

國立臺灣師範大學
音樂學系博士班音樂學組學位論文

二十世紀上半葉
中國音樂史寫作脈絡探析

指導教授：羅基敏

研究生：黃于真

2015年2月

摘要

關於中國古代的音樂記載，自古以來一直禮樂制度的面貌，在正史的書寫中占有一席之地，歷代正史樂志中的記載，也成為中國自古以來重視音樂的象徵與證明。然而自十九世紀末開始，西方音樂與音樂思想，伴隨著其他各種的西方文化，開始大量傳入中國。中國學者面對西方音樂文化的衝擊，開始逐漸反思自己的固有音樂，藉由傳入的西方音樂概念與方法，來檢視中國既有音樂的本質，與發展歷程的問題。「中國音樂史」的寫作，即是在這種中西音樂文化衝突的背景之下，於 1920 年代逐漸開展出來的新學術範疇，葉伯和 1922 年出版的《中國音樂史》，就是第一本在當代音樂史學觀點下產生的音樂史著作。不同於傳統正史樂志，只做為一朝音樂制度的記載，於傳統中國史觀中亦非「史」而為「志」的寫作類型，二十世紀出現的「中國音樂史」，以當代史學講求歷史連貫性發展，以及音樂史中以音樂元素為主體的觀點，做為音樂史寫作的基礎。作者們憑藉著他們對於中國音樂的了解、對於史料的掌握，以及關於音樂史寫作的不同觀點，完成了各種論述觀點相異的「中國音樂史」。其中有如許之衡、童斐、鄭觀文等人以固守中國傳統音樂內容為本的「國粹派」觀點，有如葉伯和、王光祈、蕭友梅等人，從對於西方音樂史的理解中，主張以西方音樂史寫作方法為前提的「西化派」觀點，此外亦有受到日本現代化影響的日書譯本—田邊尚雄以比較音樂學為基礎的《中國音樂史》，以及匯集二十世紀上半葉成果，並開啟中國音樂史寫作後續發展的楊蔭瀏《中國音樂史綱》。

本論文以二十世紀上半葉的八本中國音樂史著作為主體，就作者、中西音樂與歷史觀點，以及時代背景等不同的脈絡元素，來分析每一本中國音樂史的寫作脈絡，如寫作目的、內容架構、論述觀點與方法等，以及成書過程、評論與問題等反映時代背景面向的歷史詮釋。並從結構歷史的觀點，以寫作觀點與時間等複合因素為序，呈現出二十世紀上半葉中國音樂與西方音樂文化相互衝擊與融合下，中國音樂史寫作初發展的歷史樣貌。經由各本文本的分析，本論文在結論中提出十九世紀末以來中國音樂在西方音樂文化影響下，於中國音樂史寫作的範疇中所形成的三個音樂史學論題：雅俗樂的歷史辯證、中西音樂美學的根本差異，以及音樂學範疇拓展對於音樂史觀的影響。這些論題在二十世紀下半葉的中國音樂史寫作與音樂史學中，仍是有待深入研究的基本議題。

關鍵字：中國音樂史、音樂史寫作、音樂史學、西化、中西交流

Abstract

The writing of music history already existed in ancient China. *Yue Zhi*, record of music events at court and the rituals of every Dynasty, was included in China's *Standard Histories* and served as the primary historical documents of Chinese ancient music. Even though *Yue Zhi* is included in the *Standard Histories*, it does not qualify as a *real* history from the perspective of contemporary music historiography, let alone traditional Chinese historiography, which was based primarily on biography. Since late 19th century, Western culture, including its music culture, invaded China and had a strong impact. To compete with the then dominant music culture of the West, Chinese intellectuals began to evaluate Chinese ancient music, for example, the traditional definition and discourse of it. They applied the perspectives and methodology from the West to investigate the issues regarding the development of Chinese music and reconstruct the system of the writing of Chinese music history. Viewed this way, the writing of Chinese music history can be said to have emerged in the 1920s. Bo-he Yeh's *Zhongguo yin yue shi*, published in 1922, appeared, literally, as the first Chinese music history. Different from *Yue Zhi*, which was limited to the recording of music events and rituals, the writing of Chinese musical history in early 20th century focuses on the issues of historical continuity and causality, which derive from contemporary historiography, as well as music ontology, one of the fundamental topics of 19th-century Western music aesthetics. Due to the difference in terms of the condition of writing and the quality of the authors, the contents of these works of Chinese music history vary, and depend on how each author comprehended Chinese music and its history. Zhi-heng Hsu, Fei Tong, and Jin-wen Zheng, who were experts of Chinese traditional music, adhered to its system and adopted a traditional perspective of music discourse in their writings. They are considered to be conservative. On the contrary, Bo-he Yeh, Yiu-mei Hsiao, and Guang-qi Wang, who had an education of Western art music, are advocates of Westernization. They introduced Western music and methodology into their works, viewing this as an essential strategy to reconstruct the historical discourse of Chinese music. *Zhongguo yin yue shi*, yet another example of contemporary writing of Chinese music history, includes a partial Chinese translation of *Tōyō ongaku shi* by Japanese musicologist Tanabe Hisao, and presents a Chinese music history that was based on the theory of "cultural transfer" adopted in comparative musicology. Situated in the context of a contrived "Eastern culture", this work presents a Japanese response to the West and, in particular, the "Japanese Westernization" campaign in early 20th-century China. In his *Zhongguo yin yue shi gang*, Yin-liu Yang reviewed the earlier writings of Chinese music history, and established a new, folk music-based historiography as the major concern of Chinese music history. Judging from the impact that Yang created on the development of "Chinese Ethnomusicology", this monograph could be regarded as a milestone of Chinese music historiography.

In this dissertation, I focus on the eight above-mentioned works of Chinese music history. I explore the context of these works' creation, and discuss the purpose of these

writings and their structure, the authors' methodology, and their viewpoints regarding the discourses. I also discuss issues in historical perspective, including the authors' creative process, these works' publication, their reception, and the biography of each author. Applying the concept of "Strukturgeschichte", I present an overview of the development of Chinese music historiography in early 20th century, an era when Chinese music encountered Western music and underwent a great cultural shock that motivated drastic changes and new approaches. I conclude with three issues on the writing of Chinese music history, aspects of Chinese music historiography yet to be explored in great depth in current scholarship: the dialectic between court music and folk music, the fundamental differences between the aesthetics of Chinese music and Western music, and the issue of how the expansion of the boundary and category of Chinese music studies influenced its historiography.

Keywords: Chinese music history, writing of music history, music historiography, occidentalization, Sino-Western encounter

誌 謝

在提筆寫下這一篇謝辭之前，我不可避免地琢磨了一番，除了參考許多論文中的致謝辭，甚至試過用論文謝詞產生器來製造出一篇制式的謝辭稿。但就如同對於音樂作品的分析一樣，即使我們可以用各種理論工具，來分析與詮釋樂曲的意涵，但我們在音樂經驗中所感知的，樂曲本身獨立的藝術性存在，並沒有任何分析或曲解能夠充分地展現。雖然每一篇論文謝辭的內容格式幾乎千篇一律，但卻著實代表著作者在學習與論文撰寫的歷程中，實際發生與經歷過的幫助、支持與影響，感謝之餘，謝辭也因而同時也成為作者自身生命歷程與意義的一部分記錄。

感謝論文口試委員鄭榮興教授、錢善華教授、黃均人教授與范揚坤教授，耐心地讀完我的論文初稿，給予這本論文以及後續研究相當珍貴的具體建議。

感謝指導老師羅基敏教授，從碩士班到博士班一路以來的授業、解惑、指引、鼓勵與耐心寬容。

感謝從碩士班到博士班一路相伴、互相扶持的新圓和永凱。感謝課堂上互相討論、鼓勵打氣的諸位同學和朋友們，牧慈協助我釐清琵琶定弦的問題，可喬提供討論課中細心記錄的筆記，尚文、致立、嘉穗、怡文、皓閔、偉明時常給予意見；特別感謝奉書仔細幫我修改英文摘要。

感謝在師大求學與工作期間各位師長及同事的指導和鼓勵。

感謝我的家人們，尤其是父母、公婆和先生，一直給我最大的包容和支持。

目次

第一章 緒論	1
第一節 西方音樂影響下的中國音樂史啟蒙	2
第二節 二十世紀初中國音樂史著作概況	11
一、1920年代	11
二、1930年代	13
三、1940年代與其他	18
第三節 文獻回顧	23
一、以音樂史著作本身為討論對象	24
二、將著作視為近現代音樂史人物論述的一部分	26
三、從「音樂史學」發展的觀點分析中國音樂史著作	29
第四節 研究文本與論述觀點	33
第二章 中國古代的音樂史料	39
第一節 正史樂志：中國音樂史的第一手文獻	40
一、《漢書·禮樂志》	42
二、《宋書·樂志》	44
三、《隋書·音樂志》	48
四、《舊唐書·音樂志》、《新唐書·禮樂志》	52
五、《宋史·樂志》	54
小結	57
第二節 樂書：傳統樂學之發展	58
一、《通典·樂典》	58
二、《通志·樂略》	60
三、《樂書》	65
四、《琴史》	66
五、《樂律全書》	69
六、《律呂正義》	71
第三章 中國傳統音樂史觀下的侷限與突破—兼論日書漢譯風潮下的中國音樂史	75
第一節 傳統音樂史觀下的中國音樂史	75
一、童斐《中樂尋源》—與西樂對照的中國音樂樂理書	76

	(一) 童斐生平簡述	76
	(二) 《中樂尋源》論析	78
二、	許之衡《中國音樂小史》—中國傳統音樂史觀之體現	82
	(一) 成書與作者生平	82
	(二) 《中國音樂小史》論析	85
三、	鄭覲文《中國音樂史》—理想與實踐的差距	91
	(一) 成書與大同樂會	91
	(二) 制樂至上	95
	(三) 體格斷代	97
	(四) 古樂重製的志向	99
	(五) 理想與實踐的差距	101
第二節	「日本觀點」的中國音樂史—田邊尚雄《中國音樂史》	104
	一、《中國文化史叢書》	104
	二、「東洋史」研究與民初日文書籍翻譯	107
	三、中國音樂史日書漢譯的前導—《中國音樂史話》	109
	四、《中國音樂史》的編譯	114
	五、《東洋音樂史》中的《中國音樂史》	116
	(一) 以樂器為主要考察	118
	(二) 非關中國的「中國音樂」	120
	(三) 比較音樂學方法的侷限	122
	小結	124
第四章	西方音樂史觀下的中國音樂史	127
第一節	中國音樂史寫作新聲—葉伯和《中國音樂史》	127
	一、成書與沉寂	127
	二、引用西洋音樂史觀	132
	三、西方音樂史架構的影響	137
	(一) 歷史分期之架構	137
	(二) 論述內容之架構	140
	四、日本音樂史觀的影響	142
	五、以音樂實踐論述為主的下卷	145
	六、音樂實踐上的美學判斷	148
	結語	149
第二節	做為反省的中國音樂史研究—蕭友梅《舊樂沿革》	153

一、蕭友梅的音樂生涯與著作	153
二、中國音樂之落後與原因	157
三、西方音樂體系的學習	160
四、舊樂的復興與中國音樂的創新	165
五、《舊樂沿革》之音樂史觀與方法論	170
六、《舊樂沿革》之特色與寫作脈絡	174
(一) 歷史分期的調整	175
(二) 由雅樂轉俗樂的進步觀點	177
(三) 音樂教育制度與傳承問題	180
(四) 古代樂譜之研究與譯譜	182
(五) 樂律與戲曲音樂部分的引用及其侷限	184
結語：做為反省的中國音樂史	189
第五章 音樂學觀點下的中國音樂史體系—王光祈《中國音樂史》	193
第一節 王光祈生平與著作	193
第二節 王光祈的寫作風格與音樂思想	207
第三節 王光祈與比較音樂學	212
一、樂器學	213
二、樂制研究	216
三、聲音學	223
第四節 王光祈的音樂史觀與《中國音樂史》的寫作	227
一、王光祈的音樂史觀	231
二、《中國音樂史》的寫作與內容	235
三、零碎工作的後續進行—《論中國古典歌劇》	244
結語	247
第六章 中國音樂史寫作的承先啟後—楊蔭瀏《中國音樂史綱》	249
第一節 楊蔭瀏早期學習背景	249
第二節 《史綱》的撰寫過程與民間音樂史觀	253
第三節 《史綱》史觀的具體呈現	262
一、以儒學發展為參照的歷史分期	262
二、批判的音樂史觀	263
(一) 疑古風潮	265
(二) 當代研究的突破—考古學	266

(三) 華夷之分與雅俗之分的相對性--寓民間音樂為主體之論述	271
(四) 雅樂傳承與擬古之批判	275
三、正面的史實論述：外族音樂與民間音樂	278
(一) 以融合為目標的外族音樂論述	279
(二) 民間音樂的勝利：詞曲音樂	285
(三) 民間音樂的全面研究：中國民族音樂學之始	292
結語	293
第七章 結論	297
一、中西音樂史觀的衝突與融合	297
二、二十世紀初中國音樂史寫作的基礎論題	303
(一) 雅樂與俗樂的辯證	303
(二) 中西音樂美學發展之差異	307
(三) 律學與民間音樂研究的開展	314
餘論－音樂學發展下音樂史的書寫困境	320
參考書目	323
一、研究文本	323
二、中文古籍	324
三、專書著作	325
(一) 中文	325
(二) 日文	328
(三) 西文	329
四、期刊論文、專書論文	330
(一) 中文	330
(二) 日文	341
(三) 西文	342
五、學位論文	343
六、網路資料	343
七、工具書	344

表目次

- 表一、歷代正史音樂書志列表 41
- 表二、〈東洋音樂概說〉與《中國音樂史話》目錄對照 113
- 表三、《東洋音樂史與》與《中國音樂史》目錄對照 115
- 表四、蕭友梅文論中關於中西音樂史分期對照 176
- 表五、孔德「外族音樂與華樂關係表」 285

第一章 緒論

中國遠古時期的各種文獻中，皆包含了音樂的相關記載：殷商甲骨文就已經有關於樂器、樂曲、舞蹈的文字使用；¹《呂氏春秋·古樂》不僅是史上第一部論樂專著，其中「昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闕」，亦是目前文字記載中最早的具體音樂事蹟。² 從各種歷史文獻中可以看到，音樂總是伴隨著中國歷史的發展，在史書記載中占有一席之地。自《史記》開始，歷代正史皆有樂書或樂志，各種政書會要必論述音樂相關制度與沿革，而唐杜佑《通典·樂典》中，論述歷代音樂沿革，並分別記載歷代樂律、樂器、樂曲之大概，則是中國第一部彙整歷代音樂史料的音樂史著作。隨著歷代音樂的發展，關於音樂的記載文獻也迅速地增加，元馬端臨《文獻通考·樂考》，依循《通典·樂典》的體例寫作，但內容共有二十一卷，較《通典·樂典》的七卷多了兩倍。³ 在正史之外，歷代亦有許多民間撰述的音樂專書，由此觀之，在中國數千年來的歷史發展中，關於音樂的記載自有其論述傳統與發展體系。然而當代的中國音樂史，卻是在西方音樂學與音樂史發展影響下才出現的現代產物，不僅在論述方法上有別於〈樂志〉中的記事體，傳統「禮樂思想」基礎下音樂歷史之價值更逐漸受到質疑與翻轉，中國音樂史也在西方音樂與音樂文化的直接影響下，逐漸形成古代音樂與新音樂兩種不同類型的論述史觀。在二十世紀初中西文化以及古今價值觀的衝突劇變中，為尋求中國音樂未來發展，而各持不同歷史觀點與論述方法的多本中國音樂史著作，則是促成當代中國音樂史與音樂論述型態倏然轉型的關鍵影響。

¹ 參見宋鎮豪，〈殷墟甲骨文中的樂器與音樂歌舞〉，《古文字與古代史》第二輯（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2009），39-63。

² 參見孫文輝，〈古樂《葛天氏之樂》的文化闡釋〉，《文藝研究》，no.2（1997）：77。

³ 參見尚虹，〈《文獻通考·樂考》述評〉，《星海音樂學院學報》，no.3（2000）：22。

第一節 西方音樂影響下的中國音樂史啟蒙

中國音樂自古以來即與西方有所交流，如漢代鼓吹、唐代燕樂等，皆對中國音樂的發展造成極大的影響。然而歷代外族音樂的影響，皆未如十九世紀末以來西方音樂的影響來得全面與徹底，不僅在音樂實務方面逐漸影響並取代中國傳統音樂的地位，在音樂教育、音樂理論與音樂史研究方面，更是完全翻轉中國音樂的傳統觀念、社會環境及論述語境。西方音樂伴隨著西方的科技發展、科學研究，與生活、文化現象的傳入，漸次地成為傳統中國朝現代化轉型的仿效對象之一。

自十九世紀下半葉起，中國在各種戰事的屢戰屢敗中，深切體悟到世界環境的不同局面，以及自身變革的迫切性，從最初「師夷之長以制夷」，以西方軍事技術為學習對象的洋務運動，逐漸開啟近百年來西化及現代化的路程。1895年中國在經歷甲午戰敗之後，全面西化的聲浪更是排山倒海而來，認為中國不僅只要學習西方的軍事與科學，更要從文化教育等各方面徹底地學習與革新，而維新成功的日本，就是中國最佳的學習對象。自此，清廷政府開始派出大量留日學生，並鼓勵個人留日，這股留日風潮，在1905年日本於日俄戰爭擊敗俄國，同時清廷廢除科舉制度之時，達到了最高潮。這些留日學生不僅觀摩日本如何成功地維新西化，更從日本間接地學習大量的西方知識，也將各種的西文文獻，經由日文再轉譯成中文，流傳至中國各地。⁴ 這股留日的風潮影響中國的西化活動甚巨，除了甲

⁴ 關於1895年後中國大規模的留日活動可參見黃慶福，《清末留日學生》，中央研究院近代史研究所專刊34（台北：中央研究院，1975（民64））。

午戰爭前派駐留學生前往西方各國學習軍事技能之外，中國首次對於西方文化的全面認識與仿效，可說皆是由日本間接傳入的，在音樂上亦是如此。

不同於明末清初由傳教士傳入中國的西方音樂，僅只於聖詩、樂器與音樂理論等片面的文獻與器物，清末的西化風潮，促使中國知識分子主動探詢西方音樂的整體面貌，將中國音樂朝向西方音樂體系的改革，視為中國維新與現代化的一部分。二十世紀初，伴隨著各地新式學堂的成立，西方音樂體系首先是以音樂教育的方式進入中國，以沈心工、曾志忞、李叔同等人為主，仿照日本學校音樂教學所編的學堂樂歌，是為中國現代音樂創作的初聲；而同時期從日文教科書編譯而成的各種樂理教材，則成為中國現代音樂理論的啟蒙。⁵ 在新式學堂基礎教育以及整體社會西化環境的推波助瀾下，西方音樂的基礎理論與教育觀念，很快地普及中國各地，與傳統的音樂環境及師徒制度產生觀念上的衝突，促使這些追求西方音樂科學化、現代化的留日學者，在照本宣科的引進西方音樂之時，亦同時批判中國傳統音樂，鼓吹改革的論調。

沈心工以日本西式學校的教材，極力推廣學堂樂歌，他認為西方音樂能夠感發心志，取代中國傳統音樂，為世間新陳代謝自然之勢，並取日本音樂教科書之言道：「將來吾國益加進步，而自覺音樂之不可不講，人人毀其家中之琴、箏、三

⁵ 20世紀初期由日文編譯成中文的樂理教科書有：曾志忞〈樂理大意〉（1903）、《樂典教科書》（1904）、〈和聲略意〉（1905）、辛漢、伍崇明《樂典大意》（1906）、徐傳霖、孫揆《中學樂典教科書》（1907）、沈鵬年《樂理概論》（1908）、李燮羲《樂典》（1911）、高硯耘《和聲學》（1914）等。參見劉綿綿，〈中國近代言“樂理”之的一人—曾志忞—兼對杜亞雄《中國樂理結構體系芻議》之補遺〉，《樂府新聲—沈揚音樂學院學報》，no.2（2006）：104-105。

弦等，而以風琴、洋琴教其子女，其期亦當不遠矣。」⁶ 劍虹則以為「古樂淪亡已非一日，至於今則音沉響絕久矣」，主張中國音樂之革新，必須從小學音樂教育開始，以音樂輸入科學。⁷ 曾志忞更認為「中國之物，無物可改良也，非大破壞不可。」⁸ 這些留日學生在面對西方音樂的態度可說是一面倒，認為中國音樂屬於陳舊的過去，在他們極力從音樂教育及音樂救國的觀點推廣西方音樂之時，對於中國傳統音樂除了直接的批判言詞，並無給與太多的關注。

中國傳統音樂此時雖然在急於音樂西化的改革人士眼中不值一顧，但數千年來既有之累積，在一片革新的聲浪中，亦出現了較具反思性質的批判分析。匪石於 1903 年所發表的〈中國音樂改良說〉，是目前所知針對中國傳統音樂進行分析性批判的最早著作，文中批評中國音樂之淪喪，其原因有四：其性質為寡人的而非眾人的、無進取之精神而流於卑靡、不能利用器械之力、無學理，而其中第三、四項更是與西方樂器與音樂理論相較而獲得的結果。也因此，即使匪石在此時尚未赴日留學，且自謙「非能知音者」，但面對中國音樂缺點，他以日本維新的成功為借鏡，認為中國「對於音樂改良問題，不得不一改弦更張之辭，則曰：西樂哉，西

⁶ 沈心工輯譯，〈小學唱歌教授法〉(1905，摘錄)，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，張靜蔚編(北京：人民音樂，1998)：218-219。原文摘錄自石原重雄，《小學唱歌教授法》，沈心工譯(上海：文明書局，1905(光緒 32))；該書日文原文為石原重雄，《新撰小學唱歌教授法》(東京：共益商社樂器店，1900(明治 33))。

⁷ 劍虹，〈音樂於教育界之功用〉(1906)，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，221。原載於，《雲南》，no.2 (1906(光緒 33))：45-48。劍虹(1875-1926)原名李燮義，1904 年留日，就讀於東京音樂學校

⁸ 曾志忞，〈《樂典教科書》自序〉(1904)，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，209-211。原文出自《新編音樂理論》，鈴木米次郎校訂，曾志忞譯補(上海：廣智，1904(光緒 31))；該書譯自日人翻譯教科書オシレー(Sir Frederick Arthur Gore Ouseley, 1825-1889)，《新編音樂理論》，鈴木米次郎譯補(東京：嵩山房，1892(明治 25))。

樂哉。」⁹ 陳仲子在這片鼓吹西洋音樂的風潮中，罕見地以中國音樂為主題，發表〈近代中西音樂之比較觀〉一文，分析出中國音樂的四個「特色」：聲音簡單、節奏粗略、曲調陳舊、歌詞鄙俚，雖名為中西比較，但其目的仍是以批評中國音樂來表明西方音樂為時勢所趨。¹⁰

雖然這兩篇文章皆是以主張音樂西化為前提，但就其批判中國音樂之觀點，匪石著眼於音樂教育與傳播、音樂審美、樂器、音樂理論，而陳仲子進一步就旋律、節奏、創作內容等方面加以評判，以西方音樂所代表的現代音樂觀點，形構出中國傳統音樂的樣貌，首次將中國音樂置於當代音樂論述的語境之中，成為現代中國音樂研究的雛形。

二十世紀初全面西化浪潮的橫衝直撞，到了 20 年代因為五四運動的發展而有所轉變，出現了較為深思熟慮的反省、重新評價與新路徑的探討。在此之前，孫鼎於 1911 年所發表的〈中國雅樂〉一文為中國音樂辯護，他將傳統曲調譯成簡譜，試圖用以說明中國音樂曲調之字詞基礎及審美性，與西方音樂有所不同。¹¹ 而在返國之初大倡中國無物可改良的曾志恣，則在 1914 年發表〈歌劇改良百話〉，一改過去拋卻傳統音樂的主張，從音樂的角度重新肯定傳統京劇的價值，並就音樂、

⁹ 匪石，〈中國音樂改良說〉(1903)，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，189-192。原載於《浙江潮》，no.6 (1903 (光緒 30))：1-10。匪石(1884-1959)原名陳世宜，是二十世紀上半葉著名之詞學家，「匪石」為其早年任新聞記者之筆名，其後之詞學相關著作則多以「陳匪石」署名。

¹⁰ 參見陳仲子，〈近代中西音樂之比較觀〉(1916)，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，255-261。原載於《東方雜誌》，卷 13，no.6 (1916 (民 5))：1-4。

¹¹ 參見孫鼎，〈中國雅樂〉(1911)，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，236-243。原載於《東方雜誌》，卷 8，no.4 (1911 (宣統 3))：18-23。

教學與組織方面給與改良意見。¹²

在衡量中西音樂之差異與優劣之間，相對於全面西化的主張，在 20 年代亦開始出現擁護傳統、提倡復古的聲音，如章太炎、童斐、鄭覲文等人主張復興中國音樂，他們認為傳統中國音樂博大精深，非西方音樂所可取代，因此致力於傳統音樂的研究、復興與推廣。¹³ 在支持傳統音樂的學者中，不乏有留日學生，例如王露在日本學習六年西樂後，認為中西音樂各有其發展脈絡，西法不適用於中用，中國應要固守發揚自身的音樂傳統。¹⁴ 雖然這些被稱為「國粹派」的論點與作為，在當時以西化為主導的社會氛圍中，往往招致諸多的批評，且由今日の後事之師回觀，當時的復古主張與行動，似乎未能為中國音樂的發展開闢出一條創新的道路。但這一股隱含著民族主義情感的復古主張，在當時以西方音樂介紹與教育為主的音樂論述場域中，卻為中國音樂發聲，開啟當代中國音樂研究之先河。20 年代《音樂雜誌》、《音樂季刊》等中國最早的音樂期刊中，除了介紹西方音樂之外，亦是早期中國音樂研究論述發表的主要刊物，內容從傳統的律調學說、曲調考證，到樂器改良、中西曲譜翻譯等，足見在西方音樂大量引進中國的當時，中國傳統音樂的研究論述亦受到西方科學研究方法的影響，而開始以當代學術研究的姿態進入二十世紀初新的音樂論說場域之中。

¹² 參見曾志忞，〈歌劇改良百話〉，《搜索歷史－中國近現代音樂文論選編》，中國音樂學院叢書，張靜蔚編（上海：上海音樂，2004）：65-74。該文原聯載於 1914 年 4-6 月《順天時報》，但僅刊至第 41 話。

¹³ 關於當時擁護傳統音樂的國粹主義派，可參考馮長春，〈20 世紀二、三十年代的國粹主義音樂思潮〉，《中國音樂學》，no.4（2005）：75-88。

¹⁴ 參見王露，〈中西音樂歸一說〉，《音樂雜誌》，卷 1，no.9-10（1920（民 9））：1。

在早期關於中國音樂的論文中，對於中國音樂歷史源流的論述，也成為體現中國音樂價值的呈現方法之一。1920年代初期，區石溪、羅伯夔、季青、宋振海相繼發表〈中國音樂源流考〉、〈歷代音樂源流考〉、〈中國音樂史略〉等文章，試圖說明雖然三代以後雅樂淪亡，但現存中國音樂之理論仍與古同源，因此復興中國音樂猶有可為。¹⁵ 此外，藉由梳理中國歷代樂志記載之概要，呈現中國歷代音樂之演變，強調中國並非沒有音樂，而有別於西方音樂的禮樂基礎，才是中國音樂在歷史與文化上的真正價值，亦是當前音樂復興的主要目標。這些簡短的中國音樂史論述，循著歷代正史樂志與樂典所記載的內容與音樂觀點，寥寥數百字，反映出中國士大夫自古以來堅持的禮樂思想，即使千百年來皆處在「只能論其理，而施諸音律輒多未協」¹⁶ 的狀況下，仍以各種論析方式，在各代樂志呈現出以古代雅樂為宗的音樂歷史。

雖然這些文章以「音樂源流考」、「音樂史」為標題，在二十世紀初中國甫形成的當代學術論述場域中，為中國音樂史開闢出一獨立的類型範疇，但其內容仍是基於中國傳統士大夫的雅樂價值觀與崇古史觀，這些照搬古代史料觀點的復古主張與做法，只是一再地舊調重彈，並無法在西方文化鋪天蓋地而來的影響下，為漸趨弱勢的中國音樂尋出生路。另一方面，雖然中國自古即有完整的史學體系，而中國古代的音樂事蹟，也因為依附於傳統史學體系之中而得獲保存，但清末以

¹⁵ 參見區石溪，〈中國音樂源流考〉，《音樂季刊》，no.1（1923）：5-6；羅伯夔，〈中國音樂源流考〉，《音樂季刊》，no.1（1923）：6-7；季青，〈歷代音樂源流考〉，《小說新報》，卷8，no.8（1923）：7-10；宋振海，〈中國音樂史略〉，《音樂季刊》，no.4（1924）：1-2。

¹⁶ 羅伯夔，〈中國音樂源流考〉，7。該段文字出自《明史·樂志一》。

來西方文化的全面影響，亦促使史學家反思傳統的歷史體系之不足，而極力尋求變革。梁啟超 1901 年於《清議報》發表〈中國史敘論〉，即首開先例，以西方史學的發展觀點重新思考中國歷史。¹⁷ 梁啟超在文中直指中國「未嘗有史」：

前者史家、不過記載事實。近世史家、必論明其事實之關係與其原因結果。前者史家、不過記述人間一二有權力者興亡隆替之事。雖名為史、實不過一人一家之譜牒。近世史家必探察人間全體之運動進步、即國民全部之經歷及其相互之關係、以此論之。雖謂中國前者未嘗有史、殆非為過。¹⁸

梁啟超在此批評傳統史學的缺失有兩部分，一為內容侷限於政治權力之事，二為只記事本身，而未探討其間之因果關係與變遷態勢。這同時也會是傳統中國音樂歷史記載的缺失，中國以禮樂為基礎的音樂，做為政治活動的一環，以「樂志」的形象出現於傳統史學之中，亦在相同的史觀下，只專門記載宮廷音樂以三代禮樂制度為尊的事蹟。

但相對於中國史學面對西方史學在方法上的差異與變革，中國音樂歷史在西方音樂文化的影響下，所面臨的問題，則較一般歷史更為複雜，因為西方音樂文化自十九世紀以來，在音樂自身與獨特的藝術史觀交互影響與發展下，產生出不同於一般歷史的音樂史觀。達爾豪斯(Carl Dahlhaus, 1928-1989)在《音樂史基礎》(*Grundlagen der Musikgeschichte*)一書中，開篇即清楚指出西方音樂史的特殊性：

音樂史學的合法性與政治史學並不一樣，它所基於的過去流傳物—音樂作品，首先是做為審美的客體，因此它也同時表現著屬於當下的元素；在次

¹⁷ 參見王家範，〈中國通史編纂百年回顧〉，《史林》，no.6（2003）：1。

¹⁸ 梁啟超，〈中國史敘論〉，《中國歷史研究法》，跟大師學國學（北京：中華書局，2009），161。

要的層面上，才從過去的事件和環境中彰顯其義。¹⁹

西方音樂史的獨特性，反映出其論述對象西方音樂本身的特殊性質。西方音樂自 17 世紀世俗音樂逐漸興起開始，對於音樂理論與技巧的關注逐漸取代功能性的規範，十八世紀中產階級興起的社會環境，亦助長了音樂獨立地位的提升，直到十九世紀的美學發展，使得音樂脫離歷史性的框架，一躍進入藝術的領域，成為以審美性論述為主體的獨立客體對象，西方音樂史的發展亦隨之產生寫作基礎上的根本變化。而這種審美性的音樂藝術，在以禮樂思想主導的中國音樂中，並不曾存在。

也因此 20 世紀初中國音樂面對西方音樂的態勢，不僅是在各種面向比較上的落後，更存在著當時未被認知到的本質上的差異問題。雖然主張音樂復古或新音樂的人士，各自往虛無的古代音樂或基礎完全不同的西方音樂尋找出路，但在西方音樂藝術性的大舉壓境下，論及當時的中國音樂時，卻也不約而同地批評時樂之淫靡，而認同中國音樂不存的悲觀論調。如倡議「西樂哉」的匪石，在〈中國音樂改良說〉中說道：「詩亡以降，大雅不作，古樂之不可驟復，殆出於無可如何。而所謂今樂，則又卑隘淫靡若此，不有廢者，誰能與之？」²⁰ 而堅持傳統禮樂思想的羅伯夔，亦感嘆道：「古先哲王，制定功成而作樂，以合天地之德，以

¹⁹ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln: Musikverlag hans Gerig, 1977), 13。英譯本：Carl Dahlhaus, *Foundations of music history*, trans. by J. B. Robinson (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 4；中譯本：達爾豪斯，《音樂史學原理》，楊燕迪譯（上海：上海音樂學院，2006），14。由於中譯本是以英譯本為翻譯底本，再以德文原版進行校訂，於內容及文字之傳達恐有偏誤，為求正確譯述德文原文之內容，本文中關於達爾豪斯該書之引文，皆由本文作者另行中譯。

²⁰ 匪石，〈中國音樂改良說〉，191。

類萬物之情。是以樂作於上而民化於下，後世去古已遠……此音樂終難復古。」²¹

然而在絕對西化與復古的路線之爭中，共同存在著一個必須面對的問題，就是如何從當前認定的西方音樂價值觀點，來看待中國過去既存的音樂事實。雖然 20 世紀初中國所發生的全面性變革，來自於西方文化入侵的衝擊，但做為一個具有數千年發展歷史的既存文化體，中國音樂的歷史卻是關注於音樂改革或復古者，在發展其音樂價值論述之時，無法迴避的論題。而就外在因素而言，在西方文化與知識體系大舉傳入中國的清末民初時期，各種迥異於傳統中國知識體系的類型架構，以科學化與現代化的姿態，迅速而直接地鑲嵌在中國的既有文化社會之上，而其中部分更是經由日本明治維新的消化與重整後，進入中國的「日式」西化體系。在音樂方面，從早期西式學堂中模仿日本音樂教育的學堂樂歌，到 20 年代陸續成立的音樂社團，如北大音樂研究社、中華美育社等，除了實際音樂演奏的學習之外，亦開辦雜誌，譯介關於西方作曲家、音樂家與作品的介紹文章，逐漸將整個西方音樂體系從理論系統、美學觀念、音樂史論述等引進中國。而其中做為一門專門領域的西方音樂史，亦以科學與進步的「西方音樂」與「音樂史」形象進入中國，在過去只有〈樂志〉、〈樂典〉等音樂記事的中國，成為當代中國音樂史的啟蒙。

不同於區石溪、羅伯夔等人僅以「音樂源流」或「音樂史」為標題，而內容仍限於音樂史觀下的記事堆疊，在西方觀點影響下的中國音樂史，亦於 1920 年代開始以文化史的型態出現，為今日的中國音樂史寫作開啟先聲。

²¹ 羅伯夔，〈中國音樂源流考〉，7。

第二節 二十世紀初中國音樂史著作概況

雖然當代中國音樂史的寫作始於二十世紀之初，距今不過百年，但由於中國自十九世紀末以來近百年的動亂，與社會型態的倏然轉變，這段時期的各種文獻資料無論在傳播上或保存上，皆未如今日之發達完善，因此雖然中國音樂史在當時已有許多不同觀點的相關著作，但這些獨立寫作，權衡在西方音樂與中國音樂觀點之間的各家之言，彼此之間並未產生太多交集與影響，而是在各自的生成背景脈絡下自我展現，並各自在長期動盪的中國社會環境之中，被遺忘、忽略、保存、批判或重新發掘。以下將分別以 20、30、40 年代為界簡述之。

一、1920 年代

目前所知最早以「中國音樂史」為題名的專著，為 1922 年葉伯和的《中國音樂史》，²² 甚至早於 1923 年《音樂季刊》中關於中國音樂源流的文章。該書以西方音樂史的框架為參照，試圖藉由西方科學的方法，梳理中國傳統音樂史料，希望能在同樣的科學方法之下，呈現出傳統音樂史料未能重視的音樂價值。由於該書並非出版於上海或北京等當時中國現代化最進步的地區，而是遠在四川成都，由葉伯和個人出版，因此在當時鮮為人知。而由於個人能力之限，在 1922 年上卷出版後，直到 1929 年下卷才以文論的方式刊載於《新四川日刊副刊》中，無論在內容篇幅或出版規模上都遠小於上卷。²³ 這部音樂史在出版之後即很快地銷聲匿跡，直到近 60 年後才被重新發現，置於 20 世紀末已儼然有成的中國音樂史研究中，以中國第一本音樂史的史料姿態重新出現。

²² 葉伯和，《中國音樂史》，上卷（成都：葉伯和，1922（民 11））。

²³ 參見顧鴻喬，〈關於發現葉伯和《中國音樂史》下卷的說明〉，《音樂探索》，no.1（1988）：10。

在葉伯和出版《中國音樂史》上卷後六年，1929年在上海的鄭觀文經由大同樂會，出版了過去一直被認為是中國第一本音樂史的《中國音樂史》。²⁴這是一本具有濃厚傳統禮樂思想的崇古之作，亦是為與當時西方音樂大勢相抗衡的反動之作，不僅在內容上崇古抑今，在印刷裝訂上，亦採用線裝鉛印的傳統形式，極盡展現中國國粹之能事。或因為鉛印線裝書的型態，以及鄭觀文本人鮮明的復古形象與個性化的論述，使得該書在當時的發行數量上，以及日後的保存與傳播條件等方面，皆不若其他同時期的其他音樂史著作。²⁵雖然未在戰亂中佚失，但自1929年出版後，除了王光祈與楊蔭瀏對它的負面評價，以及被標註為「第一本」中國音樂史之外，鮮少被討論，至今更未以現代排版裝訂的方式重新出版，是二十世紀初的中國音樂史著作中少數未被重新印行出版者。²⁶

在葉伯和與鄭觀文的中國音樂史出版之間，童斐於1926年出版的《中樂尋源》，²⁷在大部分論述中國音樂史寫作發展的文論中，亦常被提列為中國音樂史著作之一。雖然書名《中樂尋源》，與區石溪、羅伯夔的〈中國音樂源流考〉相似，但《中樂尋源》並非以傳統禮樂史觀為主的尋古之作，也非以時間順序論述的音樂通史，而是直接分成律呂、樂器、宮調、音韻、樂譜、聲歌等項目，分別論其緣由與方

²⁴ 鄭觀文，《中國音樂史》（上海：大同樂會，1929（民18））。該書並未著錄出版年，部分文獻將其出版時間著為1928年，是以書中序言日期為依據。1928年12月31日的《申報》刊有〈中國音樂史出版〉一則，文中說明該書於陰曆年底出版，以此推估該書之出版時間應為1929年。參見〈中國音樂史出版〉（1928/12/31），《申報》，20042號，第21版。

²⁵ 經本文作者查詢該書於台灣，僅存於國家圖書館與中央研究院傅斯年紀念圖書館，皆存於古籍線裝書區，然該書之年代未晉善本之列，因此亦未進入善本資料數位化之列。近年來致力研究鄭觀文的陳正生，於〈讀鄭觀文《蕭笛新譜》〉提到「關於《中國音樂史》，我想一般的讀者別說見不著，就是拿到手恐怕讀起來也很費力」，顯見這本音樂史著作的確十分少見。參見陳正生，〈讀鄭觀文《蕭笛新譜》〉，<http://www.zhongyuetujian.com/bbs/viewthread.php?tid=5182> (accessed December 11, 2012)，該文另刊載於2012年《中國竹笛》第36期。

²⁶ 該時期另一本未曾被後世重新印行的中國音樂史著作，為繆天瑞1933年出版的《中國音樂史話》，詳見後文說明。

²⁷ 童斐，《中樂尋源》（台北：學藝，1976（民65））。

法，並在下卷列舉各種譜例曲選。童斐將《中樂尋源》定調為以西樂為對手的競爭之作，其寫作形態更像是「中國樂典」而非「樂史」，但在 20 年代當代意義之中國音樂史範疇尚未成形，《中樂尋源》是唯一一本綜論中國音樂，並與西樂相較的研究著作，除了反映出當時關於中國音樂史論述未明的混沌狀態，之後王光祈寫作《中國音樂史》時，也表示從中得益不少。因此在中國音樂史寫作的歷程中，該書亦占有一席之地。

二、1930 年代

1930 年代是中國自 19 世紀中葉開始經歷列強入侵、辛亥革命、軍閥割據等動亂，在北伐統一後，政經與社會局勢皆相對穩定的時期，此時列強在中國境內之勢力仍然存在，而日本亦野心勃勃地伺機而動，但全國統一的局勢，使中國得以休生養息，在社會、經濟、軍事、教育、文化等各方面，皆有長足的進展。20 年代時關於西化或復古的爭議，在 30 年代轉化為全盤西化與中國本位文化的細微辯論，並逐漸形成擷取中西文化之長，以中國的復興與現代化發展為目標的共識。²⁸ 30 年代出現的中國音樂史著作，與前述諸本著作相較，在撰述架構上更為緊密，擺脫 20 年代對於中西音樂文化之間的單純價值評斷，從音樂與文化的各種面向進行具體的探究與分析，更進一步奠定了中國音樂史的寫作與研究範疇，亦體現出中國此時在文化、教育、藝術與學術研究等方面更為具體且紮實的現代化發展。

許之衡的《中國音樂小史》²⁹ 出版於 1930 年，是為商務印書館萬有文庫第一

²⁸ 參見何愛國，〈「全盤西化」Vs「中國本位」——試論 1930 年代中國關於文化建設路向的論戰〉，《二十一世紀》網路版，no.34 (2005)，<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0410015.htm> (accessed Oct 28, 2014)。

²⁹ 許之衡，《中國音樂小史》，萬有文庫（上海：商務，1930（民 19））。

集 1000 種其中之一，憑藉著此時期出版業的蓬勃發展，中國音樂史第一次被視為當代科學知識領域中的一個特定範疇，與該叢書中的《西洋音樂小史》³⁰ 成為中西音樂史領域之對照。但《中國音樂小史》的內容卻不是為該題目特別撰寫的專著，而是以許之衡 1924 年在北大教授聲律學時的講義為底本，在書末添加唐宋元明清各代的民間樂曲論述，以此權為中國音樂史。雖然從內容上看來，這亦是一本遵循古代禮樂思想觀點的復古之作，但由於該書屬於商務印書館的叢書之一，因此在 60、70 年代曾由台灣商務印書館重印發行，成為傳統中國音樂史雅樂覆亡傳統觀點的當然代表。該書亦是 20 世紀中國音樂史著作中，最後一本以國粹視角談論音樂價值的著作，在西方文化的全面影響下，中國音樂史的寫作，從之前強調傳統價值的寫作目的，開始逐漸將考慮的重點放在做為一本音樂史在內容與結構上的基礎，由此轉型成為一個獨立的論述領域。

王光祈《中國音樂史》出版於 1934 年，³¹ 略去鮮為人知的葉伯和《中國音樂史》，在童斐、鄭覲文、許之衡這三本從中國傳統音樂體系觀點開展的音樂史之後，該書以西方音樂史與比較音樂學為參照，被認為是中國古代音樂史轉型為現代學術領域的第一本著作。³² 不同於一般通史以自古至今時間順序的分期架構，該書以中國音樂之元素概念為架構，分述律、調、樂譜、樂器、樂隊、樂舞、歌劇、器樂等八個項目。然而這些項目內容中，僅上冊關於律與調的部分，呈現出歷史進程，且篇幅佔了全書的一半；下冊部分以樂譜與樂器為主，佔去全冊的三分之二，而其他三分之一，則簡單的敘述其餘四個項目的大概，且幾乎為有關於歷史

³⁰ 俞寄凡，《西洋音樂小史》，萬有文庫（上海：商務，1930（民 19））。俞寄凡（1891-1968）為民國初年留日美術教育家，因其留日背景，故筆者推測該書應為參照日文西方音樂史著作編譯而成。

³¹ 王光祈，《中國音樂史》（上海：中華書局，1934（民 23））。

³² 參見修海林，〈中國古代音樂史學科完成現代學術轉型的第一本著作——從音樂學術史角度看王光祈的《中國音樂史》〉，《音樂探索》，no.1（2013）

發展的論述。雖然架構內容嚴重失衡，但該書的重要性與影響力卻與日俱增，首先即直接反映在其版本印刷的數量上。自 1934 年出版以來，至今至少已有 20 個不同的版次、刷次之印行，³³ 其印行次數，不僅在本文所論 1945 年以前的各本中國音樂史中居冠，即使在 1945 年以後至今的各本新著之中國音樂史中，亦無能出其右者。王光祈自 1920 年代起以旅德音樂學者的身分，在中華書局出版了一系列的音樂叢書，在當時西方音樂書籍與文章大部分皆由日文書籍編譯而成的中國音樂環境之中，實屬一空前事蹟。他不僅將西方音樂的學術內容與規模有計劃地介紹進中國，擺脫日譯書籍多只選擇基本音樂介紹或音樂欣賞的簡單類型，更以西方音樂的方法重新梳理中國音樂，特別是纏繞古代各本樂志、樂書千餘年的律制問題，除了《中國音樂史》外，《東西樂制之研究》、《東方民族之音樂》³⁴ 皆被視為重要的中國音樂史著作。

中華書局在 20、30 年代所出版的王光祈音樂論叢，就論述的體系性與規模而言，在當時方起步的中國新音樂環境之中，無人能及。因著中華書局當時的規模，王光祈的《中國音樂史》在出版之時即獲得廣大的注目與傳播，雖然書中架構與內容不均，但王光祈以樂律為範例，為中國音樂史研究所立下的方法標準，擺脫了傳統中國音樂論述以文釋文的考據方法，音樂史作為一門科學的撰述方法，也成為之後撰寫中國音樂史時不得不面對的基本論題。或也因為如此，在王光祈的

³³ 依據筆者從 OCLC WorldCat 中針對王光祈的《中國音樂史》搜尋結果，共計有 1934、1937、1941、1956、1957、1962、1967、1970、1974、1977、1979、1981、1987、1989、1990、2005、2007 年等 17 種不同刷次或版次之出版。除此之外，2009、2011、2013、2014 年亦有新版發行，以及兩種以全集與合刊方式發行的版本。發行之刷次、版次超過 20 種。OCLC, *WorldCat*, http://www.worldcat.org/title/zhongguo-yin-yue-shi/oclc/20732471/editions?cookie=&start_edition=1&sd=desc&se=yr&referer=br&qt=show_more_yr%3A&editionsView=true&fq=&fc=yr%3A_25 (accessed Aug 8, 2014).

³⁴ 王光祈，《東西樂制之研究》（上海：中華書局，1926（民 25））；王光祈，《東方民族之音樂》（上海：中華書局，1929（民 18））。

《中國音樂史》之後，直到 1952 年楊蔭瀏的《中國音樂史綱》³⁵ 出版之間，竟未有其他中國人以「中國音樂史」為名撰寫中國音樂史，唯一一本以此為名的著作，是商務印書館於 1937 出版的《中國音樂史》³⁶，由田邊尚雄《東洋音樂史》「節譯」而成。

商務印書館在 1930 年即出版了許之衡的《中國音樂小史》，但在 1937 年規劃《中國文化史叢書》之時，並未考慮以《中國音樂小史》做為該叢書中的「中國音樂史」，而是另謀新著，反映出自 1930 年到 1937 年間學術觀點的變化，許之衡傳統禮樂基礎的歷史觀點與論述，已經未能符合該叢書科學化、現代化的訴求。但綜觀當時的中國音樂學界，要超越王光祈《中國音樂史》以西方音樂觀點與方法的大膽運用，而撰寫出一部不同於傳統的中國音樂史，實屬難事。因此，轉向音樂史研究已有相當基礎的日文著作尋覓，或是商務印書館以新知引介為由，或實際出版考量下的選擇。然在王光祈的《中國音樂史》之前，繆天瑞在 1933 年即以相同的方式，由田邊尚雄的《東洋音樂論》前編〈東洋音樂概說〉中，擷取中國音樂相關的部分編譯成《中國音樂史話》³⁷，由良友圖書出版為《一角叢書》之一。商務於 1937 年出版的田邊尚雄《中國音樂史》，可說是受到當時日書中譯的影響、中華書局出版王光祈《中國音樂史》的壓力，以及繆天瑞《中國音樂史話》的啟發下，所編成的日本觀點下的中國音樂史。

在 30 年代另有兩本未以「中國音樂史」為名的中國音樂通史著作，一為 1936

³⁵ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》（台北：樂韻，1995（民 84））。

³⁶ 田邊尚雄，《中西音樂史》，陳清泉譯（上海，商務，1937（民 26））。

³⁷ 參見劉再生，《中國近代音樂史簡述》（北京：人民音樂，2009）：371。由於《中國音樂史話》流傳甚少，本文於寫作期間並未取得該書。

年正中書局出版宋壽昌的《中西音樂發達概況》，³⁸ 另一為 1938 年蕭友梅於上海音專校內印行的《舊樂沿革》。宋壽昌的《中西音樂發達概況》前半部為〈中國音樂發達概況〉，雖然該書以完整的內容論述上古至清代各時期的雅俗樂，但這本著作在論民國初年中國音樂史寫作發展的文獻中，幾乎未被討論過，甚至極少列在此時期的中國音樂史著作之中。宋壽昌時為上海美專音樂科的作曲老師，該書或為其授課所用之講義，觀其中國音樂史部分之論述方式與內容，與許之衡的《中國音樂小史》，及田邊尚雄的《中國音樂史》的部分內容十分相近，以宋壽昌之音樂專業在於作曲論之，可推測該書應為宋壽昌彙整許之衡與田邊尚雄日文著作而成的編著，也因此歷來鮮少被列入中國音樂史寫作發展的著作中。但由該書的出現，亦可觀察到 30 年代中國音樂界對於中國音樂史的大略概念，主要是來自於許之衡《中國音樂小史》所呈現的雅樂與俗樂變遷態勢，以及田邊尚雄《中國音樂史》的部分內容。

蕭友梅的《舊樂沿革》亦是授課講義。1937 年上海音專為躲避戰禍遷入上海法租界區。³⁹ 1938 年，蕭友梅赴武漢尋求學校內遷之支援，然未能如願，只好於秋天再度返回上海，勉力維持校務運作。在此同時，過去以講授西方音樂課程為主的蕭友梅，於校內新開了「舊樂沿革」課程，並為課程編寫講義《舊樂沿革》，以油印本方式於校內印行。⁴⁰ 該講義因年代已久遠，且經歷長年戰亂的動盪不安，

³⁸ 宋壽昌，《中西音樂發達概況》（上海：正中書局，1936（民 25））。

³⁹ 上海國立音樂院校址歷經多次搬遷，自 1927 年創校以來，陸續於上海法租界陶樂斐斯路、霞飛路、畢勳路、辣斐德路等處租屋權充校舍，直到 1935 年於上海江灣地區籌建校舍，方有自己的立足之地。在 1935 年遷入江灣新校舍後不到兩年，因日軍入侵上海，又再次搬遷至法租界，先後遷至徐家匯路、馬斯南路，1938 年校址更一分為三，分散於高恩路、福履理路、台拉斯脫路。1939 年因傳聞日軍即將佔領法租界區，故又遷至公共租界區愛文義路，直到戰事結束，才又遷回江灣校址。參見王求真，〈近現代上海音樂教育的發展〉，《上海師範大學學報·社科版》，no.3（1998）：104。

⁴⁰ 關於「舊樂沿革」之課程名稱，依《蕭友梅全集》中編者對於《舊樂沿革》之註釋，蕭友梅於

現仍未發現存本。1990 年出版的《蕭友梅音樂文集》中載錄〈舊樂沿革〉一文，乃是編者依據上海音樂院所存之蕭友梅手稿及其文論資料，重新編輯而成。雖仍有部分缺佚，但整體架構與內容尚屬完整，堪以一部完整作品視之。⁴¹ 雖然《舊樂沿革》是授課講義，但蕭友梅以音樂學論文取得萊比錫大學哲學博士學位的學術專業，對於中國音樂史的內容，有其專業的學術觀點，與宋壽昌直接引用許之衡歷史觀點截然不同。也因此雖然《舊樂沿革》最初雖然只在 1938 年做為課堂講義，其中不僅包含了蕭友梅在德國求學時的博士論文內容，亦反映出他身為中國現代音樂教育的主導者，對於中國音樂歷史的態度與看法。因此該書在 1990 年重新編整發表後，即成為研究蕭友梅與中國近現代音樂史的重要著作。

三、1940 年代與其他

隨著 1937 年以後中日戰爭全面爆發，中國社會又陷入動盪不安的局面，蕭友梅寫作《舊樂沿革》之時，上海音專已遷入法國租界之內，然而中國沿海地區局勢已經失控。國民政府於 1938 年內遷至重慶，並於 1939 年在重慶成立國立音樂院，才稍能保存過去十年在中國音樂的新發展上所累積起來的一點成果。楊蔭

1938 年 9 月開設「舊樂沿革」課程，錢仁康亦曾於自述中提及曾聽過「舊樂沿革」課程，郭燕紅則稱《舊樂沿革》是用於 1939 年初「國樂概論」課程的講義；據蕭友梅於 1939 年 6 月發表的〈復興國樂之我見〉文中寫道：「從本學期起並加設"舊樂沿革"講座」，故該講義應是用於「舊樂沿革」課程無誤，而非郭燕紅所稱之「國樂概論」。關於「舊樂沿革」的授課時間，鄭祖襄捨《蕭友梅全集》1938 年 9 月之說，認為如依〈復興國樂之我見〉刊登時間為據，則文中所指之「本學期」應為 1939 年春，此與郭燕紅所稱之開課時間同。參見蕭友梅，〈舊樂沿革〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，陳聆群、洛秦主編（上海：上海音樂學院，2004），728[編者註]；《中國社會科學家自述》，國務院學位委員會辦公室編（上海：上海教育，1997），731；郭燕紅，〈蕭友梅《舊樂沿革》述評〉，《音樂藝術：上海音樂學院學報》，no.4（1988）：84；蕭友梅，〈復興國樂之我見〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，737；鄭祖襄，〈中西音樂比較之下的尋根之作—重讀蕭友梅的三部“中國古代音樂史”〉，《音樂研究》，no.5（2013）：61。

⁴¹ 據《蕭友梅全集》之註釋，《舊樂沿革》手稿頁面有作者編碼，編至 62，然中有錯亂，實際共為 50 頁；另有其他相關圖表、譜例、書目等殘頁，在《全集》中經整理輯入各相關正文項下。手稿內容之編碼，除了前面 1 至 4 項未見標註外，自第 5 項起皆有其目；各項目下之內容完全，僅第 6 項「周代的樂官制度與音樂教育」未有內容，編者以〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉之內容補之。參見蕭友梅，〈舊樂沿革〉，728[編者註]。

瀏於 1944 年完稿的《中國音樂史綱》，就是在此地任教時完成的，也是 40 年代唯一一本中國音樂史著作。

楊蔭瀏可稱是二十世紀中國音樂學的泰斗，他的音樂研究生涯的承先啟後，幾乎涵蓋了整個二十世紀，而其研究著述則橫跨了中國音樂的大部分領域，甚至包含教會聖詩。楊蔭瀏公認的代表著作是 1981 年出版的《中國古代音樂史稿》，而他近四十年前所寫的《中國音樂史綱》，自鄭祖襄 1999 年發表的文章〈一部仍具學術價值的“舊著”——談楊蔭瀏先生的《中國音樂史綱》〉後，再度備受關注。⁴²

《中國音樂史綱》於 1944 年以手寫稿油印方式印行，做為青木關國立音樂院的授課講義，1952 年方得正式出版。該書初版後，即被中央音樂學院選為教科書，並為 1949 年之後十年間，中國唯一出版的中國音樂史。隨著當時整個中國左傾思想日益激烈，楊蔭瀏也不得不於 1958 年著文，對該書進行自我批判。⁴³ 1959 年起，楊蔭瀏開始重新撰寫中國音樂史，前後歷經 20 年，於 1977 年完稿，並於 1981 年出版為《中國古代音樂史稿》。鄭祖襄認為《中國古代音樂史稿》因為政治、社會上的諸多因素，因此並沒有吸收《中國音樂史綱》的全部成果。另一方面，與 1922 年葉伯和以來的各本中國音樂史著作相較，《中國音樂史綱》的整體水平遠超過之前的各本，可說是中國音樂史寫作發展二十餘年來的輝煌成果，而這個成果在今日看來，仍有其難以超越之處，故這本著作可說是二十世紀初中國音樂史寫作發

⁴² 鄭祖襄，〈一部仍具學術價值的“舊著”——談楊蔭瀏先生的《中國音樂史綱》〉，《中國音樂學》，no.4 (1999)：21-29。

⁴³ 1958 年至 1962 年間，中共推行「三面紅旗」政策，整個社會環境充滿左傾的氛圍，楊蔭瀏迫於情勢，不得不對自己的舊著進行批判。《人民音樂》1958 年第 3 期刊載了裴道思〈對《中國音樂史綱》的一些意見〉一文，對楊蔭瀏書中論述周代音樂時，使用了《周禮》、《禮記》、《尚書》等文獻進行批判；楊蔭瀏於隔期即發表他的自我批評〈對舊著《中國音樂史綱》的初步批判〉，檢討自己舊作中缺乏唯物史觀、對階級意識不清等觀念問題。參見裴道思，〈對《中國音樂史綱》的一些意見〉，《音樂研究》，no.3 (1958)：84-87；楊蔭瀏，〈對舊著《中國音樂史綱》的初步批判〉，《音樂研究》，no.4 (1958)：92-93。

展的階段性成果。⁴⁴

除了上述以通史型態撰寫的中國音樂史外，孔德於 1934 年出版的《外族音樂流傳中國史》⁴⁵、朱謙之於 1935 年出版的《中國音樂文學史》⁴⁶，甚至是王國維 1915 年出版的《宋元戲曲史》⁴⁷，皆曾在不同的論述中，被列入二十世紀初中國音樂史著作的列表之中，雖然王國維與朱謙之的著作皆論及音樂，但基本上仍是以文學史的觀點出發。孔德的《外族音樂流傳中國史》只論歷代樂志樂典中關於外族音樂的部分，其主要觀點在於中國音樂自隋唐以來，已經完全脫離古代雅樂的體系，而轉變成為胡樂體系，此一影響音樂基礎的外來樂系觀點，被楊蔭瀏應用於《中國音樂史綱》之中擴大解釋。

專書之外，在 1920 年代到 1940 年代間，亦有十餘篇關於中國音樂史的期刊文章，除了前述區石溪、羅伯夔等四篇 20 年代初期的短文，自 20 年代末開始到整個 30 年代，共有九篇。王光祈於 1928 年的〈中國音樂短史〉⁴⁸ 與蕭友梅 1931 年的〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉⁴⁹，是日後他們撰寫中國音樂史的雛形，也是這些期刊文章中僅有的兩篇，直接反映西方音樂史觀影響。繆天瑞 1928 年的〈中國音樂略史〉⁵⁰ 是在葉伯和的《中國音樂史》之後，嘗試為中國音樂史分期的早

⁴⁴ 《中國音樂史綱》做為二十世紀上半葉中國音樂史寫作的階段性成果，在二十世紀下半葉的台灣，亦有其影響力。由於當時兩岸情勢的限制，該書於 1955 年由學藝出版社以楊隱之名，出版為《中國音樂史》，成為臺灣當時普遍使用的中國音樂史教材。後於 1996 年方由樂韻出版社獲得授權正名出版。

⁴⁵ 孔德，《外族音樂流傳中國史》（上海：商務，1934（民 23））。

⁴⁶ 朱謙之，《中國音樂文學史》（上海：商務，1935（民 24））。

⁴⁷ 王國維，《宋元戲曲史》（上海：商務，1915（民 4））。

⁴⁸ 王光祈，〈中國音樂短史〉，《中華教育界》，卷 17，no.6（1928）：1-13。

⁴⁹ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，《樂藝》，卷 1，no.5（1931）：13-20。

⁵⁰ 繆天瑞，〈中國音樂略史〉，《音樂雜誌》，卷 1，no.4、no.6（1928）：1-5、1-8。

期試驗之作，但繆天瑞並未繼續發展他的中國音樂分期研究，而全文近半篇幅以樂器沿革為主，由此或可推測，繆天瑞此時已開始受到田邊尚雄〈東洋音樂論〉的影響，以比較音樂學觀點下的樂器變遷做為音樂歷史論的主要考察對象；柯政和 1933 年的〈中國音樂發達概況〉⁵¹ 就內容而言，可能是以田邊尚雄的《東洋音樂史》為底本；而繆天瑞翻譯的《中國音樂史話》亦於同年出版。從繆天瑞師承吳夢非、豐子愷，以及柯政和留日之經歷，不難看出日本東洋音樂史觀下的中國音樂研究論述，在 1930 年代是影響中國音樂史寫作的一大因素。吳繩海 1934 年的〈中國古代音樂及樂器之發達與變遷〉⁵² 與蘭因 1936 年的〈中國音樂二千年來〉⁵³，其內容分別與繆天瑞及柯政和的文章幾乎完全相似；而 1937 年胡為的〈國樂小史〉⁵⁴，論述觀點與內容亦與田邊尚雄相仿。雖然當時大眾對於學術規範尚無太多概念，抄襲或大幅引用、編譯而不著錄來源的狀況或時常發生，⁵⁵ 但從這些二手文獻的引介狀況亦可看到，經由日本東洋音樂史觀梳理下，較具系統性呈現的中國音樂史，在當時遠較王光祈或蕭友梅等人，以考量音樂史方法為優先，而未臻完整的創新之作，更容易被接受與採納。1934 年薛兆華的〈五千年來中國音樂變遷史綱〉⁵⁶ 參考了當時中國已有的研究，包括《中樂尋源》、《東方民族之音樂》、《東西樂制之比較》、《中國音樂小史》等著作，並論及二十世紀初新音樂的發展與影響，反映出此時期中國音樂史研究的逐漸發展，以及在音樂界與學界被接受

⁵¹ 柯政和，〈中國音樂發達概況〉，《音樂教育》，卷 1，no.8-9 合刊（1933）：24-39。

⁵² 吳繩海，〈中國古代音樂及樂器之發達與變遷〉，《音樂教育》，卷 2，no.8、9（1934）：41-45、57-64。

⁵³ 蘭因，〈中國音樂二千年來〉，《廣州音樂》，卷 4，no.3、4（1936）：1-4。

⁵⁴ 胡為，〈國樂小史〉，《廣播周刊》，no.120、122、124、126、128（1937）：49-50、50-51、56-57、53、46。

⁵⁵ 參見鄭斌斌，《1937 年以前中國音樂期刊文論研究》，中央音樂學院博士論文，2010，56。

⁵⁶ 薛兆華，〈五千年來中國音樂變遷史綱〉，《滬大樂刊》，卷 2，no.3-4 合刊（1934）：23-36。

與發揮影響的狀況。然而在新的音樂史觀點逐漸發展之際，以傳統音樂觀論中國音樂史的文章仍偶有為之，如屠月三〈中國音樂的進化與退化〉⁵⁷、關仲瑤〈中國音樂史論〉⁵⁸ 等。

楊蔭瀏《中國音樂史綱》做為中國音樂史寫作發展的階段性成果，從手寫油印到第一次出版，中間經歷了中華人民共和國成立，以及中華民國政府遷台的巨大政治轉變，然而這一個轉變也決定性地影響了中國音樂史寫作的發展。中華人民共和國從 1949 年建國到 1979 年施行改革開放前的 30 年間，在各種左傾、批右政策與文化大革命的動亂之下，二十世紀初所形成的現代化社會與文化雛形蕩然無存；另一方面，中華民國政府在遷台以後，雖然在與中國大陸的共產政權對峙的情勢下，喊出復興中華文化的口號，但是由於失卻了主要地理條件的戰場，以及對於滯留中國大陸人士的禁絕，對於中國音樂史的研究只依靠二十世紀初所建立起來的基礎，而未有更進一步的發展。相較於二十世紀下半葉政治因素的強力箝制與影響，二十世紀初的中國音樂史，在中西文化之間與新舊史觀之間的自由辯證與發展，由今日看來更顯現其歷史價值。而隨著中國大陸的改革開放，以及音樂學術體系的逐漸發展，二十世紀上半葉的中國音樂史，亦轉變成為中國近現代音樂史論述範疇，在二十一世紀更成為中國近現代音樂史研究的熱門議題。

⁵⁷ 屠月三，〈中國音樂的進化與退化〉，《進德月刊》，卷 2，no.1（1936）：25-28。

⁵⁸ 關仲瑤，〈中國音樂史論〉，《讀書雜誌》，卷 1，no.1（1943）：49-54。

第三節 文獻回顧

對於二十世紀上半葉中國音樂史著作的研究，主要興起於 1980 年代改革開放後的中國大陸，這一方面是因為就時間與研究規模而言，中國音樂史寫作要成為歷史寫作研究的對象，需要一些時間距離與成果累積的沉澱；另一方面，亦有其歷史背景的因素。中國自中共建國後 30 年間，長期處於內部政治社會局勢的封閉與動盪亂象，政策上對於傳統文化的批判，使得此時的音樂史研究並無太多開創性的成果。1980 年改行開放政策後，除了一方面逐漸重拾中國傳統文化價值之外，亦受到當時於美國興起的民族音樂學概念影響，由民族音樂學的視角，重新肯定在西方音樂及左翼思想貶抑下逐漸流失的中國傳統音樂之文化價值。而關於二十世紀初的音樂史研究發展，則自 90 年代起，亦成為中國民族音樂學發展下的主要研究對象之一。

相對於中國大陸 1980 年代以後出現的大量研究，臺灣在近四十年與大陸對峙的時期，雖然以復興中華文化為號召，用以批判中國大陸 50 年代以後近三十年的文化亂象，但在這三十年間，卻未能出現在史觀或方法上超越王光祈、楊蔭瀏的中國音樂史奠基著作。⁵⁹ 另一方面，由於音樂學在 80 年代之前，在臺灣亦尚未成形，⁶⁰ 不僅中國音樂史的研究，多置於中國文學或歷史的研究脈絡之下，而未思及當代音樂史意涵的獨立研究範疇與基礎，對於二十世紀初的音樂研究成果，亦

⁵⁹ 此時在臺灣出版的中國音樂史著作有：林葱《中國音樂之演進》（台中：編者，1975）、《中國音樂史提要》（台中：編者，1975）、《中國音樂史講義》（苗栗：七燈，1981）、劉燕當《中國音樂史綱》（台北：樂韻，1975）、薛宗明《中國音樂史：樂譜篇》（台北：台灣商務，1981）、《中國音樂史：樂器篇》（台北：台灣商務，1983）；而在之後尚有郭乃惇《簡明中國音樂史》（台北：樂韻，1999）。林葱、劉燕當與郭乃惇的著作皆是做為授課或提供學習之用，主要內容仍以彙整古代史料及二十世紀初相關著作如主；薛宗明則是以樂譜、樂器為專論，內容彙集中國歷史上的各種樂譜樂器，較偏向百科全書式的編纂，而非音樂通史之類型。

⁶⁰ 1980 年師大音樂系成立音樂研究所，設有音樂學組，是為台灣音樂學系統發展之始。

僅有蕭友梅、王光祈等人物之事蹟與貢獻論述，而鮮有從音樂學或音樂史發展視角觀察的歷史分析。90年代以後台灣的音樂學逐漸發展，以音樂學學術體系為基礎的各類型研究開始大量出現，但由於時空環境之差異，對於當代音樂研究的對象逐漸轉向台灣本土音樂，因此台灣音樂學的研究中，關於當代中國音樂史寫作之研究並未有所開展。⁶¹

雖然中國在80年代以後開始出現了大量中國音樂史寫作的相關論述，但由於民族主義情感的影響，以及未成熟的學術環境侷限，因此許多論述，皆只是簡單地敘述，或片面的資料擷取與評價，直到二十一世紀才有較多具有學術價值的研究論文。對於二十世紀初的中國音樂史寫作研究，若不考慮歷史背景的差異，直接以一部中國音樂史著作視之，而評論其內容之缺失，則不免失之偏頗而忽略其更具價值的歷史意涵；但也唯有經過時間的沉澱，從後世有距離的歷史視角觀之，才能重新給予這些著作做為歷史文獻的新身分。中國音樂史寫作的研究，在二十世紀末期，以中國近現代音樂史的研究視角逐漸開展，從初期單純的內容評論到二十一世紀在音樂史學架構下的歷史研究，成為中國近現代音樂史研究的一部分。

現今所見的研究文獻可以分成三個不同的類型：

一、以音樂史著作本身為討論對象

此類研究直接以該音樂史作品的內容為討論重點，除了介紹該書的內容外，

⁶¹ 陳萬鼎為台灣少數以研究中國音樂史著稱的音樂學者，尤其是關於《清史稿·樂志》的研究，在既有樂志的內容上進行考證與補充，一方面深究樂律問題與樂譜考訂，另一方面增加新音樂與民間音樂等過去未被列入樂志中的項目，反映出中國音樂史研究的發展。但他2010年的重要著作《《清史稿·樂志》研究》，是受中國人民大學委託，由人民出版社出版的研究成果，由該書之出版狀態，亦可顯見中國音樂史寫作之研究在兩岸之間的消長情勢。參見蔡明玲，〈陳萬鼎教授的清史樂志研究－兼述文學與音樂的關係研究〉，《長庚科技學刊》，no.14（2011（民100））：109-112。

亦針對書中的特點或缺失予以分析，並評價該書的價值。然而以中國音樂學術領域的發展來看，要形成對於音樂史著作的評論環境，必須有一定的學術規模、學科體系與文獻研究，也因此除了在出版之時有部分的簡單書評外⁶²，絕大部分的中國音樂史著作評論，皆是出現於 1980 年代音樂學體系與研究逐漸興起之後。前述的各本音樂通史著作，在 80 年代後期，大部分皆有評論分析的文章，如朱舟〈葉伯和《中國音樂史》述評〉(1988)⁶³、梅雪林〈葉伯和《中國音樂史》下卷述評〉(1995)⁶⁴、洛秦〈鄭覲文《中國音樂史》述評〉(1988)⁶⁵、梅雪林〈許之衡《中國音樂小史》評述〉(1994)⁶⁶、朱舟〈王光祈《中國音樂史》述評〉(1984)⁶⁷、郭燕紅〈蕭友梅《舊樂沿革》述評〉(1988)⁶⁸等。這些「述評」類型的文章，多是針對內文本身進行介紹分析，較少論及寫作背景，也因此較缺少歷史性的分析觀點。

進入 90 年代之後，則開始出現較多元角度的分析性文章，如喬建中〈中國新音樂的偉大先行者－蕭友梅史學論文讀後〉(1992)⁶⁹、鄭祖襄〈一部仍具學術價值的“舊著”－談楊蔭瀏先生的《中國音樂史綱》〉(1999)⁷⁰、呂薇《楊蔭瀏著《中國

⁶² 如王光祈《中國音樂史》出版隔年，即有兩篇書評：【方】，〈新書介紹：《中國音樂史》〉，65-66；〈出版介紹：中國音樂史〉，《劇學月刊》，卷 4，no.1（1935）：32。而日本當時最重要的音樂期刊《東洋音樂研究》亦曾評論三本中國音樂史著作，顯見當時日本音樂研究之發展：岸邊成雄，〈書評：王光祈「中國音樂史」〉，《東洋音樂研究》，卷 1，no.1（1937）：78-81；瀧遼一，〈書評：朱謙之「中國音樂文學史」〉，卷 2，no.1（1939）：1-3；瀧遼一，〈日文紹介：鄭覲文「中國音樂史」〉，《東洋音樂研究》，卷 2，no.2（1940）：132-133。

⁶³ 朱舟，〈葉伯和《中國音樂史》述評〉，《音樂探索》，no.1（1988）：11-15。

⁶⁴ 梅雪林，〈葉伯和《中國音樂史》下卷述評〉，《音樂探索》，no.1（1995）：26-27。

⁶⁵ 洛秦，〈鄭覲文《中國音樂史》評述〉，《交響-西安音樂學院學報》，no.1（1988）：12-16。

⁶⁶ 梅雪林，〈許之衡《中國音樂小史》評述〉，《星海音樂學院學報》，no.3-4 合刊（1994）：100-102。

⁶⁷ 朱舟，〈王光祈《中國音樂史》述評〉，《音樂研究》，no.4（1984）：19-22。

⁶⁸ 郭燕紅，〈蕭友梅《舊樂沿革》述評〉，《音樂藝術：上海音樂學院學報》，no.4（1988）：84-87。

⁶⁹ 喬建中，〈中國新音樂的偉大先行者－蕭友梅史學論文讀後〉，《中國音樂學》，no.4（1992）：5-11。

⁷⁰ 鄭祖襄，〈一部仍具學術價值的“舊著”——談楊蔭瀏先生的《中國音樂史綱》〉，《中國音樂學》，no.4（1999）：21-29。

音樂史綱》初探》(2008)⁷¹、修海林〈中國古代音樂史學科完成現代學術轉型的第一本著作—從音樂學術史角度看王光祈的《中國音樂史》〉(2013)⁷²、鄭祖襄〈中西音樂比較之下的尋根之作—重讀蕭友梅的三部“中國古代音樂史”〉(2013)⁷³等，則將音樂史著作置於歷史的時空脈絡之中，以較寬廣的視角來解析書中內容呈現的歷史意涵與價值。這些已被較為深入分析的中國音樂史著作，有一共通特點，即是其作者皆為中國近現代音樂史上的重要人物，由於他們在音樂上的眾多貢獻事蹟與著作，使得他們的音樂史著作在歷史研究的視角上有更為深厚豐富的意義。

二、將著作視為近現代音樂史人物論述的一部分

中國音樂史著作做為其作者音樂生涯或學術生涯的一部分，反映出的是著作的寫作歷程、作品與作者的經歷關係，或作者思想觀念的表達。然而歷史人物的研究，關乎個人在歷史上的重要程度，以及其人或作品的影響性。就前述中國音樂史專著的諸位作者而言，關於王光祈、蕭友梅、楊蔭瀏的個人研究數量與深度遠勝於其他人，但如就音樂史著作而言，蕭友梅的《舊樂沿革》不僅匿跡多時，且做為中國現代音樂教育之父，與他在音樂教育與新音樂方面的貢獻相較，《舊樂沿革》在中國音樂史領域的影響力則相對地減弱；而楊蔭瀏因在《中國音樂史綱》之後至 80 年代之間的音樂研究與著作，對於中國音樂研究的影響更是卓著，特別是《中國古代音樂史稿》的成就，也使得《中國音樂史綱》在楊蔭瀏的音樂學術研究生涯的重要性中退居次位。以音樂史著作成為個人音樂史地位指標的，僅有

⁷¹ 呂薇，《楊蔭瀏著《中國音樂史綱》初探》，天津音樂學院碩士論文，2008。

⁷² 修海林，〈中國古代音樂史學科完成現代學術轉型的第一本著作—從音樂學術史角度看王光祈的《中國音樂史》〉，《音樂探索》，no.1 (2013)：3-7。

⁷³ 鄭祖襄，〈中西音樂比較之下的尋根之作—重讀蕭友梅的三部“中國古代音樂史”〉，《音樂研究》，no.5 (2013)：56-64。

葉伯和與王光祈。葉伯和在中國音樂史上的地位，來自於他的《中國音樂史》，做為第一本具有現代觀的中國音樂史的作者，關於其人的研究，焦點皆集中在對於《中國音樂史》的介紹與評論，如顧鴻喬〈葉伯和和他的《中國音樂史》——紀念葉伯和誕辰一百周年〉(1989)⁷⁴、陳永〈對葉伯和的再認識〉(2007)⁷⁵等，然而由於葉伯和《中國音樂史》無論在篇幅上或撰述內容方面的規模，皆小於其後的各種音樂史著作，而葉伯和除此亦無其他的相關著作，因此雖然關於葉伯和個人事蹟在顧鴻喬的研究下已有詳細的資料，但關於該書的內容討論仍維持在「述評」的層面。

王光祈的中國音樂史著作研究是一特殊的例子，由於他的《中國音樂史》偏重樂律研究，因此關於他在中國音樂史上的討論，幾乎是圍繞在關於樂律研究與方法的比較音樂學及民族音樂學相關論題，而同時將他的其他相關著作如《東西樂制之研究》、《東方民族之音樂》等含括其中。此外，由於王光祈的音樂生涯在德國才開始發展，因此他在中國音樂的影響力完全來自於著作，而在中國近現代音樂史中，王光祈亦是首位完全以音樂論著獲得歷史評價者。也因此關於王光祈著作的文論，在他去世前就已出現。除了關於《中國音樂史》的兩篇簡評外，⁷⁶ 張若谷早於 1927 年〈王光祈的音樂叢刊〉一文，就已針對此時的王光祈著作進行介紹與評論，其中包含《東西樂制之研究》；⁷⁷ 楊沒累亦於同年就該書中國樂律的部

⁷⁴ 顧鴻喬，〈葉伯和和他的《中國音樂史》——紀念葉伯和誕辰一百周年〉，《音樂研究》，no.4(1989)：28-34。

⁷⁵ 陳永，〈對葉伯和的再認識〉，《音樂藝術》，no.4(2007)：62-70。

⁷⁶ 參見註 62。

⁷⁷ 張若谷，〈王光祈的音樂叢刊〉，傅彥長、朱應鵬、張若谷，《藝術家三言》(上海：良友，1927(民 16))，289-295。

分，批評王光祈論點的缺失；⁷⁸ 而沈有鼎於 1936 年亦再度針對該書的中國樂律的部分進行評介。⁷⁹ 顯見王光祈的著作在當時就已成為中國音樂界關注的焦點。1940 年代以後，因連年的戰亂，以及政治情勢的改變，王光祈在台灣長期以來被以一位愛國學者的角色談論，雖然《中國音樂史》一書持續地印行，但卻鮮少關於著作內容研究的文章。1985 年王光祈研究學術研討會在四川召開，開啟二十世紀末以來一連串王光祈研究的序幕。從研討會論文集，可以看王光祈數篇中國音樂相關論文，皆有專文發表「述評」，而關於王光祈研究的面向，則包含音樂思想、史學方法、比較音樂學觀點等核心論題，並擴及少年中國學會與愛國主義，甚至早期兒歌創作的分析等。⁸⁰ 雖然此時關於各論題的研究頗為粗淺，但就此開啟的王光祈研究，從 1980 年代開始到 2013 年止，關於王光祈的各種研究論文即有 200 篇，儼然形成一股「王光祈研究」的現象。⁸¹ 在這些包含各種面向的論題中，關於特定著作的研究逐漸減少，取而代之的是王光祈對於中國音樂史學與音樂學方面的影響研究，如徐元勇〈新知識、新視野、新思維成就新研究－王光祈音樂學研究之啟示〉(2010)⁸²、關繼文、秦蓉〈王光祈：我國近現代多種音樂文化研究的開拓者－世紀之初王光祈音樂思想研究的一個側面〉(2007)⁸³。此外對於王光祈在

⁷⁸ 楊沒累，〈評王光祈論中國樂律並質田邊尚雄〉，《民鐸雜誌》，卷 8，no.4（1927）：6-22

⁷⁹ 沈有鼎，〈書評：東西樂制之研究〉，《清華學報》，卷 11，no.1（1936）：261-271。

⁸⁰ 參見黎文等編，《王光祈研究論文集》（成都：王光祈研究學術討論會，1985）。

⁸¹ 關於王光祈研究，筆者查詢《民國時期期刊全文數據庫》、《台灣期刊論文索引系統》、《中國期刊全文數據庫》等三個主要期刊資料庫，結果如下：除了 1936 年去世當年的各種紀念文外，1936 年以前，已有約 5 篇關於王光祈著作介紹與評論的文章；1936 年以後到 1980 年之間，約有 14 篇相關文章，主要都發表於台灣的期刊雜誌中；1980 年以後相關研究數量大幅增加，到 2013 年間，約有 200 篇之相關論作。此外尚有各種研究專書、學位論文、專書與研討會論文等未能全數統計。關於日本學者研究王光祈的情形，請參見牛島優子，〈中日的王光祈研究之現狀與課題〉，《音樂探索》，no.2（2010）：6、9-10。

⁸² 徐元勇，〈新知識、新視野、新思維成就新研究－王光祈音樂學研究之啟示〉，《中國音樂》，no.3（2010）：60-63。

⁸³ 關繼文、秦蓉，〈王光祈：我國近現代多種音樂文化研究的開拓者－世紀之初王光祈音樂思想研

德國的生活、著作與事蹟，以及與柏林學派關係，亦成為藉以解析他的中國音樂思想的一個研究面相，如俞人豪〈王光祈與比較音樂學的柏林學派〉，(1986)⁸⁴、江玉玲〈王光祈的音樂著述與三十年代的柏林學派--從王光祈的自傳談起〉(1994)⁸⁵、王勇《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》(2006)⁸⁶等。

王光祈研究應是中國近現代音樂史中，研究面向最為廣泛，成果也最為豐碩的音樂學者。相對於新音樂人物所受到的研究深度，屬於傳統國粹派的許之衡、童斐、鄭覲文等人的研究，則顯得薄弱。鄭覲文以大同樂會在中國近現代音樂史中還占有一席之地，在王麗麗《鄭覲文研究》(2011)⁸⁷、劉真《鄭覲文音樂著述研究》(2011)⁸⁸這兩篇學位論文中，皆論及其《中國音樂史》，並以其復古的音樂思想與之相對照。許之衡與童斐的著作，雖然在當時可稱得上是中國音樂史的絕無僅有之作，但不僅其音樂史著作未有歷史性的探論研究，此二人的生平事蹟亦難以覓得，僅有李岩〈許之衡生平事略及其音樂戲曲著述的研究〉(1999)⁸⁹，及胡慈舟〈童斐和他的傳統聲樂藝術論述《中樂尋源》學習札記〉(1995)⁹⁰，才將其著作與個人生平事蹟稍做結合解析。

三、從「音樂史學」發展的觀點分析中國音樂史著作

究的一個側面)，《樂山師範學院學報》，卷 22，no.7 (2007)：128-131。

⁸⁴ 俞人豪，〈王光祈與比較音樂學的柏林學派〉，《音樂探索》，no.3 (1986)：46-51。

⁸⁵ 江玉玲，〈王光祈的音樂著述與三十年代的柏林學派--從王光祈的自傳談起〉，《藝術學》，no.11 (1994)：113-132。

⁸⁶ 王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，上海音樂學院博士論文，2006，35-38。

⁸⁷ 王麗麗，《鄭覲文研究》，南京藝術學院碩士論文，2011。

⁸⁸ 劉真，《鄭覲文音樂著述研究》，杭州師範大學碩士論文，2011。

⁸⁹ 李岩，〈許之衡生平事略及其音樂戲曲著述的研究〉，《中國音樂學》，1999，第1期，38-51。

⁹⁰ 胡慈舟，〈童斐和他的傳統聲樂藝術論述《中樂尋源》學習札記〉，《中國音樂》，no.4 (1995)：4-5。

「音樂史學」做為音樂學術發展的項目，著重於對於音樂史寫作的觀點、研究方法、研究對象及撰述方式等方面的探究。二十世紀初中國音樂史的寫作，在西方音樂史觀的影響之下，一改過去中國歷史以記事為主的形態，極力追求當代史學的進步觀點，以及西方音樂史以音樂作品為主體的當代音樂史學基礎。在此時期音樂歷史論述轉型的歷程中，不僅自傳統的音樂論述與文獻，建構出中國音樂史觀，每一本在西方文化影響下的中國音樂史著作，亦反映中國音樂史學發展的不同步調。

關於二十世紀初中國音樂史學發展的研究，幾乎皆在二十一世紀初才出現，且多為學位論文。丁璐《中國音樂史研究的科學化進程——從朱載堉到楊蔭瀏》(2007)⁹¹以朱載堉為先驅，逐本分析葉伯和、鄭覲文、王光祈、楊蔭瀏等人的中國音樂史，在史觀與研究方法上面的突破傳統，但楊蔭瀏的部分只論《中國古代音樂史稿》，而忽略《中國音樂史綱》。特別的是該文特闢一章論日本學者的中國音樂史相關研究，其中亦包含田邊尚雄的《中國音樂史》，是關於中國當代音樂史學研究中常被忽略的面向。陳永《中國音樂史學的近代轉型》(2010)⁹²，從清末乾嘉考據學興起時的音樂相關文論開始，詳細列述各種中國音樂研究相關的文章與專注，以音樂論述的類型、內容，甚至文論數量上的變化，來呈現清末民初時期中國音樂研究的各種展新面向，在音樂史專著部分，論及了前文所列的各本中國音樂史著作，包括宋壽昌的著作，但皆只進行簡短的述評。馮長春《20世紀上半葉中國音樂思潮研究》(2005)⁹³雖非專論音樂史學史，但該文綜論清末民初以來在西

⁹¹ 丁璐，《中國音樂史研究的科學化進程——從朱載堉到楊蔭瀏》，中國藝術研究院碩士論文，2007。

⁹² 陳永，《中國音樂史學的近代轉型》，上海音樂學院博士論文，2010。

⁹³ 馮長春，《20世紀上半葉中國音樂思潮研究》，中國藝術研究院博士論文，2005

方音樂與文化衝擊下，中國音樂的各種思潮轉變，如 20 年代的音樂美育思潮、30-40 年代全面西化與國粹主義的抗衡，以及改良國樂與音樂救國等主張，這些不同的音樂思潮皆，亦反映在當時的各本中國音樂史著作中，展現出著者的音樂史觀點，成為當代中國音樂史發展的根本影響。除此之外，鄭錦揚曾於 1993 年出版《音樂史學美學論稿》，上卷為〈中國音樂史學史論〉⁹⁴，主要論述清末以前的傳統中國音樂史著作，關於民國以後的新音樂史著作，只於分期論述時稍做敘述，但該書關於古代音樂史學的論述，亦是構成當代中國音樂史學的基礎文獻之一。

上述音樂史學研究雖然兼含歷史發展觀點的論述，但若就史學史的學術觀點觀之，則在史學內涵上，以及歷史進程的聯繫上皆有所不足，其原因除了當代中國音樂史研究成果的局限外，在史學基礎論述上的缺乏，亦是論究「音樂史學」的困難之一。除了上述以發展史為目標的論述外，另亦有部分文論只以條列或簡述的方式，呈現二十世紀初的中國音樂史著作大概，從文獻學角度進行基礎的整理工作。如鄭祖襄《中國古代音樂史學概論》(1998)⁹⁵、劉再生〈橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同－20 世紀中國古代音樂史的研究〉(1999)⁹⁶、方寶璋、鄭俊暉，《中國音樂文獻學》(2006)⁹⁷、劉順〈中國音樂史學研究的現狀與方法〉(2007)⁹⁸、劉再生《中國近代音樂史簡述》(2009)⁹⁹ 等。

綜觀 20 世紀初中國音樂史著作的相關研究文獻，概可歸納出當前之研究現況：

⁹⁴ 鄭錦揚，《音樂史學美學論稿》上卷（福州：海峽文藝，1993）。

⁹⁵ 鄭祖襄，《中國古代音樂史學概論》（北京：人民音樂出版社，1998）。

⁹⁶ 劉再生，〈橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同－20 世紀中國古代音樂史的研究〉，《中國音樂學》，no.4（1999）：53-67

⁹⁷ 方寶璋、鄭俊暉，《中國音樂文獻學》（福州：福建教育，2006）。

⁹⁸ 劉順，〈中國音樂史學研究的現狀與方法〉，《藝術百家》，no.2（2007）：86-88。

⁹⁹ 劉再生，《中國近代音樂史簡述》（北京：人民音樂，2009）。

以新音樂史人物的姿態出現者，如王光祈、蕭友梅，甚或葉伯和，在其生平與著作資料皆有完整彙整的情況下，獲得較多的研究關注，而其中又以王光祈研究最具深度與廣度；相較於這三位屬於二十世紀前半的人物，楊蔭瀏橫跨二十世紀前後的音樂生涯，《中國音樂史綱》的光芒或被《中國古代音樂史稿》所掩蓋，而他將中國音樂史的研究面向轉向民間音樂的深入探討，的確較難在二十世紀初中西音樂之爭的語境下多所著墨，從二十世紀下半葉民族音樂學興起後的眼光回顧之，方能更顯其意義。許之衡、童斐、鄭覲文三位屬於國粹派的人士，在當時以新音樂轉型為主軸的歷史背景之下，幾乎成為待挖掘的遺跡，而守舊的音樂思想在新音樂的史觀中，更被劃歸於與古代音樂觀同一陣線的保守勢力。在此之外，關於田邊尚雄的《中國音樂史》，除了丁璐以日本學者的研究成果概略介紹之外，似乎更刻意地被排除在中國音樂史學史研究之外。然而就一本在 30 年代成為多篇中國音樂史論述採用的著作而言，這本從日文著作被編譯而成的音樂史，似乎應受到更多的關注。

第四節 研究文本與論述觀點

本文以二十世紀上半葉的中國音樂史著作為研究文本，在時間界定上，以 1905 年科舉廢除改立西式學堂，學堂樂歌興起的新音樂發端為起始，而以 1949 年中華人民共和國成立此一政治事件為結束點，由於此一政治事件的重大影響，而致使二十世紀初以來的音樂史的撰述與研究，面臨政治箝制下的本質轉變。1905 年至 1949 年間為中國新音樂由啟蒙致蓬勃發展的時期，現代中國音樂史寫作的開展，則晚於新音樂。就本文所要研究的音樂史著作而言，則是以葉伯和 1922 年出版的第一本《中國音樂史》為起始，而以楊蔭瀏 1944 年完稿的《中國音樂史綱》為結束。

針對各本音樂史著作，本文主要將著眼於史觀、結構、內容與論述方式上之形成脈絡，與作者本身的內在思想觀念、外在環境條件，以及整體歷史背景下的交互關係。藉由以音樂史著作為主軸的各種面向分析，來展現該時期影響中國音樂史形成樣式的各種複雜因素與歷史條件的交錯結構。二十世紀初所產生的這幾本中國音樂史，其產生的背景與環境各有不同，雖然有部分的相互參照，但各本的主要內容論述在並沒有必然的前後順序影響關係，亦無絕對的發展關係。因之，就中國音樂史學史裡對於此時期音樂史學發展的各種階段劃分，¹⁰⁰ 雖然能將各本音樂史著作，置於相對符應的歷史時期之中，但每一本著作的內容意義，卻非僅只於音樂史學發展階段所定義的範疇，而是在各自的背景條件與寫作脈絡之下，形成獨特的音樂史著作，並以自身的內容樣貌，展現出其所形成與存在的歷史結

¹⁰⁰ 陳永將音樂史學史的時期明確劃分為 1895-1919、1920-1936、1937-1949 三階段；劉再生則以 20 年代、30 年代的整數劃分；馮長春對於此時音樂思想的劃分則多有重疊，20 年代音樂美育的思潮，亦涵蓋在 20-40 年代的學習西樂思潮之中，而 20-30 年代同時形成的國粹主義思潮，則亦包含在 20-40 年代的國樂改進思潮中。

構。

本文關於歷史結構的概念，主要參考達爾豪斯於《音樂史基礎》中關於「結構史」(Strukturgeschichte)的論點。結構史的概念源自於二十世紀中期以來歐洲興起的年鑑學派、社會史，以及詮釋學等主要思潮，其主要批判的對象，是 19 世紀以來由蘭克(Leopold von Ranke, 1795-1886)的客觀主義史學主導的政治史主流。達爾豪斯認為結構史介於社會史與文化史之間，就音樂史而言，它在關注音樂歷史發展的外在條件之時，亦同時考量音樂作品作為藝術自身的審美性。結構史探究歷史事件內在的各種組成部分與體系間交錯關係的目的，原是用以顯示在各種歷史事件表象之下，往往受制於更深層的體系結構。但在音樂史以音樂作品為主體的審美考量之下，達爾豪斯發展出的音樂結構史，則在錯綜複雜的歷史結構中，突顯出在結構之下個別音樂作品的審美獨立性，以及在詮釋學理解觀點下產生的接受史。¹⁰¹ 本文基於此一結構史觀點，以各本中國音樂史著作為中國音樂史寫作研究的論述主體，從中國近現代史與音樂史的歷史範疇與視角，探究關於各本著作所蘊含的歷史結構作用與影響，以為中國音樂史寫作發展研究的一個面向。

基於以上的概念，本文針對二十世紀初的中國音樂史著作，將以內容能夠具體反映作者本身的音樂史觀者為主要對象，亦即作者在音樂史的寫作中，能夠具體呈現出其對於音樂史的定義、概念，以及史學觀念、方法上的思考。中國音樂史學的發展，即是通過這些史學方法上的思考與試驗，方能逐步地啟蒙開展，而這些音樂史著作，亦方能獲得其在音樂史學發展中的歷史地位。在前述的各本音樂史著作中，本文將以以下八部具有原創概念的著作為主要論述對象：

¹⁰¹ 關於達爾豪斯的結構史論述，請參見 Carl Dahlhaus, "Gedanken zur Strukturgeschichte", *Grundlagen der Musikgeschichte*, 205-235；英譯本 "Thoughts on structural history", 129-150；中譯本〈關於結構性歷史的思索〉，195-224。

1. 葉伯和《中國音樂史》(1922)；
2. 童斐《中樂尋源》(1926)；
3. 鄭覲文《中國音樂史》(1929)；
4. 許之衡《中國音樂小史》(1930)；
5. 王光祈《中國音樂史》(1934)；
6. 田邊尚雄《中國音樂史》(1937)；
7. 蕭友梅《舊樂沿革》(1938)；
8. 楊蔭瀏《中國音樂史綱》(1944)。

至於宋壽昌的《中西音樂發達概況》屬於編著之類，朱謙之《中國音樂文學史》以文學為主體，則不列入。其他專著如繆天瑞、孔德、王國維，以及相關期刊文章，則於各相關章節中兼論之。

有鑑於各本音樂史現有研究的條件差異，本文將從不同的視角出發，以既有的研究條件為基礎，發掘出各本著作寫作脈絡下的歷史結構。童斐、許之衡與鄭覲文等三人雖然被歸類為國粹派，但在抱殘守缺的批評之餘，他們亦是在中國音樂傳統面臨挑戰之際，各自以不同的方法，重新梳理這些既存的過去文獻，其目的仍是要以革新的論述方式，解決中國音樂傳統所面臨的困境，而非一成不變地固守傳統。藉由他們的相關文論發言，可以為這三本音樂史著作，賦予音樂史學史上的新意。

田邊尚雄的《中國音樂史》在此階段的中國音樂史學中，是一奇特的現象。做為一本由更廣泛區域的東洋音樂史中，被節錄出來的中國音樂部分內容，關於該書論述的缺乏，一方面反映出中國於 30 年代對於各種日本譯介著作的無條件接受，另一方面亦顯示出，後世對於此種編譯內容做法的不認同，而選擇以其原貌

《東洋音樂史》來認知該書。本文將由 30 年代日書翻譯與出版業的外在條件著眼，分析該書在此環境脈絡下形成，所引發的影響與論題。而就該書之原文在日本音樂史發展下的形成脈絡，則因與本論文研究題旨關係薄弱，不擬在此論述。但就日本二十世紀初期的音樂史與比較音樂學之發展，除了在本處稍有論及外，在具有相關背景的葉伯和與蕭友梅著作分析中，亦將提及。

葉伯和做為現代中國音樂史寫作的第一人，本文將以他採用西方音樂史觀點在中國音樂史運用時，所產生的直接碰撞與火花，呈現出中國音樂史在西方音樂史觀的審視之下，所引發的質疑、問題與困境；此外，葉伯和具有留日的音樂背景，因此覆蓋在他所採用的「西洋音樂史觀」之上的日本音樂史觀，做為中西音樂史接觸的中介者，在其中所發揮的作用，亦是本文對於葉伯和的探討論題之一。

蕭友梅的《舊樂沿革》與葉伯和的《中國音樂史》同樣置於西方音樂史的論述架構之中，然而蕭友梅所具備的西方音樂與音樂學的專業，使他較葉伯和更能在遭遇中西衝突之時，尋求積極的解決之道，而他為數眾多的音樂文論，亦使他的音樂思想有更明確的表達與展現。蕭友梅身為中國新音樂之父，他對於西方音樂的推崇以及對中國音樂的批評，充分展現在其各種文論之中。在《舊樂沿革》被重新編排出版之前，蕭友梅在音樂史研究方面的表現，往往被他的音樂教育與新音樂貢獻所掩蓋。也因此《舊樂沿革》做為一部中國音樂史，更加突顯出蕭友梅除了在以新音樂觀點批評中國音樂之於，亦考慮到傳統既存中國音樂的處境與歷史解釋的問題。本文將以蕭友梅的音樂文論分析為基礎，從文論中所呈現出來的新音樂與負面的中國音樂思想，探討蕭友梅在《舊樂沿革》中所建構的中國音樂史特色，以及他在中國音樂觀點上的反思。

王光祈的《中國音樂史》，因其在中國音樂史學上重要地位，與其相關的各種研究亦遠較他本音樂史著作為多。然而目前大部分的研究，皆是直接從他的著作內容著手，在著作的文字脈絡下進行解析，或將重點放在書中對於律調研究的科學性分析。然而《中國音樂史》做為他被公認最重要的著作，其原因與意涵，已超越該書內容本身，而是在王光祈個人歷史定位的逐漸展露中，成為代表他個人以及他所處時代的象徵。王光祈的音樂著作是他在中國音樂界中被認識的主要媒介，雖然王勇的論文將王光祈的旅德著作與經歷有詳細的求證分析，為王光祈生平研究提供更進一步的史料與新視角，但關於王光祈在德國的音樂學習與音樂思想的形成與轉變，乃至於在《中國音樂史》中所呈現的特定背景，仍未有較深入的探討。因此本文將從王光祈在德國的音樂論著著手，從他的音樂論著與 20 世紀初德國音樂學與比較音樂學之發展進行對照，嘗試描繪出王光祈從零開始的音樂學習軌跡，如何使他逐步從最初的樂律研究，開展出整個中國音樂史的體系。

楊蔭瀏的《中國音樂史綱》是本文所論諸本音樂史著作中，在內文結構內容上最為完整縝密者，此一成果大部份歸因於楊蔭瀏本身所具備的當代學術以及民間音樂實踐能力的結合。楊蔭瀏在音樂史的論述上，擺脫之前諸本以西洋音樂為綱而內容空虛的試驗之作，以紮實的民間音樂實務經驗，訴求中國音樂史以民間音樂為主體的革新觀點。因此本文將直接由楊蔭瀏的音樂背景與《中國音樂史綱》的行文脈絡著手，經由楊蔭瀏自己在書中的史觀解析，探討他如何將中國音樂史由雅樂主體的歷史文獻研究，轉變成為以民間音樂為主體的民族音樂學領域。

本文將分為七章進行論述：第一章緒論，簡論中國音樂史在二十世紀初的概況，以及相關研究與論述觀點之述明。第二章彙整中國古代音樂史志文獻，略論中國古代音樂史記載之大概，以為後續的現代中國音樂史談論之基礎。自第三章

至第六章為本文主要內容：第三章分論童斐、許之衡、鄭觀文傳統觀點下的音樂史，以及特殊社會文化背景下形成的田邊尚雄《中國音樂史》；第四章論參照西方音樂史架構的葉伯和與蕭友梅；第五章論以音樂學體系架構中國音樂史的王光祈；第六章論楊蔭瀏的承先啟後。第七章結論，將從與西方音樂史對照的觀點，綜論二十世紀初中國音樂史學發展中，所呈現出來的雅俗辯證、音樂本體論以及研究體系發展等三個論題。

第二章 中國古代的音樂史料

雖然中國在當代音樂史概念傳入之前，並未有「音樂史」的專史概念，但自古以來正史樂志的編纂傳統，使得中國音樂相較於其他藝術類型，在歷史記載上，存在著更具優先性與權威性的史料文獻，另一方面，也建立起雅樂在中國傳統音樂論述的正統地位。二十世紀上半葉的各本中國音樂史，不無以正史樂志為主要的史料依據，尤其是宋代以前以音樂為主的論著並不多見，因此正史樂志中的記載更有可能是最主要或唯一的史料來源。宋代以後開始出現許多與音樂相關的系統性論著，反映出中國在音樂論述的各種系統化發展傾向。這些論著史料，不僅經由十八世紀傳教士的傳播，成為西方了解中國音樂的最初媒介，並在二十世紀初，成為中國音樂史寫作的材料，與「科學化」研究的基礎內容。

本章分為兩節，分別簡介中國歷史上較為重要的正史樂志與部分系統性編纂的音樂論著，一方面藉以呈現出中國古代音樂論述發展的概貌，同時也做為之後談論中國音樂史寫作的基礎。

第一節 正史樂志：中國音樂史的第一手文獻

中國歷史上正史的觀念，最初來自《隋書·經籍志》中「自是世有著述，皆擬班馬，以為正史」¹⁰²的文句。故而之後官修史書皆以紀傳體為準，並以此為各代歷史的正統文獻。乾隆四年至四十九年間武英殿刻成《欽定二十四史》，自此二十四史即成為中國歷史所公認的正史。二十四史從三國時期的三史、唐代的十三史、宋代的十七史、明代二十一史，到清代的二十四史，可以看出其正統性地位的逐漸形成。《四庫全書總目》史部正史類中註明：「凡未經宸斷者，則悉不濫登，蓋正史體尊，義與經配，非懸諸令典，其敢私增，所由與禪官野記異也。」¹⁰³ 可見到了清朝，所謂的正史，是需經過執政者認定，其地位已與被奉若聖典的經書同等，因此更被認定是最忠於各代歷史的真實記載。1921年由柯劭忞所撰的《新元史》由大總統徐世昌明令列入正史，1927年，經十餘年編修的《清史稿》刊行，雖未被正式列入正史，但有些學者仍將其視為第二十六史。

今日所見之二十四史，或二十六史，其編纂的過程與方法皆有不同，而修撰的內容水平亦參差不齊。二十四史中前四史，以及《南史》、《北史》、《新五代史》皆為私修，《晉書》為第一本官修正史，雖然各史之傳述，並非皆如司馬遷效法《春秋》褒是貶非之精神，但各代著史之觀點與體例卻是自《史記》以來一脈傳承，由今日看來，各本正史皆是以執政者及士大夫之觀點論之，也因此書中所記錄的，即如今日所見，主要為帝王公侯及將相名士之傳記，志的部分，則以各種施政制

¹⁰² [唐]魏徵等，《隋書》，《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化，2007），卷33，〈經籍志二〉，5。《文淵閣四庫全書電子版》以台灣商務印書館1982-1986年間出版的《景印文淵閣四庫全書》全文影像為本，本章中引用之古籍內容，大部分引自該資料庫。

¹⁰³ [清]紀昀等編，《欽定四庫全書總目》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷45，〈史部·正史類一〉，3。

度、宮廷規章為記載內容。音樂能夠在以政治內容為主的正史中占有一席之地，乃因於周代自周公制禮作樂以來，將禮樂制度與封建制度、宗法制度並列，成為整個中國社會制度的主要核心規範，並對後來中國歷代之政治與文化有深遠的影響。《史記·樂書》即言道：「夫上古明王舉樂者，非以娛心自樂，快意恣欲，將欲為治也。」¹⁰⁴ 音樂是以做為「典章制度」的身分，被記載於正史中，所記載的內容即是「音樂制度」，然而做為制度，講求的是規範及運作方式，因此正史中的音樂記載，多涉及樂律與祭儀過程，亦可說古代對於音樂之概念，即是具有規範性、用於擗節行為的音聲儀式，而具玩娛性質的俗樂與民間音樂，則屬於鄭衛淫聲之流，為歷來士大夫所不容，更遑論記載於正史之中。

在二十六史中，載有〈樂志〉、〈律志〉、〈禮樂志〉或〈律曆志〉者共有十八史，本文彙整如下表：

表一、歷代正史音樂書志列表

《史記》	〈樂書〉1卷、〈律書〉1卷	《新唐書》	〈禮樂志〉(2)卷
《漢書》	〈律曆志〉(1)卷、〈禮樂志〉1卷	《舊五代史》	〈樂志〉2卷
《後漢書》	〈律曆志〉(1)卷	《宋史》	〈律曆志〉(1)卷、〈樂志〉17卷
《晉書》	〈律曆志〉(1)卷、〈樂志〉2卷	《遼史》	〈樂志〉1卷
《宋書》	〈律曆志〉(1)卷、〈樂志〉4卷	《金史》	〈樂志〉2卷
《南齊書》	〈樂志〉1卷	《元史》	〈禮樂志〉(4)卷
《魏書》	〈律曆志〉(1)卷、〈樂志〉1卷	《新元史》	〈樂志〉4卷
《隋書》	〈音樂志〉3、〈律曆志〉(1)	《明史》	〈樂志〉3卷
《舊唐書》	〈音樂志〉4卷	《清史稿》	〈樂志〉8卷

* 〈禮樂志〉與〈律曆志〉僅計音樂或樂律部分之卷數，以括號表示。

在這些正史樂志中，《清史稿》編纂於二十世紀，所記載之年代距今時最近，所能蒐集之史料應較前代豐富，且自十九世紀中葉以來，中國與西方交流之頻繁，

¹⁰⁴ [漢]司馬遷，《史記》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷24，〈樂書第二〉，50。

各種西方現代化之觀念紛紛傳入中國，故於音樂發展之記載應能更為多元深入。然而綜觀《清史稿·樂志》八卷，除了卷一以編年方式記錄朝廷儀式與樂章、卷二記載宮廷音樂十二律尺度、卷八載錄樂隊編制與樂器外，其餘五卷皆為各種祭祀宴飲儀式所用之歌詞，與其說是記述該朝之音樂制度沿革，更像是宮廷音樂儀式與歌詞的紀錄簿，顯見《清史稿·樂志》之編纂仍按前史之例，所載內容皆為宮廷儀式所用之音樂，中國正史樂志傳統之深固可見一斑。¹⁰⁵

各本正史樂志中所包含的內容，皆大同小異，是以儀式制度的觀點來記錄宮廷音樂的修訂與變革，因此對於事件與制度的記載，更甚於音樂本身。而對於音樂本身的記載，則是以歌詞為樂章之內容，而非樂譜之記錄，這一方面是由於中國音樂自古以來皆以口傳心授為主，並不將樂譜視為音樂記錄的一部分，另一方面也是因為對歷史編纂者而言，樂譜並不屬於記錄文字，而歌詞的記錄自詩經以來即有所本，也因此記載歌詞的內容在正史樂志中佔有極大的比例。樂志記錄雅樂歌詞的慣例，在《舊唐書·樂志》中即有明確提及「今依前史舊例，錄雅樂歌詞前後常行用者」¹⁰⁶，事實上，包含上述《清史稿·樂志》等各本樂志所慣載的內容項目，大部分皆可追溯至《漢書·禮樂志》。以下將自《漢書·禮樂志》開始，簡介數本較具創新意涵的樂志，以為中國音樂歷史記載發展之概要。

一、《漢書·禮樂志》

《史記》做為第一本正史，其〈樂書〉的內容在二十四史中絕無僅有，通篇除了前後贊文，以及一小段敘述自周亡以後至漢武帝時期的音樂記載外，其他內

¹⁰⁵ 參見趙爾巽等，《清史稿》，第 11 冊，卷 94-105（北京：中華書局，1976）。

¹⁰⁶ 〔後晉〕劉昫等，《舊唐書》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷 30，〈志第十音樂三〉，2。

容主要記載音樂哲學，且內容大部分與《禮記·樂記》相似，此乃因為《史記》原來的〈樂書〉在東漢之前早已亡佚，現存之〈樂書〉為後人擷取《禮記·樂記》內容補之。¹⁰⁷ 因此，《漢書·禮樂志》成為第一部完整保存至今的正史樂志，其記錄音樂歷史的方式，則成為後來各史撰述的範例。¹⁰⁸ 《漢書·禮樂志》首先敘述先秦以前音樂之發展與衰亡，繼而依時序記載漢高祖至武帝時的郊廟儀式所用樂曲及樂舞，以及概述俗樂之採集與應用，之後載錄依楚聲而制的《房中樂》及新制的《郊祀歌》十九章歌詞，最後略述成帝後鄭聲日漸，乃致哀帝廢除樂府之舉。《漢書》將樂律置於〈律曆篇〉，而將禮樂合為一卷，因此與其後的各本樂志相較，內容顯得簡短，甚至未及一卷之篇幅，但已包含了後世逕相沿用的樂儀制度沿革以及樂章歌詞等項目。在樂儀制度沿革部分，《漢書·禮樂志》上溯至黃帝時期：「昔黃帝作咸池，顓頊作六莖，帝嚳作五英，堯作大章，舜作招，禹作夏，湯作濩，武王作武，周公作勺。」而後「周道始缺，怨刺之詩起。王澤既竭，而詩不能作……自此禮樂喪矣。」¹⁰⁹ 這一段先秦以前的各代樂章的敘述，後來亦常出現在之後的各本正史樂志中，成為中國古代理想音樂境界的象徵，並做為各代承繼正統之聲的論說依據。

《漢書·禮樂志》中敘述漢初宮廷制樂之過程，這一過程亦成為後代開朝制樂之規範：「漢興，樂家有制氏，以雅樂聲律世世在大樂官，但能紀其鏗鎗鼓舞，而不能言其義。高祖時，叔孫通因秦樂人制宗廟樂。」¹¹⁰ 漢以後各代之宮廷制樂皆以因襲前代之樂為先，而後方新制各朝樂歌。依據《禮記·樂記》「王者功成作

¹⁰⁷ 參見張大可，《司馬遷評傳》（北京：商務，1994），339-340。

¹⁰⁸ 參見方寶璋、鄭俊暉，《中國音樂文獻學》（福州：福建教育，2006）：122。

¹⁰⁹ 〔漢〕班固，《前漢書》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷22，〈禮樂志第二〉，10、13-14。

¹¹⁰ 〔漢〕班固，《前漢書》，卷22，〈禮樂志第二〉，14。

樂，治定制禮。是以五帝殊時，不相沿樂，三王異世，不相襲禮」之言，¹¹¹ 因此漢初為彰顯開朝之功，亦需作樂，然而依《漢書·禮樂志》所載，漢高祖除了作《武德舞》外亦將舜時的《招舞》改名為《文始舞》，「以示不相襲也。」自此後代帝王皆多因襲前朝之樂，而僅更改樂名，以示改朝換代。也因此之後的各代樂志中，對於樂制沿革的記載，皆著重於談論前朝樂制之保存與因襲、更改樂章名稱，而後敘新制歌曲或重新制樂。

然而對於各代樂制沿革的，各本樂志的論述篇幅與陳述方式並不一樣，越是晚近之樂志，則記載之內容越為詳盡。如《宋史·樂志》，以六卷的篇幅記載宋代各朝關於樂制與樂律之討論，以及郊朝儀式的詳細過程與樂器編制，偏重於制度變革的記載；而《宋書·樂志》對於當朝雅樂制定的記載，僅佔不到四分之一卷。雖然宋與劉宋兩代之國祚相差甚多，但國祚之長短並非雅樂記載內容多寡之主要原因，以唐代近三百年的歷史，新舊唐書中對於雅樂的記載也皆僅有一卷。各代〈樂志〉對於宮廷雅樂記載的差異，除了反映出當時宮廷音樂的實際狀況外，另一方面也呈現出後世編纂者對於音樂歷史記載的觀點，而《宋書》與《宋史》的〈樂志〉，正好是各代樂志中的兩個明顯對比。

二、《宋書·樂志》

《宋書·樂志》共四卷，編纂於南朝梁，是《漢書·禮樂志》後第三本被撰寫的樂志，雖然唐代編纂的《晉書》所撰述的時代早於劉宋，但編纂時間卻較晚。編纂於《宋書》之前的《後漢書》、《三國志》並未有〈樂志〉¹¹²，當時可能尚存的

¹¹¹ [宋]郭茂倩輯，《樂府詩集》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷1，1。

¹¹² 今本《後漢書》之本紀與列傳部分為南朝劉宋范曄編纂，志部分則採西晉司馬彪《續漢書》八

《東觀漢記》則有〈樂志〉。然《宋書·律志序》中說道：「樂經殘缺，其來已遠，班氏所述，止抄舉樂記，馬彪後書，又不備續。」¹¹³由此可見《宋書·樂志》修撰之時，《東觀漢記》的地位已由《後漢書》所取代，故序言中以司馬彪之《續漢書》志與班固《漢書》相應，而未論及《東觀漢記·樂志》¹¹⁴。因此或可推測沈約編纂《宋書·樂志》時，僅有《史記·樂書》、《漢書·禮樂志》得以參考。然先不論《史記·樂書》是以《禮記·樂記》填補之可能，《漢書·禮樂志》內容除了以數段篇幅闡述《樂記》所載之音樂意涵外，並非只是如〈律志序〉中所說的抄襲《樂記》，但為何該序言中卻忽略其他實質記載的內容？

《宋書·樂志》對於之前史書在音樂記載上的觀點，乃是源自南朝於所處的歷史時代背景。自東漢末年起群雄割據而至晉室南渡以後的南北朝時期，中國長期處於戰亂的局面，雖有晉室短暫的統一，但卻無法獲得較長久的和平，在此局面下，執政者不僅無暇顧及編修史籍，儒家一貫重視的禮樂制度，亦蕩然無存。其紛亂之狀況，就如《宋書·律志序》所述：

八音眾器，並不見書，雖略見世本，所闕猶眾。爰及雅鄭，謳謠之節，一皆屏落，曾無概見。郊廟樂章，每隨世改，雅聲舊典，咸有遺文。又案今鼓吹鏡歌，雖有章曲，樂人傳習，口相師祖，所務者聲，不先訓以義。今樂府鏡歌，校漢、魏舊曲，曲名時同，文字永異，尋文求義，無一可了。不知今之鏡章，何代曲也。¹¹⁵

志之內容。但其中僅有〈禮儀志〉而無〈樂志〉。

¹¹³ [梁]沈約，《宋書》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷11，〈志第一·律志序〉，2。

¹¹⁴ 《東觀漢記》在《隋書·經籍志》中仍載有143卷，《舊唐書·經籍志》中仍有127卷，但之後則亡佚不存。清代有輯本24卷，樂志部分僅有一段，是由劉昭在司馬彪《續漢書·禮儀志》中注文中所引用的蔡邕《禮樂志》所輯出。參見金毓黻，《中國史學史》（北京：商務，1999），68；〔東漢〕劉珍等撰，吳樹平校注，《東觀漢記校注》，上冊，中國史學基本典籍叢刊（北京：商務，2008），48。

¹¹⁵ [梁]沈約，《宋書》，卷11，〈志第一·律志序〉，2。

依引文所述之狀況，雖然南北朝之時仍存有漢魏時代的樂府鑿歌，但樂人們只知其聲而不解其義，失去了其傳統性的線索，更遑論追溯更早以前的雅樂，無論是先秦時代或漢以後的雅樂，皆因頻繁的改朝換代而佚失。因此《宋書·樂志》一開始，即先追溯自黃帝至晉代樂舞名稱之更替，特別詳於東漢以後，以補《漢書》以來文獻記錄之不足，至於劉宋一朝之雅樂制度沿革，則僅記載宋武帝時初建新歌，以及宋孝文帝時制樂之奏議。

《宋書·樂志》在制樂沿革之後，以等同的篇幅記錄了東漢以來宮廷中的伎樂、舞樂及歌謠之變遷。雖然《漢書·禮樂志》中亦載有漢代樂府採民間詩歌造郊祀樂曲十九章之事，但仍是與宮廷祭祀相關之事蹟，班固並於十九章歌詞之後亦註明「其餘巡狩福應之事，不序郊廟，故弗論。」¹¹⁶ 但《宋書·樂志》卻收羅了自上古以來的「其餘巡狩福應之事」與民間歌謠，如漢代時就已用於宮廷宴饗的繩伎、鞞舞，上溯堯舜時期的歌謠，漢代的但歌、相和歌，魏晉的清商曲調等；鼓吹亦上溯黃帝之時，漢代則有黃門鼓吹與短蕭鑿歌。上述諸樂中，除鼓吹與鑿歌原即屬宮廷燕樂與軍樂之樂制外，如繩伎、歌謠、舞樂等，皆多為民間所流傳的樂曲，而後宮廷將歌謠披以弦管、樂舞合之鐘石，用於殿堂宴饗之樂。《宋書·樂志》中載有晉成帝接受鑿言而廢除伎樂、宋順帝時王增虔批評宋孝武帝以鞞、拂舞樂合宮懸有違雅體等事蹟，而並直書劉宋朝如隨王等人所著之清商歌詞「多淫哇不典正」，¹¹⁷ 顯示當時仍存在著雅樂俗樂的價值區別。但即使如此，該志仍大量載錄這些非郊廟樂，並分別溯源詳加考析，而後更詳細載錄魏晉至劉宋所存之雅俗樂歌詞，雖然已將《襄陽樂》等淫哇之辭略去不錄，但由此亦顯示出，魏晉

¹¹⁶ 〔漢〕班固，《前漢書》，卷 22，〈禮樂志第二〉，35。

¹¹⁷ 〔梁〕沈約，《宋書》，卷 19，〈志第九·樂一〉，26。

之時宮廷對於雅俗音樂之分並無甚嚴，更以俗樂入雅樂之狀況，而東晉南渡後各種中原遺音更顯珍貴。

除了廣泛蒐羅的雅俗歌詞之外，《宋書·樂志》亦是正史樂志中，首先詳細記載樂器者，前引文中提及「八音眾器，並不見書」，可見在其之前的各種樂志，並不將樂器視為音樂需記錄的範疇。然而在經歷魏晉亂世後，不僅各種文獻資料散佚，器物亦難以保存周全，因此促成《宋書·樂志》以廣泛蒐羅詳加記錄為目標的編纂方式，也開樂志中記錄樂器之先例。

《宋書·樂志》首開鼓吹、雜伎、舞樂、歌謠等非郊廟音樂，以及八音樂器之記載，其撰述方式，除分門別類各陳其沿革外，並述及樂曲源流及義涵，在各本正史樂志中，具有高度的價值。雖然其所載之音樂範圍仍以宮廷為主，但因彼時宮廷音樂之俗樂化，而編修者亦不拘於古來雅頌之節，「郊廟以下，凡諸樂章，非淫哇之辭，並皆詳載」，¹¹⁸ 因此載錄了許多珍貴的歷史資料，其中以兩漢魏晉之街陌謠謳、樂府饒歌之歌詞最為特別，甚至包含了未解其義的音聲記錄，為其他樂志所不及。《四庫全書總目》亦稱「《樂志》詳述八音眾器及鼓吹饒歌諸樂章以存義訓，如《鐸舞曲·聖人制禮樂篇》，有聲而詞不可詳者，每一句為一斷，以存其節奏，義例尤善。」¹¹⁹ 《宋書》雖是沈約受詔所修，但其「不假眾手，亦與私撰無殊」¹²⁰，沈約在當時以通曉詩詞音律著稱於世，從《宋書·樂志》中，不僅可以看出他對於蒐羅保存古代雅俗樂曲文獻之重視，更可反映出他的音樂觀點，不再

¹¹⁸ [梁]沈約，《宋書》，卷11，〈志第一·律志序〉，3。

¹¹⁹ [清]紀昀等編，《欽定四庫全書總目》，卷45，〈史部·正史類一〉，39。除了《聖人制禮樂篇》，《宋書·樂志》另載有《巾舞歌詩》一篇及《今鼓吹饒歌詞》三首，皆似為音聲之記載，《今鼓吹饒歌詞》題後並註明：「樂人以音聲相傳，訓詁不可復解。」

¹²⁰ 金毓黻，《中國史學史》：95。

只視音樂為禮樂制度之規範教條，而是開始關注音樂實踐方面的現象如樂曲、樂器之記載，此亦顯露出魏晉以來音樂觀念的逐漸開展。在《宋書》之後所編纂的同時期正史，如《南齊書》、《隋書》與《晉書》的〈樂志〉中，皆比照《宋書·樂志》所載之樂類，記載雜伎、鼓吹、歌謠等項目，《晉書·樂志》更大幅採錄《宋書·樂志》之內容。其後之樂志除鼓吹樂外，於舞樂、歌謠多只錄曲名而無歌詞，更鮮見關於民間歌謠之記載。

三、《隋書·音樂志》

東漢末年到隋初近四百年間經歷魏晉南北朝朝代更迭之動盪，各家私修史書紛紛出現，然而因時局紛亂，文獻佚失，因此撰修無法，水平各異，但為此時期保留下大量的文獻史料。隋初文帝時開設史館，禁修私史，唐沿襲隋制，在初唐時完成了現今二十四史中的八部正史《晉書》、《梁書》、《陳書》、《南史》、《北史》、《北齊書》、《周書》、《隋書》，可謂集魏晉南北朝各家史書之大成，在質量上均為各代之冠，而完備的史館制度，也成為後世官修史書之基礎。唐太宗時修纂梁、陳、北齊、北周、隋等五朝史，但各史均未有志，故後又詔令單修此五代之志，獨立為《五代史志》。《五代史志》在中國史學史上享有極高評價，鄭樵在《通志·藝文志》中即讚道：

《隋志》極有倫類，而本末兼明，惟《晉志》可以無憾，遷固以來皆不及也，正為班馬只事虛言不求典故實迹……觀隋志所以該五代南北兩朝紛然殺亂，豈易貫穿，而讀其書則了然如在目。良由當時區處，各當期才。¹²¹

後來併入《隋書》成為其志。因此《隋書·音樂志》實際上記載了梁、陳、北齊、北周、隋五代之樂志。

¹²¹ [宋]鄭樵，《通志》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷65，〈藝文略第三·史類第五·正史〉，7。

《隋書·音樂志》中分述五代音樂沿革，除了以雅樂編訂之沿革以及雅樂歌詞的記載為先外，亦沿用《宋書》以來的類目慣例，分別記述各朝宮廷所用之鼓吹、清商、歌謠、舞伎雜曲等俗樂，而於隋代的記載則更為詳盡，即如鄭樵所言「極有倫類而本末兼明」。《宋書·樂志》中記載之七部、九部樂，是了解隋唐燕樂的重要史料，除了顯示隋代統一南北，集北方胡樂及南朝清樂之大成外，從該志對於九部樂的樂曲、樂器與樂宮的詳細記載，亦更突顯九部樂在宮廷音樂中的重要性。由《隋書·音樂志》的記載中可以看到南北朝至隋代之時，宮廷中使用之俗樂類別與規模更甚於前朝，但是該書卻未再如《宋書》、《南齊書》、《晉書》之〈樂志〉，將鼓吹、舞樂等承襲前朝樂類的樂曲歌詞記錄其中，即便如九部樂之盛，亦未記載其歌詞。究其原因，一方面有可能是九部樂多屬胡曲，在歌詞記載上有其困難，另一方面也可以看出，雖然燕樂在隋唐宮廷大為盛行，但做為大一統的盛世王朝，其歷史之撰述仍需保留對於禮樂傳統之尊崇與承襲，這也使得自此之後〈樂志〉中僅記載雅樂歌詞，成為僅是「依前史舊例」不得不為之記錄。

除了各部伎之記載外，《隋書·音樂志》首開先例，將隋代對於樂調之討論過程，即今日音樂史所稱之「開皇樂議」，詳細記錄於〈樂志〉中。在《隋書·樂志》之前，各本正史關於音樂理論的記載，主要是置於〈律志〉中的樂律計算，然而古代樂律常與陰陽符瑞等說相結合，如《漢書·律曆志》即詳述五聲十二律相生之算法，以及所代表之五行、方位、月曆、時辰等意涵，但未述及音樂上之應用；《後漢書·律曆志》雖載有京房之六十律，但實際上「官無曉六十律以准調音者」¹²²。《宋書·律志序》中記載荀勗與列和關於笛律的一段對話，討論的是關於樂器的

¹²² 〔南朝末〕范曄，《後漢書》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷11，〔梁〕劉昭補并注〈律曆志第一〉，20。

定律與實際運用，是史書中少數記錄樂人從音樂實踐觀點出發的談論，文中展現出古代中國音樂理論與音樂實踐兩方面之差距；荀勗製作十二笛，欲以律學理論來完備樂器之限制，雖在實務上未能普及，卻因《宋書》的記載，成為後世律學之主要論題。¹²³ 前述幾篇〈律志〉中關於音樂理論的記載，皆只僅於理論的階段，而在實際的音樂上，許多〈樂志〉在理論應用於樂制的部分，即使是做為事蹟之描述，亦皆輕描淡寫地帶過。《後漢書·律曆志》關於京房六十律的實際使用，僅載道：「房言律詳於歆所奏，其術施行於史官，候部用之。文多不悉載。故總其本要，以續前志」；《宋書·律志序》記載杜夔鑄鐘協律，荀勗重鑄新律等事蹟，《宋書·樂志一》亦只記載「宋文帝元嘉九年，大樂令鍾宗之更調金石」，但皆未記載實際使用之律制內容。究其原因，除了樂律對於一般史官而言過於深奧外，從執政者的角度來看，調整樂律之目的在於使音律和諧，以達政治上之目的，因此重點在於和諧與否，至於詳細的調律過程及方法，已非記載的重點。如《宋書·律志序》對於笛律的詳細記載，恐怕也是因有何承天、沈約等熟知音律的編纂者，方才得以保存。

《隋書》在〈律曆志〉及〈音樂志〉中皆有關於律制的記載，〈律曆志〉中記載梁武帝考證舊器更制新尺之事，但詳細的尺度數字則載於〈樂志〉中。關於「開皇樂議」，〈律曆志〉僅以「至開皇初，詔太常牛弘議定律呂。於是博征學者，序論其法，又未能決。遇平江右，得陳氏律管十有二枚，並以付弘」¹²⁴ 等數句帶過，

¹²³ 關於荀勗與列和在笛律上的辯論，楊蔭瀏認為荀勗的笛律脫離傳統與實際，而列和的笛律雖然在理論上不完全，但是當時實際使用的方法，因此認為荀勗如能融合自己與獵合的方法，應可作出符合實際運用的笛律；王子初則直接批評當時樂政廢弛，乃至於如列和這樣的高等樂工，亦只會依樣畫葫蘆率意而作，而不解樂律，於笛律的研究上並無價值。參見楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿上冊》（台北：大鴻，1997（民86））：1-172-177；王子初，〈略論荀勗的笛上三調—荀勗笛律研究之二〉，《殘鐘錄》（上海：上海音樂學院，2004）：113-121。

¹²⁴ 〔唐〕長孫無忌等，《隋書》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷16，〈志十一·律曆上〉，9。

而在〈樂志〉中則以跨越〈音樂中〉及〈音樂下〉的大篇幅，詳細記載整個議論的過程。雖然《隋書》各志由不同的人所編纂，但「開皇樂議」在〈音樂志〉中被大幅記載，其原因不在於律制之計算或考證，而是要記載隋代雅樂訂於黃鐘一宮的緣由。《隋書·音樂下》對於「開皇樂議」的結語為「故隋代雅樂，唯奏黃鐘一宮，郊廟饗用一調，迎氣用五調。舊工更盡，其餘聲律，皆不復通。或有能為蕤賓之宮者，享祀之際肆之，竟無覺者。」¹²⁵ 文句中顯見對於隋代不通音樂的執政者剛愎獨斷之批判，頗有司馬遷褒貶是非之精神。為了完整記載此一沿革，《隋書·音樂志》在此段議論中，述及鄭譯的蘇祇婆五旦七調、蘇夔、萬寶常、何妥的樂調論點。與樂律不同的是，樂調是實際應用於樂曲的音階與調式理論，因此這段關於樂調的討論，反映出的是隋代在經歷南北朝各民族在音樂文化上的衝擊後，所要面對的音樂融合問題¹²⁶。《隋書·音樂志》在音樂理論方面的記載首開正史樂志之先例，將之前各本樂志中僅以「更調金石」等簡短字句敘述的事件，擴大成為一個以奏章內容與實際音樂理論為主的歷史議論，自此，音樂理論的具體內容成為樂志記載的一部分，其後之正史樂志如《宋史·樂志》、《清史稿·樂志》等，皆以大篇幅詳細記載宮廷雅樂律制之編訂與調整。

四、《舊唐書·音樂志》、《新唐書·禮樂志》

唐代承襲南北朝之風氣，在音樂上更顯開放，《舊唐書》與《新唐書》雖然撰述時間不同，但對於燕樂之記載，皆甚於雅樂，在各史樂志中甚為特別，這同時顯示唐代燕樂之盛，以及在音樂思想上之開放，幾乎超越前代以雅樂為尊的觀念。

¹²⁵ 〔唐〕長孫無忌等，《隋書》，卷 15，〈志十·音樂上〉，7。

¹²⁶ 關於「開皇樂議」的相關論題，可參見鄭祖襄，〈“開皇樂議”中的是是非非及其他〉，《中國音樂學》，no.4（2001）：105-121。

《舊唐書·音樂志》在始論唐代雅樂沿革時即載道：

太宗曰：「禮樂之作，蓋聖人緣物設教，以為搏節，治之隆替，豈此之由？」御史大夫杜淹對曰：「前代興亡，實由於樂。陳將亡也，為《玉樹後庭花》；齊將亡也，而為《伴侶曲》。行路聞之，莫不悲泣，所謂亡國之音也。以是觀之，蓋樂之由也。」太宗曰：「不然，夫音聲能感人，自然之道也。故歡者聞之則悅，憂者聽之則悲，悲歡之情，在於人心，非由樂也。將亡之政，其民必苦，然苦心所感，故聞之則悲耳，何有樂聲哀怨，能使悅者悲乎？今《玉樹》、《伴侶》之曲，其聲具存，朕當為公奏之，知公必不悲矣。」尚書右丞魏徵進曰：「古人稱：『禮云禮云，玉帛云乎哉！樂云樂云，鐘鼓云乎哉！』樂在人和，不由音調。」太宗然之。¹²⁷

這段事蹟記載於〈音樂志〉第一卷之初，由此顯現唐代執政者不以雅樂為尊的開放音樂觀，另一方面也可由此看出，唐代燕樂之所以盛於雅樂，亦源自於執政者不泥於古代以樂治世之說。《舊唐書》之內容多採用唐代所撰寫的國史，因此史料的完整性與價值較《新唐書》高。《舊唐書·音樂志》共有四卷，但第三、四卷完全記載雅樂歌詞，對不以雅樂為尊的唐代而言，此二卷之記載明顯是依「前史舊例」之舉。前二卷分述雅樂與燕樂，第一卷僅前半記載唐代雅樂之制訂，雖然祖孝孫與後來的張文收，皆恢復由隋文帝所禁止的古代旋宮之法，但由祖孝孫的奏言：「陳、梁舊樂，雜用吳、楚之音；周、齊舊樂，多涉胡戎之伎。於是斟酌南北，考以古音，作為大唐雅樂」，¹²⁸ 可看出唐代雅樂是融合吳楚南音以及胡戎伎樂的新作，因此唐太宗年間將《秦王破陣樂》改製成《七德》之舞入雅樂做為武舞，而以立部伎的《慶善樂》為文舞，此間之變革與奏議，在新舊《唐書》中，皆有詳細的記錄。雖然在武后之後，文、武二舞皆回歸隋制，但《舊唐書》對於雅樂相關的記載也僅只於此。

¹²⁷ 〔後晉〕劉昫，《舊唐書》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷 28，〈志第八·音樂一〉，3-4。

¹²⁸ 〔後晉〕劉昫，《舊唐書》，卷 28，〈志第八·音樂一〉，4。

第一卷另記載了各代皇帝所製之樂舞、高宗之琴曲、玄宗之樂坊等，而第二卷則分述坐立部伎、清樂、四夷樂、散樂、歌舞戲等樂類，最後記載八音樂器及宮懸演變。在樂類的論述方面，《舊唐書·音樂志》承襲之前的樂志，均先回溯其沿革，其中對於「清樂」所述甚詳。「清樂」指的是南朝以前的古樂曲，《舊唐書·音樂志》不僅載錄當時尚存歌詞之曲四十四首，更逐一註明源流，其後說道「沈約《宋書》志江左諸曲哇淫，至今其聲調猶然。觀其政已亂，其俗已淫，既怨且思矣。而從容雅緩，猶有古士君子之遺風。他樂則莫與為比。」¹²⁹ 然而事實上清樂在唐代宮廷相較於西涼、龜茲樂並不盛行，到唐末時，更散佚殆盡難以入管弦，雖然史家的撰述觀點，似仍有思古之情，「其辭類皆淺俗，且綿世不易。惜其古曲，是以備論之」¹³⁰，但亦僅是聊表之，未有如沈約當時記載歌詞力求保存的意圖。

從《舊唐書·音樂志》中對於樂類的繽紛記載，可以看出唐代宮廷燕樂之盛行以及規模之龐大，以唐國史為本的《舊唐書》，可能較能直接反映唐代的觀點，敘述中再再顯示唐代宮廷音樂以燕樂為主的盛況，故對於雅俗音樂上的區分十分模糊，也鮮見如前代各樂志般對於雅樂或古樂正統的議論。

宋代為了修改《舊唐書》倉促成書之缺略，重新修撰《新唐書》，金毓黻則認為《新唐書》之志表由勝舊書¹³¹。《新唐書·禮樂志》第十一、十二專論音樂，在樂類樂曲方面，不若《舊唐書》詳細，但《新唐書》最大的特點在於樂調理論的記載。《新唐書·禮樂志》引用唐人徐景安《樂書》中，提及隋唐時代宮廷樂工編制分成雅俗兩部，除了兩本樂志都有提及的雅樂八十四調，《新唐書》更列出俗樂

¹²⁹ 〔後晉〕劉昫，《舊唐書》，卷 29，〈志第九·音樂二〉，10。

¹³⁰ 〔後晉〕劉昫，《舊唐書》，卷 29，〈志第九·音樂二〉，10。

¹³¹ 金毓黻，《中國史學史》，144。

二十八調，此二十八調成為後來燕樂二十八調的主要論題。¹³² 如前所述，從《舊唐書·音樂志》的記載，看到的是唐代宮廷雅樂常以俗樂為之的例子，而燕樂更是融合各方音樂，無雅俗之分。但《新唐書》特別提到「自周、陳以上，雅鄭淆雜而無別，隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰部當。」¹³³ 此一雅俗區分的論述，除了是引用自徐景安《樂書》之內容外，亦顯現出編纂者所處的宋代，與《舊唐書》編纂者劉煦所處的後晉，在雅俗區分上的不同觀點。《舊唐書》中以俗樂入雅樂的角度，論述《破陣曲》改為《七德》而變成雅樂，文中不分雅俗，是以燕樂的論述為主，而將俗樂涵括其中；而《新唐書》中區分雅俗，在於突顯燕樂的俗樂特性，考究燕樂之俗樂來源。¹³⁴ 除此之外，《新唐書》對於唐代雅樂律制的記載也詳於《舊唐書》，由此可以看出宋代對於雅樂俗樂源流區別之慎重，另一方面也反映出，經過唐代對於雅樂的忽略以及五代時的紛亂後，宋代在編制雅樂上所考慮與面對的問題所在，¹³⁵ 這一點在《宋史·樂志》中亦有所呈現。

五、《宋史·樂志》

自《宋書》到新舊《唐書》，可以看到原本以記錄宮廷雅樂為主的〈樂志〉，所載的內容逐漸寬廣，已經不限於雅樂，燕樂、胡樂等俗樂皆錄於其中，顯示宮廷音樂世俗化的傾向，同時亦展現出音樂發展過程中的多樣性與融合性。然而到了《宋史·樂志》，景象則完全不同。雖然《宋史·樂志》內容是諸部樂志中最多

¹³² 參見孫曉暉，〈《新唐書·禮樂志》的史料來源〉，《中國音樂學》，no.4（2003）：26-28。

¹³³ 〔宋〕歐陽修，《新唐書》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷22，〈志十二·禮樂志〉，1。

¹³⁴ 參見李方元，《宋史樂志研究》，揚州大學博士論文（2001）：39。

¹³⁵ 參見孫曉暉，〈《新唐書·禮樂志》的史料來源〉，25。

者，但所載錄的內容卻又限縮回雅樂的範圍。¹³⁶《宋史·樂志》從第1卷至第6卷，以六卷的篇幅記載宋代各朝樂律及樂制之改訂與討論，第7卷至第14卷共八卷專記載雅樂歌詞，是「最無價值的部分」，¹³⁷第15、16卷記錄鼓吹樂歌詞，只有在第17卷才綜論其它非雅樂之音樂與活動，如詩樂、琴律、燕樂、教坊、雲韶部、鈞容直、四夷樂等俗樂。

《宋史·樂志》前六卷敘述各朝樂改，雖然篇幅冗長，但忠實記錄了宋代歷次樂改的過程與議論，反映出當時復古之氛圍，每次樂改皆採古時各代之例，參照古代律學為基礎，應用於樂器、樂儀、候氣符瑞上，試圖復原古樂之聲。此外，此六卷中亦直接引用蔡元定、朱熹、楊傑、范鎮、劉昺等人關於樂律之論著，篇幅亦居各本樂志之冠，於古代律學研究上極有價值。從《宋史·樂志》中各樂種記載的篇幅比例來看，雅樂意識在宋代時又大興其道。然而「惜乎宋祚告終，天下未一，徒亦空言而已。」¹³⁸北宋經歷六次樂改，而南宋沿襲前朝制度，未再嘗試改作，六次樂改的問題，都是在於樂律理論與音樂實踐上的衝突，雖然南宋時朱熹、蔡元定皆對樂律有所見解，但直到宋末，音律問題仍是未能解決。¹³⁹

既然兩宋在雅樂音律上皆未能獲中和之音，為何《宋史·樂志》中仍鉅細靡遺地大篇幅撰述之？《宋史》雖掛名為元脫脫所撰，然而其內容卻是宋代各朝所編輯的國史，所以事實上可視為宋代所編纂的當代史，其所用之文獻內容，可說

¹³⁶ 參見李方元，《宋史樂志研究》，165。

¹³⁷ 此為鄭祖襄之言。參見鄭祖襄，《中國古代音樂史學概論》（北京：人民音樂，1998）：62。

¹³⁸ 〔元〕托克托，《宋史》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷126，〈樂志第七十九·樂一〉，3。托克托即為脫脫，《四庫全書》中載錄為托克托，《武英殿二十四史》則錄為脫脫。

¹³⁹ 參見李方元，《宋史樂志研究》，166-168。

皆是以宋代史官之角度所撰寫。¹⁴⁰ 在《宋史·樂志》一開始亦明言該本〈樂志〉之編纂，乃是「集累朝制作損益因革、議論是非，悉著于編，俾來者有考焉。為樂志。」¹⁴¹ 宋代經過唐末五代的紛亂，在政治上以文人掌政，並亟思恢復儒家思想的統治地位，而禮樂制度的重建，則是回歸儒家正統的第一步，因此雅樂編製成為宮廷音樂致力的目標，亦成為音樂記載的主要對象。雖然宋代在燕樂上的規模雖然較唐代縮減，但從《宋史·樂志》第十七卷可以看到，燕樂在宮廷的使用與其類型仍十分頻繁多元，並受民間音樂之影響日深¹⁴²，然而對於重視雅樂正統的執政者而言，這些非雅樂的內容，並不適合在正式的官方記載上大量出現。《宋史·樂志》與其說是一部音樂史，更像是史料，它並未如之前各史般，彙集各方史料，經過編纂後才成史，而是逕以宮廷史冊為其內容，故而可以想見，以宋代的民間音樂之盛行，甚至影響宮廷音樂，卻未能在其〈樂志〉中有所記載，其因之一在於編修者直接採用以執政者角度撰寫的《宋國史》內容，使其成為完全只記載宮廷雅樂的音樂制度記錄。從撰史者的身分來看，元代是為外來政權，以雅樂為宗的觀念，亦是為彰顯其在中國的統治地位。

由於《宋史·樂志》直接採用宋國史之內容，因此著錄了許多原著文獻，在第17卷各種宮廷樂類的記載中，即記載了朱熹的詩樂、姜夔與朱熹的琴學、蔡元定的燕樂研究等內容，加上前六卷所記載的各種樂學著作，反映出宋代在音樂研究上的發展，亦已成為足以被載入史冊、不可忽略的音樂事件，雖然除了律學外，其它的論著在記載中只是偶然簡述之，但這些被記載的音樂相關著作，卻反映出

¹⁴⁰ 參見李方元，《宋史樂志研究》，174。

¹⁴¹ 〔元〕托克托，《宋史》，卷126，〈樂志第七十九·樂一〉，3。

¹⁴² 參見王菲菲，《論南宋音樂文化的世俗化特徵及其歷史定位——以都城臨安為個案的研究》，上海音樂院博士論文（2006）：19-23。

中國關於音樂的研究領域在宋代已經逐漸形成。

第17卷中另有一小段記載房庶談論古樂及今樂的論點，在整部樂志中十分特別。宋代宮廷致力於調金石樂器以和古聲，始終未能成事，房庶則認為樂聲之更變為自然常理，宮廷樂制拘泥於樂器之定律，實捨本逐末，「由今之器，寄古之聲，去滯懣靡曼而歸之中和雅正，則感人心、導和氣，不曰治世之音乎！然則世所謂雅樂者，未必如古，而教坊所奏，豈盡為淫聲哉？」而編纂者在該段末亦註道「當數子紛紛銳意改製之後，庶之論指意獨如此，故存其語，以俟知者。」¹⁴³ 此段論述是各本正史樂志中關於美學論述的少數片段，且其意旨正與前六卷冗長的樂改過程相反，亦預示了宋代復古風潮所引發後來的今樂與古樂之爭論。

小結

自宋代開始，儒家思想重返政治舞台，結合宋明理學的發展，成為支配中國政治社會的主要規範力量；同樣地，自《宋史·樂志》起，樂志的內容載錄權即更明確地專屬於宮廷雅樂，如《金史》、《元史》、《明史》、《清史稿》皆然。但宋代以來市民階層興起，市民經濟日漸成形，瓦舍勾欄的出現，使得民間音樂日益蓬勃，宮廷中的娛樂亦偏重這些民間音樂。然而這些來自民間的音樂並沒有被記載於正史樂志之中，一方面表示統治階層更明確的區分雅俗音樂，堅持宮廷雅樂的正統性與階級性，另一方面也可以看出正史樂志的寫作對象，更明確地將民間音樂排除在外，正式成為僅記錄宮廷雅樂的備忘錄，即便是民國初年才編纂的《清史稿·樂志》，亦遵循古例，僅載錄宮廷中的音樂活動及歌詞，而未觸及各種真正盛行的民間音樂、戲曲，甚至明代以來逐漸傳入的西方音樂。然而在宮廷以外的

¹⁴³ [元]托克托，《宋史》，卷142，〈樂志第九十五·樂十七〉，23。

各種音樂活動並未被宮廷史籍的狹隘觀點限制，除了蓬勃發展的音樂現象外，各種音樂論述、樂譜、樂書等文獻逐漸增多，亦出現了如《樂書》、《律呂全書》、《律呂正義》等百科全書式的音樂論著，這些文獻相對於樂志本身，在音樂方面皆具有更高的歷史價值。相對之下，《元史》、《明史》、《清史稿》等專載宮廷雅樂之樂志，在中國音樂史研究中的重要性則銳減。然而就當代歷史的觀點而言，無論是以宮廷雅樂為正統的復古思維，或是兼載宮廷俗樂甚至民間音樂的多元觀點，這些以「史」為名的樂志記載，都僅處於事物記載的文獻史料階段，甚至在以紀傳體為主的正史中，鮮有樂人之記載。當代歷史概念下的中國音樂史，則尚需經歷二十世紀上半葉中西文化強烈衝擊與融合的階段。

第二節 樂書：傳統樂學之發展

在大部分的正史樂志的開篇序言中，幾乎無可避免地會述及兩個內容：一為宣揚儒家禮樂思想的音樂定義，另一則是敘述上古時期各代樂舞之起源，以及三代以後古樂之不傳的嗟嘆。即便與中國傳統音樂較無傳承關係的《遼史·樂志》，開篇便亦感嘆道：「嗚呼！咸韶夏武之樂，聲亡書逸，河間作記，史遷因以為書，寥乎希哉。」¹⁴⁴ 由此可見中國文人「言必稱三代」之慣例在音樂記錄上亦然，雖然先秦音樂已不復存，但對每個朝代的雅樂而言，皆是其音樂虛構之標竿。三代之後，各樂志所論述的內容大致包含了樂制沿革、各代樂類、樂章曲名、樂曲歌詞、樂器與宮懸編制等，而自《宋書》到《新唐書》之間的樂志，則對於鼓吹、清樂古曲或有題解與歌詞，並述及各種樂伎、百戲，在樂類記載方面較為多元。從上述正史樂志的內容，概可構築出中國傳統觀點下的音樂沿革態勢，而通過《通典》、《文獻通考》等政書之彙整與歷時性的編排，則更具體地展現出中國正統觀點下的歷代音樂沿革。

一、杜佑《通典·樂典》

《通典·樂典》記載唐天寶以前的宮廷音樂沿革與制度，將漢魏以來逐漸俗化多元的宮廷音樂，以明確的標題劃分為歷代雅樂樂制沿革、律學、八音樂器與樂懸編制、俗樂樂類、各種樂議等五種主要論述項目¹⁴⁵。《樂典》是依據前代正史

¹⁴⁴ [元]托克托，《遼史》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷54，〈志第二十三·樂志〉，1。

¹⁴⁵ 《通典·樂典》在〈樂序〉後，明確地列出目次：

一、歷代沿革上；

二、歷代沿革下；

三、十二律 五聲八音名義 五聲十二律還相為宮 五生十二律相生法 歷代製造；

樂志之體例與內容彙編之作，其撰述體例比照前代之《宋書·樂志》與《隋書·音樂志》，而在唐代音樂的部分，更是與《舊唐書·音樂志》一樣直接採用唐國史之內容¹⁴⁶，因此可說與正史樂志有一致之音樂史觀。做為唐代以前音樂史之綜整呈現，相較於前代各樂志，《樂典》在內容編排與論述上更具邏輯性，並將前代樂志中各種紊亂冗長的記載，有條理地重新彙整¹⁴⁷。

從前兩卷〈歷代沿革〉與第七卷的各種樂議中，可以看到《樂典》呈現出來的雅樂思想觀點。但由於唐代宮廷俗樂與胡樂之發達，《樂典》中樂類之編寫也無可避免地依坐立部伎、四方樂、百戲散樂等樂類項目，大量載錄相關內容。此一體例在後來的《續通典·樂典》以及《清通典·樂典》中仍被沿用，然而由於五代以後音樂之變遷，各朝宮廷之樂類發展已與唐制不同，也因此後來的兩部續書中，於歷代沿革及樂議之篇幅明顯增加，而關於樂類的敘述則自宋以後更為簡略，僅為聊備一格而已。

元馬端臨《文獻通考·樂考》亦為古代音樂史料的彙整之作。《樂考》之體例仿《樂典》，內容則是直接引用史料文字，而非另行編纂，故其價值主要在於史料之保存，然也因為其依據《樂典》之體例，《樂考》針對音樂史料文獻所進行的擷

-
- 四、權量 八音 樂懸；
 - 五、歌 雜歌曲 舞 雜舞曲；
 - 六、清樂 坐立部伎 四方樂 散樂 前代雜樂；
 - 七、郊廟樂議 皇后東宮樂議 國哀廢樂。

其中第七目之標題為明嘉靖方獻夫刊本之彙整縮減，《四庫全書》於此目標題則直接注錄全部二十六篇議文之題名。參見〔唐〕杜佑，《杜氏通典》，嘉靖十八年西樵方獻夫刊本，卷 141，〈樂序〉，2；〔唐〕杜佑，《通典》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷 141，〈樂〉，2-3。

¹⁴⁶ 《樂典》在唐代音樂論述的部分，與《舊唐書·音樂志》有多處文字之重合，據孫曉暉之分析，此二書的編纂有著宮同的史料來源，即是唐國史音樂志。參見孫曉暉，〈《舊唐書·音樂志》的史料來源——兼論唐代樂令〉，《音樂研究》，no.3（2002）：24-33。

¹⁴⁷ 參見鄭祖襄〈《通典·樂典》述評〉，《音樂藝術-上海音樂學院學報》，no.3（1996）：14-15。

選與淘汰，更加奠定了中國音樂以雅樂為主的論述型態。

《通典》與《文獻通考》為中國歷史中的重要政書體文獻，其下的《樂典》與《樂考》之卷，成為中國音樂史研究的重要史料，更為明確地表現出，中國音樂在政治制度脈絡下所形成的論述語境。雖然歷代正史並未皆有樂志一目，但「樂制」做為一個獨立的項目，自《樂典》以來，則被正式地認列為中國傳統歷史論述領域的一部分。《通典》因其貫穿各代的論述內容，被認為是不同於傳統正史紀傳體方式的通史體的著作，而《樂典》對於音樂史料的彙整，則似乎能夠順理成章地成為中國音樂通史之作¹⁴⁸。但是以今日的音樂史觀點論之，《樂典》除了欠缺當代通史觀點所必需的關聯性論述，就其所要記載的對象「樂制」而言，亦不同於今日的「音樂」以實際樂曲為首要認知的概念。這兩個部分的欠缺，於史學部分尚有待整體史學發展的開拓，但就音樂方面，掌握古代音樂論述話語權的士大夫，雖然將音樂論述的範圍圈限於禮樂制度之中，但音樂的實際狀態事實上卻是在這些論述文字之外，日益蓬勃地發展。雖然禮樂思想的基本觀念仍然箝制了中國文人千於年，但關於音樂各種面向的論述亦在其下同時地悄然發展，逐漸開展出一個不同於政治制度觀點的音樂論述範疇，也因此形成了諸多音樂論述在音樂思想與音樂實踐上矛盾與分裂的狀態。

二、鄭樵《通志·樂略》

《通志》雖然與《通典》、《文獻通考》並列三通，但其《樂略》與其說是音

¹⁴⁸ 如李海祁則認為其「以“通”貫穿整個著作其間，其體例仿照正史中的“志”，把“志”的斷代體創新為貫通古今的通史題材」，「從古代音樂史的角度考察……其已是一部完整的音樂通史」，故稱其為第一部完整的音樂通史著作。參見李海祁，〈中國第一部完整的音樂通史：杜佑《通典·樂典》〉，《圖書館學刊》，no.2（2012）：118。

樂史料文獻彙整之作，不如說是古代詩歌之集成與彙考。身處南宋的儒學復古風潮中，鄭樵主張關於歷代音樂之論述，應回歸三代詩歌之本，因此《樂略》以詩歌為主體，依據《詩經》風雅頌之體例，分別載錄自漢樂府以來所留存的詩歌曲目，並對於樂曲源流詳加考察，欲「取而繫之，千載之下，庶無絕紐。」¹⁴⁹ 雖然鄭樵的撰述目的是基於的宋代復古風潮，但《樂略》以曲目為主的歷史考察，較之於正史樂志中的制度觀點，其論述內容已更為接近今日觀點中的音樂範疇。

《樂略》取孔子刪訂《詩經》之例，以古代樂府之詩歌為正聲，認為「詩者人心之樂也，不以世之興衰而存亡」¹⁵⁰，因此《樂略》中以源自民間的饒歌、拂舞、鼓角橫吹、相和歌等為先，其次才是宮廷祭祀與燕饗之樂曲，最後才是文武舞曲，而其中又以樂府正聲之載錄篇幅最大，考源之撰述內容最多。雖然歷代樂志中關於雅樂樂曲的記載頗多，鄭樵認為魏晉以後之祀饗之曲「既無偉績之可陳，又無題命之可紀」，又「如隨廟立舞，酌獻登歌，各逐時代，而匪流通，亦不可得而援也」，¹⁵¹ 因此僅錄梁與唐之雅樂十二曲；而文舞曲「自梁以來，紛然出於私意，莫得而紀」，¹⁵² 因此亦僅載錄晉至唐之文武二十曲與唐三大舞。由此可略見鄭樵的選曲標準，是以樂曲的歷史重要性與流傳性為評斷標準，在史觀上似乎已逐漸脫離政治制度之觀點，而將這些樂曲以歷史的流傳物視之。

另一方面，《樂略》雖然以採自民間的樂府詩歌為尚，但從鄭樵對於三代以來禮樂淪亡的論述，以及所采的樂曲來看，鄭樵所崇尚的民間詩歌，明顯地是古代

¹⁴⁹ [宋]鄭樵，〈樂略第一·樂府總序〉，《通志二十略》（北京：中華書局，1995），884。

¹⁵⁰ [宋]鄭樵，〈通志總序〉，《通志二十略》，8。

¹⁵¹ [宋]鄭樵，〈樂略第一〉，《通志二十略》，927。

¹⁵² [宋]鄭樵，〈樂略第一〉，《通志二十略》，936。

詩歌，特別是他的主要著錄來源《宋書·樂志》所載的各種魏晉「江左哇淫諸曲」。因此雖然《樂略》捨去了前代樂志中越來越多歌功頌德的歷代祭祀樂章，欲撥亂反正，以使樂府正聲「不墜於地」，但於中國音樂之沿革，卻更加確立了三代後禮樂崩壞，風雅頌逐一淪亡的退化觀點。雖然各代樂志皆有先論三代音樂之言，但從《樂略》的音樂觀點，可以看出南宋以來濃厚的復古思想，使得已經散佚不存、虛無飄漂的先秦音樂，更為神聖化、理想化。

《續通志·樂略》編纂於清乾隆年間，在君權高張的清代封建社會下，《續樂略》對鄭樵在《樂略》以詩歌為正聲的「獨斷」¹⁵³之言頗有批評，認為《樂略》中對於歷代祀饗以及文武舞的刪除，乃有「因噎廢食之譏」，為「一偏之論」¹⁵⁴，因此在《續樂略》中，對於唐以來之祀饗樂以及漢以來的廟舞作了大幅的補充，顯見明清以來更為狹隘的封建思維。而在正聲的部分，雖然《續樂略》譏諷《樂略》以鑿歌為首，與其主張之風雅頌之次第並不相符，但為了「續其書，無容更張」¹⁵⁵。因此以《唐會要》中記載的唐樂署二百二十四曲，以及宋代教坊排當九十六曲，做為《樂略》中相和歌與清商樂之樂類的接續發展，《續樂略》將漢相和歌以後的傳承做了簡短的歷史發展敘述：

鄭樵於相和歌之後，備列清商及西涼等八部，概隋唐之際其聲音有倫者，盡在是矣。至玄宗天寶中，諸部漸非其舊，當時供奉靡漫新詞，若梨園宜春院及小部所習，雅俗無別。惟樂署所掌舊樂，間易新名，然猶清商等部

¹⁵³ 章學誠在《文史通義》中評斷鄭樵《通志》與馬端臨《文獻通考》，認為鄭樵《通志》屬於「獨斷」之學，而馬端臨《文獻通考》在於考索之功，但仍不及《通志》：「天下有比次之書，有獨斷之學，有考索之功，三者各有所主，而不能相通。」而「天下有比次之書，有獨斷之學，有考索之功」，「鄭樵無考索之功，而《通志》足已明獨斷之學，君子於斯有取焉。馬貴與無獨斷之學，而《通考》不足以成比次之功，謂其智既無所取，而愚之為道，又有未盡也。」〔清〕章學誠，《文史通義》，第三冊，《萬有文庫》（上海：商務，1933（民22）），49-51。

¹⁵⁴ 〔清〕嵇璜等編，《欽定續通志》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷127，〈樂略〉，3-4。

¹⁵⁵ 〔清〕嵇璜等編，《欽定續通志》，卷127，〈樂略〉，4。

之餘音遺韻也，但一經改革，淆亂部居，清商遂鮮專調，而西涼等曲，傳者亦復寥寥，更無統紀。宋承其後，愈趨愈下，朝廷製作之外，悉隸教坊其流，至使教坊掌大晟雅樂，教坊既盛，於是淫哇鄙俚之聲滿天下矣。朝廷所用排當樂曲，大遠雅音第，猶彼善於此。至是而欲求清商難已。茲僅依鄭志序列清商之次，錄唐樂署供奉二百二十六曲、宋教坊排當九十六曲。自元迄明變為雜劇，其名以千數，殊非大雅，則概從其闕。……清商之不可以上追風雅，而雜劇不可復為清商，亦必然之勢也。¹⁵⁶

從這段文字中，可以看到《續樂略》在三代之風雅、漢魏之相和歌與清商樂、唐樂署供奉、宋教坊排當等一脈相承的體系論述中，具體呈現出來的退化史觀。前代音樂歷經變革後，史家之記載，皆取其保存古韻者，而捨棄較為盛行的淫哇紛亂鄙俚之詞，鄭樵不錄唐宋樂署教坊之曲，因「自隋之後，復無正聲」；¹⁵⁷ 而《續樂略》則取之，而不錄元明雜劇，因其「殊非大雅」。《續樂略》通時也為其採錄之史料，給予復古美學思維之評斷，認為後世之音樂原本就難以上追前世，音樂由雅變俗之發展勢在難免，呈現出「禮失而求諸野」之嘆。

綜觀正史樂志，以及《通典》、《通志》、《續通志》等以通史型態寫作之政書，可以歸納出中國古代音樂史編纂之觀點，在對象上是以宮廷音樂活動為主，在美學價值上則以古、雅為尚。宮廷音樂的內容，隨著政治時局之變化，時有民間音樂、胡樂等新的元素加入，然而歷次的音樂變革，在史家觀點中皆代表著雅樂的逐漸淪亡。對於宮廷音樂的記載，也因為各代政治社會風氣之不同，而有不同的取捨，並未能反映出真正宮廷音樂之面貌。此外，因為各種歷史文獻之主筆者，大多皆以傳統儒家思想為本，因此樂以載道之基本價值觀，一直主宰著歷史上的各種音樂文字記載，也影響了對於音樂實務的記載內容。傳統樂志之記錄，做為

¹⁵⁶ 〔清〕嵇璜等編，《欽定續通志》，卷 127，〈樂略〉，12-14。

¹⁵⁷ 〔宋〕鄭樵，〈樂略第一·正聲總序〉，《通志二十略》，888。

施政制度之一部分，首重樂制，即樂律、樂懸、儀式等規範，也因此中國音樂史在各代宮廷樂制上的史料記錄十分詳細。然而樂制中亦牽涉到樂議、樂類、樂曲等較為具體的音樂實務內容，從歷代樂志與政書中，可以看到最貼近實際音樂本身的記載，可能就是《宋書·樂志》中所載錄三首以樂人音聲直接記錄的樂曲，其內容近乎今日之採譜，記錄下幾近為樂曲本身的聲音。雖然這些關於具體音樂的記載，為後世的音樂研究保存了極有價值的文獻資料，但聲音之記錄並非原編纂者的意圖，即便是樂曲、歌詞的記載，亦只是宮廷音樂制度中的一部分記錄。宋代以後逐漸出現以音樂研究為主的百科全書式專書，如陳暘《樂書》、朱載堉《樂律全書》、清康熙乾隆年間的《律呂正義》等，雖然在音樂思想上仍受到禮樂思維的影響，但這些著作脫離制度論述的政治脈絡，逐漸確立宋明以來中國傳統樂學發展的獨立範疇。

三、陳暘《樂書》¹⁵⁸

北宋陳暘的《樂書》共200卷，可認為是中國第一部音樂百科全書。¹⁵⁹ 前95卷為各經訓義，以近半部書的篇幅解釋先秦諸經典中關於音樂的章句文字，充分反映出宋代復古之風潮；後半部為《樂圖錄》，分別闡述律學原理、雅胡俗三部之八音樂器、歌舞、雜樂，以及各種典禮用樂之制度。《樂書》於樂器解釋甚詳，且多有圖錄，樂舞部分除了宋朝雅樂歌曲外，僅記類別而無樂曲，雜樂部分則將雜技、百戲等類羅列其中。《樂書》承襲了唐代以來逐漸發達的類書內容，如《白氏六帖

¹⁵⁸ [宋]陳暘，《樂書》，《文淵閣四庫全書電子版》。

¹⁵⁹ 王世襄即稱該書為中國第一本音樂百科全書，參見王世襄，〈宋陳暘《樂書》—中國第一本音樂百科全書〉，《音樂學叢刊》，第三輯（北京：文化藝術出版社，1984），67-74。

事類集》、《太平御覽》、《冊府原龜》等，¹⁶⁰ 記載包含了魏晉唐宋時期的雅、胡、俗各部音樂資料，為中國音樂史保存了許多珍貴的史料。《樂書》的論述內容，基本上仍承襲如前代樂志在音樂義涵、樂器、樂類上的內容項目，不同之處，除了在於佔了近半部篇幅的經典訓義外，它略去了樂志中各代樂制沿革的過程，亦未載錄會占據過多篇幅的樂曲與歌詞，明白地顯示出該書目的不在於陳述樂制之沿革，亦非要保存原始文獻，而是就音樂做為一特定現象的概念，從音樂的思想及實踐方面的具體項目兩個角度分別闡述之，採用條目解說的方式，呈現出中國最早音樂百科的樣態。而憑藉著宋代以來排版印刷技術的發展，以圖錄與圖例的方式呈現樂器與樂懸編制，相較於過去僅以文字敘述的文獻史料，更能具體地呈現出論述對象之樣貌。

雖然《樂書》在音樂思想上仍以先秦雅樂為尊，並以樂律與樂制為音樂之主要概念，就論述項目而言與各代樂志大同小異，但其在編排體例與撰述內容上有所突破，《樂圖論》將古代至宋代的各種音樂型態的記載分門別類，並引用了許多載於筆記、諸子、雜論等未見於正史的文獻，彙整古今樂舞儀式之型態大概，述其脈絡與源流，儼然有將音樂知識獨立出來，成就一家之學的態勢，顯見中國的傳統樂學體系在宋代已經略具雛形。

四、朱長文《琴史》¹⁶¹

相較於《樂書》以宏觀之角度綜整古今音樂文獻，寫作時間稍早於該書的《琴史》，則是以特定具體的音樂實踐範疇為對象，是現存最早具名以單一樂器為主題

¹⁶⁰ 王世襄，〈宋陳暘《樂書》—中國第一本音樂百科全書〉，68。

¹⁶¹ 〔宋〕朱長文，《琴史》，《文淵閣四庫全書電子版》。

之史著。¹⁶² 琴在中國音樂史上的現象頗為獨特，在以樂制記載為主的正史樂志，關於琴的記載，有以「琴瑟」來概稱音樂，或做為律調之說明，或記載為八音眾器之一。但《新舊唐書》之樂志中，在記載歷代宮廷製曲沿革之時，特別記載了唐高宗好琴曲，以舊曲編製琴歌之事蹟；而到了《宋史·樂志》，則在第十七卷記載琴律、琴制與旋宮之法，並載道「八音以絲為君，絲以琴為君。眾器之中，琴德最優。」¹⁶³ 前句為陳暘《樂書》之言，後句則出自嵇康《琴賦》，足見琴從先秦以來「士大夫無故不撤琴」的文人之器，逐漸被提升到用以比喻君王的至高地位，於政治觀點下的歷史論述中，有其特殊地位，因而在正史樂志中占有一席之地，也成為古代文獻中，最詳於音樂實務論述的樂器。《琴史》雖名為「史」，但六卷中，前五卷以人名為條目，記載歷代琴人名家之相關事蹟，以古代史觀來看，頗符合正史之紀傳體例；第六卷分十三篇論述，內容包含琴做為樂器在外形上的象徵意涵、琴的聲調音律所保留之古制，以及其實際運用與文獻記載等。雖然琴做為樂器在實務上有其技術性的演奏或記錄系統，但《琴史》中並未論及這些實務上的內容，而是將琴是為一具有歷史淵源的象徵器物，而與琴相關的音樂實務，則是被掩蓋在這一象徵美學的思維之下略去不論。《琴史》第六卷之內容，承襲了漢魏以來相關文論中對於琴之觀點，從原本詠物抒懷的散文詩賦，更具體地轉化為十三個篇章項目的論題，組成中國第一個對於單一樂器的歷史觀點研究論述範疇。

¹⁶² 在《琴史》之前，亦有許多關於琴律、琴制之論述文章，如蔡邕《琴操》、崔遵度《琴箋》等，內容較簡，僅為篇章之規模，未成卷獨立刊行。唐宣宗時，南卓著有《羯鼓錄》，內容記載唐代關於羯鼓之事蹟十四件，以及 132 首羯鼓樂曲名，於羯鼓之聲、型、演奏方法皆有所描述，但羯鼓在宋代以後即未見於史冊文獻，且該文是僅以唐代人物之相關事蹟記載為主，未如《琴史》以史之概念為著作宗旨。故《琴史》可視為中國第一部具有樂器學體系與歷史概念之專書。

¹⁶³ 〔元〕托克托，《宋史》，卷 142，〈樂志第九十五·樂十七〉，3。

受到宋代復古思維之影響，琴學在宋代文人的傳播與文字記載下，獲得大量的發展，直到明代已經脫離抽象的復古雅樂思維，成為一門獨特的音樂學問與技藝。萬曆三十年(1590)出版的《琴書大全》則綜整了宋明相關琴論之內容，包含琴的律、制、式、徽、絃、指法手勢，以及彈琴法、曲調、琴人、詩賦文論、琴譜等，由此可見明末之琴學論述，已經發展出有規模的論述體系。¹⁶⁴ 由於琴對於中國文人之獨特性，在以雅樂為主的中國音樂史論述中，琴學自宋代復古思維開始，發展出另一個源於雅樂思想，卻又獨立於宮廷雅樂的琴史體系，並是最早發展出演奏系統、審美論、藝術論的樂器論述體系，可謂中國音樂史上的獨特現象。

雖然明清時期出現了諸多琴學、曲學等著作，但相較於雅樂相關論述以制禮作樂思想為本，這些以音樂實務為主之論述，只能退居諸子百家之流。《新唐書·藝文志》將《羯鼓錄》置於經部樂類，《四庫全書總目》則批評此分類「雅鄭不分，殊無條理」，¹⁶⁵ 故將其改置於子部藝術類。除此之外，子部藝術類另有〈琴譜之屬〉，專錄各種「山人墨客之技，識曲賞音之事」，¹⁶⁶ 認為「琴本雅音，舊列樂部，後世俗工撥捩，率造新聲，非復清廟生民之奏，是特一技耳」，¹⁶⁷ 雖然琴是標榜文人精神之樂器，但士大夫仍以其古雅之意為尚，如實際地去論究其型制與演奏方法，則也只能淪為技藝之流，故《琴史》即入此類；而詞曲之學則入集部詞曲類。《四庫全書總目》樂類序中，即論音樂論著的雅俗之分：

顧自漢氏以來，兼陳雅俗，豔歌側調，並隸雲韶。於是諸史所登，雖細至箏琶，亦附於經末。循是以往，將小說稗官未嘗不記言記事，亦附之《書》

¹⁶⁴ 參見〔明〕蔣克謙，《琴書大全》，共 22 卷，《琴曲集成》第 5 冊（北京：中華書局，2010）。

¹⁶⁵ 〔清〕紀昀等編，《欽定四庫全書總目》，卷 113，〈子部二十三·藝術類二〉，42。

¹⁶⁶ 〔清〕紀昀等編，《欽定四庫全書總目》，卷 113，〈子部二十三·藝術類二〉，35。

¹⁶⁷ 〔清〕紀昀等編，《欽定四庫全書總目》，卷 112，〈子部二十二·藝術類一〉，1。

與《春秋》乎？悖理傷教，於斯為甚。今區別諸書，惟以辨律呂、明雅樂者仍列於經，其謳歌末技，弦管繁聲，均退列《雜藝》、《詞曲》兩類中。用以見大樂母音，道侔天地，非鄭聲所得而奸也。¹⁶⁸

此處將音樂演奏實務之「謳歌末技，弦管繁聲」，與小說與稗官野史並論，充分反映出清代士大夫之音樂觀點，欲將律呂雅音之高尚，與謳歌弦管之鄙俗，作明確的區分，並一改前代雅鄭混雜之誤。也因此抽象的律呂之學，在古代雅樂實務已經衰亡的狀況下，成為士大夫論樂的主要對象，是明清以來樂學發展的主要方向。在明清諸多律呂論著中，朱載堉的《樂律全書》與清初敕撰的《律呂正義》，是兩部較為重要的大型論著。

五、朱載堉《樂律全書》

朱載堉的十二平均律，是當今最為人津津樂道的古代樂學成果，而計算十二平均律的新法密率，則載於《樂律全書》中之《律呂精義》第一卷。《樂律全書》並非是彙集各代文獻之音樂工具書，而是朱載堉的大部分音樂專著之合集，包含《律呂精義》、《律學新說》、《樂學新說》、《算學新說》、《操縵古樂譜》，以及各種以古代詩歌雅樂之意擬作之詩譜、舞譜等創作。其中《律呂精義》之內容，又與《律學新說》、《操縵古樂譜》，以及部分詩譜、舞譜內容互有重複，除了可能是撰寫時間不同外，亦可見其相互參照之意。雖然各篇之寫作年代與前後順序今日已無法得知，但從《律呂精義》中的論述脈絡，可以看到朱載堉於《樂律全書》所呈現出來的個人音樂思想全貌，書中所載的各種樂譜、舞譜，皆為《律呂精義》中論說之補充與實踐。

朱載堉的樂律方法，捨棄古代三分損益與五度相生的觀念，而是以算學基礎，

¹⁶⁸ [清]紀昀等編，《欽定四庫全書總目》，卷38，〈經部·樂類〉，1-2。

解決了千古以來仲呂無法還生黃鍾，以及旋宮轉調的樂律難題，《律呂精義》內篇前五卷即論述新法密率之演算，以及新舊法之比較，並於後詳論古代各家律學理論之失。在解說完復雜的新密率法後，朱載堉轉而談論琴之旋宮、操縵之法，並以《太古遺音》中所載南風歌，造五音六十調旋宮之譜。《律呂精義·內篇七》中言道：「講律呂者為興樂耳，律者體也，樂者用也。體用兼備，庶幾全書。先儒讀詳於律而略於樂，有體無用，非全書也。」¹⁶⁹ 由此展現出朱載堉對於樂學研究的最終想法，他將所得之新密率法應用於音樂實踐上，試圖解決千餘年來樂律理論與實際音樂分離的狀況。因此詳列了五音琴六十調以及七音琴八十四調之旋宮定弦法，證實他的律學理論於實際樂器上應用無礙。

然而朱載堉的音樂思想十分復古，他認為三代以後雅樂亡佚，旋宮之法不傳，以至於各代於律學上之議論漸生謬誤，甚至隋代只訂黃鍾一宮。新法密率解決三代以後的旋宮的問題，因此古代雅樂之恢復亦然可期。雖然古代樂曲不存，但朱載堉認為藉由先秦文獻之記載，則能恢復雅樂之盛：

古人樂譜今雖失傳，然其理則未嘗亡也。學者不過窮理而已，必欲窮究古樂未亡之理，莫若先自今樂所易之者以發明之，其理既明，一通百達，舉而措之，斯無難矣。……借今樂明古樂不亦可乎……擬造新譜，使後世為樂律之學者觀之，深信古樂現存，未嘗失傳也。¹⁷⁰

朱載堉承襲宋代之復古思維，認為三代以後雅樂之說已經失實，因此欲求雅樂之理論與制度，僅可以《尚書·虞書》與《周禮》為據，而不考慮三代以後之各家言論。¹⁷¹ 因此他續於《律呂精義·外篇》中，論禮樂、弦歌之不可偏廢，強調古

¹⁶⁹ [明]朱載堉，〈律呂精義·內篇七〉，《樂律全書》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷7上，24。

¹⁷⁰ [明]朱載堉，〈樂學新說〉，《樂律全書》，卷25，15。

¹⁷¹ 「古樂絕傳，其故何也？竊疑古樂絕傳，概由先儒記載失實，稱譽過高，所謂高過大，學而無

代雅樂以弦入歌之制，並以其父所著之《弦歌要旨》，詳論弦歌之法。¹⁷² 朱載堉秉持《禮記》中「士無故不撤琴瑟」之觀點，採用古代以笙定琴律之法，取琴、笙、瑟、搏拊為雅樂弦歌之器，詳論琴瑟之定弦，而其中又以琴之操縵為要。《樂律全書》自第27卷起為各種樂譜、舞譜，如《操縵譜》、《賡歌合樂譜》、《旋宮合樂譜》、《鄉飲詩樂譜》、《六代小舞譜》，此外前面的律呂論說中，亦有旋宮六十調琴譜、琴瑟詩譜、詩經歌譜、明代太廟樂章譜、〈釋奠大成樂章〉譜等，做為其論述中之譜例。其中除了《操縵譜》為其父所傳之外，皆為朱載堉的擬作，他引述孟子「今之樂猶古之樂」之語，¹⁷³ 用以論證他所擬作的樂曲，即是古樂之展現。

《樂律全書》可謂是朱載堉復興古代雅樂弦歌之志向，在理論與實踐上的完整呈現。其樂律的部分，是研究中國音樂史與樂律必然談及的重要論述，其重要性不遑多言。而在「樂之用」的部分，則嚴謹地呈現出朱載堉在雅樂論述與實踐上的系統性，他從先秦經典之釋義開始，據此論分論詩歌、弦歌、禮樂、舞樂，以及琴律、旋宮與操縵之法，且皆附以樂譜、舞譜供學習者練習，第27卷之後的各種擬作樂譜、舞譜，更是他對於雅樂藝術最具體的實踐。雖然朱載堉新擬的諸詩歌譜，在中國音樂史研究方面，並未真的具有其所要承載的古代雅樂價值，但全書編寫脈絡與圖譜之系統呈現，可謂是結合中國古代音樂理論與實踐論述之最佳典範。

六、《律呂正義》

實者，埋管非灰等說是也。後世君子欲學古樂，宜以虞書為法，間用周禮補其缺略，不必盡從舊說可也。」〔明〕朱載堉，〈律呂精義·內篇十下〉，《樂律全書》，卷9，75。

¹⁷² 參見〈律呂精義〉外篇六至八，《樂律全書》，卷16-18。

¹⁷³ 參見〔明〕朱載堉，〈樂學新說〉，《樂律全書》，卷25，15。

《律呂正義》為康熙五十二年開館敕撰之《律歷淵源》第二部，由康熙三子允祉主持編修，全書於康熙六十一年完成，雍正年間付刻。《律呂正義》共三編，上下兩編各兩卷分述律呂與雅樂樂器之型制定律，續編一卷則記載十七世紀之歐洲樂制，是中西音樂流通史上重要的文獻，也是《律呂正義》一書在今日最受矚目的部分。《律呂正義》上下編在體例與論述內容上，實受到朱載堉《樂律全書》之影響。上編第一卷論律之演算，共十二篇分論各種律學論題，其中第九篇〈審定十二律呂五聲二變〉中形成的「康熙十四律」，為不同於前代律學之創舉，亦是律學探討的主要論題之一；第二卷論管律、弦律之定律差異，以及旋宮轉調法。下編取《樂律全書》以竹為律呂之本，將竹管樂器置於最前，然未分八音，且所論之雅樂樂器少於《樂律全書》，僅有排簫、簫、笛、笙、頭管、篪、壎、琴、瑟、鐘、磬、鼓、柷敔，且僅論樂器之定律，而不論其它如考證、演奏等音樂實務之內容，顯見清代於雅樂之論述與界定，以制度為先。而乾隆五十三年另編有《欽定詩經樂譜》，仿朱載堉擬製雅樂新譜之意，將詩經三百零五篇，以及御製笙詩五篇，全數編歌入樂。卷首載錄乾隆之諭示，其中批評朱載堉《樂律全書》之詩譜「一絃之內用正應和同四聲，長至十六彈，不勝其冗」，¹⁷⁴ 故採一字一音之古樂正聲編之，配以簫、笛、鐘、琴、瑟五種樂器，其中鐘之記譜，即採《律呂正義》十四律之法。¹⁷⁵ 雖然該譜是乾隆誇耀文治武功的諸多御製出版品之一，但其以律呂理論付諸音樂實踐之舉，亦可見朱載堉論樂方式之影響。

《律呂正義·續編》是由歐洲傳教士徐日昇(Thomas Pereira, 1645-1708)與德禮格(Theodoricus Pedrini, 1671-1746)所編，名為〈協均度曲〉。康熙在編修《律歷淵

¹⁷⁴ [清]乾隆，〈命諸皇子及樂部大臣定詩經全部樂譜諭〉，《欽定詩經樂譜》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷首，1。

¹⁷⁵ 參見趙玉清，〈也論「康熙十四律」〉，《黃鍾-舞漢音樂學院學報》，no.4 (2008)：192-193。

源》時，曾宣詔當時在中國的傳教士，翻譯多本西方科學著作¹⁷⁶，足見當時歐洲的諸多科學著作，已經逐漸地被引入宮廷，而《律呂正義》之編纂，亦受到歐洲樂律之影響。漆明鏡即指出《律呂正義》於樂律上「格八相生」與「全分、半分」之概念，是來自於歐洲樂律。¹⁷⁷ 而《律呂正義》中採錄歐洲之樂制，是因所載之樂制，「覆之經史所載律呂宮調，實相表裡。故取其條例形號，分配於陰陽二均、高低字譜，編集成圖，使談理者有實據，而入用者亦有所持循云。」¹⁷⁸ 續編所載之歐洲樂制，約為十七世紀中之歐洲音樂理論。《四庫全書總目》〈經部·樂類存目〉中載有《樂律纂要》一書，因未載撰者名，故推測「似乎近人節錄《律呂正義》已便記誦者也。」¹⁷⁹ 然據王冰之考證，《樂律纂要》可能是徐日昇之作，而後經德禮格修訂，方成為《律呂正義·續編》，而兩者內容最大的差異在於，《樂律纂要》之音名只載六個音，而《律呂正義·續編》則增加「新法七字明半音互用」一節，介紹第七音「犀」，由此可推測《律呂正義·續編》晚於《樂律纂要》。¹⁸⁰ 從《律呂正義·續編》之內容，可以對照十七世紀中西樂制之發展概況，然相較於兩百多年後西方音樂在中國產生天翻地覆的影響，此時傳入中國的歐洲音樂，僅只是宮廷中諸多外邦音樂之一。《律呂正義·續編》的記載，在中國音樂史上，也僅成為考證早期中西音樂交流之例證，為後人所感嘆。

乾隆十一年敕撰《律呂正義·後編》一百二十卷，詳載清代宮廷樂章之舞樂

¹⁷⁶ 參見吳伯姪，〈康熙與《律曆淵源》的編纂〉，《故宮博物院院刊》，no.4（2002）：64。

¹⁷⁷ 參見漆明鏡，〈試從《御制律呂正義》論“康熙十四律”〉，《文化藝術研究》，第5卷第2期（2012）：122。

¹⁷⁸ [清]康熙，〈續編總說〉，《律呂正義·續編》，《文淵閣四庫全書電子版》，4。

¹⁷⁹ [清]紀昀、陸錫熊、孫士毅等編纂，《欽定四庫全書總目》，卷39，〈經部·樂類存目〉，36。

¹⁸⁰ 參見王冰，〈《律呂纂要》之研究〉，《故宮博物院院刊》，no.4（2002）：68-81。

譜與樂器圖制、歷代樂制樂章度量權衡考證，以及樂義問答等內容，是歷代音樂文獻中，首次詳載樂譜、舞譜之官方文書。《四庫全書總目》稱《律呂正義》之樂論「發千古未有之精義……至是而被諸金石，形諸歌頌，一一徵實用焉」，而《後編》釐定樂器樂章而載之，此二「神聖製作，洵先後同揆矣」。¹⁸¹ 以《律呂正義·後編》篇幅之龐大，雖盡顯乾隆之好大喜功，但其載錄內容之詳，為清代宮廷音樂保存了詳盡的資料，而樂譜舞譜之採錄，更為中國音樂官書文獻之創舉，顯見雅樂樂譜記錄於明代以來之發展，終為宮廷文獻記載所採用。

從《律呂正義》可以看到清代音樂文獻之編纂與撰述，於音樂理論、古樂考證、樂器圖錄、舞樂譜記載等方面，皆已發展成為一個具有規模的論述體系範疇，以雅樂為主的中國樂學體系儼然已有所成。然而此時這個龐大的樂學體系，事實上已是清代宮廷構築在明清時期民間音樂戲曲蓬勃發展之上的空中樓閣。明清以來民間音樂的興起，使致各種非官修的樂論、曲譜大量出現，除了文人論樂必談的律呂音調研究外，各種琴譜、琵琶譜、歌譜的出現，在在反映出俗樂完全凌駕於雅樂之上的發展盛況，特別是戲曲相關論著。¹⁸² 雖然不同樂類在樂譜、技術與理論方面的系統化程度有所不同，且論述層次不一，但論著的大量出現，體現出這些樂類在音樂實務上的系統性發展，相較於《律呂正義》等文獻性質的雅樂論著，更貼近於音樂的實際發展樣貌。然而無論是雅樂體系或是民間音樂，明清時期逐漸累積的各種音樂論述與研究的方法系統，不久之後更將遭受歐洲音樂學思維的衝擊，在二十世紀初產生巨大的變化。

¹⁸¹ 參見〔清〕紀昀、陸錫熊、孫士毅等編纂，《欽定四庫全書總目》，卷 38，〈經部·樂類〉，216-217。

¹⁸² 關於明清時期民間各種音樂著作，《四庫全書總目》、《四庫全書存目叢書》與《續修四庫全書總目提要》等古籍目錄的〈子部·藝術類〉與〈集部·詞曲類〉中載錄甚多，《續修四庫全書總目提要》更將〈曲類〉獨立出來，由此可見明清以來民間各種音樂論著的蓬勃發展。參考方寶璋、鄭俊暉，《中國音樂文獻學》（福州：福建教育，2006），54-63、245-247。

第三章 中國傳統音樂史觀的侷限與突破

—兼論日書漢譯風潮下的中國音樂史

第一節 傳統音樂史觀下的中國音樂史

在葉伯和 1922 年出版《中國音樂史》之後，20 年代陸續出現了幾本中國音樂史專著：1926 年童斐《中樂尋源》、1928 年鄭覲文《中國音樂史》、1930 年《中國音樂小史》，這三本著作皆是採用傳統中國音樂的眼光來撰寫，他們認為中國固有音樂文化有其價值，只是自古以來不被重視與保存，以至於各項資料幾乎散佚不存，故起而撰寫中國音樂史，以保存與發揚傳統音樂國粹為目標，為當時的國樂界興起了一股研究國粹的熱潮。相較於葉伯和、王光祈等人，這些屬於「國粹派」的學者，皆較為年長，他們接受傳統私塾學堂的文人教育，經歷過西化浪潮席捲中國之前，傳統文人時代的取仕途徑，因此對於中國傳統音樂的論述背景應有較深入了解，在音樂實務上亦有更多的經驗與掌握。其中，鄭覲文以器樂見長，以大同樂會為主要活動舞台，致力於中國雅樂的復興與改革。而童斐與許之衡二人則有著相似的背景，這兩位分處於江蘇及北京的曲學同好，皆曾於大學教授曲學，雖然似乎並無直接的交集，但皆與吳梅交遊。相較於鄭覲文《中國音樂史》要完全解決中國音樂史上難題的雄心壯志，童斐與許之衡的論著皆是以教學為前提之著作。

一、童斐《中樂尋源》—與西樂對照的中國音樂樂理書

童斐的《中樂尋源》就內容而論並不是一本音樂通史著作，該書主要探究當時中國所存之各種音樂理論，較像是一本曲學樂理專著。然而在部份討論中國音樂史的論文中，皆將該書列為二十世紀初期中國音樂史撰寫成果之一¹⁸³。究其原因，可能是 1920 年代之時，對於中國音樂的研究專著並不多，而以「中樂尋源」為書名，亦有究其沿革之意；另一方面，王光祈在《中國音樂史》自序中，對《中樂尋源》的肯定評價：「國內時賢著作中，尤以童斐君《中樂尋源》一書，使余得益不少」，也讓這本從書名看起來類似《燕樂考源》般傳統的論著，藉此獲了更多的關注；而王光祈《中國音樂史》的架構，事實上也參考了《中樂尋源》。

（一）童斐生平簡述

關於童斐(1865-1931)的生平，各種地方志的記載¹⁸⁴，主要都是從 1903 年鄉試中舉開始，在此之前，可以想見他的生活與當時的中國傳統仕人無異，循著傳統科舉制度，在私塾中學習並教授經史。1905 年清廷廢除科舉制度後，全面改辦新式學堂，童斐則開始他的學校教學生涯，曾擔任過宜興周鐵橋西學堂校長、常州

¹⁸³ 在袁同禮與穆華於 1920、30 年代的音樂書目中，將該書與葉伯和、王光祈、鄭觀文、許之衡等人的中國音樂史著作並列，參見袁同禮，〈中國音樂文獻書稿〉，《音樂雜誌》，卷 1，no.1（1928）：12；穆華，〈中國音樂文獻書稿〉，《音樂教育》，no.1（1936）：104。當代關於中國音樂史寫作研究的論文，亦將該書視為中國音樂通史最初的著作之一。參見劉再生，〈新作迭出百舸爭流—後楊蔭瀏時代中國音樂史學的幾點思考〉，《人民音樂》，no.3（2009）：14；陳永，〈近代“中國音樂史學”之形成及其特點〉，《黃鐘：武漢音樂學院學報》，no.4（2008）：104；梅雪林，〈許之衡《中國音樂小史》評述〉，《星海音樂學院學報》，no.3、4 合刊（1994），100。

¹⁸⁴ 參見〈童斐（1865-1932）〉，《常州市誌》，第三冊，常州市地方誌編纂委員會編（北京：中國社會科學出版社，1995），592。；韓霞輝編，《宜興縣志》，第 30 卷（上海：人民出版社，1990），830；張浩典，〈童斐〉，《宜興人物志》，中冊，宜興文史資料第 24 輯、江蘇文史資料第 101 輯，江蘇省文史資料編輯委員會編（南京：江蘇文史資料編輯部，1997），135-136。

府中學堂國文教員、常州省立第五中學校長等職務。1926 年開始受聘為上海光華大學教授及國文系主任，教授曲學。身為二十世紀初中國現代化背景下的傳統文人，童斐在傳統戲曲與音樂上頗有造詣，也十分注重音樂的教學與推廣。1915 年他聘用年僅 20 歲、畢業於常州府中學堂的劉天華，擔任學校軍樂與音樂教師，成為最早發掘劉天華才能的伯樂。當時學堂皆有音樂課，然而音樂課所用的教材，即是自沈心工以來採用的學堂樂歌。觀乎 20 世紀初期對於新式學堂音樂教學的文章，一開始對於音樂教育皆主張應取西方音樂之法，以符合當代人民情感的音樂來教學¹⁸⁵；但到了 1910 年代，保存國粹的聲音開始出現，對於學堂採用外國音樂理論教學，開始出現批評的聲音，¹⁸⁶ 但直到 1920 年代，大部分的學校音樂課仍是採用西方音樂教材授課。

童斐以校長的身分，對於學校的音樂教學自是十分重視，兼之自身所具之傳統音樂專長，故對於音樂教材頗為重視。在 1917 年發表的〈音樂教材之商榷〉中，童斐疾呼當前音樂課程全然採用西方音樂之材料，將陷中國音樂於萬劫不復之境。他認為當時所存的中國音樂中，亦有莊雅可考者，而中國樂譜與西樂之記譜仍有所能通，所以非盡不可用；而中國之唱曲，因中文之特色，更當然無法直接配用

¹⁸⁵ 參見吳福臨，〈小學唱歌之實驗〉(1911)，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，132-136，原載於《教育雜誌》，no.7 (1911)：56-50；曾志恣，〈《教授音樂之初步》序〉(1904)，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，143，原載於《江蘇(東京)》，no.12 (1904)：107-120；沈心工，〈《重編學校唱歌集》編輯大意〉，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，161-162，原載於沈心工，《重編學校唱歌集》(上海：文明書局，1912 (民 1))。

¹⁸⁶ 參見孫鼎，〈中國雅樂〉，236-243；孫時，〈音樂與教育〉(1919)，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，293-298，原載於《雲南教育雜誌》，no.7 (1919 (民 8))；鄭觀文，〈《雅樂新編·初集》緒言〉(1918)，《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，173-174，原載於鄭觀文，《雅樂新編·初集》(上海：丙辰雜誌社，1918 (民 7))。

外國音樂。¹⁸⁷ 然而西方音樂之勢不可檔，雖然 1920 年代開始，出現各種國樂社團，而中國音樂戲曲也成為大學的國學教學科目，然而西方音樂在中國卻更是日益普及，中國傳統音樂在一般藝術生活與教育中，很快地被西方音樂所取代，也因此成為當國粹派傳統文人極力想要復興的目標。1925 年童斐應聘於上海光華大學教授曲學，《中樂尋源》出版於 1926 年，由此推測，該書可能是由其授課講義改編而來，但其中所論之內容早在〈音樂教材之商榷〉中，就已顯現雛形。

（二）《中樂尋源》論析

《中樂尋源》分為上下兩卷，兩卷篇幅相當，上卷分為音樂起源、音樂與教育、律呂、樂器、工調、音樂、譜式、聲歌等八章，下卷為各類歌譜範例，皆以工尺譜著錄。該書由商務印書館出版，為以楷書撰寫之石印本，在 1926 年西式圖書印刷開始普及之時，頗具復古風味。然而《中樂尋源》全書的基礎，卻是針對西方音樂而來。童斐在常州第五中學任校長十餘年，眼見學校音樂教育完全採用西方音樂理論，而中國傳統音樂卻日益沒落，感慨道

中國自學校之興設，有音樂一科，二十年來教者、學者、歌譜、器樂，悉資傳於外國，若中國故無音樂者然，頗自短氣，平心思之，中國言樂之書累篋盈架，欲舉以為教正，不知從何處說起，是未可咎教音樂者之取材異國。¹⁸⁸

童斐認為當時中國以西樂為學校音樂教材，乃是因為中國傳統並無音樂教材之整理，但這並不代表中國無音樂。在面對數千年累積的中國音樂文化，遭受西方音

¹⁸⁷ 童斐，〈音樂教材之商榷〉，《東方雜誌》，卷 14，no.8（1917（民 6））：180-183。原文載於《江蘇省立第五中學校雜誌》，no.5（1917（民 6））：1-8。

¹⁸⁸ 童斐，〈自敘〉，《中樂尋源》，2。

樂侵襲的境地，他認為中樂的不足在於，流傳久遠，經數千年的雜揉混合，已無法明辨其源，因而「問津則堵其名而眩焉」¹⁸⁹，不像西洋音樂系統化地條理清楚。因此該書的目的在於探究中國音樂之源，釐清這些讓人「堵其名而眩焉」的問題。

雖然這是一本要探究中國音樂的書，但童斐直接指明對象：「中樂者，對手西樂而言也。」¹⁹⁰ 言下之意，指「中樂」這個概念是產生自與「西樂」之對照，由本書反映出的更深一層意涵是，相對於傳入中國的「當代西方音樂」，童斐所指的「中樂」是當時仍流傳於中國的傳統音樂，更精確地說應是曲學，而非史書上所記載的各種雅樂制度。也因此全書不見「伶倫造律、周公作樂」之史料敘述，而是直接切入曲學音樂理論。而書名謂之尋源，並非指歷史意義上的起源或源流，童斐的著書旨意，在於釐清當前中國音樂中的紛說與謬誤，而就書中實際內容而論，即是一本當代中國音樂理論書。

然而西方音樂流傳之速，使得童斐在論究中國音樂理論之時，不得不以西方音樂做為比對，以使讀者容易了解。這是當時主張國粹主義者容易陷入之矛盾，童斐為了要保存在西方音樂入侵之下，逐漸衰敗的中國音樂，而傳述此書，藉由「尋源」一舉來釐清歷來中國音樂理論的問題，並力主中國傳統音樂之美學價值；然而他又不得不以「西樂」這個對手為工具，用以說明清楚這些中國音樂理論。

在律呂一章，童斐忽略一般律呂討論中最为複雜的「三分損益」、「五度相生」等音律計算難題，而是主張西方音樂理論之十二音，與中國音樂之十二律，在原理上是相同的，雖然「其音之高下，與西樂之音是否相同，尚待確較。為其於一

¹⁸⁹ 童斐，〈自敘〉，《中樂尋源》，2。

¹⁹⁰ 童斐，〈自敘〉，《中樂尋源》，2-3。

段中勻分十二階級，故中西相同。」¹⁹¹ 除了樂律外，童斐在〈音樂教材之商榷〉即以考察中西之七聲音階，將兩者視為相差四度的同一音階，在工尺記譜上亦可相通，因此主張「學校歌譜，可悉用本國固有之音名，既可以存國粹，又可以知本國樂器之用，又可以使普通社會之已習舊樂者，一望而能歌，庶教育之易播。」¹⁹² 在《中樂尋源》〈譜式〉一章，童斐不改初衷，認為工尺譜發展至《九宮大成南北詞宮譜》之時，於音律節拍之記載已臻盡完善，與五線譜並無二致。童斐於此還比較了中國板眼系統與西方拍號系統，認為工尺譜與板眼譜式對於中國傳統歌曲的唱腔表現，除了音高與節奏的標示之外，更包含了西方記譜無法呈現的樂曲韻律意涵，而工尺譜未能詳盡標註之節拍與轉音，則是要保留彈性，「留有善歌生巧地步」。¹⁹³

從全書所論的各種音樂理論與規範，可以看出童斐所建構出的中國音樂理論，是基於歷代詞曲音樂發展而來的曲學體系，尤其是崑曲。《中樂尋源》第六、八章分論音腔與聲歌，說明唱詞與發聲練習方法，顯示他對於歌唱中字音發聲之講究。第四章論樂器，童斐說明該章所論之樂器，乃「取其聲之近雅者」¹⁹⁴，觀其所論之樂器：笛、簫、笙、箏、琵琶、三弦，皆為崑曲使用之樂器，其中又以笛為首。而中國自古以來發展甚多的古琴，則以「惟雅人逸士偶然獨操，尋常歌樂，罕用及之」¹⁹⁵ 的理由，而未列於樂器介紹之中。此外，童斐並批評當時盛行的亂

¹⁹¹ 童斐，《中樂尋源》，10。

¹⁹² 童斐，〈音樂教材之商榷〉，182。

¹⁹³ 童斐，《中樂尋源》，93。

¹⁹⁴ 童斐，《中樂尋源》，20。

¹⁹⁵ 童斐，《中樂尋源》，30。

彈，「從之以胡琴，專取其刮利刺耳，而聽者以為美，為是人心亦急利躁進，其取則貪多務得，其用則恣侈無節……深痛之也」。¹⁹⁶ 由此顯見童斐以曲學為當時中國音樂之正聲，可以用以做為學校音樂教育之基礎，而當時盛行的亂彈則是不具美感的鄙俗之樂。這也同時反映出當時中國文人對於中國音樂的觀點，除了做為復古理想的雅樂概念外，在既存的當前音樂現象中，曲學較其他樂類，更能適切地代表中國音樂之體系呈現。

《中樂尋源》以「曲學」為主體的選擇其來有自，童斐以一名傳統仕人之身，後來成為新式學校的校長，所關注的自然也是學校教育的問題。雖然未能得知他對於西方音樂了解的程度，但從他直言批評學校樂歌教學體系之西化看來，他當時所反對的「西樂」，應是學校教材中，取自日本的西式歌曲與音樂理論。他認為既然中國有《九宮大成南北詞宮譜》詳細記載中國歌曲，且音樂理論多已完備，就不應捨己而從人。此外童斐自身對於崑曲也多有鑽研，於學校課外時間亦教授學生習曲。因此他以最務實的做法，擺脫傳統史料中雅樂俗樂冗雜糾結的沉重包袱，直接將所存曲譜與理論較完備的「曲學」體系化，以為教學之用。

另一方面，在美學或價值判斷上，童斐無庸置疑地採取復古的立場。除了以文人姿態鄙斥晚清盛行的亂彈皮黃之俗，而崇尚溫婉的崑曲，傳統音樂理論雖歷經千百年之流傳而產生各種缺漏與紛歧，但中國音樂既然有其傳統，則詳細研究以求復興，是他認為中國音樂發展的唯一途徑。在〈宮調〉一章，童斐論及九宮大成譜中記載之宮調混亂無據的狀況，但他從傳統的眼光評價之，認為「樂章之有宮調，自周迄宋，無不由之……惟因明代之荒漏而混亂耳，今雖承樂衰之後，

¹⁹⁶ 童斐，《中樂尋源》，40。

斷不可因其稽考不易，遂謂宮調之說不足憑，而棄置之不復道也。」¹⁹⁷ 在〈譜式〉一章，童斐批評當前音樂教育，以簡譜與五線譜授之，「惟對中國舊式之譜，尚多茫然，因未教未習故耳，然則歌譜雖具，不習亦將亡。」¹⁹⁸ 綜觀論述，可以看到童斐對於《中樂尋源》的撰述，是基於對於中國傳統曲學於當代價值之肯定，以及對於西方音樂觀點在中國迅速傳播的危機感，將中國當時尚存、普及，且稱得上莊雅之曲譜，作一系統化的整理與記錄，希望藉由新式教育體系制度，繼續中國音樂傳統之流傳，使之不致為異國音樂所剋滅。

童斐保存國故的思想，看似與當時被歸為國粹派的復古主張有所相似，認為中國音樂流傳數千年，定有其價值，不可被西方音樂所取代，然而相較於復古主張中醉心於復興幾不可考的古代雅樂，童斐則務實許多，以當時尚存的曲學為要。無論在音樂理論或曲譜方面，都有詳實的分析與記載。雖然於內容中鮮少做歷史性的論述，但其內容架構卻是傳統中國音樂理論系統化論述的前鋒，為其後的中國音樂研究與音樂史寫作，奠定了基礎的論述視角。

二、許之衡《中國音樂小史》－中國傳統音樂史觀之體現

（一）成書與作者生平

許之衡的《中國音樂小史》出版於 1930 年，是商務印書館萬有文庫第一集 1000 種其中之一，屬於百科小叢書。百科小叢書是 1920 年代由商務印書館出版的叢書，編纂目的「以百科知識為介紹對象，每題一書，由各專家分任執筆，深入淺出，

¹⁹⁷ 童斐，《中樂尋源》，62-63。

¹⁹⁸ 童斐，《中樂尋源》，87。

敘述務求簡明」。¹⁹⁹ 主編王雲五在百科小叢書序言中亦說明「教育對於兒童及少年讀物，應該特別注意……現在我們想編一種書籍適應各種兒童與少年的需求，非把各種材料一起蒐羅不可」，於是邀請了 30、40 國內著名專家，大學及專門學校 20 餘所的高材生，編訂出版百科小叢書。²⁰⁰ 1929 年起商務印書館開始編印萬有叢書，又將之前編輯的各種叢書擴增，歸入萬有叢書。

由此可知，許之衡的《中國音樂小史》是在商務印書館編輯萬有叢書之時，受邀寫作的著作²⁰¹，也是第一本由出版社規劃出版的中國音樂史著作，反映出 1930 年代中國出版業的發展對於學術研究的刺激影響。以百科小叢書以青少年為對象，以及「深入淺出，敘述簡明」的宗旨來解讀，《中國音樂小史》由今日觀點推測之，應是中國音樂史的簡編之作。然而，在 1920 年代中國音樂史概念尚未成形之時，《中國音樂小史》是以許之衡在北京大學教授曲律與戲曲的講義，編纂而成。

許之衡(1877-1935) 出身廣東仕族之家，與童斐、鄭觀文一樣皆從中國傳統取仕之途，但 1903 年許之衡取得貢生後，便隨著留日風潮，赴日本明治大學留學，1905 年返國。許之衡 1920 年代前往北京之前的事蹟，多不為人知，他似乎未任公職，亦未興學授課，有可能是賦閒在家或是打理家業²⁰²。在這段期間，許之衡

¹⁹⁹ 李家駒，《商務印書館與近代知識文化的傳播》（香港：中文大學，2007），150。

²⁰⁰ 參見李家駒，《商務印書館與近代知識文化的傳播》（香港：中文大學，2007），151。

²⁰¹ 許之衡曾自述「應商務印書館之約編中國音樂小史」，參見許之衡，〈與夏瞿禪論白石詞譜〉，《詞學季刊》，卷 2，no.1（1934）：194-196。

²⁰² 關於許之衡生平，可參見李岩，〈許之衡生平事略及其音樂戲曲著述的研究〉，《中國音樂學》，no.1（1999）：38-43；斐尚伊，〈"餘桃公"之戲劇史——許之衡與《霓裳艷》傳奇瑣談〉，《民國達人錄》（桂林：廣西師大，2011），206-216。

最為人所知者，就是 1905 年在《國粹學報》上發表的〈讀國粹學報感言〉²⁰³。雖然許之衡留日就讀的科系現仍不明，但可以肯定的是，他並不像多數留學生極力主張西化，而是對於保存中國固有傳統有更多的省思。在〈讀國粹學報感言〉中，許之衡針對當時主張保存國粹學者紛亂的諸多看法，提出兩個主要的方向：一為繼續尊孔，二為以經史為保存國學之首要。然而許之衡並不拘泥於傳統的觀點與方法，而主張去蕪存菁，並採用新的論述方法，才能為日漸式微的國學找回振興之道。

許之衡在該文中對於治史方法，提出他的主張，認為傳統中國史書之撰寫體例需有所改良，表、志、列傳、記事本末等傳統史書中的項目，應要獨立於歷史之外另書。此外，作史「必不當斷代，而不嫌斷世(如上古、中古、近古之類)，藉以考民族變遷之跡焉」²⁰⁴，由此可見許之衡亦受到當時通史史觀之影響，認同梁啟超「探察人間全體之運動進步、即國民全部之經歷及其相互之關係」的當代史學主張²⁰⁵。許之衡並肯定衡陽翼天氏（曾鯤化）所著之《中國歷史》(1903)²⁰⁶，才是能放大光明中國史界者。此外許之衡認為中國識字人口太少，在推展文學上，適合以晚近作品為主，「寧失之平易，無失之艱深」。在音樂方面，許之衡針對學

²⁰³ 許之衡，〈讀國粹學報感言〉，《國粹學報》，卷 1，no.6（1905）：6-16。

²⁰⁴ 許之衡，〈讀國粹學報感言〉，15。

²⁰⁵ 參見本文第一章第一節〈西方音樂影響下的中國音樂史啟蒙〉，8。

²⁰⁶ 《中國歷史》1903 年由上海東新譯社出版，是中國第一本以當代通史概念寫作的歷史教科書。曾鯤化當時仍是留日學生，序中批評中國傳統史家只效力於專制君主，歷代史書只為天子一人之家譜，全無關於社會文明與國民之記載。作者自述該書「以國民精神為經，以社會狀態為緯，以關係最緊切之事實為系統」，書中論及各時代教育、社會、藝文、經濟等方面之盛衰隆替與原因，出版後即受到當時新學界的歡迎。參見胡逢祥、張文建，《中國近代史學思潮與流派》（上海：華東師範大學出版社，1991），266；俞旦初，《愛國主義與中國近代史學》（北京：中國社會科學出版社，1996），69-70。

堂樂歌，則主張應採用詩經之內容作為歌唱教科書。

觀許之衡此番言論，頗符合當時「中體西用」之主張，以西方的精神與方法，來發揚中國傳統，不拘泥於中國之傳統觀念與價值，甚至對於內容本身，亦可有所取捨，以適於當時國民之生活與水平為準。然而，在發表了這篇意氣風發大刀闊斧的國粹改革之說後，許之衡並沒有再進一步著文力倡國粹改革，而是返鄉神隱。直到 1920 年代赴北京與曲界人士交遊，方才開始他最為人知的曲學家身分。從〈讀國粹學報感言〉到 1920 年之間十數年，中國歷經了革命、軍閥割據、五四運動等重大事件，二十世紀初仍由傳統文人悉心維護的國粹，到了此時更是逐漸式微，而許之衡也從身懷抱負的留日學生，成為一般人印象中舊時代的傳統文人。當許之衡在編寫這本《中國音樂小史》時，是否曾想起十五年前對於中國歷史改革之言論？

（二）《中國音樂小史》論析

《中國音樂小史》為許之衡受邀撰寫之著作，並非他個人之撰述計畫，因此取用既有的文獻資料，或成為最方便直接的方法。許之衡 1923 年接替吳梅在北京大學的戲曲、聲律相關課程，開始他在北大十年的任教生涯。在此期間，許之衡曾為課程編寫《聲律學》、《戲曲史》等講義²⁰⁷，皆由北京大學出版組印行於校內發行。而《中國音樂小史》的內容，除了最後四章外，其他內容幾乎與《聲律學》相同，因此幾可確定，《中國音樂小史》的內容，是來自於許之衡教授聲律學的課

²⁰⁷ 參見李岩，〈許之衡生平事略及其音樂戲曲著述的研究〉，43-51。北京大學出版社當時印行的講義並不對外發售，因此這些講義資料頗難取得。《聲律學》曾於台灣由學海出版社重印，見許之衡，《聲律學》（台北：學海，1998（民 87））。

堂講義。

從《中國音樂小史》的目錄中，可以看出做為課堂講義的結構，而並沒有音樂通史該有的歷時性架構。該書共分二十章，除去敘論與結論兩章外，可分為四個部分：

- 一、雅樂與俗樂變遷之沿革（第二至第五章）；
- 二、各代雅俗樂曲（第六至第九章、十六至十九章）；
- 三、古今樂律、宮調、記譜（第十至十三章、十五章）；
- 四、雅樂樂器（第十四章）。

其中第十六至十九章論唐宋元明清之俗樂內容，原《聲律學》並無，在《中國音樂小史》才加上，亦有可能是源自另一份授課講義《戲曲史》之內容²⁰⁸。從書前的目錄即可看出，該書以雅樂為中心，將中國數千年來音樂的發展變化，濃縮為雅樂自周代完備後逐漸衰亡的歷程。在〈雅樂與俗樂之原理〉一章中，許之衡界定雅樂與俗樂之區別：雅樂為一字一音，以宮商角徵羽及黃鐘太簇之符號記譜；俗樂一字多音，以工尺記譜。而之後全書對於雅樂與俗樂的變遷判斷，皆採上述區別法斷定之。關於音樂變遷最具體的歷史過程，呈現在第五章〈歷代雅樂俗樂變遷之概觀〉，以下為該章論述雅樂俗樂變遷階段之標題：

- （周）為雅樂極盛俗樂漸興時代
- （秦）為雅樂殘缺俗樂漸盛時代
- （漢）為雅樂尚存俗樂日盛時代
- （魏晉以降）為雅樂俗樂雜亂時代
- （唐）為俗樂大盛雅樂混入俗樂時代
- （宋）為樂律紛更雅樂難復時代
- （遼金元）為雅樂俗樂混亂殘缺時代

²⁰⁸ 參見李岩，〈許之衡生平事略及其音樂戲曲著述的研究〉，48。

(明) 為雅樂式微雜用俗樂時代

(清) 乾隆以前為修明雅樂時代以後為俗樂淫哇時代

許之衡在〈敘論〉中說道：「中國樂律之學，蒙昧者二千餘年矣。……欲粗知音樂之沿革，及其原理，非用歷史之眼光，徹上徹下，將數千年之變遷，綜合研究之不可。」²⁰⁹ 由此即看出，該書是以樂律為主要論述對象，而書中關於雅俗變遷與各代音樂略述，則是為了要以歷史的眼光考察樂律，所做的歷史背景陳述，以「將歷來樂律之歷史重案，排比類列之，及各重大問題之癥結，以最顯淺之語說明之……以此一書，為讀一切樂律書之初步而以。」²¹⁰ 由此看來，原本作為課堂講義的《聲律學》，其本身即是以考察歷代樂律之變遷為主，以《中國音樂小史》之題名冠之，亦不至於完全不相符。而這些做為歷史背景的部分，則在《中國音樂小史》的題名下，成為論述中國音樂史的主要內容。

許之衡在敘論中羅列七個先決問題，為「欲知中國音樂變遷之概略」不可不知者，筆者將之整理為以下三點：

一、周朝以前完備之雅樂，自秦以後已不存，所存者僅詩三百篇之詞句，以及禮記中之空理及品物，關於音樂理論之記錄全無。故自此之後各代所謂復古之雅樂，已無從判斷是否為真，但仍應相去不遠。

二、歷代樂律難明，除因為多與政治、陰陽學說有所牽連，而論樂者常將定律問題與律呂問題混為一談，因此更顯糾結。

三、自周以來雅樂與俗樂兩個系統即成對立之勢，此消彼長，其中隋唐時期燕

²⁰⁹ 許之衡，《中國音樂小史》，1。

²¹⁰ 許之衡，《中國音樂小史》，1。

樂的發達是為關鍵。

這七個先決問題，點明了許之衡對於中國音樂史的主要思想：中國音樂史是雅樂散佚後，歷代尋求復古的過程，但因為律學蒙昧難考，雅樂漸為俗樂所浸染而至淪亡，終為俗樂所替代。而這種雅俗變遷的概念，亦是當時中國傳統文人的一般認知。許之衡雖然亦以這一變遷為中國音樂史的主要沿革脈絡，但他與童斐一樣，並未對雅樂的淪亡嗟吁作態，反而對於歷史的興亡呈現出一種淡然與無奈：

雅樂有十二律，至於今而人不能知……。十二律既亡，而僅存七調，即前所云俗樂轉調法是也。此俗樂轉調法之七調，亦只崑腔用之，不絕如縷而以。今盛行二黃俗樂，則並七個字調而不用，……恐七調亦將亡，而無人能知矣！此又音樂變遷之可慨者也。²¹¹

許之衡除了感慨音樂之變遷外，在〈敘論〉中，似乎也透露出在方法上的限制與無力：

大抵治學者，只有排比眾說，擇其較可信者而從之，疑者則闕之，以盡其貢獻之義務斯可矣。若夫生二千餘年之後，而僅憑破碎不完之記載，以尚論二千餘年以前之專門技術，此技術又為秦漢以來未定之懸案，遽以一己之觀察而解決之，能乎？否乎？²¹²

由此亦可看出許之衡在《中國音樂小史》中的治史態度與方法，面對「破碎不完之記載」，只能「排比眾說，擇其可信者而從之」。身為傳統文人，許之衡雖然認同當代史學的歷史進步的論述觀點，但在研究方法上仍受限於傳統考據學以文證文的窠臼。從該書條列各家說法的文獻式呈現，即可清楚地了解許之衡「排比眾說」的方法。許之衡在書中的論述方式，常先引用相關史料文獻，再於後面加上

²¹¹ 許之衡，《聲律學》，140。

²¹² 許之衡，《中國音樂小史》，3-4。

按語以為說明、澄清或衍申，只論文獻之記載，而不探究其因果。因此這部《中國音樂小史》充斥著各種文獻史料的引用文句，雖然許之衡於其中極盡辨析釐清之能事，但因為傳統訓詁方法上的限制，仍使得其論述內容仍難以脫離傳統文獻的觀點。楊蔭瀏即批評許之衡「從書本到書本，企圖在古人之間，辯白是非，從而得出自己的結論，是不夠的。」²¹³

雖然雅樂是許之衡論述中國音樂史的主線，但身為曲學家，在美學上許之衡或許更認同，或接受俗樂興起與發達之歷史進展，因此在編寫《中國音樂小史》之時，將原來的講義內容多增加四章，分別論述唐宋元明清的俗樂樂曲，主要為歌曲與戲曲。這也反映出中國音樂自宋代民間音樂興起以來，在音樂論述與實際音樂狀況上的分裂，此一現象亦存在其他以雅樂為尊的中國音樂史著作中。然而就著史態度而言，許之衡較鄭觀文與童斐，更多了一份超然的客觀，晚清開始盛行的亂彈，大多數文人相當不以為然，童斐、葉伯和皆於書中表露鄙斥之態度，王光祈亦在《中國音樂史》中認為「皮黃梆子……只有幾個簡單調子，唱來唱去，又未免過於簡陋，殊不若崑曲變化之多。」²¹⁴ 以許之衡之曲學背景，極有可能對亂彈的評價不高，但在清代樂曲的最後，他仍稍微考究亂彈的起源，並結論之：「亂彈最晚興，今幾風靡全國，而記載者少。」²¹⁵

《中國音樂小史》在今日看來，雖然充滿著復古意涵，但在二十世紀中國音樂史發展之初，仍不失為一本創新之作。許之衡在《聲律學》的結論中，對於該書價值十分有自信：「研究此學者，任取一樂籍讀之，蓋未有言自漢至清之沿革變

²¹³ 楊蔭瀏，〈音樂史問題漫談〉，《音樂藝術：上海音樂學院學報》，no.2（1980）：12。

²¹⁴ 王光祈，《中國音樂史》下冊，100。

²¹⁵ 許之衡，《中國音樂小史》，187。

遷者，甚至漢代不用雅樂，唐宋盛行燕樂，亦無一語道及。」²¹⁶ 在《聲律學》印行之時，葉伯和的《中國音樂史下卷》、鄭觀文的《中國音樂史》可能皆尚未出版，²¹⁷ 如此許之衡之語亦不算誇大，李岩的研究亦指出該書為中國第一本論述中國音樂史的完整著作。²¹⁸ 這本《中國音樂小史》可稱是中國傳統音樂思想在中國音樂史項目上的完整展現，以雅樂、律學為主的撰述內容，以傳統考據方法，詳考史料文獻，用以辨析音樂史上之定律與律呂之難題。在這方面許之衡的確展現他在國學方面的長才。但若就實際的樂律與宮調論說而言，許之衡以文證文的論述方式，雖然較詳於歷史文獻的考究，對於他所要釐清的樂律與宮調問題，則不若童斐《中樂尋源》清晰明確，這也顯示出傳統的文獻式論述在樂律研究上的未能克服的問題。

就歷史寫作而言，許之衡在〈讀國粹學報感言〉中對於史學改良的意見，在《中國音樂小史》中，也有部分的實踐。在音樂沿革的分期上，他是以雅樂俗樂之興衰變化為依據，雖然仍不免與朝代相結合，但也整體呈現出中國音樂變遷之軌跡。而為求樂學之普及，許之衡多次在書中表明，該書力求以淺易深，取明白易解為主。關於非音樂相關的資料，在《中國音樂小史》很明確地被排除，「漢以來陰陽五行干支納音等說……雖出於司馬遷、班固、鄭玄諸巨儒，亦不援據引述」²¹⁹。做為一本中國音樂史，嚴格來說《中國音樂小史》原做為聲律學講義的編排方式，

²¹⁶ 許之衡，《聲律學》，140。《聲律學》原書末章（第十七章）為〈結論〉，《中國音樂小史》並未載入，其第二十章〈結論〉內容不同。

²¹⁷ 北京大學出版的《聲律學》未著出版時間，據推測可能為1924年，作為「聲律學」課程的講義。參見李岩，〈許之衡生平事略及其音樂戲曲著述的研究〉，44。

²¹⁸ 李岩，〈許之衡生平事略及其音樂戲曲著述的研究〉，48。

²¹⁹ 許之衡，《聲律學》，141。

就歷史撰述之結構而言有所欠缺，但其在傳統雅樂史觀上的歷史性呈現，以及對於雅俗音樂的個別論述，皆使得該書在中國音樂史寫作的初期，成為最能展現傳統觀點下中國音樂史內容概貌的著作。

三、鄭觀文《中國音樂史》—理想與實踐的差距

(一) 成書與大同樂會

鄭觀文的《中國音樂史》出版於 1929 年，在當時膠裝書已經逐漸普及的出版環境中，該書選用線裝書的型製，即可以顯現出，鄭觀文在那個西洋文化強勢入侵的年代，堅守中國傳統文化的守舊立場，而他在中國器樂方面的紮實背景，卻又使得他相對於其他疾呼「學習西洋音樂」的學者，更有能力與立場，正視中國數千年以來的音樂傳統。

鄭觀文生於 1872 年，關於其早年的事蹟，僅能由其《中國音樂史》的序言中略得一二²²⁰：

余自幼喜弄音樂，年十二已能通普通絲竹，再進而習大套琵琶有年。十七赴江南鄉試，購得明琴一張，乃學琴于唐敬洵先生，於是余乃鑽入古樂之圈套矣。²²¹

由此可知鄭觀文除了有豐富的國學背景外，在中國傳統絲竹雅樂方面亦是精深。他所謂的「鑽入古樂之圈套」，從他後來的音樂生涯詮釋之，即是「以研究中國古代音樂為終生志業」。

²²⁰ 本文關於鄭觀文的生平資料，主要參考王麗麗，《鄭觀文研究》，47-52；劉真，《鄭觀文音樂著述研究》，2-5。

²²¹ 鄭觀文，〈序〉，《中國音樂史》，1。

鄭觀文在古樂上的鑽研逐漸顯露名氣，1902 年受聘為江陰文廟古樂助教，協助重製祭孔樂器，發現依文獻資料所重製的樂器，在音律上極不和諧。這次經驗可能引發他對於古樂器與樂律問題的關注，故在大同樂會時期，致力於古樂器之重製及音律調整。1908 年鄭觀文在江陰辦學，配合清朝政府的新政，學校設置音樂課，教授西洋音樂，可見他對於西洋音樂之基礎樂理也應有一定的認識。1914 年鄭觀文赴上海受聘於倉聖明智學校古樂班，開始他在古樂發展志業上的新路徑。1920 年正式成立的大同樂會，成為他鑽研古樂生涯的巔峰起始。

現今大部分人所認識的大同樂會，多來自於其改良國樂之功績，為現代國樂團的肇始²²²。然而大同樂會成立之初，所設定的龐大組織架構，卻足以與今日的音樂研究所或音樂學院相較。依 1921 年 12 月於《音樂雜誌》刊登之〈大同演樂會簡章〉，該會分為四部，除去行政部門外，另外三部為研究部、編譯部、製造部。研究部包含中西樂舞之研究與教學，兼具理論與實務；編譯部則負責編輯出版相關研究成果及樂譜；製造部專門研製中西樂器，其中又以重製中國古代樂器為主。1923 年於申報公告的新組織章程，裁去行政部門，成為研究、編譯、製造三部：

- (一) 研究部，分學理（如中國律學，韻學，雅俗曲譜，西樂典，西樂譜，中西詩歌），技能（如中西絃樂器，管樂器，中簧樂器，西鍵樂器，中茄樂器，西喇叭樂器，中械樂器，西擊樂器，中西歌曲唱法，東方古舞，西方舞蹈）等，並另設專門學校，刻正籌備進行。
- (二) 編譯部，編譯各種樂書曲譜，如雅樂新編，簫笛新譜，琴學源流，琴瑟合譜，中國樂史等。

²²² 參見〈中國民族管弦樂隊〉，《中國中學教學百科全書·體音美卷》，周正國、高奉仁、常銳倫主編（瀋陽：瀋陽出版社，1991），273；〈中樂團〉，《維基百科，自由的百科全書》，<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E4%B8%AD%E6%A8%82%E5%9C%98&oldid=25511440> (accessed May 24, 2013)。

(三) 製造部，製造中西樂器，並附說明書，已出十八種。²²³

在編譯部所列出的幾個著作名稱中，除《雅樂新編》於 1918 年出版外，《琴學源流》與《琴瑟合譜》可能未出版²²⁴，而《簫笛新譜》(1924)與《中國音樂史》(1929)之出版則晚於該篇公告，可見此時鄭觀文已經著手規劃這些著作的編輯與撰寫。

民國 17 年底，《申報》上刊載了一則《中國音樂史》出版的消息：

中國學術惟音樂一門，最無統系，本埠大同樂會鄭觀文君，近著中國音樂史，內容博實，全書十五萬餘言，分四大厚冊……據云是書鄭君經三十年心力始成，頃已著手刊印，陰曆年底即可出版，問津者已不在少數，每部定價四元，預約二元，發行所即在法界嵩山路大同樂會內。²²⁵

報導中所述該書花費「三十年心力」始成，自此時回推 30 年，正是鄭觀文受邀至江陰文廟擔任古樂助教之前。雖然鄭觀文在當時不見得就已有撰寫《中國音樂史》的想法，但依他在《中國音樂史》序言中所述，當時已經探求雅樂之說十餘年，「豈知如大海撈針，愈索愈無把握」，直到至江陰文廟重製古代樂器，更察覺到「所制新器多不能全行協律」。而後清政府推行新政，推廣音樂教育，鄭觀文發現歐洲的十二平均律雖與中國傳統絲竹曲牌的七調不合，但卻與古代雅樂五音十二律相吻合：「西法有十二鍵、五度相生等法，與今之絲竹七調多不相合，而與古代雅樂五

²²³ 參見〈大同樂會之新組織〉，《申報》，第 18222 號，1923 年 11 月 17 日；第 17 版。

²²⁴ 據陳正生的鄭觀文全集編寫說明，鄭觀文的實際作品有五部，除《雅樂新編》(初輯)、《簫笛新譜》與《中國音樂史》外，另有編寫中的《雅樂新編》(二輯)，以及已經完稿而未及出版的《中西樂器全圖考》(後更名為《樂器圖說》)，但這兩者皆已失佚。參見陳正生，〈應給鄭觀文公正的評價〉，《上海音訊》，no.1 (2013)：第 7 版，<http://www.shmusic.org/NewsDetail.aspx?Gid=1000> (accessed May 28, 2013)。

²²⁵ 參見〈中國音樂史出版〉，《申報》，第 20042 號，1928 年 12 月 31 日；第 21 版。

音、十二律、隔八相生之理則完全相符」，促使他由此開始探求中國音樂的「樂統」，即中國音樂的樂律體系。由此可以看到鄭觀文對於中國音樂史的研究初衷，起源於對於歷代樂制的探索，而這本《中國音樂史》，確實也成為一本以歷代樂制發展為主體的音樂史。

《中國音樂史》全書共四冊，包含正文五卷，及附編。在五卷的正文中，鄭觀文依據各朝代的音樂特徵，將整個中國音樂史分為七個斷代，分別為

上 古：雅樂時期（三皇五帝）

三 代：頌樂時期（夏、商、周、春秋）

秦漢南朝：清商時期（戰國、秦、漢、東漢、魏、晉、宋、齊、梁、陳）

北 朝：胡樂時期（北魏、東西魏、北齊、北周、隋）

唐 宋：燕樂時期（唐、後梁、後唐、後晉、後漢、後周、宋）

金 元：宮調時期（遼、金、元）

近 世：九宮時期（明、清）

每個斷代的論述內容皆分為歷史事件與樂律體格兩部分，此一特殊的論述架構方式，無論在當時或是其後的中國音樂史著作中，皆無相似者。歷史事件依據朝代順序逐一排列，其內容多來自歷代樂志，以及部分典籍中的關於宮廷音樂的記載²²⁶，大部分的民間音樂則並未納入其音樂史發展的論述範圍之中；樂律體格則述明斷代期間各種樂律理論。以三代頌樂時期為例，頌樂時期起於夏禹作大夏之樂，止於春秋禮樂崩壞之楚音及鄭衛之聲，其中載錄了諸如湯作大濩之樂、周武作大武之樂、周公制禮作樂、孔子行鄉飲等事蹟；而頌樂體格則包含了六同、

²²⁶ 關於鄭觀文《中國音樂史》一書中所使用的史籍資料及錯誤引用，可參考王麗麗，《鄭觀文研究》，26-29；劉真，《鄭觀文音樂著述研究》，38-39。但鄭觀文在書中常未明確地標出其論述之參考來源，以至於王光祈在自己的《中國音樂史》自序中也說道：「鄭觀文君之《中國音樂史》，材料亦甚宏富，可惜多未注明出處，是以不敢盡量採用。」參見王光祈，〈自序〉，《中國音樂史》，1。

五聲、六律等樂律制度，以及陰陽對照、五音相生等各種律制起源。

（二）制樂至上

以內容而論，這本《中國音樂史》，基本上可稱之為「中國古代宮廷音樂史」，或進一步稱為「中國古代宮廷音樂文獻資料彙編」。前已說明鄭觀文對於中國音樂史寫作的基本態度，是為探求中國音樂之樂統，對他而言，「制樂」無論在中國的歷史文獻記載上，或是傳統音樂美學與價值上，都是樂統之主要所在。所謂「制樂」，即是國家音樂，「在一切雜樂之上，規模宏大，學理完備，自古相傳」²²⁷。中國歷代開朝，皆有制定律呂及代表皇權之各種音樂，包含祭祀、朝堂儀式、宮廷活動等使用的音樂，對鄭觀文而言，這種「制樂」才能做為一個國家的音樂代表，非一般民間音樂所能比擬，因此「制樂」之發展，才能代表中國音樂歷史。

鄭觀文將「制樂」分為三種：雅樂、大樂、國樂。

雅樂歷史最古，是中國音樂的根本，他的原理有五音十二律、歷宮、起調諸法，他的樂器有金石絲竹匏土革木八種，在上古時代立過許多很大的功勞。後來成為郊天祀聖的永遠國教的音樂。

大樂，歷代開國建功立業，或紀文德，或敘武事，製成樂章，用於朝會大節，他的性質，與雅樂不同，雅樂是萬古不變的，大樂是因事業而成，歷朝不同的，這種音樂，名曰功業的音樂。

國樂……的性質是專司對外的，在中國春秋時代，最風行，現在西洋各國也是特別注重的，前清明燕樂，規模很大，他的編制，以中和清樂做基本，以番部高麗緬甸回子安南等國樂作合奏，樂員眾多，樂器的種類，吾人所未經過的，不知凡幾。²²⁸

²²⁷ 參見〈鄭觀文在大同樂會演說制樂〉。

²²⁸ 〈鄭觀文在大同樂會演說制樂〉。

這三個部分，在鄭觀文的《中國音樂史》中，即分別對應雅樂、頌樂、燕樂三個時期，而燕樂又是融合了前代清商樂與北魏胡樂而成，被鄭觀文認為是中國音樂發展的最高峰。

在《中國音樂史》中，鄭觀文以其音樂復古思想，呈現出歷代中國音樂樂統之起源、發展、盛極、沒落，更以各時代的體格變化為具體之展現：

上古為雅樂時期，常用于開化，為德性音樂。三代為頌樂時期，常用於政治教育與國際，為功業的音樂，豐功偉績赫奕史冊，收效全在公開。三代以後，雅其名、雅其器而非其實，為帝王所私有，儒生、學者存其一二於草莽之中，音樂之重心亦依體格而移易。歷漢魏六朝為感想的音樂。北朝多好胡音，會合成體為清燕兩樂之過渡。自隋至唐，崇尚美術，別立一體，名為燕樂，振古爍今，登峰造極。自後一降而為金元之宮調，再降而為明清之九宮，雖然成立一體，然而所謂“中和韶樂”、“中和清樂”等，究其內容，不脫一支班笛，其陋可知。²²⁹

也因此《中國音樂史》中，對於民間音樂興起的金元明清之宮調時期，著墨甚少，反而著重缺乏具體音樂證據的「制樂」時期。而他更將燕樂以前制樂的發達，歸因於更高的自然造化法則：

音樂之產生，由於造化大法，純全天然性質，與他種學術不同，非人力所能改造。是故，中西律體皆止於十二，相生之法亦完全相同。古來雅頌清燕諸樂體，乃原理所應有，在古人不過代勞而已，不可認為一時之製作也。²³⁰

此說有幾分歐洲音樂中神聖起源或自然法則之概念，只是鄭觀文一廂情願地將古代五音十二律，等同於歐洲十二平均律，正好切中其復古思維，認為中國音樂自上古以來，逐漸傾向沒落，而正好又遭遇西方音樂發展極盛之十二平均律來襲，

²²⁹ 鄭觀文，〈序〉，《中國音樂史》，3。

²³⁰ 鄭觀文，〈序〉，《中國音樂史》，2。

故在他而言，恢復雅樂實為提升中國音樂之唯一道路。

（三）體格斷代

雖然鄭觀文的《中國音樂史》，是以復古尊古的態度，採用歷史文獻堆疊之方式，陳述中國五千年來歷代宮廷音樂之興衰，展現出二十世紀初期，守舊派人士的音樂觀點。然而他在音樂發展的斷代上，排除以朝代順序為綱的傳統歷史撰寫方式，而以音樂「體格」之變化為依據，是這本《中國音樂史》中在後來的研究中最被肯定的部分，如洛秦即認為此種分期方法「不失為一條以音樂內容和音樂風格分期所構成的歷史脈絡。」²³¹ 這一個幾乎被掩埋在層疊歷史文獻中的重要特色，展現出鄭觀文三十年來對於中國音樂及樂律之思考：

中國音樂自發明迄今已五千餘載，變遷殊甚，中間成立體格者有六，自上古至虞夏為雅樂時期，自夏至周為頌樂時期，自漢魏至南朝為清樂時期，北朝至隋為胡樂時期，唐宋為燕樂時期，明清為俗樂時期。自來言樂多不注重體格，至古今隔闕，亂如棼絲，無可收拾。本編於各種體格，皆依其時代標明於前，再列以專論於後，俾閱者了然其統系。²³²

鄭觀文在此所用的「體格」一詞，在中國過去的相關音樂文獻中並未曾出現，然就鄭觀文於書中所撰述的內容，其所謂的體格，即是各種音樂理論之彙集，例如〈清商體格〉中，包含了音域表、各種調表、京房六十律以及樂器；在其後的〈胡樂體格〉中，則包含了字譜、五旦、音韻學、聲韻協律、曲體與謳歌要旨等音韻技巧與規範。由此或可更廣義地解釋鄭觀文的「體格」概念，是關於音樂產生的各種基本樂調理論、技巧規範等，而其中最主要的仍是個時期的宮調之使用。

²³¹ 洛秦，〈鄭觀文《中國音樂史》評述〉，《交響-西安音樂學院學報》，no.1（1988）：12-16。

²³² 鄭觀文，〈凡例〉，《中國音樂史》，2。

從鄭觀文將「體格」論述從各時期的歷史事件區別出來，或顯露出他在音樂史觀是展現出的音樂本體觀點，但他將中國音樂史料中已經罕有的具體樂曲論述，置於前面的歷史事件中，而非體格之項下，可見其「體格」之意涵，又不包含具體的音樂現象，而僅只是做為基礎規範的音樂理論或技巧方法，或可說即是音樂的型制。此種解釋，則又與傳統將音樂做為禮樂制度的觀點相似，而僅是將其中與音樂相關的制度由歷史事件中抽離出來，關注制度之本身而不論其歷史緣由。

鄭觀文此種似是而非的論述架構，一方面符合了傳統禮樂制度之音樂觀點，另一方面亦突顯出以音樂為主的專業範疇，事實上反映出他在音樂復古工作上的現實狀況。鄭觀文對於古代制樂的崇尚，使得他極力想要在雅樂完全式微的二十世紀初，以復興中國音樂為名，重新建構古代音樂。然而在失卻古代制樂的時空背景下，鄭觀文需要將古代各種音樂制度，特別從其歷史脈絡中抽離出來，以做為音樂復古的基本建構，也因此音樂史中產生出此種二元論述的架構。

然而鄭觀文對於各時期的體格定義在基礎上有些差異，燕樂之前的雅樂、頌樂、清商與胡樂，基本上是以音樂的功能與風格來區分，而金元明清的宮調與九宮時期，則是以音樂的體制為區分²³³。以他對於金元明清音樂的價值判斷來看，宮調與九宮時期，皆屬於宮廷雅樂沒落之後的「俗樂時期」，而他在凡例中亦稱明清時期為「俗樂時期」。然而鄭觀文所貶抑的「俗樂時期」，卻是在當前既存的音樂整體中，佔據了最多的比例，也因此不得不再將其依體制分為宮調與九宮兩期。但在論述中，鄭觀文仍明確地保留其所持的負面評價：宮調體格「由燕樂退化而

²³³ 參見王麗麗，〈鄭觀文研究〉，24。

來……已失去燕樂之價值」²³⁴，而「九宮之法更大退而特退……不得不流為今日簡單之俗樂」²³⁵。由於宮調系統在二十世紀之初，仍存在於中國民間音樂之中，另一方面，《中國音樂史》在附編中，對於現存樂體有更詳細的論述，因此在音樂史正文的部分，對於宮調音樂體格的著墨反較前面各期為少。

（四）古樂重製的志向

在《中國音樂史》序言中，鄭覲文以自身學習音樂的經歷，說明他對於中國音樂研究的緣起：早年對於琴學以及雅樂樂統的單純興趣，進而經歷了新政時期，西學大量輸入中國，衝擊原有傳統音樂；而後又從五四運動的精神中，啟發了振興中國音樂的想法。在這個過程中，鄭覲文從一個僅是研究雅樂及琴學的傳統音樂家，轉而成為以復興雅樂、發揚國樂為志業的領導人物。而《中國音樂史》出版，亦是以推動中國音樂復興為目的。

《中國音樂史》除了正文五卷論述五千年來中國音樂的發展外，另包含了篇幅不小的附篇，記錄現存樂體以及樂器，這部分填補了正文中只論歷史事件及樂律之不足，並且將當前尚留存的樂體與樂器進行整理，對於中國音樂之保存與研究亦甚有價值。現存樂體中，分為制樂類及普樂類，分別收錄儀式音樂及民間音樂，其中普樂類對於琴、瑟、箏、琵琶、笛、絲竹等器樂，以及崑曲、京劇、地方戲曲等活躍於民間的音樂，各有深淺不一的介紹。現存樂器部分收錄了 118 種樂器，加上絲竹音樂中所記載的 43 種，幾乎可等同於大同樂會十年來重製 163 種古代樂器的目錄。鄭覲文於 1929 年完成的《中西樂器全圖考》，可能更完全地介

²³⁴ 鄭覲文，《中國音樂史》，〈卷五〉，6。

²³⁵ 鄭覲文，《中國音樂史》，〈卷五〉，14。

紹各種樂器的型製，但這部著作未能出版，複因手稿散佚，已不知所蹤。²³⁶

大同樂會的古樂製作，在二十世紀初二、三十年代，曾引起一陣風潮。在大同樂會 1923 的新組織章程中，製造部的說明為：「製造中西樂器，並附說明書，已出十八種」。鄭覲文自 1902 年進行祭孔樂器的重製，即開始了他一連串的古樂重製過程。鄭覲文於 1914 年於上海倉聖明智大學教授古樂，也同時以古琴專家的身分，開始進出該大學創辦人哈同的著名園林——愛儷園，並製作古琴數張，²³⁷ 足見當時鄭覲文已經開始涉足樂器的製作，直到 1923 年，已經有計畫地完成了 18 種樂器製作，1931 年完成了 163 種，1932 開始陳列展覽，並受到當時上海各國領事的關注，並於 1933 年以影片的方式參加了當年的芝加哥萬國博覽會²³⁸。

這套耗費鄭覲文十數年心力的重製古樂，在當時引起很大的關注，同時也引發了許多爭議。蕭友梅即對大同樂會的古樂重製方式有所質疑，認為大同樂會對於古樂的型製並未加以考據，而就改良而言，亦未有明確的價值與標準，恐有以訛傳訛之效，更喪失了中國樂器的原本面貌。²³⁹

²³⁶ 蔡元培於 1933 年曾為大同樂會《樂器圖說》撰寫序文，此本《樂器圖說》，有可能就是《中西樂器全圖考》，參見註 224。

²³⁷ 愛儷園為二十世紀初上海猶太富商哈同的居所，匯集了當時上海的名流、學者、藝文雅士，盛極一時。鄭覲文受邀到園教授古琴，也在這個藝文薈萃之地，逐漸累積名氣與聲望，大同樂會的活動亦受到哈同的贊助。關於鄭錦文在愛儷園的事蹟，參見李恩績，〈鄭琴師的妙奏〉，《愛儷園夢影錄》，北京：新華書店，1984，頁 286-291。

²³⁸ 參見王麗麗，《鄭覲文研究》，13-17。

²³⁹ 「大同樂會這回擬造樂器的目的到底如何，我們不得所知。我們希望他們在改良一方面多做工作，對於整理國樂，方才可以盡一部分的責任。假如目的專在乎考古，那末每仿造一種古樂器，應該把它的歷史，所採用圖譜的根據由仿造者詳細加以說明，方才有歷史上的價值。對於考訂未完或製造法完全失傳的樂器，最好是暫時擱起來，留待別人再去研究。若單憑一個人的臆度做出種種歷史上所無的樂器，恐怕以訛傳訛，完全失了本來的真面目。」蕭友梅，〈對於大同樂會仿造舊樂器的我見〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，390。原文刊於《樂藝》，卷 1，no.4（1931）；原

蕭友梅在批評中點出了問題的根本，「大同樂會這回擬造樂器的目的到底如何？」這個問題對於以西方音樂為改革目標的蕭友梅而言，是一個非常具有批判性的質疑，然而對鄭覲文而言，他所希望達成的目的，不外乎是要復興古代制樂之光輝。雖然古代制樂在唐代後即以沒落，但鄭覲文相信古樂之恢復並非不可能。在二十世紀出西方音樂的影響之下，鄭覲文從對於西樂的有限了解中，體認到

西樂有顯明之書譜，學者依法研究，無周章疑問之處；中樂無切用之專書，學者有無所適從之苦。……倘亦如西法於樂理有詳實之說明，於樂法有精密之譜式，澈底解決，安知進步之訴不與西樂同工乎？²⁴⁰

而《中國音樂史》就是鄭覲文以西樂方法為參照，於中國樂理與樂法之詳實說明，以為中國音樂徹底解決的積極實踐。

（五）理想與實踐的差距

若論對於中國音樂實踐的了解，鄭覲文肯定比二十世紀上半葉許多中國音樂史的作者，更有資格談論中國音樂。他本身擅於琵琶、古琴，對於樂器、樂律、曲譜與其歷史皆有所研究，並終生以中國音樂之實踐為職志。然而音樂實踐上的優勢，並沒有為他的《中國音樂史》帶來助益。這本《中國音樂史》在當時，即未受到太大的關注，李恩績在〈鄭琴師的妙奏〉一文中提到：「後來鄭琴師還著過一部關於中國音樂歷史的書，內行人看了，沒有批評；只說：『總算難為他的。』」²⁴¹

文題名為〈對於大同樂會擬仿造舊樂器的我見〉，《蕭友梅全集》中將「擬」刪去而未有說明，未知為輯校之誤，或另有考量。關於蕭友梅之觀點，亦請參見本文第四章〈蕭友梅《舊樂沿革》〉一節，168、174。

²⁴⁰ 鄭覲文，〈序〉，《中國音樂史》，2。

²⁴¹ 李恩績，〈鄭琴師的妙奏〉，《愛麗園夢影錄》，北京：新華書店，1984，頁 287。李恩績似乎對筆下的「鄭琴師」沒有好感，以揶揄的文筆批評其琴技不佳、愛占小便宜、食古不化的無知。

顯示出對於鄭觀文在撰寫中國音樂史能力上的質疑，而楊蔭瀏在近50年以後，亦直言批評該書「不問真偽，摭拾古人之言，雜湊成書，充滿復古神秘思想。」²⁴²

然而鄭觀文自己對於這本《中國音樂史》則是頗有信心，在《申報》所載之中國音樂史出版訊息中，列出該書的五項特點：

(一)自有樂迄今體制變遷得一貫之統系；(二)自古難題皆得根本解決；(三)全體皆以實驗中來絕無泛義；(四)上自國家大樂下至民間雜樂以及戲劇土風，凡有音樂價值者，無不蒐羅詳盡；(五)雅俗大小，凡百樂器，現今尚能搜出與仿造者，一律收入，具備說明。²⁴³

此五項特點，亦編寫於該書的〈凡例〉之中。綜觀全書，在一貫之樂統、現存音樂與樂器之蒐羅方面，或許還有所成就；然而就「自古難題根本解決」、「全體皆由實驗中來」這兩點來看，明顯地有所誇大，或許這些特點，是存在於作者對於撰寫音樂史所設定的目標之中。

鄭觀文在凡例中，亦闡述他對於這本音樂史寫作的標準，著重於與音樂直接有關知內容，以呈現中國音樂歷來的主要發展脈絡為目標，例如：

本編於各體內容與其優點，無不盡量達出，有澈底之解決。

本編著重實際，與他種歷史專事考古者不同，凡非於樂理、樂法、樂材、樂藝有事跡或實用關係者不贅。

本編自秦始以具有重心之樂體為本位，如清樂燕樂等，則詳載其內容，其與體格無關者……一概從略。²⁴⁴

單就鄭觀文對於音樂的獨立性思維而言，其音樂史觀點的確與過去傳統的樂志或

²⁴² 楊蔭瀏口述，李姐娜筆錄，〈音樂史問題漫談〉，《音樂藝術》，no.2 (1980)：12-18。

²⁴³ 參見〈中國音樂史出版〉，《申報》，第20042號，1928年12月31日：第21版。

²⁴⁴ 鄭觀文，〈凡例〉，《中國音樂史》，1-2。

音樂文獻中做為禮樂制度的功能性音樂有所不同，然而這個特點僅存在他的撰述計畫與理想中，在《中國音樂史》的實際內容裏，並沒有被有效地系統論述，更顯得是鄭觀文對於該書的理想化空想。

排除鄭觀文對於歷史寫作方法上的無能為力之外，他對於中國古代音樂的觀點卻在今日顯得真知灼見。在序文中，鄭觀文提到曾有人問他：「今者科學昌明，要有新知識，古代學說均在推翻之列，君何必自苦乃爾！」鄭觀文回以前述「音樂為造化大法」之說外，還說道：「況古人既發明於前，後之學者一到相當之程度，還是不肯放過，不如現在多費一分心力之為愈。」²⁴⁵ 鄭觀文此話顯示出他十分肯定中國數千年來的音樂發展成果，而這也是當時守舊派人士的觀點，雖然當前西方文化入侵之速，傳統文化看似全面傾覆，但以歷史經驗看來，古代文化必定有其價值存在，之後的學者只要有「相當的程度」，就會明瞭此點，仍是會回頭著手研究古代音樂的。

鄭觀文此言如同預言一般，在經過將近一個世紀的今日看來的確有其前瞻性，古代學說並沒有被科學昌明的新知識完全推翻，而是轉變成為當代用以了解過去與詮釋現代的歷史研究對象。而鄭觀文當時在中國音樂史上所多費的一分心力，雖然未見得有助於後來的音樂發展，但他做為音樂理想的實踐者，各種音樂上的積極做為，為二十世紀初中國音樂紛亂未明的態勢，提供了各種的可能出路，如「大同樂會」，就是他眾多的音樂實踐與試驗中，於當代中國音樂發展有所貢獻的成果。

²⁴⁵ 鄭觀文，〈序〉，《中國音樂史》，1-2。

第二節 「日本觀點」下的中國音樂史

一田邊尚雄《中國音樂史》

一、《中國文化史叢書》

《中國文化史叢書》是商務印書館於 1936 年開始計畫編印的叢書。在〈編纂中國文化史之研究〉一文中，王雲五詳細論述文化保存與文化史研究之要，分析中國當時的文化史研究概況，並詳列他所蒐集的外文中國文化史研究，以及外國文化史研究之書目，認為雖然中國文化廣博精深，但傳統史料與研究紛亂無序，而外國人之研究又未能究理盡窺全貌，中國實需一部由本國人編纂之中國文化史，以分科研究的方式進行各領域的深入探討，方能「發吾國之輝光，分之為各科之專史，合之則為文化之全史。」²⁴⁶ 該叢書中不少由當時著名的學者所撰寫，如蔡元培、顧頡剛、馬宗霍、鄭振鐸等人，有許多為該研究領域的首部專著，或為權威之作，更有些至今日仍無有可相匹敵者。²⁴⁷ 王雲五原本規劃該叢書 80 冊分四輯出版，後因日本入侵，戰事日漸激烈，出版計畫只能暫時擱置，最後僅出版了兩輯 41 冊。²⁴⁸

《中國音樂史》即是王雲五規劃 80 冊文化史叢書中的一冊，於 1937 年出版

²⁴⁶ 王雲五，〈編纂中國文化史之研究〉，《張菊先生七十生日紀念論文集》，胡適、蔡元培、王雲五編（上海：商務，1937（民 26））：226。張菊為商務印書館成立時的投資者，曾任商務印書館董事長，因感念他對《中國文化史叢書》的貢獻，該叢書第二輯之扉頁即題獻給他。該文亦於 1937 年與《中國文化史叢書》第一輯各冊之書目與摘錄合併印製成書《編纂中國文化史之研究》，做為商務印書館銷售《中國文化史叢書》之宣傳品。

²⁴⁷ 參見鄒振環，〈王雲五與《中國文化史叢書》〉，《20 世紀中國著名編輯出版家研究資料彙輯第 2 輯》，宋應離、袁喜生、劉小敏編（開封：河南大學，2005）：344-452。

²⁴⁸ 1936 年出版 11 冊，1937 年出版 22 冊，1938 年出版 5 冊，1939 年出版 3 冊，共 41 冊分為兩輯。參見徐雁平，〈王雲五與《中國文化史叢書》〉，《書海夜泊》（南京：江蘇教育，2001）：244-249。

為第二輯。相較於該叢書其他專書，由中國當時學有專精的學者撰寫，或是由大學剛畢業的學生撰寫新開拓的領域，在這套主張以本國人之深度與視角所撰寫的叢書中，其中的《中國音樂史》卻是採用日人田邊尚雄的著作翻譯而成，此點令人匪夷所思。

綜觀《中國文化史叢書》41冊中，除《中國音樂史》外，另有兩冊採用日人著作，分別為伊東忠太的《中國建築史》，²⁴⁹ 以及澤田總清的《中國韻文史》。²⁵⁰ 究其原因，有可能是為了因應《中國文化史叢書》系統性的出版計畫，王雲五必須在短時間內邀集各項專書稿件，因此有許多是採用商務原已出版之著作修訂而成，如蔡元培的《中國倫理學史》原於1910年出版；²⁵¹ 王孝通的《中國商業史》為1923年出版萬有文庫《中國商業小史》的修訂版；²⁵² 李儼的《中國算學史》為擴編1930年出版的萬有文庫《中國算學小史》而來。²⁵³ 而前述三冊採用外文著作，可能是該領域當時在中國未有學者深入研究，或未有適當的著作可直接採用。

中國第一本《中國建築史》由樂嘉藻於1933年個人出版，²⁵⁴ 而商務於1934

²⁴⁹ 伊東忠太，《中國建築史》，中國文化史叢書第二輯，陳清泉譯補（上海：商務，1937）。譯自伊東忠太，《支那建築史》，東洋史講座11（東京：雄山閣，1931（昭和6））。

²⁵⁰ 澤田總清，《中國韻文史》，中國文化史叢書第二輯，王鶴儀編譯（上海：商務，1937）。譯自澤田總清，《支那韻文史》（東京：弘道館，1929（昭和4））。

²⁵¹ 參見〈中國倫理學史〉，《中國哲學大詞典》，張岱年主編（上海：上海辭書，2010）：926。

²⁵² 參見仁樸，〈中國商業史〉，《20世紀中國學術大典：經濟學》，宋濤主編（福州：福建教育，2005）：786。

²⁵³ 參見李儼，〈序〉，《中國算學史》（上海：商務，1937（民26）），i。

²⁵⁴ 樂嘉藻，《中國建築史》（杭州：樂嘉藻，1933（民22））。

年亦曾出版龍沐勳的《中國韻文史》，²⁵⁵ 這兩本書都早於《中國文化史叢書》出版，但皆未被收入《中國文化史叢書》中。《中國建築史》或許是因為個人出版，未能普及週知；而《中國韻文史》為《國立音樂專科學校叢書》之一，有可能原為授課之講義，撰述架構較不具歷史系統。然這兩本書與《中國文化史叢書》中同名專書最大的差異在於，樂嘉藻與龍沐勳皆採用中國傳統的撰述方式，而伊東忠太與澤田總清在書中則引進西方的研究觀念。對於採用西方文化史研究觀念來編纂的《中國文化史叢書》而言，中國傳統的論述方式並不符合這套叢書的宗旨，因此向已經進行系統性研究的日文書籍取經，成為最直接快速的方法。

田邊尚雄的《中國音樂史》或許也是因此而成為該叢書選取翻譯的對象。在1937年以前，在中國出版的中國音樂史，已有葉伯和(1922)、鄭覲文(1929)、許之衡(1930)、王光祈(1934)等人之著作。然而葉伯和的《中國音樂史》內容簡陋，且流傳不廣，至1930年代或許已經難以取得；鄭覲文的《中國音樂史》固守中國傳統音樂觀念，與該叢書之編纂目的截然不同；王光祈的《中國音樂史》雖然頗獲重視，但其撰寫體例並非採一般通史之寫作，而是細分為各種音樂元素與樂類之歷史，且大部分著墨於樂律與宮調，較屬於實驗性質的著作。雖然許之衡的《中國音樂小史》亦為商務所出版，然而其內容以曲律沿革為主，且仍採用中國傳統音樂觀，未引用西方之研究方法與觀念；而在王雲五計畫出版的80冊專書中，包含有「中國音樂史」與「中國戲曲史」²⁵⁶，顯見當時對於音樂與戲曲研究的領域上，已經有明確的區分，因此這套叢書中的「中國音樂史」，勢必需要能夠擺脫傳統的

²⁵⁵ 龍沐勳，《中國韻文史》，國立音樂專科學校叢書（上海：商務，1934（民23））。

²⁵⁶ 在「外國學者編著之中國文化史」一節中，王雲五在文學領域的書目中，著錄了青木正兒的《支那近世戲曲史》（東京：弘文堂，1930（民19））。商務印書館亦於1936年翻譯此書為《中國近世戲曲史》，王古魯譯（上海：商務，1933（民22）），或原亦規劃入《中國文化史叢書》亦未可知。

中國近代音樂以戲曲為主軸的論述，而採用西方音樂的研究眼光。因此雖然中國在當時已有數本音樂史著作，卻無一可符合該叢書所設定之目的，而叢書設定的出版計畫，卻無法再等待中國的音樂學者重新蘊釀出一本新的「中國音樂史」，因此王雲五憑藉著他所蒐羅的諸多外文中國文化史書目，選取了田邊尚雄的著作，做為該叢書中的《中國音樂史》。

二、「東洋史」研究與民初日文書籍翻譯

前述三本採用外文的著作，在〈編纂中國文化史之研究〉中「外國學者編著之中國文化史」一節皆有著錄，但田邊尚雄並未撰寫過中國音樂史的專著，該叢書採用的是他於 1930 年出版的《東洋音樂史》。²⁵⁷

日本自明治維新以來，擺脫原來以中國儒家經學為主的學術思想，以仿效西方文明、「脫亞入歐」為目標，傳統以來以中國經學主義為主的史學研究，轉型成以中國文化為中心的東洋文明史研究，以與西洋研究相對應，甲午戰勝奠定日本做為東亞霸權的基礎，更激起日本擴大研究東亞各國的興趣。²⁵⁸ 20 世紀初，日本政府教育機構已將史學分為「日本史」、「西洋史」、「東洋史」三個領域，²⁵⁹「中國史」則歸入「東洋史」中，東洋研究正式成為日本學術研究中的主要領域，且隨著日本軍國主義的逐漸高張而日益興盛。雄山閣於 1930 年代左右出版的《大日本史講座》、《西洋史講座》、《東洋史講座》叢書，可謂是集日本 20 世紀初現代史

²⁵⁷ 田邊尚雄，《東洋音樂史》，東洋史講座 13（東京：雄山閣，1930（昭和 5））。

²⁵⁸ 參見楊鵬，〈從客觀到非理性－近代日本的中國史研究〉，《求索》，第 6 期（2013）：60-63。

²⁵⁹ 參見中村圭爾，〈日本的東洋史研究〉，村井恭子譯，《陰山學刊》，第 20 卷第 4 期（8 月，2007）：72-76。

學研究之大成，田邊尚雄的《東洋音樂史》即為《東洋史講座》之一。

雖名為《東洋音樂史》，但就如同日本的東洋史研究以中國為主，雖然這本書談論範圍擴及日本、朝鮮與印度，但大部分內容仍環繞在中國音樂，也因此《中國文化史叢書》中的《中國音樂史》，能夠直接截取、翻譯該書中絕大部分與中國音樂相關的內容。另一方面，直接由日文書籍翻譯的做法，除了由於當時中國尚未有理想的專著之外，自 19 世紀末以來大量日文書籍翻譯的風潮，也是促成此書的原因之一。

中國在甲午戰敗後，始發現自身的封閉與日本的西化，是使得日本這個蕞爾小國竟能打敗大清帝國的最大原因，因此開始將日本視為改革開放的學習對象，不僅鼓勵學子留日取經，獲得學位者更可拔得舉人、進士等頭銜。²⁶⁰ 此外，主張變法的康有為與梁啟超等人，以日本與中國文化、文字相近為由，力主翻譯日本之西學相關著作，認為可以加速學習西方各種知識技能。²⁶¹ 因此，大量的日文書籍經由留日學生以及翻譯社，逐漸進入中國，成為中國 20 世紀現代化的主要知識來源之一。

1920 年代末至 30 年代，是中國出版業在 20 世紀上半葉的鼎盛時期，而日書翻譯在此時也達到最高點，在 1928 年到 1937 年之間有記錄的日文翻譯書籍多達

²⁶⁰ 1903 年張之洞所擬的「獎勵遊學畢業生章程」，為中國首次明訂獎勵留學生之法規，獲學士以上學位之留學畢業生，將依情況酌與拔貢以尚出身。該法規雖然未註明專為留日學生而定，但從張之洞研擬章程時與日本各方聯繫之頻繁程度，可見該法規是因為甲午戰後留日學生日漸增加而考慮擬訂的。至 1911 年清亡為止，清廷針對留學生的各種考試，應考及錄取者，皆以留日學生為多。參見黃福慶，〈清末留日政策〉，《近代史研究所集刊》，no.2（1971）：47-95；黃福慶，《清末留日學生》，中央研究院近代史研究所專刊 34（台北：中央研究院近代史研究所，1975（民 64））66-75。

²⁶¹ 參見馬祖毅，《中國翻譯簡史》（北京：中國對外翻譯，2004），365；黃福慶，〈清末留日政策〉，152-156。

1583 冊，占這個時期全部外文譯書的四分之一，亦佔總圖書出版量的 3.6%；其中社會學科所占比例高達 45%，而人文學科亦有 32%，可見此時翻譯的日文書籍並非以技術性或應用性的內容為主，而是更深入文化與社會的人文社會學科。然而此時期大量日文的翻譯著作，除了影響現代中文各種學術詞彙之外²⁶²，亦顯現出各種複雜的現象，例如為搶先出版而翻譯品質低劣、一本多譯、內容抄襲、只譯新書不譯舊書等，此外未註明為譯書、轉譯自日文，或節譯、編譯等狀況，亦屢見不鮮。²⁶³ 也因此出現這一本田邊尚雄未寫過的《中國音樂史》亦不足為奇。

三、中國音樂史日書漢譯模式的前導—《中國音樂史話》

除了處在當時出版業勃興、日書漢譯盛行的年代之外，田邊尚雄《中國音樂史》的成書，也有可能受到另一本小書的影響，即良友於 1933 出版繆天瑞的《中國音樂史話》。

《中國音樂史話》為良友《一角叢書》第 68 種，《一角叢書》是良友圖書公司於 1930 年代初期，由主編趙家璧仿效美國 Haldeman-Julius 出版社 Little Blue Book 所發行的一套平價叢書，每一冊售價皆為一角，²⁶⁴ 頁數約為 60 至 70 頁，而《中國音樂史話》則僅有 58 頁。由於良友圖書原本以發行大眾閱讀之畫冊為主，對於文學或學術性著作的出版並不在行，且趙家璧當時方從大學畢業，所能接觸

²⁶² 參見沈國威，〈日語難嗎？—以近代初識日語的中國人為說〉，《關西大學東西學術研究所紀要》，no.43（2010）：119-130。

²⁶³ 參見王奇生，〈民國時期的日書漢譯〉，《近代史研究》，no.6（2008）：45-63。

²⁶⁴ 相對於田邊尚雄《中國音樂史》(1937)售價 1.5 元、葉伯和《中國音樂史》(1922)大洋 3 角、鄭觀文《中國音樂史》定價 4 元、許之衡《中國音樂小史》(1933)大洋 4 角、王光祈《中國音樂史》(1940 年版)國幣 1 元 8 角，無論以何種幣值計算，《一角叢書》每本一角的定價極為平價。

到的作者及稿件皆非常有限，因此最初只能摘譯各種外文文獻拼湊成書，造成該叢書的內容十分紊雜。²⁶⁵ 而《一角叢書》以大眾閱讀為目的之簡編書，並未能引起學術界廣大之注意，《中國音樂史話》以 58 頁的短小規模，亦未在當時引起相關討論，至今更是難以覓得。

該書作者繆天瑞是 20 世紀中國重要的音樂教育學者，對於中國音樂期刊之發展、西方音樂理論譯介以及律學研究皆有所貢獻。²⁶⁶ 繆天瑞的父祖是地方上的鄉紳仕人，具有一定的傳統國學素養，然而生於 1908 年的繆天瑞從小便是接受新式教育，雖然小時候曾學過京胡，但在上海師範專科學校卻主修鋼琴，或可推斷他的中國傳統樂學基礎，可能不若葉伯和、鄭覲文、許之衡等人。1928 年繆天瑞於《音樂雜誌》發表〈中國音樂略史〉，顯示他對於研究中國傳統音樂的興趣與志向。該文是 1920 年代少數中國音樂史論述之一，分為兩部份，分別簡述中國音樂沿革，以及各種樂器之起源與變遷。前半部份談論中國雅樂、樂府之逐代亡佚，以及唐代胡樂興起的重要變遷，最後將中國音樂史區分為四個時期，四個時期間互有涵蓋：

雅樂時期：自黃帝至周，發達於舜，大成於周

俗樂盛行時期：即詩三百篇、楚辭等民間音樂，涵蓋「雅樂時期」後半與「謠盛行時期」前半，自三代至初唐，全盛於秦漢，

謠盛行時期：自漢至今日，即自漢樂府、唐詩、宋詞、元曲以來之歌樂，至明清末落為俚歌。

唐樂時代：包含於「謠盛行時期」中，即謠的全盛時期，自唐玄宗至元明間。

²⁶⁵ 參見趙家璧，〈回憶我編的第一部成套書—《一角叢書》〉，《新文學史料》，no.3(1983): 227-237。

²⁶⁶ 繆天瑞曾於 1946 年 10 月至 1949 年 5 月間擔任台灣省立交響樂團編輯室主任，並主編《樂學》，後期並任副團長一職。參見繆斐言，〈繆天瑞先生年表〉，《天津音樂學院學報》，no.4(1998): 35。繆天瑞翻譯的一系列樂理書籍，如《曲調作法》、《和聲學》、《音樂的構成》、《曲式學》、《對位法》、《樂理初步》等，早期在台灣皆曾以繆天水的譯者名出版。

上述分期雖然未如歷史斷代之明確，在音樂內容的區分上亦未見清晰，但顯現出對於中國音樂史的處理，已經擺脫雅樂為尊的觀念，而各時期間雅俗並存的狀態，亦反映出對於民間音樂的正視。²⁶⁷

由〈中國音樂略史〉可以看出繆天瑞當時對於中國音樂史的概念雛形，而隔年他亦發表了〈中國古代音樂的流弊和現代音樂的趨向〉與〈調合中西藝術中的中國音樂〉兩篇論文，繆天瑞在文中批評中國古代音樂，在歷經古代雅樂衰敗、唐代胡樂的盛行，以及之後的全面沒落，可以歸結出四個弊端：「專娛帝王、編重律論、尚古非今、死悃文學」；²⁶⁸ 他並支持王光祈、趙元任、李樹化等人的觀點，認為需以西洋樂器與理論來創作、改進中國音樂。²⁶⁹ 由此可見繆天瑞與當時中國其他音樂學者一樣，極力思考傳統中國音樂之研究與改進，以及西洋音樂理論的運用。

然而在 1930 年代以後，繆天瑞一改之前著文研究中國音樂、力促中國音樂改革的做法，而是開始翻譯歐洲與日本之西洋音樂理論著作。針對此一改變，繆天瑞的解釋是：

覺得自己未免過於大膽妄為，……彷彿是在廣漠無垠的沙漠裡吶喊了幾聲，只聽得那叫聲的微弱餘聲消失在虛空裡；但我總覺得信口亂說是不太好的……我不能擔保我的翻譯會怎樣有裨於他人，但總比胡說八道的談論來，總要較為切實的了。²⁷⁰

²⁶⁷ 參見繆天瑞，〈中國音樂略史〉，《音樂雜誌》，卷 1，no.4、6（1928）：1-5、1-8。

²⁶⁸ 參見繆天瑞，〈中國古代音樂的流弊和現代音樂的趨向〉，《新樂潮》，卷 3，no.1（1929）：15-19。

²⁶⁹ 參見繆天瑞，〈調合中西藝術中的中國音樂〉，《音樂隨筆》（北京：人民音樂，2009）：3-10（本文原載於《阿波羅》，no.8（1929））。

²⁷⁰ 繆天瑞，〈答仰衡書〉，《音樂教育》，卷 2，no.8（1934）：75。

顯示出繆天瑞對於當時急聲呼喊音樂改革的聲浪，開始有所反思，在文中他認為，中西音樂之差異並無關於國家民族文化之興亡，而是新舊之別，然而新音樂的推動，必須要能扎根於教育，但最大的問題在於教材不足。也因此他自 30 年代開始專注於外文音樂書籍的翻譯，希望能做為中國新音樂發展的教材，以實際的教育取代虛空的吶喊。²⁷¹

然而從另一方面來看，繆天瑞在以中國音樂為基礎的音樂改革路途上，似乎遇到了當時無法解決的難題，迫使他轉而另從翻譯外文書籍著手。繆天瑞所遇到的問題，以他所用的語句來說，就是「大膽妄為」、「信口開河」的不切實際感，他所指的可能是當時中國對於西方音樂的一知半解，使得許多人在主張音樂改革之時，無法確切地提出具體的改革內容及方法，也因此需要更多專業書籍的引入，才能在更深入地了解西方音樂後，用以改革中國音樂。繆天瑞文中並未論及對於中國傳統音樂研究的問題，或許對他而言，當時中國音樂在音樂實踐上革新的急切性，遠勝於傳統古代音樂的歷史研究，也因此，之後他便將研究對象轉向西方音樂。

在 1933 年出版的《中國音樂史話》中，繆天瑞未承襲在〈中國音樂略史〉中的寫作方法與論點，書末標示著：「本文參考田邊尚雄的《東洋音樂論》編成」，²⁷² 比較二書之目錄內容，²⁷³ 該書應是從《東洋音樂論》的前編〈東洋音樂概說〉摘

²⁷¹ 參見繆天瑞，〈答仰衡書〉，73-39。

²⁷² 劉再生，《中國近代音樂史簡述》（北京：人民音樂，2009）：371。繆天瑞《中國音樂史話》原書未能取得，其內容簡介，亦可參考陳玉堂，《中國文學史舊版書目提要》（上海：上海社科院文學研究所，1985）：290-291。

²⁷³ 請參見表二、〈東洋音樂概說〉與《中國音樂史話》目錄對照；田邊尚雄，《東洋音樂論》，春秋文庫 21（東京：春秋社，1929（昭和 4））。

表二、〈東洋音樂概說〉與《中國音樂史話》目錄對照

〈東洋音樂概說〉		《中國音樂史話》
第一章 東洋音樂の泉源	(一) 序說	一、序說—東洋音樂的泉源
	(二) 印度の古代音樂	二、中國古代的音樂
	(三) 支那の古代音樂	無
	(四) 日本の古代音樂	無
第二章 音樂藝術の東流	(一) アレキサンダー帝國文化の東流（印度の佛教音樂と秦漢の音樂）	三、秦漢的音樂
	(二) 隋唐及び宋代の音樂	四、隋唐的音樂
	(三) 奈良朝及び平安朝の音樂	無
	(四) 我佛徒の音樂と鎌倉時代	無
第三章 蒙古勃興の影響	(一) 蒙古勃興の影響	五、中國音樂之受蒙古勃興の影響
	(二) 元代の音樂	六、元代的音樂
	(三) 足利時代の音樂	無
第四章 國民音樂の確立	(一) 明清樂	七、明清的音樂
	(二) 德川時代の音樂	無
第五章 東洋音樂の世界化	(一) 歐洲樂の東洋的傾向	八、中國現代音樂的趨向
	(二) 東洋に於ける洋樂の影響	無

譯而成。《東洋音樂論》出版於 1929 年，分為前後兩編，前編〈東洋音樂概說〉即為《中國音樂史話》所參考摘譯之對象，後編〈東洋音樂の秘庫〉，則介紹中亞細亞、西藏、西藏四周及回教地區之樂舞。〈東洋音樂概說〉的內容簡短，僅有 88 頁，繆天瑞從該書中選取與中國音樂相關之部分編譯，因此所得之內容應更為簡短，正好符合《一角叢書》的需求。

〈東洋音樂概說〉實為《東洋音樂史》的前身，兩者之出版只差一年，在目錄架構上大部分相似，最大的差別在於《東洋音樂史》中，擴大了前三章關於中古以前音樂流傳的論述內容，而自第三章蒙古勃興後的內容，兩書幾乎完全相同，僅增加了關於朝鮮音樂的論述，因此可以推斷《中國音樂史話》的內容，與商務出版的《中國音樂史》一樣，是由日本「東洋音樂」概念的論述中，節錄出關於中國音樂的部分。

自 1930 年以來繆天瑞已將研究方向轉向西方音樂書籍之翻譯，而《中國音樂史話》雖然亦為編譯之作，但內容卻是東方音樂，故該書可能是繆天瑞早期之譯

著，或是受趙家璧之託，專為《一角叢書》所做之編譯亦未可知。無論是何種因素，該書選取田邊尚雄《東洋音樂論》摘譯，在日書翻譯盛行的當時，並未引起對於其內容上的質疑，亦未受到當時中國音樂史研究的關注。而受到印行數量與出版環境的影響，該書之流傳與保存皆不理想，長期以來僅以書目之形式出現於一些中國音樂史研究的論文之中，甚至 2007 年出版的《繆天瑞音樂文存》，亦未收錄該書，或可看出該書在繆天瑞的音樂研究生涯，以及整個中國音樂史研究發展中所處的邊緣位置。今日眾人可從歷史文獻的脈絡與角度，視該書為「最早介紹日本學者研究中國音樂文化之觀點及其意義」，²⁷⁴ 而該書的編譯模式，對於之後商務出版的《中國音樂史》亦應有所啟發。

四、《中國音樂史》的編譯

《中國音樂史》從《東洋音樂史》節譯而來，其編譯並未更動原書的架構，而是將談論非中國的部分去除，直接將書中的「東洋」一詞改為「中國」。從兩書目錄之對照²⁷⁵，可以看出《中國音樂史》的節譯，是直接抽取原書中與中國相關的部分。然而編譯者雖刪去書中談論日本、朝鮮音樂的部分，卻保留了論述印度音樂的兩個小節，並直接在小節標題後加上「與中國之關繫」，這種做法應為翻譯時的權宜之計。從田邊尚雄撰寫《東洋音樂史》的架構脈絡，可以約略看出他所撰述的東洋音樂發展，是以中亞為中心向東傳播，由地理位置看來，其順序為印度音樂流傳至西域，再進入中國，後傳播至朝鮮與日本，在此論述脈絡下，該書中關於中國音樂的部分，包含了許多印度音樂流傳的談論，因此不可能跳過印度

²⁷⁴ 劉再生，《中國近代音樂史簡述》，371。

²⁷⁵ 請參見表三、《東洋音樂史》與《中國音樂史》目錄對照。

音

表三、《東洋音樂史》與《中國音樂史》目錄對照

《東洋音樂史》	《中國音樂史》	編譯方式
第一章 緒論	第一章 緒論	
第一節 東洋音樂史研究上の困難	第一節 中國音樂史研究上之困難	幾乎全譯，刪去最後關於日本音樂之段落
第二節 進化論的の見方と東洋音樂史存在の意義	第二節 進化論的看法與中國音樂史存在之意義	僅譯前半節，刪去後半部份關於日本音樂及東洋音樂研究前提之段落
第三節 特殊なる參考書	第三節 特別之參考書	僅節譯中國音樂書目部份，刪去日本、朝鮮、印度音樂書目
第四節 本講義の目的	無	未譯，本節講述該書目的為探究東亞之流傳，而不論各國單獨之音樂史
第二章 中亞音樂の擴散	第二章 中亞音樂之擴散	
第一節 東洋音樂の泉源	第一節 中國音樂之泉源	全譯
第二節 印度古代の音樂	第二節 印度古代音樂及與中國之關繫	全譯
第三節 支那古代の音樂	第三節 中國古代之音樂	全譯，刪去最後三筆關於孔子音樂思想研究之日文書目
第四節 古代日本の音樂	無	未譯，原書最後兩段略述台灣原住民音樂與朝鮮音樂
第三章 西亞細亞音樂の東流	第三章 西亞細亞音樂之東流	
第一節 西亞細亞藝術東流の原因	第一節 西亞細亞藝術東流の原因	全譯
第二節 印度佛教藝術の盛時	第二節 印度佛教藝術之盛時與中國之關繫	全譯
第三節 支那の中世音樂	第三節 中國中世音樂	全譯
第四節 朝鮮中古の音樂	無	未譯
第五節 日本の中世音樂	無	未譯
第四章 回教及び蒙古勃興の影響	第四章 回教及蒙古勃興之影響	
第一節 回教の影響	第一節 回教之影響	全譯
第二節 蒙古勃興の影響	第二節 蒙古勃興之影響	全譯
第三節 元代之音樂	第三節 元代之音樂	全譯
第四節 我が足利時代の音樂	無	未譯
第五章 國民音樂の確立		
第一節 明清樂	第五章 國民音樂之確立	全譯，未另分節
第二節 朝鮮李朝の音樂	無	未譯
第三節 我が徳川時代の音樂	無	未譯
第六章 歐洲音樂の侵入と東洋音樂の世 界化	第六章 歐洲音樂之侵入與中國音樂之 世界化	僅譯前半節，刪去後半部份關於日本音樂西化之段落

樂而只擷取中國音樂的部分。在〈中國音樂之泉源〉一節的最後，譯者亦自行添
加了說明：「今欲述中國之古代音樂，須知其與印度音樂極有關係，故不能不詳述

印度古代音樂之來歷，與傳入中國之情形」，²⁷⁶ 用以連接下一節關於印度音樂的敘述；而另一方面，朝鮮與日本是東洋音樂文化傳遞的接受者，因此略去這兩國的音樂論述，並不影響書中中國音樂的內容，故將其完全刪除。

《中國音樂史》的編譯方式在今日看來，實為一本不合格的翻譯之作，除了節選內容破壞原書之撰述脈絡外，直接將「東洋」譯為「中國」，亦扭曲了原書的意涵，然而這種編譯做法，在 20 世紀初日書翻譯的風潮中頗為普遍。譯者陳清泉除了本書之外，亦為商務印書館翻譯了《中國建築史》、《蒙古史研究》(1932)、《兀良哈及韃靼考》(1933)、《諸子百家考》(1933)、《朝鮮通史》(1934)等日文書，推測其應非音樂方面之專家，或許是當時出版社的專業日文翻譯，故對於《中國音樂史》中採用節譯，以及語詞使用上的更動，在內容上所造成的影響，並未多所顧慮。然而書中所採用之架構，對於熟悉中國音樂史的讀者而言，會產生一股陌生感，除了大量敘述中亞及印度音樂之外，將蒙古的影響以及元代音樂特立一章，更是與傳統中國音樂史論述的價值判斷相違。浦江清即在日記中寫道：「……看田邊氏《中國音樂史》。田邊書雖稱中國音樂史，實是東洋音樂史，殆譯者改名乎？」²⁷⁷ 因此，即便《東洋音樂史》在立論根據與撰述目的上有其可異之處，但若以中國音樂的態度與立場，來批判《中國音樂史》書中的論述，亦實為田邊尚雄的非戰之罪。

五、《東洋音樂史》中的《中國音樂史》

²⁷⁶ 田邊尚雄，《中國音樂史》，45。

²⁷⁷ 浦江清，《清華園日記 西行日記》（北京：三聯，1999）：190。引文為 1942 年 9 月 30 日之日記。

田邊尚雄(1883-1984)是二十世紀日本音樂學研究的開拓者，畢業於東京帝國大學物理學系，同時向法國傳教士培利(Noël Peri, 1865-1922)學習西方音樂理論與作曲，並向兩位早期留德的物理學者田中正平、中村清二學習中國及日本音律。這些多元化的學習－物理音響學、西方音樂與東方音樂理論，以及對於外文能力的掌握，遂成為他日後廣大研究領域的基礎。而由於兩位留德老師在音響心理學方面的研究，以及恩格爾(Carl Engel, 1818-1882)樂器考古研究的影響，²⁷⁸ 田邊尚雄將比較音樂學發展初期的音響心理學、音階系統、樂器研究、原始音樂考察等方法，應用在東方音樂的研究上；另一方面，十九世紀人類學逐漸發展而形成的文化起源一元論及文化傳播論，²⁷⁹ 也同樣影響田邊尚雄對於東方音樂研究的觀點，而後擴大應用於日本的「大東亞」思想，同時反映在《東洋音樂史》文化傳播的

²⁷⁸ 岸邊成雄認為田邊尚雄在日本所發展出來的比較音樂學，是受到比較音樂學於 20 世紀初蓬勃發展以前，德籍英國音樂學家恩格爾學說的影響。參見岸邊成雄，〈比較音樂學的業績與方法〉，即櫻譯，《民族音樂學譯文集》（北京：中國文聯，1985）：265-277。田邊尚雄曾於 1924 年翻譯恩格爾的《文明史より見たる世界の楽器》(*Musical Instrument*, 1875)，田邊尚雄於序言中提出該書的四個貢獻：音樂發達史的研究、樂器改良製作的參考、考古學上的研究、人種學上的研究，尤其對於人種學研究著墨甚多，足見田邊尚雄從恩格爾的研究中，獲得了方法上的啟發。參見田邊尚雄，〈譯者序〉，カール・インゲル，《文明史より見たる世界の楽器》（東京：世界文庫，1924（大正 13））：5。19 世紀下半頁比較音樂學方現雛形之時，恩格爾的著作即由神津仙三郎在《音樂取調成績申報書》(1884)中引進日本，時間上更早於艾利斯(Alexander John Ellis, 1814-1890)的 *On the musical scales of various nations*(1885)，因此雖然恩格爾在比較音樂學的發展史中，並不具有特別重要的地位，但日本音樂學者在談論早期比較音樂學時，皆會提及他。而神津仙三郎藉著恩格爾的傳播理論所發展出來的東西音樂同源說，則影響了其後日本學者將日本音樂溯源至印度的學說，此部分本文將於第四章〈葉伯和《中國音樂史》〉一節另論之。

²⁷⁹ 日本自明治維新起，就大量引進歐洲學說，因此許多十九世紀人類學發展之初所形成的假設學說，如文化起源一元論、文化傳播論等，皆於十九世紀下半葉被引進日本，進而影響日本在民族學與民族文化研究的觀點。如十九世紀初比較語言學的印度起源論，直到二十世紀初在日本都還有其影響性，參見劉錫誠，《民間文學：理論與方法》（北京：中國文聯，2007）：262。

另可參考西村真次，《文化移動論》（東京：エルノス，1926（大正 15）），該書同時採用當時人類學假設的三個文化移動路線：西伯利亞線、中國線、印度線，以求證日本為人類三大文化傳播之最終匯集處。田邊尚雄的音樂考察遍及北邊的庫頁島，南邊的台灣、琉球、大洋洲，以及中國，似乎亦循著這三條文化傳播路線為考察溯源之依據。該書曾於 1936 年譯為中文，參見西村真次，《文化移動論》，李寶瑄譯（上海：商務，1936（民 25））。

理念中。²⁸⁰

恩格爾時代的早期比較音樂學方法，多是以二手資料為基礎的紙上研究，而田邊尚雄應亦受到 20 世紀初比較音樂學田野調查方法的影響，以及錄音技術的逐漸成熟，於 1920 年代開始一連串的音樂考察，前後踏足朝鮮、中國、庫頁島、台灣、沖繩、密克羅尼西亞等地。雖然田邊尚雄的音樂考察廣及東北亞及大洋洲，但在他建構的「東洋音樂」，從《東洋音樂史》中，唐代以前所佔之篇幅遠盛於其後的宋元明清，即可看出，唐代及之前的雅樂文化才是田邊尚雄著墨的重點。此外，在比較音樂學的影響下，田邊尚雄對於探索音樂起源的興趣，更甚於各國固有之音樂，一方面以文化傳播理論考證日本音樂與亞洲音樂之承繼關係，另一方面，突顯印度、中國的傳統音樂之逐漸沒落，而日本音樂承繼過去印度、中國正統音樂的傳統，並融合西方音樂，將足以擔負起發揚東洋音樂的使命。無可否認，田邊尚雄的「東洋音樂」概念，參雜著對於政治上「大東亞文化圈」的認同，並為其服務。第二次世界大戰後，伴隨著「大東亞文化圈」的失敗，以及文化一元論的退潮，比較音樂學亦逐漸被新興的民族音樂學所取代，以日本為中心觀點的「東洋音樂」研究，亦隨之成為歷史的過去。²⁸¹

（一）以樂器為主要考察

雖然東洋音樂圈的觀點隨著二次世界大戰日本戰敗後而逐漸消失，然而，田邊尚雄的《東洋音樂史》，仍以《中國音樂史》的姿態，在中國音樂史的研究中發

²⁸⁰ 參見植村幸生，〈田邊尚雄與東洋音樂的概念〉，周耘譯，《黃鐘》，no.2（2010）：81-87；鄭祖襄，〈談楊蔭瀏對田邊尚雄“中國音樂外來說”的批評〉，《音樂研究》，no.1（2012）：5-14, 57。

²⁸¹ 參見植村幸生，〈田邊尚雄與東洋音樂的概念〉。

揮作用。²⁸² 田邊尚雄在書中的論述，主要是以樂器之起源與傳播為依據，其後論音律與樂曲。在「中國音樂史研究上之困難」²⁸³ 一節，田邊尚雄解釋需以樂器為主的原因：「由古代繪畫雕刻等遺物，推求其樂器之奏法，實不能真切，然今日除此方法外，已無其它最適當之方法。故研究古代音樂在適當之程度內，不得不採用此法。」²⁸⁴ 除此之外，恩格爾《文明史より見たる世界の樂器》中關於樂器的論述，應亦提供了田邊尚雄在論述方法上的參考。

田邊尚雄認為中國周代時的樂器，已經包含他族樂器甚多，如笙、簫、籥、箎等管類及部份鼓類有可能是傳自外族，而屬於中國之最古樂器只有鐘、磬、柷等敲擊樂器，以及琴瑟兩種撥弦樂器²⁸⁵，秦代以後的樂器更皆由西域傳入。田邊尚雄將各種吹管樂器認定為自外域傳入中國的證據，僅是因為在中國周邊的原始民族也有類似的樂器，以音樂進化論之觀點來看，這些民族的音樂一定較中國音樂為原始，因此這些樂器即有可能不是自生於中國，而是自這些民族所傳入，例如所羅門群島原住民所用的排簫、苗族所用的笙，甚至西亞的縱笛。²⁸⁶

雖然田邊尚雄文中說盡中國文化的好話：「中國周代已由四周民族輸入文化……此非中國文化有賴外國文化之輸入，乃因中國文化，較高於四周民族，四

²⁸² 《中國音樂史》於 1937 年出版後，1965 年於台北重新發行，並陸續再刷；大陸方面 1984 年由上海書店重新印行，1998 年北京商務出版社重印發行。因此該書對於中國音樂之研究，仍有其影響性。

²⁸³ 以下相關論述皆以《中國音樂史》之文字為主，若論及《東洋音樂史》將另行註明。

²⁸⁴ 田邊尚雄，《中國音樂史》：6。

²⁸⁵ 參見田邊尚雄，《中國音樂史》：86。

²⁸⁶ 參見田邊尚雄，《中國音樂史》：106-108。田邊尚雄以進化論觀點，來做為對於原始民族音樂進化的判斷，也出現於他的《日本音乐研究》中，田邊尚雄將庫頁島進行阿依努人的音樂，置於書中〈日本民族的原始音樂〉一節。參見植村幸生，〈田邊尚雄與東洋音樂的概念〉。

方慕其文化而流入之也」，²⁸⁷ 也無法阻止中國學者的反彈意見。楊蔭瀏1942年即意有所指地批評道：「在本國有人準備囫圇接受西方整個的音樂文化的時候，不遠的鄰邦，倒搶先一步地研究我國的國樂，並且略略拗曲了一部分事實，以加強它東亞文化主人的荒謬論點。」²⁸⁸ 其所指的就是這本田邊尚雄的《中國音樂史》，不論楊蔭瀏是否知道這本書譯自《東洋音樂史》，他從中譯的書中亦感受到田邊尚雄的日本中心觀點。他在1979年的課堂上，仍不忘批評道：

田邊尚雄的中國音樂史基本上是「外來說」，等於說中國沒有音樂發展的歷史……拐彎抹角地貶低中國。他一方面說：全世界以中國音樂最古，唐朝是中國古代音樂的高峰，但另一方面又說，中國古代音樂在中國保存得不多，大多數都在日本，歡迎中國人到日本研究中國的古代音樂。²⁸⁹

此段則是在批評田邊尚雄於書中列舉日本所存之隋唐樂曲後的一段文字：「在中國則隋唐之樂，今皆佚滅無存；而日本今尚傳存之。故欲研究隋唐音樂之性質，至日本方面考之殊為便利。」²⁹⁰

金文達除了質疑田邊尚雄對於音樂起源的考察之方法與立論鬆散，亦批評其《中國音樂史》中，大量使用日韓文獻，甚至印度相關的資料，而甚少使用中文文獻，因而往往出現不符合中國音樂歷史發展之現象。此外，亦批評田邊尚雄「隋唐音樂已無存於中國，然尚存於日本」的主張，甚至影響德國比較音樂學大師薩

²⁸⁷ 田邊尚雄，《中國音樂史》：175。

²⁸⁸ 楊蔭瀏，〈國樂前途及其研究〉，《中國音樂學》，no.4（1989）：4-15。原文分上、中、下三篇，分別刊載於《樂風》，卷2，no.4（1942）；卷3，no.1（1943）；卷3，no.2（1944）。

²⁸⁹ 〈楊蔭瀏先生的音樂之路〉，喬建中整理，《中國音樂學》，第4期（1999）：5-14。

²⁹⁰ 田邊尚雄，《中國音樂史》：225。

克斯(Curt Sachs, 1881-1959)關於東方音樂的論述。²⁹¹

(二) 非關中國的「中國音樂」

關於「隋唐音樂保存於日本」，似乎是日本學者共同的觀念。田邊尚雄1923年至中國進行音樂考察時，曾於北京大學發表演講〈中國古代音樂之世界的價值〉。該文認為中國音樂歷史上最具有價值的音樂是唐代音樂，特別是大型樂隊的編制，在和聲上應有所發展，足以與當代西方音樂相比。然而隨著中國朝代更迭，唐代音樂在中國沒有流傳下來，而日本當時派遣留學生至唐朝學習的音樂，仍保存在日本宮廷，雖然亦已不完全，但卻為研究唐代音樂僅存的至寶。²⁹² 此外，田邊尚雄認為朝鮮宮廷可能保存較完整的中國古代祭禮制度，因此他極力爭取保存朝鮮音樂，1921年的首次音樂考察即是前往朝鮮。²⁹³ 由此看來，田邊尚雄雖然以中國音樂為整個東洋音樂的主要內容，但他認為當時的中國音樂已經失去昔日的光輝，而從文化傳播的觀點來看，日本音樂，甚至於朝鮮音樂，都保存著比當時中國音樂更具傳統與價值的古代音樂。

金文達批評田邊尚雄於書中大多使用非中文文獻，原因之一為，原書實際上是以「東洋音樂」為題，原本就有許多非中國音樂的題材，而架構上亦非以中國音樂為依據，例如元代音樂在傳統中國音樂史論述中，並未有特別的關鍵重要性，

²⁹¹ 參見金文達，〈外國學者對中國古代音樂歷史發展的某些誤解〉，《音樂研究》，no.2（1988）：60-67。

²⁹² 參見田邊尚雄，〈中國古代音樂之世界的價值〉，《東方雜誌》，第20卷第10號（1923）：131-135。該演講由周作人口譯，李開先記錄，本文內容亦刊載於《音樂界》，第4期（1923），參見《1906-1949中國音樂期刊篇目匯錄》（北京：文化藝術出版社，1990）：11。

²⁹³ 參見植村幸生，〈田邊尚雄與東洋音樂的概念〉。

但在《中國音樂史》中卻獨立成為一章，即是以蒙古興起對歐亞文化之影響為考量。此外，以日本為中心導向的撰述目的，亦為書中對於「中國音樂」論述顯得錯置無序的主要原因。基於文化傳播論的思維，在中國音樂的章節部分，田邊尚雄在論述上主要以日本、朝鮮，甚至印度等鄰近國家為例，特別更著重於日本音樂中保存的中國音樂，以大篇幅列舉日本所存唐代由西域引進之樂曲，意欲突顯日本的傳承地位。這一現象也反映出日本對於中國的輕視，雖然田邊尚雄以傳統中國雅樂為東洋音樂的價值導向，但對於當時的中國，卻如當時的其他日本人一樣顯得輕視，其所肯定的實際上是曾存在於中國，由日本所承繼的、現存於日本的雅樂，因此中國文獻或中國的實際現象並非重點。田邊尚雄將當時的日本比喻為中國唐代，認為唐代國力強盛，各方仰慕來朝，中亞音樂「蓋悉能滿足中國人好奇之心。中國人大部分喜採取西域之文化，恰如日本明治維新後，日本喜採取歐美文化相同」，²⁹⁴ 足見其優越感。

（三）比較音樂學方法的侷限

相較於在樂器上的深入論述與演變考察，《中國音樂史》書中對於中國傳統音樂論述最為重視的樂律，並未深入考究。田邊尚雄發揮其物理專長，詳細計算三分損益之數值，但未著墨於鄭觀文、許之衡等人所指的「中國樂律難解之問題」，而是著眼於樂律算法的起源。然而田邊尚雄甚至未如恩格爾、艾利斯等人詳列各國音階加以比較，而是如金文達所批評，以疏鬆之立論為判斷。例如書中判斷京房以絃計算六十律乃是受到畢達哥拉斯學說的影響，僅以京房與畢達哥拉斯所處之年代先後為依據，並以下列似是而非的論述為說明：

²⁹⁴ 田邊尚雄，《中國音樂史》：195。

京房之研究，當時被稱為中國第一大家，其實驗方法研究之途徑及其結果，大體與畢達哥拉斯一致。乃彼之研究中完全否認由西方文化之輸入，而謂為獨立之研究，其觀念為免偏狹。當時為西方文化駸駸傳入中國之時代，京房乃大學者，豈不知之；即使此種研究本為京房所發見，然若無西方文化之地盤，亦未必能突然而起也。²⁹⁵

而對於之後蔡元定、朱載堉之律學更是一語帶過，在宮調系統方面亦沒有多做說明。顯然地，以中國音樂史上律學與宮調已發展成複雜體系的狀況，要從比較音樂學對各民族音階考察比較的方法，來做深入的探討，似乎不太適用。而日本音樂在律學上，向來以中國律學為依據，無獨立之日本律學系統，²⁹⁶ 因此要從律制上證明日本對於東洋音樂的承繼與發達，幾不可行，這或許也是田邊尚雄於書中簡略處理律制論述的原因。

另一方面，從書中章節篇幅的安排，可以看出田邊尚雄對於民間音樂逐漸興起的宋元明清時代，並沒有太多興趣，敘述非常簡短。這一方面除了突顯田邊尚雄對於唐代以前雅樂的偏好及價值判斷外，另一方面亦呈現出二十世紀初比較音樂學研究，應用於具有高度發展音樂文化的侷限。宋元以來逐漸勃興的民間音樂，以及大量留存的音樂文獻，使得這個時期的音樂研究對象，從傳統的雅樂樂制研究與復興，轉變為音樂實踐上的各種現象與活動。這種深入文化生活的音樂實踐現象，分佈於不同的地理位置與社會階層，以戲曲理論、琴學等各種樂器或樂種的複雜理論與實踐為基礎，而非如唐代以前之音樂研究，只專注於雅樂復古之樂

²⁹⁵ 田邊尚雄，《中國音樂史》：189-190。

²⁹⁶ 王光祈於《東西樂制之研究》中說明：「本書所論東西樂制之中，而獨無日本樂制者，則以日本所用樂制，多自中國輸入。讀中國樂制，即不啻讀日本樂制也。」王光祈，〈讀者敬白〉，《東西樂制之研究》（上海：中華書局，1928（民）17）：1。《東洋音樂史》中，田邊尚雄對於日本音樂之談論並不多。《日本音樂講話》（1926（昭和1））中〈日本の音階〉一章，談論樂律部份，大部分皆為中國樂律，而《日本音樂史》（1932（昭和7））中，則完全未談論樂律，顯見樂律於日本音樂史並非重要之項目。

律與樂器型制等理論研究，因此無法僅以二十世紀初比較音樂學所憑藉的文化傳播、文化一元論或音樂進化論等理論，單就樂器或樂律之比較來進行考察。綜觀這些於民間蓬勃發展的各種音樂類型，無論在價值上、研究方法上，皆難以配合「以日本為中心」的東洋音樂史論述，因此僅能以寥寥數頁的簡單陳述，來完成一本「音樂通史」該有的歷史跨度。《東洋音樂史》對於此時期日本音樂的論述，亦同樣地簡陋，更證明田邊尚雄的雅樂導向。

小結

就《中國音樂史》而言，全書中關於中國音樂部份，論述皆顯得片面不完全，顯示出欲從比較音樂學的考察方式，用以呈現已具有深厚傳統的中國音樂史發展，顯得緣木求魚。更遑論以「與中國聯繫」為章節標題的印度音樂。田邊尚雄對於印度音樂的論述，一樣以樂器之傳播為主要論述內容，而後論及樂律及樂曲，其中偶而列舉中國、日本、朝鮮音樂文獻中，關於天竺音樂之論述。然而相對於中國音樂的部分，該書在印度音樂的論述更顯簡陋，從《東洋音樂史》中羅列關於印度音樂研究的文獻皆為西文，可以看出田邊尚雄對於印度音樂的了解，應也是從西方學者的研究文獻而來，是從世界音樂、比較音樂學的角度所做的調查記錄，完全未觸及印度音樂的悠久歷史傳統以及文化背景。

然而若回歸《東洋音樂史》與比較音樂學的研究脈絡，田邊尚雄將西方的印度音樂研究，與中國、日本、朝鮮之音樂文獻相結合，從中追查音樂從印度流傳至東亞的痕跡，跨越了各國文化的侷限，試圖以世界史的角度架構整個東亞音樂文化流傳的歷史，對於亞洲音樂的當代研究實為一新領域。二十世紀初比較音樂學的諸多論點，隨著全世界局勢的改變，逐漸為新興起的民族音樂學所淘汰，然

而亦是經過比較音樂學的歷史發展，今日之民族音樂學方能奠基其上。就音樂學之發展而言，李慶認為《東洋音樂史》雖然有其不足之處，但有三點不可否認的功績：「第一、開闢了這一研究的新領域；第二、從世界音樂史的角度，對東洋音樂的地位加以界定；第三，以具體的研究，為以後的研究指明了方向，做出了榜樣」。²⁹⁷

在《東洋音樂史》中，田邊尚雄對於當時方興起的比較音樂學方法，以及應用於亞洲音樂研究之模式與目的，有相當篇幅的介紹，特別是第一章中關於日本當時所引介的相關研究學說，以及〈本講義の目的〉一節。然而經節譯而成的《中國音樂史》，卻未將將這些基本方法論述的部份譯出，對於以「學習日本西化方式」的日書漢譯目的而言，這本《中國音樂史》實未達到其效果，另一方面也更突顯了當時中國對於比較音樂學，甚至音樂學研究了解的缺乏。

²⁹⁷ 李慶，《日本漢學史・第三部、轉折和發展(1945-1971)》(上海：上海外語教育，2004)：386-387。

第四章 西方音樂史觀下的中國音樂史

第一節 中國音樂史寫作先聲－葉伯和《中國音樂史》

一、成書與沉寂

葉伯和(1889-1945)出身於成都傳統士族，自小熟讀中國傳統經史，並向族輩長者學習琴藝，開啟了對於音樂的興趣。二十世紀初，清政府廢除科舉，廣設西式學堂，葉伯和於 1903 年進入四川高等師範學堂就讀，成為中國早期接受西式教育的學生之一。在學堂中，葉伯和有機會接觸到西方的風琴，遂立下了到國外學習音樂的志向。1907 年葉伯和與父親、二弟也趕赴當時仕人學子留日的風潮，同時赴日留學。喜好音樂的葉伯和，違逆父親希望他就讀日本法政大學預科的期望，自行選擇考入東京音樂學校。東京音樂學校成立於 1887 年，是日本第一間音樂專科學校，以培育西洋音樂教師與音樂家為主要目標，是當時日本唯一的音樂學校。當時由中國赴日學習音樂的學生，多是進入該校就讀。葉伯和入學時，同時在校的還有 1901、1905 年分別以公費入學的蕭友梅、李叔同，以及 1906 年入學的台灣首位留日音樂家張福興。1912 年葉伯和隨父弟返回成都，²⁹⁸ 全心投入成都的音

²⁹⁸ 關於葉伯和返國年代，大部份資料都參考顧鴻喬所編的年表，著為 1912 年，但在周軍平於〈音樂教育家葉伯和〉中，稱葉伯和在日學習兩年後，於 1909 年返國；而朱舟於〈葉伯和《中國音樂史》評述〉中，則著為 1911 年歸國。據葉伯和《病中得家書》序，他於「紀元前三年」（民前 3 年，1909）於東京患病，時年 20 的葉伯和，在《二十自述》中仍期勉自己「努力勿徬徨」，故周軍平所述葉伯和 1909 年歸國，可能性較小。據《成都市金牛區誌》所載，葉伯和於 1911 年辛亥革命後，應成立於 11 月 27 日的四川省大漢軍政府之邀，主持軍政府財政工作，1912 年 4 月 27 日軍政府與重慶軍政府合併，葉因無意從政，隨即去職，由此推測葉伯至遲於 1912 年初已經回國。據其婿閔震東所述，葉伯和是於民國初年歸國，與顧鴻喬的年表相同，因此本文採 1912 年之說法。參見周軍平，〈音樂教育家葉伯和〉，《成都文史資料第二輯》（成都：中國人民政治協商會議成都市委

樂教學與推廣，直至去世。

葉伯和回成都後，曾於各中學校、女學校任教，1914年受聘於四川高等師範學校，籌建手工圖畫兼樂歌體操專修科，並為教授西洋音樂，創作了許多歌曲。據魏時珍所述，《中國音樂史》最初是葉伯和的教學講義，由此或可推斷，葉伯和在師範學校同時也教授中國音樂相關課程。²⁹⁹ 然而葉伯和自述撰寫《中國音樂史》的初衷，是因為對於當時刊載的一篇由外國人寫作的中國古代音樂文章感到不滿，因而引發這本音樂史的寫作。³⁰⁰ 因此，《中國音樂史》是否為授課講義之彙整，尚有待進一步商榷。

上述葉伯和讀過而引發不滿的論文，是1919年刊載於《新教育》的一篇譯文，由蘭士卜(Leon Lansburg)³⁰¹ 撰寫的〈中國音樂之外論〉，原文刊載於1918年12月

員會文史資料研究委員會，1988），143；朱舟，〈葉伯和《中國音樂史》評述〉，《音樂探索》，no.1（1988）：11；葉伯和，〈附錄〉，《詩歌集》（成都：葉伯和，1922，再版），2-3；金牛區地方誌編纂委員會編，《成都市金牛區誌》，（成都：四川大學，1996），576；閔震東，〈憶成都海燈樂社〉，《老照片》第23輯（濟南：山東畫報，2002），147。

²⁹⁹ 參見魏時珍，〈序〉，葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，顧鴻喬編（台北：貫雅，1993（民82）），7。據周軍平〈音樂教育家葉伯和〉一文，葉伯和在四川高等師範學校的授課內容包含中西音樂史及中西音樂理論，而顧鴻喬於〈四川現代著名音樂家、文學家、教育家葉伯和〉中，根據葉伯和之婿閔震東所著之《葉伯和傳略》，於其授課課程僅載有「樂歌、樂典、樂器使用法、理論、和聲學、音樂史」，未有「中西」之分；其後關於葉伯和生平之部分文章，亦多參考周軍平之文，將中西音樂史記載為葉伯和的授課課程。綜觀葉伯和於四川高等師範學校所規劃的其他課程，皆以西方音樂內容為師，故筆者認為關於中國音樂史或中國音樂理論，是否為當時之課程或授課內容之一，亦或葉伯和可能成為第一位於高等學校中講授中國音樂史者，仍有待進一步研究。參見周軍平，〈音樂教育家葉伯和〉，144；顧鴻喬，〈四川現代著名音樂家、文學家、教育家葉伯和〉，《文史雜誌》，no.6（1988）：7。

³⁰⁰ 參見葉伯和，〈自序〉，《中國音樂史》，上卷（成都：葉伯和，1922），1。顧鴻喬編的《中國音樂史 附詩文選》與1922年版的《中國音樂史》上卷，在文字上有些許出入，故本文引用上卷之文字，皆以1922年版為準。

³⁰¹ 據《紐約先鋒報》原文，作者姓名應為Leon Lansberg，《新教育》之譯文中誤植為Lansburg，葉伯和在《中國音樂史》書中以及之後論葉伯和之相關文章亦延用此錯誤。參見Leon Lansberg, "Seven notes in Chinese music; Only five are used: Mr. Lansberg writes of the melody and harmony of

15 日的《紐約先鋒報》(*The New York Herald*)。這篇譯文內容並不長，文中認為舜帝時的《大韶》是中國最早可被考證的樂曲，而據孔子所言「在齊聞《韶》，三月不知肉味」，判斷此時的蕭韶之聲精美非凡。但這一系列自黃帝以傳的音樂傳統已經亡佚，「今日中國音樂又從何時發源耶？此節更奈人尋索」，該文以此做為中國音樂發展的結論，對於後來歷代的各種雅俗音樂則完全沒有描述。在樂制方面，該文認為「中國音樂，按樂理原訂七聲，及考實際，祇用五聲」，而律制則依據三分損益法。由《新教育》的譯文看來，這篇文章對於中國音樂的談論十分片面，且最後批評當時的國歌，聽起來與西方音樂無異，反而是坊間的歌曲「茉莉花」，更具有中國音樂風味。³⁰²

若要將該文視為外國人對於中國音樂的了解，無怪乎葉伯和讀了會有所不滿，但他並不滿足於批評該文的片面之詞與偏頗，而是體認到當時外國人士對於中國音樂的了解不足，因此需要經由本國人著述的中國音樂史，以向外國傳播正確的中國音樂。葉伯和在自序中提到，曾與長於外國語的朋友預約，書成後代勞翻譯，但「配不配介紹給外國人看？那就希望當代的音樂家史學家明以教我！」³⁰³ 由此一單純的初衷開始，葉伯和在三年後出版了這一本《中國音樂史》上卷，並於 1929 年於《新四川日刊副刊》刊載下卷內容，距他讀到蘭士卜的譯文開始進行中國音

the celestial kingdom and explains why as a matter of fact it has no national anthem—Some historical data regarding the songs of China and their composers—How different emperors influenced the music of the land", *The New York Herald Magazine* 1918/12/15: 15.

³⁰² 該文之內容事實上是以前時袁世凱政府頒布新國歌為引，想要介紹中國的傳統「國歌」，譯文省略了插在原文版面中間的「中國新國歌」翻譯歌詞，該歌詞第一段是當時袁世凱北洋政府採用的國歌《中華雄立宇宙間》，但第二段歌詞卻引用了民國初年的國歌《五族共和歌》。原文來源見註 301，譯文請參見蘭士卜(Leon Lansburg)，〈中國音樂之外論〉，《新教育》，no.2 (1919)：217-218。

³⁰³ 葉伯和，〈自序〉，《中國音樂史》，2。

樂史撰寫計畫，已整整十年。而此時，在 1987 年下卷內容重新被發現之前，一直被認為是第一本中國音樂史著作的鄭覲文《中國音樂史》，也才於同年初出版。

雖然是中國第一本《中國音樂史》，但葉伯和這本著作在早期的中國音樂史相關作品中，在 1987 年下卷被發現之前，卻未曾被談論。王光祈 1931 年撰寫《中國音樂史》序言中，以鄭覲文《中國音樂史》及童斐《中樂尋源》為中國早期的音樂史著作；蕭友梅 1934 年《舊樂沿革》中，多處直接引用王光祈《中國音樂史》與許之衡《中國音樂小史》內容；楊蔭瀏 1981 年《中國古代音樂史稿》自序中，將鄭覲文、王光祈、許之衡等人的中國音樂史著作做了一番評比。這些晚於葉伯和的中國音樂史著作，對於早先的相關論述，皆有相當程度的蒐集與回顧，但完全沒有論及葉伯和的《中國音樂史》。³⁰⁴ 雖然 1922 年只出版了上卷，但是相對於 1920 年代羅伯夔等人的短篇論述，葉伯和的《中國音樂史》應算是具有學術規模的文獻資料，但竟不為這些音樂學者所知。

葉伯和 1912 年返回成都後，除了潛心於西洋音樂教學，同時也撰寫白話詩歌。1920 年，胡適出版了中國第一本白話詩集《嘗試集》，³⁰⁵ 在中國文學史上是一個重要的指標。在同一年，葉伯和也出版了以白話撰寫的《詩歌集》，但是不同於胡適的《嘗試集》所受到的萬眾矚目，葉伯和的《詩歌集》並未受到太多的關注，與他的《中國音樂史》一樣，隨著時間的流逝成為歷史的陳跡。葉伯和的這兩部

³⁰⁴ 袁同禮 1928 年的〈中國音樂書目舉要〉中，曾列出葉伯和的《中國音樂史》上卷；1935 年呂驥以筆名「穆華」發表〈中國音樂文獻書稿〉，關於中國音樂史的書籍幾乎有完整的蒐羅，包括鄭覲文、王光祈、許之衡、繆天瑞、童斐、孔德等人的著作，獨不見葉伯和，由此或可推測，葉伯和的《中國音樂史》在出版後的十五年之內，已不為人所見。參見袁同禮，〈中國音樂文獻書稿〉，《音樂雜誌》，卷 1，no.1（1928）：12；穆華，〈中國音樂文獻書稿〉，《音樂教育》，no.1（1936）：104。

³⁰⁵ 胡適，《嘗試集》（上海：亞東圖書，1920（民 9））。

可稱為中國音樂及文學史上開創性的作品，卻沉沒在歷史洪流下近六十餘年無人問津。推測其原因，除了因葉伯和個人發行，在數量上較為稀少之外，相較於同樣由個人發行的鄭觀文《中國音樂史》於上海出版，以成都的地理條件，在傳播及影響力上皆遠不及北京與上海，應是造成此書未能廣為流通的主要原因；³⁰⁶ 而長年的戰亂更使得該書散佚在歷史塵煙之中。

但葉伯和的《中國音樂史》亦非完全消聲匿跡，而是如同歷史上一些失佚的古籍一般，化為出版目錄與書目提要中的寥寥數語，顯得十分神秘。1955年出版的《中國現代出版史料乙編》中，僅著錄著「中國音樂史 葉伯和著 民國刊一冊」，未有其他出版相關資訊；³⁰⁷ 1984年出版的《中國音樂詞典》，在〈中國音樂史〉條目中同時並列葉伯和、鄭觀文、王光祈及田邊尚雄等四人的同名著作，條目中註明葉伯和的著作有上下兩卷，但只簡述了上卷內容，「下卷未見」。³⁰⁸ 長期以來，這本只有上卷卻也難以取得的中國第一本音樂史³⁰⁹，只能以簡短的文字存在於書目之中。

1987年，顧鴻喬為編寫成都市《藝術志》，訪遍葉氏親友及四川境內各圖書館、

³⁰⁶ 參見龍月心，〈“不禁轉載”的《詩歌集》〉，《科技文萃》，no.2（1995）：168-169；許敬，《艱難的新生——《草堂》及葉伯和考論》（溪南師範大學碩士論文，2004），28-31；陳永，〈對葉伯和的再認識〉，《音樂藝術》，no.4（2007）：67。

³⁰⁷ 參見張次溪，〈辛亥以來記述中國戲劇（京劇）書錄（附音樂書目）〉，《中國現代出版史料乙編》，張靜盧輯注（北京：中華書局，1955）：389。

³⁰⁸ 參見繆天瑞、吉聯抗、郭乃安編，〈中國音樂史〉，《中國音樂詞典》（北京：人民音樂，1984）：507。

³⁰⁹ 據顧鴻喬所言，《中國音樂史》上卷僅存一冊，收藏於中國藝術研究院音樂研究所圖書館。參見顧鴻喬，〈葉伯和和他的《中國音樂史》——紀念葉伯和誕辰一百周年〉，《音樂研究》，no.4（1989）：31。

檔案室，積極尋找下卷蹤跡，終於 1929 年的《新四川日刊副刊》第 25 卷中，發現刊載於 587 至 593 期的下卷內容；³¹⁰《音樂探索》並隨即於 1988 年第 1 期重新刊載下卷內容³¹¹。下卷內容雖然簡短，但做為二十世紀初中國音樂史撰寫之肇始，這份史料的發現，可謂是當代中國音樂史研究的一大事件。1993 年，台灣貫雅文化合併上下卷，並加入葉伯和之其他文字創作，以《中國音樂史 附詩文選》為題重新出版³¹²，使這中國第一本音樂史，在沉寂了 60 餘年後，能夠重新展現其原來面貌，成為當代中國音樂史研究發展歷程中的重要標誌，同時也開啟了之後對於葉伯和之諸多研究。

二、引用西洋音樂史觀

葉伯和撰寫《中國音樂史》之時，或許並未意識到，「中國第一本音樂史」的時代意義，而僅是「想用『拋磚引玉』的法子，引起一些人向著這方面注意罷了！」³¹³ 他不像鄭覲文大肆批評當時的崇洋心態，疾呼中國音樂傳統之研究保存與復興，也不像四川同鄉王光祈，極力主張以西洋音樂之發展與研究為鑑，創造新的中國國樂。這些學者當時身處於中西文化的嚴重衝突，感受到歷史時代變遷的趨勢與

³¹⁰ 參見顧鴻喬，〈關於發現葉伯和《中國音樂史》下卷的說明〉，《音樂探索》，no.1（1988）：10。

³¹¹ 葉伯和，〈中國音樂史（下卷）〉，《音樂探索》，no.1（1988）：3-10。

³¹² 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，顧鴻喬編（台北：貫雅，1993（民 82））。《中國音樂史》上卷在臺灣可能亦無存本，許常惠 1992 年在《楊蔭瀏（紀念集）：中國音樂學一代宗師》中，列出了他曾經見過的中國音樂史相關資料，其中未見葉伯和。然在 1994 年《台灣音樂史初稿》〈感言〉的註腳中，許常惠羅列 1950 年以前的中國音樂史著作書目，葉伯和的《中國音樂史》即出現在其中。兩者差異之關鍵應是該本音樂史 1993 年於台北的重新出版。參見許常惠，〈出版者的話〉，《楊蔭瀏（紀念集）：中國音樂學一代宗師》（台北：中國民族音樂學會，1992（民 81）），1；許常惠，〈感言〉，《台灣音樂史初稿》（台北：全音樂譜，1994（民 83）），6。

³¹³ 葉伯和，〈自序〉，《中國音樂史》，1。

改變的迫切，故而身負使命地，各自從傳統中國文化或西洋文化中尋出路。相對於這些人的使命感，葉伯和在著作中所呈現的理念，卻未見任何激烈的言詞。葉伯和在自序中寫道：「留學國外時，研究西洋音樂，未能深造，幸幼承庭訓，略治經史。因我素行酷好藝術，關於音樂的『歷史的研究』曾格外留心。」³¹⁴ 這一段話說明，除了蘭士卜文章引發了他的不滿，直接導致《中國音樂史》的寫作之外，本身對於音樂及歷史的興趣，也是支持他撰寫中國音樂史的原因之一。或許葉伯和對於歷史的興趣，也使他不同於當時的其他人，陷於復古或西化的爭論，而能夠以更長遠的歷史眼光，來處理中國音樂的問題。

但溫和的言詞並不代表葉伯和無感於當時的中西文化衝突與西化改革的趨勢。1917年，由葉伯和親手規劃的成都高等師範學校音樂科，產生了第一屆的畢業生，在〈民國六年成都高師音樂專科畢業作告諸子〉中，葉伯和歎嗟中國雅樂的覆亡，認為西洋音樂「樂器改造樂譜新，愈革愈新愈完備」，並勉勵學生，「君不見鄭魏之音亂雅樂，改弦更張勿畏縮。」³¹⁵ 文中顯示出，這位在日本接受西洋音樂薰陶的學者，對於當時以中國國粹派與西化派樣貌呈現出來的古今之爭，是站在主張變革的立場。然而對於變革的主張，雖然葉伯和以西方音樂方法為師，但並非大張旗鼓地主張拋棄中國舊傳統的「西化」，而是以「哲學的、科學的」方法來革新。

相對於王光祈或鄭覲文在在強調中國音樂文化在當代潮流中的危機感，葉伯和對於中國音樂史的撰述顯得十分沉穩平和。在總序中，葉伯和以簡單的幾句話，即清楚地表達了他對於中國音樂史撰述的立場：「我們現在要把以前的一切舊觀念

³¹⁴ 葉伯和，〈自序〉，《中國音樂史》，1。

³¹⁵ 葉伯和，〈民國六年成都高師音樂專科畢業作告諸子〉，《中國音樂史 附詩文選》，97-98。

都打消，再用一副哲學的、科學的新眼光來觀察他、審定他，要從這樣棄取的，才算得音樂史。」³¹⁶ 在葉伯和的文字中，中國音樂史的撰述方法，著眼於新舊方法的取捨，而非對於中西音樂文化差異的評價，然而他所謂的「哲學的、科學的新眼光」，事實上也就是西方文化的史觀。

也因此，對於音樂史的本質，葉伯和在總序一開始就直接定義：

音樂史，是研究一般思想史、文明史的重要部分。因為音樂是供給人類精神生活的需要；與衣食住為供給人類物質生活的需要，是一樣的。所以編音樂史，第一項要注意一個時代人文的發展；第二項才是考證歷代作品的成績。³¹⁷

「音樂史做為人類思想史的一部分」的概念，源自於 18 世紀啟蒙時代以來的通史概念，西洋音樂史從伯尼(Charles Burney, 1726-1814)開始，霍金斯(John Hawkins, 1719-1789)、佛克爾(Johann Nikolaus Forkel, 1749-1818)等人的音樂史，都將音樂史放置在人類文化思想史的架構下，19 世紀時雖然安布羅斯(August Wilhelm Ambros, 1816-1876)主張區分音樂史與文化史的發展，但卻也在將音樂史視為思想史的實踐。³¹⁸ 19 世紀末當代音樂學開始發展，對於音樂史與人類的文明史、思想史及文化史的關係，有更多元與深入的討論。1905 年石倉小三郎(1881-1965)參考了安布羅斯、費提斯(François-Joseph Fétis, 1784-1871) 等十九世紀的重要音樂史著作³¹⁹，撰寫

³¹⁶ 葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，2。民國 82 年重新出版的《中國音樂史 附詩文選》中，將「要從這樣棄取的」校改成「要從這樣取的」，或為排版之疏漏。葉伯和使用「棄取」，乃與該節標題「史料的棄取」相呼應。見葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，4。

³¹⁷ 葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，1。

³¹⁸ 參見 Glenn Stanley. "Historiography." *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51674> (accessed September 23, 2013).

³¹⁹ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, 6 v. (Breslau & Leipzig: F.E.C. Leuckart, 1862-1882); François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens*

了日本第一本《西洋音樂史》。雖然這部西洋音樂史的撰述內容是以音樂風格與音樂作品為主，但凡例中第一句即開門見山地指出「音樂史の研究は一般思想史、文明史と關聯せざるべからず。」³²⁰（音樂史研究與一般思想史、文明史有所關連），其基本史觀仍承襲十八世紀的文化思想史觀點。《西洋音樂史》做為第一本日人撰述的西洋音樂史，對於日本的西洋音樂研究與教育，有其重大的影響性，而葉伯和在日本接受西洋音樂教育，在觀念上應也受到這本《西洋音樂史》的影響。³²¹

葉伯和沒有深究西方「通史」史觀與傳統中國史觀的差異，但對於傳統中國音樂史料，卻有一番精闢的批評，這也反應出他在學習西洋音樂後，對於中西音樂發展比較的思考，雖然葉伯和並未直接以「中西比較」的標題來指稱，但他以西方音樂史的概念來審視中國傳統史料的不足，其意涵與陳仲子的〈近代中西音樂之比較觀〉並無二致。在總序中，葉伯和首先指出，傳統中國「沒有知道他(音樂)是一種藝術」，音樂相關的論述，都出現在政治與宗教的文獻裡面，要從中「抽出純粹論音樂的材料，編成有系統的書，是很難的一件事」。再者，這些非專論音樂的文獻中，更只記載關於皇帝的音樂事蹟，「至於歷代音樂作品，和民眾所傾向的；學者所發明的，都無從考察」；而那些可算論樂的專書，事實上「尋不出幾句真正音樂上的話，不過是略備一格而已」，或只是記載神話。葉伯和最後引朱載堉

jusqu'a nos jours (Paris: Librairie de Firmin Didot frères, 1869-1876).

³²⁰ 石倉小三郎，〈凡例〉，《西洋音樂史》（東京，博文館，1905（明治38）），1。

³²¹ 葉伯和在《中國音樂史》中談論「聲樂的起源」、「器樂的起源」、樂器發明的順序等概念，皆與石倉小三郎在《西洋音樂史》〈序論〉中的論述類型相符合，可見葉伯和在音樂起源的論述上，可能受到該書的影響。參見石倉小三郎，《西洋音樂史》，3-4。李叔同曾翻譯該書貝多芬的部分成為〈樂聖比獨芬傳〉，刊載於1906年《音樂小雜誌》，顯見這本《西洋音樂史》對於當時的中國留日學生，有不小的影響力。參見李叔同輯譯，〈樂聖貝多芬小傳〉，《中國近代音樂史料彙編1840-1919》，225。該書將李叔同採用之譯名「比獨芬」改為現行通用之「貝多芬」。

的話，認為整個中國音樂的史料是「舍本存末」。而傳統律呂制度常把五聲附會到五行上，十二律附會在十二地支上，顯得深奧難解，但「只要詳細把他說明，也很容易懂」。³²²

因為上述的原因，葉伯和認為撰寫中國音樂史，在史料的取得上十分困難。由此推論，他所認為的史料，應是如同西方音樂史在十九世紀以後所呈現的方式，以音樂家及音樂作品為主，是對於音樂本身的實際論述資料，而在傳統中國的史料文獻中，這些資料幾乎是不存在的。在下卷的結論部分，葉伯和也在十餘年的中國音樂史料蒐集工作後，寫下這樣的感想：「我以多年的工功蒐集材料，來編這部音樂史，結果還是不大滿意，因為我要取用的材料—例如歷代的作家和作品—大半尋不出來，只是尋得許多的神話和廢話。」³²³ 顯見葉伯和對於這樣成果覺得有點無能為力，因為傳統中國音樂記載的薄弱，史料的欠缺，這本《中國音樂史》與他理想中的音樂史差距頗大。

在〈總序〉的第二部分，葉伯和說明了書中斷代的架構。葉伯和重申「一種學術的發達變遷，和時代的關係很密切」，與之前的文化史史觀相呼應，而「現在著書，還要用西洋的時代來比較，才能互相參考證明」。葉伯和所列出的西洋音樂史斷代與中國朝代的對照分別為：

希臘音樂最盛時代	約紀元前 600—500	春秋
羅馬音樂發達時代	約紀元後 300	晉
複音音樂原始時代	1100—1200	宋
歐西音樂革新時代	1600—1700	清

³²² 葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，1-4。

³²³ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，72。

書中並未說明斷代依據為何，但若與石倉小三郎《西洋音樂史》的斷代方法及標題相較，筆者認為葉伯和對於西方音樂的斷代有可能參考該書。石倉小三郎在書中將西洋音樂史分為三個時期：古代史、中世史、近世史，古代史包含了希伯來、希臘、羅馬時期，中世史始於 12 世紀開始發展的複音音樂，近世史則始於「革新時代 1600-1700」。或葉伯和在總序中談論的西洋音樂史分期，採用了石倉小三郎的斷代標準，但其古代史的部分涵蓋時間較長，故葉伯和又依據書中對於希臘與羅馬的時代描述，將這段時間再分為希臘、羅馬兩個斷代，才能較為平均地與中國的朝代斷代相對應。

雖然葉伯和在此提出了中西時代比較的觀點，反應出他對中國與西方文化相互碰撞的處理態度，是要用以「相互參考證明」，但也僅止於做出了時代年表與朝代的對照，並無再進一步對於中西音樂發展歷程的差異進行討論，也未述及類似比較音樂學的觀點。以下從葉伯和對中國音樂史的分期，分析其段代依據，或許能夠窺測他所認為的「相互參照證明」之作用。

三、西方音樂史架構的影響

(一) 歷史分期之架構

葉伯和將中國音樂史劃分為四個時代階段：發明時代、進化時代、變遷時代、融合時代，從這四個階段的劃分，可以看出葉伯和受到西方音樂史影響所採取的歷史進步史觀。進步史觀源自歐洲 17 世紀以來的史學發展，與中國以編年記事為主的傳統史學觀截然不同，然而自二十世紀初，中國史家們紛紛開始嘗試以新的進步史觀來思考「中國通史」的各種可能。雖然從葉伯和對於中國音樂發展的分

期，看得出他從日本間接受到西方史學觀點的影響，將西方史學分期的三段法，轉變成音樂發展的進化階段，並將歷史進程延續到現代，但他並未更進一步闡述對於中國音樂史發展階段的理念，也未討論這些時代的斷代依據。

陳永認為葉伯和所採用的發明、進化、變遷、融合這四個階段，隱含著中國傳統詩文架構「起、承、轉、合」的變化，這「不是一種巧合，而是一種中西文化交融下的自然的學術語境匯通。」³²⁴。以葉伯和在詩詞上的才能，對於「起承轉合」之法當然有所了解，然而葉伯和對於音樂史學習與了解是來自於日本留學時期，其對於音樂史分期之觀點，或更能從當時日本音樂史的研究忠看到他所受的影響。

日本音樂史的研究與撰述受到西方的影響較中國為早，首先以通史型態呈現的專書是小中村清矩的《歌舞音樂史略》(1888)，³²⁵ 然該書以編年記事的體例撰述，尚未受當代西方進化史觀之影響。同時期的兩本日本通史：《日本史綱》及《日本帝國史》，採用西方史學三段式的分法，將日本史分為上古、中古、近世，分別以飛鳥時代及鎌倉幕府時代之起始為界，³²⁶ 每個時期包含「音樂」之段落，以進化論的觀點陳述日本音樂在不同時期由起源、雅樂進步至衰退、俗樂興起的過程，由此已可見到日本音樂史以西方歷史進化分期為架構的論述雛型；這兩本通史並

³²⁴ 參見陳永，〈對葉伯和的再認識〉，《音樂藝術》，no.4 (2007)：65。

³²⁵ 小中村清矩，《歌舞音樂史略》(東京：小中村清矩，1888 (明治 21))。小中村清矩於書末自述該書之撰寫始自明治 13 年(1880)，然幾經更修增補，直到 8 年後終於出版。作者自 1883 年起，曾於《史學協會雜誌》連載〈音樂史〉，筆者僅取得《史學協會雜誌》第 1 至 4 號，其中第 1、2、3 期皆有刊載〈音樂史〉，比對兩者之內容有相似之處，故該聯載內容應為《歌舞音樂史略》出版前持續修訂中的版本內容。參見小中村清矩，〈音樂史〉，《史學協會雜誌》，no.1 (1883)：31-42；no.2 (1883)：1-11；no.3 (1883)：20-29。

³²⁶ 這兩個時期之分界，約為中國隋唐及南宋時期，此分期可看出中古時期，隋唐文化時期對於日本的重大影響，也進而反映出日本音樂史與中國音樂史之關聯性。

於近世之後，加入受到西方文化影響後的「今代」時期，但並未論及這個時期受西方音樂影響後的音樂。³²⁷ 1909年加藤長江《日本音樂沿革史》即採用「上古、中古、近世」三段分法，作者將雅樂部分皆歸於上古，而近世則自西方音樂傳入日本開始，擴大了西方音樂傳入後的當代音樂發展論述。³²⁸

綜觀《中國音樂史》中，葉伯和以周朝雅樂興盛時期為第二階段，在第三階段雅樂衰敗的變遷時代中，認為秦漢以後的中國音樂是由印度傳入，並論及唐代音樂輸出至日本高麗之盛況，以及第四階段融合時代中以西樂的傳入做為中國音樂加入世界音樂的觀點，皆與當時日人所撰述的日本音樂史的觀點相近。特別的是，在融合時代中，葉伯和概括地說明此時「胡樂、西洋樂也在這時盡量的輸入和融洽，以啟現代音樂的萌芽」³²⁹，其所謂的「融合」，與日本音樂史中，以西方音樂的傳入做為加入世界音樂之融合不同，他認為「自宋以後，詞曲漸盛，元時的曲，可算是文藝的歌劇音樂」，³³⁰ 在經歷前述階段的各種發展與變化，融合時代的音樂，彙集了歷代所傳承下來的記譜、樂器、演奏唱等技巧，逐漸朝俗樂、藝術化的方向發展。此觀點幾乎可對比於西洋音樂史中，以十七世紀歌劇興起開啟近現代音樂發展階段的歷史進程。

由此可以看出，葉伯和對於中國音樂史的分期，雜揉了西方音樂史與日本音樂史中進化觀點的分期方法，雖然其對於分期依據之述或顯薄弱，且內容未能盡

³²⁷ 參見嵯峨正作，《日本史綱》（東京：小林新兵衛，1888（明治21）），62-64、89-99、159-162；松井廣吉，《日本帝國史》（東京：博文館，1889（明治22）），89-98、206-207、407-408

³²⁸ 加藤長江編，《日本音樂沿革史》（東京：松本樂器，1909（明治42））。

³²⁹ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，57。

³³⁰ 葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，7。

詳，但全書於分期架構上仍有其統一性，「發明、進化、變遷、融合」四階段，顯示出中國音樂史完整的發展進程。

（二）論述內容之架構

單就上述歷史分期的架構，即反映出葉伯和在結合西方音樂史方法與中國音樂史料之時，所面對的複雜與難處。在發展階段的論述方式中，葉伯和略顯僵硬的直接套用西洋音樂史的發展脈絡與概念，然而這些概念並無法在中國音樂史料中獲得全面的貫徹，使得全書的論述顯得零散而片段。

葉伯和在總序中主張「要把以前的一切舊觀念都打消」，這部分在他的書中得到了徹底的實踐。如葉伯和所言，傳統中國音樂史料把總把音樂放在政治宗教內，或是附會於神話、陰陽五行等神祕學說，對於實際音樂的記載十分有限，因此葉伯和在《中國音樂史》中的論述，完全以「音樂」為主，或是嚴謹地來說，是以「西方音樂」的概念為主。身為中國早期白話文運動的支持者，葉伯和在書中一改中國文言詞彙及語句傳統，全書以白話的方式進行闡述，而在音樂相關用詞上，也直接地使用西方概念的語詞。從書中章節的標題及編排，可以歸納出他認為「真正音樂」所要論述的，應是這些內容：聲樂、樂器、器樂、樂律、樂曲、樂譜、音樂家等。

發明時代一開始，葉伯和即述明「世界發明音樂的程序」，順序分別為聲樂、樂器（先後為打擊樂器、絃樂、管樂）、音階、樂曲，他對中國音樂的起源陳述也是以此時間順序為架構，項下分別列舉各史書中記載的相關文字。葉伯和視黃帝以來至周代為中國音樂的進化時代，這個時期承接遠古時期的聲樂、樂器的發明，

開始有樂律及國樂等系統的制定，而史書中在政治、教育上對於音樂的記錄，呈現出這個時期音樂在人文環境中的作用，也是音樂大幅進化的原因之一。葉伯和文中論及這個時期的幾個新發明，包含器樂、作曲（以古琴曲解為例）、歌劇樂、樂譜、大合樂（樂團）等，顯見這些西洋音樂中的各種元素概念，也存在於中國音樂之中。雖然在文獻資料上，如葉伯和所批評的，十分缺乏，但可以看到葉伯和努力地要從中國傳統的音樂文獻中，提煉出當代音樂論述的元素。

以「真正音樂」為內容的撰述架構，到了第三階段的變遷時代，有了不同的樣貌。葉伯和在這個階段的論述，著重於大規模音樂現象的流變，例如古樂與雅樂的亡佚、樂府的設置、亞洲地區音樂的流通等，關於音樂本體的論述銳減，甚至完全未提及唐代燕樂。葉伯和將周代之後古樂逐漸失傳視為演變時代的開始，是他所主張「要注意一個時代人文的發展」的具體展現。葉伯和以文化史為背景參照，將秦漢以來禮樂崩壞的文化現象，具體地反映在的音樂史的發展論述中。而這也是中國自三代以後論樂的一貫態度。雖然明清時期關於俗樂的論述大量興起，但雅樂淪亡的退化觀點，仍持續主宰著整個中國音樂觀點，連在葉伯和之後區石溪、羅伯夔、季青、宋振海等人發筆的文章，幾乎仍都無可避免地採中國古樂淪亡不存的觀點，甚至前文提到蘭士卜的文章，反映出當時國外對於中國音樂的了解，亦是如此。

葉伯和在此也不免受到此一觀點的影響，在變遷時代中以古樂失傳、雅樂淪亡為此時期的主要變遷態勢，但不同於許之衡以退化論觀點為論述主導，也未如鄭觀文採取傳統復古美學的態度，評論各種音樂時期變化的優劣價值，而是在論述此時期的各種變化之時，為雅樂淪亡的原因做了分析：

雅樂的淪亡有三個原因：一、傳習的人不合。二、不重古曲，而重胡樂。

三、非朝廷郊廟用的，史籍就不記載。但還有一種大原因，就是沒有記譜法和印刷術，西洋古代的樂譜，至今尚有存在的，都由於羅馬發明記譜和印刷很早，中國的樂曲，大概也是要從宋朝發明印刷術及記譜法以後，才有流傳的。³³¹

雖然葉伯和對於中西方在印刷術與記譜法的發展認知上的有所誤差，但由這段分析，顯見他確實思及文明發展對於音樂史的影響，而從這一小段的論述中，也可以看出他所強調的「哲學的、科學的新眼光」。

四、日本音樂史觀的影響

葉伯和撰述中國音樂史的新眼光，除了受到西洋音樂研究的影響，在變遷時代的論述中，也呈現出日本音樂研究觀點的影響。無論是傳統的音樂史料，或是二十世紀以來的中國音樂史論述，對於「漢代印度音樂的輸入」，或「唐代中國音樂的輸出」這兩個論題的談論都十分有限。而在葉伯和的《中國音樂史》裏，不但將「中國音樂的輸出」做為唐代部分的第一節論述，而省略了唐代綜合西域各國音樂的豐富內容，更認為漢代「印度音樂的輸入」是中國音樂從五聲音階轉變為七聲音階的關鍵：

中國從漢朝起，便是用的印度音樂，樂曲一部分是仿印度音樂作的，樂器一部分是從印度來的，就是七聲音階制度，也是照印度製訂的，所以說此時中國的音樂，完全是受了印度音樂的影響。³³²

但此一說顯得武斷，自秦漢起中國音樂雖受到西域音樂傳入的影響，但七聲音階的使用與印度是否有關，則有待進一步商榷。葉伯和在這一節中引用《通典》等

³³¹ 葉伯和，《中國音樂史》，80。

³³² 葉伯和，《中國音樂史》，63。

文獻中關於天竺的記載為例；在「改訂音階」一節，亦以《隋書》中記載鄭譯採用蘇祇婆琵琶七聲為例證。朱舟批評葉伯和花了那麼多工夫，而且看起來沒有說服力，但他的傾向就是要將七聲音階與印度音樂聯繫起來。³³³ 葉伯和如此肯定中國七聲音階是由印度傳入，實受到日本音樂觀點的影響。

葉伯和書中引述「西洋音樂史」文獻的論點：「世界音樂，發源於印度，一支傳到猶太、埃及、希臘、羅馬。一支傳到中國、日本、高麗。」³³⁴ 這句話同時出現在 1909 年加藤長江的《日本音樂沿革史》³³⁵，由此或可推測葉伯和的此一觀點，或是直接受到該書的影響；而日本關於世界音樂發源於印度的觀點，在更早之前神津仙三郎在〈音樂沿革大綱〉中已出現。³³⁶ 日本的音樂研究比中國更早受到西方文化的影響，在二十世紀初期對於西方音樂與日本音樂的研究已經有相當的規模。日本於明治時代同樣遭逢西方文化與本國文化的衝擊，但堅決西化的日本政府，於 1875 年派出伊澤修二、神津仙三郎等教育官員前往美國考察音樂教育，《音

³³³ 參見朱舟，〈葉伯和《中國音樂史》述評〉，15。

³³⁴ 葉伯和，《中國音樂史》，61。1993 年重新出版的《中國音樂史》中，將這句話校改為「世界音樂，一部分是由印度傳到中國的。」未知是校對時的錯誤，或是另有原因。參見葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，38。

³³⁵ 加藤長江的原文為「世界に於ける音樂の濫觴は實に古代，印度に萌芽し，是れを埃及に傳へ，埃及は更に希臘、猶太に傳へ夫れより，一支に普及し一方支那三韓に及ぼしたり。」加藤長江編，《日本音樂沿革史》，9。石倉小三郎在《西洋音樂史》中，亦曾談論印度音樂之古老與流傳，但並未見葉伯和所引用的原文。除了有可能是葉伯和採用其他西洋音樂史書籍外，由葉伯和與加藤文句上的相似度，或可推測，該引文有可能是來自加藤的書，而文中稱引述自「西洋音樂史」有可能是筆誤。

³³⁶ 「インゲルの説に拠るに、欧州の音樂は之を希臘より伝え、希臘は之を埃及より伝え、埃及は之を印度より伝えたりと云えり。而して本邦の音樂は、之を支那より伝え、支那はまた之を印度より伝えたり。」伊澤修二編，〈音樂沿革大綱〉，《音樂取調成績申報書》（東京：文部省，1884（明治 17）），101。據吉田寬，〈音樂沿革大綱〉是由神津仙三郎所撰寫，參見吉田寬，〈神津仙三郎『音樂利害』(明治二四年)と明治前期の音樂思想：一九世紀音樂思想史再考のために〉，《東京音樂研究》，no.66（2001）：20。

樂取調成績申報書》即為該次考察之報告書。由神津仙三郎撰寫的〈音樂沿革大綱〉，主要論述西洋音樂史，但此文不僅單純參考西方音樂史書籍，神津在面對日本與西方音樂文化的差異與衝突時，他參考恩格爾(Carl Engel, 1818-1882)³³⁷ 對於世界各國音階的考察，自己演申出新的觀點：印度音樂經由埃及西傳至歐洲，而經由中國東傳至日本。這個觀點除了可做為日本進行音樂教育西化的正當依據之外，同時也將日本與歐洲的音樂發展放置於同樣的高度上。³³⁸

神津仙三郎「東西音樂同源」的論點，成為日本音樂史研究東亞音樂流傳的主要脈絡，開啟了日本當代比較音樂學研究。二十世紀初，日本對於東亞的軍事企圖日益強烈，挾帶著維新後的現代文化與學術研究上的優勢，興起了對於整個「大東亞」研究的風潮，在音樂研究上，如田邊尚雄、岸邊成雄等人，皆將東亞音樂流傳的考察研究對象直指印度，詳究印度音樂與西域各國、中國、韓國、日本之間的流傳與影響，此間神津仙三郎的論點發揮了極大的影響力。³³⁹

漢唐時代的樂志中，皆記載著西域各國流傳至中國的各種音樂與樂器，這段時期中國音樂經歷外來音樂的影響不證自明。但葉伯和輕略史書上諸多音樂流傳

³³⁷ 恩格爾即註 39 引文中的インゲル，恩格爾考察世界各國的音階，發現中亞國家的五聲音階，與印度最原始的音階相似，因此採用英國語言學家威廉·瓊斯(William Jones, 1746-1794)認為歐洲語言有可能源自於印度雅利安語系的觀點，推測歐洲音樂也有可能是源自於印度。參見 Carl Engel, *An introduction to the study of national music, comprising researches into popular songs, traditions, and customs* (London: Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1866), 66.

³³⁸ 關於印度音樂的影響，恩格爾文中只提及西方音樂與印度音樂的可能關係，並未涉及中國與印度音樂之間的流傳關係，但神津仙三郎在〈音樂沿革大綱〉中，將他個人對於印度音樂東傳的演申，也假託為恩格爾的觀點。參見吉田寬，〈神津仙三郎『音樂利害』(明治二四年)と明治前期の音楽思想：一九世紀音楽思想史再考のために〉，21。

³³⁹ 參見田邊尚雄，《東洋音樂論》(東京：春秋社，1929)；田邊尚雄，《東洋音樂史》(東京：雄山閣，1929)；岸邊成雄，《東亞音樂史考》(東京：龍吟社，1944)。田邊尚雄的這兩本論著曾於 1933 及 1937 分別由繆天瑞、陳清泉編譯成中文，請參見本文第三章〈「日本觀點」下的中國音樂史—田邊尚雄的《中國音樂史》〉一節。

中國的記載，以及古代樂律文獻中紛雜的考證資料，而明確地以印度音樂七聲音階傳入中國，做為整個變遷時期的主要脈絡，究其意圖，除了想要以「真正音樂」的證據，來解釋這段時間音樂在根本上的變化外，日本音樂史觀中「印度音樂起源論」的影響，應亦為主要的原因。

五、以音樂實踐論述為主的下卷

《中國音樂史》上卷的論述結束於唐代，上卷目錄最後，註明「以後第六篇『宋』、第七篇『元明』、第九篇『清』都歸入下卷。」³⁴⁰ 顯見葉伯和在出版上卷時，對於下卷融合時代的內容已經有所規劃。但七年後在《新四川日刊副刊》的下卷內容，卻將原本以朝代分篇的架構，全部簡化合為第六篇「宋元至現代」，論述架構則回到上卷前半部分，以「真正音樂」為對象，分成器樂、聲樂、樂譜、樂律、樂器、西洋音樂初入中國等六節。不同於上卷的引經據典，葉伯和說明下卷「所錄都是現在還尋得出切實的東西來證明，或是我耳所聞目所見的，故不重在書本而重在事實。」³⁴¹ 由於下卷的撰述方式不再以典籍史料為據，也未以各朝代的演變做歷時性的論述，因此內容未見這個時期的變化沿革，而是呈現出已經發展完成的音樂的現存狀態，代表著融合時代的成果。在葉伯和當時所接觸到的各種中國傳統音樂中，他挑選琴學與崑曲，做為談論器樂與聲樂的主要內容，落實他以「耳所聞目所見的」為論述依據的原則。

比較葉伯和在上卷與下卷的撰述內容與方法，上卷論述三個音樂發展階段及

³⁴⁰ 葉伯和，〈中國音樂史目錄〉，《中國音樂史》，5。

³⁴¹ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，57。

各自的演變沿革，以所列舉的各種史料典籍文字記載為據；而下卷則以音樂的實踐為論述主軸，描述實際的音樂內容，以及運用的狀態。使用兩種不同的論述方式，其原因在於史料的差異，葉伯和說「上卷所載各節因材料缺乏的原故，不能充分發揮，但自宋以後史料雖不豐富，但很確實，並且這時的樂譜，留到現在的很多……」。³⁴² 然而葉伯和稱自宋以來的史料不豐富，這一點頗令人難以想像，宋代以後較三代漢唐時期距今更近，所能保存下來的史料定較以前豐富，除了各朝修編的史書、政書外，音樂相關的專書也較前一時代為多，為何葉伯和認為史料不豐富？他說上卷因材料缺乏，所以未能發揮，即如總序所言，「尋不出幾句真正音樂上的話」，言下之意，上卷所載的音樂發展與變遷都還算不上是真正音樂，而宋代以來才有較為確實的音樂實踐論述，即關於真正音樂論述的史料。因為有了較確實的音樂史料，因此葉伯和在下卷的論述，完全放棄上卷以史籍政書為主的撰寫方式，不談宮廷樂制，而著重於音樂實踐的呈現。而葉伯和出身於傳統中國士族家庭，自小學習古琴，對於崑曲也應頗有涉獵，因此以這兩者為例，做為宋代以來器樂與聲樂發展與實踐的主題，於他而言更是得心應手。

葉伯和在上下卷所採用的不同論述方法，除了他自己所述，兩個時代在史料上有所差異，部分亦可歸因於兩卷出版時間相差七年之距，期間葉伯和又遭逢家變³⁴³，各項寫作條件皆不同於以往，這同時可解釋為何下卷有更確實的音樂資料，

³⁴² 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，57。

³⁴³ 1924年葉伯和因病辭去教職。1925年，其父獲罪當地一軍閥，而被關押強索錢財，乃至傾家蕩產，獲釋後不久即病逝。葉伯和因此遭受打擊，辭去所任市立通俗教育館音樂部主任一職，歸家閉門索居。關於葉伯和生平年表，請參照顧鴻喬，〈葉伯和編年事輯〉，《中國音樂史 附詩文選》，149-155。

但在篇幅上卻遠小於上卷。³⁴⁴ 然若從現代中國音樂史發展的觀點看來，變遷時代與融合時代最大的差異關鍵，並非史料與音樂資料留存的多寡，而是歷史上音樂主要活動的記載，從雅樂轉變至俗樂的過程。葉伯和在上卷談論唐代以後「雅樂的淪亡」，歸因於雅樂的不受重視，並以宋朝發明印刷術與記譜法的觀點，為之後以音樂實踐為主的論述埋下伏筆。而在上卷「時代的區分」中，葉伯和對於融合時代的論述，較之後刊出的下卷內容，反而更清楚地呈現出這個時代的音樂發展過程：

自宋以後，詞曲漸盛，元時的曲，可算文藝的歌劇音樂。有譜可記，也有獨唱合唱的法子。自曹柔發明減字琴譜趙耶利修改琴譜後，元明兩代，作曲者繼起，因為有了譜便容易研究，器樂也漸漸入了藝術的範圍……³⁴⁵

顯然葉伯和意識到從宋元以來民間各種類型音樂勃興，已經取代雅樂，成為音樂史上的主要活動，民間音樂的興起促成了樂譜的流傳與保存，也因此產生了各種音樂理論與實踐的文獻資料，成為這些音樂持續留存的助力。在《中國音樂史》中，葉伯和並未談論雅樂俗樂之別，也未如一些學者帶著「今不如古」的批判，而是正視民間興起的各種音樂，做為中國「真正音樂」的代表。

葉伯和在下卷中對一些自宋代以來流傳演變至今的音樂，做了簡單的描述，而對於「真正音樂」藝術性的強調，使他開始注意樂曲本身的藝術表現。下卷琴曲「琴曲的解剖」一段，葉伯和認為「中國琴曲有解剖的價值」，文段中他略舉數曲為例，其「解剖」不像傳統的題解，只說明樂曲源由，而是依樂曲內容之進行，

³⁴⁴ 葉伯和於 1942 年曾重新編寫下卷內容，由其弟謄抄文稿，該稿已經散佚，但由此可知葉伯和對於 1929 年刊載的下卷內容也不甚滿意。參見顧鴻喬，〈葉伯和編年事輯〉，《中國音樂史 附詩文選》，155。

³⁴⁵ 參見葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，7-8。

闡述音樂表達之意涵；在論崑曲部分，葉伯和將崑曲演出之角色「解剖」成四部，並以合唱、對唱等曲式概念來分析樂曲。³⁴⁶ 葉伯和將西洋音樂分析與詮釋的技巧，用於中國樂曲之中，雖然其分析未盡理想，但此舉可謂中國音樂詮釋分析與美學欣賞之先聲。

六、音樂實踐上的美學判斷

在〈總序〉中，葉伯和強調必須以科學的新眼光來觀察審定音樂史，因此他在文中往往採取超然的立場，對於音樂史中的發展變化不帶個人批評。然而在下卷中，以「耳所聞目所見」為主要論述對象，在他所熟悉的琴學與戲曲文化中，卻也不免呈現出個人的批判與喜好，跳脫之前超然的態度，同時也間接反映出音樂史中的比較與美學論題。在談論琴曲時，葉伯和描述他將鋼琴曲《月光曲》改編成古琴曲，「完全可以表達其細微處」，此外他也以鋼琴彈奏古琴曲給國樂家聽。這種實驗性的樂曲改編想法，在當時顯得相當前衛，但對於這兩種樂器的交流，葉伯和卻做出這樣的結論：

琴曲是能譜在鋼琴裡面，然則西洋樂譜又何嘗不能譜入七弦呢？但我以為，七弦琴的制造和曲譜都不及現代的鋼琴和五線譜，所以最好還是把琴曲重新整理，改做五線譜，用鋼琴彈好了。³⁴⁷

言下之意，琴曲改編成鋼琴曲並無困難，而要將鋼琴曲改編為琴曲，則困難叢生。這段文字是葉伯和首次在書中表現出中西比較之下的想法，但針對七弦琴不及鋼琴之處，卻沒有更具體的說明，僅以琴曲的角度說道：「琴曲中包羅很廣，西洋樂曲所能做到的，他也能做到十之五六。」葉伯和所指的「能做到的」，可能是音域、

³⁴⁶ 參見葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，61-62、66-67。

³⁴⁷ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，61。

音響、音色等音樂元素的表現性，受到西洋進化論觀點的衝擊，葉伯和直接地將他所熟悉的中國樂器與西洋樂器相互評比，雖然演奏改編樂曲的能力，並不能全面地代表樂器的優劣，但從葉伯和的字裡行間，仍不免流露出高下之判。

在「聲樂」一節，葉伯和首句即開門見山地，以罕見的負面批評言詞說道：「現在所存的聲樂，如各種俗句都無甚價值，詩詞的唱法又早失傳，只有崑曲才能代表了。」³⁴⁸ 而在該節最後，他說明了原因：「中國現代的什麼二黃、西皮劇、梆子劇、高腔劇，都非歌劇，因為打擊樂器使用太多，歌詞無文學價值，只有崑劇才具有歌劇的雛形……」。³⁴⁹ 在中國傳統文人的眼光中，崑劇一直被認為在藝術成就高於其他種類的戲曲，葉伯和對於崑劇的肯定應也是來自如此的價值觀。然而他在末句又將崑劇與歌劇做了比較，崑劇只具有歌劇的雛形，無異認為中國音樂的發展遠不及西洋音樂。而此間反映出來的更多是，葉伯和在面對二十世紀初傳統中國文化與西洋文化相互衝撞交融時，所產生的美學上二元並論的矛盾與窘境。

結語

葉伯和的《中國音樂史》相較於其後的中國音樂史著作，其內容簡短而片面，反較像是「中國音樂史綱要」。做為第一本《中國音樂史》，葉伯和的撰述方式也非全無依憑，他結合了西洋音樂史的進化史觀及音樂美學、日本音樂史的世界音樂傳播論點、以及中國傳統音樂觀點，將所蒐集到的有限材料，逐次編排在他從

³⁴⁸ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，65。

³⁴⁹ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，67。

西洋音樂史所學習到的撰述架構之中。然而除了採用傳統中國音樂觀點的部分為讀者熟悉之外，以這部音樂史的規模，要承載西洋音樂史數百年來的體系脈絡，以及日本音樂史自維新以來的世界音樂研究，難免處處露出斧鑿鑲嵌的痕跡，產生許多過於理所當然的武斷。³⁵⁰ 例如「訂正樂譜」一節，將樂譜發展分為三個時期：古代五聲音階用「宮商角徵羽」，隋唐後為七聲音階，用黃鐘、大呂、太簇等十二律，宋以後改用工尺譜，這是葉伯和為了求得樂譜的發展階段，將律呂系統與記譜系統混為一談；而關於印度音樂於秦漢時期傳入中國的影響，使得中國音樂由原來的五聲音階轉變成為七聲音階，葉伯和僅以《隋書·音樂志》中的文字敘述為據，就進行演申推斷，除了有可能受到日本世界音樂研究的影響外，看得出他試圖以此文來證明，「變遷時代」的變遷關鍵是來於外來音樂的影響，這一影響讓中國音樂產生了根本上的變化。這也突顯出他在史料的判讀與使用上有所偏頗與欠缺。

然而就中國的第一本中國音樂史，或更具意義地說，第一本以新的學術方法所撰寫的中國音樂論述而言，《中國音樂史》的各方面都足以反映出，中國音樂歷史與當代音樂學思潮的初次碰撞：音樂發展的進化觀點、世界音樂與比較音樂研究、以音樂本身為主體的論述架構等，甚至包含了音樂分析與詮釋的新觀點。葉伯和的《中國音樂史》雖然內容甚簡，但葉伯和傾其全力，將他所學得的西洋音樂史方法，灌注於中國音樂身上，期望藉由新的方法，能夠從中國數千年來的音樂沿革中，萃取出中國音樂的真正價值，以示全世界，然終因個人能力以及地理

³⁵⁰ 關於葉伯和《中國音樂史》中所出現的問題與錯誤，可參見朱舟，〈葉伯和《中國音樂史》述評〉，13-15（該文僅就上卷進行評述，該文撰寫於1987年8月，其時下卷內容尚未公開）；梅雪林，〈葉伯和《中國音樂史》下卷述評〉，《音樂探索》，no.1（1995）：26-27。

環境等諸多侷限，而功敗垂成。在葉伯和之後，下一本參照西方音樂史方法撰寫的中國音樂史，是王光祈 1934 年出版的《中國音樂史》³⁵¹，在這差距的十數年間，葉伯和的《中國音樂史》正逐漸地消失沉寂，中國音樂史的新研究，在王光祈警世鐘般地呼喊中，捲土重來。此間或可一問：若葉伯和的《中國音樂史》能夠於當時發揮影響，之後中國音樂史的撰寫與研究，是否會是一番不同的景象？

就個人特質而言，相對於同時代如蕭友梅、王光祈等身負時代使命、慷慨激昂的音樂學者，葉伯和本身更像一位純粹的藝術家與詩人。撇開《中國音樂史》中所呈現出來的那個矛盾且未臻周全的葉伯和，從他在成都所做的各種音樂教育與推廣活動中，才能真正看到他的熱情與執著。葉伯和自 1912 年返國後，除短期避禍於重慶外，一直居於成都，這段期間他規畫音樂教育、成立音樂與文學團體³⁵²、開辦文學雜誌，並撰寫詩歌與教學用歌曲，甚至連自宅都成為當時聚會的主要場所，顯見葉伯和在成都當時的藝文界中扮演著領導的角色。然而除了為數眾多的詩歌、小說之外，葉伯和並未在刊物上發表其他論述性的文章，唯一的論述性著作即為《中國音樂史》。對於當時新文化運動的疾聲呼喚，葉伯和的藝術家性格，使他目光略過對於中國傳統文化與西洋文化各種扞格不入的思考，而以最直接的實踐——創作與演奏，來反映這個時代的精神，這個精神，是中國音樂史最後階段的描述：「中國音樂從此加入世界音樂」。

³⁵¹ 王光祈，《中國音樂史》（北京：中華書局，1934（民 23））。在王光祈之前尚有鄭觀文與許之衡撰寫的中國音樂史，但這兩者皆以傳統中國音樂的觀點來撰寫，未運用西方音樂史之研究方法。

³⁵² 葉伯和成立或參與的社團眾多，且不分中西。返國第二年(1913)開辦京劇科班，1922 年成立成都草堂文學研究會，1924 年任成都通俗教育館音樂部主任時，組織了中、西樂隊，且開辦六種中西樂器補習班，1928 年協助籌劃成立成都音樂協會，1931 年擔任海登樂社顧問，並提供自宅為團練場地。參見顧鴻喬，〈葉伯和編年事輯〉，《中國音樂史 附詩文選》，149-155。

《中國音樂史》下卷以〈西洋音樂初入中國〉為最後一節，敘述從利瑪竇引進西方樂器開始，到《律呂正義》記載西方音樂樂理，而後以中國當代音樂景況為結論。這段「現代音樂史」雖然只寫了寥寥數百字，但反映出葉伯和肯定當時中國全面改革西化的態度，就音樂史而言，西方音樂的傳入與逐漸興盛，並不是古代與當代的斷裂，而是中國音樂發展歷程中的一個階段。葉伯和在結論中提到數十年後寫作「現代音樂史」³⁵³ 想法，而這也代表著他對於中國音樂未來發展的期望：

中國自國體變更後，有一些人知道現在的中國有提倡美育的必要，是以近年到國外去學音樂的人也多了，專門教音樂的學校也有了。並且也有人提倡整理國樂，也有人能彈西洋名曲，使用西洋的樂器，也有人將中國的舊曲譯作今譜，只是還沒有偉大的作品出世。數十年後我想必有成績表現，等到我做現代音樂史時，或者有很多的材料供給我了。這是我最後的希望。³⁵⁴

³⁵³ 中國首次對於「現代音樂史」的撰寫為 1936 年《中國現代藝術史》中李樹化撰寫〈音樂〉的部分，文中綜論中國固有音樂的要素，與當時新音樂發展的傾向，介紹當時之音樂作者、作品及音樂機構，此外特闢一節討論譯歌，反映出當時大量引進西洋樂曲的現象。參見李樹化，〈音樂〉，《中國現代藝術史》（上海：良友，1936（民 25）），1-62。

³⁵⁴ 葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，72。

第二節 做為反省的中國音樂史－蕭友梅《舊樂沿革》

一、蕭友梅的音樂生涯與著作

蕭友梅 1884 年生於廣東香山，童年與父親寓居澳門接受私塾教育。在這個近代中國最早接觸西方文化的殖民地，蕭友梅從比鄰的葡萄牙牧師家中，首次接觸西方音樂。1898 年，蕭友梅返回廣州就讀甫成立的西式學堂「時敏學堂」，而後於 1902 年赴日留學。³⁵⁵ 留日期間，蕭友梅先後就讀東京高校附中及東京帝國大學文科教育系，同時於東京音樂學校修習聲樂與鋼琴。1909 年返國後，參加清政府留學生考試，於 1910 年取得學部七品官職。

蕭友梅在留日期間加入同盟會，因而結識了同鄉的孫中山，故 1912 年孫中山任新政府臨時大總統時，即延攬他為總統府秘書。袁世凱繼任總統後，蕭友梅便辭職返鄉，任職於廣東省教育司。1912 年，蕭友梅經時任教育部長蔡元培的協助，取得公費留學資格，啟程赴德留學，於 1913 年同時入萊比錫音樂院及萊比錫大學哲學系就讀。1916 年，蕭友梅以音樂學論文 *Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert*³⁵⁶ 通過萊比

³⁵⁵ 有關蕭友梅留日年份眾說紛云，可參見黃旭東、汪樸，〈蕭友梅留日年份、回國日期及參加清廷考試時間考辯－舊資料重讀與新史料初探〉，《音樂研究》第 3 期（2007）：56-61。筆者據該文考察之結果，採用 1902 年留日之說法。

³⁵⁶ 蕭友梅於博士論文手稿中擬就中文題名為《中國古代樂器考》，而於 1917 年〈本部留德學生蕭友梅學業成績報告及請予研究期一年理由書〉中，他則將論文名稱稱為《中國樂隊史至清初止》。該論文於 1989 年由廖輔叔譯為中文刊登於《音樂藝術》，即依德文題名，將題名直譯為《十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究》；2010 年出版的蕭友梅與王光祈博士論文中譯合訂本，書名採用蕭友梅所擬之題名《中國古代樂器考》，但內容標題仍保留廖輔叔直譯之題名；《蕭友梅

錫大學之審查及口試，同年秋轉赴柏林，進入柏林大學哲學系，並於史坦音樂學院(Stern'sches Konservatorium)修習作曲與指揮。1919年方取得萊比錫大學哲學博士學位證書，準備取道美國返國。³⁵⁷

蕭友梅於1920年3月返國，接受北京大學校長蔡元培之邀，任該校哲學系講師，於音樂研究會（後為音樂傳習所）授課，開始了他二十年投入中國音樂發展與音樂教育的生涯。返國後，蕭友梅一直積極謀劃創辦音樂專門學校，1921年與楊仲子於北京女子高等師範學校創設音樂科，1922年，以仿照歐洲大學音樂院制度之規畫，將原屬學生社團性質的音樂研究會，改制為正式的教學單位「音樂傳習所」。但礙於當時校內其他單位對音樂之漠視，傳習所始終無法獲得與大學其他系所同樣的地位，更於1927年，被當時的北洋政府以音樂有礙風化為由，下令解散。蕭友梅之後前往上海，終於在蔡元培的協助下，於1927年在上海創辦中國第一所高等專業音樂學院「國立音樂院」。國立音樂院自創校以來，一直

全集》中則以《十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究》為題。為免混淆，在未涉及題名意涵之時，本文將其直稱為「博士論文」。參見蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究（向德國萊比錫大學哲學系提出的博士論文）〉，廖輔叔譯，《音樂藝術》，no.2, 3, 4（1989）：2-18, 1-17, 1-34；汪樸，〈喚醒沉睡史料 還原先輩全貌——從發現蕭友梅留德期間的一篇報告說起〉，《人民音樂》，no.1（2006）：40；蕭友梅、王光祈，《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》，廖輔叔、金經言譯，民國學術叢刊（長春：吉林出版集團，2010）；蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究〉，廖輔叔譯，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，141[編者註]。

³⁵⁷ 蕭友梅初入萊比錫大學哲學系原以教育為主修，但後來改為音樂學。1916年通過口試後，在等待學校歸還論文原稿以付印之時，前往柏林繼續修習音樂相關課程。然蕭友梅遲至1919年才取得博士畢業證書，且至今於德國仍未發現其博士論文之印行資料，其間原由尚未得知，孫海推測應與一次世界大戰之情勢，及當時中國與德國之敵對關係有關。參見汪樸，〈喚醒沉睡史料 還原先輩全貌——從發現蕭友梅留德期間的一篇報告說起〉，40；孫海，〈蕭友梅留德史料新探〉，《音樂研究》no.1（2007）：19, 32。

面臨經費拮据的窘境，更因教育官員之謬見，在 1929 年被降格為「國立音樂專科學校」。1930 年代時局日異動盪不安，蕭友梅在物資缺乏的狀況下，仍勉力維持音專之運作，直至 1940 年底病逝於上海。

蕭友梅 1920 年回國即開始發揮影響力，為當時中國方才萌芽的新音樂，帶來西方的專業研究與教育方法。他在北京大學的課程非常受歡迎，據廖輔叔所述，聽講者甚至有上千人。³⁵⁸ 北京大學音樂研究社的刊物《音樂雜誌》，當時即刊載〈哲學系設立樂學講座之必要性〉一文，闡述中國急需樂學之要，並推崇蕭友梅的音樂專業正符應當前中國之所需。³⁵⁹ 同號並刊登蕭友梅返國後的首次文論發表，〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉及〈樂學研究法〉。由此可以看出當時各界對於蕭友梅之殷切期盼。

蕭友梅在北大的課程以和聲學、理論作曲及西洋音樂史為主，並同時擔任北京女子高等師範學校音樂科主任，他於此時編寫了大量的講義與教科書。留日時期，蕭友梅即為中國留日學生刊物《學報》撰寫〈音樂概說〉(1907-1908)，³⁶⁰ 提供學生與自學者簡單的音樂教材；之後於《音樂雜誌》連載的〈普通樂理〉、〈和聲學綱要〉，亦為上課所用之講稿，後經增訂出版為《普通樂學》(1928)、《和聲

³⁵⁸ 參見廖輔叔，《蕭友梅傳》（杭州：浙江美術學院，1993），18。

³⁵⁹ 楊昭恕，〈哲學系設立樂學講座之必要〉，《音樂雜誌》，Vol.1, no.3（1920）：1-4。

³⁶⁰ 該文聯載於 1907 年 2 月至 1908 年 4 月間《學報》第 1、2、3、4、6、8 各號。參見蕭友梅，〈音樂概說〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，40[編者註]。

學》(1932)。³⁶¹ 此外尚有為初級中學音樂課編寫多種教科書，以及授課講義《近世西洋音樂史綱》(1920-1923 年間，鉛印本)。³⁶²

蕭友梅的教學講義、教科書與創作歌曲，多完成於 1920 年返國後至 1927 年之前，而大部份的文論作品，卻是發表於 1927 年之後。究其原因，可能是他創立上海國立音樂院後，思索教學制度及校務發展之需，對中國音樂的觀察與思考更為深入之故。不同於教學講義皆為西方音樂之內容，蕭友梅的文論多以中國音樂為主，包含演講、題序、現況陳述、教育與活動評介，以及中國音樂研究論文等。其中關於中國音樂研究的文章，主要出現於 1920 年返國之時，及 1927 年以後，除了博士論文與《舊樂沿革》兩份長篇著作外，另有〈中國音樂教育不發達的原因〉(1920)³⁶³、〈中西音樂的比較研究〉(1920)、〈古今中西音階概說〉(1928)、〈九宮大成所用的音階〉(1930)、〈中國歷代音樂沿革概略(上)〉(1931)、〈最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因〉(1934)、〈為什麼音樂在中國不為一般人所重視〉(1934)、〈復興國樂之我見〉(1939)、〈鍵盤樂器

³⁶¹ 〈普通樂理〉於 1920 年、1921 年間連載於《音樂雜誌》，後經編修成為《普通樂學》的第一至五章，及第十章；〈和聲學綱要〉同樣於 1920 年、1921 年間連載於《音樂雜誌》，原為國立北京女子高等師範學校音樂科之鉛印本教學講義，後經兩次編修增訂，第一次於 1927 年印行為國立藝術專門學校之教學講義，第二次於 1932 年由商務印書館印行為上海國立音專教科書。

³⁶² 蕭友梅為中學編寫的教科書共有《新學制風琴教科書》(1924)、《新學制樂理教科書》(1924)、《新學制唱歌教科書》(1924-1925)、《新學制鋼琴教科書》(1926)、《小提琴教科書》(1927)等五種，其中亦包含大量的創作歌曲。《近世西洋音樂史綱》為國立北京女子高等師範學校音樂體育科之教學講義。關於蕭友梅歷年著作狀況，請參見趙節明編，〈蕭友梅著述目錄〉，《蕭友梅音樂文集》(上海：人民音樂，1990)，555-561。

³⁶³ 原文題名為〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉，發表於《音樂雜誌》第 1 卷第 3 號，內容即由題名所標註的四個段落組成，本文在此段僅論中國音樂研究相關之寫作，故只採〈中國音樂教育不發達的原因〉段落為例。

輸入中國考》(1939)等篇。然而無論是 1920 年各界翹首期盼的音樂哲學博士，或是 1927 年以後，籌擘上海國立音樂院，滿載雄心壯志開創中國新音樂的音樂教育家，蕭友梅對於中國音樂研究，始終圍繞著一個主要論題，即是「中國音樂之落後與原因」。

二、中國音樂之落後與原因

在蕭友梅留日時期的文章〈音樂概說〉中，可看到蕭友梅最早對於中國音樂的批評：「我國音樂發達雖在數千年前，然記曲法向無一定，且所用符號不能統一，以故雖有名曲，亦隨得隨失，不能保存永遠也。」³⁶⁴〈音樂概說〉是一篇介紹西方音樂理論的教材文章，但蕭友梅在其中仍不忘論及中國音樂，顯示蕭友梅在留日之時，即意識到曲譜保存是中國音樂最大的問題。

1916 年完成的博士論文，是蕭友梅第一篇中國音樂研究著作，雖然是以樂隊與樂器為研究對象，但行文間多處反思中國音樂之落後與原因，這些思考皆成為他日後談論中國音樂的基礎論點。博士論文的第一部分〈中國樂隊概述〉，闡述中國樂隊之歷史，分為「上古時代（約公元前 3000—公元 588 年）」及「中世紀（公元 589—1700 年）」兩個時期。相對於近代通史慣用的「上古」、「中古」、「近世」分期法，尚缺少「近世」時期。雖然論文談論的內容只到 1700 年，然而其中世紀時期事實上涵蓋到清朝。蕭友梅在文中說明道：

³⁶⁴ 蕭友梅，〈音樂概說〉，3。

這一朝代[清朝]的樂譜大多數是手寫本，而且直到革命為止一直保存在皇家音樂機關—原先稱為樂部，後來改稱禮部—裡面，因此遺憾地是很不容易得見。但是就內容而論也不過是帶樂隊伴奏的讚美歌。³⁶⁵

言下之意，清朝的樂隊音樂除了因無法取得樂譜，故未能於文中說明外，實際上也似無詳述之價值，故雖然文中不論，但卻仍歸入「中世紀」時期。對照蕭友梅於《普通樂學》中所列西方音樂史的四個分期：古代（至八世紀止）、中古時代（九世紀到十三世紀）、近古時代（十四世紀到十八世紀中葉）、新時代（十八世紀中葉以後），³⁶⁶ 蕭友梅以中世紀含括中國音樂史至清朝的發展，應是對比於西洋音樂史的中古時代，亦即複音音樂興盛之前。由此顯示出蕭友梅的中國音樂落後觀點，是建立在與西方音樂史之音樂結構進化觀點的比較上。

博士論文的主題「樂隊」為西方音樂的概念，在中國音樂歷史上並不完全適用，蕭友梅所引用之樂隊相關文獻資料，皆來自於宮廷音樂，然而自宋元以來民間戲曲的發展盛況，早已勝過宮廷樂隊。因此蕭友梅在博士論文第一部分的最後亦補充道：「宋朝和元朝的戲曲音樂的曲子還是相當有價值的，為了能夠系統地加以闡明，可還需要多年的研究。」³⁶⁷ 然而他在引言中，卻也早已先入為主地將宋元戲曲音樂歸入未進化至複音音樂之階段：

中世紀以前演奏的中國音樂都是單音的……宋朝和元朝，一段唱腔由樂隊樂器用另一支旋律，然而合乎和聲原理地來伴奏是很普通的，就是樂隊音樂本身從那時起在純粹器樂的前奏、插曲和尾聲裡面也往往是複音的。可是無論如何在二部或多部的唱音或相同的樂器上找不到平行的多聲部；因

³⁶⁵ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，66。

³⁶⁶ 參見蕭友梅，〈普通樂學〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，327。

³⁶⁷ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，80。

此中國音樂也就沒有到達經文歌、卡農或賦格等體裁的發展。³⁶⁸

由此更顯出蕭友梅此時受到的西方音樂史中進化觀點影響之深，甚至將西方複音音樂發展之型態，視為音樂進化的必需過程。

蕭友梅與當時大部分的中西方學者一樣，將西方的發展方向與進化觀點視為理所當然，因此他關注的並不是中國音樂落後的現象，而是造成落後的原因。在博士論文中，蕭友梅多處藉由與西方音樂發展之比較，反思中國音樂的問題，例如曲譜未能留存、文人輕視俗樂、缺乏音樂教育等。對於這些問題的觀察與思考，成為他日後實踐中國音樂教育的著力之處。

蕭友梅返國後隨即發表了兩篇關於中國音樂不發達的文章。〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉中，經由介紹西方音樂的定義、教育與研究，直指中國音樂的問題在於幾千年來對於音樂及音樂教育的不重視；³⁶⁹〈中西音樂的比較研究〉以中西樂制之比較，具體呈現造成中國音樂落後現象的各種關連，例如對於音樂教育與教法的不重視，造成樂工素質低落，阻礙了記譜法的發展；對於樂器改良的輕忽，侷限了音階系統的發展，特別是元朝時對於西方傳入的鍵盤樂器「興隆笙」的忽視，使得中國音樂錯失進化至複音音樂的契機。³⁷⁰ 在十餘年後發表的〈最近一千年來西樂發展之顯著事

³⁶⁸ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，46。

³⁶⁹ 參見蕭友梅，〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，143-147。

³⁷⁰ 興隆笙記載於《元史·禮樂志》〈宴樂之器〉之首：「興隆笙，制以楠木，形如夾屏，上銳而面平，縷金雕鏤枇杷、寶相、孔雀、竹木、雲氣，兩旁側立花板，居背三之一，中為虛櫃，如笙之匏。上豎紫竹管九十，管端實以木蓮苞。櫃外出小樞十五，上豎小管，管端實以銅杏葉。下有座，獅象繞之，座上櫃前立花板一，雕鏤如背，板間出二皮風口，用則設硃漆小架於座前，系風囊於風口，囊面如琵琶，硃漆雜花，有柄，一人按小管，一人鼓風囊，則簧自隨調而鳴。中統間，回回國所進。以竹為簧，有聲而無律。玉宸樂院判官鄭秀乃考音律，分定清濁，增改如今制。」

實與我國舊樂不振之原因〉中，蕭友梅更具體的以西方音樂發展的特點，來對照中國音樂的落後，主要在於鍵盤樂器與五線譜的發明，以及對於音樂與音樂教育的重視。³⁷¹ 這些對照與反思的內容，持續出現在蕭友梅的各種文論中，顯示出他對中國音樂落後原因的一貫看法，亦是他一直以來主張西方音樂方法與教育的有力支撐。

三、西方音樂體系的學習

經過對中國音樂落後原因的探討與了解，蕭友梅將對於西方音樂進化之信念，首先落實於高等音樂教育中。從其學習背景來看，雖幼年曾短暫於私塾就學，

蕭友梅在博士論文就已大篇幅介紹此樂器，在《舊樂沿革》〈鍵盤樂器輸入中國之經過〉中，則引用博士論文之相同內容。無獨有偶，葉伯和《中國音樂史》中，亦以較其他樂器簡介為多的文字介紹興隆笙。在同時期的其他中國音樂史著作中，除楊蔭瀏《中國音樂史綱》有列其名外，皆未見該樂器的介紹。目前關於興隆笙的研究資料，除蕭友梅曾引過的《元史》、陶宗儀《南村輟耕錄》及王禕《王忠公文集》中的內容外，主要是參考岸邊成雄的研究。岸邊成雄認為當時阿拉伯有製造管風琴的豐富知識與技術，故推測元朝傳入的興隆笙應是阿拉伯管風琴，而非當時歐洲的管風琴，而阿拉伯管風琴同時也傳入歐洲，影響了現代管風琴的形成，進而促進了歐洲音樂和聲的發展，「同樣是攝取了伊斯蘭音樂，但卻出現了兩種差別，成為東方和西方近代音樂的分歧路口。」岸邊成雄將管風琴的發展與否，視為影響西方複音音樂及和聲形成，以及中國未能發展複音音樂的關鍵，類似觀點同時也出現在葉伯和與蕭友梅關於興隆笙的談論中。葉伯和道：「沒有大偉大的音樂家，把這樂器拿來充分的使用，製出很好的曲子，與西洋並駕齊驅，真是可嘆息的事。」蕭友梅亦說「蒙古人根本就沒有維護它們的藝術成果的風氣，元朝末年以來再也沒有與此[興隆笙]有關的消息，而這一值得重視的樂器竟然悄然消失了。」葉、蕭兩人與岸邊成雄一樣，認為興隆笙這一關鍵樂器未能在中國興盛，進而發展出複音音樂，使得中國音樂落後於西方音樂。從葉、蕭二人的留日背看來，筆者推測，他們特別注意興隆笙的東西傳播與影響，有可能來自於留日時期受到日本東洋史觀的影響。然筆者目前尚未搜得二十世紀初日本學界關於興隆笙的相關談論，此外關於阿拉伯管風琴對於西方管風琴的影響，亦尚未有定論，這些部分仍有待後續進一步之研究。參見〔明〕宋濂，《元史》（北京：中華，1976），卷 71，〈志第二十二·禮樂五〉，1771；蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，124-125；蕭友梅，〈中西音樂的比較研究〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，166；葉伯和，《中國音樂史 附詩文選》，顧鴻喬編（台北：貫雅，1993（民 82）），69-70；岸邊成雄，《伊斯蘭音樂》，郎櫻譯（上海：上海文藝，1983），91-93。

³⁷¹ 參見蕭友梅，〈最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，637-638。

但整個求學時期所受的皆為西式教育，且之後留學日德的經驗，使他與當時大部分的留學生一樣，感受到西方文化與中國傳統的新舊衝突，並深受西方文化進化論的影響，認為中國要成為現代國家，需循西方文化進化之途。如此，在音樂上亦然，必須從理論與實踐上全面學習西方音樂方法。

雖然自學堂樂歌開始，中國已引進西方音樂的概念，但在蕭友梅之前，中國對於西方音樂的認識，大多來自於留日音樂家的間接介紹，且多以演奏唱實務為主。以北京大學音樂研究會為例，蕭友梅加入之前，主要課程為鋼琴、小提琴、琵琶、古琴與崑曲等演奏教學，理論方面則僅有留日的陳仲子教授樂典及和聲。蕭友梅加入後，開授了「普通樂理」、「和聲學」、「作曲法」和「音樂史」四門課程，大幅提升了理論方面課程的層次。³⁷²《北京大學日刊》刊載的開課訊息中，註明習「作曲法」者必先學習和聲學，聽「音樂史」者需同時習和聲學，而修習「普通樂理」與「和聲學初步」者，則需能略彈奏鍵盤樂器，由此即可看出蕭友梅對於音樂課程的體系已有初步規劃。³⁷³ 1922年北京大學音樂傳習所成立，讓蕭友梅首次有機會落實中國高等音樂教育的理想，傳習所的規劃比照歐洲音樂院之體制規模與課程架構，成為日後上海音樂院之先鋒。³⁷⁴

³⁷² 韓國鑽認為蕭友梅的學經歷遠超過當時已傳授演奏技巧為主的其他教師，足見他為當時中國音樂教育所帶來的發展與貢獻。參見韓國鑽，〈從音樂研究會到音樂藝文社（新論）〉，《韓國鑽音樂文集（一）》（台北：樂韻，1990（民79）），35。

³⁷³ 參見劉靖之，〈中國新音樂史論（上）〉（台北：耀文（1998（民87）），105-106。

³⁷⁴ 關於北京大學音樂傳習所之成立、學制與課程，可參見蕭友梅，〈音樂傳習所對於本校的希望〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，207-209；李靜，〈蕭友梅與北大音樂傳習所〉，《北京大學學（哲學社會科學版）》，卷41，no.2（2004）：140-144。

蕭友梅是中國接受西方音樂學學術訓練的第一人，當時在萊比錫大學哲學系的里曼(Hugo Riemann, 1849-1919)、謝林(Arnold Schering, 1877-1941)等人，皆為二十世紀初西方音樂學的重要學者。蕭友梅在〈樂學研究法〉所述之樂學五個研究面向，即是里曼於 1908 年所提出的音樂學體系。雖然蕭友梅在文中並未註明出處，但由其師承，可對照出該論點來自里曼 1908 年於 *Grundriss der Musikwissenschaft* 中所提出的音樂學五個類別。兩者對照如下³⁷⁵：

聲學（發生聲音的機械學）	Akustik (Mechanik der Tonerzeugung)
聲音生理學（聲音心理學）	Tonphysiologie(Tonpsychologie)
音樂美學或推理的音樂理論	Musikästhetik oder spekulativen Theorie der Musik
音樂理論(狹義的) ³⁷⁶	Musikalischen Fachlehre (Musiktheorie im engeren sinne)
音樂史	Musikgeschichte

在德國接觸到音樂學，使蕭友梅真正體認到，西方音樂不只在音樂實踐方面遠勝於中國，其學術研究及教育體系，更是中國前所未聞，即使當時已經引進西方文化數十年的日本，亦未能窮其究竟，這也是吸引蕭友梅在留日之後，再度遠赴德國的原因。³⁷⁷ 蕭友梅在博士論文最後強調中國「應該更多地注意音樂的，

³⁷⁵ 參見蕭友梅，〈樂學研究法〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，148-150；Arthur Wolfgang Cohn, "Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* v.3 (1920-1921), 46.

³⁷⁶ 蕭友梅並未將原文中的 *Musikalischen Fachlehre*（音樂實務）譯出。

³⁷⁷ 廖輔叔在蕭友梅的傳記中記載了蕭友梅對於留德的想法：「他在日本留學期間，主要是以音樂為重點的學習。日本音樂教育是以德國為藍本的，既然想學個徹底，那麼當然是去德國才是上策。」廖輔叔，《蕭友梅傳》，9。蕭友梅在東京音樂學校修習的是鋼琴與唱歌，東京音樂學校當時的課程亦僅以演奏唱為主；而早在 1906 年時，曾志忞即曾撰文呼籲欲究音樂之學者，「需通英、德兩國文字，留學歐洲，勿往日本。」由此可見其先見之明。參見《東京音樂學校規則》，東京音樂學校編（東京：編者，1889（明治 22））；曾志忞，〈音樂四哭〉（1906），《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，張靜蔚編（北京：人民音樂，1998），226。

特別是系統理論和作曲學在中國的人才的培養」，³⁷⁸ 即是因為他認識到當代西方音樂之進步，並不僅在於樂器與演奏技巧之發展，更重要的是整個音樂體系與理論的建立，以及使用這些系統理論為基礎的大量樂曲創作。系統理論與作曲概念的發展，正是西方音樂數百年來持續蓬勃發展的重要基礎，將音樂的範圍從原本僅被認為只是技能的音樂演奏，提升到具有邏輯科學的理論層次，與審美的創作層次，這些在中國音樂歷史中皆未曾出現。

在〈外國的音樂教育機關〉(1920)一文中，蕭友梅提及回國之初常遇到的情景，感嘆在當時的中國，音樂仍僅止被認為是一種演奏技藝：

我這次回來，看了熟人不少，有好幾位一見面就說：“你在德國學音樂的，你一定精通各種樂器了。”我聽了這種恭維，心裡覺得很可憐，卻是又不能怪他們，因為他們以為西洋音樂和我們中國三千年前的音樂一樣容易……³⁷⁹

因此他積極地著文介紹西方音樂體系與高等音樂教育，以做為中國音樂之借鏡。然而蕭友梅了解，西方音樂之發展並非一蹴可幾，中國音樂千年來在發展上的停滯，更是難以倏然轉變。既然中國音樂的問題在於長久以來對於音樂的不重視，故從教育扎根，應為解決問題的根本方法。學堂樂歌以來的新式教育，雖將音樂納入基本課程，但一味模仿西方的教授內容卻錯誤百出，顯示出當時音樂師資的薄弱：

³⁷⁸ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，139。

³⁷⁹ 蕭友梅，〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉，144。

近日學校，教唱歌的常常有誤會的地方，這並不是教員的錯，而是他的師承不夠，因為我們中國已經一千多年沒有辦過一間音樂學校了。現在的唱歌教員多半是師範畢業的，但是唱歌科修了資格，來當音樂專科教員，不用我說，人人都知道是不行的。³⁸⁰

蕭友梅認為當時音樂教育普遍不求甚解、以訛傳訛，需歸咎於中國缺乏音樂之系統方法。因此唯有學習西方音樂之系統方法，從對於西方音樂教育、樂譜、樂器、音階等方面的全面了解，將系統化的音樂理論應用於音樂實踐之上，方是有效的音樂教育。由此推想，這應也是蕭友梅早期編寫眾多音樂教科書之原因。

西方音樂理論中，蕭友梅特別強調五線譜與和聲，這兩個工具在中國音樂歷史中未曾出現，但卻在西方音樂發展中扮演關鍵角色，它們是音樂系統化理論的成果，五線譜完善了音樂的記錄與保存，和聲則使音樂進化到主音音樂的階段。在博士論文中，蕭友梅對中國音樂的新發展抱以如下的寄望，其中記譜法與和聲將是創造古樂新生的主要動力：

中國人民是非常富於音樂性的，中國樂器如果依照歐洲技術加以完善，也是具備繼續發展的可能性的，因此我希望將來有一天會給中國引進統一的記譜法與和聲，那在旋律上那麼豐富的中國音樂將會迎來一個發展的新時代，在保留中國情思的前提之下獲得古樂的新生……³⁸¹

蕭友梅努力實踐了他在博士論文中的希望，返國後無論在北大音樂研究會、傳習所，或上海國立音樂院，他皆開授〈普通樂理〉、〈和聲學〉、〈作曲法〉等課程，

³⁸⁰ 蕭友梅，〈中西音樂的比較研究〉，163。

³⁸¹ 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，46。文中由廖輔叔翻譯的「古樂」一詞，因未能取得德文原文，故筆者未能得知蕭友梅原文使用的文字，但由文字脈絡看來，筆者認為「古樂」之原文有可能是"antike Musik"，其義應同於蕭友梅日後的文論中多次論及的「舊樂」，指稱接受西方音樂影響之前的中國傳統音樂。

將西方音樂基礎的理論系統落實於中國音樂教育之中。

四、舊樂的復興與中國音樂的創新

雖然蕭友梅始終認為中國音樂之落後已經不符合當前的潮流，但中國音樂的新發展，亦不是一味地模仿西方音樂。在博士論文中談論的古樂新生中，蕭友梅將中國音樂新發展的核心建立在「中國情思」上，但對於「中國情思」並沒有具體的說明。在 1934 年〈音樂家的新生活〉中，蕭友梅提出他對於中國新音樂的想像：

我之提倡西樂，並不是要我們同胞做巴哈、莫查特、貝吐芬的乾兒，我們只要作他們的學生。和聲學並不是音樂，它只是和音的法子，我們要運用這進步的和聲來創造我們的新音樂。音樂的骨幹是一民族的民族性，如果我們不是藝術的猴子，我們一定可以在我們的樂曲裡面保存我們的民族性，雖然它的形式是歐化的。³⁸²

在〈復興國樂之我見〉(1939)中，他對於中國新音樂的界定更為開放：

何為國樂？曰：能表現現代中國人應有之時代精神、思想與情感者，便是中國國樂。國樂之要點在於此種精神、思想與情感。至於如何表現，應順應時代與潮流，及音樂家個性之需要，不必限定用何種形式，何種樂器。……若僅抄襲昔人殘餘之腔調及樂器，與中國之國運毫無關涉，則僅可名之為“舊樂”，不配稱為“國樂”。³⁸³

雖然蕭友梅強調國樂「不必限定用何種形式」，但以其對於西方音樂進步程度之認定，可以想見文中「不必限定」的形式，是中國傳統的音樂型態，而順應時代潮流的，即是西方音樂方法。

³⁸² 蕭友梅，〈音樂家的新生活〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，616。

³⁸³ 蕭友梅，〈復興國樂之我見〉，736-737。

在這些關於新音樂的談論中，蕭友梅將「中國情思」投射在民族性、時代精神、思想與情感上，但這些特點與「舊樂」是否有必然的關連？蕭友梅或有可能認為中國新音樂之精神不必然須包含舊樂之內容。然而從另一方面觀之，將「昔人殘餘之腔調及樂器」排除於中國新音樂之外，亦可解讀為接受「改良後的舊樂」成為中國新音樂內容之可能性。這亦即是蕭友梅進行各種「舊樂」研究在目的上的意識形態。

蕭友梅認為，中國數千年累積下來的「舊樂」裡，記譜法、樂器、樂律、和聲等技術方面，皆遠落後於西方，其在現代中唯一還保有價值的部分，是在於曲譜旋律。博士論文提及的「中國情思」，是建立中國音樂「在旋律上那麼豐富」的背景之下；在〈復興國樂之我見〉中，蕭友梅則直接點明：「我國舊樂之豐富處，不在於理論樂律，亦不在於樂器與演奏技術，而在於詞章與曲譜。」³⁸⁴ 而這些詞章曲譜最多則是保留在民間音樂之中。

早在〈李華萱《俗曲集》序〉(1924)中，蕭友梅即將中國情思即隱約指涉於民間音樂：「一國之中，必有所謂國民音樂(folk music 或 folk tune)。此種曲調，雖無精密的記譜法，亦常存在於國民聽官之中。」³⁸⁵ 十餘年後，在〈關於我國新音樂運動〉中，他則更具體地闡述他對於中國既有民間音樂的看法：

問：對於我國民眾音樂，先生有何比較具體的建議？

- 一、搜集舊民歌，去其鄙俚詞句，易以淺近詞句，並譜以淺近曲調；遇有譜之民歌，整理之後更配以適當的和聲。
- 二、蒐集民曲（folk tune，俗名小調，只有聲無詞的一類），加以整理，配以和聲。
- 三、選擇好的舊劇（只有歷史價值而合時代思潮）的加以整理。

³⁸⁴ 蕭友梅，〈復興國樂之我見〉，738。

³⁸⁵ 蕭友梅，〈李華萱《俗曲集》序〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，210。

四、由政府及音樂學校雙方徵求新作民歌並配以曲譜。³⁸⁶

從這些論述中可以看出蕭友梅所指「中國情思」具體對象，即是「取其精英，揚去渣滓，並用新形式表現出來」³⁸⁷的傳統曲調所展現出來的民族特性，而新的形式則包括五線譜、和聲及新創作之曲譜等。蕭友梅將這種帶有「中國情思」的中國新音樂，與俄國的國民樂派相提並論，他認為要「創造出一種新作風，足以代表中華民族的特色而與其他各民族音樂有分別的，方可能成為一個“國民樂派”。」³⁸⁸蕭友梅對「舊樂」曲譜的肯定不是在於其審美或歷史價值，而是做為新音樂創作素材的民族性價值，此則與十九世紀國民樂派作曲家搜集民歌素材創作樂曲的目的相近。

對於「舊樂」，蕭友梅不採取「復興」的態度，而是以「改造」為前提的利用，他認為要「改造舊樂或創作一個國民樂派時，就不能把舊樂完全放棄。」³⁸⁹不放棄舊樂，並不代表必須接受它的既存狀態，蕭友梅在 1920 至 1930 年間評價中國音樂沒落之餘，進行了〈中西音樂的比較研究〉、〈古今中西音階概說〉、〈九宮大成所用的音階〉等關於「舊樂」音樂體系的分析，雖然文中釐清中國音樂中關於音階的各種論述，但其真正目的並不在於中國音樂體系的深究，而是用於顯示出中西音樂體系之優劣，並做為史料研究與譯譜之基礎。³⁹⁰

³⁸⁶ 蕭友梅，〈關於我國新音樂運動〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，680。

³⁸⁷ 蕭友梅，〈關於我國新音樂運動〉，679。

³⁸⁸ 蕭友梅，〈關於我國新音樂運動〉，680。

³⁸⁹ 蕭友梅，〈關於我國新音樂運動〉，679。

³⁹⁰ 〈中西音樂的比較研究〉中，蕭友梅認為中國古代各種西方未見的音階曲調，仍有一點歷史價值，「因為西洋音樂早已不用這種音階，如果我們把種音階的樂曲搜羅起來，用五線譜翻譯它，很可以留來作音樂史的材料，這種材料在西洋音樂找不到。」〈古今中西音階概說〉中以洋琴(dulcimer)採用六聲音階為例，說明中國仍使用歐洲早已不用的樂器，證明中國音樂的保守落後。

在〈對於大同樂會擬仿造舊樂器的我見〉中，蕭友梅對於「舊樂」的處理態度，則有更具體的表述：

對於“整理國樂”這件事，我們不獨認為是我們音專同仁的重要工作的一種，並且要用科學的法子很仔細的分門研究（如考訂舊曲，改良記譜法，改良舊樂器，編制舊曲，創作有國樂特性的新樂等）。³⁹¹

可以說「整理國樂」在蕭友梅眼中，是一項史料研究與整理的工作，而所有工作的目的，都在於提供新音樂民族性的養分，而不是古代音樂的重建。

〈復興國樂之我見〉是蕭友梅首次以「復興」一詞談論中國音樂，但他略去「復興」一詞在當時亦包含的崇古與復古意涵，以定義「國樂」的方法，來支持他對於「舊樂」與「新音樂」的一貫態度。該文於1939年以「思鶴」署名，發表於上海孤島時期音專的刊物《林鐘》；1943年則直接署名蕭友梅，以〈國立音樂專科學校實施復興國樂報告〉為題，刊登於重慶《教育通訊》中，文中三段標題皆冠上「本校」³⁹²之字樣。從寫作型態上可以推測，該文之寫作目的，可能是做為音專於「復興國樂」一事之具體態度與作法的公開報告，更甚於蕭友梅個人觀點的表述。然為何要談論「復興國樂」？筆者推測應起因於日本侵華以來逐漸

〈九宮大成所用的音階〉則是落實〈古今中西音階概說〉文末的說明，要將古曲翻成五線譜，才能詳細比較說明一切。蕭友梅略去對於《九宮大成》曲譜本身價值的談論，然從前文脈絡看來，他認為古代曲譜的價值不外乎做為史料以及新音樂的材料。參見蕭友梅，〈中西音樂的比較研究〉，166；〈古今中西音階概說〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，350；〈九宮大成所用的音階〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，382。

³⁹¹ 蕭友梅，〈對於大同樂會仿造舊樂器的我見〉，389。關於該文題名之問題請參見本文第三章註56，本文依據原文將題名著為〈對於大同樂會擬仿造舊樂器的我見〉。

³⁹² 〈復興國樂之我見〉文中三個標題為「對於“國樂”之認識」、「對於復興國樂之計畫與實踐」、「對於改良樂器及整理舊樂意見」；〈國立音樂專科學校實施復興國樂報告〉之標題則將三段標題前皆加上「本校」二字。

瀰漫全中國的民族復興風潮。

中國從十九世紀末開始大幅度的西化傾向，在九一八事變引發的民族存亡危機中，獲得了深刻的反思。知識分子們開始反思中國民族觀念與自信心的薄弱，是造成中國任憑列強蹂躪宰割幾近滅亡的主要原因，因此必須從加強民族意識著手。張君勱採取復古立場，主張必須恢復中國的歷史文化，從過去的光榮中重建民族自信心；而胡適則認為自信心不能建築在歌頌過去的歷史上，而是要經由歷史反省過去的錯誤，從中改造出新的文化。然而無論對於中國過去的歷史文化持肯定或否定的立場，這些學者們在當時共同興起了一場對於中國文化研究的風潮。³⁹³

從蕭友梅對於舊樂的立場可看出，他對於當時民族復興的論調，與胡適有相同的觀點。從他的博士論文以「古代」來概括清代以前的整個中國音樂史開始，即可看到他對於這些「昔人的殘餘腔調」在進化階段中的低階評價，在之後諸多文論中，他也多次以「舊樂」來指稱涵蓋受到西方音樂影響前的全部中國音樂。相對於「古代音樂」，「舊樂」一詞在價值判斷上更是具有負面的否定意涵。雖然蕭友梅肯定舊樂中「中國情思」的價值，給予新音樂民族性的想像，但一直以來他對於「整理國樂」這件工作，只著重在於方法論上的批判，並無太多具體的內容研究。1930年代的民族復興風潮，卻使得蕭友梅必須以更直接的態度來面對關於「舊樂」的各種議題，這或也喚醒他身為音樂史學者的身分，在復興歷史文化的聲浪中，這位身受西方音樂專業訓練的學者，要如何以其所學回應之？1931年發表的〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，顯示出蕭友梅已經開展整理「舊樂」

³⁹³ 參見鄭大華，〈九一八後的民族復興思潮〉，《學術月刊》Vol.38, no.4（2006）：110-117。

歷史的計畫；「舊樂沿革」課程的開授，則是這個計畫的具體實踐，在「復興國樂即是創造中國新音樂」的前提下，1938年的上海音專針對「復興國樂」採取如是的計畫：「從本學期起加設“舊樂沿革”講座，及發動整理舊樂工作，務使學生能充分利用前人之文化遺產，以創造新中國國樂。」³⁹⁴

五、《舊樂沿革》之音樂史觀與方法論

在《舊樂沿革》〈卷頭語〉中，蕭友梅以衛聚賢對於考古目的的闡述為比喻，明白地表達他對於研究「舊樂」的立場：「考古之目的，非為誇揚古國之文明，亦非為崇拜古人之偉大，更非為仿古以做復興之舉。實欲明瞭前途應走之大道。」³⁹⁵蕭友梅將中國音樂的研究等比於考古，或對當時尚存的中國音樂價值有貶抑之嫌，但他的重點在於衛聚賢對於復古的反對立場。蕭友梅認為音樂史研究的目的，「除了要虛心的把我們舊樂的特色找出來之外，也要把它的不進化的原因與事實，一件一件的找出來，教給我們學音樂的同志作參考……將來整理或改進舊樂時，總可以得到一點補助。」³⁹⁶藉著衛聚賢之言，蕭友梅清楚地宣告他摒棄復古主義者挖掘過去光榮的崇古心態，以及博物館式的仿古複製，音樂史的目的，應是對過去音樂歷史的整理與反思，以做為未來發展的基石。從〈卷頭語〉的宣示，讀者或可期待在《舊樂沿革》中，看到蕭友梅對於從歷史中反省的實踐。以下將先由方法論說明蕭友梅對於音樂史寫作的理念。

³⁹⁴ 蕭友梅，〈復興國樂之我見〉，737。

³⁹⁵ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，682。衛聚賢(1889-1990)為民國初年著名考古學者，蕭友梅所引用的段落出自其於1937年出版之《中國考古學史》之序言。參見衛聚賢，〈序〉，《中國考古學史》（上海：商務（1937（民26）），1-2。

³⁹⁶ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，683。

蕭友梅在早期撰寫〈樂學研究法〉時，明確定義了音樂史的研究內容：

音樂史的功課大概分開兩大部：第一是研究傳來的音樂作品的本體，第二是研究關於音樂發達的記載，但是我們研究第二部的時候，要把他裡頭第一部的材料（指傳來的樂曲）先研究過。³⁹⁷

「音樂史首先要研究的是音樂作品本體」，此一主張與葉伯和「考證歷代作品的成績」³⁹⁸如出一轍，是源自於現代西方音樂史以音樂結構為主體的史觀。但可想而知的，如要循著音樂作品本身來編寫中國音樂史，蕭友梅必也將遭遇葉伯和所遇到的相同難題，即是他從博士論文到《舊樂沿革》間不斷提及的，中國古代曲譜不存之問題。

雖然蕭友梅較葉伯和更早由日本學成歸國，但相較於葉伯和積極地為中國音樂編寫歷史，蕭友梅將西方音樂體系之研究視為首要步驟。顯然地，經過這個過

³⁹⁷ 蕭友梅，〈樂學研究法〉，150。蕭友梅使用「“傳來”的音樂作品的本體」、「“傳來”的樂曲」等詞句，筆者認為蕭友梅在此可能只針對“西方傳來的”音樂而論，並非指任何所要研究的音樂對象，例如中國音樂，或許此時蕭友梅也並未想到有研究中國音樂作品本體的可能性。蕭友梅在北大音樂研究會開授的「音樂史」課程，要求修習者需有和聲學之基礎，故該課程應實為西方音樂史，之所以直接以「音樂史」為課程，或只是直接沿用西方音樂史著作之題名，而未考慮國別上的問題。西方自古以來的音樂史著作，在未有其他地區為比較之下，大部分皆直接以「音樂史」為題，就如同中國傳統的各種樂論，亦不會多此一舉在題名加上「中國」兩字。此外，當時中國尚未有任何「中國音樂史」之研究與著作，更遑論成為學校裡的教授課程，即使蕭友梅1938年開授「舊樂沿革」，亦未以「中國音樂史」為課名。1889年《東京音樂學校規則》的課表中，在「音樂史」課程之下，註明「本邦與歐洲音樂史」，足見日本當時已經有本國音樂史之課程內容，然對曾就讀東京音樂學校的蕭友梅而言，「本國音樂史」的概念可能尚未啟發他對於獨立的中國音樂史課程的想法。在「舊樂沿革」開授之前，楊蔭瀏及郭紹虞（時為燕京大學國文系教授）在1936至1937年間於燕京大學講授「中國音樂史」課程，這是目前所知中國音樂院校開授該課程的較早紀錄。然據楊蔭瀏所言，他當時尚未有撰有音樂史相關講義資料，因此授課方式是每堂課舉一個音樂史問題來作專題探討；而郭紹虞的授課方式，楊蔭瀏則如此敘述：「就講雅樂等等，講的都是文學。」因此在此之前，不僅是中國音樂史，甚至中國音樂的研究，或許在當時的高等教育界，還尚未形成一個可進行系統研究與教學的範疇。參見《東京音樂學校規則》，插頁4；袁昱，〈燕京大學音樂系發展歷史與教學研究〉，《天津音樂學院學報（天籟）》，no.1（2012）：99；楊蔭瀏，〈音樂史問題漫談〉，《音樂藝術（上海音樂學院學報）》，no.2（1980）：16。

³⁹⁸ 參見葉伯和，〈總序〉，《中國音樂史》，上卷（成都：著者，1922）：1。

程，蕭友梅更為明瞭，以當時中國音樂研究百廢待舉的狀態，要編寫一部中國音樂史，並非易事，除了對於中國音樂史料與文獻的掌握外，音樂史的架構與內容論述，才是成就一部音樂史的關鍵重點。在〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉中，蕭友梅重述了在《普通樂學》所談論的西方音樂史七個內容項目，顯示他將以同樣的項目，作為中國音樂史的主要構成內容。這七項分別為：

1. 音樂的組織；
2. 樂器的音域與構造法；
3. 樂曲、歌曲的組織；
4. 記音法與樂譜的組織；
5. 音樂理論的變遷；
6. 音樂教育機關與音樂教授法；
7. 音樂家傳記。³⁹⁹

蕭友梅分析西方音樂史的組成內容，將其轉化為結構性的綱目，運用於中國音樂史中，這種方法實有土法煉鋼直接套用之嫌。而他自己也提出此舉之困難所在：「在一千年以前的西方音樂史，也不能全有上列七項的記載，何況音樂不發達的我國？所以在今日想編成一本中國音樂史，是絕對不可能的事。」⁴⁰⁰ 從當代音樂史眼光看來，這幾個項目內容，僅是音樂史中的各種與音樂本體相關的各項理論與事件，十八世紀末以來的西方音樂史的寫作，實則逐漸聚焦於歷史連貫性，以及音樂批評與審美的觀點。或許蕭友梅以為，中國音樂在基本的史料研究上已十分欠缺，更遑論在史觀上的進一步要求；另一方面，亦可能是蕭友梅對於西方音樂進步之信念，使他忽略了西方的音樂史亦有其發展歷程，事實上，十八世紀以前西方的音樂史內容與今日亦相去甚遠。

³⁹⁹ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》，391。該文所列的音樂史七項記載，與1928年出版的《普通樂學》第十章〈音樂發達的梗概〉中列舉的音樂史要素完全相同，然該章內容為西洋音樂史之簡述。參見蕭友梅，〈普通樂學〉，327。

⁴⁰⁰ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，391。

《舊樂沿革》第一章一開始，蕭友梅再次列舉音樂史的內容，但將原本的肯定語詞，縮減為五項以問句所描述的範疇：

1. 樂器的構造與音域如何；
2. 樂曲的組織和作風如何；
3. 樂曲所用的調式如何，音律如何；
4. 音樂家的傳記（由其是作曲家）如何；
5. 對於音樂本身的觀念如何？音樂與人生的關係如何？⁴⁰¹

詞句上的變化透露出蕭友梅在音樂史觀上的些微轉變。後文以開放的字詞「如何」，取代前文每個項目中，對於如「構造法」、「組織」、「教授法」、「傳記」等項目的特定指稱，「如何」一詞包含了更為全面性的狀態與歷程。由此或可見蕭友梅對於當代史觀的進一步展現：歷史的撰述不僅是各種知識、事物的記載與定義，更應是這些相關知識、事物之運作與發展之呈現。

然而蕭友梅亦認知到，以中國音樂當前之狀態，音樂史的研究只能由基本工作開始進行。首先必須要有「正確的眼光」：

把西方的音樂理論、音樂史徹底的研究一下，方才有把握可以達到目的。……我們如果把這些方法都學過之後，再讀本國幾千年來音樂上的記載，比較向來沒有研究過西方音樂的人們，必不至於無頭無緒，並且可以用科學的法子把向來不能解決的問題，有條有理的解說明白。⁴⁰²

進一步闡述蕭友梅的意思，西方音樂方法存在於其音樂理論與音樂史中，要學習西方音樂的方法，即必須要先研究西方音樂理論與音樂史。相對於自然科學與應用科學在學科理論上的普遍性，人文藝術領域的理論，往往與其內容本身有密切之關係，不易抽離成為單純的理論。蕭友梅或亦能藉此為自己辯護，對於西方音樂理論與音樂史的研究與主張，並非是崇洋心態，實是欲藉此習得其方法而運用

⁴⁰¹ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，683。

⁴⁰² 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，391。

於中國音樂。

蕭友梅從西方音樂史中，得出研究音樂史的方法步驟：「想研究音樂史，要先研究其大體，然後分期研究，分類研究，末了，還要把各音樂家的傳記研究。」⁴⁰³然而以中國古代對於音樂記載的忽視，要如何以既有史料建構起這些內容範疇，蕭友梅當時也只能採取如是策略：「在某時代關於某項如果沒有記載時，只可以從略，以保存它的真相。」⁴⁰⁴在〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉中，蕭友梅說道這種概略性的沿革論述，僅是做為整理或改良國樂的參考，並不能稱得上是「中國音樂史」⁴⁰⁵。或許蕭友梅認為在中國音樂經過全面研究之前，無法達成一部完整的中國音樂史，這應也是蕭友梅未以「中國音樂史」為《舊樂沿革》題名之原因。

六、《舊樂沿革》之特色與寫作脈絡

以蕭友梅在第一章列舉音樂史的五項事情來檢視《舊樂沿革》中每個時期的

⁴⁰³ 蕭友梅，〈樂學研究法〉，150。

⁴⁰⁴ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，391-392。蕭友梅此種寧缺勿濫的嚴謹態度，在同年稍早發表的〈對於大同樂會仿造舊樂器的我見〉中亦有所陳述：

假如[仿造樂器]目的專在乎考古，那麼每仿造一種古樂器，應該把他的歷史，所採用圖譜的根據，由仿造者詳細加以說明，方才有歷史上的價值。對於考訂未完或製造法完全失傳的樂器，最好是暫時擱起來，留待別人再去研究。若單憑一個人的臆度，作出種種歷史上所無的樂器，恐怕以訛傳訛，完全失了本來的真面目。孔子說“知之為知之，不知為不知，是知也。”這三句話，我認為可以做我們研究學問的原則。

蕭友梅，〈對於大同樂會擬仿造舊樂器的我見〉，390。文中蕭友梅批評大同樂會仿造古樂，在目的與方法上皆未能闡明，顯然他完全不認同這種不科學的“整理國樂”的方式。〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉作於該文稍後，其或可能是蕭友梅憂慮未識者，如大同樂會仿造古樂般扭曲中國音樂史，造成更複雜的錯誤，故著文略述中國音樂史之梗概，並強調音樂史之原則。而「整理或改良國樂參考」的著文目的，更是明顯地可能針對大同樂會所持“整理國樂”之旗號而來。

⁴⁰⁵ 參見蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，391。

內容，可以發現在「樂曲」、「樂器」與「樂隊」等三個項目是論述最多的部分。這三個部分事實上得力於蕭友梅自己的博士論文。是蕭友梅以博士論文為《舊樂沿革》之基礎，擴大架構編寫之，因此關於樂器、樂曲以及中古時代的樂隊的資料十分豐富，但與博士論文不盡相同。⁴⁰⁶ 博士論文是以樂隊與樂器為主題，且是以歐洲學者為對象的德文著述，因此對於文獻中所記載每個朝代的雅俗樂隊編制、樂器、樂曲，皆盡其詳盡地說明；這些項目內容在《舊樂沿革》中，並沒有太大的更動，只是將樂隊編制與樂曲的說明，縮減為條列式綱要，樂器的解說亦較為簡短，基本上仍維持列舉式的資料型態。但在其他部分，蕭友梅進行諸多更動與補充，這些部分是他自 1920 年返國後，二十年來對於中國音樂更進一步的認識與思考，同時也反映出這段期間中國音樂研究的變化與發展。

（一）歷史分期的調整

蕭友梅對於《舊樂沿革》的中國音樂史分期，與博士論文一樣，採用西方歷史分期的三段分法，將中國音樂史分為上古、中古、近古三個時期，上古包含了「周代以前」及「周代」，中古分為「漢晉」及「南北朝、隋、唐、五代」兩個部分，近古包含宋朝與其後的元明清兩部分，清朝則僅論至乾隆時期，呼應之前「中國音樂近三百年無變化」的主張。不同於博士論文，以西方音樂進化的觀點來對照中國音樂史的發展階段，《舊樂沿革》回歸中國音樂史自身的脈絡，或更明確地說，是以中國通史的脈絡，來劃分音樂通史的時期。這個轉變，除了有可

⁴⁰⁶ 蕭友梅在〈本部留德學生蕭友梅學業成績報告及請予研究期一年理由書〉中，規畫了返國後要出版的一系列的音樂書籍，包括「泰西音樂史略」、「中國音樂史略」、「西樂和聲系統」、「曲體學」、「對位法」、「人類學綱要」等。參見汪樸，〈喚醒沉睡史料 還原先輩全貌——從發現蕭友梅留德期間的一篇報告說起〉，41。其中「中國音樂史略」的規劃，應當是以博士論文為本。雖然蕭友梅遲至 1938 年才完成《舊樂沿革》，但仍維持當初以博士論文為本的想法。

能是因應寫作對象之不同外，亦反映出當時中國史界對於中國通史分期方法的直接影響，更代表了蕭友梅對於中國音樂史觀點的改變，呼應〈卷頭語〉中「音樂史也就是文化史的一部分」主張。⁴⁰⁷

表一列出蕭友梅在博士論文、《普通樂學》及《舊樂沿革》中，對於中西音樂史分期之對照，由此可以看出他在音樂史分期上的觀念轉變。

表四、蕭友梅文論中關於中西音樂史分期對照

分期	《十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究》(博士論文, 1916)	《普通樂學》(1928) [西方]〈音樂發達的梗概〉	《舊樂沿革》(1938)
上古	太古時代 約公元前 3000—公元前 1122 年	至八世紀止	周代以前 民國前 4608—3034 年 (2697B.C.-1123B.C.)
	周朝 公元前 1122 年—公元前 220 年		周代 民國前 3033—2133 年 (1122B.C.-222B.C.)
	秦漢魏晉南北朝 公元前 221 年—公元 588 年		
中古	隋唐宋元明清 公元 589—1700 年	九世紀到十三世紀	漢晉 民國前 2117—1458 年 (208B.C.-453A.D.) 南北朝、隋、唐、五代 民國前 1458—953 年 (453 A.D.-958 A.D.)
近古		十四世紀到十八世紀中葉	宋元明清至乾隆末年 民國前 952—117 年 (959 A.D.-1794 A.D.)
新時代		十八世紀中葉以後	

⁴⁰⁷上古、中古、近古的三分法，源自文藝復興時代歐洲對於中古時期的界定，進而前後衍生出上古與近古時期，成為歐洲史學界慣用的分期方法；中國通史的三分法，最早是由日本學者所提出，進而傳入中國，而廣為中國史學界所使用。二十世紀初由中國學者所述的中國通史，如夏增佑、章蕞、王桐齡、金兆豐等人之通史著作，皆採用上古、中古、近古之分期法，部分採用四分法者，除了前面三個時期外，另加上近世，將當時未完成正史編纂的清代時期另外區分出來。這些著作對於將中國通史區分為三個時期皆有大約的共識，上古時期為周朝及之前，中古時期之起迄分歧較大，但原則上仍是以漢唐為主，近古時期則多自宋代開始，直至清代，或接續近世時期。蕭友梅的分期基本上亦依循此一原則。參見劉林海，〈“中世紀”的建構與解構——兼論中國世界中世紀史理論與實踐的困境〉，《世界歷史》，no.5 (2012)：93-102；尚小明，〈由“分期”到“斷代”史——民國時期大學“中國通史”講授體系之演變〉，《史學集刊》，no.1 (2011)：56-68；楊蔭瀏，《中國音樂史綱》(台北：樂韻，2004 (民 93))，23。

（二）由雅樂轉俗樂的進步觀點

在博士論文中，蕭友梅用一章的篇幅簡述隋唐至清代的祭祀音樂，即雅樂。雖然文中多次說明此時期的音樂發展主要在於世俗音樂而非祭祀音樂⁴⁰⁸，但或因歷代樂志中對於祭祀音樂的記載十分詳細，故蕭友梅仍以相當篇幅呈現之。《舊樂沿革》中關於這個時期的雅樂論述，則只保留了隋唐時期兩套雅樂名稱，宋代以後更是完全不論雅樂。如此確立了該書在中古時期之後，以世俗音樂發展為主體的論述脈絡。在中古時期的結論中，蕭友梅引用許之衡關於雅樂「拖音法」及俗樂「轉腔法」之風格論點，說明中國音樂史自周代以來俗樂漸興雅樂漸衰之趨勢⁴⁰⁹，並得出此結論：

人們的聽官雖然比較其它官能稍微帶些保守性，但還是喜歡新鮮的，求進步的，所以由周末至於隋唐，音樂日趨於世俗化—換一句話說，就是節奏與曲調日漸要求有變化—是一定不易之理。⁴¹⁰

在蕭友梅的諸多文論中，屢屢強調中國音樂未進化至複音音樂，以及在和聲與記譜的發展、音樂教育上的落後，但相較於王光祈在《歐洲音樂進化論》中，直接指出西方音樂的進化階段，蕭友梅並未曾明確談論歐洲音樂進化的具體階

⁴⁰⁸ 蕭友梅於該章論及隋朝雅樂時說明：「隋朝對於音樂的愛好是更多的傾向於世俗音樂的」；在唐朝的部分則接著說明：「唐朝的統治者特別重視世俗音樂。因此這一時期郊祀樂隊……不受重視，甚至於那些歷史學家都忘記了點明吹奏樂器的數目」；該章最後蕭友梅則直接述明：「中國作曲的發展卻不是寄託在郊祀音樂而是寄託在世俗音樂之上。」蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究〉，65-66。

⁴⁰⁹ 許之衡認為雅樂與俗樂之差異是在於音樂風格之不同，雅樂所用之「拖音法」，每字拖長其音而少變音，俗樂「轉腔法」則如崑腔之法，一字多音，甚至無字處亦用複音。他從雅樂覆亡的角度，將周代至清代雅俗音樂興衰之變遷，分成九個時代分別論述之，而腔調由簡入繁之轉變，則是此一衰變在音樂本體上的呈現，蕭友梅於《舊樂沿革》中亦採用其部份論述內容。參見許之衡，《中國音樂小史》，臺一版（台北：商務，1968（民57）），15-36。

⁴¹⁰ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，712。

段、條件及內容。但從上面的引文，或可隱約地窺見他對於音樂進步的看法。蕭友梅將中國音樂從雅樂轉向俗樂的發展，歸因於人類聽覺的進步要求：新鮮，即是「節奏與曲調日漸要求有變化」，而且是如「轉腔法」般趨向複雜的變化。蕭友梅在此略過當時西方音樂所持「音樂從簡單的單音音樂發展為複雜的複音音樂」的進化觀點，而直接從更生理性的人類聽覺進化，來解釋音樂史上的發展與轉變，認為人類在音樂上的聽覺需求，是以由簡入繁方向在進化，而這一需求，促使音樂型態的發展亦日漸繁複。此一進化論的觀點，則似乎更趨向最初的生物進化論。

達爾文(Charles Darwin, 1809-1882)於 1859 年發表《物種起源》(*The Origin of Species*, 1859)後，斯賓塞(Herbert Spencer, 1820-1903)隨即將其中原本屬於生物學範疇的進化論觀點，用於解釋人類社會的發展歷史，將人類社會視為一個進化的有機體，此一觀點隨即迅速地在人文社會學科中造成廣泛的影響。斯賓塞的社會進化觀點，影響了當時諸如羅伯森(John Frederick Rowbotham, 1854-1925)、帕里(C. Hubert H. Parry, 1848-1918)等人的音樂史觀，他們認為音樂的發展歷史，不應只是人類與事件的編年史，音樂做為一個有機體發展，其進化的原則就如生物的演化般，是一連串由簡入繁的過程。進化論在音樂史上的影響，反映在不同層面上：羅伯森主張樂器發展的三階段：鼓、管、弦，是以其製造及使用的難度為依據；他認為聲樂最早是由一個音開始，進而逐漸擴增音階，他並以南美洲的原住民音樂做為原始音樂之例證，這亦是比較音樂學在當時的主要研究型態；帕里將進化的討論對象，由音樂結構本身擴及人類的音樂經驗與活動，論及人類在音樂美感上的進化，此點則與蕭友梅提及的聽覺需求論點相似。⁴¹¹ 巴特卡(Richard

⁴¹¹ 羅伯森的音樂史著作 *A history of music* 共三冊，出版於 1885 年至 1887 年間，帕里的 *The*

Batka, 1868-1922) 則於 1909 年出版的三冊音樂通史 *Allgemeine Geschichte der Musik*，則明確地將音樂史時期，以結構變化分為單音音樂、複音音樂、主音音樂三個階段，將音樂結構之進化做為音樂史發展的主軸。⁴¹² 除了來自西方音樂史中進化論的史觀外，20 世紀初經由嚴復的翻譯與詮釋，而流行於中國知識份子間的《天演論》，對蕭友梅由簡入繁進化的觀點，或也發揮了部分的影響。⁴¹³

蕭友梅以前的諸本中國音樂史著作中，雖對於俗樂亦多有談論，如蕭友梅所引用的許之衡雅樂「脫音法」與俗樂「轉腔法」概念，直接定義雅樂與俗樂在音樂特徵上最大的區別，但許之衡在區分之餘並未轉變以雅樂為尊的史觀，而蕭友梅般肯定俗樂為進步之發展，則翻轉了中國音樂長久以來以雅樂為宗的退步論史觀。但蕭友梅的音樂進步談論亦僅點到為止，他在此談論雅俗轉變的進步，是為強調中國儒生的泥古思想，阻礙中國音樂的自然進化。但此點亦可成為蕭友梅用以宣揚西方音樂方法之說明，即中國音樂雖落後於西方音樂千年，但亦是循著由簡入繁的進化趨勢發展，因此西方朝複音音樂及和聲發展的方向，應也是中國音樂進化必然行經之途徑，如此更符應了他以西方音樂師的主張。

evolution of the art of music 則出版於 1893 年，兩者皆出版於倫敦。關此二人應用斯賓塞觀點的音樂史進化論述，請參見 Warren Dwight Allen, *Philosophies of music history: a study of general histories of music 1600-1960* (New York: Dover, 1962), 110-115.

⁴¹² 參見 Richard Batka, *Geschichte der Musik*, 3 v. (Stuttgart: Carl Grüninger (Klett & Hartmann), 1909, 1910, 1915.

⁴¹³ 嚴復於 1898 年將赫胥黎(Thomas Henry Huxley, 1825-1895)的論文集 *Evolution and ethics and other essays* (1895)翻譯成《天演論》，雖然譯文中參雜許多個人觀點，但在二十世紀初對中國各界皆有極大的影響，其中「優勝劣敗，適者生存」之語，更成為中國民族救亡圖存之警訊。蕭友梅於當時或亦讀過該書，認知到「物變所趨，皆由簡入繁，由微聲著，運常然也，會乃大異」的進化原則。參見赫胥黎(Thomas Henry Huxley)，《天演論》，嚴復譯，臺一版（台北：商務，1969（民 58）），4；王文仁，〈嚴復與天演論的接受、翻譯與轉化〉，《成大中文學報》，no.21（2008）：155-156。

（三）音樂教育制度與傳承問題

在博士論文第二章一開始，蕭友梅引用《周禮》與《禮記》之內容，詳細介紹周代樂官及音樂教育，篇幅遠超過之後談論樂隊及樂曲。《舊樂沿革》〈周代的樂官制度與音樂教育〉⁴¹⁴一節，內容則與博士論文中此部分內容幾乎相同。蕭友梅在該章一開始便說明：「周朝關於音樂的記載，最顯著的有兩件事：第一，是樂官的制度；第二，是關於音樂的教育與種種的規定」，西方學者亦驚嘆於周朝的政治制度，認為周朝是中國第一個黃金時代。⁴¹⁵這也解釋了博士論文中大篇幅談論樂官與音樂教育的原因。在《舊樂沿革》中，蕭友梅補充了《樂記》中談論音樂與道德的關係，強調周朝的音樂教育事實上「並不注重音樂的本身……所著重的，還是在乎涵養德性」⁴¹⁶，這也成為周代雅樂無法傳承的原因之一。

蕭友梅在該章最後展現出音樂史撰寫的反思態度，他自問道：周朝如此重視音樂之制度與教育，但為何此時期的音樂，除了少數樂器型制外，曲譜無一留存？除了前述君主視音樂為禮儀之附屬之因外，盲人樂師口傳心授的傳習方式，以及音樂教育僅限於貴族等因素，皆是其原因。蕭友梅對於周代音樂制度與教育的論述，相較於當時或是其後的中國音樂史著作，在內容上更為詳盡，展現出他對於音樂教育制度的特別重視。

隋唐時代的樂工制度亦是蕭友梅特別要舉出的範例。蕭友梅在博士論文中論

⁴¹⁴ 《舊樂沿革》手稿中有〈周代的樂官制度與音樂教育〉項目，但沒有內容文字，全集編者以〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉中同一標題的第二章補充之，以寫作方式來看，筆者推估蕭友梅原亦應是要直接採用該文內容為之。為行文之順暢，本文於此直接將其視為《舊樂沿革》之內容談論之，特於此註明。

⁴¹⁵ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，393。

⁴¹⁶ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，396。

及唐代教坊之規模，以「音樂學院」⁴¹⁷ 比喻之。《舊樂沿革》中，蕭友梅則更詳細分述隋唐時期的樂工制度，他節錄《隋書》與新舊《唐書》中關於樂工規模與演出排場之內容，強調由於隋唐時代宮廷中龐大的樂工編制，造就出燕樂的極盛時期。但蕭友梅刪掉以「音樂學院」比喻教坊的文字，也未如周代樂制般詳細說明教坊的制度。其因在於，經過多年的音樂教育實踐，蕭友梅此時對於音樂教育有更深入且具體的認知，故而改稱教坊制度算不上是正式的音樂教育，「是斷不能令音樂做有系統的學習的」。⁴¹⁸ 他批評道：「隋唐的訓練樂工太過偏於技術方面，對於樂工應有的普通常識完全不加以注意，只求技藝學好，就可上台表演，所以當時的樂譜完全沒有流傳下來。」⁴¹⁹ 誠然唐代教坊以提供宮廷燕樂為目的，原本就非如周代成均之高等教育，由此亦可以看到，周代完美的音樂教育制度是禮樂思想下的附屬產物，伴隨著雅樂制度的發展而興起，亦隨著雅樂的沒落而消失。但蕭友梅在此更反過來關注曲譜流傳的根本問題。他認為可能因樂工素質低落，無法了解並使用記譜方法，或是此時俗樂所採用的工尺記譜⁴²⁰，在傳統士大夫眼中仍屬鄭聲之類的俗事，因此即使貴為君主所譜的遣興之作，此種樂工階級使用的記號，仍不配出現在史籍記載中。因此在最後，他仍舊向這些士大夫們追

⁴¹⁷ 「教坊不僅領導世俗音樂的演出，它還要教授生徒，因此左右教坊簡直可以看做“音樂學院”（照字面看教坊的含意也是“教育機關”）。」蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究〉，71。「音樂學院」為廖輔叔之翻譯，德文原文未見，參考蕭友梅當時就讀的萊比錫音樂院（Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig）校名，筆者推測蕭友梅應是用 Konservatorium der Musik 一詞。

⁴¹⁸ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，727。

⁴¹⁹ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，711。

⁴²⁰ 蕭友梅原文為「我們相信工尺譜在隋唐時候已經使用過了」，故此為其推測之詞，在稍後〈樂譜的演進〉一節，蕭友梅有所解釋：「【工尺字譜】大概係在隋唐時所發明，但在歷史上頭一次在《遼史·樂志》才有記載……按：遼之大樂，是唐之遺聲，因此推測工尺字譜起於唐時。」蕭友梅，〈舊樂沿革〉，711、715。

究歷史的責任：「儒家太過泥古，動不動罵為鄭聲……隋唐兩代俗樂未能流傳下來，士大夫們也應當負一部分摧殘的責任。」⁴²¹

(四) 古代樂譜之研究與譯譜

觀蕭友梅對於雅樂與燕樂的論述，他最關心的問題在於曲譜的欠缺，因為音樂史首要在於研究音樂作品的本體，缺少實際音樂作品內容，便難據以談論音樂史。在博士論文中，蕭友梅以朱載堉的《旋宮合樂譜》及《鄉飲詩樂譜》權為周代音樂之譜例⁴²²，但該段落大部分聚焦於中國各種記譜法之解說。或許是因寫作對象為外國人，因此需要特別說明。蕭友梅在《舊樂沿革》中不僅仍關注記譜法，還將〈樂譜的演進〉獨立成一節。在此之前的中國音樂史著作，將記譜法譜視為音樂史基本項目的，只有以西方音樂史方法寫作的葉伯和與王光祈，葉伯和在各時期皆有小段介紹記譜方法，而王光祈則是以〈樂譜之進化〉做專史論述。

〈樂譜的演進〉一節除了採用博士論文內容外，實則部分參考了王光祈的專論，但內容討論不若王光祈深入。特別的是，在逐項簡介六種記譜法後，蕭友梅接著以相當的篇幅談論《九宮大成》曲譜，才突顯出其論樂譜的主要目的：「我

⁴²¹ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，712。

⁴²² 蕭友梅依據《旋宮合樂譜》最後註明「陝西西安府學中有前代石經作關雎五章今從之」之句，認為這雖不是周朝的原始曲譜，但卻是朱載堉的「準確複製」，做為授課解說旋宮之用。朱載堉《樂律全書》中所載的各種古樂譜，今被認定是朱載堉的擬古之作，而他自己也在《樂學新說》裡說道：「借今樂明古樂不亦可乎？……用旋宮法擬造新譜，始後世為樂律之學者觀之，深信古樂見存，未嘗失傳也！」故《旋宮合樂譜》做為授課之用為真，但應非準確複製之古樂。或也因此蕭友梅之後在《舊樂沿革》說明律呂字譜時，捨原博士論文使用之朱載堉曲譜，改採朱熹《儀禮經傳通解》中的《風雅十二詩譜》，以及姜夔《白石道人歌曲》中的《越九歌》。參見蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究〉，57；蕭友梅，〈舊樂沿革〉，712-713；戴念祖，〈天潢真人朱載堉〉（鄭州市：大象，2008（民97））：190-194；吳志武，〈朱載堉的鄉飲詩樂譜研究——為紀念朱載堉誕辰470周年而作〉，《天津音樂學院學報（天籟）》第1期（2007）：51-60；〔明〕朱載堉，《樂律全書》，《文淵閣四庫全書電子版》，卷30，〈旋宮合樂譜〉，51。

們如想知道宋以後的作品的風味如何，非從事翻譯此書不可。」這正顯露他在〈九宮大成所用的音階〉中所主張的，對於記譜法的研究，旨在科學地、正確地翻譯古譜，而這也是他與王光祈在記譜法研究上的共同立場。⁴²³

值得注意的是，王光祈《中國音樂史》全本皆為個別的專史，故以一章專門討論記譜法的歷史。然《舊樂沿革》是一般音樂通史的型態，卻未像葉伯和一樣，將樂譜討論分散於各時期中，而是集中置於「近古時代」的第一節，似乎暴露出因內容的拼湊而對歷時性論述結構的破壞。但這亦或可能是蕭友梅與西方記譜法歷史比較後的結果。在〈樂譜的演進〉一節，蕭友梅首先即說明：「講到樂譜，無論中西在古代，總是用字記譜。歐洲自 Guido⁴²⁴（民前約 1000 年）發明五線之後，記譜法才開始了一個新的紀元」；⁴²⁵ 而「近古時代」時代自宋朝開始，則始於民前 952 年，蕭友梅在此特意註明兩者在時間上的相近。桂多在西洋音樂史之重要性，在於唱名法及線譜的發明，奠定了西方音樂的記譜系統基礎，對於日後西方音樂的發展有關鍵性的影響。蕭友梅在此的編排，落實了他自己所強調的觀點：中國音樂史需要與西方音樂史相對照，方能呈現音樂進化之階段。因此，與中國音樂史「近古時代」開始時間相對照的西方音樂史進程——線譜的發明，即成為該時代的首要對照項目。

此外，雖然中國各種記譜法的發明時間，皆可推至宋代以前，或至遲於宋代

⁴²³ 王光祈《中國音樂史》中的〈樂譜之進化〉一章，源自於 1929 年發表的〈譯譜之研究〉，該文第一節即說明譯譜之必要性，顯見王光祈的記譜法研究，可說與蕭友梅有同樣的目的。〈譯譜之研究〉原刊載於 1929 年《中華教育界》第 17 卷第 10 期。參見王光祈，〈譯譜之研究〉，《王光祈文集·第一輯 音樂卷（上）》（成都：四川音樂院，2009（民 98）），303-304。

⁴²⁴ 桂多(Guido d'Arezzo, c. 995-after 1033)。

⁴²⁵ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，712。

就已出現，但在《敦煌琵琶譜》確定年代之前，一般認為中國最早的存世樂譜是宋代的《白石道人歌曲》，而蕭友梅在記譜法中所採用的譜例與論述，包括姜夔、張炎、《宋史》、《遼史》等史料，皆為宋朝以後之記載，反映出中國音樂史上關於記譜法的記載論，大多始於宋朝，這亦可能是蕭友梅將記譜法一節置於此處的原因之一。

（五）樂律與戲曲音樂部分的引用及其侷限

從蕭友梅對音樂史內容的論述來看，《舊樂沿革》在編寫之初，蕭友梅即對其內容架構有所設定，而後分別編寫各項目之內容，然或因成書倉促，或個人能力之限，實際上並未能按其架構之規畫，進行全面的系統性編排。《舊樂沿革》的內容除了直接採用其博士論文兼以擴大論述外，也新增了一些獨立的專題，例如周代〈音樂哲學〉、〈理論上的八十四調與唐代俗樂之二十八調〉⁴²⁶、〈鍵盤樂器輸入中國考〉⁴²⁷等，做為各時期的重要特色。但中國數千年的音樂發展，涉及之面向何其廣大，以蕭友梅個人之力，確難以達成其理想中的全面性規劃架構。所幸，在《舊樂沿革》編寫之時，中國音樂史之研究經十數年之發展，已略有累積，因此，蕭友梅在書中亦部分引用了這些研究成果，其中最主要者為王光祈與許之衡的中國音樂史著作。

⁴²⁶ 該節內容乃由〈古今中西音階概說〉中「中國的八十四調說」、「名目繁多的八十四調」兩節修訂而成。參見蕭友梅，〈古今中西音階概說〉，352-363。

⁴²⁷ 蕭友梅在〈近古時代〉中特闢一節題為〈鍵盤樂器輸入中國考〉，描寫鍵盤樂器、鋼琴及五線譜於元、明、清初等各時期多次被傳入中國，但卻不受宮廷重視或僅保留於宮廷之中。故因中國對於音樂之不重視，而喪失了大量傳播的機會。該文內容與1939年發表於《林鐘》的同名論文內容完全相同，故《全集》於〈舊樂沿革〉中僅存該目不錄內容。參見蕭友梅，〈鍵盤樂器輸入中國考〉，《蕭友梅全集·第一集 文論專著卷》，739-741。

《舊樂沿革》中，樂律部分在書中所佔文字篇幅極少，然內容卻可說十分豐富，因為書中大部分的樂律論述皆來自王光祈《中國音樂史》〈律之起源〉與〈律之進化〉兩章之內容。⁴²⁸ 蕭友梅將王光祈書中所論從京房到朱載堉的八種樂律理論，皆編入《舊樂沿革》中的樂律項目，書中僅列條目，後註明參考王光祈之著作，自己僅另外撰寫王光祈書中未論及的荀勗笛律與康熙十四律。樂律部分的引用，是《舊樂沿革》全書中唯一全部直接引用他人著作的項目。蕭友梅之所以沒有另行撰述，除可能是因忙於教務未得空閒投入樂律研究外，王光祈在樂律論述上展現的成果，亦應是讓蕭友梅欣然引用的主要原因。王光祈從比較音樂學的分析觀點，詳細考察歷代律制，並進行實際的科學檢測，這部分的工夫與成就，已超越之前各種只依據史料文獻做字面解釋、結果愈益混亂的樂律舊著，也為中國音樂史的研究奠定了樂律論述的發展基礎。⁴²⁹ 對蕭友梅而言，這應是他在當時的中國音樂的各種論述中，少數能夠認同的科學方法之研究。

除了王光祈的《中國音樂史》外，蕭友梅亦在論樂曲與戲曲時，引用了許之衡的《中國音樂小史》。《舊樂沿革》全書最後一節論〈唐宋以來樂曲與劇樂的特點〉，即是民間歌曲與戲曲。這部分在蕭友梅的博士論文中未見討論，但文中曾強調戲曲音樂在宋代以後成為中國音樂發展的主要類型。因此蕭友梅在《舊樂沿革》最後一節談論民間音樂與戲曲，顯見他將戲曲音樂做為近古時期之重要音樂

⁴²⁸ 蕭友梅在書中標有王光祈《中國音樂史》的參看頁碼：司馬遷、《淮南子》、《前漢書》、《後漢書》律曆志及鄭玄月令注所載十二律求法，參看王著 29-38 頁（「律之起源」章）；京房六十律、錢樂之三百六十律、何承天之時二平均律，參看王著 66-74 頁（以下皆為「律之進化」章）；梁武帝（蕭衍）的四通十二笛、隋代劉焯的十二等差律、後周王樸的純正音階律，參看王著 74-85 頁；宋蔡元定（民前 777-714）的十八律論、明朱載堉十二平均律（民前 328-316，萬曆十二至廿四年），參看王著 85-97 頁。另請參見王光祈，《中國音樂史》（上海：中華書局，1934（民 23））。

⁴²⁹ 關於王光祈《中國音樂史》關於樂律的論述，請參考本文第五章〈音樂學觀點下的中國音樂史—王光祈《中國音樂史》〉，236-238。

類型之一。

在此之前的其他中國音樂史著作中，並未有關於戲曲歷史的系統性論述。鄭觀文在其《中國音樂史》〈現存樂體〉一節中，詳細介紹了當前尚存之戲曲與方音共十七種，⁴³⁰ 但僅就其型態做略述，並未論及歷史之源流與變遷。許之衡的《中國音樂小史》在最後部分，以四章的篇幅談論自唐代至明清的樂曲內容，引述各種文獻，呈現唐以來各種樂曲與戲曲腔調之類別、型態與轉變，論述較為詳細而全面。

〈唐宋以來樂曲與劇樂的特點〉之題名，或即是來自於許之衡這四章所包含的時代與樂類範疇。但蕭友梅就《中國音樂小史》後四章所談論的詳細內容，只引用了關於唐代「和聲」⁴³¹ 的概念。他主要是擷取許之衡在各章最後所作的結論，以條列的方式，做為《舊樂沿革》〈唐宋以來樂曲與劇樂的特點〉的主要內容。在《舊樂沿革》的整體架構編排中，如此簡單的條列內容，顯得突兀而草率。

蕭友梅只取結論而不引用其中的論述內容，或是因為許之衡逐條擺列史料文獻的傳統寫作方式，實未能符合科學研究精神。以戲曲在中國數百年的興盛，當時除了各種曲譜之外，卻鮮有關於戲曲史的系統性著作。王國維 1915 年出版《宋元戲曲史》，在其後的數十年間，一直是談論戲曲史的少數的參考著作之一。而《中國音樂小史》本來即為授課講義，其重點式整理的撰述方式，相較於《宋元戲曲史》在考據溯源上的長篇大論，應更符合《舊樂沿革》所要參考與引用的需

⁴³⁰ 參見鄭觀文，《中國音樂史》，〈附編上〉，10-17。

⁴³¹ 此「和聲」非西方音樂和聲之概念，蕭友梅文中說明「所謂“和聲”，於句末或半句末加小過門，或疊唱句末三字，免至有過於單調之感。」蕭友梅會在諸多民間樂歌戲曲的內容中，單就此概念特別說明，或是與「和聲」這一個詞於中西音樂史上之意涵有關。參見蕭友梅，〈舊樂沿革〉，726。

求。

蕭友梅在博士論文中即非常肯定宋元戲曲的價值，並引用王國維《宋元戲曲史》之內容，在介紹樂隊的論述脈絡中，硬是插入一段「金元歌劇音樂的結構」。他認為戲曲音樂自宋代以來逐漸興盛，在中國音樂史上有其重要性，也而他在博士論文中亦自述道：「我本人將來也頗有志於這樣的工作」。⁴³² 在蕭友梅返國後的在幾篇文論中，皆曾強調《九宮大成》曲譜之重要性，並實際研究各調式與翻譯樂譜之問題。可見他了解到，無論對於中國音樂的評價如何，戲曲音樂都是中國音樂史研究的主要項目。

然而，以蕭友梅對於戲曲音樂研究之重視，為何在《舊樂沿革》中僅簡單地引用條列式的內容？蕭友梅認為，唐宋以來的樂曲從來沒有系統性的記載，直到《九宮大成》曲譜及《納書楹曲譜》編成後，方有跡可循。或許蕭友梅不願在曲譜研究未完全的情況下，只就片面的文獻記載來撰述成史，故只能先「從略，以保存真相」。然而在要求史料文獻需進行詳實的研究與考證之時，蕭友梅對於明代以來曲譜與音樂實踐皆尚存的崑曲，卻又直接地給予復面的歷史評斷：

自從崑曲產生後，曲譜記法逐漸嚴密，可惜一般文人不知用音樂來幫助詞句的表情，反以字音平上去入為主體，而令樂工依照四聲填譜，結果常教詞句失去輕重律的所在，而又不能表出其應表之情來……所以崑曲雖然記譜法比較細密，詞句高雅，但因為表情不得宜，結果終受社會的淘汰了。⁴³³

崑曲於當時雖早已被後來崛起的西皮二黃取代，但自晚清以來，它的古典特性被轉化成藝術價值，成為知識分子對於中國戲曲所追求的理想藝術境地。北大音樂研究會即曾邀請吳梅開授崑曲課程，而《舊樂沿革》中所引用的幾位著者中，許

⁴³² 蕭友梅，〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史與研究〉，76。

⁴³³ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，726。

之衡、童斐皆以崑曲見長，王光祈更是以崑曲研究為博士論文，難道蕭友梅並不認同崑曲與宋元曲譜在歷史上有同樣的研究價值？

蕭友梅在戲曲音樂部分論述的不足與矛盾，有其根本的關鍵問題，即是他對於戲曲音樂實務的有限瞭解與經驗。從音樂史學家的角度觀之，宋元戲曲因時代久遠，所能留存下來之資料十分有限，諸多研究皆關注其形制與曲譜之考證；而崑曲於當時雖已沉寂，但其型制曲譜仍存在於實際的音樂活動中，相關的論述話題多為屬於音樂實踐的詞句聲腔運用之法。故而文獻考證及歷史研究的論述方法，在崑曲主要的研究論題上，並未能有所發揮。蕭友梅對於音樂歷史文獻的考證與整理，自有其專業觀點，但在中國音樂實踐經驗上卻顯得不足，因此對於這些尚存的音樂類型，竟也顯現出古代史家崇古抑今的態度，予以貶斥及忽略。而他以西方藝術歌曲的觀點，將崑曲最講求的字音格律，貶抑為不合表情展現的負面因素，顯然並未切中其要點，並暴露出他以西方觀點評判中國音樂的扭曲與偏見。⁴³⁴

《舊樂沿革》雖然試圖要從音樂研究與音樂史論述上，突破傳統音樂觀的限制，對中國音樂採取更為開放、科學的觀察視角，但由於蕭友梅在音樂實務經驗的缺乏，以及引用文獻上的限制，幾乎完全無法掌握該書在近代音樂方面的具體敘述，在二十世紀初期的諸本中國音樂史著作中，最顯薄弱，為該書一大缺憾。

⁴³⁴ 以蕭友梅對於中戲曲有限的了解及文獻掌握之狀態，筆者認為他對於崑曲的貶抑，亦有可能是受到王國維《宋元戲曲史》的影響。王國維於該書中批評明代以後之雜劇，為求符合格律，而失去元雜劇之自然生氣，不足以論之。此觀點與蕭友梅對於崑曲之批評相符。若此，可以顯見蕭友梅對於戲曲價值之判斷，來自於王國維，而王國維對於戲曲史之論述，乃是從文學史的觀念論之。因此，此蕭友梅固然應有崑曲的相關聽覺經驗，但對於其音樂實質內涵的了解程度，恐怕頗令人質疑。參見王國維，《宋元戲曲史》（上海：商務，1915（民4）），161；黃仕忠，〈王國維《宋元戲曲史》的再評價〉，《中正大學中文學術年刊》，no.16（2010）：252-255。

而蕭友梅對於中國音樂的一貫批評態度，應也有部分原因可以歸究於此。⁴³⁵

結語：做為反省的中國音樂史

《舊樂沿革》全書的結論，充分展現出蕭友梅以反省為出發點的音樂史研究

態度：

細觀以上各點我們可以得到幾種教訓，就是：（一）想音樂的興盛非有正式音樂教育機關不可，像教坊那種制度是斷不能令音樂做有系統的學習的。（二）想音樂普及必須從中、小學入手，才易培養成一個的音樂基礎。（三）想得到良好的音樂教員，必須在音樂院或音樂師範科時教以適當的音樂理論、優良的技術與豐富的常識。（四）想音樂深入於民眾，必須常舉行各種公開演奏會、大合唱、音樂比賽及多發刊音樂刊物。（五）想得到特殊的作曲或技術人才，必須注意培養音樂天才，不要教它們耽擱了光陰。（六）想得到超等的音樂作品，需常用懸賞徵求之法。⁴³⁶

這六點與其說是歸結《舊樂沿革》全書之結論，更像是上海音專的治校理念與實績，反映出蕭友梅以中國音樂史的反思，來支撐他的音樂教育與辦學理念的企圖。

以結論觀之，蕭友梅花費心力編寫的《舊樂沿革》，最後呈現出來的面貌是：

中國歷代音樂興盛的各種傳承與變化，事實上仍是一個久未進化的陳舊系統，從

⁴³⁵ 相較於鄭覲文、童斐、許之衡等人深厚的中國音樂背景，蕭友梅對於當時仍留存的中國音樂所知甚少，即使是後來接受西方音樂教育的葉伯和、王光祈，幼時也曾學習中國絲竹，而蕭友梅自小在澳門接觸西方音樂與教育，對於中國音樂實踐之認識恐怕皆不及前述幾位。劉靖之即認為蕭友梅對於中國音樂的貶抑，源自於其自小接受西方音樂的背景，對於中國音樂接觸較少，因此只看到西方音樂的發達，但卻無法理解中國音樂的精髓；鄭祖襄亦認為「蕭友梅缺少中國音樂的實踐能力……他對於中國音樂的認識主要是在古代文獻的知識和理論範圍之內」。參見劉靖之，〈蕭友梅的音樂思想與賞踐〉，《劉靖之談樂》（台北：樂韻（1996（民85）），399-445；鄭祖襄，〈中西音樂比較之下的尋根之作—重讀蕭友梅的三部“中國古代音樂史”〉，56-64。

⁴³⁶ 蕭友梅，〈舊樂沿革〉，727。

周代時期極盛的雅樂、隋唐豐富的燕樂，到宋元以來的民間音樂，雖呈現出多元的豐富發展，但與西方音樂相較，仍舊屬於未進化的單音音樂階段。蕭友梅在書中多次惋惜古代曲譜未能留存，由此反省中國音樂史中各種問題產生的原因，實與他早期文論中的看法一致：樂工素質低落造成記譜法與音樂理論的不精確，而樂工素質低落則是因為音樂教育制度之不完全，音樂教育制度之欠缺，乃是因為主政者對音樂的不重視；而曲譜與相關記載之缺乏，則需咎責於中國歷來史家對於樂工與俗樂的輕視。這些在制度上以及主政者心態上的因素，造就出中國音樂不進步的歷史，也因此他認為中國音樂需要的是破舊立新，從制度上做全面的改造。

蕭友梅一直孜孜念念於中國音樂教育之振興，觀其各種文論著作，皆不以音樂教育為念，然劉靖之認為，蕭友梅的諸多音樂論述，並沒有自己的音樂哲學和理論體系。⁴³⁷ 誠然，蕭友梅的音樂教育理念完全來自於德國音樂教育系統；他認為中國音樂落後西方千年，則是受到今日已被棄絕的進化論觀點影響；而採用西方音樂方法的主張，如五線譜、和聲，甚至樂器及整個音樂體制，則來自二十世紀初籠罩中國各界的全面西化氛圍，而且他的諸多音樂改革建議，在之前亦曾有許多討論，而非他的先見之明。此外，對於西方音樂體系的過度推崇，使他忽略西方音樂在發展過程中曾出現的各種問題；而對於中國音樂實踐經驗的缺乏與偏見，則讓他未能看見流傳至今的現存音樂的價值所在。但除開這些歷史、社

⁴³⁷ 參見劉靖之，《中國新音樂史論（上）》，133。

會及個人因素，蕭友梅身處於西學中用時期的中國現代化開端，以其一貫的信念，以及實踐音樂教育理想之毅力，確實開啟了中國的音樂教育之路，奠定中國音樂現代發展的基礎。

在《舊樂沿革》編寫的同時，蕭友梅在上海音樂學院的同事黃自，也計畫撰寫中國音樂史。黃自收集整理多達兩萬餘件的相關史料，並摘錄文字資料約兩百條，然直至他 1937 年去世之時，仍未能開始著手寫作。1933 年至 1935 年間，黃自受商務印書館之託，與應尚能等人共同編寫《復興初級中學音樂教科書》，在他負責的「欣賞」部分，包含了音樂史單元。在中國音樂部分，黃自將音樂史劃分為以下時期：〈中國音樂之起源〉、〈虞舜夏商周時之音樂〉、〈周朝音樂發達概況〉、〈漢代音樂之變化〉、〈六朝時音樂之沒落與轉變〉、〈唐代音樂之盛況〉、〈宋元時代之劇樂〉、〈明清兩朝音樂之概況〉、〈近世音樂之趨向〉。⁴³⁸雖然內容只有短短六頁，但論述中呈現出每個時期隨著外在政治、文化之變化，音樂重心從雅樂、胡樂到戲曲的轉變，系統性地勾勒出中國音樂史的發展歷程。據劉靖之推測，該教科書之課文內容，應為黃自音樂史撰述計畫之基礎。⁴³⁹

從王光祈到蕭友梅與黃自，這三人皆作於 1930 年代的中國音樂史著作，可以看到中國的音樂學家們，在西方文化被大舉引入中國之狀況下，面對中國數千

⁴³⁸ 黃自，〈音樂欣賞〉，《黃自遺作集：文論分冊》，上海音樂學院黃自遺作集編輯小組編（合肥：安徽文藝（1997）），92-96。

⁴³⁹ 參見劉靖之，《中國新音樂史論（上）》，155。

年來的各種音樂狀態，如何藉由西方音樂史的架構與方法，從原來純粹的文獻史料整理與考證工作，逐漸凝聚成具有統整性與連續性的歷史論述。其中有如王光祈從微觀的「零碎工作」著手，他的《中國音樂史》架構幾乎等同於十部音樂專史之計畫；也有如蕭友梅從宏觀的歷史架構開始的規劃佈局，在三階段的歷史進程中，包含各種音樂基本項目，以及音樂與外在因素之關係；亦有黃自這種以外在環境變遷為綱，探究音樂在外在歷史變化的影響下，所呈現的發展與轉變歷程。雖然對於歷史的撰述觀點各有不同，但同樣的是，他們跳脫鄭覲文、許之衡等人所陷入的美學價值判斷以及國樂復興等千年來的傳統難題，將古代音樂置於歷史之高度，以現代的視角更科學、客觀地梳理出中國音樂整體的演變狀態。這些著作在今日看來在諸多方面皆有欠缺，但也就是他們曾做過的嘗試與努力，方成就出今日中國音樂史之各種面貌。

第五章 音樂學觀點下的中國音樂史

—王光祈《中國音樂史》

第一節 王光祈生平與著作⁴⁴⁰

若要嚴格的來看，王光祈的一生並不完全是音樂界人士，因為在 1923 年以前，在大家的印象中，他是一名熱衷於新文化運動的五四菁英。

王光祈 1892 年生於四川溫江，1907 年 15 歲入成都第一小學就讀之前，僅由母親啟蒙，並在私塾學校受業。1908 年進入成都高等學堂附設中學，受到當時校長與老師們的啟發，王光祈接受了大量的新文化與革命思想，並於此時結識了日後一起創立少年中國學會的幾位同學。中學時期是王光祈發展個人自由與新文化思想的重要時期，這些思想成為日後他畢生信奉的精神基礎。1912 年中學尚未畢業的王光祈，便與同學辦報鼓吹新思維，並在隔年畢業後進入報館擔任主筆，然而辛亥革命後四川政局紊亂，難有作為，因此不久後他就返鄉於私塾授業，閒時讀書做詩，與朋友相唱和，頗有隱士之姿態。在母親與幼兒相繼去世後，王光祈於 1914 年決意離開四川，到北京一展抱負。王光祈到北京後，入清史館擔任書記員，並同時考入北京中國大學法律科就讀，主攻國際公法與外交史。直到 1918 年畢業期間，王光祈除了清史館書記員及學生兩個身分外，他還兼任四川《群報》、《川報》通訊記者，以及北京《京華日報》編輯，重慶之前在四川辦報評論時政的理想。此時最重要的是 1917 年結識李大釗及一批自日罷學回國的留日學生，經

⁴⁴⁰ 以下關於王光祈的生平與著作時間，主要參考韓立文、畢興編，《王光祈年譜》（北京：人民音樂，1987）。

由與這些學人竟日相互切磋砥礪，他心中發揚新文化新思維的救國理念，逐漸具體成形，遂促成了「少年中國學會」的誕生。王光祈在大學畢業之後，更積極地推動少年中國學會，時常在報刊發表時政批評，在經過一年的籌備與縝密思考後，以及 1919 年五四運動的發酵下，少年中國學會於 1919 年正式成立，並發行《少年中國》刊物。王光祈在這段時間，因他在報刊上的各種評論，以及「少年中國學會」的成立與業務拓展，逐漸成為五四時期新文化運動的領袖人物之一。

1920 年王光祈更具體地推行他理想中的「工讀互助團」，認為藉由同時工作與讀書的新生活，可以同時改善中國青年在經濟與求知上的兩難問題，會是中國未來發展的理想模式。憑藉著這個理念，王光祈於 1920 年起程赴美留學，後因眼疾之故未能入美，轉而赴德國。基於「工讀互助」之理念，王光祈未爭取公費或其他資金挹注，而是以上海《申報》、《時事新報》及北京《辰報》特約通信記者的身分，鬻文為生。因此抵達德國後，王光祈即每日由德國報刊擷選內容編譯寄回國內發表，並時常發表旅歐感想及對於中國問題之思考。由於時常與國內通信，因此王光祈旅德期間對於中國國內的狀況仍有所關注與掌握，而隨著德文的日益精進，從王光祈這段時期的文章中可以看出，他對於歐洲時事的掌握與分析，以及對於中國之反思日益深入。在德國的經驗讓王光祈開拓了不同於在中國時所能接觸到的視野，他不僅親身體驗到那些促使中國不得不改革開放的新文化起源之地，更感知到歐洲在精神與生活方面的內涵，而這是從當時傳入中國的各種西學中無法帶來的體驗。音樂，就是在這個時候，悄悄地進入王光祈的心中。

王光祈自 1920 年赴德後，即持續過著學習德文與寫稿的工讀生活，而所寫之文章，皆為歐洲報刊所載之政經外交等時事編譯、中國之改革，或是關於少年中

國學會之理念與發展等嚴肅之議題。然而自 1922 年冬起，王光祈開始學習小提琴，而後於 1923 開始，在他的文章中出現了音樂相關的內容，於《申報》連載七個月之久的〈德國人之音樂生活〉，其內容事實上就是一部西方音樂史，可見王光祈在 1923 年之時，除了學習小提琴之外，於音樂學方面也已經頗有涉獵。許多王光祈研究，都將他改習音樂的原因，朝情場失意，⁴⁴¹ 或是對少年中國內部分歧以及中國社會改革之失望等方面做探究，⁴⁴² 或是從王光祈對於禮樂思想的重新思考等積極面做詮釋。⁴⁴³ 然而除了這些外在的客觀因素外，王光祈本人的詩人特質應也是他會被西方音樂吸引的原因之一。

王光祈在四川求學時就以詩見長，雖然在王光祈的詩作並未有正式的發行，從目前所可見到的《夔州雜詩》，以及數篇寫與友人信中的詩，顯示出他對於詩詞之音聲韻律及藝術精神確是十分擅長。⁴⁴⁴ 王光祈在〈德國人之音樂生活〉中多次以中國詩詞的發展來比喻歐洲音樂，可見他瞭解到歐洲音樂之於歐洲文化，就如同詩詞之於中國文化，是一個民族自然的精神展現，此種抽象的精神，不同於外在的政治經濟制度或科學的學習條件，是屬於更為基礎的內在力量。王光祈在音樂文化上的鑑賞力與敏感度，使他認知到，中西方除了外在客觀物質技術條件的差距外，有著更深一層的音樂文化差距。由於對於西方音樂文化的感受力，更兼

⁴⁴¹ 如王勇，〈還歷史一段真相——關於王光祈留德原因的重新考證〉，《中央音樂學院學報》，no.2 (2007): 14-20；宮宏宇，〈王光祈與吳若膺關係考〉，《中央音樂學院學報》，no.4 (2008): 49-56；

⁴⁴² 如郭正昭、林瑞明，《王光祈的一生與少年中國學會》（台北：環宇，1974（民 63）），57-58。

⁴⁴³ 如方惠生、朱舟，〈王光祈為什麼要改學音樂〉，《王光祈研究論文集》（成都：王光祈研究學術討論會，1985），77-79；王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》（上海音樂學院博士論文，2006），35-38。

⁴⁴⁴ 參見鐘思遠，〈王光祈《夔州雜詩》論析〉，《內江師範學院學報》，no.11 (2012): 53-56。

以外在的客觀因素，驅使王光祈毅然決定從政經外交的專業轉向音樂領域⁴⁴⁵。

雖然王光祈自 1923 年轉向音樂研究，但鬻文為生的生活型態並沒有轉變。王光祈在學習音樂之於，仍持續奮力地為文著述，然而寫作的重心，由原來的外文報刊編譯，轉向為音樂專書與文論的寫作。或許是《申報》的性質，不太能接受這種偏向音樂專業的報導內容，在 1923 年〈德國人之音樂生活〉之後，王光祈未再繼續為申報編譯稿件，而是轉向專書的寫作與發行。〈德國人之音樂生活〉在申報刊登以後，王光祈同時將該書之部分內容整理成為《歐洲音樂進化論》一書，交由中華書局於 1924 年發行，這是王光祈第一本音樂專書。此後兩年的時間內，他以幾乎以每二至三個月一本的效率，連續編寫了《西洋音樂與詩歌》、《德國國民學校與唱歌》、《西洋音樂與戲劇》、《東西樂制之研究》、《西洋樂器提要》、《西洋製譜學提要》、《各國國歌評述》、《東方民族之音樂》、《對譜音樂》、《音學》等書。⁴⁴⁶ 在方轉向音樂學習之初，即能如此快速之寫作各種音樂著作，可預料王光

⁴⁴⁵ 與王光祈同期赴德的四川同學魏時珍(鑾嗣)(即本文第四章〈葉伯和《中國音樂史》〉一節註 2 中的魏時珍, 128), 曾寫信給王光祈, 對於他的音樂研究方式頗有意見, 王光祈回信中則說明, 音樂與數理之學不同, 反而與感情極有關係, 其研究著眼於民族性質與歷史進化, 而非創發新理論。由此可見王光祈對於音樂與文化歷史之感受與理解, 實長於他人。參見王光祈, 〈通訊—王光祈與魏時珍論音樂〉, 《醒獅》, no.100 (1926): 第 6 版。

⁴⁴⁶ 由於王光祈的著作在完稿到出版之間所耗時間頗多, 且出版之前後順序不一, 因此若由出版時間來看他的寫作狀況, 恐怕未能得到完全之狀況。所幸他在專書之序言中, 都註有日期, 可做為完稿日期之參考, 本文以下整理王光祈各本音樂專書之序言日期與出版日期, 依序言日期排序, 以為對照參考。

書名	序言日期	初版日期	出版社
《歐洲音樂進化論》	1923.11	1924.4	中華書局
《西洋音樂與詩歌》	1924.1.19	1924.10	中華書局
《德國國民學校與唱歌》	1924.5.25	1925.7	中華書局
《西洋音樂與戲劇》	1924.7.4	1925.5	中華書局
《西洋樂器提要》	1924.9.1	1928.1	中華書局
《東西樂制之研究》	1924.12.16	1926.1	中華書局
《西洋製譜學提要》	1925.3.19	1929.7	中華書局
《東方民族之音樂》	1925.11	1929.7	中華書局

祈的這些著作，斷非完全以一己之力而完成。而王光祈在 10 年後回顧這些著作，亦明白地稱這些著作為「譯著」⁴⁴⁷。因此這些著作事實是亦反映出王光祈所接受的西方音樂學習過程，與所形成的音樂觀點的來源，具體突顯出當時直接影響中國的西方音樂論述內容。

如由王光祈的首篇音樂著作〈德國人之音樂生活〉之內容來探索他在音樂上的初步學習，將之與里曼 (Hugo Riemann, 1849-1919)於1909年出版的*Katechismus der Musikgeschichte*之中"Geschichte der Tonformen" (音樂形式的歷史)一節之內容作對照，或可有所端倪，王光祈該篇文章之內容，在架構與內容上皆與里曼之文幾近相同。里曼該書將西方音樂史分成樂器、樂制與音樂形式三個方面分別論述，綜合其所呈現之內容，仍包含一部西方音樂史的基本部分。這部書以「要義問答」的方式呈現，相較於他另一部五大冊的西方音樂史*Handbuch der Musikgeschichte*，更適合初學者閱讀，而書中的三個部分，皆成為王光祈編著寫作時的主要參考對象⁴⁴⁸。如以王光祈學習小提琴開始做為轉向音樂研究之起點，或可推測〈德國人之音樂生活〉的撰寫，或是他在研讀里曼此書之時，同時編譯成的內容，就如同

《各國國歌評述》	1925.5	1926.11	中華書局
《對譜音樂》	1925.8	1933.2	中華書局
《音學》	1926.3	1929.9	啓智書局
《琴譜翻譯之研究》	1929.7	1931.10	中華書局
《中國詩詞曲之輕重律》	1930.7.16	1933.2	中華書局
《西洋音樂史綱要》	1930.11.10	1937.12	中華書局
《中國音樂史》	1931.2.26	1934.9	中華書局
《西洋名曲解說》	1931.7.21	1936.2	中華書局
《西洋話劇指南》	1932.2.25	1939.8	中華書局

⁴⁴⁷ 此一用語出自王光祈 1935 年完成的《西洋美術史入門》譯序，本文稍後將詳述之。

⁴⁴⁸ 除了〈德國人之音樂生活〉參考了該書第三部分"Geschichte der Tonformen"之外，《西洋樂器提要》及《東西樂制之研究》亦主要分別參考了該書第一、二部分，"Geschichte der Instrumente"及"Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift"。本章後續將論述之。

他之前閱讀編譯德文報刊的做法一樣。此種方法於王光祈而言，實為一舉數得，一方面研讀西方音樂專書，一方面編譯成書，可於中國出版賺取稿費維生，同時向中國介紹西方音樂新知。王光祈在1924、1925年所寫的音樂專著，內容包含了西方音樂中的音樂史、藝術歌曲、歌劇、樂器、作曲、對位等音樂理論與音樂史的基本項目，此外亦包含音樂課本、樂制比較、國歌研究、聲學等相關內容，從王光祈寫作之速度來估算，這些著作在相當程度上，應參考了當時既有外文著作的譯著，但王光期在大部分的西方音樂著作中皆未提及。而在《東西樂制之研究》中的西方樂制部分，王光祈於〈補記一則〉中說明該書除了中國部分，其他內容採用了德國的相關著做，除了他在書中所提到的里曼*Musik-Lexikon*（音樂字典）外，經筆者比對，應亦參考了*Katechismus der Musikgeschichte*一書；而在《東方民族之音樂》自序中，王光祈也自道本書參考了艾利斯(Alexander John Ellis, 1814-1890)「所著書籍」，⁴⁴⁹ 以及其他法、德相關著作。

從這兩年的專書著作來看，王光祈自決定轉向音樂發展，即是以音樂學領域為專攻。《東西樂制之研究》是他的第一本非完全參考西方音樂的專書，其中的中國音樂樂制部分，是他從正史中各代律制之記載，彙集而成。該書完成於1924年冬，此時王光祈已經專攻音樂兩年，從他所編譯的西方音樂專書，可以看到他在音樂學方面學習與閱讀的路徑。先由音樂史開始，而後先涉獵他最擅長，且可以用以比擬音樂的詩歌，而後兼及他所關注的音樂教育，再進一步研究與詩歌及戲曲相近的西方歌劇。上述這些領域，在當時的中國音樂裡，皆無有可與西方相匹敵之音樂研究，然而在音樂系統之部分，王光祈則發現了中國音樂之長。他在《東

⁴⁴⁹ 此處所指的 Ellis 文章，應是 1885 年發表的 "On the musical scales of various nations" 一文。

西樂制之研究》自序中寫道：「【關於律之問題】回顧中國則如何？環吾而居者，類皆向我求教，而不能使我受教。……今日中國雖萬事落他人之後，而樂理一項，猶可列諸世界作者之林，而無愧色。」⁴⁵⁰ 回推王光祈研讀里曼 *Katechismus der Musikgeschichte* 的時間，當他讀到該書的第二部分"Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift"（音樂系統與記譜之歷史）之時，應已開啟他對於研究中國音律體系及記譜法之想法，而《東西樂制之研究》即是他對於音樂系統研究的初步呈現。而從「類皆向我求教」的文字中，以及〈讀者敬白〉中，王光祈所提及採用的洪伯斯特(Erich Moritz von Hornbostel, 1877-1935)之說，亦可推測，王光祈此時或已結識柏林當地漢學或比較音樂學界之學者，開始受到影響而逐漸轉向柏林學派擅長的音律實驗。⁴⁵¹

王光祈懷著以音樂復興中國文化的抱負，復又接觸到柏林學派之比較音樂學，採用新的研究方法，來分析中國音樂所見長的聲律系統，兩者皆促使王光祈朝向比較音樂學領域發展，且相較於同時代中國音樂學者以西學為師的主張，更兼顧中國音樂本身的實際狀況。在《東西樂制之研究》之後，王光祈除了繼續研讀編譯西方音樂中的理論技巧專書，如作曲法、對位法等基礎理論領域，更開始以比較音樂學為發展方向，研讀內容包括各國國歌、各國音階，及聲音物理學等。由

⁴⁵⁰ 王光祈，〈自序〉，《東西樂制之研究》（上海：中華書局，1926（民25）），9。王光祈他的第一篇音樂論述〈德國人之音樂生活〉中，認為「西洋音樂，自希臘以還，數千年來進化之結果，無論其形式（如樂器、樂譜之類）、其內容（如樂律之類），皆超過吾國舊有音樂百倍以上，尤其令人注意者，即處處用科學方法。」可見此一全盤皆輸觀念，是當時中國人對於西方科學進步之想像。當王光祈從實際的觀察與研究中，發現中國歷史中對於律算的精深研究，遠勝於西方音樂史中所載，倏然翻轉了他一直以來貶低中國文化的觀念，而開始尋找中國音樂之優勢，以及改革傳統音樂的著力點。註中引文請見王光祈，〈德國人之音樂生活〉（節錄），《王光祈音樂論著選集上冊》（北京：人民音樂，1993），24。

⁴⁵¹ 相關推論亦請參見王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，41-42。

於他所研讀的書籍越來越專業，也因此所編譯之書籍內容也越來越艱深，雖然當時由少年中國學會同志左舜生擔任主編的中華書局，一向支持他出版音樂專書，但 1926 年 3 月完成的《音學》一書，因內容已經不適合一般讀者，未能符合中華書局的出版要求，只好轉託啟智書局出版，以使王光祈能夠順利取得稿酬為生。

除了研讀各種專書外，王光祈亦開始訓練自己的研究寫作，在完成《東西樂制之研究》中的中國樂制後，他在 1925 年完成了第一篇德文的音樂著作"Das chinesische Tonsystem"（中國音律體系），由於該文並未刊出，據王勇的推估，其內容有可能是採《東西樂制之研究》，或更晚完成的《東方民族之音樂》中，關於中國樂制部分之內容。⁴⁵² 雖然這篇文章未被刊出，但此時已與德國音樂界或漢學界有所接觸的王光祈，逐漸確立了他在音樂研究上的發展方向。他以中國音律體系為首要對象，並採用當時正興起的比較音樂學方法，為中國兩千年來的音律體系，梳理出清楚的脈絡，以其中國文化背景的優勢，在當時正處於漢學熱的德國學界，逐漸建立起自己的專業領域。⁴⁵³

⁴⁵² 在《王光祈旅德存稿》中，附有〈王光祈旅德西文著作十八篇存目〉，王光祈詳列自己以外文撰寫的著作，包括報紙、期刊、百科全書文章、修課報告等，而"Das chinesische Tonsystem"則註明為「未刊稿」。王勇推測該文應是向德國期刊投稿，因故而未登。參見王光祈，〈附錄：王光祈旅德西文著作十八篇存目〉，《王光祈旅德存稿》（上海：中華書局，1936（民 25）），685-687；王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，76。

⁴⁵³ 王光祈赴德之時，正逢第一次世界大戰德國在戰敗後，興起一股批判西方文化，以及中國研究之風潮。從〈德國人之研究東方文化熱〉（載於 1921 年 6 月 14、16 日《申報》）一文中，可以看到王光祈在到德國不到一年的時間內，便在多場的中德文化交流活動中，感受到這股熱潮。以王光祈在中國古代經典與文化方面的造詣，以及當時的記者身分，應在赴德不久後，就與德國的漢學學者建立起交誼。王光祈能於波恩大學漢學期刊 *Sinica* 上發表多篇論文，並於之後赴波恩大學漢學系任教，皆是基於他在中國文化研究上之專業。雖然王勇認為王光祈在德國音樂界，並不如在漢學界般獲得肯定，但由他編寫《英國百科大辭典》、《意大利百科大辭典》中關於〈中國音樂〉的條目來看，他在中國音樂領域上的專業，在歐洲仍是備受肯定。參見王光祈，〈德國人之研究東方文化熱〉，《王光祈旅德存稿》，477-482；王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，58-59、97-98；宮宏宇，〈王光祈初到德國〉，《黃鍾——武漢音樂學院學

從 1926 年完成《音學》之後，王光祈暫停專書的編譯，而開始寫作期刊文章，其中如 1927 年刊登的〈音樂在教育上之價值〉、〈聲音心理學〉、〈學說話與學唱歌〉等篇，皆是在《音學》內容的基礎上編寫的文章。王光祈之所以改變之前音樂專書編譯的寫作型態，可能有幾項原因。一為他當時所關注的比較音樂學研究，其探討之物理、生理、心理學方面的內容，對於一般讀者過於艱深，做專書出版可能又會遇到如《音學》出版時的困難；二為王光祈當時已經開始進行中國音樂的相關研究與寫作，如 1926 年的第二篇德文論述"Die Bedeutung der Musik in China"（音樂在中國的意義），⁴⁵⁴ 以及 1927 年 4 月完成的〈中國樂制發微〉等，顯示他在努力學習西方音樂學術理論之時，亦察覺到向西方世界介紹真正中國音樂文化的責任與義務。第三個原因，也是影響王光祈音樂寫作生涯最大的因素，就是他於 1927 年 4 月正式進入柏林大學音樂學系，這代表著他開始要循著西方音樂系的學習程序，接受各種音樂研究的課程與訓練。在〈王光祈旅德西文著作十八篇存目〉中有五篇〈柏林大學音樂史學院研究報告書〉，也就是課堂上的專題報告，從篇名來看，王光祈修習過歌劇、宗教音樂、音樂史、樂器學等課程，其報告內容應也為深入的專題研究，雖然僅是學生之作，因此這幾篇報告未有出版刊行之機會，然而對中國音樂、教育界而言，卻是完全未曾觸及的領域。⁴⁵⁵

王光祈於 1927 年進入柏林大學後，共修了 7 個學期的課程，在這期間，他在

報》，no.3（2002）：17-19。

⁴⁵⁴ 王光祈於〈王光祈旅德西文著作十八篇存目〉中註明該文發表於 1926 年的 *Dresdner Anzeiger*，然據王勇蒐尋的結果，1926 年德勒斯登並未有該名稱之報紙，或有可能王光祈的筆誤。而當地已"Dresdner"為刊名的報紙有十餘種，故尚需一番仔細的考察才可能尋得原文。參見王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，76。

⁴⁵⁵ 請參見王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，99-102。

音樂方面的著作性質有所轉變，從 1928 年到 1930 年之間，除了《西洋音樂史綱要》外，所有的音樂著作皆是關於中國之研究。王光祈將他自西方音樂研究所習得的方法與概念，反思於中國音樂，更拓展了他在中國音樂研究之面向。1927 年的"Über die chinesische Musik"（論中國音樂）是王光祈第一篇以學者身分發表的德文論述，是為法蘭克福中國研究所發行刊物 *Sinica* 以中國音樂為主題的第二期所寫。同年王光祈將該文譯成中文〈中國音樂短史〉，投稿《中華教育界》。這是王光祈首次發表以「史」為名的著作，也是首次針對中國音樂作較全面性的論述，除了他所擅長的音律系統外，還包括樂器、樂隊、詩樂、戲曲、琴曲與音樂思想等內容，此篇文章之寫作概念，後來即成為其《中國音樂史》的基礎。1928 年王光祈在 *Sinica* 發表第二篇德文論文"Über die chinesischen Notenschriften"（論中國記譜法），簡述中國樂譜之記載，在文末論及譯譜的問題，隔年他即完成了〈譯譜之研究〉與《琴譜翻譯之研究》兩篇著作；1929 年 3 月完成的《中國詩詞曲之輕重律》，王光祈於卷首自道，該篇是由他發表於 *Sinica* 的文章"Über die Metrik der chinesischen Dichtung und Musik"（論中國詩歌與音樂的韻律）所改譯而成。⁴⁵⁶ 由此時王光祈對於中國音樂的研究，可以看到他已跨越比較音樂學初期以觀察音律系統或聲學為主的科學研究，而開始考慮到樂譜、音韻等技術性的音樂實踐層面。另一方面從他於 1928 與 1929 年所發表的期刊文章〈音樂與時代精神〉、〈中西音樂之異同〉中，可以看到王光祈此時對於中國音樂與西方音樂之比較與內涵，已

⁴⁵⁶ 在王光祈自己編寫的〈王光祈旅德西文著作十八篇存目〉中，未見"Über die Metrik der chinesischen Dichtung und Musik"一文之篇目，但有著錄了另一筆篇目"Über die chinesische Poetick"，此文刊於 *Sinica* 1930 年，後於 2006 年由王勇翻為中文〈論中國的詩〉。對照中譯文及《中國詩詞曲之輕重律》之內容，王勇推測"Über die chinesische Poetick"應就是王光祈在書中所指的〈論中國詩歌與音樂的韻律〉一文之德文原文。由於這篇原文刊出之時間較晚，應是在王光祈完成《中國詩詞曲之輕重律》之後才又另行更為現存之篇名。參見王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，82-97。

經頗有定見。

從 1927 年開始推算，王光祈在柏林大學七個學期的修課，應結束於 1930 年或 1931 年之間，這段時間，他完成了堪稱是他赴德 10 年修習音樂成果的兩部音樂史著作：《西洋音樂史綱要》（完成於 1930 年 11 月）以及《中國音樂史》（完成於 1931 年 2 月）。王光祈曾在 1923 年分別以〈德國人之音樂生活〉與《歐洲音樂進化論》的名稱，撰述西方音樂史的內容，而經過七年的學習與研究後完成的《西洋音樂史綱要》，內容不同於過去兩部作品採用的編譯觀點，從中可以看到王光祈對於西方音樂史與文獻的深度掌握，以及從中國音樂視角下觀察的不同觀點。而《中國音樂史》則是王光祈所自稱的「一點成績，亦係十年來孤苦奮鬥之結果」，⁴⁵⁷ 可想見該書寫作於此時，應是做為他赴德十年來，以音樂救國之抱負的成果展現。而此一成果，確也成為中國音樂史上的一個重要指標。

然而《中國音樂史》卻也是他最後一部以中文撰寫的中國音樂研究作品。1931 至 1932 年是王光祈旅德生涯的重大轉折時期，在完成《中國音樂史》的撰寫後，王光祈停止了音樂相關的文章寫作，而又將精神投注於之前所關心的國際外交與政經情勢，音樂相關部分僅又編譯《西洋名曲解說》與《西洋話劇指南》兩書。事實上王光祈從 1928 年開始，即於修課之同時，大量翻譯國外關於中國外交的相關著作，王光祈為何在音樂學課業繁忙之時，又回頭涉入之前已經放棄的外交政經領域，或許有多方之因素，⁴⁵⁸ 但這也反映出當初懷抱救國理想，以研究外交政

⁴⁵⁷ 王光祈，〈自序〉，《中國音樂史上冊》（上海：中華書局，1934（民 23））：5。

⁴⁵⁸ 王光祈在進入柏林大學修課後，在音樂學方面的學習，即有學校安排的修課進程，然而他所修課程之內容可能過於專業，因此不太適合以這些內容編成專書於中國出版。而 1928 年亦正逢國民政府結束北伐正式成為國際公認的中國政權，在此一新的政治局面下，王光祈有感於中國與國際關係情勢之重要，因此憑藉其原來之外交專長，編譯國內難以取得的外交相關文獻，以為國內新政之

經為志的王光祈，仍存在於音樂學者王光祈之中。1931年8月王光祈因胃潰瘍及貧血住院四旬，而後又發生918事變，本著救國心切之情，他擬定了一套國防叢書的翻譯計畫，並發表多篇文論，分析當前中國與國際之情勢，展現出熱切的報國情思。1932年11月他獲聘為波恩大學⁴⁵⁹東方學院講師，因此同時將博士學籍轉到該校。這是他在德國十餘年來，首次擔任正式的全職工作，在生活與學術上，都得到相對性的穩定保障，也使他有餘力專心撰寫他的博士論文。

在經過兩年多的潛心研究，王光祈於1934年6月以 *Über die chinesische klassische Oper*（論中國古典歌劇）⁴⁶⁰ 取得波恩大學的哲學博士學位。這代表著他在德國14年的努力已有了階段性的成就，並且在音樂學術領域上已經得到德國大學正式的認可。或許是忙於教學與博士論文，或是在接受教職後生活上較為無虞，王光祈在1932年以後的著述明顯變少，除了編譯《西洋美術史入門》，及計

參考。在他所翻譯的第一本外交專書《辛亥革命與列強態度》譯序中即說道：「試將此次列強承認南京政府問題，持與辛亥列強承認中華民國問題，一為比較，則各國對華政策之相反，與彼此利害之衝突，故與十五年前毫無異也。故讀本書者，不僅對於以往史跡，完全瞭然，即對於現在局勢，亦將由此有所領悟也。」由此可見王光祈重新關注政經議題，或與中國當時的新政局有關。這些外交專書的翻譯或出於王光祈的規劃，或是經由出版社之邀稿，無論如何，都讓王光祈能夠繼續其鬻文為生的工讀生涯。參見王光祈，〈譯者序言〉，《辛亥革命與列強態度》（上海：中華書局，1929（民18））：2。

⁴⁵⁹ 即為今日所慣稱的波昂大學(Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)，但據1936年出版的《王光祈先生紀念冊》中，皆稱為波恩大學，故本文依當時之譯名，亦譯為波恩大學。

⁴⁶⁰ 廖輔叔在蕭友梅博士論文的譯後記中說道，在抗戰以前曾翻譯過王光祈的博士論文《論中國古典歌劇》，若以1937年蘆溝橋七七事變做為抗戰之起點，則廖輔叔的翻譯即是在王光祈去世後不久即開始進行，但譯成後因接連的戰亂，原稿與譯稿皆散佚無蹤。1982年金經言依據岸邊成雄所贈的複印件進行翻譯，發表於1982年出版的《音樂學叢刊》第二期，題名仍依廖輔叔之前所擬，譯為《論中國古典歌劇》。參見廖輔叔，〈譯後記〉，蕭友梅、王光祈，《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》，民國學術叢刊（長春：吉林出版集團，2010），157；金經言，〈譯者附注〉，蕭友梅、王光祈，《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》，265。關於王光祈博士論文寫成後之相關資料，請參見王永，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，102-104。

劃中的國防叢書仍持續進行外，僅有一篇中文文章，及許久未以德文撰寫的兩篇著述。1935 年的德文著作"*Musikalische Beziehungen zwischen China und dem Westen im Laufe der Jahrtausende*"（千百年間中國與西方的音樂交流）⁴⁶¹ 發表於波恩大學東方學院院長 60 歲慶祝文集⁴⁶² 中。1927 年王光祈在〈中國樂制發微〉中，即曾辯駁當時西方學者「中國音樂理論受到希臘音樂影響」的說法，而在德文新著中，王光祈將他的論證擴大闡述，並特別論及朱載堉早於西方一百年發現十二平均律，證明十二平均律由中國傳至西方的可能性。另一篇德文著作"*Das gesprochene und das musikalische Drama in China*"（中國的道白戲劇與音樂戲劇）⁴⁶³ 發表於德國的文化期刊 *Geistige Arbeit*（腦力勞動）中，文中駁斥該期刊前期一篇關中國戲劇文章中的錯誤，並闡述中國戲曲的發展。從這兩篇德文著作來看，王光祈此時在中國音樂上的專業，已不僅只於介紹與推廣，他以漢學學者的身分，從西方人對於中國音樂與文化的解釋與批評中，進一步地為中國文化發聲，這或也是他的外交長才，在音樂領域上的運用。

王光祈在獲得博士學位後，在中國的友人數次建議他回國貢獻長才，但皆因經費、譯著未完、未有適當職務等因素而擱置。而王光祈也多次向友人表達未必一定要回國的意思：「自己在德國，隨時有著作與國人相見，並非飽食終日，無所

⁴⁶¹ 該文由肖力於 1984 年譯成中文。請見王光祈，〈千百年間中國與西方的音樂交流〉，肖力譯，《中央音樂學院學報》，no.3（1984）：16-19。

⁴⁶² *Studien zur Geschichte und Kultur des Nahen und Fernen Ostens: Paul Kahle zum 60. geburtstag überreicht von Freunden und Schülern aus dem Kreise des Orientalischen Seminars der Universität Bonn* (Leiden: E. J. Brill, 1935).

⁴⁶³ 該文由王勇譯成中文載於其博士論文中。參見王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，109-114。

用心可比」；⁴⁶⁴「就弟個人學業而言，個人生活而言，在國內，在國外，殊無何種重大分別也。」⁴⁶⁵然而王光祈卻在學業告一段落後，還未一展所學，即於1936年1月12日突然病逝。王光祈去世後，波恩、南京、上海、成都皆舉行追悼會，參與者除了昔日少年中國學會友人外，亦包含了教育、文化、音樂、藝術等各界人士，顯見王光祈當時在中國的影響力與重要性。

就一位旅德十六年的學人而言，王光祈當時在中國能夠獲得如此大的尊崇，實有其特殊性，本文就以下兩點加以簡析。其一，如他自己所言「隨時有著作與國人相見」，王光祈一生筆耕不懈，未出國前即時常於報刊著文，赴德後更以記者的身分於《申報》發表大量文章，這些文章多是關於國際外交、政經時勢的評論，頗為當時中國各界知識分子所重視；即使改學音樂後，他並未將關注焦點限縮於音樂的範圍，而是將論述的範圍擴及教育文化的面向，之後更拓及國防事務。因此，從所著譯的各種專書，以及報刊上各種議題的文論，皆充分地對各界讀者展現出王光祈思想清晰、涉獵廣泛，卻又學有專精的長才，以及刻苦勵學的愛國情操。其二，身為少年中國學會的創辦人之一，王光祈在出國之前，即頗富聲名，雖然出國以後淡出學會事務，但他對學會仍十分關注，時常於學會刊物著文表達看法；而同時期赴歐美留學的少中友人，學成後紛紛回國擔任各種職務施展抱負，雖然後來學會因路線問題而停止運作，但王光祈與友人們皆時常通信互動，而他刻苦奮鬥的求學與愛國精神，亦為友人們所敬佩。也因此在他獲得博士學位之後，許多人積極為他尋求職務，希望他能夠回國一展長才，此舉更增添其名聲之遠播。

⁴⁶⁴ 沈怡，〈追憶光祈兄〉，《王光祈先生紀念冊》（上海：王光祈先生紀念委員會，1936（民25）），53。

⁴⁶⁵ 魏嗣鑾，〈我所能記憶之光祈生平〉，《王光祈先生紀念冊》，39。

而也因為他的突然驟逝，使得大家更驚覺到中國失去了一位優秀的人才，更平添感傷與遺憾。

第二節 王光祈的寫作風格與音樂思想

王光祈的大量著作中，非音樂的部分，關於國際外交的幾部譯著在1945年以後，曾由台灣中華書局重印過幾次；而音樂著作中，除了《中國音樂史》外，僅有《東西樂制之研究》、《東方民族之音樂》曾被重印數次，而《西方音樂史綱要》亦只在台灣重印過一次。由此顯見王光祈最為人所重視的成就，在於他的外交譯著，以及以比較音樂學為基礎的音樂研究，而其他譯著作品，則多成為過渡性的歷史成果。

王光祈自己也預見此景象，在1935年完成的《西洋美術史入門》譯序中說道：

吾輩皆係過度時代人物，介紹之功，實多於創作。務使吾輩後人，凡吾輩之十年始能求得者，彼輩只須一年功夫，即可盡得，然後再以九年之力，從事深造。但吾輩此種介紹工作，亦需用九牛二虎之力，始能勝任，並非輕而易舉之事。是以光祈在德十四年來，著譯三十餘冊。除二三著述（如《中國音樂史大綱》⁴⁶⁶、《翻譯琴譜之研究》、《崑曲音樂之研究》⁴⁶⁷）屬於自己創作外，其餘皆係通俗介紹性質。⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ 即為《中國音樂史》。

⁴⁶⁷ 即為王光祈的博士論文。王光祈在1934年5月1日致江西省施行音樂教育委員會的信中，曾提到「近有德文著作一冊，討論崑曲音樂，將來當譯為中文，以求教於國人。」此時王光祈尚未通過博士論文的考試，卻即已決定將論文譯為中文。王光祈在序言中以《崑曲音樂之研究》為名稱，或可推測他對於博士論文的翻譯，或針對中國讀者所做的修改，已經有所想法，甚或已有部分譯文，亦未可知。見王光祈，〈通信〉，《音樂教育》，no.8（1934）：18-19。

⁴⁶⁸ 王光祈，〈譯者序言〉，《西洋美術史入門》（廣州：中華書局，1939），1。王光祈於序言中亦說明，美術史是他在柏林大學修習的副科之一，因此該書是他在修課之餘或準備學科口試時所翻譯而成。王光祈在書末跋語註明該書譯自Warnecke之書。其所指應為Prof. Dr. Georg Warnecke，此作者於19世紀末至20世紀初出版了許多美術史書籍，但本文作者現未能搜尋到此作者或書籍的相關

《西洋美術史入門》是王光祈去世前翻譯的三部著作之一，其餘兩部為國防叢書，也是最後一本與他的音樂學習過程有關的譯作。在此序言中，可以看到王光祈以回顧的筆態，為他十餘年來的著作，給予屬於介紹性質的定義，並認為引介這些非原創的外國音樂文化，僅是過渡性的工作，重點是藉此提供國內學人更直接的知識訊息，以做為發展中國音樂的基礎。由此看來，就這些譯著而論，王光祈似乎將自己定位在如之前所擔任的駐外記者的角色。或也因此，綜觀王光祈編譯的音樂著作，在選材上十分廣泛，就音樂而言，內容幾乎包含了西方音樂研究著述的大部分類別。王光祈在1924年寫給友人的信中，表明他尚需留在歐洲約三至四年，編輯音樂叢刊三十種。⁴⁶⁹ 此時王光祈已經轉向音樂學習一年多，可見在他決定轉攻音樂的時候，或已開始有音樂叢刊的編著計畫。

王光祈進入柏林大學之前的音樂編譯著作，可說完全反映出他接受正式學校課程訓練之前的音樂學習歷程。在這些編譯著作裡，王光祈不改身為記者兼具介紹與評論的角色，在觀察、瞭解西方音樂的過程中，時常以記者的身分，針對內容進行淘選與彙整，以更白話的文字詳加說明，並常以中國音樂概念相對照的方式，幫助讀者理解。例如他以詩作的句法來解釋曲式學的概念：

譬如我們研究李太白的詩，則其中有句云”君不見，黃河之水天上來，奔流到海不復回。君不見，高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮如雪。”若以音樂為喻，則“君不見”等於“起拍”Auftakt，黃河兩句共十四字，為其中心思想（即逝者不返之意）。至於第二個君不見以下十七字，則不過再用一種比喻（即人壽幾何之意），以陪襯之，而句法結構完全相同，在音樂中則謂

資料，所以無法得知王光祈是譯自哪一本。

⁴⁶⁹ 參見快人，〈王光祈留德治樂〉，《音樂季刊》，no.5（1925）：8。該信是寫給少年中國學會有人曾琦，王光祈信中提到，他已經完成音樂叢刊其中四種，包括《歐洲音樂進化論》、《西洋音樂與詩歌》、《德國國民學校與唱歌》、《西洋音樂與戲劇》，故推估該信應是寫於1924年7至8月間。

之為“重複一遍”Wiederholung。⁴⁷⁰

此外，他也會在書中談論他在編譯時所遇到的問題，以及他所持的意見，這些談論反映出當時中西文化經由文字流傳的各種現象與差異。在《歐洲音樂進化論》書末，他特別就名詞翻譯有一番說明，不僅將外文翻譯的各種方法進行詳細的分析，並對於專有名詞翻譯的重要性有一番見解：

譯名這件事，極不容易，但是又非常重要。因為歐洲有許多高深學術都藏在幾個專有名詞裡面，我們假如把那幾個專有名詞的含義弄清楚，那麼，我們那種學術，至少可以說是得著門徑了。⁴⁷¹

而在《西洋音樂與詩歌》的書末，他又針對外文詩作翻譯的問題，分析了中文與西文在聲韻上的差異，⁴⁷² 這或許也是促使他之後研究中國詩作音韻，以及英德法文讀音比較的原因之一。

在這些不同於一般書本翻譯的寫作風格中，最讓人可以感受到王光祈熱切的愛國精神，即是在於他在編著作品中，對於中國音樂的各種反思、建議與期盼。早在1923年於《申報》連載的〈德國人之音樂生活〉中，王光祈即明確地揭示他以音樂救國的思想。他認為中國平和謙沖禮讓的民族性，來自於以禮樂治國的儒家傳統，如禮樂不興，則中國必亡，雖然古禮古樂已不合當代時宜，但禮樂為本仍是中國民族性的根基。而觀察德國雖然於歐戰戰敗，但其民族並未因此而沉淪滅亡，實乃因為德國人在其民族文化，特別是音樂文化上的發達之故。因此，以當下中國的音樂落後歐洲甚遠之狀況，唯有引進西方以科學研究音樂的方法，改

⁴⁷⁰ 王光祈，《西洋制譜學提要》（上海：中華書局，1929（民 18）），11。

⁴⁷¹ 王光祈，《歐洲音樂進化論》（上海：中華書局，1924（民 13）），55。

⁴⁷² 參見王光祈，《西洋音樂與詩歌》（上海：中華書局，1924（民 13）），85-88。

造古樂成為符合潮流之新音樂，重現古人制禮作樂之意。「喚醒民族改良社會之道奈何？曰自孔樂復興始。」⁴⁷³ 從王光祈對於儒家音樂思想的崇尚，可以看到他對於中國音樂的改造，並不是建立在推翻傳統音樂思想的破舊立新觀點，而是要借用西方音樂長於科學研究的經驗，重塑中國古代以禮樂治國的理想世界。王光祈以一位五四運動的新文化領導者，做出這一番看似復古的言論，不免令人產生矛盾之感，但王光祈在音樂上的復古，完全不同於鄭觀文在實際音樂上的復古實踐，而是將對於中國音樂的改革目標，投注於古代虛無飄渺的禮樂精神之中，在音樂實踐上卻完全與復古無關。

王光祈在《歐洲音樂進化論》中，提出了理想的音樂改革目標，即是中國產生一種可以代表「中華民族性」的國樂，

而且這種國樂，是要建築在吾國古代音樂與現今民間謠曲上面的……然後才有資格參加世界音樂之林，與西洋音樂成一個對立形勢。那時或者產生幾位世界大音樂家，將這東西兩大潮流融合一爐，創造一種世界音樂。⁴⁷⁴

而要達到這個目標的具體做法，即是要

一方面先行整理吾國古代音樂，一面辛勤採集民間流行謠樂，然後再利用西洋音樂科學方法，把他製成一種國樂。……因為要利用西洋科學方法，所以我們便不能不先研究西洋音樂的進化。⁴⁷⁵

⁴⁷³ 參見王光祈，〈德國人之音樂生活〉（節錄），《王光祈音樂論著選集上冊》（北京：人民音樂，1993），21、29。關於王光祈與其儒家音樂思想，已有多篇分析論文，請參考周凡夫，〈王光祈的音樂思想初探〉，《中國新音樂史論集》（香港：香港大學亞洲研究中心，1986），92-111；郭瑩，〈王光祈“禮樂復興”思想及其成因初探〉，《音樂探索》，no.4（2001）：7-11；關繼文、秦蓉，〈王光祈：我國近現代多種音樂文化研究的開拓者—世紀之初王光祈音樂思想研究的一個側面〉，《樂山師範學院學報》，卷22，no.7（2007）：128-131；胥必海、譚勇，〈孔子“禮樂”觀對王光祈國樂思想的影響〉，《音樂探索》，no.3（2010）：6-8；劉英，〈音樂救國的踐行—再論王光祈的國樂觀〉，《音樂探索》，no.3（2010）：9-12。

⁴⁷⁴ 王光祈，《歐洲音樂進化論》，1。

⁴⁷⁵ 王光祈，《歐洲音樂進化論》，4。

王光祈在簡短的幾句話中，囊括了中國在20世紀初的各種音樂改革主張，如鄭覲文主張的整理古樂，劉天華、楊蔭瀏致力的民間音樂採集，以及蕭友梅所主張的以舊樂為創造中國新音樂的基礎。而王光祈於其中，首先進行的，是西洋音樂的研究，而且是十分深入的研究。

但王光祈最初或許沒有想到，關於「西洋音樂的研究」這一項工作，並非如他所認為的，以三、四年的時間編譯西方音樂專著，即能有所成果。相較於大部分留日學習音樂的中國留學生，所接受的音樂訓練，是經過日本在明治維新後數十年的辦學經驗中，調和東西音樂文化之差異，重新編整過的音樂教育制度與內容，王光祈在學習音樂的一開始，即浸身在歐洲音樂研究發展最盛的德國，所受到的衝擊以及所能接觸的面相，當較留日學生更為深廣。而身在柏林，又使他有機會接觸到新興的比較音樂學領域，因此即使在他已經完成博士論文，也編著了十數本音樂專書之後，仍認為他只盡到「介紹之功」。然而他應也未能料到，因他的早逝，也使得理想中古樂整理、採集民謠、製成國樂的計畫步驟，成為永遠的理想。

第三節 王光祈與比較音樂學

當中國還剛逐步從日文翻譯中，接收西方基礎音樂理論之時，王光祈已經迫不及待將歐洲音樂史、藝術歌曲、歌劇等音樂專書譯介到中國。在王光祈1920年赴德之時，中國的音樂著作，除了傳統類型的曲譜樂書外，關於新音樂的著作，都是譯自日本的音樂基礎理論；雖然在部分報刊中，亦有關於新音樂與中國音樂的論述，但皆未產生太大影響。王光祈出國後擔任《申報》記者，而後又於頗具規模的中華書局出版音樂叢書，因此以影響力而論，王光祈在1920年代初期的音樂編著，應是最早全面介紹歐洲音樂的專書。除了歐洲傳統的音樂研究之外，王光祈在編著與文章中，也介紹許多當代音樂趨勢與音樂學發展，例如荀白克的音列概念與表現主義、亨德密特的無調性作品，以及音樂史學、音樂心理學及比較音樂學等，這些內容也多是首次出現於中國。然而王光祈以其畢生之力所編著的音樂著作，雖然受到大家的崇敬，但這些在今日被視為經典作品與重要音樂學研究的內容，在當時的中國音樂界中，卻未能引起太多的關注與討論。

究其原因，或是中國當時整體音樂發展環境之不足使然，但也可能與音樂文化本身的特性有關。歐洲的音樂學不同於政治、經濟或社會學科，屬於人類事務之應用領域，而是與藝術、文學一樣，屬於歷史文化的一環，而音樂之抽象性更高於其他，也更依附於所處的文化環境之中。王光祈在德國得以親身經歷歐洲音樂的整體文化，雖然他能以文字將所見所學詳細的記錄下來，介紹回中國，但在缺乏實際音樂經驗與基礎的中國，對於這些內容，可能也只能如同王光祈的寫作基調般，以國外見聞視之，而無法在實際的中國音樂發展上有所影響。而這也是更早以音樂學取得博士後回國的蕭友梅，在回國後改以音樂教育著手改革中國音

樂的主要原因。⁴⁷⁶

但在中國現代音樂史中，王光祈的重要性並不在於對於西方音樂的譯介，而是在於比較音樂學以及中國音樂史的寫作上，事實上這兩方面的貢獻，對王光祈而言，是同一件事情，即是在學習西方音樂研究時，對於中國音樂的反思與應用。在王光祈認為屬於自己創作的作品中，並不包含後來被音樂界所重視的《東西樂制之研究》與《東方民族之音樂》兩本，有可能是因為，這兩部作品中非中國樂制的部分，皆是西方學者研究成果的引用，而中國樂制的部分，大部分都已呈現在《中國音樂史》之中。然而王光祈應沒想到的是，他在這兩部作品中所採用與介紹的比較音樂學方法，使他成為岸邊成雄所稱，將比較音樂學介紹到東方的第一人，而為日人所重視。⁴⁷⁷

一、樂器學

王光祈在著作中首次提及與比較音樂學相關之內容，是在1924年9月完成的《西洋樂器提要》，該書分為上下編，上編介紹物理發聲原理，樂器分類及樂器發展及

⁴⁷⁶ 參見本文第四章〈蕭友梅《舊樂沿革》〉一節，163。

⁴⁷⁷ 參見岸邊成雄，〈比較音樂學的沿革〉，Curt Sachs，《比較音樂學》，林勝儀譯（台北：全音，1982（民71））：109-110。該譯文摘譯自《東京大學教養學部比較文化研究》第一輯〈比較音楽学の業績と方法〉一文，該書發行於1960年或1961年（據東京大學大學院綜合文化研究科教養學部比較文學比較文化研究室網頁所載，該輯出版於1961年；而CiNii資料庫則載為1960年）。在周耘與新崛歡乃的論文中，關於岸邊成雄對於王光祈的稱道，其參考資料來源則為岸邊成雄1969年於《音樂芸術》第27卷第2期所發表的〈民族音楽学の成立と展開〉一文。而岸邊成雄早於1951年，即曾於《音樂芸術》第9卷發表類似題名之文章〈比較音楽学の業績とその批判〉。本文作者推測1961年與1969年的文章，應是在1951年的文章上，再行增修而成，由此或可推定，王光祈在比較音樂學上的歷史定位，是由岸邊成雄於1951年首先提出的。參見周耘、新崛歡乃，〈比較音樂學歷史背景的中日學術交流—以田邊尚雄、王光祈等人的活動為線索〉，《星海音樂學院學報》，no.126（2012）：82、85。

型制，下編是西方的樂隊編制與樂器應用之介紹。二十世紀初關於西方樂器的論述，多只就當時西方樂器的部分做分類介紹，而較少論及聲學原理與歷史。里曼在*Katechismus der Musikgeschichte*中，將原本音樂史論述中古代各族的樂器部分，獨立出來成為樂器史" *Geschichte der Instrumente*"（樂器史）一節，王光祈在《西洋樂器提要》上編中關於樂器的歷史，即參考了該部分內容。但除了樂器介紹之外，王光祈在全書最前面，還先介紹了樂器分類與發聲原理，這部分實則已經涉及比較音樂學領域。王光祈在自序中曾提到柏林樂器博物館之館藏雖多，但沒有他著書所需要的樂器圖畫，而在書中介紹小號及華格納低音號時，兩度提及「柏林音樂博物館館長Sachs」，⁴⁷⁸而將書中介紹樂器的部分內容與薩克斯的樂器著作⁴⁷⁹相較，亦有部分內容相似之處，由此可以確定王光祈在1924年時，可能已經經由薩克斯的著作，或是他本人而接觸到樂器學的概念，這或亦能解釋他於書中特別解釋樂器發聲原理之緣由。

雖然薩克斯與洪伯斯特的樂器分類法，已經於1914年發表，⁴⁸⁰ 王光祈在《西洋樂器提要》中，仍依「德國舊例」將樂器分為絲絃、吹奏、敲擊、鍵盤四種，但在序言中特別說明，鍵盤樂器中風琴、大鍵琴與鋼片琴的發聲原理皆不同，但為使中國人方便辨認，因此以其外型皆歸類於鍵盤樂器。⁴⁸¹ 王光祈在這理已經考慮到樂器發聲原理之不同，但由於該書以介紹西方樂器為主，而對象又是中國讀者，即使王光祈此時對於薩克斯的樂器分類法有所認識，亦不可能將這一套以發

⁴⁷⁸ 王光祈，《西洋樂器提要》（上海：中華書局，1928（民17）），87、97。

⁴⁷⁹ 參見 Curt, Sachs, *The history of musical instruments* (New York: Dover, 2006)。

⁴⁸⁰ Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs, "Systematik der Musikinstrumente", *Zeitschrift für Ethnologie*, 46 (1914): 532-590.

⁴⁸¹ 參見王光祈，〈西洋樂器提要自序〉，《西洋樂器提要》，1-2。

聲理論為基礎的分類系統，用於傳統的歐洲樂器類別之中。1931年完成的《中國音樂史》中，王光祈就樂器的部分，仍是採用「西洋近代『樂器學』分類法，將各種樂器分為下列三大類：(1) 敲擊樂器，(2)吹奏樂器，(3)絲弦樂器。」⁴⁸² 王光祈在進入柏林大學後，曾修了三個學期薩克斯開授的樂器學，並在柏林樂器博物館實習一年半⁴⁸³，對於該分類法無所知的可能性應很小，但在論中國樂器分類，或其他的著作中，完全未提及。

本文推測原因可能有以下幾項：Hornbostel-Sachs的樂器分類法雖然在1914就已經提出，但在當時仍屬理論層次，且其以全世界的樂器為對象的博物館式理論，對於了解特定音樂文化下的樂器，不一定更有效果，或許王光祈並未有將該博物館式的理論應用於中國音樂樂器分類的聯想。另一個可能的原因是，王光祈在《中國音樂史》中關於樂器的部分，內容極為簡短，並在章首敘明「各種樂器所發之音，以及大小尺寸，著者將來當另著專書討論。」⁴⁸⁴ 由此或可推測，該部分內容的出現極為臨時，可能是倉促之作，或是由王光祈早期的文稿所編成，因此在《西洋樂器提要》中所論及的樂器組織、發聲原理等論究樂器的方法，皆未及於《中國音樂史》中呈現，故更不可能在此向中國介紹這一套分類體系。除此之外，對於立志學習音樂學的王光祈，身處在柏林這個歐洲音樂學的殿堂中，有太多相關的研究與論述知識吸引著他，中國在音樂上唯一能與西方相抗衡的音律研究，則佔去了他大半的研究精力，因此雖然他接觸到了最早系統化研究全世界樂器的柏

⁴⁸² 王光祈，《中國音樂史下冊》（上海：中華書局，1934（民23）），60。

⁴⁸³ 參見王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，43。

⁴⁸⁴ 王光祈，《中國音樂史下冊》，60。

林學派，但在其著作中於樂器方面研究發展並不多。

二、樂制研究

《東西樂制之研究》是現今王光祈被公認第一本涉入比較音樂學的著作，也是中國最早的比較音樂學著作。⁴⁸⁵ 該書完成於1924年12月，距前一部著作《西洋樂器提要》的完成僅3個月的時間，顯見其寫作效率之高，然而以該書之內容而論，王光祈應該在著手撰寫之前，即對於內容有所定見。在書前〈讀者敬白〉以及成書後隔年所寫的〈補記一則〉中，王光祈提及他於西方樂制部分，參考了西方書籍、德國普通著述、德國各種著名音樂書籍，然對照該書西方樂制之編寫架構與內容，本文認為王光祈在此仍以里曼的 *Katechismus der Musikgeschichte* 中 "Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift" 一節為主要參考對象。里曼在書中比照歐洲在古代音樂史，以埃及、西亞地區、印度與中國等地屬於古代音樂之慣例，在該節一開始即依序簡述埃及、亞述、巴比倫、希伯來、中國、印度、阿拉伯之音律系統，而後詳述希臘以來的音階調式發展。王光祈的《東西樂制之研究》，從丙編開始介紹西方樂制，除了中國以外，基本上是依據里曼的論述順序而行，但在各節下皆區分律、調、樂譜三個部分。里曼在書中，並未將律與調有所區分，而王光祈在《東西樂制之研究》甲編一開始，即先區分律與調，分別予以定義，律是關於音級計算與劃分的問題，⁴⁸⁶ 而調則是指樂曲採用的音階組織，此二者在

⁴⁸⁵ 參見徐元勇，〈新知識、新視野、新思維成就新研究－王光祈音樂研究之啟示〉，《中國音樂》，no.3 (2010)：61-62；李宏鋒，〈王光祈比較音樂史學思想對中國學界的影響－兼及比較音樂史學科方法論的幾個問題〉，《音樂探索》，no.2 (2012)，42。

⁴⁸⁶ 王光祈對於律的說明是「音級的分析。什麼叫做『音級』？Oktave。即是以某音為基音，然後再從這個基音起，順次數下去，一直數到『同音』，(按即與基音相同之音，惟其音較原來基音為高。)是為一個音級。」由此可以看到，王光祈對於律的解釋，是指一個八度之內音律劃分的問題。雖然

中國古代論樂律之時皆一起並論，因此長期以來造成音名或調名混淆的問題。王光祈是二十世紀初論中國音律者，少數將律與調二者概念區分清楚的人，在之後的《東方民族之音樂》及《中國音樂史》中，他也維持兩者分開的論述方式。⁴⁸⁷ 王光祈對於律與調的概念，除了是為了更為釐清論述內容的基本論題外，亦有可能是對於里曼書中內容的反思所致。

里曼書中關於中國音律的部分，採用當時大部份歐洲音樂書籍多會提及的朱載堉之說，誤認朱載堉提出了中國的七聲音階，而後經由律算與旋宮轉調得出八十四調；而在記譜法上，則認為中國記譜法並沒有節奏與演奏指示的記法。⁴⁸⁸ 對於里曼書中的中國音樂論述，王光祈應當會感到十分不滿，里曼不僅誤解朱載堉的論說，且對於中國音律與記譜的簡單帶過，使王光祈更體認到歐洲人對於中國音樂之輕視及不了解。此外，里曼書中所論之樂制理論，主要論音階系統，而鮮少關於律學之計算，亦與中國各代音樂記載深究律算的特性不同。王光祈由此發

王光祈在概念上將抽象的音律計算，從音樂實踐中的音階調式理論區分出來，但他以八度(即音級)的概念做為律學的基本論述，卻又將音樂實踐上對於八度的使用，以及以科學方法計算出來的平均律方法，套用在傳統的律學概念上，而使他在解讀古代音律時有所誤解。王光祈在《東西樂制之研究》論朱載堉十二平均律時道：「朱載堉計算各律的方法，係把一個音級分為十二個相等部分。」楊沒累則認為王光祈是以西方十二平均律的計算概念，來解釋朱載堉的新法密率，事實上朱載堉並不是以十二平均的概念得出其計算結果。筆者認為王光祈在當時有可能對於朱載堉的計算內容未全面了解之外，亦有可能是受到西方論述的誤導，如海姆霍茲(Herman Helmholtz, 1821-1894)在其著名的音學著作 *On the Sensations of Tone as a Physiological basis for the theory of music* 中，即稱朱載堉將八度分為十二個半音。王光祈後來《中國音樂史》中對於論朱載堉的平均律論述則有所修正，並對於律管與律數的概念有更詳細的分析。參見，王光祈，《東西樂制之研究》，1；楊沒累，〈評王光祈論中國樂律並質田邊尚雄〉，《民鐸雜誌》，卷8，no.4（1927）：6-22；Herman Helmholtz, *On the sensations of tone: as a physiological basis for the theory of music*, trans. by Alexander J. Ellis (London: Longmans, Green, and co.), 1895, 258.

⁴⁸⁷ 童斐《中樂尋源》中將律呂與宮調分章論述，亦有釐清兩者概念之效，但該書出版於1925年，王光祈《東西樂制之研究》成書較早，但出版於1926年。故此二書在律調區分的論述概念上，應是在西方音樂論述的影響下各自形成。

⁴⁸⁸ 參見 Hugo Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte* (Leipzig: M. Hesse, 1901), 68-75.

現歐洲「關於律之問題，以古代希臘學者研求最盛……到中世紀後，斯業忽衰，直至近代，始有查理羅……等從新研究。」⁴⁸⁹ 相對於歐洲律算在中世忽衰，更突顯中國音律研究之發達，而朱載堉的律算學說更是為歐洲人所欽佩。由此，律與調在概念與論述上的區分，除了能釐清原本律調混為一談而的各種調名與確實內容，亦則能展現出中國音樂研究之長。此一發現讓王光祈對處處不如西方的中國音樂，又萌生信心。他認為「世界上將一個『音級』分律如此之多的，只有中國一國。……當此歐洲音樂界由少律趨向多律之時，我們重新研究中國古律，實是一種對於世界文化極有價值之舉」。⁴⁹⁰ 因此他積極研究中國樂制，迫不及待地以東西樂制比較的方式，將中國音樂研究的此一優勢，宣告於中國讀者。

「研究樂制而兼及各國者，欲以便於比較也」⁴⁹¹，這是王光祈在本書中提到的比較觀點，以研究中國樂制為主，而兼論西方樂制，以做為比較。這種比較觀點，來自於對於兩種以上不同樂制的了解，自然會興起比較之心，實無須藉由「比較音樂學」的知識體系而得知。王光祈在此的比較概念，與歐洲對於非歐洲音樂所進行的比較概念，實不相同。歐洲的比較音樂學以歐洲音樂為基礎，由此拓展對於非歐洲音樂的系統性知識；而王光祈此時的比較，首先建立在以歐洲音樂為對象的學習態度上，而後經過對於中國音樂的反思，而促成對於中國音樂的研究，此一「比較」之觀點，其立意反與當時中國已出現的許多「中西音樂比較」文章較為類似。⁴⁹²

⁴⁸⁹ 王光祈，〈自序〉，《東西樂制之研究》，8。

⁴⁹⁰ 王光祈，〈自序〉，《東西樂制之研究》，6。

⁴⁹¹ 王光祈，〈自序〉，《東西樂制之研究》，8。

⁴⁹² 二十世紀初，楊勃、王露、祝湘石等人，以及後來如蕭友梅、趙元任、劉天華等人都有「中西

《東西樂制之研究》中雖分述中西樂制，但由其內容及〈自序〉所談論的寫作目的與方法，並未能展現出與比較音樂學相關的研究觀點與方法。唯一與比較音樂學較有相關的，是〈讀者敬白〉中，王光祈兩次提到洪伯斯特的觀點，可見他在1924年即可能讀過其著作，或是已認識他本人，時間上亦有可能與接觸到薩克斯同時。王光祈在〈讀者敬白〉中說明，該書中關於「亞刺伯十七律制，係根據「德國普通著述」而言，惟Hornbostel教授所考，則為二十四律」。⁴⁹³王光祈在此特別提出洪伯斯特有不同的考證結果，但書中卻直接採用「普通著述」，而未採用洪伯斯特的觀點。其原因可能是，雖然他已認知到，傳統歐洲音樂學視角下，將非歐洲音樂簡單化約成「古代音樂」，有其偏頗與侷限性，然因瞭解程度的不足，或寫稿的客觀因素，因此在書中仍只採用「普通著述」的內容；另一可能則是，關於洪保斯特的論點，是在一年後才增補上去。王光祈在一年後寫的〈補記一則〉中，補充說明該書關於西方樂制，「悉採自德國各種著名音樂書籍。惟一年以來，復細心研究東方民族音樂，乃知本書所述波斯、亞刺伯、印度各種樂制，尚有未確未盡之處。」⁴⁹⁴可見王光祈在完成《東西樂制之研究》之時，亦開始接觸到比較音樂學在對於非歐洲音樂研究上的論點，從中發現不同於傳統論述的科學研究方法及成果。然鬻文為生的王光祈，不太可能因他在比較音樂學上的新發現，而取消《東西樂制之研究》的出版，因此以補記的方式說明之，此點也反映出王光祈在音樂學習上的快速進展。⁴⁹⁵該補記寫於1925年10月，而王光祈於11月即完成

音樂比較」的相關文章。參見管建華，〈試評王光祈的比較音樂學觀點〉，《王光祈研究論文集》，113。

⁴⁹³ 王光祈，〈著者敬白〉，《東西樂制之研究》，2。

⁴⁹⁴ 王光祈，〈東西樂制之研究補記一則〉，《東西樂制之研究》，1。

⁴⁹⁵ 類似的情形，亦出現在《音學》。在該書〈自序〉中，王光祈附註說明道「在著者前此各種著作中，凡關於發音之討論，如有顯與本書不何者，請以本書為準，因本書所採各種學說，較為新出，

了《東方民族之音樂》，這即是他在補記中所指的「細心研究東方民族音樂」的成果。

《東方民族之音樂》〈自序〉中，王光祈開門見山地介紹比較音樂學：「研究各種民族音樂，而加以比較批評，係屬於“比較音樂學” *Vergleichende Musikwissenschaft* 範圍。此項學問在歐洲方面尚係萌芽時代，故此種材料，極不多覯。」⁴⁹⁶ 〈自序〉中介紹艾利斯(Alexander J. Ellis, 1814-1890)對比較音樂學極有貢獻，並說明該書在東方樂制的部分大多採自艾利斯的書籍，其所指的就是"On the musical scales of various nations"這篇著名的比較音樂學文章⁴⁹⁷。艾利斯在該篇文章前面，以四個小節分別說明這篇論文的基本概念及研究進行的方法，其中最重要就是「音分」的概念；而在研究方法上的說明，最重要的就是艾利斯對於各國音階的採集，是依據他所能取得的樂器，以及在各種博覽會上所能接觸到的外國音樂，因此他亦強調該文的內容並不能代表整個國家或甚至同一樂器、樂曲的普遍狀況。⁴⁹⁸ 但這些研究方法上的限制，並無礙於該文在比較音樂學上的首創地位。

且精審故也。」王光祈所指關於發音討論的著作，應是在《西洋樂器提要》中，關於樂器發聲原理的論述。見王光祈，〈自序〉，《音學》（上海：啟智書局，1931（民20）），2。

⁴⁹⁶ 王光祈，〈自序〉，《東方民族之音樂》（上海：中華書局，1929（民18）），1。

⁴⁹⁷ Alexander J. Ellis, "On the musical scales of various nations", *Journal of the society of arts*, no.1688 (1885): 485-527. 艾利斯該篇文章發表於1885年，阿德勒(Guido Adler, 1855-1941) 同年在他著名的音樂學體系文章"Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft"中，亦提出音樂學中關於比較音樂學的研究範疇，因此1885年被認為是比較音樂學的起點。艾利斯該文也被洪伯特翻譯成德文，載於1922年出版他與施通普夫(Carl Stumpf, 1848-1936)主編的比 *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*（較音樂學叢書）第1卷中，王光祈或是由該書開始接觸到比較音樂學，及艾利斯的這篇名著。參見 Timothy Rice, "Comparative musicology", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed August 21, 2014, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/46454>；門馬直美，〈【各種民族的音階】解說〉，方克、孫玄齡譯，《民族音樂學譯文集》，董維松、沈洽編（北京：中國文聯，1985）：36。

⁴⁹⁸ 參見 Alexander j. Ellis, "On the musical scales of various nations", 485-491。

雖然王光祈在各民族的樂制上採用艾利斯的文章，且在寫作架構上亦取法該文，但在全世界的樂制體系建構方面，卻遠超出了艾利斯在文中所呈現的結果。艾利斯將各國的音階論述，依據其特性分為七聲音階與五聲音階兩部分，而僅中國、日本、爪哇與南太平洋島嶼數於五聲音階，其他包括歐洲、中亞、南亞、東南亞等地，皆為七聲音階。雖然在地理上這兩種音階的分部看似有其區域性，但艾利斯除了對於印度與阿拉伯音樂之間的關係，除了有部分猜測之外，當時並未進一步從地理位置觀察，衍伸出音樂源流或傳播的推論。而王光祈在《東方民族之音樂》一開始，即明確地提出「三大樂系」：中國樂系、希臘樂系、波斯亞刺伯樂系。雖然王光祈說這個分類是他自己所創，但其依據仍是源自艾利斯。王光祈將艾利斯文中五聲音階的部分，歸類於中國樂系，七聲音階部分，以歐洲音樂為希臘樂系，而中亞、南亞地區採用小於半音音程者，則歸類於波斯亞刺伯樂系。比較兩種分類法，艾利斯僅以實際使用的樂調音階為據，而王光祈的分類中，包含了音律計算、文化圈劃分、起源與傳播等複雜的概念，然而在這些複雜的分類概念之下，其依據僅是由艾利斯與其他相關書籍取得的音階與律算資料，由此可見王光祈此一類分的推論假設性質非常高。

「三大樂系」的分類，反映出王光祈此時對於比較音樂學的理解與應用。李延紅曾對王光祈的分類進行理論來源的探究，但並未發現有可能影響王光祈的相關論說，故該分類即可能如王光祈所言，是他自己所創見用。⁴⁹⁹ 雖然王光祈在書中的立論依據不夠嚴謹，但如當時他已結識洪伯斯特、薩克斯等人，或許經由他們的介紹，而了解更多比較音樂學的論題，例如當時雖然已應用於比較音樂學，

⁴⁹⁹ 參見李延紅，〈“三大樂系”理論淵源求索〉，《中央音樂學院學報》，no.2（2006）：72-79。

但尚未形成主要論說的傳播理論與文化圈理論。⁵⁰⁰ 王光祈綜合了他所接收的各種知識與論點，大膽地做出「三大樂系」的分類假設，一方面反映出他對於比較音樂學研究的了解程度，另一方面更可看到他為中國音樂發聲的企圖，將五聲音階歸入於中國樂系之中，並補充艾利斯未提及的西藏、蒙古、韓國等地的音樂，提昇出中國音樂在東亞諸國中的主導地位。

在完成《東方民族之音樂》一年多之後，王光祈在《中華教育界》發表了〈中國樂制發微〉，該篇最後一節特別論「中外樂制之關係」，主要駁斥當時西方學者所主張，該主張認為中國樂制五度相生的理論，為亞力山大時期由歐洲傳入。王光祈認為中國三分損益法早於畢達哥拉斯，因此不可能是由希臘傳入。然而在駁斥的同時，他卻又認為中國的樂制可能與巴比倫有關，認為中國自古以來常受到西北民族的影響，而古籍記載伶倫自大夏之西取竹為律，則代表著中國樂制源自西方的可能；如果希臘樂制如部分學者所推測的，是由巴比倫經埃及傳到歐洲，則中國樂制亦有可能是由巴比倫，經由中亞而東傳，所以中國與希臘樂制之相似，有可能是因為系出同源之故。⁵⁰¹ 王光祈在此自己推翻了他在《東方民族之音樂》所設定的「三大樂系」之論，而採用傳播理論的觀點，順著西方學者的推論，假設出中西音樂同源於巴比倫之論點。雖然他在文章中所採取的是批判的態度，而未針對同源論的假設多做解釋，但由此亦可反映出他在比較音樂學傳播理論的認

⁵⁰⁰ 文化圈理論源自於德國人類學界，認為文化特點可以經由在地理上的分部，而追溯其歷史發展；傳播理論發展於 19 世紀末的英國，主張文化一元說及埃及中心說，此一理論後來應用於比較音樂學中，關於音階流傳與起源的論題。參見 Timothy Rice, "Comparative musicology"; Carole Pegg, et al. "Ethnomusicology." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/mus/52178pg2> (accessed August 22, 2014),

⁵⁰¹ 參見王光祈，〈中國樂制發微〉，《中華教育界》，卷 17，no.8（1928）：1-17。

識與思想之轉變。此外，中西同源的假設，與日本以印度做為世界音樂之源的觀點有相似之處，⁵⁰² 王光祈此說是否有可能受到日本學者或著作的影響，亦未可知。

從《東方民族之音樂》的論述方式，可以看到王光祈要介紹給中國的，主要並不在於比較音樂學此一學科的理論與方法，而是從比較音樂學的研究所呈現出來的世界音樂概況，也因此他對於比較音樂學本身的談論，只有〈自序〉中的一小段話。或許王光祈考量到中國即使對於本國音樂，都未能有足夠的基本研究，除了引以為師的西方音樂之外，更遑論研究其他非歐洲國家的音樂。因此他在書中除了介紹樂制外，並簡界各國音樂的樂譜，以提供具體的音樂想像。但即使以較淺顯的方式來呈現，王光祈的這兩本比較音樂學著作，在當時除了中國樂律計算的部分較引人注目外⁵⁰³，在比較音樂學或世界音樂的部分，並未引起太多的注意。亞洲的比較音樂學的學科發展則起於1930年代日本學者田邊尚雄、岸邊成雄等人對於東亞以及東南亞音樂的系統性研究，而王光祈做為引介柏林學派第一人的歷史定位，也是在岸邊成雄的歷史回顧中才被突顯出來，而後方為中國學者所特別注意。⁵⁰⁴

三、聲音學

由施通普夫、洪伯斯特、薩克斯等人主導所形成的比較音樂學柏林學派，以

⁵⁰² 有關日本 20 世紀初期東西音樂源於印度之說，請參見本文第四章〈葉伯和《中國音樂史》〉一節，143-144。

⁵⁰³ 當時針對《東西樂制之研究》中國樂律部分發表意見者，除了楊沒累（見註 483）之外，還有沈有鼎的書評，雖然他稱許本書的材料豐富，勝過西洋一般論樂制的書，但主要的論點，仍是在於批評、補充該書論中國音律之不足。參見沈有鼎，〈書評：東西樂制之研究〉，《清華學報》，卷 11，no.1（1936）：261-271。

⁵⁰⁴ 參見註 477。

科學實驗著稱，除了採用海姆霍茲的方法測量音高頻率外，並研究聲響心理學、生理學等，從各方面的研究結果，從種比較中，尋找出音樂的原始起源，與發展進化的方向。⁵⁰⁵ 1926年3月完成的《音學》，即是王光祈由《東方民族之音樂》開啟比較音樂學視野後，更進一步針對基礎理論的探究。《音學》的內容涵括了對於音樂研究的科學範疇，分為物理、生理、心理三方面，⁵⁰⁶ 王光祈在〈自序〉中，詳細分析科學研究在音樂發展上的重要性：

研究音樂之法，約有兩種，一係從美術方面著眼，如講求音樂作品美惡之類是也；一係從科學方面下手，如討論聲音成立原因之類是也。惟「音樂作品」是含有「民族性」……討論聲音成立之「音學」，則卻是含有「國際性」。只要彼此所用的科學方法不錯，則其結論未有不同的。西洋近代因科學發達之故，所以音樂方面亦大受其賜。譬如他們因為「物理學」研究得好，所以它們的樂器製造、舞台建築，皆有相當的進步；因為他們「生理學」研究得好，所以關於歌喉之訓練，亦較中國伶人為合理；因為他們「心理學」研究得好，所以對於音樂之諧和關係，皆常有深切之講求。⁵⁰⁷

雖然王光祈由柏林學派的研究方法，循線接觸到其在科學研究上的基礎，但不同於柏林學派用以探究各民族音樂進化的研究目的，王光祈將這些科學理論的研究方法，視為歐洲音樂發達的基礎，用以反思中國音樂在研究方法及科學基礎之缺乏。也因此，雖然《音學》在內容上亦參考與柏林學派關係密切的生理學家薛佛(Karl Rudolf Schaefer, 1866-1931)所寫的*Musikalische Akustik*一書，⁵⁰⁸ 但王光祈介紹該書

⁵⁰⁵ 參見 Timothy Rice, "Comparative musicology"。

⁵⁰⁶ 此架構可能參考里曼 *Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft)*，該書分為數學-物理、物理-生理、心理三章，其中數學-物理部分即為律學，而王光祈在《音學》中則只論聲音物理原則，而未包含律算。里曼該書內容較為簡略，王光祈運用其涵蓋較全面的架構，但內容上則多參照海姆霍茲、薛佛、斯頓普夫等人的著作，展現出他的編著彙整能力。參見 Riemann, Hugo, *Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft)* (Leipzig: M. Hesse, 1891)。

⁵⁰⁷ 王光祈，〈自序〉，《音學》，1-2。

⁵⁰⁸ Karl Rudolf Schaefer, *Musikalische Akustik* (Leipzig: G.J. Göschen, 1902)。薛佛是柏林的耳科醫生兼

的目的，已經完全與比較音樂學無關，而是著眼於中國在聲學上的基礎研究。

在1927年〈音樂在教育上之價值〉一文中，王光祈從音樂生理學的角度，提出中國人在聽覺上的敏感度低於德國人，因而造成整體音樂上的落後。而聽覺「不聰」的原因，並非生理構造之缺陷，而是在音樂訓練上的不足，因此王光祈提出練耳的方法，並認為中國戲劇多用大鑼大鼓，實有礙聽覺，應要少聽。⁵⁰⁹ 隔年發表的另一篇〈學說話與學唱歌〉中，由發聲法的說明，進一步批評京劇「頭聲」唱法的不適宜，並從語音學上母音與子音發聲的分析，批評中國語言發聲的喉音太重，以至於說話不夠清楚。而原因即在於中國沒有音樂教育，「凡平居失教之國民，不但不會唱歌，而且不會說話；不但耳朵不聰，而且喉頭近啞。」⁵¹⁰

雖然從生理上的比較，中國人在聽覺與發聲方面，看似皆弱於歐洲，但王光祈認為這些生理條件上的缺點，是因為缺乏音樂教育的訓練，而非天生的生理構造差別。由此可見王光祈的比較與研究的觀點，雖然是基於比較音樂學的理念，但他的目的，並不是要比較出各種音樂文化的差異與進化階段，而是強調音樂教育對於中國音樂改革的重要性。這點亦反映出比較音樂學在理論應用方面的問題，源自於西方觀點，並寓有進化論意涵的比較音樂學概念，對於非西方背景的王光

生理學家，他在 1888 到 1904 間，與當時亦為柏林學派的亞伯拉罕(Otto Abraham, 1872-1926)合作，進行許多聲音與人類聽覺的實驗。廖輔叔說王光祈為了全面掌握視唱練耳的基本學理，還曾向柏林國家醫院耳科主任學習耳朵、喉管解剖之學，有可能就是受教於薛佛。而王光祈在〈音樂在教育上的價值〉中曾提及，薛佛的論點亦本自海姆霍茲。參見廖輔叔，〈記王光祈先生〉，《音樂研究》，no.3 (1980)：17；王光祈，〈音樂在教育上的價值〉，《中華教育界》，卷 16，no.8 (1927)：14。

⁵⁰⁹ 參見王光祈，〈音樂在教育上的價值〉，1-14。關於戲劇中鑼鼓聲響的問題，王光祈所針對的是以鑼鼓為主導的西皮二黃等戲曲。王光祈於 1930 年曾發表〈西洋人與中國戲〉一文，藉梅蘭芳赴美演出之話題，闡述西方對於京劇鑼鼓聲響之鄙視與排斥，以及當時對於坤旦的蜚語，顯見王光祈對於京劇的負面評價。請見王光祈，〈西洋人與中國戲(德國通訊)〉，《生活》，卷 5，no.40 (1930)：664-665；王光祈，〈西洋人與中國戲(德國通訊)(二)〉，《生活》，卷 5，no.41 (1930)：682-683。

⁵¹⁰ 王光祈，〈學說話與學唱歌〉，《中華教育界》，卷 17，no.7 (1928)：1-12。

祈而言，反而轉變成對本國音樂研究與反省的基礎動力，此種現象，也是促使比較音樂學在之後轉化為民族音樂學的原因之一。然而比較音樂學在1920年代的學科架構與理論，尚處於發展階段，王光祈所接觸與學習的內容，皆未有較全面或成熟的立論；另一方面，王光祈在比較音樂學各方面的介紹與研究，對於當時的中國而言，亦過於複雜與艱深，中國當時在基礎學科方面的基礎尚未完全，更遑論涉及各種不同學科領域的比較音樂學。也因此，雖然王光祈將比較音樂學引入中國，是亞洲之先，但此一種子並未在中國生根發展，而是隨之隱沒在中國逐漸緊張且動盪的時局中。⁵¹¹

然而，在王光祈在比較音樂學上的各種研究與應用中，有一項成果被認為是他在中國音樂上的最大貢獻，由此奠定了他在中國音樂研究上的地位，並使他的《中國音樂史》至今仍名列重要的音樂史著作之一，此一成果即是中國樂制的論述。

⁵¹¹ 雖然岸邊成雄稱王光祈是將柏林學派比較音樂學介紹到亞洲的第一人，但關於比較音樂學各種論點與研究，在日本早已開始發展，日本物理學者田中正平於1880年代即於德國直接受教於海姆霍茲，1899年返國後他創辦邦樂言究所，成為二十世紀初日本比較音樂學的先驅，田邊尚雄即是受教於田中正平。除了海姆霍茲的聲學研究之外，早於艾利斯的英國音樂學家恩格爾(Carl Engel, 1818-1882)，在音樂傳播理論上的推論，亦是田邊尚雄在比較音樂發展上的主要基礎觀點。留日的豐子愷，於1923年發表的〈從西方音樂上考察中國的音律〉一文中，即引用了田邊尚雄關於中國樂律計算的論點，並已於該文中提到艾利斯的音分概念，但未加以詳細說明。而在1930年代興起的大東亞思想背景之下，亦促使當時的日本音樂學者對於東亞各地的音樂，展開比較音樂學上的大規模系統研究。參見周耘、新崛歡乃，〈比較音樂學歷史背景的中日學術交流—以田邊尚雄、王光祈等人的活動為線索〉，81；岸邊成雄，〈比較音樂學的沿革〉，111；豐子愷，〈從西方音樂上考察中國的音律〉，《東方雜誌》，卷20，no.18(1923)：80。有關恩格爾與日本比較音樂學的相關論述，請參見本文第四章〈葉伯和《中國音樂史》〉一節，144。

第四節 王光祈的音樂史觀與《中國音樂史》的寫作

《中國音樂史》完成於1931年2月，是接續前一年11月完成的《西洋音樂史綱要》後，王光祈第二部以史為名稱的著作。由寫作的順序來看，王光祈寫作《中國音樂史》的原因，或有可能是在寫作《西洋音樂史綱要》之時的反思之作，亦有可能是在之前，即有分別撰寫中西音樂史的計畫。無論如何，由距前一本書完成僅三個月的時間看來，王光祈在《中國音樂史》撰寫之時，即應有所規劃，以過去所寫的相關文章為主要內容，而以三個月的時間修訂增補而成書。1931年以前，王光祈所完成的文章中，與關於中國音律的有《東西樂制之研究》、《東方民族音樂》、〈中國樂制發微〉中關於中國樂制部分，以及以德文發表的〈中國的音律體系〉；關於記譜法的有〈譯譜之研究〉、《琴譜翻譯之研究》，以及德文發表的〈論中國記譜法〉。而關於整個中國音樂簡介的，則有德文發表的〈論中國音樂〉，以及之後改寫的〈中國音樂短史〉。從這些相關的著作中，可以看到王光祈的相關寫作，最初都是以西方世界為對象，試圖以本國人的身分忠實呈現，以扭轉西方對於中國音樂的錯誤印象。然而這些著作，皆是以樂制探討為主，而極少論及實際的音樂內容。究其原因，或是為了要讓西方學者，能從歐洲既有的音樂基礎脈絡上瞭解中國音樂，因此選擇由共同性質最高的樂制著手；此外亦有可能是，王光祈感受到西方對於中國當時盛行的戲曲音樂的負面觀感，或他自己在音樂實踐能力上的欠缺所致，因此未能論及具體的音樂內容。⁵¹²

⁵¹² 王光祈在留德後才開始學習音樂，而更因為受到西方音樂研究的影響，才開始轉向中國音樂的研究。由此推測，即使在他未出國之前，應對於當時觸手可及的中國音樂不甚關心，因此在中國音樂實踐的經驗與能力上，應當極少。王光祈曾自述在1921年德國的東方語言學會會員大會上「高誦古詩『擊壤歌』」，認為這可代表中國民族文化獨立自由的精神；而在1927年參加法蘭克福國際

〈論中國音樂〉是王光祈第一篇關於中國音樂較為全面性的介紹文章，他將該文譯成中文後，亦更改文章的題目為〈中國音樂短史〉，這是王光祈第一篇文章寫到關於中國音樂「史」的概念。雖然這兩篇中德文論述的內容一樣⁵¹³，但德文題名的意涵，只是屬於概略性的介紹，而中文題名，則以「短史」增加該文做為「歷史論述」的意義。就文章的內容來看，該文將中國音樂分成四個方面論述：

- 一、中國樂制之進化：(甲)律(乙)調；
- 二、中國樂器與樂隊：(甲)樂器(乙)樂隊；
- 三、中國音樂之作品：(甲)詩歌音樂(乙)歌劇(丙)樂器音樂；
- 四、中國音樂之理想。⁵¹⁴

由此即可看出王光祈以西方讀者為對象的寫作架構，是採用西方既有的中國論述觀點。

二十世紀初以前，關於中國音樂的西文著作，大致上皆有一定的論述架構。1779年錢德明(Amiot, (Jean) Joseph (Marie), 1718-1793)出版歐洲首部以中國音樂為主題的專著*Mémoires sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* (中國古今音樂考)，⁵¹⁵ 內容主要為樂器及樂制，因為錢德明大量採用朱載堉《樂律全

音樂展覽會，他發表了"論中國音樂"一文，並特別請凌純聲於會上彈奏古琴。由此應可推測王光祈在音樂實踐經驗上有所不足，而他向西方世界介紹的中國音樂文化，則仍聚焦於上古時代較為抽象，但卻被理想化的音樂。參見王光祈，〈關於研究中德文化之兩團體〉，《王光祈旅德存稿》，476；韓立文、畢興編，《王光祈年譜》，51、72。關於西方人對於中國樂曲的負面評價，請參見前註70。

⁵¹³ 王勇比對王光祈的德文原文與〈中國音樂短史〉，認為內容上並未有太多改動；而金經言則於2004年將該篇文章由王光祈的德文原文翻成中文〈論中國音樂〉，王勇以此與王光祈的中文本文相比對，僅在用字措詞上有所差別。由於筆者未見到王光祈的德文原文，因此採王勇的比對結果，將兩者的內容視為一致，而在引用文字上，則採用王光祈自己的譯文。參見王勇，《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》，80-81；王光祈，〈王光祈論文二篇〉，金經言譯，《中國音樂學》，no.4 (2004)：53-58。

⁵¹⁴ 王光祈，〈中國音樂短史〉，《中華教育界》，卷17，no.6 (1928)：1。

⁵¹⁵ *Mémoire sur la musique des Chinois : tant anciens que modernes* 中之序言與結論註明之年分皆為

書》，因此在內容上十分詳盡，也成為之後一百多年間歐洲瞭解中國音樂的主要資料來源。而後如阿理嗣(Jules A. van Aalst, 1858-after 1914)、李提摩太(Timothy Richard, 1845-1919)、拉盧瓦(Louis Laloy, 1874-1944)、庫朗(Maurice Courant, 1865-1935)等人，都曾寫過中國音樂的專書，在內容架構上，則以樂制、記譜法、樂器、樂類為主，除了記譜法以外，幾乎與傳統中國樂書的內容架構無所差別。⁵¹⁶雖然這現象或與中國歷史上既存的音樂文獻內容類型有關，但在內容記述上則有所不同，且阿理嗣、李提摩太在書中，記載他們在中國所收集的民間曲調，庫朗則於書中第四章亦特別談論中國的音樂思想，這些皆反映出西方對於中國音樂的論述，不同於中國觀點的特殊面向。在這些關於中國音樂的西文著作中，王光祈在〈中國音樂短史〉中特別提到庫朗的"Chine et Corée"，⁵¹⁷認為該文「為西洋出版界中關於中國音樂理論之最詳最善者」，而在《中國音樂史》中，則稱其在各種

1776年，本文據此為錢德明完成該書之時間。該書於1779年由巴黎 Chez Nyon l'aîné 出版社以單行本方式出版，書名頁註明該書將成為該出版社自起1776年錄續出版的 *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, & c. des Chinois: Par les Missionnaires de Pékin* (北京傳教士關於中國歷史、科學、藝術、風俗、習慣等的回憶錄) 叢書之一，並於1780年以叢書第六冊再次出版。1780年的叢書版本除了原版之內容外，另增加一篇關於中國編磬音律之論文，以及兩篇關於中國人口、經濟等社會文化觀察的文章，與音樂並無相關。該書曾於1996年被翻成中文，但僅翻譯正文部分，書中列舉之明清音樂書目，文末引明代宗廟樂章之歌詞、翻譯、樂譜，以及四篇關於樂律的補充說明，則未譯出。參見錢德明，〈中國古今音樂考〉，葉燈譯，《藝苑》音樂版，第4期(1996)：52-63；第1-3期(1997)：47-59、53-62、53-63。

⁵¹⁶ Jules A. van Aalst, *Chinese Music* (Shanghai: Statistical Department of The Inspectorate General of Customs, 1884); Timothy Richard, *Paper on Chinese music* (Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1899); Louis Laloy, *La musique chinoise* (Paris: Librairie Renouard, 1903); Maurice Courant, "Essai historique sur la musique classique des chinois", *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, v.1 (Paris, Charles Delagrave, 1913), 77-211.

⁵¹⁷ 即為註516中 *Essai historique sur la musique classique des chinois* 一文。此文原完整題名為 "Chine et Corée: Essai historique sur la musique classique des chinois, avec un appendice relatif a la musique coréenne"，關於中國音樂的部分在第211頁結束，而211-220頁，則為介紹韓國音樂的附錄。該文原為庫朗1912年於里昂大學畢業的博士論文，而後才編入 *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* 中。

西文的中國音樂著作中，最為精博，因此在他在書中亦多採其說。⁵¹⁸

比較庫朗《中國雅樂研究》與王光祈〈中國音樂短史〉的架構，可以發現王光祈在該文中，即參考了庫朗的架構，分就樂制、樂器、樂類與音樂思想四方面來介紹中國音樂。但王光祈在內容上，尤其是樂制與音樂思想的部分，是以自己的研究結果為主，其目的即是要向西方學者展現，中國音樂並非僅只於大部分西文文獻中所載的簡單內容，而是有崇高音樂思想及精深律學研究的完整體系。然而王光祈對於他與庫朗的文章，放置在中國與西方的文化脈絡下，卻有不同的處理方式。庫朗之文原名為"Essai historique sur la musique classique des chinois"，如直譯應為「中國古典音樂的歷史論述」，但王光祈在翻譯時，略去「歷史」的含意，而直接成為「中國雅樂研究」；另一方面，王光祈自己的文章原名為"Über die chinesische Musik"，但在翻成中文後，成為〈中國音樂短史〉，又兼具「歷史」談論的含意。對庫朗而言，他的研究對象明確地為中國雅樂，此一屬於古代的音樂類型，自然需從歷史的角度來談論，而王光祈以「雅樂研究」將其歸類之，亦頗為合理。反之，王光祈的原文以簡述中國音樂為主，但在中文翻譯時，將題名改以〈中國音樂短史〉，雖然論述內容事實上確是包含了中國古代音樂，但仍頗令人懷疑，如王光祈以如此的架構與內容為「史」，那麼他對於「中國音樂史」的認知與定義，似乎較西方音樂史為寬鬆。

或許王光祈在此時對於「音樂史」之定義，或對於「中國音樂史」，尚未有較深入想法，僅是以「短史」做為一概稱。但兩年多以後完成的《中國音樂史》，仍維持〈中國音樂短史〉的基本結構，而僅是在內容上進行增補。如此似乎反映出，

⁵¹⁸ 王光祈於《中國音樂史》中，將庫朗這篇文章翻為《中國雅樂研究》。參見王光祈，〈中國音樂短史〉，5；王光祈，〈自序〉，《中國音樂史上冊》（上海：中華書局，1934（民23）），1。

王光祈對於「中國音樂史」的觀點與撰寫方式，不同於西方音樂史的音樂通史基本史觀，而是來自於西方觀點下的中國音樂，如他所採用的庫朗對於中國音樂的理解一般。以王光祈對於中國古代音樂文獻的掌握，如果要比照葉伯和的作法，以西方音樂史的架構為參照，將中國音樂的相關文獻內容填列其中，亦應能完成一部具有通史架構的中國音樂史，但為何王光祈並未如此寫作他的《中國音樂史》？以下將先由王光祈的音樂史觀進行探討。

一、王光祈的音樂史觀

在《歐洲音樂進化論》中，王光祈即展現出對於音樂史的最初認識：

研究歐洲音樂進化，可以分為數種：從樂器方面去觀察，可以稱為樂器進化史；從樂譜Notenschrift方面去觀察，可以稱為樂譜進化史；從樂制Tonsysteme方面去觀察（如研究中國之宮、商、角、徵、羽、變徵、變宮，歐洲之AHCDEFG制度之類），可以稱為樂制進化史；從調式Tonform方面去觀察（如研究歐洲上古之單音音樂Einstimmigkeit、中古之複音音樂Mehrstimmigkeit、近代之主音音樂begleitete Monodie之類），可以稱為調式進化史；從技藝方面去觀察（如研究手法之類），可以稱為技藝進化史；從思潮方面去觀察（如研究十九世紀之羅曼主義客觀主義之類），可以稱為思潮進化史。在上述各種進化史中，以調式進化史最為重要。⁵¹⁹

在這段引文中，王光祈並未談論到音樂通史的概念，而是以「研究歐洲音樂的進化」為論題。其所指的「歐洲音樂的進化」，應就是一般所稱的「歐洲音樂史」，但王光祈以「進化」，而不以「史」稱之，則反映出他的重點是在於「研究進化的過程」，而非做為一部歷史論述所呈現出的「史」。王光祈對於音樂歷史的此種特殊視角，與他所研讀的音樂史文獻極有關係。

從王光祈早期的音樂著作來看，他最初接觸到關於歐洲音樂史的專書，可能

⁵¹⁹ 王光祈，《歐洲音樂進化論》，4。

是里曼的*Katechismus der Musikgeschichte*。這部著作雖然亦是屬於音樂史的著作，但其內容架構卻不同於其他的音樂通史，以歷史分期的順序做為撰述架構，而是將樂器、樂制與音樂型式的演變分開，成為三種音樂專史。該書於1888年出版，雖然此時阿德勒的音樂學體系尚未出現，但音樂學中所包含的各種分支領域，皆已逐漸發展出獨立的研究範疇，因此各種專業領域的書籍亦紛紛出現。里曼自1888年起，即為Hesse出版了一系列的Katechismus叢書，除了音樂史之外，還包含了關於樂器、音樂美學、作曲、和聲等各種相關領域的專論。由此可見王光祈所積極要研究的「歐洲音樂的進化」，在歐洲音樂學發展的背景之下，已經超越了西洋音樂通史所能概括的範圍，而蘊含著音樂學研究的學科體系概念。

王光祈針對「音樂史」觀點的談論，直到《西洋音樂史綱》中，才有明確的展現。在〈緒言〉中，王光祈列出五種「治音樂史」的相對觀點：

- (1)英雄主義與時勢主義；
- (2)偏重理論與偏重實用；
- (3)注重部分與顧及全體；
- (4)只講形式與專講內容；
- (5)時代思潮與音樂進化。⁵²⁰

王光祈對於這五點的論述，看起來像是音樂史的不同寫作觀點與方法，但實際上是西方音樂史研究變遷的觀點來著眼，呈現出西方音樂史觀點的轉變，例如以時代整體變遷的概觀，取代十九世紀以偉大作曲家為歷史代表的慣例；著重實際音樂狀況的舉例，而減少理論的論述；對於音樂的論述重點從過去的形式上變化，轉向樂曲內容所呈現的風格研究。王光祈對於西方音樂研究的觀察，有可能來自於柏林大學課堂上的學習，例如他在說明「注重部分與顧及全體」時，即提到當

⁵²⁰ 王光祈，《西方音樂史綱要上冊》（上海：中華書局，1937（民26））：1-8。

時的柏林大學音樂學系教授仙靈(Arnold Schering, 1877-1941)認為，要編成一本音樂通史需要極多的研究，以當前西方音樂的研究狀況，尚未到達能夠完整著寫音樂通史的程度。⁵²¹ 此外亦有可能參考了阿德勒*Methode der Musikgeschichte*（音樂史方法）一書，阿德勒在該書中以他所架構出的音樂學體系為基礎，談論西方音樂史研究在音樂學發展之後的轉變及趨勢，並認音樂史做為一門藝術史，應以音樂作品的風格變遷為歷史撰述的主軸。王光祈在〈緒言〉一章最後所列的參考書中，列有阿德勒於1930年最新出版的音樂史著作*Handbuch der Musikgeschichte*，王光祈在採用本書之時，或也參考了他關於音樂史方法的著作。⁵²²

除此之外，王光祈在該章第二節再次列舉音樂史的各種類型，包含普通音樂史、樂器史、樂譜史、樂理史、音樂作品種類史、音樂哲學史、音樂家傳記，相較於《歐洲音樂進化論》中的音樂史分類，最大的差別在於增加了普通音樂史及音樂家傳記，更為貼近歐洲音樂史研究的實際狀況。在第三節中王光祈列舉了與音樂相關的各種學科，包括美學、物理學、生理學、心理學、文字學、美術史、文化史、政治史、宗教史、哲學史、奏樂技能、普通音樂常識等。王光祈提列「相關學科」的概念，或是受到阿德勒音樂學體系中相關學科一項的影響。但不同的是，在阿德勒的體系中，物理、生理、心理、美學等項目，歸入與系統音樂學相關的學科，文字學、美術史、宗教史等則屬於歷史音樂學的相關學科；⁵²³ 而王光祈則將其全部劃歸於音樂史研究之相關領域，且除了這些學科項目外，如演奏、

⁵²¹ 參見王光祈，《西方音樂史綱要上冊》，5。

⁵²² 參見王光祈，《西方音樂史綱要上冊》，13；Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919)。

⁵²³ 參見 Guido Adler, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, v.1, (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885), 16-17.

音樂理論等，皆包含其中。王光祈在此所要呈現的是，音樂史的研究與各種自然、人文學科皆極有關係，而在音樂本身的範疇裡，音樂史與演奏、音樂理論等技巧性的能力，亦有所關連。

綜觀王光祈在〈緒言〉中對於「治音樂史」的論述，其重點並非在於音樂史的寫作的觀點與方法，而是在於西方音樂史的研究趨勢，以及音樂史研究的各種相關面向，彷彿建構出了一個西方音樂史研究的學科體系。在此一「治音樂史」的觀點之下，雖然王光祈在第一章中即提出仙靈的論點，認為西方音樂通史仍欠缺諸多研究，但《西洋音樂史綱要》在內容上，仍參照當時西方音樂通史（如里曼、阿德勒）的架構與內容，以過去西方音樂史論述的傳統內容為框架，而不尋求如仙靈所嚴格要求的，理想中的音樂通史。王光祈在書前的〈提綱挈領〉中說明：「本書內容，係以歷代西洋音樂『作品結構』進化為主，旁及樂器、樂制、字譜、線譜各種沿革。因『作品結構』一事，在西洋音樂史中，最關重要，但亦最為複雜，最不易解故也。」⁵²⁴此處的「作品結構」進化，與《歐洲音樂進化論》中所談的「調式」之進化，兩者皆是以音樂作品的結構變遷，做為談論音樂發展的主要依據。《歐洲音樂進化論》中所論的「調式」進化，只在於音樂縱向織度的客觀觀察，而在《西洋音樂史綱要》中，則以「作品結構」的概念，更深入實際的音樂風格變化中。但王光祈在這兩本西方音樂史中，特別強調以作品結構為論述主題，亦反映出他將當時西方音樂史的論述，視為以單一音樂元素之發展過程為主要對向的專史。

王光祈對於音樂史各種研究範疇的詳細劃分，受到音樂學學科體系發展的影

⁵²⁴ 王光祈，〈提綱挈領〉，《西洋音樂史綱要上冊》，1。

響，顯示出其對於音樂史認知，是將音樂史做為一個研究範疇的學科觀點，而非做為一種歷史撰述的史學觀點。也因此，雖然西方音樂通史的內容，是從古代既有的音樂文獻開始累積，並經由數百年來音樂概念的轉變，方形成今日所見以音樂作品為主的論述範疇，但在王光祈以學科體系之觀點分析下，二十世紀初所見以作曲家與作品為主的西方音樂史，皆成為有特定論述對向的專史。而音樂通史則成為這一個學科領域的最終目標，即如王光祈提出的仙靈之語，需有足夠的全面研究之後，才能達成一部完整的音樂通史。然而王光祈理想中的音樂通史，在各種專史領域皆已有足夠研究之後，應如何進行，或呈現出何種面貌，在他的著作中亦未曾提及。

二、《中國音樂史》的寫作與內容

在《中國音樂史》開篇，王光祈即再次以仙靈認為西洋音樂通史研究尚未全備之論點，來呈現音樂通史編纂的難度，而「吾國今日音樂文獻，如此不備；音樂人才，如此缺乏；意欲握筆編纂《中國音樂通史》一書，世上滑稽之事，殆未有過於此者矣。」⁵²⁵ 王光祈從西方音樂研究的盛況，比對出中國對於音樂研究的落後與不重視，他在〈自序〉中亦提出三方面的具體批評：中國傳統史學只有「掛帳式」的史書，而無「談進化」的著述；關於音樂的記載，則只重理論，而不重實際之音樂狀況，因此古代幾乎未留下具體的音樂記錄；另一方面，官方史書最多只載宮廷音樂之歌詞，於興盛的民間音樂完全未提。⁵²⁶ 然而在如此的狀況之下，為何王光祈在當下還要寫作這一部《中國音樂史》？王光祈以自嘲的語氣，先批

⁵²⁵ 王光祈，《中國音樂史上冊》，2。

⁵²⁶ 參見王光祈，〈自序〉，《中國音樂史上冊》，2。

評此一寫作計畫，而後將他的寫作目的清楚地呈現出來：

余明知其為滑稽，而又居然大膽握筆草此者，亦自有其原因。

第一，本書之作，係欲將整理中國音樂史料之方法，提出討論。譬如我們計算律管，應用何種物理公式；採用音樂史料，應用何種鑑別方法之類……

第二，本書之作，係欲將中國音樂歷史上之各種重要問題，至今尚無圓滿解決者，一一指出。我們現在既無能力，作成一部「進化線索完全銜接」之《中國音樂通史》，則只好將此種「不能銜接」之處，一一指名，以貽後人研究。將來「零碎工作」既多，或可漸將此種缺陷，一一加以彌補。

第三，余個人年來關於中國音樂歷史之「零碎工作」，著成中文德文者，亦已有若干種。此外，西洋學者關於中國音樂歷史之撰述數十種，以及國內時賢著作數種，……余乃藉此機會，將其聯絡起來，成為一種較有統系之音樂歷史。⁵²⁷

由這一段寫作目的，可以看到王光祈所要寫的，實際上是「中國音樂史研究方法及現況」，其目的在於提出研究方法、研究範疇以及展現當前的研究狀況。

在《中國音樂史》列出的八個範疇中，當屬樂律部分的論述最能符合王光祈的寫作目的，以及所謂「零碎工作」的成果。經過《東西樂制研究》、〈中國的音律體系〉、《東方民族之音樂》中關於樂制的研究，王光祈在中國樂律方面的成就，不僅在歐洲受到重視，在中國亦為創見。《中國音樂史》中的樂律論述，並非直接採用前作，而是完全重新撰述的文字內容，王光祈在書中將中國樂律之研究，整理成為一個嚴謹的研究範疇。書中以兩章的篇幅分論律的起源與進化，首先討論的「研究方法與根本思想」，即是王光祈特別主張的寫作目的之一。王光祈首先質疑古代文獻論述的可靠性，認為「研究古代歷史，當以『實物』為重，『典籍』次

⁵²⁷ 王光祈，《中國音樂史上冊》，2-3。

之，『推類』又次之。」⁵²⁸ 以律管研究為例，如能考古取得古代律管實物，以此測量所得之律，是最為準確的，此一工作涉及考古學；古代典籍經歷代傳抄與釋義，由此所得之律，或有所誤差；而「類推」則採用比較人類學的觀點，認為要考察古代已經不可得知的情形，則可以參考未開化民族之型態。王光祈認為中國樂律研究，主要專從典籍著手，而以中國鄰近地區所流傳的中國律管為「旁證」，此方法乃是依據為「文化一元論」之假設：「一切文化，係由一個中心地點出發，分項各處散去；其結果該項文化事物，往往在原始終新地點，早已不復存立；而分散於各處邊陲者……反能保存一二。」此一比較音樂學的傳播理論，則於書中「從亞刺伯琵琶以考證蘇祇婆琵琶」一節，有詳細的應用論述。⁵²⁹

除了史料來源之鑑別外，王光祈亦以一節的內容，解釋以黃鐘為基準音的定義，以及弦律、管律的計算方法與公式，不僅論及物理學上的各種振動頻率的計算方法，亦描述了他在1927年與洪伯斯特進行的律管實驗，忠實地呈現出柏林學派在音律實驗上的科學性，而這種研究方法，是中國律學未曾發展的研究面向，亦是最符合當時追求科學性的研究方法。

在研究方法外，王光祈亦綜論了他所發現的中國律學根本思想，做為研究律學的基本原則。這四種根本思想分別為：

⁵²⁸ 王光祈，《中國音樂史上冊》，4。

⁵²⁹ 參見王光祈，《中國音樂史上冊》，109-121。王光祈認為「蘇祇婆來自西域，而當時的西域音樂，又在『亞刺伯波斯音樂文化』勢力之下」，因此推定蘇祇婆所用之琵琶，當與阿拉伯琵琶相同。此一推測，源自於他在〈中國樂制發微〉中的假設，認為中西音樂有可能皆源自中亞阿拉伯地區。然而蘇祇婆琵琶於二十世紀在中國已不可考，因此王光祈又依據隋唐音樂傳播至日本的歷史，以保留於日本的唐朝琵琶，做為蘇祇婆琵琶型制之參考。此一傳播理論的推論，與一般認為，蘇祇婆音樂源自印度的論點，並不一致，因此在當時受到批評；然而源自印度的論點，在今日亦遭受質疑。因此王光祈的論點，雖然在定弦上沒有得出兩者一致的結果，但阿拉伯來源之推論或仍有其可能性。參見【方】，〈新書介紹：《中國音樂史》〉，《圖書季刊》，卷2，no.1（1935）：66；周菁葆，〈龜茲琵琶七調與印度七調碑之比較研究〉，《南京藝術學院學報：音樂與表演》，no.4（2010）：33-47。

- 第一，吾國古代所謂「五音」，如宮、商、角、徵、羽等等，係規定音階距離的大小……反之，中國古代所謂「十二律」，如黃鐘、大呂等等，則係規定音的「高度」；
- 第二，吾國古代律管進化，係由「少」而「多」。並非如《呂氏春秋》所述，伶倫製造十二律之舉，係一次完成。
- 第三，音律之數，以五為限之故，當與當時陰陽五行等等迷信，有若干關係。
- 第四，先有律管，後有律數。⁵³⁰

藉由律數在音樂制度發展中所扮演的角色，王光祈將音、律(音高)、調(音階)三個不同的概念區分釐清。雖然自《東西樂制之研究》，王光祈即於樂制論述中，區分律與調，但事實上律與調並非完全無關的兩個範疇，尤其在中國歷史中的各種樂律論述，往往將二者混為一談。王光祈由對於律的起源之思考，推論出音、調、律三者的前後關係與區別，由此更能清楚解析中國歷史上各種複雜的樂律論述，瞭解歷來樂律問題之所在。

而在當前研究成果展現方面，王光祈在自己所進行的樂制研究基礎上，兼論洪伯斯特、馬絨(Victor-Charles Mahillon, 1841-1924)、庫朗、阿理嗣、田邊尚雄(1883-1984)、艾利斯等人的相關研究，一方面呈現歐洲、日本等地對於中國樂制研究的現況，另一方面也更突顯王光祈在研究與論述上的科學性。在論律的部分，王光祈以數學與物理的計算，釐清中國歷來各種複雜的樂律計算，無論在方法或成果上，皆呈現出科學研究的可信度，此部分最能符合他所要呈現的研究方法與零碎工作之成果，也是全書最被重視與肯定的部分。

然而在調的部分，則因牽涉到音樂之實務，以及歷史上文獻之記載、解釋與各家考證，複雜之程度遠超過律算，王光祈亦未能擺脫歷史文獻的傳統論述方式。

⁵³⁰ 王光祈，《中國音樂史上冊》，6-9。

王光祈將樂調的論述重點，主要集中於自古以來即紛說各異的蘇祇婆與燕樂兩者，藉由各種古代文獻的內容引用，來辨析其中未解之處。由於古代關於調的論述，在用字上未能精確，因此在實際音調的考證上，總會因一些字詞解釋之未明或爭議，而產生不同的觀點。王光祈在調的論述中，如遇無法解釋或矛盾的說法，常以個人的觀點進行推測。例如在論蘇祇婆三十五調時，質疑鄭譯以中國舊名附會胡聲，而造成音聲不相符的情況⁵³¹；在論阿拉伯琵琶與蘇祇婆琵琶音調時，又以音調傳播中經過改革與變動，來解釋阿拉伯琵琶與日本琵琶定弦不同的問題⁵³²。而引起較多爭論的，則是對於蔡元定燕樂二十八調中「變」與「閏」的解釋，王光祈依其定義所計算出之音調，與張炎《詞源》、沈括《補筆談》、《唐書》等之論點不同，而質疑這些著作在寫作時間上的關係，或有可能造成差異的原因。⁵³³ 關於王光祈的諸多個人之推論，引來正反兩種意見，陳應時認為王光祈在音調的解釋上過於主觀，而鄭祖襄則以為王光祈不拘泥於傳統考證學在文字字義上的錙銖必較，為傳統的宮調問題帶來新的啟示。⁵³⁴

無論王光祈的音調觀點是否符合實際狀況，他的論述方式，確為中國音樂一直以來拘泥於文字釋義而紛說不休的音調理論，帶來新的研究視角與方法。然而在另一方面，新的論述視角與假設、推論的方式，亦反映出王光祈與中國傳統音樂論述脈絡之隔閡。例如論凌廷堪《燕樂考原》時，王光祈對於該書中所論的段

⁵³¹ 參見王光祈，《中國音樂史上冊》，109。

⁵³² 參見王光祈，《中國音樂史上冊》，116。

⁵³³ 參見王光祈，《中國音樂史上冊》，124-135。

⁵³⁴ 參見陳應時，〈“變”和“閏”是清角和清羽嗎？一對王光祈燕調理論的質疑〉，《中央音樂學院學報》，no.2（1982）：13-20；鄭祖襄，〈也談宋代文獻中的變與閏〉，《音樂研究》，no.4（2003）：60-63。

安節《琵琶錄》、徐景安《樂書》則因無法取得，而無從論起，只能靠書中的節錄，推測「段安節既係唐人，所言當有幾分可靠」，而質疑凌廷堪「似為誤解段式《琵琶錄》」；而在論琵琶定弦時，王光祈以現代琵琶為比較，並以自己拉小提琴的經驗，認為凌廷堪所論之琵琶散音，不符合實際演奏時「換把」、「推弦」之原則。⁵³⁵這些斷論雖在推測上頗為大膽，且具新意，但亦有以今論古，以西論中之嫌。對於這些未經深究的推測與斷論，王光祈在〈自序〉中也先予說明：「余對於吾國古代音樂書譜，所見終屬不多。余甚望國內音樂同志，能補余此種缺陷；多讀國內舊藏，仿余治學方法，再作成一部精而且詳之《中國音樂史》。」

但事實上王光祈所缺的，不僅只有中國音樂的相關文獻書譜，更重要的是與蕭友梅同樣地缺乏中國音樂的實務經驗，以及對於中國各種音樂論述的背景瞭解與認同。《中國音樂史》從第七章開始，或可說是王光祈力有未逮的大綱之作，他在《西洋美術史入門》中以「中國音樂史大綱」來稱這部作品，可見原來即是以大綱式的寫作為目標。然而縱觀王光祈在比較音樂學的影響下，為整理中國古代音樂所列出的「零碎工作」之大綱，除了律、調、樂譜、樂器等在中國與歐洲皆屬範疇明確的樂論項目外，之後關於各種樂類的部分，王光祈直接比照〈中國音樂短史〉之架構，以西方概念區分樂隊、樂舞、歌劇、器樂等四個類型，亦反映出他對於中國音樂自身發展脈絡之忽略、不了解或不認同。

王光祈在留德之前尚未研究音樂，故對於當時所身處的中國音樂環境，可能未多留心注意；而之後久居德國，不僅更難接觸到中國音樂，且所處的環境亦使得他所接觸到的中國音樂，失去了原來的背景環境脈絡。最明顯的是《中國音樂

⁵³⁵ 參見王光祈，《中國音樂史上冊》，148-150。

史》下冊《器樂之進化》一章，王光祈以飛俠(Erich Fischer, 1887-1977)博士論文中所論的兩首屬於「複音音樂」的中國器樂曲為例，飛俠的博士論文共採錄了九首中國音樂樂譜，聲音片皆來自「柏林大學留音機片部」(Berliner Phonogramm-Archiv)檔案。⁵³⁶ 王光祈並說明，「大凡『比較音樂學』的學生，如作博士論文必須將片子上面之調子，一一聽出錄下，加以解析。」如就研究方法之展現而言，王光祈在此對於比較音樂學的研究方法，有具體的說明。然而，就中國的器樂曲而論，王光祈完全忽略中國既有的各種樂器傳統體系，例如琴學、琵琶等樂器，皆已有其專業的發展體系。雖然王光期在章首曾提及中國自古以來即有古琴獨奏之事，但於論器樂時，仍採取飛俠所錄的曲譜，並特別以其屬於「複音音樂」為原因。這一方面顯示出，王光祈對於中國的音樂，似仍以西方複音音樂發展之標準視之；另一方面亦可看到，王光祈對於中國音樂的實際樂曲的論述，仍只以比較音樂學的觀點與方法為依據，反映出他在中國音樂實務領域上欠缺。關於樂律音調方面的談論，王光祈可以依據文獻記載以及科學的分析方法，來做詳細的分析與考證，但面對實際的音樂類別，有可能因實際的音樂經驗的缺乏，使他未能掌握中國傳

⁵³⁶ 「柏林大學留音機片部」為王光祈的翻譯，在飛俠的論文上，該單位的全名為 *Phonogrammarchiv des psychologischen Instituts der Universität zu Berlin*（柏林大學心理研究所聲音檔案），該檔案是由施通頓普夫於 1904 年與洪伯斯托共同成立的私人檔案，收集各國音樂的錄音片。王光祈在〈器樂之進化〉一章中，亦談及洪伯斯托採購錄音機，託上海同濟大學德國教授代為錄製中國音樂聲音片，共有百餘片。此一私人檔案於 1923 年由當時的普魯士政府購下，現為柏林國家博物館之收藏。飛俠為施通普夫之學生，於 1909 年以論文 *Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik. Aus dem Phonogrammarchiv des psycholog Instituts der Universität zu Berlin* 獲得博士學位，其論文將聲音片中的樂曲採為樂譜，並分析曲調、音階等型式，為典型的比較音樂學音樂分析。參見王光祈，《中國音樂史下冊》（上海：中華書局，1934（民 23）），104；Wikipedia contributors, "Berliner Phonogramm-Archiv," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Berliner_Phonogramm-Archiv&oldid=131058583 (accessed August 28, 2014); Erich Fischer, "Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik. Aus dem Phonogrammarchiv des psychologischen Instituts der Universität zu Berlin", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 12. Jahrg., H. 2. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911): 153-206.

統論樂的脈絡與視角，因而服膺於比較音樂學以外文化視角觀察音樂的分析型態。

在《中國音樂史》出版後隔年，出現兩篇針對該書而作的書評，內容皆肯定王光祈在律學上面以「科學的眼光來解決以往的糾紛」，然而在論音調的部分不夠謹嚴緻密，或可歸因於「此書寫於德國，對於國內討論音樂方面的文字，見聞不免遺漏」，⁵³⁷但也因為「對於史料，則嫌所探太少，致不免有矯枉過正之弊」；並就一部音樂史的標準評道：

把律、調、譜、器等分章來說，這種辦法當然是比較清楚而容易著手了，不過卻失掉了整個的系統，因此只可稱為『中國音樂概論』一類的名稱，若稱為史，則這樣的辦法是不成功的。⁵³⁸

岸邊成雄在《東洋音樂研究》第一期亦特別介紹本書，認為王光祈首將中國音樂史研究脫離傳統國學的範疇，而提高到世界水平的音樂研究，而「該書的真正價值並不在下冊，而在上冊。在上冊他對音律及調做了具有劃時代意義的論述。這仍是掌握了Hornbostel等大師音響學的王光祈先生所長。」岸邊認為王光祈在律與調方面有新穎的見解，但與當時日本已累積多時的中國音樂研究相較，似乎仍有所不及。⁵³⁹岸邊成雄對該書的肯定，著眼於德國柏林學派比較音樂學的直接影響，而中國書評則讚賞在律調研究上的科學眼光，兩方皆是從研究方法上給予好評，但中日書評一致對於下冊內容頗為失望，甚至略而不談。

王光祈並非無感於該書後半部分內容的貧乏，雖然他在〈自序〉中已經強調，

⁵³⁷ 【方】，〈新書介紹：《中國音樂史》〉，65-66；

⁵³⁸ 〈出版介紹：中國音樂史〉，《劇學月刊》，卷4，no.1（1935）：32。

⁵³⁹ 參見岸邊成雄，〈書評：王光祈「中國音樂史」〉，《東洋音樂研究》，卷1，no.1（1937）：78-81；岸邊成雄，〈王光祈的《中國音樂史》〉，《黃鐘流韻集：紀念王光祈先生》，【譯者未載】（成都：成都，1993）：593-597。《東洋音樂研究》是日本於1936年成立的東洋音樂學會所創辦的期刊，岸邊成雄於創刊第一期即介紹王光祈的《中國音樂史》，其時距王光祈去世已一年，顯見王光祈在當時不僅在中國音樂界已有其地位，在日本亦頗受重視。

該書的目的是在於討論方法、指引零碎工作與彙整既有研究，但這些工作皆集中在上冊，而做為零碎工作指引的大綱，由其是樂類部分，卻又不符合中國音樂的體系狀況，若要以展現中國音樂史研究方法之目的，來解釋王光祈的非戰之罪，亦不免仍要保留思慮未甚周密的批評。由全書的組程架構與內容，可以看出該書是由王光祈既有研究成果、西方現有之中國音樂著作，以及王光祈對中國音樂史研究的粗略概念，所組合而成，雖然王光祈以研究方法的概念，給予該書架構一個看似完整的寫作脈絡，但各部份的明顯的差異，仍顯露拼湊的痕跡。

如此的成書方式，除了王光祈個人的條件限制外，中華書局在出版方面的外在條件，應亦是可能的原因之一。在王光祈的《中國音樂史》之前，中國音樂史的相關著作，約只有鄭觀文、許之衡、童斐等人較為大眾所知曉，其中鄭觀文又因獨立出版，影響力未如由商務所出版的許之衡、童斐之書。1920、30年代中國出版業正逢蓬勃發展之時，當時上海的兩大出版社商務與中華書局的競爭十分激烈，尤其是在教科書、工具書、類書方面。⁵⁴⁰ 王光祈的著作主要皆由中華書局所出版，或亦有可能接受中華書局的邀稿，撰寫相關出版計畫的著作。如《西洋音樂史綱要》，在每一章末皆附有問題及參考書，即顯然是做為教科書或自學書籍之用，而《中國音樂史》亦然，此兩書亦皆編入《中華百科叢書》。該叢書是舒新城於1930年1月初任中華書局總編輯時所規劃的，以提供中等學生課外閱讀或失學者自修為目的，舒新城於叢書總序中特別說明，該叢書不採用翻譯書籍，均為邀稿之作。⁵⁴¹ 當時商務的《萬有文庫》已出版了許之衡的《中國音樂小史》，以及俞寄凡的《西洋音樂小史》，故王光祈的這兩本中西音樂史之作，或有可能為舒新城的

⁵⁴⁰ 參見元青主編，《中國近代出版史稿》（天津：南開大學，2011），177-189。

⁵⁴¹ 參見舒新城，〈總序〉，王光祈，《中國音樂史上冊》，1-5。

邀稿，以與商務的出版作品相抗衡。

舒新城在總序中亦提及，該叢書是「針對中等學生及一般青年的需要，以為取材的標準，指導他們進修的方法。」這也能解釋為何王光祈以研究方法的指導做為《中國音樂史》的寫作目的，以王光祈個人的音樂思想，以及在德國學習音樂的經歷，萬不可能繼續仿效傳統中國音樂史文獻的型態，寫出一本以古代文獻引用做為主要內容的中國音樂史。但以他所認知的音樂史方法，當前的研究成果，又未能滿足中國音樂史的寫作要求，因此他盡其所能，將該書的主要重點放在他已有經驗與成果累積的音律研究上，以此做為中國音樂研究的示範。因此，不僅一般書評或讀者，並不認同該書能夠做為一本「中國音樂史」，王光祈在寫作之時，亦不以一部音樂史的規模視之，也因此他後來稱該書為「中國音樂史大綱」。但如以出版商而言，以「中國音樂史」為書名，當更符合《中華百科叢書》所預設的一般青年讀者或學生的需求。《中國音樂史》或即是在此一狀況之下，被出版成為一部音樂通史著作。

三、零碎工作的後續進行—《論中國古典歌劇》

如果說王光祈的《中國音樂史》，是一部對於中國音樂史研究的規劃大綱與研究方法的示範與展現，那麼他的博士論文《論中國古典歌劇》，就是另一個針對具體音樂內容研究的零碎工作。在《論中國古典歌劇》中，可以看到王光祈解析崑劇的方式，亦如同《中國音樂史》一般，由組成崑劇的各種元素分別談論，包括有戲劇方面的題材，音樂方面的曲詞、樂律、調和移調、樂譜、音樂、樂隊，演出方面的舞台、行頭與臉譜、演員及動作等。然而王光祈對於這些部分的論述皆

頗為簡短，其中關於樂律、調、樂譜、樂器等關於樂制方面的論述，在他的早期研究中即有所呈現，如《中國音樂史》中對於崑曲小宮笛之笛調，以及工尺譜與拍板符號之論述，皆較詳於博士論文。除了有可能因寫作對象之不同，所以在博士論文中僅簡述樂制之外，王光祈亦在論樂律時特別說明：「本文研究的題目為古典戲曲的發展，而非精確地去考定各個音的絕對音高。而比較音樂學家是樂於做這件事的。」⁵⁴² 從這一段小說明，可以看到王光祈在博士論文的寫作上，特意要與比較音樂學有所區分。而也因為寫作主題為具體的音樂實踐，因此除了崑劇的各種組成元素之說明外，王光祈特別增加論述中國戲曲歷史與美學兩章，試圖從本文化的角度呈現崑曲的特色，這也有別於比較音樂學完全以西方概念為基礎的分析視角。

在音樂上，王光祈掌握了崑曲「聲韻音樂」的特點，在第一章介紹了語韻與曲調旋律的關係，稱之為「旋律形式」(Melodienfiguren)；「曲詞」一章，亦簡介了曲牌概念，以及運用的方法。在「音樂」一章，王光祈則總結道：

作曲家雖然知道節奏、速度、宮調和旋律節構等方法來表現旋律的悲哀的、歡樂的、滑稽的情緒特性，但這些特性與其說是某位作曲者獨有的風格，不如說是所有作曲者所共有的。如果一種藝術尚未獨具一格，那麼，其藝術家的名字通常也不能得到流傳。⁵⁴³

在《中國音樂史》中，王光祈曾對於中國音樂風格的研究，提出方法：「宜速將各種古譜（如琴譜、琵琶譜、《納書楹曲譜》之類），一一翻譯成五線譜，然後應用『音樂學的考察法』，將其作風，一一繹尋出來。」⁵⁴⁴ 如以其博士論文中對於的崑

⁵⁴² 蕭友梅、王光祈，《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》，203。

⁵⁴³ 蕭友梅、王光祈，《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》，213。

⁵⁴⁴ 王光祈，《中國音樂史下冊》，101-102。

曲音樂風格的考察來做驗證，則會發現，在講求唱腔變化為主的中國戲曲旋律中，要由旋律的表現性來呈現樂曲的風格，實為徒勞無功之舉。面對此一狀態，王光祈則將問題提升到更高一層的美學層次來討論：「音樂應該解釋唱詞的含意呢？還是唱詞的語音？」中國戲曲因要求唱詞發音的清晰性，因此犧牲了音樂的表現性，惟一能夠表達唱詞含意的，就只有節奏的變化；歐洲歌劇在本質上即有所不同，其在音樂表現上有多樣性的表達方式，而且在唱詞部分只注重重音，不因其他子音而影響音樂的表達。⁵⁴⁵

雖然王光祈針對兩者的差別，從本質上的差異做出客觀的結論，然而早在《中國音樂史》中，即明確地表達出他的評斷：

皮黃梆子之音樂，因其只顧唱得好聽，不管辭句如何之故；確能達到流暢之美，比較崑曲進步……至於用音樂以描寫詞句意義，將劇情一一烘托出來……如近代西洋音樂家之所為者，則吾恐上自元曲崑曲，下至皮黃梆子，皆未具有此項魄力。此無他，吾國音樂，尚未進化到此程度故也。⁵⁴⁶

從這裡可以看到王光祈主觀論定的寫作習慣，他單以西方音樂觀點的表現性為音樂發展之主要進程，中國戲曲音樂在表現性上不若西方音樂，則定是未達到該程度之故，而非音樂概念上的不同觀點，或美學觀念不同之故。

誠然，王光祈在前言中即說明該博士論文是以歐洲讀者為對象，由於寫作對象的不同，從西方歌劇與音樂的觀點來比較崑曲，是遷就於寫作對象的考量。但從王光祈對於崑曲依詞度曲的解釋與批評，可以看到他的批判角度，仍是站在歷史進化的最前端，從屬於當代的西方科學與藝術視角，來批判中國傳統戲曲在美

⁵⁴⁵ 參見蕭友梅、王光祈，《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》，221-222。

⁵⁴⁶ 王光祈，《中國音樂史下冊》，101。

學上的不合時宜，而不是從中國戲曲發展自身的歷史脈絡來觀察崑曲這一歷史劇種。鍾善祥在評論王光祈博士論文的文章中，認為該論文實際上是一篇向歐洲介紹中國古典戲曲的文章⁵⁴⁷。但從王光祈全書的內容架構呈現來看，或更可說這是一部以西方觀點來觀察崑劇的著作，而鍾善祥在其文末所引用當時波恩大學音樂學院院長希德瑪(Ludwig Schiedermaier, 1876-1957)對王光祈的悼詞，正也為王光祈在中國音樂研究的基礎，做了最直接的說明：「他把握住了西歐，特別是德國方面研究音樂的科學方法與途徑，由此設法與他故鄉的音樂與戲劇的藝術相近。這居然給他做到了！」⁵⁴⁸

結語

從《東西樂制研究》、《東方民族之音樂》、《中國音樂史》到《論中國古典歌劇》，王光祈從比較音樂學方法出發，在樂律研究上找到中國音樂長於西方音樂之優點，並建立起自己在中國音樂研究上的專業領域。藉由對於西方音樂學研究體系的認識，王光祈由此發展出對於中國音樂史研究的觀點，並試圖藉由《中國音樂史》一書來做呈現，然而這部著作為人所重視的，仍是在於律學研究的部分。王光祈的博士論文，是他首次對於中國個別樂類進行研究，然而若排除該書是以歐洲讀者為對象之目的論之，則其結果對於中國讀者而言，或如《中國音樂史》下冊中的各種簡單介紹一般，頗令人失望。綜觀王光祈整體音樂著作，最受稱譽的部分，即是在《中國音樂史》中的律、調研究，亦即是奠基在比較音樂學下的

⁵⁴⁷ 參見鍾善祥，〈試評王光祈的博士論文—論中國古典歌劇〉，《王光祈研究論文集》，211。

⁵⁴⁸ 參見鍾善祥，〈試評王光祈的博士論文—論中國古典歌劇〉，212。鍾善祥所引的原文出自於〈德國波恩的追悼會〉，《王光祈先生紀念冊》，103。

研究方法，這也是這部著作長期以來一直為人所重視的主要原因。從比較音樂學在1940年代以後逐漸受到的批評，以及轉變成為民族音樂學的歷程來看，《中國音樂史》上下兩冊所受到的兩面批評，事實上反映出了比較音樂學在研究觀點與方法上的優缺點，以科學實驗的客觀性而論，對於聲音的物理、生理與心理現象之探究，對於音樂研究領域與方法的開拓，確有所成就；然而比較音樂學在後來被批評的進化論觀點、傳播理論，以及缺乏歷史觀等幾項缺點，在王光祈著作中關於音樂實務的部分，亦可發現其痕跡。而除了比較音樂學之外，王光祈在德國所受到的西方文化影響，以及地域與環境的隔閡，亦藉由《中國音樂史》西方觀點的中國音樂架構，呈現出中西音樂文化在本質上及概念傳遞上的差異。

回顧王光祈的音樂生涯，《中國音樂史》做為他最重要的著作之一，斷不僅是一部如評論所言，頭重腳輕、只以音律研究為主的缺失之作，而是反映出王光祈處於二十世紀初中國西學興起、中西交流頻繁、西方音樂學術轉變發展的時空中，在中西、古今各種條件的交錯之下，所掌握著的音樂研究原則，他期盼中國音樂可依循此研究原則，由零開始逐漸奠基，而後發展出中國的民族之聲。雖然王光祈並未就中國音樂史研究體系做具體規劃的描述，而在《中國音樂史》中的呈現亦有所缺失與不足，但五四以來的對於中國文化改革的熱情與理想，始終反映在王光祈的每一部音樂著作中，而這部王光祈自嘲「滑稽」又「大膽」的《中國音樂史》，正應和著王光祈22歲離開四川時，為自己許下的雄心壯志與報國精神：「千載憂難已，深宵劍自鳴，直行終有路，何必計枯榮」⁵⁴⁹

⁵⁴⁹ 出自王光祈《夔州雜詩》，該詩作共有六首，為王光祈 1914 年春末離川赴京，船行至夔州（即三峽一帶）所作，共有六首，本引文為第三首之下半闕。參見鐘思遠，〈王光祈《夔州雜詩》論析〉，《內江師範學院學報》，卷 27，no.11（2012）：53-54。

第六章 中國音樂史寫作的承先啟後

一 楊蔭瀏《中國音樂史綱》

第一節 楊蔭瀏早期學習背景⁵⁵⁰

楊蔭瀏生長於傳統文人之家，家族對於傳統經史古文看待甚嚴，幼時入私塾熟讀十三經、唐詩等古文，直到 12 歲(1911)才插班東林小學高小，接受新式教育，並同時學習書法，16 歲(1915)高小畢業後又入私塾一年，讀完父親規定的 161 本經史詩詞古籍。幼年的傳統私塾教育所奠定的基礎，對楊蔭瀏日後處理歷史古籍文獻有很大的幫助。1916 年楊蔭瀏就讀無錫第三師範學校，畢業後於當地國小任教一年，1922 年插班無錫輔仁中學四年級，隔年進入聖約翰大學就讀經濟系。從楊蔭瀏的就學經歷看來，他所循的正是清末文人世家子弟，在新式學堂成立、廢除科舉之後，另一條新發展出來的仕途之路。在聖約翰大學二年級時，楊蔭瀏曾改讀英國文學系，但於 1925 年五卅慘案後，轉入光華大學，仍就讀經濟系。1926 年因家貧而輟學，返回無錫任多所學校之教職。

楊蔭瀏的音樂學習，則與其正規學校生涯同時並行。他自小即接受多種民間音樂的訓練：7 歲結識鄰居小道士穎泉，啟發音樂的興趣，開始向他學習簫、笛、胡琴；11 歲開始接觸西方音樂，向當時無錫中華聖公會郝路義女士(Louise Strong Hammand)學習鋼琴與樂理；12 歲續向道士阿炳（華彥均）學習琵琶、三弦，並從

⁵⁵⁰ 以下關於楊蔭瀏的生平與時間，主要參考華蔚芳，〈楊蔭瀏年表〉，《中國音樂學一代宗師楊蔭瀏（紀念集）》，喬建中、毛繼增彙編（臺北：中國民族音樂學會，1992（民 81）），105-117。

堂姊夫習古琴；13歲經父親友人介紹入天韻社，從吳畹卿習音韻、崑曲、琵琶、三弦、簫、笛；17歲入無錫第三師範學校，期間指導民族器樂演奏，編成《雅聲集》、《天韻社曲譜》以為用，為其最早之曲譜編寫作品；1920年入中華聖公會成為基督徒，並繼續從郝路義學習和聲、對位、複音音樂等作曲法，同時教郝路義崑曲與音韻；在聖約翰大學、光華大學期間，楊蔭瀏皆參加國樂社團，並擔任其他單位之國樂社團指導，1926年起重返教職後，亦持續參與地方各種音樂活動，並於《錫報》發表天韻社相關文章。

從楊蔭瀏的音樂學習過程看來，他最早的音樂啟蒙，來自於市井小民慣常接觸的道教及民間音樂，進入天韻社後才開始學習要求更為嚴格的崑曲及琵琶套曲，⁵⁵¹期間還同時學習西方教會音樂理論與作曲。由此看來，楊蔭瀏的民間音樂實務經驗，不僅深入各階層，且十分紮實而全面，在三師期間即能編寫曲譜並進行教授，足見他對於民間音樂的興趣、投入與天分，使他在僅十多歲的年紀，便能有所領略且小有成就，而吳畹卿於1926年彌留之際贈予所藏曲譜及文獻資料，更是對楊蔭瀏在崑曲造詣上的極大肯定。

楊蔭瀏與當時許多中國學生一樣，皆是經由教會初步接觸西方音樂的理論與技巧，但不同的是，楊蔭瀏的西方音樂經驗，大部分在於教會音樂。⁵⁵² 楊蔭瀏的

⁵⁵¹ 楊蔭瀏向阿炳學的琵琶曲是「萬年歡」、「三六」等曲牌，但阿炳沒接觸過琵琶大套曲，反過來還要楊蔭瀏教他「將軍令」。可見一些規模較龐大、結構較為複雜的套曲，仍需要有系統性、嚴謹的傳授方式，民間的業餘演奏者口傳心授的學藝方式，仍有其侷限。喬建中整理，〈楊蔭瀏先生的音樂之路〉，《中國音樂學》，no.4（1999）：5-14。

⁵⁵² 楊蔭瀏1932年到北平與劉廷芳共編讚美詩時，曾於燕京大學旁聽作曲、西洋音樂史及音樂欣賞等課；1941年開始於青木關國立音樂院授課，亦曾教授調式和聲及羅曼羅蘭的音樂史等課程。顯見楊蔭瀏對於西方音樂的學習與教授經驗，並不僅限於教會音樂，但在他發表過百餘篇文論中，罕見他對於1750年以後西方音樂的談論。參見華蔚芳，〈楊蔭瀏年表〉；喬建中整理，〈楊蔭瀏先生的音樂之路〉。

音樂專職生涯，始於 1929 年辭去教職，接受教會讚美詩的編寫工作，這份工作持續到 1937 年。這段時間的工作，使他對於西方音樂及教會音樂有更深入的經驗，並且促使他開始進行各種音樂研究。1932 年他赴北平燕京大學與劉廷芳共同編譯讚美詩《普天頌讚》，並在《真理與生命》期刊的〈聖歌與聖樂〉專欄中撰寫文章，記錄下編寫《普天頌讚》時所遇到的問題、各種觀察及思考，尤其是關於中文、中國曲譜與西方文字音樂之差異。這段期間是楊蔭瀏音樂研究之起始，除了〈聖歌與聖樂〉中 16 篇文章外，他並於劉天華的《音樂雜誌》第一期發表了〈工尺改制談〉一文，是他第一篇關於中國音樂改革思考的文章。1936 年任哈佛燕京學社研究員，他開始進行中國律學研究，並於燕京大學開授中國音樂史課程。

在編寫讚美詩期間，楊蔭瀏除了對於西方音樂之理論有更多的學習，並在中西音韻之比較上有更深入的研究，另一層隱藏未現的收穫，卻是在於研究方法上的啟發。西方教會音樂在千餘年的發展過程中，形成一套具有嚴謹規範的音樂體系，而 1930 年代編寫《普天頌讚》絕對算得上是中國教會史上的一件大事，楊蔭瀏參與其中，親身經歷了這個嚴謹體制的實務操作。從楊蔭瀏的記述文章〈聖歌探討之初步〉，可以看得出其規模之大：

1931 年六公會聯合聖歌委員會成立，編輯聯合聖歌集。會員數十人皆教會中一時俊彥：有的對於聖歌的歷史背景，有特殊的認識；有的對於聖歌的沿革發展，有清楚的觀察；有的對於神學研究，有深刻的參透；有的對於中文詩詞，有高深的修養；有的對於現代文學，有相當的地位……許多才能不同的人，在同一的道路上，共同努力，這是難得的事。⁵⁵³

楊蔭瀏並描述這些專家對於聖歌編寫的討論過程：

⁵⁵³ 楊蔭瀏，〈聖歌探討之初步〉，《楊蔭瀏全集·第 13 卷 雜文、詩歌、譯文、年表》，中國藝術研究院音樂研究所編（南京：江蘇文藝，2009）：3。

他們以不同的觀點，湛深的見解，作互相的討論，一件一件，由起初的興趣，至於後來的協調，看他們從疏遠的開端，因主靈的引導，漸有互相的了解，終致於心心融合，這是很有興味的事。討論的過程中間，有許多被接受或打消，或權衡輕重，得到調和的觀點……這些都給予我們相當的材料，相當的促進……⁵⁵⁴

文末，楊蔭瀏得出了這樣的認識：「這種探討，多少應根據事實，以事實為出發點，作理論上之解釋。」⁵⁵⁵ 而這也是他日後撰寫《史綱》時所秉持的原則。

楊蔭瀏曾自述在燕京大學講授中國音樂史的狀況，「我起初沒有寫音樂史……我研究中國音樂的東西有很多卡片，每次上課講一個音樂史問題，就用一套若干張卡片裡面的材料……許多東西自己去彈給學生聽。」⁵⁵⁶ 可見當時楊蔭瀏對於中國音樂史上的各種論題，已經有許多專題性的研究與累積，並在課堂上親自示範樂曲，以實際的音樂演奏的方式，將音樂史中的概念文字轉化為實際的空間聲響。學生的反應使楊蔭瀏更肯定音樂實踐的重要性：

那時是兩個人教音樂史，還有一位是一個文學家，有許多關於文學史的論著，他教音樂史就講雅樂等等，講的都是文學，學生興趣不大，到後來我一去教，學生們就提出這個課一定要我教，為什麼學生對我鼓勵？就是有音樂，學生要從音樂史中間聽到音樂，了解到音樂……這使我感覺到音樂的重要性。⁵⁵⁷

從這一次的授課經驗，楊蔭瀏得出了貫徹他音樂史研究生涯的最重要信念：音樂史研究必須要根植於音樂實踐。1937年暑假楊蔭瀏返回無錫，即經由道家友人之助，搜集整理十番鑼鼓抄譜，開啟了他日後為「音樂實踐」之理念而進行的多次民間音樂採集活動。

⁵⁵⁴ 楊蔭瀏，〈聖歌探討之初步〉，3-4。

⁵⁵⁵ 楊蔭瀏，〈聖歌探討之初步〉，4。

⁵⁵⁶ 楊蔭瀏，〈音樂史問題漫談〉，李姐娜筆錄，《上海音樂學院學報》，第2期（2008）：12-18。另一位教音樂史的人是郭紹虞，時為燕京大學國文系教授。

⁵⁵⁷ 楊蔭瀏，〈音樂史問題漫談〉。

第二節 《史綱》的撰寫過程與民間音樂史觀

1937年因蘆溝橋事變後北平淪陷，楊蔭瀏無法再返燕京大學，因此赴南京擬暫於中央機器廠任總務，但因戰事急迫，又於1938年隨機器廠遷至昆明。1939年楊蔭瀏經當時教育部長陳立夫之邀，擔任音樂教育委員會委員，1941年隨委員會遷至青木關，同年應聘任青木關國立音樂院教授，開始他在音樂院的教學與學術生涯。在這段遷徙頻繁的時期，楊蔭瀏仍研究不輟，在機器廠期間利用機器計算各種樂律比數；任音樂委員會後，則經沈從文代借西南聯大之圖書，勤於文史資料之閱讀整理，華蔚芳在〈楊蔭瀏年表〉中稱這是「為日後寫音樂史做準備」⁵⁵⁸。

〈楊蔭瀏年表〉中記載楊蔭瀏於1941年至1945年間「應編譯館之約，著《史綱》，1944年繕寫油印」，⁵⁵⁹由此可知《史綱》是因編譯館的約稿而成書，以楊蔭瀏在昆明積極閱讀整理資料看來，有可能是在擔任音樂教育委員時即接受稿約。此外，據曹安和所述，楊蔭瀏於1942年起在國立音樂院教授中國音樂史及國樂概論，為此他即著手編寫講義，所以《史綱》的編寫亦有可能始於青木關。然而這兩個時間並不衝突，早在燕京大學時，楊蔭瀏即編寫了各種中國音樂史專題卡片，足見他在此時已經開始進行音樂史資料的整理工作，雖然這些卡片在1937年北平淪陷後全部佚失，但楊蔭瀏仍孜孜不倦地投注心力於音樂史資料的蒐集與編寫，也因此才能在當時如此艱困的環境下完成《史綱》。⁵⁶⁰

雖然是做為一本授課講義，《史綱》所呈現的內容與深度，遠超過一本僅提供

⁵⁵⁸ 華蔚芳，〈楊蔭瀏年表〉，109。

⁵⁵⁹ 華蔚芳，〈楊蔭瀏年表〉，109。

⁵⁶⁰ 參見曹安和，〈楊蔭瀏與音樂史〉，《曹安和先生音樂生涯》（濟南：山東文藝，2005）：187-190。

學生學習的講義。它是楊蔭瀏以四十年的音樂經歷，投注於中國音樂數千年的歷史文獻及音樂實踐之發展上，所獲致的成果。在他進行音樂史寫作的 1940 年代之前，中國已經經歷了五四運動以來的西化風潮，以及九一八事變後興起的民族復興運動，在音樂史方面，也有多本以不同角度撰寫的中國音樂史著作出版，兼之楊蔭瀏個人所親身經歷的中西音樂實踐活動，皆使他將二十世紀以來，整個中國文化所遭遇的「中西之爭」、「古今之爭」等衝突，轉化為實事求是的理性思考。在《史綱》中，已不見「復興中國音樂」或「學習西方科學方法」等前輩們急聲呼喊的熱切主張，而是更為內斂深入的史學方法思考。

〈引言〉中楊蔭瀏以簡短的四個段落，說明了他寫作這本音樂史的態度。第一段說明該書之體裁與內容選擇，該書之體裁採用「提綱分目」的方式，從諸多史料中引舉「少數幾個特別顯著而實際確曾有過極大影響的時期，以及這些時期中，音樂史實的某一大類，特別說明在前後時代中，它們相互間的關係。」⁵⁶¹ 這一方面也呼應了他在燕京大學所採用的專題式方法，其目的是為了要給讀者較單純而深刻的印象。從目次中的編排，可以看出楊蔭瀏在「提綱」的部分力求全書的統一性，每個時期主要皆以「時期特點」、「樂調」（指樂曲）、「樂器」、「樂律」、「時期總論」的順序與項目分別論述之。但因各時代「音樂史實」的不同，在論述內容與篇幅上有所差異，例如上古期著重周代樂制及樂器論考，中古期為唐代燕樂與大曲，近世期則為詞曲音韻等。雖然由楊蔭瀏的說明，看似是由作者將各時代的特別內容從歷史中挑出，予以更多的論述，但他以「特別顯著」以及「某一大類」做為挑選的判斷，顯見他認知到歷史中的史實並非平均而普遍地存在，故而引申出第二個觀點。

⁵⁶¹ 楊蔭瀏，〈引言〉，《中國音樂史綱》（台北：樂韻，1995（民 84））：1。

在〈引言〉第二段，楊蔭瀏自問道：

本國音樂園地中，何以會產生這樣的一些音樂史實？在世界其他區域中所曾普遍產生的一些音樂史實，何以在本國未見產生？產生這樣的史實，究竟是有益還有害？應當繼續發揚還是應當與以改革？應當發揚的是那一個部分，應當改革的是那一部分？如何發揚如何改革？暗示對於這些問題的解答，是史料的至高價值之一。⁵⁶²

楊蔭瀏在此揭示了音樂史的目的，在於解釋音樂史實的特殊性，評價音樂之發展，以及做為發揚改革之依據。這些目的事實上源自於中西文化比較的時代背景，其訴求與蕭友梅在《舊樂沿革》中所主張的音樂史目的⁵⁶³，似有異曲同工之處。雖然楊蔭瀏在此處將復興與改革兩個方向並列，但相對於蕭友梅對中國音樂所採取的否定態度而就西方音樂，他對當時的中國音樂則一直抱持著積極的肯定，即使西方音樂在中國日益興盛，他仍試圖要在其中尋求中國音樂的發展之道。

〈引言〉第四段中，楊蔭瀏闡述中國音樂與世界音樂（即西方音樂）之價值與關係：

在現在看來，無論本國音樂的演進，有多少似乎是白費的時間；從世界音樂的眼光看來，本國音樂中間，無論有多少成分，是與世界音樂近乎相同，有多少事實，是與世界音樂完全相異，白費的演進經程，仍不失其試驗的價值，正足以喚起世界音樂家們思考、省察和勉勵的動機；它與世界音樂〔樂〕相同或相異的所在，也許正是世界音樂家們所能加以注意，而給予我們助力的所在；否則，也許正是世界音樂家們所可以從而獲得材料，藉以加增現代音樂豐富之度的所在。⁵⁶⁴

⁵⁶² 楊蔭瀏，〈引言〉，《中國音樂史綱》：1。

⁵⁶³ 「虛心的把我們舊樂的特色找出來之外，也要把它的不進化的原因與事實，一件一件的找出來，教給我們學音樂的同志作參考……將來整理或改進舊樂時，總可以得到一點補助。」蕭友梅，〈舊樂沿革〉，《蕭友梅全集·第一集 文論專著卷》，683。亦請參見本文第四章〈蕭友梅《舊樂沿革》〉一節，170。

⁵⁶⁴ 楊蔭瀏，〈引言〉，《中國音樂史綱》：2。觀察廿世紀後半至進入廿一世紀的音樂創作發展，不得不佩服楊蔭瀏洞燭未來的史觀。

從文字脈絡看來，文中的「世界音樂家」指的並非是外國音樂家，而應是受西方音樂教育，主張中國應學習西樂方法的音樂家。楊蔭瀏以當時的狀況，將中國國內的音樂環境區分為「本國音樂」及「世界音樂」兩個領域，他從「世界音樂家」的角度，想要為被他們否定的中國音樂，建立做為前車之鑑的價值，並挖掘兩者之間的互補性，即是以世界音樂給予中國音樂新的助力，另一方面以中國音樂提供世界音樂增加音樂豐富度。

楊蔭瀏的文字中顯示出，在經歷數十年中西音樂文化衝突後，中國的音樂環境似乎逐漸傾向兩者並存的狀態。然而中國二十世紀最初的音樂教育體制與音樂研究，皆始於西方音樂之系統與內容，中國音樂以被否定的舊時代身分，在這個體系中的生存與發展，實為艱辛。西式學堂開始教授五線譜及學堂樂歌之時，民間音樂仍維持曲館的傳統師徒制度；北京大學音樂研究社開授的各種音樂課程中，最初中西樂課程約各半數，之後的音樂傳習所雖然亦有中西樂兩組，但「感覺上西樂日漸占了上風」；⁵⁶⁵ 上海國立音樂院成立後，中西音樂消長之勢立見分明，學校架構下五個組中，國樂只佔其一，其他包括理論作曲、鍵盤樂器、樂隊樂器、聲樂等四組皆是西樂，這固然與蕭友梅本人的音樂理念有關，但由此亦可反映出中國音樂在現代中國各種新的體制之下，所遭逢的限制與困境；即使在青木關國立音樂院，楊蔭瀏亦感受到中國音樂在西方音樂勢力壓迫下的弱勢。⁵⁶⁶ 也

⁵⁶⁵ 此為韓國鑽之言。音樂傳習所於 1922 年取代音樂研究會後，雖然亦設有中國音樂課程，但同時有另一群學生同時另組國樂社。韓國鑽究其原因有二，一為傳習所的主事者皆為西樂領域，中樂顯得勢薄，二為傳習所以專業教學為主，與傳統仕人以音樂陶冶性情之態度不同。「這不能被視作音樂傳習所不重視中國音樂，因為期課程既有中國樂器，其師範生又中西皆習；只是感覺上西樂日漸佔了上風」。參見韓國鑽，〈北大音樂傳習所研究〉，《韓國鑽音樂文集（一）》（台北：樂韻，1990（民 79））：74-75。

⁵⁶⁶ 據曹安和的回憶，青木關國立音樂院對國樂並不重視，教務主任會說服教師改教和聲學，企圖使其脫離民族音樂崗位，楊蔭瀏雖任國樂組主任，但當時國樂組的研究室是空街，五位教師中，有

因此，楊蔭瀏在此除了要為中國音樂於當時的音樂環境中定位外，亦有藉《史綱》向這些「世界音樂家」宣告中國音樂價值的意圖。

然而就音樂史之撰寫，楊蔭瀏一貫秉持著「以事實為出發點」的精神。他批評了當時出版的各本中國音樂史之撰寫態度，這些音樂史的著者，包含了「世界音樂家」、「東方」音樂家，甚或是中國音樂家。雖然他並未直接註明，但由其文字中可以明顯看出他所批評之對象：

有些東方的作家……盲目的單注意本國的虛名，為他們本國的文化，粉飾長處，隱瞞短處，而扭曲事實，在讀者心中，結成空中樓閣似的玄虛的幻象。⁵⁶⁷

此段是在批評田邊尚雄的《中國音樂史》，以中國之樂器與樂曲源自印度，後來東傳到日本的推測論點，來基築日本音樂的價值。⁵⁶⁸

過於注意國際讀者興趣的方向，將世界音樂園地中所共有的事實為綱，從本國音樂園地中，專門拾取一些與世界音樂貌似相符，而實際無關宏旨的事實，以遷就國際讀者的原有背景。⁵⁶⁹

這是批評如葉伯和、王光祈的《中國音樂史》著作，以西方音樂史觀點及架構為綱，再由中國音樂史料中挖掘相關內容的撰寫方式。⁵⁷⁰

三位教胡琴，其他科目完全由楊蔭瀏與曹安和分任。參見周頤，《赤子心懷有隱曲——楊蔭瀏學術史事擇微》，中國藝術研究院碩士論文（2008）：23-24。

⁵⁶⁷ 楊蔭瀏，〈引言〉，《中國音樂史綱》：2。

⁵⁶⁸ 請參見本文第三章〈田邊尚雄《中國音樂史》〉一節，118。在《史綱》〈周前的樂器〉一目，楊蔭瀏又再度隱批田邊尚雄：「考證者若或依自己的主觀，是此非比，或本於自己的想象，勉強定出某處傳至某處，某器變為某器的傳遞或變化經路，以使他的考證，獲得一貫的特性，這倒往往有扭曲史實的危險。」楊蔭瀏，《中國音樂史綱》：72。

⁵⁶⁹ 楊蔭瀏，〈引言〉，《中國音樂史綱》：2。

⁵⁷⁰ 請參見本文第四章〈葉伯和《中國音樂史》〉一節，136-142；第五章〈王光祈《中國音樂史》〉，

從本國音樂園地中，專門拾取一些與世界音樂特殊違異而實際並不重要的事實，作古董的賣弄，以遷就國際讀者好奇的癖性。⁵⁷¹

這是批評鄭覲文、許之衡等人的著作，以中國雅樂的傳統理系為音樂史主體，主張復古，而未了解真正的音樂史為何的傳統音樂觀點。⁵⁷²

楊蔭瀏上述的批評，主要認為這些中國音樂史之撰述，皆有其預設對象，因此會投其所好，或一廂情願地只呈現或扭曲音樂史實本身。故他自己也以為警惕，務求以實事求是的態度來撰寫《史綱》，並於引言中明確地提出撰寫態度：

本書的使命，是忠實介紹中國的音樂史實及與音樂相關的哲學思想，正希望讀者之中，仁者見仁，智者見智，反響有自由的餘地。因此，決不願意預計讀者的反響如何，而為之預定範圍。⁵⁷³

可以說客觀性是楊蔭瀏對於音樂史寫作時所追求的基本原則，他認為中國音樂史之撰述必須採取中性的立場，不對內容預做設定，而是要基於史實本身的呈現，由讀者讀出自己所看到的音樂史樣貌。他認為如王光祈等「世界音樂家」的中國音樂史，是以西方音樂的觀點扭曲中國音樂之本質，而鄭覲文、許之衡等人則又是受到傳統崇古思維的影響，故皆未能真正展現出中國音樂的真正樣貌。然而何謂音樂史之「忠實介紹」，《史綱》中並未有更明確的正面解釋。

229-230。在喬建中整理的〈楊蔭瀏先生的音樂之路〉中，記錄楊蔭瀏談話內容「在我之前，共有八九個人寫了中國音樂史專著，葉伯和、鄭覲文、許之衡、王光祈……」。然葉伯和的《中國音樂史》在1987年下卷被發現之前，僅存一本上卷，且鮮為人知。觀楊蔭瀏於《史稿》之〈自序〉，批評過去的中國音樂史著作，只提及鄭覲文、許之衡、王光祈三人（1980年李姐娜筆錄的〈音樂史問題漫談〉，最前面批評此三人中國音樂史著作的文字，與《史稿》〈自序〉中的內容完全相同）。故楊蔭瀏是否讀過或知道葉伯和的《中國音樂史》，尚有待查證。參見喬建中整理，〈楊蔭瀏先生的音樂之路〉，《中國音樂學》；楊蔭瀏，〈音樂史問題漫談〉，李姐娜筆錄；楊蔭瀏，〈自序〉，《中國古代音樂史稿》（台北：大鴻，1997（民80）），[iii-iv]。

⁵⁷¹ 楊蔭瀏，〈引言〉，《中國音樂史綱》：2。

⁵⁷² 參見本文第三章〈鄭覲文《中國音樂史》〉一節，95-96；〈許之衡《中國音樂小史》〉一節，87-88。

⁵⁷³ 楊蔭瀏，〈引言〉，《中國音樂史綱》：2。

在 1958 年楊蔭瀏自己批判《史綱》的文字中，他才明確地具體闡述了撰寫《史綱》時的寫作態度：

[《史綱》]比之王光祈以前的同類著作，有著勝過的地方：譬如，接觸的問題，比較全面；作者比較能重視音樂的實踐，他對民族音樂有較高的信心，並企圖用來說服當時迷信西洋的人們；他反對復古保守思想，對宮廷雅樂企圖予以適當的否定，對民間音樂，企圖予以適當的推崇。⁵⁷⁴

之後在〈一個音樂史研究者的體會〉中，也再次提及《史綱》的撰寫態度：「忠於史實，力求避免樂律上的空談，擺脫歷史上雅樂派的復古保守思想。」⁵⁷⁵ 由此可見，楊蔭瀏認為過去的中國音樂史太著重於雅樂與樂律等保存於文獻中的史料，而忽略了民間音樂中所保留的歷史遺跡，也因此他想要以減少談論雅樂與樂律，以及肯定民間音樂的方式，來平衡傳統文人在中國音樂史上的偏見。這些自我批判的文字，源自於左傾思想及階級鬥爭的時代背景，或有誇飾之嫌，但也因為在如此的境地中，楊蔭瀏方才更會重新釐清他在寫作《史綱》時的觀念與態度，以帶有理想色彩的具體文字呈現出來。

《史綱》對於民間音樂採取肯定且高於雅樂的態度，是與先前的諸本中國音樂史在基本立場上最大差別，對楊蔭瀏而言，所謂的「史實」並不是存在於文獻記錄中的文字，而是未被史籍載錄之前，實際被實踐、流傳的音樂現象。關於「音樂史實」的觀點，楊蔭瀏在《史綱》完成之前的〈國樂前途及其研究〉一文中，已有所談論：

國樂的全部事實，決不是某一點理論，某一種樂曲，某一種樂器，或某一樣技術所可以代表的。從縱的方面說，我國有史以來，凡有音樂價值的記

⁵⁷⁴ 楊蔭瀏，〈對舊著《中國音樂史綱》的初步批判〉，《音樂研究》，第 4 期（1958）：92-93。

⁵⁷⁵ 楊蔭瀏，〈一個音樂史研究者的體會〉，《人民音樂》，第 7 期（1962）：10-11。

載、著作、曲調、物器、技術等等，都是國樂範圍以內所應注意的事實；從橫的方面說，中原以及邊地各省各市各村各鎮的音樂材料，和曾與、正與、或將與本國音樂發生關係的他國音樂的材料，也都是國樂範圍以內所應注意的事實。⁵⁷⁶

楊蔭瀏對於「國樂的全部事實」的定義，包含在各種時空下所有中國音樂的可能內容，可說並無法解釋「史實」的實質意義。〈國樂前途及其研究〉一文是以批評當時中國音樂狀態為基礎，意欲在西方音樂大肆入侵，中國古樂式微的環境下，為中國音樂尋求歷史根基的正當性，以及在西樂影響下的未來發展性。因此楊蔭瀏的「史實」觀點，如不深究其在歷史本體論面向之積極意涵，或可解釋為：「排除西方音樂觀或復古思維之侷限與偏見下的各種音樂文獻及音樂活動本身」。而經由對這些實在的文獻與音樂進行全面性、客觀性的觀察與研究，才能將中國音樂的歷史忠實地呈現出來。雖然楊蔭瀏的音樂「史實」概念，更多是做為對於傳統觀念的批判，但由此亦反映出楊蔭瀏對於音樂研究的思考，已經突破中國傳統音樂概念之框架，而從更高的體系與研究範疇視角，來看待音樂的歷史。

此外，從楊蔭瀏日後的諸多文論中，可以看出他的「史實」概念，更多是建立在對於之前的中國音樂史的批判，以及他自身紮實豐富的民間音樂經驗之上。他認為過去的中國音樂史著作皆是西化或復古思維的偏見，而這些偏見的發生，則是來自於對於民間音樂的不了解所導致的信心喪失，才會向西方或是古代尋求解答，故必須要強調音樂的實踐，才能發掘的中國音樂價值，展現中國音樂史的真正樣貌。

而為了強調過去中國音樂史之雅樂史觀之扭曲史實，因此楊蔭瀏在整個「音

⁵⁷⁶ 楊蔭瀏，〈國樂前途及其研究〉，《中國音樂學》第4期（1989）：4-15。原文刊載於《樂風》第2卷第4期（1942）：17-19；第3卷第1期（1943）：16-19；

樂史實」中，更加地強調民間音樂之重要性與其在音樂史上的主導性。強調民間音樂重要性的觀點，在全書最後的結論中，有更多的談論。結論一開始，楊蔭瀏即總括地定義中國音樂史：「全部中國音樂史，可以說，是一部民間音樂的發展史。」⁵⁷⁷ 這一目的論的觀點，完全翻轉了自古以來「禮樂崩壞，雅樂淪亡」的退化論始觀，雖然在先前各本中國音樂史中，對於中國音樂的發展方向有不同的觀點論述，但對於雅樂基本上都是採取尊崇的態度，即使如蕭友梅認定由雅樂朝向俗樂發展的方向，是音樂進步之必然，對於雅樂時代音樂的價值，仍是有所肯定。⁵⁷⁸ 楊蔭瀏將民間音樂提高成為中國音樂史發展之主體，以「四種鬭爭」來解釋其歷史發展之過程：

民間音樂與宮廷音樂的；
政客、道德家與音樂家的鬭爭；
神祕主義與現實主義的鬭爭；
漢族主義與國際主義的鬭爭。⁵⁷⁹

前三項的結果皆是現實的民間音樂在歷史的鬥爭過程中得勝，而國際主義則勝於漢族中心主義。這四個鬥爭是《史綱》的結論，另一方面，也是《史綱》所要匡正的中國音樂史觀，從中可以看出楊蔭瀏極力擺脫中國傳統音樂觀中的雅樂正統，從民間音樂的角度重塑中國音樂的發展歷程與價值。然而除了當時仍保存於民間的傳統音樂外，楊蔭瀏對於古代音樂能掌握的文獻史料，並沒有多於其他的音樂史學家，他如何在相同的文獻基礎上，建構出這套以民間音樂為主體的音樂史？以下將從《史綱》的內文來分析。

⁵⁷⁷ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》：332。

⁵⁷⁸ 參見本文第四章〈蕭友梅《舊樂沿革》〉一節，177-179。

⁵⁷⁹ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》：332-334。

第三節 《中國音樂史綱》史觀的具體呈現

一、以儒學發展為參照的歷史分期

《史綱》將中國音樂史以三個時期界分，以周末以前為上古，秦漢至唐為中古，五代至清末為近世，此一分期與當時諸多的中國通史分期觀點相同。雖然此種分期觀點在通史以及文化史上皆有所依據，但楊蔭瀏之分期，有其在音樂上的主張。

全書的第一章以〈歷史的音樂觀〉為題，但內容卻特只闡述先秦時期諸子之音樂觀，其中又以儒家音樂觀為主要內容，以西方哲學的三大領域，談論儒家觀點下音樂的本體論、價值論、方法論，以及方法論中的禮樂關係。楊蔭瀏說明：

古書中關於周朝的許多記載，都足以使我們有一個概念……就是：周朝是古來施行音樂教育，最有功效的時期。周朝而後，下至漢、魏、六朝，學者根據了周朝的經驗，逐漸得到瞭解，對於音樂，發展成一種有系統的具體的思想。這思想，在後來一貫的歷史中，始終有它相當的力量。⁵⁸⁰

儒家思維主宰中國文化的現象，在過去的諸本中國音樂史中，亦有所論及，如葉伯和、蕭友梅等人，皆以「文人」或「士大夫」來指稱，並批判這種中國自古以來的傳統文化思維。楊蔭瀏在《史綱》中將這個一直以來被認知到，但確未曾具體論述的中國音樂基礎，從其脈絡中提取出來，明確地置於全書之首，其目的看似要為之後的中國音樂史，奠定文化思想史之基礎。但若注意到上述引文的第一句：「古書中關於周朝的許多記載，都足以使我們有一個概念」，可以發現楊蔭瀏在此已隱含批判的角度，來論述這一個不得不面對的史實，從中國歷史上的被記

⁵⁸⁰ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，1。

載下來的音樂文獻史料中，所呈現出來的音樂史脈絡，是由周代音樂思想所主宰的雅樂體系。

基於中國音樂史料所呈現之雅樂體系主宰的史實，楊蔭瀏於在音樂的分期上，也以此為據，以周末、唐末為三個時期的界分：

前章所述的音樂觀，雖然發生於周末，完成於漢時，但在全部中國音樂史中，它卻自來一象能保持著它有力的地位。雖自秦漢以後，下至隋唐，其間有一個期間，這種音樂觀，曾暫時失去實際控制的力量；但……學者們的意識中，還根深蒂固地，對於想象的中和音樂，有所懷念。……到了宋代以後，復古的思想，相繼而興，直至滿清，流風愈熾；……因此，將歷來對於這種音樂觀反映的大概情形，作為區分中國音樂史時期的根據，比較容易把握各期的中心特點。⁵⁸¹

楊蔭瀏以儒家音樂觀的界分觀點，事實上亦是民國初年儒學研究中對於儒學發展分期的反映。自南宋朱熹的道統論體系，撇開「文起八代之衰」，以倡復儒學原道的韓愈，而以周敦頤以來的宋代理學，為做為孟子所承儒學道統之接續，即為中國儒學的發展時期，做出分期界定；⁵⁸² 而 1949 年時，牟宗三發表儒學發展三期說，以先秦以前與宋代以後，做為儒學興起與復興的前兩個時期，成為今日儒學研究主要採用之分期法。⁵⁸³ 雖然楊蔭瀏的「近世期」始於五代，但正文中完全未論及五代時期的音樂，事實上是以宋代為復古風潮之論述起始。

二、批判的音樂史觀

⁵⁸¹ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，23。

⁵⁸² 參見吳慧貞，〈朱熹道統論探究—以四書為中心〉，《第八屆青年經學學術研討會》，11-14。
<http://www.nknu.edu.tw/~jingxue/100/download/101jing/101010.pdf> (accessed July 15, 2014).

⁵⁸³ 參見牟宗三，〈儒家學術之發展及其使命〉，《道德的理想主義》（台北：學生書局，2000（民 89））：1-2。

既然楊蔭瀏主張音樂史以民間音樂為主體的立場，為何在全書一開始，即以展現儒家音樂思想的方式，做為音樂史的分期之依據，造成兩種主張看似相互違背主張的並立？在〈歷史的音樂觀〉最後，楊蔭瀏引導讀者重新思考該篇所提及的兩個概念：「中和」與「音樂的欲望」。首先他反思儒家「中和」之說，認為在環境、文化與人類欲望不停變遷的前提下，「中和」並沒有絕對的標準，而是與時俱進的。其二，楊蔭瀏回歸音樂欲望的本題，認為人類對於音樂的欲望隨時在增高，然而儒家節樂與復古的音樂觀，脫離了民眾的生活，因此造成其社會力量的削減而式微。楊蔭瀏認為這種狀態源自於儒家思想的內部矛盾，儒家思想之理想主張奠基於封建制度，因此在封建制度逐漸崩解之歷史過程中，逐漸成為復古主義的擁護者。楊蔭瀏對於人類音樂欲望的觀點，正是音樂進化論中對於人類聽覺需求進化的觀點。雖然不同於蕭友梅所主張「由簡入繁」的聽覺需求進化⁵⁸⁴，但楊蔭瀏以幼兒學習唱歌的經驗為例，認為音樂欲望，是隨著對於音樂的學習與了解，而逐漸增加；另一方面，隨著音樂欲望的發展，對於音樂價值的判斷亦會出現變化。因此堅持雅樂正統的復古主張，在音樂欲望逐漸增加的歷史發展過程中，已不復見其音樂價值，由此可見其失敗之必然。⁵⁸⁵

楊蔭瀏在全書之首談論儒家音樂觀，其目的除了是在於批判這個主宰中國數千年音樂發展的節樂復古觀點，同時亦以此批判做為該書的撰寫立場，要跳脫以儒家音樂價值觀的歷史陳述脈絡，來「撥正」過去偏重雅樂論述的中國音樂史觀點。雖然在此之前有葉伯和、蕭友梅等人，於中國音樂史論著中批評傳統儒生文人的觀點對於音樂發展的限制，但楊蔭瀏卻是將對於傳統文人音樂觀的批評，更

⁵⁸⁴ 參見本文第四章〈蕭友梅《舊樂沿革》〉一節，25-27。

⁵⁸⁵ 參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，20-22。

進一步地提升成為具有批判意識的史觀基礎。雖然全書之歷史紛期，仍循傳統雅樂體系之歷史脈絡，但在論述中，楊蔭瀏時常提出批判性的觀點，引導讀者反思這些由歷史文獻構築而成的音樂史，確有其侷限與偏頗。以下將略論其批判觀點。

（一）疑古風潮

在《史綱》論述上古時期的篇首，楊蔭瀏即先以三段論述，闡明他對於上古時期歷史文獻之觀點。首先談論的，即是 20、30 年代中國史學界的疑古思想熱潮。

這時候，剛在中國疑古的高潮之後……近代中國疑古的學者，很有將信史的時期過分縮短的傾向……我不贊成復古，可是同時我們也不能輕易接受疑古學者用意識否定存在的那種主觀的疑古。⁵⁸⁶

文中所說的「疑古的高潮」，即是 1920 年代五四運動後，以顧頡剛為主逐漸發展出來的古史辨偽學說，此說認為中國古代所述的上古歷史，是經由歷代史家層累編造而成的偽史，因此揭示上古傳說之偽，考證古史傳說之來源，是其該之研究目標，反映當時中國古代史學以史代經的獨立史學思想發展。1926 年至 1941 年間出版的七冊《古史辨》論集，是該學說的主要成果。楊蔭瀏寫作《史綱》的 1940 年代之時，這股疑古之風潮已經發展至極而產生諸多流變與反思。⁵⁸⁷ 楊蔭瀏針對該學派否定古代經史所載三代以前古史之說，認為其觀點過於偏頗，並以殷墟考古出土之古器物為例證駁斥之。⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，24。

⁵⁸⁷ 參見張越，〈《古史辨》與“古史辨派”辨析〉，《學術研究》，no.2（2008）：111-115；王汎森，〈古史辨運動的興起〉，允晨叢刊 13（台北：允晨，1987（民 76））：29-48。

⁵⁸⁸ 「殷墟發掘時，疑古史學仍具勢力，學界流行著一種意見，認為商可能還是石器時代……這類想法被殷墟發掘推翻了，許多人轉而相信史記殷本紀中的記載可信，把中國信史向前推進，帶動一種重新檢討疑古學說的空氣。」王汎森，〈殷墟發掘與一九三零年代的學術界〉，《中國古代文明研

這股疑古風潮雖然在當時的經史學界頗為盛行，卻似乎未對中國音樂史有太多的影響，從葉伯和的《中國音樂史》到蕭友梅的《舊樂沿革》，皆仍採述三代以前關於音樂的起源、周代樂制等事蹟。筆者認為其原因可能有二：一是因為中國音樂史的記載，自古以來即有「古代雅樂不存」的意識，因此關於三代以前音樂相關論述之真偽與否的考辯，在於古代音樂論述之意義並不大；另一方面亦或可顯示出，中國音樂史研究在當時所關注的問題，更多是在於歷史編寫之架構與方法，雖然使用同樣的古代經史文獻，但並未如經學、史學研究般，在方法上深究經史文獻之考證。但楊蔭瀏在處理上古音樂史之時，對於當時中國史學界針對上古時代的種種論題，仍非常關注，尤其二十世紀初以來逐漸發展的考古學，為中國上古史帶來了全新的研究面向，在音樂史上亦極為重要。

（二）當代研究的突破－考古學

楊蔭瀏在談論上古時期樂器時，多次提到殷墟出土之樂器，顯示出他除了史料文獻外，所掌握的另一種歷史研究材料，也呈現出文獻研究之外的另一種上古研究史觀。這部分需歸功於 1930 年代以來，中國考古學界的迅速發展，而這是之前的音樂史著作中皆未曾論及的新領域。⁵⁸⁹

楊蔭瀏在上古期篇首的第二段批判論述，是關於古代史家著史目地之分析。

古代史家們寫史的目地，是在“勸獎箴誠”；換句話說，是在盡他們一部分改善人生的責任。……關於文化演進的史實，雖有很多被提及，然並非它們主要目的所在，……不能把他們所提到而講得不很詳盡的事，看為史實的

究中心通訊》，no.17 (2009)：1-2。

⁵⁸⁹ 蕭友梅在《舊樂沿革》卷頭語中，雖然提及衛聚賢的《中國考古學史》，但終其全文，並未引用或論及當時考古學界之發見或成果。參見本文第四章〈蕭友梅《舊樂沿革》〉一節，170。

全部。⁵⁹⁰

楊蔭瀏這段話，與蕭友梅所講的「在某時代關於某項如果沒有記載時，只可以從略，以保存它的真相」⁵⁹¹，在對於古代文獻記載侷限的認知上，不謀而合。然而相較之下，對於史書未載的部分，楊蔭瀏所指的「史實的全部」，較蕭友梅的「關於某項」，在歷史眼光上更為開放。

基於古代史書撰述目地之侷限，楊蔭瀏於此提出積極且具體的方法：「研究初期的歷史，而參考史以外的其他典籍，這非但是十分自然，而且也是絕對必要的事。」⁵⁹² 以今日而言，進行研究與著作時，參考各種典籍文獻是必然的研究工作之一，然而在楊蔭瀏所處的 1940 年代，對於人文歷史之研究方法仍未為眾人所注重，大部分的著述仍糾結在古代史籍的文字考證之中，即如楊蔭瀏後來批評許之衡《中國音樂小史》般，「從書本到書本，企圖在古人之間，辨白是非」。⁵⁹³ 楊蔭瀏在《史綱》中亦貫徹了他主張參考其它典籍的方法，尤其是在近世期論宋代以來的民間音樂，所引用的資料自非僅記載雅樂的正史或政書。但他在文中特別談的是「研究初期的歷史」，其對象事實上是《史綱》論述上古期之樂器時，所採用的當代考古文獻資料。

關於古代樂器的介紹，在之前的諸本中國音樂史著作中所列的樂器，不出《爾雅》、《周禮》、《詩經》之列，而王光祈、蕭友梅之論述較為詳細，包含部分之圖

⁵⁹⁰ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，25。

⁵⁹¹ 蕭友梅，〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉，391-392。亦請參見本文第四章〈蕭友梅《舊樂沿革》〉一節，174。

⁵⁹² 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，25。

⁵⁹³ 楊蔭瀏，〈音樂史問題漫談〉，《音樂藝術：上海音樂學院學報》，no.2(1980)：12。亦請參見本文第三章〈許之衡《中國音樂小史》〉一節，88-89。

錄與型制，引用自《皇朝禮樂圖式》、《宣和博古圖錄》⁵⁹⁴ 及《大清會典圖》⁵⁹⁵ 等類書。《史綱》關於樂器的論述，在中古期與近世期，僅將在史書、類書的各種樂器名稱，以傳統的八音分法羅列出來，頗有聊備一格之態。然而在上古期，除了樂器名稱之列表外，在之後多了一節〈樂器略釋〉，使上古期成為全書樂器論述最詳細的部分。在這一節中，楊蔭瀏詳細著錄每個樂器在史書中的記載文字，但特別之處在於，前三項金、石、土中，皆述及殷墟考古出土之樂器，並多處引用唐蘭 1933 年發表的古樂研究論文《古樂器小記》。

殷墟考古源自二十世紀初甲骨文的發見，1910 年代中旬，加拿大傳教士明義士(James Mellon Menzies, 1885-1957)與羅振玉皆親至殷墟現場挖掘，並陸續發表了關於甲骨與殷墟的文著。⁵⁹⁶ 自此民間開始興起古物挖角的風潮，到處皆有擅自挖掘的亂象，促使中央研究院歷史語言研究所自 1928 年甫成立之時，即開始有計畫地進行考古活動，成為中國考古學正式誕生的象徵。自 1928 年到 1937 年，史語所在殷墟共進行了 15 次的挖掘，將中國上古信史往前推進千年。⁵⁹⁷ 史語所關於殷墟考古成果，在當時僅出版四冊工作報告性質的《安陽發掘報告》，⁵⁹⁸ 全部挖

⁵⁹⁴ 王光祈書中圖錄之採用為間接取得，《中國音樂史》下冊〈樂器之進化〉章首說明，其圖錄取自苦朗(M. Courant)的《中國雅樂歷史研究》(*Essai historique sur la musique classique des chinois*)，而該苦朗又是取自乾隆二十四年的《皇朝禮樂圖式》、北宋王溥的《宣和博古圖錄》，以及明朱載堉的《樂律全書》。參見王光祈，《中國音樂史》下冊（上海：中華書局，1934（民 23）），49。

⁵⁹⁵ 蕭友梅的博士論文第二部分專論中國樂器，卷首即說明他所採用的圖錄，來自 1899 年（光緒 25 年）出版的《大清會典圖》。《舊樂沿革》中對於樂器的解說不若其博士論文詳盡，且僅存之原稿中，關於周前之樂器僅有數頁未完成之殘稿，故未收入《蕭友梅全籍》中，而全集中也未載有樂器圖錄。

⁵⁹⁶ 參見方輝，〈明義士在華期間的文物收藏及其對中國考古學的貢獻〉，《加拿大傳教士在中國》，宋家珩編（北京：東方，1995），256-272。

⁵⁹⁷ 參見王汎森，〈殷墟發掘與一九三零年代的學術界〉，《中國古代文明研究中心通訊》，no.17（2009）：1-2。

⁵⁹⁸ 《安陽發掘報告》一～四期，李濟等編（北平：中研院史語所，1929-1933（民 18-22））。

掘成果之研究報告，遲至 1948 年以後，才在台灣陸續整理出版。故推測楊蔭瀏當時對於殷墟考古樂器的內容，並未能掌握太詳細的資料，《史綱》中僅有「殷墟出土器中有鐘」、「由殷墟發掘出來的寶物，可知殷時已有鐃」、「殷墟樂器中有鐸」、「據殷墟古器，墳有陶墳、石墳、骨墳三種」、「殷墟所發掘出來的樂器，有鍾，磬，陶墳，石墳，古墳，鼓，鈴，鐸，鐃等器」等語，⁵⁹⁹ 但已足見楊蔭瀏對於當時學界之新研究多所關注。⁶⁰⁰

除了殷墟之外，楊蔭瀏另提及了 1931 年在洛陽太倉發現的虜羌鐘，⁶⁰¹ 以及 1935

⁵⁹⁹ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，54、58、60、71。

⁶⁰⁰ 據筆者於中央研究院歷史語言研究所《考古資料數位典藏資料庫》搜尋之結果，史語所當時於殷墟考古所得之樂器，皆出自 1934 年至 1937 年間之挖掘，有鐃四件、鈴 23 件（有儀式/宗教用、車馬用、裝飾用等不同功能，另有角鈴舌 22 件、銅鈴舌 1 件、陶鈴模 1 件）、磬 16 件、墳 3 件，另有鼓之遺跡一處，然未有楊蔭瀏所說的鐘、鐸。《安陽發掘報告》是記載 1932 年以前七次考古工作，故其中應未有發見樂器之記載。對照楊蔭瀏關於殷墟發現陶墳、石墳、骨墳之語，史語所所藏之殷墟考古文物，正好有這三種器物各一，因此楊蔭瀏關於當時殷墟發現樂器的描述，應有其他可考之依據。但關於鐘、鐸之述，筆者推測其所指的仍可能是目前存在史語所編為「鐃」的四個樂器，或是禮儀用之銅鈴。

陳中嵐於其碩士論《殷墟出土樂器研究》文中，引用殷墟至今各次考古研究成果，詳列歷次考古所獲之鐘類樂器，全以「鏞」稱之，其中並未包含 1930 年代中研院史語所所發現之「鐃」，但就其所附之圖片，與史語所資料庫之照片比對，其所稱之「鏞」，亦應與史語所之「鐃」相似。南朝陳僧人智匠於《古今樂錄》中論八音之金曰：「金為樂器者六，皆鐘之類也：曰鐘、曰罇、曰鐃、曰鐸、曰鐃、曰鐸。」其後各家論述皆引用之，然而後世對於這六種樂器日益未能區辨。宋代以來出土之古代金石器日多，逐漸開啟中國傳統金石學之研究，但對於這六種樂器如何區分，仍未能有明確之考論。唐蘭在《古樂器小記》中稱「自漢以降罇與鐘之異，久不能辨。郭璞已誤以鏞為鐘。」而羅振玉《古器物識小錄》亦曰「宋人以鐃為鈺，其失尚近；近人以鐃為鐸，則其誤愈遠。」因此當時對於出土之青銅樂器，該屬鐘、鐃、鐸、鈴或鏞，或許尚無明確之斷定，且楊蔭瀏若未有機會親見實物、照片或分析報告，有可能亦未能明辨出土樂器之所屬。

參見唐蘭，中央研究院歷史語言研究所，《考古資料數位典藏資料庫》，<http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/archaeo3/System/pages/intro.html>；陳中嵐，《殷墟出土樂器研究》（陝西師範大學碩士論文，2008），29-33, 84；《古樂器小記》，《燕京學報》，no.14 (1933)：59, 83；羅振玉，《古器物識小錄》，《羅振玉學術論著集》，第三集（上海：上海古籍，2010），364。

⁶⁰¹ 《史綱》中記載「晚近在洛陽太倉，曾發現虜羌鐘五，四藏廬江劉氏善齋，一在美國；又虜氏鐘九，一在美國，餘亦在劉氏」。楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，56。

虜實應為虜字。引文中所述之鐘，其中劉氏善齋所藏者，現存日本京都泉屋博物館，兩枚在美

年在河南汲縣山彪鎮出土的十四枚編鐘，⁶⁰² 此二者後經研究皆屬戰國時期之樂器。⁶⁰³ 其中虬羌鍾音上有銘文，故在出土當時即引起各方討論，《史綱》〈樂器略釋〉中大量引用的唐蘭〈古樂器小記〉，即對虬羌鍾上的銘文、型制，及其所屬年代有詳細的考證。唐蘭專治金石與古文字，對於古代金石學以及當時的考古文物皆有所研究，〈古樂器小記〉中只論八音之中能「壽」者，即金、石、土三類，文中徵引古今各家圖錄與論說，詳加考證，而其中又對金類論述甚詳。⁶⁰⁴ 除了〈古樂器小記〉外，楊蔭瀏亦引用了羅振玉《古器物識小錄》(1931)、《殷墟古器圖錄》(1916)等當代古物研究論著，用以補充說明周前樂器之類別與型制。⁶⁰⁵

羅振玉認為清代以來之金石學雖然發達，但乾嘉大儒只重古物上之文字，於文字以外則不重視，因此他於所蒐集之古物圖錄，特詳於型制之記載。⁶⁰⁶ 就音樂研究而言，由古樂器銘文、型制之研究，皆可能據以考證樂器所屬之年代，更具

國者，事實上當時即應在加拿大，據泉屋博物館網頁所述，現存於加拿大皇家安大略博物館(Royal Ontario Museum)。據宋路霞所言，1928年洛陽金村發現周代古墓後，由加拿大傳教士懷履光(William Charles White, 1873-1960)等人進行數年之挖掘，並將部分文物運至加拿大，故這套鐘加拿大存有其中兩枚，而由善齋主人劉晦之於1931年購得12枚。虬羌鐘的銘文經劉氏拓出，在當時引起各家討論，發表之文論多達九篇。然而其後這12枚鐘又自劉氏手中散出，「據說被賣到國外去了」。

楊蔭瀏對於該鐘的訊息，或是經由其文所引述的溫廷敬或唐蘭之論文間接得知，故其撰寫《史綱》之時，該鐘是否已經被轉手，亦不得而知。參見日本京都泉屋博物館網頁，<http://www.sen-oku.or.jp/kyoto/exhibit/exhibit03-04.html> (accessed July 18, 2014)；宋路霞，《百年收藏：20世紀中國民間收藏風雲錄》(上海：復旦大學，1999)，102-103。

⁶⁰² 現存中央研究院歷史語言研究所，《考古資料數位典藏資料庫》中載為「編鐘」。

⁶⁰³ 參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，56。

⁶⁰⁴ 參見唐蘭，〈古樂器小記〉，《燕京學報》，no.14 (1933)：59-101。

⁶⁰⁵ 參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，56。羅振玉，《古器物識小錄》(大連：墨緣堂，1931)；該書文字部分後編入《羅振玉學術論著集》，第三集(上海：上海古籍，2010)，351-383。羅振玉，《殷墟古器物圖錄》(京都：東山學社，1916)；該書後收入《羅雪堂先生全集》續編，第三冊(台北：文華，1969(民58))；其序與附說文字另亦編入《羅振玉學術論著集》，第一集(上海：上海古籍，2010)，439-445。

⁶⁰⁶ 參見羅振玉，〈古器物識小錄〉，《羅振玉學術論著集》，第三集(上海：上海古籍，2010)，351。

體了解各代樂器之狀況。然而在樂器聲音的部分，確是當時考古學界仍未能顧慮的面向。楊蔭瀏於論述甬甗鐘時，曾寫道：「關於甗氏鐘之音高測聽，至今未見正式發表。」⁶⁰⁷ 郭寶鈞於 1959 年重述山彪鎮之考古時亦寫道：

這組編鐘的音律當時曾經商請古樂家代為測定，並擬灌製錄音片，仿鑄實物，以廣流傳。而在那樣的社會環境中，科學研究只是點綴門面的裝飾品，說說也就算了……所以這組編鐘的頻率實測，至今尚付闕如。⁶⁰⁸

顯見當時對於古樂器的考證研究，已有對於音聲之記錄計畫，而在當時各種主客觀因素的限制之下，並未能實際進行。雖然如此，二十世紀初考古之發展，確實為上古音樂史添加了古代史籍以外的當代意涵，成為傳統音樂史研究創新的主要動力之一。《史綱》即是第一本引用此一新研究成果的音樂史著作。

（三）華夷之分與雅俗之分的相對性--寓民間音樂為主體之論述

在上古與中古時期的樂類論述前，楊蔭瀏分別提出華夷與雅俗區分之時代相對概念，做為各期樂類分析之前提，揭示歷史論述之侷限與複雜性。

《史綱》上古期篇首的第三段論述，討論史實發生之複雜性。文中他未指名道姓地批評「有些音樂史家和樂律家，每喜歡固定某一類史實，於每一單純來源，更喜歡在可信為既已發生之類似史實間，辨別是非；……他們喜歡給與每一史實以一種有一無二的一致性……建立起來一種狹仄的一元論。」⁶⁰⁹ 雖然未能得知楊蔭瀏具體批評的音樂史學家如何論述其一元論，但由此批評，可以看出他試圖破

⁶⁰⁷ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，56。

⁶⁰⁸ 參見郭寶鈞，《山彪鎮與琉璃閣》（北京：科學出版社，1959），10。

⁶⁰⁹ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，25。

除歷史一元論的狹隘觀點，強調史實的複雜、多元：「有時雖可設想這些史實之為一致、為一貫，有時卻亦須設想它們為複雜、為多端。」⁶¹⁰ 楊蔭瀏所批評的一元論或是出現在於某些特定論題之各家辯述，但如要論中國傳統音樂史上，最強大的一元論，當屬雅樂為尊之論述體系。從歷代樂志、樂書及相關篇章的論述中，可以看到對於雅樂的定義以及實際之運用，各代皆有所不同。其中，長期與雅樂界線進行攻防的，則來自於外族音樂與民間音樂之影響。

《史綱》對於歷史上的華夷之分，從政治版圖觀點做了相對性的批判：

西周以前，漢族的重要根據地，在黃河流域。南方有些地方，聲教雖及，但在政治方面，似尚未充分地加以直接的注意。周末以前，對於漢族的秦、楚、吳、越等國，有時甚至還以異族識之。戰國而後，秦建三十六郡，……到這時候，楚、吳、越等地，已漸成中國的中部。所以，楚、吳、越等地的音樂，在周代雖還可列入四夷樂的條目中間；但到了秦、漢以後，則不能不改屬於本國音樂的條目以下了。⁶¹¹

楊蔭瀏在此以秦建三十六郡之政治概念，做為「華」之所為民族或文化之定義，在地理範圍上的界定。事實上，秦代結束周代以前之封建制度而改行郡縣，不僅在政治上成為大一統的中央集權之始，書同文車同軌的統一制度，更促成文化上關於「中國」或後來的「華」之意識與區隔的逐漸形成。就音樂而言，楊蔭瀏認為的楚、吳、越等南方音樂，以及原屬西方之樂的秦音，因其所屬之地，在秦漢以後都成為中國疆域的一部分，因此不算能是夷樂了。反推之，則在周代以前，這些地方仍屬於蠻夷之地，故其音樂可視為外族音樂。

雖然楊蔭瀏僅以地域範圍之變化，做為華夷之分的相對性解釋，然而地域範

⁶¹⁰ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，25。

⁶¹¹ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，44。

圍所劃分之華夷音樂，與其音樂本身是否有所關連？在上古時期的外族音樂中，楊蔭瀏以《呂氏春秋·音初》中論四方之音的起源，做為中國以四方區分音樂風格之始，而《呂氏春秋》中所論之四方，皆在今日河南、山西、浙江或安徽等地，這些地方在史籍記載上，一直以來都是中國固有之領域⁶¹²。上古封建時期各國疆域狹小且邊境不定，因此各時代對於四方、四夷等疆界之定義，當有其時代相對性。周代以四夷樂入郊廟音樂，此四夷所在之地區，在秦代行郡縣制後，雖然在政治上已歸入屬「華」之域，然而音樂並不會因政治區域之變化，而改變其風格上的歸屬。

在周代外族音樂的論述中，楊蔭瀏特別強調南音的重要性。《詩經·國風》以《周南》、《召南》之南音為首，因「唯南可以和於雅者」。⁶¹³ 從這段文字可以解讀出，「雅」是華夷之分中屬「華」之音樂，而南音可以和之，表示在音樂風格上與其相近。南音因為風格近「雅」，在這些夷樂中顯得特別，故列為國風之首。由此反推出夷樂的普遍風格是為「非雅」之類。如此，在周代以前的華夷之分，事實上已經蘊含著「雅」與「非雅」的判斷，而南音屬夷樂又近雅，則是一特例。楊蔭瀏在上古時期所論的華夷之分，在音樂上實則反映為「雅」與「非雅」之分；在秦以後集權帝國的政治制度下，地域範圍上的「華」，已將之前「雅」或「非雅」的音樂一併含括在內，地域之分，已無法做為「雅」之判斷。因此，在音樂風格

⁶¹² 《史綱》中引用《呂氏春秋·音初》前四段分述東、南、西、北音之文字。東音源自東陽蕘山，在今日河南省鞏義市北；南音源自塗山，據考可能是今日安徽懷遠縣、河南嵩縣、浙江紹興縣或四川重慶等地之一；西音為殷代亶甲作於西河，據考可能為河南內黃、安陽或安徽宿州符離之一；北音為有娥氏二女所作，有娥氏據考應位於今日山西河北與內蒙之間。參見史為樂主編，《中國歷史地名大辭典》下（北京：中國社會科學出版社，2005），1769；梁剛，〈塗山再考〉，《唐都學刊》，第17卷專輯二（2001）：171；劉緒、雷興山，〈涇北花園莊遺址與河亶甲居相摘要〉，《文物世界》，no.4（1999）：18；王震中，〈先商的文化與年代（續）〉，《中原文物》，no.2（2005）：44。

⁶¹³ 參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，45-46。

上的華夷之分，轉變為僅就風格而論的雅俗之分，再加上原分屬於「夷」地的胡樂風格，雅俗胡之間的界分在之後則就更為模糊難定。於此，楊蔭瀏對於華夷之分僅限於地域之論述，或語有未逮而略顯不足，因為在接下來的中古期，他即正面討論雅俗之分的相對性。

《史綱》在中古期一開始即先談論「雅俗樂的區分」，認為

雅俗樂的區分，自漢朝起，始逐漸明顯起來。可是怎樣的音樂是雅樂，怎樣的音樂是俗樂，歷代並沒有從音樂本身定出任何客觀的標準……完全是主觀而相對的……不能從曲調本身的內容方面著想，而祇能從曲調的應用方面著想。……通常被視為注重雅樂的時代，總傾向減少娛樂的成分，而被視為偏於俗樂的時代，則傾向恰和前者相反。⁶¹⁴

楊蔭瀏在此明確地提出兩個論點，一為雅俗樂的區分自漢朝起開始明顯，二為雅俗樂的區分是以功能而非音樂本身而定。這兩個論述前提，為秦漢以來樂志中雅俗混亂的論述狀態做了最佳的解釋：雅俗樂的區分是相對的，其定義來自於統治者的主觀意識。

楊蔭瀏更以雅俗區分意識之興起，做為上古期到中古期間音樂變遷之具體反映。《史綱》以「民間音樂政教價值之衰落」為由，來解釋漢代以來雅俗區分日益明顯，是執政者倒果為因的結果：周末的王朝統治者已失去政治控制的力量，因此也無法如過去般引導與節制民間音樂，失去執政者引導與教育的民間音樂，則與統治階級的期望越來越遠，而統治者也因此而更為輕視民間音樂，倒果為因地形成了影響中國音樂兩千年，僵化的雅樂觀。在此中間，知識階級充分發揮其作用，「做了統治階級的應聲蟲」，造就出今日所見以雅樂論述為主的音樂史料記載。⁶¹⁵

⁶¹⁴ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，84-85。

⁶¹⁵ 參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，92-93。

雖然在《史綱》以前，葉伯和、蕭友梅等人皆對於文人主導的雅樂記載體系有所批評，但楊蔭瀏從民間音樂在政教價值上之轉變著眼，是只以音樂相關論述文獻為依據的葉、蕭二人，所未能得出的結果。楊蔭瀏對於傳統儒家禮樂學說的詳細分析，以及對於史料局限性的批判，使他較前人更能從不同於統治者的民間音樂角度發展論述，將統治者對於民間音樂的態度轉變，做為雅俗區分與雅樂衰落之主要原因。這也體現出他以民間音樂為中國音樂史發展主體的立場。

（四）雅樂傳承與擬古之批判

楊蔭瀏認為漢代以後的雅俗區分，使得雅樂與民間音樂的關係更為薄弱，因此這些只存在於宮廷的音樂，不像民間音樂一樣獲得流行而自然流傳，⁶¹⁶ 然而由於歷史上的文字記載皆由統治者所主導，因此依據當前歷史文獻所呈現之史實，宮廷音樂仍是宋代以前音樂史的主要論述對象。以中古期為例，楊蔭瀏將樂調分為四個類別：雅樂曲調、民間曲調、異族曲調、創作曲調，事實上這四種曲調的相關記載，皆出於宮廷音樂，然而楊蔭瀏僅將郊祀音樂列為雅樂，清樂、相和歌、鼓吹、燕樂等，皆分屬於其他類別，除了顯示中古期是屬於「偏重俗樂」、娛樂傾向增加的時期外，楊蔭瀏在此更特別詳述郊祀音樂的雅樂傳承，梳理出兩千餘年雅樂體系的傳承方式與變化。

楊蔭瀏認為歷代雅樂的傳承，早已失卻了原本面貌：「雅樂中前代的傳統，依了時代的先後，而逐漸減少，終歸於消滅。」⁶¹⁷ 他批判歷代文人為了文飾雅樂失佚之事實，而勉強附會牽合。如《隋書·音樂志》記載了牛弘的奏章，他認為雖

⁶¹⁶ 參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，86。

⁶¹⁷ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，85。

然各代更改文武舞之名以示朝代更替不相襲，但其音樂「遞相因襲，縱有改作，並宗於韶」，而「樂名雖隨代而改，聲韻曲折，理應常同。」⁶¹⁸ 事實上，由於雅樂用於宮廷，因此其興衰往往與朝代發展直接相關。雖然各代於新創立之時，皆宣稱考證古樂以定雅樂，但楊蔭瀏認為以雅樂之處在條件，其變化與失傳是不可避免的。

他從三個方面分析雅樂傳承的條件：樂人、樂器及文獻。關於樂人傳承的論述，僅有以下數語：「樂人所保留的技術，雖比較最為具體，但有時還不免有局部的走動或失傳。」⁶¹⁹ 自漢代以來，史書即對於樂人傳承之限制有所明示，《漢書·禮樂志》記載漢初大樂官於雅樂只能「記其鏗鎗鼓舞，而不能言其義。」⁶²⁰ 其所謂其「鏗鏘鼓舞」，即楊蔭瀏所指的「具體」，然而即使是具體的音聲傳承，亦會有走動或失傳之可能。楊蔭瀏在此沒有進一步言明的是，宮廷樂人是依附於統治者之下，因此隨著朝代之興亡及統治者之喜好，這些宮廷樂人間的傳承可能隨時中斷；而宮廷樂人個人所能傳承的「鏗鏘鼓舞」，皆僅是整個雅樂系統中的一小部分，故未能由此窺見雅樂之真正面貌。關於樂人的傳承，關注音樂教育的蕭友梅，在《舊樂沿革》中對於古代音樂教育方面的論述與批判，即較《史綱》更為詳細與深入。⁶²¹

除了樂人外，樂器所能傳承者，僅在於樂器型制、聲音及編制；文獻之傳承，

⁶¹⁸ 該引文出自《隋書·音樂下》，參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，85。

⁶¹⁹ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，85。

⁶²⁰ 《漢書·禮樂志》，《欽定四庫全書》。

⁶²¹ 參見本文第四章〈蕭友梅《舊樂沿革》〉一節，180-182。

則在於樂譜與樂理，而「自來典籍所傳，每缺樂譜；所述理論，又多略而不詳」。⁶²² 楊蔭瀏經由對於傳承的分析與批判，證明了由歷史中被傳承下來的雅樂元素，皆無法實際產生過去存在過的曲調，也因此所謂的雅樂相承，當然不會是完整的前代雅樂。然而歷代統治者為了統治權的正當性，對於前朝之殘音餘韻，皆能採以偏概全之法，主張其雅樂與古制並無二殊。此種雅樂正統的觀念到了宋代以後，更進一步地捨棄傳承的說法，而轉向復古的論調。

楊蔭瀏將近世期定義為復古的時期，受到宋代儒家文化復辟的影響。宋代以後統治者對於雅樂的觀點，趨向以三代時期之雅樂為復興目標，形成音樂史上的復古時期。雖然名為復古，但楊蔭瀏認為此一復古風潮，就史實上所呈現出來的，是「擬古」的現象。也因此，《史綱》中稱近世期雅樂為「擬古的雅樂」與「擬古的詩樂」，顯示出此時期以擬古為復古的扭曲狀態。

宋元以後宣稱復古的郊祀雅樂，只是「根據了主觀的見解，而產生的虛擬的古。」雖然虛擬的古，在中古期即存在於執政者對於雅樂傳承以偏概全的宣稱中，但楊蔭瀏認為宋代以來的復古運動已失之過古，實際上耗費了音樂前進的力量，影響了雅樂以外其他音樂的生存與發展。例如古琴因其古而被提倡，琵琶則經歷隋唐的黃金時代後，受到復古之限制而未能更為發展。⁶²³ 因此楊蔭瀏在此時期的論述，略過這些已經失去古之價值與含義的擬古雅樂，而將復古的重點著眼於因復古風潮而興起的擬古詩樂。他質疑朱熹所載錄的《唐開元風雅十二詩譜》可能為宋代模擬的詩樂，並從乾隆駁斥朱載堉所譜之擬古詩樂並非古風的言論，批評清代的復古思維已經僵化至極，將原本即為民歌的詩經，附會於古風即雅的復古

⁶²² 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，86。

⁶²³ 參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，189-190。

迷信之上。⁶²⁴

從楊蔭瀏對於中古期與近世期的雅樂論述，可以看到他持續地以批判的角度，來批評這主導中國音樂史發展近兩千年的封閉體系。兩千年來，雅樂從因襲傳承與復古的論調，來維持其千年不墜的假象，然而卻早已脫離了最初的民間音樂基礎。《史綱》在中古期中，將狹義的郊祀雅樂論述，從當時混用的雅俗胡樂中區分出來，除了突顯當時宮廷音樂中燕樂極盛而雅樂式微的現象，更是要撥正古籍文獻中只以雅樂為尊的假象，從而擺脫傳統的復古思想。⁶²⁵ 楊蔭瀏「對宮廷雅樂給予適當的否定」的批判史觀由此可見。

三、正面的史實論述：外族音樂與民間音樂

在批評雅樂之同時，楊蔭瀏對於他所要主張的民間音樂有更多的論述，在中古期主要論述民間音樂、外族音樂與外族音樂影響之創作曲，近世期亦包含外族音樂，而民間音樂或創作曲之類型，則轉而以詞曲音樂為主軸。在這些非狹義雅樂的類型中，除了外族音樂因在歷代樂志中有所記載而被後來的中國音樂史著作悉數引用外，《史綱》首次將民間音樂、創作曲、詞曲音樂等類型獨立出來，做為中國音樂史發展中「特別顯著」而具影響力的音樂史實，詳加論述。然而需特別

⁶²⁴ 參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，192-193。關於乾隆與朱載堉之新編詩譜，另請參見本文第二章〈樂書：傳統樂學之發展〉一節，69-71。

⁶²⁵ 中國對於復古思想的反思與批判，出現於 1920 年代。1921 年梁啟超出版《清代學術概論》，原是做為蔣百里 1920 年《歐洲文藝復興史》之序言，然因梁啟超由歐洲文藝復興之思想，反思及中國之文化復興，全文完成後竟然有五萬餘字之多，故只好另作一序給蔣百里，而將文章另作出版。該書以歐洲文藝復興時期的復古與復興為對照，分析宋代以來（特別是清代考據學）復古風潮的不同目的、方法、成果與侷限，對於中西之復古運動所產生的不同結果有所批判。梁啟超以二十世紀初西學東漸之趨勢，為中國之啟蒙期，以此鼓勵中國學子拋棄過去之復古觀念。楊蔭瀏對於復古之批判觀點，或有受到此時批判清代復古觀點的影響。參見梁啟超，《清代學術概論》，民國學述經典文庫·思想史類叢（北京：東方，1996）。

注意的是，中古期的民間音樂、創作曲等，因文獻記載的限制，其論述範圍仍在宮廷音樂的應用之內。以下將分別簡述之。

（一）以融合為目標的外族音樂論述

外族音樂自古以來即是中國音樂的固定樂類，《周禮》中即有四夷樂之記載，而各代樂志對於外族音樂皆有所記載，但除了《新舊唐書》、《宋史》、《清史稿》有特別標著四夷樂或四方之樂外，部分樂志則雜於各種樂類論述之中。《史綱》在三個時期中，皆有「外族音樂」一節，試圖為這兩千餘年來不停影響中國音樂的音樂現象，梳理出一條有軌跡可循的歷史脈絡。楊蔭瀏認為在傳統的四夷樂概念中，北狄樂與西域樂與中國音樂產生影響，而東夷與南蠻地區之音樂，對於中國音樂之影響不大。故《史綱》在外族音樂，只論北方與西方之樂，北狄樂之影響在於鼓吹，而西域樂則在隋唐時期成為各部伎的主要音樂內容。

從楊蔭瀏在外族音樂的論述，可以發現他對於外族音樂之範圍定義十分寬廣，各代之鼓吹皆被置於外族音樂之列，而關於隋唐時期的各部伎，則又另闢一項以「創作音樂的消化外族音樂」為名的創作音樂論之。如以前述「華夷之分」論點衍伸之，則隋唐時期經雅樂化的各部伎音樂，已與原來的胡樂不同；而鼓吹自漢代以來歷代傳承，已成為軍樂之必備樂類，似乎皆已不能算得上是外族音樂，惟有〈西域音樂之影響創作〉、〈近世期的其他外族音樂〉兩節所述，天竺、龜茲、西涼、高昌、蒙古、回疆、西藏等地之音樂，方是真正存在於外族地區的音樂。

中國的外族音樂，當然需與中國有所關聯。就外族音樂與中國音樂的關係，楊蔭瀏認為：

在文化背景相當深厚的中國……外來音樂，若不與本國音樂發生關係，若不因與本國發生融合作用，而形成了本國式的外來音樂，或外族式的本國音樂，則它們在大多數本國人的心中，便無從喚起主動的興趣來，而它們在文化中間被一絲不變地囿圖保存的偶然機會，決不能持久。⁶²⁶

由此或可解釋，《史綱》在外族音樂論述之複雜，在於外族音樂與本國音樂之關係的多元化，而在論述層次上有所差別。亦可解釋為，楊蔭瀏的「外族音樂」，也與「華夷之分」一樣，在界定上有其相對性。如唐代燕樂，則由「本國式的外國音樂」發展為「外國式的本國音樂」。

唐代最重要的燕樂，可能是中國音樂與外族音樂關係最為密切的時期。楊蔭瀏先以〈創作音樂的消化外族音樂〉為引，釐清燕樂與外族音樂的關係。該節中主張：隋代與唐初的多部伎，都是以外族名做為各部名稱，「可見當時的外族音樂，多少還保存著它們的本來面目；其與中國音樂，尚未達高度融化的階段。」然而到了唐玄宗天寶年間設立坐立部伎，以樂調名稱做為樂部名稱，則代表了「外族音樂被吸收和融化在國人創作音樂裡面」。⁶²⁷ 雖然單就名稱之改變，無法確定實質音樂內容之變化與影響，但比較《隋書·音樂志》與《舊唐書·音樂志》中記載隋九部伎與唐玄宗坐立部伎之內容，可以發現隋九部伎中各部之樂曲，多是由直接各國流傳而來，如龜茲部中有高昌所獻的《善善摩尼》、《婆伽兒》、康國部有《戢殿農和正》、《賀蘭鉢鼻始》、疏勒部的《亢利死讓樂》、安國部的《附薩單時》等，雖然隋文帝曾命做《萬歲樂》等龜茲部新曲，但仍屬少數。⁶²⁸ 唐玄宗之坐立部伎，其樂曲則多為開唐以來新作之曲，僅《安樂》為後周所作，《太平樂》出自

⁶²⁶ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，114。

⁶²⁷ 參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，115。

⁶²⁸ 參見《隋書·音樂志下》，《欽定四庫全書》。

天竺，而如西涼、龜茲等樂則成為創作曲所採用的樂曲風格。⁶²⁹

楊蔭瀏在此提出的「創作」概念，即是他所謂外族音樂融化於中國音樂之過程，雖然因未見當時樂譜，所以無法想見其音樂本身之差別，但從樂部名稱及樂曲名稱中，外國名稱的消失，至少可以判定直到唐玄宗之時，之前由各國傳入編入各樂部的外國音樂，在經過宮廷「披以管弦」的創作後，已不被認為是外國音樂，而是與雅樂、清樂等樂類並列的各種中國樂種風格之一。因此同理可證，「雖天寶樂曲，皆以邊地名；然後世樂府所傳，伊州、涼州、熙州、石州、胡渭州等曲，恐怕已不再能合理地歸入外族音樂的名下去了。」⁶³⁰ 這也呼應了楊蔭瀏在書前所主張華夷之分相對性之論點。

但如以同樣的觀點來檢視《史綱》中對於鼓吹的論述，則有不同的結果。鼓吹在正史樂志中，是一個特殊的樂類。《宋史·樂志》之記載偏重雅樂，卻以兩卷的篇幅記載鼓吹歌詞，而《漢書·禮樂志》中則因其「不序郊廟」而未記載。鼓吹在史料中的記載，有做為天子宴樂群臣、車駕從行或軍樂之用，且不論鼓吹樂之起源是否與北狄樂有關⁶³¹，以鼓吹樂自漢代以來在宮廷與軍樂上的廣泛使用，

⁶²⁹ 參見《舊唐書·音樂志二》，《欽定四庫全書》。

⁶³⁰ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，115-116。

⁶³¹ 《舊唐書·音樂志》中載有「鼓吹，本軍旅之音，馬上奏之，故自漢以來，北狄樂總歸鼓吹署。」《樂府詩集》中亦載有「鼓吹，未知其始也。漢班壹雄朔野而有之矣。鳴笳以和簫聲，非八音也。」此後各論皆以此為據，認為鼓吹是源自於北狄樂，《史綱》中論外族音樂〈北狄樂與鼓吹〉一節，亦引述之。參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，102。

然而近年來有多篇文章重新辯析鼓吹之起源，于雨琴認為鼓吹之演奏形式應是源自西周時的愷樂，而非外族傳入；王珉、黎國韜、史凱敏、孫尚勇等人，則進一步認為西周之愷樂即為鼓吹之來源，然後與秦漢魏晉以來的西北外族音樂相互融和，形成各種不同的面貌，因此鼓吹非單一來源。參見于雨琴，〈鼓吹樂起源之辨析〉，《史地研究》，no.159 (2009)：26-29；王珉，〈鼓吹樂起源說〉，《音樂藝術》，no.4 (2003)：64-69；黎國韜，〈鼓吹樂及其起源簡議〉，《藝術百家》，no.77 (2004)：76-79；史凱敏，〈鼓吹樂起源述評〉，《大眾文藝》，no.21 (2011)：25-26；孫尚勇，〈論漢代鼓吹的類別及流變〉，《中國文化研究》，夏之卷 (2011)，154-163。

其外族音樂之成分應與燕樂一樣，早已與中國音樂融合，依楊蔭瀏之觀點，應不能再歸入外族音樂之名下。然而《史綱》在中古期與近世期中皆將鼓吹置於外族音樂項下，或顯得不太合理。

鼓吹樂在中古期先後受到秦漢時期北狄樂、西域樂，以及北魏北歌之影響，外族音樂之成分偏多，因此歸屬於外族音樂亦無可非議。近世期的鼓吹音樂，從史料記載中並未見外族音樂之新影響，但楊蔭瀏仍將其置於外族音樂項下，並說明道：

在西域音樂被融化於隋唐音樂以後，近世期中包含外族音樂成分最多，自成支流，雖與本國音樂未必不發生融化關係，而尚存區分之迹者，除元之達達樂，清之蒙古與番部樂以外，惟有歷代之鼓吹樂而已。⁶³²

楊蔭瀏將宋代以後鼓吹樂仍置於外族音樂之原因，是因為其「尚存區分之迹」，但他並未說明「區分之迹」為何。

《宋史·樂志十五》中一段關於鼓吹之記載，或可為其解釋：

元豐中，言者以鼓吹害雅樂，欲調治之，令與正聲相得。楊傑言：「正樂者，先王之德音，所以感召和氣、格降上神、移變風俗，而鼓吹者，軍旅之樂耳。蓋鼓角橫吹，起於西域，聖人存四夷之樂，所以一天下也；存軍旅之樂，示不忘武備也。『鞞鞞氏掌夷樂與其聲歌，祭祀則歛而歌之，燕亦如之。』今大祀，車駕所在，則鼓吹與武嚴之樂陳於門而更奏之，以備警嚴。大朝會則鼓吹列於宮架之外，其器既異先代之器，而施設概與正樂不同。」⁶³³

意即，鼓吹樂在宮廷諸樂中，一直是扮演著夷樂、武樂的角色，用以提醒君王不忘國家之武備，因此與宮廷雅樂有所區隔，需維持其原本夷樂之風格。雖然由楊

⁶³² 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，202。

⁶³³ 〔元〕托克托，《宋史》，卷140，〈樂志第九十三·樂十五·鼓吹上〉，4。

蔭瀏所附的清代鼓吹樂曲譜中，未能分辨出其外族音樂之痕跡，但與雅樂一字一音的端正風格的確有所不同，這也說明了鼓吹樂在宮廷音樂中非屬雅樂，但亦非燕樂的特殊性質。

除了上述可能原因之外，本文認為楊蔭瀏在鼓吹部分的論述，其論燕樂時的處理觀點不同，或許另有更直接於寫作方法上的因素，即《史綱》三個時期中關於外族音樂之論述，大部分皆援用自孔德的《外族音樂流傳中國史》⁶³⁴。該書原是孔德 1925 年於清華大學國學研究院就讀時的研究題目之一，⁶³⁵ 依《周禮》論四夷樂之觀點，將歷代外族音樂分為北西南東四章論述，其中《史綱》引用了北方與西域諸國的部分內容。《外族音樂》雖然以「史」稱之，在史之前，先以地理位置分為四方，而論述方式則主要以史料考證為主，因此整體而言較缺乏歷史連續性；而《史綱》以歷時性之發展為主軸，因此楊蔭瀏將《外族音樂》中論古代、北方、西域三章之小節拆開，重新編排進《史綱》歷時性的架構中，於內容上除了略去較細節的部分以及「羯鼓」、「百戲」兩節外，並無太多的變動。

古代音樂之論述，除了考古學的新發現之外，各家所能掌握的史料文獻大同小異，因此論述之依據亦大致雷同。孔德受梁啟超新史學之啟發，欲藉《外族音樂》呈現中國文化與世界其他文化之相互影響⁶³⁶。書中將音樂置於文化交流之廣大視角中，從考據學與新史學的觀點出發，彙集散見於各種史籍文獻的外族音樂相關記載，梳理出條理分明的系統論說，於當時可謂是運用西方學術觀點之新史學成果之一。在相同的史料文獻條件之下，楊蔭瀏直接引用《外族音樂》之內容，

⁶³⁴ 孔德，《外族音樂流傳中國史》（上海：商務，1934（民23））。以下簡稱《外族音樂》

⁶³⁵ 參見〈研究院紀事〉，《國學論叢》，no.1（1927）：298。

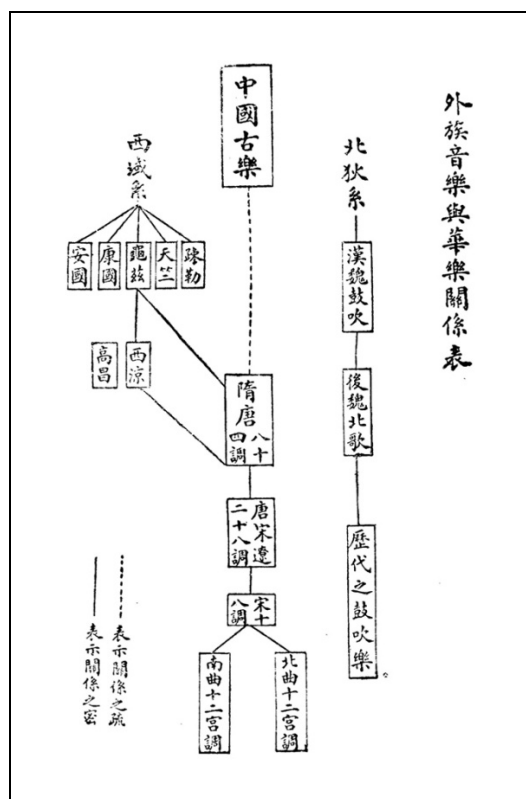
⁶³⁶ 參見孔德，〈序論〉，《外族音樂流傳中國史》：4。

一方面除是認同其分析論述外，亦有可能是為了因應教科書之編纂，故而直接引用；其中亦或也包含了楊蔭瀏在面對千年來未有實際音樂記載的史料時，所產生的無力感使然。《史綱》中關於宋元以後的鼓吹樂與外族音樂的部分，在該時期的論述焦點轉向民間詞曲音樂的狀況下，與雅樂一樣，有「聊備一格」之感，但楊蔭瀏採譯了清代才開始記載的宮廷雅樂、詩樂、鼓吹等樂譜，並分析樂曲宮調、樂器定音等細節，則展現出不同於傳統國學考證論述的音樂文獻研究觀點，是中國音樂史著作中的先例。

由於楊蔭瀏在《史綱》對於《外族音樂》的直接引用，在架構上無法與他所要論述的主軸完全搭配，因此出現論述觀點不一的狀況。《外族音樂》中對於歷代鼓吹有完整的論述，可見在該書將鼓吹一直視為外族音樂，而隋唐時期，則僅談論唐初以前多部伎中的外族音樂，唐玄宗改立坐立部伎後，原盛行一時的外族音樂，似乎突然消失於史籍之中。楊蔭瀏顯然不想針對《外族音樂》既有項目內容多作變動，因此將其內容完全歸於外族音樂的項目中。然而就唐代外族音樂的部分，《外族音樂》中的論述，並無法滿足他對於唐代燕樂與外族音樂之發展關係之觀點，因此他另闢一節，從唐代各部伎開始，詳述整個唐代在燕樂創作曲上的變革與發展。這樣的書寫脈絡單就唐代燕樂而言，頗為合理，但如果要將之與同列為外族音樂的鼓吹作比較，則顯出其對於外族音樂之界定，只用以規範唐代燕樂，而非全面性地考量。

此舉突顯出《史綱》的撰述重心所在。楊蔭瀏在中古期藉由外族音樂興盛的情景，加強了對於唐代燕樂的分析，以「創作曲」的概念定義中國音樂對外族音樂之消化與融和，並由此延展出唐代法曲、大曲之創作，以銜接宋代以後的詞曲

音樂發展，形成中國音樂史上一個有別於雅樂體系的詞曲音樂發展脈絡⁶³⁷，正體現出楊蔭瀏以民間音樂為主體論述的音樂史觀。



表五、孔德「外族音樂與華樂關係表」

(二) 民間音樂的勝利：詞曲音樂

在《史綱》近世期曲調中，楊蔭瀏以詞曲音樂，做為民間音樂興起的主要樂類，並開門見山地說道：

從現代的曲調中，要窺知隋唐以來音樂傳統的實體，最可靠而又具體的材料，可以說，莫過於詞曲音樂了。詞曲音樂中間，蘊藏著古來大量的民歌，音樂家的創作，以及與本國音樂相互融化而改變了面目的外族音樂。後來的合樂曲調，獨奏曲調，甚至古琴曲調，或多或少，無不受到詞曲音樂的

⁶³⁷ 孔德於《外族音樂流傳中國史》序論中，整理了「外族音樂與華樂關係表」(見表五)，將北狄樂影響的鼓吹自成一系，而西域樂自隋唐時期的八十四調開始，取代中國古樂，成為此後中國音樂體系之起源，並形成後來的南北宮調。孔德關於西域音樂系統之觀點，實又源自於王國維《宋元戲曲史》，楊蔭瀏對於詞曲音樂體系之架構，或也有可能受到此二人觀點之影響。參見孔德，〈序論〉，《外族音樂流傳中國史》：3。關於《宋元戲曲史》之相關論述，請續見下文。

影響。⁶³⁸

楊蔭瀏這裡所指的詞曲音樂，是經由歷代創作而來，而後應用至各種音樂型態的廣義曲調，其源流可上溯至隋唐時期的法曲、大曲，故楊蔭瀏稱由現代詞曲音樂可以窺知隋唐之音樂實體。

從過去的幾本中國音樂史著作中可以看到，即使極力主張以雅樂為正統的作者，亦不得不注意到宋元以來戲曲音樂之發展已超越雅樂之事實，然而他們對於唐代以前之雅樂、燕樂，與宋元以後的戲曲音樂，似乎皆將其區分為兩種不同的音樂體系之斷層，以突顯宮廷音樂之式微與民間音樂的興起。然而楊蔭瀏認為當代戲曲蘊含著隋唐大曲之遺風，將此二者的歷史發展串連起來，其論述自是有其根據，而最多應是要歸功於王國維的考據研究。

王國維於 1915 年出版的《宋元戲曲史》，被認為是中國第一本戲曲史著作，該書以元雜劇為主體，往前追溯中國戲曲發展之源流，故論及宋代的滑稽戲、雜劇與樂曲。雖然王國維的寫作焦點是在於元代雜劇曲詞的文學層面⁶³⁹，但他對於宋代以來雜劇、院本之曲調名稱進行詳盡的對照，從而得出各代戲曲中，曲調流傳與新創的情況，此部分就音樂研究而言仍是極為重要，因此楊蔭瀏在〈詞曲音樂的曲調〉中關於宋元戲曲音樂的部分，亦多處引用《宋元戲曲史》之內容。

王國維在書末〈餘論〉一節，亦從音樂的角度，特別談論「我國樂曲與外國之關係」，他認為自三代以來，胡聲即一直不斷地被傳入中國而逐漸成為主要的音

⁶³⁸ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，214-215。

⁶³⁹ 《宋元戲曲史》的限制，如以元雜劇為尚，或僅採曲文學視角的論述等，是後人談論該書時的共識。參見黃仕忠，〈王國維《宋元戲曲史》的再評價〉，《中正大學中文學術年刊》，no.16（2010）：252-257。

樂風格，至隋初

太常雅樂，並用胡聲；而龜茲之八十四調，遂由蘇祇婆鄭譯而顯。當時九部伎，除清樂、文康為江南舊樂外，餘七部皆胡樂也。有唐仍之。其大曲、法曲，大抵胡樂，而龜茲之八十四調，其中二十八調，尤為盛行。宋教坊之十八調，亦唐二十八調之遺物。北曲之十二宮調，與南曲之十三宮調，又宋教坊十八調之遺物也。故南北曲之聲，皆來自外國。⁶⁴⁰

此一引言亦可用以說明孔德《外族音樂》中，關於西域音樂系統之觀點。⁶⁴¹ 王國維的論述依據是以音階調式之流傳為主。雖然楊蔭瀏亦認為隋唐時期外族音樂的傳入對中國音樂造成極大的影響，然而就論音階調式方面，他並沒有將其視為絕對性的影響因素。《史綱》在論述鄭譯八十四調後，兼論新音階之應用，貌似中國因採用了蘇祇婆的七聲五旦，而產生了新的音階。然而楊蔭瀏隨即又說道「事實上，我國應用新音階，時期很早。」⁶⁴² 而在稍後論唐代俗樂音階時，則直說此種俗樂音階（即在新音階上的商調）

還是出於漢以來的清商三調中的清調……到了隋唐之際，印度音階，經由龜茲而入於中國。中國人原有著應用清調的傳統，在將龜茲律校勘本國音階的時候，乃覺得它是相當自然，而與中國七聲“冥若合符”。⁶⁴³

並同時反擊林謙三所認為，燕樂調式中除了宮調以外的調式皆是外來的，認為林謙三不僅忽略中國旋宮轉調的傳統，亦與他自己舉過的清商調例子產生矛盾。⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ 王國維，《宋元戲曲史》，（上海：商務，1915（民4）），164-165。

⁶⁴¹ 參見註 637。

⁶⁴² 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，174。

⁶⁴³ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，179-180。楊蔭瀏所指的新音階，其音程關係同於今日的大調調式，音階中第一個半音音程落在第三、四音之間；相對於新音階的古音階，第一個半音音程落在第四、五音之間，與今日的 F 調式同；俗樂音階（清商音階）的兩個半音落在第三、四與第六、七音之間，同於今日的 G 調式。

⁶⁴⁴ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，181。

楊蔭瀏此番論說，或可推測是為了反駁日人所持的中國音樂源自印度之說⁶⁴⁵，但隋唐時期的外族音樂對於中國既有音樂確實產生影響，楊蔭瀏在論外族音樂的部分，是從「創作曲」的型態，來解釋外族音樂在中國的融合。然則在實際的音樂現象上，這部分的融合與影響，是如何進行的？由於今日留存下來的資料並未能提供音樂本身的最直接證據，樂律與樂制的記載，就成為古代最與音聲相關的史料，但楊蔭瀏捨去從音律上推論外族音樂影響的觀點，而以樂曲型態之考證為依據，此觀點則是受到王國維之影響。

王國維對於西域音樂之音調在中國的影響與發展之論，並非完全僅以鄭譯一事做為依據，在《宋元戲曲史》之前，他便已對唐宋大曲之源流做過考證。1910年發表於《國粹學報》的〈唐宋大曲考〉，考證《宋史·樂志》所載四十首大曲之源流，釐清唐以前的大曲與唐代由西域傳入之大曲的不同。王國維認為雖然在隋唐以前的記載中，蔡邕、沈約皆曾論及大曲，但此時的大曲意指樂曲遍⁶⁴⁶數多者；而唐時由西域傳入之樂曲，因為其多遍數之型態與大曲相似，故亦以大曲稱之，但其實二者源流各自不同。而唐代流傳至宋代之大曲，經由對於史料所記載關於曲名、調名、地名、節奏依據等方面之考察，其來源多為胡樂，王國維在最後便以姜夔的論點作為結論道：「凡有催袞者皆胡曲耳。」⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ 請參見本文第三章〈葉伯和《中國音樂史》〉一節，136-144；〈田邊尚雄《中國音樂史》〉一節，118，及本章前文 257 頁關於楊蔭瀏對田邊尚雄之批評。

⁶⁴⁶ 王國維文中說明「大曲各疊，名之曰遍。遍者變也。古樂一成為變。」遍之意思或約略可以今日之樂段概念對照之。王國維，〈唐宋大曲考〉，《國學論叢》，Vol.1, no.3（1928），75。

⁶⁴⁷ 該句原出自《宋史·樂志六》所載錄的姜夔《大樂議》。該議論之目的，原是要證明當時燕樂所用八十四調多為胡部音樂，用以主張郊廟音樂不可與胡部雜，所以應去八十四調而以宮為曲。王國維則取姜夔文中對於各樂曲胡樂源流之考論，做為斷定唐宋大曲多屬胡樂之依據。參見王國維，〈唐宋大曲考〉，《國學論叢》，Vol.1, no.3（1928），51、77-78。

〈唐宋大曲考〉為王國維的遺作，王國維於 1910 年曾於《國粹學報》刊載〈宋大曲考〉，為

除了唐代大曲來自胡樂的考證外，王國維在〈唐宋大曲考〉之最末，提出了另一個論題：

《武林舊事》、《輟耕錄》所載之宋金雜劇院本，其為大曲者十得二三焉。又知此種雜劇，與曾布之《水調歌頭》、董穎之《薄媚》，不甚相遠也。顧大曲動作均有節度，與戲劇之自由動作不能相容；而宋時戲劇散見於小說者頗多，皆隨時隨地漫作諧謔，均與歌曲無涉。然則二者如何合併？又其合併在於何時？此今日所當研究者也。⁶⁴⁸

王國維藉由此一問，以「十得二三」與「不甚相遠」等約略之詞，將大曲與宋元以後的戲曲做連結。然而推論之嚴謹性顯然並非他的重點，接下來的自答，才是他要論述的「先見之明」。王國維認為在宋初的宮廷燕樂中，大曲與雜劇原是兩種不同的演出，北宋時出現了以大曲音樂來敘事的樂曲，而從南宋時留存的大曲詞句中，可以看出當時已有以故事角色為第一人稱的扮演，而非僅只於第三人稱的敘事，由此可以看見大曲音樂逐漸應用於戲劇的發展。由於大曲有其固定格式，在宋代時應用於戲劇上仍有其侷限，其後因戲劇之需求日增而逐漸改革，成就出了具有成熟戲曲型態的元代雜劇。⁶⁴⁹

由王國維關於戲曲音樂淵源的考證，或可推測〈唐宋大曲考〉中的增補部分⁶⁵⁰，是完成於《宋元戲曲史》之後，其結論正可與宋元戲曲之發展銜接，將元雜劇的

〈唐宋大曲考〉之基礎，〈宋大曲考〉只論宋大曲上承唐大曲之源流考證，關於本文所提及之大曲淵源之區分、唐大曲多屬胡樂之論證，與下段論及之大曲與戲曲之關係，皆為〈唐宋大曲考〉中所增補。請另參見王國維，〈宋大曲考〉，《國粹學報》，Vol.6, no.1-6 (1910): 141-152、113-116、81-88、93-100、93-99、91-96。

⁶⁴⁸ 王國維，〈唐宋大曲考〉，78。

⁶⁴⁹ 參見王國維，〈唐宋大曲考〉，78-80。

⁶⁵⁰ 參見註 647。

考源⁶⁵¹更回推至唐代大曲，並形成唐宋元時期俗樂發展之歷史脈絡論述。而這一個異於雅樂體系的俗樂脈絡，正是楊蔭瀏在《史綱》中在在強調的民間音樂主體。由此看來，楊蔭瀏在《史綱》的歷史論述主軸，受到王國維的影響極大。然而王國維從文學角度的觀點出發，對於音樂部分的論述有所欠缺。雖然王國維在〈唐宋大曲考〉、《宋元戲曲史》中，亦談及宮調、曲式型態等音樂相關論題，但這些以史料記載為依據的音樂論述，對楊蔭瀏而言如同隔靴搔癢，未能切中他所認為戲曲音樂之精髓。而王國維否定元雜劇以後戲曲的價值，認為明清以後的戲曲講求格律甚嚴，反失去元雜劇在詞句上所蘊含的自然動人之生氣，⁶⁵²對精通崑曲的楊蔭瀏而言，更應是無法認同。

因此楊蔭瀏在中古期與近世期各闢一節，專論中國詩詞戲曲音樂的曲韻，詳述中國音韻學之起源、曲韻之原則與變遷，甚至包含其所師從的天韻社吳畹卿之教學方法與內容。從《史綱》中關於音韻、曲韻的詳述內容，可以看出楊蔭瀏認為曲韻是掌握中國戲曲音樂，乃至於詞曲音樂、唐宋大曲之關鍵音樂系統，可謂是構築中國詞曲音樂主體及審美觀念的核心所在。然而由於過去文人以雅樂樂制為尊之觀念，或是因為師徒傳承制度之隱密性，既有的音樂史料與當時的中國音

⁶⁵¹《宋元戲曲史》之撰寫是以考源為主，而非論史，較偏向傳統之考據學，雖內容有史之論述，但整體並非以撰史之概念為之。故而羅振玉在 1929 年編《海寧王忠公遺書》時將該書改名為《宋元戲曲考》，因王國維於 1915 年該書出版時，曾於書信中提及之後要更改書名自刻發行，或許他自己也並不認同將該書以史視之。參見解玉峰，〈王國維《宋元戲曲史》之今讀〉，《文學遺產》，no.2（2005）：134；黃仕忠，〈王國維《宋元戲曲史》的再評價〉，《中正大學中文學術年刊》，no.16（2010）：255。

黃文云「1922 年，上海六藝書局收入《增補曲苑革集》，改題《宋元戲曲考》。這應當是徵求了王國維本人的意見。所以 1927 年王國維去世，羅振玉編集王氏遺書，收入此書時，亦題作《宋元戲曲考》」有誤。《增補曲苑革集》為 1932 年出版，應可能是該集參考羅振玉所編之書而沿用其名。

⁶⁵² 參見王國維，《宋元戲曲史》，161。

樂史著作，鮮少論及屬於實務層面的音樂技術，宋明以來逐漸發展起來的琴學或可為一例。而楊蔭瀏的曲韻論述，不僅詳細說明依聲韻作曲之技術原則，亦考察了南北音韻之運用之變遷，並蘊含作曲與演唱之審美觀念，儼然形成一套中國詞曲音樂之樂理體系。《史綱》中曲韻部分的内容，亦成為楊蔭瀏後來寫作《語言音樂學初探》的基礎。⁶⁵³

楊蔭瀏在曲韻方面系統化的詳細論述，除了本身的音樂訓練之外，1930年代編寫《普天頌讚》的經驗，⁶⁵⁴亦應使他對於樂曲中語言與曲調的關係，有更深入的思考。然而從王國維考證戲曲音樂之源流，到曲韻學的詳述，《史綱》在這兩個部分之間，尚缺乏一個能夠結合二者的關聯論述。以楊蔭瀏在曲學上的造詣，定當詳於崑曲及當代所留存之各種曲調。但他在《史綱》中卻沒有接續從王國維而來的大曲源流之脈絡，繼續探究明清戲曲或曲調與前代之關係，亦未將曲韻學運用於曲調相關之歷史研究。楊蔭瀏雖然在此為戲曲音樂的歷史，梳理出一條可以依循的研究視角與脈絡，但他亦瞭解這些並非一日之功可為之。在〈詞曲音樂〉一節的最後，他寄望於未來道：

【古代】關於理論之書，大都言其然，而未言其所以然；雖有《九宮大成譜》等之鉅著，而總覺得它們是粗疏多誤，材料之勘核未精，理論之分析不當，而且對於音樂原理本身的了解，猶未達一間；基本的原則未明，而學習填詞配調的人，乃被引入於依樣畫葫蘆的牛角尖中……此類書籍，非加以整理與重編不可……在建立民族音樂的準備工作中，詞曲音樂的整理，也許是既重要而又艱難的工作之一。⁶⁵⁵

⁶⁵³ 楊蔭瀏，〈語言音樂學初探〉，《語言與音樂》（北京：人民音樂，1983）。

⁶⁵⁴ 請參見本章第 251 頁。

⁶⁵⁵ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，228。

（三）民間音樂的全面研究：中國民族音樂學之始

從楊蔭瀏對於音樂史實之定義，可以看出他對於音樂本身的相對開放態度，除了反映在對於古代雅樂一元論述之批判，對於研究民間音樂的重視，亦使他成為中國民族音樂學研究的先驅之一。《史綱》中將詞曲音樂視為宋代以後的主要音樂，而楊蔭瀏自己對於崑曲曲韻的精通，又使他在崑曲的部分多所著墨，因此似乎顯現出與當時其他文人一般，以崑曲為尚的價值觀。但楊蔭瀏的史實觀點，又讓他同時關注其他的民間音樂現象。《史綱》中除了以小段落略論琴曲與琵琶曲之歷史，對於戲曲做為中國近代以來的廣大音樂現象，楊蔭瀏並沒有以元雜劇或崑曲之藝術成就來評斷他們的價值。他認知到古代文獻中「通常所簡稱為詞曲者，每是指上述各種的曲體及劇樂而言；其他劇樂，往往不被包含在內。」⁶⁵⁶ 而明清時期的民間音樂更顯多元，楊蔭瀏在〈其他曲調〉一節，將這些確為音樂史實，但尚未有所研究的各種樂類一併列出：

如鑼鼓、吹打及其他合樂曲調；如明以來所漸漸為人知道的椰子腔、高腔、京腔、亂彈腔、秦腔、西調、吹調，羅羅腔、二簧調，雲南之花燈，江南之灘簧等劇樂；如北方之大鼓，南方之南詞等說唱腔；如被認為早已失傳，而其實依然存在的牌子小曲；如僧道二家之吟誦曲調……等等。

楊蔭瀏對於這些樂類的了解，除了部分從文獻中得知外，大部分是他自己之親身經驗。由於對於民間音樂的關注，使他將這些原僅是各種民間生活場景之一的慣常現象，特別地提取出來，總括成為中國音樂之史實，實際地顛覆了過去以知識分子價值觀為主導的中國音樂論述語境。

⁶⁵⁶ 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，228。按《史綱》之行文脈絡，楊蔭瀏在此所指的「上述」，是《史綱》此引言之前的各種樂類論述，包含大曲、法曲、賺詞、諸宮調、宋金元之雜劇院本等，其中並未包含明代以後之詞曲音樂。

雖然楊蔭瀏在《史綱》中並沒有對於狹義詞曲音樂之外的樂類多做論述，但從他在引言與結論中對於民間音樂之強調，可以看出他理想的音樂史觀：從對民間音樂進行全面研究的民族音樂學視角，來建構中國音樂史。這是他在這本受限於既有文獻與研究觀點之下的中國音樂史中，仍要極力主張的。而從楊蔭瀏日後的各種研究與文論，以及其最重要的著作《中國古代音樂史稿》中，都可以看到他對於民間音樂的研究，以及以民間音樂論述做為中國音樂史主體撰述的努力。⁶⁵⁷

結語

綜觀《史綱》在上述各方面的談論與分析，可以看出它做為一本承先啟後的中國音樂史，在整個中國文化史與音樂史上的意涵。自 20 世紀初中國音樂史寫作開始發展以來，雅樂體系一直是中國音樂史論述的主要對象。從音樂價值而論，史料文獻中之樂論，莫不是以雅樂為尚，雖然在音樂的史實上，宮廷或文人或對於民間音樂有更多的喜好與使用，但由儒家思想所把持的知識份子論述觀點，總是呈現出與實際狀態分裂的，屬於精神層次的雅樂為尊之論。雖然如葉伯和、蕭友梅等人，對於歷代雅樂之文獻留存狀態有所批評，但整體觀之，《史綱》以前的中國音樂史，基本上仍是以雅樂在史料文獻上的呈現面貌，做為音樂史的主要內容。《史綱》首次以批判的角度來論述這些史料，從史料的形成背景開始批判其侷限性，解構歷代以雅樂以「傳承」與「復古」為正統的虛假幻象。楊蔭瀏的批判，

⁶⁵⁷ 《中國古代音樂史稿》的形成，除了楊蔭瀏對於民間音樂的深入研究外，亦隱含了 1950 年代以來中國在政治與社會上的整體背景，因此近年來亦有批評其太過偏於民間音樂，而過於貶抑宮廷音樂之論點。然此為後話，本文不另做討論。請參見馮文慈，〈《中國古代音樂史稿》的歷史性成就及其局限——在紀念楊蔭瀏先生誕辰百年國際學術研討會上的發言〉，《人民音樂》，no.1（2000）：15-16；劉再生，〈橫看成嶺側成峰，遠近高低各不一——20 世紀中國古代音樂史的研究〉，《中國音樂學》，no.4（1999）：57-58。

並非是抑古揚今的史觀評斷，而是有堅實的基礎。此基礎來自於對於史實的開放定義，以及對於民間音樂主導音樂發展的信念。他一方面從解放音樂史的狹隘定義，來跳脫傳統音樂史觀的限制；另一方面將其民間音樂之經驗，運用於傳統文獻的重新解讀與定義，架構出從民間音樂出發的新中國音樂史論述脈絡。

豐富的民間音樂經驗，是楊蔭瀏與之前諸位採用西方音樂史觀點的著者，在音樂認知上的最大差異；而他對於各種歷史與研究文獻的掌握，以及所受思辯與學術方法上的訓練與運用，則是幾位精通中國音樂實務的傳統音樂家們，所未能具有的論說能力。相較於其他著者，楊蔭瀏在各方條件的優勢，除了來自於他本身特殊的經歷之外，亦有客觀的時代因素影響。《史綱》成書於 1940 年代，雖然此時正逢中國全面對日抗戰，兵禍連連之時，但中國之學術發展自 20 世紀初以來數十年之間，已然有十分豐碩的累積。《史綱》中最主要引用的殷墟考古資料、孔德《外族音樂》、王國維《宋元戲曲史》等文獻，皆是西方學術文化傳入中國後，經由一番折衝磨合後，所獲致的成果。而就楊蔭瀏所批評的前人各本中國音樂史著作，在中國傳統音樂與西方音樂文化之間的比較、評斷與融合方面，進行了各種不同的觀點的嘗試、討論與呈現，實亦為《史綱》奠定了在音樂史寫作上的基礎。《史綱》在各種主客觀的條件之下，繼承了 20 世紀上半葉中國音樂史寫作的發展基礎，而楊蔭瀏在 1950 年代以後在民間音樂研究，與音樂史撰述上的成果與影響，實際上接續了《史綱》之寫作理念，故稱《史綱》為開啟現代中國音樂史研究與發展之作，亦不為過。

在《史綱》中古期的結論中，有一小節論「等律的需要」。楊蔭瀏認為上古期的弦樂器皆沒有固定的音位，因此演奏時能隨時配合各種不同的律制要求而調整音高，然而隋唐時期傳入琵琶後，因琵琶有柱，且一柱為各弦共用，因此在音高

的調整上，無法如以前的弦樂器般自由隨意，而又因為琵琶在唐代燕樂為主要之樂器，因此「暗中已引起了對於等律的合理要求」⁶⁵⁸，這或也促使律學朝向等律的研究之發展。這是一段音樂史中少見的綜合論述，其中包含樂器、樂類與樂律在音樂史發展上的狀態與交互影響，隱然顯露出楊蔭瀏當時對於歷史的分析與詮釋，已經蘊含了今日歷史結構分析之方法，更顯現出《史綱》在歷史論述上縝密的結構思辨，是與之前的中國音樂史著作最大的差別所在。

楊蔭瀏在《史綱》中，將民間音樂之歷史體系建構於樂類與曲韻風格上，已接近西方音樂史以音樂本身為主體的論述脈絡。然而《史綱》除樂類曲調外，樂器與樂律，亦為主要的內容。雖然楊蔭瀏在上古時期的樂器，以及中古、近世期的樂律，皆有詳盡的說明，但在樂器部分著眼於疑古與信史的議論，而在樂律部分之重點，則仍在於各種律制之計算與考證。與之前的中國音樂史相較，楊蔭瀏在樂器與樂律的論述上，除了在考古觀點，以及樂律試驗的證明上，更為詳實深入外，就整體音樂史架構而言，他們所呈現出來的內容與他本音樂史並無太大差別。這亦反映出音樂史論述在結構上的變化。在楊蔭瀏從大曲與戲曲之音樂的型態來架構唐宋以來的音樂發展主軸時，同時也將中國音樂史的論述主體聚焦於音樂型態的演變上，亦即以樂曲的變化做為音樂史的主要對象。相對之下，原本與樂類與樂曲並列為音樂史項目的樂器、樂律的內容，在其原來的論述方式上，則似乎與整體的樂曲發展沒有直接關係。從後來的《史稿》以及其他中國音樂史著作的內容中可以發現，關於歷代樂器樂律的篇幅，逐漸地少於樂類樂曲的相關論述，而樂器學、律學則逐漸地獨立發展成為音樂學之專門領域。

然而，雖然《史綱》看似逐漸朝向類似西方音樂史以音樂本體發展為主軸的

⁶⁵⁸ 參見楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，188。

史觀論述發展，但從後來的《史稿》來看，楊蔭瀏並未由以詞曲音樂體系做為中國音樂發展的一元論述，而是呼應了他對於各種民間音樂研究的主張，引用民族音樂學的各種研究成果，多元地呈現出存在於中國各處的民間音樂發展。而這也是他對於音樂史寫作的基本原則的完全實踐：「忠實介紹中國的音樂史實」。

第七章 結論

中國音樂史寫作的發展，自 1922 年葉伯和《中國音樂史》起，到 1944 年楊蔭瀏《中國音樂史綱》完稿，期間僅 23 年，但在這二十餘年間出現的中國音樂史著作，無論在內容、觀點或質量上的差異與變化，幾乎超越了千餘年來各種中國音樂系統論述進展之累積。最主要，或可能是唯一的關鍵因素，就是西方文化在十九世紀末開始的強烈衝擊。西方文化的入侵與影響，甚或至今成為世界普遍認同的文化價值之一，是歷史發展的事實，亦是二十世紀以來進行或談論中國音樂史寫作時，無可避免的基礎與對照。然而，中國音樂的傳統，就如鄭觀文所言——「古人既發明於前，後之學者一到相當之程度，還是不肯放過」，在經歷二十世紀初幾番強烈的文化衝擊之後，終究能夠逐漸淬鍊出自身所蘊藏的體系結構與價值。於此結論一章，本文總結前述各本中國音樂史之分析，從西方文化影響的歷史角度，呈現出二十世紀上半葉中國音樂史寫作中，中國音樂對於西方音樂的衝突、應用與融合反思的樣貌。另一方面，藉由對於西方音樂史發展的審視與對照，釐清中國音樂史在二十世紀上半葉發展過程中，逐漸凝聚而成的基礎論題，這些論題亦是今日探究中國音樂史寫作仍須更深入了解的基礎課題。

一、中西音樂史觀的衝突與融合

綜觀二十世紀上半葉中國音樂史的寫作，其寫作之目標並非皆以「著史」為對象，而大多是在與西方音樂相較與反思之下，以「整理國樂」、「發揚中國音樂傳統」、「創造中國新國樂」等理想為目標的彙整之作。雖然諸位作者皆感受到西

方音樂與中國音樂之差異與彼此優劣之態勢，但由於對於中國音樂或西方音樂瞭解的程度不一，以及在著史觀點與方法上的差異，在「採用科學研究方法」的時代氛圍下，各本音樂史著作所呈現出來的架構與內容的深廣程度，皆有很大的不同。有如許之衡堅守傳統雅樂立場的論述、童斐仿照西方音樂建構中國音樂理論，或鄭覲文自成一格的體格論述觀點，亦有如王光祈將歷史的基本論述順序拆解成為學科範疇的先見之作。

若要論西方音樂史方法的運用，王光祈十餘年留德治音樂學的經歷，與其他眾人相較更應能深入其精髓，但他也了解方法或架構上的直接套用，並無法呈現出與西方音樂史相媲美的中國音樂史，其原因乃在於中國在音樂研究上相對於西方音樂研究的落後。葉伯和與蕭友梅從西方音樂史的架構與論述概念上，直接套用法，在楊蔭瀏以前的諸本中國音樂史中，或許最具有一部音樂史所需要的架構系統性，但在看似完整的架構與內容之下，所呈現出來的中國音樂史，卻顯得內容僵硬空虛，數千年的音樂發展歷程，成為僅由各種制度、事件、器物所分類整理出來的資料。以內容論，許之衡的《中國音樂小史》應是最能切中中國傳統音樂沿革觀點的論述，但以當代音樂的眼光來看，又未免顯得陳腔濫調沒有新意。鄭覲文的音樂史充滿了個人的復古理想主義，他以燕樂為中國音樂之高點，頗有的一家之言之態，但在歷史論述方法上卻明顯不足，致使這番以傳統為創新的獨到見解，呈現出復古守舊的殘餘態勢。然而這些看似尚未具備完整中國音樂史條件的先聲之作，基本上皆是在兩個主要脈絡上的相互作用之下所形成的時代產物，一為中國既有之傳統音樂體系與文獻史料，另一則為西方音樂史的音樂觀與歷史觀。

楊蔭瀏的《史綱》，或應算是二十世紀上半葉這幾本中國音樂史中，唯一一部真正考量以「著史」為目標的著作，該書以三代的禮樂美學為主軸，在論述的同時兼以批判，從中創造出以戲曲為主的民間音樂論述體系，將此二者在歷史上的辯證關係清楚體現，從當代的音樂定義，重新思考音樂在歷代發展與論述文獻之中，被呈現出來與被隱蔽的的面向，從史學層面上考慮古代史料之侷限，並展現其以當代史學觀點的創新。《史綱》所達到的成果，除了一方面來自擺脫中國傳統雅樂觀點束縛的新觀點外，另一方面亦是掙脫了自二十世紀初以來直接刺激中國音樂研究發展的西方音樂史的外在架構影響所致。在《史綱》之前的中國音樂史著作，除了許之衡與鄭覲文是在傳統史料架構下的文獻編排之外，如葉伯和、王光祈、蕭友梅等人想藉由西方音樂史的方法來重構的中國音樂史，無不在中西音樂觀點與條件的差異中，產生內容與架構無法完全切合的困境。

西方音樂觀點的傳入，雖然為中國音樂帶來新的視角與發展，但也更為突顯中西音樂的根本差異。葉伯和與蕭友梅在其音樂史著作中，皆以音樂作品的直接論述為音樂史的理想模型，然而卻因中國音樂缺乏音樂作品之記載而不可得；王光祈雖然對中國音樂史的研究擁有廣泛架構的理想，但他也明確地提到在西方音樂史的撰述中，作品結構是最為重要的主題。然而，亦就是中國與西方音樂在「音樂作品」概念上的差異，使得中國音樂的整體呈現上遠落後於西方音樂，然而中國學者在感嘆音樂落後之餘，鮮少意識到西方音樂史以作品為主體的內涵，並非自古而然，而是有其歷史發展之緣由與條件。

西方音樂史的概念自啟蒙時代伴隨著現代史學的發展而興起，十八世紀末如伯尼(Charles Burney, 1726-1814)、霍金斯(Sir John Hawkins, 1719-1789)、佛克爾

(Johann Nicolaus Forkel, 1749-1818)等人的音樂通史，被視為當代西方音樂史撰寫的開端，他們以歷史進步的眼光，將音樂史視為一個歷史發展的連續過程，而非僅是各時代的音樂資料之堆積。但此時的音樂史內容，尚未形成以作品為中心的概念，而是包含了形成音樂作品的各種外在因素的論述，如音樂相關組織與制度、主導者以及音樂產生的過程等事務細節等。以認識論而言，仍是以音樂之「來源」為其本質的認知型態。⁶⁵⁹

西方音樂史於十八世紀末發展之初所呈現出來的內容特性，與中國歷來的各種樂志內容頗為相似，以與發生音樂相關之事件與制度，做為音樂狀態記錄的主要內容，雖然內容包含了具體的樂曲名稱與相關描述，但並未論及樂曲作為一個作品所展現之實際意涵。自十九世紀，西方音樂史開始逐漸轉向以音樂作品的描述與批評為中心，而減少了關於制度、事件等屬於文化史範疇或純粹文獻記載的內容。此一轉變除了受到藝術史寫作發展的影響之外，美學的興起，影響了音樂在成為一種藝術門類上的形構與談論語境，亦逐漸影響音樂史成為以作品風格與反映時代精神為主體的獨立論述範疇，如文藝復興時期、巴洛克時期、古典時期等音樂史分期，皆是以風格批評為基礎的時代精神之體現。

然而二十世紀以來對於史學的反思，以及前衛音樂的發展，則使得已經形成穩固論述架構的風格批判史觀，又面臨新的反思與挑戰。一方面，音樂作品的藝術性要求，更基本地根植於作品本身的獨特性與創發性之中，而過去所曾經扮演過音樂基礎角色的和聲、調性，甚至調式、對位等作曲理論，皆在二十世紀的前

⁶⁵⁹ 參見 Glenn Stanley. "Historiography." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/51674> (accessed November 21, 2014).

衛音樂實驗中，成為被反制與突破的基點，二十世紀以來現代音樂的創作原則，更多是要求樂曲本身的基礎與脈絡，脫離傳統既有規範，而生成於自身。⁶⁶⁰ 這使得音樂史的書寫在歷史條件被抽離的純粹藝術視角下，更難以討論音樂作品變遷與發展之歷史關聯性問題。另一方面，由於音樂學的興起，關於音樂作品以外的相關議題研究，又重新涉入音樂史的寫作之中，而由比較音樂學發端轉變而成的民族音樂學，亦突破傳統歐洲音樂只以古典音樂為論述主體的限制，以不同地域及文化背景的認識範疇為基礎，開始由各種面向關注非歐洲古典音樂的其他音樂現象，包含歐洲本地所既有的民間音樂，以及歐洲地區以外的音樂；對於這些新領域的音樂研究，無論在音樂概念的基礎上，或是就歷史、文化觀點的研究上，皆需有不同於歐洲古典音樂既有的論述語境，這些方法視角上的思考與探討，亦更進一步地反饋於既有的西方音樂史上，為西方音樂史的寫作與研究方法，帶來更多的挑戰與新思考。

二十世紀下半葉的西方音樂史發展之轉變，在達爾豪斯的《音樂史基礎》有清晰與深入的探討。達爾豪斯藉由詮釋學的觀點，解析音樂的藝術性與歷史性這兩個看似相悖的視角，欲為十八、十九世紀西方音樂史以音樂作品為中心的藝術性音樂史論述，建構出合理的史觀基礎，顯示出西方藝術音樂以音樂作品為基礎的優先性與合法性，亦反映出二十世紀下半葉民族音樂學發展之際，對於西方音樂史方法的反思與再建構。⁶⁶¹

從達爾豪斯對於西方音樂史的反思，用以檢視二十世紀初中國音樂史發端之時所參照的西方音樂史方法概觀，將可以更為釐清此時中國音樂史在寫作上的考

⁶⁶⁰ 當然從作品詮釋的觀點而言，任何作品的理解不可能完全地與歷史無關。

⁶⁶¹ 參見 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*.

量與問題。二十世紀初的西方音樂史正處於風格論述的極盛時期，以及比較音樂學發展的開端，由此可以想見，如葉伯和、王光祈、蕭友梅等人所接觸到的西方音樂史方法，無論對其認識之深淺，即使從具體的西方音樂史著作來直接觀察，亦能察覺出西方音樂史論述的中心，是在於音樂史各時期的風格，以及以作曲家與作品為風格具體展現的寫作方式。以此標準來看，無怪乎此些人皆嗟嘆中國無音樂，因為在中國傳統的音樂論述中，並未出現過對於音樂作品之內容如此系統化而具體的分析與歷史化。而當時比較音樂學所關注「非西方音樂」，或可說是以相對於「藝術音樂」觀點視之的民間音樂，即使在西方音樂的研究範疇中，亦鮮有發語權，更遑論要從中國傳統音樂論述中尋出蛛絲馬跡。

因此，二十世紀初的這些中國音樂史作者們，所要面對的不僅是中國既有的音樂歷史記載與實際音樂的分裂狀態，同時也須面對做為音樂論述新標竿的西方音樂觀點，也因此他們對於解決問題的優先性採取了不同的策略。葉伯和與蕭友梅都以西方音樂觀點的運用與整合做為其音樂史論述的優先考量，以「西方音樂史的元素與架構」做為科學研究的視角，重新拆解組織中國音樂的論述結構；王光祈則進一步更將音樂學的體系概念，做為中國音樂史研究的前哨，以研究體系與範疇的建立，來暫時折衝當時中國音樂史寫作所遇到的難題，將音樂史寫作擴大成為音樂史研究的概念。反觀許之衡、童斐、鄭覲文，則以內容的研究與整合為先，雖然他們秉持著中國傳統音樂的價值觀，遵循自古以來累積發展而成的中國音樂論述架構，在音樂史的論述中，處處呈現出保守拘泥的傳統態勢，但是他們身處於二十世紀初西方文化大量衝擊的環境，無論認同或反對，西方音樂與史學的觀點，仍在他們的論述中發揮影響。

童斐的《中樂尋源》雖以傳統曲學為論述對象，但其不僅以西樂為對手，在論述系統與架構上，亦是以論述西方音樂理論之樂典為參照。許之衡的《中國音樂小史》雖然採用雅樂史觀，但他不以朝代區分，而以雅俗樂之演變歷程做為音樂史變遷的主軸，呈現出一種歷史連續進展的態勢；而最後四章針對唐代以來的俗樂論述，雖然未能將其整合於雅俗變遷的脈絡之中，以整體的音樂體系觀點論述之，突顯出中國傳統音樂固有的歷史論述脈絡與音樂的實際狀況未能調和的困境，但亦隱含了對於傳統雅樂史觀偏頗與不足之處的批判。鄭覲文的《中國音樂史》則更體現出西方音樂以音樂作品本身為主體的觀點影響，雖然書中的實際論述內容，並無法支撐其以「體格」主體的理想架構，而顯得不切實際，但也顯現出鄭覲文在西方音樂以音樂結構為主體的概念影響下，試圖由中國音樂史料的挖掘中，證明中國音樂具有與西方音樂一樣的音樂價值高度。

二十世紀初，中國所學習、認知到的西方音樂史，正處於風格研究的成熟時期，也因此所看到的音樂史內容皆著眼於音樂作品本身的探討，但這卻是中國音樂在歷史文獻上未能充足提供的最大缺憾。在批判之餘，面對古代流傳至今卷秩浩繁但卻失卻音樂主體的文獻史料，這些音樂史家們極力地盡己所能與所知，從這些史料論述中架構出各種不同面貌的中國音樂史，但無論所持觀點為何，從葉伯和《中國音樂史》到楊蔭瀏《史綱》二十餘年間的發展過程，確實為今日的中國音樂史樣貌奠定了基礎。這些生成自中西文化衝突的中國音樂史著作，在以各種方式呈現中國音樂歷史面貌之時，亦更深刻的體現出了在此時空脈絡的交錯之中，於中國音樂史論述上的基礎論題與開展，本文從殂對於各本中國音樂史著作的分析中，可觀察到並歸納出三個基礎的論題。

二、二十世紀初中國音樂史寫作的基礎論題

(一) 雅樂與俗樂的辯證

雅樂的沒落是中國歷代樂志撰述的基礎論調，在雅樂退化論的脈絡下，中國歷代音樂歷史的記載，皆是以遵循與恢復前朝古制為主要論述對象，但因朝代更迭之變化，雅樂亦隨之逐漸衰亡，直到清初編定《律呂正義》以及《欽定詩經樂譜》，將原本屬於歷史殘跡的雅樂概念，做了系統性的論述整理與曲譜編訂，具體化了自古以來的各種臆測推論之言，雅樂才看似有復興之跡象，然而從復古觀點視之，仍是去古已遠。此一退化論的觀點在區石溪、羅伯夔的〈中國音樂源流〉短文中皆有直接的闡述；而許之衡則以歷史進程的視角，在《中國音樂小史》中，將中國雅樂的衰亡過程，更明確地將雅樂的沒落，與俗樂的興起相繫，建構出一套雅俗辯證的歷史觀，並系統化為九個歷史階段。雖然許之衡將雅俗二樂做為對立面，最後以「雅樂凌夷，朝野迷嗜俗樂，酣嬉無度，竟至亡國」⁶⁶²，做為中國雅樂至清末雅樂衰亡的結語，顯見他是以雅樂之退化為中國音樂論述之主體，俗樂在歷史進程中，僅是做為雅樂衰亡之原因，而非其音樂史的主體。許之衡的《中國音樂小史》雖然被批評為守舊，但從其音樂沿革思想之呈現來看，該書卻是諸本音樂史著述中，最忠於傳統音樂思想呈現的系統化論著。

鄭觀文在序言中引用了張其錦在《燕樂考原》書末題跋中，所稱凌廷堪之言：「今世俗樂與古雅樂中隔唐人燕樂一關」，⁶⁶³ 故將燕樂置於中國音樂重心由雅樂轉為俗樂的中間過程，且以燕樂為中國音樂發展之極盛時期。就功能而論，燕樂

⁶⁶² 許之衡，《中國音樂小史》，35。

⁶⁶³ 鄭觀文，《中國音樂史》，〈序〉，1。

用於宮廷之中，但卻是娛樂之用，其角色界於雅俗之間，較之雅樂為俗，而較俗樂為雅，以其為由雅轉俗的中介過程，亦有其理。然而燕樂音樂今日已不存，鄭覲文將燕樂視為中國音樂的極盛時期，只能從歷史文獻中所描述的規模來判斷，依據唐代以後各代使用宮調數量的逐代遞減，來證明燕樂之盛與其後俗樂之漸衰⁶⁶⁴。鄭覲文肯定漢唐時期，受到胡樂影響而由雅樂發展至燕樂的音樂進化過程，但卻又將宋元以後較為可考的俗樂與戲曲音樂，評價為燕樂之退化與沒落，一方面顯現出中國文人復古心態的理想主義，而另一方面又雜揉了肯定音樂由雅樂的禮樂制度，轉變成為燕樂講求展現型態的藝術性進化觀點，顯現出鄭覲文在歷史發展上的折衷立場。

然而雅樂俗樂興衰變遷的歷史進程，在以西方音樂史觀為主導的葉伯和、蕭友梅、王光祈等人的音樂史中，雖然也稍有提及，但他們的觀點著重在對於雅樂衰亡原因的討論，並期待中國新音樂能夠恢復過去雅樂盛況的榮光。單就中國音樂歷史沿革而言，他們看似直接採取傳統雅樂由盛轉衰的退步觀點，但從另一個層面來看，葉伯和、蕭友梅、王光祈三人的中國音樂退步觀點，更大部分是形成於傳統觀點之外，是與西方音樂發展對照之下的結果。無論是在音樂作品結構方面，或是整體的音樂研究發展與教育環境方面，中國音樂在各方面皆呈現出落後於西方音樂的狀態，從理想中三代雅樂興盛之景象觀之，中國音樂在此之後顯然地未有進步，相對而言即是退化。也因為他們在中國音樂史的撰寫中，皆參雜了以西方音樂觀點所進行的批判與評斷，因此在中西比較的脈絡之下，中國音樂本身歷史進程中的古今或雅俗之爭，在他們的著作中，並未展現太多歷史變遷的進

⁶⁶⁴ 參見本文第三章〈鄭覲文《中國音樂史》〉一節，95-98。

程，而是被扁平化為西方音樂觀點下的「不進步的中國音樂」。

楊蔭瀏以民間音樂與宮廷音樂的鬥爭勝利做為中國音樂史的基礎論調，扭轉了中國音樂史的觀點從過去雅樂沒落的退化論，轉變成為民間音樂觀點的進步論，藉由雅樂源自於民間音樂的本體論基礎，將中國音樂史架構為雅樂與俗樂的辯證過程，近而發展出宋元以後以民間音樂論述為主體的音樂史觀論述，以及由民間音樂往回追溯的逆向研究。楊蔭瀏的民間音樂史觀，為長期糾結於古代樂志文獻而無實際音樂的中國音樂史，找到了一個以音樂作品為主體的切入點，即肯定當代現存之音樂，為音樂歷史發展之既有成果，即使古代文獻於實際音樂未有記載，但經由歷史的流傳與演變，仍以各種不同的型態存在民間音樂之中。楊蔭瀏對於民間音樂發展的正面肯定，除了受到其本身於音樂實務經驗上的影響之外，二十世紀初中國在人類學、考古學、民俗學、歷史學等學科的引進與發展，亦開拓了楊蔭瀏對於各種民間音樂的觀察與研究。在《史綱》之後的《史稿》，則是楊蔭瀏貫徹以民間音樂為主體的理念，所建構出的新中國音樂史觀，然而其中對於雅樂傳統的貶抑，在 1980 年代以後又成為中國在改革開放後所批評的缺失。由此亦可看出雖然俗樂在中國音樂研究的發展過程中，逐漸的被重視而成為一個有具體音樂對象的研究與論述範疇，但傳統雅樂體系的既存事實，從在音樂價值上的批判，轉變成為具體的歷史研究對象，在今日已脫離古今之爭的中國音樂史研究中佔有一席之地。

中國音樂史撰述中雅俗辯證所形成的古今之爭現象，同樣地也曾出現在西方音樂史的撰寫歷史中，然而中西音樂相似的史觀轉變進程，卻形成了截然不同的結果。十八世紀末的三本西方音樂史啟蒙著作，特別反應出西方音樂史發展過程

中，論述主體轉變的現象，這是啟蒙時代古今之爭在音樂史觀點上的反映。伯尼在 *A general history of music* 第四冊中，對於當代音樂的大量論述，雖然不同於今日論述十八世紀音樂史以作品發展為主題，但他對當代俗樂的重視，即成為歐洲音樂環境及語境中，俗樂逐漸興起超越宗教音樂的現象反映；⁶⁶⁵ 霍金斯的 *A general history of the science and practice of music*，以 16 世紀的宗教音樂為音樂發展的極盛，而 17 世紀開始發展的歌劇與器樂音樂則是沒落的開始，他所採取折衷主義的態度，與鄭觀文的折衷立場頗為相似，在音樂價值的判斷上，是基於宗教音樂的擁古立場而反對世俗音樂，但對於聖樂的發展卻是持進步論的觀點；⁶⁶⁶ 佛克爾的 *Allgemeine Geschichte der Musik* 則更關注於音樂本身的整體表現，而摒棄以事件、人名、作品名稱為主的文獻式記載，雖然他以巴赫的作品為西方音樂發展的高點，但在十九世紀初的歷史主義觀點發展的影響下，音樂史上屬於意識型態上的古今之爭，逐漸轉變成為對於音樂實際內含的關注。⁶⁶⁷ 雖然在十八世紀末同時，亦仍有堅守古代音樂立場的音樂史著作，例如馬替尼(Giovanni Battista Martini, 1706-1784)的音樂史，⁶⁶⁸ 以三冊之篇幅仍未脫離希臘時期的音樂文獻論述。然而從啟蒙時代以來的歷史發展可知，對於當代的肯定為時勢之所趨，也因此馬替尼的音樂史雖然與伯尼、霍金斯同時，但其所反映出來的復古觀點，使它被歸屬於 18 世紀更早期的百科全書式寫作，而被排除在現代音樂史啟蒙著作之外。

相較於西方音樂史內容中 17 世紀以後的論述著重於世俗音樂部分，中國自宋

⁶⁶⁵ Charles Bruney, *A General History of Music*, vol. 4, New York: Dover Publications, INC., 1957.

⁶⁶⁶ John Hawkins, *A general history of the science and practice of music*, Graz : Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1969.

⁶⁶⁷ Johann Nikolaus Forkel , *Allgemeine Geschichte der Musik*, Laaber : Laaber, 2005.

⁶⁶⁸ Giovanni Battista Martini, *Storia della musica*, Bologna, 1757-81.

元以來以民間音樂的興起，並未反映在當時的樂志紀載中，也未能翻轉大部分以士大夫禮樂觀點為主導的音樂論述內容，甚至在二十世紀初的中國音樂史著作中亦然。從整體歷史發展的角度觀之，無論中西，世俗音樂的興起，皆非僅來自於音樂內部結構的變化，而更多是來自外在條件的配合與影響，如南宋時期市民階級的興起，以及文藝復興時期中產階級的逐漸形成，皆是促成民間／世俗音樂發展的主要外在原因。⁶⁶⁹ 然而，如果從中西的歷史發展中，在市民階級的興起有共同的發展趨向來看，是否可以就此推測人類文化的發展過程有其固定的方向，如果中西音樂在從宗教／宮廷音樂轉變至世俗／民間音樂的方向有其共同性？那麼在音樂的藝術性發展上，是否也應如蕭友梅或王光祈所言，同樣朝著複音音樂的方向進化？在西方音樂的影響之下，今日的中國新音樂在藝術概念與創作概念上與西方音樂實無二致，而關於音樂的研究論述，也形成了音樂學的學科體系。但從二十世紀以前中國古代的音樂記載文獻，可以看到中西音樂在關於音樂論述上的極大差異，最主要的關鍵在於在關於「音樂」的不同概念，此一差別亦為中國音樂史論述的西方化或藝術化，形成了一道難以越過的阻礙。

（二）中西音樂美學發展之差異

西方音樂史以音樂為主體的論述型態，與音樂的藝術化與音樂美學論述的興起有極大的關係。西方音樂在 18 世紀末以音樂本身為主體的音樂史觀逐漸發展之際，音樂亦逐漸在各種論述語境及實際文化社會環境中，成為一門獨立的藝術門類。音樂藝術獨立性，促使十九世紀的音樂論述開始對古代音樂進行去歷史化的

⁶⁶⁹ 參見王菲菲，《論南宋音樂文化的世俗化特徵及其歷史定位——以都城臨安為個案的研究》；Lewis Lockwood, "Renaissance." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/23192> (accessed November 24, 2014).

本體研究，從巴赫的再度被挖掘，中世紀宗教音樂與理論的考證與研究，皆使得西方音樂通史更確立了以音樂本體為主體的論述範疇。相對之下，在葛利果聖歌之前未能有明確音樂留存的時期，在音樂史上的論述篇幅則逐益縮減。此外，十九世紀關於音樂自律或他律的美學論戰，一方面為音樂的本體論建立起更為深厚的哲學基礎，另一方面，實際也影響了音樂創作理念以及音樂作品分析與理解的視角與論述語境。雖然在音樂史中，外於音樂本體的歷史性因素仍具有絕對的影響，例如作曲家生平、重大的歷史事件或社會條件等，但以音樂作品之藝術展現為主體的論述視角，將西方音樂史自一般通史或文化史的範疇區分出來，形成專屬於音樂藝術範疇的歷史論述方法。達爾豪斯在《音樂史基礎》一書中，即針對此一論題，從歷史與音樂本體論的辯證視角，為西方音樂史自十八世紀後以音樂作品自身為主體的合法性，進行各種面向的辨析。

相對於西方音樂史自十八世紀末以來的發展歷程，中國音樂歷史上關於音樂的具體論述，除了未有關於作品結構之論述與分析方法外，關於音樂作品或甚至實際音樂狀態的論述，在史籍文獻中亦是鮮見。中國音樂的歷史記載，在正史樂志及政書、樂書，一向以音樂制度的相關事件為主體，雖然其中包含人事組織、樂律音調、器物型制，甚至儀式程序等方面的詳細記載，但這些記載皆只是統括在抽象的禮樂思想之下，是傳統以政治為主的歷史記載下的附屬內容；另一方面，在各種琴書、曲律方面的著作中，音樂屬於一門技藝，著重於度曲演奏之法，在傳統士大夫的觀點中，論究技法乃屬樂人階級末流之事，因此除了詩詞與描述之散文外，亦鮮有關於音樂實務與理論的系統化記載。在此條件之下，二十世紀初的中國音樂史撰寫，以西方音樂史與音樂研究方法為基礎，即如同十九世紀以絕對音樂的視角重塑巴哈音樂之藝術形象一般，將傳統只做為宮廷制度與技藝的記

載，轉化為各種以當代音樂藝術概念為中心的音樂學論述範疇，包括律學、樂器學、音樂哲學、音樂教育等面向。而其中最被重視但又最為欠缺的，就是音樂本體的探討，雖然如葉伯和、蕭友梅、王光祈等人皆主張，以音樂作品本身為音樂史研究與論述主體，但他們在音樂史中，卻也承認由於曲譜的欠缺，以音樂作品為主體的中國音樂史撰寫有其難度，幾不可行。即使蕭友梅與王光祈在其音樂史著作中，皆曾附列樂譜，聊為所論音樂時期的樂曲範例，但由於缺乏對於作品本身的審美論述觀點，以及歷史性的分析，這些譜例在音樂史上與只列出曲名的文獻式呈現並無不同，僅是以古物的姿態靜置其中；楊蔭瀏的史綱雖然列出較多譜例，但對樂曲的論述，亦僅有調名、音階，以及他所著重的音韻度曲原則的範例說明，就音樂作品本身的藝術性分析而言，仍難以為之。

達爾豪斯在《音樂史基礎》中，對於西方音樂史寫作在不同時期的不同藝術理論(Kunsttheorie)基礎，歸納成五種模式：

16、17 世紀的藝術理論基於作曲技巧與社會功能之間的關係；17、18 世紀基於音樂所要表達出來的客體，即是「情感」；18、19 世紀基於作曲家的個別性；19、20 世紀基於作品自身的結構展現；近二十年⁶⁷⁰則出現將作品視為文獻的趨勢。⁶⁷¹

達爾豪斯以此顯示在各時代在特定的美學概念之下，對於音樂所持的美學態度，亦影響了音樂史論述的主要內容。

雖然中國音樂的歷史未必與西方音樂有相同的發展進程，但對照達爾豪斯關

⁶⁷⁰ 達爾豪斯該文出版於 1977 年，故其所稱的「近二十年」應約自 1950 年代以後，達爾豪斯於稍後的解釋中，則具體的說明這是二次世界大戰以後出現的趨勢。參見 Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 41；英譯本，23；中譯本，42。

⁶⁷¹ Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 37-38；英譯本，20；中譯本，38。

於 16、17 世紀的藝術美學論點，與中國傳統音樂論述範疇之形成亦有類似之處。達爾豪斯認為「17 世紀的功能性藝術理論主要是一種樂類(Gattungen)的理論，這些類型是經由必須的社會功能與適當的音樂技法，二者之間相互關係的規範所形成的」，⁶⁷² 亦即在音樂做為某種功能性展現的十七世紀，對於音樂內容的認知或定義，是依據特定的功能性目的而採取的不同音樂技法或體裁來區分，形成了關於音樂類型的範疇概念。此一「音樂類型」的概念，也是中國樂志中在律呂制度之記事外，關於音樂最具體的記載與描述。

《宋書·樂志》中引用現已亡佚的蔡邕《東觀漢記·禮樂志》，以其樂類之項目來記載當時所存之樂詞：「蔡邕論敘漢樂曰：一曰郊廟神靈，二曰天子享宴，三曰大射辟雍，四曰短簫鏡歌」，⁶⁷³ 這是關於中國音樂功能類別的最早記載。隨著古代音樂之失傳、宮廷娛樂的發展，以及外族音樂的傳入，關於音樂類型的記載亦逐漸增多，樂志以樂類做為實際音樂內容記載的方式，一直持續到《清史稿》；而清初所編纂的《律呂正義》，做為中國歷代音樂記載的百科全書，在〈樂章〉部分，同樣是以郊祀、宗廟、宴饗、鼓吹四類來編排各代所記載的歌詞。由此可以看出，雖然中國歷代對於音樂的觀點，總是持退化的態度，但音樂在禮樂思想的功能性本質，仍是支撐中國音樂系統性論述以及樂類概念的主要基礎觀點。而另一方面，雖然以現代中國音樂史觀點來看，自宋元以來，民間音樂逐漸興盛，但由於傳統禮樂價值觀的箝制，關於民間音樂的論述，至多僅只於特定類型音樂技巧的各自描述，或文人散論中關於音樂意象的描寫，而未發展出如宮廷音樂關於樂類的整體系統性論述。也因此二十世紀初的各本中國音樂史中，關於民間音

⁶⁷² Dahlhaus, *Grundagen der Musikgeschichte*, 38；英譯本，20；中譯本，38。

⁶⁷³ 〔梁〕沈約，《宋書》，卷 20，〈志第十·樂二〉，1。

樂的論述內容差異甚大，但共通點則在於，論述的系統層次「至多」亦只維持於個別樂類之概念，而未有在樂類之內更進一步的作品分析。

鄭覲文在《中國音樂史》附編中記述的現存樂體，即系統性地展現出中國雅俗音樂在功能性與技藝性的本質基礎上，所形成的音樂樂類概念。以宮廷儀式音樂為主的「制樂類」，就其功能分為祭祀樂、慶神歡樂、朝會樂、燕饗樂、禾辭、桑歌、鹵部樂、導迎樂、凱樂、鄉飲樂、僧家樂、道家樂等類，以各樂類之源流、樂器編制為主要的論述內容；「普樂類」則為「現今社會所有之樂」，是為民間音樂，分為琴學、瑟學、箏學、琵琶學、笛學、絲竹、鑼鼓、歌劇、方音等類，而絲竹以後各類，更細分各種樂器與地方腔調。鄭覲文對於民間音樂的分類，顯示出以音聲產生之來源為客體對象依據的音樂概念，其中器樂的部分以樂器為類，而聲樂的部分則以地域之聲腔為類。

葉伯和《中國音樂史》下卷以琴曲與崑曲為代表的論述方式，與鄭覲文的樂類概念應是基於同樣的樂類基礎。葉伯和於文中曾以「解剖」的視角，具體地論述數首琴曲的表現內容，說明曲中所描述與擬聲的自然景象。⁶⁷⁴此種類似西方十七世紀音樂中，主張情感與自然表現的音樂美學，在中國古代的琴曲、琵琶曲中或有所發展，但在傳統文人音樂觀中，皆著重於琴曲的演奏技法與抽象意象，至於樂曲本身，則僅是演奏者與抽象境界之媒介之一，因此並未能成為古琴音樂之主體概念。

許之衡的《中國音樂小史》則在雅樂論述之外，另闢章節論唐代以後之樂曲，從詞牌、曲牌、宮調體系以及明清的聲腔發展切入，綜論唐宋以來至明清的詞曲

⁶⁷⁴ 參見本文第四章〈葉伯和《中國音樂史》〉一節，147-148。

音樂。曲牌體系是中國近代音樂在樂曲結構上的基礎，但做為文人用以依聲填詞的基本架構，曲牌的實際音聲被隱匿在以詩詞文字為主導的詞曲音樂概念中。如王國維論《宋元戲曲史》即以文字為主而忽略音樂，而楊蔭瀏在史綱中由音聲角度論曲韻系統，仍著重於個別字詞之音調規範，而未以特定曲牌形成的「作品」概念為討論對象。由此亦可見曲牌音樂即使在實際的應用或論述中，亦僅是音韻與文字技巧展現的媒體與載體，並未成為音樂之本質。雖然以今日來看，就音樂結構之外在觀察而言，曲牌已十分接近西方音樂概念中音樂作品結構的一環，但在傳統的曲學論述範疇中，並未論及有關於曲牌本體性質與內涵的概念。⁶⁷⁵ 也因此，雖然曲學自元代發跡以來儼然有所成就，成為中國民間音樂各種發展面象中，最具體系規模者，但在音樂史的論述中，至多如熟稔崑曲的許之衡與楊蔭瀏所論，以曲牌格式、聲腔流變，或是曲韻原則為論述主體；而於未有曲學實務經驗者，如蕭友梅、王光祈，甚至田邊尚雄，則更只能引述他人之言概括論之，或以西方音樂的觀點比擬批評之。

中國傳統對於音樂的認知，以功能性與技巧性概念所形成的特定範疇為主體，而西方音樂觀點中個別音樂作品的獨特藝術性，則被隱匿於樂類的概念之下，不僅創作者在音樂論述中不具意義，作品本身亦未被認知具有獨特個性或表現之性質。因此在中國音樂史論及實際音樂作品時，最常採取的方式即是條列曲目聊表之，也因此中國傳統音樂論述中保留了許多歷代樂曲名稱，並以這些名稱為各種樂類之具體內涵，但實際上樂曲本身的狀態並未被認識，亦未有被談論或被分析

⁶⁷⁵ 范揚坤認為古代曲論書寫於音樂部分總是語焉不詳，乃是因為曲學的藝術知識理論化的過程中，只深化了論述語言及分析方法的部分，「這種長期附著在文學語言『格律』手法範疇，附帶性質的說明態度與方式，最終形成以聲調語言的旋律化等同為音樂本身的論述習慣」。參見范揚坤，《別裁與正宗：曲牌音樂的現象存有與歷史實踐》，國立台灣師範大學博士論文，2009，27。

之角度與方式。即使如葉伯和、王光祈或楊蔭瀏，試圖以西方音樂作品的觀點，來重建中國樂曲的類型與意義，但由於論述角度的缺乏，對於個別音樂作品的描述，也只能舉列樂曲源流、宮調、拍板、音階等客觀條件之描述，未能構成如西方音樂作品結構的內容分析與論述。葉伯和與蕭友梅將中國音樂之不發達，部分歸咎於記譜法的缺乏與樂譜流傳的問題，但除了客觀的記錄文獻之外，音樂作品本身在傳統中國的音樂概念中，未能成為一個獨立的客體，應也是中國音樂史難以以音樂作品為主體論述的主要原因之一。

對照前述達爾豪斯所論的西方音樂史藝術理論的五種類型，19世紀的絕對音樂美學，淬煉出音樂作品獨立自足的藝術本質，不僅影響日後作曲家創作樂曲時的展現方式，對於音樂史中音樂作品的觀察視角，亦隨之改變，至使中世紀宗教音樂做為功能性規範所呈現出的型式與架構樣態，在絕對音樂的觀點下，亦成為樂曲自身形式的完整展現，而十七、十八世紀在器樂演奏技巧上的逐漸發展下所產生的各種器樂曲，亦從其純粹的樂音中展現其音樂內容。此種帶有絕對美學基礎的西方音樂史，則正是二十世紀初被引入並影響中國音樂觀點甚深的音樂概念與型態，而在此種觀點的籠罩與批判下，突顯出中國音樂在音樂進化過程中落後、缺乏科學研究的未進化定位。蕭友梅、王光祈、葉伯和等人皆將中國音樂的希望，寄託在運用西方音樂方法的新音樂上，然而就音樂史而言，在西方音樂史架構下的中國音樂史，只淪為一個沒有發展主軸與歷史空間的古代文獻庫，難以與今日對話。而反觀許之衡、鄭覲文與童斐，在以中國傳統音樂觀點為主視角的論述中，亦看到他們在歷來各種龐雜無序卻又儼然有體系可循的紊亂論述中，欲從中突破梳理出合理的論述脈絡，因而產生如鄭覲文以主觀的體裁類型概念空構出的中國音樂史景象，許之衡雅俗分離的二元歷史進程，以及童斐捨歷史視角而求中國音

樂理論體系化的論述方式。雖然力有未逮，但他們的努力就是為了證明中國並非無音樂。

然而是否因音樂美學觀點之不同，中國音樂史即不可能在以作品為主體的視角下被重新建構？或由另一個層次來探求，中國音樂史除了過去樂志中以律學與宮廷雅樂為中心的事蹟記載之外，是否能夠以實際的音樂現象為中心，在既有的文獻與現存狀況中，淬煉出在中國歷史上幾乎未曾被明確探論的音樂藝術本身？這種突如其來的觀點轉變之思考，固然是受到西方音樂文化之影響，但就在二十世紀初的中國音樂史，糾結於中國音樂與西方音樂本質上差異及適應性的各種論戰間，「從音樂本身觀點出發」的當代音樂視角，事實上已經藉由各種改革或漸進的方式，實際地開拓出在中國古代文獻中，始終未能明確出現的音樂論述範疇。

（三）律學與民間音樂研究的開展

在葉伯和與蕭友梅還在為音樂作品的缺乏研究而傷神之時，王光祈以音樂史論述範疇的架構，試圖開闢中國音樂研究的論述空間，暫時解除了中國音樂史研究在面對音樂作品結構上的困境。西方音樂史雖然在十九、二十世紀時，已超越從人類歷史發展的條件來解釋音樂現象的文化史概念，形成更趨向以音樂作品結構自成體系的內在變化為歷史進程的論述方式，但在此同時，比較音樂學在對於非西方音樂的觀察中，突破當時西方音樂研究以藝術視角談論作品結構的面向，從較基礎的音階元素來理解觀察這些與西方不同的音樂現象，並從進化論的觀點，重新審視西方音樂已抽象化至藝術精神層次的音樂概念，將音樂的研究與論述範疇，擴及聲響發生與音組合的起源之時。於是，在西方音樂研究論述中早已被擱置的樂律與音調研究，重新以科學的面目，再次被收攏進音樂研究的範疇之中。

相較之下，中國古代論律或樂調之觀點，往往涉及陰陽五行以及依循古制之說，在歷代各家律學論說的逐漸包覆之下，成為一門深奧難懂的考據學問，與歐洲當時以實際儀器測量的聲學研究，形成兩種不同的律學論說發展。但王光祈從比較音樂學的科學研究觀點，重新評論中國歷代的樂律論述，將這個原本覆蓋在禮樂制度概念下的千古難題，以科學的方式賦予新的解釋與評價，則成為二十世紀中國音樂研究的新範疇。

在王光祈《中國音樂史》談律之前，葉伯和、童斐、鄭覲文、許之衡等人的著作中，不免皆需談及中國五音十二律，但葉伯和與童斐只論十二律之旋宮轉調之原理，不論律數，而鄭覲文亦認為「律本有自然定數，非人力所能增損平均……三代以後之言樂多不分音律，設種種律算強求其合，結果無補於律，反生許多麻煩」。⁶⁷⁶此三人對於占據《樂志》與各種樂書大部份論述內容的律數，抱持著同樣的態度，將抽象的律數計算與實際音樂區分，並認為西方音樂採用的十二律，亦與中國樂律之概念相同，因此在文中皆將中西樂律直接對照，視為一基本的音樂條件，而略過中國歷史上對於樂律的諸多論述文獻。許之衡則引用各代樂志所載之樂律，以論事的角度略述京房、荀勗、梁武帝、王樸、魏漢津等人關於樂律的主張，但就這些理論在歷代論述中所產生的問題或未解之處，並未多作說明。田邊尚雄雖然早於 1916 年即在《最近科學上より見たる音樂の原理》一書中，列論中國歷代樂律理論，⁶⁷⁷ 並由豐子愷於 1923 年編譯增補為〈從西方音樂上考察中國的音律〉發表，但在之後被編譯成《中國音樂史》的《東洋音樂史》中，為論證東方音樂

⁶⁷⁶ 鄭覲文，〈凡例〉，《中國音樂史》，2。

⁶⁷⁷ 參見田邊尚雄，《最近科學上より見たる音樂の原理》（東京：內田老鶴圃，1916（大正5）），317-357。

與西方音樂之同源，故僅就京房六十律以絃定律與畢達哥拉斯之比較做詳細論述，而未詳於其他理論。王光祈在《中國音樂史》中對於樂律的詳論，以及從聲學角度的實際測量與計算，首先將中國樂律從傳統文獻的文字記載中脫離出來，採用當代科學方法重新考證，將原本糾結於數學運算的傳統律學，轉換成為聲學研究。雖然對於所列的各代樂律理論，並無逐一實做驗證，但王光祈將原本樂志中論述繁雜的律數記載，逐一重新表列驗算，並兼以西方聲學概念論析之，例如閉口、開口律管與弦律之音頻（王光祈文中稱為「顫動數」）計算公式，以及管弦長度比與音程比之差異、大一律與小一律之概念，釐清了古代未能清楚說明的基本概念與計算過程。王光祈在樂律上的詳細論證，將中國音樂史中關於樂律的部分，提昇至超越西方音樂的地位，也引發了中國當時對於傳統律學的再度重視，也因此蕭友梅的《舊樂沿革》針對樂律部分，即直接採用王光祈的內容，而楊蔭瀏在《史綱》中，亦從物理音頻計算的方式來驗證歷代各種樂律，並論述更多王光祈未提及的樂律理論，以計算求得當時的黃鐘音頻為主要論點，進一步以科學的方式解決音樂史上之未決難題。

王光祈認為西方音樂史的發展在樂律方面不及中國，因而特別深究中國樂律引以為傲。但王光祈所接觸的西方音樂史，乃是經過十八、十九世紀音樂藝術美學逐漸成型之時，以音樂作品為獨立論述主體的當代音樂史概念，這些音樂史即如今日所見，將重點放在中世紀以後以音樂結構之改變為風格的藝術性發展，除了作曲家以外，對於事件、樂器、技巧與社會條件等外於音樂作品本身的論述已經大幅減少。在樂律上，即如王光祈所言，在中世紀以前除了畢達哥拉斯的弦律外，鮮有其它論述，自 15 世紀起鍵盤音樂出現後，才又出現許多配合鍵盤樂器的樂律理論，15 到 17 世紀間幾本音樂史的作者，如文生的諾(Nicola Vicentino,

1511-1576)、伽利略(Vincenzo Galilei, 1520-1591)、阿圖西(Giovanni Maria Artusi, 1540-1613)、普雷托里亞斯(Michael Praetorius, 1571-1621)、梅森(Marin Mersenne, 1588-1648)、普林茲(Wolfgang Caspar Printz, 1641-1717)等人,⁶⁷⁸ 皆在其著作中論及樂律問題,但 18 世紀以後的西方音樂史,則不再將樂律做為音樂史中主要論述的項目。⁶⁷⁹ 雖然西方音樂在樂律理論方面的記載,在時間跨度與計算的精細程度上,皆未能與中國自古以來的樂律記載與研究相媲美,但十五世紀以來的西方樂律理論,基於鍵盤樂器之運用,並配合對位法音程規範及逐漸萌芽的和聲理論,更與當時的實際音樂演奏產生緊密關聯,在這方面,則更勝於與實際音樂脫離的中國樂律理論。葉伯和與王光祈將鍵盤樂視為音樂史發展關鍵的原因之一,但鍵盤樂器即使在元代已經輸入中國,但卻未能引發在西方音樂中所形成的樂律與器樂音樂的後續影響,除了以後事之師的觀點批評主政者不重視音樂之外,中西音樂文化在理論與實際音樂之間的概念差異,亦應是主要的原因。

王光祈對於中國律學研究的開展及成果,是奠基於西方音樂研究之方法,及中國傳統音樂論述在樂律上的豐富累積。但是在律學研究所獲致的成果經驗,是否能夠如王光祈所希望的,運用在中國音樂史的其他研究面相?王光祈對於音樂史研究的架構,將過去以史料為中心的文獻彙整與考證工作,擴展成為以音樂的不同面向為研究對象的學科架構概念,突破了過去中國音樂史以史料觀點為論述

⁶⁷⁸ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rome, 1555); Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florence, 1581); Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui* (Venice, 1600-03); Michael Praetorius, *Syntagma musicum* (Wittenberg and Wolfenbüttel, 1614-18); Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris: Pierre Ballard, 1636-1637); Wolfgang Caspar Printz, *Phrynus mitilenaeu, oder Satyrischer Componist* (Quedlinburg, 1696).

⁶⁷⁹ 參見 Mark Lindley, "Temperaments", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/27643> (accessed October 7, 2014).

主體的視角限制。然而就如同楊蔭瀏所謂「音樂史實」泛指音樂的全部相關現象與意涵一樣地空泛，⁶⁸⁰ 王光祈對於音樂史研究範疇的架構，是抽象於中國當時的實質音樂現象與研究文獻之外的理論層次，在掙脫了傳統文獻論述的語境限制後，音樂史的研究範圍更是顯得無邊無際，王光祈《中國音樂史》後半部分的零散狀況，似也顯示出，從「零碎工作」到一部真正的音樂史之間，還有一段難以企及與跨越的距離。

達爾豪斯在《音樂史基礎》中亦坦言，音樂史中的事實，究其本質論之，是沒有範圍的。然而這是一個針對當前音樂研究狀態的批判性論題，就如同楊蔭瀏對於音樂史實的定義一般，沒有實質的意義。達爾豪斯究此提出了一個肯定性的命題，認為音樂史的對象取決於論題的形成，亦即從既有的歷史語境中能夠形成何種音樂史的事實。就西方音樂史而言，達爾豪斯認為無論形成的音樂史事實為何，作品、作曲家、組織與概念形成了音樂史事實的核心。⁶⁸¹ 然若從這個觀點來看，形成中國音樂史事實的核心是否與西方音樂史相同？就中國古代的音樂史料而論，音樂做為一種事件與儀式的記錄，僅存在著從外在現象著眼的事物角度描述。雖然在王光祈的音樂史架構中，樂律音調、樂器、樂譜等音樂的外在條件皆成為音樂史的項目之一，但無可否認的，在西方音樂概念基礎下的各種音樂研究體系，最終仍是以實際的音樂本身為核心，方能開展成各種相關面向的體系範疇。而從匪石、葉伯和、蕭友梅以來，對於中國音樂批判所造成的中國無音樂，或中國古代曲譜未存等在歷史景象上的欠缺，則自楊蔭瀏《史綱》開始，開展出另一條以民間音樂為主體的音樂史新領域。然而楊蔭瀏在《史綱》中所主張的民間音

⁶⁸⁰ 參見本文第六章〈楊蔭瀏《中國音樂史綱》〉，260。

⁶⁸¹ 參見 Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 58；英譯本，33；中譯本，57。

樂主體性與優先性，在《史稿》中更達到極致的展現。

《史稿》中對於民間音樂的論述，除了來自於各種史料文獻中的記載外，大部分是二十世紀以來的中國音樂研究的成果，以及楊蔭瀏實際走訪民間所進行的民間音樂調查。楊蔭瀏極力在《史稿》中詳細論述各種民間樂曲的「音樂特性」，包括樂器編制、樂曲結構、樂曲創作技法，甚至包含樂曲的源流與轉變等歷史性分析，充分展現二十世紀下半葉以來，中國音樂在民間音樂的蒐集與調查活動成果，豐富了做為研究對象的音樂本體之內容。中國音樂史自此從最初在西方音樂的對照之下，所產生對於中國音樂自身的質疑與批判，逐漸轉化為對於民間音樂的豐富內容與研究之肯定。而在繁多的蒐集、考證與內容分析的研究工作之中，音樂的藝術性與歷史性皆退居次位，而將論述焦點轉向各種樂類內容的詳細調查與研究。

然而在民間音樂的主導性逐漸形成的中國音樂史觀中，傳統雅樂傳承的退化史觀論述幾乎完全崩解，散立於各時代的民間音樂樂類內容，則將音樂史扁平化為樂類的個別研究，而失去了歷時性的聯繫。隨著各種民間音樂與古代音樂文獻研究的逐漸深入與多樣化，要基於過去的音樂史觀點，將音樂的發展做一具有前後聯繫關係的歷史論述，在今日而言則更為困難。

餘論－音樂學發展下音樂史的書寫困境

達爾豪斯在《音樂史基礎》中即論及 1960 年代以來西方音樂通史撰寫的減少現象，除了其主要著眼的音樂美學上極端結構主義與歷史論述的矛盾因素所致外，音樂學科研究越來越專門化的傾向，使得音樂史所需面對的音樂事實更趨複雜，

即是音樂史更難以寫作的根本原因之一。在此情況之下，音樂史將呈現為各種專門論述的集合。⁶⁸² 《史稿》與其後的中國音樂史寫作，同樣地亦面對音樂事實日趨繁雜的問題。以樂類為主要論述內容的音樂史架構，無論從排列之順序，或音樂內部的關係上，皆未能達到之前以歷史聯繫的目標的史觀標準，而楊蔭瀏在《史綱》中從唐宋詞曲音樂衍伸出來的詞曲音樂發展脈絡，在《史稿》中則因更詳細的樂類內容說明，以及其他民間音樂類型的增添，而模糊了歷史性的論述主軸，反映出在當代音樂研究範疇的開展之下，音樂史寫作的另一種困境，以及民間音樂研究在歷史性論述上的欠缺。

中國音樂史論述的主體轉變，另一方面亦將中國音樂研究引導至以樂類為研究對象概念的民族音樂學學科架構之下。隨著二十世紀下半葉各種民間音樂的大規模調查活動，將中國音樂的研究對象從史料文獻中解放出來，而擴及更多未被系統整理或記載的音樂現象。然而越來越多的民間音樂調查與研究成果，則產生了研究領域體系化或學科化的需求。杜亞雄在〈20世紀民族音樂學在中國的發展〉一文中，記載了1980年代中國音樂界關於民間音樂研究與民族音樂學的學科範疇認定討論。⁶⁸³ 雖然在學科架構的歸屬與認定上，至今並未達到明確的共識，但當時曾經出現以「樂種學」做為研究範疇總稱的主張，⁶⁸⁴ 則體現出當前中國音樂研究的對象，曾試圖以樂類做為基礎的音樂本體概念對象。雖然今日民間音樂所劃分的樂類的概念，以地域、族群、音樂型態或出現場合之劃分，仍具有達爾豪斯

⁶⁸² 參見 Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 43; 英譯本, 24-25; 中譯本, 43-44。

⁶⁸³ 參見杜亞雄,〈20世紀民族音樂學在中國的發展〉,《樂府新聲—瀋陽音樂學院學報》,no.4(2000): 16-17。

⁶⁸⁴ 杜亞雄,〈20世紀民族音樂學在中國的發展〉, 16。

所指稱的功能性與目的性的意涵，但在當代民族音樂學以民族文化背景為研究前提的觀點下，樂類概念所代表的功能性意涵，已不再是音樂未臻藝術性進化發展的歷史性缺陷，而是代表著中國音樂自二十世紀初在西方音樂觀點下被完全否定後，又重新由民間找尋獲致的珍貴文化遺產，中國民間音樂之研究體系與範疇亦由此逐漸成形。

在音樂研究中多元發展的各種論題，已經完全不同於二十世紀初從雅樂退化論或西方音樂史觀點著眼的單一與局限觀點。然而，音樂學在論述主題與研究範疇與方法上的拓展，雖然為今日的音樂史書寫提供更多可能的樣貌，但也同時帶來更多歷史原則上無法連貫的不確定性。此外，對於史料文獻中各種議題的深究，為傳統觀點帶來挑戰和新的詮釋空間；地域空間與政治條件界定，對於文化與歷史的解釋，仍是一個佔主導地位的關鍵因素；而中國當前民間音樂研究缺乏歷史距離的限制，亦造成目前的中國音樂史的無法提升歷史深度的問題。這些音樂史寫作上的困境，伴隨著音樂學研究的發展而至，但也唯有在音樂學上更廣泛與深入的探究累積，才能為音樂史的寫作提供更深厚的基礎。

參考書目

一、研究文本

- 王光祈。《中國音樂史》。共二冊。上海：中華書局，1934（民23）。
- 王光祈。〈中國音樂史〉。《王光祈音樂論著二種》。世紀人文系列·世紀文庫。上海：上海書店，2011：1-215。
- 田邊尚雄。《中國音樂史》。陳清泉譯。中國文化史叢書。第二輯。王雲五、傅緯平主編。上海：商務，1937（民26）。
- 田邊尚雄。《中國音樂史》。陳清泉譯。中國文化史叢書38。王雲五、傅緯平主編。臺北：臺灣商務，1965（民54）。
- 許之衡。《中國音樂小史》。萬有文庫。第一集一千種。王雲五主編。上海：商務，1930（民19）。
- 許之衡。《中國音樂小史》。臺一版。人人文庫611。王雲五主編。臺北：臺灣商務，1968（民57）。
- 童斐。《中樂尋源》。上海：商務，1926（民15）。
- 童斐。《中樂尋源》。台北：學藝，1976（民65）。
- 楊蔭瀏。《中國音樂史綱》。上海：商務，1952。
- 楊蔭瀏。《中國音樂史綱》。台北：樂韻，1995（民84）。
- 葉伯和。《中國音樂史》。上卷。成都：葉伯和，1922（民11）。
- 葉伯和。〈中國音樂史·下卷〉。《音樂探索》，no.1（1988）：3-9。
- 葉伯和。《中國音樂史 附詩文選》。顧鴻喬編。台北：貫雅，1993（民82）。
- 鄭覲文。《中國音樂史》。上海：大同樂會，1929（民18）。
- 蕭友梅。〈舊樂沿革〉。《蕭友梅音樂文集》。陳聆群、齊毓怡、戴鵬海編。上海：上海音樂學院，1990：468-536。
- 蕭友梅。〈舊樂沿革〉。《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》。陳聆群、洛秦主編。上海：上海音樂學院，2004：682-737。

二、中文古籍

- 〔漢〕司馬遷。《史記》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔漢〕班固。《前漢書》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔東漢〕劉珍等撰。吳樹平校注。《東觀漢記校注》。中國史學基本典籍叢刊。北京：商務，2008。
- 〔南朝宋〕范曄。《後漢書》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔梁〕沈約。《宋書》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔唐〕魏徵等。《隋書》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔唐〕杜佑。《杜氏通典》。嘉靖十八年西樵方獻夫刊本。
- 〔唐〕杜佑。《通典》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔後晉〕劉昫。《舊唐書》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔宋〕歐陽修。《新唐書》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔宋〕郭茂倩輯。《樂府詩集》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔宋〕朱長文。《琴史》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔宋〕陳暘。《樂書》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔宋〕鄭樵。《通志》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔宋〕鄭樵。《通志二十略》。北京：中華書局，1995。
- 〔元〕托克托。《宋史》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔元〕托克托。《遼史》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔明〕宋濂。《元史》。北京：中華書局，1976。
- 〔明〕朱載堉。《樂律全書》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。
- 〔明〕蔣克謙。《琴書大全》。共 22 卷。《琴曲集成》第 5 冊。北京：中華書局，2010。

〔清〕康熙。《律呂正義·續編》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。

〔清〕乾隆。《欽定詩經樂譜》，《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。

〔清〕紀昀等編。《欽定四庫全書總目》。《文淵閣四庫全書電子版》。香港：迪志文化，2007。

〔清〕章學誠。《文史通義》。萬有文庫。上海：商務，1933（民22）。

〔民國〕趙爾巽等。《清史稿》。北京：中華書局，1976。

三、專書著作

（一）中文

元青主編。《中國近代出版史稿》。天津：南開大學，2011。

孔德。《外族音樂流傳中國史》。上海：商務，1934（民23）。

方寶璋、鄭俊暉。《中國音樂文獻學》。福州：福建教育，2006。

王光祈。《西洋音樂與詩歌》。上海：中華書局，1924（民13）。

王光祈。《歐洲音樂進化論》。上海：中華書局，1924（民13）。

王光祈。《東西樂制之研究》。上海：中華書局，1926（民25）。

王光祈。《西洋樂器提要》。上海：中華書局，1928（民17）。

王光祈。《辛亥革命與列強態度》。上海：中華書局，1929（民18）。

王光祈。《西洋制譜學提要》。上海：中華書局，1929（民18）。

王光祈。《東方民族之音樂》。上海：中華書局，1929（民18）。

王光祈。《音學》。上海：啟智書局，1931（民20）。

王光祈。《王光祈旅德存稿》。上海：中華書局，1936（民25）。

王光祈。《西方音樂史綱要上冊》。上海：中華書局，1937（民26）。

王光祈。《西洋美術史入門》。廣州：中華書局，1939（民28）。

- 王光祈。《王光祈音樂論著選集上冊》。北京：人民音樂，1993。
- 王光祈先生紀念委員會編。《王光祈先生紀念冊》。近代中國史料叢刊 19。台北：文海，1968（民 57）。
- 王汎森。《古史辨運動的興起》。允晨叢刊 13。台北：允晨，1987（民 76）。
- 王國維。《宋元戲曲史》。上海：商務，1915（民 4）。
- 伊東忠太。《中國建築史》。中國文化史叢書第二輯。陳清泉譯補。上海：商務，1937（民 26）。
- 朱謙之。《中國音樂文學史》。上海：商務，1935（民 24）。
- 西村真次。《文化移動論》。李寶瑄譯。上海：商務，1936（民 25）。
- 宋路霞。《百年收藏：20 世紀中國民間收藏風雲錄》。上海：復旦大學，1999。
- 宋壽昌。《中西音樂發達概況》。上海：正中書局，1936（民 25）。
- 李家駒。《商務印書館與近代知識文化的傳播》。香港：中文大學，2007。
- 李慶。《日本漢學史・第三部、轉折和發展(1945-1971)》。上海：上海外灘教育，2004。
- 李濟等編。《安陽發掘報告一～四期》。北平：中研院史語所，1929-1933（民 18-22）。
- 李儼。《中國算學史》。上海：商務，1937（民 26）。
- 岸邊成雄。《伊斯蘭音樂》。郎櫻譯。上海：上海文藝，1983。
- 金靜庵。《中國史學史》。台北：鼎文，1998（民 87）。
- 青木正兒。《中國近世戲曲史》。王古魯譯。上海：商務，1933（民 22）。
- 俞旦初。《愛國主義與中國近代史學》。北京：中國社會科學出版社，1996。
- 俞寄凡。《西洋音樂小史》。萬有文庫。上海：商務，1930（民 19）。
- 胡逢祥、張文建。《中國近代史學思潮與流派》。上海：華東師範大學出版社，1991。
- 浦江清。《清華園日記 西行日記》。北京：三聯，1999。
- 馬祖毅。《中國翻譯簡史》。北京：中國對外翻譯，2004。
- 國務院學位委員會辦公室編。《中國社會科學家自述》。上海：上海教育，1997。

- 張大可。《司馬遷評傳》。北京：商務，1994。
- 張靜蔚編。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。北京：人民音樂，1998。
- 梁啟超。《清代學術概論》。民國學述經典文庫·思想史類叢。北京：東方，1996。
- 許之衡。《聲律學》。台北：學海，1998（民 87）。
- 許常惠。《台灣音樂史初稿》。台北：全音樂譜，1994（民 83）。
- 郭正昭、林瑞明。《王光祈的一生與少年中國學會》。台北：環宇，1974（民 63）。
- 郭寶鈞。《山彪鎮與琉璃閣》。北京：科學出版社，1959。
- 喬建中、毛繼增彙編。《中國音樂學一代宗師楊蔭瀏（紀念集）》。台北：中國民族音樂學會，1992（民 81）。
- 黃慶福。《清末留日學生》。中央研究院近代史研究所專刊 34。台北：中央研究院，1975（民 64）。
- 楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》。台北：大鴻，1997（民 86）。
- 葉伯和。《詩歌集》。成都：葉伯和，再版，1922（民 11）。
- 達爾豪斯。《音樂史學原理》。楊燕迪譯。上海：上海音樂學院，2006。
- 廖輔叔。《蕭友梅傳》。杭州：浙江美術學院，1993。
- 赫胥黎。《天演論》。嚴復譯。臺一版。台北：商務，1969（民 58）。
- 劉再生。《中國近代音樂史簡述》。北京：人民音樂，2009。
- 劉靖之。《中國新音樂史論（上）》。台北：耀文，1998（民 87）。
- 劉錫誠。《民間文學：理論與方法》。北京：中國文聯，2007。
- 樂嘉藻。《中國建築史》。杭州：樂嘉藻，1933（民 22）。
- 衛聚賢。《中國考古學史》。上海：商務，1937（民 26）。
- 鄭祖襄。《中國古代音樂史學概論》。北京：人民音乐出版社，1998。
- 鄭錦揚。《音樂史學美學論稿》。上卷。福州：海峽文藝，1993。
- 黎文等編。《王光祈研究論文集》。成都：王光祈研究學術討論會，1985。
- 澤田總清。《中國韻文史》。王鶴儀編譯。中國文化史叢書第二輯。上海：商務，1937（民 26）。

蕭友梅、王光祈。《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》。廖輔叔、金經言譯。民國學術叢刊。長春：吉林出版集團，2010。

蕭友梅。《蕭友梅全集·第一卷 文論專著卷》。陳聆群、洛秦主編。上海：上海音樂學院，2004。

龍沐勛。《中國韻文史》。國立音樂專科學校叢書。上海：商務，1934（民23）。

戴念祖。《天潢真人朱載堉》。鄭州市：大象，2008。

韓立文、畢興編。《王光祈年譜》。北京：人民音樂，1987。

韓國鑽。《韓國鑽音樂文集（一）》。臺北：樂韻，1990（民79）。

羅振玉。《古器物識小錄》。大連：墨緣堂，1931。

羅振玉。《殷墟古器物圖錄》。京都：東山學社，1916。

羅振玉。《羅振玉學術論著集》。第一集。上海：上海古籍，2010。

羅振玉。《羅雪堂先生全集》續編。第三冊。台北：文華，1969（民58）。

（二）日文

伊東忠太。《支那建築史》，東洋史講座 11。東京：雄山閣，1931（昭和6）。

小中村清矩。《歌舞音樂略史》。東京：小中村清矩，1888（明治21）。

加藤長江編。《日本音樂沿革史》。東京：松本樂器，1909（明治42）。

田邊尚雄。《最近科學上より見たる音樂の原理》。東京：內田老鶴圃，1916（大正5）。

田邊尚雄。《日本音樂講話》。東京：岩波書店 1926（大正15）。

田邊尚雄。《東洋音樂論》。春秋文庫 21。東京：春秋社，1929（昭和4）。

田邊尚雄。《東洋音樂史》。東洋史講座 13。東京：雄山閣，1930（昭和5）。

田邊尚雄。《日本音樂史》。東京：雄山閣(1932（昭和7））。

石倉小三郎。《西洋音樂史》。東京：博文館，1995（明治38）。

伊澤修二。《音樂取調成績申報書》。東京：文部省，1884（明治17）。

西村真次。《文化移動論》。東京：エルノス，1926（大正15）。

- 岸邊成雄。《東亞音樂史考》。東京：龍吟社，1944（昭和19）。
- 東京音樂學校編。《東京音樂學校規則》。東京：東京音樂學校，1889（明治22）。
- 松井廣吉。《日本帝國史》。東京：博文館，1889（明治22）。
- 青木正兒。《支那近世戲曲史》。東京：弘文堂，1930（民19）。
- 嵯峨正作。《日本史綱》。東京：小林新兵衛，1888（明治21）。
- 澤田總清。《支那韻文史》。東京：弘道館，1929（昭和4）。

（三）西文

- Aalst, Jules A. van. *Chinese Music*. Shanghai: Statistical Department of The Inspectorate General of Customs, 1884.
- Adler, Guido. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.
- Allen, Warren Dwight. *Philosophies of music history: a study of general histories of music 1600-1960*. New York: Dover, 1962.
- Batka, Richard. *Geschichte der Musik*. 3 v. Stuttgart: Carl Grüninger (Klett & Hartmann), 1909, 1910, 1915.
- Curt, Sachs. *The history of musical instruments*. New York: Dover, 2006.
- Dahlhaus, Carl. *Foundations of music history*. trans. by J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Dahlhaus, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977.
- Engel, Carl. *An introduction to the study of national music, comprising researches into popular songs, traditions, and customs*. London: Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1866.
- Helmholtz, Herman. *On the sensations of tone: as a physiological basis for the theory of music*. trans. by Alexander J. Ellis. London: Longmans, Green, and co., 1895.
- Laloy, Louis. *La musique chinoise*. Paris: Librairie Renouard, 1903.
- Richard, Timothy. *Paper on Chinese music*. Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1899.
- Riemann, Hugo. *Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft)*. Leipzig: M. Hesse,

1891.

Riemann, Hugo. *Katechismus der Musikgeschichte*. Leipzig: M. Hesse, 1901.

Schaefer, Karl Ludolf. *Musikalische Akustik*. Leipzig: G.J. Göschen, 1902.

四、期刊論文、專書論文

(一) 中文

-----。〈大同樂會之新組織〉。《申報》，第 18222 號，1923 年 11 月 17 日：第 17 版。

-----。〈中國音樂史出版〉。《申報》，20042 號，1928 年 12 月 31 日：第 21 版。

-----。〈研究院紀事〉。《國學論叢》，no.1 (1927)：298。

-----。〈鄭覲文在大同樂會演說制樂〉。《申報》，第 19881 號，1928 年 7 月 22 日：第 24 版。

-----。〈出版介紹：中國音樂史〉。《劇學月刊》，卷 4，no.1 (1935)：32。

于雨琴。〈鼓吹樂起源之辨析〉。《史地研究》，no.159 (2009)：26-29。

方。〈新書介紹：《中國音樂史》〉。《圖書季刊》，卷 2，no.1 (1935)：65-66。

中村圭爾。〈日本的東洋史研究〉。村井恭子譯。《陰山學刊》，卷 20，no.4 (2007)：72-76。

仁樸。〈中國商業史〉。《20 世紀中國學術大典：經濟學》。宋濤主編。福州：福建教育，2005：786。

方惠生、朱舟。〈王光祈為什麼要改學音樂〉。《王光祈研究論文集》。成都：王光祈研究學術討論會，1985：77-79。

方輝。〈明義士在華期間的文物收藏及其對中國考古學的貢獻〉。《加拿大傳教士在中國》。宋家珩編。北京：東方，1995：256-272。

牛島優子。〈中日的王光祈研究之現狀與課題〉。《音樂探索》，no.2 (2010)：6、9-10。

王子初。〈略論荀勗的笛上三調—荀勗笛律研究之二〉。《殘鐘錄》。上海：上

海音樂學院，2004：113-121。

王文仁。〈嚴復與天演論的接受、翻譯與轉化〉。《成大中文學報》，no.21（2008）：145-166。

王光祈。〈千百年間中國與西方的音樂交流〉。尚力譯。《中央音樂學院學報》，no.3（1984）：16-19。

王光祈。〈中國音樂短史〉。《中華教育界》，卷 17，no.6（1928）：1-13。

王光祈。〈王光祈論文二篇〉。金經言譯。《中國音樂學》，no.4（2004）：53-58。

王光祈。〈西洋人與中國戲（德國通訊）（二）〉。《生活》，卷 5，no.41（1930）：682-683。

王光祈。〈西洋人與中國戲（德國通訊）〉。《生活》，卷 5，no.40（1930）：664-665；

王光祈。〈音樂在教育上的價值〉。《中華教育界》，卷 16，no.8（1927）：14。

王光祈。〈通信〉。《音樂教育》，no.8（1934）：18-19。

王光祈。〈通訊—王光祈與魏時珍論音樂〉。《醒獅》，no.100（1926）：第 6 版。

王光祈。〈學說話與學唱歌〉。《中華教育界》，卷 17，no.7（1928）：1-12。

王光祈。〈譯譜之研究〉。《王光祈文集·第一輯 音樂卷（上）》。成都：四川音樂院，2009（民 98）：303-31。

王冰。〈《律呂纂要》之研究〉。《故宮博物院院刊》，no.4（2002）：68-81。

王汎森。〈殷墟發掘與一九三零年代的學術界〉。《中國古代文明研究中心通訊》，no.17（2009）：1-2。

王求真。〈近現代上海音樂教育的發展〉。《上海師範大學學報·社科版》，no.3（1998）：102-105。

王奇生。〈民國時期的日書漢譯〉。《近代史研究》，no.4（2008）：45-63。

王勇。〈還歷史一段真相——關於王光祈留德原因的重新考證〉。《中央音樂學院學報》，no.2（2007）：14-20。

王珉。〈鼓吹樂起源說〉。《音樂藝術》，no.4（2003）：64-69；

王家範。〈中國通史編纂百年回顧〉。《史林》，no.6（2003）：1-16。

王國維。〈宋大曲考〉。《國粹學報》，卷 6。no.1-6（1910）：141-152、113-116、

81-88、93-100、93-99、91-96。

王國維。〈唐宋大曲考〉。《國學論叢》，卷 1。no.3（1928）：75。

王雲五。〈編纂中國文化史之研究〉。《張菊先生七十生日紀念論文集》。胡適、蔡元培、王雲五編。上海：商務，1937（民 26）：226。

王震中。〈先商的文化與年代（續）〉。《中原文物》，no.2（2005）：44。

王露。〈中西音樂歸一說〉。《音樂雜誌》，卷 1，no.7（1920）：1-3；卷 1，no.9-10（1920）：1-2。

史凱敏。〈鼓吹樂起源述評〉。《大眾文藝》，no.21（2011）：25-26；

田邊尚雄。〈中國古代音樂之世界的價值〉。《東方雜誌》，卷 20，no.10（1923）：131-135。

朱舟。〈王光祈《中國音樂史》述評〉。《音樂研究》，no.4（1984）：19-22。

朱舟。〈葉伯和《中國音樂史》述評〉。《音樂探索》，no.1（1988）：11-15。

江玉玲。〈王光祈的音樂著述與三十年代的柏林學派--從王光祈的自傳談起〉。《藝術學》，no.11（1994）：113-132。

牟宗三。〈儒家學術之發展及其使命〉。《道德的理想主義》。臺北：學生書局，2000（民 89）：1-2。

吳伯婭。〈康熙與《律曆淵源》的編纂〉。《故宮博物院院刊》，no.4（2002）：64。

吳志武。〈朱載堉的鄉飲詩樂譜研究——為紀念朱載堉誕辰 470 周年而作〉。《天津音樂學院學報（天籟）》，no.1（2007）：51-60。

吳福臨。〈小學唱歌之實驗〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。北京：人民音樂，1998：132-136。

吳繩海。〈中國古代音樂及樂器之發達與變遷〉。《音樂教育》，卷 2，no.9、10（1934）：41-45、57-64。

宋振海。〈中國音樂史略〉。《音樂季刊》，no.4（1924）：1-2。

宋鎮豪。〈殷墟甲骨文中的樂器與音樂歌舞〉。《古文字與古代史》。第二輯。臺北：中央研究院歷史語言研究所，2009（民 98）：39-63。

快人。〈王光祈留德治樂〉。《音樂季刊》，no.5（1925）：8。

- 杜亞雄。〈20世紀民族音樂學在中國的發展〉。《樂府新聲—瀋陽音樂學院學報》，no.3、4（2000）：26-29、16-20。
- 李宏鋒。〈王光祈比較音樂史學思想對中國學界的影響—兼及比較音樂史學科方法論的幾個問題〉。《音樂探索》，no.2（2012）：42。
- 李岩。〈許之衡生平事略及其音樂戲曲著述的研究〉。《中國音樂學》，no.1（1999）：38-51。
- 李延紅。〈“三大樂系”理論淵源求索〉。《中央音樂學院學報》，no.2（2006）：72-79。
- 李恩績。〈鄭琴師的妙奏〉。《愛儷園夢影錄》。北京：新華書店，1984：286-291。
- 李海祁。〈中國第一部完整的音樂通史：杜佑《通典·樂典》〉。《圖書館學刊》，no.2（2012）：118-119。
- 李樹化。〈音樂〉。《中國現代藝術史》。上海：良友，1936（民25）：1-62。
- 李靜。〈蕭友梅與北大音樂傳習所〉。《北京大學學報（哲學社會科學版）》，卷41，no.2（2004）：140-144。
- 汪樸。〈喚醒沉睡史料 還原先輩全貌——從發現蕭友梅留德期間的一篇報告說起〉。《人民音樂》，no.1（2006）：39-41。
- 沈心工。〈《重編學校唱歌集》編輯大意〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。張靜蔚編。北京：人民音樂，1998：161-162。
- 沈心工輯譯。〈小學唱歌教授法〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。張靜蔚編。北京：人民音樂，1998：218-219。
- 沈有鼎。〈書評：東西樂制之研究〉。《清華學報》，卷11，no.1（1936）：261-271。
- 沈怡。〈追憶光祈兄〉。《王光祈先生紀念冊》。上海：王光祈先生紀念委員會，1936（民25）：52-54。
- 沈國威。〈日語難嗎？—以近代初識日語的中國人為說〉。《關西大學東西學術研究所紀要》，no.43（2010（平成22））：119-130。
- 周凡夫。〈王光祈的音樂思想初探〉。《中國新音樂史論集》。香港：香港大學亞洲研究中心，1986：92-111。
- 周軍平。〈音樂教育家葉伯和〉。《成都文史資料第二輯》。成都：中國人民政治協商會議成都市委員會文史資料研究委員會，1988：142-148。

- 周耘、新崛歡乃。〈比較音樂學歷史背景的中日學術交流—以田邊尚雄、王光祈等人的活動為線索〉。《星海音樂學院學報》，no.126（2012）：80-85。
- 周菁葆。〈龜茲琵琶七調與印度七調碑之比較研究〉。《南京藝術學院學報：音樂與表演》，no.4（2010）：33-47。
- 季青。〈歷代音樂源流考〉。《小說新報》，卷8，no.8（1923）：7-10。
- 尚小明。〈由“分期”到“斷代”史——民國時期大學“中國通史”講授體系之演變〉。《史學集刊》，no.1（2011）：56-68。
- 尚虹。〈《文獻通考·樂考》述評〉。《星海音樂學院學報》，no.3（2000）：22-25。
- 岸邊成雄。〈比較音樂學的沿革〉。Curt Sachs。《比較音樂學》。林勝儀譯。臺北：全音，1982（民71）：109-110。
- 岸邊成雄。〈比較音樂學的業績與方法〉。郎櫻譯。《民族音樂學譯文集》。北京：中國文聯，1985：265-277。
- 岸邊成雄。〈王光祈的《中國音樂史》〉。《黃鐘流韻集：紀念王光祈先生》。成都：成都，1993：593-597。
- 金文達。〈外國學者對中國古代音樂歷史發展的某些誤解〉。《音樂研究》，no.2（1988）：60-67。
- 金經言。〈譯者附注〉。蕭友梅、王光祈。《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》。廖輔叔、金經言譯。民國學術叢刊。長春：吉林出版集團，2010：265。
- 門馬直美。〈【各種民族的音階】解說〉。方克、孫玄齡譯。《民族音樂學譯文集》。董維松、沈洽編。北京：中國文聯，1985：30-38。
- 俞人豪。〈王光祈與比較音樂學的柏林學派〉。《音樂探索》，no.3（1986）：46-51。
- 柯政和。〈中國音樂發達概況〉。《音樂教育》，卷1，no.8-9合刊（1933）：24-39。
- 洛秦。〈鄭觀文《中國音樂史》評述〉。《交響-西安音樂學院學報》，no.1（1988）：12-16。
- 胡為。〈國樂小史〉。《廣播週刊》，no.120、122、124、126、128（1937）：49-50、50-51、56-57、53、46。
- 胡慈舟。〈童斐和他的傳統聲樂藝術論述《中樂尋源》學習筭記〉。《中國音樂》，no.4（1995）：4-5。
- 胥必海、譚勇。〈孔子“禮樂”觀對王光祈國樂思想的影響〉。《音樂探索》，

no.3 (2010) : 6-8 ;

修海林。〈中國古代音樂史學科完成現代學術轉型的第一本著作——從音樂學術史角度看王光祈的《中國音樂史》〉。《音樂探索》，no.1 (2013) : 3-7。

匪石。〈中國音樂改良說〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》，張靜蔚編。北京：人民音樂，1998 : 189-192。

唐蘭。〈古樂器小記〉。《燕京學報》，no.14 (1933) : 59-101。

孫尚勇。〈論漢代鼓吹的類別及流變〉。《中國文化研究》，夏之卷 (2011) : 154-163。

孫時。〈音樂與教育〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。張靜蔚編。北京：人民音樂，1998 : 293-298。

孫海。〈蕭友梅留德史料新探〉。《音樂研究》，no.1 (2007) : 18-32。

孫鼎。〈中國雅樂〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。張靜蔚編。北京：人民音樂，1998 : 236-243。

孫曉暉。〈《舊唐書·音樂志》的史料來源——兼論唐代樂令〉。《音樂研究》，no.3 (2002) : 24-33。

孫曉暉。〈《新唐書·禮樂志》的史料來源〉。《中國音樂學》，no.4 (2003) : 26-28。

宮宏宇。〈王光祈初到德國〉。《黃鍾—武漢音樂學院學報》，no.3 (2002) : 13-21、39。

宮宏宇。〈王光祈與吳若膺關係考〉。《中央音樂學院學報》，no.4 (2008) : 49-56。

徐元勇。〈新知識、新視野、新思維成就新研究—王光祈音樂學研究之啟示〉。《中國音樂》，no.3 (2010) : 60-63。

徐天祥。〈關於〈復興國樂我見〉的作者問題〉。《南京藝術學院學報》，no.3 (2012) : 16-23。

徐雁平。〈王雲五與《中國文化史叢書》〉。《書海夜泊》。南京：江蘇教育，2001 : 244-249。

袁同禮。〈中國音樂書目舉要〉。《音樂雜誌》，卷 1，no.1、2 (1928) : 1-12、13-23。

袁昱。〈燕京大學音樂系發展歷史與教學研究〉。《天津音樂學院學報(天籟)》，no.1 (2012) : 94-102。

- 屠月三。〈中國音樂的進化與退化〉。《進德月刊》，卷 2，no.1（1936）：25-28。
- 張次溪。〈辛亥以來記述中國戲劇(京劇)書錄(附音樂書目)〉。《中國現代出版史料乙編》。張靜廬輯注。北京：中華書局，1955：379-390。
- 張若谷。〈王光祈的音樂叢刊〉。傅彥長、朱應鵬、張若穀。《藝術家三言》。上海：良友，1927（民 16）：289-295。
- 張浩典。〈童斐〉。《宜興人物志》。中冊。宜興文史資料第 24 輯、江蘇文史資料第 101 輯。江蘇省文史資料編輯委員會編。南京：江蘇文史資料編輯部，1997：135-136。
- 張越。〈《古史辨》與“古史辨派”辨析〉。《學術研究》，no.2（2008）：111-115。
- 曹安和。〈楊蔭瀏與音樂史〉。《曹安和先生音樂生涯》。濟南：山東文藝，2005：187-190。
- 梁剛。〈塗山再考〉。《唐都學刊》，卷 17，專輯二（2001）：171-173。
- 梁啟超。〈中國史敘論〉。《中國歷史研究法》。跟大師學國學。北京：中華書局，2009：161-174。
- 梅雪林。〈許之衡《中國音樂小史》評述〉。《星海音樂學院學報》，no.3-4 合刊（1994）：100-102。
- 梅雪林。〈葉伯和《中國音樂史》下卷述評〉。《音樂探索》，no.1（1995）：26-27。
- 許之衡。〈讀國粹學報感言〉。《國粹學報》，卷 1，no.6（1905）：6-16。
- 許之衡。〈與夏瞿禪論白石詞譜〉。《詞學季刊》，卷 2，no.1（1934）：194-196。
- 許常惠。〈出版者的話〉。《楊蔭瀏(紀念集)：中國音樂學一代宗師》。臺北：中國民族音樂學會，1992（民 81）：1-3。
- 郭瑩。〈王光祈“禮樂復興”思想及其成因初探〉。《音樂探索》，no.4（2001）：7-11；
- 郭燕紅。〈蕭友梅《舊樂沿革》述評〉。《音樂藝術：上海音樂學院學報》，no.4（1988）：84-87。
- 陳永。〈對葉伯和的再認識〉。《音樂藝術》，no.4（2007）：62-70。
- 陳永。〈近代“中國音樂史學”之形成及其特點〉。《黃鐘：武漢音樂學院學報》，no.4（2008）：99-106。
- 陳仲子。〈近代中西音樂之比較觀〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。張

- 靜蔚編。北京：人民音樂，1998：255-261。
- 蔡明玲。〈陳萬肅教授的清史樂志研究—兼述文學與音樂的關係研究〉。《長庚科技學刊》，no.14（2011（民100））：105-117。
- 陳應時。〈“變”和“閏”是清角和清羽嗎？—對王光祈燕調理論的質疑〉。《中央音樂學院學報》，no.2（1982）：13-20。
- 喬建中。〈中國新音樂的偉大先行者—蕭友梅史學論文讀後〉。《中國音樂學》，no.4（1992）：5-11。
- 喬建中整理。〈楊蔭瀏先生的音樂之路〉。《中國音樂學》，no.4（1999）：5-14。
- 斐尚伊。〈“餘桃公”之戲劇史——許之衡與《霓裳艷》傳奇瑣談〉。《民國達人錄》。桂林：廣西師大，2011：206-216。
- 曾志忞。〈《樂典教科書》自序〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。張靜蔚編。北京：人民音樂，1998：209-211。
- 曾志忞。〈《教授音樂之初步》序〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。張靜蔚編。北京：人民音樂，1998：143。
- 曾志忞。〈音樂四哭〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。張靜蔚編。北京：人民音樂，1998：225-227。
- 曾志忞。〈歌劇改良百話〉。《搜索歷史—中國近現代音樂文論選編》。中國音樂學院叢書。張靜蔚編。上海：上海音樂，2004：65-74。
- 曾美月。〈中國古代樂器考導讀〉。蕭友梅、王光祈。《中國古代樂器考·論中國古代歌劇》。廖輔叔、金經言譯。長春：吉林出版集團有限責任公司，2009：1-12。
- 植村幸生。〈田邊尚雄與東洋音樂的概念〉。周耘譯。《黃鐘》，no.2（2010）：81-87。
- 童斐。〈音樂教材之商榷〉。《東方雜誌》，卷14，no.8（1917（民6））：180-183。
- 舒新城。〈總序〉。王光祈。《中國音樂史上冊》。上海：中華書局，1934：1-5。
- 華蔚芳。〈楊蔭瀏年表〉。《中國音樂學一代宗師楊蔭瀏（紀念集）》。喬建中、毛繼增彙編。臺北：中國民族音樂學會，1992（民81）：105-117。
- 閔震東。〈憶成都海燈樂社〉。《老照片》第23輯。濟南：山東畫報，2002：146-154。
- 馮文慈。〈《中國古代音樂史稿》的歷史性成就及其局限——在紀念楊蔭瀏先生

- 誕辰百年國際學術研討會上的發言〉。《人民音樂》，no.1（2000）：15-16；
- 馮長春。〈20世紀二、三十年代的國粹主義音樂思潮〉。《中國音樂學》，no.4（2005）：75-88。
- 黃仕忠。〈王國維《宋元戲曲史》的再評價〉。《中正大學中文學術年刊》，no.16（2010）：252-257。
- 黃旭東、汪樸。〈蕭友梅留日年份、回國日期及參加清廷考試時間考辯－舊資料重讀與新史料初探〉。《音樂研究》，no.3（2007）：56-61。
- 黃自。〈音樂欣賞〉。《黃自遺作集：文論分冊》。上海音樂學院黃自遺作集編輯小組編。合肥：安徽文藝，1997：92-96。
- 黃福慶。〈清末留日政策〉。《近代史研究所集刊》，no.2（1971）：47-95。
- 楊沒累。〈評王光祈論中國樂律並質田邊尚雄〉。《民鐸雜誌》，卷8，no.4（1927）：6-22
- 楊昭恕。〈哲學系設立樂學講座之必要〉。《音樂雜誌》，卷1，no.3（1920）：1-4。
- 楊蔭瀏。〈對舊著《中國音樂史綱》的初步批判〉。《音樂研究》，no.4（1958）：92-93。
- 楊蔭瀏。〈一個音樂史研究者的體會〉。《人民音樂》，no.7（1962）：10-11。
- 楊蔭瀏。〈音樂史問題漫談〉。李姐娜筆錄。《音樂藝術：上海音樂學院學報》，no.2（1980）：12-18。
- 楊蔭瀏。〈語言音樂學初探〉。《語言與音樂》。北京：人民音樂，1983：1-94。
- 楊蔭瀏。〈國樂前途及其研究〉。《中國音樂學》，no.4（1989）：4-15。
- 楊蔭瀏。〈聖歌探討之初步〉。《楊蔭瀏全集·第13卷 雜文、詩歌、譯文、年表》。中國藝術研究院音樂研究所編。南京：江蘇文藝，2009：3-4。
- 楊鵬。〈從客觀到非理性－近代日本的中國史研究〉。《求索》，no.6（2013）：60-63。
- 解玉峰，〈王國維《宋元戲曲史》之今讀〉，《文學遺產》，no.2（2005）：127-137。
- 鄒振環。〈王雲五與《中國文化史叢書》〉。《20世紀中國著名編輯出版家研究資料彙輯第2輯》，宋應離、袁喜生、劉小敏編。開封：河南大學，2005：344-452。

- 廖輔叔。〈記王光祈先生〉。《音樂研究》，no.3（1980）：16-20。
- 廖輔叔。〈譯後記〉。蕭友梅、王光祈。《中國古代樂器考·論中國古典歌劇》。民國學術叢刊。長春：吉林出版集團，2010：157
- 漆明鏡。〈試從《禦制律呂正義》論“康熙十四律”〉。《文化藝術研究》，卷5，no.2（2012）：117-122。
- 管建華。〈試評王光祈的比較音樂學觀點〉。《王光祈研究論文集》。黎文等編。成都：王光祈研究學術討論會，1985：102-115。
- 裴道思。〈對《中國音樂史綱》的一些意見〉。《音樂研究》，no.3（1958）：84-87。
- 趙玉清。〈也論“康熙十四律”〉。《黃鍾-舞漢音樂學院學報》，no.4（2008）：187-194。
- 趙家璧。〈回憶我編的第一部成套書—《一角叢書》〉。《新文學史料》，no.3（1983）：227-237。
- 趙節明編。〈蕭友梅著述目錄〉。《蕭友梅音樂文集》。上海：人民音樂，1990：555-561。
- 劉再生。〈新作迭出百舸爭流—後楊蔭瀏時代中國音樂史學的幾點思考〉。《人民音樂》，no.3（2009）：14-21。
- 劉再生。〈橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同—20世紀中國古代音樂史的研究〉。《中國音樂學》。no.4（1999）：53-67。
- 劉林海。〈“中世紀”的建構與解構——兼論中國世界中世紀史理論與實踐的困境〉。《世界歷史》，no.5（2012）：93-102。
- 劉英。〈音樂救國的踐行—再論王光祈的國樂觀〉。《音樂探索》，no.3（2010）：9-12。
- 劉順。〈中國音樂史學研究的現狀與方法〉。《藝術百家》，no.2（2007）：86-88。
- 劉靖之。〈蕭友梅的音樂思想與賞踐〉。《劉靖之談樂》。臺北：樂韻，1996（民85）：399-445。
- 劉綿綿。〈中國近代言“樂理”之的一人—曾志忞——兼對杜亞雄《中國樂理結構體系芻議》之補遺〉。《樂府新聲—沈揚音樂學院學報》，no.2（2006）：104-105。
- 劉緒、雷興山。〈涇北花園莊遺址與河亶甲居相摘要〉。《文物世界》，no.4（1999）：18。
- 劍虹。〈音樂於教育界之功用〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。張靜蔚

- 編。北京：人民音樂，1998：219-222。
- 鄭大華。〈九一八後的民族復興思潮〉。《學術月刊》。卷 38， no.4（2006）：110-117。
- 鄭祖襄。〈《通典·樂典》述評〉。《音樂藝術-上海音樂學院學報》，no.3（1996）：14-15。
- 鄭祖襄。〈一部仍具學術價值的“舊著”——談楊蔭瀏先生的《中國音樂史綱》〉。《中國音樂學》，no.4（1999）：21-29。
- 鄭祖襄。〈“開皇樂議”中的是是非非及其他〉。《中國音樂學》，no.4（2001）：105-121。
- 鄭祖襄。〈也談宋代文獻中的變與閏〉。《音樂研究》，no.4（2003）：60-63。
- 鄭祖襄。〈談楊蔭瀏對田邊尚雄“中國音樂外來說”的批評〉。《音樂研究》，no.1（2012）：5-14, 57。
- 鄭祖襄。〈中西音樂比較之下的尋根之作——重讀蕭友梅的三部“中國古代音樂史”〉。《音樂研究》，no.5（2013）：56-64。
- 鄭觀文。〈《雅樂新編·初集》緒言〉。《中國近代音樂史料彙編 1840-1919》。張靜蔚編。北京：人民音樂，1998：173-174。
- 黎國韜。〈鼓吹樂及其起源簡議〉。《藝術百家》，no.77（2004）：76-79。
- 穆華。〈中國音樂文獻書稿〉。《音樂教育》，no.1（1936）：102-108。
- 蕭友梅。〈中國歷代音樂沿革概略（上）〉。《樂藝》，卷 1，no.5（1931）：13-20。
- 蕭友梅。〈十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究（向德國萊比錫大學哲學系提出的博士論文）〉。廖輔叔譯。《音樂藝術》，no.2, 3, 4（1989）：2-18, 1-17, 1-34。
- 錢德明。〈中國古今音樂考〉。葉燈譯。《藝苑》音樂版，no.4（1996）：52-63；no.1、2、3（1997）：47-59、53-62、53-63。
- 龍月心。〈“不禁轉載”的《詩歌集》〉。《科技文萃》，no.2（1995）：168-169。
- 繆天瑞。〈中國音樂略史〉。《音樂雜誌》，卷 1，no.4、6（1928）：1-5、1-8。
- 繆天瑞。〈中國古代音樂的流弊和現代音樂的趨向〉。《新樂潮》，卷 3，no.1（1929）：15-19。
- 繆天瑞。〈答仰衡書〉。《音樂教育》，卷 2，no.8（1934）：73-79。
- 繆天瑞。〈調合中西藝術中的中國音樂〉。《音樂隨筆》。北京：人民音樂，2009：

3-10。

繆斐言。〈繆天瑞先生年表〉。《天津音樂學院學報》，no.4（1998）：35-37。

薛兆華。〈五千年來中國音樂變遷史綱〉。《滬大樂刊》，卷 2，no.3-4 合刊（1934）：23-36。

豐子愷。〈從西方音樂上考察中國的音律〉。《東方雜誌》，卷 20，no.18、19（1923）：78-96、71-86。

關仲瑤。〈中國音樂史論〉。《讀書雜誌》，卷 1，no.1（1943）：49-54。

魏嗣鑾。〈我所能記憶之光祈生平〉。《王光祈先生紀念冊》。上海：王光祈先生紀念委員會。1936（民 25）：35-39。

羅伯夔。〈中國音樂源流考〉。《音樂季刊》，no.1（1923）：6-7。

關繼文、秦蓉。〈王光祈：我國近現代多種音樂文化研究的開拓者—世紀之初王估強音樂思想研究的一個側面〉。《樂山師範學院學報》，卷 22，no.7（2007）：128-131。

鐘思遠。〈王光祈《夔州雜詩》論析〉。《內江師範學院學報》，卷 27，no.11（2012）：53-54。

鐘善祥。〈試評王光祈的博士論文—論中國古典歌劇〉。《王光祈研究論文集》。成都：王光祈研究學術討論會，1985：205-212。

蘭士卜(Leon Lansburg)。〈中國音樂之外論〉。《新教育》，no.2（1919）：217-218。

蘭因。〈中國音樂二千年來〉。《廣州音樂》，卷 4，no.3、4（1936）：1-4。

顧鴻喬。〈四川現代著名音樂家、文學家、教育家葉伯和〉。《文史雜誌》，no.6（1988）：7-8。

顧鴻喬。〈關於發現葉伯和《中國音樂史》下卷的說明〉。《音樂探索》，no.1（1988）：10。

顧鴻喬。〈葉伯和和他的《中國音樂史》——紀念葉伯和誕辰一百周年〉。《音樂研究》，no.4（1989）：28-34。

（二）日文

小中村清矩。〈音樂史〉。《史學協會雜誌》，no.1（1883）：31-42；no.2（1883）：1-11；no.3（1883）：20-29。

田邊尚雄。〈譯者序〉。カール・インゲル。《文明史より見たる世界の楽器》。東京：世界文庫，1924（大正13）：5。

吉田寛。〈神津仙三郎『音楽利害』(明治二四年)と明治前期の音楽思想：一九世紀音楽思想史再考のために〉。《東京音楽研究》，no.66（2001）：17-36。

岸邊成雄。〈書評：王光祈「中國音楽史」〉。《東洋音楽研究》，卷1，no.1（1937）：78-81。

瀧遼一。〈書評：朱謙之「中國音楽文學史」〉。《東洋音楽研究》，卷2，no.1（1939）：1-3；

瀧遼一。〈日文紹介：鄭觀文「中國音楽史」〉。《東洋音楽研究》，卷2，no.2（1940）：132-133。

（三）西文

Adler, Guido. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". *Vierteljahrsschrift für musikwissenschaft* v.1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885: 16-17.

Cohn, Arthur Wolfgang. "Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft". *Zeitschrift für Musikwissenschaft* v.3 (1920-1921): 46-50.

Courant, Maurice. "Essai historique sur la musique classique des chinois". *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* v.1. Paris, Charles Delagrave, 1913: 77-211.

Ellis, Alexander John. "On the musical scales of various nations". *Journal of the society of arts* no.1688 (1885): 485-527.

Fischer, Erich. "Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik. Aus dem Phonogrammarchiv des psychologischen Instituts der Universität zu Berlin". *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12. Jahrg., H. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911: 153-206.

Hornbostel, Erich M. von & Curt Sachs. "Systematik der Musikinstrumente". *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914): 532-590.

Lansberg, Leon. "Seven notes in Chinese music; Only five are used: Mr. Lansberg writes of the melody and harmony of the celestial kingdom and explains why as a matter of fact it has no national anthem—Some historical data regarding the songs of China and their composers—How different emperors influenced the music of the land",

The New York Herald Magazine 1918/12/15: 15.

Toner, P.G. 2007. "The Gestation of Cross-Cultural Music Research and the Birth of Ethnomusicology", *Humanities Research* 14(1): 85-110。

五、學位論文

丁璐。《中國音樂史研究的科學化進程——從朱載堉到楊蔭瀏》。中國藝術研究院碩士論文，2007。

王勇。《王光祈留德生涯與西文著述研究——一位新文化鬥士走上音樂學之路的"足跡"考析》。上海音樂學院博士論文，2006。

王菲菲。《論南宋音樂文化的世俗化特徵及其歷史定位——以都城臨安為個案的研究》。上海音樂院博士論文，2006。

王麗麗。《鄭覲文研究》。南京藝術學院碩士論文，2011。

呂薇。《楊蔭瀏著《中國音樂史綱》初探》。天津音樂學院碩士論文，2008。

李方元。《宋史樂志研究》。揚州大學博士論文，2001。

周頤。《赤子心懷有隱曲——楊蔭瀏學術史事擇微》。中國藝術研究院碩士論文，2008。

范揚坤。《別裁與正宗：曲牌音樂的現象存有與歷史實踐》。國立台灣師範大學博士論文，2009。

許敬。《艱難的新生——《草堂》及葉伯和考論》。溪南師範大學碩士論文，2004。

陳中嵐。《殷墟出土樂器研究》。陝西師範大學碩士論文，2008。

陳永。《中國音樂史學的近代轉型》。上海音樂學院博士論文，2010。

馮長春。《20世紀上半葉中國音樂思潮研究》。中國藝術研究院博士論文，2005。

劉真。《鄭覲文音樂著述研究》。杭州師範大學碩士論文，2011。

鄭斌斌。《1937年以前中國音樂期刊文論研究》。中央音樂學院博士論文，2010。

六、網路資料

中央研究院歷史語言研究所。《考古資料數位典藏資料庫》。 <http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/archaeo3/System/pages/intro.html> (accessed July 18, 2014)。

何愛國。〈「全盤西化」Vs「中國本位」——試論 1930 年代中國關於文化建設路向的論戰〉。《二十一世紀》網路版，no.34 (2005)。 <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0410015.htm> (accessed Oct 28, 2014)。

吳慧貞。〈朱熹道統論探究—以四書為中心〉。《第八屆青年經學學術研討會》，11-14。 <http://www.nknu.edu.tw/~jingxue/100/download/101jing/101010.pdf> (accessed July 15, 2014)。

泉屋博古館。〈ひょう氏編鐘 12 器〉。
<http://www.sen-oku.or.jp/kyoto/exhibit/exhibit03-04.html> (accessed July 18, 2014)。

陳正生。〈應給鄭觀文公正的評價〉。《上海音訊》，no.1 (2013)：第 7 版。
<http://www.shmusic.org/NewsDetail.aspx?Gid=1000> (accessed May 28, 2013)。

陳正生。〈讀鄭觀文《蕭笛新譜》〉。<http://www.zhongyuetujian.com/bbs/viewthread.php?tid=5182> (accessed December 11, 2012)。

維基百科編者。〈中樂團〉。《維基百科，自由的百科全書》。<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E4%B8%AD%E6%A8%82%E5%9C%98&oldid=25511440> (accessed May 24, 2013)。

OCLC. WorldCat. http://www.worldcat.org/title/zhongguo-yin-yue-shi/oclc/20732471/editions?cookie=&start_edition=1&sd=desc&se=yr&referer=br&qt=show_more_yr%3A&editionsView=true&fq=&fc=yr%3A_25 (accessed Aug 8, 2014).

Wikipedia contributors, "Berliner Phonogramm -Archiv," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Berliner_Phonogramm-Archiv&oldid=131058583 (accessed August 28, 2014).

七、工具書

-----。〈中國民族管弦樂隊〉。《中國中學教學百科全書·體音美卷》。周正國、高奉仁、常銳倫主編。瀋陽：瀋陽出版社，1991，273。

-----。〈童斐 (1865-1932)〉。《常州市誌》。第三冊。常州市地方誌編纂委員會編。北京：中國社會科學出版，1995：592。

-----。〈中國倫理學史〉。《中國哲學大詞典》。張岱年主編。上海：上海辭書，2010：926。

-----。《1906-1949 中國音樂期刊篇目匯錄》。北京：文化藝術出版社，1990。
史為樂主編。《中國歷史地名大辭典》。北京：中國社會科學出版社，2005。
金牛區地方誌編纂委員會編。《成都市金牛區誌》。成都：四川大學，1996。
陳玉堂。《中國文學史舊版書目提要》。上海：上海社科院文學研究所，1985。
繆天瑞、吉聯抗、郭乃安編。《中國音樂詞典》。北京：人民音樂，1984。
韓霞輝編。《宜興縣志》。第 30 卷。上海：人民出版社，1990。

Lindley, Mark. "Temperaments." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/27643> (accessed October 7, 2014).

Pegg, Carole, et al. "Ethnomusicology." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/52178pg2> (accessed August 22, 2014).

Rice, Timothy, "Comparative musicology", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/46454> (accessed August 21, 2014).

Stanley, Glenn. "Historiography." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/51674> (accessed November 21, 2014).

