



阴法鲁学术论文集

阴法鲁 著

 中华书局

图书在版编目(CIP)数据

阴法鲁学术论文集/阴法鲁著. - 北京:中华书局,2008.5
ISBN 978 - 7 - 101 - 04467 - 6

I. 阴… II. 阴… III. ①阴法鲁 - 文集②古典音乐 - 中国 - 文集 IV. J609.22 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 115981 号

书 名	阴法鲁学术论文集
著 者	阴法鲁
责任编辑	崔文印
出版发行	中华书局 (北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073) http://www.zhbc.com.cn E-mail:zhbc@zhbc.com.cn
印 刷	北京瑞古冠中印刷厂
版 次	2008 年 5 月北京第 1 版 2008 年 5 月北京第 1 次印刷
规 格	开本/787 × 1092 毫米 1/16 印张 47 插页 4 字数 942 千字
印 数	1 - 2500 册
国际书号	ISBN 978 - 7 - 101 - 04467 - 6
定 价	98.00 元

陰法魯

詞與唐宋大曲之關係

(第二冊)

代序

学习整理中国古代音乐史料小记

1935年我考入北京大学中文系读书。1939年在昆明西南联合大学(由北大、清华、南开三大学联合组成)毕业后,即考入北大文科研究所,做研究生,导师为罗庸(膺中)先生和杨振声(今甫)先生。两先生给我定的研究题目是《词的起源及其演变》。罗先生写了详细的研究工作指导说明书,强调指出要“从乐曲之见地,溯其渊源,明其体变”。罗先生把自己随身带去的《词律》(清万澍撰)和《词律拾遗》(清徐本立撰)两书,交我剪贴,编成《词调长编》;此外,对一般乐曲,则编为《乐调长编》。然后以两长编为条目,辑录有关材料。通过这两项资料工作,我对唐宋时代音乐与文学的关系问题开始有所了解,认识到要研究古代诗歌体裁的发展嬗变,必须先研究其时乐曲形式的发展嬗变。匆匆两年半过去,罗先生指导我先就《词与唐宋大曲之关系》专题,写成论文,于1942年初,在研究所毕业。尔后,无论从事教学或研究工作,都常常思考这类问题,只是由于个人的钻研不够,所得成果实在不多。

近年来,许多音乐史家都注意到,中国古代音乐史既不能和诗歌史分离,又是和中国古代文化史密切相关的。我国各族人民世世代代辛勤创造的音乐文化源远流长,而且又保存下来非常丰富的史料。其中有(甲)音乐文献资料,包括有关文字记载及唐代以来的各种乐谱;(乙)文物资料,包括地上保存的和地下发掘出的有关文物;(丙)社会调查资料,包括古代乐曲的遗音、古代音乐活动的流风余韵以及民间的音乐实践经验、民间的口头传说等。我们面对着如此丰富的音乐文化遗产,应当学习前辈学者的研究成果和治学方法,继续探索中国古代音乐文化史上的问题。这里谈谈我学习前辈研究方法,从事整理运用音乐史料的点滴体会。

一、古文献资料与古文物资料结合

文献记载是研究古代音乐文化史的主要资料。但古文献中有记载过于简略、不周密、不具体或疏漏、错误、伪托的情况,需要文物资料和社会调查资料来加以补充、澄清和订正。所谓文物资料指绘画、雕塑以及后来出土或发现的古文字、古文献和古器物等。例如:

(1) 商代甲骨文中有“樂”(乐)字,像木板上张着丝弦。有的学者认为它原来就是一种弦乐器。按木板上张着丝弦,必须有共鸣器,才能发出较高的音响。甲骨文中就有一个带底座的樂字,底座大概同时就是共鸣箱。这种乐器可能就是古琴的原型。湖北随县曾侯乙墓以及长沙马王堆汉墓出土的古琴,琴面板的背部有槽,和另一块有槽的底板相合后,才能构成共鸣器,这是商代以来的遗制。当时因限于工艺水平,还不能做出固定的中间保留较大空间的共鸣器。古文字和古文物可以反映一种乐器形成发展的过程。

(2) 中国古代乐律学上的十二律形成很早,但在各地名称不统一,最后定为黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、中吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。十二律表示绝对音高,由低音往高音排列,相邻两音之间依次相差半音。古代又把十二律分为两组:“六律”(阳律)——黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射;“六吕”(阴律)——大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟。因此,“律吕”便成为乐律的代称。“律”可以解释为早期定律的竹管,“吕”又怎样解释呢?按《周礼·春官》有“六律六同”、“典同”(乐官)及“太师(乐官)执同律,以听军声”的记载。东汉郑众注:“阳律以竹为管,阴律以铜为管。”此说未必可信,但指出“同”和“铜”有关。以前,我认为“吕”、“同”形近,“六吕”可能是“六同”之误,“同”可以解释为“筒”字,原义也是竹筒的意思。

后来,读了唐兰先生论吕字的文章,才认识到“同”字可能是“吕”字之误,或者最初两字有混用的情况,原义都指铜质材料。唐先生说:“‘吕’在古代写作‘𠂔’或‘𠂕’是两个金饼。”“所谓金饼也只是铜饼,而不是黄金的。”^①十二律的名称和写法的固定化,有一个很长的过程,最后确定下来,大概是在广泛地使用钟律即用铜钟作为标准音之后,所以律名中多有钟、吕等字眼。

(3) 战国末年,荀子或他的门徒作过《成相篇》,全篇五十六章,每章都重复一种文字格式,如“得后稷,五谷殖,夔为乐正鸟兽服。契为司徒,民知孝弟尊有德”。有显明的节奏感。杨荫浏先生认为这是一个说唱文学的本子^②。但诗歌中没有说白部分。到了汉代,乐府民歌都是可以唱的,也没有标出说白部分,但作品中有非常口语化的语句,不知是否为说白部分的遗迹?如《病妇行》:

妇病连年累岁,传呼丈人前一言。当言未及得言,不知泪下一何翩翩。属(囑)累君两三孤子,莫我儿饥且寒。有过慎莫笞答,行当折摇,思复念之。乱曰:抱时无衣,襦复无里,闭门塞牖,舍孤儿到市。道逢亲交,泣坐不能起,从乞求与孤买饵。对交涕泣,泪不可止,我欲不伤悲不能已。探怀中钱持授交。入门见孤儿,啼索其母抱。徘徊空舍中,行复尔耳,弃置勿复道。(据逯钦立校本)

描写的是一个长期患病的妇女一家人的悲惨境遇。歌中“乱曰”二字是标记,不属于唱

① 唐兰:《中国古代社会使用青铜乐器问题的初步研究》,《故宫博物院院刊》1960年2期。

② 《中国古代音乐史稿》第四章。

词。“乱”是歌曲中的高潮段落。歌中“从乞求与孤买饵”、“探杯中钱持授交”句似为说白部分。最后一句“弃置勿复道”，是乐府民歌中的习惯用语，每次演唱结束后，向听众致意。此外，如《艳歌何尝行》最后两句“今日乐相乐，延年万岁期”；《古诗十九首·行行重行行》结尾“弃捐勿复道，努力加餐饭”，都属于这类性质。只是“弃捐勿复道”两句更切合诗人的心情。

现存相和大曲中有《陌上桑》（《艳歌罗敷行》），是“魏晋乐所奏”，本辞不传。本辞当是汉代作品，而大曲形式的歌词大概是经过魏晋时代的乐人加工扩展而形成的。歌词描写一个美丽勇敢的少妇罗敷的故事。她正在路边采桑时，有个巡行的太守竟然妄图劫持她，但受到机智的罗敷的奚落和训斥，太守狼狈逃走。歌词最后说：“坐中数千人，皆言夫婿殊。”听众对罗敷夫婿的赞赏，也是对太守的憎恨嘲笑，反映了演唱故事的效果。至南北朝时，吴歌《上声歌》开头说：“初歌《子夜曲》，改调促鸣箏。四座暂寂静，听我歌上声。”南朝所传古诗也说：“四座且莫喧，听我歌一言。请说铜炉器，崔巍象南山。”可见当时已盛行在大庭广众中唱长篇诗歌的风气。对《孔雀东南飞》和《木兰诗》都应当作如是观。《木兰诗》属横吹曲。开头说：“唧唧复唧唧，木兰当户织。不闻机杼声，唯闻女叹息。问女何所思，问女何所忆。”这几句话也见于《折杨柳歌》，只是文字稍异。我推测《木兰诗》可能是用的《折杨柳》曲。

四川成都出土的东汉说唱俑，左臂挟鼓，右手执桴，兴高采烈，眉飞色舞，正是表演说唱曲艺的生动形象。四川彭山出土的东汉说唱俑，仪态从容，沉着老练，表情幽默，举右臂作比画状。可见当时确有说唱艺人，而且这种曲艺还相当流行，从而可以推论当时也会有这种口头创作和底本。流传下来的乐府民歌，也许就有艺人的作品。这些例证说明，中国文学史上的说唱文艺并非从唐代受了佛教“变文”的影响而后出现的一种文学体裁。

二、社会调查资料与古文献资料结合

这一项也可以说是古今资料的结合，由今天的资料印证古文献记载。

(4)今天的民歌，特别是西南地区的山歌，很多都采取“唱和”形式，即领起部分和应和部分相结合的形式。古代也是如此。在三十年代，罗庸先生讲曹操的《短歌行》（其一），就指出此诗是宴会中宾主唱和之作，我受到了深刻的启发。近年，我依照这个路数，试验着分析《诗经》各篇的结构，看到其中属于唱和形式的不少。大致可以分为三类：

第一类 对唱——两人或两方交替歌唱。或采取问答方式，或采取接续方式。《召南·采蘋》可能属于问答方式：

〔唱〕于以采蘋？〔和〕南山之滨。

〔唱〕于以采藻？〔和〕于彼行潦。

（下略。唱、和字眼是现在加的。下同。）

《周南·芣苢》可能属于接续方式：

〔唱〕采采芣苢，薄言采之。

〔和〕采采芣苢，薄言有之。（下略）

第二类 帮腔——是紧接每段唱词尾句、每句唱词或全首唱词尾句而出现的应和部分，一般采用“一唱众和”的方式。如《郑风·木瓜》：

〔唱〕投我以木瓜，报之琼琚。

〔和〕非报也，永以为好也。

〔唱〕投我以木桃，报之以琼瑶。

〔和〕非报也，永以为好也。（下略）。

第三类 重唱——依照同一曲调唱歌。在《诗经》中也有。如《商颂》的《那》篇和《烈祖》篇都是春秋时期商族后裔宋国公室祭祀商汤时用的乐歌。旧本把这两篇都定为一章，我把这两篇各分为五章，每章四句，每篇都剩余两句“顾予烝尝，汤孙之将”。两篇章法相同，只是《烈祖》第四章多一字，无关全篇结构。因此，可以推论两章属于同一曲调，先唱《那》，后唱《烈祖》，《烈祖》就属于重唱之类。这种情况在《诗经》中还可能存在。所以三百零五篇诗不一定是配合三百零五支乐曲。这两篇的末尾两句可能是祝语，在诗歌结构上也可以算是帮腔之类。

(5)古代乐曲，一般都比较短，如果歌词只用一支乐曲，不能尽意，于是有重复使用，即用多节歌的办法，也有用组曲和大曲形式的办法。孔子有一次和鲁国乐师谈论音乐。他说：“乐，其可知也：始作，翕如也；从（纵）之，纯如也，皦如也，绎如也，以成。”认为乐曲表现的层次是可以理解的：开始是合奏，乐声浑厚继续展开，乐声纯朴；接下来，使人有明朗舒畅的感觉，有连绵悠扬的感觉，以致演奏结束。孔子还有一段话：“师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！”师挚即鲁国的乐官太师挚。《关雎》是《诗经》的首篇。“乱”，一般在末章，用多种乐器合奏。在一次演奏时，一开始，太师挚唱“升歌”^①，最后，合奏《关雎》篇的乱段，演唱的开头和结尾，声音宏亮，充满了人们的耳朵。孔子的这两段话可作比较研究，所论的问题可能是相同或相似的，都是就组曲说的。前段归纳了演唱的规律性，未提具体乐曲；后段只提到《关雎》一曲，也不完备。组曲联合演唱，是当时贵族宴饮场合中常用的演唱程式。

《仪礼·乡饮酒礼》篇有“间歌”、“合乐”。如“间歌《鱼丽》，笙《由庚》”。即唱《鱼丽》后，用笙吹奏《由庚》。《鱼丽》见《诗经·小雅》，《由庚》是《小雅》逸诗。又说：“乃合乐，《周南》：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》；《召南》：《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》。”《仪礼·燕礼》篇记载：“升歌《鹿鸣》，下管《新宫》，笙入三成。遂合乡乐，若舞则《勺》。”演唱开始，堂上的升歌是《鹿鸣》，堂下的笙歌是《新宫》（逸诗）。吹笙的乐工进来以后，演奏《新宫》三

^① 参看杨伯峻：《论语译注》89页。

章,紧接着合奏乡乐六篇(见上)。如果有舞蹈,就表演《勺》舞。《勺》是《大武》的一章。如果《仪礼》的这项记载可信,可见当时的演唱程式和内容还是很复杂的。当时的组曲所吸收的乐曲或属于同一地区,或属于同一门类,而内容又相似,可以保持组曲情调的协调。组曲的诗歌在今《诗经》中多排在一处或近处,或许《诗经》中有一部分诗篇的编排是以音乐情调为次序的。

(6)西安市及近郊有一种传统的民间音乐,称为“鼓乐”。据学者研究,鼓乐保存着唐宋大曲的一些遗迹。这是很有价值的资料。鼓乐中所用的独奏、轮奏、合奏等演奏方式,也应见于唐宋大曲中。白居易《霓裳羽衣歌》自注:“凡法曲之初,众乐不齐,唯金石丝竹次第发声。”法曲大都具备大曲的规模,《霓裳》是法曲,也是大曲。所谓“众乐不齐”,恐不限于乐曲的开始部分。宋人记载,大乐队演奏时,“作(开始)不偕(同时)作,止不偕止。”鼓乐演奏时还有穿插乐段、变奏、加花等手法,乐谱之外有口传心授的部分。我们虽然不能据以考察千年以上的唐宋大曲,但唐宋大曲于乐谱之外,在演奏时也会或多或少地具有循例(按照一般规律)或即兴穿插补充之处。

西安地区的乡镇和城市都有鼓乐社团。其成员有市民、农民、和尚、道士,互教互学,能者为师。有些社团以佛道寺观为主,但传习的仍然以鼓乐为主,并非佛曲、道曲,当然也包括佛道曲。根据这种情况,又可以推想,为什么敦煌石窟寺中保存下来那末多唐代流行的曲谱、舞谱和曲子词,而曲子词中宣扬佛法的并不多,绝大部分是以爱情为主题。这说明当时寺庙的音乐活动已经和社会上的音乐活动结合起来,寺庙并非经常作道场。

三、中国材料与外国有关材料结合

中国和外的音乐文化中,有相同或相似的东西。其中有些是互相借鉴或吸收而产生的,但有些并不一定是从一方传入另一方的,而是各自独立创造发明的。有些共同的东西究竟源出于哪一方,一时不容易考察清楚。

(7)商代甲骨中即有“龠”字,是一种编管乐器,至战国时代称为“箫”(排箫)或“籁”。《庄子·齐物论》说:“人籁则比竹是已。”用竹管排比而成,即指排箫。当时籁是一种流行乐器。至今国内外有些民族语称管乐器为“奈伊”(nay),和籁的读音相近。如维吾尔语称笛为奈伊,中亚各族语称管乐器为奈伊,特别是匈牙利语和罗马尼亚语,就称排箫为奈伊。不知奈伊是否和籁有关。在古代汉语中,有些方言l和n往往不分,因此,nay有可能是籁的音译。

东汉初年,我国北部民族匈奴族分为南、北两部。和帝永元四年(46),北匈奴的一部分经中亚向西迁徙,于第四世纪出现在欧洲东部,即欧洲历史上所说的“洪斯”(Huns)。其中一部分就在今匈牙利一带定居下来。洪斯把中国的音乐文化带到了他们经过和定居的地方。至今匈牙利民歌歌词的结构和中国甘肃省“裕固”族民歌很近似,曲调也有很多

极为相似。在古代,裕固族的祖先“丁零”和匈奴有密切关系^①。匈牙利语称排箫为奈伊,可能就是洪斯西迁时传过去的。

(8)前面提到的《艳歌罗敷行》,这个故事反映了封建社会的黑暗,也反映了人民反抗斗争的胜利和喜悦。

艳歌罗敷行

日出东南隅,照我秦氏楼。秦氏有好女,自名为罗敷。罗敷善蚕桑,采桑城南隅。青丝为笼系,桂枝为笼钩。头上倭堕髻,耳中明月珠。缃绮为下裙,紫绮为上襦。行者见罗敷,下担捋髭须。少年见罗敷,脱帽著綰头。耕者忘其犁,锄者忘其锄。来归相怨怒,但坐见罗敷。(一解)

使君从南来,五马立踟蹰。使君遣吏往,问此谁家姝。“秦氏有好女,自名为罗敷。”“罗敷年几何?”“二十尚不足,十五颇有余。”使君谢罗敷:“宁可共载不?”罗敷前致辞:“使君一何愚!使君自有妇,罗敷自有夫。”(二解)

东方千余骑,夫婿居上头。何用识夫婿?白马从骊驹。青丝系马尾,黄金络马头。腰中鹿卢剑,可值三万余。十五府小吏,二十朝大夫。三十侍中郎,四十专城居。为人洁白皙,鬢鬢颇有须。盈盈公府步,冉冉府中趋。坐中数千人,皆言夫婿殊。(三解)

关于“解”的含义,杨荫浏认为它是章段之后“用器乐演奏或用器乐伴奏着跳舞的部分”^②。这个故事后来发展成乐府《秋胡行》。晋傅玄《秋胡行》说:“秋胡子娶妇,三日会行。仕宦既享显爵,保兹德音。以禄颐亲,韞此黄金。睹一好妇,采桑路旁。遂下黄金,诱以逢卿。……奈何秋胡,中道怀邪。美此节妇,高行巍峨。哀哉可悯,自投长河。”以后的戏曲《秋胡戏妻》又由此故事发展而成。

印度拉贾斯坦有一支流行的民歌,歌词大意说:

一个妇女在汲水时遇到一个骑马的男人。这个男人用财宝引诱她,企图与之私奔,被严词拒绝。回到家时,汲水的妇女喜出望外地发现那个男人原来是她那远出归来的丈夫。^③

这支印度民歌很可能受了中国民歌《罗敷行》的影响,只是由于两国的历史文化背景不同,所以细节稍有不同。

(9)日本传统戏剧“歌舞伎”受到中国传统戏剧的影响很深,不仅在演出形式上,而且在内容上也显出相似之处。如歌舞伎著名的传统剧目中有一出《双蝶道成寺》,描写少女

① 杜亚雄:《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》,《中国音乐》1982年4期。

② 《中国古代音乐史稿》第五章。

③ 陈露茜:《印度音乐巡礼》,上海《音乐艺术》1983年3期。

清姬为了追求爱情,变成一条蛇,不顾生死,向破坏她的爱情的邪恶势力作斗争,最后还是被罩在一口大钟下边,而失望愤恨成了她斗争的结果。这个故事类似中国的《白蛇传》。清姬被罩在大钟下边,白娘子被压在雷峰塔下边,大钟和雷峰塔都是残酷的封建制度的象征。

明朝世宗嘉靖(1522—1565年)以后,中国封建社会内正孕育着的资本主义萌芽因素,不仅推动了戏剧的发展,而且促使戏剧反映人们反抗封建意识而追求个性解放的要求,《白蛇传》就是这样产生的。而在十七世纪的日本元禄时代,新兴的市民阶级也逐渐成长起来,因而产生了市民文化,在戏剧中也反映了要求解放个性的呼声,于是产生了《道成寺》。《道成寺》和《白蛇传》都负有反封建制度的使命。那末,两者提出了相同的主题思想,不是偶然的。从戏剧也可以考察当时两方的社会性质。

上举事例,是我采用前辈学者的方法,整理中国古代音乐文化史料的尝试,这种做法和见解是否妥当,希望读者指正。

《文史知识》1990年第9期

作者学术自传

1915年,我生于山东肥城红庙村。幼年在家塾读书,后来至县城进县立高级小学,至济南进私立育英初级中学及省立高级中学。1935年考入北平北京大学中文系。1937年抗日战争爆发,北大、清华、南开三大学联合南迁,在湖南成立长沙临时大学。我前往就读。1938年初,临大又迁往云南成立西南联合大学。1939年,我在导师罗庸(膺中)先生指导下,试写大学毕业论文《先汉乐律初探》。毕业后,适逢北大文科研究所在昆明成立并招考研究生,我应考被录取。导师罗庸、杨振声(今甫)先生,给我定的研究题目是《词的起源及其演变》。罗先生写了详细的研究工作指导说明书,强调指出,研究词史,要“从乐曲之见地,溯其渊源,明其体变”。罗先生把自己随身带去的《词律》(清万澍撰)及《词律拾遗》(清徐本立撰)两书,交我剪贴,按词调编成《词调长编》,此外,对一般乐曲,则编为《乐调长编》。然后以两长编所收词调及乐调为条目,广泛辑录有关材料。通过这两项资料工作,我对唐宋时代音乐与诗歌的关系问题,开始有所了解,认识到要研究古代诗歌体裁的发展嬗变,必须先研究其时乐曲形式的发展嬗变。匆匆两年半过去,罗先生指导我先就《词与唐宋大曲之关系》专题写成论文,于1942年初在研究所毕业,即留研究所任研究助教。

当年秋,赴大理喜洲镇华中大学任中文系副教授,兼任该校“哈佛燕京学社”文学研究员。华中大学是一所教会学校,原在武昌,抗战时期迁到大理。在这里,我先后担任“大一国文”(大学一年级汉语)、“大二国文”、“中国文学史”等课,并继续从事研究工作。1944年及1945年先后将文稿《先汉乐律初探》及《唐宋大曲之来源及其组织》(我的研究生毕业论文的一部分)付诸油印,征求专家意见。

1945年,抗战胜利,次年我随北大迁回北平,任中文系讲师。1949年北平解放后,我调任本校博物馆学专修科讲师。后专修科并入史学系,我改任史学系副教授。

1952年,高校进行院系调整,我调到北京政法学院,任副教授。1954年调到中国科学院历史研究所(今中国社会科学院历史所)任副研究员,研究隋唐史,侧重文化史。1960年,调回北大中文系,任副教授,在古典文献专业工作。1978年任教授。1986年离休后继续研究古文献学及中国古代文化史。现任国家古籍整理出版规划小组顾问。

[著作及古籍整理成果](1)《唐宋大曲之来源及其组织》;(2)《宋姜白石创作歌曲研究》(杨荫浏、阴法鲁合著);(3)校点《隋书》(与汪绍楹先后校点);(4)《词史讲话》(《词刊》连载九篇);(5)主编《古文观止译注》(集体译注,获新闻出版署1992年

古籍整理图书三等奖), (6) 主编(与许树安合作)《中国古代文化史》(共三册)。

[论文](1)《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》;(2)《我们有优越的音乐传统》;(3)《汉乐府与清商乐》;(4)《中国古代音乐史发展规律试探》;(5)《关于词的起源问题》;(6)《经书浅谈——诗经》;(7)《中国古代诗歌中的唱和形式》;(8)《敦煌乐舞资料的历史背景》;(9)《古代文献知识漫谈》;(10)《历史上中国和东方各国音乐文化的交流》;(11)《我国历史上的民族迁徙活动与舞蹈文化交流》;(12)《古文献中不同语言的译语校注问题》;(13)[诗经]《商颂的〈那〉篇和〈烈祖〉篇初探》;(14)《孔子论音乐》。

1992. 10. 12

詞與唐宋大曲之關係

陰法魯

引言

沈括夢溪筆談云：「唐天寶十三載，以先王之樂為雅樂，前代新聲為清樂，合胡部以為宴樂（燕樂）。」卷五。雅樂止而清樂繼起，清樂亡而隋唐燕樂獨存於世。燕樂以西域音樂為本，凡唐代所謂胡樂，俱係西域所傳，與此異名而同實。然其所包括之種素頗多，而每素各有其性質不同之歌曲。此種歌曲最初往往配以律詩絕句以被之歌喉，後有依曲之节拍音律以填入長短句之歌詞。其時謂之曲詞或曲子詞，即唐宋詞之所肇始也。詞有始終係指詞體而言，舊說以失序為始。

自宋討論詞體起，世說不一之派。其一誤認「詩餘」二字，固義深遠，以率好宋詞之義於許氏說文，而推其原於三百篇，實則許氏所著者之字訓與唐宋之文律，在文學史上至七國傑。至於三百篇之音至自我國以後，即之逐漸失傳，律韻詞僅存於四曲，而詞之成律向與，始於中唐，其間相距且將千載，彼此必各異也。其二專重形式，則斷言詞係於宋府，於是就漢魏以來之宋府詩中，反復尋索，而取篇幅最長之作，以與唐宋代詞相較，必謂其某句與某詞詞之某句相若，詞之某詞即宋府之某詞而方化也。實其一二不足，姑無論宋府與詞因音樂背景不同，而來原為異體，安必強其關係，即就其體式之不同，或象統的比較方法而言，亦根本不能成立。寧不知宋府與詞既因為音樂文學，同原長短句律，理應直接承襲，緣何中間變以律詩絕句為橋梁，倘必必瞠目不知所云矣。條此兩派之通病，端在缺乏歷史觀念，故見一種文律之變，而對其產生之所以然，則未之深究。故語以雅樂清樂，懵然不知為何物也。語以隋唐燕樂，亦懵然不知為何

物也。而徒沾沾於字柳句比，以自矜心得，其推逆源委之言，寧有當乎。其三，近人有就當時之音，以尋求其發生之線索，以推之上述兩派，殊多進步。詞作詞源所以逐漸得白於今日，以此派不株守成說，擴充其體之功。然所^見多偏於一隅而未能概其全。其所論到之每為局部狹隘之追求，故欲求其完整個詞史上終^見左右逢原，竟不可多得。推其原因，蓋以古書中一二語有所觸發，或以總壁壘構，有兩派說，然後再過胸中之成見，檢拾材料，甚至割裂不實，以博取一家之言，非真能浸於歷史知識中，而涵泳積思有所創獲也。

本題自著手研究之始，工作極導，說明書即謹謹以「淫歌曲」見地，溯其詞源，明其體安。見於《思泉》^見。謹遵所示途徑，除將有國書史據要淘讀外，即遵事下列程序之進列。

(甲) 現在唐五代宋詞調之統計及時代之排比。

(乙) 就各調之性質分類，溯其淵源。

(丙) 依性質及時次重編「新詞律」，主要在調名題辭及在文學史上之關係，不重在平仄律令之考訂。

為統計及排比當時詞調，必先從彙輯詞調表編與「新詞律」兩種，前以表格方式，著錄詞調八百餘條，此之詞名有所考辨，繁複之調式有所歸納，皆不於表中得窺其梗概矣。後以選材範圍亦限於唐五代宋，著錄歌曲凡兩千餘，足為考鏡詞源流之翼助。統計排比既粗告厥功，因就各個詞調歸納門類。

如何世原於方曲，何世原於信曲等。先辨後清，晰然後分別，逆溯其原，而由原返顧，以收推其流，則詞摶之采，
歷及其交遊，詞體之發生及其繁衍，庶幾可暢言其詳，此吾人所理想之貢獻也。雖然，本文抑不足以任此，以
材料言，限於圖書，其必讀之書，未能悉得而讀之，所蒐集者，難稱完備。以時詢言，今提出工作之一部分，以
三月之力，寫為此文，即目前已有之材料，且不遑以教董理而應用之，則質劣執筆，詎能免於愚誣之激乎？

上篇 緒論

壹、初探產生之背景

一、雅至清系之消亡

所謂先王之雅樂，自經戰國之亂，工儉斷缺，傳於後世者蓋已無幾。及漢魏之間，即名稱猶存，雅樂之杜慶，所傳古聲，亦不過虞鳴、騶寔、伐檀、女工四曲，而魏明帝太和中（二七一一三二），左延年又改其後三曲，自作琴瑟，文辭雖存，勢則異古。其餘一曲，亦亡於晉世。然雅樂之降，實至此始絕，而自西漢初身，已有一種新樂起而代之。及武帝設立樂府，而集其大成，此種新樂，即以樂府為名。當時對雅樂言，或詆為鄭衛，而隋唐對新樂言，則謂之清樂。（按：此種清樂，或行於漢魏及南朝各代，而為此時期音樂之主体。亦書葉惠基傳云：「自宋大明（四五七）以來，轉任之所尚多鄭衛，而雅樂正聲，鮮有知者。惠基解音律，尤好祖曲及相和歌，每奏輒賞悅不已。」所謂祖曲及相和歌，皆樂府中之一部分，而此時之國乃雅樂矣。又隋書音樂志云：「清樂，其始即清商三調是也。並律以未舊曲，其器形制並效章古辭及魏三祖所作也。」）及平陳後，獲之，高祖杜之，善其節奏，曰：「此華夏正聲也。」以清樂為華夏之正聲，隋唐人所謂「古音」、「舊樂」也，大概皆指此而言。

晉神農之亂，中夏多事，烽火連檣，故史家多以此為舊樂衰亡之厲階。晉書

樂志云：「永嘉之亂，伶工既滅，曲台者樹，咸去河萊。皇後象者，故工自胡陽，晉至於孤竹之管，寧和之瑟，空桑之琴，四濱之瑟，其能備者，百不一焉。」並穆帝永和八年（三五三）蓋王慕容儁陷鄴下後，散亡樂工，胡陽晉女頗多，尚書侯射尚因之，以具鐘磬。太元八年（三八三）破苻堅，又獲樂工楊蜀等，陶練舊樂，故清樂後得以