

魏晉南北朝樂府歌辭研究

李昌集題



吳大順 著

上海古籍出版社



6
魏晉南北朝樂府歌辭研究

吉昌集題

吴大顺
著

I207.22
W766

上海古籍出版社

I207.22
W766

序 一

李昌集

本书是吴大顺以我和许建中教授指导的博士论文为基础,再得博士后导师尚永亮教授的指教而完成的一部著作。大顺本来并不打算现在出版,而想继续修改完善。这是可以理解的,因为这是他用力最勤的一本学术专著。去年,大顺出版了他的《欧梅唱和与欧梅诗派研究》,这本《魏晋南北朝乐府歌辞研究》则还置于案头,还在继续修改。我说:“如此修改下去,一辈子也改不完,因为认识总在不断提高,新的资料也在不断地发现,学术研究本来就是没有句号的,先出版吧。”如此,这本书总算面世了。

魏晋南北朝乐府歌辞研究,近年来的专著和论文就有不少,成果不菲。那么,这部著作有何新意呢?我以为以下三个方面是富有新意和启迪意义的:

其一,音乐文化与乐府歌辞的关系。

在这方面,本书的贡献之一是比较系统地梳理了魏晋南北朝宫廷乐府机构的历史沿革。此前学界有关乐府制度的研究不少,但把魏晋南北朝宫廷乐府建制的历史沿革加以系统梳理的,还不多见。当初指导这篇论文时,要求大顺系统把握魏晋南北朝乐府机构及其音乐活动的历史沿革,以作全文论述的基础,具体论述则未必需要将之和盘托出。大顺于此下

了很大力气,出于对自己学术成果的珍惜,现在这部分内容占了不少篇幅,这对今后学人的继续研究是有帮助的,虽然在整体布局上原本无需如此面面俱到。但也正由于对魏晋南北朝的音乐机构及其活动有了全面把握,本书才能在一些局部现象中发现其特有的历史意义,如吴歌、西曲进入上层和宫廷而导致清商乐的衰落、梁陈时期音乐文化的变迁与文人乐府歌辞创作的联系、与“永明体”产生的内在关联等等,都言之有据,富有新意。当然,我以为本书在这个论题上的主要贡献,是关于魏晋南北朝时期华、胡乐关系的考察。

这是至今学术界所论不多的课题,也是本书意图突破的重点难点之一。纵观历史,早在西周时期,“四夷之乐”就是宫廷燕乐的一项内容,意味着“四夷宾服”;汉代乐府也有采纳胡乐的事实,但古代华、胡乐最显著的首次大规模交流,是在北朝时期展开的。由于北朝为少数民族政权,其地居民则大部分是汉人,汉文化较胡文化当然成熟得多,所以北朝文化建构的总体趋势是“汉化”。但这种“汉化”并非简单地以汉文化全盘取代本土文化,而是一方面积极移植汉文化,同时又以汉文化精神改造和提升本土文化。在这种特殊的文化语境中,华乐与“五胡之乐”得以在上层的运作下相互借鉴、相互融合,其影响一直延续到隋唐。关键的问题是:由于这种交相渗透与融合是北朝“汉化运动”的一部分,因而势必以华乐为主导和主流。尤其在歌辞方面,由于北朝实行汉化政策,故北朝乐府歌辞皆汉语;由于汉语语音组合有其特有的“音乐旋律”,从而决定了北朝汉语歌辞的乐类在本质上必然属于华乐,吸收胡乐,亦势必对胡乐予以不同程度的“汉化”。对此,本书梳理了大量的历史资料,并选择了具有典型意义的胡乐

个案作了较细致的研究(如本书附录的《北狄乐考论》),说明胡乐对华乐的建构具有影响,但从未起过主导作用:

在具体的交流与融合过程中,二者的交流又是分类型的,各种类型的交流方式和融合程度也不一样:乐器、乐律的交流相对容易,也频繁得多;乐舞与歌曲的交流相对困难些,因此也少得多。从歌辞创作角度言,因不同民族间语言的差异和辞乐配合等技术原因,歌曲的交流相对困难得多。所以北朝歌辞创作还是以华乐歌辞为主,胡乐歌辞的创作很少载籍。在这一意义上,可以说胡乐入华对乐府歌辞创作的影响并不大,对文人歌辞创作的影响则更小。

这一研究结果很重要!在中国古代文化建构史上,汉文化与非汉族文化的交流及其影响,乃是贯穿中国古代整个文化建构史的重要内容之一,直至今日依然如此。汉文化建构的特质之一在于擅长吸收外来文化,但这种吸收从来都是“融化”,汉文化始终是主体,并最终将外来文化纳入本土文化体系,从而使汉文化日益博大精深,其文化内核却始终不变。为何如此,是一个值得研究的大课题。而研究的基础和前提,是首先把有关历史事实弄清楚。在文学史领域,音乐文学关涉汉、胡文化交流的问题尤多,如华、胡乐与词体起源的关系,争论尤显尖锐,是上世纪五六十年代和近几年来词史研究中的热点之一。实际上,汉魏南北朝乐府也有类似的问题,惜研究者很少,数量不多的有关论述大多只谈胡乐的影响,很少言及华、胡乐的关系,本书的研究可谓先著一鞭,希望有更

多的研究者来做这项工作。

其二,关于魏晋南北朝乐府歌辞的两种生存形态和传播方式。

近一段时间以来,乐府歌辞的研究者越来越注意到对乐府歌辞,尤其是文人拟乐府歌辞入乐与否的考察,但很少有人将这种考察上升到对乐府歌辞生存状态和传播方式的总体理解。这不单是乐府歌辞研究中的欠缺,整个音乐文学研究都尚未予以应有的关注,致使对音乐文学的生存价值、历史意义的理解存在诸多不足。

实际上,历代人们都是从文献中发现和总结前代“音乐文学”的,古代当然有纯粹口传的音乐文学,但音乐文学如果不以文本形态传播流衍,我们就无由得知其具体情形。研究音乐文学的都注重“音乐”之一面,这当然是必要的,否则“音乐文学”研究就失去了自身的特定性。但音乐文学的“文学史”价值和意义,恰恰是由“文本”承载和“文本传播”实现的。研究古代“音乐文学”,所有的直接依据盖在文本而不在口头;辅助它的则有古代乐谱的翻译,以获得音乐文学口传形态的直观印象,还有基于文化人类学方法论的田野调查,以当代尚存的、具有某种“活化石”意义的口头音乐文学,作为阐释历史的某种印证。因此,数年来我一直主张:从“文学史”的立场出发,音乐文学研究不要过多纠缠具体的音乐技术问题,不要抢音乐学的地盘,我们应当尽可能了解其研究成果,跟踪最新的学术信息,但不要越俎代庖。音乐文学的发生发展,从来就是音乐形态和文本形态、口头传播和文本传播并行共存,相互转化,互动提升,因此,音乐文学“文本化”的具体过程与特有机制、其文本传播的途径与方式,应是音乐文学

研究中的主命题之一。对此有充分的把握和理解,才能真正揭示音乐文学在文学史上的意义和价值。本书的研究成果即是一个印证:从乐府歌辞入乐与否的全盘考察到具体的个案分析,都显示了这样的历史真实:

由于文本传播方式的出现,使歌辞的文化功能产生分化与转移:文人歌辞音乐意义之外的诗性特质开始受到重视,也意味着歌辞离开音乐而独立生存于社会的价值开始得到认可。而文本传播又是在音乐传播的传统方式外的新生之物,所以文人歌辞从音乐意义向歌辞诗性意义的转移尤其引人注目,在诗歌创作内容、生存方式、诗歌创作观念等方面均带来了深刻的变革,从而使中国诗歌发展获得诸多创新与变化的历史机遇。

这一结论具有普遍性意义,不仅乐府歌辞如此,声诗、曲子词、南北曲,都以特定的历史方式和历史内容体现了古代音乐文学类似的变迁轨迹。当然,限于本书的体例,一些具体问题在书中未及展开,如文人拟乐府对民间乐府的既汲取又解构,及由之导致的母题的转化、思想情趣的迁移、文学方式的新变等等,如果对一些典型个案予以更深入细致的研究,会使本书的结论更生动、更充实。实际上,本书作者已经在做这方面的工作,并发表和撰写了一些论文,相信今后会有更多的成果问世。

其三,关于魏晋南北朝时期的“徒诗观”。

此论题是上一个命题的必然延伸,也是本书富有意义的研究成果之一。所谓“徒诗观”,指把诗歌从“乐文化”的体系

中分解出来,以诗的文学属性为本质和主体,对“诗”予以诗体形态学、诗体接受学和诗体创作学的综合理解和阐释。如果广泛地看诗歌与音乐的关系,则任何时代的任何诗歌都可以用各种乐曲、各种方式传唱,从这个意义上讲,从古到今,“诗”未尝有一日与音乐“分离”。

古代关于“徒诗观”的表述,在先秦已有种种迹象,如孔夫子的“不学《诗》,无以言”;汉代的“《诗经》学”则可视作古代最早具有体系性的“徒诗观”,而魏晋南北朝“徒诗观”的历史意义在于超越了经学框架,把诗歌作为一个自在、自主的文学艺术对象予以理解和阐释。

“徒诗观”最直接的体现首先反映在概念上,因此,本书对两汉魏晋南北朝的“诗”、“歌诗”、“乐府”等概念进行了细致的考辨,从而揭示了“徒诗观”从模糊到清晰的历史过程。当然,如果从“现象即本质”的思路言,“徒诗观”在文人的“行为”上有更深刻的体现——文人编诗集是从魏晋开始的;文人以“徒诗”相交流亦从本时期始;文人对诗作者的个人评价、对诗歌创作“文学本质”的探究和阐述,皆从魏晋南北朝始,其成果乃成古代普遍意义之“诗学”的开山和奠基石。这一切,其实都是“徒诗观”的体现,或者说与“徒诗观”相表里。而“徒诗观”最深刻的表现,是文人们都作起诗来,其诗唱还是不唱已不是首要问题,文人作诗的第一立场是“文学创作”。也就是说,文人们已把诗作为一种独立自主而不再首先依托于音乐的“文学”,尽管入乐歌唱依然是用诗的方式之一。

“徒诗观”的确立在中国古代文学思想史上具有里程碑意义。今日我们所说的魏晋时期“文学的自觉”,最深刻、影

响最深远的体现,是整个文人阶层的“诗的自觉”。从此,中国古代韵文学进入了以文人诗为主流的时代,诗人独特的生命体验和个性张扬,成为文人诗的灵魂,个体诗作可以成为诗坛公认的某种文学范式、群体性的诗歌流派纷然竞出、各种诗学理论声气相应或相互驳难,如此等等,都以魏晋南北朝为起点。当然,有关这些方面的具体内容,论者多多,所以本书点到辄止,只是重点拈出“徒诗观”对文人诗歌追求声律形式之美的影响——具体说来即“永明体”的问题加以论述。

其实,这也是一个论者多多的老话题并已形成共识。只是近来有论者认为“永明体”的声律建构是因传唱的要求产生的,从而使之成为一个音乐文学领域的研究课题。学术争论总是有吸引力的,对新观点发表看法,即使是维持固有观点,也有价值。

本书对“永明体”应传唱要求而生成的新观点持不同看法。对此作具体评说非一篇“序”所能容纳,仅从方法论的角度谈几点看法:

第一,歌辞与音乐的契合关系,是音乐文学研究的“当行”课题。从传唱的角度说,就是怎样唱;从创作的角度说,就是怎样适宜唱。此两点,构成歌辞文体形态学的研究基础和阐释前提。但问题是:古今所有的实际歌唱,包括“亚态”的唱——吟、诵、念等等,都是瞬间的,不可逆的,严格意义上也是不可重复的,古代无录音手段,实际传唱情况已无可确知,当今的论述都是据文献中的有关描述所作的推测和猜想,从学术的科学性言,严格说来都缺乏直接的真实前提,只能作为一种有意义的假说,其价值在于提供一种理解历史事实的可能性,而不是对历史真实的确切描述。因此,说“永明体”

是在诵读风气中汲取佛教梵呗的语读方式而生成,或说“永明体”为诗歌的传唱要求所致,都是具有一定根据的猜想,也都具有可能性。从今日可直接感受的寺庙中的唱经推之,梵呗也是一种吟唱,只不过在旋律上较一般的歌唱单调,且没有一个既定的曲调。所以,古代诗歌的诵读和传唱在音乐上虽有种种不同,但均追求某种“音乐性”则是相同的。那么,“永明体”的声律要求与歌唱和诵读哪个关系更贴近?这就关系到古代“唱”、“诵”的音乐方式问题了。

第二,古代传至今日,可翻译成现代乐谱的最早乐谱是“唐古谱”,此后宋、元、明、清,皆有数量不一的词谱曲谱(乐字谱)。当然,这些乐谱只是古代传唱内容的冰山一角,并不能确定某词调、某曲调在古代就此一种唱法。根据这些乐谱,参考今日尚存的传统曲唱和民间“原生态”的民歌小调,根据古今一致的汉语声调基本模式和汉语歌唱中音乐和歌辞相配合的基本原理,对照古代文献中有关汉语歌唱情形的描述和基本原理的解说,我们可以对唐代以来汉语歌唱的声、辞相合基本模式作一原则的说明:古代歌曲传唱的声辞配合有两大模式,一是“以字声行腔”;二是“以定腔传辞”。前者,是根据字音、语句的声调和声调组合的抑扬顿挫,再加以“拖腔”(延长和“摇曳”字声)、“顿腔”(缩短和强调字声)等多种变化的歌曲生成方式,既是歌曲的“创作”之法,也是歌辞的传唱之法;后者,则是以一个既定的曲调传唱不同的歌辞,是为单纯的传唱之法。这两种模式,其实是相互交叉的:“以字声行腔”而成的曲调,记录下来或据之传唱者多,就成了某种“定腔”;“以定腔传辞”的歌唱者对“定腔”加以一些变化,传开了大家也跟着如此唱或被记录成谱,那就成了这个曲调的“另

一式”——另一种“定腔”。

唐代以来的情形如此,魏晋南北朝呢?以唐以来传唱的基本模式为参照,解读先秦至魏晋南北朝文献中有关歌唱的描述和解释,考察乐府歌辞本身的种种迹象,可以大致判断魏晋南北朝的歌辞传唱也有上述两种基本模式,依据是:其一,先秦文献中就有“歌永言,声依咏,律和声”之说,是为整个古代“以字声行腔”最精要的经典阐述,也是先秦至汉代歌曲生成和传唱的主要方式。其二,魏晋南北朝的乐府歌辞有了音乐意义上的曲调名(如“××行”),一调可以配不同内容的歌辞;而同一首歌辞,又可以依附于不同的曲调。如此可以判断其时有了“以定腔传辞”。而没有“调名”的“诗”呢?要么不唱,若唱,则或“以定腔传辞”,或“以字声行腔”。歌唱,或以前者为主;“准歌唱”(吟、诵等),则当以后者为普遍。

上面所说的这些,与我们所谈的话题——“永明体”声律产生的由来有什么关系呢?有,那就是这两种传唱模式都是“永明体”声律建构的基础。因为“定腔”的原始基础乃是“字腔”,歌唱和诵读,既有区别,但从来都是相互影响、局部交叉的,应当将之作为一个互相关联的整体考虑对“永明体”声律的影响——即当时整个音乐传唱的方式与水准对“永明体”的影响。至于哪种模式与“永明体”声律说的关系更直接,是“以字声行腔”的诵读呢,还是“以定腔传辞”的传唱?本书的观点可成一说。

第三,对“永明体”的声律及声律说,还应将其置于古代诗歌的“声律发生史”中予以贯穿考察:先秦两汉乃至魏晋,诗歌无律,也没有明确的关于诗体语文上的“声律意识”;齐梁开始有了某种“律诗”和“声律论”,此后诗歌就以律诗和非

律诗两种体态流衍;唐代开始有了以长短句为文体直接表征的“曲子词”,宋代大盛,一脉流传至清;宋代开始有了“曲”,元代南北曲大行而以北曲为主流;明清南曲兴盛,压倒北曲;明末清初,民间小曲为文人接受,大受青睐;清中期“花部”民间戏曲为文人和上层接受,与“雅部”并驾齐驱,并最终“雅化”而取代了昔日之“雅部”。这些,都是文学史的常识,那么,与之相应的诗歌“声律发生史”又如何?我曾将唐宋到清代的词调、金元至清代的南北曲调、明清小曲曲调之声律的历史演变作了一个繁琐而又枯燥的调查归纳,大体结果是:

词之一脉:唐曲子词多无统一之声律;北宋所用词调 400 余,前期文人词无严格统一的声律;后期渐趋一致;南宋承袭旧调 200 余,新用词调 200 余,旧调声律大体一致,新调声律稍有差异;元代开始修词谱(平仄谱),由此直到清代,词之声律以谱定格,完全统一。

曲之一脉:金代散曲多无律;元代虽无曲谱(平仄谱),但文人散曲从一开始就有“律化”倾向,然杂剧之曲辞则大体无律;明清南北曲曲谱(平仄谱)先后问世,散曲格律森严,传奇则格律较松;明清小曲,自始至终,无统一的规范声律。

上述情况,表明了这样一个历史轨迹:开始和音乐传唱紧密相连的歌辞,多是不讲究声律的,当文人层介入后,便逐步脱离音乐而“文本化”,某种歌辞体在普遍歌唱的时代,其“词式”和“声律”都比较自由,文本化程度越高,“徒诗”意味就越重,离音乐就越远,然“声律”反而越严格、越规范、越统一。反过来看,大凡文人计较起声律来,就标志着这种歌辞体具有了某种纯文学的身份,当声律之“格”确立并成为无可争议的公约标准,就意味着此“歌词体”已彻底成了某种“徒诗”之一

体。当然,谁想唱一唱、吟一吟或诵一诵,也未尝不可,怎么吟唱也尽可随意,只要语音正确即可。

词、曲如此,“乐府”如何?本书的研究表明:从汉代民间乐府到魏晋南北朝的文人拟乐府,其文体衍变轨迹与词曲是一致的。

因此,作为古代最初有意识讲究“声律”的“永明体”,其产生的根源在魏晋南北朝文人的“徒诗观”,其历史的意味在于宣告文人们在观念上告别了“乐府时代”而进入纯文学的“诗”时代,尽管当时的创作氛围从表面上看还沉浸在“乐府创作”之中,而平仄相间、抑扬顿挫的“声律”,则是对其声歌母体的“音乐美”基本程式的凝固和记忆。

所以,窃以为关于“永明体”在口头技术层面上如何生成的问题,搞文学的似可不必再追究——既然当时歌唱和诵读的具体声响资料皆已不可获得,再作缺乏直接证据的猜测和假说便毫无意义。倒是乐府歌辞的文人化、文本化所导致的其“体”内在文化性质的变更、文学构架的重建等等,尚需花大力气研究。

本《序》到这里就算结束了。本来想花一天时间写点什么就算完,谁知下笔以后就煞不住,成了现在这个样子。忽然就想起了小时候语文课本上的一句话:“树老根多,人老话多,莫嫌老汉说话啰嗦。”以此权作向读者打招呼吧!

2009年7月16日

序 二

许建中

我与吴大顺的结谊缘于一个极偶然的的机会:因为李昌集兄高就徐州师大教席,他在扬州大学的博士研究生根据要求应另行配置导师,大顺君找到了我。我当时是十分矛盾的:一是感情上别扭,我与昌集兄师出同门,如此似有夺人所爱之嫌;二是时间上紧迫,接手时已在第四学期开学后不久,马上就要进行开题报告,距毕业也只剩有一年了;三是学术上困难,他的选题与我的研究方向不一致,这在指导上无疑难度很大。为此,我还做了一些调研,所有知情者对大顺君赞誉有加,认为是同届中佼佼者,这样我才稍稍安心一些。我对大顺君的论题开始不是很熟悉,但作为已经进行过古代文学多轮全过程教学的教师,直觉上认为是一个学术性较强、意义重大且有较高难度的题目。经了解、讨论,既然大顺君在昌集兄的指导下已有一定的基础,可以继续工作,不必换题,我则必须“恶补”一下,做一些与此相关的学习和思考。所谓“教学相长”,此之谓也。具体研究和论文写作的主要工作是由大顺君独立完成的,我只是做了一些指导性的提示。

魏晋南北朝歌诗是中国诗歌史上的一个重要环节,具有其独特的面貌,对后续诗歌发展也产生重大影响。研究此一阶段音乐文化与歌辞之关系,当然要构建较为全面的历史框

架,描述其整体面貌与演进轨迹,这是首要的工作,但只是第一步的工作。我不希望大顺君的工作停留于现象描述,我希望能够进一步深入考察造成其历史演进的内在因素,以及这些因素彼此间的矛盾与冲突。例如:

就民族内部而言,统治阶级文化与民间文化到底是何种关系,雅俗整合是单向的还是具有双向互动的意义?这种整合是通过何种途径与方式实现的?士大夫文化与统治阶级文化既有相对一致性,同时又具有相对独立性,因此具有哪些特殊的功能与意义?三者的关系如何?

就南北地域而言,文化交流是个大题目,但华胡交流的具体途径、方式是怎样的,这种“交流——接受”对双方产生了怎样的影响与变化,这种变化在文学史和文化史上具有怎样的意义与价值?

就表现方式而言,此阶段歌诗观与徒诗观确立具有重大意义,那么歌诗观与徒诗观是如何确立的,文人歌辞的生成、消费、传播等表现为怎样的基本生存状态,这些特点对中国诗歌史的发展具有何等意义?

就诗歌体裁而言,曹魏时期可谓众体纷纭、各呈其美,主潮则是“五言腾踊”。问题是五言擅美于时的内在机制与功能是什么,与四言、七言的差异何在?众体纷呈现象此后发生了怎样的变化,这种变化的内在动因是什么?各种诗体彼此是壁垒森严还是可以“转调歌之”,在何种条件下方能“转调歌之”?

对于大顺君的工作,我是满意的,不仅我所想到的问题都有所落实,而且还提出并研究了许多我没有想到的问题。解决问题是一个困难而复杂的过程。关于大顺君的工作成绩和

学术贡献,一是其书自在,大家可以自己阅读、体会;二是几份论文评阅意见和答辩决议也讲得较为全面、透彻,大家可以参考;作为导师,我不饶舌。但我认为值得在此介绍一下大顺君在工作中所表现出的良好的学术素养和学术规范,这主要表现在:

态度认真,工作勤奋。大顺君对于文献资料的搜集整理,用力颇勤,凡与论题相关的材料,无论正史稗史、笔记杂著、论文论著,力求“一网打尽”,并归类整理。在读博前期,他就全面收集有关魏晋南北朝时期歌辞与音乐的第一手资料,整理出了五十多万字的《魏晋南北朝音乐文化资料汇编》,有力地支撑了论文的研究与写作。有两点值得一提。一是研究资料的考辨。前人记载,多见忤悖,甚至相互矛盾,这就需要认真考辨、揭示真相。大顺君在此方面做了大量艰苦而又卓有成效的工作。二是研究成果的评述。博士论文应对已有的学术成果或尚存的学术争议作出回应,避免埋头苦干、自说自话。大顺君在努力建立传统文献研究资料平台的同时,也十分重视建立当代研究资料平台,对“五四”新文化运动以来与论题相关重要的论文论著收备齐全,并对许多重要观点作出评述,文前的综述和文中穿插的评述,较为充分地表现了他在此方面的工作。正是具有了这样的学术基础,他的研究能够对一些传统争议的问题和新发现的问题展开更为深入的研讨,避免了研究的浮泛和重复。例如:他较为清晰地梳理了魏晋南北朝古诗与乐府的关系,重新评述了当代学术界多说并存的现象,具体分析了后代著录汉魏“古诗”与“乐府”混杂不清的原因在于忽略了汉魏古诗生成方式的多元性和流传方式的复杂性,并对“古诗十九首皆为乐府”的传统结论提出商榷。

宏观把握,微观立足。大顺君的论题具有较强的文学史和文化史的意义。他在实际工作中以“通古今之变”为目标,始终保持了广阔的学术视野、宏通的学术态度,较为准确地描述并构建了魏晋南北朝音乐文化与歌辞关系历史演进的总体框架。论文上编《魏晋南北朝音乐文化建构史论》,较为突出地体现了这一特色。他还十分注意以微观的、具体的研究工作来支撑宏观史论的建构。如“相和歌”的名称到南朝方与从汉代流传而来的十三曲“清商曲”完全对应,相和歌是对“十三曲”汉代旧歌的特称,并不是对整个汉代旧歌的泛称;南北语音差异与南北语言文化交流与渗透的艰难,是东晋时期吴歌西曲没有及时进入宫廷音乐系统的主要原因;通过描述宋、齐相和三调歌辞创作的兴盛和梁、陈文人吴歌、西曲歌辞创作的繁荣,揭示了南朝宫廷音乐文化政策对歌辞创作的具体影响,并为清商三调在南朝逐渐衰落找到了歌辞的文本依据。所谓宏观与微观相结合,实质是要求基于“史”的意识重点解决具体问题,达到两者的有机统一。大顺君的工作总体上实现了这一要求。

抓住问题,穷追不舍。学术研究应当有问题意识,博士论文尤应对学术研究中的一些传统难题做出正确解释,重点解决一个或几个重大问题或难点问题。大顺君的问题意识极强,不仅努力揭示魏晋南北朝音乐文化与歌辞关系历史发展、演进的阶段性,而且能够根据每一阶段的特点提炼出问题,重点分析解决之。论文下编《魏晋南北朝歌辞文化专题论》以及附录,即是他在该方面做出的极有意义的工作,可为范例。

大顺君的《魏晋南北朝乐府歌辞研究》,在2004年获得了“江苏省研究生创新计划”的立项资助,2006年又获得了