

隋九部樂佛曲的設置及其禮樂功用^{*}

孫菱義^{**}

摘要

「無隔華夷」、天下一家是隋帝國採取的積極對外政策，在此政策下，作為國家禮樂外交之用的九部樂，其建制過程體現出極為開放的姿態，一個突出之點就是廣納四夷之樂，主動吸收西涼、龜茲、天竺地區的代表性佛曲。…諸如禮讚佛教神祇「摩尼神王」的〈善善摩尼〉；演繹佛教諸小天人的舞曲〈小天〉；歌頌于闐國天王信仰的〈于闐佛曲〉；表現勃伽夷城娛佛情景的解曲〈婆伽兒〉；演述遠離礪石瓦礫穢土世界的〈沙石疆〉；以及稱頌大眾部始祖摩訶提婆的〈天曲〉。九部樂諸佛曲以歌舞形式對佛教人物、教義進行宣傳，蘊含了隋王朝深刻的政教用意。一方面是將域外經典佛曲納入傳統的華夏禮樂體系，以佛教音樂藝術為媒介來建立共同的政治文化認同；一方面則是在思想上著意將隋代君王附會為佛教中的「轉輪王」，以此強調其在各國的宗主國地位。

關鍵詞：九部樂、佛曲、轉輪王、文化認同、禮樂功用

2024年1月30日收稿，2024年10月1日修訂完成，2025年4月30日通過刊登。

^{*} 本文為國家社會科學基金重大項目「歷代別集編纂及其文學觀念研究」（批准號21&ZD254）的階段性成果。

^{**} 作者係浙江大學文學院博士後。

一、前言

作為禮佛、娛佛的一種重要音樂形式，佛曲經西域傳入中土後便屢見於寺會表演，繼而更成為北朝以來國家官方音樂的重要組成部分，《隋書》〈音樂志〉所載九部樂之〈于闐佛曲〉、〈善善摩尼〉、〈小天〉、〈婆伽兒〉、〈天曲〉、〈沙石疆〉諸曲，即是其中的傑出代表。誠如田青所言，隋唐燕樂中有「大量音樂是佛教音樂」。¹然而遺憾的是，由於文獻記述的缺失，加之「婁羅胡語」的「直置難解」，²隋九部樂諸佛曲的曲名及樂義內涵至今仍昧而難明，而對於隋代官方音樂中何以充斥著大量佛教音樂這一現象，學界也未引起足夠的關注。實際上，將九部樂的佛曲置於隋代佛教復興與利用的政策框架下進行考察，就會發現其選擇與設置同當時的政治、外交環境具有高度的關聯。從對外關係方面看，將西域與南方諸國具有代表性的佛曲納入國家官方音樂系統，是隋王朝在「無隔華夷」、³天下一家的對外政策下積極吸收「西域諸天諸佛韻調」⁴的一種主動選擇，標誌著南北一統後一場「文化接移」的完成。就政治話語的建構而言，諸佛曲對佛教「轉輪王」觀念的著意宣傳，明顯與隋代君王在新的政治格局下謀求構建新政治身分有關。因此，結合當時的政治文化背景，利用相關文獻材料與考古實物，對隋九部樂佛曲的名義、內涵進行破譯和解讀，對於理解隋代樂部調整與其時政治、外交之關係，考察域外佛教音樂對華夏禮樂體系的滲透和影響，以及重新認識佛曲這一藝術媒介在佛教傳播史上發揮的積極效用，都有著重要意義。

二、禮讚諸佛的佛曲：龜茲樂之〈善善摩尼〉、〈小天〉

佛曲原為讚佛、禮佛而設，在現存的隋唐佛曲曲目中，以稱頌諸佛菩薩名號一類為最多。如《羯鼓錄》著錄的〈無量壽〉、〈大燃燈〉、〈觀世

1 田青，《宗教文化與宗教音樂》（《田青文集》第 1 卷，北京：文化藝術出版社，2018），頁 261。

2 唐·杜佑，《通典》（北京：中華書局，1988），卷 142 〈樂二〉，頁 3615。

3 唐·魏徵等撰，《隋書》（北京：中華書局，1973），卷 67 〈裴矩傳〉，頁 1579。

4 唐·杜佑，《通典》，卷 142 〈樂二〉，頁 3615。

音〉、〈毘沙門〉等曲，以及《樂書》著錄的〈帝釋幢佛曲〉、〈普光佛曲〉、〈日光明佛曲〉、〈大威德佛曲〉等數十首佛曲，都以諸佛菩薩名號來命名。曲名中的名號常可見於各類佛典，如「無量壽佛」、「然燈佛」、「觀世音菩薩」、「毘沙門」、「帝釋幢佛」、「普光佛」、「日光明佛」、「大威德佛」等，皆是諸經中稱頌頂禮的對象。⁵九部樂龜茲樂部之〈善善摩尼〉和〈小天〉，亦屬以佛教人物命名的一類佛曲。

〈善善摩尼〉一曲，有學者認為「善善」即「鄯善」，「摩尼」為摩尼教的縮寫，故將該曲目為「流行在鄯善一帶的音樂，是反映摩尼教性質的樂舞曲」。⁶然摩尼教創立於公元三世紀，公元七世紀末才傳入中原，將此曲視為「摩尼教性質的樂舞曲」，實為牽強。按，《樂書》卷 159「胡曲調」著錄有〈摩尼佛曲〉一曲，云「入雙調也」，⁷〈善善摩尼〉與此曲當為同曲。二曲中的「摩尼」，是佛教「摩尼神王」之略稱。「摩尼」乃梵語 *mani* 的譯音，意為如意寶珠，《一切經音義》云：「摩尼：末尼，如意珠也。」⁸由於摩尼寶珠能滿足世人的一切願望，後遂構擬出相關的佛教神話人物以附之，「摩尼神王」、「摩尼王佛」即是在這種美好心願驅使下誕生的佛教神祇。檢諸佛名經，亦有「南無摩尼王佛」⁹之號，可證〈善善摩尼〉之「摩尼」確係佛教中的摩尼神王，而非摩尼教之神，故其曲名含義與音樂內容也當從佛教的角度去認識。

由於「摩尼」為佛教中的摩尼神王，所以其前的「善善」二字，自不當解為西域之地名「鄯善」。所謂「善善」，實即同聲稱善之義，經中每以此語表達對尊者的稱讚之情或對信眾的稱許之意，如《佛本行經》云：「諸天聞是語，於空中散華，同聲稱善善。」¹⁰又，《長阿含經》言：「爾時，世尊從三昧起，告般遮翼言：『善哉！善哉！般遮翼！汝能以清淨音和琉璃

5 參見北魏·菩提流支譯，《佛說佛名經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 14 冊（東京：大藏出版株式會社，1988）。

6 周菁葆，《絲綢之路音樂舞蹈大系》上冊（北京：現代出版社，2020），頁 183。

7 宋·陳暘，《樂書》（《景印文淵閣四庫全書》第 211 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 159〈樂圖論〉，頁 738。

8 唐·慧琳，《一切經音義》（《大正新修大藏經》第 54 冊），卷 27，頁 483。

9 北魏·菩提流支譯，《佛說佛名經》，卷 4，頁 133。

10 南朝宋·釋寶雲譯，《佛本行經》（《大正新修大藏經》第 4 冊），卷 1，頁 61。

琴稱讚如來，琴聲、汝音，不長不短，悲和哀婉，感動人心。』¹¹皆讚美感嘆之語，是「善善摩尼」之名，即舉聲稱頌摩尼神王之義。

那麼，「摩尼神王」在佛教中又是怎樣的一位神祇呢？考諸佛經，知其具有「隨心願求皆得圓滿」¹²的神力，《華嚴經要解》云：「摩尼珠王能隨所求，與物同色，而不失自珠之德。喻得果寶王，隨機利生，俯同群物，而不失自果之德也。」¹³可見當初龜茲國之所以製作此曲以娛讚神力無邊的「摩尼神王」，主要是為了表達龜茲國民一種非常現實的人生理想，即希求滿足世俗心願，膜拜摩尼神王以「獲利致富」。¹⁴

〈善善摩尼〉一曲的表演情狀，世傳文獻不載，但據北朝石刻造像則可探知其大概。摩尼神王作為護持教法的神王之一，在北朝廣受信眾崇奉，一度成為當時石窟造像中常見的佛教人物形象。為了突出摩尼寶珠「隨諸眾生願，一切雨滿足」¹⁵的神力，石刻中摩尼神王常被刻繪為雙手捧物、口吐連珠的形象。如陳寅恪舊藏北魏神王浮雕石佛座拓本，其正面繪有三尊神王像，像側各有「山神之像」、「摩尼神」、「樹神之像」的題記，其中摩尼神王居中交腳盤坐，頭戴有角及雙耳的獸面冠飾，耳戴穗狀耳璫，披巾繞肘，袒露上身，下著短褲，雙手捧一火焰寶珠（見圖一）。¹⁶東魏武定元年（543）駱子寬神王像的臺座兩側及背面，亦刻繪有十尊神王像，人物旁分別鐫有「獅子神王」、「鳥神王」、「珠神王」等十神王之名，其中「珠神王」即「摩尼神王」，其著人形漢裝，雙手捧一容器，口作吐串珠狀（見圖二）。¹⁷另在北魏開鑿的鞏縣大力山石窟的第 1、3、4 窟中，

11 後秦·佛陀耶舍、竺佛念譯，《長阿含經》（《大正新修大藏經》第 1 冊），卷 10，頁 63。

12 唐·地婆訶羅譯，《方廣大莊嚴經》（《大正新修大藏經》第 3 冊），卷 11，頁 608。

13 宋·戒環集，《大方廣佛華嚴經要解》，收入（日）河村孝照等編，《大正新纂大日本續藏經》第 8 冊（東京：國書刊行會，1975-1989），卷 1，頁 460。

14 金申，〈關於神王的探討〉，《佛教美術叢考》（北京：科學出版社，2004），頁 64。

15 北魏·菩提留支譯，《大薩遮尼乾子所說經》（《大正新修大藏經》第 9 冊），卷 1，頁 319。

16 參見李裕群，〈神王浮雕石佛座拓本考釋〉，《文物》2010.7(2010.7): 66-76；施安昌，〈摩尼七神像石刻拓本考略〉，《故宮博物院院刊》2008.6(2008.11): 99-105。

17 參見常青，〈北朝石窟神王雕刻述略〉，《考古》1994.12(1994.12): 1127-1141。

還出現了伎樂、異獸與神王相互配合演出的情形，¹⁸ 說明以伎樂供養神王是北朝極為流行的一種佛教信仰方式。石窟伎樂供養的這個造型，乃當時神王伎樂表演的一個影寫，所以〈善善摩尼〉的表演形態，當與彼時佛教石窟刻繪的諸多「摩尼神王」的形態相彷彿，樂伎通過歌曲來稱頌、供養佛教中法力無邊的神王。

與〈善善摩尼〉相類，〈小天〉則是一首通過舞蹈演繹佛教諸小天人的舞曲。在佛教諸神中，「小天」指與尊貴神天相對的諸小天人，《大哀經》即言佛教世界有「地神、虛空天」與「雜碎諸小天」，¹⁹《增一阿含經》亦將諸小天人與尊貴神天對舉，云：「若最尊神天所入園中浴洗，餘小天不復得入。」²⁰ 據《起世經》，須彌山頂上為三十三天，其中有「諸小天眾宮殿住處」。²¹ 可知「小天」為住於三十三天之有情眾生，乃佛教護法主神、天王外將之外「雜碎諸小天」的統稱，其地位較帝釋天等天王外將為低，《善見律毘婆沙》就提到佛為天人說法時諸天的座次，「若有大天人後來，前小天人次第退坐，乃至海際」。²² 另，《出三藏記集》著錄有失譯《諸天經》一卷，注云：「《舊錄》云《諸天事經》。」²³ 蓋言佛教護法天神及諸小天。《起世經》中詳細刻畫了帝釋天王與諸小天眾在歡喜等四園中的歡娛場面：

爾時，伊羅婆那大龍象王，作如是等諸神變已，即時往詣帝釋王所，到已在前儼然而住。爾時，帝釋天王，復更心念三十二天諸小王等，並三十二諸小天眾。時，彼小王及諸天眾，亦生是心：「帝釋天王，今念我等。」如是知己，各以種種眾妙瓔珞莊嚴其身，各乘車乘，俱共往詣天帝釋所，到已各各在前而住。時，天帝釋見諸天已，亦自種種莊嚴其身，服眾瓔珞。……時，彼天子，即便化作眾寶瓔珞，奉上天王。

18 參見常青，〈北朝石窟神王雕刻述略〉，《考古》1994.12(1994.12): 1127-1141。

19 晉·竺法護譯，《大哀經》（《大正新修大藏經》第13冊），卷8，頁451。

20 晉·瞿曇僧伽提婆譯，《增一阿含經》（《大正新修大藏經》第2冊），卷23，頁669。

21 隋·闍那崛多等譯，《起世經》（《大正新修大藏經》第1冊），卷6，頁341。

22 南朝齊·僧伽跋陀羅譯，《善見律毘婆沙》（《大正新修大藏經》第24冊），卷15，頁780。

23 南朝梁·釋僧祐，《出三藏記集》（《大正新修大藏經》第55冊），卷4，頁24。

若三十三天諸眷屬等，須瓔珞者，毘守羯磨亦皆化出而供給之。欲聞音聲及伎樂者，則有諸鳥出種種聲，其聲和雅，令天樂聞。諸天爾時如是受樂，一日乃至七日，一月乃至三月，種種歡娛，澡浴嬉戲，行住坐臥，隨意東西。²⁴

雖然諸小天人在佛教的地位不能與尊貴的天神外將相望，但「諸天爾時如是受樂，一日乃至七日，一月乃至三月，種種歡娛，澡浴嬉戲，行住坐臥，隨意東西」，也是身在樂土，自由自在，歡娛無限，故其奏天樂、散天花、歡喜讚佛也被視作國土安樂的一種象徵。這一場景，諸經及石刻壁畫多有描繪，如《過去現在因果經》就記載，世尊初轉法輪時，大地震動，「天龍八部，於虛空中，作眾伎樂，天鼓自鳴；燒眾名香，散諸妙花，寶幢幡蓋，歌唄讚歎」。²⁵〈小天〉正是通過舞曲編制對這類情景的一種再現，在伎樂、散花中，佛教道場之莊嚴與宮廷儀式之盛大交相輝映。由於〈小天〉屬龜茲樂部，其歌狀舞容當如《通典》所言，「初聲頗復閒緩，度曲轉急躁」，舞蹈則「或踴或躍，乍動乍息，躡腳彈指，撼頭弄目」，²⁶這與天人世界「去來行步，無邊無礙，緩急自如」²⁷的景象深為契合。

值得注意的是，龜茲樂部〈善善摩尼〉和〈小天〉這類以諸佛菩薩命名的佛曲，表演時往往有其自身的宗教儀軌，《陀羅尼集經》就詳細記錄了這類佛曲在佛教法會上的運用情況：法會開場前，先「以音樂次第行列，道場門外兩相而坐」，²⁸將伎樂分作兩部列於道場門外。開場後，由沙門撿校周匝，進入道場，手持香爐，胡跪而坐，唱罷供養讚嘆之辭，則令「門外諸樂一時動，作〈散花佛曲〉，終即止」。接著，由沙門取盤內供養的鮮花，於掌中作請佛印，一一咒請諸佛菩薩；次取末香散於壇內諸佛、菩薩、金剛之上，作散花法事，事畢，「令動門外諸樂，作〈阿彌陀佛曲〉，曲終即止。」最後，由沙門領六弟子廣作散施，更作讚唄、法事，

24 隋·闍那崛多等譯，《起世經》，卷 7，頁 343。

25 南朝宋·求那跋陀羅譯，《過去現在因果經》（《大正新修大藏經》第 3 冊），卷 3，頁 644。

26 唐·杜佑，《通典》，卷 142〈樂二〉，頁 3615。

27 慈怡，《佛光大辭典》第 3 冊（北京：北京圖書館出版社，2004），頁 1332。

28 唐·阿地瞿多譯，《陀羅尼集經》（《大正新修大藏經》第 18 冊），卷 12，頁 890。

事竟，令「門外動樂，作〈觀世音曲〉，曲終止」。²⁹ 這些記載充分說明，這類佛曲的創制就是為了配合佛教儀式所用，曲名中的佛菩薩名號，就是節慶法會時所誦咒、唱讚的對象，龜茲樂部之〈善善摩尼〉和〈小天〉既屬禮讚諸佛菩薩的佛曲，其在佛教節儀上的施用情形，自當不有例外。

三、因地而名的佛曲：西涼樂之〈于闐佛曲〉與龜茲樂之〈婆伽兒〉

隋唐佛曲中另有以樂曲誕生地來命名的一類佛曲，這類佛曲的創制，與當地的歷史風俗、文化信仰等息息相關，如《羯鼓錄》著錄的「太簇商調」佛曲〈耶婆瑟雞〉，³⁰ 即產生於龜茲境內的耶婆瑟雞之山，為當地沙門採山寺溪水之聲寫成。《宋高僧傳》記其事云：「安西境內有前踐山，山下有伽藍，其水滴溜，成音可愛。彼人每歲一時，采綴其聲，以成曲調。故〈耶婆瑟雞〉，開元中用為羯鼓曲名，樂工最難其杖撩之術。」³¹ 據榮新江考察，克孜爾石窟中有多處「耶婆瑟雞」題記，³² 從考古學的角度印證了這一傳說的真實性。王昆吾言隋唐佛曲「凡以國度為名者，均出自龜茲和于闐」，³³ 洵為的論。在九部樂中，則有西涼樂部之〈于闐佛曲〉與龜茲樂部之〈婆伽兒〉為其代表，茲分別論之。

關於〈于闐佛曲〉，今世學者每引《樂書》的這一敘述以說之：「于闐國南接土蕃，西南抵葱嶺，西北撫疎勒。有三河，皆出玉，其源同出崑崗山。十二月一日，肆筵設席，拍呼，撥胡琴，唱歌，故隋代胡部舞曲亦有〈于闐佛曲〉焉。」³⁴ 按，〈于闐佛曲〉既命之曰佛曲，即為佛教儀式和法會空間所用之樂，而非一般性的世俗樂舞，因此「肆筵設席，拍呼，撥胡琴，唱歌」，乃述于闐地區民間人好歌舞的風俗，與波斯國十二月一日「民

29 唐·阿地瞿多譯，《陀羅尼集經》（《大正新修大藏經》第18冊），卷12，頁890。

30 唐·南卓，《羯鼓錄》（北京：中華書局，1985），頁230。

31 宋·讚寧等，《宋高僧傳》（《大正新修大藏經》第50冊），卷3，頁721。

32 榮新江，〈近年對龜茲石窟題記的調查與相關研究〉，《西域研究》2015.3(2015.7): 1-9。

33 王昆吾，《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》（北京：中華書局，1996），頁32。

34 宋·陳旸，《樂書》，卷158〈樂圖論〉，頁729-730。

庶以上，各相命召，設會作樂，以極歡娛」³⁵的情形相類，不可用於直解〈于闐佛曲〉的內容和樂舞形態。實際上，關於〈于闐佛曲〉，陳暘（1064-1128）已有言：「于闐之舞有佛曲，其詳不可得而知也。」³⁶認為其具體內容自唐以後已不可復知。情況雖然如此，但《樂書》透露的另一則信息卻為我們留下了一條探索其內容的重要線索：「唐曲調有〈龜茲佛曲〉。又，〈普光佛〉舊名〈龜茲〉。」³⁷按，「普光佛」即「燃燈佛」，是佛教中過去五十三佛之首。在龜茲地區流行的說一切有部和法藏部經典中，皆載有釋迦牟尼前身苦心求得七枝蓮花以供燃燈佛、並蒙授記之事，³⁸這一表現「誓願成佛」精神的故事亦常見於克孜爾、庫木土喇、拖呼拉克艾肯等龜茲地區的佛教浮雕、壁畫中，如克孜爾第 171 窟主室券頂左側的菱格紋壁畫，就以單幅圖像的形式刻繪了儒童以七朵蓮花散於虛空供養燃燈佛的場景。³⁹由此可以明確，佛曲〈普光佛〉乃歌頌釋迦牟尼前身「儒童」蒙燃燈佛授記之事，其又名〈龜茲〉，是因其源出龜茲、反映了該地區重要的佛教信仰之故。是知這類以地名命名的佛曲，多與本國所信仰的佛教人物相關，〈于闐佛曲〉既以國名，所歌嘆的應也是于闐地區最為崇奉的佛教神祇。

那麼，于闐地區最為崇奉的又是哪位佛教神祇呢？于闐建國始於阿育王（前 304- 前 232）時代，傳說于闐的開國國君向毘沙門天王求得子嗣，此後國祚才得以延續，故毘沙門天王一直被于闐國人視為護國之神，《大唐西域記》述其事云：

（于闐）王甚驍武，敬重佛法，自云毘沙門天之祚胤也。昔者，此國虛曠無人，毘沙門天於此棲止。……其王遷都作邑，建國安人，功績已

35 唐·令狐德棻等撰，《周書》（北京：中華書局，1971），卷 50〈異域傳〉，頁 920。

36 宋·陳暘，《樂書》，卷 174〈樂圖論〉，頁 801。

37 同上註，卷 158〈樂圖論〉，頁 732。

38 參見李幸玲，〈新疆佛教石窟燃燈佛授記圖像初探〉，收入李繼凱、楊曉安、江淑君主編，《東亞漢學研究學會十年集》（西安：陝西師範大學出版社，2020），頁 204-212。

39 周龍勤主編，《克孜爾石窟》（《中國新疆壁畫藝術》第 1 卷，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009），頁 266。

成，齒耄云暮，未有胤嗣，恐絕宗緒。乃往毘沙門天神所祈禱請嗣，神像額上，剖出嬰孩，捧以回駕，國人稱慶。既不飲乳，恐其不壽，尋詣神祠，重請育養。神前之地忽然隆起，其狀如乳，神童飲吮，遂至成立。智勇光前，風教遐被，遂營神祠，宗先祖也。自茲已降，奕世相承，傳國君臨，不失其緒。故今神廟多諸珍寶，拜祠享祭，無替於時。地乳所育，因為國號。⁴⁰

《大唐大慈恩寺三藏法師傳》亦有相近的記載：「先祖本因地乳資成，故于闐正音稱地乳國焉。」⁴¹《月藏經》中，世尊付囑諸神眷屬護持于闐國土，云：「毘沙門王神力所加，共汝護持于填國土。」⁴²由於毘沙門天王是助力于闐建國、繁衍的神祇，具有重要地位，因此于闐從開國之初便營神祠、宗先祖，「自茲已降，奕世相承，傳國君臨，不失其緒。故今神廟多諸珍寶，拜祠享祭，無替於時」，並因之以為國號，其王自命為「毘沙門天之祚胤」。唐高宗（628-683）時，還在于闐設「毘沙都督府」，⁴³于闐王稱「毘沙府都督」，⁴⁴這些都反映了于闐地區對毘沙門天王的特殊信仰（見圖三）。如此看來，作為以國名來命名的〈于闐佛曲〉，在很大程度上很可能歌嘆的即是該地區普遍信仰的「毘沙門天王」。

〈于闐佛曲〉的歌舞形態，當時的一些石窟壁畫或可為之注腳。如開鑿於西魏大統年間的敦煌莫高窟第 285 窟，其西壁正龕外兩側下方各繪二尊手執法器、身著鎧甲的天王形象，其中毘沙門天王右手擎塔、左手持戟，⁴⁵是護持正法與國土的象徵，這種對佛教人物形象的讀解，明顯與《大唐西域記》中記載的于闐建國傳說有關。第 427 窟隋代塑造、宋代重繪的四大天王像更為具體、生動，天王形象高大、張目怒視，皆身披鎧甲和戰

40 唐·玄奘譯，辯機撰，《大唐西域記》（《大正新修大藏經》第 54 冊），卷 12，頁 435。

41 唐·慧立本、釋彥棕箋，《大唐大慈恩寺三藏法師傳》（《大正新修大藏經》第 50 冊），卷 5，頁 251。

42 北涼·曇無讖譯，《大方等大集經》（《大正新修大藏經》第 13 冊），卷 55，頁 368。

43 後晉·劉昫等撰，《舊唐書》（北京：中華書局，1975），卷 5〈高宗本紀〉，頁 100。

44 同上註，卷 144〈尉遲勝傳〉，頁 3924。

45 吳健編著，《中國敦煌壁畫全集·西魏卷》（天津：天津人民美術出版社，2002），圖 102，頁 105。

袍，強悍有力，威風凜凜。腳下踩踏惡鬼，諸鬼神形貌短小，在四天王腳下齟牙咧嘴，痛苦掙扎。⁴⁶ 佛教文獻和圖像遺存反映的于闐國諸佛授記、天王護國的特殊信仰，是該地區「以佛菩薩之力助佑王權」⁴⁷ 的一種體現，既傾注了人世的善惡理念，又充滿了現實世界的藝術想像，這就為認識〈于闐佛曲〉的歌舞形態開啟了一扇重要的窗戶——很顯然，舞臺上的毘沙門天王形象，必將是在原始教義的基礎上按照中國化的要求進行編排和造型，而最大的可能是有如莫高窟第 427 窟那樣變異的造型，體現出強烈的中國世俗味。

另外，敦煌出土的不少〈行城文〉還提到了西域地區在佛教節會上演奏歌舞伎樂以向天王祈福的情形，這為進一步認識〈于闐佛曲〉的運用場合提供了線索。首先，僧人用繪有天王像的幢幡樹立在城的四角，由此結成一個受天王護佑的法界。其後，信徒法侶們用裝飾豪華的寶車「出佛像於四門，遶重城而一匝」，並向天王祈願：「冀四王護世，百福潛加；櫜槍掃於天門，疫厲（癘）藏於地戶。」⁴⁸ 唐代敦煌地區還一度流行在天王堂、天王祠舉行「賽天王」的民間祈賽活動，如 P.2807 〈天王文〉云：「今者樂道俗二眾，其禱四王，或圖像而瞻仰尊顏，或饌香餐而恭行設奠。奏八音於階下，虔一心於像前，冀靈神而降臨，庶成持保艾。」⁴⁹ 〈龍興寺毘沙門天王靈驗記〉中也提到寒食節向天王祈賽時，城中官僚百姓在龍興寺「設樂」的場景，⁵⁰ 充分反映了西域地區設樂供養毘沙門天王、向之祈福的信仰。因此《羯鼓錄》著錄的〈四天王〉、〈毘沙門〉二曲，以及〈于闐佛曲〉這類反映于闐地區天王信仰的佛曲，自當是在這樣的節儀上進行演出的。

46 劉永增主編，《敦煌石窟全集·塑像卷》（香港：商務印書館，2003），圖 88，頁 104。

47 樂睿，〈從授記到結構化：佛菩薩信仰的演化——以于闐佛菩薩信仰為例〉，《西域研究》2016.1(2016.1): 79-86。

48 黃徵、吳偉編校，《敦煌願文集》（長沙：岳麓書社，1995），頁 558。

49 法國國家圖書館編，《法藏敦煌西域文獻》第 18 冊（上海：上海古籍出版社，2001），頁 329。

50 楊寶玉，〈敦煌文書龍興寺毘沙門天王靈驗記校考〉，《文獻》2000.2(2000.4): 57-64。

龜茲樂解曲〈婆伽兒〉，周菁葆認為係“Bagal”的音譯，⁵¹但並未進一步說明“Bagal”的語源及含義。實際上，葉棟在關於敦煌曲譜的研究中早已指出，「婆伽兒」即唐代的「勃伽夷」城，是于闐國王城西邊的一座城市，位於今天新疆皮山縣境內。⁵²這一推論不僅從讀音上來說相當可信，在歷史文化方面亦有唐代佛教文獻可證，玄奘（602-664）《大唐西域記》即詳細記述了勃伽夷城的情形，言其城中有來自瞿薩旦那國（于闐國）的佛坐像，「高七尺餘，相好允備，威肅嶷然，首戴寶冠，光明時照」，⁵³乃瞿薩旦那王在阿羅漢的開示和諫言下與迦濕彌羅國釋兵交好後所得，可見此地受于闐佛教影響之深。此事《一切經音義》、《釋迦方志》和《大唐大慈恩寺三藏法師傳》亦有同載。由此觀之，「婆伽兒」無疑就是指唐代的「勃伽夷」城，此曲同屬以樂曲誕生地來命名的佛曲。

作為毗鄰于闐並受其佛教思想文化浸潤的一座城市，勃伽夷的音樂風格當與〈于闐佛曲〉相彷彿，但所不同的是，在《隋書》的記述中，〈婆伽兒〉一曲是作為龜茲樂之解曲存在的。「解曲」是西域音樂中的一種特殊結構，如陳暘所言：「乃龜茲、疏勒夷人之制，非中國之音。」⁵⁴考南北朝隋唐時期的胡樂，除天竺、康國樂之外，其餘樂部均有解曲，而尤以龜茲、疏勒樂最為常用。在漢文化傳統中，「解」本指樂章中的一個樂節，《唐音癸籤》言：「王僧虔云：『古曰章，今曰解。』作詩有豐約，制解有多少。是解本章什通名，非僅言其卒章之亂也。」⁵⁵然而隨著南北朝隋唐時期大量胡樂的湧入，西域音樂中的「解曲」開始流行於中土，故「解」被用來專稱樂曲的「卒章之亂」，「而章解之解，別稱疊、稱遍，不復更稱解矣」。⁵⁶作為音樂演奏的卒章，解曲以節奏明快為其特徵，《樂書》云：「凡樂，以聲徐者為本，聲疾者為解。自古奏樂，曲終更無他變，隋煬帝

51 周菁葆，《絲綢之路音樂舞蹈大系》上冊，頁185。

52 葉棟，〈敦煌壁畫中的五弦琵琶及其唐樂〉，《音樂藝術》1984.1(1984.4): 24-41。

53 唐·玄奘譯，辯機撰，《大唐西域記》，卷12，頁944。

54 宋·陳暘，《樂書》，卷164〈樂圖論〉，頁755。

55 明·胡震亨，《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1981），卷15，頁173。

56 同上註。

以清曲雅淡，每曲終多有解曲。」⁵⁷唐代樂曲如〈火鳳〉用〈移都師〉解，〈柘枝〉用〈渾脫〉解，〈甘州〉用〈吉了〉解，〈耶婆娑雞〉用〈屈柘急遍〉解，⁵⁸皆屬此類。因此作為解曲，〈婆伽兒〉當是一首節奏歡快的器樂曲。葉棟認為，「勃伽夷」在唐代還有「苾拏兒」、「弊契兒」、「悖拏兒」幾種不同的音譯，敦煌五弦琵琶譜的羽調曲中既有〈弊契兒〉一曲，那麼與之同名的〈婆伽兒〉亦當為羽調曲。⁵⁹另據《唐會要》，唐天寶十三年（754）改樂，金風調之「〈蘇莫遮〉改為〈感皇恩〉，〈婆伽兒〉改為〈流水芳菲〉」，⁶⁰是〈婆伽兒〉亦可入金風調。值得注意的是，此曲還另有舞蹈配合演繹，張祜（約 785-854）〈悖拏兒舞〉一詩可為之證，詩云：「春風南內百花時，道唱梁州急遍吹。搗手便拈金碗舞，上皇驚笑悖拏兒。」⁶¹從歌辭內容來看，「道唱梁州急遍吹」言其節奏峻急，十分符合解曲節奏明快的特質。「搗手便拈金碗舞」一句，透露了與樂曲配合表演的是一種手拈金碗的「碗舞」，而「上皇驚笑悖拏兒」則言其表演驚險刺激，皇帝為之驚笑不已。

四、演述佛法的佛曲：天竺樂之〈沙石疆〉、〈天曲〉

隋唐佛曲中還有一類演述佛法的佛曲，在諸佛曲中最為重要，其傳統源出於天竺、驃國等南方佛國。據《新唐書》〈南蠻傳〉，驃國樂中有相當一些「演釋氏經論之詞」⁶²的佛曲，其中〈佛印〉為「國人及天竺歌以事王也」，〈讚娑羅花〉演述「國人以花為衣服，能淨其身」的佛教思想，〈禪定〉宣揚佛教修行中的「離俗寂靜」，〈甘蔗王〉謂「佛教民如蔗之甘，皆悅其味也」，而〈滌煩〉則屬笙舞，闡發「時滌煩啓，以此適情」的教

57 宋·陳暘，《樂書》，卷 164 〈樂圖論〉，頁 755。

58 明·胡震亨，《唐音癸籤》，卷 15，頁 173。

59 葉棟，〈敦煌壁畫中的五弦琵琶及其唐樂〉：24-41。

60 宋·王溥，《唐會要》（北京：中華書局，1960），卷 33 〈諸樂〉，頁 618。

61 清·彭定求等編，《全唐詩》（北京：中華書局，1960），卷 511，頁 5840。

62 後晉·劉昫等撰，《舊唐書》，卷 197 〈南蠻傳〉，頁 5286。

理。⁶³ 驃國地鄰天竺，世代崇奉佛法，受天竺國俗影響而繼承其佛曲創作傳統，自不待言。透過驃國佛曲之例可以明確，在南方諸國的佛教傳統中，早已有將佛法大義敷演為音樂舞蹈的做法，這類佛曲主要通過樂舞的形式來宣說佛經中的故事或內容，目的是令信眾透過種種歌舞伎樂領略佛法深義。在隋九部樂中，天竺樂之〈沙石疆〉、〈天曲〉二曲的製作也具有同樣的用意。

關於天竺樂，《隋書》云：「天竺者，起自張重華據有涼州，重四譯來貢男伎，天竺即其樂焉。」⁶⁴ 是天竺樂在公元四世紀時就已通過西北絲綢之路傳入中土，然而自此至天寶十三年改樂的四百多年內，「沒有發現過有關天竺樂的兩個曲目漢化或改樂名的記載」，這一情形說明，天竺樂中的這兩首佛曲「一向是按照印度原曲的本來面貌供人觀賞，而沒有進行過中國式的加工與改編，……因而在宮廷樂部瓦解之後，天竺樂也就隨之而煙消雲散了」。⁶⁵ 正因如此，要考察這兩首天竺樂的情況，相關文獻資料就顯得十分有限。所幸的是，〈沙石疆〉、〈天曲〉二曲的命名方式均採取漢語意譯，且其本身是出自天竺、以演述佛法為主的佛曲，因此就可以通過曲名的佛教含義對其音樂內容作進一步考察。

歌曲〈沙石疆〉之「疆」同「壺」，《一切經音義》云壺「或作疆」，⁶⁶ 有時經中又作「礪」，如《方廣大莊嚴經》言：「是時夜叉大將統率自部夜叉、羅刹、毘舍遮鬼、鳩槃荼等，變化其形作種種像，復嚴四兵象馬車步，……或口面喎斜，或舌形廣大，或縮如壺石。」⁶⁷ 「壺」宋、元、明本皆作「礪」。由於漢譯佛經中「壺」與「礪」本可互通，故「沙石疆」即「沙石礪」，指砂土中的不規則鈣質結核體。在佛教觀念中，沙石、礪礫皆

63 宋·歐陽修、宋祁等撰，《新唐書》（北京：中華書局，1975），卷 222 〈南蠻傳〉，頁 6314。

64 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷 15 〈音樂志〉，頁 379。

65 金文達，〈佛教音樂的傳入及其對中國音樂的影響〉，《中央音樂學院學報》1992.1(1992.4): 87-92。

66 唐·慧琳，《一切經音義》，卷 8，頁 356。

67 唐·地婆訶羅譯，《方廣大莊嚴經》，卷 9，頁 593。

被目為不淨之物，故佛教戒律明令規定諸比丘應當遠離，《摩訶僧祇律》即言：「若洗腳經雨後不得自取，若木石、磚瓦種種諸物在露地，雨後比丘不得自取，使淨人知。掘地，波夜提。半沙，越毘尼罪。純沙，無罪。石礪、石糞灰亦如是。」⁶⁸

由於礪礫的這種不淨之性，故在佛教諸世界中，沙石遍滿被視作穢土世界的主要特徵，道綽（562-645）《安樂集》引《正法念經》云，東北方的斯訶世界「土田唯有三角沙石，一年三雨，一雨濕潤不過五寸」，因土地貧瘠，「其土眾生唯食菓子，樹皮為衣，求生不得，求死不得」。⁶⁹迦才（生卒年不詳）《淨土論》亦曰：「淨土有三品，穢土亦有三品。如經說：從此東方有一世界，名曰斯訶，土田唯有三角沙石。一年二雨，濕潤不過五寸。其土眾生唯食草子，樹皮為衣，求生不得，求死不得，此是中穢土也。復有一世界，虎狼毒狩，乃至蛇蠍，悉能飛行，遇輒相食，不簡善惡，此是下穢土也。娑婆世界，恆有諸佛出世，有發菩提心眾生，地出粳糧，人有禮義，此則是上穢土也。」⁷⁰均認為下穢土世界沙石遍布，土地瘠薄，人民缺衣短食，掙扎於生死之間，苦不堪言。有佛出世、人知禮義的娑婆世界，亦不過是上穢土世界。真正的佛國淨土世界則無有礪石瓦礫等不淨之物，如《起世經》所言：「諸比丘！轉輪聖王出現世時，此閻浮洲清淨平正，無有荊棘，及諸稠林、丘墟坑坎、廁溷雜穢臭處不淨、礪石瓦礫沙鹵等物，悉皆無有。金銀七寶自然具足，不寒不熱，節候均調。」⁷¹據此則知，《沙石疆》乃是一首勸導信眾出離穢土世界的佛曲，歌曲以沙石、礪礫為題材，正是為了與「恆有諸佛出世，有發菩提心眾生，地出粳糧，人有禮義」的「娑婆世界」進行對比，以此警醒世人遠離諸穢，勤修佛法，努力往生「礪石瓦礫沙鹵等物，悉皆無有。金銀七寶自然具足」的淨土世界，其勸諭眾生的意圖極為明顯。

68 晉·佛陀跋陀羅、法顯譯，《摩訶僧祇律》（《大正新修大藏經》第 22 冊），卷 19，頁 385。

69 唐·釋道綽，《安樂集》（《大正新修大藏經》第 47 冊），卷 1，頁 10。

70 唐·迦才，《淨土論》（《大正新修大藏經》第 47 冊），卷 1，頁 86。

71 隋·闍那崛多等譯，《起世經》，卷 2，頁 319。

關於舞曲〈天曲〉，向達曾指出它就是《樂書》中的〈提梵〉，「提梵」為梵語 deva 之譯音，意為「梵天」，「天曲」乃意譯之名，⁷²此說恐未合〈天曲〉原意。需要注意的是，九部樂既將〈天曲〉與龜茲舞曲〈小天〉對舉，說明二者在表演內容上存在相當程度的關聯。考《文獻通考》，馬端臨（1254-1323）將〈天曲〉作〈朝天曲〉，龜茲舞曲〈小天〉作〈小朝天〉，又云「商調有〈大朝天〉〈小朝天〉」，⁷³是知〈天曲〉又名〈朝天曲〉，與〈小朝天〉（〈小天〉）同為商調舞曲。龜茲佛曲本就源出天竺，故〈小天〉與〈天曲〉原屬一組同調舞曲，當是應有之義。馬端臨既將此二曲名為大、小朝天組曲，〈小天〉表現的是佛教中的諸小天人，〈天曲〉則當與之相應，為歌頌佛教中的「大天」。「大天」又名「摩訶提婆」，《大智度論》言：「『摩訶』，秦言大，或多，或勝。」⁷⁴同書〈釋天主品〉又曰：「『提婆』，秦言天。」⁷⁵智顗（538-597）《金光明經文句》：「摩訶提婆，此言大天。」⁷⁶據諸經記載，摩訶提婆（生卒年不詳）於佛滅百年後出世，為中印度秣羅國商人摩訶羅陀（生卒年不詳）第二子，曾至華氏城傳道，令阿育王虔心皈依，又在摩醯娑慢陀羅國為眾生演說《天使經》，使「四萬人得道果，皆悉隨出家」。⁷⁷由於摩訶提婆就阿羅漢成道問題提出「大天五事」⁷⁸的異見，導致了其後佛教上座部與大眾部的分裂，因此被尊為大眾部始祖。此外，摩訶提婆也被認為跟佛教轉輪王有關，鳩摩羅什（344-413）譯《佛藏經》云：「舍利弗！我念過世有四十億轉輪聖王，皆字摩訶提婆。」⁷⁹《佛說佛名經》中亦有「南無摩訶提婆佛」，⁸⁰表明後世因

72 向達，〈論唐代佛曲〉，《唐代長安與西域文明》（北京：商務印書館，2015），頁 286-287。

73 元·馬端臨，《文獻通考》（北京：中華書局，2011），卷 148〈樂考〉，頁 4443。

74 後秦·鳩摩羅什譯，《大智度論》（《大正新修大藏經》第 25 冊），卷 3，頁 79。

75 同上註，頁 443。

76 隋·智顗，《金光明經文句》（《大正新修大藏經》第 39 冊），卷 6，頁 82。

77 南朝齊·僧伽跋陀羅譯，《善見律毘婆沙》，卷 2，頁 685。

78 弘學，《部派佛教》（成都：巴蜀書社，1999），頁 21。

79 後秦·鳩摩羅什譯，《佛藏經》（《大正新修大藏經》第 15 冊），卷 3，頁 798。

80 北魏·菩提流支譯，《佛說佛名經》，卷 10，頁 171。

摩訶提婆在大眾部的特殊地位而逐漸將其神聖化，並與世俗權力相結合。如此看來，〈天曲〉所表現的或即為摩訶提婆之事跡。

〈天曲〉的舞容，《隋書》言其用「男伎」，《舊唐書》亦言天竺樂表演時樂工著「皂絲布頭巾，白練襦，紫綾袴，緋帔。舞二人，辮髮，朝霞袈裟，行纏，碧麻鞋」，⁸¹ 這些行頭，顯示其舞蹈是由身披朝霞袈裟、腳著碧麻鞋的男性樂工扮作僧伽狀，演繹的情狀與摩訶提婆之事甚為相符，可作為考察隋代〈天曲〉表演形態的重要參考。而《樂書》將〈提梵〉一曲歸入移風調，是知〈天曲〉除商調之外，又可入移風調。

五、西涼、龜茲、天竺佛曲序入九部樂的樂品標準

作為樂部發展的高峰，隋九部樂不僅是魏晉以來樂部流動、分散的一個總結，⁸² 也奠定了此後唐九部、十部樂的基本音樂框架，⁸³ 在古代音樂史上具有重要的意義，故史籍中也以隋九部樂的記述最為完備，其音樂結構、曲目名稱、樂器配置、樂工規模及施用情形等，無不詳載，可見在史家的觀念中，正是以隋九部樂為隋唐樂部的典型和代表。然而，彼時西域、南海和東亞地區佛教國家眾多，佛教音樂也特別興盛，幾乎遍及諸國，隋九部樂卻只選擇了龜茲、天竺、西涼三個樂部的佛曲，其他則不及，這是什麼原因呢？

這個問題，其實《樂書》中已有所交待：「隋大業中，備作六代之樂，華夷交錯，其器千百。煬帝分九部，以漢樂坐部為首，外以陳國樂舞〈玉樹後庭花〉也，西涼與清樂并，龜茲、五天竺國之樂，並合佛曲、法曲也。」⁸⁴ 根據這個記載，可知隋煬帝（569-618）當時將龜茲、天竺、西涼

81 後晉·劉昫等撰，《舊唐書》，卷 29 〈音樂志〉，頁 1070。

82 陳寅恪在《隋唐制度淵源略論稿》中指出，隋代樂部的繁榮主要是「奏括周、齊、梁、陳樂工子弟及人間善聲調者」的結果。參見氏著，《隋唐制度淵源略論稿》（上海：上海古籍出版社，2020），頁 116-123。

83 參見（日）岸邊成雄著，梁在平、黃志炯譯，《唐代音樂史的研究》（臺北：中華書局，1973），頁 487-492。

84 宋·陳旸，《樂書》，卷 159 〈樂圖論〉，頁 739。

三個樂部的佛曲序入九部樂之列，是有過一個慎重考量的，說明在隋代帝王的觀念中，龜茲、天竺、西涼三個樂部的佛曲較諸佛曲為最優，所以才有意識地將其整合序入九部樂之中。

關於隋代佛曲入選九部樂的具體標準，《通典》的記述應引起特別的注意：「（煬帝）平林邑國，獲扶南工人及其匏瑟琴，陋不可用，但以天竺樂傳寫其聲，而不列樂部。」⁸⁵ 這就透露了一個重要信息，即九部樂中各樂部的入選有其質量上的揀選考覈。扶南樂之所以不得列入樂部，主要是「扶南工人及其匏瑟琴，陋不可用」，樂工水平和樂器質量極低，所以只能用天竺樂傳寫其聲。反之則說明，天竺樂之所以得列入樂部，乃是其具有相當高的樂工水平和樂器質量。至此就可以明確，各樂部入選九部樂的標準乃在於這幾個方面：一是樂種品質，二是樂工水平，三是樂器質量。西涼、龜茲、天竺佛曲得以入選，就是因其在這幾個方面有其他樂種所不具備的經典性和代表性。

天竺樂為古印度樂，本身就是佛教音樂，它隨佛教的傳入走進中土，世所熟知的經文唄讚就是最早的天竺音聲，《高僧傳》述其形制及運用云：「天竺國俗，甚重文製，其宮商體韻，以入絃為善。凡觀國王，必有讚德，見佛之儀，以歌嘆為貴，經中偈頌，皆其式也。」⁸⁶ 之後經歷代高僧、文人音家的改造，成為中土沙門唱讚諷誦的一代法式。十六國時期，「張重華據有涼州，重四譯來貢男伎」，⁸⁷ 天竺樂經西域進入中土，「後國王子為沙門來遊，又傳其方音」，⁸⁸ 天竺樂從此在中土獲得了立足之地。作為一種經典的世界性樂種，它不僅在中土，即在西域、南蠻諸國也有著廣泛影響，如扶南國、赤土國、多摩長國就曾以之為國樂。隋九部樂序之為樂部，首先就在於這一樂種來源於佛教發源地，出身高貴，具有佛樂的正統性、經典性，能予人夢回佛國世界的精神嚮往和視聽感受。其次是天竺樂的代表性曲目〈天曲〉、〈沙石疆〉，可以滿足隋代樂部的佛教宣傳要求。

85 唐·杜佑，《通典》，卷 146〈樂六〉，頁 3726。

86 南朝梁·釋慧皎，《高僧傳》（《大正新修大藏經》第 50 冊），卷 2，頁 332。

87 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷 15〈音樂志〉，頁 379。

88 宋·陳旸，《樂書》，卷 158〈樂圖論〉，頁 731。

再次即是天竺樂有鳳首箜篌、琵琶、銅鼓、毛員鼓、都曇鼓、銅拔、貝等九種樂器，配器精良，其中不乏天竺國的代表性樂器，而其樂工十二人，也屬於一個不小的演出陣容。

西涼樂起自前秦苻堅（338-385）之末，係「涼人所傳中國舊樂，而雜以羌胡之聲」。⁸⁹「中國舊樂」即中原傳統的清商樂，它奠定了西涼樂「閒雅」的底色和特徵，而「羌胡之聲」的濫入，則令其中充斥著大量佛教曲目。如最早以「佛曲」命名的〈于闐佛曲〉，即是于闐國節會慶典時用以禮佛的「法樂」。據《舊唐書》〈音樂志〉，周、隋之際曾將北狄樂與西涼樂雜奏，其中就有歌頌釋迦牟尼出家成道事跡的〈白淨王太子〉，⁹⁰可見西涼樂亦吸收了北狄樂的部分佛曲。據陳暘《樂書》，西涼府節度楊敬述（生卒年不詳）曾於開元年間向玄宗（685-762）進獻〈婆羅門〉曲，相傳其譜至北宋時猶存於逍遙樓門楣之上，為「唐人橫書，類梵字」。⁹¹「婆羅門」在古代常作為天竺國的代稱，如《舊唐書》言：「睿宗時，婆羅門獻樂，舞人倒行，而以足舞於極鋸刀鋒，倒植於地，低目就刀，以歷臉中，又植於背下，吹簫篳者立其腹上，終曲而亦無傷。」⁹²《新唐書》：「天竺國，漢身毒國也，或曰摩伽陀，曰婆羅門。」⁹³可知〈婆羅門〉原是天竺國的音樂，其在中土流行一時，後更東傳至日本，日本法隆寺、西大寺、廣隆寺、觀世音寺等財帳中，皆有關於「婆羅門」伎樂假面的記錄，⁹⁴表明該曲原是一首佛教假面舞曲，此曲既由西涼府節度獻貢，說明西涼樂亦吸收了部分天竺佛教音樂。由於處在一個混融了漢、羌、氐、鮮卑、月氏、匈奴等多民族文化因子的地區，西涼樂在政權交迭與戰亂頻仍中不斷分合、演變，從而呈現出糅合華夷的特徵，「胡戎」地區的大量佛曲便是隨著這一過程滲入西涼樂之中的。這些情況表明，西涼樂是一個在清樂基

89 後晉·劉昫等撰，《舊唐書》，卷 29 〈音樂志〉，頁 1068。

90 同上註，頁 1072。

91 宋·沈括，《夢溪筆談》（北京：中華書局，2015），卷 5 〈樂律一〉，頁 46。

92 後晉·劉昫等撰，《舊唐書》，卷 29 〈音樂志〉，頁 1073。

93 宋·歐陽修、宋祁等撰，《新唐書》，卷 221 〈西域傳〉，頁 6236。

94 葛曉音，〈日本伎樂「吳公」本事與漢魏樂府〉，《北京大學學報》2016.1(2016.1): 57-68。

礎上集諸種樂種之長而形成的一個混合型樂種，其佛教意味十足，音樂品質精良，無怪乎當時即有「國伎」之稱。

西涼樂的流行情形，在雲岡石窟刻繪的大量音樂場景中得到了生動的反映。從石窟雕鑿的內容來看，西涼樂中的琵琶、排簫、橫笛、五弦、箏、篳篥、箜篌、貝、銅拔、羯鼓等樂器廣泛出現於當時的音樂場景之中，其中貝和銅拔都是佛曲演奏的代表性樂器，說明北朝時將西涼樂作為寺廟的供養音樂是相當普遍的。也就是西涼樂在樂種品質上的這種優勢，故其與龜茲樂一樣「俱為時重」，令「諸樂咸為之少寢」，⁹⁵《舊唐書》言「自周、隋以來，管絃雜曲將數百曲，多用西涼樂，鼓舞曲多用龜茲樂」，⁹⁶反映的就是這兩個樂種在當時擁有的地位和影響。

至於龜茲樂，《隋書》〈音樂志〉述其來源云：「龜茲者，起自呂光滅龜茲，因得其聲。」⁹⁷史載呂光（338-399）此役不僅戰勝了龜茲王帛純（生卒年不詳），令西域「降者三十餘國」，而且還「以駝二千餘頭，致外國珍寶及奇伎、異戲、殊禽、怪獸千有餘品，駿馬萬余匹而還」，⁹⁸對於這一批「奇伎、異戲」，崔令欽（生卒年不詳）言其中「多亦佛曲百餘成」，⁹⁹說明佛曲構成了龜茲樂的主要部分，並隨著呂光的足跡進一步影響了西涼樂。根據隋唐典籍的記載，龜茲樂中至少有〈龜茲佛曲〉、〈急龜茲佛曲〉¹⁰⁰明確為佛曲，這些音樂在婆羅門階層中世代相傳，即《樂書》所謂「凡婆羅門，累代傳其素業」¹⁰¹者。玄奘西行時就曾目睹了龜茲境內奏樂、行像的情形：「入屈支國界，將近王都，王與群臣及大德僧木叉耆多等來迎。自外諸僧數千，皆於城東門外，張浮幔，安行像，作樂而住。」¹⁰²龜茲樂既作為當地的供養音樂配合佛教「行像」儀式使用，又用於

95 後晉·劉昫等撰，《舊唐書》，卷 29 〈音樂志〉，頁 1071。

96 同上註，頁 1068。

97 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷 15 〈音樂志〉，頁 378。

98 北齊·魏收，《魏書》（北京：中華書局，1974），卷 95 〈呂光傳〉，頁 2085。

99 唐·崔令欽，《教坊記》（北京：中華書局，1962），頁 1。

100 宋·王溥，《唐會要》，卷 33 〈諸樂〉，頁 615-616。

101 宋·陳旸，《樂書》，卷 158 〈樂圖論〉，頁 731。

102 唐·慧立本、彥棕箋，《大唐大慈恩寺三藏法師傳》，卷 2，頁 226。

迎接外國高僧這樣的重要外交場合，其間的佛教元素自不在少，如其不擁有卓越的音樂品質，自然難登這樣盛大的宗教場合。而龜茲樂的代表性樂器如答臘鼓、羯鼓、雞婁鼓等，在龜茲地區的克孜爾、庫木吐喇、森木賽姆等石窟壁畫中多有刻繪，可視為該地區將龜茲樂用作佛教供養音樂的重要歷史證據。在隋代，龜茲樂更是因其「新聲奇變」而風靡朝野、幾變風俗，《隋書》即對此有詳細的記錄：

至隋有西國龜茲、齊朝龜茲、土龜茲等，凡三部。開皇中，其器大盛於閭閻。時有曹妙達、王長通、李士衡、郭金樂、安進貴等，皆妙絕弦管，新聲奇變，朝改暮易，持其音技，估衙公王之間，舉時爭相慕尚。高祖病之，謂羣臣曰：「聞公等皆好新變，所奏無復正聲，此不祥之大也。自家形國，化成人風，勿謂天下方然，公家家自有風俗矣。存亡善惡，莫不繫之。樂感人深，事資和雅，公等對親賓宴飲，宜奏正聲；聲不正，何可使兒女聞也！」帝雖有此勅，而竟不能救焉。¹⁰³

表明龜茲樂在隋代的流行已成燎原之勢，給當時王公貴族及士民的文化生活帶來了巨大的影響，已成為當時一種重要的樂種。而從龜茲樂的發源來看，其受天竺佛教音樂影響甚深，這為其佛曲的興盛奠定了重要基礎。向達就曾將龜茲樂的源頭追溯到印度北宗音樂：「佛曲者源出龜茲樂部，尤其是龜茲樂人蘇祇婆所傳來的琵琶七調為佛曲的近祖。而蘇祇婆琵琶七調又為印度北宗音樂的支與流裔，所以佛曲的遠祖實是印度北宗音樂。」¹⁰⁴近年來還有學者用吐火羅語、梵語和漢文文獻相互比勘，從語言學和音韻學的角度論證了龜茲七聲與印度古典音樂的聯繫，¹⁰⁵由此更加確定了龜茲樂吸收天竺佛教音樂基因的事實。因有這一外來基因的融入，這就注定了龜茲佛曲有著不凡的音樂品質，為世人所喜好。

六、西涼、龜茲、天竺佛曲序入九部樂的國家戰略意圖

由上可見，佛曲作為西涼、龜茲、天竺樂部的代表性音樂，在九部樂

103 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷 15〈音樂志〉，頁 378-379。

104 向達，〈論唐的佛曲〉，《唐代長安與西域文明》，頁 286。

105 潘濤，〈龜茲音樂和詩律略議〉，《西域研究》2018.2(2018.4): 108-118。

中占有了較大的比重，但這些音樂本是四夷之樂，並非中原所產，隋王朝在禮樂建設時為何要將其納入國家官方音樂體系之中？它們在九部樂的整個音樂體系中又擔當了什麼樣的角色？這些問題，涉及到隋設九部樂的政治、外交意圖，以及九部樂佛曲所關涉的佛教歷史背景與佛教政策，不能不作進一步考察。

首先，北朝佛教曾一度興盛發展，然在北周建德年間，周武帝（543-578）鑑於寺僧日多，滋生是非，國庫收入為之銳減，於是下令毀禁佛教，「求兵於僧眾之間，取地於塔廟之下」，¹⁰⁶令「關山西東數百年來官私所造一切佛塔掃地悉盡。融刮聖容，焚燒經典。八州寺廟出四十千，盡賜王公充為第宅。三方釋子減三百萬，皆復軍民還歸編戶」，¹⁰⁷致使佛教僧團的勢力遭受了嚴重的打擊。周靜帝（573-581）時雖曾有過短暫的恢復，但並不足以復其元氣。隋代開國之初，隋文帝（541-604）便對佛教的恢復發展採取了更為積極的政策，不唯聽允佛教信徒出家，又放開對經像製作的管控。史載隋文帝「荷負在躬，專弘佛教。開皇伊始，廣樹仁祠，有僧行處皆立為寺」，¹⁰⁸經其努力，僅在文帝一代，「共計度僧 23 萬人、建寺 3792 座」。¹⁰⁹開皇十一年（591），隋文帝下詔曰：「朕位在人王，紹隆三寶，永言至理，弘闡大乘。」¹¹⁰開皇二十年（600），又發布詔敕嚴禁對佛像進行破壞和盜竊，違反者將視同謀反罪處以極刑。至於隋煬帝，其在晉王時期便崇信佛教，其妃蕭氏一族亦以崇佛而聞名於世。煬帝曾皈依天台初祖智顗，結交吉藏（549-623）等高僧，又設立慧日、法雲道場專弘佛法，足見其信奉佛法之深。在隋朝兩代君主的推動下，國家大政方針朝著有利於佛教發展的方向轉變，使得佛教在短短三十餘年間得以中興，在思想意識領域獲得了極為崇高的地位。

106 北周·釋曇積，〈諫周祖沙汰僧表〉，收入唐·釋道宣，《廣弘明集》（《大正新修大藏經》第 52 冊），卷 24 〈諫周祖沙汰僧表〉，頁 279。

107 隋·費長房，《歷代三寶記》（《大正新修大藏經》第 49 冊），卷 11，頁 94。

108 唐·釋道宣，《續高僧傳》（《大正新修大藏經》第 50 冊），卷 15，頁 548。

109（日）氣賀澤保規著，石曉軍譯，《絢爛的世界帝國：隋唐時代》（桂林：廣西師範大學出版社，2014），頁 40。

110 隋·費長房，《歷代三寶記》，卷 12，頁 107。

隋帝對佛教的推崇和發展，當然有其政治上的用心和目的，其中一個主要方面就是利用佛教思想來神化其政權、粉飾其統治。隋文帝就曾利用佛教「轉輪王」的觀念來將其統治身分合法化、神聖化，如開皇五年（585）所立〈寶泰寺碑〉云：「值周並齊運，像灋沈淪，舊塔崩頽，劣有□迹。大隋握圖受命，出震君臨，屏囂塵而作輪王，救濁世而居天位。」¹¹¹ 仁壽四年（604）的〈大隋河東郡首山栖巖道場舍利塔之碑〉亦曰：「高祖文皇帝撥亂反正，膺籙受圖，作樂制禮，移風易俗。懸玉鏡而臨寓內，轉金輪而御天下。」¹¹² 通過立碑頌德的方式向天下昭示隋文帝為廓清宇內、拯救濁世的轉輪王和聖天子。這樣的政治觀念亦反映在隋帝對待宗教音樂的態度上，據《隋書》〈萬寶常傳〉載，隋煬帝「雅好符瑞，有言徵祥者，上皆悅之」，其時但言「就胡僧受學，云是佛家菩薩所傳音律，則上必悅」，¹¹³ 這就說明，隋煬帝之所以對佛教音樂情有獨鍾，在很大程度上是「雅好符瑞」使然，因為在他的觀念中，那些有助於神化政權的佛教音樂也有「徵祥」之應。

在這樣的背景下再去看九部樂中佛曲的設置，便不難理解其背後的深層意圖了。與上述一系列佛教復興政策相呼應，佛教內部日益加強的國家化傾向亦反映在宗教藝術方面。如果說寺院的創建增修、佛經的大量翻譯、僧尼人數的擴大是在佛、法、僧三個方面以國家力量推進佛教事業發展的話，那麼將佛曲納入國家官方音樂系統，則是在文化藝術方面對南北朝以來分散於各地的佛教樂舞進行整合，篩選出能代表四夷風俗與藝術成就的佛教音樂列入官樂，以此表明隋帝國對待佛教的積極態度。另一方面則是充分利用佛教伎樂來宣揚佛教「轉輪王」的思想觀念，向天下宣示隋文帝護持正法、統一四方的佛教聖主身分，以此確立其宗主國地位。佛教認為，轉輪王身具三十二相，能夠感得輪寶，統御四方，而「神珠寶」（亦名「如意寶珠」）即是象徵其出世的「七寶」之一，《雜阿含經》云：「何等為轉輪聖王出興于世，摩尼珠寶現於世間？若轉輪聖王所有寶珠，其形

111 清·胡聘之，《山右石刻叢編》（清光緒二十七年刻本），卷 3〈寶泰寺碑〉。

112 同上註，卷 3〈大隋河東郡首山栖岩道場舍利塔之碑〉。

113 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷 78〈萬寶常傳〉，頁 1784。

八楞，光澤明照，無諸類隙，於王宮內，常為燈明。轉輪聖王察試寶珠，陰雨之夜，將四種兵入於園林，持珠前導，光明照耀，面一由旬，是為轉輪聖王出興於世，摩尼寶珠現於世間。」¹¹⁴ 在這樣的政治語境下，原本為歌頌摩尼神王的龜茲歌曲〈善善摩尼〉就具備了更多的政治隱喻意義。很顯然，其被納入九部樂充當隋王朝的政治聲音，表面上是對摩尼寶珠滿足眾生一切願望的神力進行佛教宣傳，實則更有宣示大隋皇帝作為「轉輪王」降臨的用意。又如天竺歌曲〈沙石疆〉表現的礪石、瓦礫穢土世界，也是為了襯托新王朝的統治如同轉輪王治下的國土，「石沙、瓦礫自然沈沒，金銀寶玉現於地上，四時和調，不寒不熱，其地柔濡，無有塵穢，如油塗地，潔淨光澤，無有塵穢」。¹¹⁵ 而〈小天〉所演繹的內容亦同樣被轉化為一種服務於當代政治之需的藝術，具備某種政治意識形態的指涉，即通過諸小天人的散花奏樂，隱喻新生的隋帝國治下的安寧和樂。

要之，隋九部樂中充斥的大量佛曲並不只是對南北朝以來周邊各國藝術文化的一種簡單繼承，作為國家官方音樂的組成部分，其選取與編排同國家的一系列佛教政策可謂息息相關、環環相扣，而不少樂曲對佛教「轉輪王」觀念的著意渲染，更是對新政權的來源與合法性起到了極大的政治解釋和宣傳作用。從這個意義上來講，將佛曲納入「九部樂」這一國家官方音樂系統，無疑是隋代完善佛教建制、推進佛教國家化政策下的一項重要舉措。

其次，從隋王朝的對外關係而言，隨著新的統一政權的誕生，隋代君主不得不在新的政治文化格局下來重新思考帝國的身分和地位。而蘊含著「文濟九功」、「武成七德」觀念的隋七部、九部之樂，¹¹⁶ 其本身就是國家政治意識形態的產物，因此其音樂的選擇與編排自然也承載著濃厚的政治象徵意義。據《隋書》〈音樂志〉，七部樂即是從當時的 14 個樂種中篩選而來，這其中，除了音樂品質的考量外，另一層想法便是希望通過樂部設置

114 南朝宋·求那跋陀羅譯，《雜阿含經》（《大正新修大藏經》第 2 冊），卷 27，頁 194。

115 後秦·佛陀耶捨、竺佛念譯，《長阿含經》，卷 18，頁 120。

116 王小盾，〈論中國樂部史上的隋代七部樂〉，《中國音樂學》2009.4(2009.10): 103-111。

與樂義內容來彰顯本朝的德化與功績。如平陳所獲的代表「華夏正聲」的清樂，就經過隋文帝的損益、增刪，「去其哀怨，考而補之」¹¹⁷之後，才被列於諸樂部之首。又如疏勒因彼時受西突厥控制而欲結交隋的勢力，隋煬帝基於政治外交利益的考慮，遂將隋初未序入樂部的「疏勒樂」獨立為一部，其舞曲以〈遠服〉為代表，這一名稱明顯具有昭示皇威遠被的用意。可見，諸樂種由南北朝入隋，其樂部編制、演出順序、曲目名稱，都需要朝著符合新政權要求的方向進行調整。既然隋代樂部的編制與當時的政治環境具有內在關聯，那麼九部樂中所保留下來的、具有地方代表性的佛教伎目，也自然經過隋代君主慎重的揀選與審查。

考九部樂諸樂部的誕生地，其文化風俗莫不廣受佛教澤被，其中，天竺本就是佛教的策源地，其西北部的迦濕彌羅國便是佛曲的音樂源頭；于闐、龜茲兩地作為中印佛教交流的中轉站，是將佛曲輸入中土的重要樞紐；涼州地處河西之地，「自張軌後，世信佛教」，¹¹⁸是西域以東最早進行大規模佛教石窟造像開發的地區；康國位於今之撒馬爾罕，乃「康居之後也」，¹¹⁹漢時即與中國交通，自漢魏之際便有康孟詳（生卒年不詳）等僧侶陸續至中土譯經傳道，其佛教之盛自不待言；安國為「漢時安息國也，王姓昭武氏，與康國王同族，字設力登」，¹²⁰自東漢建和二年（148）起即有安世高（生卒年不詳）等高僧東至洛陽傳法，對早期中國佛教的形成和發展產生了極大的影響；疏勒為絲路北道之要衝，法顯（337-422）西行時記其國境內盛行般遮於瑟五年大會，「四方沙門，皆來雲集」，¹²¹可見其對佛教的熱衷；朝鮮半島自公元四世紀起已有佛教輸入，考高麗樂使用的彈箏、琵琶、箜篌、箏篴、貝等皆西域樂器，其音樂風格已在很大程度上顯示出西域音樂的特徵。這些地區既深受佛教藝術文化的浸潤，隋王朝要尋求周邊鄰國的政治認同，就不能不主動對異質文化進行吸收，以聚合有不同利益訴求的群體，使之與隋王朝在「佛教國家」的政治目標上

117 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷 13〈音樂志〉，頁 378。

118 北齊·魏收，《魏書》，卷 114〈釋老志〉，頁 3032。

119 同上註，卷 120〈西域傳〉，頁 2281。

120 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷 83〈西域傳〉，頁 1849。

121 晉·法顯，《高僧法顯傳》（《大正新修大藏經》第 51 冊），頁 857。

達成共識，馬端臨所謂「隋既混一，合南北之樂而為七部伎」，¹²²說的就正是隋王朝的這一舉措施為。

在這樣的政治文化格局下，隋代也積極為邊疆經略投入巨大的財力物力，這一點，從隋與北周對待西域諸國的不同態度上就可以看出來。北周雖欲「招來西域」¹²³，但其與西域諸國的交往十分有限，且主要集中在保定、天和年間，建德三年（574）周武帝滅佛之後則「職貢遂絕」。¹²⁴據《集神州三寶感通錄》記載：「瓜州城東古基者，乃周朝阿育王寺也。廢教已後，隋雖興法，更不置寺，今為寺莊，塔有舍覆，東西廊廡，周迴牆匝，時現光相，士俗敬重。每道俗宿齋，集會興福，官私上下，乞願有應云云。」¹²⁵可見周武帝廢佛已嚴重影響到了西域地區的寺廟和佛教活動，在一定程度上傷害了北周與西域諸國的外交關係。相比之下，隋代君主對西域的經營則積極主動得多，如煬帝令裴矩（547-627）經略西域，主動展開對西域地理、文化、風俗的瞭解關注，又遣韋節（497-569）、杜行滿（生卒年不詳）使於西蕃諸國，於王舍城得佛經，史國得十舞女、師子皮、火鼠毛而還。大業五年（609），隋在吐谷渾故地設四郡，其中包括屬於西域的鄯善、且末二郡。大業六年（610），又設伊吾郡，將隋王朝的勢力深植於西域。在煬帝「無隔華夷」、「混一戎夏」¹²⁶的政策感召下，西域諸蕃多與中國交市，以至大業年間煬帝西巡時，「西蕃胡二十七國，謁於道左」，其威化之遠令「諸蕃懾懼」，故終隋之世，西域的突厥、新羅、吐火羅、龜茲、於闐、疏勒等三十餘國皆「朝貢相續」。¹²⁷

不惟如此，隋王朝還積極利用佛教與域外諸國進行宗教聯絡。一方面，隋初繼承北朝以來的中央僧官制度，除設崇玄署、昭玄寺管理佛教之外，又專設「外國僧主」一職以「存撫羈客」，¹²⁸負責來華僧人事務；又

122 元·馬端臨，《文獻通考》，卷148〈樂考〉，頁4449。

123 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷7〈禮儀志〉，頁149。

124 唐·令狐德棻等撰，《周書》，卷50〈異域傳〉，頁918。

125 唐·釋道宣，《集神州三寶感通錄》（《大正新修大藏經》第52冊），卷1，頁407。

126 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷67〈裴矩傳〉，頁1579、1580。

127 同上註，頁1580。

128 唐·釋道宣，《續高僧傳》，卷2，頁432。

立翻經館，組織西域沙門翻譯佛典，將域外佛教事務統一納入中央僧官的管轄範疇。另一方面，中土轟轟烈烈的佛教事業也反哺了西域佛教，如仁壽年間，「有王舍城沙門，遠來謁（隋文）帝」，「將還本國，請舍利、瑞圖經、及國家祥瑞錄。勅又令琮翻隋為梵，合成十卷，賜諸西域」，¹²⁹ 隋文帝令釋彥琮（557-610）將漢地已有的漢語佛典翻為梵語，使漢地佛教文化遠播西國。達摩笈多（?-619）行至高昌時，曾見「其國僧侶多學漢言」，¹³⁰ 足見彼時漢地佛教文化對西域影響之深廣。隋代佛教的興盛也使東方的倭國仰慕，遣使來朝，特學佛法，其使者上書云：「聞海西菩薩天子重興佛法，故遣朝拜，兼沙門數十人來學佛法。」¹³¹ 在這樣的歷史背景下，九部樂吸收龜茲、于闐、天竺地區的佛曲，作為其聯絡宗教感情、和諧對外關係的紐帶，也就是其禮樂文化建設上的一個必然舉措。

由此可見，繼北周而起的隋王朝採取了比之前更為積極的佛教政策，不僅利用佛教「轉輪王」觀念作為其王朝合法性的思想依據，更在國家治理、禮樂建設、政治外交等方面發揮著佛教文化應有的作用，尤其在與異質文化的碰撞中，佛教文化所倡導的普世價值、以及護持正法的佛教聖主觀念，都成為了溝通和聯結隋與周邊鄰國的津梁。史載大業五年，「高昌王麴伯雅來朝，伊吾吐屯設等獻西域數千里之地。上大悅。癸丑，置西海、河源、鄯善、且末等四郡。丙辰，上御觀風行殿，盛陳文物，奏九部樂，設魚龍曼延，宴高昌王、吐屯設於殿上，以寵異之。其蠻夷陪列者三十餘國」，¹³² 表明九部樂在當時已用於大會藩國，成為隋帝國禮樂威儀的一種展示。因此，九部樂中佛曲的設置就不單純是一種宗教藝術文化的總結，更事關隋帝國的社會改革和對外政策，它向天下昭示了一個新的統一帝國的嶄新意識形態的生成。

129 唐·釋道宣，《續高僧傳》，卷 2，頁 436。

130 同上註，頁 434。

131 唐·魏徵等撰，《隋書》，卷 81〈東夷傳〉，頁 1827。

132 同上註，卷 3〈煬帝紀〉，頁 73。

七、結 論

佛曲源起天竺，風靡西域，並伴隨北朝以來的大量「胡戎之聲」流化中土，乃至充斥於隋唐宮廷音樂之中。從考察的情況來看，隋九部樂中的這些佛曲並非一般性的民間歌舞，而是各地兼具宗教信仰與藝術代表性的樂舞，這些經過篩選的佛曲所體現的音樂義涵同隋代政治語言緊緊相連，彼此之間構成一種強有力的互文。因此，將這些在地理和文化上本處於邊緣的音樂藝術納入古老的華夏「禮樂」體系和國家宗教典禮，就不能看作中原統一政權對四夷之樂的被動接受，而是有著政治、文化考量的一種主動選擇。換言之，隋九部樂中的佛曲本身就有其特殊的宗教和政治文化屬性，其運用於佛教節儀、宴會百僚、接待四方賓客等重要場合，本就肩負著特殊的禮樂使命。可以說，在隋唐時代，佛曲早已溢出了單純的宗教音樂範疇，滲入到政治、外交領域，充當著一種跨越語言、地域、風俗障礙的文化橋梁，在培養共同的政治文化認同方面發揮著積極效用。

由於隋九部樂中的佛教音樂具有這樣的價值，直至唐代，依舊可見其在政治文化方面的作用和影響。史載唐高宗在東宮時，「為文德太后追福，造慈恩寺及翻經院，內出大幡，敕九部樂及京城諸寺幡蓋衆伎，送玄奘及所翻經像、諸高僧等入住慈恩寺」。¹³³ 為太后追福無疑是一項重要的國家典禮，在迎經像和高僧入寺的環節陳奏九部樂，正是由於其中佛教音樂所具有的宗教意義。另據《舊唐書》，武德元年（618），突厥始畢可汗（?-619）「使骨咄祿特勤來朝，宴于太極殿，奏九部樂，賁錦綵布絹各有差」，¹³⁴ 此後在會見交州首領與西藩、突厥、林邑使者時，亦奏九部樂以宴之。將九部樂用於接待四方賓客的外交場合，不但因其在音樂因子方面與四方諸國有其親緣性，亦有通過佛教文化聯結西域與南方佛國的政治考量。妙樂大師湛然（711-782）云：「禮樂前驅，真道後啟。」¹³⁵ 作為國家「禮樂」系統的一部分，佛曲儼然是隋帝國文化戰略的一種必要選擇，為新興帝國的國家治理與政治外交提供了一種強有力的意識形態話語。

133 後晉·劉昫等撰，《舊唐書》，卷 191〈方伎傳〉，頁 5109。

134 同上註，卷 194〈突厥傳〉，頁 5154。

135 唐·湛然，《止觀輔行傳弘決》（《大正新修大藏經》第 46 冊），卷 6，頁 343。



圖一 北魏神王浮雕石臺座正面神王像拓本

圖片引自：李裕群，〈神王浮雕石佛座拓本考釋〉，《文物》
2010.7(2010.7): 66-76。



圖二 東魏武定元年駱子寬造像座神王像

圖片引自：常青，〈北朝石窟神王雕刻述略〉，《考古》
1994.12(1994.12): 1127-1141。



圖三 于闐毘沙門天王壁畫 達瑪溝托普魯克墩 1 號遺址出土

圖片引自：上海博物館編，《絲路梵相：新疆和田達瑪溝佛教遺址出土壁畫藝術》（上海：上海書畫出版社，2014）。

引用書目

一、傳統文獻

- 晉·竺法護譯，《大哀經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 13 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 晉·瞿曇僧伽提婆譯，《增一阿含經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 2 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 晉·法顯，《高僧法顯傳》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 51 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 晉·佛陀跋陀羅、法顯譯，《摩訶僧祇律》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 22 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 後秦·佛陀耶舍、竺佛念譯，《長阿含經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 1 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 後秦·鳩摩羅什譯，《大智度論》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 25 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 後秦·鳩摩羅什譯，《佛藏經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 15 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。

- 北涼·曇無讖譯，《大方等大集經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 13 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 南朝宋·求那跋陀羅譯，《雜阿含經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 2 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 南朝宋·求那跋陀羅譯，《過去現在因果經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 3 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 南朝宋·釋寶雲譯，《佛本行經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 4 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 南朝齊·僧伽跋陀羅譯，《善見律毘婆沙》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 24 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 南朝梁·釋僧祐，《出三藏記集》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 55 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 南朝梁·釋慧皎，《高僧傳》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 50 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 北魏·菩提流支譯，《佛說佛名經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 14 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 北魏·菩提留支譯，《大薩遮尼乾子所說經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 9 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 北齊·魏收，《魏書》，北京：中華書局，1974。
- 隋·智顗，《金光明經文句》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 39 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 隋·費長房，《歷代三寶記》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 49 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 隋·闍那崛多等譯，《起世經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 1 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 唐·令狐德棻等撰，《周書》，北京：中華書局，1971。
- 唐·玄奘譯，辯機撰，《大唐西域記》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 54 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 唐·地婆訶羅譯，《方廣大莊嚴經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 3 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 唐·杜佑，《通典》，北京：中華書局，1988。
- 唐·阿地瞿多譯，《陀羅尼集經》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 18 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。

- 唐·南卓，《羯鼓錄》，北京：中華書局，1985。
- 唐·迦才，《淨土論》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 47 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 唐·崔令欽，《教坊記》，北京：中華書局，1962。
- 唐·湛然，《止觀輔行傳弘決》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 46 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 唐·慧立本、釋彥悰箋，《大唐大慈恩寺三藏法師傳》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 50 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 唐·慧琳，《一切經音義》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 54 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 唐·魏徵等撰，《隋書》，北京：中華書局，1973。
- 唐·釋道宣，《廣弘明集》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 52 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 唐·釋道宣，《續高僧傳》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 50 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 唐·釋道宣，《集神州三寶感通錄》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 52 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 唐·釋道綽，《安樂集》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 47 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 後晉·劉昫等撰，《舊唐書》，北京：中華書局，1975。
- 宋·王溥，《唐會要》，北京：中華書局，1960。
- 宋·戒環集，《大方廣佛華嚴經要解》，收入（日）河村孝照等編，《卅新纂大日本續藏經》第 8 冊，東京：國書刊行會，1975-1989。
- 宋·沈括，《夢溪筆談》，北京：中華書局，2015。
- 宋·陳暘，《樂書》，《景印文淵閣四庫全書》第 211 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 宋·歐陽修、宋祁等撰，《新唐書》，北京：中華書局，1975。
- 宋·讚寧等，《宋高僧傳》，收入（日）大正新修大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》第 50 冊，東京：大藏出版株式會社，1988。
- 元·馬端臨，《文獻通考》，北京：中華書局，2011。
- 明·胡震亨，《唐音癸籤》，上海：上海古籍出版社，1981。
- 清·胡聘之，《山右石刻叢編》，清光緒二十七年（1901）刻本。
- 清·彭定求等編，《全唐詩》，北京：中華書局，1960。

二、近人論著

- 上海博物館編 2014 《絲路梵相：新疆和田達瑪溝佛教遺址出土壁畫藝術》，上海：上海書畫出版社。
- 王小盾 2009 〈論中國樂部史上的隋代七部樂〉，《中國音樂學》2009.4(2009.10): 103-111。
- 王昆吾 1996 《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》，北京：中華書局。
- 田 青 2018 《宗教文化與宗教音樂》，《田青文集》第 1 卷，北京：文化藝術出版社。
- 弘 學 1999 《部派佛教》，成都：巴蜀書社。
- 向 達 2015 《唐代長安與西域文明》，北京：商務印書館。
- 李幸玲 2020 〈新疆佛教石窟燃燈佛授記圖像初探〉，收入李繼凱、楊曉安、江淑君主編，《東亞漢學研究學會十年集》，西安：陝西師範大學出版社，頁 204-212。
- 李裕群 2010 〈神王浮雕石佛座拓本考釋〉，《文物》2010.7(2010.7): 66-76。
- 吳健編著 2002 《中國敦煌壁畫全集·西魏卷》，天津：天津人民美術出版社。
- (日)岸邊成雄著，梁在平、黃志炯譯 1973 《唐代音樂史的研究》，臺北：中華書局。
- 金文達 1992 〈佛教音樂的傳入及其對中國音樂的影響〉，《中央音樂學院學報》1992.1(1992.4): 87-92。
- 金 申 2004 《佛教美術叢考》，北京：科學出版社。
- 周菁葆 2020 《絲綢之路音樂舞蹈大系》，北京：現代出版社。
- 周龍勤主編 2009 《克孜爾石窟》，《中國新疆壁畫藝術》第 1 卷，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社。
- 法國國家圖書館編 2001 《法藏敦煌西域文獻》，上海：上海古籍出版社。
- 施安昌 2008 〈摩尼七神像石刻拓本考略〉，《故宮博物院院刊》2008.6(2008.11): 99-105。
- (日)氣賀澤保規著，石曉軍譯 2014 《絢爛的世界帝國：隋唐時代》，桂林：廣西師範大學出版社。
- 陳寅恪 2020 《隋唐制度淵源略論稿》，上海：上海古籍出版社。
- 常 青 1994 〈北朝石窟神王雕刻述略〉，《考古》1994.12(1994.12): 1127-1141。
- 黃 徵、吳偉編校 1995 《敦煌願文集》，長沙：嶽麓書社。
- 葉 棟 1984 〈敦煌壁畫中的五弦琵琶及其唐樂〉，《音樂藝術》1984.1(1984.4): 24-41。
- 葛曉音 2016 〈日本伎樂「吳公」本事與漢魏樂府〉，《北京大學學報》2016.1(2016.1): 57-68。

- 楊寶玉 2000 〈敦煌文書龍興寺毘沙門天王靈驗記校考〉，《文獻》2000.2(2000.4): 57-64。
- 慈 怡 2004 《佛光大辭典》第3冊，北京：北京圖書館出版社。
- 榮新江 2015 〈近年對龜茲石窟題記的調查與相關研究〉，《西域研究》2015.3(2015.7): 1-9。
- 劉永增主編 2003 《敦煌石窟全集·塑像卷》，香港：商務印書館。
- 潘 濤 2018 〈龜茲音樂和詩律略議〉，《西域研究》2018.2(2018.4): 108-118。
- 樊 睿 2016 〈從授記到結構化：佛菩薩信仰的演化——以于闐佛菩薩信仰為例〉，《西域研究》2016.1(2016.1): 79-86。

Buddhist Music in the Nine Music Groups of the Sui Dynasty and Its Ritual Function

Sun Lingxi *

Abstract

“No distinction between Hua (Chinese) and *yi* (non-Sinitic peoples)” 無隔華夷 largely characterizes the foreign policy of the Sui dynasty, which further invoked: “Treat all under heaven as belonging to the same family” 天下一家. Under such policy, the establishment of the nine music groups 九部樂, oriented for official diplomatic purposes, shows acute cultural openness, with one significant point being the active incorporation of foreign music (namely the four *yi* music forms 四夷之樂), especially Buddhist music from the Western Liang Kingdom in present-day western Gansu, Kucha in Xinjiang, and Tianzhu (India), into the official music groups. Examples include “Shanshan Moni” 善善摩尼 (“Virtuous Mani”) which lauds the Buddhist deity “King of Mani” 摩尼神王; “Xiao tian” 小天 (lit. “Little Heaven”) which depicts the celestials; “Yutian Fo qu” 于闐佛曲 (“Kingdom of Khotan Buddhist Tune”) which extols the Khotan’s worship of Heavenly King Vaiśramaṇa; “Po jia’er” 婆伽兒 which represents the Buddhist festival at Bojiayi City in Xinjiang; “Shashi jiang” 沙石疆 (lit. “Realm of Sand and Stone”) which portrays the ideal world distant from the corrupt physical universe; and “Tianqu” 天曲 (“Heavenly Tune”) which is dedicated to Mahādeva, the founder of the Mahāsāṅghika. The incorporation of Buddhist music into the nine music groups promoted Buddhist figures and doctrines through music and dance, connoting profound religious and political motives. With the inclusion of foreign Buddhist music, the system of traditional Chinese ritual music strove to build a shared political and cultural identity through the media of Buddhist music, while in the meantime linking the Sui emperor to the Cākravartirāja, thereby emphasizing the Empire’s rule over its tributaries.

Keywords: nine music groups, Buddhist music, Cākravartirāja, cultural identity, function of rites and music

* Sun Lingxi, Postdoctoral Fellow, School of Humanities, Zhejiang University.