



古典文學論叢

第五輯

古典文学论丛

第五辑

《社会科学战线》编辑部 编

*

齐鲁书社出版发行

(济南经九路胜利大街)

山东新华印刷厂临沂厂印刷

*

850×1168毫米32开本 12.5印张 276千字

1986年6月第1版 1986年6月第1次印刷

印数 1—1,500

书号 10206·128 定价 2.40 元

目 录

敦煌歌辞初探·····	张锡厚 (1)
《窦娥冤》悲剧性初探·····	李汉秋 (27)
元代散曲——诗体的一次变革·····	吕薇芬 (49)
试论南戏的兴起及其社会历史根源·····	金宁芬 (72)
略谈《三国演义》的几个人物形象·····	郭豫适 (87)
诸葛亮形象演变史论纲·····	陈翔华 (106)
《三言》序的作者问题·····	陆树仑 (147)
万种情怀得自由 ——《三言》中爱情小说的思想特色·····	杨国祥 (165)
《儒林外史》是我国文学史上第一部反映知识分子生活 的长篇小说·····	陈美林 (182)
《儒林外史》讽刺艺术的特点和成就·····	简茂森 (202)
历史性的辉煌贡献 ——略论《红楼梦》对中国古典文学的继承和发展 ·····	周中明 (217)

《红楼梦》和满族历史上的几个问题.....	贾敬颜(245)
红学的后顾与前瞻.....	薛瑞生(267)

宋人“说家之总汇”

——简论江少虞的《事实类苑》

.....	郭群一 章回(302)
稗圃据屑.....	苏兴(308)
几种有目无书的章回小说.....	王利器(324)
鸦片战争文学札记二则.....	王骧(345)

南社前期的文学思想.....	时萌(352)
----------------	---------

三十年文化推移的“足印”

——《孽海花》反映历史的重要成就之一

.....	王祖猷(368)
-------	----------

敦煌歌辞初探

张 锡 厚

一

敦煌歌辞是指我国敦煌莫高窟发现的那部分流传于西北地区的写本民间歌辞。过去有人把它称作“敦煌曲子词”、“敦煌曲”；也有人简称为“俗曲”、“佛曲”、“小曲”或“词”。名目不少，难以统一，自然容易混淆同后代词曲的界限，事实上已经引起一些不必要的误解和争论。为了划清敦煌歌辞同宋词元曲之间的概念差异，我们必须简略地探讨一下敦煌歌辞的定名问题。

歌辞的概念，一般指托于曲调，倚声定辞，可以发声歌唱的辞。需要具备体段（即章节）、平仄（即旋律）、音韵（即节拍）等三个条件。歌辞跟长短无节、不叶韵的说白、散语有别，也不同于无定调、无定韵的吟辞，它的特点是能被之管弦，放声而唱。歌辞在我国文学史上是个老名词，在一些作家的诗句里曾不断出现，如晋石崇《思归引》序云：“寻览乐篇，有《思归引》，有弦无歌，今为作歌辞以述怀。”^①杜甫《苏端薛复筵简薛华醉歌》写道：“坐中薛华善醉歌，歌辞自

^① 见《乐府诗集》卷五十八。

作风格老。”①白居易《城盐州》诗云：“谁能将此盐州曲，翻作歌辞闻至尊？”②宋代郭茂倩《乐府诗集》辑录汉魏到唐五代乐府歌辞十二类，其中有六类明确定为“歌辞”，即“郊庙歌辞”、“燕射歌辞”、“相和歌辞”、“舞曲歌辞”、“琴曲歌辞”、“杂曲歌辞”。由此可见，古代运用歌辞的范围相当广泛，包括《诗经》、《楚辞》、乐府、隋唐的曲子和大曲、宋词、元曲、明清小曲等等，都可以说是歌辞的一种表现形式。

敦煌歌辞自发现大量手抄写本以来，比较普遍地沿称“曲子词”（实即“曲子辞”）③；但由于“曲子词”的含义偏狭，此称的缺点是虽可包括晚唐五代的词作，却难于容纳初盛中唐的歌辞，更不能包含“大曲”之类的作品。因此，“曲子词”的概念缺乏普遍意义。如果称之为“曲”，本无不可，却又极易跟“曲调”相混，并产生同后代的“散曲”相乱的误解；所以我们才把敦煌遗书中的“曲子词”、“曲子”、“词”、“曲”等统称为敦煌歌辞。它们散见于国内外所藏的敦煌写本、壁画等约一百五十种卷号内。

敦煌歌辞的发现，一度引起国内外学者的极大兴趣。特别是近二十多年来，敦煌歌辞中某些优秀作品愈来愈为人们所重视，并在研究上取得了一些可喜的进展。不过，敦煌歌

① 见《杜少陵集详注》卷四。

② 见《白氏长庆集》卷三。

③ “辞”与“词”，自古以来可以互用，没有严格的界限，凡“言之成文”皆谓之“辞”，它的同音简笔字为“词”，唐五代时尤其如此，以后才有明显的区分。游国恩等编的《中国文学史》云：“词即歌辞，它跟乐府歌辞的辞是一个字，本指一切可以合乐歌唱的诗体，唐代称当时流行的杂曲歌辞为‘曲子词’，后来简称为词。”

辞的研究尚有两种不同的观点：其一，把歌辞的概念仅限于“词”、“曲子词”，认为“曲子既成为文士摘藻之一体，久而久之，遂称自所造作为词，目俗制为曲子，于是词高而曲子卑矣，遂又统称古曲子为词”。^①这种观点认为词主文（摘藻）从而忽视声，企图用词去替代曲子，也就是只重视文人摘藻的词，排拒民间主声、不摘藻的歌辞，因而在辑录敦煌曲子词集时严拒六朝以来遗留的民间曲调〔五更转〕、〔十二时〕等，甚至连反映民间生活的歌辞如“七夕相望”、“征妇怨”、“劝识字”、“发愤勤学”等也一律排斥^②。这就为敦煌歌辞设下种种框框，使之局限在“曲子词”范围内。实际上“曲子词”是五代时期最后二十年才有的，怎么能包括前此以往的唐代歌辞呢？其二，始终坚持敦煌歌辞倚声定文，由乐定辞的原则。凡是能够歌唱的辞，不论是民间作品、文人创制还是庙堂佛曲，也不究其文采如何，都属于敦煌歌辞之列，从而把民间歌辞提高到同文人歌辞相等的地位，完全打破了传统的轻视民间俗曲俚调的错误看法，其结果是既扩大了敦煌歌辞的范围，又促进和丰富了我国歌辞史的研究。

一般地说，我国文学史上新诗体大多出自民间，有的还和音乐有着密切关系，如先秦的《诗经》配合雅乐，汉魏六朝乐府配合清乐，隋唐时代产生了燕乐，配合这种新音乐的便是歌辞，这是我国音乐和诗歌发展的传统。同样，敦煌歌辞正是在唐代“新歌旧曲遍州乡”（〔皇帝感〕）^③，音乐诗词蓬勃发展的条件下出现的新的文学形式，它既渊源于汉魏六朝

① 《敦煌曲子词集·叙录》。

② 《敦煌曲子词集》只辑录164首。

③ 本文所引歌辞，均见《敦煌曲校录》，不再一一注明原写本的卷号。

的乐府，又同唐代燕乐密切相关。唐代燕乐是综合六朝清商乐、民间新声和四方裔乐而成的新音乐。^①燕乐的乐器以琵琶为主，琵琶的音律变化繁多，共有二十八调，更能适应人们发抒情感和表达愿望的需要，而五、七言诗体虽可谱曲而歌，却远不能跟上音乐曲调的变化，长短句的歌辞便应运而生。“词只是一种歌曲，她与六朝的乐府完全相同。……每个词都已有了谱，这些谱或为新创的，或为历来相传的，词的辞语，则都只不过依谱填之而已。”^②可见，敦煌歌辞便是配合唐代燕乐所属的曲子和大曲的直接结果。敦煌写本明确标有“曲子”的，已发现三十五处之多（今后仍可能有新的发现）。唐代燕乐仅属曲子的范围就有拟乐声、歌诗、著词、长短句等四种体式，而每种体式的歌辞又有只曲、小调、中调、长篇的区别，它们或上承汉魏六朝乐府，或系唐代的创制，都有较严格的限制，既要具备字句的正格，也要有衬字、垒句、和声辞的附加格，配合这种变化便有利于不同场合的歌辞形式，如“舞曲”、“酒令曲”、“讲唱曲”、“戏弄曲”以及变文所用的“插曲”等，自然十分繁富。唐代大曲来源于大乐，而大曲又是在燕乐的影响下形成和发展的，竟占唐代燕乐一半左右。大曲的乐谱由慢到快，由快回慢，包括令、引、近、慢，即入破、出破的声音在内，不能随意更动。我们在敦煌歌辞中已发现有这种配合大曲的歌辞，如〔阿曹婆〕、〔何满子〕、〔剑器词〕等。由此可知，在曲子和大曲流传过程中，燕乐同时得到不断的丰富和提高，托于燕乐的歌辞势必更加繁荣起来，曲海词山，众体朋兴，多用善变，汪洋浩瀚，这是唐代歌辞十分发达的主要原因。目

① 《旧唐书·音乐志》云：“自开元以降，歌者杂用胡夷、里巷之曲。”

② 郑振铎《词的起源》，见《小说月报》第20卷第4期（1929年）。

前，从敦煌写本整理出那么多歌辞便是有力的证明。

敦煌歌辞绝大多数没有留下写作的年月，我们只能从题记年代和歌辞的时代特征来判定其创制年代，基本上都是唐五代时期所作，没有迟入北宋的歌辞^①，显而易见，我们讨论的敦煌歌辞实际上是唐代歌辞的一部分。目前已经刊行或正在整理的敦煌歌辞多取自敦煌写本的残篇零简，有的甚至缺头少尾，残损严重，难得见到歌辞选本的原貌，更无法确定每首歌辞的时代，其中《云谣集》的发现对探讨敦煌歌辞是否存在盛唐作品尤其显得重要。题为《云谣集杂曲子》（三十首）的歌辞集，是经过整理唯一完整的写本^②，它是由唐人编选的一种歌辞选本，比《花间集》、《尊前集》的时代更早一些，入选作品并非一人之言或出自一家之手，是当时民间流传较广而又比较齐整的歌辞选本。从形式上看，所选歌辞还不很规则，那种先有曲子后配歌辞的痕迹尚隐隐可见，保留着深深的民间烙印。我们只要把《云谣集》和《教坊记》联系起来考察，就可以发现《云谣集》对考证敦煌歌辞的时代具有十分重要的意义。

我们从《云谣集》所用的十三种调名来看，除〔内家娇〕外，其中十二种调名^③见于崔令钦《教坊记》所录的曲名中。

① 据目前发现存有年代题记的敦煌写本，早起北魏太安四年（458），迟至北宋至道元年（995），其间虽有北宋初年的歌辞写本，其内容也是前代流传下来的。目前收录的歌辞，其中仅有一首是隋代作品，余皆唐、五代期间（618—959）创作的。

② 斯·一四四一，原题《云谣集杂曲子》共三十首，该卷实存十八首；伯·二八三八，原题《云谣集曲子》三十首，仅存十四首，经龙沐勋合校，去其重复，适得三十首，刊入《彊村遗书》；又见王重民《敦煌曲子词集》卷中；任二北《敦煌曲校录》；饶宗颐《敦煌曲》。任先生称《云谣集杂曲子》三十三首，

③ 十二调名如下：〔凤归云〕、〔天仙子〕、〔竹枝子〕、〔洞仙歌〕、〔破阵子〕、〔浣溪沙〕、〔柳青娘〕、〔倾杯乐〕、〔拜新月〕、〔抛毬乐〕、〔鱼歌子〕、〔喜秋天〕。

关于崔令钦的时代，据王国维考证，“崔令钦，乃隋恒农太守宣度之五世孙，唐高祖至玄宗五世，宣度与高祖同时，则其五世孙令钦当在玄、肃二宗之世。其书记事讫于开元，亦足略推其时代”^①。由此推知崔令钦生活的时代主要是开元、天宝年间。那么，《教坊记》载入的曲名无疑是唐玄宗时流行的曲调，这些调名的创调时代当然在盛唐期间或以前。至于作辞时代，根据《云谣集》诸辞的题材，对照唐代社会现实和文学历史，也可以证为盛唐时期作品。《云谣集》表现征人厌战、征妇思怨的歌辞，往往与盛唐诗人王昌龄等描写闺怨、从军等题材相契合；同时，歌辞中反映塞外征戍的题材，联系唐代的开边历史，应当说是安史之乱以前的作品。特别是《云谣集》那部分描写“访云寻雨，醉眠芳草”生活的娇艳题材，正是“五陵年少”^②斗妍竞奇、侑酒享乐的歌舞曲辞，如“五陵原上有仙娥，携歌扇，香烂漫”（〔天仙子〕）、“偏引五陵思 悬切，要君知”、“但是五陵争忍得，不疏狂”（〔浣溪沙〕）、“堪聘与公子王孙，五陵年少风流婿”（〔倾杯乐〕）等反复歌唱“五陵”的歌辞。盛唐诗人也常常提到“五陵”，如杜甫诗“五陵衣马自轻肥”（《秋兴》八首之三）、“五陵佳气无时无”（《哀王孙》）等。很明显，五陵是盛唐时代诗歌曲辞的重要题材之一。因此，《云谣集》中那些描写五陵“纨绔追欢，歌伎卖笑”的歌辞，可以肯定地说是盛唐期间作品。

① 《观堂集林·唐写本春秋后语背记跋》。

② 五陵，一般指汉朝在长安的五个陵墓：长陵、安陵、阳陵、茂陵、平陵，俗称五陵。唐玄宗以前，李唐王朝也有五个皇帝：高祖、太宗、高宗、中宗、睿宗。通常借五陵称唐代先帝的五个陵墓。唐玄宗时，五陵是豪门名族聚居和寻欢逐乐的场所。

敦煌歌辞的调名还有不少见之于《教坊记》，据粗略的统计，“敦煌曲之调名才探得六十九，而见于崔记者，已占四十五之多，达百分之六十五”、“敦煌曲名见于崔记之四十五调中，有与崔记之彼此关系颇为密切，甚至息息相通者，诚非偶然，殊堪注意”^①。我们能从盛唐著述看到这么多敦煌歌辞的调名，也进一步说明敦煌歌辞确实是唐代歌辞的重要组成部分。

我们再谈一下有关敦煌歌辞的作者问题。因为敦煌歌辞大多是作者姓名附在写本正文的后面或背面，也有的是抄手随便书写在文字夹缝间，辗转传抄，没有留下作者的姓名^②。这些歌辞绝大多数不是哪一个人的创作，大约是在流传过程中经过不同的人加工润色的产物，也可能是文人修改提高的结果，因此，要严格区分民间歌辞和文人歌辞是很不容易的。有人认为敦煌曲出于乐工歌伎之手，难免失之片面。敦煌歌辞内容之广泛，意旨之深远，绝非乐工歌伎所能专擅独揽。正如《敦煌曲子词集·叙录》所说：“今兹所获，有边客游子之呻吟，忠臣义士之壮语，隐君子之怡情悦志，少年学子之热望与失望，以及佛子之赞颂，医生之歌诀，莫不入调。其言闺情及花柳者，尚不及半。”这是依据歌辞内容推断作者队伍，大体可信。敦煌歌辞的作者应当说是社会各方面人士，而不会仅限于乐工歌伎、文人学士。“诸曲内容各别，乃各凭一种专门之社会经验以写成。文人学士固博不至此，乐工伶人歌伎，又何能一博至此，……为其余之一切职业者捉刀代笔，普遍周旋，且能各

① 《敦煌曲初探》第24、25页。

② 敦煌歌辞可考知作者的有：温庭筠〔更漏长〕一首，唐昭宗〔菩萨蛮〕二首，欧阳炯〔更漏长〕、〔菩萨蛮〕各一首。

如其分，洞中肯綮，均不作门外汉语乎？”^①诚然，我们无须排除文士词客摹拟怨妇情思，托以俚俗口吻的可能，因为托物言志，以他人之酒杯浇自己之块垒，也是文学创作中常见的艺术手法。但是，从敦煌歌辞的包罗万象，纷繁博杂的内容来看，某些浓艳浮靡的歌辞虽可能是文人代为拟作，只能属于个别现象，而大量的敦煌歌辞是处于社会底层的无名作者所作。这些歌辞或抒发忧思，感慨悲怀；或藉适性情，吟风弄月；或抨击现实，直言不讳；或禅门说教，劝世化俗；从各个不同方面反映了唐代社会的人情风貌。因而敦煌歌辞既是研究唐代民间生活的重要史料，也是我国文学宝库中的可贵遗产。

总之，敦煌歌辞的发现为词的研究开辟了新的途径，使人们看到歌辞和词这两种文学样式之间的异同。我们不能割断历史，说什么“词直接继承乐府”，完全否认唐代歌辞的桥梁作用；更不能本末倒置，提出“词是曲的渊源所自”的主张，一笔勾销唐代曲子和大曲在歌辞发展中的历史作用。我们既应当重视文人词的研究，而为了探本溯源，也要重新认识和考察敦煌歌辞在词的源起和发展过程中的重要意义和作用。

二

敦煌歌辞作为一种文学样式，它在反映社会生活时，无论是重墨抒写，层层剖析，还是大笔勾勒，率真直言，那一幅幅描绘社会现实的艺术画面，都是那么强烈和鲜明，比较真实地再现了唐代社会现实和人们的思想感情，尤其是社会下层人民

① 《敦煌曲初探》第285页。

的生活、愿望和要求。

透过敦煌歌辞的思想内容，可以窥见李唐王朝由盛而衰的历史进程。这是敦煌歌辞的突出特点。强大的唐帝国不断向外扩张，轻启边衅，频繁的战争给人民带来深重的苦难；不合理的兵役制度，把“十四十五”的“年少征夫”列入“军帖”，“书名年复年”（〔破阵子〕），不断地强送未成年的少年上战场。歌辞作者满怀悲愤心情，对战争表示强烈的不满，同时预感到伴随战争而来的死亡威胁，正步步逼近，怎能不发出痛苦的歌唱：

十四十五上战场，手执长枪。低头泪落悔吃粮，步步近刀枪。昨夜马惊辔断，惆怅无人遮拦。（失调名）
征夫戍客羁留边庭，经年不归，音断信绝，又怎能不激起人民对府兵制的不满和对战争的痛恨？人民渴望“万方休战争”（〔菩萨蛮〕），“四塞休征罢战”（〔献忠心〕）的安定局面，渴望过着“修文偃武习农田”，“修文罢武竞题篇”（〔感皇恩〕）的安居乐业的生活，不再经受战争的忧患。然而，事实远非人民所希望的那样，连续不断的战争，名目繁多的赋税徭役，大大加重了人民的负担。民间歌者有的直接揭露“每岁造寒衣，到头归不归”（〔菩萨蛮〕）的严酷现实；有的借用孟姜女的故事，表达他们对丁壮被迫入役的无比愤慨：“堂前立，拜辞娘，不觉眼中泪千行。劝你耶娘少怅望，为吃他官家重衣粮。”“孟姜女，杞梁妻，一去燕山更不归。造得寒衣无人送，不免自家送寒衣。”（〔捣练子〕）

敦煌歌辞在反映上述社会现实的同时，还热情歌颂了边防将士“丈夫气力全，一个拟当千。猛气冲心出，视死亦如眠”（〔剑器词〕）的那种一往无前视死如归的无畏精神，积极赞

扬我国边疆地区兄弟民族为保卫边疆，维护祖国统一的爱国精神。歌辞在描述兄弟民族“相向共朝天”（〔感皇恩〕）的热烈场面时是那样的诚挚感人，正如一位将领所唱：“本是蕃家将，年年在草头。夏日披毡帐，冬天挂皮裘。……朝朝牧马在荒丘。若不为抛沙塞，无因拜玉楼。”（〔赞普子〕）他们倾慕“中华好”，要“学唐化”，才“远涉山水，来慕当今”。并且下定决心，“弃毡帐与弓剑，不归边地”，由衷地唱出“生死大唐好”（〔献忠心〕）的心声。

中唐以来，社会矛盾和阶级矛盾逐渐激化，在兄弟民族上层反动势力的搅扰下，西陲沦陷，唐德宗建中二年（781），吐蕃占领河湟一带，统治敦煌达七十年之久。敦煌地区人民在归义军节度使张议潮^①率领下，奋起反抗，为保卫西部边疆做出重大贡献。敦煌歌辞有一首〔菩萨蛮〕《敦煌古往出神将》，真实地反映了这一重要的历史事实，描述了被蕃部隔绝的敦煌地区军民表示“早晚灭狼蕃，一齐拜圣颜”，与占领者战斗到底，重返祖国的决心。无独有偶，敦煌变文中也有记述这段重要史实的《张议潮变文》和《张淮深变文》^②，同样歌颂了他们为祖国的统一完整而浴血奋战。敦煌歌辞还热情赞扬坚守边疆、建立殊勋的曹议金和归义军将士们，如〔望江南〕写道：

① 《资治通鉴》卷二四九，唐宣宗大中五年（851）载：“义（按：写本均作“议”）潮，沙州人也。时吐蕃大乱，义潮阴结豪杰，谋自拔归唐。……（是年冬）张义潮发兵略定其旁瓜、伊、西、甘、肃、兰、鄯、河、岷、廓十州，遣其兄义泽奉十一州图籍入见，于是河湟之地尽入于唐。十一月，置归义军于沙州，以义潮为节度使，十一州观察使。”

② 见《敦煌变文集》卷一。

曹公德^①，为国托西关，六戎尽来作百姓。压坛河陇
定羌浑，雄名远近闻。 尽忠孝，向主立殊勋，靖难论
名扶社稷，恒将筹略定妖氛，愿万载作人君。

张、曹两姓是统治敦煌的贵胄，他们为了宣扬这些功绩，炫耀权势，开凿了石窟，至今还保留着张义潮盛大出游图和曹议金的像。如果联系这些壁画、史书记载来考察歌辞，就会发现它们的内容如此一致，不难说明敦煌歌辞真正是“字真意实”，富有历史价值的作品。

尤其难得的是，敦煌歌辞还简略地记载下黄巢起义的历史事实，其中一首〔献忠心〕是描写黄巢起义军攻入长安，唐僖宗逃入四川时的情景。歌辞作者站在统治阶级一边，公开反对起义，咒骂黄巢起义为“作乱”，极力歪曲农民起义的形象：“自从黄巢作乱，直到今年。倾动迁移每惊天，京华飘飏。……会将銮驾，一步步，却西迁。”另外一首〔酒泉子〕则不然，它热情讴歌黄巢起义队伍“惊御辇”、“犯皇宫”、“夺九重”的造反行动，并把起义军威武雄壮的声势和封建官僚失魂落魄的丑态描绘得淋漓尽致：

每见惶惶，队队雄军惊御辇。骞街穿巷犯皇宫，祇拟
夺九重。 长枪短箭如麻乱，争奈失计无投窜，金箱玉
印自携将，任他乱芬芳。

有的说这首歌辞是描述唐昭宗乾宁二年（895），王行瑜、李茂贞等带兵入朝之事，是不足信的。据《资治通鉴》所载，王、李等引兵入京，根本不敢反抗皇帝，也没有“夺九重”之意，当昭宗责问他们时，反都“拜伏舞蹈于门下”，“流汗不能

① 据五代史载，曹议金在后唐庄宗时，曾任河西、陇右、伊西延、楼兰、金满等州节度使，检校太尉，兼中书令，托西大王。该辞歌颂的曹公，系指曹议金。

言”^①，与歌辞所写的情况大相径庭。这首歌辞前片描写起义军的英武雄壮的声威，他们打着“祇拟夺九重”，要推翻李唐王朝的旗号，直捣皇宫，这同黄巢攻入长安时，“甲骑如流，……千里络绎不绝，民夹道聚观”^②的历史记载基本相符，充分表现出黄巢军威浩大，确是雄军。歌辞后片又把唐朝军队崩溃，王室贵戚惊慌逃窜的狼狈情形，刻划得十分逼真。总之，这首歌辞作者的态度和前述〔献忠心〕截然不同，完全站到起义军的一边，为起义军高唱赞歌，这是难能可贵的。

敦煌歌辞的另一主要内容是妇女问题，它能勇敢地冲破封建阶级轻视妇女，玩侮女性的偏见，为各阶层妇女经受的种种痛苦和不幸鸣不平。一首首饱含同情之泪的歌辞，或直抒胸臆，或触景伤情，倾诉着怨妇情思、弃妇悲愤和被侮辱被损害女性的反抗心声，以及她们对始终不渝、纯洁无瑕爱情的追求和向往，所有这些内容都比同时代的诗歌有着更深刻更大胆的尝试。

唐代的闺怨诗往往写得缠绵悱恻，题材多是处于深宫的妇女和思妇怨女发出的幽思哀婉之声；某些抒发离情别绪的名篇，也是曲折而又含蓄地表达感情。敦煌歌辞则不尽然，它的闺怨题材着重于表现人的真情实感，率直地抒写怨妇“相思夜夜到边庭”（〔茶怨春〕）的痛苦，毫不掩饰她们“泪珠串滴，旋流枕上，无计恨征人”（〔洞仙歌〕）的感情，那种“情恨切，气填胸，连襟泪落重重”（失调名），“怨而不怒”的思想愈发显得情真意切。歌辞作者甚至把艺术观察力深入到她们的灵魂，细腻描绘那种空虚的梦幻世界和复杂的心理状态。“魂梦

① 见《资治通鉴》卷二六〇。

② 见《资治通鉴》卷二五四。

天涯无暂歇”（〔风归云〕），“君在塞外远征回，梦先来”（〔阿曹婆〕），只好把团聚的希望寄托在虚无缥缈的梦境。如一首〔风归云〕把这种感情刻划得细致入微，维妙维肖：

征夫数载，萍寄他乡。去便无消息，累换星霜。月下愁听砧杵起，塞雁南行。孤眠鸾帐里，枉劳魂梦，夜夜飞颺。想君薄行，更不思量。谁为传书与？表妾衷肠。倚牖无言垂血泪，暗祝三光。万般无奈处，一炉香尽，又更添香。

这里既写出怨妇的怨思怅望，心焦魂断的情景，又表现出痛苦之中焚香祈求，遥祝征夫早早归来的那种恨爱交织的矛盾心情，恰是怨妇情怀的真实写照。

社会动乱是造成家庭悲剧的主要原因，而男子薄行，又使得多少个美好的家庭破裂了，妇女往往充当家庭悲剧中最不幸的角色。敦煌歌辞也有表现这种弃妇苦痛的作品。如〔南歌子〕《悔嫁风流婿》，公开表示对自己婚事的懊恼，和对丈夫“攀花折柳”的欺骗行为的无限怨恨。又如〔竹枝子〕、〔破阵子〕、〔柳青娘〕等歌辞，都明白生动地描述她们对负恩“少年公子”的愤懑心情，以及“恨狂夫，不归早，教妾实在烦恼”（〔鱼歌子〕）的怨思怅念。

敦煌歌辞还进一步指出不合理的婚姻制度是造成家庭悲剧的社会原因。封建家长制的父母之命、媒妁之言，是长期束缚青年男女婚姻自主的沉重枷锁，〔倾杯乐〕《忆昔笄年》里叙述一位“生长深闺”的女性，“又被良媒，苦出言语相诱炫”，“被父母将儿匹配”，结果是“一旦聘得狂夫，攻书业抛妾求名宦”，哪里还有什么爱情可言？象这样被无端遗弃家中，葬送青春年华的女性更何止万千！