

《乐府诗集》“相和歌辞”题解释读

杨明*

(复旦大学 中国语言文学研究所, 上海 200433)

摘要:“相和歌辞”是郭茂倩编撰的《乐府诗集》中的重要部分。郭氏往往在各曲调名下撰写解释、说明的文字,其中常引录南朝陈释智匠的《古今乐录》一书,而《古今乐录》又常引述晋朝荀勖、南朝宋张永、齐王僧虔的著作。由于这样辗转引述,且《古今乐录》及其所引的著作久已不传,故今人阅读时颇感困难。本文即对郭氏所撰写的“相和歌辞”的若干题解加以分析,并得出了某些比较重要的结论。

关键词:郭茂倩;乐府诗集;相和歌辞;古今乐录

中图分类号:I207.22

文献标识码:A

文章编号:1009-1017(2006)03-0001-07

笔者从王运熙师研习六朝乐府,乃知郭茂倩《乐府诗集》题解多引录陈释智匠之《古今乐录》,《古今乐录》又引及荀勖、张永、王僧虔等人著作,实为研究乐府的第一等资料。然正因辗转引录,故读解较难。今就寻绎所得,写成“相和歌辞”题解释读若干则。所言当否,未敢自信,欲就正于同好。为便利读者计,每则均抄录原文。用中华书局年出版之标点本,标明卷数页码。至于断句、标点,则鄙意与该书多有不同,为免枝蔓,且省篇幅,故不加说明,读者谅之。

一.《相和歌辞》题解(《乐府诗集》卷二十六,中华书局标点本第二册 376—377页)

《宋书·乐志》曰:“相和,汉旧曲也。丝竹更相和,执节者歌。本一部,魏明帝分为二,更递夜宿。本十七曲,朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。”其后晋荀勖又采旧辞施用于世,谓之清商三调歌诗,即沈约所谓“因弦管金石造歌以被之者”也。《唐书·乐志》曰:“平调、清调、瑟调,皆周房中曲之遗声,汉世谓之三调。”……《晋书·乐志》曰:“凡乐章古辞存者,并汉世街陌讴谣。《江南可采莲》、《乌生》、《十五》、《白头吟》之属。”其后渐被于弦管,即相和诸曲是也。……又诸调曲皆有辞、有声,而大曲又有艳、有趋、有乱。辞者其歌诗也,声者若羊吾夷、伊那何之类也,艳在曲之前,趋与乱在曲之后。……又大曲十五曲,沈约并列于瑟调。今依张永《元嘉正声技录》分于诸调。又别叙大曲于其后,唯《满歌行》一曲,诸调不载,故附见于大曲之下。其曲调先后,亦准《技录》为次云。

郭茂倩引用《宋书·乐志》和《晋书·乐志》,说清商三调歌诗即沈约所谓“因弦管金石造歌以被之者”;又说凡乐章古辞存者,并汉世街陌讴谣,其后渐被于弦管,即相和诸曲。其语原出于《宋书·乐志》一:“凡乐章古辞今之存者,并汉世街陌讴谣。《江南可采莲》、《乌生》、《十五》、《白头吟》之属是也。吴哥杂曲,并出江东,晋宋以来,稍有增广。……凡此诸曲(按:指汉世街陌歌谣及吴声杂曲),始皆徒哥,既而被之弦管。又有因弦管金石造哥以被之,魏世三调哥词之类是也。”沈约这里是说歌辞与器乐的关系有二:一是先有徒歌,后配以器乐;二是先已有器乐曲存在,再循此器乐曲“造歌”加以配合。郭茂倩说的“其后渐被于弦管,即相和诸曲是也”,只能理解为专指相和曲中的汉世歌谣而言,不包括以曹氏父子所作歌辞配曲者在内。以曹氏父子所作歌辞配曲者,恰是与他们所作的三调歌诗一样,是先已有弦管乐曲,然后“造哥以被之”的。徒歌配以器乐之后,有了乐谱,当然可以再配以新辞,即“造歌以被之”。这种情况是很多的,甚至原先徒歌的歌辞倒失传了,只留下后来配上的歌辞,如《十五》就是这样,今天我们所看到《十五》最早的歌辞是魏文帝作的,其古辞已不可得见。另一方面,“魏世三调歌词”固然大多是为本已存在的器乐配入诗歌而成,但那些本已存在的器乐,原先却也可能是为徒歌配的乐。也就是说,清商三调最初也可能是从徒歌发展而来。总之,沈约这里是论述歌辞与器乐曲的先后关系,并不是给相和曲和清商三

收稿日期:2004-07-11

作者简介:杨明(1942—),男,山西太谷人,复旦大学中国语言文学研究所教授,博士生导师。主要研究方向:魏晋南北朝唐代文学。

调等下定义。他并不是说凡相和曲便都是先有歌后有器乐，也不是说三调歌都是先有器乐后配歌辞。“魏世三调哥词”固然是先有器乐后配歌辞，但曹氏父子以前可能已有三调，它们很可能是先有徒歌，“其后渐被于弦管”的。

三调歌究竟产生在什么时代呢？《宋书·乐志》三说：“清商三调歌诗，荀勖撰旧词施用者。”荀勖在西晋初年曾主管制作乐舞的工作，并曾改定律管，因此人们往往认为他采用旧词配合三调也在西晋时。如唐代前期吴兢的《乐府古题要解》就说“晋荀勖采择旧词施用，以代汉魏”，郭茂倩也说“其后晋荀勖又采旧辞施用于世，谓之清商三调歌诗”。郭氏的话给人的印象，似乎“清商三调歌诗”始于荀勖，或至少“清商三调歌诗”这一名称起于荀勖。但沈约不是明明说“魏世三调哥词”吗？有的学者认为荀勖或许在魏代已进行过此项工作。如清人钱仪吉《三国会要》卷十四《乐二》便说：“《晋书·荀勖传》勖在魏时已管机密，今所撰集又多魏三祖之作，疑魏代已被之乐歌矣。《乐府诗集》亦以平调《仰瞻》为魏乐所奏，瑟调《朔日》以下八篇为魏晋乐所奏。”按：不论荀勖是否在魏代已行此事，总之魏时已经演唱清商三调歌了，所以沈约才说“魏世三调哥词”。其实三调歌产生的时代还可往前推。宋昇明二年王僧虔上表论三调歌云：“今之清商，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀。”（《宋书·乐志》一引，又见《南齐书·王僧虔传》）铜雀台建于汉末；“魏氏三祖，风流可怀”指曹氏父子写的歌辞配入三调曲谱进行演唱而言。故三调歌辞的演唱至迟在汉末已然。既然沈约说曹氏父子作辞的三调歌是先已有器乐曲然后“造哥以被之”，那么可见清商三调器乐谱存在已久，早在曹氏父子的歌诗入乐前已经有了，其产生的年代至迟也在汉末。这些器乐谱是怎样产生的呢？合理的推想是先已有徒歌存在，以后“渐被于管弦”的。那么这些徒歌产生的年代当更早些。总之，三调歌最初该也是街陌歌谣，后来配上了器乐曲，再后来又取曹氏父子子孙写的辞配合器乐曲。曹氏辞入乐的工作大约有过两次，一在汉末魏世，一在晋代。因此，《隋书·音乐志下》、《通典·乐六》说清商三调乃汉以来旧曲，《旧唐书·音乐志》说“汉世谓之三调”，也不为错。《宋书·乐志》三所说“清商三调歌诗，荀勖撰旧词施用者”，应理解为下面所录载的三调歌辞乃荀勖所定，而不是说三调之称始于荀勖。

沈约说“因弦管金石造哥以被之”，“造歌”一语，不应理解为写作歌辞，而应理解为造作唱腔，即取歌辞配入乐谱。关于此点，详见下文第二则。

郭茂倩云“大曲十五曲，沈约并列于瑟调。今依张永《元嘉正声技录》分于诸调”。但检《乐府诗集》所载有关这十五曲的题解（见卷三十六至卷四十一），其归属何调都是据《古今乐录》所引王僧虔《技录》为言，并未出现张永的话。大约王、张二人的《技录》是一致的。它们都反映了刘宋前期的演唱实况。（关于大曲，参见下文第九则。）

二.《相和六引》解题（同上书卷二十六，377页）

《古今乐录》曰：“张永《技录》相和有四引，一曰《箜篌》，二曰《商引》，三曰《徵引》，四曰《羽引》。《箜篌引》歌瑟调东阿王辞《门有车马客行》‘置酒’篇。并晋宋齐奏之。古有六引，其《宫引》、《角引》二引阙。宋唯《箜篌引》有辞；三引有歌声，而辞不传。梁具五引，有歌有辞。……”

文中说“《箜篌引》歌瑟调东阿王辞《门有车马客行》‘置酒’篇”，这应是依据张永《技录》的著录而言。“置酒”篇原歌于瑟调《门有车马客行》，王僧虔《技录》也是这样著录的。（见《乐府诗集》卷四十引《古今乐录》）而据《宋书·乐志》三，“置酒”篇乃用于大曲（属瑟调）《野田黄雀行》，其注云：“《空侯引》亦用此曲（按：此处“曲”指曲辞）”。是一辞而三用焉。中华书局版《乐府诗集》卷三十九《野田黄雀行》校语云“是一诗而有三名”，其实不如说一辞而三用。

“宋唯《箜篌引》有辞；三引有歌声，而辞不传”，是说刘宋时《商引》、《徵引》、《羽引》三曲已是有歌声而无辞，也就是说张永《技录》不著录其辞。“歌声”与“辞”相对而言，但此“歌声”大约不是指《商引》、《徵引》、《羽引》三曲的器乐谱，而是指唱腔、唱法。单有器乐谱和歌辞，还不能就进行歌唱，还必须由知音者将歌辞配入乐谱才行。将歌辞配入乐谱，当包括剪裁拚凑歌辞，把歌辞分成若干“解”，将辞句与乐句相配合，有时还配上和声或衬字（即“羊吾夷”“伊那何”之类，大约相当于今日歌中“依呀喂”“嗨啦啦”“得儿喂”之类）等等。这一工作，也就是制作“歌声”的过程。所谓“歌声”（即下文“梁具五引，有歌有辞”之“歌”，又常称为“声”），其实就是歌者实际演唱时的唱腔、唱法，它与器乐曲谱必定是十分和谐的，但未必完全一致。同一器乐谱，唱不同的歌辞时，唱腔、唱法并不完全一致。“有歌声而辞不传”，

大约是说唱腔还在，但歌辞却失传了。^①

“并晋宋齐奏之”一句，当然不可能是刘宋时张永的话，而是《古今乐录》撰者梁代僧智匠的话。可知《古今乐录》引书，只是撮述大意，并非原封不动照抄原文。

三.《相和曲上》题解（卷二十六，382页）

《古今乐录》曰：“张永《元嘉技录》，《相和》有十五曲，一曰《气出唱》，二曰《精列》，三曰《江南》，四曰《度关山》，五曰《东光》，六曰《十五》，七曰《薤露》，八曰《蒿里》，九曰《覲歌》，十曰《对酒》，十一曰《鸡鸣》，十二曰《乌生》，十三曰《平陵东》，十四曰《东门》，十五曰《陌上桑》。十三曲有辞：《气出唱》、《精列》、《度关山》、《薤露》、《蒿里》、《对酒》，并魏武帝辞；《十五》，文帝辞；《江南》、《东光》、《鸡鸣》、《乌生》、《平陵东》、《陌上桑》，并古辞是也。二曲无辞：《覲歌》、《东门》是也。其辞《陌上桑》歌瑟调古辞《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇。……”

张永所著录的“有辞”的十三曲，正是《宋书·乐志》三所著录的十三篇，连次序也都一样；除了《陌上桑》之外，各曲歌辞的作者也都相同。（张永《技录》所著录的《陌上桑》歌辞为古辞《艳歌罗敷行》“日出东南隅”篇，《宋书·乐志》所著录的则是文帝“弃故乡”、《楚词抄》“今有人”及武帝“驾虹霓”三篇。）这是否意味着沈约基本上是依照张永《技录》著录的呢？看来正是如此。沈约著录《陌上桑》的歌辞，不取古辞《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇，也自有缘故：该篇原来并不歌于相和曲，而是歌于瑟调，在《荀氏录》中便著录于瑟调（参下文第九则）；同时该曲有艳有趋，乃是大曲。故沈约将它著录于大曲内。至于沈约著录“弃故乡”等三篇的依据是什么，今日已不易明白。

四.《东光》曲题解（卷二十七，394页）

《古今乐录》曰：“张永《元嘉技录》云《东光》旧但弦无音，宋识造其歌声。”

其歌辞为古辞。“旧但弦无音”，“弦”指弦乐曲，“音”应指“歌声”即唱腔、唱法。此句大约是说宋识之前只有弦乐曲，未将歌辞与之相配形成唱腔。“宋识造其歌声”，是说宋识始将歌辞配合弦乐曲进行演唱。造歌，不是指创作歌辞，而是指制作“歌声”，即将歌辞配入器乐。

由此则题解可知，张永《元嘉技录》并非只是简单地著录乐曲名而已，而是对该曲有所说明的。于是也可证《相和曲上》题解所载《古今乐录》对《元嘉技录》的引录，如上文第二则所说，并非直接照引原文，而是撮述大意。其他某些题解，如《平调曲一》、《清调曲一》、《瑟调曲一》、《楚调曲上》的题解，其所载《古今乐录》引王僧虔《技录》，同样也是这样。了解这一点，对于搞清《古今乐录》的意思，厘清哪些是张永、王僧虔的话，哪些是智匠的话，应该是有好处的^②。

五.《四弦曲》题解（卷三十，440页）

《古今乐录》曰：“张永《元嘉技录》有《四弦》一曲，《蜀国四弦》是也，居相和之末，三调之首。古有四曲，其《张女四弦》、《李延年四弦》、《严卯四弦》三曲阙。《蜀国四弦》，节家旧有六解，宋歌有五解，今亦阙。”

这也是撮述《元嘉技录》大意，而非照引原文。“居相和之末，三调之首”，应是智匠述《蜀国四弦》

① “歌声”不是泛指，也不是指器乐声，关于这一点，扬州大学文学院博士生王立增的意见值得注意。其博士学位论文《唐代乐府诗研究》（未刊稿）下编第四章第二节说：“相和歌具有歌辞、歌声和弦奏三个要素。相和歌如此，三调歌作为相和歌的高级阶段，同样也是这样。”又举《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞》题解“诸调曲皆有辞、有声，……辞者其歌诗也，声者若羊吾夷、伊那何之类也”之语，说：“《乐府诗集》又录有数首声辞杂写的歌辞，如《公莫舞》、《宋鼓吹铙歌三首》（《上邪曲》、《晚芝曲》、《艾如张曲》）等，我以为这里的‘声’都是指歌者唱歌辞时的声乐，非为器乐。”又引石崇《思归引序》“此曲有弦无歌，今为作歌辞以述余怀，恨无知音者令造新声而播于丝竹也”之语，说：“《思归引》存有弦奏，石崇作了歌辞以后，由于没有歌者演唱时的‘新声’，所以还是不能‘播于丝竹’。”王立增认为“歌声”、“声”是与弦奏并列的一个要素，但未说明实际演唱时“弦奏”、“歌声”二者的关系如何。其实“歌声”应就是唱腔，演唱时“弦奏”（器乐曲）是会随着唱腔有所变动的。就好象今日戏曲中某一曲牌，单由琴笛等乐器演奏时其旋律基本上是固定的，但配上不同的歌辞演唱时，由于辞的长短等等不同，有时还由于歌者加以不同的处理，其唱腔的旋律就与原先的曲牌不尽相同，其伴奏的器乐旋律也就随唱腔有所变化。（关于此点，曾请教友人刘明今教授。）

② 南宋姜夔《絳帖平》卷四“宋太常卿孔琳书”条云：“予按王僧虔《伎录》载汉魏乐府歌辞皆有侧注也。”（侧注，指行间小字为注。）元人吴莱《渊颖集》卷七《与黄明远第三书》论乐府云：“自汉世古辞号为乐府，沈约《乐志》、王僧虔《伎录》则具载其辞。”可知王氏《伎录》原是载歌辞并有注语加以说明的。

在《元嘉技录》中所处的位置，是智匠的话，不是张永的话。“《蜀国四弦》，节家旧有六解，宋歌有五解”，《元嘉技录》中所载该曲应即五解，但至智匠时该曲已不传。“今亦阙”三字当然是智匠的话，不是《元嘉技录》中的话。所谓“今”者，指智匠所处的陈代而言。诸题解引《古今乐录》有“今不传”、“今不歌”等语，都应是智匠的话；所谓“今”，应理解为智匠所处的时代，而不是张永或王僧虔所处的时代。

六.《平调曲一》题解（卷三十，441页）

《古今乐录》曰：“王僧虔《大明三年宴乐技录》，平调有七曲，一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六曰《从军行》，七曰《鞠歌行》。《荀氏录》所载十二曲，传者五曲：武帝‘周西’、‘对酒’、文帝‘仰瞻’，并《短歌行》，文帝‘秋风’、‘别日’，并《燕歌行》是也。其七曲今不传：文帝‘功名’、明帝‘青青’，并《长歌行》，武帝‘吾年’、明帝‘双桐’，并《猛虎行》，‘燕赵’《君子行》，左延年‘苦哉’《从军行》，‘雉朝飞’《短歌行》是也。……”

此节文字有几点值得注意。

第一、《荀氏录》所载十二曲的名称，应是王僧虔《大明三年宴乐技录》中所载，不是智匠直接取之于《荀氏录》。梁启超已曾指出此点^①。关于这一点，可由以下材料证明：《猛虎行》题解引《古今乐录》曰：“《猛虎行》，王僧虔《技录》曰《荀录》所载明帝‘双桐’一篇，今不传。”又《从军行》题解引《古今乐录》曰：“王僧虔云《荀录》所载左延年‘苦哉’一篇，今不传。”可见《荀录》载有明帝“双桐”、左延年“苦哉”，乃是王僧虔《技录》所说。也许智匠并不曾直接见到《荀录》。

第二、文中说《荀氏录》所载十二曲，“传者五曲”，“其七曲今不传”，这应是智匠的话，不是王僧虔的话；所谓传与不传是说智匠时的情况，不是刘宋大明三年时的情况。为什么说“传者五曲”、“其七曲今不传”是智匠的话呢？因为依照上文所述《古今乐录》体例，此节文字引王僧虔《大明三年宴乐技录》语，应也是撮述大意，不是直接照引其原文；那么“今不传”显然不是王僧虔的口气。因此，上文所引“《猛虎行》，王僧虔《技录》曰《荀录》所载明帝‘双桐’一篇，今不传”，应该读解为“王僧虔《技录》所说的《荀录》所载明帝‘双桐’一篇，今已不传”；“王僧虔云《荀录》所载左延年‘苦哉’一篇，今不传”，也应读解为“王僧虔所说的《荀录》所载左延年‘苦哉’一篇，今已不传”。《荀录》所载诸篇，在王僧虔时代的大明三年是否还保存着呢？答案应是肯定的。据王僧虔上表论清商三调歌（事在刘宋顺帝昇明二年，见《宋书·乐志》一），三调歌在东晋时还是受重视的（表云“江左弥重”），其散落是刘宋时的事，尤其是近“十数年间”，散落严重，以至于“亡者将半”。由昇明二年上推至大明三年，为二十年。可知大明三年的清商伎乐，应该还大体完好。王氏请求对已散落者加以整理，他说：“宜命典司，务勤课习，缉理旧声，迭相开晓，凡所遗漏，悉使补拾。”后由萧惠基实行其事。既说“凡所遗漏，悉使补拾”，那么看来还是在相当大的程度上恢复旧观的。这也可帮助说明当时旧乐散落还不是太严重。总之，在《大明三年宴乐技录》中，可能还是将《荀录》所载的十二曲都记录下来的。

第三、将《宋书·乐志》三所载平调曲与《古今乐录》所言相对照，可知《宋志》并非依王僧虔《技录》著录，而是依《荀录》著录。不过只著录《荀录》十二曲中的五曲，这五曲恰与智匠所说的“传者五曲”相符，智匠所说的“今不传”七曲则不见于《宋志》。沈约既注明所录三调歌辞是“荀勖撰旧词施用者”，则他当然依照《荀录》而不按刘宋时的实况著录。之所以只录五曲，大约是因为在萧惠基整理三调之后，到沈约撰《宋书》的齐末，七曲失传，故他不予著录。至智匠撰《古今乐录》时，情况也并无变化。

第四、《古今乐录》说《大明三年宴乐技录》所载平调有七曲，然后举出《长歌行》等七个曲调的名称，但未举出演唱各调时的歌辞篇名。这应是智匠所作的省略。（据本文注2所引姜夔、吴莱的话，王僧虔《技录》是举出篇名并载其歌辞的。）又说《荀氏录》载有十二曲，也举出十二曲的名称。但应注意这十二曲名其实是歌辞的篇名，所谓十二曲其实是指十二篇。至于其所属曲调，共有《短歌行》等六曲，都在《大明三年宴乐技录》所载七曲之内。又，同是《短歌行》，武帝“周西”、“对酒”、文帝“仰瞻”尚传，而“雉朝飞”则不传。为什么会这样呢？就因为如上文所说，即使同一器乐谱，若歌辞不同，配入乐谱时的“声”即唱法、唱腔还是可能不一样的^②。试举一例：且看《宋书·乐志》三所载曹操的两首歌辞《周西》、《对酒》以及曹丕的一首《仰瞻》，它们都是平调《短歌行》，但《对酒》、《仰瞻》是四言二十四句，四句一解

① 梁氏《中国之美文及其历史》云：“《古今乐录》曾引《荀录》语，系由（王僧虔）《伎录》转引。”

② 王立增论文已指出：“其实，所不传的不是弦奏，而是为歌辞所配的声乐。”

凡六解；《周西》却是四言为主，杂以五言、六言，还有“受赐珪瓚、秬鬯、彤弓、卢弓、矢千、虎贲三百人”一句简直是散文句法，全诗的篇幅比《对酒》、《仰瞻》要长不少，但同样是六解。因此，同是《短歌行》曲，但《周西》的唱法（即所谓“歌声”、“声”）必定与《对酒》、《仰瞻》不同。总之，同一曲调，配以不同歌辞时，其唱腔、唱法很可能有所不同，原来的器乐谱在实际表演时也会随之而有所调整、变动。

七.《清调曲一》题解（卷三十三，495页）

《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》，清调有六曲：一《苦寒行》，二《豫章行》，三《董逃行》，四《相逢狭路间行》，五《塘上行》，六《秋胡行》。《荀氏录》所载九曲，传者五曲，晋宋齐所歌，今不歌：武帝‘北上’《苦寒行》、‘上谒’《董逃行》、‘蒲生’《塘上行》、‘晨上’‘愿登’并《秋胡行》是也。其四曲今不传：明帝‘悠悠’《苦寒行》、古辞‘白杨’《豫章行》、武帝‘白日’《董逃行》、古辞《相逢狭路间行》是也。……”

于“《荀氏录》所载九曲，传者五曲”之下插入“晋宋齐所歌，今不歌”两句。这两句显然是智匠的话，而不可能是王僧虔《技录》中的话。这也可帮助证明智匠引王氏《技录》乃撮述大意，并非照引原文；而“传者”、“今不传”、“今不歌”也是智匠的话，不是王僧虔的话。

若以此节资料与《宋书·乐志》相比较，可知沈约著录清调曲也是据《荀录》著录的。但智匠说“传者五曲”，沈约所著录的却除此五曲（五篇）外，还有所谓“今不传”的明帝‘悠悠’《苦寒行》一篇。这是怎么回事呢？大约沈约时该曲尚传，智匠时则已不传。还有，既然沈约时“悠悠”一篇尚传，那么王僧虔时该篇应也还在。这又一次证明“今不传”不是王僧虔《技录》的话，而是智匠的话。

智匠所说不传的古辞“白杨”《豫章行》、古辞《相逢狭路间行》，其辞都载于《乐府诗集》（前者有残缺）。可见所谓“不传”，并不是说歌辞不传。会不会是智匠未见其辞，误以为歌辞不传？应不可能这样。尤其是古辞《相逢狭路间行》，是有名的篇章，见收于《玉台新咏》，智匠恐不容不知。“不传”的应是其唱腔、唱法。会不会是说器乐谱不传呢？不会。因为“不传”的明帝“悠悠”一首属《苦寒行》，而同属《苦寒行》的武帝“北上”却是尚传的；同样，属于《董逃行》的武帝“白日”已不传，而同属《董逃行》的“上谒”却尚传。可见不传的并非《苦寒行》、《董逃行》的曲调（器乐谱），而是“悠悠”、“白日”两首歌辞的唱腔、唱法，即这两首辞的“歌声”、“声”。至于智匠说“传者五曲”乃“晋宋齐所歌，今不歌”，是说这五曲的唱腔、唱法虽尚在，但智匠时却已不歌唱了^①。

八.《瑟调曲一》题解（卷三十六，534页）

《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》，瑟调曲有《善哉行》《陇西行》《折杨柳行》《西门行》《东门行》《东西门行》《却东西门行》《顺东西门行》《饮马行》《上留田行》《新成安乐宫行》《妇病行》《孤子生行》《放歌行》《大墙上蒿行》《野田黄爵行》《钓竿行》《临高台行》《长安城西行》《武舍之中行》《雁门太守行》《艳歌何尝行》《艳歌福锺行》《艳歌双鸿行》《煌煌京洛行》《帝王所居行》《门有车马客行》《墙上难用趋行》《日重光行》《蜀道难行》《棹歌行》《有所思行》《蒲坂行》《采梨橘行》《白杨行》《胡无人行》《青龙行》《公无渡河行》。《荀氏录》所载十五曲，传者九曲：武帝‘朝日’‘自惜’‘古公’，文帝‘朝游’‘上山’，明帝‘赫赫’‘我徂’，古辞‘来日’，并《善哉》；古辞《罗敷艳歌行》是也。其六曲今不传：‘五岳’《善哉行》、武帝‘鸿雁’《却东西门行》、‘长安’《长安城西行》、‘双鸿’‘福锺’并《艳歌行》、‘墙上’《墙上难用趋行》是也。……”

这里举出王僧虔《技录》所著录的瑟调曲凡三十八曲，未举歌辞篇名。但由《陇西行》、《折杨柳行》、《西门行》、《东门行》、《雁门太守行》、《艳歌何尝行》、《煌煌京洛行》、《门有车马客行》、《棹歌行》各曲解题所引的《古今乐录》可知，在王僧虔《技录》中是列出所歌唱的篇名的。这应该又可作为一个证据，证明《瑟调曲一》解题中《古今乐录》引王僧虔《技录》只是撮述大意，不是照引原文。

若与《宋书·乐志》比较，可知沈约著录瑟调曲基本上仍是依照《荀录》，而不录其已不传者。不同之处有二：一是《善哉行》“朝日”一篇，据王僧虔《技录》引《荀录》，为武帝辞，《宋书·乐志》则云文帝

^① 王运熙师《相和歌、清商三调、清商曲》指出：“不传”是指“歌谱不传”，“不歌”是指“歌谱虽存而无人歌唱”。（《相和歌、清商三调、清商曲》原载《文史》第34辑，1992年4月出版，后收入《乐府诗述论》，上海古籍出版社1996年6月出版，此处引文见该书387页。）

辞；这或许是传闻有异。二是古辞《罗敷艳歌行》，《荀录》列于瑟调，《宋书·乐志》瑟调中却无此首。这是因为《罗敷艳歌行》曲调复杂，属于大曲；依《宋书·乐志》的体例，凡大曲均另外列开。这并不意味着沈约认为《罗敷艳歌行》不属瑟调。总之，《宋书·乐志》著录瑟调曲，与著录平调、清调一样，是以《荀录》为准，而略去沈约时已不传的曲目。

九. 瑟调《艳歌行》题解（卷三十九，579页）

《古今乐录》曰：“《艳歌行》非一。有直云艳歌，即《艳歌行》是也；若《罗敷》、《何尝》、《双鸿》、《福锺》等行，亦皆艳歌。王僧虔《技录》云《艳歌双鸿行》《荀录》所载‘双鸿’一篇，《艳歌福锺行》《荀录》所载‘福锺’一篇，今皆不传。《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇，《荀录》所载‘罗敷’一篇，《相和》中歌之。今不歌。”

由此可知：在王僧虔《技录》的瑟调曲中，著录有《艳歌双鸿行》，其歌辞系用《荀录》所载的“双鸿”一篇。又著录有《艳歌福锺行》，其歌辞系用《荀录》所载的“福锺”一篇。而到释智匠时，此二曲皆已不传。还有《艳歌罗敷行》“日出东南隅”篇，在《荀录》中原是列于瑟调的，但王僧虔《技录》却依据刘宋时的演唱实况，列于《相和曲》了，到释智匠时已不演唱了。这样理解对不对呢？试看上文第八则所引《瑟调曲一》的解题，知王僧虔《技录》著录的瑟调曲共三十八曲，其中就有《艳歌何尝行》、《艳歌福锺行》、《艳歌双鸿行》，却没有《艳歌罗敷行》。又“《荀氏录》所载十五曲”，其中就有古辞《艳歌罗敷行》。两相对照，便知上述解释不错，即《艳歌罗敷行》在《荀录》中原列于瑟调，王僧虔《技录》却将它从瑟调中“除名”了（因为刘宋时它改用相和曲演唱了）。再有，上文第三则所引《相和曲上》题解引《古今乐录》云张永《元嘉技录》著录《相和曲》有十五曲，“其辞《陌上桑》歌瑟调古辞《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇”。（卷二十八《相和曲·陌上桑》题解同）也证明《艳歌罗敷行》原来是用瑟调演唱，后来才改用相和曲《陌上桑》曲调的。所谓原来用瑟调演唱，应就是在《荀录》中用瑟调演唱。总之，古辞《艳歌罗敷行》，在《荀氏录》中列于瑟调，在张永和王僧虔的《技录》则列于相和曲。

十. 《大曲十五曲》题解（卷四十三，635页）

《宋书·乐志》曰，大曲十五曲，一曰“东门”，二曰“西山”，三曰“罗敷”，四曰“西门”，五曰“默默”，六曰“园桃”，七曰“白鹄”，八曰“碣石”，九曰“何尝”，十曰“置酒”，十一曰“为乐”，十二曰“夏门”，十三曰“王者布大化”，十四曰“洛阳令”，十五曰《白头吟》。“东门”，《东门行》；“罗敷”，《艳歌罗敷行》；“西门”，《西门行》；“默默”，《折杨柳行》；“白鹄”、“何尝”，并《艳歌何尝行》；“为乐”，《满歌行》；“洛阳令”，《雁门太守行》；《白头吟》：并古辞。“碣石”，《步出夏门行》：武帝辞。“西山”，《折杨柳行》；“园桃”，《煌煌京洛行》：并文帝辞。“夏门”，《步出夏门行》；“王者布大化”，《棹歌行》：并明帝辞。“置酒”，《野田黄爵行》：东阿王辞。《白头吟》与《棹歌》同调。其“罗敷”、“何尝”、“夏门”三曲，前有艳，后有趋。“碣石”一篇有艳。“白鹄”、“为乐”、“王者布大化”三曲有趋。《白头吟》一曲有乱。《古今乐录》曰：“凡诸大曲竟，《黄老弹》独出舞，无辞。”按王僧虔《技录》，《棹歌行》在瑟调，《白头吟》在楚调。而沈约云同调。未知孰是。

这里所说十五曲，是指歌辞而言。若以曲调言，为十一曲：《东门行》、《西门行》、《折杨柳行》、《艳歌何尝行》、《煌煌京洛行》、《步出夏门行》（一名《陇西行》）、《野田黄爵行》、《棹歌行》、《雁门太守行》，还有《艳歌罗敷行》和《满歌行》。

据《古今乐录》引王僧虔《技录》，这十五首歌，除“为乐”一曲外，其余十四曲均为王僧虔《技录》所著录，分列于瑟调、楚调和相和曲中。属瑟调者最多，凡十二首。属楚调者仅一首，即古辞“皕如山上雪”篇（《白头吟行》）。属相和曲者也只一首，即古辞“日出东南隅”篇（《艳歌罗敷行》）。张永《技录》的情况当与王僧虔《技录》相同。而在《荀录》中，这十五首只有一首被著录，即古辞“日出东南隅”篇（《艳歌罗敷行》），被著录于瑟调。

大曲是不是与诸调并列的另一类曲调呢？不是。大曲之特点，在于曲调结构复杂，即所谓前有艳，后有趋、乱。但从曲调而言，大曲并非独立于诸调之外、与诸调平列的另一类曲调。王僧虔将十四首大曲列于瑟调、楚调和相和曲，荀勖将一首大曲列于瑟调，便表明他们对于此点是很清楚的，表明自晋代以来，大曲向来是归属于诸调的。沈约当然也是这样认识的。因此，《宋书·乐志》三在著录平调、清调、瑟调诸

曲之后另起一行标明“大曲”，并不意味着沈约将大曲视为与诸调平行的另一种曲调^①。

《宋书·乐志》三所著录的大曲十五首在瑟调之后，但并未明确注明这十五首属于何调。那么，是否如郭茂倩所说，沈约认为这十五首都是瑟调呢？答案应是肯定的。因为这十五首中的十二首在王僧虔《技录》中列于瑟调，也就是说刘宋时它们都歌于瑟调。另外《艳歌罗敷行》一首虽然刘宋时歌于相和曲，但在《荀录》中却列于瑟调（参上文第九则），也就是说晋代此首歌于瑟调。再有“晴如山上云（即皑如山上雪）”一首，虽然王僧虔《技录》列于楚调，但沈约认为此首与《棹歌行》同调，《棹歌行》在王僧虔《技录》中也是列于瑟调的。那么至少可以说，这十四首大曲是被沈约视为属于瑟调的（或至少曾经属于瑟调）。只有《满歌行》一曲，在《荀录》、张永《技录》、王僧虔《技录》中均未见著录（就《古今乐录》所引述者而言），不知晋宋时歌于何调。因此，郭茂倩说：“大曲十五曲，沈约并列于瑟调。”大致是不错的。

现在将通过以上释读得到的几点看法再归纳一下。

一、调歌产生的年代不会迟于汉末。

二、所谓“造歌以被之”的“歌”，“诸调曲皆有辞有声”的“声”，“造其歌声”的“歌声”，都是指唱腔、唱法，它们循器乐曲而作，但未必与器乐曲全然一致。至于“羊吾夷”、“伊那何”之类，乃是“声”的一部分，即衬字、和声之类。

三、《古今乐录》引述张永《元嘉正声技录》和王僧虔《大明三年正声技录》，不是原封不动地照抄原文，而是撮述大意，其中插有智匠自己的话。

四、《古今乐录》中引到《荀氏录》，是从王僧虔《大明三年正声技录》中转引。所谓《荀氏录》所载某曲传或不传，乃是智匠的插话，不是王僧虔的话。

五、张永、王僧虔《技录》所著录的是刘宋前期的相和歌曲（包括清商三调），那时这些歌曲虽渐渐失去听众，但应该都还能较好地演唱。其后日渐零落，但宋末还曾进行过整理。至沈约撰写《宋书·乐志》的齐代，则已有不少失传。

六、《宋书·乐志》著录相和曲，与张永《技录》基本一致，应是反映了刘宋时的曲目存在情况。其著录平调、清调、瑟调歌曲（不包括大曲），与王僧虔《技录》所引《荀氏录》一致，但不录其中已不传的部分。《宋书·乐志》在著录体例上与荀、张、王诸家有所不同的一点，是将大曲集中归于一处。

七、大曲不是与相和曲、清商三调、楚调等并列的另一种曲调。就已知的材料而言，《荀氏录》只著录一首大曲，即《艳歌罗敷行》“日出东南隅”，属于瑟调。王僧虔《技录》则著录十四首，绝大多数属于瑟调，此外属于相和曲、楚调的各一首。《宋书·乐志》著录十五首，沈约认为它们都属瑟调，或曾经属于瑟调。

Interpret on the topic of *Xianghe* ballad in *yuefu* poetry

YANG Ming

(Chinese language and literature institute of Fudan University, Shanghai 200433, China)

Abstract: *Xianghe* ballads are the main part of *yuefu* poetry which edited by Guo Maoqian. Guo always wrote interpretation on *yuefu* melody, in which he often extracted *gujin yuelu* written by Zhi Jiang, a monk in Chen dynasty. However, Zhi Jiang extracted them from other people's works, such as Xun Xu of Jin dynasty, Zhang Yong of Song dynasty and Wang Sengqian of Qi dynasty. Because of multiply quotation, and the missing of *gujin yuelu* as well as the works that had been quoted. It is quite difficult for researchers now to understand them. The article attempt to analyse some of topics on *Xianghe* ballad written by Guo, and make some valuable conclusion.

Key words: Guo Maoqian; *yuefu* poetry; *Xianghe* ballad ; *gujin yuelu*

^① 梁启超氏因《宋书·乐志》于相和曲后另行书写“清商三调歌诗”，遂认定这是三调不属于相和歌而与相和歌平行的一个重要根据。王运熙师不同意梁说，即以《宋书·乐志》另行书写“大曲”而仍属于瑟调、并非与瑟调平行为例证之一。可见辨明大曲与诸调的关系，颇为要紧。师说甚是，见注4所引书，374页。