

敦  
煌  
學

敦煌學會編印

敦煌學研究中心  
第二十一輯

# STUDIES ON TUN-HUANG

VOLUME XXI

1. 敦煌學研究之回顧（一）	潘重規	1
2. 敦煌學研究之回顧（二）	潘重規	29
3. 敦煌學研究之回顧（三）	吳富森	33
4. 敦煌學研究之回顧（四）	吳富森	41
5. 敦煌學研究之回顧（五）	吳富森	63
6. 敦煌學研究之回顧（六）	吳富森	71
7. 敦煌學研究之回顧（七）	吳富森	79
8. 敦煌學研究之回顧（八）	吳富森	91
9. 敦煌學研究之回顧（九）	吳富森	107

## 敦煌學研究中心

Association of the Studies on Tun-Huang

Taiwan R.O.C. 1998

## 三論詞的起源

吳肅森

關於詞的起源問題，我已發表兩篇論文。一曰《論敦煌歌辭與詞的源流》，二曰《論敦煌佛曲與詞的起源》，主張誕生於隋唐間的民間小調與敦煌民間歌辭為唐宋文人詞的直接近源，這無疑是符合「民間文藝是文藝之母」的規律的。近幾年來，學術界有人主張「詞起源於漢魏六朝」，非但如此，還進一步具體地說「詞起源於六朝宮廷和文人樂府」。照此說來，民間歌辭又起源於何處？難道也是宮廷和文人詞嗎？詞起源於宮廷與文人說，顯然是違背文藝的發展規律的。

詞是音樂文學，它的產生和特定的音樂因素分不開，並且和這音樂的演變有著十分密切的關係。中唐元稹在《樂府古題序》中，也曾談到在他當時樂曲形成的情況，重點突出地說明樂曲與填詞的形成要分「樂始」與「樂成」兩個步驟。他說「樂始」時，審樂者采取其詞，度為歌曲；是選詞以配樂，非由樂以定詞。而「樂成」時，備曲度者，因聲以度詞，審調以節唱；則是由樂以定詞，非選詞以配樂。這就是說「樂始」是由辭定聲，「樂成」才是由聲定辭的。強調詞之制調是分「選詞配樂」和「由樂定詞」兩個步驟，其間是有一個方向程序的。更不能說「由樂以定詞」是判斷「倚聲填詞」的唯一根據。

長短句詞確與隋唐燕樂有著密切的關係，而隋唐燕樂於南北朝樂曲也有所繼承。但是，繼承絕不是等同，絕不是食古不化地全盤接受而毫無演進，恰恰相反，在批判繼承過程中是一定有所發展和創新的。勿庸諱言，燕樂發展到隋唐已經日臻完善，因此，與之相配合的詞也達到了比較成熟的階段。應該談詞的起源與隋唐燕樂的發展有著密切的關係。唐代燕樂，一而繼承隋代和體制而加以取捨，一面對於南北朝樂府和四方不斷侵入的邊聲、裔樂，又任它們自由泛濫，並且毫不介意。當時社會上所有樂曲的歌辭，都爭相與隋代燕樂及邊聲、裔樂相應合。隋代清樂所用的歌辭，長短句本來很多；唐代人接續它的聲情、模仿它的詞藻的也很多；《樂府詩集》把它們收進「清商曲辭」，而沒有歸入「近代曲辭」，所以，後人則把它們看作是齊梁樂府

體的長短句，不信它們本來都是「近代曲辭」，即不信它們實際上就是初期隋唐燕樂歌辭的長短句。這些燕樂歌辭的名目繁多，如《長樂佳》、《懊儂歌》、《華山畿》、《讀曲歌》、《白石郎》、《繁霜》、《姑恩曲》、《神女歌》、《烏夜啼》、《拔蒲歌》、《壽陽樂》、《月節折楊柳歌》、《朝云引》等，都是長短句。隋代的清商樂曲，傳入唐代的，記在史書上的有六十三曲之多。那些樂曲歌辭都是齊言的固然居多數，而其中雜言的，也一定不少。想必在初、盛唐人的歌唱和創作中，一定會起到積極的作用。如《隋書·音樂志》裡所記載的，牛弘等在仁壽年間所寫的《上壽歌辭》：

俗已義，時又良。朝玉帛，會衣裳。基同北辰久，壽共南山長。黎元鼓腹樂未央。

全詞四個三言句，兩個五言句，各為對偶，最後緊接著一個七言句，均押平韻，和後世的詞體甚相接近。此外，還有南朝齊的《上壽曲辭》（仰三光，奏萬壽）及與此同時的《食舉樂辭》（三端正啓，萬方觀禮）等，多半都是長短句，只是演進到隋代才日益成熟起來。《樂府詩集》的《近代曲辭》裡，還保存著隋煬帝楊廣與王胄君臣所唱和的《紀遼東》四首，茲舉一首：

遼東海北剪長鯨，風雲萬里清。  
方當銷鋒散牛馬，旋師宴鎬京！  
前歌後舞振軍威，飲至解戎衣。  
判不徒行萬里路，空道五原歸。

這四首歌辭的章、解全同，句法、韻格全同，平仄旋律全同，已經是比較標準的「依聲填詞」了；從它們的分片、立格、押韻、平仄來看，均為後來的長短句詞體。這是隋唐燕樂長短句歌辭最早的實例。王灼《碧雞漫志》說：「蓋隋以來，今之所謂『曲子』者漸興；張炎《詞源》說：「粵自隋唐以來，聲詩間為長短句。」據此可知，「詞」這種文學形式也就是「歌辭」，是「嘯之歌喉」，「被諸管弦」的樂章，後來歷經演變，才脫離了音樂，成為一種獨立的文學形式。

唐代開元、天寶年間崔令欽所著《教坊記》，記錄了當時流行的曲名三百多種，有不少跟後來的詞調同名，這也說明在盛唐以前民間已有歌辭流傳了。如敦煌歌辭《只為求因果》：

日日捶鐘吹法螺，修善意輕羅。  
一前一步踏蓮窩，諸佛竟來過。  
此是上方行步處，識者皆來聚。

下界凡夫得路麼？修善最喫羅！

共四十五首（斯五五八八），也是每首分上、下兩片，由七言加五言四個小組構成，與前舉隋曲歌辭《紀遼東》四首的格調完全相同，這也是歌辭較早流傳民間的有力實證。

夏瞿禪（承壽）師云：「樂府誰能作補亡，紛紛綺語學高唐。民間哀怨敦煌曲，一脈真傳出教坊。」（《瞿髯論詞絕句》）顯然，這首詩是探索詞的淵源的。認為敦煌民間歌辭是詞的初型，而它又是從唐代教坊出來的。詞的前身是民間小調（即隋唐間的樂府民歌），見於唐崔令欽所著《教坊記》的《曲名表》。從表中曲名來推測它們的內容，如《舍麥子》、《推碓子》等反映農民的勞動生活；《漁父引》、《撥棹子》等反映漁民的勞動生活；《破陣子》、《怨黃沙》、《怨胡天》、《送征衣》等是寫軍人的戰鬥生活，寫思婦思念出征的丈夫的。這些民間小調，對社會現實生活有相當廣泛的反映，可以說是唐代的《國風》。

敦煌民間歌辭的發現是文學史上的一件大事，它為我們提供了唐、五代民間歌辭的豐富蘊藏，回答了我國文學史上長期難以解釋清楚的某些文學現象，尤其為詞的起源問題的研究開闢了新的道路。

敦煌民間歌辭出現以前，關於詞的產生，人們往往只就《花間集》、《尊前集》、《唐宋諸賢絕妙詞選》等文人詞進行分析研究，甚至拜溫庭筠為雜言歌辭的開山祖；更有甚者，乃認為「詞」是歷代歌辭的通體，或者認為長短句就是詞的化身，換句話說，凡是雜言體的古典詩歌都是詞。基於此種認識，甚至把詞的起源上溯到《詩經》、《楚辭》，好像唐代除了某些文人詞作之外，根本就不存在足以影響唐宋文人詞發展的唐代民間歌辭。而敦煌歌辭的發現，使這個問題才得到客觀的說明。事實告訴我們，在隋、唐間樂府民歌的基礎上，從體、格、用三個方面形成了一套完整的詞學體系，為宋詞的崛起準備了充分的條件。

用敦煌歌辭來證明詞較早起源於民間，首先應該推舉定格聯章的《十二時》。這一同名歌辭，有《天下傳孝》十二首，《禪門》十二首，《發憤》十二首，《太子》十二首，《禪門十二時曲》十二首，《普勸四眾依教修行》一百三十四首，《法體》十二首，共二百零六首，都是雜言體。最早的《天下傳孝》、《禪門》兩組歌辭，肇始於齊梁間，比隋曲《紀遼東》還要早一百多年。這七組《十二時》，共分四體；《天下傳孝》、《發憤》、《太子》、《法體》一體，皆「三、七、七七」句法，四句、三韻，或平或仄；《禪門

十二時曲》一體，皆「三、七、七七、七七、七七」句法，其特點是每首作三字一句，七字七句，與它辭不同，用韻、平仄不一；《普勸四眾依教修行》一體，主曲十二首，輔曲每組少則八首，多則十二首；主曲句法「三、七、七七」，輔曲「三三、七、七七」，而略有變化。這組歌辭，從它主曲與輔曲之間的情況看，諸如分片、換頭，乃至押韻、平仄皆逼近後世的詞體。

其次，還有《五更轉》的《嘆五更》、《闔思》、《南宗讚》等六組歌辭，亦是很典型的例證。這六組《五更轉》歌辭，各組句格不一，錯落有致，韻律變化也自有規律，和晚唐、五代及兩宋的詞體幾無區別。

詞最初是從民間來的，它的前身是民間小調。隨著唐代商業的發展，都市的興起，為適應文化生活的需要，同時由於音樂、詩歌的發展，詞在民間就流行起來了。從敦煌寫本歌辭來看，唐代民間歌辭反映社會現實相當廣泛，真可謂體大用宏，具有相當強的社會功能。不但思想內容如此，就是在藝術造詣上也有很高的成就。它直接繼承並發展了我國詩歌的現實主義傳統，有著比較濃厚的浪漫主義色彩，塑造了鮮明的藝術形象，在遣詞、煉句、寫景、造意等方面都有不少獨到之處，放射出絢麗的光彩。有人認為填詞一道既限制字句和韻律，必是十分煩難之事，非有高深的文學修養則不能為。這又是未諳詞學發展史的表現，要知道詞的初創時期並非是煩難高深的，如敦煌民間歌辭所表現出的所謂「粗糙性」，諸如「字數不一，平仄不拘，押韻無定」等等，正是「詞」在民間初創時的特色。這恰恰證明「詞」這一文學體裁原本是源於民間，而由民間流入宮廷並逐漸為文人模仿、加工的。

過去認為慢詞、長調產生在宋代，唐代只有短詞小令，這種看法也是片面的。因為敦煌民間歌辭已經出現《傾杯樂》、《內家嬌》等百字以上的長調了。這些歌辭，遠遠早於宋代的慢詞，並且為宋代慢詞的發展廓清了道路。北宋詞人柳永（約公元 987—1053）生活的時代，距敦煌民間歌辭的繁華較近，從他創作的長調慢詞來看，受到敦煌民間歌辭的影響是自不待言的。他的代表詞作《雨霖鈴》（寒蟬淒切）和《八聲甘州》（對瀟瀟暮雨灑江天）等，都是很好的例證。此類詞作足以說明。柳永善於向優秀民間歌辭汲取營養，並成功地運用鋪敘手法，發展了歌辭的長調體制，以致蔚然成為一代風氣。

有人認為，如果說「唐代民間詞也就是後來文人詞的『始祖』」，那麼，歐陽炯在《花間集序》中進行詞體溯源時，何以絕口不提唐代民間詞，而只歸源於『南朝之宮體』呢？這道理很簡單，只能說明文人的立場、觀點有問

題。他們不重視民間歌辭，乃至無視民間歌辭，否定民間歌辭，這是封建社會文化歷史的總面貌，總趨勢。所以，歐陽炯不提倡或不願把民間歌辭作為文人詞之源，是不足奇怪的。至於僅就「花間」詞「綺麗香軟」的體制特徵來看，就斷然說「其淵源只能在六朝宮體」中，亦未免失之輕率。試看敦煌民間歌辭，如《鳳歸雲·閨怨》、《洞仙歌》、《破陣子》、《菩薩蠻》、《南歌子》、《天仙子》、《別仙子》、《浣溪沙》、《傾杯樂》、《內家嬌》、《魚歌子》等數十首中，也不乏「綺麗香軟」的體制特徵，而歐陽炯卻「絕口不提」，不是很能說明問題了嗎？再如陸游、王世貞、楊慎等「前人看法的一致性」，同樣因為他們也是封建文人，所以，他們的看法不謀而合也是很自然的。

「長短句」的表現形式固然是詞的重要特徵之一，但這並不能成為唯一的客觀衡量標準。詞既是音樂文學，那麼，它的產生就和特定的音樂因素分不開，並且和這音樂的演變有著十分密切的關係。隋唐以來，西域音樂東漸，唐樂西傳，又經過了一個大的融合過程，佛曲則成了當時令人矚目的表現形式。如果只從詞調名的來源看，也並非同出一轍，如前所述，它的涉及面是比較廣的。此外，還有伶工自創調，文人自度曲；也有摘自大曲一段乃至數段的「摘遍」，而來自佛曲的詞調，更加值得研究。我認為，探討詞的起源離不開佛曲，而佛曲正是詞的另一個重要源頭。齊梁時的「法樂」本是佛曲的一種，隋唐時的「法曲」也是佛曲的分支。從形式上看，法曲同唐代的梨園戲有很多類似的地方；它在表演和音樂方面，還較多地保留了南戲的藝術形態和風韻。但是，由於法曲有著旺盛的生命力，和它善於融匯五家、縱橫借鑒、兼收並蓄，不斷發展變化的氣魄，而把「一句曲，一步科」，且歌且舞地歌唱勞動的樂觀情緒和才子佳人的戀愛心理，變成了佛徒講經唱道，直提佛法。這種獨特風格生發出別是一番滋味的芳馨美，在實際上已經演變成了佛曲。因此，細究隋唐時期的法曲，它是包括中原的清樂與外來的胡樂，以及宗教音樂的一種新型音樂，而配合這種音樂的歌辭，自然是探討詞的起源問題所不應該忽視的。丘瓊蓀先生說：「法曲包含的內容非常廣泛：有漢晉六朝的舊曲，有隋唐兩代的新聲，有相和歌及吳聲西曲……有胡部化和道曲佛曲化的中國樂曲，有華化的外來樂曲。古今中外，無所不包，雅樂俗樂，歌曲舞取，聲樂曲，器樂曲，無不具備。……把這些性質不同，內容不同，旋律不同，風度不同的種種樂曲，用法曲的樂器去演奏它，用法曲特有的風格去演奏它，這樣便形成了唐代如火如荼的法曲。」（《中華文史論叢》第

五輯《法曲》)由此可見，其中也有原本佛曲而經過新樂的融冶便隨之法曲化了。

再看敦煌所藏的佛教經典寫卷，一般都是正面寫佛經，背面就寫著佛經和原文。其原文以梵文為主，還有的是牽利文或者巴利文等等，據此還可以探知不少學術上的信息。其中有不少是佛教徒所抄錄的歌辭，即所謂「曲子詞」，也就是早期的「詞」。有的抄在卷子的背面，還有的甚至寫在卷子的夾縫當中。據向達先生的《倫敦所藏敦煌卷子經眼目錄》所載，就有這樣幾種紙背寫有佛曲歌辭（個別的不是佛曲歌辭）的卷子：

- 六三 太上洞玄靈寶無量度人上品妙經（一三一）  
紙背：雜書「好住娘」等。
- 一六四四 佛經（經名未悉，一五）  
紙背：禪門十二時（八）又塗鴉二行。
- 五五五六 妙法蓮花經觀世音菩薩普門品等二十五（一七八）  
紙背：曲子望江南（二〇，以下黯淡不可辨認）。
- 六二〇八 新商略古今字樣撮其時要並行正俗釋下卷等□（五一）  
紙背：（1）十二月小曲（？一五），……。
- 六五三七 佛書（書名未悉，九三三）  
紙背：……（2）太子修道讚（一〇），……。

此外，還有佛徒用黃紙寫的《別仙子》（此時模樣）；《菩薩蠻》（枕前發盡千般願）；《酒泉子》（殘缺）；《雀踏枝》（獨立更深人寂寂）；《鳳婦雲》四首；《天仙子》二首；《竹枝子》二首；《柳青娘》二首……僅此佛徒親手抄錄佛俗歌辭一端來看，可以得知他們也自然會去寫作俗曲。因此，同在唐代而言，敦煌民間歌辭，不僅止百來首，實際上無論在作詞時間還是在作品的數量上都遠遠超過同時文人詞的創作，當然，作為文人詞之源也毫無愧憾。至於歐陽炯在《花間集序》中形容文人填詞時說的「家家」、「處處」、「香徑」、「紅樓」等等，只不過是文人的夸飾而已。而唐初李靖號稱「七百首」的「兵要《望江南》」，則名多而實少；甚至名存而實亡者居多，所餘只不過數首而已。至於李白等人的填詞問題，在學術界也是懸案，尚待深入研究，況復多人所作數量也實在不多，以此說明「宮廷與文人是填詞之祖」，證據顯然是不足的。

佛曲歌辭就是在音樂演進的新基礎上產生的音樂文學，它有著自己的個性特徵和獨立的發展方向。它的突出表現是文學與音樂的密切結合，使得音



樂的旋律和節奏語言化，語言的腔調音樂化，並且文字內容還要受到音韻、樂律的限制，達到類型化的標準。不過，可以看出這一類民間歌辭，原是比較自由活潑的，對於曲聲、平仄、字數的多寡、句式的長短限制得并不死，甚至可以自由伸縮。它自然是唐宋乃至後世文人詞的源頭活水，這早已被中國詩歌發展的歷史實踐所證明。

敦煌的民間佛曲歌辭，不但規模宏偉浩瀚，內容豐富，而且情節複雜，善於想像，吸收了大量的佛語詞匯和民間口頭語，形成了語言上的獨到特色，所以，不但語言的內在音樂性相當強，而且和樂演奏或歌唱的外在音樂也一定相當絕妙，這就自然使得這種新興的民間文學，無論在結構上抑或在音樂上，都給當時以及後世的文人作家以強烈的影響。他們從這裡吸收了新鮮血液，填詞就獲得了新的生命力。這在李白、張志和、劉禹錫、白居易、李煜乃至柳永等文人的詞作裡，往往可以看到這種影響的痕跡。就是《花間集》中的溫庭筠、皇甫松、韋莊、薛昭蘊、牛嶠、張泌、毛文錫、牛希濟、歐陽炯、和凝、顧夔、孫光憲、魏承班、鹿虔扈、閻選、尹鶚、毛熙震和李珣十八家，共五百首詞，也大多數採取民間詞的樣式，加工翻新。有不少風格清新，情意深刻的作品，如《南鄉子》、《思帝鄉》、《生查子》等都頗具民歌情調，風格十分爽朗。因此，在初、盛唐詞壇上形成的「朝野兼作，聯鑣並轡」的局面，也正說明了民間歌辭的影響勢頭。綜前所述，我仍認為詞確實起源於敦煌民間歌辭；我深信人民群眾的作品是文學之源，「民間文藝是文藝之母」，這也是文學發展的必然規律。

---

# 敦煌學研究中心

---

敦煌學 第二十一輯

編輯者：敦煌學會

出版者：敦煌學會

通訊處：嘉義民雄郵政二之五六信箱

總經理：樂學書局有限公司

台北市金山南路二段一三八號十樓之一

電話：三二一九〇三三

傳真：三五六八〇六八

定價：新臺幣三八〇元

中華民國八十七年六月出版

版權所有 不准翻印

---