

漢文佛經 音樂史料類編

王小盾 何劍平
周廣榮 王皓

編著



鳳凰出版社

漢文佛經 音樂史料類編

王小盾 何劍平
周廣榮 王皓 編著



鳳凰出版社

圖書在版編目（C I P）數據

漢文佛經音樂史料類編 / 王小盾等編著. — 南京 :
鳳凰出版社, 2014. 12
ISBN 978-7-5506-2087-2

I. ①漢… II. ①王… III. ①佛教—宗教音樂—史料—中國 IV. ①J608

中國版本圖書館CIP數據核字(2014)第279991號

- | | |
|-------|---|
| 書名 | 漢文佛經音樂史料類編 |
| 編者 | 王小盾 何劍平 周廣榮 王 皓 |
| 責任編輯 | 樊 昕 |
| 出版發行 | 鳳凰出版傳媒股份有限公司
鳳凰出版社(原江蘇古籍出版社)
發行部電話025-83223462 |
| 出版社地址 | 南京市中央路165號,郵編:210009 |
| 出版社網址 | http://www.fhcbs.com |
| 經銷 | 鳳凰出版傳媒股份有限公司 |
| 照排 | 江蘇鳳凰製版有限公司 |
| 印刷 | 江蘇鳳凰通達印刷有限公司
南京市六合區冶山鎮,郵編:211523 |
| 開本 | 700×1000毫米 1/16 |
| 印張 | 52.75 |
| 字數 | 837千字 |
| 版次 | 2014年12月第1版 2014年12月第1次印刷 |
| 標準書號 | ISBN 978-7-5506-2087-2 |
| 定價 | 220.00圓 |
- (本書凡印裝錯誤可向承印廠調換,電話:025-57572508)

國家古籍整理出版專項經費資助項目

原始佛教的音樂及其在中國的影響

(代 序)

原始佛教指的是草創時期的佛教，亦即以佛陀本人及其傳承弟子的活動為中心的佛教。其持續時間大約在公元前 531 年至公元前 370 年之間^①。它意味著佛教文化的發軔，意味著世界各地佛教理論及制度的根本，也意味著諸種佛教藝術共同特質的核心，所以，人們已習慣用“原始佛教”一名來指稱佛教史的這個濫觴階段。當中國宗教音樂研究日甚一日地受到關注之時，原始佛教擁有怎樣的音樂環境？使用了哪些音樂手段或傳播方式？其音樂觀和音樂政策如何？它們如何影響了中國音樂的發展？——這些問題，便成為中國音樂學和中國文化史學亟待解答的重要問題。

原始佛教還標誌了印度文明史的開端。因為印度是一個不注意作歷史記錄的國度，這種情況直至佛教產生才有所改變，所以有人認為，“真正的印度歷史開始於公元前 6 世紀佛陀生活的時期”^②。我們所看到的歷史事實是：儘管早在四千多年前的印度河文明時期，哈拉巴人已經把部分象形文字改造為易於傳播的字母文字，留下了近三千塊石質印章；儘管在公元前 6 世紀十六國時期，出現了不同於哈拉巴文的文獻——摩伽陀國王和憍薩羅國普拉森納吉王所頒發的婆羅謎文字賜地證書；但在佛教產生之前，有時間、地點、事件等要素的文獻記錄並不存在^③。在這種情況下，無論是研究古代

① 呂澂《印度佛學源流略講》，上海人民出版社，1979 年，頁 24—27。方廣錫《關於印度初期佛教研究的幾個問題》，載《南亞研究》1994 年第 1 期。

② [英]查爾斯·埃利奧特《印度教與佛教史綱》，商務印書館，1982 年中譯本，第一卷頁 113、119。

③ [印]庫蘇馬卡爾《印度河流域文字的新見解》，中譯本載《南亞譯叢》1981 年第 4 期。田宜超《論印度用墨的早期歷史》，載《南亞研究》1993 年第 1 期。

印度還是研究原始佛教音樂，可以依靠的主要資料便是各種文字的佛教典籍。

古代印度人忽視歷史記錄的傳統，是伴隨另一傳統確立起來的。這就是在吠陀時代便已形成的口傳心記的文化教育傳統。東晉法顯所謂“顯本求戒律，而北天竺諸國皆師師口傳，無本可寫”，唐代義淨所謂婆羅門吠陀十萬頌“咸悉口相傳授，而不書之於紙葉”^①，皆說明此傳統強大而悠久。實際上，這種情況規定了我們的研究路線：既然原始佛教是以口誦為傳播手段的宗教，那麼，我們便應當通過其音樂載體來把握其特質。另外，原始佛教的教理教規是經過長期口耳相傳，到公元前1世紀以後才逐漸筆之於書的；而早在公元初年，漢族僧侶就按中國習慣開始了譯編漢文大藏經的工作，並使之得到妥善保存。有鑒於此，我們又有理由把漢文大藏經作為研究原始佛教的基本資料。

一、佛教草創時期的音樂環境

在佛教時代之前，印度文化史上有一個長達千年的吠陀時代。大約以公元前1000年為界，在其前期產生了《梨俱吠陀》、《娑摩吠陀》等詩體的文學經典，以及《夜柔吠陀》、《阿達婆吠陀》等散文體的文學經典，在其後期則產生了旨在闡述吠陀本集的散文體梵書、森林書和奧義書。前面四部吠陀本集的區分大致對應於祭祀儀式上四種行為方式或語言方式的區分：《梨俱吠陀》是在邀約諸神之時由勸請者朗誦的頌詩，《娑摩吠陀》是在敬獻祭品之時由詠歌者高唱的讚歌，《夜柔吠陀》是在儀式進行之時由行祭者低誦的禱詞，《阿達婆吠陀》則是巫師所使用的各種咒語。當吠陀伴隨祭祀儀式的權威性而成為經典的時候，一種重視音樂、重視韻律的口述文化傳統也建立起來了。

《梨俱吠陀》對當時的音樂環境作了充分反映。按照它的描寫，音樂和舞蹈是雅利安人的主要娛樂方式，常見樂器有多種類型的鼓、琴、笛子和維

^① 語見《出三藏記集》卷三《新集律來漢地四部序錄第七》，中華書局，1995年，頁119；《南海寄歸內法傳》卷四《西方學法》，《南海寄歸內法傳校注》，中華書局，1995年，頁206。

那(一種絃樂器),婦女們喜歡在箜篌和鐃鈸的伴奏下表現歌舞技巧,歌者則喜歡彈唱人生的各種歡樂。除此之外,當時人熟悉七聲音階,在吠陀吟唱體方面,有豐富的音響、聲調和音標的知識^①。這些知識在稍晚時候的奧義書中得到了總結。例如《歌者奧義書》強調了歌唱同音樂、語言進而同人類生命的關係:“人的要素是語言,語言的要素是聖詩,聖詩的要素是曲調,曲調的要素是高聲歌唱。”^②《唱讚奧義書》則列舉了合唱的不同方式:“興聲爲生雲,導唱爲降雨,高唱爲諸水東流,答唱爲諸水西注,結唱爲海。”^③這些音樂觀念和音樂形式,正是原始佛教音樂的先聲。

大約在吠陀時代末期,印度的兩大史詩——《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》也開始產生出來。史詩覆蓋的地域可能不同於早期佛教,故在史詩與佛教典籍之間未見相互稱引。但它們的素材却是取自民間共有的文學財富的,所以史詩中的音樂歌舞也反映了原始佛教的文化環境。我們從中知道,當時的王公貴族子弟從小接受音樂教育,公主們通常能歌善舞,長於樂器。豪華的王宮裏不僅有精於樂舞的數千美女,而且活躍著一批以“蘇特”、“馬伽陀”、“榜底遮那”、“吠多離加”爲名的歌手,擅長於史詩和讚歌。同這種宮廷樂舞相對應,印度民間也有頻繁的村社樂舞活動。這些歌舞盛會稱作“薩巴”或“薩馬賈”,有許多攜帶樂器的歌人和舞女參加。民間又有一批以賣唱爲職業的“吟遊詩人”,用師徒相傳的方式發展技藝,主要服務於城市居民。

在史詩所展示的音樂品種當中,特別值得注意的是所謂仙女歌舞。這些仙女據說活躍在淨修者的森林之中,不難推測,其原型就是因參加祭祀音樂而被神化的女巫。與此相聯繫的情況是:在古代印度,最隆重的音樂活動發生在祭祀場合。例如在馬祭中,樂官分爲勸請者、詠歌者、行祭者、祈禱者,每官各配三名助手;其中的詠歌者在儀式中專司高唱娑摩歌,禮讚諸神。顯而易見,這反映了吠陀儀式的遺存。但史詩的內容和素材却是有別於吠陀文學的:它們記述了大量戰爭故事,因而用很大篇幅描寫了軍樂。《摩訶婆羅多》提到戰時樂器多達 19 種,其中有 11 種鼓、5 種氣鳴樂器、3 種金屬打擊樂器。《羅摩衍那》則強調了其中的鼓和螺號:“大鼓小鼓螺號聲一齊振

① [印]塔帕爾《印度古代文明》,浙江人民出版社,1990 年中譯本,頁 31;馬宗達等《高級印度史》,商務印書館,1986 年中譯本,頁 38—39。

② 轉引自[印]德·恰托巴底亞耶《順世論》,商務印書館,1992 年中譯本,頁 126。

③ 《五十奧義書》,中國社會科學出版社,1995 年中譯本,頁 101。

響，士兵們作獅子吼擊節自壯。美麗的詩句讚美過，羅刹王出征上戰場。”^①我們由此知道：在史詩時代，每一員戰將都要用鼓和螺號來指揮軍隊，也用這兩種樂器來鼓舞士氣、威懾敵人。因此之故，後來佛經中出現了許多關於鼓和螺號的描寫。

比較起來，佛陀的生活環境同上面說的吟遊詩人要更接近一些。從記載看，儘管佛陀及其徒衆經常在鄉間遊行，但他們的宗教活動的重點却集中在摩揭陀、跋耆、憍薩羅和其他國家的首都，而不在森林或深山僻遠之處。這樣一來，在佛教經典中就出現了許多具有城市特點的俗樂。例如《佛說長阿含經》記載沙門婆羅門“種種伎戲無不翫習”（正 1:89^②）；《中阿含經》記載拘尸王城常有十二種未斷聲，包括吹螺聲、擊鼓聲、歌聲、舞聲（正 1:515—516）；《根本薩婆多部律攝》記祇利跋婁山大節會之日“歌管音樂並皆雲集”，“有樂人取六衆苾芻形象變入管絃”（華 42:148^③）；《十誦律》記佛在舍衛城時，有比丘“彈唇鼓簧撚唇作音樂聲”，又與女人在船上作伎樂，“與多人衆吹唄”（正 23:290）。正是這種環境，既為佛教的儀式音樂提供了素材，也為佛教的音樂理論提供了依據。譬如《中阿含經》所說的十二種聲，在《大般涅槃經》中記為琴瑟聲、扣鐘擊磬設大會聲、讚歎持戒人聲、互共說法語論之聲等十種音聲（正 1:201），在《佛般泥洹經》中記為鐘聲、鈴聲、諸絃樂聲、誦仁義聲、歎諸佛尊行聲等十二種音聲（正 1:170, 185）。其間的變化，就是改造俗樂之聲而增加了佛教的集會音聲、誦經音聲和讚佛的絃樂。

上述“十種音聲”、“十二種音聲”，反映了原始佛教對語言和音樂所作的初步思考。通過這種思考，它把善聲和惡聲區分開來，為自己選擇了一批可以利用的音樂。這種選擇在佛教樂神故事中得到較充分的表現——在我們看來，這些故事實際上是音樂進入佛教之過程的證明；因為，儘管這些樂神可能來自婆羅門教，但它們在佛教中却得到反復描寫，而未見於吠陀文學和印度史詩。據考察，佛教的樂神故事可分以下五類：一是《中阿含經》關於帝釋天樂神五結樂子彈琉璃之琴，作偈歌頌佛德的故事（華 31:688—689）；二是《佛說長阿含經》關於樂神般遮翼隨帝釋提桓因來詣佛所，持琉璃琴娛樂

① 參見薛克翹《從兩大史詩看印度古代音樂》，載《南亞研究》，1985年第2期。

② 表示《大正藏》第1冊頁89，後同。

③ 表示《中華大藏經》第42冊頁148，後同。

佛的故事(華 31:120—122, 正 1:62);三是《撰集百緣經》關於佛在舍衛城給孤獨園,受城中五百乾闥婆彈琴歌舞供養,南城乾闥婆王善愛亦來輪誡的故事(華 50:502—503);四是《大樹緊那羅王所問經》關於緊那羅王以琉璃之琴和八萬四千伎樂供養佛、教化衆生的故事(正 15:370, 374);五是其他樂神故事,例如九億六千萬龍女以樂器讚佛的故事,寶女善口於一語中顯出百千娛樂音聲的故事,鹿牛彈琴、天女歌舞、於頌歌中陳述因緣的故事——分別見於《大寶積經》、《華嚴經》、《雜阿含經》。在這些故事後面,可以看到各種歌舞伎人陸續皈依佛教的歷史。因為其中有這樣一些值得注意的細節:

(一) 五結樂子、般遮兩樂神有同樣的來源。顯而易見,他們的身份是同一的:同樣以“五”為名(“般遮”異譯為“五”,“般遮翼”又稱“般遮於句”或“五句”),同樣是帝釋天的侍從。根據《中阿含經》所記佛和五結的一段對話,五結本是“大仙人”,原已能“歌頌此欲相應偈、龍相應偈、沙門相應偈、阿羅訶相應偈”。《長阿含經》則說:般遮翼最初是從執樂天王女那裏得知佛陀的,而天女曾於“忉利天法講堂上聞彼諸天稱讚如來有如是德,有如是力”。由此可以推測,五結或般遮曾是另一種宗教音樂或儀式音樂(天樂或仙樂)的表演者,感於佛的聲望而皈依為佛教樂人。

(二) 乾闥婆的本意是“尋香”,指那種不事生業,但隨諸家飲食香氣而去設樂求食的俳優藝人^①。因此,關於五百乾闥婆彈琴歌舞供養佛的故事,以及諸乾闥婆各乘其象,於虛空中鼓天樂旋繞如來的故事^②,應當還原為這樣一個歷史事實:一批不同於五結、般遮等琴師的藝人,亦即遊方表演的俗樂藝人,成了佛教的供養者。

(三) 緊那羅的原義是“人非人”。據說它“似人而頭上有角”,“男則馬首人身能歌,女則端正能舞”,“小不及乾闥婆”^③。剝去這裏的神話外衣,可知它原是一種使用假面、表演人獸交接的歌舞班子;進入佛教以後,它須配合乾闥婆演出。之所以如此,是因為它們有共同的俗樂特性。據《大樹緊那羅王所問經》,天冠菩薩曾詢問佛之妙偈的來源,緊那羅王答道:妙偈從諸衆

① 《大方廣佛華嚴經疏》卷五,華 85:539。又《二十唯識述記》卷上:“西域呼俳優亦云尋香。此等不事王侯、不作生業,唯尋諸家飲食等香氣,便往其門作諸伎樂,而求飲食。”

② 《大寶積經》卷六四,正 11:370。

③ 僧肇《維摩詰經注》卷一,慧琳《一切經音義》卷十一。

生音聲中出，而衆生的音聲又從虛空和人心中出。這意味著，緊那羅王也爲佛教帶來了一批具有民間特色（來自衆生音聲）的偈讚曲——吟誦性歌曲。

（四）通過鹿牛彈琴、天女歌舞的故事，故事中六天女一一歌偈陳述因緣的情節，可以知道佛教音樂藝術中包含有戲劇表演的成分。後來隨著佛教東漸而對中國戲劇產生極大影響的梵劇，便是以這種表演藝術爲淵源的。

以上種種，表明佛教樂神故事具有豐富的內涵。這些故事不僅折射出了原始佛教音樂的建立過程，不僅反映了它的複雜成分（由俗樂和其他宗教音樂組合而成、由吟誦音樂和表演藝術組合而成），而且提示了它所擁有的種類和功能的區別：其中既有用於歌讚佛德的琴偈、用於供養佛陀的樂舞、用於說法的吟誦曲，也有用於教化衆生、陳述因緣的表演。佛經中關於原始佛教音樂盛況的描寫，因而可以信爲真實。例如後來的《佛說大乘智印經》說：“如來所有說法聲，世間衆音莫能比，琵琶笙笛及角貝，箜篌鼓瑟妙歌唱，桴擊鞞椎及鐃鈸，如是諸樂共振作，命命頻伽及鸚鵡，如是衆鳥皆和鳴，佛發微妙柔軟音，衆音相共莫能比。”（正 15：483）便表明原始佛教的說法儀式中不僅有豐滿的聲樂，而且使用了琵琶、笙、笛、角、貝、箜篌、鼓、瑟、桴、鞞椎、鐃鈸等等器樂。根據另外一些資料，我們還能知道，在這一類活動中，琴、箜篌、法鼓、寶鈴、法螺發揮了特別重要的作用。

二、原始佛教的傳播手段和著作方式

古印度的口述傳統，曾經引起研究者們的驚異：不僅在有關公元前印度文化的所有資料中，找不到存在典籍的任何跡象，而且，直到 20 世紀，印度人仍然用種種輕視書本的習慣，提醒人們“是口傳而不是書寫構成整個文學和科學活動的基礎”^①。《梨俱吠陀》有一首著名的描寫青蛙歡鳴的頌歌，可以看作早期吠陀時代教育方式的寫照。它說：“一個模仿著另一個的聲音，好象學生學習老師的經文。他們的誦經聲連成了一片，像雄辯家在水上滔滔辯論。”到吠陀後期，常見的婆羅門學習制度是：師生一起遠離城市進入森林，通過數年之久的共同生活完成口耳之間的傳授。這種傳統在原始佛教

^① 參看[德]溫特尼茨《印度文學史》導言，中譯本載《印度文學研究集刊》第 1 輯，上海譯文出版社，1984 年。

的經典中也得到了證實——佛經描寫了佛僧生活的各種細節，但從未暗示經文的抄寫或閱讀。

關於這一傳統的原因，學術界提出過許多解釋。一個可能的原因是缺乏合適的書寫材料——古代印度人用棕櫚葉和樺樹皮書寫，直到公元 7 世紀以後才向中國人學會了用紙；另一個可能的原因是種姓制度的限制——婆羅門法典強調不能讓最低種姓接觸到經文；還有一個可能的原因是口傳比輾轉手抄更加可靠——例如，用口傳方式保存下來的不同時代的《梨俱吠陀》，幾乎沒有一個詞、一個音節、一個重音的變動。不過，最有理由肯定下來的原因却是：佛教以及當時的其他宗教，必須征服大批從未接觸過文字的普通人，必須感動他們，深入他們的內心，因而只能採用口傳。實際上，口頭的宣講比文本傳閱更能感染人，默記比抄寫更容易滲透心靈。

這樣一來，我們在佛經中就看到了大量關於佛教音聲的記錄、描寫和評價。從音樂角度或傳播手段的角度看，這些描寫可分為以下幾個類別：

（一）供養伎樂

據記載，佛國是一個充滿音樂的世界。《佛說迴向輪經》的說法是：“天諸末尼歌詠音樂，並諸妙香華樹……奉施一切諸佛菩薩。”（華 66:827）《守護國界主陀羅尼經》的說法是：“一切諸天於虛空中奏諸天樂……所謂簫、笛、箏篴、琵琶、螺貝，種種天鼓、美妙聲鼓，種種歌舞，恭敬稱歎，供養於佛。”（華 66:956，正 19:555）這種用於供養佛的美妙音樂，顯然是由職業伎人演奏的。

供養是一種源於婆羅門教天神祭祀的儀式，原指以動植物向因陀羅神獻祭，後在佛教中演為“四事供養”、“五頌供養”、“十種供養”等不同儀式。《妙法蓮華經玄讚》說，五頌供養包括音樂供養和歌唄供養（正 34:727）；《法華經·法師品》說，十種供養的第九項是伎樂供養。這類供養儀式，應當就是佛經中大量天樂描寫的依據。

從各種記載看，所謂伎樂供養大致包含兩種方式：一是器樂合奏的方式，如《法華經》所云“若使人作樂，繫鼓吹角唄，簫笛琴箏篴，琵琶鐃銅鈸，如是衆妙音，盡持以供養”（正 48:979）；二是以歌歎舞詠演述故事的方式，如《無量壽經義疏》釋“伎樂供養”：“伎樂音中，歌歎佛德”（正 37:108）。義淨《南海寄歸內法傳》卷四曾提到戒日王作劇本《龍喜記》的故事：“戒日王取乘

雲菩薩以身代龍之事，緝爲歌詠，奏諧絃管，令人作樂，舞之蹈之，流布於代。”又提到“東印度月官大士作毗輪安咀囉太子歌詞，人皆舞詠”^①。此二事的年代雖在公元7世紀，但却是原始佛教伎樂供養之法的餘緒。因爲根據巴利文佛經，追隨佛陀出家的比丘中有許多詩人或演員，他們作歌讚頌佛陀的方式正是這種以歌歎舞詠演述故事的方式^②。值得注意的是，伎樂供養往往是同說法、誦經節目結合爲用的。根據《證契大乘經》（華17:418）、《月燈三昧經》（正15:562）、《無所有菩薩經》（華23:3）、《佛說如來不思議秘密大乘經》（正11:721）的描寫，供養伎樂乃用“雜舉”、“間和”的方式同其他節目結合，多用於佛陀說法場合，使用了螺鼓等樂器，有專門模仿鳥聲的相和伎人，是原始佛教的主要音樂活動。

（二）說法音聲

同以上情況相對應，在佛藏的音樂描寫中，數量最多的部分是關於如來說法之音聲的部分。這些資料不僅記述了說法時的和唱、提示了朗誦與偈讚的結合，而且對說法音聲的品質、功效、風格作了十分細緻的描寫。這使我們知道，佛教最重視的音樂，是用於說法的吟誦音樂。

佛陀是在宣教實踐中逐步建立起說法音聲之軌範的。關於佛陀說法的原則因而有兩個重要表述：一是“從衆生心意所好而爲說法”^③，二是“隨智而轉”^④。由此可以理解佛經關於“如來說法，無有障礙”的提法——許多佛經都強調了佛陀所發音聲的豐富性，認爲它包括大海波潮聲、大地震動聲、命命之鳥聲、孔雀聲、篳篥聲、琵琶聲、箏聲、笛聲等音聲^⑤。這實際上意味著，佛陀之宣講，對現實生活中的各種樂音作了充分吸取，採用了豐富的擬音手法，其方式是同中國的說書相似的。

大體上說，佛教關於說法音聲的規定分爲兩個方面：一方面是關於“語”的規定，例如所謂“十種口業清淨”、“如來二十八口業”，實際上是關於講說

① 《南海寄歸內法傳校注》，頁184。

② 渥德爾《印度佛教史》，商務印書館，1987年，頁209—219。

③ 《佛說如來興顯經》卷二，正10:600—601。

④ 《大寶積經》卷四〇，正11:231。

⑤ 《守護國界主陀羅尼經》卷六，正19:553。

與朗誦的態度、風格、方法的規定^①；另一方面是關於“聲”的規定，例如所謂“八種梵音聲”、“六十品音聲”，核心內容是對聲樂方法的描寫和規定。這種二分制度，同佛教說法的基本結構——朗誦與偈讚相結合——是正好對應的。

關於八種聲的說法最早見於《佛說長阿含經》和《梵魔淪經》。後者介紹它的內容說：“阿難整服稽首而問，即大說法聲有八種：最好聲、易了聲、濡軟聲、和調聲、尊慧聲、不誤聲、深妙聲、不女聲。”（正 1:884）據中國經師的解釋，最好聲即“極好音”，清雅哀妙，如迦陵頻伽鳥聲；和調聲又稱“和適音”，巧解從容，調和中適；尊慧聲又稱“廣大音”，威肅而使人尊重；不女聲又稱“無雌小音”，其聲雄朗；深妙聲又稱“深遠聲”，臍輪發聲，猶如雷振^②。八種聲各各又有體、業、具、為、從、屬、於、呼等八種轉聲唱誦的方法，八八六十四，故又稱“八轉八德”或“六十四種梵音聲”^③。這些發聲方法曾由華嚴宗引入中土^④，今已不存；但根據《法苑珠林》卷九“占相部”的描述：

如來梵聲相，謂佛於喉藏中有妙大種，能發悅意和雅梵音，如羯羅頻迦鳥；及發深遠雷震之聲，如帝釋鼓。如是音聲具八功德：一者深遠，二者和雅，三者分明，四者悅耳，五者入心，六者發喜，七者易了，八者無厭。^⑤

可以判斷它們是把不同發音技巧用於不同發音部位，進而對其效果所作的分類。

① 《佛說大伽葉問大寶積正法經》記十種口業清淨為“一者言音美好，二者所言慈善，三者言說殊妙，四者言發愛語，五者其言柔軟”等，正 12:216。《大方等大集經》記如來二十八種口業有“真正語、易解語、易知語、非高語、非下語、非曲語、非粗語、非惡語、非暗語、柔軟語”等，正 13:20。

② 慧遠《無量壽經義疏》卷下、《大般涅槃經義記》卷六，正 37:108,777。智者大師《法界次第初門》卷下，正 46:697。智巖《大方廣佛華嚴經搜玄分齊通智方軌》卷一，正 35:31。澄觀《大方廣佛華嚴經疏》卷一六，正 35:622；又《大方廣佛華嚴經隨演義鈔》卷三五、卷五〇，正 36:271,395。

③ 見法藏《華嚴經探玄記》卷二，正 35:149。澄觀《大方廣佛華嚴經疏》卷二九，正 35:721—722。今按：“體、業、具、為、從、屬、於、呼”實為名詞的八種格，而非“八轉聲”。唐澄觀、宋寶臣的表述有誤。

④ 王小盾《五臺山與唐代佛教音樂》，載《中國早期藝術與宗教》，東方出版中心，1998年。

⑤ 《法苑珠林校注》，中華書局，2003年，頁 325。

(三) 誦經音聲

《十誦律》卷三七有三則關於誦經的故事。其一說佛在舍衛城時，兩個出身於婆羅門的僧侶仍按四吠陀書的習慣念誦佛經，一遇意外，遺忘的佛經便無人商量補充。有鑒於此，佛規定說：從今不得以外書音聲誦經。其二說爲防止比丘遠離佛經，佛曾反對誦習外道文章兵法；但比丘在同外道論議之時，又因此難以應對。佛於是重新規定：爲了破除外道，此後准許誦讀外道之書。其三說比丘跋提善唱聲唄，佛表示贊許，認爲音聲美好的聲唄有減輕疲勞、增強記憶、愉悅神人的作用（正 23:274，華 37:732—733）。這三則故事，說明原始佛教的誦經規則是因宗教宣傳的需要而逐步建立起來的，既是宗教戒律，也有藝術要求。

一般來說，誦經是一種針對僧侶的教育項目。其音聲通過師徒授受得以保存和發展，其規則往往是關於傳述方式及次序的規則。《薩婆多毗尼毗婆沙》說：師與弟子必須隨聲高下而同誦佛經，或齊聲同誦長句，或齊聲同誦短句，不能彼此衝突（正 23:541）。《佛本行集經》說：“佛告諸比丘：若無法師，應請誦者昇座誦之。”若衆中無誦經者，則“聽許次第誦之，或從上座次第差誦，或從下座次第差誦”（正 3:884）。《毗尼母經》說：佛反對用外道歌音誦經，以防止語言“不正”、“不巧”、“難解”（正 24:833）。由此可見，誦經規則的首要意義是保證傳述佛經的準確性，通過表述的準確以達到理解的準確。

但誦經也是一種宣傳項目，不但有“信則美”的問題，而且有“美則傳”的問題。據錫蘭佛教上座部的記載，當時比丘是分批組織起來專業化地掌握佛經的不同部類的。每個誦經者負責一部分經典，又把它次第傳授給若干弟子。每個僧侶在經典傳授的過程中都有一定的能動性^①。因此，如果把上文“次第差誦”理解爲把弟子們各自誦習的佛經拼接起來（《梨俱吠陀》曾把製作新詩比作“縫製精美的衣裳”，比喻的依據也可能是這種拼接），那麼我們便可以解釋，何以佛教對僧侶誦經既有共性的“正”（準確性）的要求，又有個性化的“巧”（藝術性）的要求。也就是說，誦經既是集體的活動，又是許多個人的分工合作，因而允許在技巧上有所發揮。資料表明，在誦讀散文經文之時，尤其是在誦讀與之相對的詩體唄讚之時，這種個性化的“巧”是有充

^① 參見渥德爾《印度佛教史》，頁 187—188。

分表現的餘地的。例如《根本說一切有部毗奈耶破雜事》有云“善和苾芻作吟諷誦讚經法，其音清亮，上徹梵天”（正 24：321）；《賢愚經》有云“時年少比丘音聲清雅，善巧讚唄”（正 53：118—119）。聯繫佛陀反對用外道歌音誦經的故事可以知道，這裏指的是佛教所特有的一種歌唱，即吟誦性的歌唱。它具有聲法細膩的特點，亦即所謂“巧”。佛教是在同外道作鬥爭的背景下建立自己的誦經軌範的，因此，在反對簡單襲用流行旋律的同時，佛陀也鼓勵誦經僧侶在聲法技巧方面的建樹。這樣一來，佛教便建立了一種婉轉清亮的誦經風格。

總之，我們可以用三分法來看待原始佛教的音樂。從表演者角度看，它是樂伎供養音樂、佛陀說法音樂、僧侶誦經音樂的三分；從音樂體裁角度看，它是歌舞音樂（用於禮讚佛陀）、唄讚音樂（用於歌詠經偈）、吟誦音樂（用於唱誦經文）的三分。按中國習慣，這三種體裁分別稱作“佛曲”、“唄讚”和“轉讀”。前二者的區別，即《高僧傳·經師篇》所云“奏歌於金石則謂之以爲樂，設讚於管絃則稱之以爲唄”；後二者的區別，則是在佛經文本上體現的“偈頌”與“長行”。這些不同種類的音樂，是原始佛教用以宣教、弘教的手段。

“偈頌”與“長行”，是最能反映音樂本質的兩個佛經體裁名稱^①。在佛教中有“十二部經”的說法，即把佛教經籍分爲“修多羅”（長行）、“祇夜”（重頌或應頌）、“伽陀”（孤起頌）以及緣起、本事、本生、未曾有、譬喻、論議、自說、方廣、授記等十二種體裁^②。其中關於佛經形式的體裁名只有三個，即對應於長行的修多羅、對應於偈頌的祇夜與伽陀。伽陀指的是不依長行的偈頌，故又稱“孤起”。祇夜則是依於長行的偈頌，因其內容與長行相“重”，或與長行相“應”，故又稱“重頌”或“應頌”。可見長行、伽陀、祇夜代表了以偈頌爲結構中心而形成的三種佛經組織方式^③。故《法華義疏》回答“何故諸經有長行與偈”的問題說：“或有樂長行，或有樂偈頌，或有樂雜說莊嚴章句者，所好各不同，我隨而不捨。……或有聞長行不了聞偈便悟，或各聞俱

① 《百論疏》卷上說：“總談設教，凡有三門：一但有長行，無有偈頌，如《大品》之類；二但有偈頌，無有長行，如《法句》之類；三具存二說，如《法華經》等。”即認爲所有佛經都是由長行、偈頌兩種體裁構成的。

② 《大智度論》卷三三，正 25：306；《成實論》卷一，華 49：9；《金剛頂大教王經疏》卷一，正 61：13；《選擇傳弘決疑》卷四，正 83：84。

③ 《印度佛學源流略講》，頁 15—16。

迷，或合聞方解，故雙明之。”（正 34：472）這說明，佛經體裁是因說法宣教的需要而產生的；佛教的著作形式，是其創教時期為便於口傳和記憶而採用的音樂手段的綜合表現。

三、原始佛教的音樂觀和音樂政策

為確定自己的本質存在形式，佛教曾討論過一個何為教體的問題。各家意見不同，歸納起來是“十種教體”。其中第一種是“音聲語言體”，第二種是“名句文義體”。有人認為，二者關係是以音聲語言為體而以典籍名句為用的關係^①。這些意見，反映了佛教對音樂和語言的重視。

對於原始佛教來說，音樂和語言的意義在於：它們是佛陀同衆生相交流的主要途徑，是引領後者成道證果的基本手段，是教理教規的物質載體。這是佛教把它們視為教體的緣由。但從宗教哲學的角度看，音樂和語言又是作為物質世界的一部分而存在的。用佛教的語言來說，它們是一種“名色”，是耳識及眼識的對象，是渴愛、貪欲和痛苦的來源——此即所謂“音聲雖不可見，而生耳識覺知之相，亦起愛憎；聲不可見，但以聞時而生苦樂”^②。毫無疑問，這裏有一些必須認真思考，用“八正道”來對待的複雜問題。

原始佛教是用辯證的方法來處理這些問題的。它的音樂觀集中表現為對以下四組關係的認識。

（一）關於清淨之聲和醜惡之聲

在原始佛教的音聲分類中，最基本的分類是醜惡之聲與清淨之聲的分類。例如《佛說大乘菩薩藏正法經》把天耳所聞諸聲分為非人聲、罪業聲兩類，前者包括天聲、龍聲、乾闥婆聲、聖人聲、菩薩聲、佛聲等清淨之聲，後者則有地獄聲、傍生聲、蝴蝶蜂蠆蚊蚋等罪業之聲（正 11：863）。《大方等大集經》把國土音聲分為好聲、不可樂聲兩類，前者包括三寶聲、六波羅蜜聲、降魔聲、轉法輪聲、降法雨聲，後者包括鬥訟聲、殺害聲、偷盜聲、饑饉聲、邪淫聲、妄語聲、歸依惡天神聲（正 13：318）。《大寶積經》和《佛說普門品經》則

① 法藏《華嚴經探玄記》卷一、澄觀《大方廣佛華嚴經疏》卷二，正 35：117，518。

② 《大威德陀羅尼經》卷四，正 21：772。

提出“三昧之聲”的概念，以佛聲、法聲、僧聲、菩薩聲、波羅蜜聲屬之（正 11：162, 776）。與此相對，《悲華經》討論地獄惡聲，為此列舉了畜生聲、餓鬼聲、疾病聲、奪財物聲、瞋恚輕毀呵責聲、偷盜聲、邪淫妄語聲等（正 2：206）。顯而易見，這裏的音聲分類，是按宗教倫理所作的分類。它的目的是調和音樂兩重性（既作為“教體”又作為“名色”）中的矛盾，建立符合於“四諦”、“十二因緣”等佛教學說的基本音樂理論。

上述分類的另一個出發點，是便利於佛教音樂的藝術實踐。當它把善聲、好聲同惡聲、罪業聲區別開來的時候，它不僅指出了建立佛教音樂的必要性，而且從理論上確定了其風格標準。《大方廣佛華嚴經》說：“於彼一切諸衆生前現種種聲，所謂風輪聲、水輪聲、火焰聲、海潮聲、地震聲、大山相擊聲……乾闥婆王聲、阿修羅王聲、迦樓羅聲、緊那羅王聲、摩睺羅伽王聲、人王聲、梵王聲、天女歌詠聲、諸天音樂聲、摩尼寶王聲、聲聞聲、獨覺聲、菩薩聲。以如是等種種音聲宣說。”（正 10：745）這意味著，當原始佛教須從現實生活中採集音聲素材的時候，其對象便是包括種種儀式音樂在內的所謂善聲和好聲。

同原始佛教在各方面表現出來的現世性格一樣，上述分類理論具有鮮明的政策性。其基本精神是：既按“歌詠頌法以為音樂”的原則建立佛教音樂系統，也要維護這支音樂的純正。據記載，在佛陀製訂的僧尼戒律中，使用鼓笛琵琶等雜樂器、教俗人唱歌、向婆羅門學習歌舞戲樂等，都是戒除的對象^①。因為在佛陀看來，“依俗歌詠而說法”會使僧侶染上俗聲，會削弱佛教的莊嚴性，會以歌聲掩蓋佛經文句，會被俗人毀謗議論，會破壞佛教的傳統儀式，會導致諸天神不悅，會使語言失正、意義難解^②。而一旦迷於妓樂，又會導致貪欲覆心^③。為此《佛說長阿含經》規定僧徒“不著香華瓔珞，歌舞倡伎不往觀聽”（正 1：83）。《大方廣佛華嚴經》和《佛說陀真陀羅所問寶如來三昧經》亦宣稱：“若見衆生愛著音樂，我為說法令其愛樂清淨法樂”，“有伎樂之音時，令若聞六十四法聲當所向。”（華 66：652, 16：446）可見原始佛教音樂政策的要點是“清”、“濁”二分。它對音樂並不採取全部肯定的態度。

① 《根本說一切有部毗奈耶》卷四〇，正 23：846；《根本說一切有部苾芻尼毗奈耶》卷二十，正 23：1015；《根本說一切有部毗奈耶雜事》卷四，正 24：221。

② 《佛本行集經》卷五〇，正 3：884；《毗尼母經》卷六，正 24：833。

③ 《十誦律》卷三七，正 23：269。