Asia Pacific Science Publications Co., Ltd.
亞太科學出版社
APSP

亚太社会科学
ISSN(O) : 3080-2121
ISSN(P) : 3080-2113
2026 年第 4 期

佛教梵呗
——信仰实践与声乐艺术的融合

释乾轩　释庆缘　释能诚　释常智　释妙空
（中国佛学院灵岩山分院，江苏苏州，215000）

版权说明：本文是根据知识共享署名 – 非商业性使用 4.0 国际许可协议进行发布的开放获取文章。允许以任何方式分享与复制，只需要注明原作者和文章来源，并禁止将其用于商业目的。

摘要：梵呗作为汉传佛教的音声修行法门，是佛教中国化进程中最具典范意义的艺术成果之一。本文从声乐学者与佛教修行者的双重身份出发，综合运用文献研究、音乐形态分析与修行体证等方法，系统探讨梵呗的历史源流、声腔体系、音乐形态、修行功能与当代传承。全文着重将声乐专业理论引入梵呗研究，从气息运用、共鸣调控、吐字归韵及润腔技法等维度对梵呗唱诵发声原理进行学术阐释，揭示其作为“音声法门”在修行实践与声乐艺术之间的内在统一性。研究表明，梵呗既是中华传统音乐的重要瑰宝，亦是信仰实践与艺术表达高度融合的典型范式，其当代传承需要在“正本清源”与“守正创新”之间寻求动态平衡。

关键词：梵呗；汉传佛教；声乐艺术；音声法门
DOI：https://doi.org/10.62177/apss.v2i4.1371

一、绪论

（一）研究缘起与研究意义

梵呗的独特之处正在于它同时占据着艺术与信仰两个维度：就艺术而言，它是中国传统音乐体系中最古老、最系统的声乐体裁之一，其音阶调式、旋律形态、节奏节拍与演唱技法皆蕴含着深厚的民族音乐学价值；就信仰而言，它是大乘佛教“以音声作佛事”理念在汉地的具体实践，被历代祖师大德视为“音声法门”“清净梵唱”，具有摄受身心、止断烦恼、启发智慧的修行功用。这两个维度并非彼此割裂，而是在梵呗的唱诵实践中水乳交融、相得益彰——梵呗的艺术表现力服务于宗教意境的营造，而宗教意境的深入又反过来提升艺术表达的精神境界。正是这种艺术与信仰的高度统一，使梵呗超越了单纯的“宗教音乐”范畴，成为一种具有独特文化意义的综合实践。本研究试图打破学科壁垒，以声乐学者的专业工具观照梵呗的唱诵技术，以修行者的内在体证解读梵呗的修行意涵，进而在这两种视角的交汇处探寻梵呗作为信仰实践与声乐艺术的深层统一性。

（二）国内外研究综述

近年来，梵呗研究呈现出显著的多元化与系统化趋势。在历史研究层面，学界对梵呗概念与功用的溯源考证日益深入，对梵呗华化的历史进程及其与印度声明之学的渊源关系有了更为清晰的认识。在音乐本体研究层面，以蒲亨强[1]、周耕[2]、狄其安[3]等学者为代表，对天宁寺梵呗[4]、川腔梵呗[5]等进行了深入的形态分析与谱例整理。在声腔流派研究层面，学界已形成对十方腔与地方腔两大体系的基本共识，并对天宁寺梵呗（南派）、智化寺京音乐（北派）[6]、川腔、鼓山调[7]等主要流派有了较为系统的认识。在仪式音乐研究层面，“水陆法会、瑜伽焰口[8]”等大型法会中的梵呗运用受到越来越多的关注。在非遗保护研究层面，鱼山梵呗与天宁寺梵呗唱诵分别于2008年入选国家级非物质文化遗产名录，围绕二者已形成丰富的保护实践与学术讨论。

然而，既有研究存在的不足亦颇为明显。其一，宗教修行视角与声乐专业分析的交叉融合尚显薄弱。尽管已有周景春等学者从唱诵方法角度探讨梵呗与民族声乐的关系[9]，但其研究多停留在宏观层面的比较，对梵呗发声的具体技术机制——如气息控制方式、共鸣腔体运用、吐字归韵规律及润腔技法特征——缺乏系统深入的声乐学分析。其二，学术界对梵呗的研究偏重于音乐学、宗教学与人类学维度，而作为一门以“唱诵”为核心实践形态的艺术形式，从声乐艺术学视角切入的系统研究至今仍属空白。这一缺憾不仅制约了梵呗研究的学科深度，也使得梵呗在高等声乐教育中的价值难以得到充分认识与有效转化。本研究正是试图填补这一学术空白，以声乐专业理论为工具，对梵呗唱诵的声乐技术体系进行系统分析。

（三）研究思路与方法

本研究秉持跨学科整合的研究思路，力求在宗教学、音乐学与声乐艺术学之间搭建有效的对话桥梁。具体研究方法包括以下四个层面：

第一，文献研究法。系统梳理历代佛教典籍中关于梵呗的记载，重点考察慧皎《高僧传》、道宣《广弘明集》、道世《法苑珠林》[10]等佛教文献中关于梵呗起源、功能与规范的相关论述，以及当代学界关于佛教音乐史、梵呗音乐形态学、仪式音乐研究等方面的代表性著述。

第二，音乐形态分析法。运用音乐学的基本分析工具，从旋律进行、调式音阶、节拍节奏、曲式结构等维度对梵呗的音响形态进行学理分析。这一方法将贯穿本文关于梵呗声腔流派与音乐特征的讨论之中，并在第四章中予以集中展开。

第三，田野调查法。笔者将依托佛教徒的身份便利，深入寺院实地观察与体验各类法会中梵呗唱诵的实际形态，特别关注不同流派、不同腔系的梵呗在演唱技法、音乐处理及仪式功能等方面的差异。

第四，修行体证法。这是本研究区别于一般学术研究的重要方法维度。作为佛教修行者，笔者将以自身的梵呗唱诵实践与修行体悟为基础，从“内在参与者”的视角出发，对梵呗的修行意涵、身心效应及次第逻辑进行阐释。修行体证并非取代客观分析，而是为后者提供一种具有切身性的参照系，使研究不仅“关于”梵呗，而且能够在一定程度上“进入”梵呗的内在精神世界。

在以上方法中，将声乐专业理论引入梵呗唱诵研究是本文的核心学术贡献所在。笔者将从美声唱法与民族声乐的技术体系出发，系统分析梵呗唱诵在气息运用、共鸣调控、吐字归韵及润腔技法等方面的声乐学特征，并与西方声乐及中国传统戏曲、民歌的演唱技术进行比较，以彰显梵呗唱诵在声乐艺术版图中的独特地位。

二、梵呗的历史源流与华化历程

（一）印度梵呗的源起与传入

梵呗的源头可追溯至古印度的“声明”之学。在印度文化传统中，声韵与音律被视为通达真理的重要途径，而佛教则将这种传统纳入自身的修行体系，发展出以清净音声歌咏佛德、赞颂三宝的梵呗实践。

早期佛教经典中已出现关于梵呗的记载，如《长阿含经》中有“声呗法[11]”之说，《增一阿含经》则强调了梵呗“止断”的修行功能[12]。公元二世纪左右，印度大乘佛教的论师马鸣菩萨以其精湛的文学与音乐才华，创作了《佛所行赞》[13]等长篇赞歌，以梵呗形式弘扬佛法，开启了“以音声作佛事”的传统。

佛教自两汉之际传入中国，至后汉时期已有天竺、西域僧人来华传法。据佛教文献记载，来华的天竺僧人传道时可能已唱诵梵呗。然而，此时传入的梵呗仍保持着印度原有的语言与音乐形态，与中国信徒的语言习惯和审美趣味存在显著隔阂。正如梁代慧皎《高僧传》所论：“自大教东流，乃译文者众，而传声者盖寡。良由梵音重复，汉语单奇，若用梵音以用汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。”[14]这段论述精辟地揭示了早期梵呗传播的根本障碍：梵语与汉语在音节结构和声韵特征上的巨大差异，使得直接移植印度梵呗难以在中国土壤上生根发芽。这一语言障碍，恰恰催生了梵呗华化的历史必然性。

至三国时期，文献中已有关于梵呗的明确记载，流传的梵呗至少有《鱼山梵呗》[15]《泥洹梵呗》[16]《连句梵呗》[17]等数种。这些梵呗的产生，标志着中国佛教音乐从被动接受印度范型向主动创造本土形态的转型。其中最具里程碑意义的，当属曹植“鱼山梵呗”的创制。

（二）曹植鱼山梵呗与梵呗华化的奠基

曹植（192—232），字子建，三国魏陈思王，以诗文冠绝当世。据《法苑珠林》卷三十四记载，曹植“尝游鱼山，忽闻空中梵天之响，清雅哀婉”，“乃慕其音，写为梵呗”[18]。关于此事的具体时间，文献记载略有出入，但一般认为在魏明帝太和四年（公元 230 年）左右。无论这一传说的历史真实性如何，曹植在梵呗发展史上的地位是无可争议的：他是中国佛教音乐史上第一位有明确记载的梵呗创作者，也是“改梵为汉”的关键人物。

曹植的梵呗创作，“删治《太子瑞应本起》[19]，始著《太子颂》[20]”，制“鱼山梵”六契，依经文创制了四十二契曲调，“传声则三千有余，在契则四十有二”。所谓“契”，即曲调，“一契便是一个曲调”。曹植的贡献，不仅仅在于为佛经配上了中国风格的曲调，更在于开创了“以华代梵”的创作范式。他的创作“就是在梵音的基础上有所创作，这种‘鱼山呗’已经出现了与印度佛曲相异的形式，代表了佛曲华化的趋势”。经过此次华化，“中国佛教唱诵自此拥有了本土曲调”。

从文化史的角度审视，“鱼山梵呗”的创制具有超越佛教音乐本身的深远意义。它是中外文明互鉴的成功案例，是佛教中国化的重要标志。梵呗作为一种“音声自性法门”，是中国人发展构建佛教思想而形成独特佛教理论的重要成果，对中国声韵学的发展亦产生了奠基性影响。可以说，鱼山梵呗不仅开创了中国佛教音乐的历史，更以其“立于礼、成于乐”的文化品格，成为中华礼乐文明的重要载体。

（三）梵呗华化的两条路径

梵呗的华化并非一蹴而就，而是经历了漫长而复杂的过程。有学者精辟地将这一过程概括为两条主要路径[21]。

第一条 路径是音乐形式上的以华代梵。这一路径的核心是适应中国人的音乐审美习惯，用中国本土的曲调取代印度的梵呗旋律，最终形成了“十方腔[22]”和“地方腔[23]”两大旋律系统。“十方腔”是通行全国各大寺院的梵呗体系，具有相对统一性，代表了汉传佛乐的核心形态；“地方腔”则是在传播过程中受方言和各地民间音乐影响而形成的地域性变体，如川腔、闽腔等。十方腔与地方腔的关系，体现了梵呗传播过程中“统一性”与“多样性”的辩证张力——前者保证了梵呗作为宗教仪轨的规范性，后者则赋予其适应不同地域文化土壤的生命力。

第二条 路径是音乐概念上的主动华化。这一路径的核心是以中国传统的“韵”观念替代印度的“梵

音”观念。中国音乐传统重“韵”，即强调旋律线条的流动性与韵味感，这与印度梵呗重视音节音声的精准度形成了鲜明对照。在“韵”观念的主导下，梵呗华化还衍生出“韵主”“韵主和尚”等一系列新概念，从观念体系和传承制度上实现了深层次的本土化转变。有学者指出，根据十方腔与浙江民间音乐风格的统一性，可以推测梵呗华化的中心可能就在浙江地区，而各地十方腔色彩的浓淡，则可为研究梵呗华化的年代和传播路线提供重要线索[24]。

三、梵呗的声腔系统与流派体系

（一）两大腔系：十方腔与地方腔

在漫长的历史演进中，汉传佛教梵呗形成了“十方腔”与“地方腔”两大腔系并存的格局。“十方腔”是通行于全国各地寺院的梵呗体系，其核心曲目在不同寺院之间保持着高度的统一性。有学者指出，虽然汉传佛乐“十方腔”系统的梵呗在国内保持统一性，但并不意味“十方腔”就是铁板一块，其中有的梵呗可能在传播过程中发生了地域流变[25]。这种统一性与变异性的并存，正是十方腔与地方腔之间互动关系的生动写照。

“地方腔”则是在十方腔的基础上，受方言语音、地方音乐及地域文化影响而形成的变体。方言发声对梵呗旋律的影响尤为显著，“演唱梵呗的法师的籍贯以及寺院所处的地域方言都是不同的，方言的发声使得梵呗的旋律略有变化”。此外，梵呗也受到各地地方民族音乐的影响，形成了“同曲变体”的丰富现象。以川腔为例，学界普遍认为“川腔”是“十方腔”的变体，“既保留‘十方腔’要素，又带有一些地方音乐特色”。地方腔的存在，使梵呗既保持了作为宗教仪轨音乐的规范性，又展现出与各地文化传统深度融合的活力。

（二）四大声调：书腔、梵腔、道腔、三宝腔

在具体唱诵实践中，梵呗根据法会仪轨的需要，分为多种声调，其中最为经典的分类是“四大声调”：书腔[26]、梵腔[27]、道腔[28]、三宝腔[29]。这四种声调各有其音乐特征与适用场合，构成了一个功能分明、层级清晰的声调体系。

梵腔是最古老、最庄严的声调，常用于最隆重的法会场合，其唱诵速度缓慢，旋律庄严华美，最能体现梵呗“清净、庄严、悠远”的音声特质。道腔次之，常用于祝延、祈福等法事，风格较梵腔略为活泼，但仍保持着梵呗特有的庄重感。书腔则以诵读经文为主，旋律性相对较弱，更接近于“念诵”的范畴，但在大型法会中仍被视为梵呗的重要组成部分。三宝腔则是一个综合性的概念，包含海潮音、书腔、梵腔、道腔、律腔等多种腔系，是梵呗腔系分类中最为宽泛的一个范畴。

有学者指出，“三宝腔中还含有海潮音、书腔、梵腔、道腔、律腔等腔系。如此丰富的腔系并非在所有的法会中都集中使用，就以寺院每天早课法会为例，使用的是‘海潮音’，其他腔系的梵呗几乎不用”[30]。这一现象表明，梵呗的声调选择与法会仪轨的层级、性质密切相关，体现了梵呗作为仪式音乐的功能性特征。

（三）主要梵呗流派

在中国汉传佛教的梵呗版图中，形成了若干具有鲜明风格特征和广泛影响力的重要流派。

天宁寺梵呗（常州派）是南派梵呗的杰出代表，2008 年入选第二批国家级非物质文化遗产名录。天宁寺梵呗以江淮官话为载体，不使用乐器伴奏，保留了齐梁时期雅乐传统和江南音乐风格，素有“下江调”“南派唱腔”之称，被誉为“禅宗韵腔的活化石”。其曲调规范、节奏沉稳、风格古朴、韵味隽永，“演唱讲究气起丹田、发音洪亮、依字行腔、字正腔圆，听来自然流畅、顿挫分明”。天宁寺梵呗的历史可以追溯到南北朝时期，南朝齐永明七年（公元 489 年）南方梵呗哀婉风格的确立，即为其奠定了基本

的美学基调。20 世纪 40 年代以来，天宁寺梵呗传播至港台及东南亚，成为汉传佛教梵呗的范型之一。

鼓山调（闽派）是台湾地区汉传佛教梵呗的重要代表。其旋律线条简洁质朴，唱诵风格相对欢快热闹，与闽剧及福建民歌有着密切的亲缘关系。鼓山调的形成与闽南地区独特的方言声调、民间音乐传统密切相关，体现了梵呗在地方文化土壤中的创造性转化。

海潮音是汉传佛教法会中最常用的梵呗腔系之一。其名称源于旋律的巨大起伏，如同大海的浪涛连绵起伏，故名“海潮音”。海潮音通常以群体演唱的形式呈现，旋律曲折环绕，字少腔多，唱诵速度缓慢，风格庄严华美。在每天早课法会中，使用的正是海潮音腔系。

悟禅法音是台湾地区“海潮音”的重要分支，其音域宽广、润腔丰富，在旋律的装饰性变化上尤为突出。悟禅法音在台湾地区及东南亚华人佛教界影响深远。

川腔是盛行于成渝地区的梵呗系统，又称“上江腔”，是吸收了长江中下游十方腔梵呗唱诵、以四川方言为基础、极具巴蜀地域性风格的梵呗变体。川腔的清扬明丽、婉转灵动，集中体现了巴蜀文化的音乐气质。学界将川腔归入“地方腔”范畴，并对其形态特征进行了较为系统的分析。

四、梵呗的修行功能与信仰实践

（一）梵呗作为“音声法门”

梵呗在佛教修行体系中居于“音声法门”的核心位置。所谓“音声法门”，即以音声为修行之径、以唱诵为悟道之门。梵呗是“佛教徒举行宗教仪式时，在佛菩萨前歌诵、供养、止断、赞叹的音声修行法门”。这一界定揭示了梵呗的根本属性：它不是一般的歌唱或音乐表演，而是一种以音声为媒介的宗教修行实践。

梵呗的修行功能集中体现在“止断”二字。“止”为止息外缘，“断”为断除烦恼。通过唱诵梵呗，“能使人内心平静，万缘放下；同时梵呗用来赞叹佛功德，并能使人舌根清净，心胸宽宏”。从声乐发声学的角度分析，梵呗唱诵中的深长呼吸（“脐轮发声”所要求的腹式呼吸）能够激活副交感神经系统，降低心率与血压，使身体进入放松状态；稳定而有规律的节奏（法器敲击的节拍）能够引导脑电波从 β 波向 α 波乃至 θ 波转变，使意识从散乱转向专注；而清净、悠远、庄严的音色本身，则具有净化心理、提升精神境界的审美教化功能。梵呗“能感通万物、利益人天”，被称为“音声佛事”，其殊胜之处正在于“无论诵者、闻者皆能获大利益”。

（二）梵呗的修行次第

梵呗的修行并非简单的“唱歌”，而是有着清晰的次第与进阶。唱诵者需要将梵呗唱诵与念佛、持咒、观想等修行法门相结合，从“口诵”到“心念”再到“体证”，逐层深入。

初级阶段是“口诵”，即按照规范的唱诵方法，准确唱出梵呗的旋律与词句。这一阶段的核心任务是技术性的——掌握气息、共鸣、吐字、润腔等声乐技巧，使梵呗在声音层面达到“字正腔圆”“音声通达”的标准。中级阶段是“心念”，即在唱诵的同时，心念与音声合一，不再分别“我在唱”与“我唱的内容”，而是以全然的专注投入唱诵本身。这一阶段梵呗的修行功能开始从“声”层面深入到“心”层面——以音声为所缘境，将散乱的心念收摄于清净的梵唱之中。高级阶段是“体证”，即通过梵呗唱诵的持续修习，体悟“音声即空性”“能所双亡”的修行境界。此时梵呗已不再是外在的声音，而是内在的觉受，唱诵者与所唱诵的内容之间的界限消融，音声成为般若智慧的流露。

梵呗与禅修亦有着内在的关联。有学者指出，“汉传佛教包含禅宗在内，几乎八个宗派都有音声法门，祖师们运用音声法门来作本宗主要修行法门的助缘”[31]。以声摄心、以音入定，梵呗唱诵为禅修提供了一条以音声为入口的修行路径——当心念随着梵呗的旋律流动而不再散乱奔驰时，禅定的境界便自然现前。

（三）梵呗与戒律、仪轨的关系

梵呗的唱诵并非随心所欲，而是有着严格的戒律规范与仪轨要求。寺院规约中对梵呗唱诵的时间、场合、声调、风格等都有明确规定。不同法会对于梵呗声调的选择有着特定的要求——庄严的法会须用梵腔，祈福的法会用道腔，诵读经文则用书腔，这些规范保证了梵呗作为宗教仪轨音乐的秩序性与神圣性。

从戒律的角度看，梵呗唱诵被视为僧众日常修行的重要组成部分，其规范性不仅是音乐层面的，更是修行层面的。梵呗的唱诵要求唱诵者具备清净的身口意三业——身正、口净、意诚，否则梵呗便沦为“有音无声”的形式化歌唱，丧失了其作为修行法门的根本价值。正如有学者所指出的，“结合佛经中对梵呗唱诵方法及唱诵要求的记载，强调唱诵者宗教情操的重要性，只有声音和宗教情操兼备，才能更好地体现梵呗的美学特征”。这一论断道出了梵呗区别于一般歌唱的根本所在——梵呗的“美”不是纯粹的声音之美，而是宗教情操在音声中的自然流露。

五、梵呗的当代传承与发展

（一）非物质文化遗产保护

进入 21 世纪，梵呗的保护与传承获得了国家层面的高度重视。2008 年 6 月，鱼山梵呗与天宁寺梵呗唱诵同时被国务院列入第二批国家级非物质文化遗产名录。这一举措不仅确认了梵呗作为中华传统音乐瑰宝的文化价值，也为梵呗的保护、研究与传承提供了制度性保障。

鱼山梵呗的保护工作形成了富有特色的“保护五要素”模式，即“传承人、传承日、传承地、传承代表作、传承谱系”。代表性传承人释永悟法师[32]三十年如一日扎根基层，致力于鱼山梵呗的挖掘整理、收集研修、记录保存与申遗保护工作，使濒临失传的梵呗传统得以“正本清源、守正创新”。鱼山梵呗的保护工作还注重建章立制：2021 年聊城市鱼山梵呗非遗保护传承中心正式挂牌，2022 年被认定为山东省非物质文化遗产传承教育实践基地。

天宁寺梵呗的保护工作同样成效显著。2019 年“天宁梵呗培训中心”在天宁禅寺挂牌成立，2022 年成为江苏省佛教协会梵呗培训基地。培训中心面向出家众和社会大众开办了不同类型的培训班，来自全国各地的学员系统学习梵呗的唱诵技巧与历史脉络。截至 2025 年，培训中心已举办十五期培训班，并通过跨地区联合办班的形式不断扩大影响力。天宁禅寺还编制了《天宁寺梵呗唱诵（2013 年—2023 年）保护规划》，成立了研究所和唱诵团，出版《天宁梵呗唱诵教程》等教材，赴新加坡、马来西亚、台湾地区、香港等国家和地区开展展演活动。

（二）梵呗的当代传播与变异

当代社会中，梵呗的传播呈现出前所未有的复杂态势。一方面，梵呗的传统传承方式——师徒口传心授、寺院日常课诵——仍在延续，保持了梵呗核心传统的稳定性。另一方面，梵呗的影响力已远远超出寺院围墙，进入更为广阔的社会文化空间。社会上兴起的“心灵音乐”“冥想音乐”“禅修音乐”等，不少都从梵呗中汲取了灵感，但也经历了一定程度的世俗化改编。这些变异既是梵呗生命力的体现——它能够适应新的社会文化环境而获得新生，但也引发了关于“本真性”的深层讨论：当梵呗被抽离其宗教仪轨背景、脱离僧团的共修实践之后，它还能被称为“梵呗”吗？或者，它已经成为一种新的文化产品？

梵呗口头性和变易性的传统特征，在当代传播中呈现出新的张力。一方面，口头传播保证了梵呗作为“活态”文化传统的生命力，使每一次唱诵都带有即兴的、鲜活的特征；另一方面，口头传播也导致了梵呗传承中的不稳定性与变异，使标准化传承面临挑战。如何在“正本清源”与“守正创新”之间寻求平衡——既保存梵呗的核心传统与精神内涵，又使其适应时代的传播需求——是梵呗当代传承面临的核

心课题。

（三）梵呗在高等音乐教育中的价值

梵呗进入高等音乐教育体系，既是一个值得深入探讨的学术命题，也是一项具有重要实践意义的战略选择。从声乐艺术教育的角度而言，梵呗的唱诵体系为专业声乐教学提供了独特的训练资源。梵呗唱诵强调的“脐轮发声”与气息深层支撑，与美声唱法的呼吸技术具有可比性，但其气源点更低、气息通道更为悠长，为声乐教学中的气息训练提供了一个新的参照系。梵呗唱诵的润腔技巧——“三弯九转”中对倚音、波音、滑音等装饰音的精细处理——对于培养歌手的音乐表现力与声音控制力具有独特的训练价值。梵呗唱诵对“依字行腔”“字正腔圆”的高度重视，也为民族声乐教学中“字”“声”关系的处理提供了有益的参照。

与此同时，梵呗进入高等音乐教育亦面临若干现实挑战。其一是“语境迁移”的问题——梵呗作为宗教修行的核心实践，在进入世俗化、专业化、学术化的高等教育场域后，其宗教意涵如何在教学中得到恰当的呈现与尊重？其二是“技术标准”的问题——梵呗唱诵的评价标准不同于一般声乐表演，它更看重唱诵者的“宗教情操”而非单纯的声乐技巧，这在以技术评价为主的高等声乐教育中如何操作化？其三是“师资培养”的问题——能够同时胜任梵呗唱诵教学与声乐专业教学的人才极为稀缺，师资队伍的建设是梵呗进入高等音乐教育必须跨越的门槛。

六、结语

梵呗作为佛教中国化的重要成果，在长达近两千年的历史进程中，成功地将印度声明之学转化为主体性的汉传佛教音声体系，实现了从“梵音”到“华韵”的文化创造。本研究从声乐学者与佛教修行者的双重身份出发，系统考察了梵呗的历史源流、声腔流派、音乐形态、修行功能与当代传承，得出以下核心认识：

第一，梵呗是佛教中国化最具有典范意义的艺术成果之一。从曹植“鱼山梵呗”的创制，到十方腔与地方腔两大系统的形成，再到“韵”观念对“梵音”观念的深层置换，梵呗的华化不仅在音乐形式上实现了本土化转型，更在文化观念上完成了创造性转化。

第二，梵呗在信仰实践与艺术表达之间实现了高度统一。梵呗既是“以音声作佛事”的修行法门——以清净梵唱止断烦恼、净化心灵、通向智慧——又是中国传统声乐艺术的瑰宝。其唱诵技术中所蕴含的气息、共鸣、吐字、润腔等声乐学规律，与中国民族声乐艺术有着深厚的血脉联系。

第三，梵呗的当代传承需要在“正本清源”与“守正创新”之间寻求动态平衡。一方面，非物质文化遗产保护工作为梵呗的核心传统提供了制度性保障，传承人制度、培训基地建设等举措使濒危的梵呗传统得以延续；另一方面，梵呗在当代社会文化环境中的传播与变异，既带来了新的发展机遇，也引发了关于“本真性”的深层讨论。

展望未来，梵呗研究仍有若干值得深入开拓的方向。在学术层面，梵呗的音乐数字化保护、跨文化比较研究（如中日韩梵呗传统的比较）、梵呗与身心疗愈的实证研究等，都是值得关注的前沿领域。在实践层面，梵呗在高等音乐教育中的课程开发与教学实践、梵呗作为“音声疗法”在社会服务中的应用、梵呗的国际传播与文化对话等，都具有重要的现实意义。作为兼具声乐学者与佛教修行者双重身份的研究者，笔者愿以本文为起点，在未来的学术探索与实践推动中，为梵呗的研究、保护、传承与发展贡献绵薄之力。

利益冲突

作者声明，在发表本文方面不存在任何利益冲突。

参考文献

[1] [梁] 慧皎 . 高僧传 [M]. 汤用彤 , 校注 . 北京 : 中华书局 , 1992.508.

[2] [唐] 道世 . 法苑珠林 [M]. 周叔迦 , 苏晋仁 , 校注 . 北京 : 中华书局 , 2003.1094.

[3] [唐] 道宣 . 广弘明集 [M]. 正新修大藏经 : 第 52 册 . 台北 （ 中国台湾地区 ）: 新文丰出版公司 , 1983.

[4] 周景春 . 台湾地区梵呗“海潮音”的意涵及历史渊源 [J]. 交响 (西安音乐学院学报),2023,42(4):55–60.

[5] 胡炜光 .“川腔”梵呗形态特征初探——以重庆慈云寺为例 [J]. 艺术家 ,2023,(6):89–91.

[6] 周天丽 . 文化产业视域下非遗音乐的传承与发展——以智化寺京音乐为例 [J]. 音乐生活 ,2025,(10): 79–82.

[7] 周景春 . 台湾地区汉传佛教梵呗“鼓山调”形成和发展的原因 [J]. 南京艺术学院学报 (音乐与表演版),2020,(2):56–63+6.

[8] 狄其安 . 水陆、焰口同源考 [J]. 法源 (中国佛学院学报),2025,(3):62–69.

[9] 常州天宁禅寺 . 天宁梵呗唱诵教程 [M]. 常州 , 2016.

[10] 张洁 . 云冈石窟的护法天众研究 [D]. 山西大学 ,2019.20.

[11] [后秦] 佛陀耶舍，竺佛念译 . 长阿含经 [M] 卷七，大正新修大藏经：第 1 册，台北（中国台湾地区）：新文丰出版公司，1983 年，第 42 页下 .

[12] [东晋] 瞿昙僧伽提婆译 . 增一阿含经 [M] 卷二十三，大正新修大藏经：第 2 册，台北（中国台湾地区）：新文丰出版公司，1983 年，第 672 页上 .

[13] [北凉] 马鸣菩萨造，昙无谶译 . 佛所行赞 [M] 卷五，大正新修大藏经：第 4 册，第 39 页上 .

[14] 邱兴跃 . 曹植文学思想略论 [D]. 四川师范大学 ,2008.26.

[15] [梁] 慧皎 . 高僧传 [M] 卷十三，大正新修大藏经：第 50 册，台北（中国台湾地区）：新文丰出版公司，1983 年，第415 页中 .

[16] [北凉] 昙无谶译 . 大般涅槃经 [M] 卷一，大正新修大藏经：第 12 册，台北（中国台湾地区）：1983 年，第 365 页中 .

[17 [梁] 慧皎：高僧传 [M] 卷十三，大正新修大藏经：第 50 册，台北（中国台湾地区）：新文丰出版公司，1983 年，第415 页中 .

[18] 周景春 . 论汉传佛教梵呗的唱诵方法 [J]. 交响 : 西安音乐学院学报 , 2019(3): 52–57.55.

[19] [吴] 支谦译 . 太子瑞应本起经 [M] 卷上，大正新修大藏经：第 3 册，台北（中国台湾地区）：新文丰出版公司，1983 年，第 472 页下 .

[20] [北凉] 昙无谶译 . 佛所行赞 [M] 卷一，大正新修大藏经：第 4 册，台北（中国台湾地区）：新文丰出版公司，1983年，第 5 页中。

[21] 周耕 . 天宁梵呗研究 [M]. 北京 : 宗教文化出版社 , 2014.

[22] 陈芳 . 汉传佛乐“十方腔”通用性特征实证研究 [J]. 齐鲁艺苑 ,2023,(6):21–26.

[23] 胡炜光 . 论汉传佛乐的内核、外延与分层依据 [J]. 黄河之声 ,2024,(8):16–19.

[24] 狄其安 . 梵音海潮、清净和雅——简述汉传佛教梵呗艺术 [J]. 黄河之声 ,2021,(07):4–6–11.

[25] 胡炜光 . 音乐形态学视域下汉传佛乐“十方腔”变异梵呗的地域风格初探 [J]. 黄河之声 , 2022,(01):4–7.

[26] 张凯 . 关于山东琴书腔词关系的探究 [J]. 大众文艺 ,2014,(11):166.
[27] 刘金英 . 中国汉传佛教“瑜伽焰口”法会的基本音乐素材解析——以上海西林禅寺“瑜伽焰口”法会为例 [J]. 音乐天地 ,2015,(23):46–50.
[28] 崔晓婷 . 山西临汾屯里道腔的艺术特征研究 [D]. 山西师范大学 ,2020.15.
[29] 成江萍 . 北京佛教梵呗的历史演进与艺术特色 [J]. 中国宗教 ,2026,(2):80–81.
[30] 回归本心传承精神记国家级非物质文化遗产鱼山梵呗代表性传承人永悟 [J]. 中国宗教 ,2023,(06):24–25–98.
[31] 蒲亨强 . 佛教梵呗华化两径 [J]. 浙江艺术职业学院学报 , 2020, 18(04): 53–57.
[32]“川腔”梵呗形态特征初探——以重庆慈云寺为例 [J]. 艺术家 , 2023(6).