



律話 校釋

(清)戴長庚

著

李 玫
譚映雪
金 震

校 釋



律話

校釋

(清)戴長庚

著

李 玫
譚映雪
金 震

校 釋

图书在版编目 (C I P) 数据

《律话》校释 / (清) 戴长庚著; 李玫, 谭映雪, 金震校释. —北京:
文化艺术出版社, 2018.5
ISBN 978-7-5039-6476-3

I. ①律… II. ①戴… ②李… ③谭… ④金… III. ①乐律学—
中国—清代②《律话》—研究 IV. ①J612.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第059713号

《律話》校釋

著 者 戴長庚
校 釋 李 玫 譚映雪 金 震
責任編輯 王 紅 高天航 劉宇燦
書籍設計 丁智睿
出版發行 文化艺术出版社
地 址 北京市東城區東四八條52號 100700
網 址 www.caaph.com
電子郵箱 s@caaph.com
電 話 (010) 84057666 (總編室) 84057667 (辦公室)
84057696—84057699 (發行部)
傳 真 (010) 84057660 (總編室) 84057670 (辦公室)
84057690 (發行部)
經 銷 新華書店
印 刷 國英印務有限公司
版 次 2019年6月第1版
印 次 2019年6月第1次印刷
開 本 787毫米×1092毫米 1/16
印 張 34.25
字 數 600千字
書 號 ISBN 978-7-5039-6476-3
定 價 98.00 圓

前言

1833年，戴長庚在其弟子蔣文勳等人的幫助下，開始校勘琴律，刊刻印行了《律話》。這部書稿不僅體現出著者的學術觀念，更是反映出一個學術共同體乃至一個時代的學術追求。清朝作為中國最後一個古代王朝，戴長庚生活在其中衰時期^①，他在吸取前人學術精華的基礎上，完成了《律話》三卷本。我們之所以將研究目光聚焦在戴長庚所著的《律話》上，是因為他研究樂律學的方法與諸家不同。他熟悉民間音樂，重視音樂實踐，並通過學習古琴解決在研究音律過程中遇到的問題。他將律學研究下聯當時民間音樂中最重要的樂器琴、笛操弄，上挂宋人曲譜的旋律傳承，在研究方法上與前人和同時代多數學者有着本質上的區別。前人多從雅樂立場出發，而他則採取不同的律學思維，“從民樂一道往來”，探求律呂之義。所以他的《律話》一書是在實踐基礎上進行的理論研究，比之許多就律學而研究律學的經學著作更有生氣。另外，《律話》一書成於1833年秋，由於文獻生成年代較晚，直至目前，音樂學界對此文本關注不足，鮮見有學者對其展開研究。梁啟超先生曾說：“有戴長庚著《律話》，吾未見其人，且未審為何時人。”^②由此看來，這個文獻雖偶被提及，但缺少學術性的關注，甚至偶爾也見貶抑。基於這樣的局面，我們認為，整理及研究戴長庚《律話》全本很有意義。我通過對兩個學生三個學習階段（兩個碩士階段和一個博士階段）的訓練指導，研讀《律話》全書，並在他們都畢業之後，繼續研讀此書，最終完成了對《律話》上、中、下三卷的整理工作，歷時十年。現在，由我和我的兩位學生，譚映雪博士、金震碩士共同完成的《〈律話〉校釋》獲得了國家出版基金項目支持，將於近期付梓問世。

《律話》三卷的內容涉及三個學術方向，即傳統律學、樂學及琴學。上卷主要聚焦在傳統律學。

學界對《史記·律書》的研究由來已久，自古以來許多經學家都曾對其進行校

^① 有學者將清代分為六個時期。第一，女真各部的統一和後金時期（1583—1643）；第二，清朝的建立時期（1644—1661）；第三，清朝的鞏固時期（1662—1683）；第四，清朝的發展時期（1684—1795）；第五，清朝的中衰時期（1796—1840）；第六，清朝的衰亡時期（1841—1911）。參見許曾重《論清史分期問題》，載於《中國社會科學院研究生院學報》1985年第2期。

^② 梁啟超：《中國近三百年學術史》，上海古籍出版社2013年版，第349頁。

勘、箋釋，而對其中核心問題的解釋仍然觀點各異，孰是孰非，聚訟千年而不得解。《律話》上卷是針對《史記·律書》中的三個部分——“律數”“生鍾分”“生黃鍾術”進行分析研究。

兩千多年來，圍繞《史記·律書》，有如下幾個問題被認為是難點。

第一，“律數”一節有“黃鍾長八寸七分一”等十二律管的長度，在“生黃鍾”一節中又有“凡得九寸，命曰‘黃鍾之宮’”的說法。為何一本書中有這樣的矛盾？

第二，“律數”一節中十二個律名中有八個配有五聲，但其中關係不明，歷代學者為此困惑不已，甚至認為是傳寫過程中後人妄增，也有當代學者批評為“音級位置錯亂亦甚”^①。

第三，“生黃鍾術”一節中有“上九，商八，羽七，角六，宮五，徵九”，司馬貞稱“此文似數錯，未暇研覈也”^②。

上述第三個難點，即《史記·律書》“生黃鍾術”中那句話引起了樂律學史上一個漫長的討論。自唐代司馬貞《史記索隱》起，經學家們多數認為“上九，商八，羽七，角六，宮五，徵九”難以解釋，因而成為一個歷史難題。

戴長庚於《律話·序》中對歷代經學家們的解釋大膽評論：“《史記》‘律數’一篇，用之者，京房、西山（蔡元定）兩大家。取其分上之數，而分下角數棄而不用，以之推律呂之度而已。或謂‘其法未密’，或謂‘罔見通達’，或謂‘宮五，徵九’有誤字，或謂律下八音為後人妄增。二千年來，談律諸賢必冠此篇而議論之，議論既多，用者愈無把握。”他又在是書《凡例》中說：“《史記》‘律數’演算法各家不同，或棄或取，合於此而失於彼，竟有差至整分者。”對於這種研究討論越多，越使人覺得困惑的局面，戴長庚認為“律數”所呈現的規律仍有三四成沉澱在民間音樂的樂調實踐中，所以他用大量篇幅研究“律數”，並以宋人十二詩譜、姜白石歌曲譜、笛與琴作為論據，加以輔佐論證，來說明《史記·律書》沒有錯。

戴長庚通過音樂實踐分析，認為《律書》篇中的“上九，商八，羽七，角六，宮五，徵九”其實是十二旋宮之口訣。這個觀點當然祇是戴氏個人之見，是否太史公書原意，實難分辨。但以往經學家們研究律學，大都在象牙塔裏自顧自地做些人們難以理解的學問，戴長庚結合音樂實踐，提出“談律必先知器，方有頭緒”的觀點，這在漫長的學術史長河中猶如一朵絢爛的小花，不起眼，卻清新無比。

① 董樹岩、戴念祖、羅琳：《〈史記·律書〉律數匡正——兼論先秦管律》，《自然科學史研究》1994年第1期。

② 司馬遷：《史記·律書》，中華書局1982年點校本，第4冊，第1250頁。

《律話》中卷以《十二詩譜》、白石歌曲和笛樂實踐分析“以明《史記》‘律數’一篇之不誤，所謂今之樂，猶古之樂，禮失求諸野之意”^①。

《白石道人歌曲》譜因其是現存較早、較全面記載唐宋乃至唐以前古樂的樂譜集，因此具有很高的學術價值。《律話》中卷後半部分，戴長庚錄入《風雅十二詩譜》及《白石道人歌曲》譜，並做樂學解析。我們通過《詞律》《御定詞譜》《詞綜》和《白石道人歌曲》文淵閣《四庫全書》本、《榆園叢刻》及《彊村叢書》本等多個版本，對《律話》本進行了“校勘之校勘”，發現《律話》本雖偶有因底本、抄刻等原因造成的個別疏誤，總的來說是準確的。如《律話》凡例所云：“中卷言笛，又取朱子《十二詩譜》及《姜白石歌曲譜》以印證焉。”這部分內容雖是為了證明“《史記》‘律數’一篇之不誤”，但內容必然涉及均、宮、調、笛律、古譜校勘等多方面樂學問題，如對燕樂二十八調的梳理，對銀字管、中管、雌雄二笛的考辯，對《白石道人歌曲譜》的校勘和解析，等等，學術價值遠超此“證明”本身。戴長庚從樂學角度的解析，也使這一文本在《風雅十二詩譜》和《白石道人歌曲譜》研究領域具有重要參考價值。

在下卷古琴曲譜的分析部分，戴長庚藉以律呂字譜和工尺字譜相互參照，解析琴譜正誤。這種做法是罕見的。戴長庚在內外調的框架下一共分析了十一首樂曲，他以具體的、有理有據的音樂組織邏輯論證琴譜與工尺譜樂學原理相通處，將以雅（如古琴音樂）、鄭（即民間音樂）畫地為牢的僵硬觀念打破，用律呂譜字和減字譜字結合，利於討論犯調轉調樂學原則；與工尺譜字的結合，則可將近古二十八調傳統和工尺七調聯通，追溯古曲的來龍去脈。這種方法尚未在其他琴學著作中看到。

通過對全本的深入解讀，對戴長庚的琴學研究方法與特點總結如下。

第一，通過對經、史、子、集各類文獻中有關琴學論說的分析研究，找出前輩學術中的錯誤和不足。他既重視前人的優秀學術傳統，又不一味泥古，不盲目附會。戴長庚的《律話》下卷，以歷代斲琴名家作為開篇，直言：“凡是琴譜，莫不引琴清英及諸家言琴故事，冠於篇首，獨不載古來善斲琴者姓名。故列舉之以代故事……雖然琴之事可以不錄，而琴之用當取成法，合於今又合於古者，立為琴之體，以為旋宮立調之綱領也。”他有別於以琴家故事為開頭的寫法，顯示出一個樂律學家對琴體本身的關注，有別於眾家重論琴道之特點，強調琴有“官琴”“野斲”。古來琴式記載長短有定規，其實斲琴師因材適宜，根據工料大小而定琴式尺寸。這個思路為後邊律呂

^① 引自《律話》自序，見上卷首。

寸數的探討預埋鋪墊。在琴論之後，是古琴曲譜的分析研究。這樣層層遞進，通過材料的統籌展開論證，表達著者的學術觀點與思想。

《二香琴譜》作者蔣文勳有段話：

余初學琴于韓（桂）師，欲傳其節奏指法而已，及遇戴師，於律呂之學，得其一端，始有以發明其音調，而著之於譜，使無韓師之琴，不得遇戴師，無戴師之律，不足以輯譜。^①

蔣文勳這段話道出一個事實：戴長庚的琴學不同于常人，運徽皆有律呂之道，取音講究樂調樂義。這一點在琴曲分析釋義中着墨甚重。

第二，從戴長庚的思考、寫作、成文來看，他在琴律學的研究中呈現出學科化意識。

在下卷“琴話”的寫作佈局中，戴長庚從列舉各代斲琴名家開始，承上啟下地進入到宮調理論的闡述。這部分的重要內容是“十二律呂寸數表”，這個“寸數表”貫穿整個下卷，戴長庚以具體的律呂長度寸數比附相對絃長，認為合某律長度即為某律律位。在詮釋琴調、演奏理論等後，戴長庚的寫作進入到古琴譜的分析當中。在琴譜分析中，他運用“十二律呂寸數表”所提供的十二律呂長度，分析曲調取音情況，以此來研究琴曲，並聯繫史事史料、援引事理、權揚古今。儘管這個“寸數表”中上准資料祇是機械推衍，未必可用，但其中琴學建設的理性思維體現得很明確。

第三，具有音樂形態分析的學術自覺。

結合琴譜闡釋琴論，這是少見的做法。瀏覽各種琴譜，基本上是先簡單地做有關琴的論說，記錄一些逸事，講解指法，抄錄琴譜。而戴長庚的譜式配有律呂譜字，使樂譜具備了討論樂學、律學的充分條件。如果祇是減字譜字，這種譜式還祇是停留在可以做律學分析的材料狀態。雖然這已經是很值得自豪的一種譜式，但附加了律呂譜字後，這種譜式與中古、近古的樂學理論就可以整合在一起討論，並充分證明一個事實，古琴音樂從來不是孤立存在的，並不是有別於其他音樂形式的。這一點，以往我們並沒有清楚地認識到。古琴音樂因為其形態特徵的獨特性，在旋律形態方面顯示出與民歌、戲曲、說唱音樂的巨大差異，這給人一種印象，古琴音樂是獨立發展的，與民間音樂涇渭分明。在通常的觀念中，雖然沒有明說，我們卻總是認為古琴音樂形態本身具有雅致不俗的性格，甚至在有些琴人的自我認識中，也認為古琴音樂高於其他

^① 《二香琴譜·序》，《琴曲集成》第23冊，第5—6頁。

音樂品種。儘管我們在一些琴曲解說中看到“此曲借用了某地音調”這樣的說法，仍然沒有對古琴音調和民間音調有任何聯繫起來的想法。戴長庚“從民樂一道往來”的主張對這種觀念本身已經是一種背離，將古琴樂調比勘民間樂調，更是少見甚至可能是沒有的做法。從今天我們對民間音樂更多的認識來看，古琴中保留的某些調名與近古俗樂調名有着直接關聯，並通過那些調名，與明清以來形成的工尺調名也可以聯繫起來。戴長庚分析的十一首琴曲，都把琴五調定絃方案和律呂均調及燕樂二十八調名聯繫起來。下邊這個表列出了戴長庚標注的調名關係：

1	猗蘭操	黃鍾宮	正宮	正調定絃
2	佩蘭	黃鍾均商	大食調	正調定絃
3	梅花三弄	仲呂宮		正調定絃
4	洞庭秋思	仲呂商	小食調	正調定絃
5	風雷引	無射商	越調	正調定絃
6	塞上鴻	無射羽	黃鍾羽調	正調定絃
7	搔首問天	無射均	清羽調、蕤賓調、笛家四字調	緊五
8	大雅	無射宮	黃鍾宮調	緊五慢一
9	擣衣	夾鍾宮	清商調、中呂宮	緊二五七
10	八極遊	夷則宮	仙呂宮	緊二四五七，同慢一、三、六
11	古怨	側商調	慢角調	慢三六

從這個意義上來說，戴長庚《律話·琴話》這個文本也是中國傳統宮調理論研究中的一個重要文獻，尤其作者的布衣身份，使他所勾勒的雌雄笛樂調實踐和古琴樂調的聯繫更值得信賴和重視。

第四，戴長庚未深陷運用文化、陰陽、五行等觀念來研究律學的泥潭。如在下卷中，他對將古琴十三徽與十二月、十二時辰勾連一起的做法多有批評，比如“古人定十三徽者，原所以記泛音之節也，後人謂象十二月而加閏，此說最腐”。他以明快的表述道出十三徽為泛音節點這個學理所在，顯示出樂律學家關注律學本身的特點。這也正是戴長庚不落窠臼之處。

綜上所述，戴長庚《律話》的學術意義有如下幾個方面：

在為數不多的對《史記·律書》部分內容校正的論著中，我們可以發現，許多學者在對《史記·律書》進行校勘的過程中，祇是拘泥於對各種版本異文的收集排比，缺少從學術義理角度的剖析。戴長庚獨辟新徑，結合民間音樂、琴、笛及宋人詞譜談樂律問題，考察《史記·律書》正誤，言之有據。

《續修四庫全書》將《律話》收入其中，不僅反映了選編者們敏銳的學術眼光，更說明《律話》具有重要的學術地位。清代考據之風盛行，作為出身於這個時代的學者，戴長庚在其研究中也體現出了重考據的學術風格，但同時也強調義理分析。更為可貴的是，他不囿於端坐在象牙塔裏引經據典，而是將理論研究與音樂實踐緊密聯繫在一起。因此，《律話》是一部有較為詳實的律學文獻考證和豐富的“民樂”實踐基礎的專業學術論著。戴長庚治學的態度、方法也非常值得今日學者們學習和借鑒。

戴長庚身處乾嘉學派吳、皖兩派活躍的時代和地域，浸淫在考鏡源流的學術風氣中，他能放下文人身段，重下學功夫，虛心向樂人學習，重樂律學之道，亦不輕樂器的形而下之伶工技法，自謙為“庚淺人以淺解之”^①。他以琴為實證之器，通過音樂實踐研究樂律學，這使他的學術研究在歷代經學傳統研究成果中具有鮮明的特點。而整理前代學術，挖掘戴長庚治學的學術價值，為他這種學以致用，並追求理論建設的自覺張目，是我們今日學人的責任。

李 玫

^① 引自《律話·凡例》，見上卷首。

凡 例

一、據《中國音樂書譜志》記載，《律話》僅蔣氏刊本這惟一版本，故此整理本即在此本基礎上展開。

二、因校釋部分常前後呼應，為便於查找，《律話》原文分段另起，依內容作出編序，以符號“§”加數位開頭，以資識別。

三、凡筆者對原文的校勘、注釋，皆附各節之後。以“校釋”二字開頭，標明序號，以醒眉目。

四、《律話》所引文獻多為轉述文意，故常有增、刪、倒字處，倒乙段序處，不擬使用引號。所有刪、漏、衍字句之處，皆在校釋中注明。

五、確屬魚魯帝虎之處，校改原文，並出校語。

六、原文中的律學資料皆做驗算分析，排在“校釋”部分。

七、中卷十二詩譜、白石道人越九歌及自度曲等，皆做音樂學分析和譯譜，布在校釋部分。

八、下卷琴律考證及琴曲分析，皆做音樂學分析，布在“校釋”部分。

九、戴長庚原書目錄並不全與正文一一對應，有些祇是在版心上下魚尾中，現補入，以便尋檢。

十、原書字體較為複雜，現皆以今日規範為準，古體字、異體字今徑改作規範繁體字。有通假、俗字、訛字亦徑改作規範繁體字。并因新釋之需而使用舊字形。偶有不改，形成不同字體並在者，皆因考慮原書原貌性質不宜改動而形成。

十一、閱讀本書時，若需瞭解律學和律學史方面的知識，可以參照繆天瑞先生《律學》及本人拙作《中國傳統律學》。

本書中古琴譜字獲得了北大方正電子有限公司字庫業務部的軟件支援，他們所提供的技術支持，工程師張國榮對於安裝和使用的悉心指導，使下卷中古琴譜字的錄入獲得整齊漂亮的効果，在此特為致謝。

目 錄

《律話》上卷

序	(3)
凡 例	(5)
《律話》總目	(9)
《律話》上卷之一	(11)
《史記》律數	(11)
《律呂新書》長短圍徑之數	(12)
律下宮商解	(14)
六調	(14)
上生下生解	(16)
十二律表	(17)
五音次序 五音起法	(21)
上九商八解	(22)
縮角	(23)
上九捷訣	(25)
羽角不足說 六陽律連珠	(35)
淮南五子圖法	(37)
五子圖	(39)
五子圖解	(39)
相生不相合表	(41)

相生相合表	(42)
總計五音合化	(44)
五運五音圖	(45)
五音合化說	(46)
十二律上九虛實相含法	(47)
淮南變律	(50)
《史記》變律	(51)
京房變律	(51)
六朝變律	(51)
羽七說	(52)
京房十二角律	(52)
五九說	(54)
商八說	(55)
角六說	(55)
四十八律	(56)
《律話》上卷之二	(68)
九三解	(68)
子辰申	(69)
寅午戌	(70)
丑巳酉	(70)
卯未亥	(71)
字譜合律	(73)
始一終十解	(77)
八三法	(78)
十二律呂分數表	(79)
黃鍾宮數全積	(84)
黃鍾角數全積	(89)
數形成聲圖解	(90)
古今工尺譜	(96)
宮八十一	(99)

《律話》中卷

十二旋宮說	(111)
十二律字譜	(112)
唐宋二十八調	(113)
二十八調俗呼板眼考	(115)
十八調考	(117)
笛律	(119)
吹口出氣說	(120)
工尺說	(121)
七音配笛說	(122)
七音相生表	(124)
七調圖說	(126)
二十八調別名考	(140)
五律不立調說	(143)
姑洗笛、仲呂笛	(147)
雄笛式	(147)
雌笛式	(148)
雌雄二笛圖說	(149)
中管曲名考	(150)
《明史》十二月按律樂歌考	(157)
移宮就律說	(161)
銀字管考三則	(163)
詩譜律說三則	(165)
《白石歌曲》譜律說	(167)
變音濟正說二則	(167)
白石歌曲調	(168)
《欽定詩經樂譜》	(172)
燕樂譜	(178)
《白石道人歌曲》	(204)

《律話》下卷

琴	(251)
宮調	(253)
十二律呂寸數表	(255)
正聲琴圖	(258)
琴圖說	(259)
四十九律泛音圖	(261)
泛音圖說	(262)
泛音表	(265)
泛音當徽鳴圖	(279)
徽分取音說	(280)
綽注吟猱撞說二則	(286)
有詞無詞說	(290)
《猗蘭操》釋	(297)
《佩蘭》釋	(316)
《梅花三弄》釋	(371)
《洞庭秋思》釋	(381)
《風雷引》釋	(394)
《塞上鴻》釋	(414)
轉軫說	(418)
緊五絃一徽琴圖	(419)
緊五絃一徽泛音圖	(420)
緊五絃一徽圖說	(421)
《搔首問天》釋	(426)
慢一緊五絃琴圖	(449)
慢一緊五絃泛音圖	(450)
慢一緊五絃泛音圖說	(452)
《大雅》釋	(458)
緊二五七絃琴圖	(465)

緊二五七絃泛音圖	(466)
《搗衣》釋	(473)
緊二、四、五、七絃琴圖	(481)
緊二、四、五、七絃泛音圖	(482)
緊二、四、五、七絃泛音圖說	(483)
《八極遊》釋	(490)
慢三、四、六絃琴圖	(492)
慢三、四、六絃泛音圖	(493)
《古怨》釋	(501)
跋	(503)
主要參考書目	(505)
附 錄	(513)
戴長庚原譜：《洞庭秋思》《風雷引》《塞上鴻》《搔首問天》	
《二香琴譜·序》	(529)
後 記	(532)

《律話》 上卷

貴州师范学院内部使用

