

20 世纪中国音乐史论研究文献综录

主 编

袁静芳、王耀华

主编委员会

王耀华、田 青、汪毓和、袁静芳、童忠良、樊祖荫

编委会

丁承运、马 达、王耀华、牛龙菲、田可文、田 青、史新民、冯光钰、伍国栋、
刘福琳、孙晓辉、肖学俊、吴晓萍、汪毓和、李 玫、李幼平、李文珍、宋 瑾、
张鸿懿、汪中申、宋祥瑞、张伯瑜、杨民康、明 言、郑长灵、姚艺君、袁静芳、
徐 德、梁茂春、崔 宪、童忠良、曾遂今、蔡际洲、樊祖荫

编辑说明

一、《20世纪中国音乐史论研究文献综录·宗教音乐卷·佛教、基督宗教、少数民族宗教音乐》由田青同志主编，翟风俭同志也承担了大量的具体工作。本书分为三大部分：综述、论文、著作，各项内容均按教派进行分类。

二、本综录所收集的文献原则上时限为1901年至2000年，但也收录了个别2001年至2003年的文献，以供参考。

三、本书所收集的文献主要是在中国内地及港、澳、台地区主要报刊上发表的文章及正式出版的书籍；另外还收录了一些未正式出版但极具学术价值的油印本和手抄本资料，这些在本书中均按正式文献收录。

四、本综录的内容包括道教音乐以外的其他所有中国宗教音乐文献，其中只收录论文和著作，谱例、谱集不包括在内。

五、本书编排：

1. 综述；
2. 论文部分包括论文目录、论文提要、论文选登三项内容；
3. 论文目录以发表时间为序，个别难以查到出版时间的均列在最后；
4. 个别文章多处刊载者，本目录不全部列出，只录最早刊载的刊物；
5. 解放后中国内地出版的刊物一般不注明出版地，解放前的刊物和港、澳、台地区的刊物一般都注明出版地；
6. 部分重要论文附论文提要，根据内容需要，字数多少不限；
7. 登刊部分有学术价值的论文原文，仍按时间顺序排列；
8. 著作部分的分项、目录排序、提要写法、选登原则均与论文部分同，若某项空缺，则不列该子项。

目 录

综 述	(1)
佛教音乐的研究.....	(3)
基督宗教音乐与少数民族宗教音乐研究	(15)
论 文	(26)
一、论文目录	(29)
(一) 佛教音乐论文目录	(29)
(二) 基督宗教(包括天主教)音乐论文目录	(42)
(三) 少数民族宗教音乐论文目录	(46)
二、论文提要	(54)
(一) 佛教音乐论文提要	(54)
《寺院音乐》前言	(54)
佛教禅宗水陆中所用的音乐	(55)
沈阳地区梵乐的初探	(55)
沈阳小万寿寺梵乐的初步材料(东北地区民间音乐采访记录之一)	(56)
宗教音乐(湖南音乐普查报告附录之一)	(57)
如何对待我国的宗教音乐	(58)
中国佛教音乐之研究	(59)

五台山寺庙音乐初探	(59)
祁剧高腔与佛曲	(61)
福州之佛曲曲牌	(62)
台湾佛教音乐——早晚课主要经典的音乐研究	(62)
大相国寺音乐文献初探	(63)
大相国寺音乐与古代音乐	(63)
大相国寺音乐的构成	(66)
“慢禅”音乐与“奥加农”之比较	(67)
《法华经》中的乐器	(70)
台湾佛教法会——大悲忏的音乐研究	(71)
我国佛教音乐调查述要	(71)
呼和浩特地区喇嘛教音乐考	(72)
中国的佛教音乐	(73)
梵呗指归	(75)
中国音乐的线性思维	(76)
中国古代佛教寺院的音乐活动	(78)
智化寺与佛教音乐	(80)
宗教与中国音乐	(81)
梅县地区宗教音乐与民歌的关系	(82)
汉唐佛教音乐述略	(83)
浅论佛教与中国音乐	(85)
五台山和唐代佛教音乐	(86)
中国佛教音乐之初	(89)
丛林度化观水陆——中国佛教梵呗仪轨浅谈	(90)
藏戏与宗教	(91)

唐庆山寺舍利塔精室壁画乐舞初探	(92)
略论五台山佛乐	(93)
中国佛教音乐的形成与发展	(94)
梵呗窥源 佛曲辨宗	(96)
塔尔寺藏传佛教音乐调查研究	(98)
天津佛教音乐与民间佛曲之关系	(100)
云冈佛籁洞与北朝文化	(101)
《金瓶梅》与佛曲	(102)
潮州寺堂鼓乐	(104)
拉卜楞寺院藏文谱	(105)
佛道教音乐在陕西民俗中	(106)
佛教音乐	(108)
五台山佛教音乐	(109)
山西宗教音乐调查报告	(110)
云冈第十二窟乐器演奏伎乐天的初步研究	(111)
五台山佛教音乐的宫调系统	(112)
拉卜楞寺道得儿乐队及其乐谱	(114)
拉卜楞寺佛殿乐沿革试析	(115)
藏族宗教仪式中的迎宾曲	(116)
嘉戎藏族地区宗教寺院“钦姆”音乐	(117)
北京佛教音乐团与智化寺音乐	(119)
峨眉山佛教音乐	(120)
从佛教音乐文化的转变论佛教音乐在台湾的发展	(121)
伎乐盛境	(121)
禅心如乐 奉曲直抒——关于弘一法师的佛教歌曲	(123)

亚洲佛教音乐概说	(124)
佛教音乐的传入及其对中国音乐的影响	(126)
道教音乐和佛教音乐的比较研究	(127)
《广陵散》与迦陵频伽的启示	(128)
傣族小乘佛教乐器	(131)
隋唐佛教音乐	(132)
藏传佛教乐谱体系	(134)
中国佛教京音乐中堂曲研究	(136)
五祖禅寺佛教音乐述略	(137)
玉泉寺佛教音乐调查报告	(138)
从非乐思想到音声佛事	(139)
潮州禅和板佛乐的整理及其记谱中的一些问题	(141)
唐代净土赞歌之形式研究	(142)
试论藏传佛教的形式发展及对蒙古族歌曲艺术等的影响	(142)
康巴藏族寺庙音乐管窥	(143)
《朝暮课诵规范谱本》前言	(145)
有关唐代“俗讲”的两份资料	(147)
潮州禅和板佛乐考源	(148)
中国佛教法事中的音乐是为神还是为人	(149)
《东方慧光》的历史意义和现实价值	(150)
藏族宗教音乐初探	(151)
西藏的宗教音乐	(152)
中国藏戏与印度梵剧比较研究	(154)
佛教对戏曲艺术形式的影响——《中国古代戏剧统论》(节选)	(156)
乐山大佛寺的三口大钟	(156)

初探喇嘛嘛尼音乐	(157)
苏祇婆与龟兹音乐的东传	(158)
唐代壁画中的龟兹音乐	(159)
清西陵佛教音乐初探	(160)
建国以来我国宗教音乐研究学科建设的回顾与思考	(161)
清凉山梵乐与南山寺	(163)
藏传佛教中的六字真言“嘛呢”及嘛呢调	(164)
佛乐与“通天塔”——记甘肃拉不楞寺佛乐团访法	(165)
佛教音乐述略	(166)
五台山佛经讽诵中的音乐特质及其与经文形式之关系	(167)
五台山佛教音乐史略	(169)
佛教音乐传统与佛教音乐	(171)
佛光山梵呗源流与中国佛教音乐的关系	(172)
琴道与禅道关系之探讨	(173)
佛教梵呗音乐在我国之缘起与发展	(175)
世纪末的回眸：智化寺音乐与中国音乐学	(177)
佛教梵呗传人东土后的华化和演变	(179)
《普庵咒》音乐研究	(180)
日本尺八与杭州护国仁王禅寺	(181)
浅论佛教精神与戏剧的内在联系	(182)
原始佛教音乐及其在中国的影响	(183)
广东佛教音乐概况	(185)
佛教音乐漫谈	(186)
《泰国华宗赞佛偈语词谱》(广府板佛乐)记谱整理中所碰到的一些问题 及处理	(187)

中国境内南传上座部佛教课颂仪式音乐研究	(189)
论中国南传佛教音乐的文化圈和文化丛特征	(190)
蒙古族佛教歌曲概述	(191)
佛教音乐收集纪实	(193)
“京音乐”与“怯音乐”	
——北京佛教音乐中的“都市派”和“农村派”	(194)
佛教音乐述略	(197)
略谈佛教梵音妙乐	(199)
中国北方佛曲“十大韵”	(201)
内蒙古藏传佛教乐曲考	(202)
呼和浩特地区藏传喇嘛教音乐	(203)
藏传佛教乐舞“羌姆”音乐考察	(204)
藏族宗教乐舞的形成及发展	(206)
独具特色的蒙古族佛教音乐文化	(207)
《普庵咒》研究	(208)
杨荫浏与中国宗教音乐	(210)
浅谈佛教音乐	(213)
宁夏佛、道教音乐初探	(214)
综论藏传佛教嘎尔羌姆音乐	(215)
苏州佛教音乐述略	(217)
智化寺音乐、壁画和藻井	(218)
(二) 基督宗教(天主教、基督教、东正教)音乐论文提要	
.....	(220)
圣歌探讨之初步	(220)
中国信徒对于选译圣歌的文字观	(221)

中国信徒对于配合圣歌音乐上的主张	(221)
中国信徒对于圣歌中几个称谓词的主张	(223)
圣歌的翻译	(224)
中国信徒对于圣歌选择的意见	(225)
普天颂赞集内容	(227)
普天颂赞集数字谱本序	(227)
普天颂赞集里翻译及创作圣歌的来源	(228)
中国古代传入的基督教会音乐探寻	(228)
李提摩太夫妇与《小诗谱》	(230)
云南少数民族基督教音乐文化初探	(231)
对“基督教与西方音乐文化问题”的重新思考	(233)
关于宗教与音乐关系研究的“取域”与“定位”	(235)
柴科夫斯基的宗教音乐创作	(236)
基督教与西方音乐文化问题的若干思考	(237)
基督教音乐漫谈	(239)
杨荫浏先生在中国基督教赞美诗的翻译、编曲、作曲及作词方面 所作的贡献	(241)
欧洲中世纪的宗教音乐	(243)
中世纪宗教音乐与建筑的精神特征	(245)
谈今日的教会音乐	(247)
灵魂在不知不觉中数数目——巴赫《马太受难曲》	(250)
基督教与西方音乐	(251)
(三) 少数民族宗教音乐论文提要	(257)
孔庙丁祭音乐的初步研究(湖南音乐普查报告附录之二)	(257)
音乐的宗教——昆明洞经音乐漫谈	(259)

木鱼考·····	(260)
雉礼·雉舞·雉戏·····	(262)
浅谈壮族“巫歌”及“师公调”·····	(263)
纳西族《祭天古歌》和《楚辞·九歌》艺术特色的比较·····	(264)
十家族雉坛巫教音乐研究报告·····	(265)
萨满教与维吾尔族皮尔舞·····	(267)
巫术音乐研究·····	(267)
荆楚遗风——湖北跳丧初探·····	(269)
丽江洞经音乐初探·····	(270)
试论雉堂戏与宗教的关系·····	(271)
清宫满族萨满跳神中的音乐活动·····	(273)
满族烧香萨满跳神音乐·····	(274)
大理洞经古乐谈·····	(276)
满族民间宗教仪式中的单鼓音乐·····	(277)
凤城通远堡单鼓(旗香)活动实录·····	(278)
雉戏音乐的“活化石”意义·····	(278)
少数民族宗教乐舞与宗法文化·····	(279)
蒙古萨满教歌舞概述·····	(280)
中国伊斯兰音乐遗存及其演变·····	(282)
古朴丰厚的伊斯兰文化遗产——“经堂歌”漫议·····	(283)
新疆维吾尔族宗教音乐·····	(284)
“潮尔音道”的宗教氛围探微·····	(285)
回族民间歌曲与伊斯兰教·····	(286)
毛难族雉舞“条套”的音乐浅析·····	(288)
维吾尔族宗教音乐初探·····	(289)

宁安县富察哈萨满跳神乐器实录	(290)
从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点	(291)
曲阜祭孔音乐略述	(292)
回鹘萨满教音乐与舞蹈	(293)
满族萨满跳神音乐概述	(294)
西亚诸教对敦煌乐舞影响之研究	(295)
东巴仪式音乐的若干调查研究	(296)
南丰傩舞音乐的世俗心理与节奏形态探索	(297)
湘鄂歌谣与楚巫遗风	(299)
略述《中国苗族古歌》的历史和文化	(300)
黔东南傩戏的表演	(301)
西域敦煌傩戏考	(301)
表现诸多原始特征的鄂伦春族萨满教——依据萨满神歌进行的考察	(303)
中国傩戏与日本能乐的比较——兼议东方传统戏剧的特点	(304)
傩与假面戏剧文化之研究（节选）	(306)
敦煌悉磨遮为苏摩遮乐舞考	(307)
祭仪剧：中国民间戏剧的重要形式	(308)
满族萨满音乐品格浅说	(309)
文化人类学视野中的满族萨满音乐——对萨满音乐的价值判断	(310)
试论满族萨满神歌的音乐特点及其形态分类	(311)
满族萨满神歌考略	(314)
原始音乐中的巫性	(315)
满·通古斯语族四民族萨满歌曲属性辨析	(316)
巫堂歌曲与雅德根歌曲的比较研究——汉城、齐齐哈尔的两地萨满	

歌曲采风收获	(318)
土家族民歌衬词解谜——土家民歌和巴人宗教之三	(319)
萨满教对蒙古族古代音乐文化的影响	(321)
西伯利亚诸民族萨满及萨满鼓辑录	(322)
萨满教音乐的人类学考察	(323)
原始部族宗教与中国戏剧发生	(325)
民族宗教乐舞与神话哲学	(325)
民族宗教乐舞与原始科技	(327)
三、论文选登	(329)
(一) 佛教音乐论文选登	(329)
中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第一号、第五号《智化 寺京音乐(一)(二)》	(329)
中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第二十一号《智化寺京 音乐(三)》	(347)
佛教音乐的华化	(355)
魏晋南北朝的佛教音乐	(384)
(二) 基督宗教(天主教、基督教、东正教)音乐论文选登	(418)
李斯特的宗教音乐创作	(418)
著 作	(450)
一、著作目录	(453)
(一) 佛教音乐著作目录	(453)
(二) 基督宗教(天主教、基督教、东正教)音乐著作目录	(454)
(三) 少数民族宗教音乐著作目录	(455)

二、著作提要	(456)
(一) 佛教音乐著作提要	(456)
五台山庙堂音乐	(456)
潮州佛教音乐	(459)
法鼓艺术初探	(461)
佛教与音乐艺术	(461)
(二) 少数民族宗教音乐著作提要	(463)
祭舞神乐——宗教与音乐舞蹈	(463)
中国宗教音乐	(470)
满族萨满乐器研究	(473)
编 后	(479)

综 述

佛教音乐的研究

佛教音乐,作为弘法的舟楫,历来为高僧大德所重;作为珍贵的民族文化遗产,亦被海内外音乐学者视为瑰宝。上个世纪对中国佛教音乐的研究,经历了大约三个阶段。

一、从起步到第一个高潮

第一阶段是音乐学界极个别的有识之士,“发现”和“初识”佛教音乐的阶段。由于长期以来传统的佛教音乐,或传承于佛门内部,或流播于社会下层,素不被上层社会人士所重。尤其是活动在民间的艺僧们,虽身怀绝技,但在佛门内外,一贯被视为“吹鼓手”。所以,20世纪初以刘天华为代表的音乐学家对佛乐的关注,在当时是一种富于远见卓识的行为,是对当时轻视、漠视佛教音乐的社会氛围的一个挑战。刘天华在20世纪30年代初所记录的《佛乐谱》,是中国音乐家已把佛教音乐列入研究范畴的一个标志。但其后中国的大规模内乱外患,使这一刚刚开始的工作停顿了将近20年。

第二阶段是从40年代末到50年代末。1947年,在原晋绥解放区文联音乐部工作的解放区音乐工作者亚欣对山西五台山的佛教音乐开始进行初步的收集工作。由于当时正值战争年代,又没有录音设备,所以,此次涉及五台山青庙、黄庙及“八大套”等传统佛曲的记谱工作,就显得格外珍贵。

50年代中后期,佛教音乐的采集、整理工作开始形成规模并进入了第一个高潮。各地的音乐工作者以极大的热情投入到对佛教音乐的探索。不但收集、整理、记录了一大批佛教音乐的原始素材,并试图超越记录的阶段而从宗教学、社会学的角度对宗教音乐进行稍深一层的考察。这一时期最具影响的研究成果是潘怀素、杨荫浏、查阜西对北京智化寺京音乐的考察和研究。他们的研究和宣传不但使这一古老但被湮没多年、濒临灭绝的音乐瑰宝得以光扬中外,得到世人的重视、赞叹,并且对全国的音乐学界造成了巨大的震动,使许多音乐工作者从此知道,在庙宇高墙之内,还有如此珍贵动听的音乐。可以这样说,以杨荫浏为代表的中国第一代民族音乐理论家对北京智化寺京音乐的整理和研究,真正开创了佛教音乐研究的学术范围,带动了一大批音乐工作者投身到这一工作中来。有关智化寺京音乐研究的主要成果,有中央音乐学院中国古代音乐研究室的采访记录第1号^①、第5号^②、第21号^③。有潘怀素以“思白”的笔名发表的《略谈智化寺的京音乐》^④、《京音乐的历史性与艺术性》^⑤等。除智化寺京音乐外,杨荫浏还曾于1956年带队赴湖南省进行音乐普查,对湖南省的佛教音乐进行了较为系统的收集和整理,并撰写了《佛教禅宗水陆中所用的音乐》^⑥、《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录》^⑦。其中《佛教禅宗水陆中所用的音乐》一文对“水陆”音乐的演唱及演奏形式、“水陆”中音乐材料的来源等诸多问题进行了考察,并记录了《香赞》、《三宝赞》等禅门佛曲20多首谱例。

在这些知名学者的带动下,各地的音乐工作者纷纷投入这一工作并

① 杨荫浏、查阜西:《智化寺京音乐(一)》,1953。

② 简其华、王迪、杨荫浏:《智化寺京音乐(二)》,1953。

③ 杨荫浏:《智化寺京音乐(三)》。

④ 《光明日报》1957年2月23日。

⑤ 《现代佛学》1954年第6期。

⑥ 油印本 1956年6月19日。

⑦ 1958年民族音乐研究所油印,1960年音乐出版社出版。

陆续出现了一批成果，如中国音协成都分会编辑的《寺院音乐》^①一书在1955年铅印出版。书中汇集了峨眉山寺庙音乐中“焰口”、“梵呗”、“禅门课诵”等曲谱104首（其中有重复），五台山佛教音乐中“青庙”、“黄庙”等唱诵、吹腔207首（其中有重复）及“八大套”的全部曲牌。这是迄今为止收集佛教曲数目最多、规模最大的一本谱集，可视为这一阶段佛乐研究工作的代表。此外，还有《陕西葭榆宗教音乐散编》^②、《沈阳地区梵乐的初探》^③、《沈阳小万寿寺梵乐的初步材料（东北地区民间音乐采访记录之一）》^④等地方性佛教音乐的收集整理工作的成果出现。

这一阶段，是佛教音乐研究的第一个高潮，其特点是：

（一）由专业音乐工作者用民族音乐学的传统方法（主要是“田野工作”式的方法，包括记谱、记词、社会调查、乐器的绘图测量等）进行工作。由于技术条件的限制，一般是只记谱，没有录音。

（二）由于大部分音乐工作者对佛教的教义、仪轨等缺乏了解，所以，这一阶段的研究工作仅仅是初步的尝试，没有能把“佛教”与“音乐”结合起来研究。大量唱词中存在讹字、错字，在释文中亦存在对佛教的隔膜和误解。

（三）由于50年代政治相对稳定，大部分音乐工作者能够从历史的、客观的角度去观察佛教音乐，强调佛教音乐的“人民性”，试图将佛教音乐纳入民间音乐的范畴。

（四）由于缺乏对佛教的全面考察，而仅将被研究的对象视为“地区性”、“地域性”的文化，在研究者的眼里，只有××地的“佛教音乐”，而无“中国佛教音乐”的概念。

① 亚欣、刘世富、巫选文、王岳林、熊冀华、邱仲彭收集整理。

② 音协西安分会编，何钧、樊昭明、李石工收集整理，1959年油印。

③ 凌其阵著，选自《民族音乐研究论文集》，1957，69—74页。

④ 章达祥传谱，凌其阵整理，中央音乐学院民族音乐研究所编印（油印），1957。

二、从禁区到热点

从60年代初到70年代末,佛教音乐的研究工作进入了停顿状态。由于“左”的思想影响,佛教音乐被音乐工作者视为禁区,不敢问津。文化大革命更对佛教与文化造成严重的摧残,曾一度繁荣的佛教音乐研究成为被批判的对象。

第三阶段从80年代开始,中断了20年的佛教音乐研究开始复苏。1977年9月,湖南省文学艺术工作室音乐组就以“内部资料”的方式重新翻印了1956年《湖南音乐调查报告》中的“宗教音乐”部分。与此同时,山西省的音乐工作者,推出了《山西民间器乐集·五台山寺庙音乐》^①。其后,全国各地陆续出现了一大批以“选”、“集”为名的佛曲资料,如《禅门赞集》^②、《咸阳地区民间歌曲集成·宗教歌曲》^③、《江苏宗教歌曲选》^④等等。尤其是随着《中国民歌集成》和《中国民族民间器乐曲集成》编辑工作的展开,全国各省、市、自治区,几乎都在收集民歌和民间器乐曲的过程中收集了大量的宗教音乐,许多地区编辑、整理和出版了本地区宗教音乐的专集,为深入研究奠定了基础。

在恢复采风工作的同时,一些音乐理论工作者开始恢复正常的学术工作。陈家滨的《五台山寺庙音乐初探》^⑤是80年代佛教音乐研究高潮中第一篇公开发表的研究文章,文章从形态学的角度初步分析了五台山佛教音乐,提出两个有价值的判断:一是以保存寺院中的《望江南》曲牌为例,认为该曲“有可能就是唐代的原曲”;二是一反过去学术界认为佛教音乐“剽窃”

① 山西音协、山西省文化局编,家滨、建昌记录整理,1980年油印。

② 黄新光、王亨春记谱整理,1983年湖南油印。

③ 咸阳地区文化局民间音乐编委会编,1981年油印。

④ 中国民歌集成江苏卷编委会编。

⑤ 《音乐研究》1981年第2期。

了民间音乐的传统说法,认为五台山佛教音乐是“源”,而山西“八大套”是“流”。反映了音乐理论家求实的精神和勇气。田青的《佛教音乐的华化》^①则是第一篇超越“地区性”的民间音乐视角,把中国佛教音乐作为一个整体文化现象进行历史考察的文章。文章反驳了以往学术界认为中国佛教音乐“土生土长”的观点,并将纵向考察与横向比较相结合,提出了唐代佛曲至今仍存的观点。胡耀的《我国佛教音乐调查述要》^②把他早期研究的地方视角范围予以扩展,对我国佛教音乐中的法事音乐做了扼要的叙述,并用统计学的方法对常用的赞呗进行了音乐形态的分析。这一阶段还出现了将中国佛教音乐与外国宗教音乐进行比较研究的文章,充分反映了我国音乐工作者对佛教音乐整体把握力和认识程度的提高。这类文章有管建华、兰光明的《“慢憚”音乐与“奥加农”之比较》^③、田青的《中国音乐的线性思维》^④,前者从记谱法及音乐形态诸方面将四川成都宝光寺“焰口”音乐中的“慢憚”与欧洲天主教音乐中的“奥加农”(奥尔加农)进行比较,试图探索早期音乐中的一些问题。后者则从美学的角度,比较了天主教(基督教)和佛教(及道、儒)思想对欧洲音乐和中国音乐的不同影响。同时,对地方性佛教音乐的研究仍在进行,并有了进一步的发展,这方面的文章如:邢野的《呼和浩特喇嘛教音乐考》^⑤、尼树仁的《大相国寺音乐的构成》^⑥、邢毅的《拉卜楞寺院藏文谱》^⑦、韩军的《五台山佛教音乐》^⑧、韩军的《五台山佛教音乐的宫调系统》^⑨、刘劼的

① 《世界宗教研究》1983年第3期。

② 《音乐研究》1986年第1期。

③ 《音乐探索》1985年第1期。

④ 《中国音乐学》1986年第4期。

⑤ 《音乐研究》1986年第1期。

⑥ 《中国音乐》1986年第4期。

⑦ 《人民音乐》1989年第6期。

⑧ 《中国音乐》1990年第1期。

⑨ 《音乐舞蹈》1990年第1期。

《佛道教音乐在陕西民俗中》^①等。另外对佛教音乐的纵向考察亦有较深入的进展，研究者用历史学的方法探索了佛教音乐起源及发展中的问题。这方面的文章如：谢立新的《中国佛教音乐之初》^②、林培安的《梵呗窥源——佛曲辨宗》^③、赵一德的《云冈佛籁洞与北朝文化》^④、高德祥、吕殿生的《敦煌石窟壁画中的吹奏乐器》^⑤、常嗣新的《云冈第十二窟乐器演奏伎乐天的初步研究》^⑥。

这一阶段佛教音乐研究的特点是：

(一)对佛教音乐进行全方位、多角度的考察已经开始，研究者从史学、音乐形态学、考古学、民族学、民俗学等多种学科入手进行研究，使佛教音乐的研究有了全新的面貌。

(二)充分运用现代技术手段，对佛教音乐录音、录像，其中一部分录音、录像制品已投入流通。上海音乐学院与上海市佛协联合录制的法事音乐录像带和中国音像大百科录制的“中国佛教音乐系列”录音带，是这方面的代表。从1987年至今，中国音像大百科版的佛乐系列磁带已出版的有：《津沽梵音》、《五台山佛乐》、《潮州佛乐》、《常州天宁寺唱诵》、《九华山水陆》、《云南佛乐》等多套，受到普遍的欢迎。

(三)佛教音乐的研究已具备“学科”的性质，出现了以佛教音乐为专业方向的研究生、以佛教音乐为研究对象的硕士论文，出现了少数以研究佛教音乐为研究方向的专业研究人员，召开了以佛教音乐为主题的国际学术会议。

(四)在抢救、整理、研究的同时，许多专业音乐工作者和佛教界人士，

① 《音乐探索》1990年第1期。

② 《艺苑》1988年第1期。

③ 《音乐艺术》1989年第3期。

④ 《文史哲》1989年第2期。

⑤ 《乐府新声》1989年第4期。

⑥ 《音乐舞蹈》1990年第1期。

共同组建了一些佛乐团。最早成立的北京佛乐团(1986年组建),曾出访北欧和新加坡,使“北京智化寺”的名声远扬海外。而技艺高超的五台山佛乐团(1989年组建)在出访香港和英国的演出中,更备受赞誉,佛教音乐迈出国门,走向了世界。

(五)出现了音乐专家与佛教界人士、国内学者与国外学者相结合的可喜现象。这种趋势预示了佛教音乐的研究将向更深更广的范围发展。1989年3月在香港召开了“第一届佛教音乐国际研讨会”,出席此次会议的国内外学者共27人,发表论文25篇,是有史以来第一次有关佛教音乐研究的国际盛会。会上发表的论文有:

法国巴黎大学陈文溪教授的《越南佛教音乐与东南亚佛教音乐的比较研究》、法国巴黎人类博物馆民族音乐学系主任 Mirelle Helffer 的《西藏 dbyangs: 口述传统与乐谱》、法国巴黎大学音乐系讲师皮卡尔的《普庵咒的研究》、美国普林斯顿大学宗教系讲师 Raoul Birnbaum 的《唐代佛教徒观想体验中的声音与音乐》、美国加州大学宗教系主任黎惠伦的《古代中国的佛教与娱乐》、美国田纳西州大学宗教系副教授 Miriam Evering 的《中国朝暮课诵的传统》、香港中文大学名誉教授饶宗颐的《从〈经呗导师集〉第一种“帝释天乐人般庶歌呗”联想到的若干问题》、香港法住学会会长霍韬晦的《原始佛教对音乐的态度》、香港中文大学宗教系讲师徐佩明的《焰口施食科仪结构研究》、香港浸会学院音乐系讲师叶明媚的《古琴音乐与佛教音乐美学思想研究》、香港民族音乐学会黎健的《广府粤乐与佛乐的相互影响》等。

中国内地有周少良的《有关明代〈诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲〉》、刘健昌的《五台山佛教音乐研究》、尼树仁的《大相国寺音乐概要》、袁静芳的《中国佛教京音乐堂曲研究》、钟光全的《浅论佛教音乐的民族风格及地方色彩》、苏巧箏的《潮州庙堂鼓乐》、林培安的《丛林度化观水陆》、胡耀的《梵呗音律学》、王小盾的《佛教呗赞音乐与敦煌讲唱辞中平、侧、断读音符》、张生录的《天津佛教音乐与民间音乐之关系》、何昌林的《对祭祀艺术的历史地位与文化价值的再认识》、田青的《从〈金瓶梅〉看明代佛曲》,这些

文章从不同的侧面探讨了中国佛教音乐这一古老文化的内涵与性质，代表了当前国际佛教音乐研究的水平。

(六)佛教音乐的研究愈来愈受到国家有关部门的重视。随着国家改革开放的深化和宗教政策、文化政策的全面落实，宗教和文化的领导部门对佛教音乐的研究给予了大力支持。1986年10月，《中国民族民间器乐曲集成》全国主编会议特邀田青为各省《集成》主编作了题为“佛教音乐的收集、整理、研究的方法”的专题报告，正式要求各省在《集成》编辑工作中全面收集佛教音乐。1987年9月，《集成》全国编辑部与文化部、宗教局联合在湖北襄樊召开了“全国宗教音乐编辑会议”，研究有关宗教音乐的收集、整理、编辑的问题，文化部、宗教局的领导和有关专家及《集成》各省的主编们参加了会议。会议除交流了一批学术论文和讨论了宗教音乐编辑工作中的一些问题外，最后决定将宗教音乐收入器乐曲集成。目前，部分省卷已编完，这部浩大工程全部完工后，全国范围内的佛教音乐收集工作必将取得前所未有的丰富成果。

第三阶段的高潮，是原定于1990年6月1日到7日在北京召开的“中国佛教道教音乐周”。这个由中国艺术研究院、中国佛教协会、中国道教研究会联合主办的音乐周，共集中全国佛、道教乐团十余个，其中佛教乐团有北京佛乐团、天津佛乐团、五台山佛乐团、辽宁千山佛乐团、常州天宁寺佛乐团、九江能仁寺佛乐团、重庆罗汉寺佛乐团、甘肃拉卜楞寺佛乐团、潮州开元寺佛乐团等。虽然音乐周因故未能公开举行，但如此众多的佛乐团齐集京华，在业务观摩中交流汇演了大量曲目，充分显示了中国佛教音乐的丰富多彩，说明在党的宗教、文化政策的指引下，全国佛教界人士与音乐界人士近十年来在佛教音乐研究方面的巨大成果。

进入90年代，佛教音乐的研究欣欣向荣，一批已具有一定基础和经验的佛教音乐专家在佛教文化研究机构的统筹下，初步形成了一支佛教音乐研究的专业化队伍。1992年，由中国佛教文化研究所和中国艺术研究院组建了《汉传佛教常用唱诵规范谱本》编辑小组，小组聘请国内的诸方大德

为顾问,田青任主编,经过三年的努力,已将《朝暮课诵规范谱本》编辑完成,配合音谱同步的录音带也已出版。

1993年,上海音乐出版社以中英文对照的形式出版了田青主编的《中国佛教音乐选萃》,该书是第一本以五线谱记谱的,包括天津、五台山、潮州、重庆、九华山等地的佛乐谱集。

与对传统佛曲的研究同步,一些新创作的佛教音乐也开始出现,从1983年5月到1994年5月,创作、排练了整整一年,由姚盛昌、田青、黄幼伟等策划、创作,天津歌舞剧院管弦乐团演出的我国第一部反映佛教内容的大型交响音乐史诗《东方慧光》在京、津两地公演,其被新闻界誉为“中国的《弥赛亚》”,标志着中国现代佛乐已走上一条立足传统、面向世界的新路。

90年代以后对佛教音乐的研究也取得了空前的成果,这一时期的佛教音乐论文无论是从数量上还是质量上都有很大进展,论文数量是80年代的两倍还多。在地方性佛乐研究上,藏传佛教音乐日益引起学者们的关注,这方面的论文主要有:才让当周的《拉卜楞寺道得儿乐队及其乐谱》^①、万玛多吉的《拉卜楞寺佛殿乐沿革试析》^②、旦木秋的《藏族宗教仪式中的迎宾曲》^③、钟忠的《嘉戎藏族地区宗教寺院“钦姆”音乐》^④、扎西达杰的《藏传佛教音乐谱体系》^⑤、赵星的《试论藏传佛教的形式发展及对蒙古族歌曲艺术等的影响》^⑥、付修林的《康巴藏族寺庙音乐管窥》^⑦、田联韬的《藏族宗教音乐初探》^⑧、格曲的《西藏的宗教音乐》^⑨、白曲的《初探喇嘛嘛

① 《中国音乐》1990年第2期。

② 《西藏研究》1990年第3期。

③ 《中国音乐》1990年第3期。

④ 《中国音乐》1990年第3期。

⑤ 《中国音乐》1993年第1期。

⑥ 《中国音乐学》1994年第2期。

⑦ 《西藏艺术研究》1994年第1期。

⑧ 《中央音乐学院学报》1996年第1期。

⑨ 《音乐研究》1996年第1期。

尼音乐》^①、旦木秋的《藏传佛教中的六字真言“嘛呢”及嘛呢调》^②、田联韬的《藏传佛教乐舞“羌姆”音乐考察》^③、呼格吉乐图的《内蒙古藏传佛教乐曲考》^④、田小军的《呼和浩特地区藏传喇嘛教音乐》^⑤、嘉雍群培的《藏族宗教乐舞的形成及发展》^⑥、边多的《综论藏传佛教嘎尔羌姆音乐》^⑦等。这些论文从不同的角度对藏传佛教音乐的发展历史、记谱方式、地区特征、流传地域、运用场合、使用乐器等方面进行了考察。如扎西达杰的论文对藏传佛教音乐的乐谱体系进行了详细的论述，该文在藏族古乐谱研究方面取得突破性进展，影响很大；白曲对藏族的喇嘛嘛尼说唱曲调予以详细的说明；边多先生系从事包括宗教音乐在内的西藏民间音乐艺术研究的专业工作者，他在对西藏各地近千座寺院进行了实地考察并获得大量第一手资料的基础上，就有关藏传佛教嘎尔羌姆艺术的形成与发展、内容与形式、种类与特色等诸多方面，进行了较为详尽的阐述，成果显著。

90年代以后，国内学者有关汉地佛教音乐方面的论文也有很多，在各种刊物发表的有将近百篇。田青、袁静芳等人在北方佛曲及京音乐的研究方面取得了很大进展，如袁静芳的《中国佛教京音乐中堂曲研究》^⑧一文对京音乐中堂曲的乐队编制、曲式结构、十三套曲等进行了考察，她的另一篇文章《中国北方佛曲“十大韵”》^⑨对北方佛教在佛前赞颂与道场拜忏时常用的十首词牌、曲牌进行了研究；田青有关这方面的论文有《北京佛乐》^⑩、

① 《西藏艺术研究》1996年第3期。

② 《中国音乐》1997年第3期。

③ 《中国音乐学》2000年第4期。

④ 《交响》2000年第4期。

⑤ 《音乐探索》2000年第4期。

⑥ 《中国音乐学》2000年第4期。

⑦ 《2000年佛学研究论文集》，台北：佛光文化事业有限公司，2000。

⑧ 《中国音乐学》1993年第1期。

⑨ 《音乐艺术》2000年第4期。

⑩ 音带《北京佛乐》前言，北京：中国音像大百科，1995。

《世纪末的回眸：智化寺音乐与中国音乐学》^①、《“京音乐”与“怯音乐”——北京佛教音乐中的“都市派”和“农村派”》^②、《杨荫浏与中国宗教音乐》^③等；广东的陈天国、苏妙箏利用自己的家学优势，配合潮州开元寺的释慧原法师共同对开元寺的禅和板佛乐进行收集、记录、整理，出版了《潮州禅和板佛乐》，陈天国还发表了《潮州禅和板佛乐的整理及其记谱中的一些问题》^④、《潮州禅和板佛乐考源》^⑤等一系列文章，集中探讨了广东禅和板佛乐的情况；杨民康的《中国境内南传上座部佛教课颂仪式音乐研究》^⑥及《论中国南传佛教音乐的文化圈和文化丛特征》^⑦则集中研究了云南上座部佛教音乐的特点，并提出了南传佛教音乐文化丛和文化圈的概念，认为佛教音乐因素是这一文化圈的“母系文化”，而云南当地各民族的民间音乐则是其“父系文化”，两者结合，构成了一个以纯宗教的佛教诵经音乐为核心，以另一类具备宗教性特点的佛教音乐为基础层次和以礼俗性音乐为外围的，层次分明的佛教音乐文化丛，具有较强的独立性和自在意义。

另外，在佛教音乐的功能方面，释昭慧的《从非乐思想到音声佛事》^⑧通过分析音乐在佛教中的重要作用，指出现在的“当务之急是培养教内的音乐人才——不但要培植优良的作曲家，也要培植卓越的指挥家、声乐家与器乐家。此外，还须辅助成立历经严格训练的、够水准的合唱团”；田青的《中国佛教法事中的音乐是为神还是为人》^⑨一文讨论了佛教音乐“娱神”和“娱人”的关系，认为在大部分佛教法事中，或者说在某一法事的大部分

① 《中央音乐学院学报》1998年第2期。

② [捷克]布拉格：《磬》，东亚音乐研讨会论文，1999。

③ 《音乐研究》2000年第1期。

④ 《星海音乐学院学报》1994年第1—2期。

⑤ 《星海音乐学院学报》1994年第3—4期。

⑥ 《中央音乐学院学报》1999年第3期。

⑦ 《中国音乐学》1999年第4期。

⑧ 《中央音乐学院学报》1993年第4期；1994年第1期。

⑨ 《音乐艺术》1995年第3期。

音乐中,音乐的功能主要是“娱神”(更确切地说是“通神”)。而“娱人”只不过是第二位的、附属的功能;吴立民的《论声明与修行的关系——佛教音乐之道》^①集中论述了佛教之乐道与证道修持之间的密切关系。

世纪末在台湾召开了两次由海峡两岸三地及日韩等国学者参加的国际佛教音乐研讨会,将佛教音乐的研究再次推向高潮。1998年的中国佛教音乐学术研讨会发表的论文有韩军的《五台山佛经讽诵中的音乐特质及其与经文形式之关系》、韩军的《五台山佛教音乐史略》、田青的《禅与中国音乐》、高雅俐的《佛教音乐传统与佛教音乐》、新堀智朝的《以艺术的眼光探讨宗教教化》、林谷芳的《从形式到实质的转化——台湾佛教音乐的发展与检讨》、陈慧珊的《佛光山梵呗源流与中国佛教音乐的关系》、叶明媚的《琴道与禅道关系之探讨》、田联韬的《藏传佛教寺院〈金刚驱魔神舞〉音乐考察》、凌海成的《佛教音乐的美学思想》等;2000年在台湾佛光山梵呗丛林召开的佛教音乐学术研讨会发表的论文有:吴立民的《中国佛教音乐梵呗的形式与发展》、田青的《魏晋南北朝的佛教音乐》、杨民康的《中国南传佛教乐器、法器及器乐音乐的考察研究》、边多的《综论藏传佛教嘎尔羌姆音乐》、张文的《云南剑川白族阿吒力佛教音乐》、王小盾的《佛教音乐在日本的流传》、郭玉茹的《浅谈瑜伽焰口——从佛光山瑜伽焰口法会说起》、梁蝉纓的《佛教音乐观——佛乐功能与修行之关系》、蔡灿煌的《从民族音乐的理论与方法——谈中国佛教音乐中念诵的采谱与分析》、陈慧珊的《福州佛教音乐鼓山调在闽南地区以及台湾之流传》、宋锡球的《佛教音乐之美学的接近》、叶明媚的《琴禅的美学特征和审美内涵》、林谷芳的《禅乐何在——禅与艺术的一点思索》、林仁昱的《敦煌本五台山曲子之演艺探究》、高雅俐的《佛教音声概念与音乐修行》、中西和夫的《日本净土教仪礼的音乐特性——受容与创造的轨迹》、镰田茂雄的《唐代梵呗的流行》、洪润植的《韩国佛教音乐和仪式的发展》、金应起的《韩国佛教音乐“梵呗”形式与展望》、林范勋的《韩国现代佛教音乐》等20篇。

^① 《法音》2000年第2—3期。

基督宗教音乐与少数民族宗教音乐研究

一、基督宗教音乐的研究

与在中国有着悠久历史的佛、道音乐相比,基督教音乐的研究在中国起步较晚。正如许多研究者所指出的那样,由于意识形态原因所造成的对基督教与西方文化的关系,以及中国基督教音乐的现状等课题的空白,是中国音乐学领域内一个存在已久的问题。

20世纪20~30年代,当时中国最大的教会组织“中华基督教会”发起倡议,呼吁各教会通力合作,共同编辑出版一本《联合新圣歌集》,并成立了“联合圣歌委员会”,杨荫浏成为圣歌编辑工作的主力,他不但翻译修订了歌词207首,还作曲15首,作词7首,并撰写了《普天颂赞》数字谱(即简谱)“序”。1936年5月,《普天颂赞》由“上海广学会”出版,这是中国第一本“表现中国全体基督徒教会赞美与最高尚的热诚”的圣歌集。在大约三年的编辑过程中,杨荫浏陆续将自己的心得和研究写成文章,多数发表在由刘廷芳主编、由燕京大学宗教学院出版的月刊《真理与生命》^①中。比如,在

① 《真理与生命》所载杨荫浏有关基督宗教音乐的文章有:《圣歌委员会第二次总结报告》,1932,7卷2期;《中国信徒对于选择圣歌的文字观》(与费佩德合著),1934,8卷1期;《圣歌探讨之初步》,1934,8卷1期;《中国信徒对于配合圣歌音乐上的主张》,1934,8卷1期;《中国信徒对于圣歌中几个称谓词的主张》(与刘廷芳合著),1934,8卷3期;《西文的音乐特性》,1934,8卷7期;《圣歌的翻译》,1935,9卷1、3期;《关于〈普天颂赞〉集》,1935,9卷8期;《基督教的圣歌略史》,1936,10卷3期;《〈普天颂赞〉里的圣歌产生年代表》,1936,10卷3期;《圣乐的欣赏》(与费佩德合译),1936,10卷5、7期;《圣歌音调史》,1936,10卷5期、1937,11卷1期。

该刊第9卷第1期发表的《圣歌的翻译》一文中,杨荫浏从“格律的需要”出发,在比较了“西方文字的特性”和“中国文字的特性”之后,提出“须考虑的几种格律”。他积前后共六年研究、编辑赞美诗的经验,终于敢断然认为“在写度唱的诗歌时,应用绝对自由的新体诗,是完全不可能了”。他所提出的“须考虑”的问题,在现在的人们看来,可能过于细琐或根本不成问题,但在当时,却无不是从实践中得出的、在多少次失败的基础上摸索出的珍贵经验教训。比如他通过多少次的试验,才总结出译配词、曲的一般规律:强声地位不可用虚字,不可将词句的句逗与旋律的句逗错开,并主张以《中原音韵》为本,将原来的21韵归为18韵等等,都不但是当时中国音乐学重要的学术成果,而且作为《普天颂赞》编辑工作的指导思想,在整个编辑工作中得到了全面的贯彻。

《真理与生命》当时还发表了其他一些有关圣乐选编的文章,此后很长一段时间内国内有关基督教音乐研究的文章或著作可以说是凤毛麟角。80年代以后,李奇在国内的音乐学刊物上率先发表了两篇文章,《中国古代传人的基督教会音乐探寻》^①一文中,作者认为仅根据《大秦景教三威蒙度赞》就认定西洋音乐在唐代就传入我国的说法是值得商榷的。他指出:“1294年后西方天主教音乐才开始传入我国,这是中国最早传人的西方基督教音乐。如果说西洋音乐的初入中国是由传教士带来的,那么应首推元代,而非唐代或明代。”同时又认为基督教真正在中国扎下根子,是在鸦片战争以后。西方基督教会音乐真正在中国流传开来也是在鸦片战争以后。1988年,李奇又发表了《李提摩太夫妇与〈小诗谱〉》^②一文,探讨了《小诗谱》的编辑出版、李提摩太夫妇与《小诗谱》的关系、《小诗谱》的特点作用等等,认为“严格说,《小诗谱》的作者应是李提摩太夫人,而非李提摩太本人”。并且指出,《小诗谱》是用作者创造的、一种独特的工尺谱体系编

① 《音乐艺术》1987年第1期。

② 《音乐研究》1988年第1期。

成的视唱教材。它既糅合了中国传统的工尺谱，又借鉴了近代西方的基本乐理，且将两者做了粗略的比较，这在近代中国音乐史上是有一定历史意义的。

1991年，由《中国音乐学》编辑部和中国艺术研究院音乐研究所外国音乐研究室举办的“第五届音乐理论读书研讨会”专门讨论了基督教音乐研究的问题。参加会议的有北京、上海、西安、天津、昆明等地的二十多位音乐学家。会议的中心议题是“西方音乐与基督教”，燕京神学院教授杨周怀作了“基督教音乐”的报告，许多学者就中心议题做了发言。《中国音乐学》1991年第3期刊登了这次研讨会的三篇文章，其中李应华的《对“基督教与西方音乐文化问题”的重新思考》、韩钟恩的《关于宗教与音乐关系研究的“取域”与“定位”》、蔡良玉的《探讨基督教对西方音乐的影响》，都从不同角度、不同层面探讨了西方基督教音乐文化的问题。李应华指出“多年以来，在西方音乐史研究和教学中，有一个显而易见又未曾触及的现象，就是对‘基督教与西方文化之间的关系’的回避”，并提出了几个“可以重新思考并进行深入的研究”的问题，这包括中世纪与文艺复兴的关系及对中世纪、文艺复兴的评价问题，关于巴赫和贝多芬各自与宗教的关系问题，浪漫主义的倾向问题，以及李斯特、瓦格纳、布鲁克纳的宗教信仰等问题。韩钟恩认为宗教包括两种不同的系统——信仰系统和知识系统，并提倡宗教音乐的研究进入“全文化论域”，建立“大文化研究系统”。蔡良玉的文章是对这次会议的一个综述。她概括了与会者的一个共识：“若要宏观地、深入地认识西方文明的社会和历史，就必须研究基督教；同样，若要真正认识西方音乐的历史，也不能不研究基督教。”

对西方基督教音乐的研究几十年来一直是一个空白，直到90年代才引起人们的注意，这方面的文章主要有周凯模的《死与生的思考，爱与善的颂歌——基督教安魂曲的艺术风格和思想内涵》^①、高士杰的《基督教与

^① 《天津音乐学院学报》1991年第3期。

西方音乐文化问题的若干思考》^①、杨周怀的《基督教音乐漫谈》^②、周小静的《李斯特的宗教音乐创作》^③、丁方的《音乐之翅与神灵之形》^④、高士杰的《基督教精神与西方艺术音乐传统》^⑤、刘智强的《欧洲中世纪的宗教音乐》^⑥等。高士杰的《基督教与西方音乐文化问题的若干思考》一文指出，“西方音乐”即是“特指以基督教文明为基质发展起来的‘艺术音乐’”。这种对西方音乐的界定，应强调两点：1.“以基督教文明为基质”，是指在基督教文明土壤上或基督教文化传统中发展起来的音乐文化，而并非仅指基督教的宗教音乐；2.“艺术音乐”，是指专业作曲家创作的音乐艺术，不包括各民族传统的民间音乐文化。作者从“形”和“神”两个方面考察了基督教在西方音乐文化的历史进程中所起的作用和影响。他还认为，基督教精神对西方音乐的影响大体上说有如下两种途径：1. 音乐作品在题材和体裁方面与基督教相联系；2. 音乐创造中，在价值观念、心理意向上和基督教精神的内在联系。杨周怀的《基督教音乐漫谈》则对基督教音乐的发展历史，对西方音乐的推动作用、音乐特点等做了梳理。周小静的《李斯特的宗教音乐创作》一文洋洋洒洒近两万字，非常细致地分析了李斯特的主要宗教音乐作品，如清唱剧《圣伊丽莎白传奇》、《基督》、弥撒曲《匈牙利加冕弥撒》以及为独唱、合唱管风琴（或钢琴）而作的《苦路》等，并总结出李斯特宗教音乐的写作特点为：1. 将宗教的内省、沉思与世俗的舞台戏剧性、矛盾冲突相结合；2. 将天主教传统的圣咏曲调和现代和声手法相结合；3. 将庄严的宗教音乐气质与民间音乐生动的旋律、节奏特性相结合；4. 将歌剧式的分段结构和交响化的逻辑发展手段（主导动机）以及对称结构相结合；5. 将文

① 《中国音乐学》1994年第3期。

② 《基督教文化评论》（第5辑），贵州人民出版社，1997。

③ 《中国音乐学》1998年第1期。

④ 《丁方文集》，北京燕山出版社，1998。

⑤ 《中国音乐学院学报》1998年第3期。

⑥ 《文史杂志》2000年第6期。

文艺复兴时期纯净的合唱风格和浪漫主义风格的辉煌音响（管弦乐）相结合。刘智强的《欧洲中世纪的宗教音乐》主要介绍了欧洲中世纪宗教音乐的发展历程，指出格里高利圣咏和其他所有的方言圣咏是16世纪以前大部分西方音乐的源泉和灵感；基督教会中大部分圣咏源自中世纪，自那以后不断咏唱，留存至今；基督教圣咏记谱法开创了欧洲音乐记谱的历史，为复调音乐的形成和最终确立提供了前提和保障；中世纪“礼拜剧”直接来源于圣咏歌调，它是清唱剧的前身。

中国基督教音乐的研究，相对于对西方基督教音乐的研究来说就更显薄弱。在这个领域，杨民康的研究比较引人注目。他的《云南怒江傈僳族地区基督教音乐文化》^①一文，概述了中国云南少数民族——怒江傈僳族地区基督教音乐的情况，为研究基督教文化在中国的传播、演变、民族化及研究有中国特色的基督教音乐提供了一个珍贵的实例。文章首先介绍了傈僳族文字和有特性的简谱谱式在傈僳族地区的传播和发展概况，然后介绍了傈僳文赞美诗的种类、特征和源流，最后介绍了傈僳族教徒的音乐生活。他随后发表的《云南少数民族基督教音乐文化初探》^②，则进一步深入探讨了基督教文化在云南传播过程中与固有文化的关系问题，指出基督教音乐对基督教在云南少数民族地区的传播，发挥了重要的推动作用，教会原有音乐与当地少数民族音乐既有抵触又有吸收，为了适应新的环境，教会发展了一种既有来自西方的传统基督教音乐，又吸收使用当地民间音乐的新的基督教音乐文化。杨周怀的《杨荫浏先生在中国基督教赞美诗的翻译、编曲、作曲及作词方面所做的贡献》^③则主要回顾了杨荫浏先生对中国基督教赞美诗的贡献。

近年来，中国汉族及少数民族地区基督教音乐的存在及历史，已引起许

① 《中央音乐学院学报》1991年第4期。

② 《中国音乐学》1990年第4期。

③ 《中国音乐学》1999年第4期。

多学者的兴趣和关注,相信今后在这个领域内,将会有一些好的文章出现。

二、少数民族宗教音乐研究

对于少数民族宗教音乐的研究,直到近年来才有了较大发展,其中较突出的是对萨满教音乐的研究。1986年7月,在黑龙江召开的“中国少数民族音乐(游牧、渔猎民族音乐和少数民族音乐生活与音乐教育专题)学术讨论会第二届年会”上,对回族音乐和萨满教音乐的讨论曾形成了一个不大不小的高潮。与会者对古代“巫”乐舞的各种遗存进行了探讨,其中涉及北方各民族的萨满跳神,白马藏人的原始歌舞,纳西族的代表东巴舞、“热美蹉”歌舞,土家族的傩坛祭祀乐舞等内容。与会的学者们还通过对“清宫廷音乐与满族萨满跳神音乐的关系”的探讨来“寻觅满族音乐的芳踪”,并在比较研究之后,提出了“清官祭天与坤宁宫祭神中音乐,是满族萨满跳神音乐的子遗”的观点。与会者一致认为少数民族原始宗教和原始信仰活动的主持者,大都是本民族内的名歌手,他们集宗教、巫术与民间音乐于一身,既是编制者,又是传播者。与会的学者还对国外学者所谓“由于伊斯兰教的教义和禁规,伊斯兰教不存在宗教音乐”的观点提出质疑,认为在中国回族的宗教活动中存在着宗教音乐,一些现今收集到的回族宗教音乐,实际上是“阿拉伯音乐与回族民间音乐相结合的产物”。

《民族艺林》1992年第1期发表的伊斯哈尔·阿里·马炳元的《中国伊斯兰音乐遗存及其演变》,亦认为中国伊斯兰音乐在其传播和发展过程中,一方面继承保留了阿拉伯伊斯兰宗教音乐的特点,一方面也揉入了中国民间音调。采用群众熟悉和感兴趣的民间曲调填词演唱,既可以被当地人所喜爱和接受,又可以起到宣传教义的效果。

同年,《民族艺林》第1期中,李廷禄的《古朴丰厚的伊斯兰文化遗产——“经堂歌”漫议》^①,也认为经堂歌曲是伊斯兰文化与华夏文化相结合的

^① 《民族艺林》1992年第1期。

产物,是中国穆斯林所独创的。而刘金明的《回族民间歌曲与伊斯兰教》^①,则探讨了回族民歌与伊斯兰教的关系,认为回族民歌在语言、旋律、格式等方面都不同程度受到伊斯兰教的影响,在音域上“以单旋律为主”,“以声乐为音乐的主体”,而旋律则“多具装饰性”。

新疆民族民间音乐,可以说是受到伊斯兰音乐影响最大的地方音乐。沙金的《新疆维吾尔族宗教音乐》^②一文,概括地介绍了维吾尔族的宗教音乐,并将其分为五种类型:1.一般性的宗教音乐;2.萨玛音乐;3.表达音乐;4.阿希克音乐;5.巴克西音乐。这些文章,逐渐改变了音乐学界过去所持有的“伊斯兰教无音乐”的错误观念,开创了伊斯兰教音乐研究的新领域。

关于巫教音乐的研究,在少数民族宗教音乐研究中始终占有最重要的地位,邓光华的《土家族傩坛巫教音乐研究报告》^③,对当地的巫教音乐从历史地理背景、音乐形态及分类、民俗风情特征以及研究价值等方面做了全面的论述,作者认为“贵州土家族傩坛活动中,至今残留着许多原始宗教与傩仪歌舞的痕迹”。在1988年召开的中国传统音乐学会第五届年会和中国少数民族音乐学会第三届年会上,亦有少量有关少数民族宗教音乐研究方面的文章。如刘琼芳的《试谈德宏地区傣族宗教音乐与人民生活的关系》一文,对傣族保留至今的有浓厚原始色彩的宗教音乐如“拜社勐”(祭保护神)、“戛买海”(跳柳神)、“喊黄唤”(招魂调)、“胡派”(念魂调)等品种的内容、形式、运用场合等做了介绍,并论述了小乘佛教传入后对原有宗教音乐的重要影响和支配作用。文中介绍的若干鲜为外人所知的宗教音乐品种,有助于人们对边陲之地宗教音乐状态的了解。李明安的《白族丧礼歌曲〈歌蓼莪之三章〉初探》从“保存的客观条件”、“自身的保存

① 《民族艺林》1992年第1期。

② 《中国音乐》1992年第1期。

③ 《中国音乐学》1988年第3期。

价值”、“音乐的古老特征”三方面论证了白族的一首丧礼歌曲很可能是《诗经》中古代音乐的遗存,这是一个大胆的命题。孙鸿钧的《清王朝发祥地新宾满族单鼓音乐考》对满族一个宗教祭祀音乐品种的由来、演变、表现形式、音乐特征等方面,做了初步的介绍。

1989年正式发表的论文有周耕的《荆楚遗风——湖北跳丧初探》^①,该文对湖北“跳丧”神乐的源头、音乐形态、审美特征等方面进行了探讨,初步研究了这种与原始图腾、原始宗教有关的、带有“超度”性质的古风歌舞。

此外,对“傩戏”的研究也有不少论文发表,如顾朴光的《试论傩堂戏与宗教的关系》^②、郭思九的《傩戏的产生和古代傩文化》^③、柯琳的《傩戏音乐的“活化石”意义》^④、刘必强的《黔东南傩戏的表演》^⑤、曲六乙的《中国傩戏与日本能乐的比较——兼议东方传统戏剧的特点》^⑥、王廷信的《祭仪剧:中国民间戏剧的重要形式》^⑦等。顾文肯定“傩堂戏渊源于古代驱鬼逐疫的傩祭活动”,并叙述了傩堂戏的传说与搬演、傩堂的组织、传承及内坛、外坛的情况。柯琳的文章通过分析傩戏的特点,进而指出:傩戏中保留了早期原始社会生活的痕迹,具有中华民族音乐历史的“活化石”意义。而广西出版的《民族艺术》,自1992年起,开设了“傩戏学研究专栏”,陆续发表了一系列包括音乐舞蹈在内的傩文化研究的文章,使傩戏研究保持着一股令人欣慰的势头。

对于藏族宗教音乐的研究,1990年出现了一些专论,《中国音乐学》1990年第3期上,中国少数民族音乐学会和四川阿坝藏族羌族自治州群

① 《黄钟》1989年第1期。

② 《贵州民族学院学报》1989年第3期。

③ 《民族艺术》1989年第4期。

④ 《音乐研究》1991年第3期。

⑤ 《贵州文史丛刊》1996年第1期。

⑥ 《民族艺术》1996年第3期。

⑦ 《山西师范大学学报》1996年第4期。

众艺术馆联合举办专栏,其中有钟忠的《嘉戎藏族地区宗教寺院“钦姆”音乐》、且木秋的《藏族宗教仪式中的迎宾曲》,以及《中国音乐》1990年第2期上发表的才让当周的《拉卜楞寺道得儿乐队及其乐谱》等文,此给人一种藏族宗教音乐研究即将全面展开的印象。

1991年,在少数民族宗教音乐研究领域里出现了一件可喜的事:这一年的10月,在思茅——西双版纳,云南省民族艺术研究所、《器乐集成·云南卷》编辑部等单位联合召开了“云南省首届宗教音乐研讨会”,在全国,也是第一次召开省级有关宗教音乐的专题学术会议。会上,数十名代表提交了论文,并邀请省内外有关专家蔡家琪、费师逊、田青作了专题报告。会上提交论文所涉及的范围较广,除去佛、道音乐外,绝大部分的内容系少数民族宗教音乐。其中有:《中甸县藏传佛教音乐考释》(和佳庚、吴学源)、《景洪县嘎洒乡曼洒佛寺升枯巴仪式调查》(曾安秀)、《剑川佛教音乐初探》(张文)、《景谷小乘佛教音乐活动简介》(邵金山)、《师宗瑶族受戒音乐调查》(黄宗堂)、《镇沅县拉祜族(苦聪人)麦祭活动纪实》(何盛永)、《中甸纳西族东巴音乐浅析》(和佳庚)、《罗平县布依族原始宗教音乐初探》(张亚森)、《克木人原始宗教及其音乐调查》(杨力)、《勐海县拉祜族“叫魂调”和“哭丧调”》(居少云)、《基诺族大鼓调与祖先崇拜》(杨荣)、《元阳傣族原始宗教音乐》(杨保清)、《绿春哈尼族原始宗教音乐》(兰明红)、《西双版纳哈尼族(爱尼人)原始宗教音乐调查》(李安明、黄富)、《彝族祭祀活动中的“放羊调”与“十二属相”小议》(袁登学)、《白族信奉本主祭祀活动调查》(杨明高)、《纳西族东巴音乐文化简述》(和力民)等。

这批论文从不同侧面,不同角度,全景式地勾画出了云南省宗教音乐研究的状况。其中有些论文材料翔实、丰富,反映了云南省音乐工作者长期深入生活、扎根基层、孜孜以求的精神和丰厚的科研成果。但有些文章尚停留在初步的、表层的描述上,内容略显单薄,学术深度不够,尚需深入的研究。

有关萨满音乐的研究一直是少数民族宗教音乐研究中的一个重点,80年代以后已经有二十多篇这方面的论文。其中成绩最大的是刘桂腾,他陆

续发表了十多篇关于萨满教音乐的论文,他的《萨满教与满洲跳神音乐的形成及其演变》^①,认为满洲跳神音乐萌生于萨满教仪式,而非一般参与性音乐。文章分别论述了“作为满洲萨满教仪典的‘跳神’”,“作为满、汉祭祀——娱乐活动的单鼓”,“作为满、汉妇孺之戏的太平鼓”三部分内容。并且他还在1999年出版了《满族萨满乐器研究》^②一书,分四部分详细介绍了满族萨满教所用的各种乐器及其功能、历史和象征意义。认为乐器及其所演奏的器乐,是满族萨满祭祀的重要表现手段和与神灵沟通的媒介,它们从形与声上构筑了萨满仪典的“物质”框架。这些乐器同时充当了祭器的角色。满族萨满乐器的形制及其配置模式实际上是“万物有灵观”的物化形式。

乌兰杰在《蒙古萨满教歌舞概述》^③中,简要论述了蒙古萨满教祭祀中歌与舞的功能作用,认为萨满教歌舞是蒙古萨满宗教活动的主题部分,它除了具有宗教功能外,同时还兼有人神同享的世俗性特点。石光伟的《满族萨满歌舞的根基与传承说》^④,通过长期实地考察、采风所得到的满族萨满的史料和实录,探索了满族萨满歌舞的历史源流,说明满族萨满歌舞是中华民族传统文化的重要组成部分,也是以往满族社会生活的一个重要内容。冯伯阳的《文化人类学视野中的满族萨满音乐——对萨满音乐的价值判断》^⑤则从萨满音乐的源流、构成要素、发生机制、本质等四个方面论述了萨满音乐的文化特征。傅彦滨、傅翠屏合写的《满·通古斯语族四民族萨满歌曲属性辨析》^⑥主要考察了满·通古斯语族的满族、鄂温克族、鄂伦春族及赫哲族的萨满歌曲的情况。作者认为,在萨满主持的祭祀仪式中和

① 《音乐研究》1992年第3期。

② 辽宁民族出版社,1999。

③ 《中国音乐学》1992年第3期。

④ 《满族研究》1992年第3期。

⑤ 《音乐研究》1997年第2期。

⑥ 《中国音乐》1999年第1期。

跳神中,都用本民族的语言、萨满舞蹈和萨满歌曲来传递各种“天神”、“图腾神”和“祖先神”的各种信息,表达各种思想、崇拜和赞美自己民族的神灵。四民族都把萨满原始宗教作为本民族生活、民族精神、民族性格等方面的主要根基。萨满歌曲的属性也与其民族属性息息相关。

周凯模的《少数民族宗教乐舞与宗法文化》^①、《民族宗教乐舞与神话哲学》^②、《民族宗教乐舞与原始科技》^③则从整体上对少数民族宗教乐舞进行了考察。她于1992年出版了《祭舞神乐——宗教与音乐舞蹈》^④一书,以云南少数民族的宗教歌舞为例,分析了宗教乐舞与神话哲学、原始科技、自然经济、宗法文化、礼法乐教及生死礼俗的关系。

中国是一个多民族的国家,拥有56个兄弟民族,而在大多数少数民族的文化中,宗教文化又占有极重要的地位。中国的少数民族宗教音乐,蕴藏量极为丰富,是中国各民族传统文化中非常重要、非常宝贵的内容。与少数民族宗教音乐在少数民族人民生活中所占的地位相比,对少数民族宗教音乐的研究还很不够。但是,随着社会的发展,文化的进步,当越来越多的音乐学家开始关注这一领域时,中国少数民族宗教音乐的研究一定会走向深入与繁荣。

① 《音乐研究》1991年第4期。

② 《民族艺术》2000年第3期。

③ 《民族艺术》2000年第4期。

④ 云南人民出版社,1992。

论文

一、论文目录

(一) 佛教音乐论文目录

- 郑振铎. 佛曲叙录. 小说月报, 1927; 17 卷号外
- 张伯驹. 佛学与戏剧. 北平: 戏剧丛刊, 1932; 2
- 周永荫. 般若波罗密多心经琴谱, 1934
- 翟世休. 词调的来历与佛教唱经. 北平: 清华周刊, 1934. 4; 41 期 3 期
- 郭立诚. 小乘经典与中国戏曲. 上海: 艺文杂志, 1944; 2 卷 9 期
- 李瑞爽. 杂谈佛教音乐——从梵呗谈起. 海潮音, 1949; 31 卷 5—6 期
- 杨荫浏, 查夷平. 中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第一号、第五号
《智化寺京音乐(一)、(二)》. 中央音乐学院中国古代音乐研究室油
印, 1953
- 杨荫浏. 中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第二十一号《智化寺京
音乐(三)》. 中央音乐学院中国古代音乐研究室油印, 1953
- 思白(潘怀素). 京音乐的历史性与艺术性. 现代佛学, 1954; 6
- 亚欣. 《寺院音乐》前言. 中国音乐家协会成都分会编, 1955
- 杨荫浏. 佛教禅宗水陆中所用的音乐. 油印稿, 1956
- 思白(潘怀素). 略谈智化寺的京音乐. 光明日报, 1957. 2. 23
- 凌其阵. 沈阳地区梵乐的初探. 民族音乐研究论文集, 1957; 69—74
- 章达祥传谱, 凌其阵整理. 沈阳小万寿寺梵乐的初步材料(东北地区民间音乐
采访记录之一). 中央音乐学院民族音乐研究所编印(油印), 1957
- 杨荫浏. 宗教音乐(湖南音乐普查报告附录之一). 民族音乐研究所油印本,

- 1958;音乐出版社,1960
- 杨荫浏. 如何对待我国的宗教音乐. 文汇报,1961.5.10;3版
- 褚伯思. 佛教艺术的佛曲法乐. 台湾:菩提树,1970;18卷10期
- 李纯仁. 中国佛教音乐之研究. 台湾:中国文化大学艺术研究院硕士论文,1971
- 李纯仁. 中国佛教音乐史略. 台湾:佛教文化学报,1972;1:123—130
- 李纯仁. 漫谈梵呗. 慧炬,1972;99:6—14
- 尘空. 三宝歌广释. 香港佛教,1973.2;153
- 饶宗颐. 孝顺观念与敦煌佛曲. 见:敦煌学辑刊,台湾:新文丰出版公司,1974;1
- 吕炳川. 佛教音乐——梵呗——台湾梵呗与日本声明之比较. 见:吕炳川音乐论述集,台湾:时报文化出版事业有限公司,1979
- 谷乡. 谈梵呗. 香港佛教,1979;110—111期
- 黄庆澜. 朝暮课诵白话解释. 悲观禅寺筹备委员会,1979
- 张芳龄. 敦煌所发现的佛教讲唱. 台湾:中外文学,1980;9卷3期
- 罗宗涛. 读《敦煌所发现的佛教讲唱》. 台湾:中外文学,1980;9卷3期
- 吕炳川. 台湾佛教音乐. 台湾:中华民俗艺术69年刊,1980
- 陈家滨. 古刹钟磬传音乐——五台山寺庙音乐记略. 音乐爱好者,1981;1
- 陈家滨. 五台山寺庙音乐初探. 音乐研究,1981;2:55—63
- 讷业僧. 梵呗探索. 中国佛教(台湾),1981;30—32
- 释青峰. 佛教音乐概况. 菩提树,1981;29卷8期:43—50
- 佚名. 承德避暑山庄清代宫廷、寺庙音乐. 承德市挖掘民族民间音乐小组、承德市文化馆,1983
- 朱奇平. 祁剧高腔与佛曲. 见:高腔学术讨论文集,北京:文化艺术出版社,1983:587—597
- 福建省戏曲研究所编. 福州之佛曲曲牌. 福建戏史录,福州:福建人民出版社,1983;182
- 林久惠. 佛教音乐——早晚课主要经典的音乐研究. 台湾师范大学硕士博士论文,1983
- 王嵩山. 戏曲与宗教活动——大甲进香之例. 民俗曲艺. 1983;25

- 田青. 三类不同的音乐形象. 音乐研究, 1983; 4
- 尼树仁. 大相国寺音乐文献初探. 音乐研究, 1983; 4: 91—95
- 尼树仁. 大相国寺音乐与古代音乐. 中国音乐, 1984; 1: 45—46
- 尼树仁. 大相国寺音乐的构成. 广州音乐学院学报, 1984; 1; 中国音乐, 1986; 4: 68—70
- 斯拉菲尔·玉素甫, 多鲁坤·阙白尔. 回鹘文大型佛教剧本——弥勒会见记. 新疆艺术, 1985; 1: 30—35
- 管建华, 兰光明. “慢弹”音乐与“奥加农”之比较. 音乐探索, 1985; 1: 35—41
- 田青. 佛教音乐的华化. 世界宗教研究, 1985; 3
- 田青. 梁武帝与音乐. 音乐学习与研究, 1985; 3
- [日] 关鼎. 赵佳梓译. 钟维新校. 《法华经》中的乐器. 中国音乐, 1985; 3: 62—63
- 田青. 试析《高僧传》中的“契”字. 民族民间音乐研究, 1985; 6
- 蒋小凤. 古曲《三宝佛》的形式结构. 音乐研究, 1985; 4
- 叶明媚. 弘一大师与佛教音乐——李叔同的音乐生涯(上). 狮子吼, 1985; 30
卷 8 期
- 叶明媚. 弘一大师与佛教音乐——李叔同的音乐生涯(下). 狮子吼, 1985; 30
卷 9 期
- 张杏月. 台湾佛教法会——大悲忏的音乐研究. 中国文化大学艺术研究所硕士论文, 1985
- 胡耀. 我国佛教音乐调查述要. 音乐研究, 1986; 1: 104—110
- 邢野. 呼和浩特地区喇嘛教音乐考. 音乐研究, 1986; 1: 111—115
- 王敏. 中国的佛教音乐. 中国音乐, 1986; 1: 25—27、92
- 胡耀. 梵呗指归. 油印本, 1986
- 田青. 中国音乐的线性思维. 中国音乐学, 1986; 4
- 阴法鲁. 中国古代佛教寺院的音乐活动. 文史知识, 1986; 10: 56—60
- 严耕望. 僧传所记梵呗声乐与唱导艺术. 大陆杂志, 1986; 72 卷 4 期
- 北京市智化寺文物保管部. 我们对智化寺京音乐的肤浅之见. 燕都, 1987; 2
- 朱绿梅. 也谈敦煌讲唱辞的音乐渊源. 见: 敦煌学辑刊. 台湾: 新文丰出版公

司,1986;1

- 许惠利. 智化寺与佛教音乐. 法音,1987;2:28—32
- 田青. 宗教与中国音乐. 中国艺术研究院研究生部学刊,1987;2
- 谢高. 梅县地区宗教音乐与民歌的关系. 民族民间音乐,1987;3:30—31
- 王小盾. 汉唐佛教音乐述略. 上海:东方音乐学会首届年会论文,1987.5:1—11
- 田青. 浅论佛教与中国音乐. 音乐研究,1987;4:26—34
- 王梓盾. 五台山和唐代佛教音乐. 五台山研究,1987;4—5
- 谢立新. 中国佛教音乐之初. 艺苑,1988;1:46—48
- 石裕祖. 大理白族佛教乐舞初析. 舞蹈论丛,1988;1
- 田青. 宗教音乐研究. 见:中国音乐年鉴(1987年),北京:文化艺术出版社出版,1988
- 林培安. 丛林度化观水陆——中国佛教梵呗仪轨浅谈. 音乐艺术,1988;2:28—32
- 谢真元,姚宝璋. 藏戏与宗教. 西南民族学院学报(哲学社会科学版),1988;3:110—117
- 田中华. 唐庆山寺舍利塔精室壁画乐舞初探. 文博,1988;3:50—51
- 田青. 佛、道音乐述要. 中国音乐,1988;4:17—19
- 刘建昌. 略论五台山佛乐. 音乐舞蹈,1989;1:48—54
- 田青. 中国佛教音乐的形成与发展. 法音,1989;3
- 黄钟. 津沽梵乐复苏. 民族民间音乐,1989;2
- 林培安. 梵呗窥源佛曲辨宗. 音乐艺术,1989;3:18—21
- 马忠国,马焕兴. 塔尔寺藏传佛教音乐调查研究. 中国音乐,1989;2:3—4
- 张生录. 天津佛教音乐与民间佛曲之关系. 中国音乐,1989;3:65—66
- 赵一德. 云冈佛窟洞与北朝文化. 文史哲,1989;2:4—52
- 刘建昌. 五台山佛教音乐研究. 香港:第一届佛教音乐国际研讨会论文,1989
- 钟光全. 浅论佛教音乐的民族风格和地方色彩. 香港:第一届佛教音乐国际研讨会论文,1989
- 胡耀. 梵呗音律学. 香港:第一届佛教音乐国际研讨会论文,1989

- 王小盾. 佛教呗音乐与敦煌讲唱辞中平、侧、断读音符. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- 张录生. 天津佛教音乐与民间音乐之关系. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- 何昌林. 对祭祀艺术的历史地位与文化价值的再认识. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- [法]皮卡尔. 《普庵咒》的研究. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- [法]陈文溪. 越南佛教音乐与东亚佛教音乐的比较研究. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- [法] Mirelle Helffer. 西藏 dbyangs: 口述传统与乐谱. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- [美] Raoul Birnbaum. 唐代佛教徒观想体验中的声音与音乐. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- [美] Miriam Evering. 中国朝暮课诵的传统. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- [美] 黎惠伦. 古代中国的佛教与娱乐. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- 饶宗颐. 从《经呗导师集》第一种“帝释天乐人般庶歌呗”联想到的若干问题. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- 霍韬晦. 原始佛教对音乐的态度. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- 徐佩明. 焰口施食科仪结构研究. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- 叶明媚. 古琴音乐与佛教音乐美学思想研究. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- 黎健. 广府粤乐与佛乐的相互影响. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989
- 周少良. 有关明代《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》. 香港: 第一届佛教音乐国际研讨会论文, 1989

- 田青.《金瓶梅》与佛曲.香港:第一届佛教音乐国际研讨会论文,1989
- 苏妙箏,陈天国.潮州寺堂鼓乐.星海音乐学院学报,1989;2:19—22
- 郝毅.拉卜楞寺院藏文谱.人民音乐,1989;6:34—35
- 高德祥,吕殿生.敦煌石窟壁画中的吹奏乐器.乐府新声,1989;4
- 张芳龄.敦煌所发现的佛教讲唱.中外文学,1989;9卷3期
- 杨国仁.赤峰佛乐与雅乐.人民日报·海外版,1989.10.24
- 田青.中国宗教音乐.见:中国民族音乐大观.沈阳:沈阳出版社,1989
- 刘劫.佛道教音乐在陕西民俗中.音乐探索,1990;1:8—16
- 杨荫浏口述,萧兴华整理.佛教音乐.中国音乐,1990;1:15
- 韩军.五台山佛教音乐.中国音乐,1990;1:29—32
- 刘建昌,陈家滨,任德泽.山西宗教音乐调查报告.音乐舞蹈,1990;1:3—12
- 常嗣新.云冈第十二窟乐器演奏伎乐天的初步研究.音乐舞蹈,1990;1:13—16
- 韩军.五台山佛教音乐的宫调系统.音乐舞蹈,1990;1:17—20
- 才让当周.拉卜楞寺道得儿乐队及其乐谱.中国音乐,1990;2:34—36
- 万玛多吉.拉卜楞寺佛殿乐沿革试析.西藏研究,1990;3:84—90
- 且木秋(藏族).藏族宗教仪式中的迎宾曲.中国音乐,1990;3:70—71
- 钟忠.嘉戎藏族地区宗教寺院“钦姆”音乐.中国音乐,1990;3:66—67
- 孔勤.北京佛教音乐团与智化寺音乐.法音,1990;4:27—29
- 许并生.佛教、道教音乐的美学特征.音乐舞蹈,1990;1
- 朱堂锦.民族宗教艺术论.文艺理论研究,1990;2
- 林木.峨眉山佛教音乐.民族艺术,1990;4:120—124
- 高雅俐.从佛教音乐文化的转变论佛教音乐在台湾的发展.台湾师范大学硕士论文,1990
- 何丽华.焰口仪式与音乐之研究——以戒德长老为主要研究对象.台湾:成功大学艺术研究所硕士论文,1990
- 段玉明.伎乐盛境.见:寺庙与中国文化.海口:三环出版社,1990
- 林培安.禅心如乐 奉曲直抒——关于弘一法师的佛教歌曲.音乐艺术,1991;1:24—26

- 蒋艺兵. 冀中音乐的佛道门派与民间宗教文化. 第三十一届国际传统音乐会议论文(香港), 1991
- 霍旭初. 佛教对丝路音乐的影响与推动. 第三十一届国际传统音乐会议论文(香港), 1991
- 满耀法师. 中国佛教音乐的现代化意义——以敦煌文献为范围. 佛光山佛教青年学术会议论文集, 1991; 309—324
- 叶明媚. 中国佛教梵呗简介. 法音, 1991; 3卷2期: 69—75
- 满耀法师. 中国佛教音乐的现代化意义——以敦煌文献为范围. 佛光山佛教青年学术会议论文集, 1991
- 刘建昌. 佛教道教音乐研究. 中国音乐年鉴(1991), 1992
- [日]岸边成雄, 泽田笃子著. 徐元勇译. 亚洲佛教音乐概说. 中国音乐, 1992; 1: 24—28
- 金文达. 佛教音乐的传入及其对中国音乐的影响. 中央音乐学院学报, 1992; 1: 87—92
- 尼树仁. 道教音乐和佛教音乐的比较研究. 音乐探索, 1992; 1: 23—30; 2: 39—46
- 田青. 《广陵散》与迦陵频伽的启示. 佛教文化, 1992; 1—2
- 刘扬武. 傣族小乘佛教乐器. 中国音乐, 1992; 2: 封二
- 林培安. 弘一法师与《三宝歌》. 法音, 1992; 5: 35—38
- 胡耀. 隋唐佛教音乐, 见: 佛教与音乐艺术. 天津人民出版社, 1992
- 扎西达杰(藏族). 藏传佛教乐谱体系. 中国音乐, 1993; 1: 24—26
- 袁静芳. 中国佛教京音乐中堂曲研究. 中国音乐学, 1993; 1: 43—59
- 田青. 梁武帝与佛乐. 佛教文化, 1993; 1
- 周耘. 五祖禅寺佛教音乐述略. 黄钟, 1993; 4: 39—48
- 田可文, 卢国元. 玉泉寺佛教音乐调查报告. 黄钟, 1993; 4: 32—37
- 释昭慧. 从非乐思想到音声佛事. 中央音乐学院学报, 1993; 4: 86—93; 1994; 1: 85—90
- 方光华. 民间佛乐与道场音乐. 见: 佛教的道场. 太原: 山西高校联合出版社, 1993

- 陈天国. 潮州禅和板佛乐的整理及其记谱中的一些问题. 星海音乐学院学报, 1994; 1—2
- 林仁昱. 唐代净土赞歌之形式研究, 中山大学中国文学研究所硕士论文, 1994
- 黎蔷. 佛教乐舞的华化. 交响, 1994; 1: 18—20; 2: 21—24
- 赵星. 试论藏传佛教的形式发展及对蒙古族歌曲艺术等的影响. 中国音乐学, 1994; 2: 76—85
- 付修林. 康巴藏族寺庙音乐管窥. 西藏艺术研究, 1994; 1: 16—19
- 田青. 《朝暮课诵规范谱本》前言. 比较音乐研究, 1994; 2
- 田青. 有关唐代“俗讲”的两份资料. 比较音乐研究, 1994; 2
- 陈天国. 潮州禅和板佛乐考源. 星海音乐学院学报, 1994; 3—4: 35—37、54
- 张旺. 佛教音乐简述. 人民音乐, 1994; 11、12期(合刊)
- 范李彬. 古琴与梵呗唱诵音乐结合之理论与实践. 国立艺术学院第一届研究生传统艺术研讨会论文集, 1994
- 张乐之. 漫谈佛教音乐的来由. 香港佛教, 1994; 415: 33—35
- 田青. 中国佛教的早晚课. CD《FAN BAE》(梵呗)前言. 法国 Radio France(国家电台)出版社, 1994
- 田青. 雅乐还是佛乐. 佛教文化, 1995; 1
- 田青. 中国佛教音乐研究的回顾和展望. 佛学研究, 1995; 2
- 田青. 中国佛教法事中的音乐是为神还是为人. 音乐艺术, 1995; 3
- 田青. 《东方慧光》的历史意义和现实价值. 智慧与和平的声音(香港), 1995
- 田青. 我国宗教音乐研究概述. 《中国宗教音乐》序. 宗教文艺出版社, 1995
- 蔡惠明. 中国佛教音乐. 香港佛教, 1995; 419: 28—31
- 田青. 北京佛乐. 音带《北京佛乐》前言, 北京: 中国音像大百科, 1995
- 田青. 三湘佛乐. 音带《三湘佛乐》前言, 北京: 中国音像大百科, 1995
- 孔繁州. 五台山的佛教音乐. 中国音乐, 1995; 4
- 释法藏. 梵呗略考. 僧伽杂志, 1995
- 张杏月. 台湾佛教法会——大悲忏的音乐研究. 中国文化大学艺术研究所硕士论文, 1995

- 旦木秋(藏族). 藏族宗教仪式中的迎宾曲《浪宾》. 民族艺术, 1996; 1: 124—130
- 田联播. 藏族宗教音乐初探. 中央音乐学院学报, 1996; 1: 72—76
- 格曲. 西藏的宗教音乐. 音乐研究, 1996; 1: 53—60
- 刘志群. 中国藏戏与印度梵剧比较研究. 民族艺术, 1996; 2: 100—118
- 徐振贵. 佛教对戏曲艺术形式的影响——《中国古代戏剧统论》(节选). 上海戏剧, 1996; 4
- 徐振贵, 徐文凯. 佛教影响中国古代戏剧内容论略. 济宁师专学报, 1996; 3
- 帅秉龙. 乐山大佛寺的三口大钟. 四川文物, 1996; 3: 31—33
- 白曲. 初探喇嘛嘛尼音乐. 西藏艺术研究, 1996; 3: 13—16
- 王嵘. 苏祇婆与龟兹音乐的东传. 西域研究, 1996; 4: 11—17
- 李文生. 龙门石窟的音乐研究. 见: 龙门石窟一千五百周年国际学术讨论会论文集. 文物出版社, 1996. 5
- 赵超. 唐代壁画中的龟兹音乐. 文物天地, 1996; 6: 12—16
- 张松岩. 清西陵佛教音乐初探. 大舞台, 1996; 6: 36—37
- 寇亚强. 日本的新佛教音乐明治大正篇. 交响, 1996; 4: 13—16
- 甘绍成. 建国以来我国宗教音乐研究学科建设的回顾与思考. 中国音乐学, 1996; 4: 17—21
- 凌海成. 溪声尚是广长舌 赞佛新曲岂非禅——兼谈吴琮与《佛教音乐》系列磁带. 法音, 1996; 9: 36—37
- 张建木. 佛教对中国音韵学的影响. 见: 张建木文选. 宗教文化出版社, 1996
- 田青. 拉卜楞寺佛乐. CD《拉卜楞寺佛乐》前言及乐曲说明, 法国 Radio France (国家电台)出版社, 1996
- 屈彦男. 清凉山梵乐与南山寺. 五台山研究, 1997; 4: 34—35
- 旦木秋(藏族). 藏传佛教中的六字真言“嘛呢”及嘛呢调. 中国音乐, 1997; 3: 31—43
- 田青. 佛乐与“通天塔”——记甘肃拉卜楞寺佛乐团访法. 佛教文化, 1997; 5
- 丁玉书. 鹿港普渡歌. 见: 鹿港传奇. 左羊出版社, 1997
- 林谷芳. 音乐修行的实相与虚相——从目前的佛教音乐谈起. 普门, 1997;

214:72—73

鲁其贵, 施佩秋. 佛教音乐述略. 中国民族民间器乐曲集成·江苏卷, 1998;

1646—1651

韩军. 五台山佛经讽诵中的音乐特质及其与经文形式之关系. 中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

韩军. 五台山佛教音乐史略. 中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

高雅俐. 佛教音乐传统与佛教音乐. 中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

新堀智朝. 以艺术的眼光探讨宗教教化. 中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

林谷芳. 从形式到实质的转化——台湾佛教音乐的发展与检讨. 中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

陈慧珊. 佛光山梵呗源流与中国佛教音乐的关系. 中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

叶明媚. 琴道与禅道关系之探讨. 中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

田联韬. 藏传佛教寺院《金刚驱魔神舞》音乐考察. 中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

凌海成. 佛教音乐的美学思想. 中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

星云大师. 《佛学研究论文集》总序. 中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

印再深. 佛教“梵呗”音乐在我国之缘起与发展. 乐府新声, 1998; 2: 45—46

田青. 世纪末的回眸: 智化寺音乐与中国音乐学. 中央音乐学院学报, 1998; 2

林培安. 佛教梵呗传人东土后的华化和演变. 音乐艺术, 1998; 3: 5—8

范李彬. 《普庵咒》音乐研究. 国立艺术学院音乐研究所硕士论文, 1998

赖信川. 鱼山声明集研究——中国佛教梵呗的考察. 华梵大学人文研究所硕士博士论文, 1998

范李彬. 音乐、仪式与象征: 台湾正统佛教水陆法会中的音乐实践. 巴黎第十大学博士论文, 1999

田青. 禅与中国音乐. 中国音乐学, 1998; 4 1999; 1

陈天国. 广府版佛乐在泰国. 星海音乐学院学报, 1999; 1

- 孙以诚. 日本尺八与杭州护国仁王禅寺. 中央音乐学院学报, 1999; 1: 56—61
- 欧阳祯人. 浅论佛教精神与戏剧的内在联系. 武汉大学学报, 1999; 2: 115—118
- 郑炳润. 敦煌佛教故事类讲唱文学所见净土宗与禅宗. 敦煌研究, 1999; 2
- 王小盾. 原始佛教音乐及其在中国的影响. 中国社会科学, 1999; 2: 153—168
- 陈天国, 苏妙箏. 广东佛教音乐概况. 星海音乐学院学报, 1999; 2: 5—8
- 田青, 凌海成. 佛乐茶座——佛教音乐对话. 佛教文化, 1999; 3
- 王尧. 藏戏源于佛教述略. 佛教文化, 1999; 3
- 正兴. 佛教音乐漫谈. 佛教文化, 1999; 3
- 陈天国, 苏妙箏. 《泰国华宗赞佛偈语词谱》(广府板佛乐)记谱整理中所碰到的一些问题及处理. 星海音乐学院学报, 1999; 3: 21—24
- 杨民康. 中国境内南传上座部佛教课颂仪式音乐研究. 中央音乐学院学报, 1999; 3: 68—75
- 杨民康. 论中国南传佛教音乐的文化圈和文化丛特征. 中国音乐学, 1999; 4: 103—114
- 乌兰杰. 蒙古族佛教歌曲概述. 音乐研究, 1999; 4: 44—60
- 胡丽桂. 佛教音乐正流行, 台湾: 人生杂志, 1999; 5
- 郭松针. 佛教音乐收集纪实. 佛教文化, 1999; 5
- 田青. 北京佛教音乐的器乐化. 韩国国立音乐院“东洋佛教声乐研讨会”论文, 1999
- 田青. “京音乐”与“怯音乐”——北京佛教音乐中的“都市派”和“农村派”. 捷克布拉格《馨》东亚音乐研讨会, 1999
- 亚欣. 佛教音乐述略. 中国民族民间器乐曲集成·四川卷, 1999; 1274—1281
- 永本法师. 佛教与音乐. 普门, 1999; 239: 26—32
- 吴立民. 论声明与修行的关系——佛教音乐之道. 法音, 2000; 2: 13—17; 3: 5—10
- 章蕴. 略谈佛教梵音妙乐. 香港佛教, 2000; 2
- 王敬宜. 中国佛教音乐史考略. 云南艺术学院学报, 2000; 3
- 袁静芳. 中国北方佛曲“十大韵”. 音乐艺术, 2000; 4: 14—24
- 呼格吉乐图. 内蒙古藏传佛教乐曲考. 交响, 2000; 4: 10—16

- 田小军. 呼和浩特地区藏传喇嘛教音乐. 音乐探索, 2000; 4: 3—9
- 田联韬. 藏传佛教乐舞“羌姆”音乐考察. 中国音乐学, 2000; 4: 5—18
- 嘉雍群培. 藏族宗教乐舞的形成及发展. 中国音乐学, 2000; 4: 27—37
- 田小军. 独具特色的蒙古族佛教音乐文化. 中央民族大学学报(哲学社会科学版), 2000; 4: 106—111
- 杨春薇. 《普庵咒》研究. 中国音乐学, 2000; 4: 83—95
- 普慧. 齐梁诗歌声律论与佛教转读及佛教悉昙. 文史哲, 2000: 6
- 田青. 杨荫浏与中国宗教音乐. 音乐研究, 2000; 1
- 果律. 浅谈佛教音乐. 香港佛教, 2000; 10
- 陈碧燕. 凡圣之界——中国佛教寺院制度之音乐及管理组织. 香光庄严, 2000; 63: 138—155
- 田青. 魏晋南北朝的佛教音乐. 见: 2000年佛学研究论文集. 台北: 佛光文化事业有限公司, 2000
- 郭玉茹. 浅谈瑜伽焰口——从佛光山瑜伽焰口法会说起. 见: 2000年佛学研究论文集. 台北: 佛光文化事业有限公司, 2000
- 梁蝉纓. 佛教音乐观——佛乐功能与修行之关系. 见: 2000年佛学研究论文集. 台北: 佛光文化事业有限公司, 2000
- 杨民康. 中国南传佛教乐器、法器及器乐音乐的考察研究. 见: 2000年佛学研究论文集. 台北: 佛光文化事业有限公司, 2000
- 蔡灿煌. 从民族音乐的理论与方法——谈中国佛教音乐中念诵的采谱与分析. 佛教音乐学术研讨会, 2000
- 边多. 综论藏传佛教嘎尔羌姆音乐. 见: 2000年佛学研究论文集. 台北: 佛光文化事业有限公司, 2000
- 张文. 云南剑川白族阿吒力佛教音乐. 见: 2000年佛学研究论文集. 台北: 佛光文化事业有限公司, 2000
- 陈慧珊. 福州佛教音乐鼓山调在闽南地区以及台湾之流传. 见: 2000年佛学研究论文集. 台北: 佛光文化事业有限公司, 2000
- 吴立民. 中国佛教音乐梵呗的形式与发展. 见: 2000年佛学研究论文集. 台

- 北:佛光文化事业有限公司,2000
- 中西和夫.日本净土教仪礼的音乐特性——受容与创造的轨迹.见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 洪润植.韩国佛教音乐和仪式的发展.见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 宋锡球.佛教音乐之美学的接近.见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 王小盾.佛教音乐在日本的流传.见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 金应起.韩国佛教音乐“梵呗”形式与展望.见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 林范勋.韩国现代佛教音乐.见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 叶明媚.琴禅的美学特征和审美内涵.见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 镰田茂雄.唐代梵呗的流行(中译).见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 林谷芳.禅乐何在——禅与艺术的一点思索.见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 林仁昱.敦煌本五台山曲子之演艺探究.见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 高雅俐.佛教音声概念与音乐修行.见:2000年佛学研究论文集.台北:佛光文化事业有限公司,2000
- 郁永龙.苏州佛教音乐述略.香港佛教,2001;8
- 田青.梵呗——人间佛教的弘法之舟.见:人间佛教——台湾2002年佛学研究论文集.佛光山文教基金会,2002
- 萧君玲.藏传佛教舞蹈宁玛派金刚舞之探讨.中国文化大学舞蹈研究所硕士博士论文,2001

林美君. 从修行到消费——台湾录音佛教音乐之研究. 国立成功大学艺术研究所硕士博士论文, 2002

(二) 基督宗教(包括天主教)音乐论文目录

- 杨荫浏. 圣歌探讨之初步. 北平: 圣歌与音乐, 1934; 1: 3—5
- 费佩德, 杨荫浏. 中国信徒对于选译圣歌的文字观. 北平: 圣歌与音乐, 1934; 1: 5—7
- 费佩德, 杨荫浏. 中国信徒对于配合圣歌音乐上的主张. 北平: 圣歌与音乐, 1934; 1: 8—10
- 刘廷芳, 杨荫浏. 中国信徒对于圣歌中几个称谓词的主张. 北平: 真理与生命, 1934; 8 卷 3 期: 142—143
- 杨荫浏. 圣歌的翻译. 北平: 圣歌与音乐, 1934; 5: 35—43; 1934; 6: 149—157
- 刘廷芳, 杨荫浏. 中国信徒对于圣歌选择的意见. 北平: 真理与生命, 1934; 8 卷 3 期: 140—141
- 刘廷芳. 秋水高译述圣歌诗话. 北平: 圣歌与音乐, 1934; 3
- 万爱教. 从选择上评联合圣歌集的内容. 北平: 圣歌与音乐, 1934; 3
- Anon. 普天颂赞集内容. 北平: 圣歌与音乐, 1934; 8: 509
- Anon. 联合圣歌委员会采定圣歌译述的原则. 北平: 圣歌与音乐, 1934; 8
- Anon. 普天颂赞集数字谱本序. 北平: 圣歌与音乐, 1936; 9: 49—56
- Anon. 普天颂赞集里翻译及创作圣歌的来源. 北平: 圣歌与音乐, 1936; 9: 505—507
- 费佩德, 杨荫浏. 基督教的圣歌史略. 北平: 圣歌与音乐, 1936; 9
- Anon. 普天颂赞集里的圣歌产生年代表. 北平: 圣歌与音乐, 1936. 3; 9
- 董景安. 传道人眼里的普天颂赞. 北平: 圣歌与音乐, 1936. 3; 9
- 杨荫浏. 圣歌音调史. 北平: 圣歌与音乐, 1936. 10; 1937. 3; 11—13
- 铁逊坚著. 费佩德, 杨荫浏译. 刘廷芳校订. 圣乐的欣赏(上、下). 北平: 圣歌与音乐, 1936; 11—12
- 费佩德, 杨荫浏选择. 刘廷芳校订. 圣歌故事(1—2). 北平: 圣歌与音乐,

1937; 13—14

林辅萃·夏明如译·教会颂赞名歌考略·上海广学会, 1939

卢前·《天乐正音谱》跋·上海上智编译馆馆刊 1 卷, 1946

王神荫·中国赞美诗发展概述·基督教丛刊, 1947; 26—27

雷一鸣·马偕牧师在台之贡献·台湾文献, 1953; 4(3—4)

项退结·关于圣乐的几个实际问题·台北: 铎声, 1965; 3(5)

李景行·中国音乐于基督教崇拜中应有的地位·台南神学院硕士论文, 1966

李雯玲·巴赫马太受难曲第一部之研究·台湾师范大学音乐研究所硕博士论文, 1976

廖瑛祥·台湾基督教音乐发展史, 台北: 东吴大学音乐系系刊, 1977; 2

汤彼得·中国教会音乐之本色化, 台北: 中华福音神学院硕士论文, 1978

李镇邦·我国圣乐方面向大众会要求, 新加坡: 新铎声, 5 卷 39 期,

盛宣恩·中国基督教圣诗史论述·圣乐季刊(1979—1983, 上), 浸信会出版社

因伦戈登·吴瑞祥译·音乐事奉的圣经基础·圣乐季刊, 1979 夏季刊

叶蕙云·西洋宗教音乐流传中国之沿革·文化大学艺术研究所硕博士论文, 1980

杨沐·关于《利玛窦与教会音乐的东传》的通信·音乐研究, 1982; 4

骆维道·试论健全教会音乐的要素·圣乐季刊, 1983; 6(1)

郭乃惇·基督教音乐在台湾之沿革·文化大学艺术研究所硕士论文, 1983

赖鸿毅·圣乐的传播功能与展望·台湾神学院硕士论文, 1983

郭乃惇·教会音乐初传台湾(1624—1858)·圣乐季刊, 1984; 6(2)

林清赐·论阿美族传统音乐在教会的应用·玉山神学院学士论文, 1985

郭乃惇·基督教音乐在台湾之沿革——基督教再传台湾·圣乐季刊, 1985; 7(4)

骆维道·音乐与崇拜·理论与实际·圣乐季刊, 1985; 7(4)

罗炳良·教会中的音乐教育·圣乐季刊, 1986; 8(3)

胡忠铭·论马丁·路德与约翰·加尔文对基督教音乐的主张及其后世的影响与贡献·台南神学院硕士论文, 1986

- 骆维道·李孟哲译·亚洲教会音乐本土化之趋向·台南神学与教会,1986;17(1)
- 郭乃惇·台湾基督教音乐史纲·橄榄文化事业基金会(台北),1986
- 刘奇·中国古代传人的基督教会音乐探寻·音乐艺术,1987;1:21—27
- 刘奇·李提摩太夫妇与《小诗谱》·音乐研究,1988;1:22—27
- 杨民康·云南少数民族基督教音乐文化初探·中国音乐学,1990;4:82—88
- 李应华·对“基督教与西方音乐文化问题”的重新思考·中国音乐学,1991;3:
89—94
- 韩钟恩·关于宗教与音乐关系研究的“取域”与“定位”·中国音乐学,1991;3:
95—97
- 周凯模·死与生的思考,爱与善的颂歌——基督教安魂曲的艺术风格和思想
内涵·天津音乐学院学报,1991;3
- 杨民康·云南怒江傈僳族地区基督教音乐文化·中央音乐学院学报,1991;4
- 杨民康·响自苍峦深处的圣歌·中国音乐年鉴(1992年卷),1993
- 赖淑芳·蒲朗克“光荣颂”合唱交响曲之研究·台湾师范大学音乐研究所硕博
士论文,1993
- 康来昌·“敬拜赞美的今昔”·新使者杂志,1993;17
- 吴弘远·世俗神曲(神剧)探讨——从五部代表性作品之分析研究观察一个乐
神的特质与发展·中央大学艺术学研究所硕博士论文,1994
- 骆维道·借道成肉身的音乐礼拜:我的使命·台湾:南神神学,1994;2(1):
113—132
- [俄]尼戈里斯基·蔡际洲译·柴科夫斯基的宗教音乐创作·黄钟,1994;3:
26—32
- 高士杰·基督教与西方音乐文化问题的若干思考·中国音乐学,1994;3:77—83
- 张刚荣·教会礼拜中的音乐·台湾神学院博士论文,1995
- 孙德珍·圣诗合唱曲的指挥与诠释·国教世纪,1995;183
- 卢为媯·基督教音乐对台湾音乐教育的影响及其在台湾乡土教材研究的重要
性·台湾师范大学音乐研究所硕博士论文,1995
- 江玉玲·圣诗歌——台湾第一本教会圣诗的原始资料文献调查·奥地利维也

- 纳大学音乐哲学博士论文,1995
- 许常惠. 教会对新音乐的提倡,台北:台湾音乐史初稿,1996;261—270
- 许常惠. 早期新音乐的风格探讨,台北:台湾音乐史初稿,1996;275—292
- 骆维道.“赞美”乎?“献诗”乎?. 神学与教会,1996;21(1):67—76
- 骆维道. 神学院的音乐教育. 神学与教会,1997;22(2):47—50
- 蔡巧莉. 台湾基督教长老教会音乐之创作(1936—1996). 私立东吴大学硕博士论文,1996
- 陈茂生. 神剧《弥赛亚》与亨德尔的心灵世界. 台北:旷野杂志,1997;1
- 杨周怀. 基督教音乐漫谈. 基督教文化评论(第5辑). 贵州人民出版社,1997;1:33—51
- 戴晓君. 韦瓦第经文歌 KV. 631 的研究. 私立东海大学音乐研究所硕博士论文,1997
- 许加惠. 阿美及布依族长老教会现代圣诗之音乐研究. 台湾师范大学音乐研究所硕博士论文,1997
- 钟佩文. 基督新教在台圣诗布道之研究——以英、加长老会为例(1865—1900). 中正大学历史研究所硕博士论文,1997
- 周小静. 李斯特的宗教音乐创作. 中国音乐学,1998;1
- 丁方. 音乐之翅与神灵之形. 见:丁方文集. 燕山出版社,1998
- 高士杰. 基督教精神与西方艺术音乐传统. 中国音乐学院学报,1998;3
- 骆维道. 转折中的亚洲教会礼拜与音乐. 台南:教会公报,1998
- 杨周怀. 杨荫浏先生在中国基督教赞美诗的翻译、编曲、作曲及作词方面所做的贡献. 中国音乐学,1999;4:39—42
- 丁方,林希. 亘古长新的慰藉——宗教音乐问答录. 爱乐,1999
- 高雅俐. 音乐、仪式与象征:台湾正统佛教水陆法会中的音乐实践. 巴黎第十大学博士论文 1999
- 张家兰. 音乐剧场《圣诞剧》之创作分析. 台湾师范大学音乐研究所,1999
- 刘智强. 欧洲中世纪的宗教音乐. 文史杂志,2000;6:52—54
- 郭宇菁. 中世纪宗教音乐与建筑的精神特征. 福州师专学报(社会科学版),

2001;6:89—91

徐明基. 基督教与基督教音乐大事年表. 中央音乐学院学报, 2001;4:73—86

李金幸. 探讨神学院教会音乐系音乐风格之发展历程——以台南神学院音乐系为例. 台南神学院硕士论文, 2002

陈静芬. 基督教宣教典范中——音乐之应用与实践. 台南神学院硕士论文, 2002

唐佑之. 谈今日的教会音乐. 生命季刊杂志, 2002.3;6(1)

王忠欣. 基督教与西方音乐. 海外校园

(三) 少数民族宗教音乐论文目录

石旸睢. 台南文庙的乐章. 台湾风物, 1951.12;1(1)

杨荫浏. 孔庙丁祭音乐的初步研究. 湖南音乐普查报告附录之二. 民族音乐研究所编印(油印本), 1958

谢树远. 祭孔古礼与古乐. 台北:建设, 1962;11(6)

许嘉明. 松山建醮与社区. 台北:中央研究院民族学研究所期刊, 1968;25

庄英章. 台湾乡村的建醮仪式. 台北:中央研究院民族学研究所期刊, 1970;29

连景初. 文庙乐局以成社. 台南:大成至圣先师孔子二五二四周年诞释天大典特刊, 1974

黄典权. 文庙释奠仪节. 台南:大成至圣先师孔子二五二四周年诞释天大典特刊, 1974

林宝津. 台湾戏剧与宗教祭祀之关系及其在民间艺术上的价值. 台湾文献, 1976;38

夏焕新. 祭孔乐器释名. 台北:中华文化复兴月刊, 1976;9(2)

蔡懋棠. 牵亡歌和牵亡歌团. 台湾风物, 1978;28(2):122—196

龙彼得. 王秋桂, 苏友贞译. 中国戏剧源于宗教仪式考. 中外文学, 1979;7(12)

钟华操. 谈台湾民俗中的建醮. 台湾文献, 1980;31(2)

张祥培. 孔老夫子的生日舞会. 台北:故宫文物, 1983;1(6)

苏丽玉. 台湾祭孔音乐的沿革研究. 台湾师范大学硕士论文, 1984

陈复声. 音乐的宗教——昆明洞经音乐漫谈. 音乐爱好者, 1985;3:46—48

- 黄美英. 神圣与世俗的交融——宗教活动中的戏曲和阵头游艺. 民俗曲艺, 1985; 38
- 刘桂腾. 满族萨满跳神的源与流——满族神歌的产生与单鼓音乐的形成. 中国音乐, 1986; 4: 5—6
- 刘桂腾. 满族萨满跳神的子遗——堂子祭天与坤宁宫祭神中的音乐活动. 中国少数民族音乐学会第二届年会(中国少数民族音乐学会、国家民委民族文化司主办), 1986
- 黄兆汉. 木鱼考. 世界宗教研究, 1987; 1: 28—38
- 李松发. 拉玛人丧俗中的歌舞——“望空”. 民族舞蹈(云南内部刊物), 1987
- 李勤德. 傩礼·傩舞·傩戏. 文史知识, 1987; 6: 55—59
- 黄增民. 浅谈壮族“巫歌”及“师公调”. 民族艺术, 1988; 1: 138—148
- 陈烈. 纳西族《祭天古歌》和《楚辞·九歌》艺术特色的比较. 黄钟, 1988; 220—26
- 邓光华. 土家族傩坛巫教音乐研究报告. 中国音乐学, 1988; 3: 17—28
- 李吟屏. 萨满教与维吾尔族皮尔舞. 新疆艺术, 1988; 5: 59—60
- 刘琼芳. 试谈德宏地区傣族宗教音乐与人民生活的关系. 中国传统音乐学会第五届年会, 1988
- 李明安. 白族丧礼歌曲《歌蓼莪之三章》初探. 中国传统音乐学会第五届年会, 1988
- 孙鸿均. 清王朝发祥地新宾满族单鼓音乐考. 中国少数民族音乐学会第三届年会, 1988
- 林清财. 西拉雅族祭仪音乐研究. 台湾师范大学音乐研究所硕士论文, 1988
- 赵仲明. 巫术音乐研究. 中国音乐学, 1989; 1: 66—81
- 周耘. 荆楚遗风——湖北跳丧初探. 黄钟, 1989; 1: 71—76
- 崇先. 丽江洞经音乐初探. 民族艺术研究, 1989; 1: 32—39、31
- 顾朴光. 试论傩堂戏与宗教的关系. 贵州民族学院学报, 1989; 3: 51—58
- 刘桂腾. 清宫满族萨满跳神中的音乐活动. 中国音乐, 1989; 3: 67—70
- 石光伟. 满族烧香萨满跳神音乐. 中国音乐, 1989; 3: 71—74

- 郭思九. 傩戏的产生和古代傩文化. 民族艺术, 1989; 4
- 张焰铎, 周庆萱. 大理洞经古乐谈. 大理文化, 1990; 6: 52—54
- 刘桂腾. 萨满教与满洲跳神音乐的产生及其流变. 音乐研究, 1990; 4: 68—81
- 宋锦生, 赵志强. 满族民间宗教仪式中的单鼓音乐. 中国音乐, 1991; 1: 75
- 刘桂腾. 凤城通远堡单鼓(旗香)活动实录. 中国音乐年鉴(1991卷), 1992; 220—224
- 柯琳. 傩戏音乐的“活化石”意义. 音乐研究, 1991; 3: 85—94
- 周凯模. 少数民族宗教乐舞与宗法文化. 音乐研究, 1991; 4: 49—71
- 尼树仁. 台湾学术界宗教戏曲研究新动向. 艺术科研信息, 1991; 8
- 和佳庚, 吴学源. 中甸县藏传佛教音乐考释. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 曾安秀. 景洪县嘎洒乡曼洒佛寺升枯巴仪式调查. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 张文. 剑川佛教音乐初探. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 邵金山. 景谷小乘佛教音乐活动简介. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 黄宗堂. 师宗瑶族受戒音乐调查. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 何盛永. 镇沅县拉祜族(苦聪人)麦祭活动纪实. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 和佳庚. 中甸纳西族东巴音乐浅析. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 张亚森. 罗平县布依族原始宗教音乐初探. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 杨力. 克木人原始宗教及其音乐调查. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 居少云. 勐海县拉祜族“叫魂调”和“哭丧调”. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 杨荣. 基诺族大鼓调与祖先崇拜. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 杨保清. 元阳傣族原始宗教音乐. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 兰明红. 绿春哈尼族原始宗教音乐. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991

- 李安明, 黄富. 西双版纳哈尼族(爱尼人)原始宗教音乐调查. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 袁登学. 彝族祭祀活动中的“放羊调”与“十二生肖”小议. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 杨明高. 白族信奉本主祭祀活动调查. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 和力民. 纳西族东巴音乐文化简述. 云南省首届宗教音乐研讨会论文集, 1991
- 尼树仁. 道教音乐与佛教音乐的比较研究. 民俗曲艺, 1991; 2: 226—263
- 乌兰杰. 蒙古萨满教歌舞概述. 中国音乐学, 1992; 3: 66—83
- 伊斯哈尔, 阿里, 马炳元. 中国伊斯兰音乐遗存及其演变. 民族艺林, 1992; 1: 19—27
- 李廷禄. 古朴丰厚的伊斯兰文化遗产——“经堂歌”漫议. 民族艺林, 1992; 1: 32—35
- 沙金. 新疆维吾尔族宗教音乐. 中国音乐, 1992; 1: 37—38
- 赵基九, 桥元. “潮尔音道”的宗教氛围探微. 中国音乐, 1992; 1: 55—59
- 刘金明. 回族民间歌曲与伊斯兰教. 中国音乐, 1992; 2: 22—24
- 何佳辉. 毛难族傩舞“条套”的音乐浅析. 民族艺术, 1992; 3: 173—177
- 石光伟. 满族萨满歌舞的根基与传承说. 中国音乐学, 1992; 3
- 刘桂腾. 萨满教与满洲跳神音乐的形成及其演变. 音乐研究, 1992; 3
- 丁苹. 台湾丧葬乐曲析疑——以常用西方乐曲为例. 台湾: 文化大学音乐研究所硕士论文, 1992
- 阎建国. 维吾尔族宗教音乐初探. 新疆艺术, 1992; 6: 28—35
- 刘桂腾. 宁安县富察哈萨满跳神乐器实录. 中国音乐年鉴(1993年), 1994; 253—257
- 张汉卿. 土家跳丧随想录. 音乐研究, 1993; 2: 70—75
- 薛艺兵. 从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点. 音乐研究, 1993; 4: 65—70
- Anon. 曲阜祭孔音乐略述. 中国民族民间器乐曲集成·山东卷(下), 1994; 1837—1842

- 杜绍源,买买提明·玉素甫.回鹘萨满教音乐与舞蹈.甘肃社会科学,1994;2:
45—47
- 刘桂腾.萨满教与满洲萨满跳神的乐器——对神鼓和腰铃的民族音乐学考
察.中国音乐学,1994;2:63—75
- 石光伟,刘桂腾.满族萨满跳神音乐概述.满族研究,1994;2:67—78
- 刘桂腾.亚欧北部寒带萨满鼓之比较——以中国黑龙江的宁安抓鼓和斯堪的
那维亚的挪威扎鼓为例.乐府新声,1994;4:23—28
- 林桂枝.阿美族里漏社 Mirecuk 的祭仪音乐.台湾师范大学音乐研究所硕士
论文.1994
- 范扬坤.载歌载舞上西天——一次牵亡阵演出的田野报告.台湾的声音,
1994;1(1):39—58
- 何颖怡.平安往渡西方——浅谈牵亡歌阵意涵.台湾的声音,1994;1(1):
28—38
- 盘承干.“盘王大歌”研究.新亚学术集刊,1994;12:263—273
- 刘桂腾.中国萨满和匈牙利塔托什语境中的鼓及其象征意义.乐府新声,
1995;1:31—34
- 刘桂腾.满族萨满乐器的形制、配置及其文化特征(皈依于“万物有灵观”的物
化形式——满族萨满乐器的形制及其配置模式).中国音乐学,1995;3:
17—31
- R.M.索耶达松诺.黄礼仪译.李君校.印度尼西亚的宗教音乐.音乐研究,
1995;90—92
- 黎蕃.西亚诸教对敦煌乐舞影响之研究.交响,1995;3:50—53;4:14—17
- 桑德诺瓦(纳西族).东巴仪式音乐的若干调查研究.中国音乐学,1995;4:
29—43
- 吴军行.南丰傩舞音乐的世俗心理与节奏形态探索.中国音乐学,1995;3:
32—36
- 葛守真.宗教音乐与宗教意识.国际人文年刊,1995;4:179—192
- 罗义群.《九歌》是祈祷胜利的军.华夏文华,1996;1
- 刘保昌.湘鄂歌谣与楚巫遗风.华夏文华,1996;1:52—53

- 石宗仁. 略述《中国苗族古歌》的历史和文化. 民族文学研究, 1996; 1: 26—31
- 李友华. 彝族火把节大锣笙的习俗文化内涵. 楚雄师专学报, 1996; 1
- 刘必强. 黔东南傩戏的表演. 贵州文史丛刊, 1996; 1: 71—74
- 黎蕾. 西域敦煌傩戏考. 敦煌研究, 1996; 2: 155—163
- 孟慧英. 满族萨满神歌的结构. 民族文学研究, 1996; 2
- 郭淑云, 孟秀春. 表现诸多原始特征的鄂伦春族萨满教——依据萨满神歌进行的考察. 黑龙江民族丛刊, 1996; 2: 77—83
- 曲六乙. 中国傩戏与日本能乐的比较——兼议东方传统戏剧的特点. 民族艺术, 1996; 3: 68—76
- [韩]姜春爱. 傩与假面戏剧文化之研究(节选). 戏剧, 1996; 4: 113—128
- 姜伯勤. 敦煌悉磨遮为苏摩遮乐舞考. 敦煌研究, 1996; 3: 1—13
- 鸿均. 从寻觅到宗教——对《黄孩子》、《阿姐鼓》文化意蕴的解读. 中央音乐学院学报, 1996; 4: 48—54
- 周晓春. 楚辞《九歌》、《九章》与“巴”地民歌之比较. 民间文学论坛, 1996; 4
- 聂春艳. 戏曲与宗教祭礼活动的不解之缘. 天津教育学院学报, 1996; 3
- [法]葛兰言. 中国古代的祭礼与歌谣. 国际汉学著作提要(李学勤主编). 江西教育出版社, 1996
- 国光红. 楚国巫坛上的舞歌. 山东师范大学学报, 1996; 3
- 王廷信. 祭仪剧: 中国民间戏剧的重要形式. 山西师范大学学报, 1996; 4: 53—58
- 刘宗迪. 鼓之舞之以尽神. 寻根, 1996; 5
- 任嘉禾. 殡葬文化的活化石——哭丧歌. 见: 中国民间文化(总第19集). 学林出版社, 1996
- 马上云. 犒军仪式之音乐研究——以台湾西南沿海地区为主的观察. 台湾师范大学音乐研究所硕士论文, 1996
- 邱宜玲. 台湾北部释教的仪式与音乐. 台湾师范大学音乐研究所硕士论文, 1996
- 张国基. 六合巫教洪山派仪式音乐简述. 民俗曲艺, 1996; 102: 1—30
- 王明仁. 宗教音乐与人类的生活. 台南市立文化中心季刊, 1996; 11: 29—31
- 许常惠. 祭祀音乐. 台湾音乐史初稿, 1996; 237—252

- 许瑞坤. 祭祀音乐. 台湾音乐博览, 1997; 114—121
- 许丽玲. 台湾北部红头法场补运仪式. 台北: 施合郑民俗文化, 1997
- 国光红. 楚国巫坛上的月神祀歌. 山东大学学报(社会科学版), 1997; 1
- 隋安福. 满族萨满音乐品格浅说. 乐府新声, 1997; 2: 45—47
- 冯伯阳. 文化人类学视野中的满族萨满音乐——对萨满音乐的价值判断. 音乐研究, 1997; 2: 81—87
- 桑德诺瓦. 纳西族东巴唱腔研究. 民族艺术, 1997; 3: 137—143
- 王信威. 试论满族萨满神歌的音乐特点及其形态分类. 乐府新声, 1997; 3: 43—48
- 白刊宁. 红河彝族(尼苏人)原始宗教的祭司及音乐. 云南民族学院学报(哲社版), 1997; 4: 85—88
- 曹路生. 雉与熊祭. 戏剧艺术, 1998; 1
- 国光红. 楚国巫坛上的蚩尤祭歌——《九歌·云中君》新解. 河北师范大学学报(社会科学版), 1998; 2
- 杨久盛. 满族萨满神歌考略. 乐府新声, 1998; 2: 28—31
- 王军. 原始音乐中的巫性. 齐鲁艺苑, 1999; 1: 57—59
- 傅彦滨, 傅翠屏. 满·通古斯语族四民族萨满歌曲属性辨析. 中国音乐, 1999; 1: 26—30
- 夏敏. 祈使, 歌谣中的宗教仪式性言说——喜马拉雅山地歌谣片论. 民族文学研究, 1999; 2
- 刘桂腾. 西伯利亚诸族与满族萨满的象征——鼓的音乐学比较. 乐府新声, 1999; 3
- 麻国均. 说鼓——鼓的神性及其在祭礼演艺中的体现. 戏剧, 1999; 3
- [韩] 曹允贞. 巫堂歌曲与雅德根歌曲的比较研究——汉城、齐齐哈尔的两地萨满歌曲采风收获. 中国音乐, 1999; 3: 15—20
- 蔡元亨. 土家族民歌衬词解谜——土家民歌和巴人宗教之三. 湖北民族学院学报, 1999; 4: 9—15
- 松波尔, 布特勒图. 萨满教对蒙古族古代音乐文化的影响. 中国音乐, 1999; 4: 43—45

- 刘桂腾. 西伯利亚诸民族萨满及萨满鼓辑录. 见:《满族萨满乐器研究》附录.
辽宁民族出版社,1999;103—110
- 色音. 萨满教音乐的人类学考察. 青海民族研究(社会科学版),2000;第11卷
第2期:96—100
- 王廷信. 原始部族宗教与中国戏剧发生. 民族艺术,2000;2:134—146
- 周凯模. 民族宗教乐舞与神话哲学. 民族艺术,2000;3:157—172
- 周凯模. 民族宗教乐舞与原始科技. 民族艺术,2000;4:110—131
- 胡晓东. 苗族古歌中的日月神话浅析. 贵州民族研究,2000;4
- 王婧. 巫覡仪式中的艺术——对旺苍傩戏的描述与分析. 民族艺术研究,
2000;4
- 张树国. 凤鸣高岗——上吉祥瑞与音乐文学起源. 寻根,2000;6
- 黄琬茹. 台湾鼓吹阵头的音乐研究. 台湾师范大学音乐研究所硕士论文,2000

二、论文提要

(一) 佛教音乐论文提要

亚欣.《寺院音乐》前言.中国音乐家协会成都分会编,1955

佛教音乐利用和结合民间原有的唱词形式……又创造了说唱兼用的音乐形式。寺院讲经文的兴起,正是采用了民间音乐形式以利于说教的结果。但讲经文对于民间说唱音乐的发展,也确有影响。民间的说唱音乐在最初阶段为纯唱词形式,到了寺院讲经文兴起以后,对此简单的形式开始发生了影响。原来纯属唱词的,也吸取了唱词夹用说白或附歌曲的形式。“八大套”是五台山寺院音乐器乐曲的一部分,也是器乐曲中最丰富最完整的一部分。此种形式据说常在禅门佛事赞偈仪式中演奏。在寺院音乐中,“八大套”是规模最大的一种形式,“八大套”是属于青庙系统的器乐曲;“八大套”记录自五台山的鼓房音乐中,因此,关于“八大套”是否确切地属于青庙系统的器乐曲的问题,还尚待进一步的研究。“八大套”的曲牌名称,多同于唐宋的杂曲和元代以来的散曲,也有部分是明清时代的民间小调,真正的寺院佛曲的曲牌名称仅占了很少的部分;有的曲牌名称上看,虽属佛教专用,但其风格则带有浓厚的中国民间色彩。

杨荫浏·佛教禅宗水陆中所用的音乐·油印稿，1956

佛教的水陆道场分内、外坛，前后进行七日。水陆中所用特殊的音乐，主要是在内坛。本文所用资料来自湖南双峰县佛教居士林的释隐莲。

本文只试图在演唱及演奏形式、水陆法事各构成部分对于音乐的应用方法等方面做概括的叙述，并对水陆中可加整理的音乐材料，做初步的统计。佛教水陆音乐的唱、奏形式，可分为“诵”、“白”、“唱”及“鼓钹”四种。

凌其阵·沈阳地区梵乐的初探·民族音乐研究论文集，1957:69—74

在沈阳地区流传的梵乐，不论其为僧家，或为道家的音乐，统称笙管乐。乐器以管子为主，笙、笛、箫和打击乐器为辅，曲牌很多，绝大部分是吸收民间的乐曲加以改编而成的。当地的主要传派有北万寿寺智悟的传派和城内路芳的传派。北万寿寺是禅门寺庙，禅门寺庙做佛事用笙管乐。从北万寿寺的历史上可以找到，清顺治八年，有亮宗和尚到北京法源寺受戒，留京学习梵乐，后到沈阳小北关万寿寺当主持，这一派梵乐流传于沈阳以迄辽阳一带的寺庙里。另外在清光绪年间，沈阳小东关五圣观道观请来教梵乐的道士姜真如，徒弟中有俗家人路芳研究梵乐最负盛名，尤擅长于吹管子，他又向北万寿寺智悟请益，综合二家之长，参以自己的心得，变成另一派梵乐。这一派梵乐在群众中有深厚的基础，流传很广。

北万寿寺宣统二年的旧抄本音乐谱，据说是道光某年祝寿寺梵乐谱的传抄本，内容有笙管乐曲和打击乐曲两种，共六十九阙，但是现存的乐曲已经不全了，至于路家的传谱，只有笙管乐曲一种。

二家的乐谱都用工尺字记谱，虽然分“大工”、“小工”、“乙字”、“凡字”四个调子，实际上统一固定用正调记谱。这和天仙庵京音乐能手妙申和尚的记谱法相同。二家的传谱中都用“阿门”，北万寿寺的传谱中夹入许多

“啊”字、“呀”字和“的”字。路家的传谱中夹入许多“啊”字、“哇”字、“呀”字、“牙”字和“的”字。

二家所用的乐器是一致的。管子的管耳为红木所制，可以吹出二十个音，管嘴分“大管嘴”和“小管嘴”两种，“大管嘴”的全按音作合字，“小管嘴”的全按音作四字。笙为流行于冀东一带的十七簧笙，用一个铜斗中植紫竹簧管十七支，每管发一音，吹口用铜嘴子按在铜斗的旁边吹奏，发音很响亮。路家吹笙的按指法和北万寿寺稍有不同。笛为通用的曲笛用芦衣作笛膜吹奏的。箫为通用的紫竹箫，以全按作四字和笛相和吹奏的。北万寿寺的打击乐器有堂鼓、饶钹、云锣等，大部分已经不是原来的形式了。

梵乐的演出一般用十个人组成的乐队演出，包括管一，笙二，笛、箫、堂鼓、饶钹、钹、云锣各一人。二家梵乐曲牌的联奏方式很多，由吹管子的人领奏，决定如何穿插。从乐曲的风格上说，北万寿寺的梵乐，奏曲时的速度较慢，拖音长，属于悲壮的一路；而路家所传的梵乐，奏曲时的速度较快，花腔多，属于飘逸的一路。所以二家尽有许多同样的曲牌，而演奏的风格是截然不同的，这二家所传的梵乐，综合起来研究，可以概括五十年来沈阳地区流传梵乐的面目，对进一步发掘东北地区的梵乐是有帮助的。沈阳地区的梵乐，从所用的十七簧管和旧传的许多曲目来推测，可能受到京音乐的影响很大，或者和京音乐有直接的渊源关系。

章达祥传谱，凌其阵整理，沈阳小万寿寺梵乐的初步材料（东北地区民间音乐采访记录之一），中央音乐学院民族音乐研究所编印（油印），1957

本文共包含十个调查材料、一篇后记，一篇附录。材料一介绍了沈阳地区梵乐的名称、流行地区、调查对象、使用乐器、现存乐曲名称、套曲、小曲、套曲奏法、打击乐器支配、常用调式等基本概况。材料二介绍了北万寿寺梵乐源流，认为北万寿寺的梵乐是清顺治年间释宗亮在北京学习梵乐后

回沈阳传授的,直到章达祥。材料三介绍了北万寿寺梵乐的乐曲全目。材料四比较了北万寿寺的调式与智化寺的调式。材料五介绍了十支下堂小曲。材料六介绍了套曲的接法。材料七介绍了后牌口授谱。材料八介绍了前牌口授谱。材料九介绍了双曲口授谱。材料十介绍了下堂前奏曲口授谱。另外文后附有沈阳梵乐的乐器及其音位。

杨荫浏·宗教音乐(湖南音乐普查报告附录之一)·民族音乐研究所油印本,1958;音乐出版社,1960

本文共分四个部分,分别介绍了湖南的佛教音乐、道教音乐、师教或巫教音乐以及儒教音乐。

第一部分是佛教音乐,作者认为湖南的佛教音乐可分为三类:第一为禅宗音乐,第二为应教音乐,第三为群众性的佛音乐。

禅宗音乐主要介绍了长沙北面的紫微山开福寺的情况。该寺住持为博明。禅宗音乐可根据应用到音乐的三种不同仪式,分为课诵、焰口和水陆三种。课诵中的音乐,主要是赞、偈。

应教是介乎佛、道、儒、师尊教之间的一种混合性的宗教,所以它的音乐来源比较复杂。应教的仪节和所用的音乐各地不同。

群众性的佛教音乐:旧时代在佛教长期影响之下,群众中曾有过不少迷信佛教的人。这样,在僧、尼及职业应教的道士间所流行的各种宗教音乐以外,民间就又流行着一些群众性的佛教音乐,如:佛歌、佛号、宝卷之类。

第二部分为道教音乐,略。

第三部分为师教或巫教音乐。师教亦称巫教,在湖南很流行,差不多所有的县里都有。推行此种宗教的人,称为巫师、师公或师公子。关于师教的历史来源,其说不一,各种说法虽然都没有明确地解决师教的来源问题,但它们却也暗示了师教与古代巫和方士之间所可能存在的关系。湖南的师

教究竟是在什么地方传来的，民间的说法也不同，但很有可能是从外省传来的。师公的音乐也和其他的音乐一样，因地区的不同而不同，各地区都有着不同的形式、不同的歌和舞的风格。

第四部分为儒教音乐。儒教的礼仪据说在宋朝以前就有，开始时，这种礼仪只是在宫廷与相府中举行。到了宋朝，朱熹不信仰佛教与道教，他就将儒教的礼仪重新整理了一下，创立一个独立的宗教流派，称为“儒教”。儒教兴起后，所流传的范围只限于一些读书人家。儒教音乐一般都是用于红、白喜事，有时也用于祭祖以及菩萨的生日。

杨荫浏·如何对待我国的宗教音乐·文汇报，1961.5.10；3版

作者认为，对民族音乐应当采取细致分析的态度，不能笼统地说，民间音乐都是好的，宫廷音乐和宗教音乐都是坏的。寺院音乐中非但有许多民间音乐可以供我们采用，即使某些今天不能直接采用的东西，也还有其一部分价值。比如，北京智化寺的管乐，它里面的曲调虽然不多，只有47~48个曲牌，但可以看出，其中的大部分来源于民间。即使专用于宗教内部的宗教仪式歌曲，其曲调还是来自于民间；其中一部分这样的曲调，即使经过了寺院方面长期的歪曲利用，仍然并没有消失民间生活情调与宗教生活情调之间的矛盾。这至少可以帮助我们更加确定劳动人民对于音乐的创作权，而有力地驳斥了宗教走在劳动人民前面、为劳动人民创造了音乐文化的谬论。

中国的各种宗教，在音乐方面，主要是利用民间音乐。作者认为：我国的宗教音乐，常同时起着对宗教内部和对宗教外部的双重作用，对内，是直接为宗教生活服务；对外，是吸引人民群众去迷信宗教，间接为宗教服务。我国的宗教在音乐上，有其软弱无能的一面，就是它不能独立创作出能够吸引人民的宗教音乐，它不得不随时从人民的生活中去吸收现成的音乐而加以利用，因此，宗教音乐的发展经常受着广大人民美学观点的支配。

我们今天的问题,是如何对待、如何批判和利用历史上留存下来的音乐的问题。问题存在于我们和宗教音乐的关系之间。能不能批判它,利用它,归根到底,问题的解决还是要靠我们自己。

**李纯仁. 中国佛教音乐之研究. 台北: 中国文化大学艺术研究所
硕士论文, 1971**

本论文由佛教音乐之产生及其特性探讨中国佛教音乐之发展、类型、使用的乐器等。全文共分八章:第一章简述释迦牟尼生平。第二章论述佛教音乐产生的教理体系背景及其意涵。第三章由佛教发源及其传布路线,说明佛教传入中国的可信年代。第四章阐述中国佛教音乐之起源,兼论受印度之影响而创行梵呗,以及僧侣讲经说法时产生的新文学体裁。第五章中国佛教音乐史略,探讨佛教赞偈的产生,以及随佛教传入中国的大量的西域、印度音乐。第六章纯音乐之研究,精选 100 个谱例,从音阶与旋律分析佛教音乐之特性。第七章法器,介绍佛教音乐所用之法器种类及演奏方法。第八章,从敦煌壁画讨论当时的中国音乐及乐器种类。

陈家滨. 五台山寺庙音乐初探. 音乐研究, 1981; 2:55—63

五台山寺庙音乐分青庙音乐和黄庙音乐两种。它们的不同之处在于:青庙讲究“规矩”(也叫“入法”),幽雅、静谧是它的风格;黄庙要求则不那么严格,曲调较明朗,比之青庙有较浓厚的民间色彩。它们各自使用的调高也不相同,青庙比黄庙低一个大二度。黄庙的本调(即基础调)叫“管调”,它以合作宫音,其固定音高相当于 E;青庙的本调叫“角调”,作用与黄庙相同,也是以合为宫,固定音高相当于 D。两庙使用的工尺谱与晋北民间八音会相同,属于晋北八音会“以笙定调”这个类型。两庙的工尺谱都用固定唱名记谱,而不使用首调唱名记谱。在书写工尺谱时,除一般使用“上乙四合

凡工尺”所谓的“正字谱”外,另外还用一种简化了的符号代替,寺庙与八音会均称其为“简化工尺谱”。这与敦煌燕乐谱、西安鼓乐谱是一致的,说明它属于燕乐体系。尽管两庙工尺谱相同,但在音高概念上,青庙应比黄庙低一个大二度。演奏时,经常使用的三个调,习惯上叫“大三调”。从五台山寺庙音乐的曲名来看,除“赞”、“偈”、“真言”、“咒语”是宗教的东西外,其他大都沿用了唐、宋大曲及明、清时代的民间乐曲的曲牌名称。

研究五台山寺庙音乐与民间音乐的关系,不得不与晋北民间器乐曲“八大套”这一大型乐曲结合起来进行。因为“八大套”中有五台山寺庙音乐中青庙器乐曲的一些部分。它是晋北民间器乐曲中最丰富、最完整的一部大型器乐套曲,由四大套和四小套组成,八套中共包含各种乐曲 79 首,除去重复部分,仍有 61 首乐曲。每一套曲均由同宫调的若干个不同的曲牌构成,从旋律的进行与节奏的变化来看,它的曲体结构大致可分为:一、散板、慢板、稍慢板;二、中板、由渐慢至渐快板;三、稍快板、快板、急板。这种结构与唐、宋大曲的结构很相似。“八大套”虽有一部分是寺庙音乐,尽管它在禅门佛事赞偈仪式中也曾演奏过,但从它的曲牌名称看,多同于唐、宋的杂曲和元代的散曲,也有部分是明、清时代的民间小调,真正寺庙佛曲曲牌的名称仅占很小部分。从现有的曲牌名称看,虽似佛曲专用,但其风格则带有浓厚的民间色彩。相反,寺庙所用曲牌名称却更多地与“八大套”中大量的非寺庙的曲牌名称曲调完全相同或大同小异。寺庙的曲调比较古朴,节奏缓慢、平稳、无大的起伏,“八大套”却不仅节奏稍快,而且在变奏的基础上使旋律更为华彩,力度得到了加强,因而它更具有明快而清新的特点。

不论中外,器乐曲都是在宗教音乐的影响下(也可以说是在宗教音乐的基础上)形成和发展起来的,五台山寺庙音乐也不例外。它虽源于中国民间民族音乐,但从器乐曲的角度看,它仍不失为源,从这个意义上讲,“八大套”也可以说是流。

朱奇平·**祁剧高腔与佛曲**·见：**高腔学术讨论文集**，北京：文化艺术出版社，1983：587—597

中国戏曲声腔的发展有两条道路，一是被以管弦，另一是不被管弦。自古以来中国的祭典，诗、词、歌，隋唐的法曲，宋之大典等等，其唱时多被以管弦，以乐器伴唱，这是古来的习俗；民歌民谣等民间歌唱不被管弦，这条路随着佛教的佛唱而起。只用人声而发展成的戏曲唱腔与被之管弦的戏曲唱腔有着显然的区别，这个区别是“雅”和“俗”之别，一个来自文人雅士，一个出于山民俗人。在成为戏曲的“腔”时，不被管弦的佛教的诵唱，就成了高腔这一支“俗”的曲牌形成的主导。

一般佛教中的唱、诵都是不被乐器，仅为人声干唱，以木鱼和磬为之击节。高腔特点之一是干唱，佛唱也是人声干唱。高腔特点之二，不用乐器伴奏，佛唱亦不以乐器伴奏。高腔特点之三是“一唱众和”，高腔系一人主唱，至句尾的拖腔由打鼓佬领唱发音，再由场面上人，或后台闲杂人等接口帮腔，在佛唱中也有帮和的形式，其形式与高腔的帮腔同出一辙。证明高腔帮和来自佛教，而佛教的帮唱形式更早于戏曲高腔成腔之前，这种帮腔形式也是受了民间山歌帮腔接腔的影响。

高腔的打击乐器与佛教也有关系：佛教中的打击乐器用法分为两宗，一是清宗，另一是行宗。清宗的打击乐器用木鱼、磬、钟、钹(小钹)等，行宗的乐器则多了大鼓、大钹，并杂以小锣(云锣)。清宗和行宗之别，诵唱上相同，“行”、“送”上不同。行宗用大乐器，行送指的是行走活动时，在北方的行宗中有用管乐情况，但在念诵唱时不用，与南方的清、行两宗有相同处。高腔的打击乐器亦有两种打法：一种是用小的，用小锣、板、帽形鼓等，这种乐器用于起唱之前和拖腔之外，与佛唱的打击乐音响很相似。佛唱清宗中和高腔的“小连头”的乐器大致相同，行宗中和高腔中的“大连头”的乐器相

同。两者打击乐器音响、节奏亦颇近似,如不仔细听审,很难区别。佛唱开始句打击乐的锣鼓点子与高腔曲牌起句前的打击乐很近似。再以佛教唱诵中的画符、写咒语、丢斋粢等动作的打击乐来看,亦颇近似高腔戏中动作的打击点子,两者距离不大,说明高腔与佛唱的打击乐,有着不可分的关系。

从乐器方面也可以看到佛教在高腔中留下的痕迹:高腔用的“梆子”来自木鱼;佛教用的小鼓与祁剧用的“战鼓”制式大小与音调基本相同,这种鼓在其他剧种中均少见,为祁剧乐器中独有的特点之一。祁剧中的小鼓与佛教中的磬的音高、音质基本相同,二者在声音上有同样的作用,在僧人接引送行时,如没有击磬的,即以小锣代替,说明磬与小锣是同源的。大锣、大钹、大鼓的作用,在佛教的行宗中与高腔戏的使用基本相同。班社每至寺院演戏,均用寺院的大鼓,其敲击者是立式,因鼓是横摆在大鼓架上,只能立敲,其锣、钹甚大,佛事唱戏,都可通用,是寺庙与戏曲共用的乐器。总之,佛教与高腔戏的打击乐器、音响节奏、唱诵锣鼓均相同或近似,由此可证,祁剧高腔之源,实出自佛教。

福建省戏曲研究所编. 福州之佛曲曲牌. 见: 福建戏史录, 福州: 福建人民出版社, 1983; 182

本文共收录了 17 首福州佛曲曲牌的名称: [大柳含烟]、[小柳含烟]、[游八洞]、[逐鼓令]、[淮山韵]、[金字经]、[菩萨鬘]、[挂金索]、[寄生虫]、[清江引]、[豆叶黄]、[大金字经]、[浪淘沙]、[滴流子]、[梅花引]、[雪岭所]、[闹江州]。

林久惠. 台湾佛教音乐——早晚课主要经典音乐研究. 台湾师范大学音乐研究所硕士论文, 1983

本文分绪论、本论、结论三部分, 由佛教传入、佛教音乐起源及台湾佛

教历史、音乐、教育文化的概况,析论梵呗的定义、早晚课的音乐、使用法器的种类,以及比较早晚课音乐之差异。其中绪论分四章:第一章讨论有关佛教传入中国的历史及佛教音乐的来源;第二章叙述台湾佛教史;第三章说明目前台湾佛教音乐与教育文化的概况;第四章简介本文所用的有声资料。另外,本论也分为四章:第一章论佛教音乐、梵呗及早晚课之意义;第二章析述本文收集的早晚课音乐。第三章详述佛教使用的法器;第四章比较早晚课音乐的不同。结论为总结全文音乐分析的结果。

尼树仁·大相国寺音乐文献初探·音乐研究,1983;4:91—95

大相国寺属佛教密宗,音乐文化十分昌盛,在这里民间音乐、宫廷音乐和寺庙音乐长期互相影响。相国寺具有大批的专职乐僧,造诣很高,世代相传。可随着时间的流逝,相国寺音乐早已销声匿迹,在绝响 35 年后的今天,王宗葵同志献出一部分大相国寺世代传抄乐谱。乐谱没有注明誊抄年代,从其纸张的外观和记谱法分析,应为清末或民国初年的手抄本。全部乐谱共六本,另有偈、赞两本,在乐谱中属相国寺音乐曲谱的有五本,南方寺庙音乐曲谱一本,两者非同一体系。大相国寺音乐曲谱属管色谱,是一种采用以固定音位记谱的工尺谱,它是以具有主要特性乐器管子来定音位的。在相国寺乐谱符号中的“凡”为“下凡”,而且没有相当于俗字谱中的“厶”,而以“下尺”来代替。相国寺音乐共用了五种调高,以大六调用得最多,其他四调则以大六调为中心,向上、下方五度扩展。乐谱中一般只以五声音阶记录了骨干音,看起来似为简单,但在实际的演奏过程中,乐僧常以六声音阶及七声音阶做即兴处理,加花变奏,在各种乐器之间形成支声复调。所以还经常出现临时的变化音,使每个原位音都可以发出上方或下方相邻的大、小二度的音高。在器乐曲中,佛曲的数量最多,次为民间乐曲及河南地方戏曲唱腔及曲牌,不过大部分都经过了乐僧的加工,添上了佛曲特有的结束句,已具有相国寺音乐的特征。

相国寺音乐中的器乐曲对河南民间音乐的影响很大，洛阳、密县、伊川、杞县、开封等地的管子曲目中，就吸收了很多的佛曲。但二者最明显的区别在于演奏的速度和情绪：佛曲一贯沿袭传统的习惯，速度极慢，情绪静谧安详，民间音乐则视广大群众的需要，情绪多样，变化万千，但一般多为欢快、活跃的小快板。在佛曲的八音中，分为法器和乐器两种：法音系无明显音高的鸣器，如极好音及深远音中的大钟、铁磬、大鼓及不竭音中的大木鱼等，用于念禅经，而在佛教盛会中唱音乐经时也用于烘托情绪，但不作乐器使用，只有具明显音高的鸣器才在乐曲中使用。大相国寺常设乐队三十余人，但在每年的八次盛会时，可达三百人以上，分室内和室外几处演奏。

尼树仁·大相国寺音乐与古代音乐·中国音乐，1984；1:45—46

大相国寺音乐和宋宫廷音乐交流频繁，受到了宫廷音乐的影响，由于佛教音乐带有极大的稳定性与保守性，因此大相国寺音乐中保存了一部分古代音乐与宫廷音乐的成分。这可以从以下八个方面来证明：

一、从使用的乐器考证，它运用了大量唐宋宫廷音乐和古代音乐中所使用的今已失传或近于失传的乐器。1. 扛鼓，原为随带乐器，直至北宋、金宫廷音乐中还使用，自元代以后逐渐绝迹。2. 篪，公元111年开始在我国流传，后来在唐宋宫廷及上层官僚中盛行，后流传于民间，至清末失传，目前只有从古代壁画及浮雕中方能见到。3. 三弦，虽与今天民间三弦无异，但在大相国寺音乐中却不称三弦，而叫“琵琶”，是继承唐宋之旧称而沿袭至今。4. 笙，分高（尖）、中、低（塌）三种，名为十七簧笙，实为十三簧笙，外加四根空苗（没有装簧的竹管），极似宋代流行的十九簧笙及十七簧笙。5. 管子，锡制，早年也有银制，开八个音孔，音色嘹亮、高亢，也有一人同时吹双管的。笔者认为，管子是在公元384年前后随龟兹乐传入中国的乐器——箏篥的发展，大相国寺音乐的管子仅改箏篥的木制为锡制，改九孔为八孔，其形稍短。6. 筹，竹制，似笛，斜吹，长约46厘米，直径约3厘米

左右,两端粗细相等,系开孔乐器,是中州佛教和道教特有的乐器,中国音乐史和乐器史尚未见记载。从名字来分析,应为中国古代传统乐器,它至少在宋代已经广泛运用于寺庙音乐之中,至今仍在大相国寺音乐中使用。7. 琴、瑟,均系古乐器,瑟早已失传。

二、从乐队编制分析,通过与唐宋宫廷音乐中的乐器对比,看出大相国寺音乐的吹奏部分和唐世俗乐、宋宫廷乐基本相同;拨弹乐器和隋唐宫廷中的清乐、燕乐接近,宋以后相同的乐器越来越少;而敲击乐部分如编钟、编磬、金铎等和古代雅乐中用于祭祀的乐器相同。总之,可以看出它是仿唐宋古制而建立的乐队。

三、从乐曲的速度分析,古代乐曲总的看来比较缓慢,而大相国寺音乐中的佛曲部分正与古代音乐这一特点吻合。

四、从结束句的特点分析,大相国寺音乐中有一部分乐曲,不论调式、调性如何,终止时都采用相同的结束句(6 1 3 2 1)这一特点正和唐代敦煌曲谱相同。

五、从记谱方式分析,它是沿用和宋代俗字谱相似的固定音位工尺谱,以“合”作宫音,而和大相国寺毗邻的中州民间乐社却采用首调工尺谱,以“上”作宫音。

六、从乐曲的转调方式分析,中国古代音乐特别重视调式、调均的转换,自周代已运用了旋宫转调的方法,到隋唐更加完善,出现了七宫四调的燕乐二十八调及十二宫七调的八十四调,而大相国寺音乐旋宫转调的曲子很多,利用这种旋宫转调手法的乐曲将占全部抄谱的近三分之一,可见它不是偶然现象,而是经过世代相传,一脉相承的古代音乐艺术技巧。

七、从使用五调分析,和中国古琴古代定弦的五调相同。

八、从乐曲结构分析,和唐大曲有相同的曲式结构。

结合以上八点,说明大相国寺音乐中,存在着大量中州古代音乐和宫廷音乐资料。

尼树仁. 大相国寺音乐的构成. 广州音乐学院学报, 1984; 1; 中国音乐, 1986; 4:68—70

大相国寺位于河南省开封市的闹市区, 曾被宋王朝命为“皇家寺院”, 四海高僧多云集于此。每年佛教重大盛典时节, 均邀请四方百人以上著名乐僧协同演奏, 向佛献乐。因此, 在大相国寺音乐中, 除了保存大量的传统佛曲外, 还保留了丰富的民间音乐与古代音乐。大相国寺音乐包括声乐和器乐两大类。声乐曲部分内容有偈、赞、诗词曲、劝世曲。以上四种形式的音乐素材与风格是中国古代音乐和民间音乐的一部分。大相国寺音乐是中国佛教音乐的一部分, 所以, 偈、赞部分音乐和全国绝大多数寺院音乐基本相同。中州一带属于江苏常州天宁寺音乐的流派。而劝世曲的地方性强, 它除利用诵经曲调外, 还多采取中州民间歌曲、戏曲、曲艺等群众喜闻乐见及类似数来宝的音调来叙唱。

器乐曲的构成比较复杂, 它源于以下几个方面: 1. 来源于传统佛曲。至今在大相国寺手抄秘谱及还俗乐僧中仍保存着大量的传统佛曲。2. 来源于民歌。大相国寺虽为佛门圣地, 同时历来又是广大群众游乐的场所, 所以它和民间音乐的关系十分密切, 其中的一部分乐曲即由民间音乐衍化而来。它通过加花变奏、反复、紧缩等手法进行改编, 使之器乐化, 并在尾部加上佛曲特有的结束句使之风格统一。3. 来源于器乐曲牌。大相国寺佛曲中也存在着一定数量的民间器乐曲牌。4. 来源于戏曲音乐。从大相国寺音乐的手抄谱中, 可以明显地看出其吸收戏曲音乐的升华过程。5. 来源于道教音乐。中州佛教与道教的乐工们, 经常在同一场合演奏, 他们在外做法会的形式和仪程及使用的乐器完全相同, 只是各家的宗旨不同, 所唱念的经文和演奏的曲目不同。6. 来源于古代音乐和宫廷音乐。大相国寺历来和宫廷、门阀士族关系密切, 北宋王朝御封该寺为皇家寺院, 教坊音乐常

到寺内演奏，所以大相国寺音乐中得以保留了一定数量的古代音乐和宫廷音乐。

大相国寺源于古代音乐，还可从以下 9 个方面证明：1. 使用乐器：除了佛寺中共有的钟、磬、铎等法器外，还有大量的古代乐器，有些已经失传或近于失传。2. 乐队的组成：和隋唐宫廷九、十部乐中的清乐、燕乐基本相同，拨弹乐与宋教坊乐相似。3. 乐曲速度：有一部分佛曲速度极慢，具有古曲的特点。4. 记谱方式：采用固定音位工尺谱，其读法与宋代俗字谱相似。5. 不少乐曲有共同的结束句，和唐代敦煌曲谱的特点一致。6. 有些乐曲具有和隋唐歌舞大曲、法曲相一致的曲式结构，有散序、中序、破等结构。7. 从乐曲的转调方式分析，在大相国寺手抄乐谱中有三分之一的乐曲运用了古代旋宫转调的方法。8. 从运用五调分析，其四字调、青六调、大六调、上字调、凡字调，与宋代七弦琴定弦五调的慢宫调、慢角调、正调、蕤宾调、清商调完全相同。9. 具有大量和古代音乐相同的曲名。

管建华，兰光明. “慢憺”音乐与“奥加农”之比较. 音乐探索，1985；1：35—41

在四川新都宝光寺佛教仪式“放焰口”的“慢憺”音乐中，存在着一种与“奥加农”(Organum, 今译奥尔加农)相似的多声现象。“慢憺”音乐采取一领众和的演唱形式，音乐基本上是重复一个由上下两句组成的基本曲调。领唱者对曲调进行即兴发挥，自由扩展曲调的结构，并掌握调式、调性的改变。众僧演唱的和腔则形态比较稳定，在多次重复中依次出现了八度、五度、四度等不同音程的平行进行。宝光寺佛教音乐没有使用任何记谱法，以口传保持其面貌。

佛教音乐与天主教音乐在宗教背景方面有许多相似之处：在宗教仪式方面，佛教的“课诵”与天主教的“日课”都以诵唱经文为主要内容；佛教在重要节日中举行的“焰口”、“水陆”则与天主教在重要节日中举行的“大弥

撒”相当,都是包括诵经、歌唱及象征性表演的综合性仪式。两种宗教都依教历的不同节日及日期而变换仪式的项目及诵念经文,音乐在两种宗教的教仪中都占有相当重要的地位。从音乐上说,奥尔加农是欧洲天主教音乐中最早见于记载的一种多声现象。欧洲多声音乐从二声部相隔四、五度平行进行的“平行奥尔加农”开始,逐渐引入斜向进行、反向进行(通称“自由奥尔加农”)以及一音对数音的“花腔奥尔加农”等多声结合方式,终于走出一条发展复杂的多声音乐道路。所以,作为欧洲多声音乐的发端者奥尔加农在欧洲音乐史中占有非常重要的地位。音乐史料中关于奥尔加农的记载最早见于850年左右的 *Musica Enchiriadis* (简称 M.E.) 及 *Scolica Enchiriadis* (简称 S.E.) 两部书中。当时,天主教仪式及音乐“素歌”(Plainchant)已基本定型,并且在此基础上开始出现更具有创作意味的进一步发展,即出现“续唱”(Trope)、“继叙诵”(Sequence)等新形式。但总的来说,这一时期的所谓“创作”主要仍局限于改编及编纂,即在原歌调的基础上发展或重新编配其词句或旋律,还不是现代意义的创作。教会音乐的演唱实践仍以口口相传的传统为主,就这方面而言,宝光寺佛教音乐与欧洲天主教音乐中出现奥尔加农理论时的情况有某些相似之处。

唐代以后,中国佛教虽然各宗派逐渐互相融合,但从未达到过真正的统一。与佛教相比,罗马教会在5世纪以后,以教皇格里高利一世命名的罗马教仪及音乐格里高利圣咏在欧洲大多数地区渐占优势。一个宗教内部愈要求仪式的统一和对仪式各细节的规定,记载尽可能详尽,对于作为宗教仪式的重要组成部分之一的音乐来说,也就愈需要产生记谱法。最早记载奥尔加农的 M.E. 和 S.E. 等著作成书之时,天主教音乐中刚刚开始出现纽姆(neumes)记谱法。这是一种粗略地表示旋律轮廓的符号和作为口传心授的音乐传统的辅助手段,还不能精确地指定旋律的音高和多声音乐声部间的音程关系。因此, M.E. 一书论述奥尔加农时并未采用纽姆记谱法,而是采用一种 Daseian 记谱法来阐述其理论,并记录奥尔加农谱例。在天主教音乐中偶有采用某些字母记谱体系记谱的例子。总的说来,纽姆类

的记谱法在天主教音乐中最为通用。与天主教相比,中国佛教由于宗派不统一,各寺院的音乐深受当地民间音乐的影响,因而各具特色。记谱法也无统一,某些寺院使用记谱,但具体谱式不尽相同;有些寺院则没有记谱,如宝光寺即是。然而,中国传统音乐确实存在某些与西欧中世纪记谱法极为相似的谱式,如纽姆记谱法与明道臧《玉音法事》曲线谱二者同为用图形化符号表示旋律轮廓。欧洲字母记谱体系则与中国工尺谱相似,二者都是以代表音名的符号(前者为若干字母,后者为若干汉字)记录不同音高的乐音。

与天主教音乐相比,中国佛教音乐及其记谱法虽然没有完全统一,但就整个中国传统音乐而言,在早期记谱体系的发展形式方面与西欧相比较则没有重大区别。由此可见,就早期音乐而言,记谱法并非音乐发展方向的决定性因素。中西音乐文化发展方向的不同,显然有更为深刻的原因。“慢憚”音乐与奥尔加农之间的一个显著区别是:前者的旋律具有中国传统音乐所特有的音调流畅、装饰华丽的特点;而后者所采用的天主教圣咏相比之下显得较为朴素。在推测“慢憚”音乐中多声的起源时,显然必须考虑到中国传统音乐注重旋律这一根本性的特征。

值得注意的是《新格罗夫音乐与音乐家辞典》“奥尔加农”词条的作者认为,奥尔加农这一多声现象的产生有两个基础:其一是原始的协和音程平行进行;其二是一个旋律性较强的声部与另一个持续音声部相结合的原始多声现象。当二者的结合使音乐变得较为复杂时,多声音乐理论的指导就成为必需的了,而“慢憚”音乐中的多声现象则完全是一种原始自然多声形态。在 M.E. 一书中所论述的则不是协和音程平行进行的原始现象,而是采用平行进行时应遵循的一套严格的规则,即运用上述 Daseian 记谱法人为地构成一个由若干四音列组成的,不包括减五度的音阶。

平行进行与斜向进行的交替是迈向自由奥尔加农和多声音乐中各声部走向真正独立的第一部。原始的持续音式的旋律和奥尔加农中在一音上停滞的声部都具有类似“平音”的旋律形态特征,由于印欧语系语言(在天

主教音乐中即拉丁文)的音调随音节长短及重音位置而变化,没有固定的字调模式,所以这种在一音上演唱多字的旋律形态与西语相结合时十分吻合而自然。天主教仪式中的“祈祷”、“诗篇”和“经文”都是在一个音上诵唱的。与此相反,汉语是一种有声调的语言,文字本身就包含着音乐上的旋律特征,因此,在中国传统音乐的演唱中,除旋律进行中偶然出现局部的同音反复外,似乎很少出现类似“平音”的旋律形态,这对原始平行多声的进一步发展——斜向进行的出现似乎是一个不利因素。对中国传统音乐来说,斜向进行的现象似乎更常见于局部的使用,其典型的形式为支声性多声结合。由于支声性多声在骨干音及旋律主要轮廓方面诸声部常常互相吻合,显然不会在字调上发生太大的矛盾,但这一特征与诸声部独立发展的方向又恰恰是矛盾的。

中国传统音乐中虽未形成类似西欧音乐复杂、严密的多声理论体系,但确实存在具有我国民族特色的多声现象。这种特色的重要表现之一就是:在中国多声音乐形成、发展的过程中,旋律起着极为重要的作用。

[日]关鼎·赵佳梓译·钟维新校.《法华经》中的乐器·中国音乐, 1985; 3:62—63

众所周知,在西洋音乐中人们把乐器分为弦乐器、管乐器和打击乐器三大类。因此,在《法华经》就按此分成了弦乐器、管乐器、鼓乐器和打击乐器四类。《法华经》中出现最多的是鼓乐器“敦杜皮”。迄今,印度各地一些印度教神庙中所使用的叫作“纳嘎拉”的鼓,便是由敦杜皮演变而来的,只是形状略小一些而已。敦杜皮是自古以来战争中的军鼓,又是宗教仪式的经鼓。这种敦杜皮绝不是一种普通的乐器,而是只有在神圣的地方,庄严的时刻才会发出神灵般声音的乐器。《法华经》中的鼓乐器部分,除敦杜皮外,出现最多的是“佩里”鼓。佩里同敦杜皮都属纳嘎拉鼓的一种,也有传说就是大型的“托尔”鼓。托尔作为一种民间乐器,在今日印度各地的民间

舞蹈中，也是不可缺少的室外伴奏乐器。但是，佩里是否果真就是与其同样形状的敦杜皮鼓或大型的托尔鼓？这些问题在《法华经》中并没有明确说明。

在乐器中最有趣的是帕纳瓦。其形状同日本正仓院保存的用于伎乐的腰鼓极为相似。所不同的是，腰鼓是把铁环上张开的鼓面贴在共鸣箱两端，再用鼓绳扎紧；而帕纳瓦则是把皮革直接贴在鼓的两侧。所以二者在构造上稍有差异。

打击乐器的“金基尼”和“根达”都是一种铃。金基尼是铁制的小铃。根达是一种吊钟形的铃，其共鸣体中装着金属的钟舌。这种铃在日本也能看到。

张杏月·台湾佛教法会——大悲忏的音乐研究·中国文化大学艺术研究所硕士论文，1985

本文探讨佛教音乐的领域，期使社会大众对佛教音乐有更进一步的了解。全文分两部分：第一部分简介佛教与佛教音乐，包括佛教的音乐观及佛教音乐之分类，以及台湾佛教音乐的发展现况。第二部分介绍大悲忏的由来、精神、功德、仪轨及音乐的特色等，以不同宗派中较具代表性之四个庙堂——承天寺、佛光山、农禅寺、莲华学佛园为例，认识台湾佛教音乐的风貌。

胡耀·我国佛教音乐调查述要·音乐研究，1986；1:104—110

过去，各种法事中都有声乐（寺院叫唱诵）和器乐，器乐除单纯演奏乐曲外还常给唱诵伴奏。任何法事中都必唱梵呗，但梵呗主要应用于修行法事和纪念法事。梵呗有一曲多词者和专曲专词者，并各有专用。梵呗的“点板”十分严格，所有的梵呗以及各地寺院的演唱都是依照《禅门日诵》或《佛教念诵集》中规定的板式。梵呗的板式有两点，一曰平板，二曰七星板。据各

地寺院介绍,当代各地很多寺院的梵呗都传自江南。自古以来梵呗有南北之分,所谓南北派以长江为界。北派梵呗在当代的寺院中已销声匿迹,全国已基本上完全统一于江南的南派梵呗。但在口法、韵味上仍存在着一定的差异。

偈本是一种文体,每句有固定的字数,无韵脚,有三、四、五、六、七等言体。当代唱的偈以四、五、六、七言体居多,偈的演唱位于法事的中部与后部。偈只有一个基本曲调,在适应各种言体的唱词时,根据不同唱词每句字数的多少,将曲调的长度作相应的增减,个别的偈句末曲调作特定的变形。此种曲调的偈仅用于修行法事与纪念法事,唱词均载《禅门日诵》。全国现行偈的词曲也是一个蓝本,但与白马、少林二寺的所谓北派偈相比,唱词和演唱方式一样,曲调不同。礼拜唱曲也是修行法事和纪念法事中的唱曲,即现行法事中的[三皈依]和[拜愿]两首,唱词均载于《禅门日诵》。所谓的法事歌曲是指上述三类之外的唱曲,这部分基本上都属于普济法事中的唱曲,数目繁多,内容、曲调都较芜杂。寺院的乐器编配也有南北之别。

笔者认为,通过以上介绍,我们对佛教音乐的注意力应该首先集中于梵呗,应当说,现阶段,梵呗音乐对我们来说还是一个莫名其妙的东西,因此,提出以下问题以供同行参考。一、梵呗是佛教音乐中的主要成分和代表,它是佛教自己的音乐。二、梵呗可能是迄今发现的最古老的音乐曲调。三、梵呗音乐可能有一个特殊的产生与形成的背景与过程。

邢野·呼和浩特地区喇嘛教音乐考·音乐研究,1986;1:111—115

蒙古地区的喇嘛教乐器形成如下两大类:用于执法的乐器多从西藏传来,为喇嘛教共有,系比较原始的皮鼓响锣之类的打击乐器和单音吹管乐器,当喇嘛念经、执法时,离不开这类器件,故又称其为法器。常见的有:盾、法锣、哼哈、镗姆布勒、骨质甘令、铜质甘令、毕练、大镲、大鼓、喇叭等。用于演奏乐曲的乐器有笙,形如民间鼓吹之笙,本调为F调,十六簧;管,形

如民间鼓吹之管,七孔;笛,形如梆笛;其他还有小鼓、鐮、丁西。喇嘛教乐器主要用于念经、专召及超度。

喇嘛教音乐总的表现手法为轻吹弱打,节奏徐缓。它的传承有如下几种途径:首先是通过拜师的方法,小喇嘛向老喇嘛学艺;其次是用记谱的方法,把喇嘛音乐的乐曲逐条用传统的工尺谱记录下来,以便传承;第三,原来有许多平民艺人,他们起初不是喇嘛,后因生活所迫及其他原因而落发,这样就把原来所掌握的艺术形式带入喇嘛教,或被借鉴;第四,旧时做道场超度亡灵,有时请三班鼓乐吹打,因经常合作,耳濡目染,一些比较优美动听的曲牌就成了各家乐师经常演奏并共同熟悉的曲目了。

喇嘛教虽然是蒙古族的一种比较古老而又有影响的宗教,但该教所使用的两大类乐器却与蒙古族世俗的传统乐器有着明显的区别,甚至毫无关系。其中如念经、跳步战所使用的法器从西藏传来,笙管笛乐则由僧侣音乐传来,还多少受了汉族民间鼓吹乐的影响。因此,自然形成了喇嘛音乐与世俗的蒙古族音乐无关(或关系不大),却与僧侣音乐有关,甚至又和流行于当地的一些汉族民间音乐有关的特殊现象。

王敏·中国的佛教音乐·中国音乐,1986;1:25—27、92

我国的佛教音乐是伴随着佛教的发展而在原有的基础上(外来的)逐渐形成的。它既然以中国的群众为宣传对象,就不得不利用中国民间的艺术形式,而且要依此进行创作。佛教音乐一般分为三大类:第一,正宗佛教音乐(也称禅宗音乐)。禅宗音乐根据三种不同的宗教礼仪,又分为课诵、焰口和水陆三类。课诵中的音乐广义地被称为梵呗,是一种主要由敲击乐器伴奏的歌曲。它分为“赞”、“偈”两种,除此之外,在“念佛”和“拜忏”中间,也使用音乐。从内容看,赞是一种崇拜或宗教仪式的歌调;偈是总结或讲述一种宗教理论或宗教事迹的歌调。从形式看,赞大多是长短句,偈则是六言、七言、九言不等的诗句。现留传下来的《佛所行赞》不但是中国佛教

中最长的赞,而且是中国文学史上一首很长的诗。赞、偈通常在几种敲击乐器伴奏下进行的,有时也加入笛子,呈四四拍子。除了赞、偈外,还有唱礼佛号、唱绕佛等。虽然大多数赞、偈的歌词在全国各地是相同的,但在唱腔方面,则由于地域区间因素,往往产生很大的差异。焰口本身与清唱的独幕剧相似,是佛教音乐中最独特的表演形式。它包括道白部分、歌唱部分。水陆音乐一般在南方为多,它的唱奏形式可分为“诵”、“白”、“唱”及“鼓钹”四种。

第二,应教音乐,应教的僧人或道士都不是正式出家的,他们不穿法衣、不剃度,生活俗界,却食用素斋。他们主要以做法事为职业。人家要做佛事,他们就以僧人的身份出现,人家要做道教的祭事,他们就以道士的身份出现。他们所用的一部分音乐,除去各教所用的一部分音乐外,也采用民间的鼓吹乐和戏曲等音乐。应教虽不是一种严格的宗教,但它正是迎合了各地群众要求的一种介乎佛、道、儒的综合性的宗教。它的音乐没有统一的要求,来源比较复杂。

第三,群众性的佛教音乐,其中有佛歌、宝卷等。佛歌通常是僧尼和信佛的人们在敬教或举行“圣诞”仪节时所唱的一种歌曲。它与禅门一般的赞、偈有所不同,它的内容往往叙述古人故事,歌词有时是即兴创作,演唱人数没有一定。演唱形式是一种无伴奏的齐唱。曲调只有一种,可配上不同的歌曲。宝卷大都为信佛的妇女所唱。他的内容或唱佛、或唱古人、或唱相识的友人等。演唱形式多为独唱和对唱。各地的佛歌、宝卷所反映的内容都是有差异的。

佛教音乐的唱奏方式,一般分为独唱、齐唱、应答唱法(即对唱)。从佛教音乐的表情方面看,佛教音乐并不在曲子内着意使用渐强、渐弱、突强、突弱等各种表情表现,而是在诵唱时速度越来越快。有时为了充分表达佛教那种庄严、神秘、柔和的气氛,就求得一种特殊的效果。它主要根据经文来表现情绪。佛教音乐所使用的音,原则上是以五音音阶为主。在北方的佛教音乐中偶尔使用升降半音,而南方则无。其音调变化灵活,与民间音乐相同。旋律线一般为定型的曲调(常用曲调)。佛教音乐的异音性情况也

比较突出。佛教音乐的节奏可分为两种，一种是固定节奏，一种是自由节奏。固定节奏常采用多种乐器的伴奏，自由节奏可用可不用。清唱常用自由节奏。佛教音乐使用的乐器有节奏性的、有旋律性的。

我国的佛教音乐十分丰富。它的产生不是孤立的，它与民间音乐的发展有着密切联系。

胡耀·梵呗指归·油印本，1986

一、梵呗史考补

梵呗在我国得到广泛流传始自三国，肇于曹植。曹植时代的梵呗只是保持了来自印度的所谓的“般若瑞响”的呗曲，呗词则是曹植依《瑞应本起》经的内容所造……历史上被称为《鱼山梵呗》。至南朝齐代，萧子良组织了当时建康各寺院的梵呗高僧对流行的梵呗进行整理和校订，最后也“制瑞应四十二契”。这时的梵呗从曲到词全面恢复了曹植的《鱼山梵呗》的面貌。萧子良的儿子……曾辑录了一部《巴陵杂集》，集中有“《释迦赞》和《十弟子赞》十首。”《释迦赞》和《十弟子赞》都已加载《禅门日诵》流传至今，《十弟子赞》即是《禅门日诵》中的《十地菩萨赞》。略说“悉昙”与“声明”。

对于佛教和古印度人来说，“悉昙”和“声明”本来的主要涵义并非指音乐，而是指文字和语言。“悉昙”是梵语音译，意译为“成就”，意思是成就文字，往往也把“悉昙”作为文字的代名词。“声明”则是在“悉昙”基础上学习语法修辞的学科，也属于初级教育的内容。研究梵文的人都知道古代梵文的拼音字母是有韵律的，可是，这种韵律远不是通常所说的那种韵的概念。印度的音韵为宫商体，所以“以入弦管为善”，因此，如果把梵语译为汉语时，也只能译出文章之大意，梵语中的律韵却没有了。正因为如此，自东汉至六朝期间译经者为了保持印语的特点，有不少人在意译之后再加上宫商音律。唐初，玄奘却不同意意译后再加音律的做法，他认为传经的目的主要是使读者明经文的义理。音律是梵语中重要成分，它不仅作为“语

路”、“语体”的主要因素，本身也具有表义的功用。汉人所谓歌唱音调，是把音律加在唱词上，而印度的梵呗则是“字”、“音”一体，“歌”、“语”不二，只是快慢、急引之分，“所谓歌呗是语业也”。因此，中国书面上的歌曲须在唱词旁加谱字，而印度就不需要，因为“歌唱者，谓歌词音韵”。所以近现代人都认为古印度没有记谱法。另外，从寺院读诵经咒的方式中能为我们提供一些直觉体验，但现代读诵法未必合于梵文本来韵律，这也是“悉昙”、“声明”失传的一个方面。另外，梵呗的躯体结构与佛经的行文方式很相仿，佛经的文字烦琐、曲折、反复，常常是同样的句子不走（样）地重复若干遍，见其有着共同的逻辑指导。

二、梵文韵母与音律、宫调

笔者根据我国十四省、市和地区（包括台湾和香港）25处寺院、精舍演唱的83首《三宝大赞》、《西方赞》、《宝鼎赞》、《戒顶香赞》和“四大《祝延》”，47首《六句赞》的曲谱进行了分析对照，虽然它们都是出自一个蓝本，但是局部曲调、音区、音域大都有不同程度的差异。毫无疑问，这些差异都是流传和无规矩的演唱中形成的，而有的寺院在不同时间、不同人演唱同一首梵呗时往往音区、音域等也并不完全一样。笔者认为，二赞的原始音区与音域应在G—c¹之间，并且二者同为宫异调（式），《三宝大赞》为“平调”（式），《六句赞》为“双调”（式），《鱼山私钞》中《阿弥陀赞》与《大日赞》也分别注为“平调反音”和“双调”。

田青．中国音乐的线性思维．中国音乐学，1986；4

一、宗教与音乐的二重“赋格”

音乐思维，是各民族不同环境、不同历史的产物。中国传统的音乐思维——线性思维，以及对音乐的本质与功能的认识、审美标准、审美习惯、创作规律等等，是华夏民族特定环境与历史的独特产物。

复音音乐在欧洲产生并发展壮大不是偶然的，它是欧洲诸民族特定

环境与历史的相应产物。

二、在中国传统音乐之上——线性思维的哲学背景与政治背景

中国的情况与欧洲很不一样。首先,中国自进入阶级社会,便从来没有过古希腊式的“民主政治”。“合久必分,分久必合”统一的政权,是中国古代史上最主要的、有连续性的政权形式。这种政治上一贯的、长期的“主统一,反分裂”的倾向渗入了音乐领域,以至成为一种强有力的观念,最终限制了中国多声音乐的发展。中国,虽然没有像欧洲天主教那样曾凌驾在王权之上的统一宗教,但中国的儒家、道家以及中国佛教,却也像欧洲的天主教对欧洲音乐一样,强烈地影响了中国音乐的进程。

无论是儒、道、佛,所有曾控制中国人的精神,塑造了中国人的思维方式、美学观念,并对中国音乐提出理想,提出要求的哲学、宗教,统统要求中国的音乐要“中和”、“淡雅”、“静”,于是,中国历代的音乐家们,便不约而同地在旋律的转折飞弄上下功夫了。这种哲学背景再加上政治上“大一统”的正统封建观念,加上“宫为君,商为臣、角为民、徵为事、羽为物”,不能颠倒僭越的迷信;加上连续两千年封建社会所造成的保守思想,加上生产力的长期停滞不前,于是,中国传统音乐中可能出现和曾经存在过的多声现象,便完全让位于线性思维了。但是,中国音乐家的聪明才智却也没有白费,“能量守恒”,那些下在单音音乐上的功夫,终于使中国音乐中的旋律美在广度、深度、质量、数量上彪炳于世,赢得了许多世界性音乐家的尊重。

三、“美”有先进与落后吗?

认为“复音音乐表现体制”比“单音音乐表现体制”有着“丰富得多的表现力”,无疑是正确的。但是,“表现力”并不是衡量艺术品的惟一尺度,也不是“美”的实质性内容。尤其当我们把“表现力”与科学连在一起,把“表现力”的概念与“技术手段”的概念等同起来的时候,问题便更加复杂了。在艺术的领域里,似乎不好用“先进”、“落后”这样的概念。一个民族由于长期的历史、政治、地理等因素造成的独特的审美观念,似乎也难以完全用“先进”与“落后”去判断。

中国人的这种线性思维的根源与形成,源于古代中国的政治体制、中央集权,以及儒、道、释等各种哲学思想的影响。那么,再往上推,是不是可以追溯到远古,追溯到华夏氏族的古老的图腾崇拜呢?也许,正是我们祖先那种对龙蛇的崇拜,一代代地、顽固地沉积在华夏子孙的集体潜意识之中了。这不但使我们民族在千百年的历史中,把龙当成神物,当成民族的标志,而且,不知不觉地,左右并逐渐形成了我们祖先的审美观,即在各种艺术门类中,用不同的艺术手段,不同的表现方式,追求一种共同的东西——那曲折、盘旋、扭结、活跃、如虬痕龙迹的线的韵律。

在一个多元化的现代社会中,要振兴我国的音乐事业,似乎也不应该只走一条路。我们一方面应该“拿过”西洋已发展到顶峰的“复音音乐体制”来创作我们自己的复音音乐;另一方面,也不必以为我国传统的线性思维是“落后”的。复音有复音的美,单旋律有单旋律的美。复音音乐讲究不同声音纵向的结合,单音音乐讲究的是旋律横向的舒展。潮州的音乐家们,称他们的传统音乐是“一音三韵”,这几乎是一种中国式的“横向多声”的线性思维了。

阴法鲁·中国古代佛教寺院的音乐活动·文史知识,1986;10:
56—60

作者认为,早期传入内地的佛教音乐,大概多半是西域的佛教音乐。无论印度的或西域的佛曲和中原地区的语言及音乐传统都不能完全适应。传来的佛曲,不能配合用汉语译出或创作的歌词,而在中原地区传教或化缘,又必须用汉语歌词,这就发生了矛盾。面对这种情况,僧人只有采用民间乐曲、改编传来的佛曲或创作新佛曲,因而产生了中国的佛教音乐。此后,中国佛教由于发展的情况是很复杂的,一方面不断地吸收、借鉴传来的佛曲,另一方面不断地创作、补充新的佛曲,而以后者为主。在印度,“凡歌咏法言,皆称为呗”。在中国,“咏经则称转读,歌赞则称梵呗”。转

读和梵呗有区别。大概前者指念经的讽诵调,比较单调;后者指歌赞的唱腔,旋律性强。南北朝时期在中原佛寺流行的梵呗声腔,已经知道的有三种:1. 佛家相传:曹植鱼山制梵,说明有这么一种梵呗声腔在流行着,可能具有洛阳地区由于的特色,即传统的相和歌的特色。2. 南朝齐竟陵王萧子良,曾“招致名僧,讲习佛法,造经贝新声”。他们创作的梵呗新声,大概都有清商乐中“江南吴歌”的特色。3. 当时又有西凉州呗,“源于关右(函谷关以西地区),而流于晋阳,今之《面如满月》是也”。这是属于西部地区的梵呗声腔。上列三种梵呗声腔代表了中国佛教由于的三个流派,当然还会有其他流派。既然是梵呗声腔,就或多或少地带有印度或西域佛教音乐的意味,但更突出了中国音乐的不同流派的特色。

隋朝有些佛曲已在社会上流行,其中更有代表性的列入宫廷燕乐的节目中。传播佛曲的渠道主要是寺院,当时开始出现的“法曲”,属于中原传统音乐,但吸收了宗教音乐(主要是佛教和道教)的因素。唐朝宫廷仍沿用隋朝的“九部乐”,至唐太宗时增为十部。其中“天竺乐”的乐工、舞工都穿袈裟,乐舞必然有鲜明的佛教色彩。甘肃敦煌莫高窟保存着大量的关于唐代乐舞的壁画,而且在那里发现的大批文书中,有曲谱、舞谱、曲子词、变文等,为研究唐代乐舞和音乐文学提供了重要资料。这些资料大部分是寺院保存使用的,也有些作品出于僧人之手,可以反映当时寺院音乐活动的内容。

唐代佛教音乐的发展,南北两方已有明显区别:江南“惟以纤婉为上”,北方“皆用高深为盛”,这是大致的状况。如再细分,“关内关外,吴蜀呗辞,各随所好,呗赞多种”。地区特色,日益显著。在唐代以前,搜集整理和传播民间音乐的工作,主要掌握在官府艺人手中;到了北宋,则主要掌握在民间艺人手中,这是一个很大的变化。无论在北宋都城汴京(今开封)或南宋都城临安(今杭州),民间艺人非常活跃,已经组成了自己的团体,有了固定的表演场所,叫做“瓦子”或“瓦肆”。这样,寺院里的戏场就转移到瓦子里了。但寺院仍有定期的宗教、音乐活动,后来大寺院里还有戏台,也举办庙会。

佛教音乐中仍然不断地吸收传统和世俗乐曲以及少数民族和外来乐曲。

许惠利·智化寺与佛教音乐·法音，1987；2:28—32

智化寺位于北京朝阳门内禄米仓，是起源于明代的京音乐的发源地。智化寺创立于明正统八年（1443年），完成于正统九年，系明代第一个弄权的太监王振出资兴建。自明正统至清康熙时期，智化寺一直很兴旺。乾隆七年，协理陕西道事山东监察御史沉廷芳，经奏准乾隆皇帝，拆毁了王振塑像，凿掉了石碑上王振的名字和颂文。嗣后，寺运日渐衰微。民国时期，智化寺建筑毁败，寺风日下。

我国佛寺的殿堂配置，发展到宋代已形成“伽蓝七堂”的布局。智化寺的殿堂配置大体依此，佛殿居中，藏殿居西，方丈在东，法堂在中后。就建筑布局来看，智化寺的平面配置也有不足之处，那就是缺乏一个理想的前导部分，究其原因，当初智化寺很可能是王振宅院改建的。明代寺院多在山门内单建供奉二密迹金刚力士的金刚殿，智化寺山门内为智化门，二金刚与四天王合供于内，形制作用同于天王殿，与一般明代规制不同。此外，智化寺的屋顶与覆瓦也很有特点。寺中主要殿堂的红墙之上皆为歇山黑琉璃瓦顶，这在国内现存寺院中尚不多见。

智化寺的殿堂精华的部分是藏殿与如来殿、万佛阁。藏殿是智化寺前西配殿，殿中设有轮藏，八角形，下承白石须弥座，雕工精细。智化寺的这副轮藏，北京独此一处。如来殿、万佛阁，一底一楼，位于智化寺北，是智化寺内最大的建筑。

智化寺从始创起，便有禅僧、艺僧之分。禅僧坐禅念经，艺僧演奏佛乐。最早艺僧是王振召来为自己演奏享乐的。初时，艺僧地位低下。寺运衰微后，由于香火不旺，收入减少，艺僧们演奏挣的钱渐渐成了寺里的主要经济来源，这使艺僧的地位大大提高，逐渐取代了禅僧。艺僧们演奏的曲目，主要是明代的宫廷古乐。康熙三十三年（1694年），第十五代住持永乾

将古谱整理成《音乐腔谱》一书传于后世,成为后代艺僧依据的主要谱本。谱本系工尺谱记写,曲牌来源多种多样。演奏的乐器分为两类,一类是打击乐器,有鼓、铛子、铙、钹、铎子,云锣;另一类是管乐器,有管、笙、笛。演奏时用管二支、笙二个、笛二支、云锣一副,再加其他打击乐器。演奏的曲调分为“只曲”、“套曲”两大类。“只曲”是单独演奏的曲牌,不能与别的曲牌相连;“套曲”由若干单个曲牌联成,按应用不同可分两种:在白天佛事中应用的叫“中堂曲”,在傍晚“焰口”佛事时应用的叫“料峭”。演奏时用的宫调有四个,依艺僧自己所用的名称分为:正调、背调、皆止调、月调;音阶以“合”为首音。历代艺僧的授徒传习是十分严格的,年龄在12岁以下的人才能被收作艺徒。要学七年才能出师。传授中,师傅并不是单纯地按原始谱教,而是在教授读谱的同时另加口授“呵口”(花腔)与“的”号和手授“洒板”,这实际是一种教坊风格。原始谱旋律比较简单,加进“呵口”后才能渐渐复杂起来。由于历代艺僧坚持口授密传,明代传入的这套古乐,在基本不受外界影响的情况下传习了五百余年,成为清代京城寺院管乐的主要源泉,被音乐界称为“北京寺院管乐”和“京音乐”。若从音乐史角度研究,无论是从乐调曲牌,还是从乐器形制上,都保留了唐宋以至南北朝时期的一些旧制,与福建南音、西安城隍庙鼓乐、开封大相国寺音乐和五台山青黄庙音乐一起,同属我国现存的最古老的音乐。

田青. 宗教与中国音乐. 中国艺术研究院研究生部学刊, 1987; 2

一、宗教对中国传统文化的影响

作者认为忽略了对中国宗教音乐的考察与研究,便无法得出对中国传统音乐的总体认识。

诚然,中国没有产生世界三大宗教中的任何一个宗教,而且,也没有过一个在全国范围内有连续性的统一的国教。与西方相比,中国文化的确不像欧洲文化那样有着如此明显的宗教性;传统的中国人,也不像传统的欧

洲人那样有着专一的与世俗思想相对立的较强的宗教意识。但是,这绝不能说明中国无宗教文化,更不能说明中国传统文化中没有宗教的强烈影响。对于一个可以同时信奉多种宗教而又从未经历过宗教战争或宗教迫害的中国人而言,宗教对文化的影响常常是“水银泻地”式的,既无孔不入,又与固有文化密不可分。而且,任何一种外来的或后起的宗教思想都不可能完全抛开中国惟一“正统”的儒家思想而单独作用于中国文化。换句话说,在中国,任何一种宗教在影响中国传统文化的同时,都或多或少地与儒家文化联系在一起。说明这种“水银泻地”式的影响,佛教是最好的例子。佛教及其思想以大量有形无形的方式,渗透到中国传统文化各个领域,各个层次。

二、中国传统音乐中的宗教

宗教对中国传统音乐的影响表现在以下几个方面:

1. 在美学层次,佛教思想与道家思想、儒家思想一道塑造了中国音乐的一切美学特征。
2. 为中国固有音乐提供了新的物质材料与新的形式。
3. 作为音乐家的宗教职业者为中国音乐的繁荣所进行的创造性劳动。
4. 以庙会的形式为中国广大民众提供了一个大众性的娱乐场合。

谢高. 梅县地区宗教音乐与民歌的关系. 民族民间音乐, 1987; 3:
30—31

梅县地区人民主要信仰佛教,其次是道教。佛教的唱词大致有如下四种类型:一、七字四句,类似古诗七绝。事实上,这种句法是直接取之于客家山歌的格式;二、采用五言的格式;三、七字五字混合使用;四、散文式的歌词。为适应这种歌词的需要,多用散板演唱,其中有极个别的歌词不易理解,人说是梵音,今尚存疑。流传在兴宁县的道教音乐的唱词,也是以使用七字的歌词为主,并夹杂一部分七字四字和十一字七字混合使用的

唱词。

佛、道二教吸收了大量的民间音乐：一、宗教音乐吸收了客家山歌和说唱音乐，综观佛、道二教的曲谱，绝大部分都是羽调式的，而且结束音的旋法多与山歌曲调相类似。二、宗教音乐吸收了不少民间小调，在吸收过程中，大致采用两种办法：一是采取全曲套用、略加修饰的办法，如佛曲《饮酒莫存留》一曲，原是采用民间小调《尼姑下山》（徵调式），但结束音却演变成宫音。二是转调，先是延长普遍使用的羽调式唱腔，中间经过鼓钹的过门，然后转入民间小调（徵调），从而丰富了唱腔，使听众有新鲜的感觉，如《中华教主释迦牟尼》就是典型的例子。

王小盾．汉唐佛教音乐述略．上海：东方音乐学会首届年会论文，
1987

中古时代，中国佛教的发展可分为三个时期，汉地的佛教音乐经历了与此大体一致的演进过程。早期佛教音乐是以“呗赞”和“转读”为代表的，这是两种唱诵佛经的方式。转读用于佛经散文部分的唱诵，呗赞用于佛经偈颂部分的唱诵。在佛教传入的第一期，佛经的唱诵仪制已被汉地僧侣接受。但呗赞音乐尚未系统传入，这一时期，各地僧侣是采用当地民歌的曲调来唱诵佛经的。在佛教传入的第二期，正规意义的佛教音乐才在中国形成。西域梵声的传入，有这样几个重要表现：一、《瑞应本起经》的翻译。二、建康佛教音乐的兴盛。三、晋宋时代的经师，可分两类：一类是“裁制新声”、造作梵呗的人物；另一类是特禀妙声、专精规矩的人物。

唱导制度在东晋正式确立，始自庐山慧远。它建立在“众技多嫔”的基础上，讲究音乐性，但不刻意语言文字的声律，它是采用了多种民间说唱方法的技艺。从齐以来，特别是隋唐两代，唱导音乐逐渐成了民间化的音乐，这是由它的通俗化性质决定的。中古佛教音乐的部分汉化，有两方面表现。其一是唱导的推广，其二是转读的改制。唱导的推广，乃因于扩大佛教

宣传的需要；转读的改制，则因于西域梵声同中国语言实际的结合。无论是唱导还是转读，它们的音乐，都表现了南方化的趋势，到隋代统一南北，北呗南导的局面便正式形成。

“佛曲”是佛教名义下的民间歌舞曲，是乐工之曲。佛曲的特点是同乐工结合，而不是同僧侣结合，故西域佛曲并没有随着早期佛教的传入而传入。但到北朝，中西交通便利使乐工伎人大量迁徙入华的时候，佛曲随之而传入了。它首先依靠寺会文娱活动繁殖开来，继而称为中原民间风俗和散乐活动的一部分。这些佛曲的特点是：一、它们多以“佛曲”为曲名，多用胡语音译名，未必配辞。这说明它们多人器乐，用于舞蹈伴奏。二、就它们的功用看，大致可分为赞佛礼佛之乐和庆节大会之乐两类。三、文献所载的隋唐佛曲，凡以国度为名者，均出自龟兹和于阗。佛曲不仅代表了一个音乐派系，而且代表了一种佛教文化。梁武帝所制的佛法之乐十曲，是汉族佛曲的最早实例。在唐代，出现了相当数量的佛寺音乐团体，它们制作和演奏大曲的能力，不亚于教坊。由于西域佛曲传入，唐代佛教音乐遂有了一个完整的系统。用于佛经课诵和经文宣讲的呗赞音乐，用于教义宣传和俗讲的唱导音乐，用于佛教庆典和佛教文艺活动的佛曲音乐，各以自己的独特功能向唐代社会渗透，影响到唐代音乐文化的各个方面。对这一系统的结构的认识，是了解佛教音乐的社会地位的必要前提。

除了禁欲原则之外，佛教教义中主要包含了两种方向相反的艺术原则：一是维护经典纯正性的雅正原则；二是美化佛教世界的“歌咏颂法以为音乐”的原则。以上两种原则，刻意解释唐代讲唱的音乐成分的复杂性，以及它们的发展方向的多元性。其突出表现是：传统的呗赞转读音乐与声法仍然保持了它们的稳定性，新的呗赞声法亦按佛经补充进来；呗赞音乐与唱导音乐相结合，俗讲艺术获得充分发展；禅宗把佛曲形式与顿悟机语相揉，创制出一批唱道之词；唱导音乐则成为俗乐化的佛教音乐。

综上所述，汉唐之间的佛教音乐分为呗赞、唱导、佛曲三个支系。呗赞音乐用于佛经课诵和法事、法会场合，体现佛教的庄严性，在雅正原则的指

导下发展；唱导音乐用于化俗宣传，体现佛教的通俗性，在“善诱”原则的指导下发展；佛曲原用于佛教庆节大会，体现佛教艺术的丰富性，后在“歌咏颂法”的原则下，发展出种种采用俗乐的唱道之曲。这几种音乐各自独立而又结合为用，使中国佛教音乐成为风格多样、功能齐全的一个音乐系统。它的影响，渗透到中国音乐文化的各个方面。

田青·浅论佛教与中国音乐，音乐研究，1987；4：26—34

作为哲学思想及方法论的佛教，在更深的层次上影响着历代中国的艺术家，尤其是般若学与禅学；几乎以一种不可抵御的魅力吸引着中国封建社会从盛期到末期的大部分知识分子和艺术家。中国传统文化鼎盛时期是唐代，而无论是唐代文化的繁盛，还是文人画与中国单声音乐的形式，其美学意义的底蕴，则是宗教——主要指佛教的影响。宗教对中国传统文化的影响，绝不是如有些人想象的那样微乎其微，仅以佛教而言，便以大量有形或无形的方式，渗透到中国传统文化的各个领域，各个层次。

佛教对中国传统文化的影响表现在以下几个方面：一、在美学层次，佛教思想与道家思想、儒家思想一道塑造了中国音乐的一切美学特征。二、为中国固有音乐提供了新的物质材料与新的形式。三、作为音乐家的宗教职业者为中国音乐的繁荣所进行的创造性劳动。四、以庙会的形式为中国广大民众提供了一个大众性的娱乐活动。五、宗教的保守性，使佛寺道观成为保存古代音乐的“冰箱”。

中国音乐家对宗教音乐关注很早，近代，很多人都以极大的热情涉及这个领域，中国共产党培养的新一代工作者，同样以极大的兴趣对宗教音乐进行了收集、保护、整理的工作。50年代中国宗教音乐的研究进入了一个小小的高潮，特别应指出的是中国著名音乐学家杨荫浏先生，对流行于湖南的佛教、道教及原始宗教的音乐进行了全面的普查，其中对佛教“焰口”音乐及道教“斋醮”音乐的整理，都属于开创性的工作，对宗教音乐研究

的深入开展,起了开辟草莱、指路铺道的作用。他的研究方法,结束了中国宗教音乐研究的“记谱”阶段,而进入了整理、研究的阶段。在此之前,杨荫浏、查阜西等先生,还对智化寺京音乐进行了调查并取得了很大的成就。进入60年代,由于政治的原因,宗教音乐的研究陷入了停顿,一直到80年代初才得以恢复并酝酿着第二个高潮。80年代以来的研究工作具有两个明显的特点,一是带有一种抢救性质,二是开始把“宗教”与“音乐”结合为一个边缘学科进行研究。在恢复采风工作的同时,一些音乐理论家开始恢复正常的学术工作。陈家滨的《五台山寺庙音乐初探》是在宗教音乐研究中断二十余年后发表的第一篇有关文章。《宗教文化的华化》则是笔者在实地考察了众多寺庙之后,试图超越以往宗教音乐研究中存在的地域性,超越“民间音乐”的考察方法,而把中国佛教音乐作为一个整体文化现象而进行的纵向考察。近年来,宗教音乐研究者的队伍不断扩大,山东枣庄的胡耀在走访各地寺院,对佛教音乐进行整体把握之后,写出了一些有关佛教音乐的研究文章。此外,对大相国寺音乐、内蒙喇嘛教音乐、胶东道教音乐、江南道教音乐与道教斋醮音乐的研究以及少数民族宗教或地方宗教类音乐的研究,都进入了一个新的阶段。

王梓盾·五台山和唐代佛教音乐·五台山研究,1987;4—5

佛教音乐是五台山文化的一个重要组成部分。五台山佛教凭借地利,得风气之光,也在音乐上影响了有唐一代。以下拟以唐代五台山的佛教宗派为目,论其要略。

华严宗建宗立派的依据是《华严经》。《华严经》唱诵法,在佛教音乐的发展中占据着重要地位。《华严经》的唱诵,大约亦始盛于齐永明之时,改制经呗新声的萧子良,同时也崇重《华严》,曾积极设立华严斋会。魏隋之际,华严忏法遂普行于民众之中。由此可知,诵习《华严经》的风气,恰与建康胡呗风气相接,实际上代表了中国呗赞音乐的第二阶段。故唐代释氏经

论,凡论及呗赞声法者,亦多出自华严之门。华严宗诸大师既是呗赞音乐理论的探讨者,又是具体实践者。澄观的讲经活动,可以看做五台山华严音乐向全国的推广。到澄观这里,华严宗的声法理论也臻于完善。澄观所论的六十四声,实即对当时所有呗赞声法理论的总结。在五台山产生的华严宗呗赞转读声法的理论,是唐代佛教呗赞音乐的代表。

净土宗的初祖是北魏时候的山西人昙鸾。昙鸾曾撰《礼净土十二偈》、《安乐集》二书。这二书广流于世,昙鸾遂以唱净土闻名,后人便把他推为净土宗初祖。唱导是对中国文化发生过很大影响的一种佛教音乐艺术。它的内容是“宣唱法理开导众心”,以“善诱”为宗旨。因此,它采摭佛典,却更注意指谏时事;它讲究音乐性,但不刻意语言文字的声律;它和呗赞转读很不相同,追求表达手段的通俗性,强调表演者“众技多娴”,因而是采用了多种民间说唱方法的伎艺。唱导艺术很自然地同净土宗教义结合起来。唱导不仅由净土僧创制出来,而且一直为他们所擅长。唱导伎艺影响了俗讲的产生,并进而影响了唐代的全部曲艺艺术,而究其始,却是同净土宗以至同五台山有关的。中唐时候,五台山又出现了一个在佛教音乐发展史上举足轻重的人物,这就是净土五会法师法照。法照对佛教音乐的主要贡献是创造了五会念佛之法。所谓五会念佛,亦即用五种音调引声念佛、歌唱偈赞。五会念佛声法是和歌赞曲结合使用的“音曲”,具有丰富的音乐性。它不仅广泛使用于唐代中国,而且流布日本。尽管五会声法是法照在衡州云峰寺制作的,但五台山却是它的繁衍基地。五会声法来自印度,本为佛经课诵的几种声调,分别用于晨、午、暮、夜四时,并不配搭固定辞文,经过法照改造,才有了更丰富的音乐性能。般若道场念佛仪、僧斋礼仪和法事礼仪,它们共同组成了法照创制的僧仪系统;五会“音曲”则贯穿在这三种仪式之中。五台山净土教音乐不仅贡献了五会音曲,而且贡献了使用五会音曲的一整套佛教仪规。

禅宗因为“不立文字”,故采用各种“机锋”来作为传道说法的手段,偈赞是手段之一。又因为是“教外别传”,故所用偈赞不拘成规,颇多合于俗

乐者。禅师们的唱道之词于华严宗的转读、净土宗的歌赞都不相同，它的音乐，具有较纯正的汉族成分，是一种富于娱乐性的艺术歌曲。五台山的禅师们，同样使用了这种新的音乐体裁。

法相宗或唯识宗建立起宗教理论的时候，也建立了自己的音乐仪式，音乐主要是呗赞转读音乐。五台山不仅有法相宗的正统学说，而且有法相宗的歌吟典范。

北魏以来，五台山逐渐称为中国佛教的一大圣地。到唐代，各个佛教派别都在五台山建立了传教基地，也在五台山发展了它们的音乐。继南朝建康时期的梵声输入和梵声整理之后，华严宗的颂偈转经代表了中国呗赞音乐的第二个发展阶段。五台山僧澄观作为华严经疏的集大成者，完成了这一呗赞音乐系统的建设工作。与澄观同时，五台山净土宗大师法照创立了五会念佛音曲及与之相配的一套礼佛仪范，从而在风靡一时的净土唱导音乐之外，为净土信仰的通俗宣传设置了一个崭新的艺术形式。此外，禅宗采用俗乐曲调所作的唱道之词、法相宗采用西域梵声建立起来的经呗之法，都曾经传入五台，并以此为基地而辐射四方。毫无疑问，五台山的佛教音乐曾对唐代各地的佛教音乐发生过重要影响。南婉北雄、南导北呗的两枝分秀情况，在唐代佛教音乐中一直存在。净土宗的唱导风靡于南，而法照的五会议赞却鹰扬于北；禅宗唱道之风植根吴楚而蔓延五台，华严呗赞之法雄踞五台而领袖全国——这都可见佛教音乐的地域特征。因此，五台山不仅是唐代佛教音乐的一个重镇，而且，它还是中国北方佛教音乐的典型。除开呗赞音乐和唱导音乐之外，唐代佛教音乐中还有佛曲这一个支系。佛曲包括唱道之曲，却比唱道之曲的范围更为广大。由于敦煌数万卷写本的幸存，我们也见到了五台山佛曲风俗的遗留，表明五台山拥有规模宏大的佛教音乐团体，拥有一批数量可观的佛曲曲目。五台山的佛教音乐，是在雄厚的物质基础上发展起来的。

谢立新·中国佛教音乐之初·艺苑，1988；1：46—48

佛教音乐之东传，似在佛教之先。晋崔豹《古今注》云：“横吹，胡乐也。博望侯张骞入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更新入二十八解，乘輿以为武乐。”虽然崔豹没有言明《摩诃兜勒》系哪次西行携回，但此事本身应该是可信的。这首曲子是传到中国而见诸史料的第一首佛教音乐。东汉末年，支谦依据《无量寿经》、《中本起经》创作了《赞菩萨连句梵呗》三契。所谓“连句”，恐是支谦为了解决梵胡音乐与汉语不合的矛盾而加进不少衬字，致使声字相杂，不可句读而使然也。然支公仍不失用汉语创作梵呗之第一人。汉末以降，曹植依据《瑞应本起》创作的《太子颂》，巨响空前，震撼释坛。曹植创作的梵呗，据《高僧传》所记似有三种：一是删治《瑞应本起》制呗四十二契；二是《太子颂》；三是《啖颂》。笔者疑《瑞》、《太》二颂抑或为一，如是子建所制应为两种。汉魏之交，诸译家已出大小乘经典百余部，曹植何独及《瑞应本起》也？探其究竟，可以发现，经中所述太子身世，竟与曹植如此相似。

曹魏之世，尚未有汇集佛经之举，时人呗颂，更难及之。曹植二颂迭经丧乱，多已失传，及至南朝仅有残声。南齐竟陵王萧子良于永明七年“集诸经师……制《瑞应》四十二契”。其后萧之舍人王融又制《法乐歌辞》。宋郭茂倩《乐府诗集》收王融《法寿乐》十二首，审其题名亦为颂释迦牟尼之一生，是时曲中是否确有曹植《太子颂》遗声旧迹虽已无法确断，但它上承曹植呗颂之作，却是十分清楚的了。近世论家，有因未见曹植信佛而否定其曾作梵呗者，然而正因其不信佛，子建所创属文学而非宗教，使其二颂在内容上与释子所谓实未殊途。佛教的文学故事，是印度古代文化的瑰宝，受到世界各国人民的珍视，对它的喜爱，及至借其抒情、喻事，并不一定要先行皈依三宝，曹植未必要先入释门再谱二颂，这个道理当是不言而自明的。

林培安：《丛林度化观水陆——中国佛教梵呗仪轨浅谈》，《音乐艺术》，1988；2：28—32

《水陆法会》虽始于萧梁，后又结合了唐时密教的“冥教无遮大斋法文”，但仪文乃是宋人创撰的，故到宋代才开始盛行。这是一种特殊的综合艺术，法师的唱、念、做、表，一招一式均有所出处。在《水陆法会》里所有梵呗和佛曲，包括“四大祝延、八大赞”和书、道、梵等腔。如外坛开始的“扬技净水赞”、“祝延赞”和其中的“戒定真香”（六句头）、“炉香赞”、“宝鼎赞”等等。而在内坛则可以听到书、梵、道等各种行腔，如“宣疏”时的梵腔。主要是上下句，但引腔、举、煞，均极自婉转，即兴发挥。虽谓梵腔，其实也是汉化了的传统念诵音调。另外，在唱诵咒、真言时，偶尔也掺用江浙民间小调。元明时由诸宫调小令到盛行的南北曲，在佛教梵呗中仍有遗存，元明以后，佛曲梵呗均互参而用之，特别是明成祖朱棣，更为突出。据史载“自是上（成祖）潜心释典，作为佛曲，使宫中歌舞之”，并将佛曲颁于南京报恩寺《双搜岁钞》卷三（实际上是用佛经教义填词）。所谓佛曲，即成祖于永乐五年至十八年（1417—1430年）御制的《谱佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》佛曲四千五百余首，凡五十一卷，四十余万字。这些称颂佛名歌曲（卷一至卷十八）凡二千首，每曲前冠以佛教曲名，下注相应的南、北曲名称。这些佛曲在客观上起到传衍保存遗响的作用，到现在有的部分虽已失传、变化或走味，但其隐约面目尚可追溯。

另外，应该引起重视的尚有打击乐（法器）伴奏的作用。一般内外坛梵呗均不用丝竹梵吹伴奏，只用大小钟、磬、木鱼的镗、鼓、铃、煞而已。常用的法式有“三通式”、“过节仙式”、“熬版”等点缀板眼起止。响器不闹，少而精，在点子上轻轻一下就行了，其效果极佳。

谢真元,姚宝瑄.藏戏与宗教.西南民族学院学报(哲学社会科学版),1988;3:110—117

藏戏是藏族文化的重要组成部分,佛教对藏戏的影响较之其他东方戏剧更突出。藏戏是一门融歌、舞、音乐、文学于一体的综合艺术,它起源于各自成熟的艺术门类,它所赖以产生的各分类艺术无不受到宗教的影响。藏戏诞生于14世纪,正值藏传佛教方兴未艾之时,必然与寺庙保持密切关系,藏戏借助寺庙的支持得以发展,寺庙利用藏戏弘扬佛法。17世纪五世达赖时期,藏戏进入成熟期,开始形成融唱、念、表、舞于一炉的综合艺术,一些较大的寺院都组织了藏戏团。几乎所有藏戏剧团都被寺院所控制,成为宗教宣传的工具。藏戏演出与宗教活动常常联在一起,藏戏一方面是宗教活动,另一方面是戏剧艺术本身,但宗教不可能是戏剧产生的直接源头。藏戏在发展过程中受到宗教的影响,并吸收了宗教文化中的养分。

藏戏受宗教的影响和制约,这首先反映在藏戏的内容受宗教思想和宗教文化的渗透上。一、直接取材于佛经故事。二、取材于历史传说又浸染了宗教的色彩。三、取材于真实的历史事件而被宗教色彩笼罩的戏剧。四、反映宫廷斗争的剧目宣传了佛教的思想。五、受印度古典戏剧中宗教观念的影响。六、观众的欣赏趣味受到宗教的影响。除内容外,藏戏剧本文体和舞台艺术均不同程度地受到宗教思想、宗教文学及宗教仪式的影响和制约。一、藏戏演出程序受跳神的影响。二、藏戏与跳神的舞蹈、唱腔存在相似之处。三、藏戏和跳神都用面具。四、藏戏中的一些技艺,如气功表演,是从佛教密宗的气功中搬来的。五、藏戏演出不太注重面部表情,这与跳神全用面具造型,长期以来形成一种凝固化的脸谱有关。六、藏戏演出时间和地点受寺庙的制约。七、藏戏受制于寺庙后,演员多由僧人充当,导演由活佛担任。八、演出准备及情绪酝酿带有浓厚的宗教色彩。九、所用乐器受寺庙

影响。十、藏戏的时空艺术受佛经文学影响很大。

然而宗教和藏戏绝不是同一种文化形态，它们之间的关系是既相联系，又相区别的。第一，藏戏受到宗教很大影响，对这种影响应持一分为二的观点。藏戏不仅依赖于寺庙得以生存、发展，同时还吸收部分宗教仪式特别是跳神中的艺术成分用于滋养自身，并借助于宗教文学中的资料，丰富戏剧题材内容和表演艺术，甚至使宗教文学中的部分作品化为自身的血肉。另一方面，藏戏又受到宗教的制约，长期以来成为宗教宣传的工具，致使演出内容单一，反映现实生活的题材不多。其二，藏戏并不等于宗教，它不只服务于宗教，同时也服务于民族伦理道德观念。其三，藏戏是一种民族艺术，不是一种宗教思想、哲学。藏戏和宗教二者不可等同而论。其四，藏戏和宗教二者关系的研究，既可相互印证，但又必须分清，不能混为一谈。

田中华·唐庆山寺舍利塔精室壁画乐舞初探·文博，1988；3:50—51

庆山寺是隋唐时期佛教在昭应（今临潼县）地区十院四十七寺中的一处名刹。公元845年（唐会昌五年）被毁。1985年5月在遗址内发现了直接绘制在砖面上的五幅精美壁画。精室内共有三幅壁画，东西两壁均绘制的是坐部乐舞图。唐承袭隋的九部乐，太宗贞观十四年（640年）删定音乐之后，增为十部。到唐玄宗时又将这十部乐分为坐部和立部。绘于精室东壁的坐部乐舞图，画面中央一根红柱将其分为演奏和观赏两大部分。演奏部分绘“坐部乐舞伎共十人，分三排结构趺坐。前排左起第一击羯鼓（即西杖鼓），第二伎击鼓，右一奏乐不明。二排左起第一伎手持团扇，第二伎击鼓，第三伎吹箫，第四伎吹笛。后排左起第一伎奏乐不明，第二伎吹管，第三伎奏乐不明。坐伎皆束发挽髻，髻际扎组纓，项戴链，腕戴钏环。头后有圆形头光。坐伎乐队前，一个头挽四髻的舞伎翩翩起舞”。观赏部分绘有听赏乐舞的中外僧人。此乐图中除三伎所演奏乐器不明和

一个持团扇者外,有鼓三、箫一、管一、笛一,从这些乐器的使用来看与龟兹乐部所用乐器最为接近。

在西壁图画中,亦有一根红柱将全画分为两部分。“柱右侧是三排九人的坐部乐伎。乐伎皆束发挽髻,髻际扎纓。项戴链,腕戴钏。前排左起第一伎吹笛,第二伎弹琵琶,第三伎吹笙,第四伎拍鼓,中排第一伎吹排管,第二伎吹箫。后排伎奏乐不明。坐部伎乐前一个舞伎凌空起舞。柱右侧是一座六柱廊房,柱面有花草,廊下坐着五个听乐赏舞僧人。”与东壁部相同的是乐伎所走乐器部是以鼓为主,二是以管弦乐器见多,似与胡部新声用乐接近。

在壁画中,我们看到舞者长巾飘飘,凌空而起,舞姿如风而旋,似与胡旋舞的记载相合。由此可见此壁画中描绘反映的应是开元、天宝时非常盛行的胡部新声和胡旋舞。

刘建昌·略论五台山佛乐·音乐舞蹈,1989;1:48—54

东汉永平十年,竺法兰来华,大教东传。翌年因五台山腹地台怀一带的山形,故在此修建“大孚灵鹫寺”,由此五台山的佛教音乐便发展起来。经北魏到北齐时期,五台山的佛乐活动已很兴盛。隋朝,五台山的佛教及其音乐又逐步兴盛,特别是到唐代五台山的佛教和佛乐发展到极盛时期。以音乐而论,五台山是华严宗发展的基地,而华严宗的诸大师,既是呗赞音乐的探讨者,又是呗赞音乐的实践者。五台山产生的华严宗赞呗,可以说是唐代佛教赞呗音乐的代表。净土宗五会法师法照对佛教音乐的主要贡献是创造了五会念佛之法,是用五种音调引声念佛,歌唱赞偈。因它具有丰富的音乐性,不仅广泛流行于全国,而且流布于日本。除呗赞音乐外,五台山还有禅宗采用的俗曲音乐。到元代,五台山成为喇嘛信徒最为向往的灵山,有了藏传佛教的黄庙与黄庙音乐。明清两代,青庙和黄庙都有了较大的发展。可见,五台山的佛教音乐历史悠久,源远流长。

五台山佛教音乐曲调丰富,形式多样。五台山青庙音乐是由“瑜伽焰口”、“禅门日诵”、“三昼夜本”、“吹腔之部”和“散曲”等五个部分组成。“瑜伽焰口”是一部以经文为主,而加器乐、咏唱、朗诵以及表演的一套佛乐形式。所用曲调共三十余曲,可唱奏六小时之久。“禅门日诵”是寺庙僧尼每日必做的早晚功课,其中“千声佛”和“普庵咒”是加笙管伴奏的“各念曲”,其他均为咏唱曲。“三昼夜本”是专为民间作法事的一种经本,乐曲既典雅又古朴,还具有鲜明的民族特色。“吹腔之部”是不加经文的纯器乐曲,仔细品味,既有较浓郁的民族民间音乐韵味,又有鲜明的佛乐风采。“散曲”是民间作法事时常用的各种插曲,其曲目大部分都来自于民间乐曲。五台山的黄庙音乐由“禅曲颂经之部”、“黄庙吹腔之部”、“迎太阳”和“送太阳”组成。青黄两庙所使用的谱本称为“词儿本”,是固定唱名法,其转调法也是传统的“五度相生法”。

《望江南》是青庙音乐“三昼夜本”中的乐曲之一。从标题看来,它不像佛曲。这首曲谱,很可能是唐代流行的民间曲牌《望江南》的原曲。而白居易的《忆江南》和佛乐中的《望江南》都是根据民间曲牌“依曲填词”的作品。在五台山佛乐中,不仅在其器乐曲中吸收和借用了不少历代古典和民间乐曲,而且在其声乐曲中,也同样吸收和借用了不少古典曲牌和民间乐曲。

田青·中国佛教音乐的形成与发展·法音,1989;3

中国佛教音乐史大致可分为四个阶段:一、佛教初弘期的“西域化”阶段;二、自东晋至齐梁的华化及多样化阶段;三、唐代的繁盛及定型化阶段;四、宋元以降直至近代的通俗化及衰微阶段。

佛教初传时期在华传授梵呗的僧人,大都是西域或天竺人,他们所传梵呗,应该是西域风格的佛曲,从当时的历史条件看,这些异国风味的“胡呗”似缺广泛流传的条件。三国时,中国的佛教徒开始注意到梵音与汉语

的矛盾并开始创作中国化的佛曲。汉语系佛教信徒把曹植尊为中国化佛曲的创始者,并说他曾在熟解梵音的基础上多有创作,恐怕他确实是佛曲华化的关键人物和过渡性人物。东晋时确立的唱导制度,为后世佛教音乐的目的、内容、形式、场合的规范奠定了基础。齐梁时,佛教兴盛,竟陵文宣王萧子良“集京师善声沙门”于一处,专门创作研讨佛教音乐。这次集会,对以“哀婉”为主要特征的南方梵呗风格的确立,起了重要作用。梁武帝所亲定的含有大量佛教内容的梁朝雅乐,在隋代曾被视为“华夏正声”,并“以此为本,微更损益”,制定隋乐,给中国后世的清商乐和宫廷音乐以深远的影响。他还创设“无遮大会”、“盂兰盆会”、“梁皇宝忏”等佛教典仪,为佛教音乐提供了新的形式范例和演出场合。梁武帝佛曲的清乐化,是佛教音乐开始与中国传统音乐融合的标志。唐代,佛曲大盛,俗讲风行,朝廷耽于佛曲,百姓则把庙会视为最重要的娱乐场合,无论寺院、宫廷、民间,佛教音乐都达到了鼎盛时期。宋元之后,佛教音乐因市民阶层的出现而日趋通俗化并从多方面影响了中国说唱音乐及器乐演奏的发展。从现存宋词和元曲的词、曲牌中,均可以见到佛教影响的深刻痕迹。继唐代俗讲而起的宝卷,在宋时盛极一时并一直绵延到明清,影响了近世多种戏曲及曲艺音乐。元代,曾一度失传的“瑜伽施食焰口”随密宗的复兴而再度流传,经后世的增益演变而逐渐形成今世尚存的一套融赞、偈、咒、器乐、手印等多种艺术形式于一炉,带有一定情节性的佛乐套曲。明清之际,佛曲愈发通俗化并日益深入民间,许多佛曲用民间曲调演唱。从明清到近代,佛教音乐与唐宋时相比,从整体上看是日益衰微了,但这个过程,也可以视为一个与民间音乐进一步融合的过程。佛教音乐与民间音乐的这种融合,自明清以降,主要采取两种方式:一是引古乐、民乐进入寺庙,利用宗教的保守性和相对封闭性,演化为一种脱离了宗教仪轨的“世俗性”宗教音乐;二是播佛曲曲目、技法于民间,逐渐形成多种直接为民众生活服务的“宗教性”民间音乐。在目前仍存的全国各地民间器乐曲(尤其是吹管乐)的诸多乐种、乐曲的形成过程中,几乎无一没有佛教影响的痕迹。

佛曲从风格上分,自唐时便已有南北之别。从内容与形式上分,亦可分为两大类:一类主要是唱、奏给佛、菩萨、饿鬼等非现实对象听的,可称为法事音乐或庙堂音乐;另一类主要是唱给现实对象如佛徒或俗人们听的,可称为民间佛乐或民间佛曲。前者包括佛教仪典(如佛诞、传戒仪等)、朝暮课诵、道场忏法(如“水陆法会”、“瑜伽施食焰口”等)中所用的音乐。此类音乐一般渊源古远,且代代相传,不容更易,具有某种神圣性。它的使用场合与传授方式的特殊性,使这部分音乐成为我国古典音乐珍贵的“活化石”,填补了中国古代音乐史音响资料的空白。后者与各地民间音乐融为一体,具有浓郁的地方特色,呈现出“地分郑卫,声亦参差”、“神州一境,声类既各不同”的状态。

林培安·梵呗窥源 佛曲辨宗·音乐艺术,1989;3:18—21

音乐与佛教的关系几乎是形影不离的,只是由于种种历史原因,未能像其他姊妹艺术那样被较为完整地保存下来,因此,所谓佛教音乐,现在看来往往是比较模糊的、含糊不清的。

梵呗是为宣唱佛经和举行佛事仪轨时所专用的,从教义的要求出发,它严格有别于其他音乐,这是在佛经产生后所规定的。所以梵呗在佛教尚未传入中国之时就已存在。印度的比丘已有制作梵呗的记载。佛教在传入汉地时,首先碰到的困难是译经的语言和声调问题,但并不等于“梵响无授”。因为既成僧伽,必有礼佛仪轨,仪轨既就,则梵呗应举。而一开始就用汉地民间音乐声调来咏唱佛经,似乎也不可能。《高僧传·卷十五》说:“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,歌赞则号为梵呗。”看来转读是一种折中的办法,汉地声调成分居多,因为是翻译过的佛经。但歌赞则似乎是以梵腔为主,起码也是模仿的,因为到现在还保留有书、梵、道、律等四腔。至于现存的所谓“四大祝延、八大赞”的音调,则可能不尽是古时之梵呗了。《隋书·经籍志·佛经》讲道:“自后汉佛法行于

中国,又得西城胡书,能以十四字贯一切音……谓之《婆罗门书》。”这本《婆罗门书》既帮助译经,又使汉地僧人模仿转读,更帮助汉地文人初步学会拼音,并逐步建立汉语拼音体系。

由于上述影响和初步传播的基础,才可能产生三国时魏陈思王曹植在东阿渔山所制成的《渔山呗》,这就证明,在曹植之前已有梵呗之声存在,才能使他摹其音节而写成。另外也似乎表明,当时已有一种记谱的方法,否则怎能“传声则三千有余,在契则四十有二”。同时代,吴国又有支谦依《无量寿经》和《中本起经》制成菩萨连句梵呗三契,康僧会则传泥洹呗声,清靡哀亮,为一代模式。之后又有东晋建业的建初寺支昙龛制六言梵呗等等,从以上历史情况可以看出,梵呗多半是创作的,有天竺的、西域的,也有汉地的,而且仅用于唱颂佛经,所以就不能说“梵响无授”了。这是佛教初传汉地的情况。

到了南北朝时期,佛教开始流传,而且不断有天竺、西域僧人来汉地弘法。南朝宋的僧饶善有《三本起》、《须大拿》,“每清响一举,道俗归心”。齐僧僧辩传《古维摩》一契、《瑞应》七言偈一契,“最是命家之作”。辩的弟子慧忍又制《瑞应》四十二契。齐王融又作杂曲歌辞《法寿乐歌》十二首,每首五言八句,这是首先出现歌颂“佛本生”的汉地佛教诗歌,虽不知其曲调如何,但显然是比前者丰富多了。北朝的佛教音乐也很昌盛。

以上情况反映了佛教由寺院扩散到民间的发展趋势,其音乐也随之复杂丰富了。它和宫廷、民间开始交流往来,除梵呗诵经外,开始吸收民间音乐来为佛教所用。北魏系异族统治,可以想见其音乐显然不会是汉化的风格。这又是一种因素,充实了佛教音乐的内容。

隋代由于西域交通的开拓,西域方面的佛教音乐也随之传入中土。“佛曲”之名虽始见于《隋书》,但它早在南北朝时就逐步形成了。延至唐之燕乐、法曲等,皆由佛曲演变而来。这些佛曲,既有汉地民间音乐,又有相当部分西域诸佛国的乐曲。自南北朝至隋,除周武帝外,几乎每个皇帝都佞佛,上行下动,蔚成风尚。隋文帝首创御制佛曲,并把佛曲以童声合

唱形式直接用于政治,此风一直延至宋明之世。梵呗与佛曲,虽系同为佛教音乐,但其性质仍有差别。佛曲后来居上,不断发展丰富,梵呗自身也有所变化。主要是寺院出现了一种新的形式,叫唱导,有一种僧人,以唱导为业。大唐盛世,佛教更是炽热繁荣,堪称盛唐歌舞之冠的《霓裳羽衣曲》就是“杨敬述进《婆罗门曲》,明皇润色,又为易美名”而成的。天宝年间又有奉旨刻石改诸乐曲名之事,将原来佛曲名称改头换面,道其词佛其曲,含混不清。所以南卓索性把道曲一并归入佛曲中,不为无见。丘琼荪先生的《法曲》一文也认为法曲之初即佛曲。其实所谓佛曲均来自各族的民间音乐,不过是被挪移利用于佛曲罢了。但那些专供奉佛的赞、颂、咒、品、偈之类,则是直接缘佛经所产生的,因此可以认为梵呗出于寺院、佛曲本自民间。中唐以后,俗讲兴盛。唐代的许多艺坛名流,教坊高手均与佛教有因缘瓜葛,他们或来自西域佛国歌伎,或自身就是艺僧,从十六国之敦煌石窟及唐代诸经变画便能窥其一斑。整个唐代,无论宫廷或民间的歌舞音乐无不与佛教音乐有关联,下逮宋明诸朝,真乃教有盛衰,乐坊仍不减。

佛曲因时代变迁而衍化,梵呗依地域语言而分流。南北东西,各有差别,抑扬顿挫,大相异趣。浙帮的念、扬帮的唱,流派自成。从古以来,梵呗唱念惟有板眼圈点、口传心授、沿袭相因,没有曲谱,虽音乐如古之遗风但也难辨真拙,仅以臆测而已。

马忠国,马焕兴. 塔尔寺藏传佛教音乐调查研究. 中国音乐, 1989;
2: 3—4

塔尔寺是我国藏传佛教格鲁派六大名寺之一,藏语全称衮本贤巴林(意为十万弥勒洲)。塔尔寺宗教音乐包括诵经、跳欠、花架音乐等,具有独特风格,是藏传佛教音乐文化遗产中的组成部分。

塔尔寺宗教活动常用的乐器可分为打击乐器、吹奏乐器两类。打击乐

器主要有扁形鼓(一般平置、跳欠立放)、大鼓、小鼓、大钹、钗、铜铃、摇铃等。吹奏音乐主要有喇嘛号,只能吹奏一个单音(b音),用气强时可奏出f音;大唢呐,比一般唢呐形大,通常吹奏F调;还有海螺、笛、笙、管、云锣等。喇嘛号、大唢呐是前导仪仗队的主要吹奏乐器,常用在重大的法会活动中。扁形鼓、大钹以一比二的编配,为“跳欠”舞作伴奏,通过鼓点、节奏配合舞蹈动作和场面的变化,每次出场时要吹奏喇嘛号,烘托护法神舞蹈的庄严气氛。平时召集该寺僧人去经营念经时吹海螺。单独念经、集体念经时有鼓、镲、摇铃、碰铃等打击乐器配合,独念经时根据经文的字数敲击。塔尔寺花架音乐,特指在展出寺僧制作的油塑艺术品时演奏的音乐。这种油塑艺术品俗称“酥油花”,国内各黄教寺院中以塔尔寺的规模最大,所以花架音乐形成了一种独特的风格。

诵经是僧人的主要宗教活动,塔尔寺有严格的学经制度。每当寺僧集体诵经时,僧众在“卫座”(即经头)的带领下用藏语诵经文,奉经腔的音调有一定的高低起伏,特别是大卷经集体诵经时速度、节奏、音调比较统一,但不是固定成型的吟唱,不同的经典念诵各异,击乐的配合也各不相同。

塔尔寺宗教舞蹈跳欠,是该寺的一项主要活动内容,俗称“跳神”、“赛神”、“喇嘛社火”或“哑社火”,是一种带有浓厚宗教色彩的舞蹈。塔尔寺跳欠时,只用打击乐伴奏,不用吹奏乐。“法舞”时,三世达赖灵塔殿右侧坐八名击鼓和击钹的喇嘛,对面大经堂屋顶上安放两个喇嘛号,随着舞蹈情绪变化时强时弱,有快有慢。鼓乐队多由“跳欠”的老阿卡担任。在这种舞蹈中,乐器伴奏主要以打击乐(鼓、钹)和喇嘛号为主,音乐的节奏性很强。

花架音乐是指每年正月十五晚塔尔寺酥油花展出时为烘托宗教气氛作陪衬而演奏的音乐。花架乐曲打击乐不与吹奏乐合奏,而是轮换演奏,打击乐有单独的演奏乐谱。花架乐曲多为五声音阶,五声徵调式。在花架音乐曲目中,有些乐曲虽有清角音或变宫音,但没有尖锐的小二度旋律音程,四度以上的大跳音程少见。节奏平稳,速度缓慢,乐曲情绪虽有对比,但变化不大。旋律以上下级进为主,曲调平稳进行,更显得庄严肃穆。演奏

时以齐奏为主,速度不变,不加花饰,在吹奏长音或乐句末的长音时视唱用下滑音。花架乐曲以口传心授。除在酥油花灯展出时演奏外,还用于迎宾,如有高僧或重要人物到塔尔寺,亦用花架乐队演奏乐曲迎接。

**张生录 . 天津佛教音乐与民间佛曲之关系 . 中国音乐 , 1989 ;
3 : 65—66**

佛教音乐与民间音乐的关系密切。佛教音乐中保存着古代民间音乐的许多精华,而当代的民间音乐中又保存着许多佛曲。一大批佛曲散落在民间,天津也不例外。音乐界和宗教界对于北派“天津佛教音乐”的提法质疑,有人认为天津不是佛教圣地,不可能还存在北派佛教音乐。

判断天津有无佛教音乐,必须以天津的历史地位、有无寺庙和僧人为依据,以民间音乐中的佛曲为线索,弄清楚这些佛曲的传承关系,找出传承代表人,这些佛曲又是如何传人民间。隋唐以来,天津就是南北通航的重要海口和漕运基地,成为中国北方一座大商埠和大都会,元代至元年间,天竺国僧人海会曾结庵于天津海会寺。据考证,到清光绪年间,天津已有大小庙宇一百三十余座,寺庙内必有击鼓鸣钟、唱念梵呗之声。到清代,天津的北派佛教音乐已发展到鼎盛时期,光绪十年(1882年)津沽举办了盛大佛事。清末民初以后,天津逐渐演变成殖民地城市,天津北派佛教音乐在寺庙内绝响。

现在天津郊区有数十个民间吹歌会,笔者从吹歌会民间艺人演奏的曲目中发现了一批属于北派佛教音乐的乐曲,这批乐曲大致可分为三类:一类是带有明显佛教音乐特色的乐曲;另一类是佛门常用的、有史书可证的乐曲;第三类暂时难以考证,但却是天津佛教音乐的代表曲目。这三类乐曲原为天津寺庙常用之吹奏和梵呗乐曲,佛乐有师徒口头传承和密不外传的特点。那么,为什么这批佛曲流传到民间?这是天津佛教音乐与“民间佛曲”之关系的关键所在。

天津佛教音乐之所以在民间广为流传、演变成“民间佛曲”和“民间音乐”，有两个历史原因。其一是天津豪门富户每逢家中忌日，都要请僧道在家中放焰口、做阴寿，超度魂灵。孟兰盛会上，僧人也要演奏佛曲。这为佛教音乐在民间流传提供了机会。其二，清末民初“废庙宇、兴学堂”是天津佛教音乐走向民间的重大契机。

天津佛教音乐与“民间佛曲”的异和同概括起来有五同三不同。五同为：使用的乐器相同、乐曲的曲名相同、母谱的谱字相同、表演方式相同、使用的术语相同。三不同为：两者的管师吹奏同一乐曲花腔不同、乐曲的艺术风格不同、使用的乐器数目不同。综上所述，佛教音乐与民间佛曲的关系十分密切，天津存在北派佛教音乐。

赵一德 . 云冈佛籁洞与北朝文化 . 文史哲 , 1989 ; 2 : 4—52

佛籁洞是云冈的第十二窟。由于窟内的前室雕成一组辉煌壮丽的舞乐场面，刻有生动的演奏乐人，还有清晰的各种乐器，所以现在有人称之为音乐窟。佛籁洞名称，史籍、文物均未见载录，其定名年代也无文字可以参证，只流传于民间。从流传的年代推断，当与“云冈”名称出现在同时期。“云冈”名称的确立，约在明清之际。“佛籁”是取汉族传统文化中道家对“籁”的抽象含义，附加在佛教之上的。“籁”的本意是竹箫。自庄子提出天籁、地籁、人籁的哲学命题，籁的含义得到引申，凡“虚空”或“孔窍”中所发的声音皆可称之为籁。用这种神秘的天籁观念引申出更为神秘的“佛籁”，是饶有趣味的。佛如天，可以信手拈来皆成妙谛。它已经进入率性而动的境界，无须靠某种心智去支配事物了。用它命名以音乐为内容的第十二窟，既能描绘此窟的形状，又能说明此窟的内涵，可以说非常贴切。在云冈诸洞窟中，惟独第十二窟则是以音乐舞蹈为主要内容的洞窟，且气势磅礴，场景壮丽。它不仅是云冈石窟中的绝无仅有者，也是全国石窟中的罕见者。

佛籁洞文化，集中表现在音乐与舞蹈上。此洞的主题是为庆祝释迦成

道,设音乐舞蹈组成庆祝大典。而它的艺术形象与实物素材却取材于现实生活,所以这些音乐舞蹈的形象,再现了1500年前中国北方若干少数民族的文化状况,完整而生动地保留了北朝时期鲜卑人的文化景观。音乐舞蹈形象的雕刻,集中在第十二窟的外室。这些伎乐、飞天组成一幅大型音乐舞蹈联合演出图,而且是个完整的演出场面。加上当年雕工之精,使人物生动活泼,舞态婀娜多姿,乐器清晰逼真,把当时的文化状态形象而真实地显现出来。佛籁洞以表现佛教内容为其主题。它反映了南北朝时期北方民族的一种宗教意识文化。此窟的佛教内容十分集中,主要表现在对释迦牟尼成道的庆贺上。

从佛籁洞前室所刻的乐器看,它既不是印度次大陆通用的乐器,也不是中国汉族传统的郊祀、宗庙及民间流行的乐器,而是突出的北方游牧民族常用的“马上乐器”。这正现实地反映了北朝时期鲜卑人的音乐结构和音乐水平,也生动地再现了游牧民族的风格与其文化特色。所持乐器约有十余种,四十余件可以辨识者。按现代乐器分类,有打击乐、弹拨乐、吹奏乐,而无拉弦乐。没有石类的磬、金类的钟和丝类的琴瑟等雅乐,说明凡需设架悬挂或陈放几案的乐器,不适宜马上使用者,皆不用。由此可以说明中国佛教法器配置的形成,是来源于西域和北方,而非中原和南方。

佛籁洞乐器较多地采纳了西凉、龟兹、天竺的通用乐器,而且选择适宜于马上演奏者。而对汉清乐的乐器,仅选用了箎、埙等少数,选择这几件也还是因其能在马上演奏,对那些不能在马上演奏的则一概舍弃,这就明确地显示了鲜卑人的选择标准。

田青.《金瓶梅》与佛曲.香港:第一届佛教音乐国际研讨会论文,1989

《金瓶梅》一书中所保存的有关明代佛教音乐的大量资料,对于中国佛教音乐的研究,有极大的帮助。《金瓶梅》的作者对佛教及佛教仪轨、佛教

音乐非常熟悉,他用大量篇幅描述了明代各类法事的详细过程。书中言及佛教音乐的章节很多,据初步统计,有:

第七回“薛嫂儿说娶孟玉楼,杨姑娘气骂张四舅”

第十六回“西门庆谋财娶妇,应伯爵庆喜追欢”

第三十九回“西门庆玉皇庙打醮,吴月娘听尼僧说经”

第五十一回“月娘听演金刚科,桂姐躲在西蒙宅”

第六十三回“亲朋祭奠开筵宴,西门庆观戏感李瓶”

第六十五回“吴道官迎殡颁真容,宋御史结豪请六黄”

第六十八回“郑月儿卖俏透密意,玳安殷勤寻文嫂”

第七十四回“宋御史索求八仙鼎,吴月娘听宣黄氏卷”

其中僧、尼作“水陆”三次,放“焰口”二次,拜忏三次,宣卷三次。所颂经典有《法华经》、《华严经》、《金刚经》、《三十五佛明经》、《孔雀经》等,所宣宝卷有《黄梅五祖出家经》、《黄氏女卷》、《红罗宝卷》,所唱佛曲曲牌有[金字经]、[耍孩儿]、[五供养]、[一封书]、[楚江秋]、[山坡羊]、[皂罗袍]及词牌[临江仙]等,忏法有[梁皇忏]、[血盆忏]、[三昧水忏],并颂演[金刚科仪]。此外,还有一次由喇嘛所作的佛事,“念番经、结坛、跳沙、洒花米、行香、口诵真言”。所涉及佛教音乐范围之广,种类之多,记述之详,在中国古典文学名著中是绝无仅有的。《金瓶梅》的作者以其现实主义的大手笔,为我们提供了许多上可印证古典,下可校勘现存佛教音乐的珍贵资料,使今人可以从中窥见明代佛教音乐的一般状况。

一般学者过去认为俗讲这种形式,在唐后便衰微了,但《金瓶梅》中有关尼僧宣卷的详细描述,不但填补了明代佛乐这方面的空白,且充分说明,明代的宝卷,实际上就是唐代的俗讲。自唐至明,无论俗讲还是宝卷,在程序、内容及形式上,是一脉相承的。整个俗讲过程,一般是先作梵唱,然后众齐声念佛号,再说题,讲押座文,再讲经文。其中唱、吟、白夹之,且循环往复,节奏上有张有弛、有松有紧,文体上亦是韵文与白文交错,构成一套完整、丰富、有对比、有变化的说唱体。巴黎所藏 Pelliot 3849 敦煌

卷子背后,有关于俗讲《维摩经》的整个过程的程序记录,把它和《金瓶梅》中宣卷的描述两相对照,其嫡亲关系则了然可见。

从《金瓶梅》的描述中可以看到,明代宝卷在程序上与唐代俗讲大致相同,也同样由两位尼僧(类似法师与都讲)宣讲,二者之间在形式上有着一脉相承的嫡亲关系,俱用夹唱夹叙、有白文有韵文的形式。从其目的(宣唱法理、开导众心)、内容、社会生活中的作用及影响等方面看,也都完全相同。因此,有理由认为,魏晋的唱导、唐时的俗讲、明代的宝卷,其实质是一样的,或者可以认为,三者本来是一个东西,只不过在不同的时代换了不同的名称而已。

通过透视《金瓶梅》中对佛事活动和佛教音乐的描述,可以看出明代佛乐的一些特点。首先,虽然明代的宝卷系六朝唱导、唐代俗讲的嫡裔,但明代宝卷与其前身的最大不同,则在于与唱导、俗讲比起来,宝卷在通俗化的程度上又加深了一步。一般来讲,唱导与俗讲的场所都在寺院,而且,唐代的俗讲有很多系奉旨而为,而从《金瓶梅》中可以得知,明代的宣卷,则已从寺院走进民间。当然,还不是“飞入寻常百姓家”,而是走进高宅大户。而且还可以得知,在明代的北方,是水陆、焰口、忏法并重的。书中既描述了水陆法会的情景,又描写了放焰口、拜忏的仪式。

《金瓶梅》中还体现了佛、俗音乐双向交流的情况,而且详细描述了尼僧与妓女“同台演出”的实况,为我们理解佛教音乐与民间音乐互相渗透、交流的过程,提供了一个有趣的实例。

苏妙箏,陈天国.潮州寺堂鼓乐.星海音乐学院学报,1989;2:19—22

潮州寺堂鼓乐,指流传于潮州方言区的佛事活动和民间功德活动所用的音乐形式。潮州佛事活动的方式有几种:一、早晚课诵。二、每年一系列忌日的佛事活动。三、专门为追荐亡灵的功德道场活动。四、放焰口。由于以上的佛事活动方式,形成潮州佛乐有三种表现形式:其一为清唱式,其

二为加伴奏式,其三为纯器乐演奏式。潮州寺堂鼓乐的用器,打击乐器有:堂鼓、吊钟、木鱼、磬、丹钟、音(有作引)磬、小钹、花钹、大钹等。管弦乐器有:唢呐、横笛、瑶琴、椰胡、提胡、大椰胡、三弦、琵琶等。可根据情况需要而增减人数和器件。乐队的组织形式,是以堂鼓为指挥,以唢呐为领奏的民间鼓乐形式。但堂鼓则必须服从整个佛事仪式。

潮州佛乐的伴奏,最突出的特点是“依声寻调伴奏法”。上师主持整个仪式,该诵经、该顶礼、该行什么仪式或休息,各段的衔接,皆由上师掌握,而且没有事先商量的余地。上师先起唱,然后乐队才依声寻调加进来伴奏。

潮州寺堂鼓乐的基本板式有如下四种:一、一板三眼;二、一板一眼;三、有板无眼;四、散板。潮州佛乐大量吸收了民间音乐,寺堂鼓乐中有一种“行鼓打法”,就是吸收了潮州大锣鼓的演奏法而形成的。潮州佛乐,至今仍以口传心授的方式,一代一代传下来。佛曲是由僧尼、居士们传授的,器乐的演奏则由乐师们传授的。寺院庵堂没有乐僧乐尼,伴奏则请民间乐师,两者各成一线,各自以师徒关系进行承传。潮州佛曲至今未有乐谱专集。

从潮州寺堂鼓乐看,它不但吸收了民间小调、弦诗、唢呐曲牌、笛套音乐等,从形式上接受了这些乐器的奏法,而且连弦诗乐中四种调性变化都在寺堂乐中有所表现;在佛事仪式中,唱诵佛经有管弦乐伴奏,而在顶礼和修间,也利用潮州弦诗乐作过场曲;寺堂鼓和钹的奏法也在极大程度上吸收了潮州大鼓的演奏法。“依声寻调伴奏法”本身表明,原来佛教仪式中并没有乐队伴奏的,所以根本不留给乐队过门起音的时间,即使没有乐队,整个佛事仪式也是一环扣一环地进行下去。

郝毅·拉卜楞寺院藏文谱·人民音乐,1989;6:34—35

拉卜楞寺中至今不仅保留着一个较完整的乐队,而且还发现了一种用

藏文书写的古乐谱。这些手抄谱为研究该民族传统音乐和寺院音乐提供了很有价值的活资料。目前仅发现有十首手抄谱,对该谱中的不同符号进行分析研究,发现它是由十八个不同谱字和一些符号组成。用藏语发出这十八个字音,其中一些音的读音与工尺谱读音较为接近,有的基本一样。由于藏语与汉语发音区别较大,同一汉音在藏语中可译出好几个较接近音,这样在谱中就出现了十八个藏文字音,而经过对照研究,其实只有九个谱字。此种用藏文翻译的工尺谱与我们常见的工尺谱并不完全相同,而是经过发展和再创造而有其独特的一面。为此,我们可暂称其为藏文工尺谱。藏文工尺谱是一种不甚完备的乐谱,只是记录了旋律的骨干音,它不像我们所见的某些工尺谱中有板有眼,而且高低音也无准确标志。所以,寺院僧侣乐手在传授乐曲时,往往采用口传心授的方法来弥补记谱的不足。

从该寺院乐队编制看,与《清史》卷一百一中记述的“清和乐”与“丹陛乐”相近。现寺院演奏“道得儿”的乐队,也就是演奏前述藏文工尺谱的。

刘颀·佛道教音乐在陕西民俗中·音乐探索,1990;1:8—16

陕西宗教音乐分为经韵、吹鼓乐、锣鼓乐。经韵是带有吟诵性质的宗教音乐,佛教称之为“梵呗”。佛道两教所念的经韵、赞词,有着较严格的教别之分。吹鼓乐是陕西宗教音乐的主要乐种,皆以管子为主奏乐器。锣鼓乐是伴之祭祀活动而发展的,在宗教活动中更是不可缺少。

陕西宗教音乐的乐器编制、曲目因地而异,在乐器编制上基本根据本寺院或师承的传统编制,除管、铙、臻外,其他乐器根据当地习惯和条件有所不同。陕西宗教音乐系“小吹”或称“细管”类。由于演奏人员现多为还俗僧道,流动性大,所以乐队的编制根据实际情况增减人员,或一人兼多职,但一般不可少于四人,以七至九人为最佳基数。

陕西宗教音乐演奏形式有“坐乐”、“行乐”与“舞乐”三种。“坐乐”也

叫“坐场”，在庙会、祭祀、迎神等宗教活动中，由长老或道士念经韵、乐班奏乐伴之。现在大多用于丧事之中的灵柩前、经堂、奠棚、法坛里演奏。“行乐”又叫“行香”，是在前往某顾主村庄、埋葬地和祈雨求神途中演奏。“舞乐”用于打醮礼乐仪式中，集舞、乐、吟为一体。流行在僧道乐人中的乐曲和曲牌名称有三类：其一，寺院相传。其二，沿用明清南北曲曲牌，另有一部分与西安鼓乐曲牌相同。其三，采用、吸收民间器乐和戏曲中的曲牌。

陕西宗教音乐活动日趋衰落。存者，又多因与当地民俗发生关系而随风入俗。形成此种现状的原因有三：首先佛道教到明清时逐渐式微，宗教音乐的活动内容、性质与演奏人员亦随着翻天覆地的历史发展而逐渐变化，佛道寺院传统庙会的衰落，使大型宗教音乐活动无力振兴。其次，坐落在某一地区的佛道寺院，与当地的风土民俗都有着千丝万缕的联系。宗教要宣传教义、供奉神灵、吸引更多的人信教，必然需要多种方式和渠道。第三，建国初，许多僧道还俗，尤其在“文化大革命”期间，僧道人失去了独立经济和居住条件，而还道成俗，在寺院所学的一技之长也成为一种自娱手段，仅仅在特定应用场合冠以教名而已。

陕北宗教吹鼓乐，曲体结构以单段体式的短小乐曲居多，节奏平稳规整，音域窄。陕南宗教音乐以多段体为基本结构，其结构方式多样，最为典型的结构是：帽头+正身+紧曲，音域较宽，且多在中高音区运动，使乐器最佳音区得以充分发挥，具有清新明亮的色彩。

陕西宗教音乐锣鼓乐庄严、隆重、激烈、雄壮。其乐段变化衔接严密，一气呵成，吸收了民间锣鼓乐的演奏特点，并加以加花变化发展。陕西宗教音乐的艺术特点，可用四个字加以概括：“细、缓、雅、柔”。“细”指乐器的配置组合，“缓”指乐曲的速度和节奏，“雅”指曲调的典雅，“柔”指演奏风格的特点。

陕西宗教音乐的艺术传统及社会实践有如下显著特点：一、宗教音乐根植于风土民俗之中；二、宗教音乐融摄了民间音乐；三、佛道音乐互为吸收，趋于融合。

杨荫浏口述·萧兴华整理·佛教音乐·中国音乐，1990；1；15

自西汉哀帝元寿元年以后，佛教从天竺传至中国。为了便于翻译佛经，天竺的拼音开始被中国人民采用，它对中国音韵学的发展起着一定的作用。佛教既然以中国人为对象，佛教音乐就不能照搬天竺的音乐而不得不吸收中国的民间音乐，并以此为主。梁代僧人慧皎所写的《高僧传》中，曾提出天竺与中国语言不一，曲调难以通用。由于汉语与梵音之间的差异，迫使佛教音乐的创作者不得不采用中国老百姓熟悉的音调进行再创作，这样，佛教音乐便逐渐开始中国化了。宗教信徒为了宣传教义，定出了许多宗教节期，在这些节期中，给群众提供了艺术活动的机会，也促进了佛教音乐与民间音乐的结合。旧时代，在一定程度上，寺院常常成为民间音乐的集中者、保存者和传授者的所在地。由于中国佛教音乐一开始就取材于民间音乐，不断利用民间音乐作素材，进行再创造，所以我们说，佛教音乐基本上是中国民间音乐的一个组成部分，它不同于印度的佛教音乐，它有着强烈的民族属性。

佛教禅宗音乐由四种因素组成，即赞、偈、咒、白。赞——颂赞，赞美佛的功德，其形式大多是长短句。偈——讲佛教的教义。形式是四言、五言、六言、七言、九言的诗句，每偈四句。咒——梵语陀罗尼，直译曰总持，意译为明、咒、密语、真言等意。白的形式分直白、梵白、书声白、本梵白、道腔白等五种。赞、偈、咒、白四种因素，分别使用于佛教的各种活动形式，即“课颂”、“焰口”及“水陆”等当中。

佛教中所使用的器乐因地而异。江苏地区的佛教音乐，与当地民间鼓吹手所演奏的基本相同。北京智化寺所演奏的器乐曲，和流行在北京地区的房音乐基本相同。山西五台山寺庙当中的“八大套”，也是民间曲牌连接起来的套曲，都属于当地流行的民间音乐，而不是佛教所特有的音乐。还

有一种器乐曲和佛教有着密切的关系,如古琴曲中的《普庵咒》、《释谈章》等,它基本上是配合声韵的练习曲,但仍然是和本国民间音乐相结合的产物,反过来,又对民间音乐给予一定的影响。

总之,中国的佛教音乐,有着自己民族的强烈属性,它不同于印度的佛教音乐,而是中国民间音乐的一个组成部分。

韩军. 五台山佛教音乐. 中国音乐, 1990; 1: 29—32

五台山佛教音乐的历史与佛教史同步。现在所能见到的经文及演唱曲谱、器乐演奏和供奉形式,最迟在五百多年前的明代弘治年间即已基本定型。五台山佛乐的音乐包括“声乐”和“器乐”。“声乐”是对各种经文的演唱,僧人们称之为“令调”。而对于单纯“器乐”演奏的曲子,僧人们则称之为“小曲”。“令调”是五台山佛乐的主体,是词(经文)、曲紧密有序结合的形式。“令调”的词曲结合形式,主要有分节歌体、曲牌体和变奏体几种。在演唱令调时,有的曲调加上了伴奏;这种带伴奏的形式,僧人们称作“念和”;对于那些没有伴奏的“清唱”,僧人们仍称为“令调”或“高调”。

五台山佛乐的器乐,由笙、管、梅(竹笛)、铛、铎音等乐器和木鱼、引磬等法器组合而成的小型吹打乐队构成。乐器在乐队中的功能,青、黄庙略有不同。青庙以笙为主,管、梅协之;黄庙以管为主,笙、梅协之。乐队对于佛经演唱的伴奏,是满唱满跟、随腔保调,除有一些简单的加花变奏外,基本的旋律与演唱的曲调相同。

无论青庙、黄庙都以五音为最多,六音次之,三、四、七音构成的曲调最少。因此,可以说五声音阶是五台山佛乐的主体。五台山佛乐的调,人们称为“三大调”,即以“合为宫”、“上为宫”、“尺为宫”三调。无论青庙、黄庙都以“合为宫”为“本调”,但它们的调高却不同。青庙称自己的调系统为“管调”;黄庙称自己的调系统为“结调”。“管调”比“结调”低一个大二度。由于这种音高上的差别,使得青、黄庙的“三大调”在调高方面成为实际上的五

个调(有一调重)。乐曲的节拍、节奏在五台山佛乐中是由“板”来约定的。其基本板式有两种:慢板和紧板(快板)。慢板是五台山佛乐用得最多的板式。除以上两种基本板式外,还有一种变化板式——过板。过板本身不能独立使用,要附属在基本板式的应用过程中。

五台山佛乐的曲式结构主要有单段体和复段体两种类型。单段体是由一个乐段构成的完整的结构,其结构发生主要是引申式、重复式以及这两种方式的结合。

刘建昌, 陈家滨, 任德泽. 山西宗教音乐调查报告. 音乐舞蹈, 1990; 1: 3—12

五台山是全国寺庙最集中的地方,也是全国威仪兼有汉地佛教(青庙)和喇嘛佛教(黄庙)共存之地,汉、蒙、藏教徒共居,音乐文化互相交流,因而形成了丰富的五台山寺庙音乐。

青庙音乐,优雅而静谧。“天竺”音乐虽在公元4世纪中叶已传入中国,但经过1500余年历代兴衰和漫长的汉化过程,纯粹的梵曲现已无法找到了。从目前搜集到的五台山青庙音乐的曲名来看,除了“赞”、“偈”、“真言”、“咒语”四种可算为宗教内容外,其余部分显然是沿袭了唐宋曲牌、昆曲以及元杂剧和唐至清代的民间歌谣名称。青庙乐队的乐器及编制是:笙二、管子二、枚二、云锣二、鼓一、钹子一、引磬一、木鱼一、钏钟一、手鼓一、磬一、铛子一。青庙音乐以笙定调,以笙为主奏,两班中主奏笙在下班,因此下班也是主要的班。青庙音乐所用的调是“宫调”。青庙(黄庙亦同)的工尺谱都是使用固定唱名记谱,而不使用首调唱名记谱。青庙音乐由“瑜伽焰口”、“禅门日诵”、“吹腔之部”、“三昼夜本”、“散曲”等五部分构成。

黄庙音乐受近代影响较大,不像青庙那样古雅、静谧和严格规范。特别是它的“吹腔”部分,几乎每首曲子都可以找到当地民间音乐的影子。黄庙乐队的乐器与编制:管子二、笙二、枚二、把子鼓一、云锣二、磬一,共十人。

此外还有些特殊乐器:大号、海螺、大把子鼓等。黄庙乐队的活动形式主要有两种:迎送太阳和殿堂仪式。黄庙也是以笙定调,管子为主奏乐器。黄庙音乐用的是“隔调”,“隔调”是“正宫”调,常用三大调是E宫为中心调的上、下五度的近关系调。黄庙音乐主要由“诵经禅曲”和“吹腔”两部分构成。“诵经禅曲”主要用于对经文的唱诵,吹腔音乐绝大部分来自于当地的“八音会”和民间音乐。这些音乐用于民间佛事,在念经时也间插使用。

常嗣新. 云冈第十二窟乐器演奏伎乐天的初步研究. 音乐舞蹈, 1990; 1: 13—16

云冈石窟第十二窟,属于北魏第二期工程,因该窟外室的藻井和北壁上雕满了千姿百态的伎乐天,俗称“音乐宫”。这些伎乐天有的载歌载舞,有的表演杂技,而更多的是手持各种乐器的乐器演奏伎乐天,表现了释迦牟尼成佛时的欢庆热烈的场面。这些石刻艺术形象对北魏时期音乐艺术的发展和演变的研究提供了生动的形象材料。这一时期,北魏孝文帝倡导向汉文化学习,并带头积极接受汉文化,云冈第十二窟就是在这种历史条件下雕凿而成的。因在雕凿过程中受游牧民族文化和汉文化融合的影响,形成了北魏独特的艺术体系,这些必然在雕凿十二窟伎乐天时有所反映。在十二窟中乐器演奏的伎乐天千姿百态,变化无穷,手持各种民族乐器,集北魏宫廷、民间乐器之成,表现了北魏极盛时期音乐艺术的繁荣发达。可以说,云冈石窟十二窟是北魏时期音乐大舞台的再现。

云冈石窟十二窟乐器演奏伎乐天共手持45件、23种乐器,组成了一个北魏大型交响乐团。这23种乐器包括吹奏乐10种、弹拨乐5种、打击乐8种。十二窟雕凿的乐器演奏伎乐天说明了北魏时期音乐艺术的三个特点:一、北魏时期,乐器只有吹奏、弹拨、打击三大类,拉弦乐器还没有出现。二、北魏时期,民族文化大融合,创造了一个具有游牧民族和汉族共同特色的独特音乐体系。十二窟的乐器演奏伎乐天群是北魏音乐发展的一个缩

影,通过十二窟乐器演奏伎乐天手持的 23 种、45 件乐器来看,北魏时期已经形成一个以鲜卑族和汉族音乐艺术为基础的,具有多民族特色的独特音乐体系。三、音乐艺术的普及,使北魏音乐艺术演奏水平达到历史高峰。云冈十二窟乐器演奏伎乐天,是北魏民族乐器之集大成,那么多伎乐天手操多种乐器,恐怕是历史规模最大的。

十二窟乐器演奏伎乐天不但为我们提供了北魏音乐艺术家的形象美,更重要的是给我们提供了北魏音乐艺术直观美的享受。我们通过乐器演奏伎乐天的形态、表情看到北魏音乐艺术的美妙高超。石窟中展示的各种民族乐器,说明佛教音乐来自民间艺术。十二窟浩大的音乐场面,反映了北魏音乐艺术的繁荣和孝文帝改革成功,使经济恢复的大好局面。这里特别提出的是,十二窟乐器演奏伎乐天的演奏姿态十分协调和谐,似有一个音乐指挥在统一指挥,正在传神地合奏一个大型乐曲。

韩军·五台山佛教音乐的宫调系统·音乐舞蹈,1990;1:17—20

五台山佛教音乐的宫调系统包括其音阶形态、构成音阶的形式以及调的构成、数量和“调”之间的关系等几个发明。对于“宫”、“调”的观念,在传承中,僧人们有着自己的认识,与我们现代的概念不尽相同,所以,在本文中有必要把僧人们对调的认识和观念简要述之。通过分析、对比,使我们对我国传统的“调”观念有更广泛的认识。

一、僧人的调观念

在五台山无论青庙、黄庙的僧人中,没有“宫”的名词术语和概念,只有“调”的称谓。而且对“调”这一术语的应用较为广泛。僧人们在对“调”的认识上,有调系统的调、乐器的调、乐曲的调三种观念。调系统的调,是从整体上对调的一种认识,是相对青庙、黄庙两大系统而言。五台山佛乐中,青庙所用的调,僧人自称为“管调”,黄庙所用的调,称为“结调”。“结调”高于“管调”一调。在这个意义上,五台山佛教音乐存在两调:“管调”和“结调”。

乐器的调,是指乐器可以演奏的音阶,因音阶中的每一个“字”在乐器上是固定的,所以,僧人们认为,五台山所有乐器只能演奏一个调,即“本调”。这种认识,青庙、黄庙一致。乐曲的调,是指某一具体乐曲所用的调或是对所有乐曲而言共享了多少个调。僧人们认为,七声音阶中每一个字都可以构成一调,即“依字定调”。某一乐曲的第一个字便是这首乐曲的调。

二、我们的认识

我们对五台山佛教音乐的宫调系统是从音阶、调、构成音阶的律数三个层次加以认识的。在音阶发明,五台山佛教音乐所用的乐器和它所演奏的乐曲虽然在音阶的关系方面一致。但在构成音阶的音的数量上却不相同。乐器的音阶是把乐器能够演奏的所有的音在一个八度内的有序排列。五台山佛教音乐无论青庙、黄庙所用的笙、管、梅(竹笛)三种乐器,都可以演奏七种音阶。乐曲的音阶是通过对众多的单支乐曲实际用音的分析而总结、归纳出的音阶形式。五台山佛教音乐中的乐曲是由五声音阶构成的。无论是乐器和乐曲都可以演唱(奏)三个调,即不同调高的“三调”,或可以称为不同“宫”的三调。这与晋北民间鼓吹乐的“三大调”是基本相同的。

五台山佛教音乐在调高方面的“三调”,无论青庙、黄庙都是相同的。但这种相同,致使在调高关系方面相对各自的“本调”系统而言,如果从绝对音高来对比,青、黄庙是不同的。通过对音阶、调以及构成音阶的数量几方面的分析,我们可以把五台山佛教音乐的宫调系统从整体的角度总结为“一均八律七音五声三调系统”。

三、调的转换

在五台山佛教音乐中,存在着调性游移和转调两种情况。对于五台山佛教音乐中的每一支乐曲来说,都是一调到底的。但调性游移的因素却在由六个音和七个音构成的曲调中普遍存在着。其中主要是我们民族传统的“变宫为角”和“清角为宫”两种类型。有时,这两种类型融于一曲之中。转调在一支乐曲中是不多见的,它一般发生在两曲相连的情况下。五台山

佛教音乐中有一种“连缀体”结构，即两首曲调相连演唱，转调就大多发生在这里。五台山佛教音乐中的转调有两类四种类型。

五台山佛教音乐是我国民族传统音乐的一个部分，它的宫调系统虽然有其本身的特点，但在很多方面都与晋北的鼓吹乐相通，所以也可以说，五台山佛教音乐与晋北民间鼓吹乐同属一系，它们在历史进程中是相互影响并共同发展的。

才让当周·拉卜楞寺道得儿乐队及其乐谱·中国音乐，1990；2：
34—36

拉寺乐队设一个乐队长，共有队员14人(不固定)组成。20世纪50年代乐队人数达到顶峰。道得儿乐队有：竹笛(4支)、管子(2支)、笙(4支)、九音锣(2把)、小鼓(1把)、小镲(1把)。道得儿成员是半职业性质，但也要终身就职，道得儿成员必须由拉寺职业僧侣担任。这些僧侣都按道得儿谱的要求受到严格训练，这些训练是由老乐师担任的。道得儿音乐有明确的旋律线条，有鲜明的节奏，适合于行进时演奏。小鼓通常是用绳子系在脖子上抱在怀里击奏，九音锣举在怀中演奏。乐队编制趋于完善，有曲牌，有乐谱。乐曲本身有很明显的娱乐性，不带宗教内容，不参加法舞与诵经伴奏，道得儿乐队实际上更倾向礼仪乐队。这个乐队的任务是专门负责迎送嘉佛本人参加的佛事活动。

道得儿乐队从二世嘉佛时期的不太完善到四世嘉佛时期的比较完善，逐渐形成了自己的乐谱、曲目，直到六世嘉佛时期这样完整的乐队、乐谱及音乐。道得儿的乐谱叫“切冈来”谱，如译成五台山正字谱就是“尺工六”。如译成简谱就是 **5 6 1**。其中最主要的原因是乐谱中几乎每首乐曲开始都是用切冈来开始，也就是尺工六开始。这种切冈来乐谱是用藏文正楷字写出，与工尺谱是用汉文方块字写出完全一样。这种乐谱以手抄本流传至今。

切冈来乐谱与五台山正字谱之间肯定有渊源关系。虽然我们目前还没有确切的资料能说明一定是从五台山传来的乐谱，但是可以从乐谱的表现形式和音乐特点来分析它肯定是来自内地。

切谱在谱面与唱谱、唱谱与演奏距离较远。切谱记的是骨干音，唱谱时在骨干音周围加了好多环绕的、经过装饰的音，演奏时又根据乐器的性能加各种装饰音或和音。西藏佛教从创造有头正楷藏文开始到现在有 1400 多年的历史。在这样漫长的岁月里没谁还用有正楷藏文作为乐谱加载史册。在拉卜楞寺发现的用有头正楷藏文写的切冈来乐谱不能不说是藏传佛教在音乐方面的一大创造。

万玛多吉·拉卜楞寺佛殿乐沿革试析·西藏研究，1990；3：84—90

佛殿乐作为佛教寺院音乐的一个组成部分，在藏传佛教中具有独一无二的特点，佛殿乐在拉卜楞地区俗称“道得儿”，它是以管乐、打击乐组合的一种传统的民族器乐演奏方式。它的演奏一般局限于嘉木样大师在佛殿内祭祀朝拜、册尊曲礼、受贺摩顶、起居迎送等吉庆时节。加之它的旋律优美舒缓，典雅肃穆，又具有浓郁的宗教风格，所以笔者认为把藏语中的“道得儿”翻译为佛殿乐比较合适。拉寺佛殿乐的历史比较悠久，二世嘉木样在各扎仓设立了自己的法乐队，从二世嘉木样大师时期佛殿乐演奏情况的有关记载来看，拉寺的音乐艺术已相当盛行，拉寺佛殿乐很早就形成，它的渊源古老，根基较深。

从一世嘉木样至三世洛桑图丹久美监措大师，佛殿乐队除法乐队外基本属业余性质，对社会影响不大，地位也一般。四世嘉木样，是拉寺兴盛时期，此期产生了拉寺佛殿乐的专用记谱方法，即工尺谱式的藏谱，曲谱的产生改变了过去那种齐奏形式，开始以简单分工为主的演奏方式。其中管子为骨干乐器，奏主旋律，忠实于原曲，不加花点。从此，拉卜楞寺佛殿乐逐渐完善，而且具备一定规模。

拉寺佛殿乐藏文乐谱是在长期的民族文化音乐交流过程中产生的,目前发现的只有十首手抄乐谱。藏文工尺谱在传统写法上和藏文行书写法一样,是从左到右书写的,似简谱形式横行书写。这种藏谱和我国各地所流行的工尺谱对照,读法上有相同的,也有不同的。藏文工尺谱的音程关系与简谱相同,又接近古工尺谱音阶排列,也就是我国宫廷音乐通常所用的宫调音阶,对音高、时值等音乐符号的标记欠完整。乐句的开头、乐句与乐句之间、段与段之间均采用藏文和楷文的符号,每首乐曲在谱面上只记录了乐曲的骨干音和甚少的陪衬字。嘉木样一世至三世时期,除佛殿唢呐乐为两人或四人一组的演奏形式延续至今外,佛殿乐的演奏与“番部合奏”形式相似,有吹管乐、弹拨乐、打击乐。这种合奏形式的编制不固定,演奏员属业余性质。至四世嘉木样时期才规定了乐队编制,演奏员也属职业性了。其编制属清宫廷“中和清乐”编制形式,除乐器数量上和个别乐器的差异外其余基本相同。拉寺乐队编制很可能受了“中和清乐”的影响。20世纪40年代,乐队又有了新的扩编,在原乐队基础上加进了三弦、蒙古四胡、杨琴等。除为礼仪、佛事等活动演奏外,还为拉寺“南木特”戏伴奏。

拉寺佛殿乐的渊源关系,从整个作品的音调分析,有传自西藏的(指唢呐曲);有传自兄弟民族地区的;也有土生土长的。这些都说明拉寺佛殿乐和清宫廷及寺庙音乐有着渊源关系,虽然它们之间具有共同的渊源关系,但却已不是同一的曲调,佛殿曲目中这种现象较突出。再则,佛殿乐虽属寺庙音乐的一个组成部分,但与纯粹的宗教音乐又有着较大的区别。

旦木秋·藏族宗教仪式中的迎宾曲·中国音乐,1990;3:70—71

垠宾是藏传佛教宁玛派寺院中迎接上层活佛、高僧、上师等到寺院巡视时吹奏的迎宾曲。念吉祥经时亦可演奏,其他场合不能演奏。

垠宾仪式规模大小依活佛、高僧、上师地位高低而定,规模小的仪式,本寺院活佛、堪布、格西到寺院门外迎接献哈达,由一队唢呐齐奏迎宾曲即

可。规模隆重的仪式,迎宾队从寺院门前起,单行排成长 300~400 百米左右的队伍,仪式庄严肃穆,带有浓厚的宗教色彩。

迎宾常用的乐队编制是:藏族唢呐 2 支、莽筒 4 支、镶翅法螺 2 支、藏鼓 4 架、藏钹 1 副、饶钹 4 副,奏乐时站成一排,顺序为唢呐、莽筒、镶翅法螺、藏鼓、藏钹、饶钹。

合奏中的组合:乐队中除两支唢呐是旋律乐器外,其他都是打击乐器,乐曲旋律柔和、委婉、温馨、抒情。强弱、节奏和速度变化不大,速度最慢约每分钟 40 拍,而最快约每分钟 90 拍。乐队中演奏藏钹的人在念经中是领诵师、举腔师,乐队中是乐师、总指挥。低音只用 4 支莽筒作为衬托,吹奏时主要是力度与音色的变化,而不注重音高,合奏中引子与间奏以吹平缓较弱的持续长音衬托低音。镶翅法螺合奏中有时吹持续长音起渲染气氛的作用。

壤宾有一份藏文古乐谱,上有古藏文书写的详细说明,上有乐曲演奏步骤及各大段、各小段、引子、间奏、尾奏等划分及反复;何时加入莽筒、镶翅法螺;它们的演奏方法及乐曲的情绪变化、强弱、快慢、起停等。

乐曲的结构及旋法特点:结构段落的划分从藏族古乐谱的文字说明上看,全曲分三大段,第一大段和第二大段又各分两段,第三大段分三段,加上间奏、尾奏,全曲共 160 小节分为 10 个段落。调式:乐曲系七声调式,雅乐音阶构成,没有转调。为了避免旋律的单调感,反复运用了同宫系统调式和平行大小调相互交替。乐曲每大段中的引子和一、二大段的小结尾都保持相同的 bD 调式,以起到乐曲前后统一的效果。而每大段中的正曲运用其他调式。

钟忠. 嘉戎藏族地区宗教寺院“钦姆”音乐. 中国音乐, 1990; 3: 66—67

“钦姆”俗称“跳神”,是流传在我国广大藏族地区宗教寺院中的一种祭祀表演活动。这种乐舞带有浓厚的宗教色彩,它源于西藏,流行于整个藏

区。嘉戎地区宗教寺院钦姆在演出程序、整体格调上都有别于其他藏区，它是嘉戎十八土司地区特殊文化环境的产物。由于特殊的地理环境，加之长时间远离西藏，使嘉戎在政治、经济、文化乃至血统上都形成了不同于其他藏区的多元文化和复杂的血缘关系。从宗教而言，嘉戎整个地区信奉苯教，土司设有专门的苯教师，这些苯教师左右着当时嘉戎地区整个社会的政治、经济、文化各方面。到了15世纪西藏佛教中出现了号称第二个释迦牟尼的宗喀巴，他派遣两个大弟子到嘉戎地区传佛灭苯，其中一个弟子查古·阿旺于1410年到了嘉戎地区修了108座寺院，1775年开始的大小金川之战使嘉戎地区许多苯教寺院被毁，战后清朝下令把藏区第二大苯教寺院雍中拉顶寺改为佛教格鲁派寺院，强令当地嘉戎群众信佛禁奉苯教。嘉戎地区苯教虽然多次受到不断打击，强令改教，但解放至今在嘉戎地区苯教寺院随处可见，嘉戎群众至今仍然崇敬苯教。

嘉戎地区在每年的阴历正月初十前后，各地寺庙举行念经、钦姆表演活动，这段时间嘉戎人称“错不久”（即岁末年初）。嘉戎钦姆表演程序有“色尔穷木”（即开幕式）、“哈不机”（向各位诸神诵经）、“格日巴玛生地宏”（诵八字真言）、祈祷等十二项。

嘉戎地区钦姆有专门的乐谱，嘉戎语称“钦穷石波米雍”，据传此谱为红教所传，乐谱用藏文和少量梵文书写。它主要是钦姆的唱经谱，有较固定规律的唱腔，乐谱用各种波浪形符号来表示唱腔音位的高低，每一符号下面用一藏文单字加以说明，唱经谱歌词有严格的格式，大多用藏族格言体，字与字之间用许多诸如“啊”、“哦”、“哎”、“噢”、“呀”等衬字、衬词，以达到音乐唱腔的完整流畅。这种谱虽然大多靠口传心授流传，但根据实际表演时所记的音高和谱面上所表示的音高位置，两者之间的差异很微妙，不细心听根本听不出什么差别。在嘉戎地区还有一种供钦姆伴奏乐器的手抄本，乐谱用各种大小圆圈来表示，各种打击乐器用各种不同的圆圈书写，加上文字说明。钦姆伴奏谱主要供藏式扁鼓、藏钹、饶钹等用，击鼓符号用实心圆圈外加空心大圆圈表示，钹用空心小圆圈表示，音乐长短节奏用圆

圈排列疏密来表示,音乐时值越长,间隔距离越宽或反之。嘉戎地区的钦姆与其他地区的钦姆最大区别在于:它的演出程序原始,必须用占卜、打卦的形式选择演出日期,演出日必有雪、冰雹,明显地带有各种原始巫教即“苯教”色彩。在钦姆的诸多神祇中有许多不同于佛教神而是地道的苯教古老神祇,其各神的名称都是以苯教传统的名称命名的。其他藏区佛教寺院钦姆表演时绝对禁止妇女参加,而嘉戎钦姆则恰恰相反,不但妇女可以参加而且在钦姆最后高潮众神出场时由4—8位年长有资历的妇女伴唱“大字真言”,该唱腔虔诚,音调庄严肃穆,音乐风格独特。

孔勤·北京佛教音乐团与智化寺音乐·法音,1990;4:27—29

智化寺音乐属汉传佛教寺院音乐(或称庙堂音乐),是我国现存的古老音乐之一。它为北方佛教音乐体系。这主要是指唱诵经偈时音声腔调方面的区别。其实,随着南北方僧人的相互往来,南北佛乐的相互交流,尤其是隋代统一南北后,北方佛教音乐就日趋南方化了。清朝以来,智化寺音乐外传的同时,不仅吸收外寺僧人来本寺参加音乐佛事,而且外出与他寺僧人同办法会,同放“焰口”,智化寺僧人称为“南北会”。这主要是指佛教音乐中的诵经部分,至于智化寺音乐在管乐(和法器)的演奏技巧与方法上仍然别具一格,不同凡响。五百余年一直按照历史原貌保存下来。

智化寺建于明正统八年,如今艺僧师徒相传已至第二十六代,智化寺音乐流传于世已经历五百四十几度春秋。智化寺音乐第二十六代传人演奏的曲目主要来源于《音乐腔谱》。此谱是智化寺第十五代传人永乾于清康熙三十三年抄写的。这是一本工尺谱,谱中记谱符号、点板方式与民间工尺谱不尽相同,而与宋代字谱相同。可见,智化寺的《音乐腔谱》虽为清代僧人所抄,但留有唐宋音乐字谱的痕迹,谱中的曲牌来源不一,丰富多彩。有的与唐代教坊曲同名,有的与宋词词牌相同,有的与元曲相似,其中最多的是为宗教活动服务的曲牌。智化寺音乐的曲牌分为只曲和套曲两种。单独演奏

的曲牌名“只曲”，若干首曲牌连缀演奏的名“套曲”。

根据智化寺音乐乐制，在办法会、做佛事时，一般由九位僧人诵经礼忏敲击法器，乐器有笙二串，笛二支，陨落两架，大鼓一面，铙、钹各一副，铛子一面，铎子（小钹）一副。智化寺音乐演奏时的宫调有四调，“艺僧”自称为“正、背、皆、月”。

智化寺音乐在乐谱、乐器、乐调、曲牌以及演奏技巧和方法上，都保留有唐宋燕乐甚至上溯到更远年代的一些乐制。正是由于智化寺音乐在教授方法、演奏技巧方面，坚持师徒相承，口传心授，不许随意变易的神圣性和特殊性，所以时至今日依旧保持佛教音乐特有的远、虚、淡、静的意境。

北京佛教音乐成立后，对智化寺音乐进行了一系列研究工作，取得了可喜成绩。

林木·峨眉山佛教音乐·民族艺术，1990；4：120—124

峨眉山佛教音乐十分丰富，它是我国宗教音乐的一部分，它从一个侧面反映了我国的历史和社会生活。佛教音乐是什么时候传到峨眉山的呢？据《峨眉山志》载，东汉时山顶建有普光殿。但依据甚少，有据可考的时间大约是在东晋，佛教才传入峨眉山，那时峨眉山还是道教的天下，也不会有什么佛教音乐。唐末僖宗时，慧通法师到峨眉山重修了五大寺庙之后，才开始有了佛教音乐。

峨眉山佛教音乐有以下三大部分：第一部分禅门课诵。这是寺庙内僧尼朝日必做的功课和念诵的佛教仪轨，除乐曲伴奏外，包括四大真言、敬赞圣佛的经文和清规警语。第二部分释氏梵呗，就是赞佛、赞法、赞僧的歌。它是由声乐曲和器乐曲共同组成的统一形式，常用于讲唱经文，“消灾祈福”等佛事活动。第三部分瑜伽焰口。其形式是以朗诵咏歌和表演（作法动作）结合而成的统一的赞佛形式，演唱时“始缓终急”，是一部比较系统、完整的、音乐性很强的形式。

峨眉山佛教音乐大约有千余年的历史,虽说尚有些“江南吴歌”的影子,但它通过口传心授,世代演变,已融进了不少峨眉地方的民间音调,其声委婉流畅,唱吟动人,为峨眉山增添了浓郁的佛教色彩和感人至深的气氛。

高雅俐 . 从佛教音乐文化的转变论佛教音乐在台湾的发展 . 台湾师范大学音乐研究所硕士论文 , 1990

本文探讨佛教音乐之声音部分的记录分析及其音乐文化变动的真实了解。内容分六个章节:第一章绪论,说明研究动机、目的、范围、对象、资料搜集与研究步骤等。第二章佛教在中国地区与台湾地区的传播,探讨佛教在中国内地与台湾地区的传播情形,以及佛教音乐在大陆发展的沿革。第三章佛教音乐在台湾的发展,论述佛教音乐之分类方式,以及在台发展的佛教音乐于整体佛教音乐中所属之性质与形态,不同类型道场之音乐文化及创作性佛教音乐之发展。第四章台湾佛教仪式中的音乐及其功能,探讨台湾寺院中梵呗传承情形、法事结构与音乐之关系、音乐功能及法器之记谱方式与应用的情形。第五章台湾佛教仪式音乐之音乐形态与特点,就台湾佛教仪式音乐形态作分析,并就其演唱时机加以说明,归纳出遵循的原则。第六章结论,就本文各章所述提出总结,并依其音乐所呈现之形态及特点说明宗教上之意义。

段玉明 . 伎乐盛境 . 见: 寺庙与中国文化 . 海口: 三环出版社, 1990

佛教乐舞,源于印度的“无遮大会”。无遮,即谓佛法平等,宽容无阻,不分贵贱众民皆能参与,历时 75 天,有盛大的歌舞戏剧演出,南北朝时传入中国。梁武帝不仅搞“无遮大会”,还举行“盂兰盆会”。梁代三朝设乐,共有歌舞、百戏 49 项。由于佛教兴盛,伎艺开始走向寺庙。凡遇神节或佛

庆,许多寺院都有伎艺表演,除了音乐活动频繁外,还有大规模的乐舞。据《洛阳伽蓝记》记载:洛阳长秋寺,四月四日行像。“辟邪狮子导引其前。吞刀吐火,腾骤一面彩幢上索,诡譎不常。奇伎异服,冠于都市”。景明寺,八月节,“京师诸像皆来此寺”,“梵乐法音,聒动天地,百戏腾骧,所在骈此”。景乐尼寺,“至于大斋,常设女乐。歌声绕梁,舞袖徐转,丝竹咳亮,皆妙入神……召诸音乐,呈伎寺内,奇禽怪兽,舞忤殿庭,飞空幻惑,世所未睹”。宗圣寺里,“妙伎杂乐,亚于刘腾,城东士女多来此寺观看也”。在这些盛大的乐舞表演中,节目既有印度佛教梵音及梵音的汉化形式,又有民间的百戏、幻术和杂耍。

盛唐之时,西域来音,胡舞剧翊。天竺乐中著名的《天曲》就是一种舞曲。唐玄宗据《婆罗门》改为《霓裳羽衣曲》。公孙大娘舞的《剑器舞》也是一种出于龟兹佛曲《苏莫遮》的“浑脱舞”。而《羯鼓录》中所录食曲 32 首,则是专门用于法会道场演出,而且以假面伎乐为主,其中“毗沙门”与“龟兹大武”,就是一种戴假面具跳的金刚力士舞。

唐懿宗时,佛诞之日,“于宫中结彩为寺”,宫廷音乐家李可及“尝教数百人作四方菩萨蛮队”,“作菩萨蛮舞,如佛诞生”,整个宫廷,似乎都变成了节日的寺庙。

唐代的舞蹈也一直保留到宋元,著名的如“拓拔”、“浑脱”、“菩萨蛮”等,皆由仿唐而来。宋舞中夹杂有情节性的故事,既舞蹈又表演,后逐渐放进唱、念、做、打的程序,可以说是中国戏曲的前身。

宋代寺院的伎艺演出也是相当兴盛的,著名的东京大相国寺内兽戏、杂伎和戏剧女乐的表演,可以与勾栏、瓦肆的繁盛热闹相呼应。

继唐代俗讲而起的讲唱伎艺,如宝卷、参请、浑经、弹词、鼓词等,在宋时极盛一时并一直绵延到明清,影响了近世多种戏曲及曲艺音乐。

俗讲之外,寺院还有自己独立的音乐舞蹈。一般来说,用于寺院庆典、庙会活动的佛教乐舞多体现佛教的通俗性,而用于法事道场的乐舞则要体现了佛教的庄严性。

现在还留存的大理佛教舞蹈，历史悠久，源远流长。不论在舞名、曲调、器乐方面都保留着佛教的传统。据《唐会要》记载：

骠国在云南西，与天竺国相近，故乐曲多演释氏词云……袁滋、都士美至南诏，并见此乐。

大理佛教舞蹈一般都是在寺院大殿或信徒家中作法事时表演。寺庙的表演主要在上元、中元、弥勒会、观音会、龙华会等宗教节庆时进行。信徒家的法事，一般设在正房堂屋，时间多在傍晚至午夜。

大理地区现存的佛教舞蹈有五种：

绕坛舞，是类似序幕的小舞段，旨在扫清污秽，躬请神灵降临道场接受供养；

瓶花舞，用以敬佛献佛，亦用于为做斋人家祝福、祈安；八宝花舞（又名散花舞），供养神佛，表达舞者和主事人崇敬佛的虔诚心情……

莲花灯舞，旨在宣传佛教“生死轮回，四大皆空”的教义；

剑舞（又名斩是风），意在扫除魔障，逐妖祛邪。

大理佛教舞蹈多用唱诵、伴唱或乐器伴奏。乐曲几乎全为佛曲，如《皈依佛》、《小开门》、《仙家乐》、《姥姥画眉》、《菊花心》、《二合仙家乐》、《释教应门》、《混江龙》、《三旺依》等，有 50 余首。

演奏乐器有法铃、方锣、铜铙、堂鼓、钹、木鱼、南胡、竹笛、箫、佛管等等。表演时，分打击乐、管弦乐、唱念交替出现。或混合进行，或打击乐、管弦乐分别演奏某段乐句等几种形式。舞蹈中出现的一些手部动作造型与佛教中的“手印”多有相符。

林培安·禅心如乐 奉曲直抒——关于弘一法师的佛教歌曲·音乐艺术，1991；1：24—26

在弘一法师僧腊 24 载中，以音声为佛事，广结善缘的音乐作品有《三宝歌》、《清凉歌集》词五首以及《厦门第一届运动会会歌》和护生歌词（诗）《知

《念恩》、《生离歌？死别歌？》、《囚鸟之歌》等作品。其中《三宝歌》被教内外广为传唱，曲调也是弘一法师自己创作的。他首先以清新的音调来谱写《三宝歌》，而没有在音调上运用那种古老的传统风格。这对于中国佛教梵呗的改进和发展是很有意义的。从中西音乐和中西宗教之间的共通之处找到契合点，在李叔同以前尚没有人这样实践过。

《三宝歌》全曲仅有 24 小节，音调的平易和节奏上（ $\frac{4}{4}$ ）的方整、平稳、徐缓，以及用大调式的旋律，使人得以情绪稳定，心平气和地在咏唱中自然产生庄严崇敬的心情。歌声最后在高八度的主音上完成终止，显然是作者借鉴了当时西欧音乐的创作手法而自然地应用于此。因为在我国传统的音乐，特别在佛教的梵呗中，这种手法极为罕见。音调的升高并不意味着感情的激昂冲动，而是内心的感化与向往皈依的体现。从音调节奏以及整个作品所呈现出来的意蕴，与中国佛教仪轨及历代高僧大德，对梵呗的历来的论述要求却是完全契合，又与赵朴初居士对梵呗所提倡的虚、远、淡、静也是意趣相洽。

关于《三宝歌》的创作时间，作者认为前人所说的是在 1930 年冬在西安小雪峰寺创作而成的结论有待再核实。

〔日〕岸边成雄，泽田笃子著，徐元勇译，亚洲佛教音乐概说，中国音乐，1992；1：24—28

本文着重介绍佛教中的仪式音乐。

在印度佛教兴盛时期，其音乐已经成为仪式的重要组成部分。在今印度的中部，昂达拉等众多佛教遗迹的雕刻和壁画中有许多的音乐舞蹈菩萨。其中还有婆罗门教的科学艺术之神萨拉斯瓦帝手持弓型竖琴的雕像。在今天上演的两大叙事诗“罗摩衍那”、“摩诃婆罗多”中，使用的乐器和音乐许多都是佛教兴盛时代的东西。印度音乐与佛教的关系不仅在佛教兴盛时期存在，就是在今天婆罗门教、印度教中也能找到其结合的成

分。西藏苯教(原文为梵教)和佛教结合产生的喇嘛教的音乐也是一种佛教音乐。东南亚从遗迹壁画、雕刻能够见到的乐器大多还是属于印度系,描绘佛教说唱的雕刻也是模仿当时印度的东西。佛教音乐又有锡兰系,是一种受湿婆教、印度教音乐影响的音乐。乐器以铃、铜、锣和古代印度支那半岛普遍使用的铜鼓等最引人注目。越南传入的佛教是中国的大乘佛教,其礼仪与中国相近。阿富汗从其遗迹的雕刻中就能窥之古代西亚和古代印度乐器融合的迹象。中国国家规模的佛教礼仪,在南北朝、隋、唐间就得到了确立。行香、行道、读经、梵呗等作法掺杂着梵赞、汉赞得到了确立。渗进国家宫廷的艺术音乐舞蹈的西域乐中,也有很多的佛教因素。梵呗使用的乐器有钹、铙、鼓等。在敦煌壁画的变相图中所见到的佛前舞蹈的许多种管、弦、打击乐器,不能看做是伴奏梵呗的乐器。今天中国的佛教音乐没有系统全面的资料,被认为稍久远一点的礼仪是台湾的佛教礼仪。但是,也由于为了使之大众化,并能与道教和儒教融合,其仪礼也完全被简化了。朝鲜佛教声乐分旋律性的梵呗和念佛两大类。所有的仪式中,不论是梵呗或是念佛,都以太平箫、喇叭、螺、钹锣、木铎、小金、铃、大鼓的合奏为伴奏,也有在声乐间插入合奏,也有按照声乐节拍进行演奏(的)。

日本的佛教音乐在佛教仪式上是以僧侣所唱的声乐体为主体,特别是以声明为其中心。寺院的雅乐与声明以及其他歌谣相结合产生了新的音乐。明治以后,各宗派吸收了西洋音乐,创作了赞佛歌等新的佛教音乐。这些音乐以及管风琴等西洋乐器也渗进了法要等音乐演奏中。传统佛教仪礼的机能,有经文的读诵以及教义的讲说和对被称为佛、祖先的供养两个方面。前者主要有声乐,后者除声乐外还有器乐、舞蹈以及其他艺能。在佛教仪式以及佛事使用的乐器主要有响鸣乐器、打击响鸣乐器、铙、呗器等,佛教乐器的职能主要有如下几点:一、对佛主以及诸位尊圣供和恭请。二、作为佛事做法的信号。三、调整诵经、声明的拍子和速度,作为诵经以及声明的伴奏。

金文达 . 佛教音乐的传入及其对中国音乐的影响 . 中央音乐学院学报 , 1992 ; 1 : 87—92

佛教教义的传播与佛教音乐的流传,情况并不相同。佛教的教义是在将佛经译成汉语之后即可在国内传播,而佛教歌曲则不然,要想使印度传来的佛曲按原样在中国流传是不可能的。因为,老百姓自不必说,即使知识分子也不懂梵文,连一般的佛教徒也是既不懂梵文,又不会唱梵曲。在这种情况下,为了使音乐能够更有效地为宣传佛教服务,便不得不在使外来的佛教音乐中国化方面下功夫。

隋九部乐与唐六部乐中,除清商乐与燕乐为中国古代固有的音乐外,其余均为于东晋、十六国和南北朝期间由外国传入我国,或由边区传入内地的外国和外族的音乐。在外国或外族的乐部中,与佛教音乐有关联的则是天竺乐、龟兹乐和西凉乐。天竺乐是最早传入我国的一个外国音乐的乐部。表演曲目方面,在隋与唐并无变化。演出时,舞工着僧侣服装。天竺乐中的两首佛曲,一向是按照印度原曲的本来面目供人观赏,而没有进行过中国式的加工和改编。它是为了供人们欣赏印度佛教音乐之用,而不是以宣传佛教教义为其主要目的。因而在宫廷乐部瓦解之后,天竺乐也就随之而烟消云散了。龟兹乐的音律体系乃是北印度乐制的延续,其所采用的七声音阶,乃是 22 律体系的七声;其五声或六声音阶,则是由七声中减去一声或二声所构成,而和中国的五度相生律并不是一回事。

从龟兹乐队使用的乐器来看,龟兹自己的乐器很少,其余基本上都是外来的,而且来源非常杂乱。还有就是龟兹乐队已使用内地乐器,证明它自吕光获得之后,就已开始汉化,龟兹乐部向中国内地传播的主要是印度的佛教音乐,而不是印度的世俗音乐。龟兹乐在历史上曾经为佛教在中国的传播起过很大的协助作用,使佛教思想在中国深入到各个领域,连中国

世俗音乐中在曲名和内容方面有时也出现过受到佛教影响的烙印。

西凉乐是公元 386 年吕光据有凉州时，将龟兹乐队改造后形成的一个乐部，当时称为“秦汉伎”。它是在龟兹乐队的基础上增减一些乐器，使乐队进一步汉化的。西凉乐队以汉族宫廷中的雅乐乐器，来造成娱佛用的舞蹈场面，当然也是一种创举！由此可见，西凉乐中有一部分乐曲也是为佛教服务的。

通过对上述几个乐部中的佛曲的探讨，可以看出，那些佛曲大都是原封不动地进行表演的。这里音乐主要是供宫廷中观赏之用，而无须关心它们在宫廷外面是否易于流通，因而也就无须考虑使之汉化的问题。同时，宫廷中对那些乐部也没有致力于通过它们来接受印度世俗音乐方面的音乐成就的要求。因此，可以说，佛教对中国发生过重要影响的，主要是它的教义，而不是印度佛教音乐的艺术性，更不是印度世俗音乐的艺术成就。

尼树仁：《道教音乐和佛教音乐的比较研究》，《音乐探索》，1992；1：23—30；2：39—46

从声乐的范畴看佛道音乐的先后问题，似乎均源于曹植游渔山所闻的诵经声。为什么曹植创作的乐曲，分别被佛、道两教认作是各自的音乐呢？大凡均因其乐曲的风格为“清远遒亮、清雅哀婉、其声动心”的虚幻飘渺之声，异于其世人的雅俗之乐，而深合宗教色彩。也像教义、教仪、教规的互相借鉴融合的情况一样，所以，相同的音乐才会分别发展为佛道声乐之始。就此而论，道与佛的颂经声则出于同源。

在唐代，因皇帝为李姓，和老子姓氏相同，而尤为崇尚道教，唐高宗时，命乐工仿佛曲制作了大量的道调，玄宗时令道士制道曲，玄宗在雅乐机构太常寺将俗名镌刻于石上，也是有意地提高道教的地位。此举后，在宫廷、佛教、道教的乐队演奏时，就产生了大量同曲异名的乐曲，他们为了炫耀和提高自己的身价，就各自采用有利的名称。

现代佛教和道教音乐使用的乐器已经基本相同,记有:一、打击乐器;二、拨弹乐器;三、吹管乐器。到目前为止,道教与佛教使用的乐器已经十分简单,只有吹奏和打击两种:吹奏乐器有笙、管、笛、箫;打击乐器只用钟、鼓、铃、手鼓、铛、铙、云锣、木鱼、铁磬、引磬等。各地佛教音乐的用途比较统一,而道教音乐的使用有一定差异,两教又大体相仿,都用于:一、新春佳节;二、元宵节;三、七月十五(鬼节);四、追悼亡灵;五、每日二时课诵。除以上共同的用途外,两教又各具特有的节日和演奏重点。其乐谱均用工尺谱,即现在所谓固定音位工尺谱,以合为宫,音名由合四乙上尺工凡六五等九个字组成,有些寺观工尺谱的写法更接近于宋代俗字谱。乐曲均由声乐和器乐两大部分组成。声乐曲:佛教主要有六句赞、八句赞、四句头、祝延、华严字母及一百余首杂赞等,其中也包括了古代诗词音乐。道教的声乐曲保存较多,有些赞子是佛、道两教共同的旋律,而唱的经文不同。器乐曲与演奏:佛道音乐因其流行的场合不同,可分为传统寺庙音乐及流变形式。就传统寺庙音乐而言,又分大曲、路曲和耍曲。路曲和耍曲部分,佛教与道教大多相同,只因地域和群众的爱好不同,而有些差异。各地佛教和道教器乐曲的调式与调性大都相同,一般采用四种调性:六字调、尺字调、上字调和凡字调。调式以徵、宫最多,羽、商次之,角调式极少使用。演奏风格道乐与佛乐也基本相同。通过以上阐述与分析,可以初步做如下结论:中国道曲与佛曲基本相同,共性大于个性。

田青.《广陵散》与迦陵频伽的启示.佛教文化,1992;1—2

作者认为,在漫长的中国文化史中,古琴名曲《广陵散》最终成了某种失传文化的代名词。每当人们要痛惜“礼崩乐坏”,感叹某种文化形式或文化传承后继无人的时候,常常要慨叹“成广陵之绝响”。

据说,这首美妙的琴曲是神传给三国时的名士嵇康(223—263年)的。他不但在思想上是那个时代最深刻、最具批判精神的精英人物,在行

动上，也称得上是当时士人中最富献身精神、最有气节和政治操守的一个。他生前对这首“声调绝伦”的《广陵散》过于珍爱，视如生命，“誓不传人”，以至他虽能舍生取义，将人格与音乐置于生命之上，以一种只有参透了生死大事的殉道者才能有的平静、尊严、超脱的态度直面死亡，临刑前“顾视日影，索琴弹之”，在他的崇拜者——三千太学生面前开了一场真正的“告别音乐会”，却不得不在最后一刻，留下他此生惟一的遗憾：“《广陵散》于今绝矣！”

迦陵频伽，又称迦兰频伽、迦楞频伽、歌罗频伽、迦陵伽、羯陵伽等等，是古印度佛教传说中产于雪山的一种鸟，梵文为 Kalaviṅka，意译为“妙声鸟”或“美音鸟”。北魏瞿昙般若流支译《正法念处经》中说：“山谷旷野，多有迦陵频伽，出妙声音，若天若人。”唐《慧苑音义》说“迦陵频伽，此云美音鸟，或云妙声鸟，此鸟本出雪山，在壳中即能鸣，其音和雅，听者无厌。”

天竺古有《迦陵频伽舞》，表演者以人扮鸟，著鸟衣，是很有名的佛教乐舞。隋唐时，天竺及西域诸佛国的音乐舞蹈大量流入中土，但《迦陵频伽舞》虽在唐初即传入了中国，但在唐代的典籍中，却几乎没有提到过这只神鸟的名字。这似乎有点不可思议。身披鸟羽，五色缤纷，口出妙音，若天若人，如此美好的艺术，怎么可能在汇百川之水，采万卉之菁，兼容并蓄、虚怀若谷的唐文化中绝迹呢？莫非它也成了广陵之散吗？

作者认为，迦陵频伽并没有匿影息声。唐代最著名的乐舞、燕乐大曲最杰出的代表——那首令明皇、贵妃乐而忘国，同时也令当时最优秀的诗人们勃发过无限诗情的著名乐舞《霓裳羽衣曲》，便是它的化身。

《霓裳羽衣曲》表演时是什么样子呢？宋《唐语林》中形容《霓裳羽衣曲》是：“率皆执幡节，被羽衣，飘然有翔云飞鹤之势。”元《通考》中也有其“执幡节，被羽服，态度凝澹飘飘然”的记载。从古丝绸之路，到扶桑之国，现在仍能找到一些有关这个以人扮鸟的美丽形象的记录。20世纪初，匈牙利籍的英国探险家斯坦因在新疆丹丹乌里克·摩朗遗址发现的壁画中，就有这半人半鸟的图像。日本传世的古乐舞图谱《信西古乐图》中，有一幅

标明为“林邑乐”的舞图，舞者头戴花冠，上身披羽衣，双腿裹足如鸟足，作展翅状，前有两人执幡节，与中国古籍中关于《霓裳羽衣曲》的记载相合，应是这首著名乐舞的图绘。

《霓裳羽衣曲》的前身叫《婆罗门》，据说是西凉节度使杨敬述献给唐玄宗李隆基的。《杨太真外传》注曰：“《霓裳羽衣曲》者，是元宗登三乡驿望女儿山所作也。故刘禹锡有诗云《伏睹元宗皇帝望女儿山诗，小臣斐然有感》：开元天子万事足，惟惜当时光景促，三乡驿上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》……”另外，此注后引逸史及《全唐诗·霓裳辞十首》注，还提到道士罗公远与玄宗游月宫的传说：“罗公远多秘术，赏与明皇至月宫，仙女数百，皆素练霓裳，舞于广庭。问其曲，曰：《霓裳羽衣》。帝晓音律，因默记其音调。及归，但记其半。会西凉府节度使杨敬述进《婆罗门》曲，声调相符，遂以月中所闻为散序，敬述所进为曲，而名《霓裳羽衣》。”白居易有诗曰：“由来能事皆有主，杨氏创声君造谱”。宋《碧鸡漫志》的作者王灼则断定：《霓裳羽衣曲》“说者多异，予断之曰：‘西凉创作，明皇润色，又为其美其名。其他饰以神怪者，皆不足信也。’”这首美妙无比的乐舞，可称为盛唐文明的高峰。白居易曾无限感慨地表述：“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞”。

但是，天宝十三载，唐玄宗命令当时主管文化事物的太常寺“供奉曲名及改诸乐名”，亲自更改了五十多首乐曲的名字，并把一共二百多首曲名勒石刻碑，昭示中外。在这些钦定的曲名中，明确记载着“改《婆罗门》为《霓裳羽衣》”。（《唐会要·卷三十三》）当时，其他改名的五十多首佛乐胡曲，也都被改为具有浓厚道教色彩的汉名，如“改《龟兹佛曲》为《金华洞真》”等等。后人不知究竟，一看“羽衣”二字，便想到“羽化登仙”，想到道教，以为《霓裳羽衣曲》是道乐仙曲，岂不知它是一首地地道道的佛教乐舞《迦陵频伽》的“中国版”。

在深山古刹，在荒郊野庙，在全国各地的丛林之中，很可能保存着未经“改造”或改变较少的古老音乐。原因很简单：宗教音乐的原始动机和主要

目的、主要功用不是“审美”、“娱人”，而是“通神”、“娱神”，在宗教音乐的表演过程中，“审美”只是它次要的、附带的作用。一般来讲，宗教音乐只担负着或颂扬神祇、或企求福佑、或传布教义、或渲染气氛，创造某种神秘境界的任务。用梁慧皎的话说，是“唱导者，盖以宣唱法理、开导众心也”；是“广明三世因果，却辨一斋大意”。用唐义净的话说则更直接，就是“赞佛功德”。它无须，也不可能追随在世俗的、不断变化着的审美观后面。它有自己的相对独立的系统和独特的、完整的、一脉相承的审美观。假如说世俗艺术追求的是一个“新”字的话，假如说世俗社会一般心理是“以新为尚”的话，假如说世俗艺术家的惟一目标和表现欲的基本要求是要在时间的纵坐标上和前人不同，在空间的横坐标上与旁人不同的话，那么，至少中国的宗教音乐却恰恰相反，它更多地是在追求一个“古”字。奇怪的是，世界上几乎所有的宗教徒都本能地认为，只有古老的、未经改变的、“衣钵真传”式的东西，才是神圣和有价值的。使那些同时具有宗教热情和艺术气质的艺僧们抵御住世俗艺术坐标系巨大诱惑的惟一解释，可能是在主观上他们更多的是以艺术手段弘扬佛法的和尚，而不是披着袈裟的艺术家。在宗教音乐形成的过程中，它曾直接向世俗音乐吸收营养；在它形成之后，也与非宗教音乐有着千丝万缕的联系和相互影响。但是，不管怎么说，寺庙宫观的院墙和教堂的穹顶却构成了一座座巨大的“冰箱”，它在相当大的程度上隔绝了滚滚红尘中的种种袭扰，保持了传统的延续。这不能不说是宗教对人类文明的重大贡献。

刘扬武．傣族小乘佛教乐器．中国音乐，1992；2；封二

小乘佛教在傣族中具有全民性质。赧塔、赧佛是傣族人民生活中不可缺少的一部分。赧是奉献、布施的意思，认为通过赧的行为，积个人的善行达到最高理想，“死生”轮回后获得新的生活。于是塔和供有佛像的佛寺成了傣族人民经常光临的场所。为了使赧神秘庄严，赧时配以打击乐。于是

塔旁架上吊着大铜钟,佛殿前挂着铜片三角钟、圆钟,佛殿有鼓房。

在佛塔旁的大铜钟,傣话称“晃汉”或“领弄”,青铜铸制。鼓体呈圆筒形,足部稍微展开作喇叭形,上部略小,钟身有一圈圈的花纹。钟纽由两只兽头和两个跳着孔雀舞的傣族男子上下交错和谐组成,像是一件很好看的工艺品。大铜钟悬于佛塔旁,离地半尺。塔后的善男信女用木槌敲击,以示吉利。大铜钟声舒而远闻。傣族的佛寺由大殿、僧舍、鼓房三部分组成。大殿是诵经赎佛、举行宗教典礼的场所,正中是佛像,其右前方吊着铜片三角钟、铜片圆钟。铜片三角钟傣话叫“姐借”或“腊港”,汉族称“韵板”,属磬之一类。上尖下宽,两端尖角翘起,用铜制成,较厚,有大有小,小的是沙弥化缘时用。铜片三角钟旁吊着铜片圆钟,它像锣,但没有边,而且比锣厚,是圆圆的一块铜片,中间稍微突起。佛爷每咏完一段经文,就敲击几下,声音明亮,穿声很远,余音较长,庄严而神秘,能使佛殿充满虔诚的宗教气氛。

佛殿后面的房檐下是鼓房,挂着长一米以上、直径一尺多、长圆筒式的大鼓,习惯称挂鼓,傣话为“光胆”。鼓身用巨大的黄心楠、红木树、芒果树木掏制而成。鼓两头蒙生牛皮,孤鼓皮用皮筋勒紧。双手各执一细长缠布的槌击鼓面,声音深厚洪大,响彻全寨。每月逢七、八、十四、十五的傍晚,各佛寺必须一齐击鼓敲钟,钟鼓齐鸣,惊天动地,据说是为了震住魔鬼。

胡耀 . 隋唐佛教音乐,见:佛教与音乐艺术 . 天津人民出版社,1992

自南朝至隋唐间,由于梵文的悉昙、声明学说与技术的总结与应用,佛教音乐从理论到实践得以巩固与发展。值得注意的是,它对中国的民族音乐从理论到实践的影响,在很大程度上改变了中国传统音乐的音律、音阶及乐学结构,使中国音乐在很多方面都发生了重大变革,有些方面则取代了中国民族音乐原有的东西。它之所以能够这样,并与中国传统音乐合流,是因为有两个先决条件,一是佛教(或说古印度及西域各国)的文化观

念与中国相同或相似；二是佛教（包括古印度及西域各国）的乐律、乐学原理同中国的乐律、乐学如出一辙，但是在乐律理论与技术上仍存在着同中之异，不然，我们就不可能区分“梵音”与“华音”了。

二十八调理论

二十八调是中国历史上所谓“燕乐”采用的宫调，又称为“俗乐”宫调，有七宫、七商、七角、七羽，合为二十八。七宫是正宫、高宫、仲吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫；七商是越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商；七角是大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角；七羽是仲吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉（《新唐书·礼乐志》）。二十八调的确定和立名来源于“胡部乐”，并非我国传统事物。

二十八调由宫廷采用了印度和西域的唱诵宫调用于宴飨等场合。说它为“俗乐”，是因为这种音乐都是印度或西域各国的民俗的音乐，流行颇为广泛，但它与梵音实际上是一回事，都是“悉昙”与“声明”的音响。宫廷采用这种宫调的音乐有两个渠道，一个是从西域各国传入，一个是从佛教音乐和“悉昙”、“声明”里采取。这个问题实际在南北朝时就已出现。

八十四调理论

八十四调是隋代开皇年间乐户万宝常据佛教音乐的音律所制，从“八音”旋相所生而得。“八音”各自的音区有高有低，音域有限，由“八音”组合起来可以尽生八十四律。八十四调的理论并非起自隋代。南朝梁武帝制作佛乐曲调，总结佛乐清商理论时，曾造“四通十二笛”，又以“五正”“二度”七声旋相得八十四调，并著于书中，后来侯景之乱时，曾经散佚。隋代之后，唐代武德九年（626年），太常少卿祖孝孙受高祖之诏，制定乐律，祖孝孙以同样的方法旋相，亦生得八十四调。自此，八十四调成为唐代乐律理论的主要依据。隋唐间盛行的二十八调与八十四调，都是梵音的理论，它们的理论与“清商乐”的理论是一致的。欧阳修认为“二十八调”、“形类雅音，而曲出胡部”（《新唐书·礼乐志》）。

新理论的传入,相应地带来了新的概念、名称、术语。最早见于《隋书》中载音译的七声术语,“一日婆随力,华言平声,即宫声也;二日鸡识,华言长声,即南吕声也;三日沙识,华言质直声,即角声也;四日沙侯加滥,华言应声,即变徵声也;五日沙腊,华言应和声,即徵声也;六日般赡,华言五声,即羽声也;七日俟利建华言斛牛声,即变宫声也。”至唐代中期以前又出现了十二律音中部分汉译术语,如道调、仙吕、越调、大食、高大食、小食、双调、歇指、平调、般涉、高般涉等,将十二律名称译全当在唐代晚期。

“悉昙”与“声明”到了唐代形成了一门专学,即所谓“悉昙学”。日本的“悉昙”与“声明”学基本上都是从中国的唐代开始传过去的,而唐代中国僧徒所撰著的有关“悉昙”和“声明”学的论著却大都没有流传到今天,只有智广的《悉昙字记》到现在还能见到,但它也是早已在我国绝迹,后人辗转从日本带回一册手抄本。唐代的佛教音乐颀颀颀内外纵横交织的复杂的历史情况还有待于进一步清理。

扎西达杰·藏传佛教乐谱体系·中国音乐,1993;1:24—26

藏传佛教音乐是一个拥有古老记谱历史的音乐。据许多高僧的说法,认为藏传佛教的主体谱式应该是与古经文相配套从印度传入的。从佛教的宁玛派(旧派)到萨玛派(新派)各派均用曲线谱,且原理基本一致来看,此说不无道理。如果可以成立,那么这种古乐谱的产生可以追溯到公元前6~5世纪(佛教产生)到公元7世纪(佛教传藏)间,距今有两千年左右的历史。

藏传佛教的音乐包括诵经、器乐曲、羌舞音乐、僧戏音乐、民间唱经调等非常广泛的领域。其中有记谱的咏诵调;各类无音高打击乐器,如鼓谱、钹谱等;各类号,如长号谱、海螺号谱、腿骨号谱等;个别寺院的旋律乐器曲调谱,如拉卜楞寺的藏传工尺谱。藏传佛教乐谱强调形象,以曲线谱为主,兼有色彩谱、图形谱、文述谱、指法谱、准总谱、节目谱以及个别寺院的工尺

谱等,形成多元、繁复、奇异记谱体系。

作者分别介绍了 8 种主要的乐谱,并依次总结道:

一、藏传佛教是个艺术色彩很浓、音乐性很强的一种宗教,可以说它的佛事活动的各个领域、各种过程都充满着音乐。音乐是佛教内容的基本载体和重要表现形式,是藏传佛教文化的一个重要组成部分。二、在世界诸类重要谱式中,藏传乐谱的历史仅晚于大约产生于公元前 6 世纪左右的古希腊字母谱,是正在实行中的最古老的乐谱。三、藏传佛教根据自己的文化需要,掌握了用曲线的方式记录以滑移式体现音势、音法的人声咏诵调,填补了记谱史上的一项空白。四、佛教非常看重咏诵谱的艺术效果,在诵经的长咏—短咏—唱诵—念诵的艺术体系中,把咏诵调视为最高的艺术,并形成藏传佛教咏诵调作曲体系,这是作曲、音乐史上的一大创举。五、藏传佛教记谱体系调动了各种记录手段,亦不乏特色,并有好多独到之处的多样的谱式、谱法,丰富、充实了世界的记谱文化,为人类文明做出了自己的贡献。六、藏传佛教的记谱体系有象形而生的特点,手法繁复,符号零散,图形纷杂,实值、速度、音高不强调精确表达,这与谱文抽象、符号简练、记谱精确的五线谱、简谱形成对比,同时又与西方现代音乐记谱法颇相似。这就提醒我们:对藏传佛教记谱体系不能简单地拿先进与落后、科学与不科学来进行价值判断,而应该认真研究它与其文化背景的关系,弄清它背后起支配、制约作用的文化观念、音乐意识、音乐传授方式等这些实质性的东西,才能对藏传佛教乐谱乃至整个藏传佛教音乐做出全面正确的估价,确定和发挥它的历史作用。七、藏传佛教谱制最明显的缺陷是:(一)对经文的唱诵没有记谱,致使数百首唱经调只能口传,影响了此艺术的发展。(二)由乐音旋律形成的大量器乐曲普遍亦没有记谱,呈单一的师徒面授传承方式,惟有拉卜楞寺运用藏传工尺谱,且太落后。(三)应该改进打击乐记谱的速度、节奏、时值的精确性和谱文的精简度,在这些方面可借鉴世界其他记谱法来充实、完善。八、通过对藏传佛教乐谱的研究,也许有助于我们揭开音乐史上的一些秘密。

袁静芳·中国佛教京音乐中堂曲研究·中国音乐学,1993;1:43—59

中国佛教京音乐中堂曲只用于超度亡灵的白天佛事。该佛事一般从亡者第三天开始,称为“接三”,每隔一天做一次,逢单日做,双日不做。中堂曲演奏乐队运用的是传统鼓吹乐的形式,乐队以管主奏,笛、笙相辅,配以云锣与鼓。中堂曲演奏只用坐乐形式,演奏队形有两种:其一,沿桌并坐;其二,围桌对坐。选哪一种队形多因场地条件而定。

中堂曲有两种曲式结构模式。第一种由“拍”、“身”、“尾”三部分组成。拍,由一首曲牌组成;身,由三首曲牌组成,分别称一身、二身、三身,以一身曲牌名为套曲曲名;尾,由三首曲牌组成。第二种中堂曲只有拍与尾组成,其套曲名称由拍部曲牌名称确定。目前存见载有中堂曲的京音乐古谱共十一部,其中共载有中堂曲四十三套,除去重复的套数,尚存中堂曲十三套。中堂曲的曲牌是以金元时期散曲曲牌为主体,其源流可上溯到唐宋时期的乐曲、词牌,并兼杂有不少艺僧们的创作,明清以后逐渐增加的曲牌在京音乐的中堂曲中始终没有占据主要地位。

现存的这十三套套曲划分为三个不同历史阶段。第一个历史阶段为中堂曲第一、二、三套,可谓京音乐中堂曲的典型代表,特点主要表现为曲式结构模式保存的严谨完整,曲牌可考历史古老悠久。第二个历史阶段为中堂曲第四、五、六、七、八、九套,是金元时期散曲、南戏、杂剧影响下的产物。第三个历史阶段为中堂曲第十、十一、十二、十三套,可能是清代中堂曲演奏中的一个变体。这可以说明早在智化寺建寺以前,这些乐曲已广泛在各个佛教寺院中流传并已钦定成册,更为重要的是,佐证第一个历史阶段产生的中堂曲,确实应在金元以前。京音乐中堂曲演奏的管乐器是管、笙、笛。京音乐用管是九孔,用笙是十七簧笙,所用的笛与唐宋旧制亦同。京音乐传统有七调,但目前主要用正调、背调,其次为皆止调和月

调。京音乐最早的一份乐谱《音乐腔谱》的乐谱谱式是俗字谱与工尺谱的混合记谱法。

周耘. 五祖禅寺佛教音乐述略. 黄钟, 1993; 4: 39—48

各种佛教法事, 几乎都是音乐和语言文字同时运用、融为一体的综合表现程序, 佛教徒亦称音声佛事。音声佛事即以音乐的声音赞佛、念佛和弘扬佛法。我国汉地佛教传统的音声佛事有三类: 课诵、焰口、水陆。五祖寺现有的音声佛事活动主要限于课诵。其音乐实际上由“朝时课诵”和“暮时课诵”两大部分构成。按音乐形式划分, 朝、暮课诵音乐可分成以下三类: 一、唱礼佛号; 二、诵偈; 三、经咒。

五祖寺佛教音乐的基本特点是:

一、曲调特点

调式: 五声性调式, 多为规范的五声徵调式和五声商调式。节奏节拍: 多为舒缓对称的节奏型, 少用密集的音型。往往一字多腔, 一唱三吟。 $\frac{4}{4}$ 拍子和自由节拍交替使用, 自由节拍主要用于领唱的清唱中, 音型则更加舒缓。结构: 各种类型的对称结构和非对称结构均有使用, 以对称性结构居多。一曲多用: 文字上相同句式结构的诵偈, 往往用相同的曲调配唱吟诵。演唱方式: 以维那禅师独唱、维那禅师领唱和众僧齐唱为主, 兼有将众僧分为二部, 轮流歌诵的启应式唱法。

二、伴奏乐器

五祖寺现存的音声佛事中的法器仅有节奏性乐器, 分别是鼓、钟、大磬、引磬、铃子、捺磬(或称帖磬)、铛子、木鱼等。旋律性乐器五祖寺一概未采用。

三、梵音意趣

五祖寺佛教音乐的内容多为赞佛、念佛, 始终严守“不得以俗歌咏而说法”的原则而将民间俗乐拒之于山门之外, 力图保持传统佛乐的风貌, 使

静、远、和、穆的梵音意趣更为浓郁。

四、传习方式

五祖寺现存佛教音乐并无乐谱流传，该寺佛乐完全采用口传心授的方式传承，新出家的僧人必须由师傅亲自口授佛教梵呗。教唱时，师傅按声音之高低和时间的长短划手势进行，工尺谱、与宋俗字谱相似之谱式以及简谱，在五祖寺中都没有发现。惟一例外的是课诵中的敲击乐器伴奏，这些伴奏都以不同的法器记号标明在念诵文的旁边，这种谱式与念诵词文互相对应，明确标示了法器的音位，但都没有告诉具体的时值。初学的僧人只有在唱熟课诵曲调的基础上，才能准确地在不同法器上奏出音的长短。

笔者对五祖寺佛教音乐大致有如下初步结论：

一、与其他类型的音声佛事在五祖寺或完全未进行，或未形成主体，故现存五祖寺佛教音乐，实等同与该寺日常课诵音乐。

二、在五祖寺僧人的观念中，课诵并非是一种佛教音乐活动，而完全是众僧日常修持行为最重要的构成。

三、五祖寺佛教音乐当为汉地现存佛教音乐中较为纯净的梵呗正音遗存。

四、与五祖寺在佛教禅宗发展史上的特殊地位及其对周边地区的寺院和教众至今仍有很大影响相比，五祖寺的佛教音乐却并未有与之相适应的地位。

田可文，卢国元．玉泉寺佛教音乐调查报告．黄钟，1993；4：32—37

玉泉寺位于湖北当阳县境内的玉泉山东麓，因山下有一泓喷珠的玉泉而得名，玉泉寺为历代佛教宗祠，隋开皇年间天台宗创始人智顓禅师来此创建玉泉寺，与栖霞寺、灵岩寺、天台国清寺并为“天下四绝”。如今的玉泉寺基本保持了清末、民初的建筑状况。玉泉寺僧人常有变动，这是由于

僧寺有挂单习俗。玉泉寺近年来的佛事活动只限于日常朝暮课诵及佛、菩萨圣诞等，而放焰火、水陆法会等大型佛事，在1985年至1990年，曾借助其他寺院僧人举行过。玉泉寺的法器有：大磬、大木鱼、大堂鼓与小钟、中木鱼、小木鱼、铛、引磬、铃、大鼓、大钟。

玉泉寺佛教音乐风格特征是：其一，玉泉寺佛教音乐深受湖北民间音乐的影响，显示本地音乐风格，又有极强的兼容性。在念诵“咒”时，很大程度上保持着早期佛教梵文的音调，为一种似说似唱的形态。在曲调性较强的音乐中，其腔调又分“苏、梵、道、律”四种。苏腔——由佛教西来所固有的梵腔，与江南一带民间音乐结合的产物；梵腔——源于印度，自汉以降与中国民族民间音乐（尤其是宫廷音乐）结合而产生的华化的佛教音乐；律腔——小和尚受戒期间所唱的一种腔调；道腔——接受道教音乐后形成的一种腔调。这四种腔调风格不同，但在玉泉寺佛曲中都有运用。

其二，玉泉寺佛教音乐与湖北当地语言有紧密的联系，所以无论唱何种腔调，都显示出湖北的地方语言风格特征。但由于僧人来自湖北各地，语言不尽相同，因此，同一曲调由不同僧人演唱又略觉不同。

其三，玉泉寺佛教音乐仅以打击乐伴奏，未使用管乐器或弦乐器，这与其他地方佛教音乐中使用管乐器或弦乐器伴奏具有不同的风格。

释昭慧·从非乐思想到音声佛事·中央音乐学院学报，1993；4：86—93；1994；1；85—90

音乐具有维护身心健康的双重功效。古来哲人莫不重视音乐在化导心性上的强大功效，而将它广泛运用于政治教育与社会教育之中。在宗教领域，音乐的用途更是重要。它除了有祭祀祝赞的仪式功能外，更有增加精神上的敬虔与专注的作用，使人沉浸在光明祥瑞、庄严肃穆、清静安宁的宗教气氛之中，收摄浮躁涣散的心神，而引发一些特殊的宗教经验。所以古来有许多宗教师，都运用它作为布教的工具。

既然音乐之于人生，有如此大的贡献，为什么印度的声闻佛教竟然会有“非乐”这种不合常理的主张出现呢？他们非乐的理由是否足以抵消音乐的正面价值？早在部派分化以前，甚至在佛陀住世的原始佛教时代，僧团中对于音乐的涉猎，就已表明了很确切的反对态度。从散见于各声闻经律的相关教示中，可归纳出五点非乐的重要理由：一、坏威仪（遭讥嫌）。二、旷时废事。三、近恶堕恶。四、妨修禅定。五、障碍解脱。

到了部派佛教时代，教界已有重视音乐功能的趋势，这从两方面可以看出来。即：一、伎乐供养；二、歌咏法言。到了大乘佛教时代，无论是内修或是外宏，都与音乐结下了不解之缘。宗教音乐之于“上求佛道，下化众生”的重大功能，在大乘经论中，可说是发挥到了极致。至此，我们可以归纳出五个原因，说明僧团何以由非乐而渐转向重乐：一、情智调节的自然倾向；二、仪式化的必然倾向；三、俗化于民间宗教的结果；四、内修与外宏的实际需要；五、教内音乐家们的艺术造诣带来的影响。

“呗”的起源很早，佛世即已有之。初期的呗喏与歌咏绝不当。在各部派开许“歌咏声说法”后，呗喏也就逐渐变质，而与歌咏同义。到了中国，“呗”的意义更加偏于歌咏。中国的梵呗，与印度没有什么传承关系；曹植制呗的灵感，是出自于鱼山天乐的启发。在汉地流传的呗赞，只能说是受到印度唱诵风格的影响，而不能说是全盘的因袭。早期的声呗就是经法的美读、朗诵，后来声呗渐与歌咏合流，成了典型的佛教音乐。但中国传统的梵呗，还是保持着古雅、清静、庄严、肃穆的特色，使诵者闻者，能够生起至诚恭敬之心，消除恶念绮想；它那单调缓慢的旋律，也有助于行者精神的集中，有利于止断外缘、止息内心。梵呗在佛教中，最主要的功能还在仪式方面。但是在时空的流衍中，这样的仪式音乐也逐渐起了些变化，而且产生了一些弊病：一、浓厚的地方格调；二、与庄严的宗教气氛不相称的世俗欢乐气氛；三、仪式化与世俗化中佛法精神的失落——经忏法事的影响；四、紊乱的装饰音与强烈的个人表现；五、维那举腔的方式所带来的音域适应的问题。

在传统呗赞以外的佛化歌曲,古已有之,唐代尤其盛行。一种是“唱导”形制的变文,另一种就是极其庶民化的俚曲。但这些通俗性的佛化歌曲,虽然盛行一时,却又很快地沉寂了下来。今天谈佛化歌曲,自不能(也不必)以变文俚曲为模板,宜须另辟蹊径。站在摄化初机的立场上看,现代风格的佛化歌曲,也都还是很有提倡推广的价值。当务之急是培养教内的音乐人才——不但要培植优良的作曲家,也要培植卓越的指挥家、声乐家与器乐家。此外,还须辅助成立历经严格训练的、够水准的合唱团。

最好我们还是汲取佛陀的教训,严僧俗之分。在僧团中,保留一些必要梵唱,剔除其他格调气味不相当的一时音乐;并力谋其质朴整齐,避免过宽的音域,革除过滥的装饰。至于在居士佛教之中,无论如何,提高音乐水准,还是当务之急!

陈天国·潮州禅和板佛乐的整理及其记谱中的一些问题·星海音乐学院学报, 1994; 1—2

潮州流传至今之佛曲,有多种唱腔,在本地生根的,一般认为是属于本地唱腔的,有香花板、佛曲和禅和板,属于外地流传来的,有外江板。禅和板唱腔自广州传来潮州,除了慧原法师上述各点迹象(引文略)之外,笔者还从唱腔的曲调本身,找到其与广州地方音乐的渊源关系,进一步证实其源出广州,奇怪的是,此唱腔发源于广州地区,而目前广州地区庵寺却均绝唱,业已失传湮灭。幸而当时密祖传到潮州,现在潮州尚留一丝派种。

禅和板佛乐,是一个完整的佛乐唱腔体系,它可以完成早晚课诵以及如《焰口施食仪规》等等所有大型佛家法事。在长期的佛教法事中,配合吸取个别其他唱腔的乐曲,形成比较定型配套的禅和板唱腔系统。它共有70~80首乐曲,有许多乐曲可以套唱很多经词,有的经词又可以用不同乐曲套唱。在套唱中,曲随词变,而又有很多灵活变化。禅和板唱腔,包含着

极浓烈的广东地方音乐风韵，是民间音乐宝库之一。其源发自广州地区，所以蕴含着浓郁的广东音乐原韵；它又在音乐之乡的潮州生根成长，所以又极富潮州风味，成为一套两味互长，相得益彰的精品唱腔。

林仁昱·唐代净土赞歌之形式研究·中山大学中国文学研究所硕士论文，1994

本文探讨的唐代净土赞歌的形式，将有助于唐代音乐文学、佛教文学、佛教仪制等方面的研究。就论题及取材说明唐代净土赞歌是为了配合净土宗转经、礼忏、念佛等宗教活动而作的赞歌。文章分五章论述：第一章绪论，说明写作动机及对原始材料做整理、界定，并探讨唐代净土赞歌的制作背景。第二章赞歌的文学形式分析，探讨赞歌的音乐形式、仪式表现效果，以及与其他音乐文学相关问题的基础。第三章透过前章文学形式的分析成果，依据文献上关于赞歌音乐形式的记载，并参考现今赞歌之记谱，探讨赞歌歌曲及唱法，推求赞歌于仪式上的表现效果及其意涵。第四章藉本文于文学、音乐形式的探究结果，辅以文献上相关记载，探索唐代净土赞歌与讲经文、俗曲歌谣、声诗之相互关系，了解其与当时佛教、音乐文学于形式上相互交流之情形。第五章结论，揭示本文所探得赞歌于文学、音乐形式上的特色，标举赞歌于佛教音乐文学研究上的启示，且预估此一论题未来继续研究的展望。

赵星·试论藏传佛教的形式发展及对蒙古族歌曲艺术等的影响·中国音乐学，1994；2：76—85

作者认为佛教对蒙古文化、艺术等都产生了深远影响。对蒙古民间歌唱的影响在蒙古地区，自九代起，红帽派喇嘛教的创立、传播，黄帽格鲁派喇嘛教的崛起、兴盛而取代了萨满教，蒙古族民间的群众性歌唱活动深受

其宗教意识之影响，民间有相当一部分蒙古族传统歌曲的内容是围绕着僧侣和喇嘛教义这一主题的。

《班禅庙》、《吉尔嘎楞图的其其格稍》是两首蒙古草原牧歌体的长调民歌，在蒙古族音乐史上是属同一个时期的民间音乐文化，是牧人在长期的草原游牧劳动中所创造的独具蒙古族音乐风格的歌曲，是草原文化的重要组成部分。从曲式结构看，整体结构长大舒缓，四个长短不一的乐句组成了一个乐段体歌曲，每个乐句的成分又不尽相同。从音乐现象看，草原牧歌体的长调民歌的产生即说明了蒙古封建游牧制已到了成熟时期。这个时期的音乐以抒情性见长的特点为典型的蒙古音乐风格奠定了基础，确立了以长调民歌为标志的草原牧歌时期。这时的音乐，不论是曲式结构、旋律思维，还是节奏、风格等都以一种全新的面貌出现在草原牧民的音乐生活中。具体地讲，从歌曲的内容上看，反映宗教主题的比较明显。但从音乐形态方面看，很难说清这个时期的草原牧歌体音乐，特别是反映宗教主题的民歌，在哪些方面是受喇嘛教影响的。但从总体来讲，藏传佛教的意识思维和寺庙的一切法事行为，都以一种潜意识的方式渗透到草原文化的各个方面，使牧民的各种文化行为和生活礼仪都投下了喇嘛教宗教文化的阴影，都注入了宗教文化思维的基因。

作者认为，蒙古地区的喇嘛教音乐特点有如下几点：一、节奏单一，没有节奏多变的节奏形态。二、曲式结构短小精炼，大都是由两个乐句和四个乐句组成的乐段体。三、旋律线条平直，很少有起伏跌宕的旋律发展。四、演奏速度慢而自由。五、常用乐器为海螺、法号、唢呐、钢朗、罄等。自成一体的喇嘛教音乐，常在多种场合进行表演，当地的蒙、汉群众围观欣赏。

付修林，康巴藏族寺庙音乐管窥，西藏艺术研究，1994；1：16—19

寺庙音乐作为藏传佛教文化的一种传播手段，是康巴乃至整个藏区

寺庙宗教活动不可缺少的表现形式。它以其特有的音乐语言和象征、暗示等艺术表达方式,借以说明一种或几种抽象的宗教义理,让人们去从中感受或体验那神秘莫测、高深虚幻的所谓神性,达到虔信教义、敬畏神灵的目的。

寺庙音乐是以器乐表现为主,声乐表现为辅的一种音乐形式。在甘孜州大小不等的喇嘛寺庙里,有各种不同形式的器乐形态,它们都有固定的演奏格式和严格的演奏场合与演奏时间,所表现的内容也都有深邃的内涵。

根据藏族有关音乐著述的记载,寺庙音乐可分为息业、增业、怀业、诛业等四个方面的内容。寺庙器乐曲的主要内容都是围绕藏传佛教所崇奉的显、密两宗而派生的,以合奏、齐奏为主要表现形式,每首乐曲起始有序,长短有章,归纳起来为长乐和短乐两种。一般说来,寺庙乐曲称长乐的均为多段体,并都是以合奏方式出现的。寺庙乐曲有以下几种类型:一、佛事乐曲;二、礼仪乐曲;三、羌姆乐曲;四、传入性乐曲。

寺庙器乐曲的乐队编制有一定的规范,通常由长号、唢呐、铙、钹、鼓、铃以及海螺、胫骨号组成乐队,各种乐器件数多少的设置是根据寺庙大小、活动规模而决定的。演奏者皆由各寺庙僧侣组成。由于寺庙中许多乐器既是乐器又是法器,为此,寺庙对它们的运用有极严格的规范,其中尤以铙、钹、鼓为重。有关它们的敲击方法以及演奏姿态,历代藏族高僧都有专门的著述。吹奏乐器全凭乐师们口传心授,并有自己的一套训练方法。

寺庙音乐规范严密,乐曲有间,它历经千百年的发展、整合,形成了鲜明的地域特点和独特的艺术风格,它作为语言特殊的传递媒介,艺术地将“因果报应,流传轮回”的佛教学说融通于乐曲之中,让人们在享受中领悟玄妙高深的佛教意境,这正是寺庙音乐艺术所体现的特殊功能。同时作为一种独立的艺术形态,它自己独特的表现形式和结构规律,也有自己独特的存在方式和审美价值。

田青.《朝暮课诵规范谱本》前言.比较音乐研究,1994;2

朝暮课诵,亦称“早晚课”、“二课”,是佛寺中每日必行的功课,也是汉传佛教仪轨中最基本、最普遍的法事活动。课诵俗称“唱念”,说明其中包含“唱”与“念”两部。梁慧皎《高僧传》中把这两种形式称为“转读”与“梵音”。这两种基本形式,自古至今,从古印度到中国,皆一脉相承。我国梵呗的创始人,佛典中一直认为是魏陈思王曹植,称他“深爱声律,属意经文,既通般遮之瑞响,又感鱼山之神制,于是删治《瑞应本起》,以为学者之宗”。他所创《鱼山呗》今已无存,但当今“俗佛仪”中的两首同曲异词的大赞《释迦大赞》与《佛宝大赞》,内容皆出自《台子瑞应本起经》,似为鱼山遗绪。

公元3世纪至5世纪,是中国化唱诵勃兴之时,也是我国佛教念诵仪制的成型期。不但来华弘教的西方硕德屡有新声传世,不少精通中原传统文化的华夏佛子,亦登堂入室、融会中西、承前启后,为后世汉传佛教的唱念仪制奠定了基础。这期间,有“从《无量寿中本起》制《菩萨连句梵呗》三契”,“又传《泥洹呗声》,清靡哀亮,一代模式”的康僧会;有“作胡呗三契、梵响凌云”,并传“高声梵呗”于笛子觅历的帛尸黎密多罗;有“作三契经,声彻三里许、远近惊嗟”的帛法桥;有“特禀妙声、善于转读”、“裁制新声、梵响清美”,首创“六言梵呗”的支昙筇;有“独步齐初”、“远近知名”、“传古维摩一契,瑞应七言偈一契”的佛乐大家僧辩;也有“集京师善声沙门”对传世梵呗首次进行全面整理的南齐竟陵文宣王萧子良。

假如说这些宏才大德为后世佛子们的唱诵提供了大量内容和范例的话,那么,道安与庐山慧远等人,则为中国佛教徒的唱念形式、场合,制定了仪轨。

道安制定的“僧尼规范”对后世影响极大,当视为后世各种法事活动

的开端。其所制“三科法事”，一曰行香定座上经上讲之法（即讲经仪），二曰常日六时行道饮食唱时法（即课诵斋粥仪），三曰布萨使悔过法（即道场忏法仪）。其中“常日六时行道饮食唱时法”，应该是后世朝暮课诵的前身。

庐山慧远为净土宗初祖，曾在东林寺创莲社，开净土宗繁荣佛教艺术之先河。之后，净土宗历代祖师、名僧，如善导、承远、少康、法照等，皆倡导唱念，身体力行。其中衡山承远与法照所创“五会念佛法”，不仅在当时即“泠泠五会出衡山，隐隐如今遍五天”，而且远播域外，至今仍存日本。敦煌残卷P.2066法照《净土五会念佛诵经观行仪》中记载了中唐时集众唱念的次第已有当今朝暮课诵的雏形，与法照同时期的百丈禅师怀海，亦“有朝参暮请之礼，随石磬鱼为节度”，可见禅、净二宗，皆有此举。

宋时，朝暮课诵中的一些重要内容，已集撰而成。明清之际，朝暮课诵已逐渐定型，并成为丛林必修的定课。近代流传的朝暮课诵本，大同小异，以苏州《灵岩山寺念诵仪轨》和常州天宁寺《禅门日诵》为多。目前大陆各寺院通行的课诵本，一般为上海市佛教协会教务组编，1980年出版的、由赵朴老题写书名的《佛教念诵集》。

唱诵须知：唱诵是威仪之一，必须严格、规范、统一、如法，才能达到以音声为佛事的目的。佛教唱诵的行腔及韵味，与世俗唱法多有不同，在长期的实践中，佛教唱诵已形成了自己独特的美学观和对声音的要求。这种审美趣味，既有佛典的依据，又有历代高僧大德的提倡、总结。都把清静、肃穆、和雅作为声音的标准，反对“淫音婉娈，娇弄颇繁”、“掩清音而希激楚，忽雅众而昏夫”的唱法。音程，唱诵时应注意运腔平稳扎实，除起腔、收腔外的缓起慢落外，中间行腔时没有快慢与强弱的变更。吐字要求清晰而不露锋芒，行腔要求连绵而不拖沓。节奏明快，当行则行，当止则止，按谱行腔，字字如法。应做到“精音曲于内外之典，自合伎乐；施声响于显密之教，暗应弦管”。（唱诵传统法器点板符号及示例略）

田青. 有关唐代“俗讲”的两份资料. 比较音乐研究, 1994; 2

俗讲是唐代寺院中一种非常重要的、普遍的佛教艺术形式,它源于六朝的“斋讲”,始兴于初唐,盛于中唐,衰于五代。俗讲在中国文化史上的重要,不仅仅因为它是研究佛教文学、音乐的重要对象,而且因为它是中国说唱音乐的先祖。两宋以降,直至明清,甚至近代,诸凡话本、宝卷、诸宫调、弹词等,莫不可溯源于此。长期以来,可供研究俗讲形式的资料除唐、宋以来个别僧人所记而外,来源于敦煌卷子中的第一手资料,只有现藏于法国巴黎国家图书馆的 Pelliot 3849 卷。虽然从本世纪初至今,许多敦煌学者们创造性的艰苦劳作为我们开辟草莱、奠定基础,使我们得以窥见唐人俗讲的大致情景,但囿于资料的匮乏,缺少有力的旁证,致使 P.3849 卷子的“俗讲仪式”始终是一个孤证。作者于 1993 年在英国伦敦大英图书馆的东方部,找到了一份非常珍贵的资料 Stein4417“俗讲”,可以与 P.3849 互相印证,比较研究,廓清一些问题。从内容上看,此卷子与 P.3849 系同出一源,如非一人所写,也是出自同一师承或同一母本。因为两卷子不但内容大致相同,其大部分字句也都一样。(原文对照略)两相比较,不难发现,英藏 S.4417 与法藏 P.3849 两卷文字,除 S.4417 中间一段,即“夫为受座”至“发愿取散”共 53 字为 P.3849 所无以外,其余文字,两卷完全相同。分析起来,S.4417 实际上是三段文字,即“俗讲仪式”、“受座仪式”和“讲《维摩经》仪式”。而 P.3849 则“俗讲仪式”紧接“讲《维摩经》仪式”。从文气上看,“俗讲仪式”末句“已后便开《维摩经》”后,接“讲《维摩经》仪式”之前,因为“受座”,即“登座”,系俗讲法师与都讲升坐讲坛的仪式。

S.4417 的发现,使 P.3849 不至成为孤证,且可以与其互为校准。现在可知,P.3849 本不可解的“素旧”按 S.4417 本,则应为“素唱”,“素唱”疑为现世所谓“清唱”,即无乐器伴奏的演唱方式。“素唱”的内容,皆为经文,与

“赞”、“偈”等韵文不同,也许不但不被之管弦,甚至并不配合宫商,无旋律可言。如此,则“素唱”即可能是吟诵之意了。现世僧人朝暮课诵,常在诵经时以木鱼击节,一字一板,平静单调,无起伏,亦无音高。其所唱,似暗合“素唱”之意。据此,可以推测“素唱”至少有三种可能:一、有旋律,但无管弦,无乐器。二、有节奏,有法器(如木鱼)击节,但无旋律,更无乐器。三、有节奏,有简单旋律,如西洋歌剧之宣叙调,即佛教所谓“白腔”。但无法器、乐器。究竟如何,尚难定论。英藏 S.4417 的发现与法藏 P.3849 的比照研究,无疑使我们对唐代俗讲的形式有了更深一步的了解。假如这两卷文字不是出自一人之手,那么,其重要的意义恐怕是在于使我们可以相信,在唐代,俗讲的仪式是已固定的、不可更易的,有普遍性的。

陈天国. 潮州禅和板佛乐考源. 星海音乐学院学报, 1994; 3—4:
35—37、54

关于潮州禅和板佛乐的来源,据释慧原法师所述,系 1736 年密因和尚来潮中兴开元寺时所传来。密祖迨莅潮中兴开元寺,一切规模法度,悉依其制,于梵呗也然,盖用禅和板。又此板念“如”字如潮音之“移”,此皆系广州音而非一般念诵之通用之北京音,凡此皆足证此板与广州方面有关之实据。经过进一步的探究,终于发现禅和板乐曲与广东音乐一些古乐的密切关系。禅和板佛乐中的《新花调》,即是粤乐古典的《仙花调》。粤语“仙”字与潮语“新”字同音,所以《仙花调》在潮州皆谐音变成《新花调》。禅和板中有《思亲》一曲,它是由《再奠茶》一曲变化而来的。其实这首《再奠茶》就是粤乐古曲的《英台祭奠》。《省城偈》原也叫《省城腔》,分明是指这个曲调来自省城广州,此曲原来就是粤乐《卖杂货》。《省城腔》这个名字明显是潮州人起的,与之相对有一首《本地腔》,曲调与《省城腔》的风格迥别。以上从几首禅和板佛乐与粤乐古曲作对比,已经充分看出其亲缘关系。此外,只有深入对照研究,我们不难从两者的旋律结构、加花方法、节奏规律等看

出它们的亲缘关系。禅和板中的乐语都是粤乐中极常用的乐语，其中的“三回音”加花法也是粤乐中常用的加花法。有些也与潮州音乐共通，所以禅和板能在潮州落地生根，开花结果。从以上的分析对比，这就是证禅和板之源出于广州地区了。当然，这只能从总体概念上来理解，不可能是禅和板中的每首乐曲都出自广州地区。

田青·中国佛教法事中的音乐是为神还是为人·音乐艺术,1995;3

作者认为,在大部分佛教法事中,或者说在某一法事的大部分音乐中,音乐的功能主要是“娱神”(更确切地说是“通神”)。而“娱人”中不过是第二位的、附属的功能。作者在多年佛教音乐的田野工作中发现,当某一法事有乐器伴奏的时候,常常不是按音乐界的惯例,由歌者根据伴奏乐器提供的确定的调高来决定自己的音高,而是在领唱单独开始后,伴奏者临时根据歌者(维那)的音高,迅速找到相应(有时是相近)的调高来伴奏。这种表面上看似乎违背了音乐规律的现象,在佛教法事中,不但不是个别现象,而且似乎普遍存在,此值得人们认真思考。作者通过潮州开元寺《潮州佛乐》及湖南南岳“音乐焰口”的录音情况具体说明了这种状况,并做出如下结论:

一、在潮州、南岳的“音乐焰口”中,从来都是由维那起腔,僧众(包括乐师)接腔。这和全国广大地区的“禅焰口”是一样的,是一个普遍规律。至于音乐伴奏在佛教法事中出现的时间问题,则很难确定。仅就目前存在的“音乐焰口”而言,作者同意慧原法师的看法,只能出现在明、清之后。因为他们所使用的乐器,基本上是近代的乐器,也没有严格的规定。但唐代以后,“焰口”曾一度失传,至元代重新复兴。而唐代的“焰口”是否使用乐器,则缺少更多的资料。

二、瑜伽焰口,原为密宗仪轨。主持者为金刚上师,北方俗称“大帽儿”,在法事中具有至高无上的地位。金刚上师由德高望重的“戒和尚”担

任,佛教徒认为佛力加持后,可以呼神唤鬼,威力无比。因此,他的声音(包括音高)便是法音,不容怀疑和动摇。乐师只能在金刚上师起腔后向他的声音靠拢。与这一宗教观念和宗教信仰相比,10~20个音分的差别,无论如何是微不足道的。

三、作者认为在佛教法事中,音乐绝对是从属于宗教的。认为音乐在佛教法事中的作用主要是“娱人”的观点,系缺少对佛教法事音乐的实际而深入的了解所致。

田青.《东方慧光》的历史意义和现实价值.香港:智慧与和平的声音,1995

作者认为,中国佛教音乐自古便是中国文化的一部分。它不但是弘法的舟楫,而且还是中华文明的伟大创造。但近二百年来,与中国国势和中国佛教的衰败同步,中国传统的佛教音乐也失去了昔日的光彩,大部分中国佛教音乐仍然停留在寺院的高墙之中,停留在民间音乐的演奏水平上。为使中国佛教音乐走出殿堂,走出历史,走向世界,走近现代人的心田,大陆的佛教艺术专家和音乐家们,历经三年艰苦努力,创作、排练、演出了大型交响音乐史诗《东方慧光》,其历史价值和现实意义在于:

第一,它是南北朝、隋、唐之后一千多年来一次较大规模的佛教音乐活动,也是中国近现代专业音乐家第一次集体创作的现代佛教音乐作品。

第二,这部音乐是中国第一部以西方音乐的最高形式——交响乐,来表现东方智慧的最高形式——佛教思想的音乐作品,是东西文化交流的一次成功尝试。它不但使中国传统佛教音乐脱胎换骨,在形式上得到空前发展,而且是中国佛教现代化的一个标志。它运用现代音乐思维和现代音乐技术手段“方便说法”,适应现代人的审美习惯和审美情趣,在弘法的同时培养了人们的高尚品位,给人们以美的享受,让人们在不知不觉中亲近佛法,陶冶情操,甚至明心见性。

第三,以往的中国佛教音乐或清静有余,气魄不足,或民间气息过浓,难以全面、深刻地表现佛教的深邃思想和宏大气魄。而《东方慧光》则着重表现大乘佛教慈悲普度、关心社会、关心人类终极幸福与世界和平的博大胸襟和勇猛精进的气概,重新塑造了中国佛教音乐的风格特征,使中国佛教音乐第一次具备了如乐山大佛、敦煌壁画一样恢宏的品质。

第四,以国际流行的高品位艺术形式讴歌东方智慧和大乘精神,有利于向世界弘扬佛法,弘扬中国传统文化,让更多的国际人士了解佛教的东方智慧,更方便地走上国际舞台,更主动地参与全人类整体文明的建设。

第五,大陆佛教界经历了一场“文化大革命”之后,能够全凭民间的力量和志同道合的朋友们的努力,完成这样一个大作品并成功上演,本身便是殊胜因缘,是中国佛教和佛教文化圆融无疑、博大精深、生生不息的生动体现。也反映了大陆各阶层人士一心向佛、一心向善的美好层面。

第六,在科学技术高度发达而同时物欲横流的 20 世纪即将结束,被许多中外学者预言为“宗教世纪”的 21 世纪即将来临之际,《东方慧光》的出现,表达了越来越多的中国人对精神世界的追求与渴望。

田联韬. 藏族宗教音乐初探. 中央音乐学院学报, 1996; 1:72—76

在我国藏族地区的宗教信仰,主要是藏传佛教,其次是本教。藏传佛教寺院的宗教音乐包括诵经音乐、羌姆乐舞音乐及寺院的宗教音乐等三部分。藏传佛教各大教派的宗教音乐在活动方式、使用场合、音乐分类、音乐形态、乐器、图形乐谱等方面皆基本相同而略有差异,其中以寺院使用的各乐器尤为同一。在以上诸方面,本教与藏传佛教音乐相比较,亦大同小异。

诵经音乐指寺院僧侣诵念经文时吟唱的声乐音乐和诵念经文段落之间穿插的间奏性器乐音乐或与诵念经文同步进行的伴奏性的器乐音乐。诵经音乐的声乐部分有的只是节奏的念白,有的旋律性则较明显。总的说

来,诵经音乐的音调具有宣叙性,接近于语言的音调,使用的音区较窄,节奏较均匀,节拍多用 $\frac{2}{4}$ 拍或 $\frac{3}{4}$ 拍,也有一些节拍较自由的例子。

羌姆,俗称跳神,是藏传佛教寺院在每年的重要宗教节日时由僧人表演的宗教仪式性乐舞。源于藏族的原始宗教本教。本教的羌姆则源于藏族的原始巫舞。表演羌姆乐舞时不用人声延长,只用寺院鼓吹乐队伴奏,乐队的组成与诵经音乐使用的乐队相同,但长柄鼓与大钹的数量更多,柄鼓可多达二十面以上。

寺院器乐音乐是指寺院使用的仪式性器乐音乐与寺院生活中信号性的器乐音乐。前者由迎送活佛、贵宾时演奏的迎送曲和宗教节日僧众巡游时的仪式音乐,以及寺院举行一般庆典或某些特定活动时的音乐。后者指寺院为了提示僧侣按时作息或进行佛事活动,而用鼓、加林、同钦、法螺等乐器中的某些乐器奏出的信号性音乐。寺院迎送仪式中演奏的音乐用藏传佛教寺院传统的寺院鼓吹乐队演奏,音乐本身亦具有鲜明的寺院传统音乐风格。佛教寺院使用的乐器只有加林可奏出较复杂旋律和节奏,其余乐器有的仅能奏出两三个音,有的只能奏出一两个音,有的只能奏出节奏音型。由于央移乐谱本身的局限,使用央移只能记录出能奏出少数乐音的乐器所演奏的音乐的大致轮廓。

格曲·西藏的宗教音乐·音乐研究,1996;1:53—60

西藏宗教音乐的渊源可以追溯到公元前500~600年本教产生的初期,甚至到更早的原始巫术活动产生之初。鼓和单钹是原始本教最常用的乐器。现在佛教、本教寺院及民间特别盛行的大小有柄两面鼓与其他各式各样的鼓,是早期本教巫师施法时所持有柄两面圆鼓的延续和发展。单钹是本教和“热巴”所使用的乐器,惟独西藏仅有。至今在本教寺院中作为本教的象征物在法事活动、诵经器乐演奏中使用。铃也是早期本教乐器。早期本教中已出现吟唱经文的诵经调和作法时诵唱的曲调。本教宗教音乐

代表了西藏宗教音乐初期的萌芽时期，成为后来西藏宗教音乐的起点和基础。

西藏佛教的前弘期出现了座地钟、各种碰铃、铙、铜号、锣、胫骨号等宗教乐器，第一次表演了佛教密宗金刚神舞“羌姆”，伴奏乐器采用了本教的柄鼓，当时可能还有本教乐器单钹。初期羌姆的形态可以说其音乐形式比较简单，是基本没有旋律的节奏型打击乐伴奏。藏传佛教初期的宗教乐器基本上是以单鼓为主的打击乐器和海螺、胫骨号等发单音的吹管乐器。佛教后弘期的宗教音乐可分成全面复兴、发展的后弘期前期和繁荣、自成体系的后弘期后期两个阶段。前一时期佛教音乐向深层、全面、多方位方向发展，是形成藏传佛教音乐最重要的时期。表明这一时期宗教音乐发展程度的标志是13世纪初西藏第一部论述音乐的专著《论音乐》问世。佛教后弘期以来，寺院诵经调音乐开始迅速发展并日渐丰富。当时的宗教乐器由藏、汉、印度、霍尔所造无饰文铃、五边铃、九边铃、圆头大开口座地钟，用金、银、合金等制作的各种串铃、杵铃、铙、钹、单钹、碰铃等。具有代表性的藏族乐器铜钦和甲林也在这—时期出现，使藏传佛教音乐乐队的结构发生了重大的变化，佛教乐队从此有了旋律性乐器。作为藏传佛教音乐主要特色之一的还有图文谱。佛教音乐的图文谱基本有三种形态：央益、铜次和羌姆依或瑞次。最早出现的是记录诵经音调的“央益”图文谱，它的产生是诵经音乐极其丰富、发达的结果，标志着藏传佛教音乐发展上升到一个新的高度。

藏传佛教后弘期的后期阶段诵经调更加多样化，开始出现“措鲁”、“羌姆央”或“央”、“顿央”的区别。民间玛尼调也从单一的诵唱六字真言衍变到诵“本杂古如”、“米米杂韦”等各种经文的诵唱调。不仅佛教，而且本教也有了三种根本“玛直”真言的玛尼调。这一时期铜钦和甲林在宗教音乐中得到普遍应用，佛教乐队规模不断扩大，编制逐渐固定，形成现在藏传佛教乐队的基本形式。这时期藏传佛教音乐基本的形式和共同的规律在本教寺庙音乐中达到全部体现，本教音乐还保持了一些自身的特点。

刘志群·中国藏戏与印度梵剧比较研究·民族艺术,1996;2:100—118

梵剧的产生、发展、兴盛主要在古典梵语时期。其最初形式是歌舞与宗教仪式的混合,相传梵剧的创始人“婆罗吒”的名字就有歌者和舞者的意思。梵剧在产生、形成过程中受到希腊戏剧一定的影响。“自11世纪以后,印度戏剧作品很少流传,也很少有优美的作品”,因为自8世纪开始有回教徒、波斯人、基督教徒和近代的葡萄牙人、英吉利人的侵入,使印度“本邦文学的创造毁灭了不少”,故而印度古典梵剧基本上没有流传下来。

藏戏的历史发展渊源与梵剧比较起来,有一些相类似、相联系的地方。如都是从本土先民的早期原始歌舞、说唱与宗教仪式等反映神的故事发展来。最早形成于8世纪的白面具藏戏,其雏形就是综合了民间的歌唱、舞蹈、吟诵和面具的形式,举行祭祀包括天地众神在内的神佛的一种仪式,现在还比较完整地保留在传统大型藏戏演出中的开场戏《甲鲁温巴》之中。藏戏在历史发展中明显受到了梵剧和印度文化特别是佛教文化的影响。

藏戏和梵剧比较起来,有明显的不同之处。如梵剧的起源、形成和发展比藏戏要早得多,但发展、流传和延续的时间却短得多。梵剧在公元前2~3世纪就有成熟的戏剧作品传世,但它只发展到11世纪左右,以后日渐衰微,以至完全失传;而藏戏虽然也于公元前后起源,8世纪基本形成,但到14~15世纪才开始有较为长的故事剧本,以后到17世纪前后涌现出不少藏戏剧作,这些剧作被民间戏班不断传演,加工发展,日臻完美,形成了至今仍然传演不衰的“八大传统藏戏”。藏戏在各地长期流传发展中繁衍出多个地方剧种,如昌都戏、德格戏、康巴戏、嘉戎戏、甘南安多戏、黄南安多戏、华热安多戏,以及在白面具藏戏直接影响下产生的门巴族戏曲剧种巴门戏。在一些大的藏戏剧种中,又发展产生了基本以戏班团体为中心

的不同声腔和演出风格的艺术流派。

藏戏不少剧目都是佛经故事剧，其他世俗内容较多的剧目，也都具有浓厚的宗教色彩，而相对来说，梵剧中属于宗教故事剧的为数不多，大多剧目虽然也有一定的宗教观念、仪式和色彩，但主要成分是世俗内容。

藏戏和梵剧从形式结构体态上比较，有许多相同或相似之处，也有许多不同或相异之处。一、歌舞仪式剧的总体形态大致相同；二、开场序幕格外相似；三、基本同属于一种连场表演、自由间隔的演出格式；四、面具戏与化装剧的极大区别；五、广场戏与舞台剧的明显不同；六、戏剧文学与结构上的相异之处。

戏剧审美思维上的异同：一、表演艺术有相似的审美规范。印度文艺理论中有戏剧表演感情的审美规范的“九味说”，而在藏戏的传统表演理论中，也有类似于此的“九技说”；二、同属于悲喜参合的正剧式审美品格；三、同样发达的丑角审美艺术。

藏戏比之梵剧最大的区别和最显明的特色，就在于梵剧早已失传，而藏戏却累世传演不衰，能永葆艺术青春于今天。作者认为，藏戏艺术特殊生命力之优势的成因在于：一、藏戏以西藏本土文化和文明为根基，以佛教思想和信仰为动力，以佛教文化和艺术为营养，基本上与藏传佛教的产生、形成、发展、传播、盛行同步并行，几乎是同命运，共兴衰，甚至在当代，藏戏与藏传佛教还有千丝万缕的联系；二、藏戏生于民间，长于民间，它从一开始就吸收、发展并千百年来保持了广大民众创造的祭祀戏、面具戏和广场戏的独具特色与魅力的形式；三、藏戏同其母体藏文化一样有个好传统，就是既重视不断吸收新鲜营养进行创新发展，又十分重视不断对优秀传统文化进行传承继续。

徐振贵 . 佛教对戏曲艺术形式的影响——《中国古代戏剧统论》(节选). 上海戏剧 , 1996 ; 4

作者认为,佛教对中国戏剧的影响不仅表现在思想内容上,而且表现在戏剧结构、语言、体裁等形式因素上。中国古代戏剧的情节结构好写阴阳二界,以今生来世的遭遇作为戏剧故事情节的基本框架,以“始于穷困泣别”开场,以“终于团圆宴笑”收煞,这与佛教善恶有报、因果轮回思想的影响关系至密。

同时,佛教及其传播,也会影响戏剧语言,因为有些名僧,本身就是具有高深造诣的语言学家。其讲经说法语言,佛经译著语言,也是中国古代文学艺术宝库中的珍贵遗产。绝大多数佛教僧侣为向文化水平普遍不高的广大信徒讲法传经,大都注意通俗畅晓,深入浅出。好用比喻、夸张、复叠、排比等等多种手段,爱将禅语化文,偈语暗示,语录提醒,因而含蓄蕴藉,生动形象。戏剧易于受其潜移默化。论其表现,有以下方面:一、佛教外来语汇输入戏剧语言之中;二、佛教经典的语法形式被输入戏剧语言体系之中;另外,戏剧文本主要有曲词和宾白两部分组成,这种散韵结合的方式,也受变文、俗讲及佛教经典的影响。

帅秉龙 . 乐山大佛寺的三口大钟 . 四川文物 , 1996 ; 3 ; 31—33

乐山大佛寺有三件流散文物还未被人们重视,这就是凌云山明清时期留存下来的三口大钟。

第一口是永乐大钟。停放在凌云山浮玉亭,铸造于明代永乐十四年,系铁合金,通高 2.15 米。此钟铸造规整,纹饰清晰,轮廓分明,是凌云山上时代最早的一口大钟,它的铸造年代比“巴蜀钟王”之称的峨眉山明代嘉靖十

二年造的圣积寺大钟还要早 118 年,称得上是乐山地区最早的一口大钟。此钟的铸成,至今已有 580 年的历史了,是研究明代乐山地方冶炼技术的实物标本。

第二口是万历大钟。存放于凌云寺大雄殿,铸造于明代万历九年,铜质,通高 1 米。此钟是乐山城区惟一幸存下来的一口铜钟,为研究乐山地方史提供了珍贵的实物资料,这口万历铜钟至今基本完好。

第三口是乾隆大钟。存放于凌云寺大门左侧,铸造于乾隆六年,系铁合金,通高 1.55 米。此钟是凌云山上惟一幸存下来的一口清代铁钟。钟上铭文反映了清代乾隆时期凌云山的佛教之兴盛。为研究凌云山的历史提供了可靠的实物资料。

白曲·初探喇嘛嘛尼音乐·西藏艺术研究,1996;3:13—16

喇嘛嘛尼,属藏族的曲艺品种之一。主要流行于西藏拉萨、山南、日喀镇一带。它的起源,有两种说法:一说是吐蕃时唐廷派高僧赴藏以变相、变文演唱弘法流传而来。又一说是 15 世纪高僧唐东杰波为修建铁索桥募捐时所创。

西藏地区喇嘛嘛尼说唱曲调,具体可分为三种,即后藏曲调,以日喀则仁布为主;前藏曲调,以山南浪卡子县琼果孜喇嘛嘛尼为主;拉萨曲调,以拉萨一带的喇嘛嘛尼为主。以上三种,无论内容、形式和曲调都大同小异。故事主要是讲述八大藏戏故事、民间传说故事和因果报应佛经故事等。据考,喇嘛嘛尼为藏戏产生、形成的渊源之一。“喇嘛嘛尼”说唱艺人,因道具简单,携带方便,画中故事自始至终为主要情节的唐卡画作为说唱者的道具,故而无论街道、村前、屋后、树林、庄稼地边,只要有一席之地,即可说唱。

藏族民间歌谣一般以四句为一段,每句六个音节为主,而喇嘛嘛尼说唱词,每句以七音节、九音节较为普遍。其次有十一音节、十三音节、十四音节不等,它与经书的每句音节数量有相似之处,适应宗教诵经、宗教思想

内容为核心的说唱格调的需要。

喇嘛嘛尼说唱词,每句音节数量同于经书每句音节数量,无喇嘛嘛尼或者说经书,单数则成为二者的共同特点。喇嘛嘛尼的说唱音调,似说似唱,每句平稳,起伏不大,没有正规的节拍规律,更没有像一般歌曲中强弱交替出现的规律。喇嘛嘛尼必须以一句为最小单位,这与故事长短、歌词节律有关。从喇嘛嘛尼的整个旋律特点来分析,其音域仅有五六度,最低音为 5 音。日喀则仁布地区的喇嘛嘛尼旋律,自始至终只有四个音: 5 6 1 2,每一句大都落在 6 上,少量落在 5 上,三连音较为突出,这在某种程度上可以理解为因歌词七句、九句为多所表达的需要。

王嵘·苏祇婆与龟兹音乐的东传·西域研究,1996;4:11—17

苏祇婆是我国北周时期人,出生于龟兹一个音乐世家,自幼随父亲学习乐律,精攻琵琶,是出色的琵琶演奏家和音乐理论家。苏祇婆最早将龟兹音乐“五旦七调”的理论传到长安,中原著名音乐家郑译在苏祇婆调式理论基础,推演出七调十二律,合八十四调的音乐理论,形成一个完整精确的调式理论体系。这一转调学说的创立,是我国古代音乐史上的一大奇迹。它给中原音乐以深远影响,使中原传统的音乐体系发生了巨大变革,迎来隋唐欣欣向荣的音乐文化的新时代。

魏晋至南北朝时期,西域与中原文化交流的一个主要表现就是西域歌舞的东传和对中原的影响。这一时期聚集于北周的西域歌舞艺术,逐渐成了宫廷饮宴时演奏的乐部。这股强劲的西域艺术洪流,对南北朝乃至对隋唐和宋朝都有深远的影响。后来著称于世的隋七部乐、九部乐和唐十部乐,都是在北周乐部基础上发展而来的。周武帝在苏祇婆的协助下,对中原音乐进行了改革,在制定宫廷雅乐时,采取了西域与中原相融合的所谓“戎华兼采”的方针,使北周文化艺术出现蒸蒸日上的景象。隋朝建立后,北朝时传入中原的西域文化艺术在中原已占很重要的位置,龟兹乐舞则

是西域文化艺术的主导。隋朝初就有三部龟兹乐流传长安，这三部乐是“西国龟兹”、“齐朝龟兹”和“土龟兹”，这些乐部的风行，就包含着苏祇婆的心血和贡献。

隋朝建立之初，统治者整肃“雅乐”，郑译从苏祇婆的琵琶演奏中受到启示，主张以苏祇婆的龟兹乐律为依据，解决“雅乐”混杂问题，拟定新的乐律，经实践果然“冥若合符”。

关于苏祇婆的身世，作者赞同何昌林先生的观点，认为苏祇婆即白智通。苏祇婆的七声与印度音乐有密切关系，七声之名均借用了梵文，但这并不是说龟兹七声和调式的性质也是照搬印度的，况且七声之中有三声是龟兹所特有的，因此，龟兹乐律主要是龟兹艺术家在吸取外来文化基础上，发展和再生的独特艺术创造，郑译提出的用龟兹乐律与中原宫廷乐律相勘校效果很好，就说明龟兹乐律和中原乐律十分接近，在民族心理、文化艺术上有共通性和相融性，所以辽史上说隋唐雅乐俗乐都使用龟兹乐律，是符合规律，恰到好处的，绝不是强行取代或牵强附会，而是互相靠拢、融会贯通的自然演变。如果不是龟兹乐律与中原乐律一拍即合，实行这种乐律的转化是不可能的。

赵超·唐代壁画中的龟兹音乐·文物天地，1996；6：12—16

敦煌莫高窟唐代经变壁画上的舞乐场面，特别是它们的龟兹乐舞内容，显示了龟兹乐舞在唐代音乐舞蹈中举足轻重的地位。这些变经画是在唐代初期正式形成的，体现了唐代佛教壁画艺术的最高水平。像敦煌莫高窟 220 窟北壁的东方药师经变、45 窟北壁的观无量寿经变、445 窟南壁的阿弥陀经变等。220 窟北壁东方药师经变壁画描绘的乐队基本上龟兹乐的演出阵容。南北朝时，很多著名的艺人从龟兹来到中原，传播了龟兹的音乐舞蹈，充实并发展了中原的音乐艺术。在隋、唐宫廷乐舞的“七部乐”或“十部乐”中，还有一部单独的龟兹乐，它是纯粹的龟兹艺术，琵琶、鼓和箏

箏可能是龟兹音乐的典型代表乐器。龟兹音乐对唐代音乐影响的也许不仅限于“十部乐”中的龟兹乐，它还是其他很多乐舞的基调音乐或伴奏音乐，尤其是为舞蹈伴奏的乐曲。

不仅 220 窟北壁东方药师经变上的乐队反映着龟兹乐舞，唐代佛教石窟壁画、石雕等艺术品上的乐舞几乎都是龟兹乐的表演。敦煌莫高窟 45 窟北壁的观无量寿经变中，所反映的也是一个标准的龟兹乐队。佛教壁画、石雕上的乐舞，可能是当时世间乐舞的反映，也可能是专门的佛教音乐，而佛教音乐仍然源于龟兹音乐。龟兹位于西方与中原交往的中枢，印度及中亚文化经由这里传向东方，在途经这里时，首先被龟兹文化用自己的特色加以改编和润饰，形成龟兹风味的宗教文化。在唐代十分流行的种种佛曲，恐怕都是由龟兹的音乐演变而来的。

在库车一带的克孜尔、库木土拉等佛教石窟的壁画中，可以看到大量的龟兹舞乐人物，其中很多石窟壁画绘制的年代都在唐代以前，而我们在唐代内地石窟及其他佛教石雕上见到的各种龟兹乐器，却大多数能在这些龟兹石窟壁画中见到，以此表明了它们与内地佛教文化及流行乐舞的密切关系。至于世代与唐代相当的龟兹石窟壁画中的乐器，更是与敦煌莫高窟等内地石窟壁画上绘制的各种乐器基本一致。这些乐器图像有力证实了《大唐西域记》、《旧唐书》等文献上的记载，显示出龟兹音乐在中国音乐史上的辉煌功业。

张松岩·清西陵佛教音乐初探·大舞台，1996；6：36—37

西陵在清皇室覆灭以前，居住的全是满族人。佛事会是岁内务府的满族人由关外带来的民间花会，其音乐是满族的民间音乐。佛事会在春节等传统节日，出会演奏。另外还为内务府亡故人员做丧葬道场。乐队编制有文乐和武乐两种，曲目可分为器乐曲与丧葬歌曲两大类。此外，还有一种只念不唱的吟诵体的念赞，近似戏曲韵白，为“四言”、“五言”、“七言”、“十

言”句格,与戏曲板腔体唱词相同。

据易县杨朗魁先生说法,西陵佛事会音乐属保定一带的北乐会,曲目、乐队编制都一样,凡北乐会都兼做佛事,这样就否定了西陵佛事会是由关外带来的说法,而是满族学习的当地乐种,当初的会友全是满民,是由于历史上特定环境造成的。作者对此存疑。

甘绍成 . 建国以来我国宗教音乐研究学科建设的回顾与思考 . 中国音乐学 , 1996 ; 4 : 17—21

建国以后我国宗教音乐研究这一学科的发展,实际上应当是建国以前宗教音乐调研工作的一个延续,大致上经历了四个阶段:

第一阶段:50年代初至60年代初(1950—1963年)的“奠基阶段”。1950年,当时在中央音乐学院研究所工作的杨荫浏、曹安和等人,曾在江苏无锡对当地流传的僧、道“梵音”曲牌以及道士华彦钧用琵琶演奏的有关曲目进行了搜集整理,并在1952、1957年先后出版了这次搜集整理的成果。以后,各地的音乐、文化工作者又分别参与了部分地区的宗教音乐搜集整理工作,并正式或非正式出版了一批资料,在搜集整理的基础上,也有个别学者从宗教音乐的本体性和历时性角度对佛、道二教音乐进行了初步研究和梳理。总的看来,这一阶段的宗教音乐学科建设工作本身由于并未引起更多音乐工作者的理解和重视,其研究人员也屈指可数,研究范围较窄,成果大多体现在曲谱资料的汇编上,谈不上较高层次的研究。

第二阶段:60年代中至70年代末(1964—1979年)的“中断阶段”。由于众所周知的原因,宗教音乐的研究被迫中断,出现了空白,未见一项成果问世。

第三阶段:80年代初至中下期(1980—1987年)的“恢复阶段”。从80年代初开始,中断了近20年的宗教音乐调查、研究工作开始恢复,并且出现

了搜集、整理宗教音乐的热潮。1980年,山西省音协、山西省文化局率先组织人力再次对山西五台山寺庙音乐进行了搜集整理,并油印了《山西民间器乐曲集成·五台山寺庙音乐》,此后,相继又有部分省、地、县的文化部门及音乐院校音乐工作者参与了当地宗教音乐的搜集、整理工作,并初步整理和研究出一批成果。尤其是随着1984年《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案的出台,明确将寺院宗教音乐列入收集范围以后,更是出现了一大批可供研究的资料成果。此阶段正式或非正式发表的文字性成果约有83件,学者们在继续深入研究佛、道二教音乐的同时,已开始注意对天主教、基督教、巫教以及少数民族如满族、藏族、锡伯族、维吾尔族的宗教音乐进行初步的研究。

第四阶段:80年代末至90年代以来(1988—1995年)的“拓展阶段”。这一阶段发表的成果约有300件。随着国内外一些重大宗教音乐学术研讨会的召开,国内外一股研究道教音乐和佛教音乐的热潮正方兴未艾,而少数民族宗教音乐的研究也正在引起更多人的关注。这一阶段,我国国内不仅有多部宗教音乐研究专著问世,而且,武汉音乐学院和中央音乐学院还分别成立了国内首家道教音乐研究小组、研究室与佛教音乐研究室。

对本学科的思考:一、由于诸多条件的限制,许多可供研究的宗教音乐资料至今尚未正式出版,未能成为大家共享的研究资源,以至于拖了宗教音乐研究学科建设的后腿。二、在注重田野工作的同时,我们还应回过头来发掘整理一些散见于“二十五史”、各种野史、方志和各种宗教典籍中的宗教音乐文献资料,组织人力、物力,有计划地出版《宗教音乐历史文献资料汇编》、《宗教音乐古谱研究资料汇编》等。同时,音乐出版部门还可将各地在《中国民族民间器乐曲集成》工作中搜集到的一些有价值的宗教音乐手抄谱资料编印出版,使之为我国宗教音乐研究发挥作用。三、在众多的音乐学科中,宗教音乐还没有取得相应的地位,在今后的音乐教育中,各院校应将其作为研究生的课程纳入教育体系。四、从目前我国对宗教音乐的

调查、研究情况来看,所调查研究的范围仍然褊狭于佛、道二教,而对巫教、少数民族宗教、伊斯兰教、天主教和基督教等音乐依然关注不够,应尽快使这些教派的研究工作跟上形势。五、综观建国以来发表的有关宗教音乐研究成果,大家研究的重心多是本体性特征研究、历时性研究、地域性研究、民俗性研究和文化性研究,而对审美性的研究却关注很少,或者说还是一片空白,有待于更多的学者去进行探索。六、近年来,法国、日本、美国、韩国等国家的一些音乐学家对我国的道教音乐、佛教音乐及少数民族宗教音乐尤为关注,有的还在其本国的音乐刊物上发表了…些研究文章,希望我们有关从事编译工作的部门将这些资料加以引进编译,使之成为我国的宗教音乐研究学科建设服务。七、为了进一步促进宗教音乐学科建设的发展,在上级部门的领导下,还可成立一个全国性的宗教音乐研究学会,每两年一次或不定期地召开研讨会。

屈彦男 . 清凉山梵乐与南山寺 . 五台山研究 , 1997 ; 4 : 34—35

南山寺是五台山著名寺庙之一,素有研习佛教音乐的传统。南山寺属汉地佛教,当属青庙。南山寺是目前保留庙堂音乐品种最全,使用最广泛的寺庙之一。品种全是因为它保留了庙堂音乐中的声乐演唱和器乐演奏两大部分。一大批僧人既会演唱,又会乐器演奏,这在五台山诸多寺庙中(青庙)是不多见的,而且唱念整齐,音调统一,娓娓动听;演奏技术娴熟,配合默契,功底扎实,掌握的曲目多。因此,在五台山或国内一些著名古刹举行重大的法事活动时,都要邀请南山寺僧人乐队即席演奏。

南山寺之所以有一支技艺精湛、唱念奏较全面的僧艺队伍,是与该寺庙严格的师徒继承关系分不开的。南山寺是禅净结合的寺庙,自古以来有着严格的师承方式,在佛教中把这种师承方式的寺庙叫作子孙庙。清代以前,五台山的寺庙大都是子孙庙,它对严格的保留寺庙仪轨包括佛教文化及庙堂音乐,起到了重要作用。南山寺是五台山寺庙音乐的最

后伊甸园。

巨木秋 . 藏传佛教中的六字真言“嘛呢”及嘛呢调 . 中国音乐 ,
1997 ; 3 : 31—43

六字真言或六字大明指“俺嘛呢叭咪吽”,是佛教秘密莲花部之“根本真言”,藏语称嘛呢,学者们对其词义的解释各说不一。

各种念诵嘛呢的形式:一、念诵嘛呢视为日常宗教生活的主要活动。在藏区,无论是僧侣俗人,六字箴言“嘛呢”都是神圣、力量、功德、佛法的象征,他们在日常生活中口中不断念诵着六字真言。二、石刻嘛呢堆。在藏区到处都能见到嘛呢石堆,藏俗常于过往要道积累成山的刻有六字真言的嘛呢石,以供信徒巡礼朝拜,转经。三、嘛呢旗幡。嘛呢旗幡是在狭长的布条或专制的纱布上印满六字真言的嘛呢经幡,多为白色、黄色、红色、绿色。四、嘛呢转经轮。嘛呢轮,呈圆筒形,有大有小。五、念诵嘛呢的节日“娘乃”节。为纪念佛祖释迦牟尼降生、成道、圆寂,每年都有举行两次念诵嘛呢的节日,藏语称为“娘乃”节,以闭斋、转嘛呢轮、念诵嘛呢、齐唱嘛呢调为主要内容。

唱嘛呢调。嘛呢调是藏传佛教信徒们经常吟唱的宗教祈祷歌,在广大藏区广为流传。嘛呢歌唱的形式有独唱、齐唱,有轻声吟唱、放声唱,特别在藏族嘉戎地区办丧事时最流行唱嘛呢歌。各地的嘛呢调旋律风格大都与当地的民歌相近,具有浓厚的乡土气息和地方特色。各地旋律有明显差异,唱词是藏传佛教中的六字真言,也有配其他宗教颂赞词的。各地独立成套的各类嘛呢曲调极为丰富,在转经,朝神山、圣地,磕长头,办丧事等不同场合唱的嘛呢调的旋律亦有区别,各地嘛呢调的音阶特点也有差异。嘛呢调唱音短,没有大型复杂的曲式结构,大多是单乐句的反复体,上下句模进式的二句体、三句体和四句体的结构也较普遍,多句体则多带有草地牧歌风味,常常是四句体的扩展,较为自由灵活。

田青·佛乐与“通天塔”——记甘肃拉卜楞寺佛乐团访法·佛教文化，1997；5

作者认为，拉卜楞寺寺庙音乐的价值，集中表现在以下几个方面：

第一，甘肃的拉卜楞寺是藏传佛教格鲁派六大寺院之一，对我国西北地区藏、蒙民族的社会生活产生过十分重大的影响。佛教音乐在拉卜楞寺有着独特的传承和悠久的历史。在历代嘉木样大师的关怀下，一支被安多藏民称为“道得尔”的乐队一直发展、延续下来，成为拉卜楞寺独有的文化形态。除塔尔寺还有一支从拉卜楞寺传入的类似乐队外，其余所有藏传佛教寺庙都没有类似乐队，因此，它是十分独特的。

第二，“道得尔”音乐是藏、汉文化的一种特殊混合体，充分体现了藏、汉两个民族文化上的密切交流与融合。其最显著的特点便是乐队全部使用汉族乐器——管、笛、笙、云锣，其乐队编制和风格，完全与流行在广大汉族地区的佛教“笙管乐”类似。在其演奏的乐曲中，也有大量汉族乐曲，如《万年花》（万年欢）等。乐队所使用的乐谱，亦颇具特色，是用同音藏文记录的在中国汉族广大地区曾广泛流行的“工尺谱”。其音乐的来源和正式形成的时间，有两种不同的说法，一种意见认为源于北京并在二世嘉木样时期（清雍正六年至乾隆五十四年，即1728—1789年）即已成型。因二世嘉木样曾经两次去过北京，因此此说不是没有一定的可能性。第二种意见认为来源于五台山并成型于四世嘉木样时期（清咸丰六年至民国五年，即1856—1916年），拉卜楞寺已故的著名藏戏作家朗仓·开智格来合嘉错活佛（1890—1989年）在作者1983年初访该寺时曾亲口对作者讲：“拉卜楞寺乐队创建于第四世嘉木样时期，乐曲来源于五台山。”五台山系中国北方佛教音乐的中心，素有青庙、黄庙两种不同的音乐系统，而黄庙的音乐，又是在直接借鉴了青庙音乐之后发展起来的，很容易成为同属藏传佛教的

拉卜楞寺接受继承的中介。造成拉卜楞寺音乐与在其东方的五台山黄庙音乐,在其西方的塔尔寺音乐同属一个文化带的地理原因,就是甘南藏区与卫藏、康巴藏区之间存在着昆仑山、唐古拉山的屏障。由于高山的阻隔,拉卜楞寺“道得尔”音乐不但与山南侧的西藏本土文化有着显著的不同,而且在乐曲、乐器、乐谱及演奏风格等方面都与汉族传统音乐相同或相似。这充分说明了藏族文化的开放性,也为藏、汉两族人民在历史上的文化交流、融合提供了一个生动、鲜明的实例。

第三,拉卜楞寺“道得尔”乐队实际上是一个宫廷仪礼乐队,其主要的作用是嘉木样活佛的正式活动(如上殿、讲经、宴请、出行、迎送宾客等)伴奏。不同的活动,都有与之相应的专门乐曲。由于多方面的原因,汉族的宫廷音乐早已名存实亡,拉卜楞寺“道得尔”音乐的存在,便为人们欣赏与研究活着的宫廷音乐提供了一个难得的机会。

鲁其贵,施佩秋. 佛教音乐述略. 中国民族民间器乐曲集成·江苏卷, 1998; 1646—1651

我国最早的呗赞、转读类音乐,出现在三国时期的东吴,由居住在江苏省南京地区的西域僧侣们创制的。这些西域僧侣们所传梵呗,不可避免地带有“梵音重复,汉语单奇,若用梵音以咏汉语,则声繁而偈促;若用汉曲以咏梵文,则韵短而辞长”的矛盾。东晋南北朝时期,随着学佛思潮的高涨,中外译师互相切磋,开始创作具有中国风格的佛曲。尤其是南朝时期,由于帝王大力提倡佛教,也为佛教音乐的中国化起了推波助澜的作用。此时的“佛曲清乐化”,是中国的佛教音乐与传统音乐融合的开始。

江苏南部苏州、无锡、常熟、常州等吴语地区,和苏北沿江一带民间流行一种“宣卷”,它是佛教俗讲衍变深入民间的一种形式,内容分佛教和非佛教两类,俗称“圣卷”和“草卷”。圣卷为劝世经文和佛教故事说唱。宣卷的演唱者,一部分是寺庙庵堂里的尼姑和城乡佛教信徒,另一部分是以宣

讲民间故事为职业的艺人。

江苏省佛教音乐,主要由庙堂音乐、宣卷音乐、民间法事音乐等三方面组成。它们自成系统,各有特色。庙堂音乐主要流行在丛林寺庙之中,近现代以来此类音乐在江苏形成“禅腔”、“律腔”两种腔派。乐队的组成也有南北派之别。苏南地区寺庙常用的乐器有:1. 打击乐(寺院中称法器);2. 丝竹乐器。

宣卷音乐主要流行于苏南城乡广大地区。庵堂寺庙内尼姑的唱腔,风格接近丛林寺庙中的梵呗韵腔,有时也唱一些南北曲曲牌。伴奏乐器用木鱼、引磬。寺庙以外的佛教信徒中流行的宣卷,唱腔多插用民歌小调等。除去完整的民歌小调外,宣卷大多是上下句结构的唱腔,以“领卷”、“和卷”形式进行,旋律通俗流畅,易为群众接受。

民间法事是流行在苏北城乡的一种法事活动,是一些小寺庙或“在家和尚”所做的“赶经杆”活动(此类法事活动是不入丛林的)。法事全过程均有吹打乐伴奏,气氛热烈,地方色彩浓郁,很受群众欢迎。常奏的器乐曲牌有:[大开门]、[小开门]、[得胜令]、[将军令]、[朝天子]、[柳青娘]、[山坡羊]、[劝君杯]以及当地群众熟悉的民间吹打曲牌等。所用乐器与丛林寺庙中常用的乐器相同。

韩军·五台山佛经讽诵中的音乐特质及其与经文形式之关系·中国佛教音乐学术研讨会论文集,1998

五台山佛教中对经文的讽诵俗称“念经”,从其音乐性和讽诵形式上可分为“唱”、“吟”、“数”三种。除“吟”外,僧人们对唱和数都有自己的称谓,唱分为两种,一种称“和念”,一种称“令调”,“数”称作“直数”。

和念是带有器乐伴奏的经文讽诵形式。和念的经文词、曲结合紧密,词格和曲调结构较为固定且有一定的规范。和念在五台山的青庙和黄庙中都有应用,也是五台山佛教音乐最具特色的经文讽诵形式。青庙中的

和念运用于各种法事仪式中,黄庙主要集中于《喇嘛措巴经》中。和念的每首曲调均有曲名。在青庙的和念曲调中,曲名有佛教本身的传统曲目,也有来自民间的传统曲目。黄庙中的和念曲调,曲名一般依所唱经名而称,如果一首曲调演唱不同的经文,这首相同的曲调便被冠之以不同的曲名。青庙的和念中,有一曲多用和一曲专用两种类型。

令调是不带器乐伴奏的经文“清唱”曲调的统称。令调的词与曲的结合不仅有一定的规范,并有“分节歌体”、“曲牌体”和“变奏体”三种形式。令调只有在青庙中应用。令调的曲调一般都有曲名。曲名有三种类型:一种是依照唐宋以及元明以来各代流传下来的传统曲牌名;另一种是根据经文形式、内容或经文中的某一句而命名的曲名;还有一种出处无考,可能是从民间或戏曲中得来的曲名。和念和令调都是旋律性很强并适于歌唱的“佛教歌曲”。它们在音乐及词、曲结合等方面都有诸多共性,演唱形式又都是众僧的“齐唱”。其不同仅在于和念在演唱时有器乐伴奏而令调仅是“清唱”而已。

吟诵是一种夸张或深化了的语言音调,以非自然律动的节奏形式吟诵经文的佛经讽诵形式。虽然吟诵时歌唱性不强,但有的吟诵已有旋律的式样,有时已表现出曲调的雏形,已经具有明显的音乐特性。吟诵的曲调一般由基本相同的上下句构成,在吟诵过程中可以根据经文的需要而加以扩展。吟诵经文时,一般没有器乐或法器伴奏,只是在两句间有时加入一二声木鱼或引磬的敲击,起断句或衬托的作用。有时也用鼓击花点作为气氛的烘托。吟诵形式主要运用于“开坛偈”、“称佛菩萨名”、“诵真言(咒)”、“称手印名”以及作为“引子”用于某段经文开头的齐言句子。它不仅可以吟诵“偈”,也可以吟诵“文”或“梵文”,但无论吟诵什么样的经文,所吟曲调大多基本相同,只是根据词的长短而扩展或紧缩,属于“一曲多用”类型。所以,吟诵的基本曲调并不多,五台山佛教的吟诵基本曲调仅有五六种。

直数是以语言自然音调为基础随着规则的节奏讽诵佛经的佛经讽诵

形式。从某种意义上说，直数是深化了的语言音调同某种情绪的结合，是介于语言和音乐之间的一种形态。直数的主要特点在于节奏。直数的速度一般较快，依呼吸和自然律动为起伏，类似戏曲中的“垛板”。直数的旋律不但简单而且单调，往往是一句或两句基本曲调根据经文的长短进行无休止的反复。吟诵和直数的共同特点在于其旋律的简单、多变、结构自由，甚至在讽诵的经文形式上也基本相似。

五台山佛教青庙所讽经文的文学形式主要有赞、偈、文、咒四种。赞在文体上是长短句，有韵。每一赞词的字、句数固定。赞在讽诵时全部是“唱”。其中有和念、令调。偈又译作“颂”，也作“伽陀”、“伽他”，是齐言形式的佛经文学形式。偈的内容没有赞那样广泛，它的主要作用是申明道理、总结经文、教化俗民，也有个别的偈具有赞的内容。五台山佛经中的偈，与《百论疏》中的分类相符，分为四言、五言、六言、七言四种。但从句数看，不完全是“皆以四句而成”，也出现了少量的八句偈。文是散文体的佛经文学形式。其讽诵形式有令调和直数，极个别情况下运用和念。咒又叫“真言”，梵文名为“陀罗尼”，是五台山佛教中梵文音译的经文。其内容不解，咒的篇幅有长有短，它们在五台山佛经中随处可见。咒的讽诵形式主要是吟诵和直数，其中以直数用得较多，有个别咒用令调演唱。

韩军．五台山佛教音乐史略．中国佛教音乐学术研讨会论文集，1998

根据五台山佛教的历史，可以大致把五台山佛教音乐的历史分为初始、成形、恢复、完善和式微五个时期。

初始时期从北魏孝文帝（471—499年）五台山佛教奠基起至“周武灭法”（574年）。其音乐形式主要体现在对经文的讽诵，即“呗赞”之中。当时曲调与经文的关系主要是以经文为主，曲调附属于经文。从创作方式看，是以曲去配相应的词（经文）的“以词度曲”的方式。一些经文的词曲关系尚未完全固定，甚至在实际讽诵过程中，曲对词有相当的即兴性成

分。初始时期的五台山佛教音乐的形式是简单的,目的是单一的,发展是缓慢的。

成形时期从隋代始至唐“会昌法难”(581—845年)。隋代至唐代,佛教进入辉煌时期,佛教音乐在这种繁盛的环境中得到了长足的发展,达到基本成形。所谓“成形”,是指音乐的地位在法事中确立,使得法事仪轨及经文讽诵规范化以及音乐形式在经文讽诵时的程式化。在这个成形的过程中,“法照法师入竹林寺”和《华严经》的广为讽诵起了重要作用。法照创立“五会念佛”法事不仅使念佛的全过程程式化了,而且由于音乐所造成的情绪使五会念佛具有艺术特质。这时五台山佛教音乐的显著特点是:法事意识的集体化、法式仪轨的程式化、经文讽诵形式的多样化、词曲结合的规范化以及佛教歌曲的专业化和艺术化。

恢复时期从唐宣宗大中元年起经五代、宋至金亡(847—1234年)。五台山佛教音乐在这一时期从整体上讲是处于恢复时期,从形式上没能赶超过唐代,但在恢复中还是有一定的发展。主要表现在随着五台山佛教同民间的交往逐渐增多,随着全国佛教之间的频繁交流和互相影响,音乐曲调不断丰富并逐渐世俗化。此时,已经流于民间的唐代大曲、法曲和当时流行的宋代大曲、民间乐曲以及文人词曲不断地被五台山吸收,并为僧人所用。在五台山现存之佛教曲谱及记载中,仍保留有一些唐宋时大曲以及唐宋时在民间流行的词(曲)牌,这为后来五台山佛教音乐的完善打下了良好的基础。

完善时期从八思巴巡礼五台山经元、明至清末(1257—1911年)。五台山佛教音乐完善的标志是乐器的应用。五台山佛教中乐器的使用,是在元、明之交由金璧峰(宝金)发端的,他曾制成的带有“四十二奏”的“华严佛事”,为五台山佛教音乐的完善做出了重大贡献,从那时起,带乐器伴奏的经文讽诵形式——和念在五台山佛教中创立了。入清以来,完善了的五台山佛教音乐更加普及并又有了新的发展。

式微时期从民国以来到现在(1911年至今)。从民国起,五台山佛教连

带它的音乐一起走向衰微的道路。1978年以来,随着宗教政策和民族政策的逐步落实,五台山佛教音乐才有了恢复的环境。

高雅俐·佛教音乐传统与佛教音乐·中国佛教音乐学术研讨会论文集, 1998

佛教的音乐观可远溯至原始印度佛教时期,甚至更早的吠陀时代,此时期人们非常重视“音声”的力量。对当时的印度人而言,“音声”是宇宙五大要素(地、水、火、风、空)中“空”这项要素的基质。这样的观念导致远古印度婆罗门教时期,便已发展出一套研究“有关声音的学问”——声明。而后,原始佛教也接受了婆罗门教的音乐宇宙观,也非常重视“音声”与自然宇宙之间的互动关系。如今,在佛教密宗中对“音声”的概念及重视,都还保存古印度原始佛教的影响,尤其在密宗的仪式中非常强调“三密相应”——身密、语密和意密相契应。

佛教初传之时,尚无“华式呗赞音乐”,直到三国时期魏曹植创“鱼山梵呗”,中国佛教音乐才进入另一个新里程——“梵呗华化”。而后“梵呗”一词则专指佛教的唱诵音乐。梵呗在中国佛教音乐传统中,则偏向于歌咏性质,也由于“华式梵呗”的产生,僧团对“音声”本身力量的重视转移到对“赞词”意义的传达,再加上各宗派强调的修行法门不同,除了密宗外,其他宗派对于以“音声”作为修行法门的观念依然还存在,但实际的学习与对“音声”力量的重视则不像原始佛教时期那样的强调。

在原始佛教时期,佛教僧团强调修行解脱,对于能刺激人类情感的音乐舞蹈,则采取消极隔离政策。但对于僧尼以歌咏法言,却是有限度地允许,这是因为其表现方式为经文的美读,重点仍是以词义的表达为主,并强调避免“过差歌咏声说法”。僧团对歌咏法言的有限度允许也奠定了传统的佛教音乐是以声乐形态为主的基础。到了大乘佛教时期,对于音乐所采的态度则转变为“与其消极避免,不如积极引导”,由原来的禁乐非乐转为

重乐崇乐。中国佛教仪轨的正式制定乃起自东晋道安。此时,中国佛教呗赞音乐的“仪礼化”,使其得以在僧团道场中广为流传,但相对地,对“音声”的理解及应用,则显然与原始佛教的音乐观有所不同。

依音乐演出的功能及演出者的身份不同,佛教音乐的范畴可分为仪式音乐与供养音乐。前者以声乐形态为主,后者则包括声乐及器乐歌舞。在原始佛教时期,前者的演唱并不限僧众或白衣,后者则只限于白衣。到了大乘佛教时期,尤其是近代,僧众也积极参与供养音乐的演出。在佛教传统中,佛教音乐除了原有为宗教服务的仪式功能外,还具有其他多项功能。总括而言,佛教音乐含有生命功能、宗教功能及其生命功能。但在中国佛教传统中,僧团多强调其仪式及教化功能,而较少论及其生命功能。

陈慧珊·佛光山梵呗源流与中国佛教音乐的关系·中国佛教音乐学术研讨会论文集,1998

台湾佛光山由星云大师创山,向来秉持中国佛教大丛林的传统制度,佛光山的梵呗唱诵,基本上也保留了中国传统佛教梵呗的特质。佛光山的梵呗主要分两种:一种是“海潮音”韵,另一种叫“鼓山调”。“海潮音”是佛光山梵呗的主流,多用于早晚课诵及修行法事,“鼓山调”普遍用于普济法事及拜懺。

星云大师本身以及教过佛光山弟子“海潮音”梵呗的其他法师,都是在江浙地区传统悠久的大丛林出家修学的。他们所传授的梵呗唱腔,是江浙法系的梵呗,也即是今天中国内地所谓的“天宁腔”。这些江浙来的法师,尤其是佛光山的星云大师,对台湾当地的佛教架构起了相当深远的影响。

佛光山除了运用正规丛林梵呗以外,在普济法事、拜懺时又有另一种唱腔,这种唱腔叫“鼓山调”。据说“鼓山调”是台湾当地的唱腔韵律。“鼓山”指的是福州的鼓山。台湾最早期的出家人中有许多同出福州鼓山涌泉寺法派。这一法系的梵呗唱腔随着传入了台湾,被广称为“鼓山

调”。经过初步的探讨比较,作者发现一首常用的赞词“戒定真香”,福州地区、闽南的“福州调”,以及佛光山的“鼓山调”唱法,照理说应该同传自一地,但在乐谱的对照之下,我们不难发现它们的曲调却迥然不同。作者认为一些普济法事的佛曲有可能不是直接从福州传来,而是由泉州、漳州的移民带来的。值得探讨的问题有以下几点:

一、福州当地的梵呗佛曲唱腔之现状。在最近一次的田野调查中,据福州鼓山的僧人跟作者说,他们唱的都是江浙一带的正规梵呗,而不唱福州的本地腔,但是据福建音乐学者王耀华说,福州有一种“禅和曲”,“禅和曲”就是福州地区的佛教音乐吗?如果大寺庙不唱这种曲调,什么地方还唱这样的曲调呢?“禅和曲”又和现今闽南流传的“福州调”,甚至与台湾“鼓山调”有什么关系呢?

二、根据悟一长老所说,台湾鼓山梵呗是大陆经讖唱腔的支流,经讖唱法在中国南北是不是也有一些统一性?中国内地的佛教音乐研究者大致都同意今日中国的大业林梵呗唱的是江南派梵呗,但对于以上看法却未见提过。

从佛光山的梵呗唱腔类别,我们可以看出佛教正规业林的梵呗,因其优良的传统及特质,不论是在中国各地或海外(包括台湾、新加坡、马来西亚、菲律宾等地),基本上都保留了广概的共性。但在这共性的底下,各地区也产生了具有当地特色,风格各异的佛教唱诵。

叶明媚,琴道与禅道关系之探讨,中国佛教音乐学术研讨会论文集,1998

琴史上提到与禅有直接关系之文献并不多,甚至现代论禅艺的文章中亦没有将琴乐列为禅艺的一种,这确是艺术史及琴史上使人遗憾的一块空白。加上琴曲中的佛曲亦不多,致使琴与禅的关系并未引起应有的注意。虽然如此,但有关琴与禅关系之直接材料或间接资料仍有一定数量可寻。

在禅宗的籍典极少正面或具体地谈到音乐，但却常常提到无弦琴，这里所提到的无弦琴当然是象征意义的，而非落实于音乐的实践上。且禅籍中提到的无弦琴还是在“普应大千机”的脉络下说，有着很浓的人世意味。禅所注重的是琴的无声部分，而非弦上物化的声音层面，因为禅的本质不希望为外物所粘着，不受外境干涉，以断向外攀缘之心，破物执，使人不必执著于外境而觉悟到音乐自体之存在及此音乐现象背后的“未来面目”（道）。因此，无弦琴是把物提高到精神层面上，也把人提升到精神层面，去一齐共化。禅的任何方法走通了都能见道，反之，过分执著也都是障碍，因此，禅宗有无门为法门之提出，有《无门关》的公案结集、无门关与无弦琴的意思都是相通的。

无弦琴所包含的道理实融有儒、道、佛三家的思想在内。另外，禅不重视经典，认为是一种障碍，它极其量只是一种方便，因此是第二义的。这与古琴的弦外之音理念一致，故古琴有“求之弦中如不足，得之弦外则有余”之说。声音也是帮助人提升道德情操或悟道的一种方便法门，在琴道中也只是第二义，故而有儒家大乐之必，道家大音希声及禅宗无弦琴之说。

无弦琴无声的一特色乃因为它并不如声之需依赖客观外在条件和他力而达成（如乐器、音乐家、演奏家、适当的演奏环境等），它是无条件也无需他力便存在的。禅之无弦琴就如禅之本身，顿悟是自家的事，所以一切强调自力而非他力，琴乐中的无声部分也就有禅此种自力的意思所在。

琴即是器也是道，它藉操缦的过程来达修身养性之目的，因此在操缦时又特重调息与止念。此亦为禅家治心之法。琴与禁同音，目的是防止人生淫邪之心，古琴“禁”的含义其实就是止念与止息，就是对禅三昧的修炼。传统的文人琴与禅皆注重内在的冥思修行，因此可称之为琴禅一味。感情激荡的音乐则往往控制听者的情绪，使音乐欣赏成为一个被动的过程而不能产生主观沉寂内省式的冥想。听琴少有清冽的手舞足蹈或振奋人心的反应，而是一种对静境和悟境的沉思和直觉体悟，其内心的空间亦随着缥缈玄远的琴声而游向无可有之乡“篇终接混茫”之境。这也解释了

为什么传统文人音乐的古琴,只重在宁静的环境中雅集之原因。古代传统文人很重视“心”与琴乐的关系,古琴对“心”的追求,不能不说与禅心没有关系。禅可以说是“心”的宗教。故禅宗号曰“佛心宗”,禅学名“心学”。它崇尚自心与自性,强调主观心灵的能动性,而不执著于外境,它的核心是修心观境而证无上菩提。禅要求人们能做到凝心入定,住心看净,起心外照和摄心内证,这就是一种以修养来达致显发清净心的实践,而清净心即是佛。禅宗此藉“凝然守心”来复显清净心的实践修养功夫也就与古琴藉调心、养心来学道而最后与道合为一的修养不谋而合。禅与古琴均为指向内心领悟的修养。当然,古琴中这调心养心功夫的影响,不但来自禅宗,也同时来自道家思想及儒家思想。

禅是一种充满了神秘主义情调的宗教,因为它抗拒了一切从概念与逻辑推理的入路,而只依赖直觉直感去领悟生命本质的如如实相。换句话说,它超越理智分析而直达生命本来的神秘存在。琴道在很多方面也包含了神秘主义情调。

琴与禅的关系主要从其审美情调上见,我们以琴乐风格符合了禅艺的基本美学特征来引证这一点。禅宗说无,强调顿悟、自然、去执、平常心、自由,反对传统佛教教派过于注重经典而强调不立文字,这些特质遂形成了禅艺的不均齐、寂静、含蓄、雅拙、质朴、自然、清奇、灵脱、刚阳等美学特征。我们均可从琴乐的风格中见这些特征的大部分。由此琴乐确实反映着禅道的精神,因此应属禅艺的一种。古琴乃属静态的禅艺,而于静中寓动。但因为它仍然以静为主,因此它主要只满足于物我相忘的美学艺术境界,而禅却从此境界中再落翻人间而成就其宗教境界。从这里,我们便看到了琴与禅的相离。

印再深. 佛教梵呗音乐在我国之缘起与发展. 乐府新声, 1998;
2: 45—46

“梵呗”是指在佛事仪轨中所使用的歌咏赞诵。梵呗在天竺时甚盛,佛

世之时,赞呗供佛已成为“天竺方俗”。佛教传入中国后,一部分梵呗音乐必然随之而来,天竺和西域僧人来华弘法,将梵呗传于此土。而汉人在礼仪之中也模仿梵呗的音调举腔讽诵,这便是梵呗音乐的初弘时期。由于授受之渊源不同,梵呗遂有南北二韵之别。

梵呗音乐在华的传播,受着地方区域、民族风俗和语言习惯的影响,使之逐渐衍化。陈思王曹植首开创作编写中国佛曲之先例,这即是曹植“鱼山制梵”,他曾撰文制音,流传后世。“鱼山制梵”后,佛教音乐进入了多样化的发展时期。两晋时期,道安法师开创了在各种法事中诵唱梵呗之先例,至今已有1600余年的历史;庐山慧远大师开创了以音乐为舟楫,弘扬佛法,广播教义途径。南北朝时期,佛教开始广泛地流传,有诸多天竺、西域的僧人来华弘法迁居汉地,他们创作弘传了梵呗。齐梁时,竟陵文宣王萧子良确立了以“哀婉”为主要特征的南方梵呗音乐风格。梁武帝亲制了十篇梁朝雅乐为正乐,在隋代曾被视为“华夏正声”。他还创立了“无遮大会”、“盂兰盆会”、“梁皇宝忏”等荐拔亡灵之忏悔仪轨,为梵呗音乐弘传,增添新的形式,这也是佛教音乐与中国传统音乐相融合的标志。

唐代佛教进入鼎盛时期,促进了佛乐的传播与发展。初唐,善导大师弘扬净土法门,倡导专心念佛,曾著《法事赞》、《往生赞》、《般舟赞》等颂赞。中唐法照大师制定“五会念佛”法规,流传于今,影响甚远。晚唐,少康大师在民间音乐基础上创作新的佛曲。宋代的佛教音乐趋于通俗化的发展阶段,此时梵呗音乐大多延续保留了原音调的风貌而采用原曲填词的手段。明清之际,佛曲日益深入民间。明成祖朱棣亲制佛曲《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》集。

综上所述,始从佛教梵呗音乐的传入,经过漫长历史时期的传播、合流、汇同、创造、发展的过程,现已形成了中国化佛教梵呗音乐的特点。但由于自古以来,梵呗和佛曲惟有板眼圈点符号,而音调只能口传心授,加之源流不同、地域风俗、语言差异而导致“丛林腔”各自分流。同一赞偈音调差别很大。梵呗包括赞、偈、咒、诵多种内容。在音乐美学观念上,梵呗则强

调虚、远、淡、静,区别于世俗音乐。梵呗音乐的咏唱是一种诚敬心的表露,废“情”用“诚”。讲究身心澄净、空灵疏荡、声音朴实无华、周遍深满。主要强调“诚敬”二字,以此来达到皈依三宝、赞颂佛德、净化心灵之作用。

田青. 世纪末的回眸: 智化寺音乐与中国音乐学. 中央音乐学院学报, 1998; 2

对于中国的音乐学家而言,中国的传统音乐,是一只硕大无比的巨象。从20世纪30年代开始,中国的音乐学家们,在光线黯淡的条件下,像睁眼睛一样,开始了“摸象”的工作,一直坚持到现在。当时,使中国的音乐学家们能够基本“摸”到这只象的因缘和条件是:从上世纪后半叶开始的长达百余年的战乱结束后,20世纪50年代的中国内地,有一个难得的、相对安定的社会环境。

50年代称得上“音乐学家”的人,在中国还寥寥可数。那时的音乐学研究,也基本上是对“木”与“雀”的分析,而不是对“林”与“禽”的概括。杨荫浏、查阜西等人1952—1953年对“智化寺京音乐”的“发现”及研究,便是当时中国音乐学研究中的一个突出代表。

智化寺,是北京数百所寺庙中的一座。智化寺的为人所知,是在20世纪30年代以后。它的出名,主要靠两件事:第一,是30年代“中国营造学社”对智化寺建筑艺术进行的考察,第二,是50年代中国艺术研究院音乐研究所(当时称“中央音乐学院古代音乐研究室”)对智化寺音乐的考察。因此可以这样说,智化寺的扬名,实赖于一批受过西方式教育、有着强烈的民族意识和传统文化修养的知识分子的关注。

1952年,古琴家查阜西从对佛学颇有研究的音乐理论家潘怀素处得知智化寺音乐的信息并立即前往考察,这陌生的、神奇的音乐,使音乐学家们耳目一新、激动不已。僧人们翻出了一本清康熙三十三年(1694年)的手抄本乐谱,更让音乐学家们热血沸腾。查阜西写了一篇热情洋溢的文章:

《写给智化寺僧人的信》，为智化寺音乐的本质、内涵、历史价值与现实意义定下了高昂的调子，随后，杨荫浏迈进了智化寺的大门。杨荫浏的研究显然冷静得多。他们的研究成果集中在当时以油印本形式印刷，注明“本书系初步资料，仅供参考”的两本“采访记录”——《智化寺京音乐》中。

名为《智化寺京音乐》的两本“采访记录”共分三个部分。第一册是“中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第一号与第五号”，即“智化寺京音乐（一）、（二）”，第二册是“中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第二十一号”，即“智化寺京音乐（三）”。

在《智化寺京音乐（一）》中，杨荫浏考察了“智化寺的历史及其音乐传统”、“擅长京音乐的僧人”、“曲调”、“乐谱”、“宫调问题”、“乐器”、“音律矛盾问题在近代合奏乐器间之逐渐加深”、“音律矛盾之解决途径”、“管乐器及云锣的奏法”、“绝对音高”、“曲牌名称”等问题，对智化寺音乐进行了历史及音乐形态学的初步研究。

在这本“采访记录”中，还有署名查夷平的三份“参考资料”。其一是“据北平研究院出版，许道龄编”的《北平庙宇通检》查出的“智化寺著录”；其二是查夷平的“访问杂录”，谈到了谱本及艺僧的情况；其三即他那封热情洋溢的“写给智化寺僧的信”。他断定“这套音乐，最晚也和北宋的鼓吹教坊有关”。他还断定智化寺四调中的“接调”“分明是梁、隋间的‘碣石调’，经唐宋后讹变成‘歇指调’，到了你们的时代又音讹为‘结之’或‘皆止’”，“同样也很显明，‘月调’是唐代的‘越调’”。在信的最后，查阜西热诚地祝僧人们“有着光明的前途”。署名简其华、王迪、杨荫浏的《智化寺京音乐（二）》，主要是一份录音记录和绘制精细的乐器图。

1953年3月至4月，杨荫浏又写出了《智化寺京音乐（三）》，在这篇“采访记录”中，杨荫浏继续考察了“智化寺京音乐”的乐队排列，为艺僧们使用的音乐术语和符号做了说明，探讨了“阿口”和“从原始谱到口授谱”的问题，对照了《雁过南楼》的原始谱和口授谱，还记录了《雁过南楼》实际演奏的管子谱。他还对智化寺法器的运用及其与四调的关系、转调问题、几个

谱字的认识问题做了进一步的研究。至此,这个起码长达四个月的音乐学调查和研究便告一段落了。这次考察的成果丰富,影响深远。似乎可以这样说,这是近代中国音乐学家们有组织地进行的第一次较大规模的学术考察,它为三年之后(从1956年4月25日至1956年7月7日)以杨荫浏为首的中国音乐学家对湖南民族民间音乐的大规模普查探索了一些可贵的经验。

林培安. 佛教梵呗传入东土后的华化和演变. 音乐艺术, 1998; 3: 5—8

佛教借助音乐的美感作用来宣扬教义, 净化人心。英国人麦唐纳所著的《印度文化史》中云“四种吠陀经及三种梵书, 都是诵唱的圣经, 经辞的音韵都是合音乐的”。佛教传入东土, 由于文字和语言的差异以及音韵曲调结构格式的不同, 难以直接配合。梵呗是佛教徒在举行宗教仪式时所念诵佛经的唱腔声调以及乐器伴唱, 最初它只是仅在寺院内被僧人用于唱诵佛经, 歌赞佛德而已, 而且多半是创作的, 不可能一下子变成汉地音调, 因此它是一个互相吸收互相影响又逐渐华化的过程。

在三国时, 东吴僧人支谦作《赞菩萨连句梵呗》三契, 康僧会制《泥洹梵呗》一契, 其声清靡哀亮, 为一代模式, 而且通过赞呗的运用影响到后来偈颂译文的改进。由于上述初步传播的影响, 才有可能产生陈思王曹植在东阿鱼山所制成的《鱼山呗》。作者认为: 一、在曹植之前就有梵呗存在和传播; 二、曹植能“摹其音节写为梵呗”, 说明当时似乎就有记谱的方法存在, 才可能产生“传声则三千有余, 在契则四十有二”。

两晋时期, 在结合音乐和文学方面, 道安倡始在上经、上讲、布萨等法事中都唱梵呗, 并弘传帛尸黎密多罗所授的高声梵呗, 帛法桥作三契经, 支昙筭也裁制新声, 造六言梵呗。南北朝时随着佛教的广泛传播, 梵呗和佛曲也很兴盛, 而且寺院客观上逐渐形成了容纳、保存、培养和传播音乐的场所。而且佛教音乐有自寺院向外发展的趋势, 它和各方交流往来, 北

魏系异族统治,可以想象其音乐显然不会是汉化风格的。

梵呗佛曲,虽同为佛教所用,但其性质仍有差别。佛曲后来居上,不断丰富发展,梵呗自身也有所变化,寺院又出现了一种新形式唱导。有一种僧人,专以唱导为业。这一专业直开后来俗讲、变文等说唱音乐之先例。

所谓佛曲,其实均来之各地的民间音乐,不过是被利用于佛教罢了。除了那些专供佛事的赞、颂、偈、咒之类梵呗是缘佛经而创制外,其余都是民间音乐。因此可以认为,梵呗出自寺院(佛经),佛曲本自民间。中唐以后,俗讲兴盛。两宋时期,制作梵呗已变为仪格式填词,而音乐则往往仍是前朝旧曲。明成祖朱棣对佛曲贡献很大,他颁布于南京报恩寺的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》,共收佛曲 4500 余首,共 51 卷,40 余万字。在明代,梵呗与佛曲已经是汇同了,所以也可以说它们是异源同流的。清末民初乃至当今所通行的“海潮音”或曰“丛林腔”,也就是汉地寺院所举用的“四大祝延”、“八大赞”,其基调、旋律、举落腔、起煞板,究其源也都是从南北曲的古调中沿袭变革而来的,而“水陆法会”中的一些赞偈音调则是直接从民歌小调衍化变成现代的梵呗格式。

总的说来,自古以来梵呗唱念惟有板眼圈点,口传心授,没有严格的曲谱,加之地域不同,语言差异,南北东西各自分流,抑扬顿挫,互成家风。书、梵、道、律各腔难辨真伪。然隐约如古之遗风,臆测默会而已。只有扬帮“天宁腔”的唱念,似乎流传很广。

范李彬.《普庵咒》音乐研究.台湾:艺术学院音乐研究所硕士博士论文,1998

本论跨乐种之研究,即对《普庵咒》总体音乐文化的历史演进暨脉络作全面概观的认知与了解。文章共分三章:绪论,概述佛教咒语的历史发展及其意涵之形上学理与宗教效应,以引述《普庵咒》咒语音乐化的形成与发展。第一章探讨《普庵咒》作者普庵禅师的生平及其制咒的历史背景与动

机,试析该咒语的结构及意涵,揭示《普庵咒》的本义。第二章针对《普庵咒》音乐曲谱在各乐种之概况,从历史宏观的角度,对研究的材料与其所涵摄的音乐文化模式做提要式的调查与描述。第三章以微观分析的方式,综合分析各乐种之《普庵咒》音乐的曲名与标题、音乐形态分析、乐器编制与演奏形态暨乐曲功能等。结论,从佛教历时性之文化体系及与其对应之社会文化情境互渗的观点,论述《普庵咒》演化为音乐的因素。

孙以诚. 日本尺八与杭州护国仁王禅寺. 中央音乐学院学报, 1999; 1: 56—61

日本尺八得以流传至今的重要时期是在镰仓时代与南宋的文化交流,而且这种交流是以佛教文化为载体的,也可以说尺八是中日两国佛教文化交流的派生物。作者经过考证,认为浙江省艺术学校内古庙是南宋时建在杭州黄龙洞的护国仁王禅寺的旧址,镰仓时代的日僧心地觉心入宋参禅正是在地处杭州黄龙洞的护国仁王禅寺。觉心向同宗居士张参学会了吹尺八技艺,并带回日本,建立普化寺传承下去。

普化宗主张垄断使用尺八,将尺八作为托钵的工具,一种法器(不当作乐器),他们将吹奏作为法事的一环,是禅的手段,把吹奏本身当成一种禅,所以称为吹禅,结果就变成了尺八的独奏或合奏,产生了一种独特的冥想的氛围,因此又称为“普化尺八”或“虚无尺八”。普化宗后被明治维新政府废止,尺八面临存亡危机,在荒木古童等当时琴古派指导者的尽力保护下,使之脱离普化宗,被承认作为乐器存在,更注重尺八与其他乐器(箏、三味线)的合奏,以东京为中心逐渐向全国得到了普及,并形成了琴古、都山、上田、竹保四大流派。明治以后的近代尺八被广泛运用于民谣、爵士、通俗音乐、电影音乐及新日本音乐等领域,受西洋音乐的影响,也出现了能吹奏半音阶的多孔尺八。

作者得出以下结论:

一、中日尺八交流史分为两个阶段：1. 奈良时期从唐代传入日本，平安时代绝迹。何时、何地、何人传去，目前无史料证明，暂存疑。2. 镰仓时代建长元年日本禅僧心地觉心入宋，宋宝佑元年（1253年）在日本国源心和尚的介绍下拜见杭州护国仁王禅无门慧开，师其参禅。在此期间，向同门张参居士学吹尺八，建长六年归国传承下去，称为“普化尺八”。

二、今浙江省艺术学校内保留的古庙正是南宋淳佑五年始建的护国仁王禅寺的最后旧址，该寺距今 735 年，最后修建距今也有 195 年。心地觉心入宋习禅学吹尺八的护国寺正是此寺。

三、心地觉心是日本普化尺八（宗）的祖师，因此杭州护国仁王禅寺便是日本尺八的祖庭。

欧阳祯人：浅论佛教精神与戏剧的内在联系，武汉大学学报，1999；2：115—118

作者认为，佛教精神与戏剧的内在联系之研究，说到底，是对人的自我解放的思考。戏剧有三种内在规定性：第一，戏剧的本体是人，它用动作和语言的模仿来昭示意志的冲突；第二，戏剧是以一个情节的激变为基础，一直奔向未来、奔向高潮的故事整体；第三，戏剧可以唤起观众的审美情感，使之受到陶冶、净化。戏剧的主体性在科学的精神、在民主的精神、在真善美与假丑恶之间殊死的抗争，如果完全在儒家和道家的笼罩下，戏剧就不可能有生存的空间。中国戏剧的诞生，与佛教长期的催化有关，在主题、题材、表演形式和关目布局等诸多方面，都给予了极大的启迪。

中国戏剧直接脱胎于大曲、诸宫调，而大曲、诸宫调的源头则是佛经的变文。这种文体的发展，绝不仅仅是一个形式上的文体，它灌注了佛教深沉而明澈、寂静而激变、反观而涅槃的精神力量，是中国艺术史上的大事，更是中国思想史上的盛典。它标志着中国人在宇宙观、本体论、认识论上的重大转变，给中国戏曲艺术带来了“无畏真人”的战斗精神、“流变

无常”的追求精神、反观自我与普渡众生的悲剧精神。

王小盾．原始佛教音乐及其在中国的影响．中国社会科学，1999；
2：153—168

在佛教时期之前，印度文化史上有一个长达千年的吠陀时代。当吠陀伴随祭祀仪式的权威性而成为经典的时候，一种重视音乐、重视韵律的口述文化传统也建立起来了。《梨俱吠陀》对当时的音乐环境作了充分反映。按照它的描写，音乐和舞蹈是雅利安人的主要娱乐方式，常见乐器有多种类型的鼓、琴、笛子和维那，妇女们喜欢在箜篌和铙钹的伴奏下表演歌舞技巧，歌者则喜欢弹唱人生的各种欢乐。除此之外，当时人熟悉七声音阶，在吠陀吟唱体方面，有丰富的音响、声调和音标的知识。这些知识在稍晚时候的奥义书中得到了总结。这些音乐观念和音乐形式，正是原始佛教音乐的先声。从记载看，尽管佛陀及其徒众经常在乡间游行，但他们的宗教活动的重点却集中在摩揭陀、跋耆、乔萨罗和其他国家的首都，这样一来，在佛教经典中就出现了许多具有城市特点的俗乐。正是这种环境，既为佛教的仪式音乐提供了素材，也为佛教的音乐理论提供了依据。

我们可以用三分法来看待原始佛教的音乐。从表演者角度看，它是乐伎供养音乐、佛陀说法音乐、僧侣诵经音乐的三分；从音乐体裁角度看，它是歌舞音乐、呗赞音乐、吟诵音乐的三分。按中国习惯，这三种体裁分别称作“佛曲”、“呗赞”和“转读”。前二者的区别，即《高僧传·经师篇》所云“奏歌于金石则谓之以为乐，设赞于管弦则称之为呗”；后二者的区别，则是在佛经文本上体现的“偈颂”与“长行”。这些不同种类的音乐，是原始佛教用以宣教、弘教的手段。“偈颂”与“长行”，是最能反映音乐本质的两个佛经体裁名称，佛经体裁是因说法宣教的需要而产生的；佛教的著作形式，是其创教时期为便于口传和记忆而采用的音乐手段的综合表现。

对于原始佛教来说,音乐和语言的意义在于:它们是佛陀同众生相交流的主要途径,是引领后者成道证果的基本手段,是教理教规的物质载体。所以佛教的“十种教体”中,第一种即为“音声语言体”。但从宗教哲学的角度看,音乐和语言又是作为物质世界的一部分而存在的。用佛教的语言来说,它们是一种“名色”,是耳识及眼识的对象,是渴爱、贪欲和痛苦的来源——此即所谓“音声虽不可见,而生耳识觉知之相,亦起爱憎;声不可见,但以闻时而生苦乐”。原始佛教是用辩证的方法来处理这些问题的,它的音乐观集中表现为对以下四组关系的认识:一、关于清净之声和丑恶之声;二、关于雅音和方言;三、关于有欲和无欲;四、关于音乐形式和语义内容。

原始佛教的音乐系统,其渊源都可以追溯到古印度的民间祭祀。所以从公元3世纪至8世纪,它自北至南、由乡村而至城市,逐步征服了整个中国。佛教音乐传入中国的过程,表现为以呗赞、转读、唱导、佛曲等艺术体裁为阶段标志,逐步重建功能系统的过程。这些音乐体裁分别实现了各自的文化功能,因此其移植过程伴随着不同文化的扩散。原始佛教音乐的另一特点是服务于教义的传播。当佛教音乐输入中土之时,它同席卷北部中国的“胡声”一起,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。隋唐燕乐这个以新俗乐为本质的音乐史阶段,是在西方佛教音乐传入的条件下产生的。原始佛教音乐第三个特点是面向人生。在原始佛教那里,音乐既是“教体”,运载了全部教理和教义,又是“名色”,蕴含了痛苦和爱欲。面对这种极端的对立或矛盾,佛教剔除了三种解释理论:一是清浊二分的理论;二是天乐理论;三是破除染着的理论。这三种理论实际上也提出了关于音乐美的三项标准:美妙的音乐便是符合宗教伦理的音乐、能传达佛教教义的音乐、理智的音乐。原始佛教的上述理论曾得到中国僧侣的细致阐发。佛教音乐进入中国后,主要在汉族居住区流传。它迅速同当地文化结合起来,创造了诸多新艺术形式,既影响了汉民族的音乐,也影响了汉民族的语言。它极大地推动了中国弦乐艺术、曲艺与戏剧的发

展——这些现象,实际上,都是原始佛教音乐性格的必然表现。

陈天国,苏妙箏. 广东佛教音乐概况. 星海音乐学院学报,1999;2:
5—8

可以比较肯定地说,汉传佛教的音乐,绝大多数都是吸收中国的民间音乐加以改造的。吸收中国民间音调来唱咏佛乐有个好处,就是使中国人一听到这个音调就感到非常亲切,喜闻乐听。而且各地的音调与各地的语言结合得非常贴切,能够清楚地传情达意,使人更能理解佛法,接受佛理。佛教音乐是吸收民间比较健康的、阴阳协调的音调,再经过佛门长期如理如法的改造而成的。从历史学和文化学的角度来看,佛教音乐为中国保存了许多古代的民间音乐,是中国音乐一个极为珍贵的宝藏。

广东民间音乐非常丰富多彩,广东的佛教音乐也极为华丽多姿。比较概略地说,有两个大区:一是广州府曲;二是潮州府区。广州府区所唱的统一称为“广府板”。大约于清末民初,广府板佛乐还流传到港澳及泰国等地,目前泰国华宗佛寺都唱广府板佛乐唱腔。广府板唱腔大约有百首以上乐曲,这些乐曲还可以套唱不同的字词,所以足以应付各类大小的法会。这个唱腔与广州粤乐有密切的关系,它们在曲调风格、节奏类型、加花手法、伴奏乐器等方面,均同出一源。其曲调慢板华丽优美,快板活跃热烈,充满生活气息;演唱起来由衷动情,沁人肺腑,富有吸引听众的力量。潮州府区包括粤东和闽南部分地区。流行的唱腔有两种:一为香花板;二为禅和板。

广东三大佛乐唱腔,在历史上,无论对佛门弘扬佛法,或是对地方上保存传统文化,都起过极其重要的作用。但是由于佛乐没有乐谱,都靠口传心授,现在正面临着讹误、失传的危险。许多原来流传香花板的寺庵都不唱香花板,而改唱“外江板”。禅和板原来是潮州开元寺专有的特色唱腔,现在都改为“江外板”了。广府板原来广州各大寺都有唱,现在广州地区所有的寺庵也都失传,改唱“江外板”了。广东三大佛乐唱腔,在佛寺中濒临

失传或已经失传了，但还存活于民间一些居士和组织之中，这些组织有居士林、善堂和“司工”。

目前国内佛寺之间，似乎有统一采用“丛林板”之势。广东各寺也多采用此套唱腔，称它为“外江板”，以其原从江浙一带传来之故。是否有了丛林板，就要让其他地方特色唱腔失传湮灭呢？作者认为不应该这样。但是目前的佛学院却没有设立音乐课程，佛教音乐在整个佛教教育中仍处于自生自灭、缺乏管理，更谈不上科学研究的情况，这个现象与佛教事业的当前情况尚不能相应，更谈不上佛教事业的发展要求。

正兴·佛教音乐漫谈·佛教文化，1999；3

佛教音乐在普度众生方面，有着众多的优势，它可以陶冶性情，修养身心，尤其是在宣传佛法上有极其重要的价值！佛教音乐就是一个法门，是修行的法门，是普度众生的法门。佛乐能够使人走入善境，至善至美，“为美最乐”。在这宁静、清新、淡雅、自然的音符中，佛乐能够使我们感悟到清凉的人生、吉祥的意蕴、自性的圆满。“梵音海潮音，胜彼世间音”，佛乐又能使我们当下清净，当下觉悟，当下喜悦，当下自在，能使芸芸众生通向智慧的彼岸，证得菩提——这就是“音乐禅”。

在众多的弘化方法中，用音乐来教化众生，是最方便的。佛乐的传播，没有经文那么复杂，它不分国界、民族、年龄、男女，只要是用心的人，即使听不懂和尚的唱赞，也会从梵曲声声中有所感悟，达到唱者与听者心灵的感应。用佛乐来传播佛教思想，以歌唱弘扬佛法，就能教诲世人弃恶从善，就能抚慰众生心灵的悲苦。

佛教音乐有很大的潜力，由于历史的原因，加上对佛乐宣传和普及不够，现佛乐已鲜为人知，众人对佛乐充满神秘感和陌生感。因此，在佛乐的宣传、普及上，应引起佛教界的高度重视，让这古老灿烂的文化在中国，乃至世界上开花结果，重现一片生机。

在继承传统佛乐的同时,更多的是开拓现代佛乐,以适应现代人们的渴求,让佛乐更好地延续,脉脉相承,达到弘化的目的。

最近几年,在传播佛教音乐上,出现了不少问题。

其一,研究佛乐的专家学者少而甚少,更不用说在晨钟暮鼓中生活的僧人们对佛乐置若罔闻了。没有一支专业的佛乐队伍,专门从事佛教音乐的研究、传播,这就出现了想学佛乐者而无处学的尴尬局面。

其二,佛乐的研究和出版发行不系统,层次不齐,较为零乱,方向不明。有的音像公司和经营者追求公司或个人利益,偷版、盗版,不劳而获,制作出版的佛乐制品质量低下,影响佛门的声誉,广大购买者及信众极为不满。

其三,佛教音乐的制作、配器粗制滥造,是“雅而不雅”,“俗而不俗”,让人的感觉是不伦不类,难尽人意。佛教音乐是“雅”而不“俗”。

其四,重视不够。现全国佛教院校除中国佛学院曾开设过佛乐课程,其他佛教院校几乎没有。

其五,现代的佛乐制品出现两种情况:一是纯传统;二是纯现代。前者是完全保持佛乐的本来面目,以寺院庙堂传统的音乐为主,这类作品被佛教界人士接受,但社会人士不接受。后者是佛教界人士难以接受,现代人接受。传统的要继承,这是文化的延续;现代的去创新,这是佛法的圆融,是对机说法,是随缘度化众生。在保持传统音乐成分上,也要适应当今人们的需要,“传统”与“现代”两者结合。这有利于佛教音乐的传播与发展。佛乐的普及与推广不应只在寺院,让佛教音乐走向社会,要社会了解佛乐,真正达到慈悲济世,利乐众生之目的。

陈天国,苏妙箏.《泰国华宗赞佛偈语词谱》(广府板佛乐)记谱整理中所碰到的一些问题及处理.星海音乐学院学报,1999;3:21—24

一、关于衬字问题 在泰国华宗广府板佛乐中的演唱中,法师们习惯

于在唱词中加插许多衬字,据老一辈大法师讲,以前本无这些衬字,后来可能为了便于记忆那些拖腔,才加进衬字。

二、关于重复字词的问题 佛乐唱咏中,常将一些字、词重复,如果单从纯文学的角度来说,这些重复字词完全是多余的。但音乐是一种听觉艺术,靠听声而成识,为了强调某些内容,使之能深刻印入听者的脑海,所以自古以来,诗、词、曲的唱咏,都有重复字词的习惯。为此,我们不能仅从文学字面上来看待“字词重复”的问题,要顾及音乐的特点,保留传统的这种习惯,但不能以为这是“好的”,随意到处重复,滥用就不好了。

三、关于个别地方有不同唱法的问题 我们认为:其一,记谱只能记个大概、基本的东西。其二,民间的音乐,包含着历代人民群众的创造,而且这种创造没有完结。其三,同一首乐曲,不同师父、不同时代、不同时间、不同字词等不同的唱法,尽管其中可能有文野精粗的区别,但不应存在哪一种是“对的”、哪一种是“错的”的观念。其四,自古以来,法无定法,但万法不离其宗,都有个基本规律。

四、关于唱腔的发展问题 在记谱整理泰国华宗广府板佛乐时,我们发现有许多曲调不是传统广府板的东西。经询问老一辈法师,他们说是某些人吸收近来的新唱板。这次我们收集到的泰国华宗佛事活动中的新唱板大概有十首之多,不过,我们经过慎重研究之后,还是没有把它收入书稿之中。原因是:其一,我们搜集的是传统广府板佛乐,如果把这些新板放进去,将来会把风格搞乱,也使历史界限模糊了。其二,这些新板的出处一时无法弄明白,作为泰国华僧在法事中即兴拿来唱唱,问题不大,如果它们是创作的作品,随便收入书稿,就有盗版掠美之嫌了。其三,广府板佛乐有很多优美的唱板,足够目前大小法会的应用。为了保存一种古文化形态的相对稳定,我们主张不要随便吸收新板,以免使唱腔掺杂混乱。

五、关于音乐速度的变化问题 在整理泰国华宗广府板佛乐时,我们发现随着社会生活的变化,音乐的速度也在急剧地变化。人类的生活节奏越来越紧迫,音乐的速度变得越来越快,节奏也变得越来越急速。我们在

记谱整理广府板佛乐时,尽量把速度调整在适中的档次上,既照顾现代人的心态和生活节奏特点,也不违背佛乐的根本宗旨。

六、整理民间音乐时,对传统的东西绝对不能随意篡改,这是一条根本原则。但对讹误的东西,又不能照录不误,以免贻误子孙后代,以讹传讹。这也是整理民间音乐的根本原则。

杨民康. 中国境内南传上座部佛教课颂仪式音乐研究. 中央音乐学院学报, 1999; 3: 68—75

云南南传佛教寺庙僧侣每日的早课和晚课在仪礼程序和仪礼音乐上存在某些自身规律。各佛寺的早晚课皆有一套每日必行,较为固定的仪礼程序和与各个程序相对应的诵经内容,其诵经音乐也依程序的改变而有所不同。从曲式的结构上看,平时的早晚课中此类佛乐套曲一般由七至八首经腔组成,若由不同的比丘代诵,曲目数量可能略有区别。若遇拜佛日及佛教节日,则可加入不同的经文内容。在套曲内部诸经文材料和音调材料的关系上,可以看出各曲之间的排序并非有意突出音乐的自身的结构特点,而更多的是体现在仪式中的各种宗教内容及佛教仪式中各仪程顺序的自身逻辑性排列诸关系上。

主要在寺院内部进行的僧侣日常课颂仪式是一种相对来说较为封闭、内向和稳定性强的佛教仪式内容。其诵经音乐也带有与此同样的性质。从体裁特点上看,与重语义内容的佛经唱词相对应,此类套曲仅由吟唱调和吟诵调组成。其中,吟唱调一般都含有一定的旋律性、歌唱性和节拍节奏因素,兼含语言性因素;吟诵调则以语言性因素为主,多为非均分律动的散板和非规律性节奏。全曲以商调式贯穿始终,其间穿插了角、宫等调式因素,各段落落在速度上也大致呈慢、中、快的曲式,致使结构、调式、节奏、节拍等关系既显统一,又有对比,显现出一定的逻辑关系特征。

从曲调旋律的展衍特点来看,变唱是一种用得较多的手法,在段落里

无论篇幅长短均使用一个乐句作为母体,来进行简繁不一的变唱展开。变唱的次数短则三次,长则数十次,同时兼用重复和其他展开手段。一般情况下,早课、晚课音乐的调式比较固定,且轻易不会变更。而调性、速度则常常视具体情况而有所变化。

杨民康 . 论中国南传佛教音乐的文化圈和文化丛特征 . 中国音乐学 , 1999 ; 4 : 103—114

中国南传佛教音乐主要分布在云南省的傣、布朗、德昂、佤、阿昌等民族地区。若从文化人类学角度来看,在以上民族的传统音乐内部,则在一定程度上存在一个以佛教诵经音乐为核心,以其他含有佛教文化内容的传统音乐因素为外围的南传佛教音乐文化丛系统。南传佛教音乐文化丛,更确切一点说是一个音乐文化特质丛,它是南传佛教音乐文化圈赖以形成的前提因素。从南传佛教音乐所依附的各民族传统音乐文化系统来看,其中包含的音乐文化特质主要有两方面,一是这些当地民族原存的民间音乐,其中还可包括某些自然宗教音乐在内;二是外来的佛教音域,但这种外来音乐如今已在一定程度上本土化、民族化了。若借用社会人类学的观念,前一类则因为具有外来、借入的诸般因素,而带有某种类似于“母系文化”或“姻缘文化”的特征。从上述不同音乐文化特质在民族文化系统整体中相互影响、融合的具体表现来看,这个特殊的佛教音乐文化特质丛又以具有“母系”或“姻缘”文化特征的佛教音乐为凝聚核心,以其他含有佛教音乐因素,但具有“父系”或“血缘”文化基本性质的民间音乐为外围而结成的一个“较大的功能整体单位”。用文化丛理论来看,它们曾经分属于两种“简文化丛”,经过一个文化整合的过程之后成为“复文化丛”。

该音乐文化丛的不同层次性特点分为:一、核心层次,这是纯宗教性的佛教诵经音乐,以在早、晚课诵及佛教法会等场合,用巴利语唱诵的《南传大藏经》中的基本内容,其中又可分为吟诵调及经文对诵两类;二、基础层

次,这是另一类具备宗教性特点的佛教音乐,以僧俗共享的经文、经腔及具有娱神、娱己功能的佛教音乐为主体,主要采用咏唱调、祝祷调和打击乐曲三种音乐体裁类型;三、外围层次,主要是礼俗性音乐,可分为两类,在体裁分类中一般将其划入民间音乐,但兼具一定的佛教音乐性质和特点。其中一类是主要在安居节、泼水节等宗教节庆时表演的民间歌舞音乐,另一类是宗教节庆里唱的民间佛曲。若从音乐艺术形式及其与文化和语言环境的关系来看,在云南少数民族南传佛教音乐文化丛内部,从核心层次、基础层次到外围层次,在音乐诸要素上存在某些带规律性的渐变特征。

南传佛教音乐文化类型虽然在一定程度上带有隶属于以上跨国境南传佛教传统文化圈的特征,但已于较早时期便形成了一个颇具有自身独立性和自在意义的中国南传佛教音乐文化圈。并且,该音乐文化圈至今仍然对该地区的整体民族音乐文化分布格局起到重要的影响作用。

南传佛教音乐文化圈作为一种人为宗教文化的产物,其文化传播的性质及采用的方式、手段尤其令人注目。由于傣族在历史上曾经是这一地区的主体民族,傣族的佛教音乐及民间音乐舞蹈文化艺术文化因素,借助于宗教、政治和经济等方面的多重影响力和传播能力,较全面地传入了布朗、德昂和佤、阿昌等民族地区。继而,以像脚鼓、铓锣等打击音乐及像脚鼓舞为代表的傣族音乐舞蹈文化则主要是借助于宗教性及非宗教性的政治、经济等文化影响力,逐渐传播到了其他少数民族中。

乌兰杰·蒙古族佛教歌曲概述·音乐研究,1999;4:44—60

蒙古族佛教音乐是十分丰富的,与博大精深的佛教学说相适应,构成了一套完整的佛教音乐体系。蒙古寺庙中的佛教“声乐”基本上分为两大类,一是诵经调:包括藏族风格的诵经调,以及蒙古风格的诵经调。蒙古喇嘛在朝暮课读、法会诵经时用之。二是佛教歌曲:包括颂歌和赞美诗、箴言诗、仪式歌曲、叙事歌曲。从音乐形态方面来说,这四类歌曲可分为“长

调歌曲”和“短调歌曲”两类,与蒙古民歌乃至宫廷歌曲没有什么两样。长期以来,蒙古族佛教歌曲未能引起音乐界的应有重视,形成了音乐理论研究领域内的一项空白。

颂歌和赞歌是蒙古族佛教歌曲中的主要部分,不但数量众多,歌种齐全,而且内容丰富,形式完美,具有较高的艺术性。颂歌所表现的题材主要有歌颂佛祖与菩萨、佛教经典,以及颂扬庙宇佛塔、佛教圣地等。而赞美诗所表现的题材,则是赞颂历史上和现实生活中的活佛、高僧、瑜伽禅师等。佛教箴言诗的歌词主要有两种形式,一种是四句一段的短偈体,另一种则是两句一段的牧歌体。从音乐方面来看,箴言诗与其他佛教歌曲一样,分为长调歌曲和短调歌曲。佛教仪式歌曲有信徒出发朝拜仪式歌、转经仪式歌、转经仪式结束歌及哀悼仪式歌等。

蒙古族佛教音乐的时代风格,大体上可分为如下三个时期:一、元代“古短调”形态、多民族音乐风格时期;二、明代“长调化”为主的音乐风格时期;三、清末以来“新短调”形态、叙事音乐风格时期。自元代至明末,佛教歌曲的创作、演唱和传播是以蒙古宫廷为中心的。宗教音乐和宫廷音乐二者相互结合,乃至融为一体。16世纪中叶以降,蒙古族草原长调音乐风格已臻成熟。此时,宫廷音乐家所创作的佛教颂歌具有典型的长调音乐风格。随着林丹汗的覆亡,蒙古的宫廷音乐传统遂告断绝。佛教音乐的中心从宫廷转入了寺庙和民间,直至清朝中期,蒙古族佛教音乐的时代风格,尚延续着元明时代的余韵,保持着长调音乐风格特征。清代佛教音乐的特点之一,除了寺庙中的喇嘛之外,为数众多的民间艺人和歌手成为传播佛教歌曲的又一条重要渠道。清朝末年,草原长调音乐风格渐趋衰微,而叙事性的新短调音乐风格却方兴未艾,趋向繁荣。在这个大背景之下,佛教叙事歌曲亦随之发展起来。

总之,蒙古族佛教音乐时代风格的发展演变,是沿着以下方向展开的:一、推行“拿来主义”,全盘接受西藏佛教音乐,同时又兼收并蓄汉族、西夏乃至印度的佛教音乐,呈现出多民族文化色彩。二、将外来的藏传佛教音乐加以

改造,使之适应蒙古人的音乐审美习惯,逐渐走向民族化。三、在佛教文化迅猛发展的背景下,蒙古人创造出了自身富有草原特色的佛教音乐,使佛教音乐风格彻底转变,与民族音乐传统风格完全接轨。

郭松针. 佛教音乐收集纪实. 佛教文化, 1999; 5

本文主要讲述了作者自70年代初开始在河南新乡市进行佛教音乐收集的情况。70年代初对北站区东张门大队的佛教音乐组进行录音、记谱,他们在60年前曾师承于潞王陵园的本眉和尚。这个音乐组的成员并非佛门弟子,大部分是农民,至今已有四代传人。最后选引了8首器乐曲,编印成《庙堂音乐专集》,连同《唢呐曲牌专集》和《民歌专集》三本。这些民间音乐资料,在“文化大革命”期间全部遗失了。后仅得到一本《佛教音乐集》。这是后来惟一幸存的参考资料孤本。

70年代末,作者被省里正式聘为国家卷(河南卷)的编委,负责民间音乐的搜集。在东张门佛教音乐组的民间老艺人的帮助下,搜集了不少资料。所收集的佛教音乐,6首选入市《民歌集成》,20首选入市《器乐曲集成》,东张门佛教音乐组的演奏彩照,和在小朱庄灵堂前的录音记谱“梧桐”、“联祭”两曲,一同被选进了《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》中,并且在“佛教音乐”类中,为此两首曲子专列了“唱诵”栏目。

作者认为,新乡市的民族民间音乐中,除小调、号子、秧歌、儿歌、叫卖、庙会音乐(经歌)外,还有佛教音乐。它产生于寺庙,并伴随着民俗丧事的追悼活动流传于民间。佛教音乐表达了中国以孝为首的道德观念,不是迷信、消沉、落后麻痹人民的灰色音乐,它是一种艺术,是民族民间的珍贵遗产,属于历史文化的范畴,反映了历史的侧面,都是值得收集、保护和研究的文化瑰宝。

作者认为,佛教音乐旋律优美,婉转动听,其宁静、清淡、脱俗、高雅、独特、风味浓厚,其表达情感,是其他音乐所不能替代的。有些曲子,歌之如

入梦幻，听之似入云端有悠闲自得之感，适合静心养性，有练气健身之功效。也有些悼念亡灵的佛经，听起来好像可为死者赎罪、忏悔，而且含有看破红尘，与世无争，淡泊名利，乐在其中之意，但它也有表达积极向上的音乐曲牌，如击乐“天下同”，听起来庄严雄伟、浑厚宽广，奏出了风调雨顺，五谷丰登之美好景象，以及国泰民安、天下太平、万事无阻的气魄与盛世。佛教音乐在佛经的教义下，对宿命轮回、万物皆空的哲学观点，虽也有所反映和描述，但它也反映了净化心灵，行善积德，向往天下太平，乞求祥和平安的美好愿望。总之，佛教音乐优美动听，细腻温存，好像把亡人带到了极乐世界，把活人带进向往的世外桃源，它是如此之美、之乐、之静、之善、之太平。

佛教音乐在结构和手法上也有其独到之处，如“天下同”，又名“小煞尾”，还有“胡溜”，都是用在曲牌衔接、转抚的小过门，其技法巧妙，是值得研究和学习的精粹之处。

收集民间音乐，就怕出现两个误导，一是被收集者误认为是提倡旧事，大肆宣扬，在社会上造成不良影响。二是被公安人员误解，以找麻烦。因而工作中对群众，不但要启发诱导，穿针引线，吹箫引凤，以得到隐藏在最深层，难以挖掘，将要失传的历史文化遗产。而又要耐心宣传，讲明意图和政策，以免造成负面影响，不留后遗症，这项工作的难度就在于此。

田青：“京音乐”与“怯音乐”——北京佛教音乐中的“都市派”和“农村派”。捷克布拉格《磬》东亚音乐研讨会，1999

在中国，汉传佛教的法事音乐大致有两个系统：一种是在庙内举行，全部由出家人主持完成，不用乐器，只用法器的“禅门佛事”；另一种是在施主家里举行，由“应酬僧”或民间“吹鼓手”主持完成，用法器也用乐器的“应门佛事”。

在北京，“应门佛事”又分为两派：以东城智化寺音乐为代表的“京音

乐”(意思是“京城的、都市的音乐”)和主要流行在北京郊区农村的所谓“怯音乐”(意思是“土的、乡下的音乐”)。作者对智化寺音乐与在北京郊区影响最大的京西海淀“张广泉乐社”的音乐做了一番比较。

比较从以下几个方面进行:乐器及编制、乐曲及法事内容、乐人及传承方式。

一、乐器及编制:

智化寺与张广泉乐社在乐队编制方面几乎完全相同,其基本编制都是以“笙管笛”加“铛镗鼓”,即笙、管、笛这三件吹管乐器再加上云锣和铛子、镗子、鼓等打击乐器,而且,其主奏乐器都是管子。根据中央音乐学院中国古代音乐研究室所编《智化寺京音乐(一、二)》载,在1953年,智化寺乐队的编制是:管2、笙2、笛2、云锣2、鼓1、铛子1、镗1、钹1、镗子1(小镗)。

张广泉乐社的编制有着较大的机动性和灵活性,他们根据施主家的要求而随时调整乐队的编制和大小,从最少的5个人到较多的15个人,以单数递增。最普通的一种编制是7个人。(7人的乐队编制和排列形式及15个人的行乐队列略)

此外,这两个乐队的打击乐器中,一般还会有引磬、吊钟(挂在鼓架上的小钲钟)。两个乐队的区别是智化寺的编制比较固定,不但“笙管笛”各为两支,云锣和法器也都是两架;而张广泉乐社的编制则不固定,完全根据施主家的需要,一般来说,以“笙管笛”各一支,云锣也只用一架的形式为主。这或许与他们各自服务的对象和地区不同有关。在城里,常常会有些大户人家,这些人家在邀办佛事时,希望乐队要有一定的规模,甚至邀请两个或多个乐队同时演奏,借此显示施主家的财势地位。而张广泉乐社所服务的地区、对象,一般是郊区的普通农民,所以,7人的编制,即“正座”(主法者,俗称“大帽”)加“笙管笛”、“铛镗鼓”的编制,最适合普通人家的需要,而且一点也不影响对乐曲的表现。当然,乐队最少的编制是5个人,再少就不行了。5人的编制没有笛,由此可知,在佛教乐队中“铛镗鼓”的重要

性甚至超过了“笙管笛”，而在管乐器中，管的地位和作用最高，被称为乐队的“领袖”。（5人座乐及行乐的排列略）

“京音乐”与“怯音乐”的惟一不同，便是前者用小管，后者用大管。智化寺所用管通高 178mm，外径 17mm，内径 10—13mm，筒音为 f；张广泉乐社一般用的管通高 345mm，外径 35mm，内径 10—13mm，筒音为 d。大管与小管的质地、工艺、构造、甚至内径等均基本相同，只是通高及外径尺寸不同。而这种不同，则使两者的音色、音量产生了差异。小管的音量较小，音色细腻、柔和，适合演奏典雅、悠静的乐曲。而大管则音色雄厚、高亢，音量较大，适合在户外广场演出。

至于其他的乐器，如笛、笙及铛、铎、鼓、钹、云锣等，无论形制还是演奏法，则完全相同。

二、乐曲及法事内容

智化寺的艺僧与张广泉乐社的吹鼓手们所做的法事内容亦基本相同，都主要是应施主家的要求，为施主家超度亡灵，乞福求安。其主要的法事，也都是“放焰口”，即按《佛说救拔焰口陀罗尼经》救度亡灵。他们所放的“焰口”，也都属于“音乐焰口”，有别于由清修僧所作的“禅焰口”。在“放焰口”的过程中，他们都会在吟诵经文的间隙里演奏乐曲。他们所演奏的乐曲也大多相同，但智化寺保持了更多的套曲，而张广泉乐社则以演奏“只曲”（单独的乐曲）为主，即使演奏套曲，也经常有所删节。比如智化寺所演奏的《锦堂月》套曲，包括《锦堂月》、《水晶堂》、《锦翠屏》、《金字经》、《五声佛》、《撼动山》。而张广泉乐社常常不演奏前三首乐曲，只演奏后三首乐曲，即只演奏《金》、《五》、《山》”。应该说，智化寺所保存的佛乐更符合古代佛乐的全貌。而张广泉乐社则更多地吸收了民间的东西和当代的音乐。在民间法事中，张广泉乐社的音乐家们常常会在法事的间隙应听众的要求演奏一些群众喜爱的民间乐曲甚至流行音乐，使超度亡灵的“丧事”带上了一种欢乐的色彩。这不仅仅是因为在传统的中国人看来，死人的“丧事”与婚嫁的“喜事”一样，都是人生必不可少的组成部分，而且，与婚嫁一样，死

亡也意味着新生命的开始。所以,在中国,丧事与婚嫁的喜事合称为“红白喜事”。嫁娶是“红喜”,死人是“白喜”。这其实很符合佛教“轮回”的思想。

三、乐人及传承方式

在1953年,能演奏智化寺音乐的艺僧还有19人,其中最大的,当时已86岁。据说,智化寺招收和训练门徒有着严格的规律,他们只收12岁以下的小孩子。小孩子入寺后,必须经过整整7年的严格训练,要求在一条很窄的板凳上练习吹奏和敲击,其中还经常受到体罚,最后要求达到这样的标准——能够连续四五个小时在冰天雪地或赤日炎炎中演奏、吟诵而仍然字正腔圆、音调正确。

张广泉乐社收徒则没有严格的标准,有从小招收的徒弟,也有不同年纪的学徒,事实上,只要是爱好佛乐且有一点基础的人,都有可能在张广泉的周围学习佛乐。张广泉为人侠义,家中常常有许多“闲人”,甚至一些身处社会最下层的残疾人也在他家和他的音乐中找到一种慰藉。他奉行一种“我有饭吃,大家都有饭吃”的生活方式和“众生平等”的佛门教诲,所以,他去世后,这些在他生前受过他善待的残疾人至今仍然经常到他的坟前祭奠志哀,表现了一种不同寻常的感情。

亚欣. 佛教音乐述略. 中国民族民间器乐曲集成·四川卷, 1999;
1274—1281

四川佛教音乐由汉传佛教音乐与藏传佛教音乐两部分组成。汉传佛教音乐有寺院法事音乐与民间道场音乐两类。藏传佛教音乐有佛事乐曲和礼仪乐曲。寺院法事音乐按佛教僧律与仪轨要求,可分为:一、禅门课诵;二、释氏梵呗;三、瑜伽焰口。课诵内容包括六种,即礼仪、敬佛、报恩、祝愿、悔罪、施食。早晚课诵共16部经咒,早晚分诵8部。释氏梵呗指佛教徒以短偈形式赞唱佛、菩萨之颂歌,也可有乐器伴奏。在佛事仪轨中,赞呗用于讲经形式、六时行道、道场忏经三个方面。瑜伽焰口是一套

融赞、偈、咒、器乐、手印等多种艺术为一炉,带有一定情节性的佛乐套曲,是以佛法说诵施食经咒,解除诸恶鬼痛苦的仪式之一。

佛教乐曲的结构分作两类,一类为单曲体,另一类为联曲体。根据佛事仪轨的序列和内容的区别,用一段经文或数段经文选用一支曲牌唱颂的为单曲体式。在特定的内容范围用一段或数段经文为一品类,选用若干支曲牌联缀在一起演示,为曲牌联缀体。在大多数情况下,佛曲演示由一经师举腔,以慢板、散板为引,入板处合腔,多为一板三眼,也有少部分为一板一眼的。曲牌的来源有三个方面,一是由中国传统音乐中融入佛教乐曲的部分宋元南北曲和明清小曲;二是直接吸收的民间乐曲;三是依据佛经的内容或经文的首句为标题,融印度佛教乐曲及汉传佛教乐曲为一体经长期演化具有中国民族风格的佛乐曲牌。

民间道场音乐有以下六个特点:一、地方戏曲锣鼓的广泛应用。二、鼓振音节。三、主腔分支:道场仪轨所用文本、经忏,因词格和语言的不同而引起旋律变化,一曲往往派生出若干不同的音乐形态,形成主腔分支。四、一曲多词:因道场科仪繁复,经文冗长,坛班艺人为便于记词和演唱,常将多段经文纳入一首曲中。五、上下句的音乐结构,是道场音乐中常用的手法。六、特性音乐的运用:多数民间宗教歌曲或锣鼓曲牌常采用特性音调构成主腔,贯穿全曲。佛乐法器供演法伴奏两用,共12种:鼓、钟、磬、钹、铛、星、鱼、雷、铃、号、杵、笛。除以上12种佛乐法器外,在民间佛乐中还有:锣、铙、小锣、马锣、铛锣、铍子、铙钹、中镲、堂鼓、板鼓、板、梆子等。佛教音乐极少有乐谱流传,除少量工尺谱外,仅有部分经咒记有击乐谱附于文字右侧,为竖谱,以符号表示各种击乐名称和节拍。

佛乐板式,一、板法:有铛铍板、鱼板、铃板、铃鼓板等。二、翻板:佛教乐曲的唱腔,大多数都是比较低沉和缓慢的。

藏传佛教主要分布在甘孜藏族自治州和阿坝藏族羌族自治州。四川藏传佛教以格鲁派(黄教)为主。此外还有宁玛派(红教)、萨迦派(花教)、噶举派(白教)。藏传佛教音乐是以器乐表现为主、声乐表现为辅的一种音

乐形式。在众多的寺院里,蕴藏着十分丰富的各种形式的器乐曲。寺院作为传播宗教文化的场所,所演奏的乐曲,大多与宗教内容有关。藏传佛教乐曲有佛事乐曲和礼仪乐曲两种。佛事乐曲是在较大规模的佛事活动中演奏,随佛事诵经进行。以诵经为序,莽筒引奏或海螺号为导,铙钹摇击铙边为示,唢呐吹奏旋律,鼓钹齐鸣,诵经与乐曲交替进行。佛事乐曲特点是吟诵经调与乐曲演奏的交替运用,乐曲的前段和尾段曲调完整而独立性较强,中段为诵经与乐曲交替穿插,领唱者可变换节奏速度,摇动碗铃或颤击铙钹将尾段推向高潮。礼仪乐曲是寺院展示礼仪的一种演奏形式,一是在寺院羌姆活动或大的法会上演奏,系仪仗性表演。仪仗队常有:唢呐、莽筒、海螺号、手鼓、铙、钹、铜锣等,还有持香炉持经幢幡旗者。二是用于寺院请神或迎送宾客活动。乐队通常由两支莽筒、两支唢呐组成。寺院佛教乐曲的内容分为:息业、增业、怀业、诛业等四个方面。根据不同的情况、地域、教派以及寺院规模等差异,各寺院也可自行演奏一些特定内容的乐曲,同时还吸收和融入了从佛教所崇拜的显、密两宗而派生的因素。寺院乐曲以合奏、齐奏为主要表现形式,每首乐曲起始有序,长短有章,可分为长乐和短乐两种。长乐首尾匀称得当,短乐结构完整。两者都要具有雄壮、悦耳、正直、低沉肃穆、噪音协调的效果。长乐为多段体,短乐为单段体。藏传佛教音乐使用的乐器有:大鼓、手鼓、拨浪鼓、大锣、钹、镲、碗铃、金刚铃、唢呐、莽筒、海螺号、胫骨号。寺院乐队记谱多用符号表示,并以藏文记载。

章蕴 . 略谈佛教梵音妙乐 , 香港佛教 . 2000 ; 2

佛教音乐作为一种宗教音乐,与其他宗教音乐有不少共同之处,主要是用音乐来渲染和加强宗教仪式的气氛和效果。佛教的“唱赞”、“偈颂”通过庄严、肃穆而节奏缓慢的旋律起到澄清杂念、净洁心灵的作用。

佛教戒律告诫信徒们“不听视歌舞”,何以佛教又有音乐?对此,佛经中多有记载说明。一是说佛乐为礼佛歌赞之需;二是说佛乐为宣扬法理之

需；三是说佛乐为开导众心之需。

佛教音乐作为一种特殊的文化形式，形成了自己以“悠、和、淡、静”为特征的独特风格，即以悠远柔和的形式来表现恬淡寂静的主题。从佛教歌曲内涵看，有的选自佛经经句，有的用佛教念诵词填写，还有一些是西方音乐传入中国后，用现代曲谱编写的佛教歌曲，其中著名的是由弘一大师撰词，弟子刘质平居士等谱曲的《清凉歌集》。

佛教音乐经过一千多年的发展，融宗教色彩、宫廷情调、民乐韵味于一身，温和、典雅、恬静、纯朴。最早的佛教音乐来自西域胡人或天竺僧人传授的梵呗，带有浓郁的异国情调。三国时，梵呗难以汉化的矛盾日趋突出，曹植开了佛曲汉化的先河。佛教音乐的宫廷化，当推南北朝的梁武帝萧衍。他在裁定梁朝“雅乐”时，就把叙述佛法的乐曲定为“正乐”。隋代视梁朝“雅乐”为“华夏正声”，佛教音乐流行于上层贵族中。其结果，使佛典吸收了中国传统音乐的精华，悠扬典雅，及至唐代，佛教音乐竟能与宫廷音乐一决高低。

佛教音乐因其蓄韵幽微、超然脱俗之境界，非简谱所能表达，所以历来由山门师徒口头授受，长此以往，各地寺庙众多的唱诵流派，各尽其妙。就乐调曲牌、乐器形制、音乐风格论，我国佛教音乐中颇具特色的有北京智化寺的京音乐、潮汕庙堂音乐、福建南音、西安城隍庙鼓乐、开封大相国寺音乐、五台山青黄庙音乐等。尽管如此，佛教音乐还是留下了一些见诸于文字的记载，如明代永乐年间由僧人编成的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》五十卷，北京智化寺在清代整理成的《音乐腔谱》等。《音乐腔谱》载有多种曲牌名。

佛教音乐“悠、和、淡、静”的特征在法事音乐中尤为显著。此类音乐在佛教举行各种仪规时用，有赞、偈、咒、诵等多种形式，源远流长，代代相传。这种特殊使用场合的传授方式，使它具有某种神圣性，其中赞类音乐典雅舒缓，旋律悠扬跌宕。各类经咒的念诵及称颂佛号的转读类音乐则旋律性不强，常以一个旋律短句作链式反复，有六句八句之分。另一类是世

俗佛乐佛曲，带有浓厚的地方色彩，它与各地民间音乐融为一体，呈现出“地分郑卫、声亦参差”，“神州一境，声类既各不同”的状态。

演奏佛乐的乐器，据佛经记载有几十种，但当今汉地寺院在一般性宗教活动中则仅用敲击乐器（法器），以钟、鼓、引磬、木鱼为主，配合以铃、铛子等，有清澈静穆的效果。不过有些佛事，如“瑜伽焰口”中，也有管乐器加入。梁朝和隋代演奏法乐的乐器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶等。演奏时，金石丝竹先后参加，然后合奏。世俗佛乐几乎是纯器乐曲，乐器分打击乐器和管乐器两种。前者有鼓、铛、铙、钹、金镲、铎子、云锣等；后者有管、笙、笛等。北京智化寺佛乐演奏所用的十七簧笙，是明清以来所传簧数量最多的一种。

袁静芳·中国北方佛曲“十大韵”·音乐艺术，2000；4：14—24

所谓“十大韵”，即指经常用于佛前赞颂与道场拜忏的十首词牌、曲牌，这十首词牌与曲牌的名称是：[豆叶黄]、[菩萨蛮]、[金字经]、[挂金索]、[浪淘沙]、[淮上韵]、[华严会]、[一锭金]、[寄生草]、[望江南]。从目前收集到的十三部中国佛教京音乐乐谱中，仅在《成寿寺旧谱》这部古谱中，有该十首曲牌的完整记载，集名为“拾样锦”（开铃用）。可知僧传北方佛曲“十大韵”的运用时期，当早于《成寿寺旧谱》之抄谱年代。

“十大韵”在目前佛教法事中的运用：一、运用于佛教修行法事朝暮课诵；二、运用于纪念法事中的各种赞曲；三、运用于祈福忏拜、超度亡灵法事的禅乐与音乐。早在唐代，[华严会]、[浪淘沙]、[菩萨蛮]、[望江南]四首乐曲（或词牌）已在社会僧、俗领域中广泛流传。从目前佛乐的传承来看，其词格与古代诗词格律的确有着极为密切的传承关系。

“十大韵”的艺术特点：一、禅乐的艺术特点：1.“十大韵”的文学特征。“十大韵”在禅乐中主要用于佛事的赞颂部分，从文学形式来看，它几乎囊括了赞曲的各种主要结构形式。赞属于长短句结构，有五句赞、六句赞、八

句赞、十句赞等多种句式结构形式。赞各句式结构中的字数也是相对固定的，各句式的衔接要求押韵。2.“十大韵”运用于赞曲时，往往有各种变体。同一首词牌或曲牌可以填配不同的赞词，但词格不变。同一首禅乐词格，可以用不同的词牌或曲牌来填词。3.“十大韵”及其“菩萨陀”的调式特征。“十大韵”各曲结束时均接有“菩萨陀”，其调式布局以商调式占首位，即“菩萨陀”的调式与前曲的调式基本一致。4.“十大韵”的过板基本上是“五星板”，惟有[淮上韵]运用了“七星板”，说明该曲遗存了北方禅乐最重要的艺术特征。二、音乐的艺术特点：佛教音乐的曲式结构类型主要有只曲、联曲、套曲三种。“十大韵”中的词牌与曲牌除运用于禅乐演唱外，亦普遍运用于佛事音乐演奏。除运用于联曲与套曲之一部分外，更多的是运用于只曲演奏。

呼格吉乐图·内蒙古藏传佛教乐曲考·交响，2000；4：10—16

从17世纪中叶开始，在清朝统治阶级和蒙古封建贵族的扶持下，喇嘛教在蒙古地区发展到鼎盛时期。与此同时，喇嘛教特有的音乐文化，也随之在蒙古各地传播开来。从渊源关系上说，蒙古喇嘛教音乐是从西藏传入的。内蒙古地区大型寺庙中设置四个“扎仓”：1. 却伊拉扎仓：内有四首藏曲《杜洛布》、《苏德》、《帕尔金》、《纳木来》。该“扎仓”以修研佛教哲学为主，故需一种安宁的学习环境，不甚重视乐曲。2. 卓德巴扎仓：内有六首西藏乐曲——《古勒》、《纳尔斯德玛》、《当令玛》、《齐布当玛》、《苏木登》和《加尔登》。该“扎仓”的音乐最为动听，深受人们喜爱。但是，除在佛诞、赞佛等宗教盛大活动或纪念之日演奏外，平时的法会上并不演奏。3. 满巴扎仓：音乐与卓德巴扎仓相同，只是在演奏的时候稍作变化而已。4. 丁科尔扎仓：音乐与卓德巴扎仓相同，亦有某些变化。由此可见，在喇嘛教四大学科的音乐中卓德巴扎仓之音乐占有中心地位。以上四大学科之乐曲和八供之内的音乐是完成寺庙各种佛事活动的重要手段。藏传佛教音乐主要是诵

经曲、器乐曲和查玛乐舞音乐等三个部分。各寺庙的乐曲音乐在活动方式、使用场合、音乐形态特征方面皆基本相同,但还略有差异。

诵经曲在喇嘛教音乐中占有中心地位。从发展历史来看,喇嘛寺庙的诵经曲,可分为西藏风格、藏蒙的合流风格和纯蒙古风格三大类。目前在内蒙古自治区众多寺庙中惟独梅日更召还保留着用蒙古文诵经念佛之俗和规范的佛事活动。并且,该庙的经曲在漫长的岁月里演变与发展较快,其风格特点上,藏、蒙以及藏蒙合流的风格均保留着。在内蒙古自治区的西部和呼和浩特是寺庙较集中的地区。从这些寺庙经典来看,完全继承和接受了藏传佛教经典,但是发展过程中尚存有差异,这种差异主要有以下几个方面:一、经文经曲的差异,二、诵经内容的差异。

内蒙古地区寺庙中的喇嘛乐队,有法器与乐器之分。法器指喇叭、法号、海螺,以及镲、钹、铃等吹打乐器和打击乐器。按其宗教功能来说,这些乐器只用于寺庙内念经诵佛、跳查玛等场合。喇嘛器乐曲主要分为“法会乐曲”与“世俗乐曲”两大类。喇嘛寺庙举行法会时,在堂内、堂外演奏法曲,谓之法会乐曲,但有时也与诵经一起演奏。

从喇嘛乐队的乐谱来看,喇嘛乐手们所使用的乐谱基本有两种:一是从汉族学来的工尺谱,主要用于法会的器乐合奏。二是藏传佛教使用的“央易谱”,也就是“曲线谱”,用于记录诵经调,是从西藏传入。

田小军. 呼和浩特地区藏传喇嘛教音乐. 音乐探索, 2000;4:3—9

喇嘛教的乐器分为两类:执法用的法器与演奏用的乐器。每一种乐器在其演奏过程中,都有其象征意义,都能恰如其分地表现出宗教需要的那种意境。

内蒙古地区的喇嘛教音乐正是受了内蒙民歌和内蒙二人台的影响,所以,既不同于以峨眉山为代表的南方佛教音乐,也不完全同于北方佛教圣地五台山的佛教音乐,而形成了自己独特的风格。一、念经是喇嘛教一

年中最重要的活动,除正月外,其他大多在双月进行。在不同的日子里,因经文的不同而选用的乐器也不同。二、送八令又叫送瘟神、驱鬼。在这一仪式中,除了动用念经时用的所有法器外,还加了云锣、刚令和唢呐。在送八令的法事中,只吹奏佛曲而不吹《柳青娘》、《黄莺亮翅》等俗曲,因为用笙、管、笛奏出的这类俗曲欢快有余而严肃不足。佛曲都是从印度传来的正统乐曲,主要用传统的五声音调,且旋律沉稳庄重,音域只有一个八度。三、转召是祈求神佛赐给人间以平安幸福的一种法事活动。这一仪式每年举行多次,但以农历正月较为隆重,并且使用了召内全部的法器和乐器。四、跳恰木(查玛)也叫跳步战、跳神,是喇嘛教最大型的法事活动。呼和浩特地区喇嘛教召庙中每年所举办的“恰木”与西藏、青海地区寺庙中举办的“查玛”有着很大的不同,其采取了吸收蒙古族古萨满舞蹈和蒙古族民间舞蹈的方式,形成了融三种不同风格舞蹈于一体的喇嘛教艺术特色,仅此一项,在内蒙古地区的召庙中,就有十多种不同的跳法和叫法。

笔者认为,内蒙古喇嘛教音乐文化是在一种特定的历史条件下,对宣扬喇嘛教理论,烘托该教气氛起着极大作用的独特艺术形式。喇嘛教在历史上曾有过相当辉煌的鼎盛时期,吸引了无数信徒皈依佛门,在群众中有极深的影响,这其中喇嘛教音乐无疑起了一定的作用。喇嘛教音乐除了在喇嘛教信徒间发挥作用外,在普通群众中也有一定的影响。它在维护喇嘛教的威信,增强信徒的信念,吸引更多的人信奉宗教方面,发挥了很大的作用。

田联韬. 藏传佛教乐舞“羌姆”音乐考察. 中国音乐学, 2000; 4: 5—18

藏传佛教寺院的宗教音乐系由诵经音乐、羌姆乐舞音乐与寺院器乐音乐等三部分组成。羌姆乐舞音乐指寺院举办大型宗教乐舞羌姆时,由寺院乐队演奏的器乐音乐。这部分音乐与舞蹈形式并重。羌姆最初产生于西藏,其起源可追溯到公元8世纪中叶,据考证,羌姆是莲花生大师在印度大

乘佛教密宗“金刚舞”的基础上，“吸收了西藏苯教的拟兽面具舞和鼓舞”创编而成。最初的寺院乐舞就是后世羌姆乐舞的雏形。各教派的羌姆，初期以训练修行者为目的，属于密教仪式，后来羌姆逐渐演变为公开的宗教表演性仪式。各地区不同教派的寺院所演出的羌姆具有以下一些明显的共性特征：它们都是哑剧式的系列舞蹈，且大多以驱魔镇邪内容为主旨；表演者多头戴立体式大型性格面具；在表演中，各种神祇手持多种法器，身着色彩各异的法衣，以显示法力和区别身份；伴奏乐队均为相同的乐器组合方式，使用的几类吹奏乐器及打击乐器亦基本相同；演奏的音乐与舞蹈动作皆具有相同的或十分相近的风格特点。其主要差异表现于：在不同寺院羌姆中一部分出场的神祇角色人物不同；舞蹈表演段落数量不一；各寺每年举办法会的日期和次数有同有异。

笔者认为，对羌姆乐舞分类或划分流派，应着重对乐舞艺术形态观察分析。据目前笔者对羌姆乐舞划分为不同类别或不同流派的论点尚需进一步细致深入地考察、论证，不宜遽下结论。羌姆的正式演出一般多在宗教节日上午开始。演出的地点在寺院内宽阔的庭院中，或在寺院正门外的广场上。整个演出可分为若干相对独立的段落。羌姆乐舞的主旨包括以下三方面：一、驱邪卫道，二、净化心灵，三、作为生命超度的“过关礼仪”。羌姆皆由寺院的僧人表演。

在藏族民俗生活中，歌唱与舞蹈的关系几乎是密不可分的，而宗教乐舞羌姆却与民间歌舞相反，在表演的正式节目中皆不用人声演唱，而只用寺院鼓吹乐队伴奏。除了音乐表演形式之差异，宗教音乐与民间音乐在使用的乐器及乐队组成形式方面，也存在明显的区别。寺院的鼓吹乐队除了有时用于藏戏中与宗教生活有关的场面外，从不在民俗音乐活动中使用。寺院音乐与民间音乐使用的各类乐器，也各有自己的使用范围，在宗教生活中未见使用民间流传的扎木年、比旺、竹笛等乐器。在民间音乐生活中亦不使用寺院的各种乐器。在宗教和民俗生活中兼用的乐器只有长柄鼓与大钹两种。此种宗教音乐与民间音乐使用的乐器及乐队组成形式等方

面界限十分明显的现象,在国内外皆较罕见。

嘉雍群培.藏族宗教乐舞的形成及发展.中国音乐学,2000;

4:27—37

西藏早期的宗教乐舞,起源于原始的“傩”。在藏语中没有“傩”字,祭祀里的乐舞表演称为“羌姆”,而羌姆的原意是指“舞”或“跳舞”,并非专指宗教舞,后来约定俗成,专指寺庙及民俗中的宗教祭祀乐舞。吐蕃王朝时期苯教曾作为国教,凡大的祭祀仪式都有数名祭师参加,气氛庄重、神秘,鼓钹敲击的节奏和动作相互配合,使乐舞的表演逐渐集体化、统一化和规范化。

藏传佛教前宏期,莲花生以印度佛教无上瑜伽金刚神舞为基础,吸收苯教仪式,创作并表演了金刚乐舞,这是藏传佛教乐舞的肇始。在后宏期宗教乐舞的表演中,一方面把苯教万神殿那些心造、虚幻的神灵鬼怪,吸收为各类护法神;另一方面又通过夸张、浪漫的手法,将其形象化,通过造像、面具、绘画、舞蹈、音乐等创造出可闻、可观、可触、可感的千姿百态的形象。寺庙羌姆主要是在后宏期形成的。萨班贡噶坚参引用公元7世纪以后传入西藏的印度的音乐理论,并根据西藏音乐理论的实践,以宗教音乐为主撰写了《乐论》一书。《乐论》是藏族第一部较为全面、系统的音乐理论专著,距今已有700余年的历史。遍布雪域的每一座寺庙,无论远近大小,几乎都有一些反映本寺、本地神祇的乐舞,他们组成了藏传佛教宏大的乐舞群。后宏期嘉令传到西藏,并运用到寺庙乐舞中,寺庙乐队有了旋律性乐器。它在演奏时采用藏族其他乐器演奏中加花装饰的方法,尤其在长音上大量运用半音、小三度、大三度的装饰,弥补了原来宗教乐舞音乐的直铺、单调,充满了神秘奇异的宗教色彩。

1979年改革开放以来,藏区被毁的寺院开始重建,宗教活动和乐舞表演也得到恢复。各大寺院又进行了不同程度的改变和发展,从原来带有随

意性的表演和演奏,走入规范化和严谨化,从原来只重宗教宣扬和威慑,开始注意到整体的艺术效果,以及音乐织体的变化和色彩的对比,开始注重器乐演奏的技巧和音色。不仅在演奏手法和旋律发展上都得到提高,使乐舞音乐更加丰富,表现力更强,而且使藏族宗教乐舞艺术得到很大发展。

田小军. 独具特色的蒙古族佛教音乐文化. 中央民族大学学报(哲学社会科学版), 2000; 4: 106—111

汉唐以来,不仅汉民族的传统音乐文化在一定程度上受到印度佛教音乐文化的影响,古代蒙古族的音乐文化受其影响也尤浓尤深。蒙古族人自古是信奉萨满教的,至元世祖忽必烈皈依了藏传佛教,佛教文化便开始大量传入蒙古地区。然元代以后的佛教音乐文化,已大不同唐代那种在寺院、宫廷中都已达到鼎盛的状况,而开始转向通俗化而日益深入民间,因此,蒙古族民间传统音乐文化在很多方面,都受到了较大程度的影响。元代的佛教音乐与唐宋时相比,从整体上看是日趋衰微了,但另一方面,在这种衰微的同时,由于佛教音乐文化的影响,蒙古族民间音乐文化却日趋繁荣。因此,佛教音乐文化的衰微过程,也可以视为一个与蒙古族民间音乐进一步融合的过程。具体说就是,佛教音乐文化传入内蒙古后,进行了一系列变革,它积极吸收萨满教在群众中有深刻影响的宗教仪式,将两教中的神灵仪式自然重合。这样,就使得佛教音乐文化能较快地适应当地牧民群众的宗教心理和审美习俗,不仅其音乐文化得以传播,也使蒙古族的民间传统音乐文化得到了丰富和发展。

明朝自神宗万历七年至清末这段时间,笔者认为主要是佛教逐步向全蒙古地区传播其文化并与蒙古族传统音乐文化相融合的鼎盛时期。蒙古音乐被列入清宫乐曲,说明这些与佛教音乐相融合后的蒙古乐曲在清宫廷中颇为盛行,因而有其特殊的地位。佛教音乐文化与蒙古族民间音乐文化的这种融合,自明清以后,主要采取了两种方式,一是引印传佛乐、时

乐进入寺庙，利用佛教对传承的高度重视及蒙古族传统音乐文化的相对独立性，演化为一种专为佛教服务的佛教音乐文化；二是将经唐宋改良后的印度佛教乐曲与内蒙古民间曲调相融合，逐渐形成一种直接为民众生活服务的蒙古族民间音乐文化。前者如内蒙古地区的各大召庙音乐文化，后者如蒙古族的民歌、舞蹈等。尤其是内蒙古地区的召庙音乐文化，使蒙古族的佛教音乐文化得以保存。

喇嘛教的乐器虽然简单，但每一种乐器在其演奏过程中，都有象征意义，都能恰如其分地表现出宗教需要的那种意境。铜钦，声音浑厚，犹如狮吼，象征三位菩萨胯下坐骑的吼声。海螺，象征吉祥和顺、平安幸福。恒格勒格，也叫大鼓，击鼓之声，象征众喇嘛齐唱。磬和小擦这两件乐器表示一切修成正果的飞禽在飞动时双翅发出的声响。镗姆布勒，又称朗巴鼓，朗巴鼓的制作材料及形状象征被打入地狱的人受酷刑时的情景，敲击的目的又似乎是警戒信徒们不要作恶。手铃，表现天堂的无忧无虑、清静逍遥，令人心旷神怡。云锣，显示佛祖显现了法身。刚令，象征世间一切魑魅魍魉。毕什古勒，吹奏欢乐明快的曲调时，有凤凰鸣叫之意，显示出吉祥欢乐的景致；吹奏凄婉哀怨的乐曲时，则表现人们忧郁的心情。笙，象征百鸟来朝。

内蒙古地区的喇嘛教音乐正是受了内蒙古民歌和二人台的影响，所以，既不同于峨眉山为代表的南方佛教音乐，也不完全同于北方佛教圣地五台山的佛教音乐，而形成了自己独特的风格。蒙古族佛教音乐文化是在一种特定的历史条件下，对宣扬佛教理论、烘托宗教气氛起着极大作用的独特艺术形式。

杨春薇.《普庵咒》研究.中国音乐学,2000;4:83—95

作者认为，古琴曲《普庵咒》是宋、明时期佛、儒、道三教融合的文化背景下产生的。“普庵咒”实为一佛教咒语，曾见于明代佛教典籍《诸教日诵》之中，原名《普庵大德禅师释谈章神咒》，亦名《释谈章》。普庵是中国南宋

禅宗僧人，临济宗第十二代传人。普庵精通梵文，以梵文译为汉字作咒，世人以其法号普庵为名，称其咒语为《普庵咒》。

作者认为，综考《普庵咒》与“梵文音律”之联系，我们可以得出：普庵禅师并不能得到早于佛教的古婆罗门教史中古梵文的吟唱技法，更不能应用“梵文音律”编出《普庵大德禅师释谈章神咒》一曲的曲调。从而，我们便可以排除《普庵咒》承袭梵文音律成曲的可能性。《普庵咒》作为一首乐曲，最早见于明代《三教同声》琴谱，该书由万历年间张德新（张新）编订，明万历二十年（1592年）成书。作者综合《三教同声》、《太音希声》两部琴谱中的序言，并通过比较两谱中的《释谈章》一曲，推测《释谈章》一曲曲调，应该来源于明代寺院中流行的诵讽《普庵大德禅师释谈章神咒》的音调，既非张德新所作，也非李水南所作，当然更不可能是普庵所作。

自明代张德新的《三教同声》之后，有近四十种琴谱中都收录了《普庵咒》（《释谈章》）一曲。除此之外，《普庵咒》作为一个曲牌，在后来的佛教寺院音乐、琵琶独奏、弦索乐合奏、冀中音乐会、吹打乐、丝竹、昆曲、宫廷音乐等各种音乐形式中被广泛运用和传唱。在历代琴谱索保存下来的大量乐曲中，《普庵咒》是惟一的一首佛教题材乐曲。其中，大部分的版本在减字谱旁都附有原梵文咒语，即今载于《禅门日诵》的《普庵大德禅师释谈章神咒》。但这些词与琴曲的曲调并无关系。

作者在对历代琴谱索录《普庵咒》一曲进行打谱研究的过程中发现：诸琴谱的乐曲结构基本上相同。即整个乐曲以三部分组成：第一部分为乐曲的“佛头”部分；第二部分是由一个引子和两个不同的曲调交替演唱组成，这种结构相当于我国北宋时期“唱赚”中的“缠达”，也类似于西洋音乐中所说的“回旋曲式”；第三部分乃是乐曲的“佛尾”部分。在历代各版本中，作者发现，有些版本的琴谱具有一定的代表性，可以较清晰地体现出《普庵咒》一曲在不同时代发展演变的过程。它们是《三教同声》（明，1592年）、《太音希声》（明，1625年）、《琴学心声》（清，1664年）、《松风阁琴谱》（清，1677年）、《五知斋琴谱》（清，1724年）、《山西育才馆琴谱》。作者以明《三教

同声》谱为参照物,对以上六个琴谱中的《释谈章》一曲进行逐一对比、研究得出:一、从明代最早的琴谱《三教同声》到明《太音希声》,《释谈章》一曲的曲调在旋律上稍有变化,其骨架基本相同。二、清代《琴学心声》琴谱中,庄蝶庵的《释谈章》起到了承上启下的作用,产生了两种曲调。三、到清代《松风阁琴谱》进一步巩固了《琴学心声》中后一种曲调并加以发展。四、清《五知斋琴谱》综合了《琴学心声》、《松风阁琴谱》,并着重发展了以上曲调,使整首乐曲与以前的几部版本相比更加丰满,更富于变化。五、五部琴谱中的《释谈章》的结构都未发生变化,始终以引子—A—B—A'—B'—B"—A"的缠达形式构成。六、歌词方面基本没有变化,只是随着旋律的不断丰富、加花的增多,字与字之间的音符也逐渐变得丰富,曲子的整个篇幅也随之增长。其中,《琴学心声》谱的歌词与其他琴谱略有不同,有前后倒置的现象。流行于当代琴人之中的《普庵咒》演奏版本是“理琴轩旧藏本”(彭祉卿家传本)中收录的《普庵咒》一曲,与前五种版本相比,其整体结构、各特性音调等方面,均发生了较大的变化。总的来说,其整体结构始终采用了“缠达”的手法;其基本特性曲调 A、B、引子、过渡段虽有变化,但基本保留了原貌,以至今天的人们还可以从“理琴轩旧藏本”中看到四百年前的音乐。

《普庵咒》一曲,除了以“琴曲”的思想广泛流传之外,其作为一个曲牌在后来的佛教寺院音乐、琵琶独奏乐、弦索乐合奏、冀中音乐会、吹打乐、丝竹、昆曲、宫廷音乐等众多音乐形式中也被广泛运用和传唱。民间流行的各乐谱版本与明、清两代的古琴谱在曲调上联系密切,其采用的基本特性曲调与《三教同声》等各琴谱版本基本相似,具有一定的渊源关系。

田青. 杨荫浏与中国宗教音乐. 音乐研究, 2000; 1

假如说道家音乐是杨荫浏的启蒙文化,基督教音乐是杨荫浏的本职工作的话,那么,佛教音乐对这位中国音乐学的泰斗来说,则更多的是作为音

乐学研究的对象而存在的。

1953年4月,在北京举行了“第一届全国民间音乐舞蹈会演”。这个新中国成立之后最盛大的音乐活动,对当时的音乐生活有着很大的震动并在其后很长一段时间里继续产生着影响。

杨荫浏继查阜西之后,对智化寺音乐进行了研究。其研究成果,集中在当时以油印本形式印刷,注明“本书系初步资料,仅供参考”的两本“采访记录”——《智化寺京音乐》中。“采访记录”共分三个部分。第一册是“中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第一号与第五号”,即《智化寺京音乐(一)(二)》,第二册是“中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第二十一号”,即《智化寺京音乐(三)》。

1956年4—7月,杨荫浏率领由民族音乐研究所和湖南省文化局联合组成的采访队,对湖南民间音乐进行了一次普查,采访了四十四个县,“这项工作,在中国历史上,任何时代,都未曾有人做过。所以,可以说,这是中国有史以来第一次对本国音乐在一省范围以内,所做的普遍调查……这在全世界中间,也还比较是一项独特的、新创的工作。”^①对于佛教音乐来说,这也是有史以来第一次全面的调查。在民族音乐研究所1958年12月油印的“湖南音乐普查报告附录之一”《宗教音乐》和1960年由音乐出版社正式出版的采访报告《湖南音乐普查报告》一书中所记录的这次有关宗教音乐的采访结果,涉及佛教音乐(包括禅门音乐、应门音乐和民间佛曲)、道教音乐、师教(巫教)音乐、儒教音乐等四个方面。

在结束了这次音乐普查之后,杨荫浏似乎再也没有时间和机会接触和研究宗教音乐了。他的工作中心渐渐过渡到《中国古代音乐史稿》的撰写上去了。因此,这次音乐普查,为杨荫浏宗教音乐的实践与研究划上了一个完整的句号,使他对目前中国的三大宗教——佛教、道教、基督教的音乐研究,都有所涉及并有所成就。

^① 杨荫浏:《湖南音乐采访队的普遍调查工作》,见:《杨荫浏音乐论文选集》,上海音乐出版社。

四十多年过去了,今天再回过头来看杨荫浏当年的调查报告,仍然觉得这个报告几乎已经涵盖了**中国佛教音乐的全部内容**。后人所能做的,只不过是**对他的成果“拾遗、补漏、纠偏”**,使其更加全面、深入而已。

被宗教音乐引进音乐殿堂并一生与宗教音乐有着难解之缘的杨荫浏,在其后半生如何看待宗教音乐,是一个有趣、同时也值得认真研究的问题。杨荫浏自己对这个问题做过一次难得的、全面的阐述。

1961年5月10日,《文汇报》第3版以头条位置通栏标题发表了杨荫浏的重要文章《如何对待我国的宗教音乐》。杨荫浏发表这篇文章的目的,是要为宗教音乐在中国音乐学中(请注意!是“在中国音乐学中”,而不是“在现实的音乐生活中”)争得一席之地。

杨荫浏为宗教音乐争取一席之地的理论分为三个层次:第一,强调宗教音乐与民间音乐的联系,强调不能因否定宗教音乐而殃及民间音乐。这在当时的政治气氛中,与其说是最有效的策略和最能使大多数人接受的理论,不如说是当时惟一可能存在的思想方法。第二,在举起“民间音乐”这面大旗之后,进一步提出:“寺院音乐中非但有许多民间音乐可以供我们采用,即使某些在今天不能直接采用的东西,也还有一部分价值。”杨荫浏在“对一些例子的初步分析”中,以北京智化寺音乐、湖南佛教寺庙中的唱诵曲和青城山的道曲为例,详细论证了即使是宗教性较强的东西,“也都有可以供我们参考和学习之处”。

第三方面,即使对于“我们无产阶级”来说是“无可救药”了的“坏东西”,作为一个音乐学家,也还是“记录下来比不记录下来好”。

在这篇文章中,杨荫浏还分析了我国宗教音乐的特点。他将中国的宗教音乐与西方的基督教音乐作比较后,认为与欧美有许多大音乐家参与基督教音乐的创作不同,中国宗教音乐的最大特点是利用民间的现成音乐。他指出中国宗教音乐有“双重作用”——“对内,是直接为宗教生活服务;对外,是吸引人民群众去迷信宗教,间接为宗教服务。”他还进一步分析了这种“对外”的音乐会逐渐转化为“对内”的音乐,这“是一个由量变到

质变的过程”。1962年,杨荫浏还在《古代歌曲》上发表过《从封建统治阶级歪曲民间音乐谈到如何对待宫廷音乐和宗教音乐的问题》一文,其中的主要观点,与他在《中国古代音乐史稿》中始终贯彻的观点相同,在说明宗教音乐与民间音乐有联系的同时,更多地强调了阶级斗争的理论。“文化大革命”对宗教及宗教音乐的冲击与破坏,使杨荫浏在其晚年对宗教音乐的研究持一种极其悲观的态度。他在“文化大革命”期间所见到、所听到的所有事情,都使他深信在中国辽阔的土地上,已经不存在任何宗教活动,因此也就没有可能再对宗教音乐进行调查与研究了。

果律·浅谈佛教音乐·香港佛教·2000; 10

在大乘的佛法中,对于音乐、歌咏向来非常重视。我们见到很多的信众,每每都在赞仰三宝的歌唱中生起宗教的情绪,渐渐与佛教发生关系,而走向皈依三宝的路上。在佛灭四五百年间,相传马鸣菩萨是以音乐化度众生的,曾经作过一首很美妙动人的歌曲且亲自演奏,当时很多人受了感动而信仰三宝,甚至自动捐弃王位的尊荣来出家的。

弘法的意义,是将佛法宣扬,传布出去。这可以分为二类:一、知识的传授;二、艺术音乐的感化。诉之理智的说教方式当然是重要的,但有时反没有歌唱、赞咏的感化力来得快,来得强。因艺术是情意的,直接激动感情、意志,引生同情好感的共鸣。僧团中诚挚虔敬的赞佛声,和念佛念得非常和谐、恳切的声浪里,最容易激发宗教的信仰情绪。所以在过去的大寺庙里,对于音乐也很重视的。

音乐最容易感动人,可是少不了真实性。因音乐是由口唱或用乐器演奏的,像古时的琵琶、箫、笛,现代的口琴、钢琴,佛教里的铛、铙。而这些音乐的唱奏,是要由手、嘴来表达的,而嘴与手当然要启发于心。如果内心没有真实的感情,这种音乐绝不能感动人。所以在演唱之前,应将歌调的主题有个彻底的认识,然后体会这种心境,激发自己的情愫,然后去演奏,去

歌唱,才能表达出音乐的内容来,激发听众的共鸣。譬如赞佛的功德,就要深刻地知道佛的伟大、尊贵、慈悲,而后才能将佛的境界完整地表达。如说人生是无常的,有种种的悲哀,那么对于生、老、病、死的变易苦,乃至现前的种种境象,是怎么的虚幻?都要有亲切的体会,始能引发旁人对无常生起有同样的感觉。所以如能利用音乐感人的力量,来赞扬三宝的功德;歌颂净土的圣洁,表达佛法的真理,让听众闻歌,而能转移、影响他们的心性,趋向于皈依三宝,净化内心,完成音乐为弘扬佛法的任务,实现以诸音声而作佛事的最高目的,那是最好也没有了!

佛教音乐有一些基本原则,如赞佛的功德,教理的发挥演奏时,那些优美的旋律要表达出:宽容、和平、庄严、隆重、肃穆、诚恳等,才能与佛教的精神相应。反之,再好的歌词,如演奏出轻浮的曲调,像《毛毛雨》一类的,当然不能激发宗教的情绪。

延河·宁夏佛、道教音乐初探·文博期刊

宁夏处于中原和西域之间,其特定的历史、地理环境使其成为佛教传入我国早期的“落脚点”和“转运站”之一,道教在宁夏活动的时间比佛教要早要长,且更贴近深入民间生活。

中国传统音乐理论体系是借重于道家的哲学思想和阴阳五行学说而建立的,道教文化渗透到民俗文化的各个方面,甚至和民俗文化合而为一。佛教作为一种外来宗教,曾向中国固有的音乐提供过乐曲、乐器、乐谱、乐理,给予中国传统音乐以巨大影响,但佛教音乐在影响中国传统音乐的同时,自身也受到了影响和改造,发展变化为具有独特内涵和风格的中国佛教音乐了。西夏时期的兼收并蓄,和元朝以来在汉族地区出现佛道混杂、三教合一的趋势,更促进了佛道音乐的交流融合。宁夏地区也是如此,佛道音乐相互借用,你中有我,我中有你,有些很难区分。另外,元朝以后,庙观音乐日趋衰微,民间音乐却日趋繁荣,佛道为了重新振兴,不得不引进

古乐和世俗音乐,把宗教活动的重点转向民间。佛道音乐与民间音乐的进一步融合,逐渐形成了一种直接为民众生活服务的宗教性民俗音乐,这也是宁夏佛、道音乐的一大特点。

一、仪轨音乐:又名庙观音乐。宁夏佛道寺观仪轨音乐属于“北派”,有赞、偈、咒、言、颂、佛号等形式。据老僧人说,宁夏的庙观音乐是经过西夏时期交流融合后传衍至今的。宁夏道教仪轨音乐大都借用佛教,但总的说来,道教的音乐比佛教的音乐更丰富,更民俗化一些。

二、道场音乐:宁夏佛道道场音乐主要是给信徒、观众等俗人听的,为了宣扬佛法神力,招揽吸引观众,所以在经赞之间穿插吹、打,形成融唱、诵、吹、打、舞于一炉的歌舞套曲形式。这时的音乐民俗的成分是主要的,有时要雇请民间乐手穿上袈裟、道装参加演奏,除了少量佛曲、道曲外,大量地吸收运用了民间的吹打曲牌。

三、民俗宗教音乐:原始祭祀乐舞是民间乐舞、宫廷乐舞、宗教乐舞的源泉和基础,民间巫覡的民俗宗教歌舞活动方式与伙具道有相似之处,但不是群体性的而是个体性的。近现代佛道活动日渐衰微,大多人俗于民间,从为宗教服务为主,转人为民俗而用为主,如参与民间红白喜事和传统民俗时令节日活动。这类活动使用的音乐以当地的民间音乐为主,逐渐形成一些常用的唱曲、吹打、丝竹等形式的民俗宗教仪式音乐。

宁夏佛道音乐的源流,除了祖师创作,历代高僧、掌道补充演化外,还大量吸收古乐、时调、民俗音乐及相互吸收、融合的主要的一个方面。西夏时期融合形成的北派佛道音乐,经过元、明、清三代的继续吸收演化,如今的音乐成分是很复杂的。对宁夏近现代佛道音乐影响最大的当数北京潭柘寺音乐。

边多. 综论藏传佛教嘎尔羌姆音乐. 见: 2000年佛学研究论文集.
台北: 佛光文化事业有限公司, 2000

本文就有关藏传佛教嘎尔羌姆艺术的形成与发展、内容与形式、种类

与特色等诸多方面,进行了较为详尽地阐述。其主要观点为:这一宗教艺术形式,是在佛教密宗传入西藏之后,经历了一个较为漫长的吸收、消化、创新,尤其在进行了本土化改造的历史过程中,勤劳智慧的藏族人民将密宗的内容与本民族古老传统艺术形式和合为一,使它既具有佛教密宗的浓重色彩,同时又具有强烈而独特的藏民族个性艺术与乡土气息,使之成为藏民族吸收借鉴外来文化的一个典范,成为中华民族艺术殿堂中的艺术珍品。本文就有关问题论述如下:一、嘎尔羌姆艺术的称谓与种类。根据目前在对于该艺术的描述中,由于缺乏了解而使其称谓多有错讹的情况,本文首先介绍了来自传统的几种基本称谓。同时介绍了藏传佛教各教派因吸收和利用原始本教艺术的程度不同而形成嘎尔羌姆的不同种类,尤其对于藏传佛教鼎盛时期继承和发展的嘎尔羌姆进行了分类,并为尊重传统的分类也同时对之作以说明。二、嘎尔羌姆艺术的历史与发展。本文以翔实可靠的历史记载和客观事实为依据,较全面地阐述了密宗嘎尔羌姆艺术形成与发展的历史过程。自吐蕃藏王赤松德赞至该王朝崩溃之前,嘎尔羌姆只是在密宗喇嘛个人的修行静室中进行,并未形成表演规模。自藏传佛教后宏期发端,为缓和佛、本之间的斗争,佛教利用和仿效本教多种驱魔慑鬼仪式,将之吸收到佛教巫术中来,密宗嘎尔羌姆艺术从内容到形式都获得了重大发展。三、嘎尔羌姆的内容与形式。本文认为作为该艺术的主要内容密宗,是从印度传到西藏的。但因其吸收利用了众多本教的有关内容和形象,得以丰富和发展,并具有与众不同的藏传佛教密宗特色。而其艺术形式问题,则以大量事实说明,无论是音乐或是舞蹈,均是从藏民族古老传统艺术和宗教艺术中吸收改造而成。四、嘎尔羌姆音乐独特的艺术形式和浓厚的民族风格,及其古老音乐旋律和音响效果,对广大信教群众的情感起到了强烈的激发作用,由此获得了密宗咒师们极大的重视。本文并对嘎尔羌姆乐队的组合形式与乐曲的艺术风格、演奏形式与器乐的演奏技法、别具一格的音乐谱号等方面,初次作了比较全面的介绍。

郁永龙. 苏州佛教音乐述略. 香港佛教. 2001; 8

苏州佛教音乐的形成同中国长期封建社会中的农民的产生和生活及吴地之遗俗有着十分密切的关系。

一、苏州佛教音乐流传与发展

苏州佛教音乐历史悠久。公元 238 年前后来苏州传播佛教的僧人支谦与制“鱼山呗”的曹植一起翻译《太子瑞应本起经》，“鱼山呗”初步克服了“梵音重复，汉语单奇”之矛盾，使从西域、天竺传来的“梵音”开始适用于汉语咏唱。支谦到达吴地后又制成“连句梵呗”在江南一带流传。其时还有康居国僧人康僧会在建康传授“清靡哀亮，一代模式”的“泥垣梵呗”也在江南一带流传。东晋时，曾居虎丘山的月支国僧人支昙钥所作的“六言梵呗”也在这一带流传。如果说，三国、两晋时期是佛教音乐中国化的初创阶段，那么，江南吴地可称其重要的发祥地之一。

唐代佛教进入鼎盛时期。佛教活动走向民间，佛乐也形成大众化、通俗化的趋势，在苏州出现了“士女观听，掷钱如雨，听者填阊寺舍”的盛况。在唐宋明清时，佛教的“唱导”由佛经偈颂扩充为佛经故事，加入民间传说，在吴地演变成“丝弦宣卷”，常由僧、道在办丧事、做寿、盂兰盆会上演唱。在法事活动中，演奏更成为部分僧人专职；而原从西域传来的胡琴、琵琶等唱导专用乐器，反而普及成为供“昆曲”、“评弹”等江南戏文伴奏所用的民间乐器。其间也可见佛教音乐与江南民乐之相互影响。

二、苏州佛教音乐的特色

苏州灵岩山寺的法事音乐、苏州市区的赴应吹打乐和寒山寺佛钟音乐，都属中国音乐宝库中的珍品。1. 灵岩山寺的“净土宗”法事音乐。净土宗十三祖印光大师在灵岩山时根据十方丛林的要求，不仅制定了整套规约章程，并在念诵仪规方面按净土宗旨念进行了详尽的校订和阐发，予以规范化，编撰审定了《灵岩山寺念诵仪规》，这对保存和传播净土宗佛曲做

出了贡献。

2. 苏州市区赴应吹打乐。苏州还有一种散居在民间的在家和尚,也称“赴应”和尚。赴应和尚音乐在抗日战争前较为活跃。抗日战争爆发后,受到较大影响。中华人民共和国成立后,活动渐止。1956年,苏州市文化局曾派人协助僧人恢复演奏活动,于东花桥巷大智寺内成立苏州市佛教音乐研究组,每周星期日下午活动一次,复习吹打乐。后由于一些僧人相继转业而停顿。

3. 寒山寺佛钟音乐。寒山寺钟声音乐及仪规经过长期演变,形成一种与赞、偈、咒紧密结合的,独特的唱念击钟仪式。

张文生·智化寺音乐、壁画和藻井·文博期刊

作者认为,智化寺音乐乃北京一绝。据我国音乐专家研究:智化寺音乐至少源承于唐宋的宫廷音乐,明正统十一年(1446年)北京智化寺全部建成,明英宗的宠臣、大太监王振把宫廷音乐带入智化寺,而后经过寺僧们研习演练形成独具特色的智化寺音乐,历经550多年,智化寺虽屡经劫难,但智化寺音乐却代代相传,从未间断。

智化寺音乐是我国现有古乐中惟一按代传袭至今保存最好的乐种,内容丰富的工尺谱本以及曲牌、曲目、乐器、艺僧等,集宫廷音乐、佛教音乐、民间音乐于一体,都具有十分珍贵的艺术价值、学术价值,被誉为中国音乐的“活化石”。

智化寺音乐由两大乐种组成,一为京音乐,另一为禅音乐。两种音乐的曲目、演奏风格不同,演奏乐器也不尽相同,但根本的区别则在于内容的不同。京音乐主要由宫廷音乐、寺庙音乐和民俗音乐三大部分组成,禅音乐则是以佛教音乐为主,即佛事中的歌赞。现在广为传演的是京音乐。

智化寺音乐虽说是在寺内封闭演练,但还是逐渐被北京城内的一些寺庙效仿,很快形成了以智化寺为首的音乐派系,俗称“京音乐门”。久而

久之,智化寺音乐因外传被改头去尾走了板。为了保护智化寺音乐的正宗地位,外传的部分就被讥为“怯音乐”,智化寺音乐则被称为“京音乐”。

智化寺音乐保存下来的最早音乐谱本,是清康熙三十三年(1694年)智化寺第15代艺僧永乾的手抄本《音乐腔谱》。还有水月庵朗坤光绪癸卯年(1903)以及民国初年的抄谱,这些抄谱虽然不尽相同,但没有根本性变化,据调查资料证实:演奏技术、发音效果,各庙丝毫不差。所有抄本都是采用工尺谱记写的。工尺谱完全不同于现代音乐的记谱,它是我国隋唐时代产生的一种记谱法。根据谱本存谱统计,智化寺音乐现有各类曲目两百余首,曲目内容丰富多彩,除去为佛事服务的内容以外,还有描写宫廷生活的,如:[逍遥殿]、[水晶宫],更有不少描写劳动人民生活的,如:[拿天鹅]、[放海青]、[小花园]、[锦堂月]等等。

智化寺音乐的演奏乐器,表面看与一般乐器无异,实际都是特制的,按用途可分为两大类:一为打击乐器,有鼓、铛子、铙、云锣等;另一类是管乐器,有管、笙、笛等。管子是主奏乐器,不同于现在流行的八孔管。智化寺音乐用的是九孔管,前七孔、后两孔。笙是定做的十七全簧,笛则比一般曲笛音高。一般演奏用管两支、笙两支、笛两支、云锣两副,再加上打击乐器。

智化寺音乐的演奏艺僧都是从小培养,3~7岁出家入寺跟艺僧学艺,勤学苦练,规矩甚严。他们不同于寺内的其他僧众,地位不高,却很辛苦。入寺先诵读工尺谱,每日练习听音和发音,教授方法古老且严格。然后学乐器,在窄板凳上练习吹奏方法和打击姿势,每次练习按照行、站、跪、做等姿势各练一小时,直至能在寒天烈日下连续演奏四五个小时,仍然韵真声满、字正腔圆,才算合格。

智化寺音乐虽说是音乐佛事的一个乐种,但从其乐曲内容的整体看,京音乐与佛事本身的结合是松散的、灵活的和表面化的,其乐曲内容与佛事内容并无必然的联系。从另一种角度看,它毕竟源自于宫廷音乐,是在继承了古代音乐资料的基础上形成的,无论是乐器、乐谱还是乐调、曲牌、演奏方法等都比较多地保留了唐宋旧制,尤其是京音乐的曲牌大多

来自具有中国古典乐曲特点的南北曲。随着社会的发展，京音乐本身也经历了从寺庙到社会，从宗教艺术游离宗教本身，从音乐佛事进入艺术领域的过程。

(二) 基督宗教(天主教、基督教、东正教)音乐论文提要

杨荫浏，圣歌探讨之初步，北平；圣歌与音乐，1934；1：3—5

因为圣歌本身之重要，圣歌之工作，便非常重要。一首圣歌，作者在千百年前，译者在数千里外，唱者不知几千万人，一人不知要唱多少回数，一唱三欢，要求回味无穷，工作何等重要！

关于圣歌的问题真多，种种问题，均非短时间，少数人所能解决。从事工作者，一经开始，便觉得工作之前，筹备不足周详；工作经程中，才觉得需要集思广益；工作一段落告成之后，便觉有继续努力，力求精进之必要，亟待征求同志，继续探讨，使最重要的圣歌，能在宗教生活中，充分展开它应有之效力。

中国信徒对于圣歌工作有过兴趣的，一百年来有过不少。赞美诗委员会重编之圣歌集，在1929年春间征求中文创作圣歌。投稿者一时有数百人，诗数有一千余者。1931年圣公会颂主诗集稿本编成，征求圣公会各教区及各个人批评指正。数月之间，陆续的批评、建设、陈述意见的函札很是踊跃。1931年六公会联合圣歌委员会成立，编辑联合圣歌集。会员数十人皆教会中一时俊彦，许多才能不同的人，在同一的道路上，共同努力，这是难得的事。联合委员会成立迄今，已近三年，其间同志建议的函札，年有增加，个人讨论的谈话，随时都有，也给予研求圣歌的人许多思考上的帮助。

这些，都给予我们相当的材料，相当的促进，并使我们觉得需要更多的材料，更多的交换，觉得圣歌之探讨，对于将来的进步发展关系非常重大。

费佩德,杨荫浏 . 中国信徒对于选译圣歌的文字观 . 北平 : 圣歌与音乐 , 1934 ; 1 : 5—7

今日中国信徒,对于择译圣歌,在文字方面,有下列许多不同之点:

- 一、主张文字宜绝对自由的;
- 二、主张文字宜附和音乐的;
- 三、主张折中的;
- 四、主张全用白话的;
- 五、主张全用文言的;
- 六、主张文言白话因宜连用的;
- 七、主张文言白话,每诗宜用定一种的;
- 八、主张文言白话兼用的;
- 九、主张用韵的;
- 十、主张不必严格用韵的;
- 十一、主张用字力求简易的;
- 十二、主张不避难字的;
- 十三、主张有代替的时候,避免难字的。

费佩德,杨荫浏 . 中国信徒对于配合圣歌音乐上的主张 . 北平 : 圣歌与音乐 , 1934 ; 1 : 8—10

一、主张用无格律的音乐。有人注意文字的内容的抒情文面,不愿意多受音乐的束缚,主张完全用格里高利式的自由音乐,不题强弱,不问高低。

二、主张用有格律的音乐的。有些人以为音乐的格律,能给与人们以整齐的感觉,帮助他们回忆,使他们容易学习,引他们更能欣赏,因此主张

音乐必须有格律。

三、主张全用中国化乐调的。有些人以为中国圣歌集,宜全用中国乐调。

四、主张依因袭的欣赏选择乐调的。有些人以为音乐本身,可以不问好坏和价值,只要大众所喜欢唱的,便应当选取。

五、主张依大众的音乐程度选择乐调的。有些人以选择乐调,当以民众的音乐程度及音乐背景为立足点。

六、主张选取高尚的音乐的。有些人以为一般人对于音乐之爱好与否,联想的作用占据大部。音乐的高尚与否,好在与难易无关;高尚庄严的音乐,未必都难。有些人承认通俗音乐,比较容易得到一般人的欣赏,但是他们仍旧主张教会圣歌必得用庄严的音乐。对于这种音乐,要养成欣赏能力,即使花(原文为“化”)些工夫也是值得的。

七、主张兼收民间音乐的。有些人主张,在编辑中国圣歌集的时候,应尽力用中国的民歌。有许多西方著名的歌集中,都包含着民歌的成分。

八、主张拒绝民间歌曲的。有些人以为大多数民间歌曲,所包含的联想成分太坏,足以损害崇拜时候的庄严虔敬,宜绝对拒绝。

九、主张依现代的倾向选择曲调的。有人曾观察,知道晚近所出之西方歌体中,像 Lowell Mason, John B. Lykes 等作曲家的音乐,正逐渐减少;古代相传的音乐、吟咏调和巴赫等作品,正在日渐增多。

十、主张选“好听”的音乐的。不过这种说法非常普通、模糊,并且偏于主观,其实并没有什么真实的标准。

十一、对于中国曲调主张不用和声的。有些人以为中国曲调原无和声,因此,对于中国曲调不可写四部和声。

十二、对于中国曲调主张用和声的。有些人以为中国曲调并非无和声,一般中国音乐有完全四度、完全五度及完全八度等普通和声,我们采用中国曲调不妨配和声。

十三、对于中国曲调主张用限定和声的。有些人主张只用“同声相和,倍半相和,相生之音相和”同声、完全八度、完全五度及完全四度。

十四、对于中国曲调的和声主张不转调的。有些人因为中国音乐在连唱的一节里面，没有中途转调的，所以主张对于中国曲调所配的和声也不转调。

十五、对于中国曲调主张转调的。有些人以为介绍和声到中国音乐界来，当介绍现代西洋最进化的和声，要极和声之美处，极和声之能事，不能去了转调，硬使中国人不用完备的和声。

刘廷芳，杨荫浏．中国信徒对于圣歌中几个称谓词的主张．北平：
真理与生命，1934；8卷3期：142—143

今日中国信徒在对神用“你”字，及对神称呼的名词上，颇有几点不同的主张：

一、对于上帝主张用“你”字的。有些人以为对于上帝，因为表示亲密和接近，要照现代新文学的倾向，常用“你”字。

二、对于上帝主张不用“你”字的。有些人以为对于上帝，因为表示尊敬，要照中国旧时的习惯，不能用“你”字。

三、对于上帝主张有限制地用“你”字的。有人主张，对于上帝，可以第三位的称呼开始，随后用第二位的“你”字。

四、主张用“上帝”不用“天主”的。有人说，“上帝”二字是中国古称，具见经传，而“天主”二字，则天主教色彩太重，故称“上帝”为是。

五、主张用“上主”的。有人说，中国教会对于上帝之称谓，南方中部，概用“上帝”，北部多用“天主”，宜一律用“上主”以示统一。

六、主张用“天主”不用上帝的。有人说，我希望“上帝”这个名词，以后不再继续沿用。这个名词，成了许多人绊脚的石头。“上主”和“天主”好得不知几许。

七、对于上帝主张一切可能称谓都用。有人这样主张“上帝”、“真神”、“天父”、“主”等都可以用。

还有人更进一层，以为任何名词，只要以前有人用过，来称呼上帝，而

大家都知道是称呼上帝的，都可以断然引用。任何名词，凡是人类所造出来的，其实都觉得太狭，太近乎人的经验，总代表不得永恒的、全能的、无限的上帝。倘若想到上帝是纯洁、全善、至真、至美的观念，就会觉得我们并没有适当的名词可以代表得了。人造的名词，即使当初特意用来表示尊敬、好意和亲密的，也许仍旧有缺欠的地方，这是不能避免的。

杨荫浏．圣歌的翻译．北平：圣歌与音乐，1934；5:35—43；1934；
6:149—157

翻译度唱诗歌，除需包含原诗内容之外，还不得不注意格律。所注意的格律有两方面：一方面是原诗的西文格律，另一方面是译笔的中文格律。我们因为音乐关系，留一些必须的最少限度的格律，在诗歌里面，这也许是公允的。诗歌是一种文学，音乐是一种艺术，在两者间，做一个调和，比较多少牺牲一方，或牺牲他方，这是不可避免的。若说任何格律必不可有，诗歌与音乐，可以绝对脱离关系，这就未免太偏于极端了。格律起于文字的音乐特性，而与曲调之配合有密切之关系。我们要寻出一个翻译诗词的格律标准来，就不得(不)先从这两种相关文字的音乐特性上研究一下。

西方文字有绝对的强弱性。在形式方面，西方诗词一般就是由强弱不同的音节，有规则地交互连组而成。最普通的诗格是扬抑格和抑扬格。音节的组成，也本于强弱的律动。歌词的强音节，与音乐的强声节，歌词的弱音节，与音乐的弱声节，每互相密合。最普通的如，音乐的长调、中调、短调大都配诗词的抑扬格；七七七七调及八七八七调，大都配扬抑格，这差不多是一定的。一般西洋音乐的高低，并不关系于文字的高低性。西洋诗词在音乐上的关系，只有强弱上的一致，没有别的。西歌的用韵，除少数特殊的诗歌外，其用交组韵或对偶韵，不过是韵律本身的变化，是属于诗的成分，与音乐没有多大关系。中国文字有音乐的高低和长短性，这就是四声阴阳。填词家有句读之分，从这个读上，就产生了音乐快慢的节拍。

我们的实际问题是我们所须顾到下面几种格律：单就中文讲，中文字原来没有什么强弱，然而强弱节奏是除中国以外，现代世界音乐同具的通性。我们在依据西洋乐谱翻译西洋诗歌的时候，就不得不预先计算到唱的时候，要有应用强弱节奏的可能。在配强弱没有一定的中国乐调时，虚字用在任何地方固都可以，用在头末眼上固不要紧，就是用在板上或中眼上，亦没有多大影响，好在唱的时候，轻重还是由唱的人不规则地自己去支配的。可是在用西洋乐谱的时候，我们就不能那样自由，虚字用在强声地方，就唱不起强声来，即使勉强唱起来，也会失掉歌词的意义。所以第一点要注意的是强弱。

所谓句读，不是指长长的一句而言，乃是指一二个字，二三个字所组成的小单位而言。在英文诗中因为音节强弱的特质非常显著，依强弱节奏唱的时候，单注意了这些特质，已经足够传神，就是不注意到句节的分割，也完全不觉得。在句读方面，我们要考虑两件事：一、遇到特殊的音调，应随音乐的顿挫，而定句节的分割。二、通常长调、中调、短调用二二二二及二二二读；七七七七调及八七八七调，用二二二二及二二三读。

关于协韵的问题要说的有四件事：一、韵是要协的，可是不必照诗那样严格。二、韵律是要有的，但是不必拘泥地依着西洋诗原来的协法，协交组韵或对偶韵，可参酌西诗所用的乐谱，看音调的内容，凡可以用中文诗的协法的，还是用中文诗协法较为适宜。三、八字以上的长句最好逐句连协。四、西文用阴韵的诗如翻译也必须用阴韵时，可如诗经里面有许多地方的协法，协末二字，或协末尾第二字，而末尾用“兮”字等延长声音的字。行间字句可以不必注意四声阴阳，求一个顺口好了。

刘廷芳，杨荫浏，中国信徒对于圣歌选择的意见，北平；真理与生命，1934；8卷3期；140—141

今日中国信徒，对于选择圣歌有下列几种不同的意见：

一、因袭的。有些人主张一切旧有的属灵的美术的材料，已经过大众不知不觉地欣赏的，应当完全保留。对于这些圣歌，总有实际应用的价值，因为它们确实能代表一般人灵性经验中的选择。

二、进化的。新歌确实能表示新的宗教经验，适应大众新的灵性需要。这种新诗，除非把它们介绍到这个诗本中来，不能给大众以第一回欣赏的机会，不能看出它们怎样能满足大众的需要，怎样得到大众的同情。也有人在研究西方圣歌发展的历史中，看出各时代所出之诗本，常有删革一部分旧歌，吸收若干新歌的倾向。一本新的中国圣歌集，也应当有同样的进步精神。

三、主张多选客观的赞歌的。有些人以为尊严的教会诗集，应当多选客观的赞神或颂神之诗。

四、主张多选关于生活的诗的。有些人以为日常微细的生活，无一不应当归主成圣，关于社会生活的诗，应当多选。

五、主张全选本色诗歌的。有些人主张中国的教会，当完全应用创造的本色诗歌。

六、主张博采诗歌不同国界的。有些人说，基督教并不代表国族的疆界。它乃是许多时代，许多国家宗教经验的积体。任何时代，任何国家，过去灵感的美术的产品，常被后来所吸取，而愈加丰富。中国诗本固然不能忽略中国人灵感和艺术的产品，同时却也不能忽略西方基督教之贡献。

七、主张偏重实际的。有些人以为评判一本圣歌集的价值，当从实用的方面着想。

八、主张偏重理想的。有些人以为编著一本新圣歌集，当抱着理想的实验精神，把目光放到未来中间，向进化发展的方向走去。

此外诗数方面，有人主张只须百首，便已够用；有人却主张广大搜集，不限诗数，要以丰富充实为目的。

Anon. 普天颂赞集内容 . 北平 : 圣歌与音乐 , 1934 ; 8 : 509

普天颂赞集之内容除 500 首圣歌之外, 另有礼拜乐章列入该书的末尾。这种材料, 希望能适合相关各公会礼拜及随时应用。餐前餐后谢文, 也附列于礼拜乐章之后。颂歌与诗篇, 该委员会根据“广涵的原则”, 决定在礼拜乐章中供给此种音乐, 使其他公会在需要时也能应用。

在许多标目之后, 有通用圣歌的表。表中各圣歌虽列于本书之他处, 不在该标目中, 却也可以于该标目中通用。在“特殊圣歌”一类中, 另列许多共同守的节期, 在每节期下, 注明该节期所适用的圣歌。有时在圣歌之末, 也注明适宜的通用音调。

凡创作圣歌及国化音调, 均在其首句或名称中, 注一“○”符号, 作为区别。各索引中, 所用种种区别的符号, 则另于各该索引前说明之。

“阿门”用在表示祷告、赞美或向上帝话语的圣歌之后, 则直接印出之; 在此外各圣歌之后, 虽亦印“阿门”, 然在“阿门”二字之外加以括号, 表示并非必唱。

Anon. 普天颂赞集数字谱本序 . 北平: 圣歌与音乐, 1936; 9:49—56

过去五年中, 国内六个大教会团体合作编订了这本联合圣歌集。它一方面具有西方最好圣歌的背景, 另一方面包含国化创作的因素。编订本书之目的是“为欲产生一足以表现中国全体基督徒教会赞美与最高尚的热诚之诗本”。

本书有三特点: 一、大多数圣歌, 都是许多教会大团体所熟悉的。二、全书包含十分之一以上最好的中文创作圣歌, 八分之一中国调子。三、书末附有颂歌及崇拜乐章, 特别有圣餐乐章。

此数字谱版本的主要目的是要使会众从音乐符号的熟习, 得到更高

的歌唱能力。会众中间无论男女老幼，只要能多花一些工夫去学习，总能从这些圣歌，这些音调上，得到一些欣赏上的趣味。灵性上的帮助。

Anon. 普天颂赞集里翻译及创作圣歌的来源 . 北平：圣歌与音乐，1936；9；505—507

全书圣歌计 512 首，连兼备两译本的圣歌在内，计 514 首，其中有 454 首为译述圣歌，有 60 首为中文创作圣歌。

一、译辞的来源。对于每首翻译的圣歌，编辑委员会参改旧有译述圣歌 30 余本。全书圣歌中，有 134 首差不多全部未经增损，或增损不及原文四分之一的旧有译本；有 81 首是增损在四分之一以上，二分之一以下的旧有译本；有 239 首是新的译本，或增损过四分之三的旧有译本。

二、列名的原则。在音乐本上，注明撰辞者与作曲者之姓名与年代。翻译之歌，译歌者之姓名与年代，也一一注明。

三、华人创作的圣歌。创作圣歌中，有 2 首古代的作品，此外都是比较近代之作。

四、音调的来源。全书共有 548 阙音调，其中 475 阙来自欧美；2 阙来自日本；71 阙是国化的音调。在国化音调中，来源比较古一点的有 5 阙，此 5 阙之外，有 7 阙是自古流传的调子，来源不详；有 2 阙是民间流行的歌调。余者都是新作品。

刘奇 . 中国古代传入的基督教会音乐探寻 . 音乐艺术, 1987; 1: 21—27

由于音乐在基督教仪式中起很大作用，所以，伴随着外国传教士的到来，“异邦的音乐”也开始流入中土。早期的传教士究竟曾带来些什么样的音乐？经学者考证，在中国敦煌发现的《大秦景教三威蒙度赞》是基督教会普遍使用的“荣归主颂”中文抄本，只是东叙利亚版的译本。全文共 44 行，

文字为七言诗句。所谓“三威”，即指天主“三位一体”的威严，“蒙度”就是仰望救赎的意思。韩国璜、阴法鲁先生等因为此经文的存在，认为西洋音乐在唐代就传入我国了，笔者认为这种观点是值得商榷的。基督教会赞美诗和轮唱赞美诗的早期发展都始于叙利亚，东方教会的音乐有一个基本的传统，如经文都使用叙利亚语。因此在基督教会音乐史上，东方教会对于赞美诗的发展所做的贡献实要大于他们曾经从西方教会中汲取的。罗马天主教会是在12世纪左右十字军东征才开始传入叙利亚等东方国家的。7世纪由叙利亚人阿罗本等传入中国的景教，显然不可能把西洋的格里高利圣咏等罗马天主教会音乐传来。如果说当时中国确有景教的咏唱活动，那也只能说是东方音乐的传入，而非西洋音乐的渗入。

音乐界不少人把利马窦的东来，视为西洋音乐传入中国的始端。事实上，中国第一个天主教传教区，是在公元1294年，由罗马传教士建立起来的。当时在“汗八里”（北京）的教堂中曾有过天主教的咏唱活动。史料可以说明，1294年后西方天主教音乐才开始传入我国，这是中国最早传入的西方基督教音乐。如果说西洋音乐的初入中国是由传教士带来的，那么应首推元代，而非唐代或明代。

当时利马窦等传教士接触的中国人，主要是士大夫及官吏。《西琴曲意》就是产生于宫廷，因“皇上奇之”，而“敬陈于左”的作品。《西琴曲意》共八章，分明是一首首标准的中国七言诗，而且很有韵律感。因此，称《西琴曲意》为利马窦意译的基督教赞美诗歌词更为妥当。至于《西琴曲意》的曲调问题，则可能是一种“换词歌曲”，如果它当时在宫廷中，真是用同一曲调演唱过的话。

基督教真正在中国扎下根子，是在鸦片战争以后。西方基督教会音乐真正在中国流传开来也是在鸦片战争以后。

刘奇. 李提摩太夫妇与《小诗谱》. 音乐研究, 1988; 1: 22—27

李提摩太是英国基督教传教士。1870年他受浸礼会差会派遣来到中国, 1916年回到英国, 在中国活动长达45年之久。李提摩太夫人是苏格兰长老会女传教士, 1878年与李提摩太在烟台成婚, 随后一同到山西太原传教。他们二人都受过很好的音乐教育, 曾向他们的中外朋友传授过首调唱名法记谱体系。1883年后, 转向工尺谱的学习和教学。李提摩太夫妇花了很多时间, 准备写一部十卷本的、介绍世界各民族音乐特征的专著, 但最终九卷仍停留在手稿阶段, 仅有一部由李提摩太夫人编辑出版, 这就是《小诗谱》。今见的《小诗谱》有两种版本, 一是1883年在山西太原首次刊行的木刻本, 并在当地使用了数年。二是1901年由上海广学会增补出版的石印本, 向全国发行。1883年木刻本《小诗谱》作者标明为“英国教师李提摩太”, 而1901年广学会重校石印本增加了英文扉页、序及索引, 作者标明为李提摩太夫人。笔者认为, 严格说, 《小诗谱》的作者应是李提摩太夫人, 而非李提摩太本人。

《小诗谱》是一种带有音乐教学引言的圣诗歌集, 由于《小诗谱》当时在山西主要是作为学校教材而使用的, 因此作者在中文序中, 详细规定了《教法》和《考法》。《教法》事实上即“教学法”, 作者把学工尺谱的程度按循序渐进的原则分为“元、亨、贞、利”四级, 《小诗谱》仅有“元、亨”两级的程度, 《考法》即是这两级具体“考执照”的要求。《小诗谱》分“课”和“调”两大部分。第一部分“课”是两份考卷, 1—13条是考初级执照——“元等”的要求, 14—31条是考中级执照——“亨等”的要求。第二部分“调”, 共有70个曲调, 90%是标准英国教会的赞美诗调。1901年石印本最后加了20首“中国调”, 其中10首是“祭孔调”, 5首是“念调”, 一首“短念调”, 此外还有一首民歌《十朵花》及两首未署名的“中国调”。这些“祭孔调”和“念调”可能都是李提摩太夫妇记谱而留下来的。就该书的实际编辑构思来看, 主要是

视唱教学,全书带有赞美上帝歌词的曲调仅有6个,占5%还不到,因此,笔者认为,把《小诗谱》看做是一本传教士编的视唱教材也许更合适,而非基督教赞美诗集性质。

学过柯温体系记谱法的李提摩太夫人在《小诗谱》中创用了一种独特的工尺谱体系,简言之“图工尺之表,存 sol—fa 谱之体”。《小诗谱》未采用“小工调”之类的标调法,她把中国“十二律字”与“十二平均律”的固定音名对照起来,用“黄钟均”、“大吕均”、“太簇均”等分别来表示 C 调、 \flat D 调、D 调等,并精心设计了《中西音名图》和《变调图》两张图表,供教学使用。

《小诗谱》是用作者创造的、一种独特的工尺谱体系编成的视唱教材。它既糅合了中国传统的工尺谱,又借鉴了近代西方的基本乐理,且将两者做了粗略的比较,这在近代中国音乐史上是有一定历史意义的。

杨民康. 云南少数民族基督教音乐文化初探. 中国音乐学, 1990;

4: 82—88

就云南少数民族基督教音乐文化而言,它所赖以生存的社会与西方社会在经济文化体系方面体现出较大的差异,因而它既保持了基督教音乐文化所具有的一般特性,又表露出自己某些较鲜明的个性特征。与基督教产生与发展过程的一般规律相符,基督教音乐在我国少数民族地区基督教发展的每一步履之中往往充当先导并发挥着主要传播工具作用。在(传教)过程中,一些传教士逐渐发现,他们利用音乐作为工具取得的传教效果甚至超过了语言文字的作用。有鉴于此,教会不仅采用西方赞美诗音乐形式进行传教,而且其中部分传教士还一定程度开启少数民族丰富的音乐宝藏与少数民族教友优异的音乐才能为其所用。他们利用少数民族音乐素材编写一些民族风格赞美诗进行教唱。从一种纯然的角度,可理解为这是在该地开创了中西音乐文化交流的先河。

约在本世纪 20~30 年代,云南信仰基督教的少数民族地区教会势力

获得了一定的巩固与发展,教会势力用少数民族文字翻译印刷的《圣经》和《赞美诗》成为重要的传教工具。在这些印刷物及一系列传教活动中,音乐与文字就像一对孪生兄弟形影不离。特别是在《赞美诗》中,文字不仅用以翻译歌词,而且其字符形式还被用来编制乐谱谱式。苗文版《圣主圣歌》收录了 275 首用苗文译词记谱的西方基督教歌曲,彝文版收录 361 首。另外一些少数民族,例如傈僳、佤、拉祜等民族使用的版本采用拉丁化拼音文字翻译诗歌词,用简谱谱式记谱,一般收录西方基督教歌曲 300 首左右。从而使流传在云南少数民族中的基督教赞美诗形成两种不同的类型特征。

在云南少数民族的基督教音乐文化中,沿用欧洲传教士所用“字母简谱”编制的苗文谱谱式应用于音乐实践时,显示出以下两方面特征:一、在特定的环境条件下,苗文谱比起其他谱式有着视觉记忆的便利优势。二、云南少数民族习惯于展衍的单线音乐思维方式,其节拍有序概念往往基于一种潜意识基础,甚少强调整拍的有序性理性划分。苗文谱以沿单线顺序出现,为了强调为人们感到陌生的次强拍概念,甚至还加进相应符号以示区分。这种识谱方式较易于为人接受。

80 年代以来,我国教会采用了一系列新的办会方针,基督教文化与音乐状况也有许多新的变化。汉文(新编)《赞美诗》在一些交通发达、汉语汉文较普及的少数民族地区已获得一定程度推广。而在一些较靠近边境,汉语不太普及的地区,人们往往愿意使用旧的民族文字进行宗教交流。这些地区原来已有并习惯于演唱多声部基督教歌曲,有用简谱或五线谱记谱的多声部《赞美诗》集,用汉文记词的单旋律曲谱反而难以适应需要。在基督教歌曲音乐风格问题上,云南信教的少数民族地区今天仍保持着西方传统与本民族传统并存的局面。

在云南信仰基督教的少数民族中,各地已形成了以教堂唱诗班为中心,普通教徒为外围的音乐社会文化层级;在音乐作品的艺术化分层方面,教堂唱诗班的演唱内容趋于专业化,在欧洲作为唱诗班专业化标志的多声部众赞歌(Choral)与作曲家圣歌作品(Anthem)已成为许多云南少

数民族唱诗班的保留节目。而普通教徒则主要唱单声部的赞美诗(Hymn)与经文歌(Motet)。

与本民族的过去以及与其他少数民族相比,云南信教民族的音乐传承最大特点即在于摆脱了单纯的口传心授方式,而使音乐思维、音乐记忆以及音乐教习诸方面能力和效率均得以改进。

在不同信教地区大致存在三类具有不同表演场合与功能特征的演唱活动方式。一、日常祷告——基督教徒必须每日祈祷,做礼拜也很频繁。在这类活动中音乐表演占比重较小,音乐歌词带有较多类似日常祈祷上帝礼仪程序的社会实用功能。二、联欢表演——在一些重要宗教节日及临时性宗教聚会时,各教会往往要组织联欢晚会以示庆祝,音乐表演方式不拘一格,各种原在仪式中演唱的、甚至民歌曲调编写的宗教歌曲均可出台。由于无宗教礼仪外在环境束缚,这类音乐表演活动已较多地摆脱社会实际功用,而更多带有娱乐、竞技、审美等功能特征。

三、年节唱诗——在重大的年节或宗教聚会时,主要的宗教活动是在某一中心教堂举行,由几个教堂合办或中心教堂主办。一般仪式活动有念经、讲道、祈祷及领取圣餐等。其音乐表演活动有明确的形式区别和职能分工。

李应华,对“基督教与西方音乐文化问题”的重新思考,中国音乐学,1991;3:89—94

基督教作为西方社会的精神支柱,始终浸透于西方人的思想观念、西方人的文化历史传统之中。综观西方专业音乐历史,基督教的影响随处可见。这不仅限指从中世纪沿用至今的基督教典仪音乐、历代作曲家采用宗教音乐体裁所写的大量作品以及他们在其他各种类型的作品中所包含的宗教情感,而可泛指基督教作为一种精神,跟西方人所创造的另一个对象——音乐艺术之间存在的某种内在的、心灵上的联系。西方历代专

业音乐的创造者和欣赏者所关注的生命与死亡的主题，也总要回到现世与彼岸、肉体与灵魂、有限与永恒这些与基督教相连的命题上来；即使那些不是教徒的人，他们对超自我、超自然力和无知之物的敬畏与崇拜，也仍然可以看做是一种潜在的宗教意识，在探寻着人类存在的终极意义。所有这些自觉与不自觉的信仰与探求，虽在不同的时代呈现出不同的特征，却终究形成了带着不可磨灭的基督教精神的西方文化系列。

“宗教音乐”这种现象的存在是毫无疑问的，但也很难给以明确的界定。当音乐和宗教合为一体时，本身就同时具备两种功能和价值，即宗教的功利和审美的价值。另外，引起西方作曲家如此偏爱圣经题材，采用各种宗教音乐体裁，专注追求表达某种虔诚、宁静、渴望、欢悦的宗教情感的原因在作曲家潜意识中是很难分清的。最后，是对“宗教音乐”一般界定的疑惑。

在阐述西方音乐历史的发展时，几个问题可以重新思考并进行深入的研究：一、“中世纪并非如从前人所想象的那样黑暗与停滞，而文艺复兴也不是那么光明与突如其来。”在音乐领域里，乐谱的发明和完善，有关音高、节奏、节拍概念的明确与标记，格里高利圣咏的搜集整理与传播，教会程式化音乐对西方专业音乐多线条创作思维特征的深远影响等等，也都是这千年间多少代富有才华的神父、教士频繁的社会性传教活动与高度的精神活动所带来的成果。另一方面，中世纪神学家们对基督教神学具有理性探索精神的争论论证，更深刻地影响着后世西方人的思维方式。二、对于文艺复兴时期的音乐现象，应该如何去认识——是世俗向宗教的宣战？还是宗教对世俗的宽容？三、对巴赫，无视他与基督教的联系是不可能的。巴赫的艺术融合了他的宗教信仰和理想人生的信念。在他的作品中，巴赫同时代人在现实中无法摆脱的苦难正是通过对宗教的崇拜得以排解和寄托。在巴赫身上，映照出那一时代德国民族的生活习俗、心理状态和思维方式。四、贝多芬的宗教信仰是什么？他的宗教观念与他伟大的创作之间有什么关系？对这种具有历史性变迁的宗教观念开展研究而不是回避或先验地割断、淡

化宗教与他的联系无疑会帮助我们对贝多芬作品艺术内涵的更深刻的把握。五、浪漫主义的 19 世纪,在我们的西方音乐史讲述中占了最大量的篇幅,遗憾的是我们从没有从宗教观念这个角度去审视、把握过浪漫主义。

韩钟恩 . 关于宗教与音乐关系研究的“取域”与“定位”. 中国音乐学, 1991; 3: 95—97

作者认为现有的对宗教及其与音乐的关系的认识仍然十分肤浅,且有混沌无序之感。尽管近年来我们的有关认识在原有的基础上已有相当程度的深入,但盲目性、被动性、猎奇性、偶然性因素仍然占据相当地位。现有的认识仍属于“非本位性”的,以至于产生由原先的宗教性因素拉入世俗性因素的“预定框架”,一下子又出现把所有的问题都纳入宗教圈的倾向。作者认为如果要真正深入地研究宗教与音乐的密切关系,现在就应该不失时机地强化我们对有关宗教问题的知识性,继而通过对不同宗教对音乐影响的比较研究,对不同时期、不同宗教信仰作曲家的比较研究,对不同宗教性音乐题材或体裁的比较研究,对宗教现象与音乐现象的比较研究,来逐渐成熟我们对宗教与音乐关系的认识。

由于我们面对的对象是人的文化整体,因此我们的研究也不应只局限于以人的“生活—生产方式”为主要的“历史—文化”支点,而应该进入“全文化论域”,建立“大文化研究系统”——由“文化预定论”及“经济决定论”的多元逻辑连环点,从而去获取更为广大、深入的人类音乐的信息与线索。还应注意,不要混淆不同的“话语系统”。由于我们的“取域”与“定位”落实与有关宗教问题的“知识系统”上,因此必须严格区分不同信仰之间、信仰与知识之间的不同“话语系统”的界限。不然既容易与一些属于政策性的问题发生冲突,也容易使一些原来简单的问题复杂化,再有就是对一些属于历史性的问题的研究,即使置身于相对立的话语系统中,也只有采用功能描述的方法而不宜采取价值判断的方法。

[俄]尼戈里斯基·蔡际洲译·柴科夫斯基的宗教音乐创作·黄钟，
1994；3：26—32

作者认为，柴科夫斯基与宗教音乐的关系以及后来亲自进行宗教音乐创作多少是偶然发生的。有一次，尤尔盖松将几百首宗教音乐作品交给柴科夫斯基审阅，请他鉴别一下哪些曲目可以出版，柴科夫斯基接受了这一委托，将全部作品仔细审阅了一遍。后来，他又审阅和校订了博尔特尼扬斯基的宗教音乐作品，这使得他对宗教音乐有完全明确的态度。他认为这些宗教音乐作品乃至所有宗教文献中的音乐与“一切宗教建筑、圣像和仪式等拜占庭风格”明显不协调。从柴科夫斯基本人的话可以看出：一、他否认与他同时代的宗教音乐作品具有任何值得肯定的优点和特点；二、他认为我们的宗教音乐的真正的复兴道路是“返朴归真”，是在相应作品的创作中对古代音调的融会；三、他承认自己之所以亲自进行宗教音乐创作，其动力是希望能为俄罗斯宗教音乐“救世主”的降临鸣锣开道。

柴科夫斯基没有将宗教音乐创作活动作为经常的、不断的工作。

作者认为，柴科夫斯基的《弥撒曲》是第一流的音乐作品，值得高度重视与全面研究。它逐渐成为宗教音乐作曲家们的一种创作典范，他们从柴科夫斯基那里吸取灵感，模仿某些手法，领会各种风格特征，使自己的构思和创作更加新颖，音乐更有吸引力。作者认为，是柴科夫斯基给了俄罗斯宗教音乐创作运动的第一推动力。在俄罗斯作曲家中他是第一个足具天才、技巧、能力并有在这个艺术领域一展才华之强烈愿望的宗教音乐作曲家。他身体力行，要求尊重宗教音乐，激起音乐界有识之士对其产生兴趣并呼吁他们在这一领域进行探讨。柴科夫斯基直接培育了許多人，给他们提供了一个继续前进的起点。他以自己的作品使宗教歌唱界令人窒息的气愤圣洁化，形成一股强大运动的原动力，这运动预示着宗教音乐的“救世

主”将来必定会真正降临。柴科夫斯基盼望着这位“救世主”，希望他能将俄罗斯宗教音乐引向坦途。

柴科夫斯基对古代圣咏的改造坚持的是拜占庭风格，他考虑将整个教堂歌唱背景达到与拜占庭风格完全协调与统一。他认为，抓住拜占庭风格并在音乐中体现它的特征是问题的惟一正确解决方法。他的另一特点是重新转向较随意的创作，即不偏向遥远的“灰色古代”，也没有任何拜占庭风格的影子。他为教堂谱写的最后作品是一个相当长的系列，该系列的音乐是完完全全独创的。他在这些作品中给自己以无限广阔的空间，让音乐艺术处于具有独立性的基础地位。他把合唱看成音色与音域的汇集，它可以几乎像乐队一样地使用音色和音域，即将合唱声部进行分类、编配、比较与组合，其基础则是对非宗教音乐乐器法的借鉴。这种倾向一直影响到今天的宗教音乐作曲家。柴科夫斯基是当代宗教音乐运动的“第一个鼓舞者”。

高士杰 . 基督教与西方音乐文化问题的若干思考 . 中国音乐学 ,
1994 ; 3 : 77—83

“西方音乐”“特指以基督教文明为基质发展起来的‘艺术音乐’”。作者认为，这种对西方音乐的界定，应强调两点：一、“以基督教文明为基质”，是指在基督教文明土壤上或基督教文化传统中发展起来的音乐文化，而并非仅指基督教的宗教音乐；二、“艺术音乐”是指专业作曲家创造出来的音乐艺术，不包括各民族传统的民间音乐文化。作者从“形”和“神”两个方面考察了基督教在西方音乐文化的历史进程中所起的作用和影响。

从音乐教育史角度看，欧洲最初的音乐教育是在基督教教会中孕育发展起来的。最初载入音乐史册中，对西方音乐文化的发展做出过重要贡献的音乐家，无例外的都是教会中的神职人员，这说明了一个历史事实，西方音乐最初的专职音乐家都是由教会的神职人员兼任的。现存有实际音

响的、最早的西方音乐是格里高利圣咏。格里高利圣咏被认为是西方单音音乐时代最完美的音乐,并且是西方艺术音乐的渊源。它有这样一些重要的文化意义:

一、这是当时惟一由专职音乐家予以规范加工的单音音乐,而不是自发的原始民间音乐。

二、这种音乐由于在教会的宗教生活中演唱,被教会看成是一种具有神圣性质的宗教歌曲,从而使它具有艺术的严肃性。

三、格里高利圣咏音乐的原始来源不是在一个封闭的环境中由单一民族土生土长的民间音乐形成的,而是由不同地区的音乐相互融合而成的一种艺术。

四、格里高利圣咏虽然被教会看做是一种神圣性质的音乐,但它并未以其神圣地位而使自己停滞和僵化。相反,它却随时间推移使自身不断得到创造性的突破和发展。

五、格里高利圣咏一经确立,教会就必须考虑如何推广与培训演唱圣咏的歌手等具体工作。这就使教会内部出现了负责音乐事务的专职人员——专业音乐家。为了适应规范圣咏和培训圣咏人才的需要,相应地产生了圣咏音乐的理论体系和记录音乐的手段。这样,调式理论体系、记谱法、唱名法等都得到了发展。

基督教精神对西方音乐的影响大体上说有如下两种途径:一、音乐作品在题材和体裁方面和基督教相联系。凡以《圣经》中的故事典故为题材或涉及基督教内容的音乐作品之多可谓数不胜数。亨德尔的清唱剧创作的绝大多数都是这样的作品。但这种作品的意义却不应仅仅看做是适应宗教生活的需要来表现对上帝的崇拜。亨德尔的清唱剧所选用的《圣经》故事,正是有关以色列人为摆脱外族奴役,在自己民族英雄人物的领导下进行斗争的业绩,和对英雄人物的歌颂,也体现了18世纪上半叶英国的时代精神。体裁上与基督教的联系是指作曲家在创作中运用了原属宗教音乐的体裁,如弥撒曲、安魂曲、清唱剧、受难乐等等。这些类型的音乐本来

就都是体现宗教精神，并且在宗教生活中演唱的。但后来，许多西方作曲大师们却不是出于宗教生活的需要，而是出于艺术构思的考虑创作了大量这类体裁的作品，其中涌现出不少极其优秀的传世名作。二、音乐创造中，在价值观念、心理意向上和基督教精神的内在联系。基督教认为人类的苦难是人类存在的本体论上的一种属性。这种观念对西方音乐的影响是十分深刻的。我们往往可以从不少弥撒曲、安魂曲、清唱剧、受难乐等作品中，看到西方作曲大师在他们的创作中去体现苦难和拯救这一具有哲理意味的重大主题。从巴赫到贝多芬，我们可以大致看到西方作曲家在创作上体现苦难与拯救精神，已经形成了一种文化传统，这个传统直到今天仍未中断。

杨周怀·基督教音乐漫谈·基督教文化评论(第5辑)·贵州人民出版社，1997；1：33—51

作者认为，基督教是一个音乐的宗教，是一个歌唱的宗教。在相信上帝的希伯来民族中，几千年前宗教与音乐就密切结合在一起。基督教旧约圣经中有许多地方记载，距今几千年前以色列民族的音乐就很发达。当时在圣殿中有4千人使用大卫王所指定的乐器来赞颂上帝，所使用的乐器有丝弦乐器7种、吹奏乐器5种、打击乐器4种，共16种。旧约圣经中还记载着以色列民族的合唱者一为亚萨子孙共128名，二为专门歌唱者20名。这都说明早在基督教形成以前，以色列民族在其生活与宗教仪式中，音乐和歌唱就占了很重要的地位。

在早期以色列人的生活中，音乐——歌唱和“鼓瑟弹琴”起着非常重要的作用。训海子女是旧约圣经中所记载的第一首诗歌，还有战胜敌人的欢呼和感谢上帝的歌唱。这已不是一个人在唱，而是“以色列人”在一起唱。以色列人歌唱得最多、最主要的题目就是赞美称谢上帝——他们相信的神。这并不是说音乐只是为此目的(基督教音乐从来也不是只为歌颂他们

所相信的上帝)。据我们所知,以色列人在生活中经常用音乐和歌唱表达他们的各种情感。他们咏唱最多的诗歌——大卫所写的《诗篇》,就有各种用途。

基督教音乐还有教育功能,起着陶冶人们的心灵,养成人们“真、善、美”兼有的德行的作用。优秀、严肃的音乐可以帮助人们培养良好的品行,鼓舞人们的积极进取精神,增进人类之间的和解和友爱。追求“真、善、美”是基督教音乐的基本特征。

基督教音乐对西方音乐的发展起了非常巨大的推动作用。目前全世界都在使用的五线谱,和声学的发展,Do、Re、Mi的唱名法,四部合唱和混声男女合唱的奠定,声乐美声唱法的奠定,管风琴的制作与发展,甚至数字谱在亚洲的推广和使用等都与基督教有着密切的关系。在基督教音乐中,创造了不少各种形式的声乐。可以说,古典、严肃音乐在推动社会精神文明建设,提高人们的审美情趣,以及促进艺术发展等方面起了非凡的作用,而基督教音乐又正是古典音乐或严肃音乐中的主要成分。

作者认为,欧洲的宗教改革、资产阶级革命以及工人对压迫、罪恶的反抗在基督教音乐中也有强烈的反映。另外,基督教音乐中还有极高的伦理道德思想,有些甚至没有或少有宗教色彩。基督教在赞美诗中还有许多类似箴言的名句值得人们思考,并对社会起着积极作用。

从严肃音乐的角度看,在宗教音乐中,除去少数教堂中信徒们经常咏唱的赞美诗在宗教气氛特别浓厚外,所有基督教音乐几乎都是严肃音乐。它和其他严肃音乐一样,在提高人们的修养、陶冶人们的情操、给人们以“真、善、美”的享受等方面,具有不可替代的作用。教堂所演唱的《圣歌》作曲者几乎遍及古典作曲家,如巴赫、贝多芬、格鲁克、弗兰克、亨德尔、阿卡德尔特、门德尔松、斯戴纳、沃恩·威廉斯、帕莱斯特里那、阿特伍德、萨利文、维托利亚、莫扎特等,他们的很多不朽之作除了在各种音乐会上演出,也经常在教堂中演奏。这些作品表达的思想情感非常直接、具体,使我们既能学习到如何运用音乐表达高深的思想,同时也培养了丰富的情感。

基督教音乐又是一本极其丰富的世界民间歌集,是民间音乐的宝库。无论历史上还是现代的世界各国基督教会,都收集了许多民间歌曲。两千年来这项收集各国民间歌曲和音乐的工作从没有间断过。基督教传到各国,都与当地的民族音乐有密切的关系。许多民间音乐在社会上年久失传,但在教会的赞美诗中却得以保存下来。基督教一传到中国,教会中就有了中国的民族乐曲。

基督教与严肃音乐有着密切的关系。在一些国家,在推广古典和严肃音乐方面,教会给予的支持起了很大作用。无论过去还是现在,我国的教会都是古典严肃音乐的演出场所,音教会认为有些古典严肃音乐虽然不是基督教音乐,但对人们的道德、修养和品质是有益的。北京、上海、天津、广州等大城市的教堂和基督教青年会的礼堂,都曾成为当地音乐活动的中心。近年来宗教音乐也开始多次出现在我国的音乐舞台上。

杨周怀·杨荫浏先生在中国基督教赞美诗的翻译、编曲、作曲及作词方面所做的贡献·中国音乐学,1999;4:39—42

杨荫浏教授是世界公认的20世纪最重要的中国音乐史学家及理论家。但杨教授与刘廷芳博士,在中国基督教赞美诗的翻译、编曲、作曲作词方面所做的贡献,也是巨大的。二人曾在一起合作过10年(1931—1941),刘廷芳博士英文、中文修养有素,许多赞美诗的词是与杨荫浏教授合译、合修订的。杨荫浏教授除了有很深的中国音乐、乐器方面的修养外,他还学过钢琴、乐理、和声、对位,因此,杨教授在编曲、作曲方面,比刘廷芳博士更胜一筹。

1920年左右,杨荫浏已20岁,他加入了基督教圣公会,成为信徒,他开始向郝路义教士学习西方音乐理论,除英语外,他还向她学习钢琴、乐理、和声、对位及复调音乐,杨荫浏则教她中国诗词,音韵学及昆曲,这位郝路义所教授的这些课程,为日后杨荫浏能在基督教赞美诗方面做出很大的贡献,提供了必要的条件。

自 1928 年以后，杨荫浏先生由在中华圣公会负责编订“颂主诗集”（文字本）的工作，转为任“全国六公会”编订“诗集”（五线谱本）的总干事，工作内容除翻译、编订文字诗本外，又大大增加了编订乐谱，甚至创作一些诗谱。1932 年冬，杨荫浏先生来北京，主要是与将外文赞美诗译成中文的“泰斗”刘廷芳博士合作翻译大批英文诗歌。工作上因与刘廷芳博士合作，他也就学习了许多，并且完全能独立翻译许多圣诗了。

1932 年至 1935 年，杨荫浏先生在北京与燕京大学刘廷芳博士合作期间，杨荫浏先生学习了许多翻译方面的技术，也写了许多基督教音乐方面的文章，他在燕京大学期间，在音乐系旁听了作曲法、西洋音乐史、音乐欣赏等课程，他与刘廷芳博士合作翻译、修订的 210 首赞美诗竟占全部普天颂赞的 548 首中的 35%，自从中国基督教翻译外国赞美诗以来，除去他二人翻译的最多以外，另无他人。这本《普天颂赞》在中国大陆虽已不再应用，但以香港为中心的海外华人基督教会中，仍然应用。所以可以说杨荫浏先生的贡献，至今仍在海外华侨基督徒中发挥作用，在他所译订的诗中，有 13 首是他自己谱的曲，有 10 首是自己作的词，其中，他所谱的曲都有曲名，如《丰禾吟》（1935）、《佳侣》（1935）等。

在杨荫浏先生这些作品，包括自写词、自谱曲引用中国古曲或古琴曲以及改编中国曲调的作品中，有许多目前在中国各地的基督教会仍经常颂唱，杨先生自己所写的歌词，其中的文学修养及他所表达的基督教信仰，都很使人敬佩。

在和声方面，处理他自己创作的曲调，或处理引来的曲调或中国古曲中，他有几种方法：一，以传统 I、IV、V（西洋和声）编成四部，或四部合唱曲，如《阳关三叠》、《满江红》等都是如此。远在 30 年代，中国许多作曲家也是如此，都用过此种办法。二，有些中国曲调，引了旋律，配以和声，但只是和弦，以和弦衬托着旋律。杨先生的《三省歌》就是如此，只唱主旋律，和声作为伴奏只起和弦的作用。一些中国民歌也有人如此处理过，如民歌《小白菜》等。三，有些曲调，配以和声后又加了一些对位。杨先生的《美地》

就有些对位的效果。可以看出,杨荫浏先生在圣诗工作方面,处理中国曲调以及和声、对位方面都做了些尝试,这为我们后来人创作中国曲调,处理这些曲调,起了相当程度的示范作用。这些都是杨荫浏先生在 30 年代(1931—1936)的作品,我们没有见到杨先生在 40 或 50 直至 60 年代的作品。如果我们能见到杨先生 40 至 50 年代,以至 60 年代的作品,我们还可以从杨先生那里学到更多、更中国化的东西了。

刘智强 . 欧洲中世纪的宗教音乐 . 文史杂志 , 2000 ; 6 : 52—54

最早的音乐是古罗马的宗教音乐,希腊神话认为音乐起源于神,并称波罗安非翁和奥菲欧等神为音乐发明者和最早的音乐实践者。在这种蒙昧史前世界里,音乐代表着神的魔力,能为人治病,净化肉体 and 灵魂,能在自然界产生奇迹。音乐从产生之日起,就被应用于宗教仪式中,最早在宗教仪式中使用的乐器里拉琴——专为崇拜阿波罗而使用,阿夫洛斯管则专为崇拜狄奥尼索斯而使用。它们用于独奏或为酒神赞歌伴奏。

希腊音乐基本上是宗教音乐,它只有旋律,没有和声及对位,它总是与歌词或舞蹈结合在一起,作为宗教崇拜音乐,由教徒歌手表演。基础宗教音乐从最早教会诞生之日起,随着教会活动而流传,早期教会从耶路撒冷经过小亚细亚传至非洲和欧洲,教会音乐自然吸收了这些地区的素材。教会中的诗篇咏唱和赞美诗是最早有文字记载的基督教会的音乐活动。早期的赞美诗是根据圣经内容进行诗意发挥的分节式歌曲,这些歌曲基于叙利亚或巴勒斯坦地方音乐的旋律。在 5~8 世纪产生了几种各有特征的礼仪和圣咏曲目。大多数地方性的礼仪被罗马主教认可,圣咏曲被圣·安布罗斯主教引入教会音乐。后被重新编订为格里高利圣咏。查理曼大帝和他的后继者极力推行格里高利圣咏,它和其他所有的方言圣咏是中世纪人类宗教信仰的丰碑,是 16 世纪以前大部分西方音乐的源泉和灵感。

基督教神父们认为,音乐是宗教的奴仆。它能开启心扉,使人接受基

督教义,感受圣洁的基督思想。集古代教父哲学之大成的奥古斯丁,从最终实在的上帝之神性出发撰写《论音乐》,阐述音乐与宗教的关系,引导全民皈依基督教。中世纪最受尊敬,最有影响的宗教音乐权威波伊提乌撰写的《音乐体制》,继承了毕达哥拉斯、欧几里得和亚里士多德、瑟诺斯等人的思想,他把音乐分三种类型:天乐、人乐、器乐。天乐和人乐经过文艺复兴时期,至今仍出现在不少占星学的著作中。

圣咏与宗教礼仪不可分割,圣咏的保留曲目及其所从属的礼拜仪式均系经过许多世纪的发展而得,即使有些仪式已臻稳定,圣咏仍不断扩充和变化。

在弥撒中也有大量咏唱,其唱词有的固定不变,有的随着不同的节期有所变化。固定不变的部分称为“常规弥撒”,变化的部分称为“专用弥撒”。自14世纪以来弥撒常配以复调音乐的唱词,因此“弥撒曲”一语常被音乐家用以指这些部分。

中世纪圣咏可分为圣经唱词和非圣经唱词。而这两类又可细分为散文唱词和韵文唱词,即圣经散文唱词、圣经韵文唱词、非圣经散文唱词和非圣经韵文唱词。以上这些圣咏是中世纪教会音乐的灵魂与核心,它开创了欧洲音乐记谱的历史,创立了许多音乐术语、方法和影响深远的音乐理论体系。正是在这些圣咏记谱法的基础上,11世纪的达雷佐修士莫立了四线谱记谱法,构成13世纪五线谱的雏形,而其《圣施洗约翰颂》也为歌唱音阶do、re、mi、fa、sol、la、si的发音之源。在复调音乐的形成及发展中,圣咏起着探路扶持的启迪作用,为9世纪复调音乐的形成和14世纪复调音乐的确立提供了前提和保障。在相当长的时代,圣咏歌调,特别是格里高利圣咏是作曲家们创作的重要源泉,其曲调的动机和主题常给人们带来灵感和启发。中世纪“礼拜剧”直接来源于圣咏歌调,它将圣咏曲调歌曲化,以表现剧中人物的情感与遭遇,它常被教廷反对。9世纪在教会音乐中出现“奥加尔农”作为代表重要节日所常用歌曲之名词,后来专指一种二声部最古老的复调声乐曲。基督宗教的复调音乐曾形成多种流派。如巴黎乐派、罗

马乐派和尼德兰乐派等。巴黎乐派在 12 世纪以巴黎圣母院乐师莱奥内的《教仪音乐》为教堂音乐的典范。16 世纪罗马乐派的代表帕勒斯特里那将中世纪宗教音乐发展到顶峰。16 世纪尼德兰乐派大师拉索斯一生创作的 50 多部弥撒曲和 1200 多首经文歌、赞美诗等都极为闻名。著名的宗教改革领袖马丁·路德创立了新的教会音乐形式“众赞歌”，其代表作《上帝是我坚固的保障》后被诗人海涅誉为“宗教改革的《马赛曲》”，新教歌曲《快乐，快乐，我们靠主应当快乐》曾广为流传。

郭宇菁. 中世纪宗教音乐与建筑的精神特征. 福州师专学报(社会科学版), 2001; 6: 89—91

音乐和建筑这两种艺术与人类紧紧相连,具有人类生命的温度。虽然两者所使用的语言不同,一个是声音,一个是线条,而且它们进入人们的思维空间的渠道也不同,一个是通过听觉,一个是通过视觉,但两者在引起人们的想象时的功能并不是单一的,人们在视觉的感受中往往能反馈出听觉的律动,在听觉的笼罩之下往往能体味出视觉的延续。音乐与建筑的这种相互渗透的功能在宗教音乐与建筑当中特别明显。可以想象,当我们置身于宏大的教堂时,宛如天籁的圣咏便是与这种环境最相配的精神语言;同样,当我们聆听空灵的圣歌时,自然也会树立起那宽厚高大的墙体的印象。音乐和建筑生来就是这样息息相关,这两种古老的艺术在节奏、韵律、精神方面具有神似之处。

音乐作品与建筑物之间的神似之处,归根结底便是它们共同的精神特征,这种精神特征既不是作品简单的情绪类型,也不只是体现其形式特征的内在含义,而是一种比情绪特征和作品风格更加深层的因素。这种精神特征不仅是作曲家或建筑师内心思想意识的体现,更是作曲家或建筑师所处的时代特征的反映。

中世纪基督教成为欧洲封建制度主要的上层建筑,代表宗教建筑的教

堂成了这时惟一的纪念性建筑。特别是在 10~12 世纪,教堂建筑在西欧获得大发展,称之为“罗马风格”的建筑。这种风格的教堂以古罗马天主教堂的样式为基础,在原有的祭坛前增建一个十字形的平面,叫做“拉丁十字式”。

建筑中使用的语言也在音乐中广泛使用,宗教性音乐在此时获得大发展,呈现出与建筑同样的精神特征。音乐借助建筑的用语,以“罗马风格”来命名当时的宗教性音乐是十分恰当的。罗马音乐文化建立了自己的艺术——格里高利圣咏。圣咏就是教堂歌调,它被规定为罗马教堂的典礼性音乐。格里高利圣咏是单声部的,不分拍子与小节,其歌词是拉丁文的宗教歌词。它的旋律共有两种类型。格里高利圣咏既无和声也无对位,演唱时独唱与合唱轮换进行。它不以刻意的笔触去描绘音乐而更侧重于人的一种精神上的传达,完全借助人声的力量引导人们自身的情感走向。这种纯朴、清澈的宗教情感与罗马风格的教堂理念十分相近。格里高利圣咏通过教堂天井的回音产生庄严的和声感和震撼感;罗马教堂以其深而远的姿态接受人们的忏悔,引导人们对于天国的想象。两者的结合已近完美,你中有我,我中有你。

罗马风格建筑的进一步发展,就是 12~15 世纪西欧以法国为中心形成的哥特式建筑。这一时期无论是音乐还是建筑都体现出了世俗化的精神特征。带有世俗意味的主教堂取代了老式的修道院教堂。这些教堂已经不再是纯粹的宗教建筑物,也不再是军事堡垒,它成了市民公共活动的中心,代表了城市富强和解放的纪念碑。在教堂的装饰中世俗的、感性的美已成为必要。哥特教堂的外表充满了向上的动势,扶壁、墙壁和塔都是越上越细,越多装饰,越玲珑,而且顶上都有锋利的,直刺苍穹的尖顶。门窗向上突出且富于装饰,高耸云天的细长钟塔把整个教堂向上的冲动集中起来,指向苍穹,指向天国,完成了冲天的一击。

在音乐中,起始于“奥尔加农”的复调形式的兴起,相当明确地表现出哥特风格的特征。奥尔加农源起格里高利圣咏,格里高利圣咏是单声部音乐,后来一些音乐家尝试在圣咏的下方加上平行四度、五度的曲调,形成复

音形式，称之为奥尔加农。随着复音音乐的发展，音乐家们又尝试把平行曲调加在圣咏的上方，并且可以斜向，反向进行，形成声部交叉，更富于表现力。复调音乐的进一步发展，又产生了两种新的多声部声乐体裁——经文歌和康都克特。经文歌是奥尔加农的派生音乐，即是在圣咏曲调上加一个不同歌词的新的声部。

文艺复兴运动时期的建筑渐渐摆脱了教会和封建贵族的束缚，面向新时代的现实生活。如标志着意大利文艺复兴建筑史的开始的佛罗伦萨主教堂的穹顶，虽然建筑师借鉴了前人的经验，但它却是全新的创造，富有全新的含义，是在建筑中突破教会的精神专制的标志。这时期与宗教音乐对立的世俗音乐空前繁荣，产生了多种形式的新体裁，如歌谣、牧歌等。歌谣的体裁范围广泛，内容多是描绘现实生活的。音乐语言生动活泼，富有个性，充满了对自由个性的追求。牧歌风格清新朴素，富于和声性的表情，倾向于心理刻画。特别是流行于16世纪的牧歌，大多以情歌为主，无固定曲式。同时，音乐的发展不再只限于人声，器乐也在这时期获得发展，使得音乐在传达人的精神方面的弹性更大。

回溯中世纪音乐和建筑发展的路程充满了历史的厚重感。宗教音乐和教堂建筑携手相伴，两者共同的精神特征将它们紧紧联系，成为人类向往神圣彼岸的精神桥梁。在凝视教堂建筑时，我们可以感到每根梁柱中，每寸空间中都弥漫着宗教音乐的强烈的和声感与震慑力；而在聆听宗教音乐时，我们又能感受到高大的教堂仿佛是宗教音乐的皈依，令人情不自禁地投入它的怀抱。宗教音乐与教堂建筑是不离不弃的，只有两者的充分结合才能真正体味出两种艺术的极至之美。

唐佑之·谈今日的教会音乐·生命季刊杂志，2002；6(1)

今日教会所盛行的音乐大多是短歌，易唱，不需学习，可以随着吉他的弹奏而能朗朗唱出。台上有男女站立，三至五人，中间是一位主领，其他伴

唱,或持吉他唱歌,全身扭动,再有击鼓敲打,节拍分明,台下的青少年唱得如醉如狂。这场合不是摇滚音乐会,也不是夜总会,而是教会的崇拜。青少年现在不再用“崇拜”(worship),而以“庆祝”(celebration)取代之。这是当代教会音乐,取自英文 Contemporary Christian Music,简称 CCM。这是备受人们欢迎的,因合时尚。年长的人并不喜欢,因为他们太守旧,跟不上时代,这难免落伍了。教会的唱诗班也应逐渐式微了。教会讲道并不需要,最多说几句话。大部分时间应该由大家一同唱,又拍手,又举手,这样才是庆祝,应该兴奋、欢悦,充分享受。

“当代”是指“流行”(pop,即普遍)。“基督徒的音乐”应与一般的音乐一样,有吸引力,领唱是为表演娱人(entertainment show)。传统的音乐(即以长期使用的赞美诗集为代表)已经过时(passe),可以完全丢弃了。这是教会音乐的方向?是教会更新的途径?

当代教会音乐是如何演变的

当代教会音乐演变至今日的实况,须回溯到 60 年代流行文化(pop-culture)的越来越世俗化。当时,教会里面有两股力量,一种是天主教的革新,第二次梵蒂冈会议(1963)之后,崇拜及宗教活动世俗化,以求普遍。另一种力量是在美国西岸“耶稣运动”(Jesus Movement),在音乐方面极受英国披头士歌唱家(The Beatles)的影响。有效的大众传播,将乡村音乐以及流行的民俗歌曲更加广泛渗透在每个角落,再加上非洲的击鼓等方式,也进入了黑人的音乐之中。

还有一种教会的力量是在灵恩派中进展。灵恩教会倡导的“赞美短歌”(Praise chorus)与“福音诗歌”(Gospel songs)几乎与流行歌曲(Folk-pop)并驾齐驱。电视中的灵恩方式的传道常有这些节目,吸引很多观众。20 世纪的 50 年代,谢柏来(George Beverly Shea)在葛培理布道大会唱的,应属于当时的“当代教会音乐”。但那时这些福音诗歌对传福音以及对教会所起的造就作用,是今日教会中流行的诗歌所没有的。

性质与价值的质疑

当代教会音乐虽为某些人所喜爱，但这些音乐却是很世俗化的，缺少属灵的分量。有些歌词虽取自经文，但情调不能引人进入属灵的境地。崇拜是为敬拜神，以神为中心。但是这些音乐使人十分“享受”，而且享受的不是神的同在，而是人情绪的感受，中心不在神而在人，甚至是“己”（即自我主义，me - ism）。表现的是所谓今日的时代精神（zeitgeist），唱诗的人并没有真正到神面前。

今日教会盛行的歌简单易唱，但内容不足。短歌大多将一句话重复不已，几乎与其他宗教的咒文（incantation）相似，不是敬奉神，而是膜拜偶像。“赞美”短歌真正赞美神的成分很少，而娱乐性的因素似乎更浓厚。教会聚会是向神敬拜，不是人的娱乐场所。

流行音乐，包括教会中歌唱的音乐已供不应求，音乐制作成为极大的工业。由于教会流行音乐畅销，音乐工业当然有兴趣，但他们的要求是“福音少，灵感多，最好不提耶稣，可提说神”，作曲家自己也感到所作的歌不切合，无意义。

为求平衡而采取综合的方法

教会的教牧同工，既不能完全倾向传统，也不能完全倾向新潮。他们不想失去青少年，也不愿流失中、老年人。他们就提倡崇拜综合化。传统的诗歌不能弃绝，但也应有些流行的赞美短歌。事实上，从客观方面研究，60年代以后的圣诗并非都不能用，这当视作者来选择，大多认为 John W. Peterson、William J. 及 Gloria Gaither 的非但可以接纳，而且为保守者所喜爱。在 80 年代一些赞美诗集中，常将福音诗歌与赞美短歌纳入其中。

有人做了一番调查，至少有 40 首当代圣诗是大家都能接纳的。1986 年出版的《崇拜庆祝赞美诗》（The Hymnal for Worship and Celebration, World Music 出版）共 628 首，但其中当代创作的赞美诗歌 99 首，以后的圣诗本可能还会增加若干。这种有选择的综合，乃为求得平衡，应是正确的路向。

教会音乐何处去

教会对今天“圣”乐的过分世俗化,有纠正的必要。在形式上应更加严谨,并且多加强调敬拜的真义,也不要忽略圣诗的净化作用。对今日流行的圣诗短歌,不需一概摒弃,但需慎加选择。第一,这些诗歌是否有属灵的内涵,合乎正确的信仰么?第二,音调方面是否使人有默想,激发敬虔的心么?第三,价值方面,是否经得起时间的考验?新歌不能立即接受,可看过了3~5年之后的效果。所谓“新歌”,不能等同于诗篇中所提的“新歌”,诗篇中的新歌是与新事相连,不是人作的新歌,而是神作的新事、大事,然后人因感恩而化为歌颂。第四,这些歌有否渗人不健康的文化因素?任何世俗的成分都不健康。最后,这些诗歌是否真正能够表达崇拜颂赞的心?

曾庆豹·灵魂在不知不觉中数数目——巴赫《马太受难曲》. 宇宙光

《马太受难曲》对耶稣受难做了深刻的描绘,涉及人性挣扎的苦楚和神性救赎的恩宠,该作简直就是在音乐史中登峰造极之作。

巴赫是彻彻底底的宗教音乐家,他把一生的创作力都献给了上主。他留下的脍炙人口的《b小调弥撒》和二百首以上的清唱剧,在质和量两方面都再也找不到哪一位音乐家可以与他相提并论的,可以说是前无古人后无来者。作为路德教派的信徒,巴赫以音乐企求信仰,以接近天国的边缘,亨德尔则以音乐表达艺术,风格优于内涵,与信仰的深浅无关。

《马太受难曲》中描述耶稣死后发生地震的部分,其描绘鸣动的低音部音型,在歌词的对应下,则被区分为18、68、104等三组音符群。在《旧约圣经》的诗篇第18、68及104篇中都言及地震一事。又如,耶稣在最后晚餐中预言十二门徒中将有一位会出卖他,就在合唱部分,门徒一个接一个问道“主啊,是我吗?”共重复了十一次,独独缺了一次,熟悉圣经故事的人一定知道那是做贼心虚的犹大。事实上,巴赫并不是媚俗地重复玩弄数字游戏,笔者认为他已经把音乐中的数字提升为某种作为对上帝认信的语言、

对基督的祈祷,例如他惯常使用 43 个音符来表示“我相信”,或用 112 小节来象征“基督”的概念时,他所指出的是一种身为祈祷的绝对者,而是并非为外人欣赏而作的。

巴洛克风格显见的特性是,华丽、复杂、藻饰、着重于超现实和雄伟宏奇,而且这些特性也都能彼此融会贯通。巴赫属于巴洛克风格的作曲家,他的和声技巧无与伦比,其力量表达和创造性令人愕然。四声部的和声,以及加上文字指示和弦的数字低音都产生于巴洛克时代。巴赫对数字低音(或称作持续低音)的运用,简直就像是天上才有的美妙乐章。巴赫把数字低音说成“是音乐最完美的基础,若以双手演奏时,左手弹奏着乐谱上的音符,右手即添加谐和音与不谐和音,用如此美妙的和声来彰显上帝的荣耀。数字低音也像所有音乐一样,其目的除彰显上帝的荣耀和调适精神外,别无他图”。巴赫对于数字低音的戏用,可以用“神机妙算”来形容。

巴赫在器乐曲中所表现的高度创作力及扎实的曲式结构,精湛的对位技巧和深沉宏巨的乐思,令人叹为观止。窥诸乐史,巴赫的准确性、必然性、智识及音符的逻辑结构顺序,简直无人能望其项背。巴赫相信音乐是神性的表达,他的确证明了这点。他的圣乐始于 JJ (Jesu Juva,“耶稣,帮助我!”),而终于 SDG(Soli Deo Gloria,“仅是为了荣耀上主”)。无论是经文歌、清唱剧、弥撒曲或受难曲,都给人强烈的宗教感受,除非是对基督教信仰的渊源和信理背景与巴赫相似,不然是很难一窥巴赫音乐的深奥的。

王忠欣·基督教与西方音乐·台湾:海外校园

一、中世纪前期的西方音乐就是基督教音乐

中世纪基督教音乐的代表是格里高利圣咏。该圣咏出现在 6 世纪,因罗马教皇格里高利(Gregory I,在任 590—604)而得名。据说公元 6 世纪时,各地教会音乐并不统一。格里高利一世致力于教会音乐的统一,将原有的各地教会的教仪歌曲、赞美歌等收集、选择、整理,编成一本《对唱歌集》

(Antiphonarium), 并对调式及用法加以规定。格里高利圣咏由大量附有拉丁文歌词的单音音乐组成。它是一种忠实表达经文的歌曲, 其旋律超脱、冷静, 毫无人间的欲念。它并非为欣赏, 而纯粹是为宗教礼仪所创作, 是实用音乐, 并不重视听觉上的美感, 或俗乐的夸张。这种圣咏以纯人声演唱, 没有乐器伴奏, 不用变化和装饰音。它也没有小节线和拍子记号, 完全是自由节拍, 歌词只用拉丁文。格里高利圣咏全都是天主教的礼仪歌曲, 只供教士吟唱, 会众不参加唱诗。

格里高利圣咏形成后, 迅速传向各地, 特别是在意大利北部、英国、爱尔兰、法国等地得到了普及发展。直到 14 世纪, 在天主教会中还只有格里高利圣咏。在今天的天主教会中, 格里高利圣咏也常被采用。

格里高利圣咏作为欧洲封建社会初期的主体音乐, 它的发展与整个西方音乐史有密切的关系。在记谱法的研究、音乐理论、复音音乐的兴起与发展、音乐学校的成立等许多方面, 都要提及格里高利圣咏, 即使现代的调式音乐也是以格里高利圣咏的调式为基础。

格里高利圣咏中最富特征的旋律不仅长久地保存在中世纪作曲家的创作中, 而且还保存在后来许多世纪的作曲家的创作中。我们在巴赫、莫扎特等人的作品中可以听到这些旋律, 流传至今的许多乐曲, 如小步舞曲、军队进行曲, 以及奏鸣曲第一乐章等, 都是由格里高利圣咏扩展而成。

二、产生在基督教背景下的复音音乐

复音音乐就是由两个或更多互相独立的声部构成的音乐。这种音乐的产生, 标志着西方音乐前进了一大步。复音音乐出现在中世纪基督教的背景之下, 是由格里高利圣咏发展而成, 其音乐家都是天主教会的僧侣。

早在 7 世纪初, 在天主教会中就有僧侣音乐家对在格里高利圣咏上加上另一声部的伴奏感兴趣, 并进行了一些试验。但实际使用复音音乐是在 9 世纪。

当时, 一些僧侣音乐家尝试在格里高利圣咏的下方加上一个平行四度或五度的声部, 这一变化, 就把格里高利圣咏的单音音乐变成了复音音

乐。这种简单的复音形式称为“奥尔加农”。奥尔加农产生于法国的利摩日，并且似乎一直被限制由少数演唱对答吟唱赞美诗和特定弥撒部分的技术高音的歌手所演唱。最初的奥尔加农多为二声部，它在巴黎圣母院发展到了最高水平。在那里，第三甚至第四声部被增加到原来的单旋律圣歌上。奥尔加农最著名的作曲家是巴黎圣母院的乐师莱奥南，他曾创作了大量的奥尔加农，其中最著名的一本歌集为《奥尔加农总集》，是按天主教全年节日创作的，全部歌曲皆属于二声部花腔式的奥尔加农。到了11世纪末，有些僧侣音乐家又尝试把平行曲调加在圣咏的上方，由平行至斜行，渐渐又至反向进行。反向进行被肯定以后，复音音乐的另一种重要形式就产生了，这就是“迪斯康特”。迪斯康特以反向进行为原则，容许声部交错，并允许三、六度音程和经过音的进行，使旋律更加华丽。它多用于教会歌曲，主旋律多采用弥撒曲和每日祈祷经文中的旋律。迪斯康特盛行于法国，其最著名的作曲家是莱奥南的继承人，巴黎圣母院的乐师佩罗特（Perotinus Magnus，约1183—1236）。他的作品多超过两声部。

13世纪，复音音乐在基督教音乐中开始得到广泛使用。随着复音音乐的发展，又产生了两种新的多声部乐曲体裁复调合唱歌曲（Polyphonic conductus）和经文歌。

复调合唱歌曲兴盛于13世纪初，它的主要特点是突破了以往多声部中必须有一个声部使用格里高利圣咏的限制，各个声部皆由作曲家自由创作，自由进行，声部之间的节奏大致相同。复调合唱歌曲的歌词通常是道德说教或礼仪性的，这种合唱曲似乎一直是为宗教或其他典礼的列队行进而准备的。

13世纪后期，复音音乐的新艺术又向前迈进了一大步，从奥尔加农中产生了经文歌。经文歌就是在圣咏曲调上加上一个或几个具有不同歌词的新的声部。它最终取代了奥尔加农和复调合唱歌曲。

三、以基督教为主要内容的清唱剧

产生于17世纪初的清唱剧是一种大型声乐套曲，也是音乐会中演出

的大型声乐作品，时至今日，许多作曲家还运用它来表现重大的历史或现实题材。清唱剧虽然出现在世俗音乐迅速发展的文艺复兴后期，但它的产生与内容均与基督教密切相关。它源于 13 世纪在意大利产生并流行一种被称为神灵赞(Landi Spirituali)的赞歌。这是一种用流行的曲调和通俗化的歌词写的生活性的宗教歌曲。这些歌曲不在教堂演唱，而是在人们聚集一起作祈祷的罗马市民的家里演唱。这种神灵赞以简单的和声，大众化的格调，由不同的歌队以对唱的形式唱出。清唱剧就是把神灵赞戏剧化而产生的。有人认为 1600 年在罗马上演的《灵魂与肉体的表现》是现存的最早清唱剧。也有人认为 1619 年由阿奈利奥(G. Francesco Anerio)创作的《神韵剧》才是第一部真正的清唱剧。

清唱剧的结构与歌剧的组成大致相同，有咏叹调、独唱二重唱、宣叙调、合唱、序曲和其他器乐曲，也有故事情节和角色的分配。不同之处在于，清唱剧中演员不化装、不表演、只歌唱，无舞台布景、灯光、道具，演唱者一直在台上，没有出入场和其他戏剧化的动作，整场演出自始至终不分幕，而只有章节之分，专有一名叙诵者，叙说情节。此外，清唱剧中的合唱比歌剧多。

早期的清唱剧分为两种类型，一种是使用拉丁文的清唱剧，专以圣经为题材，属于真正的教会音乐，这种清唱剧到 17 世纪后半期就消失了。另一种清唱剧使用的是意大利文，取材较自由，主要在音乐会上演唱，被称为世俗清唱剧。流传至今的清唱剧，就是后者。世俗清唱剧虽然不是教会礼仪音乐，然而几个世纪以来，大部分的清唱剧作品都是以基督教为主要内容。

17 世纪最著名的清唱剧作曲家是意大利的卡里西米和德国的许茨。卡里西米创作的 16 首清唱剧，都是根据基督教的经典圣经写成的，其中较著名的有《耶弗他》、《所罗门断案》、《伯沙撒》和《最后审判》。许茨创作的清唱剧多以基督生平传略、圣经福音书为题材，被称为受难清唱剧，其中较著名的有：《复活节清唱剧》、《十字架上耶稣的七言》、《圣诞节的故事》。

继卡里西米和许茨以后，整个巴洛克时期最杰出的清唱剧大师当数英籍德国作曲家亨德尔。亨德尔的创作主要是歌剧和清唱剧。亨德尔一生共创作了 32 部清唱剧，大部分都是以圣经故事为题材。

奥地利著名作曲家海顿在声乐方面最突出的贡献就是清唱剧。他共创作了 5 部清唱剧，大部分都有基督的内容，如《多比亚的归来》、《十字架的七言》、《创世记》等，其中以《创世记》最为著名。

19 世纪最杰出的清唱剧出自德国作曲家门德尔松之手。门德尔松共创作了 3 部清唱剧，其中最著名的有《圣保罗》和《以利亚》。《以利亚》至今还在上演。他的第三部清唱剧是《基督》，可惜没有完成。这 3 部清唱剧均取材于圣经故事。19 世纪以基督教为主要内容创作的清唱剧还有法国作曲家柏辽兹的《基督的童年》、匈牙利作曲家李斯特的《圣伊利莎白》和《基督》等。

20 世纪许多著名的清唱剧仍以基督教为题材，如英国作曲家埃尔加《吉伦舍斯之梦》、沃尔顿创作的《白尔夏沙之宴》、美籍俄国作曲家斯特拉文斯基创作的《俄迪浦斯王》、波兰作曲家彭德雷茨基创作的《圣路加受难曲》等。

四、西方著名音乐家的基督教音乐创作

基督教对西方音乐的影响，还表现在音乐家们创作的基督教音乐上。14 世纪西方最重要的音乐家当推法国的诗人兼作曲家马肖。马肖的作品中教会音乐占了很大的比重，其中主要是经文歌和弥撒曲。14 世纪最著名的一首教会音乐作品就是马肖创作的《圣母弥撒曲》，这是特别为法国国王加冕而作的一首四声部合唱弥撒曲。

15 世纪前半期最重要的作曲家迪费，也是一名天主教神父，他的弥撒曲保存至今的有 8 首。

15 世纪后半叶最负盛名的音乐家是两位佛兰芒作曲家欧克冈和德普雷。他们都创作了大量的教会音乐。

16 世纪西方最杰出的音乐大师可说是比利时人拉絮斯和意大利人帕莱斯特里那。拉絮斯曾创作了 52 首弥撒曲、100 首圣母赞主歌，约 1200 首经文歌和其他圣咏、悼歌。他的经文歌在音乐史上达到了登峰造极的地

步。主要代表作有《安葬弥撒》、《忏悔圣咏》。帕莱斯特里那曾被人称为“音乐之王”，其作品不仅优美动听，而且数量惊人，计有弥撒曲 103 首，经文歌 330 首，奉献曲 68 首，赞歌 87 首，圣母赞主歌 35 首，哀歌 13 首等。他的作品追求庄严肃穆的宗教气氛，被认为是最理想的礼仪音乐。

被誉为近代音乐之父的德国作曲家巴赫，是巴洛克时期最伟大的音乐大师，也是最后一位把为教堂创作音乐视为最大关怀的伟大天才。在他的创作中，宗教音乐占有很重要的地位。作为虔诚的新教教徒的巴赫，对教会音乐的主要贡献有：创作了 5 首弥撒曲，6 首经文歌；为教会创作了 5 年内每周礼仪所用的康塔塔共 200 首；又创作了大量的管风琴曲，其中有 144 首众赞歌。在这些作品中被视为巴赫代表作的是《b 小调弥撒曲》。这首弥撒曲被认为是同类音乐中最深刻、最壮观、最杰出的范例之一。它包括传统的《天主矜怜颂》、《荣福经》、《信经》、《至圣经》、《羔羊经》5 个部分，共 24 首分曲。其中渗透着新教的改革精神和人道主义思想。

古典时代最伟大的 3 位音乐家海顿、莫扎特、贝多芬都曾创作过宗教音乐。海顿深受基督教音乐的熏陶，曾创作了 14 首弥撒曲，其中以《纳尔逊弥撒曲》最有名。奥地利作曲家莫扎特一生共创作了 18 首弥撒曲，较著名的有《c 小调弥撒曲》、《加冕弥撒曲》和《安魂弥撒曲》。他还创作了 8 首康塔塔，其中以《忏悔的大卫》和《马松小康塔塔》最著名。他的经文歌《欢呼圣体》也很有名。贝多芬一生中虽只创作了两首弥撒曲，《C 大调弥撒曲》和《庄严弥撒曲》，《庄严弥撒曲》被贝多芬视为毕生的杰作，他完全是按着心灵的感受而创作的。这首弥撒曲虽然不是一首礼仪的圣乐，但却表现出强烈的宗教情绪，的确是一首崇高的宗教音乐作品。

进入浪漫主义时代后，不少音乐家仍在创作宗教音乐。意大利著名作曲家罗西尼的后半生仅创作了两部作品，均为宗教音乐，一部为《圣母悼歌》，另一部为《小庄严弥撒曲》。奥地利作曲家舒伯特也创作过 6 首弥撒曲和其他圣乐。他的《圣母颂》曲调柔美婉转，表达细腻丰富，抒发了对真善美的向往。法国作曲家柏辽兹创作的宗教音乐有《安魂弥撒曲》和《感恩

曲》。德国作曲家门德尔松则对赞歌、颂歌和经文歌等合唱乐的创作感兴趣,他的最有名的一首圣乐为《赞颂西雍》。匈牙利作曲家李斯特一生都是虔诚的天主教徒。他曾创作过弥撒曲、圣咏等宗教音乐,如《格兰弥撒曲》等。意大利作曲家威尔第创作了不少宗教音乐作品。他的最著名的一首圣乐是《安魂弥撒曲》。法国作曲家古诺的作品中以抒情歌剧和宗教音乐最为出色。他最有名的一首弥撒曲是《圣则济利亚弥撒》,著名的梵蒂冈国歌《教皇进行曲》也是他创作的。奥地利作曲家布鲁克纳创作的交响乐曲往往带有浓厚的宗教色彩和管风琴音乐效果,把对宗教的信仰体现到极其宏伟的音乐形式之中,如他的《启示交响曲》和《悲剧交响曲》(又称《教堂交响曲》)。他创作的圣乐有《弥撒曲》、《安魂曲》和《感恩曲》等。德国作曲家勃拉姆斯也创作了不少合唱体裁的宗教音乐,包括《德国安魂曲》、《感恩曲》、《弥撒曲》等。

20世纪以来,许多音乐家从基督教中汲取灵感和创作激情,写出了不少优秀的基督教圣乐。斯特拉文斯基的《弥撒曲》是本世纪弥撒曲中的佼佼者,令人回想起14、15世纪时的教会音乐。他的《诗篇交响曲》被作者称为“为上帝的荣耀而作”。法国作曲家普朗克的无伴奏合唱《g小调弥撒曲》是他声乐作品中的杰作,代表了他声乐创作的最高水平。英国作曲家威廉斯的《圣诞颂歌幻想曲》、布里顿的《圣诞颂歌仪式》也属于本世纪优秀的基督教圣乐之列。此外,匈牙利作曲家柯达伊、英国作曲家沃尔顿、美国作曲家伯恩斯坦都创作了一些杰出的弥撒曲。

(三)少数民族宗教音乐论文提要

杨荫浏. 孔庙丁祭音乐的初步研究. 湖南音乐普查报告附录之二.
民族音乐研究所编印(油印本), 1958

浏阳在过去向来是以“雅乐”著名的,所谓“雅乐”,就是孔庙丁祭音

乐。据《浏阳县志》记载，丁祭音乐始于清道光九年，最早教习者为邱之桂。近几十年来，在浏阳“雅乐”方面，担任指导的，主要是刘蒲仙先生。据刘先生说，浏阳自有孔庙音乐（1829年）以后，曾继续兴盛，直至光绪乙巳年（1905年）。此前舞生人数为36人，光绪乙巳年增至64人，举行了“八佾”之舞，后来逐渐衰退。但1945年日本投降后，又由刘先生主持，举行了一次丁祭仪式，那次参加乐舞的人，总数约有一百多人。

据1873年刊行的《浏阳县志》所载，全套编钟和全套编磬，都只有16个，后来浏阳的编钟、编磬已加为每套24个。何时加入，并没有明文记载。但在编钟、编磬数目上，这里已与清康熙所定的有所不同了。现存故宫和天坛的编钟、编磬，都只有6个，分列为上下两排，每排8个；清康熙五十八年（1719年）宫廷颁给曲阜孔庙的一套，也是如此。浏阳编钟、编磬的数目都是24个，与康熙所定不同，其排列方法，也与宫廷的排列方法完全不同，24个编钟或编磬各分成四架排列，每架六个。应用时，依“阳律”、“阴吕”区分，每次只用“阳律”的二架或“阴吕”的二架。（排列方法略）浏阳乐器的改变，主要是在编钟和编磬方面，别的乐器都和清朝宫廷所定的制度差不太多。

浏阳现在所用曲名，与清朝宫廷所颁布和邱之桂编《丁祭礼乐备考》所载的曲名完全不同，但歌词却是完全一样的，歌谱则与邱氏改变的谱大致相同。

自清康熙八年（1743年）清代宫廷“新颁”了孔庙乐谱以来，孔庙乐谱的演变可以列为如下的几个阶段：

一、1743年清代宫廷颁布的原谱。

二、1747年清代宫廷乐工去曲阜孔庙学传习的实际唱奏方法。

三、1829年浏阳邱之桂从曲阜学到孔庙音乐后自己进行改编的谱，他根据宫廷乐谱在以下几方面有了极大的改变：（1）节奏方面——据宫廷旧颁的乐谱，每句四字的快慢，原来似乎是一样的。经邱之桂改编之后每句四字的节奏却前后不一样了——四字三板；第一、第二字合一板，第三、第四字各占

一板,成为“大哉孔子”的节奏形式,而且每句都是如此。这里,邱氏实际已继承了民间朗诵、民歌唱法及民间戏曲对于四字句的一种较普遍的节奏形式了。(2)旋律方面——与其说邱之桂是应用宫廷的乐谱,不如说他仅是将宫廷乐谱作为参考性的基础调,而自己进行了相当自由的创作。他加进了不少的花腔。他用他处理开元《十二诗谱》的办法,也同样处理了孔庙音乐。在音阶形式方面,原来的五声音阶已给他改成了七声音阶了。这可以说是一种根本上的改变。

四、1916年左右,另有不同的孔庙乐谱出现。

五、1934年曲阜成立了古乐传习所,仅从浏阳学去了唱奏方法,至今曲阜所用,还是浏阳的唱奏方法。

作者将宫廷颁布的乐谱、宫廷乐工改唱的乐谱和邱之桂改编的乐谱三者进行对比,认为:清朝宫廷雅乐乐律存在着不少矛盾,浏阳乐器,即使免不了有旖旎上的错误,但比起康熙的编钟、编磬来,则可以说是提高了一步了。

陈复声,音乐的宗教——昆明洞经音乐漫谈,音乐爱好者,1985;
3:46—48

在洞经的早期形式中,由于人们信奉神灵追求功名,自然宗教和迷信占着相当的成分,那时的音乐主要为宗教服务。但当大量的民间音乐和戏曲音乐被人们吸收到了洞经后,音乐的地位也逐渐提高,音乐和宗教便同时成为洞经的两大支柱。洞经音乐在清朝中期已经很盛行,它的行径遍布云南各交通要道。洞经最初是道教的一个支派,但经过二三百年的演变,它从单一的教派变成以道教为主,同时融佛、儒为一体,信奉诸仙百神的多神教了。

洞经会是一种民间自发的业余组织,成员既非道士,也不是职业迷信者,在清代,洞经会里都是读书人,清末至民国期间,成员范围扩大到商人、

士绅乃至市民阶层。演奏洞经称为“谈经”，“谈”包含着宣讲和唱诵的意思。人们对洞经的主要印象是音乐。就艺人们而言，大多数也是对音乐的热爱胜过了对宗教的信奉，他们视为珍宝的是那些保存了几十年的乐器和曲谱。

洞经的音乐演奏形式有着严格的程序，开始由首座起“三通鼓”，鼓点由疏到密、节奏由慢而紧，奏到高潮处两只鼓扞犹如雨点飞舞，鼓面、鼓心、鼓边不同音色无穷变化，预示着风起、云聚、雷鸣、暴雨的磅礴气势，最后在三声低音大锣中结束。两支唢呐领奏“香赞”，全场高歌附和，气氛庄严肃穆，毕后唱“开经赞”，一部经就这样开头了。讲、诵、念、唱、奏是分开交替进行的，念诵一段经文后唱一支赞颂的经腔，在念诵和唱之间插奏一支曲牌音乐，这样反复交替着，足足演上三天三夜才能完。里边的演奏形式还是多变的。有打击乐的独奏，也有合奏；有用唢呐配粗打击乐的吹打（称为大乐）；也有用丝竹乐配细打击乐的演奏（称为细乐）；有近似“宣叙”的只用弦乐木鱼伴奏的诵腔调，也有无伴奏但有韵白的念诵。不同的打击乐就有十多种。通过不同的组合，造成整个乐队在音色、音量、气氛、色彩上的丰富对比。

从收集到的音乐看，仅昆明地区就有经腔 36 首，不同的曲牌 69 首。这些曲调从名称上看不少与唐宋词或南北曲以及明清的时调、小令名称相同。经腔的名称大都与宗教仪式有关，有的和经文有关。与经腔比，曲牌音乐更接近民间音乐明快、热情的风格，因为它本身就是从民间来的。

黄兆汉·木鱼考·世界宗教研究，1987；1：28—38

木鱼与佛教有着密切的关系，与道教和民间音乐也都能扯上关系，而且，不能说不密切。中国本土的寺院使用木鱼至迟到唐代已经有了。唐代或五代以前的木鱼都是长形或直形的，最迟至南宋，诵经时已使用木鱼了，敲木鱼诵经的习惯或可推前到北宋。当时敲的木鱼是从直鱼过渡到团鱼

的一种木鱼。作者相信从直鱼演变到团鱼一定是有一个过渡阶段的,而这个阶段就是北宋时期的既用来报晓又用来叫佛的那种木鱼,同时作者又认为南宋以后用来诵经的木鱼都是团鱼。最早明确指出用来诵经的木鱼是团鱼形的是明王圻编的《三才图会》。他介绍木鱼时,不但绘图以显示其团圆形象,而且有解说。到明代,敲木鱼诵经已是普遍不过的事实了。在佛门中使用木鱼的机会很多,在不少仪式中,木鱼是不可或缺的法器。

木鱼作为一种乐器,始自何时,不能确考。成书时期与《三才图会》相若的《事物纪原》已明确把它作为一种乐器看待,且将它归入“木属乐器”一类。大概明代中叶以后,木鱼便成为民间的一种乐器,到了清代,就普遍地被使用了。十番鼓所用乐器有使用木鱼的。民间音乐如潮州锣鼓、潮州弦诗乐、江南丝竹、粤曲等往往用木鱼。木鱼作为一种乐器可以大小不一,音高不同,大者音低,小者音高。在乐队中,有的用一套木鱼可奏出五声或七声音阶。在合奏时,有时兼用大小木鱼。它的作用主要是用来打节拍,有时为了增强旋律效果和戏剧气氛亦往往使用之。

谈木鱼或谈木鱼与音乐的关系,很难不扯到木鱼与“木鱼歌”的关系。“木鱼歌”是弹词系统的一个曲种,流行于广东省的广州、南海、番禺、顺德等地,晚明已经流行,到清代以后则极为兴盛。作者并不认为木鱼歌乃指用木鱼来伴奏的民歌,而是“木艇、鱼艇之歌”,与木鱼没有什么关系。木鱼歌是否绝对与木鱼无关呢?这又不见得。“木鱼歌”的本子是关于劝人、修佛的,而木鱼又是佛门的象征,故此以“木鱼”名其歌是最自然、合理不过的。

木鱼的形状最初是直鱼,作用是集众、警众,到了北宋末期用来念佛的是团鱼,不过,只是由直鱼演变为团鱼的过渡阶段。团鱼的确实形状最早只可追溯到明代。现在我们看到的新造的或古老的古鱼,却不是这个样子,而是二龙合体、龙首相对、两口相接的样子。木鱼由鱼形变作龙大概是清代以后的事,最早也不过明代末期,因为《三才图会》中木鱼还是鱼形的。

李勣德·傩礼·傩舞·傩戏·文史知识,1987;6:55—59

傩是一种古代礼仪,它源于原始时代的歌舞,又从礼仪中分离出来还原于舞蹈和戏剧。在历史上,这种具有独特风格的活动延续了两三千年之久。傩是驱逐疫鬼意思,其本义是“行有节也”。周代已经有了关于举行傩的完整记述了。由于傩礼的目的是驱鬼,它按照一定时令举行,所以又称为“驱傩”和“时傩”,在按时令驱傩中,季冬时声势最大,故又称为“大傩”。汉代时傩被定为宫廷中的常设礼仪,基本上沿用了周代傩礼的情况,周代的“百隶”改为“年十岁以上,十二以下”的“佺子”。魏晋时期的傩礼声势更大,北齐时,佺子由汉代的120人增为240人,隋唐时,这种以歌舞为表现形式的傩礼更为普及化,在地方上,逐渐发展为人们喜闻乐见的娱乐形式,它的伴舞乐器多样化,还出现了专门的曲谱。宋代时的驱傩已不见于礼志所载,辽金元一直到清,在礼典中也终止了傩礼。

傩舞是由原始舞蹈发展而来的,就其本身而言,傩礼和傩舞很难分开,它们的不同只是前者宫廷化,后者大众化,前者为了驱鬼,后者用于娱乐罢了。傩舞起源远早于傩礼,孔子时的“乡人傩”,很难说是严格意义的傩礼,它也不过是以驱逐疫鬼为内容的歌舞。傩舞的主要特点是舞蹈者都经过化装或戴着面具,由于它和风俗习惯、宗教迷信紧密关联,所以对后世的地方歌舞和戏剧的影响很大。汉代傩舞已相当普及,特别是魏晋以后,南方的荆楚傩舞在佛教的影响下,又和南海、西南夷的风俗文化相结合,出现了新的傩舞形式。隋唐以后,傩舞已基本上甩掉了礼仪的严肃性,出现了众多的表演形式。宋代傩舞又增添了扮成傩翁傩母的舞蹈领头人,伴舞的主要节拍仍是用鼓。

傩戏也是以傩舞为基础的一种艺术形式,傩舞一旦加入情节和唱词而出现在舞台上,就演变成傩戏。清人董康认为后世戏曲全部肇自乡傩,但傩戏是独特的戏种,它更多地保留了古代傩的形式特征。这样看来,由

巫所衍化的戏剧,与古代的傩有着直接的联系。宋代已出现了以驱逐疫鬼为主要情节的傩戏。由于傩戏与宗教迷信紧密关联,又不经常流动演出,所以后世的傩戏无论从剧目、表演形式等方面都显得保守和单一,鉴于这种原因,它也能够保存古代傩的基本特征。傩戏的突出特点是演员演出时戴着面具,有些戏班的面具相传是明代的,世代沿用至今。傩戏的唱腔曲牌有百余个,其中的“傩腔”是傩戏独有的曲调,伴奏不用丝弦,全部是锣鼓等打击乐器。

黄增民 . 浅谈壮族“巫歌”及“师公调”. 民族艺术,1988;1:138—148

壮族的宗教音乐“巫歌”和“师公调”源于壮族先民骆越人的祭祀活动,历史悠久,风格别致。凌云县在唐朝叫双城州,历代统治者采用“以夷治夷”的政策来统治少数民族,在封建土司的统治下,巫歌为统治阶级利用而得到了传播和发展。据县志记载,泗城巫歌就有 72 种,是考察研究壮族文化历史不可缺少的依据。但由于壮族过去没有文字,各种民歌只靠民间歌手代代传唱,许多优秀的巫歌已经失传。目前收集到的只有《花园调》、《蝴蝶调》、《二皇调》、《柳状元调》、《三宝庙调》、《客家调》等 12 首。

师公戏是一种联曲体的地方小戏,流传于广西壮、汉、瑶、苗、侬佬、毛南等民族地区。师公戏音乐有基本调和小调(壮师叫欢腔)之分,前者比较偏重于戏剧化,后者的民歌特点较浓。师公戏的初期以表演风俗歌舞为主,一般不表现完整的故事情节。音乐以抒情性和舞蹈性相结合的小调(师公调)为基础,声腔和鼓点的式样不多,一腔到底的节目较为常见。许多地方的师公调和民歌比较难以区分,因为师公调里掺和着民歌,民歌里也掺和有师公调。壮族三、四声部师公调是由二声部师公调发展而来的,在音乐织体上有它一定的规律和特点,表现了浓郁的五声音阶性民族和声风格。壮族三、四声部的师公调中,协和和弦是和声的基础,不协和和弦是补充和次要的。这与 16 世纪欧洲古老传统和声学的基本理

论很接近。虽然他们仍处于多声部音乐发展的初期阶段，但这是壮族先民集体智慧的体现。

陈烈．纳西族《祭天古歌》和《楚辞·九歌》艺术特色的比较．黄钟，
1988；2：20—26

古老的纳西族象形文东巴经卷和民间都保存着大量的祭天词，在祭天活动中就要念诵这些象形文祭天经卷和民间口诵的祭天词，它们都是古老的歌谣和雄浑的诗篇，均用自由体宗教诗歌形式表现在祭坛上，这些祭天词形成完整、系统、自成体系而又独具民族特色的《祭天古歌》，无论从形式到内容都与辉煌不朽的中华民族瑰宝《楚辞》有相同、相似之处。整部《祭天古歌》与《楚辞》中的一部分诗篇都是颂之于祭坛的祀神宗教诗歌，尤其与《楚辞》中的《九歌》相似因素颇多。

《祭天古歌》和《楚辞·九歌》一样，在总体结构上俨然如一台大型的活剧。二者在具体结构上都分章节，各有独立的故事情节，但相互间也有内在联系，显示出完整性。《九歌》是我国战国时期南方湘、沅一带民间留传的一组礼神、娱神、颂神的祭歌，有歌、乐、舞相配合的艺术表现形式，其间有简单的情节。《祭天古歌》也同样来源于民间，描写人、神关系的故事情节，保留了民间歌舞、音乐的“世俗”味，具有民间歌舞、音乐的艺术特色。

《祭天古歌》和《楚辞·九歌》同时又是一首古老的祭坛长歌，有相同的歌乐表现形式，都属于原始音乐，都证实了心理活动与音乐的关系、音乐的产生与感情的关系。《东皇太一》是《九章》的开场首章，由主祭者诵辞、祝神、邀神降临，伴以歌舞音乐，且歌且舞，在祭辞、词、音乐、歌舞中抒发了人们愉悦、欢庆的感情，表达了对天神的虔敬之情。《祭天古歌》一开始也有类似的开坛首章和表现形式。《祭天古歌》除了用主旋律表现内容外，还表现了祭天中的游戏、对歌、盘歌等娱乐音乐活动，这是最热闹的部分，类似

的表现形式在《九歌》中也有不少。

以上说明,纳西族的《祭天古歌》和《楚辞·九歌》所共同具有的艺术特色是原始的诗、歌、舞相结合的表现形式,在其表演整体内容的过程中,不仅具体形象多样,且各具特色,而且说明原始的音乐舞蹈也是复杂的、多层次的,有着丰富的文化内涵和心理结构,抒发的情感也是复杂的、多色彩的。这说明原始音乐一开始就不是单一的,它包容了人们复杂的情感,更有社会生活的各个方面投射到里面的影像。

二者在艺术特色上何以有如此多的相同、相似的地方?这不能视为偶然,二者同属于长江流域,在政治、经济、文化乃至族源上,在古代都可能相互有过交错、融合;另外,在族源上有某种渊源关系。纳西族系古羌后裔,有一说认为在远古世代古羌族就翻越大巴山进入荆楚之地,如果此观点能成立、确定的话,荆楚之地的文化也曾受古羌文化影响;再则,居于荆楚的土家就确系古羌族后裔,属古羌族群中的民族,因而荆楚文化中由于古羌文化因素完全有可能,而纳西族是古羌族后裔在学界已成定论。以上所述,作者认为是使《祭天古歌》和《楚辞·九歌》在艺术特色上相同、相似的因素颇多的根本原因。

邓光华·土家族傩坛巫教音乐研究报告·中国音乐学,1988;3:17—28

土家族傩坛祭祀活动中的音乐包括:

一、祭祀性音乐。1. 正坛音乐:包括“四大坛”、“八小坛”中的祷神歌曲。正坛音乐中最有代表性的是《上坛歌》,它是一种领合形式的民歌体,每段结尾都由锣鼓过渡衔接,强烈的锣鼓声常常把唱词淹没,以至使歌曲尾句的最后两个字无形中省掉,形成一种不完全的唱句,这是其他民歌中少见的。2. 巫舞音乐:“踩九州”是傩坛巫舞的重要内容,它借助八卦中的九个方位,同古代九歌州府地名结合,变成韵词歌唱,巫师们按歌中的九歌方位表演动作,故名“踩九州”。3. 小祭音乐:傩坛小祭仪式,是巫师

个别进行的小法事，它既不设坛供斋，也不醮神唱戏，其内容主要有“下卦占卜”、“绘符念咒”。其过程都是通过一种旋律性念唱而进行的。这种念唱性音乐根据不同的内容又可分为三种类型：(1)圣号歌；(2)卜卦歌；(3)咒语歌。

二、傩坛戏音乐。1. 正戏音乐：傩坛正戏是为请神还愿服务的，故其音乐在很大程度上具有我国古代宗教音乐的传统风格，即歌、舞、乐三位一体，旋律具有较浓的古代神殿音乐色彩，曲调缓慢，节奏平实，类似其他戏曲中的悠板唱腔。其曲式常由三部分组成，巫师们称之为“引腔”、“正腔”、“尾腔”。2. 外戏音乐：其最大变化是在单纯的锣鼓音响伴奏基础上，增加了丝弦乐器伴奏，并且开始形成了略具雏形的板腔。尽管傩坛外戏唱腔风格各异，但在长期实践中已逐步统一起来，形成了类似声腔体系的格局“九板十三腔”。这种初步的声腔体系，虽然不甚严格和完善，但它说明土家族傩坛外戏音乐已在板腔化、程式化的道路上迈进了一步。

土家族傩坛音乐的特点与研究价值：(一)音乐方面的特点。1. 傩坛音乐保留着我国传统民歌的特点，即“一人启口，众人帮腔”的句尾帮合形式。2. 十分强调打击乐的作用，除了傩坛外戏，其余所有傩坛音乐活动都不用丝弦伴奏，全用锣鼓节制。3. 傩坛音乐中，歌曲的唱词、曲调均很自由，可以不受固定曲谱的规范和约束。4. 曲调以五声音阶为基础，其中，祭祀歌曲类有一部分四声音阶，还有少量的三声音阶，傩坛戏音乐中则有一些在五声音阶基础上增加清角的六声音阶。5. 曲式结构较为简单，尤其是祭祀歌曲，几乎大多是以上下句为基础的原始歌谣体，属于那种周而复始的一段式多节歌。(二)唱词方面的特点。傩坛祭祀歌的唱词形式自由，结构多变。从字数上看有三言、五言、七言和十言的句子；从段式上看，有两句一段、四句一段的对称结构，也有三句一段、五句一段的非对称结构。其语言朴实、生动，具有典型的民间口头文学特点，尤其是民歌中的比兴手法在祭祀歌曲中随处可见。(三)研究价值。傩坛巫教音乐在内容上、旋律形态上、伴奏乐器上的原始性，是一种历史文化现象的遗存，它将为我们

探索音乐——这种随着时间消逝而消逝的艺术的起源，起到“活化石”的作用。

傩坛音乐的民俗性：傩坛音乐对土家族人的许多传统习俗风情起到了历史延续作用。经初步整理有以下几个方面：1. 神话故事；2. 祭典仪礼；3. 信仰遗俗；4. 生产(生活)知识；5. 伦理道德。由此可知，土家族傩坛音乐同土家族人民的风情习俗结合得何等紧密，它们互相渗透，互相融合，成为不可分割的一个整体，这种突出的音乐民俗学特征，具有一定的典型意义。

李吟屏 . 萨满教与维吾尔族皮尔舞 . 新疆艺术 , 1988 ; 5 : 59—60

维吾尔族自 10 世纪末以来逐渐改信了伊斯兰教，曾一度信奉的宗教诸如祆教、佛教、萨满教等遗风并没有完全消失，萨满跳神舞即其一例。经几百年的演变，尚存在于维吾尔民间的萨满跳神舞，保持了原始的基本形态，但名称却变为“皮尔舞”。皮尔舞的根本用意是：用巫术使妖魔鬼怪带走他们引来的疾病。在整个皮尔舞中，有五种不同的变奏曲调，舞蹈根据病人的情况随乐可持续三至七轮不等。有时持续三个小时甚至五个小时。如果病人尚有气力，就由他本人跳舞。如果气力不支，也可雇别人代跳。维吾尔族的皮尔舞与历史上我国东北、蒙古、西北诸地民族的萨满作法有三个基本点相同：一、作法时用鼓；二、跳舞；三、念咒、唱歌。皮尔舞与传统的萨满跳神舞相比，最大的区别在于歌词内容与宗教无关，几乎都是热情泼辣的情歌。

赵仲明 . 巫术音乐研究 . 中国音乐学 , 1989 ; 1:66—81

从现存的大量古文献，以及文化人类学和民族学的材料看，巫师在施行巫术时仅用语言，无歌无舞的事例是极为少见的。相反，同样的材料表

明,绝大多数笃信巫术的人,用来衡量巫师之法术是否高明的尺度,又总围绕着巫师的音乐、歌舞表演技能。巫术为什么非要借助音乐来达到目的?巫术与音乐之间有何心理上的内在联系?首先,巫术与音乐的表演完全是建立在一种特定的,但又具有普遍民族性以及民族所特有的思维方式之上,它们共同的情感、观念,以及希冀、想象,即靠巫术与音乐的结合——情感概念的连接来完成。音乐,或广义的艺术所具有的模糊性特征,正是作为巫术想象与感觉的最好载体,并在音乐的动态特征以及运动过程中,将模糊、混乱、繁纷的巫术想象与感觉赋予形象。在某种程度上,我们不得不承认,巫术与音乐不仅具有共时性与历时性,而且,巫术与音乐还存在着某些同源、同构的关系。

我们可以将原始音乐——巫术音乐从“质”与“量”两个方面来进行考察,并根据它们内部与外部的属性特征以及使用方式,将其划分为“前音乐”与“音乐”。“前音乐”这种模式的典型例子是亦此亦彼,即既非口语又非歌唱,但既是口语又是歌唱的旋律,以及既非乐器又非祭器,但既是乐器又是祭器的鸣器。在从“前音乐”的巫术音乐发展、变化到“音乐”的过程中,音乐内部复杂性的增加及其体系化的健全,是与外部及巫术礼仪活动分不开的,而且频繁的巫术礼仪活动从“量”上加快了音乐体系化健全的步伐,甚至为“前音乐”的质变起到了不可低估的促进作用。

先秦音乐本质上并不是供人们茶余饭后欣赏的艺术,而是作为巫术祭祀活动的通神手段以及顺阴阳教化、严明等级的工具。今天,我们对它的研究不仅要充分地注意到这一点,而且,还应该看到这种音乐以及音乐家——巫师对后世的影响。研究音乐史,特别是先秦音乐史,不能仅仅局限于书斋之中,而应该将文献以及文物中所提示的东西,从形式上复原到民间丰富多彩的民俗生活中,才能较为彻底地将这类作品的内涵以及它们在整个音乐史上的地位加以肯定。否则,中国音乐史的研究范围便会被圈限在既听不到音符,又看不到实例的学海书山中,而五千年悠久的音乐文化也将成为一纸空文。

周耘·荆楚遗风——湖北跳丧初探·黄钟，1989；1：71—76

古代楚国祀神祭祖之风盛行。每逢祭祀必举行歌乐舞蹈，称为乐神。这一古老风尚世代相传，直到今天。荆楚跳丧起源于楚先民的原始图腾活动。古代巴人的原始歌舞亦为楚地跳丧的直接源流。楚、巴两民族在长期的战乱和民族迁徙中不断融合，两种文化水乳交融。古巴人原始歌舞的大量成分揉进了跳丧，我们从现存跳丧中可以找出大量巴渝舞的基本语汇，便是例证。大量见于各种史志、诗文的所谓巴人的踏歌，也极有可能就是跳丧。古风跳丧流行于荆楚的广袤大地，以鄂西南最盛。而今天，跳丧的中心地区是在宜昌地区的西部和鄂西土、苗自治州及川东地区，正与湖北民歌研究中的“楚声西移”现象相吻合。中国古代音乐的特点是歌、舞、乐三位一体，密不可分。歌与舞，从楚地现存跳丧中仍能窥其古代风貌，而乐，一般所指的器乐部分，现存跳丧中虽然只有击节的鼓，但古代楚国的跳丧是可能有更多的乐器甚至大型的钟鼓乐队伴奏的。楚地跳丧至迟在战国时已是初具规模、歌舞具备、钟鼓齐鸣的乐歌舞，后来只是由于封建等级观念的加强，百姓与王侯的距离日渐拉大，民间跳丧的器乐部分才只剩下掌节奏的鼓。

跳丧中的古代曲式有《楚辞》中的“乱”和汉代大曲中的“解”。乱是《楚辞》中常见的重要的曲式因素，跳丧里的基本曲式结构即是“歌+乱”，跳丧的乱与楚辞的乱显然有亲缘关系，楚辞仅有歌词传世，跳丧却有完整的、“活”的音乐，深入全面地研究跳丧的乱，将有利于深入全面地研究楚辞。解的基本特征是只有快速的乐舞而无歌唱。解在情调上是强烈奔放的，在地位上，解常用在乐曲末尾，它前面的乐曲是主体，它是个附加上去的部分。跳丧是一种大型乐舞，一跳往往就是连续二三个通宵，需要不断地掀起高潮，解在跳丧中起着十分重要的作用。目前还难以说清跳丧的解与汉代大曲的解的出现孰先孰后，但从结构、内容、情绪等各方面看，现存跳丧

的解符合汉代大曲的解的基本特点,当是这种古老曲体的遗存。跳丧时由内容不同、风格各异的多套歌舞构成。通常以开场的一套为核心,除了核心套以外的多套歌舞主要起调节气氛、渲染情绪的辅助作用,核心不断以原形或变体出现于辅助套之间,使各套有机地联成一个整体,形成大型连环歌舞套曲。这有别于欧洲的回旋曲式。

荆楚跳丧长盛不衰,除了它的社会功利性之外,是由其独特的文化和艺术魅力所决定的。首先,跳丧的舞蹈动作刚健洒脱,歌唱高亢激越,正符合楚人的民族性格。同时,跳丧的音乐是简单三声腔构架上的复杂变化,唱的内容既有人间的耕种劳作,悲欢离合,又有天国的宁静,仙境的快乐。古老的三声腔易于演唱,仙、俗结合的内容迎合了楚人的浪漫主义性格。

崇先. 丽江洞经音乐初探. 民族艺术研究, 1989; 1: 32—39、31

丽江洞经音乐始于何时?来自何处?较有代表性的(说法)有两种:一是产生于公元1530年(明嘉靖九年),来自宫廷之说;二是产生于公元1368年(明洪武年),传自江南之说。笔者认为,丽江洞经音乐产生的年代于嘉靖之说较为可信。其音乐主要来自宫廷,同时也融进了江南丝竹音乐。

丽江洞经音乐大致可分为打击乐、唱诵音乐和纯器乐曲三类。其音乐特点:一、称谓、结构。纳西族老艺人把丽江洞经音乐的乐曲分别归为大调与小调两类。所谓大调是指随经文唱诵而伴奏的乐曲,小调指无经文的纯器乐曲。丽江洞经音乐的乐曲结构形式,可大体分为两类。第一类基本上包括了大调种类中的乐曲。其特点是前有引子段,引子有序段,然后再进入乐曲主部,并有尾声,最后是终止段。第二类基本上包括了小调种类中的乐曲。其特点是无引子、间奏或尾声。二、音阶、调式。大多数乐曲都有七个旋律音,即:羽、变宫、宫、商、角、清角、徵。但是从旋律的进行来看,很

少见到小二度进行。调式以羽调式居多,其次为商调式与宫调式。也有个别乐曲是徵调式或角调式的。三、节奏、节拍、旋法。音乐节奏较匀称。拍子基本上是一板一眼和一板三眼的偶数结构。旋律以级进为主,辅以三、四度跳进,很少有大跳。四、音乐风格。丽江洞经音乐从以下几方面形成了自己的风格特征。其一,从音阶形式看,仍保留有宫廷音阶的特点;其二,历代帝王都把雅乐用于祭祀,这与谈经活动中的有关仪式相符合;其三,演奏格调与乐曲表达的情绪来看,与宫廷乐队相似;其四,虽可以看到个别乐曲中有江南丝竹的音乐旋律形态,但从整首乐曲及演奏效果来看,却又失去了江南丝竹轻快活泼的特点;其五,纳西族民歌及民间音乐的特点很浓厚。归纳这些特点,可以这样推测,丽江洞经音乐是宫廷遗曲。但纳西族人民于继承中发展它——在唱诵和演奏中,与本民族的音乐语言特点有机地融合在一起,同时也吸收了江南丝竹音乐的特点,逐渐发展并形成了其自己的个性与风格。

丽江洞经音乐乐队的演奏形式、乐器编配以及乐队编制都有一定的规矩和较严格的程序。演奏时备供桌八张,中间两张,旁边各三张,然后乐队成员按各自固定位置分坐左右两旁。所用的乐器有旋律乐器和打击乐器两大类。乐队编制一般为16人,称正位。演奏时有固定位置,并有固定职称。除此16人外,参加演奏的其余人则不属正式编制,称副位。演奏时无固定位置,只能排列坐于正位后面。

丽江洞经音乐的传承方式为:一、于实际中边学边干;二、口授心传;三、以谱传承。因此,丽江洞经音乐在演奏、流传、发展的过程中,就出现了大同小异的现象。

顾朴光. 试论傩堂戏与宗教的关系. 贵州民族学院学报, 1989;
3: 51—58

傩堂戏渊源于古代驱鬼逐疫的傩祭活动,作为宗教的附庸和载体,傩

堂戏既依附于宗教,又为宗教服务,离开了宗教,傩堂戏也就不复存在。关于傩堂戏来历的传说带有强烈的传奇色彩,不仅明显受到民间巫教思想的影响,而且把道教的教主李老君与傩堂戏联系起来。傩堂戏的演出,通常总是与“冲傩还愿”的迷信习俗结合在一起的,很少作为一种戏剧艺术单独进行表演。

傩堂戏一般在愿主家的堂屋或院坝演出,为了造成一种森严、肃穆的环境气氛,土老师需精心布置傩堂神案。这种布置有一定的格式。傩公、傩母是司傩大神,在傩坛教义中他们被附会为伏羲和女娲。

傩堂戏没有专职的演员,除少数临时搭班客申演出者外,大部分演员都身兼巫师的职业,他们不但能歌善舞,长于表演,而且精通掐时、占卜、画符、念咒等巫术,有的还懂得一些医理和气功。傩坛既是一个小型的堂戏班子,也是一个巫道合一的宗教组织,每个傩坛七八人至十数人不等。在傩坛中,土老师们根据法事进行分工,掌坛师是傩坛的核心人物,他既是傩坛的组织者和领导者,又是精通各种巫术的法师,还是傩堂戏的主要演员和导演,一身而数任,多由年长、艺精、威信高的土老师担任。傩坛内部的组织虽然较为严密,但各个傩坛之间却宗派林立,互不统属。不同教派主奉的神祇不尽相同,演出亦各具特色。傩坛成员的发展不受家庭、族别、贫富的限制,无论是谁,凡愿意学习傩艺而又具有一定的素质,经掌坛师认可后都可加入傩坛。傩艺的传承分为内传和外传两种,内传系传与家人,外传系传给外人。

傩堂戏演出由内坛和外坛两部分组成,内坛为“冲傩还愿”的各种法事,外坛才演出娱神和娱人剧目。外坛演出包括正戏和插戏两部分,正戏在傩堂戏中占有重要地位,它主要围绕着请神还愿来展开故事,实际上是傩坛法事的继续,大多故事情节比较简单,艺术上比较粗糙,只初具了戏剧的某些要素,还不能算是成熟的戏剧。其中不少剧目尚未摆脱宗教的束缚,戏中夹祭,祭中有戏,从中可以清晰地看到傩祭向傩戏过渡的痕迹。

傩堂戏系从古代傩祭发展、演变而来。傩祭原本属于巫文化的范畴,

后来逐渐吸收了道教和佛教的因子；巫、道、佛三教共同孕育了傩堂戏，而傩堂戏反过来又给巫、道、佛三教的传承以活力。傩堂戏与宗教的这种关系，为我们研究戏剧的起源和发展提供了珍贵的“活化石”资料。

刘桂腾 . 清宫满族萨满跳神中的音乐活动 . 中国音乐, 1989; 3: 67—70

清宫的主要祭祀活动都集中在“堂子”和“坤宁宫”，宫中的祭祀活动与音乐有着极其密切的联系。祭祀中音乐是萨满为人神之间联络的特殊“语言”，本文从对堂子祭天与坤宁宫祭神的考察以及宫廷与民间萨满跳神音乐的比较中探索了清宫满族萨满跳神音乐活动的特征。

清宫廷祭祀活动的中心是“堂子”。堂子的主要祭祀活动有：一、月祭。祭祀时，有两个弹三弦、琵琶的太监和鸣拍板的守堂人担任伴奏，由萨满祝祷，唱“鄂罗罗”。二、浴佛祭。浴佛时由司祝将佛请于浴池内，浴毕，仍按奉原位，浴佛祭歌辞大多为敬佛祈子之意。三、马祭。祭祀中，由牧长牵马立于殿外，萨满帅众唱神歌，舞神刀、腰铃，所唱歌辞盛赞马的神威，祈祷上天保佑牧群的繁息。四、杆祭。萨满舞神刀，三弦、琵琶、拍板伴奏并歌“鄂罗罗”伴唱，其歌词多为祈福求子之意。

坤宁宫主要祭满洲先世之神，其祭祀活动分为朝祭与夕祭，以夕祭为重。坤宁宫的主要祭祀活动有：一、常祭。常祭是指宫中常行的祭祀活动，如“日祭”、“月祭”、“报祭”、“大祭”。以上所祭，朝夕不同，内容有别。朝祭为白天举祭，仪式较为隆重。萨满除唱神歌之外，还要舞刀指画，以歌舞娱神灵，其歌词多为祈福求安。夕祭为晚间举祭，比朝祭更为复杂，伴奏乐器除三弦、琵琶、拍板外，又加进了架鼓和手鼓，架鼓与手鼓交相击奏，鼓与板对打呼应。舞蹈也不仅仅是举刀指画，而是较为复杂的舞步和动作，边唱边舞。夕祭歌辞与朝祭无大区别，只是所颂之神不同而已。二、特祭。特祭是指坤宁宫中施行的特殊祭祀，“背灯祭”和“求福祭”。背灯祭是在夕祭结束之际，熄灯掩火闭门咏咒祈祷，在阴森恐怖的氛围中歌舞，显得格外神秘

莫测。将小腰铃、神铃置于桌上,掩熄灯火、香火、灶火。背灯祭中只使用打击乐器,三弦和琵琶不用。求福祭中朝祭时虽舞刀指画,但不舞蹈,也不摆腰铃,歌词多为祈福。夕祭萨满系裙、束腰铃,执手鼓,咏神歌祝祷。

满族民间祭祀音乐主要是在满族民间的跳神活动中进行的,称为萨满跳神。清宫祭祀依然保留了民间萨满跳神的传统。堂子祭天与坤宁宫祭神属萨满巫祭,故清宫萨满跳神中的音乐活动也体现了满洲民间萨满跳神音乐的基本特征。从使用乐器的情况来看,民间萨满跳神使用的主要有哈马刀、轰务、抬鼓、单环鼓、扎板、腰铃等均为宫中祭祀所用的乐器。从音乐特点来看,清宫萨满跳神音乐与民间萨满跳神音乐有着十分明显的渊源关系。最能体现其关系的是“鼓以三击为一节”,这是二者鼓点节奏的共同特征。综上所述,堂子祭天与坤宁宫祭神中的音乐,是满族萨满跳神音乐的子遗。

石光伟. 满族烧香萨满跳神音乐. 中国音乐, 1989; 3: 71—74

满族烧香跳神之俗是满族祖先自然崇拜、图腾崇拜的遗迹,是该民族传统文化的重要组成部分。清代以来,满洲民间与宫廷,均遵祖训祖规,将烧香跳神作为民族的根基当成精神支柱沿袭下来。满族烧香跳神,皆由族长主持,跳神者谓领神人,即萨满,在祝神人的配合下,头戴神帽,身穿彩服,手执乐器,边奏边唱边舞。

满族烧香跳家神、放大神、祭祀,内容有别,形式不同,音乐也分三种基本类型。

一、跳家神。鼓点、舞蹈、歌唱的程序为:起鼓、前拜鼓、盘旋鼓、步舞鼓、唱神歌、再走腰铃、盘旋鼓、后拜鼓、收鼓。

二、放大神。有单独请神(附体)、放神、送神三大环节。从一整套的仪程中看,展现在人们面前的神灵性格各异,曲调与舞蹈动作千差万别,鼓点及节奏丰富多彩,放大神的演唱有独唱、对唱,有领有合及多声部混声等多

种形式,并分跪唱、站唱、坐唱、走唱四个样式。并有抻着唱、顿着唱、连着唱的三种真声唱法。

满族烧香跳神音乐有如下特征:曲式结构具有成套的连曲体结构个性,鼓点鼓声与节奏节拍是起鼓由慢渐快,从弱到强,似远至近,收鼓则完全相反。满族民间烧香萨满跳神最主要的代表乐器是鼓,鼓点的快慢强弱变化是节奏和节拍的生命,鼓声的高低音色变化是感情变化与旋律的灵魂。老三点仍是满族萨满跳神音乐节奏、节拍的基础,它的形成,除了其他诸种原因外,关键是满语普遍具有的前紧后松重音在后的音节规律起着重要的核心作用。满族烧香跳神察玛的唱词、对话,始终都用满语,一个姓氏一坛香,各姓有自己的察玛。从总的信仰、烧香意义和功用上看似乎大同小异,但从各地诸姓烧香的实际典仪程序、各位察玛跳神乐舞具体形态上仔细分析,则各有千秋。基于这样客观存在的事实,对满族烧香跳神音乐旋法及调式的认识,亦不能套用—个模式。再有,就是对“磕哑巴头”、“扣香”、“半扣香”、察玛、栽力健全这四种现状的严格区别与认真对待,更不能把汉语烧民香、烧汉军旗香的察玛混为一谈。随意搭班,合散自由、不受姓氏约束者,非满族察玛也。

满语唱的神歌一般具有音域狭窄、旋律平稳的特征。据初步观察,一是受满语语音谐和规律所制约,满族神歌音域较窄,语音平直,表现在以叙事为主的神歌中,常是级进式的活动在五度内,无大跳。二是多见从五声音阶序列构成的三音小组为轴心,作为旋律发展的基础,受只能在同度、大二度、小三度、纯四度的制约,必然音域窄,旋律平。

满族神歌还具有“死”音活唱的可塑性及调式转换的多样性。

三、祭祀。满族烧香放完神之后,举行祭祀天神的活动。由一载力肃立房内,正视前方,用满语高声吟咏祷祝祈福求荣保康宁之吉词。其载力所唱,一气呵成,且多是以三拍子为主的“宣叙调”洪亮之声。民间的这种祭祀,不舞,没有伴奏。总的看,满族百姓家致祭不跳神,而烧香的仪程中,最后一项是以祭祀毕告终。

张焰铎,周庆萱.大理洞经古乐谈.大理文化,1990;6:52—54

洞经音乐是以道教音乐为主体的传统音乐。整个音乐情绪与音乐语言都透着道家哲学思想、道家风骨与道家情调。飘逸、悠扬、舒缓是它的主旋律。它营造的是超凡脱世、恬淡闲适、高雅深幽、虚玄飘渺、飘飘欲仙的艺术世界。洞经音乐能够得到人们的喜爱,从唐朝起,一千多年流行不衰,大概就是承袭了道家文化中浪漫主义的艺术气质的这一点。它用仙风、羽化般飘逸、轻柔、舒缓的音乐语言与音乐节奏,调节人们被社会生活和人际关系弄得紧张的神经,飞扬人们被日常生活麻痹的想象,刺激人们情感和理念的升华。在艺术的浪漫徜徉中,达到情感和心理负载的平衡,达到自由追求和对现实生活的协调,完成人们对现实的超脱和现实的皈依,从而也完成宗教文化向世俗文化的转化。洞经音乐的完整形成以至成熟,有赖于道教色彩十分浓烈的宗教组织洞经会。这些组织每年定期设坛做会,但洞经会也有别于其他宗教组织。第一,人会人员不要求是道教门徒,只要求有较高的文化修养,能唱诵经文,有较好的音乐技巧,能演奏各类乐器。第二,活动内容主要靠音乐演奏,在某种程度上,组织也靠音乐维系。第三,出来定期做会,别无其他宗教活动。所以说,洞经会是松散的以音乐为主要活动方式甚至为维系手段的宗教组织。

洞经音乐分为打击乐、唱诵音乐和纯器乐曲三种类。打击乐用在谈经仪式的开始、结尾以及做法事的地方。唱诵音乐是伴随经文唱奏的音乐。这类音乐分无伴奏类和有乐器伴奏类。纯器乐曲是纯粹用乐器演奏的乐曲,又称雅曲。可以看出,洞经音乐在它的发展和演变中,虽然以道家音乐为主体,但也吸收了民族传统音乐的多种成分,丰富扩充了自己的音乐内容,增强了音乐魅力。

洞经音乐如何传入大理,有种种说法。有说唐朝传入,有说元朝传入,有说明朝传入。以上种种说法反映了洞经音乐传入大理的种种途径,或者

洞经音乐在大理完整形成的历史缘由。也反映了洞经音乐中宫廷音乐、江南丝竹、民间小调等组成部分的来龙去脉都是可供参考、可供考证的。洞经音乐能在大理保存、传播、繁衍,其原因是:一、大理有开放、明朗、开化的文化氛围和人文环境。二、大理地处边陲,不像中原和内地,战祸不断,致使很多文化遗产遭受破坏,无法保存。三、大理的白族和汉族都具有较高的文化水准,能理解、欣赏、珍惜文化遗产中的精华,从而能自觉地保护。四、大理水足地沃,鱼米之乡,丰衣足食,富而思文,富而思乐,故音乐艺术能得以扎根传播。五、大理还有殷实的宗教经济,寺观庙宇都有大量地产、房产,宗教文化、宗教艺术的开支有充分保障。六、大理以苍山洱海为主体的秀丽空灵的自然景观,容易给人以道家文化中世外仙境的联想,道家音乐容易引起潜在的心理共鸣,道家文化容易得到自然环境的养育和佑护。

宋锦生, 赵志强. 满族民间宗教仪式中的单鼓音乐. 中国音乐, 1991; 1: 75

萨满教是满族民间宗教。满族先世从肃慎开始,直至清王朝,“萨满”作为满族人民心目中神的化身,始终受到极度的崇拜。虽然近二百多年来,由于满汉杂居,使满族的语言、习俗等方面发生了极大的变化,但是萨满教在其从事祭祀活动中的单鼓音乐,却还保留着自己的特点与风格。

萨满在祭祀时身穿彩裙或大褂,头戴令牙帽,腰系腰铃,左手持单鼓,右手持鼓鞭,边说边唱边走边舞,音乐部分除唱腔外,主要以击单鼓为节,辅以鼓尾和腰铃,所以把这种音乐称之为“单鼓音乐”。它的演奏方法基本是一腰鼓打节奏,用鼓尾加花填空,再用鼓鞭击单鼓,奏出节奏明快高亢有力的音乐。清原满族自治县著名的萨满教主坛人曲振生的单鼓音乐的基本特点是以三棒鼓为基础或在三棒鼓的基础上加以变化的五棒鼓或七棒鼓。

刘桂腾 . 凤城通远堡单鼓 (旗香) 活动实录 . 中国音乐年鉴 (1991 年), 1992 ; 220—224

单鼓, 俗称“烧香”, 是广泛流传于东北地区的一种民间祭祀活动。由于表演对象的不同, 单鼓有“旗香”、“民香”之分。为汉军旗人所用的称“旗香”, 为汉族人所用的称“民香”。辽宁省凤城县满族自治县通远堡镇的旗香单鼓, 是辽东一带颇有影响、具有一定代表性的“烧香”活动。

旗香表演一般为一人, 有时带一个徒弟陪唱。多在春秋农闲季节行事, 每次活动两个晚上, 连来带去三天。主要用于红白喜事, 喜乐祖宗, 烧香还愿, 或为亡人过周年等。

旗香单鼓直接受萨满跳神影响, 着彩裙、戴神帽。单鼓表演者的乐器和道具常常是一具两用, 主要乐器有单皮鼓、腰铃等, 所用道具还有霸王鞭、两节棍等。旗香单鼓鼓套有三棒鼓、五棒鼓、七棒鼓、九棒鼓、凤凰三点头等, 基本节特征是: 以“单点”为特征构成鼓套。在基本鼓套上加花演奏, 是单鼓艺人丰富鼓点的主要手段。通远堡旗香艺人孙福君的主要保留曲目有《孟姜女哭长城》、《隋炀帝下扬州》、《排张郎》等 12 首。单鼓活动所敬奉的神灵很复杂, 而旗香单鼓则更甚。除佛、道及民间诸神外, 还有很多自然崇拜的成分。孙福君神辞中有 24 位神头。旗香艺人在长期的卖艺生涯中, 形成了许多带有浓郁职业特点的行话, 用以指称某些特定事物。

柯琳 . 傩戏音乐的“活化石”意义 . 音乐研究, 1991 ; 3 : 85—94

傩戏是由傩、傩仪(祭祀、各种法术、原始歌舞等)不断发展形成。傩戏中的音乐包括带戏剧性表演的音乐和祭祀仪式中的音乐。包含了民间歌曲、民间舞蹈音乐、民间宗教音乐、民间说唱音乐、民间戏曲音乐、民间器乐

六种类型。

民间歌曲是傩戏音乐的基础,从各地傩戏看,采用民歌的形式来反映不同的生活内容已经成为傩戏普遍传承的习俗,无论在傩戏祭祀仪式或戏剧性表演中,几乎都是程式化的歌舞表演。曲调多属分节歌体的上下句结构,段与段之间全由打击乐过渡。歌唱以一唱众和形式为主,领唱时不用打击乐,合唱时则加入打击乐,唱时不舞,舞时不唱,多数情况是演唱者在间奏中随锣鼓声起舞。傩戏中的宗教音乐,多为祭祀性音乐,也有佛曲和道曲。祭祀性音乐多是大段念白,旋律简单,口语性和吟诵性是其主要特征。

从整个傩戏的表演程式和内容看,巫风遗俗是傩戏音乐“活化石”的重要标志。现存的傩戏中,可以发现原始社会时期“图腾崇拜”这一历史胎痕。贵州威宁板底乡彝族“变人戏”便是一种原始古老的傩戏。傩戏中戴的面具可说是源于原始巫教和图腾崇拜的佐证,咒语、祭歌、牛角等声响使具有招神灵的超自然功能。这些特征说明,傩戏中保留了早期原始社会生活的痕迹,具有中华民族音乐历史的“活化石”意义。

周凯模. 少数民族宗教乐舞与宗法文化. 音乐研究, 1991; 4: 49—71

宗法文化特征在人类的早期文明中曾经普遍存在,从现存云南少数民族宗教乐舞中,可以找到宗法文化的萌芽。原始图腾崇拜从一生成就暗含了宗法文化的萌芽,崇拜需求在图腾崇拜中具体体现为群体的“同根意识”,即大家是同一图腾祖先的后代,靠同一图腾作为有亲缘关系的生产集团的全民崇拜对象,可增强群体的凝聚力,并可依靠图腾的神秘威力与不可知力量进行对抗,从而在心理上获得生存的完全感。佉族至今仍普遍崇拜“葫芦”,视“葫芦”为人类之“根”,称“葫芦”为“司岗”,即“出人洞”。凡在重大祭祀活动中,佉族要一遍又一遍地反复吟唱人从司岗里出来的神话古歌,唱的时候,必是用葫芦笙而不是其他乐器作为主

要伴奏乐器。

祖先崇拜,是少数民族相当普遍的信仰,这种文化背景下的祭祖乐舞,不可避免地、更具体集中地宣扬着宗法色彩的信条,即祖训祖制不可动摇。并且世俗的血亲家长的权威,也因这些信条的作用而显得天经地义。这些信条,以血缘承诺的方式从几个层面体现出来:一、时间里的血缘承诺。通过定期的祭祖仪式,将历经千年而可能淡化的血缘意识不断强化,基诺族的《大鼓舞》,就蕴涵这样的功能。《大鼓舞》的音乐由《乌攸壳》、《特莫阿咪》、《厄扯咽》几个段落组成。二、空间的血缘承诺。少数民族由于历史原因,往往分布于大山大谷,人口不易集中,散乱的地理条件很可能肢解血缘的力量,用相同的祭祖仪式和相同的象征符号,可使不同地域的同胞得到血缘认同,以保持族群数量上的兴旺和强盛。三、文化和心理上的血缘承诺。祭祖乐舞的内容通常要涉及氏族历史、亲缘关系、岁时历法、劳动技能等实用性知识。在祭祖仪式中重复这些内容,是借祖灵之光弘扬本民族传统文化,这是文化式的血缘承诺。

宗教乐舞的各种形态对“根”、对祖先神圣地位的强调,对亲长权威和前辈传统的无条件服从,都带着强烈的宗法文化色彩。主要理由有三:一、这些形态有着明显的按血缘关系组成的一定等级结构的社会胚胎;二、都有连接血缘、亲缘社会网络的需要;三、体现了稳固集团结构,增加壮大族群力量的“政治”要求。总之,少数民族宗教乐舞不仅有宗教的、民俗的、伦理的、历史的等等文化内涵,同时还存在着不可忽视的、深厚的宗法文化内涵。

乌兰杰. 蒙古萨满教歌舞概述. 中国音乐学, 1992; 3: 66—83

蒙古萨满教的存在和传播,是以其歌舞表演为主要媒介的。巫术和舞蹈,是构成萨满教的两个基本要素。歌舞表演是蒙古萨满教宗教活动的主要部分,也是它赖以实现其宗教目的的主要手段。我们有充分理由这样

说：萨满歌舞乃是蒙古萨满教活的灵魂；巫术与歌舞在萨满巫师身上的完美结合，即是活生生的萨满教。如果没有精彩的歌舞表演，也就没有完整的蒙古萨满教。

蒙古萨满歌舞的一般特征主要有以下三点：一是它的综合性。萨满巫师根据巫术和祭祀的特殊需要，将音乐、舞蹈、诗歌、杂技等民间艺术形式融于一炉，灵活地进行表演，这即是萨满歌舞的综合性特点。二是它的系列性。蒙古萨满巫师表演歌舞时，必须严格遵守一套固定的宗教程序，而不能是随意的。蒙古萨满歌舞的第三个特点是它的群众性。每当萨满巫师进行表演时，周围群众必须予以配合，从旁帮腔，演唱萨满舞曲。这样的群众参与，蒙语谓之“图尔利克”。

一场完整的蒙古萨满教歌舞，是由三个阶段或部分构成的。这就是：一、准备阶段；二、歌舞表演阶段；三、结束阶段。在每个阶段内部往往又划分若干步骤，形成一个庞大而完整的萨满歌舞系列。从总体布局上看，准备阶段是整场演出的引子，结束阶段是尾声，而处于中间部分的歌舞表演阶段，则是整个萨满歌舞结构中的主体部分。

蒙古萨满教歌舞的准备阶段，巫师们称为设坛，这既是蒙古巫师降神作法之前的准备阶段，也是萨满歌舞表演的序歌和引子。蒙古萨满歌舞的序歌，与我们通常所理解的序歌或序曲不同，它并不是一首独立的曲子，而是由几首曲牌连接起来，形成篇幅很长的序幕。所谓设坛，不过是引子部分的统称罢了。歌舞表演阶段是由以下五个部分所构成的：一、敬神歌舞；二、娱神歌舞；三、精灵歌舞；四、巫术歌舞；五、祭祀仪式歌舞与酬神歌舞。蒙古萨满歌舞的结束阶段，也称之为送神，从结构上说，送神算是萨满歌舞的尾声，起着圆满结束全场演出的重要作用。结束阶段一般包括两项内容：一、送精灵或鬼神；二、萨满巫师苏醒，恢复正常的精神状态。结束阶段在音乐上较为简单，曲牌也少，常用的大约只有两三首。音乐风格上则又恢复了序歌阶段的特点：音调优美，节奏舒缓。

伊斯哈尔, 阿里, 马炳元. 中国伊斯兰音乐遗存及其演变. 民族艺术, 1992; 1: 19—27

公元7世纪中叶, 随着伊斯兰教在我国的传播, 优美的伊斯兰音乐也通过丝绸之路陆续传入中原, 对我国传统音乐和信仰伊斯兰教的各少数民族的音乐产生了一定的影响。唐代宫廷所备十部乐中就有阿拉伯国家的音乐。元、明、清三朝也将“回部乐”正式列入宫廷所备音乐。其乐器对我国民族乐器扬琴、唢呐、管子、胡拨等的形成改造和发展起到过一定的作用。

由于唐代广泛吸收波斯、阿拉伯和西域各民族的音乐文化, 为中国伊斯兰音乐的发展创造了良好的开端, 宋元时期, 中国伊斯兰音乐随着中西文化的不断交流和回族的逐渐形成, 又得到了发达兴旺。元代的杂剧、南戏采用伊斯兰民间曲调作为戏剧音乐, 回回音乐作为艺术成分被化入杂剧之中。

在我国, 受伊斯兰音乐影响最大的是新疆音乐。就新疆各族的音乐体系而言, 它兼有欧洲、中国、阿拉伯三种, 在三种体系的融会中, 以阿拉伯体系为主。改信伊斯兰教后, 新疆信仰伊斯兰教的六个民族的音乐逐渐伊斯兰化。

中国伊斯兰教在全面继承传统伊斯兰音调的基础上, 又结合中国的国情民俗进行了创造发展, 使之更符合于中国各民族穆斯林的宗教活动。首先, 伊斯兰教作为文化载体, 使阿拉伯音乐歌舞在各民族间频繁交流。其次, 在日常生活的祈祷活动和每天五次的礼拜以及每周一次的会礼活动中, 也要以大量的、丰富多彩的歌唱性音调来吟咏《古兰经》与赞颂真主的祷词。西北地区穆斯林除了全面继承传统穆斯林“赞主、赞圣”的音调外, 也在长期的宗教活动中根据当地民间音调编创了一些具有中国民间

音乐特色的赞主音调，这些赞主词都是采用我国传统曲调和民间曲调填词编成，在编创过程中，也保留了阿拉伯音调的一些特点。西北地区的穆斯林在念诵《古兰经》和赞美诗时，产生了大量的“伊玛尼”颂歌和经堂劝化歌，这些歌以劝化为主，奉劝人们归信主命，并劝谏人们认真礼拜，把守五功，弃恶行善。这些歌是由各地区清真寺的阿訇为宣传教义，在不同历史时期编创的。

在民俗宗教活动中，中国伊斯兰教也吸收运用了大量的民间歌舞活动，可以看出中国穆斯林对待音乐的态度也不完全是反对态度或排斥心理，中国历史上著名的伊斯兰学者几乎都擅长于音乐、文学的研究和创作。

李廷禄·古朴丰厚的伊斯兰文化遗产——“经堂歌”漫议·民族艺林，1992；1：32—35

作者认为，伊斯兰音乐比起伊斯兰文化的其他方面稍显逊色。伊斯兰教对音乐的态度是严谨的、纯朴的、不事张扬的，严格依从教规教法约束。但在不善音乐的中国穆斯林中间，却有一种源远流长、深受大众喜闻乐见的音乐形式——经堂歌。经堂歌曲乃是伊斯兰文化与华夏文化结合的产物，它逐渐从经堂走入社会，由经堂歌曲演变为民族民间歌曲进而在中国穆斯林大众中间传唱不息。经堂歌曲常以下列方式流传于世：

其一，作为对儿童启蒙教育的授教方式。

其二，每逢佳节，由各村清真寺掌教组织全村阿訇、海里发、乡老、学童及穆民群众在寺内举行合唱，宣教赞主，烘托节日的喜庆气氛。

其三，众穆民在清真寺聚礼，每逢唱拜，在中间小憩时，以独唱形式，由善歌者轮流歌唱，大家边休息边欣赏和品评。

其四，随着经堂歌的普及，逐渐由清真寺传入社会，走进穆民家里。经堂歌由最初的宗教性发展为普及的民族性，这成为它被广泛流传的主要历史原因。

从宏观角度看,这种古老的穆斯林音乐形式遍及全国各地,在回族聚居较为集中的宁夏、甘肃、青海、河南、河北等地尤为普及。根据其曲调来源和旋律的特色,将其大致归纳为三种类型:一是直接秉承我国传统的恭诵《古兰经》的悠扬声调。二是吸取了少数民族民歌旋律并加以变化、创新,进而形成多姿多彩的经堂歌旋律。三是直接取材于汉族民歌的旋律,稍加改变,填上新词,便形成大众易于接受的经堂歌。这些经堂歌曲,因为取材不同,产生地域各异,形成了多种多样的音韵风格和地方特色。经堂歌的歌词,汉文和阿拉伯文的都有,且以前者居多。其内容多为宣教赞圣、警醒世人、劝善行好之辞。

这些经堂歌曲,为伊斯兰教在中国的发展起到了一定的宣传、推动作用。但由于种种原因,其中一部分失传,一部分失落曲谱,有些因此演变为民间歌谣。

沙金·新疆维吾尔族宗教音乐·中国音乐,1992;1:37—38

新疆维吾尔族的宗教信仰及其音乐,是同新疆所具有的历史、地理特点密切联系着的。新疆地处古代东西方交通的要冲,使其成为东西方文化交融和荟萃的地方,宗教音乐必然伴随着宗教的传播而变化、发展。在历史的不同时期,新疆的维吾尔族曾先后信奉过摩尼教、景教、佛教。公元9世纪末至10世纪初,随着伊斯兰教的传入,维吾尔族开始信仰伊斯兰教。在这漫长的历史过程中,新疆维吾尔族的宗教音乐形成了独有的特点,其风格浓郁、内容丰富、题材广泛、体裁多样。新疆维吾尔族的宗教音乐,大致可分为五类:一、一般性的宗教音乐;二、萨玛音乐;三、麦达音乐;四、阿肖阔音乐;五、巴克西音乐。一般性的宗教音乐,是指维吾尔族人在进行各种宗教仪式和活动中,用嗓音来演唱的音乐,有节奏,有音调,一般没有乐器伴奏。萨玛音乐是指在举行各种宗教庆典活动中的音乐,许多人边唱边舞蹈。它又分为三部分:一是哈尼亚;二是孜克里;三是叶里卡哈里略。麦

达音乐也就是说唱音乐。内容是纯粹的宗教故事,其中包括姜纳满(战争故事)、宗教领袖和英雄的传说等等。通常是自弹自唱,伴奏乐器只有一把热瓦甫或是一把弹拨尔,有时也加上独它尔。阿肖阔音乐是指伊斯兰教派中热爱真主的巡游托钵僧的演唱,在多种场合下,由一至二人拿着乐器,一边唱,一边要东西,演唱的内容大多是歌颂真主的。巴克西音乐:在民间,有人生病后,请来巴克西,巴克西是由一组人构成,这些人以宗教迷信的方式替人治病,其实是萨满遗留下来的习俗,治病时,巴克西在四至六个手鼓的伴奏下演唱,演唱的内容是驱赶病魔,求真主保佑病人快点痊愈。曲调的形式大多为套曲或连曲。

赵基九,桥元.“潮尔音道”的宗教氛围探微.中国音乐,1992;

1:55—59

潮尔音道是蒙古族民歌,它是以一名或多名歌手演唱浑厚的持续低音为衬托,以一名出色的“奥尔图音道”(长调)歌手以高亢、舒展的上声部曲调唱出的祝、颂之词的无伴奏二声部民间演唱形式。它的演唱场合有严格的规定,只有在国事祭奠、敖包祭祀、王公贵族升迁等庄严的场合和隆重、盛大的群众集会中才可以演唱。

潮尔音道在历史上曾流行于察哈尔、科尔沁、阿尔泰等地区,演唱内容略有不同,但都是以颂歌、祭祀歌、仪式歌等为主,其次还有哲理歌、寓言歌等内容,而《圣主成吉思汗》则是流传年代最久、流传范围最广的一首歌。

潮尔音道具有以下几个特点:一、严格的仪式性。二、其最主要的内容是赞颂与祭祀(其中天地与祖先占有最重要的地位)。三、歌手的演唱心态与一般民歌演唱时相异,具有某种敬畏心理与神圣感。其地位、装束等都强调了蒙古族这一民族属性。在演唱潮尔音道的仪式中没有观众,都是仪式的参与者。由此可见,潮尔音道不属于欣赏性的艺术形式。

潮尔音道以庄严、肃穆的仪式，颂赞、祭祀的内涵，神圣、虔诚的心态，深沉、向上的风格形成了一种特殊的庙堂氛围——宗教氛围。从仪式的角度看，它是从敬畏心理出发的对天、神的崇拜。就其本质来看，与萨满仍有相通之处，都是企图借助歌声来达到人与自然、祖先、神的一种交流，使人们在这种交流中增强本民族的自信心、自豪感与凝聚力。然而，其形式较萨满平和，其意义也比萨满进步而深刻。

潮尔音道由于下方“潮尔”（持续低音）的存在，使上声部曲调受到下声部的约束使结构变得较为严谨；旋律需要与下声部构成具有一定关系的和声音程，所以，歌手在保持声部横向进行的流畅性同时，也会有意识地寻求纵向音响的和谐感。这就使原属奥尔图音道的上声部曲调的“马背感”减弱，而庄严感增强了。宗教所形成的民族的心态建构了潮尔音道的形式与灵魂。

潮尔音道是在民间早已广泛流行的以歌祝颂的习俗延续中，在草原环境所形成的民族性格与审美心理的基础上，在各种两声部“潮尔”音乐和宗教仪式的影响下，在忽必烈推行政教并行治天下的政策时，以大规模的宗庙等祭祀仪式的出现为契机而形成的，是民间音乐与宗教性崇拜意识结合的产物，在祭祀性仪式中得到了统一。随着元朝的灭亡，各种规模盛大的朝仪也不复使用，而源于本民族的“国俗旧礼”则被承袭、保存了下来，潮尔音道又走向了民间。尤其在明末清初，蒙古族各部纷争渐息，又趋于统一之时，潮尔音道以符合草原民族审美心态的强烈的民族性、严谨的形式、深沉的内涵、庄严的气氛而受到了人民的推崇，被用于各种重大场合的仪式之中。其祭祀性的内涵与宗教性的氛围也随着使用场合的扩大与演唱内容的丰富而减弱。

刘金明．回族民间歌曲与伊斯兰教．中国音乐，1992；2：22—24

回族民歌受伊斯兰教的影响，主要反映在以下几个方面：

一、语 言(歌词)

首先,这种影响表现在具有伊斯兰蕴义的波斯、阿拉伯语言词汇在回族民歌歌词的使用上。其次,伊斯兰教对回族民歌的影响,也表现在许多源于伊斯兰教的“经堂语”使用上。“经堂语”是以纯汉字组意的词汇,并非阿拉伯语音释,一般可以望文生义,但作为一种具有伊斯兰宗教色彩,特殊含义的语汇,仅仅在穆斯林教徒中流行。

二、旋 律

旋律是民歌的生命和灵魂。在这方面,回族民歌同样带有十分鲜明的伊斯兰教音调色彩的影响。诵经音调始终伴随着回回民族的生活,中国伊斯兰教在念诵赞美词的音调上分也门调和麦加调二种。在回族民歌中有不少宗教旋律。

三、调 式

回族民歌调式结构大概可分为四种类型:第一类商徵型,强调商单徽音;第二类宫调式,这类在回族民歌中较少见;第三类角羽型,强调6或3的调式;第四类商羽型,强调2和6,较多出现调式的转换和交替现象。回族民歌多采用五声音阶,有的民歌以56 $\dot{1}$ 2四音列为核心,这是一个很有趣的现象,旋律不占主要地位,主要表现的是节奏。在旋法上更突出级进和同音反复。商调式的回族民歌中尤为明显的特征为2456 $\dot{1}$ 2调式音阶,与标准的商调式音阶2356 $\dot{1}$ 2形成了对比,笔者认为:这里是以清角(4)代替角(3)的商调式。角调式回族民歌,主要集中在宁夏回族最集中的南部山区,它的调式特点仍然属中国五声调式系统。它的音阶排列为356 $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$,因为没有上方五度音的支持,只能用上方四度的羽音(6)代替,因而又给人一种羽角类型的感受和色彩,但它独特的旋法和节奏形成对比,从而形成自己独特的风格。其次,回族民歌中常喜用衬词、衬腔。伊斯兰教的某些因素至今在回族民歌中依然保存着。

何佳辉. 毛南族傩舞“条套”的音乐浅析. 民族艺术, 1992; 3: 173—177

毛南族傩舞条套的音乐特点, 是与毛南族人民的民族性格、心理素质
和毛南山乡的自然环境, 以及跳神舞蹈特有的祭祀内容有着密切的关系。

毛南族傩舞条套的伴奏音乐可分为三类:

一、民间击乐。民间击乐是毛南族傩舞条套的主要伴奏形式。乐器有毛南祥鼓、木鼓、大钹、小钹、小锣、铙锣, 拼铃, 以及长号、小手鼓等。毛南祥鼓, 即吉祥的鼓, 在击乐伴奏中起主导作用。制作材料、外形与音色和壮族蜂鼓基本相同。乐队伴奏一般为 5~6 人。毛南击乐锣鼓有“启莫”(开场锣鼓)、“长流”(又名路鼓)、“欢贺鼓点”(即献酒鼓点)、“送花鼓点”、“婚礼鼓点”、“尾声”(即收场鼓点)等六种。毛南傩舞条套民间击乐的各种鼓点与舞蹈动作配合紧密, 环环相扣, 有效地烘托了舞蹈气氛, 突出了舞蹈的节奏感和动律特征。

二、民歌伴奏。即以现成的毛南族民歌作为舞蹈的伴唱。如三人舞《土地配三娘》就是运用毛南族民歌《柳兰咧》伴唱的。民歌伴唱的曲调结构, 由单乐段或复乐段构成的一段式较为常见。在构成乐段的乐句中, 有规整的乐句, 也有不规整的乐句。唱词有五言体、七言体(腰脚韵), 也有散文体。词和曲的结合较为紧密。民歌伴唱的调式, 主要是宫、羽两种, 而羽调式最为常见。

三、唢呐伴奏。毛南族人民每逢喜庆节日, 都要吹唢呐以示欢乐。毛南族流传有“唢呐一声响, 群情心欢畅”的说法。唢呐曲牌约有五六种, 师公舞中常用的曲牌有[庆贺曲]、[迎亲曲]、[敬酒曲]三种。毛南族唢呐曲的特点是: 节奏明快、曲调昂扬、感情深厚, 特有的质朴和内在的含蓄的美, 给人以愉快和欢乐。

阎建国. 维吾尔族宗教音乐初探. 新疆艺术, 1990; 28—35

维吾尔族的大多数民众信仰逊尼派的大伊玛目哈及裴派, 也有一部分人信仰苏裴派。伊斯兰教的基本功课有念功、礼功、斋功、课功和朝功, 这五项功课中都有大量的音乐运用。按其应用场合和演唱风格的不同, 可分为“念、礼功歌调”和“斋、课功歌调”。朝觐功(麻扎朝拜)实际上是各项功课歌调和其他为宗教服务的世俗歌调的汇聚地。“念、礼功歌调”是教徒们的日常功修, 以诵念《古兰经》和做礼拜为内容, 故音乐风格肃穆旷达、庄重沉静, 宗教气息甚浓, 给人以幽婉超凡之感。“斋、课功歌调”是教徒们履行宗教义务, 以劝诫和受施为内容, 故音乐风格轻快明朗、委婉祈怜, 世俗气息甚浓。正统派逊尼派的音乐是代表着新疆维吾尔族宗教音乐的主流。

《古兰经》独具一种新奇而美妙的文体。吟诵《古兰经》的音调附丽于这种奇妙的文体, 使其产生了一种独特风格的特殊的诵经音乐体制。它既类似于木卡姆唱腔、说唱音乐的特征, 又不完全等同于这二类体裁之形式。

“宣礼调”基本上有两种形态。其共同之处, 节奏自由, 常见角调式, 级进为主, 中立音程, 游移音级不规则地大量运用, 旋律趋向上行, 具有呼唤性。不同之处, 第一种形态只用了**234**三个自然音级作为旋律的结构核心, 由单一腔句变化重复而构成。第二种形态却用了**234567**六个自然音级构成旋律骨架, 省略了**1**音。由三个基本腔句, 以上四度或下五度做腔句间的相互移位, 并由各腔句衍展而构成。

“斋月调”与民间歌曲联系甚多, 常见宫调式, $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{7}{8}$ 节拍, 中立音程、游移音级的出现不甚频繁, 比较规则。结构规整, 译本为复合式单段体, 即由四个乐句构成腔节, 两个腔节复合组成。

“乞施调”主要用于行乞受施, 为赢得更多的教民在宗教情感上产生共鸣与同情, 其音乐自然就吸收了较广泛的民间音乐因素。与其联系较多的

有民间歌曲、歌舞曲及木卡姆音乐。唱词内容也较丰富。曲调通俗,主题鲜明,调式多样,中立音程、游移音级的出现少而规则,以 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{2}{4}$ 节拍最为常见。曲调多表现出祈怜、委婉的情感。

麻扎朝拜期间,各种宗教音乐人士云集而来,“巴克西”为病人驱邪治病时先在垂直物上扎起各色布幡,然后让病人随着他的演唱围着布幡旋转,并始终敲击手鼓作以伴奏,其演唱的歌调多与赛乃姆及木卡姆音乐有所联系。“瓦依孜”以说、演为主,间或有唱的形式,和我国古代的变文有所相似。

伊斯兰时期的宗教音乐特点有如下几个方面:一、以诵念《古兰经》为内容的腔句式音乐体制;二、阿拉伯音乐的传移与转化;三、广泛吸收了民间传统音乐的各种成分,注入了新的宗教意识并进行了不断地改造和综合,使其更能符合伊斯兰教义。

伊斯兰时期同样有着沿用佛乐曲牌的现象,重复的腔句式结构同我们整理的伊斯兰教诵经调音乐体制有着一脉相承之处。伊斯兰时期的宗教音乐对佛教音乐有着相对稳定的传承关系,伊斯兰教音乐继承佛教音乐的内在因素决定了这种传承关系。9到10世纪,由于伊斯兰教在新疆的逐渐兴盛,使得维吾尔族音乐文化与崛起的阿拉伯音乐文化产生了大规模的汇聚,把阿拉伯音乐融入自己的传统音乐之中。伊斯兰时期的宗教音乐同时大量吸取了民间俗乐,使之更能符合教民的宗教情感乃至巩固宗教地位和影响,同时也是为了教化信众,适应传教的需要。

刘桂腾. 宁安县富察哈拉萨满跳神乐器实录. 中国音乐年鉴(1993年卷), 1994; 253—257

傅氏萨满祭祀使用的乐器有依姆钦、同肯、西沙、轰勿、嚓拉器等。其中有的乐器已经有百余年历史,为我们研究满族萨满祭祀的乐器提供了珍贵的实物标本。这些乐器日常珍藏在族长家里一个圆桶形状的萨满祭

器箱中,惟祭祀时方可“请”出,并事先拜访在神堂供奉,使用时“请”下。一般人不能随意动用。依姆钦共5面,蒙牛皮,木圈,牛皮绳,竹制鼓鞭。同肯为按照旧制仿制的新鼓。西沙、轰勿各有两副,嚓拉器为铁梨木制。在一般仪式中,主要使用依姆钦和西沙,特殊仪节中,则铃、鼓齐鸣。最具有代表性的场合,是“请神”和“背灯”。其乐器使用与其他民间萨满祭祀所使用的乐器一样,无丝竹管弦,全部为打击乐器。以依姆钦和西沙并用为主奏乐器并辅之以同肯、轰勿、嚓拉器而构成的鼓套极富特色。其基本鼓点为“老三点”和“老五点”,属很典型的“以单点为基础构成鼓套”。在实际演奏中,乐器时有增减,变化多端。

薛艺兵. 从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点. 音乐研究, 1993; 4: 65—70

音乐会是冀中平原乡村中的一种民间传统乐社。音乐会的音乐保存着古老的传统,并与佛、道教音乐有着密切关联。音乐会大都是在乡村范围内世代传承的农民业余社团,人数一般在20至30人之间。凡村内男子,无论贫富、辈分均可自愿入会,会内可根据需要,定期选纳。会员除执乐的“师父”和习艺的“学事”外,另设有管理和服务人员。除此之外,还有“香首”。按照音乐会的传统建制,香首实际上就是会首。他的职责是领导音乐会执行村内与宗教祭祀有关的各项任务,香首可以不懂音乐,但他必须熟悉祭祀礼仪,并且有能力组织音乐会以及号召全村人进行各项必要的禳灾祈福活动,因而香首一般都是由村民共同推举的村内德高望重的长者。而音乐会正是在香首领导下的执行全村宗教祭祀任务的一个职能机构。各地音乐会的祭祀任务,一般包括以下各项:游庙、驱邪、迎神、祀鬼、求雨、进香。根据音乐会的建制以及所承担的任务来看,这类组织并不是单纯的民间音乐社团,实质上是古代“社会”的遗制。冀中音乐会正是融合“社会”与“乐会”为一体的典型。音乐会的信仰,保留着人类早期自然崇拜的痕

迹,同时也渗透着后世民间俗信和佛、道教的影响。

音乐会虽属民间俗门社团,但在他们之间却有“佛门”和“道门”的区别。佛门会与道门会之间最明显的标志即服装的不同。佛门会和道门会在音乐方面基本上不存在什么区别。即二者在乐种名称、乐队编制、演奏形式、曲目范围以及曲体结构、宫调术语、谱字式样等方面基本相同,二者不仅是同一乐种,而且也不存在风格流派之分。因此可以说,音乐并不是音乐会划分佛、道教门派的主要原因。音乐会的佛、道门派是在佛教和道教这两大正宗宗教的影响下,民间仿效僧人、道士行为的结果。

中国农民的宗教传统有两个鲜明的特点:一是重功利;二是守古俗。重功利是其永恒的价值观念,自古以来,农民所崇拜的神灵无不与民生福祸直接相关。守古俗是其惯常的宗教行为方式。音乐会祭祀的重点对象,也都是与民间生产、生活以及人们的生老病死密切关联的神祇,这充分体现了农民重功利的宗教价值观。音乐会以演奏音乐作为祭祀的主要方式,这也是沿袭了歌舞事神的古俗。

Anon. 曲阜祭孔音乐略述,中国民族民间器乐曲集成·山东卷
(下),1994;1837—1842

曲阜祭孔乐舞是祭祀孔子的专用乐舞,是流传至今的中国古代雅乐的惟一遗绪,所以也称“孔府雅乐”。又因过去规定每年农历二月初八的上丁日国祭,五月十一的上丁日家祭,故又称“丁祭音乐”。此外,历代亦曾以“大成登歌之乐”、“大成乐”、“中和韵乐”的古乐舞名称称之。孔子卒后第二年,鲁哀公即以孔子的三间故宅立庙。而以乐舞祭孔子,则始于东汉章帝元和二年(85年)春。南北朝时,南朝宋元嘉二十二年(445年),“太子释奠,设轩悬之乐,舞八佾”,始以“王”的礼制祭孔子。其后,每逢社会较安定或封建王权相对巩固的时候,统治者总要祭孔,而且礼遇的规模也愈来愈大,明宪宗成化十二年(1476年),“增乐舞为八佾”,以合周礼中的帝王之

制。清康熙时,孔尚任撰《阙里新志》,修订乐舞,现在所传乐谱,最可靠的还是清朝谱。但祭孔所用的音乐舞蹈,在漫长的岁月中,时断时续,社会大的动荡,常常造成文化的损失,而后人常常在有限的程度上恢复“古乐”的某些特征,乐如“古制”,未必便如古音,这个问题一直延续到近代。孔府乐舞在明以后,早已“四表不设,亦已进退之容”,动态的舞,退化成了静态的舞,由于记谱法的不发达,音乐的保存更加困难,只存其大概了。

孔府是受历代封建统治者袭封的“衍圣公”府第,按周代以来统治阶级所指定的礼乐制度和教育制度,设有传习古乐的学府——“乐学”,立有“太常”,府内有“司乐厅”,近世又改为“古乐传习所”,统管乐学、乐舞生员、乐器及祭祀乐舞的排演和乐舞生培训工作。曲阜孔庙的这个机构是保存和传播祭孔乐舞的中心基地。在孔府内专门从事祭祀乐舞工作的通称为“乐舞生”。在宋、金两代之前的乐舞生都是孔氏家族子弟。至元代中统年间,开始补充他姓青少年,明代洪武以后,朝廷决定在兖属各县的儒生及民间俊秀子弟中经过严格考试择优录用。孔府雅乐所用的乐器是金、石、丝、竹、革、木、匏、土八类俱全。

杜绍源,买买提明·玉素甫. 回鹘萨满教音乐与舞蹈. 甘肃社会科学, 1994; 2: 45—47

萨满音乐与舞蹈主要流行于新疆天山南北广大农村牧区。回鹘萨满教是一种无庙宇殿堂、无教义、无经典、无统一组织的宗教。古回鹘人的宗教观念是万物有灵论。疾病流行或生病时找“巴合西”(行巫者)卜问凶吉祸福或跳神驱鬼。

一、萨满教音乐的几种特点: 1. 节日演奏的“萨满舞曲”是固定的,在集体舞蹈时演奏,乐器通常是一支唢呐,一个大鼓,两个小鼓,其音乐平稳、典雅、深沉、悠扬,舞蹈进入高潮时,乐声节拍快而简短,显得有力欢快。这只能在节日演奏,跳舞者均为男士。大鼓和两个小鼓同时击奏。2. 萨满仪

式即跳神活动时的乐器主要有艾介克、达甫、打击铁器。萨满仪式开始时首先由“巴合西”边演奏艾介克手拉琴边演唱，琴声低沉如泣如诉；接着是“巴合西”和伴唱员合唱“安拉乎”之歌，音调低沉平稳，音色单调起伏不大，具有宗教特点。其后转入驱病魔，让“病人”舞蹈时，停奏艾介克琴，往后全部用手鼓伴唱，其间或有“巴合西”敲打铁器声，以示惊吓鬼魔。跳神活动通常在室内举行，手鼓至少有四五个，鼓声震耳，令人常处于紧张状态。进入活动高潮时，“巴合西”、伴奏员、“病人”都要起身，围绕“神绳”旋转，“巴合西”和演奏员高歌亢唱，鼓声铿锵激烈，歌声起伏不断，稍后就接着唱民间情歌，歌声柔软、平和、抒情。这些歌都是民间喜闻乐见的曲调，其歌词也然。萨满仪式结尾时，再唱“安拉至大”。3. 牧区、山区的萨满仪式举行情况和上面雷同，不同的是他们不演奏艾介克琴，而是用七八面鼓同时击打，显得场面壮观，有浓厚的宗教气氛。仪式一开始，就用高亢、奔放、激昂的散板曲调，然后才由高音区下降进入通唱部分，给人以粗犷豪迈的感觉。

二、萨满教音乐的形成：回鹘萨满教音乐经历了漫长的岁月和发展阶段，兼收并蓄，吸收多方面营养逐步形成。萨满教音乐相传有两三千年的历史。萨满教的“巴合西”自有了“念、唱之日起”，就有了萨满教音乐。“巴合西”在实践中不断吸收民间传统音乐的特点，包括使用乐器、曲调风格、演奏技巧、演奏者个人风格以及萨满教音乐内容的扩张等。代代青年音乐爱好者不断地加入萨满音乐舞蹈活动，不断地给萨满教音乐注入新的活力，从而避免了音乐的僵化和凝滞，使萨满音乐长盛不衰。

石光伟，刘桂腾．满族萨满跳神音乐概述．满族研究，1994；2：67—78

满族跳神，多在冬闲季节行其事。萨满教诸礼仪、法器、祷辞等对满族跳神音乐形成的影响是直接的、难分难解的。因此，满族跳神所用的乐器是专门的，从不在其他场合使用主要的乐器是神鼓和腰铃，此外，还有同肯（抬鼓）、嘹拉齐（拍板）、哈马刀（神刀）、托力（神镜）、轰勿（晃铃）等。由于流

传区域之不同,神鼓有抓鼓和单鼓两种,从二者的演奏方式、使用场合、流传区域以及满汉混用几方面来看,抓鼓与单鼓位同源传承关系。从制作的难易、形制的繁简以及流传区域和冶铁技术在民间发展的诸因素来看,抓鼓应先于单鼓而出现。抓鼓主要流传在黑龙江、吉林地区;单鼓主要流传在辽宁、河北和内蒙地区。鼓点是萨满跳神音乐的核心和精华。由于原始宗教活动的需要,萨满跳神音乐的旋律形态并不发达,而鼓乐却极其丰富。它在整个跳神仪式中占有十分重要的地位,大概是先民们十分相信鼓语通神的作用之故。这与世界上许多信仰原始宗教的民族,奉鼓为尊的观念是一脉相承的。

满族萨满跳神鼓点的基本特点是:以单点为基础构成鼓套。“鼓以三击为一节”的演奏规律,早在清代乾隆帝钦定的《满洲祭神祭天典礼》中就已做了记载。老三点是满族萨满跳神音乐节奏、节拍的基础。慢三点,快三点、五点、七点均从老三点中变化而来。

鼓在萨满跳神中的作用是至关重要的。它既是贯穿始终的道具,同时又是演唱和舞蹈的伴奏乐器。因而,鼓点的快慢强弱变化是节奏节拍的生命之所在,而鼓声的高低音色变化犹如旋律的灵魂。唱腔的起始、终结,行腔和舞蹈时的伴奏、间奏均由其所担当。萨满在跳神中,举凡神祇与人的喜怒哀乐,场面的热烈、阴森、欢腾、恐怖以及各种情感的表现,都离不开鼓点的渲染和烘托。

黎蔷. 西亚诸教对敦煌乐舞影响之研究. 交响, 1995; 3:50—53;
4:14—17

西亚诸教,系产生于西亚、北非、南欧交会处,具有世界影响的古代宗教,诸如祆教、景教与摩尼教等,这些宗教不同于东方宗教如佛教、道教与伊斯兰教,为西方与东方宗教文化相融合的历史产物。这些宗教作为文化载体,亦将西方诸国的音乐、舞蹈、戏剧与文学精华带到东方各国与

地区。

古代西域敦煌与吐鲁番地区是丝绸之路中枢,西亚袄教、景教、摩尼教东传必然要经过此地。这些宗教不仅盛行以歌咏形式进行的“唱颂仪”,还流行着抬着神像列队巡游,并伴以乐队与唱诗班的“巡列仪”,以及由祭司、僧侣或巫师以歌舞形式进行的“舞仪”。这些古代表演艺术形式“寓教于乐”,不仅为西方亦同样为东方宗教信徒所喜闻乐见。作者引证了很多文物、史料证明敦煌地区古代乐舞受到西亚诸教的重大影响。如敦煌莫高窟发现的《下部赞》就是中国摩尼教徒举行宗教仪式时用的赞美诗集。

西亚诸国诸教文化东渐,使敦煌与长安的乐舞更加趋于西方色彩,史载,唐代长安曾盛行过波斯传人的马戏与波罗耨,我国中原地区广为流传的《狮子舞》也来自波斯境内。

桑德诺瓦·东巴仪式音乐的若干调查研究·中国音乐学,1995;4:
29—43

东巴仪式音乐即运用于纳西族东巴教道场仪式、法事仪式中的音乐。东巴音乐寄附于东巴教的存在而存在。在东巴教中,音乐不仅具有丰富其仪式内容和形式的功能,同时还兼有渲染宗教气氛、营造某种神秘氛围的重要功用。音乐在东巴教仪式中可以说占有举足轻重的地位。

东巴教的仪式繁多,形式独特,因此东巴仪式音乐种类也相对较多。在众多的仪式音乐中,较为著名的有“核拉勒扣”(大祭风)仪式、“美比”(祭天)仪式、“术谷”(祭祀龙王和大自然神灵)仪式、“哦热热”(亦称“热美磋”——超度亡灵)唱跳仪式等八大音乐。

《鲁般鲁饶》是“核拉勒扣”(大祭风)仪式的最重要的组成部分,它也是东巴文学中一部以爱情悲剧为题材的文学作品的名称,意思是“牧民搬迁下山来”。“核仪”举行前东巴祭祀需进行仪式道场的安排布置。在《鲁般鲁

饶》唱诵前,一般还须举行其他的小仪式,《鲁般鲁饶》通常被东巴祭司们安排在大祭风仪式中最为肃穆的时刻(即仪式的高潮阶段)唱诵。此类唱腔内容冗长,唱腔旋律反复频繁。作者认为,东巴仪式音乐中有关殉情音乐的产生与纳西族的殉情现象密切相关。

“哦热热”是广泛流行于纳西族民间并被载录于东巴经中的丧葬歌舞。据民间约定俗成的规矩及东巴经书《热美磋来历经》的记载,此种唱跳形式只能用于长辈过世后的丧葬仪式中。在非正常死亡者的丧葬仪式中是不允许唱跳此种歌舞的。“哦热热”的唱跳一般均在丧葬仪式的第二天(即尸体火化前一天)晚上进行。除所需唱诵的固定内容外,领唱者还唱诵死者的生平、生前的功德及生者对死者的哀思追忆等内容的诵词。作者认为,“哦热热”并非现代纳西口语之意,也非号子,更非“呼儿嗨呀”的衬词。它是指一种令纳西先民敬畏的“食尸鬼怪”,同时也是令他们遵从的“生育之神”。女声部的“羊咩”声是图腾崇拜观念之遗存,男声部的“哦热”声是原始崇拜观念之遗存。

通过对“哦热热”的调查和研究,使我们得知,一切原始形态保留较为完整的歌舞形态通常以宗教或前宗教的朴素思维和意识紧密相连,并且多有丧葬歌舞这种载体形式表现出来,因而此类形式大都集宗教、艺术、巫术、娱乐、医学甚至科学等为一体。

吴军行. 南丰傩舞音乐的世俗心理与节奏形态探索. 中国音乐学, 1995; 3: 32—36

江西南丰素有傩舞之乡的美称。南丰傩舞以其原始拙朴、雄浑刚劲的舞蹈语言,怪诞的傩面具,独特的乐器和音乐语言,不断更新的故事内容成为当地人民不可缺少的民俗活动。

南丰傩舞在明代宣德年间已经开始流行。傩舞的伴奏音乐也就随着傩舞的兴起应运而生。南丰傩舞音乐的世俗心理与原始初民的心理趋同。

跳傩的功用目的同样是为了祈求消灾免难，五谷丰收，人畜兴旺。南丰傩舞音乐是采用民间熟悉的锣鼓音乐作为傩舞的伴奏音乐，锣鼓的音量较大，且气势恢弘，惊天动地，大有雷轰鼎沸之势，深受劳动人民喜爱，不仅能表现出傩祭傩舞中原始而粗犷的性格，而且能为傩祭和傩舞创造出特定的场景和氛围。南丰傩舞及傩乐活动最活跃的时间是在每年的正月初一至正月十六。新年伊始，人们祈求来年获得丰收平安、吉祥幸福、合家平和。傩舞音乐的世俗性不仅表现在传承的活动时间上，它也表现在人物角色的表演上，什么样的人角色，音乐就塑造出不同人物形象。这种人格化、世俗化了的傩神，不再具有可怕的神格，而是人神合一的现实生活中的人，傩舞傩乐也就不再是单一的庄严肃穆的凶神描写，而是运用宽松、幽默、诙谐的世俗人物描写，锣鼓节奏采用了轻松欢快的节奏型。傩舞音乐中诙谐幽默的切分节奏，打击乐器错落有致的音响，再现了现实生活中的人物，活灵活现以及迥然不同的典型性格、环境、姿态和体态特征。

南丰傩舞音乐活动在乐器的选用上不同其他地区，它只选用两件打击乐器演奏，一件是大筛锣，音色宽宏、深沉、浑厚，延续音长；另一种乐器为鼓，它不是堂鼓，而是半面鼓。

南丰傩舞音乐属我国民间音乐中的清锣鼓音乐，在大多数情况下，南丰锣鼓音乐舍弃了旋律因素和乐器的多样性，而运用了锣鼓音乐中节奏变化的不同形态。在南丰傩舞音乐中，一拍子的节奏形态贯穿在傩舞音乐的各个节目中，配合动作，一拍一次“起步”、“缩手”，接着头颤动三下，最后顿一下，既风趣幽默又刚劲拙朴，为人们展示了春临福至的预兆，一拍子的节奏形态具有力的象征。南丰傩舞音乐随着傩舞表现内容不同，许多地方采用了重音移位的节奏形态。这种节奏形态是表现原始、粗犷奔放音乐性格的较好手段。

南丰傩舞音乐多处采用了不规则的节奏律动形态。锣鼓的演奏者，以各种不同的节奏形态融进轻重缓急的鼓点，配以刚柔徐急的手势，加上速度、力度的不同变化表现了开山神的紧张而辛苦的劳作，给人们造成一种

紧张而狂乱、原始而粗犷的音乐形象。

刘保昌·湘鄂歌谣与楚巫遗风·华夏文华，1996；1：52—53

东周时代，中原巫文化迅速蜕化、销匿，而为理性的史文化所代替。但是，在南方的楚、陈、郑、吴、越等国，巫文化却继续风行。特别是楚国，从流传至今的湘、鄂两地歌谣舞曲来进行考察，仍可见浓郁的楚巫遗风。

楚巫遗风在一些民族和地区的重大祀典及其史诗古歌中表现得较为显著。南方湘、鄂两地的许多民族所举行的重大祀典中，融自然崇拜、鬼魂崇拜及祖先崇拜于一体，显得既多元又古老。当然，其主体则是祖先崇拜。这与楚人浓烈的念祖、怀旧心理是相适应的。自古以来，湘鄂一带以歌舞祀神的盛大祀典颇多。土家族的“摆手”、苗族的“椎牛”、侗族的“岁萨”、仡足的祭礼盘王、白族的本主庙会、壮族的杀猪“祭龙”、维吾尔族（南维）的古尔邦节、佤乡人的“跳香”等等，都十分隆重。它们大都在虔诚、烦琐的祭仪中，伴以庄严、热烈的民族歌舞和神话传说，使重大祀典肃穆、神秘而又活泼、恣肆，大大增强了其生命力与凝聚力。

流传于湘鄂地区的民间韵文中，巫风色彩也很浓厚。湘西、鄂西一带，举凡遇惊、生病、求子、祈寿，以及祈求人畜两旺，均在许愿与还愿之列。各种还愿仪式，作法事时，几乎都有祀神娱人的民间歌舞或戏曲（均含有歌谣）。对这种活动所承袭的歌舞戏曲，我们不妨从整理、继承古代艺术文化遗产的角度进行发掘、鉴识、阐述。其中有些神思遐想、浪漫气质，体现古代自发的民主、平等、自由、反抗思想意识的作品，以及保存的古老的体式、风韵，均具有研究价值，有助于新文化艺术建设的借鉴。这些精华部分，在楚文化宝库中占有相当地位，理应给予审慎的对待与处理。

湘鄂地区流传的一些生产、生活中的歌谣也不同程度地具有巫风因素。这些民间歌谣较之于重大祀典中的史诗古歌来说，其主持仪式的已不是巫师，而是出色的歌手、巫师、舞师或年高德劭的老人。

随着历史的不断进步，湘鄂楚巫遗风正在日益衰落。其内容形式较之于悠久岁月之前的原始歌谣已有了巨大变化。宗教迷信色调日益减弱，人生娱乐、善良祝福成分不断增加，这也是历史发展的客观规律。

石宗仁·略述《中国苗族古歌》的历史和文化·民族文学研究，
1996；1；26—31

《中国苗族古歌》是一部流传在苗族东部方言区的民间史诗巨著，它是苗族五千年悠久历史灿烂文化的积淀。它以明晰的历史地域轮廓、浓郁的水乡渔猎稻作生活和苗族先民浩繁的斗争画卷，证实了历史学和考古学界的研究成果。

《中国苗族古歌》在苗族民间称为《都果都让》、《都果都约》、《都荆豆纪那》，在不同土语区或不同的传宗艺人对这同宗文化遗产有不同的称谓。民间称之为“都”，是因为它的创作传播只用口语朗诵，犹如高声说话一样，但它讲究修辞与铿锵的节奏，故用“都”作为“诗”的名称。

一、《侗公侗母》。此系苗族指称洪荒兄妹结婚的诗，即“洪荒史诗”。一般在富户人家的结婚礼仪过程中由艺人颂念。在苗族民间还有神话传说故事、苗侗宗教祭祀——还侗愿、侗公侗娘歌等形式流传。

二、《远古纪源》。在苗族民间被称为《都涅》。“都涅”即为苗语对椎牛祭祖的称谓，此种祭祀分为家祭和社祭两种。《远古纪源》史诗是在射牛祭典上，由苗族祭司向族众述诵米哦啊族历史的诗篇，它以大量的篇幅，描绘远古时期，苗族先民的活动，包括在长江中下游水乡开发祖国，创造文明。特别要指出的是《远古纪源》史诗中“种植歌”一节，反映神农世代的农耕生活。

三、《除罽斗皇》。在苗族民间，称此为《都索》或《信索》，《都索》为苗族民间“击猪”祭雷神时述诵的诗篇，《信索》意为叙述信仰祝融（雷神）的史诗。它以明晰的地域轮廓，叙述苗族先民祝融部落，在长江中游水乡以北

及黄河中游南域,南征鳄鱼、北战夏人的一副气壮山河的斗争画卷。

四、《部族变迁》。在苗族民间称为《都岔埠岔兑》或《都岔巴岔玛》,前者意为叙述从故居地迁移至新居地的诗篇,后者意为部族、宗支移居的史诗。

五、《崇山祭祀》。在苗族民间称为《都孟》或《都疆涅》,前者意为宰黄牛祭祖的诗,后者意为苗族石姓宗支椎水牛加宰黄牛祭祖的史诗。这是一部述诵黄牛助人成耕、助人成婚的长诗,石姓苗族椎牛祭祖加宰黄牛的典故,反映苗族先民的一支,进入崇山地区后,又一次开天辟地,开发祖国西部五溪崇山地区及其对美好生活的追求。苗族的《都涅》、《都孟》合起来即为苗族椎牛大祭典,充分反映了苗族先民开发长江中下游水乡及其西部崇山地区的情景,与历史记载我国的苗族由北而南、由东向西的历史变迁是一致的。

刘必强·黔东南傩戏的表演·贵州文史丛刊,1996;1:71—74

黔东南境内的傩戏,均由各地掌坛师一代代承袭,表演基本上属于传统方式,主要特点是戏剧人物面具化(一些傩坛小戏的人物脸谱化),语言地方化,表演动作生活化,戏剧内容世俗化。从整体看,傩戏还未形成严格的行当。一些地区如黄平一带的傩班,由于受川戏、阳戏、花灯戏的影响,演员在念、唱、做、打方面向戏曲方面靠拢,已有初步的行当概念和要求。表演在生活化的基础上,吸收了传统戏曲的虚拟动作如上马、下马、开门、关门、撞钟、扫地、喂鸡等等。角色分为生、旦、净、丑,生行分为小生、武生、老生;旦行分为搔旦、闺门旦、武旦。对于生、旦、净、丑的表演,已有简单的程式要求。

黎蕾·西域敦煌傩戏考·敦煌研究,1996;2:155—163

西域戏剧的重要组成部分——西域傩戏,在诞生、形成、发展与传播过程中曾与印度、波斯、希腊、罗马乃至我国中原地区诸戏剧形式有着千丝万

缕的联系。其实质为古代文化长期交流的艺术结晶体。

葱岭以东至敦煌以西的广大西域地区，历史上曾流传着许多与傩戏有关的神话传说和原始图腾崇拜与巫术礼仪，它们真实地反映了西域先民的原始宗教信仰与文化观念。唐宋之际，民间傩仪的众多鬼魅魍魉中，西域输入的胡公、金刚、师子、昆仑、醉胡、婆罗门、治道等神怪占据了重要位置，可见西域神鬼对中原傩戏的影响。清朝我国北方朝野盛行的驱傩，亦称“打鬼”，与西域关系极为密切。

西域先民与世界其他民族一样，也经历了由原始氏族、部族、部落联盟与民族的历史演变过程，产生了万物有灵观念，借助于原始祭祀与巫术来实现神祇的人格化，由此产生了傩文化。与此相应的种种神秘巫术或驱傩仪式，往往通过艺术形式来体现。在西域，傩艺术集中表现在原始石刻、雕像与岩画上。作者介绍在西域很多地区都发现了与傩戏有关的文物资料。他认为，古代西域原始先民中广泛流行的傩祭，其形式来源于祭祀天地、日月、山川、祖先或鬼神的宗教仪式，表演内容为驱鬼逐疫、祈禳农牧业丰收与人畜平安。为祭祀与巫术仪式中傩戏服务之假面，最初为石料、陶塑凿刻或烧制，后渐次演变为木料、布料、纸浆、畜皮或者瓜果外壳等材料制成，其造型有人、神、兽或鬼怪，其称谓有代面、大面、假面、钵头、魃头、鬼脸、傩面等。

居于中央亚细亚腹地与丝绸之路中段的古代西域，因为特殊的地理位置与文化历史，在此地诞生的西域戏剧重要组成部分——西域与敦煌傩戏不可避免地受到了外国、外族文化的影响，其中也包括戏剧文化之影响。与新疆毗邻的古代印度乐舞首当其冲对西域敦煌傩戏产生了重要影响。古代印度自吠陀时代起，在祭祀神婆与其他神祇时，要举行盛大的“苏摩祭”，演唱《娑陀吠陀》歌，礼赞诸神。苏摩祭之“马祭”自汉唐时期传入我国西域后演变为著名的《拨头》戏，而“苏摩祭”则逐渐演变为西域傩戏代表作“苏摩遮”或“乞寒胡戏”。西域盛行的《拨头》戏，实质为本土傩祭基础上融有印度歌舞剧成分的小型傩戏形式，后经中原传至日本，今尚存的《信西

古乐图》、《拨头》仍存西域傩戏遗风。受“苏摩祭”影响的《苏摩遮》在西域更是具有鲜明地方特色的傩戏,另有别名“乞寒泼胡”、“泼胡乞寒戏”、“泼寒胡戏”等,均突出其戏剧特征。作者列举了不少文献资料和文物资料来证实其为西域傩戏。

郭淑云,孟秀春.表现诸多原始特征的鄂伦春族萨满教——依据萨满神歌进行的考察.黑龙江民族丛刊,1996;2:77—83

鄂伦春族萨满神歌内容丰富,集中体现了鄂伦春族萨满教的信仰观念,是萨满教精神核心。神歌主要靠萨满世代口耳相传,带有明显的世俗性和群众性,这正体现着萨满教早期形态的特点,表明信仰观念已渗入到人们的生活之中。

一、自然崇拜占有重要地位。自然崇拜是萨满教最原始、最核心的崇拜观念。世居山林,以狩猎为生的鄂伦春族人至今保留着浓郁的自然崇拜观念,并带有鲜明的山林风格和狩猎经济特色。他们奉祀的诸自然神,与他们的生产、生活息息相关,如他们强烈的山神崇拜观念与禁忌。另外,火是人类第一次征服了的自然力,因而在萨满教观念中,火神是最纯洁、最神圣的善神。鄂伦春人对火神更是至尊至崇,敬畏不已。每逢正月初一,全族要举行隆重的拜火仪式,萨满或德高年长者唱起祭火神歌,热情礼赞火神的恩惠,抒发对火神的挚诚之情。另外还有吟唱水神的歌。

二、图腾崇拜遗迹犹存。图腾崇拜是萨满教原始形态之一。在鄂伦春族中至今犹有遗存,其形式主要是以动物、灵禽为图腾,视为祖先,加以膜拜,并形成了特定礼仪、风俗与禁忌。值得特别提及的是,在举行葬熊仪式时,人们要吟唱情感真挚、曲调古朴、悠扬的葬熊歌,将他们对熊的感情表达得淋漓尽致。

三、尚血观念突出。血祭是萨满教最古远、最原始的祭奠,它源于原始人类的尚血观念。鄂伦春族萨满教保留着浓厚的血祭遗风,萨满神歌生动

地反映了他们的尚血观念,从中可以洞悉近世鄂伦春族血祭的基本面貌。

四、母系氏族社会的遗迹多有保留。在鄂伦春族萨满教中,母系氏族社会的痕迹有着鲜明的反映和保留,这恰恰体现着原始萨满教的特征。鄂伦春人奉女性祖先为氏族祖先神,一些古老的神灵,如火神、水神、柳神、北斗七星神等等都是女性神。在鄂伦春人的传统大祭——春祭和秋祭中,至今保留着讴歌女性神的歌舞仪式,如《魏姓女神》。母系社会的遗迹在萨满教中的保留还表现在女萨满的人数多于男萨满,直至近世,仍然保持着这种趋势。这对于考察萨满的原始形态无疑是十分有益的。

五、人本主义色彩浓郁。萨满教发展到近世,神的神圣性、神秘性,相关的禁忌都大为增强,人们主要通过祭神、祈拜来实现祈福禳灾的心愿,通过祭神、娱神达到娱人的目的。原始形态的萨满教则带有更为突出的娱人功能,人本主义色彩更加浓厚,这在鄂伦春族萨满教中也有着突出的反映。这表现在神歌中,尤为耐人寻味的是,神称人为主人,在神歌中屡次出现。

曲六乙 . 中国傩戏与日本能乐的比较——兼议东方传统戏剧的特点 . 民族艺术 , 1996 ; 3 : 68—76

傩,原意为驱鬼逐疫;能,原意为艺能或技能。两字的同音,应属偶然的巧合,没有必然的联系,至于两者的关系,迄今为止还没有发现确凿可信的材料,证明傩戏给予能乐的影响。但能乐在形成过程中,除了散乐、舞乐等艺术因素外,的确还受到中国傩文化、主要是“追傩”的影响。傩戏是一种滞后的、俚俗的、大众化的戏剧;能乐是一种保守的、高雅的、贵族化的戏剧。傩戏至今尚未从宗教礼仪中解脱出来,仍属缺乏戏剧独立品格的“前戏剧”形态,能乐则早就摆脱宗教仪式活动的羁绊,形成了古典戏剧的品格。

傩戏源于傩,即在驱鬼逐疫的傩仪歌舞活动中不断增加戏剧因素而

形成。它是多种宗教文化、民族文化、艺术文化的混合体。是中国戏剧庞大体系中具有宗教、民俗色彩的一个族系。这个族系因地域和民族的不同文化背景,分成教傩、社傩、军傩、游傩等分支,各具不同形态。这些傩戏,不论属于哪个分支,都有一个核心:请神——酬神(包括演傩戏以娱神)——送神。日本的统一文化生态环境,决定了能乐演出的主体和演出形态基本上是单一和完整的戏剧样式。能乐是日本历史上最早出现的古典戏剧,它的形成过程中某些具体环节还不很清晰,但同田乐、猿乐、翁猿乐和其他艺能有密切关系。能乐从江户世代中期便有了固定不变的演出结构,即由“胁能”、“修罗能”、“假发能”、“杂能”、“鬼畜能”等五能构成,早期的能乐,在“胁能”前还要演出“翁曲”。

中国傩戏和日本能乐在孕育到形成、发展过程中,都与宗教信仰礼仪有密切的关系。它们都源于傩或傩仪,都戴面具演出,故亦称假面剧。作者认为,中国傩戏属于原始巫教信仰礼仪活动,受佛教影响较小,而受道教影响较大,但日本能乐则相反。由于傩戏和早期能乐原本就是孕育于宗教信仰礼仪之中,这便形成了戏中有仪、仪中有戏、戏从仪出、亦戏亦仪的仪式性特征,这对傩戏来说是非常明显的,能乐至少在萌芽时期,已具有这种仪、戏相混的朦胧状态,早期的能乐也可能残存有这种仪式性的特征。这种仪式性特征同请神——酬神——送神的规律性祭祀活动密不可分。

傩戏和能乐的剧目有一个共同特点,就是在内容上缺乏尖锐的、重大的社会冲突。傩戏的剧目几乎毫无例外地反映了积极、乐观的人生态度,即所谓的“人世思想”,但在艺术上却受到多种宗教思想的严重禁锢,至今仍处于原始、粗疏的低层次状态而未取得独立的戏剧品格。能乐的艺术命运与傩戏相反,阿弥父子及其家族把处于发展阶段的能乐,从宗教桎梏中逐渐解脱出来,最终从原始戏剧引向结构严谨、艺术精湛的古典戏剧。但在剧目的审美价值取向上,除了讽刺短剧“狂言”作为半独立的戏剧品种,能乐中表现英雄、美人的故事多为悲剧,充满了人生变幻无常的悲观、哀伤

情调。

东方戏剧在相当长的时期里，保持了仪式性和多种艺术手段综合性特征。中国从周代的大雩、秦代的蚩尤戏、汉代的百戏和《东海黄公》、隋唐的《踏摇娘》、苏莫遮、打野呵、大曲到宋代的散乐、傩舞，作为历史文化的长期积淀，都或隐或显、或间接或直接地哺育了傩戏。日本的民间艺能和宫廷艺能，也是包容了歌舞、曲艺等众多的技艺，这种多种艺术手段的综合性和技艺性，为宗教活动所必需，因为这些特征将会最大限度地吸引各个阶层的善男信女和观众。

[韩]姜春爱·傩与假面戏剧文化之研究(节选)·戏剧，1996；4：113—128

本文主要阐述中国宫廷傩礼和民间傩俗的沿革，重在探索其中的表演性乐舞。宫廷傩仪与民间傩俗相辅相成，其宽泛的根基在于民俗。在漫长的历史进程中，民俗文化中的娱乐因素使宫中严格而繁缛的傩仪发生变化，其中生动活泼的节目衍化为纯表演性的艺术。

秦汉之前，中国没有“宗教”的概念。凡与鬼神有关的事，都纳入“礼”的范围。傩礼与专门性礼仪有所不同，表现为岁末的驱鬼逐疫、祈福禳灾活动。汉代宫廷大雩不仅规模大，而且有固定的程式，尽管其目的仍在于“逐疫”，但融合了各种古俗，其中傩队的组织和仪式是大雩的中心活动。魏晋南北朝宫廷傩仪依旧恪守常规，总体上与汉宫傩礼没有太多差别。从北魏、北齐的宫廷傩礼可以看出，变化者为：一、西北游牧民族军戎之制如戎服、鞞角的加入；二、舞、戏色彩渐浓，乃至归入乐舞机构“太常寺”，由“鼓吹令”统率。

隋代傩礼值得注意之处有两点：一、傩队的构成——除了傩子的人数和体制与北齐相同外，强调有“问事十二人”、“工人二十二人”。隋代傩仪仍由“鼓吹令”统率，此“问事”、“工人”当为太常寺乐工。二、表演体制的设

置——傩队中的执事、工人,可视为太常寺乐舞机构的表演队。

唐代宫廷傩礼可注意之处有:一、明确由乐舞机构“太常寺”承担;二、执鞭的十二执事实为“神人”扮演;三、傩礼中有太卜、巫师的参与。

自宋代起,宫廷傩礼不再载入正史。究其由,盖因冬春之际的傩蜡之风早已成为民间习俗,而且呈现为群众的狂欢活动,戏剧化的成分越来越多,传统礼仪已被淡化。北宋宫中傩仪出现“钟馗”、“小妹”,被认为是戏剧角色进入傩仪的一个典型。

姜伯勤·敦煌悉磨遮为苏摩遮乐舞考·敦煌研究,1996;3:1—13

作者介绍,最近在909年的敦煌帐目文书中,发现了“二月八日郎君踏悉磨遮用”的支出帐目。“踏”即“踏舞”,“悉磨遮”即“苏摩遮”,亦作“苏幕遮”、“飒磨遮”、“苏莫遮”、“娑摩遮”,是传自西胡波斯的一种乐舞。

作者分析此种乐舞的特点为:一、悉磨遮是一种踏舞,踏舞是一种士女踏歌为队、踏地为节、联袂而歌的舞蹈,是一种由归义军使衙倡导而由民间供给的乐舞活动。二、悉磨遮是一种踏歌、传踏。踏歌依曲填词,并将新词递相传唱,“传踏”一语即与此类传唱有关。当苏摩遮舞盛行于盛唐的两京时,张说曾为此种舞乐撰写有和声的歌词。三、悉磨遮是一种有面具、有宝帕头冠的化妆舞蹈。

敦煌以二月八日即佛诞日踏悉磨遮,日期与龟兹、长安、洛阳小异,而与地处龟兹与高昌之间的焉耆同俗,两地一样都在此种乐舞进行中加强了礼佛赞佛的内容。在敦煌曲子词中保留的几首苏莫遮曲子,当可归入不同曲调。一、金凤调苏莫遮,邱琼荪先生考出此金凤调为外来乐曲;二、水调苏莫遮,邱琼荪先生指出水调为中国名称,外来名称为“歇指”;三、沙陀调苏莫遮,改名“万宇清”;四、般涉调“苏莫遮”。这四种苏莫遮,都来自胡乐,且其中不乏与“浑脱舞”或“浑脱队伍”的胡舞相关。9至11世纪的归义军时,敦煌继续输入并保存了来自波斯、中亚、印度的“胡音声”。敦煌引入

胡乐方面,是胡部新声与既有龟兹乐的杂陈。

在敦煌,又曾流行(着)风行于有唐一代的法曲,法曲是早期输入的佛曲、胡曲与道调的融合,邱琼荪先生研究表明,法曲中有汉魏六朝的旧乐,有隋唐两代的新声,有胡部化、道曲佛曲化的中国乐曲,有华化的外来乐曲。天宝末年是其高峰,安史之乱后渐次衰落。8~9世纪后法曲仍见于敦煌,反映了敦煌应是中国音乐文化的一个重镇。在敦煌张氏、敦煌李氏中出现过一批音乐人才,活动于沙洲与两京,出任京城或敦煌本地的音乐官员——协律郎。敦煌所出的音乐人才除了供奉于太常寺以外,也不乏精于燕乐(即宴乐)者。

晚唐五代宋初的敦煌是花间宴乐的乡土,是西胡音乐之乡,也是苏莫遮乐舞之乡。这里是胡音声与华夏之声继续再融合的一方乡土。

王廷信·祭仪剧：中国民间戏剧的重要形式·山西师范大学学报，1996；4:53—58

祭仪剧的概念是随着近年来傩戏研究的热潮而提出的。祭仪剧是现存于民间的各类仪式性戏剧的总称，它具备祭祀仪式与戏剧演出的双重属性。因此，作者给祭仪剧的定义是：祭仪剧是留滞于民间的以驱凶纳福为宗旨的祭祀仪式及其相关的故事化表演。

祭仪剧的性质：祭仪剧是以祭祀鬼神、驱凶纳福的仪式为框架的。离开了这个框架祭仪剧便不复存在。之所以把祭祀仪式当成一种戏剧形态来看待，是因为这种仪式本身孕含着一种冲突，仪式的参与者在处理这种冲突时运用了以模仿为主的手段，呈现出可供观赏的戏剧表象。祭仪程序犹如戏剧的情节，从搬请神灵到法事活动，从娱神歌舞到庆贺驱凶成功无不表现出情节的特点。仪式的参与者在完成仪式的过程中，其形形色色的装扮、五花八门的道具、形制独特的动作也无不是一种虚拟化表演。这种表演背后，潜伏着原始而朴素的宗教观念。

祭仪剧的特征:1. 民俗性。祭仪剧是由一系列原始崇拜及巫术事象衍化而来,在现代社会留滞的戏剧形态,其演出往往都与一定的节日时令相联系,或者出现某种特定的场合,都表现出自己独特的习俗风貌。祭仪剧的传承也表现出很强的民俗性。2. 质朴性。这种质朴性主要表现在:弹性结构、演出场所的伸缩性及搬演手段的多样性和装扮、对话、动作及伴奏的简易方面。3. 自娱性。这种戏剧艺人并没有完全职业化,也不以营利为目的,而是下层民众借着祭祀鬼神、驱凶纳福的仪式进行自娱的一种方式。

隋安福. 满族萨满音乐品格浅说. 乐府新声, 1997; 2: 45—47

满族先民的萨满音乐起源于人类童年时期,属于“从猿到人过渡的后期就开始萌发”的“情感性呼号”之一种,它“有伴以手舞足蹈的节奏敲击,有或高或低或长或短的呼号”。这种“混生性”的原始文化现象不仅是原始人类群体谋生的重要手段和力量,也是史前文化形态品格的鲜明特征。

一、祭天神:凡满族祭天神时众族人跪于地上,司祭的家萨满目视高天红日,肃立,不动鼓,无舞,只是一气呵成地高声吟诵《祭天》神歌。

二、祭家神:民间俗称“跳家神”,是满族崇拜祖先神的集中体现。凡举行此种仪式,都是打着鼓,跳着舞,唱着歌的祀神活动。其音乐是以三拜九叩的拜鼓为礼;以三个腓礼为主体;以三次正神谱为核心;以老三点为基础。

三、放大神:俗称放野神,即萨满野祭活动中代表神唱给人间的歌。此时祭拜动物神和人神,为祈神庇佑,驱魔逐妖之用。神来多击鼓,敲敲打打,以鼓迎神,鼓点丰富。神来多舞动,蹦蹦跳跳,以舞降神,形象鲜明。神来多歌唱,唱唱咧咧,以歌颂神,人神相合,人神共歌同舞。

萨满神歌除了少数五声和六声音列外,大部分都是四声音列,还有一些三声音列,甚至只有二声音列。由于受满语粘合体的限制,音域狭窄,旋

律没有多大起伏,因而唱起来像念经似地带有浓厚的宗教色彩。

萨满神歌中的和音使用也很独具特色,如“领牲”,主旋律只用平和的两个音,不用鼓伴奏,两个低声部之间虽是不协和音程,但它们与主旋律构成三度、四度或五度的音程关系,两个声部始终持续衬托,形成一种协和的感觉。满族萨满在演唱神歌时载歌载舞,说唱结合,有独唱,有对唱,还有一人领众人接声帮腔的多声部演唱形式。在萨满音乐中,最震撼人心的声音就是神鼓的声音。萨满跳神活动中使用的响器有多种,鼓是最重要的,它是贯穿始终的道具,又是演唱和舞蹈伴奏乐器。鼓是人类的一种原始乐器,是人类音乐进化过程中的原始阶段的产物,在满族萨满音乐中,鼓点(节奏)占主导地位,而旋律则退居次要位置,而鼓从形状、材料、绘图到制作工艺等方面都基本停留在原始社会的生产水平上,这些都可以说明尚处于人类童年时期的原始艺术特质之一。

满族萨满音乐中常见的鼓点有如下几种:单点: $\frac{1}{4}$;老三点: $\frac{4}{4}$;快三点: $\frac{2}{4}$;慢五点: $\frac{4}{4}$;快五点: $\frac{2}{4}$;花七点: $\frac{2}{4}$ 。老三点是萨满音乐中节奏、节拍的基础,根据不同的需要,可以把老三点“抻着打”、“顿着打”。此外,五点、七点等都是老三点中变化来的。

冯伯阳. 文化人类学视野中的满族萨满音乐——对萨满音乐的价值判断. 音乐研究, 1997; 2: 81—87

一、萨满音乐的源流。满族萨满音乐是人类原始音乐文化的“活化石”。萨满音乐作为一种具有代表性的人类早期音乐形态,在满族的创世神话中就已显露,至今流传在嫩江、黑龙江两岸满族村屯的最古老的神话《尼珊萨满传》中就有神歌的记载,在满族民间故事《手鼓的传说》中也详细地叙述了手鼓的来历。这表明,“神歌”和“神鼓”作为满族萨满原始文化的载体,很早就已确立了它们的地位。

二、萨满音乐的构成要素。满族萨满音乐在文化传承上保持着这种相

对的一贯性和稳定性，一方面是与满族悠久的历史 and 坚实的文化根本密切相关，另一方面是由萨满音乐的独特存在方式、表现功能、传播途径以及音乐结构形式所决定的。满族萨满音乐的构成主要体现在三个方面：1. 音乐表现工具。在萨满的观念中，神鼓和腰铃并不具有乐器的含义，而只是人们所说的神器、法器或礼器。此外萨满经常使用的神器还有抬鼓、晃铃、扎板、神镜和哈马刀等。2. 音乐表现形式。神歌的音域一般较窄，旋律平直，多以同度、二度、三度、四度音程构成。按照旋律生成演化的规律，这种缺少小二度、大小六七度及增减变化音程的旋律形态正是音乐欠发达的标志。此外，萨满神歌中大量的类似数板式的说唱体和“一曲多词”的形式，也足以表明，萨满神歌尚未完全脱离语言的胚基而进入独立发展阶段。3. 音乐表演形式。满族萨满音乐的表演形式带有一种综合性艺术表演的特点。所不同的是，由于萨满的艺术表演一直贯穿于整个祭祀活动中，其中有大量神辞，从而形成“歌、舞、乐、词”为一体的综合艺术表演形式。萨满的神器在充当各种角色的同时，也发挥着重要的娱乐作用，一些萨满在挥弄神器时的出色技能表演和着意创造出的娱乐氛围也使人得到精神上的愉悦。

三、萨满音乐的发生机制。作者认为，萨满音乐的发生机制与现实中的萨满附身、显灵的过程完全一致。萨满在与神灵沟通时，口诵咒语、吟唱神歌、手击神鼓、跃跃起舞，在洪亮的歌声和激越的鼓声诱发下，进入一种如痴如狂的状态，各种臆想，也包括艺术创作的冲动和灵感由此而产生出来。实际上萨满的艺术创造能力作为一种个体行为，是在外部的某种因素的激发下产生的，但这并不能排除萨满本人先天具备的艺术素质及萨满赖以生存的民族文化根基对萨满的艺术创造。

四、萨满音乐的本质。萨满音乐是满族先民在认识自然、开拓自然、征服自然的漫长艰辛的历史岁月中形成的原始艺术思维的产物，它的外化形式为歌、舞、乐、词，其本质“名为娱神，实则娱人”。它是满族先民为满足个人或集体的情感需要所创造的一种特殊风格的艺术形式。

王信威. 试论满族萨满神歌的音乐特点及其形态分类. 乐府新声, 1997; 3: 43—48

一、满族萨满神歌的音乐特点: 满族萨满神歌的音乐特点, 主要体现在它的音阶调式、旋律旋法、节拍节奏、曲体结构、演唱方式等构成音乐本体及表现形式的诸方面。

(一) 音阶与调式。五声音阶的三音列是满族萨满神歌的核心音列, 也是曲调发展变化的基础, 其他音列均是在三音列的基础上, 通过增减调式音组成。

(二) 旋律与旋法。满族萨满神歌的旋律基本围绕着各组三音列上下左右回旋。受狭窄音域的限制, 它的曲调进行平稳、均匀、流畅, 音程之间级进和同音反复较多, 跳跃较少, 在多音列曲调中, 调式的主音、属音等骨干音常分散、均匀摆放, 支撑旋律有序运行, 使音乐相对稳定。

(三) 节拍与节奏。满族萨满神歌可分为规整节拍与自由节拍两种节拍形式。规整节拍中单拍和复拍均有。自由节拍分两种: 一种有板无眼类似汉族戏曲中的紧打慢唱, 多用于吟诵类曲调中; 另一种无板无眼, 节拍自由, 常作为引子出现于宣叙类曲调中。一段完整的满族萨满神歌, 有的全部是规整节拍, 有的全部是自由节拍, 也有的一部分是自由节拍, 一部分是规整节拍。由于受满族语发音韵律的限制(满语单词重音常落于最后一个音节上), 满族萨满神歌的节拍重音多出现于小节的弱拍位置上, 并由此引出附点音符的连续出现。满族萨满神歌的节奏与它的伴奏乐器——鼓所击点数有着密切的联系。老三点是鼓的基本节奏型, 也是满族萨满神歌的节拍基础, 其次是在老三点基础上发展变化的规律是“求单不求双”。

(四) 曲体结构。满族萨满神歌多是单句式曲体结构。演唱时, 经多次重复构成一首歌曲。每个单句由前、后两个乐句组成, 前乐节一般占唱词7

字,两个乐节的结束音多为同、二、三、四、五度关系。另外,根据唱词的需要,每个乐节可以重复、扩展、紧缩,构成不对称单句式。每首满族萨满神歌都是由多个单句式反复组成。反复时根据唱词的需要,每个单句多有变化,或重复、或扩展、或紧缩,曲调也不完全一样,形成类似汉族板腔体说唱音乐性质的叙事歌曲体结构。

(五)演唱方法与演唱形式。首先,在祭祀活动中,为了推动整个祭祀仪式进程的发展、起到主持人应有的作用,萨满们不但要千方百计编织出好的格调来表达祭词的内容,还要运用各种技巧,竭尽全力地把腔唱好。演唱萨满神歌要用大嗓高调门,唱出的声音高亢、洪亮,气息充沛、饱满,语言清晰、准确。在唱词较多的情况下,对声音的高低、长短、强弱还要有所变化,不能千篇一律。具体在演唱各种不同类型的曲调时,方法也不一样。其次,满族萨满神歌祭祀活动是一种原始宗教活动,多带神秘色彩。萨满们为了显示自己的“技能降神”,完成“神灵之托”,演唱时往往用夸张、加花、变声等手段,使曲调带上离奇古怪的色彩。最后一点是演唱形式的多样化。

二、满族萨满神歌的形态分类:

(一)吟诵型,这是满族萨满神歌中最多见的一种曲调类型,它的特点是没有固定的旋律和固定的结构,曲调的高低起伏基本按着歌词语言的韵律进行,一般音域较窄(多在四、五度内);音调低回、平稳,同音反复较多,字多音少、句间紧密衔接。

(二)宣叙型,这类曲调的基本形态与吟诵型萨满神歌相似,都属叙述性音调。二者主要区别于一为吟诵,一为朗诵,后者音调高亢、响亮,节奏紧凑,一气呵成,礼仪性更强。

(三)呼号型,又称“吆喝型”,是一种类似汉族民歌中号子类的曲调形态。它的音调高亢、粗犷、有力,旋律起伏较大,曲调多变化,可分为两种:一种称为“长腔吆喝调”,它的节拍自由,音调高亢、激越,拖腔长直。行腔时,多用波浪音、哆嗦音、倚音、滑音等装饰曲调。另一种称为“短腔吆喝

调”，有固定的节拍，音调较短，声音铿锵有力。

(四)舞蹈型，这类歌曲在满族萨满神歌中也占很大比重。它的特点是具有很强的节奏感和律动性。除了节拍规整、节奏鲜明、重音突出外，曲调活跃，旋律性较强。演唱时多与舞蹈、伴奏紧密配合，形成歌、舞、乐三位一体的表演形式。

杨久盛．满族萨满神歌考略．乐府新声，1998；2：28—31

萨满神歌是满族萨满活动中演唱的歌曲，从民俗学的角度看，神歌应属民间风俗歌曲，从宗教学的角度看，则可视为宗教歌曲。满族自其先世便笃信萨满，祈神、禳灾、祭祀均由萨满主持。届时，萨满边唱神歌，边舞蹈，祝祭者随声附和，气氛庄重、森严。神歌在整个萨满活动中占有重要地位，它与萨满活动相始终，祈神、传喻神旨均由萨满用神歌宣示。故神歌是满族萨满活动的重要形式和载体。

满族萨满教的历史十分悠久，早在12世纪初女真人中就已有萨满教流传。历史学家、文化人类学家认为，萨满形成于原始社会后期氏族公社时代。直到半个世纪以前，萨满活动在东北满族中尚普遍流传，时至今日尚未绝迹。萨满神歌是人神沟通的方式和手段，虽然不能说永远是一成不变的，但它一直处于相对封闭状态之中，至今仍保留着自氏族时代以来的历史痕迹，为我们研究满族传统音乐文化提供了重要线索。

研究满族萨满神歌可追寻到人类早期音乐由萌生到发展的历史轨迹。人类最初的音乐所用乐音并无规律可循，不仅用音数目不固定，甚至连固定音高和音程概念也没有，这在满族萨满神歌中亦有发现。随着人类的文明进程，到了野蛮时代，“依言而咏(咏)”的音乐实践，使人类逐步悟出了“比音而乐之”的道理。于是，音乐用音步入了规范化的里程，首先产生了音程。

吉林、辽宁两省满族萨满神歌存在差别的主要原因在于，两省的满族

在历史上接受中原文化的影响不同。先秦时代辽宁称为燕地，属于中原，中原文化根深蒂固，而吉林则属少数民族居地；到了明代，明政府对东北汉人和少数民族分而治之；清入关后沿袭明代的政策。辽宁地区与汉族交往密切，深受中原汉文化之影响，而吉林一带接受中原汉文化较少。所以吉林满族保留其先世的传统文化多于辽宁满族。总之，满族萨满神歌的历史相当古远，是研究满族及其先世乃至人类音乐进化的活化石。

王军·原始音乐中的巫性·齐鲁艺苑，1999；1：57—59

原始民族的音乐是非理智和非自觉化的，它产生自本能和表象活动，原始音乐不表达孤独艺术家的痛苦和荣耀，它表达的是每个人都能表达的，同样能打动每个人的原始灵感。它不成为个人的创作活动，而成为整个部落生活不自觉的、本能所必须的表现，作者称它为巫性。

作者认为，在原始巫术中音响起着一种特殊的、无与伦比的作用。这种音响突出于日常宁静的生活，上升为非人、神化了的東西，这自然要产生这样的结果：可以驱赶和唤来的恶魔像人一样也无能为力地屈服于音响和旋律的魔力。疾病和死亡、太阳和雨、人体的健康和大地丰产的都必须听从声音力量的摆布。于是，便有了一种具有特殊能力，操纵这种声音的职业人——巫从事这项活动。巫师采用的主要手段是舞蹈、摇晃法器所发出的声音和律动性伴奏的歌唱，直至精疲力竭。正因为巫师善于歌舞表演，又能通过歌舞表演沟通神和人之间的关系，将神意传达给统治者，所以巫官与乐官被密切地结合在一起，他们的音乐必然要带有巫性。由于巫官和乐官是降神的，所以他们在社会中很有地位。古人希望通过巫覡的音乐舞蹈，来娱神和降神，达到增加生产和安居乐业的目的。由此看来巫术与原始音乐、宗教有着密切的联系。

巫术与原始宗教密不可分，它们的产生来源于先民们对自然斗争的无力，幻想通过原始乐器施行巫术来弥补能力的欠缺，所以，原始乐器也是

施巫的法器。在古代,巫和舞是分不开的,巫之所事,就是用歌舞以降神。巫通过歌舞以娱神和降神,目的是要通过幻想的形式控制自然,希望自然能满足人们愿望。巫是古代器乐文化的化身,那么商代的“巫士”必然是这种文化的代言人。巫性像是附在原始音乐身上的幽灵,无时无处不在,它是神化了的音乐歌舞。

原始社会发展到高文化时期,其音乐也没有失去巫术性的功能,只是有文化的人将它与音乐文化结合起来了。人们认识到各种自然规律,但不可理解,于是人们就用数去解释它们。在音乐中人的智力惟一能把握的、人的认识惟一能接近的也是度量单位和数,音程、音高和节奏只能用数去安排音乐。

原始音乐中的这种巫性,反映出人们对自然界努力抗争及在这些斗争中认识自然、改造自然的能力不断提高,也赋予了音乐本身以幻想和乐观精神。

傅彦滨,傅翠屏. 满·通古斯语族四民族萨满歌曲属性辨析. 中国音乐, 1999; 1:26—30

本文主要考察了满·通古斯语族的满族、鄂温克族、鄂伦春族及赫哲族的萨满歌曲的情况。作者认为,在萨满主持的祭祀仪式和跳神中,都用本民族的语言、萨满舞蹈和萨满歌曲来传递各种“天神”、“图腾神”和“祖先神”的各种信息,表达各种思想、崇拜和赞美自己民族的神灵。

四民族都把萨满原始宗教作为本民族生活、民族精神、民族性格等方面的主要根基。萨满歌曲的属性也与其民族属性息息相关。

一、萨满歌曲的民族属性:四民族的萨满都具有鲜明的民族性,有着强化民族意识、增强本民族团结的凝聚功能。分别用各民族语言演唱的萨满歌曲,是各民族文化的历史见证,沉淀萨满歌曲中的四民族原始宗教信仰、思想观念、风俗习惯和历史、天文、地理、医术、农业、人文、语言精华,已作

为每个民族的文化财富，而被保留下来。这些保存至今的萨满歌曲文献，是四民族历史、文化最真实的记录，是研究四民族历史的第一手材料，也是我们古为今用的历史依据。如满族萨满歌曲《佛波密》(神头)是满族家祭神歌的“序歌”，鄂温克族萨满歌曲《登登尼荷》是鄂温克族人在祭神时所唱。

二、萨满歌曲的属性类别：满·通古斯语族四民族的萨满歌曲属于各民族传统音乐中的民间歌曲，具有民间歌曲的类别属性。传统民歌最具有代表性的特征，首先是用曲调的“歌唱性”，其次是乐句、曲体结构的方整性。四民族的萨满歌曲中，有大量的歌曲是一个乐句或两个乐句的多次反复(分节歌式)或变化反复。四民族萨满歌曲的演唱形式大多是领唱(萨满)与伴唱(专门的伴唱人员)相结合。如满族《摆件子》(一)、鄂温克族《登登尼荷》、鄂伦春族《叶戈也》、赫哲族的《跳鹿神》等。这些萨满歌曲的旋律最具有“歌唱性”，其曲式最具有方整性，是四民族典型的萨满歌曲。还应该提到的是，四民族萨满歌曲的曲调，有相当一部分与本民族其他类民歌的曲调近似或基本相同。综上所述，萨满歌曲是属于四民族传统民歌中的一个类别，它除了具有民歌的全部特征之外，当然也有它本身类别的个性特征。其中最主要的是，萨满歌曲毕竟是萨满这一特定事物的一个组成部分，是萨满向众神和人们表白特定内容的一种语言和一种工具。所以，萨满歌曲从歌词内容到曲调风格以及演唱方法等方面，都要做一些夸张，使其带有一定的神秘色彩。在过去的历史年代里，萨满歌曲是不许随便哼唱的，因为萨满歌曲是神圣的。

另外，从萨满歌曲的音乐结构形式来看，四民族的萨满歌曲大部分都是单乐句的反复或变化反复，两乐句或四乐句的歌曲不多。同其他民歌类别相比，萨满歌曲还显得“原始”和“保守”，其传统民歌的特征较其他民歌保留得更充分一些。

三、萨满歌曲的表现功能：四民族的萨满歌曲均用在“请神”、“接神”和“送神”这三项祭祀程序中。而在细节等方面却不尽相同，都具有各民族的

形式和特点。

四、萨满歌曲的表述功能：四民族的萨满歌曲都具有歌唱性、叙事性和戏剧性三种表述功能。歌唱性的萨满歌曲旋律性强，节奏舒缓；叙事性歌曲节奏紧凑，音调简单，说唱性强；戏剧性歌曲，主要是指代表不同神灵演唱的歌曲，带有浓厚的戏剧性。这种融歌唱性、叙事性和戏剧性为一体，三者并重的萨满歌曲，具有较高的艺术价值和美学价值。

萨满歌曲作为萨满教的重要组成部分，与萨满原始宗教信仰一样，具有较高的文化价值、人文价值、历史价值和实用价值。

〔韩〕曹允贞．巫堂歌曲与雅德根歌曲的比较研究——汉城、齐齐哈尔的两地萨满歌曲采风收获．中国音乐，1999；3：15—20

韩国自古便属于萨满文化圈，他们将从事萨满活动的人称为巫堂，中国达斡尔族人称萨满为雅德根。巫堂和雅德根与三界联系的基本形式是歌舞，与神、人、鬼沟通的主要语言是歌曲，创造对鬼神迎来送往的氛围的主要手段是舞蹈。可见歌唱艺术在巫堂和雅德根祭祀仪式中占据很重要的地位。作者认为，巫堂歌曲和雅德根歌曲的共同特征有：一、浓郁的本民族传统音乐的基本特征。即二者分别具有浓郁的本民族的基本特征。从各自的艺术角度而论，巫堂和雅德根通过歌唱来反映和塑造的神形象，及以人的身份出现的时候，都是韩国式和达斡尔族式的。二、巫堂歌曲与雅德根歌曲的属性及形态上与民歌趋同的特性。三、巫堂和雅德根歌曲中的“歌唱性”、“说唱性”、“戏剧性”。这不仅说明了巫堂与雅德根是具有共性的——萨满属性，同时也说明了巫堂歌曲和雅德根歌曲作为具有共性的“萨满歌曲”这一音乐品种，也有自己的独自特性。

由于二者分别处于不同国家，不同民族的文化氛围中，因此二者也必然有不少不同之处：一、歌词：巫堂、雅德根请神、娱神、送神中，所唱的内容与功用大致是相同的，但所运用语言的民族属性不同，所以在语音、词汇、

语法等方面则很不一样的,各自都是符合本民族风俗习惯的。二、歌曲:民族风格不同,旋律不同,节奏节拍不同,雅德根歌多用前长后短的节奏型,巫堂歌在句头多用以一拍三分划的节奏型出现。三、唱法:巫堂歌多用喉头的颤音作为民族特点,雅德根歌则在延长音上使用大幅度波音来表现特殊风格。四、伴奏不同:巫堂歌基本有专职伴奏人员为巫堂歌曲伴奏,雅德根歌声利用神鼓自唱自奏。

蔡元亨·土家族民歌衬词解谜——土家民歌和巴人宗教之三·湖北民族学院学报,1999;4:9—15

作者认为,土家民歌中的那些古怪的衬词群是在历史中被肢解、歌化了的咒语。是“超意义”的文化符号系统,是生命标准化的密码。这些与咒语有关的衬词,至少可以分为六类,而且都对神有直接或间接的驱动力,是土家先民同巴人宗教效验世界的六种联系方式。

一、咒语语尾词“梭”在娱神歌中的遗留。梭(或唻、嘹、锁),这是一个直接驱动力发咒语语尾词。第一个注意到这个词的人是北宋学者沈括,他指出了这个词的流行范围和地区,他还是第一个用宗教比较学的方法来说明它和梵语“萨摩诃”合音读法相同的人。不过,他把这个词在咒语中的使用,错断成“楚人旧俗”,作者认为实际上是“巴人旧俗”。许多土家娱神歌,都带了梭、嘹、唻、锁。如金二锁、银二锁、阳二梭、么姑子嘹、花儿神先嘹、金刚梭、七不隆咚梭、八不隆咚梭、连当嘹……这些衬词之所以古怪,因为它们本身就是变了形的咒语,或被肢解了的咒语。

二、巫术性轻度模仿或对情境渲染的拟声。有些衬词群,是在巫术心理支配下,对操作工具和操作情境的模仿和渲染,用一种声音符号,使其在效验世界里产生反响。在宗教时代,没有非宗教人,人们用本真巫术心理去对待一切。这些歌中充满了他们的信仰和良心。每串衬词里,都有灵魂的呻吟。

三、衬词群是情境咒语被肢解、演唱化。咒语被肢解、演唱化以后,就以衬词群的形式存在,使它所附着的那支歌变成了有咒语功能的娱神歌。

四、媚神性衬词群。媚神和娱神虽然终极目的相同,但生成史不同,其原始动机和表现形式也不同。娱神歌多用于祖先神祭祀,它的歌舞多表现生命的原型记忆,以及按这个记忆复制生命的过程,后来也用于祭祀其他自然神灵,那当然是用一般性歌舞表演《种瓜调》等,对自然神灵进行精神贿赂,但绝不能用图腾歌舞。媚神歌是以女性“色相”作为奉献物献给神坛的。它主要用于祭祀自然神灵,它实际上是对那从父系、社会就有的,以后又一直没有多少改变的上层一夫多妻制现象在神话中的曲折反映。此外,媚神歌还是以妇女做“人牲”的祭俗的遗留,就是用非实体性的美人(色相)去讨好神灵。

五、宗教色彩褪尽了的隐喻性咒语。这类词连同衬词,曾经是自始至终的施于某项沉重的体力劳动的巫术咒语,是劳动者和神明进行的诗和歌的虔诚的对话,把沉重的体力活演绎成缠绵的爱情。这个咒语用的是隐语,而且隐得很深,又被歌化,加之它的宗教色彩褪尽,就无法再认出它是咒语了。

六、衬词的其他类型。这类衬词群几乎是各民族所共有,算不上土家民歌的文化特质,与宗教的关系不大。这个类群,大概分为两个群:一群是号子中经常出现的有深呼吸功能的衬词,这类词生理性多于文化性,肉感、呼吸感极强,如嗨、咳、哎、嘿、唷、哟、喂。还有号子和仪歌中通用的一些情绪性衬词。它们只用于渲染悲喜的情绪,如哎、也、依、哟、呀。另一群主要用于仪歌,有时也用于号子的衬词,表示吉祥、幸福、爱情、家庭和美。这两类衬词,夹在前五类衬词之中,具有双重功能,一是实用功能帮助呼吸,用情绪变化引起的呼吸变化来表达悲、喜。二是娱神功能,用香花香草向神祝福,表达自己的恳愿。

土家民歌的衬词群,不是镶嵌在歌词之中,而是歌词镶嵌在衬词之中,所以才叫它“衬词群”。这是明显的“喧宾夺主”的现象,是宗教的神秘

美的偏执选择。

松波尔,布特勒图.萨满教对蒙古族古代音乐文化的影响.中国音乐,1999;4:43—45

一、萨满教与古代蒙古歌曲。蒙古族先民7世纪以前在额尔古纳河上游一带的森林中过着以狩猎为主的原始生活,在这个时期,蒙古族原始音乐风格逐渐形成,而且后来音乐形式逐渐分化为狩猎歌舞音乐、萨满教歌舞音乐与陶利(即英雄史诗)音乐,从而创造了灿烂的蒙古族森林音乐文化。

二、萨满教与蒙古族古代歌舞(乐舞)。蒙古族萨满教音乐主要是以歌舞和乐舞的形式表现。萨满音乐中诗词、音乐、舞蹈并不是独立存在,而是互相贯穿、融为一体,以歌舞或乐舞的形式表现的,所以习惯上人们把萨满音乐舞蹈称为萨满歌舞。萨满歌舞是萨满巫师进行宗教仪式或治病驱灾时跳的伴有歌唱的舞蹈,动作也较简单,随着歌曲的节奏和鼓点绕场舞蹈。萨满歌舞有模仿性特点和即兴性特点。乐舞是用萨满鼓伴奏,一般不加歌唱而以呐喊或诵咒词来衬托音乐气氛。萨满歌舞在表现意义上与佛教歌舞、基督教等其他宗教歌舞不同,萨满歌舞有浓郁的民族民间特征。萨满教歌舞是宗教仪式与民间艺术的结合物,而不是寺庙或教堂艺术。萨满教在发展过程中并不排斥世俗民族民间音乐,相反以民间音乐为自己的母体,不断吸收,不断融合,并且积极地反作用于民间音乐。

三、萨满教与蒙古族古代器乐。蒙古族音乐历史中,器乐主要是作为歌曲和歌舞的伴奏乐器流传下来的,据考古学家发现,蒙古族最古老的乐器是以打击乐器为主,也有少数的吹奏类乐器,而拉弦乐器、弹拨乐器产生较晚。萨满鼓是萨满教世代代传下来的乐器,同时也是蒙古族最古老的乐器,在蒙古族原始狩猎生活时期就已产生。在萨满教宗教观念中,萨满鼓不是一种娱人的乐器,而是作为通神的法器被使用的,它是人神沟通的

媒介。所以在萨满仪式中具有法器和乐器双重功能。蒙古族原始音乐具有强烈的集体主义精神，萨满音乐旋律简单，而鼓点是整个音乐的核心与精华，其作用比歌唱部分还要重要。

四、萨满教与蒙古族古代说唱艺术。陶利——蒙古族英雄史诗，是产生于蒙古族氏族社会时期的一种说唱艺术形式。陶利音乐与狩猎歌舞、萨满歌舞共同形成蒙古族三大原始音乐形式。陶利具有强烈的神话特点，所描述的故事光怪陆离，所刻画的形象恣意夸张，具有强烈的浪漫主义色彩。

五、萨满教与蒙古族宫廷祭祀音乐。萨满教经历了自然崇拜、图腾崇拜及祖先崇拜三个阶段。祖先崇拜（包括英雄崇拜）是萨满教崇拜活动最高的境界。在部落氏族中祭祀逝去的祖先、首领、英雄时所用音乐尤其重要。忽必烈入主中原以后，祭祀仪式与中原文化以及刚刚传入蒙古地区的佛教融为一体，一改以前萨满音乐原始朴素的特征，征用了前朝旧乐，宫廷乐队庞大，所演奏的音乐也复杂多样，从成吉思汗的父亲烈祖到忽必烈以前每位祖先都有自己各自不同的乐章。但是仍然具有蒙古族萨满教祖先崇拜的性质，其步骤还是迎神、娱神、送神等来进行，可见萨满教对元代宫廷音乐仍有着广泛的影响。

随着萨满教在蒙古族人民当中的地位的衰退，它对蒙古族其他音乐形式的音乐也随之削弱，这个古老的原始艺术只能在民间传播。蒙古族原始音乐文化属于萨满文化。

刘桂腾．西伯利亚诸民族萨满及萨满鼓辑录．《满族萨满乐器研究》

附录．辽宁民族出版社，1999．12；103—110

西伯利亚诸族盛行萨满教。西部鄂毕河流域的奥斯加克人，东南部阿穆尔河流域的吉利亚克人，中部克拉斯诺亚尔斯克的布里亚特人、索约特人，勒拿河流域中游一带的雅库特人，最东端堪察加半岛南部的依捷尔缅人（勘察加人）以及阿尔泰地区的诸少数民族，均有萨满祭祀活动。（图表略）

西伯利亚地区的萨满和萨满鼓具有明显的共同特征:单面、蒙皮,在鼓背设抓环或木柄抓而执之的“抓执型”萨满鼓。满洲人和中国境内的蒙古人还使用“握执型”的萨满鼓,配以较灵巧的“鞭式”鼓槌,使萨满鼓的形制变得比较复杂却更容易舞动和表演。这显然是由于后来这些民族的生活环境、生产方式已经随时代的发展而发生了相应的变化所致。当然,从民族音乐学的深层意义上来看,西伯利亚诸民族萨满鼓与满洲萨满鼓所具有的“共同特征”的共同性,不仅显现于皈依“万物有灵观”的物化形式——萨满信仰者使用的鼓的形制相同,更显现于作为麻木组及西伯利亚诸族萨满的共同象征物——鼓所带给其信仰者的惊惧与兴奋、力量与希望,亦即鼓的作用也是相同的。

色音·萨满教音乐的人类学考察·青海民族研究(社会科学版),
2000; 11(2):96—100

音乐人类学家认为,要研究宗教音乐,首先要弄清声音在宗教仪式中的象征功能和文化蕴含。用特殊的声音表达特殊的感情和特定的意图是古今中外人类宗教仪式中共存的普遍现象。萨满教作为一种比较原始古老的宗教形态,对声音的理解和看法尤为古朴而神秘。在萨满教观念中认为,神灵喜欢声音而鬼魂害怕声音。萨满仪式中对各种声音的不同处理是以对声音的这种双重理解为前提的。正因为神灵和鬼怪对声音的态度不同,所以在萨满教仪式中萨满击鼓做声时必须根据不同的场合、不同的目的变换其鼓声的高低快慢等节奏。萨满鼓的敲击节奏是萨满表达不同感情和不同思想的重要手段。在这种声音和节奏的变换来表达不同的具体意图的简单符号思维的基础上逐渐发展出旋律和乐调来表达更复杂的抽象观念的音乐思维。

中国少数民族萨满教音乐是独具特色的宗教音乐。自80年代以来对萨满教音乐的研究也取得了可喜的成就。1986年7月,在黑龙江召开的

“中国少数民族音乐学术讨论会第二届年会”上,对萨满教音乐的讨论曾形成了一个不大不小的高潮。同年,由内蒙古哲盟文化处内部出版的《科尔沁博艺术初探》一书中对蒙古族萨满教音乐的历史与现状以及特点等问题进行了深入的探讨,并阐述了萨满音乐和民间音乐之间的相互影响和渗透。

1992年,有关萨满音乐的研究又有了新的发展。乌兰杰在《蒙古萨满教歌舞概述》中,简要论述了蒙古萨满教祭祀中的歌与舞的功能作用,认为萨满教歌舞是蒙古萨满教活动的主体部分,它除了具有宗教功能外,同时还兼有人神同享的世俗性特点。

石光伟与刘桂腾在研究东北萨满教音乐方面经常合作。1992年,两人分别发表了一些这方面的论文。石光伟的《满族萨满歌舞的根基与传承说》,通过长期实地考察、采风所得来的满族萨满的史料和实录,探索了满族萨满歌舞的历史源流,说明萨满歌舞是中华民族传统文化的重要组成部分,也是以往在满族社会生活的一个重要内容。刘桂腾的《萨满教与满洲跳神音乐的形成及其演变》,认为满洲跳神音乐萌生于萨满教仪式,而非一般参与性音乐。文章分别论述了“作为满洲萨满仪典的‘跳神’”;“作为满、汉祭祀——娱乐活动的单鼓”;“作为满、汉妇孺之戏的太平鼓”三部分内容。

冯伯阳先生在《音乐研究》1997年第2期上撰文指出:目前,在世界范围内,有关文化人类学的理论和方法正愈来愈广泛地应用于人文社会科学的诸多研究领域。本文即力图将对我国满族萨满音乐的探讨置于文化人类学的视野之内,以期能使这种研究建构在一种较为清晰的理论框架之中,从而使萨满音乐恒久的文化价值和艺术魅力能够在更广阔的文化背景和更深厚的历史积淀中得到显现。作者在对萨满音乐的源流、萨满音乐的构成要素、萨满音乐的发生机制进行研究与探索之后,对由萨满音乐的本质提出如下认识:根据目前各国人类学家对人类原始文化的生成、进化规律的全方位研究,以及满族萨满文化自身所包容的人类原始文化的某些特征,可将寓于萨满文化中的音乐艺术视为满族先民在认识自然、开拓自然、征服自然的漫长艰辛的历史岁月中形成的原始艺术思维产

物,它的外化形式为歌、舞、乐、词,其本质“名为娱神,实则娱人”。当我们把萨满音乐放在满族原始社会的“文化生态系统”中,放到当时的社会关系及社会互动形式中去考察,可以看到,萨满音乐的存在,完全是满族先民为满足个人或集体的艺术形式。其中,凝聚了满族人民在长期社会生产实践中积累形成的心理素质、审美观念、文化价值取向及生生不灭的民族意识。通过对满族萨满音乐的研究,至少可以从以下几个方面获取它的价值:一、在寻找人类艺术起源途径方面;二、在认识人类原始艺术思维形式方面;三、在建立人类原始音乐模式方面;四、在发现人类音乐演化规律方面;五、在探讨满族民族审美观念方面。随着人类社会空间的无限拓展,一方面萨满文化赖以生存的生态环境正不断地受到现代文明的冲击,而濒临消失,另一方面,萨满文化作为一个世界性的研究课题,它所反映出的“人类本质的永恒本性”,又使它充满了无穷的魅力。

王廷信·原始部族宗教与中国戏剧发生·民族艺术,2000;2:134—146

原始戏剧在较长时期内依附于原始人的生活生产实践和原始仪式而生存。原始部族宗教仪式中的两种混沌体在模仿、代言、叙事方面业已具备了戏剧所应有的特质,故可被纳入原始戏剧范畴。但戏剧发生是一个漫长的过程,原始社会的结束并非意味着戏剧发生的终结。原始部族宗教仪式的两种混沌体到了文明社会将逐步解体,戏剧艺术将摆脱人们的生活生产实践以及宗教仪式的束缚中走向独立。

周凯模·民族宗教乐舞与神话哲学·民族艺术,2000;3:157—172

在人类的童年时代没有文字,人们将有关宇宙初创、万物化生的思想,用口传身授的方式流传下来。为了便于记忆和传诵,也是为了把这渊源久远的思想神圣化,他们模仿想象中的神灵的声音和动作,把这些神话韵律

化甚至动作化,从而赋予神话“哲学”以“艺术”的外壳。所以,可以说,最初的神话“哲学家”是用充满幻想色彩的故事、音乐和舞蹈,而不是用概念来表述他们的奇思冥想的。这是一种“诗性哲学”,或者准确地说是一种“神话哲学”,因为它不仅充满了幻想,而且有浓厚巫术和宗教的神秘色彩。

几乎所有的古歌,都喜欢从开天辟地、世界创生的叙述开始,体现了人们对洪荒、时空、阴阳的理解。洱源白族的《西山打歌调》,是一种追忆远古集体之梦的大型合唱。“打歌”又译“踏歌”,意为边唱边跳边慢步走,是云南少数民族民间常有的方式。长长的打歌调,曲调高亢激昂,用一种音色特殊、很难模仿的小嗓吼出。它以有问有答、轮番对唱的形式,一开始就使人置身于对消逝了的洪荒时代的遥远回忆之中。在弥勒县彝族中,热烈欢快的“阿细跳月”,原来也源于洪荒时代的回忆。作者认为,这种大场面“土风”歌舞场中弥漫着某种特殊的气氛和感觉,这种“气氛”和“感觉”也正是专业歌舞团无法“复现”其“味”的根本所在。因为在这种来源古老的“土风”歌舞中,不仅包含着一个“艺术的要素”,而且包含着一个“理论的要素”,即可以称为“神话哲学”的要素。在这个意义上,“土风”歌舞不纯粹是审美的。古歌用象征的方式,表达了人们对世界起源问题的最初思考,这种思考,从根本上来说,与古今哲学家和科学家有关宇宙生成的假说和有关世界本体的理论并无本质的差别。神话正是在这个意义上,成为原始民族关于人和世界诸问题的解释体系。这些口头演唱、世代相传的创世古歌,叙事性和解释性都很强,带有浓厚的原始宗教色彩。开头一般都有一段固定的唱词并且都是从对洪荒远古之时的回忆叙述开始,唱词依各民族语言押着韵脚,曲调与歌词的格式、韵律、语言声调结合密切,语音突出,旋律性也较强,而且易记,便于长歌的吟唱。既有有节奏的吟诵,又有四平八稳的唱腔,曲式结构基本是由一个乐句,或上下句式多次反复构成。但旋律随着内容的深入,又逐步加花以免过于单调。

云南的宗教歌舞,也体现出他们的时空观。从白天黑夜的划分到年月日的划分,各民族使用的方法和计量形式不同,但总的规律是共同的。对

天地四方等方位的空间划分也是一样，古代民族在自我中心意识的感觉中，将空间划分为以他为中心辐射出去的空间。意念无论是十月还是十二月，世界无论分四方、五方还是八方，基本还是自然的时空。透过宗教乐舞反映出的原始时空观念，与日常生活中的时空是不同的。通过宗教乐舞及其相应的宗教仪式和宗教观念，他们构建了一个超越于实际生活领域的时空体系。这个超然的时空体系，由于初民认识世界的局限性而带入了较浓厚的主观色彩（自我中心意识）、信仰色彩和感情色彩，它是具象的，或者说，它更是象征的、神话的和宗教的。它之所以可以用乐舞的或仪式的形式表现，而不是用科学概念等形式描述出来，也就在于此。它是一种“超然时空”，更是一种“心理时空”；它是人心中幻想的谜，而谜底也正在人心之中。

周凯模，民族宗教乐舞与原始科技，民族艺术，2000；4：110—131

作者认为云南各族宗教乐舞在某些方面体现了与原始科技有关的内容。彝族史诗《阿细的先基》唱道：“腊月的时候，该祭天神了。一年有十二个月，一年有三百六十天，这最后的日子啊，要让神欢欢喜喜……”于是便设坛祭神，歌舞娱神。通过祭祀来纪日，在祭祀中表演纪日十二兽舞或与纪日相关的象征性乐舞，这在不少民族中都很常见。许多毕摩（彝族巫师或祭司）在重大节祭活动中，常用树枝插出一个复杂的星图，吟唱有关节令划分、天象变化及物候运作等方面的古歌，跳一些与天象对应的象征性的舞蹈。特别在以口传文化或象征型文化作为主要传承工具的民族中，这些歌舞及造型方式，正是他们保存和传播传统科学的重要手段之一。这类象征的仪式和歌舞，粗看或似宗教行为，或像艺术娱乐活动，但事实上，它们却是与这些民族的生活和生产实践紧密相关的一种“类科技”行为。

祭天乐舞中的“天”，大都是“天体崇拜”和“天象崇拜”，即对具体的日、月、星及具体的风、雨、雷、电、虹、雹等的崇拜。同样祭地乐舞中的“地”，也

与具体的山川田园相联系。也有很多民族的古歌,为解释天象地势的成因而提出了种种“假说”,或许,勉强可以算是一种原始的天文地理“理论”。宗教乐舞还体现出原始先民对数的理解。在原始的乃至后世的巫师术士身上,天文学、数学、医学、巫术及艺术等往往很奇妙地结合在一起,并通过语言(咒语、经文)、歌乐(神调鬼腔及法器音乐)、舞蹈(跳神、跳鬼)等幻想的方式以及针灸、拔火罐、推拿按摩及配置草药方剂等实用方式,将巫术与医术混合在一起。

三、论文选登

(一) 佛教音乐论文选登

杨荫浏, 查夷平, 中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第一号、第五号《智化寺京音乐(一)(二)》, 中央音乐学院中国古代音乐研究室油印, 1953

【智化寺的历史及其音乐传统】

智化寺的音乐, 名为京音乐。智化寺从明正统十一年(1446年)建寺时起, 就有这种音乐, 传到现在, 已有二十七代。寺为明英宗时弄权的太监王振所私建。正统十四年(1449年)英宗被也先捉去, 景帝即位, 王振斩首籍没。因私庙无人过问, 在景泰元年(1450年)至七年(1456年)一段时间, 僧侣便靠着音乐, 自己谋生。天顺元年(1457年)英宗复辟, 追念王振, 又在智化寺祭他。从这些史实看来, 智化寺是封建统治阶级私人所建, 至少在明朝时候, 随着统治阶级间的矛盾, 它曾有它兴衰的过程。

统治阶级所设立的寺院里面的僧人, 并不等于统治阶级自己; 他们是为统治阶级所雇佣、所使唤的。这些不属于禅门的僧人, 他们的宗教信仰, 向来被禅门所看不起。他们与人民较为接近, 他们有更多的生活, 因之他们能保存民间较丰富的音乐。王振最初招收这些僧人的时候, 也许就是为了他们能奏音乐的缘故。从智化寺初建三年之后, 遭到困难的时候, 僧人

们能靠音乐维持生活这一点看来,可见那些僧人自始就有很好的音乐技术基础;从他们历来重视自己的音乐这一点看来,可见音乐是他们一种传统的特长。而这种音乐传统,显然是在智化寺建寺之前所早已存在于民间的东西。

据说,为了保存音乐传统,智化寺招收和训练门徒,有着严格的规律:他们只收13岁以下的小孩子;小孩子入寺以后,必须经过整整7年严格的音乐训练。现在北京他寺的僧人,多自称他们的音乐从智化寺学来,智化寺僧人对这也并不反对;但他们却以为外来学者,未必都精,只有本寺僧徒,及少数外寺僧徒,经本寺承认,以为可与本寺僧徒合奏的,方才够得上标准。现在北京各寺僧人,连智化寺僧人在内,够得上这个标准的,仅有19人。

【擅长京音乐的僧人】共19人(名单略)。

【曲调】智化寺的音乐,就所用乐器言,可分二类:

(一) 法器——敲击音乐,用鼓、铛子、铙、钹、铎子(即小钵);曲调有[粉蝶儿]等。

(二) 管乐——用管二个、笙二个、笛二支、云锣二副,也夹用上列诸敲击乐器,有时加唱。在管乐方面,就各个曲牌与体组织的关系而言,曲牌可分成两种:

1. 双曲——单独演奏的曲牌,不能与别的曲牌相联的。
2. 套曲——由若干单个曲牌联成。

就不同应用时节而言,套曲可分成两种:

1. 中堂曲——由七八个曲牌联成的套曲,白天佛事中应用。
2. 料峭——由十多个曲牌联成的套曲,夜间放焰口时应用。

【乐谱】

智化寺所存的旧乐谱,有好几本,又有一些散片,据说都是从同一个时代传下来的;其中有一本的后面记着抄写的时间,是康熙三十三年(1694年)。谱中所记的是工尺谱,但写法与一般流行的不同,其中将“乙”记作

“、”，将“工”记作“丨”，为与宋代字谱相同，余则与宋代字谱也不同。板用“\ /”，则与唐代工尺谱相同。

截止到目前，我们所接触到的京音乐谱，有以下几种：

- (一) 康熙三十三年(1694年)智化寺永乾所抄音乐腔谱一本。
- (二) 智化寺其他抄本二本。
- (三) 光绪癸卯年(1903年)水月庵朗瑩所抄音乐佛事一本。
- (四) 成寿寺抄本一本。

上列各谱，就传授的关系言，水月庵系从成寿寺学得，成寿寺又系从智化寺学得，因此它们彼此之间的传授关系为：

智化寺——成寿寺——水月庵

但依谱本抄写的年代言，则智化寺的为最早，其次为水月庵的，成寿寺抄本可能为最后。(各谱本所包含的曲调列表略)

诸谱间有很多相互重复的曲名。总的说来，完全不同的曲调究竟有多少；曲调来源相同而奏法不同，因之版本相异的，又有多少——这些，都须在进行比较之后，才能明确起来。

曲名中间讹字很多。如南北曲牌中常见的[锦搭絮]讹为[绵答序]，[出队子]讹为[出对子]，川拨棹讹为[穿拨罩]，[垂丝钓]讹为[垂四调]等。

【保守与发展】

现在僧人们所新抄的乐谱的形式，仍与康熙三十三年旧抄本差不了好多。所用的敲击乐器都是古代遗传下来的，管乐器都是自己做或自己制监的。从这些看来，僧人们的保守性似乎很强。但从他们实际所演奏的曲调看来，却并不完全是如此。原来谱上所写的曲调很简单，到了实际演奏的时候，他们加上了好几倍的花腔，而且同时演奏同一种乐器的两位僧人(例如同奏笛子的两位僧人)，在同一乐句上所加的花腔，也互有异同。因此，就曲调方面说，他们所保守的只是一个大概的轮廓，在占有大部分演奏时间的细节变化方面，是可以相当自由地加工的。就现在所听到的音乐效果说来，这种细节变化对于听者所起影响，远比原来大概的轮廓为大。

细节变化部分,是容许自由发展、自由创作的部分,而且,依僧人们所说的演奏技术的传统看来,也正是要求演奏者必须加以自由发展、自由创作的部分,这种根据原谱自由发展的必须性,正与很多其他的民间器乐曲调相同。在必须保留原来曲调大概轮廓的条件之下,同时有此发展的必要性,则演奏者可以随着生活感情之改变而不断改变他所要表达的东西。这可以说明智化寺京音乐何以至今没有因为长期保守而衰老、而绝灭。

【宫调问题】

京音乐一般所用的有四个调,依僧人们自己所用的名称为:正调、背调、皆止调、月调。音阶以“合”为首音。(据僧人们自己所说的正调与背调在笛上的按指法略)

仅从正、背二调看,只需将智化寺的“合”字一律改写为“上”字,其余各音,依着音阶次序排列下去,即成一般流行的谱法;而依笛上的孔位言,智化寺的正调,即一般的小工调,它的背调,则为一般的正工调,用指的方法丝毫没有两样。当然,智化寺的笛音比一般的曲笛为高,六孔全按为 c^2 ,与一般曲笛六孔全按之音为 a' 者不同,但那是绝对音高问题,在研究音阶形式的时候,暂时可以不必注意。

正调、背调是智化寺僧人所最常用的两调。但他们还用到另外的两调,就是皆止调和月调。这两调的名称,疑心流传有误。皆止调疑是歇指调之误,月调疑是越调之误。若这种猜想不错,则这两调的应用,尤其是歇指调的应用,是值得注意的。越调在元代以后,直至现在,昆曲中间有着它的曲调,弦索谱上载着它的定弦方法(北西厢弦索谱、弦索十三套谱),还比较容易得到实例。流行于唐、宋两代的歇指调则不然,自宋张炎时代而后,它似已近乎失传。在元代周德清的《中原音韵》和陶宗仪的《辍耕录》中,都不见它的踪迹。雍熙乐府(1566年出版)序中虽然也应用了歇指调这一名称,但在它所收的歌词中,却连一首属于歇指调的词都没有,可见此调在那时候已经很少有人应用。现在京音乐还用这一调名,在了解它历史的来源时,这至少可以作为一种参考。

【录音曲调】(略)

【乐器】

智化寺乐器中最可注意的,是十七簧的笙与九孔的管。

(一)笙——这种十七簧笙,还是北宋大乐所用的笙的旧制。陈旸《乐书》(1099年)卷一百五十义管笙条说:“圣朝大乐所传之笙,并十七簧。旧外设二管,不定置,谓之‘义管’,每变均易调,则更用之。”用十七簧而不用“义管”,现在智化寺的笙,就是如此。

民间一般流行的笙,大都有十三簧;河南流行的方笙有十四簧;保定吹歌会中虽然有已遇见的乐队,实际应用十七簧的,还只有智化寺的乐队,这是可以注意的。

日本田边尚雄的《中国乐队史》在讲到笙的时候曾说,“此十七管昔皆备簧。但日本只备十五簧,二管不用簧。今日中国所行者备十三簧,四管不用簧。”自河南方笙及保定吹歌会的“全字笙”出现以后,此说原已见为不确。现在智化寺的十七簧笙一出现,则这一说法的错误,更是显然了。十七簧的相对音高,除一二簧各有出入外,大体与康熙五十三年(1714年)编成的《律吕正义》中所载者相同。但从智化寺开建之年及其所藏旧乐谱抄写之年(1694年)看来,智化寺的笙,是在《律吕正义》之前已有,可能它与《律吕正义》中所载的笙,都是根据同一传统来源。(智化寺笙各管音高与《律吕正义》中对于笙上各管所注音字对照比较略)

(二)管——管,古名觶篥。现在一般流行的管,都是前七孔、后一孔,共八孔。但宋陈旸《乐书》(1099年)讲到觶篥,却曾说,“其大者九窍”,而且又曾加注说,“今教坊所用,前七空、后二空,以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。”现在智化寺的管九孔,确是北宋教坊乐觶篥的遗制。(陈旸《乐书》中所列觶篥吹法略)

现在智化寺大哨正调的按指法,与北宋觶篥的按指法,相同者有二点:

1. 调首音同为“合”,除了靠近上端的三孔以外,其余各孔的按指法均相同;

2. 调首音“合”的绝对音高为 f^1 。

但也有两点相异：

1. 北宋簫箏应用“勾”音的孔（即背面两孔中靠近下端的一孔），智化寺虽也有此孔，但老按上不用。

2. 对靠近上端的三个孔，智化寺的按指法，与北宋教坊的按指法不同。北宋教坊的按指法，每孔依次各出一音，智化寺的按指法，则利用靠近上端的几孔便于按用气的缓急而改变音高，有两孔各出二音。（指法略）

（三）笛——智化寺的笛音，比一般的曲笛为高，六孔全按为 c^2 ，正调首音“合”为 f^2 。僧人们对各器上的转调关系，有两种说法：

一种说法，是用正调各阶的阶名来配合各调中的“五”音，如：

正调“六” = 皆调“五”，

正调“工” = 月调“五”，

正调“尺” = 背调“五”。

另一种说法，是将正调的“六”作为一种标准音高，把它来配合各调中间的相当阶名，如：

正调“六” = 背调“尺” = 皆调“五” = 月调“上”。

这两种说法，其实是互相符合的。

总的说来京音乐在笛子上翻调的指法，与别的合奏曲调在曲笛上翻调的指法完全一样。但因为京音乐的笛子比曲笛高一个小三度，所以用相同的指法在两种笛子上所吹得的音阶，高度互相不同。又京音乐各调音阶中的“合”音相当于别的合奏曲各调音阶中的“上”音。

（四）九音锣

何叔达君说：“水月庵朗坤老和尚所传转调口诀，仍是以云锣为准，就是以正调为基础，正调六（合）音位，其音不变，而音阶提高降低，照下列‘正六、皆五、月上、背尺’，占据锣的架子中左位。”这一说法，就转调的关系而言，也与上列四调的音位相符合。

这样“移位式”的翻调，与笛上的翻调相同，但对于笙上的要求精确翻

调,则也有着矛盾。

上述四种定音的乐器间,正和其他合奏音乐所用的乐器一样,同调各音在各乐器间,是多多少少有着音高上的矛盾的;在翻调的时候,各调的音阶组织,在各乐器间不能统一,从音律的理论上看来,也是有着相当的矛盾的。这种矛盾,存在于全国一般的定音乐器之间,并不单是京音乐乐器的问题而已。

下面试将这一矛盾问题分作三点初步提出。

【音律矛盾问题在近代合奏乐器间之逐渐加深】

在上述乐器中,管是可以按含哨深浅和用气缓急而改变音高的,它的音律比较有伸缩性,不容易据以说明问题。我们且撇开了它不谈,而专就笙、笛和云锣来看唐、宋以来音律矛盾问题之逐渐加深。

宋代的笙和笛,就乐器的形制言,可能还是继承了唐代的旧制。

(一)笙——宋初从唐代继承而来的巢笙是十七簧。这十七簧的巢笙,若连外加的两个可以临时更换的管子在内,一共有十九簧。这也就是后来陈旸在他的《乐书》中间所引列的义管笙。宋初所谓巢笙,其形式是如此。《宋史》卷一百二十六《乐志》记载到景德三年(1006年)的事,说,“旧制巢笙、和笙,每变宫之际,必换义管,然难于遽易”。这里所说的“旧制巢笙”,明明就是义管笙。同书接着又说,“乐工单仲辛遂改为一定之制”。所谓“一定之制”,就是说,十九簧给他都装定在一个笙斗上而不必有临时改用义管的麻烦了。经过了景德三年(1006年)乐工单仲辛的这一创造以后,历史上便似乎有两种巢笙同时并存:一种是新式,就是单仲辛所创造,十九簧全部都装定在笙斗上的;另一种是旧式,就是只装定十七簧而临时改用两管的所谓义管笙。景德三年而后,景佑三年(1035年)冯元所指为“前朝制乐”的“十九簧之巢”;元丰三年(1080年)杨杰所谓“今巢笙、和笙,其管十九,以十二管发律吕之本声,以七管为应声,用之已久,而声至和”;大观三年(1110年)刘昺编修乐书所视为出于“前古”的“十九簧之巢”,都是指单仲辛所创造的十九簧巢而言。但旧式十七簧而外加两义管的巢笙,还同时存

在。到了元符二年陈旸《乐书》(1099年)还有关于义管笙的记载,而说它为“圣朝大乐所传之笙”。笙有了十九簧,便可以翻全十二调。所以无论用十九簧,或用十七簧而外加两义管,可以说,都是为了要达到翻全十二调的目的。景德三年,可以说,是笙在中国过去历史上发展的最高峰。在这样的笙上翻十二调,是不会产生矛盾的。

不幸的是历史的发展在笙的形制方面,是朝着倒退的方向。由此倒退一步,便成了智化寺的十七簧笙。它比之十九簧笙少了两簧,它继承了唐宋间的巢笙,而忘记把原有的两个义管一同保存下来,因之,它虽然可以翻调,但无论如何,决不能翻全十二调。

由此再倒退一步,便是智化寺现在笙上实际连用翻调指法的情形。僧人们在正式翻调时,实际只用到第1—8, 10—15等十四簧。余下的第9(b^2)、第16(ba^2)、第17(be^3)三簧并没有有效地用到。因为第6簧(ba^2)与第十七簧(be^3)没有用的,所以皆止调翻不准确。又因为没有把b音作为主音与之配合,所以月调也翻不正确。

更退一步,便是一般的十三簧笙,那只能吹准一调,就是G调。

由此可以看出,从北宋到近代,在笙的形制和吹笙技术方面,都有着逐渐后退的情形,换言之,音律矛盾问题,在笙上,有着逐渐加深的倾向。

(二)笛——曲笛的形制及音高,可设想其为从唐代至今没有多大的变动。曲笛六孔全按为 a^1 。想到唐俗乐律黄钟频率之为 $436V \cdot D$,宋燕部律黄钟频率之为 $437 \cdot 6V \cdot D$,明太常笛黄钟频率之为 $448 \cdot 088V \cdot D$ 便令人觉得笛上的音高,有着它持久不变的统一性。查夷平同志藏有上镞“开元四年”(716年)字样的一支古铜笛。这铜笛六孔全按为 a^1 。若它不是赝品的话,则我们已有实物的证据。虽京音乐中用来配合它的管音的笛,其绝对音高与曲笛不同,但从它孔间的尺寸比例看来,它在形制上是与曲笛相同的,换言之,它相对的音阶关系,和吹奏时翻调的指法也应该是相同的。所以我们可以说,无论曲笛或京音乐笛,唐、宋以来,在形制上都没有多大的变动。

但从吹奏的技术而言,则我们又觉得自北宋至近代,在翻调技术上又

后退了一步。北宋陈旸《乐书》卷一百二十二箏(即笛)条注中说明当时“按习所”在“太常笛”上所应用的半孔按法。明万历三十八年(1610年)朝鲜内赐太白山乐学规范,序中说明内容来源,谓“宋赐太常之乐”,“大明锡御府之藏”,它的“箏”(现在的箫)上也用半孔按法。但到了现在,这种半孔按法,在民间已不大见得到。笛不加孔位,又不用半孔按法,便只能有“移位式”的不准确的翻调,在音阶形式上及在合奏中间,便不能不产生音律上的矛盾。

(三)云锣——云锣(智化寺亦称九音锣)是元代(1280—1368年)后起的一个乐器。除了音色、音量等问题之外,单从音律和演奏方法而言,我们可把它与隋、唐、宋三代中比较流行的方响相比。关于方响,陈旸《乐书》说,“大周正乐(可能是后周[951—959年]时的书)载西凉清乐方响,一架十六枚,具黄钟、大吕二均声”。就是十二律都完全,而适宜于翻调的。元代有了云锣,昂市的云锣,是由十三个组成。后来到了清代初期,曾由个别地区的个人扩展为全副二十四个(见《扬州书舫录》,1793年)。但从清初直到现在,一般流行的,都只有十个。十个中间,除了由十二律完全的方响,改用了十二律不完全的云锣,再由较多个云锣而变为较少个云锣。从这样的过程中,我们又可以见到,在定音的敲击乐器方面,音律矛盾问题,也在逐渐地加深。

在历史的发展中间,何以会如此?我们可以设想其为由于经济环境与生活情况的变迁。在封建经济发展的唐代,在封建经济复兴的北宋时代,人民的生活情况比较好,对于音乐艺术的追求,比较可能,因之对音律和技术的要求,也比较高。后来在元、清两代的时候,封建经济的发展陷于停滞,在明代宣宗(1426—1435年)以后,有着不断的外患,直接对于人民的生活,间接对于民间音乐艺术的发展,都起着不利的影晌。

【音律矛盾之解决途径】

现在到了新社会中,已经有了优越的经济条件、充分的文化条件,因此,在音乐上也就有了可以解决音律矛盾问题的先决条件。从上述的历史发展,我们可以看出,初步的解决,可以有改进乐器和提高技术的途径。在

这两条途径中，我们都可以不必从近代的基础出发，而可以从过去发展的最高峰出发，就是从北宋的基础出发。关于笙的制造，我们还可以把唐代的十七加两个义管和北宋初期的十九簧作为我们的参考对象；关于笛的技术，我们可以把宋、明间的半孔按法，作为我们的参考对象。

单就智化寺京音乐现有的四调言，笙只需在皆止调与月调中各自改正一个和弦。笛在吹背调时，只需在第二孔（从低音孔数起，下同）“上”音位上用一个半孔，在吹月调时，只需在第六孔“凡”音位上少用一个义口，在吹皆止调时，只需在第二孔“合”音位上及第五孔“凡”音位上各加一个义口或半孔（内蒙民间艺人常吹这个调，他们在这两处都用义口）。在指法上，都不是很困难的。最困难的是在云锣，除了需校正原来在音高上略有错误的各锣以外，还得加上另外的三个锣，才能准确地奏出四个调来。

【音律矛盾与音乐本身的关系】

当然，我们不能否认，合奏乐器间的音律矛盾，在现在，确是一个缺点。我们要正视这个缺点，通过改进，而达到解决的目的。我们知道，这个缺点，一直存在于全国合奏乐器之间，不仅是今音眼的问题而已。我们也可以推想得出，在过去近千年的一段封建统治时代中，一定有不少优美的乐曲，已随着乐器与演奏技术的畸形发展和乐器上翻调的可能性的限度的减低，而逐渐走样，甚至散失。这些，我们都应当承认。但我们却不能像过去有些封建及买办知识分子那样，过于夸大这一缺点，以为音律上有了极细微的错误，全部音乐，便都不值得注意。从智化寺京音乐和民间其他合奏音乐看来，那种轻率的态度，是十分错误的。乐器在音律上微细的错误，比起曲调所含有的丰富内容、演奏者们所表达的丰富情调和在群众间所能产生的艺术价值来，便轻微而不足道了。我们决不能为音律上的细微错误所蒙蔽，以至看不见我们艺术传统中的优良部分，因而丧失了吸取民间宝贵遗产的机会。

【管乐器及云锣的奏法】

从奏法上来看，管子所奏的旋律虽比较简单，但仍比原谱为复杂。笛

和笙是两个必须加花的乐器，所奏的旋律，常是比较复杂的。据僧人的说法，管为骨干，是众乐的领袖；笙吹大小过声，最循规律；笛加花指，活泼穿插。云锣并不在旋律方面加花音，而只在节奏方面加花点，它在每一个板位上常是重敲。它加花点的方法，常是在前一板的后半，用花点预先轻敲出后一板上主要的音来，接着到了后一板的头上，再将这主要的音重敲一下，这样，云锣上的花点，便产生了先现音(anticipation)的效果。

【乐器及其奏法】

据云，敲击乐器(即法器)于四调中各有所合：

铛——正调

铍——皆止调

饶——月调

钹——背调

除鼓以外，敲击乐器常由奏其他乐器者兼敲，何人兼何器，有着一定的惯例：

吹管者 兼钹

吹笛者 兼饶

吹笙者 兼铍

敲云锣者 兼铛

对法器的各种敲法，有着一定的读法，有时在谱间还有着一定的符号，如：

鼓 击中心为“通”，符号为“、”

击旁为“丁”，符号为“丁”

滚击为“龙”，符号为“弄”

钹 二片击为“义”，符号为“厶”

碰旁为“资”，符号为“ノ”

用一片立直，击另一片的反面中心为“斲”符号为“丨”

饶 二片合击为“通”，符号为“·”

碰旁作连音为“来”或“力”，符号为“力”

钹 二片合击为“光”

铛 用槌敲击为“当”

相传敲击乐器要学会“义、资、龙、通、斲力”六个字。据法广说，“龙通”二字，为鼓与他器同敲的声音，但究竟如何，现在已不能明确知道。

【音阶形式】

从笛上及笙上(见前“管乐器及云锣”节)正调各音的音高，见得京音乐的音阶形式为：

合 四 乙 上 尺 工 凡 六，

半音在“乙·上”与“凡·六”之间。因“乙”下有低半音的“哑乙”，“凡”下有低半音的“哑凡”，所以知道，它的“正乙”、“正凡”都是高半音的。联系了隋、唐以来现代大音阶的流行，想到南宋初期姜夔在 1190 年左右所列的音阶，也是一个以“合”为首音的现代大音阶，这使我们感觉到，京音乐音阶在工尺谱字间的排列法，可能与南宋初期以前的排列法有着相当的关系，而它的“哑乙”、“哑凡”，位置正相当于姜夔的“下一”、“下凡”，可能根本是同样的音名，由于口头流传所形成的两种声音近似而又各有不同的两个名称，换言之，“哑乙”即“下一”，“哑凡”即“下凡”。到了南宋后期，张炎(生于 1248 年)的时代，“凡”音下降了半音，另用“大凡”的音名来代替了旧时“凡”音的位置，这便与现在比较通行的工尺谱音阶形式完全一样了。所以智化寺的音阶形式，还是张炎以前南宋初期的形式。

【绝对音高】

宋代以来，黄钟绝对音高为 f^1 ，而又有着相当之民间基础的，只有宋神宗熙宁中(1068—1077 年)的“教坊律”。后来元丰中杨杰、刘几所定，明明是抄袭此律，又后来清康熙所定，虽也是 f^1 ，大拿从智化寺的管用九孔，及其对于乐器早在康熙以前极端保守等情形看来，智化寺音乐不像会在清初依着康熙所定的律制而改变。所以从绝对音高看，智化寺的正调“合”音音高，似乎又与宋代教坊乐的黄钟有关。

【曲牌名称】

就曲牌名称看,少数曲调如[献仙音]等,与唐代[法曲]的名称相同,如[梅花引]等与宋词的牌名相同,大多数曲牌的名称,则或与元、明以来南北曲牌的名称相同,或与现在有些剧种和有些吹鼓手团体所奏曲牌名称相同,另有少数曲调,如[三皈依]等,则似与宗教有关。总之,它们的来源是多样的,它们中间,大部分是人民集体创造的果实。

从各方面看,京音乐是值得予以注意的。

【经由练习,发掘行将失传的旧调问题】

有些曲调,尤其是月调的曲调,现在,据说,已只有一二位老年僧人能奏(一位吹管者、一位击鼓者),必须由那惟一的老年吹管僧人,领导大家重头传授、练习之后,才能演奏。在这次录音前及录音中,经由几位音乐界同志的动员与鼓励,僧人们也知道这些曲调应当温习起来。

现在僧人们的生活情形,在十九人中,三分之一已就业,三分之一靠寺产度日,三分之一失业或做零工。除了生活之外,他们居住的地点,相互之间,有的距离很远,这也是阻碍他们进行温习的客观条件之一。

参考资料一 智化寺着录(略),查夷平

参考资料二 访问杂录——谱本及艺僧情况,查夷平

为充实材料,就诸僧所谈之佚闻,随笔记之于下:

各庙老僧咸称智化寺传习最早,但不能确定始于何时。在1952年11月中央音乐学院第一次录音后,曾达等自大佛殿楼上寻出智化寺第十五代僧永干(谱中署名为“容干”,但谱中有“智化寺记”四字,可推定即永干)康熙三十三年所录之谱,始推定智化寺在258年以前,即在传习中矣。此谱已由中央音乐学院影抄收藏,原本留寺。

朝阳门外水月庵朗瑩光绪癸卯年抄谱,受之成寿寺,成寿寺受之天仙庵(原在东城,今已废)。谱字仍为智化寺康熙谱之旧,如五作“𠂇”,尺作“𠂇”,上作“上”,六作“六”是也。而智化寺第二十六、七代之谱,则已改成五作“𠂇”,尺作“𠂇”,上作“𠂇”,六作“𠂇”矣。询其故,均不

知改变之经过及其所以然。朝外广济庵德声尝谓法广云：“汝寺五字已改飞燕形，是耶？则广济庵亦仍康熙之旧也。”

比较智化寺十五代僧永干康熙三十三年抄谱与智化寺二十七代僧福广民国二十五年抄谱所用工尺谱字的异同如下：

通行谱字	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五	乙
永干谱字	合	四	、	上	厶	丨	凡	六	乙	、
福广谱字	合	四	、	上	一	丨	凡	六	乙	、

水月庵朗望云，清初（不能举准确年代），其寺将京音乐传于“汉喇嘛”（谓俗称“蛮子喇嘛”者），当时颇遭非议。喇嘛受传后，将各曲截头去尾，成急管新声，此即今“怯音乐”中所以有京音乐残片之原因。又云，天仙庵之有京音乐，始于清代道、咸间（1821—1861年），而后亦只兴办两次科班。成寿寺所授，即天仙庵所授，至天仙庵是否受之智化寺，则不可考。朗望年将七十，极健，长于云锣，恃房租生活，终日临帖自娱。

广济庵德声云，京音乐云者，所以别于怯音乐也。凡僧常质询何故侮之为“怯”，以其“无正、背、皆、月四调”为答，即能折服之。德声年五十余，擅吹管，设茶摊生活。

天龙寺宝尘及其徒达谅似最困。宝尘见余时缄默不语。达谅则重示悔恨；谓“不该牺牲其幼年与健康而习此音乐，终至无人雇佣，无人怜惜，终岁辛勤，结制扫帚，亦不能生活，有病无力医疗（患砂眼极重）；常有人称道，此乃高尚音乐，使人闻之，益复痛心”云云。其言又曰，“我所能的音乐是高尚的，而我却是下贱的！我所能的音乐是有价值的，而我本人却是最无价值而该饿死的！当时费了七年的苦练，家长师父都说可以保证一生的生活，结果是不能兑现！正、背、皆、月四调各曲我都会，要研究，都可以拿出来，但是要活着才能拿出来呀！”是则宝尘之缄默不语，毋以闻之有所动于中而然耶？天龙寺僻在荒郊，已成杂院；宝尘似亦恃房租度日；为京音乐仅存鼓手，亦擅笛，以年逾六旬，齿落不复能吹矣。达谅为头管手，技艺或云胜于绪增；岂室家累重，年事又高情绪急躁，故不常弄习耶？

昭宁寺悦林擅云锣，年五十左右，人亦寡言。其兄黄某在寺中设榻同住，自云是“陆大”生，极健谈，有情绪；闻余言欲为叙僧究乐所自来，将助而提供社会认识，意大不悻；疑余为捐客；愤而臆曰，“孰不知宋儒程颐即言古乐赖寺庙而得保存，何须君作新发现看待耶？”余询所言出处，则云“在《近思录》”。但后时巨赞来，询其是否见程语，则云非朱子书，而在程书这，原文只“古乐犹存”四字而已。

永乾康熙三十三年抄谱：高 40 公分，阔 25 公分，高丽无帘痕米色纸，装订完整，封底均向内折边（上下各内折三公分，书口内折五公分，似旧书商工技所为。封面粘橘色高丽纸浮签（7.3×16.2 工夫呢），作乌丝栏两道，外粗（6.9×15.9 公分），内丝四角之内作 2 厘径之扇形边饰，书“音乐腔谱”四字，行楷，方约 3.5 公分，书姿近颜而柔。底封面内之正中，自顶至底，楷书“岁大大清康熙三十三年十月初一日容干记吉祥如意”二十二字，字各方约 1.5 公分，其“岁大”二字墨色黯淡，显系后加者，右行书“智化寺记”，字体笔迹与中行全同，惟字形较大，约方 2 公分。内容无序目，每页十行，阴阳面各五行。

参考资料三 写给智化寺僧的信——给曾远、瑞广、法广、福广，查夷平

（一）你们的这一套音乐，是从一个有着完整体系的音乐渊源中留下来的，虽然只是它的一部分或片段。

（二）你们这一套音乐，如果是从开庙时起就有的话，那么你们的乐器、乐谱、乐调、乐音和演奏技术上考察的结果，可以说明，直到如今，大体上没有什么变动的。正是靠你们对你们的传统保守得谨严，你们定能供给音乐史家以最宝贵的考证古乐的材料。

（三）如果日本的“中国古乐权威”田边尚雄所说中国音乐“至唐而国民全部始能享受世界的中国之音乐”（商务出版《中国音乐史》译本第 155 页）是有所本的话，则你们就是留存至今的那“全部”中间的一部。

（四）以你们的笙为例，田边尚雄说，“十七管昔皆备簧，但日本只备十五簧，二管不用簧。今日中国所流者备十三簧，四管不用簧”（同书第

110页)。但是你们的笙,却是全备十七簧,非但不是备而不用,而且是不用即不能奏出你们的乐曲。

(五)根据他从旧时中国士大夫群中所能接触到的文献、器物、传说去粗浅地了解,田边尚雄用印度的古代音程支持他所接触到的“唐代乐调和乐音”,再用唐代乐调、乐音的特性去支持基音复杂的日本宫内省“唐乐”,并拿笙的佚簧问题来暗示,作为旁证。由此,他就下了他的结论,说,“在中国则隋、唐之乐今皆佚灭无存。故欲研究隋、唐音乐之性质,至日本方面考之,殊为便利”(同书第225页)。看到了你们的乐器和乐谱,听到了你们的乐调和乐音,我才十分惭愧地感到:反而是你们这些过去被人视为“下贱僧徒”的苦人们才能拿出证据,去驳倒所谓日本的“中国音乐文史世界权威”的鬼话!才能否定他所肯定的“中国音乐史家”所供给他的材料,总能替祖国的这种光荣传统理直,也就是说,祖国的这种光荣传统,是寄托在或蕴藏在过去的劳苦群众或“下贱僧徒”身上!

(六)当你们最近听到了田边尚雄请日本宫内省乐工演奏的“唐乐”蜡片时,你们能说出所谓“一越调[罗陵王]”和[太平乐]奏出的乐器有头管、有笙、有笛、有鼓,你们能肯定地说,他们用的是某某调(虽然还待考),因而说基音不如你们正调之多。这证明你们的音乐和日本留下的“唐乐”,是同一个渊源的余绪或残存。我本人固然多年来听不出这些蜡片中是些什么乐器在奏出,和用些什么乐调在奏出,就是回到那位收藏此片,和田边尚雄有着深交的所谓“中国音乐史家”,他非但也说不出,而且还曾把鼓声说成是弦音!而你们之中,有的却能一目了然。结合着你们的演奏技术来看,这不仅证明你们的音乐可能和日本宫内省的“唐乐”同一渊源,还足以证明你们对于音乐的造诣和修养是有着相当的高度的。

(七)你们这一套音乐,虽不敢说是未走样的“唐乐”,查一查史、通和宋代人关于唐乐的笔记,你们的乐器保存了北宋的旧制,你们的乐谱有严格保守的传统,因而残存着宋代字谱的音阶形式,你们的乐调有些是北朝、隋、唐的旧称,你们的音乐仍然用的是北宋记传的音字。

(八)在乐器方面,你们这套音乐只有鼓吹,不用弦索,由吹管的人用你们所称“头管”的乐音来指挥众乐,唤曲入吹,使人认识,这和北宋陈旸说的“箏篥……后世乐家者流,以其旋宫转器……为众乐之首,至今‘鼓吹教坊’用之以为‘头管’……”(马端临《文献通考》卷一百三十六《竹之属》、《胡部》、《箏篥》、《头管》条注)的话完全相符。你们的笙必须用十七簧才能奏出你们的曲调,这又和马端临所说“非先王之制”的“宋朝大乐所传之笙”(同书、同卷《匏之属》、《俗部》、《义管笙》条)完全相同;而他所谓“宋朝大乐”,根据同书卷一百三十的第五节,是宋仁宗时候中央一级乐官判太常燕肃对政府最重视的音乐的总名称。这些参考资料,可以供作你们的乐器保存了北宋旧形式的重要证据。

(九)在乐谱方面,比较一下你们最近寻出来的康熙三十三年你们第十五代祖师永干所抄的老谱,水月庵朗堃师光绪癸卯年的抄谱,和你们在民国初年的抄谱,只有字形的故意变换,但是一个八度之间,在一般流行的乙、五、六、凡、工、尺、上七个基音之外,三谱同样地另备哑乙、勾、靠凡、夹板六四个基音,而且各器的演奏技术和发音效果,各庙丝毫不异。这就证明了从1694年起直到今天的258年间没有什么变动,准此,根据你们传统的保守性,再从康熙三十三年上推258年,到明代的正统十一年也可能未变,那么,从智化寺正统十一年开庙时起,你们的乐谱是一直保存着它的原质的。王振是一个最爱弄权的邪阉,是一个要和皇帝比赛阔绰的人,可能把“官家”认为最重要的古乐取为私有,送进他的私庙。康熙三十三年谱,还不过是后来传抄谱之一,它的面前,一定曾有着它所据以传抄的更老的谱,这更老的谱,至晚可能是明初的旧东西。谱是五百多年来的旧东西,乐曲就似乎不止五百年了,因为你们谱中有些牌名比昆曲的还早,多数同名;而套曲形式却有的和元初“闾目”相似。元曲还是以弦索伴奏的,直到昆曲改吹,还没有急歌,而你们的套曲有转急和在进行中加入打击乐器的规格。这又说明你们的音乐与元曲不是同一支流。你们谱里记的拍都是用“、”,这和宋末张炎《词源》所记的“打”号恰恰相同(《词源·管色应指字

谱》条最末符号“、”);你们读谱必须另加口授“啊口”和“的”号,必须另加手授“洒”板,似乎就是教坊风格。总结起来,你们这套音乐,最晚也和北宋的鼓吹教坊有关。

(十)在乐调方面,你们的正、背、接、月、小哨正调五调,可以供给唐、宋大曲和昆曲宫调问题很有用的材料。除了正调、背调、小哨正调三调还待考证外,你们所谓“接调”在康熙三十三年写的是“结之吊”,水月庵谱写作“皆止调”,这分明是梁、隋间的“碣石调”,经唐、宋后讹变成“歇指调”,到了你们的时代又音讹为“结之”或“皆止”,这很容易看出“接调”是唐代的一种“歇指调”。同样也很明显,“月调”是唐代的“越调”。

(十一)结合你们的乐调,再看你们的乐音吧:在你们做了详细解说之后,我才了解你们传统的概念。一个所谓调,是从一个八度之间取七个至十一个基音限制而成的——不是纯律或三分损益律的七个,也不是平均律的十二个中的任七个或十一个,这是一。你们说:你们的七个至十一个基音是先从肉声习熟,然后使器。结合着吹器频率在古代公认有很大的弹性这一事实,你们的各调显然各有各的音阶,从而不可以拿纯律或三分损益律先入概念来理解你们的音乐,这是二。北宋沈括在他的《补笔谈·乐律》第二条先说出:“燕乐二十八调用声各别”,接着就具体地,用俗字而不用律名,提出各调的基音。其中只有两歌调是七个基音的,其余都是八个、九个或十个基音。我们感谢他介绍了唐乐各调基音不同的概况,但他因理解不到唐乐基音和先汉基音的构造和来源根本不同,却同时接着在第三条又把唐乐各调的基音往先汉的律吕中硬塞进去,还说:“凡此之类,皆后世音律湮乱,各务新奇,律法疏散,然就其间亦有伦理,善工者皆能言之。”这反映出二千年大汉族主义结合着宋代复古思想,使他有不愿推尊唐乐的矛盾情绪。这一问题,是习惯于纯律、三分损益律或平均律的人们所不易理解的,所以沈括也不能例外。田边尚雄(田说唐俗乐的基音略)是用平均律的谱式解释唐乐基音,这等于步沈括用三分损益律去解释的后尘,同样碰了壁。但我们旧时的音乐史家,甚至对这样的解释,还要怀疑到这一组基

音不会使“任何人”感到悦耳。同样当有些人最初分析出你们这些调中的基音时,也许会同样地怀疑,初听到或局部地听到你们的粤曲乐曲时,或许还要怀疑到你们的音程的不准确。但是当他们领会到各民族音阶的来源原来是不同的,而中国在经过“兄弟民族同化时期——北朝”之后,恰巧走进“封建经济发展时代——唐”,使音乐文化在同化后得到整理而成为一种体系,中华民族的音乐应该是别具风格的音乐——当作是一种重要的民族形式。他们是没有理由不来重新倾听、学习和保存的。当他们进一步将你们的调、音深入研究之后,他们也许还会藉重你们的技术去修正沈括和田边尚雄的理解的。

(十二)根据你们的报导,智化寺不用禅门规诫,不茹素,不重视礼佛诵经,僧徒专攻这一套音乐去谋生。你们的上代定下极严格的规律:十三岁以下的人,才肯收作门徒;门徒入庙之后,立即学习音乐,学程是七整年;学习时被迫不顾健康,去练习听音、发音和演奏技术;还必须受到种种体罚,要在很窄的板凳上练习吹奏和敲击的姿态;一定要练到被认为达到那样的水平——连续四五小时在冰天烈日中吹奏奉诵,仍然韵真声满、字正腔圆——才算合格。这一切是说明你们一方面用艰苦的劳动去换取生活,另一方面忍辱负重在为祖国保存着一种文化。

杨荫浏,中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第二十一号

《智化寺京音乐(三)》,中央音乐学院中国古代音乐研究室油印,1953

【乐队的排列】

僧人乐队有两种排列方法:

(一)在地位宽广的所在,桌子排成长行,吹管乐器者并坐在桌子的一边,敲云锣与敲鼓者分坐在桌子的两端;

(二)在地位较小的所在,桌子排成较短的一行,吹管乐器者分坐在两

对面,敲云锣与敲鼓者分坐在桌子的两端。

【关于术语和符号的说明】

叫 “叫板”,云锣连打,以唤起其他乐器紧跟着演奏后面的曲调,这叫做“叫板”。又云锣在前拍的后半用花点预先打击后拍主要的音,也叫做“叫板”。

行 云锣打“行板”,即加倍快打,拍子速度不变,而每拍中的花点加倍。

引 “引子”,即管子停吹,由笛与笙吹奏过门的部分。

的 也是标明“引子”的符号。

引三 意即将“引子”复奏三遍。

杀 “杀”

占 “站板”

“杀就是站,站就是杀”(绪增所说),有时兼写“杀、占”二字,有时只写二字中之一字,其实意义是一样的,都是表示放慢的意思。

【“阿口”是什么?】

绪增说:“笙、笛吹奏的时候,比管子谱还要多加‘阿口’。”从他这句话,明明可见“阿口”是花腔的意思。就绪增在年四十一曲管子谱时所唱的“阿口”来看,见得关于“阿口”的用法及意义,可归纳成以下四点:

一、“阿口”是原始简单的工尺谱以外,在诵读或演奏时所加入的花腔,它有两种形式:

1. 比较显著的一种,是在工尺谱字之间又加入“阿”、“呐”等壮声的衬字。

2. 在原有的工尺谱上作高低的变动。这种“阿口”,因为不用壮声的衬字,所以比较起来没有上述一种那样显著。

二、就效用而言,它比较显著的一种(是)能帮助读谱者或演奏者更好地掌握节奏:

1. 它常用于附点之后或变节奏的之处。在这些位置,若它填实了一

拍开头的时间，它后面的音，便不可能抢先或落后，而一定能占它应有的时间；

2. 它也常应用于延长音的延长部分，以保证这延长部分之一定被延长。

三、第一种“阿口”中所用的壮声的字，除“阿”字为最常用以外，还应用到其他壮声的字，例如“呐”、“芽”、“翁”、“的”等。选择何字用于“阿口”，在所谓“没有定法”（绪增语）之中，似乎也有着相当的规律。这规律便是：利用由适当的声母、韵母构成的字声以达到读起来顺口而清楚的目的。上述几字中，“阿”是喉音，“呐”是舌音，都是张舌头（家麻韵），它们的用法，一般来看，是没有多大区别的。“芽”是牙音，也是张口韵，它常用于“乙”字之后，因为“乙”字也是牙音，在它后面接读一个“芽”字，是最便利不过的；“翁”常用在“工”字的后面，因为它和“工”字的韵母相同（都属于东同韵），在“工”字后面读“翁”，也是最便利不过的；“的”字似乎是在前后二同韵的字间，为了显出对比，避免声音的模糊而应用的。

四、“阿口”与印度九声中的“a”与“Ka”，在字音的声韵上偶然有些相像（“a”与“阿”同声同韵，“Ka”与“口”同声异韵），然而实际上是绝无关系的。印度的“a”、“Ka”二音，在与七声音阶中的七声相比时，原来是七声以外的音，像我们现在在转调时所常用得到的升降半音的音一样；又“a”、“Ka”二音在与七声音阶的七声相比时，有着一定的高低位置，如以现代的大调音阶为比较的尺度的话，则“Ka”音相当于第一度的高半音，“a”音相当于第四度的高半音，都是有它们一定的高低位置的。再看一看京音乐中的“阿口”是如何：

1. 第一，它常是本调（不转调的）七声音阶以内的音。

2. 第二，它并不代表任何一定的高度，在〔小华严〕牌子中，它代表了“四、一、尺、工、凡、六、乙”等音，在〔垂丝钩〕牌子中，它代表了“合、四、乙、上、尺、工”等音。换言之，它可以代表整个音阶中的所有的音，它是没有一定的高低位置的。

【从原始谱到口授谱】

原始谱是原来手抄的工尺谱，它的旋律是比较简单的，据艺僧们学习的方法，第一步是根据原始谱，由会家口授。口授中间，便加进了很多的“阿口”，而渐渐地复杂起来。（例略）

像其他民间音乐一样，京音乐的原谱比它的口授谱简单得多，换句话说，从原谱到口授谱，中间已经可以看出它一部分发展的过程。但就同一原谱，各个地区、同一地区的各个乐队、同一乐队的各个人、同一个人各个不同的时期，各自也可以逐渐互相不同（绪增在一个月以内几次读同一原谱，每次都有好些地方出入）。这样的互相不同，便产生了派别（京音乐在北京艺僧间，北城与南城已有所不同）。各派间惟一共同的所在，是他们所依据的同一手抄原谱。允许变异，但又不愿意过分脱离原谱，在这样的矛盾之中，京音乐的艺僧们便也同其他音乐的民间艺人一样，在一定条件之下，对于原谱便有着忠实保存，虽然转辗翻抄，不肯轻易改动一字，以求符合实际诵读或演奏情况的一般态度，但发展的力量是不可抵御的，极端的保守绝不能持久。发展到了一定的阶段，原谱比之实际演奏过于相差的时候，若有一位技术杰出，处于指导地位的艺人出现，他将他所用以教导别人的谱改写一下，则顿时就有了新谱出现，在他的影响所及的范围中，压倒了一切的旧谱。在京音乐的流传过程中间，也有很多这样的例子，如处于天仙庵妙申所传的仁寿寺的谱，即有很多地方不同于其以前的谱。将后来诸谱，与智化寺康熙三十三年旧谱相比，不同之处已很多。旧谱在今日反已很少有人能读。从这可见非但在原谱每口授谱间可以看出近代发展的过程，就是在不同时代所抄的各本旧谱之间，也可以看出在更古期间所已在进行的发展过程。京音乐在过去，一向是在不断的发展之中，这是我们可以肯定的一点。因为旧谱与今日演奏的实际已相差太远，又因为头管手是京音乐合奏中间处于领导地位的人，所以我们只能就现存头管手绪增所属的关帝庙中所用的谱，作为研究京音乐现在实际演奏情形的重要根据之一。

【从口授谱到器乐实际演奏谱】

但口授谱还不是最后固定的谱式。到了实际演奏的时候,同一位曾读口授谱的人又会有不少的改动。(例略)

清绪增的同一曲调,反复连奏三次,在一次奏完之后,略略休息一下,即再奏下一次。在这样的演奏情况下,发现他在小腔方面每一次都与另一次有很多地方不同。再将他在合奏中间所奏,来与他独奏的情况相比,不同之处更多。但这还仅是从管子的吹奏个别观察而已。若将合奏乐器中云锣所加花点,笙、笛所加很多花腔估计在内,若更进一步,再将各乐器在每次演奏时所产生的变异也估计在内,则京音乐实际上可能的变异性是很大的。由此我们觉得,京音乐艺人的保守性,是有其一定的限度的。他们的保守,只在一定时期传抄的乐谱方面,而且,即使乐谱本身,在较长的过程中间,也是屡屡有所改变的。

【对乐谱有意识的改编之例】

据法广说:“[风韵]一曲,原来是转正、背、皆、月四调的,原来是用多调的形式记写的。后来天仙庵的京音乐能手妙申和尚,为了便利学者,曾在清末时期把它们一律改编成了正调的谱式。”从这,我们可以了解,妙申和尚是将原来依各调记写的首调唱名谱式,改编成了用正调一调记写的固定唱名谱式。这是何等重大的一种改革! [风韵]据说是现存法器音乐[粉蝶儿]出六条中间所用的管乐曲调。看水月庵朗堃的抄本,可见正、背、皆、月四调的[风韵]已改写成了正调形式以后的情形。

[风韵]是否即指[粉蝶儿]出六条中间所用的管乐曲调,那尚是疑问。但[粉蝶儿]出六条中间所用的管乐曲调之连转四调,却是无可置疑的事实。将上列四小段(略)中原为何调的一行相互对照,便见得是同一乐句在不同调性中的四次转变。这种乐句的旋律性并不强,似乎不是主要部分,而是专为伴奏法器的进行而有的。当然,在正调每原调对译之间,半音的位置是不大准确的;但若参照了京音乐在所用乐器上移位式的转调习惯,和它各乐器间所产生的音律矛盾问题来看的话,则我们对这样的对译的

可能性就不难了解了。

【所谓“法器与四调的关系”】

《采访记录(一)》第34面所谓“敲击乐器于四调中各有所合”，是法广所说的。据后来的了解，他是根据了[粉蝶儿]出六条中夹用管乐曲调时，管乐曲调所转变的调性而言的。从上例[斗鹌鹑]就可以看出他那句话的意义。所以，《采访记录(一)》中间，以“钹”合背调是错误的，应予改正。

这种相合，很少其他实例。所以，可能不过是在配其上一两次特殊的用法，不能作为普遍的规律看待。

【法器的连用方法】

听过绪增口授法器谱以后，又经几次向他询问，我们归纳他说话的内容，初步了解京音乐各种敲击乐器在配器中间一般的连用方法如下：

铛的主要任务是打拍子。

钹是最重要的乐器，钹声是敲击乐句的骨干，乐句的进行主要是以它为中心，奏铙、饶、鼓者，须根据钹的敲法，才能知道如何下手穿插。

铙根据钹的敲法，设法穿插，一般说来，应当躲开钹声，不与钹同时敲击，但有时偶然亦可与钹同时敲击，以“垫”(衬托)钹声。

鼓的敲击，大致与铙相同。

饶常须躲开钹声，因它的音响而长，所以不宜连击。一般说来，一击之后，须等所发之音“放完”以后，才能再击，饶的敲击记数，应比铙为少。

所以在配器的时候，须先写好钹的部分，才能把铙、鼓、饶等部分穿插进去。

【转调问题】

京音乐对于转调，有下列几种应用的方法：

(一)在伴奏敲击乐器时，曲调部分，可连转正、皆、月、背四调。

(二)同一曲牌中前后可成转调关系。

曾远说，他听见前人传说，“[清江引]是由背调转正调的，虽然全谱用正调记写，但前面是背调，它的‘五’字，实际是背调的‘工’字”。他说这话

的时候,所有在座的其余十位艺僧,都表示同意,而且为他作补充。可见这种看法,是大家知道的。(例略)

(三)多个曲牌连接作为一套演奏时,曲牌与曲牌间,可成转调关系。

法广说,“前后连接吹奏的几个曲牌间,也有改调的例子”。(例略)

【“勾”、“哑乙”、“哑凡”问题】

勾 在南宋姜夔字谱中,“勾”字是比“上”字高半音。现在根据绪增的读法,有下列三处“勾”字的实例:

在[千秋岁]中有两处,一处读作“伋 伋伋”,另一处,读作“伋 . 伋”;

在[大打园]中有一处,读作“伋 . 伋”。

据绪增在这些地方的读法,和他所说“勾比伋高”这一句看来,“勾”字的读法,在京音乐中间,实际已经失传。它们谱中有“勾”字,读法已没有真的“勾”音了。

哑乙、哑凡 “哑乙”若为南宋时的“下乙”,则应比“乙”低半音;“哑凡”若为南宋时的“下凡”,则应比“凡”低半音。现在京音乐中没有“哑乙”、“哑凡”的实例,只有[好事近]曲牌中各见到一次,而且谱中写的仍是“乙”和“凡”,与寻常的“乙”和“凡”并无区别,仅据传说,大家知道这两处是“哑乙”、“哑凡”而已。绪增的读法为:

第 27 板上之“乙”,相传为“哑乙”,读作“乙伋”;

第 31 板下半之“凡”,相传为“哑凡”,读作“凡 . 工尺尺”。

两处读法中的第一音的高度,都与寻常的“乙”和“凡”无别,据绪增说,“哑乙的音,为由乙向上一折”。这也不是南宋时对于“下乙”的准确读法。由此可见,“哑乙”与“哑凡”的读法,在京音乐中间,也已经失传,仅在艺僧间口头相传有此说法而已,谱间并没有特别的标志,读起来也并没有七音以外的音。

而且,吹管的技术有两个特点,都与某几音高低半音的流动性有着密切的关系。第一,管子上高音部分的音,是可以借着含吹口深浅和用气缓

急的控制,在同一孔上而高低变动的。第二,依智化寺管上的吹法,每调各有两音合用一孔的地方两处(北宋陈旸《乐书》所载的吹法并不是如此)。例如,在正调与背调中,都是凡、六两音合用一孔,上、乙两音合用一孔,吹者便可以随意地忽高忽下,而模糊了同孔两音间的区别。试将上引[雁过南楼]之口授谱,和其后的管子谱相比,就可以看出很多“六”、“凡”不分的实例。在原来的谱中分得很清楚的“六”与“凡”尚且可以不分,则原来在谱中毫无区别的“哑乙”与“乙”、“哑凡”与“凡”,便可以不分了。所以,在京音乐中间去追求“哑乙”、“哑凡”的用法,是达不到任何有益的目的的。

【可唱的“赞”】

除京音乐合奏曲之外,法广说,艺僧间尚有主要的“可唱的赞三个,就是[三皈赞]、[梅花引]和[寄生草],另外还有一些小的赞,如[焚化赞]等”。唱赞的时候,须用“笙、管、笛、锣(云锣)、鼓伴奏”。现在能唱这些赞的,有曾远、宗德、悦林等。唱时必有二人,互相“轮转帮气”。

【笛上的七调】

法广与曾远都说,“笛上有七调”,但他们却都说,我们在《采访记录(一)》第27面上根据“何叔达君所说的翻调的方法,而推测出来的三调是错的”。正、背、皆、月四调之外,“余下的三调,为工调、乙调与凡调”。(更正表略)

若依这样的排列方法,推测京音乐笛上转调的系统,则见得它是用正调原来的“六”音作为转调的基础的,以正调原来的“六”音作为新调的某音,则新调便称为某调。

【对京音乐《采访记录(一)》的三点勘误】

(一)关于笛上的七调,《采访记录(一)》第27面所说明,误,应依本次记录笛上的七调一段更正。

(二)《采访记录(一)》第4面第17行“光绪癸卯年”后的“(1843年)”误,应该为“(1903年)”。

《采访记录(一)》第19至20面,又第33面,均以十九簧笙为景德三年

(1006年)乐工单仲辛所发明,这是错误的。隋时早已有十九簧笙;长孙无忌《隋书》卷十五云,“笙列管十九于匏内,施簧而吹之”。据此,则可能在隋代以后,十九簧笙曾一度变相为两管在外的义管笙;义管笙流行渐广,此前所早已有过的十九簧笙反而渐渐没有人知道,所以景德三年,单仲辛第二次制造十九簧笙的时候,连他自己和别人都误视为第一次新创。

田青. 佛教音乐的华化. 世界宗教研究, 1985; 1

佛教音乐是我国文化遗产中弥可珍贵的一部分,是我国具有优良传统的民族民间音乐在特殊环境下的产物。佛曲随佛教传入中国,经历了一个逐渐华化的过程。探索这一过程,将有助于了解中国音乐的演变,也有助于了解中国佛教本身的演变。

一、佛教音乐的传入

佛教传入中土的时间,其说不一,但大约在纪元前后。佛教音乐在天竺甚盛,梁慧皎《高僧传·译经中·鸠摩罗什传》载鸠摩罗什与其门生慧睿语曰:“天竺国俗,甚重文制,其宫商体韵,以入弦为善。凡觐国王,必有赞德,见佛之仪,以歌赞为贵。经中偈颂,皆其式也。”唐义净《南海寄归内法传·赞咏之礼》更备述天竺礼佛赞咏之事,言:“西国礼教,盛传赞叹”。并记录了几位天竺佛教音乐创始作家的传说。如:尊者摩至哩制吒,“乃西方宏才硕德,秀冠群英之人”,“但逢遗像,遂抽盛藻,仰符授记,赞佛功德。初造四百赞,次造一百五十赞,总陈六度,明佛世尊所有胜德,斯可谓文情婉丽,共天花而齐芳;理致清高,与地岳而争峻”。并言明其在佛教音乐中的宗师地位:“西方造赞者,莫不咸同祖习。无著、世亲菩萨皆悉仰止。故五天之地初出家者,亦既诵得五戒、十戒,即须先教颂斯二赞,无问大、小乘,咸同尊此”。

摩至哩制吒之后,尚有陈那菩萨,“每于颂初,各加其一,名为杂赞,颂有三百”。鹿苑名僧释迦提婆,“复于陈那颂前,各加一颂,名《糅杂赞》,总

有四百五十颂。但有制作之流，皆以为龟镜矣”。此外，戒日王亦曾取乘云菩萨以身代龙之事，“辑为歌咏，奏谐弦管，令人作乐，舞之蹈之，流布于代”。东印度月宫大士亦作《毗输安坦罗太子歌》。此歌“词人皆舞，咏遍五天”，似乎在印度广为流传。“又尊者马鸣，亦造歌词及《庄严论》，并作《佛本行诗》……五天南海，无不讽诵”。

义净的记载至少说明了三个问题：

其一，天竺佛赞的内容，主要是“赞佛功德”，“明佛世尊所有胜德”，以诗赞的形式，歌颂佛菩萨。其中有长篇叙事歌曲，如马鸣之作，即“述如来始自王宫，终乎双树”。此种歌曲，称为“佛本行诗”，所谓“取本生事而为诗赞”，梵言则称为“得迦摩罗”。（本书原注曰：“社得迦”者，本生也；“摩罗”者，即“贯”焉。集取菩萨昔生难行之事，贯之一处也。）

其二，其形式可以“奏谐弦管”，可以“舞之蹈之”，有歌、有舞、有伴奏，“文情婉丽”，“理致清高”，风格韵味讲究“哀雅”，音色音量要求“明彻雄朗”。

其三，赞叹的目的，对僧言，有六意：“一能知佛德之深远，二体制文之次第，三令舌根清静，四得胸臆开通，五则处众不慌，六乃长命无病”。对俗言，则“先令敬信三尊，孝养父母，持戒舍恶，择人乃交，于诸财色，修不净观。检校家室，正念无常”。“劝行三慧，明圣道之八友；令学四真，证圆凝之两得”。此外，还记载了天竺歌赞的具体方法、场合等等。

以上，是佛教音乐在天竺的简单情况。那么，这些音乐是否随着佛教的东来而传入中国了呢？

一提到天竺佛曲是否传入中国的问题，人们便会立刻想到慧皎那段屡被引用的论述：“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。始有魏陈思王曹植，深爱音律，属意经音，既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制，于是删治《瑞应本起》，以为学者之宗。传声则三千有余，在契则四十有二”。此说既出，历代僧传史书，辗转抄

袭,屡引此文,并已形成对此文内容的片面理解:认为佛教经典(金言)虽传入了中国,而佛教音乐(梵响)却没有随之传入。某些学者据此而得出了“中国的佛教音乐,一开始就取材于民间,因而获得了在本乡本土上发芽生根的机会”^①的结论。

但是,仔细考察历史,便感到问题并不那么简单。

先谈有辞之乐:

陈思王曹植之前,似已有赞呗的存在。从理论上说,既成僧伽,就要有礼佛之仪;既有礼佛之仪,则有赞呗之需。赞宁《高僧传·读诵篇·论》曰:“原夫经传震旦,夹意汉庭,北则竺兰,始直声而宣剖;南惟僧会,扬曲韵以讽通。”把竺法兰(竺叔兰?)、康僧会各奉为北、南两派赞呗的鼻祖。竺法兰原为中天竺人,于东汉明帝永平十年与迦叶摩腾白马来华,其时为佛教来华之初。但竺法兰的赞呗歌诵,系“直声而宣剖”,似乎音乐性不强。而且,佛事方兴,译业草创,他所咏赞的,想必是原来的天竺音乐。从东汉至三国,除曹植外,其他几位早期的佛曲作家,基本上都是外族人。如支谦系月氏人,康僧会系康居人,尸黎密多罗系西域人,支昙龕亦系月氏人。他们所造梵呗,不可能没有天竺、西域文化的痕迹。即使是曹植所创佛曲,也是在天竺佛曲的基础上创造的。上引赞宁《高僧传·读诵篇·论》,在回答赞呗“只合是西域僧传授,何以陈思王与齐太宰检经示沙门耶?”时曾说:“此二王已先熟天竺曲韵,故闻山响及经偈,乃有传授之说也”。慧皎虽然断言“金言有译,梵响无授”,但在其所言中亦能找到曹植之曲与天竺佛曲有联系的证明。他说曹植“既通般遮之瑞响”,“般遮”二字,指天竺佛教中的乐神“般遮于旬”,其神“乃以其琴歌颂佛德”。也就是说,曹植创佛曲,是在熟悉梵音的基础上进行的。“瑞应本起”,即《太子瑞应本起经》,吴支谦译,叙述佛所行事,与天竺之“社得迦摩罗”如出一辙。“鱼山”,在今山东省东阿县内,“鱼山制梵”的故事流传甚广。《异苑》云:“陈思王游山,忽闻空里诵经声,

^① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》第6章159页,中国佛教协会所编的《中国佛教》亦持此观点。

清远道亮，解音者写之，为神仙声，道士效之，作步虚声”。《法苑珠林·呗赞第卅四》亦载：曹植“尝游鱼山，忽闻空中梵天之响，清雅哀婉。其声动心，独听良久……乃摹其音节，写为梵呗……”中国古籍中谈及作曲，常有“闻天乐”、“得神授”的说法，这或许出于古人对音乐创作的一种崇拜心理，也可能系古人为了追求一种神秘化效果而有意制造的一种氛围。而具体到这两段记载，则包含着一种曹植所创佛曲与天竺佛教音乐有关联的暗示。那么，曹植对中国佛教音乐的贡献到底是什么呢？

问题的关键，在于如何理解“传声则三千有余，在契则四十有二”这句话。

近世敦煌学者，早在本世纪初，便曾对这句话中的“契”字作何解释颇多探讨。这确是抓住了要害，“契”字不能训，则曹植的创造何在，盖不能明。

首先是周一良先生在《读“唐代俗讲考”》^①中指出：“六朝时讲经之前，都讲先转读……读时分若干‘契’。”并率先指出：“似乎契又不仅是经里的节段，还有音乐上的意义，各契互不相同。”

其后，关德栋先生《“读唐代俗讲考”的商榷》一文则明确指出：“所谓一‘契’，实在是指一个‘歌赞’而已。”再其后，向达先生推论“契”是 Gatha 的对音，是“歌”的意思，引申其意为“偈颂”。

笔者以为，“契”字为音乐上的名词已确定无疑，但假如仅仅是一个量词，仅仅表示音乐上的一个单位，一个曲调，则难以解释何为“传声则三千有余”，何为“在契则四十有二”。倘若“契”仅指曲调而言，那么，“传声”的“三千”又是什么呢？难道其声不在曲调之中吗？

其实，“契”的意思，很可能是曲谱。

训“契”字，原为刻写之意。契者，书契之契也。《易》曰：“后代圣人易之以书契”。查《说文》，“契”字从“刀”，而《说文》中凡从“契”者，皆为刻写之

^① 以下所引周一良、关德栋、向达等文，皆见周绍良、白化文编《敦煌变文论文录》上册 9—179 页（上海古籍出版社，1982）。

意。古人写字,先有刀,后有笔,而刀“写”比笔写更可以长久不变。故“契”字后有一义变为“契约”之“契”。在这个“契”字中,是含有“记录下来,长久不变”的意思在内的。这样慧皎的话便很好理解了。何谓“传声则三千有余,在契则四十有二”呢?就是“口传的曲调有三千之多,其中被记录下来的(很可能在慧皎时方能见到的)有四十二首”^①。

本来“契”便是写,把音乐写下来,不是乐谱又是什么呢?上引《法苑珠林》中其实也已言明“乃摹其音节,写为梵呗”。请注意:曹植所“写”的,是其“音节”,而非词句,这样,就排斥了认为所写系唱辞的可能性。那么,曹植所用的乐谱,究竟是哪一种呢?我以为,很可能就是《汉书》中所讲的“声曲折”。《汉书·艺文志》载“河南周歌诗七篇”外,另有“河南周歌声曲折七篇”。后人曾疑“声曲折”为乐谱。王先谦(1842—1917年)《汉书补注》解释“声曲折即歌声之谱,唐曰乐府,今日板眼”应为有识之见。惜王氏不谙音乐,将“谱”、“乐府”、“板眼”这三个不同的概念,误以为一物。笔者认为,“声曲折”以曲线表达声音的高低婉转,是一种较为原始的、直观的,不甚精确的示意谱。它虽不能像现代乐谱那样精确地限定音高音值,但却能为使用它的人起到某种程度的“备忘录”的作用。

“契”为乐谱,而且是“声曲折”一类的曲线谱,在现存宗教音乐典籍中有实例可证。日本《大正新修大藏经》二七一二有《鱼山声明集》,二七一三

^① 本文发表后,有谢立新发表的《中国佛教音乐之初》(《艺苑》1988年第1期)对笔者提出异议,认为曹植只活了40岁,在鱼山也只有3年的时间,不可能创作三千余首佛曲。我以为未必。从佛法说,《增一阿含经》有四“不可思议”,《智度论》有五“不可思议”,曹植为得道之人,其创作力当不可思议。从世间法说,与曹植创佛曲类似的人、事亦非仅见,如著名的西方古典作曲家莫扎特(1756—1791年)只活了36岁,其一生创作之丰亦不可思议,不算上千首各种各样的小型乐曲,仅大型音乐作品就有:歌剧22部、交响曲49部、钢琴协奏曲25部、小提琴协奏曲7部、长笛协奏曲3部、圆号协奏曲4部、单簧管协奏曲1部、双簧管协奏曲1部、弦乐五重奏9部、四重奏26部、钢琴三重奏7部、钢琴奏鸣曲17部、小提琴奏鸣曲42部、弥撒曲15部、赞美诗130余部、小步舞曲90余部……仅以其中歌剧一项论,其创作量,便不止“三千有余”!我们怎能小觑了曹植这位“七步成诗”的才子呢?

有《鱼山私钞》，皆为旁注乐谱之经赞集，其谱既状如“曲折”，两集声明又均名“鱼山”，不但可以证明在日本僧人的心目中佛乐谱系曹植所创，同时也可以作为“声曲折”的实例，佐证《汉书》的记载。

类似的乐谱，在中国还有藏传佛教中的“央移谱”和道教中的“步虚谱”。如扎什伦布寺“央移谱”及《玉音法事》“步虚谱”。值得宗教学者及音乐学者们注意的是，佛教曲线谱是注在字侧，横写，或在字上斜写。而道教“步虚谱”却是注在字下，是中国传统文字书写习惯的竖写。两种乐谱孰先孰后，《艺苑》中说，是道士效曹植所作。研究这两种乐谱形式的演变和相互关系，将超出古谱学的影响范围，而有助于从更宏观的领域探讨佛、道两教的关系。

此外，释“契”为乐谱，还能解决音乐史学领域中的一些传统问题。如南朝“清商乐”中有“契注声”一词，就不能确解，仅知其为“清商大曲”结尾时的一段无词之乐。若“契”字果如笔者所释，那么，“契注声”也就好理解了。“契注声”就是按“契”所“注”明的那样来演奏。强调按谱奏乐，则包含此段无词的意思，即今世之所谓“纯器乐曲”，是一段类似“尾声”的乐曲。

再如《隋书·音乐志(下)》载开皇九年平陈之后，高祖获梁、陈清商旧曲。中华版《隋书》标点本作：“其歌曲有《阳伴》、舞曲有《明君》、《并契》”。^①其中后二字“并契”括以曲名符号，与《明君》并列，以为曲名。查史无“并契”之曲，原文应断为：“其歌曲有《阳伴》、舞曲有《明君》并契”，意为“获歌曲《阳伴》、舞曲《明君》及其乐谱”，或可能通。

当然，中国的文字有其多意性，而许多字在它被使用的过程中，都曾被引申它义，甚至逐渐淡忘了原义。因此，“契”字后来被引申为一个专指音乐单位的量词（如指一曲为一契），或引申为乐曲结尾时的一段纯器乐曲（如“契注声”），更进而与“乱声”通用，所谓“曲终歌阙，乱以众契”，都是正常的。

^① 《隋书》第2册，378页，中华书局。

这样,似乎可以知道曹植的贡献了,这位据说曾“七步成诗”的才子,也曾 在 3 世纪初,运用或创造了一种类似“声曲折”的乐谱,“摹其音节”,记录了大量他所闻的“天乐”——天竺的梵呗。他“撰文制音,传为后式”,在中国佛教初肇的年代,传播了来自天竺的佛教音乐,而“梵声显世,始于此焉”。^①

再谈所谓无辞之乐:

正史所谓“佛曲”之名,始见于《隋书·卷十五·音乐志(下)》:

“西凉者,起于苻氏之末,吕光、沮渠蒙逊等据有凉州,变龟兹声为之,号秦汉伎……其歌曲有《永世乐》,解曲有《万世丰》,舞曲有《于阗佛曲》。”

“龟兹者,起于吕光灭龟兹,因得其声。”^②

案吕光灭龟兹,时在公元 382 年,而“苻氏之末”,在公元 4 世纪末。(公元 384 年姚萇起兵渭北,称为秦王。385 年于五将山俘苻坚。386 年姚萇入长安称帝。394 年苻登被后秦所灭)其时距慧皎著《高僧传》之 519 年,相距一个多世纪。也就是说,在慧皎断言“金言有译,梵响无授”之前约一个世纪时,《于阗佛曲》就已在中土出现了。

《于阗佛曲》的前身既是龟兹乐,那么,龟兹乐与佛曲又是什么关系呢?我们先考察一下吕光灭龟兹,获龟兹乐的背景。

一个很有趣的事实是:苻坚命吕光灭龟兹的目的,是为了一个和尚。慧皎《高僧传·译经中·鸠摩罗什传》载:

“(建元)十八年九月,坚遣骠骑将军吕光、陵江将军姜飞等,将前部王、东师王等,率兵七万,西伐龟兹及焉耆诸国。临发,坚饯光于建章宫,谓光曰:夫帝王应天而治,以子爱苍生为本,岂贪其地以伐之?正以怀道之人故也。朕闻西国有鸠摩罗什,深解法相,善娴阴阳,为后学之宗,朕甚思之。贤哲者,过之大宝。若克龟兹,即驰驿送什”。

① 《法苑珠林》第 34 卷。

② 《隋书》第 2 册,378 页,中华书局。

《晋书·卷九十五》本传亦载：

“苻坚闻之，密有迎罗什之意……乃遣骠骑将军吕光等，率兵七万，西伐龟兹。谓光曰：即驰驿送之。”

当然，攻城夺池，原是统治者扩张的本性，苻坚所谓“以子爱苍生为本”的话，或可有疑问。然苻坚即使从利己角度出发，为得到一个有学问的人，一个“国之大宝”的旷世奇才，甚至不惜大动刀兵，不是也可以令今世的统治者汗颜吗？

鸠摩罗什，为中国佛教四大译经家之一。其人祖籍天竺，生于龟兹，自幼聪颖超人，十二三岁即登座说法，后在西域名闻诸国，以至“每至讲说，诸王长跪高座之侧，令什践其膝以登焉”。其人又“为性率达，不拘小检”，娶妻蓄妾，不住僧房，对天竺、龟兹音乐甚为通晓。他曾与其弟子慧睿“论西方文体，商略同异，云：天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以八弦为善……见佛之仪，以歌叹为贵，经中偈颂，皆其式也。但改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体，有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕秽也。什尝作偈赠沙门法和云：心山育明德，流熏万由延，哀鸾孤桐上，清音彻九天。凡为十偈，辞喻皆尔”。

罗什对“改梵为秦”困难苦多的感叹，是一个伟大译经家工作过程中的甘苦之言。他考虑到译经过程中存在的兼顾“信”与“达”的困难，不遗余力、孜孜以求，终于达到了译经史上一个崭新的高度，使“众心惬服，莫不欣赏”。我们虽然无从得知罗什所作的十首偈颂如何，但推论其音调，很可能是汉地还不太熟悉的西域乐调，这从他自诩其颂“哀鸾孤桐上，清音彻九天”或可感觉到一点信息。罗什与龟兹乐的直接关系史无所载，然而吕光灭龟兹，可以说得到了两件瑰宝，一为罗什，二为龟兹乐。罗什号称“弟子三千”，其影响之大，冠盖当世，而龟兹乐随罗什入华，终于“大盛于闾阡”，这样的背景，无疑不容忽视。

此外，我们还应注意到唐人对龟兹乐与佛曲的看法。赞宁《高僧传·读诵篇》载唐惟恭、灵归二僧事：“释惟恭，不详何许人也。少孺出俗于法性

寺,好尚逼下,多狭非法之友……后遇病且死。同寺有灵归,其迹相类,号为一寺二害也。归偶去寺一里,所逢六七人,少年鲜都,衣服鲜洁,各执乐器,如龟兹部。……所见者,乃天乐耳”。其篇末之论,亦有称天乐佛曲“或乐象龟兹,或开口菡萏”句。可见在唐人眼里,佛曲的特点是“如龟兹部”,这恐怕不仅仅指其所用乐器如龟兹部,也包括音调。前者可有敦煌壁画为证,后者可有敦煌卷子为凭:

敦煌曲(三零六五)“太子入山修道赞”曰:

“共奏天仙乐,龟兹韵宫商,美人无奈手颐忙,声绕梁。”

又,许国霖《敦煌杂录》“维摩诘所说经变文”中,亦有“胡部莫能相比并,龟兹不易对量他”之句。

向达先生在《论唐代佛曲》^①中,也曾断言:“佛曲者源出于龟兹部,尤其是龟兹乐人苏祇婆所传来的琵琶七调为佛曲的近祖。”

综上所述,可知龟兹乐的入华,已可视为佛曲大量流入中土之始。也就是说,在吕光灭龟兹(382年)之后,作为器乐曲的佛曲,已经流入中国宫廷。而且,佛教文化的东渐,大都经过龟兹,因此,在唐人的眼里,龟兹乐与佛曲是非常近似的。

至此,似乎可以有所结论了,把“金言有译,梵响无授”的话理解成天竺佛教音乐从未传入中国,中国佛教音乐自始便是土生土长的观点,是不符合历史真实的。中国佛教音乐之初,应该是天竺化、西域化的,佛教音乐的华化,正像天竺佛教的中国化一样,既是一种必然,又要有个过程。佛曲华化的完成,恐怕是在唐代。当其时也,文化发达,国家鼎盛,泱泱大国,百川汇集。从宫廷到闾巷,一方面音乐兴旺,“六么水调家家唱,白雪梅花处处吹”,另一方面佛教盛行,“街东街西讲佛经,撞钟吹螺闹宫廷”。一方面,唐人对音乐的酷爱,为佛教音乐的繁荣创造了机会,另一方面,佛子兴佛化俗、光扬佛法的使命,又促使其投人所好,充分利用音乐的魅力。于是,俗

^① 向达:《唐代长安与西域文明》,三联出版社。

讲大盛，赞呗风闻，“听者填咽寺舍”，唱者“擅名当世”，蔚为一代之风。而在此之前，以南齐竟陵王萧子良及梁武帝等人在清商旧乐基础上的创作为代表的中国风格佛曲的出现，则为佛曲的全面华化铺平了道路，奠定了基础。

二、梁武帝与佛曲

梁武帝萧衍（464—549年），字叔达，南兰陵中都里（今江苏常州西北）人。是梁朝的创立者，公元502—549年在位。萧衍少时即以文名世，《南史》本纪称其“少而笃学，能事毕究”。齐竟陵王萧子良开西邸，招文学，萧衍与南朝名流沈约、谢朓、王融、萧琛、范云、任昉、陆倕等并游，号曰“八友”。这个文学集团，不但开创了后世文学史上以注重声律著称的“永明体”诗风，为五言律诗的规范化奠定了基础，而且其中的沈约等人还辅佐萧衍灭齐兴梁，长期掌握着中国的政治命脉。萧衍本人，是战乱频仍的南北朝期间在位最久的皇帝，“自武帝膺运，时年三十有七，在位四十九载”。他对当时中国政治、文化的影响，是相当深远的。

萧衍初信道教，即位后第三年（504年）释伽佛诞之日亲制文发愿，舍道归佛。此后，他亲著《大涅槃》、《小品》、《大集》诸经的《疏记》、《问答》等数百卷，并亲往同泰等寺讲说《涅槃》、《般若》等经。为了弘扬佛法，他不吝巨资，所建爱敬、光宅、开善、同泰诸寺，宏伟奇丽，耗金不可胜计。他还效法释祖舍王位出家的传说，四次舍身同泰寺为奴，^①其中两次均由群臣以一亿万钱赎回，大大充实了寺院经济。至此，佛教在中国的传播趋于鼎盛，“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”。梵呗赞颂之声，礼佛导引之曲，也盛极一时，高唱入云了。

萧衍是有很深的音乐修养的。《隋书·音乐志》称他“素善钟律”，《旧

^① 郭沫若：《中国史稿》及《辞海》本条目均言梁武帝三次舍身，误，今据《南史》正之：第一次大通元年（527年），第二次中大通元年（529年），第三次中大同元年（546年），第四次太清元年（547年）。见《南史》卷6“梁本纪”上第六。

五代史·乐志》称他“素精乐律”。他即位后,以很大的精力振兴乐事,他正雅乐,定音律,兴佛曲,亲自“纠适前违,裁正一代”,遂开一代乐风。

萧衍的正乐,是在一个特殊的环境中进行的。沈约曾经说过:“乐书事大而用缓,自非逢钦明之主、制作之君,不见详议。汉世以来,主非钦明,乐既非人臣急事,故言者寡。”^①此话颇有见地。自汉之后,战乱不已。三国鼎立,五胡乱华,十六国逐,南北朝分,哪个还顾得上振兴乐事?庙堂所奏、朝会所闻,大抵是因陋就简。齐帝驳斥任昉、王肃之议,大谈“事人礼繁,事神礼简”之理,“于是不备宫悬,不遍舞六代,逐所应须,即设悬,则非宫非轩,非判非特”,似乎通脱大胆。然萧齐短命,恐怕菲薄周典是假,无力兴乐是真吧?

“梁氏之初,乐缘齐旧”。萧衍于是下诏访百僚,希望能集群策群力,改变晋以来“天人缺九变之节,朝宴失四悬之仪”的状况。然而,“是时对乐者七十八家,咸多引流略,浩荡其词,皆言乐之宜改,不言改乐之法”。看来,大都是心有余而力不足,音乐修养太差,只能高谈阔论。于是,“帝既素善钟律,详悉旧事,遂自制定礼乐”,亲自出马了。

梁武帝不但“改诸辞为相和引”,把歌舞、百戏引进庙堂之乐,致使蹀高跷、车轮轧脖子之类的杂技混杂于诸雅之间。^②甚至使佛曲第一次进入中国封建文化的象牙之塔,成为梁王朝的宫廷“雅乐”。从此之后,一向被视为儒家“根本”的礼乐悄悄地变成了佛乐,跟所有新旧儒家们开了一个大玩笑。在梁武帝的四十九首三朝乐中,有几首带有明显的佛教意味,如第二十七“须弥山伎”。案须弥山为梵文 Sumeru 的音译,是佛经中常说的神话景观,山高八万四千有旬,山尊为“帝释天”,四面山腰为“四天王天”,周围有“七香海”、“七金山”,环围绕以“咸海”,是佛教艺术中常见的题材。估计

① 《隋书·音乐志》。

② 《隋书·音乐志(上)》所引 49 首三朝之乐,其中 21 首以下皆为歌舞杂技,中有“车轮折伎”和“长跷伎”。

“须弥山伎”为表现佛教内容的歌舞，当无大错。此外，第三十五之“金轮幢伎”，疑为彰以法轮之幢，与第四十二“青紫鹿”，四十三“白鹿”等伎，俱有“佛徽”之含义。与第四十“五案幢咒愿伎”等，均疑为佛曲。

值得注意的是，梁武帝还是中国佛教音乐最早的作曲家之一。《隋书·音乐志》载：“帝既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。”

“名为正乐，皆述佛法”八字，不但透露了梁武帝“正乐”的本意，即以帝王之尊，假正乐之名，行弘法之实。而且也透露了这十首佛曲的音乐风格，这一点后面再讲。

除了亲创佛曲外，梁武帝还在中国首创“无遮大会”、“盂兰盆会”等，为佛教音乐的演出、传播，创造了一些极好的机会。

“无遮会”是梵文 Pancaparisab 的意译，意思是无贤圣道俗之分，上下贵贱卑尊之遮，众生平等，广行财施。据《大唐西域记》载，天竺戒日王每“五岁一设无遮大会，倾竭府库，惠施群有”，是一种在佛教“平等”、“慈悲”的旗帜下，向众生施惠、普结回向的群众集会。戒日王的无遮大会，会期长达七十五天，届时向一切有情普施惠泽。中国的无遮大会，据《佛祖统记》载：“中大通元年，帝于重云殿为百姓设救苦斋，以身为祷。复幸同泰寺，设四部无遮大会……皇帝设道俗大斋五万人”。《南史·梁本纪》则更详尽地记载了萧衍从中大通元年（529年）开始，一直到太清元年（548年）止，数次举办无遮大会的情景，其时“上释御服，披法衣，行清净大舍”，几万人云集于此，皇帝开国库设饭斋人。当然，“大舍”是有目的的，吃斋的人也要付代价，代价是什么？就是要听佛子宣讲法事，听佛子演唱佛曲。梁武帝为宣传佛教，背下这样大的本钱，为佛教音乐的繁荣出了大力。

梁武帝还曾创造了一种以童声演唱佛曲的形式。《隋书·音乐志》曰：“又有法乐童子伎，童子倚歌梵呗，设无遮大会为之”。中华版《隋书》标点本，在“法乐童子伎”与“童子倚歌梵呗”间用顿号，旁均无曲线、直线，容易

使读者误认为两者皆为一种演唱形式。如果在“法乐童子伎”旁和在“跳铃伎”、“立部伎”旁一样加一直线符号，则文字便一目了然了：设“法乐童子伎”这样一种演唱形式，由童子在音乐的伴奏下演唱梵呗。

那么，这些“梵呗”是否仍是天竺传来的呢？梁武帝的佛曲，是否仍带有天竺音乐的明显痕迹呢？结论是相反的。不管他使佛曲华化的努力是为了便于弘法而进行的有意识的尝试，还仅仅是在他深厚的民族文化背景制约下无意识的结果，反正他的佛曲梵呗，已经在很大程度上“清乐”化了。“名为正乐”的“正”字，恐怕也不是随便说的吧？

说萧衍的佛曲是“清乐”化、中国化的佛曲，不是妄断。首先，我们不能忘记萧衍的文化背景。他对中国传统文化的修养之深，在帝王群中是属于佼佼者。道宣《续高僧传》说他：“虽亿兆务殷，而卷不辍手，披阅内外经论典坟，恒以大曜为则。自《礼记》、《古文》、《周书》、《左传》、《庄》、《老》诸子，《论语》、《孝经》，往哲所未详，悉皆为训释……”《南史》本纪中亦说他“撰《通史》六百卷、《金海》三十卷，制《旨孝经义》、《周易讲疏》及《六十四卦》、《二系》、《文言》、《序卦》等义，《乐杜义》、《毛诗》、《春秋答问》、《尚书大义》、《中庸讲疏》、《孔子正言》、《孝经讲疏》凡二百余卷。……六艺备娴，棋登逸品，阴阳、纬侯、卜筮、占决、草隶、尺牍、骑射莫不称妙”。因此，他虽然先道后佛，但在文化认同上，却永远带有中国儒者之风。

更重要的是，他还是一位清乐作曲家。《乐府诗集》曾引“《古今乐录》曰：梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四首。《江南弄》七首：一曰《江南弄》，二曰《龙笛曲》、三曰《采莲曲》，四曰《凤笛曲》、五曰《采菱曲》、六曰《游女曲》、七曰《朝云曲》”。这都是典型的清商乐曲。

萧衍还创作过另一首清乐歌曲《阳叛儿》。《唐书·乐志》考《阳叛儿》乃《阳伴儿》之误。郭茂倩《乐府诗集》中载此歌辞：“桃花初发红，芳草尚抽绿，南音多有会，偏重叛儿曲”。一直到开皇九年隋高祖平陈之后，在其所获梁、陈旧曲中，“其歌曲有《阳伴》、舞曲有《明君》并契”，显然是梁武遗声。

再看一下梁武“雅乐”的性质。这套包括《须弥山》等佛曲在内的“雅乐”，始终不是庙堂之上的“供品”和“摆设”，它实际上是宴乐性质的清乐，是在当时颇受欢迎的艺术性很强的音乐。有一个具体的例子，侯景之乱以后，“简文帝受制与侯景。景以简文女溧阳公主为妃，请帝及母范淑妃宴于西州，奏梁所常用乐”。当然，这个名为岳父，实为阶下囚的简文帝，不能不闻乐生悲，“潸然屑涕”了。而一个“宴”字，也概括了梁乐与三朝雅乐不同的性质。

清商乐是雅俗合奏、殿宴兼之的音乐，这一点郭茂倩在《乐府诗集》中已经说得很清楚。他说：“江左所传中原旧曲及江南吴歌、荆楚西声，总谓之清商乐。至于殿庭飨宴，则兼奏之”。

此外，梁武之乐凡四十九。第一便是“相和五引”，《乐府诗集》文前并言明“敕萧子云改诸歌辞为相和引”。相和歌与清商乐的关系，是音乐史家所熟知的。虽然清乐的概念可大可小，亦有不同理解，然而往小里说，它的基本内容是：“九代之遗声，其始即相合三调是也，并汉魏以来旧曲”，再加上“江南吴歌”与“荆楚西声”。往大里说，则是针对胡曲而言，即所谓“华夏正声”。在后人眼里，梁武帝这套包含佛曲在内的音乐，不啻是“华夏正声”的代表。隋开皇议乐时，黄门侍郎颜之推便曾建议隋高祖“请凭梁国旧事”。不过，当时高祖把政治考虑摆在第一位，以为“梁乐亡国之音”，不肯采用。但到了开皇九年平陈之后，一则由于政治形势的变化，二则由于乐议长年不决，这才承认梁旧乐为“华夏正声”，要求“以此为本、微更损益”，来制定隋乐。

认为梁武帝的佛曲创作是南方的清乐风格，不仅有正史可证，佛教典籍中亦有线索可寻。道宣对南方佛曲风格的描述，便使人联想到清商乐的某些特点。道宣在其《续高僧传·杂科声律篇》中称佛曲“地分郑卫、声亦参差”，“故知神州一境，声类既各不同”，并明确指出南、北两派佛曲风格上的差异：“吴越志杨、俗好浮绮，致使音颂所为，唯以纤婉为工；秦壤雍冀，音词雄远，至于咏歌所被，皆用深高为胜”。他还专门指出南方的佛曲

不但音调华丽，而且颇多创作：“江淮之境，偏饶此玩，雕饰文绮，糅以声华，随卷称扬，任契便构。然其声多艳逸，翳覆文词……”

道宣之著，虽出于唐，然其所述南方佛曲的特点，则最合梁乐之貌。“南朝文物，号为最盛，民谣国俗，亦世有新声”^①，正是“吴越志扬”之时，而文化上的浮绮之世，也正是梁武等南朝文人所兴。因此，把道宣的这段描述理解为对南朝及其后南方佛曲的概括，理解为对梁武所创清乐化佛曲的概括，似无拗背之处。

帝王的身分，深厚的中国传统文化的修养，罕见的宗教热情，这三者奇异的结合，使萧衍不可推诿地成了佛曲华化的关键人物，成了中国佛教音乐史上第一位杰出的中国佛曲作家。不可小视梁武帝在中国音乐史上的作用。梁武帝在位四十九年，清商乐的形成，大致即在此时前后。中国化的佛教音乐的形式，亦在此时初现端倪，而当我们考虑到以下这样一个特殊的历史状况时，萧衍创作清乐佛曲的“功德”，则更为明显了：当“周齐皆胡虏之音”时，他坚持了“梁陈尽吴楚之声”；当中国北方的帝王们“获晋乐器，不知采用，皆委弃之”，“乐章既阙、杂以《簸逻回歌》”，“太常雅乐，并用胡声”^②的时候；当外来的佛教在他本人的倡导下风靡南朝的时候，他以自己的创作实践，促成了佛教音乐的中国化，同时也促成了佛教本身的中国化，从而使汉族音乐从此时到盛唐这一段各族文化大融合的关键时期内，始终保持着主体、母体的地位。

当然，历史的创造者，并非仅是帝王。只靠萧衍一人，是完不成佛曲华化的进程的。六朝迭变，高僧辈出，其中颇多善乐者。他们对佛教音乐、中国音乐的贡献，是不可磨灭的。

三、汉族艺僧的涌现

有一个值得充分注意的现象：六朝的善乐高僧，几乎都和萧衍一样，有

① 郭茂倩：《乐府诗集》。

② 《隋书·音乐志》。

着深厚的中国传统文化的功底。这样一大批兼通华梵的佛教音乐家的出现,是促成中国佛曲繁荣发展的重要原因和保证。

翻开慧皎《高僧传》,一部“唱导篇”,几多善乐者。而其中多数,似皆博通经史、饱览群书者也。试举几例:

“道照:……少善尺牍,兼博经史……披览群典,以宣唱为业。音吐嘹亮,洗悟尘心。”

“慧琚:……该览经论,涉猎书史,众技多嫻,而尤善唱导,出语成章……”

“昙宗:……少而好学,博通众典……”

“昙光:……性喜事五经诗赋。及算术卜筮、无不贯解……”

此外,像“经师篇”中诸僧,亦多有博学而善乐者。如:

“道慧:……志行清贞,博涉经典,特禀自然之声……”

“智周:……博学多闻,尤长转读……”

“昙迁:……笃好玄儒……善谈庄老……”

“昙智:……性风流。善举止。能谈庄老,经论书史,多所综涉……”

也有一些唱导经师,曾受过中国传统民间艺术的熏陶,如“唱导篇”中的法愿:“家本事神,身习鼓舞,世间杂技,及蓍爻占相,皆备尽其妙……”

这样一批博通经史、能谈庄老的宗教音乐家,当他们以宣唱为业的时候,不可能不在他们所创、所唱的佛曲中露出鲜明的传统文化的烙印来。更何况,六朝高僧在唱导众心时所讲究的,是一种最需要文化基础、最需要音乐积累的“即兴创作”。比如上例几人:

“道照:……指事适时,言不孤发……”

“慧琚:……出语成章。动辞制作,临时采博,罄无不妙……”

“昙宗:……唱说之功,独步当世,辩口适时,应变无尽……”

此外,像道儒的“言无预撰,发响成制”;慧重的“言不经营,应时若泻”;法镜的“遗次嘲难,必有酬酢”,都是即兴创作的高手。

慧皎在“唱导论”中,对宗教音乐家的素质,提出过基本的要求:

“夫唱导所贵，其事四焉：谓声、辩、才、博。非声则无以警众，非辩则无以适时，非才则无言可采，非博则语无依据。至若响韵钟鼓，则四众警心，声之为用也；辞吐峻发，适会无差，辩之为用也；绮制雕华，文藻横逸，才之为用也；商榷经论、采撮史书，博之为用也”。

具备了这些条件之后，还要针对听众身份、修养的不同，在唱导时分别采用不同的内容、形式：

“若为出家五众，则须切语无常、苦陈忏悔；若为君王长者，则须兼引俗典、绮综成辞；若为悠悠凡俗，则须指事造形、直谈闻见；若为山民野处，则须近局言辞，陈斥罪目。几次变态，与事而兴，可谓知时众，又能善说”。

这样，便为佛教音乐家们，提出了相当高的要求。慧皎所强调的，是能适合中国各阶层人们的口味，符合中国老百姓欣赏习惯的新创作。他特别指出：

“若夫综习未广，谳究不长，既无临时捷辩，必应遵用旧本。然才非己出，制自他成。吐纳宫商，动见纰缪。其中传写讹误，亦皆依而宣唱，致使鱼鲁淆乱，鼠璞相疑。”^①

慧皎之论，既有要求，又有告诫。同时，他的话，还应视为对当时佛教宣传工作的一种总结。从内部素质来说，这些以宣唱为业的高僧们具备了中国传统文化的修养，从外部要求来说，又鼓励他们针对不同的宣传对象“投其所好”，因此，弘扬佛法的舟楫——佛教音乐的华化，也就成了必然。很难设想，原来天竺所传旧乐在此时能够在质量上、数量上面对中国各阶层如此广大的群众而完成弘法的任务；也很难设想，作为一种外来文化的佛教（包括它的音乐），能在进入中国这块有着悠久、独特、峰高渊深的文化传统的国土之后，会不改变自己本来的面目。在中国佛曲的初创时期，如三国、两晋时的佛教音乐家们，多为祖籍“西域”的胡僧。其中著名者有康僧会（祖籍康居，世居天竺后移居交趾。曾制“菩萨连句梵呗”三契，并传

^① 以上均见慧皎：《高僧传》卷15，第4册，1—18页，金陵刻经处，光绪十年。

“泥洹呗声”，清靡响亮，一代模式），支谦（月氏后裔，曾依《无量寿经》、《中本起经》造“连句梵呗”），帛尸黎密多罗（西域人，曾对周颙之孤，作“胡呗三契”，又授弟子觅历“高声梵呗”），支昙龠（月氏后裔，“裁制新声，梵响清美，四飞却转，反折还弄……所制‘六言梵呗’，传响至今”）。而至六朝时，祖籍中土的“土著”佛教音乐家们，大批应运而生了。他们有出众的音乐才华，有特殊的艺术感染力，有中国传统文化的背景，有与中国民族、民间音乐的血肉联系。假如没有这样一批才华横溢的佛教音乐家们，佛曲华化的完成是不可能的。

唐道宣《续高僧传·杂科声律篇》中，记载了自六朝至唐初的一些佛教音乐家的事迹，虽列后科，言简事略，但至今读之，仍令人不免遥遥千古，心向往之：

“释慧明，不知何许人也。……然其利口奇辩，锋涌难加……诸有唱导，莫不推指。明亦自顾才力有余，随闻即举，牵引古今，包括大致，能使听者欣欣，恐其休也”。

“释法称，江南人，诵诸经声，清响动众……虽无稀世之明，而有随机之要。……时有智云，亦善经呗……每执经对御，声震如雷，时参哀转，停驻飞走，……又善席上谈吐警奇，子史丘索，都皆谙晓，对时引挽，如宿构焉”。

“释真观，字圣达，吴郡钱塘人……舌文交加，状如罗绮，故得含章蕴辩、开神明悟。又声韵锤铃，捷均风雨……”

“释法韵，姓陈氏，苏州人……又通经声七百余契，每有宿斋，经导两务，并委于韵……从声即造，从受禅道……”

“释立身，江东金陵人……及身之登座也，创发声咳，呼嘘如雷、道俗敛襟，毛竖自整……”

“释善权，扬都人……随言连贯如珠璧也……及席列用，牵引啖之，人谓拔情，实唯巧附也……”

“释法琰，俗姓严，江表金陵人……遂取《瑞应》，依声尽卷，举擗牵迸，啖态惊驰，无不讶之。……师虽迫期颐，而声喉不败。京师虽富，声业甚贫，

诸有寻味，莫有高于琰者。”

“释慧常，京兆人，以梵呗为功，……尤能却转。弄声飞扬，长引滔滔，清流不竭。然其声发喉中，唇口不动，与人并立，推检莫知，自非素识，不明其作。……京师兴善(寺)有道英、神爽者，亦以声梵驰名。道英喉噪伟壮、词气雄远，大众一集，其数万余，声调棱棱，高超众外。兴善(寺)大殿铺基十亩，椽扇高大，非卒摇鼓。及英引众绕旋，行次窗门，声聒撞击，皆为动震。神爽唱梵，弥工长引，游转连绵，周流内外，临机奢促，愜洽众心……”

“昙宝禅师者，……年六十许……而声调超挺，特异仁伦。寺有塔基，至于静夜，于上赞礼，声响飞冲周三十里，四远所闻，无不惊仰。”^①

……

这些汉族的佛曲专家们，有的长于即兴创作，不但“随闻即举、牵引古今”，以丰富的历史知识点评随时之所见，而且竟然能“依声尽卷，举掷牵迸，转态惊驰”，用丰富的音乐从头到尾唱完一部书！有的显然是相当高明的声乐家，“年迫期颐，而声喉不败”，很老了仍能歌唱。甚至声动门窗、远闻数十里。这样一大批才高艺绝的汉族艺僧的涌现，是佛曲华化的一个重要标志。这不仅表现在他们与第一代佛教音乐家的民族出身、文化背景的不同，也表现在他们在音乐技巧上——作曲、演唱等方面，都要比第一代佛教音乐家们更专业化、更具备技术上的优势。假如说第一代的佛教音乐家们大都以德行、著述、译事名高一世，而以咏经唱赞为“副业”的话，那么，到了这时候，上引那些名叨《高僧传》末的“高僧”们，已经是一批以音乐为业的艺僧了。他们把一生的精力、出众的才华，都用来繁荣、发展中国的佛教音乐事业，也仅仅因为他们在这方面的贡献，才得以被后世的佛徒视为有道的高僧，这是一个相当重要的变化。

到了唐代，艺僧们的才能在更广阔的天地里发挥，佛教音乐在整个唐代的音乐生活中，占着相当重要的位置，并最终完成了它华化的进程。

^① 以上所引皆见道宣：《高僧传续集》第10册，1—23页，金陵刻经处，光绪十六年。

四、佛曲华化的完成

泱泱大唐，是中国封建文化的鼎盛时期。对佛教音乐来讲，这也是一个繁荣璀璨的时代。佛教音乐随佛教传入中国，经过几百年的演变，终于在唐代完成了华化的历程。佛曲华化最终完成的标志，便是唐代佛曲的大众化、通俗化、多样化。

道宣《续高僧传·杂科声律篇》中的“论”，是了解初唐佛教音乐状况的极好材料。因其重要，不得不引：

“本实以声糅文，将使听者神开，因声以从回向。倾世皆捐其旨，郑卫珍流，以哀婉为入神，用腾掷为清举，致使淫音婉变，娇弄颇繁。世重同迷，显宗为得。故声呗相涉，雅正全乖，纵有删治，而为时废。物希贪附，利涉便行，未晓闻者悟迷，且贵一时倾耳。斯并归宗女众，僧颇嫌之。而越坠坚贞，殊亏雅素，得唯随俗，失在戏论。而复雕讹将绝，宗匠者希，昔演三千，今无一契……”

故东川诸梵，声唱尤多。其中高者，则新声助哀，般遮屈势^①之类也。地分郑卫，声亦参差。然其大途，不爽常习。江表关中，巨细天隔，岂非吴越志扬、俗好浮绮，致使音颂所尚，唯以纤婉为工；秦壤雍冀，音词雄远，皆用深高为胜。……京辅常传，则有大小两梵；金陵昔弄，亦传长短两引，……剑南陇右，其风体秦，虽或盈亏，不足评论。故知神州一境，声类既各不同。

京辇会坐有声闻法事者，多以俗人为之。通问所从，无由委者，昌然行事，谓有常宗。

且大集丛闹，昏集波腾，卒欲正理，何由可静？未若高扬洪音，归依三宝，忽闻骇耳，莫不倾心。斯亦发萌草创，开信之奇略也。世有法事，号曰‘落花’，通引皂素，开大施门，打刹唱举，拘撒泉贝，别请设座，广说施缘。或建造塔寺，或缮造僧务，随物赞祝，其纷若花，士女观听，掷钱如雨……”^②

① 孙楷第以为乃乐调“般涉、乞食”之误，见：《敦煌研究论文集》；孙亦误，上文已释“般遮”为“般遮于旬”，为天竺乐神。

② 道宣：《高僧传续集》第10册，18—22页，金陵刻经处，光绪十六年。

不必解释,道宣的态度是非常明确的。这位唐律宗三派之一的南山宗初祖的道宣,对初唐时佛教音乐的状况,是非常不满的。从他的批评来看,“因声以从回向”的宗旨似乎并没有被僧俗所从;“倾世皆捐其旨”的描述,出自道宣之口,亦非夸大之辞。假如道宣所述,确是初唐佛教音乐的实际状况,那么,是不是可以说,南北朝时飞速发展的佛教音乐,到了唐初就已经衰落不堪了呢?你看:“声呗相涉,雅正全乖”,“宗匠者希,昔演三千,今无一契”,与千余年前孔夫子感叹“礼崩乐坏”的口气何其相似。而实际上,从道宣论述所显示出的另一面恰恰说明唐代佛教音乐的空前繁荣,恰恰说明唐代的佛教音乐正在赢得从未有过的广大听众,正在一个崭新的高度上,融会中华民族固有的、为各阶层人民所喜爱的民间音乐而形成彻底华化的新佛曲。

道宣是一位“外博九流,内精三学、戒香芬洁,定水澄奇,存护法城、著述无辍”^①的律学大师,他不可能不站在传统的立场上主张为宗教而音乐,反对为艺术而音乐。对一位佛教律学大师的耳朵来讲,“淫音婉变、娇弄颇繁”的音乐、“未晓闻者悟迷,且贵一时倾耳”的宣传方式,都是不能容忍的。但是,“倾世皆捐其旨”,风俗所尚,大势所趋,要“兴佛化俗”,也必须先将自己“俗化”,这恐怕是古今相同的道理。

先谈唐代佛曲的大众化、通俗化。

唐代俗讲盛行,这已为历来学者所熟知论定。韩愈《华山女》诗曰:“东街西讲佛经,撞钟吹螺闹宫廷”。姚合《赠常州院僧》诗曰:“古磬声难尽,秋灯色更鲜。仍闻开讲日,湖上少渔船”。《听僧云端讲经》诗曰:“远近持斋来谛听,酒坊鱼市尽无人”,皆极言其时俗讲之盛。从宫廷深院,到市井街头,许许多多善乐能歌的佛教宣传家们,以一种前所未有的气势、规模,涌进了唐代的社会生活,浸染了无数善男信女们的心。他们不但在岁时节日举行俗讲,并由寺院发起组织社邑,定期斋会诵经,而且有化俗法师不殚劳

^① 《开元释教录》卷8。

苦、游行村落,以最通俗的音乐形式“劝善”化恶,赞佛功德。甚至约集庙会,赏花唱戏。使唐代的众多寺院,在实际上成了一般百姓们的主要娱乐场所。

钱易《南部新书》载:

“长安戏场多集于慈恩,小者在青龙。其次荐福、永寿。尼讲盛有保唐,名德聚之安国,士大夫之家入道尽在咸宜”。

此处所指七寺:慈恩、青龙、荐福、永寿、保唐、安国、咸宜,皆在长安城东,其中慈恩寺的戏场,在当时是很有名气的。

在佛教音乐通俗化的浪潮中,有一些杰出的佛乐专家,他们或通晓大众心理,或专注弘法伟业,或精于音乐之道,因此名声大噪,在当时深得大众的喜爱。他们的事迹,反映了唐时佛教音乐大众化、通俗化的程度。在此仅举二例:

一如唐净土宗僧人少康(卒于805年),其人七岁出家灵山寺,唐德宗贞元元年初,至洛阳白马寺读净土宗善导大师《西方导化文》,始信净土教义。后到长安礼拜善导遗像,发愿念佛。他回到故乡浙江之后,不遗余力地宣传净土教义,倡导念佛。他曾别出心裁地诱导儿童念佛,每念一声“阿弥陀佛”便付一钱,后念者日众,便念十声付一钱,“如是一年,无少长贵贱,见师者皆称‘阿弥陀佛’,念佛之声,盈满道路”^①。这样一位虔诚的宗教宣传家,偏偏又颇通艺术,深知民间音乐的妙用。《宋高僧传》本传中说:“康所述偈赞,皆附会郑卫之声,变体而作。非哀非乐,不怨不怒,得处中曲韵。譬犹善医,以饴蜜涂逆口之药,诱婴儿入口耳”。看来,少康是一位对民间音乐颇有研究,同时又精于音乐创作的佛教音乐作曲家。他在他的创作中,主动去附会“郑卫之声”,主动向民间音乐靠拢。而且,还能融会贯通,“变体而作”,大胆创新,他的音乐,远远超出了一般表情音乐的水平,有一种特殊的魅力和不可言传的神妙之处。

^① 《宋高僧传》本传及《佛祖统纪》均有载。

另一例，即大名鼎鼎的文淑和尚。

《太平广记》卷二百四文宗条引《卢氏杂说》：

“文宗善吹小管。时法师文淑为人内大德，一日得罪流之。弟子入内收拾院中籍人家具辈，犹作法师讲声。上采其声为《文淑子》。”

段安节的《乐府杂录》“文淑子”条：

“长庆中，俗讲僧文叙吟经，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。”

赵麟的《因话录》：

“有文淑僧者，公为聚众谈说，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒转相鼓扇扶树，愚夫冶妇乐闻其说，听者填咽寺舍，瞻礼崇奉，呼为‘和尚’。教坊效其音调，以为歌曲。其氓庶易诱，释徒苟知真理及文义稍精，亦甚嗤鄙之。近日庸僧以名系功德使，不惧台省府县，以士流好窥其所为，视衣冠过于仇雠，而淑僧最甚。前后杖背，流在边地数矣。”

唐人的记述，不但让我们得以了解到文淑倾倒俗众，“听者填咽寺舍”的巨大艺术魅力，了解到他“其声宛畅，感动里人”，甚至让宫廷音乐家甘拜下风，“效其音调，以为歌曲”的弘教伟业，也使我们知道，在佛曲通俗化、大众化的进程中，居然也存在着如此严酷的障碍和阻挠：他们之间最优秀的宗教音乐家，不但要受到佛教界内一些人们的鄙夷，甚至还会被专制政令牌背流放。但是，无论哪朝哪代，决定一个艺术家，一部艺术作品，一种艺术流派前途的，归根结底，还是民众的好恶。政权的暴力干涉，常常只能起到与统治者本意相反的作用。文淑在文宗时被流放，然日本僧人圆仁至长安时（开成、会昌之际），他又已高踞莲台之上了，^①足见左右艺术兴衰的民众之力，是何等伟大。除少康、文淑外，上文中所引的那些佛教音乐家们，无不因其通俗化、大众化的佛教音乐活动而得到大众的喜爱。《续高僧传》

① 圆仁：《入唐求法巡礼行记》：“会昌寺，令内供奉三教讲论赐紫引驾起居大德文淑法师讲《法华经》，城中俗讲，此法师为第一。”

中，记载京宝法海寺和尚宝严，也是一位得到民众狂热喜爱的音乐家，“及严之登座也，案邑顾望，未及吐言，掷物云奔，须臾坐没”。真是出尽了风头，就连当今最红的“摇滚”歌星们，怕也要嫉妒如此狂热的场面吧？

还有一个很重要的信息，《续高僧传》中曾说“京攀会坐有声闻法事者，多以俗人为之”。以俗人讲唱，这佛曲可以说真已“俗”到家了。可见其时僧俗两道的佛教音乐家们已合手致力于佛曲的通俗化、大众化。因此，才会出现“打刹唱举，拘撒泉贝”、“士女观听，掷钱如雨”的盛况。

那么，这些通俗化、大众化的佛曲都有哪些流传下来了呢？

任二北先生在其《敦煌曲校录》中，曾细检敦煌卷子中诸佛曲，并详加考订。其中共列佛曲 281 首，计：

婆罗门	4 首
悉昙颂	8 首
佛说楞伽经禅门悉昙章	8 首
好住娘	14 首
散花乐	7 首
归去来	
出家乐赞	6 首
归西方赞	10 首
失调名	9 首
太子赞	5 首
太子五更转	5 首
太子入山修道赞	15 首
南宗赞	5 首
南宗定邪五更转	5 首
十二时	
禅门十二时	12 首
太子十二时	12 首

禅门十二时曲	10首
普劝四众依教修行	134首
法礼十二时	12首
百岁篇	3首

任二北先生在其《敦煌曲初探》中,对其中若干曲调的渊源,曾有相当深入的探求,任先生的研究结果,很雄辩地证明了唐代佛曲和民间俗乐的血肉联系。如佛曲有《五更转》,任先生追根溯源:

“查《乐府诗集》三十三,相和歌辞平调曲内,载陈伏知道之《从军五更转》,乃五言四句平韵诗五首。郭氏曰:‘伏知道已有从军辞,则《五更转》则陈以前旧曲也’。……《文中子·周公篇》谓‘子游大乐,闻《龙舟》、《五更》之曲’,应指《泛龙舟》与《五更转》二曲。……《乐苑》曰:‘《五更转》,商调曲。’元刘埙《隐居通议》二七,引杜佑《理道要决》:‘南吕宫,时号水调,如《五更转》之类’。《羯鼓录》太簇商内,列《五更转》。《唐会要》于太常供奉曲之林钟商、中吕商、南吕商内,皆列《五更转》。……两宋词调中,未见《五更转》,但王懋《野客丛书》十八曰:‘陈伏知道《从军五更转》……今教坊以五更演为五曲,为街市唱。’……明南曲南吕宫过曲中有《五更转》,……刘复等所编《中国俗曲总目》内,列明以后形式或内容不同之五更曲,约九十三套……”

一直到今天,我们仍可以在几乎所有的省份里,听到“五更”形式的民歌。

除《五更转》外,如《十二时》为唐太常供奉曲,《百岁篇》为晋人所作,《好住娘》被胡适定为民间曲调等等,从多方面都说明了唐代佛曲在很大程度上都是通俗化、大众化的民间音乐。

这些佛曲虽已可说明问题,但终存有辞无谱之叹。敦煌藏经洞发现的著名的琵琶谱,为五代后唐明宗长兴四年(933年)的抄写本,其正面为《仁王护国经变文》,反面为二十五首琵琶谱,从本世纪30年代开始,中日两国学者便致力于解读这一珍贵的乐谱,经过数十年不懈的努力,这一重要的

科研领域已是硕果累累。尤其是近年来,古谱学勃兴,有志于古乐者,孜孜以求,诚可嘉褒。然而,唐代古谱仅见这二十五首,似难再有发现,且中国古谱的传统是仅记音的高低,不记音的长短节奏,音乐的两个要素(音高与音值)缺了一半,再“忠实”的“破译”也有一半是自己的想象,因此众说纷纭,莫衷一是。而同时,却有许多具有充分可信性的活着的古乐,因为或藏于深山古刹,或传于僧人之口,而未引起足够的重视。孤简残卷上的几个谱字,固应条分缕析;转折飞弄的众多歌赞,更应收集整理。假如将古谱学的研究与佛教音乐的研究结合起来、互相佐证,寻觅旧曲、光扬古乐之事,则或可有期。

那么,在当今流传的佛曲中间,是否可以找到有可能是唐代古曲而又能说明唐时佛教音乐与民间音乐密切关联的例证呢?一般来讲,这似乎是一个奢望。然而,我们应当感谢访唐的日本僧人圆仁和尚^①,他的忠实记述使我们有理由认为一首用民间曲调《挂金锁》唱颂的著名香赞——《戒定真香》,至少在公元839年(开成四年)之前,就已经在中国的寺院里出现了。

圆仁在其《入唐求法巡礼行记》中,记载他在山东所见“赤山院讲经仪式”:

“辰时打讲经钟,打惊众钟訖。良久之会,大众上堂,方定众钟。讲师上堂,登高座间,大众同音,称叹佛名,音曲一依新罗,不似唐音。讲师登座訖,称佛名便停。时有下座一僧作梵,一据唐风。即‘云何于此经’^②等一行偈矣。至‘愿佛开微密’句。大众同音唱曰‘戒香’、‘定香’、‘解脱香’等颂。梵呗訖,讲师讲经……”

圆仁所见当时在唐新罗僧“一据唐风”而唱的“戒香”、“定香”、“解脱香”等曲,是当代几乎每一个释子都会唱的名赞,其中“戒定真香”的曲调一

① 日本天台宗三祖,于日本承和五年(838年)入唐,承和十四年(847年)回国,著有在唐求法笔记《入唐求法巡礼行记》。

② 全文为:“云何为此经,究竟到彼岸。愿佛开微密,广为众生说。”见《大正新修大藏经》第84卷《鱼山声明集》。

说为“挂金锁”，“定香解脱香”的曲调一说为“豆叶黄”，均为中国古代音乐。仅以“戒定真香”为例，笔者曾收集数首不同地区的传谱，均大同小异。

此曲音乐徐缓、悠扬、跌宕，极富旋律性，基本上是一个曲调反复三遍。三个地区所唱的旋律虽稍有不同，但读者仍可以毫不费力地辨出它们之间孪生的血缘关系。这三支谱例中五台山和峨眉山的曲谱，实际上代表了中国南北两大派佛教音乐的风格。峨眉山的音乐，更多一些十六分音符，更多一些委婉的风韵，而且无二变之音，是典型的五声音阶，正合南方民间音乐的古老传统。而五台山的音乐，则是北方的风格，更多一些起伏跌宕，变宫音的出现，则突出了它典型的北方音乐特色。榆林千佛寺的一首，音调质朴简练，似乎更接近此曲的原始形态。

一经比较，这几首曲子便显得格外有意思了：它们一方面呈现出南北两派佛曲（同时也是南北两派民间音乐）的不同风格，另一方面又明显地可以看出是同一个曲调。这种在广大地区里共同流传并表现出极大同一性的曲调的存在，无疑可以说明这一曲调的古老性。我们不能肯定这三首大同小异的香赞中的哪一首即是圆仁所听到的那一首，但是我们把这三首香赞的共同的原型看成是自唐宋以来便已经广泛流传的音乐，则似无大错。因为正如大家所知道的那样，佛曲的教学，是靠师徒之间的口传心授。而最讲究“衣钵真传”的佛门出家弟子，是有着充分的时间、耐性来保证所学到的佛曲一丝一毫也不走样的。一直到今天，这种传统仍然根深蒂固地存在。佛门弟子从师父那里学一个赞子，要一句一句花费许多时间，直到师父认为徒弟所唱与己无异，方为合格。这种口口相传、师徒相承的教授方法中所体现的巨大的保守性，从世俗艺术的观点来看，似乎是阻碍音乐艺术发展的桎梏，但是，从另一方面看，也正因其“保守”，它才得以保存至今，使它成了古老音乐的“活化石”。世俗艺术，讲的是“时髦”，以日新月异为荣；佛教音乐，讲的是“如法”，以嫡系真传自诩。佛教音乐与其他许多佛教的外部形式一样是被视为神圣而不可改变的，对佛的崇拜，也表现在对佛教戒律、礼仪及赞颂的忠诚上。我们虽然不能肯定漫长的时间对这首

“戒定真香”曲调改变的程度就等于在广大空间里此曲流传时所呈现的“小异”的程度,但我们对这首保存在宗教传统“保险柜”里的曲调的古老性,却毋庸置疑。

再从曲式结构上看,我们知道,唐代较长的乐曲(如燕乐大曲)常分为三部分:先是“散序”,散板,无拍;然后是“中序”,入拍,进入慢板;最后加快,称为“破”。有时,结尾还要“长引一声”。《戒定真香》开始无拍,由维那举腔,领唱散板;众齐唱加入后,始进入慢板($\frac{4}{4}$ 拍);最后的“菩萨三称”,节奏加快,法器的节拍变成 $\frac{2}{4}$ 拍,末句的唱法,也是拖长之后以一个下滑音结束,类似“长引一声”。这种曲式结构与唐代音乐的一致,从音乐本身证明了此曲与唐代音乐的血缘关系。假如这首香赞真的在唐代便已传唱,那么,我们便找到了一个说明唐代佛曲已经华化的具体例证。这首“挂金锁”调,是一支古老的、曾在中国广大地区流传的民间曲调,已丝毫没有外来风格的影响了。当然,经过佛徒们几百年、上千年的传唱,曲调中完全是佛教赞颂的典雅风格而不复民间音乐的朴质率直了。

唐代佛教音乐的特点,除了通俗化、大众化之外,还表现出一种明显的多样化来。有风格的多样化,也有演出场合的多样化、观众阶层的多样化。

唐代,佛曲风靡宫廷。陈旸《乐书》卷一百五十九引“李唐乐府曲调有《普光佛曲》、《弥勒佛曲》、《日光明佛曲》、《大威德佛曲》、《如来藏佛曲》、《药师琉璃光佛曲》、《无威感德佛曲》、《龟兹佛曲》并入婆陀调也。《释迦牟尼佛曲》、《宝华步佛曲》、《观法会佛曲》、《帝释幢佛曲》、《妙花佛曲》、《无光意佛曲》、《阿弥陀佛曲》、《烧香佛曲》、《十地佛曲》,并入乞食调也。《大妙至极曲》、《解曲》,并入越调也。《摩尼佛曲》,入双调也。《苏密七俱陀佛曲》、《日光腾佛曲》,入商调也。《邪勒佛曲》,入征调也。《观音佛曲》、《永宁佛曲》、《文德佛曲》、《娑罗树佛曲》,入羽调也。《迁星佛曲》,入般涉调也。《提梵》,入移枫调也”。

此外,南卓《羯鼓录》载“诸佛调曲”10首:

“《九仙道曲》、《卢舍那仙曲》、《御制三元道曲》、《四天王》、《半阁磨

奴》、《失婆罗辞见柞》、《草堂富罗》、《于门烧香宝罗伽》、《菩萨阿罗地舞曲》、《阿弥陀大师曲》”。

“食曲”33首中,亦有相当多的佛曲,如《阿弥罗众僧曲》、《多罗头尼摩河钵》、《婆娑阿弥陀》、《悉家牟尼》等等。看来佛曲的华化进程在宫廷中比在民间慢一些。但是,佛教音乐民族化的势头却是不可遏制的。天宝十三年(754年)七月十日,外来佛曲在宫廷中也已彻底华化的标志,以太常刻石的特殊手段公布于众了。《唐会要》卷三十二载:

“天宝十三载七月十日,太乐署供奉曲名及改诸乐名,……《龟兹佛曲》改为《金华洞真》,……《舍佛儿胡歌》改为《钦胡引》,……《俱伦仆》改为《宝伦》,《光色俱腾》改为《紫云腾》,《摩醯首罗》改为《改真》,《火罗苍鸽盐》改为《白蛤盐》,《罗刹末罗》改为《合浦明珠》,……《苏莫刺耶》改为《玉京春》,《阿个盘陀》改为《元昭庆》,《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》……”

以上共改曲名58首。这些被改为汉名的胡曲,大部分是佛曲。

不管唐玄宗、勒石、太常更改曲名的目的是什么,但有一点是肯定的,即这些奏于太常的佛曲,在改名之前已与原来的“胡曲”名实不符了。改名,是政治上的需要,^①但却实实在在地反映了佛曲在唐代已经彻底华化的现实。所以,可以认为天宝十三年的太常刻石,是佛曲在中国土地上摆脱舶来的外衣,以一种全新的面目出现于世的正式标志,它是中华文化汇合的一曲凯歌,也是文化史上的一个重要的分水岭。

当然,多样化还更多地反映在唐代佛教音乐的风格多异、瑰丽奇伟上。道宣在《续高僧传·杂科声律篇》中所言的那八个字:“地分郑卫、声亦参差”,便是很重要的信息,它说明中国的佛教音乐已发展到这样一个阶段:它已脱离了外来的影响,也脱离了初级阶段,而与中国各地不同风格的、原有的民间音乐融合在一起,显出“巨细天隔”、纷呈杂陈的千姿百态

^① 田青:《音乐史上的唐明皇》,载《燕乐二十八调之谜》,1987年,人民音乐出版社。文中详述太常刻石是唐玄宗调和三教的一个政治策略。

了。其中,既有“以纤婉为工”的南方佛曲,又有“用深高为胜”的北方赞呗。我们上文所引《戒定真香》在不同地区的传谱,就很清楚地表现出这一特点。“故知神州一境,声类既各不同”,唐代佛曲,已是蔚为大观了。

综上所述,自“大教东来”,佛教音乐便移植东土,在中国广博精深、千姿百态的传统音乐、民间音乐的滋养下,经过长时间的演变,在许许多多极富才能的艺僧们的创造性劳动中,终于脱胎换骨,形成了一种既有宗教特点,又有民族味道的独特的风格。在此期间,它经历了南北朝时与清乐的融合阶段,而终于在盛唐时完全成熟,成为名实相符的、地地道道的中国佛教音乐。千余年来,它不仅仅是佛教徒弘扬佛法的利器,而且成为中国传统文化的重要组成部分,成为中华民族民族性与民族精神的载体。在中国传统的社会生活中,佛教音乐在相当大的程度上满足了世世代代许多普通老百姓的审美需求,丰富了他们的精神生活,甚至在后世,使“赶庙会”成为下层人民惟一的文娱活动。作为一个音乐工作者,系统、深入地收集、整理、研究这一反映了千千万万普通百姓们珍贵感情的音乐,是责无旁贷的任务,更何况,在这条人迹渺茫的路途中,还存在着发现真正的、活着的古代音乐这样一个巨大的诱惑呢。

田青. 魏晋南北朝的佛教音乐. 见: 2000年佛学研究论文集. 台北: 佛光文化事业有限公司, 2000

一、佛教与佛教音乐的传入、传播

1. “译文者众,而传声盖寡”

三国两晋南北朝时期,是佛教在中国迅速传播并与中国固有文化既激烈碰撞又广泛融合的时期。三国之前,中原有佛教而无戒律。因此,从严格的意义上讲,从魏废帝嘉平二年(250年)天竺沙门昙柯伽罗至洛阳,译出《僧祇戒心》一卷,并举行受戒羯磨仪传戒开始,中原始有戒律及戒仪。从三国、两晋,到南北朝,译经大师辈出。三国时最著名的译经师是自西域

人吴的支谦和康僧会。其中支谦所译内容广涉大小乘经律,包括《般若》、《宝积》、《大集》等共 88 部 118 卷。两晋时,译经大师尤多,其中以西晋的竺法护、帛远,东晋的鸠摩罗什、道安、佛陀跋陀罗、帛尸梨蜜多罗、僧伽提婆最为著名。南朝的真谛、僧伽婆罗、僧伽跋摩,北朝的昙摩流支、菩提流支等,也都是名擅一时的译经名僧。其中竺法护所译大小乘三藏经典 154 部。而鸠摩罗什从弘始三年(401 年)始,至弘始十一年卒于长安止,共译出《大品般若经》、《法华经》、《维摩诘经》、《阿弥陀经》等 74 部 384 卷,对大乘佛教在中国的流传及后来形成实师、三论宗、天台宗、净土宗等宗派法门产生了重大影响。而帛尸梨蜜多罗译出《大灌顶经》等密宗经咒,可视为密教传入中国之始。可以这样说,这一时期的佛教译经事业如日中天,对形成中国佛教的理论体系奠定了坚实的基础。

但是,正如慧皎在《高僧传·经师篇·论》中所说“自大教东流,乃译文者众,而传声盖寡”。在佛教的初弘期,虽然大量佛经陆续被译成汉文,但绝大部分译经师所追求的,是“辞旨分明”,是“言符法本,理惬三印”,主要考虑的是对佛教义理的阐扬,着眼点在其“内容”,而一时还顾不上对“形式”的传译。就连所译诸经被称为“义皆圆通”,而“众心惬服,莫不欣赞”的译经大家鸠摩罗什,也常自嗟叹“但改梵为秦,失其藻蔚,虽得大意,殊隔文体。有似嚼饭与人,非徒失味,乃令呕哕也”。^①认为在翻译的过程中,虽然会将原文的大概意思表达出来,但常常会丢失原文的文采和韵致,就像嚼了饭给人吃一样,不但味道没有了,更使人感到恶心。不用说,在当时翻译佛经中一些歌唱的内容时,是只译歌词,而顾不上原词所依附的曲调的。如北凉昙无讖所译《佛所行赞》,在印度时完全是唱的,^②但翻译为中文时,已只剩下歌词,没有了曲调。

① 慧皎:《高僧传·经师篇》本传。

② 唐·义净:《南海寄归传》卷 4 载:“尊者马鸣,亦造歌词及《庄严论》,并作《佛本行诗》……五天南海,无不讽诵。”

在印度广为流传的梵呗，似乎并没有随佛教一起传入中国，这其中的原因，一方面是因为佛教初入中土，无论是传法的主体——外来高僧，还是受法的客体——广大信众，最关心的还都是佛法的内容，而顾不上保存原来的艺术形式。另一方面，当时僧伽初立，还没有正规、严格的集体修行的规范，在共同的修行与法事中使用佛教赞呗的事还未成急需。更重要的是：当时来自西域的各国高僧初入中土，虽习通汉文，但还不可能接触到汉文化的深层——传统音乐，所以虽有传授，也大抵是“胡呗”几契，“洋腔洋调”，使中国佛徒很难适应。只有当魏陈思王曹植创造出第一批中国式的“梵呗”，而道安、慧远等人陆续制定了僧尼规范，在中国建立起中国式的丛林制度之后，中国化的佛教音乐才成为中国佛教文化中不可或缺的重要内容。

2. 中国佛教典籍中的天竺佛乐与佛教音乐的传入

在古印度(天竺)，佛教音乐相当发达。拜见佛陀的仪式，最看重讴歌礼赞。佛经中所谓的“偈”和“颂”，都是印度佛教音乐的形式。唐代的义净在其《南海寄归内法传·赞咏之礼》中，也详细记述了天竺礼佛赞咏情况。他说：“西国礼教，盛传赞叹”，并记录了几位天竺佛教音乐创始作家的传说。比如尊者摩至哩制吒，“乃西方宏才硕德，秀冠群英之人”，他只要见到佛陀的遗像，便要创造赞颂佛陀的歌曲：“但逢遗像，遂抽盛藻，仰符授记，赞佛功德。初造四百赞，次造一百五十赞。”他所创作的佛教歌曲，不但讲述了佛法的基本思想，讲明了佛陀的所有殊胜功德，而且“斯可谓文情婉丽，共天花而齐芳；理致清高，与地岳而争峻”——其艺术造诣，简直可以与天地“齐芳”、“争峻”。义净还特别强调了摩至哩制吒在佛教音乐中的宗师地位，称印度所有创作佛教音乐的人，都要把他当成祖师来学习：“西方造赞者，莫不咸同祖习。无著、世亲菩萨皆悉仰止。故五天之地初出家者，亦既诵得五戒、十戒，即须先教颂斯二赞，无问大、小乘，咸同尊此。”

摩至哩制吒之后，还有陈那菩萨，“每于颂初，各加其一，名为杂赞，颂有三百”。鹿苑名僧释迦提婆，“复于陈那颂前，各加一颂，名《糅杂赞》，总

有四百五十颂。但有制作之流,皆以为龟镜矣”。此外,据义净的记载,著名的戒日王也曾经以传说中乘云菩萨以身代龙的故事,“辑为歌咏,奏谐弦管,令人作乐,舞之蹈之,流布于代”。东印度的月宫大士也曾创作过一首《毗输安坦罗太子歌》。此歌“词人皆舞,咏遍五天”,似乎在印度广为流传。“又尊者马鸣,亦造歌词及《庄严论》,并作《佛本行诗》……五天南海,无不讽诵”。

从义净的记载中我们可以得知,天竺佛赞的内容,主要是“赞佛功德”,“明佛世尊所有胜德”,以诗赞的形式,歌颂佛菩萨。其中有长篇叙事歌曲,如马鸣之作。此种歌曲,称为“佛本行诗”。而从形式上看,这些佛曲大都可以“奏谐弦管”,可以“舞之蹈之”,有歌、有舞、有伴奏,“文情婉丽”,“理致清高”,风格韵味讲究“哀雅”,音色音量要求“明彻雄朗”。

这些,只是中国佛教典籍中所记载的佛教音乐在天竺的情况。至于这些音乐是否随着佛教的东来而传了到中国则已不可考。理论上说,佛教传入中国后,佛教音乐应当随之传入中国。如史载“其先康居人,世居天竺”的康僧会^①,“从吴黄武元年(222年)至建兴(252—253年)中”,曾制《菩萨连句梵呗》三契,又传《泥洹呗声》,清靡哀亮,被称为“一代模式”。而来自西域的帛尸梨蜜多罗^②,在“晋永嘉(307—313年)中”曾“作胡呗三契,梵响陵云”,“又授弟子觅历‘高声梵呗’,传响于今。”^③这些在佛教初入中国时由来自天竺、西域的僧人所创造、传授的“胡呗”,很可能是来自天竺的曲调。佛教音乐与佛教本身一样,在传入中国后经历了一个逐渐华化的过程。在佛教的初弘期,这些来自印度和西域的僧人不但曾可能把印度、西域的佛教音乐带到了中国,同时还向中原信众展示了印度、西域的演唱技术,给听

① 康僧会(?—280年),三国吴僧人,祖籍康居,世居天竺,吴赤乌十年(247年)到建业(今江苏南部),孙权为他修建塔寺,名建初寺,系江南第一所佛寺。

② 帛尸梨蜜多罗,晋时西域僧人,东晋永昌元年到建康(今江苏南京),是密教传入中国的第一人。

③ 以上均见梁慧皎:《高僧传》卷1,南京金陵刻经处版。

者留下了非常深刻的印象。如来自康居的释法平兄弟，一个是“响韵清雅”，另一个在“披卷三契”之后，令听者“扼腕神服”。而“本月支人”的昙迁，则“巧于转读，有无穷声韵。梵制新奇，特拔终古”^①。问题是，对于广大中原人士来说，这些“梵制新奇”的声调未免有些陌生，有些不好接受，更不容易学唱和流传。对于大部分中原人士来说，恐怕只有一种与中国固有文化和传统音乐有着深刻联系的、甚至直接脱胎于中国民间音乐、符合中国各个阶级和阶层的审美习惯的佛教音乐，才能在中原迅速流传和普及，才能更好地起到弘法的作用。

一提到中国佛教音乐中究竟有没有天竺佛曲的问题，人们便会立刻想到慧皎那段屡被引用的论述：“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。始有魏陈思王曹植，深爱音律，属意经音，既通般遮之瑞响，又感渔山之神制，于是删治《瑞应本起》，以为学者之宗。传声则三千有余，在契则四十有二。”^②从这段话看来，自从佛教传入中国以后，便存在着翻译佛经的文字多而传授佛教音乐少的现象。这其中的原因很简单，就是因为梵文与汉语不同，梵文是拼音文字，汉语是一字一音。与所有翻译歌曲的配词工作都要遇到的困难一样，如果用印度传来的音调来配合译成汉语的文字，那么就会出现曲调里的音符太多而唱词的字太少的现象；假如反过来，用中国的传统曲调来配合梵文，则会出现音符太少而歌词里的字太多的矛盾。而当时的情况是：随着佛教在中国的传播，中国的佛教徒已经有了相当迫切的一种需要，这就是在宗教生活中能有适合中国佛教徒演唱的佛曲。为了解决这个问题，以曹植为代表的一批中国的佛教音乐家们开始了中国风格佛曲的创作。

① 慧皎：《高僧传》卷15“经师”，光绪十年金陵刻经处版。

② 慧皎：《高僧传·经师篇·论》，南京金陵刻经处版。

二、曹植与中国梵呗

1. “七步成诗”的才子

在所有汉传佛教流传的地区，一直到今天，仍然把三国时的魏陈思王曹植当成汉语梵呗的创始人。曹植“鱼山制梵”的传说在很大程度上反映了三国时期印度化、西域化的梵呗向中国化的梵呗过渡的现实，反映了中国佛教徒在佛教音乐华化过程中的创造性贡献，也反映了佛教中国化的大趋势在音乐领域里的表现。

曹植，字子建，沛国谯（今安徽亳县）人，是曹操第三子，曹丕之弟。生于汉献帝初平三年（192年），卒于魏明帝太和六年（232年）。他才思敏捷，聪颖超群，“十余岁，诵读诗论及辞赋数十万言，善属文”^①，深得曹操的喜爱。曹操为考验他如此小的年纪便“言出为论，下笔成章”的才能，有意在铜雀台落成时命他与其他文人作文以贺。曹植“援笔立成，可观，太祖甚异之”，视其为“儿中最可定大事者”。他的才华虽然得到父亲的青睐和其后文人们的推崇，被谢灵运称为“天下才共有一石，曹子建独得八斗”^②，但也遭嫉惹祸，尤其是遭到其兄曹丕的妒忌。曹丕命他“七步成诗”的故事和“煮豆燃豆其，豆在釜中泣。本是同根生，相煎何太急。”的诗在中国可以说是家喻户晓，并成为兄弟相残的象征。在残酷的宫廷斗争中，曹植是一个失败者。由于他“任性而行，不自雕励，饮酒不节”^③，也由于其兄曹丕在这场争取曹操信任的斗争中机智、乖巧，最终曹丕被立为太子，曹植失宠。建安二十五年正月，曹操病故，曹丕继位，曹植开始了他被放逐和类似囚禁般的悲惨生活。在曹丕、曹睿父子的迫害下，曹植渡过了他生命中最后的十一年。在这短短的十一年里，曹植被六次变更爵位，三次迁徙封地，颠沛流离，朝不保夕，不但物质生活极端困苦，甚至连起码的人身自由也没有。在

① 陈寿：《三国志·本传》。

② 《南史·谢灵运传》。

③ 《三国志·本传》。

自己小小的封地中，他受着严密的监视，现代人实在无法想象这些被“封王”、“封侯”的“皇室贵戚”的生活。《三国志·魏书·武文世王公传》中的一段话清清楚楚地写明了这些“侯王”们的生活：“于是封建侯王，皆使寄地空名，而无其实。王国使有老兵百余人，以卫其国。虽有王侯之号，而乃侷为匹夫。……诸侯游猎不得过三十里，又为设防辅监国之官以伺察之。王侯皆思为布衣而不能得。”一方面，为了使侯王们无兵可重，不对政权造成威胁；另一方面，更多地为了从精神上对曹植施加压力，皇帝经常用各种借口抽调封国之兵。曹植曾忍无可忍地向明帝曹睿上书说：我已经三次被抽调封国兵，现在已实在无兵可调了。“惟尚有小儿，七八岁已上，十六七已还，三十余人。今部曲（即在编之兵）皆年耆，卧在床席，非糜不食。眼不能视、气息裁属者，凡三十七人；疲疾风靡、疣盲聋聩者，二十三人。”曹植担心朝廷连这三十余“小儿”也要，只好坦言：“惟正须此小儿，大者可备宿卫——虽不足以御寇，粗可以警小盗；小者未堪大使，为可使耘锄秽草，驱护鸟雀。”^①

在这样的处境里，曹植的心境可想而知。《法苑珠林》中称他：“每读佛经，辄流连嗟玩，以为至道之宗极也。”天赐的禀赋、坎坷的身世、特殊的环境，不但使曹植得以有缘亲近佛教，也使曹植成为创造中国化梵呗第一人的“殊胜因缘”。

在这种“既徒有国土之名，而无社稷之实，又禁防雍隔，同于囹圄”^②的日子里，曹植“常汲汲无欢，遂发疾薨，时年四十一”。因为他生前“常登鱼山，临东阿，喟然有终焉之心，遂营为墓”。他死后，其子曹志便将其遗骸迁葬鱼山。

2.“鱼山制梵”——神话还是现实？

鱼山，在今山东省东阿县境内。曹植“鱼山制梵”的传说，在整个汉传

^① 《三国志·魏书·陈思王植传》。

^② 《三国志·武文世王公传》。

佛教地区被佛教徒视为信史。《法苑珠林·呗赞第卅四》载：

“陈思王曹植，字子建，魏武帝第四子也。幼合圭璋，十岁属文，下笔便成，初不改定。世间术艺，无不毕善。邯郸淳见而骇服，称为天人。植每读佛经，辄流连嗟玩，以为至道之宗极也。遂制转赞七声升降曲折之响，世之讽诵，咸宪章焉。尝游鱼山，忽闻空中梵天之响，清雅哀婉，其声动心，独听良久，而侍御皆闻。植深感神理，弥悟法应，乃摹其声节，写为梵呗。撰文制音，传为后式。梵声显世，始于此焉。其所传呗，凡有六契。”^①

我们在前面已经说过，在曹植之前，中国已有赞呗的存在。宋赞宁在《续高僧传·读诵篇·论》中说：“原夫经传震旦，夹意汉庭，北则竺兰，始直声而宣剖；南惟僧会，扬曲韵以讽通。”^②把竺法兰（一说为竺叔兰）^③、康僧会各奉为北、南两派赞呗的鼻祖。案竺法兰原籍中天竺，于东汉明帝永平十年（67年）与迦叶摩腾白马来华，其时为佛教来华之初。但竺法兰的赞呗歌诵，系“直声而宣剖”，似乎音乐性不强。而且，佛事方兴，译业草创，他所咏赞的，想必是原来的天竺音乐。从东汉至三国，除曹植外，其他几位早期的佛曲作家，基本上都是外族人。如支谦系月氏人，康僧会系康居人，尸黎密多罗系西域人，支昙龕亦系月氏人。他们所造梵呗，不可能没有天竺、西域文化的痕迹。即使是曹植所创佛曲，也是在天竺佛曲的基础上创造的。赞宁在《续高僧传·读诵篇·论》中，在回答那种认为赞呗只应该是西域僧人传授，齐太宰肖子良与陈思王曹植为什么会整理经典将梵呗传授给僧人的问题^④时曾说：“此二王先已熟天竺曲韵，故闻山响及经偈，乃有传授

① 《法苑珠林》卷 36，中国书店 1991 年版，568 页。

② 赞宁：《宋高僧传三集》7 册，卷 25，19 页，江北刻经处，光绪十三年。

③ 竺法兰：传说为古印度僧人，《高僧传》中称其与迦叶摩腾于汉明帝永平十年（67 年）百马来华，在洛阳白马寺驻锡，译出《四十二章经》等。竺叔兰：西晋僧人，原籍天竺，父世居河南。《高僧传·朱世行传》称其“博究众音，善梵汉之语”。曾助朱世行等共译《小品般若经》及《首楞严经》。

④ 赞宁：《宋高僧传·读诵篇·论》：“只合是西域僧传授，何以陈思王与齐太宰检经示沙门耶？”

之说也”^①。认为肖子良与曹植都是在对天竺佛曲有深入的了解之后才创制中国梵呗的。慧皎虽然断言“金言有译，梵响无授”，但在他的话中也能找到曹植的创作与天竺佛曲有联系的证明。他说曹植“既通般遮之瑞响”，“般遮”二字，指天竺佛教中的乐神“般遮于旬”，其神“乃以其琴歌颂佛德”。也是说曹植创佛曲，是在熟悉梵音的基础上进行的。

“鱼山制梵”的故事，流传甚广，除佛教典籍外，其他著述中亦有记载。刘敬述《异苑》云：“陈思王游山，忽闻空里诵经声，清远道亮，解音者写之，为神仙声，道士效之，作步虚声。”^②不但与《高僧传》、《法苑珠林》等记述相同，而且特别指出这种梵呗对道教音乐的影响。中国古籍中谈及作曲，常有“闻天乐”、“得神授”的说法，这或许出于古人对音乐创作的一种崇拜心理或古人为了追求一种神秘化效果而有意制造的一种氛围，也可能正确反映了古代音乐家在大自然启发下进行音乐创作的过程或一种“天人合一”的音乐创作理念。看起来，曹植这位据说曾“七步成诗”的才子，不但在中国佛教初肇的年代，传播了来自天竺的佛教音乐，还曾经在3世纪初，创造了第一批汉语演唱的“梵呗”，“撰文制音，传为后式”，而“梵声显世，始于此焉”，极大地影响了包括日本、韩国在内的整个汉传佛教地区。对“传声则三千有余，在契则四十有二”这句话，学者们有不同的理解。但所有汉传佛教的典籍，都将曹植视为汉传佛教“梵呗”的创始人，将中国山东的鱼山视为汉传佛教“梵呗”的诞生地。多年来，一直有日本的僧人来华赴山东鱼山朝圣。

曹植所创的梵呗，据说有《太子颂》和《及暎颂》。^③中国佛曲的一个主要内容和形式，便是用说唱来表现佛教故事，所谓《太子颂》，估计与吴支谦

① 同上，《宋高僧传三集》7册，卷25，20页。

② 刘敬述：《异苑》卷5。

③ 慧皎：《高僧传》卷15，4册，8页：“原夫梵呗之起，亦肇自陈思。始著《太子颂》、《及暎颂》等……今之‘皇皇顾惟’，盖其风烈也。”

所译的《太子瑞应本起经》有关,宣讲的是古印度释迦族太子悉达多乔答摩修道成为觉者的故事。《及暎颂》中的“及暎”,估计是“悉昙”二字的另一种译法。后世有《悉昙颂》,是对记录佛教经典的梵文字母的歌颂。到了梁代的时候,还有曹植作品的遗续。慧皎曾认定梁代仍然流传的“皇皇顾惟”一曲,“盖其风烈也”。

当然,中国式梵呗的创作与流传,不仅仅是曹植一人的功劳。三国两晋之时,有许多高僧在这方面做出了杰出的贡献。如晋代僧人帛法桥、支昙龕、释法平等,都对佛教初弘期中国梵呗体系的建立,做出了贡献。帛法桥,中山人,自幼即喜欢唱诵佛曲但却没有一个好嗓音。为此,他绝食七天七夜,“稽首观音以求现报”,终于在第七天觉得喉咙豁然开,“于是,作三契经,声彻里许”。据说,从此之后,他“昼夜讽咏,哀婉通神”,一直到九十岁,声音依然不坏。支昙龕,本是月氏人,寓居建业。他与帛法桥不同,“特禀妙声,善于转读”。据说,他曾在梦中得神授,醒后,“裁制新声,梵响清靡。四飞却转,反折还弄”。他所创作的“六言梵呗”,到梁慧皎时依然在传唱。他的弟子释法平、法等“共传师业”。法平“响韵清雅,运转无方”。而其师弟法等虽然貌丑,声音却比其师兄还好,每每使听者慨叹以貌取人的错误。^①可以说,正是由于有这样一批人的努力,中国化的梵呗才在齐梁时得到了空前的发展。

三、鸠摩罗什与佛曲

1. 佛曲中“器乐曲”的东传

与现代的音乐形式一样,中国古代的佛教音乐也可以分为“声乐”和“器乐”两大类。慧皎在《高僧传》中说:“故奏歌于金石,则谓之以为乐,赞法于管弦,则称之以为呗。”已经把佛教音乐分为两种:把曲调拿来用乐器(金石)演奏的,叫“乐”;歌颂佛法而用乐器伴奏的,叫“呗”。前者又叫佛乐、佛曲,后者又叫梵呗、赞呗。“然天竺方俗,凡是歌咏法言,皆称为呗。至

^① 以上均见慧皎:《高僧传》4册,卷15,1—3页,金陵刻经处版。

于此土，咏经则称为转读，歌赞则称为梵音。”^①不同的是，在印度，所有佛教音乐中的声乐，都称为“呗”；而在中国，佛教声乐又分为两种：念诵经文的，称为“转读”，赞颂佛菩萨的，称为“梵音”。

有一首著名的乐曲《摩诃兜勒》，曾在中国的音乐史中产生过很大的影响，一些学者怀疑这是一首佛曲。假如这种判断成立的话，那么，早在佛教传入中原之前，佛教音乐就已经进入汉廷，并被中国宫廷音乐家改造成中国最早的军乐了。《晋书·乐志》载：“张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。”张骞凿空，出使西域，共有两次，第一次在公元前138—126年，第二次在公元前119年，此时佛教均尚未传入中原。而张骞带回的这首《摩诃兜勒》，却系舞曲无疑。兜勒系人名，《佛说义足经》中有《兜勒梵志经》一品，讲的便是兜勒如何从迷信外教而经释迦牟尼点化皈依佛教的故事。“摩诃”在梵文中是“大”(waha)的意思，兜勒改变信仰，终于变成“摩诃兜勒”(伟大的兜勒)，值得歌颂。但此曲传入汉廷后，被当时的协律都尉李延年改变成马上横吹的军乐，助杀伐之兴，扬兵旅之威，完全违背了佛教的宗旨，却是令人啼笑皆非的事。但李延年毕竟是当时中国最好的音乐家，一曲《摩诃兜勒》竟让他灵感大发，改编或在乐曲的启发下重新创作了二十八首军乐，可见其艺术上的独特魅力。但此说目前在学术界尚无定论，因为张骞第一次出使西域，历尽千辛万苦，费时十余年方归中原，去时百余人，归时只二人，又是仓促逃归，不可能携什么乐曲回国。第二次出使西域，张骞本人只至乌孙，归时“乌孙发馭道送骞，与乌孙使数十人，马数十匹”。然当时尚无乐谱，将这样一首可以改编成二十八首军乐的大曲带回国，只能靠记忆，也许从乌孙随他回汉的数十人中即有乐工。

在正史中出现的“佛曲”一词，始见于《隋书·音乐志》，而这首佛曲的传入中国，居然还和一场战争有关。

^① 慧皎：《高僧传》4册，卷15.6.8页，金陵刻经处版。

“西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎……其歌曲有《永世乐》、解曲有《万世丰》、舞曲有《于阗佛曲》。”

“龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声。”^①

吕光灭龟兹的事情，发生在公元382年，隋书中所谓的“苻氏之末”，应该在公元4世纪末。（公元384年姚萇起兵渭北，称为秦王。385年于五将山俘苻坚。386年姚萇入长安称帝。394年苻登被后秦所灭）其时距慧皎著《高僧传》的519年，相距一个多世纪。也就是说，在慧皎断言“金言有译，梵响无授”之前约一个世纪时，《于阗佛曲》就已在中土出现了。

《于阗佛曲》的前身既是龟兹乐，那么，龟兹乐与佛曲又是什么关系呢？一个很有趣的事实是：苻坚不惜兴兵派大将吕光西伐龟兹的目的，是为了争夺一个和尚。《晋书·鸠摩罗什传》载：

“苻坚闻之，密有迎罗什之意。会太史奏云：‘有星见外国分野，当有大智人辅中国。’坚曰：‘朕闻西域有鸠摩罗什，将非此邪？’乃遣骠骑将军吕光等，率兵七万，西伐龟兹。谓光曰：若获罗什，即驰驿送之。”^②

慧皎《高僧传·译经中·鸠摩罗什传》中，也有大致相同的记载，^③讲的都是同一段历史，即前秦的统治者苻坚听说当时有两个和尚，一个西域鸠摩罗什，另一个襄阳道安，是当时的“大智”之人。为了让这两个“国之大宝”能够辅佐前秦，苻坚竟然派数万大军南争西伐，发动了两场不以“攻城掠地”、争夺财富为目的的战争，这在中国的战争史上，是极其罕见的事件。苻坚，这个北方少数民族氏族出身的帝王，在那个战乱频仍的年代，在

① 《隋书·音乐志·下》卷15，上海古籍出版社《二十五史》5册，3297页。

② 《晋书·艺术传》卷95，上海古籍出版社《二十五史》2册，1536页。

③ “（建元）十八年九月，坚遣骠骑将军吕光、陵江将军姜飞等，将前部王及东师王等，率兵七万，西伐龟兹及乌耆诸国。临发，坚饯光于建章宫，谓光曰：夫帝王应天而治，以子爱苍生为本，岂贪其地以伐之？正以怀道之人故也。朕闻西国有鸠摩罗什，深解法相，善娴阴阳，为后学之宗，朕甚思之。贤哲者，过之大宝。若克龟兹，即驰驿送什。”见《高僧传》，金陵刻经处版，1册，卷2，6页。

那些走马灯似地上台与下台的统治者中，的确与众不同。他不但勇猛善战，而且好读书，重视人才。《晋书》中称他“博学多才艺，有经济大志，要结英豪，以图纬世之宜。”^①那么，这位令苻坚不惜大动刀兵的和尚，究竟是位什么样的人呢？

2. 一代奇僧鸠摩罗什

鸠摩罗什，为中国佛教四大译经家之一。其人祖籍天竺，生于龟兹，自幼聪颖超人，十二三岁即登座说法，在西域名闻诸国，得到了极高的礼遇，以至他每次登座说法时，王子们都要跪在法座旁，让鸠摩罗什踩着他们的膝盖登座：“每至讲说，诸王皆长跪座侧，令什践而登焉。”他又是一个有争议的人物，“为性率达，不厉小检”，甚至娶妻蓄妾，不住僧房。他不但极富个性，而且有着极强的艺术家气质，对天竺、龟兹的文学、音乐甚为通晓。他曾经向他的弟子慧睿传授东西方不同的文化，与他一起进行东西方佛教音乐的“比较研究”——“论西方辞体，商略同异”。在他翻译、传授天竺、西域佛教经典的时候，肯定进行过将佛教经典的传输载体之一——佛教唱诵音乐与佛经内容一起传输过来的尝试。但是，他似乎并没有完全成功。他曾经十分感慨地对慧睿说：“但改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体，有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕秽也”。形象地把翻译过程比喻为“嚼饭与人”，不但丢掉了味道，而且令人作呕。他特别明智地指出，在把一种语言翻译成另一种语言的过程中，必然要丢失一些东西。这所谓的“藻蔚”，便是指佛经原来所具有的文学性和音乐性。也许是为了弥补这一损失，他曾经在华创作了十首偈，而所有的偈，都应该是可以唱诵的：“什尝作颂赠沙门法和云：心山育明德，流熏万由延，哀鸾孤桐上，清音彻九天。凡为十偈，辞喻皆尔。”^②

罗什对“改梵为秦”困难苦多的感叹，是一个伟大译经家工作过程中的

① 《晋书·苻坚传》，上海古籍出版社《二十五史》版，2册，1581页。

② 慧皎：《高僧传·译经中·鸠摩罗什》1册，卷2，1—10页。

甘苦之言。他考虑到译经过程中存在的兼顾“信”、“达”、“雅”的困难,不遗余力,孜孜以求,终于达到了译经史上一个崭新的高度,使“众心惬服,莫不欣赏”。他所创作的十首偈,应该是他对中国佛教音乐所做的一个贡献。我们现在虽然已无法得知罗什所作的十首偈颂的全部内容,也无法得知其音乐究竟是什么样子,但其音调,很可能是汉地还不太熟悉的西域乐调,这不但与他的文化背景有关,而且从他自诩自己的作品“哀鸾孤桐上,清音彻九天”或可感觉到一点信息。罗什与龟兹乐有没有更直接的关系史无所载,然而吕光灭龟兹,可以说得到了两件瑰宝,一个是罗什,一个就是龟兹乐。罗什号称“弟子三千”,其影响之大,冠盖当世,而龟兹乐与罗什一起入华,终于“大盛于闾阊”,这样的背景,无疑不容忽视。

3. 龟兹乐与佛曲

前边所引的《隋书·音乐志》,曾明确提到《于阗佛曲》是“变龟兹声为之”。于阗,在今新疆和田地区;龟兹,在当今新疆库车一带。这两个地区的音乐,至今仍有着极大的相似性。由于龟兹乐是当时的“流行音乐”——“胡乐”中最重要的部分,所以,当时对龟兹乐已有一定认识的中原人士,会把与龟兹乐相似的于阗佛曲理解为“变龟兹声为之”。龟兹乐于魏晋时开始在中原流行,至隋唐时已风靡朝野。它的传入中原,始于吕光灭龟兹(382年)。其后,吕光建立了后凉政权(386—403年)。后凉被后秦所灭,“吕氏亡,其乐分散,后魏平中原,复获之”。

在所谓的胡乐中,龟兹乐的水平最高,也最受欢迎。唐代的玄奘在其名著《大唐西域记》中,曾评价龟兹“管弦伎乐,特善诸国”,将龟兹的音乐文化置于西域诸国之上。《旧唐书·音乐志》则说:“自周、隋以来……鼓舞曲多用龟兹乐,其曲度皆时俗所知也。”在龟兹乐中,最重要的乐器是鼓类乐器,计有毛员鼓、都县鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓。其中最为突出的是羯鼓。此外,还有一些管弦乐器,如竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、篪等,其中最有特色并影响深远的乐器是箜篌。到玄宗时,宫廷八部“立部伎”中,有五部都与龟兹乐有关:“皆播大鼓,杂以龟兹之乐。声振百里,动

荡山谷。”^①

实际上,在古人的眼里,龟兹乐与佛曲似乎就是同一种音乐。赞宁在《高僧传三集·读诵篇》中讲了唐代僧人惟恭和灵归两人的故事,其中说到灵归有一次“偶去寺一里,所逢六七人,少年鲜都,衣服鲜洁,各执乐器,如龟兹部。……所见者,乃天乐耳”。这里所说的“天乐”,是“佛曲”的另一种称呼。赞宁在其篇末的“论”中,更明确地说天乐佛曲“或乐像龟兹,或开口菡萏”。可见在古人眼里,佛曲的特点便是“如龟兹部”,这恐怕不仅仅指其所用乐器“如龟兹部”,也包括音调。说龟兹乐的乐器与佛教音乐所用的乐器相同,有敦煌壁画为证。在敦煌莫高窟 220 窟的“东方药师净土变”中,有一个在舞伎两侧为舞伎伴奏的佛教乐队,所用乐器有:羯鼓、毛员鼓、答腊鼓、腰鼓、琵琶、五弦、竖箜篌、笙、笛、箫、箏、拍板、方响、排箫、箏等。莫高窟 72 窟的“观无量寿经变”中的佛教乐队,也用答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、都昙鼓、琵琶、笛、箫、笙、箏、竖箜篌等,与史书中所载龟兹乐所用的乐器基本相同。

龟兹乐的曲调与佛曲也很相似,在敦煌卷子中,有许多有关的例证:

敦煌曲《太子入山修道赞》^②中,有这样一首词:

“共奏天仙乐,龟兹韵宫商……”

将“天仙乐”——佛乐直接与龟兹乐的“韵”曲调等同。在敦煌变文《维摩诘所说经变文》^③中,也有“胡部莫能相比并,龟兹不易对量他”之句,同样是将佛曲与胡曲、与龟兹乐等同。中国的一些学者因此断言:“佛曲者源出于龟兹部,尤其是龟兹乐人苏祇婆所传来的琵琶七调为佛曲的近祖。”^④

综上所述,我们可以知道龟兹乐入华,已可视为佛曲流入中土的开始。也就是说,在吕光灭龟兹(382年)之后,作为器乐曲的佛曲,已经流入

① 《旧唐书·音乐志》,上海古籍出版社,《二十五史》5册,3612页。

② 见敦煌卷子“伯三零六五”,现藏法国巴黎图书馆。

③ 许国霖;《敦煌杂录》。

④ 向达;《论唐代佛曲》,周绍良、白化文《敦煌变文论文录》14页,上海古籍出版社,1982。

中国宫廷。而且,佛教文化的东渐,大都经过龟兹,因此,在后人的眼里,龟兹乐与佛曲几乎成了一个概念。

因此,把“金言有译,梵响无授”的话理解成天竺佛教音乐从未传入中国,中国佛教音乐自始便是土生土长的观点,是不符合历史真实的。中国佛教音乐之初,应该是天竺化、西域化的;佛教音乐的华化,正像天竺佛教的中国化一样,既是一种必然,又要有个过程。佛曲华化的完成,恐怕是在唐代。当其时也,文化发达,国家鼎盛,泱泱大国,百川汇集。从宫廷,到闾巷,一方面,音乐兴旺:“六么水调家家唱,白雪梅花处处吹”;另一方面,佛教盛行:“街东街西讲佛经,撞钟吹螺闹宫廷”。一方面,唐人对音乐的酷爱,为佛教音乐的繁荣造成了机会;另一方面,佛子兴佛化俗、光扬佛法的使命,又促使其投人所好,充分利用音乐的魅力。于是,俗讲大盛,赞呗风闻,“听者填咽寺舍”,唱者“擅名当世”,蔚为一代之风。而在此之前,以南齐竟陵王肖子良及梁武帝等人在清商旧乐基础上的创作为代表的中国风格佛曲的出现,则为佛曲的全面华化铺平了道路,奠定了基础。

4. 从《洛阳伽蓝记》看北魏寺庙的音乐生活

北魏崛起于北方的游牧民族鲜卑,到太祖道武帝拓拔珪时,始定国号为魏,迁都平城(398年),并开始修建佛寺。其中经过太武帝拓跋焘的灭佛及高宗文成帝的修复佛教,至孝文帝元宏时,佛教在中国的北方已经历了“生死轮回”的考验。孝文帝和他的“汉化”政策,在当时中原文化的重建中,起到了极大的推动作用。他采取的一系列有利于中国北方政治、经济、文化发展的重大举措,使他当之无愧地成为一代英主。他在经济上推行均田制度,减轻农民负担,促进北魏的经济发展和社会安定;在政治文化上推行鲜卑族的“全盘汉化”,使鲜卑族的文化前进了一大步,也使以汉族文化为主体的中华民族文化吸收了更多其他民族的文化。他坚持将都城由平城迁往洛阳,把政治中心从靠近鲜卑族故地的平城(今山西大同附近)迁往汉文化积淀深厚的古都洛阳。在他的统治下,洛阳逐渐成为一座文化发达、宗教繁荣的大都市。尤其是佛寺的修建,可谓空前绝后,

最盛时竟达“一千三百六十七所”^①。杨衒之的《洛阳伽蓝记》，专记自孝文帝太和十九年（495年）“六宫及文武尽迁洛阳”至孝静帝天平元年（534年）迁都邺城这四十年里洛阳佛教寺塔的兴废，其中有不少有关佛教音乐的珍贵史料。

据杨衒之的记载，作为北魏的都城，洛阳不但寺庙众多，香火极盛，而且在寺庙中常有各种各样的音乐表演，使当时的寺庙成了音乐艺术的中心。平日里，这些寺庙是伶工伎女排演练习的大本营，一到节日或法会，则鼓乐喧阗，观者如云，热闹非凡，成了一个规模宏大的剧院。其规模之大和艺术水平之高，甚至可以与宫廷媲美。

比如书中“景乐寺”条载：“至于大斋，常设女乐。歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。”每有佛教斋事，便设女乐。因为这个寺庙是比丘尼寺，男人不能随便进入，所以更增加了它的神秘色彩，以至有幸“得往观者，以为至天堂”。一直到文献王死，“寺禁稍宽，百姓出入，无复阻碍”，才容许普通百姓入寺观看这如“天堂”般的音乐表演。后来，汝南王悦将寺庙的规模扩大，“召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞扑殿庭，飞空幻感，世所未睹。异端奇术，总萃其中。剥驴投井，植枣种瓜，须臾之间皆得食。士女观者，目乱睛迷。”不但在寺内设有各种音乐，甚至把杂技、魔术引进寺里。我们现在已难以确知那些在寺庙里狂舞乱飞的“奇禽怪兽”，到底是伶工表演的鸟兽舞，还是真禽真兽表演的马戏，我们也很难确知当时在佛教寺庙里表演的这些“异端奇术”——比如“剥驴投井”到底是什么内容、什么形式，但我们起码可以想象那些“目乱睛迷”的观众们在这样的斋会中肯定获得了极大的精神享受和刺激。一直到建义（528年）以后，由于战火烧到了洛阳，景乐寺的音乐活动才告结束。^②

而位于“石桥南道”的景兴尼寺，是当时的宦官们集资修建的一座寺

① 本节引文均见杨衒之：《洛阳伽蓝记》，上海古籍出版社。

② 《洛阳伽蓝记》卷1，52页。

庙。由于宦官们积累了巨大的财富，所以他们所建的寺庙也富丽堂皇。寺内有一驾“金像辇”，离地三尺高，上施宝盖，四面垂金铃七宝珠，上面装饰着“飞天伎乐”，望上去就像在云上翻飞。其精美的程度，难以形容。因为金像太重了，每当抬像出游之日，皇帝便要诏派御林军一百人专门负责抬这尊金像。同时，“丝竹杂伎，皆由旨给”，皇帝还选派宫廷乐工随游行队伍奏乐、表演。^①

这种举着佛像游行崇福的活动以释迦牟尼的诞辰四月初八时为最盛。而洛阳的景明寺，因为其建筑在所有寺庙里最受称道，所以各寺的佛像届时都要游行到这里展览。活动从释迦牟尼诞辰的头一天便开始了：“四月七日，京师诸像皆来此寺”集中。据尚书祠部曹的统计，每年来此在册的佛像就有一千多躯。八日一早，四众抬着大小不一、形形色色的佛像从景明寺出发，进宣阳门，一直游行到阊阖宫前，接受皇帝的祝福和检阅。此时，这个每年一度的群众活动达到了高潮，皇帝在高高宫门上向百姓抛洒鲜花，名为“散华”，“于时金花映日，宝盖浮云，幡幢若林，香烟似雾。梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。明僧德众，负锡为群；信徒法侣，持花成藪。车骑填咽，繁衍相倾。时有西域胡沙门见此，唱言佛国。”^②

这种令来自西域的胡僧以为到了佛国净土的强烈感受，不仅是靠宏大的场面和华丽的饰物达到的，在令人眼花缭乱的表面之下，才是真正动人、真正有价值的文化，而一大批杰出的音乐家，则是伟大的文化创造者。

这些在寺庙中展露艺术才华的音乐家们，有的来自民间，有的来自宫廷，还有一些，则是城市中的职业音乐家。比如高阳王雍，曾官为丞相，当时，他不但享有皇帝赐给的仪仗队和乐队——“羽葆鼓吹”及“虎贲班剑百人”，而且，贵极人臣，富兼山海，他居住的宅第，竟可以与皇帝的宫殿相比。其中养有童仆六千，伎女五百，可谓“隋珠照日，罗衣从风”，自汉、

① 《洛阳伽蓝记》卷 2, 88 页。

② 《洛阳伽蓝记》卷 3, 131—132 页。

晋以来，其豪侈的程度，超出了所有的皇族。他“出则鸣驺御道，文物成行，饶吹响发，笳声哀转；入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日”。但他死后，府邸辟为寺庙，这座昔日“白殿丹槛，窈窕连亘，飞檐反宇，辚轳周通”的高阳王府，变成了高阳王寺。而那些曾在王府中轻抒舞袖，曼展歌喉的女伎们，则大部分被迫出家，成了比丘尼，也有一些嫁了人。“雍崩后，诸伎悉令入道，或有嫁者”。这些出家的伎女，恐怕是寺庙音乐最大的音乐家群体。她们在寺庙里演奏的乐曲，多是当时的流行音乐。比如雍王府著名的美人徐月华，善弹箜篌，尤其擅长演奏《明妃出塞》之歌，“闻者莫不动容”。她后来成为卫将军原士康的侧室。据说，她因自怜身世，常常在府邸里一边弹箜篌一边唱歌，“哀声入云，行路听者，俄而成市”。竟使墙外听的人像市场上的人一样多。因为徐月华曾对原士康说过高阳王雍曾有两个最宠爱的“美姬”，一个叫修容，另一个叫艳姿，都娥眉皓齿，洁貌倾城。修容擅歌唱，《绿水歌》唱得最好；艳姿善舞蹈，《火凤舞》最拿手。原士康知道后，便常常让徐月华唱这两首曲子。^① 她所擅长弹奏的这些曲子，都是当时流行不久的名曲。如《明妃出塞》，据说是晋太康（280—289年）中石季伦所作，描写的是著名的昭君出塞的事。^② 而《绿水歌》，据说是蔡邕的作品。^③

在当时的洛阳，还有一些职业音乐家，这些人的人数估计很多，因为他们聚居的地方，竟成了两个街区。《洛阳伽蓝记》卷四法云寺条说：“出西阳

① 《洛阳伽蓝记》卷3，177—178页。

② 《西阳杂俎》：“魏高阳王雍美人徐月华能弹卧箜篌，为《明妃》、《出塞》之曲。”《乐府诗集》：“王明君，一曰王昭君。……《古今乐录》曰：《明君》歌舞者，晋太康中，（石）季伦所作也。王明君本名昭君，以触文帝讳，故晋人谓之明君。匈奴盛，请婚于汉，元帝以后宫良家子明君配焉。初武帝以江都王建女细君为公主，嫁乌孙王昆莫，名琵琶马上作乐，以慰其道路之思，送明君亦然也。其新造之曲，多哀怨之声。晋宋以来，《明君》正以弦隶，少许为上舞而已。梁天监中，斯宣达为乐府，令诸乐工以清商两相间弦为《明君上舞》，传之至今。”

③ 《乐府诗集》：“‘蔡氏五弄’，《琴历》曰：琴曲有‘蔡氏五弄’。《琴集》曰：‘五弄’：《游春》、《绿水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》，并宫调，蔡邕所作也。”

门外四里,御道南有洛阳大市……市南有‘调音’、‘乐律’二里。里内之人,丝竹讴歌,天下妙伎出焉。”在这两个名为“调音里”、“乐律里”住的居民,应该都是音乐家,而且,似乎个个身怀绝技。比如其中有一位田僧超,“善吹笛,能为《壮士歌》、《项羽吟》”。当时的征西将军崔延伯非常喜欢他,并常常带他上阵打仗。据说有一次打仗,“延伯危冠长剑,耀武于前,僧超吹《壮士歌》于后,闻之者懦夫成勇,剑客思奋”。从此,崔延伯每次上阵,都要令田僧超吹这首《壮士歌》助阵。而且,每一次,都能鼓舞士气,令“甲冑之士踊跃”。在他的笛声伴奏下,“延伯单马入阵,旁若无人,勇冠三军,威镇戎竖,二年之间,献捷相继”。因为他在田僧超的帮助下屡打胜仗,后来,敌人专门招募了特等弓箭手将田僧超射死,这位本来应该生活在音乐中的杰出音乐家竟然战死在沙场上。^①

佛教音乐在北魏都城洛阳是如此的繁荣,而在当时的江南,佛教音乐则因有梁武帝的直接参与发展得更为迅速。

四、梁武帝与中国佛教法事音乐的建立

1. 梁武帝其人

南北朝是我国音乐史上的一个重要时期。长期战乱给人民造成的苦痛,促使各种与中国传统思想观念(这里主要指儒教)相违背的思想蔓延滋长。外来的佛教迅速传播,大有反客为主之势;南朝士族的浮绮奢华之风日甚,不仅表现在物质领域,也渗透到精神领域。一种对“来世”的强烈向往与一种对今生的病态的眷恋奇妙地扭结在一起。北方各民族的混乱,造成北方居民的大规模南迁,这种近似于民族迁移的人口流动,不仅造成当

^① 《洛阳伽蓝记》卷4,203页。《壮士歌》即《陇上歌》。《乐府诗集》之《陇上歌》题解云:“《晋书·载记》曰:刘曜围陈安于陇城,安散,南走陕中。曜使将平先丘仲伯率劲骑追安,安与壮士十余骑于陕中格战。安左手奋七尺大刀,右手执丈八蛇矛,近交则刀矛俱发,辄害五六;远则双带鞬服,左右驰射而走。平先亦壮健绝人,与安搏战,三交,夺其蛇矛而退,遂追斩于涧曲。安善抚接,吉凶夷险,与众同之。及其死,陇上为之歌。曜闻而嘉伤,命乐府歌之。”

《项羽吟》即《拔山歌》。《乐府诗集》之《力拔山操》解题有解,歌辞即“力拔山兮气盖世……”

时的“南朝盛世”，使中国文化的中心第一次在南方出现，而且在中华文化（以汉民族为主体的多族文化的统一体）的交流、融合、发展中，起到了难以估量的作用。北方，新鲜动听的“胡乐”像“流行曲”一样风靡一时；南方，在“吴声”、“西曲”的基础上，续承北方“相和歌”的传统，出现了丰富多彩的“清商乐”。而这一切，都与梁武帝有着或多或少的关系。

梁武帝肖衍（464—549年），字叔达，南兰陵中都里人（今江苏常州西北）人，是梁朝的创立者，公元502—549年在位。肖本齐室皇族，父肖顺之，封临湘县侯，历位侍中、卫尉、太子詹事、领军将军、丹阳尹，赠镇北将军，谥曰懿。肖衍少时即以文名世，《南史》称其“少而笃学，能事毕究”。齐竟陵王肖子良开西邸、招文学，肖衍与南朝著名士人沈约、谢朓、王融、肖琛、范云、任昉、陆倕等并游，号曰“八友”。这个文学、政治集团，不但开创了后世文学史上以注重声律著称的“永明体”诗风，为五言律诗的规范化奠定了基础，而且其中的沈约等人还辅佐肖衍灭齐兴梁，长期控制着南中国的政治命脉。肖衍本人，是战乱频仍的南北朝期间在位最久的皇帝，“自武帝膺运，时年三十有七，在位四十九载”^①。他对当时中国政治、宗教、文化、经济的影响是相当深远的。

肖衍任雍州刺史时，肖齐政治已腐败到了极点，皇室宗亲不断倾轧，苛捐杂税层出不穷。齐明帝崩后，“六贵”、“八要”等权臣代行国柄、政出多门，“昏侯”（东昏侯肖宝卷）的的确确是昏到了头。肖衍于是乘乱兴兵，于和帝中兴元年（501年）攻入建康，夺得半壁江山，次年受禅为帝，改国号为梁。

肖衍即帝位后，门阀士族封建统治的基础没有丝毫改变。他设“谱局”，改定“百家谱”，竭力安插士族，并全面推行计丁而税的苛政，暴敛乎万民。在他的纵容下，官僚士族腐化成风，各级官吏竟事聚敛，出现了一批如

^① 唐道宣：《高僧传》2集，卷1。梁武帝在位该是从天监元年（502年）至太清二年（548年），实为四十七年。

竟陵太守鱼弘这样著名的贪官。^①但是，肖衍壮年称帝，又是打来的天下，因此，也曾励精图治。《南史·梁本记》说他“勤于政务，孜孜无怠。每冬月四更竟，即敕把烛看事，执笔触寒，手为皴裂”。《高僧传二集·卷一》也说他“虽亿兆务殷，而卷不辍手，批阅内外经论典坟，恒以达曙为则”。肖衍的勤于政务、好学、勤勉，在南朝绮靡的帝王群中，确实是非常罕见的。

肖衍对中国文化之所以有较大的影响，除特殊的政治地位及才学外，还应归结于他特殊的性格特征。他个性中最为鲜明的两点，一是认真，二是对宗教的虔诚。肖衍初信道教，即位后第三年（504年），他于释迦牟尼佛诞之日（四月初四）率僧众二万人云集重云殿重阁，亲制文发愿，舍道归佛。此后，他亲著《大涅槃》、《小品》、《净名》、《大集》诸经的“疏记”及“问答”，凡数百卷。他还亲往同泰等寺讲说《涅槃》、《般若》等经，可谓深研佛理。对佛教“今世之因，种来世之果”的“因果报应”说，他深信不疑，并身体力行，苦修今世。为弘扬佛法，他不吝巨资，所建爱敬、光宅、开善、同泰诸寺，宏伟奇丽，耗金不可胜计。^②所造佛像，也穷工极妙。但他自己，却在信佛之后，“日只一食，膳无鲜腴，惟豆羹粝饭而已”^③。他“身衣布衣，木棉皂帐，一冠三载，一被二年”。信佛之前，他荒淫无道，曾“纳齐东昏余妃，颇妨政事”^④，把前朝同宗皇帝的妃子都接收下来，但晚年却“自五十外便断房室”，清心寡欲，甚至极力倡导《涅槃》等大乘经的禁断肉食，亲制《断酒肉文》，改变了汉以来僧徒食“三净肉”的习惯，对后世佛教的戒律和素食的习惯影响甚大。

他不仅创素食之风，还效法释迦牟尼舍王位出家的故事，四次舍身同

① 鱼弘，曾任南谏、竟陵太守，据《南史·卷五十五·鱼弘传》载，鱼弘“尝谓人曰：‘我为郡有四尽：水中鱼鳖尽，山中獐鹿尽，田中米谷尽，村里人庶尽。……人生但欢乐，富贵在何时？’于是恣意酣赏，侍妾百余人，不胜金翠，服玩车马，皆穷一时之惊绝”。

② 如同泰寺，《续高僧传》中称“楼阁台殿则寰宫，九级浮屠，回张云表，山树园池，沃蕤烦积……”

③ 《南史·梁本纪·中第七》。

④ 《南史·卷五十七·范云传》。

泰寺为“寺奴”，^①其中两次均由群臣以一亿万钱赎回，大大充实了寺院经济。至此，佛教在中国的传播达到了极盛期。“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”，梵呗颂赞之声，礼佛导引之曲，也极盛一时，高唱入云了。

2. “名为正乐，皆述佛法”——梁武帝的“正乐”

肖衍是有很深的音乐修养的。《隋书·音乐志》称它“素善钟律”，《旧五代史·乐志》亦称他“素精乐律”。从魏晋到南北朝，文人多以善乐为能事。号称“八友”的士人中，沈约、任昉等人都是音韵乐律专家。肖衍与其同游西邸之时，少不了要论乐谈琴。这样一个风雅的出身与环境，使他即帝位后便可能格外注重乐事。正如《隋书·音乐志》所言：“梁武帝本自儒生，博通前载，未及下车，意先风雅”，因此，才能在“爰诏凡百，各陈所闻”之后，亲自“纠剔前违，裁成一代”，纠正、剔除前朝的疏漏背古之处，开一代乐风。

当然，他首先要正雅乐。雅乐是中国封建王朝最为重视的政治文化行为，在中国的传统中，雅乐不但是改朝换代后新朝首先要做的头等大事，而且，在某一时期，雅乐作为一种官方文化的代表，它的兴衰，也反映着整个时代的文化风貌，反映着其时文艺在上层建筑中的地位。沈约曾经说过：“乐书事大而用缓，自非逢钦明之主，制作之君，不见详议。汉世以来，主非钦明，乐既非人臣急事，故言者盖寡。”认为作礼制乐的事情，虽然是大事，但并不是立刻要办的急事。因此，必须碰到特别明智、特别懂文化的帝王，才可能做这件事。此说颇有道理，自汉之后，战乱不已。三国鼎立，五朝乱华，十六国逐，南北朝分，哪个还顾得上振兴乐事？！庙堂所奏，大抵是因陋就简。齐帝曾驳斥任昉、王肃正乐之议，大谈“事人礼繁、事神礼简”之理，“于是不备宫悬，不遍舞六代，逐所应须。即设悬，则非宫非轩、非判非特”。表面看，似乎通脱大胆，一反中国自周代即已开始的“礼乐制度”，但肖齐短

^① 《中国史稿》及《辞海》等书均言梁武三次舍身，误。今按《南史》正之：第一次大通元年（527年），第二次中大通元年（529年），第三次中大同元年（546年），第四次太清元年（547年）。

命，昏侯无才，恐怕菲薄周典是假，无力兴乐是真吧？

梁是南朝鼎盛之时，“梁氏之初，乐缘齐旧”，梁武帝肯定不满，于是“思弘古乐，天监元年，遂下诏百僚”，希望百官中知乐者能够拿出复兴礼乐的方针、办法来，改变自晋以来便“天人缺九变之节，朝燕失四悬之仪”的状况。但是，百官中尽多“乐盲”，心有余而力不足，缺乏正乐之能，只好高谈阔论，“是时对乐者七十八家，咸多引流略，浩荡其辞，皆言乐之宜改，不言改乐之法。”把正乐的大任还给了武帝。于是“帝既素善钟律，详悉旧事，遂自制定礼乐”，亲自出马了。^①

梁武帝从天监元年始正乐，在他主持制定的四十九首三朝之乐中，杂有一些明显带有佛教意味的曲目，有可能是从天竺传来的佛曲，如第二十七“须弥山伎”即是。“须弥山”为梵文 Sumeru 的音译，是佛经中常提到的神话景观，山高八万四千由旬，山尊为“帝释天”，四面山腰为“四天王天”，周围有“七香海”、“七金山”，环周绕以“咸海”，是佛教艺术中多见的题材，估计“须弥山伎”即为表现这一神话景观的歌舞。此外，第三十五“金轮幢伎”，可能在演出时以金色的法轮作为道具，用法轮来象征佛教。这与第四十二“青紫鹿伎”、第四十三“白鹿”等伎，都包含着佛教的内容。因为在佛教中，一贯用法轮、鹿、象等作为佛教象征，有“佛徽”的意味。这几首乐曲估计为佛曲，应该没有问题。第四十四的“设寺子导安息孔雀”等曲，恐怕也是由印度传来的。

梁代的雅乐，与当时流行江南的民间音乐也有着千丝万缕的联系。梁代的四十九首雅乐，第一首便是“相和五引”。相和歌是魏晋以来的民间音乐，到南北朝时发展为清商乐。清商乐也称清乐，清乐的概念可大可小，往小里说，它的基本内容是“九代之遗声，其始即相和三调是也，并汉魏以来旧曲”，再加上“江南吴歌”与“荆楚西声”。往大里说，则是针对胡曲而言，即所谓的“华夏正声”。在后人眼里，梁武帝这套包含外来佛曲在内的“什

^① 此节所引均见《隋书·音乐志》，上海古籍出版社，《二十五史》5册，3286页。

锦拼盘”式的音乐,不管是“华夏正声”的代表。隋代建立之初,曾有一次著名的有关宫廷音乐的讨论,史称“开皇乐议”。当时,隋代刚刚建立,国土未定,百废待兴。对如何创建隋乐的问题,黄门侍郎颜之推建议隋高祖“请凭梁国旧事”,即把现成的梁乐拿来作为隋乐的基础。不过,当时隋高祖把政治考虑摆在第一位,认为“梁乐亡国之音”,不肯采用。但到开皇九年平陈之后,一则由于政治形势的变化,全国基本平定;二则由于乐议长年不决,这才承认梁陈旧乐为“华夏正声”,要求“以此为本,微更损益”,来制定隋乐。^①而这种把梁乐正式宣布为“华夏正声”的做法,则长久地影响着中国古代音乐发展的进程。

梁武帝本人,便是一个清商乐的作曲家。《乐府诗集》中引《古今乐录》曰:“梁天监十一年冬,武帝改西曲,制《江南上云乐》十四曲,《江南弄》七曲:一曰《江南弄》、二曰《龙笛曲》、三曰《采莲曲》、四曰《凤笛曲》、五曰《采菱曲》、六曰《游女曲》、七曰《朝云曲》”。《乐府诗集》还载有肖衍这七首歌的歌词。

肖衍还作过一首清乐歌曲《阳叛儿》(《唐书·乐志》考《阳叛儿》乃《阳伴儿》之误)。《乐府诗集》中亦有此辞。一直到开皇九年平陈之后,高祖所获梁、陈清商旧曲中,“其歌曲有《阳伴》,舞曲有《明君》并契”,^②显然是梁武遗声。

肖衍在音乐上的贡献,恐怕这便是很重要的一点:当“周齐皆胡虏之音”时,他坚持了“梁陈尽吴楚之声”,当中国北方的帝王们“获晋乐器,不知采用,皆委弃之”,“乐章既阙,杂以《簸逻回歌》”,“太常雅乐,并用胡声”的时候,当外来的佛教在他本人的倡导下风靡南朝的时候,他以自己的创作实践促成了佛教音乐的中国化,使汉族音乐在从此时到盛唐的各族文化的大融合中,始终保持着主体、母体的地位。

① 《隋书·音乐志》,3293页。

② 《隋书·音乐志》,3288页。

2. 从无遮大会到水陆法会——梁武帝与佛教法事音乐

肖衍在音乐上的第二个贡献,是他身体力行,促成了佛教音乐的繁荣,并为后世佛教仪式中的主要音乐形式创造了一个模式。《隋书·音乐志》载:“帝既笃敬佛法,又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇,名为正乐,皆述佛法。”这十首佛曲,现仅存曲目,内容及音乐已均不可考,但这十首由帝王亲制的佛曲在当时所起的作用,却是可以想象的。

重要的是,在“名为正乐”的这四个字中,似乎暗藏着一种信息,即这十首佛曲的音乐,不是天竺、西域而来,也非“胡乐”的风格,它是“正”乐,是清乐风格的创作。前文已述及梁武帝本是清商乐作曲家,因此这种推论似不是妄断。佛曲的音乐不一定非是天竺、西域之乐,信仰与文化背景也并非永远一致,这正如灭佛的周武帝的宫廷音乐中,却有大量的胡曲一样。

梁武帝还在中国首创无遮大会及盂兰盆会、忏法(梁皇宝忏)等佛教仪规,为佛教音乐的演出与传播,提供了极好的机会,奠定了历代遵循的规范。

“无遮大会”是梵文 Pancaparisad 的意译,意思是无贤圣道俗之分,上下贵贱尊卑之遮,众生平等,广行财施。据《大唐西域记》载,天竺戒日王每“五岁一设无遮大会,倾竭府库惠施群有”,是一种在佛教“平等”的旗帜下,实行暂时性、一次性财产再分配的群众集会,体现了佛教“众生平等”的思想和以“施”为“度”,慈悲为怀的教理。梁武帝所创的中国无遮大会,据《佛祖统记》载:“中大通元年,帝于重云殿为百姓设救苦斋、以身为祷。复幸同泰寺,设四部无遮大会……皇帝设道俗大斋五万人”。《南史·梁本记》则更详尽地记载了肖衍从中大通元年(529年)开始,一直到太清元年(548年)止,数次举办无遮法会的情景。其时,“上释御服,披法衣,行清净大舍”。数万人云集,皇帝开国库设饭斋人。在这样的大斋会上,最重要的节目便是僧人宣讲法事,演唱佛曲。肖衍还曾创造了一种童声唱赞的形式,用儿童来演唱梵呗。《隋书·音乐志》载:“又有法乐童子伎、童子倚歌梵

呗,设无遮大会则为之。”梁武帝为宣传佛教,殚精竭虑,利用他特殊的身份地位,为佛教音乐的传播做了旁人无法办到的事。而在此之后,佛教的几乎所有法事活动中,都要奏法乐、唱赞呗,形成定规,影响达千年以上。

水陆法会,又称水陆道场,是中国佛教经忏法事中最为隆重的一种,是在梁武帝“梁皇忏”的基础上,结合了唐代密教的“冥道无遮大斋”发展起来的。据宋代宗鉴《释门正统》卷四说:“梁武帝梦一神僧告曰:‘六道四生,受苦无量,何不作水陆大斋普济群灵?’”梁武帝梦后,在宝志的帮助下,“搜寻贝叶,早夜披览”,在广泛搜集经典的基础上,制定了一套水陆法会的仪规。天监年间(502—519年),梁武帝亲自在润州(今镇江)金山寺设水陆法会,追荐群灵,普济众生。以后,经过历代高僧大德的增修、补充,终于成为一套规模浩大,包括各种经文、仪礼,融念诵、礼拜、音乐、美术、舞蹈等众多艺术形式于一炉的盛大法事。现在的水陆法会最少要7天,最长达49天,一般僧人数十甚至逾百人。设“内坛”与“外坛”。内坛中悬挂“水陆画”,外坛包括“大坛”、“法华坛”、“净土坛”、“华严坛”等。在水陆法会中,音乐的分量是很重的,尤其是内坛中“主法”、“正表”、“副表”三人的唱诵,内容丰富、曲调华美,将梵呗与民间音乐、文人音乐融为一体,具有很高的艺术价值。

肖衍在位四十九年,“清商乐”的形成,即在此时;佛教庙堂音乐的诸形式,也在此时初定。“南朝文物,号为最盛,民谣国俗,亦世有新声”的盛况,不能说不与这位风雅而又虔诚的梁武帝有关。肖衍对我国南北朝时音乐的发展,尤其是对中国佛教音乐的发展,有着杰出的贡献。但是,他晚年沉溺佛教,不问政事,当然也就更顾不上乐事了。他“不饮酒,不听音声,非宗庙祭祀,大会飨宴及诸法事,未尝作乐”^①,最后,国破人亡,乐工星散,良可感叹!《南史》的作者李延寿在其传后的评论中,唏嘘感叹,说出了许多人、尤其是正统儒者的看法。他说:

“梁武帝……制造礼乐,敦崇儒雅,自江左以来,年逾二百,文物之盛,

^① 《南史·梁本纪》,上海古籍出版社,《二十五史》4册,2695页。

独美于兹。……而帝留心俎豆，忘情干戚，溺于释教，驰于刑典。……自古拨乱之君，固已多矣，其或树置失所，而以后嗣失之，未有自己而得，自己而丧。追踪徐偃之仁，以致穷门之酷，可为深痛！可为至戒者乎？！”^①

五、佛教仪轨音乐的完善

1. 肖子良的“集京师善声沙门”

当然，南朝佛教和佛教音乐的兴盛，并不完全是梁武帝一人的功劳，与他同时的其他一些信仰佛教的贵族文人也曾起过相当大的作用，并对梁武帝的佛教信仰及佛教事业产生过巨大的影响。比如齐竟陵文宣王肖子良和沈约等人。肖子良系齐武帝次子，历任会稽太守、丹阳尹、南徐州刺史、南兖州刺史、扬州刺史、司徒等。他招揽才士，致使一时才俊尽集其门下。他在鸡笼山开西邸，号称“八友”的肖衍等人并游其门。他不但信仰佛教，而且礼接僧徒，精研佛理，多有著述。他还自开讲席，弘扬佛法。《广弘明集》卷十九有庾泉之《为竟陵文宣王致书刘隐士》文，其中说到肖子良讲席的情况：

“君王卜居郊郭，紫带川阜，显不徇功，晦不标迹。从容人野之间，以穷二者之致。且弘护为心，广敷真俗，思闻系表，共剖众妙。”

更重要的是，他还召集有音乐修养的僧人集中在他的府邸探讨佛教音乐的问题，“造经呗新声”。慧皎《高僧传》卷十五“经师篇”“齐安乐寺僧辩”条载：

“永明七年（489年）二月十九日，司徒竟陵文宣王梦于佛前咏‘维摩’一契，因声发而觉。即起，至佛堂中，还如梦中法，更咏‘古维摩’一契，便觉韵声流好，有工恒日。明旦，即集京师善声沙门龙光、普知、新安、道兴、多宝、慧忍、天保、超胜、及僧辩等，次第作声，辩传‘古味摩’一契、‘瑞应七言偈’一契，最是命家之作。”^②

① 同上注。

② 慧皎：《高僧传》4册，卷15，4页。

道世《法苑珠林》“呗赞第三十四·音乐部·感应缘”，也有类似的记载：

“永明七年二月十九日，司徒竟陵文宣王梦于佛前咏‘维摩’一契，因声发而寤。即起，至佛堂前，还如梦中法，更咏‘古维摩’一契，便觉音韵流好，有工恒日。明旦，即集京师善声沙门僧辩等次第作声，辩传‘古味摩’一契、‘瑞应七言偈’一契，最是命家之作。”^①

《南齐书》卷四十亦载肖子良“招致名僧，讲悟佛法，造经呗新声。道俗之盛，江左未有也”。^②

综合这些记载，我们可知：在公元489年，肖子良在其府邸召开了一个中国历史上第一次有关中国佛教音乐的研讨会，参加者有僧辩、龙光、普知、新安、道兴、多宝、慧忍、天保、超胜等名僧。他们不但“次第作声”，每人都表演了自己拿手的经呗，互相观摩，而且还评出了最好的作品——僧辩的“古维摩”和“瑞应七言偈”。在这个会上（或其后），这个名僧集体，还在肖子良的领导下“造经呗新声”，创造了一批新的佛教音乐。在这个基础上，他们还对这些已有的和新创的作品进行了比较研究与编辑工作：“并殷勤嗟咏，曲意音律。撰集异同，斟酌科例。”^③这些经过讨论、编辑后流传的佛教音乐作品和肖子良、僧辩等大德的共同努力以及这次会议所创造的气氛，都对肖衍更大规模的佛教音乐事业奠定了基础。

2. 道安与慧远

公元4世纪到5世纪，是中国佛教音乐全面华化的时期，也是中国佛教仪轨的成型期。假如说陈思王曹植、竟陵文宣王肖子良、梁武帝肖衍等人是因为他们的社会地位而决定了他们巨大的影响的话，那么，另外一些佛门内部的高僧，则以他们身体力行的榜样和为僧团制定的周密的规章制度，更有力地促成了佛教仪轨音乐的完善。在竟陵文宣王肖子良“集京

① 《法苑珠林》上册，571页，中国书店，1991。

② 《南齐书》，上海古籍出版社，《二十五史》，3册，1984页。

③ 慧皎：《高僧传》4册，卷15，7页。

师善声沙门”“造经呗新声”之前，堪称一代佛教领袖的道安、慧远等人，已经在为中国佛教仪轨音乐的建立和完善创造条件。

道安(314—385年)是东晋时最有影响的高僧。他俗姓卫，常山扶柳县(今河北省冀县境)，少年出家。他曾师事佛图澄，并代佛图澄讲席说法，因其面黑，遂有“漆道人，惊四邻”之誉。在连年战乱中，他率徒四处弘法，其中在襄阳弘法达十五年。当时，北方的鸠摩罗什和南方的道安，是名震中国的两位高僧。前秦的统治者苻坚为了抢夺他，曾经在西伐龟兹抢夺鸠摩罗什之前，先派兵南下，于东晋太元四年(379年)，坚克襄阳，将他迎至长安五重寺。苻坚曾说：“朕以十万之师取襄阳，惟得一人半。”道安即其中的“一人”，另外“半人”，是历史学家习凿齿。道安在长安，受徒众数千，大力开展译经事业，成就显赫。他长于般若学，著述甚丰。他还倡导出家僧人以“释”为姓，对中国佛教影响深远。在社会上，他的影响也很大，除了苻坚常以政事咨询外，因其广博的学问和出众的睿智，成为长安衣冠弟子们请教解疑的精神领袖式的人物。他在襄阳讲经时，“四方之士，竞往师之”^①。因讲席太盛，不得不制定一定的规矩，这就是道安制定的中国最早的“僧尼规范”。

慧皎《高僧传》卷五本转载：

“安即德为物宗，学兼三藏，所制僧尼规范，佛法宪章，条为三例：一曰行香定座上经上讲之法；二曰常日六时行道饮食唱时法；三曰布萨差使悔过法。”^②

这就是后世佛教所谓的“三科法事”。其中“行香定座上经上讲之法”即“讲经仪”；“常日六时行道饮食唱时法”即“课诵斋粥仪”；“布萨差使悔过法”即“道场忏法仪”。“三科法事”中，对后世影响最大的当属“常日六时行道饮食唱时法”，一般学者认为此即后世“朝暮课诵”的前身。

① 《高僧传》2册，卷5，3页。

② 同上，2册，卷5，7页。

道安徒众甚多，其中最著名、最有成就的应该是庐山慧远。慧远(334—416年)姓贾，晋雁门楼烦(今山西省静乐县西南)人。他幼习儒典及庄老之学，21岁见道安，为之折服，即出家。他出家后，秉承道安弘法家风，弘法译经不辍。公元378年，他为避战乱到浔阳(今江西九江)庐山，领徒众修道。慧远在庐山三十余年，影不出山，迹不入市，平时送客以虎溪为界，故得“庐山慧远”之称，以别周武帝时的另一位慧远。他的隐修之道和“沙门不敬王者论”影响深广，而他倡导的念佛法门，在其后演衍成净土宗，他亦被奉为净土宗初祖。

元兴元年(402年)，慧远在庐山东林寺与刘遗民等在阿弥陀佛像前立誓，共期往生西方净土，创以念佛为法门，以往生西方净土为目标的“莲社”(亦称“白莲社”)。慧皎《高僧传·唱导篇》载：

“昔佛法初传，于时斋集，止宣唱佛名，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。广明三世因果，却辩一斋大意。后代传授，遂成永则。”^①

这“后代传授，遂成永则”的八个字，不是泛泛的褒词，而是概括了其后中国佛教史的全部事实。净土宗的历代祖师、名僧，如善导(613—681年)、承远(712—802年)、少康(?—805年)、法照(?—821年)等人，都秉承慧远衣钵，倡导唱念，身体力行，使净土宗逐渐成为中国佛教音乐、佛教艺术的中坚。

3.“以宣唱为业”的高僧们

在魏晋南北朝时期，由于佛教和佛教音乐的发展，陆续出现了一批以唱诵著名的高僧们。他们以其虔诚的信念、出众的才华，将音乐服务于宗教，同时，又反过来极大地促进了音乐艺术的发展。他们的歌唱，不但弘扬了佛法，同时也娱乐了众生。他们的艺术水平，是那个时期中国艺术的最

^① 《高僧传》4册，卷15,16页。

高水平。慧皎不但独具匠心地仅因他们在咏经唱梵方面的造诣而将他们列入《高僧传》中，而且以极大的热情讴歌了他们的才华。他形容他们的歌唱是：“玄师梵唱，赤鹰爱而不移；比丘流响，青鸟悦而忘翫。坛凭动韵，犹令象马蜷局；僧辩折调，尚使鸿鹤停飞。”^①称赞他们的功绩在于“宣唱法理，开导众心”。并且他在这些高僧们大量实践的基础上，总结出了佛教音乐的一系列美学原则。他强调作为佛教的音乐家，首先要“精达经旨”，其次要“洞晓音律”，既通佛法，又善音乐。这样，才能“炳发八音，光扬七善”，才能符合佛教音乐“壮而不猛，凝而不滞，弱而不野，刚而不锐，清而不扰，浊而不蔽”^②的美学要求。慧皎还提出对佛教音乐家的四项要求：“声、辩、才、博”，既要有一个响亮、美好的声音，还要了解人们的心理和时事并能针对这些发挥雄辩；同时，还要具备文学才能和广博的知识。只有同时兼备了这四项品德的僧人，才能够起到佛教音乐家弘法度人的作用。

据慧皎的记载，自两晋至南朝，出现了一大批杰出的“经师”和“唱导师”，这两种高僧都以唱诵为其所长，但“经师”所唱虽也有“入俗情”的功用，但主要的任务还是“发道心”，主要在寺庙内部僧人们修行的各种场合唱，重在以音声为修行；而“唱导师”的工作，则主要是“兴佛化俗”，面向大众，重在宣传。这些高僧们除了前文中曾提到的帛法桥、支昙龕、法平、法等、僧辩等人外，还有这样一些著名的“经师”：

宋京师，白马寺的僧饶，建康人，“以音声著称，擅名与宋武之世。响调优游，和雅哀亮”。而与他同住一寺的道综善唱《三本起》和《须大拿》，“每清梵一举，辄道俗倾心”。白马寺有一座般若台，道综常常在台外一边唱梵，一边绕台，路人听到，“莫不息驾踟躇，弹指称佛”。同寺的超明、明慧，“亦有名当世”。

宋安乐寺的道慧“特禀自然之声”，所以格外喜好“转读”。他还擅长即兴

① 《高僧传》4册，卷13。

② 同上，4册，卷15，8页。

创作,唱时“发响合奇,制无定准”,但“条章析句”,仍然“绮丽分明”。

宋止谢寺的智宗,建康人,“博学多闻,尤长转读,声至清而爽快”。每逢寺里打“八关斋”,夜深之后,四众昏沉欲睡的时候,他便“升座一转,梵响干云”,以至大家“莫不开神畅体,豁然醒悟”。在他之后,该寺还有慧宝、道诠二僧,也“丰声而高调”,得到宋明帝的赏识。

齐乌衣寺的昙迁,本是月氏人,寓居建康。他不但精通儒、释、道三教的理论,还是当时著名的书法家和著名的经师。而且,他不仅长于唱诵,更是佛教音乐的创作家。他“巧于转读,有无穷声韵,梵制新奇,特拔终古”。当时的名士王义康、范晔等人,都与他来往密切。与他同时的,还有道场寺的法畅和瓦官寺的道琰,也“富声哀婉”,虽然不如昙迁,但也仅次于他。

齐东安寺的昙智,建康人,“性风流,善举止,能谈庄老,经论书史,多所综涉”。他不但“有高亮之声,雅好转读”,能遵照师承讲唱,而且还常常“独拔新异,高调清澈,写送有余”,有所创新,被当时的王公大臣所器重。

齐安乐寺的僧辩,建康人,曾与肖子良在永明七年一起“造经呗新声”。他曾向昙迁、法畅学习唱诵,得其风范。但在晚年“更措意斟酌”,对唱诵之事颇费神思。他的唱诵,被称为“哀婉折中,独步齐初”。据说他曾在夜里唱诵经文,引得“群鹤下集阶前”,一直到他诵毕才飞走,从此名声大噪。

齐白马寺的昙凭,南安人,年轻时到京师学习转读。起初没有得到时人的推许,“于是专精规矩,更加研习”,终于在晚年得到大家的承认。他尤其擅长诵《三本起》经。后还蜀,“巴汉学者,皆崇其声范”,成为西南地区汉传佛教唱诵的祖师。据说,他还铸造了四川佛寺中的第一口铜钟。

齐北多宝寺的慧忍,建康人,他曾跟僧辩学习,“备得其法”,但他的声音“哀婉细妙”,比他的老师还要好。他也曾参加永明七年的佛乐研讨会,与他的老师一起参与了梵呗新声的制作。此时著名的经师们,还有法邻、昙辩、慧念、昙干、昙进、慧超、道首、昙调等人。^①

^① 以上均见慧皎:《高僧传》4册,卷15,2—8页。

与这些经师们相似的唱导师们，也有不少人在佛教的声乐方面出类拔萃，青史留名：

宋京师祇洹寺的道照，西平人，年少时即已“兼博经史”，出家后，“披览经典，以宣唱为业”，成为职业的佛教音乐家。他“音吐嘹亮，洗悟尘心”，而且能够根据当时发生的事临时编造唱词，完全符合慧皎提出的“声、辩、才、博”的要求。他曾在宋武帝的内殿设斋讲唱，颇得皇帝的嘉许，一次法会竟得到三万钱的布施。他的弟子慧明，“祖习师风，亦有名当世”。

宋长干寺的昙颖，会稽人，他“属意宣唱，天然独绝”。不管什么人请他，都一视同仁，不分贵贱贫富。

宋瓦官寺的慧璩，丹阳人，他也是“该览经论、涉猎书史”，有着多方面的才能。但在“众技多嫻”中，“尤善唱导”。他“出语成章”，在唱导的过程中随时有即兴的创作，“罄无不妙”，后被皇帝敕命为“京邑都维那”。

宋灵味寺的昙宗，秣陵人，“少而好学，博通众典。唱说之功，独步当世”。他的才能，也表现为“辩口适时，应变无尽”，能随时随地根据需要创制新说新韵。孝武帝爱妃殷氏薨，他曾亲在宫内为其设法会荐度，令孝武帝“兹枪良久，赏异弥深”。与他同时，灵味寺还有一位僧意，“亦善唱说”，曾“制谈经新声，哀亮有序”。

宋灵味寺还有一位昙光，会稽人，爱好很多，“五经诗赋、算术卜筮，无不贯解”。三十之后，突然感悟自己以前所学“皆是俗事”，遂在他人劝说下“迴心习唱，制造忏文”，终于得到道俗两界一致的倾仰。

齐兴福寺的慧芬，豫州人，12岁即出家。他在京都白马寺的时候，御史中丞袁愍孙认为出家人偏执，难以深入探讨理论。他遇到慧芬后，听其唱导，“芬既素善经书，又音吐流变，自旦至夕，袁不能穷”。于是大为折服，率弟子皈依，敬以为师。

齐兴福寺的道儒，渤海人，寓居广陵。他也是擅长即兴创作，“言无预撰，发响成制”，临时创编的词曲，都成为完善的作品。

齐瓦官寺的慧重，以唱导闻名，被宋孝武帝赏识，“于是专当唱说”，成

为专业的唱导师。他“禀性清敏，识悟深沉，言不经营，应时若泻”。也是不必预先构思，只要一登座唱导，就像流水一样滔滔不绝。

齐正胜寺的法愿，颍川人，“家本事神，身习鼓舞。世间杂技及蓍爻占相，皆备尽其妙”。他与其他唱导师不同，虽善唱导，但“率自心抱，无事宫商”，强调发自内心的悟性和灵感，不重视音乐及形式。文惠太子曾问他：“葆吹清铙以为供养，其福如何？”他说：“昔菩萨八万伎乐供养佛，尚不如至心，今吹竹管子、打死牛皮，此何足道？！”齐隆寺的法镜曾拜他为师，“研习唱导，有迈终古”。该寺的道亲、宝兴、道登等僧，“皆祖述宣唱，高韵华言”，成为永垂史册的唱导师。^①

值得注意的是，晋宋之时的经师与唱导师，除来自西域的而外，大部分来自建康或建康附近。仅以慧皎《高僧传》中“经师篇”、“唱导篇”为例，共设传 21 篇（不包括附传），在这 21 名僧人中，来自西域的 3 人（皆寓居建康），建康人 5 名，来自建康附近的 6 名。因此，我们有理由认为中国佛教的唱诵音乐，从一开始便受到江苏地区音乐的深刻影响。而千百年过去了，一直到今天，江苏及其附近地区，依然以出经忏法师闻名于世。

（二）基督宗教（天主教、基督教、东正教）音乐论文选登

周小静·李斯特的宗教音乐创作·中国音乐学，1998；1

引 子

弗朗茨·李斯特的同胞、钢琴家伊斯万·托曼在回忆录中写道：

“李斯特一生的悲剧在于：他的创作未能在观众和报纸上引起应有的反响。倒是他的改编曲和炫技性钢琴曲，知道的人还多些。‘我可以等待’，他骄傲而内心辛酸地说。”

^① 以上均见慧皎：《高僧传》4册，卷15，9—16页。

晚年李斯特的期待距今已有一百多年了。他的期望是否实现了？他是否得到了我们这一代人真正的了解？

在听了所有能够找到的他的各种形式体裁的作品并写了一本他的传记之后，我心里产生了深深的歉疚感。真的，我们对李斯特这位音乐家的认识仍然停留在他那个时代——当我们在音乐会上为他音响华丽、技巧复杂的钢琴作品而大鼓其掌的时候，当我们为他生活中的种种风流轶事而嘴角边浮起轻笑的时候，当我们在一些评论文章中、在音乐课堂上重复那不知什么人下的生动的定论——“披着圣袍的梅菲斯特”的时候，他的在天之灵是多么的绝望！

人们总是以自己的偏好去“选择”历史（或者说“创造”历史），尤其是在必须用简洁的语言去论断一个历史现象、论断一个人物的时候。李斯特至今得不到真正的、全面的了解，正是因为这种出于偏好的“选择”——我们大多数人只知道他的钢琴作品如《匈牙利狂想曲》、《西班牙狂想曲》、《帕格尼尼大练习曲》、《梅菲斯特圆舞曲》、《爱之梦》以及《安慰》，管弦乐作品如交响诗《前奏曲》、《塔索》、《马捷帕》以及《但丁交响曲》、《浮士德交响曲》。其实，这些作品在李斯特创作总数中只占了极小极小的比例，他的作品号编到了 768，而常常一个编号并不只是一首乐曲。他所涉及的音乐体裁也不仅仅是钢琴和管弦乐曲，还有将近一百部不大为人所知的声乐作品，其中有六十多个编号是宗教音乐作品。

出于对李斯特的一生以及他的内心世界的浓厚兴趣，我尽可能深地迈进了他浩瀚的音乐天地。当我走出来的时候，我发现，李斯特的形象已不再像过去那样明确了，反倒变得难以形容了。也由此，他变得真切了。

最使我感兴趣的是李斯特的宗教音乐创作，比起他为自己的钢琴独奏音乐会和亲自执棒的交响音乐会而写的作品，从某种角度来说，它们更加深刻地披露了内心。同时，作为 19 世纪音乐史上最具典型性的作曲家之一，他的宗教音乐创作也是这一领域中的代表，由此我们得以管窥有着悠久历史的基督教音乐在这一时期的发展状况。

李斯特一共写有六十多部宗教音乐作品,其中有清唱剧、弥撒曲、安魂曲以及各种各样古老的或新颖的形式。从创作年代上来看,他从三十多岁开始一直到生命的最后时光都没有停止过这一类写作,期间延续了四十多年。它们与李斯特早期的钢琴炫技时代、中期的管弦乐创新时代以及晚期对音乐表现手段进一步探索的时代并行,当然也和他的爱情生活以及种种巨大的成功和严重的受挫并行。

大概很少有人会想到,在李斯特举行了一系列辉煌的独奏音乐会之后,或是在刚刚经历了一段风流之后他会在书房里埋头于一部虔诚、朴素的合唱曲,会让他笔下的音符唱出“我们慈爱的天父”或是“圣哉玛利亚”。后来有人说,这是因为他需要一种内心的平衡,需要对自己在俗世生活中的过失有所忏悔。这话不无道理。

但并不是人人都会这么做的。

(一)

李斯特的父亲亚当在年轻时是虔诚的天主教信徒,19岁那年他成为圣方济会的见习修士,并且准备彻底献身宗教。然而教会认为在他的性格中有某种不安分的因素,这使他们对他的前途缺乏信心,结果他被除名了。然而他的信仰仍然是极其虔敬的,这反映在他的日常生活中。妻子安娜是穷苦人家的女儿,一生都保持着朴素的天主教信仰,她不像亚当那样会在灯下研读神学著作,她只是每日祈祷,在礼拜的日子里去教堂作弥撒。可以想象,这种宗教气氛对年幼的李斯特有着多么强烈的影响。

李斯特一生中的第一个真正的挫折来自他的初恋。他很不幸地爱上了他的钢琴学生——一个贵族的女儿,当时他俩都是16岁。就在他们沉浸在幸福的憧憬之中时,那位贵族父亲粗暴地、干脆利落地终止了他们的交往。年轻的李斯特受到了毁灭性的打击:这位早已赫赫有名的音乐天才,从不认为自己有不及他人之处,而此时他却突然发现,自己不过是个贫民出身的艺人而已,那道无形的阶级鸿沟无情地将他关在了幸福的大门外。少年李斯特在剧烈痛苦之中,做出了他的决定:献身于宗教。因为只有

上帝面前,才能人人平等。

他的母亲反对这个决定(父亲刚刚去世不久),理由是他的性格不适合做一个神职人员。但是李斯特很坚决,一时间他放弃了钢琴,整日埋头于圣经,或是狂热地在教堂祈祷,他在音乐界的销声匿迹使得一些人以为他突然去世了,甚至一本正经地在报纸上发了讣告。转机是由几个朋友带来的,他们拖他去听音乐会,又带他去巴黎著名的艺术沙龙里听名人讲演,这些方法的确有效,慢慢地,他内心深处郁积的痛苦不再那么沉重了。

而真正帮助他解脱的,是他崇敬的两位年长的朋友:拉梅内神父和诗人拉马丁。

李斯特从拉梅内神父那里听到的不是通常在教堂里听到的讲道。这是一位思想大胆而犀利的神学家,有着自己独特的观点。他对教会当局完全不买账,认为宗教与教会是两回事,理想的道路应该是把天主教教义与法国政界的自由主义结合起来,以此来推动社会的改革。拉梅内自己是贵族出身,但他的思想和感情是站在大众一边的,他对陷于艰难困苦生活之中的农民尤其同情。李斯特从神父那里获得的启发极其深刻,几年以后(1834年)在论文《论未来的宗教音乐》中,李斯特特别强调了“人道主义的音乐”这个观点,他认为新型的宗教音乐,其灵感应该来源于上帝和人民。这种思想在他的宗教音乐创作中表现得更加具体。

诗人拉马丁对李斯特的影响来自另一个角度。这位诗人大他21岁,年轻时是虔诚的天主教徒。在1820年以《沉思集》的发表成名,接着,他又发表了《新沉思集》、《苏格拉底之死》(1823年)、《哈罗尔德游记终曲》(1825年)、《诗与宗教的和谐》(1830年)等。在诗中他用优美的语句来阐述思想:人生是痛苦和失望的源泉,只有把理想寄托在对天堂的向往之中,或是纯净的大自然中,才可能得到心灵的安宁。

拉马丁出身于贵族家庭,他的信仰是温柔甜美的,充满了赞美与爱。相比较而言,李斯特的信仰却更多是赎罪的、苦修的。这一方面与亚当早年加入的方济各教派有关(创始人方济各提倡以安贫、节欲的苦行生活来

寻求上帝的宽恕)，另一方面与他母亲朴素的农民式信仰也有关。拉马丁那种诗意的美好的信仰方式，对李斯特来说是新鲜而动人的，它不仅是信仰，也是一种艺术：

我听见你发出悦耳音调的水珠
往下滴，往下滴，好像
动人的叹息
所一再打断的富于旋律性的歌声在回荡。

……

随着你流水的每一阵呜咽，
我感到在我的心坎里预告流水的来临并歌唱
流水的一种不可名状的深沉的
声音和你一起回响。

我这因无数思绪而变得开阔的心，
像你水池中的流水一样，
从我透不过气来的双唇上，
感到爱情在我的灵魂深处荡漾。

渴望出现的祈祷
以迅速的声调脱口而出，
我恳求上帝：我所崇拜的你呀，
请像收下香一样收下这些泪珠！

……

我还剩下多少岁月呢？
这有什么关系呢？我走向你流去的地方；
依我们看来，暮色紧接着曙光，
流吧，泉水啊，请一直向前流淌！

拉马丁理想中的“诗与宗教的和谐”，就是人与自然、与上帝奇妙造物之间的和谐。他在生活中处处看到上帝的显现，并为此由衷地赞美。李斯特从这些诗歌中获得了深刻的启示，这种宗教观也在他的创作中得到生动的体现，如他题献给拉马丁的钢琴曲《诗与宗教的和谐》，钢琴套曲《旅游岁月》中的《婚约》、《日内瓦之钟》，根据雨果的诗作而写的交响诗《山间所闻》，以及交响曲《但丁》、《浮士德》等。

除了早年来自家庭和少年时期的两位忘年交对李斯特的影响以外，在他生活中占有重要位置的一位女性——卡罗琳·维特根斯坦对李斯特的宗教信仰也有着十分重要的影响。维特根斯坦是波兰贵族后裔，在16岁的时候嫁到了俄国，成为沙皇宫中的宠臣、德国贵族后裔维特根斯坦公爵的妻子。但她的婚姻生活是失败的，在28岁时遇到了天才的李斯特之后，这个孤独的女人才真正找到了感情的归宿。这位头脑冷静而且颇有才气的公爵夫人对李斯特的感情是深沉持久的，这和当时常常聚在李斯特身边的大量女性崇拜者完全不一样。正是在她的影响下，李斯特下决心放弃了频繁的巡回演出生涯，放弃了使他红得发紫的钢琴演奏，进入他创作生涯中一个更有意义、收获更丰的时期。维特根斯坦并不像有些怀有恶意的人所形容的那样，是个“令人望而生畏的女人”，“独霸和操纵了李斯特”，实际上，她对于李斯特的影响是积极的——且不论其他，单就李斯特在魏玛时期的宗教音乐创作，就有不少是在她的协助下完成的。而李斯特晚年成为神父，和她也不无关联。他们的婚姻一直受阻，最后仍然没能如愿，在失望中维特根斯坦奋笔疾书，写了许多矛头直指罗马教会的论著，对其腐败和保守进行了尖锐的抨击。

毋庸置疑，老一辈大师如巴赫、帕勒斯特里那的信仰以及创作思想、写作技术对于音乐家李斯特的影响更为直接，这将在后面论及。

（二）

18世纪的启蒙思想和接踵而来的革命浪潮给天主教的打击相当沉重，甚至可以说是致命的，它使朴素的信仰受到彻底的威胁，教会也丧失了

原来至高无上的地位。为了恢复其权威和影响,欧洲的天主教会大力复兴它的文化和管理。从组织形式上来看,主要是1814年教皇庇护七世对耶稣会的重建,从宗教文化形式上来看,在绘画和音乐领域都表现出一种回归的倾向。

法国绘画界的“前拉斐尔兄弟会”以恢复中世纪画风和朴素的信仰为目的,绘制了一批背离浪漫主义总体潮流——革命题材以及现实主义精神的作品。不过这些作品并没有引起多大反响,很快就在不断涌现的新的风格洪流中被淹没了。

相比较之下,音乐领域的成就要大些,“塞西利亚协会”的努力使天主教音乐得到了复兴。这个以音乐的守护神圣塞西利亚为名的组织早在18世纪初期就已经出现在维也纳和帕绍(德国城市),后来扩展到了欧洲的许多地方,如意大利、法国、比利时、爱尔兰、波兰、荷兰、波希米亚、匈牙利和北非。他们宗旨是反对当时在教会音乐中大量使用管弦乐队,提倡恢复纯净的无伴奏合唱形式。他们潜心研究帕勒斯特里那等老一辈作曲家的技术,将格里高利圣咏和前古典主义的复调融进自己的创作中,并出版了大量中世纪和文艺复兴时期的乐谱。在19世纪这个组织的努力颇见成效,尤其是在一些较小的教堂里全面地恢复了无伴奏合唱形式。不过,反对的呼声也是相当强烈,反对派认为这种教堂音乐和当代音乐艺术发展之间的界限越来越大,它是脱离时代的倒退行为。同时,它是背离启蒙精神、走向神秘主义的歧途。

具体到每个人,反映各不相同,有些人拥护塞西利亚协会的宗旨,有些人则顺应音乐发展的潮流和自己的兴趣,将交响乐的甚至是歌剧的因素大量运用于宗教音乐之中。后者如戈塞克(《感恩赞》)、凯鲁比尼(《C大调安魂曲》),尤其是柏辽兹,他的《安魂弥撒曲》用了五个管弦乐队,达到了惊人的效果(他晚年在《回忆录》中不无得意地写道:演奏到“Tuba Mirum”一章时有一个合唱队员竟然因为乐队的洪亮音响神经错乱了)。

李斯特的观念是怎样的呢?

在1835年的论文《论艺术家的地位》中，他忧心忡忡地描绘当时欧洲宗教音乐的状况——许多地方的教堂音乐退到了中世纪缺少生命活力的原始状态：

“你们听见了回荡在教堂拱顶的喃喃声音了吗？这是什么？这是赞美歌，修女们将它奉献给耶稣基督；这是粗野的冗长的毫不庄重的教堂歌诗班的圣诗朗诵。

教堂音乐我们已不再知道它到底是什么：图书馆里几乎没有帕勒斯特里那、亨德尔、马凯罗、海顿、莫扎特这些伟大的启示录。这些名作在任何地方都没能崛起，以便摆脱掩埋着它们的尘封。

天主教堂只忙于念叨它那些没有生命力的字母……在它应该进行祝福和使人振奋的时候，却只知道将人革出教门和进行诅咒，对年轻一代的渴望丝毫没有同情。它既不懂艺术，也不懂科学，根本不能减缓这种对正义、自由和爱的痛苦饥渴。天主教堂原来怎样出现，现在仍是那样作为接待室和公共场所而存在……我们可以毫不含糊地说，这种当代教堂已与崇敬和爱无缘了。”

而另一方面，他对于世俗因素的侵入又表现出极大的不满：

“管风琴这个乐器之父，这个充满神秘的海洋，它一度是那样庄严地围绕着基督的祭坛轰鸣，以其协和的声浪承载着祈祷和几个世纪的叹息。听，现在人们是如何将它们滥用于歌谣，甚至舞曲。你们在牧师举起圣饼时听到了管风琴演奏歌剧《窃贼喜鹊》和《弗拉·迪亚沃罗》的变奏了吗？这真是对这些喜剧的侮辱和嘲弄啊！”

针对这些混乱的状况，李斯特提出如下建议：每五年举行一次宗教音乐的大型音乐会；在学校里实施音乐教育，借以普及和创立新的教堂音乐；在巴黎和各省的所有教堂重建乐队，并改进合唱歌曲；出版自文艺复兴时代起一直到现代的新老作曲家最重要的作品。

李斯特的做法从表面上看是“折中”的：他既反对彻底的“复古”，又反对彻底的世俗化。对于古老的宗教音乐传统他充满敬仰，同时又坚持要在

宗教音乐领域中渗入当代人道主义精神和音乐表现手段的新成就——正如在他的信仰中既有神秘主义的一面,又有理想主义的一面。这种双重性表现在他的风格不同的宗教音乐中:有些相当古朴单纯,有些则音响辉煌。但如果我们进一步分析他的作品,就会发现,他实际上是走出了一条令人深受启发的新路。

1848年李斯特写了他的第一部弥撒曲,这是为男声合唱队与管风琴而作的。一些评论家认为,这是一部倾向于“塞西利亚协会”宗旨的作品:采用圣咏风格的主题,伴奏部分相当简单,它事实上只是声乐部分的陪衬,完全可以被省略掉。但李斯特的和声运用很不寻常,他将富有表现力的浪漫时期常见的不协和和声与古老的圣咏结合在一起,产生了奇妙的效果。同样倾向的作品还有1865年的第三部弥撒曲《合唱弥撒》。它是由管风琴伴奏的四声部合唱,和前者一样,伴奏部分单纯到了完全可以去掉,因为它只是合唱声部的重复。主题是从圣咏中派生出来的,古老的旋律以及朴素的音色在大胆的和声——大量的减和弦和远关系转调背景之上呈现出一种独特的味道。如果在今天,我们可以将他的这一类作品风格称之为“新古典主义”。

而他的更为重要的作品,是为男声独唱、合唱、管弦乐队而写的《诗篇第 XIII 篇》、清唱剧《圣伊丽莎白传奇》、《基督》以及《格兰庄严弥撒》、《匈牙利加冕弥撒》,它们表现出李斯特更多的创新意识和时代感,它们是李斯特的同时也是欧洲 19 世纪基督教音乐中的重要代表作。李斯特的这段话或许可以说明他的创作观念:

“形容新的宗教音乐的最合适的词汇是‘人道主义’。它应该是热忱的,强有力的,激烈的,是剧院和教堂音乐非同寻常的综合体——既是戏剧性的又是宗教性的,既壮丽又朴素,既有敏感不安也有自由无羁,既有狂暴也有宁静,既是清澈透明又是情感饱满的。”

(三)

李斯特最伟大的宗教作品之一是清唱剧《圣伊丽莎白传奇》。它的构

思始于 1857 年,完成于 1862 年。

圣伊丽莎白是匈牙利公主,国王安德鲁二世之女。在童年时她或许配给了图林根(德国的历史地区)领主赫尔曼一世之子路易四世。1221 年路易继位,迎娶伊丽莎白。他们曾有过一段幸福的生活,但是不久路易就随第六次十字军东征,1227 年在军中死于瘟疫。路易的弟弟亨利执政以后,伊丽莎白离开了图林根宫廷,投奔自己的叔父、班贝格的主教。她参加了方济各会,并且在乌尔堡建起了济贫院,收容贫民和病人,为他们服务终生。1231 年她去世时年仅 24 岁。

关于伊丽莎白的传奇相当多,人们把她看作是天使、圣女,而且教会在她去世四年多以后,正式宣布她为圣徒,于是她短暂的生平便成了艺术家们创作的兴趣点。

李斯特选择这个故事作为音乐题材,最初的启发来自奥地利画家施温德的一组作品。这是画家为艾森那赫的瓦尔特堡大教堂所作的壁画,描述了匈牙利的圣伊丽莎白的故事。李斯特从这些画中得到的并不是视觉形象上的联想,而是真正的心灵的感动。作为穷人救星的伊丽莎白在理想上与李斯特是一致的——在他读过的拉梅内神父和圣西门等人的著述中对于社会上的诸多问题比如人与人之间的不平等、财富分配的不合理现象的讨论,给予李斯特深远的影响。伊丽莎白的种种善行与李斯特在生活中的实际做法也有很多共同之处,他这一生做过大量的善事,如举行大量的义演,为慈善机构、教育机构和受灾的祖国捐钱等等。内心深处的信仰是李斯特选择这个故事的主要动因。

创建 19 世纪新的宗教音乐风格也是李斯特写作这部作品的出发点之一。他十分赞赏亨德尔、巴赫和海顿的清唱剧,但这种体裁在浪漫主义时期已接近灭绝了。门德尔松的《圣保罗》、《伊利亚》和舒曼的康塔塔《天堂与仙子》、《罗斯朝圣》,以及柏辽兹的弥撒曲、安魂曲等,都不属于亨德尔传统的继承。李斯特认为,使伟大的宗教清唱剧传统在新的音乐环境中重焕生命力是很有意义的,这不仅是对一种音乐形式的继承与发展,而且也是

改革宗教音乐的一个有力的措施。

清唱剧的文本是李斯特委托德国作家、诗人奥托·罗奎特撰写的，而卡罗琳·维特根斯坦根据施温德的壁画所作的构思草案是罗奎特写剧本时的依据。此外李斯特还从亚诺什·N. 达尼利克的著作《匈牙利的圣伊丽莎白传奇》中得到许多启发。为了保证作品的“历史真实性”，李斯特请达尼利克为他从匈牙利寄来了原始的宗教音乐资料，他的德国学生、管风琴家哥特沙尔格则为他找来了古老的、据说是十字军时代的德国圣咏。李斯特为这部巨作所做的准备工作相当充分而周密，除开外在环境因素的影响，长达五年的创作时间显然是有必要的。

清唱剧的文本叙述了圣伊丽莎白短暂一生中的五个重要时刻：(一)小女孩伊丽莎白来到异乡，开始了新的生活；(二)成为年轻的妻子和穷苦人的保护人，出现种种奇迹；(三)怀着极度的忧虑与前去参加战争的丈夫告别；(四)成为受辱的寡妇，被婆婆夺去孩子，赶出家门；(五)去世。在精神获得安息的一刹那发生了奇迹：天使带领她从痛苦的深渊中升上了天国的家园。

清唱剧的结构是各含三个乐章的两大部分，为清楚起见列出下表：

第一部分

序曲(管弦乐)

第一乐章 小女孩伊丽莎白来到瓦尔特堡。

- a. 人民和领主赫尔曼欢迎她(合唱与男高音独唱)
- b. 陪同伊丽莎白前往的匈牙利贵族致辞(男中音独唱)
- c. 赫尔曼的回答(男高音)
- d. 路易与伊丽莎白初次见面(童声对唱)
- e. 孩子们的游戏与合唱(童声合唱)
- f. 人民再次表示对伊丽莎白的欢迎(合唱)

第二乐章 领主路易

- a. 狩猎之歌(管弦乐间奏及男中音独唱)

b. 路易与伊丽莎白相遇(男中音与女高音对唱)

c. 玫瑰奇迹(对唱与合唱)

d. 感恩祈祷(二重唱与合唱)

第三乐章 十字军

a. 十字军合唱

b. 领主路易的宣叙调(男中音独唱与合唱)

c. 路易与伊丽莎白告别(对唱、合唱)

d. 十字军进行曲

第二部分

第四乐章 女伯爵索菲亚

a. 女伯爵索菲亚与管家的对话(女中音与男中音)

b. 伊丽莎白的悲歌(女高音独唱)

c. 伊丽莎白被逐出宫廷(女中音、女高音对唱)

d. 暴风雨(男中音、女高音和管弦乐段落)

第五乐章 伊丽莎白

a. 祈祷(重唱与合唱)

b. 梦,想念家乡(女高音独唱)

c. 穷人的合唱,行善(合唱与女高音独唱)

d. 伊丽莎白之死(女高音独唱)

e. 天使的合唱

第六乐章 伊丽莎白的神圣葬礼

a. 管弦乐间奏曲

b. 霍亨斯陶芬的国王腓特烈二世(男中音独唱)

c. 穷苦人与人民的送葬合唱

d. 十字军队伍

e. 宗教合唱

剧本以叙述的口吻讲述了整个故事，其中有些地方还采用了对话形式。但李斯特所设想的并不是一部真正的歌剧，它是一部“宗教训诫”，在某种程度上可以说它是中世纪的“神秘剧”和“舞台清唱剧”的后裔。作品通过音乐的写法同时展示了两个层次：写实的、生活场景的和抽象的、理想主义的。故事中激动人心的、富有画面感的、紧张的和节日性的各种场面对李斯特这样一个浪漫主义作曲家有着强烈的吸引力，而更让他着迷的是故事的深度，它具有一种精神冥想的性质。

李斯特在写作中所追求的“诗歌与宗教之和谐”的意境，集中表现在三个情感深刻的章节中：序曲、第二乐章“玫瑰奇迹”和第五乐章伊丽莎白面对贫苦人的动人的独白。与此同时，李斯特运用了一些歌剧性质的手法，比如半朗诵半歌唱的曲调、人物的对话、紧张的矛盾冲突、第四乐章中的戏剧性场面的渲染等等。（这部作品曾几次在露天的自然生活环境中上演，但是李斯特并不赞同这种做法，他觉得作品的深刻性离开了舞台这个封闭式的特定环境会大打折扣。）

相比较而言，李斯特在魏玛时期的创作在风格和语言上呈现色彩丰富、音响辉煌的特点，而在辞去魏玛宫廷乐长职务的1860年左右，他的音乐变得比较内心化了，这是他创作生涯的又一个新时期、新风格的开端，其转折原因之一是他与宗教的日益靠近。在潜心研究了大量早期音乐作品之后，他对格里高利圣咏、教会调式以及中世纪、文艺复兴时期的多声写作技法有了更加深刻的了解，这些素材和特殊的音乐思维成为他宝贵的资源，使他的音乐语言发生了重大变化。《圣伊丽莎白传奇》就是他这种发展倾向的第一部大型作品。他使用了以下古老而且知名的宗教曲调：

圣伊丽莎白节 (*In festo, Sanctae Elisabeth*) 的宗教曲调、朝圣者之歌 (*A Pilgrims' Song*)、《圣母颂歌》(*Magnificat*) 中的旋律、匈牙利教会的圣伊丽莎白赞美歌 (*Ungarisches Kirchenlied Zur heiligen Elisabeth*)。这些古老的曲调奠定了整部作品的风格基调。

至于作品的曲式结构，李斯特自己称之为“编号式”的，它包括合唱、独

唱、重唱等等小段落。但与传统歌剧的“编号式”不同的，是李斯特通过调中心手段，将这些不同调性、不同性格的小段落紧密结合到了一起，这与他一贯的交响性思维是一致的，假如将这部清唱剧从“纯音乐”的角度而不是从戏剧或文学化的角度来观察，它的音乐逻辑是相当严密的。整部作品分为两大部分，各含有三个乐章(场景)，这首先就获得了一种平衡感。两大部分的速度安排又都是快—慢—快，中心是抒情的段落。这两个抒情的慢速段落落在主题素材上又与全曲的两端——管弦乐序曲与终曲合唱有着密切的内在联系，于是这四个部分(序曲、第二、第五、第六乐章)成为整座“大厦”四个有力的支柱。使全曲富于内在逻辑的，除了结构上的对称、平衡以外，李斯特还运用了他最擅长的“主题变形”手法：以变奏的方式将一个主题在几个乐章中出现，这使得整部清唱剧又好像是一个巨大的奏鸣回旋曲式。

第一部分

序曲	第一乐章	第二乐章	第三乐章
(快)	(慢)	(快)	
主题 I	(I 的变形)	主题 I	(I 的变形)

第二部分

第四乐章	第五乐章	第六乐章
(快)	(慢)	(快)
主题 I	主题 I	

在序曲中李斯特用圣伊丽莎白节的宗教曲调配以和谐纯净的和声，来象征伊丽莎白头上的神圣光环；在第一乐章描绘“伊丽莎白和路易初次会面”时，李斯特将这个主题变形，一方面表现出小女孩天真的样子，同时又给人以神圣的喻示；在第二乐章“玫瑰奇迹”中，这个主题十分柔和动人地出现在管弦乐队的中声部(大提琴和圆号)；第三乐章中路易向伊丽莎白告别时，这个主题暗示了伊丽莎白的厄运；第五乐章，乐队为“伊丽莎白的

独白”再次奏起这个动人的主题；而在第六乐章即终曲合唱中，这个主题被写成了激动人心的节日般的辉煌高潮。

受瓦格纳歌剧创作手法中的“主导动机”的影响，李斯特的主题也含有特殊的象征意义，如十字架的闪光、伊丽莎白丈夫的叹息、最后的葬礼场面等等，均采用了同一个三音动机。而女伯爵索菲亚（路易的母亲）暴虐的性格则由一个带有攻击性的动机来表示。不过象征性手法并不是瓦格纳的首创，在几百年前的宗教音乐中就早已有之，尤其是在巴洛克时期更是常见的手段，所以李斯特也许不只是从瓦格纳那里得到的启发。

《圣伊丽莎白传奇》中最精彩的段落是第二乐章，李斯特写得十分精心，也非常真挚，可以听得出来他自己已被这个故事深深打动了，他没有使用自己的习惯手法（如他的交响诗中有时很落俗套的浪漫式高潮），而是以极其细腻的笔触来描绘这个圣洁的场面以及他内心深处所受到的“心灵的震动”。

第二乐章一开始的“领主路易”是一个富于戏剧性的段落。李斯特先写了一段快乐的器乐前奏，让狩猎的号角声此起彼伏，描绘了愉快的山间逐猎的情景。然后，青年路易唱起狩猎之歌，气氛始终是明朗欢快的。但当他发现身后树丛中的伊丽莎白时，情绪便急转直下了。这一段的歌词是这样的：

路 易：

晚星已升起在古老的城堡那边，
我应该调转马头，踏上归程。
不，等一等，有什么在绿叶间闪动？
是逃脱的小鹿吗？
——伊丽莎白？

伊丽莎白：

我的丈夫，我迷路了！

路 易：

伊丽莎白，你的脸为什么红了？

你在我的注视下发抖！
坦白吧！你隐瞒了什么，
为什么如此惊慌不安？

伊丽莎白：

亲爱的，请不要问！

路 易：

你做了什么错事吗？
你这样颤抖着，避开我的诘问。
不要再逃避了，你必须服从我，这是你的本分！
你拿着什么？快松开衣裙！
你不理睬我的话吗？

伊丽莎白：

我服从你！
请等一等，我向你坦白。
我在路上采集了一些玫瑰，
它们的香气和美丽迷住了我，
使我迷失了回家的路。

路 易：

就是为了这个原因，你躲避我的目光？

伊丽莎白：

请你怜悯我，请怜悯我！

路 易：

啊，真可耻！这张嘴在撒谎！
伊丽莎白！伊丽莎白！

伊丽莎白：

请你看着跪在你脚下的可怜的人，请听我至诚的坦诉：
我的确隐瞒了事情，在上帝和你面前撒了谎，

我没有采集玫瑰，而是一直跟在你后面，打算去那边的茅舍。

一位父亲死了，他的孩子们饿得直哭，却没有一点食物。

我从家里拿了面包和葡萄酒，要去送给他们！

（打开衣裙）

路 易：

啊！多么奇妙！玫瑰！

在这静谧的傍晚的空气中，

它们散发出迷人的芳香。

伊丽莎白：

噢！上帝啊，玫瑰！

路 易：

告诉我，这是怎么回事？

怎么，有光环围绕在你的头上？

伊丽莎白：

我的确是拿着面包和酒，

去帮助可怜的孩子们，

可是现在，它们却变成了玫瑰！

我的头发昏！

这一段紧张的对话逐渐把情绪推向高潮，而当伊丽莎白向丈夫坦白了真情之后，音乐一下子变成了抒情的，在竖琴明澈的琶音之上乐队奏出了优美安详的主题，它代表着上帝的奇迹。合唱队欢呼着加入进来，然后是路易和伊丽莎白的祈祷，他们一起向上帝表达感恩之情。这是一段极为甜美和谐的二重唱，歌词是这样的：

我们赞美他，因他降福给我们，创造出伟大的奇迹！他将引领我们，当我们徘徊在黑暗中，他是我们的领路人。

合唱队轻声加入进来，最后达到赞颂的高潮：

你将与天使一道分享快乐，看这玫瑰的象征多么美丽！上帝祝福你们的家园，祝福你们的一切。光环围绕着你和玫瑰，它们开放在你的面前。

李斯特将那条主要旋律通过各种手段重复了一次又一次，营造了圣洁幸福的气氛。他没有像以往那样使用交响诗中夸张的手法以及浓重的配器，只是适度地、从容地让情绪自然流动，这一段细腻清澈的音响反倒获得了极其有效的震撼人心的力量。

和这段神圣的、深刻细腻的“奇迹”相比，接下来的各个乐章不免显得略微粗糙和表面化，比如庄严的合唱“十字军之歌”，路易和伊丽莎白恋恋不舍的告别重唱，紧张的战斗气氛，路易的母亲、女伯爵索菲亚冷酷无情的音乐形象，她与伊丽莎白的冲突，雷鸣电闪烧着古老的城堡，恶人受到惩罚的场面等等。

第五乐章又是细腻内在的，李斯特以柔顺、和谐的音响来表现伊丽莎白虔诚的信仰和她的孤独处境。他为伊丽莎白写的大段独唱令人产生无限的同情，从哀伤的倾诉开始，逐渐达到灵魂的升华。由于其中有一段对童年生活的回忆，使音乐出现了一个轻快而明朗的情绪瞬间，随即这回忆变成了更加热切的祈求，伊丽莎白为自己的祖国祈祷：

可爱的童年梦！那早已忘却的情景出现在我的眼前。在这金色的梦境中，我看到了故乡的土地，它一望无际。噢！匈牙利，我的祖国！透过碧蓝的天空，我感到我的灵魂乘着和风向上升去，我看到我的父母在流泪，为他们茫然迷失的孩子而哭泣。噢，天父，请你保佑我的祖国，让你的祝福有如洒自天国的甘露！

“伊丽莎白之死”很容易使人联想到瓦格纳的“伊索尔德之死”，它是崇高神圣的，深深迷醉于灵魂之升华和解脱之幸福中的。李斯特在这里强调了全曲的主题，它是伊丽莎白的象征，也是神迹的象征，温柔美丽，闪烁着奇异的光彩。“天使的合唱”远远传来，带来了天国的祝福。这歌声越来

越近,越来越响亮,弦乐高音区飘逸的色彩与竖琴泉水滴落一般的声响叠置在一起,描绘出一幅迷人的天堂景色。

第六乐章整体上是辉煌的,得胜的,李斯特巧妙地回顾了前面出现过的各个主题,当听者已经相当熟悉了伊丽莎白圣咏主题出现时,可以想象它会引起多么巨大的共鸣。最后在崇高壮丽的赞颂之中结束了整部清唱剧。

李斯特是一个真诚的天主教徒,他没有像柏辽兹那样,把写作宗教音乐的兴趣单单放在音响效果和形式上,而是沉浸到了宗教内容当中。尽管他精心营造主题与曲式结构,但这一切都服从于他的宗教情感,因而全曲的纯净、虔诚是柏辽兹所无法达到的。他的宗教沉思使他始终把握住了整体气氛。

李斯特很小就离开了故乡匈牙利,他甚至于不会讲匈牙利语,但他的爱国情感却相当深厚,他始终以自己是匈牙利人而自豪。在这部歌颂匈牙利女圣徒的作品中他采用了一个性格鲜明的民间音乐素材,分别用在伊丽莎白首次来到瓦尔特堡以及后来她的数次出场,借以表明这位女圣徒的匈牙利血统。在第五乐章中伊丽莎白为祖国而祈祷时,李斯特让乐队奏起这条匈牙利旋律,给人以明确的联想。通过这种音乐上的血缘关系,李斯特获得了一种在精神上返回故土的快慰。

李斯特宗教音乐中的民族性更突出地表现在《匈牙利加冕弥撒》中。

在长久而无效的反侵略斗争之后,匈牙利政府最终决定采用联合的方式谋求和平。他们不顾在百姓中仍然蕴藏着强烈的民族情绪,向奥地利统治者伸出了和解之手。为了表示诚意,政府决定在1867年为奥地利皇帝弗朗西斯·约瑟夫一世在匈牙利的登基举行盛大的仪式,李斯特受约为这个仪式写一部加冕弥撒。

李斯特很高兴地接受了这份约请,对于政府许诺给祖国人民的和平前景他感到十分欣慰,很愿意为这庄严的仪式贡献一份力量。在给好朋友,匈牙利作曲家米哈伊·莫索尼的信中他写道:

我希望这部作品有如下两个方面的特点：宗教的和匈牙利民族的，它们应该明确地显示出来。

一些典型的、在欧洲十分流行的匈牙利民歌曲调被李斯特运用于这部作品中，其中两条旋律我们曾在他的《拉科齐进行曲》中听到过，而一种特别的装饰性节奏更是常见于他的许多部钢琴作品《匈牙利狂想曲》中。

李斯特在整部弥撒曲中巧妙地运用这些民族音调。在匈牙利人听来，这种音乐语言是十分亲切的，但也有些音乐评论家认为它们和庄严的弥撒多少有点不协调之感，尤其是现代人——当他们发现李斯特和他同时代作曲家以为的“匈牙利曲调”不过是吉普赛人传唱的小调时。尽管如此，李斯特的尝试还是很有意义的，他为 19 世纪的天主教音乐带来了一股新鲜的风，也在音乐中实现了他的理想：人民性和人道主义精神。

《匈牙利加冕弥撒》按照中世纪的模式，写有八个乐章：慈悲经、荣耀经、升阶经、信经、奉献经、圣哉经、降福经和羔羊经。除了前面谈到的民族特色之外，李斯特还特别强调了中世纪的音乐风格。最为显著的是《信经》，他去掉了管弦乐队，仅用一架管风琴为单声部齐唱（极少部分是两声部）伴奏。和他在魏玛时期以及更早的作为钢琴炫技大师时期的创作形成鲜明对照的，是情感上的纯朴，表现手段上的节制，他更加趋向于内心化，更重视精神体验，而非外在的音响效果。

李斯特最伟大的宗教作品是清唱剧《基督》，和《圣伊丽莎白传奇》一样，也是写了整整五年（1862—1867 年）。它的歌词是李斯特自己从拉丁文的圣经和其他宗教文本中选的，以《马太福音》第 4 章 3—10 节的“登山宝训”（Beatitudes）为中心。比起《圣伊丽莎白传奇》，李斯特运用了更多的古老的音乐素材来作音乐的主题。整部作品中处处可以听到人们早已稔熟的圣咏曲调，它使作品带有一种朴素而亲切的特点。同时，李斯特还采用了文艺复兴晚期宗教音乐大师帕勒斯特里那的写作风格，在和声处理上讲求纯净和谐，因而获得了大理石一般沉静庄重的特色。在结构上，李斯特

没有采用天主教音乐模式,全剧分为三大部分,共 14 个乐章。结构如下:

- 第一部分 圣诞清唱剧
- 第一乐章 序曲
- 第二乐章 器乐的田园曲和报信天使之歌
- 第三乐章 美丽的圣母
- 第四乐章 器乐的田园曲,牧羊人的音乐
- 第五乐章 器乐的三圣王进行曲
- 第二部分 显现节后
- 第六乐章 登山宝训
- 第七乐章 主祷文(我们的天父)
- 第八乐章 教会的建立
- 第九乐章 奇迹(暴风雨)
- 第十乐章 进发耶路撒冷
- 第三部分 受难与复活
- 第十一乐章 我心里甚是忧伤
- 第十二乐章 痛苦的圣母
- 第十三乐章 复活节赞美歌
- 第十四乐章 复活

显然,李斯特采用了亨德尔《弥赛亚》的模式,在三大部分中分别以基督的诞生、成就、受难——复活为内容。在作品的开头,李斯特抄录了《圣经》新约中“以弗所书”的第 4 章第 15 节,由一位神父吟诵:

惟用爱心说诚实话,凡事长进,连于元首基督。

第一部分的整体风格是甘美安详的,它从一首如田园诗一般优美的管弦乐序曲开始。李斯特用古老的格里高利圣咏“天降霖雨”所作的主题(它也是整部作品基本主题)写了一段赋格,它的音乐形象正如李斯特抄录在旁边的圣经词句一般:

诸天啊，自上而滴，穹苍降下公义，地面开裂，产出救恩，使公义一同发生。（以赛亚书第45章第8节）

李斯特在这里表现了一种喜悦的情感。弦乐的颤音犹如甜蜜的自上而下的甘霖，铜管与打击乐则代表着“公义”，它们的出现造成了从朦胧到光明的色彩变化。

接下来的第二乐章是一段以木管音色为主的民间风格的牧歌，它仿佛是在闪烁着甘露的花草上飘荡着，在清新的田园空气中传播开来。李斯特的这段管弦乐前奏曲写得极为精细，听上去就像是室内乐队般清晰。后半部分出现了欢快的田园舞蹈风格，木管如鸟儿一般鸣啭，这音响使人联想到17世纪的田园曲，比如巴赫与亨德尔清唱剧和康塔塔中的器乐间奏曲，它是那样的安详，而丝毫不带浪漫主义的夸张和躁动。李斯特在乐谱旁抄录了一段经文：

天使对牧羊人说：我报给你们大喜的信息，是关乎万民的。因今天在大卫的城里，为你们生了救主，就是主基督。忽然有一大队天兵同那天使赞美上帝说：在至高之处荣耀归于上帝，在地上平安归于他所喜悦的人。（《路迦福音》第2章第10—14节）

第三乐章“美丽的圣母”是第一大部分的中心，李斯特描绘的情景是：美丽的圣母满怀慈爱和喜悦，看着安睡在马槽里的小小的圣婴。人们虔诚地祈祷：让你的圣婴保佑我们，给世界带来和平与安宁。乐章从无伴奏的女高音独唱开始，随后是童声与女声合唱队的应答，音响明亮而柔和，其精致和深情可以和《圣伊丽莎白传奇》中的“玫瑰奇迹”一章相媲美。在男高音的独唱之后，音乐逐渐丰满起来，达到了赞颂的高潮，然后降落下来，一大段喃喃的祈祷似的合唱写得极其圣洁动人，除了低音乐器和管风琴轻轻的和声衬托以外，几乎是无伴奏的。

第四乐章又是一首器乐田园曲，单纯亲切，生趣盎然，使人联想到中世

纪宗教绘画中常见的场面：牧羊人围坐在圣婴安卧的马槽边，吹奏起快乐的曲调，鸟儿和鸣，花草在微风中摇曳，田园一派和平的景象。后半段有一个情绪高潮，但最后仍以恬静安详的气氛结束。

基本主题在“三圣王进行曲”中变成了行进的音乐形象。这个乐章的前半段轻快而明朗，后半段则以徐缓的节奏和舒展的旋律表现出由衷的赞美之情。李斯特描绘的情景正如他所抄录的圣经（在乐章中间由男声朗诵）：

在东方看到的那颗明星突然在他们的前头引领，直到他们来到圣婴所在的地方才停了下来。……他们打开宝盒，拿出黄金、乳香、药作为礼物献给他。（《马太福音》第2章第9节）

后半段和前半段形成了鲜明的对比，弦乐以温暖的音色歌唱着，精细的复调写法从容不迫地使音乐达到高潮。然而令听者颇感遗憾的是这个乐章的末尾有落俗套之嫌，也许李斯特在写这一段时有些心力匮乏，他拿出了在交响诗中惯用的手法，响亮而喧闹的配器效果破坏了原本相当动人的圣洁而朴素的整体风格。

第二部分从庄严的“登山宝训”开始，李斯特运用了基本素材，但由于使用了庄重的管风琴音色，一下子使听者视觉的想象从明亮的田野转换到了教堂：高大深远的穹顶，透过彩绘玻璃的朦胧阳光，神龛前的烛火、阴影，穿着黑色长袍的神父……男中音缓缓地唱出著名的“登山宝训”，合唱队轻声应和着，歌声回荡在教堂的廊柱与四壁间：

虚心的人有福了，因为天国是他们的。哀恸的人有福了，因为他们必得安慰。温柔的人有福了，因为他们必承受地土。饥渴慕义的人有福了，因为他们必得饱足。怜恤人的人有福了，因为他们必蒙怜恤。清心的人有福了，因为他们必得见上帝。使人和睦的人有福了，因为他们必称为上帝的儿子。为义受逼迫的人有福了，因为天国是他们的。（《马太福音》第5章第3—10节）

李斯特通过独唱与合唱的交替十分形象地描绘了耶稣在山上传道，众人围绕着他聆听的场面。这种音乐形式与古老的天主教应答圣歌形式有直接的联系：神父与众教徒以应和方式反复吟咏祈祷文。这个段落始终保持着柔和、宁静的基调，但李斯特通过细腻的和声与调性的变化、旋律的装饰性派生，使情绪不断地在几次“Beati”（“有福了”）的重复中层层向上推进，达到了神圣的高潮。德国哲学家尼采 1867 年在迈宁根听到这个乐章时曾说：“李斯特在其中找到了类似印度佛教涅槃的奇妙感觉。”

第七乐章是与前一乐章风格相近的合唱，歌词选自《马太福音》第 6 章第 9—13 节：

我们在天上的父，愿人都尊你的名为圣。愿你的国降临。愿你的旨意行在地上，如同行在天上。我们日用的饮食，今日赐给我们。免我们的债，如同我们免了人的债。不叫我们遇见试探，救我们脱离凶恶。

第八乐章“教会的建立”是气势更为宏大的合唱，开始十分威严，在铜管响亮的“召唤”下，先是男声的齐唱，然后是音响饱满的混声合唱，歌词为以下两段经文：

你是彼得，我要把我的教会建造在这磐石上。阴间的权柄不能胜过他。（《马太福音》第 16 章第 18 节）

约翰的儿子西蒙，你爱我么？你喂养我的羔羊吧。（《约翰福音》第 21 章第 16—17 节）

李斯特在这里动用了整个管弦乐队，铜管和打击乐施展出巨大的能量，达到了辉煌的高潮。

从第九乐章起李斯特引进了戏剧性因素，他运用杰出的管弦乐造型手法生动地描绘了圣经中记载的奇迹：耶稣带领众门徒乘船渡海。在险恶的风浪中，他凭着对上帝的信念安然度过难关。乐章由叙述者低沉的朗诵开始：

海里忽然起了风暴，甚至船被波浪掩盖了。（《马太福音》第8章第24节）

弦乐队以急速的上行和下行半音阶来描绘狂风恶浪，木管尖锐地呼啸，然而，当叙述者说到“耶稣却睡着了”时，音乐变得平静安详了，仿佛对于耶稣来说根本不存在什么危险。风浪再次涌起，李斯特痛快酣畅地画了一幅“音画”，施展了他在交响诗体裁中练就的本领。男声合唱队呼喊道：

主啊，救救我们，我们要丧命了。（同上，第26节）

突然一切喧嚣都停止了，男中音唱道：

你们这些小信的人哪，为什么胆怯呢？……风和海完全平静了。（同上）

乌云散去，阳光从天庭倾斜下来，照亮了大海和小船上所有人的面庞，在弦乐队和竖琴犹如微波荡漾的背景上，合唱队轻声唱起赞美的歌。基督教是一个战斗的宗教，“得胜”是基督教艺术中最为常见的内容之一。

第十乐章“进发耶路撒冷”即带有英雄史诗般的气概，一方面表现了耶稣奋不顾身勇往直前的形象，同时又以独唱与合唱队崇高的赞歌“Hosanna”表达了信徒们的崇敬之情。在后半段我们会因其鲜明的节奏、带有典型的巴洛克特色的装饰性旋律以及赋格式写法联想到亨德尔的合唱《哈利路亚》，又会因处于高潮之中的柔和的四重唱联想到贝多芬的《欢乐颂》。

李斯特以色调阴暗的音乐开始了第三大部分“受难与复活”。他对耶稣和圣母的内心刻画是极富人性的，这反映出他宗教观念中的人文主义内涵以及浪漫主义时期基督教神学的特点——强调神性与人性的沟通。比如第十一乐章中耶稣在客西马尼园里的祈求（男中音独唱）：

我心里甚是忧伤，几乎要死。……我的父啊，倘若可行，求你叫这杯离开我。然而不要照我的意思，只要照你的意思。（《马太福音》第26章第38—39节）

起先痛苦的恳求和后来坚毅的决心，被李斯特用暗淡和清澈的管弦乐音响以及调性、和声手段表现得极其感人。又比如第十二乐章中对悲痛的圣母的描写，半音化的哭泣音调和孤独的乐队音响使我们联想到这一题材的许多古老的宗教画。这是全曲最为暗淡的一章，彻底落入了痛苦的深渊中，直到临近结束时才以一个突发的极为辉煌响亮的高潮，以十字架“胜利”的而不是死亡的形象造成了对比，并预示了此后的“复活”。

在终曲之前，李斯特插入了一段短小的合唱“复活节赞美歌”。这是一首相当朴素的古老的赞美歌，仅用了女声合唱队，就仿佛是天使在云端的歌唱一样。李斯特为多次重复的旋律配以纯净的和声，几乎不带任何感情色彩和气氛渲染，却获得了极好的效果，你不得不赞叹李斯特是一个优秀的心理学家，在情绪浓重强烈的“痛苦的圣母”和气势宏大的终曲“复活”之间给了听者这样一个精神得以放松的机会，并且也使人做好充分的准备，以迎接最后的高潮。

在最后的第十四乐章中，李斯特综合了整部清唱剧中的主要音乐素材，构成了伟大的赞美篇章。合唱队与乐队发挥了最大的能量，在钟鼓齐鸣和热烈的欢呼声中，结束了这部大作。

尽管李斯特本人是罗马教皇庇护九世的好朋友，他们多次在一起探讨神学问题和教会音乐，但由于教会方面一贯对音乐风格抱有保守态度，并且由于教堂条件所限，上演他的大型作品存在多方面的困难，这使他彻底改革教堂音乐的理想一直没有得到实现（除了《匈牙利加冕弥撒》和《基督》曾正式演出于教堂，其他作品都被当作音乐会节目搬上了世俗舞台）。于是，他在晚期的宗教音乐创作中更加强调仪式性，并努力克制自己的浪漫主义音乐趣味，追求表演上的简单纯朴。

1878年，李斯特被任命为罗马附近的阿尔巴诺教区神父，并任主教的名誉顾问。晚年的他对宗教音乐的兴趣以及改革的责任感更强了，在生命的最后十年里，李斯特又创作了将近二十部宗教音乐作品。其中有一组引人注目的应答圣歌《七大圣事》，这是为女中音、男中音和混声合唱队、管风

琴而作的，七个段落分别是天主教的七个重要仪式（即圣事）：洗礼、坚振、告解、圣餐、终傅、神品、婚配。这部作品只有最后一曲曾在布达佩斯出版，其余的都没有发表过。从内容上来看，它是比较严肃的仪式性音乐，由于仅用一架管风琴来伴奏，我们也可以推想，其音响效果是相当朴素和适于教堂环境的。

为独唱、合唱管风琴（或钢琴）而作的《苦路》完成于 1879 年，副标题是“对耶稣十四幅受难像的音乐描绘”。卡罗琳·维特根斯坦帮助李斯特从圣经、拉丁赞美诗和德国众赞歌中挑选了歌词。这十四幅耶稣受难像是天主教教堂里常见的壁画，标题分别是：

1. 耶稣被判死刑
2. 耶稣接受十字架
3. 耶稣第一次跌倒
4. 耶稣看见圣母
5. 古利奈的西蒙替耶稣背十字架
6. 圣维洛尼卡为耶稣擦脸
7. 耶稣第二次跌倒
8. 耶路撒冷的妇女为耶稣而哭泣
9. 耶稣第三次跌倒
10. 耶稣被剥去衣服
11. 耶稣被钉十字架
12. 耶稣死在十字架上
13. 耶稣被放下十字架
14. 耶稣躺在墓穴中

在开始十四个小段落之前，李斯特写了一首十分朴素而感人的合唱，采用了古老的格里高利圣咏曲调和单音风格，因此具有一种遥远神秘的气氛。它使人联想到天主教的圣诗班在深远的教堂穹顶下庄严的咏唱，管风琴简单地以和声衬托着（李斯特的确想把这部作品用于教堂的仪式中，

可惜仍然被拒绝了)。这首合唱的歌词大意是：

为王者的标志显现了：
神秘的十字架反射出光芒。
在它之上，生命受折磨而死，
它又从死亡将生命带回。
正如大卫在他的预言中所唱：
一切都实现了，
上帝将因你统治万国万邦。

接下来是独唱小组柔和的咏唱：

哦，十字架，
我们惟一的希望，
在你受难的时刻
它获得了奇妙的力量：
宽恕世人的罪孽，
坚定教徒的信仰。

李斯特的和声具有丰富的色彩，但它不是古典或浪漫时期而是文艺复兴时期的风格，尤其使人联想到杰苏阿尔多的充满情感表现的和声音响。

在这首动人的赞美歌结束后，李斯特便开始了一系列的画面描绘。第一幅《耶稣被判死刑》由管风琴强烈而阴沉的前奏开始，它象征着残酷的力量，当管风琴停下来时，代表耶稣的男中音唱道：

我是清白无辜的，
是无罪之人。

耶稣的申辩不被理睬，管风琴阴沉的声音隆隆地回响着，然后，几个非常不和谐的和弦强烈地结束了第一幅“画”。

《耶稣接受十字架》，由耶稣（男中音）的无伴奏独唱开始，他呼喊道：

“啊，十字架啊！”这是凛然而又痛苦的呼喊。管风琴随后以残酷的声音独奏，它代表不可逆转的命运。《耶稣第一次跌倒》由合唱队在管风琴跌绊似的节奏音型之后唱道：“耶稣跌倒了！”

随后，管风琴的音响变得柔和起来，画面转向十字架下，女声柔和地唱道：

悲伤的圣母站在十字架下流泪，
在那儿，他的儿子将被高高悬垂。

第四幅画《耶稣看见圣母》是管风琴独奏，和声十分出色地刻画了耶稣内心的情感：痛苦而又坚定的、充满希望的信仰，以及对母亲的留恋与悲怜。李斯特的手法很简洁，但是极有效果，尤其是在高音区的一个凄凉的生长音，像一把利剑刺向心灵，使人备感忧伤。

第五幅画《古利奈的西蒙替耶稣背十字架》也是一首管风琴独奏曲，它以缓慢沉重的行进节奏来描绘西蒙艰难的步履，而周围是一片死寂。在这表面的平静之下，悲剧性的力量积蓄着，和声的不协和性造成了紧张感。

在《圣维洛尼卡为耶稣擦脸》中，李斯特采用了一首非常著名的德国众赞歌（巴赫曾经在许多作品中引用过），它庄严而朴素，由整个合唱队虔诚地唱出：

流血的、伤痕累累的头啊，
忍受着疼痛与世人的轻蔑，
在四周的嘲讽与唾骂声中，
他戴着荆棘做成的冠冕。
这可爱而无上荣耀的头啊，
如今多么使人悲怜。
让我向你致意，
献上我的诚心一片。

《耶稣第二次跌倒》，再现了第三曲中的跌绊似的短促音型，歌词也和

第三曲相同,只是感情的强度增加了。

在《耶路撒冷的妇女为耶稣而哭泣》中,李斯特运用了古老的宗教音乐中“哭泣”的典型音调:半音下行。管风琴哀鸣着,造成了悲哀的气氛。随后,耶稣(男中音)唱道:

不要为我流泪,你们
应该为自己流泪,
为你们的孩子流泪。

这是充满慈爱与怜悯的忠告,是耶稣最后的教诲,李斯特让管风琴完全静默。之后,它响亮地奏起,达到了崇高壮丽的高潮。

与第三和第七曲同样的节奏型和歌词,出现在《耶稣第三次跌倒》之中,但显然,旋律与和声的细微变化使情感又有所升华。

《耶稣被剥去衣服》,是管风琴以半音下行音调为主要素材的一首独奏曲,它表现出无限的悲哀,整体音响是朦胧暗淡的,但高音区的几个单音令人毛骨悚然。

男声合唱重复着冷酷的字眼:“钉死他!钉死他!”管风琴一次又一次的重击,正如锤子落下,这是对《耶稣被钉十字架》画面简洁而生动的描绘。被钉在十字架上的耶稣向天呼喊道:

我的上帝,我的上帝啊!
你为什么离弃我?
父亲啊,我把灵魂交在你的手里!

管风琴以极轻的声音应和着,它仿佛是遥远天庭里的回声,明亮纯净。这是《耶稣死在十字架上》的第一部分,以耶稣最后的叹息“成了!”告一段落。男高音、女高音和女中音领着合唱队唱起哀歌:

哦,多么悲伤,多么悲痛,

天父惟一的儿子，
将睡在坟墓中。

《耶稣被放下十字架》又是一首管风琴独奏曲，它描绘了这一令人痛心的场面：耶稣的信徒、圣母以及妇女们围在受尽折磨的救世主身边，为他擦去血迹，然而他们的泪水却不断地滴落在耶稣的身上。曾有无数的画家就这一情景作画，例如意大利佛罗伦萨画家乔托的《哀悼基督》，产生了震撼人心的效果。李斯特用音乐来描绘的这一情景有着更加感人的力量，耶稣庄严的死容，哭泣的众人，祈祷的天使……都在音乐声中展现于眼前。

最后一曲《耶稣躺在墓穴中》，是典型的天主教圣咏风格。女中音与合唱队唱道：

啊，十字架啊，我们惟一的希望，
救世主和世界的荣光
使我们的信和义更加坚强，
使世上的罪人得到救赎和解放。
阿门。

柔和、虔诚的合唱最后结束在喃喃的“阿门”之中，管风琴浑厚的音响长长地回荡。

(四)

通过以上的分析，可以将李斯特宗教音乐的写作特点总结如下：

1. 将宗教的内省、沉思与世俗的舞台戏剧性、矛盾冲突相结合；
2. 将天主教传统的圣咏曲调和现代和声手法相结合；
3. 将庄严的宗教音乐气质与民间音乐生动的旋律、节奏特性相结合；
4. 将歌剧式的分段结构和交响化的逻辑发展手段（主导动机）以及对称结构相结合；
5. 将文艺复兴时期纯净的合唱风格和浪漫主义时期的辉煌音响（管

弦乐)相结合。

在结束这篇文章之前,我列出几个自己颇感兴趣的研究视点,希望引起些共鸣:

李斯特在整个欧洲宗教音乐发展史上的特殊地位和贡献。

在了解了李斯特的宗教音乐之后,以新的视角来看待他的世俗作品乃至他的整个创作思想。

再扩展一些:

其他 19 世纪欧洲作曲家诸如柏辽兹、舒曼、门德尔松、威尔第、福雷、柴科夫斯基……对欧洲 19 世纪宗教音乐发展的贡献。

19 世纪欧洲宗教音乐与同时代神学思想发展的关系。

19 世纪欧洲宗教音乐创作在整个宗教音乐历史上的地位和意义,包括在宗教思想和情感上的体现、对宗教体裁本身的运用与改革等等。

19 世纪欧洲基督教新教、天主教、东正教音乐的异同。

19 世纪欧洲宗教音乐与世俗音乐的关系。

19 世纪欧洲宗教音乐与中国及世界上其他宗教音乐的异同。

……

在对李斯特这个作曲家或者说一个“个案”的研究过程中,我得到“警示”:要从音乐作品中、尽可能全面的音乐作品中去理解一个人,否则我们会失之片面。

著作

一、著作目录

(一)佛教音乐著作目录

- 刘景辉书并校. 妙音王菩萨光辉禅师传. 佛教音乐谱, 1915
- 亚欣, 刘世福, 巫选文等. 收集整理. 寺院音乐. 中国音协成都分会编, 1955
- 建昌, 家滨搜集整理. 五台山庙堂音乐. 中国音乐家协会山西分会、山西省文化局音乐工作组编, 1978
- 陈慧剑编选. 弘一大师音乐遗集. 台湾: 天华出版事业股份有限公司, 1978; 63
- 胡耀. 台儿庄地区佛教音乐初探. 山东: 枣庄艺术馆油印, 1981
- 蚂蚱庵乐曲集. 扶宁县文化馆油印, 1982
- 高楠, 顺次郎等著. 蓝吉富主编. 佛教艺术——音乐、戏剧、美术. 台北: 华宇出版社, 1988
- 释慧原. 潮州佛教音乐. 中国艺术研究院音乐研究所据原稿复印, 1989
- 戴明贤. 梵呗总谱. 台湾: 国际佛教文化, 1990
- 郭忠萍编著. 法鼓艺术初探. 天津: 百花文艺出版社, 1991; 266
- 胡耀. 佛教与音乐艺术. 天津: 天津人民出版社, 1992; 190
- 祥云法师. 佛教常用“呗器、器物、服装”简述. 台北: 佛陀教育基金会, 1992
- 韩军. 五台山佛教音乐. 太原: 山西人民出版社, 1993
- 闻妙编写. 佛教音乐漫谈. 合肥: 黄山书社, 1993; 95
- 田青主编. 中国佛教音乐选萃. 上海: 上海音乐出版社, 1993; 298
- 中观法师等. 佛教、音乐、艺术. 台湾: 世界佛教出版社, 1995
- 袁静芳编著. 中国佛教京音乐研究. 台湾: 慈济文化出版社, 1997; 416

- 罗宋云等编曲，佛化歌唱集，广东：汕头佛教居士林
- 佛光文化编，佛光梵呗课诵本，台湾：佛光文化事业有限公司，1999
- 赖信川，一路念佛到中土——梵呗史谈，台湾：法鼓文化，2001
- 家滨、建昌记录整理，山西民间器乐曲集·五台山寺庙音乐，山西：山西音乐协、山西文化局编
- 格曲，西藏藏传佛教音乐

(二) 基督宗教(天主教、基督教、东正教)音乐著作目录

- 王神荫，圣诗典考，香港：基督教文艺出版社，1955
- 张奉箴，福音流传中国史略，台湾：辅仁大学出版社，1970
- 张彼得，管风琴、电子风琴与教堂琴师，香港：圣道出版社，1975
- 郑敏熙，圣乐世界——古今中外圣诗简介，台湾：长青文化，1978
- 郭乃惇，杨丽仙，教会音乐本色化圣乐的沉思，台湾：橄榄文化事业基金会，1983
- 安礼文，马丁路德与宗教改革时期的圣诗&马丁路德与教会崇拜，台湾：台南神学院教会音乐系，1984
- 郭乃惇，台湾基督教音乐史纲，台湾：橄榄文化事业基金会，1986
- 李景行，音乐与崇拜，台湾：荣光出版社，1987
- 郑翰龙，更美的侍奉，台湾：荣光出版社，1989
- 李振邦，宗教音乐，台湾：天主教教务协进会，1989
- 蔡长雄，如何建立教会音乐事业，台湾：橄榄文化事业基金会，1991
- 林列，圣诗合参，香港：基督教文艺出版社，1991
- 王神荫，赞美诗(新编)史话，中国基督教协会，1992
- 骆维道，教我颂赞——追求适况的教会音乐，台湾：人光出版社，1992
- 麦爱邻，教会音乐史，台湾：人光出版社，1993
- 胡忠铭，圣诗的认识与应用，台湾：人光出版社，1995
- 刘志明，圣乐综论，台湾：全音乐谱出版社，1995
- 罗炳良，圣乐综论，台湾：天道书楼有限公司出版，1995

- 王雪辛. 圣乐鉴赏. 中国基督教神学教育委员会, 1996
- 张己任. 安魂曲综论. 台湾: 大吕出版社, 1996
- Barth, K. (巴尔斯). 莫扎特: 音乐的神性与超验的踪迹. 上海: 三联书店, 1996
- 台湾基督长老教会音乐委员会. 琴谱圣诗. 台湾: 台湾教会公报社, 1996
- 林淑娜. 台湾神学院管风琴献琴音乐礼拜, 1997
- 圣乐之音. 世界华人基督教圣乐促进会编印, 1998
- 张刚荣. 赞美进入她的院——教会礼拜中的音乐. 台湾: 天恩出版社, 1997
- 赫士德. 谢林芳兰译. 当代圣乐与崇拜. 台湾: 校园书房出版社, 1998
- 江玉玲. 基督宗教音乐史导论. 台湾: 真理大学出版社, 1999
- 张宁编译. 圣诞节名歌精选. 北京: 中国青年出版社, 2000; 192
- 杨周怀. 基督教音乐. 北京: 宗教文化出版社, 2001
- 卓新平. 基督教音乐. 北京: 宗教文化出版社, 2001
- 陈罗以. 基督教圣诗史略. 台湾: 道生出版社
- 易启年. 教会音乐事工. 台湾: 荣光社

(三) 少数民族宗教音乐著作目录

- 何均, 樊昭明, 李石工收集整理. 陕北葭榆宗教音乐散编. 西安: 音协西安分会油印, 1959
- 李振邦. 宗教音乐讲座与文集. 台湾, 1979
- 咸阳地区民间歌曲集成·宗教歌曲. 咸阳: 咸阳地区文化局民间音乐编委会编油印, 1981
- 邵义强. 宗教音乐精华. 台湾: 天同出版社, 1984
- 周凯模. 祭舞神乐——宗教与音乐舞蹈. 昆明: 云南人民出版社, 1992
- Arnold D. (安诺德). 杨祖译. 蒙特威尔第: 宗教音乐. 台湾: 世界文物出版社, 1996
- 田青主编. 中国宗教音乐. 北京: 宗教文化出版社, 1997
- 刘桂腾. 满族萨满乐器研究. 沈阳: 辽宁民族出版社, 1999

二、著作提要

(一) 佛教音乐著作提要

建昌,家滨搜集整理. 五台山庙堂音乐. 中国音乐家学会山西分会、山西省文化局音乐工作组编, 1978

庙堂音乐分南方和北方两大系统,南方以四川峨眉山为代表,北方系统又分为东西两路流派,五台山庙堂音乐虽属北方系统,但却独立于东西两路之外,自成体系,其特点为古老而幽雅。五台山庙堂音乐又分为青庙和黄庙两个流派,两庙音乐的不同处在于青庙讲究规矩,幽雅、静谧是它的风格,黄庙则要求不那么严格,曲调较明朗,且较青庙有浓厚得多的民间色彩。二者使用的调高也不尽相同:黄庙使用的调喇嘛们叫“管调”,也就是它的基础调——本调(及其他的调均以本调为基础,而上下五度产生新调)用“合”字作“1”,它的音高相当于现代的“E”。青庙的调较黄庙低了一个全音,和尚称作“角”调,其音高相当于现在的“D”。造成两庙上述的差别,应从各自的发展史着眼,青庙比黄庙早 1300 多年的历史。黄庙单就五台山来看,只是到了清康熙时才开始有的。

庙堂音乐在一定的范围内,反映了各个历史时期的背景和社会生活。佛曲虽源于印度,但来华后,一开始它就吸收了大量的民族民间的音乐,而纯粹的佛曲现在几乎无法找到。因而它不但有着特殊的、浓厚的民族色

彩,而且还有着相当的独立性,再加上它悠久的发展演变历史,所以至今仍有很多早已失传的古代音乐,保留在庙堂音乐中。因此,我们搜集和整理庙堂音乐,不仅对我们学习、研究民间器乐和声乐,而且对于我们研究中国音乐史方面,都能提供非常可贵的参考资料。1900多年来,庙堂音乐经历了一个不断地吸收、改革和发展的过程,这个过程就是它的民族化的过程。

五台山青黄两庙音乐虽同属佛曲,但因流派不同,它们的乐器、调、乐谱、乐队等方面也都有差异。一、黄庙使用的乐器的调高和民间八音会基本上是一致的,黄庙的工尺谱与青庙和八音会的工尺谱相同,均属于晋北体系。黄庙使用的乐器为管子2、笙2、枚2、把子鼓1、镲1、云锣2,共10人。每日早晚的迎送太阳时,使用的乐器为大喇叭2、唢呐2、海螺2、涡莉2、大把子鼓2、大铙钹2、小镲人数不限。小喇叭、海螺、涡莉,没有旋律,它们只吹一个音,固定音高均为 $\sharp F$,早晚迎送仪式时,唢呐担任主奏,吹《小吉祥》曲。

在殿堂仪式中,除大喇叭外,其余乐器都有。其他活动都灵活运用,连打带吹至少也需10人,由念经喇嘛根据经文的不同来指挥曲调的变化。黄庙在最兴盛的时期,乐队也就是10人,吹的分列两旁,一边5人,念的也分列两旁,当中为坐床喇嘛,他主要的法器为“拨浪鼓”,此外,一般念经喇嘛都是坐着念的。二、青庙使用的调比黄庙低一个调,本调相当于“D”,同样是以“合”字作“Do”,工尺谱与黄庙同。它和黄庙一样,演奏时只用三个调。青庙使用的乐器为:笙2、管2、笛2、云锣1、引磬1、木鱼1、钗钟1、手鼓1、磬1,共15种乐器,19件。有的乐器可互相兼任,因而只需14人。在殿堂仪式中,所用的乐器为:笙2、管2、笛2、云锣2、引磬1、铛子1、铍子1、木鱼1、鼓1。分上下班,每班前面有一张桌子,用来放“法器”和经书。引磬由“维那”(那发罗音,维那是庙堂的专职人员,是念经的负责人)兼任,引磬由“主念”(也是专职人员)兼任,木鱼由“乐众”(乐队负责人)担任,铛子由“二召”(乐队的第二负责人)敲击,其余乐器的演奏者均按乐器叫名,如“吹管的”、

“柏铎子”等。其排列略。青庙乐器以笙为主，两班中主笙在下班起带头作用，因而下班也是主要的班。“词儿本”是一辈一辈往下传的一种手抄本儿，为青庙的乐谱集，光有曲（工尺谱）无词，经本上的经文就是它的词，二者是同意的。做“道场”是有组织的几天活动，有时也外出为群众念“三昼夜本”，经是“梵经”、“真言”和“咒语”，都是辈辈往下传的，是“梵文”的音译。

青庙一直用的是“管调”。所谓的“工字八板”、“一字八板”、“凡字八板”等，并不是以“工”、“一”、“凡”等字作“Do”，而是各依次照“工”、“一”、“凡”音作为乐曲的开始而命名的，实际上它们分别是“上字调”、“合字调”和“尺字调”。所谓某字八板则为特殊称谓。青庙在五台山台怀地区，过去单是大庙的乐队就有十个之多，号称“十大庙乐队”。平时并不联合演奏，是各庙管各庙的，互不往来，只在每年农历四月初十闹大庙会时，才组合在一起。这种组合也只限于每庙出一人，而且是固定的。各庙参与大会“各念”和吹奏的人员，由各庙方丈指派。

庙堂音乐是由“瑜伽焰口”、“禅门日诵”、“吹腔之部”、“三昼夜本”、“散曲”等五个部分构成的。关于“瑜伽焰口”，“焰口”在佛教的术语中是指“孤魂”而言，也就是孤魂的名字。“放焰口”这种仪式，分为“做佛会”和“超度亡灵”两种，因而焰口实际是指“法事”而言，末叶就是“施舍饭食，祭奠亡灵，普济众生”的意思，而“瑜伽”则为梵文的音译，意思是说要“手结密印、口诵真言、专意观想、身与口协、口与意符、意与身合、三业相应”。

“瑜伽焰口”在庙堂音乐中是一部有朗诵、咏唱和表演三者相结合的一种赞偈仪轨的形式，是一部比较系统完整的音乐性很强的形式。它的吹腔部分是可以通用的，而念的部分，则要看对象而定。如超度亡灵与作法事，二者形式不同，念的经文也不相同。一般在春节、清明、七月十五、十月初一祭祖这四大节日全吹，而“受戒”时全念。“焰口”的经文，组合形式相当奇特，如不熟悉它的组合规律时，那是无法理解的。

“禅门日诵”是寺庙僧侣每日必做的功课，念诵的是佛教仪轨。其中除了用于仪式的伴奏乐曲外，另由“四大”真言组成。在功课中，除部分真言

外,还有一部分是敬赞圣佛的经文和清规的警语。

“吹腔之部”是庙堂音乐的器乐曲,也是五台山庙堂音乐的一个重要组成部分。其中同样保留了一部分我国古典器乐曲(黄庙的一些吹腔恐系来自西藏)。

“三昼夜本”是专为民间做“法事”用的、一天两夜念的经本。里面有吹腔,也有唱念的经文。

最后,关于“散曲”部分,虽然不多,但也是构成庙堂音乐的整体中不可缺少的组成部分。

上述五个部分,构成了五台山庙堂音乐。

释慧原·潮州佛教音乐·中国艺术研究院音乐研究所据原稿复印,
1989

该文为作者手稿,介绍了潮州佛教音乐的基本情况,并附有大量词谱。作者介绍,潮州佛教音乐(声乐)约分两类:禅和板与香花板。

禅和板据开元寺耆耆相传系清康熙元年(1736年)惠潮道憲庞屿,延罗浮山华首台密因和尚来潮中兴开元时所传来者。密祖系曹洞宗第三十一世祖,华首分派第四世祖,禅和板即曹洞宗华首派所传之特有佛教音乐也。密祖除主持华首台外,又曾主丹霞山(今天广东仁化县)别传寺、广州海幢寺,为时甚久。迨莅潮中兴开元寺,一切规模法度,悉依其制,于梵呗亦然。如朝暮课诵,朔望祝圣等仪式,概用禅和板,与江浙各省业林之唱法(江外板)迥别。此板之《焰口施食起坛仪》、《道场发关仪》皆奉海幢寺本,与香花板仪本不同。尝察其音调旋律,微近广州一带僧侣所唱者,其差异之处,当为地区不同,递传转变之故。又此板念“如”字如潮音“移”(yī),念“青”字如潮音“清”字(cōng),此音系广州音而非北京音,凡此皆是证此板从广州方面传来之实据。至此板惟行于潮州一隅而已,汕头虽与潮安密迹,而用者甚少,未如香花板之流行潮汕各县之广泛也。禅和板以庄严徐

雅、婉转悠扬见长，饶有雍容大方之风度，其鼓钹等敲击乐之用法，皆基于“七星板”（五）而加以变化。《云楼焰口施食仪轨》，为此板之大型代表作，内容丰富多彩，苟能卒业，则于此道思过半矣。（禅和板赞偈及板名略）

禅和板的历史演变：清咸丰四年（1854年），有邑绅李谨人，辜笠舸、董思圆、魏哲齐等，归依开元寺住持可兴和尚为师，于寺内诸天阁（原地在今寺内东侧市场内）集会念佛。祈弭兵难（即吴忠恕之乱），后乱平，乃组潮郡念佛社，购南门华里“古曰庵”为社址，念佛之外，兼办慈善事业，嗣延开元寺可声大师（广州人）教授禅和板，凡诸赞偈，经忏乃至《瑜伽焰口施食仪》等全以传授。时有邱家祥者，尽得其传，且别出心裁，于原来“七星板”之后，增接板眼，为新“七星板”，然器响密杂，反碍清雅呗声焉。此板至今为居士辈所传用，僧侣则仍用古“七星板”。是时白衣学者日众，遂蔚为各善社之经坛，至其腔调，因递代师家门庭各别，故而稍有变化，于是与僧侣分道扬镳，各擅其美矣。

香花板一名本地板，其历史远在禅和板之前，不知始自何时，其流行地区，奄有潮汕各县市。潮州市（原潮安县）虽间有禅和板，然偏在居士一方，极少用香花板，僧侣则“香花”、“禅和”两板兼用。此板之音调旋律，颇类闽南（厦门、漳州、泉州一带）僧侣所长者，佛曲亦大似闽南戏曲风韵，且佛曲中之配音“唔哩”两字，闽南戏曲中竟亦有之，由是推知此板定与闽南佛教音乐有关。潮州与闽南接壤，对文化之沟通，理无可疑也。香花板的特点是：旋律热烈昂扬，跌宕爽捷，富有灿烂活泼之趣。佛曲则徐曼哀婉，曲折多姿。其鼓、钹、木鱼等敲击乐之用法，皆基于流水板及四拍板（六）而作，单槌者更为复杂多采，灿烂可观，且于一定节拍中，更配以大锣大钹，其咸至矣，然但取排场热闹，而不知梵呗清雅之旨，由此失矣。其《金刚卷》及海上本之《焰口施食仪轨》为此板之大型代表作，学者宗焉。（香花板牌子及佛曲略）

禅和板之名义：古称参禅之衲子为“禅和子”，因僧具六和之义，故曰“禅和”，此亦泛指专事修持之僧侣，并非专事应赴佛事之香花僧，此板由曹

洞宗华首分派(禅宗之流派)所传,故曰“禅和板”。香花板之名义:佛门向谓应赴世俗佛事曰“做香花”,盖用古语“藉他人香花,修自己福慧”之意,故以为板名。

上述两类梵呗,各有不同特点,而禅和板尤符梵呗本旨,香花板则宜适当点缀为佳。至音律之变调,则两类皆有这二,如禅和板之《南海赞》,佛曲之《八相词》,其中升降回旋,多至四五度,听者不觉有异,而旋律弥显优美,斯亦奇矣。梵呗初无管弦伴奏之事,至清末始有以小喷呐和之者,颇有相得之美,既而渐益他器,及民国初年,器乐庞杂,锐利雄烈,混蔽呗音,喧宾夺主,而俗习不觉,殊为可惜!至有以戏曲词调参为呗唱者,致泾渭不分,其失更远矣。

另外,文后附有禅和板词谱四首:《大三宝》、《六天母》、《南海赞》、《无量寿》;香花板词谱三首:《薤露偈》、《十六观》、《挂金索(锁)》;佛曲词谱五首:《金刚卷序(普天乐)》、《南海赞》、《五更子》、《五更鼓》、《八相词》。

郭忠萍编著·法鼓艺术初探·天津:百花文艺出版社,1991;266

法鼓是在我国流传甚广的一种民间广场艺术。自明代以来即在天津地区蓬勃兴起,成为僧、尼、道、俗等群众敬神、祭祀和自娱、自乐的一种民间音乐形式。建国后,特别是改革开放以来,法鼓艺术在社会生活中的地位、作用及前途又有了新的变化。作者依据大量的第一手材料,着重论述了天津法鼓艺术的起源,法器与法鼓的记谱方法和规律,法器与法鼓形声的记法与念法,法鼓的演变和曲牌的构成,法鼓的种类、演出形式、道具、礼节、演奏技巧以及法鼓曲的结构形式与特征等。

胡耀·佛教与音乐艺术·天津:天津人民出版社,1992;190

本书共分三章,分别从中国佛教音乐的历史与现状、佛教音乐的观念

与理论、佛教音乐学说与人类科学、文化的起源等方面介绍了佛教与音乐的关系。

首先,作者认为,中国的佛教音乐与古代印度佛教音乐是一脉相承的,中国佛教音乐的“源”不在中国。佛教自东汉明帝永平年间传入中国,止于清末,有一千八百余年的历史,其间佛教音乐无间断地流传着。它的存在与流传,基本上是以“仪轨”为附着。中国佛教音乐的发展,首先是以“仪轨”的建立与发展为前提的,因此,中国的佛教音乐史就是佛教的“仪轨”与音乐两个方面相结合为一体的发展史,这也是中国佛教特有的音乐现象和形式,这种特点一直保留至当代寺院的活动。当代寺院的佛事活动所遵行的仪轨都是迄于明清以前所确立下来的制度,除了“普济佛事”中的部分曲目之外,主要都是自三国两晋至宋代的中外僧徒、居士的作品。这些作品是历史沉积和大成,基本上没有近代以来的作品,当代佛教的仪轨唱念是摆在我们面前将近两千年以来各历史时期的文化古董。

作者认为,中国佛教音乐的历史大致可分作四个历史阶段。第一个阶段在公元 67 年到公元 420 年,也就是东汉明帝永平十年到东晋元熙二年,这是中国佛教音乐初传或初兴时期。这一时期中除曹植抄梵音“般遮瑞响”曲调制“鱼山梵呗”之外,自汉魏至东晋期间都是西域僧徒、居士直接传授的梵呗曲调,那时只有少数中国人接受了这些梵呗。第二阶段在 420 年至 589 年,也就是南北朝期间。这期间是佛教音乐的振兴期,其内容为梵呗的整理推广,器乐兴起。第三个时期自隋初的 581 年到五代末的 960 年。此间以唐代为中心,是佛教音乐的高潮期,为中国佛教音乐的黄金时代。第四个时期是自 960 年起的宋代至清末。这一时期是中国佛教音乐的衰微定型期。

中国佛教音乐从古代流传至当代,形成了以南北二流为主要标志的不同流派。主要区别有:一、不论唱诵音乐还是器乐音乐,都有地区流派中独有的曲目与曲调,这一部分曲目和曲调主要是“焰口”、“水陆”之类的“应赴音乐”;二、有一部分曲调虽然南北同出一个蓝本,但唱法、腔调、演唱风

格及曲调的繁简,各不相同。南派唱腔大都依字行腔,不加衬字,声律明显;北派则常在行腔中加助腔的衬字,如哎、呀、咳、哼、呵、啊等,称“啊口”。三、乐器编制,北派为管乐,乐器以笙、管、笛三大件为主,其余为打击乐器,有云锣、鼓、镲、钹、木鱼、铙、钹,称为“吹打”;南派除具有上述“吹打”的全部乐器外,还有琵琶、三弦、胡琴等弦乐器,称为“管弦”,又谓之“丝竹”。

佛教的音乐观就是它的音律观、数观、哲学观和佛学,这就是佛教自身音乐观念的依据,而这些又决定于它的宇宙观。佛教对音乐主要有法音观、正音观、离音观和权音观等几种观念。佛教音乐观来源于“法”及“般若”理论,不由元音直接生出的音和不以法数(般若数)为依据生出的音都是“非法”或“非法音”。元音以及由元音生出的音被称为“真言”即“真如”语言、“真实”语言,因为“法”不可灭,“真言”或称“法言”有是不可毁灭和破坏的,所以又比喻为“金刚”语言。

佛教音乐的音律与音阶与现代音乐有所不同,它与中国古代音乐学说有着共同的原则:一、音律产生于同一个天然的“元音”,不是人为的规定;二、音律的律位和律与律之间的关系及音阶中的律与律数的构成都是固定不可变的;三、旋律的形成并非人们主观感情的表现,而是依照既定的自然法则的原则将声律连缀在一起。佛教音律传入中国后,对中国的音律、音阶产生了极大的影响,可以说,几乎完全改变了中国本来的音律音阶的面貌和形态。不论在中国的南方和北方,几乎所有地区的音律、音阶及音乐结构都被梵律梵乐学说和形态悄悄地来了个“偷梁换柱”。

(二)少数民族宗教音乐著作提要

周凯模. 祭舞神乐——宗教与音乐舞蹈. 昆明: 云南人民出版社, 1992; 190

本书以云南少数民族的宗教歌舞为例,共分八部分,前六部分分析了宗

教乐舞与神话哲学、原始科技、自然经济、宗法文化、礼法乐教及生死礼俗的关系,最后两部分介绍了巫歌雉舞与原始信念、洞仙清音与梵境乐舞。

一、宗教乐舞与神话哲学

在人类的童年时代,没有文字,人们将有关宇宙初创、万物化生的思想,用口传身授的方式流传下来。为了便于记忆和传诵,也是为了把这渊源久远的思想神圣化,他们模仿想象中的神灵的声音和动作,把这些神话韵律化甚至动作化,从而赋予神话“哲学”以“艺术”的外壳。所以,可以说,最初的神话“哲学家”是用充满幻想色彩的故事、音乐和舞蹈而不是用概念来表述他们的奇思冥想的。这是一种“诗性哲学”,或者准确地说是一种“神话哲学”,因为它不仅充满了幻想,而且有浓厚巫术和宗教的神秘色彩。几乎所有的古歌,都喜欢从开天辟地、世界创生的叙述开始,体现了人们对洪荒、时空、阴阳的理解。洱源白族的《西山打歌调》,是一种追忆远古集体之梦的大型合唱。“打歌”又译“踏歌”,意为边唱边跳边慢步走,是云南少数民族民间常有的方式。长长的打歌调,曲调高亢激昂,用一种音色特殊、很难模仿的小嗓吼出。它以有问有答、轮番对唱的形式,一开始就使人置身于对消逝了的洪荒时代的遥远回忆之中。在弥勒县彝族中,热烈欢快的《阿细跳月》,原来也源于洪荒时代的回忆。作者认为,这种大场面“土风”歌舞中弥漫着某种特殊的气氛和感觉,这种“气氛”和“感觉”也正是一切专业歌舞团无法“复现”其“味”的根本所在。因为在这种来源古老的“土风”歌舞中,不仅包含着一个“艺术的要素”,而且包含着一个“理论的要素”,即可以称为“神话哲学”的要素。在这个意义上,“土风”歌舞不纯粹是审美的。古歌用象征的方式,表达了人们对世界起源问题的最初思考,这种思考,从根本上来说,与古今哲学家和科学家有关宇宙生成的假说和有关世界本体的理论,并无本质的差别。神话正是在这个意义上,成为原始民族关于人和世界诸问题的解释体系。这些口头演唱、世代相传的创世古歌,叙事性和解释性很强,带有浓厚的原始宗教色彩,开头一般都有一段固定的唱词,并且都是从对洪荒远古之时的回忆叙述开始,唱词依各民族

语言押着韵脚,曲调与歌词的格式、韵律、语言声调结合密切,语音突出,旋律性也较强,而且易记,便于长歌的吟唱。既有有节奏的吟诵,又有四平八稳的唱腔;曲式结构基本是由一个乐句,或上下句式多次反复构成。但旋律随着内容的深入,又逐步加花以免过于单调。

云南的宗教歌舞,也体现出他们的时空观。从白天黑夜的划分到年月日的划分,各民族使用的方法和计量形式不同,但总的规律是共同的。对天地四方等方位的空间划分也是一样,古代民族在自我中心意识的感觉中,将空间划分为以他为中心辐射出去的空间。意念无论是十月还是十二月,世界无论分四方、五方还是八方,基本还是自然的时空。例如彝族创世史诗(同时也是史歌)《阿细的先基》把远古人类的衍化发展分为几代:蚂蚁瞎子代、蚂蚱直眼睛代、蟋蟀横眼睛代、筷子横眼睛代等;纳西族东巴教中辖镇五方的大神地位显要,其五方观念不仅与纳西族中宇宙起源论中“五柱撑天”的神话有关,也与其原始的“精威五行”思想有关。另外,各民族民间宗教仪式中常有的为死者“开路”、“送魂”的祭舞神乐,也体现了对彼岸世界那超自然时空的古老信仰。兰坪县境内的白族拉玛人,认为死不是生命的终止,而是灵魂离开肉体转到由鬼魂构成的世界,一个叫“木绒丁”的地方。那是一个神秘的去处,灵魂走到“里面”,就不可能回头。为了把亡灵“送”入这一世界,拉玛人在丧俗中,就极重视为亡灵举行“引路”和“送魂”的仪式。这个仪式主要以歌舞为主,叫“望空”。透过宗教乐舞反映出的原始时空观念,与日常生活中的时空是不同的。通过宗教乐舞及其相应的宗教仪式和宗教观念,他们构建了一个超越于实际生活领域的时空体系。这个超然的时空体系,由于初民认识世界的局限性而带入了较浓厚的主观色彩(自我中心意识)、信仰色彩和感情色彩,它是具象的,或者说,它更是象征的、神话的和宗教的。它之所以可以用乐舞或仪式的形式表现,而不是用科学概念等形式描述出来,也就在于此。它是一种“超然时空”,更是一种“心理时空”;它是人心中幻出的谜,而谜底也正在人心之中。

二、宗教乐舞与原始科技

作者认为云南各族宗教乐舞在某些方面体现出与原始科技有关的内容。彝族史诗《阿细的先基》唱道：“腊月的时候，该祭天神了。一年有十二个月，一年有三百六十天，这最后的日子啊，要让神欢欢喜喜的……”于是便设坛祭神，歌舞娱神。通过祭祀来纪日，在祭祀中表演纪日十二兽舞或与纪日相关的象征性乐舞，这在不少民族中都很常见。许多毕摩（彝族巫师或祭司）在重大节祭活动中，常用树枝插出一个复杂的星图，吟唱有关节令划分，天象变化及物候运作等方面的古歌，跳一些与天象对应的象征性的舞蹈。特别在以口传文化或象征型文化作为主要传承工具的民族中，这些歌舞及造型方式，正是他们保存和传播传统科学的重要手段之一。这类象征的仪式和歌舞，粗看或似宗教行为，或像艺术娱乐活动，但事实上，它们却是与这些民族的生活和生产实践紧密相关的一种“类科技”行为。祭天乐舞中的“天”，大都是“天体崇拜”和“天象崇拜”，即对具体的日、月、星及具体的风、雨、雷、电、虹、雹等的崇拜。同样祭地乐舞中的“地”，也与具体的山川田园相联系。也有很多民族的古歌，为解释天象地势的成因而提出了种种“假说”，或许，勉强可以算是一种原始的天文地理“理论”。宗教乐舞还体现出原始先民对数的理解。在原始的乃至后世的巫师术士身上，天文学、数学、医学、巫术及艺术等往往很奇妙地结合在一起，并通过语言（咒语、经文）、歌乐（神调鬼腔及法器音乐）、舞蹈（跳神、跳鬼）等幻想的方式以及针灸、拔火罐、推拿按摩及配置草药方剂等实用方式，将巫术与医术混合在一起。

三、宗教乐舞与自然经济

云南少数民族宗教乐舞中大量的狩猎巫舞、祭猎神歌、祭牧神调、祭渔神曲和四季皆有的农事祭祀乐舞，正是它们为求得生命的主要依存条件——温饱、所作的种种艰辛努力中的一种实用手段，一种以幻化和象征为其形式的实用手段。云南少数民族有许多过着十分原始落后的农耕生活，自然环境对它们的生活还有很大的制约。“靠天吃饭”的传统观念及无

力的自然经济手段，使它们的农业经济只能是一种较为低级的自然经济。而将自然物和自然力超自然化的原始自然崇拜倾向，更使这种较为低级的自然经济，笼罩在一种泛灵的原始气氛之中。由此产生的农祀神灵，也较多具有“灵”而较少具有“神”的特征。“叫谷魂”与“收地气”，即是一种表现形式。再复杂多变的农事祭祀乐舞，在实际上都是按照自然的节律和农业民族传统生活的节律而演出的。

四、宗教乐舞于宗法文化

从现存云南少数民族宗教乐舞，如图腾乐舞和祭祖乐舞中可以找到宗法文化的萌芽。少数民族宗教乐舞的文化背景，除了宗教的精神文化背景，还存在着一个宗法的制度文化背景。我们可以从宗法文化这个层面，揭示出少数民族宗教乐舞更丰厚的文化内涵。

彝族白依人“朝山节”中最隆重的仪式，是拜祭祖宗莲姆的仪式。各地彝族举行的地点、时间都不相同，但是以数十支唢呐对天齐鸣作为仪式的开始却是共同的。唢呐在此刻已不是民族音乐风格特点的展示，它对散居四方的彝族有着血缘认同的符号意义，是连接各地彝族颇有权威性的文化象征。空间的血缘承诺在唢呐对天长鸣的呼唤中得以完成。因此，宗教乐舞以各种形态对“根”，对祖先神圣地位的强调，对亲长权威和前辈传统的无条件服从，都带着强烈的宗法文化色彩。

五、宗教乐舞与礼法乐教

在中国传统的文化观念或思想意识中，音乐舞蹈自古就不是纯粹审美的艺术作品，它与宇宙秩序和社会秩序处于一个对应的整体结构关系之中。各种祭祀典礼对乐舞有严格的规定。祭孔乐舞《大成乐》的词、谱、乐器、谱法、舞蹈及祭祀程序都体现出庄严肃穆的特点。乐舞是宣传礼法的一种“器用”，同样，乐器也就成了神灵之器，祖法之器。在云南少数民族中，这样的例子几乎俯拾皆是。

六、宗教乐舞与生死礼俗

这种宗教乐舞包括祈生乐舞和送灵乐舞两种。前者有生殖崇拜和生

之交感,葫芦笙是云南少数民族最常见的乐器,葫芦多子,“笙”与“生”同,吹响葫芦笙,即有祈生的意味。物我同一、万物有灵的思维方式使原始人类相信万物可以影响人的行为,而人的行为和意念也可以影响万物。为了始祖繁荣兴旺,人们崇拜多子的蛇、鱼、葫芦,将善于产卵的苍蝇熬汤给不孕者喝;同样,用表现妇女生育力或男女交合的“海淫的形象和仪典”来增强自然的繁殖力,促使作物生长,也成了在许多民族中通用的办法。一般来说,这类增强繁殖促进生长的乐舞有几种形式:一种是以人之生育“感发”物之生育。另外一种交感舞是以物之生育“诱使”人之生育;还有一种交感舞是通过与“神”(或巫)之通而求与人通顺和如意。这种建立在交感巫术基础上的文化传统,衍生出了许多令人诧异的宗教仪式和民俗活动。在以人口兴旺为第一祝愿的中华民族中,以祈生为目的的种种宗教仪式和民俗活动,又促成了交感乐舞的多种形态。在丧葬中,也有很多宗教乐舞、丧舞悼歌,反映着民族民间宗教观念的种种内容(如灵魂不灭和彼岸此世的观念),也承担着丧礼进行过程中的不同功能。丧葬乐舞,往往有开丧、守灵、辟邪、安魂、引路、送魂等作用,体现了民族民间宗教阴阳中一种根深蒂固的意识——死,意味着另一种“生”,脱离躯壳的亡灵,必将作为另一种存在而继续生活和发生影响。

七、巫歌傩舞与原始信念

云南少数民族尚存很多巫歌傩舞,大致有这几种形态:(一)招魂之歌。招魂术是一种较普遍的法术。在民间,不仅巫师会招魂,一般村姑野老,也会唱诵几句叫魂的歌谣。这种歌旋律性不很强,但音调悠悠,如歌如诉,歌声委婉缠绵,亲切感人,招魂歌曲旋律起伏较小,音长而拖,传得不远但渗透力强。黄昏时分听叫魂歌隐隐传来,别有一种神秘之感。除叫人魂,云南各民族还盛行叫谷魂、叫畜魂的习俗。(二)咒歌卜谣。语言巫术,在原始民族中也是一种常见的巫术。为使咒语神秘化,用咒的人往往把它弄得怪声怪调,或饰以乐调,这便成了咒歌。咒歌有长有短,短的不过一两句,长的可达数千行。佤族曾将自己民族的创世古歌称为“我们最长的咒语”。

怒江白族那马人旧时过传统的“作花伟节”的时候，男女老少齐集广场，点燃火把，一边舞蹈，一边吟唱一种让外人寒心的咒歌。还有的民族的卦算卜辞，是用歌来唱的。(三)禳祛乐舞。鼓，是云南少数民族中最常见的打击乐器，也是带有巫术性质的驱鬼镇魔的法器。木鼓、铜鼓和其他类型的鼓在许多地方，被看做“神灵之宝”，能制服和驱逐妖魔鬼怪，保佑人畜平安。所以，一般都把鼓放在祭祀场所或有鬼祟的地点供奉。禳祛乐舞，一般都由巫术跳唱，以求其镇魔驱鬼的“专业”功夫。(四)傩舞。(五)黑巫术乐舞。黑巫术是与吉巫术相对的一种巫术，是专门对付仇人的“害人之术”，不仅在个人与个人之间、家庭与家庭之间可用黑巫术，部落与部落之间、民族与民族之间也常用黑巫术。

大量巫乐舞的民俗资料，不仅展示了巫乐舞形式的复杂文化背景和稚拙行为种种，还给人一个非常突出的印象，即这些乐舞形态强烈地表现着人们的信念。作者认为，支撑巫术“原始信念”的“理性”支柱的特点基本有三：1. 灵活善变的实用观念；2. 双向获福的价值取向；3. 复合人格的兼容并存。

八、洞仙清音与梵境乐舞

云南不仅民族呈现多元化，而且宗教信仰也呈多元化的倾向。不仅有原始宗教、民间宗教，而且道教、佛教、儒教、基督教、天主教、伊斯兰教等也并行不悖，与之相应的宗教乐舞，也因之而异彩纷呈。洞经古乐是一种掺和着不少道教和儒教内容的古乐，仅在云南和赤峰存在。云南的佛教乐舞，南诏（唐）时代就已十分盛行。佛教舞蹈音乐和其他乐曲都有曲牌名称，这些乐曲、舞曲大都属于佛教音乐中的“礼佛唱曲”。它的音程跳动较大，音域宽广，旋律庄严肃穆，秀而不媚，节奏欢快而稳重。演奏乐器有：法铃、云锣、铙锣、堂鼓、铙钹、木鱼、南胡、京胡、竹笛、箫、芦管（剑川白族竹管乐器）。表演中的音乐有击乐、弦乐、唱、念交替出现或各自担任演奏其乐段、乐句两种形式。这一地区还发现有佛教“文字符号锣鼓谱”。据调查，大理地区的佛教乐舞一般都是在寺庙大殿或为信教人家作法事时表演的。

在寺庙中的表演主要是为供养“三宝”；在民间群众家的表演则替善男信女逐邪消灾、祈福还愿。

田青主编. 中国宗教音乐. 北京: 宗教文化出版社, 1997; 322

本书共分六个部分,分别介绍了中国汉传佛教音乐、藏传佛教音乐、道教音乐、伊斯兰教音乐、基督教音乐以及少数民族原始宗教音乐。每一章的后面都列举了不少典型的乐谱实例。

一、汉传佛教音乐(田青撰写)。从佛教与中国文化的关系、佛教对中国传统音乐的影响、佛教音乐的发展及佛教音乐的基本形式四个方面介绍了中国汉传佛教的历史和现状。

二、中国藏传佛教(喇嘛教)音乐(田联韬撰写)。藏传佛教属大乘佛教,公元7世纪时期由印度传入西藏。藏传佛教音乐寺院的宗教音乐包括诵经音乐、羌姆乐舞音乐及寺院器乐等三部分。各大寺院的宗教音乐在活动方式、使用场合、音乐形态特点、乐器、图形乐谱(藏语称央移)等方面皆基本相同,略有差异。其中的寺院使用的各类乐器尤为统一。(一)诵经音乐。诵经音乐指寺院僧侣诵念经文时吟唱的声乐音乐和诵念经文段落之间穿插的间奏性器乐音乐或与诵念经文同步进行的伴奏性的器乐音乐。诵经音乐的声乐部分有的只是有节奏的念白,有的旋律性较明显。总的说,诵经音乐的音调具有宣叙性,接近于语言的音调,使用的音区较窄,节奏较均匀,节拍多用 $\frac{2}{4}$ 拍或 $\frac{3}{4}$ 拍,也有一些节拍较为自由的例子。诵念的经文中常包含许多段落,有的段落诵唱速度较慢,有的段落诵唱速度较快,形成明显的对比和变化。但在每个段落之内只有一个短小精悍的乐段(或乐句)略有变化地反复演唱,而音乐速度则保持不变。诵念经文有时用长柄鼓、大钹击节伴奏,有时不用任何乐器伴奏。集体诵唱经文是寺院比较重要的正式活动。集体诵经时常有鼓吹乐队演奏前奏及间奏音乐。(二)羌姆乐舞音乐。羌姆是藏传佛教寺院在每年的重要宗教节日时由僧人表演的

宗教仪式性乐舞，源于藏族原始宗教苯教。羌姆乐舞以驱鬼镇邪为主旨，它不但能渲染宗教祭祀礼仪的庄重气氛，还通过一些宗教故事的表演，起到弘扬佛法教义的作用。各地区、各教派众多寺院的羌姆乐舞在音乐、舞蹈、乐器、服饰、道具等诸方面皆大同小异，但表演日期、表演内容、节目程序则不尽相同。羌姆皆由寺院的僧人表演。羌姆是哑剧式的系列性乐舞表演，表演时不用人声演唱，只用寺院鼓吹乐队伴奏，乐队的组成与诵经音乐使用的乐队相同，但长柄鼓与大钹的鼓量更多，柄数可多达二十面以上。羌姆乐舞是宗教意识与音乐、舞蹈艺术相结合的产物。作为宗教文化的组成部分，羌姆乐舞的主旨是祭神娱神，但它同时也具有娱人的社会功能。

(三) 寺院器乐音乐。寺院器乐音乐是指寺院使用的仪式性器乐音乐与寺院生活中信号性的器乐音乐。前者有迎送活佛、贵宾时演奏的迎送曲，宗教节日时僧众巡游时的仪式音乐，以及寺院举行一般庆典或某些特定活动时的仪式音乐。后者指寺院为了提示僧人按时作息或进行佛事活动，而用鼓、加林、同钦、法螺等乐器演奏出的信号性音乐。寺院迎送仪式中演奏的音乐用藏传佛教寺院传统的寺院鼓吹乐队演奏，音乐本身亦具有鲜明的寺院传统音乐风格。

三、中国道教音乐(田青撰写)。(略)

四、中国伊斯兰教音乐(周吉、刘同生撰写)。作者将中国的穆斯林民族分成三个部分，分别介绍了各自的伊斯兰教音乐。(一)中国绿洲穆斯林民族的伊斯兰教音乐。中国绿洲穆斯林民族主要是指维吾尔族，当代维吾尔族的伊斯兰教音乐指维吾尔人在各种伊斯兰教礼仪活动中使用的音乐和一些完全以宣弘伊斯兰教义为内容的音乐。大致包括“逊尼派伊斯兰教音乐”、“苏非派伊斯兰教音乐”、“阿希克行乞时唱的歌”、“巴克希作法时使用的音乐”、“以宣弘伊斯兰教义为主要内容的说唱音乐——瓦依孜”、“宗教节日庙会及朝拜‘圣贤麻扎’时演唱的鼓吹乐曲”、“伊斯兰教民俗歌”等七类。(二)中国草原穆斯林民族的伊斯兰教音乐。主要指哈萨克族、柯尔克孜族、塔吉克族、塔塔尔族等民族的伊斯兰教音乐。他们主要信仰逊尼

派伊斯兰教。当代哈萨克族民间流传的伊斯兰教音乐主要有“阿赞”、“诵经调”、“塔拉乌克”(即“拉木尚”——劝封斋歌)、“加拉帕尚”(巴拉提月里唱的歌)、“加那札”(哀祷歌)、“雀克塔乌月勒恩”(哀丧歌)等宗教仪式音乐、宗教民俗歌曲和“其合尔”(宗教故事歌)等。除用阿拉伯语吟唱的“诵经调”外,这些伊斯兰教音乐的风格与本民族各类传统音乐的风格相当接近。同样,柯尔克孜族民间流传的伊斯兰教音乐主要也是“阿赞”、“诵经调”、“拉木尚调”及哭丧歌、送葬歌等,民间也能见到“巴吉思”的活动。这些宗教音乐的总体风格也和本民族的传统音乐相近。(三)中国高原穆斯林民族的伊斯兰教音乐。高原民族的伊斯兰教音乐都不用乐器伴奏,而是以大量的、极其丰富多彩的歌唱性音调吟咏《古兰经》和赞颂真主。这些曲调因使用场合不同,可分为“呼祷调”、“诵经调”、“赞圣词”、“苏菲派祈祷调”、“民俗宗教歌调”五类。

五、中国基督教音乐(周小静撰写)。作者主要介绍了基督教音乐在中国传播和发展的历史。认为由于教派不同,教堂音乐也存在着差异。相比之下,新教的音乐活动较为丰富,在常用的赞美歌里,用民歌、古曲填词和自行创作的占相当比例,甚至还有一些大型的清唱剧作品。在天主教音乐中,拉丁文弥撒仍占重要地位,中国人创作的只有极少一部分,除了边远地区和某些小城市出现了宗教音乐民间化的倾向以外,在大城市,中国风格的宗教音乐较难推广。东正教使用的圣经和赞美歌或是俄语的,或是古斯拉夫语的,曲调也都来自于俄国。

六、少数民族原始宗教音乐。(一)概述(吴学源撰写)。作者主要介绍了东北地区、中南和东南地区、西南地区的少数民族原始宗教音乐。并认为歌唱在原始宗教祭祀活动中基本有以下类型:1. 生产祭仪的祭祀歌,包括狩猎、渔猎、畜牧、农耕生产、砍伐、营建等祭祀歌;2. 生活祭仪的祭祀歌,包括人生礼仪祭礼歌和家庭祭仪祭祀歌两种;3. 宗教节庆中的祭祀歌;4. 其他类别祭仪的祭祀歌,指有具体而明确的崇拜对象,但无具体明确的愿望和要求而举行的祭典,是作为一种宗教信仰、宗教情感寄托而举