

蒲亨强 著

神圣礼乐

——
正统道教科仪音乐研究

儒道释
博士论文丛书



巴蜀书社

蒲亨强 著

神圣礼乐

——正统道教科仪音乐研究

儒道释博士论文丛书

巴蜀书社

图书在版编目(CIP)数据

神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究/蒲亨强编. —成都:巴蜀书社, 2000. 8

(儒、道、释博士论文丛书)

ISBN 7-80659-093-5

I. 神... II. 蒲... III. 道教-宗教音乐-研究
IV. J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 65578 号

责任编辑:周田青

封面设计:张光明

神圣礼乐

——正统道教科仪音乐研究

蒲亨强 著

巴蜀书社出版发行

(成都盐道街三号 邮编 610012)

总编室电话(028)6656816

发行科电话(028)6662019

新华书店经销

四川五洲彩印厂印刷

成都机场路月亮湾体育中心侧

开本 850×1168

1/32

印张 9.75

字数 220 千

2000 年 8 月第一版

2000 年 8 月第一次印刷

印数:1-2000 册

ISBN 7-80659-093-5/B·17

定价:18.00 元

·本书如有印装质量问题,请与工厂调换

《儒道释博士论文丛书》编委会

主 编：汤伟侠(执行) 卿希泰(执行) 杨继瑞

副主编：唐大潮 李 刚

编 委(以姓氏笔划为序)：

龙汉基	汤伟侠	余孝恒	杨宗义
杨继瑞	吴景星	李 刚	陈 兵
罗中枢	赵镇东	姜 生	卿希泰
唐大潮	翁永汉	黄小石	梁赞荣
潘显一			

《儒道释博士论文丛书》由香港圆玄学院资助出版

《儒道释博士论文丛书》缘起

儒道释是中华民族传统文化的三大支柱，源远流长，内容丰富，影响深远，它对中华民族的共同心理、共同感情和强大凝聚力的形成与发展，均起了极其重要的作用，是我们几千年来战胜一切困难、经过无数险阻、始终立于不败之地的精神武器，在今天仍然显示着它的强大生命力，并在即将到来的新世纪里，焕发出更加灿烂的光采。

自从1978年中国共产党十一届三中全会确立改革开放路线以来，我国对儒道释传统文化的研究工作，也有了很大的发展，在全国各地设立了许多博士点，使年轻的研究人才的培养工作走上了有计划有组织地进行的轨道，一批又一批的博士毕业生正在茁壮成长，他们是我国传统文化研究方面的一支强大的新生力量，是有关各学科未来的学术带头人。他们的博士学位论文有一部分在出版之后，已在国内外的同行学者中受到了关注，产生了很好的影响。但因种种原因，学术著作的出版甚难，尤其是中青年学者的学术著作出版更难。因此还有相当多的博士学位论文难以及时发表。不及时解决这一难题，不仅对中青年学者的成长

不利，且对弘扬中华优秀传统文化，促进学术交流也不利。我们有志于解决此一难题久矣，始终均以各种原因未能如愿。近与香港圆玄学院商议，喜得该院慨然允诺捐资赞助出版《儒道释博士论文丛书》，这将是学术界的一大盛事，长期坚持下去，必然会产生它的深远影响。

本丛书面向全国（包括港澳台地区）征稿。凡是以研究儒、道、释为内容的博士学位论文，皆属本丛书的出版范围，均可向本丛书的编委会提出出版申请。

本丛书的编委会是由各有关专家组成，负责审定申请者的博士学位论文的入选工作。我们掌握的入选条件是：（1）对有关学科带前沿性的重大问题作出创造性研究的；（2）在前人研究的基础上有新的重大突破、得出新的科学结论从而推动了本学科向前发展的；（3）开拓了新的研究领域、对学科建设具有较大贡献的。凡具备其中的任何一条，均可入选。但我们对入选论文还有一个最基本的共同要求，这就是文章观点的取得和论证，都须有科学的依据，应在充分占有第一手原始资料的基础上进行，并详细注明这些资料的来源和出处，做到持之有故，言之成理，避免夸夸其谈，华而不实。我们提出这个最基本的共同要求，其目的乃是期望通过本丛书的出版工作，在年轻学者中倡导一种实事求是地、一步一个脚印地进行学术研究的严谨学风。

由于编委会学识水平有限和经验与人力的不足，难免会有这样或那样的失误，恳切希望能够得到全国各有关博士点和博士生导师以及博士研究生们的大力支持和帮助，对我们的工作提出批评和建议，加强联系和合作，给我们推荐和投寄好的书稿，让我们一道为搞好《儒道释博士论文丛书》的出版工作、为繁荣祖国

学术文化事业而共同努力。

《儒道释博士论文丛书》编委会

1999年8月5日

序

道教音乐在中国传统音乐研究中是起步较晚的一支，大约十年前，以上海、湖北武当山等地为前导，全国各地相继开始了抢救式的收集整理工作。随着工作的逐步深入和研究成果的迭相问世，道教音乐渐成为学术界注目的一个热点，她的特殊艺术魅力和价值，她在中国音乐和道教文化中的重要地位开始显露出来。虽然十年来道教音乐研究成绩不小，但毕竟因道乐研究者多系半路出家，宗教知识储备不多，研究时间较短，因而还存在诸多亟待解决的问题。例如研究对象的精密，历史发展线索和规律的清理，审美风格的确认及文化背景寻根等，都需要提上研究日程，使道教音乐的研究能深入进行，提高到新的水平。

亨强同志在硕士期间是攻读中国民歌，临近毕业时参加了湖北武当山道教音乐的采集调查和研究工作，以后一直专攻道教音乐研究，十年来作了诸多专题研究，取得了较多成果，但他仍不满足现有状况，追求新的提高，在刚过不惑之年，毅然抛弃较优越的工作和家庭环境，以优异成绩考入中央音乐学院攻读博士学位，继续深造，深入进行道教音乐的课题研究。

亨强同志博士论文选题为《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》，从标题上可以看出，他特别注意严格限定特定的研究对象，以聚焦于宗教神圣性、礼仪性、延续性最突出的道士集团，我以为，这在当前道教音乐研究中是很有必要性和重要性的。因为道教音乐一如道教，是一个杂而多端的体系。大而言之，有道派的不同，自古有上层官方正统道教和下层民间道教之分，同一道派的音乐，又有专用于仪式和用于闲暇自娱之分，虽然一般都可列为道教音乐，但其间的差异是很大的甚至是截然不同的。以往研究者由于不注意研究对象的精密区分，对同一地区道教音乐的风格各说各话，或说明快活泼，或说幽雅玄妙，结论竟全然不同，说者本有道理，听者一片混沌，不知就里。问题就出在论者都没有注意和强调道派的差异。这种现象并非个别，长此以往，就无法找准道教音乐的内核部分，逼近道教音乐的本质内容。

论文作者在入校前已有多年道教音乐研究的基础，经常出席国内外有关道教音乐文化的学术会议，对道教音乐研究的历史和现状有比较全面清楚的了解，因而他在博士论文中力求有新的突破，主要针对当前研究现状中存在的某些薄弱环节而作深入研究。

一方面，针对以往重微观局部，略宏观整体的思路，从历史、艺术形态与文化背景三要素入手，将宏观研究与微观透视结合起来，以求系统立体地把握正统道教科仪音乐的整体概貌，以往研究中很少采用这样的思路和结构，以至至今不知道教音乐的整体面貌为何，这显然不利于道教音乐的继承宏扬。

另一方面，作者的论述力求直接切入最能反映道教音乐不同于其它民族音乐品种的内容，注重道教音乐的宗教性质，将体现

道教信仰哲理的音乐与那些虽有道教思想色彩而已世俗化的音乐区别开来,将艺术学研究与宗教学研究结合起来,以更好地揭示道乐的特殊本质,使人们真正认识道乐的艺术品格、价值、功能和意义。又进一步将审美风格和文化生态的研究结合起来,深究道教音乐独特风格的形成机制,使人们能知其然又知其所以然。

由此出发,作者在论文的资料、观念和研究方法上都作了诸多新的开拓,使论文具有了较高的理论学术价值和创造性,获得以下一些比较突出的进展。

其一,关于道乐历史学的研究。作者首先在资料发掘上下了功夫,虽然作者在读博前已通过广泛实地调查积累了大量文献和音响资料,但仍力图有新的开掘和发现,他用了一学期多时间集中系统地查阅了《道藏》、《藏外道书》等道教文献中有关科仪音乐的记载,开掘出大量在音乐学术界尚未得见的新资料,因而得以在论文中提出不少新论。例如关于正统科仪音乐正式形成时期及创立人的问题,以往学界多认为是北朝天师道领袖寇谦之,而他却依据大量原始科仪文献中有关道派、人物和社会文化背景的记载,以典型仪式为标本,并结合仪式音乐的形态风格特点及其对后世的影响等因素作了综合分析,纠正了前人的看法,提出南朝灵宝派领袖陆修静是科仪音乐创立者的新观点。又如在揭示科仪音乐发展演变的轨迹和规律时,他不是停留于空疏的论述,零散片断的描述,而是力图作系统连续的和详实的考证分析,通过大量具体仪式实例——大到完整的全套仪式程序,小到每个仪式构件(礼仪节目和音乐曲目)——的跟踪考索,从魏晋南北朝而唐宋元明清而现当代,逐代逐一作了细致研究,由此首次梳理出道教科仪音乐发展史的完整线索,对当代道教仪式音乐的基本面

貌和历史来源获得较完整而具体的整体性把握,并证明道教科仪音乐确是保存古乐资料最多最完好的一个音乐品种,具有珍贵的历史价值和艺术价值。

其二,在音乐艺术形态学研究方面,提出道教科仪音乐框架“起、承、合”的三部性结构;又通过对具有典型性的武当山与北京白云观科仪音乐的比较分析,指出道乐腔调的通用性特点;对当代道乐基本构件历史来源的归纳,对重南方风格的超地域文化属性的确认,以及将昆曲中的“主腔”概念移植于道乐而作为结构的理论依据等,都不失为具有个人独创性的见解。

其三,在音乐审美风格学研究方面,首先指出道乐宗教性的本质特点,道乐自身特点的形成与道教迥异于常人的音乐观念和宗教信仰密切相关,道教音乐观受神学信仰的制约,无论其本体观、功能观和审美观都贯穿着神秘玄虚的线索,并对道教的音乐心理和音乐实践有直接影响。由此导致道教音乐独特审美风格的形成。作者又依据音乐审美形态、历史文化学和道教养生学的多重分析,首次论证和确认道乐的主导审美风格是偏重南方音乐色彩的阴柔美。其四,在音乐文化学研究方面,多角度探寻道乐风格形成的文化基础,认为其主要蕴茵形成于贵柔主雌的道家道教哲学美学思想、尚巫重柔的南方地域文化艺术传统和宗法虚静的修道养生心理等三种基本文化因素的合力作用。

以上是论文中比较突出的研究进展,通过这些具有开拓性的研究,作者将道教音乐研究向前推进了一大步。全文内容较全面,视野开阔,思考较深入。善于运用多学科结合的方法,对道教音乐从多方面展开研究和论证,所得认识和结论比较准确和令人信服,其中提出了不少在今后研究中值得重视的问题。

相比之下，作者在历史、审美风格和文化背景研究上着力较多，而在音乐形态学研究上则略显薄弱，其中，长吟短吟、齐言与杂言、和声联章以及主腔分析等，都有进一步深入探讨之处。

总的看来，论文具有求实创新的学风，逻辑性强，思路清晰，文从字顺，反映出作者学术研究的功底较深，创新意识较强。论文在资料运用、研究的观念方法和所得结论上都有重要价值，相信对于今后道教音乐研究会有较多启发和推动作用，对于道教学术研究也有一定参考作用。

欣闻四川大学宗教研究所与香港园玄学院联合出版儒释道博士文丛，深感这是有助中国传统文化发扬光大的功德无量的事。亨强同志博士论文能参与此举，相信将会为这套文丛增添色彩，因而乐以为序，以襄盛举。

袁静芳

1999, 10 北京中央音乐学院

序 论

道教是中国本土的民族宗教，在华夏文化史上长期与儒、释鼎足而立，盛传不衰，既各有教旨，自成一体，又交叉授粉、相互融摄，共同创造出灿烂夺目的中国传统文化。道教文化既具备一般宗教的特点，又具有许多本民族特点，它综合了中国古代科学技术、哲学思想、民俗伦理和文学艺术等多种元素，在度世救人、长生成仙进而体道合真的总目标下神仙化、方术化为一个包罗万象的宗教文化体系，其对中国传统文化形态和思想的吸收和幅射影响都至为深刻广泛，在中国文化史中占有重要地位，以至被鲁迅先生视为中国文化的“根柢”。直到今天，道教在中国仍有广泛的社会影响，拥有众多的宫观和信徒，信仰和研究道教思想文化的人在全国更是成千上万。道教在国外的崇奉者也在不断增多，博大精深的道教文化素为不带偏见的西方学者们所景仰赞叹。西方现代工业化所造成的人、社会和自然的异化现象（如战争、生态能源危机、人性压抑、精神紧张而空虚等现代社会病），促使人们重新理解和认识道教思想文化的合理性和现代价值。研究道教文化的外国学者遍及美、日、英、法、西德、瑞士、荷兰

等国，在美国、日本、法国还设有规模颇大的专门研究机构，进行专题研究，推出大量成果。由美国、日本等国发起，先后于1968年、1972年、1979年在意大利的佩鲁贾、日本长野、瑞士苏黎士举行了三次国际性道教研究会议，使道教文化进入了国际论坛。近二十年来，中国学术界也展开了卓有成效的研究，引起国际同行的注重和好评。以上道教学研究多集中在哲学思想、教理经典、历史、民俗伦理等方面，只有极少数学者在科仪音乐领域进行调查研究。

在道教文化体系中，音乐是不可分割的重要组成部分。道教创始不久，就视音乐为通神达圣的捷径，长生成仙的梯航，弘扬道要的工具，道士大都会吟唱经韵音乐，主持科仪的法师更是精通音乐的专门家。在近两千年的悠久历史中，在特殊的社会条件下，道教创造发展了内容丰厚、风格独特的宗教科仪音乐体系，以独有的艺术形式和手法表现神学信仰和宗教情感，成为了解道教文化奥秘的一个特殊窗口。

道教音乐又是中国传统音乐的一个有机组成部分，它在成长过程中一路广揽博收中国民族音乐养料，并按神学信仰和宗教审美观对之作了新的综合融化，由此铸造了闪烁着独特艺术光辉的自身品貌，在中国乐坛独树一帜，深受历代人民的赞赏和喜爱，对中国传统音乐体裁形式和审美趣味的形成发展都产生了不可忽视的重要影响。直到今天，中国民族音乐诸多品类中仍在在可见道教音乐的痕迹，足以证明道教音乐在现代社会仍葆有它独特的价值，对于人们审美力的拓展和艺术趣味的多方面需要，以至人体科学的发展，都在继续发挥特殊作用。现仍存活于深山幽殿的道教音乐，仍保留了大量古老传统的形式内容，珍藏着重要的历

史价值、艺术价值和文化价值，我们相信随着道教音乐学术研究的深入开展，必将拓宽中国音乐学术研究的领域和视野，为诸多传统课题研究提供新的视角、材料和观念。可以毫不夸张地说，不了解道教音乐，我们对道教文化和中国传统音乐的认识将是不深刻不全面的。但由于各种原因，在道教学研究中有声科仪音乐的研究却起步最晚，至今还没有比较系统真切地把握它的面貌和本质，这种状况与道教学研究的总体水平很不相称，也不利于完整把握中国传统音乐和道教文化的总体特点。音乐学界理应在这个薄弱的学术领域奋起直追，作出应有的贡献。

一、道乐研究现状及基本特点

道教音乐的调查研究工作初萌于本世纪四十年代至六十年代中期。主要者如陈国符先生在《道藏》源流研究中有专章论及道乐，音乐界在局部地区（湖南、苏州）开展收集研究工作，在道乐研究史上具有拓荒意义。“文化大革命”期间研究中断十多年。七十年代中后期，局部地区如上海、湖北等开始了零星的调研活动。八十年代初期，随着党的宗教政策的全面落实和“中国民族民间器乐曲集成”在全国展开这一历史契机，“抢救”现存道教音乐的工作在全国范围铺开，八十年中期开始，道乐研究趋于活跃，成果逐年增多，论文复盖国内各级音乐和宗教刊物，先后出版了多种道乐曲辑、专著和编著，并多次举行全国性的道教音乐学术研讨会，武汉音乐学院还成立了“道教音乐研究室”展开积极活动，这些标志着道乐研究进入了“持续发展时期”。

综观近十多年来的研究成果,以地方性道乐的概述最多,多为描述分析当地道乐的特点及其与当地民间音乐的联系,也有论文注意到道派的区别和全真正韵的通用特点,突破了“地方性”的教条,接触到道乐的某些本质特点。道乐与其它乐种关系的探讨,也是一个热门话题,有关论著广泛涉及到宫庭音乐、佛乐、巫乐、戏曲音乐、民歌、说唱等乐种的比较,有助于多角度地认识道乐自身构成情况和它的历史地位。一般都偏重于民间音乐的影响一面,也有的持双向交流观点。音乐形态学的研究多是综论性质,涉及到曲式结构、音调、宫调、节奏、衬腔、唱法等论域,但对于道乐具有区别性的自身特点还无系统归纳,尚未开始探讨其成因和美学特点。历史学研究较薄弱,且多为研究道乐在外部的流传史,有个别文章是专论道教内部仪式音乐的断代史,尚无有关科仪音乐的通史性论著。文化背景的研究最为薄弱,有少量论文从仪式、五行说、传承方式角度进行探讨,在方法论上有一定启发意义。总的看来,十年来起步甚晚的道乐研究取得了显著成绩:积累了丰富的资料和研究心得,为进一步的研究打下了较坚实的基础;初步揭示了道乐在艺术性和学术性上的特殊价值及在中国音乐文化中的重要地位,为传统音乐和宗教文化的研究开辟了一个新的领域;初步形成了一个较稳定的研究队伍,为道教音乐的学科建设作了人员上的准备。

由于种种原因,如时间和经验的不足,研究者多人自为战,大多尚无较充分的宗教文化知识准备等,目前道教音乐研究按学科建设的要求还有相当距离,存在不少值得深思和亟待加强研究的重要课题:

1. 研究对象的界定。任何学科建设,首先需要明确其研究

对象和基本概念,以保证在规范的术语场中进行有效的讨论。但学术界于此尚无统一明确的定义和共识,具体研究中常人言人殊,各有所指,概念的模糊,往往造成逻辑的混乱,延滞了研究的进程。实际上,由于道派和运用场合的不同,道教音乐的内涵差异甚大,必须花力气进行区别,识其内核与表层的界限差异,以使研究的对象与内容更加吻合、精密。因而明确界定研究对象和范围,应是学术研究的当务之急。

2. 偏重于局部、微观现象的描述,甚少从总体、宏观的视野作综合性的理论分析,至今对于道乐的系统构成和总体面貌尚无完整的把握。没有总体的审视,就难以判断一般与个别、必然与偶然的界线,更无法以高度简约的思维方式把握道乐独有的本质和美学风格。

3. 史学研究十分薄弱,主要存在两个问题。一是研究对象不统一,对科仪音乐与非科仪音乐,道内运用的和道外社会运用的音乐无严格区分,往往更偏重于道乐在社会上的流传史;二是基本史料发掘利用的方向有所偏失,多杂取道外文献的零散断续记载,或将道内资料与道外资料不作区分地使用。由此展开的研究完全体现不出一个统一的对象和清晰连贯的历史承递脉络,更谈不上规律的发现。实际上浩如烟海的《道藏》、《藏外道书》等道经中忠实记载了宏富的科仪音乐原始资料,本应是最基本的道乐史料,然而由于思路的偏失,至今尚无较系统深入的整理,并用于研究中。历史线索不清晰,就难以深刻理解当代道教音乐的来龙去脉和现状特点。

4. 音乐形态的研究视角比较单一,也体现在两个方面。其一,多持现代人的音乐观念,或者以民间音乐研究中形成的观念

来理解,甚少从局内人角度考虑,因而难以看清道乐的本质真象,时有削足适履之弊;其二,就形式研究形式,甚少作跨学科的会通,追究其形成原因和文化机制,使音乐形式的研究难以深入和系统化。实际上,道教音乐自有与众不同的音乐观念,它的存在和运用,首先要服务于宗教信仰和礼仪,始终笼罩着神圣性、神秘性,如果抽去其神学因素,道乐的主体性将不复存在。既是研究道乐,就必须正视这个问题,注意从神学的角度理解道乐。同时,道教音乐也是一种文化现象,它的独特风貌形成于多种特殊的历史文化因素的复杂合力作用,必须从跨学科角度作多侧面深层次的透视,才能真正认识它的本质和文化机制,从而对音乐形态特点有准确的理解和认识。

二、本文研究动机、方法、结构及预期成果

本文拟针对以上分析所存在的四个问题进行初步探索,以历史唯物观和辩证观为思想指南,实事求是,言必有据,针对具体的研究课题而灵活采用不同的具体方法,尤注重史论结合、跨学科多角度的研究方法,力图向“总揽全貌、剖析典型、透视本质”的总目标推进。全文内容结构即依此展开。关于道教音乐的研究对象和范围,将放在序论中专门讨论,虽旨在说明本文的特定研究对象,相信也有一定普适性。正文分为上下两篇,研究三个方面问题:

上篇五章为纵向的历史研究。以原始道经为基本史料,追踪科仪音乐历史发展的全程。首先研究道乐古代史的发展演变线索

和规律。在每一历史分期，先略述主要道派、经典文献、重要人物和社会背景等相关文化要素，次述科仪音乐的一般面貌和特点，次结合典型实例分析科仪程序结构和音乐运用的特点，尤指明其历代传承发展的脉络和演变轨迹，由此发现了诸多新的重要历史现象，纠正了前人的某些研究观点，并初步理清了其历史发展的完整线索：宗法上清灵宝派的科仪音乐传统正式形成于南朝刘宋后，历代发展延续不断，其基本内容仍相当完好地保存至今。道教音乐的历史发展呈现出“依附官方政治、尊重传统、偏爱南方地域文化风格和超越道派、地域局限”等规律。接着借古鉴今，将古代史研究成果与当代科仪音乐实况相比较，基本摸清了当代科仪音乐的现状和历史渊源：保存累积了自南北朝以来历代科仪音乐传统的框架模式和基本构件，特别完整地保留了明清科仪音乐传统的面貌。

下篇五章研究两方面问题。第一，从横向角度多侧面研究道教科仪音乐的艺术、审美特点。首先探讨道教的音乐观，认为其迥异于常人，富于空灵超验的神秘性，并对道乐实践有决定性影响。接着研究科仪与音乐的相关性，通过科仪音乐实践过程和科仪构成要素的分析，指出音乐既必然受礼仪和宗教观念的强大影响制约，但因在具体的表现形式和方式上又必然要遵循乐音运动的规律而具有相对自足的独立性。然后在概观科仪音乐系统面貌的基础上，通过体裁分类、曲调构成和十方韵体系等重点内容的研究，层层剥离非本质因素，突现主体内容，以达到对道乐艺术形式特点的本质直观。最后综合分析主体曲调的形式要素并指出其典型特点和审美情趣均一致趋向于共同的美学风格：阴柔或优美。第二，透过道教音乐审美风格现象探讨其文化基础和成因。

认为它主要蕴茵形成于贵柔主雌的道家哲学观念、尚巫重柔的南方地域文化传统和宗法虚静的修道心理这三种深层文化因素的综合作用。

全文意在从历史、艺术、文化三方面作立体的分析，为认识道乐总体构成的基本要素及其特点建立一个理论框架的概要，行文中只详述那些我以为具有本质性和典型性的内容，更全面精到的研究仍有俟来者。本文虽然旨在作宏观的理论性研究，但并非纯思辩性的描述，恰恰相反，全部理论构思和论点，都引发于切身感受和大量原始材料的研究。本文的研究也不仅是已有材料和成果的简单归纳，本文的主题，决定了研究的大部分内容在观点和资料上都面临着全新的课题，必须作出自己的选择、思考和结论。

三、研究对象和范围

“正统”和“科仪”两个定语，意在明确限定研究对象，以与道教音乐这个泛称概念相区别。以往研究中所谓“道教音乐”实际所指至少涉及到三个类型：第一类是由道外人士仿作的含有道教色彩的音乐；第二类是道士表演的自娱性质的琴乐、歌吟或商业表演性质的音乐形式；第三类是道士执行的科仪音乐。这三类虽均可纳入广义的道教音乐范畴，但其间却有重大区别，它们体现了道教音乐主体性的逐层“纯化”。前两类在很大程度上靠近世俗音乐的风格，宗教色彩淡化；唯“科仪音乐”完全服务于宗教信仰，有浓厚神圣性，最能反映纯正的道教音乐本质，堪称

道教音乐的主体内核，应是道教音乐学研究的主要对象。

“科仪”乃道教创用的术语，即国际通谓之“宗教仪式”，道教也常称“斋”、“醮”、“道场”、“科范”（其间有细微区别，详后论），均意指在神圣信仰支配下进行的一组综合性的程式化通神实践行为，必须遵循一套神秘的科律、条文、准则、规范，结构独立完整。“科仪”也常指记载仪式表演过程的脚本，即道士所谓“照本宣科”、“依科阐事”。在实践中科仪一词极能活用，可分可合，可虚可实。分用时通常表示一个相对独立的仪式结构单元，如“荡秽科”、“摄召科”、“金钟玉磬仪”、“召魂仪”等等。以上是科仪一词在道教中较常见的用法和含义。

在任何宗教体系中科仪都占有极其重要的地位，如詹姆士认为：“礼仪的历史就是宗教的历史”^①，丹斯曼说：“宗教史可以作为祈祷的历史来记述。”^② 在中国道教来说科仪的重要性就更显彰著，如日本学者曾从道教形成史上来说明这一点，“道教的形成过程是，以成仙为目的的修行法、炼丹术和杂多的咒术出现在先，然后逐步融合、系统化，形成理论，完善宗教形态。从这种形成过程不难想象，仪礼方面比教理方面更能彻底地表现道教的特点。”并认为“道教仪礼是非常有魅力的研究领域，”^③ 事实确实如此，科仪以生动而集中的艺术形式反映了道教信仰，使玄奥深邃的宗教哲理感性显现，得以弘传，堪称道教文化的灵魂。

① 《原始仪式与信仰》289页，引自（日）竹中信常《宗教学序论》山喜房佛书林1978年发行。

② 《福音书与原始基督教》，转引自竹中信常《论宗教礼仪》，载《世界宗教研究》1987年2期。

③ （日）福井康顺等监修，朱越利译《道教》第一卷156页。

在音乐学研究方面，科仪音乐更具有决定性意义，它兼具浓厚的宗教性和音乐性而成为道教音乐的本质内核。所谓宗教性，指科仪作为道教信仰的主要实践体系和交通神人的主要管轨，其操作过程完全受神学观念的支配，必然表现出区别于世俗音乐行为的宗教特性。所谓音乐性，指科仪行为过程始终伴随有丰富的音乐表演，实为道教音乐产生发展的摇篮和容器，以至道教有时干脆就将音乐唱念称为“科仪”，“诸摄召全以运神为主，至于歌章吟偈，乃科仪耳。”^① 可以认为，仪式与音乐即“礼”与“乐”相结合而成的科仪音乐，即是中国道乐的主体核心内容，这是中国道教（也包括佛教）所特有的音乐现象。科仪的神圣性和规范性，使音乐具有了特别顽强的稳定性和权威性，易于凝固为传统，代代延续。道教极为重视科仪弘扬教义的巨大作用，历代都刊印有卷帙浩繁的科仪书，供道徒依科阐事。这些科书不仅展示了科仪音乐实施的详细过程和内容，还反映了道教音乐思维的特点，是研究道乐的最真实可靠的第一手资料。如果不从科仪音乐出发，我们将永远无法进入神秘的道教音乐殿堂，甚至会出现一些想当然的错误。

例如，以往学界对于“法鼓”，常只理解为堂鼓或大鼓，但实际上道教“法鼓”之原意并非如此。从东晋伊始历代科仪中所必用的“鸣法鼓”节次，其实义一指“叩齿”，二指“钟磬”，皆

^① 《道藏》（三家本）第八册 819 页。《灵宝领教济度金书》卷 320《斋醮须知品·开度》。

为神秘法术，主要起内集神气、外召仙圣的通神养生作用，^①而堂鼓只是后来的泛化含义，仅此一例，即可见研究道教音乐而不从原始科仪中入手，不考虑局内人的思维，就很难深入堂奥。

但科仪音乐因道派的不同而又有重大区别，故以“正统道教”再加限定，确指“上层官方道教”而与“下层民间道教”相区别，这两大派的文化形态差异甚大，前者具上层雅文化的特色，获官方的承认支持，有严格的教团组织和清规戒律，道士多集体住宫观活动，具有浓厚宗教色彩，是道内的主流文化；而民间道教则多具世俗文化色彩，与官方联系较疏远，松散的家族组织结构，多为居家生活的半职业或业余道士，宗教气息较淡，为道内的非主流文化。故两大派最简明的识别标志在于是否“依托宫观活动”，凡依托宫观者，一般可列为正统道教的范畴。集体住观的制度始于南北朝，宋元至今，则以全真道始终保留这一传统，而正一道在明清后大多逐渐丢失了住观传统，故明清至今的正统道教一般即是全真道和正一道中的宫观派，正一道中的火居派则成为民间道教的代表。鉴于正统道教历代占有主导地位，传承线索连续而清晰，其文化形态葆有浓厚纯正的宗教特质，故应作为主要研究对象。

以上大致说明了本文研究的对象和范围，作此限定殊有必要，一是可以避免不必要的误会；二则可集中篇幅和精力讨论我

① 唐代玉清观三洞道士朱法满撰《要修科仪戒律钞》云：“举动施为，每依仪典，若击鼓鸣钟，招仙集圣，法鼓有二，一则叩齿，二则金钟玉磬。一则叩齿者，威仪云，先鸣法鼓，次引朋众，然鸣法鼓或三通七通九通十通十二通二十四通三十六通七十二通八十一通，随持所用。”《道藏》第6册922页。又《道教大辞典》第428页《发炉秘科注释》：“鸣法鼓者，集内神以禁外魔也。实即叩齿，左叩八应金钟，右叩八应玉磬，中叩八名天鼓。二十四通，应二十四气。”

认为更重要的现象，如此可以将研究目的和对象精确地统一起来，将宗教性与世俗性区别开来，直接切入道教音乐的主体核心内容，更清楚地认识道教音乐区别于其它音乐品种的特质。

目 录

序·····	(1)
序 论·····	(1)

上篇 历史与现状

第一章 东汉魏晋南北朝·····	(1)
概述·····	(3)
第一节 科仪音乐的初萌(东汉)·····	(4)
第二节 正统道乐改革的酝酿·····	(7)
一、葛洪的影响·····	(8)
二、上清经与上清派·····	(10)
三、灵宝经与灵宝派·····	(13)
第三节 新天师道的改革·····	(17)
一、寇谦之的科仪改革及评价·····	(17)
二、陆修静创建科仪音乐传统模式·····	(19)

第二章 隋唐北宋	(34)
概述.....	(34)
第一节 宫观的发展.....	(36)
第二节 科仪种类.....	(37)
第三节 杜光庭对道乐的贡献.....	(40)
一、《道门科范大全集》及其科仪音乐	(41)
二、黄篆斋仪.....	(43)
三、其它斋仪.....	(46)
四、继承与发展.....	(48)
第四节 《玉音法事》——科仪经韵的首次集成.....	(50)
一、何谓“玉音法事”	(51)
二、仪式分析.....	(53)
三、音乐分析.....	(54)
第三章 南宋金元	(59)
概 述.....	(59)
第一节 斋仪的种类.....	(62)
第二节 重要科书介绍.....	(63)
一、《道门通教必用集》	(64)
二、《无上黄篆大斋立成仪》	(66)
三、《灵宝领教济度金书》	(67)
四、《灵宝玉鉴》	(69)
五、《上清灵宝大法》	(69)
六、《太极祭炼内法》	(70)
七、《道法会元》	(70)

第三节 科仪音乐实例分析·····	(71)
一、黄箓斋仪·····	(71)
二、上章仪·····	(76)
三、章官醮仪·····	(77)
四、金钟玉磬仪·····	(77)
五、宿启·····	(78)
第四节 继承发展因素综析·····	(79)
一、新增构件·····	(79)
二、新增曲目及词体·····	(81)
三、唱法发展·····	(82)
四、科仪主持人分工的新发展·····	(83)
 第四章 明清·····	(85)
概述·····	(85)
第一节 重要科书介绍·····	(89)
一、集大成的《上清灵宝济度大成金书》·····	(89)
二、明皇室敕定科书《大明玄教立成斋醮仪范》·····	(91)
三、全真道科书·····	(93)
四、正一派度亡科书·····	(97)
第二节 科仪音乐实例分析·····	(99)
一、度亡科仪音乐·····	(99)
二、祈禳科仪音乐·····	(101)
第三节 科仪音乐的乐队·····	(104)
 第五章 当代科仪音乐现状考略·····	(106)

第一节 近现代道教概况·····	(106)
第二节 当代科仪音乐现状及其历史来源·····	(107)
一、完整科仪音乐类型的古今比较·····	(109)
二、科仪基本构件的古今比较·····	(120)
上篇小结·····	(124)

下篇 艺术、审美特点及其文化基础

第六章 仪式与音乐·····	(131)
第一节 道教的音乐观·····	(131)
一、“神造仙设、自成宫商”的音乐本体观 ·····	(132)
二、“通神降魔、修道养生”的音乐功能观 ·····	(134)
三、“雅妙宛绝、难以名状”的音乐审美观 ·····	(138)
第二节 科仪音乐过程·····	(141)
一、施食科仪过程实录及分析·····	(142)
二、上表科仪过程·····	(156)
三、课诵科仪过程·····	(158)
第三节 仪式与音乐之关系·····	(160)
一、科仪构成要素·····	(160)
二、礼仪的功能·····	(162)
三、音乐的相对独立性·····	(164)
第七章 音乐分类及构成·····	(168)
第一节 音乐体裁分类略述·····	(169)
第二节 经韵音乐之曲调构成·····	(171)

一、韵牌之曲调构成·····	(172)
二、套数之曲调构成·····	(180)
 第八章 十方韵的系统构成及风格差异（兼论地方韵 的特点）·····	(186)
第一节 宫观——十方韵的文化生态场·····	(187)
第二节 十方韵曲调体系的内核与外缘·····	(191)
一、共性内核·····	(192)
二、个性外缘·····	(195)
第三节 地方韵的特征·····	(198)
 第九章 器乐的艺术特点·····	(201)
第一节 常用乐器和特色法器·····	(201)
第二节 法器的文化内涵·····	(202)
第三节 法器牌子的配器及艺术特点·····	(207)
一、配器与作品·····	(207)
二、艺术特点·····	(209)
第四节 曲牌的音乐形式特点·····	(212)
一、曲式结构·····	(212)
二、形态、风格的基本特点·····	(213)
 第十章 审美风格及其文化基础·····	(215)
第一节 审美形态的典型特征·····	(217)
一、旋律特点·····	(218)
二、节奏节拍·····	(221)

三、速度、力度与唱法·····	(224)
第二节 主导风格——阴柔美·····	(225)
第三节 阴柔美风格再论证——以“韵”为焦点透视·····	(227)
一、韵与道乐的相关性·····	(228)
二、韵的美学历程及风格属性·····	(228)
三、韵与道乐美学风格·····	(232)
第四节 审美风格的文化基础·····	(235)
一、崇尚阴柔的道家哲学·····	(235)
二、重巫主柔的南方地域文化·····	(237)
三、宗法虚静的修道心理·····	(240)
下篇小结·····	(250)
主要参考文献·····	(253)
本文曲例·····	(259)
后 记·····	(281)

上 篇

历史与现状

第一章 东汉魏晋南北朝

概 述

东汉年间道教创立的初期即有多种科仪音乐活动，虽然其中某些科仪传于后世，但远未形成比较规范的结构模式，只标志着科仪音乐的萌芽状态。魏晋年间，逐步崛起的士族道教，从教义和科仪上对民间道教进行改革，促使道教向官方正统化方向迈进，初步构建了科仪音乐的基本程序，但还没有整合为一个系统完善的体制，是为科仪音乐传统正式形成前的改革酝酿期。进入南北朝，士族道教的改革愈趋系统化，经过新天师道两位领袖主要是南天师道领袖陆修静的全面改革，终于创建了规范系统的正统科仪音乐传统，从此，道教音乐以全新的面貌步入了新的历程。

第一节 科仪音乐的初萌（东汉）

早期道教发端于下层民众，史称民间道教，其中以五斗米道和太平道势力最大。五斗米道是丰（今江苏丰县）人张陵于东汉顺帝年间（公元126—144年）创立于巴蜀，其造作道书，传于其子孙张衡张鲁，祖孙三人模仿封建等级制，建立了一个从鬼卒、祭酒、治头大祭酒直到天师的政教合一的宗教组织，在巴蜀一带传教。因张陵被道徒尊为“天师”，其所传经箓为《正一经》，故五斗米道在道内称为“正一道”、“天师道”，至今沿用。太平道因信奉《太平经》而得名，崇奉黄老道，其首领张角在中原建立了军教合一的组织形式，并领导发动了震撼东汉王朝的黄巾农民大起义。这两大派在道教史上都有重要影响，但在科仪音乐方面，仅天师道略有史料可考。

汉末政治凋敝、战祸迭起，天灾人祸交迫而至，下层民众生活悲惨痛苦，社会上神学气氛浓厚，民间道教遂应运而生。针对当时社会“民多疾疫，鬼物为祟，不可止”^①的现实，天师道以治病解厄、招神捉鬼之类宗教活动迎合民众需要，施行上章祈祷，画符驱鬼，念咒避邪，苦妄度厄等道术活动，具有明显的民间巫术色彩，故释道安在《二教论》中讥之为“三张鬼法”。在这些布教活动中，天师道造作道书，创立了最早的科仪。

上章仪 《魏书·释老志》称为张陵制作并传授：“及张陵受

① 王明《太平经合校》。

道于鹄鸣，因传天官章本千有二百，弟子相授，其事大行。斋祠跪拜，各成法道，”^①此“天官章本”至南朝陶弘景时仍作为“上章”仪式的唯一范本，称为《千二百官仪》，陶撰《登真隐诀》卷下“章符”条说：“今所应上章，并无正定好本，多是凡校，祭酒虚加损益，永不可承用，唯当依《千二百官仪》。”^②可见“天官章本”是用于“上章”科仪的仪书，此“上章”仪即后来“上表”仪的滥觞。

旨教斋 传为张陵制作，“旨教斋者，天师以教治官。……旨教斋法，虽真而古拙。”^③大约是一种有原始巫术色彩的仪式。

涂炭斋 传为张鲁创制，据佛教方面释道安《二教论·服法非老》“苦安度厄”条注云：“涂炭斋，事起张鲁，驴辗泥中，黄土涂面，摘头悬柳，挺埴使熟。”道教也有类似的记载，说修斋者须“露身中坛，束骸自缚，散发泥额，悬头衔发于栏格之下。”^④这种仪式也十分原始，类似印度苦行僧的作法，大约是通过自虐来赎罪避灾。

其它斋仪 题为张陵撰《北斗本命延生真经》^⑤称：“于三元八节、本命生辰、北斗下日，严整坛场，转经斋醮，依仪行道。”可知在很多特定的祭日，也要举行相应的科仪。所谓“三元”，当与祭祀“三官”（天官、地官、水官）的“三会制”有关。陆修静《道门科略》云：“天师立治置职，犹阳官（世俗之

① 新校本魏书卷114志第2第3048页。（台湾）中央研究院汉籍电子文献，瀚典全文检索系统1.3版。1997年12月。

② 《道藏》第6册606页。

③ 陈国符《道藏源流考》下册，第328页引《正一论》。

④ 《无上秘要》卷五十《涂炭斋品》，《道藏》25册180页。

⑤ 《道藏》第11册，346页。

官)郡县城府,治理民物,奉道者皆编户著籍,各有属。令以正月七日、七月七日、十月五日一年三会,民各投集本治,……会竟民还家,当以闻科禁威仪敕大小,务共奉行。”^①在固定的“三会”集会中,天师要向教民宣布戒律并举行一些仪式,回家后还要向家人传达,共同遵守。“八节”即“八节斋”,是庆贺道教诸神在玄都聚会的斋仪,“凡八节之日,是上天八会大庆之日也。其日诸天大圣尊,上会灵宝玄都玉京上宫,朝庆天真。奉戒持斋,游行诵经。”^②因史载甚略,这些仪式的具体程序内容均不详,南北朝时期陆修静所创科仪中尚有“涂炭”“旨教”等斋仪名目,但其程序内容已是新制。

仅就上述文献记载即可肯定早期天师道已创立了多种用途的科仪,已有庄重的坛场布置、一定的经文、威仪和法规,并有诵经音乐的配合。因史载不详,只能从稍后有关文献的零星描述中略窥其音乐运用的大致特点:歌舞乐一体的表演形式,乐有钟、鼓、弦乐等器,唱有歌、吟之别等等,显然有浓厚的民间巫乐色彩。^③天师道初创的科仪虽拉开了道教音乐发展史的序幕,但其结构、内容和形式都很原始简陋,又无文献可徵,更重要的是天师道的下层民间性质与统治阶层构成了不协调的对抗关系,使其科仪音乐无法得到继续正常发展的必要条件,这些因素决定了它

① 《道藏》第24册779页。

② 《中国文化精英全集·宗教卷三》第1010页。

③ 刘宋三天弟子徐氏撰《三天内解经》:“弦歌鼓舞,烹杀六畜,酌祭邪鬼。”(《道藏》28册413页)。葛洪《抱朴子·道意篇》:“而徒……撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽顙,求乞福愿。”(《道藏》28册203页)新校本后汉书卷72董卓列传第62第2338页注引《献帝起居注》亦说:“(李)催性喜鬼怪左道之术,常有道人及女巫歌讴击鼓下神,祭六丁,符劾厌胜之具,无所不为。”(汉籍电子文献)

不可能成为后世所宗的传统模式。当太平道被镇压和五斗米道被招降后，民间道教发展日趋衰微，原始古朴的早期科仪音乐也相应停滞。

第二节 正统道乐改革的酝酿

曹魏以来，天师道仍在民间继续发展，并从巴蜀、北方传播到江南，但因统治者对天师道采取限制镇压和利用改造的两手政策，道教本身也缺乏统一领导，组织涣散，教律松弛，使道教的生存发展面临着巨大危机。值此非常时期，原来分散于山林从事个人修行的神仙道士开始进入历史社会舞台，很多信奉道教的高级士族也加盟进入道教，遂使道教结构和发展方向开始发生重大变化。新兴的神仙士族道士集团为了振兴道教，挽狂澜于既倒，发动了整顿改革原始道教的活动，促使道教由下层民间向上层官方转化，由此开始领导道教继续发展的潮流，渐成为道教的主力军。士族道教的构成有三个来源。一是封建统治阶级中的成员，因信奉道教而直接加入进来，使道教和官方发生了紧密的联系。如西晋初期一度把持朝政的杨骏、贾后和“八王之乱”的中心人物赵王伦等，都曾与道士联盟参与政治斗争。二是道教传播于世胄高门，使大批高级士族加入道教，出现了一些天师世家，著名者如司徒王导之子王羲之，南海太守鲍靓等，都是虔诚的道教信徒。三是一些与当权者不合作的士大夫，为追求个人的理想和价值观而加入道教或推崇道教学术，如这类人物的著名代表竹林七贤中的嵇康，就非常向往道教的神仙长生之说，且曾拜道士

为师。^① 士族道教的加盟，使道教在阶级成分、文化理论修养和政治主张上都有了全新的面貌。历史的经验使士族道教清醒认识到，道教要生存发展，必须提高自身的素质，必须争取统治集团的认同和支持，这一基本认识，促使他们从教义经典、思想组织、科仪道术上进行全面的总结改革，提高和完善道教的理论素质和科仪实践体系。晋代以后，士族道士兴起的革新浪潮渐成为道教发展的主流，从此道教开始分化为靠拢上层官方的正统道教和贴近下层的民间道教，走上了新的发展道路。正统道教科仪音乐的传统即酝酿于这一特定背景之中。道教从民间转向正统，科仪音乐从原始零散整合为系统规范，主要肇始于葛洪的理论总结和新道派的发展形成。

一、葛洪的影响

葛洪对神仙思想的系统总结为新道派的建立提供了新的理论支撑，葛洪“仙道可学”的神仙思想为正统科仪音乐的形成提供了宗教信仰依据，葛洪对古典经书的整理传授传播为科仪音乐实践作了题材内容上的准备。对于科仪音乐来说，葛洪的影响是间接的，但却十分重要。

葛洪自号抱朴子，出身于江南高贵的士族世家，丹阳句容（属今江苏省）人。他对道教发展的贡献，首先是总结神仙思想和倡导修仙法术，这些内容集中体现在他于晋元帝建武元年（公元317年）撰定的《抱朴子内篇》一书中，此书全面总结了自战

① 参见卿希泰主编《中国道教史》第一卷第三章第282页。

国秦汉以来的神仙信仰及各种方术，从理论上论证修道成仙的可能性，提出服丹为主，兼行其它养生方术的修仙途径，“是道教史上一部具有比较完整的理论和有多种方术的包罗万象的重要著作”。^① 作为神仙思想的集大成者，葛洪“在道教发展史上具有承先启后的重要作用。无论从教理或修炼方术来看，他都是从旧天师道、太平道等早期民间道派向后来的上清、灵宝等上层化道派过渡的桥梁。”^② 葛洪的神仙思想构成了正统道教的理论基础。葛洪的另一个重大贡献是传习、搜集和传播道经。据有关研究，早期重要经典如古《灵宝经》、《三皇文》、《道教义枢》的传授都曾经过葛玄、葛洪这一支道脉，^③ 其中前两种经典与道教科仪道术有直接关系。葛洪的神仙学说对于正统道乐的形成也具有一定理论指导意义。正统科仪音乐与民间道乐的主要区别点，即在于它不仅仅具有治病度厄、请神降鬼的济度功能，更还以存思内养、修道成仙为最高目标，亦即提升了宗教心理训练（静思、守神）在科仪中的地位和功能，这种强调“内修”的思想即来源于葛洪的神仙学说，对于科仪音乐的审美趣味、仪式的内容都有直接关系。葛洪还从内修与外养两个方面详细说明了长生成仙的修持方法。在内修方面，他从养生的角度指出了学仙法术的要领是“恬愉淡泊，涤除嗜欲，内视反听，尸居无心。”“仙法欲静寂无为，忘其形骸。”^④ 认为人如能安于恬静无为，不以情欲伤神害

① 王明《抱朴子内篇校释·序言》第7—8页。

② 卿希泰主编《中国道教史》第一卷第329页。

③ 参见牟钟鉴等著《道教通论》，第428页。

④ 《抱朴子·内篇·论仙》，载《道藏》28册17页。下引同书均采用夹注，只注篇名和页码。

真，就自然能长寿得道（《道意》，第203页）。并倡导“思神”、“守一”、“内视”等内修法术，强调心理训练要在保持清静无欲的心态，再展开宗教想象。这种强调内修性命，恬淡守真的道术思想，即是后来正统科仪中反复施行的存思仪式和追求虚静的音乐审美情趣的思想来源。从他猛烈抨击民间道教活动，反对民间道教的杂术淫祀和靡丽乐舞的言论中，可进一步看出他的音乐观与养生观的主张是完全一致的。他十分鄙视民间道教的技术：“或长于符水禁祝之法，治邪有术，而未必晓于不死之道也。或修行杂术，能见鬼怪，无益于年命。”（《祛惑》，249页）贬斥民间道教声容强烈华丽的斋仪音乐：“而徒……撞金伐革，讴歌踊跃，……至死不悟，不亦哀哉？”（《道意》，202页）他认为音乐与修道养生有关，都应统一于虚静守神的大本宗。这种观念对于正统道乐的风格构建有重要的启迪。

二、上清经与上清派

葛洪撰《抱朴子》后约半个世纪，相继出现了许多由士族道教构建的新道经，不同道经的后面，站立着不同的新道派。新道经的制作与传播，是东晋南北朝道教变革的开端，现存六朝道书，多数是东晋中叶后新作的。其中对后世影响最大的是《三皇经》、《灵宝经》、《上清经》这三组经典，其制作和传播都与江东世家大族，特别是同居住于丹阳郡句容县的奉道世家葛氏、许氏家族有关，它表明东晋南北朝道教的改革确是南方士族道士首先发起。这三部经典在南朝时经陆修静整理，形成三洞真经，代表官方道教最高的教义理论和修练方术。其中与正统科仪音乐的形

成关系最密切的是上清、灵宝两经两派。（《三皇经》中所谓“三皇天文”，实即 92 枚篆书符箓。）如果说葛洪主要是从神仙信仰的理论层面促成科仪音乐改革，新道派则主要从实践层面实施了科仪音乐的改革。

《上清经》是三洞之一“洞真部”的主要经典，其卷数代有增益，以《上清大洞真经三十九章》（简称《大洞真经》）为基本经典。据陶弘景《真诰》卷 19 的《真诰叙录》所述，上清经由杨羲始传于晋哀帝兴宁二年（公元 364 年），后经许谧、马朗辗转传至陆修静，再经孙游岳传至陶弘景，奉此经典者形成了上清派，其开创人和传人均是南方士族知识分子，与封建统治阶层关系密切，有的本身即是王朝的官吏。《大洞真经》的主体是采用偈或咒的形式，专供诵读。其最大特点是运用存思法并形成了专门的仪式。第一卷为《诵经玉诀》，叙修炼者在登斋入靖诵咏经文三十九章之前的存思仪式，包括叩齿、咽津、行气、存思及咒祝等节次。存思的内容主要有三个方面：

其一为存思五方之气，体现出阴阳五行思想的影响，每方的仪式都是程式化的，例如东方存思仪式为：

“东向冥心叩齿九通，阴诵《大帝君素语内咒》：
‘苍元浩灵，少阳先生，九气还肝，使我魂宁……’。
毕，口引东方青阳之精，青气，咽团气九息，咽气九过，使布满肝脏之中，结作九神，青衣冠，状如木星，下布肝内。……”

其二为存思日月法。主要内容是吸气、咽气、运气、叩齿等吐纳术，并想象神灵。

其三，为存思二十四星，大致与上法相似。

卷二至卷六，为《三十九章经》，仍是存思和诵经的形式，只是具体对象转为各种神真与人身各种部位，并指出两者的感应关系。每章各记神真名字和所镇守的人身部位及其功能。在诵咏每章经时，首先“谨请”某神真，“真思”该神真降生不同颜色的真气为神云，罩于修炼者的头顶；“次思”此神云从泥丸中入，乃口吸神云，咽津若干过则真气结作若干神，在人体内运行，经过一定的关窍，达到神真所镇守的部位，修炼者然后诵咏《大洞玉经》，默念咒祝，佩带各神真的“消魔玉符”，“存呼”神真名字，请求发挥其护卫功能。这就是每章经存思和诵经的大致程式。诵完三十九章后，还要存思，大意是百神化作白云进入全身各部位，结成一真人，最后修者感觉神气已定，身体轻清，精神开爽，乃叩齿三十九通，两手拭面，再念颂咒，心拜四方。至此，三十九章全部存思过程始告结束。^①综观诵《大洞真经》的全过程，始有预备性的存思仪，中有主部性的多章诵经，后有总结性的存思和仪式，形成呼应性的三部结构，其间反复进行一些程式表演，实际上已接近一场完整科仪的规模，只是它的目的主要用于个人修行，在修炼方术上，则已把重点从符箓禁咒转移到人体内丹（精气神）的修炼上，形成一套集医学、仙道、巫术、音乐为一体的以内炼精神（心理训练）为主的存思静功，通过神学想象与诸真精神交感，配以诵经、念咒、服气、叩齿、咽液等科仪方术，感召外神降临，入镇体内，既可保体内魂安神和，亦

^① 《大洞真经》载《道藏》第1册第512页，以上有关分析参考《中国道教史》第一卷第346—350页。

可通神成仙。

上清派对科仪音乐的影响主要有两个方面，一是在实践上重视存思和诵经的相互配合运用，并将其固定化、仪式化，成为后来科仪音乐的必用程序；另一方面是在观念上把诵经音乐的功能提升成得道通神的必要途径，确立了音乐不同寻常的神学本质和崇高地位。《大洞真经序》第2页云：“能长斋，绝志人间，诵《玉篇》于曲室，叩琼音以震灵，则真人定策于东华，……诵咏此章万遍即毕，……九灵使者，太乙司命来迎于子。”后来上清派宗师陶弘景更将诵经功能凌驾于其它修炼术之上，“食草木之药，不知房中之法及行气导引，服药无益也，终不得道。若但知行房中导引行气，不知神丹之法，亦不得仙也。若但得金钹神丹，不须行其它术也，立便仙矣。若得《大洞真经》者，复不须金丹之道也。读之万过毕，便仙也”^①将音乐视为最有效的修道术，在中国音乐观念史上也是独一无二的，它鼓励修行者多多诵经，多用音乐，客观上起了推动音乐发展的作用。道教科仪以诵经唱念为主的特色正是这一观念的必然结果。

三、灵宝经与灵宝派

《灵宝经》是与《上清经》几乎同时出现的另一重要经典，“灵宝”一词有多重含义，或指精气，或指神灵，但主要是指文诰。^②《灵宝经》是多种经典构成的经系，经历了由少至多，从

^① 《真诰》、《甄命授》第一，转引自胡孚琛著《魏晋神仙道教》王明先生序，第2页。

^② 参见卿希泰主编《中国道教史》第一卷第384—391页。

简单到丰富的积累过程。其对道教科仪音乐实践的影响最大最深远。

东汉已出的《五篇真文》和《灵宝五符序》，史称古《灵宝经》，其经文内容都是以阴阳五行思想架构的。《五篇真文》又称《灵宝赤书》、《真文赤书》、《灵宝文》，仅一卷 174 字，见于《道藏》的主要有三处，其以 5 段 4 言诗述五方五帝真文，现引《无上秘要》卷二十四《真文品》所录摘其一段如下：^①

东方九气青天真文：

“东方九气，始皇青天，碧霞郁垒，中有老人，总校图策，摄气举仙。”

这段经文在南北朝陆修静科仪中原封不动搬用为〔卫灵咒〕一韵的唱词。

其余南、中、西、北四方的句数依次为 8、10、12、10。

《灵宝五符序》亦称《五符经》，实即《五篇真文》的衍体。

东晋末叶经葛洪的从孙葛巢甫在古《灵宝经》基础上大加增饰而造构繁衍，形成今《灵宝经》，即《灵宝无量度人上品妙经》（简称《度人经》），共 60 卷^②，首卷为本经，五千多字，大约包括道君序三篇，元始洞玄和元洞玉历经文二章，元始灵书上、中、下三篇和太极真人颂一篇。宣扬“仙道贵生，无量度人”之旨。灵宝经系发展到《度人经》，已趋完善，成为道教史上的一部重要经典，被道徒奉为万法之宗，群经之首。《度人经》的基

^① 《道藏》第 25 册第 66 页，原文共 184 字。

^② 《道藏》第 1 册 1 页。

本思想仍是《五篇真文》的继承和发展，其将五方观念扩展为九宫、十方、三十二天、三十二帝^①，此外还吸取了佛教的思想和术语，诸如大梵、三界、三天、三途、地狱劫运之说等等，强调在斋法中运用存思仪式。自葛巢甫造构后，《灵宝》风教大行，信奉者也日益增多，遂形成灵宝派。后经陆修静增删经文、制定科仪，灵宝之教盛行于世。

灵宝派也是士族道教，因此在修道的基本思想和方法上与上清派有共同点。例如，它也强调诵经与存思、念咒、咽气等法术的结合，也强调诵经的种种奇妙经德。诸如“诵之十过，诸天遥唱，万帝设礼，河海静默，山岳藏云，日月停景，璇玑不行，群魔未形，鬼精灭爽，回尸起死，白骨成人”^②“若能长斋，诵经灵章，万遍道成，”“千遍通神，万遍通真”^③但是灵宝派显然也有许多不同于上清派的重要特点，它更注重道教信仰的实践和普及问题，它针对上清派只强调个人修炼成仙的特点，自标“大乘”，借鉴佛教“普度众生”的说教，主张“普度一切人”。^④使教义更易于广泛传播。在修炼方法上，主要强调科仪斋醮，其经书多成为后来科仪念唱的文本。灵宝派对科仪音乐实践的贡献最突出，并初步构建了集体化程序化的正统道教科仪雏形——灵宝斋。

灵宝斋^⑤ 全称《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》，东

① 《正统道藏》第1册第1页。

② 引自《道教通论》第433页。

③ 《洞玄空洞灵章经》，《无上秘要》第10册第149页，载《道藏》25册。

④ 《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》，《道藏》第9册第821页。

⑤ 《道藏》第9册867页至874页。

晋末葛巢甫撰，是道教科仪史上最早用文字记录程序内容的科仪，其程序和节目多前所未见：

香炉祝（发炉）→鸣天鼓二十四通→出官→上启→
香炉祝（复炉）→三烧香→三祝愿→礼十方→左行旋绕
香炉→咏〔步虚〕→蹶〔无披空洞章〕→行十善念→
〔太极颂〕。

上面的〔步虚〕、〔空洞章〕和〔太极颂〕均是道乐史上最早见于记载的经韵曲目，均传后世，但仅〔太极颂〕录有唱词，为五律体式：“道以斋为先，……七祖咸解脱”，另两首未载唱词。斋仪中首次出现了“法师、都讲、监斋、侍经、侍香、侍灯”执行科仪的六种神职人员分工，^①表明仪式表演已初具规章法，但其神职分工方面更注重礼仪，尚无专司唱念的人员。《灵宝经》收罗的大量经文和符咒，直接成为科仪音乐的唱词。例如，经过陆修静鉴别的35卷经典中^②就有：太上洞玄灵宝五篇真文赤书，太上洞玄灵宝空洞灵章，太上说太玄都玉京山经（升玄步虚章），太上洞玄灵宝自然至真九天生神章，太上洞玄灵宝诸天内音自然玉字等。另当代常用名曲〔澄清韵〕的唱词也出自《灵宝经》中反复运用的一段4言诗。正因灵宝派兼取各家之长，注重实践，故一出就风行于社会，反映了晋末道教在理论和实践形式上都迅速向成熟的教团道教转化。

从葛洪到新道派，在神仙信仰、宗教心理和科仪实践的各个

① “建灵宝斋法举高德玄解经义者为法师，次才智精明能通妙理闻见法度为都讲，次监斋弹罚非法，次侍经，次侍香，次侍灯，次第坐处。”

② 参见〔日〕福井康顺等编修《道教》第一卷，第89—90页。

层面都为正统道乐的形成作了准备，正统科仪音乐的基本元素已经次第具备，但它们尚在各自的轨道上运行，还需要一个众望所归的大师对之进行系统整合。

第三节 新天师道的改革

进入南北朝后，士族道教改革的力度加强，南北新天师道领袖陆修静、寇谦之的活动更将道教改革推到高潮，最终完成了道教向正统官方的转变，道教科仪音乐终于被整合为一个规范的体系，宣告正式形成。

一、寇谦之的科仪改革及评价

寇谦之（公元 365—448 年）是北魏之际北方天师道的首领，早年修习张鲁道术，神瑞二年，托称太上老君授他“天师之位”，赐《云中音诵新科之诫》二十卷，并令他：“清整道教，除去三张伪法……”，开始了改革活动。始光中（公元 424—428 年），寇亲赴魏平城（山西大同）献道书于太武帝，建立新天师道场，创北天师道，太武帝亲至道坛受箓并封寇为国师，名声由此大振。寇谦之创建北天师道，对道教的改革和发展很有影响。但他改革的总原则是所谓“专经礼度为首，”完全以儒家礼教为圭臬，而对于较为复杂的斋醮、符箓科仪和方法，较为高级的理论和神谱等却没有大的发展。“他想构建的是一个以道兼儒，政教合一的政治体系，而不是完善一个宗教的理论、科仪及方法体系。”

“比起南方道士葛洪、陆修静、陶弘景来，他在道教体系建构中的作用还是次要的。”^① 以往学术界对寇在科仪音乐史上的地位曾有过高估计，主要根据寇“一从吾乐章诵诫新法”^②之说，认为他创造了一套新的乐章，是科仪音乐的创建人。但如对科仪文献作深入考查，便知这种观点是查无实据的。首先看他造作的几种斋仪，程序和音乐均非常简单。如《求愿斋》为烧香求愿法，程序主要有三上香、八拜、九叩头、三转颊、复上香言愿等。^③《度亡法》科仪的程序有：八拜、九叩头、九转颊、称职、上启、三捻香、烧香发愿、上章^④。《传戒》仪则主要是礼拜，“向诫经八拜，……执经作八胤乐音诵，受者伏诵经意卷后讫后八拜止，若不解音诵者，但直诵而已。”^⑤。显然他的科仪程序尚不成体制，还没有达到《灵宝斋》的水平。而他的音乐建树，可考者仅三个术语，一个是〔八胤乐〕，可能是经韵曲目，未记唱词。另两个是涉及唱法的“音诵”（当是音调有一定起伏的吟诗腔）和“直诵”（当是音调简单平直的朗诵调）。他说唱〔八胤乐〕时音诵直诵皆可，表明此歌的曲调可能尚未定型，唱念规范也不严。除此之外，就再也找不到任何可资证明的材料了。再从历史传承方面看，后世科仪音乐中毫无他的影响消息，连他唯一一首〔八胤乐〕也未能传承下来。他在科仪音乐史上可谓“后无来者”的昙花一现，并未产生任何重要影响。以上分析并不仅仅涉及个人

① 转引自葛兆光著：《道教与中国文化》第144页。

② 《老君音诵诫经》，《道藏》第18册第210页。

③ 同上书第214页。

④ 同上书第215页。

⑤ 同上书第210页。

历史地位的评价问题，还牵涉到对道乐历史发展规律的认识。寇谦之作为北天师道的领袖，他的活动反映了北方道教文化的基本特点。纵观道乐的历史发展，总是南盛于北，尽管南北朝时北天师道一度盛行于世，但却并没因此而形成音乐上的北派，始终以南方道乐独领风骚，这确实是中国道乐的特有现象和一个历史规律。因而，即使寇谦之也仍没有构建一个为后世所宗的科仪传统模式，这一历史使命，直到南朝陆修静时期才最后完成。

二、陆修静创建科仪音乐传统模式

略晚于寇谦之，陆修静在南方开展了道教改革，尤在科仪音乐方面成就斐然，推动正统道乐正式形成。

陆是世居南方的高级士族知识分子，吴兴东迁（今浙江吴兴县）人，三国吴丞相陆凯后裔，代为著姓。生于东晋安帝义熙二年（公元406年）。幼习儒书，笃好文籍，旁究象纬，但性喜道术，“研精玉书，稽仙圣奥旨。……勤而习之，不舍寤寐。”^①以后竟弃绝妻子，先后入云梦山、仙都山修道，闻有异人，就不远千里而造访之，一生致力于道教凡30余年。为了重整道教科仪，他曾远出游历名山，搜集道书，寻访仙踪，名声渐大，引起上层社会注意。刘宋文帝元嘉二十九年（公元452年）应诏入宫讲道说法，不舍昼夜，帝服膺尊异之。皇太后王氏雅信黄老，降母后之尊，执门徒之礼。明帝曾躬亲问道，礼遇甚厚。他平生著述逾三十多种，最早按三洞分类道书，奠定了《道藏》的体例基础，

① 《全唐文》卷926 吴筠《简寂先生陆君碑》，第10册第9659页。

因之“朝野注意，道俗归心。道教之兴，于斯为盛也。”^①陆修静的宗教活动范围很广，对道教文化有多方面重要贡献，下面着重介绍其在科仪音乐方面的建树和成就。

1. 道观的建立

集体居住修行之制由来甚久，但正规道观的建立则始于陆修静。公元461年，陆修静在江西庐山建简寂观，泰始三年（公元467年），宋明帝又在京城建康（今南京）北郊为陆修静建崇虚观，这是现知最早的一批道观。以后代有增建，历经萧齐梁陈时代，大批馆、观相继出现。据有关统计，有名称的南朝道馆有100多个，多建在江苏、茅山一带。北朝亦有不少道观。^②此后道馆在历代连续不断地发展，渐升格为观、宫，成为正统道教的一大标志。宫观制度主要导源于上清灵宝派的师徒传授制和提倡出家住观的主张，以严格的清规戒律和清修生活为特色，促使正统道教的组织形态趋于成熟，形成了有别于民众化道团的精英式道团，对道教文化的传承发展产生了深远的影响。宫观主要由帝王官府资助修建，作为神权与皇权神圣联盟的枢纽，享有诸多政治经济特权，在升平盛世，固能有优越条件从容发展文化，即在动荡乱世，也能躲避尘世的干扰，自成一体地延续文化。历史上每逢改朝换代时宫观乐妓多流入宫观即是一个明证。故宫观实为道教文化得以形成和连续发展的特殊生态环境。超脱世俗的宫观宗教生活共同体有独特的宗教活动准则和氛围，在远离尘俗、集体清修、直接与神灵相通的行为中，追求一种控制自然物欲、重视精

① 《道藏》第24册第87页，《上清道类事相》卷一《仙观品》引《道学传》。

② 参见卿希泰主编《中国道教史》第一卷第553页。

神心灵生活的理想，培养了道徒坚定的宗教信仰和深厚的宗教理论修养，故宫观可最大限度地维护宗教文化传统的纯洁性。宫观多有固定田地资产，加上政府和信徒的资助，经济条件相当优渥，道人们得以免除后顾之忧，潜心修道，精钻道艺，故宫观又为道教文化能发展到较高水平提供了理想条件。宫观面向社会开放，各地宫观又因特有的云游制度和皇室统一调配道官道士的政策而有密切交流，遂使宫观成为联系社会各阶层文化和各地道教文化的主要通道，促进了道教文化在全国的统一和规范。宫观道教文化因以上特点而成为道教的主流文化体系，与非制度化的民间道教有重大区别，对正统道教音乐基本品格的铸就、传承和传播均有决定性影响。

2. 斋法仪范的初步规范

陆修静创制的科仪，是以葛巢甫所撰《灵宝斋》为基础，同时又系统总结和吸收了前代各种斋仪后进行的创造。他兼收并习各派之长，故能成就其规模。经过广泛吸取和认真总结，他建立了“九斋十二法”的科仪体系。据《洞玄灵宝五感文》^①记载，各斋法的特点是：

第一洞真上清之斋，以无为为宗，有二法：其一法也，绝群离偶，眼神静无，遗形忘体，合于道无。其二法，心斋，疏淪其心，澡雪精神。

第二洞玄灵宝之斋，以有为为宗，有九法。其一法，金篆斋，调和阴阳，消灾伏异，为帝王国主请福延

^① 《道藏》第32册第618页。

祚。其二法，黄金篆斋，为人拔度九祖罪根。其三法，明真斋，学士自拔亿万曾祖九幽之魂。其四法，三元斋，学士自谢涉学犯戒之罪。其五法，八节斋，学士忏悔七玄及己身宿世今生之罪。其六法，自然斋，普济之法，内以修身，外以致过，为百姓祈福消灾。其七法，洞神三皇之斋，以精简为上。其八法，旨教之斋，以清素为贵。

第三涂炭之斋，以苦节为功。上解亿万祖、宗亲门族及己身家门无殃数罪，拯拔忧苦，济人危厄。

这些斋仪的功能多样，运用广泛，适应社会各阶层的需要，后世道教的主要斋仪，在这里都基本完备了。斋法分类显然以灵宝斋法为主体，后世道教尊陆为灵宝派教祖，奉灵宝法为万法之宗，就是从这里开始的。灵宝斋经他“更加增修，立成仪轨”后大行于世，成为道教科仪音乐的经典。

3. 创编科仪书

科仪书是道士表演时参照的脚本，简称科书。在陆修静之前，基本没有专门科书出现，将科仪音乐过程和内容详细笔录于书，标志着表演形式的规范稳定，这个传统也是从陆修静开创的。他共“著斋法仪范百余卷，”^①数量可观，现知其名的就有《金篆科仪》、《玉篆科仪》、《九幽科仪》、《解考科仪》、《涂炭科仪》、《三元科仪》、《陆先生道门科略》、《太上洞玄灵宝授度仪》、《洞玄灵宝众简文》、《洞玄灵宝五感文》、《洞玄灵宝说光烛戒罚

^① 《茅山志》卷10，载《道藏》第5册。

灯祝愿仪》等，最后四种尚存原作。撰写科仪书诚非易事，除了客观条件外，还要求撰者必须在道内具有权威地位，在科仪理论和实践方面有广泛知识和高深造诣，这些条件，陆修静都当之无愧地具备。据考，陆修静不仅精通科仪文献理论，还曾躬躬实践，他主持的科仪，见于记载有两次，一次是《洞玄灵宝五感文》中所记于宋文帝元嘉三十年（公元453年）冬“率门人建三元涂炭斋”，^①另一次是《道学传》所记泰始七年（公元471年）为宋明帝寝病所建的长达二十天的三元露斋。^②他对于音乐艺术也有一定造诣，曾撰有多种斋醮乐章，如“《升玄步虚章》1卷、《灵宝步虚词》1卷、《步虚洞章》1卷等。《洞玄灵宝玉京山步虚辞》中所载《步虚词》10首，已证明为他所作，或即《灵宝步虚词》中之内容”。^③正因为如此，他的科书不但数量惊人，而且记录十分完整详实。他通过对原有科仪“後加撰次，立为成仪，祝香奏启、出官请事、礼谢愿念，罔不一本经文。”^④开创了“照本宣科，依科阐事”的科仪实践传统，使科仪音乐的表演和传承都有了统一的范本。

4. 仙乐风范的构建

在整合来源不一的杂多斋法时，如何统一其音乐风格，确立怎样的审美理想，是必须要考虑的重要问题，陆修静于此也有初步的理论构想。他综合吸取佛教密宗检束身口心的“三业说”，

① 《道藏》第32册618页。

② 《正统道藏》第42册第33806页。

③ 引自卿希泰主编《中国道教史》第1卷474页。

④ 《无上黄箓大斋立成仪》卷之一《仪范门·序斋第一》，《道藏》第9册378页。

从理论上将音乐、仪式和存思整合为有内在联系的行法体系，认为这三者的合力作用即可实现斋的本质意义，“是故太上天尊开玄都上宫紫微玉笈，出灵宝妙斋，以人三关躁扰，不能闲停，身为杀盗淫动，故役之以礼拜；口有恶言绮妄两舌，故课之以诵经；心有贪欲嗔恚之念，故使之以思神。用此三法，洗心净行，心行精至，斋之义也。”^① 他进一步详解了斋的本义：“夫斋者，正以清虚为体，恬静为业，谦卑为本，恭敬为事，战战兢兢，如履薄冰，肃肃栗栗，如对严君。”^② 可见“斋”就是行、乐、心的综合修养，以“虚静”心态为旨归。音乐既然是约束“三业”、达到斋的重要手段之一，也就必然要与斋的虚静心态保持同一性。这样，陆修静通过理论的论证，促使音乐活动与神学体验更紧密地结合，并预定了科仪音乐的基本审美心理状态。他在《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》中，通过解释道乐表演、吟唱步虚的神学含义，以形象化的笔调描述了仙乐的风范和境界：

“建斋行道，……手把花幡，前导凤歌，后从天钩，白鹤狮子，啸歌邕邕，烧香散花，浮空而来，瞻履行道，观听法音……，今道士斋时所以巡绕高座，吟咏步虚者，正是上法玄根众圣真人朝宴玉京时也。”

这一堂皇富丽而又虚飘浪漫的仙乐范式，显然是以人间帝王仪仗乐和宴乐的风范为现实蓝本，再渲染以幻想性的神仙世界意境而构拟。可见他在设计道乐审美风格时，是以上层高雅音乐为

① 《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》，《道藏》第9册821页。

② 同上注。

重要砝码，这与他的阶级出身和文化修养有必然联系。道教在音乐方面素来重实践轻理论，因而他的这些只言片语就弥觉可贵，并确实对道乐审美风格的形成产生了深远影响。

5. 科仪音乐的特色——以《授度仪》为例

《授度仪》是法师授徒传道之专用仪式，全称《太上洞玄灵宝授度仪》^①。据科书说明，正式举行此仪之前先要斋戒七日，用卜筮术检查弟子品质合格后，仪式中传授关键经文时用口授的方式，这些都反映了魏晋时期神仙道教师徒秘授制度的特点。陆在自序中述科仪撰集缘起云：“窃按金黄二策、明真玉诀、真一自然经诀，准则众圣真人授度之轨，敷三部八景神官，撰集登坛盟誓为立成仪注。”可见此仪是多种科仪的综合，有相当典型性。全仪内容丰富，结构完整，由《灵宝大盟宿露真文拜表出官启奏》（简称《出官启奏仪》）与《登坛告大盟仪》两个相对独立的仪式组成。前者具序曲性质，程序简单，未载曲目唱词，殆无音乐，主要内容是法师派遣体内的神官向天神报告将要举行仪式，祈求恩准襄助，仪节为：

三捻香⇒发炉⇒出官⇒读表文⇒重敕⇒念祝⇒复官
⇒复炉。

仪节的词文均是散文体，显然此仪是以念白和动作为主的礼仪表演，但这些礼仪节目极为重要，它们组成了道教科仪最基本的神学仪式框架，其不但在紧接的《登坛告大盟仪》一仪中重新运用，而且也是其它类型科仪必用的礼仪骨架，具有通用性。这

^① 《道藏》第9册第839至857页。

些仪节即东晋《灵宝斋》的基本程序，于此可见陆仪的基本来源。

《登坛告大盟仪》是整个《授度仪》的主体仪式，表演授度经戒的具体过程，内容较前者大为丰富，在仪节方面，除照用前仪的礼仪框架外，又增加了大量新的仪节和重复性仪节，更突出的是运用了丰富的音乐曲目，集中反映了陆修静科仪音乐的创新成就和基本特色。仪式程序参见表1。

表1.《授度仪（二）登坛告大盟仪》程序及曲目

仪式及曲目程序	新仪	新曲	通用	专用	词 体	传后世
诵〔金真太空章〕		·		·	五言 40 句	
诵〔卫灵神咒〕		·	·		四言诗五段	·
发炉祝	·	·	·		散文体	·
〔皈命十方天尊〕		·	·		散文体	·
出官	·	·	·		散文体	·
读、送表文			·		散文体	·
鸣法鼓			·			·
上启、上香、散花	·	·	·		散文体	·
诵〔五真人颂〕		·		·	五言诗五段	
诵〔赤书玉篇〕	·	·		·	四言诗五段	
八会内音玉字天文		·	·		四言诗四段	八天
封策两头祝		·		·	四言诗五段	
告文、上启	·	·	·		散文体	·
咏〔步虚词〕		·	·		十首五言诗	·
诵〔礼经颂〕		·	·		五言诗三首	〔三启颂〕
唱〔三礼〕		·	·		三句散文	三皈依
授六誓文	·	·		·	五言四言交替	
叩头转颊						

仪式及曲目程序	新仪	新曲	通用	专用	词 体	传后世
授法位	·			·		
诵 [三徒五苦]		·	·		五言诗七段	[三途颂]
言功复官	·		·		散文	·
复炉祝	·		·		散文	·
诵 [奉戒颂]	·	·	·		五言诗	·
[还戒颂]	·	·	·		五言诗	·
绕坛梵咏	·	·				
[回向] 读简竟祝	·	·	·		四言诗	·
上香复炉	·		·		散文	·

上表中各仪节均有特定神学意义，并按照通神的逻辑而组合为三大单元。现简介如下：

发炉祝 法师用存思法，祈请太上老君召出体内诸神。“鸣法鼓”（即叩齿）24 通后念祝词曰：

“无上三天玄元始三气太上老君，召出臣身中三五功曹左右官使者，左右捧香驿龙骑吏，侍香玉童，散花玉女，玉帝直符直日香官各三十六人出，……”

随着咒文的唱诵，法师一一呼出与咒相对应的神，唱到“各三十六人出”时，则将头部、胸部和腹部各八神，代表阳的三魂和代表阴的七魄，再加上阳主和阴主，共三十六位神从体内呼出，被派去通报体外诸正神，然后一齐将修斋的旨意表文送达天神。

礼十方 向十方天尊灵官礼拜。

出官 与发炉的意旨相同，不过所秉告的神、所呼出的神要多得多，词文更为繁琐长大，是“发炉”的进一步展开。

送表文 法师派出体内仙官将表文送呈上帝御前。

三上香 是向道、经、师三宝长跪上香，同时向十方散花。

上启 法师向五老上帝灵宝元尊面陈举行授度仪的初衷和将要传授的具体内容。

以上诸仪节为一个单元，相当于仪式的“序部”，均阐发“发炉”的意旨，是人与神相会前的准备阶段，表现求助于神的心愿和过程，法师通过存思，以咒语、香烟和表文为媒介，趋向神界。

以下直到“复官”的这一单元相当于全仪的“主部”或“展开部”。此时法师已与神相会，坛场已幻化为仙境，科仪多是诵唱韵文，表现授度诸经的具体过程。

巡行步虚 道士旋绕十方天尊而礼拜唱赞。每礼拜一方，即唱一段步虚，十方，共唱十段，为“全咏之式”。每诵一首迄，礼拜散花，唱一句尾声拖腔，是程式化的舞唱形式，在全仪中处于中部的步虚，在表演形式上大概掀起了一次高潮。

礼经颂 唐代后称〔三启〕，唱三段阐明经文要旨的诗。

三礼 礼谢道、经、师三宝，后演为〔三皈依〕一曲。

下面，以“复官”为界，斋功已告圆满完成，众神完成任务升天而去，法师又回到凡间，仙界又转换为坛场，仪式进入了倒装再现性的“结束部”。

言功复官 法师收回体内诸神，并感谢帮助行法的众神，还要论功行赏。

复炉祝 意旨同上仪，在各种科仪中，均处于最后，表示仪式的结束。

回向偈 大意是将前面念诵的内容归结到念诵人的心愿和目

的上去，用于主要念诵内容的后部，在各种仪式中大都演唱不同内容的“回向偈”。^①

以上节目程序大致展示了科仪的全过程。此仪中陆修静的主要创新是构建了一个逻辑框架，其以“发炉→步虚赞神→复炉”为支撑点，使全仪构成具“呈示→展开→再现结束”性质的三部曲性逻辑结构，以体现“趋向神→与神会合（神助）→神人分离（辞谢神）”这一神学理念，表现“传道授徒”这一具体情节。其它礼仪和唱念节目犹如建筑“构件”，相应聚为三个单元，有程序地组接成表演实体。仪式构件依其用法而大致可分为两类，一类是“通用构件”，是可在其它仪式中通用的基本材料；另一类“专用构件”（参表1所示）通常只用于特定仪式，表现该仪式的特定用途。在仪式构成中，框架结构和通用构件具有基本的稳定性，可以略加变通地通用于其它科仪。由此陆修静为科仪音乐创制了一个简便易行的基本结构方法，很象“搭积木”的原理，在框架和通用构件的基础上，灵活增减搭配专用构件，遂可很方便地构成大同小异的具体仪式，体现了“以简驭繁，随事损益”的结构原则。这样，他就从方法论上解决了如何驾驭多种不同用途的科仪结构，使其既有稳定性又有一定灵活性的实践问题。

他在音乐方面的成就更引人注目。首先，仪式中的曲目大为增广，且全有唱词和唱法说明：

诵〔金真太空章〕 经书注明此曲是用来“以制万魔”，五言40句的长行诗体。

① 关于回向偈，道书尚无直接解释，这里参考了胡耀《佛教与音乐艺术》第94页中对佛教〔回向偈〕的解释，可以会通。道教〔回向偈〕有可能是从佛教借鉴过来的。

诵〔卫灵神祝〕 四言诗五段，以唱五方：

九气青天，明星大神，映照东乡，洞映九门，转烛
阳光，扫秽除氛，开明童子，备卫我轩，收魔束妖，上
对帝君，奉承正道，赤书玉文，九天符命，摄龙驿传，
青天安镇，我得飞仙。

唱〔十方天尊〕 唱词十段，散文体，第一段唱词为：

“至心皈命东方无极太上灵宝天尊，苍帝九气天君
东乡诸灵官”……，

此曲显然是分节歌曲式。

诵咏〔五真人颂〕 五段五言诗。

〔五方赤书玉篇〕 五段四言诗，唱词出于《五篇真文》，但
有增益。

〔八会内音自然玉字九气总诸天文〕 五段四言诗，唱“五
方”之“天文”，唱词出自《度人经》，所谓天文，原是道符篆
文^①，行文颇多佛教用语的影响，诸如观音、摩罗、法轮、大梵
等显然出自佛教，现举其第一段〔东方青帝八会内音自然玉字九
气总诸天文〕的唱词：

“檀娄阿会，无愆观音。须延明首，法揽菩昙。稼
那阿奔，忽河流吟。华都曲丽，解菩有臻。答落大梵，

^① 在文物考古中资料中，这种五方天文的符篆已有发现，主要见于唐代皇室贵族的墓葬石，参见王育成著《文物所见中国古代道符述论》，载《道家文化研究》第9辑第293页。

散烟庆云。飞洒玉都，明魔上门。无行上首，回蹠流玄。阿陀龙罗，四象吁员。”

此曲目的标题时有变异，明代称为〔东（南、西、北）方灵书〕，现武当山《施食》科仪中简称为〔八天〕。

咏〔步虚词〕 道教科仪中用〔步虚〕且有唱词和唱法详细记载者，当始于此仪。共十首五言诗，句数不一：

第一 14 句：“稽首礼太上，烧香归虚无，……”

第二 12 句：“旋行蹶云纲，乘虚步玄纪，……”

第三 10 句：“嵯峨玄都山，十方宗皇一，……”

第四 22 句：“俯仰存太上，华景秀丹田，……”

第五 10 句：“控辔适十方，旋憩玄景阿，……”

第六 12 句：“大道师玄寂，升仙友无英，……”

第七 10 句：“骞树玄景园，灿烂七宝林，……”

第八 12 句：“严我九龙驾，乘虚以逍遥，……”

第九 8 句：“天真帝一宫，謁謁冠耀灵，……”

第十 14 句：“至真无所待，时或辔飞龙，……”

诵〔礼经颂〕 三首五言八句诗：

第一：乐法以为妻，爱经如珠玉。持戒制六情，念道遣所欲。……

第二：郁郁家国盛，济济经道兴。天人同其愿，缥缈入大乘。……

第三：大道洞玄虚，有念无不契。练质入仙真，遂成金刚体。

超度三界难，地狱五苦解。悉归太上礼，静
念稽首礼。

唐代以后此曲易名为〔三启〕或〔三启颂〕。其中第三首在当代全真教《施食》仪中易名为〔步虚〕。

唱〔三礼〕 唱词为：“至心稽首礼太上无极大道”等三句，是后世《三皈依》一曲的滥觞。

师诵〔三徒五苦〕 八段五言八句诗，各段首句为《三才及万物》、《大贤慎兹诫》、《罪福不由他》、《淫嫉为祸首》、《宿命有信然》、《人命以消尽》、《学仙仁为急》、《大贤乐经戒》。唐代后易名〔三途五苦颂〕或〔三途颂〕。

诵〔奉戒颂〕 五言 18 句诗体：“道为无心宗，一切作福田，……精思念大乘，会当体道真”。此曲沿用到明代。

〔还戒颂〕 五言 16 句诗体：“天尊大慈悲，说戒度众生……。”

以上经曲多有固定标题，有章、咒、颂、文、篇、祝、词等不同类名，可断定多配合以固定的曲调。有些散文句式，常也可歌唱，如〔十方天尊〕。可见科仪中的歌唱占了很大比重，堪称富有民族宗教特色的大型清唱剧。这些经韵曲目多是新见，大多成为后世必用的经典曲目，标志着科仪音乐的曲目系统已趋成熟。

经韵多用五言四言诗体，段数、句数时有长短之别，暗示可能运用多种结构形式，但显然以分节歌曲式最为多用。

科仪中的韵曲，常标明“赞唱、诵、诵咏、咏、唱、讽诵、齐诵、舞唱”等唱法规定。一些重要经韵，有更为严格的细则规范，如传授〔真人颂〕时，要“依玉诀正音字字解说口授读度”；

唱[八会天文]时,要“次读细字,唱度之,横读之也”。唱[步虚]时:“皆执板当心,……唯正身向前,临目内视,存见太上。”^①如此等等,对这些唱法说明目前还无资料可供解读,不明其义。但其规定的细致严密程度已可证明,演唱形式已成定制,曲调形态较为丰富复杂,音乐有较大幅度的表现力。

6. 科仪音乐的地域风格推测

陆修静创建的科仪音乐材料源于何方、取自何处?这个问题涉及到正统科仪音乐的根基和地域风格,值得略加研讨。据目前已知的资料可推测其音乐材料主要取自中国南方,偏重于南乐风格。理由之一,他在收集科仪,参访仙踪时曾“诣衡湘九嶷访南真之遗迹,西至峨眉西城寻清虚之高躅。”“遂收迹寰中,冥搜潜衡态湘暨九嶷罗浮,西至峨眉巫峡”,^②其游历范围颇广,且偏重于盛行巫乐道乐的南方地区。另他本人出身江南官宦世族,受南方文化熏陶自然很深,这对他音乐的习得和审美情趣的铸就都会有根本影响,使他在搜集、整理、创制科仪音乐时必然带有倾向性。堪为实证的是,偏重南音这一风格特点始终贯穿于陆修静之前和之后的道教音乐历史长河。

综上述,陆修静的科仪改革很全面而卓有成效,他创建的科仪音乐模式成为道乐史上划时代的里程碑,从此科仪音乐终臻于规范完备,凝固为稳定的传统,并一直为后继者奉为经典。可以说,中国道教科仪音乐萌生于东汉,酝酿于魏晋,其基本格局和传统的奠定则完成于南朝陆修静。

^① 《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》。

^② 《茅山志》卷10,《道藏》第5册第559页。《云笈七签》卷5《宋庐山简寂陆先生》,《道藏》第22册第27页。

第二章 隋唐北宋

概 述

隋唐北宋是道教音乐的隆盛期。正统道教进一步得到皇室官府的大力信奉和支持，科仪音乐随之经由宫廷而走向广阔社会。隋唐诸帝多信斋醮祈福，重视科仪音乐，专设道举制度，分表白、声赞、焚修等科目检验道士念唱行法之水准，还将国家祭典交由道观执行，形成制度。宋代诸帝佞道不让隋唐，除每年按时祭献“翊圣”，在宫中大搞斋醮外，还收集道经，编纂《道藏》，在全国大修宫观，实行特有的“提举”制度，派高官到各大宫观兼职管理道教。不无巧合的是，唐宋两朝均出了一个精通艺术，醉心道教音乐的皇帝——唐玄宗和宋徽宗，他们出于崇道扶政的政治目的和热爱艺术的心灵需要，亲自参与道教音乐的引进、修订、创作和集成，并大力向全国推广，开帝王建设道乐的先河，极大促进了道乐的兴盛发展。此时期道教音乐的隆盛，主要体现于运用场合、范围的极大拓展。首先，从道观走向宫廷和民间，在社会各阶层蔓延，由此成为中国传统音乐的一个重要成员；其

次，从局部地区向全国各地宫观推行，由此成为具有全国性影响的音乐品种；再次，在皇室行政力量协调下进行的全国性经韵集成，首次使正统科仪音乐在全国范围得到统一和规范。这些使道乐开始产生广泛的社会影响。

在道教内部，正统道派的主体地位进一步巩固和强化。唐代道派承袭南北朝，以上清、灵宝、正一等经箓派道教为主流，这三道派即是经士族神仙道教改造天师道后形成的官方正统道教。另有楼观派道士形成的终南山道团，与上三派区别并不大。正统道教中尤以茅山上清派最盛，其祖师爷陶弘景是继陆修静后的又一道教领袖，名声显赫于朝野，文学、艺术造诣高深，文章诗赋琴棋书画，样样善长。^① 陶之后继者如王远知、潘师正、司马承贞、李含光等都甚获皇室礼遇，反映出正统道教靠拢官方的大获成功。茅山上清派的教团活动，对全国道教具指导意义，“为联系以各地名山为据点的诸教派，促使统一的天道教教团的形成，作出了巨大贡献。”^② 茅山派宗师陶弘景是陆修静的再传弟子，其传脉十分清楚。北宋道派仍以茅山宗最盛，各地名山新兴的道派，多重符箓科仪，尤以江南为最盛，最有影响的是江西龙虎山、阁皂山和江苏茅山，合称“三山符箓”，三山符箓虽各有所宗，但差异并不大，后有归附茅山的趋势。在全国范围看始终以茅山派势力最大，居于主流地位。^③ 茅山派的宗主地位，主要得

① 唐张彦远《历代名画记》卷7说他“善绘画”。《南史》说他“善琴棋，工草隶。”

② 转引自（日）福井康顺等监修《道教》第1卷第46页。

③ 《茅山志》卷16：“初，三山经箓：龙虎《正一》，阁皂《灵宝》，茅山《大洞》，各嗣其本宗，先生请混一之。今龙虎、阁皂之传上清毕法，盖始于此。”《正统道藏》第9册第6947页。

力于其领袖长期与统治者过从甚密，享有政治经济上许多特权。证明正统道教坚持实行依附上层官方的策略并取得了成功。

此时期道教科仪音乐发展的动力主要来自道内大师和道外帝王两势力，由此使科仪音乐分化出另一支由道外社会（尤其是宫廷）仿作的世俗化道乐，其虽与道内的科仪音乐有一定联系和交渗，但仍有重大区别。就正统科仪音乐的主流和实质内容来说，此时期并无明显的变动和创新，以帝王的仿道新作品较为突出。

第一节 宫观的发展

自隋唐始，由于皇室的大力资助，宫观有很大发展，不仅数量增多，遍布全国，功能也更加完备，作用更大，已成为道教文化学习研究、集散保存的中心，与社会保持联系的主要通道。最明显的例子如盛唐时的玄都观“有道士尹崇，通三教，积儒书万卷，开元年卒。天宝中，道士荆肭，亦出道学，为时所尚，太尉房琯每执师资之礼。当代知名之士，无不游荆公之门。”^① 隋代时宫观已为数甚多，隋高祖迁都于龙首原，“乃于都下畿内造观三十六所，名曰玄坛，”^② 隋文帝时建有元都观，益州至真观，清都观，清虚观，三洞观，会圣观，京师至德观等，并诏两京及诸州各置玄元皇帝庙，这仅是极不完全的数字，但已遍布全国。唐代道观发展的规模更大，遍布名山大邑。唐代早期就在全

① 《丛书集成初编》，王溥撰《唐会要》卷50“观”条，第876页。

② 《正统道藏》第18册第14202页。

百多个州建立了道观，除去皇族、亲王、贵族等施舍的道观不算，全国约有二千多座官修道观和一万五千多名道士。唐代并将许多重点观庙皆升格为宫。除诸州道府均设紫极宫、玄元庙外，重要者有两京的太清宫、紫极宫，玄元宫，成都玄中观升为青羊宫，青城山的宫观，嵩山的崇唐观、奉天宫等。宋代更兴“宫观使”之职，钦派高官到各重要宫观任主管，仅据《文献通考》卷六十《职官十四》（第550页）《宫观使》等条所载，此类由钦差大员主持的宫观在政和年间至少有四十多个，著名的有京城的玉清万寿宫，东西太一宫，万寿观，祥源观等，外地有杭州洞霄宫，亳州明道宫，华州云台观，建州武夷观，台州崇道观，成都玉局观，建昌军仙都观，江州太平观，洪州玉隆观、五岳庙，嵩山崇福宫，舒州灵仙观等。这些都是直属中央的重点宫观，至于一般的宫观岩庙的数量当然就更多。政和年间宋徽宗曾命将《玉音法事》乐谱散发诸宫观，上述宫观自然在颁发范围，足见当时正统道乐有范本已在全国范围统一使用。

第二节 科仪种类

唐代斋醮，仍袭南朝传统。大体皆以陆修静所撰为本。^① 据《唐六典》卷4记载，此时期常用的有七种斋：金篆斋、明真斋、三元斋、八节斋、涂炭斋、自然斋，规定在三元日和皇帝诞辰，

^① 唐道士吴筠《简寂先生陆君碑》称赞陆“斋醮仪范，为将来典式焉”。《道藏》第22册。

道观中要举行金箓、明真等斋，在高祖以下皇帝和皇后的忌日，两京选道观和佛寺各两所，其它州各一所，集合道士、僧侣举行一定的斋，这些斋醮都是经过陆修静整理的，但有的斋法陆本无传，如流传至今最早的金箓二斋仪，均是杜光庭的文本。

施食仪的出现 唐代，施食仪已在固定祭日（中元鬼节）举行，并有相当规模和影响，唐初人欧阳洵撰《艺文类聚》卷四中记载：“道经曰：七月十五，中元之日，地官校勾，搜选人间，分别善恶。诸天圣众，并诣宫中，简定劫数，人鬼传录，饿鬼囚徒，一时皆集。以其日作玄都大献于玉京山，采诸花果，奇珍异味，幢幡宝盖，清膳饮食，献诸圣众。道士于其夜讲诵是经，十方大圣，齐诵灵篇，囚徒饿鬼俱饱满，免于众苦，得还人间。”从仪式举行日期、内容和所诵经韵《灵篇》等特点看，正是后来盛行的“施食”、“净供”仪式，惜科仪程序记载太简，具体内容不详。此时期道教科书也均无此仪的记载，看来是由于此仪刚从佛教仪轨借鉴过来，当时在道教仪式中尚未占重要地位。向饿鬼施食的本事，最初滥觞于晋代的佛经《佛说盂兰盆经》，经中讲述了著名的“目连救母”故事，大意是天竺高僧目连照佛说之法，在七月十五日向高僧和祖先施百味饭食以救济沦于饿鬼道的母亲。^① 此故事宣扬的苦孝精神迎合了儒家伦理和国人素有的孝道观念，深得人心，其施食救母的故事又为宗教仪式提供了合适

^① 首都图书馆藏民国十一年南京佛经流通处刊本收录此经全文，基本情节是，佛的十大弟子之一目连，称为“神通第一”，能以道眼观视世间，见其亡母生饿鬼中，不见饮食，皮包骨头，目连悲哀，即以钵盛饭，往餉其母，母欲进食，饭未入口，化成火炭，不得食进。目连大叫无奈，向佛具陈。佛诉其救济之法，即在七月十五日，佛欢喜日，僧自恣日，以百味饭食，置盂兰盆中，施十方高僧和七世父母，如此，亡人就能离饿鬼苦，生人天中，福乐无极。后目连照法执行，终救其母。

的情节，故问世不久，朝野就据之举行“盂兰盆会”的仪式，渐演为全国流行的风俗。盂兰盆（Ullambana）为梵语，又译作乌蓝婆奴，意为孝顺、供养、恩德、救倒悬。即设食施舍，以救先亡倒悬之苦。盂兰盆会的宗教仪式在晋代已开始举行，宗懔《荆楚岁时记》云“七月十五日，僧尼道俗悉营盆供诸佛。按盂兰盆经云……。”南北朝时朝野盛行此仪，《颜氏家训》中告诫后人：“七月十五日，盂兰盆斋，望子孙依行不绝。”梁武帝大同四年亲幸同泰寺，设盂兰盆会。到唐代，此经被僧人采为俗讲的内容，编为《目连变文》后，情节内容作了很大扩充，增加并渲染了地狱的情节，如《大目乾连冥间救母变文》细致描写了地狱饿鬼道中鬼魂的惨状：“咽如针孔，滴火不通。头似泰山，三江难满。无闻江水之名，累月经年，受饥羸之苦。遥见清源（凉）冷水，近著变作脓河；纵得美食香餐，便即化作猛火。”目连之母在地狱中所受各种酷刑的惨状，独卧荒郊的凄凉，目连入丰都鬼城后经“奈何桥”、“刀山剑树地狱”、“阿鼻地狱”等众多险阻的艰难曲折等等。在救亡方法中增加了诵经超度一法，强调以诵经的功德来解救鬼魂，如《目连缘起》中以“日夜六时诵经礼忏，行道放生，转念大乘”的方法超度其母升天。《大目乾连冥间救母变文》中则是以“七日七夜，转诵大乘经典，忏悔念戒”的功德超度其母升天。^① 唐代变文中目连救母的基本情节更丰满更具人情味了，对中国宗教和民间的文艺有深远的影响。后来盛行的佛道二教施食仪式，就基本照搬了这个故事情节。唐代中后期，僧人宗密在《佛说盂兰盆经疏》中拟定了盂兰盆会的仪轨，如上“兰

^① 参朱恒夫著《目连戏研究》20页。

盆供”、“请诸佛降临”等，形成正式的宗教仪轨。从施食仪式的发展过程看，佛教在道教之先，到南宋时期施食仪才大量出现于道教科书之中，成为主流仪式，其内容仍在可见佛教影响之痕迹。据《艺文类聚》的记载，道教施食仪在唐代时还只是采用晋代《佛说盂兰盆经》中的故事，比佛教目连变文的情节发展晚了半拍，尚处于仿作阶段，故未大量进入道教科书记载。目连变文中提倡的六时诵经行道之法，对唐代后期道教黄篆等斋仪中普遍施行的“三朝行道仪”的结构形式也有一定关联。

第三节 杜光庭对道乐的贡献

上述斋法，主要是唐末五代道教大师杜光庭继续编撰而集大成的。在科仪音乐方面，他的贡献可以说是“述而不作”，以继承为主。杜光庭也是南方高级知识分子，处州缙云（今浙江）人，生于唐宣宗大中四年（850年），卒于后唐明宗长兴四年（933年）。他于唐懿宗时应九经之举未中，乃奋然入天台山当了道士，师事应夷节。在道统上，他除传茅山派上清大法之外，还在龙虎山受正一紫虚都功等篆，也接受了后者的传统，渐成为道门领袖，并受到僖宗的崇奉。中和元年（881年）随僖宗入蜀后一直留居成都和青城山，甚获蜀主宠幸。公元913年前蜀主王建封他为金紫光禄大夫尚书户部侍郎上柱国蔡国公，赐号“广成先生”。后王衍又封他为传真天师。他与上层社会一直关系密切。他平生致力于收集、编纂和删定前朝流传、亡佚的各种科仪，曾两次游历搜访，足迹遍及半个中国，搜集道经三千多卷，占史载

者多半，由此成为科仪音乐的又一个集大成者。

据史载，唐僖宗“幸蜀之年，山中修灵宝道场，周天大醮”，^①可见杜对科仪的整理发展，仍以灵宝为宗。杜光庭生平著科仪书二十多种，对于科仪音乐的整理和发展都有显著成就，故被时人誉为“词林万叶，学海千寻，扶宗立教，天下第一。”^②是科仪音乐史上继陆修静后的一代宗师。他也强调心斋存思在科仪中的决定作用，要求醮仪不能只求形式的丰富，而应加强宗教心理的修炼^③可见他与上清灵宝斋法的历史承接关系，其斋仪的程序内容也同样如此。

杜所撰科仪书中，以《道门科范大全集》87卷和《太上黄箓斋仪》58卷最具代表性，包括多种大斋的仪轨，运用范围有所增广。下面择要介绍分析斋仪的内容和结构。

一、《道门科范大全集》及其科仪音乐

《道门科范大全集》^④是多种科仪的汇编，以祈福类比重较大。全书共收录四十一种科仪，按仪名编撰，如卷一至卷三为生日本命仪，分别为清旦行道、午朝行道和晚朝行道。另有祈嗣、祈雨、求雪、消灾、注禄、禳病、安宅、延生、济度、谢罪、崇

① 《旧唐书·李靖传》卷67。

② 《道门通教必用集》卷1《历代宗师略传》，《道藏》第32册第1页。

③ 《道门科范大全》卷55《北斗延生清醮仪》：“凡奉事上真，或不能法天象地，随斗杓而建坛，先违道训也，不如不修之为愈。建坛之人，非内境清明，召魂集神，听吾命而造化，形止极以仲思焉，则不足以昭格物，虽丰而无益也。”《道藏》31册885页。

④ 《道藏》第31册，759—966页。

神、上章等名目，虽用途不一，但各仪的结构框架和构件大体一致。兹选析两仪如下。

表 2. 《东岳济度拜章大醮仪》程序

仪式及曲目程序	新仪	新曲	词 体	传后世
散坛行道	·			·
法事升坛	·			·
各礼师存念如法	·	·	杂言体	·
宣卫灵咒			4 言诗	·
鸣法鼓				·
发炉				·
称法位	·	·	杂言体	·
上启			散文体	·
降圣初献散花	·			·
上启				·
宣词	·			·
亚献散花	·			·
上启				·
终献散花	·			·
十二愿			散文体	·
复炉				·
出堂颂、出户	·	·	5 言诗	·
送圣、回向	·	·	杂言体	·

表 3. 《灵宝崇神大醮仪》程序

仪式及曲目程序	新仪	新曲	词 体	传后世
设醮行道	·			·
法事升坛	·			·
各礼师存念如法	·	·	杂言体	·

仪式及曲目程序	新仪	新曲	词 体	传后世
宣卫灵咒			4 言诗	·
鸣法鼓				·
发炉				·
称法位	·	·	杂言体	·
上启			散文	·
降圣初献散花	·			·
上启				·
宣词	·			·
亚献散花	·			·
上启				·
终献散花	·			·
上启				·
十二愿	·			·
复炉				·
出堂颂、辞师	·		5 言诗	·
送圣、化财	·			·

上两仪明显用同一基本框架构成，其它科仪也大体也如此，不同科仪的区别主要是增减少量的专用构件或同曲变换词文。

二、黄箓斋仪

相传此斋创始于陆修静，向无传本。隋唐时代已相当盛行。道书《云笈七签》中的《道教灵验记》记录了当时士民阶层以至隋文帝修黄箓道场应验等事例多起，有三日三夜、七日等规模。但都只记其名或其事，不载其详。直到杜光庭编撰《太上黄箓斋

仪》^①，才详细记载了此仪的程序。按杜撰，此斋仪的整体结构为三大部，共持续五日。第一日夜行“宿启”仪，为正斋作准备工作，是为“序部”；次日始行正斋三日，每日“早、中、晚”三朝各行一次行道诵经仪，称“三朝仪”，是为“主部”；第五日行“言功拜表”和“散坛设醮”两仪，全斋终了，是为“结束部”，全斋共由十二仪串成。然从正斋以后各仪的程序都采用一个共同的基本框架，试分析如下。

宿启 程序为“告斋→置职→说戒→宣禁”。内容为：法师先向神灵报告斋仪之宗旨，祈祷成功，接着向参加斋仪的道士口授戒律，然后向道士任命六种职位，最后宣布仪式中禁止的事项。

行道 行道诵经是此时期黄箓斋的主体仪式，它集中表现了道教科仪的神学理念：通过反复念诵经典，即可积累功德，得神之助，实现祈祷的意图；也集中体现了科仪的结构原理：三日九朝仪，均衍生于第一日早朝仪中“主部”这个基本结构模式。现只列表分析第一日早、中两次行道仪的程序（参见表4、表5），两表显示，早朝仪分为“帽”和“主部”两部分，“帽”在结构上同时也是整个正斋的总序，而“主部”则是九朝科仪的基本结构，其它八朝科仪均类此。变化处只是专用构件稍有增减和同名曲目的词文有变，推测其音乐形式应该是同样情况。这就是三日行道仪总体构成的奥秘。后面标志结束的《言功拜表》和《散坛设醮》两仪式，大意是向诸神报告斋仪完满结束，祈愿亡魂得救，生者获福，感谢和表彰诸神相助之功。其仪式内容均依这一基本模式构成的。

^① 载《道藏》第9册第181页。

表 4. 《太上黄箓斋仪·清旦行道仪》

仪式及曲目程序		新仪	新曲	词 体	传后世
一 帽	唱道赞	·	·	四言诗	·
	华夏赞引至地户	·	·		·
	启堂颂	·	·	五言 8 句	
	入户咒	·		四言诗	·
	华夏赞引入坛	·	·		·
	三上香				
	上香密咒	·	·	4 言诗	
二 主部	各礼师存念如法	·	·	单句唱腔	·
	《卫灵咒》				·
	鸣法鼓				·
	发炉				·
	出吏兵上启			散文	·
	各称法位	·	·	杂言体	·
	上启				·
	读词	·		散文	·
	礼方忏悔	·			
	命魔密咒	·	·	七言诗	·
	步虚旋绕			三首	·
	三启			第一首	·
	三礼			散文	·
	重称法位	·	·	杂言	·
	发十念	·			·
	复炉				·
	出堂颂	·	·	散文	
	出户咒	·		四言	·
	回向			杂言	·

表 5. 《太上黄箓斋仪·中分行道仪》

仪式及曲目程序	新仪	新曲	词 体	传后世
入户				
各礼师存念如法	·	·	单句腔	·
卫灵			4 言诗	·
鸣法鼓				·
发炉				
各称法位	·	·	杂言体	·
上启			散文	·
读词	·		散文	·
礼方忏悔	·			
步虚			第二首	·
三启				·
三礼			散文	·
重称法位	·	·		·
发十二愿	·			·
复炉				·
出户				·

注：三礼为三皈依系。礼方为礼十方的变名。出吏兵为出官的变名。

可见《黄箓斋》的整体结构，除《宿启》稍有不同外，其余诸仪都是“主部”这一基本结构模式的衍变体。尤堪注意的是，下面的斋仪将进一步证明，凡杜光庭整理的其它斋仪都与这个结构模式大同小异。

三、其它斋仪

1. 金箓斋

此为专用于消除天灾，保佑帝王长命幸福的斋仪，传为自陆

修静创建，后一直列为诸斋之首，然科书未载其详。到唐代此斋运用频繁起来，反映了道教与皇室关系的密切。此斋多与“投龙仪”和“罗天大醮”结合而用，在道教洞天福地举行。杜光庭《天坛王屋山圣迹序》云：“国家保安宗社，金篆籍文，设罗天大醮，投金龙玉简于天下名山洞府。”^①至杜光庭始撰专集行世。据杜集本，^②全斋的总体结构和构成方法与黄箓斋完全相同，总体上也由“启坛”、“宿启”（序部）、“三朝仪”（主部）和“解坛、设醮”（结束部）七仪构成。而七仪之程序节目，也是以“早朝仪”为基本模式。“早朝仪”的程序如下：

各礼师→卫灵→鸣法鼓二十四通→发炉→请称法位
→礼十方→皈命忏悔→三启→三礼→发12愿→复炉→
出堂颂→向来（回向）。

其中“宿启”、“解坛”、“设醮”三仪的程序略有增减，可谓大同小异。而中、晚两朝仪则全同，可谓重复结构。如将“早朝仪”的结构标为A，则金箓斋的整体结构图示为：A1→A2→A→A→A→A3→A4。无论从总体结构或细部结构看都与黄箓并无二致。

2. 玉箓斋

据唐《弁正论》云，玉箓斋用于“救济人民，改恶从善，谢过乞福”。^③其功能不如金箓斋那么严重，面对下层人民（也为皇后公主祈福），运用不多。从杜光庭所撰《玉箓资度仪》^④

① 转引自张泽洪著《道教祭礼仪典》第32页。

② 《道藏》第9册，77页。

③ 转引自〔日〕福井康顺等编修《道教》第1卷。

④ 《道藏》第9册，142页。

看来，其结构程序与金、黄二篆全同。

四、继承与发展

通过对唐代不同斋仪的分析比较，可知唐代斋仪与南朝传统一样，都有一个基本结构模式，其不同处主要是依特定的用途而增减少量的专用节目和变换唱词。这个基本模式模式含有一套通用的构件和程序：

发炉→称法位→三上香→礼十方→忏悔→三启→三礼→重称法位→复炉

这套礼仪模式即道教所谓的“自然朝”，杜光庭称它为“斋法之祖”，其特点是“旦夕常行”^①是道士每日勤行的仪式。可见这套模式乃灵宝派最基本最常用的科仪，也是当时和后世所有科仪类型的基础结构。在晋代《灵宝斋》和南朝陆修静的《授度仪》中，我们已看到这个模式的运用，它正是唐代斋仪的来源。于此可以清楚把握唐代科仪构成的通则及其与前代传统的承递关系，显然的是，无论从结构方式或程序构件上看，唐代斋仪都完全继承了南朝固有传统模式的基本内容。唐代科仪的发展不大，主要体现为新增加了一些构件，现简介如下。

1. 新见仪节

三献 向神奉献茶、香、花等供品的仪节，后世演为“供养科”，增为五种供品。

① 唐初道经《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷6。《道藏》24册，746页。

称法位 法师向神报告自己的法位和神职，后演变为“称职”仪节。

化财 焚烧冥币，象征送给阴间的鬼魂消费。

纳职 醮将结束时，诸道士将职简交还法师，表示完成任务，暂且卸职。

送圣 斋功圆满结束，送诸神返回天界的仪节。后世也称“谢师”、“辞谢”等。

2. 新见经曲

唱道赞 是早朝的开场曲，唱词为“道场众等，人各运心，归命三宝一切念。”科书原只录唱词，因在北宋《玉音法事》中其标名为[唱道赞]，故名。此曲强调道士心斋和存思，进入特定的通神心理状态。^①

启堂颂 斋仪开始时的经韵，宣扬音乐的心斋功能，五言律诗一首。

出堂颂 斋仪将终的经韵，表示斋功成就圆满。

华夏赞 法师入地户和入坛升天门时所唱之曲，无唱词及说明。北宋《玉音法事》中此曲唱词仅有“学言行”三字，另有若干衬词，所附曲线谱极为细腻婉转，显系一字多音的抒咏唱法。另有小字说明云：“又曰四声华夏，按玉篇华字注，华夏三千五百里，为华夏言其迢远之意。今华夏用思真堂举起（案：举为唱之意）徐徐吟咏，过廊庑，登殿坛而毕，以取其迢远之意也”。据此

① 《道书援神契》中《论唱道及登坛品第十三》解释云：“凡修斋逐朝登坛之前，法师与宫班立于玄中法师前，高功法师启白后，都讲唱‘道场众等，人各运心，归命三宝，赞咏行道’。其所唱云‘人各运心’者，即是令法师斋官运心玄极，注想宸严，旨在默念冥思。”

可知此曲是法师行步时唱的过场曲，速度极慢，抒咏性很强。

唐代科仪音乐新增的构件，多在开场和收场处，属附加性质的变化，显然是渐变性质的发展。

第四节 《玉音法事》——科仪经韵的首次集成

北宋时期见载的几次重大科仪音乐活动，都与宋徽宗分不开，并都动用了国家行政力量在全国范围推行。据《宋史·二》卷二十记载，宋徽宗于“大观二年三月庚申（公元1108年）颁金篆灵宝道场仪范（426部）于天下”，这部侧重于仪式的庞大集成，当可反映当时科仪的基本面貌，惜已亡佚，不知其详，但其名称已昭示仍属灵宝系统。数年后的政和年间（公元1111—1118年）宋徽宗又设立经局，会同高道多人编辑并雕板印行了5481卷的《政和万寿道藏》，内收《玉音法事》^①，是科仪音乐史上第一部词谱兼备的经韵曲集，囊括了历代和当时流行的大量经韵。在徽宗的授意下，此集成本曾在皇宫道士中“先次传录，习咏，复命工装写成册，散布诸宫观，永耀函琅。”^②等于颁布全国。据说宋徽宗还“制长吟短吟步虚词及玉虚殿格范促吟隐字步虚词”，此玉虚殿格范当是道乐音声唱法的具体规则法式。^③侧重经韵的《玉音法事》与侧重仪式的《灵宝道场仪范》当是配合

① 《道藏》11册第120页。

② 陈国符《北宋玉音法事吟（线）谱考稿》，载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》第181页，香港民族音乐学会1989年编。

③ 参上注。

使用的合璧之作，作为当时正统道士行法所依的经典文本。宋吴自牧《梦粱录》卷一《车驾诣景灵宫孟飧》称：“崇烟馆道士二十四员，在殿墀下叙立，举玉音法事。”可证此曲集当时确已用于科仪实践。

一、何谓“玉音法事”

玉音法事之名，陈国符先生曾解为“玉音谓御制，法事谓斋醮仪，《玉音法事》谓斋醮仪中吟北宋帝御制道词。”^①此解固有中的之处，但却感不够精确。首先，在《玉音法事》中，御制道词只占一部分，大量的是道教传统经曲，仅解之为“御制”，不能反映曲集的基本内容和性质。其次，与道教传统观念相悖。查道书中所称之“玉音”，实为“仙乐”之别称而非“御制”之意，如陆修静制《步虚第八》中即有“香花随风散，玉音成紫霄”句，明清科仪中，常有“玉音梵唱”之句。可见，以“玉音”通称“道教仙乐”，是道教音乐的传统观念。至于解“法事”为斋仪，实为现代人的理解，并非道教原意。如从道教角度来诠释，则知“法事”并不指斋醮，而仍是特称“道乐”，是“玉音”的等价概念，即，“玉音”即道乐亦即“法事”，《玉音法事》的全释就是“有法力的仙乐”。此解并非我的臆测，实为道教的传统观念，既可指示道乐的本质，也符合此曲集的内容，可谓理义皆通，名正言顺。最清楚的例证可见明代《上清灵宝济度大成金书》，其是科仪的大百科，分类详述科仪的要素，全书19“门”

^① 见上注。

上百“品”中，只有唯一一个“法事品”，集中收录道曲二百多首，可证“音乐”可与“法事”等价交换，确是局内人的观念。因此，将《玉音法事》解题为“具有法力的仙乐经韵”，恐更合题中之义。对书名含义的辨析，实关系到对曲集内容和道乐本质的理解问题，故在此略作申说。

《玉音法事》之集成于北宋，有其历史必然性。科仪音乐自隋唐步入社会，因道外人士广泛参与创作，至宋已蔚为大观，难免讹谬浸生。唐明皇时即有亲教诸道士步虚声，纠正声韵讹误之举，可见道乐声腔讹变由来已久。因此，在全国范围统一整理经韵，以利保存和传授，到宋代理当提上日程；再则北宋皇帝频仍举行斋醮的现实，也需要汇编一部便于实际操作的曲集供执行人照本宣唱；另外宋徽宗的亲自参与起到关键作用。史载他在政和四年（1114）春，诏“诸路监司，每路通选宫观道士十人，遣发上京，赴左右街道篆院讲习科道声赞规仪，候习熟遣还本处”。^①这次全国性道乐集训很可能是促成此曲集产生的直接动因。《玉音法事》性质为道曲集成，只附带介绍仪式。它的历史性进展主要有三：第一，首次全面集成了当时流行的和新作的道曲；第二，首次为道曲标注曲线谱；第三，向全国宫观颁布传唱。这些都是史无前例之举，为全国性集成道乐的传统开了先河，对于道乐的集中、统一和传承传播均有重要历史意义。全书共分三卷。卷上收 19 曲，卷中收 33 曲，均附曲线谱。谱式奇特，为蜿蜒曲线，大约提示歌调的长短曲直；曲线有单、双、三线之别，殆有声部之不同；傍注大小两种圆圈，疑是打击乐奏法标记（案：当

^① 《续资治通鉴》第 5 册卷 91，第 2357 页。

代道释二教的科仪书中尚有类似记法标示法器奏法，可为佐证)。总之，此谱式甚为奇特，无具体音高和节奏，但有明显的象形示意性质，应是口授经韵时的辅助教材或科仪演出时的参照文本。卷下分为两部分，第一部分为两种《启经文》科仪的节目，第二部分是唱词总汇。下从仪式和音乐两方面析介其基本内容。

二、仪式分析

两种启经文的内容主要是赞咏经文和礼神，并无情节性，当是配合专用科仪的非独立仪式，虽运用场合不同，但结构和内容大体一致，都可分为两部，第一部的内容全同，在第二部则有繁简之别。参见下表所示：

表 6. 《玉音法事·两种启经文》程序

启经文				黄箓启经文		
(一)	程序	新仪	词体	程序	新仪	词体
	举起敬赞	·		举起敬赞	·	
	三皈依			三皈依		
	敷坐赞			敷坐赞		
	诵念如法			诵念如法		
	表白启经	·	四言诗	表白启经		四言诗
(二)	看诵宝经			转诵宝经		
	促吟步虚			促吟步虚		
	表白叹经	·	骈文	灵宝叹经	·	骈文
	举闻经	·		讽度人经		骈文
	解坐赞			举忏二十方		
	举向来	·	四言诗	忏五星五岳	·	天尊号

启经文				黄箓启经文		
(二) 开经法事	回向		骈文	黄箓都唱	·	散文
				举唱十方		
				五星都唱	·	散文
				举唱五岳	·	圣号
				长跪忏悔		散文
				礼十一曜	·	圣号
				归命忏悔		散文
				礼十三号	·	天尊号
				四结愿		散文
				辞三宝		四言诗
				志心归依		天尊号

上两仪因属非独立性科仪，所用构件较简单，其中有些新构件则多是传统构件的繁复化，如举忏二十方、五星、五岳等天尊，黄箓都唱，举唱十方，五星都唱，举唱五岳等，内容均是向尊神礼拜皈依，实为《礼十方》的繁化发展，殆因神谱扩大，礼忏对象增多所致。因此，仅从这两仪便知北宋科仪仍以继承传统模式为主。音乐特点也大致如此。

三、音乐分析

《玉音法事》文本提供的音乐信息主要涉及以下几项。

1. 曲目

数量有较多增广，但多为宋代皇帝御制道词。传统道曲仍多沿用，无多新创。全部曲目及编排情况如下：

卷上 18 首，陆仪占 8 首（见标·号者），唐代 1 首（见标△

号者):

[步虚第一] ·, [步虚第三] ·, [步虚第五] ·,
[金阙步虚], [空洞] ·, [奉戒颂] ·, [三启第一] ·,
[三启第二] ·, [三启第三] ·, [启堂颂] △, [敷斋
颂], [大学仙 (颂)], [小学仙 (颂)], [梵词颂], [山
简], [水简], [土简], [白鹤 (词)]。

卷中 31 首:

[玉清乐引], [玉清乐], [上清乐引], [上清乐],
[太清乐引], [太清乐], [散花引], [五言散花], [七
言散花], [起敬赞] △, [敷坐赞] △, [开经], [宿命
赞], [三闻经], [解座赞], [每遇斋毕赞], [唱道赞]
△, [华夏赞] △, [转声华夏赞], [请五师], [云舆
颂], [请符使], [步虚词] (第一首), [三途颂] ·,
[斗经末句], [礼十方] ·, [礼十一曜] △, [举信礼声
范], [关灯举斗位], [三捻上香]。

卷下为唱词总汇, 不附乐谱。除列举上面曲目的完整多段唱
词外, 另有一些新唱词, 均为道教斋仪用的曲目:

献供文, 施出生咒, 三皈依赞, 披戴颂, 沐浴东井
颂, 清水度魂颂, 天真六通颂, 返生颂 (炼度用), 金
木颂, 朱陵黄华太一三偈, 举位礼声范等。

显然以上曲目的分卷编排有特定意图, 非按仪式类型, 而是
着眼于各曲的曲调特性, 各卷有一定区别意义。卷上诸曲传统道

曲占有较大比重，曲调篇幅均较长，结构独立完整，应是最重要的旋律性较强的曲调。卷中诸曲，除御制曲目如〔三清乐〕、〔散花〕、〔步虚词〕外，其它多数曲目均是单句式的唱词，字数甚少，如：

〔起敬赞〕：“人各恭敬”；〔开经〕：“稽首虚皇天尊前”；〔宿命赞〕：“宿命有信然”；〔每遇斋毕赞〕：“斋福无量”；〔华夏赞〕：“学言学行言贺”；〔转声华夏赞〕：“贺何亚夏亚贺”；〔斗经末句〕：“勿示非人，戒慎之为”；〔解座赞〕：“为诸来生”；〔请五师〕：“修斋行道奉请三师降临”。

显然这类唱词所配的曲调应相当简单短小，节奏较自由，结构的独立完整性不强，很象当代道乐中的散板引腔一类曲调型。故卷中道曲的重要当次于卷上。卷下只列唱词，未附曲线谱，很可能是共用卷上卷中的那些曲调。《玉音法事》曲目仍以道教传统曲调为主导的事实，反映出皇室的参与道乐建设，是以保留传统内容为前提的，也说明道内的科仪音乐传统已相当稳定。

2. 曲式结构

从乐谱与唱词的配合关系中，可以推测道曲运用了多种不同的曲式：

(1) 分节歌曲式。最为常用，如新出〔步虚词〕为5律十首，仅第一首附谱，余九首只列唱词，显然是均用同一曲调的分节歌。〔白鹤词〕曲式类此。另有增加散板引腔的分节歌。如〔玉清乐〕、〔上清乐〕、〔太清乐〕、〔散花〕等皆是有一个短小的“引”，再用同一曲调配合十段唱词。

(2) 三段体曲式。〔大步虚词〕十首，配乐谱者只有三首，可见十首共用了三个不同的曲调，是带变奏的三段体：AA—BB—CCCCC；另〔三启颂〕的三段唱词均配曲线谱，称第一、第二、第三，当是用三个不同曲调的三段体曲式。

(3) 散板单句体。仅配一句唱词的单乐句曲式，也很多见，如上举卷中的〔华夏赞〕等。这些曲体在当代道曲中仍具典型性。

3. 唱法

〔步虚〕新出“长吟、促吟”两种唱法，当有繁简快慢之别，以适应特定的需要。另〔华夏赞〕新出“转声”唱法，乃从〔华夏赞〕最末一“贺”字开始转声，全用虚字，曲线细腻宛转，曲调短小，当是宛转音声，加花变奏的拖腔形式。另对〔步虚〕的具体唱法作了详细说明：

“谨按藏经中斋法云三日九朝在每一朝之内各歌咏十首，令其周足。每朝至旋绕之时，坛众未行，先举稽首礼太上，吟咏至末句，同唱善声各一拜。次举旋行蹶云罡，咏和。次坛众丁罡步徐行，至末句，同唱善声各一拜。次后每一首毕，同唱善声各一拜。又谓如寻常一日三朝，可在三朝之内共周足。……乃合朝奏玉京山全咏之式也。”

这里清楚说明了每首步虚唱法上的固定格式为：举⇒吟咏正体⇒唱善声。这种格式反应在曲体上就是“散引—入板—散尾”节奏布局，与现在道乐韵腔的典型格式全同。

4. 词体

总的看仍以五言、四言诗体为多，但更趋规范统一。如御制[步虚词]十首，皆5律，句数统一，词义也较通俗，殆为便于普及演唱。新出七绝（如[白鹤词]、[玉清乐]、[上清乐]、[太清乐]、[七言散花]）和骈文（见[叹经]和[回向]等）两种体式，表明音乐表情幅度的拓展。这两种词体在后世科仪音乐中越来越多地使用。

5. 音乐风格推测

从谱式形态看，曲线多蜿蜒悠长，极少见短促、平直线条，绝无顿挫生硬之形，这种曲线谱在元明清南方高腔的手抄本中多有实物可见，大约提示曲调旋线之轮廓，属南曲体系^①；从腔词关系看，歌词多间距疏远，多间以小字衬词，显然是一字多音，腔幅宽长的唱法，其曲调必然是节奏悠缓、曲折婉转的形态。这些形式特点都可暗示其曲调属于柔婉抒情的“南音”风格体系，与陆修静时期的传统特点一脉相通。

唐代和北宋时期科仪音乐的发展，除了固有传统自身延续的内驱力外，皇室行政力量的参与也是一个新的动力因素，帝王的亲躬创作推广，极大拓展了科仪音乐的社会传播面，丰富了唱词体系，促进经韵音乐的全国统一，推动了道乐鼎盛局面的形成。但应该注意的是，帝王的参与，并未冲击固有的科仪音乐传统，从正统道音乐的实质内容看，南北朝奠定的道乐传统模式仍为主流，并有所巩固、加强和丰富。

^① 说详蒲亨强、蒲亨建《玉音法事曲线谱源流初探》，载《中国音乐学》1993年4期。

第三章 南宋金元

概 述

南宋金元时期，朝廷偏安一隅，与金、元形成南北对峙局面。民族矛盾、阶级矛盾的异常尖锐化，导致社会文化的发展具有一些新的特点。

动荡不宁的社会现实，战争造成的生死剧变，使社会思潮一变而为从唐宋时期对生之幸福的追求而转向对于死亡现象的终极关怀。这种终极关怀在实质上反映了人性所共有的最根深蒂固的思想感情，对于死亡，人们既感到恐惧、失望和无奈，同时又渴望生命的继续，相信灵魂的存在和永生的可能，这种复杂的情感危机，为宗教的参与提供了良好机遇。在面对死亡，解救情感在生死关头的难关时，宗教自有其高明的办法。如道教即是采取积极的信仰安慰的见解，使人相信永生，相信灵的单独存在，并将这种解救信仰更具象化于度亡礼仪上面，以使其表里充实而可捉摸。这种赐与，可使人们暂时渡过生死感情的危机，保持生命继续的坚定信念，于是人心乃得安慰，精神乃得完整（包括个人和

社会)。^① 在文化上自有其特殊的价值。

在政治经济和文化艺术方面,也发生了重要变化。一是文化重心的南移。自金人攻破汴京以后,中国文化重心南移到江浙一带,形成繁荣局面。二是文化重心的下移,适应普通民众思想感情的文艺形式的勃兴。典型之例是民间戏曲音乐开始雄霸中国乐坛。特别是南宋宣和年间兴起于永嘉(浙江温州)、泉州地区民间的新戏曲形式——永嘉杂剧(又称南戏或戏文),以其生动通俗、新颖灵活的内容形式风行于东南一带,深受民众欢迎,并成为中国戏曲音乐正式形成的标志。三是南方民俗文艺与佛道思想、仪式表演的交融趋密,如早期南戏中直接搬用[步虚声]、[五供养]等道曲,宋元戏剧中有大量仙道题材的剧目,佛教“目连戏”与民间戏曲的融合,道教观念和经韵对宋元词乐的渗透等等。这些都构成了道乐发展的重要文化背景。

这些文化背景对道乐发展有直接影响,此时期道乐发展在总体上也明显有“南移、下移”趋势,以南方为宏传基地的固有传统得到进一步强化,正统道乐传统尤其在江浙一带得到继承发扬,盛行于世。道教适应社会思潮和普通民众需要之变,特别注重救亡类科仪的实践。由此使道乐发展有新的突出特点。具体表现于,其一,科仪书的编行空前繁荣,斋仪种类增多,仪节更加繁复,记载更加详实,科书多为南方道士编行,反映了科仪在南方的尤为盛行;其二,度亡性质的黄箓斋长足发展。南宋以来撰写的大量科仪书占现存道经中同类著作的大部分,其所记科仪都将黄箓斋置于主体地位,而黄箓斋中又以度亡仪为核心;其三,

^① 以上参考[英]马林诺夫斯基著,李安宅译:《巫术宗教科学与神话》第29页。

度亡仪因强化“破狱施食”情节而新增大量构件，从而极大扩充了仪式结构，形成了内容更充实结构更丰满更具人情味的新模式。度亡科仪的异军突起显然是为了适应社会思潮的发展，并与当时民众社会中盛行佛教“目莲戏”的背景也有直接关联。

在道教宗派史上，新道派的崛起也是一个突出的现象。除原有的龙虎天师、茅山上清、阁皂灵宝三山符箓派外，北方金国兴起了太一、大道、全真三派新道教，继有净明道、金丹派南宗等新道派出现。其中以全真道规模最大。教主王重阳于金大定七年（1167）在宁海州构全真庵开创全真派，继尔先后点化七大弟子：马钰、邱长春、谭处瑞、刘长生王玉阳、郝太古、孙不二，合称七真，通过七真宏教，全真大盛。全真教龙门派领袖邱长春曾被元太祖召见，赐号“神仙”，命其掌天下道教，因而身价陡涨，使龙门派风云直上，在北方广泛流传。元初，黄河以北全真宫观林立，约有数百所之多，以燕京长春宫和终南重阳万寿宫为两大传教中心，另有开封朝元宫和山西纯阳万寿宫两处宏伟的别业。全真道在宋元时开始成为最主要的道派之一。从元代开始，南北天师道与上清、灵宝、净明诸派合流，归并于以符箓为主的正一派，钦命正一天师统辖江南诸道派。元代后，道教统归为正一、全真两大派，形成割据南北的格局。尽管此时期新道派迭起，但从科仪音乐方面考查，各派并未另起炉灶，自创新制，而是一致共承前代正统道乐传统之薪火，以上清灵宝大法为宗。例如新起的全真道，提倡三教合一，注重性命修炼，在教义教理上与正一符箓道派几有天壤之别，但当时在科仪音乐上却与正一等派并无根本区别。全真宗师多精通科仪，宋金时期全真祖庭十方大天长

观（今白云观）就多次受命为皇室举行大型国醮，^①全真道与正一等其它道派同坛举行斋仪之事也很常见。^②足可说明道教科仪音乐传统之稳固性，已超越了时代和道派的界限。中国音乐文化包括佛教文化，很早就有南北风格之别，唯道教虽至宋元已有明显的南北道派分野，然其音乐却从未有相应的分化，始终保持着相当统一的偏重南方风格的传统，这不能说不是中国道乐的一大特色。

第一节 斋仪的种类

大致有三个特点：其一，以民众为主要对象的、社会适用面更广的黄箓斋和度亡斋已上升为主体科仪，并有多种名目和规模。仅以《灵宝领教济度金书》所载的常用斋仪即有：五日节目的祈禳黄箓斋；三日节目的青玄黄箓救苦妙斋、九天生神斋、祈禳自然斋、消灾集福道场、安宅斋、度星灭罪斋、灭度五炼生尸斋；二日节目的十回度人经法道场、迁拔道场；一日节目的血湖

① 金大定二十八年（1188）世宗召丘处机进京主持万寿节醮事。翌年，章宗命王处一设醮求福。明昌元年（1190）王在天长观为国设普天大醮七昼夜。泰和元年（公元1201年）、三年（公元1203年）章宗两次召王在亳州太清宫举行普天大醮。金大安三年（公元1211年）金完颜永济敕中都太极宫提点李大方在宫中设罗天大醮三昼夜。元世祖中统元年（公元1260年）忽必烈诏全真掌教宋德方在长春宫主持罗天清醮七昼夜……。参见张洪泽著《道教祭祀仪典》第42页。

② 元仁宗延佑二年（公元1315年）玄教大宗师张留孙、全真掌教孙德或受命在长春宫建周天大醮七昼夜。泰定二年（公元1325年），正一道三十九代天师张嗣成、全真掌教孙履道、玄教大宗师吴全节，率领南北道士千人，在长春宫建黄箓普度大醮七日。……参见《道教祭祀仪典》第43页。

道场等；其二，功能分类法出现，将斋仪统分为“开度”、“祈禳”两大功能，所有仪式构件也依其运用的功能而分为“开度独用”，“祈禳独用”和“开度、祈禳通用”三类型。表明道教在长期实践中，对斋仪类型有了更科学的认识，这种“以简驭繁”的分类观念对于科仪音乐的实践和理论认识均有重要意义；其三，科仪结构体有新的分层概念，“斋”和“道场”指最大型而独立的科仪体制；“仪”和“醮”则是“斋”的亚层次节目也有一套程序节次，但一般不长大。这就显示出科仪体制的三级结构网络：若干单个“节次”（如发炉、出官、步虚等）构成一个程序——“仪”或“醮”；若干“仪”和“醮”构成最大的完整程序——“斋”。前两级结构体作为斋的建筑构件，一般不独立运用。需要注意，道教科书中的“斋”只罗列“节目”即“仪”或“醮”的名称和程序，但这些节目的具体程序则放在“品”或“仪”中详述。这些都表明宋元时期科仪结构的繁复化发展。

第二节 重要科书介绍

此时期刊行的科书广泛涉及科仪音乐理论和实践上的一些重要现象，现择要介绍。

一、《道门通教必用集》

题为南宋西蜀道士吕太古编^①，取材甚广，序云编撰缘起，乃以西蜀道经为本，又“请得都下道经数百卷，皆吾蜀所缺者，其间科仪居多，宋时鹤林吕氏因诣京师览藏典，而搜道玄编成集策，……参较同异，考辨古今，始自童蒙，迄于行教。皆从道教经科及历代宗师近世知名之士参详考究”而集成。可知此书是科仪音乐的又一次集大成。序中有些涉及科仪音乐重要理论的论述，值得注意。如“天师因经立教，易祭祀为斋醮之科，法天象地，备物表诚，行道诵经，飞章达款，亦将有以举洪仪，修清祀也。是故欲雍诗颂清庙，使声成文，谓之音，可以通于神明，祷于上下，唱步虚，咏洞章，原其理也。”指明了道乐的通神功能及其与古代祭祀的渊源关系；又如“而道家者流合规仪者，则失于声音之学，得音声者失于规仪之备”，虽寥寥数语，却点明了道乐的基本性质是“礼”“乐”两要素的有机配合，两者相辅相成不可偏废，否则就会失去道乐的主体性。编者针对当时已有偏胜礼或乐的弊端，力倡乐与礼的兼重，对音乐功能高度重视。此书的重点是想全面解决科仪音乐的教育传习问题，培养合格的法师，从而保存正统科仪音乐的传统。全书分八篇详述法师必须学习掌握的科仪音乐曲目、知识和技能。

矜式篇第一：述道童启蒙阶段必学的出家经训和历史知识等。

^① 载《道藏》第32册第1页。

词赞篇第二：经韵曲目的汇编，除《玉音法事》所收的全部曲目外，尚增补陆仪中的基本曲目和一些新出的仪节曲目。并指出初入道者须以应和模仿法系统学唱全套仪式的基本经韵，所谓“童蒙入道，应和居先，起自启堂，迄于辞圣，皆可赞颂，著于经科点校之初。”

赞咏篇第三：列有《五方卫灵咒》、《五劫生尸章》和外坛赞咏中[开方偈]、[三召请偈]、[法桥偈]、[三皈依]等曲目，这是需要正式教唱的部分重要音韵，特别要求运用存思术，严格遵循传统的规范，所谓“童子长成，教习音韵，单声诵念，赞助行持，传闻外差，蹈袭芜鄙，悉加厘正，俾就谨严”。

炼教启奏篇第四（原注云：旧本为步虚篇，今删换）：列斋仪开始处的仪节和经文，如发炉、启师、本命经文之类。

职佐篇第五：列叹经、忏悔、开五方、三召请、法桥等文，引沐浴仪语等唱念的仪文。

赞导篇第六：列唐杜光庭制定的“开坛、宿启、行道、诸忏举方、转经、斋堂、言功设醮”等仪轨，要求主持仪式的法师必须：“节奏详明，音韵典雅，必得其人，以动众听。”明确提出了音乐美学风格的要求。

威仪篇第七，含转坛仪和九时引经文两项。

精思篇第八，汇集科仪中主要的存思法和咒诀。

此书完整罗列了仪式的基本要点和曲目，堪称科仪教材范本性质的大全之作。

二、《无上黄箓大斋立成仪》

凡 57 卷,^① 乃历代黄箓斋仪的汇集。卷 57《修书始末》云编修时间始于宋宁宗嘉泰二年(公元 1202 年),成于宋宁宗嘉定十六年(公元 1223 年),历时 20 载,题为留用光传授,蒋叔舆编次。蒋、留皆高级士族。蒋世居永嘉(今浙江温州),其曾祖到其父三代均为朝廷大夫。自幼即颖悟明锐,博览文献,过目成诵,工唐律,清苦雅淡,工习音声以为悦,后遇留用光,得其真传,复加以编排,删合考订复正为《黄箓斋仪》36 卷,《自然斋仪》15 卷,《行香诵经仪》24 卷,总名为《灵宝玉检》75 卷。留氏祖籍河洛人,后南迁到泉州。其六世祖即仕唐官光禄大夫,留氏自幼解司玄学,受法于龙虎山上清正一宫道士蔡元久后,矢志道学达三十年,遍览道经,穷究旨归,分别条绪,诸法书靡一不练,专以玉府五雷法正一法为宗主。他平生所得法书,均为荆蜀方士隐君子者授。他因道法高深灵验而受到皇上赏识,历任右街道箓、左街道箓擢太一宫都监等要职。全书各卷的源出不一,分别为东晋陆修静、唐代张万福、杜光庭等人撰集。卷数与原载不符,显经后人增删。《道藏》本全书分 24 门,第 12 门为科仪门(卷 16 至卷 31),专述斋的节目程序。黄箓斋仪经历代大师增补,已臻完备,此书清晰显示了它的历史演变线索。

^① 载《道藏》第 9 册第 378—480 页。

三、《灵宝领教济度金书》

题为宁全真传授，林灵真编撰，共 320 卷，撰于元成宗大德六年（公元 1302 年）。^① 卷首有灵真门人林天任撰《嗣教录》为宁林二人立传，两人活动区域皆在浙江省（林天任亦久居温州）。宁全真为开封府人，自幼资禀纯异，敏于记忆，博览诸子百家医药卜筮之书，善察天文，尤工于占卜术，受到尚书王古赏识，提拔为史掾尚书，嗣丹元真人东华嫡传，后又遇田灵虚，得授陆修静的三洞经教，自是修持不怠，能通真达灵，飞神谒帝，名振京师。靖康国难后，随大驾南巡，驻蹕吴会 16 年，经常为皇室官府建斋祈禳，因其斋法灵验，受到皇帝荣宠，朝廷凡有醮礼，皆由他主典之，使上清灵宝大法盛行朝廷。后因遭到左街道策刘能真的嫉恨谤讪，惹来杀身之祸。林灵真字水南先生，世为温州人，祖宗三代为高官，林幼习儒书百家，因累试不第，遂弃儒从道，舍宅为观，绍开东华之教，蔚为一代真师，以度生济死为己任，建普度大会者不一。后受正一教主赏识，檄任温州路玄学讲师，继升道策。但林自视焰然，乃退居琳宇，著书立说，尽览三洞领教诸科及历代祖师所著经典，准绳正一教法，辑为济度之书十一卷，符章奥旨二卷，尽收大小斋醮祈禳之事。后携书遍历名山，受到教主真人重视，将书印行，授灵宝通玄弘教法师住持温州路天清观。林还是科仪大教育家，受道弟子甚夥，在温州就有百多人，其方外从游踵接，皆玄门中表表者，可谓一时授受之

^① 《道藏》第 7 册。

盛。可见宁林两人都是影响极大的一代科仪大师，其所著科仪属灵宝法在浙东的分支流派，史称东华派，以天台山为中心远播南方各地，声势浩大。此派虽于科仪有所创衍，然其主体实沿陆已奠定的灵宝传统，全书内容丰繁，记录详实，集中反映了此时期科仪音乐的面貌。今藏本所集多达 320 卷，咸题作宁全真授，必已经后人篡加增添。全书正文共分 19 品，其中有关科仪音乐者有五品：

第三品“修奉节目品”（卷 2），罗列各种大型斋仪的要目，以黄箓斋为主体（参见斋的种类）。

第五品“朝奏次序品”（卷 8 至卷 9），收《宿启次序》和《朝谒次序》两仪。

第六品“赞颂应用品”（卷 10 至 11）为经韵专集，全收《玉音法事》中的曲目和陆仪中的基本曲目，均注明为“祈禳、开度通用”。

第七品“科仪立成品”（卷 12 至 259），介绍各“仪”的节目和程序，“仪”作为“斋”的亚层次节目，也有一套固定程序和构件，此品等于是对“斋”的进一步详述。例如，已知《黄箓斋》中有“召魂”节目，再查第七品中的“召魂仪”，便进一步知道它的详细程序有：吟偈⇒诵摄召密章⇒歌阳斗章⇒歌阴斗章⇒歌斗章⇒三召请⇒举天尊等项。因此，第七品与第三品是斋的两个层次的对应关系，但是，第七品中的仪并非严格按照斋的程序编排，而是将各斋所用之仪统一罗列，并分为祈禳、开度通用，祈禳独用，开度独用三类，这显然是为了避免科书记载的重复，在实际运用时，可将此品与第三品对照起来按图索骥，即可方便行事。此品各仪中，以卷 97 至 99 青玄斋用的“普度净供

品”最为重要，其新构件最多，程序内容丰富，包含了黄箓斋和诸度亡仪的梗概内容，清楚显示出此时期度亡仪的长足发展。

四、《灵宝玉鉴》

凡44卷，是南宋最重要的灵宝法科仪音乐的总集。^①其“综合历来符箓祈禳、炼度之法，分门别类，条贯清晰，”^②编者沿袭唐代杜天师的观念，最重视“黄箓斋”，以其运用面最广：“……若能依式修崇，即可消弥灾变，生灵蒙福，幽壤沾恩，自天子至于庶人皆可建也。”其中的度亡科仪，实与上书中的“净供”仪雷同。

五、《上清灵宝大法》

南宋道士金允中编，凡44卷^③此书集中展示了中原派灵宝科仪，“分门别类述符箓、斋醮、炼度、章颂、威仪等，还提供了大量有关灵宝派演变和派别斗争的资料。”^④此派科仪行于北方道流，作者自视传自正统，攻击浙东派灵宝法之违戾教典，但察其科仪的基本程序，则与东华派并无太大歧异，如卷44为南宋末年轻他校订的“炼度”仪，实与上书中的“净供品”类似。另《道藏》中收有宁全真授、王契真所集的《上清灵宝大法》科

① 《道藏》第10册第9页。

② 朱越利著《道教要籍概论》153页。

③ 《道藏》第30册—31册。

④ 《道教要籍概论》第154页。

书 66 卷，其与东华灵宝法仍属同一体系。

六、《太极祭炼内法》

宋代吴地人郑所南编，西蜀道士侯以正在序中称郑：“理贯三教也，采摭诸家祭炼之法，删繁削伪，淳淳训释，聚而成编……可谓博约而详者也”。全书 3 卷^①，卷上所述度亡“祭炼”仪的节次，也与浙东灵宝派“净供”仪大同小异。

七、《道法会元》

题为元初人李道纯辑录的宋元符箓诸派（清微、灵宝、神霄、净明、正一等派）秘法，全书 268 卷，融内炼学说为一体，“主要内容以述清微派雷法为主，”^② 卷 210 收元人王玄真编的《丹阳祭炼内旨》^③。

以上科书大致反映了道教斋仪实践的概貌，以“施食”仪最为突出，此仪在唐代中元节已露端倪，这个时期却特别盛行起来，成为主流斋仪，并从此盛行不衰。大约从明代开始，正式以“施食”命名。此时期则名以“祭炼”和“净供”两类。“净供仪”分“修设玄都大献玉山净供”、“修设玉清溟滓大梵甘露净供”、“修设青玄普度净供”等名目；“祭炼仪”则有“太极祭炼”、“丹阳祭炼”等，其称名虽不同，实质则一，其中以“普度

① 《道藏》第 10 册第 439 页。

② 参《道教要籍概论》。

③ 《道藏》第 28 册第 669 页。

净供品”的仪式最全，它基本代表了黄箬斋和诸施食仪的框架模式，堪称此时期斋仪的典型标本。

上述科书还有一些共同特点，如，编者大都是南方士族道士，都得到皇室官府的赞助，证明正统道乐的保存与弘传基地始终在南方，并依附于皇权政治而发展；虽然不同科书的后面都站立着不同道派，宗法不同的道术，但其科仪音乐的基本格局仍一致遵循前代已奠定的上清灵宝传统，可谓万法归一，独宗一统，这些特点都与前代传统一脉相承。

第三节 科仪音乐实例分析

此时期科仪音乐在对传统模式的改作重整中有较大幅度的发展，而在不同的斋、仪中，各自发展的幅度又不尽一致。下面从斋和仪两个层次作一些抽样分析，以对此期间的科仪音乐获得一个较全面而准确的总体印象。

一、黄箬斋仪

此斋仪在各种科书中都占主体地位，以《无上黄箬大斋立成仪》与《领宝领教济度金书》所收最全面，其分别代表南宋和元代两个时期的发展形态，现分别介绍。

1. 南宋黄箬斋

保留了传统斋仪的框架和三部性结构，但在中部“行道”之后新增了五“仪”，其总体程序如下（加·者为新加仪）：

禁坛仪⇒宿启⇒行道仪⇒召灵仪·⇒炼度仪·⇒传戒
仪·⇒升度仪⇒斛食仪·⇒飞章谒帝仪·⇒散坛言功。

每仪又各有一套程序内容，在框架模式和通用构件基础上，间插专用构件以表达特定的仪式意义。其中新仪的程序如下（加·者为新构件，加☆者既是专用构件也是新构件）：

禁坛仪 分大、小两种，其理实同。用于行斋之先，法师左执水盂，右执剑，旋行十方，驱魔净秽，净化祭坛，使法坛一尘不立，凝聚道气，以迎仙圣临坛。后世“荡秽”、“洒净”皆其类。

召灵仪 上香⇒召神⇒召请亡魂☆⇒〔歌阴斗章〕☆⇒再召亡魂☆⇒〔歌阳斗章〕☆⇒三招☆⇒〔歌回黄章〕·⇒上启⇒洒水沐浴☆⇒回向⇒〔举天尊〕·⇒举〔东井颂〕☆⇒〔荡秽咒〕☆⇒咒食仪☆⇒回向。

炼度仪 荡秽☆⇒〔烧香颂〕·⇒上香上启⇒三献⇒召神⇒火炼☆⇒4言咒⇒〔八天〕⇒举天尊·⇒水炼☆⇒回向。

传戒仪 上香⇒唱道赞⇒传戒☆⇒回向⇒焚简颂·⇒放生仪☆⇒发炉⇒上启⇒诵〔太极真人颂〕⇒复炉。

升度仪 上香⇒举〔智慧赞〕第三⇒唱道赞⇒三皈依⇒授九戒☆⇒宣宝诰☆⇒请五方童子☆⇒法桥咒☆⇒焚简颂。

斛食仪 上香⇒普献颂·⇒上启⇒洒净祝☆（即〔开咽喉〕）⇒召请三师☆⇒诵〔救苦经〕☆⇒讽隐语☆⇒诵〔破丰都咒〕·⇒旋绕破狱☆⇒吟〔启请法言〕·⇒施食☆⇒〔回向〕。

2. 元代黄箓

《灵宝领教济度金书》中所收分“青玄黄箓救苦妙斋”与

“祈禳黄箓斋”两种，各具“开度救亡”和“祈福禳灾”两种不同功能，但科仪程序大致相似，区别仅在于前者多一“破狱救亡”的节目，现只析介前者的基本程序。

经科规定，正斋开始的前七天要拜“破丰都、素车、开路、摄召、沐浴、普度、度亡”七章，这些章文的名目，实为正斋礼仪的核心，它们发给与救济亡魂过程直接相关的诸神，报告将行斋醮，请求协助。正斋中，用一系列基本礼仪象征性地表现从地狱中解救亡魂后，给他们洗澡、医疗，恢复人形，再施以仙食甘露，水火祭炼，从而脱胎换骨，升天成仙的完整情节。斋仪节目如下：

禁坛⇒上表⇒召魂·⇒请光分灯·⇒宿启告斋⇒关灯
破狱·⇒召摄正度亡魂·⇒沐浴·⇒全形医治·⇒修设普度
净供·⇒普召·⇒施食·⇒炼度·⇒传戒超生·⇒诵救苦经·
⇒散坛言功⇒辞师⇒炼度醮·⇒往生·⇒谢恩醮·⇒送师。

显然其节目梗概与南宋的模式相似，但更丰富。现只介绍其中新增节目的程序：

破狱仪 [华夏赞] 引⇒上启上香⇒召神⇒开阴府☆⇒诵[救苦经] ☆⇒破狱☆⇒[破丰都咒] ☆⇒[向来] (回向)

召魂仪 吟[偈] (七律：玉京降旨下瑶台) ⇒[摄召密章] (即[回黄章]) ☆⇒[歌阳斗章] ☆⇒[歌阴斗章] ☆⇒[歌斗章] ☆⇒说文⇒[三召请] ☆⇒[呪文] ☆⇒吟[宝偈]。

沐浴仪 上香⇒念[瞻仰颂] ☆·⇒沐浴东井咒 (颂) ☆⇒诵[冠带咒] ·☆⇒荡秽咒☆⇒诵沐浴炼真、净魂返形、回言内景、炼度、仙衣、冠带等 4 言咒☆⇒说文。

全形仪 [步虚] ⇒ 洒净 ⇒ 举 ⇒ 说文 ⇒ 宣符 ☆ ⇒ 解冤释结 ☆ ⇒ 医治全形科 ☆ ⇒ [叹文]。

咒食仪 举 [三天尊] ⇒ [启请咒] ☆ ⇒ 破狱 ☆ ⇒ 诵法食 ☆ ⇒ [炼化等] (5言) ☆ ⇒ [八天]。

净供仪 [步虚] ⇒ 洒净 (禁坛) ⇒ [普献颂] ☆ ⇒ 祝香 ⇒ 召灵请神 ☆ ⇒ 众诵 [中篇] ([八天]) ☆ ⇒ 召摄鬼魂 ⇒ 洒甘露 ⇒ 变食 ☆ ⇒ 破狱 ☆ ⇒ [破丰都咒] ☆ ⇒ 普召鬼魂 ☆ ⇒ 还形 ⇒ 沐浴解秽 ⇒ 洒露 [开咽喉] (5言诗) ⇒ 施食 ⇒ 水火炼度 ⇒ 诵 [炼魂玉章] (7律) ⇒ [智慧颂] (三段5律) ⇒ [三皈依] ⇒ 传戒 ⇒ [北帝颂] (5言诗) ⇒ [奉戒颂] ⇒ 超生 ⇒ 启谢 (神灵) ⇒ [回骈颂] ⇒ 送魂升天

由上不难看出，黄箓斋仪是围绕“度亡施食”这一中心内容，组织了大量的仪而构成，而各仪间常有重复使用的礼仪。其中以“净供仪”的节目最丰，形式最完备，可独立施行，可以说它是黄箓斋中心内容的浓缩形态，而黄箓斋的繁复化只是为了对付时间很长的场合而已。“净供仪”因较精练故可能更为常用，各道派的“度亡施食”类科仪大都采用这一模式，如道教已清楚指出：“诸施食，所谓玉山净供，所谓甘露净供，所谓祭炼，均一法耳，特科仪有详略也。”^①至此我们已可掌握此时期科仪发展的大轮廓：诸斋中以黄箓斋最完备最流行，黄箓斋中又以净供仪最精练最常用，这个特点持续至今。下表是前述诸科书中“度亡”类科仪的比较分析，从中可参较同异，观其梗要。

① 《灵宝领教济度金书》卷320《斋醮须知品·开度》。

表 7. 南宋、元 5 种度亡仪比较

净供仪	灵宝玉鉴	上清灵宝大法	太极内炼法	道法会元
步虚洒净	禁坛	祝香	坐炼·	内炼飞神·
普献颂·	卷帘仪·	歌斗章·	召魂	破狱·
祝香	破狱·	摄召	沐浴·	召六道
降真召灵	召请	水火交炼·	施露斛食·	沐浴·
诵八天	沐浴·	说戒	水炼·	变食·
变食·	修斋筵	赞三宝	火炼·	水火炼·
破狱·	炼度·	传戒	传戒	传戒
召魂	传戒	送魂渡桥·	宣宝箴	升天·
入浴还形·	辞谢众神	焚燎	升天·	
解秽·		举三清乐·		
洒甘露·				
开咽喉·				
受食·				
诵炼魂章·				
智慧颂				
三皈依				
奉戒颂				
升天金箴·				
启谢回坛颂				
送魂				

注：上表中标星号者是新出的仪节或曲目。

显然上五仪因具有同样的功能而有共同的框架和基本节目。综上述已可看出，此时期黄箴斋的主要创变，是新增了“破狱度亡”这一环节，从而在宗教神学逻辑上将原来仅以“诵经功德”济世度人的抽象观念情节化、戏剧化、形象化；在形式上极大膨胀了科仪的节目和构件，形成了富有新意的更为繁复的结构形

态。这一创变具有重要意义，它更迎合中国民众的思想观念，易于为民众接受和欣赏，更易于普及。中国民众长期在儒道思想影响下，已形成了慎终追远、乐生重死的传统精神，与渴望长生的心理相对待，同样产生了对死亡现象感到迷茫、恐怖、关怀、崇拜以至征服的强烈心理。而面对死亡现象——即鬼魂特别是无人祭祀的孤魂——的对策不外乎有两种，一是镇压驱逐，二是安抚讨好。而在素有乐善好施美德和富于同情心的国人心目中，更倾向于用安抚的方法。度亡施食仪式的宗旨就是拯救在地狱受难的亡魂，在这种追思祝祷亡者，人饥我饥的利他主义行为中，实际暗含着利己的目的，人们认为，只有安抚好阴间痛苦呻吟的鬼魂，使他们超生成仙，才能避免他们的侵害骚扰，从而使活着的人却灾无病，平安长生。这就是度亡斋能在民间广泛流行的思想基础。同时，由于度亡斋吸取了佛教的地狱轮回说，仪式情节更加复杂，唱念形式相应就更加丰富，对于文艺生活贫乏的民众，不失为一种调剂精神生活的艺术形式。因此从南宋之后，度亡施食仪就一直在道教科仪音乐中占据了主流地位。

二、上章仪

上章仪虽在东汉即已有之，但内容不详，唐代杜光庭编科书中虽有《拜章》的记载，但其仪式程序却与今不同，直到元《灵宝领教济度金书》卷12中始有《九灵飞步上章仪》的仪节记录，并与今之《上表》相贯通，应该说目前所见最早记录上章仪程序的实例，现照录其程序如下：

[烧香颂] → [各礼师] → 鸣鼓 → 发炉 → 称法位 → 上启 → 重鸣法鼓 → 简阅吏兵（即出官） → 宣章焚章 → 举 [焚章颂] → 重称法位 → 重诚上启 → 纳官（即复官） → 发愿 → 复炉 → [出堂颂]。

此仪作为后世“上表”仪的基本模式，其礼仪的要目基本沿用南朝《授度仪》的基本模式，只是增加了宣章一类专用构件，音乐曲目大多删节。

三、章官醮仪

此仪^①的程序实为唐代《东岳济度拜章大醮仪》的简化形态（比较表2）：

[步虚] → 洒净 → [烧香颂] → 称法位 → 请圣 → 初献 → 亚献 → 终献 → [送圣颂]。

四、金钟玉磬仪^②

是祈祷开度仪式通用的一种非独立型仪式。道教认为，鸣奏钟磬，具有混合阴阳二气之妙用。金钟与天之吉瑞相和；玉磬则与地之宁静相应，钟磬交鸣，则可交感天地，招来十方神灵。虽然有此不同寻常的功能，然其科仪，则明显是《授度仪》的简化

① 《灵宝领教济度金书》卷16。

② 《灵宝领教济度金书》卷14。

形态，与上章仪类似：

上香→[步虚]→洒净→烧香→[礼师]→宣[卫灵咒]→鸣法鼓二十四通→[称法位]→重鸣法鼓→宣表→遣表→[焚词颂]→[重称法位]→复炉→[出堂颂]。

五、宿启^①

此仪用于“朝奏”仪式，与黄箓斋中的宿启节次不同，其程序实际是综合南北朝和唐代科仪内容，略有新创（见标·号者）。

焚解秽符→静天地咒→上香→[举天尊]·→上启→[唱道赞]→[华夏赞]→吟[智慧颂]→[礼十方]→说戒→[奉戒颂]→举[烧香颂]→密咒（玉华散景）→[各礼师]→[五方卫灵咒]→唱鸣法鼓24通→发炉→[各称法位]→[称职]宣科·→[礼十方]→皈命忏悔→[三启颂]→举[三礼]→举[重称法位]→举[天尊号]→十二愿→复炉→[出堂颂]·→出户咒→[向來颂]→举宿启事毕→揖散已如常仪。

^① 《灵宝领教济度金书》卷24。

第四节 继承发展因素综析

总的看来，此时期科仪音乐的发展幅度很引人注目。上节已初步论及科仪音乐的古今演变内容，并着重指出了继承传统的内容，本节再作综合分析，尤聚焦于发展的因素。

一、新增构件

斋仪中新增的构件，往往是科仪音乐发展创新的具体表徵，此时期新增的构件主要与“破狱施食”的神学情节相关，现简要介绍这些仪节及其神学意义。

卷帘仪 启请仙真临坛时，想象人间君王临朝听政，须有卷帘威仪，再面陈奏疏。

破狱 所谓“破丰都之秽浊，荡泉壤之幽阴”，法师运神，念动移狱之诀，使九幽地狱移在目前，再以经咒法术，举剑一一犁开十八层地狱，使亡魂得出。

召请 分两类对象，施食仪中，首先要邀请尊神降坛助法，因尊神众多，故有多次召请；其次要召各类幽魂前来法坛接受炼度，享受甘露法食，因亡魂分为正度的亡魂、正度魂的祖宗三代和无人供养的孤魂野鬼三类，故需三次召请之，又称“摄召、普召、召魂”或“三召请”。因而在仪式全过程中，召请仪需间行多次，分两块进行。

召魂仪 属于召请仪中专门召请亡魂的仪节，案此仪中〔歌

阴斗章]一曲的唱词为骚体:“阴阳推还兮,劫数更 ,生死周流兮,孰愚孰贤…”,[歌阴斗章]也是骚体:“五行所造兮,复归于五行…”,清楚表明了其与楚巫乐舞中“招魂”节目的密切渊源关系。

医治全形 亡魂在地狱受各种酷刑,早已身缺肢残,不成人样,故需先复原其形体。

沐浴 幽魂虽成人形,但在地狱中久染污垢邪气,须以神水为之洗涤。

洒甘露 以杨柳枝洒法水甘露于凡食,变其为仙食,洒于鬼魂,则可一洗污秽,脱胎换骨。

开咽喉 鬼魂久居阴间,喉细如针,饮食难进。故需先用法术猛火攻开,再以甘露清凉滋润之,使能进仙食。

净供、变食 以法力将普通饮食变为仙食,将粒米变化如山积,以供众鬼魂食用,后世演为修设斋筵仪。

炼度 含两层意思,炼是以法师之阳炼亡魂之阴,以法师之全炼亡魂之缺;度则是度亡魂上南宫仙界,度命登真也。因须在水池火沼中分别祭炼,故细分水炼、火炼两目。

渡桥 道教认为凡人或亡魂须渡过“大法桥”方能成仙得道。

解冤释结 孤魂野鬼因种种原因在阴阳两界结下了冤愆,须设法解除,方能得救超生。

以上新仪,极富戏剧性和现世人情味,充满浪漫的艺术精神,多借鉴佛教施食仪节,唯炼度、卷帘和渡桥等仪为道教独有,体现了民族特色。

二、新增曲目及词体

新增经曲都与以上仪节内容相关，唱词体式更加多样（下标△者为至今流传者）：

4言诗体：〔开天符命〕△，〔歌斗章〕△；

5言诗体：〔还戒〕、〔明灯〕、〔启坛〕、〔普献〕、〔太极〕、〔沐浴东井〕等颂；〔七真〕、〔学仙〕等赞；〔破丰都〕△、〔甘露通真〕等咒；

5言唱和体：〔摄召密章〕又名〔回黄章〕△；

4、5言合体：〔玄蕴咒〕△；

6言诗体：〔普召牒〕；

骚体：〔歌阴斗章〕△、〔歌阳斗章〕△；

七律：〔宝偈〕，〔启请咒〕△，〔举天尊〕△；

散文唱和体：〔三召请〕△、〔举天尊〕△；

赋体：〔叹文△〕，等等。

词体上传统的4、5言诗体和散文体仍占较大比重，新出骚体、6言体、唱和体，应意味着取材更宽，音乐形式和表情幅度有新的拓展。其中〔举天尊〕和〔叹文〕两曲在科仪中出现频率很高。〔举天尊〕为呼唤天尊名号，一次度亡仪中常要呼喊数十次天尊，唱数十次〔举〕，成为度亡科仪的一个显著标志，至今仍然如此。〔叹文〕一曲，当时尚无此标题，当代科仪中方有之，歌词以“伏以”二字开头，词文极富抒情感慨特性，标名甚为得体。度亡仪中的〔叹文〕也多次使用，按现在的用法，或唱，或说，凡唱者，其曲调必优美深沉；凡说者，多用韵白，意味感叹

而庄重。赋体在唐代科仪中已偶有运用，但在这个时期则运用得更多了，其篇幅长大，宜于表达丰富深刻的内容和情感。

古典名曲〔步虚〕在继续沿用南朝时的10首〔大步虚词〕和北宋御制的10首〔小步虚〕的同时，具体运用中又另有新变：其一，〔长吟步虚〕实用〔三启颂〕第三段的唱词：“大道洞玄虚，有念无不契……”；其二，在许多科仪中，其出现位置由传统的居中部而移到最前面，如《冥府醮仪》、《诵诸品经仪》、《真灵醮仪》等，可能意味着其重要性的上升。这两个特点保留至今。

三、唱法发展

此时期广泛采用众和的唱法，由于“众和”的唱词通常是比较自由的散文体或长短句词体，主唱部分的唱词均为齐言韵文体，遂使经韵新增了一种韵、散相间的词体和唱法形式。众和唱法有两种运用形式，一种是与韵文体分开，通常放在韵文唱词的后面，如〔普召〕、〔摄召密章〕等曲目的词格。另一种形式是插入韵文体之中的“破格体”，如〔散花〕原为5绝诗体，因加入和唱，遂破五绝为词体：上句吟毕，继吟“散花礼”三字，为“5字+3字”，方吟下一句，吟毕继吟“满道场圣真前供养”八字，为“5字+8字”，这样一来，音乐曲调结构理当相应变换为非方整句式的乐段了。这些唱法的变化必然使曲式结构更加灵活多样，音乐表情幅度更丰富宽广。

四、科仪主持人分工的新发展

仪式音乐的发展促使祭坛神职分工新增了专司音乐的“知磬”一职，他基本包揽了经韵的吟唱，是名符其实的道教音乐家。原有的“法师”仍为仪式主持人，负责整个仪式进行的起止，但只唱极少与存思相关的经韵，“都讲”则只负责提示仪节的转换，启唱单句体的引腔型经韵；“直坛”则只举唱天尊。知磬一职的出现，表明科仪中的音乐内容更加丰富复杂，以至需要有专人主持了。从下仪中可看出他的唱念任务相当繁重：

朝谒次序^①：

解秽→静天地咒→上香→知磬举〔金真演教天尊〕
→知磬举〔唱道赞〕→直坛举〔天尊号〕→知磬举〔华夏赞〕→法师密咒存思→都讲举〔各礼师〕→法师闭目静思三师，存思五色云气从五脏出…→法师宣〔五方卫灵咒〕，众和〔与道合真〕→都讲唱鸣法鼓24通→法师叩齿集神发炉→出官→都讲举〔各称法位〕→法师称职宣科→知磬宣词→三捻上香→知磬举〔礼十方〕→举〔总十方〕→举〔总三光〕→举〔总五岳〕→法师命魔→都讲举按〔步虚〕旋绕→知磬举〔十大步虚〕→知磬举〔至心皈命〕→知磬举〔三礼〕→都讲举〔重称法位〕→都讲唱〔愿念〕（早朝十念，午朝大十二愿，晚

^① 《灵宝领教济度金书》卷9。

朝小十二愿) → 法师复炉 → 知磬举 [出堂颂] → 出户咒 → 知磬举 [向来赞] → 知磬举 [宿启事毕] → 众官复位 → 法师复神咽液 → 揖散已如常仪。

总的来看,继承传统仍是此时期科仪音乐发展的主流,具体表现在两点:其一,原有的三部性框架模式仍是各类斋仪结构的基本组织方法;其二,原有的科仪构件仍被全盘采用,表明科仪传统相当稳定。但发展创新的因素也相当突出,远甚于隋唐北宋时期。其主要原因是黄箓斋和度亡科仪在这个时期特别地盛行起来,并因“破狱净供”情节的强化而极大丰富了科仪音乐的题材内容,随之而来的必然结果就是礼仪构件大为增多,音乐曲目数量大为丰富,音乐形式和唱法更加丰富多彩。这个富有新意的發展势头在宋元后一直持续至今,在这个意义上,可以说此时期道教科仪音乐的发展在历史上具有一定转折意义。

第四章 明 清

概 述

明清时期科仪音乐的发展基本承袭固有传统模式尤其是宋元时期灵宝大法浙东派的体制，但因皇权官方的逐渐疏远贬抑，其运用场合进一步下移民间，全真正一两大派的分化日趋明显。

此时期皇室对道教科仪音乐的宗教国策的总体趋势是，始而借重利用，继而严加监控，进而步步贬抑，促使道教（主要是正一道）渐趋衰微。

明太祖起于下层民间，深谙正一道精于科仪礼乐又素有民众基础，故对之既利用又严控，这一国策在他为《大明玄教立成斋醮仪》所作序中有清楚表述。他首先高度评价正一道度亡科仪“益人伦，厚风俗”之大功，继又严厉批评其滥设科仪、靡费民

资之过，故要重整科仪^①。力倡科仪要删繁就简，不妄费民资。从中可看出正一道科仪音乐在民间盛行的同时，已出现了拜金主义的苗头，为营利而滥施科仪，质量下降，渐失正统道教的传统。经元代外族统治的中断，明初雅乐寝失，故太祖迫切欲借道教科仪音乐重建国家祀典。洪武十二年建南京神乐观，专司国祀，全以道士拟定祭乐音律乐器，以道童任乐舞生主持祭祀，此制度尚推广到诸道教名山如朝天宫、江西龙虎山正一祖庭、太和武当山、江苏茅山、北京东岳庙等道观，分设朝廷供奉的神乐观和乐舞生，皆国立大道场，执行国醮大典。故明中叶前道乐尚称兴旺。然察诸史册道书，终明之世，正一宗之发展，始终笼罩于朝廷周密监护之下。元末顺帝至正二十年（公元1360年），太祖尚未取天下，召见正一42代天师张正常，冀其归顺，特礼重之。洪武元年（公元1368年），元璋称帝，三月，授张天师护国阐祖通诚崇道弘德大真人，领道教事，给银品，视正二品。然同年八月，即夺其“天师”号，改称“真人”。明诸帝多依祖宗之制，封正一首领只号“真人”。惠帝建文间，并有削张宇初（43代）

① “朕观释、道之教，各有二徒。僧有禅、有教，道有正一、全真。禅与全真务以修身、养性，独为自己而已。教与正一专以超脱，特为孝子、慈亲之设，益人伦，厚风俗，其功大矣哉！……其释道两家绝无绳愆纠缪之为，世人从而不异者甚广。官民之家，若有丧事，非僧非道难以殓送，若不用此二家，则父母为子孙者是为不慈，子为父母是为不孝，耻见邻里。……今之教僧、教道非理，妄为广设科仪，于理且不通、人情不近，其愚民无知者，妄从科仪，是有三、五、七日夜诵经文。经乃释、道化人为善、戒人为恶之言，犹国家之有律、令。若诵经而使鬼神听之，以发挥其善念，则可；若诵经而欲为死者免罪，如犯刑宪而读律、令，欲免死罪，是为不可。盖靡费家资，僧、道、蠢蠢之徒，将以为仪范之美致使精神疲倦。观其仪范之设，于中文讹字否，达者遂讥毁之；所以讥毁者，佛未请、三清未至，辄便望壁启、闻。……敕礼部会僧、道定释、道科仪格式，遍行诸处使释、道遵守，庶不靡费贫民，亦全僧、道之精灵，岂不美哉！”《道藏》第9册第1页。

真人号，夺其印诰事。46代天师张元吉以凶残不法，入狱，后废为庶人。穆宗时革50代天师真人号，降为上清宫提点。明代控制正一宗之严峻，出其它道派之右。

清代统治者信仰佛教，素无道教信仰，对正一道限制甚严，清初顺治、康熙、雍正三朝，尚明例保护道教，到乾隆时期，即一再贬抑，道光年间，禁止正一派领袖朝觐。明清皇室的贬抑对正一派构成沉重打击，使其在上层社会的地位急剧下落，在道内也威望扫地。加上正一道本身未能采取有效的革新，遂导致其逐渐丢弃原有的正统地位，转向下层民间另谋发展。

与正一道处境相反，另一大派全真道则素以出家远俗为宗，皇室对之素来不存戒心，控制较松弛，虽不重用，反倒少加伤害，使其得以养光韬晦，保存实力。明末清初，在正一道一蹶不振之时，长期沉寂的全真道审时度势，发起了复兴运动。全真道的中兴以龙门派领袖王常月为代表，他一改全真戒律单传秘授的旧制，公开设坛传戒，并取得了清廷的保护和支持。于顺治十三年（公元1656年）“奉旨主讲白云观，赐紫衣凡三次，登坛说戒，度弟子千余人。”^①一时南北道流纷纷来京求戒。康熙二年（公元1669年）王常月率徒南下，于南京、杭州、湖州、武当等名观立坛授戒，南人皈依甚夥。王卒后，其门人继续于各地开山传戒，建宗立派，影响极大，盛于东南、江浙一带，遍及南北各地，乃至东北、西北、西南边远地区，均陆续有全真龙门派的传播痕迹。龙门派的四出传戒，扩大了全真道的社会影响，使全真道的科仪音乐也散布全国各地重要宫观，对于江河日下的道教起

^① 《白云观志》收清·完颜崇实《昆阳王真人道行碑》。

到振兴的作用。全真道社会地位的剧升，加上其长期住观修行，固守传统，科仪音乐比较统一，遂逐步占领了道教的主战场，成为正统道教的主体。仅以武当山为例，宋元时还以正一道占有主体地位，辅以全真、清微诸派，到清初时，各宫观全真焚修道士数量陡增，全真派成为占有绝对优势的道派。明清时期编行的大量重要科仪音乐文献大都出自全真道。这些均可表明历史发展到清初，道派力量对比发生了重大变化，如果说其前全真、正一尚是势均力敌，正一派略占上风的话，现在则已颠倒过来了。此态势一直延续至今。全真派的崛起，对延续正统科仪音乐传统起了关键作用。道派力量对比的变化是此时期科仪音乐的一个重要现象。

从下位层次文化角度观之，明清道教科仪音乐却并未衰微，只是其主战场移到了广阔的民间而已。大量科书的刊行、科仪种类的增多、科仪节目的丰富，均可证明这点。总体上看，此时期道教科仪有以下基本特点：第一，基本保留了前代的传统模式，但进一步下移民间，尤以正一道为甚，其科仪中器乐演奏的比重明显增多，与此时期民间器乐的勃兴相呼应，表明其俗化演变速度更快。而全真道则顽强坚持固有传统，上升为正统道教的主体；第二，繁多斋仪种类中仍以度亡仪为中心，其节目程序趋繁，明小说《金瓶梅》描写了北方市民举行度亡斋的程序，一如南方同类科仪，表明当时度亡仪在全国仍是统一的模式；第三，道派虽有分化，但礼仪的基本框架和内容仍统一宗法上清灵宝系统，科书也均为南方道士所撰，体现了与前代传统的承递关系。第四，明清的科书对于音乐运用的记载更为详实，使我们有可能更清楚地比较古今科仪音乐的对应关系。

第一节 重要科书介绍

一、集大成的《上清灵宝济度大成金书》

明宣德七年高士周思得编撰^①。周自序云“遂访求于演法吴公大节，提点杨公震宗，复得真集（案：即《灵宝领教济度金书》），间尝窃附己意，补其散失，订其讹谬，参以简策，佐以符章。”可知此书是在宋元浙东派《灵宝领教济度金书》基础上，更增补多种科书而成，书后另有四十五代天师九阳子和道录司左演法豫章吴大节作序，可知此书编行的浓厚官方背景和在道内的权威性。现略介作者行状及背景，以识此书的特点和价值。思得浙江钱塘人，方成童，颖悟过人，读书辄成诵。后在吴山（今杭州）遇宗阳宫提点丘月庵，授灵宝雷法，又得其珍藏南宋《灵宝法书》，嗣后沈潜其间，反复研究增订，凡二十多年，乃有此大成金书之撰集问世。《续文献通考》云思得少时曾从43代天师张宇初读道书，永乐初，召至京。其享年九十有三，历事成、仁、宣、英、景五朝，因其精雷法等祈禳科仪，屡著护国之功，得到朝廷嘉奖，敕任住持大德观，兼住持南京朝天宫，皆国立大宫观，宣德三年帝封崇教高士，秩跻二品，可谓荣宠隆厚。思得门人可考者就有百余人，故其道法的后传自甚繁衍。思得所交游甚密者，在教外多为帝王达官，在教内同道，则多是玄门领袖级人

^① 胡道静等主编《藏外道书》卷16第32页。

物，另有僧、儒、将军之流，可知其人其作，在道乐史上必有深巨之影响。思得在教义上主“性命”说，以性命解“灵宝”。在修行上主“清静”说，视清静为金丹之要领。是知其虽与正一天师过从甚密，然其思想明显有全真道的影响。总之，此科书的内容显然是总辑古代的科仪音乐，直承南宋浙东灵宝法传统。

全书通为四十卷，按“门一品（科）”分类，共分19门，每门含若干品科，每品又含若干仪、文或曲，详列祈禳开度所用之各种科仪的节次仪范及所用音乐曲词、表章款式、符篆文书等。卷帙浩繁、规模庞大，几乎包容了南朝以来历代重要的科仪音乐，堪称道教科仪音乐的大百科。例如所收仪式中，仅《朝真谒帝门》之《开度朝仪品》就有：无上黄箓九朝科仪，玄都大献、九天生神、五炼生尸、青玄黄箓、盟真、迁拔、十回度人等三朝仪。音乐曲目集中于《赞唱应用门》中的《法事品》（另《朝真卫灵品》中总列16首〔卫灵咒〕唱词），共有二百多首，前40首并附曲线谱，基本照录北宋《玉音法事》卷上卷中所列道曲，只有细小变化：其一，排版格式不同，两书词曲均为竖排，《玉》版每页横分为三栏，每栏排两字，而此版是每页横分两栏，每栏排三字，因而字体略大。其二，少数同名道曲，唱词不同，如〔华夏赞〕，在《玉》版中是“学言学行言贺”6字，在此版中则为亚贺贺贺下下贺7字；〔转声华夏赞〕在《玉》版中标曲线，词为“贺、何亚、夏亚、贺”6字，在此版中则不标曲线，只注云“于前第三贺字下转声”。其三，个别道曲标题略异，如〔请五师〕变为〔请师修斋颂〕，〔送五师〕变为〔送师修斋颂〕，〔举信礼声范〕变为〔礼斗〕等等。另外的一百多首道词无谱，基本照录《玉音法事》卷下的内容，只增添了少数新曲目。这一整体

相似、局部相异的现象，证明了一个重要历史事实，即此书编撰时主要参照了北宋《玉音法事》的内容，此书在〔空洞〕一曲有注文曰“……如在坛席醮筵中，不必举合字，迳举“元”字，众亦从始字和起，正合政和格范也。”也可为佐证。这就意味着北宋政和年间颁发各宫观的《玉》版在明季犹行于道流。这一事实在道乐研究史上有重大意义，因现今的道乐已可认定较完整保留了明代的传统，以《大成金书》为中介，当代道乐与唐宋甚至更古代的道乐传统就联结起来了。据丁煌先生研究，因思得高徒与后人贤者众，《大成金书》一直流传至民国三十年前后。

二、明皇室敕定科书《大明玄教立成斋醮仪范》

明世多朝君主，大举清整道教斋醮科仪，盖欲注国之大、正祀仪典纲目序节入于道教斋醮轨制中，用垂规范，所编科书《大明玄教立成斋醮仪范》^①，是令礼部会儒、释、道共拟之，故其科仪虽以道统为本，也掺杂了儒家礼乐的因素。这些科仪可能主要在皇宫或国立道观施行，对上层社会有较大影响，大致可分为三种类型。

第一种，洪武七年十一月二十三日，由道士宋宗真，邓仲修等据灵宝科仪删撰编定的《大明玄教立成斋醮仪》。此科书实承南宋《黄箓科仪》之制，又遵循太祖旨意，“删繁就简，立成定规”，名为《建度亡醮三日节目》，立三日、一昼夜和一日三种亡醮，此三仪仅因持时不同而有繁简之别，基本内容都一样，最短

^① 《道藏》9册第1—12页。

的一日仪是基本框架，一昼夜和三日科仪则是它的繁化，后面将制表分析《一日节次》，其中“发直符”含有洒净，召将，三献酒，读关文，遣将等节次，实为南宋“大禁坛”、“出官”等仪节的变名。

第二种，祈福性质的阳醮仪，又分两类，一类是永乐十五年后编成的专祀“洪恩灵济真君”的仪式，由行道、宿启、三朝、祈谢设醮、礼愿文、灯仪八仪构成，其总体结构与前朝传统无异。据丁煌先生考证，所祀为五代的徐真君，但其科仪仍借用道教的现成模式（见后文分析）。另一类是普祭性质的祈禳仪式，有明嘉靖年间编成的两部金箓斋仪，罗天大醮三朝仪、设醮仪，玉帝、祖天师、道祖、真武等尊神圣诞的酌献仪等。

第三种，《大明御制玄教乐章》^①，永乐帝御制道曲十三首，皆以工尺谱其声律，用为祭祀真武帝与真君，全为一字一音唱法，有十一首符合“起调毕曲”理论，其音乐呆板，有北曲风格，少数曲名取自民间曲牌如〔迎仙客〕、〔步步高〕、〔醉仙喜〕等，这些乐章显然是原宫廷所用的祭乐，而非正宗道曲。

可见即使钦定之科仪音乐，仍以度亡斋为重，这是社会流行大势的反映，但为帝王祈福禳灾的祭仪也占有较大比重，这正是皇室借重道教科仪的主要目的。这些科仪的节目程序结构，基本上是搬用道教已有的传统模式，至于其所用音乐，尚不得而知。从《玄教乐章》的工尺谱曲调来看，与正统道乐的南曲风格相去甚远，艺术上毫无价值可言，完全是帝王或宫廷乐官附庸风雅之作，它的运用恐怕只是在宫庭这个狭小范围内，在道观和民间却

^① 《道藏》第19册第858页。

并不流行，影响甚微，在明代前后的正统道乐传统中，甚至在后来正一民间道的科仪音乐中都根本不见这些曲目。可见即使在帝王尚威风凛凛的明清时代，要想以外行身分加入道乐创作，其结果只能是昙花一现。真正占主导地位的仍然是根基深厚的正统道乐传统。

三、全真道科书

此时期全真道科书所涉科仪的数量、种类最多，科仪内容的丰富完整也出于其它道派之右。反映了全真科仪音乐独领风骚的新局面。现择要介绍数种主要科书和曲集。

1. 《广成仪制》

题为清乾隆年间青城道士云峰羽客陈仲远校辑，汇集全真道派科仪文本二百七十余种，原藏于四川青城山古常道观，向未传世。清末由成都二仙庵刊行，现收入《藏外道书》，书名广成，当系标示传杜光庭之脉。各仪以“正朝”、“集”或“全集”归类，而不称“仪”、“科”、“斋”、“醮”，体现出一种新的类名。如归入“正朝”的即有天曹、贡祀诸天、金木、日月、九幽、九天生神、北斗、星主、观音、玉帝、上元大会庆圣、忏罪、解厄、忏悔等名目。归入“全集”的就更多，有水陆大斋迎请符简，启坛，启师，会将，迎驾，禳痘疹，接寿，送太岁，十王大斋，金箓受生，水火炼度，星醮三朝，誓火三朝，祀雷，保苗，田禾醮，和瘟，火德，禳蚁，祀供虫蝗，血湖正朝，言功设醮，传授戒言，正朝进表，报恩，正申，炼度，救苦，禁坛，祝国仪文，致谢帅将，敕破九狱，漂放莲灯，六时荐拔，水陆大斋普召

孤魂，丰都妙斋左案、右案，九天生神大斋，九天炼度，阴醮宣经，祭灵，奠谢，阳醮五方明灯，祀供太阳、水府、风伯，分灯，卷帘……等名目。用途十分广泛，反映了适应民众需要的特点。考“正朝”、“全集”的程序，实相当于宋元“仪”、“醮”、“品”这一级结构，具相对独立性，唯《铁罐斛食》和《青玄施食》两种“全集”的程序长大、节目极丰，具完整独立性，与元代“净供品”相近。此书对仪式的编排尚无甚体系性，只是照实罗列而已，但其收罗科仪之丰、祭祀范围之广，则又很突出，显示了当时全真派科仪的盛行局面。各仪的性质仍分属“祈禳”和“度亡”两大类，民俗性和度亡类科仪占有突出地位也反映了时代大势。

2. 《重刊道藏辑要全真正韵》题为

清光绪二十三年（公元1906）成都二仙庵雕板印行彭定求编辑的《重刊道藏辑要》，是科仪音乐的一部重要文献，全书以全真道教义为选辑标准，集明代《正统道藏》漏收的道书而成，实为全真道书的辑要。共分28集，收292种著作，含531卷。其中首次刊载《全真正韵》，原本收录57首全真经韵：

〔澄清韵〕、〔举天尊〕、〔双吊挂〕、〔大启请〕、〔小启请〕、〔天尊板〕、〔中堂赞〕、〔小赞〕、〔步虚韵〕、〔下水船〕、〔干倒拐〕、〔反八天〕、〔早皈依〕、〔午皈依〕、〔晚皈依〕、〔风交雪〕、〔大赞韵〕、〔仙家乐〕（〔大仙家乐〕）、〔仙家乐〕（〔拉旱船仙家乐〕）、〔白鹤飞〕、〔三宝香〕、〔三宝词〕、〔送化赞〕、〔焚化赞〕、〔三尊赞〕、〔单吊挂〕、〔倒卷帘〕、〔云乐歌〕、〔供养赞〕、〔青华引〕、

[大救苦引]、[圆满赞]、[九条龙]、[幽冥韵]、[三炷香]（又名[三上香]）、[慈尊赞]、[黄箬斋]、[仰启咒]、[三信礼]、[三拿鹅]、[五召请]、[阴小赞]、[五供养]、（与[送化赞]同韵）、[悲叹韵]（又名[吾今悲叹]）、[小救苦引]、[召请尾]、[返魂香]、[十伤符]、[金骷髅]、[银骷髅]、[咽喉咒]、[丰都咒]、[梅花引]、[反五供]、[出生咒]、[宝箬符]、[跑马韵]、[慢澄清]。

《重刊》在原本后又加了 16 首：

[提纲]（4 言、7 言）、[七宝赞]（即[七御高真]）、[天花引]（即[黄庭赞]）、[混元赞]、[开天符]、[光明满月]、[柳枝雨]、[三奠茶]、[达摩引]、[破丰都]、[歌斗章]、[洒净韵]、[五厨经]、[阴七宝赞]、[怀诚供]、[河南三上香]。

这 73 首，包括了所有斋仪的常用经韵，以施食仪的经韵数量最多，这些韵一直保存至今。诸韵中唯最后一首冠以地区名称，说明直到清末，在运用场合更多向民间下移的情况下，全真道仍不轻易吸收世俗音乐，顽强维系着古代传统道乐的纯洁性。以上诸韵均附法器伴奏谱，即在唱词侧附“当、请、鱼”字谱以标示法器铛、钹和木鱼的奏法，已体现出全真道器乐伴奏重视法器，不求音响华丽喧闹的特点，这与全真道住观清修的修道方式有关。全真正韵的编排也未按科仪分类，且无音高节奏记载，没有师传是无法照本演唱的。显然是作为宫观口传心授时的辅助教

材。所谓“正韵”，意为全真韵之正宗、正统，因其可在各地十方丛林中通用，又名“十方韵”。此韵集既谓“重刊”，其实际产生和运用的年代当然很早。据现有资料推测，当在宋元年间即已有之。证据之一，正韵中绝大多数曲目和唱词已见载于宋元科书，显已用于当时的正统科仪音乐实践；证据之二，全真道在元代时已声势显赫，盛行全国大江南北。忽必烈平江南后，全真高道宋披云的弟子纷纷南下宏教，到元末时江南全真道宗宋披云者为多。北方全真宫观数量之多、规制之宏伟为历朝莫及（据不完全统计约有数百所），可见全真已为最大道派之一。再则全真道素重教育，教祖王重阳创教之初就创立了用诗词唱和形式传道的风尚，元初全真各地宫观都设夜坐制度，由大师讲学。至李至常大宗师掌教时，各大宫观设正式的讲筵，以讲经师主讲传统经典。^①后来全真丛林还专设“韵学”，由高功教授十方经韵。^②“韵学”的出现，是全真道正规经韵教育的标志，也是全真正韵已成熟的铁证。虽然“韵学”产生的年代尚不详，但它与元代“讲筵”制度性质相近，两者时隔殆不会太远。据以上事实，大致可以肯定全真正韵的主体内容在宋末元初已然产生并用于科仪实践，其运用者，据当时科书所载主要是上清灵宝派及浙江东华派，均为正统道派。虽尚未见全真派用此批韵的科书或文献，但既然全真当时盛行全国南北，又常举行大型斋仪，就不可能不用这批经韵。因而更准确地说，这批经韵应是其时正统道教继承传统并创新发展后而形成的，而全真道先将其借用过来，继加以规

① 详参张广保著《金元全真道内丹心性学》第57—58页。

② 武理真《全真教十方丛林之规制》载《中国道教》1987年2期。

范，渐形成本派所有的经韵体系。至于这些经韵当时是否已有了正韵之名，或已正式纳入了全真宫观的教育制度，还有待考证。

3. 课诵科仪

《重刊道藏辑要》“张集”中，收有《太上玄门功课经》，首次刊行全真派“早坛”“午坛”“晚坛”三种课诵科仪的全部程序和曲目，与现行课诵科仪完全一致（详参下章表 11）。在当代道教科仪中，课诵是最常用的科仪之一，且因其只用于道观内部的修行，而具有特殊性。但因前此科书中未载此仪，故其历史面目最为模糊。它是怎样一步步走到成熟，至今不详，有待进一步研究。

上三种全真科书的刊行，在科仪音乐史上有重要意义，首先，它们所记载的科仪种类丰富而全面，现行的各种科仪基本都已出现了。由此为我们提供了一个历时比较的参照系；其次，这些科仪在很大程度上代表了明清正统道教音乐的基本面貌，表明全真派在清初以后确已成为传承正统科仪音乐的主体道派，这与当代道教音乐的实际格局也是完全对应的。

四、正一派度亡科书

明清刊行的正一派科书显然不如全真派丰富全面，从中反映出来的斋仪情况，无论在数量、种类或节目程序的丰富严谨上，都逊色甚多，即使我们将钦定的科仪也算在正一派名下，情况也好不了多少。说明到清代时，正一派确已相当衰微了。现今藏书所收的正一派科仪，较重要者主要有以下两种。

1. 太极灵宝济炼科仪

题为清乾隆三十二年，龙虎山敕封妙正真人娄近垣奉亲王之命编成。娄自序编书缘起云：“是科见于宋之大成金书。而姑苏元都观，铁竹施先生曾为刊布，流传既久，亥豕多讹，恭遇和硕和亲王，垂念于万法之缘，留心于至道之典，手取斯编，命近垣增订。广为考核。附录其中。……”是知此书也是据元代《灵宝领教济度金书》的版本加以考校增订而成，直承灵宝派（浙江东华派一支）的衣钵。科书注明可通用于黄箓斋、放施食和荐亡等仪。其音乐上的明显特点是器乐分量大大突出，起营造热闹气氛的作用。各仪节间多注“奏乐”、“随便奏乐”、“齐鸣钧乐”、“发擂三通”、“音乐随”、“曲牌”等器乐演奏提示。书后附标有板眼、和句的七首工尺谱曲牌：[隔凡]、[金字经]、[一封书]、[青鸾舞]、[凤凰栖]、[清江引]、[桂枝香]，多为民间曲牌，显然用为过场曲，在科书中标“随便奏乐”和“曲牌”处，即酌情选用之。这种器乐大量运用的现象，古代科书中罕见，当是娄据当时正一派科仪实践所“增补”之内容。观清季正一道的名山宫观，多已消声敛迹，唯据守龙虎山祖庭，而在天师本山，其科仪尚如此大量借用世俗音乐，其它地方就可想而知了。清初人叶梦珠在所著《阅世编》卷九中描述他所见之正一道科仪音乐：“余幼所见斋醮坛场，不无庄严色相，至于诵经宣号，虽疾徐抑扬，似有声律，然而鼓吹法曲，更唱迭合，独多率真。今道场装饰靡丽，固不可言，至赞诵宣扬，引商刻羽，合乐笙歌，形同优戏。”前后可能不过几十年间，正一道音乐之下移混同于民间世俗音乐的情况，竟至如此地步。不过在科仪程序上，则仍保留了传统的框架，与同时期全真派的《施食仪》多有相似，只是略显较简陋

和不严谨，如度亡仪中最主要的节目《破狱》竟被取消。

2. 玉宸经法炼度内旨

明人赵宜真编的炼度科仪，为正一派分支清微派所用之仪，其仪式程序基本沿用宋元传统。

第二节 科仪音乐实例分析

现以前列科书，择要分析其中重要科仪的程序节目。

一、度亡科仪音乐

度亡科仪是明清时期的主流科仪，科书收录既多，记录也比前代大为详实，从中已可清楚看出其与当代仪式的对应关系。兹选五种较有代表性的科仪制表分析。（1）明代《玉宸经炼度内旨》之炼度科仪^①，表中简称《玉宸经》。（2）明代钦定亡斋中的一日节次。（3）清代龙虎山的《太极灵宝济炼》^②。上三仪属正一派。（4）清代《广成仪制铁罐斛食全集》^③。（5）清代《青玄济炼铁罐施食全集》^④，书序云此仪在清初时就用于北京白云观，原称《全真演教全堂大法》。康熙年间，成都二仙庵全真龙门派碧洞宗第一代方丈亲到京地请回，据之每年开期传戒，留传

① 《道法会元》卷17，《道藏》第28册28。

② 载《藏外道书》卷17第628—672页。

③ 载《藏外道书》卷14第568—588页。

④ 载《藏外道书》卷14第589—635页。

下来。现存是光绪庚子年的抄本（《藏外道书》卷十四）。后两仪为全真派所用。

从下表中不难看出，五种度亡科仪虽名目各异，其基本程序都大体一致，都是同出于灵宝法传统，仅各有繁简增删而已，其中以《青玄济炼铁罐施食》的内容最完整详细，表明全真道科仪最规范，更好保留了古代传统。

表 8. 明清 5 种度亡仪式程序及曲目

玉宸经	建醮一日	广成铁罐斛食		太极灵宝济炼		青玄铁罐施食	
仪节	仪节	仪节	曲目	仪节	曲目	仪节	曲目
存神奏告	发符召将	上香	步虚	奏乐上香	吟偈	上香	步虚 5 言
建水火池	三献酒		三炷香	变神	青华宝诰		干倒拐 7 言
摄召	遣将	发鼓	提纲	摄召	举天尊		举天尊
解冤结	扬幡吟偈	登座	举天尊		提纲		提纲 7 言
医治	召亡沐浴		干倒拐	登坛洒净	荡秽咒		三炷香
分生	安监斋	变神	黄箬斋	建水火池	八天	称职上启	圣班韵
超度	敷座讽经	上启摄召	破丰都咒	发擂	青华赞	登座化身	慈尊赞, 杂言
降露咒食	召请	破狱	破狱		返魂香		黄箬斋筵
水火炼	沐浴		叹文 1	具职	救苦赞	请圣	仰启咒, 7 言
超度	咒食	称扬大偈	幽冥韵	焚符	破丰都咒	三礼	三清宫, 7 言
	召孤施食	普召	普召牒		三召请		返魂香
	炼度	解冤结	十伤符	宣普召牒	叹文 1	施斛食	破 18 狱
	传戒		叹文 2		普召牒		叹文 1 骈文
	献供送神	洒露	开咽喉		修设斋筵	催召	召请
	化财满散	烹食	修设斋筵	医治全形	叹文 2	摄召	五供养, 杂言
		变食	五厨经		叹文 2		悲叹 7 言
			三皈依	解冤释结	十伤符		叹文 2, 骈体
		传戒	八天	变食洒露	度人偈	普召	普召牒
		超升	快中称	上启祭炼	三皈依	解冤结	十伤符

玉宸经	建醮一日	广成铁罐斛食		太极灵宝济炼		青玄铁罐施食	
		下坛回谢		传戒	智慧赞		叹骷髏,骈文
				送亡生天	送亡偈		叹文 3,骈文
					青华赞	破狱	破丰都咒
				上香	香赞		开咽喉
				发掘下坛		洒露咒食	五厨经 5 言
							梅花引
						变食施食	修设高筵,赋
						引魂	三皈依
						传戒升天	八天
						渡桥谢神	快澄清板

二、祈禳科仪音乐

祈福禳灾性质的科仪名目甚多,大则祈祷天地星辰仙圣道祖的庆典,小则却禳蝗虫水旱,不及一一罗列,现择较主要且至今仍流行者介绍分析,观其特点。

1. 罗天大醮

道教谓三界之上为大罗天,罗天大醮属祭天祭星辰之大型祈禳斋仪,祭坛设一千二百星神醮位,常结合金篆斋而行。唐宋以来历代多举行此醮,但无详载。明代钦定仪范中的罗天大醮首载此仪的程序内容,体制与宋元黄篆相似,只少了序部,以主部“三朝仪”和尾声“设醮仪”构成,诸仪皆以早朝仪为基本框架,唯唱词各异。现录早朝仪程序如下:

各礼师存念如法◇鸣法鼓二十四通◇称法位◇宣词
◇上香◇唱方(礼十方)◇忏悔◇命魔◇三启颂◇三礼

◇重称法位◇发愿◇复炉

其中“宣词”处有“当今皇帝伏愿……”句，证此仪是皇帝亲自祈天祷福所用。

显然此醮的总体结构和程序仍沿袭古代传统模式。另明代皇帝最重视的祭祀洪恩灵济真君的诸仪式，同样是采用这一模式，不赘。

2. 贡祀诸天正朝集

此为全真道祷告大罗诸天之仪，内容是赞颂礼拜天神，程序甚简但结构完整：

举天尊◇启坛颂◇三礼◇志心朝礼◇志心皈命礼◇
八天◇具职上启◇宣奏◇遣关◇送化◇回向。

3. 上表仪

《广成仪制》收有多种进表上章之仪，内容大体相同，唯繁简及程序略异，现选介三种较有特点者，足知其基本面貌。

进表上章总朝全集宣统三年辛亥成都二仙庵藏本^①，记载节目程序甚详，与现行的“上表”仪式相似：

[香供养] ◇宣解秽符◇上香◇具职上启◇[小赞]
◇宣表◇遣关◇宣[开天符]◇[三炷香]◇[三启
颂]◇[送化]◇回坛◇转经◇忏悔◇三谢◇发12愿
◇复炉◇出户◇谢师◇[回向]◇礼谢三宝。

此仪仍保留了传统模式的基本框架和通用曲目，新增了数个

^① 载《藏外道书》卷15第391—409页。

专用曲目，以体现此仪的具体作用：[小赞]，为首见之曲，词体为5，4，7，7，4，4，与现行同名曲一样，内容是赞美奉神的供品茶、花等。[开天符]，今上表仪有此曲。[三炷香]，配合三献仪节，每上一炷香唱一首步虚词。[送化]，现名[香花送]，表示将祈祷心愿送达诸天。

正朝进表全集^① 向最高尊神三清进表之仪，程序和节目都有一些新的特点，如通常放在开头的“禁坛”却置于尾部，但因置前的“荡秽”具同一功能而有所弥补；同样情况的是[三皈依]，通常置尾部，现在也放在前面。新节目中较有特色的是“化坛”，其旨在以冥想法将法坛幻化为仙境，尤能体现道教仪式的神秘性。[三信礼]则是标示此仪特殊对象的专用曲目。此仪中“鸣钟磬”的节次占重要地位，是通神招仙的主要手段，反映了道教的神秘音乐观。全仪结束于“卷帘”，表示三清神已露真面，降临法坛（仪式程序详参下章表10）。

玉帝正朝集^② 向玉皇大帝上表之仪，在道教神谱中，玉帝地位本不如三清，但自宋代后却深受道教和民间信士之崇奉，高居于诸神之首，成为最重要的尊神，祭礼尤为隆重，程序严谨，节目丰富，很完整地保存了传统模式的结构和内容，并新增了较多符合仪式主旨的专用节次和音乐曲目，堪称“上表仪”的代表作（仪式程序详参下章表10）。

① 载《藏外道书》卷14。

② 载《藏外道书》卷14。

第三节 科仪音乐的乐队

科仪音乐创始时，就有“天乐”风范的斋醮乐队。所用乐器历代虽繁简不一，但也体现出一种倾向性，一般很少采用丝弦乐器，而以钟鼓、铜器为主，加上一些管乐器。殆为了避免过于丰富媚俗的音响，以突出庄重典雅的风格。明代修《茅山志》卷31中记有举行国醮时的道乐队阵容，有唱念22人，内坛奏乐15人，外坛奏乐15人，乐器有钟、磬、鼓、云锣、笙、笛、管、札、板等，大致反映出当时正统道乐的典型乐队编制。

本章小结

明清科仪音乐因皇室的先扬后抑，致使正一天师道频遭打击，有衰微之势，故学界多定论明清为道教衰微不堪的苦难时期。至于科仪音乐，也多据明太祖的政策和措施，定论为“删繁就简，立为定规”的基本特征。此论显是持上位层次文化之角度，若是就教团组织、社会影响的一般情况而言，尚可理解。但若从下位层次文化角度观察，以科仪音乐领域而论，则实际情况并不尽然如此。如上已述，道教教团活动在正一派收缩阵地的同时，全真派却在积极宏道、迅速崛起，其在科仪音乐方面，不但相当完整地沿袭了古代传统，却颇多新的拓展和成就。事实表明，明清科仪音乐并未衰微，它仍在继承传统的基础上继续发

展,只不过有了新的发展动向和特点,其中最主要的就是道派的分镖,全真道更多担负起保存、传播和统一正统科仪音乐传统的任务,正一派却更多转入民间,与民间音乐融合一起而发展。这一新动向,正是当今道乐风格分野局面之肇始:即全真道乐更多保留传统特色,在全国各地呈现相当统一的面貌;正一道则远离了正宗本色,各地风格各异,明显趋于地方化民间化。这个特点在最近收集龙虎山天师道科仪音乐的结果中显示得很清楚,许多重要仪式,竟只收集到一两首经韵,而且其经韵全然是当地民间音乐的旋律风格,宗教本色荡然无存。^① 天师祖庭的科仪音乐尚且如此,其它地区恐不会太好。联系到当代全国道乐风格的总体格局来看,可以肯定此时期道教的分化和俗化,对于各派各地道乐风格的歧异发展有较大影响。但由于科仪音乐传承过程中礼仪、经文以书传音乐用口传的特点,各派科仪礼仪程序和经文方面的歧异则相对较小。

总起来看,明清时期的科仪音乐的主流仍相当完好保存着自魏晋一路发展而来的传统形式,由此成为连接当代道乐的重要历史时段。

^① 参见王忠人主编《龙虎山正一天师道音乐》。

第五章 当代科仪音乐现状考略

1911年爆发辛亥革命，次年清府灭亡，持续两千多年的封建王朝彻底终结。此后直到20世纪80年代初期的数十年间，道教完全失去国家政权的保护和资助，进入停滞衰微状态。道教音乐自然也无任何新发展可言，故在考查过道乐古代史后，本章就跃过近现代，直接分析当代道乐的现状，主要依据本世纪八十年代以来抢救收集的音乐资料，为了保持历史叙述的连续性，先略述清末以来道教延续之概况。

第一节 近现代道教概况

清末民初，道教随封建社会的末运而衰微，道教宫观衰颓，道士星散。只在一些大都市中，道教还勉力维持日常宗教活动。道教与执政者间偶有相互利用之举，如全真道在北京、沈阳和武汉等地道观曾举行过约六次全国放戒活动。民国初年（1912年），道教为图振兴，在北京和上海先后成立了两个全国性的道

教会：北京的中央道教总会（全真派），上海的中华民国道教总会（正一天师派），但由于缺乏经济实力和权威领导，均未能开展有影响的活动。1928年，国民党政府颁布神祠废存标准，道教庙观多被废除，改建为学校、机关、军营。到20世纪30—50年代期间，宫观道士大多还俗回家，仅留少数人看管庙产文物。中华人民共和国成立后，政府在宪法中保护公民的宗教信仰自由，对宗教建筑和文物也采取了保护措施。1957年7月道教界在北京成立了全国性的宗教组织——中国道教协会，独立开展教务活动。据统计，^①文化大革命前全国尚保存637座宫观，住观道士大约一万人；文化大革命后住观道士约三千人。本世纪80年代初，因改革开放和宗教政策的落实，一度中断的“中国道教协会”恢复活动，现在经县级以上政府批准恢复宗教活动的宫观有两百座，重点开放宫观二十一座，全真丛林住观道士近万人，子孙庙全真道士约二千人。多年消声匿迹的民间正一道士近年重操旧业，人数陡增至约五万人。各地将散失民间的老道长请回宫观传乐授徒，进行正常的宗教生活和科仪活动，道教界还举办各种学习班，培养新一代人才，传授科仪音乐，这样，濒临声断音消的道教音乐终于得以保存和延续。

第二节 当代科仪音乐现状及其历史来源

近现代以来，道教音乐随着道教大势的衰微，只能在艰难困

^① 参见李养正《道教与中国社会》118页。

苦中勉力维持，故面对当代道乐之现状，需要首先思考的问题是：它究竟在多大程度上保留了传统？直到本世纪八十年代中期全国范围内的抢救运动以后，才有了一个初步答案：历经沧桑，道乐传统犹存。当代科仪音乐是历代道乐的层积物，是从一千八百年前一步步走到今天的活的音乐“文物”。这个结论已成为当前学术界的一致共识，虽然它还显得很笼统模糊。应该强调，道乐传统能够渡过困难的衰微期而延续至今，全真派一直坚持的教团活动起了关键作用。据调查，建国后，散居民间的正一派科仪活动，多被视为封建迷信而遭禁止取缔，经乐师多星散民间，偶尔以民间音乐的面目活动。唯全真派却一直在宫观坚持宗教活动，受到国家法律保护，较完好地保存了传统，并因此而足以代表当代道乐的基本面貌和特点。根据现有资料和作者亲自调查所知，当代全真道乐无论从仪式程序结构或音乐曲目来看，在全国各地都是相当统一的，这为我们的现状考查提供了方便。

对于道乐现状之考查，一般可以从两个角度进行，一是纯从共时性角度将现存各地宫观的科仪音乐逐一作描述分析，得出一个宏观的静态的认识；二是共时性与历时性相结合，即抽选当代道乐的典型样本与古代传统作比较分析，如此可获得一个动态的认识，既可把握道乐的基本现状，同时更可鉴古知今，对当代道乐的历史来源和历史价值有更清晰的理解。鉴于从后一角度研究的意义更大，且学术界目前尚未进行这一工作，故本章就着重从这一角度进行。

当代中国道乐实践中仍保留传统并恢复宗教音乐活动的地区遍及大陆二十多省区和港台。其中保留传统较完好的有湖北、北京、上海、浙江、江苏、四川等地的全真道宫观，尤以湖北武当

山和北京白云观的道乐实践较有代表性。故下面的分析将以这两处的科仪音乐为样本，具体分析取两个角度：其一，观察完整仪式的全过程和形态，以认识古今同类仪式的整体性异同关系；其二，单独考查礼仪节目和音乐曲目的历史来源，以观察科仪构件方面保存古代传统的现状。通过这两方面分析的综合，对道乐现状的认识就不再停留于静态的笼统的水平，而可以比较清晰地说清当代科仪音乐保存古代传统的具体情况和年代问题，从而对其历史内涵和现状特点有更全面准确的认识。

一、完整科仪音乐类型的古今比较

对完整科仪作古今比较，既可观察科仪构件的保存情况，还可见出这些构件运行程序的保存情况，更能反映科仪音乐保留古代传统的完整程度。当代运用的完整科仪种类繁多，现选择其中比较常用且有代表性的科仪实例与古代科仪传统作比较分析，从中举一反三，即可知道乐现状的一般面貌。

1. 《施食》科仪音乐

此例的比较采用四个标本，当代两个，即武当山和北京白云观两处，明代和宋元各一个，这样可将历史年代上溯到宋元时期。为了说明标本的典型性，先略介各本的有关背景。

武当山，又名“太和山”，道教名山之一。位于湖北西北部。自东汉末即被称为“仙山”，唐代以后，历代皇帝在此修观建宫，明代更大力扩建，形成八宫、二观、三十六庵堂、七十二岩庙的庞大宫观建筑群。从宋元始，即有正一、清微、全真诸派在武当举行斋仪活动。明代更设神乐观，四百多乐舞生常配合雅乐举行

盛大国醮，最长者持续四十九天，成为具全国性影响的国立道场之一。清初，全真龙门派上升为武当道教的主体，全真高道四处宏道，曾去青城创龙门派碧洞宗，重振川西道乐传统。种种资料表明，武当道乐历史悠久，是现存道乐中保存传统最好的个案之一。《施食》现仍为武当山多种科仪中内容最丰最具代表性的一种，全称为《萨祖铁罐施食祭炼科范》，所谓萨祖是救度亡魂的主神，又称大教主、仙翁，铁罐则应是盛放仙食的器具，属全真道常用的《施食》版本，明清时已有此本刊行于世。

北京白云观，现为中国道教协会驻地，在全国素有重要地位，全真龙门派的祖师邱长春曾住持此观，故全真道徒尊奉为祖庭，号称全真派的“天下第一丛林”。此观始建于唐开元二十七年（公元739年），称天长观。金改名太极宫。元改名为长春宫，邱长春在此演立龙门宗派，邱逝世后改称为白云观。明永乐年间重修扩建，始定现在的规模。自清顺治年间龙门派中兴主将王常月在此开坛说戒后，白云观渐成为全国道教的中心。白云观道乐从金代开始有记载。常应皇室之需举行普天大醮等大型科仪。直到清初，此观仍是全真道乐的大本营，前述成都二仙庵刊行的《青玄铁罐济炼施食》（全真演教全堂大法）就是从白云观请回的，可见白云观在明末清初时仍沿用全真“十方韵”，并是全国全真教的大本营。清末道教势力大衰，曾一度改用地方化的“北京韵”。到1983年道观恢复宗教活动时，因原有道士大多星散，遂从浙江苍南县燕窠洞请来一批全真龙门派道士主持科仪音乐，故现白云观道乐实属浙江派。浙江省素为道教音乐盛传之域，许多高道、重要道派和科书皆出于此域。大量历史资料和现存音乐足以证明，白云观道乐较好保留了古代传统的面貌，是全真十方

韵的又一典型个案。此观科仪也以《施食》最有代表性。因受佛教影响，常也称为“焰口”，运用时有不同的规模，最大型的叫“大焰口”，有三个高功表演，故有多次称职和《叹文》的重复使用，曲目颇丰。在下表的比较时对多次重复的构件〔举天尊〕、〔提纲〕只列第一首（全部曲目及主腔材料曲谱参见曲例4、5）。

“明清铁罐施食”仪取该时期全真道经书《广成仪制》所收数种中最全的一种《青玄铁罐施食》，当时其已流行全国南北，尤以南方四川为盛。其背景在前章中已有介绍，不赘。

宋元“净供施食”即《灵宝领教济度金书》中的“净供品”，其反映了“青玄黄篆救苦妙斋”科仪的概要内容，属于正统道乐“灵宝大法”的嫡传一脉，宋元时流行于全国，尤盛行于江浙一带。

下表是上四仪的比较分析：

表9 施食科仪程序古今比较表

当代武当山施食		当代白云观施食		明代青玄铁罐施食		宋元净供品（施食）	
仪节	曲目	仪节	曲目	仪节	曲目	仪节	曲目
上香	步虚	上香	步虚	上香	步虚		步虚
	干倒拐		举天尊		干倒拐	洒净	普献颂*
称职	三炷香		吊挂		举天尊	祝香请神	八天
上启	提纲		提纲		提纲	召摄鬼魂	
	清华圣境		小赞韵		三炷香	洒露变食	
登座	慈尊赞	摄召	五方召请	称职上启	圣班韵	破狱	破丰都咒
启奏	东华引		叹文	登座变神	慈尊赞	普召鬼魂	回黄章*
三信礼	三清宫	沐浴	柳枝雨		黄篆斋		歌阳斗章*
洒甘露	柳枝雨		返魂香	请圣	仰启咒		歌阴斗章*
	返魂香		叹文1	三礼	三清宫		歌斗章*

当代武当山施食		当代白云观施食		明代青玄铁罐施食		宋元净供品(施食)	
	仰启咒		小救苦引		返魂香	三召请	叹文
	黄金篆斋	拈香	三炷香	施斛食	破十八狱	全形	举天尊
	举天尊	发炉	祝香咒		叹文	解冤释结	
供养科	五供养	称职	圣班韵	催召	召请		叹文
	悲叹	登座	慈尊赞	摄召	五供养	沐浴解秽	沐浴颂*
变神	破丰都咒		三宝赞		悲叹		荡秽咒*
破狱	破十八狱	三信礼	三清宫		叹文 1	开咽喉	咽喉咒
	叹文		仰启咒	普召	普召牒	施食	
摄召	小救苦引	摄召	普召牒	解冤结	十伤符	水火炼度	炼魂章*
	幽冥引	烹法食	黄篆斋		叹骷髅		智慧颂*
	召请	供养科	五供养		叹文 2		三皈依
	叹骷髅		叹文 2	秘咒	破丰都咒	传戒	北帝颂*
完形沐浴	五方		梅花引	洒露	开咽喉		奉戒颂*
咽喉咒	开咽喉	书讳	清华赞	咒食	五厨经	超生谢神	回骈颂*
变食	五厨经	变斛食	破丰都咒		梅花引	送魂生天	
	梅花引	变神破狱	破十八狱	变食施食	修设斋筵		
施食	修设斋筵		慢中称	引魂	三皈依		
传戒	八天		叹文 3	传戒生天	八天		
升天	三皈依	召魂	五召请	渡桥谢神	快中称		
谢神下坛			叹骷髅				
			十伤符				
			悲叹韵				
			叹文 4				
		洒露	开咽喉				
		咒食	五厨经				
		施食	修设斋筵				
		传戒生天	三皈依				
		渡桥谢神	快中称				

注：上表中凡标星号者为独本所见之仪节或曲目。有一曲多名者，如〔快中称〕

又名[快澄清板]。[破十八狱]又名[破丰都板]等。

上表所析可证明两个重要问题。

第一，四仪的基本程序和内容均为大同小异，各仪之差异，只是仪节和曲目略有增减，连接程序稍有变化而已，其一脉相承的关系很清楚。如白云观与明清《施食》相比较，全仪40首韵曲，只少[干倒拐]和[八天]两曲，由于同曲的重复，多出现14曲，唱词全同的韵达24首。武当山与明清《施食》更接近，各用28个、29个曲目，数量相当，武当多用6曲，少5曲：[十伤符]、[圣班韵]和三首[叹文]（只保留了[叹文3]），唱词全同的达18曲。考虑到表演中临时增减曲目的因素，这些差异都相当细微。宋元“净供仪”的曲目相对差异较大，但基本的仪式框架和核心曲目仍与另三仪无异，显然应视为母本。

第二，当代和明清的三仪均属全真派，而又与宋元同仪有明显渊源关系，由此可证当代全真派确是直承正统“灵宝”大法的传统，其历史传承关系十分清晰。

综上分析，可以断定当代全真派“施食”科仪较完整保留了明清科仪的全貌和宋元科仪的基本框架。

河北巨鹿度亡仪——介绍一个全真道乐俗化的个案

全真道虽是保留科仪音乐传统最好的一个道派，但因各种原因，有些地区的全真道乐仍有较大俗化演变，而与正一派道乐风格接近。河北巨鹿即是一个典型个案。河北是太平道与北天师道的发祥地，巨鹿县为秦汉古郡，境内灵应观是河北省南部最大的两座道观之一。巨鹿的科仪主要有“打醮”和“斋事”（度亡仪）两种。其法事主持人自称是全真道龙门派的传人，但由于他们实

已丢失住观清修的传统，故其科仪音乐也已有诸多变异，可作为全真道科仪音乐俗化演变的典型例子略加考查。下面只分析巨鹿“度亡仪”的程序节目并与传统模式略作比较。^① 巨鹿度亡科仪分五次道场持续近两天，全仪共含七个节目，44个节次，为比较的清楚和方便，现省略重复使用的节次曲目和间用的器乐曲牌而列其程序梗概：

安神：开坛⇒**送疏：**[琳琅振响]（[澄清韵]）⇒
[吾今悲叹]⇒[诵经功德] [（吊挂）]⇒[东官主]
（[三清宫]）⇒[三皈依]⇒[黄箬斋]⇒**施食座：**上座⇒[清华教主]（六句赞）⇒[三宝赞]⇒[小卷帘]⇒上座⇒**擂鼓**⇒[三炷香]⇒[圣诰]（[举天尊]）⇒[请五老]（[召请]）⇒[五供养]⇒[东官主]⇒[叹尘世]（[叹文]）⇒聚魂⇒[大卷帘]⇒[小迎鸾]·⇒[影身偈]·⇒[小随声]·召请⇒[十伤祭]（[十伤符]）⇒三献茶⇒**送路：**[送路] 12段·**请灵开经：**开坛⇒请灵⇒开经⇒举⇒[灵宝管束]·⇒[三界高真]·⇒[蓬莱海会]·⇒[玉京山]·⇒[八仙赞]·⇒[颂经功德]⇒[丰都韵]（[丰都板]）⇒**送疏：**[黄莺]·⇒[聚魂]·⇒[返魂香]⇒**渡桥：**[本音门中]·⇒[沐浴经]·⇒过桥⇒[影身偈]·⇒[三皈依]⇒三献茶⇒**送神。**

^① 科仪资料均参引袁静芳教授编著《河北省巨鹿县道教法事科仪音乐考察与研究》1996年4月打印文稿第1—2页，第57—73页，为保持本文的体例作了一些简化处理。

从上列程序可看出，巨鹿度亡仪与全真道正统科仪既有联系又有区别。其联系主要体现于它保留了正统度亡科仪最基本的程序模式和构件，表明两者有明显渊源关系。但其区别性也很突出，主要体现于，其一，增、删了相当数量的构件；其二，曲目标题有所变异，参见上列曲目中标括号者即知；其三，增加了相当数量的儒家文化内容和佛教音乐因素，如三献茶中述孔子的经历，六句赞、偈等佛乐术语等。其四，大量运用俗乐的器乐曲牌。这些现象表明巨鹿道乐虽与全真正统科仪音乐有渊源联系，但已有很多俗化演变。这种变异固然有很复杂的文化背景，但直接的原因无疑是科仪主持人已丢失了“住观清修”这一重要的宗教传统，当代全真道乐的某些变体，尤其是正一派火居道的音乐多具民间性和地域性，大都导源于此。这一特殊例的分析进一步证明“住观清修”确是正统道乐传统得以保存的必要条件。

2. 《上表》科仪

《上表》科仪的渊源可以追溯到原始道教时期，与此仪名称接近而有程序记载之仪最早见于唐杜光庭所集的《东岳济度拜章大醮仪》，其次是宋元时期东华派所集《灵宝领教济度金书》中的《九灵飞步上章仪》，但这两仪的程序内容却与当代《上表》仪不同，而与当时的《黄篆斋三日行道仪》、明代和当代的《罗天大醮三朝仪》相同，故此两仪将移入《罗天大醮三朝仪》一节比较，以使名致实归，见出同类科仪实质内容的历史渊源。据目前所知，与当代《上表》名实一致的科仪可上溯到明末清初全真道科书《广成仪制》中所收的三种上表仪，故本节的比较只与明清时期对照，下表共收四仪，当代一仪，为北京白云观的《上大表》仪，明清时期三仪即《广成仪制》所收者。

表 10.《上表》科仪程序曲目古今比较表

当代上表仪	明清进表上章	明清玉帝正朝	明清正朝进表
上香	香供养	倒卷帘	步虚偈
步虚	解秽①	香供养	三皈依
慢澄清韵·	上香	各礼师	三上香
香供养	称职上启	卫灵咒	荡秽
举天尊、提纲	小赞	鸣法鼓	称职上启
三宝香	宣表、遣关②	出官②	化坛
发炉	宣开天符	称职	三信礼
祝香咒	三炷香	鸣钟磬	出官请神
威灵咒·	三启颂	薰表偈	鸣金钟
宣符	送化③	步罡	宣符
倒卷帘韵	回坛转经	举步虚	禁坛①
称职	忏悔·	开天符	振玉磬
圣斑韵·	三谢	弥罗诰·	叹文
荡秽①	发 12 愿	转经	卷帘
澄清韵·	复炉出户	三上香	
薰表韵	谢师回向	重称职	
开天符	礼三宝	发 12 愿	
步罡		谢师化财	
香花送③		回向下坛	
大赞韵·			
下坛回谢			

注：上表中标·号的仪节或曲目为别本没有者，凡名异实同的仪节曲目则标同一数字。

从上表可以清楚见出，各仪除少数仪节曲目和程序略有不同外，其基本内容（仪节曲目和结构模式）大致相同，故可证明当代《上表》科仪较完整地保留了明清时期同类仪式的面貌。

3. 课诵科仪

此仪比较采用两个标本，一是当代北京白云观，二是清代《重刊道藏辑要·张集》中所录的课诵仪，其运用年代至迟应在明末清初，是目前所知最古的记载完整的课诵仪。下表显示出两仪的程序内容几乎全同，可证当代课诵仪完整保留了明清时期同类仪式的面貌。

表 11. 《课诵》科仪程序曲目古今比较表

当 代		清 代	
早课	晚课	早课	晚课
太极韵	清虚韵		
澄清韵	步虚韵	澄清韵	步虚韵
举	举	举	举
吊挂	吊挂	吊挂	吊挂
提纲	小启请	提纲	小启请
小启请	提纲	小启请	提纲
提纲	救苦经	提纲	救苦经
经咒	斗姥诰	经咒	斗姥诰
弥罗诰	青华诰	弥罗诰	青华诰
普化诰	提纲	普化诰	提纲
天尊板	天尊板	天尊板	天尊板
中堂赞	中堂赞	中堂赞	中堂赞
小赞韵	小赞韵	小赞韵	小赞韵
三皈依	三皈依	三皈依	三皈依

注：本表中当代课诵据河北省道教协会 1994 年 12 月编印《早晚功课乐谱》，记谱：崔信童。

此仪现为北京白云观所用。

4. 罗天大醮三朝仪

此仪之比较共用五个标本，当代以北京白云观为例；在古代比较部分，采用与此仪“名”（科仪类型）“实”（程序曲目等内容）皆同之仪一个，载于明代《大明玄教立成斋醮仪》；另采用与此仪“名”异“实”同之仪三个，其一，宋元《灵宝领教济度金书》卷12之《九灵飞步上章仪》（简称《上章仪》），其二，唐代杜光庭集《东岳济度拜章大醮仪》（简称《拜章仪》），其三，唐杜光庭集《黄篆斋三朝行道仪》之《中分行道仪》（简称《行道仪》）。

上五仪虽有“名”的异同，但其仪式程序和曲目内容均大致相同，清晰表明当代《罗天大醮三朝仪》仍保留了唐代最典型的科仪音乐结构模式和基本内容。又由于此仪式的基本节目程序框架和节目如“上香，各礼师，鸣法鼓，发炉，称法位，三启颂，发愿，复炉”等实承袭唐代的“自然朝”亦即刘宋时期陆修静科仪音乐亦即东晋《灵宝斋》的传统模式，故此仪实保留了东晋刘宋时期道乐传统正式形成期的基本模式，其历史传脉十分清楚。

如此取例分析还进一步证明了前已有述的科仪音乐历史发展的一些重要现象和规律：其一，南北朝形成的正统科仪音乐传统确实具有顽强的稳定性和延续性，其基本模式至今犹存；其二，科仪音乐传统中确实构建了一个较固定的结构框架模式（包括一套基本程序和构件），在实践中体现出灵活的变异性和通用性，所谓变异性和通用性是两个相辅相承的功能，意味着这个框架模式既可保持不变也可略加变异地通用于不同的仪式类型中。正如表中所示，一种科仪类型在后来的历史阶段可以演变为另一种科仪类型，但其基本程序内容却并无二致。

表 12. 《罗天大醮三朝仪》程序曲目古今比较表

当代三朝仪	明代三朝仪	南宋上章仪	唐代行道仪	唐代拜章仪
上香行道	各礼师	烧香颂	入户	散坛行道
各礼师	鸣法鼓		各礼师	各礼师
鸣法鼓、发炉	称法位	鸣法鼓发炉	卫灵①	宣卫灵咒①
称法位	宣词上香	称法位	鸣法鼓发炉	鸣法鼓发炉
称职	礼十方	上启出官	各称法位	称法位
数圣班	忏悔命魔·	焚章颂	上启读词	上启宣词
三启颂②	三启颂②	重称法位	礼方忏悔	三献
重称法位	三礼	复官	步虚③	散花③
宣符	重称法位	发愿	三启②	发愿
发愿	发愿	复炉	三礼	复炉
复炉	复炉	出堂颂	重称法位	出堂颂
退朝		发愿	送圣回向	
			复炉	
			出户	

从上述实例的对照分析中已可清楚见出当代几个重要科仪类型历史来源的大致层积状态：有的保留了南朝刘宋时期道乐的基本框架模式（罗天大醮）；有的保留了南宋时期斋仪的基本内容（施食）；而所有常用科仪则都相当完整地保存了明清时期同类科仪的结构程序和基本内容。故可认定当代科仪音乐的主要类型是自南朝以来历代科仪音乐的累积物，特别完整地保存了明清的体制。从这一结论中还可进一步证明科仪音乐历史发展的一个重要现象，即南北朝正式形成的科仪音乐传统模式固然在以后的历史发展过程中一直延续不断，其基本内容至今犹存，是科仪音乐历史发展的一大主流。但另一方面，在宋元时期，因施食类科仪的长足发展，又兴起了一个富有新意的科仪程序结构体系，此结构

体系既与主流有密切渊源关联，但也有很多新的内容和特点，由此形成科仪音乐发展史上具有一定转折意义的强大支流。从整体上看，当代各种科仪音乐类型的程序和内容，大都可从这两大脉络中找到其历史来源。

二、科仪基本构件的古今比较

仪式节目和音乐曲目是科仪音乐的基本构成材料，但由于科仪音乐发展的变异性和通用性特点，实际上很多构件一般并不限于为某一仪式所专用，而可灵活地通用于其它不同仪式，加上历代科仪种类的增减、科仪结构形式的衍变等因素，使得科仪构件与特定仪式的配合状态不断发生复杂的变化，结果往往会出现这样一个普遍性的现象：古代某一仪式的某些构件，在后代或当代的同一仪式中不再出现，但它们并未失传，而大多是被移用于其它类型的仪式中了。因此，如果只从几种完整科仪类型角度考查，就可能漏掉一些重要资料，这就有必要将当代科仪的基本构件与古代传统作一全面比较，才能更全面地认识科仪传统的保存状况。为了清楚简明起见，现制表作一通观。表中悉列当代科仪中常用的重要仪节和曲目，以星点标明其出现之年代，从中可对道乐构件历史来源的大致年代一目了然。需要说明，在历史文献中曲名发生变异或阙如无载的情况下，各曲目的历史来源则以唱词的出现年代为准；同一曲目而有多种唱词者，则依其新出之年代逐一罗列。不言而喻，目前有关科仪音乐的文献研究和田野工作并未完结，故本表仅供大致参考，有待不断补充完善。

表 13. 当代道乐基本构件历史来源一览表

序号	曲 目	晋刘宋	唐北宋	南宋元	明清	仪 节	晋刘宋	唐北宋	南宋元
1.	卫灵咒	*	*	*	*	存思	*		
2.	三启颂	*				鸣法鼓	*		
3.	三皈依	*	*	*	*	发炉	*		
4.	步虚韵	*	*	*	*	出官	*		
5.	澄清韵	*				上启	*		
6.	八天	*				上香	*		
7.	三途颂	*				散花	*		
8.	唱道赞		*	*	*	传戒	*		
9.	三奠茶		*			旋绕	*		
10.	三上香		*			发愿	*		
11.	忏悔文		*			复炉	*		
12.	启堂颂		*			回向	*		
13.	华夏赞		*			升坛		*	
14.	各礼师		*	*	*	称法位		*	
15.	出堂颂		*			三献		*	
16.	焚词颂			*		送圣		*	
17.	送化赞			*		化财		*	
18.	焚化赞			*		读词		*	
19.	三尊赞			*		礼方忏悔		*	
20.	歌斗章			*	*	禁坛		*	
21.	三召请			*		解冤释结		*	
22.	称职			*		请光分灯			*
23.	圣班韵			*		破狱			*
24.	五厨经			*		召摄			*
25.	普献颂			*		沐浴			*
26.	开咽喉			*		沐浴			*
27.	破丰都咒			*		全形医治			*
28.	启请			*		立幡			*

序号	曲 目	晋刘宋	唐北宋	南宋元	明清	仪 节	晋刘宋	唐北宋	南宋元
29.	举天尊			*		开咽喉			*
30.	荡秽咒			*		修设净供			*
31.	举三天尊				*	净供			*
32.	双吊挂				*	咒食			*
33.	单吊挂				*	施食			*
34.	中堂赞				*	炼度			*
35.	小赞				*	传戒超生			*
36.	下水船				*	谢恩送师			*
37.	叹文				*	鸣钟磬			*
38.	干倒拐				*	封表遣表			*
39.	反八天				*	称职宣科			*
40.	风交雪				*	卷帘			*
41.	大赞韵				*	命魔			*
42.	白鹤飞				*	化坛			*
43.	三宝香				*	变神			*
44.	三宝词				*	召将			*
45.	倒卷帘				*	荡秽			*
46.	供养赞				*	放生			*
47.	青华引				*	召灵			*
48.	大救苦引				*	斛食			*
49.	圆满赞				*	飞章			*
50.	幽冥韵				*				
51.	慈尊赞				*				
52.	黄录斋				*				
53.	仰启咒				*				
54.	三信礼				*				
55.	三拿鹅				*				
56.	五召请				*				
57.	召请尾				*				

序号	曲 目	晋刘宋	唐北宋	南宋元	明清	仪 节	晋刘宋	唐北宋	南宋元
58.	五供养				*				
59.	悲叹韵				*				
60.	返魂香				*				
71.	十伤符				*				
62.	小救苦引				*				
63.	叹骷髅				*				
65.	咽喉咒				*				
65.	梅花引				*				
66.	仰启咒				*				
68.	快中称				*				
69.	薰表韵				*				
70.	出生咒				*				
71.	宝录符				*				
72.	跑马韵				*				
73.	快澄清板				*				
74.	提纲				*				
75.	开天符				*				
76.	混元赞				*				
77.	柳枝雨				*				
78.	破丰都板				*				
79.	洒净韵				*				
80.	下水船				*				
81.	七宝赞								
82.	仙家乐								

上表显示,当代科仪音乐的基本构件在元代以前就已齐备,其保留了自道乐正式形成以后历代科仪音乐传统的核心内容。至于明清新增的曲目按常理在元代以前就应配合相应仪节而已出现,部分仪节和相应曲目不同步的原因当是宋元科书忽略了对曲

目的记录。上表主要依据科书记载而列，以便查有实据，故在此特别提请注意。

通过上述两角度的古今比较，现已有充分把握定论：当代道教科仪音乐是历代道乐传统的层积，其保存了南北朝以来历代流行的最基本的仪节、曲目内容和结构程序的模式，特别完整地保留了明清时期主要科仪音乐的体制。可以毫不夸张地说，在当代仍存活运用的中国民族音乐尤其是大型结构的音乐体系中，道教科仪音乐是保存历史印迹最丰富最完整最古老的品种之一，具有独特而珍贵的历史价值。这也是当代科仪音乐现状和历史来源特点的一个基本结论。

上篇小结

由于礼仪经词以书传，音乐全赖口传的传承方式，科仪音乐古代史的研究必然呈现不尽如人意的面貌：如此清晰详尽的有关程序、仪节、曲目和歌词的史料，使我们足已摸清科仪音乐整体框架和基本内容的历史传衍线索；而如此简略间接的纯音乐史料，又使我们不得不在音乐形态面前更多持审慎的缄默，只能偶尔据一般规律和古今之对照作一些揣测。科仪音乐的史料特点已然铸就，既然不能苛求古人，道乐古代史的研究目前看来只能如此。虽然，本篇已揭橥的道乐历史发展特点仍已足以令人赞叹不已：在中国音乐史上，甚至在世界音乐史上，我们似乎还没有看到有哪一个音乐品种能象道教科仪音乐那样，如此完整地保持如此长大而丰富的音乐体制并延续近两千年之久。进一步说，由于

科仪与音乐的共生关系，一当确认了仪节、曲目的历史延续性和稳定性，也可在相当程度上印证其音乐形态的相应性质。古与今并非截然分割，而是一种有机连续体，正如古人所言：“今之乐犹古之乐”，反之，古之乐亦应存于今之乐中。当代民族音乐学的研究成果已不断证实，活的口头传统有相当顽强的历史稳定性，其保存历史面貌的可能并不亚于书面记载的历史，而更具有鲜活的特点。当代道乐研究成果也在不断表明，而且我们也有充分理由相信：当代科仪音乐，不仅在仪式程序和曲目唱词上较完整保存了古老的传统，且其基本的音乐形式和风格特点以至众多核心曲调的形态，也应大致如此。

道教科仪音乐能够延续如此悠久的岁月而保持它相当清晰的传统面貌，这是道教可以自傲于华夏乐坛的，也是华夏子孙可以自傲于世界音乐之林的。这宗珍贵文化遗产能够保留至今，首先应归因于道教对神圣信仰和既有传统的无比尊重，在科仪音乐发展的历史全程中，应时而变，更强调传统的连续，有变有不变，以不变应万变。即以表层的万变来维持核心的不变。如同任何古老传统一样，有变乃恒，不致中断消亡，有不变才不致面目全非，为其它文化所消融；其次应归因于照本宣科的传承方式，科书的详载和不间断的刊行，使得科仪音乐在代际、人际的传承传播都有章可循，有法可依，从而将变易和讹误降低到最小程度。正因如此，它历经风云变幻的岁月沧桑，始终能保持自己的主体性，并表现出一些历史发展规律：

1. 传统的稳定延续性和超道派特点：魏晋时期上清灵宝等经典，反映了道乐传统在理论上的定型；而南朝陆修静据之创建的仪式音乐，则是道乐传统在行为实践上的凝固，此道乐传统在

历史发展过程中，始终被各主要道派一致奉为经典，代代相因、环环相扣，在保持稳定延续性的同时，具有了超越时空、道派的特性。虽然其间不时汇入一些支流，或九转曲折，这个传统从没中断，一直保持着清晰的基本框架模式。

2. 神圣性的主导贯穿。神圣性指宗教信仰和修炼术所追求和蕴含的神秘空灵境界，科仪音乐的操作也始终强调神圣性这一大本宗，伴随以特殊的心理或生理修炼方术，成为直接体验终极实在，成功地与神灵沟通的工具，神圣性与音乐的共生关系，从思想观念和审美心理的层面决定了科仪音乐的基本风格特色。

3. 重官方和上层精英属性。历代领导正统科仪音乐潮流的大师，都明智而鲜明地采取了依附上层官方的战略性决策，与上层社会关系密切，争取国家政权的支持，从而在政治经济和意识形态等基本条件方面奠定了科仪音乐生存发展的必要基础。这些大师本身多是高级士族知识分子，其人生经历多先儒后道，有很高的文化修养，曾得到正规的训练和修习，他们的亲自参与，不仅使科仪音乐的编纂、传播和传承行之有效，而且最大限度地保存了传统的纯洁性。

4. 重南方的超地域文化属性。此谓之南方，犹指以江南、荆楚和巴蜀为中心的地域文化圈。道乐的形成、发展和盛传大都以南方为中心和基地，历代道乐的形态风格明显偏重于南乐体系。由于流行全国南北各地的道乐都偏重于南乐风格，故在整体上又具有了“超地域”的属性。

5. 兼收并蓄的动态性。道乐发展固以尊重传统为其大本宗，但也并不排斥对道外文化的适时吸收和利用，在每次顺应时代之变时，能够主动灵活地调整自身结构。在科仪音乐传统形成之

初，即已昭昭可见儒、释文化的因子，其后更不时与宫廷、文人和民间的音乐文化保持着若即若离、时分时合之关系。道乐正因此而成其博大，得以延续至今。

以上发展规律贯穿于道乐历史发展全程，对道乐审美心理、审美形态和主导风格的铸就产生了深远影响。

下 篇

艺术、审美特点及其文化基础

第六章 仪式与音乐

第一节 道教的音乐观

音乐观涉及很多范畴，本节只探讨道教有关音乐本体、功能和审美方面的观念。考查道教的音乐观，自然要以道教自己的言论为主要依据。道教虽然有丰富的音乐实践，却不擅长或不屑作相应的理论表述，洋洋大观的道经文献中只能看到一些间接的描述性文字。但如果我们不囿于已有的研究模式，仍不难发现这些描述中暗含着某些一致的观念，已经透露了道教音乐观的本质特点。

比较已知的外古中今音乐观范畴，道教的音乐观确是别具一格、独树一帜的。道教明确认定音乐深含着某种奥义，必须懂得这些奥义后音乐表演才能达到科教的目的。如南宋《上清灵宝大成金书·序》指出：“但著威仪于科范，而不本乎诚，纵距步于罡斗，而不求乎理，习音声于潮梵，而不探其奥，……是则于古人立教垂训之意，果有所取欤？”这个“奥”字，正是道教音乐观的一种模糊表述。至于“奥”在何处，就需要从道经的有关描述

中来窥其端倪。

一、“神造仙设、自成宫商”的音乐本体观

中外古今的音乐圣贤在音乐的本体思维方面不乏其高见，但无论中国古代儒家提倡的“物一心一乐”观、“礼一乐”观，或是现代外国音乐学者所说的“劳动”、“语言”、“信号”等本源说，道教都概不认同，而自有其特殊看法。早期灵宝派经典《度人经》中于此曾有所表述，在道教看来，音乐本源于天界固有的大梵隐秘语言，无可限量的博大音声，经神仙记录后成为正统的音乐，^①这就意味着音乐是天体和神仙的创造物，其自然天成，神妙莫测。显然这是一种超验神秘的本体论。历代道经有关音乐的描述，几乎都与神灵须臾不分，音乐表演者都是神仙真人，音调的产生则是“灵风吹动，自成宫商”，音乐成了神仙世界的象征。在早期经典《洞玄灵宝玉京山步虚经》（后简称《步虚经》）中，收有十大步虚的唱词，并说明步虚是最高神界的赞美诗乐，经中用较长的段落和浪漫色彩的笔调描述了仙乐的表演场面，形象化地反映了道教的音乐本体观：“玉京山在无色无尘的三清大罗天上，山上有金玉铸成的宫阙和七种珠宝镶成的黑色祭坛，山之八方各有一株坠满七种金银珠玉的自然树，这是最高尊神太上万极虚皇天尊的住所。许多神仙真人和帝王每月三次，点燃通灵的自然檀香，向空中撒散鲜花，围绕着祭坛旋绕三周，赞美太

① 载《道藏》第1册。原文为：“道言，此诸天中大梵隐语，无量之音，……天真皇人昔书其文以为正音，

上，并咏诵象征空虚深邃之道的歌曲（空洞歌章），此时，诸天仙奏响了音乐，千百万乐妓奏起明朗嘹亮的云璈，真妃击节而齐声歌唱，仙童表情庄严地唱着清婉的歌调，玉女缓缓跳起优雅的舞蹈，姿态柔婉，韵律流动。灵风吹动树中的七种珠宝，发出了自成宫商的音调，众神闻听此音调就飞腾天际，不停地奏乐和清歌，感叹这大音至乐的雅妙宛绝，难以名状。忽而太上天尊擂起震天的法鼓，众真人安静地清唱洞经，体味着其中的玄义奥妙，为之感动喜悦。”^① 这幅神奇而宏丽的仙乐图，虽系道教的神话虚构，但也并非毫无现实基础，可使人自然联想到古代帝王仪仗乐和宴享乐的盛大排场。

类似的仙乐描述还出现于以西王母为中心的另一神仙世界，其排场比最高仙界小得多。《汉武帝内传》中描绘西王母在招待来宾汉武帝时，使诸侍女表演音乐，“弹八琅之璈，吹云璈之笙，击昆仑之钟，拊五灵之石，作九天之钧，歌[步玄之曲]”等描述。类似仙乐场面在《云笈七签》中也颇多记述，如《四真人降魏夫人歌共五章并序》：“……四真吟唱，太极真人先命北寒玉女宋联消弹九气之璈，方诸青童又命东华玉女燕景珠击西盈之钟，扶桑暘谷神王又命云林玉女贾屈庭吹凤唳之箫，清虚真人又命飞玄玉女鲜于灵金拊九合之节，太极真人发飞空之歌一章。”《高仙盼游洞灵之曲一章并序》：“于是二真乃命侍女王延贤于广运等弹云林琅玕之璈，侍女安德香范四珠击昆明之筑，侍女左抱容韩能宾吹凤鸾之箫，侍女赵运子李庆玉拊流金之石，侍女辛白鹤……等四人合歌。……吟咏大洞章，唱此三九篇。”这类仙乐多

① 原文参见《道藏》34册第625页。

为十来人的清唱，唱者为真人，奏者是女性，乐器不多，气氛很清雅。“侍女”、“玉女”之流皆有名有姓，很象汉魏时后宫表演的“房中乐”和士大夫的家伎乐，当是以上层社会的自娱性音乐为蓝本。

仙乐场景的描述进一步告诉我们，道教的音乐本体观是一种神秘主义的认识论，与世俗的认识论是大相径庭的。这种音乐观虽然玄虚，但也并非道教凭空编造，而有其历史来源，与古代神话传说有一定渊源关系。早在上古神话中就有神创造音乐，又将乐赐给人的神秘观念，《山海经·海内经》云：“帝俊有八子，是始为歌舞。”《山海经·西山经》云：“天山……有神焉，其状如黄囊，赤如丹火……，是识歌舞，实为帝江也。”《山海经·大荒西经》云：“西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥两青蛇，乘两龙，名曰夏后开。开上三嫫于天，得《九辩》、《九歌》以下。”道教据之进一步虚构出“仙乐”的神奇景象，用以渲染音乐的神秘本质和不可思议的作用，由此使音乐与宗教信仰和仪式一体化，这也是顺理成章的事。道教音乐与世俗音乐的重要区别之一，就在于它被赋予的神性最强，法力无边的尊神，借助音乐的神秘力量发挥神威，为人们降福逐邪，音乐和神性挂上钩，其功能当然就不同凡俗了。

二、“通神降魔、修道养生”的音乐功能观

世俗社会通常公认的音乐功能大致有“教育、认识、审美、娱乐”等，但道教却与此少有共同之处，它大力宣扬的是“通神降魔、修道养生”等功能，恰与其本体观相呼应。查诸有关音乐

的道经记述，大抵不离此说。如道教常用的《金钟玉磬仪》，就是反映音乐通神的观念。在清代的《正朝进表》仪式中，向三清尊神礼拜，启请神将时，先鸣金钟二十五声，以召阴神，因“林钟气应乎阴元”，次振玉磬三十六音，以集阳神，因“玉磬音和于仙乐”，再金钟玉磬交鸣三十六音，这样就可以“混合二气，表阴著阳，金和动瑞，玉应静昌，交感上下，格鉴十方”，也就是说，金玉交鸣，可使阴气上升，阳气下降，二气混合，即可交感天地上下，由此召来十方神灵。同时，钟磬交鸣，包涵天籁之音，其音传上九霄，可与仙乐沟通，“传音于仙乐，响彻云霄”，遂出现瑰丽的仙乐景象：“九凤齐唱于丹陛，百兽率舞于黄庭”，最后法师就“可通高远之天，兹造步于枫门”，沟通天人，进入仙境了。支配这个仪式的通神观念，为音乐、阴阳学说和内丹修炼原理的融合，内涵十分丰富。道教甚至宣扬，不同的音乐奏法，可交感不同的神灵。唐代玉清观道士朱法满撰《要修科仪戒律钞》^①中专门谈到奏钟磬的要领，说奏前先要存思：“法身叩钟，清严束带，谛心存神，与己相见。”再穿好法服，先至钟所，手执钟槌念咒：“圆槌震法钟，流声遍十方，入下通长夜，登高响玉房”，再按规定的数字敲击：“鸣三下法阴数生于二，成于十，抓抓弹十下法长牙之音，阳数生于一成于九，次引九槌震琼瑶之响，三下者上闻清微禹余大赤之三天，中应无色色欲之三界，下警地狱饿鬼畜生之三途，……三三为九，故九槌也。敛长法，敛长二十七槌，上九通九天之道君，中九觉九宫之真帝，下九招九幽之苦灵，连三下合四九三十六槌，上闻三十六天帝，中

^① 《道藏》第6册922页。朱卒于玄宗开元八年。

应三十六部尊经，下御三十六地户。”音乐奏法与数结合，其通神的功能就显得更加精密可信了。

至于咏唱的经韵，当然更是通神达仙的重要手段。清初《三元斋》科仪^①开始就唱一首七绝：“元始天尊登宝座，全凭字母作舟船……”继唱三首四言绝诗：“字母真言，赞扬清举，……”，“向下有偈，以赞宏音”，“大梵玉音，振铃念诵。”清楚指明歌唱的经韵（“字母”）即是通神度人的舟楫，所谓“字母”、“真言”、“大梵玉音”等词，实均为经韵的代称，显然取自佛教，据研究，佛乐中有名为《华严字母》者，是较有曲调性的经咒之一，其演唱《华严经·入法界品》中的四十二个字母的读音，以同样的曲调唱四十二个字母及其依次拼合的读音，佛教认为，字母本身就是佛法，唱诵和闻听“华严字母”能获得智慧与功德。^②看来诵经可通神是道释两教都有的观念。

驱魔逐邪，则是与通神相辅相承的另一重要功能，古典道经《太上洞渊神咒经·杀鬼步颂品》^③认为，魔鬼但闻道士的诵经音乐，即会仓惶逃遁，“若有道士能为疾民建斋转经，奏章设醮，法师行道之处，恶鬼闻之自然逃迸，老少各须专诚伏地向北，听我道士偈颂之音，魔鬼闻之，自然远逝，斥走万里，不敢复来。”

修道养生，飞升成仙是道教信仰的终极目标，音乐是实现这个目标的最重要手段之一。历代经典都一致认为音乐有修道养生功能，是修道通仙的梯航。《度人经》^④中反复强调，若人们掌

① 《藏外道书》卷十四《广成仪制》。

② 详胡耀《佛教与音乐艺术》第96页。

③ 载《道藏》第6册第1页。

④ 凡61卷，载《道藏》第1册，以下引用同经用夹注，只注卷数。

握了天神的音乐并斋戒而咏诵之，诸天神就会派遣成千上万的神灵向人礼拜，地下的神祇会来守护人。（卷二）这是鼓励人们学习音乐并勤加吟诵，以获得神灵的佑护。另一说法是，当元始天尊说经达十遍时，天乐将浮现于虚空，云霓即显出祥瑞气象，此时一国男女，全部倾心聆听，因而都受到护度，行道长生（卷十）。这意味着哪怕你只是虔诚地听经乐，也能获长生之道。诵经音乐不仅可修炼自己，还可普度众生，是功德无量的道法，“斋戒诵经，功德甚重，上消天灾，保镇帝王，下攘毒害，以度兆民”（卷三十）诵经音乐的浩荡法力真是不可思议：“若能长斋，诵经灵章，万遍道成，”“千遍通神，万遍通真”^① 另一古典道派上清派更加强调音乐的修炼功能。如《上清诸真人授经时颂金真章》^②的12篇五言诗中多为描述天乐景象之词：“玉箫云上唱，凤鸣洞九霞，……九弦弹帝牖，龙啸唱节和，……八宫虚中弹，紫凤唱灵风，……北冥唱七啸，明姬歌南真，”歌章后说明这12章皆是“万灵之内讳，咸宫馆之隐名，诵之者，令人百关开朗，疾病散天。”反复歌咏之，就能强身却病，可以说是当今“音乐治疗学”理论的发端，涉及音乐欣赏的心灵净化功能问题。上清派甚至推崇音乐是最佳的修道法术，说只要把《大洞真经》拿来诵读，不用服药，不用行房中术和练气，也不用吃金丹，马上就可成仙。^③ 这些观念实为正统道教的共识。直到清初的《太上玄门功课经序》中，仍将音乐与经文并列为修仙养性之必要途径：“窃以金书玉笈，为入道之门墙。讽经诵祝，乃修仙之径路。

① 《洞玄空洞灵章经》，《无上秘要》10册149页。

② 《正统道藏》第56册第45517页

③ 《真诰》，《甄命授》第一。

得入道之门，可以复元始之性，得修仙之路，得以晓自然之理。”“……功课者，课功也。课自己之功，修自身之道也。……凡诵经者，切须斋戒，严整衣冠，诚心定气，叩齿演音，然后朗诵。……随愿祷祝，自然感应。”^①当代全真道的道长仍一致认为诵经为炼气功之一途。

三、“雅妙宛绝、难以名状”的音乐审美观

道教在音乐审美方面几无正面表述，唯在经典中有一些蛛丝蚂迹可寻。如《步虚经》描述众神们听到“灵风吹动珠宝”所发出的“自成宫商的大音至乐”时，遂产生了一种“雅妙宛绝，难以名状”审美体验，这八个字既可能是道乐音响的实际审美效应，也可理解为道教对于音乐美感的一种审美理想，大致可反映道教特有的审美观。在道教看来，天神创造的伟大音乐，具有高雅奇妙、柔宛至极的美感，这就涉及音乐审美范畴和风格的倾向性。同时还认为仙乐内含的玄妙奥义可供人体味，并为之感动喜悦，但却难以形容和传达。这又涉及到审美体验的某些特点。这种审美观固然带有浓厚神秘色彩，但也隐含着某些闪光的合理因素。值得注意的是，道乐实践中所表现出来的审美趣味和风格，正与这一观念相契合，可见它并不完全是故弄玄虚、无的放矢的空想。

综观上述之道教音乐观，实可一言以蔽之为“神秘乐观”，既单一明确而又玄虚神秘，然而道教音乐观的自身特征正在于

^① 《重刊道藏辑要·张集》。

此。道教音乐作为一种宗教音乐，其特色就在于它与神圣信仰须臾不分的一体性，如果我们因避宣扬“神秘主义”之嫌而不正视之，或因其言论的玄虚零散而忽视之，那么就已在很大程度上偏离了道教音乐的本质，研究的已不是真正的道教音乐了。思想是行动的指南，研究道教音乐观，将有助于深刻认识道教音乐的特色所在。

在局外人看来，道教的音乐观完全是幻想虚构，缺乏真实性，因而对于音乐实践无甚实际意义。但事实并不尽然如此。道教宣扬神秘音乐观，自有其特定的宗教目的，客观上对于仪式音乐实践至少产生了三个方面的重大作用。第一，将音乐与至尊之神攀上亲，极大提高了音乐在宗教信仰和仪式中的地位，使音乐成为仪式中必不可少的重要内容，成为道教徒不可或缺的知识修养，有利于推动音乐的发展；第二，为仪式音乐实践提供了“理论”依据和丰富的题材。例如：丰富多样的神仙信仰传说和教义，从歌词的题材内容上为仪式音乐的创作提供了取之不竭的源泉和独到的深度；为仪式音乐的传播建立了巨大而稳定的接受市场，中国历史上信仰神教的芸芸众生成千上万，他们大都是在膜拜神灵的过程中接受了科仪音乐的感染。第三，对道教音乐审美心理有重要影响。道教音乐观中已蕴含了明显的艺术感受性质，如对音乐本体来源的想象认识：“诸天大梵隐语，无可限量音声”等，就体现了一种非逻辑的认识论，以想象来超越现实，通过有限形式来达到和实现无限；在体验仙乐时所产生的特殊心理状态，“雅妙宛绝”、“叹味至音不能名状”等，反映了美的欣赏过程中个人体验的强烈感情色彩和难以描述转达的独特感受性，这些思维与音乐审美心理的一般特点有相通处。由于这些音乐观念

是正统道士的普遍共识，遂为道士的音乐实践预设了同样的审美心理状态，从而对音乐的创作表演产生深刻的影响。人们聆听道教音乐，总感觉有一种玄奥深远、超凡脱俗而又难以言传的气韵，这显然与道教音乐观的深层影响大有干系，这也是我们研究它的根本原因。

不言而喻，上述之音乐观，均出于道教的立场，它固然是客观研究的基础和前提，也确实对道教音乐实践有重要影响，但并不意味着道乐实践的全部内容就止于此。尽管道教神学家力图将音乐完全纳入神圣信仰的轨道，回避音乐的其它本质和功能，但是，在科仪音乐实践中，遵循自身形式逻辑运动的音乐艺术，仍会发挥它应有的审美功能，并不完全以神学意志为转移。事实上，仪式音乐的宗教职能和艺术审美职能是一个共同体的两个方面，正如苏联学者罗曼诺夫正确指出：“一方面，在一定情况下，审美职能会增强某一膜拜艺术作品的宗教影响，而审美感会注入宗教感受的总流，从而使宗教感受活跃和加深起来；另一方面，在另一种情况下，审美职能会同宗教职能发生冲突，把这一艺术作品的膜拜意义、它的宗教倾向挤到一边。”^① 确实，道教音乐观所反映的更多是神学家的认识论和音乐的宗教职能内容，研究它的特点，有助于我们深入理解道教音乐的自身特色。但在另一方面，道教所不屑理会的而又存在于道教音乐实践中的艺术内容和功能，则正是需要教外学者进一步从客观的科学的立场来研究的内

① 乌格里诺维著，王先睿、李鹏增译《艺术与宗教》第102页，106页。

容，如此才能对道教音乐的艺术特点获得更全面更准确的认识。

第二节 科仪音乐过程

在任何一种宗教音乐，首先要服务并受制于与礼仪，如施塔布莱恩说：“没有宗教仪式，圣咏就是不可理解的，”圣咏只是“宗教仪式词文的音乐表达。”^①道教科仪音乐当然也不例外。问题在于，礼仪究竟在多大程度上制约音乐，具体形式如何？只有弄清这些问题，才能客观准确地认清道教音乐的艺术特点。于此殊有必要结合科仪音乐的实践过程作综合分析，在认识科仪构成要素及其相关性的基点来得出结论。

科仪音乐的基本类型按功能大致可分为三大类，一为“度亡”类，也称“开度”、“阴醮”、“祭炼”、“焰口”、“施食”、“净供”等，其以救济亡魂为宗旨；二为“祈福”类，也称“祈禳”、“阳事”、“清醮”、“太平醮”、“上表”等，旨在祈福祷祥、却病免灾；三是“课诵”，也称“早晚课”、“早晚坛”，旨在修身养性，飞升成仙。诸类中以“施食”程序内容最丰富也最流行。可以说一个道士掌握了“施食”的全部内容，执行其它仪式就不会有困难。故本节分析拟以“施食”科仪为重点。

^① 转引自丽萨著，于润洋译《音乐美学新稿》第23页。

一、施食科仪过程实录及分析

目前所见之施食科仪程序，其古代版本中以明清时期之《青玄铁罐》（后简称《青本》）较详，当代施食科仪音乐实践，多沿袭此版本的基本框架内容，尤以武当山、白云观的《沙祖铁罐》保存较为清晰完整（后分别简称为《武本》和《白本》）。为了更能了解此仪之全貌，识其古今演变，兹综合比勘三本而述其仪式过程，程序分析以《青本》为主，音乐分析以《白本》为主。以下节目中凡未〔〕号者为单纯的礼仪节次，一般采用散文念白的形式，有时科书也特别标出。凡标有〔〕号者为经韵曲目，往往兼具礼仪意义。当代新增之节目则不标序号，以便于了解其历史演变轨迹。

〔太极韵〕 器乐序曲，唯《白本》有此曲，多句体乐段，各句为首句节奏型的渐层下行的自由模仿，节律平稳踏实，韵味开阔博大。

1) 〔步虚〕 5言律诗，各本唱词不同，《青本》无曲名，首句为：“符命与通传”，《白本》为：“超度三界难”4句，《武本》为：“救苦放祥光”，但含义均是请神救度亡魂。曲调均为五声级进旋法，但《武本》为五度框架的波峰式曲折进行，以羽为中心的“宫—羽”旋型（参见曲例9），而《白本》则为双大二度回环式“角—宫—商”旋型（曲例8）。

2) 〔举天尊〕 这是科仪中多次运用的仪节和曲目，科仪中法师举唱某天尊之名，该天尊即会应现化身，协助法师

行法。法事成功需请众多具不同职能的尊神，故需举唱多次天尊。举天尊的唱词只是一个尊神的名号，每次举的神名大多不同，但其音乐曲调则出于同一个基本模式，为较自由的单句变化体吟诵腔结构，五声级进式的“徵一宫”旋型。此仪为启请救度主神“太乙救苦天尊”，据《太上洞玄灵宝业报因缘经》说他是太上道君的化身，在道教诸神中的地位是数一数二的，其神通类似佛教救苦救难的观世音，可化身如恒沙数，随声应现，救度世人。道教认为，凡人身陷苦难中时，只要高声念唱他的名号十多声，即可得到救助。天尊的典型形象是“足蹑莲花，圆光照耀，手执柳枝净水，九头狮子，左右随从。”（《太一救苦护身妙经》）

3) [干倒拐] 7言10句诗体：“东极青华妙严宫，紫雾霞光彻太空……”，大意是赞美尊神的住所、宝座、慈容和施食功德，请神超升孤魂。《武本》的曲调同《步虚》，《白本》无此曲。

4) [举天尊] 举十方救苦天尊，呼唤更多神到场。

[吊挂] 只见于《白本》，7律诗体：“救苦天尊坐东方，手执杨柳洒十方……。”歌词大意是描绘度亡主神救苦天尊的形象，音乐为[步虚]主腔的变奏。

[萨祖宝诰] 众急板念诵。

5) 说文 高功韵诵骈文体的经文，赞颂香的通神法力。

6) [举天尊] 呼唤专司传递信息之神——香云达信天尊。

7) [一炷真香] 7绝诗：“一炷真香烈火焚，……”，借助香烟

与神沟通。《白本》、《武本》均无此曲，但武当山课诵仪中则有此曲，易名为〔提纲〕，可见道曲活用之一端。

- 8) 〔三炷香〕 7 绝诗重两遍：“稽首先天一（二、三）炷香，……”此曲为上曲意旨的延伸，所奏的神灵更多。音乐较高朗，级进波峰式“宫—徵”旋型。
- 9) 称职 高功向太上稽首报告，自己的道派属（全真）东华演教龙门正宗，现已率领道众临坛焚香。
- 10) 上启 即启请所有与仪式有关的众神，暂离金阙，下降香坛。并向众神宣读牒文。高功开始存思，运元神离开九州。
- 11) 〔提纲〕 三本的唱词不同，《青本》为 7 绝诗：“太上说法为教主，拔度孤魂出迷途。吾今立在法台下，端听三声鸣法鼓。”案此处的鸣法鼓虽沿用古仪，但已变为擂乐器之鼓而非叩齿了。法鼓含义之变殆始于此。《武本》则唱 12) 的五绝诗，《白本》也是五绝，但内容为：“慈尊降法界，……”。〔提纲〕与〔举天尊〕一样，也是在仪式过程中多次重用的曲目，其唱词格式为七绝和五绝两种，每次重用，唱词内容都不同，但在唱法和音乐形式上则是程式化的，唱法均为应和唱法，即提科唱上两句，表白接唱下两句。音乐形式均为上下句体结构再反复一遍。曲调中变宫、清角音的引入带来了扑朔迷离的移调色彩，节奏自由悠缓，旋线曲折而波动较大，极富飘逸清寂之咏叹味。

12) 说白 提科韵白：“法鼓三通扣，琳琅彻十方，高功登宝座，说法度存亡。”案《武本》之《提纲》即用此词，用咏唱法。

13) [举天尊] 举高升平座天尊，此时高功登上了法坛的救苦天尊宝座。

14) 说文 高功韵白，大意说太上发慈悲心救度亡魂，全凭道力使亡魂早升天界云云。

[小赞] 4言诗体，《白本》与《武本》的唱词不全同，大意均是赞颂仪式主神救苦天尊。音乐为单句变奏体，五声下行级进式“徵一商”、“徵一宫”旋法。《青本》无此曲。

15) [慈尊赞] 又名[大赞]，词意为赞美救苦天尊的光辉形象及其度亡之丰功，词体很有特色，全歌15句可分为三节，每节均以7言句打头，76755，75754，75854。各句均用“顶踵格”连接，文词形式很有错综顿挫之韵律美感：

慈尊九色莲花座，座座七宝璿林。璿林百亿瑞光中，瑞光中现出，现出妙严官。

妙严官中端然座，座座就金容。金容手执绿杨柳，绿杨柳遍洒，洒遍虚空。

虚空境界难描画，画画就无穷。无穷无尽拔度亡灵。度亡灵上升，升上南官。（重末句）。

《武本》的音乐结构为三段体：A，B，B1，篇幅长大，音调丰富，A段较平稳抒情，表现对仙界、尊神景象的歌颂，B段用《三炷香》的材料，情绪较明朗激动，赞颂神的功德，确实具有赞歌的风彩。《白本》中此曲移到很后面。

〔五方召请〕 散文体，意为召请五方世界五方童子执幡接引亡魂。音乐为五声级进为主的“羽一角”旋法。只出现于《白本》。

〔叹文〕 词意仍为志心召请诸神拔度之类。但唱词长大，音乐为三段体，既有悠长连绵的抒情乐段，亦有一字一音的吟诵性叙事乐章，旋律优美古雅。只见于《白本》。

16) 〔黄箬斋筵〕 词体为一首七律加两个5，6对句。大意是说张氏曾因造罪而堕地狱，经向神忏悔和念经，遂离地府而升天。《白本》、《武本》中此曲均移后，音乐结构均为不再现的三段体，材料丰富，《白本》的旋律显得更平稳。

17) 点灯 意为照亮黑暗的地狱，使亡魂得以出来。

18) 〔举天尊〕 举寻声救苦天尊，从地狱救度亡魂。

19) 〔仰启咒〕 此曲仍为启请神灵，但所请者为很特殊的神——碧云大教主和萨仙翁，词体以七言为主，句间插用大量咒语，显然取自佛教，如最常用的唵（读音阿）、嘛、咧（读若尼）、叭（读音PA）、咪、吽（读音哄）这六字根本咒，原是印度梵文字母，台湾佛学大师南怀瑾从生理学角度解释了这些咒语的

养生功能。^① 道教借此咒语，旨在加强神秘色彩，兹摘录唱词如下：

仰启碧云大教主， （唵哑吽） 一
元无上萨仙翁，
唵吽唵哑吽
……常将铁罐食加持，（唵哑吽） 普济含
灵皆得度，……

由此词可知“萨祖铁罐施食”的出处，所谓萨祖（大教主，仙翁）是又一新的救亡主神，铁罐则是盛食之器。音乐为单段反复体，五声“宫—羽”旋型，《白本》旋线更为平静委婉。

- 20) [举天尊] 举香云达信天尊，强调香烟传递信息给神的法力。
- 21) [三信礼] 向居住在三清圣境的三清尊神礼拜，并表示皈依道经师三宝，故当代经韵中常另名为[三清宫]、[三宝词]。唱词为杂言体的三段，每段五句，句式为：3333，337，76，337，337，每句后唱咒语，每段后均举天尊并唱[提纲]。音乐为对比两段体，两段都是五声级进式的“角—宫”旋型，不同点是第一段较重用“角”，音区较低，第二段突出“宫”，音区较高。
- 22) [返魂香] 七言 18 句的长律。此曲很重要，预告礼仪即将

① 详参《道家·密宗与东方神秘学》。

进入转折性的“人神合一”新阶段。通过前面一系列“请神、通神”的仪式，加上咒语的威力，此时太乙救苦天尊已下凡降临法坛，高功登上狮子，将成为天尊的化身，开始执行破狱救亡的核心仪式。《白本》无此曲。《武本》有此曲，然唱词不同。音乐为乐段变奏结构，组合〔黄箒斋〕和〔慈尊赞〕两曲的腔句材料而成。

- 23) [救苦经] 众人以急板的一字一音的单音诵法，仅以木鱼随字伴奏，道人又称《木鱼经》，气氛神秘玄奇。
- 24) 变神 高功带五老冠，存讳画符，正式代天尊行法的仪节。
- 25) [破丰都板] 即请十八方尊神，加以咒语的神力突破十八层地狱。分节歌曲式，吟诵风格，《武本》为五声下行级进式“徵一宫”旋型，《白本》则较突出“商”音。
- 26) [举天尊] 祈请大慈接引天尊，以将地狱中的亡魂接出来。
- 27) [叹文 1] 长大骈文：“阴阳造化，爰从生杀之机。善恶循环，各有昏明之路……。”宣扬善恶自造，生死轮回的观念，次述人生无常，终归一死的规律，继写各种不同的死亡现象，各种恶死鬼魂的残状，最后则表示要以度人的慈悲，举行法会，解脱诸亡魂，使其超升。音乐为长大的三段体并有反复变奏，曲调为〔叹文〕的变体。
- 28) 召请 这是请亡魂来赴法会，看来比请神要麻烦得

多，采用了很多神秘法术，要画灵符，念大量不可思议的咒语，语气也很严厉，军令式的“急急如律令”也用上了。

29) 说文

骈文：“天阶夜静，人市更残，金乌已坠于西山，玉兔将升于东海……”，诗意化地描述法师遥望月夜中的天界，启奏诸神寻声发慈悲，切念孤魂之苦，设厨会放食，济度亡魂。采韵白形式。

30) 摄召

赖神力开通天堂地府，斋主备洁供，召请亡魂临坛享用。此仪较重要，是召请正度亡魂及其祖宗三代之灵。下面从〔五供养〕到〔小救苦引〕等七个节目均属此仪范围。

31) 〔五供养〕

以香、花、灯、水、果五种供品款待亡魂，以使其早生天界。唱词格式为一段7言6句，中经高功作法（玉诀秘持三清讳，画符文等），再唱一段词（3577，587，75，35。）五供均用此格式，词意充分体现了献供亡魂的真实心理是为生者祈福禳灾音乐相应为对比性两段体，复查四次。第一段情绪较平静，音区居中，第二段音区提高，节奏加紧，情绪较激动。《白本》与《武本》具体旋型不太一样，但音调上都较突出“角”音。

32) 宣追魂牒

法鼓三通，向万神宣牒文，追摄亡魂来临法会，次众诵《灵宝救苦妙经》，次高功画“食符、水符”，并口诀作用，次默念追魂咒，玄奇的咒语中穿插“速降来临法会”之字，均加口字偏傍，语意明确。

- 33) [悲叹真言] 众人咏唱，骈文体，今多摘首句词标名为[吾今悲叹]或[悲叹]。词意是慨叹人生无常，惟有江山千万古，今宵设法筵奉请亡魂来受度云云。音乐为[吊挂]的变奏。
- 34) [叹文 2] 骈体，大意是好生救物为道教的自然之理，惟赖精诚、文书表达诚意，产生天人合一的通感，使神灵降坛，幽魂沾恩得度。音乐仍为低回悠缓的咏叹风格，极富于感叹和抒情性。音乐为[叹文]的变体，更为低沉。次举十方救苦天尊。
- 35) 洒甘露 7律诗，大意是天尊洒甘露，化热恼为清凉，普度亡灵到福乡。此词应为唱咏，但今本不见此曲。次举十方救苦天尊。
- 36) [天星朗] 7律诗，大意是月夜星空之时，摄召亡魂离地狱来赴会，应为唱曲，今本未见。
- 37) [小救苦引] 杂言体，召请正度亡魂的祖先三代赴会。音乐为单乐段的分节歌曲式，音调为五声级进式的“羽一宫”旋型。接举九幽沉沦天尊。
- 38) 普召仪 即普召非亲非故的一切亡魂，下两个节目为此仪的重申。
- 39) [叹文 3] 长篇骈体：“阴阳首判，清浊肇分，……”词意渲染是非成败转头空的虚幻人生观，横死恶鬼的残状，表示要发慈悲修斋，召请三途亡魂接受赈济。曲调同[叹文]。
- 40) [志一心召请] 以香花、香幡普召各类孤魂野鬼今夜此时来临法会。词格为一段骈文加一首7律，共反复14

遍，骈文段唱所要召请的 14 类亡魂，7 律则兴叹总结召魂的旨意。今《白本》将这两段次序颠倒演唱，标名 7 律段为〔慢中称〕，音乐为乐句变奏 3 次的乐段，重 4 遍，五声性级进式“羽—商”旋型。骈文段名为〔五召请〕，音乐为字音较密的吟腔，由两个五声下行级进式的“徵—宫”、“商—徵”旋型为基调作多次自由变奏；《武本》亦颠倒两段，名 7 律段为〔幽冥引〕，曲式为乐段反复的分节歌，五声下行级进“羽—商”旋型。骈文段名为〔召请〕，吟腔风格，五声下行级进的“宫—羽—低宫”旋型。

- 41)〔十伤符〕 十段散文，向一切因伤致残的孤魂宣告十道医治不同“创伤”的符，以永消其残害之灾，逍遥快乐。每段先画符再唱。音乐为对比性两段体的多次变奏，首段高功独吟，为顶踵展衍性的多腔组合，腔幅短小，围绕“羽、商”两音旋转，加变宫的六声音阶曲调具叙事风，节奏有顿挫感；二段则音区拔高八度，“清羽—角—商—羽”曲折下行的腔幅拉长，旋线高起而渐层低降，起伏较大，气息宽广，略显激动的抒情风格与首段形成较显之对比，此曲具明显的主歌副歌体裁特点。

- 42)〔叹骷髅〕 唱词为 3、4、6、7、8 的杂言体，多用重句，如“忽睹一付白骨白骨骷髅，……，大的大的骷髅”等，口语化的特点颇类元曲体。歌词借南华真人（庄子）之口，述其见一骷髅独卧荒丘的凄凉景

象，与骷髅展开对话。表达富贵如浮云，人生苦短的四大皆空观，最后仍回到修斋度亡的主题。《武本》的音乐为三段体，首段用〔慈尊赞〕的曲调，二段三段为〔三炷香〕的曲调及变奏一次。接〔举追魂度命天尊〕。

- 43) [叹文 4] 骈文：“三途罢拷，六道临坛，……”词意述数千年历史中各类亡魂从六道中出来的狼狈形状，告诫其既然来到法坛，就要收敛起往日的恶习坏德，老老实实听加持，求解脱。曲调仍同〔叹文〕。

- 44) [破丰都咒] 5言诗：“茫茫丰都中，重重金刚山，……”间插咒语，先要攻破丰都的黑暗，才能打开幽魂细如针的咽喉。音乐为较快速的吟腔，五声性上行级进的“羽—商”旋型。

- 45) [开咽喉] 高功边画开咽喉符边唱此曲。唱词先用一段5言诗，以甘露打开苦魂之咽喉，解除其冤结，次默念咒语一气七遍。次唱骈文一段，词意是以神力将寻丈法坛变为广场，将粒米变为如山之高，使众魂全都吃饱满意。音乐采用江南小调《四季歌》的曲调，略有变奏。接举清凉甘露天尊。唱〔提纲〕总结洒露施食之旨。

- 46) [五厨经] 法众调诵，5言为主，杂以4言，在唱韵的过程中，法师用掐手印、画符、书讳等法术，启请五方五帝速降真气，变凡食为法食，普及于一切神魂，饱满清凉，同登极乐界。音乐用五度框架的吟诵腔，“角—宫”旋型。

- 47) [梅花引] 杂言体，亡灵向救苦慈尊和诸神礼拜，赞颂其普度众生的功德。音乐为[慈尊赞]的变奏。
- 48) 施食、变食 高功念咒诀、书符讳、掐手印，运神离凡尘，化号十方救苦天尊现形于虚空，各执杨柳宝钵洒甘露变食如山，充满世界天下，孤魂犹如细雨密雾而来，餐法水各沾饱满，冤仇解释，明真悟道。以下5个节目为此仪之重申细述。
- 49) [举天尊] 修真悟道天尊。
- 50) [甘露咒] 5言诗，大意是以秘咒的神力，将清水化为甘露，滋润法食，变为天厨食，使幽魂食之而生天堂。当为可唱之曲，今本无此。次举“酥酩摩味”、“法食神变”天尊。
- 51) 变食咒 4言诗，述变食为“恒沙数多”之过程，续数句骈文，述设筵赈济幽鬼之旨，似应为韵曲，今本无。
- 52) [修设斋筵] 《白本》名[二十四类]，《武本》名[放食]，《青本》无标题，今取其首句名之。全曲21段唱词均为4，5对偶句式，首段总述修斋施食旨意：“修设斋筵，大慈因缘起，……”余20段则从正荐先灵开始，召请六道四生十类孤魂共二十类来赴筵受甘露仙食，每段长短不一，但均以“专等今宵，来赴甘露味”收煞。本曲描述各类孤魂赴筵享食之盛况，以《武本》之标题更切题旨，《白本》标题则强调受食之对象。音乐为三段体，后两段各取一首江南小调略有变奏，曲折级进的五声曲调围绕宫音旋转，但多用六度、四度跳进，节律较快，情绪明

朗，倒很切合众魂享用法食的欢乐情景。

- 53) [三皈依] 众魂既丰衣足食，还得皈依三宝，听受九戒，方能登天往生。全曲为三段，各段格式为：[举三宝天尊]次吟散文句表示皈依；再[举消除身（心、口）三业天尊]次吟5言诗表示供养三宝；次众和唱杂言诗赞颂三宝。《白本》音乐为[慈尊赞]之变奏。
- 54) 传九戒 向幽魂传授九种戒律，如敬孝之初真戒，忠君之念真戒等。
- 55) 敕宝录 太上亲自向亡魂敕生天宝录，解其宿罪，超生天界。
- 56) 渡法桥 以画符念咒之术，渡法桥、步罡斗以上天界。次[举闻法得度天尊]，唱[提纲]提示孤魂若要生仙界，还须由太上宣读[灵书中篇]。
- 57) [八天] 亦名[灵书中篇]，据说是诸天尊神的隐文讳字，威力无比。《白本》无此曲。《武本》音乐为句变奏，五声下行级进式“徵一宫”旋型。
- 58) 祭炼 以三阳祭炼妙缘，使各种亡魂炼质化为人，早登仙界。
- 59) [举天尊] 法桥大渡天尊。案：从此仪始，法事功德周圆，诸真上圣各归天界，全仪进入尾声。接[提纲]。
- 60) 下坛回谢 法师下坛向各方神圣表示感谢。
- 61) [向来] 杂言体，述诸亡魂已超升脱化，乘鹤跨鸾，逍遥于清天。
- 62) [快中称] 又名[快澄清板]，词体为一段骈文加一段7言

诗，重述慈尊引魂超生天界之景象，今《白本》中唱词有很大增删改变，直接从7言诗开始，且只沿用了《青本》中：“千江有水千江月，万里无云万里天”^①后面的唱词也不同，大加铺张赞颂斋法功德、祝福祈祥之词，最后点题：“愿以此功德，普及于一切。拔度亡灵早超升”。音乐曲调是步虚主腔的变奏。

法师再拜天尊后，全仪终了。

综观施食科仪的整体结构，依“请神—破狱施食—谢神”的情节演进而分成三个前后相承而各有内涵的阶段。从“上香”到“供养科”是第一阶段，为情节的“开始”，法师反复媚神、请神而趋向于神，以获得超凡的法力；从“变神”到“渡法桥”的第二阶段是礼仪情节的“展开”，施食仪正式在此开始。所谓“变神”，即法师通过前面请神的铺垫和趋向，现已达到与神合一，开始以天尊身分行法，下面的破狱、普召、洒甘露、开咽喉、施法食等等都是在这一前提下进行。这是科仪实施的关键阶段；从“下坛”开始，科仪进入功德圆满的结束阶段，法师完成使命，告别诸神，表示感恩，重返凡尘。可见，施食科仪全过程在神学礼仪上具有内在逻辑和明确情节，整体结构经历了两个阶段性转换，这种三部性结构基本沿用了南北朝传统的框架，其表达则主

^① 查上两句源出于唐诗，天上只有一个月亮，照在地上的千万条江河，每条江都有一个月亮的映象，就是千江有水千江月。万里晴空，因无一点云，显得天空处处都是无际的晴天，所以万里无云万里天。这是富于禅味的一个境界，非常深远，据说很多禅师们因这境界而悟道。说详南怀瑾《金刚经说什么》第3页。此诗文用为施食科仪中最后的一首韵，抒发一种虚幻意识，倒也是妥贴的，亦可见全真僧借用佛教禅宗诗文之一端。

要采用经文唱念的音乐形式。

二、上表科仪过程

上表仪多用于祈禳阳醮，特别是固定祭日举行的纪念诸真尊神圣诞、飞升的庆典仪式中，多有进献朱表的内容，即将祈愿书于朱表，宣读焚化后借一缕香烟上达仙界，祈神庇佑，实现理想。故道士多遂称此类仪式为“上表”。上表仪名为神仙祝寿，实为生灵祈福禳灾，符合人们追求幸福吉祥的天性，故运用颇多。上表仪因所祭神祇阶位和具体场合的不同而有规模大小之别。其中以玉皇、三清、三元、真武诸神祀礼最为隆重。如玉皇圣诞，设有专用朝科，一般情况，只用简单的通用科仪，若是大型道场，则要“上大表”，仪式就很隆重复杂，通常要上三至四个高功，如只用一个高功，就叫“单朝大表”，所行仪式是一样的。^①今以白云观全真《上大表》仪为例列表述其过程。此仪实为明清时期全真道进表上章等仪之综合运用，但也有少量节目增减或次序变化（参见并比较上篇第五章中之《进表上章总朝全集》、《正朝进表全集》和《玉帝正朝集》）。表中“音乐比较”栏中注“同”者意谓其与其它仪式中同名经曲的曲调相同；“古今比较”栏中注“同”者意谓其与明清上表仪中的节目相同。其它上表仪的基本内容与此大同小异，只是节目各有繁简不一。《上表》仪式整体结构的原理类似《施食》，大致围绕向玉皇上表陈情的情节分为三阶段。从“上香”到“发炉”是准备觐见玉皇的

① 参见闵智亭著：《道教仪范》，中国道教学院油印本。

第一阶段，用一系列赞美、祈请神灵的礼仪来表现；从“宣符”到“拜表行罡”的第二阶段是仪式的中心，以专用仪节表现经过祈请，玉皇已降临法坛，象人间的帝王一样，卷开珠帘，聆听法师的陈情上表；“下坛”是最后阶段，表现斋功圆满完成。仪式总体结构中，第一、三两个阶段的仪节与《施食》基本雷同，只是简化了，属通用仪节，具有自身特色的内容主要放在第二阶段，属于专用构件。这是大多数道教科仪的基本结构原理，惟因情节的不同，专用的礼仪曲目相应繁复或简单而已。

表 14. 北京白云观《全真上大表科仪》

礼仪程序	曲 目	首句经词	音乐比较	古今比较
序曲	器乐			
上香	步虚	大梵三天主	同施食	同名不同词
	慢澄清韵	天地	同	
香供养	举天尊	玉皇赦罪天尊	同	同
说香文				同
举	举天尊	道经师宝	同	同
	提纲		同	同
	三宝香	稽首皈依道	同	同
举	举天尊	香云达信	同	同
发炉	祝香咒	道由心学		同
	威灵咒	与道合真		
表白宣符	卷帘符		同圣班韵	
	倒卷帘韵	瑶坛设象玉京山	同	同
	提纲		同	同
称职	圣班韵		同	同
	提纲		同	同
荡秽	澄清韵	天无氛秽	同	

礼仪程序	曲 目	首句经词	音乐比较	古今比较
举	举天尊	常清常静	同	同
说文		骈体诗		
薰表	薰表韵		同，用圣班韵	同
说文	开天符	俱有开天符命	类似	同
举	举天尊	天开黄道	同	同
步罡				同
举	举天尊	金光散彩	同	同
	提纲		同	同
步虚旋绕				同
拜表行罡	器乐过场	曲名《万神朝礼》	曲同《三炷香》	
	香花送	香花送使者早登程	同	同
	大赞韵	酬天地	同	
	云乐歌	愿以此功德	曲同《三炷香》	
三礼下坛	小开门	器乐曲		

三、课诵科仪过程

早晚课的历史源流比较模糊，唐初道书《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷六提到一种“旦夕常行”的“常朝仪”，道士早晚必行，要求入室后依次行“上香、唱颂、三上香、礼方、三业忏悔、三启、三礼、愿念、学仙颂”诸仪，与课诵仪颇有类似处。现行课诵仪式的体制全同于清《重刊道藏辑要》“张集”中首载课诵仪的程序和曲目，各地道观的课诵经本，名为《禅门日诵》或《太上全真早晚坛功课经》，其程序和音乐曲目大体一致。课诵的整体结构较为特殊，它基本没有礼仪节次，而纯为若干经文的连续念唱，这与课诵仪的特定功能相关，因此仪旨在自身修

炼，并不外求诸神以度世人，而是内求诸己以修本身，即全凭道士本人虔诚念经之功德而悟道达真，是一种艺术化的修道活动。故无上两类仪式那种明显的世俗化情节和阶段性结构。但它围绕特定的内丹修炼过程也含有一定逻辑：

咏唱第一曲〔澄清韵〕，描绘天象澄湛清寂的虚静本质，亦象征人的本心真性，开宗明义地揭示了“天人合一”的基本修道原理。

从第二曲〔吊挂〕到〔小赞〕为主体部分，具体阐释修道的基本过程、方法、心理特点、宗旨等。咏〔吊挂〕，说明修炼精气神是上品妙药，可达到清静真性的内修理论方法。单音念唱〔净心、净口、净身〕三神咒，叙述“遣欲以还静”的心理修炼方法。念〔净天地解秽咒〕解说天地清静的本体形态。念〔祝香咒〕，说明在心理修炼的基础上，借助“香烟”，使内修的功能外扩而收到通神功能。吟〔清静经〕，反复重申内修的宗旨——清静。吟〔玉皇心印妙经〕细述内修的重要阶段和心理感受，与道冥合的境界，强调诵经的重要性。咏〔中堂赞〕，〔忏悔文〕，〔小赞〕，三曲均是强调真诚诵经所能收到的诸多奇效。

最后一曲〔三皈依〕具有总结性，强调“清净真一，不二法门”的修道宗旨。

因此，课诵仪式过程围绕修道主线，总体结构仍暗含有“起、开、合”的三部性质，只是不如前两类清晰而已。下表为课诵科仪的全过程：

表 15. 北京白云观课诵音乐

早 课					晚 课				
曲 目	声乐	器乐	宫调	材料比较	曲 目	声乐	器乐	宫调	材料比较
太极韵		全奏※	F 角	同焰口	清虚韵		全奏	D 徵	
澄清韵	咏	全奏	D 宫	A (a b a l b l)	步虚韵	咏	全奏	G 宫	同焰口
举	吟	全奏	D 宫	同焰口	举	吟	全奏	D 宫	同焰口
吊挂	咏	全奏	D 宫	B (A + B + A l)	吊挂	咏	全奏	D 宫	同左
提纲	咏	引磬	D 宫	同焰口	小启请	咏	全奏	G 宫	同左同名曲
小启请	咏	全奏	G 宫	B (a + a l)	提纲	咏	引磬	D 宫	同焰口
提纲	咏	引磬	D 宫	同焰口	救苦经	念	木鱼	念诵	
经咒	念	木鱼			斗姥诰	咏	全奏	A 羽	C, 段变奏
弥罗诰	念	木鱼	A 羽	C	青华诰	咏	全奏	A 羽	C
普化诰	吟	钟木鱼	A 羽	C	提纲	咏	全奏	D 宫	同前
天尊板	吟	钟木鱼	宫	同焰口	天尊板	吟	钟木鱼	D 宫	同焰口
中堂赞	咏	全奏	G 宫	D, 复乐段	中堂赞	咏	全奏	G 宫	同左
小赞韵	咏	全奏	G 宫	同焰口	小赞韵	咏	全奏	G 宫	同左
三皈依	咏	全奏	A 羽	F (A + B + B l)	三皈依	咏	全奏	A 羽	同左

第三节 仪式与音乐之关系

一、科仪构成要素

科仪作为一种综合性程式性的行为系统,其构成要素可分为两大子系统:

其一是隐性的信仰系统,主要体现为法师头脑中的神秘思维(也辅以一套特殊方术使玄想具有可证性)。这种玄想思维形式虽

然看不见，摸不着（偶尔在科书中略现端倪），但它却是道士与神沟通的基本前提，是仪式得以成功灵验的决定性因素；

其二是显性的神学行为系统，亦即狭义的科仪。神秘信仰并非靠单纯的玄想便可实现，还需要礼仪和艺术行为作外化表达，使人可以捉摸，通俗易解。科仪主持者必须受专门训练，通过恰如其分的表演，才能通神召灵，实现信仰的外弘。

此系统又综合多种艺术要素：

一是礼仪，即通神行为的节目及其程序逻辑，按特定用途而组织成情节结构，可表达对神的某种祈求，属于超验的神学表达形式；

二是经文，以文学形式阐释礼仪，类似戏剧脚本，明确表达礼仪的具体意义；

三是音乐，以音响形式阐释礼仪，类似戏曲的唱腔，艺术地表达礼仪预定的深沉情感；

四是舞蹈做工，如踏罡步斗、步虚旋绕、画符书讳、掐诀手印、叩拜舞剑等，以体态运动形式象征礼仪的含义；

五是布景道具，包括坛场设置的和法师穿戴、使用的各种物品，这些物品的材料、形状、色彩、气味等性质，在仪式中都被赋予了特殊的“指称”意义，成为象征神圣事物的代码。

上述两个子系统，隐性信仰系统对于显性行为系统具有深层的、根本的制约性，但它又必须借助后者方能实现，两者是表与里的一体关系。在艺术表演系统中，音乐是最主要的元素，在特定的礼仪气氛中，诵经唱韵可以召唤神灵到场，给人以适时的救助。音乐之参与仪式，首先依附于经文，形成词乐一体的经韵，经韵又依附于特定的礼仪构成情节结构，由此发挥职能。因此，

欲观察音乐的功能和表现特点，应着重分析它和礼仪（经文）的相关性。其它表演行为如舞蹈动作和美术布景等作用相对较间接，暂略而不论。

二、礼仪的功能

美国宗教学者克里斯蒂安·乔基姆评价音乐、雕塑等艺术是表达宗教体验的一种卓越的交流符号，它能领人进入言辞和普通思维不能把握的直觉王国，它能指向仅仅借助语言很难得到完全表达的真在，由此认为“艺术于是就成为宗教的一名十分称职的婢女，传达着那些最聪慧的人都难以付之于言辞的深奥概念。”^①虽然他正确看到了艺术既服务于仪式同时又是一种特殊表达形式的辩证性，但他将艺术视为宗教的婢女却有点过火。在我看来，仪式与音乐即“礼”与“乐”的关系是一个相当复杂也很值得研究的课题，一方面，“礼”是“乐”的依据和目的，“乐”确实要服务于“礼”。但另一方面，“乐”又是表达“礼”的最重要形式，没有“乐”，“礼”也很难存在。因此最好将两者视为一个事物的两面，并不一定孰高孰低，重要的是要弄清两者的功能和相关性，在客观分析后得出正确的认识。下面先分析礼仪的功能。一般来说，礼仪与音乐的相关性有间接和直接两个方面，因此可分成宗教功能和音乐功能两点来分析。

礼仪的宗教功能 祭祀礼仪首先具有培养宗教心理情感的功能。作为影响教徒的一种手段，仪式借助于通俗、具体的感性形

^① 《中国的宗教精神》第194页。

式灌输宗教思想，使人投身于宗教，恢复和巩固人的宗教处世态度。隆重而特殊的仪式，可以强烈地影响宗教徒的心理，唤起强烈的情绪体验。据调查表明，凡经常定期参加仪式的人，其宗教信仰比很少参加的人要强烈得多。其次是巩固宗教统一性的功能。道士们原本来自五湖四海，具有不同的思想情感，但在集体化的仪式活动中，由于共同信仰的制约，同一心理体验的陶冶，久而久之，遂形成了共同的思想情感和心理特点，从而强化了教团的统一性。再次是保存传统文化的稳定性功能。由于神圣性的支配，礼仪的一切形式内容包括经文、程序、规则以至动作都赋予了不可随意改变的意义，成为谨遵不越的则例，因而仪式成为宗教中最保守的成分，经过不断的多次重复，获得了很大的稳定性。这也是道教礼仪愈上千年而很少变化的根本原因。这些功能对于道教音乐均有潜在的间接的影响。

礼仪的音乐功能 礼仪对音乐的直接影响首先体现于观念、情感方面，一般来说，礼仪内含强烈的神秘玄虚思想和深沉单纯的宗教情感，而音乐所表达的基本情感和审美情趣是与之同步的关系。其次是对音乐形态的制约，主要表现于“量”或“表层结构”的层面。

先观整体结构形态，礼仪和经词的结构规模，往往规定了音乐曲目的数量亦即音乐套曲结构的规模。比如，凡是情节复杂、规模庞大、礼仪繁多的仪式类型如《施食》、《黄箓斋》等，相应其所用曲目的数量就最多，音乐套数的结构规模也最大。反之，音乐曲目就较少，套数规模也较小。

再从反复原则上看，科仪同一仪节和经词的反复与再现，往往导致了同一音乐曲目和曲调的反复与再现，如〔举天尊〕、〔提

纲]、[叹文]、[召请]等曲目，在一次科仪中的多次反复再现纯然是因为礼仪和经词结构逻辑的需要。此外单曲的结构形态及表情幅度一般也要受经文格律和内容的相应制约性。如启请呼唤尊神的经文，句式简短、内容简单，所配经韵曲调往往结构最短，音域最窄，情绪最单一，而表现科仪核心思想的经文如[叹文]、[叹骷髏]、[黄箓斋]、[慈尊赞]、[澄清韵]等，句式复杂，篇幅长大，内容丰富，则常以音域最宽，结构长大复杂，旋律性最强，表情最细腻的曲调来配合，从而成为全套数中的核心唱段，一般少有例外。

三、音乐的相对独立性

礼仪对音乐虽有制约性，但并不意味着音乐是礼仪的奴婢，只能随文附合。也有很多事实表明音乐本身也有任何子系统所具有的自调性和自律性，依照其内在的运动逻辑，采用它特有的方式来表现神学内容，从而体现出它的相对独立性。下面拟从比较分析中来阐明这一点。

联曲结构性质 音乐以联曲结构配合一次独立的科仪结构，但两者在性质上有很大不同。如前所述，科仪结构均有一定情节性，由散文和韵文交替组合而成的经词段落均按特定情节而密切联系，不能各自独立，逻辑严密，叙事清晰，并具有转换性的“起、开、合”三段体性质。但音乐的联曲结构从材料和运动逻辑上看则并无相应的情节性和三段性，每首韵，主要配合韵文，在形式上可以各自独立，并不要求在逻辑上与别的歌曲有紧密联系，加上大量说白段落的间插，更使各曲之间联系松散，故整体

结构无法构成“情节性”；在音乐形态上，各曲的材料和性格都比较统一，基本是以变奏和并置为主的结构原则，再加上同曲的大量重复和再现，使音乐套数也体现不出明显的三段性，其整体结构的性质实为兼含板腔体、联曲体因素的综合体结构。

单曲结构性质 音乐单曲的结构性质也常与经词不吻合。例如〔步虚〕的四句体唱词结构多为“起承转合”性质，而所配曲调则是句变奏的性质（参见曲例8）。〔叹骷髅〕的唱词为散文式的多句展开性质，但曲式性质则为含变奏性的对比性三段体（曲例3）。更常见的是“破句”现象，即音乐的句、段结构打破分割了唱词的词、句、段结构，与唱词句式逻辑完全不对应。典型曲例见〔澄清韵〕一曲，其唱词为4言诗四句，每句本是一个逻辑表义单位，但由于长大衬腔的使用，几乎每句唱词都被乐句分割得七零八碎，语义单位与乐意单位全不匹配。如第一词句“天无氛秽”4字，竟分派入三个长腔句中，唱词完全被曲调所分割，其它词句也大致如此，显然此歌是重声情而不在意词义的表达，旋律纯然按自己的逻辑而运行布局，尽管音乐情感在总体上很吻合唱词的意蕴。类似的曲词结构在道乐中占很大比重，可见音乐的运动形式和结构确有自己的内在逻辑。

基本表现方式和运用原则 在表现神学信仰的基本方式上，礼和乐也大相径庭。前者是“清晰表义”，后者则是“抽象表情”。不同的礼仪及经文，可清楚表达具体的内容和不同的意义，但配合它们的音乐曲调，却不可能作相应的表达，而只能表现某种情感或气氛，起到加强思想感情的衬托、渲染和发挥的作用。这个基本区别首先决定于音乐在本质上长于表达比较抽象玄虚的感情，并不能表现清晰具体的文学内容和情节，这是音乐审美表

现的一般特点，科仪音乐同样不会例外。但还应注意的，虽然同为“表情”，科仪音乐尚另有一层特殊性。一般而言，世俗音乐之表情抒意，通常是以情感的复杂和变化的剧烈而为能事，而仪式音乐所抒之情则显然有一种单纯的定势，其是在表达对神的向往、赞美、祈祷等理念时所伴随的宗教感情体验，以及由之而生的普泛性的虚静、阴柔等审美情感体验，这种偏于统一单纯的感情常笼罩于整个科仪过程，循环往复地渲染、贯穿于多首经韵，而并不限于每首经文所规定的某种具体的感情，这是科仪音乐表情的特殊性所在，也是道乐曲调常给人大同小异感受的原因之一。从这样的观点看问题，也就不至于简单地“以仪、以词释声”，仅据唱词内容来阐释经韵的音乐特点，而能注重对音乐自身形式和美学特点作更深入的研究。

正因为科仪音乐表情的抽象和单纯，反使其涵盖面极广，能以有限表现无限，在具体运用中可以灵活移植，具有不确定性和可互换性，从而形成了一些不同于礼仪经文的曲调运用原则。

其一，“一曲多词多仪”原则，即同一个曲调可不变或稍变地运用于多种不同内容的经文唱词和仪式，这类曲调有相当数量，并多是较重要的曲调。

其二，“一腔多词多曲”原则，即同一形态的主腔可不变或稍变地灵活运用于多种不同的唱词和曲调，不限于为一段经文、一个曲调所专用。这类主腔数量并不太多，但其运用率却极高，成为各种曲调构成的基础材料。由此造成了这样一种现象，当科仪以大量不同的礼仪和经文叙述不同的神学情节时，音乐却以相对精练的材料阐述相对统一单纯的宗教情感，也就是说，多种不同内容的科仪，是用形式和风格相当统一的音乐去配合的。后面

的音乐形态学研究将不断证明这一点，这里只是略作指陈。仪式音乐的一首曲调和一个腔句不固定于一首经文和一个仪节，而可以自由灵活地配合若干不同内容的经文，用于不同的科仪，充分说明音乐曲调是自足的系统闭合。

以上分析初步说明，科仪中的“乐”，既在一定层面上受到“礼”的制约，同时也是一个相对独立的子系统，有自身的表现方式和运动逻辑，这是分析仪式音乐艺术特点的一个重要基点。乐与礼的辩证关系，要求我们在研究道教音乐时应根据具体课题而采取可分可合的灵活态度，这样才有助于全面准确地认清两者的真实关系和“乐”的自身特点。

第七章 音乐分类及构成

既经证明科仪中的音乐有相对独立性，在探讨音乐的艺术特点时就有可能也有必要单取音乐形态学角度。本章先介绍传统音乐分类法，以概观科仪音乐的整体面貌，为客观研究建立一个基本参照系。然后着重探讨经韵曲调的材料特点和构成法则，科仪音乐的艺术特点，就具体体现于此，基本腔调的综合性（对于各音乐形式要素）、典型性特征可直接展示音乐旋律的形式特点和美学意蕴。分析观念上将韵曲成品^①视为一个有机综合体，它们是以基本腔调为胚芽并按一定原理而生成的。此观念类似歌德在他的形态研究中的主张：“认识有机体的结构，根据来龙去脉理解它们的可察觉的外部特征，将它们解释为内在结构的显现，

^① 成品是借鉴丽萨提出的“音乐产品”概念，以与专业创作的作品相区别，按丽萨的解释，“产品”是民间音乐现象，不具有稳定的结构，而是变体性的、复体性的，通常在音程结构、节拍节奏结构上发生各种变化，只保持最起初的轮廓，它们正是该文化圈中最独特的那些东西。而音乐“作品”则是一个具有个性的、在结构上不可重复的客体。韵曲的性质则大致介于两者之间，更多具有“产品”的特点，故我提出“成品”概念，指完成形态的韵旋律。

这样，就可以认识整体。”^① 分析对象是韵牌和套数这两种成品形态，具体分三个步骤：首先分析单个韵牌的材料特点及构成法则，其次确证这些基本材料及构成法则在大量韵牌中也有相同或类似的运用，最后分析基本腔调材料在曲调系统中的层次关系，由此显现经韵曲调的类型纲目和构成原理。

第一节 音乐体裁分类略述

传统的音乐分类产生于道教口头实践传统，具有多参数分类性质。所有音乐按体裁统分为“韵腔”（声乐）和“曲牌”（器乐）两大类，再依不同标准分别逐层细分。根据神学意义的不同而将“韵腔”细分为“阴调”（阴韵）、“阳调”（阳韵）；按腔型特点将所有声乐分为“木鱼经”、“诵诰腔”、“韵腔”三类；从地域性角度将韵分为“十方韵”和“地方韵”两类；按乐器配置特点而将器乐曲分为“曲牌”和“法器牌子”，又依曲调风格的不同而将“曲牌”细分为“正曲”、“耍曲”，等等。

木鱼经 用于诵唱长篇经文的单音唱法，如〔救苦经〕、〔清静经〕等都是用这种唱法，演唱速度极快，一字一音，只用木鱼伴奏，因其腔型单一平直，道人们又形象地称之为“棒棒经”。

诵诰腔 也多用于吟唱长篇经文，速度较悠缓，多为一个上下句结构的自由反复，上句常落于商音或羽音，下句则一律煞于

^① 转引自〔美〕西格蒙德·列瓦里《音乐形态学的基本原理与方法》，李曦微译，载《中国音乐学》1987年第1期。

宫音，腔句随经文句式的长短变化而自由延伸衍展，节拍一般是一字一拍，句末加拍，不用衬腔和拖腔。音调多为五声下行级进式的“高宫一羽，徵一低宫”或“徵一商，徵一宫”两类旋型，已具抑扬顿挫的歌腔形态，惟音区不宽，旋律起伏不大，接近文人“吟诗腔”和西洋歌剧中“宣叙调”的风格。唱时加上鼎钟伴奏，韵味淡雅闲适、悠扬飘逸。

韵腔 又称“韵子”，简称“韵”，多用于重要韵文，富于歌唱性的抒咏式唱法，多有固定标题，音区较宽广，旋线曲折多致，一字多音，气息深长，常用悠长的衬腔和拖腔，旋型丰富细腻，韵味含蓄柔婉，堪称道教音乐的精华和主体，宗教神韵的本质体现。唱韵时法器齐鸣，有时还加上管弦乐器采。

阴调 专用于“度亡阴醮”仪式的韵。

阳调 专用于“祀福阳醮”的韵。

十方韵 全真派的主要经韵体系，在各地宫观有较强的统一通用性。

地方韵 十方韵在各地的地方化变体，不能在各地通用。

曲牌 用旋律乐器和节奏乐器演奏的乐曲。

正曲 宗教色彩较浓的器乐曲，情调较庄重。

耍曲 民间色彩较浓的器乐曲，多直接从民间器乐曲或民歌移植过来的，结构短小，情绪活泼清新。

法器牌子 纯用节奏乐器演奏的乐曲，极有宗教音乐色彩。

另有一些涉及曲式和节拍意义的分类法，如“大韵”、“小韵”、“杆韵”、“走马韵”等，但不具普泛性，兹不赘述。

显然，传统分类的标准比较杂多，它更多着眼于音乐的仪式功能和外部特征，对于阐明道教音乐的整体分类框架和运用特点

有一定意义，也有助于了解音乐与特定仪式的配合关系。但由于它没有把音乐视为一个独立体系来考虑，很少提供涉及音乐材料形式实质内容和具体特点的信息，从中我们很难对科仪音乐的形式构成获得清晰和本质的条理性认识，有的甚至起误导作用，例如“阴调、阳调”这两个类概念，就容易使人误认为它们是形态风格都不同的两类韵曲，但事实上它们的区别仅是运用场合与唱词内容的不同，而音乐的材料形式和风格则并无二致，“阴、阳”两类曲目中共用同一曲调之例十分常见。因此，欲深入认识科仪音乐的形式类型和构成特点，还必须从音乐形态学角度进行客观研究。

第二节 经韵音乐之曲调构成

经韵是道教吟咏经文的歌曲，道人们称之为“韵”、“韵腔”，它是道教音乐中最重要最有艺术价值的体裁。作为宗教歌曲，经韵的审美形态和风格均有不同寻常的自身特点，在音乐形态学研究方面，经韵的曲调构成是值得研究的基本课题，这对于理解道教音乐的形式特点、创腔思维和审美趣味都将有所裨益。所谓曲调构成，在此主要指经韵的音乐材料和组织法则。经韵曲调的独立表现形态是单曲式的“韵牌”和多曲组合式的“套数”，现分别论述。

一、韵牌之曲调构成

单个经韵的结构形式类似传统戏曲唱腔中的“曲牌”，为了与道教器乐曲专称的“曲牌”相区别，暂统称为“韵牌”。韵牌与通常的歌曲一样有三个构成要素：标题、独立完整的词体和曲体。但当我们从这三要素的整体角度观察经韵的特点时，首先就会注意到它的标题通常并不联系到一个固定的词曲实体，而有其特殊的复杂性。

1. 韵牌的标题特点

韵牌标题的基本性质，按现有的理论术语来说是介于标题（标意性）音乐和无标题（标名性）音乐之间，它的“能指”功能（标示内容）对于仪式、唱词和曲调各具不同的对应性（区别意义）。

标题与礼仪 标题大都与礼仪内容有密切对应关系，能清楚指示并区别该曲目的神学含义。它们或概括揭示礼仪的要旨，如〔步虚〕——步行虚空，赞美天界的最高尊神；〔慈尊赞〕——赞颂救度亡魂的尊神；〔叹骷髅〕——悲叹独卧荒郊的骷髅的惨状；〔黄箬斋筵〕——给亡魂享用的仙食筵席，等等；或摘取首句唱词以说明礼仪的具体做法，如〔各礼师〕——向尊神礼拜，它如〔召请〕、〔举天尊〕、〔开咽喉〕、〔三宝香〕等。总之，直接标明经韵的仪式含义，是标题的主要功能和特点，事实上，这也是经韵标题的主要来源。

标题与唱词 标题与唱词内容的对应关系比较密切，但情况比较复杂，大致可分为两种类型。其一，专名专词，名实关系完

全对应，具有区别意义。多用于专用曲目。如〔破丰都咒〕，其唱词固定是“茫茫丰都中，重重金刚山，……”的内容，它如〔黄箬斋〕、〔慈尊赞〕、〔八天〕、〔澄清韵〕、〔三宝香〕、〔五供养〕、〔开咽喉〕等皆是。二，一名多词、一词多名，名、实无固定关系，多用于通用性曲目。一名多词者如〔步虚〕，其词格虽均为5言诗，但在不同仪式中唱词内容各不同，仅以白云观科仪为例，《焰口》中为：“超度三界难……”。在《祭天地》、《祝寿》科仪中为“行溢三千数……”，在《请圣》、《诸真朝科》、《玉皇朝科》、《接驾行道仪》等科仪中为“太极分高厚……”，另在《祝将》、《开坛》、《庆贺科》、《大回向文》、《上大表》、《三清朝科》、《接驾》、《三元朝科》、《九皇朝科》、《真武朝科》、《三元午朝科》、《请水》、《送神》等科仪中都各不相同。它如〔举天尊〕、〔提纲〕、〔卫灵咒〕、〔叹文〕、〔中堂赞〕等曲目均如此。一词多名之例如武当山“早坛”的〔反八天〕，唐宋的〔唱道赞〕，白云观“早坛”中的〔小启请〕，其名不同，唱词都是“道场众等，人各恭敬，……”。另武当山施食中的〔幽冥韵〕和白云观施食中的〔慢中称〕也是这种情况。可见，标题与唱词的关系并非全然对应，一个标题可能联系一段固定唱词，但也可能包容数首甚至数十首不同唱词，唱词内容实大大多于标题的数目，这是标题与唱词关系的基本特点。

标题与经韵曲调 两者的对应关系最为疏远，主要体现于两类腔调现象。其一，“异名同曲”现象，即不同标题的若干经韵，其曲调形态却基本完整相同或相似。如〔中堂赞〕、〔小启请〕和〔三宝香〕，闵智亭传谱的〔下水船〕和武当山的〔吊挂〕，〔香花送〕与〔送花赞〕，均各自共用同一曲调，这类曲调在曲目系统

中占有一定比重；其二，“异名同腔”现象，即不同标题的若干经韵，虽然其曲调的整体结构形态和细节不同，但它们的主腔材料却相同或相似，因而其曲调特性具有相当程度的同质性，给人以“似曾相识、大同小异”审美体验。这一现象在曲目系统中具有普遍意义。由于在这两类曲调在经韵体系中占有主导地位，故就音乐形式而言，标题失去了其应有的区别意义。

至此，我们对韵牌的标题特点可有一个总体把握：标题与礼仪、唱词、曲调的对应性呈递减的状态，它可以清楚指出韵牌的仪式含义，在一定程度上也与特定的唱词内容相联系，但对于经韵的曲调构成和表现特性却无甚区别性。真正决定经韵的曲调构成和表现特性的因素是主腔，因此，必须聚焦于音乐曲调形式尤其是“主腔”结构体的特点，才能认识韵牌音乐构成的奥秘。

2. 主腔与曲调构成

下面着重分析主腔的形式特点及其构成各种韵牌曲调的手法功能。

主腔 形式特徵较鲜明的主要腔句，长度较有弹性（一般相当于一个乐节或乐句），在曲调中多次出现或变奏，是构成曲调材料系统性和完整性的基础结构，并最能体现韵牌的音乐特性和情感特点。^①“主腔”的另一重要特点是它可通用于其它多个韵牌，形成类型化的腔调群，故也可称为“通用腔”。在不同的韵牌中，主腔因运用率的不同而又有层次、功能的区别，需要作具体分析，不可一概而论。

^① 主腔概念最先由王季烈先生在其著作《螭庐曲谈》中提出，用于昆曲旋律之分析，取得了很好的效果。其子王守泰继之作有更细致的形态学分析。详参《昆曲格律》118页。本文的主腔内涵与之基本接近，分析法略有不同。

为了证明主腔在韵牌构成中的决定性作用，下面作一些实例分析。

单个主腔与单段体韵牌结构 曲例1《澄清韵》是典型的“散引—正体—散尾”经韵结构，正体是上下句体的乐段并变奏一次。上句即主腔A（两小节），可分为两个因子，A因子从徵音下行级进到商音，情调柔和，B因子为“商回音”腔型，回环式线条具有平稳安详的运动感，这个主腔形象而精练地体现了道的阴阳平衡、宁静柔和的理念，给人以深刻印象。下句虽然长于主腔（四小节）并围绕宫音旋转，但其腔型特点显然有主腔的遗传基因，是顺其势态而自然延伸出来的。确定上句为主腔的理由有四：其一，腔型特征鲜明，出现于正体开始处，在全曲中感染力最强；其二，在全曲中出现最多（4次），变奏段中完全再现一次，变奏两次；其三，散板引腔也强调商音的核心地位，从旋律中心音角度支持了主腔的确立。此韵虽煞于宫，但全曲旋律却有强烈的“商”调色彩，以迂徐委婉的韵味为基调，就是主腔起了决定作用；其四，具有明显的派生性，其延伸出下句，从而构成全歌曲调。这四点理由同时也可证明主腔的构曲功能。

在同一韵牌或不同韵牌中，主腔的多次运用可能呈现为原始形式，但更多可能是采用各种变化形式，故须引入原型和变型的概念作进一步分析。

主腔原型及变型 所谓“原型”，指主腔最简朴的样式或基本轮廓，也含有一定发生学含义。大量分析的结果表明，道乐曲调库中主腔原型的数量相当有限，一般不超过二十个，其中运用率较高的则只有数个。如对所有主腔原型的腔型特点作抽象分

析，则甚至可归纳为一个基本模式，^①但主腔的衍变形式却异常丰富复杂，甚至可以是无限的，只需在音数、时值、落音、旋法上调整一下，即可产生一个新的变型，但仍保持主腔的基本轮廓和特性，是为“变型”之义。这里仅举A腔的部分变型为例，庶几可明其变化之机。

曲例2中的A腔原型取自例1^②，变型则取自北京白云观施食仪式音乐。^③这样取例兼可说明此腔在不同宫观的通用性^④，也是为了与即将论述的套数主腔材料相接轨和对照。各变型之具体手法非常多样复杂，变奏自然是普遍运用的，其它的手法例中略作提示，其中，“分裂”是将主腔分为两个因子，摘取其一而变奏发展；“倒装”是颠倒主腔因子的呈现次序；“延伸”是主腔向前后作扩充性变奏，各种手法往往是结合而用的。各变型虽在形态和情调上都有不同程度的变化，但源于原型的遗传基因仍很清晰。唯A8变化幅度最大，已接近质变的临界点，长达5小节的腔句一气呵成，整体上有新主腔的意味。但因下列因素也可将其视为A的延伸变型：最后2小节句尾出现明显的A腔音调；前3小节的“宫—羽—徵”下行级进旋型，与A腔的基本轮廓相似，很象是A腔提高四度的自由模仿。对于这样的曲例，两种分析都有一定道理。主腔的大量变型现象固然是“十唱九不同”的口头创腔方式的必然需要，但也体现了道人们求变的创新

① 详参拙著：《道教与中国传统音乐》，书中对此有较详分析。

② 此歌由武当山阮蓬志、吴理瀛传谱，胡海燕等坤道唱，于德琛、卢国元等采集记谱，亨强校。

③ 北京白云观高功黄信诚唱，郑星华、黄滨、蒲亨强等记谱。

④ 此腔在武当山道乐中的通用情况我在《道教与中国传统音乐》一书已有分析。

意识。

多个主腔与多段体韵牌 单个主腔及其“变型”一般限于构成乐句或乐段结构，更长的多段体则必用“拼合”法，“拼合”指多个主腔的有机组合，通常曲调结构越长大复杂，就使用愈多主腔，主腔的变形也更丰富，各主腔的功能也随之有所区别。这类韵牌最能反映道教音乐材料构成的实质。下面分析比较两个多主腔多段体的曲例，以见一斑。例中的大写英文字母表示不同的主腔，阿拉伯数字表示其变型，线框内表示主腔或变型腔句的结构。

曲例3〔叹骷髅〕的表层结构是带散板引腔的单三段体，三段均以法器牌子间奏隔开，段落划分清楚。从主腔构曲角度分析，其结构过程如下。

引腔：一长一短两个腔句，实均为A腔的变型，用连续上五度移位、增偏音和压缩变奏等手法。图示为 A、A1；

第一段：两句体乐段，新主腔B的腔型特徵是曲折级进落宫音，节奏密而匀，性格委婉流畅，向前延伸构成第一乐句，第二乐句作下方二度自由移位变奏。图示为 B、B1；

第二段：五句体乐段，第一句分为两个腔节，短腔为新主腔，音区提高，级进式波峰旋型，煞微音，节奏有力，性格较明朗，与前面的腔句构成一定对比，紧接着加花变奏一次（C，C1）。第二句是B的轻微变奏。第三句D腔是综合B、A腔的因素而成。第四句照搬B1。第五句用新腔句E并向前延伸，音区偏低的微波型旋法下行煞于全曲最低的羽音，情调淡雅闲适。全段的腔句流程为：C，C1—B2—D—B1—E。

第三段：五句体乐段，全段重用D腔（第一、二、四句），

仅第三句用 B 腔，图示为 D1—D1—B1—D2。因 D 腔实由 A、B 腔的因子铸成，故此段具综合再现意味。第五句虽处于全曲收束处，但腔型毫无特征，又很突兀地煞于短暂的微音，无论在旋律色彩或终止感上都不能给人印象，由此证明在曲调中起重要作用的并不一定是收束的腔句和煞音。

三段间虽有一定对比再现性，但又不象西洋音乐三部曲式那样截然分明，而是以逐渐渗透的方式自然地显示。后一段的音乐材料组织，总是在保留前段材料的基础上而引入新腔，具有渐进展衍的演绎性质。

全曲虽为多主腔综合，但始终以某一主腔为主导，因而旋律既不乏变化色彩，但更强调统一感，体现了道乐结构的自身特色。在腔调材料上，全曲共用的 5 个主腔，以 B、D 两腔再现最多（各 3 次），因 D 腔实际为 B 的变奏（综合了 A 的因素），故全曲实以 B 为主导性主腔，其五声级进的波浪式曲折旋法特征决定了全歌柔婉流畅、富于咏叹风的基调，而其它 4 个主腔在本曲中因出现较少而相对处于从属地位，起到补充、丰富、加强主腔特征的作用。如 C 腔在特定结构位置上显示出较鲜明的对比色彩；E 腔则以曲折下行旋法加强了此曲的感慨咏叹意味。顺便提及，这几个主腔在其它一些韵牌中又上升为主导地位。

曲例 4〔大赞〕为直接进入正体的单二段体，段间亦用打击乐间隔。其主腔材料及结构流程如下：

第一段：四句体乐段，第一句（A3）的两个腔节，均 A 腔之变型，采用了分裂、上五度移位、增羽音及压缩变奏等手法。后面三乐句基本照搬〔叹骷髅〕中的 B2、D、E 三腔句，延伸时略有轻微变形。图示为：A3—B2—D—E1。

第二段：四句体乐段，实为〔叹骷髅〕第二乐段的压缩变奏（减去B1），其余4句作轻微变奏。此段的后半段严格重复第一段，使全曲具有复乐段的特点，但更象我国古代戏曲音乐中常用的“换头”结构。全段图示为 C2—C3—B3—D—E1。

对照上面两曲，即可更清楚见出韵牌音乐构成的一般特点。在全曲结构形式上，〔大赞〕基本上可视为〔叹骷髅〕一曲的压缩变奏形式，即去掉其引腔和第三段，摘取其第二、三两段加以变奏和重组。在音乐材料上，五个主腔都搬用过来，形态和结构方法也颇相似，只有一些细微变化，如各腔组合序列略有调整，E腔多用一次，地位有所提升，再是各腔的延伸形态略有变化，等等。因而，从韵成品的完整性上看，这是两首“不同”的韵牌，然而从材料构成的实质来看，则只是同曲的改编或“摘遍”形式，并无实质区别。有变有不变，万变不离其宗，腔调材料的同一性占主导，就是这样简单，然而又是如此巧妙地就构成了一个新曲。值得一提的是，这两曲并非作者刻意挑选，而是信手拈来之例。在大量韵牌——特别是多段体韵牌——的旋律构成中，这种情况普遍存在。

综上析可知，真正控制曲调特性的因素是主腔，主腔以变形、延伸和综合三种基本手法而构成曲调的句一段一曲体结构，在一曲多主腔时，常遵循“续旧引新、渐次展开”的演绎原则，由此建立起曲调材料的统一性。少量主腔在不同韵牌中的通用，又建立了韵牌群体结构材料的系统性。主腔变型和拼合的无限多样，构成了韵牌曲调具体形态和表情上的生动细节，使韵牌音乐材料从有限通向无限，在统一中显出丰富，这就是韵牌音乐构成之道，这也是大量不同韵牌的音乐常呈“似与不似”风貌的个中

三昧。因此，只有抓住主腔这个关键因素并参照曲式特点进行分类，才可能有效揭示韵牌曲调材料构成的类型纲目和内在规律。^①从少量的主腔生成大量生动的旋律成品，初步体现了道乐构成的基本原理和道人们高度的艺术创造力。

二、套数之曲调构成

若干“韵牌”有机联缀成一个整体结构，以配合一场科仪的表演，这一大型的联曲音乐结构，类似宋元《诸宫调》、《杂剧》和明清诸声腔剧种之“套数”，故暂借用这个术语。

1. 结构体式 and 性质

道教科仪音乐是“歌、舞、乐”一体的表演体制，由一人主唱、领唱，多人和唱、对唱，另有乐师演奏伴奏和过场音乐，在整个音乐体系中，经韵的演唱占最大比重，故以经韵联接而成的“套数”实为科仪音乐的主体内容。“套数”的总体结构性性质大致可归为“综合体制”一类，即表层形态为“韵牌联缀”，实际音乐材料构成则有浓厚的“板腔变奏”因素，这只是一个大致的定性，道乐套数尚另有其特点。例如在联曲形式上，由于说白段落的不间断插，韵牌本身结构的收拢性，加上同型腔调材料的大量重复和再现，致使各韵牌的逻辑关系相当松散，整体上很难体现明显的情节性阶段性结构划分；在板腔变奏上，它主要体现于腔

^① 我在有关论著中以主腔为纲，结合曲目、道派、场合、传统分类等因素对武当道乐的韵旋律进行过分类尝试，可一目了然韵腔音乐材料的构成情况。参见《武当山道教音乐初探》载《音乐艺术》1987年3期及《道教与中国传统音乐》一书有关章节。

型的变奏，而无板腔体戏曲那种明确的板式速度变化规律。显然，这些特点很不利于套数音乐的整体统一性，然而事实上道乐套曲的整体感却又很强，这就说明它的构成自有特殊的手法，值得分析研究。

2. 主腔与套数音乐整体结构

从总体看，道乐套数音乐明显偏重于统一和谐性，整体感很强而变化性不足。现以白云观施食套数为例进行分析。曲例 5 是各韵牌之主腔的按序排列，与曲例 2 对照着看，即可大致了解此套数的基本主腔材料，并可看出构成全套数音乐统一性的基本手法有三：第一，宫调和结音有明显趋同性，各韵牌大都用同宫系统调式，个别为近关系调（可参观表 15）；结音以煞宫音占压倒优势，其次为羽、徵、商。第二，同一曲调常较完整地不断重复或再现，如同名同曲的〔举天尊〕和〔提纲〕，再现达十来次，〔叹文〕三次。异名同曲的有五首“赞”（〔小赞〕除外）和〔三炷香〕，〔破丰都咒〕与〔慢中称〕等。至于韵牌局部结构的重复和再现就更为常见。第三，少量几个主腔在大量韵牌中通用，成为套数音乐构成的基本材料和整体统一性的决定因素。

主腔的通用，最能反映套数构成的基本特色，其显然与韵牌的构成原理一脉相通，可以说是韵牌构成原理的放大。主腔的连接逻辑和多种变化派生方式具体表现了套数的结构性质，有以下几个值得注意的特点。

其一，各主腔是既有层次区别又有内在联系的腔调共同体。所谓层次区别指各主腔的运用率有较大差异，并非同等重要。运用率最高的 A 腔具有核心主导作用，48 首韵牌中，它或独立成曲，或与其它主腔拼组成曲，出现于 42 曲中，几乎复盖渗透全

套曲，构成套数音乐材料的主干。运用率在三首以上的主腔依次为：E10 曲，D、G 各 7 曲，H5 曲，I4 曲，F3 曲，起一定对比、丰富的作用，构成套数的枝节。其它只用于一两首韵中的主腔和次要腔节，则多不重复和通用，仿佛是套曲的花叶。这三个层次的材料类型，共同构成了套数整体的树形结构。所谓内在联系，指这三层次的材料虽在具体细部形式上不尽一致，但在音调音程和旋法的基本轮廓上实与 A 腔具有同质性，而非截然不同的腔调材料。因此，套数音乐构成在整体上看是一个有内在逻辑的有机的主调声腔体系。

其二，套数各韵牌的连接顺序有一定规律和章法，全套数的材料安排，体现了“A 腔贯穿”的原则，开始的 3 首韵，均为 A 腔的变奏，昭示了其主导地位，4 曲后开始虽逐步引入其它主腔，但各韵大都与 A 腔拼合而成，或使用一新主腔后马上就再现 A 腔，最后一曲也以 A 腔构成，全套曲 A 腔的统辖性很突出。各韵的连接，以“声相邻近”的主腔为桥梁，新主腔的引入，大都遵循“续旧引新，渐次转换”的原则。这些特点，使套数的音乐材料十分统一，各韵牌的连接相当流畅自然。

值得注意的是，在临近结束时出现的〔开咽喉〕、〔二十四类〕两曲，直接引进了几首江南小调（略有变奏），其明朗活跃的腔调风格、整齐固定的四句头板块结构（各腔句关系固定，无拆腔或犯腔等拼合现象）、专名专曲的性质（曲调与〔四季调〕、〔孟姜女〕等标题清晰对应），均与套数的主体曲调风格形成鲜明对比，显示出外来户的面目。这种腔调风格的反差，很能说明一些问题。我们知道，这几首江南小调早在明代即已名扬全国，其曲调形成的历史年代当不会晚于明代，然而道乐主体曲调的风格

特点与之仍有较明显差异，这就从音乐形态角度进一步证明经韵主体曲调的形成年代当更为古老，其曲调构成自有其独特的来源和内在规范，早就形成了不同世俗的比较固定的主体风格。

通过以上分析，套数构成的基本原理就初步显露出来，A腔及其它同质主腔的反复通用，建立了音乐形式风格的整体统一性，保持了材料结构的确定性和可辨认性。而其它腔句则以其易变性和非再现性构成了丰富具体的细节，它们的有机交织，使套数既保持音乐情绪的统一连贯，又不时有所变化更新。当然，正如前面所述，在统一与变化的互补关系中，套数整体上更强调统一性，我们聆听道教韵腔，常有一种大同小异之感，其奥妙就在于此。

余 论

经韵曲调构成特点的成因，可从特定的传承方式和创腔心理中得到一些解释。道教科仪套数短则含上十首韵，多则达数十首，在口头传承的条件下，腔调如果象礼仪、唱词一样不断改变，将失去确定性和可记性，使音乐组织杂乱无章。而以少量主腔反复通用，则可保持音乐的可记性。可以设想，在大多数情况下，道人们头脑中主要贮存的是一些最常用最清晰的腔句轮廓（当然也不排除贮存少量完整曲调的情况），临坛诵唱时据之以腔从词、即兴发挥而构成具体成品。在这种创腔过程中可能会有一些隐含的助记手段。如全真道传谱历来重视当清谱的伴奏，特定的法器板式，可能暗示腔调的选择和发挥方向，大致的板式和韵

味等。再如书面记载的唱词格律、内容和意境，都可以提示所配曲调应该采用的主腔及结构形式。联想机制在这一创腔过程中也可发挥重要作用，乐音运动有内在的逻辑，一定的主腔形式、韵味和运动趋势，通过联想可自然地催生另一个腔句，如此一个接一个构成链环式的演绎展开，而产生完整的旋律。这种创腔过程并不玄妙，它是人们音乐心理的常态，我们在靠记忆唱一首较长的曲调时，都可能借助这些经验。上述创腔过程中的助记手段与联想心理是综合运作的，其间关系至为复杂微妙，又具有隐蔽性，明晰的实证分析尚有待今后从心理学角度和道人创腔经验调查中作深入研究。但是，这种创腔方式的存在却是毋庸置疑的，它促生了韵腔旋律的三个堪为反证的明显特色，第一，旋律运动极为流畅，曲调风格极为和谐。因为即兴发挥的联想心理，必然要求每个腔句充分保持与前一个腔句相联系、相贯通的特徵和态势，故道乐腔句之连接，多呈水乳交溶之状，环环紧扣，一气呵成，极为自然连贯。第二，可以方便灵活地适应不同结构和格律的经文内容，因唱词的长短而适时伸缩变形或增减腔句，即可“以简驭繁”地创腔，这也是道乐曲调“一曲多词、一腔多曲”现象的根源所在。第三，有利于吸收外来音调材料。因为在拼合而成的曲调中，再拼合一些性格接近的外来腔调，在结构体制上是毫无问题的。

另一更重要的成因当从音乐审美观中得到解释，后面将有专述，这里只略作指陈。道教在科仪“通神达真、修道养生”的神学信仰的制约下，形成了集体无意识式的宗教心理和行为模式：虔诚谦恭、清虚柔弱。通过崇尚阴柔的道教哲学观、重巫主柔的南方地域文化和宗法虚静的修道心理这三种文化因素的长期蕴茵

和综合作用，道教形成了共同的主导性的音乐审美趣味：阴柔美。这种音乐审美趣味与道士的基本人格心理相通，在科仪行为中同样是一种表达宗教理念的笼罩性的情感，具有单纯、内敛的特性。因而经韵曲调的构成倾向于单纯和谐，对于宗教信仰和音乐审美观都无疑是合适的、必然的。

正因为道人预存的主腔数量相对有限，遂导致了曲调风格的统一和谐；又由于道人即兴发挥的手法相对无限，又造成了曲调成品的多样丰富。从创腔思维角度，可进一步看出道乐曲调构成是一个有机体结构，它以核心主腔轮廓为胚芽，运用特定手法而生长、发展。在韵牌和套数的构成过程中，都贯穿着这个动态发展逻辑，显现出道乐曲调构成的基本原理。

第八章 十方韵的系统构成及风格差异

——兼论地方韵的特点

正如任何事物均是本质和非本质因素的矛盾统一体，道教经韵也并非铁板一块，而有多层次风格差异。例如全真、正一两大道派之经韵就差异甚大，以至可提高到上位层次文化和下位层次文化的区别性高度来认识。在两大道派内部，因种种原因，还有进一步的风格差异。这些差异现象，实为道教音乐中本质和非本质因素的体现。因此，欲研究道教音乐的本质特点，就有必要对经韵的风格差异逐层作细致的区别剥离。简单说来，道教音乐的本质，即它的宗教性和古老性，也就是传统积淀的形式风格特徵，而与之不相容的风格特徵，即非本质因素，两两相权，遂成差异。当代道乐在保留传统特徵方面以全真道的经韵最有代表性，而全真道的两大经韵体系中十方韵又比地方韵更具典型性。由此可见，只要弄清了十方韵的基本特点，则可直接逼近正统道教经韵的本质部分，尚可大致把握道教经韵的整体格局和层次差异，故在道乐形态风格研究方面，十方韵作为典型标本的重要性十分显然。

十方韵最突出的腔调现象就是它在全国范围内具有很强的统一性和通用性（地方韵则地域性较强），此现象同时也体现了正统道乐的一个本质特点。目前学术界于此均有一致共识，近年已有学者进行了专题研究，取得了重要进展。^① 本章拟在有关研究成果基础上进一步研究十方韵的系统构成和风格差异问题我认为，十方韵所谓的统一通用性本身尚有程度的差异；而十方韵的系统构成中也还存在着地方化的个性因素，这些因素固然并非主流，但仍应正视并研究，以便更全面地把握十方韵的系统面貌，同时也有助于从对比的角度剥离一切非本质因素，接近和凸现十方韵的核心内容——真正具有统一通用性的“原汤原汁”腔调，从更典型更可靠的腔调形态中认识道教音乐的本质。

第一节 宫观——十方韵的文化生态场

十方韵这一特殊腔调体系的形成和传承，是多种特殊条件的综合作用，其中最重要最直接的当推宫观这个宗教文化生态场。集体住宫观清修素为正统道教的一个重要标志，自南朝刘宋时期陆修静首建道馆后，正统道教就开始在固定宫观修行，形成按教阶组织起来的道士集团，成为一个高度组织化、制度化的特殊社会阶层。十二世纪中叶全真道兴起后，倡导严格清修的教旨，继

^① 请参阅张鸿懿先生著《北京白云观道教音乐中的十方韵和北京韵》，载《香港第二届科仪音乐学术研讨会论文集》人民音乐出版社1992年版。甘绍成著《全真道十方韵遗存》，载《音乐探索》1989年1期。李玉珍著《东北新韵初探》，载《香港首届科仪音乐学术研讨会论文集》。

承发扬住观传统，不断发展完善宫观制度，并借鉴佛教体制，建立了道教的十方常住和子孙庙。道教宫观伴随正统道教而连续发展，直到建国前规模仍很可观，据闵智亭道长统计，当时的十方常住有沈阳太清宫、山东长清观、北京白云观、河南玄妙观、陕西八仙宫、楼观台、四川二仙庵、湖北长春观、江苏常州玄妙观、上海白云观、宁波佑圣观等。子孙常住有千山无量观、山东云蒙山白云岩、河南中岳庙、青城山天师洞、武当山紫霄宫、杭州玉皇山福星观等。^① 据当代的统计，“共有宫观两百多座，全国重点开放的宫观有二十一座。”^② 这些宫观绝多属全真派所有。

宫观有特殊的传授制度。子孙庙属于师徒传授制，不收留十方云游道友。“十方常住”又称“十方丛林”，有传戒权而不得私收徒弟，属全国道徒公有，各地道士都有挂单居住的权利和保护的义务。^③ 而在重大的宗教传授活动中，如传戒授牒等，则子孙庙均要依附于十方丛林。但无论是子孙庙或常住，均有一套统一严密的管理制度和清规戒律，道士都必须住观（称“在庙道士”），都不娶妻，不茹荤，蓄发须，着古服，按时起居诵经，过超世脱尘的隐居生活，行为举止皆有威仪和规范。在神秘的清修氛围中，宫观成为一个独立遗世的方外世界，造就了宗教气息浓厚的宫观文化。事实表明，历史悠久、分布广泛的宫观既是培育发展道教文化的摇篮和基地，也是顽强保留道教文化特质的最后最坚固的堡垒，其对于道教文化产生了重要后果，十方韵就是它的硕果之一，独特的宫观文化至少从以下三个方面促进了十方韵

① 参《道教仪范》，中国道教学院1986年内部出版。

② 转引自李养正《道教与中国社会》。

③ 参《道教仪范》。

的形成发展。

第一，宫观远离世俗社会，多独立进行音乐和宗教活动，有利于培养教徒们坚定的宗教信仰和心理意识，顽强保留道教文化的宗教纯洁性，十方韵的强烈宗教色彩，也正是在这超凡脱尘的文化环境中得以形成。

第二，提供了优越的音乐传习场所和机制。宫观的音乐传习相当正规，不亚于专门音乐学校。设有专职音乐人员高功、经师、乐师、知鼓、知磬等，并有较固定的教学制度和规范的教学内容，如过去每年冬季所设“韵学”中，即由高功负责教授基本的经韵曲调和法器牌子。^① 宫观的音乐实践也很频繁，除了在道教尊神祭日和应民众之邀而经常举行科仪音乐外，每日还有两次固定的“课诵”。如此良好的音乐环境，不但充分保障了道乐传习的延续性和规范性，也很有利于提高道士的音乐修养和技能。现今宫观中，即使不是专务音乐的道士大都会唱经韵，就是一个佐证。

第三，促使经韵曲调的统一通用。各地宫观虽在空间上分散隔离，相距甚远，但因两大背景条件而连接成大一统的网络结构。其一为宫观内部的云游挂单、立坛传戒制度。全真丛林为公有体制，接受四方游道，为子孙庙推荐来的弟子传戒，等于面向全国招生，统一培训。传戒期满，弟子们又返回原地。各丛林的道士经常互相访访，云游挂单，来去自由，交往密切，相当于现在的讲学观摩活动。这些活动构成了全真道士的特殊行为方式，使超地域的文化交流成为规律性，成为宫观文化高度统一的内在

① 参见武理真《全真教十方丛林之规制》，载《中国道教》1987年2期。

动力：云游挂单促使各丛林之文化在频繁的交流 and 联系中趋于统一，而每一丛林又不断向周围的子孙庙幅射，进一步扩大了传播面，由此使各地全真道音乐也以宫观为纽带连为一统，突破了地理的限制。其二为外部社会因素，即封建集权政治的人事调控政策。历代皇朝均重视对道教的利用和控制，著名宫观之道官多由皇室任命，并在全国范围调配。仅以武当山为例，从永乐十一年到二十一年，明成祖就下圣旨给正一真人张宇清，命选二十三名高道为武当各宫观提点（主持），皆官正六品，除一人为当地人外，均来自外的江西、江苏、安徽、浙江、山西、陕西等省（据明刊《太和山志》）。为了举行盛大国醮，皇室在名山宫观常设有专事祭乐的乐舞生，如武当山就有国家奉养的四百名乐舞生，这些人员都是礼部从全国各地宫观选拔来的，据《太和山志》所载来自浙江、江西、湖广、山西、河南等地，也以南方为多。皇室中央集权意志的强力干预，在客观上进一步促进了宫观音乐的统一性。这两大因素以丛林宫观为管轨发生合力作用，造就了十方韵之统一性。纵观古代道乐在全国的统一传播，无不以宫观为基地。如唐明皇在宫中亲教道士〔步虚〕声韵，纠正谬误并向道士颁布正确的版本，北宋徽宗向全国各地宫观颁发经韵曲本，均属用国家行政手段统一道教经韵之重大事件。历代科仪音乐的集成统编，刊行于世，清初以后全真道的公开立坛传戒，均以丛林为依托。据我调查，直到清末，武当道士到了江浙的外地宫观，马上就可照本宣唱，参加当地的科仪音乐，可证十方韵的统一通用性由来已久并一直延续至今。

综上所述可见，十方韵之形成发展和流播传承，实与宫观文化这一特殊的文化生态场密切相关，而十方韵仅为全真道所用这一

事实，又进一步证明全真道确是正统道教文化的代表。

第二节 十方韵曲调体系的内核与外缘

十方韵的统一通用性，实与其宗教性和古老性互为表里，反映了它的本质特点。十方韵这个概念的正式出现，虽见载于清代的全真科书。但它实际产生的年代，当可上溯到更为古老的年代。早在全真道创立丛林、建立“讲筵”制度的宋元时代，十方韵的不少重要曲目即已载录于正统道教的科书中（如《灵宝领教济度金书》），这也就意味着，全真道创立后在经韵音乐方面并未另起炉灶重建一套新体系，而是与其它道派一起共承前代固有的古典灵宝派的科仪音乐传统，只不过元代以后其它道派都迅速世俗化，唯全真道坚持继承发展道教正统文化，使得十方韵渐为全真道所专有罢了。这样看来，当代十方韵实为传统道乐的遗存，其历史来源十分古老。

但我们也应看到，任何传统都有应时而变的因素。随着时地的更替变迁，古老的十方韵也完全可能在“变与不变”的矛盾运动中发展，必然会逐渐掺入一些不同时地的腔调材料。以这样的观点看问题，当代存活的十方韵曲调体系，就是道乐传统在历代发展的累积物，并非全都具有统一性和同样的古老性，而有内核与外缘的层次区别。因此，对于十方韵的本质所在，就需要作认真的识别，识别的标准很简单，就是曲调的统一通用性。也就是说，那些真正能在全国各地统一通用的腔调材料，就应是相对“不变”的内核部分，同时也是比较原初的古老传统的遗存，从

而是最能反映十方韵本质特点的内容。反之，不能在各地统一通用的腔调则应考虑为比较晚近年代的俗化变异产物。下面就此作实例分析论证。

据调查，现仍采用十方韵的全真道观主要有北京白云观、兰州白云观、华山玉泉院、陕西楼观台、西安八仙宫、辽宁千山无量观、武当山紫霄宫、太和宫、武昌长春观、成都二仙庵、青城天师洞、浙江苍南地区燕窠洞、江苏茅山顶宫、杭州抱朴道院等处。各地十方韵既有很多统一通用的腔调，但也有不同程度的个性化腔调。现选三个有代表性的版本为例作比较分析，一是北京白云观，可代表江南和东南片，此版本的主要曲目曲调形态在上章中已有论及，故可作为基本参照系，仍简称《白本》^①；二是《闵本》，即华山派道士闵智亭的传谱（见公开出版的《全真正韵谱辑》），可代表西北和北方片；三为《武本》，即公开出版的《中国武当山道教音乐》书中的曲谱，代表中南和西南片。这三个版本的经韵较为完整也最能反映十方韵的特点，在地域位置上，从中华文化发源地的西北高原，横贯历代政治经济中心舞台的中原、中南，直抵物华天宝、人文荟萃之东南和江南水乡腴陵，复盖了最重要的人文地理区域，包容了道教盛行之域，可大致反映十方韵的整体概貌。

一、共性内核

比较三本曲目曲调的异同，总体上可分为两大块，一块是可

^① 曲谱资料以我采录记谱的资料（未公开出版）为准，也可参见中国音乐学院采录记谱的油印本

统一通用的共性内容，其构成十方韵的主体内核，但各曲统一通用的程度不一，可再分为两种类型；另一块则是不能统一通用的个性外缘，是十方韵时空变异的产物，三本个性的强度和具体表徵又有微妙区别。下面逐一分析。

1. 完全统一型

统一性最强的经韵曲目类型，曲调的整体结构轮廓、标题、唱词以至腔词关系都完全地相似，仅有细微的繁简变形，故可称为“同名同词同曲”型。如〔澄清韵〕（参见曲例 1、6、7）即是此型之范例，三本的唱词均采用南朝刘宋时灵宝派经典《度人经》中的同一段四言诗（唯启唱段落不一样），都是“散引—正体—散尾”的结构，正体的腔调和腔词关系均大体一致，略有细微差别，显然源于同一曲调母体。三本中唯引腔差异稍大，《武本》以商音的连续叠唱和清角音的引入而有特殊的表情，《白本》与《武本》更为接近。经初步统计，三本中类似情况的曲目曲调有：〔举天尊〕，〔双吊挂〕，〔小赞韵〕，〔大赞韵〕，〔三炷香〕，〔慈尊赞〕，〔梅花引〕，〔提纲〕，〔仰启咒〕（仅《闵本》与《武本》同）等。此类型中另有一部分“异名异词同曲”的曲目，如：〔中堂赞〕，〔小启请〕与〔三宝香〕；《闵本》的〔下水船〕与《武本》的〔吊挂〕（晚坛）；〔香花送〕与〔送花赞〕；〔园满赞〕与〔柳枝雨〕，〔十伤符〕与〔圣班韵〕。值得注意的是，此类型几乎囊括了十方韵中最重要最常用的曲调。在如此漫长广阔的时空变迁过程中，这些曲调仍能保持如此完整的同一性（在口头传唱的条件下，那些细小差异完全可以忽略不计），不能不令人感叹道教保持传统的顽强。各地曲目系统中唯〔步虚〕一曲较为特殊，此曲作为最早出现的经典曲目，历代传唱不绝，按理应

有相当统一的曲调形式，然而恰恰它的曲调歧异最大。三本的腔型、旋法都各有不同。《白本》是以宫为中心音的级进环绕旋法，而《闵本》和《武本》则是以羽为中心音的曲折下行级进，相对接近一些（参见曲例 8、9、10）。这一现象，显然与《步虚》运用面最广，道外人士参与再创作最多有关。它作为一个打响了的名牌曲目，历来社会影响甚大，各界人士都乐于不断填词扩充其唱词家族（仅道书所载之词就有数十首之多），其唱词之杂多，运用面之广，道乐中无一曲目能出其右。这种情况反使它的曲调易于杂多衍变。从唐明皇在宫庭亲教诸道士步虚声韵，纠正声腔谬讹的举措即可明白，步虚曲调的滋漫流变由来已久。由此证明了一个规律，凡与社会接触过多过广，腔调的统一性和宗教纯洁性就愈难保持。

2. 局部统一型

统一程度较低、只是局部结构（乐段、乐句或腔节）统一的曲目曲调类型。有的是“同名同词同腔”，如〔叹骷髅〕，《武本》与《白本》的结构和腔调很接近，而《闵本》差别较大，分成〔金骷髅〕、〔银骷髅〕两曲，故只需比较《闵本》与《武本》即可看出此型曲调的特点。以《武本》（曲例 3）为参照即可发现，〔金骷髅〕的结构为“散引”加正体 AB 两段体（B 段变奏 6 次）。其“散引”和 A 段分别为《武本》之“散引”和首乐段的轻微变奏，唯 B 段是新主腔材料（参见曲例 11 最后一乐句）。〔银骷髅〕的曲调结构是 CB 两段体的循环变奏，C 段实摘取《武本》第二乐段的主腔（C，B₂，D）并施以轻微变奏，舍去另一主腔 E，B 段又用〔金骷髅〕中的 B。总起来看，《闵本》的曲调实与《武本》的前两段相似，只少一个 E 腔，增一个 B 腔，

构成大部统一小部相异的关系。

又有“异名异词同腔”的曲目，数量更多，兹举一例说明。《闵本》之〔大救苦引〕（曲例 11），全曲为有散板引腔的乐段变奏体，其中主题乐段的第一句主腔 D，通用于另两本的许多异名异词曲目中，构成小部统一大部相异的关系。请比较曲例 3、4 中的 B 腔及曲例 5 中所有含 D 的曲调，即可一目了然。

局部统一型的曲调较多体现为主腔的通用，尤其是 A 腔的通用最为普遍。关于《白本》中 A 腔的通用情况在上章已有说明，这里只列举《闵本》和《武本》中 A 腔的部分变型样式（分别以 MA 与 WA 为代号，参见曲例 12.13.），注意 A 变型实际上用于三本的大多数曲调中，经统计，《武本》的 52 首韵腔中，单以 A 腔构成的有 11 首，A 与其它主腔拼合成曲者凡 17 首，用到此腔的曲目共计 28 首，超过总数的一半。^① 这种统计尚只针对“腔一曲”关系，还没有计算此腔在同一曲目中的多次使用。但仅此已足够说明 A 腔的渗透性和普泛性。

上述两类曲调类型，即是十方韵腔调统一通用性的具体体现和实质内容，它们构成了十方韵腔调体系的主体性内核。

二、个性外缘

十方韵体系的个性特征，表现于只在某地单独出现、完全不具统一通用性的腔调材料。从腔调结构看，有整体相异型的曲目曲调，如《闵本》中的〔倒卷帘〕、〔云乐歌〕、〔三信礼〕、〔五召

^① 参见蒲亨强著《道教与中国传统音乐》表（二）、表（三）。

请]、[阴小赞]、[小救苦引]、[反五供]、[出生咒]、[三奠茶]、[河南三上香]等,《白本》中的[二十四类]、[开咽喉]、[称职],《武本》中的[三拿鹅]、[梅花引]等。也有局部相异型的曲调,主要体现为地方音乐风格因素的渗透和主体腔调有较大变型这两种形式。这些个性化曲调与主体曲调风格迥异,构成了十方韵的外缘。由于各地十方韵的个性化程度和特征不尽一致,故下面拟从不同版本的对照分析中来体认之。

三本中,《闵本》的个性特征最为突出,表现为整体相异型曲调的数量较多,地域民间音乐色彩特别浓厚。其个性化腔调明显有河南和西北民间音乐的行腔特点,腔调较多用短促句型和大跳旋法,多用变宫与微升清角两偏音,曲风活泼,含有慷慨阳刚之气。曲例12列出部分个性化的主腔形态,从中不难看出其与主体曲调的风格相去甚远。地域民间音乐因素的渗透,体现为跳进旋法和偏音频繁嵌入主体腔句中而形成略有异彩的腔型。主体性主腔的较大变形方面,最突出的是将A腔的a因子作逆行变形而形成新腔,在曲调系统十分常用,这种腔型在《武本》中也有广泛运用(参见曲例13之《大皈依》中标AFL的腔型)。

《白本》的个性特征则以偏于柔婉的江南音乐风格而处在另一极。首先表现为,直接引进改编江南小调而构成整体相异型的个性化曲调(参见曲例5之45、46),其次是对主体性腔调普遍作“繁丽化、细腻化”处理,典型之例如曲例3的C腔,此腔在《武本》和《闵本》中的形态较朴素,节奏较错综,情调较明朗。而《白本》却显然作了柔化处理,音调更繁复,节奏加密而均衡(全用八分和十六分音符,不用四分和附点音符),使情调变为柔婉沉静(参见曲例5之H腔)。由于这两个较突出的个性

化特点,使《白本》的旋律风格尤为细腻委婉,旋法更多级进环绕,节奏型更细密均衡,速度更悠缓,韵味更幽雅。

《武本》的个性特点则有一定兼容性,介于《闵本》和《白本》之间而略偏于后者的风格。具体表现为,在地域特色上,以江南音乐风格为基调,但又融进了一股明朗跳荡的中西部地区音乐的色调;在行腔特点上,也同样兼具另两本的个性,比《白本》更多使用偏音和跳进旋法,节奏更错综跌宕,但又不及《闵本》的程度。从其较常用的个性化主腔中可大约感受其神韵(参见曲例3、曲例15),这些腔句或以高下闪赚、曲折起伏的旋线,或以大跳和有力节奏,或以围绕羽音旋转的腔型而展现了《武本》腔调之个性。其中E腔则以通用率极高(用于19韵,仅次于A腔)而显特色,E腔原型开始处的四度上跳,上升再下降的波峰型旋线,下行回环煞羽的终止式,含有一种感慨、咏叹、停顿的韵致,在一定程度上反映了《武本》个性的主要特色。

三本十方韵腔调个性的差异,与各自历史传承系统、道派、地域等背景有明显因果关联。《闵本》属个人传谱性质,加上闵本人游历较广,转益多师,见识较广,故他在传谱中更可能掺放一些个人发挥的因素,使其腔调材料较为丰杂。其个性腔调之有较多河南、西北民间音乐特色,则又与他本人出身河南,曾游历江南道观,长住华山等因素相对应。《白本》则属集体传谱性质,必然限制了个人创造发挥的可能性,加之其道派传系单纯(均为全真龙门派),道士们长期居住浙江苍南一地,故其曲调风格较为统一并偏于江南音乐风格体系也是理所固然,事有必致的。《武本》也属集体传谱性质,但从宋代至今其道派传系一直较杂多,主要道派就有全真之龙门、华山和正一之三茅诸派,其地处

中部偏南地带，历史上道士多来自全国各地，并常到江南、川西一带宏道，故其腔调的个性趋于兼容性也是顺理成章的事。

综上所述可对十方韵曲调的系统构成有一新的认识：其在整体上由共性化的主体内核和个性化的变异外缘两部分构成，构成共性内核的腔调，是真正具有统一通用性的内容，集中体现了十方韵的本质特点。有足够理由认为，各地不约而同运用的这些主体腔调，应该是古老年代遗留下来的、最能反映传统道乐本质的原汤原汁。据此可对十方韵的典型形态特点有一基本把握：腔调材料较统一单纯，偏爱小音程音调和五声级进下行或环绕旋法，腔型纤徐悠长，节律悠缓庄重，偏重于江南和南方音乐风格，韵味幽静闲雅，集中体现了道教音乐的宗教色彩。个性化腔调的存在表明十方韵同样有世俗化演变的因素，当然，这些因素相对来说十分轻微，在十方韵系统中只是次要的支流，但对它作区别和研究，对于全面观照十方韵的整体面貌、清晰凸现十方韵共性内核的真实特点都有重要意义，否则就有可能在混为一谈中以偏概全，掩盖实质。

第三节 地方韵的特征

弄清十方韵的特点后，理解地方韵就比较容易。简单说来，在十方韵中尚为支流的地方化个性因素在地方韵中已上升到较突出的甚至是主流的地位，因而其腔调风格又成一体。现道教自称为“地方韵”的有“东北新韵”、“北京韵”（已失传）、“崂山韵”、“广成韵”等。但据本人调查，另有一些全真经韵，虽道教

未称之为地方韵，或自称为十方韵，但从音乐形式上作客观分析，则其实质已具备地方韵的特点，如陕北佳县白云观、湖南南岳玄都观即这种情况。根据腔调形态地方化程度的不同，各地方韵大致可分为两种类型，第一种为“演化型”，其曲调虽有较多地方化演变，但仍保存了较清晰的十方韵主体腔调的痕迹和演变轨迹。如曲例 16 [吊挂]，是十方韵与北京韵、东北韵之曲调比较，地方韵的曲调型虽然较为繁密，起伏更大，多用跳进，情调较活泼，显现出地方民间音乐的影响，但其源出于十方韵的演变痕迹很明显，十方韵主体腔型的轮廓仍清晰可辨。^① 第二种可称为“同化型”，即十方韵与地方民间音乐风格在长期杂交融合中，已被后者同化，十方韵原有的主体性风格因素已模糊难辨。陕北佳县白云观道乐即是典型例证。此观所处的西北一带素为全真派盛行之域，现任监院张明贵（中国道协理事，陕西省政协委员）自称其经韵为全真十方韵，然而其经腔实以陕北民间音乐风格占主导地位，张道长本人既能出口成章地唱诵大量经韵，又能得心应手地唱大量信天游这一事实，或可成为其腔调特色的最佳注脚。曲例 17 大致可反映此型曲调的基本特点，其旋法频用四、五、六、七度大跳，不断向高音直接冲刺，句型短促，节奏顿挫有力，旋线起伏富于棱角性，这些特点带来了一股刚劲活跃的生气，已经远离了十方韵主体腔调的本色，而更具陕北民间音乐的气质。

^① 曲例转引自张洪懿著《北京白云观道教音乐中的十方韵和北京韵——兼论十方韵和地方韵的关系》，此文用较多实例证明地方韵与十方韵既相似又相异的现象。载《香港二届道乐研讨会论文集》，人民音乐出版社 1991 年 12 月。另可参观李玉珍著《东北新韵初探》一文所述同类内容，载《香港首届道乐研讨会论文集》。

本章通过对十方韵腔调构造的渐层剥离，旨在接近体现正统道乐本质的曲调主体，以为进一步的理论探讨建立一个集中可靠的形态参数。同时还有另外两个意义。第一，由于与上章研究内容的承接关系，遂从更多个案角度证明了上章研究结论的普泛性：道乐腔调的构成有其内在的逻辑和指向，并确实存在一个历史悠久的相当统一的系统结构。第二，由于全真道与正一派音乐风格的反差关系（正一派道乐接近地方韵，其个性和地方性更浓，正一火居道经韵则更甚），故一当弄清全真韵的特点，正一派音乐的大致特点也可随之参悟，由此可对中国道乐的宗教性和地方性有一个总体的分层把握，即，全真道“十方韵内核”→“十方韵外缘”→“地方韵”→正一道“住观派道乐”→“火居道乐”五大层次，犹如五条不同的色带，组成了中国道乐总体风格的色谱，其宗教性呈递减之势，地方性呈递增之态。显而易见，十方韵内核是道教音乐的本质体现，它更多保存了正统道乐的传统，具有更多道教音乐的自身特点。而其它诸层次则逐层显示了正统道乐世俗化社会化的演变过程和面貌。

第九章 器乐的艺术特点

全真道重视清修内炼，音乐以诵经为主，音响务求虚静庄重，不尚喧哗宏亮，故其音乐体裁重唱而不重奏，韵的曲调极丰，多出唱韵高手，而器乐形式则相对简单，与正一派重器乐重奏技，多出器乐名家的情况适成对照。虽然如此，因特定教旨和神学观念之蕴茵制约，全真道器乐艺术也具有一些不同凡俗的艺术特点，现择要述之。

第一节 常用乐器和特色法器

当代全真道常用乐器均是打击乐器，亦称“法器”。以武当山为例，解放后作文物普查登记，全山尚存乐器总计 111 件，其中钟 4 件，磬 5 件，木鱼、皮鼓各 9 件，铜鼓 2 件，铜铃 18 件，铙、钹、铎、铛等 64 件。另外部分老道人还保存笙、管、笛、

箫等。^① 这些乐器多为明清以来的遗留物，表明以法器为主体的乐队编配早在明代就已成型。上述法器基本就是当代全真道的常用乐器。据说明清时也曾使用一些简单的吹管乐器和曲牌，但现今已不再使用。当代全真宫观的普遍情况也大致如此。现北京白云观仍运用丝竹乐器，但察其来历，主要是近年为了适应对外交流，经中国音乐学院教师培训后才有的建制，不能反映一般状况。且在演出时，丝竹乐器都安排在法器组的后面或边侧，显然居从属地位。另有茅山全真道因与正一道杂居，受正一派影响，在科仪中也采用丝竹乐器演奏江南丝竹曲目作为序曲，属于特例。总体看来，当代全真道乐器配置的突出特点是以法器为主，其中尤以钟、磬、木鱼、铛、韵铎（古名云敖）、鐃等器最具特色，可称为“特色法器”。这种乐器体制与古代正统道教有一脉相承的关联。古代正统道教科仪的乐器运用，缺乏详细记录，从有关零散记载来看，所涉乐器品种有帝钟（法铃）、钟、磬、铙、云敖、箫、笙、鼓、钹、鐃、管子、笛等，明显以打击乐器为主，管乐次之，全真道沿用这一乐队范式后，逐步取消了管乐，新增木鱼，形成了一种简单而富有特色的乐器编制。

第二节 法器的文化内涵

全真道之重用法器并非偶然，在艺术表现上，法器音响比较庄重、清亮、朴素，既能控制板眼节奏，营造殿堂气氛，又不至

^① 《武当山志》卷5《文物》。

于冲淡或掩盖韵的音乐表现，能很好配合全真道音乐重“韵”的特长；在宗教职能上，法器音乐的单纯性、循环性、平和性有助于加强宁静淡泊的清修心理，巩固宗教情感。事实上，道教之重视法器更多是出于宗教职能和文化内涵的考虑。考查特色法器的来历即可发现，它们或取自帝王祭祀雅乐之重器，复加以宗教渲染，使之成为皇权和神权意识的象征，或虽沿用古代民族乐器，却赋予了道教神话内涵，从而通过法器曲折表达了浓厚的宗教理念，现略介如下。

钟磬 本是宫廷雅乐之重器，其以宏丽的形制和庄严的音响象征皇权的至尊，道教袭之，用为科仪音乐之重器，道经《道书援神契》云：“古者祭乐有编钟编磬，每架十六以应十二律及四宫清声。又有特悬钟，特悬磬。特悬者独悬也。今洞案金钟玉磬又有大钟等，皆本诸此。”^① 道乐重用钟磬，首先体现了道教对皇权的依附性。历代皇朝为着崇奉和利用道教，常钦赐各种生活与祭礼用品，在法器乐器方面，则主要是金钟玉磬。如明代武当山就多次获得皇帝亲赐的金钟玉磬。现金顶尚对称立有金钟玉磬两亭，亭内分置铜钟铜磬。钟体直书铭文：“大明永乐十三年（公元1415年）龙集年乙未二月吉日备造”等字样，钟体高1.57米，口径1.435米，钟口为八唇，钟身雕金箍、卷草、如意、方格、八卦等明纹图案，钟顶饰浮雕兽纽，造型为蒲牢（即古代神话“龙生九子”之一种）二条。玉磬亭中悬吊一曲尺型铜磬，明嘉靖四十年（1561）造，磬长0.64米，宽5.05米，亦有铭文。这是皇室与道乐关系的文物见证，另有其它形制的多个钟

^① 《正统道藏》第53册第43143页。

磬尚保存至今^①。钟磬虽取自宫廷，但道教在运用中又作了新的宗教发挥，赋予极强的神性，把钟磬比附为阴阳二气，提高到内以炼己，外以通神的境界。南宋经书《上清灵宝大法》卷55称：“钟之形，上圆而势俯，其声清远，其顶蟠龙，其从金钟，曰阳。磬之形，下圆而势仰，其声重浊，其座虎伏，其从磬，曰阴”，“金钟玉磬之法，召集高功身中阴阳二神，和合天地，驱逐厌秽，召集真灵，启格十方，通幽达明，追摄魂魄，调集息度，无致妄耗，有二神以主之。故开坛之初，必鸣钟磬以召集之，交鸣者乃互出合为一，所以炼阴成阳，秉志纯诚，无妄想，无乱志，则可招灵。”^② 道教甚至认为钟磬叩击的次数，亦有不同的通神意义。钟磬有了这些神秘含义，其地位当然就不同凡响了。在宋元的道教科仪中就已专设“知钟”、“知磬”两道职，负责音乐的念唱。当代全真道所用之磬，已非曲尺型制，而是另两种形制，一种称“铜磬”、“铁磬”，为中间鼓胀两端略狭之锅状，平置于案上单槌打击，音响清亮空旷，现武当山尚保存有明代实物，可见明代之磬已有多种形制而非仅限于曲尺型；另一种称“音磬”或“引磬”，其形制甚特殊，为一小碗状的铜器下连一细柄，长不盈尺，左手执之，右手持一细铁棍敲击，发音清亮悦耳。虽然这两种磬的形制都不是典型的曲尺型，但从其名称、形制和音响来看，仍为民间乐种所罕见，有区别性特点，从中仍可依稀见出它与古磬的关联和道士的思古之幽情。至于铜钟，今仍用古制，有大小两种。其体大如桶者，多只用于集众之号令，而伴奏科仪者，则是

① 详参《武当山志》第201页。

② 《道藏》第32册649页。

一种小不盈尺的铜钟，悬于小木架上随节敲击，又称“杆钟”。

韵铎 亦称云铎，即古之云璈。早在南朝时云璈就已成为神仙诵经必用之器。^① 历代道经凡描绘仙乐，都少不了它。《元史》述云璈的形制为“以铜为小铎，十三同一架，下有长柄。左手持，右手以小槌击之。”与今之云铎形制无异。道教也赋予云璈以神学含义，认为它是模仿古代祭神仪式的乐器，因其特殊形制而可声闻天地，象征天乐“古者祭神有乐，此仿之也。常高于常乐，全用清声达于天地，手执者象天乐，可游行而奏也。”^② 当代道乐所用之“韵铎”亦如古代云璈之形制和奏法，惟小铎面数不一，有五面、九面者，名为“九音铎”或“云铎”，列挂于一方框木架内演奏，同元史所载之云璈，现多为正一道所用。

铛 为一面小铜铎，悬于一“上”字型小木架，置于案桌上单槌敲击（非手执而奏），今多为全真道所用。疑此为韵铎之简化形式。

大鼓 大型木框双面皮鼓，今有两型。一是横置侧击型，保留了周代“悬鼓”的古制，与民间乐种常用的平置上下敲打型堂鼓不同。另一型即民间乐种常用的堂鼓，但道教另赋予了神性，说法事中擂鼓可有“通报神鬼，警戒道众，祛除邪气”的作用，甚至还可“普为众生”^③，故除用于集众外，也伴奏诵经，尤其是在急速的单音诵经时，仅用大鼓伴奏，气氛奇特。高功登座变神时，更有长大的鼓独奏段制造气氛。

木鱼 原是佛教法器，全真道主张三教合一，吸取了佛教大

① 陆修静《授度仪》中《大步虚词》第九首云：“虚皇抚云璈，众真诵洞经。”

② 《道书援神契》，《正统道藏》第32册第143页。

③ 参见《太上助国救民总真秘要》，《道藏》第32册第53页。

量因素，故木鱼当是从佛事中借用过来的。在《全真正韵》中，木鱼奏法已写入谱中，作成为主要伴奏法器之一，至今木鱼仍是全真诵经必用之器，单独伴奏长篇经文的吟诵，也与铛鐃配合为特定牌子，不停地伴奏经韵。

法铃 古称“帝钟”，道教认为即是古代祀神乐舞所有之小铙，“古之祀神，舞者执铙，帝钟，铙之小者耳。”^①又说其是天帝在昆仑之峰授与黄帝的^②，故有召集神鬼之功效，^③也是很有特色的法器，科仪中由高功执掌，使用不多，主要在唱念之先，摇动一通，似有转换、静场之作用，并单独伴奏〔提纲〕一曲，随自由吟咏之音节，不时点描式地摇动一两声，音响效果神秘玄奇。

铙钹 本为民间通用之器，道教复加以神话渲染，赋发明权给黄帝，以其有惊逐魔怪之法力^④，又说可仿效太乙天尊的坐骑九头狮子的吼声，有惊破地狱之神力^⑤，由此具有了不同寻常的宗教功能。

法器的浓重文化内涵和神性，应是被采为常用乐器的主要原因，不难想象，法器在道士心目中具有的非凡意义，必然会拓宽道人的艺术想象力和审美意识，从而对其演奏艺术产生深刻的影响，明乎此，方可领悟为何如此简单的几件乐器却能奏出如此独

① 《道书授神契》，《道藏》第32册第53页。

② 《太清玉册》：“黄帝会神灵于昆仑之峰，天帝授与帝钟。”《道藏》第36册第357页。

③ 《灵宝大法》云：“振动法铃，神鬼咸钦。”

④ 《太清玉册》云：“蚩尤驱虎豹与黄帝战，黄帝作铙钹以破之，虎豹畏铙钹之声，故也。况亦惊逐魔怪！”

⑤ 《太清玉册》：“太乙救苦天尊，跨九头狮子，其吼声如铙钹之声，响彻地狱。故以铙钹效狮子之吼声，以惊破地狱。”

特的宗教气韵，产生直撼心志神气的审美魅力。

第三节 法器牌子的配器及艺术特点

纯用法器演奏的音乐即称法器牌子，其是全真道最有特色的器乐曲形式。法器牌子的艺术表现力主要是节奏板眼，其次是音色，类似戏曲的“锣鼓经”程式，其配器和节奏特点往往在曲名上已有所体现。如武当山的〔铙钹牌子〕、〔铛鐃牌子〕、〔三鐃板〕、〔五鐃板〕；青城山的〔大过板〕、〔快板〕；崂山的〔清板〕、〔花板〕、〔七星点〕、〔九胜板〕；河北钜鹿县灵应观的〔回声钹〕、〔紧九板〕、〔紧摇鐃〕、〔慢摇鐃〕等。^① 道教音乐中的法器牌子虽然数量并不多，地位却十分重要，它贯穿于整个科仪的全过程，用以加强烘托唱韵、曲牌、表演和念白的节奏感和气氛，统一整个音乐进行的节奏风格。这些短小精悍的牌子，灵活穿插于各韵牌之间，以及韵牌内的句、段之间，作为间奏，起到连接、过渡作用。有的牌子专用于科仪的开始和结尾，具有序曲和尾声的功能。现着重以武当山道乐为例作一些具体分析。

一、配器与作品

根据主奏乐器的不同编配，法器牌子分为两小类：

^① 参见甘绍成著《正一道音乐与全真道音乐的比较研究》，载《道家文化研究》第九辑第402页。

1. 铙鐃牌子

以大铙大鐃主奏，另配合鼓，道人都以主奏乐器音色的谐音字“坤”、“察”来读谱。此类牌子主要用于《施食》等科仪中，各牌子常有相对固定的用法，如〔行路词〕用于科仪开始时的序曲中，配合法师的行走绕坛，故名。八小节的节奏模式至为简炼单纯，全用四分、八分音符，显得平稳庄重，第四小节时变换二拍子为三拍子，加上后半拍节奏型的频频使用和铙鐃音色的对比，为音乐增添了一种悠扬自得感，很象戏曲中配合走台步的锣鼓经（曲例 18）。〔天下同〕是运用率最高的牌子，在各地都统一通用，故名。在施食仪式中，不仅各首韵多以它来连接，大韵的段落间也不断用它，例如曲例 3〔叹骷髅〕的四段落间，即原样奏了三次。此牌亦为八小节长度，全用二拍子，其节奏型多用附点和切分音。〔下水船〕则专配慢板唱腔〔小救苦引〕、〔五供养〕等，故其采用四拍子，虽仍为八小节，实际就比前两曲长了一倍，节奏仍以四分、八分音符为主，更强调四分音符（曲例 19）。此类牌子都是八小节的长度。

2. 钲鐃牌子

以钲、小鐃主奏，并以两器的谐音字“当察”念谱和标牌子名，演奏时另配合木鱼、手铃和鼓。各种牌子多以四拍、八拍为基本循环，不断反复演奏来配合韵。曲名均以小鐃的点数命名，如〔直板〕全长仅四拍两小节，共击四下鐃（曲例 20）。〔五鐃板〕、〔九鐃板〕均长八拍，各五击、九击鐃（曲例 21、22）。唯〔三鐃板〕略有不同，是钲鐃共击三下，其中鐃只击一下，占板位和头眼（两拍），钲子接奏两下占中眼和末眼，实为典型的一板三眼节奏型（再重一次），故它的另一名称〔三眼板〕倒更为

切题传神（曲例 23）。

法器牌子的形式结构都很短小精悍，长不超过八小节，最短只有两小节，极便于活用，可依韵的长度而决定反复的次数，故实际运用时必反复循环。值得注意的是，各牌子虽可划分为二、四拍子两种计量节拍形式，但它们的实际强弱律动却并不象专业音乐中同样节拍那样机械均衡，而因节奏音色的配器而构成比较自由灵活的律动特点。如在很多牌子中，音响较强的镲多以较长时值处于弱拍，或加用附点节奏，故使节拍的强弱音倒置，另有一番情趣（参曲例 18、19 等）。

除了固定形式结构的牌子外，法器还有另一类值得注意的特殊表现方法。即有的法器只独立运用，多以间歇点描式的手法伴奏唱韵，或在韵的转换处奏响，其虽无固定的模式，但也有特殊的表现力。可称为“点描伴奏法”。

二、艺术特点

概略地说，法器牌子的艺术特点可概括为“简易传神”四字。简易，指用材经济、音响节奏朴素单纯。首先是乐器编配，至为简单，仅以数件法器，按音色主次的不同而配搭成多种牌子，音色突出，音响清静；再是牌子的音乐表现手法，虽在音色和节奏型上侧重不同，但变化幅度都不大，多以平稳庄重为基调。但简易并不等于简单，反因此而有传神之功效。所谓传神，指法器牌子并不以华丽宏亮、变化复杂的音响取悦于人耳感官，这种眩人耳听的音响只能造成浅表层的美感，正如尼采所指出

的，“极大的声音无法使敏感精巧的东西产生回应。”^①它反倒以单纯、平和的至简音响构成一种体现至大含蕴的深层次美感，直接感动人的内在神志。这种美感虽然有些难以言说，但确是客观存在，并自有奥秘藏焉。例如法器牌子那种平稳庄重、循环往复的音响，时有单调之感，但它正可引人入静，与人的生命律动相谐振。用于点描伴奏的法器，虽不构成牌子结构，但其独特的音响却有传神之效果，引人注意。例如钟磬，虽并不构成节奏模式随韵伴奏，它只是在唱韵的开始、转折或临近结束处敲响，似乎起提示和强调的作用，然而它那宏亮又飘逸的音色，正因为偶一为之，一出来反使人耳听一新，印象深刻，顿生脱尘出世之感。又如法铃，仅仅用于伴奏〔提纲〕这首韵，这时众法器皆停，只由法铃出场，但它并不急于表现，而是随着韵自由自在的抒咏节律，悠闲而间隔地摇动一下，其出现频率似无规律，似又暗含一种韵律脉动，那叮铃铃的清丽铃声，点描于孤寂起伏的独唱旋线之间，陡然构成一种极静的氛围，无边的寂静空旷，令人顿时感到时空无限延伸，仿佛置身于黑暗无际的宇宙，体悟到道的博大精深。再如木鱼，它虽在牌子曲中不断使用，但因其音响沉闷，往往被清越的铛鐺声掩盖，不显突出。但在单独伴奏长大的〔救苦经〕时，它的特色就突现出来，随着急速的一字一音的单音（无音高变化）诵经声，大木鱼也逐字急敲，单调的诵经声与同样单调的木鱼声交织成一片嗡嗡营营的奇特共鸣，充溢殿堂，震撼耳心，这时你根本听不清唱的经文，甚至也来不及琢磨这种音响，只感到一股浓厚的宗教气息浸入了全身心。确实，道教音乐

① 转引自王岳川编《尼采文集·悲剧的诞生卷》第276页。

家们在运用法器时并不想炫技，以五音使人耳聋，非不能也，不为也。他们真的是在传神，传神圣的理念，传修道的旨意，传体道的心理。这种神的内涵是至为博大的，但它的传达，则只能是采用单纯简易的音响运动模式。正如太极图之以至简的图形而表达至深的理念，它的精神与老子尚俭、尚朴、尚静、尚自然无为的哲学理念完全是相通的，从这个意义上来看，法器的艺术表现是成功的。更为意味深长的是，法器音乐简易传神的艺术特点，也逼近了音乐审美的高层次真谛。它启示我们的音乐创作，不必一味追求形式的雕琢和丰富的声响，而应转向质朴自然和整体的把握，注意发掘音声矛盾运动中无、静、弱、少、慢这方面的对比性和巧妙表现力，以创作出余味无穷的意境隽永的作品；它提醒我们对音乐的审美欣赏，不仅仅以音响的丰美为评价标准，也要懂得简洁音声的神韵，不应拘于听之以耳，而应进一步听之以心，听之以气，从直感和想象的总体活动中去把握作品的形象和弦外之音。这样，才能使我们进入一个更高的生命体验的审美境界。法器音乐的特殊表现力，还可从音乐心理学方面得到一些解释，依人们通常的听觉经验，音响形式过于雕缛复杂的音乐，虽能给人一时的声色美感，但却不能触动最内在的心神，也不能给人深刻的足以回味无穷的印象，因为这些音响已接近或充溢了人们心理感受的正常阈限，使人们在忙于感官捕捉的同时，不觉已放弃了自己用心志去领悟、联想的主体性。反之，比较单纯简易之音乐，却往往因给人留下了较大的体悟和想象空间，反而能触动最深沉敏感的心灵世界，使人印象深刻，常驻心田。简易传神的法器音乐，或许正可作为老子“大音稀声”、“五音使人耳聋”等命题的一个最佳注脚吧。

第四节 曲牌的音乐形式特点

道教器乐曲牌的音乐有两大特点，其一，旋律材料多各具个性，无类型化现象，显出其来源的纷杂；其二，音乐风格明显趋于世俗化、地方化。大都脱胎于既有的民间戏曲或民歌中的曲调。如武当山道教的〔小开门〕是脱胎于昆曲的同名曲牌，〔雪花飘〕则照搬江南小调〔茉莉花〕的曲调等等。曲牌音乐材料的杂散和宗教性的淡化，可能与它不依附经词有关，脱离了经文的制约，音乐与宗教仪式和神学理念的关系就间接疏远，其取材就更开放大胆，运用也更自由灵活。虽然曲牌的旋律材料和形态各不一样，但在曲式、发展手法和基本风格上仍有一些共性可寻，现择要简析。

一、曲式结构

均属短小篇幅的单段体，因主腔形态及发展手法的侧重不同而可分为两类。

1. 方整型单段体

由若干对称性的乐句组成。主腔形态昭然，并贯穿全曲，常有较完整的重复或再现，旋律材料单纯统一。参见正曲〔小五声佛〕（曲例24）。

2. 非方整型单段体

由若干不等长的腔型连续衍展而成，主腔形态不明显，腔

句难以清楚划分，旋律发展偏重展开性。如耍曲〔十面镜〕（曲例 25），此曲腔节长短不一，各句逗为：4（拍） \Rightarrow 4 \Rightarrow 3 \Rightarrow 2 \Rightarrow 2 \Rightarrow 10 \Rightarrow 拆头 4 拍 \Rightarrow 6 \Rightarrow 拆头 4 \Rightarrow 15，大致是“中长一短一长”的布局，第四、五两个句逗的重拍起于节拍的弱位，构成强弱交错关系，突出了旋律结构的非方整特点和动力感。主腔在首句呈示后，再不完整地重复或再现，而是分为两节分别衍展，贯穿全曲。

3. 发展手法

基本采用重复和变奏，与民间器乐曲的常用手法相同。重复有单音、乐汇、乐句、乐段等多种重复。单音和乐汇的重复前已分析。乐句重复即民间常用的“句句双”，运用率最高，最能显示曲牌的旋律结构特点。如耍曲〔海白菜〕就是用了两次“句句双”再加一个煞腔而构成。段重复即将全曲原样复奏一次，也很常用，如武当山的〔小五声佛〕、〔万年欢〕、〔小开门〕等曲都是。变奏普遍用于乐汇、乐句、乐段等结构体，以段变奏较为普遍较有特色。一般是简单的加花、减花式，属轻微渐变性质。耍曲〔背靠背〕和〔下水船〕分别为加花、减花之例。也有节奏模仿的句变奏，如北京白云观的〔清虚韵〕和〔太极韵〕。

二、形态、风格的基本特点

曲牌音乐形式上的共性因素主要是，节奏富于动力感，多用密疏型和切分型节奏型，多用中速和小快板，结构短小，多为单段体，句逗气息紧促。曲调以五声为主，偶或使用流动色彩性的

偏音，调式色采单纯。旋法以级进为主，也多用大跳，旋律流畅。总的看来，大多数曲牌音乐的情调偏于质朴明快、活泼跳荡的民间器乐风格，不太体现宗教音乐的特点。

第十章 审美风格及其文化基础

审美风格是道教音乐美学研究的一个重要方面，通过这一研究，可以高度简约的思维方式把握其最普遍的特点。简单地说，风格即个性，即由作品形式和内容的统一中所体现的特性。现实生活中存在多种音乐类型，不同的音乐类型各有特定的审美形态特点，所引起的美感体验也各有差异，这些构成了不同的风格和审美范畴。虽然一般说来人们不难从感性上体会到道教音乐的美学风格特徵，但真正从理性上作深入认识的研究工作则至今尚未开始。我之冒昧进入这个充满荆棘的课题领域，最先也是引发于从道乐中获得的美感体验。

十年前我在道教圣地武当山采访，两个道人坐在大殿门前为我唱〔澄清韵〕韵腔，蓦然间，那悠缓的节律，优婉的音调，连同道人那安详宁静的神态，汇成一种奇特的审美效应，如春风拂面，如甘泉潺潺注入心田，我当下感受到了全身心松弛、宁静的审美愉悦，红尘烦恼顿时消失，这种直捣灵魂深处的感动确实难以言喻，勉强形容，它仿佛一种万象清明，物云皆闲，心宁无波，无遮无碍的境界，明显具有导人入静、无欲无念的心理效

应。这种音乐是与灵魂的对话，与人生命脉动的共振，令人顿时产生解脱、超越、自由的快感。有感于此，我在《武当山道教音乐概述》一文中曾写下这样一段话：“我们在聆听武当道乐时，总明显感受到其风格韵味十分古雅奇妙，独具一格，犹如初见一朵‘养在深山人未识’的奇葩，不禁为她那奇特风姿而赞叹不已。”^①这种文学性描述对于道乐的审美效应来说无疑显得很苍白，但也大致反映了我当时对道乐那与众不同的美感的切身感慨。这种难以忘怀的美感体验在我多次采风过程中不断重新唤起：或在幽暗的殿堂中听赏道人们清雅幽徐的诵经音韵时，或在寝室内采录道人吟唱时，甚或走在山阴道上，摹闻云端传来几下声如裂帛的铜钹铛鐸声时。大量事实证明，这种美感体验并非发生于我个人，很多同行以至聆听过道教音乐的人，都有同感。这就证明道教音乐的美感是一个客观存在，而且确具不同凡俗的风格特点。

但是，对道乐审美风格的认识，不能仅仅停留在感性体验的水平。应该既能落实于感性形式层面而对之作具体的捉摸，又要上升到美学理论和文化基础层面作宏观简约的准确把握，为此我从三个相互联系的方面进行了理论探讨。首先，道乐的美感和风格特点是由音乐形式具体体现，因而必须从形态入手，分析形态要素的典型特点和感情内容；通观形式要素的整体结构关系及其共同倾向的审美趣味，上升到审美范畴和风格的层次作宏观的总体把握；风格形成于道人的艺术观、心理特点和文化基础等多种因素的极为复杂的合力作用，因而必须结合道乐所由生成的“物

① 《中国武当山道教音乐》，第15页。

态”(文化基础)作整体性研究,寻找其成因,以更全面深刻地理解道乐风格特点。这样研究的思维逻辑是“乐—心—物”三者的对应统一关系问题,即特定的“乐态”生成于并映射出特定的“心态”,而一定的“心态”则又生成于一定的“物态”,如此从具体到抽象,从局部到整体,从表层到深层地拓宽认识。

以上大约就是我思考道乐风格问题时的心路历程。在全文的逻辑结构上,也带有从美学和文化学角度进行理论总结的意义。不言而喻,我在这方面的研究尚属粗浅的初步探索,更多带有提出问题的性质。

第一节 审美形态的典型特征

音乐风格是由审美形态所具体体现,只有从客观的音响运动过程中,我们才能感知音乐的美。所谓“审美形态”,即指音乐作品的形式及其体现的情感,^①。为了理论分析的方便,一般可将音乐形式分解为若干要素,这里不打算对所有要素作巨细无遗的分析,只着眼于其中最典型的要素及其特徵。所谓“典型”有两层意思,一是指这些形式要素及其特徵在道乐中具有普泛性,而非个别的偶然现象。二是指这些形式特点必须具有相当区别

^① 关于审美形态这个概念在美学理论界有广狭两种范围的不同解释,叶朗主编的《现代美学体系》中作了较宽泛的解释,认为审美形态学应以审美范畴研究为主,辅之以艺术风格和意象流变的研究。参见北京大学出版社1988年10月版第40页。而叶纯之、蒋一民著《音乐美学导论》一书中则狭义地理解为“音乐形态”或“音乐结构”。本文倾向后者的定义。参见该书第四章《音乐风格》。

性，即或与世俗音乐有相通之处，也往往表现得更为强烈鲜明，能显示其自身特点。

一、旋律特点

旋律本为各形式要素的综合物，通常分为音高、节奏两方面，这里只分析其音高方面。

1. 腔型特征

腔型指主腔形态，类似通常的旋律型、音调概念。由于道教经韵的旋律特点集中体现于主腔尤其是运用率最高的主腔——核腔，因而在很大程度上核腔成为经韵旋律特点的浓缩形式，作为活的旋律型，核腔包含了音阶、音调、旋法和旋线等要素的特点，并可表现特定的心理情感，分析这个典型样式，可以对道乐旋律特点有简明而本质的把握。核腔原型，因三个音高形式特征的综合运动而形成一个基本模式：1. 全由小音程构成，在音程—音调结构上决定了腔型柔和委婉的基本性格；2. 全为五声级进的下行式和环绕式旋法，从运动方式上进一步加强了音调的柔和性格；3. 渐层下降和曲折回环的旋线，从线条轮廓上造成一种平稳、放松的趋势。此旋律模式明显体现了平和从容的运动形式和安详恬静的情感效应，在很大程度上制约了道乐曲调运动的典型样式必然是平滑柔和的链条式运动，排斥生硬、突兀的锯齿形、直降直升型旋法，体现出宁静柔美的情调。

2. 旋律发展手法

主腔遵循特定手法而发展成各级旋律结构体，对某些发展手法的偏爱，直接影响着旋律运动的不同形式和性格，犹如绘画艺

术中因运笔着墨手法之异而构成不同风格的运动线条，可与人的心理运动形成同构关系，反映特定的情感状态。前已有述，韵旋律偏爱的发展手法是变形、延伸、综合，此三法虽有发展幅度大小之异，但其基本性质都是轻微渐变，排斥剧烈的对比突变，现就此作一些补充分析。变形一般都清楚保留了主（核）腔的原型模式，只有细微的变化。延伸虽已扩展结构长度，但通常在其首或尾部仍保留较明显的主（核）腔原型或变型，延伸腔的派生性质也很清楚，与原型多构成轻微渐变的发展关系。如曲例 7 [步虚] 第一句（主题）中引腔（核腔变型）和延伸腔（共五个小节）构成派生关系，延伸腔采用核腔的 b 因子作二度回环式展开。同样情况可参见曲例 3 [叹骷髅] 之第二段之第一腔句，其是两小节的主腔（C）延伸三小节（C1）而构成，C1 显然是 C 腔的加花延伸变奏。综合手法因增添主腔数量而稍复杂化，不同主腔和由之发展而成的句、段之间虽有一定对比性，但通常不强列明显，旋律发展的性质仍属轻微渐变。具体体现于两点。其一，不同主腔的具象形态（音区、节奏和旋线等）虽各有差异，但其基本的音调结构和旋法特点都大致接近；其二，各乐段在增加新主腔而渐次显示一些新意的同时往往又重复或再现前乐段中的主腔而保持密切联系，使乐段结构关系具有主题演绎的逻辑：主腔→主腔—演绎→演绎—再演绎……。这些特点在多主腔多段体旋律中具有普遍性（参见曲例 3 [叹骷髅] 各段落的承递演绎关系）。

可见变形、延伸和综合虽然体现了旋律发展幅度的渐次扩展，但均以轻微渐变为基本原则，强调旋律发展中材料和风格的精炼统一，排斥强烈对比和突变，体现了追求无冲突性、平和性

的审美意识。

3. 曲式结构原则

腔型发展为定型的成品形态，即形成曲式结构，原则指构成旋律的句、段等结构体的基本关系和性质，它是控制结构形态的逻辑形式。韵的结构形态和原则是很多样的，但其中具典型性的主要是变奏，可以说绝大多数韵曲的不同结构形态都是以变奏为主或至少是结合变奏原则而构成的，与旋律发展手法相一致。

单段形态的大量韵曲，多按句变奏原则而构成。如〔天尊板〕和〔步虚〕，结构图示分别为： $a \rightarrow a1 \rightarrow a2 \rightarrow a3$ 。 $a \rightarrow a1 \rightarrow a2$ 。单段体反复形态，则多体现为段变奏性质如〔澄清韵〕。

多段体结构，则通常具有展衍变奏性质。即乐段本身的结构，多是声相邻的腔节、腔句的连续衍生而成，而各段之间，则多构成变奏的关系（参曲例3、4）。按通常的结构分析法，韵成品尚运用了并置对比、循环、对称、起承转合等结构原则，但大多数情况下，这些曲式中都结合了变奏原则，如北京白云观施食仪式中的〔叹文〕为对比性的三段体，结构图示为：

引腔 $\rightarrow A(8 \text{ 小节}) \rightarrow B(11) \rightarrow C(11) \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow C1(29)$
 $\rightarrow A \rightarrow B \rightarrow C2(10) \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow C3(11) \rightarrow \text{尾腔}。$

A段是个一气呵成的长句构成的衬腔乐段，抒情味极浓；B段是两个长乐句的并置，音区提高，情绪富于抑扬；C段则是较自由的朗诵调，气息急促，情绪较激动。三段作三次反复，每次反复时C段均有变奏，其结构长度的变化特别突出。

由于变奏原则占突出地位，故道乐曲式思维体现为更强调音乐的统一和联系，结构体之间连接自然、关系融和，对比性不强，明显倾向于心理体验的单纯平和性。

二、节奏节拍

在音乐要素中，节奏最复杂也最难定义，一般认为，节奏指乐音的强弱交替关系，这种关系呈周期循环时就形成一定的节拍。以此观念看道乐的节奏节拍关系，亦有其自身特点。哲学家路德维希·克拉盖斯在其《关于节奏的本质》一书中，提出了一种节奏节拍对立论的分析观念，其大意是，节奏是人的灵魂的反映，在本质上是具有自由性的生命运动，是生命赖以存在的原理。而节拍作为精神因素，是按照理智原理而人为设计的东西，是机械式地规定出来的，它限制并破坏灵魂（节奏）的自由。^①这个观念颇有助于我们分析道乐节奏的本质特点。道教音乐尤其是经韵入板正体的节奏节拍，确实体现出自由（节奏）与人为规范（节拍）的对立关系。即从表面（记谱层面）看来，大多数韵曲和所有法器牌子均可纳入计量节拍体系，具有周期循环性。但在实际听赏效果上，韵的节奏并无一定节拍应有的重音色彩和强弱周期循环，或至少是表现得极不明显。如果要勉强找一种重音的话，也只可能存在一种“韵律重音”即腔节腔句的起始音，其因吻合自然呼吸和分句的语气感而稍显突出，但它的出现也仍无周期循环性。显而易见，韵的节奏在本质上是排斥或淡化强弱对比和周期循环，体现出一种非常自由的写意风格，而与机械的节拍形式相对立矛盾。在这种对立关系中，首先应该确认，节奏的特点更能反映音乐律动的本质，它体现了道人内在生命力的脉

① 详参野村良雄著，金文达、张前译《音乐美学》中关于节奏的论述。

动。而试图规范节奏脉动的节拍则显然是人工设计的符号，它匹配内在节奏时显得力不从心，颇有削足适履之感，甚至会掩盖和破坏节奏的本质。

可见，韵的节奏节拍的对立，即是机械的节拍形式不能反映道人内心节奏运动的真实特点，根本原因在于两者本源于不同的心理节奏现象。从形成来源上看，现代人设计的常用计量节拍模式，只是对于人类某些行为（如行进、舞蹈、歌颂等）中的特定节奏的抽象反映，至多属常态型节奏，并不能反映人类在多种多样的复杂行为中形成的殊态节奏，尤其不能反映道教在独特宗教行为中形成的殊态心理节奏。因而，节拍与节奏的对立具有必然性。那么，道人的殊态心理节奏是什么呢？这种殊态心理节奏具体可从两方面去捉摸。其一是道人在体悟道的境界时所形成的特殊思维方式和心理节律，道的境界是混沌、自然和自由无羁的，道人以心灵去贴近、参与这一境界时，往往采用非理性的直觉、联想思维形式，其时空观念十分模糊自由而博大深远，其心理节奏运动相应地自由宽长；其二是与修道炼功有关的呼吸感和心理节奏，呼吸感在唱歌行为中普遍存在，影响着歌唱的强弱循环、换气、分句等节奏内容。关键在于，通常世俗的歌唱特别是专业性的歌唱（注意，节拍符号正是专业音乐界的人为产品）主要是一种表演行为，其因刻意于发声和表情的需要，比较注重节拍的规范和人为控制，遂限制和破坏了自然的呼吸运动。而道人的唱歌实际上兼是一种修道养生的炼功行为（基本无表演意识），其呼吸感遵循气功态的意念和气息控制，运气连贯平滑，呼吸细微绵长，心态宁静淡泊，一切都自然而然地进行，其心理节奏必然是悠缓适意的。这两种顺其自然的心理节奏的合力作用，使韵

的节奏运动必然排斥气息短促机械循环的节拍模式，形成与生命脉动和宇宙意识同构的抒情写意风格，体现出自由、适意、从容的美感。虽然目前还无法用更精确的术语来表述这种节奏特点——或可强名之为“随意律动”节奏，但现代节拍形式无法准确反映韵节奏的内在真谛和韵味，韵确有其特殊的节奏形态和心理基础，则是完全可以肯定的。为此我曾作过试验，严格按照节奏律动的实感为韵曲重新记谱，结果不得不大量使用节拍交替，也只是相对地接近道乐节奏的实际律动感，由此可从实证方面大致体会韵节奏自然写意的本质特点。参见曲例1〔澄清韵〕的正体部分，原记谱全框入二拍子，破坏了节奏的实际韵律感，现记谱改为三、二拍子的不断交替，并标出韵律重音。

随意律动的特点在句式、段式的宏观节奏形态上也有所反映。不对称句法所造成的自由飘浮感，也构成道乐节奏的重要特色。曲例1〔澄清韵〕的主腔型（a句）占两小节，各用3，2拍子，构成乐思结构的不对称。而b句则长达五个小节，与上句构成乐句结构的不对称。乐段长度的不对称在多段体的韵中更不乏其例，如曲例3〔叹骷髅〕以法器牌子过门隔开的四段正体，其小节数各为13，27，19，11。

显然，节奏轻重音的淡化，律动的非周期循环，句法的非均分性，都倾向于突破机械均分律动所形成的生硬感和动力性，使节奏运动极为平稳顺畅而又连绵不绝，具有一唱三叹、一气呵成的韵律感，体现出自由写意、闲适宁静的情感。

三、速度、力度与唱法

道教经韵在速度、力度和唱法上也有一些明显特色：速度不急不燥，力度不强不弱，宁静平稳而无高潮点，唱词含糊地飘浮于圆滑连贯的旋律线中，使音响效果显得自然平衡、沉着庄严，但缺乏激情和变化感。如唱韵的速度以每分钟 60 拍左右的慢板为典型，只有少数长大诵经调采用较快的速度。歌唱力度多持中强的平衡态，接近自然说话的音量，不追求强的音量和明显的力度变化，绝无象民歌〔挣颈红〕之类挣得脸红脖子粗的高声假嗓唱法或专业歌唱中那种有意拉开强弱幅度的表演，即使有时表现一定的激情，也往往含而不露。韵的唱法自然与西洋美声唱法相去甚远，即使与中国传统戏曲、民歌的唱法相比也很有区别，它通常不追求咬字的清楚，更无字腹尾的讲究，在字音关系上它多依腔行字，更强调腔圆，加上悠长拖腔的频频穿插，所以往往很难听清唱词，但却使腔调进行特别自然流畅。这些特点均体现出追求单纯、平和、宁静的审美情趣。

以现代人的欣赏眼光看来，道乐的审美形态和趣味或许有些单调乏味，但对于道教的欣赏标准来说则无疑是最合宜的形式，它准确表达了道教徒与世无争、清心寡欲的宗教观念和追求单纯、虚静、柔和的审美情趣。归根结蒂，道人唱韵时并不以“表演”心态去追求哗众效果的形式运动，以达到媚俗的功利目的，而是用乐音形式与神对话，作心灵的交流，艺术化地表达修道悟道的心理情感。同时道人们都一致认为唱韵是练气修道之一途，咬字吐字，发音运气，用力用速，都事关内丹修炼，有特殊讲

究。故道士唱经时多闭目呈冥思状，颇有心游云天，飘然遁世之态，深山老道大都会唱韵，一连唱数小时而不觉疲，他们已将唱韵与修道炼功熔为一炉，唱韵都是以内气为基础，在气息微调，内心宁静，外念不生的状态下开始的。显然，由此形成的审美形态和情趣必然与世俗歌唱大相径庭。世俗歌唱的审美标准通常是表情幅度愈臻极致，愈能搅动人的心旌，就愈是美的音乐。然而道教的追求则全然不同，它并不想以骇耳洪心的音响效果来煽动人的感情，反而排斥音乐的强烈冲突和大的起落，强调以和谐宁静的乐音来平抑人的感情和思虑，使之归于清宁平和，静止虚无，这样的音乐，在艺术上或有其短，在宗教神学和养生上却正有其长。它有助于人进入一种超尘脱俗、清虚博大的心理状态，在柔和、虔诚、敏感的爱的情感中与神对话；同时它可使人的血液流动减慢，身心放松，在静若止水的心理感情状态中，最大限度地防止体内能量的耗散，保养生命元素精气神。故对道乐审美形态的特点，必须联系与俗不同的神学信仰和审美心理去理解认识。

第二节 主导风格——阴柔美

上节从解剖学意义上分析了道乐形式要素的基本特点和情感功能，本节进一步从整体结构方面分析，并上升到审美范畴和风格来认识。

从整体结构关系上看，道乐形式要素显然并非杂多性质的集合，而是一个完整和谐的有机体，各形式要素的特徵都不约而同

地共趋于一个单纯的、同质的审美范畴。

按我的理解，审美范畴是对多种多样审美形态作类的描述，以便从理论上把握美的本质特点，而风格则是体现于特定审美形态对某种美学范畴的偏爱，故风格分析最终要落实到美学范畴上，“审美范畴一般都是经过高度概括的‘大风格’”^①因而在很大程度上，尤其是在美感比较单纯的道乐之中，审美范畴与风格是一对等价概念，本文就在这样的意义上使用这两个概念。所谓“主导”一词，意在强调其典型性，而不至于完全排除其它从属的审美范畴。

综观道乐形式要素的特征，不难见出其确具同质性：自由适意的宽长节律，无强烈对比的结构及发展手法，小音程思维的腔型，曲折环绕级进的旋法，平缓悠长的旋线，不急不躁、从容不迫的速度力度，自然本真的唱法，……显然，这些特征都一致体现出无冲突性的宁静、和谐、柔弱美感，而这种内向含蓄的美感与中国古代文艺美学的重要审美范畴——“阴柔”一脉相通，也很接近一般艺术美学范畴划分中的“优美”。

按西方美学家对优美的形式特点的描述，大致都可与道乐主导风格会通。如英国画家荷迦兹提出蛇形线是最美的线条，形同道乐的旋律线条特征。英国政治家博克分析美的事物的特征为小、光滑、逐渐变化、不露棱角、娇弱及颜色鲜明而不强烈等，类似道乐旋律发展手法、结构、力度的基本特征。又如中国当代美学家认为优美的重要特征是单纯（而非单调），“有一个单纯焦点成为统一的中心，……使人既感到亲切、接近，又感到宁静、

① 《现代美学体系》第40页。

怡和。……背景（意蕴、内容）与前景（形式、外观）的关系必须是透明的，…不能有深奥得令人陌生的意蕴，也不能有复杂得令人焦躁的外观。”^①这与道乐材料的单纯，以主腔为统一核心的特征也是相通的。

但我觉得用“阴柔”这一范畴来概括道乐的风格特点更为贴切，也更能体现道乐风格的民族特点。中国古代审美艺术的品类，大致均可划分为阴柔（优美）和阳刚（壮美）是两个相对的基本范畴，这是对美的形态最高度的抽象认识。一般认为，阳刚的审美特征是雄伟劲直、沉着痛快；阴柔的审美特征是温深徐婉，优游不迫。如冲淡、飘逸、婉约、含蓄、典雅等艺术美形态，即属于阴柔。清代姚鼎对中国古文中阳刚与阴柔两种美的风格的基本形态特征作了区别，他对阴柔美的描述是“其得于阴柔之美者，则其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧，如沧，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓；其于人也，寥乎其如叹，邈乎其如有思，”^②这里虽然主要是就文学风格而言，但也可以说是对于阴柔美范畴所作的一个经验性描述，道乐的主导风格也有类似的审美效应。

第三节 阴柔美风格再论证——以“韵”为焦点透视

以上通过音乐审美形态和范畴的论述提出道乐主导风格是阴

^① 参见《现代美学体系》第70—72页。

^② 《复鲁契非书》，转引自彭立勋著《美感心理研究》第219页。

柔美这一命题。本节以“韵”这一审美范畴为焦点，透视阴柔美在道乐实践和审美观念中的体现，从新的角度进一步论证这一命题。

一、韵与道乐的相关性

在中国传统美学中，韵是一个内涵丰富的基本范畴，这里我们只着重探讨它与道乐审美风格的关系。首先应注意到一个特殊现象，在中国音乐中（除佛教音乐外），以道乐对韵的使用最广，意义最深。早在科仪音乐创始的魏晋时期，有关科书经典就提到了“韵”（韵），此后千多年的科仪音乐史上，韵从未断过香火，它的语义也在滚雪球似地衍生。韵最早也最多的语义是作为仙乐的统称，如“九天之韵”、“天韵”（魏晋）、“音韵”（南宋）、“阳韵”（元代）、“声韵”（明代）、“法韵”（清代）。清代后也用“韵乐”特指器乐曲牌，或用作道乐曲谱书名。以至于有象征道派、地域风格的全真韵、东北韵，具分类意义的大韵、小韵、忏韵、走马韵，与曲名连用的澄清韵，清虚韵等。显然，“韵”在道教音乐的概念体系中占有重要地位，它已是道教仙乐的代名词，但道教如此重视“韵”的使用，其符号意义并不仅止于此，其中还暗含抽象的审美观念。要证明这点，需要略微考查一下韵的美学历程和它与道乐审美的关系。

二、韵的美学历程及风格属性

韵最先是一个音乐术语，最早见于汉末蔡邕《蔡中郎集·外

集三·弹琴赋》：“繁弦既抑，雅韵乃扬。”此韵字与“繁”对比，以“雅”限定，已暗示了音乐清素、简约的乐风。类似说法如曹植《白鹤赋》“聆雅琴之清韵”。训诂学上指出了韵的字源。《广雅》曰：“韵，和也，从音，员声”，“韵”即“和”，指和谐的声音。“和”在古代一般也可与韵等同而用，略有微妙区别。刘勰说：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵”^①，用今天的音乐术语来解释，“和”是不完全协和，“韵”则是完全协和的声音。汉魏之间，韵开始移用于文学。^②魏晋时期，玄学道家人物将韵广泛用于人伦鉴识，用来形容人的神态姿貌和人格情调，并与玄、道、远、淡、神、雅、清、情、素等字连用，^③开始成了一个浸透道家情趣的审美范畴。自梁天监中画家谢赫《古画品录》提出“气韵生动”的美学范畴，韵进入艺术领域，从此成为一千多年流注不绝的艺术审美范畴。至此，韵作为艺术风格范畴仍保留了它最先作为音乐术语时已内涵的清雅阴柔属性。据徐复观先生研究，“气韵”观念代表绘画中两种极致之美的形象，气，实指表现在作品中的阳刚之美，而韵，则指表现在作品中的阴柔之美。^④当时谈到韵的诗文，确实都能证明韵是偏于阴柔美的，如《晋阳秋》谓陆绥的“体韵遒举，风彩飘然”，戴逵的“情韵连

① 见《文心雕龙·声律篇》。

② 《尚书·古文疏证》云：“韵兴于汉建安及齐梁间。韵之变凡二。前此止论五音，后方有四声。”

③ 如宋明帝《文章志》：“罗友有大韵”。《晋书·庾凯传》“雅有远韵。”《郗鉴传》“乐彦辅道韵平淡。”《曹毗传》“会无玄韵淡泊”，《宋书·王敬传》“敬弘神韵冲简”。《谢方明传》“自然有雅韵。”《齐书·周顒传赞》：“彦伦辞辩，苦节清韵。”《嗣衡阳·王钧传》“其风清素韵，弥足可怀。”转引自徐复观著《中国艺术精神》第147页。

④ 《中国艺术精神》第176—178页。

绵，风趣巧拔”，点明为飘然、连绵、巧拔，都是“曹衣出水”、“帘卷西风”般的柔美感。徐先生还指出，气韵观念的出现，是以庄学为背景。庄学的清、虚、玄、远，实为“韵”的性格、内容，超拔世俗之谓清，清则韵，韵则远，远则玄，故晋代有清韵、远韵、玄韵的观念。^①与谢赫同时的王僧虔又以韵论书法。其《书赋》：“摘文匪缚，托韵笙簧。”似指婀娜多姿而婉转流动的线条在心理上唤起的类似音乐旋律的感受。以韵为阴柔美，在宋以后已成为音乐家和一般人的审美共识。宋代范温在《潜溪诗眼》中说：“有余意之谓韵”，“尝闻之撞钟，大声已去，余音复来，悠扬宛转，声外之音，其是之谓矣。”张镃《满庭芳》有：“静听寒声断续，微韵转，凄咽悲沉”句，对韵的含蓄柔静情调都说得很清楚。宋时称妇人标致者也为韵。宋辛弃疾《稼轩词二·小重山·茉莉》：“分明是，她更韵些儿。”宋周辉《清波杂志六·冷茶》：“……贵妃墓志云：‘……六宫称之曰韵。’”女人属阴，以韵专称女貌，可见韵作为阴柔的符号已是宋代的一般文化常识。金王若虚《溇南诗话》卷二引郑厚云：“诗之有韵，如风中之竹，石间之泉，柳上之莺，墙下之蛩，风行铎鸣，自成音响。”说的是一种自然而柔美的情调。金代元好问云：“邺下曹刘气尽豪，江东诸谢韵尤高”（《自题中州集后五首》）。“曹刘”是曹植、刘桢，指建安文学。“诸谢”是谢灵运、谢朓，指南朝文学。将“气”和“韵”分开，更显示了“气”壮而“韵”柔的差

^① 同上注第64页。大陆美学家敏泽先生也有类似看法，认为晋宋时期流行以“韵”评人的风度的自然、飘逸、高雅，从其使用情况看，“韵”或“风韵”实即指人在精神上蔑视礼法、放浪形骸、高雅超俗的表现，参见《中国美学思想史》第520页。

别。明陆时雍《诗境总论》认为“韵生于声”，但“韵”与“情”相伴，是艺术作品内在气质意境高雅脱俗的标志，作品“有韵则生，无韵则死；有韵则雅，无韵则俗，有韵则响，无韵则沉；有韵则远，无韵则局。”他在《诗镜总论》中还进一步论述了韵在诗中的多种审美形态：“相去日以远，衣带日以缓，其韵古；携手上河梁，游子暮何之，其韵悠；……采菊东篱下，悠然见南山，其韵幽；……天际识归舟，云中辩江树，其韵远。凡情无奇自佳，景不丽而自妙者，韵使之也。”以古、雅、悠、幽、远等字形容，都是讲韵的阴柔自然之美。

综上述可知，韵从一个音乐术语逐渐发展成古代审美文化中的重要范畴，始终都保留着道家情趣和阴柔的属性，这是它作为审美范畴的本质规定性。

当代中国美学家对韵的审美属性大多也持同样看法。如成复旺先生认为，从中国美学史的全程来看，韵包含思想情感与艺术形式两方面，情感要襟怀冲淡、远离世情。形式要笔墨简淡、隐约朦胧。韵就是清远淡雅而余味无穷的美。与气比较，“气”作为生气、生命力，较为外在，较有力度；而“韵”则较为内在，也较为微弱。故中国古代倡阳刚之美者多重“气”，如曹丕、刘勰、韩愈等；倡阴柔之美者多重“韵”，如司空图、王士禛等。他也认为韵是玄学促成，浸透了玄学恬淡无欲、清虚静泰的精神，可说是玄学的美学概括。道家学说贯穿在玄学、禅学和道学之中，成了韵的最基本的哲学基础。韵的本质特点，在美学形态上是阴柔之美，在审美层次上，是同形式美相对的意蕴美。在人生关系上，它是对内在人生的深入。在哲学基础上，它是庄

学、玄学、禅学共同酝酿、层层积淀的美学结晶。^① 钱钟书先生则分辨气韵为：“气为生气，韵为远出。”“有余意之谓韵”^②。孙玄常先生说：“气说的是生气、动力，韵说的是和谐、节奏”^③。叶郎先生认为韵是气趋向于静态即和谐状态的一种表现形态，是静态美的状态（《中国美学史大纲》）。可见中国古代和当代的文艺美学家都一致认为韵是指称艺术作品具有阴柔美的意境风格，并与道家哲学美学思想有渊源关系。那么，它又是怎样与道教音乐的美学风格挂上钩的呢？

三、韵与道乐美学风格

道教音乐实践和有关经文描述表明，韵这个术语连同它的特定审美属性，亦为道教音乐所重视和发挥。古代音乐实践中，凡用韵字来形容的音乐，多具阴柔的属性，并与道教音乐有关。唐代李太玄《玉女舞霓裳》诗有：“歌声似磬韵还幽”句，^④ 描述仙乐风味的霓裳舞中，歌声如磬般清冷，韵味幽静深邃，阴柔淡远之意跃然耳际。南宋婉约派词人兼音乐家白石道人《凄凉犯》序：“以此曲示国工田正德，使以哑筚篥吹之，其韵极美。”其《过垂虹》诗云：“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫”，这两处说到韵的美感，谓美谓凄凉，谓娇谓低唱，伴奏乐器用箫和哑筚篥，皆意味着风格的阴柔。又其《霓裳中序第一》原序云：

① 《中国美学范畴辞典》“韵”条，第162页，167页。

② 《管锥篇》第4卷1353页。

③ 《“气韵”探源》载《美术史论丛刊》1982年3期。

④ 《全唐诗中的乐舞资料》。

“……然音节闲雅，不类今曲。”闲雅之音，也与阴柔同质。顺便提及，白石一生与道教过从甚密，其音乐的习得，也与道人传授有关。^①道教科书中虽甚少直接描述韵的风格，但以韵代称仙乐则是明确的，而科书中凡谈及仙乐风格时，多用“清、淡、玄、虚、冷”等字眼形容，多以“凤、鸾、窈窕”来比拟，则无异于间接指明了韵的审美属性。不妨略举几则：

《步虚忧乐慧词》：“虚歌自然生……清歌宫商和”；“法容和清琴，音响自然成，玄歌唱妙曲。”《金章十二篇》：“八音虚中弹，紫凤唱灵风”。《太上洞玄灵宝智慧礼赞》：“雅歌三天上，……由此步玄音”。^②《诸真歌颂》：“玄唱种福田……清唱扶桑际……玄吟五老会。”“鸾唱华盖间，凤钧导龙辂。”^③《白鹤词之六》：“白鹤飞来通吉信，清音齐逐返风香。”《阳歌九章》之一：“清韵阳歌梵，飘飘激十方。”之七：“冷冷高仙客，窈窕咏阳歌。”《阴歌九章》之三：“阴歌悲且哀”，之八：“冷冷阴妙诵”。^④

即使是阳歌，也多冠以“清、冷、飘、窈窕”之阴性定语，至于阴歌之柔，就更不待言了。以上论仙乐之风格，总不离阴柔意味，其审美情趣昭然若揭。堪为印证的是，现今道教音乐的宏观风格，仍以江南婉柔清丽的乐风为典型特征，足证“韵”之于道教音乐，并非偶然使用的一个符号，而是其特定审美观的一个象征。

① 说详蒲亨强著《道教与中国传统音乐》一书中“道教与文人音乐”一章。

② 以上载《道藏》第11册。

③ 《道藏》第19册。

④ 《藏外道书》第16卷第60页。

在南北朝时期，三个重要的文化现象交汇一起了：玄学思潮的风行，韵之成为审美范畴，道教仪式音乐的创始，这应是“韵”之进入道教音乐实践的历史契机。道教斋仪创始人葛洪、葛巢甫、陆修静等均为南方士族，其深受老庄玄学和南方文化的影响，采撷浸透玄学精神的“韵”作为道教音乐的基本审美理想，是顺理成章的；陆修静创始的仪式音乐轨范，一直占有正统地位，被后世道教遵为典范，其在仪式音乐中设计的审美理想能够下延上千年不绝，同样是很自然的。

阴柔之成为道教音乐的主导风格并非偶然，实有大文化背景的支撑。在古代哲学中阴柔代表地、清、水、雌等女性属性，根本特点是柔弱无为，无为而为，一切作为如行云流水，如雁过长空，不留纤芥在胸，故与道的本质相通。在音乐审美形态中，阴柔之美体现为顺势而发的无冲突性，它音响不疾厉，不喧闹，不雕琢，不浮艳，幽深雅致，是一种内向含蓄、顺其自然的乐音运动。

音乐是人心感于物的产物，特定的音乐风格决定于人的“心态”与“物态”的交互激荡。对于“入山唯恐不深，避世唯恐不远”的道士来说，他们的最高人生境界是修道长生、回归“自然”，他们居必择最远离人工环境的“自然”，所见、所听、所思都是虚静无为的“自然”，“自然”的物象和韵律当然会深深投射到他们的心灵，并渐渐升华为一种哲学美学观念，付诸艺术创造的实践。“自然”，就是“自”己而“然”，宇宙万物没有任何人为痕迹的本来如此的运行状态，看起来它柔弱无争、淡泊虚静，好象什么都没作，然而，在冥冥中它主宰着万物的运行和生长，所以老子要“道法自然”，要人们切莫乱加造作，因为道体本来

就是自然,“自然”就是“道”的极致,也就是道教音乐审美风格同质性的根源所在。于此,我们觉察到了道教音乐艺术精神背后那文化磁场的巨大引力,触摸到了文化大动脉的搏动。

第四节 审美风格的文化基础

就一个流行全国的音乐品类例如民族音乐五大类而论,其审美风格的一般规律是:总体上是阳刚阴柔共存,而随地域、流派的不同则往往偏胜其一。但道教音乐却不同,它同样流行全国,也有道派之异,然而其音乐风格却相当单纯统一,地不分南北,人不分流派,都一致倾向阴柔风格,这就构成了一个特殊的音乐风格现象。这一独特现象并非偶然的巧合,更非凭空产生,而有其特定的文化基础。从广阔视野中探寻与道乐风格确有关联的诸文化基础,可对这一现象有更深入的认识,更合理的解释。

一、崇尚阴柔的道家哲学

作为一种审美艺术,道乐的风格特点与道家哲学精髓有密切的对应性。道家哲学的代表著作是成书于战国中期的《老子》,原著不过五千言,但内容广博精微,对中国哲学和道教学术均有深远影响。综观全书,在相反相成的辩证基调中,明显贯穿着对阴、柔、虚、静等女性特征的偏重和崇拜,可以说是一部阴柔哲学、女性赞歌。在此书中,老子用一系列人们熟悉而易于体悟的阴性事物“水”、“谷神”、“玄牝”、“婴儿”等来比喻“道”的特

点，极力推崇“阴柔”，提出“柔弱胜刚强”的指导思想。如《第八章》以水妙喻道的哲学，以“上善若水”为提纲，说明人要效法自然之道，就要做到如水一样至柔宽容，因为水的柔弱特性正是“道”的本质体现：“上善如水，水善利万物而不争，居众人之所恶，故几于道矣。”水虽柔弱卑下而又无坚不克，道的作用也是如此。他还从事物转化的性质来证明这一点，万物草木活时的状态是柔软，死的状态就变得枯硬，所以刚强的东西属于死亡，柔弱的东西属于生存。在古代易学中，水属阴，通女性，故老子又通过赞美女性器官来喻“道”的境界，《第六章》云：“谷神不死，是谓玄牝。玄牝之门，是谓天地之根。绵绵呵若存，用之不勤。”以“谷神”喻阴户，“玄牝”喻阴道，以之象征天地之根，万物之源，具有生生不已的特性。^①玄牝二字源于《易经》学系，玄，通元，牝在中国上古的文字中是雌性生殖机能的文雅代名词，“牡”是雄性代号。世界上一切动植物，虽然由牡牝两性的结合而延续生命，但个体生命都是从阴性的空洞器官中出生的。因此，这种生生不已的人生根源，正是天地之根的道的妙用。人通过养静、养神而到达“谷神”（幽静深远）的境界，便找到了“玄牝之门”、生命之源，可与天地精神相往来了。^②老子还以婴儿作榜样，证明柔弱是道德的本质，“专气致柔，能如婴儿乎！”“含德之厚，比于赤子，……骨柔精弱而握固。……”说人若能修养到达柔弱如婴儿的状态，便可到达道的至境。这也是后世道教“返老还童、长生不死”的理论依据。

① 详参萧兵、叶绍宪著《老子的文化解读》。

② 参南怀瑾《禅宗与道家》第247页。

总之,《老子》一书处处体现了对女性“阴柔”本质的推崇,并以此作为“无为而无不为”的道家哲学精髓的形象阐述,《老子》一书中还提出了“虚静”的养生观,也成为道教修道术的思想来源(后面还要谈到这点)。有学者认为,“道家和道教贵雌尚左是继承原始社会母系氏族的传统,儒家和礼教贵男尊右是代表阶级社会男性父权主义的传统”^①这是很有道理的寻根阐释。老子的思想对道教文化有战略性指导意义。众所周知,老子哲学是道教信仰的主要思想来源,《道德经》(即《老子》)历代都是道士必诵读的经典之一,可以说很少有道士不懂得它的要义,不以为之行动的指南。因而,它的思想精髓必然会从人生观、世界观的层面印入道士的脑海,制约着道士人格心理和音乐审美意识的形成,进而影响到音乐的审美形态和风格。前述“韵”作为道乐美学形态的结晶,其思想根源也是道家哲学。故可以说道乐的阴柔美正是道家哲学思想的艺术表达。

二、重巫主柔的南方地域文化

中国文化素有南方巫官北方史官之分,皆因特定的自然地理和人文风俗传统所使然。一般来说,北方民风敦厚朴实,劲截豪强,属“浩然之气”的仕道文化,而由北往南,则民风渐变为奇异秀丽,孕养出思想高明、空灵优雅的文化风格,楚词和词赋等华美的文艺作品,老庄、禅宗等空灵思想都出自南方,这种南北文化差异,自古已成一个定律,对中国音乐的审美形态有重要影

^① 牟钟鉴等著《道教通论》第16页。

响。道教音乐作为本土音乐的成员，同样会受到地域文化色彩的影响。但一个相当特殊的现象是，道教对地域文化的依托有明显的倾向性，历来对南方文化情有独钟。因而，研究南方地域文化的基本特色，将有助于理解道乐风格。

从南北朝到宋元时期，中国文化因外族侵略曾有几大规模南移，使南方渐成为华夏正统文化保存发扬之沃土。早在唐末安史之乱后，中国经济的重心已然南移，“唐帝国得以维持，实赖东南财赋”，^①北宋时东南地区已成为社会经济文化的中心。“国家根本，仰给东南。”^②12世纪初叶，仅在两浙地区，南渡后的人口增加了三分之一。^③此时期南方农村经济和城市商品经济也有大的发展，据宋代李心传《建炎以来系年要录》107卷记载，南宋初年号称繁华大邑的工商业城市，浙西有14个，浙东9个，江东8个，江西、福建各4个。两浙城市的兴起最为突出。自南宋至元明清，中国文化以长江流域为根据，南宋时有“苏常熟，天下足”（陆游《渭南文集》）“江浙熟，天下足”的谚语，乾隆游江南，尚不免要叫道：“江浙为人文渊薮”。丁文江在《历史人物与地理的关系》一文中，分析了24史中前汉、后汉、唐、北宋、南宋、明、六代有传人物的籍贯和百分比列，从中可见，南宋前，中国人物以黄河流域为中心；南宋后，以长江流域，犹以江苏浙江为最多。浙江人物在前汉不过占第十二位，后汉与唐占第九位，北宋时占八位，南宋与明，骤升至第一位，这

① 这是著名史学家陈寅恪的研究结论，参陆键东著《陈寅恪的最后20年》第247页。

② 《宋史·范祖禹传》。

③ 据《宋史·地理志》和《宋会要辑稿》。

其间南北文化的转移，再明白不过了。^① 这里应注意到，大文化的南北转移与道乐的发展史颇有关联。自魏晋时期始，正统道乐的形成发展均以南方为基地，宋元是道教科仪书出现最多也是道乐最盛行的时期，而道乐所流行区域，正是当时经济人文最繁盛江浙一带。这当然不会是巧合现象。说明经济人文环境是道乐生存发展的必要条件。事实上，正统道乐具有上位层次文化性质，其发展传承多赖“书传”，需要有较高文明程度的社会环境，如内容复杂的科书的编撰、印行、传播，需依赖知识渊博的文化精英、富庶的经济、印刷业的支持。科仪音乐的实践，也多以都市官观为主战场，需要广大市民信徒的香火资助等。可见道教音乐之盛行南方，有其历史必然性。

南方的独特地理环境又孕育了独特的民俗心理和文艺传统。南方遍布山川溪石，林莽湖泊，景色奇异诡秘，富于变幻，使南人比起生活在景色一览无遗之域的北人，更富于崇神信鬼的心理特点，自古以来南方就有“重淫祠，信鬼神”的民俗，巫风盛行。汉代吴越百姓就相信巫师之流，祈求他们驱鬼治病，至“财尽于鬼神，产匮于祭祀”而不悔。到东晋南朝，狂热的迷信仍有增无减，《荆楚岁时记》、《玉烛宝典》记载了很多南方信鬼崇神的民俗。随着祀神乐舞之盛行，如神人同乐、联章套曲的九歌祭乐即出于此域，渐形成了主柔贵奇的文艺传统。南方奇特的巫骚文化传统自然就成为以神秘玄虚为特色的道教音乐繁衍的最佳温床。从这些背景中，我们也就可以理解道教音乐始终对南方情有独钟的独特现象。如权威的经典、科书、道派多出自南方；历代

① 详朱谦之著《文化哲学》。

科仪大师多为南方人或长期在南方生活或在南方得道；正统道教历代以南方道士为主体^①。

独特的南方文化，造就了南方音乐与北方音乐截然不同的偏重柔婉的风格特点。历代音乐理论家对此差异多有揭橥和表述。仅以明人为例，徐渭《南词叙录》中曾谈到明代流行南方的四大戏曲声腔的风格：“南曲则纤徐绵眇，清丽宛转……信南方之柔媚也。”王骥德《曲律》对比南北之戏曲音乐：“南词主激越，其变也为流丽；北词主慷慨，其变也为朴实。……北主劲切雄丽，南主清峭柔远。北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。……北气易粗，南气易弱，此其大较”，虽然只述戏曲音乐，但也大致反映了南方音乐风格偏柔的一般规律。道教音乐既素以南方为弘传的基地，其在音乐审美情趣和实践的层面必然会受到南方音乐风格的蕴茵浸润，促成其阴柔风格的形成。

三、宗法虚静的修道心理

音乐是人之创造心理的乐化形态，音乐审美不仅是感官的问题，也有心理活动因素，只有在特定心理的支配下，感官才能正确行使职能，感知客观的声色。道教音乐形态风格特点的形成，同样要受道士特定审美心理这一中介系统的支配。道士们的审美心理以及一般人格心理均与俗人有很大不同，研究其特点将有助于理解道教的音乐风格特点。如果说前述之道家哲学和地域文化

^① 《宋会要辑稿·道释一》，记有历年经考试获度牒的各地道士数目，南方和江南一带人数大大超过北方。

传统主要是从观念形态层面影响道教的审美心理,那么修道术则从可操作的实践层面强化了这种影响,具有更重要的意义。修道术所体现的道士心理具有三个重要特点,第一,由于修道术为每个道士普遍勤行的日常性宗教活动,并具有统一的理论方法和操作技术,故修道心理具有高度的趋同性,类似“集体无意识”心理,这与常人因为社会环境、人生观、个人经历、修养的不同而导致的个性化心理很不一样;第二,修道心理直接受制于通神达仙、修身养性的宗教信仰和体验,形成了以“虚静”为旨归的宗教心理特征,并含有审美心理因素;第三,修道术在科仪音乐中也普遍施行,故使其审美心理特点与音乐实践直接挂了钩。这些特点,构成了道乐美学风格的审美心理基础。

1. 修道术的基本理论、方法和心理特征

修道术作为身心一元化的宗教修炼活动,有一套完整而隐秘的理论和操作行为,现略介绍分析之。

基本理论 修道术,又称神仙术、修真术,是道士修学神仙丹道,以求长生不老的炼养法术的统称,其具体方法种类繁多,最主要的是“内丹学”。内丹是基于老庄养生学术思想,融合上古阴阳五行八卦学说、中医脏腑脉络和养生方术而架构成的一个严密的理论实践体系,其基本原理是以人身为炉,炼“精气神”为丹,以心理修炼带动生理气机运动,利用虚静至极的心理作用,达到神凝气聚,发挥生命潜能,进而超越生命,与道(自然)契合,有浓厚的心理训练性质。唐代以后,内丹成为修道术的主流,北宋末,全真道以性命双修撮合三教,成为内丹的主要实践者。其强调心性的清修,以清静为宗,史称“清修派”。

内丹家基于对天地自然现象的观察和分析,提出了“‘天’

天合一”，回归自然的基本理论。^① 认为人与天（自然）是异质同构关系，人身以膈为界分为小天地，通过身心修炼，促使天气下降，地脉上升，天地相通，使人体小天地与自然大天地合契，返回到人初生时的真性，与天的虚静本质合一，如此人就能获得与天体本质相同的永恒性，长生不死，体道合真。^② 由此内丹家提出了“顺则生人，逆则成仙”的演化规律，即从“顺”的方向看宇宙演化，是道生一（气），一生二（阴阳），二生三才（天地人），三生万物。而人只有从“逆”向反演，才能返老还童，返回先天（胎儿、自然）的虚无永恒状态。内丹术即根据这一理论而生发，要通过人为修炼来实现这个反演过程。这种大胆浪漫的构想，充分体现了道教“我命在我不在天”的雄大气魄，并由此创造出了世界宗教史上一大奇迹。

修道方法 大而言之，修道的的基本方法是一种心身合一的训练过程，其以清静作功夫养心性（即炼心、心理训练），以气功为辅助炼形命（调息、理气等高级气功），达到凝神入定、高度寂静的状态。由于炼气也须以意念控制，气功是心功的自然结果，所谓“必心地平常，以为本心平则神定，神定则精凝，精凝

① 饶有趣味的是，古希腊人也有崇拜天体的神秘观念，认为唯有天体是不死的、永恒的和不改变的，他们给予天体崇高的地位，称之为“以太”，意为希腊文的“永恒之流”或“永恒的时间”。古代人把天作为最高的地方分配给神灵，相信神灵和天一样都是不死的东西。参见马克思博士论文《德谟克里特的自然哲学与伊壁鸠鲁的自然哲学的差别》第40—41页。这与道教的神仙信仰和内丹理论都有惊人的相同点，不同处在于道教更进一步创造出了一套与天合一的具体理论和方法。

② 全真清修派大师马丹阳《丹阳真人语录》说：“人能常清静，天地悉皆归。言天者，非外指复载之天地也，盖指身体中之天地下地也。人之膈已上为天，膈已下为地，若天气降、地脉通，上下冲和，精气自固也。”《道藏》第23册，第703页。

则气和”，^① 因此内丹术实为一种特殊的心理训练术。其具体修炼的程序很复杂，大致是通过“筑基”、“炼精化气”、“炼气化神”、“炼神还虚”四个阶段而返回到虚无本真状态，修成丹道。^② 道教史上出现的其它修道术，大都与此法雷同。如：

“内观”术，也称内视，要在虚静心神，不乱想，闭目专思和守护内心的“神”（气）^③ 是澄静内心而保存神气之术。

“守一”术，强调意念专注身中某处，以帮助遣思、静心而守神气。^④ 后世演为守丹田之说。

“守静”术，即以虚静使神不出游，强调“静”态是修道的根本途径，唐代时更出清静经，每日持诵体悟^⑤。

“存思”术，即冥想身内诸神以保护元精元气，也冥想身外诸神以与之相沟通。是道教科仪成功的关键。如此等等。

心理特徵 修道术的心理特徵简单而明确，只是“虚（清）静”二字都免了，故内丹修炼也称为“虚静丹法”。如内丹修炼小周天中的“筑基”阶段，要点是“炼心养性息归根”。“炼心”就是凝神，使心止于脐下，“养性”即调息，使气归于脐下，“息

① 同上注第 页。

② 详参胡孚琛著《魏晋神仙道教》附录《道教史上的内丹学》358 页。

③ 《太上老君内观经》阐述甚详：“内观之道，静神定心，乱想不起，邪妄不侵。周身及物，闭目寻思，表里虚寂，神道微深。外观万景，内察一心。”《道藏》11 册 396 页。

④ 《太平经》卷 73—85：“求道之法静为根”，“久久自静，万道俱出，长存不死，与天相毕。”卷 154—170：“静身存神，即病不加也，年寿长也，神明佑之。……久久自能见神。”

⑤ 晚唐作品《老君清静心经》，发挥《道德经》修养的妙义，全篇 392 字，反复强调心神清静，渐入真道的原理。如“如此清静。渐入真道。既入真道。名为得道。……得悟道者，常清静也。”《道藏》27 册 156 页。

归根”是要将气息沉入脚踵，如此使心理沉静到极点。^① 其后的重要步骤“炼己”，要点也是排除杂念，集中注意，使心神清静安定。^② 虚静既是修炼的基本心理状态，也表达道体、心体空寂湛然的澄清状态，^③ 故历代修道大师无不强调“虚静”二字。如全真清修派大师马丹阳的《丹阳真人语录》说：“凡学道之人切须法天之道，乾旋己身中之造化。十二时常清常静，不起纤毫尘念，则方是修行，日就月将无有间断，决做神仙。”^④ 为了更易于体悟和强调，道士常用自然形象来比喻虚静心理的状态。“又如大山巍巍峨峨，稳稳当当，不摇不动，一切物来，触他不得，道人之心，亦当如此。”“又如大地之宁，寂然不动，”^⑤ “又如水之为物，性柔就下，……随方就圆，本性澄湛。”“又如天之在上，其体常清，清而能容，无所不复。”^⑥ 以天空、空喻心体的虚，“又如虚空，广大无有边际，无所不容，无所不包。……有天之清，有地之静，有日月之明，有万物之变化，虚空一如也。道人的心亦当如此。”“虚”也称太虚，是宇宙万物的本真状态：“是知虚者，大道之体，天地之始，动静自此出，阴阳由此立，万物自此生。是故虚者，天下之大本也。”^⑦ “虚”也和“静”合称，象征天地之象：“虚者，天之象也；静者，地之象也。自强不息，天之虚也。厚德载物，地之静也。天地之道惟虚与静。”

① 详参黄公伟著《道教与修道秘义指要》第三册第350页。

② 同上注。

③ 《长生真人至真语录》：“虚者，道之体也，阴阳明其虚则万物生也，至性明其虚则恍惚生也。”《道藏》第23册710页。

④ 《道藏》23册705页。

⑤ 王志谨《盘山录》，《道藏》23册718页。

⑥ 同上注第719页。

⑦ 《中和集》，《道藏》第4册第482页。

“学仙虚静为丹旨，道体虚空妙莫穷，虚极又虚元气凝，静之又静阳来复。”^①

内丹家认为，只要将心理修炼到虚静状态，即可实现修道的大目标——合道长生。“虚”是宇宙间唯一永存的东西，天地万物可以毁灭，唯虚不会，因为虚中无物，无质无象，人修炼到心理虚无的状态，当然就无欲无念，有益身心，也就得道了。“虚”的本质同时也是道家哲学的最高范畴——“道”（自然）。而“静”的心理，实与“虚”同，无为、清静亦是虚静之义，都是得道成仙的必要条件。所谓“无为自得是真清静，惟无为清静是为至极。”^② 守一清静恬淡，所以养道。“^③ “平常即真常也，心应万变不为物迁，常应常静，渐入真道。”^④ “但清静无为逍遥自在，不染不着，此十二字若能咬嚼得破，便做个彻底道人。”^⑤

可见，修道作为以心理统生理的方术，其修炼过程始终是要设法进入并保持虚静的心理状态，使心灵空虚、清静，从而凝神聚气，发挥生命的潜能。其间自有合理的人体科学因素，不及赘言。

2. 修道心理的审美因素

修道的心理特徵本身已是一种审美的态度，因为审美是以精神的自由为其前提，而精神的自由，又必以心理的虚静无欲为前提。这点我们都不难体验，当我们愈是处于虚静的心态，往往想

① 同上注第 506，507 页。

② 《清和真人北游语录》，《道藏》第 33 册第 164 页。

③ 《丹阳真人语录》，《道藏》第 23 册第 703 页。

④ 《清和真人北游语录》，《道藏》第 33 册第 155 页。

⑤ 《丹阳真人语录》，《道藏》第 23 册第 703 页。

象的翅膀才愈能自由地展开，愈能以美的态度观照事物，愈能得到美的享受。相反，如内心因利欲妄念的纷扰而躁动不宁，则精神必不自由，美感就无从产生。由于修道心理实以老庄思想为哲学基础，回溯其源头活水，有助于认识它的审美心理特点。

老子在摄生养生的“虚静论”中指出生命的源头，是以静态为根基的，要修养恢复到生命原始的静态，才合于常道。至于养静的方法，只说了六个字“致虚极，守静笃，”致虚要空灵到极点，守静要清宁如止水，便是摄生养神的妙方了。这六字真言已经把修道功夫的方法、层次和境界都说完了，并对审美心理的发展有重要启示。庄子从审美上进一步发展了老子的虚静论，即心理状态要绝对处于虚静，为道如此，审美感知同样如此。庄子的美学思想集中体现在“心斋”、“坐忘”说中，“气也者，虚而待物者也。唯道集虚，虚也者，心斋也。”“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大道，此谓大道。”（《大宗师》）都是强调保持虚静无欲无我的心态。按照徐复观先生的解释，心斋坐忘都是审美观照得以成立的精神主体，是一种消解生理欲望、摆脱普通知识活动的虚静无我的精神自由状态^①。庄子认为，心斋之虚静心态，首先可以保全人的自然本性，“至人之用心若镜，不将不迎，迎而不藏，故能胜物而不伤。”^② 这是其养生的功能。同时，当虚静到“形若槁骸，心若死灰”时，心灵就超越了物象时空的樊篱，获得无限自由，升华到“其来无迹，其往无涯，无门无皇，四达皇皇也”的境界（《知北游》），这就是审美观照的心态了。“庄子

① 徐复观著《中国艺术精神》第62页。

② 《应帝王》。

的心斋说包含着对审美心理的独到见解和精确描述，即主体的审美感觉，应是超实用、超功利、超感官感觉的，而与主体的虚静本性和纯任自然的心理状态相适应，排斥外之穷耳目、内之驰精神的理智判断或分析，将心性恢复到天地之“大本根”——虚静的自然状态，在这样的心理状态中，心灵就能获得自由、无限的发展，充分地感知内美，直觉地体悟大美。这些无疑是符合艺术审美本质特点的思想。”^①

因此，修道理论和心理特点与老庄的“虚静论”有密切渊源，同时也具有同一的审美心理因素。

值得注意的是，修道的“虚静”心理不仅是审美观照的一般前提，而且它的审美心理明显倾向于“阴柔”（优美）的范畴。优美是最接近一般美感特点的范畴，所以早期西方美学家在描述美感的一般形式特点时，大都指的优美范畴，如古希腊毕达哥拉斯学派认为圆形是最美的图形，英国哲学家培根认为美的精华是秀雅合适的动作，最美的线条是蛇形线（荷迦兹）等。从美感的心理特点来看，优美的美感有它特定的规定性：“在优美的美感中，……美感的心理活动趋向于平静的、和谐的、安息的状态，……对象的刺激相当柔和、松缓，我们对于对象始终没有抗拒、没有不适应的感觉，……整个心理活动是和谐统一的，感知、想象、理智、情感等各种心理功能彼此协调、自由运动，使心境处于相对宁静、和缓、轻松、舒展的状态。”^②（案着重点为笔者所加）显然这些特点与“崇高”、“壮美”的美感截然不同，而与修

① 敏泽著《中国美学思想史》第1卷，261页。

② 转引自彭立勋著《美感心理研究》第221页，229页，230页。

道的心理状态和审美特点却完全同一。因此，可以确认修道心理不仅是一种审美的态度，而且这种审美态度是明确指向阴柔（优美）的范畴。

从审美的情感特点来看，阴柔（优美）的美感也有特定的规定性，如柏克认为：“优美的美感是来源于互相交往的情欲，这类情欲主要是与爱的情感联系在一起的。……在优美的美感中，除审美的快感外，尚伴有亲近、爱怜、同情等情绪和情感，……感到对象既可亲又可爱，因而感到对象有一种吸引力，使人难舍难分。”^①（案着重点为笔者所加）显然，这类审美情感特点与修道心理也是相同的，也完全符合道教信仰中体现的情感。道教的修道以至一切宗教活动的大本宗，都是趋向于神，与神合一，对于道士来说，神当然是最可亲最可爱的对象，他们在趋向神的过程中，必然始终伴随着亲近和爱的情感，这种情感必然是柔和的、和谐的而不是对抗的剧烈的。

3. 修道心理与音乐实践

修道术作为道士日常性的宗教活动，陶冶铸就了道士集团不同寻常的特殊人格心理和行为规范，如清虚、恬静、谦卑、恭敬等，对道乐审美情趣有潜在的影响。同时，修道术本身又是科仪音乐实践的基本前提和关键环节，其心理特点必然直接影响到音乐审美心理，从而制约着音乐审美形态和风格的形成。

道教素来视音乐为修道和通仙的重要手段，音乐行为都是在炼心存思的前提下展开，以“心斋—诵经”为固定程序，很多韵尤其是功课经的韵的经文多以内修为主题。在科仪音乐实践中，

^① 同上注第224页，227页，229页。

“存思、冥想”等修道术是不可或缺的重要程序，是仪式得以产生神效的关键，故贯穿于仪式音乐过程的始终。仪式之初，法师先唱“道场众等，人各运心”，所谓“运心”，要求静心遣欲，将意识集中到神圣事物。次唱“各礼师存念如法”时，法师就要“临目存见太上乘空下降，左右龙虎千乘，次思三师，次思日月星辰，五脏五岳五帝”等。次唱“法事如式”，是要众人按既定的存想程序修炼身心。这些都是内心修炼性质的“存思”（心斋）法术，只有通过存思，才能将坛场幻化为神界，将自己提升到非凡的境界，与神沟通。故修道术实为科仪音乐成功的基本前提。

“存思”都有强烈的心理修炼性质，并多以神仙、经书为焦点展开想象、联想活动。“如见玉帝，念道思真，静存此心，密密研究，经中至理，体之身心。”^①“存想太上真人在高座上转经而说法也。”^②在唱〔步虚〕时，则要存思尊神和体内真气的运行。这些想象都是超现实的，故需要用固定程序的心理训练来使幻想成真，通常在心理活动上要求精神专注、排除欲望和兴奋情感，身心完全放松虚静，并有一些辅助性的“心理技术方法”：全神贯注于复杂的呼吸运动的特殊的调息、气功等，反复的身体动作（咽气，叩齿），诵经音声模式的反复等，要点就在于摆脱杂念，导致虚静的心理状态，再展开固定程序的宗教想象。存思的心理特征类似现代心理学所称的“冥想”和“沉思”。研究表明，沉思可导致重要的脑电波和其它生理变化：新陈代谢和心律

① 转引自闵智亭、李养正主编《道教大辞典》第44页。

② 《太极真人敷灵宝斋醮威仪诸经要诀》载《道藏》第9册869页。

减慢，心理紧张消除，趋于平静。^①可见，科仪音乐中广泛运用的修道术同样是在虚静、专思的心理状态前提下而再展开直觉和联想，这种心理状态直接制约着道士们音乐审美情趣的价值取向，决定了他们在音乐实践中处于相应的审美心理状态，一致运用与之相适应的音乐形式和风格。从这个角度透视，就能充分理解各地道教音乐为何如此统一地偏爱阴柔而不是其它的杂多风格。

下篇小结

勿庸讳言，要真正穷尽道教音乐的奥秘，绝不可能毕其功于一役，尚须长期的艰苦努力。本篇的研究，只是向“把握全貌、透视本质”的目标有所前进，对道教音乐的基本要素和本质特点提出一些基本理论观点和认识。

首先，道教音乐是一种宗教音乐现象。神圣神秘的宗教信仰和仪式过程，在很大程度上决定了道教音乐的面貌和基本特点，可以说没有宗教信仰和仪式，道教音乐将失去其主体性，甚至将不复存在。因此，以历史唯物主义观点从局内人立场了解神圣观念和礼仪的特点，应是认识道教音乐自身本质特性的一个基点，否则我们的观察就会成为雾里看花，甚至偏失方向，看不清它的实质和价值。正如本篇初步研究所示，神圣观念和礼仪对音乐现

^① 据医生对禅宗和尚作实验后的报告，因禅宗的禅定法实与道教存思法类似，故可引证。详[苏]德·莫·乌格里诺维奇著，沈翼鹏译，由之校《宗教心理学》第131页。

象的制约和影响既广泛深远又非常微妙复杂，它或显或隐，或曲或直，在不同道派、不同音乐体裁以至音乐形式内容的不同层面都有不同程度和深度的体现，受其制约最多从而最能反映道乐本质的音乐现象乃是全真道十方韵的主体内核，它应是我们研究的主要对象。

其次，道教音乐也是一种审美艺术现象，它虽然服务于宗教信仰和仪式，其表达的基本情感特徵与仪式的氛围基调也高度统一对应，但音乐艺术的特殊运动逻辑决定了它又必须采用自己的具体表达形式和方式，而非亦步亦趋地解释仪式的具体内容和情节。因此，我们绝不能因强调道教音乐的宗教性而排斥或忽略对音乐艺术形式风格的具体分析，恰恰相反，音乐学的研究主题，正要求我们确认音乐的相对独立性，并着重从形态学角度细致分析音乐表现的具体形式和方式以及从中体现的审美趣味和风格，这样才能正确地看清宗教与音乐的辩证关系，看清音乐表达宗教观念的特殊性。否则，我们的研究就很可能偏向宗教仪式的主题，或者只能停留在空泛议论的状态而不能说明实质问题。

最后，道教音乐并不仅是单纯的宗教文化现象或音乐现象，也是一种民族历史文化现象，它发放了诸多特殊文化信息，归根结蒂它是以特殊的大文化因素为其根基。道教音乐“阴柔”审美风格的形成绝不是偶然的无根可寻的，它实是某些文化因素的综合作用和厚积薄发：南方特殊的自然人文地理营造出特有的崇拜神灵的巫风民俗和偏爱阴柔的艺术传统，其构成了道家哲学和道教艺术形成发展的温床；通过道家哲人的抽象思维，这一传统升华为清晰简明的理论表述和总结，成为道教文化实践的思想指南；根源于老庄思想的修道术在实践中促成道士“重柔贵虚”的

集体心理特征的形成；最后，这种趋同心理与科仪音乐实践结合运作，进一步向音乐审美领域延伸，促成了道教音乐审美趣味和阴柔风格的形成和确立。研究相关的文化基础可从更广阔的视野和根源上帮助我们加深理解道教音乐的形式特点和美学风格，探寻其内在的文化机制和动力，认识它的本质和必然性。

从总体上看，道教音乐的形成发展，它的独特风貌和本质大致可归于宗教、音乐艺术和历史文化这三种文化形态的合力作用，这就决定了只有通过有机的跨学科研究，方能一步步深入堂奥，识其秘旨。前面的道路或许还很长很长，但相信只要沿着正确的研究之路不懈前进，总有希望到达光辉的终点。

道教音乐仍在中国大地回响，仍在继续给人以美的享受，仍珍藏着尚待开发的历史价值和艺术审美价值，这些正在并将继续为那些在学术之路上挥汗披荆的跋涉者提供无穷的动力！

主要参考文献

一、道经科仪文献类

《老君音诵戒经》、《太上洞玄灵宝授度仪》、《无上秘要》、《涂炭斋品》、《要修科仪戒律钞》、《太上黄箓斋仪》、《道门科范大全集》、《灵宝玉鉴》、《上清灵宝大法》、《道门通教必用集》、《玉音法事》、《无上黄箓大斋立成仪》、《灵宝领教济度金书》、《道法会元》、《道门定制》、《道书援神契》、《道门十规》、《大明玄教立成斋醮仪范》、《玄坛刊误论》、《度人经》、《全真清规》、《道书援神契》、《斋戒录》、《金箓斋仪》、《洞玄灵宝玉京山步虚经》。

《玉皇宥罪锡福宝忏》、《三官灯仪》、《茅山志》、《金箓斋三洞赞咏仪》、《南岳小录》、《养生秘录》、《众仙赞颂灵章》、《众仙赞颂歌章》、《众仙赞颂玄章》、《江淮异人录》、《正一旨教斋仪》、《正一威仪经》、《诸真歌颂》、《大明御制玄教乐章》、《仙乐集》、《步虚经》、《灵宝施食法》、《玄科》。

以上载《道藏》（上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印版）。

《上清灵宝济度大成金书》、《太极灵宝祭炼科仪》、《广成仪制铁罐斛食全集》、《诏亡科》、《青玄济炼铁罐施食全集》、《进表上章总朝全集》、《忏法大观》、《贡祀诸天正朝集》、《水火炼度全集》、《正朝进表全集》、《玉帝

正朝集》。

以上载《藏外道书》(巴蜀书社版)。

《太上玄门功课经》、《全真正韵》(载《重刊道藏辑要》)。

二、宗教、道教史论类

- | | |
|------------------------|---------------------------|
| 卿希泰主编:中国道教史(四卷本) | 四川人民出版社 1988 年 4 月第 1 版 |
| 卿希泰著:中国道教思想史纲 | 四川人民出版社 1985 年 8 月第 1 版 |
| 卿希泰主编:中国道教(四卷本) | 知识出版社 1994 年 1 月第 1 版 |
| 李养正著:道教概说 | 中华书局 1989 年 2 月第 1 版 |
| 南怀瑾著:禅宗与道家 | 复旦大学出版社 1991 年 3 月第 1 版 |
| 南怀瑾著:静坐修道与长生不老 | 复旦大学出版社 1994 年 1 月第 1 版 |
| 南怀瑾述:金刚经说什么 | 北京师范大学出版社 1993 年版 |
| 南怀瑾著:道家、密宗与东方神秘学 | 中国世界语出版社 1994 年 7 月版 |
| 张广保著:金元全真道内丹心性学 | 三联书店 1995 年 4 月第 1 版 |
| 江苏茅山道教文化研究室编:华阳洞天修真养生法 | 1994 年 6 月(教内资料) |
| 任继愈主编:中国佛教史 | 中国社会科学出版社 1981 年 9 月第 1 版 |
| 中国佛教协会编:中国佛教 | 知识出版社 1982 年 8 月第 1 版 |
| 罗纳德:社会中的宗教 | 四川人民出版社 1991 年 1 月第 1 版 |
| 李大吉主编:宗教学通论 | 中国社会科学出版社 1989 年 1 版 |
| 葛兆光著:道教与中国文化 | 上海人民出版社 1987 年 9 月第 1 版 |
| 葛兆光著:禅宗与中国文化 | 上海人民出版社 1986 年 6 月第 1 版 |
| 张泽洪著:道教祭礼仪典 | 四川人民出版社 1994 年 7 月第 1 版 |
| 黄公伟著:道教与修道秘义指要 | 台湾新文丰出版公司 1982 年版 |

- [日] 福井康顺等监修 朱越利译: 上海古籍出版社 1990 年 6 月第 1 版
道教(三卷本)
- 闵智亭、李养正主编: 道教大辞典 华夏出版社 1994 年 6 月第 1 版
- 闵智亭著: 道教仪范 中国道教学院 1989 年(教内资料)
- 丁煌: 上清灵宝济度大成全书四十卷初研 道教学探索第二号 1989 年 12 月版
- 胡孚琛著: 魏晋神仙道教 人民出版社 1989 年 6 月第 1 版
- 朱越利著: 道教要籍概论 北京燕山出版社 1992 年 12 月第 1 版
- 高寿仙著: 中国宗教礼俗 天津人民出版社 1992 年 12 月第 1 版
- 李养正著: 道教与中国社会 中国华侨出版公司 1989 年第 1 版
- [日] 洼德忠著, 萧坤华译: 道教史 上海译文出版社 1987 年 7 月第 1 版
- [美] 维克多·特纳编, 方永德等译: 上海文艺出版社 1993 年 7 月第 1 版
庆典
- [美] 克里斯蒂安·乔基姆著, 王平等译: 中国的宗教精神 中国华侨出版公司 1991 年 5 月第 1 版
- [美] 斯特伦著, 金泽、何其敏译: 上海人民出版社 1991 年 11 月第 1 版
人与神——宗教生活的理解
- [美] 麦克·R 萨梭著, 魏福全等译: 道教学探索第二号
(庄林续道藏)——道士手册之一度藏
- [苏] 诺维科夫主编, 龚学增、潘宇等译: 宗教学教程 中国人民大学出版社 1990 年 12 月 1 版
- [英] 马林诺夫斯基著, 李安宅译: 中国民间文艺出版社 1986 年 5 月 1 版
巫术宗教科学与神话
- 李大吉主编: 宗教学通论 中国社会科学出版社 1989 年版
- 中国文化精英全集·宗教卷 中国国际广播出版社 1992 年版
- 任继愈选编, 李富华校注: 佛教经 中国社会科学出版社 1985 年版

籍选编

传芑：略述道教内观守静等修真之 中国道教 1987 年第 3 期

术

童恩正著：中国古代的巫

中国社会科学 1995 年第 5 期

三、文化类

[美] 爱德华·麦克诺尔·伯恩斯 菲 罗经国等译 商务印书馆 1987 年版

利普·李·拉尔夫著：世界文明史

朱谦之著：文化哲学

商务印书馆 1990 年版

马端临：文献通考

[苏] 德·莫·乌格里诺维奇著 沈翼 社会科学文献出版社 1989 年版

鹏译，由之校，宗教心理学

[美] 玛丽·乔·梅多 理查德·德·卡 陈麟书 陈耀庭等译，四川人民出

霍著：宗教心理学

版社 1990 年版

[美] 布恩·埃克斯特兰德编，韩进 知识出版社 1985 年版

之等译：心理学原理和应用

乌格里诺维奇著，王先睿、李鹏增 三联书店 1987 年 8 月第 1 版

译：艺术与宗教

韩林德著：境生象外

三联书店 1995 年 4 月第 1 版

张文勋著：华夏文化与审美意识

云南人民出版社 1992 年 7 月第 1 版

孙津著：基督教与美学

重庆出版社 1990 年 6 月第 1 版

[瑞士] 荣格等著，通山译：金华养 东方出版社 1993 年 4 月第 1 版

生秘旨与分析心理学

江东：印度舞蹈与宗教背景的文化 文艺研究 1996 年第 2 期

阐释

成复旺主编：中国美学范畴辞典

中国人民大学出版社 1995 年版

- 胡经之著：文艺美学 北京大学出版社 1989 年 11 月第 1 版
- 萧兵、叶绍宪著：老子的文化解读 湖北人民出版社 1995 年 8 月第 1 版
- 张涵著：中华美学的基本精神及其当代意义 文艺研究 1995 年第 2 期
- 彭立勋著：美感心理研究 湖南人民出版社 1985 年 11 月第 1 版
- [美] 艾伦·温诺著，陶东风等译：黄河文艺出版社 1988 年 7 月第 1 版
- 创造的世界——艺术心理学
- 敏泽著：中国美学思想史 中国社会科学出版社 1986 年版
- 丛书集成初编 中华书局 1985 年新 1 版

四、艺术类

- 袁静芳：乐种研究中的模式分析法 中央音乐学院学报 1994 年 3 期
- 卓菲亚·丽萨著，于润洋译：音乐美学新稿 人民音乐出版社 1992 年 8 月第 1 版
- 蔡仲德注译：中国音乐美学史资料 人民音乐出版社 1990 年 12 月第 1 版
- 张鸿懿：白云观道教音乐中的十方韵和北京韵 香港首届道教科仪音乐研讨会论文集 人民音乐出版社 1991 年 12 月 1 版
- 胡耀著：佛教与音乐艺术 天津人民出版社 1992 年 12 月第 1 版
- 蒲亨强著：道教与中国传统音乐 台湾文津出版社 1993 年 3 月第 1 版
- 徐复观著：中国艺术精神 春风文艺出版社 1987 年版
- 周文柏著：文艺心理研究 中国人民大学出版社 1988 年 8 月第 1 版
- 杨立青著：梅西安作曲技法初探 福建教育出版社 1989 年 9 月第 1 版
- 中国音乐学院编：民族音乐文论选萃 中国文联出版公司 1994 年 9 月第 1 版

- 王纯五、甘绍成著：中国道教音乐 西南交通大学出版社 1993 年 6 月第 1 版
- 武汉音乐学院编：中国武当山道教音乐 中国文联出版公司 1987 年 8 月第 1 版
- 史新民主编：全真正韵谱辑 中国文联出版公司 1991 年 8 月第 1 版
- 朱恒夫著：目连戏研究 南京大学出版社 1993 年 5 月第 1 版
- 蔡丰明著：江南民间社戏 百家出版社 1995 年 12 月第 1 版
- [法] 施舟人原著，廖文英、曾于真译步虚的研究 道教探索第二号
- 王守泰著：昆曲格律 江苏人民出版社 1982 年 6 月第 1 版
- 连波著：戏曲作曲 上海音乐出版社 1989 年 7 月第 1 版
- 路应昆：论高腔 文艺研究 1996 年第 4 期
- [美] 西格蒙德·列瓦里：音乐形态学的基本原理与方法 李曦微译，中国音乐学 1987 年第 1 期
- 叶纯之、蒋一民著：音乐美学导论 北京大学出版社 1988 年 2 月第 1 版
- 野村良雄著，金文达、张前译：音乐美学 人民音乐出版社 1991 年版
- 王次昭主编：音乐美学 高等教育出版社 1994 年版
- 戴嘉枋：俗乐观与中国传统音乐美学观的层次构筑 音乐学文集，中央音乐学院学报社 1992 年版

本文曲例

曲例1.【澄清韵】 武当山 阮蓬志 吴元瀛 传谱

引腔

天 无(哦) 哎

A a 主腔原型 b

氛 (哪 啊) (唉) 秒,

(呀 啊) 地 (呀)(啊)

无 (啊)

(唉) 妖 (哎) 尾腔 尘。

(哪 啊) 大 量玄玄也。

曲例 2.【主腔原型及部分变型】(选自白云观施食仪)

A:原型
澄清韵

氛 哪 啊

A1:
步虚

超 度 (啊) (呀 啊)

A2:
举天尊

太 上 度

A3:
吊挂

种 种 无 名

A4:
提纲

慈 尊

A5:
小赞

青 华 教 主

A6:
五方召请

五 方 世

煞音换序

加音

加音、换序

倒影式延
伸减音

倒影式延
伸加音

分裂加音

7:
叹文1

换序

8:
叹文1
首句

加音延伸

9:
水赞分裂移位,
复位逆行

柳 枝 雨

10:
返魂香
第二句
后半加音加密
节奏

返 魂 香 唉

11:
圣班韵
第二句
后半

分裂加音

哎

12:
三信礼换序延伸
加音

志 呀 心 啊 信 礼 玉

13:
三信礼二
段首句向前加音
延伸14:
黄录斋
第二句
后半加音加密
节奏

灵妙宫

15:
五供养

分裂, 加音

香 供 养,

16:
叹文3
首句

倒装加音
换序

太 上 垂 科 啊 虚 皇 演 教

17:
青华赞
大救苦引

(引腔)

分裂减音
后延伸

仰 啊 启 呀 青 华 教 主

18:
破丰都咒

倒装加音
延伸

茫 茫 丰 啊 都 中 呢 重 重

19:
破丰都板

风 雪 地 狱

20:
慢中称

分裂加音
重复

前 亡 后 化

21:
悲叹韵
第二句

重复

悲 叹 撼 哎

倒装, 变奏
加音

千 江 有 水 千 江 月,

曲例 3.【叹骷髅】

武当山 刺万慧、言继权唱 吴素华等记

The musical score is written in staff notation with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 2/4. The lyrics are in Chinese. The score is divided into several sections marked with letters A, A1, B, B1, C, C1, B2.

Section A: 昨 日 荒 郊

Section A1: 去 啊 玩 游哎,

Section B: 哪 忽 见 一个 大

Section B1: 大 的 骷 啊 髅

Section C: 荆 棘 丛 啊 中 草

Section C1: 木 啊 丘 也 啊

Section B2: (continuation of the previous line)

冷 飕 飕, 哎

风 吹 荷 叶 倒 啊 愁 啊

荷 啊 叶 倒 啊 愁。

骷 啊

髅 啊 啊 骷 (啊)

髅 (啊) (啊)

你 在 滴 水 河 边,



曲例 4.【大赞】

武当山 方继权唱 蔡纪洲等记



(也) 蒙 日(啊) 月(也)

[15] 照 临 身(哪)

[20] 形(也)。

C 皇 王 水 土(啊) 万(哪)

B3 万 春, 列

D 也) 报 父(哦) 母(哦)

啊) 养 育 之(啊)



曲例 5.【施食套曲主腔一览】

曲 目	主腔代号	主 腔 形 态	结构位置
1. 步虚	A1	A1—A22 之腔型参见曲例 2	
2. 举天尊	A2		
3. 吊挂	A3		
4. 提纲	A4 + B	B: 	
5. 小赞	A5		
6. 一方召请	C + A6	C: 	
7. 叹文 1	A7, A8	志 一心召 请,	
8. 水赞	A9 + D + E	D: 	正体首句
		法 筵 中,	
		E: 	尾句
9. 返魂香	F + A10	F: 	首句
10. 叹文 2	A7 + A8	一 呀 唉 炷	
11. 举	A2		
12. 小救苦引	G + F1	G: 	主要腔句
		三 代 宗 亲 承 摄	

13. 举天尊 A2

14. 提纲 A4 + B1

15. 三炷香 H + E1



16. 提纲 A4 + B

17. 圣班韵 I + A11



18. 提纲 B

19. 慈尊赞 D2 + E2 + H1

20. 三宝赞 H2 + D3 + E3

21. 三信礼 A12 + A13

22. 举天举 A2

23. 提纲 A4 + B

24. 仰启咒 G1

25. 普如牒 A7 + A8

26. 黄录斋 J + A14 + E4



27. 举天尊 A2

28. 五供养 A15 + 吟腔 + G2

29. 叹文 3 A16

30. 梅花引 D4 + E5 + G3

32. 青华赞 A2 + K + G4 + E6

(大救苦引)



32. 破丰都咒 A18
 33. 破丰都板 A19 + I1
 34. 举天尊 A2
 35. 慢中称 A20 + I2
 36. 提纲 A4 + B
 37. 叹文 4 A7 + A8
 38. 五召请 I3
 39. 叹骷髅 H3 + D5 + G5 + E7
 40. 举天尊 A2
 41. 提纲 A4 + B
 42. 悲叹韵 A21 + G6 + E8
 43. 举天尊 A2
 44. 叹文 5 A7 + A8
 45. 开咽喉



46. 二十四类 N + O + L
 (修设斋筵)

47. 三皈依(香赞) H4 + D6 + E9
 48. 快中称 A22

曲例 6.【澄清韵】

北京白云观 黄信诚 传谱 崔信童 记谱

引腔

天 无 (哎) (呀)

A a

氛 (哪 啊) 秽, (呀 啊)

A1, a1

地 (呀) (啊)
妖

尾腔

无 尘, 大量 玄玄 也。

曲例 7.【澄清韵】

闵智亭 传谱 刘红等记谱

引腔

琳 琅 (啊) (哎)



曲例 8.【步虚】

白云观 黄信诚 传谱 蒲亨强 采录 记谱





曲例 9.【步虚】

白云观 喇万慧 唱 卢国元等 记谱



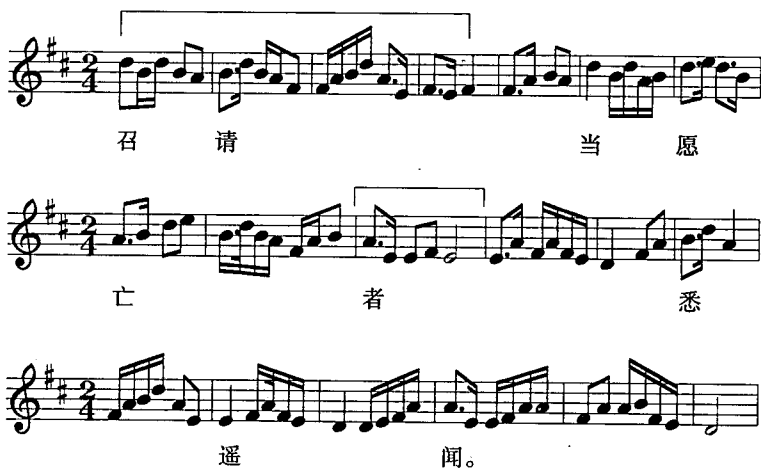
曲例 10.【步虚】

闵智亭 唱 刘红等 记谱



曲例 11.【大救苦引】

闵智亭 唱 王中仁等 记谱



曲例 12.【《闵本》A 腔部分变型】

腔号	曲 目	腔型	结构位置
MA1	双吊挂	<p>上坛齐 举 (哎)</p>	首乐句后部

腔号 曲 目 腔型 结构位置

MA2 大启请



真 心

首乐节

MA3 小赞韵



诵 经 功(哎) 德

首句

MA4 三宝香



稽(呀) 首 皈 依皈依

首句

MA5 送花赞



香花送,使(哎) 者 早 登

第二句

曲例 13.【《武本》A 腔部分变型】

腔号 曲 目 腔型 结构位置

WA1 小赞



太 乙善(啊)

第二句

WA2 大皈依



大啊 上 经啊 宝,(哎)

第二段首句

WA3 丰都咒



WA4 叹文



曲例 14.【《闵本》个性化腔调举例】 闵智亭 唱 刘红等记谱

【三信礼】(首乐部)



【香供养】腔调大致同上。

【倒卷帘】

特色腔



【云乐歌】

首段



【清华引】(第二段)



曲例 15.【《武本》个性主腔】

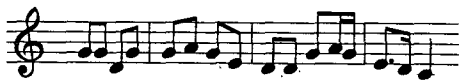
【香花送】



【反八天】



【中堂赞】



【放 食】



【八 天】



曲例 16.【吊挂】(比较谱)

十方韵

 Musical notation for '十方韵' (Shi Fang Yun) in treble clef, 4/4 time. The melody is simple, with notes corresponding to the lyrics '真', '心', '清'.

真 心 清

北京韵

 Musical notation for '北京韵' (Bei Jing Yun) in treble clef, 4/4 time. The melody is more complex, with notes corresponding to the lyrics '真', '心', '清'.

真 心 清

东北韵

 Musical notation for '东北韵' (Dong Bei Yun) in treble clef, 4/4 time. The melody is the most complex, with notes corresponding to the lyrics '上', '药', '身'.

上 药 身





曲例 17.【三宝天尊】

佳县白云观 张明贵唱 蒲亨强收录 蒲亨建记谱





曲例 18.【行路词】 法器牌子·于德琛等记

注：叉型符头表示大饶，包圆叉型符头代表大镲。

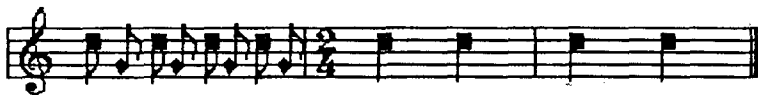


曲例 19.【下水船】



曲例 20.【直板】

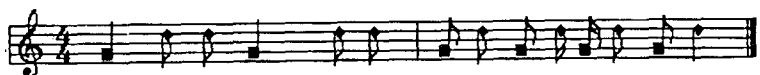
注：正方型符头表示小镲，棱型符头表示钹子。



曲例 21.【五镣板】



曲例 22.【九镣板】



曲例 23.【五镣板】(三眼板)



曲例 24.【小五声佛】(正曲) 喇万慧传谱



曲例 25.【十面镜】(耍曲) 方继权传谱



后 记

本文写作过程中得到中央音乐学院袁静芳教授的悉心指导，并蒙拨冗撰序；华中师范大学文学院刘守华教授热忱关心本文的构思和出版，提供了诸多珍贵的建议；四川大学宗教所博士生导师希泰教授在百忙中仔细审阅全文，提出了很多重要修改意见；武汉音乐学院童忠良教授始终关心本文的写作。以上一并记载，以为纪念，并表示衷心谢意。

蒲亨强

2000，5，于四川音乐学院

儒道释博士论文丛书

责任编辑 周田青 ● 封面设计 张光明 ● 版式设计 陈勇

ISBN 7-80659-093-5



9 787806 590935 >

ISBN 7-80659-093-5/B·17

定价:18.00 元

[General Information]

书名=神圣礼乐 正统道教科仪音乐研究

作者=蒲亨强著

页数=281

SS号=12034777

DX号=

出版日期=2000.8

出版社=巴蜀书社

封面

书名

版权

前言

目录

序

序论

第一章 东汉魏晋南北朝

概述

第一节 科仪音乐的初萌（东汉）

第二节 正统道乐改革的酝酿

一、葛洪的影响

二、上清经与上清派

三、灵宝经与灵宝派

第三节 新天师道的改革

一、寇谦之的科仪改革及评价

二、陆修静创建科仪音乐传统模式

第二章 隋唐北宋

概述

第一节 宫观的发展

第二节 科仪种类

第三节 杜光庭对道乐的贡献

一、《道门科范大全集》及其科仪音乐

二、黄箓斋仪

三、其它斋仪

四、继承与发展

第四节 《玉音法事》——科仪经韵的首次集成

一、何谓“玉音法事”

二、仪式分析

三、音乐分析

第三章 南宋金元

概述

第一节 斋仪的种类

第二节 重要科书介绍

- 一、《道门通教必用集》
- 二、《无上黄箓大斋立成仪》
- 三、《灵宝领教济度金书》
- 四、《灵宝玉鉴》
- 五、《上清灵宝大法》
- 六、《太极祭炼内法》
- 七、《道法会元》

第三节 科仪音乐实例分析

- 一、黄箓斋仪
- 二、上章仪
- 三、章官醮仪
- 四、金钟玉磬仪
- 五、宿启

第四节 继承发展因素综析

- 一、新增构件
- 二、新增曲目及词体
- 三、唱法发展
- 四、科仪主持人分工的新发展

第四章 明清

概述

第一节 重要科书介绍

- 一、集大成的《上清灵宝济度大成金书》
- 二、明皇室敕定科书《大明玄教立成斋醮仪范》
- 三、全真道科书
- 四、正一派度亡科书

第二节 科仪音乐实例分析

一、度亡科仪音乐

二、祈禳科仪音乐

第三节 科仪音乐的乐队

第五章 当代科仪音乐现状考略

第一节 近现代道教概况

第二节 当代科仪音乐现状及其历史来源

一、完整科仪音乐类型的古今比较

二、科仪基本构件的古今比较

上篇小结

第六章 仪式与音乐

第一节 道教的音乐观

一、“神造仙设、自成宫商”的音乐本体观

二、“通神降魔、修道养生”的音乐功能观

三、“雅妙宛绝、难以名状”的音乐审美观

第二节 科仪音乐过程

一、施食科仪过程实录及分析

二、上表科仪过程

三、课诵科仪过程

第三节 仪式与音乐之关系

一、科仪构成要素

二、礼仪的功能

三、音乐的相对独立性

第七章 音乐分类及构成

第一节 音乐体裁分类略述

第二节 经韵音乐之曲调构成

一、韵牌之曲调构成

二、套数之曲调构成

第八章 十方韵的系统构成及风格差异（兼论地方韵的特点）

第一节 宫观——十方韵的文化生态场

第二节 十方韵曲调体系的内核与外缘

一、共性内核

二、个性外缘

第三节 地方韵的特征

第九章 器乐的艺术特点

第一节 常用乐器和特色法器

第二节 法器的文化内涵

第三节 法器牌子的配器及艺术特点

一、配器与作品

二、艺术特点

第四节 曲牌的音乐形式特点

一、曲式结构

二、形态、风格的基本特点

第十章 审美风格及其文化基础

第一节 审美形态的典型特征

一、旋律特点

二、节奏节拍

三、速度、力度与唱法

第二节 主导风格——阴柔美

第三节 阴柔美风格再论证——以“韵”为焦点透视

一、韵与道乐的相关性

二、韵的美学历程及风格属性

三、韵与道乐美学风格

第四节 审美风格的文化基础

一、崇尚阴柔的道家哲学

二、重巫主柔的南方地域文化

三、宗法虚静的修道心理

下篇小结

主要参考文献

本文曲例

后记
封底