

論敦煌佛教歌曲特質與「弘法」的關係

林仁昱

壹、前言

隨著「宗教傳播」事業的展開，「大眾化」常是各大宗教發展的趨勢，然而，這「大眾化」傳播工作要能確實有效，則必須關注兩個層次的工作：首先，要使教義傳播開來，引人心悅誠服，接受信仰；接著，要安排行儀，激發宗教情感，引入進入體驗的境界，堅定信仰。若未能接受信仰，則無從論及體驗；若未能進入體驗，則信仰只是表象，信仰對於此人的心性、行為並未真正產生影響，而「宗教傳播」未竟全功。所以，中國歷代佛教活動的安排，少不了吸引人們接受信仰，著重「演示」的佈教活動（如講經、俗講、歌舞演藝等），以及導引人們確實體驗，依循「行儀」的禮儀活動（如共修念佛、禮懺唱讚、祈福消災、超薦法事等）。但是，「大眾化」意味著隨機應變、多樣兼容，使這兩個層次活動的實行，雖然可以分開舉行，卻經常有搭配（混同）進行的現象，尤其在禮儀活動中，加入講經、歌唱，具有強化認知、加強「定省」的功能；於佈教活動適度安排禮儀進行，除了使教理的傳播，更能清晰、有條理，其行儀安排的意義、宗教氣氛的感染與初步的宗教體驗，也可以是引入接受信仰，甚至使佛教融入生活重要的方式。這也就是說，佈教活動和禮拜活動的舉行目的、信仰層次，雖然有別，但實際運用的形式，卻是無法截然區分，甚至有些活動的進行，還必須兼顧「演示性」與「行儀性」兩方面的內涵。而目前佛教界經常使用「弘法」一辭，以統攝「弘揚佛法」之意（不僅使人接受佛法，更能引人實踐佛法），亦應概括個別進行或兼容並行的佈教及禮儀活動。

而在敦煌佛教文獻之中，除了數量相當可觀的佛教經論典籍、靈驗故事、教團應用文書之外，尚有許多應世實用，且能透過演說、演唱、禮拜等方式具體呈現的作品，例如變文、禮懺文、讚歌、曲子等。這些作品就是深具「大眾化」的「弘法」特質，針對佈教「演示」施行，及儀式「行儀」展開，所相應而生的作品，不僅是大多數佛教活動，得以舉行的靈魂，更是佛教傳播於大眾、深入影響人心的重要媒介。其中有「演示性」較強，適應於

佈教活動的作品，如變文及講述故事、勸說出家、闡揚孝道、說禪論理類歌曲等；有「行儀性」較強，適應於禮儀活動的作品，如禮懺文、布薩偈文、讚頌佛德歌曲等；也有許多是兼具「演示性」與「行儀性」的作品，如部份演示淨土殊勝美好、勸人歸向淨土的歌曲，在淨土念佛法事中，亦具有推動行儀進行的價值；而如前文所述，佈教與禮儀活動可能兼容並行，使不同性質的作品，可以作靈活的運用，例如 S.6923〈小小黃宮養讚〉、〈出家讚〉、〈十空讚〉等演示性較高的歌曲，與〈臨壇文〉、〈社齋文〉等聯抄，就可能是備用於法事行儀中，適時配以宣講義理、故事的歌曲，達成強化「弘法」的功效，而如〈處世唄〉等部份讚偈，可兼用於講經佈教與禮懺行儀¹，而成為通用讚偈。所以，探討佛教文學適應於「弘法」的特質，必須留心於「演示性」與「行儀性」兩種層次的個別需求，也不得不注意兩者在實際運用上，可能互相搭配的效果。

而本文以「論敦煌佛教歌曲特質與弘法的關係」為題，將透過敦煌佛教歌曲（讚歌、曲子）²抄於寫卷的多種樣貌（包含歌曲散抄單篇、叢抄多篇、成集等狀況，及歌曲與其他文獻聯抄位置關係，於活動表現上的意義）、歌辭的內容、形式、曲調與唱法等方面的各種現象，來探討敦煌佛教歌曲於佈教及禮儀活動中，如何發揮其「演示性」或「行儀性」的特質，使大眾接受信仰，進而引導大眾確實體驗，堅定信仰，有效達成「弘法」的目的。

貳、從寫卷抄寫的情況看敦煌佛教歌曲於「弘法」運用

佛教歌曲運用於不同的活動，得以適時、適地發揮弘法的功效，則有「整體性」與「隨機性」兩種不同的需求條件。因此，分析敦煌佛教歌曲抄於卷上的情形，大致可分為：經過刻意安排，可見編組系統，甚至題有總集名稱的「歌曲集」；聯抄相近或相異主題的「歌曲叢抄」；抄於單張或附寫於其他

¹ 圓仁《入唐求法巡禮行記》，臺北永和：文海出版社影印大正四年高楠順次郎重編排印本，1976年，頁39-40。記載「赤山院講經儀式」中，描述了「處世唄」（處世界如虛空）用於講經禮儀的情形；而在敦煌多部禮懺文中（如《十二光禮》、《七階禮》），於「念佛」與「三歸依」之間，都安排有「處世唄」，可見此篇通用於講經佈教與禮懺儀式活動之中。

² 變文的韻文部份、禮懺文的偈頌、經籍中的詩偈，在文學形式，甚至是音樂及實際表現的形式上，與佛教歌曲相近、相關，但牽涉問題較廣，非純粹關於歌曲演唱的相關討論，就可以解決，僅視本文論述的需要，作為參考比對之用。至於「變文的韻文部份」及「禮懺文的偈頌」有許多單獨抄出的情形，以及為變文及禮懺文所用的通用歌曲（如處世唄、三歸依等），仍將歸為佛教歌曲的範疇，為本文主要探討的對象。

文獻的「散篇歌曲」等三類。其中，「整體性」的需求，以完整的法會、講經活動為主，各篇歌曲運用其中，有明確的前後相互關係，演唱者、演唱法也常有特定的安排，並藉此安排引入宗教情境中；「隨機性」的需求，則表現在許多歌曲的通用性，可以適應於不同的場合，與不同的歌曲相互搭配，而演唱者也可能普及於參與的會眾；此外，無意識的隨機抄寫，以應臨時需要，更使歌曲抄於卷上的情形更加多樣、自由。本文即針對不同抄寫情況所反應的弘法特質，分述於下：

一、歌曲集

P.2066《淨土五會念佛誦經觀行儀卷中》，以及由 P.2250 和 P.2963 去除重複部份，可相接成集的《淨土五會念佛誦經觀行儀卷下》。這是目前可見最明顯編定成「集」，且已標明特定用途的一部歌曲集。此集除於卷首處有說明文，以表明歌曲運用於「五會念佛」法事的基本原則（「第八讚佛得益門」），於每篇讚歌的名稱之下，尚以小字附註其依據、演唱時機或演唱法，如〈涅槃讚〉讚名下註「依涅槃經亦大會時亡者處誦」，使此篇歌曲運用的方式更加明確；而各篇歌曲之間，又經常有關於演唱銜接的標記，如〈無量壽佛讚〉的末尾，以小字註「誦此讚竟，即念觀世音菩薩一二十聲，便誦後觀音勢至讚」，其後即抄〈觀世音讚〉及〈大勢至菩薩讚〉；至於〈六根讚〉之末，則以小字註「眾等誦觀經諸讚念佛竟，即誦此琮法師導和上淨土禮讚，誦禮讚竟，即誦後發願文便散」，則說明了演唱讚歌與禮拜、念佛相配的關係。因此，大眾（包含僧俗）透過此本歌曲「集」，除了可以照本演唱歌曲，更因各項附於歌辭的說明，得以明確得知此篇歌曲的運用時機、與他篇歌曲的聯接關係，進而從「整體性」考量，可明瞭此卷五十一首讚歌，配合供養、禮拜、念佛等行儀，而構成「五會念佛」法事的情形。

然而，塚本善隆論述「五會念佛」有廣略本之別，所謂「廣本」者，即是前述《淨土五會念佛誦經觀行儀》，「略本」者為《大正新修大藏經》第四十七冊，據「德川時代刊大谷大學藏本」及「正保五年刊宗教大學藏本」，所刊定之《淨土五會念佛略法事儀讚》³。而此二本既為廣、略之別，即有重複之處，但「略法事儀讚」雖為「略本」，然對於各篇讚歌聯章套用曲調的

³ 關於「五會念佛」廣、略本之分及相關對照，參看塚本善隆《唐中期の淨土教——特に法照禪師の研究》，京都：東方文化學院京都研究所，1933年，第九章五會法事讚所收の讚詩に就いて，頁237-318。

原則，卻有說明文作統合提示⁴，且部份的讚歌亦是「觀行儀」所無，可對「觀行儀」之表現作補充。至於 P.3216 為前殘未見題名的寫卷，所收讚歌包含「觀行儀」與「略法事儀讚」所收者，亦有說明文敘述唱誦功德，及附註說明歌曲演唱時機與念佛相配的情形，則可能是表現「五會念佛」法事的另一種「歌曲集」，所以，在「五會念佛」法事整體性的需求之下，各篇歌曲仍有其運用的靈活可變性，而在抄於寫卷成「集」的時候，可以有所取捨，或作不同順序的安排。

除了「五會念佛」相關歌曲集之外，S.2580 及 P.3221 為適應於「布薩」活動的「布薩短偈集」。「布薩」是僧人群集依「戒」反省、懺悔，祈使會眾均能住於淨戒之中，長養善法，增長功德的活動。而此二卷集〈入布薩堂說偈文〉、〈受水偈文〉、〈浴籌說偈文〉、〈受香湯說偈文〉、〈唱行相說偈文〉、〈受籌說偈文〉、〈還籌偈文〉、〈清淨妙偈文〉、〈布薩竟說偈文〉等九篇短偈，顯然是依布薩程序進行的次第，編排成「集」，故二卷順序安排相同，寫於單張，而易於「布薩」進行時運用。

S.3017、S.5996、P.3409 等卷聯抄有〈五更轉〉、〈行路難〉、〈安心難〉、「勸諸人偈」等「六禪師」與「七衛士」相逢對贈歌曲多篇，依循著禪師與衛士逢遇的經歷，串聯成集。然全集以呈現「人言」為主，藉歌曲作對話，有情節可循，但顯然是藉著對話與情節闡發禪理，引聽（唱）者生起修禪入道之心（如六禪師分別名為「遠塵」、「離垢」、「廣照」、「淨影」、「智積」、「圓明」，藉填字型套語「五陰山中有一△」，各章△分別為殿、堂、房、道、池、燈，開示「出離五陰煩惱」的道理），因此從弘法的觀點而論，特別具有傳播教義，引入生信的效用，可能用於講經說法或佈教活動之中。而此「禪師與衛士逢遇互贈」歌曲，聯抄於一卷，當為一個表現的整體，有學者認為此是宋金諸宮調的源頭，或是中國「代言體」戲劇的雛形，值得注意。

此外，有 S.2947、S.5549 寫錄〈緇門百歲篇〉、〈丈夫百歲篇〉、〈女人百歲篇〉，S.3821 除上述三篇「百歲篇」，另加「百歲詩」一首，而形成「百歲篇集」；S.5966、P.2658、Дх.1629 聯抄〈早出纏〉、〈樂入山〉、〈樂住山〉，或 S.1497 〈樂入山〉聯抄〈好住娘讚〉、〈小小黃宮養讚〉而形成「勸說出家歌曲集」；S.3016 及 S.2295 題名為《心海集》的禪宗詩讚集，雖未見運用的特

⁴ 關於「略本」說明文的分析，詳見林仁昱《唐代淨土讚歌之形式研究》，高雄：國立中山大學中文所碩士論文，1995 年，頁 41-42。

定場合，而可能只是適應隨機取用而編，但將相同主題聯抄一卷的情形，亦可能是弘法方便的「整體性」需求下，匯集而成的結果。

二、歌曲叢抄

除了特定運用於某法會、佈教活動，或因相同主題而集抄同卷的情況之外，亦有許多聯抄歌曲的寫卷，未註明運用於某特定法會、佈教活動，或歌曲之間沒有聯繫運用關係，甚至歌曲內容並非單一主題的「叢抄」。而這些「叢抄」歌曲聯抄的原因，除了可能在某些寺院實施佈教或共修法會等活動時，確實有相互搭配運用的可能之外，亦有可能是緣於常用、方便的「實用」原則而抄（叢抄中的歌曲，未必施行於搭配演唱），也就是可以見到叢抄的「整體」，卻具有「隨機」多樣的特性，尤其經常出現在「冊子本」寫卷，具有提供演唱者經常習唱，使能精熟，得以「暗誦」，或者在無法記憶過多的情況下，能有「臨時把本」⁵的備忘功效。至於僅僅聯抄二至三篇歌曲，於單張紙上或其他文獻之後者，其「實用」的弘法價值，應與「叢抄」的情況相類，而更有「隨機」多樣的特性（可能緣於隨意臨時取紙書寫）。

極樂淨土信仰的許多活動，特別重視行儀與音樂的配合，因此，在可資考察的寫卷中，敦煌寫卷中的「淨土類」歌曲，也就成了佛教歌曲裡，數量最可觀的「大宗」。除了《淨土五會念佛誦經觀行儀》卷中、下，所列的五十一種讚歌之外，尚有許多零散、不著名稱的淨土讚歌或曲子，因此以「極樂淨土類」歌曲為主，再聯抄其他類歌曲所形成的「泛淨土叢抄」，也就成了數量最為可觀的「叢抄」類型。例如上博 48 包背裝冊子本，以〈高聲念佛讚〉、〈念佛之時得見佛讚〉、〈較量坐禪念佛讚〉等淨土讚歌，與〈十二時普勸四眾依教修行〉、〈九想觀詩〉、〈白侍郎十二時行孝文〉等闡述無常教理、勸說行孝的歌曲聯抄；S.0370、P.2483 抄有〈歸極樂去讚〉、〈蘭若讚〉、未著名稱讚歌八篇（有注重現世祈福的「一願三寶恆存立，二願風雨順時行」、有注重求生淨土的「淨土行行近，三途步步遙」）、〈太子五更轉〉、〈往生極樂讚〉、〈五臺山讚文〉、〈五臺山讚〉、〈寶鳴讚〉、〈大乘淨土讚〉等篇，是將淨土歌曲與朝禮五臺、太子成道故事、現世祈福的歌曲聯抄。這可見得將「五臺山」類比為現世淨土，揉合配合中國國情的孝道觀念，還有證悟空理等佛教基本主張，是當時極樂淨土信仰的弘法活動，所必然並包的內容。而 P.2483

⁵ 此語見於《大正藏》第 47 冊，臺北：新文豐出版公司據大正原版影印，1987 年，頁 475，《淨土五會念佛略法事儀讚》「序」中說明：「…散華樂及諸讚文總須暗誦，周而復始，經讚必須精熟，不得臨時把本…」。

且與〈印沙佛文〉、〈臨壙文〉等佛事應用文獻聯抄，雖可能僅是抄者作為經常備用所抄的情形，然亦有可能是此卷各篇歌曲，在實際運用上，與祈福、超度、喪禮等活動結合，使歌曲所含的義理，能隨這些活動而傳播，發揮「隨緣度化」的效果。

此外，亦可見泛淨土歌曲叢抄，與說唱故事聯抄的情形，如 P.3645 為〈佛母讚〉、〈金剛經讚文〉與〈劉家太子變〉聯抄，若聯抄者可相配應用，可見佈教活動通俗化的現象。泛淨土歌曲與禮懺文聯抄的情形，如 S.5572 冊子本有〈三冬雪詩〉、〈散華樂讚文〉、〈出家讚文〉、〈辭道場讚〉、〈向山讚〉、〈高聲念佛讚〉（釋法照）、〈極樂寶地讚〉、〈歎彌陀觀音勢至讚〉（釋法照）、〈西方十五願讚〉、〈四十八願讚〉、〈隨心歎西方讚〉（沙門惟休述）、〈父母讚文〉與〈法身禮〉聯抄；P.2690 〈敦煌二十詠〉、〈出家讚〉、〈僧寶福書狀〉、〈禪門十二時讚〉、〈大乘淨土讚〉、〈南宗讚〉、〈十二時〉、〈五更轉〉與〈無相禮〉聯抄；P.3645 〈薩埵太子讚〉、〈大乘淨土讚〉、〈佛母讚〉、〈五臺山讚文〉、〈散華梵文〉與〈金剛五禮文〉、〈無相禮〉聯抄；B.8371 〈辭娘讚〉、〈涅槃讚〉、〈南宗讚〉與〈無相禮〉、〈金剛五禮〉聯抄，可見淨土佛教歌曲與禮懺行儀是可能相搭配的，而以〈無相禮〉、〈金剛五禮〉與淨土歌曲聯抄，及此類叢抄卷中可見〈禪門十二時讚〉、〈南宗讚〉等禪門讚歌的現象，甚至有淨土歌曲聯抄禪師偈語，如 P.2130 〈極樂閻浮欣厭讚〉、〈念佛讚〉、〈較量坐禪念佛讚〉、〈迴向發願文〉、〈念佛偈讚〉、〈西方念佛讚〉、〈淨土樂讚〉、〈西方禮讚偈文〉、〈善導和尚勸善文〉等篇與〈河州臥禪師偈〉、〈達摩禪師偈〉的情形，則可以解釋「禪淨雙修」的觀念，已經確實在以淨土信仰為主軸的弘法活動中，確實普及開來。

然而在敦煌佛教歌曲叢抄的寫卷中，仍有許多並非以淨土歌曲為主體的情形。如 S.6631 於《金剛般若波羅蜜經》背面，抄有〈歸極樂去讚〉、〈蘭若讚〉、〈四威儀〉、〈臥輪禪師偈〉、〈香讚文〉、〈遊五臺讚文〉、〈辭父母讚〉、〈義淨三藏讚〉、〈唐三藏讚〉、〈九相觀詩〉、〈和菩薩戒文〉、〈羅什法師讚〉、〈維摩五更轉十二時〉包含內容既多且雜；P.4597 王重民《伯希和劫經錄》著錄為「釋子歌唱讚文集本」，並以小字注「所收甚多，幾可與法照念佛誦經觀行儀相等。背有雜字若干。」者⁶，更收羅〈和菩薩偈文〉、〈西方樂讚文〉、〈散

⁶ 王重民主編《敦煌遺書總目索引》，北京：中華書局，據 1962 年商務印書館本重印，1983 年 6 月，頁 304。

華樂讚文〉、〈般舟梵讚文〉、〈香湯贊文〉、〈四威儀讚〉、〈臥輪禪師偈〉、〈受吉祥草偈〉、〈香讚文〉、〈花讚文〉、〈遊五臺讚文〉、〈辭父母出家讚文〉、〈義淨三藏贊〉、〈羅什法師贊〉、〈旅跡本西方利化遊詩〉、〈唐三藏贊〉、〈稠禪師解虎贊〉、〈菩薩十無盡戒〉、〈發四弘誓願〉、〈金剛五禮文〉、〈五臺山讚文〉（并序）、〈寅招禮〉、〈九想觀詩〉、〈佛母讚〉、〈出家讚文〉、〈菩薩安居解夏自恣法〉、〈辭道場讚〉、〈請十方賢聖讚〉、〈送師讚〉等涵蓋極樂淨土、朝禮五臺、勸說出家與道場生活、歌頌祖師大德的歌曲與詩讚，其後且聯接配合「布薩」的短偈多篇，然從歌曲相互聯繫的關係而論，除末尾的布薩短偈之外，未見明確條理，無法與王氏所言的「法照誦經觀行儀」者，明確為配合「五會念佛」法事而集的情形相提並論，應視為一部數量極為豐富多樣的隨機性叢抄。

另外還有收集歌曲數量較少，然亦雜收各類歌曲的叢抄卷，如 S.2204 有純詩讚的「董永變文」接〈太子讚〉、〈十無常〉、〈父母恩重讚〉、〈千勸鉢禪關〉等歌曲；冊子本的 P.4560（可接 P.4647）為殘存的「五更轉」，接〈孝順樂讚〉、〈五臺山讚〉、〈悉達太子踰城念佛讚〉等篇，由於各篇主題不同，可推想其原本亦可能是隨機性歌曲叢抄，而有許多殘存的冊子本，雖僅見兩篇聯抄而主題相異的情形，其原本的狀況亦可能如此，如 S.5473 僅存四頁，有〈佛母讚〉及〈五臺山讚〉；S.5689 冊子本殘存〈南宗讚〉與〈佛母讚〉。而此類異主題聯抄卷，亦常與其他文獻聯抄，如 S.5892 冊子本於〈地藏菩薩經十齋日〉，以散文說明「十齋日」之緣由後，接歌曲〈十無常〉、〈父母恩重讚〉，由於均具有宣說教理的性質（齋日緣由、無常教理、孝道觀念），可能原為講經或佈教活動所用；P.3824 冊子本於〈妙法蓮華經觀世音菩薩普門品〉、〈金剛般若波羅蜜經〉、〈佛說延命經〉之後，聯抄了〈十空讚〉與〈出家讚文〉，則可能是日常課誦所需的小部經典選集，附加可配合誦經的歌曲。

此外，有佛教歌曲與應用佛事文獻聯抄的情形，特別值得注意，如 S.6923 〈小小黃宮養讚〉、〈大乘五更轉〉、〈十空讚〉、〈四弘誓願〉等歌曲與〈齋文〉、〈印沙佛文〉、〈願文〉、〈亡考文〉、〈亡僧文〉、〈亡尼文〉、〈僧患文〉、〈臨壙文〉等聯抄，S.5573 冊子本〈五臺山讚〉、〈十恩德讚〉與〈印沙佛文〉、〈社齋文〉、〈臨壙文〉等聯抄，可見除了極樂淨土歌曲之外，述說五臺、孝道、勸捨、說空的佛教歌曲，亦有可能在消災、祈福、超度的場合中，具有實用的價值，如前文言及「泛淨土叢抄」時所言，如此更使歌曲應用得以普及，而且藉法事說法，產生「隨緣度化」的弘法效果。

至於兩篇歌曲聯抄的情形，亦反映出歌曲寫卷適應弘法活動「隨機性」的現象，其類別有附寫於其他文獻、冊子本殘頁、單張未聯其他文獻等三種情形。附寫於其他文獻者，如 S.4634〈大乘五更轉〉、〈辭阿娘讚文〉後接雜寫陰陽曆數文一篇；S.5569〈大乘淨土讚〉接〈安土地真言〉、〈普供養真言〉後，方接〈十空讚〉的情形，均有可能是隨機抄錄的結果。寫於冊子本者，如 S.5473 僅見〈佛母讚〉、〈五臺山讚〉，S.5689 僅見〈南宗讚〉、〈佛母讚〉未得見他文者，或 S.5892〈悉達太子讚〉、〈好住孃讚〉與散文〈地藏菩薩十齋日〉、〈無相法身禮〉聯抄的情形，由於兩篇歌曲內容不直接相干，有可能是隨機抄錄的現象，而其各具有宣說教理、表訴佛陀故事、示現五臺山殊勝等「傳播」性質，更可見隨機聯抄，以因應隨時弘法的效用。單張未聯他文者，如 S.4039 僅〈十空讚〉聯寫〈五臺山讚〉；P.2813 僅〈法體十二時〉聯寫未著名稱讚歌（一恨前生不修福）；P.3116 僅〈出家讚〉聯寫「十二時」⁷未聯寫他文者，或可能為習抄卷，或可能是隨機聯抄於單張，以應隨時弘法攜帶方便之用；而 S.2985 單張正面為完整之〈道安法師念佛讚文〉，背面為殘篇〈五臺山曲子〉，兩面字跡類似，應出於同一抄者，且歸於同一歌曲集，而僅存三首五臺山曲子辭的情形，可能是年久斷裂，或寫定後即因臨時唱讚所需，演唱者依〈道安法師念佛讚文〉撕裂，以便於攜帶、備用，致使另外三首五臺山曲子亡佚⁸。

三、散篇歌曲

為適應多樣化弘法活動的靈活運用，再加上許多隨機抄錄的情形，產生許多單獨存於寫卷上的「散篇歌曲」。這些「散篇歌曲」有的是夾在各式佛教典籍之中（如經論、禮懺、講經文、寺院帳冊），有的可能是某些歌曲及或叢抄的殘段，還有一些則是僅有單篇歌曲，抄在單張卷上，以方便隨時於法事中運用。因此，它們存在的情形是多樣而複雜的，不像歌曲集，或者部份內容、形式相類的叢抄，是可以從卷中觀察出一個「整體」來，甚至有些夾在某些大部典籍之中，且未題（或本無）名稱，而不易察覺。

⁷ 此篇為任半塘《敦煌歌辭總編》，上海：上海古籍出版社，1987年，卷五雜曲定格聯章，頁1375，所稱之「禪門十二時」者。

⁸ 英方在處理此卷時，便將可見完整的〈道安法師念佛讚文〉之面，視作正面。查《大正大藏經》第85冊古逸部，台北：新文豐出版公司據大正原版影印，1973年，頁1286c-1287a，收有依此寫本所定之歌曲。但將整齊七言原冠有「道安法師念佛讚文」的部份，改冠上「道安法師念佛讚」標題；卻將原三段五臺山曲子辭冠上「道安法師念佛讚文」以為區別，並未說明原因，顯然有誤。

面對這多樣的現象，首先值得注意的是單張單歌曲的情形，如 S.2116 為單張卷，僅寫〈後出阿彌陀佛偈〉一篇，亦未聯他文，卷首題偈名，換行即書五言偈文，四句為一行，書法與排列均相當工整，偈文後再題偈名，空一大段後，再題偈名一次（尾題），顯然就是為了抄寫此偈，所作的單張單歌曲寫卷；又如 S.0467 單張，全卷完整呈現六首五臺山曲子，而且除了五臺山曲子之外，沒有其他文字，卷首且有標題「五臺山曲子六首」，而全張字跡工整，杜斗城《敦煌五臺山文獻校錄研究》將此卷作為校錄研究的底本，顯然是著眼於此本的完整性與單一性。⁹類似單張書寫單歌曲的現象，筆者《敦煌佛教歌曲之研究》曾簡要敘錄有二十五卷¹⁰，內容涵蓋極樂淨土、五臺朝聖、講述故事（如 P.3061 等三卷〈太子入山修道讚〉）、闡揚孝道（如 S.5591〈十恩得〉）、說禪論理（如 Φ.0170〈南宗讚〉、B.8440〈禪門十二時〉）等類歌曲，可見以單張單歌曲適應隨時演唱、攜帶、流傳方便的情形，尚稱是普遍的現象。

而從單張單歌曲的書寫方式來觀察，有單張單面書寫，較長篇有單張兩面書的情形。部份單張有界欄，如 Φ.0170〈南宗讚〉、S.5591〈十恩得〉。雖有部份寫卷未題歌曲名稱，但亦多有首題、尾題皆完整者，P.4525 每句尾以「、」標示區分，每章尾以「。」區分。P.3604 寫「十二時」一篇，卷末有題記「維大宋乾德捌年，歲次庚午正月廿六日，敦煌郡書手兼隨身判官李福延，因為寫十二卷，為願」，可見此單張為此入發願書寫，這與佛弟子以發願書寫經卷、傳播佛理，以祈求增福增慧的習慣有關。P.3411 背面有雜寫五行，字跡較正面大而且草，非與〈十恩德讚〉同出一人一時之筆，首寫「敬傳」，內容有「歸義軍節度使瓜沙」等字，可能是寫之未完（如草稿）的通告類文書，而借以單張之〈十恩德讚〉卷紙。由此可以推想單張單歌曲隨機流傳之便，是使佛教歌曲普及於民間的重要媒介。

其次，單篇佛教歌曲與其他文獻聯抄的情形，則常見與佛門應用文獻聯

⁹ 杜斗城《敦煌五臺山文獻校錄研究》，太原：山西人民出版社，1991年，頁81。此卷首三行，亦有三字磨損不清，杜書試將第一行「大聖堂，非□地」，補成「非常地」，然細考寫本磨損殘跡，並參考其他卷子內容，補成「非凡地」似乎較恰當；第二行「花木芬芳，菩□多靈異」，杜書不補（僅於附註說明），筆者考查卷上殘跡依據文意，補「薩」字應合理；第三行「瑞綵時時□下起」，筆者考查殘跡，贊同杜書將之補為「簷」字。

¹⁰ 參看林仁昱《敦煌佛教歌曲之研究》，嘉義：國立中正大學博士論文，2001年，頁62-66。

抄，如 S.6417 法事應用文集，有「邑齋文」（擬）、〈印沙佛文〉、〈自咨唱道文〉、〈散蓮華樂〉、〈臨墳文〉、〈願文〉、〈轉經文〉及各類「亡文」、分遺物契約等，筆跡不盡相同，應是陸續添寫而成，這是類似「備忘錄」的隨機記載方式，而歌曲〈散蓮華樂〉（含和聲）寫於其中，顯示其經常用於禮儀活動的普遍性；而 S.3096 為單張兩面抄，一面為歌曲〈大乘淨土讚〉，另一面為「佛本行集經演繹文」，具有簡要抄寫、便於流傳的價值。另有歌曲附屬於某一特定經典或活動文獻，如 P.2939、P.3818〈觀音偈〉（內容依據「普門品」經義）則分別與《妙法蓮華經》的「序品」聯接，可能在運用上有相關聯之處；而畫有界欄的 P.0109，主要為〈大乘八關齋戒文〉一卷，後接〈西方十五願讚〉一篇，但未題讚名，讚文直接於「大乘八關齋戒文一卷」尾題之次行，一行三句，書寫工整，則此讚歌可能作為「八關齋戒」唱讚回向之用。至於隨機性抄寫的卷子，歌曲與前後或背面可見的文獻，無有相關之處，如 S.6734〈大乘淨土讚〉抄於《思益經》之背面；或 P.2581〈孔子備問書〉後留空甚廣，卷末方寫〈辭娘讚〉，且字跡不同的情形，為數甚多，可見隨機性抄寫歌曲，的確是擴大歌曲流傳的一種現象，甚至不忘利用經籍文獻留空之處。

關於散篇歌曲出現在殘斷寫卷，或脫出冊頁紙的現象，由於見不得前後相關文獻，大多難以判定原本該篇歌曲是否與其他歌曲聯抄而成集（或叢抄），僅有部份殘頁，與歌曲銜接的其他文獻，尚可辨其性質，而可推知該歌曲於此冊應用的價值，如 S.5581 冊子本，雖僅存四面，但可見殘存的《佛母經》（有尾題）後接〈佛母讚〉，是為同主題的「經」、「讚」聯抄之例，而可推測此冊子本，原來應可作為經常課誦《佛母經》，而配以演唱〈佛母讚〉之用。然而這些不得辨其抄寫特性的殘頁，應不脫前述歌曲集、歌曲叢抄、歌曲叢抄聯其他文獻、散篇歌曲聯寫他文的範圍。

參、從歌曲內容看敦煌佛教歌曲於「弘法」的表達

論及敦煌佛教歌曲的內容，包括了示現極樂淨土、描述五臺山朝聖、勸說出家、訴說道場經驗、講述故事（含佛本生故事與經籍、靈驗故事）、闡揚孝道、說禪論理、禮儀應用（含讚頌諸佛菩薩及祖師大德）等八大類別。雖然歌曲的內容有所差別，運用的場合也可能分別有晨昏定省（課誦）、共修法會、禮懺活動、宣講活動之別，但大都以適合大眾接受、啟發或增強宗教認同與情感為基本要求，展現出「大眾化」運用（即不限參與者背景的「隨

緣度化」)的「弘法」特質。而在這樣一個以「大眾化」的前提之下，綜論各類主題敦煌佛教歌曲的歌辭內容，大致可以整理出以下幾項特色：

一、豐富多樣的描述方式——敦煌佛教歌曲對於不同主題的內容呈現，有其豐富多樣的描述方式，以增強大眾接受信仰、激發宗教情感、進而明瞭義理、體驗宗教境界的程度。其中，極樂淨土類歌曲，善以鋪排的方式，示現極樂世界各項殊勝美好，且藉由現世具像的尊貴景物（如寶池、寶臺、寶閣、寶樓）、音聲（如絃歌、簫管、梵響）引入模擬觀象（觀想），心生嚮往。而例舉句子聯繫的段落觀之，有如 P.2250〈極樂欣厭讚〉：「……西方寶殿寶池亭，樹木水鳥解人情。鸚鵡和鳴讚三寶，聲中顯出大乘經。西方寶樹寶根莖，寶花寶網甚分明。寶葉行行相錯間，寶葉重出化□¹¹生。寶池寶岸寶蓮花，寶階寶底寶蓮花……」於此短短十句之間，即透過連串的「寶」物的形象，將極樂淨土之殊勝形象鋪衍開來，再加上讚歌末尾：「……西方淨土最為精，空中作樂萬般聲。衣食自然隨意至，保無食者受其馨……」則作樂的音聲，加上不可思議的神通之力，使得極樂淨土的形象，鮮活起來。

而鋪排示現的描述方式，表現在朝禮五臺山相關歌曲中，則出現了實景與神蹟「化境」交融的現象，「北臺頂上有龍宮，雷聲曲震烈山林，娑竭羅龍王宮裏坐，小龍悟法使風雷」，而將北臺地區變換測的天氣狀況，比擬是因為「龍」的緣故；「聖燈焰焰向前行，照耀靈山遍地明，四山多饒吉祥鳥，五臺十寺樂叢叢」則將山裡夜來的燈火，當成是「吉祥鳥」為此提供修行的「靈山」，所點燃的「聖燈」，至於，「臨池百鳥接稱佛，虎狼獅子念彌陀」的情形，則宛然進入了極樂淨土讚歌所示現的極樂世界，樹林、百鳥晝夜六時皆「出和雅音」稱念彌陀的情形。而「五臺山」雖是現實世界的勝地，由信仰的價值而論，卻可稱得上是現世的淨土。於是，以類似遊記的方式呈現五臺山聖境，並使人在彷彿身歷其境的情況下，依次瞭解「五臺」殊勝美好歌曲，也就應運而生，如 P.3645〈五臺山讚〉以「梁漢禪師」的巡禮經歷為主軸，從「白光引入金剛窟，得見文殊及普賢」寫起，以示現其在五臺山所見的化蹟與實景；P.3360〈五臺山曲子〉則是隱隱有位朝禮者在作經驗分享，卻以展現五臺山勝蹟為主要目的。如此一來，可以塑造出一個朝禮五臺山的「境」，並引人入「境」，由「境」中將所要展現的五臺山勝蹟，透過描述見聞的方式，一一鋪衍開來。於是，在實際的宗教活動的運用上，如此可免於

¹¹ 《大正藏》（版本同前注），第 85 冊，古逸部，頁 1259 於此試補「眾」字。

抽象描繪，可聚集眾人的注意力，並在演唱情境的營造下，增強演出的攝受效果。

而此免於抽象描繪的作法，更是說禪論理類歌曲所必須注意的重點，但此類作品多擬出具體事例為證，使大眾不只見到佛理之「玄」，更能從事例體會佛理之「妙」，如 S.0126〈十無常〉論述人生富貴、名利、美貌畢竟成空的無常義理，則舉英雄（劉邦、項羽）、美女（西施）、長壽者（彭祖）如今空留其名的現實作佐證；而〈丈夫百歲篇〉、〈女人百歲篇〉以及各類型「九想觀詩」，都以「富人」的人生歷程為例（〈緇門百歲篇〉的主角則貴為「國師」），則表示人生富貴畢竟無常，具有勸告平民信徒不要羨慕現世之榮華，榮華畢竟不得永久擁有的義理。而譬喻的描述法，更為說禪論理歌曲所用，如論及世間事相本為因緣假合，畢竟成空的義理，則常藉由「水波月」、「鏡中花」、無「根」可尋的「火」，不居於「杵」的「鐘聲」來說明，或以「了見色空圓淨體」、「澄如戒月瑩晴天」、「佛日凝然妙境開」來表示修證禪法的目標，就在於破除「無明」的障蔽，一切染著皆空寂，只有如來佛性朗現出來。至於 P.3056 有排比擬定地名的歌曲：「本際縣，豐樂郡，無類州，善業都，解脫國，法界城裏出真如，善惡不經懷，即是如意珠……」進一步將佛教的名相與世俗的稱呼結合，以指明「真如」所居止之處，而此篇後段轉為五言體制，有「海水廣無邊，裏有浮沙埠」句，以比喻茫茫的「業海」，以及「業海」中解脫的希望；而「善心如野鹿，妄想如亂草」句，則由具象的「野鹿」、「亂草」，來比喻「心識」運作的情形，皆可視為一種譬喻，也是一種將義理思想通俗化、普及化的作法。

論及故事類的歌曲，雖然原本就有具體的情節，可以引導眾人如入其境，並從經歷其中的過程，體會故事中所蘊含的義理，然而透過渲染、誇飾的方法，更可以增加故事類歌曲的「戲劇效果」，如〈佛母讚〉分別以「七孔流血變成池」、「狀似嬰孩憶母時」形容佛母、弟子心中之悲，〈悉達太子讚〉說父王與姨母怨恨太子離開王宮卻不相報，則以「肝腸寸斷更無蹤」表示內心之傷悲；〈小小黃宮養讚〉形容醜陋的婆羅門是「……身體黑如漆，面上三殊淚，目傷清面皺……」，引人想像如此醜陋之形，對比太子之能捨，男童之不願與反抗，將使全讚的「衝突點」益發顯著，扣人心弦。

二、強調「拔苦」的起點在於出離塵俗——這是佛教宣說「離苦得樂」教理的核心。由於娑婆世間是由因緣假合而成，生命在其間輪迴不已，以致痛苦不能止息，所以出離塵俗，進而跳脫輪迴、究竟涅槃（畢竟成佛），是

佛弟子修行的目標，而許多說禪論理類的歌曲，闡說空無義理，其根本精神即是如此。但是，光說出離塵俗，未免過分空泛，因此，數量最為可觀的極樂淨土類歌曲，其目的就在具體示現一個值得「往生」，並與諸大善人共進修行的「成佛中繼站」，特別是以「現世（塵俗）」與「淨土」對比的歌曲，則引人在嫌惡娑婆世界諸多不善之後，更將「得生淨土」作為跳脫塵俗（輪迴）的第一個目標，例如出現在 S.0370 等卷的不具名讚歌，首章即標舉「淨土行行近，三途步步遙」，而 P.2250〈極樂欣厭讚〉則不斷以「閻浮」、「眾生」與「西方極樂」、「西方淨土」等相對詞，作為每章首句的起始詞如：「……閻浮田地足丘坑，山岳堆阜不均平，只為人心多不善，一切雜惡在中生；西方極樂掌中平，一無堆阜及丘坑，琉璃作地黃金界，雜色蓮花遍滿生……」所舉均為生活環境之事，容易引得平民百姓心生「共鳴」¹²，而兩章緊接相對，具有緊湊的排比對照效果。

然而，對於廣大沈浮於俗世的百姓而言，淨土雖然是得以「拔苦」的理想世界，但以現世苦痛的現實作推想，淨土似乎永遠遙不可及，因此強調「往生淨土」是成佛的「易行道」，也就成了多篇歌曲的共通內容。例如抄於 P.2250 等卷的〈念佛之時得見佛讚〉（P.2130 等卷作〈念佛讚〉）指出：「念佛一聲一化佛，皆從口出生紅蓮，念佛千聲千化佛，跏趺正坐在吾前，一日常稱一萬佛，計佛高低出梵天……」念佛數量的多少，就決定了往生的情況，所以僅僅是「念佛」這一件事情，就可以決定能否往生極樂世界；而在〈西方雜讚〉，更指出「少用功夫亦成就」、「此界一人念佛名，西方便有一蓮生」，以念佛必有成效的說法，使人生起信仰淨土、念佛求往生之心。此外，淨土歌曲有多篇強調「眾人」同修的力量，呼應《阿彌陀經》諸上善人聚會一處的理想，而依眾人相持之力，齊心一意「同會相將往極樂」，也就成了共修念佛的基本信念，甚至「儻若於先成佛去，莫忘今生說法人」的觀念著於歌辭，更點明透過共修相互扶持，共成佛道的期盼。

至於許多歌曲對於世人不知求生淨土，終至紛紛墮於惡道的現象，發出深沈的感嘆，甚至加以急切「呼喊」的方式，勸人及時念佛求往生，其目的在使大眾產生「拔苦」的急迫需求感，進而堅定專意念佛，強化往生淨土的

¹² 此篇又有「……閻浮男子女人身，同受四大雨般人，彼此結心成地獄，須臾萬劫永沈淪。西方極樂無女人，生者皆同菩薩身，總證三明八解脫，一生補處離器塵……」以娑婆世界男女不平的遭遇為抒發的主題，對於社會地位較低的婦女而言，應具有吸引力。

決心，例如 P.2130〈善導和尚勸善文〉有「彌陀親喚不肯去，牛頭獄卒競來擒」、「天堂快樂無人覓，地獄有苦競來投」等對比之語，用以抒發感嘆；P.2250 法照和尚〈歸西方讚〉以「歸去來」作為各章首句均出現的套語，告誡世人，即應立刻出離娑婆世間，儘速「歸返」無有染著的淨土，畢竟「飲酒食肉食財色，長劫將身入鑊湯，不如西方快樂處，永超生死離無常」；P.2963 善導和尚與慈愍三藏〈西方讚〉等篇，「如此逍遙快樂處，人今不去待何時」，「解脫之人皆願樂，凡夫不去欲何為」，「眼見死時歸大地，不修十善待何時」，指出人生無常，轉眼又將輪迴生死，趕快決意念佛求往生，是刻不容緩的現實大事。而此類歌曲若與〈十無常〉、「百歲篇」、「九想觀詩」等訴說無常的歌曲搭配，則可以使世間無常、莫著人間短暫快樂，應即刻念佛求往生，得永恆快樂的信念，透過法會共修的氣氛，深著於人心。

但是，極樂淨土畢竟仍是他方世界，在現世的修為方面，則透過合稱〈入山讚〉的〈早出纏〉、〈樂入山〉、〈樂住山〉三篇歌曲，強調棄絕世俗名利的重要性，並指引出現世「山林修行」的道路。而抄寫數量頗為豐富的〈辭娘讚〉、〈出家讚〉都以「捨卻」世俗之物，「唯有」修行的法器作對比，顯示出家學道，遠離塵世的修行態度，將是出離染著的第一個目標，且從 S.6631〈辭父母讚〉聯繫「剃度」行儀，拜謝父母、國家（帝王）之恩的歌辭可知，出家即是出離俗事，除了家事之外，國事亦儘可能遠之，而此篇正接於〈遊五臺山讚文〉之後，可知求得「名山勝境」，是出家求道、出離凡俗的理想，其中「五臺山」一地，正是如此「名山勝境」的代稱，例如 S.4634〈辭阿娘讚文〉之「回頭頂禮五臺山，五臺山上松柏樹」，以及 S.5540〈長安詞〉的「生生得見五臺山」，都象徵著「五臺山」，是入山修道的目標。更由此推想：五臺山被稱為清涼地，及朝禮五臺類的歌曲，示現五臺山的化蹟與實景，並以「類遊記」的方式，呈現修道者依序朝禮五臺的經驗（如〈五臺山曲子〉），也都顯示「五臺山」是出離凡塵（熾熱），適宜現世修行的「名山勝境」。

三、雖言「出離」，但非棄絕人情，論理舉證亦以合乎通俗人情為原則——如何在「真」、「俗」二諦中，取得適宜可行的中道（中諦），是現世修行的重要課題。在佛教歌曲闡述出離塵俗（輪迴）的同時，也必須兼顧現世人情，方使民間大眾普能接受，消除眾人對於違背世俗人情的疑慮。例如 S.1497〈好住娘讚〉述及與母親辭別、交代兄弟照顧雙親，臨別依依不捨，且念及親恩未報的場景（「娘娘努力守空房，兒欲入山修道去。兄弟努力好看娘，……耶娘憶兒腸欲斷，眼中淚落數千行。下到高山清草利，柴狼野手競來親。謂

甫之恩未曾報，誓願成佛報娘恩。耶孃憶兒長欲斷，兒憶阿孃淚千行。捨身耶孃恩愛斷，具須袈裟相對坐……)，貼近人情，甚為生動感人。其中，對於「出家修道」與「奉養父母」觀念衝突的問題，則以出家成道的殊勝功德，加上將來「成道」之後，有能力替雙親「拔苦」(出離輪迴)，以報親恩的願心作解釋。

P.3120 等卷的〈送師讚〉是僧人圓寂後，其門徒送終之後哀傷心情的自白，由歌曲中所抒發門徒對恩師的深厚情感來看，即使是入道修行，仍未完完全棄絕人情(……送師迴來無所見，唯見師空房，舉手開師戶，唯見空繩床，低頭禮師座，慘惜內心悲，低頭致師履，淚落數千行……)，尤其是師尊是領導修行的領導者，如今圓寂頓失依靠的心情更是難堪(「律論今無至，有疑當向誰」)，不過，歌曲最末回歸到成佛的理想，似乎再度燃起求道者的希望(「願師早成佛，弟子遂師來」)。此篇雖有可能是為了特定場合(如法師圓寂法會)，而特定寫作出來的歌曲，但是在「隨緣度化」的弘法原則之下，參與這些特定場合的僧、俗二眾，將可以藉此歌曲之「情」，感受修道者藉「情」修「真」的過程，尤其是對於師尊的禮敬與受教的感情，是不容抹煞的。

而闡揚孝道類的歌曲，就在適應風俗，通達人情的要求之下，與佛教義理結合推出，例如 S.0289 等卷〈十恩德〉，以十段聯章的長短句歌辭，歌頌母親養育子女的辛苦過程，並藉以闡揚孝道的觀念，其中，有以溶入佛教義理的方式呈現，如「第八造作惡業恩」，即以佛教造業、遭遇果報的觀念為出發點，說母親為子女婚姻之事，殺生宴客，以致「為男為女受沈淪」；或於章末句提示孝道與佛教義理其實相通，如「第一懷 守護恩」於描寫慈母十月懷胎受苦的情形後，末句即言：「報恩十月莫相辜，佛且勸門徒」，而「第二臨產受苦恩」在描寫分娩痛苦，甚至犧牲生命的慈母恩德後，忽然於末句轉接「勸君問取釋迦恩，慈母報無門」，於是孝親的觀念，就成為佛教義理的一部份，順著各項弘法活動，在重視孝道的中國傳揚開來，融入民間，促使民眾反而接受佛教的基本義理。而在現世的生活經驗中，母親對子女成長所付出的辛勞，往往較父親貼近且明顯，使闡揚孝道類歌曲，雖有名為「父母恩重」者(如 S.0126 等卷〈父母恩重讚〉)，但實際內容則限於「母親」。

此外，故事類歌曲大多改寫自佛經，具有「轉變」的性質，如〈小小黃宮養讚〉可以對應在《太子須大拏經》、〈維摩五更轉十二時〉取材於《維摩詰經》，有些甚至「經」、「讚」聯抄，如前文所述 S.5581 冊子本，殘存的《佛

母經》(有尾題)後接〈佛母讚〉的情形；然而如 S.5487〈悉達太子讚〉等述說太子故事的歌曲，並未著力描寫太子修行的經過，反而以大篇幅描寫太子入山後，王宮成員(淨飯王、姨母、王妃)的心理反應，如「父聞驚走出宮門，姨母號咷問去因」，還有太子妃耶輸陀羅的心情寫照(維望百年同富貴，拋我如我半路中)、母子遭難(火坑之難)、獲救(太子施以神通)的過程，情節生動感人，也符合世俗大眾所關心、期待得知的重點。然而這畢竟是吸引大眾的權變之計，全篇之末仍須對太子離宮入山的情節作解釋，而如勸說出家類歌曲，總結在成佛之後，得以救度一切眾生的悲願之上。

論及五臺朝聖類歌曲，則適度加入名僧事蹟、靈驗典故，能引人入勝，符合信眾對於「聖地」必有「聖跡」的期待。如 S.5573〈五臺山讚〉之「滔滔海水無邊畔，新羅王子泛舟來，不辭白骨離鄉遠，万里將身埋五臺」，就是藉「新羅王子」之事，展現五臺山作為佛教聖地，吸引信徒遠遠前來瞻禮的證明，然此位新羅王子究竟為何人？以新羅來華者眾，資料不足難以查考。而如 S.0370 等卷的〈五臺山讚〉的梁漢禪師，即是借用法照和尚見文殊、普賢菩薩，得菩薩摩頂受記的典故，引出五臺山的各種化境與實景，至於歌辭中「吉祥鳥」、「聖燈」等事，亦有所傳說。至於闡說世間無常的歌曲(如「百歲篇」、「九想觀」等)，舉例說明的主人翁，則通常是富人、國師等社經地位較高的人(平民所羨慕的人)，如此能使大眾明瞭年華、世間名利、富貴都是無常(即使富人亦逃不過)，唯有歸佛求菩提，才是究竟出離輪迴的正道。

肆、從歌曲的表現形式看敦煌佛教歌曲於「弘法」的呈現

論及敦煌佛教歌曲的表現形式，雖已無法聽聞當時演唱的曲調旋律，也無法精確推知當時具體呈現的情況，然而保留於寫卷上的歌辭形式，卻是原本因曲調及具體呈現而來，所以，透過寫卷上的歌辭的形式，配以相關的文獻資料(包括附於歌辭旁的說明文字)，將可以推敲出曲調運用及具體表現的大致情況。而本文於此也將以探討歌辭的形式為基礎，進而討論敦煌佛教歌曲於曲調運用、具體表現上的「弘法」特質。

一、歌辭形式上的幾項特殊安排——前文已論及敦煌佛教歌曲為適應弘法需求，具有豐富多樣的內容描述方式，使極樂淨土的各種殊勝美好得以鋪衍；五臺山的化蹟與實景得以搭配呈現；談禪論理類的歌曲得由譬喻及例舉的方式，使人得知其妙；故事類歌曲得由渲染、誇飾的方式，增加其戲劇效

果。此處將指明形式上的幾項特殊安排。

1. 句式——從歌辭（本辭）的句式看敦煌佛教歌曲，可以分成齊言詩讚型、非齊言詩讚型、曲子型與雜言佛教歌曲，這與當時流行的音樂文學形式，有相當密切的關係。首先，齊言詩讚大多是五、七言句式，少數為四、六言，且依據押韻、套語等因素，可知大多為四句或八句換章一次，這與當時流行的近體詩是相近的。其次，有部份詩讚型歌曲，因有七言句析成「三、三」句（如套用五更轉、十二時的序號類聯章歌曲），或極少數呈現三、五、七言相變的句式，因而造成「非齊言」的狀況，這與當時流傳的若干近體詩變體是相仿的。前述詩讚型歌曲，於押韻及平仄的要求上，雖不及近體詩來得工整，卻也大多達到平仄相對，韻腳於雙數句出現的程度，這是詩讚型佛教歌曲起於民間，具有民間歌謠形式較為自由，卻又不失韻律感的特色。

關於曲子型佛教歌曲，數量雖遠遠不及詩讚型歌曲，但以其流傳於當時詞體即將形成之際，特別值得注意，其中寫於 P.3360 等多卷的「大唐五臺山曲子寄在蘇莫遮」，是有明確已標示為「曲子」，且於名稱及形式上與傳世詞牌相合的例證。另有多篇疑似「和聲填實」的歌曲，如 P.2980「楊柳枝」作「七、四、七、五、七、四、七、五」句式，或 S.0126「十無常」作「七、三、七、三、七、三、七、五」句式者，其七言之外的三、四、五言，都可能是將原本固定和聲辭的部份，填上「實字」而為固定的長短句形式¹³。此外，有各章句式相同，卻未見固定平仄規格的歌曲，如前述 S.0126「十無常」、S.6042 等卷「行路難」、S.4878「三歸依」等，此應是詞體將成之際，雖於句式上已達一致，然各章的平仄規律尚未嚴格要求的現象。至於 S.3017 等卷七位衛士回贈六禪師的〈行路難〉，各章句式不同，無以理出明確規律，甚至有某章呈現「散文化」的情形，於各章之末卻有特定的套語「君不見，行路難，行路難，道上無蹤跡」，除了可將套語解釋為過門，各章各有套用的曲調外，亦有可能運用「多腔」（一字配多音，或僅取骨幹音，而能形成同一曲調套不句式）的方法，造成說唱交融的隨興吟唱民歌體，而「行路難」本為古樂府經常使用的歌曲名稱，敦煌佛教歌曲藉此流傳於民間，是廣泛運用流行歌謠的例證。

2. 套語——首先是關於「附加套語」的應用，也就是在本辭之外，另外

¹³ 參看林仁昱《敦煌佛教歌曲之研究》，嘉義：國立中正大學中文所博士論文，2001年，頁 254-256 之相關討論。

套用某種附加用語，其長度均能成句（並非只是一個詞），且常有不只一句，且附加和聲的情形，而其位置大致各章（指歌曲的段落）相同，且通常為章與章之間的「過門」，亦具有「前引」、「後送」的效果，例如 S.0370〈同會往極樂讚〉於各章之間套用複疊的「同會相將往極樂」、P.2066〈淨土樂讚〉各章間套用「淨土樂，淨土樂，淨土不思議，淨土樂」、P.2483〈孝順樂〉則有全篇前引套語「孝順樂，孝順樂，孝順阿耶孃，孝順樂」如此循環套唱於各章之間，將使全篇的基本意旨，不斷於演唱中循環強調；而 S.0126〈十無常〉原為闡述無常空理的歌曲，而其各章間的附加套語為「堪嗟嘆，堪嗟嘆，願生九品生蓮臺，禮如來」，則將往生淨土以跳脫輪迴、無常之苦的「目標」揭示出來；至於禮讚類淨土歌曲，如善導和尚、慈愍法師的〈歸西方讚〉，於各章間均有前引套語「至心歸命禮，西方阿彌陀佛」，及後送套語「願共諸眾生，往生安樂國」，除能標舉往生的意旨之外，更得以配合禮拜、發願的行儀表現，從身、語（口）、意之搭配，強化求生淨土的意念。

除了「附加套語」作為章間過門，或為演唱時前引、送和之外，尚有融於本辭中的「本辭套語」。這些本辭中的套語，無論是套用整句，或僅僅是句中的語詞，都將使各章於段落分明之外，更有轉遞承接的效果，增強演唱歌曲意涵的流暢性，亦使全篇的中心意涵易於凸顯。例如 P.2690 等卷配合「無相禮」的聯章五言詩偈，每章末句均以「敬禮無所觀」，總結「無相」的意旨；而 S.5648 的「三歸依」歌曲（稽首歸依佛），各章末句均為「降福助明君」，使歸依三寶的意義，最後終結於祝禱君王康泰的現世祈願上。此外，有「套辭型」的本辭套語，如 P.2122 等卷的「化生童子讚」，每章首句均套用「化生童子」一辭，分別作「化生童子佛宮生」、「化生童子上金橋」……等，引出各章描寫「化生於極樂世界」的各種殊勝美好；S.4039〈十空讚〉的各章末句，均套用「也是空」，分別作「福盡然知也是空」、「美貌尋思也是空」……等，強調此篇論述無常空理的要旨，亦分別呼應各章舉例論空的意旨。

又有鄰章分別套用兩種套辭，造成對比效果的情形，例如 S.1497 等卷所寫之〈好住孃讚〉則於章首與章中，有二句分別套用「捨卻」接世俗之物，與「唯有」接出家之物，來對比出家前後的生活狀況，而 P.2250〈極樂欣厭讚〉則以「閻浮」與「西方」為句首套辭，排比對照娑婆世界的困苦不安，與極樂世界的快樂逍遙：

〈極樂欣厭讚〉閻浮五濁足貧窮，一切因緣有始終，苦海無涯無底莫，

千軍萬眾沒其中。西方極樂樂無窮，水馬和音說大乘，菩薩天人無中天，真言成佛是為終。閻浮田地足丘坑，山岳堆阜不均平，只為人心多不善，一切雜惡在中生。西方極樂掌中平，一無堆阜及丘坑，琉璃作地黃金界，雜色蓮花遍滿生。閻浮大海眾江河，魚鱉龜鼉甚似（以）多，一朝兩墮衡山谷，漂流雜惡苦相和。西方極樂七寶池，八功德水不思義（議），座有金沙岸香樹，蓮花涌出化生兒。（以下略）

此外，還有鋪排數句均套用某辭，如 P.2066〈般舟讚〉以「憶受」、「正值」、「不簡」、「借問」、「報道」等辭，接娑婆世間之苦與極樂世界之好，並勸人專注念佛，求生彌陀淨土：

憶受天堂暫時樂【願往生】，福盡臨終現五衰【無量樂】。憶受人中胎藏苦【願往生】，四蛇六賊競相催【無量樂】。憶受修羅餓鬼道【願往生】……正值稀聞淨土教【願往生】，正值念佛法門開【無量樂】。正值彌陀弘誓喚【願往生】，正值大眾信心迴【無量樂】。正值今日依經讚【願往生】，正值結契上花臺【無量樂】……不簡貧窮將富貴【願往生】，不簡下知與高才【無量樂】。不簡無非淨土業【願往生】，不簡外道闡提人【無量樂】。不簡長時修苦行【願往生】，不簡今日始生心【無量樂】……借問相尋何處去【願往生】，報道彌陀淨土中【無量樂】。借問何緣得生彼【願往生】，報道念佛自成功【無量樂】。借問今生多罪障【願往生】，如何淨土肯相容【無量樂】（以下略）

其中，套用「憶受」的部份，是闡述娑婆世界無常現象，而次句即作進一步說明；循環套用「借問」與「報道」的部份，則是以問答的方式，表現得生淨土的因緣；至於逐句套用「正值」、「不簡」的部份，可造成緊湊聯接的節奏感，將出離娑婆、求生淨土的義理灌注到聽唱者之心，而同樣的情形出現在 P.2066〈寶鳥讚〉，此讚採用逐句套用「或說」作為引句的方法，如「……或說五根七覺分，或說八聖慈悲門，或說他方雜惡道……」使寶鳥「臨空讚佛會」所說的義理，在緊湊的節奏下充分呈現。此外，亦有接連運用疊字辭的情形，各句首的疊字辭雖不同，但亦有拉緊節奏、引人注意的效果，如 P.2250〈歎散華供養讚〉：「……時時散花供養佛，往往宣揚五會聲，般般聖眾祇盛花，人人歷供遍恆沙，一一食時還本國，行行不離世尊家……」。

3. 和聲——這是演唱本辭之外，另行附加的應和之聲，於實際的演唱表現上，有「自唱自和」與「旁人應和」兩種情形，而在「和聲辭」的內容性質方面，則有無意義狀聲和有意義呼應兩種情形。以敦煌佛教歌曲而論，其

「和聲辭」幾乎都是有意義，可以發揮呼應、強化氣氛的效果。論其運用的位置，大多隨附於各句之末，少數僅出現在章末句，或有重複章末句句尾為和聲的情形。關於隨附各句之末的和聲，又可分析出四種類型：

(1) 每句均套用相同的和聲，如 P.2066〈道場讚〉逐句附加和聲「道場樂」；同卷〈淨土樂讚〉逐句附加「淨土樂」；S.1497 等卷〈辭娘讚〉逐句附加「好住娘」；S.3287 等卷〈早出纏〉、〈樂入山〉、〈樂住山〉逐句附加「早出纏」、「樂入山」、「樂住山」，諸如此類，數量頗豐，其「和聲辭」不論與讚名相同，或與讚名相關，都具有聯繫全篇旨意，強化信仰觀念的效用。此外，也有讚名與和聲辭不同的情形（與歌辭內容似乎又無必然關係），例如 P.3120〈送師讚〉逐句附加「花林」、〈鹿兒讚文〉前三句之下均附註「沙羅林」，此和聲應沿用至全篇（疑似無意義的狀聲之辭）。

(2) 兩種和聲替換，如 P.2066〈維摩讚〉以「難思議」、「維摩詰」兩種和聲辭，兩兩出現於每句之末，這種情況類似兩種本辭套語，於接連的二句交替出現，具有遞轉、略有變化的效果，而同樣的情形，為數亦不少，卻常有不同篇歌曲，套用同一組（兩種）和聲的情形，如 P.2066〈般舟讚〉，附加和聲「願往生」與「無量樂」；P.2066〈六根讚〉於「急誦」之後，S.5569〈十空讚〉及 S.6260 不見名稱詩讚（無明崖中長貪愛）均附加和聲「努力」與「難識」；S.6631 與 P.4597〈遊五臺讚文〉均附加和聲「遊五臺」、「香花供養佛」；P.2066〈涅槃讚〉，即 S.5466 等卷之〈佛母讚〉，均附加和聲「雙林裏」、「淚落如雲雨」；S.1781 等卷的〈散蓮花落〉（稽首歸依三學滿），則附加「散華樂」與「滿道場」。

(3) 疊句式 and 和聲，如 P.3156〈佛母讚〉的第二個和聲辭「淚落如雲雨」，就採用複疊的形式，如「淚落如雲雨，淚落如雲雨」。事實上，在敦煌詩讚型佛教歌曲中，疊句的使用識相當普遍的，特別經常出現於每篇首章首二句為套語的情況，例如「早出纏」、「樂入山」、「樂住山」、「蘭若空」之類，於實際演出時，極有可能一為本辭，一為和聲，而於抄錄時，形成疊句。

(4) 佛號式和聲，經常見於淨土類讚歌，這是配合稱念佛號，而形成的一種特殊的形式，可使念佛與唱讚充分結合，發揮呼應、搭配以緩和情緒的效果。如 P.2066〈寶鳥讚〉附加「彌陀佛」、「彌陀佛彌陀佛」（疊句式）；〈觀經十六觀讚〉附加「阿彌陀佛」、「南無阿彌陀佛」；〈阿彌陀經讚〉附加「阿彌陀佛」、「阿彌陀佛南無阿彌陀佛」（疊句式），此類讚歌的和聲，應該就是稱念佛號（佛號即成和聲辭），而次句附註成「疊句」的樣貌，代表稱

念佛號不只一聲，於 P.2250 各讚之前的套語，即說「此下一卷讚，從第八讚佛得益門分出，眾等進須用第三會念佛和之」，所以「第三會念佛」就成了「和聲」，其後〈依無量壽觀經讚〉於首句之下標「阿彌陀佛」，於次句下標「阿彌陀佛」，後須有阿彌陀佛阿彌陀佛」，而於第五句之下則標記「已後讚諸依前第三會念佛和之」，更強調「第三會念佛」為其和聲。而 Dx.0883〈寶鳥讚〉於第二個和聲（即疊句「彌陀佛彌陀佛」），則改成「觀世音，大世（勢）至」，可見疊念佛號，未必使用「彌陀佛」，也可以「觀世音，大勢至」代之，而「西方三聖」皆嘆詠於一篇。S.0370〈五臺山讚〉（梁漢禪師出世間）附加「彌陀佛」及「各念恒沙佛」為和聲，末尾又複疊兩次「各念彌陀佛」，可見此篇亦有可能以稱念佛號送和。

關於章末和聲的情形，如 S.4039〈五臺山讚〉（道場屈請暫時間）每章之末，均附加和聲「佛子」，其運用的價值，往往類似附加於章間的套語，具有「過門」的性質，只是數句組成甚至還附加和聲的章間套語，和單句甚至是單辭所構成的和聲，於音樂及演唱的實際表現上，會有顯著的差異，不宜等同視之。此外，有重複句尾三字以為和聲的情形，如 P.2066〈出家樂讚〉於每章末句之後，有重複末句句尾三字為和聲的情形：

……無始起，樂諸著，今生執善割親緣，頓捨塵情斷眾惡【斷眾惡】。
發身心，依聖學，除於結使下金刀，落髮披衣喰寶藥【喰寶藥】。懷
法喜，加踊躍，誰其長夜睡重昏，此日清身忻大覺【忻大覺】……¹⁴

4.序號聯章——民間歌謠套用「五更轉」、「十二時」等序號聯章體制的現象，不僅由來已久，且沿襲至近代¹⁵。而敦煌佛教歌曲中，亦有多篇是運用「五更轉」、「十二時」的體制，於每章章首分別套用「一更初」、「二更淺」或「雞鳴丑」、「平旦寅」……等更名、時名作為套語，有部份歌曲的意旨與這些「五更轉」、「十二時」的套語（更名、時名）有關，如 P.2054〈十二時普勸四眾依教修行〉從首章「雞鳴丑」對應「曙色纔能分戶牖，富者高眠醉

¹⁴ 由於每章「三三」句，可視為一組七言句的變體，與其後二句及和聲組合之後，與詩讚型歌曲常見的四句為一章的情形相較，句數似少一句，因此，重複句尾三字的情形，也有可能是複疊全句的簡寫。

¹⁵ 參看周丕顯〈敦煌俗曲分時聯章歌體再議〉，《敦煌學輯刊》，創刊號（總第4期），1983年8月，頁16-17；簡上仁〈「五更鼓」的淵源及發展過程〉，《臺灣幅佬系民歌的淵源及發展》，臺北：自立晚報社文化出版部，1991年，頁63-96；鄭阿財〈敦煌寫卷定格聯章「十二時」研究〉，《木鐸》第10期，1984年6月，頁231。

夢中，貧人已向塵埃走」的時辰現象，逐步依據不同時辰，有適宜相對的社會現象，以展現出娑婆世間多有痛苦、究竟無常的義理；然亦有多篇內容與更名、時名未必相關，純粹只是藉套語作聯章，但是，如此仍有拉大內容鋪排份量的作用（P.3141〈維摩五更轉十二時〉即是聯接「五更轉」與「十二時」兩種套語，達到擴大篇幅的效果），且在實際運用上，標有時序的名稱次第，將可增進大眾記憶「闡述孝道」及「說禪論理」等內容欠缺「情節性」的歌曲，增強弘法的效果。

此外，還有「百歲篇」、「九想觀」、「十恩德」等多種標示序號「第一」、「第二」……的歌曲。其中，「百歲篇」的各章首句僅有「壹拾」、「貳拾」、「參拾」……「百歲」等序號，展現人生由生至死的無常現象；「九想觀」及「十恩德」則分別於序號前後，附加該章所要闡述的意旨，如「嬰孩相第一」、「童子相第二」（S.6631）；「第一觀，作嬰孩」、「第二觀，作腫脹」（上博 48）；「第一懷 守護恩」、「第二臨產受苦恩」（S.0289）；「第一懷 受苦難」、「第二臨產足心酸」（S.0126），如此一來，將使該篇要闡述的無常或母親恩德的義理，得有明確呈現的次第（九想觀依據人由少而老而死的無常現象，十恩德則寫初生至孩提至長成的母親恩德）；另有僅以序號作標題的歌曲，如 P.3360〈五臺山曲子〉、S.6042 殘篇〈行路難〉（君不見無心無自他）、S.4472〈十慈悲偈〉各章之前，均標有「第一」、「第二」或「第一首」、「第二首」等序號，此序號雖與歌辭內容沒有必然關係，卻可因序號而分章明確，且有條理幫助記誦，而連綴十章的情形，則亦有拉大內容鋪排份量的作用。至於，S.3017 六位禪師與七位衛士互贈歌曲，在虛擬的情節中，十三人多次互贈歌曲以闡述義理，其效益如同序號聯章，循序號而得以聯繫多篇，可拉大內容鋪排的份量，亦使闡述義理的歌曲，藉由虛擬情節所呈現的次第，發揮幫助記誦的效果。

二、曲調與演唱形式的表現原則——前文論及敦煌佛教歌曲於歌辭形式方面的特色，均與曲調及演唱法有密切的關係。而曲調與演唱形式是敦煌佛教歌曲，得以具體呈現「弘法」的面貌，可惜在曲調不復聽聞、唱法不復得知的情況下，只得將歌辭形式的研討成果，作為明瞭曲調與演唱形式的重要線索。

首先，在句式方面，大多數的歌曲屬於齊言詩讚型，其曲調可以採取「套用」的方式，只要是適應五、七言（或少數四、六言）的曲調，都可以自由套用，這是使佛教歌曲得以「普及化」的重要關鍵，甚至未必考量該曲調原

本的性質、音樂風格是否適合歌辭內容及應用場合，這種方式類似目前台灣的傳統詩社，經常使用特定的曲調如「江西調」、「鹿港調」、「天籟調」、「宜蘭酒令」……等，來吟唱唐宋近體詩的情況。換句話說，不必考慮另外作曲，只要寫出齊言詩讚，就可從現成佛歌曲調甚至是民間曲調取材套用，也使大眾在熟悉旋律的情況下，能夠朗朗上口，甚至因為可運用的曲調不少，對於長篇聯章的歌曲可以隨時更換曲調，產生多樣多變的效果，提昇各項弘法活動的氣氛。事實上，自由套用民間曲調的現象，在今天的弘法活動中依然可見，除了在禮懺中用轉換多種曲調的方式來演唱¹⁶，筆者亦聽聞在大型的佈教活動中，以古典詩套用的吟唱調、地方戲曲曲調吟唱高僧偈語，甚至時下流行歌曲¹⁷，只要曲調合乎五、七言所用，亦可以套用高僧偈語，領眾演唱。

然而，這種套用曲調自由的現象，必然使佛教歌曲不免有世俗化的傾向。唐·道宣法師《續高僧傳》就針對佛教歌曲過分仰仗民間曲調，以致失去應有風貌（天音）的現象，憂慮地提出批評，所謂「其流寔繁」、「彫飾文綺」、「糅以聲華」、「聲多艷逸，翳覆文詞」、「聽者但聞飛嘖，竟迷是何筌目」都是當時世俗化的「病態」，然而道宣法師也不得不承認「世俗化」，卻也是佛教音樂能普及於大眾的重要因素，尤其是「大集叢鬧，昏雜波騰」的場面，只有使之「忽聞駭耳」，才能「莫不傾心」¹⁸，這是為了弘法效益，不得不行的「方便」。所以，佛教歌曲循地方特色而發展的現象，應當是相當明確的。而且就探討中國音樂文學發展的論題而言，佛教歌曲的世俗化，卻也使佛教歌辭的面貌，相當程度地反映了當時音樂文學的現象，提供探討問題的珍貴線索。

至於非齊言讚歌大多屬於「三三」或三、五、七言稍變的句式，其曲調運用與其言詩讚相類，亦是採取套用曲調的方式，而可能是套用適合「三三」

¹⁶ 參看林仁昱《唐代淨土讚歌之形式研究》（版本同前注），頁 208-209 及 220-222，譜例四「佛名讚（一）」及相關說明，此篇即出現演唱時，有更換套用曲調的現象。至於長篇聯章讚歌更換曲調的問題，經筆者訪問此譜例四「佛名讚（一）」的演唱法師，法師答言：「是否更換曲調，或於何處更換曲調，更換幾次，並沒有一定的限制，只要演唱者『高竿』，不致打亂氣氛，曲調可以不斷更換。」可見更換套用曲調之自由。

¹⁷ 筆者曾於某大型弘法大會，聽聞以兒童歌曲「捕魚歌」，或以電視劇「包青天」的主題曲曲調演唱高僧偈語的情形。並於《敦煌佛教歌曲之研究》頁 410，譜例一，試擬「捕魚歌」與高僧偈語相互搭配的效果。

¹⁸ 參看唐·道宣《續高僧傳》卷三十，「雜科聲德」論曰的部份，《大正藏》第 50 冊，頁 706。

句的曲調（如適合具有「三三」句的唐·張志和《魚歌子》的曲調），或稍變原適合七言讚歌的曲調，如加進休止符呈現稍停頓，或作「一促拍、一曼聲」的處理，增加曲調運用的豐富性，另有稍微溢出齊言讚歌的情形，即七言讚歌稍有一二句爲五言、六言或八言，則可能運用「多腔」的方式來解決，也就是利用一字配多音的曲調，作聲辭相配上的變化，如 P.2130 等卷排列「奉請」諸佛名稱，以作散花供養的〈散花樂讚〉，就是一種不規則的雜言詩讚體，其演唱曲調的情形，可能即如現今「梁皇寶懺」、「水懺」等法會，所演唱的「佛名讚」，以「多腔」的方式，解決同一曲調套上佛名，每句字數不一所帶來的問題。

此外，關於「曲子型」敦煌佛教歌曲，除了有某種特定句式的歌辭（多數非齊言）之外，也大多數有特定的曲調名稱，也就是後世所稱的「詞牌」，如原本適合舞蹈的曲子「蘇莫遮」，即被抽離而套於佛教歌曲，是爲「大唐五臺山曲子寄在蘇莫遮」，更可見佛教歌曲取材之多樣化。製作「曲子型」佛教歌曲的方式，是先有曲調，依曲調成「格律」（歌辭平仄、押韻的形式安排），再依格律填寫歌辭。然而，敦煌佛教歌曲產生於詞體尚未完全成熟之際，有多篇長短句歌詞，雖各章句是相同，亦可見其曲調名稱（如 S.1497「曲子喜秋天」），但未見明確的平仄格律，此可能是「曲子喜秋天」的格律未成熟時，即依適宜「喜秋天」曲調的句式而作，類似詩讚採取套用曲調的方式，而非依格律填詞，但是配合此篇的曲調僅限於「喜秋天」。另外，齊言及非齊言詩讚型歌曲，常附加和聲或章間的套語，其曲調運用於此，通常就是附加一個適合特定和聲或套語的曲調，但如果和聲爲旁人應和，或作爲「過門」的套語前後連接之章，句式出現相異（很可能是換章即更換曲調）的情況，則和聲與套語部分的曲調，則可視爲自本辭曲調獨立出來的部分，甚至可以視情況進行增刪。而在演唱人數不同的情況之下，和聲、套語及曲調套用的方式就可以有所不同。

論及敦煌佛教歌曲的演唱法，可參照歷代僧傳對於「經師」、「唱導」、「雜科聲德」、「誦讀」類的高僧事蹟，如《宋高僧傳》所指：「北則竺蘭始直聲而宣剖」、「南惟僧會揚曲韻以諷通」推之，其「直聲而宣剖」、「揚曲韻以諷通」均不外於中國音樂文學主要的呈現方式，而知「誦讀」、「吟唱」、「歌唱」等方式，都可爲佛教歌曲之所用，事實上，現今中國佛教歌曲的演唱，也是

這三種方式並存，甚至是相互搭配進行¹⁹。不過，三者處理音樂的「旋律性」方面，其「程度」有所不同：「誦讀」是在特定的節奏制約之下（如以「木魚」控制），有時還刻意加以聲情詮釋，類似朗讀經典文字的方式；「吟誦（唱）」是強調語言旋律中的某些部份，而予以延長、變化，亦即運用語言本身的旋律性，造成特殊的唱讀效果（目前仍常見於法事吟誦「疏文」，及演唱讚歌起始的引聲）；「歌唱」就是演唱套用曲調，或者依曲調填詞而成的歌曲，這是所有聲情表達，最具有旋律性的一種，也就是作為「歌曲」最主要的一種呈現方式。

除了依照旋律性的差異，可見不同的演唱（呈現）方式之外，演唱人數的狀況以及相互搭配的情形，關係整個「弘法」氣氛的營造，也必須注意。筆者於《唐代淨土讚歌之形式研究》曾根據讚歌歌辭，參照多部傳世文獻對於共修、禮懺、講經活動的相關紀錄，歸納出獨唱式、講唱式、眾人齊唱式、兩人相接輪唱式、兩組或多組接唱式等五種讚歌的演唱方式²⁰。而敦煌佛教歌曲與唐代淨土讚歌時代相仿，運用場合且更多樣（包括有相同的部分），除「整體性」之外，更顧及「隨機性」因此表現方式更加活潑，以求深入於民間，增強「弘法」的效果，例如兩人相接輪唱式方面，除了兩人於換章時接唱或重複演唱同章的情況外，亦出現了對話的方式，如〈小小黃宮養讚〉父親與子女的對話，每一段落之前，標記「父言」、「兒答」或「妹答」；與出家儀式可能密切相關的 S.6631〈辭父母讚〉，前半以「男女」與「父母」對答的方式，來呈現「辭親出家」與「侍親行孝」，兩者相互衝突的問難之上，後半則為「眾僧」讚嘆，及主持剃髮的「度人」，再行讚嘆並說法的詩讚；P.3470 不見名稱的聯章詩讚，即是以問答的方式來表現「三寶」的意義，於每章之首標「問」或「答」。而 P.2066〈般舟讚〉，在歌辭中接連出現套用「借問」、「報道」於句首，而形成修辭上「設問」的情形，於實際演唱上也有可能是用兩人對問的方式來進行。而於群組接唱方面，亦有對問的情形，

¹⁹ 如現今許多讚歌在演唱時（如「三皈依」、「回向偈」之類），先有一段引聲，由「維那」將歌辭的第一個字以「吟」的方式唱詠出來，似乎引起眾人注意後，再進入套用曲調歌唱的部分，引眾人隨之齊唱。

²⁰ 參看林仁昱《唐代淨土讚歌之形式研究》，高雄：國立中山大學中文系碩士論文，1995年，頁121-128。參考的傳世文獻包括《大正藏》所收《淨土五會念佛略法事儀讚》的序文、《轉經行道願往生淨土法事讚》附註於各組讚歌之前的接唱標記，歷代對於讚歌演唱的說明文獻，如解釋善導和尚讚歌的日僧證空《修業要訣》、近人觀本法師《香光閣隨筆》對「五會念佛」的考察研究，也參考了唐時日僧圓仁《入唐求法巡禮行紀》等。

如Φ.0269 用於「布薩」儀式的〈四面散花文〉，題名下寫「南面發聲」，之後為七言四句詩讚，表明「願與聖眾恆布薩」的期望，之後寫「西面答」，再接七言四句詩讚，表明「願恆持戒常精進，同會彌勒出家時」的心願，可見至少有「南面」和「西面」兩個組群，以應和、接唱的方式來演唱詩讚。

此外，聲情表達是否合宜，也將影響到歌曲演唱的整體效果，在梁·慧皎法師《高僧傳》對於「唱導師」的聲情表現，所舉出的「聲、辯、才、博」等四項要求，正可以指出演唱佛教歌曲於聲情表達上的基本要求：

夫唱導所貴，其事四焉，謂聲、辯、才、博，非聲則無以警眾，非辯則無以適時，非才則言無可採，非博則語無依據。至若響韻鐘鼓，則四眾驚心，聲之為用也；辭吐後發，適會無差，辯之為用也；綺製彫華，文藻橫逸，才之為用也。商榷經論，採撮書史，博之為用也。……而適以人時，如為出家五眾，則須切語無常，苦陳懺悔；若為君王長者，則須兼引俗典，綺綜成辭；若為悠悠凡庶，則須指事造形，直談聞見；若為山民野處，則須近局言辭，陳斥罪目。凡此變態，與事而興，可謂知時知眾，又能善說，雖然故以懇切感人，傾誠動物，此其上也……²¹

所以，佛教歌曲的演唱必須要「適以人時」，達到「知時知眾，又能善說」的效果。敦煌佛教歌曲主要流傳於民間，就有許多適應民間需要的內容，例如前文所已指出極樂淨土歌曲，除了極力示現極樂世界的美好，並舉娑婆世界（現世）作對比，使民眾生起離苦得樂的想望，而在言辭上安排「急切呼喊」，則可產生「近局言辭，陳斥罪目」的效果；五臺朝聖歌曲以「類遊記式」呈現，適度加入名僧事蹟、靈驗的典故於示現的實景與化境之中，達到「指事造形，直談聞見」的要求；而面對傳統「孝親」觀念，勸說出家歌曲強調「出家」並非棄絕人情，並以解脫後，替雙親「拔苦」作為報恩方式；故事類歌曲則常用渲染、誇飾的方式，強化全篇的戲劇效果，甚至描寫太子入山故事歌曲，未著墨於修道的歷程，反而描寫宮中成員遭遇，較符合民間聽眾的想望，且在聲情表達方面，也容易產生較為豐富的變化；至於說禪論理類的歌曲，多藉舉例、譬喻等方式，以展現其意之「妙」，甚至歷史故事都可引入其中，達成「兼引俗典，綺綜成辭」的目的。換句話說，佛教歌曲歌辭內容上的安排，得以展現出「辯」、「才」、「博」能力，且須歸結於實際

²¹ 梁·慧皎《高僧傳》卷十三，《大正藏》第50冊，頁417。

演唱的「聲」情表現，方才充分見得其效。

三、行儀的展開與演藝的實行——宗教活動的進行，必須有其「所以能夠進行」的程序，以及展現於外的面貌（不限於聲情），所以，論及敦煌佛教歌曲的表現特質，除了由分析歌辭形式，進而作演唱曲調及唱法的探究，最終還須對應到歌曲適用於行儀展開，或演藝實行的問題上，以明瞭其適應於「演示性」與「行儀性」的各項安排，進而掌握其在「弘法」呈現的情形。

然而，從歌曲抄寫的相互關係上探究，可以明顯見出各篇歌曲於儀式安排上（行儀）有特定意義者，目前僅知 P.2066、P.2250、P.2963 所組成的《淨土五會念佛誦經觀行儀》及 S.2580 及 P.3221 等卷的「布薩」短偈集，此外，許多泛淨土叢抄則隱約可見安排其中的行儀，或許多淨土讚歌與聯寫說唱故事（如 P.3645 聯「劉家太子變」等）、禮懺文（如 S.5572 聯〈法身禮〉等）、短偈（如 P.2130 聯〈河州臥禪師偈〉等）、應用文書（如 S.4474 聯「慶蘭若」、「嘆壙文」、「賀雨」等），也反應了某些「行儀」進行的程序，或至少說明讚歌與短偈說教、禮懺、講唱演藝等活動聯合並行的現象。現就《淨土五會念佛誦經觀行儀》而論，其讚歌與「行儀」的關係，首先，在說明（序）文及附註於讚歌的一些標記中，就可以找到明確的說明。例如〈寶鳥讚〉讚文之後，寫有「眾等誦阿彌陀經了，即誦寶鳥讚，誦諸讚了發願，具在讚後即散」等數句，即可說明〈寶鳥讚〉運用於行儀中的情形如下：

誦念《阿彌陀經》——→唱〈寶鳥讚〉——→唱諸讚——→發願

這也就是說唱誦〈寶鳥讚〉的次序，是在誦念《阿彌陀經》之後，而此後可接唱「觀行儀」所收各讚，唱讚完畢，此法事「即散」。然關於「唱諸讚」的部分，在其後標為「第八讚佛得益門」的說明文中，更有說明：

……此後諸讚，隨此彌陀觀經一期法事竟。就此諸讚之中，有文長者，行人臨時不得多誦，文少者，即誦徹，文長者略之，大意如此。正作法事之時，不得盡誦經讚，寶鳥相好兩讚，二經之後，各為初首。已空淨土樂讚，誦彌陀經及諸讚了，即誦此讚。誦此讚竟，即誦導和上禮讚，發願即散。六根讚，誦觀經及諸讚了，即誦此讚，誦此讚竟，即誦琮法師禮讚，發願即散，平誦亦得。若中間諸讚，任意臨時取捨用之得耳。眾等已後每誦一讚竟，即念佛三五十口，應知。

由此可知「五會念佛觀行儀」演唱讚歌的程序，及演唱讚歌與誦經、念佛、發願相互配合的情形。特別是具有「急誦」變化的〈淨土樂讚〉及〈六根讚〉，及導和尚、琮法師禮讚偈的前後關係，可分別解釋如下：

誦彌陀經—→唱寶鳥、諸讚—→淨土樂讚—→導和上（尚）禮讚

誦觀經—→唱相好、諸讚—→六根讚—→琮法師禮讚

所謂「中間諸讚」就是〈寶鳥讚〉與〈淨土樂讚〉、〈相好讚〉與〈六根讚〉之間的「諸讚」，為「觀行儀」所收「任意臨時取用之得耳」的其他讚歌，而「每誦一讚竟，即念佛三五十口」，意謂「唱讚」與「念佛」具有相互搭配的關係，讚歌可以增強念佛時「觀想」的效益，而念佛具有收束心情的作用，使讚歌的演唱，更能在眾人齊心的氣氛中進行。而前文論及套語可作為章間「過門」時，曾言及導和尚、琮法師禮讚偈，在演唱套語「至心歸命禮，西方阿彌陀佛」及「願共諸眾生，往生安樂國」時，將配以禮拜的動作，而產生「禮懺」的效果。所以，當參與「五會念佛」法事的人，沉浸於唱讚和念佛搭配而成的氣氛中，宗教情感得以醞釀之後，適時引入禮懺的行儀，使人對於西方淨土及阿彌陀佛，由衷產生景仰之情，進而懺悔自己的「往昔」（此生與前生）所作的一切罪業，於是濃郁的宗教氣氛，令人產生獲得「就贖」的感動，接下來（禮懺後）順此氣氛進行「發願」，而整個行儀也就圓滿完成。

這與筆者觀察現今台灣佛寺，常於誦念佛經、唱讚念佛之後，常接「拜願」，由兩組群相接輪唱與禮拜，達成由「禮拜」而生「懺悔」進而「發願」的情況相同，而目前臺灣佛寺通常再接「三歸依」（即 P.2722 所收「自歸依佛」），末尾則接「回向偈」，使發願的意義更加深刻。然而，敦煌《淨土五會念佛誦經觀行儀》僅存中、下卷，必須透過淨土叢抄卷，或《大正大藏經》第 47 冊所收《淨土五會念佛略法事儀讚》得知誦經、唱讚、念佛之前的行儀，而特別注意的就是「散花供養」，而有〈散華樂文〉、〈散華樂讚〉等篇，這與現今台灣佛寺《佛門必備課誦本》，經常以〈戒定真香讚〉、〈爐香讚〉作為諸經念誦前的唱經之用，且象徵「燃香供佛」的行儀相似。因而可推出一套由供養、誦經、唱讚、念佛、禮懺、發願的共修程序，符合善導和尚《觀無量壽佛經疏》卷第四，將供養、念佛、讀誦經文、觀察憶念、禮拜、歌頌讚嘆等作法，都歸之於修持淨土法門「正行」的意旨，是引人由心生信仰，進而堅定信仰，激發宗教情感，到內心深切感動，發揮「弘法」極大功效的過程。

而許多佛教歌曲是以講述義理、勸說信仰、示現化跡、宣說無常、譬喻故事為主要內容，其配合運用的主要特質，應在於「演藝」的實行上面。論

及佛教歌曲的「演藝」呈現，前文曾論及梁·慧皎《高僧傳》針對演唱者的服眾條件，提出「聲、辯、才、博」的要求，進而認定如此的「聲情表現」，就是佛教歌曲「演藝」實行的基本表現。然除了講師、維那、引唱僧作佛教歌曲的「演藝」呈現之外，從許多側面資料得知，有寺院聘請「音聲人」於表現佛教歌曲時，加進琵琶、簫笛等器樂伴奏，使歌曲的呈現更加豐富多樣，如北魏·楊街之《洛陽伽藍記》，就描述了部份寺院「設樂演出」的盛況，有「景明寺」者，其聒動天地的梵音法樂，讓西域胡僧感覺彷彿置身於「佛國」²²，也就是想將佛經描述的佛國勝境，具體展現於現世間，以增強宗教的攝受力，吸引更多的信徒，也讓信徒更增加信仰的「道心」。如此對比敦煌石窟壁畫中，有著豐富樂舞場面的經變圖，呈現各種飛天手持樂器演奏樂器的情形，是出於同樣的現實想望。而唐代蓬勃的音樂環境，更能勝過於北魏，尤其敦煌位於通向西域的門戶，中原與來自西域諸國的音樂，自有可能在此交流，使寺院「設樂演出」的內容，更為豐富，而「音聲人」的地位，也就更加重要²³。

可惜關於「音聲人」作樂演出的情況，尚未發現明確的資料，可證明其曾經演出某篇佛教歌曲，許多學者的推測過度理想化，容易造成誤解，例如關於〈五臺山曲子〉的演藝表現，曾引起許多前輩學者的爭論，有認為可作舞蹈演出、有認為可作戲弄，甚至有人認為已可稱得上是戲劇，筆者〈敦煌本「五臺山曲子」之演藝探究〉一文，曾經檢討諸家說法，認定此篇可能僅是「曲子型」佛教歌曲，借用（寄在）「蘇莫遮」的曲調，而依照其詞牌格律填詞²⁴。而 S.3017、S.5996 等卷寫有「禪師與衛士互贈歌曲」，透過「六位禪師」與「七位衛士」相逢互贈的歌曲，闡述禪宗去除妄念、證悟空性的義理，其特色在於歌曲與簡單的說白夾雜，類似說唱形式，但是每篇唱辭卻是呈現「人言」，可視為「代言體」的雛形，但不似變文、鼓子詞，與諸宮調相近，然不完全相同，引起許多學者的注意，再未發現足夠的證據之前，僅可藉由歌辭形式，認定其可能運用多種曲調、唱法，另加旁白的歌曲，其演

²² 北魏·楊街之《洛陽伽藍記》，臺北：商務印書館據上海涵芬樓影印明如隱堂本，1981年，「景明寺」條，見於卷三，頁1-3。

²³ 參看姜伯勤〈敦煌音聲人略論〉，《敦煌藝術宗教與禮樂文明》，北京：中國社會科學出版社，1996年，頁514，有關於音聲人的詳細探究。

²⁴ 參看林仁昱〈敦煌本「五臺山曲子」的演藝探究〉，《佛教東傳2000年佛教音樂學術研討會論文集》，台北：佛光山文教基金會，台北市立國樂團，2000年，頁133。

藝表現的意義，是提供宣講禪理空性的講師，一種借故事表現義理的方便之法，利用禪師與衛士逢過的虛構故事，聯接「僧偈佛曲」，跳脫直接說教的窘境，較容易引起會眾聽講的動機，與藉由譬喻故事闡發義理，增強「弘法」成效的情形是相同的。

伍、結論

隋唐五代是一個佛教興盛的時代，透過敦煌佛教歌曲的研究，將可以得知在這樣一個時代裡，佛教歌曲如何發揮其特質，在弘傳教義，使大眾接受信仰，進而融入生活，終能激發宗教情感，堅定信仰的「弘法」工作上，能發揮何等的功效。而經由本文的探討，可以獲致以下的結論：

一、由寫卷抄寫的狀況得知敦煌佛教歌曲的流傳，雖有著重各篇歌曲相配展現「整體性」的「歌曲集」，卻有更多是展現出「隨機性」的「歌曲叢抄」與「散篇歌曲」，且有許多便於攜帶、可抄錄多篇，甚至隨時增抄的小冊子本，以及流傳簡便的單張單歌曲、單張聯抄歌曲；而佛教歌曲與其他文獻聯抄，如經籍、應用文獻（如印沙佛文、臨墳文），亦可見其「整體性」（如與該歌曲相對應的經籍，或與其他應用文獻聯成一個特定的法事或宣講活動），以及「隨機性」（如該歌曲臨時抄於未必相關的經籍、文獻之後，或相異主題歌曲叢抄，甚至隨時增抄）之別，而可知佛教歌曲的應用，可在精心設計的整體程序中，引人生起信仰禮敬之心，亦可在隨機展現的情況下，發揮「隨緣度化」的功效。

二、由佛教歌曲的內容，可見其適應不同的主題意涵，有著豐富多樣的描寫方式，如極樂淨土歌曲重在呈現一個他方世界，因此大量鋪排淨土殊勝美好，以對應娑婆世界的諸多苦痛煩擾；談禪論理歌曲善用譬喻與舉例說明的方式，使聽者不只知其玄，更能知其妙；故事類歌曲則善用渲染、誇飾增加戲劇效果。而佛教的義理在於了悟空性、出離輪迴、究竟「涅槃」，才能根本「拔苦」，因此，極樂淨土的存在，正是為究竟涅槃的漫漫長路，開闢了一個安穩的中繼站，所以能夠廣受大眾歡迎，而極樂淨土類歌曲也就成了佛教歌曲的最大宗，然而現世有許多的困擾需要解決，心靈也需要提升，因此有朝禮五臺山的歌曲，提供一個現世的淨土，有勸說出家歌曲，勸人出離凡塵，入山專意修行。但是，光言出離無法讓大眾立即接受，所以許多歌曲的內容都配合人情的需要，例如勸說出家歌曲卻寫難捨卻捨之情，而發願成佛後救拔父母於輪迴痛苦；有〈送師讚〉寫出對於師尊圓寂的惆悵；而述說

佛陀出家故事的歌曲，將重點置於宮中成員的心理反應，還有述說空理的作品以富人、國師為例，以說明無常之相無分貴賤，使一般民眾有所領悟。所以，敦煌佛教歌曲適應於大眾化弘法的需求，內容是以出離、拔苦為核心，卻不背離人情。

三、從敦煌佛教歌曲的表現形式上而論，現存於寫卷上的歌辭，是目前較能精確呈現的部分。但由歌辭觀察，即可推測曲調運用的原則，而得知敦煌佛教歌曲大多屬於齊言詩讚，其餘又有相當的份量是屬於七言夾有「三三」句的非齊言詩讚，這些詩讚型的歌曲，可以自由套用許多合於齊言（五言或七言）詩讚的曲調，於是詩讚型歌辭在不考慮作曲或配曲的情況下，得以大量製作，並且廣為流傳，所以，利用「詩讚」套曲即唱，是佛教歌曲能夠深入民間，發揮「弘法」效益的重要條件，此外，亦有取用特定曲調填詞之例，如合乎詞牌格律的〈五臺山曲子〉，疑似詩讚和聲填實的〈楊柳枝〉、〈十無常〉，僅各章相同長短句式的〈行路難〉等，這表示佛教歌曲運用曲調的多樣化。至於演唱的方式，則有獨唱、兩人或兩組接唱、多組接唱，甚至有形成「對問」的情形，而可知其豐富多樣。最終歸結於行儀的展開與演藝的實行，則佛教歌曲除了以其動人的聲情及豐富的內容，引人注意，進而生起信仰之心，更可以在儀式中與供養、誦經、念佛、禮拜、懺悔、發願等行儀相結合，成為一套深刻動人的共修法事，使其「弘法」的效用，不僅使佛教義理因歌曲而流傳，更因歌曲深著人心。