

# 古代琴曲中的佛曲

夏凡

蜀僧抱绿绮，西下峨眉峰。  
为我一挥手，如听万壑松。  
客心洗流水，余响入霜钟。  
不觉碧山暮，秋云暗几重。

李白的《听蜀僧濬弹琴》，是唐诗里描写音乐的佳作。从这首清新明快、意境悠远的听琴诗当中，能够感受到蜀僧高妙的琴艺，诗人和僧濬依托于琴声之中的情感交流，当然还有美不可言的大自然——峨眉峰、万壑松、流水、碧山、秋云……令人遐想无限。不仅如此，我们还能在这首诗中看到一个现象：至少从唐代开始，已有琴僧这一群体。他们个人的人文气质、艺术情调等影响着那个时代的审美情趣与艺术创作——富有禅意的诗歌、梵音琴曲，不但以艺弘道，且拓展了艺术作品的领域和空间。

我们已知琴人群体之中有“琴僧”这一角色，那么，古代琴谱之中亦有佛曲的部分吗？

首先，从佛教音乐<sup>[1]</sup>初传中国的历史看，它始终伴随和贯穿着佛教音乐华化的历程，在数千年的佛教历史进程中，广大的僧众、知识分子中信仰佛教的上层人物、文人雅士、甚至帝王将相（例如三国的曹植）都为重新创作中国风格的佛曲做出了重大贡献。但相对而言，佛教音乐华化更多的是宫廷音乐（例如梁代法乐<sup>[2]</sup>）和民间音乐（例如俗讲<sup>[3]</sup>）的相互吸收、创新与融合。但它们都不是以文人音乐直接作为宣讲教义、度化大众的方式出现的。而古琴

音乐则是古代知识分子中，文人音乐的典型代表。从音乐考古学和古代图像、音乐文献的记载来看，古代佛教音乐所使用的乐器，多用打击乐器、吹管乐器，夹以少量的弦乐器，并不包括古琴在内。因此，古代佛教寺院中的法事仪轨佛教音乐，并不包括古琴。

其次，需要清楚古琴这件乐器自身的特点。从白居易的一首《废琴》诗，可见一斑。

丝桐合为琴，中有太古声。  
古声淡无味，不称今人情。  
玉徽光彩灭，朱弦尘土生。  
废弃来已久，遗音尚泠泠。  
不辞为君弹，纵弹人不听。  
何物使之然？羌笛与秦箏。

除去白居易所处时代音乐取向的偏好，和诗人本身借物抒情的缘由之外，这首诗突出了古琴的几个特质：

第一，其音声“太古”、“泠泠”，这两处描写生动地概括了古琴苍劲古朴、清幽冷然的音乐特征和风貌。不仅如此，从“舜弹五弦之琴”的记载，至汉代七弦琴的逐步定型，古琴在中国乐器史当中亦属于“太古”时期的乐器。此外，“玉徽”、“朱弦”这两处描写从一个侧面勾勒了古琴精巧雅致的音形特征。

第二，“不辞为君弹”，此句说明了古琴主要的听众群体——知己，而不是取悦于大众。伯牙遇子

期高山流水的故事<sup>[4]</sup>,就是一个中国古琴非常典型的实例。除了为知己鼓琴之外,琴也是为自己而弹的,以此达到宁静致远、超然物外、物我两忘的内观禅境。例如王维的《竹里馆》:“独坐幽篁里,弹琴复长啸。深林人不知,明月来相照。”这首千古佳品,说出了古琴的隐逸情怀。中国古代的隐士多半都是以琴相伴的,为知己、为自己、为大自然而鼓琴。因此,古琴欣赏群体是小众的,并且有非常突出的自娱性的特点。古代文人赋予古琴独特的文化属性是不同于其他乐器的主要特征之一。

第三,“不称今人情”,诚然,不同的历史时期的音乐风格、审美取向都有一定的变化。在白居易所处的盛唐时期,从宫廷到民间外来音乐空前繁荣,确实对古琴音乐造成一定影响。“羌笛与秦筝”成为时代的音乐主流,相形之下,古琴显得清冷平淡。但无论不同时代的音乐风格取向如何,古琴都是历代文人隐士首推的乐器。也是因为这个缘由,古代文献留下了丰富的琴诗、琴学论著以及诸多的琴谱等。

以上三个特征,说明了古琴与当时的民间俗乐、宫廷音乐等,保持了相当的审美距离。在古代音乐中,古琴始终是以一种独特的、鹤立鸡群式的文人音乐形态彰显于世人的。尽管,古琴音乐不属于佛教音乐仪轨法事的部分,但由于古代文人雅士中佛教信仰的缘故,以及琴僧群体的参与和亲睐,古琴与佛教从此结下了深厚的法缘。从古琴文献来看,对古琴美学思想有直接影响的是禅宗的顿悟说<sup>[5]</sup>。最早把禅理与琴学联系在一起的是宋人成玉磬,他在《琴论》中说:“攻琴如参禅,岁月磨练,则无所不通。”这种思想后来被明代著名哲学家、文人李贽加以发挥,李贽认为“声音之道可以禅通”(《焚书·征途与共后语》)。明代《溪山琴况》的著者徐上瀛晚年曾寄居僧

舍,所以佛教思想对他有较大的影响,他曾提出:“修其清净贞正,而藉琴以明心见性。”直接将抚琴与观修自心、明心见性联系了起来,将鼓琴看成自我修行的一个过程。

古琴美学中的佛教思想同样涉及琴曲的创作、演奏、欣赏三大部分。琴曲之禅意、琴诗之禅味,讲究弦外之音、诗外之意所带给人的审美感受,如“羚羊挂角无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象,言有尽而意无穷”<sup>[6]</sup>。然而,如此审美追求并非琴曲本身能够量化的,这囊括了琴人对琴音赋予的独特文化内容。

就古代琴曲的具体内容而言,完全为佛教内容的并不多见。这与禅宗对琴曲“意”的强调与追求,古琴不符合佛教音乐仪轨法事的乐队需求,古琴自身的乐器特点等等都有关联。根据笔者有限的收集,找到的佛曲为《普庵咒》、《释谈章》、《色空诀》、《那罗法曲》。

#### 1、《普庵咒》、《释谈章》

《普庵咒》为中国古代首次刊印的佛曲,其原本为佛家诵讽的咒文,由南宋的普庵禅师<sup>[7]</sup>创立。《普庵咒》又题为“释谈真言”或“释谈章神咒”。“释谈”即“悉昙”的音转。“悉昙”是梵语“Siddham”的音译,义为成就。《悉昙章》是以图表形式来表示梵语子



音与母音各种拼音组合,实为学习梵语拼音而设计的入门书。它随佛经东传而入华。根据陈松宪先生的研究,《普庵咒》是模仿《悉昙章》音节次序排列的。<sup>[8]</sup>

普庵咒乐本身,结构严谨,易于记诵。流畅的音声,规整的节奏,不但人声诵唱动听,也易于纳入曲艺器乐之中。佛事仪轨中的管弦,福建南音的“指套”,还有弦索、琵琶、丝竹、鼓吹,宫廷音乐等等,都有普庵咒音乐。此外,普庵咒还是一种曲牌名称。普庵咒作为古琴佛教名曲,在古代流传之广泛,形成了有如“八板”音乐一样的一曲多式,遍布于大江南北多类乐种之中。<sup>[9]</sup>

琴曲《释谈章》的标题是源自普庵禅师咒语原题目:“普庵大德禅师释谈章”,所以大部分琴谱皆以此为名。因此,《释谈章》与《普庵咒》本为一首佛曲。此琴曲从明朝万历至民初共有40多部古琴谱集刊载,由于有些琴谱或题为《释谈章》,或题为《普庵咒》,而谱式也各有差异。这可视为琴曲的流变现象。普庵咒作为佛家经咒,不仅“流变”入中国古代各个乐种之中,《普庵咒》琴曲历经四百多年的漫长传习,亦有流变的各种版本,在寺院和民间流传至今。

从古代各琴谱记载的《普庵咒》来看,由历代琴人的加工、缩减、变奏,因而演变为三种形式:可配以咒文诵唱的21段《释谈章》,可配以咒文诵唱的13段《普庵咒》,以及纯器乐化的琴曲《普庵咒》。

《普庵咒》的琴谱,最早见于《三教同声》<sup>[10]</sup>,书中的“序”为明万历年间(1592)铁耕道者郑邦福所写:

新安张宾桐氏,素精琴理。凡可持诵讽咏之者,悉能被之于弦,以清如耳。余为比部时,见其释谈章谱,按而习之。如入梵宫,闻众僧咒,既心异之。越二年余以入贺抵都,又见其以《大学》《清静》二圣经,谱而按之,与前音配吁,亦奇矣。夫

宾桐氏欲联三教以同声,何其所志之弘也。乃忽献疑于余曰:“吾儒与道家者流,其习于琴久矣,乃佛氏以音声色相为邪道,则释谈章之谱得无悖于本旨乎?予曰:不然。琴之设,无非禁人之不正,以归于正。咒为佛秘密语,虽不可以文字解,而其为教,亦欲摄群魔以归之正,此其意旨原不谬于圣人,况道流乎?人患不达先王作乐之本耳,达其本则触处冷然无性,非正性之具,即佛氏之风水树鸟皆能说法,梵音潮音皆属妙音。于琴理又何碍也”。宾桐氏遂释然领悟,并已此语并之简端。余嘿然无言。<sup>[11]</sup>

从以上的序可以见得,《释谈章》为张德新所作,其根据当时寺院讽诵的《释谈章》移植于古琴之上。此外,这段序当中还有一些非常重要的信息值得我们一读:“吾儒与道家者流,其习于琴久矣,乃佛氏以音声色相为邪道,则释谈章之谱得无悖于本旨乎?”郑邦福的这句话指出了儒释道三教在琴曲领域的不同:比较而言,儒家和道家有习琴的传统;而佛家完全不然。佛家“以音声色相为邪道”,从佛教扶植戒律角度出发,其强调音声滋长五欲,即音声让人身心动荡,不易摄心。但从佛教大乘思想来说,从弘化利益众生的角度出发,“音声”也不失为方便法门。因此,“序”中的解释为:“欲摄群魔以归之正,此其意旨原不谬于圣人,况道流乎?”

郑邦福的“序”强调了《释谈章》摄魔归正的作用,与儒家道家通过习琴归人于正的方式无二。可见,张德新、郑邦福都是尊奉孔孟儒教的文人,在当时“三教合流”的思潮、以及“三教合流”世俗化环境的影响之下,同时也信奉道教和佛教。从张德新开始,《释谈章》从寺院的讽诵来到文人的古琴音乐之中。

而且,郑邦福还强调指出琴亦能说法:“即佛氏之风水树鸟皆能说法,梵音潮音皆属妙音。”既然风水树鸟皆能说法,何况琴呢?宋人成玉礪提出“攻琴

如参禅”的时期,并未有古琴佛曲的出现,直到“三教合流”的明代才有了佛教内容的琴曲。

与《三教同声》时间相近的为刊于公元1625年《太音希声》辑录的《释谈章》,其谱前所作题解言明:

此曲乃李水南所作,始无此律,继缘崇德希周吕选君好佛老,令水南按律构音,未传于世。不佞受之久矣,自万历戊寅灾梨,以广其传。<sup>[12]</sup>

从序可以见得,李水南受佛教人士所托,把《释谈章》谱于古琴之上。然而,《三教同声》和《太音希声》虽都有《释谈章》,琴曲差异很大。可以相信,这两首曲是在时间空间相互隔离的情况下,各自独立地创作出来的,是文人创作古琴佛曲的不期而遇。也因为这样,《普庵咒》后来会出现两个系统:即《三教同声》、《阳春堂琴谱》、《松弦馆琴谱》的传习系统;以及《太音希声》、《伯牙心法》、《理性元雅》另一个系统的传习。这种情况从万历一直延续至明末,两个系统才开始融汇起来<sup>[13]</sup>。而到清初,统一的普庵咒琴曲才出现。

现今流传甚广的是“理琴轩旧藏本”,纯器乐版的《普庵咒》,而不是能够诵唱的《普庵咒》或《释谈章》。“理琴轩”版本比之前的《普庵咒》版本,已发生了较大的变化。此琴曲在“流变”历程中,尽管曲名没变,但音乐结构、主题音调等方面均已不同。但是,其琴曲的特质与风格没有变动,佛教的诵唱调韵和庄严肃穆的音乐气氛依然浓厚。至于各个版本琴曲的结构,陈松宪先生的《普庵咒音乐》和杨春薇的《普庵咒研究》都有非常详细的分析,在此不加赘述。

许建先生的《琴史初编》提到此曲:“这一琴曲的结构和风格与一般琴曲很不相同,显然是从其他乐种移植而来的作品。结构上最突出的特点是,除

首段引起之外,每段的后半段都出现了完全相同的曲调,听起来回环反复连绵不绝。”除了结构巧妙反复的特征之外,《普庵咒》的特征音程在众多琴曲之中亦是凸显而出的。其使用了大量的“撮”,为一般琴曲少见。并且,其撮的音程除了常用的纯八度、四度、五度,复八度、四度、五度之外,还有大量的经过音。既表现了寺院念诵的庄严之相,又不失旋律线条流动之美。见下面乐谱片段<sup>[14]</sup>:



《天闻阁琴谱》说:“其音韵畅达,节奏自然”,“令人心身俱静,可谓平调中第一操也。”毋庸置疑,《普庵咒》是古代佛教琴曲中的象征和代表,也是古琴佛曲唯一传习至今的代表作。

## 2、《色空诀》

《色空诀》与《普庵咒》产生的时代和背景基本相同,其共同特征是都以经咒入琴,但与《普庵咒》境遇不同的是,《色空诀》即《心经》,并未得到广泛的流传,其琴曲载于陈太希编辑的琴歌集《太音希声》之中。陈太希为浙江钱塘人士,师承后期的浙派李水南(浙江德清人),弹琴五十余载。《色空诀》的题解写道:

太希曰:心经言简肯深,盖能明心,斯得见性,见性方可入道也,诚能行之,则性可定,而命可守矣。余常讽诵不已。今则托诸丝桐,亦惟以其言寄于无言,以无声藉于有声云尔,用是普传同志,庶几不蕴无私。<sup>[15]</sup>

由此题解可知,《色空诀》为陈太希所作。若说《普庵咒》鉴于“摄魔归正”的创作目的,《色空诀》



则是为了“明心见性”。陈太希极大的肯定了其弘法利生、修心养性的宗教目的与作用：“诚能行之，性可定，命可守。”并且说明了创作缘由：“以其言寄于无言，以无声藉于有声云尔”，即：妙理本不可言说，但他以有声来表达无声的佛教意蕴。

从陈太希的题解，可以看出其佛教徒的身份，不仅如此，从对《释谈章》辑录的态度，也能说明《释谈章》本是其师李水南所作，但他并未将其刊印流传，而他的学生太希习得之后反而传播开来。遗憾的是，现今此曲并未得以流传。近年来闽派琴家陈长林先生将其重新打谱<sup>[16]</sup>，但还未正式出版流布。

此曲除尾声之外，琴曲大致根据《心经》的含义分为七段。从《心经》内容和减字谱的结合来看，其基本为一字一音，和一字多音，而一音多字的情况很少。见下谱例：

《色空诀》仍是基于琴歌的基本模式，而是否受到梵呗的影响，仅从减字谱难以看出。现今寺院讽诵的《心经》，并没有明显的旋律片段定式，因为，

其并不属于“赞体”的模式。但每次众僧齐诵时，会出现一种自然的多声现象，通常八度和平行四、五度的同时进行最为常见，属于一种自发性的多声倾向。而《色空诀》是否也有多声的现象，有待进一步深入研究。

### 3、《那罗法曲》

载于 1893 年的《枯木禅琴谱》。《枯木禅琴谱》为清代广陵琴派的五大琴谱之一，编辑者为释空尘。释空尘是一位行脚僧，一生云游四方，足迹遍及燕齐楚越。他自幼喜爱弹古琴，曾师从于儒释道不同琴家，几十年来携琴游历，寻访名师同道，成为琴禅一体的广陵派名家。

佛教界对空尘大师也有很高的评价，竹禅法师评论说，这个云闲上人（即空尘）“深悟琴学三昧，其住世行道，得教外别传之旨”，并题字“以琴说法”赠之。德辉法师说：“知公操缦卅年，合琴与禅为一致，则所发之音，所定之曲必有超出声尘之外者矣。”

学术界对空尘大师也有很高的评价，佛教音乐学者田青在《琴心与佛心》中高度评价道：“因为有了《枯木禅琴谱》，有了释空尘，有了《那罗法曲》、《莲社引》等琴曲，中国的古琴艺术可彰显佛家之影响，填补三足鼎立之中国传统文化在琴艺中的欠缺了。”

《枯木禅琴谱》共收录广陵传统琴曲 25 首，此外还包括 7 首自创的琴曲。《那罗法曲》就是其中的一首，这是空尘和尚唯一一首根据梵呗所作的琴曲。他在该曲的后记中写到：

戊子秋访友京都，闲步旃檀寺，听喇嘛齐歌梵呗，音声清和。询之左右，知其为《那罗法曲》之遗音。翌午，携琴复往，乞其反之，而后抚弦和之，得谱成曲，即题斯名以纪之。

从这段后记能够得知《那罗法曲》的来龙去脉，该曲移植于 1888 年，为清末北京旃檀寺的梵呗遗

音。梵语 Kinnara 在晋宋隋唐以来的、尤其是唐以后的佛经翻译里面,翻译为“紧那罗”、“紧奈洛”等等,意为“音乐天”、“歌神”,是佛教天神“天龙八部”之一。智者大师《妙法莲华经文句》卷第二下讲:“紧那罗,亦云真陀罗,此云疑神,似人而有一角,故号人非人。天帝法乐神,居十宝山,身有异相,即上奏乐,佛时说法,诸天弦歌般遮于瑟而颂法乐。”可见,在印度文化、尤其是在印度佛教里,紧那罗是音乐之神,也可以说他是佛教音乐的大师。而在《那罗法曲》的演绎中,多少都会受到印度佛教音乐的影响,从“法曲”的名称,亦能判断其可能沿袭了唐代宫廷宴乐的某些形式,还有空尘聆听喇嘛唱诵的《那罗法曲》,其中肯定还有藏传佛教诵经的音乐影响。

总之,在唐代外来音乐空前繁荣的情况下,古声冷然避之。而到明代之后,在“三教合流”思潮和宗教世俗化的影响下,颇带异域之风的“那罗”音乐,古代宫廷音乐,还有雪域藏传佛教音乐最终还是融入了古琴音乐的世界。尽管目前,我们对古代琴曲中的佛教音乐,还缺乏系统的梳理和研究,但从明清以来佛教的发展和演变来看,佛教音乐、宫廷音乐、文人音乐在时间的蜕变之中,相互影响、彼此吸收,由此形成了颇具个性色彩的古琴佛曲遗产,对中国佛教音乐的发展做出了积极的贡献和影响。尤其是古琴佛曲,不仅包容了不同的音乐风格和形式,而且对当今中国居士阶层学习古琴、以琴弘法、修身养性产生了积极的影响。

遗憾的是,与《色空诀》相同的境遇是,《那罗法曲》也并未广为流传,直到百年之后,青年古琴家余青欣重新将其打谱,才让我们有幸得以闻听这首颇具梵呗之风的古琴佛曲。

(作者为中央音乐学院律学博士生,主要研究律学与民族民间宗教音乐)

## 【注 释】

[1]缪天瑞主编:《音乐百科辞典》,第175页“佛教音乐”词条,人民音乐出版社。1998年10月第一版。

[2]“法乐”名称始见于《法显传》,梁武帝时期专设“法乐童子伎”演奏法乐——即宣讲佛法的音乐。参见:《中国音乐辞典》378页。

[3]唐代说唱艺术的一种。源于寺院中宣讲佛教教义的活动。宣讲的人叫做俗讲僧,取佛经中故事编成诗、文合体的通俗作品,用民间流传的说、唱相间的表演方式讲唱,并有画像展示作为配合。其后,又演进为讲唱历史故事、民间传说。参见:《中国音乐辞典》378页。

[4]《列子·汤问》:伯牙善鼓琴,钟子期善听。伯牙鼓琴,志在登高山。钟子期曰:“善哉!峨峨兮若泰山!”志在流水,钟子期曰:“善哉!洋洋兮若江河!”伯牙所念,钟子期必得之。

[5]苗建华著:《古琴美学中的儒道佛思想》,载于《音乐研究》,2002年6月,第2期。

[6]南宋·严羽著:《沧浪诗话·诗辨》。

[7]普庵禅师是南宋江西袁州宜春人,徽宗政和五年(1115)出生。20岁礼寿隆贤和尚出家。28岁受甘露大戒于袁州开元寺。九年后入湘,访泐山牧庵忠禅师而开悟,绍承禅宗临济法系第十三代法嗣。高宗绍兴二十三年(1153),主持宜春慈化寺,而后慕名而求访者甚众。师随宜说法,或书偈,或折草治病;祈雨祛灾,灵验甚多。孝宗乾道五年(1169)踟跼而逝,时年55岁。著有《普庵印肃禅师语录》三卷。

[8][9][13]陈松宪著:《普庵咒音乐》前言,2009年5月重订。注:《普庵咒音乐》为陈松宪先生研究普庵咒的遗著,近一万字,大陆未出版发行,但有大部分章节发表于相关网站。

[10]该书由明万历年间张德新编订,明万历二十年(1592)成书。《历代琴人传》中曾记载:“善琴,能取各数谱入丝桐。”

[11]《琴曲集成》第6册,第107页。

[12]《琴曲集成》第9册,第106页。

[14]此谱例载于《古琴曲集》第1册205页,由傅雪斋演奏,许建记谱。

[15]《琴曲集成》第9册,206页。

[16]陈长林将《色空诀》《那罗法曲》《释谈章》都有重新打谱,并即将作为佛曲专辑出版。