

中国音乐史学的三个阶段

——中国音乐史学史问题初探

中国音乐的可考历史自河南舞阳县贾湖村骨笛算起，迄今已有八千年了。作为反映中国音乐历史的学科——中国音乐史学也走过了自己漫长的道路，从无到有、从小到大、从简单到复杂、从幼稚到成熟。回顾中国音乐史学的发展过程，探寻中国音乐史学不同发展阶段的历史特征是音乐史研究不可缺少的一部分，也是中国音乐学建设所必须的。

中国音乐史学的长卷可分为四个阶段：古代音乐史学、近代音乐史学、现代音乐史学、当代音乐史学。本文讨论前三个阶段。

源远流长的中国音乐史学自何而起呢？这是古代音乐史学首先必须回答的问题。

音乐史学是关于音乐历史的学问。当我们古老的国土上有了音乐，也就开始了中国音乐的历史，并有了产生中国音乐历史认识和关于音乐历史学问的条件。中国音乐史学是产生于客观的中国音乐史之后与中国音乐、中国史学息息相关的学问。目前，对古代音乐史学的了解还只能依靠文字写成的文献。

有了文字，就有了用文字记载的历史。在中国，这种历史是从殷商开始的。甲骨文的出现使得殷商的历史可溯、可信。中国音乐史学也与此同时进入了以文字记载的音乐史学——信史时期的音乐史学阶段。殷契、钟鼎都有了关于音乐的记录。商周之际的文献中关于音乐的文字已大量出现。《竹书纪年》、《尚书》等也有关于音乐的记录。《左传》、《国语》等著作中记载的晏婴、史伯、州鸠等官员、乐工说及音乐的文字则不仅是对古乐的述说，而且已有评论。音乐专门篇章的出现是战国时期的事，如墨子《非乐》、荀子《乐论》等，大大地丰富了音乐史学。从甲骨钟鼎到竹简文书，从记乐文字到谈论古乐，从偶尔涉及到专谋成篇，表明了商周以来文字记载的音乐史学的发展。中国音乐史学至此已有专门音乐论著了。

音乐史学的积累、商周丰富的音乐实践、春秋战国时期学术的繁荣、史学的进展和综合性图书的涌现等终于使中国音乐史学在战国末年又大大地向前迈进了一步，这就是《吕氏春秋》的出现。这一部由吕不韦（公元前 300 年？——前 236 年？）集合门人所撰的大书，兼儒墨，合名法，凡一百六十篇。书中有相当多的篇幅谈到音乐，说及音乐史者也不少。如“大乐”、“侈乐”等篇都评论了古乐。尤其重要的是该书专设了谈音乐历史的篇章：“古乐”篇与“音初”篇。“古乐”记述了朱襄氏至周武王的乐事，多属代表性乐舞。“音初”记录了东音、西音、南音、北音、郑卫之声、桑间之音。前者谈帝王京畿之乐，后者谈四方民间之乐。中国音乐史学由此开始了自己的史学著述。它所形成的音乐史学著述传统，如：音乐历史记载的时间由远而近，依部落首领或帝王为序；音乐历史以各代帝王的大型代表作品为中心线索；置四方之

乐与民间音乐于另篇；事迹记载与评论相结合等都对以后的中国音乐史学产生了深远的影响。以《吕氏春秋》为标志，中国音乐史学在战国末年进入了拥有专门音乐史篇章的阶段。

作为中国史学组成部分的中国音乐史学是从西汉的《史记》开始的。迄今已有二千年的历史了。我们认为，《史记》是中国音乐史学作为历史学一个分支学科诞生的标志。《史记》八书中专列“乐书”、“律书”表明了音乐历史被正式地郑重地列入祖国史册，成为正史的有机组成部分。至此，正史或以《乐书》、《志书》（《乐志》、《音乐志》）专列或以《礼乐志》、《律历志》并列记载各历史时代的音乐。这些志书构成一部历史悠久、内容丰富、世界罕见的中国音乐史长篇巨著，也是中国音乐史学的长篇巨著。

当然，正史的乐志大多是记一段乐史，加上有些史书无志完整系统地反映中国音乐史学只有廿四史与《清史稿》是不够的。自唐刘秩编《政典》之后，出现了不只摘编现成材料，而力求融会贯通，弄清事物原委的新型史书。这种不同于类书的新型史书的出现使音乐史学又向前迈进了一步。这种新型史书政书，共有十部称为“十通”。以唐杜佑《通典》、宋郑樵《通志》、元马端临《文献通考》最为著名。《通典》八典之五是乐典，《通志》二十略有七音、乐、艺文等音乐或关于音乐的三略，《文献通考》的二十四考中有乐考。“十通”与廿四史及《清史稿》互为补充较系统地反映了中国音乐的历史变迁。

正史与“十通”的音乐部分也只是中国音乐史学的一个部分其他形式的著作也反映了历史。如唐《教坊记》、《羯鼓录》、宋《东京梦华录》元《唱论》、《中原音韵》、明《律学新说》等是较好地反映了历史或具有重要学术价值的研究

性专著，具有高度的史学价值。特别是宋朱长文《琴史》的出现，标志着中国音乐史学拥有了自己的专门著作。自此以后，琴史著述为历代琴家所注重，琴史成为中国音乐史学中有较多著作的专史。

从西汉至清末，中国音乐史学以多种面貌向前发展。这个阶段，历史悠久，尤其是乐书、志书的修撰延续约二千年，而且著述体例与方法也一脉相承，呈现出比较稳定的状态。长期稳定的发展使音乐史学积累了丰富的经验，形成了重视音乐史学建设的传统。因此，对于这一段的中国音乐史学，我们姑且称之为传统史学，传统史学一些突出的特点是值得我们认真研究、继承的。

第一，把修撰音乐志书作为一个时代音乐史学的主要工作。史学工作多样，修撰、评论、研究、纂辑、教学、宣传、整理等都是史学工作的重要内容。而修撰志书则将历史记入可以传世的史册，使今人与后人能阅读和了解历史，史学工作者也可以据此使得我国的音乐史学有着大量的、连续的、较可靠的历史基础，与欧洲国家相比，我国古代（尤其是上古、中古）的音乐史料较为丰富，这不能不归功于这种史学传统。

第二，音乐史学编撰以记录史迹为主，所记以史迹中的大事为主。史迹记录是保存史料、客观地反映音乐历史的主要方法。史志或“十通”以史迹记录为主，以史料反映一个时代的音乐，不仅较为实在而且为后世保存了大量音乐史料。记史之中，以大为主，力求简要地以大事反映整个时代的音乐。从而形成了为后代所遵循的择要入史的史学工作方法。

第三，求真精神和纪实文风。古代音乐志书或历史著作中的音乐部分，大都以纪实性文字写成。“十通”则多有考证，

努力还历史以本来的面目。求真成为传统史学的追求。大多数史学工作者在自己的史学工作中以认真负责的态度追求历史的真实，这种精神当与太史公“直书”精神的影响有关。与求真为理想的音乐史学相适应的是史学著述的纪实文风。传统史学记述史迹多采纪实文字而少华言与美饰，史学著述中求真而不是求美的语言表述形成了别于文学语言的另一样式——史学语言。

第四，述往事，思来者（司马迁语），记事又评史。正史或其他史著在记录史迹的同时常有对历史的评点、引发，不仅叙述史迹，也说及历史上音乐的优劣、用乐的得失等等，以为今天与未来的借鉴。

第五，乐与政通。这里有三层意思。一是选记乐事时注意与政治的关系，关于帝王之事者先之，二是注意音乐与各种政治、社会制度（如礼制、历制、计量等）的联系，对音乐制度的记录尤其详细。三是评说音乐时特别重视音乐与政治的联系，充分注意音乐的社会作用。

第六，入清以来，尤其是乾嘉年间出现了许多深入探究的学术成果，形成了音乐史学史上成绩卓著、影响深远的考据学派。这些人注重史料的研究，努力辨明真伪，求得真实与可靠。他们以严密考证为主要方法，实事求是，追根穷源，无证不信，广参互证，希望把音乐史学建立在可靠的史料基础上。考证、索据是这个学派的主要研究方法，从点上思证是他们的主要思维方式，注重史学的微观问题是其主要特征。凌廷堪的《燕乐考源》，姚燮的《今乐考证》等是这个学派的重要著作，对后世学人有重要的影响。这个学术流派是中国音乐史学史上最重要的学术研究流派之一。

中国音乐的传统史学是中国封建社会中的史学，它与封

建社会一起诞生，在长期发展中受到封建统治阶级思想、文化的浸染，有许多必须摒弃的东西，这主要有以下六个方面。

传统音乐史学的主体，历代音乐志书和“十通”等历史著作的音乐部分体现着官方的意志。在修史撰志中封建统治阶级意志占统治地位，而对人民大众的音乐艺术创造和广阔的社会音乐生活未予应有的重视。比如乐工的创造与贡献正史就很少提及，甚至连朱载堉呕心沥血一生钻研所取得的“新法密率”这样在世界上居领先地位的成果也未给予应有的评价。为数不多的音乐研究论著大多以官方重视的题材为对象。音乐史必须是一定社会的音乐历史而不能只是官方的音乐史或其他。从这个意义上说，传统音乐史学（尤其是史志学）是官方的史学。

缺乏音乐史学研究的整体性。传统史学多以记叙事迹为主，而较少系统的史学研究。除了律学研究之外，其他方面直至宋元才渐有专题研究著作问世。这些专著，较少对琴史作整体发展的探究。专史、专题如此，音乐史学总体也是如此。史学以记叙、评点为主而缺乏对音乐历史的总体把握，缺少对某一专题的深入细致全面的学术研究，这种情况直至元明之后才略有改变。

音乐史学理论的贫乏。这与传统史学的状况有关。传统史学长期处于记叙、评点的水平，专题研究也不多。因此未能有一支强大的音乐史学研究队伍，也未能对史学建设的理论作认真的研讨。传统史学的主要理论工作是评点和考辨。研究的主要方法是根据一点阐发开来，或根据一点予以证明（证真或证伪）。史学理论建设受到对象和方法的限制，因而古代鲜有音乐史学理论问世，评点性、心得性的著作也很少，

更谈不上形成史学理论体系了，史学理论的贫乏也影响了史学建设的完整性和应有的学术深度。

忽视音乐艺术规律的研究。传统音乐、史学十分重视音乐的功利性，而忽视音乐本体的艺术规律。长期以来，对音乐艺术的形式、特征、变化等研究一直处于较薄弱的地位。

音乐史与音乐实践的脱节。一时代的音乐史应是一时代音乐实践的反映。而传统史学中史志的主要撰写人是不懂或不太懂音乐的史官或文人，他们与音乐实践有较大的距离。史志中对音乐实践的记载与研究也很不充分。传统史学中学术研究的“大头”——律学研究大多是在理论律学方向上，很少研究音乐作品和民间音乐的音律问题。其许多理论成果未能付诸音乐实践。

传统史学长期以一家之说——儒家学说为史学指导思想。对它的批判、扬弃，对其他进步的哲学、思想的吸收都不够。长达两千年的历史中，史学观点、史学方法、史学研究方向等趋于稳定不变，缺乏应有的活力。

中国音乐史学四个发展阶段中，古代音乐史学历时最长，留存的材料很多（尤其是传统史学阶段）是我们音乐史学极为珍贵的宝库。这座宝库其历史之长，蕴藏之丰在世界音乐史学中是罕见的。它是中国音乐史学界的骄傲，我们应当十分珍惜它，高度重视它、充分发掘、吸取、利用它。

二

中国音乐史学的第二个发展阶段是近代音乐史学阶段，自鸦片战争到五四运动。

晚清以来，国运衰败，国人为图强而注目于西学，在康

梁等维新人物的极力鼓吹和清廷维新人物的支持下，西方学术、音乐陆续传开，凝重的音乐史学也发生了重要的变化。

首先 近代音乐史学处于历史上特殊的社会环境之中。近代中国处于动乱、战争和帝国主义列强入侵的年代，也是社会思想活跃、交流迅速的年代。近代音乐史学不同于传统史学的稳固不变。盛世修史，乱世无志。近代史学处于中国历史上少见的无史志阶段，从而音乐史志工作不再是这一时期音乐史学的主体，研史与编史代之以成为音乐史学的主要工作。由此，史学的主人由史官、命官而变为平民学者，人们可以比较自由地选择史学研究课题，按照自己的意志进行史学研究工作，这是音乐史学史上具有重大意义的转折。

其次，音乐史学理论与实践在这一阶段有了丰富的新进展。尤其是史学研究方面，在课题选择、史学思维等关于研究水平的重大问题上有了新的进展，并提出了史书编纂方法、戏曲音乐研究等新的史学课题。近代史学这些不同于传统史学的进展 使之成为中国音乐史学史上一股新的学术潮流。这股新潮流可称为“新史学”（因郭沫若称王国维为“新史学之开山”故称）。

从传统史学到新史学的发展，一方面是音乐史学本身成长、变化的要求，一方面也是新的社会思潮、文化的启迪与滋养的结果。它标志着中国音乐史学在新的历史条件下进入了新生期。近代史学对于传统史学的进步，以清末民初王国维、吴梅等学者对传统史学考据学派的继承和发展最为显著。

近代音乐史学的历史进步至少有以下几个方面。

第一，音乐史学研究视野和史学思维的拓展。考据学派重视微观研究，以小问题为主进行考证，鲜有大课题的系统

性著述。近代，由于西洋学术文化的传入，开阔了人们的学术视野，音乐史学研究也转而注意中观层次的，力图在史料的基础上把握一定规模的音乐学术问题。这种研究视野的拓展带来了史学思维的变化。近代，史学思维从注重微观考证，逐渐转移到注意综合、概括。新史学的代表作：王国维的《宋元戏曲考》、吴梅的《中国戏曲概论》、《顾曲麈谈》等都是旨在对戏曲作一定程度的整体把握的研究成果。

第二，史学研究课题、方向的转变，近代史学着重于宋代至清代的音乐研究，在研究方向上注重影响社会音乐生活最重要的艺术形式——戏曲的研究。传统史学研究的重点是古乐、乐律和文人音乐的琴学，就史学总体而言，与社会音乐现实有着较大的距离。在史学思想上有尚古和不注重音乐艺术自身研究的倾向。而近代新史学则重视社会音乐生活，着眼于近代与当代，特别是注意了音乐艺术形式规律的研究，使史学研究与音乐实践较为紧密地结合起来，如吴梅的《顾曲麈谈》既谈“原曲”的宫调、音韵、作法，又论“制曲”中作剧、作清曲的方法；既谈“度曲”时音乐与字的声韵结合、适于吟唱的问题，又谈曲调与情感的问题。这样，他讨论元明、清曲家与作品时在音乐方面的认识就比其他著作要深刻许多，他的史学著作也具有前人所未有的音乐本体论的深度。

毫无疑问，史学研究课题与方向的这种转变是基于史学思想的进步的，这种进步的同时也是音乐史学学术风气的进步。

第三，音乐史书编纂方法的新变化，我国音乐史学历代沿用的史书编纂方法多是类例法与纪传体，分门别类，以为体例；要者立传，纪其本末。这种方法具有聚类条理、因事

谋篇、灵活变化的特点。其缺点是难以贯通和较好地反映出历史的变化。近代史学中章节法的应用使史学著作出现了与过去不同的新面貌，受到了人们的欢迎。

章节法的采用，既与中国音乐史学自身发展有关，也与西方史书的传入有关。传统史学对具体问题的考证主要是从证一点而较少涉及演化。因此，考据学派的著作大多是类例法。近代史学的新重点是编史和综合性的考察，这就突出地提出了史书如何反映某种音乐历史演变、进化的问题。适应新的史学要求的编纂方法由此被突出地提了出来，章节法因此受到史家的青睐。王国维的《宋元戏曲史》凡十六章附一节，是近代音乐史中率先成功地使用章节法的著作。章节法在这时还只是在新史学著作中使用，尚未形成风气，但其影响却是深远的。

第四，音乐史家修养的提高。近代音乐史家不乏博学者，他们力图用广博的知识武装自己，中学西学兼攻，从而使音乐史学研究的视野、方法、课题都有前人所未有的新识，提高了史学研究水平。如晚清国学大家王国维就不仅研究哲学、文学，还研究古史、古文字、古器物，因此他对戏曲史的研究取材广博、论证精微，取得了学术界公认的重要成果。近代对戏曲音乐作出了多样研究的吴梅也是当时北京大学的教授。

近代史学（尤其是新史学）在中国音乐史上是对传统史学的进步，尤其是在中观层次的专题研究上取得了重要的成果。除了《宋元戏曲史》、《顾曲麈谈》这样对近几百年来最重要的音乐艺术形式的概括性研究外，在戏曲音乐、琴学、琵琶曲集辑与研究等方面也有不少成果。但是，近代音乐史学仍处于通史前期的阶段上。它还未能以整个中国音乐历史作

为自己研究与著述的对象，还未进入史学的宏观研究领域。

三

在古代音乐史学和近代音乐史学的基础上，现代音乐史学打开了中国音乐史学史崭新的一页。它在五四运动到中华人民共和国成立的三十年间取得了一系列历史性进展，使这一学科进入了成熟的发展阶段。

现代音乐史学影响最大的是中国音乐通史类著作，以这批通史著作为主构成了现代音乐史学最重要的组成部分——通史学。新兴的音乐通史学是现代音乐史学的第一项历史性进展。它至少有以下几点值得一提。

第一，系统地编撰中国音乐通史著作的滥觞。

在此之前，我国还没有系统地介绍或研究中国音乐史的著作。《琴史》与《宋元戏曲史》只是专史。而一九二二年起至一九三一年的十几年间却接连出版了三部同名的《中国音乐史》和一部《中国音乐小史》。后来杨荫浏写了《中国音乐史纲》 缪天瑞也写了《中国音乐史话》。中国音乐通史著作的涌现在中国音乐史学史上具有重大意义。

中国音乐史进入编撰通史著作的历史阶段。在此之前 要做许多史料、专题、专史等工作。叶伯和《中国音乐史》的出现标志着中国音乐史学已经进入了史学建设的通史阶段。

中国音乐史学逐步成为人民手中的史学。几千年来，音乐史学的主体：史、志、通、要的音乐部分因其浩繁与不专而很难得其精要，音乐通史著作把几千年的音乐史融汇于一炉 对万千乐迹进行理类分编 择要阐述在一、二本书中 便于人们采读。

音乐史学功能得到发挥和史学著作样式的增加。在这方面，一九三零年由商务印书馆编入《万有文库》的许之衡的《中国音乐小史》是值得注意的。许著属介绍性著作，是企图使音乐史学宣传教育大众而作出的一种努力。史学著作除了记史、研史之外又逐渐注重了说史——介绍性、普及性的史学。

中国音乐史学对宏观研究的开始和新的研究领域的开辟。考据学派的研究注重微观问题，尤其是史料真实。近代新史学注重中观问题，如专史、断代史等。通史学则面对中国音乐历史的整体，以中国音乐及其发展作为研究对象。

第二，对历史观的注重和进化史观的运用。

音乐通史学以中国音乐史的研究为主，对历史观的注重与史学著作的编纂方法有关。章节法求贯通，首先必须是历史观点的一贯。章节法在现代逐渐广为采用。因此，对历史观的重视使得人们对音乐历史的把握有一定的哲学意识，也使史学研究与著述有较明确的指导思想。

如果说对历史观的重视是音乐史学的进步，那么，进化史观在中国音乐史学中的应用则是史学思想的重大进步。

这一时期，叶伯和、王光祈等人的中国音乐史著作不约而同地用进化论的思想作为史学指导，以进化的观点阐述中国音乐整体变化和律调、乐谱等中国音乐内部各专门系统的发展变化，这就改变了传统史学少谈变化和因果联系的传统，向着客观地反映中国音乐的历史进程迈开了一大步。同时，也显示了近现代哲学思潮对音乐史学建设的重要推动作用。

第三，比较研究方法的应用。

以进化的观点研究历史的演进和以比较的方法寻求中国音乐与其他音乐（主要是西欧音乐）的异同，是现代音乐史

学的两大重要内容。尤其是比较研究方法采用了以往未有的参照系，大大地开阔了史学视野，在内容、方法、思维方式等方面丰富了中国音乐史学。这不能不谈到著名中国音乐史家王光祈。他序于一九二四年十二月，初版于一九二六年一月的《东西乐制之研究》是我国音乐史学中用比较音乐学的方法研究中国古代乐制的著作。作者吸收国外比较音乐学的成果，对古代乐制作出了独特的研究。这种研究方法还被用在其《东方民族之音乐》等著作中。应该指出的是，比较方法在音乐史学中的使用不只是王光祈一人，一九二六年初版的童斐的《中乐寻源》中就采用了中西音乐对照比较，用以说明书中的乐理问题，这种比较不仅有谱例，也有文字。

五四前后，比较研究方法在音乐学术界已有许多应用。如《近代中西音乐比较观》（1916年）《中西乐律同源考》（1915年）等都已应用了比较研究的方法。赵元任在二十年代对“中国派曲调”和声的研究和以比较研究的结果指导的音乐创作，不仅丰富了我国现代的音乐创作，也为音乐史学的比较研究方法增添了新颖、独到的内容。

可见，中国音乐史学对比较研究方法的使用至少有二种途径，一是国内自有（如上述几例），一是国外传入（如王光祈著作）。王光祈的《东西乐制之研究》等书运用比较研究的方法研究中国音乐，为现代中国音乐史学作出了重要贡献，在史学方法上给后人以许多启迪。但是，在中国音乐史学中第一个运用了中西音乐比较研究方法的并不是他。在他之前，国内已有不少人应用比较研究方法进行音乐史学研究。

新的研究方法与研究角度、视野的开阔几乎都是相伴而行的。王光祈在其著作中进一步把中国音乐置于东方和世界音乐之中予以考察。他提出了中国、希腊、波斯阿拉伯三大

乐系构成世界音乐体系的分类理论，从而在中国音乐史学研究中首先把中国音乐与世界音乐结合起来。这种研究引起了欧洲音乐学术界的关注。其三大乐系理论被国外不少音乐理论家所接受。在国际音乐界杳无声息的现代中国音乐史学由此获得了一定的影响。

需要指出的是，三十年代中期，日本学者研究中国音乐史的著作（如田边尚雄《中国音乐史》、林谦三《隋唐燕乐调研究》等）虽已有中译本刊行，不少外国学者也对中国音乐史作出了不少研究，但是（据目前资料看）在中国音乐史研究与著述中率先使用比较研究方法的是中国学者。

第四，对若干重大音乐史学理论的实践。

音乐通史研究与比较研究等新进展提出了许多理论问题。这些理论问题虽未能予以专门研讨，史家们在自己的研究与著述中却已付诸实践了。

中国音乐通史的分期问题。中国乐史几千年，时间跨度大，变化极为繁杂，分期是研究与著述所必须的。如何分呢？叶伯和的《中国音乐史》上卷把中国音乐史分为四个时代 郑觐文五卷本《中国音乐史》把整个音乐史分为七个时期。两种不同的分期表现了他们对音乐史分期理论的几个共同见解

分期的依据。叶、郑两人均以音乐作为划分的依据。

分期的界限。叶以一个历史阶段音乐变迁的特点，郑以一个历史阶段的主要音乐形式作为划分各个时期界限的标志。

分期不宜过细。对历史进行分期是为了把漫长的历史浓缩为几个不同特点的阶段，以便于对历史的把握。分得过细不能达到分期的目的。叶著采用四大段分法，郑著采用了七

小段分法，都不太细。

以一定的依据对音乐史进行有界限、不过细的分期，较好地解决了漫漫乐史无边无际的问题，使通史著作呈现了较明晰的历史发展线索。叶、郑对音乐史分期的这些见解成为其后被中国音乐史学界一致接受的音乐历史分期原则。

中国音乐通史的编纂问题。音乐通史学这一时期在编纂方面的实践主要有两个方面。

先从通史著作的内容看，有两种不同的类型。叶、郑二史采用从中国音乐总体演进，分若干个阶段的办法编，试图全面反映中国音乐的历史，这种方法是其后绝大多数中国音乐史著作所采用的。王光祈的《中国音乐史》则另创一格，采取分类法编成。全书分律调，乐谱、乐器，乐队组织、舞乐、歌剧、器乐三大部类叙述，而以声律为重，试图在这三大部类的“进化”中反映中国音乐的历史。前者寓意于从整体把握历史，后者寓意于从某几个重要方面反映历史。中国音乐通史的编纂由此有了总体性和部类性的分野。

叶、郑、王三部史书相比较，王史显然是有较多学术意味的著作。因其著主旨不在求总体的贯通，也不采用分段叙述的方法，史书就有比较灵活的结构，对某些问题能有较充分的研究。可见，在音乐通史学刚出现的年代就有了着重于编和着重于著的二种著述倾向。

值得注意的是，象王史这样既不全面反映历史又有一定学术研究的史书在中外音乐史上较为少见。这种音乐史书的出现与舒新城有关。中华书局出版包括王史在内的一套丛书的设想是他提出的，这套书的三点“通则”亦是他的主张。通则关于丛书“取材不与教科书雷同，又能与之相发明”、“务

期能启发读者自动研究之兴趣”^①（舒新城语）对王史的著述设想有着指导意义。此例亦可说明，音乐史学的著作类型与作为商品的书籍的社会流通、与出版部门、编辑意图等传播界的因素有关，音乐史学的发展不独是音乐史学界自身所为。

再从通史著作的编纂体式看，也有两种。一种是以源自我国史学“因事命篇，不为常格”（章学诚语）的纪事本末体、古代小说的章回体与西洋传入的章节体结合的章节体式。这种中外书体的结合取章节这种外来形态。于是，中国音乐史学在编年体、纪传体、类例体之外又增添了一种新的史学书体——章节体。这种书体一出现就被竞相效法，并流传至今，成为中国音乐史学叙述、探究音乐历史的主要体式。王、许等史均用此体。

另一种是把章节体的实质揉进中国固有的卷下分编形式之中，而取中国固有的卷编形式。这是中外书体的又一种结合。叶、郑二史即采用这种书体。

以上说明，中国现代的音乐通史学编纂体式是立足于中国原有形式，吸收外来方法，改造发展成的。他们并没有抛弃封建时期传统史学的编纂体式，而是运用或改造旧的形式为史学建设服务。对历史的科学态度，从来都不是一概否定，而是客观地认识、批判地继承、有吸收地扬弃。

第五，新兴的音乐通史学对其后中国音乐史学界的影响。

中国音乐通史著作的刊行立即引起了音乐界，尤其是音乐史学界的注意。史学工作者从中吸取营养，评判得失，调

王光祈：《中国音乐史》第5页。

整自己的史学研究与著述，对自己的成长和史学建设起了良好的作用。四十年代以来，中国音乐史学界的巨擘杨荫浏就从对郑、许、王史的阅读与学习研究中获得了大的收益。比如，其四十年代的名著《中国音乐史纲》（1944年），其堪称为当代中国音乐史学代表作的《中国古代音乐史稿》，都采用了王、许等史书的章节体式，并且从通史著作中找出郑史“不问真伪”“充满复古神秘思想”；许史“从书本到书本”“自己的结论，则是不够的，先有雅乐后有俗乐等看法，根本不能成立”，有的段落“十分空疏”；王史“对我国发展最高的戏曲音乐”“说得一钱不值”^①等等，从而在自己的研究与著述中努力克服这些不足。杨荫浏对中国音乐史学的贡献不能不与史学先驱者的治学得失、学术成果无关。杨史中，对史料力图辨伪求真、追求阐述的通俗易懂是别于郑史的；杨史注意书本材料与活的音乐的联系，有自己的见解，对俗乐和雅乐关系的较好把握，内容充实等是有别于许史的；杨史对戏曲音乐的高度重视和深入研究是有别于王史的。凡此等等都是杨史之优，也是中国音乐史学的进步。同时也说明史学先辈以自己的史学工作成果、得失影响或滋养着后来的学人。

从这里，我们也可见历史研究所应具有的多面观。不仅要研究史学的成功，也要研究失、不足、缺点，因为这些都是历史，而且都影响着未来的历史。

第六，新兴的音乐通史学实际上形成了一个通史学派。

在二十年代至三十年代初期短短的十年间，出现了四位

对郑、许、王史的评价，均见于杨荫浏《中国古代音乐史稿后记》，《音乐论丛》（一）第181—182页。