

南 華 大 學

宗 教 學 研 究 所

碩 士 論 文

佛 教 音 樂 的 發 展 與 意 義

— 兼 論 與 修 行 的 關 涉

The Development and Meaning of Buddhist Music
with analysis of its effects on spiritual practice

研 究 生：沈秋秀

指 導 教 授：尤惠貞 博士

中 華 民 國 100 年 6 月 27 日

南 華 大 學

宗教學研究所
碩士學位論文

佛教音樂的發展與意義——兼論與修行的關涉

研究生：沈秋秀

經考試合格特此證明

口試委員：陳劍韜

黃國清

尤惠貞

指導教授：尤惠貞

陳美華

系主任(所長)：陳美華

口 試 日 期：中 華 民 國 100 年 6 月 27 日

謝 誌

懷著一股對佛學的熱誠，踏進了南華大學就讀宗教學研究所，兩年修讀學分的日子很快就過去了。往返於家庭、學業、與事業之間並不覺得忙或累，只有快樂與充實填滿在每個日子裡；但就祇是論文讓我一直魂縈夢繫，久久未能成文而牽掛著。直到確立了論文題目，埋首於書堆與電腦中，開始了我研撰論文的生活。

正當初審通過之際，母親卻因病需要照顧，頓時倍感無助，延宕了將近一年，幾乎快磨光了我原有的衝勁；雖然不想放棄，但卻寫不下去。每當沮喪之時，我的同修－桓究總是一再的鼓勵我，這段日子無論是小孩或是照顧母親的擔子幾乎都仰賴著他，對他的感謝實在無法用筆墨表述，但我還是要說一聲感謝有你的真心相伴；還有體諒我的一對兒女－瑾蓉、激霖，媽媽總是難得下廚，我知道你們多希望吃到我煮的飯菜啊！寫論文的這段時間，女兒幫了我許多的忙，尤其是電腦、簡報的製作，看著你們純真的笑容，給了我更多的寫作力量。

最最感謝就是我的指導老師尤惠貞教授，她是那般的善解人意，在我還很生澀的文章中，給我無比的信心，深知我、鼓勵我，細心逐字的修訂與指導；感謝口試委員黃國清與陳劍鎧兩位教授提供寶貴的建議，讓我的思路更透徹些。還有要特別感謝我的古箏學生嘉義縣民政處副處長何珉惠，在我作深度訪談時，親自出馬為我引見了多位出家師作為受訪的對象；還有嘉蘭、明珠、素慧，有時煩勞你們到學校代課，無限的感激，感謝你們！感謝學姊美玉提供一些資訊與經驗；還有要感謝金剛師兄淑婷與遠赴日本的涵雯，在英文翻譯上幫了我的大忙。

每當我提筆又放下之時，總是清晰地浮現夢裡的兩個景象，一個是遠眺雪山眼前一望無際的草原，木造的屋子與帳篷，我在屋內向外頂禮，隨著嘉楚仁波切唱誦「文殊菩薩陀羅尼」的聲音，徐緩的、清遠的、恭敬的頂禮；另一個是星雲大師從他的懷中取了一枝毛筆送給了我，這景象使我再回到桌前，提筆、開電腦，讓我的思潮再度湧現－佛教音樂在修行上的意義。

無盡地感謝諸佛菩薩的加持，祈願一切有情共成佛道！

論文摘要

目前在寺院的修行過程，佛教音樂－梵唄的唱誦廣泛運用在日常生活之行儀中，舉凡朝暮課誦、過堂、講經說法以及各種法會儀式…等等，佛教音樂－梵唄的唱誦皆實踐於其中，其目的在於透過這樣的方式而獲得圓滿的修行。而在家信眾則經由法會的參與或聽聞佛教音樂的心靈感悟，進一步接觸佛法、學習佛法，並由之更具體地認識修行的義涵。

由此顯見佛教音樂不只具有音樂性的表達，從它深滿的音韻與佛法義理上的契合，令人油然的感動、攝受信眾的宗教情感，這種發乎內在的情感，使修行者得自唱誦中的法義去觀想，並尋找出自性與本覺，這即是來自音聲的力量。

在當今的社會，寺院與群眾的互動愈來愈頻繁，傳教的方式也越趨現代化，從叢林講經到多媒體的傳播，佛教音樂一直都陪襯在佛法的傳遞當中；這若隱若顯的佛教音樂有時甚至不為人所重視，某些出家僧也不認為他們所唱誦的梵唄是屬於音樂的一種，而試圖與一般音樂做出區隔（如非樂之說）。雖然梵唄在唱誦的音樂型態上與現代佛教音樂迥然不同，殊不知現在的傳統梵唄曾幾何時也是宋元、明清時代的流行音樂，然，現代佛教音樂逐漸為僧團所重視，甚至積極的進行創作走出傳統，以做為連結寺院與社會大眾溝通的橋樑，這就是佛教音樂傳播的力量。

本論文主要關懷的是探討在實踐佛法的修行當中，音樂所扮演的是什麼樣的角色呢？假使在法會儀式中，沒有維那舉腔唱頌，也沒有法器的引領、與拍板，儀式恐怕難以進行，這樣關係著引領信眾的一道方便之門便無法開啓，佛教音樂因而突顯出某種程度的重要性。筆者自初期佛教經典中，發現佛教戒律對音樂的種種限制，而後期大乘佛教傳入中土後，佛教音樂反而受到了正面的評價與發

展，若依如此兩個迥然不同的面向來看佛教音樂，它是否真的存在著衝突呢？而到底佛教音樂在修行上所具有的意義以及影響又如何呢？這些皆是本論文所欲探究者。

綜觀本論文的研究，顯現佛教音樂其重要的意義與使命，終究是為法的流傳，在每個時代與社會文化相互融合，從而發展出傳統與現代之交融；但無論是傳統與現代，佛教音樂不只在中國也在其他各個佛教國家，開展出不同的音樂型態的唱誦之法。藉此讓我們深入思維，佛教音樂不管在那一個世代，那一個國境，如能保存法脈的傳承，並與修行過程相結合，除能引發宗教情感外，也能在音樂的創作上，再創作出另一種法樂，這樣相輔而成的修行是令人期待的，也就在這「聲塵得道」的信念下，修行與佛教音樂一直是「音緣」相隨。

關鍵詞：修行、佛教音樂、梵唄、攝受、音緣、聲塵得道

Abstract

Buddhist chanting, one of the Buddhist music, is widely used in daily rituals of monastery practices, such as morning and evening service, taking meals adequately, expounding Buddhist teachings, and holding Buddhist ceremonies. The purpose of applying Buddhist chanting is to make the dharma practice complete. For Buddhist laymen, spiritual inspiration can be gained by means of attending Buddhist ceremonies or listening Buddhist music, which enables them to have further contact with Buddhism, and to learn from Buddhism, and therefore to realize the meaning of dharma practice more profoundly.

Consequently, since Buddhist music melodies are in accordance with dharma teachings, Buddhist music can not only express feelings through music, it is capable of lifting our minds to sublime state as well as pacifying the religious feelings of disciples. The insight will make the practitioners to meditate from the dharma teachings they chant, and search for Buddha nature and awareness. This is the power of sounds.

Nowadays, temple communicates with the public more and more frequently, and the way of preaching becomes more and more modern. From academic elucidating to mass media broadcasting, Buddhist music always gives an aid to promoting dharma; the role of Buddhist music is vague, and sometimes people do not emphasize on it apparently. Furthermore, even the Buddhist practitioners do not regard Buddhist chanting which they sing as a kind of music, and try to separate it from general music. (alleged as non-music) Although the music style of Buddhist chanting is entirely different from modern Buddhist music, actually, the current traditional Buddhist chanting was used to be the popular music during the Sung, Yuan, Ming and the Ching Dynasty. Buddhist groups gradually put an emphasis on the contemporary Buddhist music, and try to have more music creation out of the tradition, so as to make a connection between the temple and the public, which turns out to be the power to facilitate the spread of Buddhist music.

The dissertation tries to discuss the role of music when practicing Buddhism. Supposing that in the dharma ceremonies, there is no duty-distributor to initialize the chanting, nor dharma instrument to guide and give rhythm, the ceremonies will have difficulties to proceed, where the disciples cannot get access to dharma practice

conveniently. As a consequence, the predominant role of Buddhist music can be seen. The writer finds that in the preliminary Buddhist texts, the Buddhist precepts have various kinds of restrictions on music. Nevertheless, after Mahayana was spread to China, Buddhism music gained positive evaluation and development. According to these opposite viewpoints, is there any conflict paradoxically? After all, what is the meaning and influence of Buddhist music when applying on dharma practice? These are the core questions this dissertation will try to discuss.

All in all, the research finds that the ultimate meaning and mission for Buddhist music is to propagate the dharma, to integrate with the society and culture in each period of time, and to develop its harmony between tradition and modernity; however, regardless of tradition or modernity, Buddhist music in different countries, either China or other Buddhist countries, has blended with music of that specific nation, resulting many kinds of unique chanting ways. It can be contemplated that no matter Buddhist music is in which generation or in what country, as long as it can propagate the dharma and incorporate with dharma practice, besides cultivating religious feelings and interest, it also can help to create another kind of musical pieces for dharma music. It is expected to have such kind of combination of dharma practice. By the creed of “contemplation of sounds to attain enlightenment”, dharma practice and Buddhist music are veritable to be embraced together by “music connection.”

Key words: dharma practice, Buddhist music, Buddhist chanting, pacify, music connection, contemplation of sounds to attain enlightenment

佛教音樂的發展與意義

— 兼論與修行的關涉 —

目 次

第一章 導論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	4
一、 研究動機.....	4
二、 研究目的.....	5
第二節 研究方法.....	11
一、 文獻資料的收集.....	11
二、 佛教音樂的義理分析.....	12
三、 深度訪談.....	13
四、 問卷調查.....	14
第三節 研究範圍.....	14
第四節 文獻的探討.....	15
一、 主要文獻.....	16
二、 相關文獻.....	18
第五節 章節安排與概要.....	21
第二章 佛教與音樂的關涉.....	25
第一節 佛教對音樂的觀點.....	26
一、 音樂供養.....	30
二、 琴聲說法與修行.....	32
第二節 佛教對音樂的限制.....	39

第三節	佛教對音樂的讚許.....	53
第三章	傳統與現代的佛教音樂發展.....	63
第一節	傳統佛教音樂—梵唄的演變概況.....	66
一、	梵唄在中國演變的時代.....	73
二、	傳統佛教音樂的省思.....	76
第二節	傳統佛教音樂的流傳.....	80
第三節	現代佛教音樂解析.....	88
一、	具有教團特色的佛教音樂.....	90
二、	佛教音樂創作的發展.....	94
第四章	佛教音樂與修行實踐的關涉及其影響.....	97
第一節	佛教的修行義涵.....	99
第二節	佛教音樂在僧團儀軌中的實踐.....	104
一、	朝暮課誦.....	104
二、	懺儀法會.....	107
三、	佛教儀典.....	108
第三節	佛教音樂對信眾的意義.....	110
一、	深度訪談.....	112
二、	問卷調查的擬定與內容.....	119
三、	問卷分析.....	121
第五章	結論.....	125
	參考文獻.....	130

第一章 導論

對現今的佛教信眾（僧、俗二眾）而言，佛教音樂似乎在修行的過程中是不可或缺的，不僅在寺院中所舉行的各種法會儀式，或日常課誦的經典、禮懺文、持咒、唸佛號等，皆須藉由唱誦外，有時再配以法器有一定的節奏、速度、音色、音量，來完成每一場法會儀式；或每一日的功課，甚至在家信眾也喜歡聆聽各種課誦經典的法音，不只參與佛寺的法會儀式；也能虔誠的在家仿學、參修，達到另一種身心靈的修養，試圖去追求修行的境界。

然而為何「音樂」對修行能有如此切身的影響？又佛教的教法如何給予「音樂」更殊勝於世間一切音聲？這是筆者最關懷的一個層面，也是本文所要進行研究的一個動機。

在佛經典籍當中，經常可見到許多關於「音聲佛事」、「伎樂供養」、以及「歌頌讚唄」…。等，其中所提到的妙音聲更是多不勝數，皆以讚嘆佛的威德予以作樂如：《法華經·方便品》云：

若使人作樂、擊鼓吹角貝、簫笛琴箏篪、琵琶饒銅鈸，如是眾妙音，盡持以供養，或以歡喜心，歌唄頌佛德，乃至一小音，皆以成佛道。¹

又《法華經·法師品》中亦云：

此塔應以一切華香纓珞、繒蓋幢幡、伎樂歌頌、供養恭敬、尊重讚嘆。…
當知是等接近阿耨多羅三藐三菩提。…

¹ 姚秦鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》，《大正新修大藏經》，第九冊，頁9上。以下簡稱《大正藏》。

也就是以音樂來讚頌佛德，並且若能以音樂歌頌來作為供養，則得接近了正等正覺的果報，在當時《法華經》已經是進入大乘時期的經典了，為廣宣佛法，利益眾生，對於音樂便開始有了一定的重視程度，其主要的原因是由於音樂較容易引發人們內在的情感，就如同公孫尼子在《樂記·樂本篇》所云：

凡音之起，由人心生也；人心之動，物使之然也。…樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，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。六者，非性也感於物而后動。²

引文中說明了聲音的起源是由於人內心的活動；而人內心的活動，則是受到了外界環境影響的結果。…所謂「樂」，是由「音」而產生的，其本源則是來自於人的內心感應於外界環境的刺激。因此，如果內心產生悲哀的感應，聲音便急遽而短促；內心產生快樂的感應，聲音則寬舒而徐緩；內心產生喜悅的感應，聲音即高昂而爽朗；內心產生憤怒的感應，則聲音粗壯而猛烈；內心產生恭敬的感應，聲音即具正直而富有稜角；內心若產生愛戀的感應，則聲音溫和而柔順。

這六種聲音，並非人的天性各有不同，而是因為人心感應於不同的外界環境便產生了不同的心靈活動。因此佛教若以音樂載道時，除了宣暢教義也需注重音樂的性質，其所產生於內在的心靈活動不可忽視。

佛教音樂為了方便度眾，好的音聲自然令人喜悅深愛，但從另一個角度來看，音樂卻也是修行上的一種障礙，就因為在音樂的傳播過程中，若過度的沉迷、

² 公孫尼子：《樂記·樂本篇》，台北：三民書局，2010，頁 529 - 530。

陶醉，則容易使情感感染著，假使無法將歌唄、讚頌的如理如法，只是一味的尋求音樂的美妙在感官上的執迷、享樂那仍是一種貪執，便無法從佛法的義理中得到甚深智慧，了達真如實相，這乃是佛陀所不樂見的。

在當時爲了教法的莊嚴，不讓一般信眾，或外道誤解沙門的清淨行，佛陀甚至也對音樂的活動做了一些的限制，就連在家的佛教徒須守持五戒，或受持八關齋戒中而言，五戒有：1．戒殺、2．戒偷盜、3．戒邪淫、4．戒妄語、5．戒飲酒；八關齋戒是再加上三種戒律：6．身不塗香，髮不飾香鬘、7．不自歌舞又不觀聽歌舞、8．不坐臥高廣大床；另有不非時食。（此爲齋戒，而前八條爲戒非齋也。）其中的第七戒，清楚的禁止參與一切音樂與歌舞的活動。而出家信眾中的沙彌、沙彌尼、式叉摩尼皆準備受持具足戒的教徒，他們主要持守十戒；而十戒即是在八關齋戒後在加上不持生像金銀寶物、包含不可持有名貴的樂器在內。

然而，爲求清淨依教奉行故，這種種的戒律是必須要遵守的，主要是因爲在未開悟前，修行更要如履薄冰，戒慎恐懼，深怕一不小心反墮萬丈深淵，而失去了修行的初發心，但若能如實行持教誡，則所有的音聲，即成最上妙的法音了。

在此，筆者從較正面的方向著手研究，當然也參考了佛教經典、與歷代大師之著作，以及先進們對佛教音樂的修行之見解與研究，期能爲佛教音樂帶給修行者一份更圓滿的智慧心。

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

當釋尊針對各類眾生之根性而傳教說法時，法門有八萬四千種，究竟的引領著眾生走向涅槃³之路，到達彼岸。然，釋尊以色、聲等六塵⁴而為說法；眾生則以眼、耳等六根而解悟也，但六塵是以通他之佛土而言；若就此土閻浮提而論，則僅能色、聲、法三塵而已，如眼見經卷而悟者，色塵說法也；耳聞金口之聲教而悟者，聲塵說法也；意思思惟而悟者，法塵說法也，其中此土之眾生，耳根銳利偏用聲塵而說法。這便是為何以「聲塵得道」「音聲作佛事」的重要說明。

當我們手持經卷時，若不誦唸出聲，很容產生掉舉、昏沉的現象，所以要出聲的誦經、念佛；若長時間都只有在同一種音調中唸誦，無有轉換時，也容易產生疲累、倦怠或恍神而失去提點的作用，所以在這過程中，若以法器的敲擊，或轉換音調，使經文能在唱誦時更清晰的知道段落及章節，進而達到心念的收攝，這對憶持佛法的教言、教理方能有更深的體悟，也才能夠達到修行的目的。

對於佛教的信眾而言，由於清淨的梵音聲其具有深滿、周遍、遠聞、清靜與和雅的特質，能夠攝受著各種不同根性的眾生，從而由心靈的共鳴中容易令人生起信心，這是一種增上緣，在徐緩的梵唄唱導中，它所進到內心的經文，更能深刻的印烙，尤其處在八苦⁵的眾生裏，很有可能在某一場法會中，被攝受著、感

³ 涅槃：梵音又作泥洹、泥洹、尼畔、涅槃那。舊譯諸師譯為滅渡、寂滅、不生、無為、安樂、解脫等。新譯曰：波利暱縛喃譯為圓寂、滅者、滅生死之義。（參見丁福保編：《佛學大辭典》，頁 1790 上。）

⁴ 六塵：（參見丁福保編：《佛學大辭典》，頁 658。）

⁵ 八苦：涅槃經十二曰：「八相為苦所謂生苦、老苦、病苦、死苦、愛別離苦、怨憎會苦、求不

動著，興起了修行的信念，進而去實踐修行的動機，體驗修行的生活，這種種的現象存在著佛教音樂與修行深切的關係。

然而，並非所有的音樂都可以做為修行的方便之門，某些音樂隱喻著世俗的愛念與欲望，不但無法實踐修行，反而障礙解脫，與佛道不能相應，此類的音聲樂韻自然成了被戒除的對象；音樂就在這兩種不同的境域中有了判別。

由於音樂如前所說，是屬於心靈層面的感悟，因此如何從中汲取音樂的美善，來做為修行的緣起，這正是筆者所主要關懷的論述焦點與動機。

佛陀的教法是所有佛教徒的精神指標，以及所應遵循的方向；而佛教音樂，則是佛教徒的精神食糧，其信力與願力在某一些部分將是來自於此，陪伴著修行者完成成佛之道的旅程。佛教音樂需源自於正法的保存，若佛教音樂無有正法，自然不能稱為佛教音樂，（只能稱做是一般的通俗音樂），所以無論佛教音樂如何的演變，與發展都必須隨著佛法的教法與脈絡去掌握，讓音樂的創作保存著佛法的精神，如此才可堪稱為「佛教音樂」。

二、研究目的

本論文的主題，主要是扣緊在佛教音樂，與修行相互關涉的意義上，範圍似乎大了些，但基於對佛法的熱衷，與音樂的情愫上，筆者毅然決然的朝向此一目標盡力的做一番論述，期許能在此論述的過程裡，體悟到佛法的大義，並且也能給予同好者作為研討的依據或啟發而自勉之。

在如此浩瀚的佛法中，如何能令佛法久常住世？不令退失？將歷代祖師的法教銘記於心？筆者認為唯有傳承法脈，這過程中，務必需詳盡一切法的脈絡，其

得苦、五盛陰苦。」（參見 丁福保編《佛學大辭典》頁 1564 下。）

中的記載有些需靠口耳相傳的方式，有些是以文字編撰記載，而有些則是以音樂的方式呈現，但無論以何種型態出現，皆必須慎重的注意：在法的源流上不得有所疏漏，或訛誤，抑或是偏離離了佛陀的基本教義。筆者將從其中透過音樂傳播的這一部份進行研究的目的，由於音樂的傳播展轉的在每個世代中遞變，也在遞變中與不同的社會文化融合之後再傳承，而融合的過程中必顯得複雜化，又加上音樂的型態多變，隨著時代潮流與因應社會文化的取向，更使得佛教音樂有了不同型式與面貌，其一，是流通於寺院中的梵唄（傳統佛教音樂）做為出家僧的日行功課與度眾弘法的佛教音樂，其二，則是以佛法的言教隱喻人生處世之歌曲（現代佛教音樂），藉著一般通俗的音樂及詞意來淨化或點醒迷網的人。筆者將以這兩種佛教音樂的意義及其發展試圖論述與修行的關涉，並從以下四個要點作為論述的中心。

（一）寺院的傳統佛教音樂

所謂傳統的佛教音樂，若說從印度展轉的傳入中國，在這當中早已隨著時間與空間所轉變的種種因素包括：社會、文化、民族、風俗等在教法上的傳承初期為了融入中國境內的人文社會與民情風俗時，為了方便宣揚教法有所謂的「格義佛教」，亦即依當時為了能使時下的人民理解佛教的義理，以較相近的哲理來作為解說，(在佛教東傳之初，大師們通常以老莊的哲理來解說佛教的教義，使信徒能心領神會，進而再從經典中脫穎悟入佛理，即是所謂的格義佛教。)而在音樂的承襲上，多少也會揉合了中國與印度的風格，既有純粹的梵音音樂文化與純粹的華夏音樂文化，同時又有梵華融合的部份。佛教音樂同其他其他佛教文化一樣，不僅僅是宗教的音樂文化，同時也是古代印度的民族音樂文化。從印度傳到中國，他通過了兩條渠道，一條是佛教的渠道，而另一條則是國家和民間的外交渠道，當它在中國紮根以後，一方面作為宗教的文化藝術保存並流傳在寺院

裏，一方面作為中華民族新的文化藝術流傳在宮廷與民間⁶。因此東傳以後的佛教音樂，自然無法完整而毫無遺漏的將原本在印度的傳統梵唄移植到中國，只有憑藉著對梵唄的學習來摹擬仿造，其中有自東漢以來，佛教音樂由西域的高僧傳授梵唄音樂，直到中國首創的第一支梵唄以漢文傳誦的音樂由曹植所制的「魚山梵唄」，據《法苑珠林·唄讚篇》讚「魚山梵唄」詩中云：

玄亮吐清氣，神響徹幽龍，登台發春詠，高興希遐蹤，乘虛感靈覺，
山振思重，摹寫天歌梵，冀布法音同。望高故不下，颯颯數仞中，比丘
歌聲唄，人畜振心忪，斯由暢玄句，即感雁游空，神期發筌寤，豁爾自
靈通⁷。

曹植為中國創作第一支以漢語唱誦的梵唄，如上述引文，他摹擬天歌（梵唄）撰文制音，為的就是希望漢地也能有如天音般的佛教音樂，廣被於世。所以曹植創制的魚山梵唄乃是根據西域的三契（三啓經）與七聲音階的調位所創作，因為中國的音樂只有五聲音階即：宮、商、角、徵、羽，吾人可從窺基的《法華經玄讚》卷四中得知：

陳思登魚山，聞巖魚岫誦經，清婉道亮，遠谷流響，遂擬其聲，而製梵
唄，故，今俗中謂之漁梵，冥合西域三契七聲聞俱胝耳等所作也。⁸

又讚寧《僧始略》卷中《讚唄之由》說：

魏子建嘗游魚山而感音，翻其曲折同合沙門之唄匿焉。⁹

⁶ 見胡耀著，《佛教與音樂藝術》。

⁷ 《大正藏》，第五十三冊，頁 577 上 - 中。

⁸ 《大正藏》，第三十四冊，頁 1723 中。

⁹ 《大正藏》，第五十四冊，頁 242 中。

通過梵唄的靈感與才子的文思結合成為不朽的中國第一支梵唄音樂，可見在當時已融合了印度與漢民族的文化。所以在時代的潮流當中保存傳統的佛教音樂確實是當務之急，因為我們已無法聽到遠在佛陀時代的印度梵唄，其所呈現的音樂型式是如何的清淨和雅、莊嚴肅穆，我們只能憑空想像用嚮往的心去冥思那猶如天音般的梵樂，能令人心生開解，悟道解脫，以達聲塵得道的境界。若能如同曹植一樣，也有來自梵天的鳴響而引發他制唄的靈感—「魚山梵唄」，如此在當今的佛樂創作者是否也仿作一曲「梵唄禪樂」以為傳頌，當然這必自透過修習而得來的，無論梵唄演變到至今的音樂型態與當時的印度梵唄差異有多大？至少我們必須以承襲現存的中國梵唄音樂為使命，勿令退失，因為這也正是法的傳承。

（二）現代佛教音樂解析

除了寺院的朝暮課誦所唱念的讚偈，以及各類法會儀式的梵唄音樂外，現代佛教音樂已然包含了時下的佛化歌曲，如佛光山早年所創辦的佛教歌詠隊以及2003年所推行的「人間音緣」，大都是由星雲法師所寫的法語為詞，再由一般音樂作曲家譜上曲調，並也翻唱成各國語言，更走片世界各國將梵唄音樂會以展演的方式呈現在舞台，將寺院莊嚴的音聲傳遞開來。這正是以音樂作為載道的方便法門，接引各類眾生。又如慈濟大愛電視台，也以證嚴法師的靜思語，或其中精選出弟子在接觸佛教之際，所親身經歷人生的酸、甜、苦、澀、喜、怒與哀、樂等，而改編成戲劇，從戲劇裏的情節中皆譜成令人感動的詞曲無論是主題曲或插曲。這些佛化音樂雖然非以正式的闡述佛教的教義，但由於已蘊藏著濃厚的宗教色彩所覆蓋，便也順理成章的成為所謂的現代佛教音樂。更有法鼓山的文化事業，也積極推動具有代表性的法鼓山之歌，聘請專業的音樂作曲家創作屬於法鼓山的歌曲，更在各道場成立合唱團，促進音樂文化之教育以期淨化人心。

而現代佛教音樂卻不只是這些，除了在各個道場中有其代表教團與法脈所傳承的特色外，更有其他民間的唱片業者的再創作，這樣的創作主要以訴求聽眾的喜好為其創作的重點，在這樣的情境下多少夾雜著利益的考量，但筆者相信仍有某些創作者，以藝術的眼光與其藝術的涵養能在創作的同時，以音樂呈顯出佛法的教義，令聽聞者洗滌世俗的塵埃，體悟到佛法的真諦，從而做到了用音樂的藝術生命引領在修行的道路上。

（三）佛教音樂的發展創作

正如從傳統佛教音樂延展到現代佛教音樂的這種過程，每個朝代自然需要順應當代的文化背景、社會經濟、甚至政治環境之種種社會現象而有所不同，佛教徒以普濟眾生的理念，本著渡化眾生的菩提心，就在佛教音樂的保存與發展中佔有一席舉足輕重的地位，以聲塵得道的娑婆世界裡用音樂洗滌芸芸眾生的塵垢，從輪迴在迷惘的苦海中，走向明心見性到達開悟的彼岸。

佛教音樂的創作如何得以嘉許？值得鼓勵？當我們唱一句佛號，乃至一首發人深省的證道歌，都可能令一位，乃至數位發心的菩薩，證得無上的菩提果位。無論是經典中的教法、宗師們的教言、或是開悟者的詩集、歌集…等等，皆以音樂來載道，得令眾生心生無限法喜，例如：西藏大瑜伽士密勒日巴的十萬歌集¹⁰，這是一部發生在西元 1052 - 1135 年間的西藏，為求佛道令人可歌可泣的一世成就者的真實事跡。

¹⁰西藏密勒日巴大師的十萬歌頌（Mila Grudum），這是一部記述密勒日巴對弟子說法的故事中，每每以詩歌來唱誦開釋令弟子從其歌頌中領會實義的一部巨作。密勒歌集之記述是屬於歷史的，密勒日巴原是世界上一個有血有肉的歷史人物，歌集中的對話都有其歷史之真實性，所以讀了令人有親切及真實感。詳見於 張澄基譯註《密勒日巴大師全集》，台北，慧炬出版社，83 年 12 月 11 版。

然而就在創作佛教音樂的發展過程中，本著佛法的精神，建立在佛法的教義基礎上，無論詞意要適切得當的運用法語，曲調要依清淨和雅、莊嚴肅穆的原則上，在引用梵唄的長引屈曲的特色中，是否含有能令入念、沉著、平穩、冷淡？使得慈悲聲、圓滿聲、清淨聲、妙音聲來攝受人心？若能夠如此創作的話，方能自然的生起崇敬心、歡喜心、出離心、與了欲的道心。這些音聲都會在下一章節中更具體地討論。

希望每一位佛教音樂的創作者，在製作每一曲佛樂之時都能發菩提心，都能發願所創作的作品能為眾生開啓甚深的智慧，因為，當一曲清涼樂在每一位眾生的心中低迴之時，從迷悟之間醒覺，那就是菩提智的開顯，相信在依義不依語而慎求佛法之精隨上，在創作的當下亦能得到最殊勝的靈感，創作出最殊勝的妙音。期待藉由本論文所探討與論述的具體意義中，能給予時下的佛教音樂創作者與製作唱片的傳播公司做為創作前些許的參考，因為佛教音樂的載道功能需要藉助傳播的力量普及眾生，所以在發展佛教音樂的過程，務以佛教之宗教情懷用柔和、脫俗的清聲雅調洗盡世俗的塵囂；令心靈得到安適並相應於佛法的言教以其精神做為依歸。

（四）佛教音樂的修行實踐義涵

佛教音樂的修行實踐義涵，一般人通常會認為是在寺院裡的朝暮課誦中，或舉行各種法會儀式裏才能算是實踐的意義，也比較正式，事實上在家的居士們，當他們口誦佛號、心持咒語，自然有其功德利益，甚至可能在聽過某些具有佛化意涵的歌曲而猛然醒覺，每一位眾生皆是未來佛，而開悟成佛的因緣就在電光石火般的剎那間，如前所述及《法華經》中云：

若使人作樂，…，如眾是妙音，盡持以供養，或以歡喜心，歌唄頌佛德，乃至一小音，皆已成佛道。

如此妙音依循著佛法的教義，使得音樂融入修行實踐之具體意義中，猶如淨土宗的念佛法門的教義，若能念佛達到一心不亂，則必能決定往生西方淨土，這都在在說明著藉由佛教音樂來實踐其修行的目的。佛陀的法門有八萬四千之多種，在此娑婆世界中又以聲塵得道最為增上，音樂即是屬於聲塵，但須用以載道感悟人內在的情感；發乎於情、寄之於理，方可謂為修行之方便法門，否則音樂只是音樂純粹是感官的一種作用而別無其他。

第二節 研究方法

本論文所涉及的佛教音樂，屬於較廣泛的層面，主要從早期自印度東傳的佛經所引進的梵唄源流做簡述，再推演至現今的梵唄音樂，因而筆者從經典中探索作為開端，首先先蒐集相關的文獻資料，其次再加以分析佛教音樂的類別（以梵唄做為修行或以伎樂做為供養）的義理以及內容，其演化的過程探究非樂與讚樂的原由，然後筆者將再深入僧俗二眾的訪談與問卷，試著探討出佛教音樂對信徒甚至是一般人的受用與影響會有多麼的深廣？等四方面著手研究，以下即針對本論文的研究方法逐一的概說：

一、文獻資料的蒐集

有關音聲、伎樂等，與佛教音樂相關的經文，或古籍，以及先進們的學術著作等，先一一蒐集並整理、歸納，然後再加以仔細研讀，在漢文佛典的文獻中常

見以音聲做佛事，或因障礙修行而對音樂所制戒的律儀方面之相關問題，筆者從中得到了研究音樂與修行的密切性，並參閱其他學者對佛教音樂的著作及看法如：非樂、美學或關於修行意義的論述，統整出佛教音樂的重要意涵，無論以音聲作佛事，抑或對音樂有所制限，這種種現象無非是佛陀對弟子殷切的啟發，從表面上來看似乎非樂與讚樂是衝突的，而事實上爲了修行、爲了證道，整個佛法的傳遞與演變是相對的依存。在此筆者不斷的找尋相關的文獻，而浩瀚如海的佛典在尋找的過程中既耗時又費力，幸從相關的學術論文中獲益不少，也給予筆者有更多論述的依據，這些相關的經文、典籍與學術論文一遍又一遍反覆細細的閱讀，讓自己對佛教音樂的歷史與功能有更深層的了解，幫助筆者分析何以非樂？又爲何讚樂？

二、佛教音樂的義理分析

從佛教經典中，音聲的意義包含了音樂與語言或歌舞、伎樂等等…，其涵義甚廣，而佛教音樂則是現代常用的語彙，因此如何將音樂透過音聲一詞的意涵來表達筆者所要涵蓋的義理？需從其字義上再做解析，從經典的典故分析，或從先進的一些見解中得到肯定。以中國佛教常務理事、北京廣濟寺方丈一演覺法師在他的一篇〈世界佛教大家庭的共同語言—佛教音樂〉論文當中他提到了：「佛教音樂是現代語彙，它是現代人對一切聲明、一切音聲佛事、一切與佛教有關的音樂的總括稱謂。」他也提到了：「印度是一個充滿音樂的國度，無論是數千年前的古印度，還是當代印度，音樂始終是人們生活中的重要組成部分，它幾乎承載了人們的全部感情與宗教信仰。兩千五百年前的原始佛教時期，古印度已經擁有豐富的音樂文化，所以佛教一經誕生，便與音樂結下不解之緣。」因此我們可以在佛教經典中將一切的音聲佛事或一切聲明，皆視爲佛教音樂活動的一部分。

就在這麼多的佛教音樂活動中，與修行所展開的關涉性又是如何呢？以梵唄來說無疑是做為僧團的修行功課之一，其他如音樂供養或新創作的佛教歌曲，做為滌淨心靈的音樂時，未嘗不是另一種修行的法門。

這裡可以肯定的是，音樂給予人們無論是用來傳達語言的一個媒介如：將經文透過唱誦、轉讀、或以法器與不同的音調去傳達佛教的義理，或是抒發情感的另一種心靈語言如：佛教的心靈音樂—以讚唄、佛號、心咒或藉由清淨和雅的純音樂如：〈普陀梵潮〉、〈靜虛吟〉…等蘊含著佛教意味的標題音樂，由從事音樂工作的業者出版許多與佛教音樂相關的作品中，無論是傳統的佛教音樂－梵唄，或現代創作的佛教音樂若能循以正道而行之，修行的音樂不只是梵唄。

筆者希望能夠透過這豐富的「音聲之義」，進而闡述佛教音樂在修行上的意義與影響，這當中音樂到底醞釀著多少的力量？仍須在相關的文獻著述、以及在學術界先進們之精心著作中加以探討研究來論述其中之義理，以臻完善的達到筆者衷心關懷的論述意義與目的，並冀此論文於往後也能有更進一步的研究價值。

三、深度訪談

爲了更進一步了解佛教音樂在修行上具體的意義，筆者以深度訪談的方式進行研究，然而筆者畢竟不是出家僧，對於寺院的作息未能完全了達通透；因此親訪寺院確實參與課誦的過程，並特地擬訂問題做爲深度訪談的依據。內容大致以目前各寺院的梵唄傳承是否統一？藉此瞭解傳承的脈絡；其二，試問佛教音樂對出家眾的修行意義爲何？主要爲尋求梵唄的唱誦所引發個己內心的宗教情操；其三，設問如果佛教不以音樂包含梵唄的唱誦其影響如何？這是從內修與外宏的角度來說，主要是更進一步的強調音樂的角色與其地位之重要性；主題四，則是請

師父談論對於現代佛教音樂的看法及期許。深度訪談之研究方法，主要以出家師父為研究的對象，因為出家師父的日行功課，與實踐在佛教音樂的歷程上，有著極密切的關聯性，而所謂佛教的「非樂理論」如何自圓其說，這當中必定有個主因與動機，方能以音聲為佛事的理由作見證。因此筆者尋求出家師父作為深訪的對象；相信對所論述的結果會更具體，也較能匯聚焦點。而一般民眾的訪談則以佛教徒為主要對象，或尋求喜愛佛教音樂的民眾做為研究對象，這部份筆者則是透過問卷調查後再抽樣調查進行訪談。

四、問卷調查

為了收集更多客觀的資訊，筆者再以問卷的方式進行資料分析，畢竟佛教音樂的接觸會有特定的群眾，尤其是以佛教徒居多，筆者希望從中能尋求一般民眾對佛教音樂的認知傾向，無論是教內或教外，以幾所不同社群的場合，如嘉義市城隍廟的夜間教學「古箏初級、中級班」、嘉義市博愛社區大學「古箏 A、B 班」、長青學苑，以及一般寺廟的信徒然後再做延展。

第三節 研究範圍

本論文主要論述佛教音樂在修行的意義與影響，而佛教音樂的涵蓋面非常廣泛，所以筆者僅依以修行的意義做一範疇，從修行的面向與佛教音樂的關涉性為主題，為了使論述更加完整又避免過於龐雜冗長則以概略性的從早期佛教對梵唄音樂的緣起略述，其次再從東傳到中國的梵唄音樂，演變到現代佛教音樂的創作，期間對於修行實踐的種種議題逐次探討。

在初期佛教，佛陀對音樂的觀解態度常是持以限制的，主要是為了教團的聲

譽及佛教正法的傳承，爲了讓修行之人斷除世間欲樂因而予以制戒，然，後人則有了「非樂」之說，如前所述音樂它產生於人們內在的心靈活動容易令人忘情恣意，隨之浮動，除了在僧團之中有失出家修道的本懷與威儀外，也妨礙修行、障礙解脫，所以佛陀在教化僧眾之時，便因時、因事的隨犯隨制，禁止所謂的歌舞伎樂的觀聽，這些戒律常見於「四分律」、「十誦律」及「僧祇律」等律部中都有記載。可是後來到了大乘佛教興起時，音樂卻成了另一種方便的修行法門，直到今日佛教音樂仍盛行不絕，必有其能立足於歷史洪流的意義，佛教音樂如何彰顯修行之道，且不斷在遞變中成長與蛻變這是筆者想進一步討論的議題。

第四節 文獻的探討

由於在經典中，關於佛教音樂的部份，出現頻率最多的是在音聲、伎樂，歌舞等詞彙當中，而有關音樂一詞的部份則出現的頻率較少，現在的文獻資料多半都是以專門探討現代音樂，或以台灣宗教儀式，抑或是單一主題的法會如：三昧水懺、瑜伽焰口、三壇大戒等法會儀式，筆者須從論述的焦點多方閱讀或參照，論述則較能有所發揮與依據，首先先找出相關的專書著作，然後在原典上蒐集各類經集、再將相關文獻參照精讀，並將期刊論文或碩博士論文等相關文獻，從研讀先進們所精心研究的結果之後，再逐一統整出所有文獻資料的相關研究與探討。如何建構出筆者所想要論述的議題。下面就從主要文獻與相關文獻的兩個面向加以分析探討。

一、主要文獻

(一) 漢文佛典：

主要依循其脈絡，從佛經的源處追尋以防謬誤，參閱先賢大德之著作與譯註，使得論述的內容能夠更加充實，在其中歸納出音樂與音聲本視為同一教體¹¹，“音聲語言體”從原典中的初期佛教經典屬「阿含部」，期間可見到佛陀對音樂的見解乃是障礙修行的，還有律部中也記載著許多相關的歌舞伎樂的戒法，為何到了大乘時期卻一反「非樂」的主張？甚至大力推行以「音聲作佛事」，乃至到現今佛教音樂仍盛行在每一個角落。雖然經典浩瀚但筆者將順從這個脈絡去追尋，這是最直接也是最有根據的方法。

(二) 專書專文：

王昆吾、何劍平編著，《漢文佛經中的音樂史料》這是一本專門蒐集所有在漢文佛典中有關音樂史料的記載，相信作者在編輯中費了許多的精神與時間，且必須全部的閱覽過所有的原典及對照中華大藏經，實是用心良苦，此書對於筆者在索引原典的出處幫助甚大，而在其(代序)中說到：「我們可以用三分法來看待原始的佛教音樂。從表演者的角度看，它是樂伎供養音樂、佛陀說法音樂、僧侶誦經音樂的三分；從音樂體裁角度來看，它是歌舞音樂(用於禮讚佛陀)、唄讚音樂(用於歌詠經偈)、吟誦音樂(用於唱誦經文)的三分。按中國習慣，這種種體裁分別稱作佛曲、唄讚和轉讀。前二者的區別，即《高僧傳·經師篇》所云：奏歌於金石謂之以為樂，設讚于管絃則稱之以為唄；後二者的區別，則是在佛經文本上體現的偈頌與長行。這些不同種類的音樂是原始佛教用以宣教、弘教的手段。」

¹¹ 教體：釋迦一代教法之體性也，此教體以聲為體乎、以名句為體乎、將以心為體乎、以真如為體乎、其他可為教體、者有乎、無乎諸師之意見各異，慈恩之義林章一本、唯識述記一本，出四重之教體；賢首於起信論義記上出四門之教體；清涼於華嚴經疏二出十種教體。

此段的文意，詳細的解說了佛教音樂呈顯在宣教與宏教的體用上，而在這之上對於修行必須起了一定的作用，方能達到其弘法的意義與目的。然這正是筆者所關懷的論述，對筆者而言《漢文佛經中的音樂史料》確是一本相當值得參考的書，尤其在查找相關的經典時，它可省去多半的時間，用來做閱讀及對照其他的典集。

賴信川，《一路念佛到中土—梵唄史談》，作者從歷史的角度去研究梵唄的緣起與流變，並且簡述印度的聲明學與梵唄之相關性，再從印度到中國的梵唄這過程中間接的對中國的影響到一聲韻學與文學的發展。讓筆者能對梵唄的源流有更進一步的了解，也從中對東傳到中國之後梵唄的演變有更深一層的了解。從本文中可見到作者博覽群書，涉獵之廣有歷史的角度、有文學的涵養、對聲韻的研究、甚至遠赴日本及中國大陸千山萬水的考查、研究來完成此書實令筆者佩服其精神。

釋昭慧，〈從非樂思想到音聲佛事〉《如是我思》一文，作者對佛教音樂在非樂與重樂的矛盾當中，寫下了他精闢的見解，在文中他語重心長的道出：身為一位僧眾在面對這麼的衝突，如何找出一條既不違背律制精神又不失其為因應事實需求的路向？或是二者之間作一取舍的抉擇？從昭慧法師的探討過程，文中巧妙的引用了中國的道家與墨家的非樂思想，與佛教之間作一比較，主要提出墨子是透過現世人本的功利主義觀點，而佛教非樂的主張則是因為音樂關係著「多生苦痛」、「障礙解脫」更細膩的作一一之分析說明，筆者在此不多述，通過其論述可知其除了作者的學識豐富、經典文學涉獵之廣以及筆觸細膩外，對音樂的素養也一定有相當的程度與內涵。實令筆者為之嘆服，也著實給予筆者在非樂與重樂之間，可以更清晰的見解到佛教音樂雖處於兩難之間，但由於其中意義就在於修行的本位上，可使筆者的立論能夠更具體，依據能更深入。本論文之第二章第二節則以參考此文作為底本，因此對筆者來說這是一篇非常重要的參考文章。

二、相關文獻

(一) 期刊論文：

宋錫球，〈佛教音樂的美學試論〉《2000年佛教音樂論文集》一文在佛典中佛教音樂的意義指出佛教對音樂所持的兩種態度：一為視音樂為資生煩惱的孽緣而遠之，認為學佛修法的障礙就是音樂。二為音樂可以淨化魂魄盡情展示一幅淨土佛國，以此便知佛教音樂具有不可分隔的關係。這兩點正是一直是為研究佛教音樂人士所探討的重要問題，也是筆者將在第二章討論的議題，雖然他未清楚的論述到在修行上的相關問題，但從他談到：音樂所激起的是一種動態的活動東西，是一種內在的浪波，也就是說，音樂所體現的是一種被了悟的，所愛的具有動感的內容。…在佛教儀式中的音樂是個象徵性的形式，但它是一種未完成了的形式，其表現不是生命，而表現性才是生命，…佛教提供音聲供養，論及音樂功德，是與這種表現性有關的。

筆者認為其所謂的「表現性」那就是一種從修行上所體現出來的，至於這「表現性」是如何的呈顯？我們從許多的禪宗公案裏的拈花微笑、…中得知處處皆有道因此從音樂的「表現性」來看自然也是修行的方法。

陳碧燕，〈梵唄與佛教音樂〉《香光莊嚴》第七十二、七十三期，作者在此文中提到「音樂」與「梵唄」對中國佛教徒與錄音公司而言既是分別又混合的概念。對許多佛教徒，特別是寺院僧眾來說，在佛教宗教傳統與確實性的連續上，梵唄與音樂是有別的。然而部份佛教徒與佛教音樂製造者卻提倡「音樂」這個概念，而將寺院梵唄傳統與社會支配音樂實踐連繫起來。又更廣的論述到了這與變化有緊密的關係可推衍到社會的變遷、政治的影響、資本的力量與多元文化的撞擊之下，佛教音樂這新的語言…立即模糊早期規範於僧團戒律的分界線，佛教音樂重塑佛教徒、佛教機制，以及他們與社會的互動關係…。藉由轉化的意義與實

踐取消了梵唄的在地性，卻無法取代其無法被消費的領域——梵唄或梵唄在寺院的功能…。

在此文中引發了筆者對佛教音樂與梵唄二者之間關係的思考，如果一般民眾聽到了梵唱，是否知道這是梵唄？而若聽到了一般的佛化歌曲是否會認為那是梵唄？這個問題如果對寺院的僧眾們也會混淆的話，筆者將感到訝異與失望，畢竟許多的教團已開始創作一些所謂的梵唱歌曲與梵唄樂團的成立，至於他們對這些新式的創作以何種名稱來冠稱它，真的有待各個教團對所有的僧眾們廣為宣說，而一般民眾尚需靠所有接觸的寺院僧眾們的正確引導方能引領大眾，這點將再第三章保存傳統的梵唄音樂中繼續深入論述。

高雅俐，〈佛教音樂與修行－從佛教儀式音樂實踐到弘法音樂會展演的另類思考〉《2000年佛教音樂論文集》，從本論當中的第一個註釋作者已將「音聲」與「梵音」做一概念上的分析她說：「音聲」、「梵音」在僧團生活及儀式中雖然佔有非常重要的地位，但一般僧眾並不認為他們平日的唱唸為「音樂」，原因是佛教傳統唱唸乃源於「經文美讀」這類唱唸並非「為藝術而藝術的音樂」。但就音樂研究者立場而言，我們仍把佛教各式唱唸(包括讚偈經咒佛號的唱誦)視為「廣義的佛教音樂」加以討論。而筆者認為也就緣於如此「廣義的佛教音樂」，使得非樂與讚樂的觀念模糊而又矛盾，作者很詳盡的論述到出家眾在許多的行事或舉動，必須透過音樂的操演，才具有真正修行的意義。在這裡作者強調音樂在僧團中具有相當重要的地位，又更進一步的說明：音樂操演與儀文、動作、儀式特殊時空、人物充分融合，型成一個文化媒介的現象……，使得參加儀式成爲一種「實際修行」的方式。從注重實修修行者的立場而言，這或許也是他們力行「以音聲作佛事」的重要原因！作者最後更提出一個問題，也就是關於「弘法音樂會」的展演所強調「傳播」、「弘法」是否能夠使佛教音樂文化不僅僅是被視為「一部安排音聲的機器」，而是「一個可供解讀佛教文化的機制」。這是一個發人深省的

議題，也給予筆者在論述第三章傳統與現代佛教音樂的發展有很好的啓發。因此筆者將此文列為重要的參考依據。

梁蟬纓，〈佛教宗教音樂觀—佛樂功能與修行之關係〉《2000年佛教音樂論文集》，本論文指出佛教音樂除了讚頌佛德外，對修行有攝受人心的功能，當然佛教音樂不同於靡靡之音，它更能達到弘法利生的效果，也提及佛教音樂有多種的功能尤其是心理指向，以「明心、淨意、載道」作為音樂藝術的最高理想境界，此論點將更能釐清佛教音樂有別於一般的世俗音樂，其意境也絕非一般世俗音樂所可比擬的，從修行的角度來說「明心、淨意、載道」正是佛教音樂最重要的功能。但作者在其前言提出「非樂」的概念卻未見他對「非樂」有進一步的說明，而只認為部分修行者對音樂有負面的看法，又梵唄與佛教音樂應有的共通與相異之處，也未見作者做進一步的論述，是此文較為可惜之處，這也就是許多研究佛教音樂的學者一直離不開的論題，正是筆者想試圖來做一番釐清的論述目的。故筆者將它列為參考文章。

（二）博碩士論文：

有關博碩士論文中如：李純仁，《中國佛教音樂之研究》此文以淨土宗的思想作論述的背景，闡述佛教思想的大意並試圖探討佛教音樂與佛教思想的關連，不僅就文學體裁覺察到梵唄的流變，更探究出台灣佛教現行的梵唄「疑係宋後之作」對於首篇的台灣佛教音樂論文來說確實可貴，給後學指引了一道佛教音樂的梵唄曲譜的研究取向。

林久慧，《台灣佛教音樂－早晚課主要經典的音樂研究》此篇論文即是繼李純仁先生後，以佛教音樂為主題的論文，以早、晚課的個別儀軌中，對梵唄的研究並專注於音樂的記錄，可惜在佛教的義理論述上著力較少。

高雅俐，《從佛教音樂文化的轉變論佛教音樂在台灣的發展》高雅俐以佛教的傳播為主題探討佛教在中國大陸及台灣的傳播情形，與佛教音樂在中國大陸的發展及沿革基礎，並做了佛教音樂的分類，其中論述台灣發展的佛教音樂文化，以當前台灣佛教音樂的性質與型態之歸納，更述及創作性佛教音樂的發展。此篇論文帶給筆者在發展佛教音樂的相關論述有更多的啟示。

其他如林仁昱的《唐代淨土讚歌之形式研究》、林美君的《從修行到消費：台灣錄音佛教音樂之研究》、邱鈺鈞的《慈悲道場懺法儀式與音樂的研究》、陳欣宜的《台灣佛教梵唄教學之轉變與影響》、賴信川的《魚山聲明集之研究》、張杏月的《台灣佛教法會：大悲懺的音樂研究》、李姿寬的《佛教梵唄〈大悲咒〉之傳統與遞變》等論文，皆可為筆者在研究論述過程中的靈感加分。

第五節 章節安排與概要

本論文的題目為「佛教音樂的發展與意義——兼論與修行的關涉」，主要的研究在於探討佛教音樂在修行上的意義與影響。佛教音樂在現今的概念裏，泛指梵唄音樂與佛曲創作兩大類別，其中梵唄音樂在寺院中為僧眾們日常生活中所必須行儀的實踐功課，而佛曲創作則廣泛的在市面上流行著，令已接觸或未接觸佛法的人們有意無意的聆賞，二者皆以音樂來引領眾生，若是我們從修行的角度來思惟，梵唄的唱誦密切地融入了僧眾的行、住、坐、臥，與修行已然形成一種默契，讓修行的腳步更為踏實，日復一日的唱誦使得熟稔的經文教義有了不易或忘的作用，而現代佛曲的創作則帶領出新的世代，也擴展出佛教的社群大眾。因此筆者將試圖去探討佛教音樂實踐在修行中的意義與影響，這看似範圍很廣的議題，但筆者認為佛教音樂既以佛教教團為論點，則無關地域之分，主要研究內容共分五章，簡述如下：

第一章〈導論〉首先先說明全文內容之動機與目的，其次從方法與範圍上做一概括性的敘述，再將文獻做一探討分析與整理，從先進們的研究結果中，可供本論文再做進一步的研究，以充實本文的內容及架構，給予筆者啓發更多的論述。

第二章〈佛教與音樂的關涉〉，本章主要是闡述佛教與音樂，在非樂之說與音聲佛事的衝突與矛盾，佛教音樂如何權宜掌握修行的方便之門？筆者將試圖釐清在這二者之中其主要的意義何在？找出其中的意義便可以解決在這當中的衝突與矛盾，第一節筆者從佛教對音樂的觀點進行探討，藉由音樂的特性來闡述佛教音樂的功能，其次再將佛陀對音樂的制限與讚許，解析其主要的用意與目的；第二節再進一步從音樂在佛經中的義涵來顯出音樂對佛法的重要性，從音聲到梵唄，從印度到中國，梵唄始終與修行者相隨，除了經典的翻譯之外，有一部分是藉由音樂的力量將佛法流傳下來的，使得佛法常住更遍及世界各地。

第三章〈傳統與現代佛教音樂的發展〉，本章將承接第二章梵唄音樂來延續論述的重點，原因是梵唄音樂在佛教音樂的地位上是不可動搖的，它不同於其他音樂會隨著流行的轉變而褪色，雖然梵唄也有其流變的過程，但它始終屹立於佛教的正法之上而流傳，因此在第一節將簡述傳統梵唄的演變概況，而第二節則介紹現代佛教音樂的創作，積極的在各個教團中領著信眾邁向成佛之道。

第四章〈佛教音樂對修行實踐的關涉與影響〉，透過第三章對傳統與現代的佛教音樂發展隨著世代的變遷，佛教音樂雖有轉化，但卻不失其位，音聲佛事的弘法，攝受人心的力量，仍不斷在為整個佛教教團的延續搭起橋樑，讓迷失方向的眾生，得以聞聲救度，化導處於五濁惡世的我們，佛教音樂亦猶如菩薩慈悲的聲音，聲聲喚醒已沉睡的心，本章將再推至與修行實踐的關涉，首先在第一節筆者以修行觀契入佛教音樂的關鍵所在，闡述的重點是以聞、思、修為修行次第之

首，第二節則切入佛教音樂在僧團儀軌中的必要性，佛教音樂如何在僧團的種種行儀與作息有著密切的關係，能讓整個僧團達到和諧與默契的共識，其主要因素乃是音樂發揮了它的作用及其力量。第三節再討論佛教音樂對一般信眾的意義為何？以了解到佛教音樂與修行實踐的密切關係，並以問卷調查方式，加以分析研究一般信眾對佛教音樂的認識與感悟的層面為何？

第五章〈結論〉，依據本論文前述幾章之研究與推論做一總結，說明筆者對於佛教音樂的發展與期待，並敘述筆者在自己在學佛的路程中，從聽聞到殊勝的佛教音樂，進而追尋佛法、學習佛法於內心的攝受、感悟更加肯定佛教音樂的價值，其所給予的正面意義遠比負面意義來的多更多。

第二章 佛教與音樂的關涉

佛教與音樂這原是兩種不同類別的領域，當兩者結合起來成爲另一種指向的領域時——佛教音樂，便衍生出與兩者息息相關的話題。前者是屬於宗教的一個範疇，而後者則是屬於藝術的一個類目，因此佛教音樂便自然成爲宗教藝術的一環。然，如何來探究佛教與音樂的關涉呢？筆者從兩個面向簡約的作一個說明：

首先以佛教的觀點來看佛教音樂，它可以作爲出家僧的領眾修行法門之一，也可以使未接觸佛法者，聽聞殊勝的佛樂後，引發宗教的情懷，予以方便度眾，雖說是方便，但卻也牽涉到整個佛教的行儀、規範，如法的佛教音樂可進入修行的境地，而不如法的音樂，在佛經上的記載則將是障礙修行、令人退失道心，以致於成爲戒除的對象，因此也就有所謂——佛教的非樂之說；其次若以音樂的角度來分析佛教音樂，則是純屬於音樂藝術的一部分了，是爲藝術而藝術的音樂，在其學術性的領域當中，亦即無所謂的如法與不如法。但是在創作的過程中，音樂的美善與否，仍然會影響到聆聽者的好惡分別，若不是在佛行事業的教理之下所使用的音樂，失去了佛教音樂所應有「明心、淨意、載道」的特質，而將佛教音樂予以世俗化，來誤導一般社會大眾，讓人眾說紛紜，實令身爲佛教徒的信眾們深感困擾。然而，到底音樂在佛教界中帶來了正面的意義？抑或負面的影響？此端賴行者在修行的過程，從身、語、意是否能體悟，而發揮其妙用之處。

本論文主要研究佛教音樂的發展與意義，並兼論佛教音樂與修行的關涉，因此本章在第一節中將以佛教對音樂的觀點先作爲探究，藉著音樂的特性，來論述佛教音樂的殊勝爲何與一般音樂的不同，它如何能使人進入修行的境地？並以非樂與讚樂的兩個不同面向來論述如法的佛教音樂意涵。接著則再進一步的研究佛教音樂如何才能是如法的音樂？又其中如法與不如法的佛教音樂又該如何界定？最後將做一個小結來論述其所影響的層面爲何？

第一節 佛教對音樂的觀點

音樂是一種不用言語即能表達人、我與萬物情感之間奇妙的聲音。它可以超越世間所有一切的言說，能表達言語所無法表達的境界，它也能夠直接深入人心內在的情感。佛教音樂遠從印度到中國，到世界各地，其中揉合了各地的文化，在語言、語法乃至音韻上自然會有所相異，但無論有多麼的不同其所不變的是佛法的精神，正所謂不變隨緣，隨緣不變。

然而不只是佛教，在世界上各種宗教中，音樂，係作為最直接的傳播的媒介之一，而佛教不僅在儀式上需要以音樂的唱誦方式，來完成各種不同的儀軌外，他所衍生出來的相關音樂，除了寺院中的梵唄之外還包括了現代的佛教創作歌曲：如現代音樂來創作出另類的梵文咒語、具教團特色的佛化歌曲、以及佛教心靈音樂…等等。這一類的佛教音樂，猶如其它宗教的聖歌或讚頌之歌，以教化為主，攝受大眾的信仰，貼近社會大眾的文化所產生的創作，來作為宣揚佛教的教義。

再則，佛教音樂不同於其他宗教的音樂尚有：咒語、佛號，以觀想的力量不斷的覆誦一句、一偈，即能輾轉的接受佛法的薰陶，這是在其他宗教中較為罕見的，尤其是咒語它在佛經中並不從文字中做解釋，咒語以梵文發音，梵語稱陀羅尼，華譯為咒，即佛菩薩從禪定中所發出來的秘密語。一般人如果沒有特別深入去研究梵文，是無法明白咒語的內容與意義的，但是喜聞陀羅尼¹²的信眾們，堅信只要虔誠持誦咒語，就能與本尊相應；即能從咒音引發出他們的宗教情操。

¹²（術語）Dharani 又曰陀羅那、陀鄰尼。譯作持、總持、能持、能遮以名持善法不使散、持惡法不使起之力用。分之為四種：一、法陀羅尼：於佛之教法聞持而不忘也。二、義陀羅尼：於諸法之義總持而不忘也。三、咒陀羅尼：依禪定發秘密語，有不測之神驗謂之咒。咒陀羅尼者於咒總持而不失也。四忍陀羅尼：於法之寶相安住謂之忍。持忍名為忍陀羅尼。此處主要是謂咒陀羅尼，真言教之所謂陀羅尼也，佛菩薩從禪定所發之秘密言句也。（參見佛學大辭典，丁福保編，頁 1360 - 1361。）

「音樂」在佛經中常被「音聲」所囊括，因為音聲可泛指所有一切能發出聲響，經由耳根能聽聞到的一切聲音，無論是美聲、醜聲、善聲、惡聲、正聲、邪聲…等等皆是，而「樂」乃是五聲八音的總稱，「樂音」亦即有使人聽後能令其產生愉悅的歡喜心。在《樂記·樂本篇》中除了前述六種聲音的描述外，對於音樂的起源還有這樣的看法：

感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變，變成方，謂之音，比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂¹³。

引文中意謂：人心因對外界的環境而產生了感應的活動，即通過發聲表現出來，不同的發聲互相應和，就會產生變化，變化從無序到有序，轉而成爲曲調，就叫做「音」，比照「音」而配合樂器，加上手執盾、斧跳武舞，手執羽毛、旄牛尾跳文舞，即爲「樂」。

這裏提出了非常重要的兩點：第一是確定了在音樂中心、聲與物、亦即音樂與感情的必然關係；第二是指出了音樂中聲與物、音與樂的三個不同層次。聲的層次是最低的，只是順口發出的，未經組織的聲音，即我們所謂的雜音。音的層次較高，因爲有了一定的排列組合和變化即有了個人意願和喜好因素的介入。而最高境界者當然是音樂了，樂是要有「干戚羽旄」的，這是古代的舞具，古代的音乐是詩、歌、舞三位一體的。(引用葉明媚所著的《音樂天地》)。因此在佛經典集中常見歌舞、伎樂是一併被記述的。

從人類的文化史上來看，音樂總是與宗教離不開關係，且緊密的相連並有許多豐富的歷史記載如：印度的《吠陀》、中國的《商頌》都是古老的宗教讚歌；羅馬著名的葛利果聖歌(Gregorian Chant)是以教宗葛利果一世(Gregorius Magnus

¹³公孫尼子：《樂記·樂本篇》，頁 529。

590-604)創作而得名的素歌(又稱平歌)之一,最後更成為西方拉丁教會一致性的禮儀樂¹⁴;文藝復興時代(Renaissance 1450—1600)基督教的聖樂由馬丁·路德(Martin Luther)的宗教改革運動,產生一種新式的宗教歌曲稱為「聖詠合唱」(Chorale)成為基督教代表性的音樂¹⁵,馬丁·路德認為音樂僅次於神學之下,具有至崇高的地位,享有最大的尊榮。他堅持在路德派教堂應維持歌唱訓練班(Kantorei)強調音樂教育的重要。

從改革開始,路德便強調在禮儀中使用地方語言的重要性,他翻譯許多拉丁文的頌歌,配以原有的曲調,又改編一些宗教性的歌詞,配以俗樂,例如他為兒童改編的一首聖誕歌曲〈Vom Himmel hoch, da Komm ich her〉,是以一首愛情歌曲〈Aus fremdem Landen Komm ich her〉改編而成。而著名的〈Innsbruck ich muss dich lassen〉情歌也常被改編,其中最早出現的是〈O Welt, ich muss dich lassen〉,這首歌曲的旋律,曾被巴哈多次使用於他的「馬太受難曲」內。他所採用的歌曲,其原有的旋律有來自非禮儀性的拉丁文歌曲,雅俗滲合性質的歌曲,例如復活節期詠唱〈Christ ist erstanden〉,也包括路德本人創作的歌曲,其中最著名的是〈Ein, feste Burg ist unser Gott〉。¹⁶這在中國佛教音樂的梵唄聲曲中,也因時代的遞變而有了以當代的流行歌曲取代了早期的梵音唄讚,將於下一章論述。

在西洋的古典樂派中,偉大作曲家諸如我們所熟知的集巴洛克之大成者—巴哈(Bach, J·S·1685 - 1750)在其萊比錫時期的創作,幾乎皆以聖樂為主,其中最具代表性的作品有:馬太受難曲、約翰受難曲與b小調彌撒等。¹⁷其作品之精華讓後世音樂學者堪稱為「音樂之父」。其後更有貝多芬…等,都有許多不朽的宗教音樂之創作;依此觀之,若以宗教精神與音樂藝術結合其創作非但提升了精神

¹⁴劉志明:《中世紀音樂史》,(台北:全音樂譜出版社,2001),頁53。

¹⁵劉志明:《文藝復興時代音樂史》,(台北:全音樂譜出版社,2004),頁173-174。

¹⁶同上,頁174-175。

¹⁷熊澤民:《西洋音樂簡史與名曲主題》,(台中:國家圖書館出版品,2005),頁6。

層次也足以讓藝術的生命永恆。

因此在西方無論是古希臘文明，或是以基督教為主體的中世紀文明，乃至在今日科技昌明的西方宗教，其對音樂的重視皆不在話下，聖歌與聖樂的創作作品，幾乎視為主要傳播宗教教義之精神所在。而佛教音樂自印度傳入中土以來，卻一直受到許多的爭議性，爭議的主要因素是強調在寺院中僧眾們所唱誦的唄讚，能否歸屬為音樂的類別呢？尤其是僧團中的教內人士，他們並不認為平日所唱念的讚偈與經咒是為「音樂」，似乎有意想要將「音樂」這一項詞彙，與教內所使用的「儀式音樂」作一番區隔，其主要的原因之一乃是認為佛教傳統的唱念乃源於「經文美讀」的思維概念，也就是所謂的「梵唄」，而這類的唱誦並非是一般世俗「為藝術而藝術的音樂」；原因之二乃是認為在佛教經典中的教義裡，有佛陀對於音樂制定的戒律，也就是一般學者所謂的非樂之說，這對於出家僧必須嚴謹持守戒律來說，如果在接觸音樂的同時，便與戒律有了相對的矛盾與衝突。所以梵唄便難與「音樂」這一名相並論，但從音樂的角度來看，梵唄它仍具備了音樂的三個基本要素即是：曲調、節奏、和聲，所不同的是它並無固定拍長，有時長引的聲調（自由節奏）可以拉長到十幾拍，若以和聲來說，梵唄實際上大都是獨唱或齊唱，並非類似以西式合唱的和聲對位法來制唄，所產生不協和的和聲，乃是因為個人唱法的不一致，由於每個人的音高、音色的不同若在同一場域中要與大眾齊聲，必定會依多數的聲調為主，而就會產生不協和的現象，有些研究音樂的學者稱做是「異音現象」。

高雅俐在《2000年佛教音樂論文集》中提到：就音樂研究者的立場而言，仍把佛教各式的唱唸包括讚、偈、經、咒、佛號的唱誦，視為「廣義的佛教音樂」加以討論。高雅俐強調音樂在僧團中，具有相當重要的地位，又進一步的說明了：音樂操演與儀文、動作、儀式、等特殊時空人物充分融合，形成一個文化媒介的現象…，使得參加儀式成爲一種「實際修行」的方式。從注重實修的修行者立場

而言，這或許是他們（僧團）力行「以音聲作佛事」的重要原因！

就佛教僧團中與音樂藝術的學者們，有著不同的研究領域，也由於認知與界定的不同，始終無法達成共識，以致於無法將佛教音樂與梵唄的唱誦等而視之，但殊不知在經典中，對於「音樂」的記述內涵其實別有一番法義。

王昆吾、何劍平所編著的《漢文佛經中的音樂史料》一書，統整了經文中對音樂的記載，就其目錄即可見所歸納的分別有：音樂神話、佛國世界的音樂、音聲中的哲學，早期佛教與俗樂、供養佛僧的音樂、方音與一音（誦經、說法音聲之一）、聲才和辯才（誦經、說法音聲之二）、如來音聲（誦經、說法音聲之三）、菩薩音聲（誦經、說法音聲之四）、體裁和語文…乃至佛教傳入中土之後，到日本僧侶所記錄的音樂等等…作者引述佛經中的記載，加以分類、敘述，著實費心亦非常詳盡。筆者從參究漢文佛典中分別以音樂供養、琴聲說法與修行略述音樂在佛經中的意涵：

一、音樂供養

佛經中最常聽聞的音樂供養如前述《妙法蓮華經》中所說的「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，盡持以供養。或以歡喜心，歌唄頌佛德。…」因此肯定了音樂的功能，也促使後世創作音樂的靈感。供養音樂的因緣還有以下幾則故事。

《大寶積經》（北齊那連提耶舍譯）卷六十四

彼乾闥婆等各乘其象，鼓天音樂，於虛空中旋繞如來三十六匝。……奏

音樂時，其諸音聲遍滿三千大千世界。其中眾生聞此聲者，亦得不退阿耨多羅三藐三菩提。如是一一諸乾闥婆，各於三億六千萬象頭上，設其供養令朱玉女有作樂者，有作歌者，有作舞者。比諸玉女做歌舞時，令諸大眾一心觀望。¹⁸

乾闥婆以音樂歌舞供養如來，令諸眾生得不退轉，亦令諸眾生心生歡喜。這即是來自音樂供養之功德。

亦有經云，供養音樂的功德能夠得到天耳通，徹聽一切法界的聲音。如《佛說超日明三昧經》（西晉聶承遠）卷下云：

供養世尊得何功德？佛告長者：…音樂倡伎樂佛塔寺及樂一切，得天耳徹聽。¹⁹

《法華義疏》（隋胡吉藏撰）卷十二

言妙音者，此菩薩過去以十萬種伎樂，供養於佛故得美妙音聲，因以立名。舊經稱師子吼菩薩，今可得兩音會之，及以妙音作師子吼。又眾生樂聞稱為妙音，音能顯理伏物名師子吼也。²⁰

此文引述菩薩曾在過去以萬種的伎樂供養佛，而得妙音，因其聲之妙舊譯的經典稱為師子吼菩薩，又眾生喜歡聽聞，其音能彰顯教理又能降服眾生所以名為師子吼。

¹⁸ 《大正藏》，第十一冊，頁 370。

¹⁹ 《大正藏》，第十五冊，頁 545。

²⁰ 《大正藏》，第三十四冊，頁 621。

又《百緣經》云：

昔佛在世時舍衛城中有諸人民各自莊嚴，作唱伎樂，出城遊戲。至城門中，遇值佛僧入城乞食。諸人見佛歡喜禮拜，即作伎樂，供養佛僧，發願而去。佛即微笑，語阿難言：「此諸人等作伎樂供養佛僧，緣此功德，於未來世一百劫中不墮惡道，天上人中常受快樂，過百劫後成辟支佛，皆同一號，名曰妙聲。」以是因緣，若人作樂供養三寶，所得功德無量無邊不可思議。²¹

如佛所說音樂供養的功德無量無邊，主要還是來自於供養者發自內心的歡喜與恭敬，他們緣以音樂的美妙之聲，呈獻無上的敬意，因此佛陀稱許，而得佛授記，於百劫之後成就辟支佛果位名曰妙聲，可見音樂供養之功德不可思議。

有關音樂供養的記載多不勝數，尤以天宮中的妙樂器如：簫、笛、箏篪、琵琶、琴、瑟、螺、貝、天鼓等，以及所有一切自然界的聲音如：音樂樹、鳥音聲、水音聲等，都成了最上妙的音樂，不只供養佛、菩薩，也以宣暢清淨法音，廣說出離諸欲望想。在大乘經典中還有一些關於琴聲說法的故事如以下幾則：

二、琴聲說法與修行

佛教因為受到了印度古老的傳說，音樂神話便常見於佛經典籍中記載著許多關於天帝釋的樂神—乾闥婆，與歌神—緊那羅的傳奇事蹟：《根本說一切有部毘奈耶雜事》(唐義淨譯)卷三十七中云：

爾實世尊為菩薩時，在睹史多天，以五種事觀察世間……現白象相來入

²¹ 《大正藏》，第五十四冊，頁 33 上。

母胎。時天帝釋告善愛健闍婆王：汝今當知菩薩在睹史多宮，以其五事觀察世間，六欲天子三淨母腹，現白象相，降神母胎。我等宜往共為衛護。時健闍婆王白言：大天可去，我且於此奏諸音樂。……菩薩觀知老病死已，情生憂惱，依託林野，修諸苦行。……梵王來請婆羅尼斯，三轉十二行法輪，制諸學處，凡是有緣所應度者皆已度訖，詣拘尸那城最後而臥。……時天帝釋復命樂神廣如前說，乃至可往聽法。答言：我且奏諸音樂供養。答亦如前。爾時世尊作如是念：善賢外道能至我所而受調服，…。又復念曰：凡是聲聞度者，如來亦度，應佛度者，餘不能度。由待勝上善巧方便，…。作是念已，即便入定……又復化作千弦琉璃箏篥於臥處沒，…至善愛健闍婆王宮門而住。其時善愛自恃憍慢，於彈箏篥謂無過者。…情生愛著。爾時世尊告守門者：汝可往報善愛王，言有健闍婆來至門首欲求相見。……其王高慢報曰：除我更有健闍婆耶？佛言：我今實是健闍婆王，若爾，可來對奏音樂。…佛即對彼共彈箏篥。佛斷一絃，彼亦斷一，然二音聲并無闕處。佛又斷二，彼亦斷二，然其音韻一種相似。……乃至各留一絃，然音聲不異。佛便總斷，彼亦斷之。佛於空中張手彈擊，然其雅韻倍勝於常，彼便不能。情生希有，降服傲慢，知彼音樂超勝於我。世尊觀已，…復本形相。時彼樂神見佛世尊身，真金色，三十二相，八十種好，周匝莊嚴，赫奕光明，超逾千日，如寶山王。觀者忘卷，見已欣悅，深生敬仰，禮佛足，下坐聽法要。爾時世尊觀彼根性，隨機為說四聖諦法，令得開悟。²²

以上的故事敘說，健闍婆王不願前往佛所聽法，只要以音樂供養，世尊爲了渡化眾生，善巧方便的化作健闍婆，以其神通力折服了健闍婆王的傲慢之心。然，令他折服的卻已是超越了對彈奏箏篥的絕妙技巧之上。佛陀將殊勝的音樂，以其

²² 《大正藏》，第二十四冊，頁 395 中 - 下。

應得度的因緣，隨機教化爲說四聖諦法，令得開悟。雖說是佛教神話，卻不難看出以音樂來撰述佛法的法音遠勝過世上所有一切音聲，頗發人省思。

《大方便佛報恩經》（東漢失名譯）卷三：

大眾渴仰如來，雖聞六師作如是說，心如金剛無有增減。…神力感動，作天伎樂百千萬種，乃至一切天、一切龍、鬼神、乾闥婆、緊那羅、摩侯羅伽、人、非人等，一切大眾皆悉雲集，禮拜供養。…爾時附有一乾闥婆子，名曰闍婆摩羅，彈七寶琴，往詣如來所，頭面禮足，卻住一面，鼓樂絃歌，出微妙音。其音和雅，悅可眾心。聲聞辟支佛等，不覺動身起舞，須彌山王湧沒低昂。爾時如來即入有相三昧，以三昧力令其琴聲遠聞三千大千世界，其音具足，演說苦空、無常、不淨、無我。放逸眾生聞此妙音具足，演說如來，知恩報恩，久於無量阿僧祇劫孝養父母。一切眾生皆隨生至閻浮提，往到佛所，頭面禮足，卻坐一面。²³

如此微妙的琴聲皆能令聲聞、辟支佛等高深的修行者不覺動身起舞，何況是一般俗情重的眾生呢？但其音具足暢演四念處即：觀受是苦、觀心無常、觀身不淨、觀法無我，以琴聲音樂說法感悟眾生，這即是以「音樂載道」之法。

《增一阿含經》（前秦曇摩難提譯）卷六：

爾時釋提桓因將五百天人及波遮旬，譬如士夫屈伸臂頃，便從三十三天沒，來自靈鷲山中。離尊者須菩提不遠，復以此偈語波遮旬曰：汝今覺善業，樂禪三昧定，柔和清淨音，今使從禪坐。波遮旬對曰：如是。爾時波遮旬從釋提桓因聞語已，便調琉璃之琴，前至須菩提所，便以此

²³ 《大正藏》，第三冊，頁137。

偈歎須菩提曰：

結盡永無餘，諸念不錯亂。諸塵垢悉盡，願速從禪覺。

心息度有河，降魔度諸結。功德大如海，願速從定起。

眼淨如蓮花，諸穢永不著。無歸與作歸，空定速時起。

渡四流無為，善解無老病。以脫有為災，唯尊時定覺。

五百天在上，釋種躬自來。欲觀聖尊顏，解空速時起。

爾時尊者須菩提即從坐起，復歎波遮旬曰：善哉，波旬，汝今音與琴合，琴與音合，而無有異，然琴音不離歌音，歌音不離琴音，二事共合乃成妙聲。爾時釋提桓因便至尊者須菩提所，頭面禮足，在一面坐。²⁴

波遮旬以琴音、歌聲讚歎須菩提已盡煩惱、塵垢，對世間的一切有為法，能善解其空性，須菩提亦讚嘆波遮旬的琴音與歌音二事共合，所成的妙音聲在佛經中屢見不鮮，雖說是音樂神話，但從中得到許多佛法的義理與教法，由此足以證得音樂在佛經中，主要是令眾生解了佛法中的勝義諦，以琴聲、歌音隱喻而為說法的一種乘具。

如上述以琴聲說法的敘述尚有《佛說長阿含經》中所記載的〈般遮翼彈琴娛佛〉，世尊稱讚其琴聲：「汝音不長不短，悲和哀婉，感動人心。汝琴所奏眾義備有，亦說欲縛，亦說梵行，亦說沙門，亦說涅槃。…」²⁵

《中阿含經》卷三十三中述及〈五結樂子彈琉璃琴娛佛〉，作《欲相應偈》、《龍相應偈》、《沙門相應偈》、《阿羅訶相應偈》並歌頌，於是世尊從三昧起，讚嘆五結樂子曰：「善哉！善哉！五結，汝歌音與琴聲相應，琴聲與歌音相應，歌

²⁴ 《大正藏》，第二冊，頁 575 中 - 下。

²⁵ 《大正藏》，第一冊，頁 62 下 - 63 上。

音不出琴聲外，琴聲不出歌音外。」²⁶歌頌偈言中，為斷欲愛故而願於佛前求法，因文多不及備載。

關於彈琴說法也同修行有相當重要的意涵，如佛為沙門二十億說法的故事，在諸多經典中皆有詳述記載，如《中阿含經》卷二十九、《雜阿含經》卷九、《出曜經》卷六、《經異律相》卷十八，等。大意是說：沙門二十億，非常精進的修道，不捨頭陀十二法行，晝夜經行，不離三十七道品之教，並常修正法，但卻未能於欲漏法得解脫，想到自己的家業財寶豐厚，何苦修行？寧可還作白衣，以財物做廣大的布施，因此便生起了退轉心。此時世尊遙知二十億的心念，即為說法。據《中阿含經》（東晉僧伽提婆譯）卷二十九云：

世尊告曰：沙門，我今問汝，隨所解答，於意云何？汝在家時善調彈琴，琴隨歌音，歌隨琴音耶？尊者沙門二十億白曰：「如是，世尊。」世尊復問：「於意云何：若彈琴絃急，為有和音可愛樂耶？」沙門答曰：「不也，世尊。」世尊復問：「於意云何：若彈琴絃緩，為有和音可愛樂耶？」沙門答曰：「不也，世尊。」世尊復問：「於意云何：若彈琴調絃不急不緩，適得其中，為有和音可愛樂耶？」沙門答曰：「如是，世尊。」世尊告曰：「如是，沙門，極大精進令心調亂，不急精進令心懈怠，是故汝當分別此時，觀察此相，莫得放逸。」爾時尊者沙門二十億聞佛所說，善受善持。…受佛彈琴喻教，在遠離、獨住、心無放逸、修行精勤。²⁷

以琴喻教法，譬如修行須務本實修不急不緩，方能得道。又以琴譬喻緣起法，更恰如其份的說到真如之空性。於《摩訶般若波羅密經》（後秦鳩摩羅什譯）卷二十七云：

²⁶ 《大正藏》，第一冊，頁 633 中。

²⁷ 《大正藏》，第一冊，頁 612 上 - 中。

善男子，譬如箜篌聲，出時無來處，滅時無去處，眾緣和合故生。有槽、有頸、有皮、有弦、有柱、有棍、有人以手鼓之。眾緣和合，而是有聲，是聲亦不從槽出、不從頸出、不從皮出、不從弦出、不從棍出、亦不從人手出，眾緣和合，爾乃有聲。是因緣離時亦無去處。善男子，諸佛身亦如是。²⁸

無論是音樂供養，或琴聲說法與音樂的修行，音聲本為如來說法之教體，例如《阿毘達磨大毘婆沙論》卷一百二十六云：「佛教云何？答：『謂佛語言、唱詞、評論、語音、語路、語業、語表，是謂佛教。』²⁹」

又《大方廣佛華嚴經疏》卷三中云：「教體淺深者，無盡教誨，體性難思。從淺至深略明十體：一、音聲語言體；二、名、句、文身體；三、通取四法體。上三皆能詮體。四、通攝所詮體；五、諸法顯義體；六、攝境唯心體；七、會緣入實體；八、理事無礙體；九、事事無礙體；十、海印炳現體。」³⁰

音聲中包含了音樂，它既是「教體」運載著教理與教義；又是名色，蘊含了痛苦和愛欲，如此極端的對立與矛盾，從佛經典集中可尋出其三條脈絡作為解釋：其一是清與濁二分的音聲，認為音樂之中既有美善之聲也有醜惡之聲；就如語言當中有「正語」也有虛妄不實之語。所以只有正語和美善之聲方可成為教體，反之便是惡道。其二是天樂之論，依據輪迴的說法，認為音樂是一個多層次的世界，對應著業果的六趣；惡聲只存在於其他五界之中，而天界的音樂則是純淨、光明、自然、和雅的音聲，且如此之音聲是可使眾生聽聞之後得離欲的天樂。其三則是破除染著之理，依據無常之論點，由於天地萬物不斷的變遷與流轉，音樂本身既看不見也摸不著，即具空性，稍縱即逝，如前所言：出時無來處，滅時無去處，所以沒有不滅的音樂，只有不滅的真如。善聲與惡聲，如同真實與虛妄，

²⁸ 《大正藏》，第八冊，頁 422 上。

²⁹ 《大正藏》，第二十七冊，頁 659 上。

³⁰ 《大正藏》，第三十五冊，頁 518 中。

如果執著於虛妄之色相，美聲便是惡聲；反之若是破除染著，因聲而明理，即使是惡聲也會轉化成善聲、妙音的。因此，若以善妙的佛教音樂對應在宗教的立場上，即能發揮內化的情操，是足以傳達佛教教義的音樂、也是具有智慧的音樂。

如引文《阿毘曇毘婆沙論》(迦旃延子造、五百羅漢譯、北梁浮陀跋摩等譯)卷二十九中所述便可分曉：

曾聞釋女瞿夷，有三比丘常入其舍，以清淨音聲為其唄唱，亦數數為說法要。爾時瞿夷以聞法故，心生欣樂，厭患女身，願男子身。命終之後，生三十三天為帝釋子。時彼諸天即為立字，稱瞿夷天子。時三比丘以自愛音聲故，生於下處捷闍婆中。捷闍婆是諸天作樂神也，朝夕常為諸天作樂。爾時瞿夷天子見便識之，而語之言：「我因汝等生信樂心，厭患女身，成男子身，命終之後，今得生此為帝釋之子。汝等淨修無上梵行，何緣生卑下捷闍婆中？」時捷闍婆聞天子言，心生厭離，得離欲愛。二以神足力往梵天中，一猶住此，以是事故，知其不死亦復不生。³¹

此文記載著瞿夷由於聽聞到唄唱的清淨法音，厭患女身結果來生得願為男身，而那三位為瞿夷唄唱的比丘，卻因愛戀音聲的妙處而下生為捷闍婆。可見貪執的力量需令人警策。由此可知，即使是清淨微妙的法音也將因個人在修為中的意念之差別而導致果報的相異之處。

因此從佛典中來看音樂至少有兩種現象：一種是被受限的音樂，而另一種卻是倍受鼓勵與讚許的音樂，可見音樂在佛教的觀點中是有其分界性的判別，並非全然接受音樂作為傳播佛法的一個方便法門，它的影響力足以動搖在修行的過

³¹ 《大正藏》，第二十八冊，頁 215 下 - 216 上。

程；譬如由清淨、和雅、莊嚴的音樂能令人生起無比的信念而求道，更進一步的產生離欲心。反之，若是隱喻著世間的愛慾情仇的音樂，則容易引發一般人的貪著世情、瞋恚不平或癡心妄想的不實。如此種種…從佛教的修行與出世的觀點中來看音樂的聖與俗豈能不慎戒之？

以下將針對佛教對音樂的限制與讚許的兩個面向分別探討，試圖為佛教音樂找出一個明朗的定位，對於信眾無論在非樂與讚樂的教理之下，悉能以智慧而明辨之，在佛教音樂的引領之下無論是誦持或是聽聞抑或創作佛曲時，皆可做為在修行中最好的一項乘具。

第二節 佛教對音樂的限制

佛陀證悟成道之後，透徹世間一切的虛妄，深解眾生從輪迴中輪迴，無法超脫的主因乃是眾生執假為實，顛倒一切妄想，以苦為樂，而這苦的根源正是來自於眾生所假有的色身當中之六處—眼、耳、鼻、舌、身、意處，對這六處的愛染而執著，成了集苦的所在，《中阿含經·分別勝諦經》中云：

諸賢！云何愛習苦習聖諦？謂眾生實有愛內六處，眼處、耳、鼻、舌、身意處，於中若有愛、有膩、有染、有著者，是名為習。諸賢多聞聖弟子知我如是知此法，如是見，如是了，如是視，如是覺，是謂愛習苦習聖諦如是知之。云何知耶？若有愛妻、子、奴婢、給使、眷屬、田地、屋宅、店肆、出息、財務、為所作業有愛、有膩、有染、有著者，是名為習，彼之此愛習苦習聖諦。如是外處，更樂、覺、想、思、愛，亦復如是。³²

³² 《大正藏》，第一冊，頁 468 中 - 下。

有愛，則依戀愛的來處、愛的執著，執著有時令人無法達觀的面對一切人、事、物，有時使人隱沒了理性而無法自拔，那苦痛便隨即到來。佛陀洞悉了這一切，尤以音樂、歌舞更容易悸動人心、產生愛著，因此佛陀對音樂制定了戒律，來規範著僧眾。主要目的仍是深深的關護著佛子的戒行。

佛陀在初傳聖法之時，音樂有時卻成了修道上的障礙，在僧團的戒律中音樂、歌舞被限制的主要因素乃是來自在家眾的譏嫌，以下將一一分別從經典中找尋出制戒的因緣。首先要追溯到律藏中的一些記載：《根本說一切有部苾芻尼毘奈耶》自舞教他舞學處、唱歌學處以及作樂學處如是說：

時吐羅難陀尼，行乞入他家。長者妻言：「聖者教我作舞」。尼即教他，復告彼曰：「汝等家中若嫁娶時，生男誕女有歡會時如是應舞。」人皆譏嫌，此禿沙門女徒自剃頭情懷欲染。皆詣尼處說其所作。尼白苾芻，苾芻白佛。佛問吐羅難陀：「汝實如是教他作舞及自作舞？」答言：「實爾。」世尊訶責，廣說乃至制其學處應如是說：「若復苾芻尼自作舞教他作舞者波逸底迦。…」

時吐羅難陀尼，詣婆羅門長者家，諸婦人言：「聖者教我唱歌。」尼便教唱，俗旅見譏如前所說。尼白苾芻，苾芻白佛。佛問吐羅難陀：「汝實如此教他唱歌？」答言：「實爾。」世尊訶責，廣說乃至制其學處應如是說：「若復苾芻尼唱歌者波逸底迦。…」

時吐羅難陀尼，詣豪富家與其女人歡娛相愛，諸婦人言：「聖者教我音樂。」尼便教作，俗旅見譏。尼白苾芻，苾芻白佛。佛問吐羅難陀：「汝實如此教他作樂？」答言：「實爾。」世尊訶責，廣說乃至制其學處應如是說：「若復苾芻尼作樂者波逸底迦。…」³³

³³ 《大正藏》，第二十三冊，頁 1015 上 - 下。

根據以上的經文記載著當時，由於僧尼教人跳舞、唱歌、作樂等，而引人非議、譏嫌使得一般社會大眾，誤認為比丘尼們充滿著慾望，與世俗並無兩樣，被譏為：徒自剃頭，情懷欲染。世尊為重法故，便立即一一制戒，規範著僧眾，所應有的威儀及態度。在《十誦律》中也有記載：

爾時助調達比丘尼，故往觀聽歌舞伎樂、看莊嚴伎兒，諸居士呵責言：「諸比丘尼自言：『善好功德』故往觀聽歌舞伎樂、伎兒莊嚴，如王夫人如大臣婦。」

是中有比丘尼少，欲知足行頭陀，聞是心不喜，向佛廣說，佛以是事集二部僧……以十利故，與比丘尼結戒…。³⁴

諸如此種種情形，令在家居士譏嫌更甚的還有如《四分律》中的敘述：

爾時婆伽婆在羅閱祇耆闍崛山中，時國人俗節會日，伎樂嬉戲。時六群比丘尼往看，諸居士見皆共譏嫌：「此諸比丘尼不知慚愧，習不淨行。外自稱言：『我知正法』如是有何正法？乃共看此種種戲事，與淫女賊女何異？」……³⁵

這樣的批判，令其他行修清淨行的比丘尼如何能自安？於是稟告佛陀集眾結戒。觀聽歌舞的行徑都不被許可了，何況是自行歌舞呢？尤其是在特殊的場合中。《根本說一切有部毗奈耶雜事》有這樣一段記述：

時有苾芻名曰本勝，身死之後昇至屍林以火葬。時十二眾比丘尼，及於

³⁴ 《大正藏》第二十三冊，頁 342 上。類似此記載的記述：有六群比丘，往觀伎樂歌舞，被居士呵責為「如王、如大臣」，參閱《大正藏》冊 22，頁 97 中。

³⁵ 《大正藏》，第二十二冊，頁 740 上 - 中。

其傍自為歌舞，諸尼嫌恥，以事白佛。佛言：「尼法不應自作歌舞作者越法罪。」³⁶

又《四分律》中有比丘教授比丘尼歌舞音樂，令教內人士不敢恭維，如下所述：

時六群比丘教誡比丘尼乃說餘事，不說戒、定、智慧解脫、解脫知見、少欲知足、出要進業、捨離趣善、不處憤鬧、十二因緣論，但說王者論、人民論、軍馬論、鬪諍論，……或鼓唇彈鼓簧、或笑、或鼓口吹貝聲、……。時六群比丘尼見如是事，極大歡喜言：「六群比丘作如是教授最是其宜。」

37

此不如法之行徑，令羅漢比丘尼默然無言。大愛道比丘尼稟白佛陀之後，佛陀呵責六群比丘：汝所為非，非威儀、非沙門法、非淨行、非隨順行，所不應為。由於六群比丘對比丘尼講授的只關於一般世俗的人、事、物與佛法毫無關係，已經失去了出家修行的本懷，因此令教中的清靜修行者甚感不悅。

還有一則，關於比丘尼與村中的人一起玩樂，唱歌舞蹈、彈鼓簧吹貝…等等戲鬧之事，使得惡名遠播，一般的歌舞伎樂所犯之戒律是屬於較輕的波逸提罪，但如果當其他僧尼規勸後三次不聽即犯僧殘罪。³⁸

諸如此類的記載常見於六眾比丘的不法行徑，《根本說一切有部毗奈耶》如是記載：

佛在廣嚴城，乃至六眾苾芻入城乞食，…便入園中見諸戲具，及取鼓樂如法擊奏猶如淨飯王所奏音樂，及未生怨戰鼓之響。時城內人聞斯聲已皆大驚怖。作如是語：「定是未生怨王來襲我國。」即嚴兵革，出大城

³⁶ 《大正藏》，第二十四冊，頁 366 上 - 中。

³⁷ 《大正藏》，第二十二冊，頁 648 上 - 中。

³⁸ 《大正藏》，第二十二冊，頁 723 下 - 724 上。

門共相拒敵。……

佛言我觀十利，制其學處應如是說：若復苾芻寶及寶類，若自捉教人捉者，波逸底迦。……

寶謂七寶，謂諸兵器弓刀之屬，及音樂具鼓笛之流，自捉使人即以結罪…。若捉琵琶等諸雜樂具有絃柱者，便得墮罪；無絃惡作。乃至竹筒作一絃琴，執亦惡作。……諸鼓樂具，堪與不堪，得罪重輕亦同此說。

39

引文中由於比丘隨意執取樂器擊鼓喧擾，而引來民眾的恐慌，佛陀便制定不得執取兵器、樂器等的戒律，犯者則依輕重罪分為惡作或墮罪。六群比丘的惡作劇受到大眾的睥睨，使得僧團也頗受困擾。⁴⁰

印度是一個愛好音樂、歌舞的國度，當時許多僧眾在未出家前即對音樂或歌舞極具高深的技藝，雖然已出家，但仍忘情於在家的習氣與喜好。往往使得剛出家的僧人，不知出家人應有的之威儀。而在家眾更不知其應有的規範，所以請來已出家的僧尼教她們歌舞作樂，在當時佛陀所制定的戒律乃是因時因事之人、事、物並視其狀況的不同，隨犯隨制，戒的輕重大小亦有所不同，如此逐漸的形成一套附帶罰則的成文法，戒律即成為佛教徒的精神導師。

以下歸納出在律典中關於歌舞音樂的戒規，包括沙彌戒、沙彌尼戒與比丘尼的戒本⁴¹：

律典	沙彌戒
----	-----

³⁹ 《大正藏》，第二十三冊，頁 845。

⁴⁰ 《大正藏》，第二十二冊，頁 286 下 - 287 中、400 上、494 上。以上皆述及六眾比丘摹擬動物的聲音，或作種種拍擊鼓舞，或看伎兒歌舞東顧西盼，如有所覓，又在觀看中時而默然，時而拍手大笑，失態至極為世人所譏：「此敗壞人，何道之有？」。

⁴¹ 所製表格乃參究屈大成先生所著《從漢譯律典看早期印度佛教的音樂觀》。

《十誦律》	盡壽離作伎歌舞，不往觀聽種種樂器。 ⁴²
《摩訶僧祇律》	盡壽不觀聽歌舞作樂。 ⁴³
《四分律》	盡形壽不得歌舞倡伎及往觀聽。 ⁴⁴
《五分律》	盡壽不歌舞作倡伎樂，不往觀聽。 ⁴⁵
《曇無德律部雜羯磨》	盡形壽不得歌舞倡伎及往觀聽。 ⁴⁶
《彌沙塞羯磨本》	不歌舞作倡伎樂，不往觀聽。 ⁴⁷
《沙彌十戒法并威儀》	盡形壽不歌舞倡伎，不往觀聽持沙彌戒；盡形壽不得… 吟詠歌音手執樂器，琴瑟箏篴、箏笛竽笙，以亂道意。 <small>48</small>
《沙彌十戒儀則經》	歌舞兼倡伎，故往而觀看，而得犯戒罪。 ⁴⁹

律典	沙彌尼戒
《四分律》卷第四十八	盡形壽不得歌舞倡伎，亦不得往觀。 ⁵⁰
《曇無德律部雜羯磨》	盡形壽不得歌舞倡伎，亦不往觀聽。 ⁵¹
《沙彌尼戒經》	不得聽歌舞音樂聲，拍手鼓節，不得自爲，亦不教人 ⁵² 。
《沙彌尼離戒文》	盡形壽不得歌舞，不得教人歌舞，不得彈箏吹笛。 ⁵³
《大愛道比丘尼經》	不得彈琴、手執樂器，不得歌舞，自搖身體。 ⁵⁴

⁴² 《大正藏》，第二十三冊，頁 150 中。

⁴³ 《大正藏》，第二十二冊，頁 460 下。

⁴⁴ 《大正藏》，第二十二冊，頁 810 中。

⁴⁵ 《大正藏》，第二十二冊，頁 116 下、117 上。

⁴⁶ 《大正藏》，第二十二冊，頁 1043 上。與同冊《羯磨》一卷，頁 1053 上。

⁴⁷ 《大正藏》，第二十二冊，頁 216 下。

⁴⁸ 《大正藏》，第二十四冊，頁 926 中—927 上。

⁴⁹ 《大正藏》，第二十四冊，頁 936 中。

⁵⁰ 《大正藏》，第二十二冊，頁 924 上。

⁵¹ 《大正藏》，第二十二冊，頁 1048 上。與同冊頁 1060 中《羯磨》一卷、同冊，頁 1066 中《四分比丘尼羯磨法》。

⁵² 《大正藏》，第二十四冊，頁 937 下。

⁵³ 《大正藏》，第二十四冊，頁 938 中。

⁵⁴ 《大正藏》，第二十四冊，頁 947 下。

若按戒的輕重性質大約分爲波羅夷、僧伽婆尸沙、不定、尼薩耆波逸提、波逸提、波羅提提舍尼、式叉迦羅尼、滅諍等八種類別，簡述如下：

- 1、波羅夷：譯作「斷頭」，有殺、盜、淫、大妄語等四條。違犯者將被逐出僧團，猶如斷頭不可復生，是爲最嚴重之罪。
 - 2、僧伽婆尸沙：譯作「僧殘」，有十三條。違犯者經六晝夜懺悔除罪，仍可留在僧團；如人瀕死尚有殘命。
 - 3、不定：即不能即時確定的罪行，務必調查內情，再做決定所犯的是什麼罪。
 - 4、尼薩耆波逸提：譯作「捨墮」，凡有關衣食金錢藥品等的戒條。違犯者須在僧人之前懺罪，並將取得之物還捨于僧團，否則「墮」落地獄。
 - 5、波逸提：譯作「單墮」，爲一般行住之罪，此罪性質與捨墮罪同，只是無捨的要求。
 - 6、波羅提提舍尼：譯作「悔過法」，內容關於飲食。
 - 7、式叉迦羅尼：譯作「眾學法」，即爲眾人應當學習之法有關於日常生活中種重之威儀規範等注意事項。故意犯者得「突吉羅罪」意爲惡作、小過、輕垢。
 - 8、滅諍：即僧團中若有紛爭而形成意見時，則需消滅諍論。
- 在律典中比丘的八類戒裡並無禁止參與音樂歌舞的戒條，但比丘尼的戒經中波逸提類，則有此方面的禁止如下所列：

戒本	戒條
《十誦比丘尼戒本》	若比丘尼故往觀聽歌舞伎樂，莊嚴伎兒波夜提。 ⁵⁵
《摩訶僧祇比丘尼戒本》	若比丘尼觀伎樂行，波夜提。 ⁵⁶
《四分比丘尼戒本》	若比丘尼往觀看伎樂者，波逸提。 ⁵⁷
《五分比丘尼戒本》	若比丘尼觀聽歌舞作伎，波逸提。…若比丘尼自歌舞，波逸提。 ⁵⁸
《根本說一切有部苾芻尼戒經》	若復苾芻尼自作舞、教他作舞者波逸底迦。若復苾芻尼唱歌者波逸底迦。若復苾芻尼作樂者，波逸底迦。 ⁵⁹

綜觀上列之戒條，對觀聽歌舞伎樂或自作或教他作皆屬「波逸提」之罪。且只有在比丘尼的戒本中，雖然比丘的戒本中無此戒，但在諸律中仍明白規範著比丘不得歌舞觀聽，違者突吉羅；而式叉摩那、沙彌、沙彌尼則與比丘同制。

許多關於被禁止的音樂、歌舞活動，幾乎皆來自於比丘與比丘尼的失態、輕慢，由於身分的特殊，如果身著法衣卻行不淨行，毫無威儀可言的話，自然要招致一般世俗異樣的眼光，引來白衣的譏嫌，清淨修行之為乃是出家人最初之衷，怎堪再墮入世俗呢？但從上述種種也可看出所被禁制的歌舞音樂，大都屬於一般世俗的音樂，而非為倡導佛教之正法所作的音樂。因此非樂之說實乃以音樂是否為善聲？是否能令人離欲？作為分判之根本。

不過有時就連能令聞者心生歡喜的吟誦經法聲，仍使得未離欲的比丘，日日

⁵⁵ 《大正藏》，第二十三冊，頁 486 上。

⁵⁶ 《大正藏》，第二十二冊，頁 563 上。

⁵⁷ 《大正藏》，第二十二冊，頁 1036 下。

⁵⁸ 《大正藏》，第二十二冊，頁 212 上。

⁵⁹ 《大正藏》，第二十四冊，頁 515 下。

聽其讚誦，而咸廢己業這也是非修道者所應為之事，即使同樣和雅、清亮的吟誦聲之下，有時卻能使其他眾生聞其聲而種植解脫善根，這便意謂著法音或經聲的聽聞，將會因為個人的修為而不同。

《根本說一切有部毘奈耶雜事》卷四如是記載：

是時，善和苾芻，作吟諷聲讚誦經法，其音清亮上徹梵天，時有無數眾生聞其聲者，悉皆種植解脫分善根；乃至傍生稟識之類。聞彼聲者，無不攝耳聽其妙音。爾時世尊因大眾集，普告之曰：「汝等苾芻，於我法中，所有聲聞弟子音聲美妙，善和苾芻最為第一。」由其演暢音韻和雅，能令聞者發歡喜心，未離欲 苾芻，咸廢己業，於日日中聽其讚誦。……⁶⁰

同樣的讚誦音聲，在聽者的心中產生不同的感受與結果，如同非樂與讚樂因時制宜，因人而異，讓人對佛教音樂的讚許與否有著兩樣情。因此佛教音樂在修行上的意義，也就明顯的分別出修行者內化的修行功夫。僧眾們為了解脫生死，拋棄世間的逸樂，積極的渡過生死苦海，邁向真如彼岸，在未能證悟之前應觀己心，以修禪定，而勿緣憶音聲，以亂禪定，反障礙解脫。

《四分律》卷三十五：有一則因比丘過差歌詠聲說法，佛陀為此而說有五種過失的記述：

時有一比丘，去世尊不遠，極過差歌詠聲說法，佛聞已即告此比丘：「汝莫如是說法，……諸比丘，若過差歌詠聲說法，有五過失，何等五？若過差歌詠聲說法，便自生貪著、愛樂音聲，是謂第一過失；復次，若比

⁶⁰ 《大正藏》，第二十四冊，頁 221 下 - 222 上。

丘過差歌詠聲說法，其有聞者，生貪著愛樂其聲，是謂比丘第二過失；復次，若比丘過差歌詠聲說法，其有聞者，令其習學，是謂比丘第三過失；復次，若比丘過差歌詠聲說法，諸長者，聞皆共譏嫌言：『我等所習歌詠聲比丘亦如是說法。』便生輕慢心，不恭敬是謂比丘第四過失；復次，若比丘過差歌詠聲說法，若在寂靜之處思惟緣憶音聲，以亂禪定，是謂比丘第五過失。」⁶¹

由於過差的歌詠聲恐怕犯了如上的五種過失，猶更有甚者依俗歌說法、誦經也有五種過失在《佛本行集經》卷第五十中云：

爾時諸法師讀誦經時，猶如俗歌而說其法，是故為人毀訾譏論，如是說法，似我俗人歌詠無異，剃頭沙門，豈如歌詠而說法也，時諸比丘，聞是事已，具將白佛，佛告諸比丘：「若有比丘，依世歌詠而說法者，而有五失，何等為五？一者、自染歌聲，二者、他聞生染而不受義，三者、以聲出沒便失文句，四者、俗人聞持毀訾譏論，五者、將來是人聞此事已，即依俗行以為恆式，若有比丘，依附俗歌，而說法者，有此五失，是故不得依俗歌詠而說法也。」⁶²

這五種過失，易使僧尼自己染著俗聲，若正念不堅，貪念俗情而退失道心；若使他人聽聞俗歌而心生染著，則無法深解義理；然，由於迷戀俗聲，則令心貪著，隨之起伏在旋律當中，失去了經典中的文句意義；若使一般世人聽見或看到僧眾以俗歌、俗聲來持誦經文，則易招致議論，心生不敬；最後恐怕將來的傳法也會一直沿用，而讓世人以為就是用這般俗化的唱導方式來傳法，所以佛陀制律不得依俗歌詠頌說法。

⁶¹ 《大正藏》第二十二冊頁 817 上 - 中。

⁶² 《大正藏》第三冊 頁 884 中。

這正是現今研究佛教音樂的專家學者們所討論的一個重要論題，本應具備莊嚴、肅穆、清淨、澹遠的梵唄音聲，其具有聲明學⁶³（五明之一）的特性對於「內攝諸根」以修證、「外孚眾信」以宏化的佛教音樂，演變至今卻成爲許多道場在拜唱經懺時，夾雜了許多地方曲調的音樂來禮讚，彷如歌仔戲的音調出現在法事壇場中，或以中國音樂的曲調「蘇武牧羊」來唱誦「南無觀世音菩薩」等名號…，真教人難以想像，這樣如何能與莊嚴的佛菩薩相應？也許某些人的想法是爲了讓信眾對熟悉的音樂感到親切，卻反而弄巧成拙的令一般信眾感到鄙俗，隨著時代的變化，佛教音樂也就跟著流行，這將在第三章將再進一步的討論。就因爲隨著社會大眾的需求，盲目的跟隨以致爲了利養而出現所謂「趕經懺」的法事音樂。

《增一阿含經》中即有如是的記載：

將來之世，若有沙門比丘，當捨八種道七種之法。如我今日阿僧祇劫所集法寶，將來諸比丘已爲歌曲，在眾人中乞食，以自濟命。然後檀越施主飯彼比丘眾。⁶⁴

上述所謂八種道係指「八正道」又名「八聖道」即：正見、正思維、正語、正業、正命、正精進、正念、正定，而七種法即是「七法財」又名「七聖財」意爲：七種已經見道的聖人所得到的功德法財，但諸經所說略有不同，寶積經說：「云何聖財？謂信、戒、聞、慚、愧、捨、慧，如是等德法，是謂七聖財，彼諸眾生不護此故，名極貧窮。」法句經說：「信財戒財，慚愧亦財，聞財施財，慧爲七財。」而報恩經說：「七聖財爲信、精進、戒、慚、愧、聞捨、忍辱、定慧。」

⁶³ 聲明：瑜伽論十五曰「當知此處略有六相：一、法施設建立相。…云：何法施設建立？謂名句文身及五德相應聲；一不鄙陋、二輕易、三雄朗、四相應、五義善。」參見丁福保：《佛學大辭典》頁 2733 中。

⁶⁴ 《大正藏》，第二冊，頁 746 中。

又於《薩婆多部毘尼摩得勒伽》卷六中佛言：「不得說法中自活」。⁶⁵

佛陀的預言似乎已成了現今在經懺法會中，儀式音樂的最佳寫照。如果出家僧無法謹記初發心的道意，捨棄了八正道與七法財，連自己都無法救拔了，如何來超度往生者，以及教化眾生而這樣的一種現象不只於法不正，甚至讓世人鄙棄，不受尊重，更無法生起敬仰、信願之心。

昭慧法師在其〈從非樂思想到音聲佛事〉一文當中，也論述了演變中的儀式音樂及其弊端，語重心長的道出：

儀式音樂已與財利的獲取牽扯上了關係。…許多僧尼卻變的不務正業，但圖財利，愈趨沉淪而無以自拔的原因。影響所及，不但個人遠離了應有的宗教生活也使僧團遭來了世俗的輕慢譏嫌。原本對內修外宏的儀式音樂，由於營為的泛濫，竟又成了內修與外宏的嚴重障礙。⁶⁶

假使出家僧眾只爲了利養，而不顧慧命，捨棄迎向涅槃彼岸的解脫大道，往返輪迴於生死苦海中，該是多麼令人悲嘆啊！是否將此預言作爲警惕？今後在教內更應重視佛教音樂的發展，而不是一味與經懺法會（俗稱「趕經懺」，專門運用於爲喪家做白事的儀式，平日不務修行，以此作爲營財事業）劃清界線，持戒嚴謹的僧眾們在感慨之虞，要勵精圖治，盼將佛教音樂如法的傳遞，令廣泛的社會大眾通曉其殊勝的音聲，是爲了啓開眾生蒙塵的心，是爲了譜出成佛的因緣。

遠在佛陀傳教之時，即已出現諸如此類「依俗歌而說法」之事了，而今我們在沒有佛陀住世的關照下，更應謹慎遵守佛陀的教法，爲殊勝的佛教音樂把關。

⁶⁵ 《大正藏》，第二十三冊，頁 603 中。

⁶⁶ 釋昭慧：《如是我思》，台北：東初出版社，1992，頁 375。

然而這不單單是倚賴出家僧眾來引導，更需要一般正信的在家居士積極努力的朝這個方向來實踐。如前所論出家的僧尼由於身分特殊，多所不便，也無暇從事音樂工作，還有持戒的問題，而在家居士若能維護傳統梵唄的唱誦與發展，繼而攝受大眾、清淨道場使得佛教音樂更加殊勝，則佛教音樂將不再受到外界的質疑。

因此居士們對於佛法的薰陶也很重要，不光是在音樂的領域中，要具備足夠的造詣與素養，內修的工夫也要有個境地，才能達到收攝自身，以達正道而無所偏離。因為若是音樂一味沉浸於音樂的技藝活動中，非但無助於修行反致使生活紊亂，佛陀不但對僧尼們的歌舞伎樂有所限制，即使是在家居士沉迷於娛樂諸事，導致令人懈怠、放蕩、破損家產、虛耗時日，等種種的弊害關係更是殷切的告誡。

在《佛說長阿含經》（後秦佛陀耶舍、竺佛念譯）卷十一中云：

佛告善生：六損財業者：一者耽湎於酒，二者博戲，三者放蕩，四者迷於伎樂，五者惡友相得，六者懈墮一是為六損財業。…善生，迷於伎樂復有六失：一者求歌，二者求舞，三者求琴瑟，四者波內早，五者多羅槃，六者呵那一是為伎樂六失。若長者、長者子伎樂不已，其家財產日日減損⁶⁷。

又《中阿含經》（東晉僧伽提婆譯）卷三十三中云：

居士子，若人喜伎樂者，當知有六災患。云何為六？一者喜聞歌，二者喜見舞，三者喜往做樂，四者喜見弄鈴，五者喜拍兩手，六者喜大聚會。居士子，若人喜伎樂者，不營作事，作事不營則不能得本，有財務便轉

⁶⁷ 《大正藏》，第一冊，頁 70 中 - 下。

消耗⁶⁸。

以上兩則引文，意在告誡一般的居士大德，若耽溺於伎樂活動之人，往往喜歡與眾聚會，漸漸放逸而不事生產，如此不但曠時費事，更容易耗損財物，甚至結交惡友，不務正道，得不償失，佛陀不只對跟隨他出家的僧眾，要求在修行上所應具備的修行之道，也殷切的對在家居士開示，有關個人日常所應修持的行為。在日常生活之中適度的發揮所長，切莫過度安逸享樂，隨時對自身的行為要有所警惕，不貪著、不執迷。

在佛經中的記載，有關佛教非樂的主要因素，大都來自於受到社會大眾的批評與譏嫌，以及教內嚴謹的修行者，對不守戒律或行為不當者提出勸諫，並向佛陀稟白，請佛教誡，假若一個捨離世俗的人，沒有遠離世俗的生活，行徑仍與俗眾無異，早已忘記初發心，不但在內修上無法讓自身得悟道、解脫，對外宏的音聲佛事如何度眾？

佛陀創教的宗旨與目的是爲了救拔世人在痛苦中不斷的輪迴，而輪迴的主因皆來自於愛的執著，眾生難以相信世間所擁有的財富、名利、權勢、親眷與逸樂皆是虛幻，而非實有，總要等到業果成熟後，而感到痛楚，發現身處迷霧當中，在不知所措時，才恍然若悟，自己的所行非正行，有些人，甚至是到臨命中時，仍無法了知萬般帶不走，唯有業隨身的警語，不信因果、業力的可怕，仍爲了執取所產生的苦痛而苦痛，不斷的輪迴在業海之中，若非經過一番的修行與考驗，想要解脫生死實屬不易。

⁶⁸ 《大正藏》，第一冊，頁 639 下。

第三節 佛教對音樂的讚許

從某一個角度來看，似乎佛陀有著非樂的思想，然，事實上佛教音樂到底影響著修行者最大的意義為何？是僧團中，日常生活上的規約？是莊嚴法事壇場的應許？或是攝受大眾的方便之門？這些都是值得探究的。佛教音樂的種種與佛教的承襲有著最緊密的關係與默契。假使不在佛教音樂的傳播下，佛法的傳遞，恐怕將無法迅速的普及於社會大眾，在迴向文中有一首偈頌是這樣的唱誦：「願以此功德，普及於一切；我等與眾生，皆共成佛道。」如此的期許，藉由佛教音樂的力量傳播而達成教化的意義。

以宗教的弘化功能來說，音樂佔有很重要的地位，其所發揮的角色及用途亦非常廣泛。故《大智度論》云：「菩薩欲淨佛土故，求好音聲；欲使國土眾生聞好音聲，其心柔軟；心柔軟故，易可受化，是故以音聲因緣而供養佛。」音樂能令眾生心柔軟，柔軟之心，則易受感化，易受感化，則心不再執著，不再執著的心，在對應世間一切事物時，將契入佛法，使得見聞覺知會更加澄澈，是故，佛教音樂以其清婉、柔亮的音聲所唱誦的讚、偈或經文則能攝受眾生，放下執著之心，成就修道之路。

基本上佛教以捨離世間一切逸樂與所有的技藝活動，終日應以修行為生活之重心，其主要的目的，還是在於企盼眾生能夠早證涅槃，但音樂、歌舞在佛教界中卻仍然被開許，做為音聲佛事之需，到了大乘時期，甚至廣泛的作為傳播佛法的方便之道，以至於讓信眾不解，而為之疑惑，為何又是非樂？又要讚樂？然，佛法在世間不離世間覺，六祖惠能曾說：「佛法在世間，不離世間覺；若離世間覺，恰如覓兔角」。若要從眾生深植的我執中，拔除眾生所執迷為「常有」的虛幻世間，即需以耳根偏利的聲塵，做為引發眾生趨向佛道最好的法門，於是佛教

音樂在大乘時期，被廣泛的運用在音聲佛事當中。這是筆者在此要為讚樂所做的一個說明，我們再從大乘經典中尋探得知。

佛教對音樂並非只有持著戒除的觀點，相對的給予了讚許的理由，如同第一節分別對音樂的特質做了些說明，爲了令眾不執迷於世間之法，能悟得解脫之道，所以讚頌佛國淨土之樂，並願以其因緣而得度。

《佛說大阿彌陀經》中有佛言：

如世間帝王有萬種音樂，不如轉輪聖王諸音樂中一音之美百千萬倍；如轉輪聖王萬種音樂，不如忉利天王諸音樂中一音之美百千萬倍；如忉利天王萬種音樂，不如第六天王諸音樂中一音之美百千萬倍；如第六天王萬種音樂，不如阿彌陀佛剎中諸七寶樹一音之美百千萬倍。復有自然種種妙樂，而其音聲無非妙法，清唱嘹亮，微妙和雅，十方世界音聲之中最為第一。⁶⁹

在此比喻世間音樂與佛淨土的音樂之差別。從愛好音樂的角度來看一般的世俗音樂，遠遠的無法與淨土中七寶樹的音樂相比擬，殊勝的音聲無不是演繹妙法，清徹、和雅的妙樂唯有淨土。

又《阿彌陀經疏》云：

又舍利弗，彼佛國土常做天樂。次釋第三妙妓鳴天也，準《觀經》等。無量樂器常懸在天，不鼓自鳴。又隨物有處，或舍或林皆懸樂器，悉自

⁶⁹ 《大正藏》，第十二冊，頁 333 中。

和鳴，隨眾生意，皆奏法音無非法聲。人天聞者，俱發道意。⁷⁰

引文中意在描述阿彌陀佛的淨土，所作之天樂不必去敲擊它，而自然能鳴響，這裡意味著「天樂」無所造作，且音聲和鳴悅耳，能隨順眾生之意，所演奏出來的音樂皆是如法的音樂，而沒有不如法的音樂。藉由此音樂使所有人天聽聞之後，都能發自內心趨向真正道意。

從經典中佛國的世界裏，一再唱導佛法的教義，音樂與佛法相隨而行，在這些教義的倡導之下，給予佛弟子一個宗旨、一個目標，讓人有跡可尋，並且循序漸進的達到成佛之境地，這個過程即是一一修行。經聲中，從歌頌六波羅蜜（佈施、持戒、忍辱、精進、禪定與智慧。）的圓滿修行與讚誦小乘、大乘、金剛乘的教法。不只是強調音樂中的音聲和鳴悅耳，其殊勝的意義更在於強調音樂能以如法之聲，演暢如來的教法。

《阿彌陀經通贊疏》云：

又舍利弗，彼佛國土常做天樂。贊曰：第三空盈天樂，空中奏樂聲演法音，彼國人聞，咸生善念。《觀經》云：無量樂器懸處虛空，不鼓自鳴。或林或幢皆懸樂器，悉自和鳴，隨眾生意，皆奏法音。人天聞者，俱發道意。或歌六度或讚三乘。⁷¹

以歌讚頌稱頌法益，所有的樂器自然和諧引發共鳴之聲，所演暢的法音，皆是為求佛道，以音樂廣為說法的力量，可令聞法者得到進一步的開悟，生起

⁷⁰ 《大正藏》，第三十七冊，頁 320 中。

⁷¹ 《大正藏》，第三十七冊，頁 339 下。

善念離欲之心，猶如《大乘悲分陀利經》云：

觀世音言：世尊，若我如是意滿，我禮世尊足時，於十方恆河沙數世界中，現在住世諸佛世尊皆授我記，恆河沙數世界地皆震動，一切山川…出五樂音，一切眾生得離欲，觀世音菩薩適五體禮寶藏如來。如是恆河沙數佛土地皆震動比諸佛如來皆授其記，略說，…一切眾生得離欲。佛言：起悲福德歡喜音，十方諸佛授汝記，地及世界六震動，汝當作佛度世仙。⁷²

在觀世音菩薩的授記中，令所有一切的自然界都為之震動，山川、石壁、樹木、叢林鳴響著五種樂音，使聽聞的一切眾生得到了離欲之心，由於觀世音菩薩的功德力量，使得音樂發揮了它所具備的殊勝功德。而在佛淨土中的音樂，無有愛慾之聲，它能使眾生聽聞之後自淨其意，出離欲想與妄念。經中又云：

令其一切佛土虛空中作億那由他百千音樂，其音樂中不出愛慾之聲，惟有波羅蜜聲、佛聲、法聲、僧聲、菩薩法藏聲，令聞如是隨菩薩所樂音聲。⁷³

佛國的淨土中，所處一切處皆無不善之聲，唯有修行度眾的波羅蜜聲、佛聲、法聲、僧聲、菩薩法藏等聲。以上述及佛國淨土的音樂，只是佛經中的一小部分，還有更多的佛國音樂，筆者便不在此贅述。而我們現在所處的世間音樂呢？是否也有能令眾生，心開意解的佛法之音呢？在世間，充滿了人我之間的俗情與繁重的愛慾之心，猶如浮萍飄盪不定，音樂的開許，若非緣於正法的修持，恐怕令

⁷² 《大乘悲分陀利經卷第三》，頁 251 下。

⁷³ 《大乘悲分陀利經卷第三》，頁 252 下。

其心如馳騁的野馬，難以駕馭。可見音樂的功能需要建立在正法之上的，那如何才是正法呢？佛淨土中的法音，在在強調音樂以善聲而令眾生遠離諸欲想，至少要能具備有這樣的功能，才堪稱作是「佛教音樂」，反之如果是充滿愛慾及諸妄想之聲，即是非善聲，將被視為邪音之樂，與佛道不能相應。

除了稱頌佛國淨土中的音樂外，佛陀開許音樂的因緣在經典中有一段故事，主要還是來自檀那的請願，這是對音樂的制戒到開許的一個轉變過程，在《根本說一切有部毘奈耶雜事》卷四中云：

時諸比丘誦經之時，不閑聲韻隨句而說，猶如瀉棗置之異器。彼諸外道諷誦經典作吟詠聲。給孤獨長者日日常往禮覲世尊，於其路側聞諸外道誦經之聲。作如是念……白言：「世尊，彼諸外道於惡法律而為出家，諷誦經典作吟詠聲音詞可愛；我諸聖者不閑聲韻逐句隨文，猶如瀉棗置之異器。若佛世尊慈悲許者，聽諸聖眾作吟詠聲而誦經典。」世尊意許默然無說。……佛告諸苾芻：「從今已往我聽汝等，作吟詠聲而誦經法。」佛聽許已，諸苾芻眾作吟詠聲而誦經法，及以讀經、請教、白事亦皆如是。

給孤獨長者因入寺中，見合寺僧音聲喧雜。白言：「聖者，今此伽藍先為法宇，今日變作乾闥婆城。」時諸苾芻以緣白佛，佛言：「苾芻不應作吟詠聲誦諸經法；及以讀經、請教、白事亦皆不應作。然有二事作吟詠聲：一謂讚大師德，二謂誦三啟經，餘皆不合。」……

有一少年苾芻，作二事時不解吟詠，但直說如瀉棗聲。諸苾芻曰：「佛許二事作吟詠聲如何不作？」答曰：「我先不解。」苾芻白佛，佛言：「應學。」佛遣學時，苾芻隨在房中、廊下、門屋、堂殿，悉皆學習吟詠之聲。長者入見同上譏嫌。白言：「聖者，乾闥婆城未能捨棄」復往白佛。

佛言：「應在屏處學吟詠聲，勿居顯露。違者得越法罪。」⁷⁴

以上這一段敘述，是佛陀開許吟詠聲的緣由，當時對居士大德的建議頗受影響，一方面希望能有優雅、柔和的諷頌經典的美妙之聲，另一方面又不願見到太誇張的學習之風，爲了聖法的莊嚴，務須兩者具足，其實這也說明了中道的不偏執。初期佛教對音樂的謹慎程度從這裡便不難看出，必竟出家求法是爲了斷除世間一切顛倒夢想，吟誦經典主要是爲了憶持法要，而非爲了追求美妙的聲音，但是如果說法之時能以善巧的好音聲，令人心生悅意、喜愛法音，進而契入法言，如此方便度眾，才是學佛求法的主要目的。

根據經文最早聽許吟誦經法的記載可從唄匿說起，如佛陀的弟子中億耳比丘、善和比丘、和跋提等都是作「聲唄」而被讚揚的，唄匿又單稱「唄」，梵音之歌詠，引聲詠偈頌，是爲讚歎三寶之功德，所以又稱「唄讚」。但也有學者認爲唄匿與歌詠並不相同《毘尼母經》云：

佛告諸比丘：「聽汝等唄。」唄者言說之辭，…佛即聽諸比丘引經中要言妙辭直顯其義。…爾時會中復有一比丘，去佛不遠，立高聲作歌音誦經。佛聞即制不聽，用此音誦經有五事過，如上文說⁷⁵；用外道歌音說法，復有五種過患：一者不名自持、二不稱聽眾、三諸天不悅、四語不正難解、五語不巧，故義亦難解，是名五過患。⁷⁶

⁷⁴ 《大正藏》，第二十四冊，頁 223 上 - 中。

⁷⁵ 所謂五事過，乃是指筆者所引的《毘尼母經》經文中之前文提及說法時，令法不得久住的五種過失之事。其文如是說：若說法眾中，有上座，觀說法者，乃至不稱眾情，上座應語說法者，長老不應作如是說，何以故？有五事因緣，爲正法作留難，法不得久住，隱沒不現；何者爲五？一者所誦經文不具足，所習學法不能究盡，所教弟子文不具足，師及弟子，所說不了義亦不盡；二者若學習者盡知三藏，文義皆具所說明了，若不教四部眾弟子者，其身滅已，法亦隨滅、三者若僧中，上座爲眾導首者，不修三業，樂營世俗生死中業，其邊所習學徒眾弟子，不修三業，樂營世事，如此徒眾能滅正法；四者若有比丘性戾熹瞋，不隨人語，聞善聞惡皆生瞋恚，若有國土，所重知見比丘，皆捨避，去不復往返，是滅法之本；五者若有比丘，常喜鬪訟朋黨相助，共諍形勢利養，如此五事能速滅正法。《大正藏》，第二十四冊，頁 832 上。

⁷⁶ 《大正藏》，第二十四冊，頁 832 中 - 下。

引文中所謂「唄者言說之辭」有學者以為此一說法即與歌詠決不相當，在這裡且讓我們思惟一下，是否「言說之辭」一定只得用平聲直敘？而毫無抑揚頓挫的聲調起伏？在中國，我們有朗誦文章與吟詠詩歌的語體，這兩種語體的言說之法，聽起來也會有不同之處，即吟詠詩歌之時，文人若有雅興，有時亦可韻入管絃，在高僧傳卷第十三亦云：「天竺方俗，凡是歌詠法言皆稱為唄；至於此土詠經則稱為轉讀，歌讚則號為梵唄。昔諸天讚唄，皆以韻入絃綰，五眾既與俗違，故宜以聲曲為妙。」⁷⁷

如是可證，唄雖是「言說之辭」卻可以歌詠，亦可韻入絃綰，但決異於歌唱中的歌音。所以筆者認為「梵音歌詠」與「歌音誦經」方有所不同。「梵」具有清淨之義，而梵音的音聲有五種清淨之聲，其音正直、和雅、清徹、深滿、周遍遠聞。以清淨之音，引聲詠偈頌、讚嘆三寶之功德，這即是所謂的梵唄，也就是佛陀所開許的吟詠之聲，但是經文中所說的「歌音」，在筆者認為所指應當是世俗的歌唱音樂，以當時所流行的俗樂，套上經文而誦出，就如前一章節，筆者稍前提到現今的信眾以〈蘇武牧羊〉的歌曲唱誦「南無觀世音菩薩」的聖號，或以港劇中的歌曲〈換到千般恨〉來唱誦「南無阿彌陀佛」的聖號一般。「歌詠」有詩歌吟詠之義，而「歌音」則具有歌曲與音樂，兩者所指仍有其不同之處。前者純以詩或讚偈引聲而詠唱之，後者可能夾雜了一般世俗的曲調，在本章的開端筆者曾引述西方的宗教音樂，馬丁·路德也以雅俗共滲的音樂改編成聖詠的音樂；這種現象其實也在中國的梵唄聲曲中，由於朝代的興替與社會文化的變革而產生了類似的遞變。

筆者礙於學識的疏淺，也由於侷限於研究的範圍，因此，以下對於梵唄的探討則引用賴信川在《一路念佛到中土—梵唄史談》中對梵唄的研究。

⁷⁷ 《大正藏》，第五十冊，頁 415 中。

印度傳統聲明的特色，在於聲而非文字…以梵語而言，《波膩尼經》中有幾條是關於念誦的記載，經饒宗頤教授的翻譯與整理，可知梵語經典念誦分爲三種調子，那就是udatta（尖音）、anudatta（低音）和svara（中音，實爲前兩音之結合，法國梵文專家Louis Renou稱之爲使抑揚modulee）。…可知梵語的念誦是具備了三調的唱念形態，而梵語的語法，也就是建立在這樣嚴密的唱念基礎上開展出來的。事實上這種誦經的梵語就是一種具有音樂性的語言。……梵語經典的念誦，在語調之間充分展現了它的音樂性質。…自古以來印度文學就講究音律，佛教文學亦復如此。⁷⁸

依據上述我們更能明白，由於印度的語言、文學充滿了其特有的音律與聲韻，而佛教梵唄便是在這樣的基礎下自然形成，雖然我們無法聽聞原始佛教的梵唄之音，如同賴信川先生感嘆道：

古代印度的佛教梵唄，今天是不可能聽到了，而我們在此推擬印度佛教梵唄的原因，正是為了整個佛教梵唄文化源流的追尋。

但至少我們仍可從經典中，尋得有關早期佛教梵唄的文體，確實具有優美的音樂性語言。慧皎大師在《高僧傳》中則說到漢地與西方的歌讚之差別所在：

夫篇章之作，蓋欲申暢懷抱，褒述情志。詠歌之作，欲使言味流靡，辭韻相屬。故詩序云：「情動於中，而形於言，言之不足，故詠歌之也。然東國之歌也，則結詠以成詠。」西方之贊也，則作偈以和聲，雖復歌讚為殊，而並以協諧鍾律符靡宮商，方乃奧妙，故奏歌於金石，則謂之為樂，設讚於管絃，則稱之為唄，夫聖人制樂其德四焉：感天地、

⁷⁸參閱 賴信川：《一路念佛到中土—梵唄史談》頁 78 - 97。

通神明、安萬民、成性類。如聽唄亦其利有五：身體不疲、不忘所憶、心不懈倦、音聲不壞、諸天歡喜。是以般遮絃歌於石室，請開甘露之初門，淨居舞訟於雙林，奉報一化之恩德，其間隨時讚詠，亦在處成音。至如億耳細聲於宵夜，提婆颺響於梵宮，或令無相之旨奏於箎笛之上，或使本行之音宣乎琴瑟之下，並皆抑揚通感佛所稱讚，故《咸池》、《韶武》無以匹其工，《激楚》、《梁塵》無以較其妙。⁷⁹

如上文所引：「西方之贊也，則作偈以和聲，雖復歌讚為殊，而並以協諧鍾律符靡宮商，方乃奧妙，故奏歌於金石，則謂之以為樂，設讚於管絃，則稱之以為唄…」可見讚、偈不只「長牽音韻，作歌詠聲」⁸⁰，亦可與鍾律協調，並和諧的譜上音符，更可配上金石（如鐘、磬等）、或絲竹（琴、箏、笛、簫）之類的樂器和鳴。此處又再次證明了前者所謂「唄者言說之辭」是可以韻入管絃的，而且若聽唄還有五種利益：身體不疲、不忘所憶、心不懈倦、音聲不壞、諸天歡喜，就連古代中國黃帝與虞舜所作的樂曲，《咸池》和《韶武》也無法與之相媲美，於此更可足證梵唄的音聲在當時的稱頌是猶如天音一般清淨、殊勝與微妙。

綜觀至此，早期佛教梵唄，深受頗具音樂性的梵語所影響，這與傳統的印度宗教讚歌之唱誦風格有關。源自佛教時代之前，印度文化史上已有長達千年的吠陀時期，於前期（約西元前 1500 - 1000 年）當時最盛行的《梨俱吠陀》、《娑摩吠陀》、《夜柔吠陀》、《阿達婆吠陀》等文學經典的詩句體裁，到後期（約西元前 1000 - 400 年）則發展出以闡述吠陀本集為主要內容的散文體如：梵書、森林書、和奧義書。以上述四部吠陀本集，對應於祭祀儀式上的四種語言形式大致區分為：《梨俱吠陀》是邀約諸神之時，由勸請者朗誦的頌詩；《娑摩吠陀》是敬獻祭品時，由詠歌者高唱的讚歌；《夜柔吠陀》是在儀式進行之時，由行祭者低誦的

⁷⁹ 《大正藏》，第五十冊，頁 414 下 - 415 上。

⁸⁰ 《大正藏》，第二十四冊，頁 232 下。

禱詞；《阿達婆吠陀》則是巫師所使用的各種咒語⁸¹。在《歌者奧義書》中強調歌唱同音樂、語言進而同人類生命的關係：「人的要素是語言，語言的要素是聖詩，聖詩的要素是曲調，曲調的要素是高聲歌唱。⁸²」這般充斥著歌讚的宗教思想及文學的印度文化，深深的影響著佛教的音樂思想。

然而，梵唄隨著佛法的東傳來中國，畢竟兩地國俗民風迥異，輾轉受到中土的國情文風，而演變成今日流傳在寺院中的梵唄，其中歷經了多少的傳承？與演變？到今日佛教音樂與梵唄所混同的主因何在？筆者在第三章將再繼而作論述。

⁸¹塔帕爾：《印度古代文明》，浙江：人民出版社，1990年中譯本，頁31。馬宗達等：《高級印度史》，北京：商務印書館，1986年，中譯本，頁38-39。

⁸²德·恰託巴底亞耶：《順世論》，北京：商務印書館，1992年，中譯本，頁126。

第三章 傳統與現代佛教音樂的發展

佛教音樂—梵唄隨著佛法東傳至今，經過歲月的浪潮翻湧而演化、流變是勢在必然的，就如同佛法雖在印度萌芽開展，而它的枝葉已然擴展到中國及各地繁盛並傳承，如今的佛教在印度卻已非主流。自東漢末年曹植創制魚山梵唄的聲曲曾盛極一時的傳頌，保存了近六百年的光景，而今仍抵不過歲入的浪襲吞噬早已失傳，據《法苑珠林》卷三十六記載，唐初還有六契，且作為後世審定梵唄的標準風格。《續高僧傳·雜科聲德》說到：

唄匿之作，沿世相驅，轉革舊章，多弘新勢，討覈原始，共委魚山。⁸³

但至宋元以後，興起了詞曲牌的風格以為新式梵唄，曲文改由祖師創作為主，不單只是取於經典中的詩文，時至今日可想見，梵唄的原貌在今日的寺院中是否早已與東傳之初大不相同？又現今在中國大陸自宋元以來的詞曲牌風格為主，直至明清所承襲的梵唄唱腔輾轉的傳到台灣，是否也呈現出台灣文化的風格特色，而成為另一種不同的梵唄？切莫說從印度到中國所傳的梵唄會有所不同，即使是中國大陸與台灣相距不遠的兩地，也會因為文化上的差異而有迥異的唱腔。一如海潮音與鼓山調兩種所發展出來的不同唱腔。在胡耀的《佛教與音樂藝術》一書中提出了可以幫助我們在佛教音樂文化的遞變中了解到幾個要點：

要掌握佛教音樂的情況，必須先了解兩點：

- 一、佛教的思想和它自己的文化與學說，特別是在音樂方面。
- 二、佛教及其文化特別是音樂，在中國經歷了怎樣的歷史進程，最後成了當代的沉積。

⁸³ 《大正藏》，第五十冊，頁 706 上。

基於這種了解，至少是初步的了解，便可暫下這樣的結論：

一、全部佛教音樂中(包括聲樂音樂與器樂音樂)，大約有一半或更多一些的曲目是佛教自己的作品，它是依照佛教「聲明」的學說與法則制作而成。

二、有一部分曲目是寺院從宮廷或民間得到，但從歷史上看，這部分曲調中有一部分是寺院傳入宮廷或民間的。

三、寺院的曲目和曲調中有與民間相同的部分不一定是寺院索于民間，也有寺院流入民間的可能。

以上這三個要點告訴我們的是：佛教音樂的曲目和曲調內容，無論是從寺院傳入民間；或是寺院受到宮廷與民間音樂的影響，在在都表現出音樂的傳播力量，而展轉成爲佛教音樂的內涵則是在於佛法的修行力量。如淨土宗的「念佛法門」、禪宗的「禪門日誦」等等。筆者認爲由於世代的變遷，在不同世代中的佛教徒，對於佛法的修行內容與影響及其教義所訴求的面向，「佛教音樂文化」的痕跡，正可作爲在修學佛法的進程中各階段之最佳見證。從梵文的梵唄音樂到現在的海潮音，從經文偈誦與讚唄到今日的佛教歌曲之創作，揭示了修行從寺院走向社會的每一個角落，總而言之，佛教音樂之所以在各個朝代一再的演變，最後成爲今日的樣貌，世代的更替是造成這種現象的原因之一，其次再由各個宗派在修行上所悟道的因緣之法與祖師的修行思想再創立揉合而有所轉化。

佛教音樂從印度到中國再到世界各地，其活動與意義，無論是出家或在家，以它的音聲縈繞於人心，音聲雖不可見，但潛移默化於無形，「眾生聞好音聲，其心柔軟；心柔軟故，易可受化」於啓迪人們內在的修養與行爲，實有莫大的功效與助益，猶如禪宗不立文字，直指人心而令人開悟。

因此我們若要說到「傳統與現代」佛教音樂的發展概況，不能不對佛教的音

樂文化在歷史的洪流中，所產生的影響、演變稍作解釋與探討。無論是在印度或初傳到中國的佛教音樂—梵唄，將已隨著時空背景的種種因素一再演變，而成爲今日我們所知悉的佛教音樂。然，梵唄在佛教音樂中它是一種唱誦的方法，更是學佛修行的一種法門，特別是在寺院中，內容包含了讚、偈、經文、咒語與祝禱等等…。它用於寺院的早晚課中的六時行儀、講經儀式與懺儀法會及各種儀式的進行，透過梵唄的持誦，使得道場莊嚴、節序有度、威儀足式。

但現今人們所認知的佛教音樂，已不再只是局限於梵唄的唱誦方式了，也更不只是在寺院、廟宇中才能聽聞到佛教的法音，只要是與佛法中的教言意義相關，或是配樂、或是清唱，甚至純以器樂演奏的音樂形態之心靈音樂如：風潮唱片公司所出版了一系列含有佛教意味的標題音樂如：「普陀梵潮」、「峨嵋佛光」、「古箏佛讚」…等等。已成爲大眾所周知的佛教音樂了。在這裡所要強調的是，若以音聲、曲韻的內容及儀式來看梵唄的唱誦，乃是出自於佛經經文中的教法義理，其功能是建構在寺院中作爲日常的修行軌範，所以梵唄理當名爲佛教音樂，而現今的佛教音樂已泛指一切與佛教有關的音聲，其音樂型態具有相當大的變化，而詞意內涵不只是經文義理，更有貼近現代社會對人們的勵心、勵志之言其功能雖不同於梵唄，但以修行的角度來看，不能說它毫無作用。

本章在第一節當中，筆者將對所謂傳統梵唄的演變概況稍作論述與探討，約從佛教東傳到中土後，沿革到今日保存在寺院中的梵唄，作一概要論述。第二節將對於流傳在寺院中的傳統佛教音樂的意義與影響做一些說明。第三節則透過對現代佛教音樂的創作加以分析探討，尤以各教團的宗旨，以其宗長所領悟的法語，透過音樂的創作編輯而成的佛化歌曲或音樂，反應給時下的信眾，加深對教團的信念與共識，進一步的學習佛法、深入經藏、修行辦道，以實踐自利利他的佛行事業。

另一方面的創作則屬於一般傳播公司所自行創作，或許經由某些教團委託錄製，依佛號與經咒的聲律加以創作編曲、配樂錄製成單曲，以及一系列的佛教心靈之輕音樂，讓一般社會大眾以另類的方式，來聽聞、接觸或認識佛教的法音。以殊勝的音樂來滌淨世俗的塵垢。

第一節 傳統佛教音樂—梵唄的演變概況

何謂「傳統的」佛教音樂？又該以何年代來界定？這是一項值得深思的課題，自佛陀初傳教法時，一切僧眾皆依佛陀的身教與言教而修行，在當時並沒有所謂的傳戒或講經前後所使用的儀式音樂，佛陀應機而教，俟因緣說法，視弟子的根機給予悟道的法緣，當時並無所謂的佛教音樂這一項名詞，唯有梵唄與偈誦佛陀的法言，一直到佛法東傳到中國以後，印度的梵音唄唱與中國原有的文化如：歌賦、詞、曲牌的相融、經過結合與遞變，直到今日而演變成爲所謂的「中國梵唄」，抑或稱爲「佛教音樂」這樣的一個現代語彙。因此這裡所指的「中國梵唄」即是我們所謂的「傳統佛教音樂」。

爲何說是中國梵唄呢？因爲當佛教初傳之時，從西域東來的高僧除了帶進大量的佛經，必定與梵唄音樂一同傳入了中國，在印度，佛經藉由口傳心授的背誦經典方式，有些高僧甚至可以背誦數萬章的經論，「竺法蘭亦中天竺人，自言誦經論數萬章，為天竺學者之師……」。⁸⁴而他們所背誦的語言應當是以梵文發音，梵唄的唱誦即是透過這樣的過程傳入中國。初期西域僧人，要將佛經以另一種語言、文法完整無缺的表達義理、旨趣，又要以優雅的文句書寫，務求做到翻譯的最大目的即：信、達、雅這三個指標，令讀者在閱讀的過程中，能使文義朗照於心，可是由於地屬不同的語系，漢譯經文，雖然遇上了幾位「碩學鉤深，神鑒奧

⁸⁴ 《大正藏》，第五十冊，頁 323 上。

遠，歷遊中土，備悉方言。」⁸⁵的譯經大師，將經文善盡義理的翻譯，且如實得法，但梵唄的唱誦卻是一大難題，所以初期的梵唄唱誦，筆者以為仍以梵文的音譯為主。

慧皎大師在《高僧傳》譯經篇的「論曰」中云：

然夷夏不同，音韻殊隔，自非精括詰訓，領會良難，屬有支謙……。並妙善梵漢之音，故能盡翻譯之致；一言三復詞旨分明，然後更用此土宮商飾以成製。論云：隨方俗語能示正義，於正義中置隨義語。⁸⁶

支謙依《無量壽經》《中本起經》製《菩提連句梵唄》三契。而康僧會（？ - 280）亦曾以支謙（222 - 253）所譯之經典《大般泥洹經》製《泥洹唄》，據《高僧傳》云：「泥洹唄聲，清靡哀亮一代模式。」⁸⁷這是最早有創作梵唄並傳授的記載。但至今我們已難再聽聞那「清靡哀亮」的泥洹梵唄之聲，應是以梵文唱誦之梵唄，但到底是以漢語唱誦抑或以梵音唱誦？不得而知。在《法苑珠林》卷三十六有云：「然此梵唄，文詞未審，依如西方，…但聖開作唄，依經讚偈，取用無妨。然關內關外，吳蜀唄詞，各隨所好，唄讚多種，但梵漢既殊，音韻不可互用。至於宋朝，有康僧會法師，本居康居國人，博學辯才，譯出經典又善梵音，傳泥洹唄，聲製哀雅，擅美於世；音聲之學，咸取則焉。⁸⁸」以上文來說，所唱梵唄應該仍以梵音為主。

又上則引文中「一言三復，詞旨分明」，筆者假設其意涵很有可能是以漢語之義念誦，再以梵語之音唱誦，配上中土的音樂，而成為梵漢的對照翻譯經文，且在必要之時會詳加註釋，使得後學者做為參據，即所謂：「隨方俗語能示正義，

⁸⁵ 《大正藏》，第五十冊，頁 345 下。

⁸⁶ 《大正藏》，第五十冊，頁 345 下。

⁸⁷ 《大正藏》，第五十冊，頁 326 上。

⁸⁸ 《大正藏》，第五十三冊，頁 575 下 - 576 上。

於正義中置隨義語。」

在現今的藏傳佛教的修行儀軌中，便是以這樣的唱誦方式進行。儀軌中的法本以藏文為主要唱誦的音調，用羅馬拼音，或中文音譯，再以中文翻譯其義。修法的過程先念誦一段中文的翻譯，再唱誦此段落的藏文音調；但也有直接以藏文唱誦，中文翻譯再自行學習對照。如此方能「詞旨分明」。但究竟是否如此，我們只能從初傳佛法時期，譯經者的艱辛與困難略知一二。

在《高僧傳·譯經中·鳩摩羅什傳》鳩摩羅什與其弟子慧叡的一段敘述中言：

天竺國俗，甚重文制，其宮商體韻，以入絃為善。凡覲國王，必有讚德，見佛之儀，以歌讚為貴。經中偈頌，皆其式也。⁸⁹

印度的傳統國風，是非常重視文學藝術的，然其音樂皆能以器樂伴奏，覲見國王時，要歌頌國王的功德，禮拜佛陀的儀式也以歌讚最能表達佛陀的尊貴，佛經中所謂的「偈、頌」其實也就是當時印度佛教文學與音樂的形式。由於印度的語言本身極富音樂性，隨時都能即興的將詩、偈以唱誦方式自然的表達，所以歌讚在經文之中是比比可見。天竺的音樂不只與中國的音樂風格有所差別，語義中，詞藻的用法也是一大問題，所以鳩摩羅什接著又告訴慧叡：

但改梵為秦，失其藻蔚，雖得大意，殊隔文體，有似嚼飯與人，非徒失味，乃令嘔噦也。

主要還是在於文體上的迥異，要將兩種不同的語言完整無缺的翻譯，的確是身為譯經者的一大難處，既要詞義明確，又要詞彙雅正，所以在翻譯的過程多少會「失其藻蔚」的確在所難免，這裡所謂的「藻蔚」，指的便是佛經原本的文學

⁸⁹ 《大正藏》，第五十冊，頁 332 中。

性與音樂性。以文學性來說，在翻譯的過程，尙且還可以於詞義不足之處，詳加備註予以補述；但若是以音樂性來說，想要「直聲宣剖」或「倚韻填詞」其困難之處則較高，畢竟是在不同語係、不同聲調之下要恰如其分的「取韻」恐非易事。

所以梁慧皎在《高僧傳》中云：

自大教東流，乃譯文者眾，而傳聲蓋寡。良由梵音重複，漢語單奇，若用梵音以詠漢語，則聲繁而偈迫；若用漢曲以詠梵文，則韻短而辭長。是故金言有譯，而梵響無授。⁹⁰

雖說「梵響無授」，但並不能全盤否定了中國梵唄在創作時，完全不會受到梵音曲韻的影響，昭慧法師在其〈從非樂思想到音聲佛事〉一文中提到：「中國的梵唄，與印度沒有什麼傳承的關係；曹植製唄的靈感，是出自於魚山天樂的啟發。⁹¹」此一說法，筆者以為昭慧法師過於斷言，假使中國的梵唄與印度沒什麼傳承的關係，那麼，中國所有寺院中的儀式音樂，也就不能稱為「梵唄」，因為嚴格來說「梵唄」原是屬於印度音樂文化的一種，在中國並無所謂「梵唄」的這一項名詞，雖然昭慧法師也曾懷疑「梵響無授」的說法，並合理的解釋中國與西域音樂交流的可能性，強調：「漢地流傳的唄讚，只能說是受到印度唱誦風格的影響，而不能說是全盤的因襲。⁹²」全盤的因襲自然不太可能，但說沒什麼傳承的關係，又過於斷言，因此筆者以為精通聲律的音樂家，在創作的同時，除了對音樂具有特別敏銳的性靈之外，其靈感往往是來自他所曾接觸過的音律、曲韻，透過本身對音樂所修習的基本素養與造詣，再加上所謂的靈感，除了受到根深蒂固的國情文風之影響外，也會循著梵音原有的特殊風格而加以創作。任憑其他信奉佛教的各個不同國度中，也相同會有此類似的情形。我們可以從下一段經文中得知：

⁹⁰ 《大正藏》，第五十冊，頁 415 上。

⁹¹ 釋昭慧，〈從非樂思想到音聲佛事〉，頁 365。

⁹² 同上註，頁 366。

始有魏陳思王曹植，深愛聲律屬意經音，既通般遮之瑞響，又感魚山之神製；於是刪治《瑞應本起》，以為學者之宗，傳聲則三千有餘，在契則四十有二。

這裡說道：曹植本身對於聲韻及音律有著一股熱情，又獨鍾於佛經中的梵唄音聲，所以「既通般遮之瑞響」，「般遮」指的就是天竺佛教中的樂神「般遮于旬」，佛典中常見其神，以琴歌讚頌佛德的故事，「又感魚山之神製」，即可知，曹植創作的靈感，乃是在熟悉梵音音律的基礎上所作，絕非憑空想像得來，此為一證。

又田青亦於其著作《魏晉南北朝佛教音樂概說》中也提到說：把「金言有譯，梵響無授」的話理解成天竺佛教音樂從未傳入中國，…是不符合歷史真實的。中國佛教音樂之初，應該是天竺化、西域化的；佛教音樂的華化，正像天竺佛教的中國化一樣，既是一種必然，又要有個過程。此言正是筆者所認同的。

雖然這個過程將會因為時代的變遷與演化而有所改變，但傳統的佛教音樂之發展與傳播，關係著佛法教法的延續與傳承，這不僅需要由寺院中的僧團與信眾們來共同維護、保存與記載，更是為將來的佛曲創作再做一個典範。中國有梵唄的創作歷史，始見於曹植得自魚山的靈感。

《法苑珠林》卷三十六所載：

陳思王曹植，字子建，魏武帝第四子也。幼含珪璋十歲屬文，下筆便成，初不改字。世間術藝無不畢善。邯鄲淳于見而駭服，稱為天人。植每讀佛經，輒流連嗟翫，以為至道之宗極也，遂製轉讚七聲昇降曲折之響，世人諷誦，咸憲章焉。嘗遊魚山，忽聞空中梵天之響，清雅哀婉，其聲動心，獨聽良久，而侍御皆聞。植深感神理，彌寤法應，乃摹其聲節，

寫為梵唄。纂文製音，傳為後式。梵聲顯世，始於此焉，其所傳唄，凡有六契。⁹³

這是中國梵唄初創的根據，對於一位深具文學造詣的才子，每在研讀佛經之時，皆能夠令他由衷地「流連嗟翫，以為至道之宗極。」可見曹植對於佛經中的義理已有非常深的見地，方能「彌寤法應，纂文製音。」在這裡，筆者以為後人會將「魚山制梵」奉為圭臬的原因，即是曹植將原本以梵文發音的梵唄，經由他「纂文製音」之後才開始以漢語的音義並通，畢竟是七步成詩的才子，方能使詞義流暢，讓後人以「魚山制梵」用來作為唱誦梵唄的創作法則。至此梵唄的音律曹植「乃摹其聲節，寫為梵唄」是故仍不離梵音曲調，尚有濃厚的西域曲韻之風格。雖然現在我們難以得知魚山梵唄的唱誦方式及其音調，而現傳於中國的幾首主要的梵唱與唄讚，也已無法確知何者為其所製？但至少由此可知中國的梵唄顯世，是始由曹植的魚山製唄而開啓了一道曙光；爾後尚有帛法橋、支曇籥二人同曹植一樣對，梵唄聲曲有著特別的靈感與神蹟。一如《高僧傳》卷十三所云：

其後帛橋、支籥亦云祖述陳思，而愛好靈通，別感神製，裁辯古聲……有天神降于安邑廳事，諷詠經音七日乃絕。時有傳者，並皆訛廢。逮宋齊之間，有曇遷、僧辯、太傅、文宣等，並殷勤嗟詠，曲意音律，撰集異同，斟酌科例；存倣舊法，正可三百餘聲，自茲厥後，聲多散落，人人致意，補綴不同；所以師師異法，家家各製，皆由昧乎聲旨，莫以裁正。⁹⁴

傳述的困難，由來已久，除了地方語調與音韻的不同外，最重要的還是師承的關係。尤其「人人致意，補綴不同；所以師師異法，家家各製。」這才是最主

⁹³ 《大正藏》，第五十三冊，頁 576 上。

⁹⁴ 《大正藏》，第五十冊，頁 415 上。

要的因素。我們從中國各地的傳統音樂文化來看此一現象非常顯著，一首〈高山流水〉的箏曲，就有浙江箏曲、河南板頭曲、武林箏曲、以及民間古曲等，還有再改編的版本，不下五種以上。這些樂曲其實都還有記譜得以保存，而梵唄並無詳細的樂譜記載，在課誦本上的一些符號，祇是爲了在使用法器上的註記；因此傳承的困難由此可見。

曹植的「魚山梵唄」是中國佛教史中有詳細記載，且爲首創的中國梵唄音樂，然而，也因此啓發了更多的中國梵唄之創作，甚至遠傳至日、韓都是奉曹植所創的「魚山梵唄」爲始祖。但中國幅員遼闊各地的方言、腔調或多少會有所差別，也因此而影響了梵唄在詠誦時，唱腔與音調的差異性。所以在《續高僧傳》中道宣即云：

然彼天音未必同此，故東川諸梵，聲唱尤多，其中高者，則新聲助哀般遮掘勢之類也。地分鄭魏，聲亦參差，……豈非吳越志揚俗好浮綺，致使音頌所尚，惟以纖婉為工；秦壤雍梁音詞雄遠，至於詠歌所被，皆用深高為勝。……故以清聲雅調，駭發沈情，…故知神州一境，聲類既各不同，印度之與諸蕃，詠頌居然自別。⁹⁵

即使是中國各境之內，在同一個時代亦「詠誦居然自別」，何況是歷經朝代的浪襲呢！梵唄的演變如何？端視各個朝代的執政者與民間社會各階層對於佛法的信仰如何？所謂上行下效，在每個朝代由於宮廷、寺院與民間的往還交流，促使梵唄受到時下所流行的文風與音樂型態，而改變初傳時期原有的西域之梵音、聲曲，筆者再從歷史的角度進一步論述梵唄在中國所經歷的世代演變。

⁹⁵ 《大正藏》，第五十冊，頁 706 中。

一、梵唄在中國演變的時代

田青在其《中國佛教音樂選粹》將中國佛教音樂史大致分為四個階段：

- 一、佛教初弘期的西域化。
- 二、自東晉至齊梁的華化及多樣化。
- 三、唐代的繁盛及定型化。
- 四、宋元以降直至近代的通俗化及衰微。

賴信川也在其《一路念佛到中土－梵唄史談》中作以下的分期：

第一期 是從東漢到魏晉時期。此一時期梵唄仍以西域的胡語及梵語的歌讚為主。

第二期 則是從魏晉六朝以來，到隋唐以前。即由「魚山梵唄」作為漢化梵唄創制的起點；並經由南齊竟陵王蕭子良發起了「集京師善聲沙門」，進而發展出屬於中國人的佛教梵唄。也出現了印度所沒有的拜懺儀軌，如《法華三昧懺儀》。日後便奠定了梵唄在中國佛教的發展基礎，隨而也讓後期的隋唐承繼梵唄在未來的發展。

第三期 是隋唐到五代以前。如前所說此期承繼了六朝晚期，天台宗智者大師首創以拜懺方式，為進入三昧的基礎，並創制「四種三昧」的行法，其所發展出來的懺儀及誦經儀式，便受到了到了隋唐的沿用。梵唄聲曲以齊言式的詩歌文體，常見的有五言《如來唄》、七言，以及樂府詩如三言體的《處世唄》，內容大多取自於經典。此一時期是中國佛教發展的最高峰，天台宗、華嚴宗、淨土宗、禪宗、律宗、法相宗、三論宗、密宗等八宗分別成立，雖然各個宗派有其各自的思想主張與主要的修行法門，但在修行的觀念及儀軌上，多少是受

到天台宗的影響。

第四期 則從五代以後到明清時期。此一時期的梵唄最顯著的變化，就是詞曲牌化，並繼而出現祖師所創作的作品，如現今最著名的《爐香讚》。在這一階段由於明太祖與明成祖曾為當時的中國佛教，頒布有關叢林清規的敕令，以及唱念佛教歌曲的規定，由蓮池大師整理出諸經課誦的儀式，在當時常州天寧寺的唱誦則成為全國佛教梵唄的標準。梵唄的延續時至今日，以目前所有的寺院中的課誦儀式可窺見一般。

這樣的分期明顯看出與朝代的更替、興衰及文化背景有很深的關係；幾乎在每一紛亂的朝代，佛教音樂就會受到一定程度的改變，佛教初傳時期由於西來的僧人，畢竟先以梵文或胡語翻譯出最初的漢文語言，傳法的過程中必然夾雜許多的梵語唄唱的音律，因此西域色彩還相當濃厚，歷經南北朝的動盪，到了東晉以後，佛法成為當時能夠淨化人心的一劑「清涼藥」可以滌盡塵俗，便開啓了學佛之風。也因此造就了曹植首先以漢語創制「魚山梵唄」，而開始有了華化的基礎，並產生了多樣化的唄讚形式。

據沈約撰〈南齊竟陵王發講疏并頌〉（廣弘明集卷十九）所述，沈約讚嘆蕭子良說：「竟陵王殿下，神超上地，道冠生知，冥洋樹寶業，冲念凝正解。」於永明元年（483）蕭子良集聚名僧在京都，並在上邸內的法雲精廬開講席，可謂盛舉，此一時期大開成實論等的講經法會，他親自聆聽名僧的講演與開示。至永明五年（487）除了講經更多了一項梵唄的演唱。蕭子良作「經唄新聲」在高僧傳卷十三中僧辯與慧忍的傳記中都有記載。

永明七年（489）二月十九日司徒竟陵文宣王，夢於佛前，詠〈維摩〉

一契，同聲發而覺。即起，至佛堂中，還如夢中法，更詠〈古維摩〉一契。便覺韻聲流好著工恒日。明旦即集經師善聲沙門：龍光、普智、新安、道興、多寶、慧忍、天寶、超勝及僧辯等。集第作聲辯，傳〈古維摩〉一契、〈瑞應〉七言一契，最是命家之作。⁹⁶

此後，蕭子良更積極與經師善聲沙門一起檢討舊聲，創作出新的〈瑞應〉四十二契，興起了製作新梵唄的熱忱。這是自曹植創「魚山梵唄」之後又為中國梵唄史上寫下了重要的一頁。

進而來到隋唐時代文人輩出，隋文帝本身就是一位篤信佛教的教徒，對於佛法的推行不遺餘力自然不在話下。到了唐朝更在許多文學家與藝術家的鼎盛時期下，與佛教音樂發出了共鳴，積極的將佛教音樂定型化了，而當五代十國的動亂後，佛教音樂又再次演變成以宋詞元曲的文體，創制梵唄的唱法。佛教音樂漸漸的接近了通俗的音樂題材，因受到當代詞曲牌的音樂型態所影響，已經使得初期的西域化乃至隋唐的傳統佛教音樂－梵唄，被當時的流行音樂，也就是詞曲牌的風格取而代之，相較於今日，宋元時期的佛教音樂，則成了現在的傳統佛教音樂，就這樣隨著歷史的洪流的翻湧而遞變，如今寺院中的梵唱無論是海潮音或鼓山調，都與當時的承襲有著密切的關係。

現今所使用的傳統佛教音樂－梵唄儀軌大致與前朝的面貌有所不同，尤其自明清以降與唐朝時期的傳統佛教音樂相去甚遠，漸漸地走入衰微時期，其實早在宋元兩朝，佛教梵唄以當時所流行的音樂－詞曲牌之風格替代了前朝的諷誦方式，明顯的將原有的梵音、聲曲道地的中國化了，乃至演變到今日，蓬勃的科技使得佛教音樂再創作，以多媒體影音迅速的發展成為多樣化的佛教音樂商品，作為某些藉以取利為目的，而不重視佛教音樂應有的教義內涵，與佛陀制戒的原則

⁹⁶ 《大正藏》，第五十冊，頁 414 中。

相去甚遠的話，佛教音樂已非「佛教的」音樂了。如果從事佛教音樂的研究與創作者能夠秉持護法的熱誠，深入佛學的研究，當中找尋梵唄的源流，再從創作的過程提昇音樂在旋律與節奏上的感動力，令聽聞者淨化心靈，或是啓發生命的義理，給予一般社會大眾以及在人文素養上，啓動教化的影響力，如此的音樂方能名爲「佛教音樂」。在此之時當然也有許多的佛教團體積極的以弘法利生爲宗旨，並投入發展的工作，筆者將在第三節－解析現代佛教音樂當中，再進一步的說明論述。

二、傳統佛教音樂的省思

當我們駐足在傳統音樂的思維裡，與它最密切的關係非佛教文學莫屬，二者相互的影響著彼此在歷史上的發展與轉化。胡適曾對漢譯佛經在中國文學史的影響提出：自佛教經典被翻譯成漢文後，由維祇難、竺法護、鳩摩羅什等的譯文都是素樸平易的白話文；這種文體易於了解……到了唐朝成爲禪宗的白話文或白話詩偈的重要源流。且又有一些富於想像力的佛教文學如：《須賴經》、《維摩經》、《思益梵天所問經》等，都具有半小說性質的體裁，半戲曲性的作品，這都是古代中國文學所沒有的。而這些小說，對於後世的彈詞（和絃樂器唱奏的曲調，乃民間文藝之一）、小說等，都帶來直接、間接的影響⁹⁷。這恰好說明了在寺院中，佛教音樂的曲目和曲調與民間相同的部份不一定是寺院索于民間，也有寺院流入民間的可能。（胡耀：《佛教與音樂藝術》）。

漢譯佛典是佛教文學與佛教音樂並融發展的泉源，由於翻譯的佛教文學使得中國人有了進一步的新創作，日本文學家澤田瑞穗將創作的佛教文學分類爲三種：第一是讚頌文學，如：讚嘆佛德的歌曲、高僧的行誼、傳述善士的往生等文

⁹⁷ 胡適：《白話文學史》，商務印書館，1936年，頁，169 - 170。

學；第二是自證文學，這是表達解脫或悟道的心境，凡是禪僧的偈頌、語錄、法語等禪詩文學均屬此類；第三是唱導文學，這種文學一開始是以法儀文學的形式流行，凡是經文的轉讀，梵唄的歌唱等都攝入其中，這是爲了以佛教教化一般民眾而作爲佈教方法的文學。⁹⁸

要如何讓普遍的民眾都有機會接受佛法的薰陶？佛教的法義必須適切的運用，一些難解的教理或艱深的經典，無論如何解說，一般民眾依然無法甚解，只屬於讀書階層的高知識份子，或有高度的哲學思維之學者所能研讀的經典如：吉藏的《三論玄義》、法藏的《華嚴五教章》等著述。又類似禪僧自證的語錄或詩偈，也不見得能明白幾分，總是說時似悟，對境成迷的景況居多，因此唱導文學以讀誦、唱梵唄，講經、說譬喻，來弘揚佛法，會較容易走進一般社會大眾的核心。

唱導文學與音樂密切的相結合，淨土宗念佛的讚歌有善導的〈般舟讚〉、〈法事讚〉、〈往生禮讚〉，與法照的〈五會法事讚〉等，結合當時的俗曲，很能夠引發一般民眾的宗教情感。而諸集經之禮懺儀軌、樂邦文類、敦煌出土的卷子中的讚文，有可能是純屬一般宗教音樂，由僧俗所共唱誦。至於目前台灣、香港以及東南亞的中國佛教寺院所常見的懺儀法會如：瑜伽焰口、慈悲水懺等，以各種法器伴奏、甚至更多使用一般的國樂器或電子琴做爲「後場」音樂，足見其演變愈趨現代化。

誠如以上所述，時代在改變，佛教音樂的型態也不斷的因應改變之法，不只是佛教即使是其他宗教也一樣會在各個朝代的政權遞變之下，建寺或毀寺，興盛與衰微而與之有關，佛教音樂可以讓佛法的傳播更爲迅速，但如何才能使佛教音

⁹⁸ 參見鎌田茂雄著、關世謙譯：《中國佛教通史》第一卷，高雄：佛光文化事業有限公司，2010年，頁53。

樂的發展如法運用？不至於違背佛制，須端賴教內人士在傳統佛教音樂的保存與延續上，下一番工夫，使得正信的教徒能夠得到正確的認知，或學習，佛法的延續傳承不只是爲了出家僧眾，更是爲了芸芸眾生的福祉。

一般人認爲講經說法的經師，飽讀經論可以請益法教，其地位總是比經懺師來的高一些，而專事經懺的法師主要以唱誦懺文、拔薦、超度的儀式即可做爲營爲事業，對於佛理相較便無暇研究，自然難以擔任教法的弘傳，在台灣常有「趕經懺」的說法，主要是爲了迎合信徒的需求，在儀式的要求下過於世俗化，讓原本應有的宗教精神隨之低落。因此，某些僧尼不願被歸爲經懺師的頭銜，所以對於學習唱誦的熱忱除了日行的課誦外，也就相對的減弱。這樣的心態產生了一種特殊的氛圍，使得佛教音樂更加趨向形式化。若以佛教的宗教儀禮而言，誦經經典、禮懺儀文得以消災植福，亦能薦拔超度，其殊勝之功德與利益，不祇給予信眾在精神上有所依歸，更是攝化初機的因緣。既然初期教法對於梵唄的唱誦已被世尊所開許，何因少數僧尼的流俗而退卻？相信在堅實的教團中，必定人才濟濟，當中應不乏具有音樂才能的人，若能落實在培育的機制上，一方面紮實於經論的智識與研究，一方面善用音樂人才；既不違背佛制，又可弘法顯正，佛教音樂的傳播力量則無遠弗界。

因此筆者深切的認爲佛教的傳播與教育不應只著重在講經說法上，傳統佛教音樂的保存與推展，關係著佛法的興衰，因爲涉及到一般社會階層的群眾，以佛陀的基本弘教精神，佛法普及於一切眾生，音樂畢竟更容易深化人心，如果佛教音樂在這個娑婆世界中是一門殊勝的乘載之具，則必需藉由教內人士或是佛教信徒來參與推行，並正視這個問題。然而，除了保存著傳統佛教音樂外，是否能夠更進一步的追溯早期梵唄的音聲？如同鳩摩羅什大師所謂的「哀鸞孤桐上，清音徹九天」將猶如天音一般的音聲再度重現在我們這個世代。

自曹植創下第一支漢傳的佛教梵唄，「嘗遊魚山，忽聞空中梵天之響，清雅哀婉，其聲動心…深感神理，彌寤法應，乃摹其聲節，寫為梵唄，纂文製音，傳為後世。」保留西域的梵腔，流傳了六百多年之後，而逐漸受到各個朝代的音樂、文學之融合與演變，直到現在寺院所通用的傳統梵唄。這其中的演化過程已不是現代的我們所能夠想見的了！在過去沒有記譜與錄音的時代，只能靠師徒授受、口傳心記，所以一旦斷了傳承就僅憑記憶，這種方式是薄弱的，因此隨著時代的潮流，藉以當代的佛教音樂文學，來發展或延續佛教音樂，變成了時勢所趨，也是勢在必行的一項要務。現在的科技讓佛教音樂更加多元而不再只有梵唄的音聲，影響著更多數的大眾，因此透過傳統佛教音樂－梵唄的根本傳承，在承襲與創作之間皆能莫忘初衷，時刻解了真實義就如《大寶積經》中所云：

音聲及文字，不應隨彼轉；應知真實義，無行以隨行，實義無音聲，亦無有文字，超過語言故，乃名為實義。⁹⁹

在自性本覺尚未徹悟之時，權巧的隨著音聲、文字的方便啓迪於信願的增上之心，但切不可執迷於其中，直待智慧融通之時，唯有跳脫音聲與文字，才能彰顯出自性般若之真諦，這是對應於佛教音樂以及一切的佛教語言文學皆應如此。

⁹⁹ 《大正藏》，第十一冊，頁 129 上。

第二節 傳統佛教音樂的流傳

目前在台灣各寺院中的傳統佛教音樂－梵唄，除了早晚課與各式的經文誦讀外，還有許多的儀式，而這些儀式即從隋唐在中國佛教最鼎盛的時期，逐漸有了穩定的基礎作為佛門日常修行的標準，如百丈懷海大師（720－814）編纂的《百丈清規》建立了禪門僧眾「朝參夕聚」的規律生活，成為後世「朝暮課誦」的源流，又將南朝梁武帝蕭衍（454－549）首創的「水陸」儀軌也編進了《水陸會》之目錄中。

隨後又有不空三藏法師（705－774）將《施諸餓鬼飲食及水法》與《焰口儀軌經》等經典譯出，編選成《瑜伽集要》日後則成為密宗修行的主要內容與密宗音樂興起的重要依據。此源自唐代實叉難陀（652－710）首譯的《救面燃餓鬼陀羅尼神咒經》和《甘露陀羅尼咒》。密宗有專對餓鬼施食的經咒和念誦儀軌，所舉行的念誦儀式稱為「放焰口」，於佛教節日農曆七月十五日的盂蘭盆節，為超度亡靈不可缺少的法事活動。不空三藏法師所譯焰口儀軌程序為：一、破地獄真言；二、召餓鬼真言；三、召罪真言；四、摧罪真言；五、定業真言；六、懺悔真言；七、施甘露真言；八、開咽喉真言；九、七如來真言；十、發菩提心真言；十一、三昧耶戒真言；十二、施食乳海真言；十三、普供養真言；十四、奉送真言。

當時的《焰口》是以密宗的修法儀式，但至唐五代以後已失傳，直到元朝藏傳佛教傳入中原，密宗《焰口》施食之法才又再度流傳，但其名為《瑜伽集要焰口施食儀》與不空三藏的譯本增加了三皈大輪明王咒、轉法輪菩薩咒、三十五佛、普賢行願偈、運心供養、三寶施食、入觀音定、尊勝真言、六趣偈、發願回向偈、金剛薩埵百字明、十類孤魂文、三皈依讚等。從這裡即可見到當時元代所承繼的《焰口》儀軌較之唐代已有相當豐富的內容。

到了明朝，因各宗派所傳的《焰口》儀軌所依異同，於清初年間天機禪師刪節整編為《修習瑜伽集要施食壇儀》，後；蓮池大師又據此本刪輯成爲《修設瑜伽集要施食壇儀》。又於清康熙三十二年（1693），寶華山釋德基再根據蓮池大師之本刪輯成爲《瑜伽焰口施食集要》，世稱「華山焰口」或「南方焰口」，流傳較廣；天機禪師所編輯的「天機焰口」主要則是流傳於北方。

在許多的懺儀法會當中使用最多的音樂形式及器樂要屬《焰口》法會，如北方的「禪焰口」主要雖只用懺鐘、鼓、磬、引磬、木魚、法鈴等法器；但「音樂焰口」則再加上管、笙、笛等樂器與鑼、鈸、鐃、鐸（小鈸）、雲鑼等法器，所演奏的器樂曲與法器的曲牌，穿插在焰口的部份段落之中，豐富的表現了焰口的意境與情節。¹⁰⁰

隋唐時期歷代帝王除了唐武宗外，約二十位皇帝個個信奉佛教，無論是建造寺院、資助佛經的翻譯、佛教的儀式、與佛教文化的推動、倡導及藝術的傳播等等，對於佛教音樂的發展提升達到了鼎盛的高峰。此一時期的佛樂演奏曲目已非常豐富，在《敦煌曲校錄》中列有佛曲 284 首。南卓的《羯鼓錄》中有 10 首，唐代「諸佛調曲」中亦有不少佛曲。而宋陳暘的《樂書》（卷 159）引出唐樂府曲調有《普光佛曲》、《彌勒佛曲》、《日光佛曲》、《大威德佛曲》、《如來藏佛曲》、《藥師琉璃光佛曲》、《無威感德佛曲》、《龜茲佛曲》等首。這些佛曲也都成爲中國傳統佛教音樂中的重要部分。

唐代雖佛教文化鼎盛，但也融合了儒、道的學說與文化，即有所謂的儒學治世、佛學治心、道教養身的風氣，因而佛教逐漸與中國的傳統文化及民間信仰揉

¹⁰⁰ 袁靜芳主編：《第一屆中韓佛教音樂學術研討會論文集》，北京：宗教文化出版社，2004，頁 29 - 30。

合，而佛教音樂也因此從寺院走向宮廷與民間，使得佛教音樂更加豐富與多采，儀式音樂也就變的更多樣化與複雜化了，由於經典的傳譯越來越多，佛教徒眾從各種經典中所吸收的義理及見解各有不同，因此產生了更深廣的思想文風，與各種不同修行的教法，此後便漸漸的締造了不同的宗派林立。如：

天台宗智者大師以哲學的觀點，他不只從佛陀的教法中理解，更循著教義及教理以「解行並重」建構一套完整的修行方法，其行法也影響著其他宗派如華嚴宗、淨土宗與禪宗等，（以下將簡述此三宗其他各宗則不再贅述）天台宗的修行法門以懺儀為主，依經典《法華經》、《觀普賢菩薩行法經》的觀念不需入定，只要一心讀誦經文，於普賢菩薩之壇前真心懺悔、希求淨除罪障、進入甚深三昧，則可得見十方三世一切諸佛，使的「教觀雙美」的大乘佛教成爲天台的特色，而智者大師所創的《法華三昧懺儀》即融合了誦經、持咒、坐禪、禮佛等修行之法，後人又根據智者大師所制定的「五時八教」編集而成的《國清百錄》，往後則成了禪宗《百丈清規》的參考依據。

淨土宗則以專事念佛，得念佛三昧，善導大師得《觀無量壽經》修習十六觀，曾於定中親見莊嚴淨土，其後則傳以淨土法門爲宗。而四祖法照根據《無量壽經》中：「或有寶樹…清風時發出五會音聲，微妙宮商自然相和。¹⁰¹」之經文創立了「五會念佛」法事；「五會念佛」即「分念佛之調音爲五番」¹⁰²其念法爲：

第一會平聲緩念	南無阿彌陀佛
第二會平上聲緩念	南無阿彌陀佛
第三會非緩非急念	南無阿彌陀佛
第四會漸急念	南無阿彌陀佛

¹⁰¹ 唐·法照：《淨土五會念佛略法事儀讚》參見《大正藏》，第四十七冊，頁 476 上 - 中。

¹⁰² 參見丁福保：《佛學大辭典》，頁 564 上。

第五會四字轉急念 阿彌陀佛

五會念佛的旋律、節奏由慢漸快讓唱誦者先平緩心中的雜念，慢慢的收攝心緒，專心一至在佛號上，爾後隨著加快唱誦的速度進入念佛三昧，這種念佛法門即為淨土宗最具代表的特色。

禪宗雖有「不立文字，直指人心，見性成佛」之教法，照理說來是不該執著於文字當中，但由於禪宗的發展日益繁盛，懷海大師有鑑於此，擇取大小乘的戒律之要，創制《百丈清規》「朝暮課誦」別立禪居，建立僧團制度，影響後世的僧團制度非常深遠。

其他各宗如杜順與法藏創立華嚴宗以《華嚴經》為主的修持儀軌，由於廣行於中國北方雖遭到北周武帝滅佛「會昌法難」使得儀軌幾乎散佚殆盡，但從八十卷《華嚴經》經文中由散文、偈（頌）、讚、真言（咒）四種文體來看其形式已具備吟、誦、歌唄的條件如讚詞：

華嚴字母 眾親宣

善才童子得真傳 秘密義幽玄

功德無邊 唱誦利人天

每一卷的華嚴字母都是接著此段〈字母讚〉之後演唱，可見華嚴宗的唄唱也是其修行法門之一。雖然各宗所持儀軌有所不同，但梵唄的唱誦已然形成了在修學佛法時所不可或缺的功課。

從以上各宗派來看，佛教音樂的唱誦成了必修的功課，藉由唱誦之法，進入「甚深三昧」，也依於朝暮課誦之力，使僧團制度有序於日常當中，懺儀法事透

過唱念經讚淨除罪業，種種的僧團活動中佛教音樂無不表現在其中。

到了宋朝，佛教雖宗派支系林立，各宗派儘管所闡述的佛法義理與修行的內容有所不同，但大致上不外乎禪坐、誦經、禮懺等，可說在修行的方法上是愈趨進融合的現象。寺院的活動基本上仍維持原有的清規。繼唐朝的《百丈清規》後，北宋宗蹟又編《禪苑清規》、元朝德輝亦編有《敕修百丈清規》等。佛教的儀軌與儀式音樂中的音聲佛事，在僧眾中，成爲統領大眾最佳的引航之燈。舉凡寺院的朝暮課誦、經文課誦、三壇大戒、水陸法會、三時繫念等，許多的普濟法會，無不與佛教音樂的唱念緊密相繫，經由梵唄的唱誦來完成每一場的法會儀式，以臻圓滿。

明朝時期，曾由各個當朝皇帝規範僧團的法制而頒布聖旨如：

洪武十五年肆月貳拾五日，節該奉太祖高皇帝聖旨榜例，諸山僧人不入清規者，以法繩之，欽此欽遵。永樂拾年伍月初三日，節該奉太宗文皇帝聖旨榜例，僧人務要遵依舊制，名務祖風，謹守清規，嚴潔身心。永樂二十二年十一月二十七日，該僧錄司官奏，僧眾多中間有等不守規矩，無依清規整治，節該奉仁宗昭皇帝聖旨，照一清規料治他欽此除欽遵外；近因本寺清規書板年遠無存，欽蒙皇上洪恩普度天下僧行。¹⁰³

《百丈清規》自唐朝一直影響著後期的佛教僧團制度，筆者這裡要說明的是當佛教受到朝政的關注，對其發展相對的有某種程度之影響，除了教內的修行外，國家、社稷的祝禱也表現在佛教行儀當中，今之《百丈清規》多以元朝《敕修百丈清規》爲主要內容，如《大正新修大藏經》中所載，即爲元代的編集本，其中許多的儀軌記載著有：〈祝釐〉（皇帝祝壽）、〈報恩〉（國忌與祈禱）、〈報本〉

¹⁰³ 《大正藏》，第四十八冊，頁 1109 下 - 1110 上。

(佛誕與涅槃慶典)、〈遵祖〉(祖師記念)、〈住持〉(每日用儀軌，屬於僧團事務的典禮)、〈兩序〉(寺廟管理事務)、〈大眾〉(屬於戒律方面事務)、〈節臘〉(屬於節日的行事)〈法器〉(屬於寺廟內作息用敲擊信號)等共有九章，這當中已非常完整的涵括了僧團之所有運作的相關事務。

其中在「祝釐章」裡，制定為國家與皇帝誦經的相關法會，法會中所張貼的「黃榜」則是說明法會的內容、儀軌所誦的經典，其中主要的經典約有：《大方廣佛華嚴經》、《大佛頂萬行首楞嚴經》、《大乘妙法蓮華經》、《大乘金光明經》、《大方廣圓覺修多羅了義經》、《大乘金剛般若波羅密經》、《大仁王護國經》等。

由於受到國家法令規定下的僧制，無論是出家得度、寺院所有活動皆得依相關的法令規範進行，包括誦經的考試制度對出家僧眾都有相關的明文規定，《唐會要》卷四十九記載如下：

(開元)十二年六月二十六日，敕有司試天下僧尼年六十以下者，限誦二百紙，每一年限誦七十三紙，三年一試，落者還俗，不得以坐禪對策義試，諸寺三綱統，宜入大寺院。¹⁰⁴

這類的考試以誦經為主，關係到還俗與否，唐代的僧人如能通過「試經度僧」的考試制度，即可成為免徭役的僧人，所以相當的嚴格，因此也造就了所有僧眾誦經的能力，誦經即為僧人的修行必備條件，在當時可蔚為一時風氣且延續至今。

中國梵唄的唱誦，逐漸的從五代以後各宗的法事儀軌愈趨融合，佛教音樂的發展尤其表現在五台山的佛刹中，流傳於民間的唐代大曲、法曲與當時流行的宋代大曲及民間樂曲，還有文人的詞曲也相續的被五台山這座佛教聖地所吸收，南

¹⁰⁴ 《歷代會要》叢書，楊家駱主編，台北市：世界書局，1989年。

宋的吳曾在其《能改齋漫錄·卷二》中記載：

京師僧念〈梁州〉、〈八相太常引〉、〈三皈依〉、〈柳含煙〉等如唐讚，而南方釋子作〈漁父〉、〈撥棹子〉、〈漁家傲〉、〈千秋歲〉，唱道之辭蓋本毗奈耶云。

如上述京師的四首樂曲曲名在五台山就有〈梁州〉、〈三皈依〉、〈柳含煙〉三首而〈三皈依〉一曲至今仍為僧人所唱，吾人從上所述的曲名明顯可見，除了〈三皈依〉與佛教的名詞相關外，其他皆為一般的民間樂曲的曲名，而其中的辭卻是佛典裡的唐讚與毗奈耶。當然不只是五台山，如四川的峨嵋、福建的福州、廣東的潮汕、以及陝西的西安等地的佛寺也都有不同的佛曲梵唄流傳，只要有佛寺，佛教音樂便自然傳承，但其中相似、相異處所持卻有不同，也是受到地方音樂的影響所致。

自此改以宋元時期的詞曲牌已相當盛行，而今影響佛教梵唄最深遠的即是明成祖所頒的詔書，他通令天下佛教徒習唱《諸佛、世尊、如來、菩薩、尊者名稱歌曲》五十卷。大部分是以當時流行的南北曲牌作為曲調如〈感天人〉所用曲牌為〈小梁州〉，〈成就意〉的曲牌為〈好事近〉等。據學者周叔迦的考證，佛教梵唄所用的南北曲牌大約有兩百多首，皆為當時所流行的樂曲曲調，筆者不再一一贅述，現今所通用的佛教梵唄即如法承襲。

佛教音樂至此幾乎與民間音樂難以分割，傳統的佛教音樂融入中國千年以來，褪去西域的色彩展現出中國新的風貌，與時代潮流干係非常。這也就說明了隨著世代的流轉、政局的變化，任憑時空不斷的更替，只要有佛法的傳承則佛教音樂仍與世人同步，並續佛的慧命。

在此且讓我們再次思索回顧前述，自初期佛教對音樂所制的戒律「不得依俗歌詠而說法也。¹⁰⁵」但據歷史這般的承襲，現在的傳統佛教音樂，豈非源自宋元時代所流行的詞曲牌？其實在更早之時，唐朝的道宣於《續高僧傳》卷三十中〈雜聲科德〉篇也有感而言：

忍界所尊，惟聲通解，且自聲之為傳，其流雜焉，即世常行，罕歸探索。…頃世皆捐其旨，鄭衛彌流，以哀婉為入神，用騰擲為清舉，致使淫音婉變，嬌弄頻繁。世重同迷渺宗為得；故聲唄相涉，雅正全乖，縱有刪制而為時廢。¹⁰⁶

可見隨著地方的風俗音樂糅和而成的佛教梵唄由來已久，但事屬當機不無其美，實因地分鄭魏，聲亦參差，吳越俗好浮綺，致使音頌所尚，以纖婉為工；然，秦壤音詞雄遠，詠歌皆用深高為勝。¹⁰⁷所以在不失法義的前題之下，以方便善巧之音，而能顯示正義也未嘗不可。

於《彌沙塞部和醯五分律》（南朝宋佛陀什等譯）卷二十六云：

有婆羅門兄弟二人，誦闍陀鞞陀書，後於正法出家，聞諸比丘誦經不正，譏呵言：「諸大德久出家，而不知男女語、一語、多語，現在、過去、未來語，長短音、輕重音，乃作如此誦讀佛經。」比丘聞羞恥。二比丘往至佛所，具以白佛。佛言：「聽隨國音讀誦，但不得違失佛意；不聽以佛語作外書語，犯者偷蘭遮。¹⁰⁸」

又《毘尼母經》卷四云：

¹⁰⁵ 《大正藏》，第三冊，頁 884 中。

¹⁰⁶ 《大正藏》，第五十冊，頁 705 下。

¹⁰⁷ 《大正藏》，第五十冊，頁 706 中。

¹⁰⁸ 《大正藏》，第二十二冊，頁 174。

有二婆羅門比丘，一字烏嗟呵，二字散摩陀，往到佛所白世尊言：「佛弟子中有種種性、種種國土人、種種郡縣人，言音不同，語既不正，皆壞佛正義；唯願世尊聽我等依闡陀至持論，撰集佛經，次比文句，使言音辯了，義亦得顯。」佛告比丘：「吾佛法中不與美言為是，但使義理不失，是吾意也；隨諸眾生應與何音而得受悟應為說之，是故名為隨國應作。¹⁰⁹」

以上兩則引文，皆意謂著佛陀主要以不失佛法義理，而不在於用浮華之美言來詮釋佛法，即使是質樸、純實的詞彙，只要能正確的表達令人明瞭，不失法要，則隨順各國的方言、文風適切的契入正法，才是佛陀的本意。

因此，中國的傳統佛教音樂－梵唄無論如何展轉承襲，又如何從世代中遞變，只要依循正法，相續傳承不違佛意，能夠令行者進入甚深微妙之法，從而圓滿修行之次第，則佛教音樂即是一項殊勝的法船。

緊接著第三節，筆者將繼而論述現代佛教音樂的多元，並且在現今社會的現象所帶給多數的信徒或一般民眾對佛教音樂的解析。

第三節 現代佛教音樂解析

如果要界定現代與傳統，就宋元時代的佛教音樂之於明清時期來說，即是所謂的「傳統佛教音樂」，但對於宋元時代來說，佛教音樂在當時卻是大量的採用正流行的詞曲牌之風格，作為佛教音樂的唱誦方式，成為當朝的現代佛教音樂，然而隋唐時代的佛教音樂則成為宋元時期的傳統了。佛教音樂穿梭在時空的隧道

¹⁰⁹ 《大正藏》，第二十四冊，頁 822。

裡，變換在過去、現在、未來之中，以現在來說過去是現在的傳統；而現在是未來的傳統，無論如何的變換，相信只要佛教音樂依於佛陀的教理，即所謂不變隨緣，隨緣不變的權巧運用，並且落實在正法上，善巧度眾也就不失為佛教度眾之本懷。

相較於傳統佛教音樂，現代佛教音樂更顯多采多姿，但也使得原本獨具佛教音樂代表性的梵唄唱誦風格，有著與它不同風貌的佛教音樂問世，對於一般大眾來說，佛教音樂已不再限於寺院的鐘聲、梵唄，它可以更貼近現代的社會文化。佛教音樂從早期以音聲佛事的功能，逐漸走向利樂人群的度眾之法，而以多媒體、多樣化的「音緣」鋪設於廣大的群眾當中。因於流行、時尚、大眾化等趨勢，現代佛教音樂如雨後春筍般的出現在科技蓬勃的今日。

現代佛教音樂以佛教精神為出發點，走出寺院的梵唄唱誦，在創作佛曲中以醒世的歌詞，藉以勸化世人的迷惘，以現代科技化的音樂製作方式如：以結合電腦混音所合成的音樂來編輯，它不需大型的樂團即可編輯出豐富的音樂效果，改變現代人對佛教音樂拘謹的觀感，令時下大眾發覺：原來佛教音樂也可以如此的悠揚，又能夠在莊嚴的氛圍之下深深呼吸，令未接觸佛法者，在佛教音樂的傳播與薰陶之中漸進領悟到佛法的真諦。

傳統佛教音樂自清末民初，雖然兩岸的政局並不穩定，又儘管中國大陸與臺灣佛教梵唄的唱腔有所不同，卻由於佛教音樂的創作而使得兩岸在佛教這門話題中引起了共鳴與交流，弘一大師是近代的僧人，在未出家以前是一位音樂與美術兼備，甚至在歌劇的藝術領域上有著極深的造詣以及素養，在他的生命中正值顛峰與燦爛的同時，毅然決然出家修行，從他的修行中尋出更勝於在家的光輝與靈性，其光與熱灑進了佛教與學術兩界，啟發更多的佛教音樂與藝術生命，他的幾首佛曲創作，則成為佛教界所傳唱的代表作，不僅在大陸，也在臺灣傳誦，其中

最膾炙人口的即是〈三寶歌〉由太虛大師作詞，弘一大師作曲，其詞如下：

人天長夜，宇宙黢闇，誰啟以光明？三界火宅，眾苦煎逼，誰濟以安寧？
大悲大智大雄力，南無佛陀耶！佛陀耶！昭朗萬有，衽席群生，功德莫能名。今乃知：唯此是，真正皈依處。盡形壽，獻身命，信受勤奉行！
二諦總持，三學增上，恢恢法界身；淨德既圓，染患斯寂，蕩蕩涅槃城！
眾緣性空唯識現，南無達摩耶！達摩耶！理無不彰，蔽無不解，煥乎其大明今乃知：唯此是，真正皈依處。盡形壽，獻身命，信受勤奉行！
依淨律儀，成妙和合，靈山遺芳型：修行證果，弘法利世，焰續佛燈明，
三乘聖者何濟濟！南無僧伽耶！僧伽耶！統理大眾，一切無礙，住持正城。今乃知：唯此是，真正皈依處。盡形壽，獻身命，信受勤奉行！

詞意雄健，頗能令人引發深層的感悟之心，道盡佛、法、僧三寶的皈依處。弘一大師在未出家之時的歌曲作品諸如：〈送別〉、〈憶兒時〉、〈春遊〉、〈採蓮〉、〈夢〉、〈秋柳〉、〈歸燕〉等都曾是教人唱出心懷、與人生所悟的真性情，令人吟唱不已，出家之後的歌曲除了〈三寶歌〉尚有：〈清涼〉、〈山色〉、〈花香〉、〈世夢〉等作品後人將其所有的作品編集成《清涼歌集》，無論詞、曲都展現出雋永的深意，讓後人從喜愛他的音樂進入佛法的領域而修行。這是「佛教音樂在修行上的意義與影響」，修行不只在寺院廟宇中，它也在每一位受到佛教音樂感悟的眾生心，從何處修行？那就是修行的緣起。

一、具有教團特色的佛教音樂

近年來由佛光山的宗長－星雲大師積極的推展「人間音緣」世界徵曲活動系列，與早年（1954）所成立的佛教青年歌詠隊，可說是對佛教音樂的推展最為至

力的一位大師，自一九四九年星雲大師來台弘法，積極的實踐以佛教音樂弘法度眾的利生事業之上，他曾說：

一九四九年，我初來台灣，基於一片弘法的赤忱，採取現代化的方式，以唱頌佛教聖歌來宣揚教義。我對佛教音樂的推廣很重視，主張佛教歌詞應該要淺而易懂，要現代化、大眾化，人人都能哼能唱，且能由聽歌而深切地受到感動。所以我親自為佛教歌曲填詞，…當時有人強烈反對，認為佛教會因為這種作法而滅亡，然而事實證明：音樂的親和力，帶動群眾投入佛教團體裡，在無形中接受了教義的感化，許多青年遂因而步入佛教，終生奉獻。……¹¹⁰

星雲大師體察到，要讓現代人接受佛法的思潮，也為了普及佛法能夠融入現代人的生活環境，大師高瞻遠矚的不顧眾人強烈的批評與反對的聲浪，讓佛教音樂契入生活，淨化人心，充分運用現代化的科技，在講求效率的資訊時代中，發展佛教音樂，透過影音等傳播媒體，使音樂穿越各階層的人文背景及社會習俗，甚至跨越國界與時空，以現代化的佛教音樂，實踐佛陀的教法。

在《佛光山梵音饗宴專輯》一書中的「梵唄大事紀」纂錄了自一九五四年至二〇〇〇年間，所有關於星雲大師推行佛教音樂的記事，自成立佛教第一支「青年歌詠隊」，到亞澳弘法之行的「一日梵唄千禧法音」這數十年中，星雲大師用音樂弘法，不只在國內積極的舉辦各式的梵唄音樂會以及佛教音樂講座等，更走遍了世界各個角落，包括：美、英、法、德、奧、荷、瑞士、比利時、日本、韓國、新加坡、馬來西亞、菲律賓等地，除了弘法也做慈善的義演，這說明了佛教音樂無國界，尤其藉由佛教純淨的音樂：其音，壯而不猛，柔而不弱，清而不燥，凝而不滯，以清淨的法樂來傳達佛法深睿的意境，更能滋養眾生本具的慈悲心靈。

¹¹⁰ 《2007 東亞佛教音樂教交流暨學術論壇》

佛光山宗長星雲大師為處促進佛教音樂現代化的普及，提出了五大方針：

1. 佛教的音樂不光為寺廟所有，更應發展推動走入民間。
2. 佛教的音樂不光是讚偈之類，更須創作再創作。
3. 佛教的弘化者要積極提倡音樂，以音樂接引青年。
4. 佛教弘化的道場，最好有佛教歌詠隊或聖樂團之組織。
5. 希望今後佛教的歷史上，多出現幾位音樂家，如馬鳴菩薩和弘一大師。¹¹¹

從星雲大師以上五點的呼籲，又致力於推動佛教音樂的行動來看，自教內推行到一般社會大眾，除了讓梵唄能傳承不輟，主要仍是欲令未接觸佛法之群眾能藉由音樂而認識佛法、學習佛法，企盼深耕於每一位眾生皆能植佛威德。

而歸結大師對佛教音樂期許的幾個重點：筆者以為佛教音樂不應是被動的讓少數的群眾局限在寺廟中聽聞，而是要主動的推廣，讓廣大的群眾也能聽聞法音的宣流，所以要走向民間積極推動。其次，在傳統佛教音樂中，一般的讚、偈通常是用於寺廟的朝暮課誦或法會儀式中的種種行持過程，受限於場合與出家僧以及少數參與的在家眾，如能創作與佛法相應的醒世教言，譜成清和的音韻、優雅的曲調，在無拘無束的自然情境中，讓人隨順唱頌，憶持於心，進而達到教化於無形。其三，為了永續慧命，以佛教音樂的弘化力量與青年接軌，讓更多的青年在佛法的薰陶之下，創造更豐碩的人生與祥和的社會，因為社會的驅動力有賴於每一個世代的青年朋友們；所以組成佛教歌詠隊或是聖樂團，是最直接，最有效率的方法。星雲大師最後更冀望有造詣甚深的音樂家與文學家，能在佛教音樂的領域中，帶給群眾影響力，於實踐佛道上別具光與熱的「音聞」能夠溶化久被塵封的眾生心。

¹¹¹ 《佛光通訊》，第十五期（一九八〇年佛光山對內刊物），頁 2。

繼佛光山的教團組織以各式各樣的傳媒大力推展佛教音樂之外，台灣的另一佛教團體，由證嚴法師所帶領的「慈濟佛教會」也擁有屬於自己的傳播媒體，尤以「慈濟大愛電視台」用真實的社會人生，展現出劇中的主角，在幾經因緣的觸動下，與佛結緣，由於劇中人物的真實故事，反應在社會各階層，與各個角落，廣受民眾喜愛。劇中所創作的音樂或主題曲，曲調優美，詞意隱含著人生的悟境頗具佛化的教義寓意。雖不強調佛教音樂，但由於教團的型態儼然與佛教相關。

除了「慈濟大愛電視台」戲劇中的音樂、歌曲外，由證嚴法師所編著的《靜思語》也編輯成創作的歌曲內容，在各分院成立合唱團與其他相關的佛教歌曲的手語教學。成為慈濟人的一種特色。

《法鼓山佛曲集》，由聖嚴法師的語錄編輯而成，並成立合唱團，最先是在台北成立，隨後在台灣各地分院也都陸續的成立了，聖嚴法師在這本佛曲集中談到：「希望每一位法鼓人不論是在集會時的大合唱，或是個別的演唱，都會唱法鼓山的歌，使法鼓人皆能成為極樂世界的妙菩薩，通過佛曲的演唱，來共同讚揚三寶功德，宣導人間淨土的莊嚴。」

在這本曲集中的標題如：〈法鼓頌〉、〈智慧〉、〈慈悲〉、〈如來如去〉、〈心願無量〉等大都與佛教的相關詞彙有關，主要仍在宣揚佛法，以音樂載道，成為各教團對信眾最直接，也是最親切的傳道之法，無論是「佛光人」、「慈濟人」或是「法鼓人」都是佛的弟子。

佛教音樂在現代已廣泛的運用在各個教團中，做為接引眾生的法船，依佛法的因緣開許，依正道與正念的修持，佛教音樂不只是梵唄，透過好的音聲，滋潤心靈，讓世俗所煩擾的心沉澱、淨化，以如此的心念創作佛教音樂，則能廣為信眾鋪設成就修行的道路。

二、佛教音樂創作的發展

在各教團中的佛教音樂創作，大都依據各宗長的法言為歌詞內容，成為各教團的特色，並且擁有其所屬的傳播文化事業，方便製作相關的影音作品，而目前在各個音樂唱片業者，對於佛教音樂的創作則有更多一系列的作品呈現，舉凡【風潮唱片公司】出版的「宗教音樂系列」、「藏密教學音樂系列」、「般若海系列」…等種類繁多，還有【亞洲唱片公司】的「諦聽文化」，以及【妙蓮華唱片公司】、【愛華唱片公司】…等，又如台北「慈悟寺」與「玉佛寺」委託【愛華唱片公司】製作一系列的課誦音樂帶。各個業者有其對佛教音樂的特殊風格，作為編輯的類目，逐漸形成唱片公司本身的特色，當然有時也會因為時代的潮流與聽眾的喜愛，而做某些方向的改變。【原動力文化】以藏傳佛教音樂為主軸，推動西藏佛教的音樂文化，由於目前藏傳佛教逐漸在台灣形成一股熱潮，許多人對灌頂法會的參與從好奇到信仰，從傳統梵唄到藏傳佛教音樂，也許是因緣具足的關係，經由音樂的媒介了解佛法，透過音樂的傳播，漢傳與藏傳佛教在台灣宗教自由的天地共創修行佛道之路，雖然台灣只是一處小小的島國，卻猶如大海匯納百川，讓佛教的發展如此蓬勃。

因此要發展佛教事業，單靠法師講經說法與法會的推動是不夠的，一般民眾會想要聽經或參與法會一定是有個動力，所以許多教團在各分別院成立合唱團、梵唄讚誦團…等文化活動，目的就是要集結更多信徒的力量，這股力量來自信徒的歸屬感，音樂能產生共鳴，唱出彼此都熟悉的歌曲，引發內在的情感，這也就是筆者於前文所說的信、願力。

但隨著時代潮流不斷在變動，佛教音樂如何能不變隨緣？唱片業者畢竟在商言商，如果製作的產品賣相不好，虧損勢在必然，但在製作之前無法預知獲利或

虧損，所以走向流行是最好的考量，因此佛教音樂便面臨考驗。例如「舞曲大悲咒」一首與佛教相關的曲子創新了佛教音樂的風格，卻混淆了佛教音樂殊勝的意涵，爲了迎合時下年輕的族群，轉移了原本具有與宗教修行的相關意義，大肆的以強烈的旋律和重節奏的音樂型態，渲染著咒語的唱誦，明顯的刺激著聽者的感官；「舞曲大悲咒」甚至被使用在舞廳，讓舞者隨著變調的「大悲咒」，盡情揮灑著舞姿，顛覆了大悲咒原是作爲與佛菩薩相應的語言及精神，雖然並未被多數的佛教徒所接受，但聖與俗卻在一念之間，對於未深入佛法者必然無法了解到佛教音樂它除了具有宗教義涵之外，它必須能夠實踐於修行，或作爲修行開端的一種殊勝之法緣，來攝化初機，如法的與佛相應。因此，雖然「舞曲大悲咒」曾在許多地方流行一時，但並無法獲得聽眾長久的青睞，且在馬來西亞佛教總會與政府的譴責下禁止發行。

如上文所述，佛教音樂的確面對時代風行的衝擊，該如何看待現代佛教音樂的演變？就如同陳碧燕在〈商品佛教音樂與舞曲大悲咒〉一文中說：「這些新的社會價值與結構可否與佛教實踐相容？這是一個經常爲當代佛教徒，及許多佛教音樂製作人提出的問題。¹¹²」對於現代佛教音樂的創作，我們如何去面對這樣的一個議題？時代的變化太快，社會的結構也需隨著潮流因應變化之道，群眾受到社會文化的薰染，已經不再是某一個地區，或是某一個國家，而是全球性的世界之都，透過網路什麼都看的見，什麼都聽的見，這是現代必然的趨勢，因此，佛法要能夠遍行在這世界之都，而佛教音樂也能夠傳播於世界各處，必須立基于佛教正法之上，因爲佛教的般若智慧決非世間之智所能比擬，佛教音樂若依循正法而行，便不會混淆視聽，佛教音樂的創作若是殊勝則諸天歡喜，得到法喜，若如「舞曲大悲咒」一類只爲流行而流俗的樂曲，雖混同著佛教咒語但已非佛教之

¹¹²陳碧燕：〈商品佛教音樂與舞曲大悲咒〉《普門學報》第 16 期，台北：普門學報社，2003，頁

音，如同披著袈裟的和尚不一定是德行具足的和尚，所以禁得起考驗的佛教音樂乃是覺者之音。

但是，如果換另一種角度來看，我們可以這麼想：每一種音樂，在每一個場域，對應每一位眾生，會有許多不同的因緣，也許就在這某種因緣之下，引領了某一些應得度而機緣也已成熟的眾生，相信在「大悲咒」的力量之下，亦能隨順眾生的修行而隨法得悟。在我們無力去制止這種社會現象的同時，其實也是考驗著我們是否是一位正信的佛教徒，所謂「自淨其意，是諸佛教。」這不也就是修行的一種。

第四章 佛教音樂與修行實踐的關涉及其影響

佛教音樂除了以梵唄作為儀式音樂實踐在僧團的功能之外，也在意識形態中，引發了修行的力量，透過梵唄唱誦的過程，引發個人「內化的修行次第」，筆者所謂「內化的修行次第」是意謂在唱誦佛教音樂的過程中，每一位唱誦者，無論從音聲或詞意中所獲得的感悟有所不同，並從修行的意念乃至到某種修行的意境，也將因人而異，這樣的內化修行就如人飲水冷暖自知，雖然每一位修行者並非皆藉由佛教音樂達到修行的目的，但是透過佛教音樂的儀式唱誦或念佛、持咒卻是大部份修行者所必經的過程。

佛教音樂有其不可思議之處，如《法華經》所云：「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，盡持以供養，或以歡喜心，歌唄頌佛德，乃至一小音，皆以成佛道。」只要一小音，以歌頌來讚佛的功德，就能成就佛的道路，這看似簡單的方法，但卻正是在大乘經典中佛陀給予眾生的授記與承諾。

然而，修行不外行、住、坐、臥，不離世間所有一切的人、事、物，在當下一念，隨著心念，念念相續，法音不斷，佛號不歇，或以咒語的持誦來觀想諸佛菩薩的功德，而進入修行的境地，在佛典中對佛教音樂的稱譽遠不同於世俗音樂，主要乃強調佛教音樂所具備的特質是：其音正直、和雅、清徹、深滿、周遍遠聞，且無論是唱誦或是聽聞者皆不起世間愛樂、欲望，修行的實踐要落實在生活當中，念茲在茲，如《中庸》第一章開宗明義說到：「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教。道也者不可須臾離也；可離，非道也。」修行之道，是不可片刻離開在正法之上的，而佛教音樂便是最符合這樣的修行生活，不論是口誦或心念，都能時刻在憶持佛法的功德上得到增上的力量。

佛陀教化眾生的主要修行目的，是爲了解脫生死，以達到究竟的涅槃境地，明白的啓示眾生皆可成佛，《中庸》裏告訴我們所謂「道」是不可有些許的偏離，如果可以偏離的話，那就不能稱之爲「道」了。而我們如何能不偏離這正道呢？那就是唯有修行，假設把道路拿來做比擬的話，就好比我們乘車，要到達某個目的地，車子如果不在軌道行駛，是無法啓動到達的，又若，火車有火車的軌道，高鐵有高鐵的軌道，試想如果須與偏離的話，後果則將不堪設想。這與我們在修學佛法的道理是相同的，一旦走偏了，離了正道那可不只是身命問題，甚至連慧命都將會有很大的障礙與危險的。我們如何能不隨時警惕自心？所以行、住、坐、臥，念茲在茲，無不時刻從修行中修行，而在修行當中，如何才能令修行者時時身處了悟的情境呢？在此刻佛教音樂便開啓著未來成佛的一種「因緣」，佛教音樂所扮演的角色，對於信眾有多深的意義與影響呢？當吾人聆聽佛教音樂時，正是它時刻叮嚀著我們不可須臾偏離了「正道之聲」，在寺院中舉凡晨鐘、暮鼓、執事行儀，亦須藉由梵唄的唱誦帶領著和合僧眾完成每一日的功課，與圓滿每一場法會的儀式，而一般的居士大德除了進入寺院與會共修外，某些人爲了某種因緣、某些期許，也希望藉由自己所修持、唱誦的經文中得到安穩、靜謐常見的如：藥師經、金剛經、阿彌陀經、觀世音普門品…等，或持誦佛號及咒語以期達到本身的修行功課予以如理如法的修行。從最簡單的唱誦佛號開始，一句「南無阿彌陀佛」、「南無觀世音菩薩」或是六字大明咒「唵嘛呢叭咪吽」與佛、菩薩相應的真言，在這樣自然的情境中，佛教音樂便開啓了在修行中最好的「音緣」。

在前兩個章節，筆者論述了佛教與音樂的關涉，乃至簡述了歷史的沿革與其伴隨於佛法左右的重要性；本章節則將針對佛教音樂在修行上的主要意義再加以深入研究與探討，進一步分析佛教音樂具有確切重要的存在意義。首先，第一節筆者從修行的意義做爲論述的開端。其次，再探討佛教音樂落實在寺院的日常修行中，來體證佛教音樂的功能。第三節則針對佛教音樂對一般在家眾的意義與修行的相關議題作一番論述。

第一節 佛教的修行義涵

佛教與修行的關涉性一直是緊密的相連，以「修行」一詞來說，它在《辭海》中意解為：「修身行善、皈依佛教。」、在《佛學常用詞彙》的解釋意為「依佛教的路線去行持實踐。」而在《佛光大辭典》中意謂：「含有實習、修養、實踐之意。欲實現生活上之統制、調節、規定等則須藉修行以完成之。以佛教而言，行者自身欲實現佛陀體驗之境界，而專心精研修養，故特別重視修行方面，亦因而發展成各種詳細之戒律條文、生活規範與精神之修養方法。」觀此所見，修行在佛教來說的一個主要目的就是「修身行善」，而修身行善的功夫有多深？全憑智慧之涵養及修為，要明白所行之善舉是否真的為善？舉個例子，這是早年某位師父的親身經歷：

在他尚未出家時，行善不餘遺力，每月初一、十五固定捐款、送米到阿里山的幾戶登記為貧戶之家，從未間斷，有一年因山路坍方，無法通行而折返，過了幾日待通行後，那位師父再將其善款與米糧送達，其中的一戶人家心生不悅地說道：「怎麼送得這麼慢？」那位師父告知原因之後，仍得不到諒解，反招至冷諷的言語：「每個月這樣送，大概是覺得厭煩了吧！」

修行的智慧往往在你生起煩惱的同時而乍現，每個行者所領悟的境界皆各有不同，即如俗諺所說：師父領進門，修行在個人，佛教的修行法門依眾生之根器及因緣而有所不同，佛陀說：修行乃有八萬四千法門，關於修行之法眾說紛紜每個人自有一套之見解，但光是見解卻還不夠，最主要的仍是在於實踐的歷程中是否能夠通透法門之鑰？這才能得到真知灼見，從而身體力行。

一般人對修行的觀念總覺得那是一種束縛，感到約束，或是與「苦行」劃上

等號，不能做自己想做的事，就是痛苦的事，輕易的對所謂的「苦」下了這樣的定義。佛教對於修行的定義並非如此，修行與苦行是不同的，佛陀在未成正覺時，極盡所能的修了六年的苦行，但仍無法得道，因而放棄苦行進入甚深的思惟，最終，於菩提樹下證悟，之後的四十九年以其超越世間的智慧，精闢的教理，度眾、說法，成就無數的高僧大德，直至今日，佛陀的教法在世間愈見精湛，緣起之說解開一切有為之法。

每一個人依因待緣的成長在這世間上，在成長的過程中，所接觸的人、事、物，無論是順境抑或逆境皆是苦樂參半，有樂時，人生充滿了光明與希望，有苦時，人生盡是晦暗與無助，自己的人生竟是這樣的無法掌握苦與樂，在這般的迷惘當中，修行的思維啟發了人生的智慧。藉由佛法中的義理即如：戒、定、慧等三學，正見、正思惟、正語、正業、正命、正精進、正念、正定等八正道，苦、集、滅、道等四聖諦，如法修習、行持時，苦樂雖參半但對境卻已不同，就像弘一大師最後留下一句「悲欣交集」的遺墨，在他的修行境界唯有他能了然於心，而後學的我們對於這「悲欣交集」即使有滿滿的感懷也難以體會個中滋味啊！

因此修行要身體力行，依止佛陀的教法，方能體悟「離苦得樂」的欣喜。然而，修行與日常的生活是息息相關的，本章在一開始便提及了修行就在生活中的行、住、坐、臥，並非為了修行而與生活遠離，成爲一個「自了漢」，遠避群眾，而過山居獨隱的生活，如若無法與眾共處，又怎能成就這堪忍的世間呢？所以既然與生活息息相關，就免不了和群眾的相處，除了讓自己的生活更具意義，也要關懷他人，生起慈悲的菩提心，視眾生如子、如母一樣的親眷。在菩薩學處中一點一滴的努力，並如理如法去實踐佛道，這才是真正的修行者。

既然修行與生活息息相關，初學佛法之人該如何如理如法去實踐佛道？在《起信論疏筆削記》卷十六如是載明：

以此土眾生皆以聞思修入三摩地，故須以音聲為佛事也。故經云：此方真教體，清淨在音聞，欲取三摩地實以聞中入。¹¹³

聞、思、修是為三慧¹¹⁴即進入修行的次第過程，藉由音聲的說法，或閱讀經文的過程，見聞佛法義理，幾經思惟後，深入並明瞭法義，透過實踐修行以期達到涅槃寂靜之最高境界。所以聽聞佛法是第一步，如果沒有第一步的聞慧作為開端，則無法升起心靈的思慧乃至體悟到生命源頭的修慧，然，聽聞的過程至少會有兩種現象：其一是主動的參與法會，師父以講經說法的方式開示佛經義理，其二則是被動的聽聞有關佛教義理，或藉由佛教音樂的聽聞之後有了法喜的因緣，進而接觸佛法。星雲大師曾於《佛光山梵音響宴專輯》序中說到：

我一生提倡人間佛教，特別重視文教對社會功能的影響，……以出世的精神作入世的事業，研究創新，進行佛教現代化。一般來說，講經只是少數高僧大德與哲學家們精研博義的工作與修持，廣大的群眾沒有時間與耐性去精研那高深的佛理，但音樂對人們來說，最具親和力，一首神聖的樂曲，或虔誠的佛讚，往往把人的心靈昇華到聖潔的境界，任何宗教的禮儀，或宣揚教義，都少不了音樂的禮讚。¹¹⁵

講經說法較音樂欣賞來的正式、嚴肅，要令廣大的群眾聽聞佛法義理，實屬不易，若非具足因緣是難以跨進佛法之門，所以既未聽聞佛法，也起不了思維佛法深奧的義理之用，就更遑論修行實踐了。如此使得佛法的傳播有了這一局限的困境，而音樂的方便，正可解決這樣的一個難題，舉凡：佛教心靈音樂、現代佛教歌曲、梵音咒語、梵唄課誦，或透過電視影音的傳播等相關音樂媒介，普令廣

¹¹³ 《大正藏》，第四十四冊，頁

¹¹⁴ 三慧：一聞慧，依見聞經教而生智慧；二思慧，依思惟道理而生之智慧；三修慧，依修禪定而生之智慧。前之二慧為散智，而為但發修慧之緣，修慧為定智而正有斷惑正理之用。（參見丁福保編《佛學大辭典》頁 354 下。）

¹¹⁵ 《佛光山梵音響宴專輯》，頁 4。（參見國際佛光會世界總會）

大群眾法雨均霑。

論述至此，本論文最終關懷的主要議題，已呈顯出佛教音樂即是修行的開端也就是初行之鑰，在修行的意義上微妙地攝受修行者，從身（拜懺）、語（唱誦）、意（思維），中無不謹慎的守持三業，是故，佛教音樂不僅須要保存傳統的梵唄，在現代佛教音樂的創作也要兼具「聲文兩得」，使精湛的音韻撼動聞者之心，並受到重視與珍惜，而非僅僅守成於寺院中的梵唄，更應破除一般信眾對佛教音樂的刻板印象皆只是消災、祈福，或超度法會中所進行的宗教音樂儀式。

如何兼具「聲文兩得」？筆者於論文中雖無法以音聲呈顯，但先具述一文，此文乃為第四世 宗南嘉楚仁波切¹¹⁶自「遙呼上師」祈禱文中所編撰成文其內容如下：

上師垂念！具恩根本上師祈垂念！

三世諸佛之自性，教證正法之根源，聖眾僧伽之主宰，根本上師祈垂念！

慈悲加持之鉅藏，二種成就之生處，事業所願悉賜予，根本上師祈垂念！

嗟呼！

何有極重惡業如我者？無始以來常轉輪迴中，尚需歷盡無邊之痛苦。

剎那厭離亦未曾生起；上師祈念慈悲速垂顧，加持生起甚深之出離。

人生在世無人能不死，如今一一陸續赴黃泉，我亦不免迅速將逝去。

心卻不覺仍計久住世；上師祈念慈悲速垂顧，加持知無暇故減營計。

愛悅親友最終必分離，慳吝所集財物任人享，即此珍愛之身亦捨棄。

中陰神識無知轉輪迴；上師祈念慈悲速垂顧，加持了悟一切皆枉然。

己惡如山但於心中藏，他惡如芥竟毀謗宣揚，無甚功德卻自驕賢善。

假行者名而只行非法；上師祈念慈悲速垂顧，加持平息私心與驕慢。

¹¹⁶ 宗南嘉楚仁波切：在西藏被公認為是密勒日巴的化身，具有噶舉派大手印及口耳相傳，是圓滿傳承的持有者。

些許毀譽即生憂喜心，些許惡言即失忍辱甲，雖見無助者卻無慈悲。
臨布施境卻為慳吝縛；上師祈念慈悲速垂顧，加持心續得與法合一。
瞋敵愛親之心常生起，於取捨境迷惑似愚昧，如法行時昏沉及睡眠。
非法行時聰明而機敏；上師祈念慈悲速垂顧，加持摧伏煩惱之怨敵。
逝者如斯死亡日益近，日復一日自心益頑強，越久依師虔誠反第減。
親屬仁愛悲憫逐漸薄，上師祈念慈悲速垂顧，加持調伏難馴之自心。…

文多不及備述，內容以揭示弟子發自內心對世間的貪戀、人我的偏執、法教的憶持、與師恩的深教，作為自身的懺悔，及對上師的祈念並請求加持。筆者曾於 2002 年參與台北法會時，剛好初聞此首「遙呼上師祈請文」，隨著一位弟子的清唱，由衷感念而淚眼婆娑；當筆者頻頻拭淚時，與會的弟子個個掩面啜泣，令人倍覺這清亮、哀婉、正雅的曲調與聲韻，紮紮實實的發揮了佛教音樂唱誦的攝受力。

佛教的修行義涵，又豈是僅止於此，佛陀所言八萬四千法門，十六萬細行，非筆墨足以道盡，又，修行的法味，一法可行萬千之滋，要體悟個中滋味，唯有行者自身。而佛教音樂既是修行次第之初鑰，是締造種種法緣之要角，佛教音樂則必耐人尋味，與眾相依共處，在寺院領眾行持，使得三千威儀具體而微，在外度眾弘法，慈悲攝受，令冥陽兩界得以撫慰心靈，筆者不禁對殊勝的佛教音樂有著這樣的情愫：「洪鐘聲聲叩，法喜與淚流，修行路迢迢，何日登彼岸？」

由於每個人對佛教音樂的感受不同，筆者將於第三節以深度訪談及問卷的記錄方式，進行他們對佛教音樂在修行上的意義與影響，並作為歸結，分別以寺院的出家僧與一般在家眾（已學或未學佛法者）兩種不同領域的環境下所產生的結論作為數據的參考，並加以延展論述的內容，使得本論文能更加豐富，也更具參考價值。

第二節 佛教音樂在僧團儀軌中的實踐

佛教音樂實踐在僧團的儀軌中，大致有幾個重要的場合，首先是關係著所有出家僧每日所既定的行儀功課，即所謂「朝暮課誦」，其次是道場的「懺儀法會」，通常是為廣設種種方便，以懺悔罪障之法度眾，使參與的信徒感於罪業之心，從而發自內心虔誠懺悔，再來則是用於佛教界中的「儀典法會」，內容多以「一般法會」、「戒會」、「講經儀式」等方式進行；用以宣唱法理，開導眾心，為主要意涵。

一、朝暮課誦

在寺院裡朝暮課誦的意義主要是為了晨昏定省，《佛門課誦本》為目前各寺院所通用的版本，於課誦本的首頁，已將早晚課的內容與修行持誦的意義做一個綱要說明，其要旨如下：

〈早課綸貫〉行人先究全課，文義貫通，以便誦持起觀。復當平時定心純熟，否則境雜心亂，觀想難成。故於晨早萬境未動之際，心猶恬靜，整衣即起，念佛頂楞嚴心咒，治五欲於未盟，速期心精通恣，直顯如來藏妙真如性，所謂寂然不動感而遂通也。加持大悲神咒，滌諸心垢。（以下為十小咒）

如意寶輪王咒：心垢既淨，悟同體之大悲，轉如意之法輪。

消災吉祥咒：災消吉至，法輪更得自在。

功德寶山咒：吉既心現，居法性山，獲功德寶。

準提咒：猶恐法性難顯，深消理障，方使果遂。

決定光明王咒：德果遂已，即求光明王之智壽。

藥師灌頂咒：智壽已發，更如琉璃，內含寶月，流光灌頂。

觀音靈感咒：深契觀音法界，耳根靈感無窮，如月照而且寂，寂而且照。

七佛滅罪咒：猶恐本業朦朧，智月難明，須滅無始業根。

往生咒：根本業淨，希彌陀灌頂，如證淨土。

善女天咒：總上妙觀，共成法性妙用，所願果遂。

然諸密咒，既入妙觀，當知皆是一心所成。恐著觀境，故加《般若心經》，直指心體本空，無智境可得，空相亦空，智境歷然，非一非異，二邊¹¹⁷絕待，三觀¹¹⁸圓融。以上十二密咒，及一顯經，互該互攝。以此功德，總申回向三寶龍天，普及四恩¹¹⁹三有¹²⁰、八難¹²¹、三途¹²²，國泰民安，檀¹²³增福慧，三門¹²⁴清淨，十地¹²⁵頓超，故結回向偈，然後念佛，以求實證。當知念一佛，則諸佛咸趣一佛；一

¹¹⁷ 二邊：1、指常斷二邊見。無常誤認為有常是常見；非滅誤認為斷滅是斷見。2、有邊和無邊。邊是邊際的意思。世間一切的事物，必假眾緣和合而生，無有自性，雖無自性，但不能說是無是名有邊又世間一切的事物即假眾緣和合而生，原無自性，無自性，則一切法皆空，不能說是有，是名無邊。（參見《佛學常用辭彙》，鑑定 竺摩法師 陳義孝居士編 頁 24。）

¹¹⁸ 三觀：1、指天台宗三觀，即空觀、假觀、中觀。空觀是觀諸法緣生無性，當體即空；假觀是觀諸法雖同幻化，但有假相和作用；中觀是觀諸法非空亦非假，亦空亦假之中道實理。修此三觀，能破三惑，（即破見思惑、破塵沙惑、破無明惑。）證三智，（即證一切智、證道種智、證一切種智。）成三德（即成般若德、成解脫德、成法身德。以達菩提涅槃。）。2、指華嚴宗三觀，即真空觀、理事無礙觀、周遍含容觀。真空觀是觀一切法界的事相，皆以空為性，惟此空不是無的空，乃是真如的理性，超然而離諸相；理事無礙觀是觀真如的理性能生萬法，故萬法也就是真如，猶如水即是波，波即是水一樣；周遍含容觀是觀諸法互相含攝，重重無盡，不相妨礙，一可攝多，多亦含一，大小互容，舉一全收，具足而相應。3、指南山三觀，即性空觀、相空觀、唯識觀。性空觀是觀諸法緣生性空；相空觀是觀諸法的相皆空無虛妄；唯識觀是觀諸法唯識所現。4、指慈恩三觀，即有觀、空觀、中觀。有觀是觀依他圓成之二性為有；空觀是觀遍計之一性為空；中觀是觀諸法以遍計性之故，非有，以依他圓成之故，非空，即是非有非空之中道。（參見《佛學常用辭彙》，頁 111。）

¹¹⁹ 四恩：心地觀經謂四恩者，一父母恩、二眾生恩、三國王恩、四三寶恩。釋寺要覽中謂四恩者，一父母恩、二師長恩、三國王恩、四施主恩。（參見《佛學大辭典》丁福保編 頁 779。）

¹²⁰ 三有：1、指三界的生死有因有果，所以叫做三有。一、欲有，即欲界的生死；二、色有，即色界的生死；三、無色有，即無色界的生死。2、指本有、當有、中有。本有指現生的身心；當有指未來的身心；中有指本有與當有之間所受的身心。（參見《佛學常用辭彙》，頁 101 - 102。）

¹²¹ 八難：八個見聞佛法有障礙的地方和情形，即：地獄、餓鬼、畜生、北俱盧洲、無想天、盲聾瘖啞、世智辯聰、佛前佛後。此中，地獄、餓鬼、畜生屬三惡道，因業障太重，很難見聞佛法；北俱盧洲人，福份很大，但不曉的佛法，故不能了脫生死；無想天是外道所生的地方，那裡的人也是不能了脫生死；患了盲聾瘖啞的人，自然見聞不到佛法；世智辯聰是世人仗著小聰明，不肯虛心修行，甚至還會毀謗佛法；生在佛出世前或佛涅槃後，都見不到佛和聽不到佛法（參見《佛學常用辭彙》，頁 45。）

¹²² 三途：四解脫經之說，一、火途，地獄趣猛所火燒之處。二、血途，畜生趣互相食之處，三、刀途，餓鬼趣以刀劍杖逼迫之處。（三惡道之別名）（參見《佛學大辭典》丁福保編 頁 340。）

¹²³ 檀：檀那的簡稱，華譯為布施。（參見《佛學常用辭彙》，頁 548。）

¹²⁴ 三門：詳見《佛學大辭典》丁福保編 頁 306。

¹²⁵ 十地：1、聲聞乘十地。2、緣覺乘十地。3、菩薩乘十地。4 佛乘十地。詳見《佛學常用辭彙》，

多互攝，自他相融。未以三皈，全收上諸顯密功德，結成自性三寶，不假外皈，全顯一心大總攝相法門，爾則何遇非如來藏哉！

〈暮課綸貫〉早以心精通認爲要，暮則直取淨土爲宗，良由人多夙業，工用稍進，即有魔障，若非精心陰發，豈易除障驅魔！故於境寂心清之時，咒則易靈。若於暮時，應總攝眾善，歸趣淨土，可謂造功於始，歸德於終。

故於暮時，首念彌陀經，使悟極樂依正之妙境，特勸專持名號之正因，正欲眾生厭離娑婆之極穢，欣取樂邦之全境。

往生咒，即希彌陀來住我頂，拔除業障根本，證我果決往生。

雖然，行人心難，障非易除，必依懺悔文發願云：「我今發心，不爲自求。」乃至「願與法界眾生，同得菩提。」

禮誦八十八佛，懺悔無始業根。

普賢願偈，重廓前願，得二諦¹²⁶融通海印三昧。¹²⁷

已而設放蒙山，廣濟幽冥。

般若心經，使悟罪福無主，人法雙亡，了達實相。

往生咒，重蒙彌陀舒光灌頂護念，六道變爲淨土，有情即證十地。

然後念佛回向，以取實證。終結三皈，從始至終，所有諸善，一一消歸自性三寶，當願法界眾生，發無上心，同圓種智。二時祝讚，祈禱韋馱諸天，伽藍等神，擁護三寶，禦侮以安正道。

細觀上述，早課與暮課的綱要意義鉅細靡遺，足見修學佛法要契入精湛的義理與心要的領悟，藉由唱誦時，大眾和合的音聲，同時轉爲共修的力量，筆者每

頁 75。

¹²⁶ 二諦：1、俗諦，迷情所見世間之事相也。是順凡俗迷情之法故云俗；其爲凡俗法之道理，決定而不動故云諦。2、真諦，聖智所見真實之理性也。是離虛妄故云真；其理決定而不動故云諦；又此理性於聖爲實故云諦。（參見《佛學大辭典》，丁福保編，頁 90。）

¹²⁷ 海印三昧：佛所得之三昧名。如於大海中印象一切之事物，湛然於佛之智海印現一切之法也。（參見《佛學大辭典》，丁福保編，頁 1798 下 - 1799 上。）

在暮課時分多次參訪寺廟，自己也參與其中，與眾和合唄唱，雖有洪亮的梵唄聲與法器共鳴之音，但卻感受到無比的靜謐與祥和，在這裡顯然見到了佛教音樂所引發的修行力量。

朝暮課誦即是以「音聲作佛事」的最佳寫照。禪宗祖師曾言：「悟道與否，聽聲即知。」《大日經義釋》曰：「歌詠，皆是真言。」《正法念經》亦云：「山谷曠野，多有迦陵頻伽，出妙聲音，若天若人，緊那羅無能及者。」音聲的妙處在於聞者的感悟各有所不同，以佛教的哲理透過清亮、正直、沉靜、哀婉的聲韻及曲調，開啓眾生蒙塵之心，綻放出一顆顆光彩奪目的明珠。

每日課誦就是爲了能夠不斷地在修道上精進，白天行菩薩道、妙觀圓融實相；晚上懺悔無始無明的罪障，重誦往生咒，希趣淨土念彌陀。在拜佛懺悔中，人我變的更謙卑、更有包容的雅量之心，在唱誦的過程中不是講求聲音是否美妙，也不是執著好不好聽，而是秉攝正念於一心，頤養融通之宗教精神與內涵。

二、懺儀法會

在僧團中除了朝暮課誦以梵唄的唱誦，實踐於日常的生活規約外，還有道場的懺儀法會，也須藉由莊嚴的梵唄唱誦來圓滿整場儀式的進行，其唱誦的旋律、曲調較朝暮課誦更爲多元、複雜，通常在各寺院常見的懺儀法會有：「慈悲三昧水懺、瑜伽燄口、水陸法會、大悲懺、梁皇寶懺、三時繫念、金剛寶懺、八十八佛洪名寶懺……」等，各種懺儀的儀文內涵，其淵源皆有耐人尋味的背景因緣，而此類的法會，則是一般俗眾最常參與，儘管信徒不確定自己的業障是否深重？也無論與佛菩薩能否感應道交的不可思議處，只要能憑藉此儀式，而發自內心懺悔過惡、消災免難、增福報恩，信徒的參與即是建立在此信念之下。歸結懺儀法

會的功德，星雲大師曾經說到五點：

- 一、報恩：對諸親眷屬的感恩；
- 二、還債：藉拜懺功德回向給淵親債主；
- 三、培福：為自己培植福德因緣；
- 四、結緣：以拜懺功德與生亡兩者結緣；
- 五、懺悔：藉禮懺來消除罪業。

佛教音樂隨順眾生，為滿眾生之願，以莊嚴的梵唄音聲開導眾生，隨著儀文的唱誦，發自內心的懺悔，或感恩之心隨即湧現，人生的苦痛來自親眷的愛與恩情的無以回報，或今生、累世未償還的業債（金錢債、感情債、人情債…種種），又因自己的福薄、慧淺而勤修福德，植眾德本，在現實的社會中，許多與我們有緣的眾生，需要我們的幫助，或許我們也需要他眾的扶持，願能彼此結下廣善的因緣，自利利他，切勿結怨、鬥惡，將無始無明所造種種罪，以慚愧之心真心懺悔，祈福與消災就在整個法會儀式中，隨著梵唄的唱誦，在信眾的心靈得到圓滿。

三、佛教儀典

佛教儀典，在各道場雖有其教團所因應的儀式典範，但大致包括「一般法會」、「戒會」、「講經儀式」的三種類型。

「一般法會」約計：誦經、說法、供佛、施僧等宗教儀式之集會活動，道場依節日慶典、或諸佛、菩薩、尊者聖誕、出家、成道、涅槃等日，所舉行的法會活動，常見如：浴佛節、盂蘭盆法會、觀音法會、地藏法會、藥師法會、彌陀法會等，其他還有無遮大會、齋天法會，各種法會皆依其各種儀式與經文來舉行，而唱誦的音曲聲調也有所不同。

例如：浴佛節於每年農曆四月初八，為釋迦牟尼佛聖誕，各寺院迎請悉達多

太子的聖像舉行誦經浴佛法會，以各種名香浸水（香湯）為悉達多太子的聖像淋浴盥洗，有些寺院的浴佛法會側重法會的儀軌，主要程序依恭迎佛像、安座沐浴、祝聖繞佛、回向皈依，的儀軌進行，而佛曲則有《佛寶歌》、《讚佛偈》、《三皈依》等。

法會的項目非常廣泛，而每一種法會除了有主要的代表性意義之外，重點仍是為了開啓廣大群眾的道心，在法會進行的同時，梵唄聲同時也發揮修行的功能，以身（頂禮）、口（唱誦）、意（憶持），再次達到共修的目的，希冀佛道共成。

「戒會」是針對佛弟子所受持的戒規分別有：在家眾的五戒與菩薩戒、出家眾的三壇大戒，基本上來說，皈依三寶的弟子也有最基本的皈依戒。受持戒法本身就是一種修行，戒的本質在於護持自己的身、口、意，由於受戒者能夠清淨三業的造作，同時也會影響周遭所接觸的人，不但是尊重他人，也是蠲除個己的習氣，發願戒除貪、瞋、痴、慢、疑等五毒，以慈心關照他眾，將修行實踐於日常生活中。

戒壇的儀軌非常嚴謹以在家五戒來說：「敷座請師、戒師開導、請聖、懺悔、問遮難、三番羯磨、秉宣戒相、發願、勸囑、回向。」整場戒會的儀式唱念，擔任相當重要的角色，更強化了受戒弟子所生起的信願之心。而出家的三壇大戒中的戒法更為繁細，儀文的唱誦更是隆重，於此不再多作敘述。

而「講經說法」，則是佛教徒眾向說法者求法的過程與應有的態度，是最為常見的一種儀式，在聞法聽經之前務先「請師」、「祝禱」的唱誦，簡單卻隆重，藉由此儀式攝受聽聞者的心念，使之端正、謙恭，讓心沉澱契入法言，從而體悟真如實相。其中程序內容約為：

- 一、和尚昇座
- 二、香讚

三、鐘聲偈

四、開經偈

五、和尚說法

六、回向

綜觀上述，在經過筆者實際的訪談得知，在各道場的法會行式，仍略有不同，但於此可見佛教音樂，為因應宗教功能之所需，以經典儀文和殊勝的梵唄莊嚴道場，然而不論這些儀式音樂含有多少的音樂特質，旋律、節奏、聲調、曲韻等，主要的意義仍是在突顯懺儀中的內在情懷，並且藉由儀文中的內容更進一步轉化成梵唄的攝授力。如此相輔相成既可憶持法要，又得梵唄音聲之薰習能令法音縈迴於心而不忘，使修行更具體實踐了。

為了使本論文能更加呈顯出「佛教音樂在修行上的意義與影響」，第三節將以深度訪談與問卷調查為依據，透過這樣的研究筆者可以客觀的將所預期的結果作為立論的憑證。

第三節 佛教音樂對信眾的意義

從音樂社會學的立場而言，音樂的傳播是建構社群脈動、思想、觀念與意見的相互交流之重要的社會活動之一。而佛教音樂在形態、意識領域中的特殊性，其音樂傳播也會表現出它特殊的品質；音樂傳播使得音樂現象得以存在、音樂作品得以實現其功能的一種社會行為，這種現象也將具體地表現在傳統與現代的佛教音樂裡。以下針對佛教音樂對信眾的意義繼而作一論述。

梵唄，是運用在寺院所有行儀的軌範或法事儀文當中，主要是與修行作為連

結的一種音樂型態，然而，對一般人來說，雖然殊勝好聽，但如果不隨著儀文唱誦，與法師的音調同步，是不易懂，也不易學的，但在這樣莊嚴的場域其音聲，卻能攝受大眾，與之生起宗教情懷。讓我們不禁思維，為何梵唄能有如此深刻的攝受力呢？筆者以為，其一，由於梵唄的音樂特質，即具有低迴、沉穩、哀婉的長韻，足令起伏的心平靜，牽引著聽聞者內化的心靈，其二，則是有關經文的教化意義，以佛教的義理，藉由徐緩的唱誦聲調，一字一句扣人心弦，撥動了每一位聽聞者，在自己內心深處最牽掛的思潮，同樣的經文，同調的梵唱，深化著不同的信眾，也就有不同的信解程度，為將來悟道的心，鋪設一道因緣，所以佛教音樂－梵唄則可做為修行中的第一條路徑，即是「聞慧」。

佛教音樂，除了傳統的梵唄，還有現代創作的佛教音樂，自傳播業的興起，廣泛的佛教音樂創作，與潮流有了新的共鳴，在各大影音製作公司的推動下，名為「佛教音樂」的系列陸續出版，並推行於唱片公司或佛教文物流通處，其中包含各類經文課誦、佛號唱誦、梵文咒語、佛教心靈音樂、藏傳佛教音樂、佛化歌曲…等。就傳統的經文課誦來說，也許是為了容易讓信眾接受，也都加上了背景音樂，而不單是以木魚、磬、引磬等簡單的法器，做為唄讚唱誦的引領；如以Keyboard 編輯錄製，或以國樂演奏，豐富了原有的梵唱，極具音樂性。

所以其他（佛號唱誦、梵文咒語、佛教心靈音樂等…）的音樂性創作發展空間變化則更大，因此頗令人感到喜憂參半，喜的是極富音樂性的佛教音樂，容易引發更多聽眾的喜愛，進而邁向學佛的道路；憂的則是恐遭人誤解為佛教音樂與世俗音樂何有不同？因此需在音樂創作的過程中，有深層的佛法思維，需在質的精湛處下功夫，切勿在量的需求下過於泛濫，而無法達到佛法度眾的本懷。

為了更具體呈顯佛教音樂對信眾有關修行的意義與影響，筆者一方面深度訪談出家眾對佛教音樂的看法與建議；二方面則再擬定一份問卷調查，目的在於客

觀的調查一般人對佛教音樂的看法與結果，如此導向佛教音樂在實踐修行中，所發揮的具體層面之意涵。

一、深度訪談

在深度訪談中，筆者親訪了幾位出家師父；若因彼此的時間關係，而無法親自訪談，筆者則將事前所擬定的問題方案，請託師父透過電訪與錄音的方式再作整理。

首先訪問到「嘉義縣佛教會」理事長福定法師及其兩位弟子，我們以佛教音樂在修行的關涉中做一探討，範圍雖大，但理事長侃侃而談，他說：

聲音對應於每一種眾生（不只是人類）的意義各有所不同，音聲的美善要發自內心，不管是唱誦或讀經與內心的交涉那便是修行，每天的早晚課無時無刻的在提醒我們白天要行菩薩道，到了傍晚時分要懺悔我們今天所有的作為，並且如經文所云：「是日已過，命亦隨滅。」知道世間無常，此時不修行更待何時？自梵唄的唱誦中隨時警策，所以佛教音樂在修行中具有其相當重要的意義與影響。

理事長肯定了佛教音樂在修行上的重要義涵，並又述說修行的種種意義……世間何其苦？愛別離、怨憎會、求不得…修行就是為了解決這些世間之苦，讓身心輕安，透過佛教音樂或唱誦梵唄時，便能達到這樣的境地…。其弟子也談到他們從唱誦梵唄的過程中所體悟的感言分享：

唱誦時，得到別人的稱讚，自我也覺得今天唱的很順，當下會有一個念頭：這是因為今天喉頭、聲帶尚好的關係，假如感冒、生病、聲音沙啞、

也就無法順暢的唱誦，由於因緣和合的緣故，從而覺察到無常的道理。因此提醒自己勿起貢高我慢之心，須知一切皆是眾緣和合，還有來自和合眾的梵唱中，除了經文的義理進到內心所深化的意義，顯於外在的行為就成為了修行的功夫。

以上筆者先作初步的訪談，漫談佛教音樂與修行的相關義涵，得到師父許多寶貴的開示。接著筆者再從香光寺、靈巖寺、西林寺、彌陀寺的監院與住持師父的訪談記錄中，探討佛教音樂在修行上的意義，內容大致以目前各寺院的梵唄傳承是否統一？藉此瞭解傳承的脈絡；其二，試問佛教音樂對出家眾的修行意義為何？這是從內修與外宏的角度來說，主要為尋求梵唄的唱誦所引發個己內化的宗教情操；其三，設問如果佛教不以音樂包含梵唄的唱誦其影響如何？主要是更進一步的強調音樂的角色與其地位之重要性；主題四，則是請師父談論對於現代佛教音樂的看法及期許。依上述幾項，個別分述如下：

（一）各寺院的梵唄傳承是否統一？

香光寺見享法師：

各寺院的唱誦由於師承不同，所以唱韻也就不同；傳承自大陸的江浙（北方）與閩南（南方）兩種不同的區域，其唱腔分別為海潮音與鼓山韻，前者以國語發音，後者則以閩南語發音。又因各個寺院師承的源流不一，因此所唱誦的韻法自然會有所差別。

靈巖寺住持圓本法師：

以目前來說各寺院的唱誦並無統一，因各寺院有不同的傳承，或宗派的差異，本省的道場大致是鼓山調，外省的道場則是以海潮音也就是外省的腔韻（以國語發音）為主；現今也有台灣早期的龍華調，而目前更傳入了藏傳的佛教音樂與梵樂。

西林寺住持悟本法師：

主要分為中國北方的海潮音，與南方的鼓山調；海潮音它比較緩慢也較著重在韻味上的腔調，而鼓山調則顯得輕快熱鬧些。所以各有不同的唱韻。

由此觀之，梵唄的唱誦因各家宗師所承襲的法脈相異，也因朝代與地方語言風俗的氣息不同，形成梵唄的唱誦難以統一，但其實各寺院的唱韻雖有不同，若遇同一個境域時，不同的腔調卻能相融，佛教會理事長福定法師說：「我們一行九個出家師，來自台灣各地前往日本，為那些因海嘯、地震受災的往生者唱誦往生咒，及其他經文時，雖韻法不同，國、台語參雜，但確能以協和的音調誦出經文。」這應該就是專注於一念，依義不依語的一種修行之協調力量。

（二）試問佛教音樂對出家眾的修行意義為何？

香光寺監院見臻法師：

佛教音樂以廣義來說，涵蓋了佛門中的梵唄；梵唄對出家人來說，本身就是一種修行，早年就是因為參加了佛光山所舉辦的青年會，與寺裡的大眾一起參與作早課的因緣，慢慢的從實際參與的過程，感受到心靈的歡喜，而出家之後更進一步的要背更多的經文及咒語，隨文唱誦，收攝於一心，彷彿整個人被洗滌了一般，修行的方法有很多種，靜下來禪修是屬於個獨的方式，只要自己一個人靜下來，達到修禪的意境，這也是修行的方法，但與大眾共修的方式很不一樣。從梵唄的唱誦中，學會聽磬與煞板的聲音，跟著拍子，何時問訊？何時跪拜？需要注意到大眾的唱誦是否整齊，當其他人換氣時不能讓聲音停下來，要達到一種互助的精神，然後從經文中領會意境，專注於唱誦，當中並修定，基本上這就是一種修行。修行就是調整自己跳躍的心，讓心安靜下來（住於一心）。

香光寺見享法師：

從漢傳佛教的梵唄儀軌中，所謂的五堂功課是串連在生活上的，早上常隨佛學，到了晚上迴向淨土，並以懺悔之心反躬自省今日所做種種…，除了早晚課，還有早午的過堂、午供及晚上的蒙山施食，過堂時要唱誦供養文，供養諸佛菩薩，感念施主的護持，還要以慈悲之心施食給其他眾生。供養的偈文也是以梵唄的唱誦來進行。

靈巖寺住持圓本法師：

佛教音樂是音聲佛事，除了陶冶心靈的寧靜、對佛、菩薩的供養，也是修行者以唱誦的方式，溶入法義並藉由法義的薰習以達三業的清淨，而進入禪定的功夫。

西林寺住持悟本法師：

唱誦可以幫助修行，它能夠凝聚在修行的儀式當中，達到一種修行共識的建立，讓身心得到輕安，並放下一切的執著。

彌陀寺住持天露法師：

以修行來講，梵唄的唱誦能夠達到止、定的功效，讓修行者攝心，專注於一心，其實現代的佛教音樂也能有如此的力量；早期在原始佛教有佛住世時，行者可能聽聞世尊的一句偈（掃塵除垢），或一個動作（拈花微笑）就開悟了；現今的我們沒有如此高深的悟性，所以藉由梵唄的唱誦一字一句嵌進心中，或佛教音樂、歌曲，在攝心的當下開啟你的智慧，這即是佛教音樂的修行意義。

綜觀法師們對於佛教音樂在修行的意義上有著相同的看法，從日行的早晚

課，無不與梵唄的唱誦相繫，時刻叮囑著修行之要，且藉由唱誦經文的過程，從義理中了解佛法的真諦，住於一心，而達到收攝與止、定的修行之境地，足見佛教音樂在對應修行中的重要意義。

（三）設問如果佛教不以音樂包含梵唄的唱誦其影響如何？

香光寺監院見臻法師：

如果不用音樂基本上會感覺比較單調，拉回到一般世間來說，如果沒有音樂會比較乾、澀，音樂對人的性情可以有調解的作用，如果不用梵唄，則顯得安靜，讀經若以吟唱的方式會更具有豐富性。每一個人的因緣不同，如果透過音樂這個管道，方便接引眾生為何不要？因為音樂是可以令人收攝感動的。

靈巖寺住持圓本法師：

佛教音樂早有流傳與創作，因為若是單獨以念經的方式來讀，則索然無味，所以藉著唱誦與轉讀的方法，可使一般初學或在家菩薩朗朗上口，不覺疲憊，更能感受到殊勝的境界；又以梵唄的歷史久遠，也成為佛教的藝術文化之一，因此影響頗深。

西林寺住持悟本法師：

音樂如同語言一樣，也是另一種作為表達的方式，所不同的是它不是用說的，而是用唱的，音樂最重要的是要能傳神（收攝散漫的心）、提神（可免疲憊）、定神（讓精神專心於一念）達到忘我的境界將身心放下，所以佛教音樂有它存在的必要性。

彌陀寺住持天露法師：

梵唄唱誦的主要目的是在於從唱誦的過程，熟讀經文的內容與教義；從

而修行實踐佛法之根本之道。就像以禪師的詩偈「春有百花秋有月，夏有涼風冬有雪…」，用現代的音樂來歌唱；遠比讓一般的信眾去背誦來得容易多了。所以佛教音樂有它必然存在的意義與功能。

信仰佛教的目的，是爲了能在於修行上求得解脫、出離生死之苦海，而既然佛教音樂如前所說：對於修行來說是重要的，那麼佛教就不能沒有梵唄與佛教音樂，來作爲修行的功課，與化導更多的迷網的眾生，因此佛教音樂有它必然存在的意義與功能。

（四）請師父談論對於現代佛教音樂的看法及期許。

香光寺監院見臻法師：

以現代佛教音樂來說它可以是一種方便法，只要不離開（佛法）可以點化人心的作用，藉此方便引導的方式讓心靈可以更超越、更喜悅。

香光寺見享法師：

佛教音樂就是一種宗教音樂，是能夠用於修行的信仰，如果一首創作佛曲可以附帶說明歌詞或咒語的意義，用來做為鼓勵與了解其中的意涵，則可以更深層的學習，並且在接觸佛教音樂的同時也播下了學佛的種子。

靈巖寺住持圓本法師：

現代可以借助媒體、網路及其它資訊來傳播佛教音樂，讓社會大眾各階層及青少年學習佛教文化；使大家都能得到心、身、靈的滋潤，建立祥和的社會，所以現代佛教音樂應予以推動及發展。

西林寺住持悟本法師：

對於現代佛教音樂需要的是內在的韻味，而不是迎合大眾的口味，時代變化很快，好的藝術家不能急於表現，就像時下的年青人，不是在唱歌而是在唸歌；所以不能將誦經變成唸經，現在的佛教音樂法會，不要應付需要，要把名利、得失、求好表現的心放下，使創作的佛教音樂更有品味，更能傳遞佛法的深義。

彌陀寺住持天露法師：

時代潮流不斷在變，佛教音樂的發展也會產生不同的轉變，這是一種必然的趨勢，也是一種過程，但無論如何的轉變；回歸到自己修行的本位，不向外攀緣，把正法顯現出來自然就能破邪，不必執意於「破邪顯正」的這樣一個念頭上，觀照自己的修行，比起急於破邪，要來的重要。

小結

現代佛教音樂誠如過去的各個朝代，從變遷中轉化，從轉化中成長再蛻變，如此的展轉與遞變，從非樂到音聲佛事，到底佛教對音樂的主張是非樂？抑或是讚樂？這樣看似矛盾的一個議題，在筆者的觀點中始終縈繞著，從以上的論述與訪談，筆者在這裡作一小結，亦即：無論非樂或讚樂，其目的在於修行與度眾；而無論是修行或度眾，音樂不離於正法，而當我們努力的維護正法之時、實踐於正法之上，則佛法永續、正法亦不滅。

二、問卷調查的擬定與內容

基於上述的深度訪談，筆者從諸位法師中獲益匪淺，更肯定佛教音樂在修行上的意義與影響，由於受訪者皆為出家師父，對於佛教音樂尤其梵唄的純熟度自然不在話下，筆者所以訪談的目的除了梵唄外，也在現代佛教音樂的創作與發展的面向，聽取出家師們的觀點是持以何種的看法？據筆者再度整理與探討的結果法師們認為不違佛意，皆以度眾為本懷希求「聲塵得道」。

筆者再從一般民眾當中，以問卷調查的研究方式，更廣泛的尋求佛教音樂在社會大眾中所引發的具體意義與影響；試圖從研究當中得到更客觀的資料與數據。首先以問卷的主題「佛教音樂知多少」，針對幾組社群人士做為問卷調查的對象，所以宗教信仰不一定是佛教徒，問卷裡具名不具名皆可，性別、年齡則作為參考不作分析，問題開端以宗教信仰進行選別，接下來共有十題選擇，其中有複選題，第一題至第六題以漸進式的問題，了解填寫問卷者對佛教音樂的認識，以便作為分析，第七題至第十題則以深入聽聞佛教音樂後，引發對個人內在的宗教情感，或影響的深、淺層面作為探討，由於這四個問題屬於較個己的宗教經驗，所以筆者徵得部分填卷者，願意分享而盡情發揮，給予豐富的資料。問卷內容如下所列：

佛教音樂知多少問卷

填寫者：_____性別：男女年齡：_____

請問您的宗教信仰是：佛教天主教基督教道教其他_____

- 1、請問您是否聆聽過佛教音樂？是否（答否者請試答下一題）
- 2、就您所知道的佛教音樂有哪些？佛號唱誦經文課誦梵文咒語藏傳佛教音樂佛教心靈音樂佛化歌曲其他___（可複選）
- 3、您個人較喜歡哪一類型的佛教音樂？佛號唱誦經文課誦（哪一部經典？）梵文咒語藏傳佛教音樂佛教心靈音樂佛化歌曲其他
- 4、請問您是否曾參加過寺院所辦的法會？是否不常
- 5、承上一題您曾參加過哪一類型的法會？慈悲三昧水懺盂蘭盆法會一般共修灌頂法會其他_____
- 6、請問您是否也在家念佛或課誦經文來修持？是否不常
- 7、參加法會時，聽聞法師的唱誦讓您有何感觸？感覺平淡得到心靈寧靜充滿法喜想要皈依佛教
- 8、您認為佛教音樂在修行上的意義為何？只是儀式上的進行方便度眾弘法引發想學佛的心修養心性能攝受內在深沉的思維（可複選）
- 9、您認為佛教音樂帶給您的影響為何？沒有任何影響認識佛法進步去接觸佛法比一般音樂更殊勝深入學佛出家學佛（可複選）
- 10、當您在唱誦經文或念佛、持咒時是否曾有過某種感應？無任何感應摒除雜念、拋開煩惱家庭、事業、學業更順利淨化心靈提昇智慧與佛菩薩相應所求滿願（可複選）

※感謝您所提供的資料

三、問卷分析

本問卷共收集了 160 位的填寫者，年齡層大約介於 17 歲至 75 歲，佛教徒計有 105 位，聽過佛教音樂者共有 151 位，以下則逐項列表估計填寫者對佛教音樂的實際參與情況：

2、就您所知道的佛教音樂有哪些？			
佛號唱誦	共 126 人	藏傳佛教音樂	共 55 人
經文課誦	共 102 人	佛教心靈音樂	共 126 人
梵文咒語	共 83 人	佛化歌曲	共 83 人
3、您個人較喜歡哪一類型的佛教音樂？			
佛號唱誦	共 77 人	藏傳佛教音樂	共 22 人
經文課誦	共 56 人	佛教心靈音樂	共 104 人
梵文咒語	共 33 人	佛化歌曲	共 36 人

4、請問您是否曾參加過寺院所辦的法會？		共 103 人	
5、承上一題您曾參加過哪一類型的法會？			
慈悲三昧水懺	共 58 人	盂蘭盆法會	共 47 人
一般共修	共 59 人	灌頂法會	共 11 人
其他：由於法會種類甚多，無法一一例舉。		共 24 人	
6、請問您是否也在家念佛或課誦經文來修持？		共 86 人	

7、參加法會時，聽聞法師的唱誦讓您有何感觸？			
感覺平淡	共 14 人	得到心靈寧靜	共 54 人
充滿法喜	共 49 人	想要皈依佛教	共 5 人
8、您認為佛教音樂在修行上的意義為何？			
只是儀式上的進行	共 2 人	方便度眾弘法	共 17 人
引發想學佛的心	共 14 人	修養心性	共 61 人
能攝受內在深沉的思維			共 49 人
9、您認為佛教音樂帶給您的影響為何？			
沒有任何影響	共 12 人	認識佛法	共 28 人
進一步去接觸佛法	共 28 人	比一般音樂更殊勝	共 44 人
深入學佛	共 12 人	出家學佛	共 2 人
10、當您在唱誦經文或念佛、持咒時是否曾有過某種感應？			
無任何感應	共 12 人	摒除雜念、拋開煩惱	共 34 人
提昇智慧	共 25 人	淨化心靈	共 45 人
所求滿願	共 12 人	與佛菩薩相應	共 10 人
家庭、事業、學業更順利			共 23 人

綜觀上列各表，藉由逐項之分析，大致可歸納出下列幾個要點：

- (一) 在 160 位當中有 105 位是已皈依的佛教徒，但接觸佛教音樂的有 151 位，其中 9 位是基督教徒與其他新興宗教，也就是說佛教音樂仍被大眾喜愛與接受。
- (二) 第二個問題，就您所知道的佛教音樂有哪些？選項中最多的是佛號唱誦與佛教心靈音樂，佔百分之八十三，最少的則是藏傳佛教音樂，約佔百分之三十六。
- (三) 第三題，您個人較喜歡哪一類型的佛教音樂？選項最多者是佛教心靈

音樂，佔百分之六十八點八；最少的則是藏傳佛教音樂，約佔百分之十五。

(四) 參與法會的人數計有 103 人，而已皈依佛教徒的人數有 105 人，幾乎佔了百分之九十八。所參加的法會最多是一般共修、慈悲三昧水懺，最少的則是灌頂法會。註：此項只能約略概知參與法會的信眾；是為佛教徒者，參與法會比率很大，難以說明所參加的法會何者為最多，因為如果是藏傳佛教的信眾，其中參加灌頂法會的人，數以千計是常見的盛會。

(五) 詢問在家也能持誦經典者，以佛教徒來說，約佔百分之八十二。

(六) 參加法會時，聽聞法師的唱誦讓您有何感觸？選項最多的是，得到心靈寧靜，佔百分之五十八點六，最少的則是，想要皈依佛教，約佔百分之五。

(七) 您認為佛教音樂在修行上的意義為何？選項最多的是，修養心性，佔百分之六十六最少的則是，只是儀式上的進行，佔百分之二。

(八) 您認為佛教音樂帶給您的影響為何？選項最多的是，比一般音樂更殊勝，約佔百分之四十八；最少的則是，出家學佛，佔百分之二。

(九) 最後一題，您認為佛教音樂帶給您的影響為何？選項最多的是，淨化心靈，約佔百分之四十九；最少的則是，與佛菩薩相應，佔百分之十點八。

再從上述九個要點作進一步的分析與推論，得到的結論是：佛教音樂對一般信眾最重要的影響是心靈層面的問題，而在意義上則是以修養心性為目的，並且認為佛教音樂更殊勝於一般音樂，總的來說，佛教音樂對於內化的修行是對於個己具有某種程度的意義與影響，不管是否身為佛教徒，佛教音樂的音樂特質很容易令人從心靈引發出內在的思潮。而且，筆者依所收集的其他 68 位的簡答問卷中，亦發現幾乎一致認為

佛教音樂有著淨化心靈、幫助修行、慈悲攝受、令心安住於一念等功能，可見，佛教音樂在修行上的意義是倍受肯定的。

第五章 結論

佛教音樂需源自於正法的保存與流傳，若佛教音樂無有正法，自然不能稱為佛教音樂，（只能當做是一般的通俗音樂），所以無論佛教音樂如何的演變與發展，都必須隨著佛法的教法與脈絡去掌握，讓音樂的創作保存著佛法的精神，如此才可堪稱為「佛教音樂」。

因此許多學者從社會的角度來看現代佛教音樂的創作與發展，由於唱片業者因應社會的轉變，從流行的風格、資金及技術上的操作為了在市場上佔有一席之地，將不同的傳統佛教音樂素材，轉變成其他音樂型態，而成為另一種風格的佛教音樂。其實創作的本身多少建立在已知的素材基礎當中，如同中國的第一支梵唄「魚山梵唄」乃是曹植「冥合西域的三契七聲」「感其音翻其曲折」所成的梵唄，這也是當時的佛教音樂創作。但佛教音樂的創作卻不同於一般隨興抒情的音樂，是否可以達到覺悟自性的聲韻，同時令聽聞者湧現悟道求法之心，若能如此創作，不也是給予創作者，在音樂上的一種修行鍛鍊。

在佛教的歷史洪流裏，我們曾聞幾位已證悟的高僧，以音樂說法度眾，或悟道於自心之大德，將鮮明的法義，付予歌聲中的偈誦，傳法之精髓皆寄寓於唄讚之音聲，一如馬鳴菩薩將賴吒和羅求法之故事編寫成《賴吒和羅伎》：

觀此嚴飾形，珍寶瓔珞等，右槃縈其髮，紺黛畫眉目。
以眾好綵色，莊嚴臭穢身，此欺愚癡人，不誑度彼岸。
王及諸人民，未離欲命盡，散髮妻子哭，嗚呼苦難伏。
衣被而埋藏，或積薪火燒，緣行至後事，燒已無慧念。
死後才不隨，妻子及奴婢，智者不懷憂，唯愚抱挹戚。

爾時馬鳴，著白氈衣入眾伎中，自擊鐘鼓調和琴瑟，音節哀雅，曲調成就，演宣諸法，苦空無我，時此城中五百王子，同時開悟，厭惡五欲，出家為道。¹²⁸

馬鳴菩薩又將佛陀的一生編寫成《佛所行讚》，豐富的敘述佛陀一生求道、證悟直至涅槃，以音樂及詩偈的手法表達出來，透過梵音在皇宮之中、王城之上、街頭巷尾人人吟唱著《佛所行讚》。

西藏瑜伽大師密勒日巴（1052 - 1135）的生平令人可歌可泣，他的詩歌至精至要，千古不朽的教言，在修持上的造詣可謂獨步古今。密勒日巴說道：「我是一個博地凡夫，此生此世因刻苦修行而得成就。」對實踐佛法的修行，以詩歌唱誦來開示弟子、降伏外道，親切的法語充滿著智者融通的心要，悠揚的歌聲在雪山迴盪，後人以其真實的生平事蹟傳寫成記，與〈十萬頌歌集〉編輯成一部《密勒日巴大師全集》。

如上述，自古多少古德聖賢以其聲好，令聞者心生歡喜，乃至證得道果，顯而易見佛教音樂在修行的道上深具內化的能量，然而不論現存的中國梵唄或過去已難再得聞的西域梵唄，甚至流傳於西藏的藏傳佛教音樂…等。只要依循佛法的義理所發展出來的音樂即名為「佛教音樂」，如此方可搭起修行的橋樑，反之則否。

佛陀的教法，依清淨和雅、莊嚴肅穆的音樂載道、傳頌承襲至今，開啓了這一扇方便法門，而音樂藝術也著實的在佛教界中開闢了另一種美學，然，在此之際我們不得不慎重的需要在屬於音樂的美善前提之下為之把關，切勿令其染著俗情，反其道而行，當你信奉佛陀的教理，當你想從佛陀的教法中得到阿耨多羅三

¹²⁸ 《大正藏》，第五十冊，頁 315 上 - 中。

藐三菩提，這是身為佛教徒的信眾們在修行的過程裏，需隨時醒覺自身的心念，依正法奉行，方能不悖佛理。

如果梵唄不是音樂，那它應該是什麼？筆者以為「梵唄」誠如第二章所說的梵語本身是一種具有音樂性的語言，也就是「梵唄」具有「非名音樂即名音樂」的特質，它本身就是音樂，不必再稱它為音樂，可是卻又有別於一般世俗音樂；人們感受到梵唄的殊勝之音，是由於它的自然、空靈、哀婉、清遠、好比發自內心深處與法性相應而低迴之音。若是現代的佛教音樂創作能秉著梵唄所具有的特質，相信一樣是可以讓修行者證悟以「聲塵得道、善聲離欲」的清淨解脫之道。

筆者對佛學的浩瀚，深感博大精深，佛法之慧，絕非世智可擬，初入學佛之門，即受到叩鐘偈的聲韻，而感動莫名「洪鐘響叩，寶偈高吟；上徹天堂，下通地府。感念這般苦厄，可免輪迴；憂憂涕淚，照見心意浮沉。普同可依，面照今自念；那麼重要的感要，尊思。坦誠自律，妖魔休登，這般徬徨的人，聽我細訴…。

¹²⁹」

當下的我，發自內心愧然感悟到自己的渺小，那真是哀婉、清亮、遒勁，叩我心弦，言語道斷，心行處滅。

佛教音樂的殊勝之處，在每個聽聞者的感受自有差異，來自個人的因緣不同體會不同，感念也不同；一個偶然的際遇，筆者心血來潮，請了一卷梵語教念的「大悲咒」在完全沒有背景音樂之下，開始的第一句：「拿摩 惹納 德啦 雅雅」清晰的音調，深深的印烙，頓時令我寒毛豎起，猶如來自天上的聲音，予以筆者親聞這種極具有音樂性的語言，亦即所謂的「天音」，讓我找到了依止之處，我的根本上師－宗南嘉楚仁波切。從此開始學佛的生涯，仁波切的陀羅尼與心咒所唱誦旋律皆是依自己的靈感所創，（據妙音唱片公司周董事長所述）每一個本

¹²⁹ 《大正藏》，第四十八冊，頁 1146 上。

尊的心咒與陀羅尼的曲調各有不同，其音韻、曲調適切的展露出觀世音菩薩的大悲，文殊菩薩的大智、普賢菩薩的大行、地藏菩薩的大願等，是佛教音樂觸動了我的心靈，引領了我學習佛法，而邁向修行之道，希冀在這殊勝的「音緣」之中能令我悟得佛法的真諦，更願眾生共成佛道。

因本研究之需要，筆者訪問了出家僧與在家眾，也針對 160 人做了一份問卷調查，從訪談的結果，顯示出佛教音樂對應在出家僧的生活中就是修行的一部份；無論是內修與外宏，佛教音樂都極具重要的角色。然而，對應於在家眾，除了淨化心靈、修養心性之外，佛教音樂更是攝化初機的最佳方便法。

在第二章論述佛教對音樂的看法，有兩種極端的現象，亦即：非樂與讚樂。筆者引述許多佛典中的故事，得知「非樂」主要是爲了斷除愛戀、破斥癡迷、捨離塵俗、爲求解脫；而「讚樂」則是爲了上求佛道、下化眾生、成就菩提。兩者的目的相依，所以從修行的角度來看，非樂與讚樂並不衝突；其重點完全在於人的起心動念與修爲見地，所以佛教音樂可說是覺者之音、濟世之樂，是可作爲修行的體用。

佛教自印度東傳到中國，佛教音樂的發展終究是爲法的流傳，而佛教音樂之所以能夠一直保存梵唄唱誦的風貌，主要是其音韻、曲調的特殊性。誠如第四章第三節所述：佛教音樂在形態－（即梵唄的風格）、意識領域中的特殊性－（即修行實踐的義涵），其音樂傳播，也會表現出它特殊的品質－（即淨化心靈、修養心性）；音樂傳播使得音樂現象得以存在－（即梵唄的傳承）、音樂作品得以實現其功能的一種社會行爲－（亦即梵唄的內修、外宏與現代佛教音樂的攝化初機）。依據筆者於第三章的研究：無論傳統佛教音樂－梵唄的演變情況如何，若能保存法脈的傳承，並與修行結合，便能在每個時代的潮流下與不同的社會文化融合；佛教音樂除能引發宗教情操外，更能在音樂的創作之上，再創作出另一種

殊勝的法樂，作為「聲塵得道」的法船。因此，佛教音樂不論是在中國的那個世代，或是在其他的那一個國境，必定是作為佛教正法之載體而流傳不絕。

佛教音樂又誠如第四章於《起信論疏筆削記》中的引述：「以此土眾生皆以聞、思、修入三摩地，故須以音聲作佛事也。」聞、思、修即三慧，是進入修行次第的過程，藉由音聲的說法、梵唄的演暢、與現代佛教音樂作為化導初機的引航；更足以顯證：佛教音樂只要能兼具「聲文兩得」即是修行的開端、初行之鑰，微妙的攝受著修行者的身（懺法）、口（唱誦）、意（憶持）。以如是「音緣」邁向成佛之道。

因此，佛教音樂既是修行次第最初之憑藉，亦可能是締造種種法緣與修行得以有所證悟之要角，文末筆者為佛教音樂作一簡單之結論，所謂：「開聞以見慧，見慧以修證，修證則足遍天下，佛行亦無礙。」

參考文獻

本參考文獻與書目依以下兩種方式排序：

- 1、 經典文獻依《大藏經》冊數先後排列。
- 2、 專書與期刊論文依作者姓氏筆劃順序排列，一人有多部作品時則依出版年份先後排列。

古籍史料

姚秦·佛陀耶舍共竺佛念等譯，《長阿含經》，《大正藏》冊 1。

東晉·瞿曇僧伽提婆譯，《中阿含經》，《大正藏》冊 1。

宋·施護等譯，《佛說白衣金幢二婆羅門緣起經》，《大正藏》冊 1。

譯者不詳，《別譯雜阿含經》，《大正藏》冊 2。

南朝宋·求那跋陀羅譯，《雜阿含經》，《大正藏》冊 2。

東晉·瞿曇僧伽提婆譯，《增一阿含經》，《大正藏》冊 2。

隋·闍那崛多，《佛本行集經》，《大正藏》冊 3。

譯者不詳，《大乘悲分陀利經》，《大正藏》冊 3。

譯者不詳，《大方便佛報恩經》，《大正藏》冊 3。

後秦·鳩摩羅什譯《摩訶般若波羅密經》，《大正藏》冊 8。

姚秦·鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》，《大正藏》冊 9。

東晉·佛陀跋陀羅，《大方廣佛華嚴經》，《大正藏》冊 9。

宋·施護譯，《佛說給孤長者女得度因緣經》，《大正藏》冊 9。

西晉·竺法護譯，《文殊師利佛土嚴淨經》，《大正藏》冊 11。

北齊·那連提耶舍譯，《大寶積經》，《大正藏》冊 11。

姚秦·鳩摩羅什譯，《佛說阿彌陀經》，《大正藏》冊 12。

姚秦·鳩摩羅什譯，《佛遺教經》，《大正藏》冊 12。

唐·若那跋陀羅譯，《大般涅槃經》，《大正藏》冊 12。

譯者不詳，《佛說梵摩難國王經》，《大正藏》冊 14。

西晉·聶承遠譯，《佛說超日明三昧經》，《大正藏》冊 15。

姚秦·佛陀耶舍共竺佛念等譯，《四分律》，《大正藏》冊 22。

後秦·佛陀什共竺道生等譯，《五分律》，《大正藏》冊 22。

東晉·佛陀跋陀羅、法顯共譯，《摩訶僧祇律》，《大正藏》冊 22。

唐·伽梵達磨譯，《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》，《大正藏》冊 22。

曹魏·康僧鎧譯，《曇無德律部雜羯磨》，《大正藏》冊 22。

劉宋·佛陀什共竺道生等譯，《彌沙塞部和醯五分律》，《大正藏》冊 22。

唐·愛同錄，《彌沙塞羯磨本》，《大正藏》冊 22。

東晉·法顯、覺賢共譯，《摩訶僧祇比丘尼戒本》，《大正藏》冊 22。

後秦·佛陀耶舍譯，《四分比丘尼戒本》，《大正藏》冊 22。

梁·明徵集《五分比丘尼戒本》，《大正藏》冊 22。

後秦·弗若多羅共羅什譯，《十誦律》，《大正藏》冊 23。

劉宋·法顯集出，《十誦比丘尼波羅提木叉戒本》，《大正藏》冊 23。

劉宋·僧伽跋摩譯，《薩婆多部毘尼摩得勒伽》，《大正藏》冊 23。

譯者不詳，《薩婆多毘尼毘婆沙論》，《大正藏》冊 23。

唐·義淨譯，《根本說一切有部苾芻尼毘奈耶》，《大正藏》冊 23。

唐·義淨譯，《根本說一切有部苾芻尼戒經》，《大正藏》冊 24。

譯者不詳，《沙彌十戒法并威儀》，《大正藏》冊 24。

宋·施護，《佛說沙彌十戒儀則經》，《大正藏》冊 24。

譯者不詳，《沙彌尼戒經》，《大正藏》冊 24。

譯者不詳，《沙彌尼離戒文》，《大正藏》冊 24。

譯者不詳，《大愛道比丘尼經》，《大正藏》冊 24。

唐·義淨譯，《根本說一切有部毘奈耶破僧事》，《大正藏》冊 24。

唐·義淨譯，《根本說一切有部毘奈耶雜事》，《大正藏》冊 24。

唐·義淨譯，《根本薩婆多部律攝》，《大正藏》冊 24。

後秦·竺佛念譯，《菩薩纓絡本業經》，《大正藏》冊 24。

後漢·安世高譯，《大比丘三千威儀》，《大正藏》冊 24。

譯者不詳，《毘尼母經》，《大正藏》冊 24。

姚秦·竺佛念譯，《鼻奈耶》，《大正藏》冊 24。

姚秦·鳩摩羅什譯，《梵網經》，《大正藏》冊 24。

唐·玄奘，《菩薩戒羯磨文》，《大正藏》冊 24。

姚秦·鳩摩羅什譯，《大智度論》，《大正藏》冊 25。

唐·玄奘譯，《阿毘達磨大毘婆沙論》，《大正藏》冊 27。

迦旃延子造、五百羅漢譯、北梁·浮陀跋摩等譯《阿毘曇毘婆沙論》，《大正藏》冊 28。

唐·窺基，《妙法蓮華經玄讚》，《大正藏》冊 34。

隋·吉藏，《法華義疏》，《大正藏》冊 34。

唐·澄觀，《大方廣佛華嚴經疏》，《大正藏》冊 35。

唐·窺基，《阿彌陀經疏》，《大正藏》冊 37。

唐·窺基，《阿彌陀經通贊疏》，《大正藏》冊 37。

唐·慧沼，《勸發菩提心集》，《大正藏》冊 45。

宋·宗曉編，《四明尊者教行錄》，《大正藏》冊 46。

唐·法照，《淨土五會念佛略法事儀讚》，《大正藏》，冊 47。

元·德輝重編《敕修百丈清規》，《大正藏》，冊 48。

梁·慧皎，《高僧傳》，《大正藏》冊 50。

唐·道宣，《續高僧傳》，《大正藏》冊 50。

唐·道世，《法苑珠林》，《大正藏》冊 53。

唐·道世，《諸經要集》，《大正藏》冊 54。

宋·讚寧《大宋僧始略》，《大正藏》冊 54。

唐·義淨，《南海寄歸內法傳》，《大正藏》冊 54。

唐·慧琳，《一切經音譯》，《大正藏》冊 54。

姜義華注釋；黃俊郎校閱：《新譯禮記讀本》，台北：三民書局股份有限公司，2010。

一般專書

中文文獻

《1998 佛學研究研討會論文集》—佛教音樂，台北：佛光山文教基金會，1998。

《2000 佛學研究研討會論文集》—佛教音樂 2，台北：佛光山文教基金會，2000。

《2001 佛學研究研討會論文集》—宗教音樂 2，台北：佛光山文教基金會，2001。

《2002 佛學研究研討會論文集》，台北：佛光山文教基金會，2002。

《2007 東亞佛教音樂交流》—暨學術論壇，台北：國際佛光會，2007。

王昆吾、何劍平編著：《漢文佛經中的音樂史料》，成都：巴蜀書社，2002。

佛陀基金會：《基礎梵唄教學課本》，台北：財團法人佛陀教育基金會，1995。

中觀法師等著：《佛教、音樂、藝術》，台北：世界佛教出版社，1995。

中觀法師等著：〈中國佛教音樂的形成與發展〉、〈漢唐佛教音樂略述〉、《中國佛教與傳統文化》。台北：世界佛教出版社，1995。

田青主編：《中國佛教音樂選萃》，上海：上海音樂出版社，1993。

田青主編：《中國宗教音樂》，北京：宗教文化出版社，1997。

全佛編輯部：《佛教的法器》，台北：全佛出版社，2000。

呂炳川：〈佛教音樂-梵唄-台灣梵唄與日本聲明之比較〉，收入《現代佛學大系》第 47 冊，台北：彌勒出版社，1984。

呂錘寬：《台灣的道教儀式與音樂》，台北：學藝出版社，1994。

谷 響：〈談梵唄〉，收入《現代佛學大系》47 冊，台北：彌勒出版社，1984。

李小榮：《敦煌佛教音樂文學研究》，福建：人民出版社，2007。

李瑞爽：〈雜談佛教音樂—從梵唄談起〉，收入《現代佛學大系》第 47 冊，台北：彌勒出版社，1984。

- 李叔同、太虛大師著，行痴注：《李叔同解經》，台北：八方出版社，2007。
- 妙音·文雄編輯：《中國佛教音樂》，四川：成都出版社，1993。
- 吳贛伯：《中國人與中國音樂》，台北：觀念文化事業有限公司出版，2001。
- 佛陀基金會：《基礎梵唄教學課本》，台北：財團法人佛陀教育基金會，1995。
- 《佛門必備課誦本》，台中：瑞成書局，1986年
- 金梅：《弘一法師－李叔同》，北京：人民音樂出版社，2002。
- 星雲：《佛教叢書（七）·儀制篇》，高雄：佛光文化，1995。
- 林仁昱：《敦煌佛教歌曲之研究》，收入《中國佛教學術論典》第89冊，高雄：佛光山文教基金會，2001。
- 胡耀：《佛教與音樂藝術》，天津：天津人民出版社，1992。
- 袁靜芳：《中國漢傳佛教音樂文化》，北京：中央民族大學出版社，2003。
- 袁靜芳主編：《第一屆中韓佛教音樂學術研討會論文集》，北京：宗教文化出版社，2004。
- 袁靜芳主編：《第三屆中韓佛教音樂學術研討會論文集》，北京：宗教文化出版社，2006。
- 郭美女：《聲音與音樂教育》，台北：五南，2000。
- 馬宗達等：《高級印度史》，北京：商務印書館，中譯本，1986。
- 曾遂今：《音樂社會學》，上海：上海音樂學院出版社，2004。
- 塔帕爾：《印度古代文明》，浙江：人民出版社，中譯本，1990。
- 楊家駱主編：《歷代會要》叢書，台北市：世界書局，1989。
- 楊曉魯：《中國音樂與傳統儀禮文化》，長春：吉林教育出版社，1994。
- 詹姆斯·唐傑婁（James D Angelo）著，別古譯《聲音的治療力量》，台北：橡樹林文化，城邦文化出版，2009。
- 德·恰託巴底亞耶：《順世論》，北京：商務印書館，中譯本，1992。
- 劉志明：《中世紀音樂史》，台北：全音樂譜出版社，2001。

- 劉志明：《文藝復興時代音樂史》，台北：全音樂譜出版社，2004。
- 熊澤民：《西洋音樂簡史與名曲主題》，台中：國家圖書館出版品，2005。
- 賴信川：《一路念佛到中土-梵唄史談》，台北：法鼓文化，2001年初版。
- 羅小平、黃虹《音樂心理學》，上海：上海音樂學院出版社，2008。
- 鎌田茂雄著、關世謙譯：《中國佛教通史》高雄：佛光文化事業有限公司，2010。
- 釋弘一：《弘一法師演講全集》，台北：天華出版社，1982。
- 釋印順：《以佛法研究佛法》，台北：正聞出版社，1994年修訂本。
- 釋印順：《佛法概論》，台北：正聞出版社，1994年修訂。
- 釋印順：《初期大乘佛教的起緣與開展》，台北：正聞出版社，1994年修訂
- 釋昭慧：《律學今詮》，台北：法界出版社，1999年9月。
- 釋昭慧：〈從非樂思想到音聲佛事〉，《如是我思》，台北：法鼓文化，2002。

博碩士論文

- 白金銑：《慈悲水懺法研究》，台灣師範大學國文系研究所碩士論文，2002。
- 何麗華：《佛教焰口儀式與音樂之研究：以戒德長老為主要研究對象》成功大學，藝術研究所碩士論文，2000。
- 林久惠：《台灣佛教音樂：早晚課主要經典的研究》，台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1982。
- 李純仁：《中國佛教音樂之研究》，私立中國文化大學碩士論文，台北，1971。
- 李姿寬：《佛教梵唄〈大悲咒〉之傳統與遞變》，台北藝術大學碩士論文，台北，2005。
- 林美君：《從修行到消費：台灣錄音佛教音樂之研究》，成功大學，藝術研究所碩士論文，2002。

邱鈺鈞：《慈悲道場懺法儀式與音樂的研究》，成功大學，藝術研究所碩士論文，2005。

高雅俐：《從佛教音樂文化的轉變論佛教音樂在台灣的發展》，台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1990。

陳欣宜：《台灣佛教梵唄教學之轉變與影響》，成功大學藝術研究所碩士論文，民2005。

張杏月：《台灣佛教法會：大悲懺的音樂研究》，文化大學藝術研究所碩士論文，1995。

賴信川：《魚山聲明集之研究》，華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，1999。

謝莘莘：《當代台灣佛教僧尼的戒律觀及其生活實踐》玄奘大學宗教學研究所碩士論文，2004。

謝惠文：《台灣彌佉佛七之儀式與音樂研究》，台南藝術大學民族音樂研究所碩士論文，2007。

期刊論文

白 依：〈漫談佛畫樂與佛曲〉《香港佛教》，第 503 期，2002。

妙 樂：〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究（上）〉，《普門學報》第 35 期，台北：普門學報社，2006 年 9 月。

妙 樂：〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究（下）〉，《普門學報》第 36 期，台北：普門學報社，2006 年 11 月。

林培安：〈梵曲窺源，佛曲辯宗〉，《內明》192 期，台北，1988。

果 律：〈淺談佛教音樂〉《香港佛教》，第 485 期，2000。

章 蘊：〈略談佛教梵音妙樂〉《香港佛教》，第 477 期，2000。

- 陳碧燕：〈凡聖之界—中國佛教寺院制度音樂及管組織〉《香光莊嚴》第 63 期，2000。
- 陳碧燕：〈梵唄與佛教音樂〉《香光莊嚴》第 72 期，2002。
- 陳碧燕：〈梵唄與佛教音樂〉《香光莊嚴》第 73 期，2002。
- 陳碧燕：〈商品佛教音樂與舞曲大悲咒〉《普門學報》第 16 期，台北：普門學報社，2003 年 7 月。
- 張 晴：〈音聲佛事〉，《人生》，第 189 期，頁 27 - 29，1999 年 5 月。
- 張樂之：〈漫談佛教音樂的由來〉《香港佛教》，第 415 期，1994。
- 葉明媚：〈梵唄在佛教修行中的教育意義〉《獅子吼》30：7 台北，1991。
- 釋永本：〈佛教與音樂〉，《普門》，第 239 期，1998。
- 鄭 豪：〈佛門法器一鼓〉《香港佛教》，第 485 期，2000。
- 編輯室：〈普出莊嚴妙音在人間—談佛教音樂〉《人生》，第 161 期，1997。
- 釋慧雲：〈試論佛教音樂發展〉上《香港佛教》，第 532 期，2004。
- 釋慧雲：〈試論佛教音樂發展〉下《香港佛教》，第 533 期，2004。
- 釋依昭：〈此樂只應天上有〉上、中、下《普門》，第 169、170、172 期，1993。
- 釋永本：〈佛教與音樂〉，《普門》，第 239 期，1998。
- 懺業僧：〈梵唄探索〉《中國佛教》24 - 12，台北，1980。
- 懺業僧：〈梵唄探索〉《中國佛教》30 - 32，台北，1981。

網路文獻

袁靜芳：《中國佛教音樂文化大典》，〈開啓了宏傳的佛教藝術長城工程〉，
<http://www.wbf.net.cn/wbf/lw/12636.htm>

〈北京智化寺禪音樂、京音樂〉

http://suona.com/forum/forum_posts.asp?TID=6933

〈佛教音樂世俗化探尋-----關於國恩寺僧人佛教音樂觀念的調查報告〉

<http://www.wbf.net.cn/wbf/fjwh/18173.htm>

韓夢楠：〈佛教音樂的傳播〉

<http://www.wbf.net.cn/wbf/fjwh/24243.htm>

慈惠：〈佛教音樂古今談〉

<http://www.wbf.net.cn/wbf/lw/12609.htm>

焦梓嬌、羅海強：〈佛教的現代傳播〉

<http://www.wbf.net.cn/wbf/lw/12556.htm>

楊忠衡：〈追尋新世紀佛教音樂的美麗天地談佛教音樂的創作與詮釋文〉

http://www.allmusic-mag.net/mel/article/essay/010923bud_music.htm

郁永龍：〈蘇州佛教音樂述略〉

http://www.hkbuddhist.org/magazine/495/495_12.html

項陽：〈假如智化寺音聲佛事依然存在作者〉

<http://www.wbf.net.cn/wbf/lw/12639.htm>

〈唱禪歌就是修行〉

<http://buddha.dcilab.hinet.net/322.htm>

田青：〈琴心與佛心〉

<http://www.wbf.net.cn/wbf/fjwh/24401.htm>

楊民康：〈論雲南南傳上座部佛教音樂文化的保護和發展〉

<http://www.wbf.net.cn/wbf/lw/12640.htm>

〈藏傳佛教噶瑪噶舉派僧侶「修行」研究〉

<http://www.lama.com.tw/content/edu/data.aspx?id=131>

〈正法修行的重要〉

<http://www.nanputuo.com/sq/luntan/html/2011-1/12/9002462713.html>

吳立民：〈論聲明與修行的關係--佛教音樂之道〉

<http://www.buddhanet.idv.tw/aspboard/dispbbs.asp?boardID=3&ID=530&page=1>

張二平：〈禪宗與俗曲關係略論〉

<http://www.wbf.net.cn/wbf/fjwh/23708.htm>

淨空法師：〈如何修行〉

<http://www.amtb-m.org.my/online-buddhist/-mainmenu-59/42.html?lang=zh>

星雲大師著：〈修行的真義〉

<http://www.fgs.org.tw/master/mastera/books/delectus/history/06-03.htm>

陳慧澤：〈修行的比喻〉

http://www.bodhiroad.idv.tw/new_page_256.htm

工具書

丁福保編：《佛學大辭典上冊》，台北：佛教慈濟文化志業中心，1989年。

丁福保編：《佛學大辭典下冊》，台北：佛教慈濟文化志業中心，1989年。

竺摩法師鑑定，陳義孝編著：《佛學常用詞彙》，台北：大千出版社，1996。