

論佛教傳播史晚期的音樂本土化

——傣族和日本佛教音樂的比較

楊民康

中央音樂學院副教授

提要：本文開始論述了在佛教傳播史晚期階段同中國傣族佛教和日本佛教有關的幾個音樂歷史現象及共同因素。繼而以此為線索，利用漢文中有關資料，對日本早期的音樂本土化現象作了進一步描述。最後又在將實地考察資料同有關資料進行對照的基礎上，對兩個佛教音樂流派在全球化、本土化對峙過程中的發展、存在狀況和各自在傳播主體和受體之間關係上的種種簡繁對比狀況進行比較分析。

關鍵詞： 傣族 南傳佛教 日本佛教 佛教音樂 本土化 全球化

佛教起源於印度，有南傳佛教與北傳佛教兩個主要分支，後者又可再分為漢傳佛教與藏傳佛教兩支。在佛教傳播史晚期階段，有幾個重要的歷史現象與中國傣族佛教和日本佛教有關，彼此存在共同因素：其一是在傳播的方向上，兩地分別為兩條傳播路線的末端。南傳一路以中國傣族地區為終點，北傳一路以日本為終點。其二是在時間上，佛教傳入中國傣族地區和日本都大約是在西元五—七世紀左右。其三，當時兩地的社會、經濟和文化發展的水平狀況大體相近，處於同一個起跑線上。後來則差距逐漸拉開。其四，雖然有少量佛教早期傳入東南亞和中國情況的文字記載，但有關儀式音樂具體的本土化過程和音樂演變狀況（如梵唄、梵音的漢化過程和巴利經韻的孟族化、傣化過程），已經由於年代久遠而無從查考。但從傣族地區和日本這兩個終端，尚可以找出呈現活態的音樂傳播痕跡。

一、佛教音樂文化傳播與受容的一般性軌跡

從西元初印度佛教向東亞和東南亞兩個區域傳播開始，佛教文化所到之處，無不經過與本土（宗教）文化抗爭和融和的過程，至遲到十九世紀末，儘管北傳和南傳兩支佛教各自在傳播過程中遇到不同的困難，各顯自身的文化特色，但以佛教文化為客方的傳播（外來化）與受容（本土化），始終是佛教和佛教音樂發展史所面臨的主要矛盾和中心問題，並且以亞洲為基本的活動地域和影響範圍。但是，自從十九世紀以來，佛教發展史在其晚期階段經歷

了至少兩次同亞洲範圍以外的世界性文化潮流的交鋒。一次是日本的明治維新期間，西方現代文化（含音樂文化）挾殖民主義擴張和基督教的世界性傳播勢頭，不僅對日本佛教和佛教音樂產生了較大影響，而且也滲透到了中國和東南亞部分國家和地區的佛教文化之中。當時，由於中國傣族地區處於內陸的縱深地帶，西方文化的這次進入尚未波及該地。佛教文化與西方文化的第二次大的交鋒，是二十世紀後期以來，西方當代文化乘經濟全球化的強勁勢頭，再次向亞洲各國大舉進軍，但同時也遭遇了後者地區本土化運動的強力抗爭。在這次全球化與本土化的對峙中，中國傣族地區和其他少數民族地區一樣也未能幸免，佛教文化（含佛教音樂）更是首當其衝。由此可見，大約相隔了一個世紀左右的時間，日本和中國傣族地區作為佛教傳播的兩極地域，先後都經歷了自佛教傳入以來最為嚴重的生死考驗，但由於二者之間存在著明顯的時間與空間的差距，至少從兩地的佛教和佛教音樂現狀來看，兩次交鋒產生的影響和後果還是很不一樣的。

二、北傳佛教的東渡和日本佛教音樂的本土化過程

西元一世紀，印度佛教由以往的「上座」（長老）和「大眾」（多數）兩部，蛻化為「小乘」和「大乘」兩大佛教體系，其後更衍生出南傳佛教和北傳佛教兩大分支，而成為三大世界性宗教之一。中國佛教作為後期北傳佛教的主體，自東漢時期由西域方向傳入，基本上是以儀式（儀軌）的建立與音樂（梵唄和法樂）的創製二者結合而成。如今我們除了知道它們經歷了由印度佛經的轉譯和梵樂的演變等過程，後來的佛樂係以中文和本土音樂風格為主之外，對於它們經歷了一個怎樣的轉換過程，卻只有比較模糊的認識。就連大家以為定論的「魚山梵唄」，筆者也認為其中明顯包含了某些民間傳說的痕跡。而佛教再由中國傳入日本之時，其音樂已經基本漢語化和華樂化，兼具佛教文化變體和次生的文化傳播主體特徵。此後日本佛教音樂的本土化——日本化發展軌跡就比較清楚，如今保持傳統（如黃檗宗和淨土宗）的情況和演變劇烈的情況（如佛樂的通俗化和西方化），都有比較充足的歷史資料加以說明。在此先述及有關佛教音樂在日本的發展和本土化的一些主要過程特徵。

西元六世紀中葉，正值朝鮮半島三國鼎立時期，當時的百濟國（三國之一）為了報答日本大和朝廷在軍事上的援助，於西元五五二年，將一批佛像、佛典及幡蓋等佛教用物作為答謝禮品，進獻給了日本欽明天皇。此為日、中學術界公認的佛教正式傳入日本之始。[註 1]佛教傳入日本初期，其教義中消極厭世和出世的觀念還較難以為當時的日本人所接受，這時在日本，無論是排佛派，還是崇佛派，只是把它理解為「異國之神」，看作同神道沒有實質區別的消災降福的一種巫術儀式。就連進行朝廷貴族對佛教表現的異乎尋常的熱情，實質上也是希望佛也像神一樣帶來息災致福的利益，同樣發揮安民保國的效用。如西元七四三年詔書中所言「欲賴三寶之靈威，乾坤相泰，修萬代之福業，動植咸榮」，認為佛教與神道在鎮護國家方面可以並行，都是行之有效的。[註 2]由此可看出，佛教早期在日本盛行，就像當初其在中國的推廣一樣，順應了封建國家政權建立之初，對具有輔助作用的相應宗教文化形態的

強烈需求。同時也由於當時的王族是以接近神道的原始信仰觀念來接納佛教，從而種下了後來佛教與神道會通融和的種子。

西元七世紀（六〇六），法興寺、四天王寺、螻剛寺等在日本陸續興建，並在每年四月八日、七月十五日舉行齋會，是為浴佛節、盂蘭盆會的濫觴。一般認為這時日本已經有了較簡易的佛教儀式和儀式音樂形態。據《續日本記》：養老四年（七二〇），「由於當時轉經唱禮的音調過於混亂，皇帝詔敕以唐僧道榮的音調為基準，來統一轉經唱禮」。至天平八年（七三六），唐僧道璿赴日，與來自天竺、林邑、瞻婆諸國僧侶共同傳授不同國家的佛法和梵唄，是為著名的奈良佛教時期。日本音樂界據此認為，道榮和道璿乃最早來日傳授梵唄的中國僧侶。[註 3]此時的佛教儀式和儀式音樂已經漸趨完整。據《續日本記》：天平勝寶四年（七五二）四月九日，在東大寺舉行的大佛開眼儀式裡，梵唄表演混合了舞樂，有梵音師二百人、錫杖師二百人、唄師十人、散華師十人，舉辦了四個佛事。其規模和場面均為佛教東傳以來所僅見，並由此建立起奈良聲明的聲譽。

約西元八、九世紀，日本開始湧現一股佛教與神道融和的潮流。其在信仰體系上的表現，就是在佛教中出現了所謂「護法善神」（即擁護佛法，護持佛法之神）思想。平安時代，日本佛教的兩大代表宗派天台宗和真言宗憑藉理論優勢，由兩派的宗師最澄和空海率先創立了山王神道論和兩部神道論，它們都有各自的護法神，如天台宗的新羅明神、赤山明神，真言宗的清瀧權現等。有學者認為，兩個佛教流派同基於神佛同根同體的思惟方式，強調以佛教為根本，以神道附屬的神道理論。這種神、佛之間互相依存、互相包容的思想，曾經長期規定了日本人的神佛觀。[註 4]這也是此後日本佛教音樂日益走向本土化，以及其中的本土聲明——和讚得以產生和推廣的重要思想基礎。當時，日本新年期間的表演節目裡，中國宮廷音樂《萬歲樂》、中國民俗歌舞《踏歌》和日本神道音樂《大歌》已經融為一體，以致令人很難辨認出其中的各種音樂族性因素。而在宗教祭祀音樂裡，由於當時桓武天皇對神道和佛教的態度曖昧不明，兩類儀式和儀式音樂之間的關係也顯得複雜化。在某些情況下，神道和佛教的儀式音樂仍然被區分開來。例如，在為桓武天皇的母親舉行公祭期間，全日本都舉行佛教奠祭、悼念儀式和誦讀佛教經文，但這些活動在神道場所卻被加以禁止。[註 5]

曾經顯赫一時的奈良聲明後來幾近失傳。西元九世紀初日僧空海與最澄到唐朝留學，所帶回的唐朝新興佛教的音樂儀式，成為日本現存的各派聲明之源流。其中，最澄在比叡山開創天台宗，其儀式音樂、聲明由圓仁法師集大成，由比叡山與京都大原傳承下來。

在入唐求法的日僧「入唐八大家」裡，圓仁法師屬於晚輩，但其赴唐求學及回日與其繼承者弘法、傳習梵唄的經歷，一直是日本佛教音樂學者的重要探討對象之一，也是日本音樂文化史研究的必讀資料。圓仁所著《入唐求法巡禮行記》（下稱《入唐記》），被西方學者譽為古代東方三大遊記之一。書中，圓仁以外來求法者的眼光，目睹並詳錄了當時大約八個佛教法會儀式的儀軌，其中包括揚州開元寺的天台大師忌日儀式、敬宗國忌日儀式、四十二賢聖供奉儀式，赤山法花院的新羅講經儀式、一日講式與誦經儀式，五台山竹林寺的設齋禮

式及七十二賢聖供奉儀式等。其中記載較詳的有主要是新羅（朝鮮）僧侶入駐的赤山院和五台山竹林寺的儀式過程。[註 6]在牛津版《日本音樂史》中，曾從佛教音樂史的角度，對其中的六個儀式作了較詳盡的分析。[註 7]至於圓仁法師對佛教音樂史的貢獻，有日本學者認為，圓仁在中國留學的十年間，對唐朝的佛教儀式作了深入的研究，以致除了最澄時代存在的奈良聲明以外，還傳授新的密教系與淨土教系的聲明，並把這三個系統加以綜合，創立了新的聲明大系。這些法會儀式的組合次第就成為現今比叡山所傳承的儀式次第與儀軌。其中淨土教系的常行堂所傳授的音曲念佛法，相傳是源自五台山竹林寺的五會念佛法。[註 8]

古代的朝鮮是中國佛教傳入日本的中轉站，所以日本佛教界也一向頗注意朝鮮佛教文化的發展動態。在《入唐記》裡，一個值得注意的地方，是圓仁對赤山院新羅僧侶舉辦的各種儀式作了較細緻的描寫，並且同日本的佛教儀式作了某些比較。在圓仁筆下，當時的赤山法華院裡，約有客居唐朝的新羅僧侶四十餘人。其所有講經禮懺儀式，除黃昏、清晨二時禮懺外，皆依新羅風俗，主要按新羅語音進行。在誦經方式上，已有領誦加齊誦、一領眾和與對誦等類。在經腔裡用的語音和旋律上，凡一人領唱，屬偈頌性質的梵唄皆使用中國旋律（唐聲），如「稱歎佛名」等眾人齊唱（大眾同音）的梵唄，就採用新羅風格的旋律來唱。[註 9]以致有韓國學者比較當時中國佛教音樂的情況認為，「例如在中國，雖然一邊有印度風的梵唄，一邊新作了中國式的魚山梵唄；在韓國，受用於中國式的梵唄，一邊新作了韓國式的梵唄」[註 10]。

從平安時代末期到鎌倉時代，進入了聲明的大變革時期，外來的音樂與本土的音樂由衝突而融和、再創，形成了日本的新音樂，聲明也受其影響而有了大幅度的改變。據日本學者認為，這一時期，天台的聲明已完全沒有從中國傳來的痕跡，圓仁所帶回的「音曲念佛法」、「引聲念佛」也因為與雅樂合奏，並受到郢曲的旋律影響而改變，早已看不到原先的風貌。[註 11]

進入明治時代，面臨西方殖民主義和基督教文化的全面擴張，雖然由日本佛教界（僧人小栗栖香頂）首倡，提出「日本、中國、印度三國聯盟，號召全亞洲佛教徒團結一致」的口號，意欲對上述西方宗教文化擴張的勢頭加以扼制，但由於中國和其他國家佛教界對此態度消極而收效甚微。[註 12]面對西洋音樂的傳入，日本佛教界也受到明顯的波及，佛教各派紛紛製作全新的「佛教聖歌」或「佛教讚歌」（「聲明」一詞已不再使用），以致有日本學者慨嘆：「現在的日本完全無法接觸到傳統的（佛教音樂）曲調」。[註 13]但從近來由中國學者參與作出的另外一些研究結果來看，似乎上述結論還顯得不夠全面。例如據中國學者周耘的研究，在日本黃檗宗至今保存的黃檗聲明裡，就還有相當大一部分帶有中國曲調風格因素。[註 14]對此後文還繼續討論。

毫無疑問，近代日本佛教音樂的發展，也通過明治維新對周邊國家近代文化的影響，而染指了中、朝等國佛教文化現代化的過程。例如據韓國學者的研究，二十世紀以來，在日本

佛教音樂的影響下，韓國佛教音樂裡出現了「西洋式樂譜作曲的佛歌」——讚佛歌，其中有些採用國樂伴奏，甚至出現了佛樂風格的交響曲和鋼琴伴奏的純韓文佛樂。[註 15]

三、雲南與東南亞南傳佛教的文化個性與本土化特徵

佛教和佛教音樂傳入東南亞的早期歷史比較模糊，甚至傳入傣族地區的狀況也缺少詳細記載。但是，由於南傳佛教從整體上看保持較傳統的儀軌、教義和經文體系，其儀式音樂中基本保留了原始佛教時期延續下來的一部分巴利語經文／經腔內容，同時也在另一部分經文身上清晰地存留著由巴利語系統轉譯為傣語／傣樂系統的過程痕跡，以致能讓所保存的文化事實本身來說明問題，從而彌補了史料的不足。下文將圍繞對兩派佛教異同關係的比較，來討論南傳佛教及佛教音樂的文化個性和本土化特徵。

(一)佛教的南漸與傳播、分布特徵

就佛教傳入東南亞和中國雲南的一般歷史情況看，大約西元前四世紀，佛教已經分裂為較保守的上座和較開放的大眾兩部。西元一世紀，部派佛教各部經過進一步的綜合和再分裂，衍化為「小乘」和「大乘」兩大體系，屬「小乘」的上座系佛教某些派別從阿槃底向南發展，後來抵達斯里蘭卡，建立了南傳佛教的傳播中心。西元二、三世紀後，逐漸傳至中南半島的緬甸、泰國、柬埔寨、老撾等國，並經緬甸先後傳到中國雲南省西南部的傣、布朗、德昂、佤、阿昌等民族地區。今天的中國民族史學界一般認為，傳入西雙版納的最早時間在西元七世紀的隋末唐初時期。其後，又從十三世紀晚期開始，相繼傳入德宏、臨滄和景谷等地。[註 16]由於這些地區與東南亞的南傳佛教之間顯然存在著明顯的地理性傳播關係，致使它們共屬於一個跨地域、民族和國界分布的南傳佛教文化圈。

南傳佛教與北傳佛教相比有一些明顯的不同點，可從二者傳播和分布特點的比較上顯示出來。北傳大乘佛教一旦自印度東漸，便受到中華文化大熔爐的冶煉和重鑄，經過不斷的改革和演化，不斷向周邊鄰國流播，逐漸疊立起一個巨大的北傳佛教文化圈。其中，雖然各國佛教的文化次圈都具有自身的某些文化特色（如經文和經腔的本土化），但都以一種基本的文化色調為主，而且以中國佛教為次生性文化中心（印度為原生性中心），有明確的傳播主體和受體關係，有較明顯的人為宗教文化特徵。在文化形態或社會方式上，佛教文化明顯含有「正統」與「非正統」之分。凡屬「正統」者，或處於名山大寺，或居於野嶺小廟，總以遠離凡塵為旨要，處處顯露出「大傳統」代表的身分或標誌。位於佛教「正統」以外的，還有諸多雖摻雜有一定佛教信仰因素，但更帶有地域性風格因素和本土性「小傳統」色彩的民間信仰（或民間宗教）類型。就此而論，日本佛教及佛教音樂的本土化過程，其實也較多是在「正統」佛教的實踐層面上完成的。

相比之下，南傳佛教文化圈儘管也有較廣的傳播地域、眾多的信仰人口，以及以巴利語三藏經話語系統作為傳播基礎的南傳佛教文化系統，但在眾多的民族性、地（區）域性文化次圈之間，並未像北傳佛教那樣產生一個明顯的文化輻射中心，而是各國、各民族佛教文化相對而言地自成系統、個性鮮明。此外還由於各自融會、吸收了較多民族和地方原存的自然宗教文化因素，從而形成一種其內部結構較為鬆散、空泛、多元的佛教文化風格格局。致使南傳佛教身上兼具有人爲宗教和民族性、地方性宗教（前人爲宗教）的文化特點。在思想體系和傳播方式上，一般都以原生的印度巴利系佛教爲傳播主體，仍然延續原始佛教時期某些較保守的教旨。在社會形態上，南傳佛教雖然也以寺院爲主要居所，但其寺院一般位於城鎮市井或村寨中心，與世俗文化生活和諧相融。在僧俗關係上，僧侶一般都是本鄉子弟，身分亦僧亦民，百姓的入寺和還俗比較也方便隨意。在一定的社區內部，平時僧、俗二者的宗教生活熔爲一爐，關係密切。以致無論從理論或實踐上看，南傳佛教似乎並無上述「正統」與「非正統」的區別。近代以來，日本、韓國及台灣、香港等地的佛教團體爲了求得最佳的文化傳播途徑和效果，極力提倡借鑑西方基督教等現代宗教的思想方法，脫離「正統佛教」的窠臼，意在尋找植根民間的「人間佛教」之路。其思路和做法明顯帶有向原始佛教教義回歸的痕跡。就此可以說，目前在中國傣族地區仍然存活的南傳佛教，在某種程度上恰恰體現了今天日本及台、港等地佛教界正在追求的那種思想理念和文化境界。

(二)南傳佛教與本土信仰之間的相諧互融關係

在與本土信仰的相互關係上，中、日、韓等國的北傳佛教均與南傳佛教之間存在一個明顯的不同點，即前者在大大小小的反覆和波折中，始終沒有能夠像後者那樣，於一個較長的時間內在本國舞台上佔據過統治地位。以中國的情況爲例，一方面在「大傳統」的層次範圍，佛教只能既同道教等本土宗教分庭抗禮，又同後者及儒家文化發生一定的互滲互融；另一方面在「大、小傳統」的（文化的或社會的）兩個層次之間，佛教又同各種帶有佛教信仰因素的民間宗教類型分層而立，從而形成大傳統（釋道儒）和小傳統（民間信仰）之間「多元分層，並立相疊」的發展格局。至於南傳佛教，從一般層面上看，在其「本土」（民族性、地域性的）宗教信仰文化範疇存在一種相對局部性的「小傳統」[註 17]，而在南傳佛教的自身傳域（跨民族、地域、國界的）範疇則覆蓋著另一種相對整體性的「大傳統」。而從具體的儀式形態來看，不僅屬整體性的「大傳統」同本土的或局部的「小傳統」結合得異常緊密，而且二者還呈相疊互融，主次分明的狀態。

從上述觀點進入現實領域，可以看到無論在北傳佛教或南傳佛教的發展史上，都曾經經歷了同本土原存宗教信仰之間激烈、複雜的奮爭關係，但在今天兩支佛教派別之間，其表現或結局卻非常不同。例如在北傳佛教的「正統」層面，儘管也有一些作爲被征服和馴化的異教信仰象徵的神靈（如天龍八部）[註 18]，但它們主要關乎於佛教進入中國以前的事跡，體現了早期佛教與原始宗教競爭的結果。至於佛教傳入中國後與本土宗教衝突的事跡，在道教和

其他民間宗教裡比比皆是，但似乎在漢文佛經和有關儀式中，並不像在原始佛教經典和東南亞與雲南的南傳佛教（甚至藏傳佛教）經典和儀式中那樣留下較多的痕跡。

與中國漢傳佛教裡大、小傳統的「並立相疊」關係不同，在一部分雲南少數民族和東南亞國家的傳統文化裡，不僅佛教文化多係至高無上的全民信仰，而且外來信仰和本土信仰的長期衝突奮爭過程及結果，都在現實的佛教文化（含儀式和儀式音樂）中完整地保留和具體地反映出來。而後者則是自印度的原始佛教時期到東南亞各國佛教一直未中斷的顯著社會特徵之一。就此而論，在具體的文化形態上，雲南傣族等民族與其他許多信仰南傳佛教的國家和地區還表現出某種程度的一致性。以南傳佛教的重要傳播據點斯里蘭卡為例，有中國學者指出，在該國的「大傳統」層面，以傳統的佛教經典和比丘為核心；在「小傳統」層面則是一般大眾的信仰，它是以村社生活為中心的許多文化圈子，其中包含了所有楞伽島上前佛教的以及印度教鬼神崇拜和神靈崇拜。[註 19]G·奧伯耶塞克雷（Obeyesekere）也曾在其《帕提尼女神崇拜》一書裡，為斯里蘭卡村民的儀式本文劃分了三個世界：從佛教中獲得的概念作為現實狀態的世界（rūpa）、感官欲望的世界（kāma）和無形的世界（arūpa）。根據錫蘭語平民傳統來解釋，這三個世界分別代表人類、魔鬼和佛教神靈。儀式作為競技場，是三個世界聚會和相互作用的場所。[註 20]雲南傣族的本土小傳統也大致如此。例如在傣族的許多節慶儀式裡，佛教信仰和鬼神信仰是與人們同在的。在兩類信仰中，前者以勝利者和統治者身分，後者以戰敗者和護法神身分分別出現，但二者在傣族人信仰生活中的重要性幾乎是相等的。以致在儀式裡，僧侶、波占作為表演者和主角，分別承擔對佛教信仰、佛教音樂（巴利語經腔為代表）和鬼神信仰、鬼神音樂（傣語禱歌為代表）的文化闡釋，同台上演一場外來文化（大傳統）與本土文化（小傳統）的文化戲劇。以此來比較日本佛教的情況，正如前文所述，在該教創始初期也曾經歷了同本土宗教——神道教的激烈競爭，但此類競爭的痕跡在其後世的神、佛融和理論和儀軌中保留了下來，以致同東南亞和雲南南傳佛教的早期歷史存在某種相似之處。就此而論，上述現象似與兩地早期社會、經濟和文化形態的發展尚處於同步狀態有關。

（三）南傳佛教的傳播傳承方式與「大、小傳統」

南傳佛教「大傳統」在傳播和傳承方式上的一個明顯標誌，是同其經韻系統已經千變萬化了的北傳佛教相比，各東南亞佛國和雲南傣、布朗、德昂、佉等民族佛教，均還在其核心（封閉性）儀式裡，[註 21]較一致地使用著以巴利語為基本語言的經籍系統，以致在儀式音樂上，也形成並保持著某些風格較統一的主要經腔旋律類型。按古代南傳佛教高僧覺音（西元五世紀）的說法，南傳三藏經典（巴利語）使用的是佛陀本人所說的摩揭陀語（Magadhi）。而且，佛陀認為比丘們也必須用摩揭陀語學習經典。[註 22]從西元一世紀始，雲南與東南亞的小乘派佛教至今一直沿用巴利語作為該派佛教的經典用語，以及用巴利文符號系統記載的三藏經原典。以致如今各國佛教學者均認為，中國和東南亞的南傳上座部佛教直接繼承了古代印度原始佛教的文化傳統。

與上述「大傳統」相對應的是，在南傳佛教與佛教音樂的「小傳統」方面，既在其儀式裡存在人爲宗教信仰同民間信仰（含祖先崇拜和鬼神崇拜等因素）兩個信仰系統並行相疊、協調共存的實際因素，又在傳承方式上，存在一個佛經——經腔唱詞的轉譯，以及由此而來的書寫經文與口誦經文並行不悖的特別文化現象。就後者而言，如今包括中國雲南及泰國、緬甸、老撾、柬埔寨、斯里蘭卡等國在內的各南傳佛教的傳播地，均在使用巴利文三藏經原傳經卷的同時，還都流傳著用當地語言和本民族佛經文字直譯、轉譯和意譯的不同經文及各種變異了的佛經文學文本，它們與直接在佛經語言基礎上建立的各地不同誦經音樂變體相結合，形成了一種風格色彩極其豐富多樣的，民族化、地方化了的「方言」話語系統。例如，在傣族南傳佛教音樂裡，除了通用經腔之外，還有各類在節慶儀式裡僧俗共享的經文和經腔，一般採用以傣文記寫的傣語佛經或口誦經內容爲基本唱詞，有時也雜有一些巴利語成分。其具體內容以佛經裡記載的佛教故事、傳說、寓言及祝禱詞、讚頌詞爲主。

(四)雲南南傳佛教儀式音樂的現況

在日本佛教受到開始向現代宗教轉型的明治時代，中國雲南傣族地區和大多數東南亞地區還處於地理和文化環境十分封閉的狀態。只是到近二、三十年以來，雲南南傳佛教也像過去的日本那樣，面臨著由較封閉的傳統佛教觀念向較開放的現代宗教文化觀念轉型的問題。特別是八〇年代以來，「文革」時期曾被禁止的民間宗教節慶儀式活動逐步得到恢復，而使宗教的主題又在潑水節儀式（主要是村寨儀式）裡重新出現。近年來，境外泰國、緬甸和我國內地的商業性流行文化的流入；因文藝體制的變革、商品意識的侵襲，州、縣各級歌舞團紛紛改變了傳統的表演方式和內容；以「全球化」爲標誌的經濟現代化浪潮的影響，也導致了潑水節儀式過程中僧侶的觀念意識和行爲方式有所改變。上述種種原因，在一定程度上對以往傣族傳統音樂裡含有的「官方文化／民間文化」和「宗教／世俗」等二元結構關係實行了消解，導致一種具多元多層、互補互融特點的社會藝術文化格局業已形成。以如今的潑水節活動爲例，可以說其中的儀式音樂表演，便包含了下述在政府行爲和民間行爲兩種行爲層面上運行，具有不同文化符號象徵意義的四種文化演生層次：

原生形態層：經濟的——農耕祭祀儀式文化層。

次生形態層：佛教的——民間信仰儀式文化層。

再生形態層 a：政治的——國家權力與世俗文化層。

再生形態層 b：經濟的——世界性旅遊——商業文化層。[註 23]

四、傣族佛教與日韓佛教音樂本土化的些微比較

從前面的論述可以獲知，在佛教傳播衍變過程中，相對於南傳佛教的較「保守」或「不變」的外部形象，日本佛教無論是在理論教義或包括語言、文字和音樂在內的種種傳播手段

上，均充滿了隨時運顛簸而不斷發展變遷的基調，但是，我們相信作為一種已走向成熟的人為宗教形式，在不同的佛教傳播區域之間，始終會有著某些制約其外部發展方向的內部導因，即所謂「萬變不離其宗」的內部規律性因素。在此意義上，若將日本、韓國與傣族佛教音樂略作比較，[註 24]可以發現一些令人深思的文化共通現象。例如，據中國學者周耘研究發現，在日本佛教流派黃檗宗的黃檗聲明中，含有以三首佛曲為代表的三種風格旋律，即以〈三皈依〉為代表的中國風格旋律（佔五六·六%）、〈潔壇淨水讚〉為代表的日本風格旋律（六·六%）和以〈施餓鬼之四〉為代表的融和風格旋律（三六·六%）。[註 25]據日本學者認為，日本有三種梵唄的風格變體：用漢字拼讀梵語的稱作梵讚，用漢字發音來讀漢詩的稱作漢讚，相對前二者，用日文頌讀的稱爲和讚[註 26]。[註 27]另外，從考察日本佛教史可以獲知，在由中國僧侶隱元（一五九二—一六七三）開創的日本黃檗宗，前十三代住持都是中國僧人。其《黃檗清規》即規定，參禪兼念佛，說話用漢語，誦經用漢音，飲食生活也以中國寺院爲準。[註 28]因此可以推知，上述黃檗聲明裡，中國旋律風格的曲調應以漢讚和梵讚爲主，而日本風格及融和風格的曲調中，和讚也應該佔有較大的比例。無獨有偶，據韓國學者的研究，該國保存的三種佛教音樂也具有與上述日本聲明相似的畫分特點：「梵唄由梵唄僧原文（漢文）歌頌」；所謂「平念佛」，即「非專功梵唄之一般出家人誦經調之課誦曲」，即屬「三皈依」一類經曲，也是採用漢文念誦；「讚佛歌：漢文經典解釋爲韓文來唱頌」。此外，據此類學者認為，韓國佛教樂器名也都來自漢譯佛典。要找其原稱，要繞過漢文佛典，再進入梵文和巴利文的領域。[註 29]

與上述日、韓聲明用三種語言（梵、漢、日）和兩種文字（漢、日）表達的情況有所不同，中國傣族和大部分東南亞國家的南傳佛教一般只用兩種語言或文字，即巴利語和本地語言。在旋律音調上，也一般根據唱詞同語言聲調的結合規律，在無聲調因素的巴利語經腔裡，使用一種較帶吟誦性的唱法；在有聲調的傣語、泰語等經腔裡，則使用與該語言聲調相應的旋律性唱法。以傣族經腔爲例，除了每日的早課和晚課要念的十餘部經文都是巴利語經腔外，在幾乎所有的傣族佛教儀式裡，都要念誦一種請佛套曲「布陀、拿摩（三皈依）、星哈（五戒）」，此類佛教經腔所涉內容，幾乎毫無例外是來自巴利文原典，要用巴利語唱誦。除此而外，凡採用本生經或其他佛經故事改編的傣文佛經，以及用來籲請自然宗教神靈和唱誦民間信仰內容的經腔都用傣語唱誦，其中一部分經文是雜有巴利語和傣語，但在經文中此類巴利語是用傣文字母拼寫。在旋律特徵上，凡巴利語經腔多係吟誦調，傣語經腔則一般係吟唱調或詠唱調。在表演場合上，筆者曾經把傣族的佛教儀式音樂與表演環境區分爲核心、中介和外圍三個層次，並把相應的儀式法會分爲封閉性、開放性兩種。在屬核心層次的封閉性法會儀式（如早、晚課）裡，總是以念誦巴利語經腔爲主，而在或中介或外圍層次的開放性儀式（如佛教節慶儀式）裡，則往往兼用不同的經腔類型。[註 30]

若對上述幾種經腔類型加以比較，可以發現兩個基本特點：其一，若我們把具傳播主體性質的佛經語言或旋律音調（如梵語、巴利語和漢語）看作原生性因素，而把具傳播受體性質者（如日語、傣語）看作次生性因素的話，那麼在日、韓佛教和傣族佛教裡，凡相對固定、

較少衍變的語言或旋律，一般都是原生性因素；而其中的較不固定、變化較繁者，則多係次生性因素。其二，根據前文所述，在佛教發展史上，小乘佛教及其巴利語經典的產生均早於大乘佛教及其梵、漢經典，所以在上述幾類原生性因素裡，比較梵語和中文的經典、經腔而言，巴利語經典和經腔顯然具有更久遠的歷史性和傳統性。與此同理，比較北傳佛教來說，南傳佛教也具有更強的保守性和相對固定不變的特徵方面。

另一個相似的特點，即比較今天中國漢族地區和日本許多佛教音樂均使用管弦樂器伴奏來說，在黃檗聲明和傣族佛教儀式音樂裡，都只用打擊樂器作簡單的伴奏，或不用任何伴奏。不用管弦樂器伴奏是其共有的表演特徵。筆者認為，從大多數南傳佛教地區均未出現過管弦樂器伴奏佛樂的情況看，可以說這種儀式的簡樸性，是保持了自原始佛教時期開始的佛教儀式的本質特徵。^[註 31]而黃檗聲明呢？據周耘教授的觀點，或許是由於日本人偏愛更靜謐、淡泊的音樂，於是，管弦樂器逐漸從黃檗宗的儀軌法要中淡出，最後完全失傳。^[註 32]對此筆者的看法稍有不同。雖然自清代以來，陸續有一些中國佛教寺院將管弦樂器用於經腔伴奏或渲染儀式氣氛，但即使從今天中國各地佛教寺院的情況來看，此類例子也並非達到非常普遍的程度。像智化寺和五台山佛樂（含管弦樂）之所以出名，除了其本身特有的音樂素質及世俗合流的文化氛圍外，當代學者的推介和宣傳也是一個重要的原因。所以，無論是在中國、日本的正統佛教或南傳佛教流派裡，在儀式音樂裡產生靜謐、淡泊的音樂效果，應該是大家趨向一致的傳統習俗和美學需求。

五、結語

佛教文化比起其他世界性宗教來說，雖然信仰的人口和地區眾多，但其文化形態演變的幅度和分歧離異的程度也最為明顯。然而，就在其分離了兩千年歷史，跨越了萬里之遙的日本和中國西雙版納傣族地區兩個終端之間，也還是能夠找到共同的相似點，並且還能追根溯源，說明了其生命力的長久不逾。就此而言，佛教儀式和儀軌作為信仰文化的載體，對於保存佛教的文化傳統起到了極大的作用。

同樣是由較封閉的傳統佛教觀念向較開放的現代宗教文化觀念轉型，雲南南傳佛教比較日本佛教晚了近一個世紀。在本土化與全球化對峙的大環境條件下，在全球化一隅先行了一步的日本佛教音樂，自然有不少「逆海行舟」的經驗，可供其他發展中國家的佛教文化維護者借鑑和學習；而仍在本土文化環境裡沈浸甚深的雲南南傳佛教音樂呢？或許其從經濟角度看似為不利因素的封閉性自然條件，卻無意中換來了某種「禮失求諸野」的意外結局，讓日本等發達國家中欲追尋佛教文化傳統者，從中找到某些在現代社會環境裡已經消失了的理想和追求。

【註釋】

- [註 1] Eta Harich - Schneider 1973, *A History of Japanese Music*(《日本音樂史》),(Oxford University Press, London: 1973) p.38
樓宇烈、張志剛，《中外宗教交流史》(長沙：湖南教育出版社，一九九八年)第一〇四頁。
- [註 2] 楊曾文，《日本佛教史》(杭州：浙江人民出版社，一九九五年)第四十五頁；張大柘，《當代神道教》(北京：東方出版社，一九九九年)第六頁。
- [註 3] 同 [註 1]，第三一一頁。
- [註 4] 張大柘，《當代神道教》(北京：東方出版社，一九九九年)第十四頁。
- [註 5] 同 [註 1]，第九十五頁。
- [註 6] 詳見圓仁法師著，董平釋譯，《入唐求法巡禮記》(台北：佛光文化事業有限公司，一九九八年)。
- [註 7] 同 [註 1]，第三一二—三一六頁。
- [註 8] 參見中西和夫〈日本淨土教儀禮的音樂特性〉，載《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》(台北：佛光文化事業有限公司，二〇〇一年)第一四三—一九六頁。
- [註 9] 同 [註 6]，第八十一—八十八頁。
- [註 10] 參見洪潤植，〈韓國之佛教儀式與佛教音樂〉，《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》(台北：佛光文化事業有限公司，二〇〇一年)第二二五—二三六頁。
- [註 11] 同 [註 8]。
- [註 12] 樓宇烈、張志剛，《中外宗教交流史》，第四五四頁。
- [註 13] 同 [註 8]。
- [註 14] 參見周耘，〈佛樂東漸及其日本化〉，《中國音樂研究在新世紀的定位國際研討會宣讀論文集》(北京：人民音樂出版社，二〇〇一年)第五五三—五七六頁。
- [註 15] 參見金應起，〈韓國佛教音樂(梵唄)的類型和展望〉，《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》(台北：佛光文化事業有限公司，二〇〇一年)第二一三—二二五頁。
- [註 16] 顏思久主編，《雲南宗教概況》(昆明：雲南大學出版社，一九九一年)第十一頁。
- [註 17] R·雷德菲爾德(Redfield)在其《農民社會與文化》(一九八九年〔一九五六年〕)一書中最先提出這一分析模式，如今已常為中外學者樂於借用。
- [註 18] 作為護法神靈的八部眾：天、龍、夜叉、乾闥婆、阿修羅、迦樓羅、緊那羅、摩睺羅伽等。在佛典中，原來均是與佛祖作對的眾魔，被佛以慈心三昧降伏和教化後，成為護法神。
- [註 19] 宋立道，《神聖與世俗：南傳佛教國家的宗教與政治》(北京：宗教文化出版社，二〇〇〇年)第四十四頁。
- [註 20] G·奧伯耶塞克雷，《帕提尼女神崇拜》(一九八四年)第五十三頁。

[註 21] 筆者主張把與佛教有關的各種儀式活動分為三類：封閉性儀式——僧侶內部舉行的崇拜儀式；開放性儀式——僧、俗共同參與的崇拜儀式和非佛教儀式場合——節慶期間的公眾慶典活動。

[註 22] 郭良鑿，《佛陀和原始佛教思想》（北京：中國社會科學出版社，一九九七年）第二頁。

[註 23] 詳見楊民康，〈「本土化」與「全球化」語境中的中國南傳佛教節慶儀式音樂〉，《中國音樂研究在新世紀的定位國際研討會宣讀論文集》（北京：人民音樂出版社，二〇〇二年）第八二二—八四〇頁。

[註 24] 爲了讓本文的比較有一個相對的可比性尺度，三地的例子都取自寺廟儀式音樂，而非受佛教影響的民間信仰儀式範疇。

[註 25] 同 [註 14] 。

[註 26] 〔日〕伊庭孝著，郎櫻譯，《日本音樂史》（北京：人民音樂出版社，一九八二年）第八十三頁。

[註 27] 中國學者王小盾據此認爲，日本佛教音樂有梵音、儀讚和聲明三個類別，分別代表了日本佛教音樂發展史上的三個階段（見王小盾，〈古代日本僧侶所記錄的佛教音樂〉，載《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》（台北：佛光文化事業有限公司，二〇〇一年）第一九三—二一一頁。

[註 28] 同 [註 12] ，第一一九頁。

[註 29] 同 [註 15] 。

[註 30] 參見楊民康，《中國民歌與鄉土社會》（長春：吉林教育出版社，一九九二年）；〈論中國南傳佛教音樂的文化圈和文化叢特徵〉（北京：《中國音樂學》四，一九九九年）第一〇三—一一四頁。

[註 31] 楊民康，〈論雲南少數民族南傳佛教的樂器、器樂音樂及其與原始佛教音樂的淵源關係〉，《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》（台北：佛光文化事業有限公司，二〇〇一年）第三七一—四〇二頁。

[註 32] 同 [註 31] 。

【參考書目】

1. 郭良鑿，《佛陀和原始佛教思想》（北京：中國社會科學出版社，一九九七年）。
2. 賀聖達，《東南亞文化發展史》（昆明：雲南人民出版社，一九九六年）。
3. 洪潤植，〈韓國之佛教儀式與佛教音樂〉，《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》（台北：佛光文化事業有限公司，二〇〇一年）第二二五—二三六頁。
4. 金應起，〈韓國佛教音樂（梵唄）的類型和展望〉，《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》（台北：佛光文化事業有限公司，二〇〇一年）第二一三—二二五頁。
5. 樓宇烈、張志剛，《中外宗教交流史》（長沙：湖南教育出版社，一九九八年）。
6. 宋立道，《神聖與世俗：南傳佛教國家的宗教與政治》（北京：宗教文化出版社，二〇〇〇年）。
7. 圓仁法師著、董平釋譯，《入唐求法巡禮記》（台北：佛光文化事業有限公司，一九九八年）。

- 8.顏思久主編，《雲南宗教概況》（昆明：雲南大學出版社，一九九一年）。
- 9.楊民康，《中國民歌與鄉土社會》（長春：吉林教育出版社，一九九二年）。
- 10.楊民康，〈中國傣族南傳上座部佛教課誦儀式音樂研究〉（北京：《中央音樂學院學報》三，一九九九年）第六十八—七十五頁。
- 11.楊民康，〈論中國南傳佛教音樂的文化圈和文化叢特徵〉（北京：《中國音樂學》四，一九九九年）第一〇三—一一四頁。
- 12.楊民康，〈論雲南少數民族南傳佛教的樂器、器樂音樂及其與原始佛教音樂的淵源關係〉，《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》（台北：佛光文化事業有限公司，二〇〇一年）第三七一—四〇二頁。
- 13.楊民康，〈「本土化」與「全球化」語境中的中國南傳佛教節慶儀式音樂〉，《中國音樂研究在新世紀的定位國際研討會宣讀論文集》（北京：人民音樂出版社，二〇〇二年）第八二二—八四〇頁。
- 14.楊曾文，《日本佛教史》（杭州：浙江人民出版社，一九九五年）。
- 15.〔日〕伊庭孝著，郎櫻譯，《日本音樂史》（北京：人民音樂出版社，一九八二年）。
- 16.中西和夫，〈日本淨土教儀禮的音樂特性〉，載《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》（台北：佛光文化事業有限公司，二〇〇一年）第一四三—一九六頁。
- 17.王小盾，〈古代日本僧侶所記錄的佛教音樂〉，載《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》（台北：佛光文化事業有限公司，二〇〇一年）第一九三—二一一頁。
- 18.周耘，〈佛樂東漸及其日本化〉，《中國音樂研究在新世紀的定位國際研討會宣讀論文集》（北京：人民音樂出版社，二〇〇一年）第五五三—五七六頁。
- 19.張大柘，《當代神道教》（北京：東方出版社，一九九九年）。
- 20.Eta Harich-Schneider, *A History of Japanese Music* (《日本音樂史》)，(Oxford University Press, London. 1973)。
- 21.Obeyesekere, Gananath, *The cult of the goddess Pattini* (《帕提尼女神崇拜》)，(The University of Chicago Press, Chicago. 1984)。
- 22.Redfield, Robert, *Peasant Society and Culture*. (Chicago:University of Chicago Press. 1989 [1956])。