

《東華漢學》第 39 期；71-120 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2024 年 6 月

論蕭梁三朝樂的變改及其事人取向^{*}

曹官任^{**}

【摘要】

三朝樂，是蕭梁宮廷用來稱謂當時元會儀一系列樂歌、舞伎表演的總名。本文欲反思既存觀點，借由梳理梁代相對西晉、劉宋元會用樂的變改處，一探其三朝樂取向天人之際的真正偏尚。在梁武帝視元會為「君臣之所獻」的場合定位下，於朝儀增設之〈相和五引〉曾由王月曲次調動為五音順序，此一則與蕭梁宮懸月律本非建立時序之道，實乃依附儀式步驟的象徵義有所連繫；二則和國樂〈雅〉曲布置，特別是〈胤雅〉、〈寅雅〉突顯皇太子、王公身分，表現君臣兩端外，百僚亦各具位級的初衷相符，俱為人序尊卑的加深。於饗儀則罷除頌美祖先積基的登歌及搬演符讖故事的鳳凰銜書伎，均屬天命神意之淡化。蕭梁三朝之樂，實際就跟梁武帝云「事人禮縟，事神禮簡」，想推動元會儀主於事人，而

* 承蒙兩位匿名審查專家提供寶貴而詳實的修正建議，特此致意。

** 國立臺灣師範大學國文學系博士生

劃別郊廟禮歸從事神的目標一致，並非意在擬法時序天道，藉以彰顯君權天授之舊說見解。

關鍵詞：三朝樂、元會儀、梁武帝、天人之際、相和五引

一、前言

「歲之朝，月之朝，日之朝，故曰三朝」。¹其實朝之義主謂日出地時，即旦也²，引申為早。而歲朝就是歲旦³，指正月初一，編於月份、日期中也屬最早，故稱三朝；又作為一年首始之日，是亦稱三始或三元。⁴元者，始也。

歲旦便代表去歲終結而時序重頭，萬象更新；中國於漢以降漸具明文，歷朝宮廷均設有元會以慶賀之。日本學者渡邊信一郎嘗撰〈元會的建構——中國古代帝國的朝政與禮儀〉一文，剖析兩漢、西晉六朝，迄至隋唐共三期的元會儀式結構，發掘其間以貴君為前提的君臣關係。南朝元會因襲西晉《咸寧注》為禮文藍本，又可追溯《後漢書·禮儀志中》所載元會已見先朝儀、次饗儀的兩大區塊。所謂朝儀，以源自春秋「策名委質」的委贄禮為中心⁵，百僚按照班秩等差，依序進獻對應位級的既定禮物（即蕭梁號曰「五等贄」者⁶），隱含官員在重新確認自我身分上，

¹ 引句為顏師古注「歲之朝曰三朝」句。見漢·班固撰，唐·顏師古注，《漢書》（北京：中華書局，1962），頁 3360。

² 漢·許慎撰，清·段玉裁注，《說文解字注》（上海：上海古籍出版社，1981 據經韻樓藏版縮印），七篇上，〈軹部·軹〉，頁 308。

³ 《後漢書》：「歲朝會諸生。」李賢注：「歲朝，歲旦。」見劉宋·范曄撰，唐·李賢等注，《後漢書》（北京：中華書局，1965），頁 1311-1312。

⁴ 《漢書》：「今日蝕於三始。」顏師古引如淳曰：「正月一日為歲之朝，月之朝，日之朝。始猶朝也。」《荆楚歲時記》：「正月一日，是三元之日也。」各見漢·班固撰，唐·顏師古注，《漢書》，頁 3091；梁·宗懷撰，隋·杜公瞻注，姜彥雉輯校，《荆楚歲時記》（北京：中華書局，2018），頁 1。

⁵ 承蒙匿名審查專家點出，委贄禮可指臣子委名、致身於君，亦可指臣子按身分以時進貢，如朝覲之禮，見楊寬，〈「贄見禮」新探〉，載氏著，《古史新探》（上海：上海人民出版社，2016），頁 343-375。本文所謂的「委贄」意指後者，當釐清其禮儀定位。

⁶ 梁武帝曾下詔：「元日受五等贄，珪璧並量付所司。」見唐·魏徵等撰，《隋書》（北京：中華書局，1973），卷九，〈禮儀志四〉，頁 182。

向皇帝宣示今一年的臣服；至如饗儀，則在百僚再次奉觴上壽後，皇帝返酬以宴饗與歌舞，象徵君臣之間的和樂相得。渡邊氏認為在隋唐轉化內涵前，「通過委贄和宴饗、歌舞的互酬，以實現君臣關係的更新和調和，這正是元會儀的意義所在」。⁷此說誠替後學認識元會儀奠定了紮實基礎。

不過，是文尚未涉及與禮相須並行的樂。梁武帝（蕭衍，464-549，即位502-549）受終踐祚，始於天監四年（505）改樂，完成許多對比前代的變革，元會設樂也不例外。蕭梁三朝之樂，即是配合當時元會儀之一系列樂歌、舞伎表演的總稱——《古今樂錄》常逕喚為「三朝樂」——此三朝，便由元日以借代其時所舉辦的元會。

本文欲一探梁武帝三朝改樂的意向。目前研究蕭梁禮樂的篇章雖已漸多，但主要仍圍繞在總體禮樂的概覽介紹，欠缺三朝樂的聚焦探索，尤乏比較前代元會用樂，來深究梁武帝於三朝樂的變改用意者⁸；又縱使偶見考鏡樂曲源流的論題，也只是直接揀選或間接關涉蕭梁三朝樂中的個別樂目所進行的單獨考察，亦幾無放諸梁代元會，而申述其整體設樂之增損趨勢者。⁹筆者管蠡所及，以元會儀為視角討論梁武帝改樂意向的

⁷ 且這份君臣互酬關係，透過郡縣使節團上計和外國使節團朝貢赴京並同預元會筵席，更從中央擴及地方與蕃夷。詳見日本·渡邊信一郎撰，周長山譯，〈元會的建構——中國古代帝國的朝政與禮儀〉，載日本·溝口雄三、日本·小島毅主編，孫歌等譯，《中國的思維世界》（南京：江蘇人民出版社，2006），頁363-409。引句見頁405。

⁸ 此如王福利，《郊廟燕射歌辭研究》（北京：北京大學出版社，2009），頁254-261；劉懷榮、宋亞莉，《魏晉南北朝樂府制度與歌詩研究》（北京：商務印書館，2010），頁141-155等。這類論文介紹蕭梁三朝樂，大抵僅屬禮樂或樂府制度之大背景下的順帶提及，由舉例論文皆未予蕭梁三朝樂置立專章或專節，即可窺知一葉。而李芸倩〈兩漢南北朝元會儀用樂研究〉篇幅二頁，扣除頁面還摻雜其他文章，實質一頁，論述蕭梁三朝樂也僅有一個段落，是以亦歸入此類概說之屬。見氏著，〈兩漢南北朝元會儀用樂研究〉，《大東方》第12期（2018.12），頁134-135。

⁹ 此如吳相洲、王顏玲，〈從《周禮》到《樂府詩集》——簡論登歌自西周至唐宋的發展與演變〉，《河南師範大學學報》第四十六卷第1期（2019.1），頁102-109；劉奕璇、曾智安，〈魏晉南朝元會雅舞考〉，《北京舞蹈學院學報》第1期（2022.1），頁25-31等。這類論文大致著眼在個別樂曲的表

專題論文，僅有曾智安〈從「相和六引」到「相和五引」——梁代對元會儀的改革與「相和引」之變〉一篇¹⁰，然宗旨唯在推闡梁武帝擬則時序天道，藉以彰顯君權天授的加身。謹援引該文之語如下：

元會儀是君臣在天地時序更新之際重新確認相互關係的禮儀，梁武帝顯然是借助音樂十二律與天地十二月的同構，顯示君主的權力來自於上天的賦予。……其目的是以五音對應四時，以十二律對應十二月，并以十二〈雅〉一起，共同表現元會儀對天道的擬則。¹¹

曾智安之說，一方面標舉元會中朝儀開場的〈相和五引〉為論，發揮五音之名可符應四時的內涵，再擴大為元會儀的整體意義；另一方面，則強調梁代宮懸取資古來應氣合曆的月律思維，所謂「各依辰位，而應其律」者，連及國曲十二〈雅〉的「止乎十二，則天數也」。¹²曾氏的基礎是將依循音律與數量上契合四季月份的「時序」視作「天道」，並大

演內容及其程式變化，一如田宇昕〈《隋書·音樂志》所錄梁三朝會諸伎樂雜考〉雖廣泛探討蕭梁三朝樂中的所有伎樂，但仍是條列樂目下的分別考察，而蕭梁三朝的整體樂目透過增損前代所欲表彰的一代意義，終非其所重。見氏著，〈《隋書·音樂志》所錄梁三朝會諸伎樂雜考〉，《舞蹈》第1期（2021.1），頁86-93。

¹⁰ 另有王志清《齊梁樂府詩研究》特置第4章第3節「梁代『三朝樂』的音樂性質和音樂創新」論述梁武帝三朝樂意在「援俗入雅」，但王氏錯解「三朝」之義，以為如周代的內朝、外朝、燕朝；李建棟〈論魏晉南北朝四廂樂的樂辭關係〉則關注歌辭形式，然文中謂蕭梁三朝「將原來屬於雅樂音樂體系的上壽歌、行禮歌、食舉歌全部廢止，而將〈相和五引〉植入」，所言廢止諸歌已非實情，而獨舉〈相和五引〉亦僅聚焦其七言三句式，闡發梁武帝引入俗句的「革故創新」。以上兩文雖都提到梁武帝改樂三朝的創新意義，卻很難說是具有元會儀研究視角的解答。見王志清，《齊梁樂府詩研究》（北京：社會科學文獻出版社，2013），頁107-122；李建棟，〈論魏晉南北朝四廂樂的樂辭關係〉，《太原師範學院學報》第二十卷第4期（2021.12），頁6-11。

¹¹ 曾智安，〈從「相和六引」到「相和五引」——梁代對元會儀的改革與「相和引」之變〉，《樂府學》第6輯（2010），頁70-71。

¹² 兩引句皆見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，各頁291、292。

抵預設天人感應觀的時代背景，秉持意志天會衡準自然秩序來檢驗君人政治和符讖朝代興亡的天命說，方能成就「天授」之義。

惜不管曾智安的結論正確與否，光其兩方取徑都早已忽略最根本的問題，即——既論三朝，當先掌握其禮儀範圍的用樂狀況。元會之於宮廷儀式乃一獨立場合，對內兼容朝、饗二儀，呈現統籌性；對外相對郊廟祭祀，具備差異性。其改樂傾向，理當配合一致範圍之增與損來共同尋求。然〈相和五引〉單為元會中樂曲之一，其賦義非但應能在朝儀本身驗證，亦該於饗儀後續有所呼應，否則只是獨木孤立，難支於內。而蕭梁月律、〈雅〉數，終可謂兼攝郊廟場合的整個國家樂隊編制和雅樂組成，實非斷限元會一域，茲勢必也須返歸三朝設樂的實踐，不然所謂元會純屬混融郊廟泛說的空理，難與外隔。

特別是梁武帝嘗聲稱「事人禮縟，事神禮簡」¹³，針對儀式場合有其分判解讀，看似相當不願神、人混雜而同禮共事。那麼素隸嘉禮¹⁴而非吉禮的元正大會，梁武帝在此君臣慶饗間真的存有擬則天道時序，加強天授君權之意圖嗎？本文論題的「事人」便欲點明其實際取向。倘概談雅樂整體而忽視元會作為個別儀式場合，獨抱〈相和五引〉而不曾爬梳三朝的多方用樂細節，就容易流於武斷。是以還應有我們重新探討的餘地。

¹³ 梁武帝因視「郊禋宗廟」為「事神禮簡」之端，故郊廟「即設懸，則非宮非軒，非判非特，宜以至敬所應施用耳」，所以固然不像元會備有完整十二辰位的宮懸。但一來，其謂「所應施用」者，實為依照奏樂需求來取擷部分宮懸的靈活運用，是音聲本身，延及月律取義的方式，與元正大會並無差違；二來，恰恰從元會布置宮懸之相異郊廟，即得察覺元會乃被歸類為相對郊廟的「事人禮縟」一側。詳見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 290-291。

¹⁴ 晉·傅玄，〈元會賦〉：「定元正之嘉會。」劉宋·王韶之，〈宋四箱樂歌五篇·食舉歌十章〉其二：「元首納嘉禮，萬邦同歡願。」各見梁·沈約，《宋書》（北京：中華書局，1974），卷十四，〈禮志一〉，頁 343；卷二十，〈樂志二〉，頁 595。

二、蕭梁三朝之樂相對西晉、劉宋的增與損

一代改樂取向最呈露在變革前朝之處，但非經比對就無以知發展增損，故我們仍須透過彙整講起。如今於歷來元會的音樂布置，實自西晉《咸寧注》後，方得見較完整的輪廓。而在其以前，《宋書》曾載漢太樂食舉樂十三曲，末云「魏氏及晉荀勗、傅玄並為哥辭」，是魏、晉食舉樂沿承於漢；又記「魏雅樂四曲」，言道「正旦大會，太尉奉璧，羣后行禮，東箱雅樂郎作者是也。今謂之行禮曲，姑洗箱所奏」，則晉大會行禮歌乃出魏之源。然樂曲無論漢、魏，南朝時已僅知其名，歌辭並不傳。¹⁵

現依照《咸寧注》流程所及晉元會之樂¹⁶，覆勘其時荀勗（?-289）等人撰辭¹⁷之存，再統合《宋書》主要王韶之（380-435）〈宋四箱樂歌五篇〉、〈宋前舞後舞歌二篇〉之錄¹⁸，以及《南齊書》稱「齊微改革，多仍舊辭」¹⁹所收，和《隋書》列明梁三朝總「四十九」序次的樂目單²⁰，製成表格如下：

¹⁵ 此段引文俱見梁·沈約，《宋書》，卷十九，〈樂志一〉，頁 538-539。

¹⁶ 同前註，卷十四，〈禮志四〉，頁 343-344。

¹⁷ 《宋書》：「晉武泰始五年，尚書奏使太僕傅玄、中書監荀勗、黃門侍郎張華各造正旦行禮及王公上壽酒食舉樂哥詩。詔又使中書郎公綏亦作。」同前註，卷十九，〈樂志一〉，頁 539。是知西晉共有四人撰歌，然所造詩言、篇（章）數各異，而《宋書》全部採錄，不知晉時所用誰辭也。好在荀勗等三人所撰均不脫大會行禮、上壽酒、食舉、正德大豫舞四種，僅成公綏名下只有前兩種。

¹⁸ 同前註，卷二十，〈樂志二〉，頁 593-597。

¹⁹ 梁·蕭子顯，《南齊書》（北京：中華書局，1974），卷十一，〈樂志〉，頁 185。

²⁰ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 302-303。

表1-2-1 西晉至蕭梁元會用樂對照表

序號	舊設用途	梁增改用途	西晉	劉宋(蕭齊)	蕭梁
01		序曲			相和五引
02	群臣出入		(無明確記載)	肆夏樂歌 四章	俊雅
03	皇帝出入 (含變服)		鍾鼓作		皇雅
04		皇太子出入			胤雅
05	大會行禮	王公升降	大會行禮歌	大會行禮歌 二章	寅雅
06	上壽酒		上壽酒歌	王公上壽歌 一章	介雅
07	登歌		有	殿前登歌 三章	(罷除)
08	食舉		食舉東西廂歌	食舉歌十章	需雅
09		撤食			雍雅
10	儻樂 (文武舞)		正德、大豫舞	前、後舞 齊增階步樂	大壯、大觀舞 (罷階步樂)
11		雅歌			雅歌五曲
12	伎樂 (雜舞 雜技)		未知全貌	未知全貌 宋添鳳凰 銜書伎	見有完整列單 (罷鳳凰銜書 伎)

表1-2-1顯示，儘管舞稱歌辭，代相改易，斯則不襲之意；然西晉元會的用樂梗概，仍頗相承於南朝。唯宋、齊多務前典憲章，蕭梁更尚禮義取捨，故後者變動較前者為鮮明。另「儻樂」、「伎樂」（序號10、12）者，可見《咸寧注》太樂令及鼓吹令於食舉步驟完的先後奏請。而除蘊義韶、武內涵的文舞與武舞——包括宋、齊兩《書》，凡二舞歌辭——俱附載四廂樂歌的曲辭旁外，其餘鞞、鐸等雜舞和魚龍之雜技，縱具詩辭傳世者，都會區隔收錄，蓋此即為「儻樂」、「伎樂」分野之大較。²¹觀

²¹ 《宋書》將晉四箱樂歌、正德大豫舞歌，以及宋四箱樂歌、前舞後舞歌載錄〈樂志二〉，而把其餘鞞舞歌等則收入〈樂志四〉。《南齊書·樂志三》則在「元會大饗四廂樂歌辭」下羅列肆夏樂歌至前後舞歌，末添「右朝會歌辭」來區別後方的「舞曲」和「角抵、像形、雜伎」。而《隋書·音樂

西晉太樂令與鼓吹令職司所掌，分壤雅俗²²，知曉此牽涉到元會無論南北均舉辦於「太極殿」，而俗樂出入殿庭場所之諱禁²³；甚或「韶衛不並奏，雅鄭不兼御」²⁴，俗樂與雅樂同臺演奏之避忌。因此梁前歷朝碰到元會俗樂問題往往曖昧細節，規避官方明文，今或得藉零星史料拼湊，然全貌到底難以意言。

是以權暫摒卻未知，核對元會用樂。南朝宋、齊較西晉只見增添，計有三處：一則禮儀始畢及皇帝變服的君臣出入樂（序號02、03）。此樂於西晉似乎不列奏四廂，《咸寧注》別稱以「鍾鼓作」²⁵，荀勗等亦無辭，恐止有聲而已。逮至劉宋，君臣出入樂共用王韶之〈宋四箱樂歌五篇〉中的〈肆夏樂歌四章〉，蕭齊沿用之。二則階步樂（序號10）。《隋書》「近代舞出入皆作樂，謂之階步」²⁶，西晉去遠，便非《隋書》「近代」所指。蓋階步樂肇端在蕭齊，《南齊書》謂「前後舞二章新改」，實即將劉宋改自晉正德、大豫舞的前、後舞，再各加上階步新辭

志上》也是將蕭梁十二〈雅〉跟大壯大觀舞合併介紹。

²² 《宋書》曾載東晉初「于時以無雅樂器及伶人，省太樂并鼓吹令……成帝咸和中，乃復置太樂官」，此文最能看出「太樂令」主管雅樂，然南渡後工器離散，無可用事，故併入職掌俗樂的「鼓吹令」。見梁·沈約，《宋書》，卷十九，〈樂志一〉，頁540。亦可參考王運熙，〈漢魏兩晉南北朝樂府官署沿革考略〉，《樂府詩述論》（上海：上海古籍出版社，2012，《王運熙文集》，冊1），頁167-172。

²³ 據筆者檢索，六朝中晉成帝、宋順帝、齊武帝、陳宣帝以及隋代高祖時，都曾有臣子議除鄭聲雜技。其中王僧虔上宋順帝論罷「鞞、拂、雜舞合之鍾石，施於殿庭」事，崔祖思向齊武帝啟道「今欲撥邪歸道，莫若罷雜伎，王庭唯置鍾簾、羽戚、登歌而已」，皆提到殿庭不宜舞唱俗樂的場所問題。各見梁·沈約，《宋書》，卷十九，〈樂志一〉，頁552-553；梁·蕭子顯，《南齊書》，卷二十八，〈崔祖思傳〉，頁519。

²⁴ 唐·房玄齡等撰：《晉書》（北京：中華書局，1974），卷五十一，〈皇甫謐傳〉，頁1415。

²⁵ 《咸寧注》於上壽酒後，另有「四廂樂作」之文，與此處所謂「鍾鼓作」成對。見梁·沈約，《宋書》，卷十四，〈禮志四〉，頁343-344。四廂者，廂亦作箱，指四面按照北、東、南、西設立的天子宮懸，宋、齊各採黃鐘、太簇、蕤賓、姑洗四律當之；至蕭梁宮懸便改依十二辰位並配以月律布置。見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁291-292。

²⁶ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十五，〈音樂志下〉，頁358。

罷了。²⁷三則鳳凰銜書伎（序號12）。《南齊書》「角抵、像形、雜伎，歷代相承有也。其增損源起，事不可詳」之聲明，誠為俗樂現實景況。獨此條下特別記錄「元會日」有「鳳皇銜書伎」一節，兼載宋世和齊初江淹（444-505）所改之辭，顯見重視。²⁸

洎乎蕭梁，便增損互見。損者有三：前述宋、齊各加設的鳳凰銜書伎與舞階步樂，《隋書》載梁武帝再行廢止外，就是《咸寧注》於百官上壽酒後，太樂令跪請所奏的登歌（序號07），亦錄梁武帝罷去之言。增者又五，可參看表1-2-1「梁增改用途」一欄。其中大會行禮歌（序號05）舊設於「太尉奉璧，羣后行禮」；羣后者，公卿之徒也，即當朝儀委贄禮。雖晉時或議「趨步拜起，莫非行禮，豈容別設一樂謂之行禮邪」²⁹，以為名實未衡，行禮非僅委贄一事，然終至梁而不異。只梁代定位微調，觀《隋書》載蕭梁三朝總四十九序次的樂目單云「第五，皇帝進王公發足；第六，王公降殿，同奏〈寅雅〉」³⁰，〈寅雅〉明顯配樂於王公升降殿的委贄行儀；且曲名典出「貳公弘化，寅亮天地」³¹，貳公者，副貳三公也，可知乃從「行禮」五等之儀，轉聚焦在「王公」身分之重。

至於〈俊雅〉、〈皇雅〉（序號02、03），則為派生自王韶之〈肆夏樂歌四章〉的分立用途，但整體作為群臣、皇帝出入樂之定位上，誠無太大乖違。其他若此，沿襲更明。接下來便將蕭梁元會用樂的增損處，按其四十九序目，繪製圖示：

²⁷ 詳見梁·蕭子顯，《南齊書》，卷十一，〈樂志〉，頁185、188-189。

²⁸ 梁·蕭子顯，《南齊書》，卷十一，〈樂志〉，頁195-196。

²⁹ 兩引句俱見唐·杜佑，《通典》（北京：中華書局，1988），卷一百四十七，〈三朝行禮樂失制議〉，頁3758。

³⁰ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁303。

³¹ 同前註，頁292。

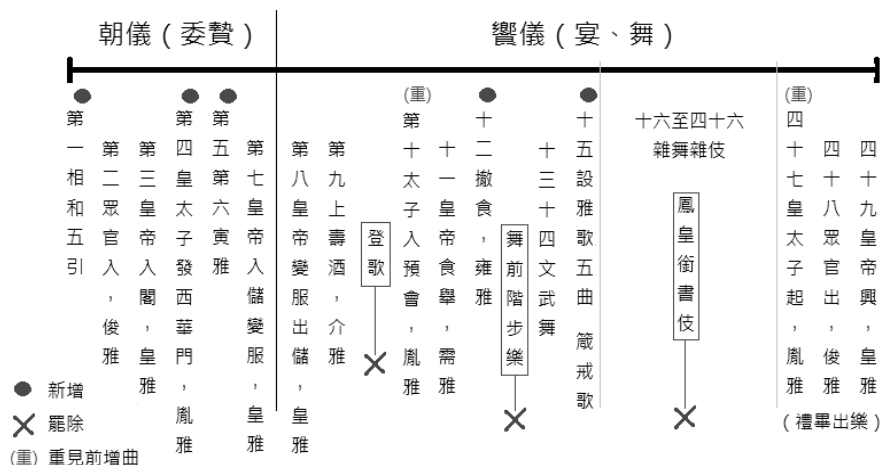


圖 1-2-1 蕭梁三朝用樂增損之流程圖

值得注意的是，減損全在饗儀。元會朝、饗二儀，猶似梁武帝曾道「豈有身服朝衣，而足綦屨履」³²，舊來都採皇帝「變服」為界際。場合總須衣著相配，更未容混搭，是知二儀間內在蘊義仍具轉換之處，縱使併屬元會，到底為一有機共同體；然既分門以言，研究改樂卻也不應偏廢朝、饗的個別面向。

不過階步樂的罷除，《隋書》謂大梁國樂「止乎十二，則天數也。乃去階步之樂，增撤食之雅焉」³³，將之跟增設撤食時所奏〈雍雅〉相提並論。一則正因兩樂位置湊近，二則認為繫乎十二〈雅〉數量上限，故產生替代關係。但何以去彼添此？《通典》雖收有蕭梁〈徹食宜有樂議〉，可此議唯道撤食設樂之理，卻未言階步除樂之故。³⁴然無論如何，撤食、階步或為匹合十二〈雅〉數的兩相擇一，乃食舉後進入君臣觀賞

³² 同前註，頁 291。

³³ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 292。

³⁴ 唐·杜佑，《通典》，卷一百四十七，〈徹食宜有樂議〉，頁 3760。不過《通典》題下原未註明此何朝之議，然正如秦蕙田曾加案語道：「徹食奏雅，惟梁禮為然，歷代皆無之。」見清·秦蕙田，《五禮通考》（北京：中華書局，2020），卷一百三十六，〈嘉禮九·朝禮〉，頁 6333。

舞伎階段的用樂整頓，該無問題。尤其〈梁雅歌五曲〉的新置，更明確觸及元會內含兩道張力線，那非以皇帝變服來過渡的朝、饗二儀之線，而是另一條——由雅入俗之禁忌界線。

倘我們借取前述《咸寧注》流程中「儷樂」及「伎樂」的分隔點，劃分《隋書》總列四十九序次的蕭梁三朝樂目單的雅俗範疇，則「十三，設大壯武舞。十四，設大觀文舞」即「儷樂」所指文武舞，而「儷樂」奏畢之前皆屬雅樂；「十六，設俳伎」，此俳伎表演源自魏晉故事，又一名〈侏儒導〉，隋文帝嘗以為非正典而罷之³⁵，當可歸類在「伎樂」所指雜舞雜伎，並「伎樂」起奏以後即入俗樂。蕭梁三朝四十九樂目中，惟「十五，設雅歌五曲」增設在古來儷、伎兩樂的分隔要衝，然既曰「雅歌」，應屬梁武帝視為雅樂的組成之一。

如此，便可以統整出蕭梁三朝樂的雅俗範圍：雅樂主要位列「伎樂」展開以前，由「三朝第一，奏相和五引」至「十五，設雅歌五曲」，其中除卻〈相和五引〉³⁶、文武舞與〈梁雅歌〉五曲，就環繞於大梁國曲十二〈雅〉中之七〈雅〉，順隨各自配比的儀式步驟而部分重覆使用；俗樂則位列「伎樂」展開之後，由「十六，設俳伎」至「四十六，設變黃龍弄龜伎」³⁷，檢閱蕭梁雅樂曲日常以「雅」名，此處俗樂節目多綴「伎」字，亦得略窺一斑。僅元會最末「四十七，皇太子起，奏胤雅。四十八，眾官出，奏俊雅。四十九，皇帝興，奏皇雅」的禮畢君臣出場

³⁵ 詳見《樂府詩集》的「俳歌辭」條目，見宋·郭茂倩，《樂府詩集》（北京：中華書局，1998），卷五十六，〈舞曲歌辭五〉，頁819-820。

³⁶ 相和歌源於漢舊曲，後與魏世「清商三調」發生關係又有「相和五調」之名。五調者，平、清、瑟、楚、側共五調。而〈相和五引〉前身為〈相和六引〉，其中「〈箜篌引〉歌瑟調，東阿王辭」者即為一例。見宋·郭茂倩，《樂府詩集》，卷二十六，〈相和歌辭一〉，頁376-377。又不論「清商三調」還是「相和五調」，至南朝相對吳歌西曲之風尚，應已漸變為雅。《南齊書》曾載「宋大明以來，聲伎所尚，多鄭衛淫俗，雅樂正聲，鮮有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及相和歌，每奏，輒賞悅不能已」，蓋即以劉宋聲伎的愛時俗，對比蕭惠基「遷太常」之好古曲。見梁·蕭子顯，《南齊書》，卷四十六，〈蕭惠基列傳〉，頁811。

³⁷ 田宇昕亦以此第十六至四十六樂目為其謂「梁三朝會諸伎樂」的研究範圍，見氏撰，〈《隋書·音樂志》所錄梁三朝會諸伎樂雜考〉，頁86-93。

樂，遙應禮始君臣入場樂同奏的三〈雅〉，可知復返雅樂範疇，蓋有曲終奏雅之蘊意。

這份《隋書》所載蕭梁總四十九序次的三朝樂目單，內容包含「十六，設俳伎」至「四十六，設黃龍弄變龜伎」³⁸的三十一種俗樂名目，可謂絕異於唐前元會任何音樂史料。³⁹此不僅因它提到元會存在雜舞雜伎的俗樂演出，更是將其俗樂節目一項一項地與雅樂曲目共同冠上序數條列，是為完備清單；且此三朝樂目單得以雅鄭兼載之姿收入《隋書》正文，亦能側見梁代官方明文的不相避諱。不過即使看似無憚聖世受譏，但其實梁武帝三朝改樂於雅俗問題上，仍預設禮文前承與禮義分寸的緩衝空間，而在其雅俗交會處的重整規劃，便是一大焦點。這部分恐非梁武帝「援俗入雅」⁴⁰一語足夠櫟括，筆者將另尋機會專文探討。

本文論題重在天、人之際的「事人取向」。是以於饗儀，我們專主登歌與鳳凰銜書伎的罷除為說。兩樂皆表徵天命，而梁武帝去之，其對君權天授色彩的虧減，意圖自明。而於朝儀，則回應〈相和五引〉的加設。〈相和五引〉號稱元會序曲，實居朝儀之首，其內涵勢必需要跟朝儀同樣新增的〈胤雅〉、〈寅雅〉併談，並重頭梳理三朝雅樂於宮懸月律的取義情形，來申述擬則時序之為非。下面就分別從這兩個角度進行闡發。

³⁸ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 303。上引蕭梁三朝總四十九樂目單之文，皆出於此。

³⁹ 任半塘謂：「《隋書·音樂志》所載三朝設樂之四十九目，乃極可珍貴之資料！比之南宋周密《武林舊事》所載『天基聖節排當樂次』及『皇后歸謁家廟賜筵樂次』等，因時代甚早，更覺難得！」亦是從完整序次的角度肯定蕭梁三朝樂目單的獨特價值，見氏著，《唐戲弄》（北京：作家出版社，1952），頁 102。

⁴⁰ 王志清，《齊梁樂府詩研究》，頁 109-111。

三、淡天命——三朝饗儀被取消的兩個原設樂目

「反證是最須尊重的，一條反證，可以否定數條或數千百條正面的證據。」⁴¹想檢驗蕭梁元會儀在表彰君權天授的學說，率先尋找反證正是最有效率的做法。下文首舉登歌，次引鳳凰銜書伎，兩者都屬舊代三朝原設於饗儀的樂目，為梁武帝改樂所取消者。

（一）登歌

蕭梁罷除三朝奏登歌的理由，《通典》所收〈三朝不宜奏登歌議〉表述得最為完整，蓋即轉錄自梁武帝當時定議之原文：

《禮記·燕居》：「入門而金作，示情也；升歌〈清廟〉，示德也；下管〈象武〉，示事也。是故古之君子，不必親相與言也，以禮樂以相示。」〈郊特牲〉云：「奠酬而工升歌，發德也。歌者在上，匏竹在下，貴人聲也。」〈明堂位〉云：「升歌〈清廟〉，下管〈象武〉。」〈太師職〉云：「大祭祀，帥瞽登歌，令奏擊拊。」〈小師職〉云：「大祭祀，登歌擊拊。」《尚書大傳》云：「古者，帝王升歌〈清廟〉之樂，大琴練絃達越……〈清廟〉升歌，先人功烈德深也。周公升歌文王之功烈德深，苟在廟中嘗見文王者，愀然如復見文王。故《書》曰『搏拊琴瑟以詠，祖考來格』，此之謂也。」按：登歌各頌祖宗之功烈，去鐘撤筦，以明至德。所以《傳》云：「其歌呼也，曰『於穆清廟』。於者，歎之也。穆者，敬之也。清者，欲其在位者徧聞之也。」檢以經記，悉施郊廟耳，非元日所宜奏也。若三朝大慶，百辟具陳，升工席

⁴¹ 杜維運，《史學方法論》（臺北：三民書局，1986），頁 69-70。

殿，以歌祖宗，君臣相對，便應涕淚，豈可獻酬舉爵以申歡宴邪？

若改辭易旨，苟會一時，則非古人登歌之義。⁴²

又《隋書·音樂志》嘗分別要約此議之旨如下：

舊三朝設樂有登歌，以其頌祖宗之功烈，非君臣之所獻也，於是去之。

梁武樂論以為登歌者頌祖宗功業，檢禮記乃非元日所奏。若三朝大慶，百辟俱陳，升工籍殿，以詠祖考，君臣相對，便須涕洟。⁴³

三則引文詳略雖異，但大旨不違。《隋書》第一則言登歌「頌祖宗之功烈」特點，不合梁武帝對元日大慶應屬「君臣之所獻」的場合期待。若延伸渡邊氏的考察，謂基本架構成立於漢代的元會儀，其意義為通過委贄禮與歌舞宴饗，來表現皇帝與官僚間的「互酬性」；而此互酬性，豈不亦是梁武帝以為「君臣相對」中，那各相「所獻」的關係？

《隋書》第二則便摘述〈三朝不宜奏登歌議〉內文，並指明為「梁武樂論」。此則重申前一則概括之義，再附加元日奏登歌事，一未見於《禮記》記載，二徒增思念祖考的淚水與鼻液。而〈三朝不宜奏登歌議〉原文，則更清楚顯示梁武帝追求的「古人登歌之義」，是比照「升歌〈清廟〉」為對象。如是，他會認為登歌昭顯祖考，其目的在於「以明至德」，好似《尚書大傳》載「〈清廟〉升歌者，歌先人之功烈德澤也」，「故周公升歌文王之功烈德澤。苟在廟中嘗見文王者，愀然如復見文王」⁴⁴者，當「悉施郊廟」。畢竟取徑梁武帝的禮義見解，登歌施諸三朝就會祖考來格，致其介入元會以君為主、臣為賓的獻酬互動；甚乎所誘發情感⁴⁵，將違背元日饗會的和樂親近，是所謂「豈可獻酬舉爵以申歡宴邪」，亦即三朝稱「慶」之本義，實在毋庸太過意外。

⁴² 唐·杜佑，《通典》，卷一百四十七，〈三朝不宜奏登歌議〉，頁 3759-3760。

⁴³ 兩引文分見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 302；卷十五，〈音樂志下〉，頁 357。

⁴⁴ 清·皮錫瑞，《尚書大傳疏證》（北京：中華書局，2015，《皮錫瑞全集》），卷二，〈皋陶謨〉，頁 96。

⁴⁵ 愀然者，變容也。這可能也與南朝登歌「調韻哀雅」的特質有關，《樂府

1. 元饗舊設尊祖登歌的「大饗」依據

但「舊三朝設樂」奏置登歌是否確無經典依據？誠如梁武帝言，今已不詳元饗登歌起自何時，只知西晉《咸寧注》最早明文收列。倘再追溯至《禮記》經文，其載「登歌」者，唯有〈文王世子〉的「登歌〈清廟〉……下管〈象〉」⁴⁶一語，位在天子視學後的養老禮；其他「升歌」者，便涵蓋祭祀燕饗，不一而足，但確實未有特別與正日相關的記錄。

不過竊以為〈三朝不宜奏登歌議〉亦援引的《周禮·大師》「大祭祀，帥瞽登歌，令奏擊拊」，其實後文還有句「大饗亦如之」，此替元會舊設登歌，或可張本。瞽，即瞽矇，盲人也，周時樂工；拊，鄭玄云樂器如鼓，並「擊拊，瞽乃歌」。整段文字意謂有周大饗如大祭祀，大師率領瞽矇，下令擊拊奏樂，瞽矇便登歌。而恰似賈公彥疏曰「此大饗，謂諸侯來朝」⁴⁷，周捨（469-524）——梁初禮儀，多自所出⁴⁸——便也嘗舉同書〈大司樂〉共通「大祭祀……大饗……如祭祀」⁴⁹句型，以釋「大祭祀與朝會」兩端，於君王、賓客出入「其用樂一也」的問題⁵⁰，並反映在梁代郊廟與三朝〈皇雅〉、〈俊雅〉曲的重疊中。

詩集》引舊題梁人吳均所撰《續齊諧記》中，便有「調韻哀雅，類今之登歌」句。見宋·郭茂倩，《樂府詩集》，卷六十，〈琴曲歌辭四〉，頁 872。

⁴⁶ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》（北京：北京大學出版社，2000），卷二十，〈文王世子第八〉，頁 759。

⁴⁷ 以上援引《周禮》經文與注疏，均見漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《周禮注疏》（北京：北京大學出版社，2000），卷二十三，〈春官·大師〉，頁 719、720-721。

⁴⁸ 唐·姚思廉，《梁書》（北京：中華書局，1973），卷二十五，〈周捨傳〉，頁 375。

⁴⁹ 指「凡樂事，大祭祀宿懸……王出入則令奏〈王夏〉，尸出入則令奏〈肆夏〉，牲出入則令奏〈昭夏〉……大饗不入牲，其他皆如祭祀。」鄭玄注：「大饗，饗賓客也。不入牲，牲不入，亦不奏〈昭夏〉也。其他，謂王出入、賓客出入，亦奏〈王夏〉、〈肆夏〉。」見漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《周禮注疏》，卷二十二，〈春官·大司樂〉，頁 695。

⁵⁰ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 289-290。

換言之，此類「饗賓客」⁵¹的「大饗」，能相當周捨口中的「朝會」——臨朝饗會。南朝承晉，將元會目為相對「小會」的「大會」⁵²，故其史籍上元會時號「元正大饗」或「正旦大會」等⁵³；是其「大」，乃所謂「朝廷盛禮，莫過三元」⁵⁴，正屬「八荒重譯至，萬國婉來親」⁵⁵般「百辟俱陳」下的舉國同慶。

只是需要注意古今「登歌」，頗具概念差異。翻覽《禮記》每云「升歌〈清廟〉，下而管〈象〉」，蓋先秦意在「升」、「登」互訓，實與「下」相對堂上堂下於「歌者在上，匏竹在下」⁵⁶的表演形式，是時謂登歌或升歌，均指偏正結構的動詞；然有漢以降史載「奏登歌」⁵⁷，南朝又素稱「登歌樂詞」⁵⁸，後代登歌已不再單純指謂表演形式，甚或不一定有堂下伴奏⁵⁹，乃獨立成為一種樂歌品目的專名了。

⁵¹ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《周禮注疏》，卷二十二，〈春官·大司樂〉，頁 695。鄭玄注。

⁵² 晉·摯虞，《決儀要注》：「漢制，會於建始殿。晉制，大會於太極殿，小會於東堂。」見唐·歐陽詢，《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，1965），卷三十九，〈禮部中，朝會〉，頁 710。《隋書》載梁、陳衣冠，於皇太子條下有言「其大小會、祠廟、朔望、五日還朝，皆朝服」，便得窺南朝會制亦有大小之分，而元會則如當時史籍上多有「正旦大會」、「元正大會」等稱謂，即屬大會。見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十一，〈禮儀志六〉，頁 218。

⁵³ 魏晉與北朝俱同。如梁·沈約，《宋書》，卷十四，〈禮志一〉，頁 342；梁·蕭子顯，《南齊書》，卷十一，〈樂志〉，頁 185 與唐·魏徵等撰，《隋書》，卷九，〈禮儀志四〉，頁 184 等。

⁵⁴ 梁·蕭子顯，《南齊書》，卷三十八，〈蕭赤斧傳附子穎胄〉，頁 666。

⁵⁵ 梁·沈約，〈皇雅〉三曲其一，見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 293。

⁵⁶ 同前註，卷二十五，〈郊特牲第十一〉，頁 903。

⁵⁷ 如漢·班固撰，唐·顏師古注，《漢書》，頁 1043；梁·蕭子顯，《南齊書》，頁 144 等。或曰「作登歌」，如劉宋·范曄撰，唐·李賢等注，《後漢書》，頁 131 等。

⁵⁸ 如梁·沈約，《宋書》，卷二十，〈樂志二〉，頁 599；唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十四，〈音樂志中〉，頁 321-322 等。或曰「登歌詞」，如梁·蕭子顯，《南齊書》，卷十一，〈樂志〉，頁 186 等。

⁵⁹ 《漢書》：「獨上歌，不以筦弦壞人聲。」見漢·班固撰，唐·顏師古注，《漢書》，頁 1043。吳相洲、王顏玲曾指出登歌「演奏形式經歷了從有樂

故先秦登歌絕非「悉施郊廟」，亦非總奏頌聲。前者好比天子饗賓同樣可能「升歌〈清廟〉」，上引《禮記·文王世子》為一例，另篇〈仲尼燕居〉敘述諸侯來朝「大饗有四」步驟，又見一例。⁶⁰後者則似《儀禮·燕禮》「升歌〈鹿鳴〉，下管〈新宮〉」⁶¹，〈鹿鳴〉隸小雅，即跟〈清廟〉屬周頌的樂秩有隔。根據鄭玄說法，「國君以小雅，天子以大雅，然而饗賓或上取，燕或下就」⁶²，得視禮事尊卑來調整用樂等級；饗禮重，燕禮輕，是以天子大饗「升歌〈清廟〉」，係由大雅基準再「上取」於大祭祀之頌，便容易理解。⁶³

換觀後世登歌既成專名，則指涉範疇較為固定。《漢書》載漢初宗廟「奏登歌」，即視之為「猶古〈清廟〉之歌也」⁶⁴，一如梁武帝「登歌者頌祖宗功業」之見，已賦予周人祀文王之蘊義於登歌本身；至《隋書》亦道「近代以來，有登歌五人，別升於上，絲竹一部，進處階前。此蓋尚書『憂擊鳴球，搏拊琴瑟以詠，祖考來格』之義」⁶⁵，雖然按現存南朝登歌文獻，內容對象未必皆祖宗，然「頌」美之辭，確為一也。

器伴奏到無樂器伴奏，又最終多樂器伴奏的變化」，可參酌吳、王兩人合撰〈從《周禮》到《樂府詩集》——簡論登歌自西周至唐宋的發展與演變〉，頁 107-109。不過該文謂登歌明確記載重新開始樂器伴奏是在北周時期，推論「自漢經魏晉至劉宋文帝時」應無樂器伴奏，但《宋書》載王韶之〈殿前登歌三章〉，旁已明注「別有金石」，王韶之撰四箱樂辭在宋武帝永初元年（420）十二月，便與其說相左。凡此種種，吳、王之文不少疑處仍待考釋。

⁶⁰ 原文為「兩君相見」，此據鄭玄注「大饗，謂饗諸侯來朝者也」為釋。見漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》，卷五十，〈仲尼燕居第二十八〉，頁 1618-1619。

⁶¹ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《儀禮注疏》（北京：北京大學出版社，2000），卷十五，〈燕禮第六〉，頁 336。

⁶² 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達疏，《毛詩正義》（北京：北京大學出版社，2000），卷九，〈小大雅譜〉，頁 636。

⁶³ 故賈公彥釋《周禮·大師》「帥瞽登歌」曰：「謂下神合樂，皆升歌〈清廟〉。」釋「大饗亦如之」曰：「作樂與大祭祀同。」見漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《周禮注疏》，卷二十三，〈春官·大師〉，頁 719、720。

⁶⁴ 漢·班固撰，唐·顏師古注，《漢書》，卷二十二，〈禮樂志二〉，頁 1043。

⁶⁵ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十五，〈音樂志下〉，頁 357。

是以南朝演奏登歌的場合幾乎皆以吉禮祭祀為主，而於嘉禮宴饗，唯元正大會見有史載明文。⁶⁶

也就是說，舊三朝之樂設有登歌，儘管真與元日時節的歲俗無關，卻極可能是往昔天子大饗禮的遺存。隨著漢代元會儀建立，重構天子宴饗群臣的最高級等制，登歌或因禮文移植襲傳，或至少在西晉前，伴同上取頌音的禮義詮釋被嬖比引進，都能看作合乎古饗之法。總之南朝以前，人視登歌頌美，而「頌之作也，主為顯神，明多由祭祀而為」⁶⁷，故蕭梁登歌也廣泛施用二郊、明堂、宗廟，延及釋奠⁶⁸等吉禮中。至於嘉慶宴饗首推元會，大約傳統於此亦安排登歌頌唱祖宗，梁武帝卻作出了予以排除的異代決定。

2. 梁武帝罷除三朝登歌是相對「貴君」的「歡宴」傾斜

又登歌「升工籍殿，以詠祖考」而奏設舊時元會的實質作用為何？也許《毛傳》解〈生民〉小序，提供我們很好的啟示：

〈生民〉，尊祖也。后稷生於姜嫄，文、武之功起於后稷，故推以配天焉。

孔穎達《正義》釋「配天」曰：

祭天而以祖配祭者，天無形象，推人道以事之，當得人為之主。

《禮記》稱「萬物本於天，人本於祖」，俱為其本，可以相配。

是故王者皆以祖配天，是同祖於天，故為尊也。⁶⁹

儘管〈生民〉屬大雅，也不是《禮》書嘗舉升歌或間歌合樂的詩篇，不過序稱「尊祖」「配天」，與〈清廟〉祀文王「對越在天」，鄭玄箋「對，

⁶⁶ 從梁武帝針對「非元日所宜奏」而議除應「悉施郊廟」的登歌，亦約略可嗅知梁前除郊廟外，僅有元正大饗奏設登歌的實質情況。

⁶⁷ 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達疏，《毛詩正義》，卷十九，〈周頌譜〉，頁 1503。

⁶⁸ 見唐·姚思廉，《陳書》（北京：中華書局，1972），卷三十四，〈文學傳·杜之偉〉，頁 454。

⁶⁹ 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達疏，《毛詩正義》，卷十七，〈大雅·生民〉，頁 1239。

配也；越，於也」⁷⁰，其精神內涵並無二致。⁷¹假使準以周公輔佐成王制樂，文王為祖，后稷更為周民族始祖；故而漢唐注疏家解《詩》尊祖之義，於此處最得聚焦清晰。

孔氏引「萬物本於天，人本於祖」句，出自《禮記·郊特牲》，經文接續「此所以配上帝也。郊之祭也，大報本反始」。⁷²尊祖、祭天義同，祖與天，俱為君王之本；甚至人類於天道共受化育之恩，正需借助子輩追念祖考之思，方得於寂寥無形中深厚其想像。傳統天人觀念，周文王始受符兆，武王繼踵建國，乃憑天命所歸。然又孰令致之？除憑藉個人的秉性努力外，亦終有賴「祖考積基之美」⁷³，后稷以下有周先祖們脩德建功的世代累積，周室子弟自當尊之祭之，返報不忘。

回到南朝元正大饗的登歌。我們看〈宋四箱樂歌五篇〉中的〈殿前登歌三章〉，撰者王韶之，時任劉宋黃門侍郎。

明明大宋，緝遠皇道。則天垂化，光定天保。天保既定，肆覲萬方。禮繁樂富，穆穆皇皇。

沔彼流水，朝宗天池。洋洋貢職，抑抑威儀。既習威儀，亦閑禮容。一人有則，作孚萬邦。

烝哉我皇，固天誕聖。履端惟始，對越休慶。如天斯久，如日斯盛。介茲景福，永固駿命。⁷⁴

⁷⁰ 同前註，卷十九，〈周頌·清廟〉，頁 1507。

⁷¹ 此僅就精神面而言，若本辭面，〈生民〉屬大雅序人，終非頌語。故孔穎達末又曰：「經八章，上三章言后稷生之所由顯異之事，是后稷生於姜嫄也。下五章言后稷長而有功，見其得以配天之意。其（序）言『推以配天』，結上『尊祖』之言，於經無所當也。」即指〈生民〉雖有尊祖之辭，卻未見配天之語。是否明言配天，隱含雅、頌之別；但就算辭面止乎尊祖，精神同樣是在訴求「得以配天之意」。見漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達疏，《毛詩正義》，卷十七，〈大雅·生民〉，頁 1239。

⁷² 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》，卷二十六，〈郊特牲第十一〉，頁 934。唯《禮記》原文為「萬物本乎天，人本乎祖」。

⁷³ 孔穎達曰：「由祖考積基之美，致令受命而王。」見漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達疏，《毛詩正義》，卷九，〈小大雅譜〉，頁 634。

⁷⁴ 劉宋·王韶之，〈殿前登歌三章〉，見梁·沈約，《宋書》，卷二十，〈樂志二〉，頁 594-595。

值得注意的是，此歌「一人」、「我皇」用詞，雖未挑明孰謂，可與其說是先祖，似乎更偏指今上；誠難比晉歌「往我祖宣，威靜殊鄰」、「亶亶文皇，邁德流仁」⁷⁵等語，敘述司馬懿、司馬昭的創功德業要來得明確。南齊又沿承宋辭，僅略改部分字眼，故同樣惟浸稱聖德之美。事實上，梁前元饗登歌早有模糊祖考而直配上蒼的傾向，梁武帝對登歌的見解，還應採自漢初宗廟「猶古〈清廟〉之歌也」的前承故事才是。

不過鄭玄「據盛隆而推原天命，上述祖考之美」⁷⁶所言，王韶之的歌辭縱不及後句，卻仍依循前句邏輯。有道是「禮樂俟天地之情，達神明之德」⁷⁷，朝廷禮樂為政，原則上皆法象天地群神之德情展現；而每逢「履端」「休慶」的新年歡始，列國旁戾，百僚聚賀，豈非正由此「作孚萬邦」之聲教遠被、「穆穆皇皇」的禮樂儀容中，最足以宣示大宋君政「一人有則」、「則天垂化」，那皇帝以身表率於取法上天的盛隆德澤以及成效？復所謂「皇天無親，惟德是輔」⁷⁸，據元旦嘉會之盛德所感，可通神明，便得推原我皇紹天之「景福」「駿命」，得祈永恆。

簡單說，本具有貴君前提的元正大會，任隨各朝代的觀點選擇，確實能定位為皇帝膺天明命的展演場。那麼照理，便可搭上尊祖配天思路，將功勞返歸祖考奠基。反過來說，倘在元會儀式中頌唱祖宗功業的登歌，恰恰能象徵天命祐國之所從來，間接表露今朝君權的正當性；更甚者，「人之人本於天，天亦人之曾祖父也」⁷⁹，歌祖無異即頌天。審此角度，若謂登歌頌祖僅為「人間權力的最高代表」，「但梁代的元會

⁷⁵ 晉·荀勗，〈食舉樂東西箱歌十二篇·時邕一章〉，同前註，頁 586。

⁷⁶ 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達疏，《毛詩正義》，卷九，〈小大雅譜〉，頁 631。

⁷⁷ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》，卷三十八，〈樂記第十九〉，頁 1301。

⁷⁸ 漢·孔安國傳，唐·孔穎達疏，《尚書正義》（北京：北京大學出版社，2000），卷十七，〈周書·蔡仲之命第十九〉，頁 534。

⁷⁹ 漢·董仲舒撰，蘇輿義證，《春秋繁露義證》（北京：中華書局，1922），卷十一，〈為人者天第四十一〉，頁 318。

儀著眼于擬則、遵從天道，對祖宗功烈的頌揚會削弱天道的尊崇地位，去除登歌無疑是解決這一問題的最好辦法」⁸⁰，正屬失落禮義的臆斷罷了。

深黯儒學的梁武帝，絕不會無知於報本反始的道理，猶似南朝仍保留郊祭配饗之禮，梁時無別，以武帝「皇考太祖文帝配」。⁸¹只是看起來，梁武帝並不想將這份藉由尊祖的天人關係承載於元會之君臣嘉慶。甚或劉宋肇端，登歌不再注重祖考功業，則梁武帝取消的，還是國家安定具其「天保」，我皇聖哲實屬「天誕」般愈趨直頌天命之唱。

梁武帝變改三朝樂的意識，恐與增添天授色彩，使加強君權的說法背道而馳，其真相乃為淡化。縱使梁武帝減省登歌是以其誘發對祖宗的「涕淚」情思不協元日歡慶為理由，未嘗明言淡化的是尊祖配天之面向；但梁武帝此舉，在登歌既設於西晉以降的元會史中，自屬空前越代的異數行為。而同上所述，傳統元會演奏尊祖登歌，是基於對該樂頌美的認識，可藉之表徵元會作為天子「大饗」而上取頌音如「大祭祀」的神聖特殊性⁸²，猶如周時「大饗有三」⁸³，範圍正連繫吉禮祭祀與天子饗賓兩端，得以區隔禮制較輕的燕會。饗與燕，代表兩種君臣聚會的態度，故而素有「饗主於敬，燕主於歡」⁸⁴之論。據此，反觀梁武帝謂「應悉

⁸⁰ 曾智安，〈從「相和六引」到「相和五引」——梁代對元會儀的改革與「相和引」之變〉，頁 71。

⁸¹ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷六，〈禮儀志一〉，頁 108。

⁸² 必須提醒，並非元會奏唱登歌即蘊有上取頌音的意圖，這又繫於各朝登歌的概念為何。隋代以後牛弘就曾將登歌「還與嘉慶用之」，但觀隋朝〈宴羣臣登歌辭〉「鹿鳴成曲，佳魚入薦」等句，其嘉慶登歌已是取義燕禮的「升歌〈鹿鳴〉」，而非南朝尤其是梁武帝認為登歌等於「升歌〈清廟〉」，兩種「登歌」的意義不同。牛弘恢復嘉慶登歌與〈宴羣臣登歌辭〉，皆同前註，卷十五，〈音樂志下〉，頁 357、370。

⁸³ 此「三」指三個場合，即祫祭先王、饗諸侯來朝、摠饗五帝於明堂。見漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《周禮注疏》，卷二十二，〈春官·大司樂〉，頁 695。

⁸⁴ 清·胡培翬撰，清·胡肇昕、清·楊大埴補，《儀禮正義》（桂林：廣西師範大學出版社，2018 據清咸豐二年沔陽陸氏木犀香館刻本景印），卷十一，〈燕禮第六〉，頁 870。

施郊廟」而取消元饗登歌，便不免指向削弱元會大饗能夠聯繫祭祀的神聖特殊性，致使他稱呼為「三朝大慶」之定位，較諸前朝元會產生禮義成分上的偏移。

實際上，元會儀一直存有「貴君」前提之嚴敬，以及「歡宴」和樂於嘉慶，兩種不同的禮義成分。這在漢朝建構元會禮制之始，便兼容朝、饗二儀，即有所呈顯：朝儀以委贄為主體，君臣間重在分際；饗儀以宴樂為核心，君臣間重在通情。換句話說，後世元會大饗固然不能真比照周時饗禮的標準苛求之⁸⁵，但登歌舊設饗儀一側，倘謂梁前元會於饗儀奏唱頌美登歌，是還未完全放棄臨朝饗會的大饗特質，有利打造皇帝天命的展演場域，「貴君」意味尚濃；那麼蕭梁就更重視元會饗儀慶祝正日佳節的「歡宴」氣氛，也即那句「獻酬舉爵以申歡宴」，乃寧願摒去不論尊祖配天抑或頌天明命，俱不脫採用天命手段以「貴君」——梁武帝到底知道自己罷除的是「以明至德」——的登歌。

是知梁武帝對元會大饗的看法，實較前代要遠離了古饗之義。或亦可說，梁前元會饗儀更具統合朝儀的「貴君」成分；而梁武帝視饗儀之偏於「歡宴」，則是進一步深刻其與朝儀區隔在「變服」的義蘊轉折。

然而上述終是相對而言，蕭梁元會在「貴君」與「歡宴」禮義的成分爭衡中，其饗儀有更往「歡宴」傾斜而與前朝落差的獨特趨向，但絕非指謂蕭梁元會已毫不「貴君」。蕭梁元會特別是包括朝儀，仍舊需要維持一定程度的貴君前提。不過透過奏設登歌與否，梁武帝於三朝大慶比起天命加身的「貴君」，更願意接納君臣互動的「歡宴」，其孰取孰捨，卻是極為確切明瞭的。

⁸⁵ 好比《五禮通考》曾謂：「三代以後，封建廢而饗燕之禮亦亡。惟天子宴羣臣之禮，累代相承不廢，猶有〈鹿鳴〉、〈天保〉之遺意焉。漢、魏有元正朝會……雖未必盡合於古禮，而可以通上下之情，示慈惠之意，亦太平盛世也。」見清·秦蕙田，《五禮通考》，卷一百六十，〈嘉禮三十三·饗燕禮〉，頁 7523-7524。故這裡藉登歌之有無，分梳蕭梁有別於前朝的元會饗儀定位，亦可謂是在共通趨向上的相對差異性。

並且，梁武帝著實說出不希望元會承載太過的本朝天命，這在他又廢止了饗儀的另一樂目——鳳凰銜書伎，便更加地明晰。

（二）鳳凰銜書伎

「自宋、齊已來，三朝有鳳凰銜書伎。」⁸⁶蓋鳳凰銜書伎，是逮乎劉宋才新增於三朝之樂的節目。顧名思義，此伎演出的，即意仿「赤雀銜丹書」故事。《太平御覽》載引《尚書中候》曰：

周文王為西伯，季秋之月甲子，赤雀銜丹書入豐鄗，止於昌戶，乃拜稽首受取，曰：姬昌蒼帝子，亡殷者，紂也。⁸⁷

赤雀叨銜丹紅書卷，象徵周德火，飛止於周文王——在世爵號西伯——的住家門庭，文王拜受，得訊天命因紂無道而轉移，改降意於己。此《毛詩》序〈大雅·文王〉「文王受命作周也」，鄭玄箋「受命，受天命而王天下，制立周邦」之背景緣由；孔穎達則進一步稽考各本記載出入，諸如文王受命之年月地點，以及赤雀口銜者與世稱《洛書》的關係等等，其中說道：

所命文王銜丹書者，〈我應〉、〈是類謀〉謂之赤雀，〈元命苞〉謂之鳳皇，〈通卦驗〉謂之為鳥。鳥者，羽蟲之大名，赤雀、鳳皇之雜，神而大之亦得稱鳳。文雖不同，其實一也。⁸⁸

觀孔氏援舉篇章，〈我應〉即上引《尚書中候》之文，〈元命苞〉出自《春秋緯》，〈是類謀〉、〈通卦驗〉並皆《易緯》；一言蔽之，俱屬「緯候之書」。緯候講災祥占驗，正渲染天命理論的神秘性，頗能加強天人感應重在意志天驗察人君有道與否，擁有地上朝廷興廢決定權之說辭。故立足聽憑審查的君人位置，無論他如何秉禮藉儀來發揮彝倫攸序

⁸⁶ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁303。

⁸⁷ 宋·李昉等編：《太平御覽》（北京：中華書局，1960 據商務印書館影宋本縮印），卷二十四，〈時序部九·秋上〉，頁114。

⁸⁸ 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達疏，《毛詩正義》，卷十六，〈大雅·文王〉，頁1118。

通於上天的道德性，但所為是否真得天帝歡心，往往也只是處於「推原」料猜，實則如梁武帝嘗不禁吐露的「猶懼有違」。⁸⁹

於是祥瑞與災異，這般直接出乎天意的具體展現，方顯得重要。夫赤雀，就是作為天遣使者的祥瑞；所銜之書，便指暗藏政治預言的符讖。至於南朝兩代選擇鳳凰演伎，而非名以赤雀，一則可能順道揉合「簫韶九成，鳳皇來儀」⁹⁰之樂成神治的百獸率舞思想，標示樂奏到此之鼎盛；二則終與孔穎達之說同，其實本質毫無差別。

所以，梁武帝決定罷除鳳凰銜書伎的原因才會這樣說：

朕君臨南面，道風蓋闕，嘉祥時至，為愧已多。假令巢侔軒閣，集同昌戶，猶當顧循寡德，推而不居。況於名實頓爽，自欺耳目。一日元會，太樂奏鳳凰銜書伎，至乃舍人受書，升殿跪奏。誠復興乎前代，率由自遠，內省懷慚，彌與事篤。可罷之。⁹¹

先提醒「舍人受書，升殿跪奏」屬於表演的一環，《南齊書》亦言鳳凰銜書伎「蓋魚龍之流也。元會日，侍中於殿前跪取其書」。⁹²侍中、舍人，皆謂皇帝左右親附之吏。大抵鳳凰銜書伎，其一端乃伎人假扮或幻化鳳凰而銜書入殿；另一端則由這些側近官員拜領，再升殿跪奏於上，使皇帝無須周文王般「乃拜稽首受取」，以平衡元會儀的貴君內涵。

但鳳凰銜書伎本身，終究還是梁武帝談到「巢侔軒閣，集同昌戶」的「嘉祥」意義，仍舊相通「赤雀銜丹書」的天命授與。只是梁武帝明言「君臨南面，道風蓋闕」，認為自己並未收復中原，德興不稱前代，就算此舉誠比天賜，也應推辭不居；況僅為人造，有自欺欺人之嫌，於是把鳳凰銜書伎從三朝樂目單中去掉。

⁸⁹ 全文：「夫禋郊饗帝，至敬攸在，致誠盡慤，猶懼有違。」見唐·姚思廉，《梁書》，卷二，〈武帝本紀中〉，頁34。

⁹⁰ 孔安國傳：「備樂九奏而致鳳皇，則餘鳥獸不待九而率舞。」見漢·孔安國傳，唐·孔穎達疏，《尚書正義》，卷五，〈夏書·益稷第五〉，頁114。

⁹¹ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁303-304。

⁹² 梁·蕭子顯，《南齊書》，卷十一，〈志第三·樂〉，頁196。

雖然鳳凰銜書伎是魚龍化變般的伎曲，乃為列在饗儀後半君臣同歡的俗樂而非雅音；可縱使如此，也不妨礙元會儀作為一個整體場合的構成意圖。倘梁武帝對元會改樂的期待真是彰顯君權天授，那麼按理是展演天降符命的鳳凰銜書伎，未予下詔變本加厲便罷，又豈可能廢除呢？

甚至我們對照一下劉宋〈鳳皇銜書伎歌辭〉及蕭梁新造〈梁雅歌〉五首其一〈應王受圖曲〉，便更得分明：

大宋興隆膺靈符。鳳鳥感和銜素書。嘉樂之美通玄虛。惟新濟濟邁唐虞。巍巍蕩蕩道有餘。⁹³

應王受圖，荷天革命。樂曰功成，禮云治定。恩弘庇臣，念昭率性。乃眷三才，以宣八政。愧無則哲，臨淵自鏡。或戒面從，永隆福慶。⁹⁴

劉宋伎辭無他，唯頌揚自家朝廷「膺靈符」、「通玄虛」的合道承運和興隆壯盛，呼應雀鳥銜書故事於新王受命建邦的本義。蕭梁雅歌則不然，儘管〈應王受圖曲〉之名，同出緯候之說「應籙受圖」。籙者，書也；圖者，畫也。好比具《洛書》，亦自有《河圖》，均是上天授予聖君的符命讖兆。是以梁歌開唱「應王受圖，荷天革命」，反映梁武帝並未從根本上否定君權天授；然而置於三朝樂第「十五，設雅歌五曲」⁹⁵的此首歌中，這兩句明顯更偏向借題發揮的「話頭」，重點不在己身天命的標誌。畢竟〈應王受圖曲〉自言樂、禮以降，都只聚焦人事，尤其於「恩弘庇臣」一節後，即點出君臣關係之主調。

梁歌〈應王受圖曲〉旨在儆警君王責任。舉凡提醒「臨淵自鏡」的戒慎身則、「或戒面從」的避除諛辭，皆明例也；然重點更在知人「則哲」，能「恩弘庇臣，念昭率性」於庇彰臣民的適性適位。至於「乃眷三才」固然是深顧天、地、人；然二儀既生，「惟人參之，性靈所鍾，

⁹³ 同前註。

⁹⁴ 〈梁雅歌·應王受圖曲〉，見宋·郭茂倩，《樂府詩集》，卷五十一，〈清商曲辭八〉，頁749。

⁹⁵ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁303。

是謂三才」⁹⁶，三才須由人才參與而突顯，是承上「率性」指察明任賢，〈策梁公九錫文〉所謂「三才並用，資立人以為寶」⁹⁷是也。再接「以宣八政」，求察人才以致得輔弼，方可仰代天工。未謂若愧無人才，則當反躬自省，斷絕奉承，保護國祚「永隆福慶」。

換句話說，此雅歌跟〈周頌·清廟〉那般純粹頌美不同，倒合契〈大雅·文王〉「殷之未喪師，克配上帝，宜鑒于殷，駿命不易」⁹⁸的憂患意識。天命可賜予亦能奪棄，關鍵在人主堅守為政之德。故知「應王受圖」一聯始涉上天，乃為言「荷天」的重量，既已革命則須全其責任，不負於天。是以與其講這首〈應王受圖曲〉內含本朝受命於天的表達，毋寧說是我皇不慎即失諸天命之告誡。〈應王受圖曲〉大概又名〈君道曲〉，加併另外〈梁雅歌〉四首，便各是君道、臣道、積善、積惡、宴酒五種面向的箴戒歌。⁹⁹

箴戒對人，不對天。查閱蕭梁三朝樂目單於〈梁雅歌〉奏畢後，便是俳伎起始的俗樂範疇，知〈梁雅歌〉所箴戒以君道為首的各人本業正心，亦因饗會設樂即將越雅入鄭，乃相對屆時上下共賞的伎樂聲色，帶有警惕情性與之相泯的事前準備。然此警惕，終在涉足歡宴的情境之下，一似〈梁雅歌〉末曲〈宴酒篇〉以「占言孔昭，以求溫克」¹⁰⁰作結，既言溫克自持，就已預設酒醉之中。對照鳳凰銜書伎演出的神意天賜，昭示今朝君權之所由；此〈梁雅歌〉杜患歡宴者，則是連君王都無從避免的共通人性。梁武帝改樂三朝的彼消此長，知者觀其界藩，便思過半矣。

⁹⁶ 梁·劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，1962），卷一，〈原道第一〉，頁1。

⁹⁷ 唐·姚思廉，《梁書》，卷二，〈武帝本紀上〉，頁17。篇名用嚴可均輯《全梁文》之稱。

⁹⁸ 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達疏，《毛詩正義》，卷十六，〈大雅·文王〉，頁1130。

⁹⁹ 詳見〈梁雅歌〉，見宋·郭茂倩，《樂府詩集》，卷五十一，〈清商曲辭八〉，頁749-750。《樂府詩集》亦收錄李白自云擬作「梁之雅歌有五篇」的一首〈君道曲〉，郭氏即謂「疑〈應王受圖曲〉是也」。

¹⁰⁰ 〈梁雅歌·宴酒篇〉，同前註，頁750。

四、增人序——〈相和五引〉序曲元會朝儀的尊卑意涵

現在可以再來探討〈相和五引〉的問題。《樂府詩集》引用釋智匠(?-?)所撰《古今樂錄》曰：

張永《技錄》相和有四引，一曰箜篌，二曰商引，三曰徵引，四曰羽引。箜篌引，歌瑟調東阿王辭〈門有車馬客行〉「置酒」篇，並晉、宋、齊奏之。古有六引，其宮引、角引二曲闕，宋為箜篌引有辭，三引有歌聲，而辭不傳。梁具五引，有歌有辭。¹⁰¹

張永(?-?)《技錄》，全名《元嘉正聲技錄》，為記載劉宋元嘉年間(424-453)宮廷正聲的音樂著錄。據智匠言，古有相和六引，至南朝宋只剩四引，且唯〈箜篌引〉傳曹植〈門有車馬客行〉「置酒高殿上」一篇歌辭，餘皆僅有聲，而無辭。

然「梁具五引，有歌有辭」。《隋書》載沈約(441-513)製〈角引〉、〈徵引〉、〈宮引〉、〈商引〉、〈羽引〉五辭，列奏蕭梁三朝「第一」為序曲¹⁰²；《樂府詩集》則於沈辭外，加收蕭子雲(487-549)新辭，並變以宮、商、角、徵、羽五音序為次第。¹⁰³梁初天監年改制，樂辭多沈約撰；蕭子雲受敕改辭則在普通年間(520-527)，此是梁武帝革除牲牲，且以為辭文須出處經誥而「沈約所撰，亦多舛謬」的前提下，包含全部「殷薦朝饗」，又一次針對雅樂歌詩的總體調整。¹⁰⁴

梁武帝恢復〈相和五引〉，非但重譜了〈宮引〉、〈角引〉二引，更把原屬六引的〈箜篌引〉摒除，其欲強調五音的意圖甚明，不得不說曾智安於此切入點的眼光實屬敏銳。然曾氏將梁武帝〈相和五引〉之所以強調五音，導引至序曲三朝於四季順序，進而連結蕭梁宮懸站位取十

¹⁰¹ 宋·郭茂倩，《樂府詩集》，卷二十六，〈相和歌辭一〉，頁377。

¹⁰² 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁302。

¹⁰³ 宋·郭茂倩，《樂府詩集》，卷二十六，〈相和歌辭一〉，頁380-382。

¹⁰⁴ 唐·姚思廉，《梁書》，卷三十五，〈蕭子恪傳附弟子雲〉，頁514。

二律與十二月的配合，以及國曲十二〈雅〉數量，藉以詮釋蕭梁元會設樂意在擬則時序以彰天道的這份聯想，就未必可謂定見。雖然，曾智安思路有所本，《呂氏春秋》十二〈紀〉早有把五音十二律配屬各月次——包含「季夏之月」未附「中央土」，「其音宮，律中黃鐘之宮」¹⁰⁵，處理五行土與四時難以配當——的清晰反映，影響了《禮記·月令》等書。¹⁰⁶再者，梁武帝不滿前朝宮懸僅見「四廂」的黃鐘、姑洗、蕤賓、太簇四格，改成「各依辰位，而應其律」的十二罇鐘為首，再合以其他編鐘磬之舉，確實蘊含月律意義。甚至蕭梁十二〈雅〉之謂「天數」，乃媲美有周九〈夏〉，也良為當時羣臣否決賀瑒（452-510）增設皇太子養德與迎送二傳並用〈元雅〉曲之議，計較「若加一〈雅〉，便成十三」¹⁰⁷的堅持數目，看似均加深著曾氏聯想的可信度。

不過蕭梁宮懸與國曲十二〈雅〉皆非專限三朝使用，以上仍都需要回歸蕭梁元會場域進行更細緻的爬梳才能呈現其真實狀況。尤其〈相和五引〉突顯五音之名，是否就必定意謂擬則天道於四時？我們的結論為否定。縱使蕭梁三朝雅樂歌確實都安排有主奏律鐘，而該律鐘於整體宮懸既契應月氣，自未能說毫無關係；只是就梁武帝言，他對宮懸月律的重視處明顯不在時序，實為遵法陰陽五行觀念下再予以延伸的「象徵義」。

¹⁰⁵ 許維通集釋：《呂氏春秋集釋》（北京：中華書局，2009），卷六，〈季夏紀第六〉，頁133-134。

¹⁰⁶ 這是基於古採氣化宇宙論來詮釋「大樂與天地同和」等理念，實務上相信候氣占律，十二月氣至則相應律管所摻的葭灰飛出，謂之吹灰。而梁武帝改樂制器，也曾「轉推月氣，悉無差違，而還相得中」。見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁289。朝廷雅樂正聲，最講究天地間陰陽兩氣闔關升降之曆法連繫以助校正音高，認為如斯之奏，方能感發人們稟賦血氣中互與應求的和順一面，即《禮記》：「正聲感人，而順氣應之。順氣成象，而和樂興焉。」鄭注：「成象者，謂人樂習焉。」見漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》，卷三十八，〈樂記第十九〉，頁1292。

¹⁰⁷ 詳見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁289。

（一）月律取義只是依附儀式步驟的象徵

欲弄清〈相和五引〉擷取象徵義的邏輯，須借助其他蕭梁三朝雅樂歌，其模式完全能夠呼應。是故不嫌繁冗，全引《隋書》載陳宣帝（陳頊，530-582）太建元年（569）所「採梁故事」的樂律配奏。¹⁰⁸又為利辨識，權將原文依樂目分段，並比勘《隋書》另載蕭梁三朝四十九樂目單¹⁰⁹，冠上對應的序數為次；而此「梁故事」所失載者，亦取小字錄補於下：

至太建元年，定三朝之樂，採梁故事：

第一，奏相和五引，各隨王月，則先奏其鍾。

（二）唯眾官入，奏〈俊雅〉，林鍾作，太簇參應之，取其臣道也。鼓吹作。

（三）皇帝出閣，奏〈皇雅〉，黃鍾作，太簇、夾鍾、姑洗、大呂皆應之。鼓吹作。

（四）皇太子入至十字陛，奏〈胤雅〉，太簇作，南呂參應之，取其二月少陽也。

（五）皇帝延王公登，奏〈寅雅〉，夷則作，夾鍾應之，取其月法也。

（六）王公降殿，同奏〈寅雅〉。

（七）皇帝入宁變服，奏〈皇雅〉，黃鍾作，林鍾參應之。鼓吹作。

（八）皇帝出宁及升座，皆奏〈皇雅〉，並如變服之作。

（九）上壽酒，奏〈介雅〉，太簇作，南呂參應之，取其陽氣盛長，萬物輻湊也。

（十）太子入預會，奏〈胤雅〉。

¹⁰⁸ 同前註，頁 308。

¹⁰⁹ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 302-303。蕭梁三朝四十九樂目單僅列樂目名稱，而無樂律配奏等細項。

(十一) 食舉，奏〈需雅〉，蕤賓作，大呂參應之，取火主於禮，所謂「食我以禮」也。

(十二) 撤饌，奏〈雍雅〉，無射作，中呂參應之，取其津潤已竭也。

(十三) 武舞奏〈大壯〉，夷則作，夾鍾參應之，七月金始王，取其堅斷也。鼓吹引而去來。

(十四) 文舞奏〈大觀〉，姑洗作，應鍾參應之，三月萬物必榮，取其布惠者也。鼓吹引而去來。

(四十七) 皇太子起，奏〈胤雅〉。

(四十八) 眾官出，奏〈俊雅〉，蕤賓作，林鍾、夷則、南呂、無射、應鍾、太簇參應之。鼓吹作。

(四十九) 皇帝起，奏〈皇雅〉，黃鍾作，林鍾、夷則、南呂、無射參應之。鼓吹作。

除卻「十五，奏雅歌五曲」，梁時元會雅樂的組成部分，已可謂盡於此矣。¹¹⁰

其中〈相和五引〉「各隨王月，則先奏其鍾」何解，後世無述焉。不過「先奏其鍾」該與下文每種雅樂歌——併算有七〈雅〉及文武舞樂——都具主「作」之律相關。梁武帝宮懸取十二鑄鐘列置各辰位「而應其律」，這類樂鐘後世或逕稱「律鐘」，用定主音，則其旁側的編鐘磬，梁時各配一虞，便能藉以準音成奏。¹¹¹如此，一個律名正代表一組金石隊伍。聲明「先」奏哪個主律的鑄鐘，即意指當辰位者為主奏樂隊，而後續「參應」之律隊亦得似今談和聲抑或對位般，聽憑彼時樂理規則地伴同歌人之唱，再兼樂舞及「鼓吹」之鼓擊和管樂器，來間歌合樂。

¹¹⁰ 小字所增〈寅雅〉一次、〈胤雅〉兩次，都有重複見於此引之處。

¹¹¹ 楊蔭瀏嘗據《隋書》繪製蕭梁宮懸圖，見氏著，《中國古代音樂史稿》（北京：人民音樂出版社，1981），頁156。又《隋書》云：「金之屬二：一曰鑄鍾，每鍾懸一簋虞，各應律呂之音，即黃帝所命伶倫鑄十二鍾，和五音者也。二曰編鍾，小鍾也，各應律呂，大小以次，編而懸之。上下皆八，合十六鍾，懸於一簋虞。」此語境雖在隋代，但鑄鍾、編鍾用法亦合於梁。見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十五，〈音樂志下〉，頁375。

至於「各隨王月」，就跟《隋書》又曾道「〈大壯〉舞奏夷則，〈大觀〉舞奏姑洗，取其月王也」¹¹²一致。連結這裡（十三）「七月金始王，取其堅斷也」、（十四）「三月萬物必榮，取其布惠者也」，孟秋律中夷則，季春律中姑洗，知〈相和五引〉主奏鍾律，也各隨辰位通月份之配。順道一提，此處獨（四）「取其二月少陽也」，不合太簇表一月。其實少陽為《易》四象名號，居東屬春，恰副東宮貳儲¹¹³；而「少陽見於寅……律中大簇」¹¹⁴，若進一步細分，向值孟春之月，應是《隋書》傳鈔致誤，當據正「二月」為「一月」。

然值得留心的是，就算蕭梁三朝雅樂歌皆主奏有月律之鐘，但取象徵義的方式都不太相同。譬若上舉（十三）採五行，為配干戚開疆的武舞，而推金性於堅斷；復似（十一）「取火主於禮」，蕤賓五月隸夏火，火在五常則主禮，合於元會食舉謂饗禮。可上舉（十四）則改由物象，為配羽籥化德的文舞，取三月風貌進行布惠聯想；又似（十二）「取其津潤已竭也」，無射九月水為涸¹¹⁵，契乎撤饌的飲食完竟，蓋此即（五）所謂「月法」是也，就與五行別有異同。

如是，則雖同律而異義，或雖同樂而異律，就不會令人太過意外。前者有上舉（四）以及（九）俱「太簇作」，然一揀方位以喻東宮，另一卻選「簇者湊也」¹¹⁶之律名，以譬慶壽的獻酒簇擁。後者有（二）和

¹¹² 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁301。

¹¹³ 梁·王筠，〈昭明太子哀冊文〉：「式載明兩，實惟少陽；既稱上嗣，且曰元良。」見唐·姚思廉，《梁書》，卷八，〈昭明太子列傳〉，頁169。篇名用嚴可均輯《全梁文》之稱。

¹¹⁴ 清·陳立疏證，《白虎通疏證》（北京：中華書局，1994），卷四，〈五行〉，頁173-174。漢·李尤，〈上東門銘〉亦曰：「上東少陽，厥位在寅，條風動物，月在孟春。」見《太平御覽》，卷一百八十三，〈居處部·門下〉，頁891。

¹¹⁵ 〈月令〉言仲秋「水始涸」，鄭玄注：「此甫八月中，雨氣未止，而云水竭，非也。〈周語〉曰：『辰角見而雨畢，天根見而水涸。』……辰角見，九月本也。天根見，九月末也。」見漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》，卷十六，頁618。

¹¹⁶ 清·陳立疏證，《白虎通疏證》，卷四，〈五行〉，頁183。陳立疏證：「簇、籥、族、湊，音義皆通。」

（四十八）皆奏眾官出入的〈俊雅〉，可先啟「林鍾作」，未換「蕤賓作」，緣置禮始與禮畢，其寄意顯然也因調性而取資有別。¹¹⁷

簡言之，與其論蕭梁三朝雅樂歌的涵義來自月律，不如說在乎的乃是用其衍生象徵義以配比元會的各階段禮儀行事。大凡儀式音樂，都有音樂取決於儀式的制約面向，音樂脈絡終究依存於儀式本身，並非音樂自生。¹¹⁸綜觀梁三朝雅樂所牽繫月份的數量分布極不平均，便稍窺端倪。僅就（二）以降已知者來粗估，十一月四次，一、五、七月各兩次，三、六、九月則各一次，其餘還有五個月更付之闕如；而次第就不多贅，單看皇帝變服前的朝儀，起自眾官入，陸續為「六、十一、一、七、十一」月，到底跟天序脫軌。

特別是〈相和五引〉標舉五音，縱然我們不好妄測梁武帝怎麼解決宮音屬中央土，乃無候氣之法的先天扞格；抑或另外四音雖相應四季，卻究竟以何月為王等問題。不過「各隨王月」之由為五音配當五行大致可以確定，畢竟王月者，即陰陽書的五行王相之說。¹¹⁹

但與之相對的另一面，上舉（二）「取其臣道也」的〈俊雅〉，從五行驗證就不當為六月林鍾，而該是七至九月的秋金。又（三）、（七）、（八）、（四十九）之〈皇雅〉，皇帝行止必作律呂標準音的黃鐘，然蕭梁宮懸十二律「各依辰位」通十二月，按理無季夏額外有中央土黃鐘

¹¹⁷ 此又好比（三）和（四十九）俱「奏〈皇雅〉，黃鐘作」，雖不動黃鍾主律，但轉以區劃參應之律。

¹¹⁸ 薛藝兵定義儀式音樂，最終層次為「音樂的文化歸屬」，即謂：「一種特定的儀式有其特定的儀式音樂，特定的儀式音樂依存於特定的儀式和特定的社會文化。」見氏撰，〈儀式音樂的概念界定〉，《中央音樂學院學報》第1期（2003.1），頁31。王春陽研究西晉元會也有相同感想：「也就是說元會奏樂自身並不具有獨立的意義，只有依附於特定的儀式——元會禮儀，其功用和內在價值才能夠得到彰顯。」見氏撰，〈論西晉元會禮的建構和用樂的雅化〉，《社會科學戰線》第8期（2016.8），頁112。

¹¹⁹ 牛弘云：「譬如立春木王火相，立夏火王土相，季夏餘分，土王金相，立秋金王水相，立冬水王木相。還相為宮者，謂當其王月，名之為宮。」梁武帝或許亦是此意，但是否也以四立為王月，而月應之律為宮聲（尤其〈相和五引〉以五音為名，恐涉及聲旋之法），不好以他人之說遽斷。見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷四十九，〈牛弘傳〉，頁1306。

之宮的設置，是以推此黃鐘應指十一月，亦非五行之制。臣道何以奏六月？國君何以奏十一月？此或能類比梁「南郊，舞奏黃鍾，取陽始化也。北郊，舞奏林鍾，取陰始化也」¹²⁰獲得解釋，一如天陽地陰般，知取法為「君陽臣陰」是也。¹²¹

所以廣義地講，上述取義角度均可謂涵納於陰陽五行觀念之各種推衍；然細較以言，實際沒有共同基準的系統整合性。月律象徵在兼顧樂律實用下，恐怕只求詮附儀式流程下的各個行事步驟，故而數量落差不小，序列也往往跳脫月份次第。

（二）〈相和五引〉調換曲次響應了〈胤雅〉、〈寅雅〉的增設

事實上，梁武帝從樂歌主奏律鐘取其月律象徵義，不只運用在元會場合¹²²，未足以因此斷定蕭梁三朝樂相較其他禮儀用樂的獨立取向；且月律取義之法終究依附儀式步驟，則欲尋求蕭梁三朝設樂是否有意擬則天道時序，似應歸本以當時儀式步驟為直接呈現脈絡的樂歌次第。而明顯可以看到，梁武帝並無以時序安排樂歌次第的企圖，就算〈相和五引〉真如曾智安認為其強調五音的意義是在配應四時，但此曲之外，後續雅樂歌實不曾在月份順序上有任何應和。我們不該拘執單一樂曲，就擴大成整個元會儀的定義。尤其梁武帝於元會朝儀中除了〈相和五引〉，還增設有〈胤雅〉與〈寅雅〉兩曲，相對月律取義無法自成時序的依存性質，審視這些積極變革前朝樂歌的增損配合，想必才能體現梁武帝改樂的真正計較所在。更甚者，恰因月律取義是聽任應用者需求而隨意摘擷

¹²⁰ 同前註，卷十三，〈音樂志上〉，頁 297。

¹²¹ 《春秋繁露》：「君臣、父子、夫婦之義，皆取諸陰陽之道。君為陽，臣為陰。」見漢·董仲舒撰，蘇輿義證，《春秋繁露義證》，卷十二，〈基義第五十三〉，頁 350。又《禮記》：「天尊地卑，君臣定矣。」見漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》，卷三十七，〈樂記第十九〉，頁 1275。

¹²² 除前文舉過的二郊舞外，復如「明堂宗廟，所尚者敬，蕤賓是為敬之名，復有陰主之義，故同奏焉」亦是月律取義之例。見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 297。

陰陽五行概念下的各種面向，也就為〈相和五引〉強調五音的賦義種下完全可變之因子。

這就不難理解〈相和五引〉為何會在梁武帝的敕旨下調換曲次：

普通中，薦蔬以後，勅蕭子雲改諸歌辭為相和引，則依五音宮商角徵羽為第次，非隨月次也。¹²³

沈約〈相和五引〉原辭順序確如《隋書》所載，乃「隨月次」。不過〈宮引〉居中，主律倘值作季夏林鐘便罷，否則據《呂氏春秋》、〈月令〉以中央土律作黃鐘，那無論怎樣像傳統經師強調「律中黃鐘之宮」，添語「之宮」，謂僅將宮聲「虛設」於黃鐘¹²⁴；但樂務上以蕭梁宮懸論，黃鐘站列就是十一月子位，則縱美名為律隨月次，亦無旋奏時序之實。

且暫擱置上述未知，梁武帝下敕改辭，本具矯正沈約訛誤的意旨。蕭子雲答敕「伏以聖旨所定樂論鍾律緯緒，文思深微，命世一出，方懸日月……謹一二採綴，各隨事顯義，以明制作之美」¹²⁵，頗見圭臬皇上論樂之言。梁武帝有《樂論》三卷、《鍾律緯》六卷，均著錄於《隋書·經籍志》。¹²⁶或許沈約身在百度草創，並沒有領會到梁武帝恢復〈相和五引〉的真義；至蕭子雲時，方經過比對武帝學說於「覃思累日」後，選擇上呈〈宮引〉為始的曲次判斷，並順利獲得施用。

梁武帝敕蕭子雲以降，〈相和五引〉調換五音為次第的意涵就相當明瞭。這不但已無關乎月次——前引「各隨王月，則先奏其鍾」唯涉律鐘，亦未言是從中摘義——更意在配取於人事。《禮記·樂記》即道：

聲音之道，與政通矣。

宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。五者不亂，則無怙懣之音矣。宮亂則荒，其君驕；商亂則陂，其官壞；角亂則憂，

¹²³ 同前註，卷十三，〈音樂志上〉，頁 302。

¹²⁴ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》，卷十六，〈月令第六〉，頁 603。

¹²⁵ 唐·姚思廉，《梁書》，卷三十五，〈蕭子恪傳附弟子雲〉，頁 515。下引「覃思累日」句，亦出於此。

¹²⁶ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷三十二，〈經籍志一〉，頁 926-927。

其民怨；徵亂則哀，其事勤；羽亂則危，其財匱。五者皆亂，迭相陵，謂之慢。如此，則國之滅亡無日矣。¹²⁷

此概念或曰「審樂以知政」¹²⁸，樂與詩同出人心，季札觀樂不直聽聲而已。五音通五行，但不必非屬四時，一如「宮屬土，土居中央，摠四方，君之象也。又『土爰稼穡』，猶君能滋生萬民也」¹²⁹等說法，大可直象君、臣、民、事、物之五種國政元素。認為若一音亂，則反映其對應部分有所缺失；倘五音俱亂，則國亡就在眼前。戒慎保持五者均不亂，才無弊敗之虞。怙懣者，弊敗也。

不過誠實地說，沈約與蕭子雲〈相和五引〉樂辭或多或少都有融合四季天時與君臣人事來併寫的痕跡，如從這點看，最終更動〈相和五引〉次第的決定意志還應歸屬梁武帝。然考量歌詩常由押韻等故，難免觸類旁通；且蕭子雲之辭確見著墨「宅中為君聲之始」、「君臣數九發涼風」、「候氣而動徵為事」、「其音為物登玄英」¹³⁰的語句呈現，終是合乎梁武帝改換排列形式之要求。

而這樣表徵君、臣、民、事、物的五音順序，說破了就是尊卑之序。恰似鄭玄言「凡聲濁者尊，清者卑」，《正義》引南朝梁人崔靈恩（?-?）謂：「五音之次，以宮最濁，自宮以下，則稍清矣。君、臣、民、事、物，亦有尊卑，故以次配之。」¹³¹那麼將此尊卑內涵冠首於元會之儀，其所導引者，不正是渡邊教授揭櫫的貴君前提、列臣等秩之蘊義嗎？遙應梁武帝「君臣之所獻」的場合期待。

其實不消待〈相和五引〉後來調換曲次，梁武帝十二〈雅〉於元會的布置早已透露他的本心。先說大梁號稱「天數」的十二〈雅〉中，施

¹²⁷ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》，卷三十七，〈樂記第十九〉，頁 1254-1256。

¹²⁸ 同前註，頁 1259。

¹²⁹ 同前註，頁 1256。

¹³⁰ 依序見（梁）蕭子雲：〈宮引〉、〈商引〉、〈徵引〉與〈羽引〉，收入宋·郭茂倩，《樂府詩集》，卷二十六，〈相和歌辭一〉，頁 381-382。

¹³¹ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》，卷三十七，〈樂記第十九〉，頁 1255-1256。

於元會者僅計七〈雅〉，須加上用於郊廟者亦計七〈雅〉，再扣除互相重疊的〈俊雅〉、〈皇雅〉兩曲，方合十二整數。¹³²梁武帝制樂素具「合稱與分用」的習慣，此一例也。故而十二〈雅〉數，不得代表三朝之樂。雖然堅持的話，七為奇數，仍為一種「天數」；但重點還應擺在梁武帝相較前朝的變革之處，其取向才真正足以浮顯。

其次本文第二節曾提及與〈相和五引〉同屬朝儀的四〈雅〉中，〈俊雅〉、〈皇雅〉為順循王韶之〈肆夏樂歌四章〉用於群臣、皇帝出入的樂曲分立，而〈寅雅〉則相當大會行禮歌於委贄禮的位置，然替改「行禮」焦點在「王公」之重。

前者雖大致不錯，《宋書》於「右肆夏樂歌四章」題下小注云「客入，於四箱振作『於鑠』曲。皇帝當陽，四箱振作『將將』曲」，即君臣出入共用樂歌，但別異樂章，這點至蕭梁，就變成〈俊雅〉、〈皇雅〉樂歌的各自獨立罷了。不過細較之，《宋書》小注又曰「皇帝入變服，四箱振作『於鑠』、『將將』二曲。又黃鍾、太簇二箱作『法章』、『九功』二曲」¹³³，本用以「客入」的「於鑠」曲章，「皇帝入變服」時竟再用之，則劉宋元會出入樂於君臣之分，並未令以完全割裂，與蕭梁追法《周禮》明記眾官與皇帝出入有個別需用之樂曲¹³⁴，即周捨奏明的禮義略微不同。

而後者〈寅雅〉綁繫王公身分，乃又一重點。此與上述〈皇雅〉、〈俊雅〉各屬皇帝與百官為對象的連結實則一致；唯〈寅雅〉獨列朝儀，這關係王公「登」而「降殿」於五等獻贄的指標性。元會朝儀以獻贄為中心，蕭梁同遵，時：

¹³² 蕭梁十二〈雅〉中，用於郊廟的七〈雅〉，即〈俊雅〉、〈皇雅〉、〈滌雅〉、〈衞雅〉、〈誠雅〉、〈獻雅〉、〈禋雅〉，相較上文已列施於三朝的七〈雅〉，唯有〈俊雅〉與〈皇雅〉重疊。見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 292-293。

¹³³ 兩引文皆見梁·沈約，《宋書》，卷二十，〈樂志二〉，頁 594。亦見於梁·蕭子顯，《南齊書》，卷十一，〈樂志〉，頁 185-186。

¹³⁴ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《周禮注疏》，卷二十二，〈春官·大司樂〉，頁 695。

羣臣及諸蕃客並集，各從其班而拜。侍中奏中嚴，王公卿尹各執珪璧入拜。……有司御前施奉珪藉。王公以下，至阼階，脫烏劍，升殿，席南奉贄珪璧畢，下殿，納烏佩劍，詣本位。¹³⁵

蕭梁官品分成十八班，以班多為貴。¹³⁶中嚴，莊肅也。藉者，暫置贄品的鋪墊物；贄者，獻贈之禮。所謂「王公以下」，贈贄正是取王公作為領頭標竿，才繼次以卿尹等高級官僚。獻禮人員皆除鞋脫劍，由賓階升殿，魚貫向身為主人的皇帝獻禮，拜置御前，再回至原位。當然，奉贄珪璧也自有其級數等差，故稱「五等贄」。換言之，百官中以王公位尊，居贄禮之先，故置樂強調。最後蕭梁創設〈胤雅〉，凡皇太子出入皆奏之，亦涉及元會朝儀。此曲也緣由太子的身分特殊性，梁「世子主國，其文書表奏，儀式如臣，而不稱臣」¹³⁷，便知其又游離臣僚之上。

由臣客集而君主見，續以太子入和王公升；梁武帝據劉宋傳遞的禮文基礎，憑藉增添用樂，深一層刻劃著元會朝儀的行進步驟，無疑在原先君臣未顯，或僅止君臣兩分上，強調了那一人之下，萬臣班次的序列象徵。這般「威儀有則，是降是升」¹³⁸而共擁天子的嚴整人間序列，方是〈相和五引〉五音尊卑所欲先鳴的意義。

五、結論

五帝三王相變易，禮文不相沿襲，是故歷朝天子功成治定，往往要「糾擿前違，裁成一代」¹³⁹，依據當時對禮義的博議認同，來增損前朝故事所傳承之儀制。用西方儀式傳播學的話語說，儀式是一連串具象徵

¹³⁵ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷九，〈禮儀志四〉，頁182。

¹³⁶ 同前註，卷二十六，〈百官志上〉，頁729。

¹³⁷ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷二十六，〈百官志上〉，頁728。

¹³⁸ 梁·蕭子雲，〈俊雅三首〉其三，見宋·郭茂倩，《樂府詩集》，卷十四，〈燕射歌辭二〉，頁201。

¹³⁹ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁287。

意義的符號系統，因此備有歷時傳播性，也會伴隨掌控符號者賦予理解之差異而變動。¹⁴⁰中國禮樂亦作為禮文符號的組成之一，有道是「知禮樂之情者能作」¹⁴¹，自也將因應皇帝追法的禮義詮釋，有所取捨增損。

本文欲一探蕭梁三朝樂的變革取向，闡論梁武帝重視元會「君臣之所獻」於人事的儀制描繪，其三朝之樂並非擬則時序天道，遑論標榜君權天授。

我們否證標榜君權天授之由有二：

- (一) 元會頌唱祖宗功烈之登歌，可謂古時天子大饗賓如大祭祀「升歌〈清廟〉」的遺存，而與祭天報本反始的內蘊相同。祭天藉配饗父祖，得深刻對天道化育的感念想像；元會頌祖宗積基，亦能間接表徵天命祐國之所從來。然登歌因梁武帝以為非元日嘉慶所設，故一度在梁、陳元會歷史上消失。
- (二) 鳳凰銜書伎搬演讖緯故事，乃天命直接符兆的展現，而梁武帝卻道自己「德興不稱前代」而將之罷除，跟劉宋新設此伎，包括王韶之〈殿前登歌三章〉，亟欲強調皇上紐繫於天的增華加厲傾向根本乖違。連帶解釋〈應王受圖曲〉之曲名和開章，唯言君王——尤聚焦在知臣任賢——的「荷天」責任。其歌曲本質一似〈梁雅歌〉另外四曲，都是箴戒歌。而箴戒對人不對天。

反對擬則時序天道之理，則有三：

- (一) 月律於元會的取義，其實是依存儀式步驟的象徵，而非建立時序之道。

¹⁴⁰ 美國傳播學者羅森布爾 (Eric W. Rothenbuhler, 1950-) 《儀式傳播》 (*Ritual Communication*) 開篇將概念分門有二，一是「作為傳播現象的儀式」，另一為「作為儀式現象的傳播」，這裡據前者為言，指具有傳播特性的儀式活動。關於「儀式傳播」的涵義範圍及其與凱瑞 (James W. Carey, 1934-2006) 「傳播的儀式觀」之間關係，詳見劉建民，〈「傳播的儀式觀」與「儀式傳播」概念再辨析：與樊水科商榷〉，《國際新聞界》第4期 (2013.4)，頁168-173。

¹⁴¹ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記正義》，卷三十七，〈樂記第十九〉，頁1269。

- (二) 大梁國樂十二〈雅〉施於三朝者僅有七，未足以十二「天數」來指涉梁武帝元會改樂的取向。特別是〈胤雅〉、〈寅雅〉打造皇太子、王公身分的創設，在原本最多僅君臣相對的設計下，進一步提煉朝儀中百僚班列的層次印象。
- (三) 前述兩者都可替梁武帝敕蕭子雲撰〈相和五引〉的次第調整添作註腳。〈相和五引〉奏列梁三朝樂為序曲，後改月次以五音序，即顯露更重視於元會朝儀的尊卑等差；其反面，自然也有棄隨天道四季的意味，是以南宋學者葉適（1150-1223）曾經抨擊，痛斥曰「率情背理如此」。¹⁴²

然而上述並不表示蕭梁三朝樂歌就看不到〈應王受圖曲〉「荷天革命」般，仍肯定君王稟承天命的任何辭句。不過，此一則或可歸因梁代三朝樂歌辭先是沈約所製，後有蕭子雲改作，即非梁武帝本人親撰有關；考量臣子的奉敕身分，不能無視對天子皇運的支持，可以同情而瞭解。二則跟〈應王受圖曲〉一樣，這些傳達天命的辭句只是局部點綴或話頭，未必屬於該歌曲整體內容的主調。三則，亦即最重要的一點，是此類辭句作為內容主調，比較地集中在搭配皇帝出入的〈皇雅〉¹⁴³，以及武舞開疆與文舞播德的〈大壯〉、〈大觀〉之中，而這些樂曲於前朝均見有對應用樂，大抵為蕭梁元會參照舊時禮文之際，難免遺留下過去觀點的痕跡。

所謂一代改樂，經常是改動在前朝已經建構的用樂基礎之上；故論其取向，較諸沿襲昔年的相同之處，我們認為，更應優先注重後世增損

¹⁴² 葉適的批評點有二：一指「而梁既廢牲牢」，二即「則但為五音相和引而無復月律」，見宋·葉適：《習學記言序目》（北京：中華書局，1977），卷三十六，〈隋書一〉，頁 539。

¹⁴³ 這裡指〈皇雅〉三章其二：「華蓋拂紫微，勾陳繞太一。容裔披緹組，參差羅罕畢。星回照以爛，天行徐且謐。」係將皇上行進比譬星辰運動而流露天命之意；但相較劉宋君臣出入樂的〈肆夏〉四章，開首即唱「於鑠我皇，禮仁包元。齊明日月，比量乾坤」，〈皇雅〉還是含蓄得多。引文各見唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十三，〈音樂志上〉，頁 293；梁·沈約，《宋書》，卷二十，〈樂志二〉，頁 593。

的對比部分。畢竟沿襲不改可能是消極接受，增損替換卻必定是積極主動，後者更容易透露新一代的禮義認同。而就三朝設樂之於君權天授的層面來說，從西晉既有登歌與劉宋新置鳳凰銜書伎，已可略窺梁前元會早就具備表徵當朝天命的強烈企圖，本不須待蕭梁改樂方行彰顯。反倒綜覽梁武帝三朝樂增損之處，所增〈胤雅〉、〈寅雅〉是在君臣兩分外，替百僚刻劃品級順位；〈相和五引〉調整為五音序的尊卑象徵，亦是取義於國政元素，俱在深化那一人之下的人間等差，而不見擬則天道時序以示皇運承天的多少堅持。所損登歌與鳳凰銜書伎二目，更是採取罷除為措施，還與強調天命貴君的效果適得背違。誠然，蕭梁三朝樂辭仍能看到誕膺天命的蘊義留存，致使蕭梁相較前朝元會用樂在反映君權天授的差異上，僅止於程度多寡——故上文亦唯言「淡」天命而不言「去」天命——不過這也只意謂梁武帝否定元日嘉慶承載天命的程度，未至於二元對立的極端而已。是以若說蕭梁元會樂辭尚有部份維持前朝的天命內涵則可，但倘指稱梁武帝「改樂」三朝是以標榜天命加身為取向，則私以為不可。

又以上觀察，主要圍繞在梁武帝於三朝雅樂範疇的變革。梁三朝總四十九樂目，絕大多數為饗儀食舉完成並雅歌箴戒後，君賜予臣一起歡賞的「鄭衛淫聲，魚龍雜戲」。¹⁴⁴此誠俗樂，咸非正聲。因西晉《咸寧注》早有提及，故梁武帝絕非元會場合中實際詔衛並作的始作俑者；但他非但未下旨盡除，更身為唐代以前，史籍唯一傳世三朝有各項雅鄭樂目的完整序次單者，亦緣載入《隋書》正文，可見官方明文的不相避諱。這著實側寫出梁武帝對自己與臣民「情變聽改」¹⁴⁵、「賞逐時遷」¹⁴⁶，那人心去古日遠，而離異聖賢遺澤的不禁容許；或應說，雖時人仍口稱元會為「朝饗」抑或「大饗」，但其實已由饗禮猶如祭祀的主敬，置換為燕禮主歡的概念了。

¹⁴⁴ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷二，〈高祖帝紀下〉，頁34。

¹⁴⁵ 梁·沈約，《宋書》，卷十九，〈樂志一〉，頁553。

¹⁴⁶ 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷十五，〈音樂志下〉，頁378。

並且在梁武帝「君臣之所獻」的場合定位下，元日大會仍取皇上「變服」區隔朝、饗二儀。朝儀以委贄五等為主體，其時君臣重在分際；饗儀以宴飲觀樂為核心，其時上下重在通情。蕭梁三朝用樂，於朝儀略省天道時序，加深人序尊卑；於饗儀淡減天命色彩，肯認娛樂人歡。實際上就與梁武帝嘗謂「事人禮縟，事神禮簡」，欲推動元會之禮主於事人，乃劃別郊廟之禮歸從事神的目標若合符節，朝向後世饗燕一義的特質再深刻一步。

主要徵引文獻

一、傳統文獻

- 【漢】毛亨傳，【漢】鄭玄箋，【唐】孔穎達疏，《毛詩正義》。北京：北京大學出版社，2000。
- 【漢】董仲舒撰，蘇輿義證，《春秋繁露義證》。北京：中華書局，1922。
- 【漢】孔安國傳，【唐】孔穎達疏，《尚書正義》。北京：北京大學出版社，2000。
- 【漢】班固撰，【唐】顏師古注，《漢書》。北京：中華書局，1962。
- 【漢】許慎撰，【清】段玉裁注，《說文解字注》。上海：上海古籍出版社，1981據經韻樓藏版縮印。
- 【漢】鄭玄注，【唐】孔穎達疏，《禮記正義》。北京：北京大學出版社，2000。
- 【漢】鄭玄注，【唐】賈公彥疏，《周禮注疏》。北京：北京大學出版社，2000。
- 【漢】鄭玄注，【唐】賈公彥疏，《儀禮注疏》。北京：北京大學出版社，2000。
- 【劉宋】范曄撰，【唐】李賢等注，《後漢書》。北京：中華書局，1965。
- 【梁】沈約，《宋書》。北京：中華書局，1974。
- 【梁】劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注》。北京：人民文學出版社，1962。
- 【梁】蕭子顯，《南齊書》。北京：中華書局，1974。
- 【梁】宗懷撰，【隋】杜公瞻注，姜彥雉輯校，《荆楚歲時記》。北京：中華書局，2018。
- 【唐】歐陽詢，《藝文類聚》。上海：上海古籍出版社，1965。
- 【唐】房玄齡等撰，《晉書》。北京：中華書局，1974。

- 【唐】姚思廉，《陳書》。北京：中華書局，1972。
- 【唐】姚思廉，《梁書》。北京：中華書局，1973。
- 【唐】魏徵等撰，《隋書》。北京：中華書局，1973。
- 【唐】杜佑，《通典》。北京：中華書局，1988。
- 【宋】李昉等編，《太平御覽》。北京：中華書局，1960據商務印書館影宋本縮印。
- 【宋】郭茂倩，《樂府詩集》。北京：中華書局，1998。
- 【宋】葉適，《習學記言序目》。北京：中華書局，1977。
- 【清】秦蕙田，《五禮通考》。北京：中華書局，2020。
- 【清】胡培翬撰，【清】胡肇昕、【清】楊大培補，《儀禮正義》。桂林：廣西師範大學出版社，2018據清咸豐二年沔陽陸氏木犀香館刻本景印。
- 【清】陳立疏證，《白虎通疏證》。北京：中華書局，1994。
- 【清】皮錫瑞，《尚書大傳疏證》。北京：中華書局，2015，《皮錫瑞全集》。
- 許維遙集釋，《呂氏春秋集釋》。北京：中華書局，2009。

二、近人論著

（一）專書及專書論文

- 王志清，《齊梁樂府詩研究》。北京：社會科學文獻出版社，2013。
- 王福利，《郊廟燕射歌辭研究》。北京：北京大學出版社，2009。
- 王運熙，〈漢魏兩晉南北朝樂府官署沿革考略〉，《樂府詩述論》。上海：上海古籍出版社，2012，《王運熙文集》，冊1，頁167-172。
- 任半塘，《唐戲弄》。北京：作家出版社，1952。
- 杜維運，《史學方法論》。臺北：三民書局，1986。
- 楊寬，〈「贄見禮」新探〉，《古史新探》。上海：上海人民出版社，2016，頁343-375。
- 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》。北京：人民音樂出版社，1981。

劉懷榮、宋亞莉，《魏晉南北朝樂府制度與歌詩研究》。北京：商務印書館，2010。

【日本】渡邊信一郎撰，周長山譯，〈元會的建構——中國古代帝國的朝政與禮儀〉，載【日本】溝口雄三、【日本】小島毅主編，孫歌等譯，《中國的思維世界》。南京：江蘇人民出版社，2006，頁363-409。

（二）期刊論文

王春陽，〈論西晉元會禮的建構和用樂的雅化〉，《社會科學戰線》第8期（2016.8），頁105-112。

田宇昕，〈《隋書·音樂志》所錄梁三朝會諸伎樂雜考〉，《舞蹈》第1期（2021.1），頁86-93。

李芸倩，〈兩漢南北朝元會儀用樂研究〉，《大東方》第12期（2018.12），頁134-135。

李建棟，〈論魏晉南北朝四廂樂的樂辭關係〉，《太原師範學院學報（社會科學版）》第二十卷第4期（2021.12），頁6-11。

吳相洲、王顏玲，〈從《周禮》到《樂府詩集》——簡論登歌自西周至唐宋的發展與演變〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第四十六卷第1期（2019.1），頁102-109。

曾智安〈從「相和六引」到「相和五引」——梁代對元會儀的改革與「相和引」之變〉，《樂府學》第6輯（2010），頁61-73。

薛藝兵，〈儀式音樂的概念界定〉，《中央音樂學院學報》第1期（2003.1），頁28-33。

劉奕璇、曾智安，〈魏晉南朝元會雅舞考〉，《北京舞蹈學院學報》第1期（2022.1），頁25-31

劉建民，〈「傳播的儀式觀」與「儀式傳播」概念再辨析：與樊水科商榷〉，《國際新聞界》第4期（2013.4），頁168-173。

Selected Bibliography

01. Zheng Wei (魏徵) et al., *History of Sui*, Beijing: Zhonghua Bookshops, 1973.
02. Yue Shen (沈約), *History of Liu Song*, Beijing: Zhonghua Bookshops, 1974.
03. Shinichirō Watanabe (渡邊信一郎), translated by Chang-shan Zhou (周長山), “Yuan Hui de Jiangou: Zhongguo Gudai Diguo de Chaozheng yu Liyi (The Establishment of Yuan Hui Ceremony: The Court Politics and Rituals of Ancient Chinese Empires), Yūzō Mizoguchi (溝口雄三), Tsuyoshi Kozhima (小島毅), translated by Ge Sun (孫歌) et al., *Zhongguo de Siwei Shijie* (The Intellectual Word of China), Nanjing: Jiangsu People’s Publishing House Co., Ltd., 2006, pp. 363-409.
04. Zhi-an Zeng (曾智安), “Cong ‘Xiang He Liu Yin’ Dao ‘Xiang He Wu Yin’: Liangdai duei Yuan Hui Yi de Gaige yu ‘Xiang He Yin’ zhi Bian” (From ‘Xiang He Liu Yin’ to ‘Xiang He Wu Yin’: The Innovation of Yuan Hui Ceremony and The Changes of ‘Xiang He Yin’ in Liang Dynasty), *Yue Fu Xue*, 6, 2010, pp. 61-73.
05. Xuan Zheng (鄭玄) and Ying-da Kong (孔穎達), *Li Ji Zheng Yi* (The explanation of Li Ji), Beijing: Beijing University Press, 2000.
06. Xuan Zheng (鄭玄) and Gong-yan Jia (賈公彥), *Zhou Li Zhu Shu* (The explanation of Zhou Li), Beijing: University Press, 2000.
07. Zi-xian Xiao (蕭子顯), *History of Southern Qi*, Beijing: Zhonghua Bookshops, 1974.
08. Heng Mao (毛亨), Xuan Zheng (鄭玄) and Ying-da Kong (孔穎達), *Mao Shi Zheng Yi* (The explanation of Mao Shi), Beijing: Beijing University Press, 2000.

-
09. Si-lian Yao (姚思廉), *History of Liang*, Beijing: Zhonghua Bookshops, 1973.
 10. Mao-qian Guo (郭茂倩), *Yue Fu Shi Ji* (Complete Song Lyrics from Han to Tang and Five Dynasties), Beijing: Zhonghua Bookshops, 1998.

The Transition and Its Social Orientation of San Zhao Yue in the Xiao Liang Dynasty

Kuan-Jen Tsao*

Abstract

“San Zhao Yue” is the collective name for a series of songs and dance performances during the Yuan Hui (New Year) ceremony in the Xiao Liang dynasty. This article aims to reflect on existing perspectives and explore whether San Zhao Yue is oriented towards nature or society by examining the transition of San Zhao Yue relative to the performances at the Yuan Hui ceremony in the Western Jin and Liu Song dynasties. The Yuan Hui ceremony was divided into two parts: the court ceremony and the banquet ceremony. Under Emperor Wu of Liang’s positioning of the Yuan Hui ceremony as “mutual reciprocity between monarch and ministers”, several changes were made to the court ceremony. Firstly, the newly added “Xiang He Wu Yin” was rearranged from the order of Wang Yue, which represented five elements and each season with five months, to the five-tone sequence. This change was not related to the principle of establishing a chronological order, but rather to symbolic significance of ritual procedures, as it is in the case of the orchestration of Xiao Liang based on the Shi Er Yue Lu. Secondly, it was connected to the arrangement of court music called “Ya”, especially “yìn ya” and “yín ya”, which highlighted the identity of the crown prince and the royal officials, and reflected the original intention of the different ranks of officials, extending beyond the relationship between the monarch and ministers. All these measures contributed to the deepening of the hierarchy of social rank. Additionally, Emperor Wu of Liang abolished Deng Ge, which praised the ancestral foundation, and Fong Huang Sian Shu

* Ph.D. Student, Department of Chinese, National Taiwan Normal University.

Ji, which performed divination story at the banquet ceremony, both of which were a de-emphasis on the divine will of fate. In fact, San Zhao Yue is consistent with the Yuan Hui ceremony that was promoted for the people by Emperor Wu of Liang. He said that “the rituals for the people are elaborate, while the rituals for the gods are simple”, which distinguishes it from Jiao Miao ceremony for the gods. The purpose of San Zhao Yue was by no means to highlight divine right of kings through following natural laws, as the previous research suggested.

Keywords: San Zhao Yue, Yuan Hui Ceremony, Emperor Wu of Liang,
Between the Nature and the Society, Xiang He Wu Yin