

## 論佛經轉讀與齊梁聲律的制定\*

鞠文浩

廣州南方學院文學與傳媒學院副教授

### 摘要

轉讀是以梵曲的調子來歌詠漢譯佛經經文，其形式接近於後世的清唱，它的「聲法」與梵唄是相通的，二者的區別只在於內容。轉讀注重聲音韻調之美，積累了很多「曲折聲韻」的技巧，以及解決聲音「滯礙」問題的經驗，這些技巧和經驗被齊梁詩人借鑑，並融入到詩歌創作和聲律理論中。

**關鍵詞：**佛經轉讀 梵曲 梵唄 齊梁聲律

\* 本文是廣東省哲學社會科學規劃 2021 年度青年專案「六朝詩律與中古音韻研究」（GD21YZW03）階段性成果。

## 前言

轉讀，是以抑揚轉折的音調誦讀佛經，十分注重語言的聲音美。《高僧傳》稱支曇籥「善於轉讀」，其所制新聲「梵響清靡，四飛卻轉，反折還喉疊呬」，釋法平「響韻清雅，運轉無方」，

釋僧饒「響調優遊，和雅哀亮」，釋道慧「發響含奇，制無定準，條章折句，綺麗分明」，釋曇遷「巧於轉讀，有無窮聲韻」。<sup>1</sup>從這些描述可以看出，轉讀將聲音韻調視為評價其優劣的重要標準，而韻調之美也正是齊梁聲律論者力圖在詩文中構建的，從這個角度講，轉讀僧人與聲律論者有共同的追求，相應地，他們在聲音韻調上所做的探索也是相互影響、相互促進的。

齊梁聲律論的提出，一定程度上得益於僧人在轉讀中積累的經驗。關於這點，許多前輩學者已經指出，如楊明即認為永明聲律論的提出，與轉讀關係密切，他說：

誦經說法時對聲音動聽的講求，與永明聲律論之運用四聲、避忌聲病自然還不是一回事，但在那種普遍風氣薰染之下，文人追求語言聲音美的心理無疑會更加強烈，對語音美的感受也更為敏銳，辨字審音的能力也因此而得到鍛煉提高。<sup>2</sup>



齊梁時期著名的「竟陵八友」，把聲律和對偶方面的知識運用到詩歌創作上，推動永明體的出現。

1. 梁·釋慧皎撰，湯用彤校注：《高僧傳》，北京：中華書局，1992年，頁498-501。

2. 王運熙，楊明：《魏晉南北朝文學批評史》，上海：上海古籍出版社，1989年，頁222。該書「說明」中注明本部分由楊明撰寫。

他認為轉讀對聲音動聽的講求，使得僧人和文人對語音美的感受更為敏銳。這種敏銳體現在兩個方面，一是辨字審音能力的提高，二是對聲音韻調的抑揚曲折更加注意。其中，前者關係到四聲的發現，而後者則影響了聲律的制定。

學界對佛經轉讀與齊梁聲律論關係的討論，主要集中在轉讀對四聲發現的影響上，但對其與聲律制定之間的關係，卻未進行深入的探析。實際上，無論轉讀與四聲發現是否有直接聯繫，它作為一種聲音的藝術，都在探索聲律的過程中起到了一定的作用。關於這點，前輩學者也有討論。許雲和認為轉讀「已有了一套相當完備的聲病原則」，而這套原則從理論和實踐兩個方面為永明聲律論提供了參考和借鑑的依據；<sup>3</sup> 王小盾、金溪則認為，佛經轉讀通過改變文人的誦讀方式而實現其對詩歌聲律的影響。<sup>4</sup> 他們從不同的角度探討轉讀與齊梁聲律論的關係，指出了兩個切實可行的研究方向，但結論上卻都有進一步商榷的空間。

## 一、轉讀與梵曲

在討論聲律論與轉讀的關係之前，需要先弄清楚一個問題：轉讀到底是一種怎樣的聲音藝術？丁福保《佛學大辭典》解釋「轉讀」為「讀誦經典也」，任繼愈《宗教詞典》稱轉讀是「以抑揚頓挫的聲調詠誦佛經」，<sup>5</sup> 王小盾、金溪則釋之為「用有韻律的漢語來歌

3. 許雲和：〈梵唄、轉讀、伎樂供養與南朝詩歌關係試論〉，《文學遺產》1996年第3期，北京：社會科學文獻出版社。

4. 王小盾、金溪：〈經唄新聲與永明時期的詩歌變革〉，《文學遺產》2007年第6期，北京：社會科學文獻出版社。

5. 任繼愈主編：《宗教詞典》，上海：上海辭書出版社，2009年，頁600。

詠佛經經文」。<sup>6</sup>從「讀誦」到「詠誦」再到「歌詠」，學者們對轉讀的定義，愈來愈突顯其音樂性。劉靚則對轉讀的音樂性作了更加明確的界定，認為它是「一種介於讀和唱之間的有腔調的誦讀方式，既非簡單的直讀，亦非嚴格的歌唱」。<sup>7</sup>

《高僧傳》〈經師篇〉記載支曇籥「善於轉讀，嘗夢天神授其聲法，覺因裁制新聲」，<sup>8</sup>可見轉讀有其特殊的「聲法」，並非普通的誦讀。《高僧傳》中沒有直接描述轉讀聲法的內容，但根據其論述，仍可大致推斷出轉讀的一些特徵。《經師論》稱：

自大教東流，乃譯文者眾，而傳聲蓋寡。良由梵音重複，漢語單奇。若用梵音以詠漢語，則聲繁而偈迫；若用漢曲以詠梵文，則韻短而辭長。是故金言有譯，梵響無授。<sup>9</sup>

這段話大意是：梵語句子的音節一般比漢語多，與之對應的樂曲也比漢曲長，用梵曲唱漢語的句子，存在曲長句短的問題，因此，梵曲在中土流傳不廣。「若用漢曲以詠梵文，則韻短而辭長」一句，純粹是為了強調「梵音重複，漢語單奇」的事實，並不是說傳教僧人還嘗試過用漢曲來唱梵文，因為中土佛經傳譯是轉梵為漢，沒有以漢曲配梵文歌唱的必要。梵曲無法直接與漢譯佛經匹配是事實，《法苑珠林》也有「漢梵既殊，音韻不可互用」的說法，但這一事實為什麼要特意在轉讀的篇章裡提起？僅僅是因為轉讀有音樂性嗎？當然不是。其實《經師論》後面的文字中已經暗含了這個問題的答案：

6. 同註 4。

7. 劉靚：〈試論佛經轉讀對中國傳統詩歌吟誦方式的影響〉，《中華文化論壇》2014 年第 9 期，成都：四川省社科院。

8. 梁·釋慧皎撰，湯用彤校注：《高僧傳》，頁 498。

9. 同註 8，頁 507。

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。

曹植發明轉讀之事純屬附會，陳寅恪〈四聲三問〉已證其偽，<sup>10</sup>但慧皎稱曹植因「通般遮之瑞響」而能發明轉讀，卻是基於轉讀的真實特徵而言的。發明轉讀需要先通「般遮之瑞響」，說明轉讀用的調子出於梵曲，這也正是《經師論》中提到「用梵音以詠漢語」的原因。〈經師篇〉記載支曇籥「梵響清靡」、釋道綜「每清楚一舉，輒道俗傾心」、釋僧饒「常繞台梵轉，以擬供養」、釋智宗「升座一轉，梵響干雲」、釋曇遷「梵制新奇，特拔終古」、釋曇憑「每梵音一吐，輒鳥馬悲鳴」，<sup>11</sup>這些描述都說明轉讀用的是梵曲的調子。

此外，《經師論》稱：

若能精達經旨，洞曉音律。三位七聲，次而無亂；五言四句，契而莫爽。其間起擲蕩舉，平折放殺，遊飛卻轉，反疊嬌弄。動韻則流靡無窮，張喉則變態無盡……若然，可謂梵音深妙，令人樂聞者也。<sup>12</sup>

依照平田昌司的說法，「三位」、「七聲」都是印度音樂——即「梵音」——的術語，<sup>13</sup>這段話也透露出轉讀是用梵曲的資訊。

由此可得知轉讀的第一條特徵：用梵曲的調子來歌詠漢譯佛經。

10. 陳寅恪：〈四聲三問〉，《金明館叢稿初編》，上海：上海古籍出版社，1980年，頁328-341。

11. 梁·釋慧皎撰，湯用彤校注：《高僧傳》，頁498-504。

12. 同註11，頁508。

13. 【日】平田昌司：〈梵贊與四聲論（上）〉，高雄：第二屆國際聲韻學學術研討會，1992年。

## 二、轉讀與梵唄

《經師論》稱「然天竺方俗，凡是歌詠法言，皆稱為唄。至於此土，詠經則稱為轉讀，歌贊則號為梵唄」，乍一看似乎轉讀與梵唄之間，存在「詠」和「歌」的區別，但從前面「東國之歌也，則結韻以成詠」一句來看，「詠」、「歌」二字實為互文，意思相同。慧皎稱「其浙左、江西、荆陝、庸蜀亦頗有轉讀。然止是當時詠歌，乃無高譽，故不足而傳也」，也說明轉讀確實是歌。浙左、江西等地轉讀時用的是當時民間流行的曲調，與正統轉讀用梵曲不同，所以才「無高譽」、「不足傳」。這樣來看，轉讀與梵唄的區別其實不在於「詠」、「歌」，而在於「經」、「贊」，亦即歌詠的內容不同——轉讀唱的是經文，梵唄唱的是偈贊。

《經師論》有「設贊於管弦，則稱之為唄」一句，前人多據此認為梵唄是配樂的，如湯用彤即稱「轉讀止依經文加以歌頌，梵唄則制短偈流頌，並佐以管弦」，<sup>14</sup>但實際上這句針對的是天竺的贊唄，不是中土的「梵唄」。這點結合上下文很容易判斷出來，如《經師論》稱：

然東國之歌也，則結韻以成詠；西方之贊也，則作偈以和聲。雖複歌贊為殊，而並以協諧鐘律，符靡宮商，方乃奧妙。故奏歌于金石，則謂之為樂；設贊於管弦，則稱之為唄。夫聖人制樂，其德四焉：感天地，通神明，安萬民，成性類。如聽唄，亦其利有五：身體不疲，不忘所憶，心不倦怠，音聲不壞，諸天歡喜。<sup>15</sup>

14. 湯用彤：《漢魏兩晉南北朝佛教史》，北京：中華書局，1983年，頁94。

15. 同註11，頁507。

「奏歌於金石調樂」、「設贊於管弦調唄」，「樂有四德」、「唄有五利」，這些都是東西對舉，與前面的「東國之歌」、「西方之贊」相呼應。而中土的梵唄與天竺的贊唄在形式上已有很大不同，《經師論》稱「昔諸天贊唄，皆以韻入弦管。五眾既與俗違，故宜以聲曲為妙」，<sup>16</sup> 此處「與俗違」的「俗」，指的正是前面的「贊唄韻入弦管」。這段文字說得很明白，中土的梵唄與天竺贊唄不同，它不與器樂相配，只是清唱，即「聲曲」；後面「因為之制聲。吐納抑揚，並法神授」<sup>17</sup> 一句中，「吐納抑揚」四字也說明所制梵唄之聲，是歌唱的聲法，而不是管弦的樂章。

陳寅恪稱「據僧傳後論，轉讀與梵唄有別，竟陵王所造新聲乃轉讀之聲，非梵唄之聲。蓋轉讀之聲即詩品所謂不備管弦，而有聲律者也」。<sup>18</sup> 根據上面的討論，梵唄其實也是「不備管弦而有聲律」的，這點與轉讀相同。從〈經師篇〉的記述來看，蕭子良與僧人們制定的確實是轉讀的聲法，但《南齊書·蕭子良傳》稱其所造為「經唄新聲」，<sup>19</sup> 似乎是包含梵唄之聲的，這又是什麼原因呢？

《高僧傳·釋僧辯傳》記載：

永明七年二月十九日，司徒竟陵文宣王夢於佛前詠《維摩》一契。同聲發而覺，即起至佛堂中，還如夢中法，更詠《古維摩》一契，便覺韻聲流好，著工恆日。明旦，即集京師善聲沙門龍光普智、新安道興、多寶慧忍、天保超勝，及僧辯等。集第作聲。辯傳《古維摩》一契、瑞應七言偈一

16. 梁·釋慧皎撰，湯用彤校注：《高僧傳》，頁 508。

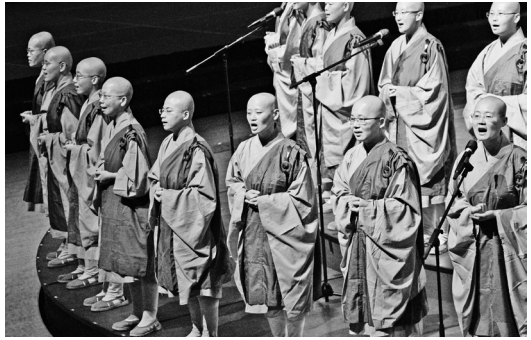
17. 同註 16，頁 509。

18. 同註 16，頁 507。

19. 《南齊書》卷 40《蕭子良傳》，北京：中華書局，1972 年，頁 698。

契，最是命家之作。<sup>20</sup>

這段文字中「善聲」、「作聲」之「聲」即轉讀之聲法，據王小盾、金溪考證，「瑞應七言偈一契」乃是指支謙譯本《佛說太子瑞應本起經》中，「比丘何求坐樹下，樂於林藪毒獸間。雲起



清淨的梵唄容易攝受人心，令人妄念頓消。

可謂窈冥冥，天魔圍繞不以驚」至「面如滿月色從容，名聞十方德如山。求佛相貌難得比，當稽首斯渡世仙」一段，而《經師論》最後提到的西涼州唄「面如滿月」一契也是出自此段，<sup>21</sup>可見梵唄的內容有時候是與轉讀相同的，在制定轉讀聲法的同時，也可以造出梵唄的曲調。

《經師論》稱：

原夫梵唄之起，亦肇自陳思。始著《太子頌》及《睽頌》等，因為之制聲。吐納抑揚，並法神授。今之皇皇顧惟，蓋其風烈也。其後居士支謙，亦傳梵唄三契，皆湮滅而不存。世有共議一章，恐或謙之餘則也。唯康僧會所造泥洹梵唄，於今尚傳。即敬謁一契，文出雙卷《泥洹》，故曰泥洹唄也。<sup>22</sup>

《高僧傳·支曇籥傳》記載：

20. 同註 16，頁 503。

21. 王小盾、金溪：〈經唄新聲與永明時期的詩歌變革〉，《文學遺產》2007 年第 6 期。

22. 同註 16，頁 508-509。

籥特稟妙聲，善於轉讀。嘗夢天神授其聲法，覺因裁製新聲。梵嚮清靡，四飛却轉。反折還喉疊呀，雖復東阿先變，康會後造，始終循環，未有如籥之妙。後進傳寫，莫匪其法。<sup>23</sup>

「東阿先變，康會後造」即指曹植、康僧會制定的梵唄聲法，在「支曇籥傳」中被慧皎用來與曇籥制定的轉讀聲法比較，既然能相互比較，那麼梵唄聲法與轉讀聲法應該是通用的，因此，《蕭子良傳》才稱他們制定的聲法為「經唄新聲」。

由此可得轉讀的第二條特徵：它與梵唄一樣，都是清唱，它們的聲法是相通的。

轉讀既然是清唱，那麼「聲法」自然就是清唱的技法，所謂「起擲蕩舉，平折放殺，遊飛卻轉，反疊嬌弄」，都是這些技法的術語，其中最值得注意的是「遊飛卻轉」的「轉」字。戴偉華曾討論過轉讀中「轉」字的意思，他說：

轉讀之「轉」，可和「譯」對應。轉讀應是偏正式，即轉之讀，「轉」是修飾「讀」的，「轉」在義，「讀」在聲。側重前者，無關音樂；側重後者，又和音聲相關聯了。<sup>24</sup>

佛經翻譯有「轉梵為秦」、「轉胡為漢」、「轉為晉言」之類的說法，其中的「轉」確實是指翻譯，但從《高僧傳》的記載來看，轉讀之「轉」卻非此義。〈經師篇〉稱釋智宗「升座一轉，梵響干雲。莫不開神暢體，豁然醒悟」，釋僧饒「常繞台梵轉，以擬供養。行路聞者，莫不息駕踟躕，彈指稱佛」，這兩處「轉」字，都強調

23. 梁·釋慧皎撰，湯用彤校注：《高僧傳》，頁498。

24. 戴偉華：〈佛經轉讀與四聲發現獻疑〉，《世界宗教研究》2013年第1期，北京：中國社會科學院世界宗教研究所。

了轉讀的音樂性，明顯不是翻譯的意思。〈經師篇〉中的「轉」字，都與聲音有關，如稱支曇籥「梵響清靡，四飛卻轉」、釋法平「響韻清雅，運轉無方」等，由此可見，轉讀之「轉」是指聲音的轉折，換言之，它是一種清唱的技巧。

### 三、轉讀與聲律

許雲和認為，轉讀也像「永明體」詩歌一樣講求規避「聲病」，而且二者所規避的「聲病」之中，有些名稱和內容都極其相似，他說：

《高僧傳》品評當時經師，就有「道朗捉調小緩，法忍好存擊切」之語。《文鏡秘府論·西·二十八種病》云：「或云，『凡小韻，居五字內急，九字內小緩。』」按此，則知道朗和法忍所犯為永明八病中的小韻。<sup>25</sup>

這段話對「小緩」的理解有些不妥。「凡小韻，居五字內急，九字內小緩」的意思是，小韻這種病在5字內犯的話比較嚴重，9字內犯則稍微緩和一點。「小緩」與「急」對應，指的是嚴重程度較低，是個形容詞，不是聲病的名稱；《高僧傳》中「道朗捉調小緩，法忍好存擊切」後面還有兩句——「智欣善能側調，慧光喜騁飛聲」，從後兩句來看，這段說的是道朗、法忍等4人在轉讀時的特色和喜好，而非他們的缺陷。因此「道朗捉調小緩」一句與八病中的「小韻」並無關係，不能作為轉讀也有類似聲病原則的證據。

王小盾、金溪根據《高僧傳》有「法忍好存擊切」、「慧光喜騁飛聲」之說，認為「飛」、「切」二字都是出自佛經轉讀的術語，

25. 許雲和：〈梵唄、轉讀、伎樂供養與南朝詩歌關係試論〉，《文學遺產》1996年第3期，北京：社會科學文獻出版社。

而劉勰《文心雕龍·聲律》「凡聲有飛沉，響有雙疊」中的「飛」字，和沈約《宋書·謝靈運傳論》「若前有浮聲，則後須切響」中的「切」字，則是借用了轉讀的術語。<sup>26</sup>

這一觀點也稍顯牽強，因為《高僧傳》中有「飛聲」、「擊切」的說法，不代表「飛」、「切」就是出自轉讀的。事實上，《高僧傳》中很多轉讀的術語都是從樂府民歌中移植過來，比如「智欣善能側調」的「側調」，釋法鄰「平調牒句，殊有宮商」的「平調」，釋曇調「寫送清雅，恨功夫未足」的「寫送」等，<sup>27</sup>「飛」、「切」應也是當時民歌範疇中的兩個常用術語，因此沈約、劉勰、慧皎才不約而同地使用了這兩個字。

那麼齊梁聲律論的提出，到底有沒有取資於轉讀的地方呢？答案應是肯定的，因為南朝的詩歌創作與佛經轉讀確有些相通之處。

文人提出聲律論的目的，是使詩歌讀起來順口，且聽起來順耳，即《文心雕龍·聲律》所謂的「聲轉於吻，玲玲如振玉；辭靡於耳，累累如貫珠」，<sup>28</sup>這也是僧人制定轉讀聲法的目的。在這個目的下，聲律論者與轉讀僧人進行了各自的探索，遇到了一些相似的問題，並得出了相似的結論。比如他們在創作過程中，都遇到聲音「滯礙」的困難，且都意識到解決問題的關鍵在於聲音的轉折：劉勰稱「左礙而尋右，末滯而討前，則聲轉於吻」，謝朓稱「好詩圓美，流轉

26. 王小盾、金溪：〈經唄新聲與永明時期的詩歌變革〉，《文學遺產》2007年第6期。

27. 梁·釋慧皎撰，湯用彤校注：《高僧傳》，頁505-506。「平調」、「側調」、「寫送」皆與樂府民歌有關，漢樂府「相和歌」中有「平調曲」、「側調曲」，南朝樂府「吳歌西曲」中有「送聲」。「送聲」是六朝文論和佛經轉讀中「寫送」概念的濫觴，趙樹功〈論樂府「趨」「送」與六朝文學「寫送」的關係〉對此有詳論，可參看。

28. 范文瀾：《文心雕龍注》，北京：人民文學出版社，1958年，頁553。

如彈丸」，<sup>29</sup> 蕭子良作《轉讀法並釋滯》一卷，<sup>30</sup>〈經師篇〉推崇「遊飛卻轉，反疊嬌弄」的技法。從他們對於「轉」和「滯」這兩個字的使用情況來看，轉讀與聲律論之間確實存在理念、方法和經驗上的相互借鑑。

另外，轉讀聲法和詩歌聲律實際上都是聲音的創作，雖然存在歌唱與誦讀的區別，但聲調高低與曲調起伏的安排，總有些相似之處；尤其轉讀又是清唱，少了器樂的遮掩，更突顯出「曲折聲韻」的技巧，這無疑比那些「被之金竹」的歌詩，更接近徒詩，也更容易探索出一些可以跟徒詩共用的聲韻方案。

#### 四、結語

轉讀之「轉」為「轉折」義，其字面意思是以抑揚轉折的音調來「誦讀」佛經，這種「誦讀」具有較強的音樂性。根據《高僧傳》的記載，轉讀其實是以梵曲的調子來歌詠漢譯佛經經文，其形式類似於現在的清唱。它的聲法與梵唄是通用的，二者的區別只在於內容不同——轉讀唱的是經文，梵唄唱的是偈贊。在一些特殊情況下，它們甚至連內容都可以相同，比如《佛說太子瑞應本起經》卷上最末一段，即被製作成轉讀和梵唄兩種形式。

僧人制定轉讀聲法與文人制定詩歌聲律的目的是相通的，都是追求聲音韻調之美。轉讀作為一種聲音上的創作，積累了很多「曲折聲韻」的技巧，以及解決聲音「滯礙」問題的經驗，這些經驗被聲律論者吸收，並融入到詩歌創作實踐和理論構建中。由此可見，佛經轉讀對齊梁聲律的制定，確實起到了一些積極的作用。

29. 《南史》卷22《王筠傳》，北京：中華書局，1975年，頁610。

30. 梁·釋僧祐：《出三藏記集》，北京：中華書局，1995年，頁452。