

# 浅谈传统格律诗词与汉化佛教音乐之关系

何 琼 (江西师范大学音乐学院 330027)

**摘要:**佛教自东汉传入中国后,在漫长的历史长河中,与中国本土文化相接触,由依附、冲突逐渐走向协调、融合,成为中华民族灿烂文明有机的一部分。诗词格律一旦与佛教音乐相结合,佛教思想必然给其打上深刻的烙印,使其成为不同于一般世俗艺术的艺术。而从佛教艺术的汉化的过程中,从诗词的声律、声韵、反切等特点中可以浅思中国传统格律诗词与佛教音乐的关系。

**关键词:**传统格律诗词;声律;音韵;汉传佛教音乐

格律诗词是文学的范畴,格律诗词与佛教音乐的关系其实就是通过诗词格律中的韵律和佛教音乐中梵呗的韵律作比较,从比较的结果得出传统格律诗词与佛教音乐的关系。中国传统格律诗词属于中国文学的精华部分,佛教音乐艺术“汉化”与中国传统格律诗词是息息相关的,反之,中国传统格律诗词在很大程度上受到了佛教音乐的启发和影响。

## 一、诗歌声律

从诗歌的体裁来看,中国的传统诗歌可分为两大类:一类是古体诗,一类是近体诗(包括律诗和绝句)。而诗歌辞赋中与音乐联系最为密切的是“声律”。何为“声律”?就是诗歌作品中的声音、节奏、韵律的规律。中国诗歌从诞生时就与音乐成为连体婴儿,声律源于音乐。原始艺术的基本特征是诗、歌、舞三位一体的,而这种诗、歌、舞三位一体首先是与音乐的声律紧密地缠绕在一起。

## 二、诗词格律对佛教音乐的改良与创新

佛教音乐与佛教同一时期传入中国,佛教自东汉传入中国后,佛教音乐也在同一时期进入中国。在西域佛教音乐传入“华国”,当时被称为“梵呗”,唱经师或传教士在传教时都用“巴利文”或“梵语”来唱诵或念诵“梵呗”。但由于汉、梵的语言构成及声律的不同,原“梵呗”(印度佛乐的曲调及唱词)很难在当时的中国流行。(其因如下:一、佛教本身是一个外教,当时的中国上至黄帝,下至贫民几乎完全信奉儒道、玄黄之教。二、语言沟通障碍。佛教在印度使用“巴利文”即“梵文”,中土当时并没有出现大批高深的译经师和精通梵文的僧侣。三、梵文的韵律与中土文化差异甚大,中土僧侣用翻译成汉语的梵呗内容配上原“梵呗”的曲调,并来吟诵出极佳的效果。)作为一个外来宗教,大教东传,弘扬佛法,其必须改变自身的文化特征去适应新的文化环境,遂“改梵为秦”,不仅用中国的曲调配唱改译经文,原来唱念合一的梵音也分成转读和梵呗两种形式。转读是以正确的音调和节奏,朗诵佛经,即“念经”;“梵呗”是歌赞部分,属于歌颂佛德的赞美诗。

中国传统诗歌的声律与中国汉语语音有着密切的关系。古代汉语声调特征为“呈现出高低起伏、抑扬顿挫的音乐特色”。相传我国最早创作“梵呗”的是曹魏时代陈思王曹植,他尝游鱼山(一作渔山,今山东阿县境),闻至中有一种梵响(岩谷水声),清扬哀婉,细听良久,深有所悟,乃摹其音节,根据《瑞应本起经》写为梵呗,撰文制音,传为后世。其所制梵呗共有六章,即是后世所传《鱼山梵》(亦称《鱼山梵呗》)见《法苑珠

林》)。曹植将音乐旋律与偈诗梵语的音韵与汉字发音的高低相配合,使得佛经在唱诵时天衣无缝。但曹魏时汉语音韵学即开始兴起,尚处在创作中的自然声律运用阶段。

## 三、佛教音乐对中国格律诗词的发展和影响

中国的文学艺术在很大程度上受到了佛教音乐(梵呗)的借鉴和影响主要在于汉语的反切和声韵方面。在佛教传入中国之前,人们对汉语字音的认识,还只停留在自然地分解和拼合上。佛教传入中国后,中国文人创作了一种叫“反切”的拼音方法,解决汉字的字音问题。所谓“反切”就是给汉字注音的一种方法,正是用两个汉字来表示另一个汉字的读音。当代音韵学家普遍认为,反切是借鉴了佛教梵文而创造的。唐作藩说:“当时中国的和尚和学者在学习梵文中受到梵文字母悉昙的启发,懂得体文(辅音)和摩多(元音)的拼音原理,于是创造了‘反切’这种注音方法。”<sup>①</sup>其实这一说法在中国古代从宋代至清,就已有之。宋代沈括说“切韵之学本出于西域,汉人训字上曰读如某字,未用反切”。(《梦溪笔谈艺文二》)南宋郑樵也说:“切韵之学起自西域。旧所传十四字贯彻音,文省而音博,谓之婆罗门书。然犹未也,其后又得三十六字母,而音韵之道始备。”(《通志·艺文略》)此外,从文献资料来看,佛教音乐对汉语声律的影响颇深。据说,“天竺国俗,甚重文制,其言商体韵,以入弦为善,凡觐见国王,必有赞德,见佛之仪,以歌咏为贵,经中偈颂,皆其式也。”(《高僧传》卷2《鸠摩罗什传》),并作《佛本行诗》,五天南海,无不讽诵。”(《南海寄归内法传·赞咏之礼》)这种波之管弦,边歌边诵,融音乐与文学于一体的佛教形式,进入中国后在各地产生了不同的反响。原夫经传震旦(中国),夹意汉庭,北则竺兰(竺法兰,始直声而宣剖;南惟僧会(康僧会),扬曲韵以讽通。(赞宁《宋高僧传》卷25《读诵记》)所谓“始直声而宣剖”,是说某时北方诵佛的音乐朴直、单调;而“扬曲韵以讽通”是说南方诵佛的音乐婉转,富于变化。这是因为传播人康僧会“博学辩才,译出经典,又善梵音,传《泥洹》呗声,制哀雅擅美于世,音声之学,咸取则焉”(唐道世《法苑珠林》卷36《呗赞呗》)。这种带有强烈音乐性的佛教唱诵,通过僧人和信教群众传播,渐渐地迷漫于整个社会的上空,在前述文献谈到了曹植制作了“梵呗”。这就说明,曹植不仅是佛乐的创作者,而且“置转赞七声”等等,无疑也包括了佛乐汉化的成分。<sup>②</sup>所谓“梵呗”的“呗”,为“呗匿”(Pāthaka)的音译之略,亦译“婆陀”“婆师”,意译“止断止息”或“赞叹”。原指佛教徒以短偈形式赞唱佛、菩萨之颂歌,亦可入乐由管弦乐器伴奏。“梵呗”入中土后,由于梵文字母的拼音化原理与汉文一字一个音节的不同,发生了较大的变化。

“自大教东流,乃译文者众,而传声盖寡。良由梵音重复,汉语单奇。若用梵音以咏汉语,则声繁而偈迫,若用汉曲以咏梵文,则韵短而辞长。是故金言有译,梵响无授。”(《高僧传》卷13《经师论》)“金言有译,梵响无授”,即是说虽然佛教经文译成了汉文,但佛教原有的那种波之管弦,可以赞诵的声

集有着跨学科评价的重要意义。

## 注释:

①此节奏分组在单句中依照与“大车”意象的块状间隔,在双句中,依照听觉的句子分组。

作为文学当中的叠句用法重复是其最基本的特征,布里顿在音乐上同样抓住了“重复”这个特点不断的发展和收束征收作品——重复歌词,重复节奏,重复音高,等等。

由于政治、文化发展的多元化,20世纪之后的音乐综合性特点越来越强,但能有目的地结合中国古代诗歌文化与西方现代诗歌意念的作品实为少见,因此,从意象主义诗歌角度研究这部歌

音往往无法保留下来。与梵呗相结合的佛曲在中土的流传是与梵呗同步的，并且流传范围更广更大。赞宁《宋高僧传》卷25《读诵记》载：“或曰：‘次只是西域僧传授，何以陈思王与齐太宰掾经示沙门耶？’通曰：‘此二王先已熟天竺曲韵，故闻山响及经偈，乃有传授之说也’”十六国时，来自西域特别是龟兹的佛曲在南北方都有流传：龟兹乐自昭光破龟兹得其声，吕氏云其乐分蔽。（《太平御览》卷567《乐部》5），近有西凉呗，源出吴右，而流于晋阳，今之面如满月时也。（《高僧传》卷13《经师论》）在南方，佛曲梵呗也很流行。据《高僧传》卷13载，晋宋时以梵呗而著名的僧人不少，如友昙龢，“尝梦天神其声弦……所制玄言梵呗，传响于今”（《友昙龢传》）而“素精乐律”（《旧五代史·乐志》）的梁斌帝萧衍，对佛教音乐也很钟情、精通，他创作了佛曲，并名之曰“正乐”：《善哉》《大乐》《大欢》《天道》《仙道》《神之》《龙之歌》等十篇。正是由于这些佛曲、梵呗广泛的基础，在佛教僧侣中出现了大批著名的唱导僧人，在唱导的四个基本要求中“把声”置于第一位，说明佛教对声韵在宣唱佛经论中那种语音表现力的突出重视。

#### 四、佛教音乐艺术汉化与中国传统格律诗词的关系

中国传统格律诗词属于文学范畴，但其又与音乐有着紧密的联系，那这一标题的性质可以把它放在中国音乐文学史中。如按照朱遂之先生所著《中国音乐文学史》中陈钟凡先生所写的序中所述：中国的音乐文学可分为三个时期。第一，古乐时期。周代的三言四言诗，战国的楚辞。第二，变乐时期。汉人古诗乐府诗，六代隋唐的律绝诗，宋代的词。第三，今乐时期。元代的北曲，明代的昆曲，清代的花郎诸腔。那么，传统格律诗词在变乐时期与佛教音乐的关系最为密切。但如按照变乐时期的线索去分析二者的关系，其声音和乐谱皆不可考证，唯有凭当时的史料记载及至今仍残存的乐器来推测其关系。如依照佛经传入中国的时期为东汉时期。那么，我浅思“佛教音乐艺术的文化”与中国文学艺术的关系可以分为两个阶段。第一阶段，变乐时期。自汉代通西域传入西方音乐，中国音乐和文学中发生了重大的变化，汉代张骞出使西域，当时惟得到佛曲《摩诃兜勒》一曲，后李延年之造新声二十八解，这是西乐入中国，为乐府采用之始。《后汉书·班超传》注引《古今乐录》曰：“横吹，胡乐也。张骞出使西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲，更造新声二十八解，乘輿以为武乐。后以给边将。和帝时万人将军得之。”《晋书·乐志云》：“魏晋以来，二十八解，不复具存。而世所用者有《黄鹄》等十曲。”所谓二十八解者虽不复存，然对于当时乐府影响之大，已概可见。现存之《铙歌十八曲》即为出于此种新声者焉。其势力足以与新声争衡者，厥为楚声与秦声。此二声者皆出中土，大抵节奏停匀，故文句亦多联整，其文学贡献于产生五言诗体。而新声则节奏参差，故句读亦复长短不齐，有少至一字者，有多至十余字者，其文学贡献在开后世长短歌行一派。上述例证可以推证出“佛教音乐艺术”的汉化与中国文学艺术的关系是源远流长的。直至隋、唐时的歌诗，更加确立了诗歌的声律与对偶，这对唐时期的俗文学——“变文”奠定了基础。诗人们在“永明体”的基础上抛弃了“八病”，完成了句子的“粘”“对”关系的确定，符合起、承、转、合精巧韵制的律诗正式形成。唐《教坊记》中的歌诗，通过依曲填词的方式，流行于市井与上层之中。敦煌经卷所载唐代佛曲有《悉昙颂》《五更转》《十二时》等各种省调，唐代流行的变文也是梵呗的音韵。而当时的佛曲曲调大多数来源于西域引入中原的器乐音乐，即琵琶，箜篌，笙簧，横吹。其中引用最多的器乐曲为琵琶曲。至隋唐则以琵琶为主乐，故唐人诗中咏到音乐，每提琵琶。唐代大诗人白居易《琵琶行》写其声调，犹能曲尽其妙。这种长短参差、高下错杂的新乐声，必有新的歌词才能与之协调。而繁复的新乐声都是来自西域的胡曲，故胡仔《苕溪鱼隐丛话》说：“唐初歌曲都是五七言诗，以《小秦王》为最，即七言绝句也。”试问这种句子有限的绝句诗何以配那繁复的新乐声呢？直至晚唐，温庭筠逐弦歌之音，为侧艳之词，长短句遂正式成为文学之一体。例：温庭筠《菩萨蛮》：“小山重叠金明灭，鬓云欲度相思雪。懒起画蛾眉，弄梳梳洗迟。照花前后镜，花面交相映。新帖绣罗襦，双双金鹧鸪。”而宋时期的曲子词，

在袭承唐代变文、法曲、大曲的基础上，同时也大量吸取了南北民间曲调和曲牌，各地寺院相继产生了各具地方特色的梵呗，这与宋词的韵律有极大的关系。这一时期，诗歌声律已经完全定型，而佛曲传入中国已近两千年，在这漫长的历史长河中，外传佛曲经过中国文学艺术的不断发展，结合了中原本土的文化因素，原本纯正的西域音乐曲调在不安定因素下大部分失传，只有在古历史资料上才会发现其原始的踪迹，而中国文学艺术的不断发展，促进了佛教音乐“汉化”的过程。其通过中国文字的声律、声韵、节奏关系，依曲度词，而在曲中加入中国传统音乐因素。如曲牌《翠黄花》《挂金锁》《浪淘沙》《望江南》《一定金》等。下例是用曲牌《望江南》所依曲填词的《浴佛偈》。此偈运用的是“七言律诗”的声韵法，其声调为：仄平仄仄仄仄，仄平仄仄仄仄。仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄。

例4: 浴佛偈 (一) (《望江南》)

1 2 3 | 5 - 35 32 | 1 . 2 3 53 | 23 5 3 2 |  
 (1) 我 今 灌 沐 諸 如  
 (3) 五 濁 取 生 離 塵  
 1 - 2 32 | 1 - - - | 3 . 2 3 53 | 2 . 3 1 . 6 |  
 來 垢 (2) 淨 智 莊 嚴  
 1 . 2 3 53 | 23 21 61 23 | 35 - 6 16 | 5 . - - - |  
 功 德 海  
 3 . 2 3 53 | 2 . 3 1 . 6 | 2 3 23 1 | 6 . 5 67 6 |  
 (4) 同 証 如 來 淨 法  
 1 - - 2 - | 23 5 3 2 | 1 . 6 1 - | 12 3 23 21 |  
 身  
 6 . 1 2 32 | 1 - - - ||

第二阶段，今乐时期。今乐时期时的佛教音乐运用在最多的是民间小曲上，在元时期的杂剧，南戏；明时期的戏剧，昆曲，以及清时期的各种地方传统音乐艺术及民国初期的世俗小曲上，都留下了汉化佛教音乐的影子。总的来说，语言文学艺术是随着时间不断发展、变化的。到了封建王朝的后期，语言不断地从文言发展变化到白话，而这中间的韵律，声律又不断地发生变化。可能不会像唐宋时期那样的讲究“依曲度词”的手法，而是按照新的声韵规律来“依词作曲”，如《观音菩萨偈》：观音菩萨妙难酬，清净庄严累劫修。三十二应偏尘刹，百千万劫化阎浮。瓶中甘露常时洒，手内杨柳不计秋。千处祈求千处现，苦海常作度人舟。（反复一次）南无普陀琉璃世界大慈大悲，观世音菩萨。南无阿弥陀如来，南无观世音菩萨。南无大势至菩萨，南无清净大海众菩萨。（反复两次）《观音菩萨偈》的偈句数为：七七七七，七七七七，十二，五七七七九。其声调为：平平仄仄仄仄，平平仄仄仄仄平。仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄仄。仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄平。仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄平。仄仄仄仄仄仄仄。仄仄仄仄仄仄。仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄，仄仄仄仄仄仄。

自佛教传入中原，随着时间的推移，在外教文化渗入中原文化的同时，中原的本土文化也在不同的文化面中发生着质的变化。但两种不同的文化现象最终相互融合，并丰富了原有的文化现象，这本身就是一种文化的发展和进步。

## 参考文献:

- [1] 启功. 诗声诗论稿 [M]. 中华书局, 2000. 74-78
- [2] 杜继文, 任继愈. 佛教史 [M]. 凤凰传媒出版集团, 江苏人民出版社, 2001. 183-189
- [3] 吴湘洲. 永明体与音乐关系研究 [M]. 北京大学出版社, 2006. 46-52
- [4] 朱谦之. 中国音乐文学史 [M]. 上海人民出版社, 2005