

敦煌佛曲“三皈依”考辨

鲁立智

敦煌写卷中存有数量繁多、体式各异的皈依类佛曲,多以联章齐、杂言歌赞形式出之,其中是否有可以归入曲子词部类的佛曲一直为学者们所讨论,而重点之一便集中在下面一组联章杂言歌词上。敦煌写卷 S.4300, S.4508, S.4878 上载有一套佛教“三皈依”的文字,现将写卷 S.4878 上的文字移录如下:

1. 归依佛,大圣释迦化主,兴慈愿,救诸苦。能宣妙
2. 法甚深言,闻者如沾甘露。慈悲主,接引众生同
3. 到净土。到净土,五色祥云满路,双童引,频伽舞。
4. 一回风动向珊珊,闻者轻播阶鼓。慈悲主,接引众
5. 生同到净土。归依法,须发四弘誓愿,捻经卷,
6. 频开转。速须结取未来因,且要频亲月面。
7. 闻身健,速须达取菩提彼岸。(和同前) 归依僧,手把
8. 数珠持课,焚香火,除人我。速须出离舍
9. 娑婆,且要频亲法座。消灾祸,速须结取
10. 未来因果。(和同前)

此卷在断句处均有空格,非常方便我们辨读。S.4300 有题记云:“天福十四年戊申岁四月廿日金光明寺律师保员记。”可知是卷抄于 949 年;S.4508 前面部分有“乾兴张法律”字样。

对于它的文体界定,和它的称呼一样,研究者们均是见仁见智。其中,刘铭恕先生将 S.4508 号中此套文字分为三首,定名为《归依三宝文》^①,可知在他看来,此套文字连音乐文学都算不得,遑论曲词了;任半塘先生将其分为四首,评论很多,意见却很隐晦,细绎其文,他的观点是认定此段文字为歌辞,却非曲子词^②,李小荣《敦煌佛教音乐文学研究》从之^③;饶宗颐先生也将其分为四首,认

①刘铭恕:《斯坦因劫经录》,收入《敦煌遗书总目索引新编》,中华书局,2000年,第141页。

②任半塘:《敦煌歌辞总编》,上海古籍出版社,1987年,第969页。

③李小荣:《敦煌佛教音乐文学研究》,福建人民出版社,2007年,第588页。

为此段文字为曲子词无疑,词调即《三皈依》。其后,台湾中正大学林仁昱博士基本同意饶先生的观点,但态度已显闪烁,称饶先生的看法是“较为合理的推测”,同时,对词调是否是《三皈依》持怀疑态度^①。

笔者试就此问题,阐述一些不成熟的意见,以求教于方家。

一、此套作品的分章

对于这套文字,首先要解决的问题是,这套文字究竟是几首作品?几乎所有研究者均以此套文字为唯一材料,各自进行章节划分。刘铭恕先生《斯坦因劫经录》将其认定为三首,以为“皈依佛”一节为一首,“归依法”一节为一首,“皈依僧”一节为一首;任半塘先生《敦煌歌辞总编》将其分为四首,即从“皈依佛”到“接引众生同到净土”句为一首,从“到净土”到“接引众生同到净土”为第二首,“归依法”一节为一首,“皈依僧”一节为一首,以为刘先生“自陷于‘归三宝’之‘三’字,不敢按词之格调列作四首”;饶宗颐先生在《“法曲子”论》中认为:“佛陀为觉者,故唐赞三皈依,皈依佛作二叠,和声开头重作以示隆重。”^②

重检 S.4508 号写卷,我们发现,在“皈依佛”、“归依法”、“皈依僧”三首之间,均有明显空一个字格的现象,而其中句与句之间只空半个字格。在“接引众生同到净土。到净土”之间,并没有空一个字格,这就说明抄者并非要在此处转抄另一首,原卷“土”和“到”之间的小圆圈表明作者在此处只是要分片而已。

虽然在现存敦煌卷子中,找不到与上面这套文字体式相同的作品,但是,笔者却在后代的文献中发现了一组相同体式的“三皈依”。元代释如瑛所编《高峰龙泉院因师集贤语录》第四卷“歌扬赞佛门”内收录了这样一组作品:

三皈依

归依佛,补处慈氏如来,居内院,莲华台。人间愿早下生来,便作龙华三会。谣歌佩,歌舞献花五云仙队。云仙队,表应玉皇嘉瑞,瞻好相,证三昧。妙幢影里奉慈尊,耳听箫韶歌呗。出三界,兜率陀天面礼千拜。

归依法,玉轴灵文宝偈,唐三请,名不易。旃坛(檀)香水奉金书,镇在龙王宫里。色空异,闻者凡夫便登十地。登十地,花藏海中游戏,金盘满,香风吹。却来此处散天花,供养当今皇帝。当今帝,帝子王孙千秋万岁。

归依僧,圆觉声闻贤圣,居南岳,与天台。祝融方广绝尘埃,入定观空不昧。驻幽涯,虎伏龙降高道奇哉。道奇哉,广布六通自在,常应供,十方界。寻声赴感刹那时,此土他邦无碍。堪依赖,接引群生尽超佛界。^③

①林仁昱:《“三皈依”歌曲之初步整合研究》,《普门学报》2001年第5期,第214页。

②饶宗颐:《“法曲子”论》,原载《中国史研究》1986年第1期,后收入《中国敦煌学百年文库·文学卷(四)》,甘肃文化出版社,1999年,第247页。

③〔元〕如瑛:《高峰龙泉院因师集贤语录》,《卮新纂续藏经》第65册,第15页。

将这套元编所辑的“三皈依”与写卷 S.4878 “归依法”三字之前的部份相比较,我们发现,两者的体式是完全一样的,均是“三六三三七六三八,三六三三七六三八”格式,而且,上片最后三字与下片首三字也完全相同。这就充分证明了两类类型的一致,从而明了三皈依的体式,由此可知敦煌写卷的后两首均仅抄出了上片文字(其原因下文有详细论述),也即证明了刘铭恕先生的正确。

二、此套作品的属性

体式明确之后,再要解决的问题便是,这三首长短句形式的作品是否是曲子词?想要证明这几首是否曲子词,需要考察它们的格律情况。

因为敦煌写卷的第二首和第三首缺少下片,我们只以上片为考察对象:(○平声,●仄声,▲仄韵,以《广韵》为标准)

归依佛。大圣释迦化主。兴慈愿。救诸苦。能宣妙法甚深言。闻
○○ ● ○ ▲ ○● ○▲ ○ ●●○○
者如沾甘露。慈悲主。接引众生同到净土。
●○○ ▲ ○▲ ▲
归依法。须发四弘誓愿。捻经卷。频开转。速须结取未来因。且
○○ ● ○ ▲ ○● ○▲ ○ ●●○○
要频亲月面。闻身健。速须达取菩提彼岸。
●○○ ▲ ○▲ ▲
归依僧。手把数珠持课。焚香火。除人我。速须出离舍娑婆。且
○○ ● ○ ▲ ○● ○▲ ○ ●●○○
要频亲法座。消灾祸。速须结取未来因果。
●○○ ▲ ○▲ ▲

通过比较可知,三首长短句所标记的地方,平仄是完全相同的,表明这是在按谱填词,也就是说,这几首作品都是曲子词。考察前引元代所辑《三皈依》的格律,除了在几处佛教术语处格律稍有不符外,亦是严格按照格律进行填词。饶宗颐认为:“三皈依一调,本身即长短句,从其用韵及固定句式而论,应是标准之法曲子,宜补入词谱”,饶宗颐先生虽然错误地划分了《三皈依》的体式,但他的基本观点,即《三皈依》是真正的法曲子是毋庸置疑的。

至于敦煌写卷中的《三皈依》的第二首和第三首为何只有上片,我以为,需要从法曲子的体式来考察。传抄者为何会将三十九个字的下片整个的遗漏呢?问题出在过片上。此套词调要求过片必须重复前面三个字,因此,应该是某一个抄手因为过片的相同而忘记了仅仅是重复三个字,从而导致后续的抄手皆不明就里,跟着错下去。

三、此套作品的调名

那么,此套作品的词牌是什么呢?任半塘先生将其拟为“三皈依”,但强调是“仅用其内容确是‘三皈依’”;饶宗颐先生认定其调名即《三皈依》;林仁昱博士以为这段文字应该是寄调,但无法论断其调名。其他研究者如李小荣所拟调名为《三皈依四首》。

饶宗颐先生所用材料是北宋释道诚《释氏要览》卷下“法曲子”一条,其云:“毗奈耶云:‘王舍城南方,有乐人名腊婆,取菩萨八相缉为歌曲。令敬信者闻,生欢喜心。’今京师僧念梁州八相、太常引、三皈依、柳含烟等,号‘唐赞’;又南方禅人作渔父、拨棹子唱道之辞。皆此遗风也。”^①

此处的“念”给人很大的疑惑,很容易让人以为梁州八相、太常引、三皈依、柳含烟等并非曲子词,《太常引》词在唐五代时是否已经产生不得而知,但在宋词中却存有多首;《柳含烟》词五代时的毛文锡已有创作,流传了一组四首。如果了解到《太常引》、《柳含烟》均是词牌并均有作品传世的话,这种误解便会涣然冰释了。宋沈括《梦溪笔谈·乐律一》云:“善歌者谓之‘内里声’。不善歌者,声无抑扬,谓之‘念曲’;声无含韞,谓之‘叫曲’。”^②可知此处之“念”乃是说明僧人歌唱之特点,是念曲之意。又,前引《高峰龙泉院因师集贤语录》第四卷“歌扬赞佛门”内收录了很多与佛教相关的曲子词,如《柳含烟》、《鹤冲天》、《满庭芳》等,而“三皈依”正是处在卷首。依据同类并列的原则,我们可以推断,《三皈依》既表明内容,同时也必是词牌。

一些学者在研究法曲子“三皈依”时,不约而同地举到了宋王安石的《望江南》“归依三宝赞”,饶宗颐就认为两者存在着“仿效”关系。这样说并不确切。《三皈依》作为一套法曲子,有自己特定的格律,不符合这套格律的歌曲,不论内容、情感如何相似,只能称为三皈依类的作品;王安石的《望江南》“归依三宝赞”便是这样的皈依类作品,它表达了归依三宝的宗教愿望,而这种表达使用的是另一种词调。这仅仅是用两种词调表现同一主题而已,“仿效”云云还谈不上。

作者工作单位:四川大学文新学院

①〔宋〕道诚:《释氏要览》,《大正藏》第54册,第305页。

②〔宋〕沈括:《梦溪笔谈》,岳麓书社,2002年,第33页。