

唐声诗与佛曲关系问题新论

杨 贺

内容提要 “唐声诗与佛曲关系”这一论题是对佛曲概念、声诗内容和词体生成问题的重新认识。用佛曲演唱声诗，一方面套用新曲演唱佛教诗，由此产生“佛曲辞”，经传唱，佛曲曲调固化为“词调”，曲辞成为“佛曲词”。另一方面，用佛曲曲调或歌辞体式重新填入世俗诗歌，佛曲曲调脱离佛教音乐的樊篱，曲调变为“词牌”。在中国文学史上不仅有“声诗”，还有“声辞”，即与音乐发生互动的一切文学形式。这些需要学界从“声”与“辞”的双重角度关注，并探索其中的规律。

关键词 唐声诗 佛曲 歌辞 佛曲词

“声诗”指套用原有的或现存的音乐乐曲来演唱的各种诗作，同时“声诗”也指套用音乐来演唱诗歌的方式。在唐代这种声诗演唱方式盛行，由此产生了大量“唐声诗”。唐乐与唐诗的丰富性决定了声诗种类的多样性，但历来“唐声诗”的研究者均重整体宏观的研究，多未对其进行深入研究，特别是忽略了用佛曲演唱诗歌形成的“佛曲声诗”。学界多倾向将佛曲和声诗分而论之，未注意二者之间的互动关系。本文立足唐声诗与佛曲关系进行探讨，重新界定佛曲之概念，同时“佛曲声诗”的概念及种类、判定问题、佛曲曲调与声诗关系都是应当解决的问题。

一 “佛曲”概念新界说

综观现当代学者对佛曲之定义，或关注其“源头”，或论其“流变”。笔者认为，首先必须辨明其“源”与“流”，然后根据其“曲”与“辞”的制作和演唱的方式，将佛曲分成狭义佛曲和广义佛曲，才能正确界说其概念。

综观前辈学者对佛曲之定义，以向达、胡适、任半塘、王小盾之论影响最广。向达在《论唐代佛曲》中，剥离佛曲的文学因素，从音乐来源和功用的角度定义佛曲“佛曲者，是由西方传入中国的一种乐曲，有宫调可以入乐，内容大概都是颂赞诸佛菩萨之作，所以名为佛曲，大约为朝廷乐署之中所有不甚流行民间。”^① 向达意在强调佛曲音乐的外来性和宫廷性，其观点适于解释原始佛曲而不适合解释华化佛曲。胡适考虑到佛曲的本土化和民间化，在《敦煌杂录·序》论及佛曲云“当时（唐）的佛曲，是用一种极简单的民间流行曲调，来编佛教的俗曲。”^② 他认识到唐佛曲对民间音乐的吸收，但忽略了佛曲音乐来源的多样化。任半塘总结前人之说，定义佛曲为“其声为僧侣所制，直接间接用以宣扬教义，而音乐性较强，不止于吟讽，且不附有说话等杂伎者。”^③ 任先生之观点考虑佛曲的华化，故

① 向达《唐代长安与西域文明》，三联书店1987年版，第275页。

② 许国霖《敦煌石室写经题记》，台北新丰出版股份有限公司1985年版，第5页。

③ 任半塘《唐声诗》，上海古籍出版社2006年版，第449页。

为后世广泛接受,但任先生未能从音乐和文学角度全面、系统定义佛曲。其后王小盾从佛教音乐整体着眼,认为佛教音乐在中国的发展经历了梵呗、唱导和佛曲三个阶段;其功用分别为课诵佛经、俗讲宣传和佛教庆典;佛曲是佛教名义下的民间歌舞曲,是乐工之曲^①。王先生之论关注佛曲在唐代之“变”,而未详述曲辞演唱的具体情形。纵观佛曲之源流,以及当前学界已有之成果,则佛曲有狭义和广义之分。

狭义佛曲,即印度原始佛教固有的音乐。原始佛教音乐起源于公元前2000—前1500年左右的“四吠陀”,以《梨俱吠陀》所载“娑摩吠陀”之歌咏方法为标志,由此产生了以声明和梵呗为基础的佛教音乐,并在此基础上产生了合乐的诗颂——伽佗^②。原始佛曲伴随佛教传播进入中国,《教坊记序》载“吕光之破龟兹,得其乐名称,多亦佛曲百余成”^③。印度原始佛教音乐统称为“梵呗”,传入中国后,在翻译过程中,原本韵散结合的佛教音乐典籍内容发生分离,其中的韵文成为符靡宫商、协律可歌的佛教歌赞,而散文部分则成为转读。原始佛教音乐通过赞颂佛、菩萨、三宝,令信众体会佛国净地的神圣,因此它保持了佛教音乐的神圣性,是不追求娱乐和功利的仪式音乐之一。狭义的佛曲概念重“源”轻“流”,忽略了佛曲不是一成不变的,传入中国后它广泛吸收中土音乐,由此产生了华化佛曲。

广义的佛曲指被佛教用以宣传教义、弘扬佛法的一切乐曲。广义佛曲主要有三大类:第一类是佛教信徒结合本土音乐形成的华化佛曲。华化佛曲始于曹植所作《鱼山呗》,曹植以汉语新制梵呗,解决了印度梵呗翻译中出现“韵短辞长”、“声繁偈迫”造成的“梵响无授”。东晋后半叶唱导的形成极大地推动了原始佛曲与本土音乐的融合。唱导是佛教的唱诵佛经向中国民间文艺演唱形式学习的产物,采用中土各种音乐艺术化解深奥、抽象的佛教经义。其后梁武帝制《善哉》等十篇乐曲,武帝所作佛曲迎合了中国信众之审美趣味,音乐上吸收了民间鼓吹乐,曲辞制作不再依靠翻译佛经,初具华化佛曲之规模。第二类是本非佛教乐曲,在佛教演唱以及仪式用乐中被选用,又被佛教认可,“佛化”的乐曲。佛曲之名最早见于《隋书·音乐志》“西凉乐”:“胡戎歌非汉魏遗曲,故其声调,悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》,解曲有《万世丰》,舞曲有《于阗佛曲》。”^④于阗是西域国名,佛曲传入中国的路线与佛教一致,经西域传入中土。西域佛曲融合了印度佛曲和西域音乐,故多冠以西域佛国之名。同时佛曲也广泛吸收中土民间音乐,如《五更转》、《十二时》、《好住娘》等本属中国民间乐曲,经佛教传唱而“佛化”,被后人认定为“佛曲”。第三类是俗世流行的乐曲被佛教暂时套用,演唱偈赞等佛教歌辞形成的佛教乐曲。任半塘云“唐代佛徒惯用俗歌曲,以加深民间之迷信……民歌与民俗互为因果,历代无殊,于唐尤著。”^⑤通过吸收各地流行曲调,并配以新制的通俗化曲辞,佛曲获得了空前的繁荣。在《祖堂集》、《景德传灯录》、《五灯会元》等典籍中提到被佛教借用来演唱偈赞的俗调有《下水船》、《鹧鸪词》、《牧童歌》等。这些民间曲调被之以宣扬佛教的歌辞成为了广义的佛曲。

综上,佛曲是佛教弘扬佛法的一种方便法门,传入中国后,改变了原来面貌。定义佛曲当以历史的眼光,从曲辞的功用、流变考虑,即一切乐曲皆有成为佛曲的可能,其功用在于佛且用以演唱并不附有说话等伎艺即为“佛曲”。从学术研究的角度论之,当代学者论及佛曲在华发展,及其与乐府、词之关系时,贯穿始终的是广义佛曲之概念,惜未辨明其源流。

二 “佛曲声诗”的概念及种类

“佛曲声诗”指经佛曲演唱过的诗歌,同时也指佛教用声诗方式(非佛曲)演唱的诗歌。唐佛曲

① 王小盾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,中华书局1996年版,第387页。

② 李小荣《变文讲唱与华梵宗教艺术》,上海三联书店2002年版,第121页。

③ 《全唐文》卷三九六,中华书局1983年版,第4041页。

④ 《隋书》卷一五,中华书局1973年版,第378页。

⑤ 任半塘《唐声诗》,第7页。

音域广阔,声调多变,演奏时使用的乐器非常丰富。佛曲美妙的音声吸引了通晓声律的世俗信众、僧徒以及音声人加入创作,他们或作偈以和声,或结韵以成篇,或选流行歌诗配合佛曲演唱,由此产生了大量“佛曲声诗”。“佛曲声诗”主要有三种:第一种,套用原始佛曲演唱的佛教诗歌,主要是佛教自身产生,用于礼佛、宣扬佛教经义的偈赞体诗。第二种,套用广义佛曲演唱的佛教诗,包括两类:第一类,文人或音声人拟作偈赞体声诗;第二类,用非佛曲演唱的佛教诗歌。第三种,套用佛曲演唱的非佛教诗歌,包括文人诗、民间歌谣等。

其一,佛教自身产生的偈赞体声诗。唐前的梵语偈赞依附于佛经制成而后被之管弦,是一种内容上敷衍佛经,句式大体整齐,或叶韵或不叶韵的佛理诗。由于这种偈赞歌辞依附于原始佛教经义,且用梵语音节歌唱,因此传入中国后很难在底层推广。为广泛传播佛教教义,佛曲的创制者努力寻找适合中国信众的宣传载体,《高僧传》云“然东国之歌也,则结韵以成咏,西方之赞也,则作偈以和声。”^①传教者发现中土信众所喜好的“东国之歌”(歌诗)与“西方之赞”(偈赞)的共通之处在协律可歌。他们开始广泛利用中土流行音乐文学——歌诗来发展自身,由此出现大量入乐歌唱的诗体偈赞。六朝时期我国流行歌诗形式以四言和五言为主,四言歌诗以拟古的“颂体”为主,五言则广泛运用于各种题材。六朝时期文人、僧人所作的偈赞也以四言和五言的诗体为主,四言偈赞多用于赞佛、礼佛、颂扬佛法等庄重的仪式活动,如梁简文帝的《菩提树颂》、谢灵运的《佛赞》等均为四言。五言偈赞则广泛用于称赞佛徒、佛教事物中,如谢灵运的《维摩诘经中十譬赞八首》、《无量寿颂》等。

唐代近体律诗的流行,出现了讲求平仄协律,齐言或杂言的律化偈赞。唐代的偈赞讲求韵脚和谐、平仄合律,如《法苑珠林》卷三六《呗赞篇》“述意部”:“呗者,短偈以流颂。”^②“短偈以流颂”即通过诗赞来传唱梵呗,实现偈赞的乐曲化。由僧齐己《寄文浩百法诗》“入室偈闻传绝唱”^③可知偈赞音声之妙。这些格律化偈赞的创作方式由原来敷衍经文变为对原经进行歌辞化、通俗化处理。如P.2250收《西方杂赞》与《略法事仪赞》卷上的《西方乐赞》有相同主旨的一偈,《西方乐赞》辞云:

莫怪频频共相劝,西方乐!见人往往有无常。西方乐!若得念佛深三昧,诸佛子!不怕三涂平等王。莫着人间乐,莫着人间乐!^④

《西方乐赞》较《西方杂赞》晚出,赞辞用字略有区别,且加注了和声。若去掉《西方乐赞》的和声辞,则其为一首仄起首句不入韵的七绝。又如抄于P.2250和P.2963等写卷的《依无量寿经赞》二十八首,皆讲求平仄和隔句偶对,有明显的律化倾向。另法照所撰《广法事赞》和《略法事仪赞》中有大量五七律歌赞。这些偈赞齐杂不一,均有律化倾向,节奏感强,歌辞经过文学手法修饰,且注重通俗化。

其二,配合广义佛曲演唱的佛教诗。此类声诗按创作方式又分为两类。第一类是文人拟作的偈赞体声诗,即套用偈赞体诗的乐曲来演唱的文人拟作。唐代文人或利用佛曲依声度曲造新辞;或据佛经新造偈赞,结韵而成咏。文人新造偈赞以白居易为例,《白氏长庆集》内有四言的《六赞偈》六首和八言四句的《八渐偈》八首。从《八渐偈》序言“故作六偈”、“跪唱”、“跪而唱”^⑤知其做法当为先成辞,而后套用音乐演唱。又依声度曲的赞佛之作,如李白《舍利佛》“金绳界宝地,珍木荫瑶池。云间妙音奏,天际法蠡吹”^⑥,因其用佛曲作赞佛之新辞,因此亦属“佛曲声诗”。

第二类指套用非佛曲演唱的佛教诗歌。此类“佛曲声诗”广泛套用一切世俗音乐,其中又以民间俗曲所占比重最大。随着佛教在底层的广泛传播,佛曲开始广泛地吸收民间俗曲来宣传佛教经义,如

① 释慧皎著、汤用彤注《高僧传》卷一三,中华书局1992年版,第507页。

② 《大正藏》第53册,第574页。

③ 《全唐诗》卷八四四,中华书局1960年版,第9537页。

④ 《大正藏》卷四七,第480页。

⑤ 《白氏长庆集》卷三九,《白居易集》,中华书局1979年版,第885页。

⑥ 王琦注《李太白全集》卷三〇,中华书局1977年版,第1419页。

《宋高僧传》载唐僧人少康用俗曲演唱偈赞“康所述偈赞，皆附会郑卫之声，变体而作。”^①除了曲调采用俗曲以外，佛曲的歌辞也吸收了孝义、仁道等世俗思想，并与佛经故事相融合，从思想和艺术的双重角度俘获信众，如《天下传孝十二时》歌辞将孝子董永与阿闍世王对比，起句“正南午，董永卖身葬父母。天下流传孝顺名，感得织女来相助”和“阿闍世王不是人，杀父害母生禽兽”形成对比，结尾则劝导人们俗世感情不可相信“人定亥，世间父子相怜爱。怜爱亦得没多时，不保明朝阿谁在”^②。

其三，套用佛曲演唱非佛教诗歌形成的“佛曲声诗”。佛曲美妙的音声吸引了人们的关注，优秀诗人的流行歌诗也被人拿来用佛曲演唱，如《全唐诗》中保存李白的《摩多楼子》、李贺的《摩多楼子》、李益的《婆罗门》。这些声诗有一个共同特点即其辞内容均为戍边从军的边塞诗，风格悲壮、哀婉。如李白的《摩多楼子》歌辞讲述从军边塞的经历“从戎向边北，远行辞密亲。借问阴山侯，还知塞上人。”^③李益的《夜上受降城闻笛》用佛曲《婆罗门》演唱，歌辞抒发征夫思乡之情。由此我们推断，选取歌诗配合佛曲演唱时，仍考虑佛曲本身的音乐风格，以保证曲辞风格的一致。

综上所述，“佛曲声诗”广泛存在于佛教诗中，同时也存在于非佛教诗中。“佛曲声诗”这一概念着眼点在“声”和“诗”两端，一方面，“佛曲声诗”之“声”的来源具有多样性，既有佛曲亦有非佛曲；另一方面，“佛曲声诗”之歌辞体式必须为“诗”。佛曲辞中的一些齐言偈赞仅具诗之外表，实为字数相等的散文；一些偈赞虽为韵文，且配合音乐演唱，如变文中的韵文、礼忏文中的偈颂等，其辞不具备诗的体式，故不能称为“佛曲声诗”。窃以为这部分偈赞短小者当名之以“佛曲声辞”，长者名以“佛曲声文”。

三 唐佛教诗与佛曲曲调的关系

用佛曲演唱声诗，为配合佛曲变化多端的曲调，歌辞体式发生了相应变化。笔者以声诗之法演唱的佛教诗歌为例，探讨佛曲曲调对声诗的影响，主要表现在三个方面：一、为齐言佛教诗加入和声演唱，齐言佛教诗成为协律可歌的齐言佛曲辞；二、齐言佛教诗通过摊破句子、依腔著辞或填实和声的方式，产生新的杂言佛曲辞，曲调成为“辞调”；三、杂言佛教诗经声诗之法产生新杂言歌辞，新歌辞经传唱而“格”、“律”化为“佛曲词”，曲调固化为词牌。

其一，由齐言佛教诗成为齐言佛曲辞。为适应佛曲曲调悠长、多变的特点，齐言的佛教诗歌需要加入和声辞，经声诗之法演唱成为齐言“佛曲辞”。民间曲子词的和声辞对歌辞内容有一定呼应和补充，且和声内部的韵母同韵以协律可歌。“佛曲声诗”的和声辞除配合音乐以外，也配合佛教供养、课诵、劝俗等不同的仪式，且多由赞佛、礼佛的佛经套语构成，较少考虑和声内部的韵母是否同韵以及是否与本辞押韵。如P. 2250有《西方新赞》，全赞四句一转韵，共三十八首偈，体制为七绝。在《略法事仪赞》卷上的《西方乐赞》中也有内容相同的一偈和声辞分别为“西方乐”、“诸佛子”、“莫着人间乐”^④。佛曲声诗的和声辞内容上具有浓重的赞佛、礼佛意味，从和声辞字数、句数长短不一可以看出其配合的乐曲悠长、庄重。佛曲声诗的和声辞多跟佛教课诵的仪式相联系，如善导自撰的《净土法事赞》中卷上所用的偈颂二十二首，七言十八首，七言赞辞大多有前引声辞“愿往生！愿往生！”后送套语“众等回信皆愿往，手执香华常供养。”这些和声辞内容表现了佛教徒唱诵佛经的仪式。另在《散花乐》中，则逐句句末用和声辞“散花乐”，不仅配合音乐，也配合散花的法事仪式。

① 赞宁撰、范祥雍校注《宋高僧传》，中华书局1987年版，第632页。

② 任半塘《敦煌歌辞总编》卷五，上海古籍出版社2006年版，第1297页。

③ 王琦注《李太白全集》卷三〇，第1420页。

④ 《大正藏》卷四七，第480页。

添加和声之后的偈赞，既配合乐曲之旋律，同时兼顾歌辞的音乐性和文学性。由此，齐言佛教诗成为协律可歌的“佛曲辞”，佛曲成为配合声诗演唱的“辞调”。

其二，由齐言佛教诗成为杂言歌辞。齐言佛教诗通过摊破句式、填入新辞或填实和声的方式以适应不同曲调或演唱方法，由此齐言佛教诗成为杂言“佛曲辞”，曲调成为“辞调”。由于齐言诗歌难以和谐地与以乐音运动表达情感、以旋律变化体现审美特征的音乐相配合，大多数的声诗在演唱时都会被乐工或歌妓作适当的、必要的处理。林仁昱认为佛教诗套用不同曲调演唱，是以“自然”的方式进行，即不按谱唱音，因演唱条件的不同随时可变，但又并非毫无章法，有可供参考的“骨干音”^①。佛曲自由灵活的唱法，对曲辞均有改变，惜曲调已不可考，故以歌辞体式论之。

一方面，将一些齐言佛教诗通过摊破的方式适应不同曲调和唱法。由齐言摊破而来的杂言歌辞其句式以齐言为主杂言为辅。如敦煌歌辞中常见的“三、三、七、七、七”句式，它是由四句七言句式摊破而来，两个三字句合起来表达一个意思。如 P. 2952V 拟题为《禅诗》的第三首“居世人，迷生死，生死由如巡环蚁。来来去去不停闲，去去来来常如此。”两个三字句讲述世俗人沉迷生死之间，三个七字句则劝世俗人不必沉溺于生死，平仄基本合律。又如 S. 5692 的“则无言、则无语，无言无语名不取”及其以下的两首偈合起来可看作是杂言联章体歌辞，七字句每三句为一递进层次，由此依次辗转递送诗意。敦煌曲里的“三、五、五、五、五、五、五、五”句式可看作是五言八句的变体。

另一方面，一些齐言佛教诗套入不同的曲调或以不同的唱法演唱，听歌者按照演唱时的节奏或文字格式调整原辞或填入新辞，或同一首乐曲人们按照不同节奏、方式演唱，听众按照演唱时的情形记录歌辞，均会产生新辞。当新辞的曲调、文字格式被人们认可，新的乐曲也就产生了，可能新的歌辞会沿用旧辞之名，但其曲调与原曲有很大不同^②。敦煌曲中的《五更转》、《苏幕遮》、《十二时》等均是如此。敦煌常见的《五更转》按照“一更”到“五更”计时方式组织歌辞。《乐府诗集》卷三三收《五更转》五首五言四句的齐言歌诗。敦煌卷子 P. 3065、P. 3061 中的佛曲《太子五更转》、《太子入山修道赞》歌辞句式为“五五七三”四句，三平韵，如其一辞云“一更夜月凉，东宫见道场。幡花伞盖日争光，烧宝香。”疑后人为追求文字格式的整齐在末句填入二字，从而衍生出“五五七五”四句，亦用三平韵。如 P. 3065《太子入山修道赞》第一首“金色三十二，八十相好圆。誓于苦海作舟船，运载得生天。”另外在敦煌卷子 S. 2204 存《证无为》二十七首，又 P. 3065 存《归常乐》九首皆三平韵、“五五七五”句式，与五代《巫山一段云》同。据任半塘考证，这三十六组歌辞皆属盛唐之作，惜其实际曲调之名已不可知。这些歌辞疑为“五五七五”句式成为固定的杂言歌辞体式后，人们“依腔填词”之作，此亦早于中唐刘白“依曲拍为句”。又 S. 1479V 所收《曲子喜秋天》五首歌辞亦采“一更”至“五更”体式，但实际运用的曲调则是《喜秋天》。可见这些歌辞仅借用《五更转》歌辞的文字体式，其演唱的曲调与伏知道之歌辞完全不同。与伏知道齐言体歌辞相比，杂言的《五更转》歌辞体式可选用任何曲调演唱，可以更自由灵活地配合乐曲，《喜秋天》即是新辞所选用的曲调之一^③。《婆罗门》曲辞既有李益的七言绝句，又有 S. 4578V、S. 1589V、S. 2702 载《咏月婆罗门曲子四首》为“五、五、七、七、五、五”的杂言联章体。有学者认为这表明同样的乐调可以配上体式完全迥异的歌辞，据前所云，笔者以为其真实曲调必不相同，《婆罗门》、《五更转》起初是佛曲曲调名，但至此已化为歌辞之名^④。

再一方面，齐言佛教诗通过加入和声辞配合声诗之法演唱，这些和声辞被填实后产生长短句“佛

① 林仁昱《敦煌佛教歌曲之研究》，高雄佛光山文教基金会 2003 年版，第 466 页。

② 曹辛华《词乃乐府的“格”、“律”化——词体生成问题新论》，《江海学刊》2011 年第 4 期。

③ 王定勇《敦煌佛曲曲调考述》，《鄂州大学学报》2004 年第 3 期。

④ 李小荣《敦煌佛教音乐文学研究》，福建人民出版社 2007 年版，第 485 页。

曲辞”。在传唱中，当人们按长短句“佛曲辞”的格律填入歌辞，“辞调”具有了“词牌”的性质，长短句“佛曲辞”成为“佛曲词”。佛曲之和声有的属于乐曲的一部分，与本辞配合曲调演唱，内容上是对本辞的补充、强调、说明，而更多的和声则是演唱本辞之外，附加的应和之声，内容上多与佛教仪式相关^①。如净土宗的《请观世音赞》五言二十句，且多为工整合律的偶句，全篇一韵到底，每句下有和声“散花乐”。至中唐《散花乐》为七言二句一韵到底，首句末有和声“散花乐”，次句末有和声“满道场”。任半塘《敦煌曲初探》认为《词谱》十三之《散天花》词调，存北宋舒亶词，双叠六十字，其句法本诸《散花乐》和声之格调^②。又如敦煌卷子 S. 2204、S. 0126 所收初盛唐佛曲《十无常》十首句式为七言四句，前三句末均有三言和声辞，第四句末和声辞为五言，如其二：

伤嗟生死轮回路，不觉悟，巡环来往几时休。受飘流。纵君人世心无善，难劝谏，愚痴不信有天堂，不免也无常。堪嗟叹，堪嗟叹，愿生九品坐莲台，礼如来！^③

林仁昱认为《十无常》属于齐言“和声填实”而为长短句歌辞。从歌辞体式知和声辞系外加，从句末和声辞知其为佛曲歌辞所特有，在音韵上和声辞随本辞末字之平仄叶韵，其平仄格律与词调《杨柳枝》相同。敦煌本中亦有名为《杨柳枝》的佛曲辞，分上下两片，句式同为“七、四、七、五”，林仁昱认为敦煌本《杨柳枝》是“和声填实”而成的长短句歌辞，七言句之后附加的四言、五言句起和声辞之用^④。以往学界皆以新添声《杨柳枝》始自晚唐白居易据流行于洛阳的新声改制，且以此作为词起源于中晚唐之力证，但据此知，此曲调在初盛唐佛曲中已被广泛用以“依声填辞”。要之，齐言佛教诗以声诗之法演唱后，齐言声诗演化为杂言长短句歌辞。这些杂言的佛曲辞产生的时间虽在初盛唐，但其体式已与“依声填辞”的中晚唐民间曲子词相差无几。这也足可见佛教音乐在词体生成中扮演着重要角色。

其三，杂言佛教诗“格、律”化为佛曲词。杂言佛教诗以声诗之法演唱时，套入不同的曲调或变换唱法，就会形成新的杂言佛曲歌辞。一方面，声诗之法使同一曲调名下出现多种杂言歌辞形式。随着佛经翻译的进步，新创了大量讲求平仄音律的杂言偈赞，为了吸引俗众，佛教宣传者套用各种曲调演唱这些杂言偈赞，经过“声诗”演唱的偈赞成为杂言佛曲辞。这些杂言佛曲辞因其母体为讲求平仄的“律诗”，自然就是律化的佛曲歌辞。随着这种杂言佛曲辞格律的固化，人们依照这种律化的杂言佛曲辞文字格式即句式、长短、用韵、平仄来重新填辞，律化的杂言“佛曲辞”也就成为“佛曲词”^⑤。原来配合其演唱的佛曲曲调成为佛曲词的词调。佛曲《三归依》正显示了这种变化，今存的《三归依》歌辞有齐言，有齐杂混合，亦有句式不一的长短句。如霞浦本《三归依》的长短句式并非随意的加长或缩短而来，而是处在对等的固定位置上的成熟的长短句式，句式变化呈现出内在规律性，此时的《三归依》也不再是曲调，而是成熟的词牌名。佛曲歌辞的这种发展与唐曲子词的发展基本上是一致的，即唐初到中唐的创作多用齐言，其后经历了由齐言向杂言演变的过程。任半塘的《敦煌歌辞总编》中论及 S. 5588《求因果》云“未料加以章解以后，乃双叠长短句调之歌辞四十五首也。各首皆‘七五七五’两片。或‘七五’四组之调，叶韵以各组仄平相间为主，亦有上片全叶平，或下片全叶平者。”^⑥由此可见《求因果》的杂言句式亦非随意伸缩，而是按照固定的“辞调”格式填写，是五七言交替的杂言歌辞的“格化”。随着《求因果》杂言句式的“格”化，与其相配的佛曲曲调也“辞调化”。又 S. 2204、S. 0126、S. 15 存《证无为》二十七首，句式为四句“五五七五”，三平韵，二十二字。与北宋始见之《卜算子》二调相比，句法同而叶韵异，我们可以推断《证无为》四句“五五

① 林仁昱《敦煌佛教歌曲之研究》，第466页。

② 任半塘《敦煌曲初探》，上海文艺出版社1955年版，第78页。

③ 任半塘《敦煌歌辞总编》，第1081页。

④ 林仁昱《敦煌佛教歌曲之研究》，第442页。

⑤ 曹辛华《词乃乐府的“格”、“律”化——词体生成问题新论》。

⑥ 任半塘《敦煌歌辞总编》，第871页。

七五”句式由五言四句的齐言歌辞演唱后,形成“五五七五”的杂言歌辞格式,后人按照其演唱时的旋律填入新辞。当新辞的文字格式被当作范本填入新的歌辞内容,杂言的佛曲辞就成为了讲求平仄协律的佛曲词。

四 唐非佛教诗与佛曲曲调的关系

套用佛曲曲调演唱的非佛教诗促进了佛曲曲调的“俗化”,使曲辞风格相背而行。当佛曲曲调“词调化”后,在传唱中,人们按其曲调或歌辞体式填入非佛教内容的歌辞,佛曲脱离佛教的范围,成为世俗中流传的词调,或脱离原来曲调,仅保留题名。在这一“输入”和“输出”的过程中,佛曲曲辞风格不对应,出现辞丽曲哀或曲艳辞哀的辞曲风格脱节状态。这类佛曲如《归去来》、《苏幕遮》、《十二时》皆是如此。敦煌卷子P.2066存《归去来》六首,句法“三三七七”,二或三平韵,每一首皆以结尾末三字为和声,有四首开头用“归去来”。又于P.2250、P.2963见法照的《归西方赞》十首,七首为“三三七七”句式,二或三平韵,余三首增七言二句,十首皆以“归去来”起,但无和声,任半塘先生疑和声在抄写之时被略去。又于《净土五会念佛略法事仪赞》内,《西方乐赞》之末四首,亦《归去来》体式,句式“三三七七”,句句有和声。此外P.2066存五言七句《归西方赞》,开头以“归去来”三字起句。又《全唐诗》卷二八有张炽《归去来引》声诗一首,句式为“三五五五”,与《归西方赞》用韵相近。兹分录其辞云:

归去来,娑婆不可停。轮回无定止,长劫铁犁耕。苦苦何能忍!三涂路上行。不如专念佛,极乐悟无生!

——《归西方赞》

归去来,归期不可违。相见故明月,浮云共我归。^①

——张炽《归去来引》

在词谱已录曲调中,没有同《归去来》诸体之句格。至北宋柳永,《归去来》仅为题名,与唐佛曲之调相差甚远。南宋杨万里作《归去来兮引》十首,概括陶渊明《归去来兮辞》。从佛曲曲调《归去来》到柳永《归去来》词调,再到杨万里《归去来兮引》,其演变过程经历三个阶段:第一阶段“缘曲填辞”即《西方乐赞》、《归西方赞》者。第二阶段“旧曲新辞”即张炽《归去来引》。第三阶段“即事命题”即柳永《归去来》、杨万里《归去来兮引》。笔者推断佛曲《归去来》在第一、第二阶段所用曲调相同,歌辞五言、七言之别,当采林仁昱之说,他认为佛教歌曲套用曲调方式自由,或稍变原适合七言赞歌的曲调,如加休止符稍停顿,或作“一促拍、一曼声”的处理。而对于齐言之外一二句五言、六言或八言则采用“多腔”,即一字配多音的曲调,以使声辞相配^②。《苏幕遮》、《十二时》也经历此演变过程,在《苏幕遮》、《十二时》的各种杂言歌辞中,出现了格律与作为词牌的《苏幕遮》、《十二时》格律相同的曲辞。可见唐佛曲以声诗之法演唱,极大地促进了佛曲的世俗化和曲调的“词调化”。汤君在《唐五代声诗与曲子词混杂现象试析》一文中指出欧阳炯《花间集》中将曲子词与声诗混淆的情况反映了五代和宋初的文人对于声诗和曲子词概念的混淆^③。须指出的是,《花间集》将曲子词与声诗混淆的情况并非是五代、宋初文人不清楚声诗和曲子词之概念,而是反映了声诗之法套用不同的曲调或采用不同演唱方法对歌辞体式的改变,以及杂言声诗歌辞演变为词的过程,即词是一种特殊的声诗。

① 《全唐诗》卷二五,第335页。

② 林仁昱《论敦煌佛教歌曲特质与“弘法”的关系》,《敦煌学》第23辑,2001年,第76页。

③ 汤君《唐五代声诗与曲子词混杂现象试析》,《新国学》第4卷,2002年,第89页。

佛曲用声诗之法演唱，偏离了原来曲辞皆出自佛教乐歌的发展路线，或为旧乐配新辞，或为旧辞配新乐，演唱之后辞曲重新组合，曲辞风格发生偏离。一方面，佛曲为佛教旧乐配新辞时，出于吸引听众的目的，改变了单调、枯燥的佛理阐释，取而代之以幽默、滑稽的歌辞面世。如《十二时》为佛教旧有乐曲，表现佛教徒修行的虔诚，原曲风格摧藏、哀痛。如《乐府诗集》卷四七“《断鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》、《十二时》等曲掩抑摧藏、哀音断绝。”但在唐代，出现了一些面向俗众，曲辞幽默、滑稽的新曲。如赵州从谂（778—897）《十二时歌》：

鸡鸣丑，愁见起来还漏逗。裙子褊衫个也无，袈裟形相些些有。裈无腰，袴无口，头上青灰三五斗。比望修行济利人，谁知变作不唧溜。^①

又如敦煌卷子 P. 4980《十二时普劝四众依教修行》第十三首、第十四首曲辞采用通俗口语，在对世俗生活的讲述中宣扬佛教教义：

这娘子，年十八，面目端正如菩萨。高堂妙舍伴夫郎，床上追欢悉罗拽。

这郎君，英聪哲，斜文疏张帽抄薛。共于妻子入洞房，同杯饮燕相喻噉。

以上三首《十二时》歌辞通俗、幽默，甚至有媚俗、艳情的成分在，但通过讲述世俗生活百态，来劝说俗众归依佛门。其辞越通俗、所展现内容越现实，其说服力也越强。佛曲在传唱过程中逐渐退掉“梵”貌显出“汉”形。

另一方面，佛曲吸收一些世俗歌曲配合佛曲辞演唱时，由于佛曲辞本身的宗教宣传功能，往往显得严肃、庄重，与世俗歌曲的风格有所偏离。如在敦煌卷子 P. 2838《云谣集杂曲子》载曲子《喜秋天》第一首：

潘郎妄语多，夜夜道来过。赚妾更深独弄琴，弹尽相思破。寂寂更深坐，泪滴浓烟翠。何处贪欢醉不归，羞向鸳鸯睡。

从这首民间曲辞可以看出，《喜秋天》乐曲欢快、轻巧，曲辞艳丽。李小荣先生在《敦煌佛教音乐文学研究》一书中认为曲子《喜秋天》来自中原地区七夕节的乞巧拜月一事，自然其原曲风格以喜悦、欢快为主^②。但在敦煌写卷 S. 1497V 保留的《喜秋天》表现主要是拜月和礼佛仪式的结合，宣扬的是佛教教义，如“月明遍周旋，会甚北斗，渐觉更星流。”又如“无福之人业惹牵，更是少因缘。”歌辞内容为严肃的佛教教义，在望月中体会佛国神圣、庄严。

“唐声诗与佛曲关系”这一论题首先从宏观上辨别佛曲之源流，对佛曲之概念重新界定，使我们对声诗也有了新的认识，它不仅包含世俗诗歌，也包含用佛曲演唱形成的“佛曲声诗”。其次，使我们理解佛教音乐在声诗形成中的重要作用，并加强对佛教音乐与诗歌关系的认识。最后，为学界重新认识词体之起源提供新视角。佛曲与声诗之间的互动关系为我们解释了为何最早的曲子词集《云谣集杂曲子》出现在敦煌。笔者以“佛曲声诗”研究为契机，推动与佛曲相关的“佛曲乐府”、“佛曲声辞”（佛曲辞中的韵文）的研究。在中国文学史上，不仅有“声诗”，同时还有“声辞”，即与音乐发生互动的一切文学形式，这需要学界从音乐和文学的双重角度关注，并探索其中的规律。

【作者简介】杨贺，女，南京师范大学中文系博士生。发表过论文《唐侍讲侍读学士新考》等。

（责任编辑 刘京臣）

① [宋] 赜藏主编集，萧蓬父、吕有祥、蔡兆华点校《古尊宿语录》，台北新文丰出版公司 1989 年版，第 250 页。

② 李小荣《敦煌佛教音乐文学研究》，第 613 页。