

論梵鐘的起源與唐詩梵鐘的佛教義蘊*

李時銘**

摘 要

佛教傳進中國以後，大約在南北朝時期出現了梵鐘。關於梵鐘的起源主要有兩說，一以為其中有許多印度原有響器如金剛鈴的因素，一以為源自佛塔的銅鈴，此二說均將梵鐘的創制遠繫於印度。我們從樂器形制考察，說明梵鐘應是由中國圓體的樂鐘與朝鐘演變而來。另外透過對佛教漢化的考察，從文化上論證梵鐘的出現是佛教漢化的一部份，其重點在於擊鐘的義蘊而非器物本身；佛教擊鐘有其息苦警悟的作用，而這個內涵，在為數約三百首涉及梵鐘的唐代詩作中，卻顯得隱晦不彰，本文推測唐代詩人對於梵鐘的領會與表達是出於較主觀的感性，與佛理未必相關涉。而此二者則形成有趣的對照。

關鍵詞：唐詩、音樂、梵鐘、鐘

* 本文為 92 年度國科會專題計畫成果之一部分，計畫名稱：「唐詩裡的鐘」，主持人：李時銘，計畫編號：NSC 92-2411-H-035-004-。

** 逢甲大學中國文學系專任副教授

前 言

梵鐘的起源問題，過去在中國並未引起注意，倒是日本曾有若干討論，林謙三《東亞樂器考》引坪井良平之說，以為梵鐘或有些許印度因素，究竟區別不出，影響微弱，還應以中國的古銅器為其源流¹；林氏則認為其中有些重要的特質，進而可由此證明中國梵鐘源出印度。最近中國博物館研究員孫機考察六朝以來傳世的梵鐘，提出梵鐘源於佛塔懸掛的塔鈴之論²，由於孫說根據較多的實物，故其論頗受重視³。但是我們認為梵鐘源於印度的證據是較為薄弱的，反不如直接沿用中國古鐘來得合理。除了從樂器形制發展的考察外，文化面的觀察應更重要，故而本文擬就佛教傳入中土的漢化來解釋此一問題；另外從唐代詩人涉及梵鐘的詩作看，原始佛教擊鐘的宗教義蘊在其中顯得相當淡薄，這也提供了吾人部分訊息，即對於唐人而言，梵鐘是否遠繫於印度佛教，並不具有重要性。

壹、從樂器形制的考察

林謙三提出中國梵鐘源於印度，他認為中國鐘鐸類樂器的口是獨特的橄欖形，二者「最主要的差異，就在乎鐘口的形狀。」⁴但是印度卻不曾發現鐘鐸類遺物，故林氏以金剛鈴為證，他認為金剛鈴的存在，「一方面證明古印度曾有缺乏考古學遺物的圓口鐘鐸類，所以與中國系的圓口梵鐘有某種關係。」⁵

孫機以為首先改變的是報時鐘，而在他的觀念中，報時鐘也就等同梵鐘：「東漢出現的報時鐘，受到佛塔所懸銅鈴的影響，最晚不遲於南北朝時，已改作圓形，成為所謂的梵鐘了。」⁶作者認為梵鐘「基本上應被看作是古代中國所創制的一種樂器」，因為古印度未發現過這類器物，故不是外國鐘的仿製品；而其截面呈圓形，不成編懸掛，也無法演奏樂曲，與先秦古鐘屬於不同類型。除了樂器型態方面，孫氏從歷史演化著眼，他認為先秦古樂鐘承襲鈴的形制，「梵鐘的起源與此有類似之處，它的前身也是鈴。」⁷

¹ (日)林謙三撰、錢稻孫譯《東亞樂器考·梵鐘型態裡的印度要素》，頁 56，人民音樂出版社，1962 年 2 月一版，1996 年 1 月二刷。按：據林氏所述，坪井之說係從負面排除，未見積極的論證。

² 孫機〈中國梵鐘〉，《考古與文物》1998 年 5 期。

³ 例如全錦雲主編《北京精粹文物大系·古鐘卷》，關於梵鐘的起源，就採取這個說法。

⁴ (日)林謙三撰、錢稻孫譯《東亞樂器考·梵鐘型態裡的印度要素》，頁 53~54。

⁵ 同上書，〈關於金剛鈴〉，頁 45。

⁶ 孫機〈中國梵鐘〉頁 3。按目前傳世最早的梵鐘是陳太建七年鐘。

⁷ 同上。

一、論圓鐘非梵鐘所獨有

誠然，梵鐘不出於印度，但是與先秦古鐘的關係並不是不存在的，作者忽略了先秦的圓鐘，至少鑄鐘基本上便是圓的；更遑論乎先秦本有特鐘之制，單獨懸掛的鐘並不罕見。鐘之初始，很可能是圓形的，合瓦形扁鐘應該是在音樂的需求與製作工藝提高的條件下逐步形成的。河南廟底溝出土的一件陶鐘，屬新石器時代中期，約當西元前 3900 年～3000 年，有圓柱形的陶柄和圓筒形的共鳴胴體⁸，另外陝西長安縣客省莊的龍山文化遺址也出土一枚陶鐘，屬新石器時代晚期，約當西元前 2300 年～2000 年，體長方，鐘口亦呈長方形⁹，論者以為這兩件陶鐘是商代及其後銅鐃、銅鈺的祖先¹⁰；較早期的鑄，其口有橢方形、圓形以及合瓦形者，橢方形者如眉縣編鑄，橢圓形者如克鑄¹¹；而且鑄也有自名為鐘的，如秦公鑄、麋侯鑄均自名為「穌鐘」¹²。綜合這兩點來看，鐘的形制與名稱都有一段過渡期，因此合瓦形並不是先秦鐘鑄的唯一形制。

合瓦形扁鐘是出於音樂演奏的需要，一方面抑制殘響，一方面一鐘二音，可以減少音列中鐘的數量，在聲學特性的掌握與樂器的製作技術上是極為高明的，如此高度的製作技術，不會是發明初期所能為。

關於扁鐘與圓鐘的聲學特性，鄭榮達曾取擂鼓墩二號漢墓出土的一件鐘（田野號第 90 號鐘）¹³作了頻譜分析，以側鼓音為例：在 0.1 秒時正鼓音略高於側鼓音，而低頻段的共振峰多，峰值亦高，對主音產生相當的干擾；0.5 秒後共振峰群逐漸移向高頻，主音亦漸突出，但此時側鼓音開始高於正鼓音。¹⁴根據這個實驗，我們試著說明它在聽覺上的意義：鐘剛敲擊時，音響是模糊的，隨著時間的推移，雙主音逐漸清晰明亮，但由於二音並不完全和諧（略大於小三度），故而產生拍頻，愈不和諧的音，拍頻也就愈密集。大鐘的振程長，這種現象更為明顯，

⁸ 圖見吳釗《追尋逝去的音樂蹤跡——圖說中國音樂史》頁 14，東方出版社 1999 年 10 月一版一刷。

⁹ 圖見《中國音樂史圖鑑》頁 17，人民音樂出版社 1988 年 11 月一版。說明參李純一《中國古代音樂史稿》第一分冊增訂版頁 19，人民音樂出版社 1984 年 3 月二版，1985 年 7 月三刷。

¹⁰ 參見伍國棟〈樂史圖說四則〉，《南陽師範學院學報》（社會科學版）第 1 卷第 5 期，2002 年 10 月，作者以為客省莊的陶鐘應正名為陶鐃（鈺）。

¹¹ 參見李純一《中國上古出土樂器綜論》頁 147、149，文物出版社 1996 年 8 月一版一刷，克鑄的口緣近乎圓形。

¹² 同上書頁 145。

¹³ 擂鼓墩二號漢墓是 1981 年 7 月在隨州市曾侯乙墓西側約百公尺處所發現的，時代略晚於曾侯乙墓，約當戰國中期。隨葬樂器有編鐘三十六件，據童忠良〈百鐘探尋〉（《黃鐘》1988 年第 4 期）田野號第 90 號鐘銑長 44 公分，甬高 32 公分；據許定慧〈擂鼓墩二號墓編鐘及其音律測試〉（刊同上），該鐘頻率值正鼓音為 483.72Hz（音程值 5864 音分即 B4 -36），側鼓音為 603.49Hz（音程值 6247 音分，即 D5+47），與鄭文所測（480、608）有極小之差數。

¹⁴ 〈試探先秦雙音編鐘的設計構想〉，載《黃鐘》1988 年第 4 期。

加上餘音可長達數秒以至十數秒¹⁵，在音樂演奏上會造成干擾，所以即使殘響再短，也不宜密集敲擊。

圓鐘的主音較之扁鐘更為模糊。鄭文列有中國科學院聲學研究所對北京大鐘寺陳列的「大明弘治」大圓鐘實測的數據，該鐘的基頻是 C4，但是在起振後最高峰值卻是 ^bG4 及 G5，到四秒時，基頻幅值才取得領先地位，也就是說敲擊後四秒才能聽得出它是什麼音，在音樂上這算是非常遲緩了；而且敲擊時先聽到的是基音上方十二度音，如果連續演奏（無論是單只或編鐘），則不僅每一擊的各音頻陸續疊出，而且前後音互相干擾，導致音響混濁，更不用說還有平行五度進行的錯覺。¹⁶所以圓鐘極不適合作為樂鐘，但是圓鐘的餘音長，文獻常有聲聞數里以至數十里的描述，因此作為報信、號令使用，卻是適得其所。

從圓鐘到扁鐘必然經過長時間的實驗演進，原始的鐘可能起源於竹筒或中空的木頭，而後為陶製，再發展為銅製，到了以青銅為材料，才可能有固定的音高，這是目前被普遍接受的說法¹⁷，因此銅鐘初始也沿襲竹木圓形的形制，其所以發展為合瓦形，也許起初只是改進圓鐘殘響過長、發音互相干擾的缺點，從長方形到橢圓形、長橢形，可以視為過渡期；從另一角度看，這也須在成編的鐘出現後，因為成編才有音列的需求，也才有樂律的自覺，因此無論是抑制殘響或是增加音列，都建立在成編的條件上。近代對於先秦編鐘的測音，藉著大量出土的實物，特別是成編的鐘與鐘上的銘文，也仍然經過多年的測試，才肯定合瓦形樂鐘的雙音規律¹⁸，由此也可推知合瓦形雙音鐘不會是鐘的早期型態¹⁹。

出土實物中除了上舉西周的克鏞鏞體橫截面呈橢圓形外²⁰，定為西周時器的四虎獸面紋鏞截面也呈橢圓形²¹，1982 年湖北崇陽縣金沙鎮板坑村發現的一枚戰國鐘腔體是圓的²²，春秋前期的秦公鏞為橢方形²³，曾侯乙墓鏞鐘腔體則是橢圓

¹⁵ 餘音長短與鐘體大小及敲擊力量的強弱有關，這個估算是根據經驗來的。

¹⁶ 上述關於圓鐘與扁鐘的音響意義請參見拙作〈說撞鐘——《禮記·學記》「撞鐘」喻新探〉，《逢甲中文學報》第 3 期，1995 年 5 月。

¹⁷ 例如郭沫若《青銅時代》、唐蘭〈古樂器小記〉（《燕京學報》14 期）。

¹⁸ 關於測試與發現過程，可參考秦序〈先秦編鐘雙音“規律”的發現與研究〉，《中國音樂學》1990 年 3 期，根據該文記載，最初在測試信陽編鐘時為了敲出〈東方紅〉，還在一枚鐘的鐘枚上找到接近 #e2 的音（頁 57），可見得測音時曾經敲擊過多少可能發音的位置。

¹⁹ 關於合瓦形鐘形成的文化內涵，較少有為之詮釋者，北京大鐘寺博物館于弢的《中國古鐘史話》經由對世界各地遠古文化研究與人類學材料分析，認為合瓦形造型代表女陰生殖觀念，陳荃有以為此說雖然有一定的說服力，但是合瓦形樂鐘並非在源頭階段即是如此，他認同鐘源於鈴的說法，圓形的鈴之所以逐漸成扁形，是為了縮短兩側間距，以利於鈴舌的撞擊，起初並不是為了「一鐘雙音」的設計，「它應是為便於演奏而逐步改進的一種器形，之所以後來出現『一鐘雙音』現象，乃是音樂文化發展和科技水平進步的結果。」說見陳荃有〈樂鐘之源與合瓦體之本〉，《中國音樂》2001 年 1 期，頁 59~60。

²⁰ 《中國音樂文物大系·天津卷》頁 205，大象出版社，1999 年 10 月二版二刷。

²¹ 劉東升等編《中國樂器圖誌》頁 48，輕工業出版社 1987 年 12 月一版一刷。

²² 《中國音樂文物大系·湖北卷》頁 48，大象出版社，1999 年 10 月二版二刷。

²³ 《中國音樂文物大系·陝西卷》頁 104，大象出版社，1999 年 10 月二版二刷。

形的²⁴，橢方形、橢圓形與圓形鐘的發音特性原則上是相同的。另外，鐃于腔體上廣下斂，基本上也是圓形的，雖然鐃于始見於春秋時期，但也可說明古代銅製敲擊樂器有圓體的。

二、論報時鐘非源出梵鐘

至於報時鐘，原具有報信、號令的性質，很可能是出自朝鐘。朝鐘的作用在於召群臣、出號令、警晨昏，與朝廷之威儀相表裡，其原始當不會太晚。《三輔黃圖》載秦始皇「收天下兵，聚之咸陽，銷以爲鐘鐻：高三丈，鐘小者皆千石也。」²⁵鐻即虞，如此高壯的鐘架與宏大的鐘，應非樂鐘，而是體巨聲遠的朝鐘²⁶。

又《史記·淮陰侯列傳》載漢十年，陳豨反，韓信先預其事，呂后與蕭何誘騙韓信入朝，「使武士縛信，斬之長樂鍾室」²⁷，《正義》謂此鍾室是「長樂宮懸鍾之室」，若屬樂鐘，當無另懸鍾室之必要，所以如非朝鐘，即是報時鐘，至少唐代詩人常以之與鐘漏並舉，是以爲報時之鐘，而朝鐘兼有報時的功能，二者是可以合一的。如徐彥伯〈同韋舍人元旦早朝〉：「夕轉清壺漏，晨驚長樂鐘。」²⁸劉長卿〈奉送從兄罷官之淮南〉：「鐘漏移長樂，衣冠接永嘉。」²⁹而李德裕〈早入中書行公主冊禮事畢登集賢閣成詠〉：「金門列葆吹，鐘室傳清漏」³⁰也以鐘室爲鐘漏之所在。又《太平御覽》卷五七五引〈東方朔傳〉曰：「漢武帝未央宮殿前鍾無故自鳴，三日三夜不止，大恠之。」³¹這也當屬朝鐘。

由以上的資料顯示：朝鐘或報時之鐘至少遠在佛教傳入中土前的秦漢之際已經出現，而且既以遠傳爲目的，則當屬圓鐘，孫機以爲東漢始出現報時之鐘，且受到佛塔所懸銅鈴的影響而改爲圓形，是不合乎歷史事實的。

三、論梵鐘非源出鈴鐸

林謙三以爲梵鐘出於印度金剛鈴，孫機認爲是源於塔鈴，二者除了樂器型態所見相同外，主要的是在於文化上將梵鐘的產生關聯到佛教文物。金剛鈴是一種以舌在體腔內觸擊發聲、其上有柄便於手持的佛教（密宗）法器，鈴體內的懸舌，

²⁴ 《中國音樂文物大系·湖北卷》頁 217。

²⁵ 孫星衍、莊逵吉校本頁 11，世界書局影印民 52 年 11 月初版。

²⁶ 《史記·秦始皇本紀》並沒有「高三丈，鐘小者皆千石」之文，但衡諸常情，單鑄鐘虞而不鑄鐘，殆無可能。

²⁷ 藝文印書館影印武英殿四年校刊本卷九二頁 17a。

²⁸ 《全唐詩》卷七六頁 825，盤庚出版社影印中華書局排印本，民 68 年 2 月一版。

²⁹ 同上卷一四九頁 1546。

³⁰ 同上卷四七五頁 5395。

³¹ 《四部叢刊》三編影印日本靜嘉堂文庫藏宋刊本頁 5a，台灣商務印書館民 81 年 1 月台一版六刷。

「有圓棍狀的、稜角棍棒狀的，還有其他各種形狀。」³²棍狀係爲了使之容易觸及體腔以發聲；塔鈴的結構也類似金剛鈴，林謙三謂「掛在寺塔上的寶鐸，形制概屬圓口，而鐸中的舌，爲要使爲風來時易打動鐸身，多作比較大的扁平版狀。爲使不論風從何方來都易於打觸鐸身，有附以十字形打棒的。」³³這段描述說明塔鐸的作用在於觸擊發聲，而且分別懸在檐頭，不能如有些靠互相碰擊發音的腰鈴般密集編列，因此作爲主要發音部件的舌是不可或缺的，這點與鐘完全不同，因爲有舌與無舌在樂器形態學上是有重要差別的，前者屬搖擊的體鳴樂器，後者則屬擊奏的體鳴樂器，其發音原理、演奏方法都不相同，

雖然古代的鐘鐃有很大的可能性是從鈴演變而來的，但是遠古無鈕陶鈴的體型，係從仰韶文化晚期和大汶口文化早期的橢圓體演變爲龍山文化的菱體和合瓦體³⁴，這段過程已經經歷了上千年的時間，再到先商或殷商早期類鐘的有柄響器鏞、鐃、鉦，又將近一千年，文明的發展與生物的演化有其類同之處：起初的進程極爲緩慢，一旦經歷某些突破點，就會加速其演變。因此，即使中國的鐘源自於遠古的鈴，但是梵鐘卻不必步武佛鈴，可以直接沿用中國樂鐘，畢竟後者在形制上、功能上更爲接近；其於佛鈴，只不過有著抽象的佛教意涵而已。

金剛杵也罷，塔鈴也好，無非是要營造梵鐘與佛教的關係，全錦雲謂「嚴格說來，梵鐘是與佛法互爲依存的，所以直到兩漢之際，隨著佛教的傳入，中國才產生寺廟，隨後便又有了佛教的法器——梵鐘。自此，梵鐘與寺廟結了不解之緣。」³⁵此說是這種心理因素的典型代表；其實儘管梵鐘普遍使用於寺院之中，而且是佛教的重要法器，但是其創制並不一定非要與佛教搭上淵源不可，若執意如此，反倒著相了³⁶。

四、論梵鐘鐘鈕遠承先秦樂鐘

爲了證成梵鐘起源於六朝，孫機以南北朝若干石碑的碑首與鐘鈕之蒲牢形相對照，認爲梵鐘上的蒲牢或曾受到先秦銅鐃的啓發，但是其藝術趣味不同，「碑首與蒲牢之演變的規（按疑當作軌）跡彼此互相呼應，大體上保持同步；也就是

³² 《東亞樂器考·關於金剛鈴》頁 49。

³³ 同上書，〈塔廟用風鐸的習俗之東傳〉，頁 43

³⁴ 李純一《中國上古出土樂器綜論》頁 87。按仰韶文化約當西元前 5000~3000 年，大汶口文化約當西元前 4300~2500 年，而後發展爲龍山文化。

³⁵ 全錦雲〈北京古鐘文化縱談〉，《北京精粹文物大系·古鐘卷》頁 17，北京出版社，2001 年 1 月一版一刷。

³⁶ 就以塔鈴的功能而言，林謙三以爲是塔廟的「莊嚴之具」，而民間沿襲這種習俗則是「借風鈴的涼音以忘暑熱。」（《東亞樂器考·塔廟用風鐸的習俗之東傳》，頁 39、43）這是具有形上因素的；但是也有人以爲「塔鈴又名驚雀鈴，掛之塔檐，風吹鈴響，鳥受驚即飛去，對塔起保護作用。」（石志廉、楊桂榮〈唐開元五年褚亮銅塔鈴〉，《中國文物報》第 36 期，1991 年 9 月 15 日）此說則是基於實用的目的。

說，用碑首作為蒲牢之造型的參照系是可以成立的。」³⁷雖然二者或許同步發生，但是並沒有解答其淵源問題。相傳蒲牢是龍的一種，《文選》班固〈東都賦〉：「於是發鯨魚、鏗華鐘」，李善《注》引薛綜〈西京賦〉注：「海中有大魚曰鯨，海邊又有獸名蒲牢，蒲牢素畏鯨魚，鯨魚擊蒲牢，輒大鳴。凡鐘欲令聲大者，故作蒲牢於上，所以撞之者為鯨魚。」³⁸蒲牢是何種獸，未見記載，惟明楊慎《升庵外集》卷九五云：「俗傳龍生九子，……三曰蒲牢，形似龍而小，性好吼叫，今鐘上紐是也。」³⁹陸深《金臺紀聞》則稱「昔鷓鴣氏生三子，長曰蒲牢，好聲，以飾鐘，今之鐘紐是也。」⁴⁰二說並不知何所依據，姑聊記之⁴¹。

鐘鈕之用龍形出現得相當早且普遍，例如春秋晚期長治分水嶺 25 號墓編鑄四枚的鐘鈕是「相對峙的雙夔龍，口銜蟠螭」⁴²，曾侯乙墓鑄鐘的鐘鈕是一對蟠龍形複式鈕，屬春秋晚期至戰國早期的侯馬鑄銅遺址出土的陶範鐘鈕模有雙身龍形、螭形⁴³。畢竟龍自遠古以來便是中國傳統文化的重要成分，而且龍與蛇是二而一的⁴⁴，在先秦的許多器物上也可以見到此一現象。如果說梵鐘鐘鈕的龍形不是遠紹先秦樂鐘，而在六朝時憑虛而起，那是很難令人信服的；因此，從鐘鈕的龍螭形，也可以說明梵鐘與先秦樂鐘的關係。

貳、從佛教漢化的考察

寺院的鐘，除了其本身在佛教思想上的意義外，無論地之深山郊城，時之早夜晨昏，在在觸及人們的生活，梵鐘的出現，標識著佛教在中國已經普遍流傳。因此吾人考察梵鐘之緣起，除了形制而外，當理解其文化上的因素。佛教傳入中土之後，其建築、叢林制度等都有著相當程度的漢化，而法器襲用中國鐘磬之制，只是其中之一端。

³⁷ 〈中國梵鐘〉頁 9。

³⁸ 藝文印書館影印胡克家重雕宋淳熙本卷一頁 23b~24a。

³⁹ 學生書局據國立中央圖書館藏明萬曆 44 年顧起元校刊本影印，頁 4b~5a，民 60 年初版。

⁴⁰ 《儼山外集》卷七頁 4b，影印文淵閣《四庫全書》本。

⁴¹ 明·陸容《菽園雜記》卷二作「徒牢」，謂「其形似龍而小，性吼叫，有神力，故懸鐘上。」（《守山閣叢書》本，藝文印書館影印《百部叢書集成》）

⁴² 《中國音樂文物大系·山西卷》頁 62，大象出版社，2000 年 6 月一版一刷。

⁴³ 《中國音樂文物大系·山西卷》頁 79。

⁴⁴ 先師趙鐵寒先生主張蛇／龍是夏民族的圖騰，龍與蛇同是一物，「古人叫有角的蛇作龍，沒角的龍作蛇，……它當是先民對於蛇的恐怖與崇拜觀念的混合構圖。」見《古史考述·夏民族的圖騰演變》頁 83，正中書局民 54 年 10 月初版，58 年 6 月二版；杜而未認為龍的觀念出於原始宗教文化，「神話把月形看作一條蛇，這就是龍。」見《鳳麟龜龍考釋》頁 150，商務印書館民 55 年 8 月初版，60 年 3 月三版。

一、寺院建築的漢化

佛教傳入中國後，其寺院建築受到中國傳統建築很大的影響，起初出現的小規模建築，以佛塔為主，它結合了中國傳統建築的重檐樓閣；其後隨著格局的擴大，遂規摹了宮殿式的建築，這也是漢傳佛教中國化的重要表徵。《中國佛寺道觀》一書稱：「漢地佛教寺院在漢代時主要按漢代的官署佈局建造，不少官吏、貴族、富人舍宅為寺，由此沿襲下來，佛寺的格局總體上與中國傳統的院落形式相似。」⁴⁵又云：「唐代以前，漢地佛寺主要有石窟寺、塔廟兩種形式。……唐代以後，佛塔多建在寺前、寺後或另建塔院，形成了以大雄寶殿為中心的佛寺結構。寺院座北朝南，主要殿堂依次分佈在中軸線上，層次分明，佈局嚴謹。」⁴⁶對照許多歷史上曾有與現存的寺院，這樣的描述是頗具概括性的。

中國的塔呈現多種不同的面貌，依其形制分，有單層式、樓閣式、密檐式、亭閣式、覆鉢式、花塔、過街塔、造像塔等，依其性質分，有金剛寶座塔、喇嘛塔、五輪塔、寶篋印塔、經塔、多寶塔等多種⁴⁷。花塔以亭閣式為主，結合樓閣式與密檐式的特點，由樸質趨向華麗，其數量較少；覆鉢式為喇嘛塔，金剛寶座塔屬密宗⁴⁸，漢傳佛教較普遍的是樓閣式、密檐式和亭閣式。范培松稱：「樓閣式塔是由中國傳統的樓閣發展而來，其結構與裝飾完全是中國式的。如西安的大雁塔、山西應縣佛宮寺木塔。密檐式也是從傳統重檐式建築發展而來，用疊澀做成多層的塔檐，帶有強烈的裝飾色彩。如西安的小雁塔、河南登封縣的嵩岳寺塔。印度的塔多是實心的，而中國的塔尤其是唐宋以後的塔多能登高而上。」⁴⁹張馭寰長期研究中國塔，曾經考察過全國五百餘座各式各樣的古塔，他說：「中國佛塔的式樣很多，它是僧侶與匠師共同創造出來的，佛教東漸後所造的塔都具有我國傳統的風格。」⁵⁰這是合乎歷史事實的。

例如中國歷史上第一座佛寺——建於東漢永平十一年（公元 60 年）的洛陽白馬寺⁵¹，《魏書·釋老志》云：「自洛中構白馬寺，盛飾佛圖，畫迹甚妙，為四方式。凡宮塔制度，猶依天竺舊狀而重構之，從一級至三、五、七、九，世人相承，謂之『浮

⁴⁵ 段啟明等《中國佛寺道觀·佛教寺院綜述》頁 4，北京燕山出版社，1997 年 8 月一版。

⁴⁶ 同上，頁 4~5。

⁴⁷ 參考吳慶洲〈佛塔的源流及中國塔剝形制研究（續）〉，分載《華中建築》2000 年第 18 卷 1 期、第 1、2 期，張馭寰《中國塔》頁 85，山西人民出版社，2000 年 12 月一版一刷。

⁴⁸ 參見《中國古代建築辭典》頁 268~270、272~273，中國書店 1992 年 12 月一版、王振復《中國建築的文化歷程》頁 106~108，上海人民出版社，2000 年 12 月一版一刷、張馭寰《中國塔》頁 85~128、葉文憲《趣味考古·中國的塔》頁 121~124，上海古籍出版社 2002 年 6 月一版，10 月 2 刷。

⁴⁹ 〈中國寺院形制及其佈局特點〉，《考古與文物》2000 年第 2 期頁 84。

⁵⁰ 《中國塔》頁 85，作者所考察過的古塔，見該書附錄四。

⁵¹ 徐時儀曾論證「白馬」之名是梵語 padma（蓮花）的音譯，其說頗有見地，見〈白馬寺寺名探疑〉，《古籍整理研究學刊》第四期頁 23~27，2002 年 7 月。

圖』，或云『佛圖』⁵²，由是可知最早的白馬寺只是四方式的塔形建築，塔形部分是「天竺舊狀」，而「重構」則是層疊而上，重構應該是承襲中國傳統樓閣建築的特色；張弓《漢唐佛寺文化史》云：「取單數層級構築『佛圖』，是天竺宮塔制度的特徵。佛圖每層壁面布滿佛龕，象徵『天宮千佛』，所以又稱『宮塔』」。⁵³而這些佛龕，則在樓塔式佛寺出現後，為其內所供養的佛像所取代⁵⁴。

吳慶洲又根據《三國志·吳書四·劉繇傳》載笮融乃大起浮圖祠，「垂銅槃九重，下為重樓閣道」，以及《後漢書·陶謙列傳》稱笮融大起浮屠寺，「上累金盤，下為重樓」，認為中國早期佛塔「乃是在中國式的樓閣之上，冠以『金盤』，即有相輪的窠塔波縮型而成。」⁵⁵他分析了隋以前的塔刹，認為早期佛塔除了忠於窠塔波有基座、覆鉢、相輪的基本部分外，部分特有構件如「山花蕉葉」是由中國傳統建築的屋蓋脊飾演變而來⁵⁶；至於閣道則是為了便於人們繞塔朝拜而設，但是在佛像移入塔內供養後，塔內誦經便取代了繞塔瞻禮。⁵⁷

這些可以說明早期佛寺建築傳入中國後，初步保留天竺的主要體制，其後逐漸因應中國傳統建築的格局，在形制作了一些改變，因為其中可能有不少是由民間「舍宅為寺」改建的；但是我們可以體會到佛教建築雖然漢化，其宮塔制度禮佛的內蘊依然執持著，只不過在保留印度佛教建築的若干基礎上，遷就既有園宅的特點而加以改造。

建塔原係為了紀念釋迦牟尼，後來成了歷代高僧圓寂後埋藏舍利子的建築⁵⁸，亦即具有陵墓的功能，《洛陽伽藍記》卷四載「（漢）明帝崩，起祇洹（祭祀之祠廟）於陵上，自此以後，百姓塚上或作浮圖焉。」⁵⁹到這地步，塚墓與佛塔建築結合的現象，應算是很徹底了。

二、寺院建築之宮殿化

隨著帝王的崇信，佛教勢力逐漸擴大，許多寺院由朝廷下令新建或擴增，其規模自不可同日而語；宮殿是帝王在世俗的權力中心，這種權力跨越到宗教世界，寺院則是宗教的俗世化，因而成為他們在精神世界的投射，其間隱然的有神權化的思想在，所以寺院建築形式之模仿宮殿，自屬因勢利導之事。范培松綜合許多建築學者如梁思成、劉敦楨、劉致平等意見，認為中國寺院建築形制與佈局

⁵² 武英殿本卷一一四頁 5a，藝文印書館影印。

⁵³ 《漢唐佛寺文化史》頁 155，中國社會科學出版社，1997 年 12 月一版一刷。

⁵⁴ 同上頁 4。

⁵⁵ 〈佛塔的源流及中國塔刹形制研究（續）〉，《華中建築》2000 年第 18 卷 1 期，頁 123。

⁵⁶ 同上頁 123、125。

⁵⁷ 《漢唐佛寺文化史》頁 4。

⁵⁸ 《中國塔》頁 1。

⁵⁹ 《洛陽伽藍記合校稿本》卷四頁 4a，世界書局影印民 48 年 9 月初版。

完全是依照中國傳統的建築特點建立的。從「寺」的名稱⁶⁰，寺院座落以南北向為主，而以面南「取正」為優先，到與宮殿相同的紅牆黃瓦，以及中軸線與對稱的格局，甚至中軸線上的建築物還取三、五、七、九的陽數。並引梁思成之說謂：「從敦煌壁畫中，以及少數在日本的文物建築中推測，我們可以說中國寺院的佈局在公元第四第五世紀已經基本定型了。總的來說佛寺的佈局，基本上是採取了中國傳統世俗建築的院落式佈局方法。」⁶¹事實上中國傳統建築在平面佈局上有其一致性，日人伊東忠太原《中國建築史》比較了各種不同功能之建築，就平面布置而言，「宮殿、佛寺、道觀、文廟、武廟、陵墓、官衙、住宅等，大體以同樣之方針配置之。即中間置最主要之大屋，其前為庭，庭之兩旁取左右均齊之狀，配置房屋，而以廊連結之。」⁶²

唐以後較大規模的寺院，一般是從山門入，分為數進，沿中軸線配置天王殿、大雄寶殿等前殿、正殿以及後方的其他殿宇僧舍，大雄寶殿是全寺的中心，前方有院，兩側設配殿，這種格局與宮殿建築類似。自從隋文帝修築大興城（唐以後的長安城）以後，奠定了都城的規模，唐太宗貞觀八年（634）開始在長安城東北禁苑龍首原高地上建築大明宮，因高祖去世而停建；後經歷高宗、武后續建，龍朔三年（663），武后遷此聽政，於是大明宮取代太極宮成為政治中心。大明宮雖然已毀，但是根據傳世史料如宋·程大昌《雍錄》、宋敏求《長安志》以及集其成的清·徐松《唐兩京城坊考》，加上考古發掘⁶³，我們知道唐代大明宮的配置在中軸線上依次是丹鳳門、含元殿、宣政殿、紫宸殿、蓬萊殿、含涼殿、玄武殿等⁶⁴。比較此二類建築的格局，儘管規模小大有別，但其面貌相似，蘊含的精神更是逼肖。除了宮殿配置外，最值得我們注意的是鐘鼓樓的設置。

唐·李華〈含元殿賦〉：「其前則置兩石以恤刑，張三侯以興武。告善之旌、登聞之鼓，節晷漏於鍾律，架危樓之筍簾，以辨內外之差，以正東西之序。」⁶⁵李華所賦，乃在高樓上置筍簾以懸掛鐘鼓，鐘的功能則為計時報時，做為百官朝會的準的；舒元輿〈御史臺新造中書院記〉：「若御史臺每朝會，其長總領屬官謁於天子。道路誰何之聲，達於禁扉。至含元殿西廡，使朱衣從官傳呼，促百官就班。……雞人報點，監者押百官由通乾觀象入宣政門，及班於殿廷前，則左右巡

⁶⁰「寺」本為政府部門之一，如太常寺、鴻臚寺等，漢明帝時佛經由西域傳來，置於鴻臚寺，故而後來佛教建築也以寺為名。

⁶¹〈中國寺院形制及其佈局特點〉引梁思成〈中國佛教建築〉語，《考古與文物》2000年第二期頁85。

⁶²伊東忠太原著、陳清泉補譯《中國建築史》頁45~46，商務印書館民64年1月台四版。

⁶³例如中科院考古所《唐長安大明宮》，中國田野考古報告集專刊丁種11號，科學出版社1959年、中國社科院考古所西安唐城工作隊《唐大明宮含元殿遺址1995—1996年發掘報告》等。

⁶⁴徐松《唐兩京城坊考·西京大明宮圖》，世界書局影印道光28年靈石楊氏刊本插頁，民52年11月初版、秦浩編《隋唐考古》頁31，南京大學出版社1992年8月一版。

⁶⁵清·陳元龍等編《歷代賦彙》卷七三頁14，中文出版社影印康熙45年刊本。

使二人分押於鐘鼓樓下。」⁶⁶徐松《唐兩京城坊考》「大明宮」條謂：「含元殿，大朝會御之，殿之前廊有翔鸞閣、棲鳳閣，……閣前有鐘樓鼓樓。」⁶⁷據以上材料，含元殿是有鐘鼓樓的。⁶⁸又根據《長安志》，唐代太極宮、大明宮外朝含元殿與興慶宮大同殿都有鐘鼓樓的設置，但是東鐘西鼓或東鼓西鐘，卻有不同的記載；辛德勇根據宋敏求《長安志》、元·楊奐《還山遺稿·汴故宮記》等材料，歷考隋唐宋元明各代的宮廷鐘鼓樓建置，認為「中國城市或宮殿中鐘、鼓的配置形式，自宋元迄於明代，一直是以『東鼓西鐘』為主，而其淵源應上溯至隋唐時代。」而以《長安志》所載為是。⁶⁹

由於鐘鼓有計時報時作為圭表軌儀的意涵，又有號令傳訊足為權威的象徵，鐘鼓樓的配置出現於較大型的寺院中也就不足為奇了⁷⁰。這種方外模擬俗世的作法成為趨勢，致使前此的塔寺建築，也跟著擴建改造，例如原本塔院式的建築像白馬寺，經過歷代的擴建，如今所存的也是宮殿式的建築。⁷¹

三、寺院法器的漢化

佛教在印度原本並沒有鐘磬，用以召集僧眾只用打木，稱為「𦵏𦵏」，或作「𦵏椎」，也有作「𦵏稚」的。這個詞來自梵文的 *ghantā*，意譯為「打木」（名詞），「𦵏𦵏」、「𦵏椎」、「𦵏稚」都是音譯⁷²。

《釋氏要覽》卷三「𦵏稚」條：「《出要律儀》云：『此譯為鐘磬。』《五分律》云：『〔隨有〕瓦木銅鐵，鳴者皆名𦵏稚。』……此云擊木聲。五分比丘問：『以何木作𦵏稚？』佛言：『除漆樹，餘木鳴者聽作。』」⁷³《翻譯名義集》卷七認為「𦵏稚」當作「𦵏椎」或「𦵏𦵏」，云：「𦵏椎，聲論翻為磬，亦翻鐘。」⁷⁴引應法師《準尼鈔》云：「時至應臂吒𦵏𦵏。」謂應師釋云：「梵語臂吒，此云打；梵語𦵏𦵏，此云所打之木，或檀或桐，彼無鐘磬故也。」⁷⁵「臂吒𦵏𦵏」意即「打𦵏𦵏」，亦即「打木」；《四分律行事鈔資持記》卷二略同，唯後文說明「彼無鐘

⁶⁶ 《全唐文》卷七二七，頁 11，中華書局據嘉慶原刊本影印。

⁶⁷ 卷一頁 15。

⁶⁸ 1959~1960 年中國科學考古研究所發掘含元殿遺址，並據以繪製復原圖，但鐘鼓樓部分尚缺乏具體跡象，圖中無法顯現。參見傅熹年〈唐長安大明宮含元殿原狀的探討〉頁 45，《文物》1973 年 7 月。

⁶⁹ 〈唐長安城坊建置叢考〉，《文史》37 期頁 104~105，中華書局 1993 年 2 月。

⁷⁰ 白化文稱「在唐末五代，寺院中還沒有鼓樓，和鐘樓相對的是經樓，那是存放佛經的地方。」見《漢化佛教法器服飾略說》頁 20，商務印書館 1998 年 12 月一版一刷。

⁷¹ 參見徐金星〈白馬寺〉，《佛教與中國文化》頁 444~445，中華書局 1988 年 10 月一版，1997 年 10 月四刷。

⁷² 參見《漢化佛教法器服飾略說》頁 18。

⁷³ 《大正藏》第五十四冊頁 304a，新文豐出版公司民 77 年 9 月修訂版。

⁷⁴ 《大正藏》第五十四冊頁 1168c。

磬，故多打木集人。」⁷⁶或許較早時期先採音譯為「鞞椎」(《翻譯名義集》注「椎」音「地」)，其後「椎」因形近訛為「椎」，而「椎」在漢語中原指可敲打之物⁷⁷，與槌、槌同義，於是順水推舟、歪打正著的將之譯為「鞞椎」；進一步不但將「鞞椎」譯為「鐘磬」，實際上也是用鐘磬作為打器，至於先用其器抑或先譯其名，則尚無可考。

釋氏所用，除漆樹外，原不限其材質為何，只要能達到集眾的目的即可，所以在中國便隨方便而用，這也是漢傳佛教中國化的體現。至於何以選擇鐘磬呢？推測這應與借鑑中國宮廷制度有關。在宗廟祭祀或宮廷雅樂中，最尊貴的樂器便是鐘磬，自先秦以來便是樂懸的主要架構，另外朝鐘有警眾傳訊的作用，因此寺院建築模仿宮廷建築模式，而沿用其樂器也成為順理成章之事。但無論是鐘或磬，在佛教中應該只是作為傳訊集眾的打器，而非取其音樂功能，故而不以編懸的形式存在，故自始應即僅取特鐘特磬；又為了發音宏亮而能及遠，故承襲了朝鐘的圓形之制。

參、佛教打鐘的義蘊與唐詩中的梵鐘

一、佛教打鐘的義蘊

印度佛教鳴打鞞椎除了集眾以外，另有宗教上的意涵。《翻譯名義集》引《增一阿含經》云：「若打鐘時，一切惡道諸苦，並得停止。」⁷⁸《付法藏因緣傳》卷五說其因由：罽膩吒王貪虐無道，數出征伐勞役人民，不知厭足，欲王四海，死後「生大海中作千頭魚，劍輪迴注，斬截其首；續復尋生，次第更斬。如是展轉，乃至無量。須臾之間，頭滿大海。時有羅漢為僧維那，王即白言：『今此劍輪聞鞞椎音，即便停止，於其中間，苦痛小息；唯願大德垂哀矜愍，若鳴鞞椎，延令長久。』羅漢愍念，為長打之。過七日已，受苦便畢。而此寺上因彼王故，次第相傳長打鞞椎，至於今日，猶故如本。」⁷⁹為死後受苦的人打鞞椎，其痛苦可以暫歇，為了盡量減緩其苦，便不停地長打，這便是寺院鳴打鞞椎的由來。

佛教傳入中土後，因襲中國本地的打器而改用鐘磬，同時其作用也跟著傳布，民間也有這類傳說，如《翻譯名義集》卷七載南唐中主李璟時「江南上元縣一民時疾暴死，心氣尚暖，凡三日復甦，乃誤勾也。自言至一殿庭間，忽見先主（按烈祖李昇）被五木縲械甚嚴，民大駭。竊問曰：『主何至於斯耶？』主曰：『吾

⁷⁵ 《大正藏》第五十四冊頁 1169a。

⁷⁶ 《大正藏》第四十冊頁 186b。

⁷⁷ 如《莊子·外物》：「儒（爾）以金椎控其頤。」

⁷⁸ 《大正藏》第五十四冊頁 1169a。

爲宋齊丘所誤，殺和州降者千餘人，以冤訴因此。』主問其民曰：『汝何至斯耶？』其民具道誤勾之事，主聞其民卻得生還，喜且泣曰：『吾仗汝歸語嗣君：凡寺觀鳴鐘，當延之令永，吾受苦，惟聞鐘則暫休，或能爲吾造一鐘尤善。』⁸⁰後來中主果然爲造一鐘於清涼寺。⁸¹

又《敕修百丈清規》卷八稱大鍾「叢林號令資始也，曉擊則破長夜、警睡眠，暮擊則覺昏衢、疏冥昧。」⁸²是寺院中晨昏撞鐘，有警覺人心的作用。

因此，可以說使亡故的人息苦超脫，讓生人覺醒警悟是鐘聲的主要作用，也是寺院打鐘的目的。

二、唐詩梵鐘的佛教義蘊

鐘聲息苦與警悟人心是寺院擊鐘的主要目的，但是這樣的義蘊有時也不免被人忽略——有的是由於無心，有的是出於有意，明成祖的永樂大鐘屬後者⁸³，而唐代詩人則可能是因爲迴不在意。

傅道彬《晚唐鐘聲》舉出杜甫〈遊龍門奉先寺〉「欲覺聞晨鐘，令人發深省」之詩，並引張表臣《珊瑚鉤詩話》說杜詩「鐘磬清心，欲生緣覺」，因論：「不唯杜詩，『清心』與『緣覺』的梵聲禪意是整個唐詩藝術世界的主旋律，釋家意趣標志著唐代鐘聲意象的一個重要變化。」⁸⁴其論述的脈絡在於強調唐代鐘聲意象的由儒轉佛，並凸顯詩中所顯現的佛理，他說：「唐代鐘聲完成了儒家的『鐘鼓道志』實用傳統向佛家的禪聲梵意的轉變，佛家意趣的濃厚，使詩界鐘聲更空靈

⁷⁹ 《大正藏》第五十冊頁 317a。

⁸⁰ 《大正藏》第五十四冊頁 1168c~1169a。

⁸¹ 宋僧文瑩《湘山野錄》卷下亦記載此事，又見《釋氏稽古略》卷三。《帝京景物略》卷五引內典云：「人間鐘鳴未歇際，地獄眾生刑具暫脫此間也」（北京古籍出版社，頁 203，1983 年 12 月一版，1992 年 6 月二刷，按《大正藏》尚未檢得）亦是此意。

⁸² 《大正藏》第四十八冊頁 1155b。

⁸³ 有時為亡者超脫亦兼為自己懺悔以求解脫，明成祖之鑄永樂大鐘便有此意，但卻用「以化民務」文飾之（夏明明〈明永樂大鐘研究〉，《北京文博》1995 年 1 期，《中國考古集成·華北卷一》影印，頁 573，哈爾濱出版社，1994 年）；但乾隆帝的〈大鐘歌〉說破了他：「嚴謹難逃南史筆，懺悔詎賴佛氏鐘。」（參見趙迅〈鐘王〉，《文物天地》，1981 年 2 期，同前，頁 593）全錦雲從歷史背景與鐘體遍鑄佛經、佛號，日供六僧擊之等，考證明成祖之所以鑄永樂大鐘，是為了對於靖難之變與後來的「瓜蔓抄」的懺悔，通過天天撞擊，象徵日日誦經，以此慰藉亡靈解脫自己與冤魂。（〈懺悔詎賴佛氏鐘——永樂大鐘成因考〉，《北京文博》，1996 年 2 期，同前，頁 583~587）。根據明·劉侗、于奕正《帝京景物略》卷五謂「天啟年中，鐘不復擊，置地上。」（頁 203）全錦雲依其全文邏輯推斷是為了停止對靖難之役遺族之迫害，並免張揚永樂之惡；孔祥利則以為白蓮教之亂與京營操軍兵變導致社會動盪，故依術士建言「帝里白虎方不宜鳴鐘」（導致龍弱虎強），才臥之於地的，見〈萬壽寺永樂大鐘遷移懸臥考〉，《北京文博》，1996 年 1 期，《中國考古集成·華北卷一》影印，頁 588~591）。對於傳世的第一大鐘，這種結論是合理的，而且也合乎佛教打鐘的本旨。

⁸⁴ 《晚唐鐘聲——中國文化的精神原型》頁 237，東方出版社 1996 年一版。

澄明。」⁸⁵由於唐詩中的鐘主要涉及樂鐘、朝鐘、梵鐘、道鐘與報時之鐘，儒家「樂以致和」的思想僅表現在樂鐘的篇章中——而且是部分郊祀樂章，因此在絕大多數唐代詩歌中，並不存在著鐘聲從儒家轉向佛家的現象。即使是佛教思想，在詩中也並不那般透顯。傅文中各節所舉詩作，其實並不足以支撐其前文的諸般描繪⁸⁶。

我們考察《全唐詩》及《全唐詩補編》所收的作品，寫到各樣鐘的詩將近一千一百首⁸⁷，屬於梵鐘的約有三百首⁸⁸，其數量不可謂少，然而其中摹寫到前文所舉息苦警悟兩方面的作品，卻寥若晨星，勉強可以沾得上的僅有下列數首：

僧房來往久，露井每同觀。白石抱新磬，蒼苔依舊欄。空瓶宛轉下，

長綆輾轆盤。境界因心淨，泉源見底寒。鐘鳴時灌頂，對此日閒安。

（李頎〈長壽寺粲公院新磬井〉）⁸⁹

素友俱薄世，屢招清景賞。鳴鐘悟音聞，宿昔心已往。……蔬食遵道

侶，泊懷遺滯想。何彼塵昏人，區區在天壤。（韋應物〈慈恩伽藍清會〉）⁹⁰

……出巘聽萬籟，入林濯幽泉。鳴鐘生道心，暮磬空雲煙。獨往雖暫

適，多累終見牽。方思結茅地，歸息期暮年。（韋應物〈經少林精舍

寄都邑親友〉）⁹¹

⁸⁵同上書頁 236。

⁸⁶作者的敘述有較多的浪漫色彩而少論證，偶然難免一廂情願的見解，如說從皇帝到詩僧、邊塞詩人、田園隱者，「詩人們無一不被佛寺鐘聲所吸引」（頁 240），在論述中流露出較多的感性而實證相對的少。

⁸⁷根據「唐詩音樂資料庫」統計，《全唐詩》約一千首，《補編》約八十首，部分與「鐘聲」無關。

⁸⁸較為明顯可以判斷為梵鐘的計《全唐詩》282 首、《補編》8 首。

⁸⁹《全唐詩》卷一三四頁 1366。

⁹⁰同上卷一八六頁 1899。

⁹¹同上卷一八七頁 1906。

已從招提遊，更宿招提境。陰壑生虛籟，月林散清影。天闕象緯逼，
雲臥衣裳冷。欲覺聞晨鐘，令人發深省。（杜甫〈遊龍門奉先寺〉）

92

野寺鐘昏山正陰，亂藤高竹水聲深。田夫就餉還依草，野雉驚飛不過
林。齋沐暫思同靜室，清羸已覺助禪心。寂寞日長誰問疾，料君惟取
古方尋。（盧綸〈酬李端公野寺病居見寄〉）⁹³

衫袖拂青冥，推鞍上翠屏。塵埃辭馬尾，城闕入窗櫺。雲領浮名去，
鐘撞大夢醒。茫茫山下事，滿眼送流萍。（章孝標〈遊雲際寺〉）⁹⁴

五看春盡此江濱，花自飄零日自曛。空有慈悲隨物念，已無蹤跡在人
群。迎秋日色簷前見，入夜鐘聲竹外聞。笑指白蓮心自得，世間煩惱
是浮雲。（趙嘏〈贈天卿寺神亮上人〉）⁹⁵

帶風棋閣竹相敲，局瑩無塵拂樹梢。日到長天征未斷，鐘來嶽頂劫須
拋。……因悟修身試貪教，不須焚火向三茅。（李洞〈宿葉公棋閣〉）

96

按這首詩說的「劫」表面上似乎說的是圍棋緊迫處的「劫」，但無妨將之視
為雙關，意喻塵世之劫簸。

⁹²同上卷二一六頁 2253。

⁹³同上卷二八〇頁 3180。

⁹⁴同上卷五〇六頁 5756。

⁹⁵同上卷五四九頁 6349。

⁹⁶同上卷七二三頁 8297。

平生志在野雲深，建立精藍大用心。須達買園充聖地，祇隸施樹不收金。鳴鐘尚息刀輪苦，下擊三塗地獄音。糴報往來遊翫者，園林常住勿相侵。（裴休〈延慶化城寺〉）⁹⁷

按裴休此詩雖是用到《付法藏因緣傳》闍膩吒王死後生作千頭魚，為劍輪遞相斬截的典故，但卻也很難從其中紬繹多少禪思。

另外呂溫的〈終南精舍月中聞磬聲詩〉：「月峰禪室掩，幽磬靜昏氛。思入空門妙，聲從覺路聞。泠泠滿虛壑，杳杳出寒雲。天籟疑難辨，霜鐘誰可分。偶來遊法界，便欲謝人群。竟夕聽真響，塵心自解紛。」⁹⁸標題寫的是磬，「霜鐘」一語勉強可算關涉到鐘。

在這些作品當中，我們所看到的是相當浮泛的佛家思想，詩的表現也未見深刻處，反倒較為後人稱頌的是一些借用梵鐘以表現超軼凡俗、有出塵之想的境界，或藉以營造澄明空靈、幽隱杳眇的氛圍，或悠遠，或疏沈；這類作品遠多於前者⁹⁹，例如王維的〈過香積寺〉：

不知香積寺，數里入雲峰。古木無人徑，深山何處鐘。泉聲咽危石，
日色冷青松。薄暮空潭曲，安禪制毒龍。¹⁰⁰

寫香積寺之幽隱難見，唯有鐘聲迴盪於山間，而鐘泉之響，適足以襯托其沖澹悠遠。

又如劉長卿的〈送靈澈上人〉：

蒼蒼竹林寺，杳杳鐘聲晚。荷笠帶夕陽，青山獨歸遠。¹⁰¹

短短數語，藉著邈遠的山寺晚鐘營造了送別上人的情境。

⁹⁷ 《全唐詩續拾》卷三十，《全唐詩補編》頁 1124，中華書局 1992 年 10 月一版一刷。

⁹⁸ 《全唐詩》卷三七〇頁 4157。

⁹⁹ 傅道彬《晚唐鐘聲》第七章第二節「鐘磬清心」：唐詩鐘聲的梵意禪思」（頁 237~250）有不少麗情多采的申論，可以參看。

¹⁰⁰ 《全唐詩》卷一二六頁 1274，一作王昌齡詩。

¹⁰¹ 《全唐詩》卷一四七頁 1482。

又其〈秋夜雨中諸公過靈光寺所居〉：

晤語青蓮舍，重門閉夕陰。向人寒燭靜，帶雨夜鐘沈。流水從他事，

孤雲任此心。不能捐斗粟，終日愧瑤琴。¹⁰²

以夜雨淒冷、鐘聲沈滯，與世情可遠的心境相映襯。¹⁰³

諸多作品中，最為人稱道的要算是張繼的〈楓橋夜泊〉：「月落烏啼霜滿天，江楓漁火對愁眠。姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船。」¹⁰⁴這首詩以白描寫出楓橋之夜的清冷、迷濛，而悠沈的鐘聲更添其落寞¹⁰⁵，詩中雖然言及寒山寺，但是佛教的意象並不那麼顯著；然而，自從歐陽脩提出「三更不是打鐘時」的質疑以來，多少人為之辨疑詮解¹⁰⁶，儘管論證了確有夜半鐘聲，對於〈楓橋夜泊〉的點染虛實，似乎無能增損。儘管如此，在多數為人稱頌的警句中，如王維〈黎拾遺昕裴秀才迪見過秋夜對雨之作〉「寒燈坐高館，秋雨聞疏鐘」、耿湣〈題清源寺〉「深房春竹老，細雨夜鐘疏」、張祜〈題萬道人禪房〉「殘陽過遠水，落葉滿疏鐘」……等，鐘聲不過是他們尋僧問院、興懷寄感的媒介而已，徒有梵音的表象，而不計及禪思的內蘊。在這方面，唐代詩人更重視的是主觀的感受，對於梵鐘的原始義蘊，他們並不在意且又何須在意？

事實上，發生歷程與本質歷程不必然相同，打鐘的本旨是一回事，接受者的體認又是另外一回事，其間並沒有一定的關聯，也毋須將鐘的使用必然的與原始佛教繫聯一起。例如寺院早晚擊鐘是為警晨昏，初不為報時而作，但由於鐘聲響動的時間相當固定，就被等同於報時之用，雖然從表面上看來是同一回事，但報時與警悟間有著本質上的差異。體認到這點，對於唐詩梵鐘之少有反應息苦警悟的內涵，也就無須縈懷了。

¹⁰² 《全唐詩》卷一四八頁 1511。

¹⁰³ 儲仲君疑其任嘉興縣尉所作，時約寶應二年（七月改廣德）。（《劉長卿詩編年箋注》頁 248，中華書局 1996 年 7 月一版）之前幾年劉長卿曾因事貶潘州，後奉敕重推，維持原議，又量移浙西，在江蘇、浙江、江西等地多次往返，仕途漂移。

¹⁰⁴ 同上卷二四二頁 2721。

¹⁰⁵ 參見陳加俊〈「夜半鐘聲」的審美意義〉，《滁州師專學報》第 3 卷第 2 期，2001 年 6 月。

¹⁰⁶ 唐宋人之說見《苕溪漁隱叢話》前集卷二三「半夜鐘」條，近人相關論述頗多，如劉風〈打鐘是行佛事——對「夜半鐘聲到客船」注釋的新解〉（《湖南師範大學社會科學學報》1995 年 5 期）、馬孝義〈〈楓橋夜泊〉詞語漫考〉（《新鄉師範高等專科學校學報》第 14 卷 1 期）、簡錦松〈唐代時刻制度與張繼夜半鐘聲新解〉（《第四屆中國詩學會議——唐代詩學論文集》）、金學智〈張繼〈楓橋夜泊〉及其接受史〉（《蘇州大學學報》【哲學社會科學版】2002 年 10 月）等。

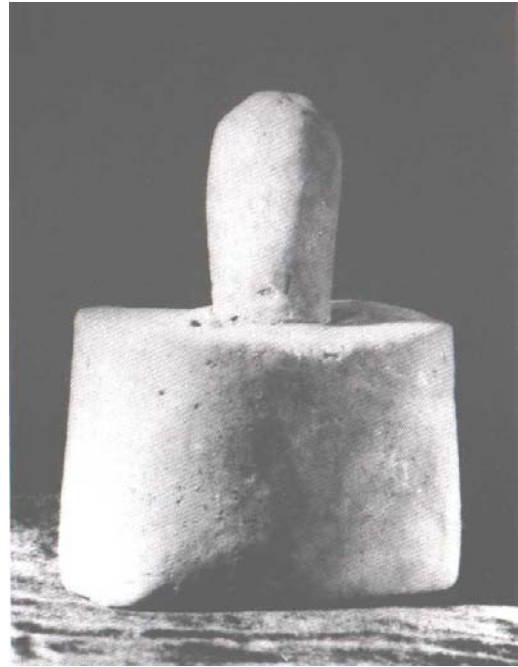
結論

佛教傳入中土以後，在很多面向上都明顯地呈現漢化的現象，從叢林制度、建築、法器以至於講經說法，在在都看到與中土文化的融合；而佛教對於身外之物本就無所拘執，故而所用器物可以就地取材、隨緣而施，原不必計及是否淵源於天竺，故而梵鐘直接取材於中國傳統的圓體樂鐘或朝鐘是合理的推測——畢竟重要的不在器物本身，而在於其象徵意義，但象徵卻是有任意性的，是以聽聞鐘聲，詩人們通常表達其主觀的感受，而毋須慮及梵音為何而作。事實上，並非每個聽鐘者都具有宗教情操，也並非每個尋院訪僧者都慕道學佛，鐘聲也罷，山寺也罷，都只是他們生活的一部份，是他們引發情思的媒介。對於佛教而言，只要能宣揚教義，使用的道具不過是外在的皮相，並非他們所要執持的；對於詩人而言，只須放任自己去感受鐘聲所引發的氛圍，不在乎自己的領會是否合於梵鐘的本旨，息苦警悟終究是宗教的事，兩者恰形成有趣的對照。

附圖



圖一 廟底溝陶鐘



圖二 客省莊陶鐘



圖三 曾侯乙墓鑄



圖四 敦煌壁畫〈勞度叉鬥聖變〉的梵鐘(唐)



圖五 唐佛鐘式風鈴



圖六 金剛鈴（元）



圖七 金剛鈴（明清）



圖八 含元殿復原圖

圖片來源：一：《追尋逝去的音樂蹤跡——圖說中國音樂史》

二、三：《中國音樂史圖鑑》

四：《敦煌壁畫·唐代（2）》¹⁰⁷

五、六、七：《北京精粹文物大系·古鐘卷》

八：《盛唐氣象》¹⁰⁸

¹⁰⁷ 江蘇美術出版社，1998年7月一版。

¹⁰⁸ 周天游等編，浙江人民美術出版社，1999年12月1版一刷。

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences
pp. 55-74, No.8, May 2004
College of Humanities and Social Sciences
Feng Chia University

The Origin of Buddhist Bells and the Denotation of Buddhist Bells in Poetry of the Tang Dynasty

*Shi-Ming Lee**

Abstract

Buddhist bells have been found during the South and North Dynasty after Buddhism entered China. There are two statements on the origin of Buddhist bells. One relates to the original sounding instrument of India, the other declares that Buddhist bells originate from the brass bells in pagodas. Both statements relate the origin of Buddhist bells to India. However, from the investigation of the shape and system of instruments, it has been proved that Buddhist bells originated in circular shape musical bells and imperial court bells in China. In addition, through the investigation of the sinicization of Buddhism, Buddhist bells actually subordinate the sinicization of Buddhism. The emphasis lies on the denotation of hitting the bell but not the instrument itself, that is, hitting the bell in Buddhism serves the function of ending suffering and grasping the truth. Nevertheless, this denotation has been hardly found in the three hundred Tang poems concerning Buddhist bells. This paper hypothesizes that the poet's cognition and expression in Tang poetry of Buddhist bells stems from a more subjective perception but may not relate to Buddhist doctrine, which forms an interesting contrast.

Keywords: Tang poetry, music, Buddhist bells, bell

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, Feng Chia University