

# “村歌社舞释迦禅”:禅宗音乐审美世俗化

## ——禅宗音乐美学著述研究之一

皮朝纲

(四川师范大学 文学院,成都 610066)

**摘要:**禅宗“以音声为佛事”,十分重视音乐艺术的运用,特别重视佛曲在弘法、化众、修行中的功能。在唐代,礼佛、娱佛的音乐演奏活动兴盛,奏唱佛曲已蔚然成风,对后世的佛曲产生了深远的影响。由于佛曲的不断俗化,使佛曲俗化中的俗曲在寺院中、僧人中流传开来,不少禅师用俗曲“唱道”与“授徒”,用俗曲喻禅说禅也成为禅师上堂说法中的一大景观;而一些禅师对世俗歌舞表现出浓厚兴趣,并从理论上概括和诠释了世俗歌舞对于佛事的重要作用。

**关键词:**村歌社舞释迦禅;耍笑讴歌作佛事;禅宗音乐美学;音乐审美;世俗化

**中图分类号:**B83-02 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2017)05-0026-15

禅宗音乐美学思想是禅宗美学思想的重要组成部分,也是中国音乐美学思想的重要组成部分,但至今,对它的研究还十分薄弱。笔者尝试从禅宗音乐美学著述的发掘、整理入手,为研究工作提供充分的文献依据。笔者从《大正藏》、《卍续藏》、《嘉兴藏》、《乾隆藏》等典籍中辑录出154位禅师关于音乐的论述,其内容丰富,特色鲜明,有重要的文献价值和学术意义。本文拟就禅宗音乐审美世俗化特色作一初步探讨。

禅宗“以音声为佛事”,十分重视音乐艺术的运用<sup>①</sup>,特别重视佛曲在弘法、化众、修行中的作用。佛曲是佛教徒在举行宗教仪式时所用的乐曲,要将佛经配上乐谱进行吟唱。它由印度传来,在中国始自隋唐。清代毛奇龄《西河诗话》说:

佛曲、佛舞,在隋唐已有之,不始金元。如李唐《乐府》有《普光佛曲》、《日光明佛曲》等八曲入婆陀调,《释迦文佛曲》、《妙花佛曲》等九曲

入乞食调,《大妙至极曲》、《解曲》入越调,《摩尼佛曲》入双调,《苏密七俱佛曲》、《日光腾佛曲》入商调,《邪勒佛曲》入徵调,《婆罗树佛曲》等四曲入羽调,《迁星佛曲》入般涉调,《提梵》入移风调。凡梵音释步,如《三界舞》、《五方舞》、《八功德舞》类皆入乐录,在坐部伎中,原不止金元《演蝶》诸曲舞已也。今吴门佛寺犹能作梵乐,每唱佛曲,以笙笛逐之,名清乐,即其遗意。<sup>[1]374</sup>

中国佛曲除来自印度梵呗外,还源于西域佛曲、西域格调的佛曲。唐代佛曲还吸收融合了民间音乐和古乐。在唐代,礼佛、娱佛的音乐演奏活动兴盛,奏唱佛曲已蔚然成风,对后世的佛曲产生了深远的影响<sup>②</sup>。而佛曲的民族化与世俗化,则反映“佛教音乐的民间化达到了极致。因为佛曲是随着西域的广场艺术传入中土的,是乐工的艺术而非僧侣的艺术”<sup>[2]序,27</sup>。

### 一 佛曲的俗化与传播

收稿日期:2016-10-10

基金项目:国家社科基金项目“禅宗书画观的本体阐释及其超融美育价值研究”(16BZW018)、四川省社会科学重点研究基地美学与美育研究中心重点项目“乐韵禅思共妙心:禅宗音乐美学著述诠释”(16Z001)的阶段性成果。

作者简介:皮朝纲(1934—),男,重庆南川人,四川师范大学文学院教授,研究方向为中国美学、禅宗美学。

在中国汉传佛教音乐发展史上,以唐代为中心的隋唐五代是其高潮期。隋唐时期,礼佛、娱佛的佛教音乐活动兴盛,推动了佛教的传播与发展;由于佛教的通俗化与唐代俗乐之兴盛,促使佛教音乐走上民族化、世俗化的发展道路。由于佛曲的不断俗化,佛曲俗化中的俗曲开始在寺院、僧人中流传开来。

### (一) 禅师用俗曲“唱道”与“授徒”

当佛教音乐输入中国后,逐渐地改变了过去那种雅俗对立的状况,打破了中国音乐的古典格局。早在齐梁时代,僧侣们便在“法乐”与“无遮大会”的名义下建立了以俗乐为内容的新的音乐中心,“设乐以诱群小,俳优以招远会”<sup>[3]卷七,130</sup>,致有“变俗移风”之盛况。后来,“化俗”成了各派佛教的宣传手段,如禅宗用《渔父拨棹子》等民间歌曲“唱道”,还有禅师介入了俗曲的创作和演唱<sup>③</sup>。

不少禅师在上堂说法或诗偈中,用俗曲演说禅道。在禅宗灯录、语录《祖堂集》、《景德传灯录》、《古尊宿语录》、《五灯会元》等典籍中,禅师们提到的俗调有《杨柳枝》、《十二时》、《下水船》、《鹧鸪词》、《胡笳》、《牧童歌》、《万年欢》、《江城子》、《紫芝歌》、《归堂去》、《还乡曲》、《归去来》、《菩萨蛮》、《凉州》、《胡家曲》等,但大多没有歌词的记录<sup>④</sup>。

唐宋不少禅师上堂说法,常用俗曲喻禅说禅,成为一大景观。辩禅师以俗曲《鹧鸪词》和《胡笳十八拍》有别,诠释三祖《信心铭》之“毫厘有差,天地悬隔。欲得现前,莫存顺逆”的禅意,就是一例。

成都府昭觉辩禅师,上堂:“‘毫厘有差,天地悬隔’,隔江人唱《鹧鸪词》,错认《胡笳十八拍》。要会么?‘欲得现前,莫存顺逆’。五湖烟浪有谁争,自是不归归便得。”<sup>[4]卷三十一,681</sup>

“毫厘有差,天地悬隔。欲得现前,莫存顺逆”,语出三祖僧璨《信心铭》:“至道无难,唯嫌拣择。但莫憎爱,洞然明白。毫厘有差,天地悬隔。欲得现前,莫存顺逆。违顺相争,是为心病。不识元旨,徒劳心静。”<sup>[5]376</sup>《信心铭》为三祖僧璨(?—606)之作,为四言偈颂体,计146句,共584字。它以诗的形式弘宣达摩禅的思想,吸取《楞伽经》自性清净的如来藏思想,同时吸收般若、华严、涅槃等著作的精神,宣扬不二法门,简明扼要地概括了禅门义理,琅琅上口,特别是其中的“至道无难,唯嫌拣择”等句几乎成为禅家的常用语,为后代禅师不断称引。《信心铭》的中心思想,是要修行者清除一切是非、有无、得失

等的差别观念和对于外物的取舍、爱憎之心。而上面所引僧璨之语,是说达到解脱并非难事,但是最忌讳的是心中产生分别取舍、憎爱、违顺之心;否则,即使坐禅,也是徒劳无益的<sup>⑤</sup>。

在僧璨看来,禅的修持不能用分别心去寻求,必须以根本智慧去直接体验,便有可能洞然明白。只要有一丝一毫的分别之心,你与至道就会变得天差地别。对于禅者来说,如何才能正确理解和把握禅,是个十分重要的问题。绝不能以世俗之理去解释,那就会差之毫厘、失之千里,如天地之悬隔。如果要使禅能呈现在眼前,那就不能有所顺逆,有所选择,有所憎爱,有所分别<sup>⑥</sup>。而辩禅师则用俗曲《鹧鸪词》和《胡笳十八拍》这两首不同之曲调来诠释僧璨之禅意,指出如果用分别、取舍之心去寻求禅道,必然是“隔江人唱《鹧鸪词》,错认《胡笳十八拍》”,那就会失之毫厘、差之千里了。《鹧鸪词》与《胡笳十八拍》的确显然有别。《鹧鸪词》,亦作“鹧鸪辞”,唐教坊曲名曰《山鹧鸪》<sup>[6]16</sup>。郭茂倩《乐府诗集·近代曲辞二》录《山鹧鸪》二首,解题称:“《历代歌辞》曰:‘《山鹧鸪》,羽调曲也。’”收录《鹧鸪词》有唐李益一首、李涉二首<sup>[7]1132</sup>。胡笳,古琴名曲,在唐代就广为流传。《胡笳十八拍》是古乐府琴曲歌辞,一章为一拍,共十八章,故有此名,反映的主题是“文姬归汉”。琴曲中虽有《大胡笳》、《小胡笳》、《胡笳十八拍》琴歌等版本,曲调虽然各有不同,但都反映了蔡文姬思念故乡而又不忍骨肉分离的极端矛盾的痛苦心情。据传为蔡文姬作,为中国古代十大名曲之一<sup>⑦</sup>。辩禅师还以“五湖烟浪有谁争,自是不归归便得”来喻说“欲得现前,莫存顺逆”之意,是化用唐代诗人崔涂的《春夕》诗。崔涂的原诗是:“自是不归归便得,五湖烟景有谁争?”<sup>⑧</sup>崔氏之意是说故乡五湖美好的风光,是没有任何人与我争夺的;假若我要回去,就能够得到它,饱览它的风采,享受它的温馨,但是我自己不回故乡啊!而辩禅师之喻意,是修行者参禅悟道,只要不存爱憎之心,大道就有可能呈现的。宏智正觉禅师曾用“自是不归归便得,五湖烟浪有谁争”来喻指禅家参禅悟道、领会佛法的要旨,可与辩禅师的论述相发明。《宏智禅师广录》卷四云:“佛法也无如许多般,只要诸人一切时中放教身心空索索地,条丝不卦,廓落无依,本地灵明,毫发不昧。若恁么履践,得到自然一切时合,一切时应,了无纤尘许作你障碍处,便能转千圣向自己背后,方唤作衲僧。”

若也倚它门户,取它处分,受它茶糊,岂不是瞎驴趁大队?既然如此,毕竟如何?自是不归归便得,五湖烟浪有谁争!”<sup>[8]35</sup> 正觉明确指出,只要能放下一切分别取舍,“一切时中放教身心空索索地,条丝不挂,廓落无依,本地灵明,毫发不昧”,从而使之了无烦恼束缚,“了无纤尘许作你障碍处”,便能够“转千圣向自己背后”,寻找到自己的本来面目,回归精神家园。

禅宗诗人寒山<sup>⑤</sup>,琴随身,善“唱咏”,常“歌笑”<sup>⑩</sup>。他也自然熟悉当时已流行的诸如《紫芝歌》这类俗曲,还非常自信地声称:“可来白云里,教你紫芝歌。”<sup>[9]</sup>而《紫芝歌》乃琴歌。宋郭茂倩《乐府诗集》卷五十八《琴曲歌曲二》题作《采芝操》。郭氏云:“《琴集》曰:‘《采芝操》,四皓所作也。’《古今乐录》曰:‘南山四皓隐居,高祖聘之,四皓不甘,仰天叹而作歌。’”其《四皓歌》曰:“皓天嗟嗟,深谷逶迤。树木莫莫,高山崔嵬。岩居穴处,以为幄茵。晔晔紫芝可以疗饥。唐虞往矣,吾当安归。”<sup>⑪</sup>宋朱长文《琴史》卷三《四皓》也称:“四皓者,东园公、绮里季、夏黄公、角里先生是也。此四人当秦之世,避而入商雒深山,采芝以食,故传有《采芝操》。”<sup>⑫</sup>唐人作《紫芝曲》亦称《紫芝歌》、《紫芝谣》。崔鸿作《四皓》歌云:“漠漠商洛,深谷威夷。晔晔紫芝,可以疗饥。皇农邈远,余将安归。驷马高盖,其忧甚大。富贵而畏人,不如贫贱而轻世。”<sup>[7]851</sup>唐代诗人张九龄、宋之问、杜甫、令狐楚、白居易、李德裕等人的诗中都有或“歌”或“唱”或“谣”或“忆”或“闻”《紫芝歌》的记载<sup>⑬</sup>。而寒山声称自己是“琴书自随”,善操缦,能歌咏,可见他熟悉琴歌,能教授琴乐,古琴艺术已进入禅师的生活领域。寒山关于“可来白云里,教你紫芝歌”之语,被宋僧作为参究之话头,询问全举和尚,全举则为《紫芝歌》审音而参与俗曲的创制。据《舒州法华山举和尚语要》载:

问:“雪覆千山时如何?”师云:“樵人迷古路,渔父锁孤舟。”问:“‘可来白云里,教你《紫芝歌》。’如何是《紫芝歌》?”师云:“不是吴音,切须汉语。”<sup>[10]卷二十六,490</sup>

全举禅师关于《紫芝歌》“不是吴音,切须汉语”的判断,可作如下理解。第一,从曲调上看,《紫芝歌》不是“吴歌”。吴歌,乃吴地之歌,亦指江南民歌。《晋书·乐志下》云:“吴歌杂曲,并出江南,东晋以来,稍有增广。”<sup>[11]卷二十三,716</sup>它也不是吴地之音乐。宋范成大《吴郡志·风俗》称:“吴音,清乐也,乃古之

遗音。唐初古曲渐缺,管弦之曲多讹失,与吴音转远,议者请求吴人使之习。”<sup>[12]38</sup>宋人郭茂倩是把《紫芝歌》列入《琴曲歌辞》,而在《乐府诗集》卷四十四至四十七《清商曲辞》(一、二、三、四)中专设《吴声歌曲》(一、二、三、四),诸如南朝宋鲍照的《吴歌》、梁武帝的《子启夜四时》歌等。第二,从歌辞上看,《紫芝歌》不是“吴音”。吴音,指吴地的语音,吴语。《宋书·顾琛传》云:“先是,宋世江东贵达者,会稽孔季恭、季恭子灵符、吴兴丘渊之及琛,吴音不变。”<sup>[13]卷八十一,2078</sup>吴语,也称江南话、江东话、吴越话,其代表方言为苏州话、上海话,它通行于江苏南部、上海、浙江、江西东北部、福建西北角和安徽南部的一部分地区。而《紫芝歌》歌辞,并非“吴音”。据《史记·留侯世家》记载,商山四皓曾长期隐藏在商山(今陕西商洛市境内),与吴语之地相距甚远,不大可能以吴音作歌。全举认为,《紫芝歌》不是“吴音”,对它的审音“切须汉语”,即依据汉语之审音方法去进行“切音”(反切)。《韵会》云:“切,反切。一音展转呼谓之反,亦作翻,以子呼母,复以母呼子也。切,谓一韵之字相摩以成声,谓之切。”<sup>[14]卷二十七,227</sup>

唐宋不少禅师曾积极参与俗曲的创制活动,或创调,或填词。法演禅师曾为《万年欢》填词。据《法演禅师语录》载:

桐树郭宅请,陞座云:“桐林郭评事,家门幸食禄。性静好吾宗,温良如美玉。封疏请诸山,营斋殖洪福。二人长老共谈玄,正值阳和二月天。渴鹿饮溪冰作水,野猿啼树雾成烟。黄梅路上多知己,今日同乘般若船。乘船即不无,且道说个什么事?幸遇三春明媚,因行不妨掉臂。囉哩哩,囉哩哩<sup>⑭</sup>。”乃拍手大笑云:“是何曲调?《万年欢》。”<sup>[15]655</sup>

《万年欢》系唐教坊曲名<sup>[16]15</sup>,《宋史·乐志》称为“中吕宫”,《高丽史·乐志》名《万年欢慢》,《元史·乐志》称系舞队曲。此调有三体,平韵者,始自王安礼;仄韵者,始自晁补之;平仄韵互叶者,始自元赵孟頫<sup>⑮</sup>。明朱棣钦订《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》,其中卷五“佛名称歌曲”(北曲)中收录《万年欢》(即《善利益之曲》)1首,卷十“如来名称歌曲”(北曲)中收录《万年欢》5首<sup>⑯</sup>。法演用《万年欢》赞扬郭评事“性静好吾宗,温良如美玉”,真是“黄梅路上多知己,今日同乘般若船”。据《明觉聪禅师语录》卷十一载:清僧明觉聪禅师在除夕小参时,也曾为

《万年欢》填词:“乐清贫,乐清贫,岁寒忍耐过,明年贺太平。爆竹惊山鬼,梅花报晓春,穷旅归家不到者,今宵愁杀路中人。”<sup>[16][161]</sup>明觉聪以乐喻禅,提醒学人应“穷旅归家”,返观自心,回归精神家园。

据《吹万禅师语录》卷十三载:吹万禅师曾依《杨柳枝》曲填词,其词云:“浩浩黄河曲,水淫几时清,白云杳杳路难寻,何处行?诸人肯索骊,龙珍易可澄,莫把烟尘点素心,自然临。”<sup>[17]卷十三,522</sup>

《杨柳枝》,曲调名。此调有多种词体。汉乐府横笛曲有《折杨柳》,唐教坊曲名为《杨柳枝》。白居易翻旧曲为新歌,作《杨柳枝》十二首,时人相继唱和,均用此曲咏柳抒怀。宋王灼《碧鸡漫志》卷五云:“《乐府杂录》云:白傅作《杨柳枝》。予考乐天晚年与刘梦得唱和此曲词。白云:‘古歌旧曲君休听,听取新翻《杨柳枝》。’又作《杨柳枝》二十韵云:‘乐童翻怨调,才子与妍词。’注云:‘落下新声也。’刘梦得亦云:‘诸君莫听前朝曲,听取新翻《杨柳枝》。’盖后来始变新声,而所谓乐天作《杨柳枝》者,称其别创词也。”<sup>[18]148</sup>而吹万禅师用《杨柳枝》绕路说禅,指出参禅悟道,犹如等待浩浩水淫的黄河之水能够澄清之日,又如在白云杳杳的长空中寻找归家之路,是一个艰辛的、上下求索的过程,只要下决心,立信心,肯下海索骊珠,那么,河水可澄清,龙珍会把握。但他指出,参禅悟道绝不能有意求悟,否则陷入妄想执著,要知拟心即差,动念即乖,“莫把烟尘点素心”,只能持之以恒,时节即至,因缘和合,则有开悟之时,会是“自然临”啊!

需要特别提到的是宋代禅师普庵印肃创作了《普安咒》(全名为《普庵大德禅师释谈章神咒》),在中国佛教音乐文化史和琴学史上乃是一段佳话。《续指月录》卷一《袁州慈化普庵印肃禅师》称:印肃之“《释谈章》,被诸絃管,用备淫梵唱,世称《普庵咒》云。”<sup>[19]798</sup>

在中国佛事仪轨中,咒语的应用非常广泛。仅《禅门日诵》所载,在佛教各种法事中所讽诵的重要咒语就有《尊胜真言》、《尊胜咒》、《秽迹金刚神咒》、《十二因缘咒》、《普庵大德禅师释谈章神咒》(《普安咒》)、《补阙真言》、《祈雨龙王咒》、《求智慧咒》、《金刚手菩萨止虐真言》、《摩利支天神咒》、《二佛神咒》、《般若无尽藏真言》、《报父母恩咒》等几十种。咒语与真言在佛事中多以直讽与吟诵的形式来表现。有个别的咒语在吟诵前,还要加唱四句七言偈,在演唱

后再诵咒语。如《瑜伽焰口施食》“请圣”段落中的《准提咒》,所唱前四句偈为:“稽首皈依苏悉帝,头面顶礼七俱胝,我今称赞大准提,唯愿慈悲垂加护。”完全以音乐唱诵形式表现咒语的较少。有的咒语除演唱外,其旋律部分已逐渐衍化为脱离咒语特殊佛事意义的器乐曲。如《普庵咒》(又称《释谈章》)就是其突出的代表。该咒语由“迦迦鸡鸡俱俱鸡”、“遮遮支支朱朱支”、“咤咤知知都都知”、“多多谛谛多多谛”、“波波悲悲波波悲”等 247 个梵文读音组成<sup>⑩</sup>,即由多个单音参差组合构成一个自然的旋律,使其在平坦中见突兀、单调中藏玄机,悠扬肃穆,令人怡情绵绵,安然入定,从而进入一种清净空灵的禅的境界<sup>⑪</sup>。由于《普庵咒》是佛教众僧早、晚课修持和朔望日仪轨念唱的重要内容之一,是汉传佛教中由中国人制定的影响最大的神咒,因此,长期以来在佛教僧侣的虔诚念诵中,以其滔滔不绝、素湍回流般的音声和规整而往复的节奏形成了一种独特的旋律,其对佛教徒的心理影响是特别深刻而深远的。杨抡《伯牙心法》对琴曲《释谈章》的解题中,涉及了印肃禅师之《释谈章》对琴曲《普庵咒》之意义,他说:“按斯曲即普庵禅师之咒语,后人以律调拟之也。盖缘梵有二合、三合、四合之音,亦有其字。华书惟琴谱有之。故七音韵鉴,出自西域,应琴七弦,斯之所由出也。昔作僧梵于给园,今付徽音于百衲。瞿昙氏所谓调狂象、制毒龙者,兹可以舞鹤而驯雉矣。虽儒释固自异源,而音韵微有真契,聊寄一时之笑傲云耳。知音者其辩之。”<sup>[20]219</sup>由于《普庵咒》念诵时的那种鲜明的节奏感和音乐性、独特的宗教性和艺术性,为它能走出佛门发展成为完整的器乐曲提供了广阔的空间。《普庵咒》现已作为独立的器乐曲,除在佛事音乐中演奏外,如中国佛教京音乐、山西五台山青庙音乐、河南大相国寺音乐等等,已广泛地流传于民间。特别是琴曲,见于明、清时期的琴谱有 37 部之多,都收录了此曲。除琴曲外,《普庵咒》还在琵琶音乐、弦索乐、丝竹乐、笙管乐等多个民间音乐品种中流传<sup>⑫</sup>。

禅宗大师十分重视俗曲、民谣的开悟功能。他们在传法中,把俗曲、民谣作为启迪学人智慧、打开学人法眼、促使学人开悟的重要工具和手段。据居顶《续传灯录》卷十五载:

汉州无为宗泰禅师,涪城人。自出关遍游丛社,至五祖。告香日,祖举赵州洗钵盂话俚

参。泊入室,举此话问师:“尔道赵州向伊道甚么,这僧便悟去?”师曰:“洗钵盂去,聾!”祖曰:“尔只知路上事,不知路上滋味。”师曰:“既知路上事,路上有甚滋味?”祖曰:“尔不知邪?”又问:“尔曾游剡否?”师曰:“未也。”祖曰:“尔未悟在。”师自此凡五年不能对。祖一日升堂顾众曰:“八十翁翁辊绣球。”便下座。师欣然出众曰:“和尚试辊一辊看。”祖以手作打仗鼓势,操蜀音唱绵州巴歌曰:“豆子山,打瓦鼓。杨平山,撒白雨。白雨下,取龙女。织得绢,二丈五。一半属罗江,一半属玄武。”<sup>[4]卷三十,372</sup>

师闻大悟,掩祖口曰:“只消唱到这里。”祖大笑而归。<sup>[23]639</sup>

五祖法演举赵州从谏“洗钵盂”的公案勘问宗泰,宗泰“凡五年不能对”,法演说他“尔只知路上事,不知路上滋味”。赵州之门风,乃是以日用生活或眼前最平凡的现境(诸如“洗钵盂”、“吃茶去”等)向学人开示,禅道就在“洗钵盂”、“吃茶去”等日常生活之中,就在你所见到的现量境中。而宗泰只知“洗钵盂去”这种眼前所见现象,“只知路上事”,而不去躬身体验这“洗钵盂去”之中的禅道的“滋味”。法演“以手作打仗鼓势,操蜀音唱绵州巴歌”,遂使五年“未悟”的宗泰闻歌而“大悟”,并立即“掩祖口曰:只消唱到这里”,以示不可言说的开悟之境。法演用赵州禅之精义启示宗泰,表明法演赞成赵州之说,因而“操蜀音唱绵州巴歌”,以“绵州巴歌”所描述的那一片生机勃勃的自然景观,正是禅道的自然呈现,为宗泰解粘去缚创造契机。至于宗泰闻歌而“大悟”的禅机以及心理状态,禅史传家未予记载描述,而宗泰“掩祖口曰:‘只消唱到这里’”一语,也能表明宗泰虽“悟”但只可意会而不能言表的情状。但我们可从宗泰后来的上堂说法中得知他对“本来面目”的把握必须靠“自悟去”的深刻体验与领会,以及他对“本来面目”的“悟了”与“未悟”的重大区别的理论认识中揣摩他当时“大悟”的深刻感受与喜悦心情:

上堂:“此一大事因缘<sup>①</sup>,自从世尊拈华,迦叶微笑。世尊曰:吾有正法眼藏,分付摩诃大迦叶。以后灯灯相续。祖祖相传,迄至于今,绵绵不坠。直得遍地生华,故号涅槃妙心,亦曰本心,亦曰本性,亦曰本来面目,亦曰第一义谛,亦曰烁迦罗眼,亦曰摩诃大般若。在男曰男,在女曰女。汝等诸人,但自悟去,这般尽是闲言语。”

遂拈起拂子曰:“会了唤作禅。未悟果然难难难,目前隔个须弥山;悟了易易易,信口道来无不是。”僧问:“如何是佛?”师曰:“阿谁教你恁么问?”僧拟议。师曰:“了。”<sup>[4]639</sup>

在他看来,对“本来面目”的把握,只能靠“自悟去”,“会了唤作禅”,“悟了”与“未悟”有天壤之别:“未悟果然难难难,目前隔个须弥山;悟了易易易,信口道来无不是。”

百愚净斯禅师指出,鹿门自觉参芙蓉道楷之“悟入”,乃是因体会俗曲《胡家曲》之禅意所致。《百愚禅师语录》载:

第十九祖鹿门自觉大师参芙蓉,问:“胡家曲子不堕五音,韵出青霄请师吹唱。”曰:“木鸡啼夜半,铁凤叫天明。”师曰:“恁么则一句曲含千古韵,满堂云水尽知音。”曰:“无舌童儿能解和。”师曰:“作家宗师,人天眼目。”曰:“禁取两片皮。”<sup>②</sup>师从此悟入,遂承印记。(《源流颂》)<sup>[22]649</sup>

《胡家曲》即《胡笳》。《祖庭事苑》卷一称:“《胡家曲》:胡家,当作胡笳。笳,笛之类,胡人吹之为曲。汉《李陵答苏武书》云:‘胡笳互动,牧马悲鸣。’今借此以况吾道。新丰云‘胡笳曲子,不堕五音,韵出清霄,任君吹唱’是也。”<sup>[23]22</sup>鹿门自觉以“胡家曲不堕五音,韵出青霄”而询问芙蓉道楷,道楷以奇特之语“木鸡啼夜半,铁凤叫天明”答之,此一回答是意设葛藤,启迪鹿门。而鹿门以分别识理解老师之语,不参活句,而死于句下,他以“一句曲含千古韵”解释《胡家曲》“不堕五音,韵出青霄”,高度肯定此曲。从禅宗看来,这只是一种分别识,是参死句,从而陷入知解障。芙蓉道楷之“无舌童儿能解和”、“禁取两片皮”,正是要斩断消除这种分别思维,而返观自心,直下承当,体悟禅道。鹿门是在道楷的引导下而“悟入”的。

## (二)“法乐自娱”与俗曲“度尽迷云”

禅宗在传法中非常重视音乐艺术的运用,特别看重俗曲在宣教、度人、修身中的功能;同时也重视“法乐自娱”,在音乐活动中获得法喜禅悦。

“法乐”即“无遮大会”、“法曲”,本来指佛教的一切符合佛法的唱诵和演奏的曲调,一般指佛教乐舞,而人们的习惯是指梵呗之外的佛教歌唱、舞蹈和器乐演奏。它为佛教举行法会时演奏的乐曲,主要用于宣传佛经、佛旨。自南朝梁代之后,作为清商乐的

法乐,在寺院与宫廷广为流传,并把它列为正乐。隋统一南北后,法乐分为寺院和宫廷两条渠道传承。隋代称法乐为“法曲”或“清乐”,列为“七部乐”和“九部乐”之一。隋以后,法曲除用铙、钹、钟、磬等法器演奏外,又加入箫、琵琶、琴等俗世乐器,并扩而大之,且不局限于佛门。唐时已成为公私音乐活动的一部分,法曲被列为“法部”,备受帝王及上层人士的喜爱和重视,至玄宗时还把“法部”置于“梨园”<sup>[24]</sup>,世俗化程度更大。后法曲还掺入道教音乐等,与一般燕乐大曲无异,只是尚有佛教“淡稚”的遗风而已。一些禅师描述过法乐演奏场景的庄严肃穆和感人的力量:“梵音响震于九天,法乐声喧于十地”<sup>[24]</sup>《普变文》,17;“法乐连天降,丝竹声和悦”<sup>[24]</sup>《千秋岁》,31;“香花罗列,法乐连天”<sup>[24]</sup>《古阳关》,308;“羽鳞净戒已周圆,法乐声中破业昏”<sup>[24]</sup>《放生》,43。

据《祖堂集》卷十九载:

道吾休<sup>③</sup>和尚,嗣关南。师每日上堂,戴莲花笠子,身着襦筒,击鼓吹笛,口称鲁三郎云:“打动关南鼓,尽唱德山歌。”法乐自娱者是也。<sup>[25]</sup>367

在释静、释筠看来,道吾和尚的“击鼓吹笛”“唱歌”这种俗于法事之后的乐舞,乃“法乐自娱者是也”,这反映出中国汉传佛教音乐文化中的法乐,在唐五代的寺院内部广为流传,成为禅宗音乐活动的重要内容之一。

如一禅师高度赞赏法乐、世俗戏剧,肯定《无生曲》的审美教育功能:

法乐和调献六通<sup>④</sup>,众生苦乐佛心同。幻人幻出《无生曲》,一切咸令脱苦空。(《献乐天女》)<sup>[26]</sup>卷十一,675

大地由来一戏场,诸郎却解杀无常。肉丝<sup>⑤</sup>调合《无生曲》,度尽迷云出醉乡。〔《高安演剧为供偈以示之(时演杀酒鬼出)》〕<sup>[26]</sup>卷二十,717

从佛典得知,《无生曲》之内容是颂佛性之不生不灭。《翻译名义集》卷七载有关佛之“十号”颂,其“二颂名字即佛”云:“方听无生曲,始闻不死歌。”<sup>[27]</sup>1177《阿弥陀经略解圆中钞》卷一称:“故无机子颂云:方听无生曲,始闻不死歌。今知全体是,番悟自蹉跎。名名字即觉也。”<sup>[28]</sup>772《阿弥陀经要解便蒙钞》卷一解释云:“‘方听无生曲,始闻不死歌’者,悟得佛性之理也,佛性本不生灭也。”<sup>[29]</sup>880在如一禅

师看来,十分和谐的“法乐”表演,可以呈现出不可思议的“六通”境界,其演奏出的《无生曲》,可以破除生死烦恼,“一切咸令脱苦空”,达于涅槃之境;而“肉丝调合”,十分和谐的音乐演奏,可以转迷为悟,“度尽迷云出醉乡”。

雪峰义存禅师高度肯定俗曲的弘法与教化功能。在学人向他询问“十二分教为凡夫开演,不为凡夫开演,事作么生”时,明确回答云:“不消<sup>⑥</sup>一曲杨柳枝。”<sup>[30]</sup>卷一,949在义存看来,“一曲杨柳枝”对心灵的启迪、触动,有时胜过“开演十二分教”即释迦牟尼佛所说的一切言教的作用。

雪峰义存何出此言?义存在禅宗发展史上占有重要地位,禅门五家中的云门宗和法眼宗都出自他的法系。五代时的闽王王审之信奉佛教,慕义存之道化,尝馆僧众千人聆听义存说法。他给闽王说法中,强调的是“大藏教中,一切经论,千般万般,只为一心,祖祖相传一心”<sup>[30]</sup>卷二,958,此心即“真性”、“实相”,他要闽王“识取实相,自然成佛”;又说本性自足,不须外求,“三世诸佛十二部经并在,大王本性自具足,亦不用求,切须自救”<sup>[30]</sup>卷二,958。但他同时提醒人们,不要执著迷信三藏十二部经,他甚至说“三世诸佛是草里汉,十经五论是系驴橛,八十卷《华严经》是草蓐头,搏饭食言语,十二分教是虾蟆口里事”<sup>[30]</sup>卷一,947。既然是这样,那么,在义存眼里,诗人们为《杨柳枝》曲所作歌辞,借柳抒怀,其所抒发、传达的真情实感不就是内在生命——心光的呈现么?它们对人的启示、感染不是可以超过佛典的作用么?并且,义存之所以发出“开演十二分教”不及一曲《杨柳枝》的感叹,与他当时所处的历史文化语境有关。

我们在前面评介广真吹万禅师依《杨柳枝》曲填词时,曾提到不少唐代诗人热心为《杨柳枝》一曲作词。白居易翻旧曲为新歌,作《杨柳枝》十二首,时人相继唱和,均用此曲咏柳抒怀。白居易晚年与刘禹锡唱和此曲词,又作《杨柳枝二十韵》,而刘禹锡也有《杨柳枝词九首》。白氏据“洛下新声”而“新翻”《杨柳枝》诸作,以及与刘禹锡的唱和,在文坛掀起了创作《杨柳枝》的高潮。翻开《全唐诗》,可见创作《杨柳枝》的盛况。除白居易和刘禹锡外,有卢贞《杂曲歌辞杨柳枝》、齐己《杂曲歌辞杨柳枝》、薛能《杂曲歌辞杨柳枝》、皇甫松《杨柳枝词二首》、滕迈《杨柳枝词》、姚合《杨柳枝词五首》、张祜《折杨柳枝二首》、裴夷直《杨柳枝词》、李商隐《离亭赋得折杨柳二首》、卢肇

《杨树枝》、裴誠《新添杨柳枝词》、韩琮《杨柳枝》二首,温庭筠《杨柳八首》、司空图《杨柳枝寿杯词十八首》、牛峤《杨柳枝五首》、崔道融《杨柳枝词》、和凝《杨柳枝》、孙鲂《杨柳枝词五首》、欧阳炯《杨柳枝》、孙光宪《杨柳枝词四首》、顾夘《杨柳枝》、无名氏《杨柳枝》、柳氏《杨柳枝》等,诗人们多用此曲咏柳抒怀<sup>②</sup>。郭茂倩《乐府诗集》卷二十二《横吹曲辞二》之《汉横吹曲二》收录了包括梁元帝、梁简文帝、陈后主、徐陵、张九龄、李白等 23 人的《折杨柳》25 首。这是唐宋诗人在“古歌旧曲君休听,听取新翻《杨柳枝》”(白居易),“诸君莫听前朝曲,听取新翻《杨柳枝》”(刘禹锡)的时风影响下,热衷为《杨柳枝》作词的文艺现象给文坛带来的新声,给社会带来的审美心理影响。面对这种热烈而浓郁的文艺现象和审美现象,定会使一些禅师深感《杨柳枝》一曲的魅力,会发出它对文人学士的影响超过了任何佛典的力量的赞叹!

一些禅师在修行中,是偶闻人唱俗曲而大悟的,可见其俗曲之感人力量。“楼子和尚”与“俞道婆”听人唱俗曲而省悟之事,多种禅门典籍有所记载。

《续传灯录》卷二十三:

俞道婆<sup>③</sup>,金陵人也。市油糍为业,常随众参问琅邪,邪以临济无位真人话示之。一日闻丐者唱《莲花乐》云:“不因柳毅传书信,何缘得到洞庭湖。”忽大悟,以糍盘投地。夫傍晚曰:“尔颠邪!”婆掌曰:“非汝境界。”往见琅邪,邪望之知其造诣,问:“那个是无位真人?”婆应声曰:“有一无位人,六臂三头努力嗔,一擘华山分两路,万年流水不知春。”由是声名藹著。<sup>[4]卷二十三,627</sup>

《五灯会元》卷六:

楼子和尚,不知何许人也,遗其名氏。一日偶经游街市间,于酒楼下整袜带次,闻楼上人唱歌云:“你既无心我也休。”忽然大悟,因号楼子焉。<sup>[31]卷六,222</sup>

俞道婆和楼子和尚因偶闻俗曲而开悟之事,生动地说明俗曲在禅师参禅悟道中往往起着启迪智慧、打开法眼的作用,成为参禅悟道的重要法门,说明音乐活动是禅家参禅悟道的重要渠道和契机。

楼子和尚所闻丐者唱的《莲花落》,是一种说唱兼有的曲艺艺术,因唱词常以“莲花落,落莲花”作衬腔或尾声而得名。据说,源出唐、五代时的“散花”

乐,最早为僧侣募化时所吟唱的警世歌曲——由《落花》或《散花》演变而来的民间音乐形式。“散花乐”是佛教的一种“唱导”。梁慧皎《高僧传》十三云:“唱导者,盖以宣唱法理,开导众心也。昔佛法初传,于时斋集,比宣唱佛名,依文致礼。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,先明三世因果,却辩一斋人意。后代传受,遂成永则。……夫唱导所贵,其事四焉:谓声辩才博。”<sup>[32]519</sup>而“唱导”是佛教用于宣讲佛经的一种音乐制度,它主要用宣传因果报应、人生无常、往生西方净土等内容来达到化导世俗的目的。其唱导的曲调,往往采用民间歌曲,带有民歌风格。而唐道宣在《续高僧传》卷三十中,谈到了在法事中演唱《落花》的盛况:“世有法事,号曰《落花》,通引皂素,开大施门;打刹唱举,抽撤泉贝。别请设座,广说施缘,或建立塔寺,或缮造僧务,随物赞祝,其纷若花,士女观听,掷钱如雨。至如解发百数,数别异词,陈愿若星罗,结句皆合韵,声无暂停,语无重述,斯实利口之鉅奇,一期之赴捷也。”<sup>[33]706下</sup>道宣特别强调在《落花》或《散花》这种唱导中,要采取和突出“指事适时”、“随物赞祝”、“出语成章”等随机应变、见景生情的即兴演唱的形式和特点。佛教文化在漫长的发展过程中,《莲花落》由佛教僧侣的募化形式逐渐演化为一种常用于民间岁末驱傩、沿门逐疫的民俗和娱乐活动中的歌舞表演形式<sup>④</sup>。之后,这种歌舞表演形式逐渐为民间乞讨者采用。南宋普济在《五灯会元》中所记述的俞道婆闻听丐者唱《莲花落》而开悟之事,是见于佛典的最早记载。

关于“楼子和尚”因闻唱曲而“大悟”,其开悟时的心境如何,禅史专家未予记载,但从她“忽然契悟”后的言行,可以反映她开悟后的兴奋心情:一是“抛油糍于市”,把手中装油炸糯米饼的盘子扔在地上;二是在她的丈夫呵斥她“你颠也”时,竟举止乖张,打了她丈夫一巴掌,并说“非公境界”——只有悟者自知而不能言宣的禅境。而琅琊起和尚则“印可之”。我们还可从几首颂古诗揣摩其大概,推测其俗曲的感人力量。本觉一禅师颂古云:“偶闻清唱发高楼,你若无心我也休。直下狂心能顿歇,从兹演若不迷头”<sup>⑤</sup>。”<sup>[34]卷四十,508上</sup>宝峰明禅师颂古云:“你既无心我也休,此心无喜亦无忧。饥来吃饭困来睡,花落从教逐水流。”<sup>[34]卷四十,508上</sup>。盘山了宗禅师颂古诗云:“你

既无心我便休,也无烦恼也无忧。花街柳巷逢知己,处处楼台解点头。”<sup>[35]卷四,37下</sup>几位禅师用“直下狂心能顿歇”、“此心无喜亦无忧”、“也无烦恼也无忧”来揣度楼子和尚偶闻唱曲的心境——烦恼顿除,心胸澄澈。那么,为什么俗曲能使楼子和尚闻而“大悟”?对此,有禅师作过解释。密印禅师在论述“佛法世法、一二、有无之义,亦如毒药亦如甘露”时指出,“落在有智人前,毒药化为甘露,落在无智人前,甘露化为毒药,亦能益人,亦能损人”。他举楼子和尚听俗曲而悟,乃是世法俗曲之声之力,“岂不是落在有智人前,毒药化为甘露,可以定作世法得么”?他又举盘山和尚闻丧歌而悟之事:“一日出门见昇丧而出,歌郎振铃云:‘红轮决定沉西去,未审魂灵往那方?’幕下孝子一齐作哀。盘山当时身心踊跃,举似马祖,祖印可之。”他指出世法丧歌也有使人闻而省悟之功:“岂不是落在有智人前,毒药化为甘露,可以定作世法得么?”<sup>[36]卷六,837上</sup>介为舟禅师在批评“近来一等阿师不以本分为人,全向语言文字上作活计”时,指出楼子和尚闻歌而悟,不是“以语言文字为印心印子来”,而是在努力参究“本分”事以便明心见性中,因缘时节已至,从而偶然闻歌“便悟去”;他还认为,这种不“向语言文字上作活计”,不是“以语言文字为印心印子”,“可为千古宗猷,万世遗范也”<sup>[37]卷三,241上</sup>。

## 二 “耍笑讴歌是佛法”,“酒肆歌楼,是佛境界”

禅宗重视音乐艺术的运用,重视俗曲俗乐对弘法、化众、修行的作用,一些禅师对世俗歌舞表现出浓厚的兴趣,并对世俗歌舞对于佛事的功用作了诠释<sup>①</sup>。

(一)“耍笑讴歌作佛事”,“耍笑与讴歌,愈听声愈好”

无异元来禅师根据“古今非一,世变时迁”的观点,把“现成底眼前底指示大众”(或以森罗万象、日月星辰、园林浴池、水流风动、扬眉瞬目、搬柴运水而作佛事),明确提出以“耍笑讴而作佛事”<sup>[38]卷五,261中</sup>。在他看来,“耍笑讴歌是佛法”<sup>[38]卷一,242下</sup>。他认为,释迦如来“开场四十九载,谈经三百余会,末后拈花示众,复云有‘教外别传’,贻累古今诸哲”,可惜只“与世人说些世法”(诸如:明心见性、戒定慧品、三身四智<sup>②</sup>、五眼<sup>③</sup>六通、三乘十地<sup>④</sup>、十八不共<sup>⑤</sup>、三十七品<sup>⑥</sup>、六度万行<sup>⑦</sup>、成佛极果是世法)。而他却要“与大众说佛法”,他认为:“山河大地是佛法,日月森罗是佛法,鹊噪鸦鸣是佛法,乃至与诸昆仲耍笑讴歌是

佛法”,他引用《法华经》“是法住法位,世间相常住”<sup>⑧</sup>来论证“耍笑讴歌”等都是“佛法”之理。他明确指出,只有懂得了他讲的这个道理,才能领会“是法住法位,世间相常住”之义,才能领会《法华经》所讲的世间众生与出世正觉同处一“如”(真如)的地位,均具有真如之性,所以也是“理一”(真如)遍在于诸法之谓。如果不相信这一点,就会南辕北辙,永远不能达到佛陀之境:“化城美景从君欲,惜蔽衣珠对月追。”<sup>[38]卷一,242下</sup>他还特别提出“耍笑与讴歌,愈听声愈好”的主张:“诸昆仲,须善巧,弥勒布袋头,祇要今时了。耍笑与讴歌,愈听声愈好。且如博山上堂,大众听法,毕竟承谁恩力。稽首慈氏大师,神通不同小小。”<sup>[38]卷六,263下</sup>

(二)“或歌或舞,头头尽是吾家事,处处全彰妙总持”<sup>⑨</sup>

道宁禅师指出,歌舞乃禅家份内之事,“头头尽是吾家事”,因它可以“全彰妙总持”——彰显微妙之佛法,是禅家修行悟道之所,因而“不省这个意,修行徒苦辛”:

春风习习,春日照照。鸟啼东岭上,花发树南枝。园林并紫陌,赏玩颇相宜。行人半醉半醒,游客似憨似痴。或歌或舞,或笑或悲,头头尽是吾家事,处处全彰妙总持。因甚把住特地生疑,辜他古德努力披陈。不省这个意,修行徒苦辛。<sup>[39]卷二,466</sup>

他又指出,包括音乐在内的“工巧诸伎艺,头头迸出真祥瑞”,可以通过它们,回到自己的精神家园,见到自己的本来面目,“瞥然端坐到家乡”<sup>[39]卷二,478</sup>。

圆信禅师在回答“古人大事已明,如丧考妣,岂有闲工夫写画做诗、推敲韵部耶?”这一质问时,明确指出:“山中人吟哦弄管,固非本分<sup>⑩</sup>,然亦少他不得。”他为此作了分析:禅僧必须“读书”、“行脚”、“知古人作用”、“知世出世间差别事务”,因此,“应访高人,请问细微曲折”,这样才能懂得:“如何是道,如何是大事,如何是究竟法,如何是世间法,如何是众生,如何是山河大地,如何是四大五蕴,如何是菩萨行,如何是菩提心,如何是生死,如何是涅槃,如何是本来面目,如何是父母未生前事?”如果对这些重大问题都“一一明了,一一透过,千七百则陈烂葛藤<sup>⑪</sup>,乃至一切差别法”都能了然在心,“这个唤做无碍大悲心大辨才三昧,如是识见,方可许你开口”;如果把“古人大事已明,如丧考妣”理解为“六根都用不着,

死眉钉眼,如三家村土地相似”,那只能叫“吃死饭的秃兵”。要懂得佛法真谛,“知自己衣带下事”(即本分事)是“驴年未梦见在”<sup>[40]737-738</sup>。

(三)“小艳情词、绵州巴歌,皆足使学者销意中之积滞,出眼内之金尘”

道忞禅师从禅宗旨的承传立论,认为:“传之不得其人,与用之不得其人,均失耳。”因此,如果秉承禅宗祖师宗旨,“用之而妙”,那么,“即小艳情词、绵州巴歌,皆足使学者销意中之积滞,出眼内之金尘”。情词民歌可以“销意中之积滞,出眼内之金尘”,是一个十分重要的音乐审美观,它把俗曲视为禅家转识成智、转迷为悟的一种重要工具和手段。诚然,道忞此论有一个先决条件,那就是禅家应做“智人”而不做“狂人”,因为,“正人说邪法,邪法亦成正,邪人说正法,正法亦成邪”。所谓“邪人”者,“无身奉尘刹报佛恩,心徒沽名吊诡,以徇一己之私者,皆邪也”<sup>[41]卷八,334</sup>。

道忞指出,包括音乐在内的百家工巧技艺,只要有“本分事”,则“治世语言资生业等皆与实相不相违背”,即符合佛教之真谛(真如佛性)。他特别强调禅僧应在“本分事”上下工夫,即在获得禅悟、超脱生死事、见到本来面目的大事上“不可草草”。他历数三世诸佛、转妙法轮十方菩萨、声闻缘觉学无学人、欲色无色二十八天、地狱旁生薜荔多阿须伦等、国王王子百官大臣长者居士等等“若无本分事”,如何能成就自己的事业和功位,“历代祖师天下老和尚若无本分事,如何提持向上一著,流通正法眼藏”<sup>[42]卷十二,256</sup>,以佐证自己的观点。

达夫蕴上禅师称赞蕴宏和尚对门徒学侣在“禅诵之余,则染翰吟哦,弹琴读史,甚至耽习工技,亦不之禁”,是因为“盖示其治生产业,皆与实相不相<sup>④</sup>违背也”<sup>[43]170</sup>。即是说“禅诵之余”的“染翰吟哦,弹琴读史,甚至耽习工技”,都是与佛教的真实之理一致的。

(四)“歌楼舞榭,箫鼓齐鸣,尽是触著磕著透露风光底时节”

行元禅师明确提出“酒肆歌楼,是佛境界”的命题,即是说,酒肆歌楼的歌舞活动也是参禅悟道的重要场所。诚然,行元这一命题的前提是“若人欲识佛境界,当净其意如虚空,远离妄想及诸取,令心所向皆无碍”<sup>[44]卷二十五,83</sup>,即必须要有一个远离一切妄想执著的虚空澄明的心襟怀抱,有一个清净心,应是一

个无事于心、无心于事的解脱人。

他还明确指出,歌舞活动是禅家打开法眼、获得开悟、见到本来面目的重要渠道和契机。他说:“水流风动,鸟语虫鸣,乃至管弦画角、悲歌斗净之声,悉是显发自己秘密宝藏<sup>⑤</sup>时节。”他要禅僧在参禅修行中处处真参实悟,“信耳闻,信目睹,信手用,信脚行,无一处不周,无一处不透”,决不可从“诸方口头边觅玄妙,笔尖上讨葛藤”,否则,“又当面蹉过,埋没生来多少风光<sup>⑥</sup>也”<sup>[44]卷二十五,92</sup>。他又提出,“歌楼舞榭,闹市空斋,乃至箫鼓齐鸣、车骑互发,尽是触著磕著透露风光底时节。”<sup>[44]卷二十五,98</sup>,参禅者就要创造、等待这个时节因缘,“既到与么时节,说有说无,说非说是,说权说实,说妙说玄,杀活纵横,无不在我。所谓得底人,恁么不恁么总得也”。那么,参禅者不妨把“话头”(如“不思善,不思恶,政恁么时,如何是自己本来面目”)“日日提撕,日日研究”,时节既至,因缘成熟,必然会“踢翻佛祖白窠,摸著衲僧巴鼻”<sup>⑦</sup>。

三 “村歌社舞,共话无生”、“樵歌牧语,句句吐佛祖心髓”

由于佛教的通俗化与唐代俗乐之兴盛,而促使佛教音乐走上民族化、世俗化的道路,佛教音乐与民间音乐相互交流与交融的现象日渐突出。不少禅师对民间歌舞有着浓厚的兴趣,他们关心、参与民间歌舞活动,因而“村歌社舞”成了他们上堂说法的重要话题之一。

(一)“看取村歌社舞”以“识祖意西来”

禅宗以民间歌舞说禅,反映了禅宗音乐美学思想世俗化、民间化的色彩。宗杲关于“看取村歌社舞”以“识祖意西来”的主张,是一个十分重要的音乐审美观:“上堂:‘正月十四十五,双径椎锣打鼓。要识祖意西来,看取村歌社舞。’”<sup>[45]卷二,819</sup>它指出了世俗的村歌社舞就有禅(“祖意西来”),它也是禅师参禅悟道的重要法门、重要场所。

通醉“村歌社舞,时时转根本法轮<sup>⑧</sup>”之论,指出村歌社舞就在时时演说佛祖之法,能摧破众生之恶,犹如轮王之轮宝,能辗摧山岳岩石。表明禅宗大师把村歌社舞视为佛法的宣讲,是参禅悟道的重要场所。

竹峰续禅师关于“村歌社舞,共话无生”,“樵歌牧语,句句吐佛祖心髓”<sup>[46]122</sup>之说,表明禅门宗师非常重视民间歌舞活动,视“村歌社舞”、“樵歌牧语”本身即在弘宣无生大法、吐露佛祖心声。

野竹禅师则提出村歌社舞“皆合吾道”的论断。他指出,参禅悟道的关键“贵在领会”：“者事贵在领会。领会底,自是头头尽妙,即破沙盆<sup>①</sup>、乾屎橛<sup>②</sup>、麻三斤<sup>③</sup>、庭前柏树子<sup>④</sup>、无位真人<sup>⑤</sup>,未有不了了者。”即善于“领会底,自是头头尽妙”,对那种种微妙至深的公案的禅意,“未有不了了者”。有此禅修的造诣,那么,“到此时节,则禅不必参,道不必学,村歌社舞、闲坐困眠,皆合吾道,且不待合而自合矣”<sup>[47]卷八,129</sup>。

## (二)“村歌社舞释迦禅”

显端禅师在僧人问“如何是法”时,明确回答曰:“村歌社舞。”<sup>[48]卷七,126</sup>其关于“村歌社舞”即是“法”(禅)的论断,指明了世俗的村歌社舞就有“法”(禅),它乃是禅师参禅悟道的重要法门、重要渠道。

慧觉衣明确提出“村歌社舞释迦禅”<sup>[49]卷二,770</sup>的命题,更反映了禅门宗师对民间歌舞活动的重视。既然“村歌社舞”即是“释迦禅”,那就应该从村歌社舞中领会禅道。

慧初提出了“德山不会说禅,赢得村歌社舞”的论断:“上堂:‘九月二十五,聚头相共举。瞎却正法眼<sup>⑥</sup>,拈却云门普。德山不会说禅<sup>⑦</sup>,赢得村歌社舞。阿呵呵,逻囉哩!’遂作舞,下座。”<sup>[4]卷三十,676</sup>慧初的论断,表明禅门中人已把民间的“村歌社舞”作为参禅悟道的重要法门,而且摆到了比“德山棒”等著名的接引学人的独特家风的更为优先的地位。慧初在上堂说法中,不仅有偈颂(用音乐之音吟诵),而且有舞蹈,是诗、乐、舞的综合活动,这是宋代禅门弘法的一大景观。

## (三)“村歌社舞,此是新年头底佛法”

禅师们关心并参与民间新春举办的歌舞活动。据《浮石禅师语录》卷二载:

新正八日上堂:“东筛锣,西击鼓,节拍成令,村歌社舞,此是新年头底佛法。如何是旧年尾底佛法?还委悉么?霜风剪得树头光,远近楼台俱露脊。只将此旨报檀那,檀那所愿皆如

意。”<sup>[50]582</sup>击拂子下座。

浮石通贤禅师把新年的“村歌社舞”作为“新年头底佛法”,其“东筛锣,西击鼓,节拍成令”,一片生气勃勃、万象更新的欢乐景象,乃是佛法的生动呈现。其实,“村歌社舞,此是新年头底佛法”这一思想,乃是禅宗关于“佛真法身,犹如虚空,应物现形,如水中月”这一观点的反映。玉眉亮禅师在回答“佛而可以相作乎”的问题时,他依据佛教义理,提出“应现说”：“故知佛真法身,犹如虚空,应物现形,如水中月。明乎此者,直以法身还之虚空,而以月影照其应现,应现之说,所以示皈依之相也。皈依在相,而佛又岂不可以相作乎!”<sup>[51]337</sup>明确指出:“佛真法身,犹如虚空,应物现形,如水中月。”因而,一方面,“佛真法身,犹如虚空”,是遍摄宇宙万物的;而另一方面,它又“应物现形,如水中月”,是形相宛然,处处呈现。因而“佛”(真如、佛性)是“皈依在相”,是可以具体形相(画像)来表现(描绘)的。而“村歌社舞”又何尝不是一幅民间新年欢乐图呢!

有的禅师热情地赞赏民间迎春之欢乐,慧海禅师在“除夕立春上堂”时,有僧问:“如何是除夕底佛法?”他的诗偈云:“一岁今朝始便休,幸逢春日又开眸。村东老父敲画鼓,舍北儿童鞦韆球。相唤相呼同玩赏,自歌自舞乐优游。人生几度逢斯景,未得心开空白头。”<sup>[52]卷二,292</sup>慧海以“相唤相呼同玩赏,自歌自舞乐优游”描述其“村歌社舞”的场景,又以“人生几度逢斯景,未得心开空白头”来抒发自己的人生体验。月正禅师“岁旦上堂”说法云:“旧年原自新年旧,新年又自旧年新。新年节令旧年转,五九尽时已是春。所以,山川草木,风日烟云,皆是新年气象。东家吃酒,西家吃茶,敲锣擂鼓,社舞村歌,皆是新年礼乐。”<sup>[53]卷一,432</sup>他指出民间“东家吃酒,西家吃茶,敲锣擂鼓,社舞村歌,皆是新年礼乐”,禅家是重视这种礼乐活动,并积极参与这种礼乐活动的。正觉禅师明确指出:“自乐也村歌社舞,平怀也牧笛归农。”<sup>[8]卷九,119</sup>把“村歌社舞”和“牧笛归农”作为“自乐”与“平怀”的重要渠道。

## 注释:

①笔者曾指出:“由于‘以音声为佛事’对宣扬佛法、教化众生、自我修持具有特别重要的意义,因而禅宗大师们特别重视它对开展佛事活动的巨大作用。”参见:皮朝纲《以音声为佛事:禅门音乐审美化生存方式》,《西南民族大学学报(人文社会科学版)》2017年第3期。

②任二北《敦煌曲校录》中所载唐代佛曲名如《婆罗门》、《悉昙颂》、《散花乐》等,有284首。〔宋〕陈旸《乐书》卷一五九亦载有

- 《普光佛曲》、《弥勒佛曲》、《日光佛曲》、《如来藏佛曲》等数十首。元代以后,佛曲多采用南北曲调。明永乐二十五年(1417),钦订《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》,共收唐以来通行的佛曲448首,其中来自北曲的有“佛名称歌曲”73首、“世尊名称歌曲”3首、“如来名称歌曲”140首、“菩萨名称歌曲”68首、“尊者名称歌曲”12首,来自南曲的有“佛名称歌曲”61首、“如来名称歌曲”56首、“菩萨名称歌曲”22首、“尊者名称歌曲”13首。参见:袁静芳《中国汉传佛教音乐文化》,中央民族大学出版社2003年版,第9、13页。
- ③以上观点,引自:王昆吾、何剑平《汉文佛经中的音乐史料》,巴蜀书社2001年版,序,第29页。
- ④参见:张二平《禅门俗曲管窥》,《五台山》2007年第4期。
- ⑤参见:杨曾文《唐五代禅宗史》,中国社会科学出版社1999年版,第42页。
- ⑥参见:杨咏祁、陈国富、唐粒《悟与美——禅诗新释》,四川人民出版社1998年版,第393-394页。
- ⑦〔宋〕郭茂倩《乐府诗集》卷五九《琴曲歌辞三》解《胡笳十八拍》称:“《琴集》曰:‘《大胡笳》十八拍,《小胡笳》十九拍,并蔡琰作。’”李肇《国史补》曰:“唐有董庭兰,善《沈声》、《祝声》,盖大、小《胡笳》云。”参见:郭茂倩《乐府诗集》,中华书局1998年版,第861页。
- ⑧崔涂:“水流花谢两无情,送尽东风过楚城。胡蝶梦中家万里,子规枝上月三更。故园书动经年绝,华发春唯满镜生。自是不归归便得,五湖烟景有谁争?”参见:《全唐诗》卷679,第74首。
- ⑨寒山这位禅宗诗人,是“唐代白话诗派的杰出代表”,他“理直气壮地标举自己的诗学主张,声称自己的诗偈具有很高的、重要的价值”(参见:皮朝纲《禅宗诗学著述的历史地位——兼论中国美学文献学学科建设》,《西南民族大学学报(人文社会科学版)》2015年第1期)。他的诗偈具有明显的世俗化、民间化特色,而其诗乐主张更是提倡世俗化、民间化的反映。
- ⑩寒山自称:“琴书须自随,禄位用何为”,“我自遁寒岩,快活长歌笑”,“久住寒山凡几秋,独吟歌曲绝无忧”,“入夜歌明月,侵晨舞白云”,“时逢林内鸟,相共唱山歌”,“衣单为舞穿,酒尽缘歌醉”,“吟此一曲歌,歌中不是禅”。参见:〔唐〕闾丘胤集《寒山子诗集》,《嘉兴藏》第20册,第103号。
- ⑪〔宋〕郭茂倩《乐府诗集》,第851页。据〔明〕冯惟讷编《古诗纪》卷十二记载有商山四皓《紫芝歌》:“莫莫高山,深谷逶迤。晔晔紫芝,可以疗饥。唐虞世远,吾将何归?驷马高盖,其忧甚大。富贵之畏人兮,不如贫贱之肆志。”参见:〔明〕冯惟讷编《古诗纪》,《景印文渊阁四库全书》第1379册,第87页下。
- ⑫〔宋〕朱长文《琴史》,王耀华、方宝川主编《中国古代音乐文献集成》第2辑第2册,国家图书馆出版社2012年版,第174页。而今人薄克礼认为,郭茂倩收入《乐府诗集》的《采芝操》并非“琴歌”:“初为歌,后入琴曲,但何时为琴曲,而无明确记载。”参见:薄克礼《中国琴歌发展史》,天津出版传媒集团百花文艺出版社2013年版,第55页。
- ⑬张九龄《商洛山行怀古》:“长怀赤松意,复忆《紫芝歌》。”宋之问《春日山家》:“悠然《紫芝曲》,昼掩白云扉。”杜甫《八哀诗故著作郎贬台州司户荦阳郑公虔》:“空闻《紫芝歌》,不见杏坛丈。”杜甫《题李尊师松树障子歌》:“怅望聊歌《紫芝曲》,时危惨澹来悲风。”杜甫《洗兵马》:“隐士休歌《紫芝曲》,词人解撰《河清颂》。”令狐楚:《将赴洛,旅次汉南,献上相公二十兄言怀八韵》:“许随黄绮辈,闲唱《紫芝歌》。”白居易《和令公问刘宾客归来称意无之作》:“闲尝黄菊酒,醉唱《紫芝谣》。”(卷456—046)〔唐〕李德裕《余所居平泉村舍近蒙韦常侍大尹特改嘉名因寄诗以谢》:“闲谣《紫芝曲》,归梦赤松村。”分别参见:〔清〕彭定求等编《全唐诗》,中华书局1979年版,卷49-049、卷52-023、卷222-007、卷219-008、卷217-021、卷334-018、卷456-126。
- ⑭啰哩哩,啰哩哩:为和声词。参见:周广荣《敦煌〈悉曇章〉歌辞源流考略》,《敦煌研究》2001年1期。
- ⑮参见:〔清〕王奕清《御定词谱》,《景印文渊阁四库全书》第1495册,第101、110页。王氏还指出:《万年欢》有双调,九十八字、一百零一字、一百零二字体,平韵格。押平韵者,九十八字,上阙九句五平韵,下阙九句四平韵,如王安礼。有双调,一百字,仄韵格。押仄韵者,一百字,上阙八句四仄韵,下阙九句五仄韵,如史达祖。
- ⑯参见:《永乐北藏》第179册,第1612号。
- ⑰参见:袁静芳《中国汉传佛教音乐文化》,第66、70页。
- ⑱参见:南怀瑾《道家、密宗与东方神秘学》第七章“声音对人体神妙的作用”,复旦大学出版社2007年,第42-43页。邹芸、江赞《寺庙唱诵《普庵咒》旋律发展手法简论》(《南昌高专学报》2005年第5期),以福建广化寺唱诵的《普庵咒》为本,对其旋律发展手法、音乐表现形态作了简析;并按《普庵咒》的大结构(“佛头”——“主体”——“佛尾”),依照唱诵过程,在逐一作介绍中,列出所记曲谱,一一作解读。至今,成都文殊院修行法事仍唱诵《普庵咒》,打开该寺官方网站,播放静听这首有“上江腔梵呗”特色的佛曲,确有一种“调狂象、制毒龙”,平躁心、息妄念的感受。
- ⑲参见:田青《禅与乐》,文化艺术出版社2012年版,第188页;袁静芳《中国汉传佛教音乐文化》,第71页。
- ⑳一大事因缘:佛为一大事因缘而出现于世,此一大事因缘,即为了化度众生的因缘。《法华经》云:“诸佛世尊,唯以一大事因缘故,出现于世,无非欲令众生开示悟入佛之知见。”

- ②①参见:〔清〕聂先编辑《续指月录》卷二,《新编已续藏》第143号,第820页。
- ②②参见:胡耀《佛教与音乐艺术》,天津人民出版社1992年,第41-42页。
- ②③道吾,唐僧,参关南道常得法,复游德山之门,法味弥著,住襄州关南。生平事迹见《五灯会元》卷四、《景德传灯录》卷十一、《指月录》卷一三、《教外别传》卷六。
- ②④六通:三乘圣者所得之神通,有六种,即天眼通、天耳通、他心通、宿命通、神足通、漏尽通,亦称六神通。神通,亦称神通力、神力、通力,略称“通”,指神奇的超常能力。参见:〔明〕释一如等《三藏法数》,浙江古籍出版社1991年版,第269页上一中。
- ②⑤肉丝,〔宋〕陈暘云:“尝观孟嘉谓桓温曰:‘丝不如竹,竹不如肉,何谓也?’答曰:‘渐近自然。’诚非虚语也。”参见:陈暘《诗上》,《乐书》卷一百六十,《景印文渊阁四库全书》第211册,第740页。
- ②⑥不消:抵不上;不当。《太平广记》卷一八八引唐郑处海《明皇杂录·王毛仲》:“出其儿以示臣,熟眄裸中曰:此儿岂不消三品官?”参见:《笔记小说大观》第四册,广陵古籍刻印社1983年版,第39页。
- ②⑦需要说明的是,有些《杨柳枝》是制作新曲,有的则是为《杨柳枝》曲创作歌辞。关于唐代《杨柳枝》曲的创作情况,参见:孙华娟《隋唐曲〈杨柳枝〉源流再探索》,《湖北师范学院学报(哲学社会科学版)》2010年第1期。
- ②⑧俞道婆闻唱《莲花落》而开悟之事,多种灯录均有记载参见:《嘉泰普灯录》卷一一、《五灯会元》卷一九、《五灯严统》卷一九、《五灯全书》卷四二、《雪堂行拾遗录》卷一、《罗湖野录》卷一。
- ②⑨参见:邹晓春、沈文凡《从佛曲到俗曲:莲花落的嬗变》,《学术交流》2013年第2期。
- ③①演若之头:演若,亦称演若达多。演若“迷头认影”,出自《楞严经》卷四:“室罗城中演若达多,忽于晨朝,以镜照面,爱镜中头眉目可见,瞋责己头不见面目,以为魑魅,无状狂走。”(参见:《大正藏》第19册,第945号,台北:新文丰出版公司1983年,第121页)喻众生认妄相为真,不见自己本来面目。
- ③②禅门对世俗歌舞表现出浓厚的兴趣,并高度肯定世俗歌舞对于佛事的功用。它的内在的、深层的动因是什么?这是一个值得深入探讨的课题。按我们初步的理解,认为这是禅宗禀承了传统佛教所具有的人间佛教的思想,而禅宗音乐审美世俗化正是人间佛教思想的一种表现。“佛世尊皆出人间,非由天而得”,佛陀“最为肯定和重视的是人类这种生命体的至高价值”,“佛教是重视人类生存、人类尊严及人道价值实现的佛教,是关怀社会、关怀生命的佛教,一句话佛教本来就是人间佛教。”(参见:程恭让《论人间佛教的历史必然性》,《西南民族大学学报(人文社会科学版)》2016年第10期)而禅宗六祖慧能的“佛法在世间,不离世间觉。离世觅菩提,恰如求兔角”,正是佛陀人间佛教思想的禅宗话语。而一些禅师热心世俗歌舞,肯定世俗歌舞,实是“佛法在世间,不离世间觉”这一人间佛教思想的音乐审美世俗化表现。
- ③③三身四智:三身,法身、报身、应身。身即聚集之义,谓聚集诸法而成身。理法聚名法身;智法聚名报身;功德法聚名应身。四智,大圆镜智、平等性智、妙观察智、成所作智。参见:〔明〕释一如等《三藏法数》,浙江古籍出版社1991年版,第55-56、126-127页。
- ③④五眼:五眼,肉眼、天眼、慧眼、法眼、佛眼。释一如云:“〔出大智度论〕眼,即照烛之义。瑜伽师地论云:能观众色,故名为眼。眼是总名,从用分别,则有五种。”参见:〔明〕释一如等《三藏法数》,第253页。
- ③⑤三乘十地:三乘,乘,即运载之义。谓声闻、缘觉、菩萨各以其法为乘,运出三界生死,同到真空涅槃。十地,或曰十住。种种不一。一般有:声闻乘十地、缘觉乘十地、菩萨乘十地。释一如云:“〔出楞严经〕十地者,谓菩萨所证之地位,一切佛法依此发生也。然地位有浅深,故始自欢喜,终于法云,分为十也。”参见:〔明〕释一如等《三藏法数》,第447页。
- ③⑥十八不共:佛的十八种功德法,惟佛独有,不与三乘共有,故云不共。释一如云:“〔出法界次第〕不共法者,谓诸佛之智内充,无畏之德外显,一切功德智慧,超过物表,不与凡夫二乘及诸菩萨共有也。(二乘者,声闻乘、缘觉乘也。)”“十八不共”分别是:一、身无失;二、口无失;三、念无失;四、无异想;五、无不定心;六、无不知已舍;七、欲无减;八、精进无减;九、念无减;十、慧无减;十一、解脱无减;十二、解脱知见无减;十三、一切身业随智慧行;十四、一切口业随智慧行;十五、一切意业随智慧行;十六、智慧知过去世无碍;十七、智慧知未来世无碍;十八、智慧知现在世无碍。参见:〔明〕释一如等《三藏法数》,第505-506页。
- ③⑦三十七品:又名三十七道品,三十七分法,三十七菩提分法。为四念处,四正勤,四如意足,五根,五力,七觉支,八正道,即到涅槃道路之资粮三十七种。
- ③⑧六度万行:六种行之可以从生死苦恼此岸得度到涅槃安乐彼岸的法门,即布施、持戒、忍辱、精进、禅定、般若。略则六度,广则万行,而六度是包括了菩萨所修的一切行门。参见:〔明〕释一如等《三藏法数》,第268页。
- ③⑨“是法住法位,世间相常住”,引文见《妙法莲华经》卷一《方便品第二》所载世尊偈语(《大正藏》第9册,第262号,第9页中)。法住:意谓法所住处。凡法所住处其性皆空,故义同“自性空”或“无性”。法位,诸法安住之位,诸法住于“真如”法之位,指法性、真如。《宗镜录》卷七云:“言法位者即真如正位。”“是法住法位”,智顓《法华文句》卷四下释:“是法住法位一行,颂理也。

- 众生、正觉，一如不二，悉不出如，皆如法为位也。世间相常住者，出世正觉，以如为位，亦以如为相，位、相常住；世间众生亦以如为位，亦以如为相，岂不常住？世间相既常住，岂非理一？”参见：《大正藏》第34册，第1718号，台北：新文丰出版公司1983年，第57页。
- ③⑨总持：总一切法和持一切义之义。梵语陀罗尼，译言总持。持善不失，持恶不使起之义，以念与定慧为体。菩萨所修之念定慧具此功德。《注维摩经》卷一曰：“肇曰：总持，谓持善不失，持恶不生。无所漏忌谓之持。”（参见：《大正藏》第38册，第1775号，第329页上）《法华义疏》卷一曰：“问：以何为持体？答：智度论云：或说念，或说定，或说慧。今明一正观随义异名。”《大正藏》第34册，第1721号，第462页。
- ④⑩本分：本分事。指禅家本身份内之大事，即获得禅悟、超脱生死之大事。《宗门武库》卷一：“世间粗心于本分事上，十二时中不曾照管，微细流注，生大我慢。此是业主鬼来借宅，如此而欲舍利流珠、诸根不坏，其可得乎？”参见：《大正藏》第47册，第1998号，第947页。
- ④⑪葛藤：喻指公案语句，有讥讽意。中峰和尚云：“任以百千聪明，一一把他三乘十二分教，千七百则陈烂葛藤，百氏诸子，从头注解得盛水不漏，总是门外打之绕，说时似悟，对境还迷。”《中峰和尚遗诫门人》，《缙门警训》卷五，《大正藏》第48册，第2023号，第1067页。
- ④⑫实相：原义为本体、实体、真相、本性等，引申指一切万法真实不虚之体相或真实之理法、不变之理、真如、法性等。以世俗认识之一切现象均为假相，唯有摆脱世俗认识才能显示诸法常住不变之真实相状，故称实相。如《金刚经》所说：“凡所有相，皆是虚妄。”参见：《大正藏》第8册，第235号，第749页。
- ④⑬秘密宝藏：比喻本来之自性，亦即佛性。《景德传灯录》卷二十八：“汝自家宝藏一切具足，使用自在，不假外求。”参见：《大正藏》第51册，第2076号，第440页。
- ④⑭风光：本地风光，亦称本来面目。喻指人的本心本性，亦即众生本自具备的佛性。宗宝本《坛经》：“不思善不思恶，正与么时，那个是明上座本来面目？”
- ④⑮巴鼻：原义为抓住鼻子，隐用牵牛拽鼻绳之喻，引申为领悟禅法的着手处、悟入处，亦指禅机、机锋。密庵和尚云：“少室单传，衲僧巴鼻。碓嘴生花，驴鸣狗吠。”参见：《密庵和尚语录》，《大正藏》第47册，第1999号，第960页。
- ④⑯转根本法轮：“转法轮”，指释迦牟尼为令众生得道而说法。“法轮”者，佛之说法，能摧破众生之恶，犹如轮王之轮宝，能辗摧山岳岩石。根本法轮，三论宗吉藏所立三法轮（根本法轮、枝末法轮及摄末归本法轮）之一。
- ④⑰破沙盆：《续传灯录》卷三十四《庆元府天童密庵咸杰禅师》：“自幼颖悟，出家为僧，不禅游行，遍参知识。后谒应庵于衢之明果庵，孤硬难入屡遭呵。一日庵问：‘如何是正法眼？’师遽答曰：‘破沙盆。’庵领之。未几辞回省亲，庵送以偈曰：‘大彻投机句，当阳廓顶门。相从今四载，微洁洞无痕。虽未付鉢袋，气宇吞乾坤。却把正法眼，唤作破沙盆。此行将省覲，切忌便踪跟。吾有末后句，待归要汝遵。’”参见：《大正藏》第51册，第2077号，第704页。
- ④⑱乾屎橛，《云门匡真禅师广录》卷一：“问：‘如何是释迦身？’师云：‘乾屎橛。’”参见：《云门匡真禅师广录》，《大正藏》第47册，第1988号，第550页。
- ④⑲洞山麻三斤，《五灯会元》卷十五《襄州洞山守初宗慧禅师》：“问：‘如何是佛？’师曰：‘麻三斤。’”参见：《新编卍续藏》第138册，台北：新文丰出版公司1993年，第565页。
- ④⑳庭前柏树子，《赵州真际禅师语录》，《古尊宿语录》卷十三：“时有僧问：‘如何是祖师西来意？’师云：‘庭前柏树子。’学云：‘和尚莫将境示人。’师云：‘我不将境示人。’”参见：《新编卍续藏》第118册，第307页。
- ㉑临济无位真人，《镇州临济慧照禅师语录》卷一：“上堂云：‘赤肉团上有一无位真人，常从汝等诸人面门出入，未证据者看看。’时有僧出问：‘如何是无位真人？’师下禅床把住云：‘道，道！’其僧拟议，师托开云：‘无位真人是什么乾屎橛。’便归方丈。”参见：《大正藏》第47册，第1985号，第496页。
- ㉒正法眼：正法眼藏，亦称“清净法眼”。释尊亲自付嘱迦叶的涅槃妙心，谓之“正法”；洞悉“正法”的智慧，谓之“眼”；心法广大，含藏万法，谓之“藏”。《无门关·世尊拈花》：“世尊云：吾有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传，付嘱摩诃迦叶。”参见：《无门关》，《大正藏》第48册，第2005号，第293页。
- ㉓德山不会说禅：唐代德山宣鉴禅师常以棒打为接引学人之法，形成特殊之家风，世称“德山棒”。临济义玄禅师常以大声喝斥为接引弟子之法，以彰显他独特的禅教方式，世人称为“临济喝”。

## 参考文献：

- [1]毛奇龄.西河诗话[G]//丛书集成续编:第200册.台北:新文丰出版公司,1989.
- [2]王昆吾,何剑平.汉文佛经中的音乐史料[M].成都:巴蜀书社,2002.

- [3]道宣.广弘明集[G]//大正藏:第52册.台北:新文丰出版公司,1983.
- [4]居顶.续传灯录[G]//大正藏:第51册.台北:新文丰出版公司,1983.
- [5]僧粲.信心铭[G]//大正藏:第48册.台北:新文丰出版公司,1983.
- [6]崔令钦.教坊记[G]//中国古典戏曲论著集成:第1辑.北京:中国戏剧出版社,1982.
- [7]郭茂倩.乐府诗集[M].北京:中华书局,1979.
- [8]侍者,等.宏智禅师广录[G]//大正藏:第48册.台北:新文丰出版公司,1983.
- [9]闾丘胤.寒山子诗集[G]//嘉兴藏:第20册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [10]颐藏.古尊宿语录[G]//新编卍续藏:第118册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [11]房玄龄,等.晋书[M].北京:中华书局,1974.
- [12]范成大.吴郡志[G]//景印文渊阁四库全书:第485册.台北:台湾商务印书馆,1983.
- [13]沈约.宋书[M].北京:中华书局,1974.
- [14]黄公绍.熊忠举要.古今韵会举要[G]//李学勤.中华汉语工具书书库,合肥:安徽教育出版社,2002.
- [15]才良,等.法演禅师语录[G]//大正藏:第47册.台北:新文丰出版公司,1983.
- [16]寂空,等.明觉聪禅师语录[G]//乾隆藏:第158册.台北:台湾传正有限公司,1999.
- [17]广真(说),灯来.吹万禅师语录[G]//嘉兴藏:第29册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [18]王灼.碧鸡漫志[G]//中国古典戏曲论著集成:第1册.北京:中国戏剧出版社,1982.
- [19]晁先.续指月录[G]//新编卍续藏:第143册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [20]查阜西.存见古琴曲谱辑览[G].北京:人民音乐出版社,1958.
- [21]曹学佺.蜀中广记[G]//景印文渊阁四库全书:第591册.台北:台湾商务印书馆,1983.
- [22]净斯(说),智操,智海,等.百愚禅师语录[G]//嘉兴藏:第36册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [23]善卿.祖庭事苑[G]//新编卍续藏:第113册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [24]如瑛.高峰龙泉院因师集贤语录[G]//新编卍续藏:第114册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [25]释静,释筠.祖堂集[M].上海:上海古籍出版社据高丽覆刻本影印,1994.
- [26]如一(说),明洞,等.即非禅师语录[G]//嘉兴藏:第38册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [27]法云.翻译名义集[G]//大正藏:第54册.台北:新文丰出版公司,1983.
- [28]大佑(述),传灯(钞).阿弥陀经略解圆中钞[G]//新编卍续藏:第91册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [29]智旭(要解),达默造(钞).阿弥陀经要解便蒙钞[G]//新编卍续藏:第91册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [30]林弘衍.雪峰义存禅师语录[G]//新编卍续藏:第119册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [31]普济.五灯会元[G]//新编卍续藏:第138册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [32]慧皎.高僧传[M].汤用彤,校注.北京:中华书局,1992.
- [33]道宣.续高僧传[G]//大正藏:第50册.台北:新文丰出版公司,1983.
- [34]法应,普会.禅宗颂古联珠通集[G]//新编卍续藏:第115册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [35]超见(说),彻凡,心月,等(录).盘山了宗禅师语录[G]//嘉兴藏:第40册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [36]真传(说),如暉,等.广福山胜觉寺密印禅师语录[G]//嘉兴藏:第35册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [37]行舟(说),海盐,益证,等.介为舟禅师语录[G]//嘉兴藏:第28册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [38]弘翰.无异元来禅师广录[G]//新编卍续藏:第125册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [39]善果.开福道宁禅师语录[G]//新编卍续藏:第120册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [40]圆信(说),弘歇,等.雪峤信禅师语录[G]//乾隆藏:第153册.台北:台湾传正有限公司,1999.
- [41]道忞.布水台集[G]//嘉兴藏:第26册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [42]道忞,显权,等.弘觉忞禅师语录[G]//乾隆藏:第155册.台北:台湾传正有限公司,1999.
- [43]蕴上(说),道汜,道冲,等(录).鄂州龙光达夫禅师鸡肋集[G]//嘉兴藏:第29册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [44]行元(说),超宣,等.百痴禅师语录[G]//嘉兴藏:第28册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [45]蕴闻.大慧普觉禅师语录[G]//大正藏:第47册.台北:新文丰出版公司,1983.
- [46]真续(说),实悟,等.昭觉竹峰续禅师语录[G]//嘉兴藏:第40册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [47]福慧(说),宗宏(录),宗上,宗坚全编.嵩山野竹禅师语录[G]//嘉兴藏:第29册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [48]惟白救.建中靖国续灯录[G]//新编卍续藏:第136册.台北:新文丰出版公司,1993.

- [49] 照衣(说), 彻御, 等. 慧觉衣禅师语录[G]// 嘉兴藏: 第 35 册. 台北: 新文丰出版公司, 1987.
- [50] 通贤(说), 行浚, 等. 浮石禅师语录[G]// 嘉兴藏: 第 26 册. 台北: 新文丰出版公司, 1987.
- [51] 玉眉亮. 万松庵募塑佛引[G]// 亮说, 空谧(编). 玉眉亮禅师语录. 嘉兴藏: 第 39 册. 台北: 新文丰出版公司, 1987.
- [52] 慧海说, 原激, 等. 天王水鉴海和尚五会录[G]// 嘉兴藏: 第 29 册. 台北: 新文丰出版公司, 1987.
- [53] 道正(说), 发慧, 等(录). 玉泉莲月正禅师语录[G]// 嘉兴藏: 第 29 册. 台北: 新文丰出版公司, 1987.

## Secularization of Zen Music Aesthetic: A Series of Research Works on Zen Music

PI Chao-gang

(College of Liberal Arts, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan 610066, China)

**Abstract:** Taking music as Buddhist ceremony, Zen attaches great importance to the application of music to Buddhist, especially Buddhist songs in promoting Buddhism, enlightenment and cultivation. In the Tang Dynasty, playing Buddhist music and singing Buddhist songs were quite popular in Buddhist ceremonies, which in turn influenced the Buddhist music. Due to the secularization of Buddhist music, the folk music from the secularization Buddhist music spread out among monks and Temples quickly. Some Buddhist masters use folk songs to cultivate and enlighten, which became a popular way of promoting Buddhism. Some master showed great interest in folk songs and dances, and concludes the importance of employing folk songs and dances in promoting Buddhism.

**Key words:** Zen music in village songs and club dances; Buddhist ceremony in talks and songs of praises; Zen music aesthetic; musical aesthetics; secularization

[责任编辑: 帅 巍]