



## 活潑的禪心與流動的音符 ——禪與音樂的相似性

田青

中國藝術研究院研究員

### 一、「直指人心」的禪與「不立文字」的音樂

假如說，從世尊拈花、迦葉微笑的一瞬間便開始了禪「不立文字、直指人心」的傳承，那麼，從某個原始人第一次僅僅為了高興而撥動弓弦的一瞬間開始，音樂，便也走上了與語言並行但各自獨立發展的道路。

中國民間過去曾有一句頗有禪意的老話：「人生識字糊塗始。」的確道出了部分真理。語言文字，作為世間文化和知識的載體，作為人類交往的工具和手段，有著極其重要的作用，同時，也有著固有的局限性。釋迦說法四十九年，臨終時稱自己「未說一字」；《老子》「五千言」，第一句話也是：「道可道，非常道。」認為世上凡是可說的道理，可以用語言表達的道理，都不是真正、長久的道理。對人類語言的局限性以及對終極真理的非語言性的清醒認識，應該是東方古典哲學對人類認識史的一個重大貢獻。

在禪宗看來，所有修行的門徑、方法、過程、以及最終的目的，統統可以概括為四個字：明心見性。雖然「見性」是目的，「明心」是手段，但禪宗最看重的是心，是心的澄靜和解脫。中國禪宗「二祖」慧可悟道前寧可跪雪斷臂也要「解脫」的最大煩惱，便是「吾心不寧」，而他所追求的最高境界，便是「乞師與安」——求師為

活潑的禪心與流動的音符——禪與音樂的相似性

其安心。菩提達摩為令慧可開悟，使慧可「立地成佛」的一句話，也是這五個字：「與汝安心竟。」但是，恰恰在「明心見性」的過程中，文字常常成為「心」的羈絆和障礙。

有一個曾被廣泛引用的禪宗公案說：一個學者來向禪師學禪，禪師為他倒茶時，有意一邊說話一邊倒，茶杯滿了，禪師還在繼續倒，學者只好提醒他說：「滿了！滿了！」而實際上，禪師正是要用這個行動提醒學者，他自己就像這個裝滿了水的杯子，如果不把已裝滿腦袋的舊思想、舊觀念、舊思惟方式統統倒掉，是無法再灌進新東西的。這位學者所長的語言、文字，在學禪的路上，卻可能是他「文字障」。

音樂與禪一樣，在本質上便具有「反文字性」，一切企圖用語言來「描述」音樂的嘗試，都是徒勞的。在音樂欣賞領域裡，人們最常犯的一個概念錯誤，便是用「聽懂聽不懂」來表示對音樂欣賞的結果。音樂不是文字和概念，沒有什麼「懂」與「不懂」，而只有「喜歡」與「不喜歡」以及其他類似的感覺。正像禪強調體悟和心靈的感受一樣，音樂需要的也僅僅是感受，是個人的、不可替代的感受。而且，這種感受從根本上講，也是無法用語言和文字表達的，是「不可言傳」的。人們用語言和文字表達的東西，充其量，也只是你個人感受（注意：是「你的」，而不是「音樂的」）的文字化。即使是白居易《琵琶行》中「大珠小珠落玉盤」的千古名句，所描寫的也只是音樂在詩人心中所引起的聯想，而不是感受的全部，更不是音樂本身。

禪宗有一句真正了悟的話，叫「一說便錯」。對音樂欣賞而言，其實也是「一說便錯」。奧地利著名的音樂美學家漢斯力克（1825-1904）有一個和他本人同樣著名的命題：「音樂的內容」，

僅僅是「樂音的運動形式」而已。現在，越來越多的音樂學家們認為這個過去被譏評為「形式主義」的觀點，有著深刻的道理。其實，西方的詩人早就說過：「話語停止的地方，便是音樂的開始。」<sup>1</sup>而東方的哲人在這個問題上說得更透澈：「仁言不如仁聲之入人深也。」<sup>2</sup>認為好的、善的語言不如好的、善的音樂更容易深入人心，在道德標準第一的前提下，充分肯定並強調了音樂對語言的超越。

雖然禪與音樂都是一種對語言的超越，但是，「佛法在世間，不離世間覺」。釋迦傳教，從來是「應機說法」。對號稱「頭陀第一」的迦葉，當然可以「以心傳心」；對芸芸眾生，則只能明知不可說而說之，即所謂「不說之說」。禪宗的公案語錄、棒喝機鋒，都是語言的變形和替代品，其目的，無非是打破你舊的思惟定勢，令你豁然開悟。與此同理，在音樂美學中的「音樂形象」一詞，也是一個勉強為之、約定俗成的概念。有趣的是，音樂形象的模糊性、多義性，與禪宗公案的不可確解，也有著驚人的相似。

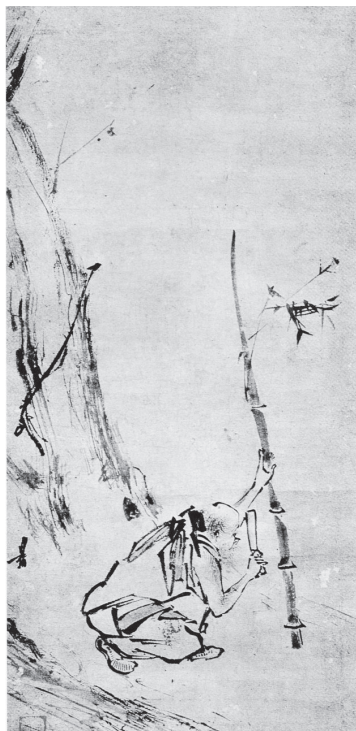
佛教把一種透澈的智慧稱為「般若」，這種建立在「緣起性空」的理論基礎上，超越了世俗認識與事物表面現象，直接達到事物的本來面目、把握諸法真如實際的智慧，可以稱作「超越的智慧」。在某種程度上，這種智慧的運用過程和達到的結果也是不可言說的。音樂與此相似，它通過人的感官讓人直接體會到事物的本質。

一些真正被音樂打動的人，常常在音樂中體會到某種超理性的東西，但是他卻無法準確地傳達給其他人。那種在樂聲中「砰然心動」、似有所得的感覺，極像禪宗所說的「頓悟」——在剎那間豁

1. 海涅語，轉引自《柴科夫斯基與梅克夫人通信錄》，三聯出版社，1998年，頁137。

2. 《孟子·盡心下》。

活潑的禪心與流動的音符——禪與音樂的相似性



南宋·梁楷所繪《六祖斫竹圖》

然貫通、洞若觀火。人們在此時從音樂中體味到的東西，也類似「般若」——它穿透了事物周圍的一切，也穿透了事物的表象，直達事物的本質，直接洞悉生命的真實意義和世界的本來面目。

就像音樂可以挖掘出你深藏在理智下面的感情，激起你感情的波瀾、攪動你記憶的深淵一樣，禪的目的，也是錘鍊你的心靈，以挖掘出你那些潛藏著的、作為整體的自我存在。當然，音樂所作用的，還只是人的感情層面，而「般若」，則不但超越理性、超越一切虛妄不實的假相，也超越感情、超越邏輯，直接觸及事物的本質和宇宙的本體——真如。

西方音樂多無標題音樂，強調音樂的本體性和獨立性，以有意味的音的運動形式作為最終的音樂審美法則；中國音樂多標題音樂，強調音樂的多種功用尤其是心理指向性，以載道、淨意、明心作為音樂藝術的最高理想。為此，西方音樂竭力使音樂脫卻對其他藝術形式的依賴和連繫，以「純音樂」的姿態卓然獨立於藝術之林；中國音樂則以虛懷若谷的雍容涵括了一些其他藝術形式，甚至以另外一種藝術形式——「詩」的標準來表達自己的追求。

對中國人來說，「詩意」，意味著音樂以及其他一切藝術的最高層次。因此，中國傳統音樂才可能接受禪宗的理念與精神，在成為詩意盎然的音樂的同時，也成為禪意幽然的音樂。在中國，與許

《人間佛教》學報·藝文 | 第十九期

多受禪宗影響的詩人們一樣，對於接受禪宗思想的文人音樂家而言，音樂首先是悟道的手段，同時也是弘揚佛法、張揚真如佛性的「指月之指」。惠洪稱自己的詩集為《石門文字禪》，公開亮出「文字禪」的旗號。與此同理，音樂其實也是一種「音樂禪」。

明代的達觀禪師在為《石門文字禪》作序時，對禪與文字關係的論述，同樣也可以用來解釋禪與音樂的關係。他說：「禪如春也，文字則花也。春在於花，全花是春；花在於春，全春是花。」如果我們把這段話中的「文字」換成「音樂」，那麼，禪是使百花盛開的春天，音樂就是花。對於春天而言，花體現了春天的全部含意；對於花而言，春天便是花的全部概念。春、花如一，禪、樂如一。春、花、禪、樂，渾然一體，再不可分。禪對中國傳統音樂的巨大影響，超出了許多人的想像；而中國傳統音樂中所體現的禪的精神實質和灑脫風貌，也的確令人深思。

## 二、公案：誰能確解

公案，是禪宗振聾發聵、撥雲見日最常用的手段。《碧巖集·序》說：

嘗謂祖教之書謂之公案者，倡於唐而盛於宋，其來尚矣。二字乃世間法中吏牘語。其用有三：面壁功成，行腳事了，定槃之星難明，野狐之趣易墮。具眼為之勘辨，一呵一喝，要見實詣。如老吏據獄讞罪，底裏悉見，情疑不遺，一也。其次則嶺南初來，西江未吸，亡羊之岐易泣，指海之針必南。悲心為之接引，一棒一痕，要令證悟。如廷尉執法平反，出人於死，二也。又其次則犯稼憂深，繫驢事重，學弈之志須專，染絲之色易悲。大善知識為之付囑，俾之心

活潑的禪心與流動的音符——禪與音樂的相似性

死蒲團，一動一參，如官府頒示條令，令人讀律知法，惡念才生，旋即寢滅，三也。

這段論述，清楚地講明了公案的三個作用，無非是針對學禪人的不同根器、不同因緣，因勢利導，循循善誘，使學人有「法」可依的方便法門而已。禪宗的第一個公案，便是我們前面提到的「世尊拈花，迦葉微笑」的傳說。

我一直認為，禪宗之所以得到中國歷代知識分子，尤其是藝術家的心儀神往，除去禪的究竟明白、直指人心的「真理性」而外，還有一個也很重要的原因，便是禪宗的「藝術性」。可以毫不誇張地說：與世界上其他所有的宗教、教派、哲學、主義比起來，禪宗是最有詩意的思想體系，在某種意義上說，甚至可以稱其為「藝術的哲學」。對於以理性思惟、邏輯思惟為主的哲學家來講，這一點也許不那麼重要，但是，對於重感情、重形式、重趣味的藝術家來講，這一點卻不是可有可無的。

你可以想像一下這個場面：靈鷲山中，「大比丘眾萬二千人俱。一切大聖，神通已達。其名曰：尊者憍陳如，尊者舍利弗，尊者大目犍連，尊者迦葉，尊者阿難等，而為上首。又有普賢菩薩，文殊師利菩薩，彌勒菩薩，及賢劫中一切菩薩，皆來集會。」<sup>3</sup>此時，佛在萬眾矚目下登上法座，慈悲地環視大眾。四周靜極了，連一絲風聲也沒有。所有人都仰望著佛陀，期待著佛陀口吐蓮花，播灑法雨。但是，佛陀卻一言未發，他手拈一枝金婆羅花，同樣默默地期待著。人們不知道這沉默和相互期待究竟有多久，也許只有一剎那，也許已過百萬劫。所有的人都困惑不解地望著佛陀，莫名其妙。只有迦葉，心頭驀然一動，不禁破顏微笑。

3. 《無量壽莊嚴清淨平等覺經·法會聖眾第一》。





齊白石《拈花微笑》

這「破顏」二字，何等生動形象；這無聲的一笑，打破的何止是沉默！在這「三點一線」（心——花——心）的顧盼之中，不但語言和一切宗教的繁文褥節都頓失其義，就連無盡的時間和無際的空間，也統統讓位給了心靈的交流。「心心相印」的默契裡，妙諦頓顯；「幽然心會」的徹悟中，靈犀貫通。四目相交的一瞬，神祕與豁朗相照；心頭怦然一響的關頭，深邃與平易互融。此時此刻，悟性的耀眼光芒與「妙處難與君說」的個人感受水乳交融，佛、法、僧渾然一體，天、地、人再無區別。

這就是公案，這就是詩意盎然的公案。你在其中可以體會到很多，但卻一言難盡。

當然，並不是所有的公案都這樣明白易懂，大多數公案對大多數人來說，是頗難理解的。用日本禪宗大師鈴木大拙的話來講，便是「公案的用意，是要阻止每一個想用理智解答問題的嘗試」。<sup>4</sup> 禪宗在南宗惠能之後，繁衍為「五家七派」，禪師們以各自的風格、體驗和隨機應化的特性，顯現出「棒」、「喝」、「擒」、「拿」、「推」、「踏」、「收放」、「與奪」、「殺活」等等方便手法。於是，公案也變得五花八門、千姿百態。

其中有許多公案，雖然「會靈源，契妙旨，破生死，越情量，

4. 鈴木大拙、佛洛姆著，孟祥森譯：《禪與心理分析》，中國民間文藝出版社，1986年，頁8。

與三世十方百千開士同稟之至理也」，但是，卻「不可以義解，不可以言傳，不可以文詮，不可以識度。如塗毒鼓，聞者皆喪。如大火聚，撻之則燎。……如趙州庭前柏樹子，洞山麻三斤，雲門乾屎橛之類，略無義路與人穿鑿。即之如銀山鐵壁之不可透。惟明眼者，能逆奪與語言文字之表。一唱一和，如空中鳥跡，水底月痕，雖千途萬轍，放肆縱橫，皆不可得而擬議焉。遠自鷲嶺拈花，迨於今日，又豈止乎一千七百則而已哉！」<sup>5</sup>

中峰和尚所提到的這幾個著名的公案，均是歷代著名禪師趙州、洞山、文偃以「庭前柏樹子」、「麻三斤」、「乾屎橛」這些再平常也不過的東西甚至穢物，來回答「如何是祖師西來意」、「如何是佛」這樣深刻的問題。這種在平常人看來「所答非所問」、「莫名其妙」的答案，其實正是禪師開啟冥頑的金鑰。

說明禪宗公案對語言的超越，最明顯的例子就是對這個「如何是祖師西來意」的永恆課題的不同答案了。從唐至宋，伴隨著禪宗的興盛，對這個課題的問與答絡繹不絕，成為禪宗公案中一條耀眼的紅線。據查，有關「西來意」的問答，在禪宗語錄裡被記錄的就有二百三十餘則，而且所答各異，千奇百怪。面對這個問題，九峰答：「板齒生毛」；龍牙答：「待石烏龜解語，即向汝道」；洛蒲答：「青嵐覆處，出岫波峰，白日輝時，碧潭無影」；瀉山答：「大好燈籠」……而有的則不道一字，或做一個動作，或乾脆抬手便打。《碧巖錄》中有：「龍牙問翠微：『如何是祖師西來意？』微云：『與我過禪板來』。牙過禪板與翠微，翠微接得便打。牙云：『打即任打，要且無祖師西來意！』牙又問臨濟：『如何是祖師西來意？』臨濟

5. 中峰和尚：《山房夜話》卷上，轉引自正果：《禪宗大意》，中國佛教協會《法音》文庫版，頁121。



《人間佛教》學報·藝文 | 第十九期

云：『與我過蒲團來！』牙取蒲團過與臨濟，濟接得便打。牙云：『打即任打，要且無祖師西來意！』」

對這個「西來意」的問題，歷代祖師苦參不已，甚至如龍牙問便遭打，仍堅持「打即任打，要且無祖師西來意」，大有不問透參破不休的氣概，可見這一問題對學禪人的重要。但對我們而言，問題卻是為什麼同一問題卻有如此多而不同的答案。正果法師在他編述的《禪宗大意》中，有一段非常精闢的論述。他說：

同一問題，為什麼應答都不同？那是因為禪的根本法，是超越一切的無生法，是離卻形式與概念的，所以無礙自在，絕不會為任何語言形式手法等所拘束。也可以說，祖師西來時，全宇宙都為祖師西來而現前。因為宇宙萬有都存在於西來意中，則任取一物，無不是西來意。是故西來意，絕非固定的概念，所以古來高僧大德，各自應其境，通其機，而自由自在的拈答。<sup>6</sup>

在禪宗公案中，音樂也常常成為禪師們啟迷開悟的工具，因此公案中多有以樂喻禪的故事。如：

《景德傳燈錄》卷一一「道吾和尚」條：「凡上堂示徒，戴蓮花笠，披襴，執簡，擊鼓吹笛，口稱『魯三郎』。有時云：『打動關南鼓，唱起德山歌。』」

《景德傳燈錄》卷一八「杭州龍華寺真覺大師靈照」條：「僧問：『草童能歌舞，未審今時還有無？』師下座作舞曰：『沙彌會麼？』僧曰：『不會。』師曰：『山僧踏曲子也不會？』」

《景德傳燈錄》卷二十「襄州鳳凰山石門寺獻禪師」條：「問：

6. 正果：《禪宗大意》，中國佛教協會《法音》文庫版，頁128。

『師唱誰家曲，宗風似阿誰？』師曰：『一曲宮商看品弄，辨寶須知碧眼胡。』」

《汾陽無德禪師語錄》卷下：「第三要，不用垂鉤不下鉤，臨機一曲楚歌聲，聞了盡皆悉返照。」

《法演禪師語錄》卷上：「且道《下水船》一曲作麼生唱？」  
「羅邏裏，羅邏裏，俗氣不除。」

當然，禪師的開悟是應機而為，對於沒有悟性的人來講，不但「山僧踏曲子」沒用，迎頭棒喝也未嘗有效。這就像對於沒有「音樂耳朵」的人來講，多美妙的音樂都是「莫名其妙」一樣。

### 三、音樂：一說便錯

與禪相似，音樂也是「離卻形式與概念的」，因此，對同一首樂曲、同一段旋律，不同的欣賞者，常常會得出不同的感受。而在有些時候，同一個人，在不同環境、不同情緒下聆聽同一首樂曲，也會感受互不相同。正如《史記·樂書》中所說：

其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔。



欣賞者的情緒變化，對同一首樂曲會有不同的感受。圖為唐寅《吹笛仕女圖》。

《人間佛教》學報·藝文 | 第十九期

這一段話可以有兩種解釋，其中的一種，便是說隨著欣賞者的哀、樂、喜、怒……的變化，音樂的表現和感受，也會呈現出噤殺、嗶緩、發散、粗厲……等不同的變化來。比如大陸人人熟悉的《哀樂》，日日回蕩在殯儀館的「告別室」裡；每當有重要人物去世，更會在電台、電視台的電波中反復低徊。其實，這首《哀樂》本是一首陝北的嗩吶曲，在陝北民間的民俗活動中被廣泛使用。無論「紅事」（結婚等喜慶活動）還是「白事」（葬禮活動）都可以演奏。吹「紅事」時，速度加快，旋律便顯得歡快跳蕩；吹「白事」時，民間音樂家們沒有改變這首旋律的一個音符，只是把樂曲的速度放慢了一倍。於是，原本歡快輕盈的歌唱一變而成了悲痛、哀婉的傾訴。當專業音樂家將這首樂曲從 2/4 拍變為 4/4 拍，並移植到銅管樂隊時，《哀樂》便名副其實地成了中國大陸的《葬禮進行曲》。

更為著名的歌曲《東方紅》，從二十世紀四〇年代開始，便逐漸在陝北傳唱，1949 年後，更由陝北傳遍大陸，最終成為歌唱「偉大領袖毛澤東」的專用歌曲，成為二十世紀中國大陸最莊嚴、神聖的頌歌。不但「文化大革命」裡中國大陸的八、九億人每天早晨都要面對毛澤東的畫像高唱這首歌曲，大陸「中央人民廣播電臺」幾十年來，也一直用山西侯馬出土編鐘演奏的《東方紅》，作為對外廣播的開始曲，而且，中國發射的第一顆人造衛星，也曾把《東方紅》的旋律帶上了太空，「讓《東方紅》的旋律響徹宇宙，響徹太空」。當時也曾流行的另一首歌唱道：「最美的歌是《東方紅》，最偉大的領袖是毛澤東。」

在中國大陸，現在二十歲以上的人可以說人人會唱這首歌；在這個世界上，可能有數以億計的人聽過：「東方紅，太陽升，中國出了一個毛澤東，他為人民謀幸福，呼兒嘿哟，他是人民大救

星……」但恐怕很少有人知道，它的曲調從前只是一首普通的、以輕薄的歌詞傳唱的民歌小調。在陝北民間，這首曲調不但曾配唱過「騎白馬，跨洋槍，三哥哥吃上八路軍的糧……」而且其更早的唱詞竟然是多種不同的「淫詞」，其中的一首是：「妹妹的腳，尖又小，上邊繡了一只金絲鳥，有心摸摸妹妹的腳，呼兒嘿啣，金絲鳥它飛去了……」當然，假如有人膽敢在「文化大革命」中，用這個已經「神聖化」的旋律演唱這首歌的「原本」，那麼，他肯定在劫難逃。

不僅在中國是這樣，也不僅小曲存在這種情況，就連一些世界音樂殿堂裡的經典名著，也存在許多不同、乃至截然相反的解釋。比如法國著名的《馬賽曲》，在一般情況下，被視為法國大革命的象徵和符號，人們從中感受到的，是向上的意志和「自由、平等、博愛」的精神。但是，在俄羅斯作曲家柴可夫斯基的《1812 序曲》中，《馬賽曲》卻被當成拿破崙軍隊的象徵出現，代表著正義的對立面和俄羅斯的敵人，人們在《1812 序曲》中感受到的《馬賽曲》，是冷酷的、殘暴的、惡勢力的形象。

再比如俄羅斯作曲家肖斯塔科維奇的《C 大調第七交響曲》，很長一段時間以來，人們相信原蘇聯官方發表的作者對於樂曲的「說明」和蘇聯音樂學家的解說，認為作曲家在音樂中表現的是被圍困的列寧格勒，表現的是蘇聯人民與德國法西斯的鬥爭。因此，人們習慣於把這部作品稱為「列寧格勒交響曲」，把樂曲中的「反面形象」當成「德國法西斯」的主題。但是，1979 年，在美國出版了由伏爾科夫（Solomon Volkov）整理的肖斯塔科維奇的「回憶錄」。在這本書中，肖氏卻披露自己的創作「是戰前設計的」，「完全不能視為在希特勒的進攻下有感而發。『侵略的主題』與希特勒的進攻無關。」他創作時想到的，「是人類的另一些敵人」。肖氏在「回

憶錄」中稱，自己的這一作品，是為了紀念 1936-1938 年間，在史達林「大清洗」中被屠殺的許多不該死去的優秀人物的「紀念碑」。

我不想在這裡討論肖氏「回憶錄」的可信程度及這位作曲家的人格問題，也不想在這裡對有關《C 大調第七交響曲》的兩種不同說法作一個最終判斷，我只是想借此說明：音樂，也像禪宗的公案一樣不可確解。或者說：音樂的創作與欣賞，也如同禪宗的修道一樣，屬於一種完全獨立的個人體驗、一種不可替代的直覺體驗。用禪宗的話來講，便是「如人飲水，冷暖自知」。禪宗講公案的這段話，完全適用於音樂：音樂的內容，也是「不可以義解，不可以言傳，不可以文詮，不可以識度」的。

正因為這個原因，古往今來的許多大音樂家，都不約而同地反對用文字來描述音樂。早在魏晉時代，稽康便提出了一個比他的「非湯武而薄周孔」更大膽、更獨特、更有才氣、也更具有美學意義的命題——「聲無哀樂」。認為你在聽音樂時得到的情緒感受，來自你的內心而非來自音樂。俄羅斯作曲家柴科夫斯基在不得不「有生以來第一次把音樂的想法和形象改寫成文字」以滿足梅克夫人的願望之後，又立即把自己的解說稱為「胡說八道」，並感到重讀一遍都「很可怖」。他似乎在問自己：「你怎麼能夠表現你在寫一部器樂曲（它本身沒有什麼一定的主題）時掠過腦際的一些漠然的感覺呢？這純粹是一種抒情的過程，是靈魂在音樂上的一種自白……」他認真地對梅克夫人說：「……親愛的朋友，這就是關於那部交響樂我能告訴你的一些物事。當然，我所說過的既不清楚，也不完全。這是按器樂的性質而作的。因為器樂曲不能作詳細的分析。恰如海涅所說：『話語停止的地方，就是音樂的開始。』」<sup>7</sup>

7. 《柴科夫斯基與梅克夫人通信錄》，三聯出版社，1998 年。

古今中外，大概只有魏晉名士們最懂音樂，也最理解音樂的「不可說」。稽康的「聲無哀樂論」產生在那樣的一個時代，是因為當時有相當一部分名士們在思想上達到了這樣的境界。《世說新語·任誕》中有這樣一則故事：

王子猷（徽之）出都，尚在渚下。舊聞桓子野（伊）善吹笛，而不相識。遇桓於岸上過，王在船中，客有識之者，云是桓子野。王便令人與相聞云：「聞君善吹笛，試為我一奏。」桓時已貴顯，素聞王名，即便回，下車踞胡床，為作三調。弄畢，便上車去，客主不交一言。

這個故事，真是妙不可言。兩個大名士王徽之與桓伊彼此聞名，但不相識，待邂逅於途時，王不揣冒昧，單刀直入，請桓為其吹笛，桓既不推辭，也不客套，「即便回」，下車便吹，一連吹了三支曲子，吹罷，上車便走，彼此竟不交一言！兩位高士都是滿腹經綸的才子，彼此景仰，又在那樣一個以清談之風著稱於世的時代，本該玉柄塵尾，相識恨晚，「侃」它個昏天黑地。何以二人樂罷則散，不交一言呢？

說「君子之交淡如水」，是錯；說「話不投機半句多」，更謬。王與桓，都是知音通樂之人，桓伊更是其時著名的音樂家。相傳至今仍在的古琴名曲《梅花三弄》原為笛曲，即被認為是桓伊所作。王久慕桓名，又是「發燒友」級的愛樂者，才會既不顧自己的身分，又不怕被拒絕，貿然說出「聞君善吹笛，試為我一奏」的話來。桓也「素聞王名」，這才會同樣忘記自己的身分和事務，馬上回頭，「下車踞胡床」，說吹就吹，還一連吹了三支曲子。他如果認為王徽之不懂音樂，不願與之交談，他根本不會下車專門為王演奏。所



以，二人的「不交一言」，實在只是二人真正懂音樂的表現。

他們都知道，音樂就是音樂，音樂之外，別無音樂。一個吹完了，一個聽完了；該吹的吹了，該聽的聽了，功德圓滿，還說什麼呢？再說一字，便是多餘；再說半句，便是廢話。再者說，「話語停止的地方，便是音樂的開始」，一個奏完了當時最好的音樂，一個聽完了當時最好的音樂，還需要說什麼話嗎？更應該令今人感慨慚愧的是，這兩位真正的「愛樂者」，其時一位官至「騎兵參軍」，<sup>8</sup>一位「已貴顯」，官至「大將軍」。他們在音樂的交往中，忘掉世俗的「身分」，拋開世俗的「禮儀」，至情至性，通脫瀟灑，其思想境界，已直逼禪門。

當然，一幅抽象主義的繪畫，也同樣「不可以義解，不可以言傳，不可以文詮，不可以識度」，但繪畫究竟是有形之物，借用佛教的語言來講，是「有相」，而非「無相」。它所必須占據的空間和一經完成便被固定的特質，使繪畫與禪終究隔著一層，不能做到與禪「形神俱似」，只有那無形的、流動的、轉瞬即逝的音符，才與活潑的禪心「形神俱似」；禪與音樂的因緣，可謂殊勝。

除了精神與形態的相似之外，禪與音樂還存在著功能上的相似性。禪原是梵文 *Dhyāna* 音譯「禪那」的略稱，意譯為「靜慮」、「思惟修」。意為心注一境、正審思慮，是佛教產生之前就存在於古印度的一種修行方式。古印度所謂的「瑜伽」（*Yoga*），便是這種調息靜坐、冥思入定的修行法門。靜坐首先要調息，即佛教所講的「安般守意」、「數息觀」，用數息的方法將散亂的心念集中，漸漸入於定境，最終由定生慧，得到解脫。

8. 朱長文：《琴史》卷四「王子猷」條，見《樂圖琴史校》卷四，中國音樂研究所，1959年，頁3。

活潑的禪心與流動的音符——禪與音樂的相似性

佛教繼承和發展了古印度的「瑜伽」術，總結了「四禪定」、「四靜慮」的理論，將禪定分為四個基本層次，即「初禪」、「二禪」、「三禪」、「四禪」，系統地論述了從「初禪」階段的「喜」、「樂」感產生，到「四禪」階段的「不苦」、「不樂」、無喜無憂、無欲無念，得「大自在」的無上境界。雖然歷史上的一些禪宗門派反對坐禪，主張「見性成佛」，如唐中宗內侍薛簡問惠能「京城禪德皆云，欲得會道，必須坐禪習定」的主張是否正確時，惠能說：「道由心悟，豈在坐也。」<sup>9</sup>但禪定的「定」，畢竟是佛教「戒、定、慧」三學中重要的一環，伴隨著大多數「凡夫」學佛過程的始終。

《摩訶止觀》<sup>10</sup>卷四有「二十五方便」，專講「調身」、「調息」、「調心」等學佛人的「方便法門」，這與學琴人的要求是一致的。清·蘇璟的「鼓琴八則」中，即有「調氣」一則。鼓琴時心靜氣勻，心注一境，是所有學琴人都必須遵守的準則。琴家對環境及彈琴人姿態的要求，也幾乎與修禪人對環境及姿態的要求一模一樣。明·楊表正在其《彈琴雜說》中要求彈琴人的一段話，簡直就像是對修道人「打坐」的要求：



禪定是佛教「戒、定、慧」三學中重要的一環。(李蕭鋇/繪)

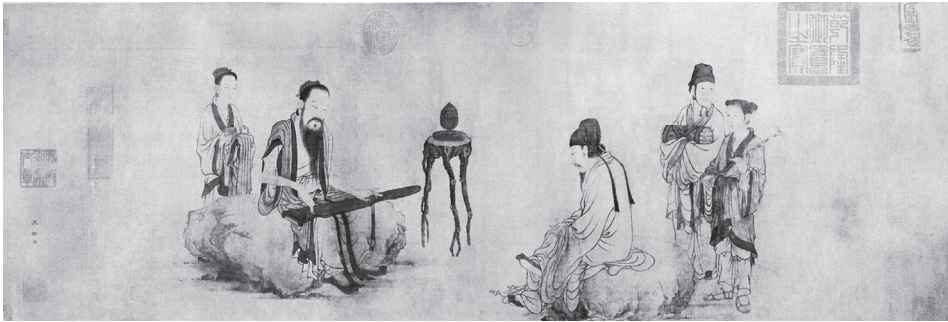
9. 《五燈會元》卷一。

10. 「天台三大部」之一，天台宗實際創始人智者大師述，灌頂筆錄。

《人間佛教》學報·藝文 | 第十九期

凡鼓琴，必擇淨室高堂，或升層樓之上，或於林石之間，或登山巔，或游水湄，觀宇中；值二氣高明之時，清風明月之夜，焚香，靜室，坐定，心不外馳，氣血和平，方與神合，靈與道合。……如要鼓琴，先須衣冠整齊，或鶴氅，或深衣，要知古人之象表，方可稱聖人之器。然後盥水焚香，方才就榻。……其心身要正，無得左右傾欹，前後仰合……<sup>11</sup>

「坐定」與「心不外馳」，可以說是坐禪和彈琴一致的，也是最基本的要求。而焚香沐浴等一切心理準備和儀式化的過程，也只有禪客和琴人坐禪前和彈琴前才能看到，通過「調息」、「調氣」來由定生悟，可以說是音樂天生的長處。音樂，有時能「方便」地起到促人開悟生慧的作用。



彈琴和坐禪都要求定的功夫。圖為元代王振鵬所繪《伯牙鼓琴圖》。

白居易〈好聽琴〉詩曰：「本性好絲桐，塵機聞即空。一聲來耳裡，萬事離心中。」說的便是他聞樂知空、聽琴悟道的實例。能「一聲來耳裡，萬事離心中」，一方面是音樂的特殊功能，一方面

11. 《中國古代樂論選輯》，人民音樂出版社，1981年，頁288。

活潑的禪心與流動的音符——禪與音樂的相似性

也是白居易的緣分。「耳根利」，即是有善根。古之大德，謂「通音聲為小悟」，不是沒有道理的。大部分人可能沒有白居易這麼高的悟性，但許多人都有過在舒緩、平靜的樂聲中感到心靈安適的經歷。而孟郊的〈聽琴〉詩，則結合他多年修道的經歷，感慨萬分地詠道：「……學道三十年，未免憂死生。聞彈一夜中，會盡天地情。」似乎他三十年的參修，都不如這一夜聽琴的功效。音樂與修道人的關係，也就可見一斑了。

在所有藝術中，音樂是最不具備「物質性」的藝術。它所借用的物質手段——樂音，不但與繪畫、雕塑、建築不同，是看不見、摸不著的，而且，構成音樂的基本材料——音階、調式、調性等等，也完全是人類「抽象」的結果，在自然中本不存在。而在佛教的所有宗派中，禪宗的非物質性也是最明顯的，一句「不立文字」，道盡了音樂與禪的相似。

正因為禪與音樂存在著相當多的相似性，所以，不但在禪的表述中常常以音樂作為比喻發問，如：「師唱誰家曲，宗風似阿誰？」「古曲無音韻，如何和得齊？」「還鄉曲子作麼生唱？」「獨唱無生一曲歌」等等；在中國傳統音樂中，也同樣存在著大量體現了禪意的樂曲，禪與音樂，可謂你中有我，我中有你。

可以這樣說，禪與音樂，都是人對宇宙、對人生的把握。禪是叫人明心見性，洞徹宇宙、人生的真諦；音樂是將聲音生命化，用有意味的聲音形式去表現人對宇宙、人生的種種感受。兩者都是直觀的，都是「直指人心」的。禪是洞徹生命的哲學，音樂是表現生命的藝術。

（本文選錄自《田青文集》第二卷《禪與樂》，北京文化藝術出版社出版。）