

敦煌偈赞文学的歌辞特征及其流变

徐 湘 霖

内容提要 敦煌偈赞文学在本质上应属于音乐文学范畴。本文试从音乐方面探寻偈赞的歌辞特点。偈赞歌辞明显的音乐特征是:这些偈赞歌辞载有“平”、“侧”、“断”、“吟”等呗赞声法的标识,具有吟唱性质;和声的加入,是齐言偈体向杂言赞辞变化的一个重要途径;偈赞文辞形式的差别,应看作曲调音乐形式的变化。偈赞体的流变,即是偈赞的谣歌化和曲子化,梵音的歌调化。表明敦煌偈赞在隋唐五代兴起的俗讲、唱导的发展中不断地俗乐化。这个通俗化又是一个双向影响的过程,即胡化与华化的同时进行。

关键词 偈 赞 呗赞音乐 吟 杂言形式 和声 谣歌 曲子

偈与赞,是佛教文学中的两种样式,一般认为只是一个文学内容的概念。殊不知正如词的产生一样,在早也是配乐歌唱的,唐以后才逐渐脱离音乐,变成诗文的余响。偈赞在从西域传入之初,也是付之歌唱的,有声腔曲调,有声法标识,兼有乐器伴奏种种。历来就有“东国之歌也,则结韵而成咏;西方之赞也,则作偈以和声。虽复歌、赞为殊,而并以协谐钟律,符靡宫商,方为奥妙”之说(梁慧皎《高僧传》)。偈赞既为音乐文学,兼有音乐与文学两种因素。作为内容因素的偈赞文学,主要用于礼佛、颂佛等佛事活动,反映佛门生活种种方面,这在《敦煌文学》(周绍良先生主编)中多所论及。本文试就作为形式因素的偈赞音乐现象作一粗略的探讨,以期从另一角度来考察这种偈赞体文学的特征。

然而千百年来音乐的流传和变异由于缺乏记录它的物质手段和工具,可以说大量的歌谱、歌法已经失传,无疑给有声文学的研究带来极大的困难。在敦煌发现的宝藏中,数量极多的偈赞充满写卷。这些歌辞文献,却意外地给我们留下音乐的痕迹。代表一定声腔曲调和乐曲节奏的歌辞形式、句式变化、声法标识以及声韵字声等等就为我们研究偈赞音乐特点提供了重要的依据。

偈,是梵文“偈陀”(Gatha)的简称,义译为颂,故往往偈颂并称。偈为佛经和礼佛中的唱诵词。通常偈有三义,根据隋僧吉藏解释,其一,“通偈”,即由梵文三十二音节构成,不问长行或偈颂,数经三十二字满便是一偈;其二,“别偈”,不问五言、六言、七言,但令四句满便是一偈;其三,“竭”,明义竭尽,便可称偈。因此,凡赞叹佛德,阐述佛理的有韵或无韵诗,大体整齐,便可称偈。敦煌偈颂在敦煌遗书中约占八十多个写卷,属于“通偈”的情况较少,大多数偈颂属于后二种情况,均为单行,押韵,音节流美,不拘四句,亦不拘五、六、七言。这表明原始佛教偈颂传入敦煌后已突破“四句为一偈”的旧有模式,变得较为自由灵活。

偈颂的歌唱音乐,大体属于佛教呗赞音乐系统。敦煌偈颂在运用呗赞音乐歌唱时具有三个显著的特征。

第一,吟唱性质

拟调名《三冬雪》所载歌辞:“共邀流辈,同出精蓝,讽宝偈于长街……一回吟了一伤心,一遍言时一口气”;拟调名《千门化》“两两共吟金口偈,三三同演梵音诗”清楚地表明偈是吟唱的。任半塘先生也说:“偈是吟唱之体,其发声之程度,不止于诵念。凡注明曰‘偈’,或‘偈诵’或‘偈言’者,亦表示是吟唱。”(《唐声诗》470页)

这种“吟”,显然是区别于诵念的,带有明显的歌唱性质。《维摩诘经讲经文》有“齐声而并演宫商,合韵而皆吟法曲”。法曲,指梵乐,即佛教呗赞音乐,可见“吟”分明属于音乐的,而不是用于朗诵,而且自古以来“吟”就是一个音乐术语,单用朗诵是解释不了的。李白诗有“客有桂阳至,能吟《山鹧鸪》”,高适诗有“常吟《塞下曲》”,《山鹧鸪》、《塞下曲》皆曲子名。寒山诗“独吟歌曲绝无忧”,又“吟此一曲歌”;颜真卿《魏夫人仙坛碑铭》:“于是四真吟唱,各命玉女弹琴、击鼓、吹箫,合节而发歌”;《教坊记》所载曲调名中,还有《浣水吟》、《碧霄吟》、《吴吟子》。这说明“吟”不仅依乐声而成歌调,而且还常用于曲子歌唱。

第二,敦煌偈颂的吟唱比之民间的吟唱,不仅具有特殊风格而且具有特殊声法

这种独特的风格与声法乃是由佛教呗赞音乐的性质所决定的。《智度论》十三云:“菩萨欲净佛土,故求好音声。使国土中众生闻好音声,其心柔软,故受化易。”故朱湾听转《法华经》歌曰:“梵音,妙音,柔软音。”其音乐之幽远美妙,“清切婉丽”,不少经典上均有记载。《大无量经》有“清风时发,出五音声,微妙宫商,自然相和”。慧皎《高僧传》十五“故能炳发八音,光扬七善,壮而不猛。凝而不滞,弱而不野,刚而不锐,清而不扰,浊而不蔽”。是以“怡养神性”,可谓“梵音深妙,令人乐闻者也”。“梵音,海潮音,胜彼世间音”,可以想象其乐调所具有的感染力。

这些美妙的梵呗之声当时如何吟唱的,虽然从现在保存的智化寺法乐尚可听到其余韵,但经过千百年来音乐的流变,已大大丧失了原有风貌,仅从六朝到唐代的文献中大致可寻绎出一些有关这种呗赞声法的记载。《高僧传·经师篇》云南齐释法邻“平调,牒句,殊有宫商”,云梁释智欣“善能侧调”,“起掷荡举,平折放杀,游飞却转,反迭娇弄”。《宋高僧传·读诵传论》云:“北则竺兰,始直声而宣剖;南唯僧会,扬曲韵以讽通……此曲折声之效也。若乃盘持少句,薄拘短章……此直置声之验也。”这实际上就是佛教八音声法的具体运用^[1]。敦煌写卷中大约三十几个卷子都标有“平”、“平侧”、“断侧”、“平吟”、“侧吟”、“吟断”、“平诗”、“断诗”等音曲符号,另外还有梵语点和曲折线音符,可视作使用呗赞声法的标识。这些写卷大都是讲经文、变文、唱导词、话本及其他佛教唱辞,均为僧侣所用的讲唱底本。这些音符标识常与偈颂赞辞相联系,如《维摩诘经讲经文》中“平诗”标在“魔王有偈”后;“断”标在“有偈告文殊曰”后面;《庐山远公话》的“偈”之上,也有“古吟上下”等音符标识,说明偈颂的吟唱必须按照一定的音曲规则进行。

中唐法照《净土五会念佛略法事仪赞》对梵音点和曲折线标识有进一步的解释:“正五会念佛声,势点大尽长者即是缓念,点小渐短者即是渐急念。”而其文中有关“五会念佛法”的描述,如“第一会时平声入”、“第二极妙演清音”、“第三盘旋如奏乐”、“第四要期用加今”、“第五四字转急念”等等,则可理解为对“平”“经平”“侧”“侧吟”“断”等音符涵义的具体解释。其中“断”,诸家考证不一,概略有两种说法:其一可能是法事开场时所用的一种梵呗,此种梵呗有“止息喧乱便利法事进行的作用,故义译为止断或止息”(《中国佛教》第九辑《赞呗》篇);其二可能指“极妙演清音”的第二会

声法。

由此可见,大量的敦煌偈颂辞,乃是按西域佛教“音曲”之法歌唱的。尽管制作者是中国僧侣,从比较音乐学的角度它们同中国民间音乐有着千丝万缕的联系,但从具体乐种来看,它们仍属于独具风格和独具特色的佛教呗赞音乐。

第三,吟唱的谣歌化与曲子化——敦煌偈颂的变异

敦煌偈颂体的变异从内容上已超出礼佛、颂佛的范围,涉及道家、世俗人生等领域。从形式上看,也不止于偈体、乐府体、律绝体、排律体、骈赋体、五言、七言、八言、长偈、短偈,蓬勃滋生出五花八门,丰富多采的体式。这是一个很有意味的变异,不仅说明偈颂体文学表现的丰富性,同时也意味着佛教音乐在当时普及与流行的程度。佛教音乐的普及是一个双向交叉过程,一方面体现为佛教呗赞音乐对其他文学艺术领域的渗透,另一方面又体现为佛教音乐对民间谣歌和曲子的借鉴。

敦煌偈颂的体制,短则五言四句、七言八句,长则数十句,最长的一首为唐善导的《愿往生礼赞偈》,全偈三百余句,以七言为主,杂以五、六、八言混合组成,每章节皆以“至心归命礼”起,以“往生安乐国”止,偈中有白,互相发明。此外,还有唐弘演《赞普满偈》,十首联章,每首七言八句,完全是格律化的诗偈。唐代歌辞中原有长篇谣歌一体。如李白《白头吟》七韵二百四十字,徐彦伯《淮亭吟》四韵一百二十五字,卢仝《樵客吟》四韵一百零六字。这些题为“吟”,实为“依调作辞”的谣歌,表明吟的谣唱是造成长篇谣歌的一个途径。而佛门的呗赞吟唱,正是借助谣歌吟唱的随意性,自由性,“按意之至而有短长”,由此成就了敦煌偈颂体的长篇巨制。

敦煌偈颂体尚有一种不必用于法令仪式,或不附着于佛经讲唱独立成篇的偈颂体,这种偈颂,则是采用民间流行歌曲来演唱,如《五更转》、《太平颂》等。《五更转》是民间俗曲调,自隋至唐,它一直是一支商调曲,在唐代选为法曲,因此被僧侣采作歌调,并不偶然。此外还有些曲调,如《泛龙舟》、《倾杯乐》、《禅曲》等,均产自民间,而后又常被释门采用。这些乐曲,具备一定的章曲形式,音乐性较丰富,已不是简单的“吟唱之曲”,故应与偈颂中的“吟唱”、“谣唱”相区别。

下面,我们再谈谈敦煌赞体的特征。

赞,梵语谓之成怛罗(Stotra)。赞与偈的功用一样,均用于法会议事道场中礼佛、赞佛的歌唱。偈体既有“联美辞而歌颂之者”,赞体则“从文以结音”(《法苑珠林》卷八),音乐均采用佛教呗赞音乐,慧皎《高僧传》曾作明晰的分别:“天竺方俗,凡是歌咏法言,皆称为‘呗’。至于此土,咏经则称为转读,歌赞则号为梵音。昔诸天赞呗,皆以韵入弦管。五众(指我国佛徒)既与俗违,故宜以声曲为妙。”

敦煌“赞”的声曲如何,比较“偈”,大致有三个特征。

第一,杂言形式

敦煌赞辞,在敦煌卷子中约有190多个写卷,包括梵赞和汉赞,其中梵赞仅有一个写卷《梵音佛赞第五》,其余均为汉赞。这些汉赞大多为五、七言语句,押韵,分章曲。如《太子入山修道赞》第一章:

一更夜月良(凉),东宫见道场。幡花伞盖月争光,烧宝香。

共奏天仙乐,皈资(依)用(咏)宫伤(商)。美人无奈手头忙,声绕梁。

太子无心恋,闭目不形相。将身不作转轮王,只是怕无常。

这套五、五、七、三句式的赞词,每章皆以三道曲组成,同用一韵,并以第一首为主曲,叶四平

韵;余二首为辅曲,叶三平韵,共十章。

再如《十恩德赞·第十究竟怜悯思》:

泪流满千行,爱别离苦系心肠。忆念似寻常。十恩德,说一场。人闻争(怎)不非常(伤)。善男(子)善女(子)审思量,誓愿辜父(负)阿耶孃?

全赞共十章,每章以二首曲组成,一为主曲,句式为五、七、五;一为辅曲,句式为三、三、七、七、七,一韵到底。

从敦煌偈到敦煌赞辞的一个显著变化,就是从一种句式整齐的宗教吟唱发展为杂言形式(更多是采用三、三、七、七、七句式),成为赞辞常用体裁。这使我们有理由推论,尽管这一批音乐作品总体上属于西域梵声系统,但由它们的辞式变化,不能不理解为民间歌谣影响下的新的佛教歌唱的产物。而偈赞文辞形式的差别,应该看作作曲调音乐形式差别的表现,因为采用不同的乐曲,配以不同的歌辞,势必影响篇幅体制和节奏。作为音乐文学的偈赞,起决定作用的是音乐的形式。由于音乐的作用,齐言可转化为杂言,杂言也可转化为齐言。这就是曲式变化决定文辞形式变化的原因。

第二,和声的加入

初唐善导的《难思议》:

众等齐心请高座(往生乐),愍对智影说尊经(往生乐)。难思议(往生乐),双林树下(往生乐),难思(往生乐)。道场时逢难叵遇(往生乐),无常迅速命难停(往生乐),难思议(往生乐),双林树下(往生乐),难思(往生乐)。

这里引四首之一,其余三首格式全同。皆每首十句,叶二平韵,伴唱和声辞“往生乐”逐句相同,不入韵,亦与主辞不必融贯。主辞中另有和声,即“难思议,双林树下,难思”,随叶韵句重复出现,为自歌和声。另外,各调中的伴唱和声与主辞和声还可以彼此互用,如善导的《难思议》的伴唱和声“往生乐”,可用作法照《往生乐》的辞首和声;善导《难思议》的主辞和声“难思议”,亦可用作法照《维摩诘赞》的伴唱和声。从而可知,各种和声乐调较稳定,可作歌唱的起调之声,亦有代韵作用。

再如《相观赞》:

沉沦五欲境,托阴入幽胎。巧风吹气满,(希现!)形假出身来。(彩怜!)

能令眷属喜,车康弄婴孩。初教掌中立,(希现!)慈母逐身回。(彩怜!)

此为十二首之二。每首第三句和声皆作“希现”,末句和声皆作“彩怜”。每首前皆有“优昙花,希现!大家用心听,彩怜!”句。这种和声辞不入主辞,去掉和声辞,便是齐言。由此可见,和声是造成杂言赞辞的重要一途,也是把佛教偈赞的吟诵提高为歌谣的一种手段。和声可以看作由于感情需要和音乐手段表现的丰富性造成了曲调结构的多样化,使歌唱达到音曲谐美,这也是音乐性增强的表现。和声的加入,成为赞辞音乐的重要部分,这固然可以看作来自法会议事中“主有职位曰‘赞头’,主发音,余曰‘赞众’相从和唱”的佛事活动,然其音乐渊源仍要追溯到民间谣歌和声的发生。

第三,“梵音演为歌调”

在敦煌写卷中,有一类民间俗曲则是直接从佛赞演变过来的。其中著名的《文淑子》曲,就是根据讲僧文淑唱导梵呗之声谱写的,一时间被之管弦,倾动朝野。《乐府杂录》云:“长庆中,俗讲僧文淑善吟经,其声宛畅,感动里人。乐工黄米饭依其念四声观世音菩萨,乃撰此曲。”《太平广记》引

《卢氏杂说》则谓文宗所撰“上采其声为曲子,号《文淑子》”。赵磷《因话录》卷四,亦记载其曲倾动朝野的盛况:“愚夫冶妇,乐闻其说,听者填咽寺舍,瞻礼崇拜,呼为‘和尚教坊’。效其声调,以为歌曲。”

另一类相反的情况则是佛赞直接采用俗曲子而演唱导之辞。南宋吴曾在《能改斋漫录》曾云:“京师念梁州、八相太常引、三皈依柳含烟等,号‘唐赞’。而南方释子作渔父、拨棹子、渔家傲、千秋岁唱导之辞。”《梁州八相太常引》即是用梁州曲调谱述佛陀成道经过八相之故事;《三皈依柳含烟》即是用教坊曲《柳含烟》作佛赞三皈依(三皈依即皈依佛、法、僧,佛教奉为“三宝”),《渔父》、《拨棹子》、《渔家傲》、《千秋岁》均为民间俗曲子,船子和尚德诚常采用这些曲子咏唱禅理,故被纳入佛门系统,称为“唐赞”或“法曲子”。敦煌卷子中记载禅师们用得最多的还是民间最流行的《五更转》和《十二时》。

此外,从敦煌文集中还透露出佛教俗讲、唱导时也大量采用民间音乐的情况,如《父母恩重讲经文》“酒熟花开三月里,但知排打《曲江春》”;《大目乾连冥间救母变文》云“云中天乐吹《杨柳》,宫里缤纷下《落梅》”;《维摩诘经讲经文》“紫云楼上排丝竹,皇□庭前舞《柘枝》”,“琵琶弦上韵《春莺》,羯鼓杖头敲玉碎”。在佛、菩萨、比丘所享用的“天乐”中,居然出现这么多的流行曲调,真是一件趣事。这不仅意味着讲唱的僧侣们十分熟悉这些曲调,不仅意味着唐代寺院音乐中经常使用这些曲调,而且意味着民间俗乐也加入佛教的歌唱。

偈赞在长期的发展中形成了固有的音乐歌唱特点,六朝时就有“三位七声”、“平折放杀”之法。至唐代,随着唱导化俗业的兴起和发展,又有“今之歌赞,附丽淫哇之曲,敷为梵咒,此实新声”和“附会郑卫之声,变体而作”的偈赞新声。这个新声,可以看作呗赞音乐的变异,即偈赞的谣歌化和曲子化,体现出佛教呗赞音乐向着民间化、通俗化的发展趋势。这一通俗化的过程恰好展示佛教艺术宣传的实质,即“入俗惟恐不深,汉化惟恐不透”。但是,在整个佛教音乐民族通俗化的过程中,从西域传来的呗赞之声虽然发生变异,但这种变异并没有完全消融自身固有的特点。相反,我们从大量的史料中还看到了佛教音乐对其他艺术门类的渗透,看到它的普及,滋养着、浇灌着五花八门的民间艺术产生。所以这个通俗化又是一个双向交叉影响的过程。即“外国之声”与“中国之声”的融合,并非互相吞并,互相取代,而是胡化与华化,西域化与中国化同时进行的。

注释:

[1]佛教八音指极好音、柔轻音、合适音、慧尊音、乐女音、不误音、深远音、不竭音。见《大方广华严经》。