

佛教與中國音樂

田青

佛光大學藝術研究所教授、中國藝術研究院研究員

一、中國人的宗教觀和佛教傳入前的中國音樂

(一)郭沫若的問題：中國為何沒有產生宗教？

假如我在這裡說我們中國人是世界上最缺少宗教感和宗教意識的民族的話，不知你會怎樣想？但事實的確如此，與世界上其他同樣具有古老文明的民族相比，我們中國人是一個更注重「實踐理性精神」的民族。或者換句話說，與中華民族對「實踐理性精神」所作出的思考和貢獻相比，我們較少關心宗教及宗教問題。古埃及留給世界的，是企望法老靈魂不死的金字塔；瑪雅人留給世界的，是曾經無比輝煌、神秘的神殿和祭壇；而古代中國最偉大的建築留存，是反映了中國人基於現實安全考慮的世界最大的防禦體系——長城。中國不但從沒有過國教，從沒有過宗教戰爭，從沒有過政教合一的政權（這當然都是些好事），任何宗教也從未能單獨成爲官方的意識形態。

作爲歷史學家的郭沫若曾提出過這樣一個問題，即爲什麼像中國這樣一個有著燦爛的古代文明，尤其是在先秦便出現了偉大的思想體系的古國，卻未能產生世界三大宗教中的任何一個呢？一九四四年夏，郭沫若在中國著名的「三大火爐」之一的重慶鄉下，冒著酷暑對墨子的思想、行爲，作了他名之爲「批判」的分析之後說：

「我是感覺著中國有這樣一位標準的教主人格，爲什麼沒有產生出一個固有的宗教？世界上的幾個大宗教差不多都發生在據今二千年前上下。墨子生在二千四五百年前，以他的精神和主張盡可以成立一個中國獨特的宗教，……我的看法是，中國的地理條件有很大關係。各個世界大宗教都產生在熱帶國家。那些地方的貴族們一樣受著自然界的壓迫，故爾容易在幻想中去討生活，在生前想求得一種法悅以忘卻現世的辛苦；在死後自己升上天堂，把敵對者打進地獄裡去。中國是溫帶國家，天堂何如現世的宮殿？地獄何如現世的監牢？故爾中國貴族最質實，無須乎再有升天入地的必要了。因此中國的統治者早就知道歡迎比較更現實的統治工具，而冷落了那虛無縹緲的東西。這，恐怕就是固有的宗教雖是具體而微，而終竟未能完成的根本原因吧？」[註 1]

郭沫若試圖從地理文化學的角度解釋宗教產生的大問題，當然不夠全面、不夠究竟。但他的觀點，也有一定的道理。我們知道，宗教與一切意識形態一樣，都只能產生於掌握文化並具備思想創造力的知識階層。而一切宗教的基本出發點都是對「現世」的否定和對「來世」的嚮往，即基於對現實生活的「苦」和不合理性的透徹認識，而產生對一個存在於可感知的空間或時間之外的理想世界的追求。在中國，統治者住在冬暖夏涼的廣廈中，從商代起便懂得了將冬冰窖藏至夏天享用，他們「恒舞于宮，酣歌于室」[註 2]，甚至「以酒爲池，懸（懸）肉爲林，使男女僕，相逐其間，爲長夜之飲」[註 3]，對生老病死之苦視而不見，將人生的享受推至極致，可以說是肆無忌憚，饕餮生命。這樣的生活方式和生活態度，又怎麼會產生「來世」的思想呢？

我們必需承認，在中國人的民族性裡，有著根深柢固的執著於生命、迷戀於生命的文化傳統。當然，不帶貶義的「貪生怕死」，是一切有意識的生物的本能，也是人的本能。但是，中國人的這種民族性卻不僅僅是一種脫離文化背景的本能，中國固有的哲學在對待生命和靈魂的態度上，曾極大地影響了中國民眾的生死觀。

對於「來世」以及靈魂、鬼神的有無，中國遠古先民們的態度與春秋戰國後、尤其是秦漢後的中國主流思想有很大的不同。不但生前橫掃六合、虎視雄哉的秦始皇在死後會把整個一支軍隊帶入地下，早在距今一萬八千年前的山頂洞人，便已有一定的葬式，他們的殉葬品有取火的燧石、有作爲工具的石器，甚至還有作爲裝飾品的石珠、帶孔的獸牙、骨墜等等。從中可見山頂洞人已萌生「來世」及靈魂的思想。在仰韶文化的甕棺葬中，甕棺的頂部多有小孔，似爲靈魂出入之處。大約葬於西元前四三三年的曾侯乙墓的棺槨上，更清楚地繪著供靈魂出入的窗口。但是，以孔子與老莊爲代表的「諸子百家」出現之後，情形便逐漸有些不同。當漢代「罷黜百家、獨尊儒術」之後，對現實政治與現實生活的考慮，更壓倒了對靈魂等問題的探討。起碼在中國思想家們的口中和筆下，靈魂與鬼神的問題被基本排斥在思考的範疇之外了。直到佛教傳入之後，中國人才逐漸接受了一整套現成的「轉世輪迴」的思想。

在靈魂、鬼神的有無與「來世」的問題上，對中國民眾有著長期影響的中國先秦時代的哲人們一致採取了一種冷漠的、敬而遠之的態度。孔子及在他之後的儒家學者們，幾乎把他們全部的注意力都投射在現實生活之中，他們更多地關心「今生」的政治、道德、倫理的眾多問題，而無暇顧及或不願討論「不著邊際」的宗教性問題。當孔子最器重的學生子路問孔子鬼神之事時，孔子一反往常「誨人不倦」的態度，拿出先生的架子來反問學生道：「未能事人，焉能事鬼？」「未知生，焉知死？」[註 4]對來世及死後的靈魂問題採取了一種被很多人稱爲「明智」的迴避態度，既不肯定，也不否定，甚至也不深究，這就是孔子所謂「敬鬼神而遠之可謂知矣」的方法。人們或許以爲孔子從來「不語怪力亂神」、對超常或超生命體驗的事物三緘其口，僅僅是他個人的一種中國式的乖巧，豈不知老夫子「祭如在，祭神如神在」的態度在其後千百年的歷史中，已經深入人心，以至逐漸養成中國人對鬼神的一種極其

普遍的實用主義態度。這種態度，一方面使所有外來的宗教都得以在中國紮根，一方面卻也使所有外來宗教在中國都必須改變自己本來的面貌。

中國人對宗教問題的實用主義態度可以從三個方面看出來：

第一，大部分中國人是「平時不燒香，臨時抱佛腳」，平時沒有一個一貫的、明確的宗教信仰和宗教思想、宗教生活，也沒有起碼的宗教熱情和宗教準備，事到臨頭，一籌莫展了，這才想起神佛，想起宗教。希望宗教能使他擺脫困境，幻想著超自然的「神力」能幫他解決日常生活中的難題。對一些人來說，宗教只不過是他（她）壓在箱子底的一筆留待不時之需的「私房錢」，是「死馬當活馬醫」的最後一著而已。同時，一旦願望達到了，有的人卻可能熏熏然於自己的「能幹」，自己的「有福氣」，而早把神佛拋到腦後了。中國人常說：「無事不登三寶殿」，與每周都要到教堂去「過禮拜」的基督徒不同，在中國，即使是虔誠的佛教居士，「無事」的時候，也只是在一年中的有數幾天裡，才去廟裡燒香拜佛。在普通中國人生活中的大部分時間裡，宗教與宗教問題被置於日常生活的切實需要之下。舊戲文中常唱：「開門五件事，油鹽醬醋茶」，中國人無論窮富，都習慣於把日常生活的諸種需要，哪怕極其瑣碎的需要，視為「居家過日子」的要務，而視真正的靈魂的需要為一種「奢侈」、一種「不正常」、一種不可理解的、類似「怪僻」的東西。

第二，大部分中國人沒有一個明確、固定的宗教信仰，沒有宗教方面的排異性，而是持一種寬容的、寬泛的、極富包容力，同時又極具實用主義色彩的宗教觀。在中國，世界三大宗教都有自己的信眾。雖然外來宗教在進入中國初期，都會遇到一些問題，但比較而言，中國人在對待外來宗教方面，的確是寬容大度的。由於在大一統的中國，教權基本上處於王權之下，除極個別的情況外，宗教從來沒有對政權造成過真正的威脅。所以，在中國歷史上的大部分時間裡，「信教」的事只是個人的私事。這的確有點兒奇怪，在中國這樣一個封建專制的國家，只要宗教不對王權造成真正的威脅，居然大部分人在大部分時間裡可以享受到「信仰自由」的權利！但這卻是歷史的真實。當然，在中國千百年的歷史中，也有過「三武一宗」的滅佛法難^[註5]，有過激昂慷慨的「三教論衡」，有過近代的「教案」和「義和團」運動，但與在歐洲、中亞、北非發生過的諸如「十字軍東征」之類的宗教戰爭和中世紀的宗教迫害相比，與已有了千百年仇恨史、目前仍無了結希望的中東的悲劇相比，中國人在宗教方面的態度，也真稱得上是明智之極、開放之極的了。

在大部分中國百姓的眼裡，凡非本國人，都是外國人；凡非本省人，都是外地人；凡非本鄉人，都是外鄉人，不管他們是英是法，是齊是魯，是張是李。因此，凡是現實生活中不存在的佛、菩薩、上帝、神靈、鬼怪、妖魔，在他們眼裡，統統都是一樣的，除善惡之別外，再無分別。所有宗教，也都是一樣的，是一回事兒，用不著再分什麼佛、道、天主、基督、所以，中國有句俗話是：「見佛就燒香，是廟便磕頭。」在這「見佛就拜」的話裡，「佛」是一種泛指，指一切超自然力量和所有神明。也許正因為此，主要在中國知識界出現的所謂「三教論衡」，終歸變成一種「三教合一」的局面並長時間形成中國宗教生活的傳統格局。

而在中國民間，在中國老百姓的心目中，似乎更難找到那種單純的、輪廓清晰的宗教，而是對各種宗教一視同仁，一方面極隨便地混淆了各宗教間的界限，一方面又出於實用主義的目的而隨時創造出各式各樣「全心全意為人民服務」並「各司其則」的「專業神」來：想發財的拜「財神」、拜「趙公元帥」；想得功名的拜「文曲星」、拜「大成至聖文宣王」，想得子嗣的拜「送子觀音」、拜「子孫娘娘」……各行各業，也都有自己的「行業神」：藥鋪祭「藥王」，木匠祭「魯般」，漁民祭「媽祖」，戲班子祭「二郎」（唐明皇），就連剃頭匠甚至乞丐、妓女，也都有自己的「行業神」。五花八門的神祇世界構成了中國人無限龐雜的信仰體系。

第三，中國普通百姓對鬼神之事基本上持一種像對官府一樣的心理：怕，但又必須同其打交道。所以，便大致採用了一種在對付官府時被普遍採用的方式：能躲就躲，躲不過，就行賄、糊弄、敷衍。最有趣的例子便是在中國廣大地區普遍流行的臘月二十三「過小年」時「祭竈」的風俗了。據說，在你家飯廳耳聞目睹了你家人一年的所作所為、是是非非的「竈王爺」，要在這一天去向「玉皇大帝」「述職」，報告你家一年的功過。因為擔心「竈王爺」上天搬弄是非，人們便在這一天用麥芽錫做的「糖瓜」祭竈，人們不但希望用甜密封住「竈王爺」的口，讓他覺得「用人家手短，吃人家嘴軟」，能夠「上天言好事，回宮降吉祥」。而且，也許是因為對大部分普通人來講總是「過」大於「功」，所以，在這種公開的「行賄」中，還隱藏著一個小小的伎倆：即希望用非常黏的「糖瓜」粘住「竈王爺」的牙，乾脆讓他張不開嘴，好話壞話都甭說。這種農民式的狡詐，這種在清醒的「自欺欺人」中陶然心醉的心態和行為，正好說明大部分中國人的宗教觀和宗教思惟方式。

大部分中國傳統知識分子的宗教意識也極其淡薄。儒與道這兩根精神支柱、幾乎與生俱來的憂患意識、參政意識與強烈的倫理觀念，似乎構成了中國文人士大夫精神世界的全部內容。「達則兼濟天下，困則獨善其身」的理想，已經成為大部分中國知識分子共同遵守的價值標準和行為守則。「達」，是每個中國傳統文人最高的人生目標和理想，但能「達」的畢竟只是少數。問題是，即使是困厄中的中國文人，他更重視的，往往也是「身」的善惡，而非「靈魂」的善惡。「身」是行為、品性、操守，實際上都是佛教所說的「業」。因此，大部分中國文人「入世（仕）」不得，便選擇「遁世」、「避世」或乾脆「混世」的人生態度，卻較少「出世」。使不少中國文人徜徉其中流連忘返的老莊哲學和魏晉玄學，都與宗教的本質相去甚遠。儒家主張的「三年之喪」，其所關注的實質也不是超現實的靈魂問題，而是實際的倫理問題、政治問題，是「以孝治天下」的具體體現和實際內容。

老莊哲學雖與儒家「子不語怪力亂神」不同，比如在莊子的著作中就充滿了形形色色、奇異詭譎的神靈，但對莊子而言，來世的精神生活，也未必就比今生重要。「齊萬物，等生死」的判斷標準，使老莊哲學與宗教思想始終格格不入。「竹林七賢」的放浪形骸，絕非一種特殊的修練方式；「梅妻鶴子」式的山林之隱，更與苦行主義的宗教「隱修」相去甚遠。對於中國文人來說，雖然「天下有道則見，無道則隱」，但「隱」時往往也「心存魏闕」，

不忘邦國；所謂「遊戲人生」，也不過流於一種自嘲；流於一種為維護人格尊嚴考慮的「不合作」；流於一種無權者消極的反抗。本來東海西海，人性攸同，但說中國人格外尊重生命、留戀生命，也的確不是空穴來風，西方的藝術家，失意時常常會發瘋甚至自殺，但在中國卻極少見。比如蘇東坡，即使在大起大落、一跌千丈之後，也只不過是唱著「小舟從此逝，江海寄餘生」，用寧靜淡泊的心態和無拘無束、通達放誕的生活方式來代替原來的政治生活而已。寄於江海的，仍然是「生」，而不是「死」。與身處基督教文明中的西方藝術家們常常以身殉藝的激烈態度截然相反，「儒道兼綜、顯隱皆可」的中國的藝術家們常常把藝術當成使自己心理平衡的手段。假如說凡高（梵谷）自己割掉自己的耳朵後用紗布裹著頭的那張「自畫像」會讓人們聯想起「西方現代藝術」和「現代藝術家」的話，那麼，一幅鶴髮紅顏、長鬚飄拂的壽者形象則是中國畫家、書法家們的典型形象。

佛教在唐之後，各宗皆衰，唯禪、淨二宗盛行的狀況，實際上也從一個側面反映了中國人宗教觀念的淡薄。禪、淨二宗在中國的出現，在某種程度上說是宗教人間化的結果，也是宗教性淡化的結果；而當中國的禪僧和文人士大夫用「直指人心」、「不立文字」或「五會念佛」來代替印度佛教的經典、沖淡佛教的宗教性時，中國的普通百姓們也在用另一種方式——即把他們所能想到的一切值得尊重的死人活物隨時拉入神祇隊伍的方式，進一步沖淡了道教的宗教性。也許，說明中國人宗教觀念淡薄的最好例證不是中國從未有過國教、教權始終處於王權之下，也不是連主張「沙門不敬王者」的佛教最終也要禮拜帝王這些事例，而是中國唯一土生土長的宗教——道教本身。

世界上，除道教之外的幾乎任何一種宗教，都把感情重心和追索目光投向來世。因為只有肯定現實生活的不合理性，才能產生宗教觀念。但唯一的例外恐怕就是道教了。在一般人看來，肉體與靈魂是相對立而存在的，所以，人們常常本能地把肉體視為靈魂的敵人，常常本能地希圖通過對身體欲望的抑制甚或對肉體的折磨來獲得靈魂的解脫，許多人都在日常生活中見過這樣的情景：當人們遭遇到巨大的、突如其來的不幸時，常常會本能地撕扯自己的頭髮、甚至「以頭搶地」、不惜以自傷、自殘的手段來「減輕」、「轉移」感情上、精神上的巨大悲痛。肉體的痛苦會使精神領域的痛苦變得可以承受的經驗，大概是幾乎世界上所有宗教都曾普遍存在過苦行教派的原因。但是，當耆那教[註 6]的教徒們每日裸體睡在荊床上的時候、當特拉伯苦修會[註 7]的修士們在做苦工的同時「立志」把自己變成「啞巴」乃至終生不語的時候、當密拉惹巴（密勒日巴）[註 8]在西藏的雪域高原用繩索把自己的身體捆綁了整整三年的時候、當慧可只因為「吾心不寧」便一刀砍下自己的左臂，在漫天大雪中像高擎著火炬一樣舉著自己鮮血淋漓的手臂向達摩求法的時候[註 9]，中國的道教徒們卻在淨室裡研究著「房中術」[註 10]，專心致志地、心平氣和地煉丹——而無論「內丹」還是「外丹」[註 11]，其目的無非都是希望儘可能地延長自己的個體生命。

與全世界所有的宗教徒不同，道教徒直率地把「長生不死」當成自己修練的終極目標。佛教徒提倡「戒定慧」三學，但明確表示持「戒」是為了入「定」，並最終通過「定」境而

生「慧」開「智」，了悟生死。而道教徒甘願實行一種簡單的生活方式的目的是為了延年益壽，長生不死，羽化登仙，也就是用「稀釋」的方法延長生命、沖淡生命的濃度、增加生命時間的物理量。在道教徒看來，肉體不是靈魂的敵人，而是「煉丹」的「寶鼎」，他們不但不希望它消失，而是希望它永存，只不過變輕、變清，像莊子夢中的那隻大蝴蝶一樣，永遠在天地之間翩飛翱翔。

只有這樣的民族，才能產生「好死不如歹活著」的格言；而產生了這種格言的民族，則很難自發產生真正意義上的宗教。

(二)偉大的「禮樂之邦」

像中國人這樣眷戀生命的民族，沒有產生世界三大宗教並不奇怪，但假如沒有產生發達的音樂文化，那才是不可想像的。

從遠古開始，中國便有了可靠的音樂遺存；從三代開始，中國便有了長期影響後代的音樂傳說和歷史；從西周開始，中國便有了高度發達的禮樂和禮樂制度；從春秋開始，中國便有了經天緯地的音樂哲學和音樂思想。在中國幾千年的文明史中，音樂，佔有十分重要的地位。

如果不以文字出現而以樂器出現作為中華文明開始的話，那麼，我們的中華文明便已有了八千年可考的文明史了，比我們常說的「五千年文明史」提前了一大半。一九八七年五月，在中國河南省舞陽縣賈湖新石器時代的遺址墓葬中，出土了一支骨笛。骨笛長約二〇釐米，上有七個同規格的音孔，末孔上端另有一小孔。這支骨笛，是目前我國發現的最早的樂器，據 C₁₄ 測定，據今已有八千年之久。此外，像浙江餘姚河姆渡遺址出土的距今約七千年前的一批骨哨、以及陝西西安半坡遺址、山西萬榮縣荆村、太原義井、山東濰坊姚官莊等地出土的新石器時期的陶埙，都說明在中國古代先民們的生活中，音樂已佔相當重要的位置。

人類學家們發現，無論在世界什麼地方，人類早期的音樂與舞蹈都是分不開的，在中國，這種合二為一的藝術形式被稱作「樂舞」。夏、商、周的樂舞是很有名的。黃帝時的《雲門》、堯時的《咸池》、舜時的《韶》，都曾長期在中國文化生活中延續並更長久地留在中國人的記憶裡。黃帝時的圖騰是雲，至今在天安門前的華表上雲還佔有非常突出的位置。《雲門》是一種表示「雲」圖騰崇拜的宗教性樂舞。咸池為古星名，傳說為「日浴處也」，主五穀，《咸池》也是一個與農業有關的祭祀星宿的宗教性樂舞。《韶》因為突出編管樂器伴奏，所以也稱為《簫韶》，又因為分為九個段落，而稱為《九韶》。據說「簫韶九成，鳳凰來儀」[註 12]，演奏它時，連鳳凰都會飛來助興。因為堯、舜的「禪讓」是後世儒家政治的最高理想，所以《韶》的宗教性便被儒家的世俗觀念淡化了。這幾部樂舞，應該說是三代樂舞的集大成者，其華美壯大，令所有欣賞過的人刻骨銘心、讚歎不已，《莊子》中引「有焱氏」的話，稱《咸池》「充滿天地，苞裹六極」[註 13]；吳公子季札在魯觀《韶》之後，歎為「觀止」，

稱它「如天之無不疇也，如地之無不載也」[註 14]，都以天地喻之，極言其偉大壯闊。在此前我們曾提起過「子在齊聞韶」的故事，則更生動地記載了孔子聞韶後強烈的審美感受，乃至「三月不知肉味」，感慨不已：「不圖為樂之至於斯也」！而且，從西元前二十三~二十二世紀的堯、舜時代，到孔子、莊子的西元前六~三世紀，在近兩千年的時間裡，這些先民們創造的樂舞一直在大河上下流傳，絡繹不止，這本身便是一個奇蹟。據《漢書·禮樂志》記載，《簫韶》於西元前二〇一年（漢高祖六年）被更名為《文始》，仍在中國宮廷中繼續流傳。

假如《尚書·大傳》和《史記·周本紀》的記載可靠的話，那麼，西元前一〇五八年（周成王六年），當埃及王朝天下大亂而掃羅王正領著以色列人與非利士人鏖戰的時候，在中國的周朝，在當時還是鬱鬱蔥蔥的「黃土高原」上，一個被尊稱為「周公」的人卻在「天下大治」後騰出手來作了一件漂亮事——「制禮作樂」。這就是對中國其後的歷史及整個亞洲的音樂史都將產生重大影響的西周禮樂制度。西周的禮樂制度建立之後，「民和睦，頌聲興」[註 15]。從此時開始，「制禮作樂」便成為改朝換代的標誌，中國每一個新的王朝建立之後的第一件事，便是修定雅樂。也從此時開始，認為樂正，則天下定，成了中國封建統治者根深蒂固的政治情結。

周代的政治制度和思想體系雖部分承襲了商代，但一個最大的不同便是在周代的意識形態中極大地銷弱了商代的宗教性。「殷人尊神，率民以事神」，「周人尊禮，敬神而遠之」[註 16]。周代禮樂制度的核心，是用「禮」與「樂」來代替宗教。周代的政治家們相信，音樂的本質是「和」，因此，音樂應該是治民的最好的工具。周史官史伯[註 17]認為「和樂如一」[註 18]，樂官伶周鳩則更清楚地表述為：「如是而鑄之金，磨之石，繫之絲木，越之匏竹，節之鼓而行之，以遂八風。於是乎氣無滯陰，亦無散陽，陰陽序次，風雨時至，嘉生繁祉，人民和利，物備而樂成，上下不罷，故曰樂正。」[註 19]用現代人的眼光來看，古人認為有了好的音樂便可以使風調雨順，可以使天下安寧、民富物豐，似乎是癡人說夢。但假如我們放棄一點「現代人的偏見」的話，我們就會發現，古人的政治設計在許多地方上並不比我們差多少，有些甚至還要比我們高明。用現代的概念來講，「禮樂」便是「法制」與「精神文明」的結合。生逢「禮崩樂壞」之世的荀子曾明明白白地指出「禮」與「樂」不同的功能和交互使用的功效，他說：「樂和同，禮別異，禮樂之統，管乎人心矣。」[註 20]將他的這段僅僅十五個字的話翻譯成現代漢語，便是：「樂（包括一切文藝）強調人相同的一面，可以促使人與人之間的和睦團結；禮（包括法律、制度、禮貌等）強調人與人有差別的一面，可以使各階層的人各安其位、規規矩矩。把禮樂結合起來用，便可以使整個社會人心安定，從而達到一個理想的社會。」這樣言簡意賅的理論，難道不比現代許多長篇大論的政治學論文更有價值，難道不值得現代的政治家們好好思考一番嗎？

西周禮樂制度中「樂」的部分包括一整套雅樂體系、一整套用樂制度和一整套音樂教育體系。

雅樂，源於古代祭祀樂，是祭祀天地、祖宗的音樂，西周的雅樂，將單純的宗教性祭祀樂擴大為囊括國家政治生活各個方面的儀禮音樂，在郊社、宗廟、宮廷儀禮、鄉射、軍事大典等場合使用。我們在前面提到的《雲門大卷》（雲門）、《大咸》（咸池）、《大韶》（簫韶），再加上據傳為夏禹時的《大夏》（夏籥）、商湯時的《大濩》、周代的《大武》，被稱為「六代樂舞」，簡稱「六樂」。這些古代樂舞，被認為是雅樂的典範之作，經常在天子或王侯親自主持的祭祀大典和重大宴饗活動中演出。《詩經》中，保留了許多雅樂的歌詞，尤以「頌」與「雅」眾多。如「周頌」中的《清廟》、《雍》等篇，便用於天子親自主持的郊廟活動；「大雅」中的篇章，朱熹認為是「朝會之樂」；「小雅」中的《鹿鳴》等篇，普遍用於天子、卿大夫的宴饗活動。即便是「國風」中膾炙人口的《關雎》等篇，也是用於宮廷中宴饗活動的歌唱。雅樂的代表性樂器是編鐘、編磬，鐘磬因其各自的製作材料而被稱為「金鐘玉磬」，在某種程度上，鐘磬已成為權利的象徵和等級的標誌。此外，周代雅樂中所用的樂器還有祝、敔、建鼓、應鼗、鼗、簫[註 21]、塤、箎、笙、竽、瑟等多種弦、管樂器和擊樂器。周代，中國已有世界上最早的樂器分類法，即以樂器製作的不同材料分為金、石、土、革、絲、木、匏、竹八類，稱為「八音」[註 22]。不但如此，周代也已經有了十二律的發明，出土的西周中晚期的鐘銘之中，已有「妥賓」、「無靈」等律名，可印證伶州鳩在西元前五二二年（周景王二十三年）答景王問時所說的「律所以立鈞出度也」[註 23]，並一一講出十二律律名的記載。

用樂制度，是整個西周禮樂制度的一部分。周王朝以天子為中心，「普天之下，莫非王土，率土之濱，莫非王臣」。天子實行「分封制」，形成了一個以血緣關係為紐帶的等級鮮明的「宗法制」社會。在「宗法制」的基礎上，又形成了一套嚴格、完整的君臣、父子、上下、尊卑、貴賤、親疏有別的禮儀制度。因為音樂具有雙重性，既能娛神，也能娛人，更因為「樂者，天下之大齊也，中和之紀也」[註 24]，所以，周代的禮樂制度為貴族中的各個等級規定了不同的音樂待遇。如所用舞人的多少，規定天子可以用「八佾」，諸侯用「六佾」，大夫用「四佾」，士用「二佾」[註 25]。有人認為「八人一排為佾」，那麼，「八佾」則是六十四人，「六佾」是四十八人，「四佾」三十二人，「二佾」十六人。還有一種說法是「佾」為自乘，即王用八八六十四人，諸侯用六六三十六人，大夫用四四一十六人，士只能用四人。再如樂隊的排列方法和所用樂器的多少，規定天子可以在宮室的東西南北四面每一面都排列一架鐘、一架磬，共排列四套鐘磬，諸侯可以排列三面，用三套鐘磬，卿和大夫可以用兩套，而士只可以用一套。[註 26]如果下一個等級的人用了上一個等級的音樂，則被稱為「僭越」，不僅是「無禮」和「冒犯」，而會被視為是一種大逆不道的政治行為。而如果每一個社會階級和階層都滿足於自己的音樂享受（政治待遇），則叫做「各得其所」。

西周的音樂教育制度也自成體系，其機構龐大得超出今人的想像。音樂學家楊蔭瀏曾根據《周禮》記載，判斷：「周朝王家的音樂機構，歸『大司樂』領導，其中的工作人員，包括樂師在內，除了『旄人』所屬的表演民間樂舞的人數無定，不能計算外，有明確定額的，

爲一千四百六十三人。這機構的職務，包含音樂行政、音樂教育和音樂表演三方面。光就音樂教育來看，也可以說，它是世界上最早的音樂學校。」[註 27]

在這所「世界上最早的音樂學校」裡，所教授的科目包括音樂美學和各種歌唱藝術、各種樂器的演奏技術以及著名的樂舞「六樂」。^[註 28]學習的年限，是從十三歲開始，到二十歲止。其中每年的課程，都有著嚴格的規定。^[註 29]學校的學生，當然是貴族子弟，即所謂的「世子」和「國子」。

周代還有一種極具「進步性」的制度——采風。^[註 30]一直到今天，音樂學家們還把「田野工作」稱爲「采風」，但其內容與方法卻早已有了改變。周代的采風，主要不是採集民歌的音調，而是希望通過採集來自民間的聲音來檢查政績、體恤民情，將「采風」當成上情下達、下情上察的通道。《漢書·藝文志》中說：「古有采詩之官，王者所以觀風俗，知得失，自考正也。」據說當時的采詩官手持一木鐸，遊行四方，百姓聞鐸則出而獻詩，用歌聲來表達自己對生活滿意的程度和對現行政策的意見。兩千年過去了，現在的中國人也只能對這渺遠的古風心嚮往之而已。

周尚文尊禮，在中國的文明史中留下了周幽王的烽火和昏憤抹不掉的光彩。多年之後，孔子仍要無限神往地表示：「鬱鬱乎文哉，吾從周！」

周王朝的解體是與「禮崩樂壞」同步的。但是，後來的歷史考察者經常犯的一個錯誤便是把「禮崩樂壞」當成那個時代音樂藝術崩潰的同意詞，實際上，與周王朝一起衰敗的只是音樂制度，而不是音樂本身。就像清王朝垮台了，但作爲清王朝「宮廷食品」的冰糖葫蘆不但沒有隨之消滅，反而一下子紅遍北京的大街小巷，成爲北京風俗的重要內容和著名的「京城小吃」一樣。當年只有周天子享用的音樂，也隨著周王朝權力的下移而在某種程度上反而愈發興旺了。說明我這一觀點的最好的例子，便是曾侯乙墓樂器群的出土。

西元一九七六年夏天，在中國北方，一場自有人類以來最可怕的地震從地圖上抹掉了整個唐山市，並奪走了幾十萬人的生命；餘震未息，「紅色君王」毛澤東仙逝。也許是爲了稍稍補償一點中國人的損失，也許是爲了慶祝「十年浩劫」的結束，一年之後，也就是一九七七年的夏天，在中國中部湖北省隨縣一個叫擂鼓墩的地方，特殊的因緣讓修建營房的士兵們在挖地基的時候發現了一座古墓，從此打斷了另一個君王兩千五百年的沈夢。並讓中國的考古界和音樂界得到了一份意想不到驚喜。

這座古墓的墓主叫曾侯乙，是戰國時一個諸侯國曾國的君主。根據該墓出土的一件楚惠王贈給曾侯乙的罇鐘上的銘文斷定，曾侯乙下葬於楚惠王五十六年（西元前四三三年）或稍晚。該墓共出土文物一萬多件，光樂器便有一二五件，包括極難保存的竹、木類樂器笙、鼓、排簫、篪、五弦琴、十弦琴、二十五弦瑟、還有編鐘、編磬等，其中最寶貴、最偉大的發現，是一套共有六十五件的青銅編鐘，即現已聞名於世的「曾侯乙編鐘」。編鐘出土時分三層八

組掛滿了墓室的整整三面牆，正符合周禮中「諸侯軒懸」的規定。這套鑄造極其精美的青銅編鐘，分甬鐘（四十五件）、紐鐘（十九件）、鎛鐘（一件）三種形制，其中最大的一件甬鐘通高一五三·四釐米，重二〇三·六公斤，堪稱青銅器中的重器。全套編鐘總重量達二五六七公斤，若加上鐘架上的銅飾和托鐘的銅武士一八五四·四八公斤，則達到四四二一·四八公斤。用這麼多的青銅製造的樂器，在世界上恐怕是絕無僅有的。這套編鐘除了精美龐大外、還有幾個「世界之最」：

第一，這套編鐘音色純正優美，高音清朗、中音明澈、低音渾厚深沈。每個甬鐘竟可以敲擊出兩個以大、小三度相諧和的樂音來。在鐘中間的隧部和側面的鼓部，都鑄著該音的音階名。這不但說明「一鐘雙音」不是一個偶然現象，而且足以使所有以為「中國音樂就是單聲音樂」的人大吃一驚了。

第二，這套編鐘總音域達五個八度，其音列與現代的 C 大調相同，這個音列中心的宮音，竟與現代鋼琴的中央 C 相同！編鐘的中心音域十二律齊備，中間的三個半八度構成完整的半音階，可順利地「旋宮轉調」，因此用這套編鐘甚至可以演奏 Beethoven 的 Sonata 或 Bach 的 Well-tempered clavichord，這不但為主張音階調式的概念與人類的生物結構相關的理論提供了充分的證據，而且足以使所有以為「中國音樂就是五聲音階」的人大吃一驚了。

第三，在這套編鐘的鐘體上，鑄著三千七百多字的鐘銘，令人興奮不已的是，這些銘文與以往大家所熟悉的鐘銘不同，不是鑄的什麼「萬年永享」之類的吉利話，而是實實在在地鑄了一篇音律學的「論文」，詳細記載了春秋戰國時楚、齊、晉、周、申等國與曾國的各種不同律名、階名、變化音名之間的對應關係，充分說明「旋宮轉調」——這一音樂發展到相當高級的階段才會出現的音樂技術，在戰國時代不但已經在理論上得到解決，而且反映了這理論是大量音樂實踐需要的結果。銘文中還有一些現代音樂理論中才有的概念，如音程中的大、小、增、減、高低八度等等，全部銘文篇幅之大、含義之深。皆為世所罕見，對中國傳統律學和先秦音樂理論的再發現和深入研究，有著重大的價值和深遠的歷史意義。

我想再一次提醒讀者注意，這一切——極美妙的金石之聲、可敲出兩個諧和音的「雙音鐘」、達三個半八度的半音階排列的完整音列、十二律在實踐中的應用暨「旋宮轉調」的實踐和理論，都是在西元前五世紀之前完成的。而歐洲古典音樂真正的發展，卻是兩千多年之後的事了。

(三)中國哲人的音樂思考

提到先秦的音樂理論和那些偉大哲人們，人們不免常常帶著一種景仰還夾著幾許驚詫的心情想到那個偉大的時代。的確，那是一個令人目瞪口呆、令人既心儀又吃驚的時代，不光是在中國，而是在整個世界，在西元前五世紀前後的兩百年左右的時間裡，人類幾乎所有偉大的哲學頭腦都誕生了。老子、莊子、孔子、孫子、釋迦牟尼、畢達哥拉斯、赫拉克利特、

蘇格拉底、德莫克利特、柏拉圖、亞里士多德、伊壁鳩魯……在人類漫長的歷史上，從來沒有那個時代能在思想領域裡和這段時間相比。這些偉大的哲人們像兩個無比壯麗的星群，橫空出世，同時出現在東方與西方的天空，交相輝映、光照萬年。在其後的人類思想史中，所有後進的、生不逢時的哲學家們和「新的思想體系」，差不多都會沮喪地發現：他們的天才思想，在西元前五世紀左右，幾乎都曾被思考過，並被用一種比現代語言精練得多的古代語言準確地表述過了。

在中國哲學家們的思考中，音樂所佔的比例之大、地位之重要，在整個人類哲學史中恐怕是絕無僅有的。據說，古希臘的德莫克利特曾著有《音樂論》，但已經失傳。柏拉圖與亞里士多德雖有關於音樂的論述，但不僅未成體系，且在其全部思想中所佔比例極小。中國則不同，春秋戰國時期，中國的思想界號稱「諸子百家」，其中有多家思考過音樂的問題，如儒家、道家、法家、陰陽家、雜家等等。但在佛教傳入之前對中國人集體性格的形成和文化發展真正有重大影響的，首推儒、道兩家；其中對形成中國音樂的美學特徵起過重大作用並獨自構成音樂理論體系的，也還是儒、道兩家，加上音樂藝術的「反對派」、以「非樂」著稱的墨家，可以說中國先秦時已有三個獨立的、互不相同的音樂美學體系。

儒家的音樂思想特別強調美與善的統一。與西方哲學強調認識論、強調認識論的本質「真」，從而發展了科學思惟並走向科學道路不同，在中國哲學裡，「善」無疑是智者思索和追求的最高課題。而強調「善」的結果，是發展了對倫理道德的思考和規範。在西方，假如說可以把「古代——中世紀——現代」的歷史重心理解為「政治——宗教——科學」的演變軌跡的話，那麼，亙古不變地佔據著中國歷史中心的，除了倫理道德外，還是倫理道德。西方可以因繪畫藝術求「真」的需要而促成「解剖學」的發達；中國卻只能因「修身養性」的需要而使音樂成為「君子」達到人格完成的最高標誌，成為與道德同體同形、密不可分的東西，甚至乾脆成為「善」的替代物或表現形式。《樂記》[註 31]說：「樂者，德之華也」，「樂者，通倫理者也」，便是這種觀念的最精練的表達。

儒家的這種對美與善的統一的強調，主要表現在兩個方面。其一是將音樂視為政治的一部分，視為政治的工具。孔子稱：「移風易俗，莫善於樂」[註 32]，將音樂當成改善社會環境與社會風氣的利器。孟子亦指出：「仁言不如仁聲之入人深也」[註 33]，在視音樂為宣道工具的前提下，充分強調好的音樂比好的語言更容易打動人心。荀子在其《荀子·樂論》中則更清楚地提出他的判斷：「夫聲樂之入人也深，其化人也速。」認為好的音樂與社會的安定關係極大：「樂中平，則民和而不流；樂肅莊，則民齊而不亂。」不但充分闡揚了音樂「正身行、廣教化、美風俗」的作用，還將音樂的作用擴大為「出所以征誅也，入所以揖讓也」，成為「攘外安內」、達到「天下大齊」的法寶，將音樂置於可以「審一以定和」、可以「安邦治國」的首要地位。中國哲學家們對音樂功能的推崇，不但遠遠超出了這個世界上其他民族的哲學家們對音樂的認識，實際上也給了音樂太重的負擔。

其二，在儒家的文藝批評中，「善」與「美」是否統一是評價藝術品的首要標準。儒家從來不承認「為藝術而藝術」的觀點，排斥單純的審美和與政治、社會脫離的藝術。孔子謂《韶》「盡美矣，又盡善也」，謂《武》「盡美矣，未盡善也」的原因，就是因為在儒家的道德標準中，《韶》所體現的和平主義思想及「禪讓」所代表的美德，超過了《武》所表達的「殺伐」與征戰的內容。孔子不但把音樂作為他所傳授的「六藝」——「禮、樂、射、御、書、數」中的第二位，僅次於其內容本包含著「樂」的「禮」；還把音樂當成「君子」人格完成的最後一課和最終標誌，即：「興于詩，立于禮，成于樂」[註 34]。儒家進而要求人們的審美過程與道德感知同步，把藝術的內容、形式都與人的道德、品質、操守聯繫在一起，逐漸形成中國人「道德化審美」的特質。比如中國的儒家推崇古琴曲《幽蘭》，就與中國文人畫中最常見的題材「四君子」——梅、蘭、竹、菊，以及松、石等一樣，都是因為這些自然物在「人格化」後所代表的高潔、智慧、耿介、孤傲、堅強、有原則、講氣節、不畏強暴等品質與儒家的理念相符。長此以往，中國人在沒有聽到《幽蘭》的琴聲之前，只看到樂曲的標題，便立刻會想到遠離塵囂、孤芳自賞的君子；而看到一幅墨梅或松柏的圖卷時，更立刻會想到不畏嚴寒、傲雪凌霜，「歲寒，然後知松柏之後凋也」的「大丈夫」形象。而西方人的審美過程卻與我們相反，恰恰強調的是充分感知藝術本身——聽音樂，就是聽樂音的迴響與撞擊，聽樂手的技術如何；看畫，就是看色彩的斑斕與組合，看畫家的想像怎樣。因此，西方多「無標題音樂」，而中國則特別強調樂曲標題的提示、限制、歸納的作用。對一首無標題的樂曲，大部分中國聽眾會略帶慚意地表示：「聽不懂」。

另外，儒家的音樂思想還特別強調情與理的統一。《毛詩序》[註 35]中有九個字對中國傳統美學影響極大，這就是「詩言志、歌詠情、舞動容」。儒家認為音樂的主要作用便是「詠情」，並且強調了這種作用產生的必然性。荀子在其《荀子·樂論》中開宗明義的第一句話，便是：「夫樂（yue）者，樂（le）也，人情之所必不免也。故人不能無樂。」其後，《樂記》則更明確地指出：「凡音者，生人心者也，情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。」一般音樂美學把藝術分為「表情說」和「模仿說」，前者強調主觀情感的闡述，後者強調對客觀現實的再現。絕大部分中國傳統音樂的樂曲屬於「表情說」的範疇。在這種強調「表情」的基礎上，中國傳統美學逐漸發展出「情趣」、「神韻」、「氣勢」、「意境」等等許多屬於東方的審美概念，也促成了表情性音樂與寫意畫的高度發展。

不強調「再現」，不摹擬自然，充分強調審美主體個人的感受，使中國藝術家們可以在更充分、更自由地發揮自己想像力的基礎上發展其細膩含蓄、抽象概括的藝術風格。但是，即使是「表情」、抒情，也不能隨心所欲，無拘無束地「濫」表情，「狂」抒情，中國的傳統音樂大都輕柔典雅，文質彬彬，這便與儒家強調情與理的統一，強調「中庸」的美學觀有關。

孔子在正樂之後總結《詩經》中三百首歌的共同特點是：「思無邪」[註 36]。那麼，什麼是「思無邪」呢？《毛詩序》中的一句話可以視為「思無邪」的註解。毛萇在講到《詩經》

中的「風」的作用時說：「發乎情，止乎禮義」，並解釋說：「發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。」意思是說，雖然「情」是人的本能，但這本能卻應該服從於「先王」——即最符合儒家道德標準和理想形象的堯、舜、禹的教導。孔子提倡的音樂，是「樂而不淫，哀而不傷」[註 37]的音樂，他反對過分的音樂，因「鄭聲淫」，而主張「放鄭聲」[註 38]。這種制「情」於「禮」的要求，這種把「情」規範在倫理道德之中的要求，在千百年裡制約著中國音樂的發展，使「中庸」的原則滲透到中國音樂的各個方面，逐漸成為從樂律學到表演美學、欣賞美學等幾乎各個領域的普遍原則，以致中國音樂從結構，到速度、力度，都以「中庸」為美的常態，以「中和之樂」、「中平肅莊」為音樂的最高審美標準。當然，「中庸之道」在使中國音樂充分發展了其「平和」的一面以外，也使中國傳統音樂缺少表現複雜社會生活的能力，缺少強烈的現實感，缺少某種悲劇性。因此，有的學者不同意將儒家的音樂觀總結為「情與理的統一」，更強調儒家以理制欲、以理抑情的一面，[註 39]認為儒家以理制欲的觀念在某種程度上阻礙了中國音樂的發展，亦有一定的道理。

儒家音樂思想也有與中國其他學派的音樂思想更為一致的內容，比如強調人與自然的統一。可以這樣說，「天人合一」，是中國古典哲學的精粹，也是幾乎所有中國哲學學派共同的觀念。這是因為中國的古典哲學產生在中國——一個有著廣袤土地的農業社會。在這樣一個社會裡，人們長期「靠天吃飯」，在與自然的共生共存的生產、生活中，中國人逐漸認識到人的藐小和自然的偉大，認識到人是自然之中密不可分的一部分，認識到「人道」與「天道」是相通相同的，認識到社會規律與自然規律的一致性，認識到人與自然的和諧是人類社會賴以生存的最重要的條件。在這個問題上，儒家「與天地參」的主張與道家「人法地，地法天，天法道，道法自然」的觀點可以說是不謀而合。

「天人合一」的思想在中國音樂美學中的反映大概有兩個方面，一是強調樂是人的自然需要，是人性的合理成分；二是強調藝術規律與自然規律的一致性。在強調樂的自然性、合理性時，荀子說：「夫人之情，目欲綦色，耳欲綦聲，口欲綦味，鼻欲綦臭，心欲綦佚，此五綦者，人情之所必不免也。」[註 40]不但為反駁墨家的「非樂」理論提供了有力的論據，也為音樂的發展提供了最充分的理由。至於講到藝術規律與「天道」攸同，講到中國音樂中所體現的「自然」法則，那麼，限於篇幅，此處只能略略提及，比如宮、商、角、徵、羽「五音」與金、木、水、火、土「五行」的關係；春、夏、秋、冬「四時」與音樂結構中起、承、轉、合的關係；天、地、人「三才」與中國音樂中最為常見的曲式原則「快—慢—快」或「慢—快—慢」三段體的關係，等等，不一而足。[註 41]

當儒家提倡「禮樂」的時候，道家另樹一幟，與「禮樂」抗爭。道家認為「夫禮者忠信之薄，而亂之首」，[註 42]儒家所說的禮樂，不過是「樂之末」[註 43]實際上是「屈折禮樂」[註 44]假如真的按儒家的方式去改造世界，那麼，「禮樂遍行，則天下亂矣」[註 45]。對儒家所提倡的禮樂，他們雖然和「非樂」的墨家持同樣否定的態度，但道家只是反對儒家的「禮樂」，而並沒有完全否定音樂，道家只是從崇尚自然的哲學觀、美學觀出發，反對人為的、

物質性的音樂，提倡一種形而上的、超越物質手段的、純主觀的藝術。老子認為「道可道，非常道；名可名，非常名」，萬物（包括音樂）生於「有」，「有」生於「無」。而一切人爲的東西都在某種程度上違背了自然。莊子曾用人對馬牛的奴役來解釋「人（人爲）」與「天（自然）」的不同。他說：「牛馬四足，是謂天。落（絡）馬首、穿牛鼻，是謂人。」[註 46] 因為提倡「法天貴真」，反對人爲，因此道家認為「五色令人目盲，五音令人耳聾」[註 47]，認為人們在長期的藝術實踐中抽象出來的、與自在的自然物不同的原色、音階等概念，都只能使人失去辨別自然美的能力。正如在政治上和處世態度上道家提倡「無爲」一樣，老子認為「大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形」[註 48]。照他看來，空間是無限的，藝術上，最好、最高級的音樂是人們聽不到的音樂，「聽之不聞名曰希」[註 49]；而最好、最高級的繪畫，是打破了繪畫對客觀世界的再現原則，非具象的繪畫。有趣的是，他的這些誕生在古老中國的理論，在兩千多年之後，被西方現代派藝術家們充分地實行了。從畢卡索的抽象派繪畫，到約翰·凱奇的無聲音樂《四分三十三秒》，雖不可視為這種理論的直接承繼者，但現代西方藝術家們對東方哲學不約而同的推崇，卻是充分說明問題的。

這種完全超脫了物質羈絆的、既帶有神秘主義、虛無主義的色彩，又包含豐富、睿智的辯證法因素的美學觀，被莊子發揮得更為淋漓盡致。莊子認為：「擢亂六律，鑠絕竽瑟，塞瞽曠之耳，而天下始人含其聰矣。」[註 50] 只有拋掉音律、調式、調性觀念的束縛，粉碎人類創造的各種樂器，塞住音樂家們的耳朵，天下人才能真的聽懂音樂，擺脫他認為在藝術中的愚昧狀態。他進一步把音樂分爲「人籟」、「地籟」、「天籟」三種。所謂「人籟」，指的是絲竹之聲，這是人工的聲音，是醜惡的，是距莊子所謂的「至樂」相離最遠的音樂。只有完全不借助外力的「天籟」，才是眾竅自鳴、完全自然、完全自發、完全自由的至樂。這種音樂的外部形態是不能用感官來接收的，是「聽之不聞其聲，視之不聞其形」，卻「充滿天地，苞裹六極」的。這「無」，不是什麼都沒有的「無」，而是無所不在，無所不包的「無」。這音樂，你雖然聽不到，但卻可以靠微妙的精神共鳴與它融爲一體，達到「無言而心悅」的境地。

在先秦諸子中，墨家是以「非樂」著稱的。作爲一種「反文化」的文化，墨家思想在很大程度上反映了處於社會下層的「憤懣之士」的偏激情緒，其理論鋒芒畢露但缺少辯證和圓融的一面，因而極大地削弱了其理論中的合理成分。對音樂，墨子看不到精神生活在人類全部生活中的重要地位，看不到精神與物質的辯證關係，只是從「事」與「利」的角度出發，認為音樂「上考之不中聖王之事，下度之不中萬民之利」，是有百害而無一利的活動。他認為，音樂不但根本解決不了現實生活中的「當務之急」，即他所說的百姓的「三患」——「饑者不得食，寒者不得衣，勞者不得息」，反而禍國殃民，貽害天下。墨子還總結了音樂的「三大罪狀」：廢事、費財，喪天下。他充滿激情地說：「使丈夫爲之，廢丈夫耕稼樹藝之時；使婦人爲之，廢婦人紡績織紉之事。」而「王公大人」「悅樂而聽之」，則「必不能蚤朝晏退，聽獄治政，是故國家亂而社稷危矣。」同時，造樂器，養樂人，「將必厚措斂乎萬民」、

「虧奪民衣食之財」，給百姓增加沈重的負擔。長此以往，這既不可「得財」，又不可「治亂」，不可「興利除害」的「樂」，實在是罪莫大焉，「不可不禁而止也」。

墨子的「非樂」論，與其說是人類思想的精神成果，不如說是人類認識史中的一個過程。在以下的篇章中，我們還將看到佛教早期的「聲聞佛教」，也從「律」的角度出發對音樂持一種否定的態度，當然，這也是一個「過程」，一個有因有緣但也將隨緣生滅的「過程」。

二、佛教的傳入及其對中國傳統文化的影響

(一)白馬東來：兩個偉大文明的相遇

佛教傳入中國是亞洲文明史上的一個重大事件，它不但標誌著東半球兩個獨自發展的最古老、最偉大文明的相遇，也是自認為處於「中央」地位、並產生了孔子、孟子、老子、莊子等偉大思想家的華夏民族對外來思想的第一次大規模的包容與接受。從那時起直到現在，在大約兩千多年的時間裡，「中央之國」受到外來思想大規模的全面衝擊只有兩次，一次是「鴉片戰爭」之後的西方思想（從民主、科學的思潮到馬克思主義）的傳入，一次便是紀元前後佛教的傳入。人們只要瞭解並體會到西方思想對中國近現代史所造成的影響有多大，便能夠瞭解並體會到當年佛教的傳入對中國古代史所造成的影響有多大。當然，這兩次外來思想的傳入在中國歷史上所起到的作用及作用的方式有很大的差別，我所強調的，只是這兩次外來思想傳入的規模及其對中國歷史進程的影響所達到的深度、廣度和強度，是其他任何時期都沒有過的。

這兩次外來思想的大規模傳入並迅速在中國普及、紮根、發展，都是在「中央之國」遇到麻煩和重大危機的時候。社會現象與物理現象一樣，密度大的結構會自然擴散到密度小的結構中去。但與近代西方思想裹脅著兵艦、大炮並以「強勢文化」咄咄逼人的態度進入中國不同，佛教的傳入中國，是和平、善意、禮貌的。由於佛教傳入中國的路線、地區和傳入地的民族、文化、歷史的不同，中國佛教分為漢語系佛教（又稱漢地佛教、漢傳佛教）、藏語系佛教（又稱藏傳佛教、與漢傳佛教共稱北傳佛教）和雲南地區巴利語系佛教（舊稱小乘佛教，上座部佛教，又稱南傳佛教）。[註 51]

佛教傳入中國的時間歷史上有多種不同的說法，印度佛典有阿育王時代（？~前二三二），佛教第三次集結後，曾派大德摩訶勒棄多至漢地弘法之事。[註 52]中國典籍則眾說紛紜，有孔子已聞佛說；[註 53]有秦始皇時「十八賢者」來化始皇說；[註 54]有西漢哀帝元年（西元前二年）「博士弟子景盧受大月氏王使伊存口授浮屠經」之說，[註 55]等等。但最為普遍的一種是漢明帝永平十年（六十七年）說。據說漢明帝於永平七年夜夢金人，明旦問於群臣。太史傅毅說：西方有神，其名為佛。陛下所夢即是佛。明帝即而派中郎將蔡愔等人去西域訪求佛道。永平十年，蔡愔等人於大月氏國得遇迦葉摩騰、竺法蘭二僧，遂以「白馬馱經」，偕佛像、

經卷共赴洛陽，明帝即敕建精舍供其住錫，這便是中國的第一所寺院白馬寺。至此，東土「三寶俱足」，可視為佛教正式傳入中國了。

佛教傳入中國的道路有多種途徑，但主要分南北兩條，北邊是眾所周知的「絲綢之路」，即從天竺到西域，再到中原。還有一條同樣重要的路線，即中國南方的海路。在千百年的時間裡，佛教的弘法者與求法者前赴後繼、絡繹不絕，涉大漠、渡流沙、漂洋過海，置生死於度外，將佛教傳佈到全中國、全亞洲。佛教在傳入中國後，不但全面影響了中國傳統文化，自身也有了許多變化並得到了很大發展。

從東漢末年開始、經三國、兩晉、到南北朝，中國經歷了三百年左右劇烈的動盪和戰亂，「五胡亂華」所帶來的民族滅絕與民族的大遷移、大混融；「晉室南渡」所造成的文化傳承的失落與重構；「出門無所見，白骨蔽平原」的觸目情景對人們心靈的震撼和打擊；儒家思想及傳統禮教在醜惡現實面前的無奈與衰敗；從狂傲放誕的「魏晉風度」背後所透露出的對人生的失望與社會的頹廢之風，都造成了一個巨大的思想真空、信仰真空，都呼喚著一種能透徹地認識人生，解決人生的種種困惑，尤其是能透徹地指出「有生皆苦」的原因與「離苦」的方法的思想體系。於是，佛教的傳入不但是「及時雨」，它的迅速傳播和普及，便也是不難理解的了。

在這一時期的中國，佛教迅猛發展的勢頭是後人難以想像的。不用組織「十字軍」東征，也不用發動伊斯蘭「聖戰」，幾乎在一夜之間，佛教便傳遍了大江南北。「忽如一夜春風來，千樹萬樹梨花開」。以支謙、康僧會為代表的一批譯經家們在三國時便譯出了大量大、小乘經典，僅支謙一人便譯出了經、律共八十八部，一一八卷，包括《大阿彌陀經》、《維摩經》等、西晉的竺法護譯出了《正法華經》等一五四部三〇九卷，廣涉般若、法華、淨土等大乘經典。至鳩摩羅什，中國的佛經翻譯達到了一個新的高度。這位偉大的翻譯家在長安十餘年，共譯出般若系經典及龍樹、提婆等論著共七十四部三八四卷。與此同時，東晉的道安（三一四~三八五）、慧遠（三三四~四一六）等一批中國高僧為開創中國化佛教的理論體系、組織制度、僧尼規範多有建樹。「南朝四百八十寺，多少樓台煙雨中」，梁武帝時，佛教已成爲中國半壁江山的「准國教」，有寺二八四六所，僧尼八二七〇〇餘人；僅建康一地，就有大寺七〇〇餘所，僧尼萬人。北朝佛教尤盛，北魏末，流通佛經四一五部，一九一九卷，有寺院三萬餘座，僧尼竟達二〇〇餘萬人。北齊僧官轄下有僧尼四〇〇餘萬人。[註 56]北魏文成帝在大同開鑿了雲崗石窟，孝文帝在洛陽開鑿了龍門石窟，都成爲彪炳千秋的佛教藝術瑰寶。在北朝發生的兩次「滅法」事件（北魏太武帝和北周武帝），也恰恰從反面證明了北朝佛教的繁盛已對當時的政權造成了極大的威脅。而且，在每一次「滅法」之後，被打擊的佛教都要以驚人的速度「反彈」，造成佛教新一輪的發展高潮。

中國佛教至隋唐時臻於鼎盛，一是朝野風行，二是名僧輩出，三是中國佛教的重要宗派都已成熟並對朝鮮、日本等國家產生深遠影響，四是佛教藝術無論是雕塑、繪畫，還是音樂、俗講，都出現了許多偉大的作品和流派。智顓（五三八~五九七）創立的天台宗、吉藏（五四

九~六二三)創立的三論宗、玄奘(六〇二~六六四)創立的法相宗、道宣(五九六~六六七)等創立的律宗、善導(六一三~六八一)、法照(?~八二一)等創立的淨土宗、神秀(約六〇六~七〇六)、惠能(六三八~七一三)創立的禪宗、法藏(六四三~七一三)創立的華嚴宗、善無畏(六三七~七三五)、金剛智(六六九~七四一)、不空(七〇五~七七四)傳來的密宗，以及隨著這些宗派的建立和傳播而促成的佛教教義的深入人心，都說明中國佛教已經完全成熟。可以這樣說，從唐代開始，作為外來文化的佛教，已經完成了它中國化的過程並開始以它獨特的風格和魅力影響亞洲的其他國家。

唐代所形成的中國佛教諸宗派，在唐後各隨其緣，影響或廣或狹，流傳或長或短。至近代，如果不包括佛學研究和少部分知識分子信徒而外，在信仰領域裡，眾派皆衰，二宗並顯，信徒號稱「禪淨雙修」，伽藍幾乎「十寺九禪」，四海之內，幾乎全是淨土宗與禪宗的天下了。淨土宗與禪宗在中國的傳播與發展，也是佛教中國化的必然結果。無論是對整個中國文化或中國藝術，還是對中國佛教藝術、佛教音樂，淨土宗與禪宗的影響都是十分明顯、深刻和巨大的。我個人的看法是，前者更多地影響了中國藝術的形式而後者則主要影響了中國人的美學思想和藝術觀念；在前者的影響下，中國藝術發展了與佛教儀式、法事、崇拜及信仰體系的一切具象內容和形式過程有直接關係的藝術形式，如佛教雕塑、佛教壁畫、佛教建築、法事音樂等等，而在後者的影響下，中國文人藝術家們則不但開創了包括寫意畫、山水詩、古琴音樂在內的文人藝術，更在中國藝術的幾乎所有方面都留下了禪的深深印記。這些，我們將在以後的章節中詳細探討。

(二)中國文化，何處無佛？

佛教對中國文化的影響不但是巨大的，其影響的方式，也獨具一格。與近代西方思想如狂濤般湧入中國不同，佛教對中國文化的影響，有如春雨瀉地，潤物無痕。比如佛教的語言如此廣泛地深入到漢語之中，以至每一個中國人在日常口語中頻繁地使用著眾多的佛教語言而毫不自知。比如小學生要做「功課」，作「作業」，研究生要隨「導師」，談戀愛時「心心相印」，吵嘴時「話不投機」，以至現代人常掛口邊的「新名詞」：世界、宗派、智慧、微妙、實際、相對、絕對、解脫、默契、如實、頭頭是道、不可思議等等，都來自佛教語彙。在文化藝術領域中，佛教的影響也如在漢語中的影響一樣，是深遠、廣泛，同時又不露痕迹的，這也正如禪宗的絕妙闡述一樣：無一處無佛，同時，又無一處有佛。

所以，我認為宗教對中國文化的影響有兩種方式，一種是「有形的」影響，一種是「無形的」影響。前者，我們每個人都可以隨隨便便地舉出許許多多的實證，諸如聞名於世的我國十大石窟藝術，其中敦煌、雲崗、龍門、麥積山的壁畫、雕塑，堪稱世界藝術的瑰寶。我國現存古代建築，多為宗教寺觀。其中佛教寺塔如嵩山嵩嶽寺磚塔、應縣大木塔、五台山南禪寺、佛光寺等，均是研究我國古代建築的珍貴實物。而樂山大佛、雍和宮大佛、札什倫布寺大佛，更是雕塑史上的奇蹟。

其他有形的影響也很多，諸如中國古代繪畫史上有名的「曹衣出水、吳帶當風」（曹仲達、吳道子）的畫法，我國古代的雕版印刷術，宋守溫的三十六字母與反切，以及懷素的草書、一行的《大衍曆》等等，無不是我國寶貴的文化遺產，無不凝結著佛教徒們創造性的勞動。

而「無形」的影響卻更多，也更應引起人們的重視。在文學、音樂與繪畫方面，佛教的影響是巨大的。許多文學史家指出，北涼曇無讖譯、馬鳴著《佛所行讚》，是中國長篇敘事詩的典範，而情節性極強的《法華經》、《維摩詰所說經》以及魯迅曾集資刊印的古印度僧伽斯那著《百喻經》（南朝齊·求那毗地譯），則為晉唐小說的繁榮開啓了思路。作為哲學思想及方法論的佛教，在更深的層次上影響著歷代中國的藝術家們，尤其是般若學與禪學，幾乎以一種不可抵禦的魅力吸引著中國封建社會從盛期到末期的大部分知識分子和藝術家。陶淵明、王維、白居易、蘇東坡與佛教的淵源不必說了，就連以耽道迷仙聞名的李太白，也有「宴坐寂不動，大千入毫髮」的詩句，一貫被視為「正統」儒家楷模的杜甫，也有「身許雙峰寺，門求七祖禪」的願望，一直到近代，從康有為、梁啟超、譚嗣同對佛教的巨大興趣到近代史上傑出的藝術家李叔同的投皈空門，可以舉出無數例子。因此，王安石所謂「成周三代之際，聖人多出儒中；兩漢以下，聖人多生佛中」[註 57]的概括，就不能視為妄言了。

縱觀歷史，中國傳統文化的鼎盛時期是唐代；橫著比較一下東西文化，則最能代表中國美學觀念、最具中國特色的藝術形式，或一個西方人一提起「中國藝術」時最先憶起的印象，應該是中國的文人畫（寫意畫）與單聲音樂。而無論是唐代文化的繁榮（尤其是音樂），還是文人畫與中國單聲音樂的形式，則都離不開佛教的影響。

王維，被董其昌尊為文人畫之祖。世人稱他「詩中有畫，畫中有詩」，其根本原因，是他詩與畫中皆有禪。日本《大正藏》中《神會語錄》殘卷（巴黎藏敦煌寫本，胡適校）載，王維曾問神會：「和尚若為修道得解脫？」神會答：「眾生本有靜，更欲起興，不可解脫。」王維聞此道，驚歎：「大奇！」南宗的這種人性之中即有佛性，刻意追求，反而「不可解脫」的理論，如光破暗、如燈續焰，開啓了中國文人藝術家們神奇的想像力與認識事物、表現事物的方法。既然禪宗主張「不立文字」、「見性成佛」，於是中國文人畫便任意揮灑，率性塗抹，用濃墨大筆在雪白的宣紙上天馬行空似地宣泄他們的靈感。文人畫的這種瞬間性與隨意性，許多學者認為是來自南宗的「頓悟」說。同樣，既然禪宗主張「簡約」，講究「教外別傳」，文人畫於是也不講求素描的工夫，不求形似，只求意境、神韻，用極簡約的線條充分表現人的內心世界，表現空靈、飛動、含蓄的意境。王維的「意在筆先」，「夫畫道之中，水墨最為上」，強調「意」，棄絕顏色而認定「墨分五色」，把黑與白當成大千世界的本來顏色，無不出自禪宗的啓悟。在西方，一直到畢卡索發出震聾發聵的宣言：「我不摹仿自然，我只是面臨自然」和他開創的抽象派藝術濫觴與之後，西方人才不再把對客觀事物的準確再現當成繪畫的唯一目的。而在中國，早在禪宗大盛的宋代，便已出現「論畫以形似，見與兒童鄰」[註 58]的名句了。

「青青翠竹，皆是法身；鬱鬱黃花，無非般若」，中國畫家、音樂家與詩人們，從漢魏六朝之後，便發現了人與自然的和諧是超出一切功利的、最可寶貴的追求。從中國的山水詩、山水畫，到中國傳統音樂中大量表現自然美、以自然為題的樂曲，如《高山》、《流水》、《春波綠》、《淡黃柳》、《梧桐樹》、《翠黃花》、《雨打芭蕉》……，實際上體現了中國人的一種思想，即認為「道無不在」，一草一木，「麻三斤」、「廬陵米」、「蒲花柳絮、竹針麻線」之中，都深蘊著至高無上的真理。同時，禪宗「一切眾生，皆有佛性」的觀念，也早已在中國產生。「不殺生」和對自然界動、植物的熱愛與保護，不僅僅是佛教徒的信條與品質，也影響了大部分中國人。在西方，自然做為藝術的母題，要等到浪漫主義勃興之後；而強調人與自然共生的密切關係，更要等到現代那些以保護野生動物、自然環境為己任的「綠黨」一類自然保護組織出現之後，才成為一種有影響的思潮。

總之，佛教對中國傳統文化的影響，絕不是如有些人想像的那樣微乎其微，佛教極其思想以大量有形無形的方式，滲透到中國傳統文化的各個領域、各個層次，從語言到文字、雕塑、繪畫、書法、建築、音樂，從至今仍存在於祖國大地的眾多菩薩佛像、寺廟道觀，到造成中國藝術重意境、求神韻，視空靈淡薄，「羚羊挂角，無迹可求」為美的美學觀念，都可看到宗教的影響。

(三)佛教影響下的中國傳統音樂

我在序論中說過，假如從音樂社會學而不是從音樂形態學的角度去觀察中國傳統音樂，假如把音樂視為一種思惟方式、一種文化現象而不僅僅看成是一門技術或某種形式，那麼，把中國傳統音樂分成四大類：民間音樂、宮廷音樂、宗教音樂、文人音樂，便是一種合適的分類方法。因此，忽略了對中國宗教音樂的考察與研究，便無法得出對中國傳統音樂的總體認識。

宗教是意識形態之一，是人類整體文化中重要的組成部分。一部文明史，在很大程度上、在很長時間內，實際上是一部宗教文化史。眾所周知，假如不談基督教（天主教）美術和音樂的話，十九世紀之前的歐洲美術史和音樂史，將是一片空白。但是，對中國傳統文化，人們卻不做如是觀。許多人（包括中外許多研究中國傳統文化的專家）有意或無意地忽視宗教對中國傳統文化的影響，忽視中國宗教音樂的存在和歷史意義。

與其他藝術領域中的情況一樣，佛教對中國傳統音樂有著深遠、有力的影響。這種影響表現在以下幾個方面：

1. 在美學層次，佛教思想與道家思想、儒家思想一道塑造了中國音樂的一切美學特徵。
2. 為中國固有音樂提供了新的物質材料與新的形式。
3. 做為音樂家的佛教徒為中國音樂的繁榮所進行的創造性勞動。

4.以廟會的形式為中國廣大民眾提供了一個大眾性的娛樂場合。

先談第一個問題：

中國傳統音樂的最大特點，便是它的單音性。有一種意見認為，中國音樂的單音性，是中國音樂「落後」的標誌，而西方音樂之所以「先進」，主要是由於西方音樂的多聲傳統。筆者在〈中國音樂的線性思惟〉[註 59]一文中，曾從美學與音樂史的雙重角度闡述了與此意見不同的觀點，認為音樂是一種思惟，由於地理環境、社會背景、經濟發展的差異，每一個民族都歷史地形成了自己固有的、獨特的思惟方式。而藝術思惟與科學思惟、邏輯思惟不同，不存在「對」與「錯」的問題，技術手段的提高並不能保證「藝術質量」的提高。同時，和自然科學領域內的進步方式不同，後出現的藝術品，並不能否定在它之前的藝術品。因此，「美」是不存在「先進」與「落後」的差別的。美，在某種意義上講，有它的超空間、超時間的永恒性、普遍性。

那麼，中國傳統音樂的「美」有什麼特點，它又與宗教有什麼聯繫呢？

中國音樂雖然博大精深、豐富多彩，又有眾多的形式、流派、風格。但「正統」的中國傳統音樂美學，除去其與政治的緊密聯繫外，它的純審美的要求，卻是有著相當穩定的一貫性的。徐青山的《溪山琴況》[註 60]，雖然是琴學專著，但他總結的二十四況，卻可以視為中國傳統音樂的全部審美要求。這二十四個字是：和、靜、清、遠、古、淡、恬、逸、雅、麗、亮、采、潔、潤、圓、堅、宏、細、溜、健、輕、重、遲、速。

這二十四個字，除去幾個專門的古琴技法而外，幾乎適用於中國宮廷音樂、宗教音樂、文人音樂中的絕大部分及民間音樂中的一部分。而這種美學觀的確立，卻是宗教思想與儒家思想一致要求的結果。

禪宗興盛之前的中國佛教，很重視用音樂來開導眾心的作用。中國的第一部僧傳——梁會稽嘉祥寺沙門慧皎[註 61]著《高僧傳》，即專闢有「經師篇」與「唱導篇」，在其十大門類中佔據其二。佛教音樂美學與儒家的音樂美學有著許多相似的地方，都把「中正」、「平和」、「淡雅」、「肅莊」做為基本原則。儒家的「樂」要為「禮」服務、音樂要服從政治。而佛教徒也把音樂視為弘揚佛法的舟楫，宣傳法理的利器。慧皎認為，佛教音樂的目的只有兩個，一是「讚佛功德」，一是「宣唱法理，開導眾心」。而「廣明三世因果，卻辯一齋大意」[註 62]，則是唱導師最重要的任務。

東西方宗教音樂美學最根本的不同，就在於對音樂功能的不同看法。複音音樂在歐洲產生並發展壯大並不是偶然的，它是歐洲諸民族特定環境與歷史的產物，也是天主教的直接產物。從九世紀天主教音樂「奧伽農」出現到巴赫等人矗起歐洲古代音樂的豐碑止，幾百年的時間裡，複音音樂在教堂的穹頂下逐漸完善。天主教（基督教）音樂家們的全部精力，全部

才華，都被用來渲染上帝的偉大，創造教堂中恢宏、莊嚴、神秘的天國氣氛。多聲部的唱詩班與管風琴的巨大音響，恰如其份地完成了這種任務。也許是由於世代相傳的天主教徒從小便熟悉了唱詩班的生活與彌撒曲的歌詞，音樂在教堂中的主要作用在於創造神聖的氣氛、抒發教徒對上帝的崇拜之情，而不是講道。後者的任務是由神父們的講演獨立完成的。這種分工，使音樂家們可以不僅顧及唱詞的清晰程度而專心致力於由多聲部的交錯起伏、和聲的豐滿渾厚組成的音響世界。佛教則不同，佛教從一開始，便把音樂當成「宣唱法理」的工具，並從一開始，便選擇了一種由唱導師「夾唱夾敘」的「說唱形式」。同時，和歐洲的民眾也不同，中國老百姓在一貫以儒學為正統，同時又可以既信佛、又通道，也可以什麼都信，什麼都不信的相對自由、相對淡薄的宗教氣氛中，不可能具有較深入、專一的宗教知識，也不可能像天主教徒熟悉彌撒曲那樣熟悉佛教音樂，法師所唱的內容，對大部分聽眾來講，是與形式同樣重要、同樣新鮮的。既然目的與條件不同，結果便也很明顯地不同。要造成偉大莊嚴的氣氛，單聲音樂便顯得單薄，非複音音樂不可；但要「宣唱法理」以警世眾，則非單音音樂，非旋律平緩不可，聲部多了，節奏快了，便不知所唱為何，失去了「唱導」的意義。因此，中國的佛教音樂家們，便把大部分精力放在音樂所負載的內容上，而多少忽略了音樂本身。唐代道宣在《續高僧傳》[註 63]中，明確提出反對「未曉聞者悟迷，且貴一時傾耳」的做法，反對「掩清音而希激楚」，主張「至如梵（指「梵音」）之為用，則集眾行香，取其靜攝專仰也。考其名實：梵者，淨也，實惟天音」。他還說明佛教唄匿之所以放在佛事結束時唱，是為「謂眾將散，恐涉亂緣，故以唄約」，明確指出梵唄的作用是防止僧人涉及「亂緣」，是一種約束。而義淨[註 64]在其《南海寄歸內法傳》中，也明確指出佛教音樂的意義，對僧人而言，有六種：「一能知佛德之深遠，二體制文之次第，三令舌根清淨，四得胸藏開通，五則處眾不惶，六乃長命無病」。對聽眾（俗人）而言，則起到「勸行三慧，明聖道之八友；令學四真，證園凝之兩得」的作用。唐道世[註 65]在其《法苑珠林》中則更具體地談到佛教音樂的作用，是為「使中夜用功的和尚們不至於昏然入睡：「若夫稱講聯齋，眾集永久，夜緩晚遲，香消燭揜（揜），睡蓋覆其六情，懶結纏其四體，於是擇妙響以昇座，選勝聲以啓軸，……能使寐魂更開，惰情還肅……」。

因此，「和、靜、清、遠、古、淡、……」的審美情趣便誕生了。值得注意的是，這種審美理想與審美情趣，不僅僅是某一思想體系的產物，而是儒、釋、道三家互相滲透、融和、妥協的共同產物。

第二個問題是：宗教為中國固有的音樂，提供了哪些新的物質基礎與新的形式。

仍以佛教為例，在中國音樂的發展過程中，佛教曾不斷向中國固有音樂提供新的樂曲、樂器、樂譜，乃至音樂理論，這些新鮮血液不但極大地豐富了中國傳統音樂的內容，也極大地豐富了中國傳統音樂的表現力，增加了新的體裁、形式、風格，並最終與中國傳統音樂融和，成為一個水乳交融的整體。

先談樂器。《法華經》卷一〈方便品〉說：「若使人作樂，擊鼓吹角貝，簫笛琴箏篪，琵琶鏡銅鈸，如是眾妙音，盡持以供佛，或以歡喜心，歌唄頌佛德，乃至一小音，皆已成佛道。」這佛經中所提到的許多種樂器，都是隨佛教流入中原的。日本林謙三氏，曾就佛典中所見樂器、音樂、舞蹈作一考察，列舉如《妙法蓮華經》、《無量壽經》、《佛所行讚》、《方廣大莊嚴經》等典籍中所見樂器名，其管類有：螺、蠡、貝、角、管、笛、箏、笙、竽、篳篥等，弦類有：琴、箏、瑟、築、琵琶、箏篪、五弦等，鼓類樂器有：法鼓、大鼓、鼗、鞀、細腰鼓、都曇鼓、奎樓鼓等[註 66]。這些樂器中的一部分，至今仍作為我國的「民族樂器」而活躍在人們的音樂生活和舞台上，人們很少會想到，這些樂器原本並不是我們的「民族樂器」，而是外來的、是佛教饋贈的厚禮。比如目前幾乎可以在我國的任何一個戲曲劇種、民間樂種中發現的銅鈸，就起源於西亞，並由天竺傳入中國。銅鈸作為樂器名，最早見於東晉法顯[註 67]著《佛國紀》。至唐時，慧琳在《一切經音義》[註 68]中稱：「銅鈸（……古字書無鈸字，近代出也）」。目前流行的琵琶，唐時稱為「胡琴」，也是隨佛教的東漸進入中原的。敦煌壁畫中的「淨土變」，記錄了當時佛教音樂——供養佛的伎樂——所使用的樂器和樂隊形制。其中琵琶、五弦琵琶、鳳首琵琶（梵文 *viua*）、鈴等樂器最為常見，當然，當年橫抱在「伎樂天」懷中的琵琶，經歷代各民族音樂家們不懈的努力與改良，在唐代便已開始學習古琴的右手指法，棄撥彈而改用指彈，在近代更是增項加品，發展成完全具有中國風格的獨特樂器了。

在中國音樂史上，佛教樂曲的引進也令人矚目。佛教音樂的大量傳入中國宮廷，是在呂光滅龜茲之後。《隋書·音樂志》載：「西涼者，起苻氏之末，呂光、沮渠蒙遜等據有涼州，變龜茲聲為之，號為秦漢伎……，其歌曲有《永世樂》、解曲有《萬世豐》、舞曲有《于闐佛曲》。」「龜茲者，起自呂光滅龜茲，因得其聲。」

大德鳩摩羅什至漢地後，不但致力於他偉大的譯經工作，而且，還傳播了他所創作的十首佛曲，使「眾心愜服，莫不欣賞」。當然，龜茲樂對中國固有音樂的影響，不僅是鳩摩羅什一人的功勞。龜茲地處中西交通要衝，印度文化（主要指佛教文化），大都是通過龜茲傳入中原的。在相當長的時間內，龜茲是當時中西文化交融的中轉站。而且，龜茲音樂的發達，在當時就是很著名的。玄奘《大唐西域記》載：「屈支國，……文字取則印度，粗有改變。管絃伎樂，特善諸國。」又謂其國「伽藍百餘所，僧徒五千餘人……經教律儀，取則印度」，是一個佛教與音樂都很發達的國家。龜茲樂有「西國龜茲」、「齊朝龜茲」、「土龜茲」三種，至「開皇中（五八一~六〇〇），其器大盛於閩閩」。而到唐時，龜茲樂幾乎成了燕樂的主體。《舊唐書·音樂志》言：「自周隋已來，……舞曲多用龜茲樂，其曲度皆時俗所知也。」在講到立部伎時言：「自《破陣樂》已下，皆播大鼓，雜以龜茲之聲，聲震百里，動盪山谷……。」在講到坐部伎六部時則言：「自《長壽樂》已下，皆用龜茲樂。」

南北朝時，佛教音樂已開始華化，在日益繁興的同時，逐漸與中國固有音樂（主要是民間音樂）融合，開始產生一種能夠表達中國佛教徒的思想、理念、感情，具有中國風格的佛

曲。繼三國曹植首創中國佛曲之後[註 69]南齊武帝永明七年，竟陵王蕭子良大集「善聲沙門」於京邸，造經唄新聲。[註 70]另據僧佑《出三藏記集》及《法苑雜緣》目錄載有「齊文皇帝製法樂梵舞記」、「齊文皇帝製法樂讚」、「齊文皇帝令舍人王融製法樂歌辭」等篇目。而梁武帝蕭衍，則更是身體力行，不但把佛教音樂正式引入宮廷音樂，且親創佛曲。《隋書·音樂志》載：「帝（指蕭衍）既篤敬佛法，又制《善哉》、《大樂》、《大歡》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龍王》、《滅過惡》、《除愛水》、《斷苦輪》等十篇，名為正樂，皆述佛法。」除此之外，梁武帝還在中國首創「無遮大會」、「盂蘭盆會」等佛教節日，並以童子歌詠梵唄，號為「法樂童子伎」。重要的是，梁武帝親自制定的梁代「雅樂」中，就已經堂而皇之的融進不折不扣的佛教音樂了。[註 71]

唐代，佛教音樂發展到了頂峰。韓愈〈華山女〉詩云：「街東街西講佛經，撞鐘吹螺鬧宮廷」。姚合〈贈常州院僧〉詩云：「古磬聲難盡，秋燈色更鮮，仍聞開講日，湖上少魚船」，皆言佛樂之盛。在民間，當時俗講風行，唐代開始盛行的廟會，在其後千百年裡，成了普通勞動人民主要的娛樂場所。錢易《南部新書》載：「長安戲場多集於慈恩（寺），小者在青龍（寺），其次薦福（寺）、永壽（寺）。尼講盛有保唐（寺）明德聚之安國（寺），士大夫之家入道盡在咸宜（寺）。」而在宮廷，佛樂更是登堂入室。在唐代燕樂的十部伎與坐、立部伎中，實際上有許多是以佛教國家傳來的樂器，演奏佛教國家傳來的樂曲。如陳暘《樂書》[註 72]所引的《普光佛曲》、《彌勒佛曲》及南卓《羯鼓錄》[註 73]中所載的《菩薩阿羅地舞曲》、《阿彌陀大師曲》、《阿彌羅眾僧曲》、《多羅頭尼摩訶鉢》、《娑娑阿彌陀》、《悉家牟尼》等。

至天寶年間，酷愛音樂又要在政治上調和「三教」的唐玄宗李隆基，以太常刻石的特殊手段，更改了許多曲名，並將改定的曲名公示於眾。從《唐會要》卷三十二所載，可窺見佛曲在大唐燕樂中所佔位置之多，已到了使大唐天子不得不採取「行政手段」的地步了：「天寶十三載七月十日及改諸樂名，……《龜茲佛曲》改為《金華洞真》，……《舍佛兒胡歌》改為《欽明引》，……《俱倫僕》改為《寶倫》，《光色俱騰》改為《紫雲騰》，《摩醯首羅》改為《歸真》，《火羅鶻鶻鹽》改（為）《白蛤鹽》，……《急龜茲佛曲》改為《急金華洞真》，……」等等。

當人們談到唐代音樂繁盛的時候，應當想到，這光耀千古、遠播域外的唐燕樂，是中華民族各族人民共同勞動的結果，也是中外音樂積極交流的結果；而唐文化的不可磨滅的光輝中，就含有宗教文化的重多成份。除樂器與樂曲外，隨佛教傳入中國的，還有西域傑出的音樂家和印度的音樂理論。西元四三九年，孝文帝遷都洛陽，西域派居洛陽落戶的竟有一萬多家，其中不乏大量的佛教徒與音樂家。西魏文帝時（五三五~五五一），著名音樂家曹婆羅門流寓中國，祖孫三代傳習琵琶，名聲大噪。其名「曹婆羅門」，清楚地指明了他的宗教背景與身分。西元五六八年，北周武帝娶突厥皇后阿史那氏，隨她入朝的龜茲、疏勒、康國的樂工甚眾。其中龜茲樂人蘇祇婆，「善胡琵琶，聽其所奏，一均之中，間有七聲」[註 74]。關於蘇祇婆的

七調理論，中外學者論述甚多，也多有歧見，但有一點卻是沒有疑問的：即蘇祇婆所傳授的理論，來自古印度。而且，蘇祇婆的理論，曾經在中國宮廷音樂因戰亂而「禮崩樂壞」的情況下，脫穎而出，使中國宮廷音樂在隋時得以復興，並為唐燕樂的空前繁榮奠定了基礎。《隋書·音樂志》載，自開皇二年顏之推上言「請憑梁國舊事」，建議以梁樂作基礎考定隋的宮廷音樂，而高祖以梁樂為「亡國之音」為由否定了梁樂，命樂工齊樹提「檢校樂府，改換聲律」起，宮廷音樂的混亂狀態，一直未能改變。甚至集「太常卿牛弘，國子祭酒辛彥之、國子博士何妥」等專家們的力量，也終因「論謬既久，音律多乖」而「積年議不定」。當這場音律方面的探求與討論不得不以「高祖大怒」而牛弘等人要掉腦袋來結束的時候，柱國沛公鄭譯才抬出蘇祇婆的轉調手法與音律理論來解了圍。蘇祇婆的理論不但結束了中國宮廷音樂因戰亂而暫時中斷的窘況，而且救了當時主管文化的最高官員們的生命，這確實可以看成是佛教音樂的一個大「功德」。

還有一個問題亦不容忽視，這就是做為宗教職業者的音樂家在中國音樂歷史長河中所作的貢獻。我曾舉過幾位佛教音樂家的著名例子，如少康、文淑以及段善本等僧人。無不是技藝高超的音樂家。在中國音樂史上，實在不應當沒有他們光輝的名字。

中國傳統記譜法的發明與使用，也與佛教有密切的關係。目前在佛教與道教典籍中保存的曲線譜「央移」、「步虛」等，可能在三國時即已出現[註 75]，並與《漢書》中所載的「聲曲折」有一定的關係。而在中國民間廣泛使用的工尺譜也與佛教有關，有的學者認為，工尺譜的前身即從印度七聲梵文的首字而來。而中國音韻學的產生是佛教經典浩大翻譯工程中的副產品，則是眾所周知的了。

【註釋】

[註 1] 《十批判書·孔墨的批判》，《郭沫若全集·歷史編》第二卷（人民出版社，一九八二年）。

[註 2] 《尚書·伊訓》。

[註 3] 《史記·殷本紀》。

[註 4] 《論語·先進第十一》。

[註 5] 指魏太武帝滅佛、周武帝滅佛、周武宗滅佛、周世宗滅佛這四次法難。

[註 6] 耆那教，古印度宗教之一，講輪迴業報、修種種苦行，被佛教認為是外道。

[註 7] 特拉伯苦修會（Les Trappistes）天主教隱修院之一，一六六四年由特拉伯隱修院院長阿門德（Armand de Rancel，一六二七~一七〇〇）創立，該會修士終生素食，終生不語，足不出院，除祈禱、苦功外，亦兼事著述，有「啞巴會」之稱。

[註 8] 密拉惹巴（一〇四〇~一一二三），藏傳佛教喀舉派名僧，其苦修事蹟在藏人中流傳甚廣。

[註 9] 慧可，（四八七~五九三）中國禪宗二祖，其向達摩求法時自斷左臂以明心志之事，見《景德傳燈錄》、《傳法正宗記》等載。

[註 10] 「房中術」亦名「男女合氣」，為道教方術之一，通過掌握性生活的某些「技術」來達到「採陰補陽」的作用。在一些非東方的心理學家們的著作中，有時被稱為「性榨取」。

[註 11] 「煉丹」為道教法術，分為「外丹」和「內丹」，外丹指在爐鼎中以鉛汞等物為原料煉製「丹藥」，服之以求「長生不死」；內丹即以人體為「爐鼎」，以「精」、「氣」為藥物，用「神」去「煉」，可成內丹，亦為「長生不死」。蘇軾〈送蹇道士歸廬山〉詩後陳師道注曰：「道家以烹煉金石為外丹；龍虎胎息、吐故納新為內丹。」

[註 12] 《尚書·益稷》。

[註 13] 《莊子·天運》。

[註 14] 《左傳·襄公二十九年》。

[註 15] 《史記·周本紀》。

[註 16] 《禮記·表記》。

[註 17] 周史官，官名「太史」，單名「伯」。

[註 18] 《國語·鄭語》。

[註 19] 《國語·周語下》。

[註 20] 《荀子·樂論》。

[註 21] 古時簫指排簫，現在豎吹之洞簫類樂器，古時一般稱為笛，現在流行的橫笛，秦漢後方盛於中原，稱為「橫吹」。

[註 22] 「金」類樂器如鐘、鐃等，「石」類樂器如磬、編磬等，「土」類樂器如埙、缶等，「革」類樂器如鼓、鞀等，「絲」類樂器如琴、瑟等，「木」類樂器如柷、敔等，「匏」類樂器如笙、竽等，「竹」類樂器如簫、箏等。

[註 23] 同 [註 19] 。

[註 24] 同 [註 20] 。

[註 25] 《左傳·魯隱公五年》：「天子用八，諸侯用六，大夫四，士二。」

[註 26] 《周禮·春官·大司樂》：「正樂懸之位：王宮懸、諸侯軒懸、卿大夫判懸、士特懸。」

[註 27] 楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》上冊（人民音樂出版社，一九八一年版），第三十四頁。。

[註 28] 《周禮·春官·大司樂》：「以樂德教國子，中和、祇庸、孝友；以樂語教國子，興道、諷誦、言語；以樂舞教國子，舞《雲門》、《大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》。」

[註 29] 《禮記·內則》：「十有三年，學樂、誦詩、舞《勺》；成童，舞《象》、學射御；二十而冠，始學禮，可以衣裘帛，舞《大夏》。」

[註 30] 《禮記·王制》：「天子五年一巡狩，……命大師陳詩以觀民風。」

[註 31] 《樂記》，中國古代最有影響和代表性的音樂理論專著，舊說為先秦公孫尼子著，現大多學者認為成書與漢，與河間獻王劉德有關。

[註 32] 《孝經·廣要道》。

[註 33] 《孟子·盡心章句上》。

[註 34] 《論語·泰伯第八》。

[註 35] 《毛詩序》即漢代學者毛萇於秦火之後所傳《詩經》中毛所作的「序」。

[註 36] 《論語·為政第二》。

[註 37] 《論語·八佾第三》。

[註 38] 《論語·衛靈公第十五》。

[註 39] 見蔡仲德，《中國音樂美學史》。

[註 40] 《荀子·王霸篇第十一》。

[註 41] 有興趣的讀者，可詳見我的另一本書《中國音樂的靈魂》。

[註 42] 《老子》。

[註 43] 《莊子·天道》。

[註 44] 《莊子·駢拇》。

[註 45] 《莊子·繕性》。

[註 46] 《莊子·秋水》。

[註 47] 《老子·檢欲十二章》。

[註 48] 《老子》。

[註 49] 《老子》。

[註 50] 《莊子·胠篋》。

[註 51] 本書作者和目前許多國內學者一樣，在敘述歷史事實的時候，常常會「詞不達意」，如提到「傳入中國」時，實際上是指「傳入中原」，提到「中國佛教」時，實際上是指中國漢語系佛教，這僅僅是一種「習慣性」的用法，並不意味著作者沒有意識到這種「習慣性」用法的不準確、不科學，也不意味著作者有意忽略或排斥什麼，更不意味著作者對作者知識範圍外的知識體系有任何的不恭，囿於作者知識結構的狹小和語言能力的貧弱，為了敘述的方便，也因為此問題雖小，但真正「正名」又非本書之所能，作者只好在此聊附數語，以求有心讀者之明鑑。

[註 52] 《善見律毗婆沙》。

[註 53] 道宣，《廣弘明集·歸正篇》引《列子·仲尼篇》語。

[註 54] 隋·費長房，《歷代三寶記》。

[註 55] 《三國志·魏書》。

[註 56] 此段文字中所引數位均出自趙樸初為《中國大百科全書·宗教卷》所撰「中國佛教」條，見該書第五二七~五三〇頁。

[註 57] 見慧洪，《冷齋夜話》卷十。

[註 58] 蘇東坡句。

[註 59] 載《中國音樂學》一九八六年第四期。

[註 60] 《溪山琴況》，重要的琴學專著，原刊於《大還閣琴譜》。明末琴家徐上瀛著，徐號「青山」。

[註 61] 慧皎，（四九七~五五四）南朝梁會稽嘉祥寺僧人，著名佛教史學家，其所著《高僧傳》，為中國第一部系統之僧傳，後世為與其後之高僧傳有別，稱為《高僧傳初集》或《梁高僧傳》。

[註 62] 慧皎，《高僧傳·唱導篇》。

[註 63] 道宣，（五九六~六六七）唐代僧人，律宗南山宗創始人，世稱南山律師，著名佛教史學家，其所著《續高僧傳》又稱《唐高僧傳》。

[註 64] 義淨，（六三五~七一三）唐代僧人，中國佛教四大譯經家之一，曾於唐高宗咸亨二年（六七一）赴印度求法，歷時二十多年，於證聖元年（六九五）歸國，著有《南海寄歸內法傳》等。

[註 65] 道世，唐代僧人，唐高宗顯慶年間參與玄奘譯場，編有《法苑珠林》一百卷。

[註 66] 見林謙三，《東亞樂器考》。

[註 67] 法顯，（約三三七~四二二）東晉僧人，曾赴天竺求法，著有《佛國記》。

[註 68] 唐代僧人慧琳編，一百卷，又稱《慧琳音義》。

[註 69] 參見拙文〈佛教音樂的華化〉（載《世界宗教研究》一九八五年第三期）或本書以下章節。

[註 70] 慧皎，《高僧傳·經師篇》「齊安樂寺僧辯」條載：「永明七年二月十九日，司徒竟陵文宣王夢於佛前詠《維摩》一契，因聲發而覺。即起至佛堂中，還如夢中法，更詠《古維摩》一契，便覺韻聲流好，有工恒日。明旦，集京師善聲沙門龍光、普知、新安、道興、多寶、慧忍、天保、超勝、及僧辯等，集第作聲。辯傳《古維摩》一契、《瑞應》七言偈一契，最是命家之作。」

[註 71] 參見拙文〈梁武帝與音樂〉（載《音樂學習與研究》一九八五年第三期）或本書以下章節。

[註 72] 北宋音樂理論家，著有《樂書》二百卷，為與司馬遷《史記·樂書》有別，世稱《陳 yang 樂書》。

[註 73] 唐代音樂專著，南卓撰，分前後兩錄，前錄成書於大中二年（八四八），後錄成書於大中四年（八五〇），盡述羯鼓之源流、形制、曲目等。

[註 74] 見《隋書·音樂志》。

[註 75] 參見拙文〈釋「高僧傳」中的契字〉，載《民族民間音樂》一九八五年。