相和歌辞研究三题

郭 丽

【摘 要】相和作为唱奏方式发源很早，至汉代更为盛行，并由此成为一类乐歌的名称。其具体唱奏方式包括器与器相和，器与人相和，丝、竹相继与人相和以及人与人相和。其歌辞并非源自百姓自娱的吟唱，而是职业艺人所唱之辞。郭茂倩《乐府诗集·相和歌辞》叙论称相和调包括平调、清调、瑟调、楚调和侧调五种调式，但在《乐府诗集》实际著录的相和歌辞中，却只收录了前四调的歌辞，并未著录侧调歌辞。这是由于郭茂倩编撰《乐府诗集》时参照的《宋书·乐志》因存在阙文而无侧调歌辞的缘故。在《乐府诗集》中，相和歌辞这一大类下又分相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、大曲十五曲九小类，其中大曲十五曲并不是与其他八小类并列的一类曲调。

【关 键 词】相和歌辞；唱奏方式；相和调；大曲十五曲

【作者简介】郭丽，首都师范大学副教授，从事唐代文学和乐府学研究（北京 100089）。

【原文出处】《西北大学学报》：哲学社会科学版（西安），2023.6.26～31

【基金项目】国家社会科学基金一般项目“宋元乐府学典籍研究”（21BZW096）。

相和是一种唱奏方式，相和歌是乐歌中的一个类别，相和歌辞是相和歌表演所用歌辞。现存宋代以前的相和歌辞，主要收录在宋人郭茂倩编撰的《乐府诗集》中，该书分宋前乐府诗为十二大类，相和歌辞就是其中一类。对于相和歌辞的研究，开始于西晋，此后一直不绝如缕。20世纪以前的研究多散见于各类著述之中，20世纪以后研究成果渐趋丰富，所论问题多集中在具体歌辞的训诂笺证、音乐构件、艺术特点、影响及流变，尤其是相和歌与清商乐的关系上①。除此之外，还有三个问题较少被论及，尚需进一步讨论。那就是：相和的具体唱奏方式是怎样的，其歌辞是否来源于百姓自娱的歌唱；《乐府诗集·相和歌辞》叙论所言和该类实际所收歌辞为何并不一致；在相和歌辞这一大类之下分列的诸小类中，大曲十五曲是否为与其他各小类并列的一类。这些问题的解决，都关涉到相和歌辞乃至《乐府诗集》的进一步研究，本文尝试做些探讨，以就教于方家。

一、相和的唱奏方式与歌辞来源

相和作为唱奏方式，发源很早。《老子》中就有“高下相倾，音声相和”[1]9的记载，《庄子·大宗师》更是详细记载了子贡所见相和而歌事和所歌歌辞②。到了汉代，相和作为唱奏方式流传更广，汉人王逸作《楚辞章句》，多处言及相和而歌。如《东皇太一》“疏缓节兮安歌”句下注云：“言肴膳酒醴既具，不敢宁处，亲举枹击鼓，使灵巫缓节而舞，徐歌相和，以乐神也。”[2]56《大招》“赵箫倡只”句下注云：“箫，乐器也。先歌为倡。言乐人将歌，徐且讴吟，扬举善曲，乃俱相和。又使赵人吹箫先倡，五声乃发也。”[2]219《汉书》中也记载了很多相和而歌的故事。如《汉书·礼乐志》记载孝惠帝时令歌儿习吹高祖《大风歌》以相和事，《汉书·萧何曹参传》记载曹参与吏大歌呼、与相和事，《汉书·景十三王传》记载广川王刘去作歌使美人相和而歌事。可知相和作为一种唱奏方式出现很早且到汉代仍有广泛流传，后人遂以此作为一类歌曲的名称。

相和歌之所以能成为一类歌曲的名称，是因为相和而歌是其突出特点。然而，究竟如何相和，文献记载却并不明确。迄今为止，人们对相和方式的了解多来自郭茂倩《乐府诗集·相和歌辞》叙论所引《宋

书·乐志》的一则记载：

相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。[3]603

这则记载中对相和的描述过于简单，以致人们对相和的认识和了解也比较笼统，对具体的相和方式仍难以弄清。根据排列组合关系，其相和方式不外乎三种情形：器与器相和，即丝、竹两类乐器相和；器与人相和，即丝、竹共同与人声相和；丝、竹相继与人声相和。

因《宋书·乐志》的记载中有“丝竹更相和”之语，似乎表明相和不应该包括人声与人声相和，然而实际情况又并非如此。《晋书·乐志》中对“但歌”表演时所用相和方式的记载就颇能说明问题，如云：

但歌，四曲，出自汉世。无弦节，作伎最先唱，一人唱，三人和。[4]716

这条记载所记虽然是“但歌”不是“相和歌”，然而“但歌”也用相和的方式表演，这就很值得注意。在记载中，“无弦节”明确标示“但歌”在用相和方式表演时是没有器乐伴奏的；“一人唱，三人和”则表明表演方式是人声与人声相和。这即是说，无论“相和歌”还是“但歌”，在表演过程中都采用了相和的方式。而“但歌”表演时的相和方式是人声与人声相和，则“相和歌”的相和方式也应该包括人声与人声的相和。

此外，宋人郑樵《通志二十略·乐略》在论及《诗经》表演时的相和情形云：“按《诗·南陔》之三笙以和《鹿鸣》之三雅，《由庚》之三笙以和《鱼丽》之三雅者，相和歌之道也。”[5]899方之以《诗经》表演方式，器乐曲与声乐曲亦能相和，可备一说。

相和当以同声为义。《淮南子·览冥训》曰：“今失调弦者，叩宫宫应，弹角角动，此同声相和者也。”[6]464《韩诗外传》曰：“古者天子左五钟，右五钟。将出，则撞黄钟，而右五钟皆应之。……此言音乐相和，物类相感，同声相应之义也。”[7]16这些早期文献记载都表明相和并非随意应和，而是以同声相应为主要原则，即记载中所说的叩宫宫应、弹角角动、撞钟钟应。这种音乐领域同声相和的作法甚至还被引申到了政治领域中，用来比喻志趣相同者互相呼应。如《吴越春秋·勾践入臣外传》即云：“臣闻同声相和，同心相求。”[8]116相和的首要原则是同声，而在同声之中，又有区别。前引《老子》云：“高下相倾，音声相和。”[1]9扬雄《甘泉赋》亦云：“阴阳清浊穆羽相和兮，若夔牙之调琴。”[9]404王逸《楚辞章句·七谏章句·谬谏》中“同音者相和兮”句下云：“谓清浊也。”[2]254可知在同声之中，又有高下、阴阳、清浊之别。

相和歌的表演，始于汉代，魏晋之世相承施用。《晋书·乐志》载：

相和，汉旧歌也，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。……案魏晋之世，有孙氏善弘旧曲，宋识善击节唱和，陈左善清歌，列和善吹笛，郝生善弹箏，朱生善琵琶，尤发新声。[4]716

在从汉到晋的长期表演和流传过程中，相和歌也被不断加工改造。所谓“复合”和“弘旧曲”以“发新声”，指的就是魏晋时期乐府机构的乐工对汉代流传下来的相和曲所作的改造。乐府曲调在长期的流传过程中会出现曲调数量减少的情形，一般认为这种现象的产生多因佚失所致，而相和歌从曹魏宫廷所传十七曲到晋代被朱生、宋识、列和等人改造成十三曲，则说明魏晋之间相和歌的减少是乐工创新性改造的结果。据此可更进一步推论，在追查其他乐府曲调流传至后世数量减少的原因时，也要把乐府机构加工改造的因素考虑进去。

关于相和歌辞的来源存在不少误解，多认为其就是民间百姓自娱自乐的吟唱。追溯起来，误解产生的源头在于《晋书·乐志》对相和歌辞的记载：“凡乐章古辞，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》《乌生十五子》《白头吟》之属也。”[4]716其中的“并汉世街陌谣讴”极易使人断定相和歌辞就是民间歌谣。其实，“街陌讴谣”只是说明这些歌辞流传于城市街巷之中。然而在当时的城市中，行业分工极为细致，有专门从事艺术表演的职业艺人。杨衒之《洛阳伽蓝记》就记载洛阳市南有“乐律”“调音”二里，且“里内之人，丝竹讴歌，天下妙伎出焉”[10]177。据此推测，相和歌辞也可能是职业艺人所唱歌辞，不应将其轻易视为百姓自娱的歌唱。

现存相和歌辞，《乐府诗集·相和歌辞》所录是最大一宗，其中就包括前引《晋书·乐志》所载汉世《江南可采莲》《乌生十五子》《白头吟》等。此外，魏之三

祖也创作了不少相和歌辞,《乐府诗集·清商曲辞》叙论云:“清商乐……其始即相和三调是也,并汉魏已来旧曲。其辞皆古调及魏三祖所作。”[11]638到了晋代,荀勖又将三祖所作歌辞施用于乐曲,即《乐府诗集·相和歌辞》叙论所云“晋荀勖又采旧辞施用于世”[11]376。据《旧唐书·经籍志》,荀勖还撰有《三调相和歌辞》三卷。综合这些记载可知,今存相和歌辞,既有汉代流传下来的旧辞,也有魏晋时期创作的新篇。此外,《隋书·经籍志》著录有《三调相和歌辞》五卷,《新唐书·艺文志》著录有《三调相和歌辞》五卷,亦当包括汉晋相和歌辞。

二、《乐府诗集·相和歌辞》叙论与实际著录歌辞的抵牾

郭茂倩在《乐府诗集·相和歌辞》叙论中引《旧唐书·音乐志》曰:

> 平调、清调、瑟调,皆周房中曲之遗声,汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者,汉房中乐也。高帝乐楚声,故房中乐皆楚声也。侧调者,生于楚调,与前三调总谓之相和调。[11]376

这说明,相和调包括平调、清调、瑟调、楚调和侧调五种调式。根据这样的表述,郭茂倩在相和歌辞一类中也就应当著录这五种调式的歌辞。但是,在《乐府诗集》实际著录的相和歌辞中,却只收录了前四种曲调的歌辞,并无侧调歌辞。其理论表述与歌辞著录之间颇相抵牾,个中原因值得探究。

最显而易见的解释是,郭茂倩在叙论中已称侧调生于楚调,可据此理解为他将侧调歌辞并入了楚调,这样的推测似乎合乎情理。然而,《文选》李善注中一条记载却表明事实并非如此。《文选》所收谢灵运《乐府一首·会吟行》中“六引缓清唱,三调伫繁音”句有李善注云:

> 沈约《宋书》……又曰:第一平调,第二清调,第三瑟调,第四楚调,第五侧调。[12]401

这条小注引自沈约《宋书》,明确显示相和歌有五种调式,侧调赫然在列。但是检视今本《宋书》,却并无这条记载。比对《乐府诗集》和今本《宋书》所收相和歌辞会发现,二者不录侧调歌辞的情形完全相同。这说明,郭茂倩编撰相和歌辞时参照的《宋书》与李善所见《宋书》不同,或版本不同,或内容已阙;而今本《宋书》则与郭茂倩所见或为同一传本,或亦存阙文。

究竟是因为版本不同还是因为存在阙文,就需要考察《宋书》的修撰和流传过程。《宋书》的修撰过程极为坎坷且历经多人,始于何承天,经过山谦之、苏宝生、徐爰,到沈约手里才最终完成。仅《乐志》的撰写,就分别经过山谦之、徐爰、沈约三人之手[13]67-69。而自南朝梁沈约完成修撰到北宋郭茂倩见到《宋书》,其间已然经过数百年,在长期的流传过程中出现多种传本或内容阙失都属于文献传承的常见现象。事实上,《宋书》在流传过程中确实出现过严重的散佚。北宋末年人晁说之在《读〈宋书〉》中就说:“梁吏部尚书沈约《宋书》纪、志、传一百卷。嘉祐末诏馆阁校雠,始列学官。尚多残脱骈舛,或杂以李延寿《南史》。”[14]88晁说之称嘉祐(1056-1063)末年《宋书》就已残脱骈舛,而郭茂倩编撰《乐府诗集》开始于元祐元年(1086)之后,编成于北宋后期[15]。从时间上看,郭茂倩见到的应该就是已经残脱骈舛的《宋书》了。那么,上文所推测的版本不同和存在阙文之间,后者的可能性就更大。

因为郭茂倩参照的《宋书·乐志》存在阙文而无侧调歌辞,故而他在编撰《乐府诗集》时也只能付之阙如,所以才会出现在相和歌辞叙论中明确论及侧调与平调、清调、瑟调、楚调总谓之相和调,而在《乐府诗集·相和歌辞》中却并未著录侧调歌辞的情形。

三、大曲十五曲是否为与相和歌诸调并列的一类曲调

郭茂倩《乐府诗集》在著录相和歌辞时,将歌辞分置于相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、大曲十五曲九个小类之下。从分类看,大曲十五曲应当与其他八小类为并列关系。但在《乐府诗集》实际著录的歌辞中,大曲十五曲的歌辞却被分置于其他八个小类之中,在大曲十五曲类下只录《为乐》一曲歌辞,题为《满歌行》。这种情况极为特殊,由此便会引发疑问,大曲十五曲是与相和歌其他诸调并列的一类曲

调吗?

郭茂倩《乐府诗集·相和歌辞》在大曲十五曲下引《宋书·乐志》称大曲十五曲分别是《东门》《西山》《罗敷》《西门》《默默》《园桃》《白鹄》《碣石》《何尝》《置酒》《为乐》《夏门》《王者布大化》《洛阳令》《白头吟》。这十五曲的歌辞,多被分置于相和歌九个小类中的其他八小类之中。其中,《东门》有《东门行》古辞,收录在瑟调曲下;《西山》《默默》,有《折杨柳行》四解古辞和魏文帝辞四解,收录在瑟调曲下;《罗敷》,有《陌上桑》(一曰《艳歌罗敷行》)古辞三解,收录在相和曲下;《西门》,有《西门行》古辞六解和本辞一首,收录在瑟调曲下;《园桃》,有魏文帝《煌煌京洛行》五解,收录在瑟调曲下;《白鹄》《何尝》,有《艳歌何尝行》古辞四解和魏文帝辞五解,收录在瑟调曲下;《碣石》《夏门》,有《步出夏门行》古辞和魏武帝辞四解、魏明帝辞二解,收录在瑟调曲下;《置酒》,有《野田黄雀行》古辞四解和本辞一首,收录在瑟调曲下;《为乐》,有《满歌行》古辞二首四解,收录在大曲十五曲下;《王者布大化》,有魏明帝《棹歌行》五解,收录在瑟调曲下;《洛阳令》,有《雁门太守行》古辞八解,收录在瑟调曲下;《白头吟》,有古辞二首五解,收录在楚调曲下。为明晰起见,现将这十五曲歌辞及其所属小类列表如下。

从《乐府诗集·相和歌辞》中大曲十五曲歌辞的实际著录情况可以看出,这些歌辞并未被全部收录在大曲十五曲类下,而是被分置于相和歌其他诸调之中,主要集中在瑟调曲、相和曲和楚调曲三小类中,只有《为乐》一曲的歌辞《满歌行》二首四解,仍留在大曲十五曲类下。

郭茂倩在相和歌辞叙论中解释他的归类原则称:“大曲十五曲,沈约并列于瑟调。今依张永《元嘉正声伎录》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《伎录》为次云。”[11]377显然,郭茂倩之所以将大曲十五曲歌辞分归诸调是充分考虑了这些歌辞的音乐性。他的歌辞归类依据是沈约《宋书·乐志》和张永《元嘉正声伎录》,前者将大曲十五曲全部列入瑟调,而后者则分归诸调。郭茂倩显然觉得后者的做法更为合理,因而据此也将大曲十五曲歌辞分归诸调。因张永《元嘉正声伎录》又在诸调之外论及大曲一类,于是郭茂倩也在诸调之外别列大曲十五曲一类。在大曲十五曲中,只有《为乐》一曲的歌辞《满歌行》诸调未见记载,所以郭茂倩将这首曲调未知的《满歌行》置于大曲十五曲之下。可以看出,郭茂倩对大曲十五曲歌辞的归类既考虑到已有乐府文献的记载,又考虑到乐府歌辞的音乐性。总之,大曲十五曲的歌辞归类充分显示了乐府文献留存的复杂状态和乐府歌辞分类的困难程度。

需要说明的是,郭茂倩在相和歌辞叙论中称大曲十五曲歌辞归属何调都是依据张永《元嘉正声伎

表1 《乐府诗集·相和歌辞》中大曲十五曲歌辞所属小类

大曲十五曲	歌辞	所属小类
《东门》	《东门行》古辞	瑟调曲
《西山》《默默》	《折杨柳行》四解古辞和魏文帝辞四解	瑟调曲
《罗敷》	《陌上桑》古辞三解	相和曲
《西门》	《西门行》古辞六解和本辞一首	瑟调曲
《园桃》	魏文帝《煌煌京洛行》五解	瑟调曲
《白鹄》《何尝》	《艳歌何尝行》古辞四解和魏文帝辞五解	瑟调曲
《碣石》《夏门》	《步出夏门行》古辞和魏武帝辞四解、魏明帝辞二解	瑟调曲
《置酒》	《野田黄雀行》古辞四解和本辞一首	瑟调曲
《为乐》	《满歌行》古辞二首四解	大曲十五曲
《王者布大化》	魏明帝《棹歌行》五解	瑟调曲
《洛阳令》	《雁门太守行》古辞八解	瑟调曲
《白头吟》	《白头吟》古辞二首五解	楚调曲

录》，然而翻检《乐府诗集》所载大曲十五曲的小序，却发现其依据是王僧虔《大明三年宴乐技录》，为何叙论与小序所言并不一致。众所周知，《元嘉正声技录》和《大明三年宴乐技录》隋唐之际均已亡佚，幸有陈释智匠《古今乐录》的征引，今天才可以得见这两部乐录的部分内容。这两部乐录中关于相和歌辞音乐信息的记载十分珍贵，它们都反映了刘宋前期的乐府表演实况。郭茂倩在收录相和歌辞时虽然取材于《宋书·乐志》，但对歌辞的曲调归属，却并没有依据《宋书·乐志》都归于一个曲调，而是根据张永《元嘉正声技录》分置于各调之下。可能因为王僧虔、张永二人《技录》对于大曲十五曲曲调归属的记载是一致的[13]231-232，故而郭茂倩在叙论中称依据张永《元嘉正声技录》，在小序中又称征引的是王僧虔《大明三年宴乐技录》。

从上述大曲十五曲歌辞的归类和郭茂倩别列大曲十五曲一类的缘由看，大曲十五曲并不是独立于相和歌辞诸调之外，与诸调并列的另一类曲调。这种看法直至后世仍被认同，明人费经虞在《雅伦》中即称："相和歌有八类：曰相和六引，曰相和曲，曰平调曲，曰清调曲，曰瑟调曲，曰楚调曲，曰吟叹曲，曰四弦曲。"[16]135费经虞明确称相和歌共八类，并未将大曲十五曲视为与诸调并列的单独一类曲调。这种观点显然是沿袭前人而来。

四、结语

《乐府诗集》是宋前乐府诗的集大成之作，也是乐府学研究的集大成之作。其乐府学价值不仅体现在为后人提供了完备的宋前乐府诗文本上，也体现在郭茂倩对乐府学相关问题的研究上，其中各大类叙论、各小类小序和各曲解题，更是郭茂倩乐府学思想和当时乐府观念的集中体现。我们如今讨论相和歌辞，也是以《乐府诗集》为核心文献。然而仔细研读《乐府诗集》会发现，郭茂倩对各类歌辞的收录标准和其编撰时的诸多考量都渗透在叙论、小序、解题等的论述中以及歌辞收录时的取舍中，甚至有时对歌辞的归类还会根据文献记载的缺失做特殊处理。因此，在研究过程中就会出现对叙论、小序和解题的误读而导致的误解，也会出现叙论、小序所述与该类实际歌辞著录不完全一致的状况，还会出现叙论和小序、解题所述存在偏差等情形。而这些问题的出现，恰恰反映了乐府诗自身形态和乐府文献的复杂性。所以，研究乐府诗和使用《乐府诗集》时，需要加倍小心，仔细斟酌，反复考察。本文提出的相和歌辞研究中的三个问题，正好就是这些情况的生动反映，希望可以抛砖引玉，为其他学人的研究提供些许助益。

注释：

①参看王传飞《"相和歌辞"研究综述》，《中国诗歌研究动态》第一辑，学苑出版社，2004年版，第194-206页。

②《庄子·大宗师》："莫然有间，而子桑户死，未葬。孔子闻之，使子贡往侍事焉。或编曲，或鼓琴，相和而歌曰：'嗟来桑户乎!嗟来桑户乎!而已反其真，而我犹为人猗!'子贡趋而进曰：'敢问临尸而歌，礼乎?'二人相视而笑曰：'是恶知礼意!'"见[清]王先谦撰，沈啸寰点校《庄子集解》，中华书局，1987年版，第64页。

参考文献：

[1]朱谦之.老子校释[M].北京：中华书局，1984.
[2]洪兴祖.楚辞章句补注[M].长沙：岳麓书社，2013.
[3]沈约.宋书[M].北京：中华书局，1974.
[4]房玄龄.晋书[M].北京：中华书局，1974.
[5]郑樵.通志二十略[M].北京：中华书局，1995.
[6]何宁.淮南子集释[M].北京：中华书局，1998.
[7]许维遹.韩诗外传集释[M].北京：中华书局，1980.
[8]周生春.吴越春秋辑校汇考[M].北京：中华书局，2019.
[9]严可均.全上古三代秦汉三国六朝文[M].北京：中华书局，1958.
[10]周祖谟.洛阳伽蓝记校释[M].北京：中华书局，2010.
[11]郭茂倩.乐府诗集[M].北京：中华书局，1979.
[12]萧统.文选[M].北京：中华书局，1977.
[13]郭丽.汉唐乐府学典籍研究[M].南京：凤凰出版社，2022.
[14]曾枣庄，刘琳.全宋文[M].上海：上海辞书出版社，2006.
[15]喻意志.《乐府诗集》成书研究[D].上海：上海师范大学博士学位论文，2002.
[16]费经虞.雅伦[M]//续修四库全书(第1697册).上海：上海古籍出版社，2002.