

佛教香花仪轨中的乐舞结构

李春沐

佛教香花仪轨也被称为香花佛事、做斋等，是现存于广东梅州客家地区的佛教仪式，集经、偈、赞、颂与文学表演艺术为一体，不仅有静态的音乐表演，而且有动态的行为科范。由于音乐是这套仪轨中最具本体特征的艺术构成，而仪式化的舞蹈是与音乐相配而行的艺术表现，关于音乐与舞蹈在香花研究中一直是相对空缺的内容。笔者在整理研究香花的过程中，承担了该书音乐与舞蹈内容的撰写，故结合著作中的相关内容，对香花仪轨中的乐舞内容进行介绍和分析。

传统的香花僧侣有所谓“讲”“念”“唱”“打”“声”“色”“艺”的规范要求，其中的“讲”“念”“唱”“声”，均与香花仪式的音乐相关；而“打”指动作技艺，即用动态形式在佛堂内演示境界，现身说法；“色”指坐、立、行、走的姿容气质，这两项规范便与舞蹈相关。因此综合所有技艺规范的“艺”，便成为音乐与舞蹈的综合体。应该说，佛教香花是以佛教义理为引导的乐舞表演，集中展现着佛教仪轨度化人生的宗教内涵。音乐与舞蹈在香花仪轨中占有重要的位置，几乎每一套仪式的唱腔都与僧侣的身段步伐、场面调度相配。正是借助舞蹈的表演和再现，香花仪轨真正实现着“从身语意之所生，一切佛前皆忏悔”的心灵超升。

梅州客家的佛教香花仪轨沿着梅江河流域广泛传播，以梅江流经的丙村作为分界线，丙村以上被称为上水，丙村以下被称为下水，由于语言、风俗等不同，而形成香花的上水派、下水派。此外，基于历史变迁的佛教仪轨，在兴宁和丰顺两地也保留了各不相同的仪式表现形式。

无论是在佛堂内举行寺庙功德，还是在丧家操行佛事，香花僧侣一般通过主牵者、打鼓者进行音乐伴奏和声乐演唱，由此形成以钹、锣、鼓、板为主的器乐编制和以一唱一和为表

现形式的声乐形式。主牵者在仪式中既是主奏乐器的操弄者，也是声乐演唱的引起者，同时还是仪轨的操行者，负责舞蹈动作的表演和展示。例如，在“救苦”“过勘”“完忏”“川花”“关灯”等仪式中，主牵者需要引领僧众进行队列表演，而在“行香”中，主牵者在牵唱《证明行香》之后，将钵换成饶钹，在厅堂内表演技巧难度有所增加的饶钹舞，唱、做功夫要求甚高。

而在较为大型的仪式场面中，便由“主打”来独立承担较多的动态表演和专业技巧。例如“饶钹花”中承担饶钹舞的主打，自幼学习抛弄饶钹的套式，在该套仪式中进行独立表演，不同于“行香”中的法器展示。在“开光”一段仪式中，另有“三开光”，即负责开光仪式的三位表演者，独立展示光柱舞蹈，同时以和唱方式配合主牵者的牵唱。

在更为大型的仪式如“(八角)莲池”中，形成一正牵三副牵、一正莲三副莲的表演格局。所谓“正牵”，即主钵者；所谓“副牵”，即操弄饶钹、手鼓、小锣等乐器者，四人为器乐、声乐的主要执行者，并以较为静态的形式在队列表演中配合主打者的表演；所谓“正莲”，即莲池舞的主打者，居于“莲池”的正位；所谓“副莲”，即配合表演者，四人均手握锡杖或兼执光竹，承担繁重的“锡杖花”“舞光竹”“施食”等表演，同时以和唱方式配合主牵者的演唱。需要指出的是，在下水地区的“(八角)莲池”中，正牵者还需要操弄饶钹，在队列行进时抛弄饶钹，使场面更显惊心动魄。

香花仪轨中的舞蹈道具主要为锡杖、珠杯、铜钹、光竹、席狮、扇子。

锡杖也称“莲池杖”，本来是佛教僧侣乞食化缘、防身自卫的法器，后逐渐被赋予彰显佛教功德的内涵。在香花仪轨中，锡杖正是将地藏拯救地狱众生的佛教教理与目连救母的传说故事相结合，展示“手执六环金锡杖，铜墙铁壁也难挡”的佛教救度思想。珠杯也称作“玉杯”，制作并不复杂，即选几枚硬币放入茶盅，用手帕连同竖在杯底的棍状物，一起裹扎而成，在仪式进行时，由主打者手拿，摇动作响，配合节奏，渲染气氛。铜钹，为铜制饶钹，是古代军乐和宗教法器。在宋代丧葬礼仪中的瑜伽法事中，由僧侣抛弄饶钹的技艺就已经完整地呈现于佛事仪式中。饶钹的舞蹈化使用，拓展了其音乐功能，使之成为密宗度亡仪轨的重要表现形式。至今在梅州香花仪轨中，“饶钹花”广泛地出现于上、下水派。光竹，也被称作“宝烛”，是上、下水派“开光”“莲池”仪式中的重要法器和道具。作为法器，光竹由僧侣手执，对空书符，以此来彰显佛教度亡的严肃庄敬。光竹的制作有两种，一种是用草纸紧卷成棍状，长一尺有余，在豆油中浸泡后即可点燃；另一种较为简单，仅用草纸卷成筒状即可。席狮，是“打席狮”仪式的必有造型，香花僧侣将一领长近二米、宽约一米的竹席，纵披于打者身上，左、右手分别抓住，形成狮头、狮尾。狮头是将两角向中间三点并拢，由此形成粗具形象的狮眼，造型颇显朴拙。表演时，尚需将长命草捆绑，称之为“青”，用以展示狮子采青的情节内容。扇子，是上水“打席狮”中“僧人”形象和丰顺派主法僧手拿的重要道具。此外，“莲池”和“沙坛”是香花仪轨中莲池舞的重要场面形式，或者用纸扎，或者用沙制，均被作为地狱的意象呈现。

香花仪轨中的舞蹈形式有多种，但都以队列舞蹈作为最基本的表现手段，在此基础上或

强调舞蹈道具的独特性，形成器械类舞蹈的“铙钹花”和假形类舞蹈的“席狮舞”；或强调道具表演、队列行进、歌舞唱和等综合性表现方式，形成具有戏剧效果的“莲池”。这些表演形式都以个人的调度走位作为舞蹈表演的基础。

一、香花音乐与队列舞蹈

蕉岭县文池寺常洁师抄录《佛堂众忏》所收《皈佛仪》一套中，常洁师绘制了“十方礼”一段的调度走位图，是目前可见香花抄本中唯一的一份舞蹈图录（见图1）。

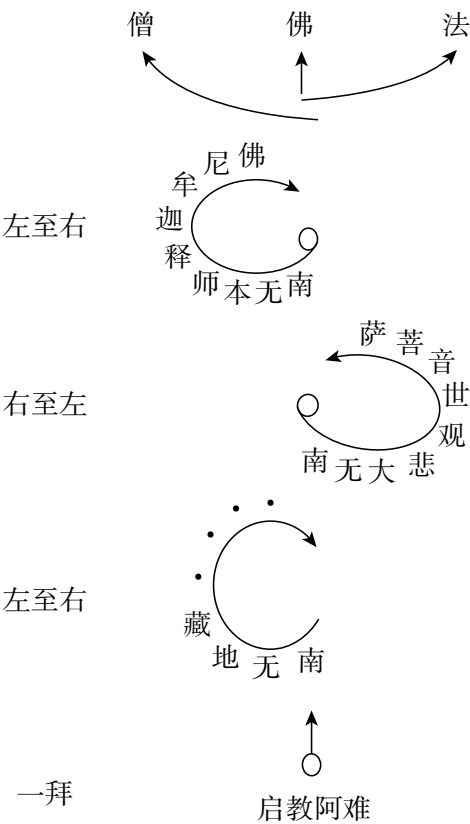


图1 “十方礼”一段的调度走位图

该段舞蹈走位是仪轨操行者在唱诵“南无常住十方佛、南无常住十方法、南无常住十方僧、南无本师释迦牟尼佛、南无大悲观音菩萨、南无冥阳救苦地藏王菩萨、南无启教阿难陀尊者”时，礼敬诸佛时进行的走位调度。在上述图示下，常洁师亦有相关说明，如“佛：向佛一拜；法：向法宝；僧：向僧宝”，“释迦、地藏：由左至右转一圈拜；观音：由右至左转一圈拜”，“阿难：向佛一拜”等。这一舞谱走位在香花诸仪轨中，亦是队列舞蹈的基础性调度方式。

队列舞蹈是起源甚早的一类舞蹈形式，主要呈现于一人或多人举袂行进、足踏顿地的规律性表演。香花仪轨中的队列舞蹈以脚步的规范化行进和走位的舞蹈化列队作为基本的特征，

广泛地出现在诸多仪式的唱诵过程中。所谓“脚步的规范化行进”，是指这类舞蹈主要不是呈现肢体的韵律节奏，而是通过脚步移动来展示舞蹈特有的形式美；所谓“舞蹈化列队”，是指这类舞蹈或者由主牵者带引斋主，或者由僧侣结队而形成不断变化的行列，在走位过程中构成舞蹈特有的形式结构。两种特征的基础都在于步伐与音乐的配合。

在《中国民族民间舞蹈集成·广东卷》中，对香花佛事中的这类队列舞蹈步伐曾有较为细致的描述，其著录的基本步伐有转身步、斜摆步、横蹉步、前蹉步、后退步、圆场步、小跑步等。这些步伐的名称并不完全是香花僧侣口传的名词，而应该为民族民间舞蹈整理者所拟定，它们较为形象准确地展示了实际的步伐形态。不过，这些步伐亦因队列变化和香花僧侣的即兴创造而多有变化。例如香花僧侣在队列行进时，会模仿社会各色人等的步履神态，形成轻松愉悦的表现效果：模仿矮子的“矮子步”，双腿屈曲，身体保持中正向前行进；模仿跛子的“跛子步”，一条腿保持挺直，拖步向前；模仿老人的“老人步”，用蹒跚而细碎的步履，踱步向前。而在一些队列如“五星式”中，需要原地转圈，由此形成节奏细密的“圈步”；在上水派的“行香”“过勘”“完忏”，下水派的“关灯”（上坛）行将结束时，僧侣带引斋主往往要将队列走花走乱，斋主与僧侣围绕观音坛或关灯坛追逐奔跑，由此形成“跳步”“跑步”。这些步伐是香花僧侣在长期的表演中，通过经验累积，娴熟地控制体态，而最终将生活步伐不断地提炼，实现了在队列中的舞蹈化表演，并在实际表演时即兴组合。

在所有的步伐中，“点步”是较多出现的步伐，也是“开光”“莲池”最具代表性的步伐，即一脚站立，脚尖略向外，另一脚脚尖点地，身体保持中正。特别是在书符或摇动锡杖、珠杯之时，点步的使用使身形更趋稳定。此外，“跪拜”也是比较有特点的步法，即将膝盖并拢贴地，小腿分开，臀部坐地，这一动作在“莲池”中主要用来表示目莲灵山拜佛的场面；在“开光”中，也会使用这一方式，代替盘腿步，用作对证明开光功德的佛神的礼敬。

在香花仪轨中，使用较多的手势为“毫光指”“鼎指”。毫光指，即将中指、无名指弯曲，用拇指相抵，食指、小指伸直，单手为“单毫光指”，双手为“双毫光指”。舞蹈时，手臂划弧线上抬至胸前，然后向外拉伸至肩侧，形象颇为典雅。“鼎指”，主要用来托举器物，即用拇指、食指、中指直立呈鼎状。在香花仪轨中配合咒语的手势基本为毫光指。

香花仪轨中的队列舞蹈主要呈现为三种类型：行进过程中的队列舞蹈、歌舞并作的队列舞蹈、具有功能指向的队列舞蹈。这三类队列形态集中地体现了香花仪轨的歌舞“助道”功能。

（一）行进过程中的队列舞蹈

这类队列舞蹈依靠僧侣的行走前进，自然呈现相对固定的队列形式。在“三辰救苦”“过勘”等仪式中，主牵者通过敲钹来演唱偈子诗赞。由于此类队列舞蹈的目的在于牵引斋主参礼佛神、拈香致敬，因此舞蹈节奏往往趋向缓慢，与僧人唱诵节奏并不吻合。例如在“三辰救苦”“过勘”中，由主牵者演唱《杂唱文》或《十王劝善歌》，在此过程中，带引斋主从观音坛前右转，前往三宝图、十王图前，分别参礼仪轨中念诵的各位佛神。在以观音坛为中心的

佛堂和靠近堂屋前厅的地方，形成两个表演区，行进的队列也在这两个表演区间回返往复。

(二)歌舞并作的队列表演

这类队列舞蹈主要以歌舞并作的方式，依照钹、锣、引磬等器乐的协调，保持舞蹈节奏，整个队列表演极具观赏性和娱乐性，以“拜忏”“川花”“完忏”最具代表性。

例如，“拜忏”按照操行忏仪的人数，有“五僧忏”“七僧忏”之谓，其区别即在佛堂内所设拜忏位数量有所不同。在佛堂内举行的“拜忏”，僧人在“起忏”时即在各自拜忏位前唱诵《炉香赞》，后由主法僧在厅前的主忏位前，右出至各忏位，将僧人请出，是为“起位”。最后回到主忏位，顺时针一一行香礼拜；然后再由主忏僧按照原式，将僧人送回至各自忏位，开始念诵经典，是为“安位”。经典念诵完毕，在各自忏位前回向结束。而在斋主丧礼中，往往会在围龙屋的横屋中另设佛坛，由主法僧带领众僧在佛坛前唱诵佛赞，然后来至正堂上的观音坛前，行香礼拜，并分别将各僧送至各拜忏位，念诵经典；念诵结束再将众僧从各忏位前引出一齐至横屋内的佛坛前，回向结束。

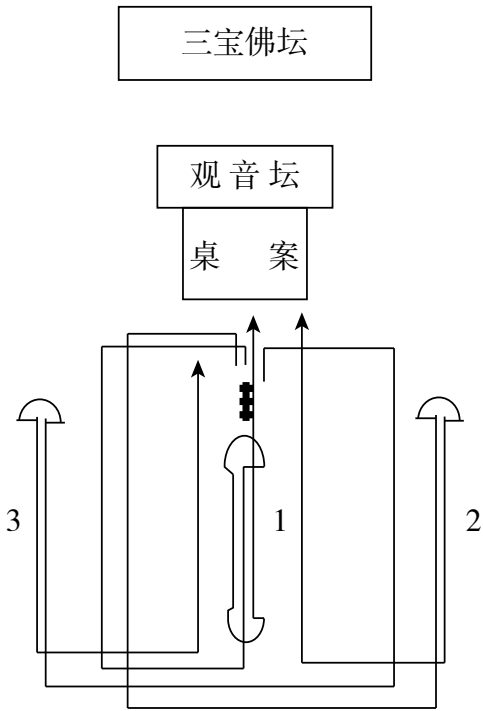


图2 开光“三拜佛”走位图

再如，“完忏”“川花”是两套表演颇为相似的仪式，前者是拜忏仪式的结束标志；后者是香花仪轨大部分仪式基本结束的标志。因此，前者基本在下午或晚上举行，中间还可以插入“打席狮”表演，或在结束后接续“饶钹花”等娱乐性较为浓厚的仪式段落；而后者基本上在子

夜前后举行，“川花”结束后，即进行为女性亡者举行的“游狱”“莲池”和为男性亡者或整套仪式举行的“关灯”，香花佛事也就进入结束。两段仪式的表演都表现为花式队列行进，只是“完忏”伴随佛号的唱诵来表演，“川花”则伴随佛偈的唱诵来表演，由于队列行进节奏依准唱诵节奏，整体队列舞蹈风格舒缓自然，游刃有余。当然，在实际表演时，主牵者会根据场面气氛来进行适度调节，特别是在高寿而终的斋主家或寺庙功德中，队列舞蹈会显得更加热烈欢快。

香花僧侣基于长期操行佛事的经验和艺术感悟，根据斋主厅堂的大小、斋主宗族具体情况等，创造出了更加丰富的队列样式。在实际表演过程中，主牵者往往将众多的队列形式统汇一炉，在队列表演时采用多样步伐，模拟人生各种不同的生活情态；甚至以法器为道具，抛弄铙钹，敲击大锣，燃点光竹等，刻意将队列走花、调乱，增加队列中人的跟随难度，以此来调节气氛，让忏仪或佛事在行将结束之际，平添一种身心获得解脱的欢乐与轻松。在较为大型的佛事中，僧众数量众多，队列表演更显庄严隆重。需要指出的是，主牵者在整个队列行进中，不但是音乐唱腔的主奏者、主唱者，而且也是队列舞蹈的指挥者，通过手中的钹子的敲动和指向，引导后续僧众跟随。

（三）具有功能指向的队列舞蹈

这类队列舞蹈并不仅仅是为了引导僧人舞蹈行进，而是综合使用步伐、身势、手势和道具，以此表达特定的佛教内涵，较之其他两类队列形式更具观赏性。由于舞蹈彰显宗教主旨，其表演艺术被赋予了更多的仪式特征，音乐与舞蹈的关系更加紧密。特别是在“开光”中，舞蹈步伐必须按照锣鼓节奏行进。在“开光”“头坛发关”中，队列舞蹈成了仪式名称标举的开光之“开”、发关之“发”的形象再现。

例如，“开光”在“我等”“黄昏时景”“仰告”等偈赞唱诵结束后，即由主打者站立观音坛前，点燃光竹，左手将光竹尾端交错拿起，右手敲动桌案上的铜磬，呼“释迦如来”“八位金仙”“四府上帝”“放光明菩萨”四圣名号。每次主打者用镇尺拍击桌案后，双手分执光竹，手腕带动光竹向前一周、向后一周，然后双手腕相对，将光竹轮转平划，并屈身半蹲，低首向前行礼；礼毕，随着光竹不断地轮转，缓缓退至堂门口，再次屈身半蹲，低首向前行礼；礼毕，继续舞动光竹轮转，缓缓向前行至坛前，屈身半蹲，低首向前行礼；礼毕，主打者用手上下轮转光竹，将两支光竹交错拿在手中。

在这段单人表演的队列舞蹈中，在队列行进的基础上，以光竹的轮转来展现对三宝和虚空过往神祇的叩拜之礼。其中所用的转身步、后退步、圆场步、点步、盘腿步，充分地表达了对佛神的恭敬。主打者用光竹对空、对地书符之后，伴随着《良宵斋主》的演唱，再次向佛、法、僧宝礼拜，其行进的队列和表演均与前此基本相同，只是在“盘腿步”跪伏地上时，左右将光竹交错拿起，右手在光竹间书符，然后两臂外伸，右手做毫光指，起身。舞蹈的过程实际就是仪式的过程，借助毫光指书写的秘密符咒，为光竹度亡的佛教功能增加了许多的神秘

色彩。

紧接其后的便是所谓的“三开光”，由三位僧侣呈“品”字形站立坛前，“同音唱和”二首佛偈，同时以“盘腿步”在坛前跪伏行礼。起身后，三人各自以“八”字形交错行进，最后回归本位，以毫光指向前，马步半蹲，面向佛坛将光竹轮转平划，之后点步，转身一圈，微微跳起，以“盘腿步”在坛前跪伏行礼，跳起后再次以马步半蹲，面向佛坛将光竹轮转平划（见图3）。如是四次，四次开光的节奏与佛偈的唱诵节奏保持一致。

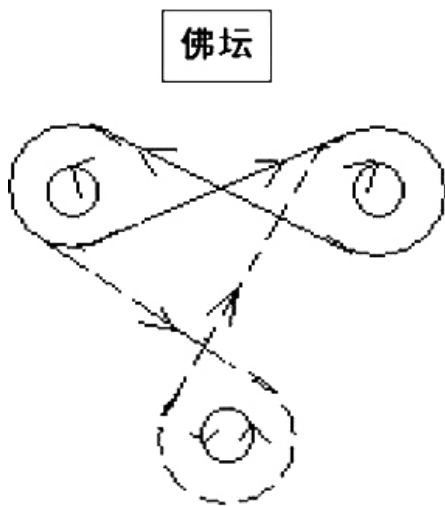


图3 “三开光”图

二、香花仪轨中的器械、假形舞蹈

饶钹舞和席狮舞是香花仪轨中借助器械和道具的两类舞蹈，前者单独成为一套表演仪式，后者则为“川花”中的一段内容。两类舞蹈均不需唱腔，僧人亦只凭借身形动作将道具技巧发挥出来。

饶钹舞是香花仪轨中的器械舞蹈，主要依靠手中的铜饶钹，或者借助一根短筷，或者凭借一根近两米长的竹竿，做出各种花式。“饶钹花”一般在“一日两宵”佛事的次日下午，在室外空地上举行。僧侣将堂鼓、铜锣、铜金等乐器放在室外，在锣鼓伴奏中，由专习饶钹舞的僧人以一领席子为中心，抛弄饶钹。旧日亦有在两张叠起的八仙桌上表演饶钹技艺者，更显惊心动魄。

在佛事中抛弄饶钹的技艺，早在宋代就已经是普遍出现在丧葬礼仪中的瑜珈法事，其时已经不单纯是器乐演奏，而成为较为独立的器械技巧表演了。香花仪轨中的“饶钹花”与宋元时期的瑜珈法事同源。《中国民族民间舞蹈集成·广东卷》在著录“饶钹花”表演时，对其基本的道具执持方法有所记录。例如“卡钹”，即将饶钹背贴手背，用虎口夹紧钹脐；“夹钹”，亦将饶钹背贴手背，食指和中指夹紧钹脐；“顶钹”，饶钹面朝下，用中指、食指顶住钹心，

拇指、无名指、小指抵钹面；“转钹”，将钹倒放，用小木棍抵住钹脐，使其在上面旋转；等等。这些执钹技巧是饶钹舞的基本技术，其成套的技巧据说有上、中、下架一百零八式，一般以一小时为限，依次展示抛弄技艺。现存饶钹花式在梅州市群众艺术馆藏《中国民族民间舞蹈集成》（梅县）中予以详细的记录，由杨维正口述，廖豪光、解国海、杨济平等人传授，具体有“洗钹”“抛钹”“短红莲”“长红莲”等二十六套。同时，该记录尚著录了【打四门】【猛虎跳墙】【粪箕垃笃】【太子披袈裟】【乌鸦展翅】【抄鸡入祭】【尚大人】【枫树脱叶】【画眉跳架】【五岳朝天】【仙人脱凡】【五子登科】【盏上层灯】【猴哥挑水】【蜘蛛织丝】【摸目穿针】【狮子滚球】【独脚莲】等十八套相应的锣鼓谱。需要说明的是，在饶钹舞进行过程中，毫光指、点步等基本的舞蹈指法、步法亦频频出现。由于技巧水准颇高，“饶钹花”甚至由两班僧侣对垒演出，形成竞技之状，颇见该套仪式在梅州民间之深入影响。

香花仪轨中的席狮舞，据说由 20 世纪三四十年代蕉岭县的基尧师创编，在《中国民族民间舞蹈集成·广东卷》中亦有著录，由兴宁蔡绍华、梅州谢木坤、碧峰寺宝华师传授，蔡汉强编写。该书著录了舞席卷、起狮扮狮、狮摆头、狮脖伸缩、参狮、卧狮、摇扇跳步、逗狮退步等十个代表性的舞蹈动作，详解了舞蹈要领，颇能展示该套狮舞的独特技法。由碧峰寺传承的席狮舞在 2008 年进入第二批国家级非物质文化遗产名录。

席狮舞是香花仪轨中的假形舞蹈，主要通过竹席折成的狮子造型，表现相对简单的情节，颇具戏剧性。该套仪式就地取材，采用梅州客家最常见的竹席，不求形似，但取神似，惟妙惟肖地展现人、狮和谐相处的意趣，是梅州地区流行的众多狮舞中独特的一个艺术品种。席狮舞采用简单的角色扮演，一人身披竹席，扮演席狮；一人一手持扇，一手拿长命草，扮演和尚。二人互相配合，表演出狮、引狮、逗狮、舞狮、藏青、偷青、抢青、入狮等情节套路。在锣鼓声中，和尚手摇扇子，用长命草引逗席狮，前滚翻身来到堂前，席狮亦昂首跳跃，绕场翻腾，谓之“出狮”；和尚用长命草引逗席狮扑抢，反复跳跃翻滚，谓之“引狮”；席狮趴卧在地上，和尚为其掏耳，整理衣毛，不料席狮挺身将和尚撞翻在地，人狮逗乐，谓之“逗狮”；和尚在地上挖出坑道，将长命草藏于地下，放心地在旁边安睡，谓之“藏青”；席狮见人备，乘机将地下的长命草衔出，谓之“偷青”；和尚醒来，低头不见长命草，反复寻找，发现被席狮偷走，努力抢夺，竟然被摔得四脚朝天，谓之“抢青”；和尚无奈之下，用轱辘取水，招引席狮前来饮取，乘机将席狮口中的长命草取回，将席狮引去，谓之“入狮”。

在这段情节颇为曲折的故事中，采用跑跳步、点步、前弓步、小八字步、丁字步等多种步法，以及滚翻、腾跳等肢体动作，分别呈现了席狮的威猛强悍和尚的风趣幽默。借助锣鼓节奏的渲染，将故事情境的转接处理得惟妙惟肖。在僧侣表演人狮逗趣的过程中，香花僧侣分别敲动铜锣、小锣、铜金、木鱼、堂鼓等法器，用锣鼓音声塑造情境，例如和尚睡醒之后的状态，用鼓槌在铜锣内反复划过，产生出懵懂惊讶的感觉，这种渲染让场面气氛跌宕起伏，妙趣横生。

三、香花仪轨中的综合性舞蹈

以目连救母为题材的“莲池”仪式，普遍存在于梅州各地的佛事仪轨中，并以各具特色的艺术形式，彰显佛教对女性亡者的济度救赎意旨。影响广泛的上、下水香花仪轨，通过综合使用队列、道具，并结合唱诵、念白等形式，形成独特的舞蹈艺术，既有因队列行进而呈现出来的形式美感，也有因配合唱诵而张扬的动作韵律，还有因多元表现形式而凸显的戏剧性特征。这种综合性的歌舞表演，集中展示着香花仪轨的艺术底蕴。

上、下水派的“莲池”在科仪文本中仅存在些微的差异见下表，仪式音乐和表演规范也各有特色。按照科仪文本的结构，“莲池”包括《皈依偈》（或《告佛偈》）、《建坛开启》、《三途偈》（或称《行三途》）、《三宝》（或称《打三宝》）、《打四门偈》（或称《打四门》）、《南无请十方》、《普庵咒》、《四教主》、《叹目连》、《佛偈》（或《华严经偈》）、《施食》（或《散香水》）、《送天王》、《佛赞》（丧家佛事用《莲池赞》，寺庙功德用《元辰赞》）等重要的赞偈文学，并且通过载歌载舞的形式，充分地将这些赞偈文学的佛教内涵呈现出来。与多元的文学形式相配的，则是丰富的器乐伴奏和唱腔艺术。

上、下水地区的“莲池”科仪结构对比表

上水地区	唱腔形式	下水地区	唱腔形式
皈依偈	冷板	告佛偈	冷板
		圣号	呼诵
建坛开启	道白	建坛开启	接近冷板
三途偈	长七字	行三途	流水板
三宝	道白	打三宝	两下钹
打四门偈	两下钹	打四门	两下钹
南无请十方	请十方	南无请十方	香花
普庵咒	木鱼敲唱	普庵咒	清唱
四教主	两下钹	打四教主	道白、两下钹
叹目连	冷板	叹目连	清唱
佛偈	念诵	华严经偈	冷板
散香水	冷板	散香水	两下钹
往生咒	默念	往生咒	默念
送天王	（冷板）	送天王	两下钹
元辰赞	禅门	莲池赞	禅门

上述综合了唱、念形式，以及不同板式、唱腔的仪式过程，同时也是舞蹈表演的过程。“莲池”的基本节奏和舞蹈形式，其独特的艺术表现力需要真正在佛事现场才能感受。梅州客家人对这段仪式耳熟能详，常能漏夜静候，聚众围观，实为该段仪式宗教与艺术魅力所致。正

是在文学、音乐共同呈现佛教度亡内涵的同时，舞蹈不但以个人身体韵律和群体队列的艺术美感，形象地呈现了莲池度亡的仪式内容；而且以具有宗教度亡功能的指法手印、锡杖振动、光竹书符、地狱施食、礼敬佛神等动态行为，规范地实现了现实场境向神圣时空的转化。在艺术的再现过程中，一再地变现出丰富的仪式意象，使生者与亡魂凭借内心忏悔和佛力加持，得到心灵的净化和精神超越，最终完成生命的过渡。

应该说，作为仪式的音乐、舞蹈，是宗教的从业者如香花僧侣所传习的轨范形式，而作为艺术的音乐、舞蹈，却是宗教的受教者如斋主所见证的实践行为。可以说，仪式中的乐舞正成为佛教教义与说唱文学至为鲜明的外化形态，充分地张扬着佛教兼慰生、亡的济世理想。《乐记·乐象篇》所谓“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也；三者本于心，然后乐气（器）从之”，以“莲池”为代表的香花仪轨高度融合了诗韵体文学、曲牌和板腔体音乐以及队列行进与肢体舞蹈，借助器乐伴奏和宗教观想，将现实世界与一念净土圆融无碍地呈现出来。由此，那些通过文字记录下来的诗韵文学，通过法器 and 音声表现出来的曲牌诗赞，都在人们切实践行佛理的仪式轨范中，得到具体的体现和提升。

张连顺先生在《佛教香花——历史变迁中的宗教艺术与地方社会》一书的序言中，提到“其见地以中观空见为依据，其展开以密教仪轨为程式，其教化以唯识心王、心所为内涵，其创造性在从事作业者当下‘随缘说法’的现量境创作，实为中国化了的中阴度亡的独特的密教体系”，这一论断在“莲池”综合使用音乐、文学和舞蹈的实践中，是颇为准确的。“莲池”是一个充满了佛教教理与修持实践的仪轨。必须承认的是，这种结合了文学、音乐、舞蹈的方式，是正统佛教在梅州不断熏染和传布的结果，当然，也是中国传统礼乐制度下，用乐舞形式来表达宗教义理，进行道德劝诫的重要方式。

原载《文史月刊》2017 年第 11 期

李春沐（1980— ），女，中国艺术研究院音乐研究所副研究员