

论佛教对中国古代文学体裁的影响

高华平

佛教作为一种外来文化，不仅曾深刻地影响了中国文学的思想与题材，而且还曾深刻地影响了中国文学的体裁形式。这种影响主要表现在：1、它促进了中国古代文学旧文体的“新变”；2、它为中国古代文体园增添了许多新的品种；3、它极大地推动了中国古代俗文体发展。考察佛教对中国古代文学体裁的影响，不仅可以帮助认识中国佛教文化的历史，而且对我们今天的中外文化交流和融通也具有重要的意义和启示。

关键词：佛教 文体 中国古代文学

作者高华平，1962年生，哲学博士，华中师范大学文学院教授。

中国现代学术界论佛教对中国古代文学在思想内容方面的影响者，已相对较多；但就佛教作为一种外来文化因素影响中国古代文学形式者，则相对较少。因此，有必要对佛教文化对中国古代文学在此方面的影响加以探究。

一、佛教促进了中国古代旧文体的“新变”

中国古代文学向来特别重视文体。刘勰的《文心雕龙》一书自《明诗》到《书记》讨论了二十类数十种文体；萧统的《文选》则把先秦到南朝梁代的文学作品分成三十八大类，成为当时文体的集大成者。特别是到了宋、明以后，吴讷的《文章辨体》细分文体为五十九类，而徐师曾的《文体明辨》更达一百二十七类。在中国古代的这些文体中，除了楚辞、七体及诏、诰、誓、命等产生和兴盛时代较早的文体未见外来文化影响之外，其它文体如五、七言诗、小说、戏曲及赞、颂、箴、铭的发展，无不与佛教有相当的关联。

佛教与中国古代文化的这种关系，首先在于由于佛教的影响，中国古代的一些文体形式改变了它的固有的发展方向，促使其发生“新变”。例如五言诗和七言诗这两种诗体。因为中国古代包括五言诗和七言诗的起源基本都源于民间，属音乐文学的性质。直到汉魏之际文人创作的各种诗体，也都如曹氏父子作诗：“披之管弦，皆成乐章”^①。故后人论此时的诗作：“班婕妤《团扇》，乐府也；‘青青河畔草’，乐府也；《文选》引

^①《三国志·魏书·武帝纪》裴松之注引《魏书》。

古诗……《十九首》，亦乐府也。^①汉魏古诗，“皆以比兴为乐府、琴操也。”^②但中国古代以五、七言为代表的“古体诗”这种“音乐文学”的发展方向，却因佛教文化的影响而发生了改变，转向了依文字声韵的配合而求声调和谐的声律学的道路，并最终形成中国古代文学的“近体诗”。《新唐书·宋之问传》曰：

魏建安后迄江左，诗律屡变。至沈约、庾信以音韵相婉附，属对精密。及宋之问、沈佺期又加靡丽，回忌声病，约句准篇，如锦绣成文。学者宗之，号为沈、宋。

这里的所谓“诗律”，应不再限于先秦两汉诗歌的节奏和音韵，而应该有新的涵义，即发轫于魏晋、兴盛于齐梁的声律论。《南齐书·文学传论》曰：“今之文章，作者虽众，总而论之，略有三体：一则启心闲绎，托辞华旷，虽存巧绮，终致迂回……次则缉事比类，非对不发，博物可嘉，职成拘制……次则发唱惊挺，操调险急，雕藻淫艳，倾炫心魄……。”所言皆只是作诗时遣辞造句上的特色，而不及语句文字上平仄声韵之规律。及沈约《宋书·谢灵运传论》始云：“夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响：一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。”《南史·陆厥传》曰：

永明末，盛为文章。吴兴沈约、陈郡谢朓、琅琊王融以气类相推轂。汝南周顒善识声韵，为文皆用宫商；以平、上、去、入为四声，以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中，音韵悉异；两句之内，角徵不同，不可增减，世呼为“永明体”。

这种“永明体”采用的“四声八病”规则，沈约以为“在昔词人，累千载而不悟。”（《南史·沈约传》）庾肩吾称为“始用四声，以为新变。”（《南史·庾肩吾传》）这些都指明了此种诗体与原有诗体的根本区别。那么，沈约等人怎么会想到诗歌中运用“四声八病”的规则，而创造“永明体”这种“近体诗”呢？

近代以来学者对这个问题进行了深入研究。尽管学者对于“四声”是否属于齐梁沈约等人的“发明”，尚无一致看法。如陈寅恪以为“四声”是直接受了佛经转读的影响，饶宗颐则溯源于《悉曇》的传播。但对于“四声”的发现应与佛教“声明学”的传入中土有关，则是一致肯定的。陈寅恪先生的《四声三问》一文曰：

……所以适定为四声，而不计为其他数之声者，以除去本易分别，自为一类之入声，复分别其余为平、上、去三声……实依据及摹拟中国当日转读佛经之三声。而中国当日转读佛经之三声又出于印度古时声明论之三声也。……于是创四声之说，并撰作声谱，借转读佛经之声调，应用于中国之美化文。^③

饶宗颐先生的《文心雕龙声律篇与鸠摩罗什通韵》一文则认为：“转经唱咏之宫商，与诗律调协之宫商”殊途。“永明新变之体，以四声入韵，正纽旁纽之理，启发于

^① 冯班：《钝吟杂录·古今乐府论》，《清诗话本》。

^② 魏源：《诗比兴笺序》。陈沆撰，《诗比兴笺》，第1页，中华书局1959年版。

^③ 陈寅恪：《金明馆丛稿初编》，第328—329页，上海古籍出版社1980年版。

悉昙；反音和韵之方法，取资于《通韵》，此梵音有助诗律者也。”^①

由此可见，中国古代诗体由“古体”到“近体”的“新变”，实际是受佛教影响的结果。佛教使中国古代诗体的发展由重音乐节奏，转向了重平仄声律的方向。

又例如赞体。中国早期的“赞”体本为“图赞”和“史述赞”。《晋书·束皙传》说汲冢魏襄王墓中有“图诗一卷，画赞之属也”。说明“画赞”起源很早。李充《翰林论》所谓“容象图而赞立”，萧统《文选序》所谓“美终则咏发，图像则赞兴。”都说明了“赞体”原有的特点。《文心雕龙·颂赞》曰：

赞者，明也，助也……至相如属笔，始赞荆轲。及迁《史》固《书》，托赞褒贬；约文以总录，颂体以论辞；又纪传后评，亦同其名；而仲治《流别》，谬称为述，失之远矣。及景纯注《雅》，动植必赞，义兼美恶，犹颂之变耳。

结合李充、刘勰的论述，我们可以看到中国古代旧的“赞”体在文体方面有两个基本特点：一是它与图像或图画相联，二是它义兼褒贬。故黄侃《文心雕龙札记·颂赞第九》曰：“赞非赞美之意”，乃“善恶并施”之体。

但是，佛教输入中土以后，赞体的形式除了保持有原来的“画赞”、“图赞”一脉不断之外，“赞”体的其他特点完全发生了变化。即其内容由原来的论述图画内容（“史述赞”为论述史传的内容）、“义兼褒贬”的性质，演变为只褒不贬、纯“美”不“恶”的“颂家之细条”；其形式则演变为一般前有“序”或相当于“序”的散体文字、然后为四言韵语的“序赞”。而中国旧有“赞”之所以会发生这种变化，其中一个很重要的原因，就是受到了佛教、特别是佛经形式的影响。《法苑珠林》卷第三十六云：“寻西方之有呗，犹东国之有赞。赞者，从文以结章，呗者短偈以流颂。比其事义，名异实同。是故经言以微妙音声歌赞于佛德，斯之谓也。”这说明中国古代固有的“赞”文体，在佛教传入中国以后，中国的文人学士立即将它和天竺（古印度）的“呗”和“梵呗”联系起来了，故“（梵）呗”又被称为“赞呗”或“呗讚”。中土的文人学士接下去要做的，就是考察随佛教传入中土的“呗赞”或“讚呗”与中土原有“赞”体有何异同。经过比较，他们发现中土原有的“赞”，与随佛教而传入，“呗赞”或“讚呗”的其实在使用的广泛性、内容褒贬的性质及文体形式方面均存在一些差异。

在使用范围上，中土的“赞”非赞美之意，“而后史全不用赞。或其人非善，则亦不赞”。（《文心雕龙札记·颂赞》）这也可能是刘勰说其“致用盖寡”的原因。（《文心雕龙·颂赞》）而天竺的“赞呗”或“呗讚”则使得非常广泛。《高僧传·鸠罗什传》曰：

天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以入弦为善。凡覲国王，必有赞德，见佛之仪，以歌叹为贵，经中偈颂皆其式也。

在内容和性质上，中土的“赞”本非赞美之意，故史传的“赞”常被称为“史述赞”或“述”；而天竺的“赞呗”不论用于世俗生活或佛经中，都必是“称扬赞德”或“颂佛功德”的，即以赞美为义，故佛经多“以偈赞叹彼佛而说偈言”或“于佛前以偈

^① 饶宗颐：《梵学集》，第112页，上海古籍出版社1987年版。

赞佛”之形式。

在文体形式上，随佛教传入中土的天竺“呗赞”或“呗讚”因使用的广泛，故有世俗生活中单行的“呗赞”（或“讚呗”）与经中重复“契经”（散文）的“应颂”（或“重颂”）的区分。单行的“呗赞”（或“讚呗”）虽也“设赞于管弦”，但仅是“作偈以和声”（《高僧传·经师论》），因而也称“孤起颂”或径称为“偈颂”；经中的“呗赞”（或“讚呗”）因为是咏唱“契经”的内容，因而被称为“重颂”或“应颂”。中土的“赞”体原只作为一种文体而存在，故与天竺的“呗赞”（或“讚呗”）在形式上也存在很大的不同。其一，中土的“赞体”为纯世俗文体，而天竺“呗赞”（“讚呗”）的使用范围广，佛经中使用更为普遍。其二，中土的“赞”是纯文字的表达形式，不如“呗赞”入于管弦，所谓“赞者从文以结章，呗者短偈以流颂”；“歌、赞为殊”，说的正是这种差别。其三，天竺佛经中“呗赞”（即偈颂）为与“契经”（散文）配合的“应颂”或“重颂”，与中土赞体“必结言于四字之句，盘桓于数韵之辞”的纯文学的形式不同。

中土的“赞”体和天竺的“呗赞”（或“讚呗”）在以上诸方面的差异，使天竺“赞”体在随佛教传入中土之后，必然会对中土文人学士产生影响。中土文人学士对随佛教输入的天竺“呗赞”或“讚呗”的态度，可能会如他们对佛教本身的态度一样，有一个拒斥、观察、接触、信奉、融合的过程。但至迟到魏晋南北朝时期，中土“僧徒多擅文辞，旁通世典。士大夫兼习佛理。又南朝人与佛教有密切关系者，自谢（灵运）、颜（延之）以下，几不可胜述。”^①因此，佛经中的“呗赞”（或“讚呗”），也必然会成为他们写作“赞”体的学习乃至模拟对象。《续高僧传·杂德声科论》曰：

梵者，净也，实惟天音。色界诸天来覲佛者，皆陈赞颂。经有其事，祖而述之……赞颂之设，其流实繁，江淮之境，偏饶此玩。雕饰文绮，糅以声华，随卷称物，住契便构。然其声多艳逸，翼覆文词。听者但闻飞弄，竞迷是何筌目。

此处所谓“经有其事，祖而述之……赞颂之设，其流实繁”，似已表明了中土佛教界模拟佛经“赞颂”的普遍；《法苑珠林·呗赞篇》也有所谓“依经讚偈，取用无方”之说。可知中土赞颂后来的发展，其实是受佛教“呗赞”的深刻影响的。故自魏晋以来，中土文体论对“赞”的定义已有很大的变化。桓范《世要论·讚象》曰：“夫讚象之所作，所以昭述勋德，思咏惠政，此盖诗颂之末流矣。”刘熙载《释名·释典艺》曰：“称人之美曰赞。赞者，纂也，纂集其美而叙之也。”而当时的“赞”体作品，如夏侯湛的《东方朔画赞》、支遁的《释迦文佛赞》和《阿弥陀佛像赞》、陆云的《荣启期讚》、陶渊明的《天子孝传赞》、袁宏的《三国名臣序赞》、孙琼的《公孙夫人序赞》、王僧孺的《慧印三昧及济方等学二经序讚》等，不仅内容属扬美颂德之文，而且形式上亦“赞”前有一段标明或并未标明为“序”但实为说明写作的缘起与内容简介的“序”的文字明显带有佛经文体痕迹。

另外，中国古代原有的文言小说、传记文体也受到了佛经文体的影响，并改变了它

^① 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》下册，第347-348页，中华书局1983年版。

们固有的发展方向。中国古代文言小说的固有特点，在内容上是“街谈巷语”、“道听途说者之所造也”的“丛残小语”（《汉书·艺文志》、桓谭《新论》）；在形式上则为琐碎之言，有的有故事情节，有的没有故事情节，只是社会上流传的片言只语，如《韩非子·说林上》、《说林下》及内外《储说》中的众多的“说”，即是其例。但是，自魏晋南北朝始，中国文言小说的上述发展方向完全改变了。中国的文言小说，除了以《世说》为代表的“志人小说”部分继续着记“丛残小语”或“街谈巷语，道听途说者之所造也”之外，还特别流行“志怪小说”一科。鲁迅在其《中国小说史略》和《中国小说的历史变迁》中说：“还有一种助六朝人志怪思想发达的，便是印度思想输入。因为晋宋齐梁四朝，佛教大行，当时所译的佛经很多，而同时鬼神奇异之谈也杂出，所以当时合中印两国底鬼怪小说里，使它更加发达起来。”^①季羨林先生也曾经指出：“到六朝时代，印度神话和寓言对中国文学影响的程度更加深了，范围更加广泛……最突出的是阴司地狱和因果报应……六朝时代有许多小说，全部书都谈的是鬼神的事情，譬如荀氏《灵鬼志》、祖台之《志怪》、《神怪录》、刘之遴《神录》、《幽明录》、谢氏《鬼神列传》、殖氏《志怪论》、曹毗《志怪》、《祥异记》、《宣验记》、《冥祥记》等等。这些书只要一看书名字，就可以知道内容。”^②这都指出了佛教文化对中国六朝小说内容方面的影响。在形式方面，佛教文体都有完整曲折的故事情节，佛经故事传入中国，“中国的文人学士感到有趣，就来加以剽窃，写到自己的书中。”^③具体来说，它既造成了中国文言小说原本只重说理、而不大注重故事情节特点的蜕变，使之形成“志怪小说”那样具有完整曲折的故事情节的新文学体裁，而且在叙事方式上也使中国文言小说固有的、以隐蔽的单一的“叙述人的口吻”的叙事方式，改变为“我”和隐蔽的“叙事人”同时出场的叙事方式，即以“双重和双层次的第一人称”讲述故事的“一种精巧的、比其它方式有影响的方法”^④。魏晋南北朝的“志怪小说”有时会在叙事中让“叙事人”站出来，告诉你这个故事为其亲见或从某人那里所亲闻。这种叙事方式就与先秦两汉中国文言小说固有的叙事方式不同，显然是受了佛经文体的影响。

中国原有的传记文体，基本都属于史传。其基本特点，一是强调“实录”，传人纪事既力求于文献有征，又要求秉笔直书；不仅“不语怪、力、乱、神，”而且如“百家言黄帝，其文不雅驯”者亦不传。（《史记·五帝本纪》）二是中国的“史部”中的地理、时令诸“志”与史传作为“传记”文体的区别仍然是明显的。但佛教输入中土以后，佛经传记文体的现实性、传奇性、理想性和多文体因素综合的特点^⑤，给中国固有的传记文体以巨大的影响。季羨林先生既早已指出，自三国两晋南北朝开始，中国正史

^① 鲁迅：《中国小说的历史变迁》，《鲁迅全集》第九卷，第308页，人民文学出版社1981年版。

^② 季羨林：《印度文学在中国》，《比较文学与民间文学》第103—104页，北京大学出版社1991年版。

^③ 同上，第106页。

^④ 参见普慧：《南朝佛教与文学》，第246页，中华书局2002年版。

^⑤ 侯传文：《佛经的文学性解读》，第148页，中华书局2004年版。

所记帝王形貌，已不同先秦两汉传记，而多非事实，“实有佛教传说杂糅于其间”^①。释法显的《法显传》、唐玄奘的《大唐西域记》、义净的《大唐西域求法高僧传》等僧传，又具有糅合传统“传记”、“地理”、“杂传”等部类的特点，而具有外国游记的性质——均显示出中国传记文体受佛教影响而发生了“新变”。

二、佛教为中国古代文体园增添了新的品种

佛教文化的输入，既促进了中国古代旧有文体的“新变”，还为中国古代文体园增添了许多新的品种，使中国古代文体的百花园显得百花齐放、争奇斗艳。前辈学者曾以唐代为例指出：“印度文学对中国文学的深而广的影响……（使）唐代文学产生两种崭新的东西：一是传奇：二是变文。”“到了唐初，（中国）却出现了象王度的《古镜记》这样的小说。里面有一个主要的故事作为骨干，上面穿插了许多小的故事。”“我们很难说，唐代传奇文的这种新的结构不是受了印度的影响。”^②可以说，中国古代文体园中的许多文体如变文、戏文、诸宫调、弹词、话本、章回小说及偈颂体等都是佛教输入中土后给中国古代文体园增添的新品种。下面我们仅以变文和偈颂为例略加以说明。

（一）变文

变文是 19 世纪和 20 世纪之交，随敦煌藏经洞的发现而重新被世人认知的一种古代文体。敦煌变文发现之初，它被人称为佛曲、俗文、演义等，后来才逐渐发现，它的真正的文体名称是“变文”，是中国古代文体中“受印度文体的直接的影响的一种。”^③变文是随佛教而自天竺输入的一种文体，这一点既可从其形成和发展过程中见出，也可自它的体裁特点上考证。

从变文的形成与发展来看，变文的起源无疑与佛教教义中的“变”观念相关。“变”在天竺主要为“变现”之义。佛教特别是其唯识宗认为，整个世界万有皆“缘内识变现”而来：“‘变’谓识体，转似二分，相、见俱依自证起故。”^④故很多学者认为“变”即“变相”，即图画；变文乃是一种“伴图讲唱的文本。”^⑤

变文之“变”有“变现”、“变相”之义，即将原属不可闻见的“内识”变为可缘耳目之“识”而感知之物。但变文毕竟已形成一种文体，因此不能简单视为“变相”

^① 季羨林：《三国两晋南北朝正史与印度传说》，《比较文学与民间文学》，第 99 页，北京大学出版社 1991 年版。

^② 同上注，第 106-107 页。

^③ 郑振铎：《文学百题》。案：依笔者考证，“变相”与一般的“相”（图画、形象）还有区别，并非所有的“相”皆可称为“变相”。二者的差别在于：“相”即“像”，是单个形象，而“变相”必绘画出其中的故事情节，故《历代名画记》称张墨有《维摩诘变相图卷》，而记陆探微、顾恺之之画则曰《维摩诘相》、《阿难维摩图》，而《法显传》亦于“佛像”之外，另记“变相”之事，足见二者原有区别。

^④ 《成唯识论》卷一。《大正藏》第 31 册，第 1 页（总第 1585 页）。

^⑤ 参见[日]荒见泰史：《敦煌变文研究概述以及新观点》，《华林》第三卷，第 388 页，中华书局 2003 年。

(图画)的说明文字。因为:首先,虽然在今天所知的17件题名有“变”或“变文”字样的敦煌变文作品中,已发现有《大目乾连冥间救母变文》题目下有“并图”二字;《汉将王陵变》尾题有“汉八年楚灭汉兴王陵变一铺”等表示图画数量的量词。但更多的作品则不见有图文相连的现象:P4524《降魔变》虽全卷正面为图画,反面写唱词,但另外四卷《降魔变文》的写本,则无一配有图画;而至今尚没有发现敦煌变文与敦煌洞窟中壁画“榜题”完全相同的例证。这些说明“变文”并不相当于壁画中的“榜题”,因而不可能是“佛经变相”的说明文字。其次,释法显东晋末游天竺,见“狮子国三月请佛齿”,“王庄校大象,使一辩说人,著王衣服,骑象上,击鼓唱”佛本生故事:“如是唱已,王使夹道两边,作菩萨五百身已来种种变现,或作须大拏,或作睒变,或作象王,或作鹿、马”(《法显传》)。杨玄之《洛阳伽蓝记》卷五载:“惠生遂减割行资,妙简良匠,以铜摹写雀离浮图仪一躯,及《释迦四塔变》。”这些都只是说“变相”的内容是《佛本生经》中的题材,因而《梁书·扶南传》称之为“经变”,而非是说“变相”伴有说明其内容的文字。这也可以见出“变文”不必是“伴图讲唱”的文本。再者,中国早期的佛教石窟艺术,如现存大同云岗石窟中的佛教“变相”,则根本连“榜题”也没有。这似乎更说明了“变文”与“变相”没有必然的联系。

说“变文”与“变相”没有必然联系,不属于“伴图讲唱的文本”,是否就意味着“变文”不是一种外来的文体呢?这又不然。首先,如我们在上文所言,不论是“变文”还是“变相”,都源于佛教中的“变”或“变现”的观念。这个观念不同于《易传》中的“乾道变化”(孔颖达疏:“变,谓后来改前,以渐移改,谓之变也。”)或“一辟一阖谓之变”之侧重于以“变”说明现象间的转化,而是重在解释宇宙万象如何由“无”变现出“有”——后来佛教唯识宗乃由专门解释“内识”如何“变现”出宇宙万有而名“宗”。因此,“变文”的“变”概念和“变相”的“变”一样,无疑都源自佛教的“变现”观念。^①

其次,变文作为一种“讲唱文学形式”,其采取的佛教活动方式,也源于天竺固有的唱经、咏经及呗匿。天竺佛教有唱经、咏经的例证,我们在上文已举出法显在狮子国见国王使辩说人击鼓唱经的故事为例,鸠摩罗什论天竺国俗时又言及呗匿(即梵呗、赞呗)。呗匿佛经刚刚输入汉土之时,人们往往只译出可言读的部分,而被于管弦的歌曲则多被省略。《高僧传》卷十三《经师论》云:“自大教东流,乃译文者众,而传声者寡……是故金言有译,梵响无传。”也可为证。但汉地也有支谦、康僧会等人,于译文之外,兼善梵呗。至魏晋南北朝,更出现了众多以呗匿著名之僧,如支昙龕“所制六言梵呗,传响至今”,^②释超明、释明慧“少俱为梵呗”^③等等。而南齐永明年间齐竟陵王

^① 案:有的学者认为“变文”的源头在中国,笔者以为这一结论只是看到了汉语中也有“变”概念和汉文学中也有叙事文学,而忽视了中印“变”概念的差异,因而是不可取的。参见:林家平、宁强、罗华庆:《中国敦煌学史》,第172页,北京语言学院出版社1992年版。

^② 《高僧传·支昙龕传》。

^③ 《高僧传·释超明传》。

萧子良“招致名僧，讲语佛法，造经呗新声”。^①这样汉地在佛事活动中也能将“咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗”这两方面结合起来，经师就同时“声文两得”，将讲与唱结合起来了。如果说“变文”是一种讲唱合一的文学形式，中国中古佛教这种声、文兼备的“转经”形式就是它的前身，而天竺佛教咏经与呗匿并用的传统则是它的远源。

从文体特点来看，尽管学界有人通过分析敦煌写卷中 17 件题名有“变”或“变文”字样的作品，认为其中有纯“韵文体”和纯“散文体”的存在，^②但是具有这两种文体特点的“变文”既仅两件，且这两件作品都是残卷，很难真正说明问题。因此作为讲唱文体的“变文”之文体特征为韵散兼行，应该是勿用置疑的。而由佛经长行（散文）与偈颂（韵文）并行的文体特点，我们又不难见出“变文”之所以会有韵散兼行特点的原因。当然，“变文”里有些“俗讲文本”，内容并非是讲唱佛经的，那它为什么也具有“经变”的文体特点呢？《高僧传·唱导论》既云唱导需“声、才、辩、博”兼备：“绮制雕华，文藻横逸，才之为用也。商榷经论，采撮书史，博之为用也。”又说“唱导”不仅宣唱佛经：

至中宵疲极，事资启悟，乃别请宿德，升座说法。或杂序因缘，或傍引譬喻。

其后庐山释慧远道业贞华，风才秀发，每至斋集，辄自升高座，躬为导首，光明三世因果，却辩一斋大意，后代传受，遂成永则。

这说明由于“转读”和“梵呗”之外还有“唱导”，而“唱导”只是在内容上与“转经”有所区别——“杂序因缘”、“傍引譬喻”，但并不见其形式上的不同，故在佛教的“经变”之外又形成了“俗变”，而其文体特征亦自当同样是韵散兼行的。

（二）偈颂体

偈颂或称偈，或称颂，乃梵文 *gāthā* 的简略，音译为伽陀或伽他，意译为颂、讽颂、偈颂或孤起颂。《大唐西域记》卷三“是如来在昔为闻半颂之法”句下玄奘自注：“旧曰偈，梵文略也，或曰偈他，梵音讹也。今从正音，宜云伽他。伽他者，唐言颂，颂三十二言也。”义净《南海寄归内法传》卷四“西方学法”条曰：天竺有声明之学，“一则创学《悉谈章》，亦云《悉地罗阇堵》。斯乃小学标章之称，但以成就吉祥为目，本有四十九字，共相乘转，成一十八章，惣（总）有一万余字，合三百余颂。凡言一颂，乃有四句，一句八字，惣（总）成三十二言。更有小颂大颂，不可具述”。这是说，在天竺有广义的偈颂与狭义的偈颂或大颂、小颂等各种区别，而作为一种特定文体的偈颂，则为“通偈”，实指梵文 *śloka*，音译输得迦或首卢迦，即古代印度梵文、巴利文之一种诗律。以这种诗律写成的一首诗，“叫做一个输得迦，或者一颂；一颂分两行，每行有两句，每句是八个音节，每个音节的长短都有规定。”^③故唐玄奘云“颂三十二言”，义净云“凡言一颂，乃有四句，一句八字，惣成三十二言”。汉地经师则也有

^① 《南齐书·萧子良传》。

^② 参见[日]荒见泰史：《敦煌变文研究概述以及新观点》，《华林》第三卷，第 388 页，中华书局 2003 年。

^③ 季羨林等注：《大唐西域记校注》（上），第 264 页，中华书局 2000 年。

人不视之为诗体，而称之为“胡人数经法也”。《百论序疏》云：

偈有二：一通偈即首卢偈，有三十二字。释道安云：盖胡人数经法也。莫问长行，但令三十二字满，便是一偈，《龙树传》亦尔……故知定三十二字为一偈。^①

正因此，自古汉地佛学者往往不称一经多少字，而云某经、律、论为多少“颂”，如《大唐西域记》卷三云上座部五百贤圣先后为释阿毗达磨藏，造论凡三十万颂，义净谓《悉谈章》凡三百余颂等等，皆是其例。

作为古印度的一种诗体，偈颂具有其内容和形式上的基本特点。在内容上，偈颂是对佛菩萨之功德的赞颂或对佛经中长行内容的总结、概括。这就有经中偈颂和单行偈颂的区别：前者叫做“应颂”或“重颂”，后者则名“孤起颂”。《出三藏记集》卷七引失名的《法句经序》又云：“偈者结语，犹诗颂也。是佛见事而作，非一时言，各有本末，布在众经。”乃指前者而言。但不论前者或后者，其文体功能都与中国古代的“美盛德之形容，以其成功告于神明者也”的诗歌形式——颂体，基本上是吻合的，故这种文体古代被意译为“颂”。在形式上，偈颂不论是每句必八音节的“通偈”，还是每句三至八音节不等的“别偈”，都必须以两行为一首，而每行则又必有两句，因而每一颂就如汉诗中的一首绝句。

佛教的偈颂体输入中国之后，那些通晓文义、擅长诗歌的佛教僧侣之士，纷纷仿效这一文体而创作诗歌。如南齐王融等创作的《净住子颂》即是其例，而更著名的则是唐宋时中土禅宗各派宗师创作的偈颂。宋法应宝鉴编的《禅宗颂古联珠集》四十卷，清代集云性音编《宗鉴法林》七十三卷，都大量收集了中土僧人的偈颂作品。中国古代禅师的偈颂创作有时称“偈”、有时称“颂”，另外，还有以禅宗史一些著名“公案”为题而创作的“颂古”一体。前者如曹山本寂的《示学人偈》、《读傅大士法身偈后作偈》，洞山良价的《辞北堂颂》、《君臣五位颂》、《王子五位颂》；后者如临济宗汾阳善昭和云门宗雪窦重显的诸多“颂古”之作。唐代著名通俗文学家寒山、拾得等人的诗作，虽然有人仍将其视为“偈颂”，但他自己却将它们称为“诗”。^②唐五代时的法眼文益曾评论前代“声律”“歌颂”说：

宗门歌颂，格式多般，或短或长，或今或古，假声色而显用，或托事以申机，或顺理以谈真，或逆事而矫俗。虽则趣向有异，其奈发兴有（案：“有”疑作“无”——引者）殊。总扬一大事之因缘，共赞诸佛之三昧。激昂后学，讽刺先贤，皆主意在文，焉可妄述。……不见华严万偈，祖颂千篇，俱烂漫而有文，悉精纯而靡杂。^③

显然，这些禅门偈颂，与佛经里原初的偈颂相比，“不只是内容不同，表达方式也有很大差别”。^④这可以说是外来佛教文体在中国文化土壤中的新发展。但如果从源头

^① 《百论疏》卷上之上，《大正藏》第42册，第234页（总1827页）。

^② 《全唐诗》第二十三册，第9104页，中华书局1960年版。

^③ 《宗门十规论》，《卮言藏经》第110册，第881页。

^④ 孙昌武：《文坛佛影》，第184页，中华书局2001年。

上看，则偈颂体无疑并非中国原产，而是属于随佛教输入中土的一种外来文体形式。

三、佛教推进了中国古代俗文体发展

所谓“俗文体”，乃是与“雅文体”（即正统文学文体）相对的一个概念。有人曾认为，“凡不登大雅之堂，凡为学士大夫所鄙夷，所不屑注意的文体都是‘俗文学’”^①。这个观点有可取之处，但有些僵化。因为“雅”、“俗”本是一个相对的、不断变化的概念。正如鲁迅所指出的：“歌、诗、词、曲，我以为原是民间之物，文人取为己有，越做越难懂，弄得变成僵石，他们就又去取一样，又来慢慢的绞死它。”^②中国古代的文体，开始时都是俗文体，如《诗经》的四言雅体本为民歌，赋也出于民间，小说为“街谈巷语、道听途说者之所造也。”（《汉书·艺文志》）等等。只是“渐渐的这种新文体得大多数的文人学士们的支持了。渐渐的这种新文体升格而变成了王家贵族的东西了。至此，他们渐渐远离了民间，而成为正统文学的一体了。”^③而一旦这些文体成了正统的雅文体的时候，是否就一定会被“绞死”了呢？这个问题需要具体研究。从中国古代文学的发展史实来看，中国古代的这些由民间而走向了“王家贵族”的雅文体，其实并没有从此销声匿迹，而是在汉魏六朝外来佛教文化的浇灌下重新获得了生机，焕发出新的生命光彩。

佛教文化使中国古代那些由民间而贵族化的“雅文体”枯木逢春、老树发出新枝，具体表现为两种形态：一是使已步入“雅文体”园后却缺乏发展后劲的文体，如五、七言诗，注入了新生命激素，使之进一步雅化，演变成为除讲求节奏音步之外的、有严格“四声八病”规则的近体诗，并继而使之变成为中国古典诗歌的经典文体；二是使原本起于民间、后来却被“雅化”的文体重新回归民间生活，在吸收外来佛教文化的养份后进一步地、更彻底地“俗化”为“新俗体”。——而从这一方面来看，佛教对中国古代文体的影响和贡献尤其巨大，它极大的推动了中国俗文体发展。这里我们可以赋、赞、诗、小说为例加以考察。

（一）俗赋。刘勰的《文心雕龙·诠赋》已将民间的“隐语”视为赋的源头之一，清末王闿运的《湘绮楼论诗文法》更明确地说：“赋者，诗之一体，即今谜也，亦隐语，而使人谕谏。……庄论不如隐言，故荀卿、宋玉赋因作矣。”^④荀卿的《云》、《蚕》《礼》《智》《鍼》和宋玉的《好色》之后，扬雄的《逐贫》、王褒的《僮约》、蔡邕的《青衣》、曹植的《鹖雀》等，亦其流也。不过以上这些作品都有文人有意为之的痕迹，抒写的既为士大夫的情感，形式上赋体的“雅文学”语言和体式特征也很明显。只是到了唐代，在佛教“变文”文体的影响下，赋这种本源于民间继而被雅化、但又有许

^① 郑振铎：《中国俗文学史》上册，第2页，商务印书馆1998年版。

^② 鲁迅：《致姚克》（1934年2月30日），《鲁迅书信集》上卷，第49页。

^③ 郑振铎：《中国俗文学史》上册，第3页。

^④ 转引自马积高：《历代辞赋研究史料概述》，第8页，中华书局2001年版。

多文人试图让其“还俗”的“雅文体”，才真正得以返回“俗文体”的行列，成为了中国“俗文体”发展的重要标志。

作为“雅文体”的赋，其文体特点如刘勰在《文心雕龙·诠赋》所说：“赋者，铺也，铺采摘文，体物写志也。”并在汉代逐渐形成了主客问答，“既履端于序首，亦归馀于总乱”的结构模式。赋的这种文体形式原本只适合于宫廷讽谏之用或文人自抒怀抱，而不适应民众的口味。佛教文化之所以能使赋体成功“还俗”，成为名副其实的“俗赋”，主要途径不外乎（1）将赋原来“铺陈写志”以讽的功能，改造为“用作为游戏文章的一体了”^①；（2）将赋原来以铺陈为主要手法的表达方式，改造为具有故事性的以叙述为主的叙事方式；（3）将赋体语言宏富华丽的特点，改造为浅近平直的“说话”语气，而且韵散兼行、半文半白。敦煌文中的《宴子赋》、《燕子赋》、《韩朋赋》等是其代表。经佛教文化洗礼后的“俗赋”，表现的范围扩大了，表达的手法丰富了，赋的吸引力增强了，受众也大大增加了。故王重民等人编《敦煌变文集》时，不再把这种“俗赋”视为“赋”而称为“变文”。可见，此时的“俗赋”已综合了许多俗文体的因素，大大推动了当时“俗文体”的发展。

（二）“俗赞”。我们已经提到赞体的发展与佛教的关系，但那主要还是就其“雅文学”的形式而言的。事实上，大约在唐代中国还存在一种与佛教关系更为密切的“俗体”的赞，如敦煌文书中的《南宗赞》、《五台山赞》、《太子入山修道赞》和保存于《大藏经》中的《转经疲乏行愿往净土事讚》、《往生礼讚偈》、《净土五会念佛略法事仪讚》等。与中国旧有的属于雅文学的“赞体”“结言于四言之句，盘桓乎数韵之辞”（《文心雕龙·颂赞》）的性质和形式不同，敦煌文书和佛藏中的“赞”体都属于佛教呗赞音乐的范围，它们在形式上一般由多组乃至数十组法会赞辞组成，明显源于佛教的“五会念佛之法”（即用五种声调引声念佛、歌唱偈赞）；赞辞则为诗偈体^②。而从内容上看，此体除了述通俗的佛理与故事之外，如初唐释善导、释少康等的“赞”，“所述偈赞皆附会郑卫之声”（《宋高僧传·诵读篇》），明显含有迎合俗世听众的目的。而根据有关佛教文献记载，“唐代的呗赞用于课诵，用于各种法事、法会场合，同时也用于俗讲”。北周的僧智通曾“诵先贤赞佛偈三千余首。”^③足见当时这种与佛教文化相联的俗体“赞”传播使用的广泛——它是怎样的兴盛和发达了！

（三）白话诗。中国古代的诗体自从脱离民间而为文人笔下的创作之后，便由俗文体变成了雅文体。应该说，前文所说的五、七言古体诗和近体诗，都属于“雅文体”的范围，但自佛教传入中国之后，特别是在唐代时期，中国文学史上又衍生出了一种胡适称为“白话诗”的“俗文学”诗体。^④

唐代的“白话诗”的代表是寒山、拾得及敦煌文书中的大量的王梵志诗。这种“白

^① 孙昌武：《文坛佛影》，第159-174页。

^② 王昆吾：《五台山与唐代佛教音乐》，《中国早期艺术与宗教》，第383-386页，东方出版中心1998年版。

^③ 同上，第366页。

^④ 胡适：《中国白话文学史》，第171-199页，安徽教育出版社1999年版。

话诗”体在内容上的最大特点是宗教性、训诲性（或教诲性）和世俗性；在形式上则主要是用语的通俗化。唐代著名的“白话诗人”基本上都是佛教僧侣或与佛教关系极深的人；其“白话诗”杂糅现实社会和宗教生活的内容，喜欢说理，故有人甚至认为这些诗属于当时社会生活中的仪则和处世格言，应是一种“童蒙读物”^①。敦煌写本中的《叶净能诗》更是只有“诗”名的“变文”。这些“白话诗”数量大，在当时传播很广。胡适曾因此称王梵志所处的时期，“是一个白话诗的时期”^②。可见，在佛教文化的影响和佛教信徒的努力下，“白话诗”的形式在当时是多么兴盛了。

（四）白话小说。中国的文言小说受佛教影响而发生了“新变”，中国古代的小说文体回归民间，再度成为古代的“俗文体”，是在佛教文化的激发下完成的。这种作为“俗文体”的小说的语言特征，就是将文士的“雅言”改为当时的“白话”，故又被称为古代的“白话小说”；其文体演变主要经历了传奇小说、俗讲、话本、章回小说等阶段。如果说“传奇小说”如季羨林先生所说：“到了唐初，却出现了王度的《古镜记》这样的小说，”其“新的结构明显是受了印度的影响”，里面虽已可能包括着传奇小说的作者在语言上受佛教讲经影响、而趋向于“白话”的努力，但毕竟出于文人制作的话，那么，俗讲、话本、拟话本、章回小说，则完全是出于佛教传教的需要而向民众讲述的文本了。今天仍能见到的“俗讲”文本，主要是敦煌写本中的一些“变文”；话本、拟话本在语气上明显保留了“俗讲”说话的痕迹；章回小说实可视为长篇“俗讲”和“说话”的底本，故其文体上分回标目，布局均匀，每回结尾皆曰“欲知后事如何，且听下回分解。”而由梁代释慧皎所谓佛教讲经：“如为出家五众，则须切语无常，苦陈忏悔；若为君王长者，则须兼引俗典，绮综成辞；若为悠悠凡庶，则须指事造形，直谈闻见；若为山民野处，则须近局言辞，陈斥罪目。凡此变态，与事而兴。”（《高僧传·唱导论》）唐代左街俗讲僧释文淑：“公为聚众谭说，愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为和尚。”（《因话录》卷第四）等等。由这些史料，我们又不难看到佛教对“白话小说”兴起、演进和传播的巨大的推动作用了。

以上是我们从三个方面就佛教对中国古代文体的影响所做的一个鸟瞰。尽管我们的论述并不全面（如佛教还曾影响到中国古代的经传体、语录体、戏曲、弹词、诸宫调、鼓子词等多种文体形式），但由此亦可以窥见佛教文化对中国文学和文化影响之深入和广泛。而这些无疑将为我们考察和实现中外文化的交流和融通，提供一个新的历史参照和重要启示。

（责任编辑 黄夏年）

^① 陈庆浩、朱凤玉：《王梵志诗之整理与研究》，《新世纪敦煌学论集》，第164页，巴蜀书社2003年版。

^② 胡适：《中国白话文学史》，第171页。