



論漢傳佛教法會聲音元素中的 中國傳統文化

狄其安

上海大學音樂學院教授

摘要

漢傳佛教的法會是由經咒誦讀、梵唄唱誦、文本朗讀、法器敲打等聲音元素，以及跪拜、結手印、佛前獻花、上香、供燈燭等肢體動作融合而成的宗教儀式。構築佛教法會的基本元素有兩個，即「聲音元素」與「肢體元素」。本文的內容是對中國漢傳佛教法會中的聲音元素展開分析，通過聲音元素的視角論述漢傳佛教文化與中國傳統文化相互交融的狀況，從佛教法會的聲音元素揭示佛教在華夏大地發展的歷程。

關鍵字：聲音 梵唄 念誦 唱誦 法器

一、前言

中國漢傳佛教的法會亦稱「佛事」，構築佛教法會的基本元素有兩個，即「聲音元素」與「肢體元素」。聲音元素包括經咒誦讀、梵唄唱誦、文本朗讀以及法器演奏；肢體元素包括禮拜、結手印、佛前獻花、上香、供燈燭等肢體行為。佛教傳入中國的幾千年來，已經與中華民族的文化相互融合，發展為含有中國傳統文化的漢傳佛教。南京大學賴永海教授在他所著《中國佛教文化論》的緒論中寫道：「佛教雖是一種外來宗教，但自傳入中國之後，受中國古代的經濟、政治和思想文化的影響，逐步走上中國化的道路。同時，當佛教廣泛傳播之後，又反過來對中國古代的政治，社會和思想文化產生巨大和深刻的影響。」¹ 中國漢傳佛教的法會中無論是聲音元素還是肢體元素，都集結了很多中國傳統文化的內容。



漢傳佛教的法會結合音聲與肢體元素，融合成一種宗教儀式。圖為 2024 佛光山北美洲萬緣水陸法會一景。

1. 賴永海：《中國佛教文化論》，北京：中國人民大學出版社，2007 年，頁 2。

本文的內容是對中國漢傳佛教法會中的聲音元素進行分析，通過聲音元素的視角論述漢傳佛教文化與中國傳統文化相互交融的狀況，從佛教法會的聲音元素揭示佛教在華夏大地發展的歷程。

二、漢傳佛教法會的聲音元素概述

聲音是物體在空氣中震盪所產生的一種物理現象，經由人的聽覺器官所感知，具有傳播資訊的功能。人的耳朵往往能夠根據聲音提供的資訊判斷事物發生的狀況，比如鐵路工人透過火車通過時與鐵軌摩擦的聲音，判斷鐵路是否有故障的隱憂，工廠的工人通過機器運轉的聲音判斷機器是否運轉正常。聲音的作用也被佛教應用，佛教「五明」中的「聲明」就包括了語言與音律，這都屬於聲音的範疇。

釋迦牟尼佛在很多經文中告誡弟子們，受持聽聞經典能積無量功德，比如《金剛經·持經功德分第十五》：「若復有人，聞此經典，信心不逆，其福勝彼，何況書寫、受持、讀誦、為人解說。」² 此處佛陀明確提到「聞此經典」這四個字。星雲大師曾經說過：

音樂在佛教是很重要的，佛教非常重視梵唄唱誦。所謂「此方真教體，清淨在音聞」，說到「音聞」，佛經一開頭，就是「如是我聞」，而不是「如是我看」，因為，聽聞比看有意義，容易記憶，且記得久。說一個故事，很快就忘記了，唱一個歌，忘記不了。所以，唱的比講的好聽。³

2. 後秦·鳩摩羅什譯：《金剛般若波羅蜜經》，《中華大藏經》第8冊，北京：中華書局，1987年，頁301中。

3. 星雲大師：〈第十二講梵唄唱誦〉，《僧事百講2·出家戒法》，高雄：佛光文化，2012年4月，頁246-247。

可見，聲音對佛教而言是非常重要的。

佛教法會中的聲音元素包括梵唄唱誦、經咒誦讀、法器敲打，以及文本朗讀（韻白）和呼喊等。這些聲音元素又可以分為歌唱性的聲音元素與非歌唱性的聲音元素兩大類，歌唱性的聲音元素指的是具有音樂性質和旋律意義的聲音，而非歌唱性的聲音元素是指沒有旋律意義的聲音，比如法器敲打、經咒誦讀，以及文本的朗讀和呼喊。豐富的聲音元素營造了各種不同聲音之間的對比，比如獨唱與群體演唱對比；法器的音色與人聲音色的對比；有旋律的唱誦與無旋律的念誦、朗讀之間的對比。有些佛教法會舉行的時間很長，比如「瑜伽餞口」法會的舉行時間一般為五個小時以上，這些不同聲音所形成的對比性，也是支撐法會時間長度的重要條件。

漢傳佛教法會的各種聲音元素是在華夏大地上發展形成的，因此中國傳統文化是形成佛教法會聲音元素的根基。比如梵唄旋律的各種調式、經文誦讀的韻律、文本朗讀使用的韻白、迎請法師的呼喊、法器音色的組合等，這些聲音元素都是建立在中國文化基礎之上，與中國文化有著密切的關係。

三、歌唱性的聲音元素

作為佛教法會中歌唱性的聲音元素必須符合兩個條件，第一必須具有較完整的旋律線條與音樂結構；第二音域要寬於五度音程，法會的聲音元素中符合這兩個條件的有梵唄與文疏的念唱。

（一）梵唄

1、梵唄概述

法師在法會中用音調唱誦、偈、咒、文等文體，為唱詞的音樂形式，被稱為「梵唄」，梵唄是一種用音聲供養佛的形式。佛教經

典《妙法蓮華經·方便品》中的重頌偈云：「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，盡持以供養。或以歡喜心，歌唄頌佛德，乃至一小音，皆已成佛道。」⁴ 這首偈中佛陀明確提到「歌唄頌佛德」。《楞嚴經》卷6云：「即時，天雨百寶蓮華，青黃赤白間錯紛糝，十方虛空成七寶色。此娑婆界大地山河俱時不現，唯見十方微塵國土合成一界，梵唄詠歌自然敷奏。」⁵ 這段經文中明確提到了「梵唄」，可見用人聲演唱的歌唄供養佛的形式，在佛陀住世時期已經產生。

如今存在於漢傳佛教寺院的梵唄並非古印度梵唄，而是中國的梵唄，也就是用中國曲調演唱的梵唄，因此漢傳佛教的梵唄是用中國傳統文化元素構築而成，是純粹的中國音樂，但是梵唄供養佛的形式與作用，和佛陀所說的歌唄是一致的。梁代慧皎法師所著的《高僧傳》中寫道：「始有魏陳思王曹植。深愛聲律屬意經音。既通般遮之瑞響。又感魚山之神制。於是刪治瑞應本起以為學者之宗。傳聲則三千有餘。在契則四十有二。」⁶ 慧皎法師在此所說的曹植（192-232）是曹操的兒子，他在今山東省東阿縣魚山創造了用漢語演唱的梵唄，也被稱為「魚山梵唄」。根據慧皎法師的觀點，從曹植的三國時代至今，漢傳佛教的梵唄已經有二千多年的歷史。

中國漢傳佛教的梵唄從音樂風格上劃分有三大腔系，即禪腔、律腔、上江腔。禪腔梵唄遍及中國大部分寺院，其代表寺院是江蘇

4. 後秦·鳩摩羅什譯：《妙法蓮華經》卷1，《中華大藏經》第15冊，頁516中。

5. 唐·般刺蜜帝譯：《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》卷6，《中華大藏經》第23冊，頁525下。

6. 梁·釋慧皎：《高僧傳》卷13，《中華大藏經》第61冊，頁458中。

常州的天寧寺，禪腔梵唄中還包含了書腔、梵腔、道腔三種不同唱腔風格。律腔梵唄起源於江蘇句容寶華山隆昌寺，音樂風格高亢，演唱速度極其緩慢。上江腔主要是以四川成都的文殊院與重慶的華岩寺為代表，形成上江腔梵唄的原因是受四川地區方言的影響，四川方言發源於上古時期非華夏族語言的古蜀語和古巴語，因此語言的音調非常獨特，上江腔梵唄也由此而形成。

漢傳佛教法會中演唱的梵唄，在歷史發展中與中國的傳統文學、戲曲、曲藝、器樂曲、民歌等傳統文化相互融合，相互吸納，因此梵唄是中國的佛教音樂，是中國民族音樂中的一個種類。

2、梵唄旋律中的世俗文化元素

近年來有學者認為梵唄是佛陀住世時期誕生的，是音聲供養佛的形式，因此梵唄是佛界淨土的梵音，而不是世俗音樂。其實不然，漢傳佛教的梵唄是在發展的過程中不斷地吸收民間世俗文化的元素，逐漸改造，逐漸發展。

唐朝的變文，是佛教的僧人對民眾俗講佛經的一種說唱形式，中國著名的民族音樂理論家楊蔭瀏先生在他所著的《中國古代音樂史稿》一書中寫道：

變文最初是佛教徒根據了宗教語彙，給予佛教所用說唱音樂的一種含有宗教意味的專門名稱。現存的變文中間，雖然絕大部分是僧人用來宣傳佛經，講說佛經故事，宣揚因果報應、輪回思想等等的東西，但同時也包含著一些講唱民間故事的具有一定的人民性的作品。⁷

7. 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，1981年，頁203。

從楊蔭瀏先生的論述中可見，變文的表演人員是由寺院的法師擔任，演唱的內容是佛經中的故事。他還指出：「六朝僧家的記載，明明告訴我們，佛教音樂主要是吸取了本國的民間音樂。在說唱音樂方面，很可能情形相同。」⁸在這段論述中明確地指出，佛教音樂吸取了民間音樂的素材，可見變文對梵唄的發展有著一定的影響。由於演唱變文的人大部分是出家法師，因此變文與梵唄之間形成了互相吸納的對流形式。法師會把寺院中唱誦的旋律加入變文，變文中的民間音樂旋律也會被吸收到寺院的唱誦中。

在梵唄發展進程中，很多高僧、大德以及文人雅士不斷對梵唄進行創造與潤色，唐朝淨土宗第五代祖師少康大師把河南地區的民族音樂素材融入到梵唄旋律之中，這段歷史記載在宋代贊寧法師撰寫的《宋高僧傳》中：

系曰。康所述偈讚皆附會鄭衛之聲。變體而作。非哀非樂不怨不怒。得處中曲韻。譬猶善醫以錫蜜塗逆口之藥誘嬰兒之入口耳。苟非大權入假。何能運此方便度無極者乎。唱佛佛形從口而出。善導同此作佛事。故非小緣哉。⁹

贊寧法師在這段文字中所說的「鄭衛之聲」就是鄭國和衛國的民間音樂，也就是如今的河南與河北地區的民間音樂。少康大師把這兩個地區民間音樂的素材融合到梵唄的旋律之中，這就使得梵唄的旋律更加好聽，如同醫生把蜂蜜塗在苦的藥上給兒童服用，這使苦味的藥就變為甘甜。然而當時的儒家文人與統治階層都極力貶低與抵制「鄭衛之聲」，《禮記》之第十九〈樂記〉中有這樣的論述：

8. 同註 7，頁 204。

9. 宋·贊寧：《宋高僧傳》卷 25，《中華大藏經》第 62 冊，頁 253 下。

「鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志。此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也。」¹⁰從〈樂記〉的這段文字中可以看到，儒家明確表達出對鄭衛之聲的鄙視。但少康大師對梵唄的改造是成功的，在他的視野中，民族音樂也是音聲供佛的素材。



佛教梵唄摻入「鄭衛之聲」，即民間音樂的元素，變得更加好聽。

漢傳佛教梵唄誕生後就隨著歷史長河而逐漸完善，完善的過程是漫長的，在這漫長的歲月中，很多高僧、大德、文人、居士都參與梵唄的創作、修改、潤色。梵唄的發展歷史中還吸收了很多世俗文化的內容，在中國傳統文化的範圍中就應該包括傳統世俗文化的內容，世俗並不是庸俗，世俗文化實為大眾的文化。正是由於梵唄的各種組成元素吸收了世俗文化的內容，梵唄才能夠被廣大信眾接受，從而傳承了幾千年，這才有了今天我們能夠在寺院的各種法會中聽到的梵唄。

通過上述論述可見，梵唄是在人間誕生，也是在人間完善，是人間的音樂。一些學者強調梵唄不是世間音樂，這一點筆者不能同意，無論從佛教的義理，還是從梵唄的歷史看，梵唄是世間音樂，而且還含有世俗文化的內容，刻意強調梵唄是華藏界音樂的觀點是

10. 漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義，呂友仁整理：《禮記正義》卷39，上海：上海古籍出版社，2008年，頁1311上。

不嚴謹的。在此要提出：梵唄的音樂風格飄逸如雲、清靜典雅，是供養佛的音樂形式，這與娛樂音樂的風格是截然不同的。

3、梵唄的旋律特色

梵唄的旋律風格非常豐富，有些曲折、婉轉，有些則高亢、激昂，從總體上歸納，其旋律特點可以用「上下起伏，一字多音」這八個字加以形容。由於梵唄的傳承是口傳心授，有著一定的即興性，另外各地區的方言會對梵唄旋律風格產生影響，因此各地寺院唱誦的梵唄都有一些略微的變化。這種以一種腔系形成的變化在民族音樂中稱為「同曲變體」，這也是傳統民族音樂特色之一。

(1) 五聲調式與六聲調式

五聲調式只有五個音，即宮、商、角、徵、羽，五聲調式的梵唄占梵唄總數的 70%。五聲調式是中國民族音樂的根基，其音樂風格典雅柔和，比如〈讚佛偈〉、〈三皈依〉、〈普賢警眾偈〉、〈回向偈〉、〈準提咒〉等梵唄都是五聲調式，風格柔和典雅。

六聲調式是在五聲調式的基礎上再增加一個偏音，因此六聲調式有兩種，一種是在五聲調式基礎上增加清角音，另一種則是增加變宮音。梵唄的六聲調式屬於後一種，即在五聲調式的基礎上增加變宮音，而增加清角音的六聲調式在梵唄中幾乎沒有。六聲調式的梵唄音樂形象比較剛陽，書腔、道腔和律腔基本都為六聲調式。比如〈寶鼎讚〉、〈千華台上盧舍那佛〉等梵唄都是六聲調式。

(2) 雅樂調式

雅樂調式是一種古老的七聲調式，這種調式在一個八度的音程內也有七個音，但是與通常的七聲調式有所區別，雅樂調式是由宮、商、角、變徵、徵、羽、變宮七個音構成，其中變徵音就是雅

樂調式的特徵音。由於雅樂的音樂風格莊嚴，因此在古代都用於祭天祭神，或用於宮廷中的典禮儀式。楊蔭瀏先生在《中國古代音樂史稿》一書中寫道：

統治階級特別重視「雅樂」，也可以從他們對「雅樂」的創作和標題非常注意一點上看出。有很多「雅樂」的歌詞和樂曲，是皇帝親自寫作或命令官僚們寫作的。¹¹

梵唄的調式中就有雅樂調式的存在，比如〈戒定真香〉、〈讚禮西方〉等篇幅較長的梵唄，都是由宮、商、角、變徵、徵、羽、變宮七個音構成。旋律中的變徵音增添了典雅而莊重的音樂情緒，在法會中，雅樂特徵讓人立即能夠進入莊嚴殊勝的境地。

筆者認為，梵唄中存在雅樂特徵可能與西域的音樂有一定的關聯。佛教傳入中國的路徑是離不開西域的，在漢傳佛教梵唄產生之前，至漢傳佛教梵唄還未形成系統和規模的這一個階段中，寺院中演唱梵唄的基本是西域的高僧。比如三國時期創作《讚菩薩連句梵唄》的支謙是月氏人，康僧會的祖先為康居人，後來居住於天竺國，這些大師都是中國早期梵唄的演唱和創作高手，他們演唱的梵唄基本是西域音樂風格。

隋唐時期，宮廷音樂從「七部樂」逐漸發展至「九部樂」，唐朝貞觀十六年（642）又發展為「十部樂」，即燕樂、清樂、西涼、天竺、高麗、龜茲、安國、疏勒、康國、高昌（這些內容在《舊唐書》卷二十九·志第九·〈音樂二〉中有詳細記載，由於原文篇幅太長，在此不作原文引用）。從七部樂至十部樂，其中很多部是西域各個少數民族（當年多為西域小國）的音樂，比如天竺樂、龜茲樂、康

11. 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》，頁 385。

國樂等。而這些西域地區正是佛教從古印度傳入中國的中轉地，支謙、康僧會、鳩摩羅什等大師都是這些地區的人，因此他們唱誦的梵唄中肯定是西域的風格。可以推斷，梵唄的旋律與宮廷音樂中有著西域音樂的元素，因此宮廷雅樂調式完全可能是西域音樂與漢地音樂的相互交融。

4、梵唄中的戲曲音樂特徵

中國的戲曲音樂分為兩個體系，一個是曲牌連綴體，另一個是板腔變化體。楊蔭瀏先生在《中國古代音樂史稿》一書中寫道：「人們常根據戲曲每組成形式之不同，分別稱之為曲牌體和板腔體。稱由多少不同曲牌連接而成的樂曲為曲牌體，稱由同一曲牌，經由各種板式變化發展而成的樂曲為板腔體。」¹² 這段文字已經完全解釋了曲牌體和板腔體這兩個概念：曲牌體戲曲唱腔的組成元素是一個個獨立的曲牌，每一個曲牌都可以在同一部戲填上詞格相同的唱詞，或者在不同戲中重複使用，古老的崑曲即如是；板腔體的戲曲唱腔是由兩個不同風格的曲牌，通過不斷的節奏與速度變化有間隔地反復使用，京劇即如是，就是由西皮與二黃兩個曲牌為主進行變化而交替使用，因此被稱為「皮黃腔」。

曲牌體和板腔體這兩種類型的戲曲音樂在梵唄中都存在，梵唄中由六句唱詞組成的「讚」被稱為「六句讚」，所有六句讚的詞格與旋律均為一致，這就和曲牌體的戲曲如出一轍。比如梵唄〈爐香讚〉的唱詞是「爐香乍熱，法界蒙熏，諸佛海會悉遙聞。隨處結祥雲，誠意方殷，諸佛現全身」，這段唱詞的第一、第二句為四個字，第三句為七個字，第四句為五個字，第五句為四個字，第六句為五

12. 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》，頁 931。

個字。〈韋馱讚〉的唱詞是「韋馱天將，菩薩化身，擁護佛法誓弘深。寶杵鎮魔軍，功德難倫，祈禱副群心」，詞格與〈爐香讚〉完全相同，即第一、第二句為四個字，第三句為七個字，第四句為五個字，第五句為四個字，第六句為五個字。這兩首梵唄的旋律也完全相同。

梵唄的「五句讚」、「八句讚」、「十句讚」之間的關係實為一個音樂主題的變奏，都是由一個母體變化而形成，比如〈寶鼎讚〉、〈彌陀讚〉，都是一個母體的變化形式，著名的梵唄「四大祝延」四首之間的關係也是變奏的關係，這些都是板腔體戲曲的特徵。

梵唄旋律中具有的一字多音現象，與中國戲曲唱腔中的拖腔非常相似。一字多音，即一個字往往演唱很多的音，由此形成了曲折委婉的旋律特色。由於梵唄旋律中的一字多音特色，將情感表現得更為細膩，梵唄的篇幅也由此形成了具有韻味的拖延，從而產生極富特色的美感。

梵唄中有戲曲音樂的元素，這是肯定的，至於是梵唄吸取了戲曲音樂的特點，還是戲曲吸收了梵唄的特點，這個問題目前沒有發現文獻記載。但是從誕生的年代看，漢傳佛教梵唄誕生的年代似乎要早於戲曲。

5、梵唄中的民族器樂曲特徵

二十世紀八〇年代在河南省舞陽縣賈湖新石器文化遺存中，出土了一套用動物腿骨製作的骨笛。春秋時期，古琴的演奏與作品的創作已經非常成熟，古琴成為儒家文人演奏的主要樂器，而在梵唄發展的漫長歲月中，傳統器樂曲的曲牌對梵唄有著重要的影響。有

些梵唄音域非常寬廣，已經超出了通常的聲樂演唱範圍，比如〈戒定真香〉的音域寬達十二度音程，〈華嚴字母〉的音域寬至十三度音程。這在人聲演唱的民歌、戲曲中是很少見的，這就是梵唄融合了民族器樂曲的特徵。

（二）文疏念唱

「疏」具有章表文函的含義，是人與人道以外的眾生、人與神仙之間用文字溝通的形式，形成這種形式的原因是遠古時代的人類沒有能力解釋自然現象，因此乞求天地鬼神的保佑。佛教法會使用文疏的歷史非常悠久，在敦煌的藏經洞就曾發現齋文。佛教法會中使用文疏的形式源自於道教，是中國傳統文化的範疇，台灣成功大學王三慶教授在他撰寫的論文〈敦煌文獻「諸雜齋文」一本研究〉中寫道：

道教在發展的過程中，自然吸收了本土文化中的這些祭祀儀節，並自附於道家，於是結合傳統的祭祀齋儀及道家的心齋，成就自己的三籙七齋等齋醮儀式。佛教原來也有自己的一套齋戒儀式，各宗各派都有或多或少的差異，傳入中國之後，不免也要入境問俗，融入本土化的習俗儀典。¹³

佛教法會中文疏的內容講的是舉行法會的功德，祈求佛菩薩超度惡鬼道與一切人間遇難同胞和眾生，告訴佛菩薩舉行法會的目的與功德主姓名。各種法會中文疏念唱都由一位法師擔任，是獨唱的形式，用念唱的方式宣誦。念唱是一種旋律沒有很大的起伏，如同說話一般，但是與說話相比還是有一點旋律的特殊演唱形式。

13. 王三慶：〈敦煌文獻「諸雜齋文」一本研究〉，《敦煌學》第二十四輯，台北：樂學書局，2003年，頁1。



寶華山隆昌寺是中國佛教律宗祖庭，其特有的「律腔」高亢激昂、悠揚明朗，獨樹一幟。

漢傳佛教寺院法會中念唱文疏的旋律素材，基本都取之於寶華山隆昌寺律腔梵唄，這是因為寶華山隆昌寺是律宗寺院，自古就是傳戒的道場，傳戒的場面壯大，受戒的法師人數很多，所以唱誦的旋律必須高亢而莊嚴。寶華山隆昌寺在歷史上高僧輩出，很多高僧都赴各地寺院弘法，擔當主持，同時也把律腔梵唄帶到各地。

四、非歌唱性的聲音元素

佛教法會中的非歌唱性聲音元素是指沒有完整的旋律概念，或者是有一些旋律，但是旋律性不強，也無完整音樂結構的一些聲音。非歌唱性聲音元素主要有呼、念誦、韻白、法器演奏等發聲形式。

(一) 呼

「呼」是佛教法會中的重要聲音元素。「呼」原本是動詞，具有呼喊、呼叫的含義，其後「呼」成為名詞，指法會上的一種呼叫形式。一般而言，佛教法會的「呼」有兩種類型，一種用於法會前的迎請儀式，即兩序大眾組成儀仗隊，從法會現場出發至方丈室或者其他殿堂，迎請主法的法師，隊伍出發前有一位法師呼喊「迎請法師」，迎請儀式的「呼」只有這一句，最早是寶華山隆昌寺傳戒的迎請儀式所使用。由於在寶華山隆昌寺取得戒牒的法師人數眾多，到中國各地的叢林弘法都受到重視，因此這種迎請儀式的「呼」也被帶到各地。

另一種「呼」是主法的法師誦讀偈，比如「瑜伽漱口」法會上的一首偈〈佛法僧寶〉，共四句，由主法的金剛上師呼：「佛法僧寶」，眾法師呼：「體遍十方」，金剛上師呼：「恭敬誠求」，眾法師呼：「必蒙感應」。這種「呼」與迎請儀式的「呼」相比，旋律性更弱，與戲曲中的「上場白」非常相似。

佛教法會中的「呼」本身就屬於中國傳統文化，是戲曲、曲藝、律腔梵唄的元素融合而成的漢傳佛教藝術形式。用「呼」的形式代替喊叫聲，這就提升了語言的語調，如〈樂記〉中「其敬心感者，其聲直以謙」¹⁴說的，當人的心中充滿敬意之時，所發的聲音是莊重而謙和的。佛教法會中呼喊迎請法師是非常莊重的，因此「呼」的形式可說是因為情感而形成。

14. 蔡仲德注譯：《中國音樂美學史資料注譯（增訂版）》，北京：人民音樂出版社，2004年，頁270。

（二）念誦

念誦是一種誦讀的方式，是佛教法會的聲音元素之一，法會中誦讀的基本都是長行，或者篇幅較長的咒語。佛教非常重視誦讀，佛經中佛陀一直要求眾生誦讀經文。比如《金剛經云》：「若復有人，聞此經典，信心不逆，其福勝彼，何況書寫、受持、讀誦、為人解說。」¹⁵可見書寫、受持、讀誦的功德相等。法會中法師們的念誦是有音調的，由於念誦的音調音域不很寬，一般都在三度音程之內，常作同音反復，因此屬於非歌唱性的聲音元素。

漢傳佛教法會中的念誦都是使用漢語念誦，即使是咒語也是用反切的方法來給漢字注音，因此梵語的雙音節由兩個漢字組成，稱為「二合」，三音節由三個漢字組成，稱為「三合」。由於漢語的發音韻短，因此法師們在念誦長行和咒語時都敲擊木魚伴隨，敲擊木魚的節奏與漢語發音相同，即每個字都敲擊木魚，這顯示的就是中國傳統文化。《百丈清規·卷8·法器章第九》曰：「相傳云。魚晝夜常醒。刻木象形擊之。所以警昏惰也。」¹⁶文中記載，由於魚睡覺不閉眼睛，所以敲擊木魚是提醒大眾當勤精進。法師們念誦中敲擊木魚，既體現了佛教激勵精進的意義，又使念誦與木魚的敲擊聲組合成混合音色，形成了音色的對比。

（三）韻白

韻白是用音韻朗讀的一種形式，亦稱「道白」，在中國的戲曲和曲藝中常見，在佛教的法會中法師朗讀「文」的時候也是使用韻白。「文」亦稱「白文」，是指敘事性的表現形式。法會中的

15. 姚秦·鳩摩羅什譯：《金剛般若波羅蜜經》，《中華大藏經》第8冊，頁301中。

16. 元·德輝重編：《敕修百丈清規》卷8，《中華大藏經》第79冊，頁677下。

白文有一部分是用旋律演唱，歸屬於梵唄，有些則是用韻白的方式誦讀。

「白文」原本是兩個同義詞，即「白」與「文」，後也被合稱為「白文」。「白文」在佛教法會中主要用於敘事，因此有些白文還具有故事性。佛教傳入中國發展的幾千年中，很多高僧、文人都撰寫過白文，由於歷史悠久，所以白文的文體很「雜」，古代散文體的很多類型都可在梵唄的白文中見到，一些文筆絢麗、情文並茂的「文」一直被歷代保留。

韻白最早是古代誦讀韻文的語音方式，其源頭應是中原音韻，元代文學家周德清在他所寫的《中原音韻》的自序中說：「欲作樂府，必正言語；欲正言語，必宗中原之音。」¹⁷ 戲曲中的韻白都是使用中原音韻，佛教法會中的韻白與戲曲的韻白非常相似，這也是佛教法會中所含的中國傳統文化特徵。

（四）法器演奏

佛教的法器在俗界稱為打擊樂器，但是兩者的意義是不同的。俗界把音樂分為兩種，一種為「樂音」，另一種為「噪音」，樂音與噪音共同構築成音樂作品，打擊樂器屬於製造噪音的樂器。音樂中的噪音不是指自然界的噪音，是不同樂器的不同音樂表現特點，並不存在誰優誰劣。而在佛教的層面上，法器有著重要的作用與特殊的意義，早在原始佛教時期就有使用法器的記載，《法華經》中，佛陀就講到了鼓、鐃、銅鈸等法器。德輝禪師校正的《百丈清規·卷8·法器章第九》中寫道：「梵語鞞椎凡瓦木銅鐵之有聲者。若

17. 元·周德清：《中原音韻》（影印本），北京：中華書局，1978年，頁4。

鐘磬鐃鼓椎板螺貝。叢林至今仿其制而用之。」¹⁸其中所提到的「槌椎」就是古印度供養佛的音聲。

佛教法會常用的法器有大磬、木魚、鈴鼓、引磬、手鼓、鑼子、鈴子、鈴等，根據《百丈清規》，這些法器各自有著不同的意義與作用。比如鼓，在《百丈清規》就規定其用法有：法鼓、茶鼓、齋鼓、普請鼓、更鼓、浴鼓，其中「法鼓」就是法會中使用的鼓。

中國古代根據樂器製作的材料把樂器分為八類，稱為「八音」，這八類是金、石、絲、竹、匏、土、革、木，佛教的法器涉及的有三種，即金、革、木。三種不同材料製作的樂器形成了三種不同的音色。法會中法器有時單獨敲打，有時合在一起敲打，唱誦梵唄時，法器就是伴奏樂器，它起到引領法師唱誦、規範節拍與節奏的作用。

從音樂的視角看，法器還有一個重要的作用，即起到了音色對比的作用。法器的音色對比作用主要體現在當梵唄演唱時，法器與人聲一同演繹，這就形成了雙重對比，即法器不同音色之間的對比，法器與人聲的不同音色對比。法器的獨立演奏段落在佛教法會中一般都出現在長行與梵唄，扮演過渡與銜接的作用，這也發揮了音色對比的作用。



漢傳佛教常用的部分法器，取自臺灣歷史博物館典藏網。

18. 元·德輝重編：《敕修百丈清規》卷8，《中華大藏經》第79冊，頁677上。

中國的民族打擊樂器演奏有著悠久的歷史，積累了很多曲牌以及高超的演奏技術，佛教法會中法器的演奏節拍、節奏以及音色組合，與中國民族打擊樂器演奏的關係緊密，兩者之間相互吸收和融合。

五、結論

漢傳佛教法會是由聲音元素與肢體元素構成，聲音元素中又分為歌唱性的聲音元素與非歌唱性的聲音元素，歌唱性的聲音元素是指梵唄與文疏念唱，非歌唱性聲音元素是指呼、念誦、韻白，以及法器演奏等。佛教傳入中國以後，不斷地與中國傳統文化交融，在逐漸的發展中成為具有中國特色的漢傳佛教，這種融合在佛教法會中的聲音元素也充分體現。以下就本文所論述的漢傳佛教法會的聲音元素中含有的中國傳統文化予以總結。

一、佛教法會中的聲音元素可分為「歌唱性的聲音元素」與「非歌唱性的聲音元素」兩類，歌唱性聲音元素主要包含梵唄與文疏念唱兩種形式。梵唄是音樂供養佛的形式，這種形式從佛陀住世就已經存在。然而中國漢傳佛教的梵唄是中國化的梵唄，這是因為梵唄在長期的歷史發展中，與中國民族音樂的調式、體裁相互交融與相互吸收之故，內含了中國民族音樂的五聲調式、六聲調式、雅樂調式，並且具有戲曲音樂與民族器樂曲的特徵。文疏念唱借鑑於道教，道教的文疏是人與神仙溝通的文函，佛教法會使用這種形式是為了表達舉行法會的目的，闡明所要祭奠與超度的對象，以及參加法會的齋主人名。念唱的特點是如同說話，音樂性不強，旋律素材取之於律腔梵唄。

二、漢傳佛教法會中的非歌唱性的聲音元素，是指沒有旋律概念的聲音，包括：呼、念誦、韻白、法器演奏等。這些非歌唱性的

聲音元素也是來自於中國傳統文化，比如佛經的念誦是木魚隨節奏敲擊，這是因為漢語為單音節，明顯區別於使用拼音文字的語言，因此可以配以木魚。法會儀軌中的「文」，實為敘事的文學形式，比如「瑜伽餞口」法會中就有〈瑜伽文〉、〈三寶文〉、〈召請文〉等。「文」的一部分為歌唱性聲音元素，很多「文」是用韻白的形式朗讀的，這與戲曲中的韻白如出一轍。非歌唱性的聲音元素還包括了法器的演奏，佛教的法器在俗界稱為打擊樂器，主要的法器有磬、鐺子、鈴子、鈴、鼓、木魚等。按照樂器的製作材料把樂器分為八種，即金、石、土、革、絲、木、匏、竹，亦稱為「八音」，在佛教法會中使用的法器至少占了三種，即金（鐘、鈴、大磬、鈴子、鐺子、引磬）、木（木魚）、革（鼓）。

「晨鐘暮鼓、梵音繚繞」，人們總是用類似的詩句描寫寺院，可見寺院的各種聲音元素成為寺院的標誌，這是因為由物體振動產生的聲波能夠傳得悠遠。佛教法會中的聲音元素是法會中不可缺少的一個部分，在佛教傳入中國以後與中國傳統文化相互融合，因此佛教法會的聲音元素也成為中國傳統文化的一個組成部分。

