

佛教與中國音樂

田 青

中國藝術研究院音樂研究所研究員

一、宗教對中國傳統文化的影響

假如從音樂社會學而不是從音樂形態學的角度去觀察中國傳統音樂，假如把音樂視為一種思惟方式、一種文化現象，而不僅僅看成是一門技術或某種形式，那麼把中國傳統音樂分成四大類：民間音樂、宮廷音樂、宗教音樂、文人音樂，便是一種合適的分類方法。因此，忽略了對中國宗教音樂的考察與研究，便無法得出對中國傳統音樂的總體認識。

宗教是意識形態之一，是人類整體文化中重要的組成部分。一部文明史，在很大程度上、在很長時間內，實際上是一部宗教文化史。眾所周知，假如不談基督教（天主教）美術和音樂的話，十九世紀之前的歐洲美術史和音樂史，將是一片空白。從米開朗基羅到巴赫，歐洲的大部分藝術家，也都可以視為宗教藝術家，但是對中國傳統文化，人們卻不作如是觀。許多人（包括中外許多研究中國傳統文化的專家）有意或無意地忽視宗教對中國傳統文化的影響，忽視中國宗教音樂的存在和歷史意義。

誠然，有著數千年文明史的文明古國中國，沒有產生世界三大

宗教中的任何一個宗教¹，而且，也沒有過一個在全國範圍內有連續性的統一的國教。與西方相比，中國文化的確不像歐洲文化那樣有著如此明顯的宗教性；傳統的中國人，也不像傳統的歐洲人那樣有著專一的與世俗思想相對立的較強的宗教意識。但是，這絕不能說明中國無宗教文化，更不能說明中國傳統文化中沒有宗教的強烈影響。

對於一個可以同時信奉多種宗教而又從未經歷過宗教戰爭或宗教迫害的中國人而言，宗教對文化的影響常常是「水銀泄地」式的，既無孔不入，又與固有文化密不可分。而且，任何一種外來的或後起的宗教思想，都不可能完全拋開中國唯一「正統」的儒家思想而單獨作用於中國文化。換句話說，在中國，任何一種宗教在影響中國傳統文化的同時，都或多或少地與儒家文化聯繫在一起。

說明這種「水銀泄地」式的影響，佛教是最好的例子。

與道教不同，佛教本是一種外來的宗教。但是，不僅流傳至今的佛教已完全中國化，而且，佛教的語言如此廣泛地深入到漢語之中，以至每一個中國人在日常口語中，頻繁地使用眾多的佛教語言而毫不自知。比如小學生要做「功課」，研究生要隨「導師」，談戀愛時「心心相印」，吵嘴時「話不投機」，以至現代人常掛口邊的「新名詞」：世界、智慧、微妙、實際、相對、絕對、解脫、默契、如實、頭頭是道、不可思議等等，都來自佛教語彙。在文化藝術領域中，佛教的影響也如在漢語中的影響一樣，是深遠、廣泛同時又不露痕跡的，這也正如禪宗的絕妙闡述一樣：無一處無佛，同時，又無一處有佛。

1. 郭沫若曾試圖從地理文化學的角度解釋此現象，他認為厭倦今生、嚮往來世的思想，只可能產生在令社會各階層人都感到炎熱之苦的熱帶，處於冬暖夏涼的溫帶中國的上層人士，不可能產生類似的思想。而厭倦今生、嚮往來世（或天堂）的思想，卻是一切宗教思想的核心。

所以，我認為宗教對中國文化的影響有兩種方式：一種是「有形的」影響，一種是「無形的」影響。前者，仍以佛教為例，我們可以舉出許許多多的實證，這些都是「有目共睹」的，諸如聞名於世的我國十大石窟藝術，其中敦煌、雲崗、龍門、麥積山的壁畫、雕塑，堪稱世界藝術的瑰寶。我國現存古代建築，多為宗教寺觀。其中佛教寺塔如嵩山嵩嶽寺磚塔、應縣大木塔、五台山南禪寺、佛光寺等，均是研究我國古代建築的珍貴實物。而樂山大佛、雍和宮大佛、扎什倫布寺大佛，更是雕塑史上的奇蹟。

其他有形的影響也很多，諸如「曹衣出水，吳帶當風」的畫法，我國古代的雕版印刷術，宋守溫的三十六字母與反切，以及懷素的草書，一行的《大衍曆》等等，無不是我國寶貴的文化遺產，無不凝結著佛教徒們創造性的勞動。

而「無形」的影響，卻很多，也更應引起人們的重視。在文學、音樂與繪畫方面，佛教的影響是巨大的。許多文學史家指出，北涼曇無讖譯、馬鳴著的《佛所行贊》，是中國長篇敘事詩的典範，而情節性極強的《法華經》、《維摩詰所說經》，以及魯迅曾集資刊印的古印度僧伽斯那著的《百喻經》（南朝齊求那比毗地譯），則為晉唐小說的繁榮開啟了思路。

作為哲學思想及方法論的佛教，在更深的層次上影響著歷代中國的藝術家們，尤其是般若學與禪學，幾乎以一種不可抵禦的魅力，吸引中國封建社會從盛期到末期的大部分知識分子和藝術家。陶淵明、王維、白居易，蘇東坡與佛教的淵源不必說了，就連以耽道迷仙聞名的李太白，也有「宴坐寂不動，大千人毫髮」的詩句，一貫以「正統」儒家為楷模的杜甫，也有「身許雙峰寺，門求七祖禪」的願望，一直到近代，從梁啟超、譚嗣同對佛教的巨大興趣，到近

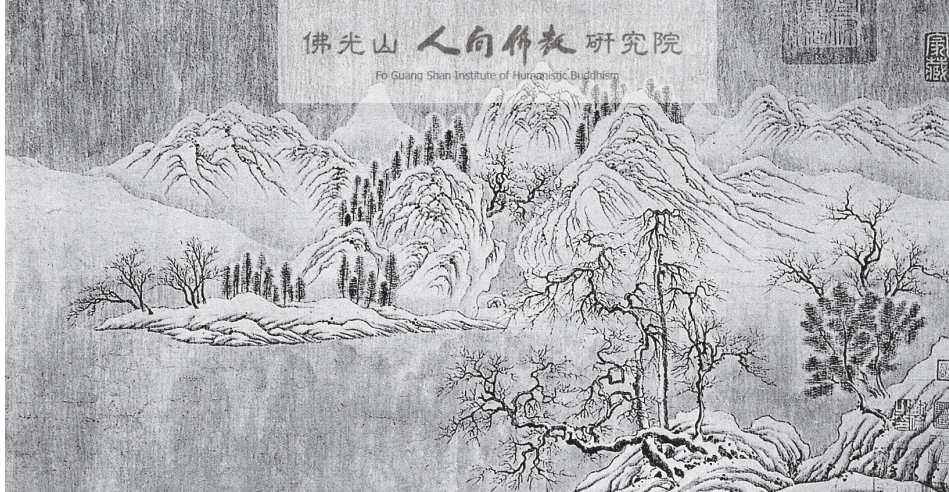
代史上傑出的藝術家、高僧弘一法師的皈依空門，可以舉出無數例子。因此，王安石所謂「成周三代之際，聖人多出儒中；兩漢以下，聖人多生佛中」²的概括，就不能視為妄言了。

縱觀歷史，中國傳統文化的鼎盛時期是唐代；橫著比較一下東西文化，則最能代表中國美學觀念、最具中國特色的藝術形式，或一個西方人一提起「中國藝術」時最先憶起的印象，應該是中國的文人畫（寫意畫）與單聲音樂。而無論是唐代文化的繁榮（尤其是音樂），還是文人畫與中國單聲音樂的形式，其美學意義的底蘊，則是宗教——主要是佛教——的影響。

王維，被董其昌尊為文人畫之祖。世人稱他「詩中有畫，畫中有詩」，其根本原因，是他的詩與畫中皆有禪。《大正新修大藏經》中《神會語錄》殘卷（巴黎藏敦煌寫本，胡適校）載，王維曾問神會：「和尚若為修道得解脫？」神會答：「眾生本有靜，更欲起興，不可解脫。」王維聞此道，驚歎：「大奇！」南宗的這種人性之中即有佛性，刻意追求反而「不可解脫」的理論，如燈續焰，開啟了中國知識分子藝術家們神奇的想像力與認識事物、表現事物的方法。既然禪宗主張「不立文字」、「見性成佛」，於是中國文人畫便任意揮灑，率性塗抹，用濃墨大筆在雪白的宣紙上，天馬行空似地宣洩他們的靈感。文人畫的這種瞬間性與隨意性，不能說不是來自南宗的「頓悟」說。

同樣，既然禪宗主張「簡約」，講究「教外別傳」，文人畫於是也不講求素描的工夫，不求形似，只求意境、神韻，用極簡約的線條充分表現人的內心世界，表現空靈、飛動、含蓄的意境。王維的「意在筆先」，「夫畫道之中，水墨最為上」，強調「意」，棄

2. 宋·惠洪：《冷齋夜話》卷十。



王維《長江積雪圖》（局部）

絕顏色而認定「墨分五色」，把黑與白當成大千世界的本來顏色，無不出自禪宗的啟悟。而一直到畢卡索發出振聾發聵的宣言：「我不摹仿自然，我只是面臨自然」，和他開創的抽象派藝術濫觴於西方之後，西方人才不再把對客觀事物的準確再現當成繪畫的唯一目的。而中國，早在禪宗大盛的宋代，便已出現「論畫以形似，見與兒童鄰」的名句了。

「青青翠竹，皆是法身；鬱鬱黃花，無非般若」，中國畫家、音樂家與詩人們，從漢魏六朝之後，便發現了人與自然的和諧是超出一切功利的、最可寶貴的追求。從中國的山水詩、山水畫，到中國傳統音樂中大量表現自然美、以自然為題的樂曲，如《高山》、《流水》、《春波綠》、《淡黃柳》、《梧桐樹》、《翠黃花》、《雨打芭蕉》……實際上體現了中國人的一種思想，即認為「道無不在」，一草一木，「麻三斤」、「廬陵米」、「蒲花柳絮、竹針麻線」之中，都深蘊著至高無上的真理。

同時，禪宗「一切眾生，皆有佛性」的觀念，也早已在中國產生。「不殺生」和對自然界動、植物的熱愛與保護，不僅僅是佛教徒的心跳與品質，也影響了大部分中國人。在西方，自然作為藝術的母題，要等到浪漫主義勃興之後；而強調人與自然共生的密切關係，更要等到現代那些以保護野生動物、自然環境為己任的「綠黨」

一類自然保護組織出現之後，才成為一種有影響的思潮。

總之，佛教對中國傳統文化的影響，絕不是如有些人想像得那樣微乎其微，佛教及其思想以大量有形無形的方式，滲透到中國傳統文化的各個領域、各個層次，從語言，到文字、雕塑、繪畫、書法、建築、音樂，從至今仍存在於中國土地的眾多菩薩佛像、寺廟道觀，到造成中國藝術重意境、求神韻、視空靈淡薄，「羚羊掛角，無跡可求」為美的美學觀念，都可看到佛教的影響。

二、中國傳統音樂中的宗教

與其他藝術領域中的情況一樣，宗教對中國傳統音樂有著深遠、有力的影響。這種影響表現在以下幾個方面：

- 1、在美學層次，佛教思想與道家思想、儒家思想一道塑造了中國音樂的一切美學特徵。
- 2、為中國固有音樂提供了新的物質材料與新的形式。
- 3、作為音樂家的宗教職業者，為中國音樂的繁榮所進行的創造性勞動。
- 4、以廟會的形式為中國廣大民眾提供了一個大眾性的娛樂場合。

（一）先談第一個問題：中國傳統音樂的最大特點，便是它的單音性。

有一種意見認為，中國音樂的單音性，是中國音樂「落後」的標誌，而西方音樂之所以「先進」，主要是由於西方音樂的多聲傳統。筆者曾從美學與音樂史的雙重角度，闡述了與此意見不同的觀點，認為音樂是一種思惟，由於地理環境、社會背景、經濟發展的差異，每一個民族都歷史地形成了自己固有的、獨特的思惟方式。而藝術

《人間佛教》學報 · 藝文 | 第七期

思惟與科學思惟、邏輯思惟不同，不存在「對」與「錯」的問題，技術手段的提高，並不能保證「藝術品質」的提高。同時，和自然科學領域內的進步方式不同，後出現的藝術品，並不能否定在它之前的藝術品。因此，「美」是不存在「先進」與「落後」的差別的。美，在某種意義上講，有它的超空間、超時間的永恆性、普遍性。

那麼，中國傳統音樂的「美」有什麼特點，它又與宗教有什麼聯繫呢？

中國音樂雖然博大精深、豐富多采，又有眾多的形式、流派、風格，但「正統」的中國傳統音樂美學，除去其與政治的緊密聯繫外，它純審美的要求，卻是有著相當穩定的一貫性的。徐青山的《溪山琴況》，雖然是琴學專著，但他總結的二十四況，卻可以視為中國傳統音樂的全部審美要求。這二十四個字是：和、靜、清、遠、古、淡、恬、逸、雅、麗、亮、采、潔、潤、圓、堅、宏、細、溜、健、輕、重、遲、速。

這二十四個字，除去幾個專門的古琴技法而外，幾乎適用於中國宮廷音樂、宗教音樂、文人音樂中的絕大部分及民間音樂中的一部分。而這種美學觀的確立，卻是宗教思想與儒家思想一致要求的結果。

禪宗興盛之前的中國佛教，很重視用音樂來開導眾心的作用。中國的第一部僧傳——梁 · 會稽嘉祥寺沙門慧皎著的《高僧傳》，即專闢有〈經師篇〉與〈唱導篇〉，在其十大門類中占據其二。佛教音樂美學，與儒家的音樂美學有著許多相似的地方，都把「中正」、「平和」、「淡雅」、「肅莊」作為基本原則。儒家的「樂」要為「禮」服務，音樂要服從政治。而佛教徒也把音樂視為弘揚佛法的舟楫，宣傳法理的利器。佛教徒認為，佛教音樂的目的只有兩

個，一是「贊佛功德」，一是「宣唱法理，開導眾心」。而「廣明三世因果，卻辯一齋大意」，則是唱導師最重要的任務。

東西方宗教音樂美學最根本的不同，就在於對音樂功能的不同看法。複音音樂在歐洲產生並發展壯大，不是偶然的，它是歐洲諸民族特定環境與歷史的產物，也是天主教的直接產物。從九世紀天主教音樂「奧伽農」出現，到巴赫等人矗起歐洲古代音樂的豐碑止，幾百年的時間裡，複音音樂在教堂的穹頂下逐漸完善。

天主教（基督教）音樂家們的全部精力，全部才華，都被用來渲染上帝的偉大，創造教堂中恢宏、莊嚴、神祕的天國氣氛。多聲部的唱詩班與管風琴的巨大音響，恰如其分地完成了這種任務。也許是由於世代相傳的天主教徒從小便熟悉了唱詩班的生活與彌撒曲的歌詞，音樂在教堂中的主要作用在於創造神聖的氣氛，而不是講道。後者的任務是由神父們的講演獨立完成的。這種分工，使音樂家們可以不僅顧及唱詞的清晰程度，更專心致力於由多聲部的交錯起伏、和聲的豐滿渾厚組成的音響世界。

佛教則不同，佛教從一開始，便把音樂當成「宣唱法理」的工具，並從一開始，便選擇了一種由唱導師「夾唱夾敘」的「說唱形式」。同時，和歐洲的民眾也不同，中國老百姓在一貫以儒學為正統，同時又可以既信佛、又通道，也可以什麼都信，什麼都不信的相對自由、相對淡薄的宗教氣氛中，不可能具有較深入、專一的宗教知識，也不可能像天主教徒熟悉彌撒曲那樣熟悉佛教或道教音樂，和尚所唱的內容，對大部分聽眾來講，是與形式同樣重要同樣新鮮的。

既然目的與條件不同，結果便也很明顯地不同。要造成偉大莊嚴的氣氛，單聲音樂便顯得單薄，非複音音樂不可；但要「宣唱法理」以警世眾，則非單音音樂，非旋律平緩不可，聲部多了，節奏快了，

《人間佛教》學報 · 藝文 | 第七期

便不知所唱為何，失去了「唱導」的意思。因此，中國的佛教音樂家們，便把大部分精力放在音樂所負載的內容上，而多少忽略了音樂本身。

唐代道宣在《續高僧傳》中，明確提出反對「未曉聞者悟迷，且貴一時傾耳」的做法，反對「掩清音而希激楚」，主張「至如梵（指「梵音」）之為用，則集眾行香，取其靜攝專仰也。考其名實：梵者，淨也，實為天音」。他還說明佛教唄匿之所以放在佛事結束時唱，是為了「謂眾將散，恐涉亂緣，故以唄約」。而義淨在其《南海寄歸內法傳》中，也明確指出佛教音樂的意義，對僧人而言，有六種：「一能知佛德之深遠，二體制文之次第，三令舌根清淨，四得胸藏開通，五則處眾不慌，六乃長命無病。」對聽眾（俗人）而言，則起到「勸行三慧，明聖道之八友；令學四真，證園凝之兩得」的作用。

唐·道世在其《法苑珠林》中，則更具體地談到佛教音樂的作用，是為了使中夜用功的和尚們不至於昏然入睡：「若夫稱講聯齋，眾集永久，夜緩晚遲，香消燭擒，睡蓋復其六情，懶結纏其四體，於是擇妙響以升座，選勝聲以啟軸……能使寐魂更開，愔性還肅……」。

因此，「和、靜、清、遠、古、淡……」的審美情趣便誕生了。值得注意的是，這種審美理想與審美情趣，不僅僅是某一思想體系的產物，而是儒、釋、佛三家互相滲透、融和、妥協的共同產物。

（二）第二個問題是：宗教為中國固有的音樂，提供了哪些新的物質基礎與新的形式。

仍以佛教為例。在中國音樂的發展過程中，佛教曾不斷向中國固有音樂提供新的樂曲、樂器、樂譜乃至音樂理論，這些新鮮血液不但極大地豐富了中國傳統音樂的內容，也極大地豐富了中國傳統

音樂的表現力，增加了新的體裁、形式、風格，並最終與中國傳統音樂融合，成為一個水乳交融的整體。

先談樂器。《法華經》卷一〈方便品〉說：「若使人作樂，擊鼓吹角貝，簫笛琴箏篪，琵琶鐃銅鈸，如是眾妙音，盡持以供佛，或以歡喜心，歌唄頌功德，乃至一小音，皆已成佛道。」這經中所提到的許多種樂器，都是隨佛教流入中原的。日本林謙三氏，曾就佛典中所見樂器、音樂、舞蹈作一考察，列舉如《妙法蓮華經》、《無量壽經》、《佛所行贊》、《方廣大莊嚴經》等典籍中所見樂器名，其管類有：螺、貝、角、管、笛、笳、笙、竽、簫、篪等。弦類有：琴、箏、瑟、笙、琵琶、箏篪、五弦等。鼓類樂器有：法鼓、大鼓、鞞、鼙、細腰鼓、都曇鼓、奎樓鼓等。

這些樂器中的一部分，至今仍作為我國的「民族樂器」而活躍在人們的音樂生活和舞台上，但人們很少會想到，這些樂器原本並不是我們的「民族樂器」，而是外來的，是佛教饋贈的厚禮。比如目前幾乎可以在我國的任何一個戲曲劇種、民間樂種中發現的銅鈸，就起源於西亞，並由天竺（古印度）經西域傳入中國。銅鈸作為樂器名，最早見於東晉法顯的《佛國記》，唐時《一切經音義》載：「銅鈸……古書無鈸字，近代出也。」

目前流行的琵琶，唐時稱為「胡琴」，也是隨佛教的東漸進入中原的。敦煌壁畫中的「淨土變」，記錄了當時佛教音樂——供養佛的伎樂——所使用的樂器和樂隊形制。其中琵琶、五弦琵琶、鳳首琵琶（梵文 *vīṇā*）、鈴等樂器最為常見。當然，當年橫抱在「伎樂天」懷中的琵琶，經歷代各民族音樂家們不懈的努力與改良，在唐代便已開始棄撥用手，在近代更是增項加品，發展成完全具有中國風格的獨特樂器了。



敦煌唐代伎樂天女壁畫

在中國音樂史上，佛教樂曲的引進也令人矚目。早在佛教傳入中原之前，佛教音樂就已經進入漢廷，並被中國宮廷音樂家改造成中國最早的軍樂了。《晉書·樂志》云：「張博望入西域，傳其法於西京，惟得《摩訶兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新聲二十八解，乘輿以為武樂。」³張騫鑿空，出使西域，共有兩次。

第一次在西元前 138 年到 126 年，第二次在西元前 119 年，此時佛教尚未傳入中原。而張騫帶回的這首《摩訶兜勒》，卻係舞曲無疑。兜勒係人名，《佛說義足經》中有《兜勒梵志經》一品，講兜勒如何從迷信外教而經釋迦牟尼點化皈依佛教的故事。

「摩訶」在梵文中是「大」（mahā）的意思，兜勒改變信仰，終於變成「摩訶兜勒」（偉大的兜勒），值得歌頌。但此曲傳入漢廷後，被當時的「協律都尉」李延年改編成馬上橫吹的軍樂，助殺伐之興，揚兵旅之威，完全違背了佛教的宗旨，卻是令人啼笑皆非的事。但李延年是當時最好的音樂家，一曲《摩訶兜勒》竟讓他靈感大發，改編或在樂曲的啟發下，重新創作了二十八首軍樂，可見其藝術上的獨特魅力。⁴

3. 《晉書》第三冊，北京：中華書局標點本，頁 715。

4. 張騫第一次使西域，歷盡千辛萬苦，費時十餘年方歸中原，去時百餘人，歸時只二人，又是倉促逃歸，不可能攜什麼樂曲回國。第二次本人只至烏孫，歸時「烏孫發驛道送騫，與烏孫使數十人，馬數十匹，報謝」，然其時斷無樂譜，此曲如何攜回？也許這隨他回漢的數十人中即有樂工？若非烏孫樂工傳曲，李延年因何而知？

佛教音樂的大量傳入中國宮廷，是在呂光滅龜茲之後。《隋書·音樂志》：「西涼者，起於苻氏之末，呂光、沮渠蒙遜等據有涼州，變龜茲聲為之，號秦漢伎……，其歌曲有《永世樂》、解曲有《萬世豐》、舞曲有《于闐佛曲》。」「龜茲者，起於呂光滅龜茲，因得其聲。」

呂光滅龜茲，時在西元 382 年，而苻堅命呂光發動攻占龜茲的戰爭，目的卻是迎取佛教文化，搶奪高僧鳩摩羅什。《高僧傳》卷二載：「……苻堅聞之，密有迎羅什之意。……乃遣驍騎將軍呂光等率兵七萬，西伐龜茲及烏耆諸國。臨發，堅餞光於建章宮，謂光曰：朕聞西國有鳩摩羅什，深解法相，善閑陰陽，為後學之宗。朕甚思之。賢哲者，國之大寶。若剋龜茲，即馳驛送什。」

大德鳩摩羅什至漢地後，不但致力於他偉大的譯經工作，而且，還傳播了他所創作的十首佛曲，使「眾心愜服，莫不欣賞」。當然，龜茲樂對中國固有音樂的影響，不僅是鳩摩羅什一人的功勞。龜茲地處中西交通要衝，印度文化（主要指佛教文化），大都是通過龜茲傳入中原的。在相當長的時間內，龜茲是當時中西文化交融的中轉站。而且，龜茲音樂的發達，在當時就很著名。

玄奘《大唐西域記》載：「屈支國……文字取則印度，粗有改善。管弦伎樂，特善諸國。」又謂其國「伽藍百餘所，僧眾五千餘人，經教律儀，取則印度」，是一個佛教與音樂都很發達的國家。龜茲樂有「西國龜茲」、「齊朝龜茲」、「土龜茲」三種，至「開皇中（581-600），其器大盛於閭閻」。而到唐時，龜茲樂幾乎成了燕樂的主體。《舊唐書·音樂志》言：「自周隋以來，……鼓舞曲多用龜茲樂，其曲度皆時俗所知也。」在講到立部伎時言：「自《破陣樂》以下，皆播大鼓，雜以龜茲之聲，聲震百里，動盪山谷……」

《人間佛教》學報 · 藝文 | 第七期

在講到坐部伎時則言：「自《長壽樂》以下，皆用龜茲樂。」

那麼，龜茲樂到底是何種音樂呢？其實，在唐人眼裡，「龜茲樂」與「佛曲」原本就是一個東西。贊寧《宋高僧傳·讀誦篇》載唐惟恭、靈歸二僧事，言靈歸「偶去寺一里，所逢六七人少年甚都，衣服鮮潔，各執樂器，如龜茲部……所見者，乃天樂耳」。篇末論曰：天樂佛曲「或樂象龜茲，或開口菡萏」。

龜茲樂樂器有豎箏篴、琵琶、五弦、笙、笛、篳篥、毛員鼓、腰鼓、羯鼓、雞類鼓、銅鈸、貝等十五種，工二十人，著皂絲布頭巾，緋絲布袍、錦袖、緋布。⁵敦煌（伯三〇六五）〈太子入山修道贊〉有詩云「共奏天仙樂，龜茲韻宮商」，也視龜茲樂為一物。至此可見，隋時「大盛於閭閻」，唐時在燕樂中占據主要地位的龜茲樂，基本上即是佛教音樂。⁶

南北朝時，佛教音樂已開始華化，在日益繁興的同時，逐漸與中國固有音樂（主要是民間音樂）融合，開始產生一種能夠表達中國佛教徒的思想、理念、感情，具有中國風格的佛曲了。繼三國曹植首創中國佛曲之後，南齊武帝永明七年，竟陵王蕭子良大集「善聲沙門」於京邸，造經唄新聲。另據僧佑《出三藏記集》及《法苑雜緣》目錄載，有〈齊文皇帝制法樂梵舞記〉、〈齊文皇帝制法樂贊〉、〈齊文皇帝令舍人王融制法樂歌辭〉等篇目。

而梁武帝蕭衍，則更是身體力行，不但把佛教音樂正式引入宮廷音樂，且親創佛曲。《隋書·音樂志》載：「帝（指蕭衍）既篤敬佛法，又制《善哉》、《大樂》、《大歡》、《天道》、《仙道》、

5. 《唐書·樂志》。

6. 唐十部樂中，除燕樂、清商二部外，其餘西涼、天竺、龜茲、高麗、高昌、安國、疏勒、康國等伎，大部分來自佛教國家，其樂亦有佛教成分。



克孜爾石窟第七十六窟主室右側壁的龜茲樂舞

《神王》、《龍王》、《滅過惡》、《除愛水》、《斷苦輪》等十篇，名有為樂，皆述佛法。」除此之外，梁武帝還在中國首創「無遮大會」、「盂蘭盆會」等佛教節日，並以童子歌詠梵唄，號為「法樂童子伎」。重要的是，梁武帝親自制定的梁代「雅樂」中，就已經堂而皇之的融進不折不扣的佛教音樂了。

唐代，佛教音樂發展到了頂峰。韓愈〈華山女〉詩云：「街東街西講佛經，撞鐘吹螺鬧宮廷。」姚合〈贈常州院僧〉詩云：「古磬聲難盡，秋燈色更鮮，仍聞開講日，湖上少漁船。」皆言當時佛樂之盛。在民間，當時俗講風行，唐代開始盛行的廟會，在其後千百年裡，成了普通勞動人民主要的娛樂場所。錢易《南部新書》載：「長安戲場多集於慈恩（寺），小者在青龍（寺），其次薦福（寺）、永壽（寺）。尼講盛有保唐（寺）明德聚之安國（寺），士大夫之家人道盡在咸宜（寺）。」

而在宮廷，佛樂更是登堂入室。在唐代燕樂的十部樂與坐、立部伎中，實際上有許多是佛教國家傳來的樂器，演奏佛教國家傳來的樂曲。陳暘《樂書》卷一百五十九引「李唐樂府曲調有《普光佛曲》、《彌勒佛曲》、《日光明佛曲》、《大威德佛曲》、《如來

《人間佛教》學報 · 藝文 | 第七期

藏佛曲》、《藥師琉璃光佛曲》、《無威感德佛曲》、《龜茲佛曲》，併入婆越調也。《釋迦牟尼佛曲》、《寶華步佛曲》、《觀法會佛曲》、《帝釋幢佛曲》、《妙花佛曲》、《無光意佛曲》、《阿彌陀佛曲》、《燒香佛曲》、《十地佛曲》，併入乞食調也。《大妙之極曲》、《解曲》，併入越調也。《摩尼佛曲》，入雙調也。《蘇密七俱陀佛曲》、《日光騰佛曲》，入商調也。《邪勒佛曲》，入徵調也。《觀音佛曲》、《永寧佛曲》、《文德佛曲》、《婆羅樹佛曲》，入羽調也。《遷星佛曲》，入般涉調也。《提梵》，入移楓調也」。

南卓《羯鼓錄》中，亦載有十首唐代「諸佛調曲」：「《九仙道曲》、《盧舍那仙曲》、《御制三元道曲》、《四天王》、《半閣磨奴》、《失婆羅辭見柞》、《草堂富羅》、《於門燒香寶羅伽》、《菩薩佛羅地佛曲》、《阿彌陀大師曲》。」至天寶年間，酷愛音樂又要在政治上調和「三教」的唐玄宗李隆基，以太常刻石的特殊手段，更改了許多曲名，並將改定的曲名公示於眾。從《唐會要》卷三十二所載，可窺見佛曲在大唐燕樂中所占位置之多，已到了使大唐天子不得不採取「行政手段」的地步了：

天寶十三載七月十日，太樂署供奉曲名及改諸樂名……《龜茲佛曲》改為《金華洞真》……《舍佛兒胡歌》改為《欽胡引》……《俱倫僕》改為《寶倫》，《光色俱騰》改為《紫雲騰》，《摩醯首羅》改為《改真》，《火羅鳩鴿鹽》改為《白蛤鹽》，《急龜茲佛曲》改為《急金華洞真》……

在敦煌所傳卷子中，也保存著眾多唐代佛曲的曲辭。任二北在其《敦煌曲校錄》中，曾檢教考訂諸佛曲並列出佛曲目二百八十四

首；其中有：《婆羅門》、《悉曇頌》、《佛說楞伽經禪門悉曇章》、《好住娘》、《散花樂》、《出家樂贊》、《歸西方贊》、《太子贊》、《太子五更轉》、《太子入山修道贊》、《南宗贊》、《南宗定邪五更轉》、《十二時》、《百歲篇》等篇。

當人們談到唐代音樂繁盛的時候，應當想到，這光耀千古、遠播域外的唐燕樂，是中華民族各族人民共同勞動的結果，也是中外音樂積極交流的結果：而唐文化的不朽光輝中，就含有宗教文化的重多成分。除樂器與樂曲外，隨佛教傳入中國的，還有西域傑出的音樂家和印度的音樂理論。西元 439 年，孝文帝遷都洛陽，西域派居洛陽落戶的竟有一萬多家，其中不乏大量的佛教徒與音樂家。西魏文帝時（535-551），如著名的音樂家「曹婆羅門」，其名字便清楚地指明了他的宗教背景與身分。

西元 568 年，北周武帝娶突厥皇后阿史那氏，隨她入朝的龜茲、疏勒、康國的樂工甚眾。其中龜茲樂人蘇祇婆，「善胡琵琶，聽其所奏，一均之中，間有七聲」。關於蘇祇婆的七調理論，中外學者論述甚多，也多有歧見，但有一點卻是沒有疑問的：即蘇祇婆所傳授的理論，來自古印度。而且，蘇祇婆的理論，曾經在中國宮廷音樂因戰亂而「禮崩樂壞」的情況下，脫穎而出，使中國宮廷音樂在隋時得以復興，並為唐燕樂的空前繁榮奠定了基礎。

《隋書·音樂志》載，自開皇二年顏之推上言「請憑梁國舊事」，考訂宮廷音樂，而高祖否定了梁樂，命樂工齊樹提「檢校樂府，改換聲律」起，宮廷音樂的混亂狀態，一直未能改變。甚至集太常卿牛弘、國子祭酒辛彥之、國子博士何妥等專家們的力量，也終因「論謬既久，音律多乖」而「積年議不定」。當這場音律方面的探求與討論不得不以「高祖大怒」，而牛弘等人要掉腦袋來結束的時

候，柱國沛公鄭譯才抬出蘇祇婆的轉調手法與音律理論來解了圍。蘇祇婆的理論不但結束了中國宮廷音樂因戰亂而暫時中斷的窘況，而且救了當時主管文化的最高官員們的生命，這確實可以看成是佛教音樂的一個大「功德」。

還有一個問題亦不容忽視，這就是作為宗教職業者的音樂家，在中國音樂歷史長河中所作的貢獻。我在〈佛教音樂的華化〉一文中，曾舉過幾位佛教音樂家的著名例子，如少康、文淑以及段善本等僧人。少康，是淨土宗名僧，曾別出心裁誘導兒童念佛，每念一聲「阿彌陀佛」則付一錢，「如是一年，無少長貴賤，見師者皆稱『阿彌陀佛』，念佛之聲，盈滿道路」⁷。他所唱的佛曲，直接向民族音樂學習，在宣傳上獲得了很大的成功：「康所述偈贊，皆附會鄭魏之聲，變體而作。非哀非樂，不怨不怒，得處中曲韻。」

而文淑和尚，則在當時更為著名，他不但因善樂而贏得群眾的喜愛，而且在藝術上強烈影響了當時的宮廷音樂家，成為他們效法的楷模。《太平廣記》文宗條引《盧氏雜說》：「文宗善吹小管。時法師文淑為入內大德，一日得罪流之。弟子入內收拾院中籍入家具輩，猶作法師講課。上采其聲為《文淑子》。」段安節《樂府雜錄》在介紹樂曲《文淑子》時說：「長慶中，俗講僧文敘善吟經，其聲宛暢，感動里人。樂工黃米飯依其念四聲觀世音菩薩乃撰此曲。」趙璘《因話錄》亦載：「有文淑僧者，公為聚眾談說……愚夫治婦樂聞其說，聽者填咽寺舍，賭禮崇奉，呼為『和尚』。教坊效其音調，以為歌曲。」

善本，俗姓段，唐貞元時長安莊嚴寺僧人。《樂府雜錄》中有這樣一段有趣的記載，充分說明了他出眾的琵琶技藝：在一次祈雨

7. 見《宋高僧傳》本傳及《佛祖統記》。

的活動中，「市人廣較勝負，及鬥聲樂」。當時，街東請號稱宮中第一手的音樂家康昆侖登樓，「彈一曲《新翻羽調綠腰》，必謂街西無以敵也」。誰知街西市樓上「出一女郎，抱樂器，先云：『我亦彈此曲，兼移在楓香調中。』乃下撥，聲如雷，其妙入神。昆侖即驚駭，乃拜請為師，女郎遂更衣出見，乃僧也」。康昆侖，疑為昭武九姓國之康國樂師，以世代善琵琶而奉宮中，能使這樣的音樂家折服，其技藝之高超，恐怕在當時是無以倫比的。

此外，在梁·慧皎《高僧傳·唱導篇》中，還記錄了許多僧人音樂家的事蹟，其中，如「以宣唱為業，音吐嘹亮」的道照；「尤善唱導，出語成章」的慧琚；「唱說之功，獨步當世」的曇宗；「能使聽者欣欣，恐其休也」的慧明；「執經對御，聲震如雷，時參哀轉，停駐飛走」的法稱和智雲；「聲韻鐘鈴，捷均風雨」的真觀；「創發聲咳，呼嗑如雷」的立身；「隨言聯貫如珠壁也」的善權；「依聲盡卷，舉擲牽進，轉態驚馳，無不訝之……雖年迫期頤，而聲喉不敗」的法琰；「弄聲飛揚，長引滔滔」的慧常；「喉嚨偉壯，詞氣雄遠」甚至使門窗「皆為動震」的道英；「彌工長引、遊轉聯綿」的神爽；「聲響飛衝周三十里，四遠所聞無不驚仰」的曇寶禪師等等，無不是技藝高超的音樂家。在中國音樂史上，實在不應當沒有他們光輝的名字。

記譜法的發明與使用，也與宗教有密切的關係。目前知道在三國時即已出現⁸，並與《漢書》中所載的「聲曲折」有一定的關係，而在中國民間廣泛使用的工尺譜也與佛教有關。有學者認為，工尺譜的前身即從印度七聲梵文的首字而來，而梵文引進及中國音韻學的產生，都是佛教經典浩大翻譯工程中的副產品，則是眾所周知的了。

8. 田青：〈釋「高僧傳」中的契字〉，載《民族民間音樂》，1985年。