

乐府“引”题本义考

张 煜

自唐以来,学人们对乐府诗题名“引”的涵义做出了种种解释,但由于这些解释不是根据“引”题的本义而来,因此结论大都空泛而无法令人信服。本文经过对“引”题来源的文献学和音乐学详细考察后发现,乐府题名“引”的概念是东汉末年伴随着古乐器竖箜篌传入中国而出现,题名“引”的最初涵义当是对弹奏竖箜篌这一弓形乐器的形象描绘,“引”题的产生与竖箜篌密切相关。因此“引”题不限于琴曲歌题,人们亦习惯地称弹竖箜篌为“引箜篌”或“箜篌引”,这在唐代《李凭箜篌引》等作品中可以得到印证。“引”后来用为名词,成为了一类乐府题名。

以“引”为诗题的乐府诗歌在《乐府诗集》中共有25题41首。具体是:《箜篌引》、《宫引》二首、《商引》二首、《徵引》二首、《羽引》二首、《角引》二首、《朝云引》、《清楚引》、《长歌引》、《霹雳引》三首、《思归引》三首、《贞女引》二首、《走马引》二首、《天马引》、《龙丘引》、《飞龙引》三首、《乌夜啼引》、《秋风引》、《明月引》、《绿竹引》、《归去来引》、《步虚引》、《邺都引》、《朝元引》四首、《春怀引》。“引”历来被视作为是琴曲歌辞的标志之一,《乐府诗集》“琴曲歌辞”中以“引”为名的歌辞有11题19首,形成了专门的一个类别。相对于“歌”、“行”、“曲”等其他乐府题名,“引”题乐府因为数量不多,学界关注也较少。自唐以来,人们对其含义就有所论及,然而大多泛泛而论,未能准确揭示出其最初含义。有鉴于此,本文拟对乐府诗题“引”之本义重新进行考察。

本文为北京市优秀博士
论文指导老师奖“历代乐
府诗研究”(批准号:
YB20081002801)和北京
市属高等学校人才强教
深化计划“211创新团队
建设计划”项目阶段性成
果

一、古今学者关于“引”题的阐述

古代学者对于“引”的解释有以下几种:

第一,认为“引”是曲。如汉代马融《长笛赋》中云:“故聆曲引者,观法于节奏,察度于句投。”《文选》李善注:“引,亦曲也。”^①

第二,认为“引”是某种歌曲。如南朝谢灵运《会吟行》云:“六引缓清唱,三调伫繁音。”《文

选》刘良注：“六引，古歌曲名。”^②

第三，认为“引”是琴曲。如元稹《乐府古题序》曰：“其在琴瑟者为操、为引。”^③清薛雪《一瓢诗话》云：“乐府凡用‘引’、‘操’等名，皆是琴曲。”^④

第四，认为“引”表示先后次序。如宋张表臣《珊瑚钩诗话》卷三曰：“品秩先后，序而推之谓之引。”^⑤

第五，认为“引”是一曲中的一节。如宋施德操在《北窗炙轶录》卷上云：“余所谓歌、行、引，本一曲尔，一曲中有此三节。凡欲始发声，谓之引，引者，谓之导引也……今之播鼗者，始以一小鼓引之……歌、行、引，播鼗之中可见之。惟一曲备三节，故引自引，行自行，歌自歌……今诗家既分之，各自成曲，故谓之乐府，无复异制矣。今选中乐府数十篇，或谓之行，或谓之引，或谓之谣，或谓之吟，或谓之曲，名虽不同，格律则一。今人强分其体制者，皆不知歌、行、引之说，又未尝广见古今乐府，故亦便生穿凿耳。”^⑥

可以看出，自唐以来的学者认为“引”不出以下两大类含义：一类是“引”是乐曲，包括曲、歌曲、琴曲或者一段曲。一类是“引”表示先后次序。当今学者关于乐府“引”题也尚未形成专门的研究，仅有个别学者在探讨琴曲歌辞题名的时候，将“引”视为是古代琴曲具有代表性的标题“操”、“引”、“弄”之一，做过一定程度的辨析。例如周仕慧在《乐府琴歌题名考辨》一文中认为，“引”的具体含义有三：是乐曲乐调名，是大曲中的一个部分，是载始末的乐府歌诗类别。虽然周氏认为“引”是琴曲的题名标志，但是她也指出：“魏晋南北朝时期‘引’仅仅是众多乐曲乐调名中的一种，以‘引’为题的乐曲并不一定是琴曲。但是，随着以‘引’为题名的乐曲乐调的流传，有许多文人依据乐曲填著乐辞。”^⑦元娟莉《乐府琴曲歌辞古题辨析》一文认为“引”：“最初大约只是乐曲或乐歌前面的序引部分，后来才脱离出来成为独立的音乐形式，因而引类乐曲还具有篇章短小的特点……以引名题的曲题似乎有铺陈其事的叙事性特征。”^⑧统观周文与元文，二者共同点都认为“引”的含义是载始末、具有叙事性的特征。周氏更深入地指出“引”不一定是琴曲，但是肯定包含了乐曲乐调这些音乐因素。元文则具体阐释了琴曲“引”题的诗体特征。除以上两位学者曾经对乐府歌题“引”做出过上述具体分析之外，迄今尚未见到有另外学人予以专门研究。

综上所述，从唐至今关于“引”的研究论述，都肯定了“引”是曲、琴曲或者其他乐曲的属性，描述了“引”作为乐府诗题的一般性的叙事性特征。然而，自唐以来的学者的研究和描述都仅仅停留在问题表层，尚未触及到“引”的实质，都没有解决或忽略了以下最基本的问题，诸如：“引”字的最初含义是什么，为什么用“引”字给乐府诗题命名？是否有特别的含义？“引”除了代表了琴曲之外，还代表着哪类乐曲？这些都是没有引起人们注意的关键问题。究其原因，是研究者未能在准确揭示“引”字的涵义的基础上展开研究，有鉴于此，本文拟追本溯源，从“引”字初义说起。

二、“引”题源于竖箜篌

（一）“引”与竖箜篌的形制

辨明“引”题含义的前提是明确“引”字的初义。许慎《说文解字》卷一二这样解释“引”字：“引，开弓也。从弓一。”^⑨许慎解释“引”字的初义，就是人拉弓、开弓之意。徐铉补充解释云：“象引弓之形。”可知，“引”最初的含义就是人拉开弓的意思。然而后世为什么将这样一个与弓密切相关的字，用作乐府乐曲或者歌辞的题名呢？不能不引人猜想：“引”和音乐究竟是怎么联系

在一起的呢,从这一角度出发,我们试寻找“引”与音乐的结合点。

既然,“引”最初表示的是拉弓的意思,那么,什么音乐或者乐器能和弓联系起来呢?历史文献中多有记载,中国有一件古老的乐器——竖箜篌。竖箜篌是外形和中国传统的弓非常相似的乐器。我们将二者的外形做一个比较,如侧图。

如图所示,可以看出弓与竖箜篌的外形几乎是一模一样。只不过,弓有一根弦,竖箜篌有多根弦,然而在整体外形上非常近似。而古代又有称弹奏竖箜篌为“擘箜篌”的情况,如唐代杜佑《通典》中就有这样的描述:“竖箜篌,胡乐也……竖抱于怀中,用两手齐奏,俗谓之擘箜篌。”^⑩宋人吴自牧的《梦粱录》亦记载弹奏竖箜篌的动作为一人跪地而交手擘之。而“擘”的本义是拉开的意思,如唐诗有句云“一身能擘两雕弧”,“擘箜篌”一语形象地描述了弹奏竖箜篌的姿势正如引弓。陈旸在《乐书》中也直接将擘箜篌作为竖箜篌的专有名称与卧箜篌并列。可见“引”和竖箜篌有着密切的联系。

(二)“引”题出现的时间与竖箜篌使用时间重合

既然“引”与竖箜篌有联系,那么二者在产生的时间上是否一致呢?首先来看“引”。先秦至汉初,在乐府诸多曲题中,琴曲题目一般没有特定的称谓。“操”的称谓在西汉文献中才开始出现,如西汉刘向《别录》、桓谭《新论·琴道》首次谈到了“操”。到东汉末年蔡邕所作《琴操》中,才出现了曲、操、引、歌、吟等固定常用的曲题。如云:“古琴曲有歌诗五曲……又有一十二操……又有九引。”^⑪据文献记载可知,“引”的产生时间迟于“操”,在东汉末年才产生。“操”与“引”在产生时间上的先后之别,当今的研究者已然注意到。但是,“操”和“引”同样被用为琴曲歌题,“引”题迟出,其实这是一个标志(详后),却未引起研究者足够的重视。

在中国古代乐器史上,箜篌有卧箜篌和竖箜篌两种类型,这在传世文献中有明确的记载。关于卧箜篌,汉应劭撰《风俗通义》卷六记载:“孝武帝帝赛南越,祷祠太乙、后土,始用乐人侯调依琴作坎坎之乐,其坎坎应节奏也,侯以姓冠章耳。”^⑫根据《风俗通义》对卧箜篌的记载,可知卧箜篌是华夏本土创造出来的乐器,并以制作者的姓来命名。《通典》记载的一种箜篌:“今按其形,似瑟而小,七弦,用拨弹之,如琵琶也。”^⑬亦指的是卧箜篌,似瑟,横弹。关于竖箜篌,《隋书·音乐志》记载云:“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒,并出自西域,非华夏之旧器。”^⑭根据《隋书·音乐志》说它“非华夏之旧器”,可知竖箜篌由域外传入中原,文献中对其具体的样子都有过详细的描绘。如唐代杜佑《通典》这样描述:“竖箜篌,胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长,二十二弦。”^⑮《梦粱录》卷三亦记载云:“列(竖)箜篌两座,高三尺许,形如半边木梳,黑漆镂花金装,画台座,张二十五弦。”^⑯日本学者林谦三更是对竖箜篌的形制作出这样的描述:“上部有曲形的共鸣胴(槽),下部有脚柱和肘木,张着20多条弦的一种角形竖琴。”^⑰在林谦三看来,竖箜篌就相当于西方的竖琴。事实也正是如此。总而言之,竖箜篌是在东汉时期由域外传入中原。在后世的诗词描写中,至今还能看到的敦煌洞窟的壁画中,更多的是关于从波斯等地传入中原的竖箜篌的信息。

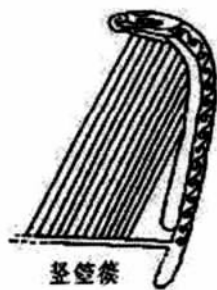
引,记载于东汉末年的文献,竖箜篌,出现于东汉时期,二者在产生年代上的接近,促使我们不由得将二者联系起来思考。

(三)“引”字的含义考辨

那么,在古代“引”的含义都有哪些具体内容呢?在古代文献中,多可以看到“引箜篌”或者“箜篌引”的记载。查“引”在《汉语大字典》中共有二十六种义项。其中用为动词,如“引箜篌”之“引”,一般认为是取其解释中“拿、持取”的意思,即援引之引。笔者认为事实并非如此。所谓的“引箜篌”,不应该仅仅简单理解为拿箜篌,根据《古文字诂林》编者按:“引字旧释为弹或弦。汉



选自宋曾公亮著《武经总要前集》卷一三(全国图书馆文献缩微中心2001年版,第659页)

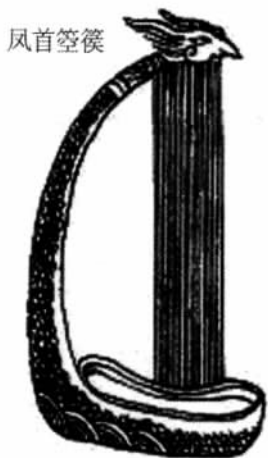


选自郑汝中著《敦煌壁画乐舞研究》(兰州出版社2002版,第85页)

简为弹字,固与此形近。”^⑩可知,“引”字至迟自汉代起有“弹”和“弦”的意思,至少在汉代的出土文物汉简中可以得到证实,已是毋庸置疑。“引箜篌”这一动宾短语意思实为“弹箜篌”。“引”就是“弹”的意思。上文已表明,“引”字的初义最可靠的解释为许慎所说,是开弓、拉弓,竖箜篌形制与弓非常接近,弹奏竖箜篌的拨弦动作技巧是前后的动作,不同于卧箜篌类的弦乐器的弹奏方向,推知亦应与拉弓相似,因此“引”非一般意义上的动词“援引”,引箜篌之“引”当是弹奏之意。复根据上文做出的比较,箜篌形态似弓,弹奏的时候与人拉弓的姿态相近,例如在新疆克孜尔尕干佛洞第23窟和库木吐拉干佛洞63窟中都有竖箜篌的描绘。乐工身披彩带,双目下视,正用左臂夹着竖箜篌,两手拨动琴弦。因此,将开弓之“引”的动作含义移入竖箜篌的演奏上,就可以知道所谓“弹箜篌”亦可以表述为“引箜篌”。

在古代文献中可以找到关于“引箜篌”的直接描述,最著名的当属晋人崔豹《古今注》中关于箜篌的一段记载:

《箜篌引》者,朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起刺船,有一白首狂夫,被发提壶,乱流而渡,其妻随而止之,不及,遂堕河而死。于是援箜篌而歌曰:“公无渡河,公竟渡河,堕河而死,将奈公何。”声甚凄怆,曲终亦投河而死。子高还,以语丽玉。丽玉伤之,乃引箜篌而写其声,闻者莫不堕泪饮泣。丽玉以其曲传邻女丽容,名曰《箜篌引》。^⑪



选自郑汝中著《敦煌壁画乐舞研究》(兰州出版社 2002 版,第 122 页)

文中说“乃引箜篌而写其声”,意即弹箜篌来描述当时悲伤的场景。唐玄沙和尚师备作《颂》云:“风起引箜篌。迷子争头凑。”^⑫此处“引箜篌”亦很明显是弹箜篌之意。根据以上记载分析,可知自古有所谓“引(弹)箜篌”之说。这一结论在李贺《李凭箜篌引》一诗中可以进一步得到印证。诗云:“吴丝蜀桐张高秋,空山凝云颓不流。江娥啼竹素女愁,李凭中国弹箜篌。昆山玉碎凤凰叫,芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光,二十三丝动紫皇。女娲炼石补天处,石破天惊逗秋雨。梦入神山教神姬,老鱼跳波瘦蛟舞。吴质不眠倚桂树,露脚斜飞湿寒兔。”^⑬根据诗中“二十三丝动紫皇”句,可知与文献中记载的竖箜篌的琴弦数一致,箜篌弦为二十根,非卧箜篌。“昆山玉碎凤凰叫”这句诗中“凤凰叫”一般意义理解为诗人的奇特比喻,将琴声喻为凤凰的鸣叫。笔者以为其实这是一个写实的手法,因为李贺弹的是与竖箜篌形似的凤首箜篌,即如晋曹毗《箜篌赋》形容的那种“龙身凤形,连翻窈窕”的箜篌(如侧图)。虽然名字异于竖箜篌,但是二者形状基本一致。因为是凤首,所以自然由其发出的优美琴声联想到像是凤凰发出的叫声。凤首箜篌是由印度经中亚传入我国,《乐书》卷一二八记载:“凤首箜篌出于天竺伎也,其制作曲颈凤形焉。”^⑭至此,诗中“李凭中国弹箜篌”一句,就很容易理解了,如果不清楚弹奏的乐器为凤首箜篌及其从印度传入中原的历史背景,就会觉得这句诗突然强调“中国”是莫名其妙了。这句话其实是在说明,乐师李凭在中原弹奏从印度传来的凤首箜篌。同时在诗人杨巨源《听李凭弹箜篌》一诗中亦可得到印证,诗曰:“花咽娇莺玉漱泉,名高半在玉筵前。汉王欲助人间乐,从遣新声坠九天。”^⑮也是描写李凭弹奏箜篌的情景,诗中所云的“汉王”,当指汉灵帝。又云“新声”,则暗示不是由华夏旧器卧箜篌发出的华夏旧声,而是由汉灵帝时期传入中原的乐器竖箜篌奏出的新声。杨诗与李诗相互参看、互证,则李凭弹箜篌的具体情景就栩栩如生了。综合以上对李贺《李凭箜篌引》一诗的分析,可以得出以下结论:第一,唐宫廷乐师李凭擅弹从域外传入中原的乐器箜篌,非常著名,李凭所弹非中原旧器卧箜篌,而是从印度传来的凤首箜篌,形制与竖箜篌相近。第二,唐时很多著名的诗人如李贺、杨巨源都曾作诗如《李凭箜篌引》、《听李凭弹箜篌》,歌咏其弹箜篌之盛大场面。第三,李贺作诗直接命其名曰《李凭箜篌引》,除了交代

了乐师的名字,还说明题中“箜篌引”三字,不是简单地承袭魏晋时期的乐府旧题《箜篌引》,诗人在题目中的“引”是写实的,诗歌的内容也和题目完全相吻合。因此,“箜篌引”即“引箜篌”之倒装用法,相当于杨巨源诗《听李凭弹箜篌》题目中的“弹箜篌”。

总之,竖箜篌也好,凤首箜篌也好,都可以形象地统其名曰弓形箜篌。由此可以得出,弹奏竖箜篌、凤首箜篌一类的弓形箜篌,古人称之为“引”。

三、“引”题不限于琴曲原因辨析

(一)《乐府诗集》的收录情况

一般认为“引”为琴曲题名,和琴曲密切相关。“引”是《乐府诗集·琴曲歌辞》中琴曲歌辞的类名,如同“操”、“弄”,一看便知代表琴曲。其实,就琴曲这三种典型的类名而言,“引”是比较特殊的一类,我们翻开《乐府诗集》,可以发现,以“引”为题名的乐府歌辞,除了一部分分布在“琴曲歌辞”中,有11题,共收歌辞19首,在“相和歌辞”、“杂曲歌辞”、“新乐府辞”这几类中也能找到“引”为题名的乐府歌辞,如《乐府诗集》卷二六“相和歌辞”收录“相和六引”包括《箜篌引》、《宫引》、《商引》、《角引》、《徵引》、《羽引》。卷五一“清商曲辞”收录《朝云引》。卷五六“舞曲歌辞”收录《清楚引》、《长歌引》。卷六八、七八“杂曲歌辞”收录《归去来引》、《步虚引》。卷九一、九五“新乐府辞”收录《邺都引》、《春怀引》。可见“引”并非琴曲歌辞的专属,“引”题的出现原本与古琴无关,它代表了包括琴曲歌辞在内的多种音乐歌辞。以此来看清代薛雪的《一瓢诗话》中“乐府凡用‘引’、‘操’等名,皆是琴曲”的说法过于绝对^②,关于这一点,当今的研究者也已经注意到并有初步的论列^③,然而惜其未能进一步触及问题实质。笔者认为,竖箜篌的演奏固然可以视为琴曲,然而竖箜篌作为一种重要的乐器,还可以在其他演奏中发挥作用,于是出现了以“引”来命名其他乐曲。

(二)竖箜篌的重要地位

据出土文物和当今学者的研究可以证明,竖箜篌的确在古代的演奏乐队中占据这重要的地位。

首先,敦煌壁画可以证明从域外传进中原的竖箜篌逐渐取代卧箜篌这一历史事实。如袁荃献在《谈竖箜篌》一文中说:“如果我们从洞窟艺术、墓葬文物中寻找箜篌的形象,汉画像石和南北朝石窟雕塑中的横弹弦乐器,其中可能就有卧箜篌,但由于它的形状与琴、箏、瑟等极为相似,故不易断定……不过特征明确、容易肯定而且大量出现的却是竖箜篌。”^④杨森在《敦煌石窟艺术中箜篌乐器形态简析》一文中也考证说:“敦煌壁画中的箜篌当属竖箜篌之列……诸石窟中具有代表性的箜篌乐器图像所在洞窟编号列述如下:莫高窟北魏248窟、西魏249窟、北周290窟、隋425窟、隋427窟、初唐322窟、盛唐148窟、盛唐172窟、盛唐225窟、中唐112窟、中唐237窟、五代61窟、宋55窟、西夏351窟。西千佛洞北周7窟、晚唐15窟、安西榆林窟五代16窟、五代19窟、五代36窟、西夏3窟。”^⑤从具体的壁画中的留存图像来看,这件外来的乐器——竖箜篌,确实在中原音乐领域占据了主导地位。

其次,从敦煌壁画所绘的图画来看,魏晋南北朝至隋唐,乐府乐队的构成中,竖箜篌是必不可少且位置十分重要的一件乐器。袁荃献文章中还根据壁画所绘乐队奏乐情景,将南北朝至隋唐五代的箜篌的地位做出了清晰的考证,认为箜篌在南北朝的乐队中是必不可少的,也曾经用于室外行军中演奏(290窟),由此不难判断箜篌的音量很大,甚至还有独奏(285窟)的情况。隋唐时期箜篌使用的情况也是如此,袁文这样描述:

敦煌隋(390窟)壁画供养人身后随行的仪仗乐队和明仇英摹古人物图卷中的乐队都是描绘小型器乐合奏的。前者是由箜篌、琵琶、笛、排箫及方响等乐器组成,因为队列是在行进中,所以弹箜篌的伎乐人是一手持箜篌,一手演奏。后者乐队是席地演奏,由箜篌、琵琶、箏、笛、笙和笙簧等乐器组成,其中弹箜篌者居首位……再看为舞蹈伴奏的乐队中的箜篌,如北齐天保二年(551)造像碑完相上的伎乐天当中二胡人作长袖舞,左右两侧各三人作乐,所奏乐器(左起)箜篌、五弦、笙簧、琵琶、笙、箏。其中箜篌较大,弯木宽厚,横木也较粗。唐苏思助(卒于天宝四载,公元745年)墓乐舞壁画当中一胡人舞……右五人作乐,后排立二人:歌者、排箫,前排坐三人:箜篌、箏、笙簧……敦煌唐壁画(172窟)西方净土变中心的乐舞部分(图十)是佛座前的乐舞演奏……右侧前排四个弹弦乐器:箜篌、阮、琵琶、箏……其中箜篌是所有乐器中最大的一个。^②

根据上文中描写乐队之中“弹箜篌者居首位”,“所奏乐器(左起)箜篌……”,“前排坐三人:箜篌……”,“右侧前排四个弹弦乐器:箜篌……”这些描述清楚地表明,在乐府乐队演奏时候,箜篌在座次上总是居于首位,箜篌也是所有乐器中形体最大的一个,引人注目。又由于它有数组弦,不仅能够演奏旋律,也能奏出和弦,在独奏或伴奏方面,都较其他乐器更为优越。可见箜篌是汉魏晋南北朝乃至隋唐一件广泛流行的重要乐器,它的使用和受欢迎程度甚至一度超越了琵琶、古筝等等。推知相应的演奏箜篌的技法也应有专门的名称,也一定有相应的箜篌乐谱或者歌辞与之相匹配,如同出土文物中有藏经洞中的唐琵琶谱,有古琴谱《碣石调幽兰》一样,后世将用于箜篌演奏的音乐称之为“引”,配音乐所作的歌辞也称之为“引”,将动词性的“引”活用作名词性的“引”。总之,竖箜篌在汉唐时期音乐演奏中占有重要地位,其独奏曲可以称作“引”,以它为主的伴奏曲也可以叫做“引”。

四、结语

根据以上分析,可以得出以下结论:

(一)“引”字的初义是拉弓。竖箜篌与弓形制相似。中国古代诗歌作品中“引箜篌”的记载,其实是弹箜篌之意,称之为“引”,是将弹奏的动作与拉弓的动作视为相同之故。这一点在出土的汉简中亦可以得到证实:“引”自古具有“弹”的涵义。

(二)从产生的时间上来看,“引”作为一种诗题或诗体的名称,产生于东汉。竖箜篌类的弓形箜篌亦是在东汉灵帝时期传入中原,二者在时间上亦吻合。

(三)乐府“引”题不限于琴曲歌题,在“相和歌辞”、“杂曲歌辞”、“新乐府辞”这几类中也能找到以“引”为题名的乐府歌辞。这些歌曲的伴奏乐器当有竖箜篌之类的弹拨乐器存在。竖箜篌在汉唐时期音乐演奏中占有重要地位,其独奏曲可以称作“引”,以它为主的伴奏曲也可以叫做“引”。

(四)综合以上三点可知:乐府“引”题源自古乐器“竖箜篌”。

①② 萧统编、李善注《文选》,中华书局1977年版,第252页,第527页。

③ 元稹:《元氏长庆集》卷二三,文学古籍刊行社1956年版,第334页。

④⑤ 薛雪:《一瓢诗话》,人民文学出版社1979年版,第119页,第119页。

⑤ 张表臣:《珊瑚钩诗话》卷三,中华书局1985年版,第25页。

- ⑥ 施德操《北窗炙轂录》，中华书局1985年版，第14—15页。
- ⑦ 周仕慧《乐府琴歌题名考辨》，《乐府学》第1辑，学苑出版社2006年版，第55页。
- ⑧ 亓娟莉《乐府琴曲歌辞古题辨析》，载《咸阳师范学院学报》2007年第3期。
- ⑨ 许慎《说文解字》卷一二，中华书局1963年版，第270页。
- ⑩⑬⑮ 杜佑《通典》卷一四四，中华书局1984年版，第3680页，第3680页，第3680页。
- ⑪ 蔡邕《琴操》，吉联抗辑《琴操两种》，人民音乐出版社1990年版，第1页。
- ⑫ 应劭撰、吴树平校释《风俗通义校释》卷六，天津人民出版社1980年版，第238页。
- ⑭ 《隋书》，中华书局1973年版，第378页。
- ⑯ 吴自牧《梦粱录》卷三，中华书局1985年版，第16页。
- ⑰ 林谦三《东亚乐器考》，人民音乐出版社1996年版，第221页。
- ⑱ 李圃主编《古文字诂林》第九册，上海教育出版社2004年版，第1053页。
- ⑲ 崔豹《古今注》卷中，辽宁教育出版社1998年版，第8页。
- ⑳ 释道原《景德传灯录》卷二九，上海涵芬楼影印宋刻本，第12页。
- ㉑ 李贺著、王琦等评注《三家评注李长吉歌诗》卷一，上海古籍出版社1998年版，第35页。
- ㉒ 陈旸《乐书》卷一二八，全国图书馆文献缩微中心2001年版。
- ㉓ 《全唐诗》卷三三三，中州古籍出版社2008年版，第1690页。
- ㉔ 参见周仕慧《乐府琴歌题名考辨》、亓娟莉《乐府琴曲歌辞古题辨析》。
- ㉖㉗ 袁荃献《谈竖箜篌》，载《音乐研究》1984年第4期。
- ㉘ 杨森《敦煌石窟艺术中箜篌乐器形态简析》，载《敦煌研究》1991年第1期。

（作者单位 首都师范大学中国诗歌研究中心）

责任编辑 山木