

華梵文明的遇合與化新

／張弓

佛教是古印度文明的載體。當公元前後佛教從西域東傳中國的時候，古老的華夏文明第一次受到外域異質文明的挑戰。而南亞的古印文明與東亞的華夏文明，當時都已獨自發展數千年，同是輝耀古代世界的兩大文明系。這兩個最先進的人類文明系在東亞遇合，由此開始它們長近千載的交融歷程。華夏社會對佛教為媒介的古印文化因素，主動地進行鑒別，揚棄，攝取和改鑄，極大地補充、豐富了中華傳統文化，使佛文化最後演化為中華文化的重要組成部分；中國對古印文明的積極攝受，也充分展示出中華文明長於消化吸收外來文化的特性。

華梵文明的磨合交融是相當艱難的。因為佛教和它帶來的「五明」是在南亞的土壤中生長出來的智慧之花，而南亞的古代印度社會和東亞的古代中國社會，彼此千差萬別，大不相同。一是國情不同：佛教東傳時的印度還是若干邦國各自為政，沒有形成統一國家；而中國在佛教傳入前二百年的秦朝，已經成為統一的國家。二是社會制度不同：印度是種姓制社會，婆羅門（教職階層）是最優越尊貴的種姓，其次是刹帝利（國王、貴族、武士）、吠舍（工商業者），最卑賤的種姓是首陀羅（農業、手工業奴隸），被稱做「不可接觸之人」；中國是地主制農業社會，地主和農民是兩個主要階層。三是道德觀念不同：印度通行種姓制的道德；中國通行宗法制的道德。四是分別由梵文和漢文表述的語言文化傳統不同。佛教帶來的印度文化要在「陌生的」中國立足，就要接受這個古老文明社會，對它全面的審視、鑒別和改造，捨此別無它途。

華梵文明相攝相融又是可能的。因為印度民族和中華民族當時都處於人類文明發展之巔，他們的文化智慧處於同一水平。如宇宙觀。古印度人認為宇宙萬物由「四大」即地、水、火、風四種物質組成；宇宙萬物時刻在運動、變化，佛學稱之為「無常」：「無常」的世界是「成、住、壞、空」的過程，「無常」的萬物是「生、住、異、滅」的過程，「無常」的人生是「生、老、病、死」的過程；縱向看宇宙，有過去、現在、未來，佛學稱為「三時」；橫面看宇宙，萬事萬物彼此依存，互為因果，好像一個圓環，無頭無尾。中國人則有類似的「五行」觀念，認為萬物由金、木、水、火、土構成；荀子說：「天行有常，不為堯存，不為桀亡。」也認為自然界萬事萬物有其內在的發展規律，不受人的意志支配。又如平等觀念。佛學把有情識的生命體分為兩個層級——「凡」與「聖」：佛、菩薩等是「聖」，在上層；人類、畜生、餓鬼等是「凡」，在下層。這種觀念把「人類」裡的貴族和賤民同視作「凡」，否定社會等級的永恒性，包含寶貴的「眾生平等」思想。而中國的孟子說：「民為貴，社稷次之，君為輕。」提出「民貴君輕」思想，同樣是對「君貴民賤」傳統觀念的否定。兩大民族如此相似的哲學智慧，自然成為華梵文明互攝互融的基礎。除此之外，古印度和古中國的社會各階層，無論尊卑貴賤貧富，都有「執著」與「無明」帶來的種種痛苦和災難，他們對佛教因而都具有相似的心理訴求和人生期待。這種相同的人生處境，也成為佛教在中國傳播的社會基礎。

由漢至唐的八九百年間，華梵文化的交融始終在華夏大地進行，新的文化因素也在不停地生長。

新的建築樣式產生了。「自洛中構白馬寺，盛飾佛圖，……為四方式。凡宮塔制度，猶依

天竺舊狀而重構之，從一級至三、五、七、九。」(《魏書·釋老志》)中國早期佛寺模仿天竺，主體建築的型制是「四方宮塔」式。新疆發現的古寺遺址都是宮塔式。宮塔式出自天竺建築傳統的磚石結構。它在漢地同中夏建築傳統的木石結構相遇，便向中夏建築傳統趨近，導致佛寺主體建築型制、結構與功能的一再衍變。先是石構的宮塔變為木構的樓塔；塔外「層龕千佛」變為塔內供養佛像；繞塔瞻禮行事變為樓內誦經行事。木石傳統對磚石傳統的進一步揚棄，導致廊院式佛寺出現。廊院寺可以是一個院落，也可以是多院組群；殿塔、樓閣、亭台、池沼等，可以任意組合；塔在寺中的位置或前或後，或竟歸於消失。南北朝以後，廊院式佛寺盛行中夏。以佛塔為中心的一元主體時代，演變為佛殿為中心的組群式多元主體時代。中夏木石(磚)傳統使得佛寺的型制巧變百出、異彩紛呈，營造中國伽藍的民族風格和獨特的宗教氛圍。

新的釋門道德規範創立了。漢地僧團起初實行天竺《僧祇》、《十誦》、《四分》諸律。天竺律軌範僧尼的戒條規約詳密而瑣細，但往往與中國的傳統觀念相齟齬。「袒服」違背中夏服章之禮；「不拜君親」違背「敬王孝親」之訓；「偏食」不合中夏臨床(案)正坐而食之規。這反映兩種道德倫理的衝突。在長期論辯中，漢地釋門逐漸向中夏的禮制趨近而隨同華俗。其間，華夏僧團根據僧伽實情，或自立軌範，或刪繁補闕，重建釋門道德文化，成績卓著。道安在襄陽「三例命章」首創漢地「僧尼軌範」。贊寧說道安僧團「以華情學梵事」「半華半梵」。「華情」指華夏風習，「梵事」指釋門行事，「半華半梵」是說道安的「僧尼軌範」融攝華梵。道宣在終南山對《四分律》「刪繁補闕」，制訂《行事鈔》、《教誡新學比丘行護律儀》、《量處輕重儀》等，為僧團的日常行事詳定行為規範，也為維護僧伽間的尊卑秩序詳定行為準則。借鑒中夏禮教，充實僧伽儀軌，是道安、道宣重建釋門道德文化的趣向，也是他們創制成功的原因。

新的學術科門——翻譯學誕生了。把古印度文化的結晶佛經律論，由梵文、西域文譯成漢文，實現其表述文字的準確轉換，是兩大文明的溝通工程。語言文字的差異，文化觀念的隔膜，使這種轉換形式的探索格外艱難。核心問題是漢譯文既不能偏失經意，又須規範曉暢。有多少譯者曾在兩難之間徘徊尋覓！東漢支讖、西晉竺法護，葦路檻縷，初譯有功，前秦鳩摩羅什卻批評兩人譯經「多滯文格義」。羅什自己也未免被指摘。弟子僧叡說他的譯文「於秦(漢)語大格」。「滯文」、「大格」指譯文不暢，「格義」指不合經義。又釋道安大師，總結前期譯經得失，倡「五失本」，主張原經本的某些表達方式，漢譯時應予變通：梵式倒裝句改從漢文句式；梵文樸質，漢譯須修飾；梵句繁縟，須刪繁就簡；梵經的「義說」無涉宏旨，可以不譯。總之，以不失經義為前提，充分尊重漢文規範與習慣，是「五失本」的大旨。隋代彥琮再做譯經總結，提出譯人須「八備」，要求譯人「沉於道術，淡於名利」，「旁涉墳史，工綴典詞」，「筌曉三藏，義貫兩乘」，「薄閱《蒼》《雅》，粗諳篆隸」等，提倡中華人文精神，強調兼通華梵。玄奘學貫華梵，東西兼通，號稱「兩全通達」。奘師譯經，「意思獨斷，出語成章，詞人隨寫」。中夏翻譯學經歷三百多年的艱苦探索，到唐初臻於成熟，大翻譯家玄奘的出現為其標誌。

一門新的藝術——釋門聲業出現了。將天竺「唄匿」轉化為中夏「梵唄」，是中國釋門一大創造。「唄匿」是梵僧誦唱佛經的聲律和曲調，又稱「梵音」。由於「梵音重復，漢語單奇」，兩種語言文字的結構與發聲特點不同，「若用梵音以詠漢語，則聲繁而偈迫」，適於誦唱拈音

式梵文佛經的「唄匿」，不能用來誦唱象形式漢文佛經，「是故金言（指佛經）有譯，梵響無授」。中夏釋門經師、唱導和文人樂工，以漢語聲律、漢樂曲調為母體，借鑒「唄匿」的「五種清靜」意蘊，創造華夏佛音——「梵唄」。曹植為《瑞應本起經》創作《魚山梵》24 契（樂章），是「梵唄」制聲之始。《魚山梵》的主旋律系曹植得自魚山（在今山東東阿）天籟。對自然音聲作音樂闡釋，須作曲者的「樂心」去感悟；而創作主體的「樂心」，是由包括傳統音樂在內的傳統文化所淬造。即是說，創作主體對天籟的感悟無不受傳統文化的制約。曹植的《魚山梵》，句含「轉讀七聲」、「升降曲折」，正是漢語聲律的特點；復又「清揚哀婉」，乃是融入了梵音的清靜意蘊。釋門聲業成熟於南朝。都城建康寺院裡，經導名師輩出。他們的聲業技藝被形容為「象馬悲鳴」、「飛聲高亮」、「運轉無方」。梁·慧皎為轉讀提出 24 字「至善要訣」：「壯而不猛，凝而不滯，弱而不野，剛而不銳，清而不擾，濁而不蔽。」宋·贊寧稱「梵唄」是「宮商佛法，金石天音」，可按宮商，可合鐘磬。他還把「梵唄」樂聲意蘊概括為「哀而不傷，樂而不佚」。慧皎和贊寧不約而同，都以華夏審美標準評騭「梵唄」；又都認為「梵唄」樂聲達到了最高境界——「中和之美」。而「梵唄」樂聲之美又不同於傳統的清商樂，因為「梵唄」已然融入了「梵音」的「清靜佛性」了。

傳統史學衍生出新的分支——釋門史學。釋門史學以僧傳為主，兼含行記、寺記、名山記等。僧傳體例脫胎自正史紀傳體。梁·寶唱撰《名僧傳》，將 425 名入傳高僧分繫法師、律師、禪師、導師、經師等七科，開「分科總傳」體例，實為取法《史記》之「列傳」設循吏、儒林、酷吏、貨殖、遊俠等九科之例。寶唱自稱治學「豈敢謂僧之董狐，庶無曲筆」。董狐是戰國時代一位冒死記載權臣惡行的歷史家。寶唱以前代「良史」做榜樣，發揚不曲筆隱惡的學術道德，難能可貴。慧皎為撰《高僧傳》，搜檢 40 餘家《雜錄》，及晉、宋、齊、梁、秦、趙、燕、涼諸朝書史，還「博咨故老，廣訪先達」。道宣為撰《續高僧傳》，廣羅南北國史、集傳、碑碣，「博咨先達」，「取訊行人」，還做實地查訪。這兩位《僧傳》作者同奉司馬遷「畢集天下遺文古事」、「網羅天下放失舊文」為治學宗範。釋門《行記》則發揚了傳統史學的「行知」與「實錄」傳統。東晉法顯《佛國記》記載他遊學天竺西域近 30 國的見聞。北魏惠生《使西域記》記述他在十餘國的見聞。玄奘、辯機的巨著《大唐西域記》，記載近 130 個城邦、地區和國家，事涉方位、建置、幅員、山川、氣候、宗教、傳說、風俗、農商、貨幣、語言、文字等。它能夠成為後世研究印度史、宗教史、哲學史、文學史的瑰寶，得益於玄奘、辯機繼承了中夏史學廣闊的學術視野和「行知」「實錄」的優良傳統。法顯、玄奘、義淨等《行記》作者們捨命求法的大願大行，不僅是釋門「精進」品格的發揚，更是華夏「自強不息」民族精神的光大。

佛經漢譯帶來許多新詞匯新概念，豐富了漢語漢文。它推動傳統的語言文字學朝兩個方向拓展：梵文研究和經音義研究。義淨編撰《唐梵語樣》即梵漢字典，《梵唐千字文》即梵文識字課本；智廣編《悉曇字記》即梵文字典。唐朝僧俗在學梵文熱潮中認識了遠方一個陌生世界。經音義研究一承傳統「小學」的學術範式，並以《爾雅》以來的學術積累為基礎。難怪經音義的大學者都精通「小學」：初唐玄應「明唐梵異語，識古今奇字」，道宣稱贊他「字學之富，皂素所推」，學識淵博，學風嚴謹。中唐慧琳「精於支那音韻」，熟諳諸子百家書，著《一切經音義》，釋文含三藏 1300 部。《音義》收入前人之作均具原作者名，表示對前輩成果的尊重，展示了中夏優良的學術道德傳統。

佛教信仰是人類智慧之樹綻放的美麗花朵。佛教精神活動要求信仰者高翔冥想之翼。每位皈依者的信仰意識，無不潛藏著文學藝術的創造因子。以文字出之，是為文學；以丹青妙相出之，是為繪畫雕塑；以音聲與形體的宮商律動出之，是為樂舞。漢譯佛經為華夏文學釀造新的文體、帶來禪慧意緒；天竺西域的美術舞蹈，為傳統繪畫、雕塑、音樂、舞蹈，帶來新題材、新技法、新的形體語言、新的律動美韻。然而釋門文學作品與藝術具象的創造，又滲透著華夏民族的人文精神和文化特性。

劉宋建康龍光寺寶林，為勸化信眾除愚執皈三寶，寫《檄魔文》，賦佛教的抽象概念以具象：他將「真」「慧」人格化為「法王」，將「愚」「執」人格化為「天魔」；寫「神魔交戰」，比喻心靈的「慧」「執」互撓；寫法王的「禪弓」「慧箭」破除天魔「無明之陣」、「矯慢之幢」。弘教的文學手法何其漂亮，而他採用的文體，卻是傳統的半駢半散。

佛教繪畫與雕塑，通過具象喚起信眾的信向，故其作品既要有「神性」又要有「人性」。新疆古寺址出土的早期繪畫雕塑作品中的釋迦、弟子、眾神，高鼻大眼，絡腮鬚捲髮，服飾也是外域的，一派異國情調。這樣的作品就不會被中夏信眾認同。中夏的僧俗美術家，用傳統美學觀和文化觀，對外來佛教美術進行審讀、鑒別；以華夏社會眾生與生活，做為創作源泉，吸收有益的技法，改造異域情韻，創造出具有民族風格的佛教美術大系。綜觀中夏佛教美術的新創造，可大致概括為：聖化以營造佛陀的莊嚴靜穆之美，詩化以營造菩薩、飛天等典麗靈動之美，誇飾以營造天王、力士、魔鬼等乖張犖厲之美，寫真以營造眾生樸質真實之美。

佛教還為華夏增添了新的歲俗。西晉竺法護譯《盂蘭盆經》，說目連得佛囑咐，在七月十五日將百味飯食著盆中供養十方大德，其亡父母、七世先祖「得出三塗之苦，應時解脫」。於是從南朝起，先是民間後是宮廷，每年七月十五日「歌鼓送盆」供佛，設祭先祖神座，有了盂蘭盆節。道教《大獻經》抄襲《盂蘭盆經》，以七月十五日（中元日）為中元節。佛傳故事傳入中夏，人們將佛成道日（十二月八日）與傳統的「臘日」（冬至後第三個戌日，在十二月上旬）融合一體，稱「臘八」。唐代敦煌佛寺每年「臘八」用酥油做「藥食」，紀念奉乳糜給悉達太子，幫助他恢復健康而樹下得道的兩位牧牛女。宋代以後，農本文化滲入「臘八」節俗，五穀和乾果取代酥油藥食，演變為年終慶豐的「臘八粥」。

在中國的中古時代，由佛教傳入而引發的這一場中華文明的變革，通過融攝古印文化的精華而豐富了中華文化；同時也顯示了中華文明具有護守本根、博採眾長、生生不已的卓越品格。在人類的四大古文明（埃及、巴比倫、印度、中國）中，其餘三大文明都中斷了，惟有中華文明綿歷數千年，從未中斷，且能衰而復振。之所以如此，文明的品格為重要原因。