

中國戲曲理論叢書

敦煌曲初探

任二北著



中國戲曲理論叢書

敦煌曲初探

任二北 著

上海文藝聯合出版社

探 初 曲 爐 敦

著 者 任 二 北

分類 文藝—般

書號.052 開本.762×1067 1/25 印張.21¹¹/₂₅

字數.300 000 定價貳.276

一九五四年十一月第一版第一次印刷

本次印數 2 000 冊

1—2 000

定價 19 300 元

出 版 · 發 行

上海文藝聯合出版社

上海龍明園路一六九號

務本齋記印刷製版所製版

上海武定路五三七弄六六號

永盛協印務局印刷

上海長壽路七四號

上海市書刊出版業營業許可證出〇七二號

序

王文才

敦煌所出約二萬五千卷子，大半被竊，盜運出境。但『劫餘』所見，和傳抄輯錄歸國的，也不太少。唐代社會、經濟、文化等許多問題，將待此類材料之整理研究，以得新的面目。惟過去多停留在介紹工作上面，系統地深入全面的研究，實在做得不夠。即以民間文藝的發展而言，在宋代市民階級日益成長的社會中，說唱伎藝非常盛行，雖云社會經濟使然，但其文學形式應有一定的基礎作爲根據，才能發展爲宋代比較成熟的說唱形式；而唐代舊有的資料，却不足以見此形式之淵源。敦煌材料的發現，不但補足了這段缺陷，也說明了宋元以來說唱文學的傳統來源，和發生、發展的過程。尤其唐代對外交通的頻繁關係，促成中外文化交流後，遺留在中國文學史上的迹痕，正須靠卷子中所見資料，才能得到具體的說明。假如只靠唐宋以來史籍、雜記和文學中

所見，以求當時情況及其影響，實在模糊不清；因此，前人許多推論往往落空，甚至錯誤，如舊來對於『詞』的產生，和一般對宋元講唱的討論，便是很好的例證。

敦煌曲初探與敦煌曲校錄二書中，對敦煌所出唐、五代一切樂曲材料的搜集、整理和研究，應算是第一次全面而有系統的工作；並且發展了前人局部的成績，對某些問題已有進一步的認識；尤其在曲調考證方面，更有新的成就。這種考證工作，不是為考證而作，在古代記載殘闕和卷子本身錯亂的情形下，要進行更深入的研究，必須有整理和復原的工作為基礎，就『初探』而言，是不能放棄的責任。因此，本書所研究的初步成果，已能說明中國文學史上較多的問題。至於據此以進一步地研討曲辭中所反映的社會現實，及其在文學史上的整個發展過程與影響流變等問題，則有待於讀者的興起了。

兩年前，我對敦煌所見唐樂曲及其有關材料，曾略事探索。後來與任先生商量，分別樂曲與說唱系統，各任一事來進行。任先生將其所得唐人說唱資料檢交與我，一併處理；我零星所見的一點唐人樂曲材料，也作了任先生的參考。並於此後翻檢記載、尋求資料時，互相抄錄有關者，更進而商議斟酌。樂曲與說唱的關係問題，應是兩項工作中最有聯系的地方，今任先生既完成了樂曲的『初探』，本文即從這個問題上就我相見提出討論；惟只限於樂曲與變文部分的關係。至

於變文本身所涉及的問題，及文中所引唱導、轉讀、梵唄等問題，亦只能簡略地提出推論的結果，所據以推論的一切材料和詳細過程，當另屬專題，此處限於篇幅，未能詳述。在討論唐樂曲與變文的關係前，所應說明兩者應有的類別及其價值問題，則又詳於樂曲而略於變文，因與本書關係較多故也。

二

一般所稱變文，如就其本質和故事內容與體裁形式及固有名稱的不同來劃分，應別爲民間性的『變文』和宗教性的『講經文』（附『押座文』）兩類。近來有關變文的討論，雖各人擬用分類名稱不甚相同，大體也都分做兩類。但一般據以分類的理由，僅從故事內容與體裁形式而言，却忽視了兩類的本質問題，和各類名稱、體制、題材、本質等應有的一致性；因而對整個變文的發生和發展，與兩類的相互影響，解說得不夠清楚。

民間說唱的『變文』，有三種形式，即純唱詞的、唱兼說白的與附歌曲的。這三種不同的形式，正代表着不同階段的發展過程。從這三種由簡而繁的形式，可以看出民間說唱『變文』，

正是由低級發展到高級。故其產生，不能擬想爲源於講經文；再由講經文形式而漸失說白，成爲簡單形式。民間『變文』的興起，其最初形式當來自民間，惟與佛教經典中長篇敘事詩者應有一定的關係。但求之中國文學傳統形式，亦非上無所承。六朝以來文士所作頌、贊、銘、誄等類的文章，莫不以韻文爲主，而附以散文的序。則純唱詞的民間『變文』，因其本以韻文爲主，前附說白可以自由增損，故寫卷中亦可只留唱詞而省去說白之文，元劇中尙有此例。此雖文人作品的形式，但與民間文學互有消息（據六朝以詞爲主的文學形式，可以設想初期民間『變文』的形式，爲友人屈守元先生所推論以堅前說者。附註於此）。講經文的興起，正採用民間形式以便說教，故應在民間歌唱變文以後。但講經文對民間『變文』的發展，確有關係，尙明白地保留着。民間『變文』的最初階段爲純唱詞形式，及講經文興起後，對此簡單形式發生了影響，即舊屬純唱詞者，亦吸取唱詞夾用說白或附歌曲的形式。在說唱中如昭君變的『畫卷開時塞外雲』（吉師老詩），知會兼用畫圖。按P.四五二四號卷子降魔變六段紙背附有相應『變相』六幅，此或因『俗講』中有對圖講說的辦法，故此卷以講經文與畫並抄在一起；則民間『轉變』時用圖，疑亦從『俗講』來。在名稱上，初期純唱詞形式者其名稱尙不固定，或稱『詞文』，或稱某某『文』，可能就是隋、唐以來『說話』的『話本』；及受講經文的影響以後，更借用了講經文的俗名變文

而稱爲『變文』。『變』字的意義，本取用佛經『轉換舊形名變』，故佛教塑像、畫圖亦稱爲變。如以民間『變文』而言，其內容皆爲流行的傳說故事，根本沒有變字的意義，而其文體始創時，也沒有固定的稱法，正有待於有了相同形式的講經文後，才借用其變文的名稱，定名爲『變文』。

『講經文』的興起，從佛教傳統上來說，是繼承了『唱導』的作用，『轉讀』的方法，佛經散文中夾用『讚』『偈』和全爲敘事詩的形式。但從其產生的意義上來說，應是利用和結合民間原有的唱詞形式，以取得社會羣衆的喜好，而便於傳教，才創立了說唱兼用的特殊體裁。所以我們對於這種體裁的興起，不能再認爲是全盤『印度化』的產物，而是經過改變，有一定的中國民間形式的意義包涵在內。變文的名稱雖取義於佛典，初用於講經文，但唐代僧侶對於此類文體，只在習慣上稱爲變文，遇着正式書寫時，或在『俗講』儀式中，却少使用，而要莊嚴地稱爲『講經文』。惟目連變似屬宗教講唱所用，却又正式題作『變文』，其實題作變文時已是民間『變文』，而非講經文了。（目連變問題，亦只附說於此，不及引證詳論。）

總之，整個變文應分兩類，講經文和民間『變文』的根本區別，應以佛教『俗講』和民間創作不同本質作爲基礎，才能得到正確的理解和體制、內容、名稱等所以截然有別的原因。

次論敦煌所見唐、五代樂曲的類別問題。根據寫卷的材料，亦應分爲不同本質的兩類：一類

屬於宗教性的讚偈佛曲；一類屬於民間歌唱的雜曲。此二者、就其音樂系統而論，皆屬於『燕樂』，與『曲子詞』同；故須進一步地說明佛曲與雜曲的界率。宗教性的讚偈佛曲，在界義上還容易了解。至於民間歌唱的樂曲，就其界率而言，當包括後來已認為是詞的，和詞調所不收而實際應同視為詞的兩部分在內。因為詞的發展，其前一階段即今敦煌卷子中所見全部民間樂曲，惟部分調子不為後來採用、定為詞調而已。如：

S. 六二〇八 十二月相思

S. 一四四一 柳青娘

S. 二六〇七 蔡怨春

S. 四三三二 別仙子

等調，皆非北宋以後詞調，甚至唐、五代文人詞中亦未見過。但一般皆視十二月調為俗曲，以後三者為詞，實在沒有什麼理由。每一韻文形式的興起，皆由民間俗曲來；故已固定為傳統文學形式的韻文，與其相應的俗曲之間，其體裁方面，實在沒有截然可分的界線。因此本文使用分類名稱時，不用『俗曲』或『詞』似相對立的名稱，而以舊唐書所用『雜曲』的舊名來總概之。但此處所謂民間歌唱的雜曲，亦就其整體言之，如寫卷中P. 三九九四、S. 二六〇七號有溫庭筠、歐陽

炯及李傑的詞；類似的情形，尚有顯見曾經文人加工的作品：但究竟是少數。且既已普遍流行，作爲民間歌唱的曲辭，未嘗不可列入此類。

三

敦煌所見變文和樂曲，既各別爲兩類，則講經文與佛曲同一性質，而民間『變文』與雜曲又同一性質。後兩者絕大部分是人民羣衆自己的創作，正是我國文學珍貴遺產中的一部分。如雜曲中許多反映當時人民經濟生活的作品，和表現宗教、女妓、征夫、怨婦等社會現實，及邊政、黨爭等政治問題的曲辭，皆富有現實主義的傳統精神。惟講經文與佛曲應有的估價，尙須略爲討論。因講經文與佛曲本是宣傳宗教的產物，欲以果報等說，麻醉人心，而服務於統治階級；但其絕大部分說唱內容及當時社會價值而言，却又不盡如此。再就其在中國文學發展過程中的歷史地位，和在中國文學史料上的意義而言，亦應有其一定的作用。下面卽就此點，試作初步評論。

先就文學史料而言。欲求民間『轉變』的情形，唐人記載僅有吉師老一詩記之，故根據舊來材料，實在不能說明。講經文與民間『變文』既有密切的關係，就必得靠有關講經文的『俗講』

記載，去追求民間『轉變』的大略情況。所以講經文在文學史料上，正是解釋民間『變文』的唯一參考。

次就中國文學的發展過程而言，講經文和佛曲亦有其歷史上的地位。因講經文曾促進當時民間『變文』的發展，而佛曲又給予後來民間俗曲以一定的影響，這種作用在文學史上，皆是當時新的刺激。即以講經文和佛曲本身來說，亦屬於中國文學的一部分，不當擯棄於文學範圍以外。因講經文和佛曲雖源於印度宗教，但其流行，乃取就中國民間形式，使之成為人民大眾喜聞樂見的東西，才能作為傳教的工具。所以就中國民族文化看來，是在自己的基礎上吸收而來的東西，使得自己的文化更為豐富。由於如此，則不能再認為講經文和佛曲是印度之餘，而是中國文學史上新生之物。在前代記載中，尙能說明中國歷來流行的佛曲，確已改變舊貌。如：

高僧傳鳩摩羅什傳：『什每爲（沙門慧）叡論西方辭體，商略異同。云：天竺國俗，甚重文製，其宮商體均，以入絃爲善。凡覲國王，必有讚德；見佛之儀，以歌歎爲貴。經中偈頌，皆其式也。但改梵爲秦，失其藻蔚，雖得大意，殊隔文體；有似嚼飯與人，非徒失味，乃令嘔噦也。』

從鳩摩羅什的眼目中看來，改梵爲秦，已經文體殊隔，各自不同，而失却天竺舊味了。根據此

論，正足說明印度佛曲已變爲符合中國民族形式的佛曲。真能梵秦殊隔，才有自己的精神；不能如外族人那樣，必以印度爲準。進而言之，佛曲在印度與中國所使用的音樂，雖似同一系統，亦各有其特質。『七調』『五旦』始於印度（向達、田邊尚雄等皆持此說），但自蘇祇婆（楊憲益以爲卽曹妙達，丁謙謂漕國在北印度）以後，鄭譯因之創爲中國式的八十四調（郭沫若以爲高寶常所作），而爲唐代所流行祖孝孫八十四調的基礎，亦已全變舊來性質。故唐佛曲所用的音樂，已非印度音樂了。

最後，以講經文和佛曲在當時的社會地位，來說明其價值。從以『法統』自任的頑固佛教徒和封建統治階級的人們看來，講經文和佛曲雖亦有宗教氣氛，但問題太大。他們認爲講經文和佛曲不夠嚴肅，有『淫』聲『惑』衆，取悅『俗人』的現象；而講唱者確也借此斂財，有意爲之，以此遭受頑固教徒和統治者的非議和排斥，是有其原因的。如：

通鑑唐敬宗寶歷二年六月：『上幸興福寺，觀沙門文淑俗講。』注：『釋氏講說，類談空有；而俗講又不能演空有之義，徒以悅俗邀布施而已。』

卽以俗講爲不能演空有之義，但悅『俗』邀布施而已。所謂不演空有之義，卽指俗講所用講經文的內容，多屬演述故事；因其講唱既以悅『俗』爲主，自然要把故事性的重要成分提高到宗教理

論之上。又如：

佛祖統紀卅九引釋門正統：『非藏經所載不根經文，傳習惑衆者，以左道論罪。……不根經文者謂……開元括地變文、齊天論、五來子曲之類。』

即以講經文和佛曲爲不根經文，是『惑衆』的左道旁門。宋理宗時代，凡屬此類，都要嚴重論罪。

在寺院方面，其舉行『俗講』和讚唄的目的既在斂財，則講唱的聲伎和內容，都應適合廣大羣衆的愛好，因此成爲頑固教徒所謂『淫音婉變』的聲唄，進而形成專門騙錢的『落花法會』了。如：

續高僧傳雜科聲德篇總論：『爰始經師，爲德本實，以聲釋文；將使聽者神開，因聲以迴向。頃世皆捐其旨，鄭衛珍流，以哀婉爲入神，用騰擲爲清舉；致使淫音婉變，嬌弄頗繁，世衆同迷，眇宗爲得。故聲唄相涉，雅正全乖。』

這是當時聲唄——佛曲的真象。實因其『哀婉入神』、『嬌弄頗繁』的技藝，才能得到所謂『世衆同迷』的羣衆們的喜好。至於『鄭衛』『淫音』，以及『雅正全乖』一類說法，不過欲加之罪而已。又：

續高僧傳：「世有法事，號曰落花。通引皂素，開大施門；打剎唱舉，拘撒泉貝。別請設座，廣說施緣。或建立塔寺，或繕造僧務。隨物讚祝，其紛若花；士女觀聽，擲錢如雨。」

知落花法會中，「打剎唱舉」、「隨物讚祝」的佛曲，更有動人的力量。類此情形者，如：

續高僧傳寶巖傳：「每使京邑諸集，塔寺肇興。費用所資，莫非泉貝，雖玉石適集，藏府難開。及巖之登座也，案邑碩望，未及吐言，擲物雲奔，須臾坐沒。」

從寶巖登座唱說的情形，更能證實落花法會的盛況。羣衆在會中「擲錢如雨」，雖說可能有部分落後思想所支持，以捐資建塔來造福種因，但要寶巖這樣的藝僧，才能使觀聽的士女、「碩望」，「擲物雲奔」，「須臾沒坐」；可見他們確有很高的藝術。自然我們也不能因其藝術性而忽視了佛曲中的宗教思想的糟粕。

以上所舉，關於頑固佛教徒與統治階級以及人民羣衆對於佛曲所持的不同態度，同時也顯示出佛曲所以能爲羣衆喜好的原因。下面一段是關於講經文的記載：

因話錄：「有文淑僧者（俗講法師）公爲聚衆談說，假託經諭，所言無非淫穢鄙褻之事。不逞之徒，轉相鼓扇扶樹；愚夫治婦，樂聞其說。聽者填咽寺舍，瞻禮崇拜，呼爲和尚。」

教坊効其聲調，以爲歌曲。其耽庶易誘，釋徒苟和真理及文義稍精，亦甚嗤鄙之。近日庸僧以名系功德使，不懼台、省、府、縣，以士流好窺其所爲，視衣冠過於仇讎；而淑僧最甚。前後杖背，流在邊地數矣。」

這段常見引用的文字，已分別說明所謂「耽庶」、「不逞之徒」、「愚夫冶婦」和「苟和真理」的釋徒，以及「衣冠士流」等統治階級對於「庸僧」、「俗講」的不同態度。另外，酉陽雜俎中記元和時虞部郎中陸紹與定水寺僧茶會，詆座中李秀才爲不逞之徒說：「望酒旗、翫變場者，豈有佳者乎！」可知專門「轉變」的場所，文士們是不能去的。以此即可說明：講經文在當時社會中，是沒有地位的。但羣衆們的評價，却又不同於他們，而非當地喜愛它；甚至教坊亦效其聲調歌唱，處處流行。

由於羣衆對藝僧聲伎的愛好，寺院亦設置聲樂，招延聽衆，在唐代城市經濟發展的條件下，以至形成風俗。據唐代記載，長安寺院多已成爲戲場。從南朝以來，長千里的瓦官寺已爲士庶嬉遊之地；每法會時期，則寺院即爲百伎雜耍之所。如：

蕭子雲玄圃講賦：「吳姬楚豔，胡笳燕筑；常從名倡，戲馬蹋鞠。」

唐代長安寺院，依然如此：

南部新書：『長安戲場多集於慈恩，小者在青龍，其次在薦福、永壽。』

其形成戲場的原因，與寺院『設樂招會』、『俗講』、『唄讚』不無關係。如：

廣弘明集滯惑解：『（僧罪）凡有十等。……九曰：設樂以誘愚小，俳優以招遠會。』

寺院既已形成戲場，而長安士子、諸妓亦往往借赴會出遊，另有所期。如：

北里志：『諸妓以出里艱難，每南街保唐有講席，多以月之八日，相牽率聽焉。……故保唐寺每三、八日，士子極多，蓋有期於諸妓也。』

大家到會的目的，已與聽講無關。韓偓薦福寺講筵偶見又別一詩：『兩情含眷戀』，即懷慕同蒞講席的女人。在各寺院裏，不只定日講經時，爲士女聚戲的地方，即平日亦爲戲場；而觀衆中並有『皇室』在內。如上引通鑑記唐敬宗至興福寺觀『俗講』事，尙屬法會時期，另有：

通鑑宣宗大中二年十二月：『萬壽公主適起居郎鄭顯。……顯弟顯嘗得危疾，上遣使視之還。問：公主何在？曰：在慈恩寺觀戲場。……上責之曰：豈有小郎病不往省視乃觀戲乎！』

此則不必爲講會之日，亦可往寺院觀戲。無怪社會各階層人物，皆留戀忘返。但須注意，與『設樂招會』必有一定的關係。則講經文和佛曲之與羣衆的關係，進而影響風俗，即此可知。

綜合以上各項推論，據「高」僧、「士」族和統治階級對於俗講和佛曲的態度，可知其當時的社會地位；據人民羣衆對它的愛好，可知其真正價值；因寺院設樂招會而形成戲場，竟成風尚，可知其對社會風俗的影響。戲場內容雖不必專唱佛曲和講經，但因讚唄、轉變以招引羣衆，才形成百伎場所，則也有一定的關係。由此足見：佛曲與講經文雖屬宗教性的產物，但已成寺院斂財招會的工具，故必求其聲伎與故事內容的美好，因而沖淡了宗教意義，形成有一定價值的文學和技藝。

四

敦煌所見唐、五代樂曲與整個變文的關係，當據其不同類別，分別言之。但民間「變文」與雜曲的關係，苦無直接記載，可供參考；因此不能不求諸間接材料——佛曲與講經文的關係來說明部分問題。至於佛曲與講經文的關係，又當先從轉讀、唱導和梵唄說起，凡此三者，亦止簡單地提出推論結果，不及引證詳敘。

轉讀和唱導對於本經都能發揮同樣的作用，所以一般便以「經、導」對稱；前者稱爲經師，