

佛教音樂“契”之含義及相關問題探析

李 小 榮

(福建師範大學 文學院,福建省 福州市 350007)

提要:“契”在佛教音樂文獻中的含義,實難索解。本文通過分析其在唄贊音樂與佛經轉讀中使用場合的不同,指出在前者的基本含義是指唄贊音樂的種類,在後者則為“節”、“段”、“遍”。

關鍵詞:唄贊音樂 轉讀 契 含義

在佛教文獻的研究中,最讓人困惑不解的莫過於大量的音樂術語了。主要原因在於:天竺的音樂理論體系與中土有異,故而譯師們如何用最貼切的漢語語彙來傳達其在印度音樂中的固有含義便成了極為棘手的問題。就拿敦煌遺書中的那些音聲符號來說吧,比如“平”、“側”、“斷”等,雖然也用於中國傳統的音樂術語中,但它們在佛教講唱中的確切含義是什麼,其與本土用法有何區別,至今也無人說得清楚。之所以會遭遇如此的學術困境,竊以為最根本的問題在於對相關佛教音樂文獻缺乏系統的整理與研究^[1]。本文擇取佛教音樂中最常見的術語“契”作為個案來分析,試圖在較為全面地梳理相關文獻的基礎上厘清其真實的含義,以求為佛教音樂的文獻學研究提供一點參考意見。不當之處,敬祈海內外方家多多指正。

(一)

對於“契”在佛教音樂中的含義,學術界的研究大致可分為兩個階段:第一階段是上世紀三十至五十年代,一些敦煌學的研究者在探討變文講唱時,對於“契”之含義紛紛發表了自己的看法。如關德棟先生在《〈讀唐代俗講考〉商榷》一文指出:“所謂一‘契’,實是指一個‘歌贊’而已。”^[2]向達先生在《補說唐代俗講二三事——兼答周一良、關德棟兩先生》一文中則

[1] 不過,幸運的是不少學者早就充分地意識到了這一問題,並著手這方面的研究工作。如上個世紀五十年代就有楊蔭瀏、查阜西等對北京智化寺的音樂進行過採訪、記錄與整理;八十年代以後則出現了大量的記錄與研究漢傳、藏傳佛教音樂文獻的論著。不過,這些論著多數是從現今仍在傳唱的音樂作品入手來梳理相關佛教音樂的發展,而較少關注佛教音樂中的華梵異同。最近王昆吾、何劍平二先生主要從漢文大藏經中輯出了相關音樂文獻匯成專集《漢文佛經中的音樂文獻》(巴蜀書社,2002年版),於佛教音樂文獻學之研究頗有助益。加之王先生此前的多篇專論,如《佛教唄贊音樂與敦煌講唱辭中“平”、“側”、“斷”諸音曲符號》(載王氏著《中國早期藝術與宗教》,東方出版中心,1998年版,第402-428頁)、《原始佛教的音樂及其在中國的影響》(《中國社會科學》1999年第2期,第153-168頁)等,悉表明他已經注意到了華梵佛教音樂之比較研究的重要性。本文的寫作,正是受王氏之啟發而進行的個案研究。

[2] 周紹良、白化文編《敦煌變文論叢》(上),上海古籍出版社,1982年版,第167頁。

懷疑：“‘契’字乃是翻譯梵音，或者即是 Gathā(拼法據 Monier-Williams《梵文字典》)一字的對音也未可知。”^[3]周一良先生《關於〈俗講考〉再說幾句話》則在向達先生的基礎上進一步確認“‘契’是指樂曲上的單位”^[4]。爾後向達先生據之進而推測“契是指樂調而言”^[5]。對此，周叔迦先生在《漫談變文的起源》裏大表贊同，謂“一契便是一個曲調”^[6]。由此可見，當時的研究者最後達成了一個共識，那就是認為“契”是指佛教音樂中的特定曲調。至於是哪種特定曲調，則語焉不詳。第二階段是改革開放後至今，隨著思想禁錮的解除，佛教音樂的研究漸漸成了藝術工作者關注的焦點領域之一，期間有不少大陸學者對“契”的含義重新進行了探究，如田青先生在《佛教音樂的華化》中推測：“‘契’的意思，很可能是曲譜”，“‘契’為樂譜，而且是‘聲曲折’一類的曲線譜”^[7]。趙益先生在《梵唄三釋》中則給“契”下了個定義，是指“佛教梵唄的專稱，取其聲文相契之意”^[8]。另外，臺灣的釋道昱亦在《經導對中國佛教禮懺的影響——以梁〈高僧傳〉為中心的探討》一文中指出：“契是指諷詠經典偈頌的一節、一科或一段。”^[9]統觀前賢時彥的研究，都自有其一定的合理性。不過，若以之來解釋相關的佛教文獻，則悉皆不盡完全吻合，故本人重釋之如次。

(二)

中國本土文獻中，較早用“契”字來表示音樂性質的語料有：一者陸機《演連珠》之三六曰：“鞞鼓疏擊，以節繁弦之契。”^[10]二者盧諶《贈劉琨》之三曰：“孰云匪諧，如樂之契。”^[11]三者唐人徐堅所編《初學記》卷十六引晉孫該《琵琶賦》曰：“曲終歌闋，亂以衆契”^[12]。《漢語大詞典》並以前兩則語料給出了“契”的義項之一是：“指聲樂和合、和諧。”^[13]但“契”的這種用法在漢譯佛典中尚未發現具體的語料，易言之，表示“聲樂和合、和諧”之性質的“契”，沒有用於佛典翻譯的音樂術語中。所以，我們認為是中土僧眾把本土表示“聲樂和合、和諧”的名詞“契”用作表示佛教唄贊音樂的量詞。試看以下兩組史料：

1. 僧祐《出三藏記集》卷十三載三國東吳的支謙是：“既善華戎之語，乃收集衆本，譯為漢言。從黃武元年至建興中，所出《維摩詰》、《大般泥洹》、《法句》、《瑞應本起》等二十

[3] 周紹良、白化文編《敦煌變文論叢》(上)，上海古籍出版社，1982年版，第175頁。

[4] 同上，第180頁。

[5] 案：向達先生的這個推測是以“附記”的形式放在周一良先生的《關於〈俗講考〉再說幾句話》之後，文見《敦煌變文論叢》(上)，第182—184頁，特別參考182頁。

[6] 周紹良、白化文編《敦煌變文論叢》(上)，第250頁。

[7] 案：田青先生的論文原載《世界宗教研究》1985年第3期第1—20頁(特別參考第4頁)，後又收入其論文集《淨土天音：田青音樂學研究文集》(山東文藝出版社，2002年版)，第1—47頁。

[8] 文載《中國典籍與文化》1997年第4期，第91—94頁，特別參考92頁。

[9] 文載《圓光佛學報》第3期，第73—100頁，特別參考第83頁。

[10] 蕭統編、李善注《文選》，上海古籍出版社，1986年版，第2395頁。

[11] 同上，第1180頁。

[12] 徐堅《初學記》，中華書局，1962年版，第392頁。

[13] 羅竹風主編《漢語大詞典》，漢語大詞典出版社，1988年版，第2冊，第1532頁。不過，《漢語大詞典》謂第二條語料出自《文選·劉琨〈重贈盧諶〉》，並引呂向注曰：“契，合也。誰謂不能如樂聲之和合也。”是知詞典編撰者的引文不是源於李善注本，今考逯欽立先生輯《先秦漢魏晉南北朝詩》，此引文見於盧諶《贈劉琨詩》(中華書局，1983年版，第881頁)，同於李善的《文選》注本。

七經，曲得聖義，辭旨文雅。又依《無量壽》、《中本起經》，製贊菩薩連句梵唄三契，注《了本生死經》，皆行於世。”^[14]同卷又謂尸梨蜜（案：即慧皎《高僧傳》之帛尸梨蜜多羅）曾經“對坐作胡唄三契，梵響凌雲”^[15]。

2. 慧皎《高僧傳》卷十三載南齊安樂寺釋僧辯“傳《古維摩》一契，《瑞應七言偈》一契，最是命家之作。”^[16]同卷又說：“康僧會所造《泥洹》梵唄，於今尚傳，即《敬謁》一契，文出雙卷《泥洹》，故曰《泥洹唄》也。……篤公所造六言，即《大慈哀愍》一契，於今時有作者是。”^[17]

對於上舉“契”的用法，其作量詞應無疑義。那麼，問題至此就產生了，即漢譯佛典中用以表示佛教唄贊音樂的是什麼呢？

在佛典中，無論是九分教還是十二分教，與音樂關係密切的僅有修多羅（梵文 sūtra，長行）、祇夜（梵文 geya，重頌或應頌）與伽陀（梵文 gāthā，孤起頌或諷頌）三種。所謂長行，指的是佛經中的散文部分，而祇夜與伽陀則為經中的韻文部分，其中祇夜緊緊依附於長行，因其內容與長行相重複，故稱“重頌”或“應頌”，而伽陀的內容則與長行所述部分不重複，是獨立的，故稱“孤起”。對於長行而言，其音樂表現形式常常是吟誦；而祇夜與伽陀則屬唄贊音樂，且就文辭言是為頌體，往往用以表達對佛與菩薩的讚美歌頌等。

考漢譯佛典中，對於祇夜與伽陀的翻譯，還常用一個統稱，那就是“偈”（也叫偈頌）^[18]。偈之含義，從廣義言，就是包括伽陀與祇夜，如鳩摩羅什譯《大智度論》卷三十三曰：“一切偈名祇夜，六句三句五句，句多少不定，亦名祇夜，亦名伽陀。”^[19]偈之狹義，則單指伽陀（gāthā，也音譯為伽他、偈陀、偈他）^[20]。偈（偈頌）在佛典中，既是韻文的載體，又是音樂的載體，是詩與樂的高度統一。於此，從祇夜與伽陀二者的梵文原意也可窺得一斑，如祇夜的梵文 geya 之本意是“可以唱出來的”，它是從有“歌頌”之意的動詞詞根 gai 的被動分詞轉化而成的名詞，伽陀的梵文 gāthā，亦是由 gai 變化而成的名詞^[21]。此外，佛典中亦有大量關於偈與音樂關係的記載，茲舉三例以見其端要。

東晉瞿曇僧伽提婆譯《增一阿含經》卷六“利養品第十三”記尊者須菩提身得苦患，釋提桓因遣波遮旬前往問疾，波遮旬“便調琉璃之琴，前至須菩提所，便以此偈歎須菩提”，後接五言偈頌二十句。須菩提聞聲而起，復歎波遮旬曰：“善哉波旬，汝今音與琴合，琴與音合，而無

[14] 僧祐撰，蘇晉仁等點校《出三藏記集》，中華書局，1995年版，第517頁。

[15] 同上，第522頁。

[16] 慧皎撰，湯用彤校注《高僧傳》，中華書局，1992年版，第503頁。

[17] 同上，第509頁。

[18] 案：在佛經中，偈的含義與分類是個十分複雜的問題，如《中論疏》卷一謂偈則有通別二種：通偈指的是不論長行（散文）、偈頌，凡經文之文字數至32字者，稱之為首盧伽陀，是為胡人數經之法；別偈則指必以四句而文義具備者，即不問三言、四言、五言、六言、七言之句式，此稱結句伽陀。

[19] 《大正藏》卷二十五，第307頁，上。

[20] 如慧琳《一切經音義》卷二十七“偈”條下即曰：“偈，梵云伽陀，此云頌美，歌也。”（《大正藏》卷五十四，第483頁，下）

[21] 參見 Sir Monier Monier-Williams: A Sanskrit-English Dictionary, p. 363, p. 352, Motilal Banarsidass Publishers, PVT. LTD. Delhi, 1990.

有異，然琴音不離歌音，歌音不離琴音，二事共合，乃成妙聲。”^[22]據此，波遮旬所出之偈實為歌詞。西晉竺法護譯《佛說須真天子經》卷九則謂：“爾時文殊師利便為天子歌頌偈言。”^[23]後接五言偈共 168 句，此五言偈顯然也是用於歌唱的。日本所傳《門葉記》又十分明確地要求：“伽陀，無音樂者不可用之。”^[24]凡此種種，皆說明佛經偈頌的主體是屬於音樂文學性質的。

而中土音樂文獻中的“契”(如前揭孫該《琵琶賦》之“曲終歌闕，亂以衆契”)，實亦有音樂與文辭相契合的意蘊。更為重要的是，俞敏先生在其大著《後漢三國梵漢對音譜》中指出了“gāthā”中的“gāth”就是“偈”的對音^[25]，而“契”之讀音“qi”與“偈”(ji)相近，意亦與之相似，職是之故，中土僧眾在描述頌贊音樂之性質時未擇用譯師們所用的“偈”，反而選用了本土固有的術語“契”^[26]。究其成因，首先在於“偈”在文辭上有一大特點，那就是常常四句成頌^[27]，而佛教頌贊之“契”則不儘然。雖說早期的頌讚歌詞，如《出三藏記集》記載的支謙之“菩薩連句梵頌三契”，《高僧傳》中所提及的釋僧辯所傳之“《古維摩》一契，《瑞應七言偈》一契”等已經失傳，我們就不能知其詳情。但是慧皎所說的“籥公所造六言，即《大慈哀愍》一契，於今時有作者”^[28]中的“大慈哀愍一契”，我們認為就是唐人道世所撰《諸經要集》卷四“頌贊部”之“歎德緣第三”中所引的“大慈哀愍群生，為蔭蓋冥盲者，開無目使視睇，化未聞以道明。處世界如虛空，猶蓮花不著水，心清淨超於彼，稽首禮無上尊。”^[29]因為此頌贊無論從形式(六言)還是從內容(開篇即有“大慈哀愍”)看，皆符合慧皎的記載。從上揭引文可知，“大慈哀愍”一契是八句，而非四句。另外，早期的道教經典中也常常提到“三契”或“三契頌”，從其文辭看，一契也不是四句成頌，此亦可作為旁證。如約出於南北朝的道教古靈寶經之一的《洞玄靈寶丹水飛術運度小劫妙經》中記載了《高上真人羅天頌三契》，其中第一契是“六度生梵迹，至真出玄虛。……德合超然去，塵俗緬飄因”共 24 句，第二契是“鬱鬱空洞鄉，岌岌天寶臺。……軀精濁損次，朝禮高上師”共 14 句，第三契是“玄洞空中去，虛虛豁無響。……超度衆根難，流霞登濛隴”，亦為 14 句^[30]。再如《上清諸真章頌》中載有《上清步虛

[22] 《大正藏》卷二，第 575 頁，下。

[23] 《中華大藏經》第 20 冊，第 700 頁。

[24] 《大正藏·圖像部》卷十二，第 51 頁。

[25] 參《俞敏語言學論文集》，商務印書館，1999 年版，第 53 頁。

[26] 案，關於用“偈”來表述“頌贊”的初期譯經，較早的有後漢安世高翻譯的《佛說屍迦羅越六·方禮經》之“佛說頌偈”，頌者頌贊也。其偈為：“鷄鳴當早起，披衣來下床。澡漱令心淨，兩手奉花香……”(參《大正藏》卷一，第 251 頁下一 252 頁中)，偈為五言體，共 80 句。另外，宋人贊寧於《大宋僧史略》卷二論述“贊頌之由”時(參《大正藏》卷五十四，第 242 頁，中)，法雲《翻譯名義集》卷四“頌匿”條下(見《大正藏》卷五十四，第 1123 頁，下)，皆講到了《十誦律》中載有沙門億耳以“三契聲”贊佛事。然考後秦弗若多羅譯《十誦律》卷二十五中，佛陀雖然讚歎億耳比丘是“善贊法”，“能以阿槃地語聲贊誦，了了清淨盡易解”(參《大正藏》卷二十三，第 181 頁，中)，却根本沒有說到“三契聲”一事，可知“契”字是不用作佛教頌贊之翻譯術語的。這就進一步印證了該字首先是中土人士把之用來表達頌贊音樂性的觀點。

[27] 關於這方面的論述，詳見李小榮、吳海勇《佛經偈頌與中古絕句的得名》，文載陳允吉主編《佛經文學研究論集》，復旦大學出版社，2004 年版，第 348—359 頁。

[28] 慧皎撰，湯用彤校注《高僧傳》，第 509 頁。案：籥公即支曇籥，本為月支人，晉孝武初止建初寺，以轉讀與頌贊名於世。

[29] 《大正藏》卷五十四，第 32 頁，下。

[30] 《道藏》，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988 年版，第五冊，第 858 頁，上一中。

三契頌》，其中第一頌是“元始洞空無，三炁積上門……”共 28 句，第二頌是“太平反空無，奉翼後聖君……”共 32 句，第三頌是“洞闕運天網，王氣轉三微……”共 24 句^[31]。易言之，“契”在歌詞句數上的要求與偈不太一樣。宋法雲《翻譯名義集》卷四引《音義》曰：“契之一字，猶言一節一科也。”^[32]既謂“一節”與“一科”，當然就不一定僅有四句頌辭。

(三)

在中土佛教音樂文獻的記載裏，與“契”這一量詞連用的數字最常見的是“三”，“三契”似乎成了一個固定的說法。這方面的材料，除了前揭支謙“菩薩連句梵唄三契”、尸梨蜜“胡唄三契”外，還有不少，茲舉兩例於此，如：《法苑珠林》卷三十九引《西國寺圖》曰：“行至佛所，禮三拜竟，圍繞三匝，唄贊三契。”^[33]慧琳《一切經音義》卷二十七“歌唄”條下曰：“梵云婆師，此云讚歎。……此乃西域三契聲，如室路拏所作是也。”^[34]而與“三契”連用的則是“七聲”，二者又構成一個固定術語“三契七聲”，如：唐人道宣撰《大唐內典錄》卷二載支謙“又依《無量壽經》及《中本起》，製菩薩連句梵唄三契七聲，於今江淮間尚行。”^[35]窺基法師《妙法蓮華經玄贊》卷二則謂陳思王曹植所製梵唄：“今俗中謂之漁梵，冥合西域三契七聲。”^[36]所謂“三契七聲”，在《高僧傳》中則作“三位七聲”^[37]，有人據此指出：“三位”與“三契”，乃異名同實^[38]。另外，七聲也作“七疇”，道宣《續高僧傳》卷二十三即載有周武之世，武帝曾“七夕同僧不眠，為僧贊唄並諸法事，經聲七疇，莫不清靡”^[39]。

窺基法師所謂西域之“三契”與“七聲”，其音樂性究竟如何？有人經過比較後得出了這樣的結論，即“三契”與印度古樂中的三調烏達塔(udatta, 高聲調)、阿魯達塔(anu-datta, 低聲調)、斯瓦里塔(svarita, 混合聲調，即高聲調與低聲調組成的混合音調)有關，而“七聲”則和印度音樂中的七個音級(yama)有關，它們最早見於《娑摩吠陀》(Samaveda)的輔助經文《那羅迪式叉論》(Naradisiksha)中，其稱名是具六(Shadja, 略稱 Sa, 也叫第一音)、神仙曲(Rishabha, 略稱 Ri, 也叫第二音)、持地調(Gandhara, 略稱 Ga, 也叫第三音)、中令(Madhyama, 略稱 Ma, 即第四音)、等五(Panchama, 略稱 Pa, 即第五音)、明意(Dhaivata, 略稱 Dha, 即第六音)、近聞(Nisada, 略稱 Ni, 即第七音)^[40]。其三調與七聲，還可以互相配合使用。日本學者武田豐四郎指出：“三種聲調，是應用於唱歌(giti)的調子，現在所舉的七種音調，是調正器樂歷時(tala)的調子，然而在聲樂和器樂之間，有密切的關係，所以近聞和持地調，對配於高聲調，神仙曲和明意，對配於非高聲調，其餘三音調，對配於混合聲調。”^[41]不過，武田氏所

[31] 《道藏》，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988 年版，第十一冊，第 146 頁，上一中。

[32] 《大正藏》卷五十四，第 1123 頁，下。

[33] 同上，卷五十三，593 頁，上。

[34] 同上，卷五十四，第 485 頁，中。

[35] 同上，卷五十五，第 230 頁，上。

[36] 同上，卷三十四，第 727 頁，中。

[37] 慧皎《高僧傳》，第 508 頁。

[38] 李小榮《變文講唱與華梵宗教藝術》，上海三聯書店，2002 年版，第 189 頁。

[39] 《大正藏》卷五十，第 626 頁，中。

[40] 參見李小榮《變文講唱與華梵宗教藝術》，第 186—191 頁。

[41] 武田豐四郎著，楊煉譯《印度古代文化》，商務印書館，1936 年版，第 100 頁。

說的可能只是吠陀時期三調與七聲的配合情況。而到史詩時期情況似發生了變化，如《羅摩衍那》(Rāmāyana)有云：“在誦讀和歌唱中，這部書聲調悠揚，具有三調七音符，配上笛子可歌唱”〔42〕，其《後篇》又說“琵琶樂聲極甜美，升調、降調曾細論，放開喉嚨唱美音，歌唱下去莫擔心”〔43〕。據此推斷，則似三調可以和七聲任意組合。假如是說成立的話，則可以解釋以下三個問題。

一者支謙譯《撰集百緣經》卷二之《乾闥婆作樂贊佛緣》謂佛在舍衛國祇樹給孤獨園時，城中有五百乾闥婆善巧彈琴、作樂歌舞，供養如來。其中“北方有乾闥婆善巧彈琴，作樂歌舞，故從彼來，涉歷諸土，經十六大國，彈一弦琴能令出於七種音聲，聲有二十一解。”又謂佛自身亦化作乾闥婆王，帶領天樂神般遮尸棄：“其數七千，各各手執琉璃之琴”，亦是彈一弦琴“能令出於七種音聲，聲有二十一解。”〔44〕譯文中的乾闥婆(Gandharva)、般遮尸棄(Pancasikin)皆是天樂神，他們能彈出七音聲。此七音聲，即是前文所列的 Sa、ri、ga、ma、pa、dha、ni，它們類似於中國的七聲，即羽、變宮、宮、商、角、變徵、徵，饒宗頤先生由此指出：“印度七聲說，東漢末年一定通過僧徒傳入中土。”〔45〕此七聲若全部配於三調，則共有 21 種組合形式，這極可能就是譯經所謂的聲有二十一解之原意所在。

二者慧皎《高僧傳》“經師篇”之“論”謂：“始有魏思王曹植，深愛聲律，屬意經音。既通般遮之瑞響，又感魚山之神制。於是刪製《瑞應本起》，以爲學者之宗。傳聲則三千有餘，在契則四十有二。”〔46〕其中的《瑞應本起》，指的是支謙所譯的《太子瑞應本起經》，而般遮指的是佛教中的樂神般遮尸棄(Pancasikin)。考支譯是經卷下有般遮彈琴而歌的記載，其辭曰：“聽我歌十力，棄蓋寂定禪。光徹照七天，德香踰栴檀。……一切皆願樂，欲聽受無厭。當開無死法，垂化於無窮”〔47〕共 40 句，按照四句成頌的規則，可析成偈頌 10 首。而曹植據之以作的歌詞，定然不會是照搬這 40 句，而應當是把它們加以敷演與擴充纔可能達到“傳聲則三千有餘”的規模(當然，可能有所誇大)。若從音樂屬性加以歸類，則僅有 42 契。爲什麼是 42 契呢？我頗疑心是三調與七聲配合之後有 21 種唄贊之音調類別(即前文所講的 21 解)，而此 21 種類別分別以男聲和女聲出之，則可得到 42 契之數目了。考印度聲明論音聲，如《瑜伽師地論》卷十五所說有“男、女、非男非女聲相差別”〔48〕，而在唄贊音樂中所用的一般只有男聲與女聲，因爲非男非女聲常常是菩薩與佛的表現。唐實叉難陀譯《地藏菩薩本願經》中即謂：“若有善男子、善女人，能對菩薩像前，作諸伎樂，及歌詠讚歎。”〔49〕其中所說的歌詠讚歎，實際上就是梵唄。又，東晉法顯西行求法時曾至傳說中的帝釋天將天樂神般遮彈琴樂佛處，他的記載是“山頭有石室，石室南向，佛坐其中。……帝釋以四十二事問，佛一一以指畫

〔42〕 季羨林譯《羅摩衍那》，人民文學出版社，1980 年版，第 1 冊，第 33 頁。

〔43〕 同上，1980 年版，第 5 冊，第 507 頁。

〔44〕 《大正藏》卷四，第 211 頁，中。

〔45〕 饒宗頤《從〈經唄導師集〉第一種〈帝釋(天)樂人般遮琴歌唄〉聯想到的若干問題》，《東方文化》創刊號，第 57 頁。

〔46〕 慧皎《高僧傳》，第 507 頁。

〔47〕 《大正藏》卷三，第 480 頁上一中。

〔48〕 同上，卷三十，第 361 頁，上。

〔49〕 同上，卷十三，第 782 頁，下。

石，畫迹故在。”^[50]帝釋天以四十二件事問佛，而般遮屍棄則以四十二契唄讚歎佛，這種說法與佛經的形式常常是用長行來敘事或議論，用偈頌來抒情、說理或重複長行之內容也相符吧。

三者到了唐人的記述，曹植所製四十二契唄贊，只剩下了六契。如唐道宣《集古今佛道論衡》卷甲曰：“陳思王曹植……深感神理，彌悟法應，乃慕其聲節，寫為梵唄，撰文製音，傳為後式。梵聲光顯，始於此焉。其所傳唄凡六契，見梁釋僧祐《法苑集》。”^[51]然《出三藏記集》卷十二所載《法苑集》卷六《經唄導師集》中只是說“《陳思王感漁山梵聲製唄記第八》”^[52]，其間並沒有具列“六契”的內容。當然也有道宣見過現今失傳的僧祐《法苑集》之可能，而僧祐確實只載錄了六契梵唄。然這種說法則與慧皎《高僧傳》中的四十二契說相矛盾，何以如此？假如僧祐與慧皎的記載都無誤，那極可能是他們對於契的含義理解不一，即慧皎的四十二契說是總括三位七聲與男女二聲而得出的結論，而僧祐的六契說或者只是就“三位”與男、女二聲而得到的梵唄音調類別，或者就是四十二個總類中的六個小類而已。易言之，“契”在表示梵唄之音樂性時，也存在廣義與狹義之別。廣義之“契”，表示的是梵唄的最基本分類，類似於印度吠陀時期的誦經三調，也就是慧皎“三位七聲”中的“三位”之義。宋人法雲《翻譯名義集》卷四引《道安法師集》曰：“契，梵音。”^[53]大概就是說契者，梵唄也，可能就是廣義的用法。狹義的“契”則指“三位”與男女二聲、或七聲的組合，所以纔有“六契”與“四十二契”之別。

(四)

前面所述“契”與“三契”之類，說的是其在唄贊音樂中的含義。然而在佛經轉讀中我們也常常遇到“三契”、“三契經”之類的說法，如：南齊之太子舍人王琰所撰《冥祥記》載宋代沙門智達曾誦《法華經》，“三契而止”^[54]。慧皎《高僧傳》卷十三謂晉京師祇洹寺釋法等曾於宋大將軍東府設齋時“披卷三契”，使大將軍“扼腕神服”，又謂東安嚴公發講時，法等“作三契經竟”，嚴徐動塵尾贊之曰：“如此讀經，亦不減發講。”^[55]《廣弘明集》卷二十八則載有梁簡文帝之《八關齋制序》，其中有云：“謹條八關齋制如左：睡眠籌至不覺，罰禮二十拜，擎香爐聽經三契一；……出過三契經不還，罰禮十拜三；……擎香爐聽經三契，白黑維那更相糾察，若有阿隱，罰禮二十拜七。”^[56]這裏的“三契”或“三契經”之“契”，考其含義，大致可作兩種解釋：一者指的是轉讀三段或三節經文，這時的“三契(經)”則和“三啟經”的方式相同。“三啟經”本來指的是《佛說無常經》，由唐代義淨大師譯出。據《南海寄歸內法傳》卷四可知，在印度常“令一經師，升師子座，讀誦少經……所誦之經，多誦《三啟》，乃是尊者馬鳴之所集置。初可十頌許，取經意而讚歎三尊。次述正經，是佛親說。贊誦既了，更陳十餘誦論，回向發願，節

[50] 《大正藏》卷五十一，第 862 頁，下。

[51] 同上，卷五十二，第 365 頁，下。又：道世《法苑珠林》卷三十六亦有相同的記載，只是少了“見僧祐《法苑集》”的說法（參《大正藏》卷五十三，第 576 頁，上）。

[52] 僧祐《出三藏記集》，第 485 頁。

[53] 《大正藏》卷五十四，第 1123 頁，下。

[54] 魯迅《古小說鈞沉》第 336 頁，齊魯書社，1997 年版。

[55] 慧皎《高僧傳》，第 499 頁。

[56] 《大正藏》卷五十二，第 324 頁，下。

段三闕，故云三啟。”^[57]準此可知，馬鳴菩薩實際上是製定了轉讀經文儀式時的三個步驟（三啟），即讚歎、誦經與回向發願。在每一過程中，皆可轉讀一段（節）經文。用此來解釋梁簡文帝對八關齋之“聽經三契”，便可渙然冰釋了。而且現代有些經懺師，在為亡者或信眾誦經時為節省時間之故，也可以只選每部經的初、中、後數頁誦之，這種方法，釋道昱認為也許就是淵源於這種“轉讀”儀式^[58]。二者指的是轉讀佛經三遍，如北宋靈芝元照所撰《四分律行事鈔資持記》（簡稱《資持記》，是對唐人道宣所著《四分律行事鈔》的注釋之書）卷十五即曰：“次禮佛三契，契猶遍也。今則多稱讚佛偈，隨所能者三遍說之。”^[59]於此，在中古以降的道教行儀中，也經常講到“三契”，如唐朱法滿《要修科儀戒律鈔》卷十六中即要求禮懺之前“梵誦三契”，禮懺之後“三禮竟，乃三契”^[60]。敦煌遺書 P. 2337《三洞奉道科誠儀範》亦曰：“誦三契，如朝文中”。諸如此類的“三契”，亦可釋之為誦讀經文（或讚頌）“三遍”。此亦可作為一旁證也。當然，“三遍”與“三段”、“三節”之間並非毫無聯繫，因為每次（遍）所轉經文往往只是一段或一節，同時三次所轉經文既可以是不同的節段，也可以是同一的內容。

綜上所述，“契”在佛教音樂文獻中的含義，應根據其使用場合的具體情況作具體的分析，纔能得出合乎歷史的解釋。研究佛教音樂，難也就難在能否正確區分其術語的使用場合。

項目來源：國家社科基金項目(04BZW020)、福建省高等學校新世紀優秀人才支持計劃(NCETFJ)資助，福建師範大學創新團隊支持計劃(VF0021)資助。

李小榮(1969—)，男，江西省寧都人，福建師範大學文學院教授，佛教文獻學博士生導師。

[57] 義淨原著，王邦維校注《南海寄歸內法傳校注》，中華書局，1995年版，第175頁。

[58] 《圓光佛學報》第3期，第83頁。

[59] 《大正藏》卷四十，第408頁，下。

[60] 《道藏》第六冊，第998頁上一下。