

张明非 胡大雷 主编

古典文学新探

广西师范大学出版社

250
古典文学新探

张明非 胡大雷主编



广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林育才路8号)

广西师范大学出版社印刷厂印刷

*

开本850×1168 1/32 印张 8 字数201千字

1990年10月第1版 1990年10月第1次印刷

印数: 0001—1200

ISBN7—5633—0946—2 / I · 032

定价: 5.00元

前言

近十年来,在改革开放的大背景下,我国古典文学研究也进入了一个新的时期。一个重要的标志,就是广大古典文学工作者立足于开拓和建设,努力扩大新的领域,探索新的课题,吸收新的方法,拓展新的视角,开创了前所未有的古典文学研究多样化的新格局。可以说,正是大胆探索、勇于创新,给古典文学研究带来了丰硕的成果和生机勃勃的活力。我们广西师范大学中文系古代文学教研室的全体同志深为这一可喜形势所鼓舞,决心在各自的研究领域中做出应有的贡献。《古典文学新探》这本小书所汇集的,就是我们在诗、文、词、曲、小说、文论等方面的部分研究成果,谨以此献给古典文学界的前辈师长和同行朋友们,并衷心希望得到专家、学者们的批评指正。

敢于突破传统观点,另辟蹊径,别创新说,是本书一部分文章的特色。如《为平、清、瑟三调属于〈相和歌〉一辨》,既能从崭新的音乐角度探讨汉魏乐府,更能不为梁启超等前贤的结论所囿,论证了平、清、瑟三调原系汉魏乐府的相和歌,而不是后来的清商曲调,从而肯定了宋人郭茂倩的乐府分类的合理性。可谓辨证充分,见解独具。《荀赋与现代白话赋》一文,一反前人认为赋到宋代即已停滞的说法,明确肯定并充分论证了现代白话赋的存在。并通过对两千多年赋史的考察和对向为人所忽视的荀赋的研究,揭示了现代白话赋与古赋及荀赋一脉相承的内在联系。立论较新,文风严谨。《〈逍遥游〉主旨新探》一文,运用训诂的方法和模糊语言学的理论,通过对《逍遥游》及《庄子》和先秦有关资料的精细辨析,对自魏晋至今迄无定论的《逍遥游》的主旨,提出了不同于前人的独到见解。对于深入认识庄学体系乃至评价庄

子的思想,具有一定的启发性。《李清照词“别是一家”说刍论》一文,从对词的体认入手,联系宋代特别是北宋末词坛的美学好尚和文士兴趣热点,结合李清照以前文人论词的意见,探讨了词“别是一家”说的理论意义和价值。并通过考察明清论家关于词作为一种独立的文学样式的界说与评价,阐发了李清照这一判断的时代意义及对鉴别一种新诗体所发生的重要影响,发前人之所未发。此外,《吴文英恋情词二题》一文,打破传统观念的偏见,肯定了历来多所否定的吴文英恋情词的思想价值。在深入探讨其艺术特征的基础上,指出它所具有的与西方现代派文学相通的现代特征,正是造成这类词晦涩难解的原因。本文不惟见解新颖,在运用西方文艺理论研究中国古典文学方面也是一次有意义的尝试。

开拓新的研究领域,扩大研究范围,对于文学史的发展无疑具有重要的意义。本书作者也在这方面做了一定的工作。如《略论初唐“四杰”的山水诗》一文,全面讨论了罕有人论的“四杰”的山水诗。在指出其成就和特色的同时,着重论述了“四杰”在山水诗发展中承前启后的作用,从而描绘出山水诗如何由南朝过渡到初唐进而向盛唐演进的轨迹。《试论唐代骈文的流变》一文,尝试对唐代骈文作整体研究。文章论证了初、盛、中、晚各个时期骈文的特点,总结了骈文在唐代发展的规律,指出唐代骈文经历了一个从尚审美,重精巧,重才学到重功利明道,尚质朴,又回归到尚审美,重精巧这样一个回旋往复的过程。本文研究课题较新,具有一定的填补空白的意义。

多方面扩展视角,也是当前提高我们研究水平的一个重要途径。《论唐传奇中的知识分子反思》一文选择了一个研究唐传奇的独特视角,文章通过唐传奇中爱情婚姻、梦幻、剑侠这三大题材的剖析,指出唐传奇具有知识分子对自身生活及命运进行反思这一特征。并且认为,这种反思在唐传奇中的出现,正是小说成熟的重要标志。《曹操、曹植游仙诗的文学功能和艺术审美》

一文，指出曹氏父子的游仙诗充分发挥了文学作品所具有的渲泄功能和娱情作用，并表现出重视人的价值、崇尚博大永恒的理想人格的审美特征。切入角度亦较新颖。

本书中的另外一些文章也都表现了一定的开拓性。如《真淳清淡 自然本色》一文，从美学的角度探讨陶渊明诗歌的艺术风格；《辛词风格成因概说》一文，全面深入地剖析了影响作家艺术风格的诸多因素；《试论元杂剧中的妓女形象的共同特点》一文，运用比较的方法研究元杂剧妓女戏具有强烈反抗色彩的原因；《对比烘托 隐中见显》一文，尝试将微观与宏观结合的方法用于赏析；《浅论典故的释义问题》，对文学作品中大量涉及的典故的释义原则进行了全面系统科学的分析，特别是对如何确定典源提出了独到的见解。这些文章均在吸收前人成果的基础上作了更深细的发掘和更深入的探讨，都具有一定的学术价值。

学海无涯，探索亦无止境。我们深知自己所作的努力还很不够，但是我们愿意与学术界的同行们一道，为繁荣和发展我国的古典文学研究，弘扬我们民族文化的优秀传统，竭尽我们的心力，以不辜负时代寄予我们的重托和厚望。

广西师范大学中国古代文学专业是广西的重点学科，一直得到区教委的亲切关怀和热情指导。本书的出版，也得到广西师范大学出版社领导和有关同志的大力支持与帮助。在此一并致谢。

编者

1990年9月10日

目 录

为平、清、瑟三调属于《相和歌》一辨·····	陈飞之 (1)
曹操、曹植游仙诗的文学功能和艺术 审美·····	覃小曼 (15)
真淳清淡 自然本色 ——陶渊明的自然美观及其诗歌的艺术风格·····	樊运宽 (25)
略论初唐“四杰”的山水诗·····	张明非 (37)
龚自珍己亥南归原因新探·····	胡光舟 (54)
荀赋与现代白话赋 ——兼论荀子在赋史上的地位·····	张葆全 (73)
《逍遥游》主旨新探·····	徐克伦 (88)
试论唐代骈文的流变·····	莫道才 (110)
李清照词“别是一家”说刍论·····	沈家庄 (137)
吴文英恋情词二题·····	王德明 (153)
辛词风格成因概说·····	李有明 (165)
试论元杂剧中妓女形象的共同特点·····	阙 真 (181)
论唐传奇中的知识分子反思·····	胡大雷 (194)
对比烘托 隐中见显 ——《三国演义》赏析二则·····	杨福廷 (214)
孔子与春秋诗论·····	周满江 (224)
浅论典故的释义问题·····	黄立业 (235)

为平、清、瑟三调属于《相和歌》一辨

——陈 飞 之——

在汉魏六朝乐府诗歌的分类中，最主要的精华部分之一便是《相和歌》。但对于其间的《三调》，后来有人说是《相和三调》，又有人说是《清商三调》，即汉代谓之《三调》的平调曲、清调曲和瑟调曲，有人认为它属于《相和歌》，又有人认为它属于《清商曲》。前者如唐宋学者吴兢、郑樵、郭茂倩等人的分类，后者如近人梁启超在《中国之美文及其历史》中的看法。尔后陆侃如在《中国诗史》中赞同梁说，黄节则于1933年作《相和三调辨》，指出梁启超的说法是未能细检郑樵《通志》所致。但由于黄文仅指出“《三调》中有《相和》曲”，故半个世纪以后，今人曹道衡先生又在《〈相和歌〉与〈清商三调〉》一文中同意梁说，并对六朝人的某些论述及乐器演奏问题上有所发挥。笔者认为对于平、清、瑟三调曲辞的属类问题，梁启超的说法是误解，郭茂倩的分类是较为切实的。

一

郭茂倩在《乐府诗集》中，把汉代民歌的主体《相和歌辞》，从郊庙、燕射、鼓吹、横吹之外别立项目，并将它们分为十类：一、相和六引，二、相和曲，三、吟叹曲，四、四弦曲，

五、平调曲，六、清调曲，七、瑟调曲，八、楚调曲，九、侧调曲，十、大曲。这既符合汉代采集民歌的实际，也反映了建安以来对《相和歌》的特别重视。

可是梁启超在《中国之美文及其历史》中，却提出了这样的看法：“惟《清商》为有清、平、瑟三调，而《相和》则未闻有之，凡樵据王僧虔《伎录》所录之五十一曲，皆《清商》也。”他之所以得出这种结论，其基本理由只有两条。先谈他的第一个理由，就是他以为《宋书·乐志》仅载《相和》十三曲，“魏明帝时所传《相和歌》止此，并无三十曲之说”，所以便不能把王僧虔《伎录》所录之五十一曲当作《相和歌》。

这里先要明确“相和”一词的来由，以及《相和曲》和《相和调》的基本区别。“相和”原是指歌唱表演的方式，先秦以来就有人声相和与乐器相和两种。如《文选·宋玉对楚王问》载：

“客有歌于郢中者，其始曰《下里巴人》，国中属而和者数千人。”这当是战国时一种人声相和的演唱情况。又《宋书·乐志》称：“《但歌》四曲，出自汉世，无弦节，作伎，最先一人唱，三人和。魏武帝尤好之。”可见这种人声相和的演唱方式，并未因乐府歌词入乐而消失，直到东汉末年还得到曹操的赞赏。

所谓“相和”，还有更重要的一种管弦乐器伴奏的演唱方式。如《庄子·大宗师》载：“子桑户死，未葬，孔子使子贡往侍事焉。或编曲，或鼓琴，相和而歌。”又《汉书·礼乐志》说：

“至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和。”这便是先秦至汉初所谓弦管相和的演唱方式。自汉武帝立乐府而采歌谣以后，《相和》便借而成为以楚声为主的曲谱名称，《相和歌》却包括两汉以来丝竹相和的各类曲调。

单从《相和曲》的涵义来看，原是指楚声为主丝竹相和的汉代旧曲。如《宋书·乐志》说：“《相和》，汉旧曲也，丝竹更相和，执节者歌。”这类歌曲当由一人唱，以丝竹吹弹伴奏。再

从它列举《江南》旧曲及其古辞看，其中很为赞赏江南的芳晨丽景，鱼戏莲田。同时各类相和歌曲中，只有《相和曲》不用秦箏伴奏。故如余冠英在《乐府诗选·前言》中所说：“大约以楚声为主。”又沈约《宋书·乐志》载：“《相和》本十七曲，朱生、宋识、列和复合之为十三曲。”还列举了十三曲的名称，即《气出唱》、《精列》、《江南》、《度关山》、《东光乎》、《十五》、《薤露》、《蒿里行》、《对酒》、《鸡鸣》、《乌生》、《平陵》和《陌上桑》。《古今乐录》引张永《技录》说：“《相和》有十五曲。”比沈约多载了《覲歌》和《东门》二曲。张永虽说“并古辞也”，但也说明此“二曲无辞”，其他十三曲跟沈约所列举的全同。智匠在《古今乐录》中还解释说：“古有十七曲，其《武陵》、《鷓鴣》二曲……”这补充阐明了沈约的“本十七曲”之说。又引张永《技录》称：“《东光》旧但有弦无音，宋识造其声歌。”更指出《《相和》十三曲中《东光》一曲，乃是魏明帝曹睿的乐官宋识仿制补遗的。这些都说明《相和》十三曲，或十五曲，或十七曲，所谓“并古辞也”，指的即是汉代的古辞旧曲。这些以楚声为主的《相和曲》，既跟以秦声为主的《相和调》有别，也不包括汉魏以后对于相和曲的创制，更不能因《相和》仅十三曲来代替或否定其他《相和调》也同属于《相和歌》。

梁启超仅仅依据《宋书·乐志》的列举，谓至魏明帝时所传止此，便认定《相和曲》既然只有十三曲调流传，那么其他被称为《相和歌》的曲调便是《清商曲》。这是片面的误解。实际上《相和》仅十三曲，或十五、十七曲，“并无三十曲之说”，固然是郑樵的错误，但郭茂倩在《乐府诗集》里，对于《相和曲》的题解以及诗歌编次中，已把郑樵的三十曲之说纠正过来，更未误从。梁启超也是根据郭氏的征引与考订，才知道《相和》三十曲是误说，本来毋须赘述，但梁的用意却要由此论定：“凡樵据

王僧虔《伎录》所录之五十一曲，皆《清商》也。”意思是《相和》三十曲之说尚是谬误，何况把《三调》五十一曲谓为《相和歌》，岂非更错了吗？殊不知《相和曲》与《相和调》并不是一回事，而是各有范围的两类不同的曲调。《相和曲》是指魏明帝曹睿在位时曲辞尚存，后来如沈约所列举的《气出唱》等十三曲。《相和调》主要是指平、清、瑟三调，又称《相和三调》，但还包括《楚调》、《侧调》，总谓之《相和调》。这如同《旧唐书·音乐志》所说：“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》。”可见《相和曲》和《相和调》各有范围，有其楚声和秦声之分的两类曲调。因为汉朝起于西楚，建都关中，所以楚声、秦声自是当时乐府新声的两个重要部分。

虽然它们都属于“丝竹相和”的《相和歌》，但《相和曲》如前所述，当以楚声为主，而在《相和调》中，虽说《楚调》、《侧调》当是楚声，然从《楚调曲》也用秦筝伴奏来看，自亦受过秦声的影响，那其间曲调最多又源远流长的《三调》，则多是秦声。所谓“周房中曲之遗声”，重在指出它是京都秦地的产物。故《清调曲》有《长安有狭斜行》，《瑟调曲》有《陇西行》、《孤儿行》等篇，更直接表明它们是秦地的民歌。且平、清、瑟三调歌曲都用筝伴奏，如应劭《风俗通》所说：“筝，秦声也。”又曹丕《善哉行》说：“秦筝奏西音。”曹植《箜篌引》说：“秦筝何慷慨。”可知平、清、瑟三调都是流行于西北地带富有悲凉慷慨情调的一类歌曲。它是周秦以来日益俗化着的“华夏正声”，是汉魏之际大为繁荣的清商乐的渊源。所以汉代的《相和》、《三调》、《楚调》和《侧调》，它们各自的涵义本来是很清楚的。特别是其间的两大部分，即以楚声为主的《相

和》，跟以秦声为主的《三调》，两者在地域、源流及风调上，都有其明显的差异。从曹操现存的乐府诗歌中也可以看出，当他描叙北方人民的痛苦生活及其思想感情时，总是施用以秦声为主的《三调》旧曲，每当他抒写哀挽、理想和游仙遐想的内容时，又总是施用楚巫文化较浓的《相和》楚声。从曹操这种精于声乐的创作实践中，也使人领悟到《相和》和《三调》的各有风味。

至于把《相和歌》（即“相和诸曲”）误为《清商曲》，那是北朝后魏时期的事情。自晋宋以来，随着刘裕北定关中，所谓中原旧音流入江左，在南方又流行着《吴声》、《西曲》等民间情歌，连梁武帝萧衍父子也写吴声西曲歌词，当时南朝清商署的乐工都用南方的吴音来演唱这些旧曲新声。这到了后魏孝文、宣武时期，出征淮汉地带，由于北人不辨南音，对于那些都用吴音演唱的歌曲，分不出哪是旧调，哪是新声，故将所获南音统称为《清商乐》，或称为《清商正声》，或叫做《相和五调》。如同《乐府诗集》卷二十六所说：“承嘉之乱，五都沦复，中朝旧音，散落江左。后魏孝文、宣武，用师淮汉，收其所获南音，谓之《清商乐》，相和诸曲，亦皆在焉，所谓《清商正声》、《相和五调》伎也。”这就把由演唱方式借为曲调名称的《相和》，跟由音律术语借为乐部名称的《清商》等同起来，把汉魏时代相和诸曲跟晋宋以来吴声西曲，两者混为一谈了。如果就这种意义上讲，说《三调》是《相和歌》，或说它是范围更广的《清商曲》，本来都是可以的，但要说符合汉魏乐府分类的实际，还是把《三调》归属于《相和歌》为恰切。为此宋人郑樵和郭茂倩，他们都以六朝人的著述为依据，参考隋唐《乐志》及有关记载，把《相和歌》从汉代的《鼓吹曲》里独立出来，便很为切合汉魏之际音乐发展的实际。这样在汉代郊庙、燕射、鼓吹、横吹等四分法的基础上别立门类，更实际地显现了清商乐在曹魏时期的蓬勃发展，《相和歌》得到了特别的重视，无论从乐史或诗史的角度

看，都是极为切实的。

因此余冠英先生在《乐府诗选·前言》中曾说：“清商本是清乐的总名，可以包括相和歌和舞曲。《乐府诗集》将相和歌与舞曲另别门类，所余吴声西曲等，因为本是清商的一部分，就姑从其类，名为清商。”这不仅赞同郭茂倩关于乐府诗歌分类的见解，还阐明了“清商”和“相和”的不同涵义，以及清商“乐”部可以包括相和“曲”调的那么一种关系。可是梁启超却忽视了清商乐和相和歌的不同涵义，不承认《三调》和《相和》一样，都属于“丝竹相和”的《相和歌》，主观臆断王僧虔所列举的《三调》五十一曲为《清商曲》，那显然是错误的。关键在于他忽视了关于《相和歌》的界说，没有重视汉代乐府新声的两个重要部分，即《相和》与《三调》两类曲调都是用管弦乐器伴奏的。同时他受后魏以来那种把“乐”和“曲”的观念混淆了的影响，看来也是有关系的。

二

除此以外，梁启超认为《三调》属于《清商曲》，还有他的第二个理由。这如他所说：“《宋志》录完《相和》十三曲之后，另一行云‘清商《三调》歌诗，荀勗撰旧词施用者’，此下即分列平调六曲，清调六曲，瑟调八曲，则此《三调》皆属于《清商》甚明。”实际上，这种看法更是误解。因为《宋书·乐志》所说的《三调》二十曲，仅是晋初荀勗仿制旧词时所施用过的汉代旧曲，不是汉世谓之《三调》的全录，也不包括魏晋以来的创制增广，跟王僧虔在《伎录》中所录《三调》五十一曲并不龃龉。再则沈约所谓“清商《三调》歌诗”的提法，与他同时在《宋书·乐志》中的“魏世《三调》歌词”的说法，两者的表意句式是一样的。这里将“清商”与“三调歌诗”连言，如同把“魏世”与

“三调歌词”连言一样，其中心词都是“三调歌诗（词）”，而“清商”、“魏世”都是修饰语，所组成的偏正词组的意思，就是“清商专署掌管的‘三调歌诗’”，或是“曹魏时代创作的‘三调歌词’”。故不能据此以为有“清商三调”或“魏世三调”等专有名称，不能由此认为汉代没有《三调》，更不能由此证实《三调》不属于《相和歌》，而属于《清商曲》。

所以梁启超指责“郑樵有大错误者一点，在把‘清商’与‘相和’混为一谈”，实际是郑樵和郭茂倩，对于清商乐种和相和曲类的本来涵义，以及历经汉魏六朝时期的衍变，都辨析得相当清楚。而把“清商”和“相和”都当作曲调的意义上来等量齐观，又把“清商三调歌诗”这个偏正词组当作“清商三调”的专有名词来看的，倒正是梁启超先生自己。基于这样的误解，他在《中国之美文及其历史》中还说：“郑樵读《宋志》时，似将‘清商三调荀勗撰’一行滑眼漏掉，漫然把《宋书》卷二十一所录诸歌，全都归入相和。”郑、郭二氏把《宋书·乐志》所录《相和》、《三调》等曲，都归入《相和歌》本属正确，已如前述。即谓郑樵读《宋志》时，将某一行“滑眼漏掉”，以至漫然不分，“全都归入相和”云云，仅对这种猜测式的嘲笑，就使人们难以置信。无论从郑樵的《通志·乐略》，或是从郭茂倩的《乐府诗集》看，他们对于乐府曲辞及其类别，其搜辑之博，辨析之当，考订之实，都达到了精审的水平。不可思议，他们在参考前人的重要著述中，会有滑眼漏掉和漫不经心的疏忽。倒是梁先生把《宋书》的“《清商三调》，荀勗撰旧词施用者”，故意简化为“清商《三调》歌诗，荀勗撰”，使原文的意思完全变了样。原来《宋书》的语意是，“在清商署演奏的《三调》歌诗中，荀勗仿制古辞时所施用过的汉代旧曲”，这句话在梁氏的简化中，竟被说成“《清商三调》是荀勗制作的”了，跟原文的语意大相径庭。这不是在削足适履地为自己制造论据又是什么呢？

自从建安年间以来，在整个魏晋时期，人们从来没有把“清商”当作某一类曲调的名称，而是用它来概括那个悲凉慷慨的新兴乐种，即汉魏之际日益繁荣的清商乐。如同《乐府诗集》卷四十四所说：“清商乐，一曰清乐。清乐者，九代之遗声，其始即《相和三调》是也，并汉魏以来旧曲。”清商乐虽历经周、秦、汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈九个朝代，但这种日益俗化的乐种到了曹魏时代就更为繁荣，把《相和歌》从鼓吹曲中独立出来，并设立清商署专司其事，将桓谭、马融、蔡邕等人一直发展下来丝竹管弦之乐向前推进，形成了一种与中正和平的雅乐截然不同，富有悲凉慷慨的时代特色的清商乐。这在曹氏父子的诗歌中也常常提到，他们特别欣赏这种悲凉慷慨的新兴乐种。如曹操在《秋胡行》中写道：“作为‘清角’韵，意中迷烦。”在征途歇息之际，他还是那样赞叹悲凄的“清角”乐调。据高诱《淮南子·俶真训》注：“清角，商声也。”故“清角”即“清商”，指的是一种极为悲伤哀怨的乐调。再如曹丕在《燕歌行》中表达哀怨时写道：“援琴鸣弦发‘清商’，短歌微吟不能长。”曹植在《七启》中说：“动朱唇，发‘清商’。”在《元会》中说：“悲歌厉响，咀嚼‘清商’。”可知曹魏时代所说的“清商”，都没有专指《三调》数十曲，而是泛指一种悲凉慷慨的丝竹之乐，当时还借作俗乐的官名和官署，如清商令、清商丞或清商署等。故汉魏之际人们对“清商”的概念，即如薛综注张衡《西京赋》的“嚼清商而却转”所说：“清商，郑音。”所谓“郑音”，便是哀怨动听的俗乐。这一直到了东晋末年，陶渊明在《咏荆轲》中写道：“商音更流涕，羽奏壮士惊。”因商、征、羽三声同属清音，且以商声首位，故名清商。所以陶说商声悲凉，使人流泪，羽声慷慨，壮怀激情。由此可知，从东汉到东晋，人们都认为“清商”是指一种悲凉慷慨的俗乐。

再从南北朝时期人们的著述中来看，即就前述沈约在《宋书

·乐志》中所说的“清商《三调》歌诗”，此处的“清商”便侧重在官署之义。另如跟沈约同时而稍后，大约比沈小二十来岁的刘勰，他在《文心雕龙·乐府》中说：“至于魏之三祖……观其《北上》众引，《秋风》列篇，或述酣宴，或伤羁戍，志不出于淫荡，辞不离于哀思，虽《三调》之正声，实《韶》、《夏》之郑曲也。”刘勰也仅称《三调》，并没有“清商三调”的说法。同时指出曹操的《苦寒行》和曹丕的《燕歌行》，这些描写北方生活的乐府诗歌，都在施用以秦声为主的《三调》歌曲，且名为华夏正声，实则是俗化了的郑卫俗曲，其辨析也是很为精审的。但他们都没有“清商三调”那么个特有的概念。再说萧子显在《南齐书·萧惠基传》中说：“惠基解音律，尤好魏三祖曲及《相和歌》，每奏辄赏不能已。”有人据此以为“魏三祖曲”即指“清商三调”，且与《相和歌》并非一事，因为文中加上一个“及”字，分明指它们为两类事物。实际上对《萧惠基传》里的这句话，并不能得出如上的理解。因为曹魏三祖所创作的乐府诗歌，并不完全是《三调》曲辞，更不能等同于所谓“清商三调”，把它们和《相和歌》分开来说，文中还加上个“及”字，那只是说萧氏最爱好的是曹魏三祖所有的乐府诗歌，以及两汉以来历代所有的相和歌诗。前者就乐府诗歌中某一代优秀作者而言，后者则是从它的某一种体类来说的。所以绝不能用这一条材料，作为《三调》不属于《相和歌》的佐证。它只能当作一个例证在说明，在汉魏晋宋的乐府诗歌中，最受人喜爱的是建安诗人的乐府诗歌，以及历代的相和曲辞。

由于南朝文人大都欣赏建安乐府诗歌，既不满于西晋初年傅玄、张华等人创定的雅歌雅乐，又不屑于东晋以来更趋俗化的吴声西曲，因而他们要求当时的清商乐，最好能做到雅俗共赏，“志不出于淫荡，辞不离于哀思”，以致对建安乐府及历代的《相和歌》就愈益向往。这种情况如同《南齐书·王僧虔传》载称，

由宋入齐的王僧虔曾于宋顺帝升明二年上表，其间论及音乐问题时就说：“今之‘清商’，实由铜爵，三祖风流，遗音盈耳！”他们对于曹魏一代崇尚悲凉慷慨的清商乐，艳羡之情，溢于言表。这里把“清商”当作铜雀新声的标志，其涵义与上述曹氏父子在诗中所理解的一样，指的即是一种悲凉慷慨的俗乐。它既有别于中正和平的雅乐，又不同于当时在江南流行的男女民歌。从以上论述又可以知道，南朝人们对于“清商”这个概念的认识和运用，也多是指它标志着悲凉慷慨的新兴乐风，或者是指代俗乐官署；《三调》多是用来叙写北方生活的秦声歌曲，是名为正声而实为郑曲的俗乐；南朝文人特别赞赏建安乐府和历代的《相和歌》，简直是艳羡不已。但他们并没有说“清商”仅是一类曲调，更没有“清商三调”那么个专有名称，也没有谁说过《三调》属于清商曲。所以梁启超否认《三调》属于《相和歌》，而硬说它属于《清商曲》，并且把“清商”仅仅当作一类曲调意义来理解，这在汉魏六朝人的诗歌和文辞中，是找不出任何有力的根据的。

即使是到了唐初，魏征等人撰《隋书》时，开始有了“清商三调”的说法，但仍然不能作为《三调》不属于《相和歌》的有力证据。因为《隋书·音乐志》说：“清商乐”一名清乐，其始即《清商三调》是也”，“于太常置清商署以管之，谓之清乐，开皇初始置七部乐，清商伎其一也”。可见这里所说的清商乐、清乐、清商和清商伎，都是指隋代前期七部乐中之一部，并没有指具体曲调的意思。所谓《清商·三调》，“清商”指清商伎乐，“三调”指相和曲调，前者总括后者，并不能由此证明它不属于《相和歌》，而属于清商曲类。这里所谓“清商三调”的实质意义，仅在表明平、清、瑟三调，在清商乐中源远流长，有其渊源伊始的地位而已。正是由于这种“清商三调”的意义有些含糊，郭茂倩才在《乐府诗集》卷四十四说：“清乐者九代之遗声，其始

即《相和三调》是也。”前者说乐部，后者说曲类。这比《隋书·音乐志》的说法，表述得更为确切。故总的来看梁启超所说的第二个理由：他所谓《宋志》录完《相和》十三曲之后，另起一行来说《三调》，这只表明两者不是同一类曲调，并不意味着它们不同属于丝竹相和的《相和歌》；沈约说“清商《三调》歌诗”，意思是“在清商署演奏的《三调》歌诗中”，并没有“清商三调”那么个专有名称；魏晋南北朝时期的人们对于“清商”的理解，都把它当作一种悲凉慷慨的俗乐，除了北朝后魏一些人之外，都没有把它当作某类曲调来看，更没有专指《三调》数十曲；《隋书·音乐志》有过“清商三调”的说法，但“清商”的涵义仍然是指清商乐部，并不仅指某一类曲调，同时对这种有些含糊的词语，郭茂倩已予纠正，等等。这些都说明梁所说的第二个基本理由，也同样是不能成立的。

三

由于“丝竹相和”是《相和歌》属类的一个基本界说，因此对其曲类乐器伴奏的考察就至为重要。有人根据《隋书·音乐志》讲到清乐所用的乐器时说：“其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部，工二十五人。”就认为这里讲的有金属乐器钟，有石制乐器磬，有土制乐器埙，不完全是丝竹管弦之乐。再联系《宋书·乐志》所说：“又有因弦管金石造歌以被之，魏世《三调》歌词之类是也。”就认为曹魏时代演奏《三调》歌曲时，也兼用金石乐器。由此认定，《三调》既然兼用金石等打击乐器，不完全用丝竹吹弹的管弦乐器伴奏，可见平、清、瑟三调不属于《相和歌》。