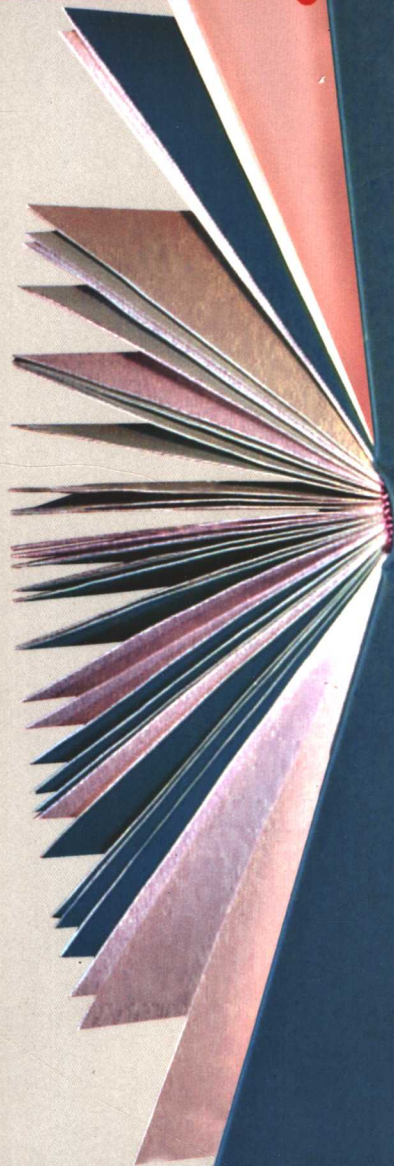


20世纪中国音乐史论研究文献综录

宗教音乐卷

道教音乐

史新民
编著



20世纪中国音乐史论 研究文献综录

中国古代音乐史卷

古代音乐通史
词调音乐、琴学、古谱
古代音乐思想
古代乐学、律学

中国近现代音乐史卷

中国近现代音乐史(1901-1949)
中国近现代音乐史(1949-2000)
音乐表演艺术与作曲技法理论

中国传统声乐卷

中国民间歌曲
中国戏曲音乐
曲艺音乐
民间歌舞

中国传统器乐与乐种卷

传统器乐与乐种论著综录
传统器乐与乐种论文综录(1901-1969)
传统器乐与乐种论文综录(1970-1989)
传统器乐与乐种论文综录(1990-2000)

中国少数民族音乐卷

宗教音乐卷

• 道教音乐
佛教、基督宗教、少数民族宗教音乐

20世纪新兴学科卷(上、下册)

含民族音乐学、音乐治疗学、音乐社会学、音乐影像学、音乐声学、音乐教育学、音乐地理学、乐种学、音乐美学、音乐技术学等学科

本丛书由人民音乐出版社编辑部总策划

定价: 23.00 元

ISBN 7-103-02848-6



9 787103 028483 >

道教音乐

史新民编著

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

道教音乐 / 史新民编著 . — 北京 : 人民音乐出版社,
2005. 9

(20 世纪中国音乐史论研究文献综录. 宗教音乐卷)

ISBN 7-103-02848-6

I. 道… II. 史… III. ①道教-宗教音乐-音乐史-
研究-中国 IV. J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 111072 号

责任编辑: 徐 德

责任校对: 沙 莎

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A5 2 插页 12.25 印张

2005 年 9 月北京第 1 版 2005 年 9 月北京第 1 次印刷

印数: 1—4,040 册 定价: 23.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010) 68278400

20 世纪中国音乐史论研究文献综录

主 编

袁静芳、王耀华

主编委员会

王耀华、田 青、汪毓和、袁静芳、童忠良、樊祖荫

编委会

丁承运、马 达、王耀华、牛龙菲、田可文、田 青、史新民、冯光钰、伍国栋、
刘福琳、孙晓辉、肖学俊、吴晓萍、汪毓和、李 玫、李幼平、李文珍、宋 瑾、
张鸿懿、汪申申、宋祥瑞、张伯瑜、杨民康、明 言、郑长灵、姚艺君、袁静芳、
徐 德、梁茂春、崔 宪、童忠良、曾遂今、蔡际洲、樊祖荫

编辑说明

一、《20 世纪中国音乐史论研究文献综录·宗教音乐卷·道教音乐》由史新民同志主编,杨顺适、孙凡、胡军同志也承担了大量的具体工作。本书分为三大部分:综述、论文、著作。

二、本综录收录的文献时限为 1901 年至 2000 年。

三、本综录所收文献是在全国主要报刊上已发表的文章及已出版的书籍;有价值的雕版及抄本,特别是中华人民共和国成立前后未正式出版的油印本和手抄本等重要的珍贵资料,本书都按正式文献收入。

四、本书的编排:

1. 综述部分概要论述本学术领域的简要历史,20 世纪的发展、成就和新课题。

2. 综述中所引有关道教音乐研究论文的所载刊物、期号、时间、页码等,均见“论文目录”,文中不注;所引专著,首次出现则详标出版社、出版地点等,以后再引从略。

3. 综述中“现今概貌”一节各主要宫观,按从北到南、从东至西的顺序排列。

4. 论文部分含论文目录、论文提要、论文选登三项内容。

5. 论文目录以发表时间为序。

6. 个别文章多处刊载者,本目录不全部列出,只录刊物之一。

7. 部分重要论文附论文提要,根据内容需要,字数多少不限。

8. 选登部分有学术价值的论文原文,仍按时间顺序排列。

9. 著作部分之分项、目录排序、提要写法、选登原则均与论文部分同。

目 录

综 述	(1)
一、道教音乐的历史沿革	(4)
二、道教音乐的整理与研究	(11)
第一阶段：零星采集（1901—1963 年）	(13)
第二阶段：全面收录（1979—1986 年）	(15)
第三阶段：重点研究（1987—2000 年）	(19)
三、道教音乐研究的几个特点	(27)
（一）在全面收集整理的基础上进行研究	(27)
（二）在道内外时贤学者的共同关注与身体力行下 进行研究	(30)
（三）在有重点、有中心的格局下进行研究	(33)
（四）在汉族与少数民族中同步进行研究	(38)
四、道教音乐的现今概貌	(42)
（一）主要宫观的科仪音乐	(44)
1. 北京白云观道乐	(44)
2. 沈阳太清宫道乐	(47)
3. 上海白云观道乐	(49)
4. 苏州玄妙观道乐	(50)
5. 西安八仙宫道乐	(52)

(二) 主要名山的科仪音乐	(54)
1. 山东崂山道乐	(54)
2. 江苏茅山道乐	(56)
3. 江西龙虎山道乐	(58)
4. 湖北武当山道乐	(60)
(三) 主要地区的科仪音乐	(62)
1. 陕西地区道乐	(62)
2. 川西地区道乐	(64)
3. 台湾地区道乐	(67)
4. 香港地区道乐	(70)
5. 澳门地区道乐	(71)
6. 云南洞经音乐	(72)
五、道教音乐的研究趋向	(76)
(一) 道教音乐的本体性研究	(76)
(二) 道教音乐的历时性研究	(81)
(三) 道教音乐的民族性研究	(83)
(四) 道教音乐的地域性研究	(85)
(五) 道教音乐的审美性研究	(87)
论 文	(91)
一、论文目录	(93)
二、论文提要	(112)
西安城隍庙道派鼓乐	(112)
道与道教音乐	(113)
佛、道音乐述要	(115)
太清宫道乐流传	(116)

楚风遗声巫音调	(117)
荆楚遗风——湖北跳丧初探	(118)
潮州道教音乐	(120)
唐明皇与道教音乐	(120)
台湾道教音乐源流略稿	(121)
人与宇宙间之桥梁——《太平经》中的音乐哲学思想	(124)
上海道教斋醮“进表”科仪概述	(126)
道教仪礼与祀神戏剧之间的关系	(127)
同一道曲在各地流传中的变化	
——广州全真派和上海、苏州正一派的道曲对比	(129)
北宋《玉音法事》吟(线)谱考稿	(130)
江南道教音乐的由来与发展	(132)
巨鹿道教音乐	(133)
从官观乐派到民俗乐派——兼论武当道乐中趋同与求异的现象 ...	(134)
东北新韵初探	(136)
敬神 娱人——试论道教科仪音乐的功能	(137)
论武当道乐之特征	(138)
论“武当韵”与楚文化的渊源关系	(140)
武当道乐韵腔唱诵方法初探	(141)
道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章	(143)
道教音乐之法器刍议	(144)
全真道曲——十方韵的流传	(145)
苏州道教音乐特点要述	(147)
全真道与中国戏剧	(149)
北京白云观道教科仪音乐中的十方韵和北京韵——兼论十方韵 与地方韵的关系	(150)

法器在东北新韵中的运用	(151)
唐代的道曲和道调	(152)
河口瑶族道教音乐调查	(153)
龙虎山天师道音乐	(154)
阿炳与道教	(155)
道教音乐美学源流探微	(157)
源自道的精神的音乐	(158)
全真正韵冈谱 53 韵韵板研究	(160)
正一道音乐与全真道音乐的比较研究	(161)
道教音乐特征简论	(161)
澳门的正一派音乐	(162)
“散花乐”考	(163)
关于洞经音乐的问题的探讨	(165)
“全真正韵”的咏唱风格	(167)
中国传统音乐概论 · 道教音乐	(168)
三、论文选登	(171)
道乐考略稿	(171)
苏州的道教音乐	(183)
道教《全真正韵》跋	(196)
《太平经》中的音乐理论	(197)
茅山道教音乐考	(203)
北京白云观的道教音乐	(207)
《斗姥宝诰》试析——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原则	(218)
川西道教音乐概述	(230)
道教科仪音乐研究现状与展望	(243)
《全真正韵》采录整理报告	(250)

全真道经韵“崂山韵”概述	(266)
道教与宫廷音乐	(281)
中国传统乐种曲式结构与道教法式程式结构的关系	(305)
著 作	(315)
一、著作目录	(317)
二、著作提要	(321)
重刊道藏辑要·全真正韵	(321)
苏州道教艺术集	(322)
中国武当山道教音乐	(324)
中国道教音乐	(326)
道教与中国传统音乐	(327)
道教音乐	(328)
中国道教音乐史略	(330)
苏州道教科仪音乐研究	(333)
武当韵——中国武当山道教科仪音乐	(335)
中国道教音乐简史	(335)
神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究	(337)
青城山道教音乐研究	(338)
三、著作选登	(339)
武当山道教音乐调查报告	(339)
道教音乐的历史梗概,道教经典、道家著作中的音乐理论	(344)
道教音乐的研究	(375)
编 后	(383)

综 述

道教是产生于中国本土的宗教，它立足于中国两千多年的文化历史中，影响到社会的各个层面；它与中国人的生活与习俗密切联系在一起，是中国传统文化的一个重要组成部分。道教正式形成于东汉末年，在历史上曾发动过农民起义，建立过教主政权；曾受到过几朝君王的崇奉而获得了极大的发展；曾出现过众多名垂青史的道学家，其中也有不少医药家和艺术家。道教是国内汉族的主要宗教，但在 22 个少数民族中也吸收了道教作为主要或重要的宗教信仰，同时也传播到日本、朝鲜以及东南亚诸国，近年来也传入欧美。道教文化越来越受到海内外学者的关注，其影响遍及世界各地。

道教作为一种文化现象，它必须借助于一定的艺术形式来显示自身的力量，而音乐则成了表达其宗教信仰、宣传教理、教义的重要手段。凡有醮仪便有音乐，二者结为一体，具有浓郁的宗教色彩；同时还集宫廷音乐、文人音乐和民间音乐之大成，又显示出强大的社会功能。道教音乐已成为一种独立的文化体，它根深叶茂，源远流长。

一、道教音乐的历史沿革

道教源于古代社会的原始宗教信仰和民间巫术、神话传说和殷商时期的鬼神崇拜，其思想渊源亦可上溯到春秋战国时期的道家学说和阴阳家等思想影响，其组织形成则经过了春秋、战国时期的方士和两汉时期的黄老道以及佛教传入中国的影响等过程。通过经历了近两千年的历史演变，其外向形态的各种斋醮科仪，是道教文化的本质要素之一，它随着道教的发展也经历了一个漫长而复杂的演变过程；音乐是科仪活动不可缺少的有机组成部分，它的起源与发展也必然沿着道教文化的整体在各个历史阶段的发展而不断地演变。

道教科仪音乐与道教本身一样，均发端于古代巫覡的歌舞祭祀音乐活动。在古代人类的生活中，巫是人与神的媒体，“巫以歌舞降神”，靠神的力量或除灾祛病，或祈盼丰收，或求灵魂升天，或预卜未来，这样就产生了各种严格而复杂的巫术仪式，配合这些巫覡活动的祭祀歌舞，曾给初始的道乐以强烈的影响，并在随后的发展中被部分地继承下来，掩隐在现今的道教科仪音乐形态之中。

在东汉道教创立时，道教音乐初萌，顺帝（126—144年）时天师道产生之后，随即出现了它早期的斋醮仪典与科仪音乐。当时的仪典大致有号称1200卷的《天官章本》、《灵宝经》及24卷的“章醮”道书。随着道教早期斋醮仪典的出现，也出现了早期的科仪音乐，其形式直接承袭了巴蜀巫祝歌舞。当时的斋醮仪主要是祈祷、画符、念咒，十分简单、原始，形同巫术，所使用的音乐形式也比较简单。如其中的“涂炭斋”，设坛者即披头散发，黄

土泥面，以歌舞降神驱鬼。这种早期的道教斋醮活动情况，在东晋葛洪（283—363年）的《抱朴子内篇·道意》中即有记载：“而徒烹宰肥腓，沃醑醪醴，撞金伐革，讴歌踊跃，拜伏稽顙，守请虚坐，求乞福愿。”北周《笑道论·戒木枯死》二十二中也载有：“今观其文，词义无取，有同巫俗解奏之曲，何期大道若此。”这些都说明早期的道教科仪音乐已有法器演奏配合歌舞，其曲同巫俗解奏之曲，尚未脱离巫乐的形式。

南北朝时期是道教及其科仪音乐发展的一个重要阶段。北魏嵩山道士寇谦之（365—448年）在太武帝的支持下，废除了五斗米的税制，制定了新的教规和科仪，创立了“北天师道”。北魏明元帝神瑞二年（415年）寇谦之撰《云中音诵新科之诫》，改直诵为乐诵，强调诵经的高低起伏，在新科音诵中，已有了《华夏赞》、《步虚词》等道教音乐篇章，并亲执籍作《八胤乐》音诵，从而使道教科仪及音乐向规范化方面大大地向前迈进了一步。继之又在南朝刘宋出现了一位对道教斋醮科仪音乐进行搜集、编辑集大成者的庐山道士陆修静（406—477年），他在南方也对道教进行了改革，创立了“南天师道”，并在江西庐山始建了第一个道观——简寂观。他“总括三洞，汇归一流”，广集道教经书1000余卷，整理编纂了《三洞经书目录》，又编著了斋法仪范百余卷，使教规、仪范逐步定型，还为斋醮科仪创作了不少步虚词，在《洞玄灵宝玉京山步虚经》中，尚保存了他的10首步虚词。在陆修静遗存的《太上洞玄灵宝授度仪》中还有“师弟子绕坛梵咏”之句，这里的“梵咏”，陈国符先生认为：“疑即梵呗之意”。（陈国符：《道藏源流考》第294页，中华书局1963年）“梵呗”是从印度传入的一种带有吟诵性质的佛教音乐，为歌赞之意。说明南北朝时道教音乐开始模仿与借鉴佛教音乐。由于他们对道教斋醮科仪音乐的改革、制订，逐渐摆脱了巫教祭祀音乐的影响，形成具有自身特色的道教科仪音乐体系。从这一时期的道乐形式看，东汉有“巫俗解奏之曲”和“歌讴击鼓”的音乐，两晋有“仙歌道曲”和“步虚”音乐，南北朝有“直诵”、“音诵”和“梵咏”，初步形成了道乐的声乐与器乐两大形式。

唐代，道教处于全面发展，繁荣昌盛时期。唐皇朝出于政治上的需要以及信仰与个人好尚的原因，道教备受尊奉与推崇，封老子为“太上玄元皇帝”、“元元大圣祖”。唐玄宗为奉祀老子，还于开元二十七年（739年）专门建了天长观（即北京白云观的前身）；道教音乐也受到青睐并得以发展，唐代皇帝不但提倡道乐，而且宫廷御制道曲成风。据《新唐书·礼乐志》载：“唐高宗李治（650—683年）自以李氏为老子之后也，于是命乐工制道调。”又《新唐书·隐逸列传》说：“（唐高宗）对道士潘师正特别尊敬，诏令在嵩山修建崇唐观、奉天宫，安置潘师正做主持。宫观落成之日，礼部太常寺奉献新曲，名曰：《祈仙》、《望仙》、《翹仙》，令庙中道童演唱，以为祭祀乐章。”唐玄宗还于内廷亲授道士“步虚声韵”，诏命道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清道曲》和《上圣道曲》。据《混元圣经》卷八载：开元二十九年（741年），玄宗还自编《霓裳羽衣曲》。此曲日后流散各地，成为千古绝唱。

宋代是道乐发展的另一个高峰。宋徽宗宣和元年（1119年）曾设立云璈部主管道教音乐，并传有《玉音法事》3卷，共辑录唐宋道曲50首（现存明《正统道藏》），这是目前能见到的一部最早的道教音乐歌腔谱辑。它不仅是宋代道乐的一部重要文献，在整个道教音乐史上也占有十分重要的地位。该谱辑采用曲线符号记录法，这种乐谱首见于《汉书·艺文志》，是我国音乐史上的古谱之一，此谱含意和读法久已失传，惜今人尚未能详其音调。南宋时，道教在民间的活动空前活跃，各种斋醮科仪也十分盛行。据《无上黄箓大斋立成仪》卷五十七记载，当时的道教音乐已经比较重视声乐和器乐演奏的音乐修饰，并讲究悦耳动听。南宋吴自牧撰《梦粱录》卷二载：（逢三月三日）“遇北极佑圣真君圣诞之日。佑圣观侍奉香火，其观系属御前去处，内侍提举观中事物，当日降赐御香，修崇醮篆。午时朝贺，排列威仪，奏天乐于墀下，羽流整肃，谨朝谒于阶前，吟咏调章陈礼。士庶烧香，纷集殿庭。诸宫道宇，俱设醮事……观睹者纷纷。”由此可见南宋道教音乐兴盛景况之一斑。

金世宗大定七年(1167年),王重阳(1112—1170年)于山东宁海(今牟平)全真庵聚徒讲道,创立“全真道”,建立了出家住观的丛林制。其弟子邱处机受到元世祖成吉思汗崇奉,诏令人居太极宫(后称长春观,即北京白云观前身),邱率弟子修葺,使殿宇焕然一新,并在此演立龙门之宗,使其成为全真“天下第一丛林”。全真道在其宗教活动中,为顺应其清修等各类斋醮法事的需要,在秉承原有道教音乐的基础上,吸收了古代音乐、宫廷音乐等因素,逐渐演化成了全国各宫观全真道所通用的“全真正韵”(即“十方韵”),其音乐气质幽静、典雅,具有浓厚的殿堂气息。

明初的道教音乐,除沿用唐、宋旧曲外,另有新制乐章。《大明御制道教乐章》是明成祖朱棣(1403—1424年)在位时制就的道教音乐谱集,乐曲多采用南北曲曲牌,以工尺记谱,共收有道曲14首,曲目分为“醮坛赞歌乐章”、“玄天上帝乐章”、“洪恩灵济真君乐章”等3个乐章。前两乐章曲词相配,工尺谱记写在词的左边,其旋律为一字一音,且不著板眼。可见明代道教音乐更趋于规范化,全然是一部别具道教特色的宫廷祭祀乐章。另外明代道乐还吸收了民间音乐,如万历三十五年(1607年)收入《续道藏》的《圣母孔雀明王经》中,就载有道乐曲牌[清江引]、[变地花]、[采茶歌]、[一锭金]等。从明太祖朱元璋起,就十分重视斋醮活动,而道教斋醮的行仪,需奏乐、诵咏、演舞、行法,这样就必然要有专门的机构和人员来应酬,“神乐观”与“乐舞生”也就应运而生,从而构架了明代所特有的宫廷音乐机制。神乐观掌握乐舞以备祭祀天地神祇及宗庙社稷,神乐观道士拟定祭祀音乐的音律、乐器、培训道童乐舞生,这一制度在各地著名宫观都加以推行。在此情况下,宫廷祭祀音乐和道教斋醮音乐系于一脉,共为一体,使得道教在明代初期至中期得到兴盛和繁荣。

清代,由于满族贵族对道教的冷淡,道教也由上层转向基层,由官方流入民间,在与广大民众的信仰和世俗生活的结合中求得生存与发展。其法事更是“赞诵宣扬,引商刻羽,合乐笙歌,竟同优戏”。(清叶梦珠:《阅世编》卷九)在明代道乐的基础上,进一步流于民俗化。由唐代“俗讲”演变而来

的道情,本来是道士用来传经布道和募化时所唱的歌曲,明清以来得到了很大的发展,演唱者不再局限于道士,题材、内容均已扩大,音乐上或采用当地其他曲种的声腔,或与其他曲种合流,渐渐演变成民间道情,使之在逐渐向民间发展的过程中获得了新的活力,明清器乐文化的发展,也对道教音乐进一步世俗化产生深刻的影响。但就道乐的整体而言,清代的道乐则由明代趋于规范而强化起来的共同因素,逐渐转向了各宫观道院道教音乐的个性化,呈现出道教音乐各具地方色彩的态势。

总的看来,道教诸派自元代以来逐渐归于正一、全真两大派。正一派是斋醮符箓派的总合,全真派乃丹鼎炼养派之代表。就两派教理教义而言,并无本质区别,两派科仪音乐同属于一个大的道教体系,但由于修持方法上的不同侧重而形成音乐上的不同风格,使二者在其音乐形态特征上仍显示出相对的独立性。

正一派以斋醮音乐显其特色。早期的斋醮仪式简单易行,因之道乐形式也较为简单。《广弘明集》卷一《吴主孙权叙佛道三宗》谓道教斋醮“似俗酒脯棋琴行之”。北魏寇谦之的《云中音诵新科之诫》是正一派道教音乐较早的书面记载,此后南朝刘宋时陆修静撰订斋醮仪轨,使之粗具规模。在斋醮行仪中,除打击乐器外,已增有管弦之类的乐器伴奏。通过斋醮科仪活动静思期真,安神和气,配以高雅的道乐,用以陶冶情操,以至归根反朴,与道合一。隋代,道教已有“法曲其声清近雅”的音乐。唐代,斋醮音乐得到朝廷的重视,涌现出一批著名道士,他们发展道教理论,创制道曲。在唐末张若海所撰《玄坛刊误论》中载有“广陈杂乐,巴歌谕舞,悉参其间”。而五代道士杜光庭是集斋醮科仪之大成者,辑《太上黄箓斋仪》五十八卷,使道教斋醮音乐咸备。宋代的诸多皇帝也都是道乐的喜好者,作了不少道乐乐章,还亲自授道士斋醮,并汇总南北朝、隋、唐以来的道曲,编成《玉音法事》三卷,用曲线谱记录留存下来。南宋时,道教音乐在民间广泛流传,此时道教音乐对于声乐形式(声)和器乐形式(音)的运用已经比较讲究悦耳动听。元代以来,道教形成正一、全真两大教派。南方以正一为中心,历代天

师皆曾多次为帝王亲自修斋建醮,受到皇室的礼遇及各种赏赐。明洪武四年设神乐观,道童充任乐舞生,随后令道士编定《大明御制玄教乐章》,将斋与醮糅合,融为一式。清代,正一派道乐更流于民众化,其音乐成分更具地方音韵,形成了较强烈的地方风格。

全真派是一个注重修身炼养实践的道派。早期未形成全真派之前,其音乐应与正一派音乐同源共宗。正一与全真两派的分野,在于对传统的教义教制采用了不同的侧重方式,故而在音乐上便有了不同的需求与取舍。按元人徐琰概括全真旨说:“其修持大略以识心见性,除情去欲,忍耻含垢,苦己利人为宗。”所以全真派的音乐主要是继承、加强和发展完善未成派之前道乐中的修持养炼部分,并结合吸收佛教的教义教制而形成的修持形式为己所用,逐步形成了全真派音乐的个性,与配合各种斋醮仪式进行的柔婉秀丽,活泼轻盈之正一派音乐区别开来,以此显露其自身特色。所以它们之间既有各自不同的特色,又并非有本质的区别,既相互联系,又各自独立。从这些可以看出,全真派音乐发展演变的轮廓是:未分离成两大教派以前,两者同属一体,宏观上属于统一的道教音乐范畴,可谓全真派音乐的先期阶段;形成教派以后,合理继承和保留传统成分,受革新后的教理教义之影响,逐步个性化,以清末整理出《全真正韵》为标志,全真派音乐即自成体系,亦即全真派音乐的定型阶段。同时,各全真道观以《全真正韵》为核心,并融合具有各地方特色的“地方韵”,形成了统一于一个整体,而又各具地方特色的全真派音乐的现有格局。

综上所述,道教科仪音乐是在道教形成之后出现的。从早期喻理和叙事性词章的科仪经典,经寇谦之改经文为诗赋或韵文,成为可以诵唱的经韵文章,至唐代帝王贵族的直接参与,使道教音乐得到很大的发展,以及宋代设立云璈部主管道乐,金代王重阳创立全真道,元代诸教汇归成正一、全真两大派,明代设立神乐观、乐舞生,到清代向民歌、曲艺、戏曲和民间器乐倾斜的正一派音乐与宫观丛林传承较为严谨、延续相对稳定的全真派音乐正式分野为道乐的两大乐派,道教科仪音乐经历了生成、兴盛、发展、倾

斜的过程,形成了一个完整的道乐体系。道教音乐中积淀着中华民族传统音乐文化的丰富内涵,蕴藏着大量的中国古代音乐文化的遗韵,是我国传统文化的重要组成部分。

二、道教音乐的整理与研究

明末到清代,道教日趋式微,清末更是随着封建社会的解体而衰落。20 世纪上半叶,特别是清末至中华人民共和国建立前,社会环境一直动荡不安,外有列强侵入,内有战火硝烟,人民生活处于水深火热之中。处于这种政治境遇中的道教,也是极度衰微,道教音乐的研究更是处于停滞的状况。据 1957 年筹备中国道教协会时老一辈道长们的估计,1949 年以前,十方丛林宫观及著名的子孙道观约有一万座左右,当时著名的宫观有:沈阳太清宫,北京东岳庙、白云观,上海海上白云观、城隍庙,天津天后宫,西安八仙宫,太原纯阳观,武昌长春观,杭州黄龙祠,玉皇山福星观,苏州玄妙观,成都青羊宫、二仙庵,长沙岳麓宫,广州三元宫,洛阳上清宫,开封延祥观,泰山岱庙、碧霞祠,南岳玄都观,西岳华山玉泉道院,嵩山中岳庙,千山无量观,崂山上清宫,罗浮山冲虚观,终南山楼台观,天台桐柏宫,茅山元符宫,武当山太和观、紫霄宫,青城山常道观,户县重阳万寿宫,贵溪天师府,南昌万寿宫等。常住宫观的全真和正一两派的职业道士约四五万人,道院道坛及散居道士人数很多,确切难以统计。这些宫观道院的道士靠宗教活动收入维持生计。

辛亥革命(1911 年)之后,由于民主思想的宣传,宗教观念受到了影响,道教教团长期以来赖以维持生存的宫观田产,也受到了冲击。为适应急剧的社会变革,道教界人士纷纷成立社团性质的教团组织。如 1912 年在北京白云观方丈陈毓坤主持下成立了以全真派为主的“中央道教会”;同年秋,龙虎山第六十二代“天师”张元旭在上海成立了以正一派为主的“中华

民国道教总会”，旋复成立“上海正一道教公会”；1927年上海火神庙成立“中国道教总会”；1932年上海道教正一、全真两派联合成立“中华道教会”；1942年上海浦东钦赐仰殿成立“上海特别市浦东道教同人联谊会”；同年，上海浦东道士又成立“上海特别市道教会”；1944年以上海白云观为中心成立了道教正一、全真两派联合的全国性道教社团；1949年张恩溥、李理山在上海筹建“上海市道教会”，旋复筹建“中华民国道教会”。（李养正：《当代中国道教》第5页，中国社会科学出版社1993年）但这些均属宗派或地方性质，尚无一全国统一性的组织，只是按道教的传统观念，正一派以江西贵溪天师府、上清宫为祖庭、全真派以北京白云观为祖庭，各自成立组织，自传自养。

中华人民共和国成立后，政府遵循党的宗教政策，在宪法中对公民个人的宗教信仰自由予以保护。1956年夏，沈阳太清宫方丈岳崇岱联络全国著名高道，倡议组织中国道教协会，道教界积极响应。在政府的赞同与支持下，1957年，各道派、名山宫观及道教学者三方面代表92人，在北京前门饭店举行道教界第一次全国代表会议，正式成立了全国道教界的统一宗教组织——中国道教协会。1961年以后的几年里，在全国道协的领导下，各级道协相继成立了研究机构，开展了一些学术研究活动，建立道教学院，出版道教书刊，也开办了不同形式的道教知识专修班，对提高职业从道者的素质起到了积极的作用。1976年“文化大革命”结束，宗教信仰自由的政策得到进一步落实，恢复了道教宫观的管理体制，由监院与执事管理教务，政府给予一定的经济补贴，宫观道院走上了正常的宗教活动轨道。到1994年，恢复道教活动的宫观有400多座，加上各地的子孙庙，全国道教活动场所有1000多处，常住宫观与散居民间的道士达7万人之多，（《当代中国道教》第11—17页）中国的道教，已呈现出近代史上少见的兴盛局面。

20世纪以来，由于宗教活动时断时续，道教音乐在音乐学众多学科的研究中，可谓基础最为薄弱，尤其是上半个世纪，几乎是一片空白，直到50年代中后期，才有一些音乐家对部分地区道教音乐资料作过一些收集整理

理,正式开始了这一具有历史意义的工作。80年代以后,随着对中国传统音乐文化的研究范围和学术领域的不断拓展与深入,道教音乐也逐渐成为学术研究的一个热点。这里,既有在田野工作基础上的收集整理,又有在收集整理基础上的理论研究,不少专家学者为此做了大量的工作,并做出了显著的成绩。

纵观近百年来的道教音乐整理研究工作,大致可分为如下几个阶段:

第一阶段:零星采集(1901—1963年)

清末民初至1949年以前,中国社会处于一种动荡不安的政治局面之中,道教也处于衰微状态,除极少数学者进行过个别的搜集整理工作之外,研究工作基本上是无人问津。最早进行收集整理工作的是在清末(即1911年以前),一些文人雅士和道士用工尺谱记录下了一部分韵腔,如《钧天妙乐全谱》、《道教颂赞谱》等,他们虽然留下的是手抄本,曲谱记录不够精细,但都留下了各首韵腔的基本音型,这对后世的研究无疑是十分有价值的。特别是清光绪三十二年(1906年),四川成都二仙庵并研贺龙骧、新津彭瀚然将未入《道藏》的一部分全真道所通用的经韵乐章谱辑(即《重刊道藏辑要·全真正韵》)重刊出来,并流传于世,其价值更为可贵。该谱辑共收入当时和之前的全真派常用经韵56首。曲目除记有经词外,还附有“当请谱”,即在经词旁侧记有“当”(铛子)、“请”(鐮)、“鱼”(木鱼)等法器演奏状声字,并用圈点着注“板眼”记号。这种谱式中虽未标出旋律音高,但实际上“当请”除了作为击节数拍以控制声韵的长短与速度外,还演化成传授这种经韵乐曲的一种手段。《重刊道藏辑要·全真正韵》是目前尚能见到的最为完整的一部全真派道乐谱辑。在20—30年代,除有一些文人与道士继续从事用工尺谱记录道曲之外,前辈音乐家刘天华、杨荫浏等曾搜集整理过道教音乐。1942年杨荫浏先生又到四川青城山考察道教音乐;著名音乐家吕骥先生在1945年写的《民间音乐研究提纲》一文中就提出:“民间宗教

音乐，……这类音乐值得我们予以适当的注意，不应该排斥于我们的研究范围之外。”正是由于他们的倡导和一些音乐工作者的积极参与，为新中国成立以后宗教音乐的发展奠定了基础。实际上建国以后宗教音乐研究这一学科的发展，是建国以前宗教音乐调查工作的一个延续。40年代以来，较早关注道教音乐理论研究的陈国符先生，在抗战时期执教于昆明西南联合大学化工系，从1942年开始，“于龙泉镇之北京大学文科研究所始得《道藏》，自是而后，历年翻阅札录，排比推考”，（陈国符：《道藏源流考》，中华书局1963年）至1945年撰成《道教斋醮仪源流考略稿》。随后，陈从该《稿》中，“取其道乐一节，略事增补”成《道乐考略稿》，收入《道藏源流考》，于1949年由中华书局初版印行。后经1957年、1963年两次增订，再次作附录收入《道藏源流考》增版于1963年中华书局印行。该《稿》较详细地摘录了历史典籍中对道乐的有关叙述，对唐、宋、元、明道藏中的道乐记述，以及各处道藏之异同，均究其原本，括举不遗。该《稿》对道教音乐发展历史的研究提供了重要的资料，陈国符先生为此做出了重要贡献。

中华人民共和国成立之后，于50年代中后期，开始了以记谱、文字介绍说明为其特点对道教音乐的采录、收集、整理工作，虽比较零星、分散，但这是我国道教音乐研究的一个开端。当时（1950年）在中央音乐学院音乐研究所工作的杨荫浏、曹安和等人，以及各地一些音乐文化工作者分别参与了部分地区的道教音乐的搜集整理工作，并正式或非正式出版了一批资料。其间比较有影响的当数我国著名民族音乐学家杨荫浏先生主编的《湖南音乐普查报告附录之一·宗教音乐》。（中央音乐学院民族音乐研究所1958年油印本，1960年音乐出版社正式出版）此一资料，对湖南省衡阳地区的道教（包括应教与巫教）音乐作了文字与曲谱记录，收录有〔三阵鼓〕、〔扬仙鹤〕、〔撼动山〕、〔走马尾〕、〔倒采茶〕、〔正南进宫〕、〔反南进宫〕、〔八板子〕等器乐曲。1955年，有亚欣等编印的《寺院音乐》。（中国音协成都分会编，油印本）不久，由余尚清、金中英先生等参与编辑的《苏州道教艺术集》（中国舞蹈艺术研究会1957年油印本）问世，全集对苏州的道教醮事作

翔实的记录,汇集了该地区道教的建筑、神像、雕刻、版画、神画等大量图片资料,尤其对苏州玄妙观正一道的科仪“全符”、“全表”、“火司朝”音乐作了系统地收集整理,并用工尺谱记录出来,共收“正一雅韵”80余首。还对每个科仪中曲目的运用,串接与所用乐器作了详细的文字说明。《集》中还收入了余尚清撰写的《苏州的道教音乐》一文,对苏州正一派派的科仪音乐与当地民间音乐的联系,以及与清嘉庆己未年(1799年)刊印的曹希圣传谱的《钧天妙乐》作了考证。随后,《扬州道教音乐介绍》(扬州市人委文化处、扬州市文联编,1958年油印本)也相继出现。此卷对扬州地区正一道的音乐进行了系统的搜集、整理,共收录乐曲60余首。陕西音乐家协会也印发了由李石工等人记录、翻译的古谱《佳县白云山道教经韵八套及笙管曲二十七首》(陕西音乐家协会编1958年油印本)和何钧、樊昭明、李石工收集整理整理的《陕北葭榆宗教音乐散论》(中国音协西安分会编,1959年油印本);还有中国音协武汉分会编的《武当山道教音乐考查报告》(1962年油印本)、湖南省群众艺术馆编的《宗教歌曲·湖南民间音乐资料之六》(1962年油印本)。此外,在杨荫浏先生编辑的《苏南吹打曲》(音乐出版社1957年出版)、上海音乐学院李民雄先生编辑的《浙江民间吹打》(1958年油印本)中也收录了浙江、江苏一些地区的部分道教音乐资料。

总的看来,这一阶段的道教音乐研究尚未引起更多音乐工作者的关注,其研究人员也屈指可数;加之一些研究部门也只是把工作重点放在收集整理上,少有研究探讨,成果也多是体现在曲谱资料的汇编上。尽管如此,这一阶段也有成果33件之多,其中曲谱约26件,文章约7篇。虽然这些多属于记谱与简要情况的介绍,但为以后留下了极其珍贵的原始资料。

第二阶段:全面收录(1979—1986年)

20世纪70年代末,随着对中国传统音乐文化的研究范围和学术领域的不断扩展与深入,道教音乐的收集、整理、研究也成为了热点。1979年,

全国艺术学科重点科研项目、规模浩大的《中国民族音乐集成》规划开始实施,其中之一的《中国民族民间器乐曲集成》于1984年正式颁发了编辑方案,把宗教音乐列入收集范围之内,这为全国各地区收集、整理道教音乐,开创道教音乐研究的新局面,提供了极为有利的条件。在《中国民族民间器乐曲集成》工作的带动下,使得道教音乐的收集整理工作在全国范围内不同程度地开展,出现了一大批可供研究的资料成果。继上海等地区对道教音乐收集整理之后,1986年6月至1987年3月,以武汉音乐学院部分音乐工作者为主的《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部,先后四次深入武当山及周围地区,对武当山道教音乐进行了全方位的实地考察。编辑人员从音、谱、图、文、像五个方面,全面而翔实地对武当山道教音乐进行了记录与整理。特别是1987年9月,由《中国民族音乐集成》总编辑部在湖北武当山紫霄宫召开的“全国首届宗教音乐编辑工作会议”中,收到成果20余件,它包括专著、曲谱汇编、调查报告及介绍性文章和部分音像资料。其中,较突出的有《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部推出的《中国武当山道教音乐》一书。(史新民主编,中国文联出版公司1987年)此书是在全面普查、记录、整理武当山地区道教音乐的基础上,出版的我国近现代第一部道教音乐专著,“是篇向世、俾丛林道众有授受之本,亦为音乐工作者提供宝贵资料,必然受欢迎”。(李养正:《中国武当山道教音乐》序)中国道教音乐的理论与乐谱十分丰富,这本书的出版,对更广泛地开展收集、整理、研究道教音乐资料起到了极大的推动作用。

在湖北省武当山举行的全国宗教音乐编辑工作会议,把宗教音乐的收集、整理、研究引入了一个新的阶段。在此先后,中国音乐学院的部分音乐工作者系统地在北京白云观的道教音乐进行了收集整理,编印了《北京白云观道教音乐》谱集(油印本);还有四川音乐学院、沈阳音乐学院的部分师生以及山东、山西、江苏等地一些音乐工作者,也分别对川西青城山、青羊宫、沈阳太清宫、山东崂山、山西恒山、上海白云观以及苏南等地的宫观道教音乐进行了采录、收集、记谱、整理,印行了部分经韵曲谱。从这一阶

段对道教音乐学科的收录、研究状况看,成绩是十分显著的。期间能见到的成果有 29 件之多,其中论著约 27 篇(部),谱集约 2 部。

在此阶段,道教音乐研究范围逐渐扩大,参与人员也不断增多,并在北京、上海、湖北、辽宁、四川及全国其他地区出现了一批在道教音乐研究方面深有影响的知名学者。陈大灿先生 1982 年还在上海音乐学院任教时,就积极从事上海地区道教音乐的收集整理,开始对道教音乐从事学术性的探讨,并在有关学术刊物上发表论文,呼吁对道教音乐进行抢救、整理、研究,在学术界产生了一定的影响。现将陈大灿先生在此 8 年左右所发表论文列表于下。

时间	内 容	书、刊、期号
1982	应当重视道教音乐的搜集和整理	《道协会刊》第10期
1984	道教音乐初论	《道协会刊》第13期
1985	道教音乐	《宗教学研究》第6期
1987a	茅山道教音乐考	《中国道教》第4期
1987b	漫谈道教音乐	《文史知识》第5期
1989a	同一道曲在各地流传中的变化——广州全真派和上海、苏州正一派的道曲对比	《国际道教礼仪及音乐研讨会论文集》
1989b	道教音乐	《中国大百科全书·音乐舞蹈》

北京的何昌林先生也于 1983 年在《人民音乐》上发表了《宋代俗字谱谱式的再次发现——泰山岱庙乐谱〈玉音仙范〉》论文,对泰山岱庙的道教乐谱进行了研究。山东学者詹仁中先生,对山东一带的道教音乐也进行了搜集、整理与研究,成绩也是十分显著的。他为保存和继承这一传统文化付出了艰辛的劳动,从 1984 年以来,就推出道教音乐研究论文 10 余篇,特别是在山东全真派音乐的整理研究上更是成绩突出,从崂山韵到胶东道曲乃至山东全真道曲都有详细的论述,如《胶东道曲概述》、《山东全真道曲概述》、《全真道经韵〈崂山韵〉概述》等。武汉音乐学院的史新民先生,于

1986年夏组织该院部分师生深入到武当山及其周边地区,为搜集、整理、研究武当山道教音乐做出了很大的贡献。他主编的《中国武当山道教音乐》一书,在全国乃至周边国家和地区产生了积极的影响,对推动全国道教音乐的搜集、整理、研究工作发挥了极大的作用。他还撰写了不少论文,对武当山道教音乐的特点等进行了深入的探讨,并在他的带动下,培养了一批道教音乐研究的硕士生,有的已成为有影响的道教音乐研究青年学者。这里还要特别提到的是,北京的一批著名学者,袁静芳、田青、毛继增等也较早地关注到宗教音乐的研究。田青先生从1986年起,就发表了《中国音乐的线性思维》、《宗教与中国音乐》、《宗教音乐研究》等论文,以后还在他的专著《中国宗教音乐》中撰有“中国道教音乐”一章;袁静芳先生不仅写出了一些道教音乐研究的文章、地域性的道乐研究专著——《巨鹿道教音乐研究》、《佳县白云观道教科仪音乐研究》(与李世斌合著),还将道教音乐编入“中国艺术教育大系”,作为全国普通高等教育“九五”国家级重点教材,其意义更为深远。中央音乐学院音乐研究所的张鸿懿教授,多年来从事北京白云观道教音乐的研究,1988年以来就发表论文及专著8篇(部),其中6篇(部)就是有关北京白云观的道乐研究的。她后来撰写的《北京白云观道教科仪音乐研究》一书采用的是形态学分析方法,“如从语言到音乐的演进类型归纳为:散白——韵白——直诵——音诵——吟诵——韵腔——诰腔——赞腔——双腔——别调——器乐;把以[步虚韵]为母体的18首道曲归为一个变体群,并以此原则划分全部道乐为八个变体群;使旋律发展不断回归本源的大量含尾类别及其结构意义。”(摘自1998年2月在“中国传统仪式音乐研讨会”上的发言,载《中国音乐学》1998年第4期张振涛的《来自香江的报告》)她还为“中国艺术教育大系”音乐卷中的《中国传统音乐概论》写了“道教音乐”一章,作为普通高等教育“九五”国家级重点教材。

外国学者对道教的研究,有的也起步较早,如日本、法国等在20世纪之前就有人参与;20世纪初,美、英、澳大利亚等一些国家的学者也做过研

究,但涉及道教音乐文化内容的却不多见。近代以来,不少海外学者也参加了道教音乐的学术研究活动。如日本的田仲一诚、加拿大的简云华、美国的萨梭、法国的劳格文、施博尔,以及白克金、包士廉等一批外国学者都撰写了不少道教音乐研究的论文,还参加了1985年在香港举办的“国际道教科仪及音乐研讨会”,讨论道教对中国传统文化产生的影响等一系列问题。如简云华的《人与宇宙间之桥梁——(太平经)中的音乐哲学思想》,就是对距今1800多年的《太平经》的音乐观进行阐述。文中指出,《太平经》把音乐看成是宇宙的组成部分,是一种有声的艺术,是人与宇宙之间的桥梁,它可以唤起宇宙中许多相应的力量,从而帮助人类避邪免灾等。对此全文分几个方面进行了详细的论述。其他还有香港、台湾的学者,也在此阶段积极参与了道教音乐的研究工作。如香港学者饶宗颐的《南戏戏神咒“啰哩哇”之迷》、徐佩明的《新界的道教科仪经文》等都是些颇有见地的文章。

这一阶段道教音乐的收集、整理与研究的发展状况,成绩是十分喜人的,所取得的成果,为后来更深入地开展道教音乐的研究工作奠定了基础。

第三阶段:重点研究(1987—2000年)

80年代的中后期,随着宗教音乐的全面收集、整理,道教音乐也逐渐形成了一个学术研究的热点。不少学者在全国部分地区收集、整理道教音乐,编印、出版谱集的基础上,进行了较长时间和较为深广的学术性研究。一些学者为了使这一研究在理论性和学术性上有一个新的突破,开始注意对道教信仰、道教文化和道教一些基本知识的深入了解,并运用于学术研究之中,因而使得近年来的研究工作取得了更为丰硕的成果。此时一个以收集整理为基础,较系统深入地对道教音乐进行学术理论研究的格局已开始形成,由对某一道乐的源流沿革、基本形态的描述,延伸到对道乐历

史、道乐形态、道乐体系及相关社会文化的综合性分析研究。

继 1987 年召开的“全国首届宗教音乐编辑工作会议”之后,1990 年 6 月,中国艺术研究院、中国佛教协会、中国道教协会及北京佛教协会,在北京联合举办了“佛教、道教音乐研讨会”,与会者除一部分音乐界的学者外,还有一部分宗教界人士。这次会议,对推动道教音乐的深入研究,为我国道教音乐研究的学科建设做出了贡献。1991 年 10 月,云南民族艺术研究所、《中国民族民间器乐曲集成·云南卷》编辑部等单位率先在云南思茅和西双版纳联合召开了全国第一次省级宗教音乐研讨会,会议收到论文 30 余篇,其中有不少是关于道教音乐研究的。

此外,1987 年 11 月在四川成都召开的“道教与中国传统文化研讨会”、1989 年 9 月在北京白云观召开的“中国道协道教文化研讨会”、1990 年 7 月在湖北襄阳举办的“道教、道教文化与当代文化建设学术讨论会”、1992 年在西安召开的“中国道教文化研讨会”、1993 年在湖北武当山召开的“中国道教文化学术研讨会”,以及 1994 年在四川成都召开的“道家道教与中国文化学术研讨会”等,其中也有一些文章是论及道教音乐的。

中国内地道教音乐研究活动与取得的成果,也引起了海外与港、台学者的关注。法国的劳格文、日本的广濑量平等先后来武汉音乐学院进行访问交流。1995 年夏至年底,日本京都艺术大学泷本裕造教授也来武汉音乐学院与该院道教音乐研究室共做课题,撰写了《日本音乐与中国音乐》专著。早在 1985 年 12 月,香港中文大学中国音乐资料馆和中华文化促进中心就在香港联合召开了“国际道教科仪及音乐研讨会”,首次把道教音乐研究列入国际学术会议的议题之中。此次参加会议的有法国、美国、加拿大、澳大利亚、日本、英国以及中国内地和香港地区的专家学者共十余人。会后还将论文出版了专集——《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,于 1989 年由香港海峰出版社出版。1989 年至 1991 年间,香港又先后举办了第一、第二届“道教科仪音乐研讨会”。在香港圆玄学院召开的这两届“道教科仪音乐研讨会”,除香港和台湾的学者参加外,更多是中国内地学者。

两次会议共提交论文近 40 篇,论文分别从道教音乐的风格、结构、功能、传承、传播及其他音乐的关系作了多角度的探讨,为推动道教音乐的深入研究发挥了很大的作用。1998 年 2 月,在香港中文大学崇基学院举行“中国传统仪式音乐研讨会”,会议主题为“仪式音乐研究的理论概念及方法”。与会者积极而认真地总结了学者们在近年间考查与研究中积累的诸多经验与见解,以期有助于未来的学科建设,并对起始于 1994 年由香港中文大学音乐系曹本冶教授发起主持的“中国传统仪式音乐研究计划——中国内地、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”项目进行了讨论与总结。在自由发言中,对中央音乐学院音乐研究所张鸿懿教授提出的研究计划,为什么要以“仪式音乐”这一概念为限定语也作了热烈的讨论。从这次研讨会中可以看到,一大批多年来一直从事宗教音乐研究的学者的成果,以丛书的规模,陆续面世,使得中国音乐学界最晚进入的一个研究领域——宗教音乐的研究,呈现出一个空前的发展繁荣局面。在香港举行的“中国音乐在新世纪的定位国际学术研讨会”上与与会者各抒己见,有些学者还畅谈了 21 世纪道教音乐研究的设想与远景。在香港召开的这些道教音乐学术研讨会,对推动整个道教音乐学术的发展,有着十分重要的影响。

这一阶段,虽然只有短短的十几年时间,但全国广大道教音乐学者的共同努力确是硕果累累,是我国国内道教科仪音乐研究的论文和专著问世最多的时期,其成果有 425 余件。其中论文 378 余篇,著作 47 余部。特别是 1979 年中华人民共和国文化部、中国音乐家协会联合发文对我国民族民间音乐进行一次全面系统的收集整理,并于 1983 年根据《中共中央关于转发〈全国哲学社会科学规划座谈会纪要〉的通知》的精神,在广西桂林举行的规划会议上,把《中国民族民间器乐曲集成》确定为全国艺术学科国家重点科研项目。1987 年的“全国首届宗教音乐编辑工作会议”以来,经过全国无数的音乐文化工作者的艰辛努力,广泛深入地普查、搜集、整理成集的 31 个地方卷中,许多道教音乐得以系统、完整地保存下来,这是一份十分

宝贵的资料，这一道教文化遗产，将会并已经越来越显示出她的重要价值和深远意义。

这一时期出版的道教音乐研究专集也不少，除《全真正韵谱辑——玉溪道人闵智亭传谱》（史新民主编）、《道教音乐》（周振锡、史新民、王忠人、向思义、刘红合著）、《道教与中国传统音乐》（蒲亨强著）、《中国龙虎山天师道音乐》（王忠人主编）、《中国茅山道教音乐》（向思义、胡军著）、《中国道教音乐》（王纯五、甘绍成著）、《步罡踏斗——道教仪礼祭典》（张择洪著）、《中国道教音乐简史》（胡军著）等一批专著与乐谱问世外，尤其是以香港中文大学音乐系曹本冶教授发起与主持的“中国传统仪式音乐研究计划系列丛书”，即有二十余部：《巨鹿县道教法事科仪音乐研究》（袁静芳著）、《佳县白云观道教科仪音乐研究》（袁静芳、李世斌著）、《“崂山韵”及胶东全真道器乐研究》（詹仁中著）、《北京白云观道教科仪音乐研究》（张鸿懿著）、《中国道教音乐史略》（曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘合著）、《“武当韵”研究》（王光德、王忠人、刘红、周耘、袁东艳著）、《青城山道教科仪音乐研究》（甘绍成著）、《道教仪范》（闵智亭著）、《龙虎山天师道音乐研究》（曹本冶、刘红著）、《海上白云观施食科仪音乐研究》（曹本冶、朱建明著）、《贵州土家族傩坛仪式音乐研究》（邓光华著）、《苏州玄妙观道教科仪音乐》（张凤麟、曹本冶著）、《苏州玄妙观道教天功科仪音乐研究》（刘红著）、《无锡道教科仪音乐研究》（钱铁民、马珍媛著）、《上海郊区道教科仪音乐研究》（朱建明、谈敬德、陈正生著）、《云南红河、文山瑶族道教科仪音乐研究》（杨民康、杨晓勋著）、《杭州抱朴道院道教科仪音乐研究》（曹本冶、徐宏图著）、《温州平阳东岳观道教科仪音乐研究》（曹本冶、徐宏图著）、《云南大理剑川白族道教科仪音乐研究》（罗明辉著）、《道教音乐的地域性和跨地域性研究》（曹本冶、刘红著）以及《香港道教仪式音乐》（曹本冶著，张廷锦、甘绍成译）等，这些学者们的研究成果，已于20世纪末基本完成，单行汇刻，累册成排。它记载了各地宫观道院、不同时代、不同教派的道教仪式音乐，是不少道教音乐的专家、学者经过长期的田野调查，积累了大量的资料，并把它放在所处的

仪式程序及文化环境中作全方位的观照，经过多年的潜心探索中所取得的丰硕成果，它将更加广泛深入地推动道教科仪音乐学术研究向纵深发展。

与此同时，有些地区还注意了研究机构的建立与专业人才的培养。武汉音乐学院和中央音乐学院都成立了道教音乐研究小组、研究室，积极开展学术研究活动，出版专刊。如武汉音乐学院道教音乐研究室，就是以史新民、周振锡教授为主的五人组成，先后完成了《中国武当山道教音乐》等多个研究项目；还与《黄钟》联合，出版了两期“道教音乐研究专号”（1990年第1期和1991年第4期），集中发表了文章共24篇，这是一次有分量的道乐研究文论的展示，在我国音乐院校学报中是绝无仅有的，其影响不可低估。武汉音乐学院、中央音乐学院和香港中文大学音乐系等，还面向全国招收培养了一批以研究道教音乐为方向的民族音乐理论专业的硕、博士研究生，为我国的道教音乐研究这一学科的建设做出了贡献。

随着道教音乐研究工作的不断深入，道教音乐研究学者队伍也不断壮大，除原有的道教音乐研究者与专家之外，也涌现出一批中青年的道乐研究者，如甘绍成、蒲亨强、蒲亨建、刘红、张振国、柯琳、李玉珍、潘忠禄、王忠人、向思义、朱建明、修海林、薛艺兵、李世斌、钱铁民、桑德诺瓦、孙凡、胡军、杨民康、罗明辉等等。不少人潜身于丛林、造访于民间，采录了众多的音响资料，拍摄了多种科仪录像，其中许多唱颂经韵已随着一些高龄道士的羽化而成为历史的绝响，这些高道所做的整套科仪法式，现已寡不多见，所以他们所搜集整理的资料，即成为一种可贵的财富。在四川音乐学院任教的甘绍成先生，从1988年起就开始发表关于道教音乐研究的文章——《略述道教音乐与民间音乐的关系》，十多年来，发表道教科仪音乐研究论文及专著共计19篇（部）之多，其中专著有《中国道教音乐》、《青城山道教科仪音乐研究》等，特别是对四川道教科仪音乐的调查研究成果更为显著。蒲亨强先生是一位在道教音乐研究领域里硕果累累的学者，从1987年起至今，共撰写道教科仪音乐研究论著40余篇（部），他对道教音乐与中国

传统音乐、古代音乐、宫廷音乐、道乐历史以及地域性的科仪音乐都有所涉猎,并做了深刻的论述,在道乐研究上有着广泛的影响;他与人合作写出了《中国道教音乐巡礼》12篇,分别载于1994年和1995年的《音乐爱好者》上,全面地介绍了中国名山宫观道教音乐的概况,可以说功不可没。王忠人先生在开发、收集《全真正韵·闵谱》及江西龙虎山、江苏茅山道院的道教音乐方面做了大量而切实的工作。他撰写的《道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章》、《试论〈二泉映月〉的道乐特征》等论文,对道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章的相互关系做了精辟的论述,指出“道教经韵乐章从产生之日起就与宫廷祭祀乐章结下了不解之缘,它们之间的这种密切关系,也就是道教音乐具有古代宫廷音乐遗韵的原因之所在”。他还以华彦钧的经典之作《二泉映月》为线索,结合作者的身世与历史背景,对乐师、乐曲与社会环境相联系进行了深入的探讨。1996年毕业于香港中文大学的博士刘红先生,在道乐研究上也是成果丰硕。近年来,他发表了20余篇学术论文,并撰写了7部专著(含合著)。刘红在1990年首次提出了“武当韵”的基本特征,从“属我国中原(以南)的乐调”、“受当地歌舞音乐及民歌的影响”、“采用地方戏曲器乐曲牌及唱腔音调”等方面阐述了“武当韵”形成的地方特点。这一创见性的学术观点,受到学术界的极大关注与首肯。武汉音乐学院的青年教师孙凡,是位专门从事“全真正韵”研究的年轻学者。近年来,她对“全真正韵”(闵谱)进行了全方位的研究,取得了较好的成果。从1995年起,连续发表了有关“全真正韵”的形成与传播、经词、韵腔、韵板、咏唱风格等一系列学术论文,撰写的《现代人文环境中的“十方韵”》一文,在香港举行的“中国音乐在新世纪的定位国际学术研讨会”上发表。现为香港中文大学音乐系博士后研究员的罗明辉先生,对少数民族道教音乐进行了深入的研究,特别是就云南地区的洞经音乐写过不少论文,有其独到的见解,并有《云南大理剑川白族道教科仪音乐研究》专著问世。

还应该特别提到的,在中国内地广泛开展道教音乐研究的同时,港、台的部分音乐文化工作者也对此项整理研究工作,给予了高度的重视。香港

中文大学的曹本冶博士,在多年从事中国民族音乐研究的基础上,自1985年以来,对香港地区的全真道科仪音乐进行了全面深入的挖掘与研究,撰写了《香港一座道馆孟兰盆会中的道教科仪音乐》(英文)一书,这是华裔学者以西方文学纵横论述道教音乐的第一部专著。继之,他还撰写了《香港道教全真派仪式音乐初述》等多篇论文与论著。现将曹本冶十几年来有关道教音乐研究的论著列表于下:

时间	内 容	书、刊、期号
1985	香港道教醮事音乐曲式结构变体技巧 (英文)(黄锦培译)	《广州音乐学院学报》1985年 第2、3期
1989a	香港一座道馆孟兰盆会中的道教科仪音乐 (英文)	香港海峰出版社1989年版
1989b	香港道教全真派仪式音乐初述	《人民音乐》1989年第8期
1989c	道教仪式执行者的训练——香港全真派道馆的实例	香港《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》
1989d	国际道教科仪及音乐研讨会论文集 (与罗炳良合辑)	香港海峰出版社
1990a	道教度幽乐谱	香港圆玄学院
1990b	香港道教全真派声乐音乐在仪式中的固定和非固定因素	《中国音乐国际研讨会论文集》
1991a	道乐研究与香港道乐	《黄钟》1991年第4期
1991b	香港全真道科仪音乐的组成基素	香港《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》
1991c	香港第二届道教科仪音乐研讨会论文集 (与毛继增、魏煌合辑)	人民音乐出版社
1991d	道教科仪音乐研究现状与展望 (与史新民合著)	《音乐研究》1991年第4期
1993	武当山道教音乐研究(与蒲亨强合著)	台湾商务印书馆
1996a	龙虎山天师道音乐研究(与刘红合著)	台湾新文丰出版公司
1996b	中国道教音乐史略(与王忠人等人合著)	台湾新文丰出版公司

时间	内 容	书、刊、期号
1996c	海上白云观施食科仪音乐研究 (与朱建明合著)	台湾新文丰出版公司
2000	河北省易县、涑水地区的后土崇拜与民间乐社(与薛艺兵合著)	《中国音乐学》2000年第1期
	道教音乐的地域性和跨地域性研究 (与刘红合著)	
	杭州抱朴道院道教科仪音乐研究 (与徐宏图合著)	
	温州平阳东岳观道教科仪音乐研究 (与徐宏图合著)	

从上表可以看出,曹本冶先生的论著甚丰,其专著(包括与人合作)即有9部之多,真可谓在道教音乐研究领域里硕果累累。曹先生还在研究道教音乐取得成果的基础上,联合内地部分同仁,在香港协调、组织、主持了多次道教科仪音乐研讨会,还策划并主持了一个“中国传统仪式音乐研究计划”,至今该计划研究项目已接近尾声,为推动中国道教音乐研究的发展起到了积极的促进作用。

台湾学者吕锤宽先生,多年来对台湾地区的道教宫观进行了深入的田野工作,撰写了多篇台湾道教科仪音乐的专著和学术论文。如《台湾道教音乐源流略稿》、《台湾的道教醮祭仪式与科仪》、《台湾天师派道教仪式音乐的功能》、《台湾的道教仪式与音乐》等,在海内外产生了一定的影响。

综上所述,中国的道教音乐研究虽然起步较晚,但20世纪以来,在政府宗教政策的进一步贯彻落实、感召下,在道教学者和广大音乐文化工作者的共同努力下,使得道教音乐的研究取得了前所未有的丰硕成果。

三、道教音乐研究的几个特点

20 世纪以来,对于道教音乐的整理与研究,虽大致可分为零星采集、全面收录、重点研究三个阶段,但它们不是截然分开的,收集、整理、研究工作有时是紧密相连的。第一、二两个阶段侧重于收集、整理道教音乐的音响和有关的文字资料,但也不乏某些方面的研究工作;第三阶段则是在整理材料的基础上,对道教音乐的诸多方面,如历史沿革、音乐形态、文化内涵、科仪运用以及与其他音乐的关系等等,进行全方位的探讨。当前,这一新型学科在音乐界已逐步形成成为一个学术热点,从参加人员到研究成果,在历史上都是少见的。中国道教科仪音乐的研究,特别是在 20 世纪末期,从总体上看,有如下几个方面的特点。

(一) 在全面收集整理的基础上进行研究

清末以来,由于道教的日趋衰落,西方学术界对我国道教的研究多着眼于对中国古代社会哲学思想与古代科技的考究。我国学者对此也很少有人涉足,而对道教音乐的研究,几乎是一片空白。1979 年,规模浩大的全国艺术学科重点科研项目《中国民族音乐集成》规划实施,为全国各地区收集整理道教音乐开创了新局面,更为道教音乐的研究提供了极为有利的条件。这次对道教音乐的收集较为完整系统,各地大多以某地或某宫观为工作目标,采用“音(录音)、谱(乐谱)、图(图片)、文(文字)、像(影像)”全方位记录的方式,力图使收集资料更为翔实、客观和准确地保存下来。

其中,以上海、湖北、北京、山东、四川等地对道教音乐的收集整理较为全面,并正式出版了有关专著、录音和录像磁带等。

80年代初,由陈大灿先生发起与组织的一批专业音乐工作者,对上海与邻近地区的道乐进行录音、录像,一方面抢救存在于老道们记忆中的曲谱,一方面将科仪音乐加以整理,并摄制成《中国道教斋醮》影带。1984年制成第一集,即“上海卷一”《净坛科仪》;第二集,即“上海卷二”《进表科仪》;1986年制成第三集,即“上海卷三”《全真坤道进表科仪》,并于该年7月向国内外公开发行。陈大灿在收集整理上海地区道教音乐、苏州正一派道乐和茅山道乐的同时,即开始对道教音乐作学术性探讨。

继此之后,以武汉音乐学院部分音乐工作者为主的《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部,对武当山及周边地区的道教音乐进行了全方位的实地考察。在翔实记录整理武当山道教音乐的基础上,出版了《中国武当山道教音乐》这部道乐专著,该书全面、系统地概述了武当山道教音乐的产生、发展,并对其流派、特征做了分析,反映了20世纪80年代后期中国音乐界对道教音乐总体把握的水平。由于有了对武当山道教音乐全面、系统、深入收集、整理的基础,随后撰写了有关武当山道教音乐的大量论著。蒲亨强在《音乐艺术》1987年第3期上发表了《武当山道教音乐研究》,对武当山道教法事音乐与斋醮音乐的不同风格、用途、程式、各类腔系结构、调式特征等列表说明,并举例证明武当山道乐偏重南方风格,还初步探讨了道教音乐与其他音乐的关系。杜隶生在1987年全国宗教音乐编辑工作会议上的论文《武当山道教音乐概述》,则从历史资料入手,探讨了武当山道教音乐的渊源、流变、社会背景、艺术特色等,还有史新民、周振锡的《武当山道教音乐初探》等文章,均围绕同一研究对象,从不同的视角、方法进行了广泛深入的探讨。

随后,武汉音乐学院学报《黄钟》1990年第1期以相当大的篇幅,开辟了“湖北武当山道教音乐研究”专栏,集中发表了武汉音乐学院学者们的一组文章,专栏共发表了刘红的《试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴

含》、史新民的《全真·应付·伙居》、周振锡的《斗姥宝诰试析》等7篇论文。《黄钟》1991年第4期又推出了“道教音乐研究专号”，在17篇道教音乐研究文章中，也有5篇是专论武当道乐的。如史新民的《论武当山道乐之特征》、杜汉华的《武当山道教音乐发隐》、袁东艳的《武当道乐韵腔唱诵方法初探》等。这些文章都是把武当道乐放到历史和大文化背景中进行全方位的剖析，探讨其历史渊源、社会背景、艺术特征、风格韵味、各种派别等。

《集成》工作在全国展开之后，北京地区的道教音乐，在老一辈民族音乐工作者曹安和先生等对北京白云观经韵采录的基础上，中央音乐学院和中国音乐学院的部分音乐工作者，又深入、全面地对北京白云观道教音乐进行了搜集整理及研究，编印了《北京白云观道教音乐》（油印本），为挖掘整理北京地区的道教音乐做了大量的工作。不仅如此，北京地区于1988年8月在白云观南极大殿成立了“北京白云观音乐团”，并于1989年元旦在北京音乐厅举办的“迎春音乐会”上首次作了公开表演，以后还在一些国家和地区作过道乐表演。还出版了《仙家乐》、《白鹤飞》、《天尊韵》、《祝福韵》等音像制品。这些也为北京地区的道乐收集、整理、研究工作起到了推动作用。

随着《中国民族民间器乐曲集成》各省、市、自治区卷将道教音乐收入卷中，使得现今尚流行于各地著名宫观的道乐及部分民间伙居道音乐得以保存下来，为道教音乐研究提供了全面、丰富、翔实的资料，于是在全国各种音乐刊物、道协会刊以及其他有关刊物上发表了不少研究文章，如甘绍成的《川西道教音乐的类型与特征》、潘忠禄的《巨鹿道教音乐》、张鸿懿的《北京白云观的道教音乐》、陈振涛的《崂山道教音乐考查记》、陈慧雯的《西安八仙宫道教科仪音乐初探》、罗明辉的《关于洞经音乐的问题的探讨》等等，出版了一些书、谱，如史新民主编的《全真正韵谱辑——玉溪道人闵智亭传谱》，王纯五、甘绍成编著的《中国道教音乐》，王忠人主编的《中国龙虎山天师道音乐》，曹本冶、蒲亨强的《武当山道教音乐研究》，周振锡、史新民等合著的《道教音乐》，向思义、胡军编著的《中国茅山道教音乐》，胡军的

《中国道教音乐简史》等,还有“中国传统仪式音乐研究计划”的20余部专著,这500余件的成果,没有大量、全面、系统、翔实的田野收集整理工作是不可能取得的。

(二)在道内外时贤学者的共同关注与身体力行下进行研究

20世纪早期,涉足于道教音乐文化理论研究的人很少。20世纪中叶,陈国符先生在昆明西南联合大学化工系执教期间,就开始从事《道藏》的研究,并于1945年从他所撰写的《道教斋醮仪源流考略稿》中,取其道乐一节,增补成《道乐考略稿》,这是20世纪第一部研究道教音乐的书稿。80年代初又在《明清史国际学术讨论会论文集》中发表《明清道教音乐考》,1985年在香港“国际道教科仪及音乐研讨会”上还发表了《北宋〈玉音法事〉吟(线)谱考稿》,用音韵学研究玉音法事吟(线)谱。他为道教音乐发展历史的研究做出了重要贡献。

随着1983年中国道教协会活动的恢复,当时出任中国道协研究室主任的李养正研究员主编道内学术刊物《道协会刊》,1980年至1986年在内部印行20期之后,于1987年改名《中国道教》季刊,在国内外公开发行。李养正先生早年毕业于国立武汉大学,历任记者、编辑。50年代随我国著名仙学大师、第二届中国道教协会会长的陈樱宁先生(1880—1969年)整理、研究北京白云观“藏经楼”之《道藏》。1983年以来,李养正除主编道内刊物之外,还整理出版了陈樱宁的遗著《道教与养生》(华文出版社,1989年),并著述出版了《道教概说》、《道教与中国社会》、《道教基本知识》、《道教知识手册》、《道教识略》、《道教与诸子百家》、《道教简史》、《当代中国道教》等多部专著,并主编大型《道教文化丛书》,同时还发表了《中国道教史纲要》、《〈太平经〉中的音乐理论》等数十篇文论。《〈太平经〉中的音乐理论》一文首发于1986年《道协会刊》第17期,《黄钟》1990年第1期转载。该文将《太平经》中的音乐理论归纳成“关于音乐的意义”、“关于音乐的目的”、“关于

音乐的来源”、“关于音乐学的乐律理论”、“关于音乐的规格法则”五个方面进行了精辟的论述,提出了独到的见解,为国内外宗教界、音乐界的学者所瞩目,对推动道教音乐理论研究、弘扬中华民族悠久的传统音乐文化起到了积极的作用,产生了广泛深远的影响。近年来,他与黎遇航、闵智亭等道教大师共同研究道学的同时,还将精力倾注于培养道学接班人的工作,一大批青年道教学者已脱颖而出,成为全国、各省市道协的主要负责人。

由于受老一辈道教学者对道教及道家音乐思想研究的影响,中央音乐学院的蔡仲德先生率先在音乐院校内开设了“中国古代音乐美学史”课,将道家音乐列入授课内容。蔡仲德还在音乐杂志上发表了《对道家音乐美学思想的历史考察》等多篇研究道家音乐思想的论文,出版了《中国音乐美学史论》(人民音乐出版社,1988年)、《中国音乐美学史资料注译》(人民音乐出版社,1990年)两部专著。蔡仲德及其他音乐学家对道教音乐思想的研究,为人们窥视中华民族源远流长的音乐文化的内涵及外延,提供了一个新的视野。

在专业音乐工作者对道教音乐进行系统收集整理的同时,道内一些德高望重的道教大师,对道教音乐的收集、整理、研究给予了极大的支持与帮助。其中贡献极大的代表人物,一位是北方全真派闵智亭道长,他除了承担着培养年轻一代道士的任务,主持道教学院的教学工作,为道内培养高层次的专门人才外,还适时将嫡传的50多首《重刊道藏辑要·全真正韵》及自己整理校正的15首“全真正韵”传唱下来,嘱托武汉音乐学院道教音乐研究室同仁录音、记谱、编辑,由中国文联出版公司于1991年出版了《全真正韵谱辑》一书,为丛林道众贡奉了一授受之本,为宗教界学者提供了一份翔实的资料,可谓功德无量。同时对一批青年道教学者给予厚望和无微不至的关怀,如对刘红、孙凡、胡军等一些年轻人的论文专著细心审阅,在教理、教义的高度和学术观点上给予指点,受到学者的好评。还有一位是南方正一派的陈莲笙道长,他不仅是享誉海内外的道教文化学者,而且精通道乐,尤以鼓技高超,是上海道教界资深的前辈。他积极参与道教

文化的整理研究,为江南一带道教音乐的恢复与资料的编辑,做出了突出的贡献。

此外,8岁时就在武当山金顶出家的武当山已故道长喇万慧,不仅熟读《四书》、《五经》,精通道教科范仪式,而且管、钹、铙、鼓等乐器与法器都会熟练演奏。对于经忏韵腔、器乐曲牌、法器牌子以及步罡踏斗的禹步,降妖破邪的各种符咒,从都讲到高功的各种基本技艺均为精通,并运用自如。1986年,喇道长虽然年事已高,仍积极配合武当山道教音乐的收集采录工作,在与其他道长的通力合作下,使《中国武当山道教音乐》一书得以顺利出版,对保存和弘扬道教音乐文化,做出了重要贡献。崂山金山派代表人物,已故道长匡常修,16岁起研究道学,青年时代从事花腔、京剧及鞋商等职业。28岁出家至崂山白云洞为道,1945年在青岛沪口天后宫任主持,1950年起在崂山明霞洞任道长,1982年起在崂山太清宫任道长。他既精通道教朝科经文及道家内养功夫,又是一位“唱、念、做”俱全的高功。他在培养年轻教徒,传授道教音乐,特别是“崂山韵”的继承与发扬方面,做出了重要贡献。青城山江志霖道长是四川全真道观中一位颇有影响的道教音乐传人。他20多岁时在四川彰明县三清宫出家,第二年到成都二仙庵受戒,并开始学习道教音乐。江道长对全真道音乐的掌握非常全面,在“唱、念、做、打、写”等方面都很出色。特别可贵的是,作为不可多得的四川全真派道教音乐的传人,他所授的十方韵道曲——北韵,已成为研究四川全真道音乐很有价值的宝贵资料。还有茅山道院的周念孝道长、吴浩明道长,将目前所能唱(奏)的经韵、曲牌音乐作了全面的奉献,使我们从资料中看到茅山道乐不仅有丰富的经韵及曲牌,而且除了本山固有的属于正一派的道曲外,还兼杂有不少全真派的韵曲,为学术理论研究工作提供了一份可贵的资料。龙虎山天师府的邱裕松、何灿燃、汪少林等老道长,自乡间返回天师府后,一方面协助道协尽快地恢复天师府正常的宗教活动,另一方面积极地带徒传道,毫无保留地将自己毕生所习之经韵传授给年轻徒弟,为恢复龙虎山天师府的科仪及其音乐,为龙虎山道教音乐的收集整理,均

做出了可贵的贡献。还有其他一些道教宫观和民间伙居道的道长,均为保存、弘扬我国传统的道教音乐文化,做出了宝贵的贡献。没有这样一批高道的无私贡奉,我们的道教音乐研究就很难取得今日如此丰硕的成果。

(三)在有重点、有中心的格局下进行研究

在《中国民族民间器乐曲集成》工作的推动下,道教音乐的研究工作先后在全国二十多个省、市、自治区展开,各地陆续出现了一批道教科仪音乐谱集和研究文章,取得了不少的成果。这些研究,大都是以地区性的道教音乐为主,对道乐的基本形态、风格特点、道教音乐与民间音乐的关系及现存情况等,分别从不同的侧面对所在地区的道教音乐进行了描述,反映出道乐研究已全面启动,掀起高潮,并形成了一种有重点、有中心的研究格局。这种情况正如田青先生在《中国宗教音乐》(宗教文化出版社,1997年)一书的“代序”中所指出的:“道教音乐研究从80年代中后期开始,便呈现出有‘重点’,有‘中心’的研究格局。所谓重点,指的是对道教圣地湖北武当山音乐的研究;所谓中心,指的是以武汉音乐学院道教音乐研究室为骨干的湖北省音乐工作者。”在最新出版的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(S. 萨迪主编,2000年)的“中国宗教音乐”条目中写到:“关于道教音乐,武汉音乐学院一直领导着调查研究,并在研究上处于领先地位”。并列举了《中国武当山道教音乐》等论著为主要参考书目,还概括了道教音乐研究近代以来的主要特点。在香港召开的《21世纪传统音乐展望研讨会》上,不少学者也提出在北京、武汉、香港等地已形成了三个大的道乐研究重点地区。

武汉:早在20世纪60年代初,中国音协武汉分会就曾组织一些音乐工作者,对武当山道教音乐作过考查,并于1962年撰写了《武当山道教音乐考查报告》(油印本)。80年代中期以来,武汉音乐学院的部分音乐工作者于1986年至1987年,先后四次深入武当山及周边地区,对武当山道教音乐进行了全面的采集工作,分析了大量的录音、录像资料,并对有关道

教经卷、文史资料进行核实、核对,编纂出武当山道乐专著和一批有分量的道教音乐研究文章。武汉音乐学院学报《黄钟》也于1990年第1期开辟了“湖北武当山道教音乐研究”专栏,集中发表了一批对武当山道乐研究的文章。有的首次提出了“武当韵”的基本形态特征,有的将宫观道乐与伙居道乐以及谷城民间音乐进行比较研究,有的把武当道教及道乐分为三大派,有的对武当山晚课中的[斗姥宝诰]的“九旋腔”道乐曲式做了分析,有的将《大明御制玄教乐章》与武当山道教音乐进行比较研究,有的把阿炳的《二泉映月》与武当道乐从音乐形态上做了比较。接着,1991年《黄钟》编辑部又与武汉音乐学院道教音乐研究室共同编辑了“道教音乐研究专号”,展示了当时道教音乐研究的部分成果。在该专号刊登的17篇道乐研究文章中,也有6篇是直接论述武当山道教音乐的。有的从道乐特征,有的从文化渊源,有的从音乐源流,有的从道曲分类,有的从诵唱方法,有的从套曲结构等进行多方位的分析研究。到20世纪末,从不完全的统计看,仅对武当山道教科仪音乐的研究文章、专著的编辑,即有40余篇(部)之多,作者多是武汉地区的音乐工作者。对一名山宫观的道乐研究出现这么多的研究成果实属罕见。武汉音乐学院还在1986年成立的“道教音乐研究小组”的基础上,随后成立了五人为群体的“武汉音乐学院道教音乐研究室”。该机构成立之后,陆续出版了《全真正韵谱辑》、《道教音乐》等专著,除前述与《黄钟》编辑部合编两期道教音乐研究论文专辑之外,还有道乐音带、像带等。武汉音乐学院还面向全国招收了研究道教音乐方面的民族音乐理论专业硕士研究生,对我国道教音乐这一学科的建设有着十分重要的意义。

同时,武汉地区的道教音乐研究工作是开发与研究并举的。主要对武当山道乐进行深入地挖掘、整理、研究,继之也对华山的道乐进行采录、出版、研究,出版了原居华山玉泉道院的闵智亭道长传授的《全真正韵谱辑》,写出了介绍文章,并对全真正韵的基本旋律形态做了细致的研究。王忠人、刘红的《〈全真正韵〉采录整理报告》不仅对“全真韵”、“地方韵”的关系作了介绍,特别对4首传录不同的同名曲调[步虚韵]进行了对照比较,证

明“它们在旋律形态上的共性是显而易见的,个性特征也是不容置疑的”。并且发现名目繁多的经韵,在旋律形态上尚有规律可循,所采录的53首经韵实际上是由8个母腔派生衍展而成。他们随后又对江西龙虎山天师府和江苏茅山道院这些地域性的宫观作了采录、整理、研究,并写出了《中国龙虎山天师道音乐》、《中国茅山道教音乐》等专著和一批文章,全面、系统地对此两处宫观道乐作了介绍、研究。以上四处主要名山宫观(武当山、华山、龙虎山、茅山)的研究成果,在海内外都产生了很大的影响,港台及日本、法国、加拿大等不少学者先后来武汉进行学术探讨,共做研究课题。

以上说明,武汉地区的道乐研究工作起步早,成果面世早,成立道乐研究机构早,以及招收道教音乐研究生早,是中国道教音乐研究以武汉音乐学院部分音乐工作者为中心,以武当山为重点的中部研究的重点地区。

北京:北京地区的道教音乐早年除沿用“十方韵”之外,曾一度使用过自创的“北京韵”。1947年白云观被查封,“北京韵”也随着高龄老道长“羽化”或游方他去,现今已无人会唱“北京韵”。幸好在1944—1945年曹安和先生抄录王君仅记录的白云观住持安世林和白全一口授的经韵26首工尺谱抄本,今尚存于中国音乐研究所,从而对“北京韵”的概貌才有了一个大致的了解。这本26首的北京韵谱集,可以说是北京地区对道教音乐20世纪来进行搜集、整理的开端。

90年代前后,中央音乐学院、中国音乐学院的部分音乐工作者,系统地对北京白云观的道教音乐进行了搜集、整理。不少资深的宗教音乐研究学者,如袁静芳、田青、毛继增等除对全国的道教音乐研究进行总体的把握,写出了一批研究文章外,还对北京白云观道乐进行考察,并宏观地在道教音乐文化、形态技法、功能属性等方面发表了一批文章,取得了很好的成果。中国音乐学院的张鸿懿先生,是近年来较早对北京白云观道教音乐进行搜集整理的学者。她除了主持完成《北京白云观道教音乐》(内部油印资料)这一乐谱集之外,还以北京白云观道教音乐为研究对象,在学术刊物和国际学术会议上发表过多篇论文。从1988年至1991年就先后发表了《仙

音缭绕白云观——记白云观道教音乐》、《北京白云观道教音乐研究》、《北京白云观道教科仪音乐中的十方韵和北京韵——兼论十方韵与地方韵的关系》等多篇对北京白云观道教音乐的研究文章。还编辑了《中国道教音乐：北京白云观音乐研究，附 26 首北京韵曲谱》（油印本），不仅对北京白云观的道教音乐进行了全面多方位的搜集整理与研究，而且得出：十方韵与地方韵皆出自道藏全真正韵的内容，唱词大致相同，地方韵由十方韵变化而来，吸收了当地民间音乐及演唱方法；它们用于观内法事的韵腔更趋相同，而用于观外法事的韵腔变化比较大，但二者内部主体部分仍保留着很强的一致性。中央音乐学院袁静芳教授在她的多篇道教音乐论文与著作中，不仅对道教音乐研究提出了宏观掌握与具体实施步骤和方法，以及自己的独到见解，还对一些地域性的道乐进行研究，撰写了不少著名宫观道乐的专著，并且主编了普通高等教育“九五”国家级重点教材——“中国艺术教育大系”音乐卷《中国传统音乐概论》，其中一章专述道教音乐，这对开阔学生文化视野，了解与把握传统音乐文化的精神与特质，加强学生的历史责任感都有着重要的作用。还有毛继增、柯琳等学者也写了一些白云观道乐和其他地区道乐的研究文章。

为了弘扬中国传统文化，在中国道协的赞助下，中国音乐学院的协助下，北京白云观经过较长时间的酝酿和筹备，于 1988 年 8 月成立了“北京白云观道教音乐团”，1989 年元旦在北京音乐厅作了首场演出，其后又分别在新加坡、香港、台湾等国家和地区作过道乐表演，并出版了一些音像制品。与此同时，在北京白云观召开了“中国道教音乐学术研讨会”，展示了各地学者对道教科仪音乐收集整理及研究的丰硕成果。《人民音乐》编辑部、《音乐研究》编辑部还与香港圆玄学院联合编辑了几届道教科仪音乐研讨会论文集，为深入开展道教音乐研究做出了努力。

北京地区的道教音乐研究，不但研究人员多，研究内容广，涉及领域宽，而且在道教音乐这一领域取得了丰硕的研究成果，成为中国道教音乐研究，以音乐院校部分师生及音乐工作者为中心，以北京白云观为重点的

北方研究的重点地区。

香港：正当宗教与宗教音乐在国内取得很大的进展时，这些信息也引起了港台学者的关注。从 80 年代中期起，以香港中文大学的部分专家学者为主，也相继开展了这一领域的研究工作。香港中文大学曹本冶博士在研究道教音乐已经取得成果的基础上，联合内地部分同仁，分别于 1985 年 12 月、1989 年 12 月与 1991 年 5 月，在香港协调、组织、主持了一次“国际道教科仪及音乐研讨会”和两届“道教科仪音乐研讨会”，数十位学者与会，互相交流各自的研究成果与心得。参加“国际道教科仪及音乐研讨会”的十余位专家学者中，多数来自加拿大、日本、法国等国，也有一些内地和香港地区的专家；在香港圆玄学院分别召开的两届“道教科仪音乐研讨会”，参加者除了香港和台湾的学者外，其主体多是中国内地学者。这几次研讨会的召开，更加深入地推动了道教科仪音乐的研究。这几次会议的论文，均由有关学者编辑成专辑。随后的“中国传统仪式音乐研讨会”以及“21 世纪传统音乐展望讨论”的召开，都表明道教科仪音乐的研究取得了可喜的成果。

20 世纪 90 年代以来，以曹本冶为首，率领一批研究生组织策划了一个中国内地、香港及台湾主要道教宫观仪式音乐传统的地域性及跨地域性比较研究计划，在中央音乐学院、武汉音乐学院的协同下，于 1993 年制订了一个庞大的“中国传统仪式音乐研究计划”，此项目是一个横跨全国范围（包括台湾和香港）的大型研究课题，将道教音乐的研究推向了国内更广阔的区域，所涉及的地理范围涵盖了北京、上海、苏州、无锡、杭州、温州、湖北、江西、山西、冀中、云南、四川等地，并有计划地对包括北京白云观、苏州玄妙观、江西龙虎山、湖北武当山、四川青城山等在内的全国主要道教宫观和道教圣地的道教音乐进行地域性与跨地域性的系统研究。此项研究计划得到了香港与台湾的经费赞助，至今这一二十余项道教音乐的研究工作已基本完成。

香港的道乐研究也与武汉、北京一样，学者的队伍大，制订的计划大，

研究的范围广,取得的成果大。以香港中文大学部分师生及全国青年学者为中心,以香港青松观和全国主要宫观为重点,香港已成为我国南方道教科仪音乐研究的重点地区。

中国的道教音乐研究,形成了以北京、武汉、香港三足鼎立的格局。这三处虽各有特点,但也存在许多共同之处:都有一个研究的群体,都培养了硕、博士研究生,都取得了丰硕的成果。除此之外,沈阳地区、胶东地区、苏州地区、川西地区等地的道乐研究,在一些学者的参与下,也取得了不少的成果。正因如此,中国的道乐研究,在当今音乐学术领域各种研究方法不断更新及各类边缘学科交叉互渗的大前提背景下,由一种单一宗教仪式音乐的形态研究,进入到整个中华民族传统文化和人类社会的大系统中;从以收集整理为基础,进入全方位多学科的深入细致研究,这对提高学术研究的层次都是十分有利的。

(四)在汉族与少数民族中同步进行研究

根植于中国传统文化的道教,不仅在汉民族中流传,而且东北、西北和西南等地区的22个民族中均有流布。据覃光广等编著的《中国少数民族宗教概览》提供的资料,反映在满、朝鲜、蒙古、达斡尔、土、羌、彝、白、布依、侗、水、壮、瑶、佤老、纳西、毛南、京、黎、土家、苗等民族中,均存在着程度不同的道教信仰,其中道教对云南的彝、白、瑶、纳西等民族的宗教信仰和音乐文化的影响尤为广泛。

少数民族地区的道教音乐,往往是本民族固有文化与汉族传统文化交融发展的产物,既蕴藏着本民族固有的文化特质,也含有汉族传统文化的风貌,内涵极为丰富,呈现出与汉族地区道教音乐的不同特色,颇具学术研究价值,所以对于研究道教科仪音乐,少数民族地区的道教音乐是不可缺少的一部分。

少数民族地区道教音乐的研究,开始主要集中于云南地区特有的具

道教性质和色彩的洞经音乐。在这些地区,洞经音乐是道教仪式音乐的一个组成部分,其存在及表现形式多种多样,性质较为复杂,既具有宗教性,也含有民俗性与表演娱乐性。洞经音乐继承了道教科仪音乐的传统,在科仪的表演程序、经赞的诵唱方式、乐器的选择、乐队的编制、某些曲调的使用和音乐风格的定位上,均表现出对道教音乐的一种继承关系。我们不仅可以从元人卫琪注《玉清无极总真文昌大洞仙经》一书中找到这些现象的印迹,也可以从现今洞经音乐中传承下来的曲调中得到证实。

1962年“云南省宋词乐调调查组”对昆明、下关、大理、丽江等地的洞经音乐进行了调查。事后,参加者分别撰写了《关于宋词乐调的调查报告》和《丽江、下关、大理、昆明洞经音乐调查记》。这次调查地区主要是大理白族聚居地和丽江纳西族聚居地,也可以说是对少数民族地区道教音乐的最早调查。此调查报告在初稿完成20年后的1983年更名为《洞经音乐调查记》,以文字形式介绍了洞经音乐的曲调、洞经乐队和洞经概况,并对洞经的历史源头和“谈经”等进行了探讨。该文在注释中辑录了有关文献、笔记等对洞经的记载,附录中有洞经的重要书目,这是人们了解洞经音乐的一个很好资料,也是人们认识汉族和少数民族洞经音乐的开端。

80年代中后期以来,有关洞经音乐的调查和研究逐渐增多,专门介绍和研究少数民族洞经音乐的文章时有出现,其中主要涉及白族和纳西族的洞经音乐。如宋其华执笔整理的《元江白族洞经简述》,是一篇正式发表的专门介绍白族洞经音乐的文章。随后,《大理洞经古乐》和《白族音乐志》相继出版,前者辑录了270余首大理洞经乐曲,后者有白族洞经音乐的志略式介绍。而崇先的《丽江洞经音乐初探》从历史概况、乐曲种类、音乐特点、乐队组织、音乐传承等方面初步探讨了纳西族的洞经音乐,也可以说是第一篇专门论述纳西族洞经音乐的文章。继之杨曾烈的《丽江洞经音乐调查》等多篇文章的先后发表,揭示了汉文化对纳西族洞经音乐的深远影响,补证了纳西文化是多元一体、兼收并蓄的这一特征。西方学者,现任教于美国南佛罗里达大学的李海伦(Helen Margaret Rees)博士,也于1989年至

1993年期间,在美国匹兹堡大学就读时,先后三次赴丽江,对纳西族洞经音乐进行研究,1994年完成了博士论文“音乐变色龙”;她将纳西族洞经音乐置于丽江的民族、政治、社会和经济历史,丽江纳西族音乐世界,云南的洞经音乐及洞经会等广泛的背景中进行系统研究,探讨了纳西族洞经音乐与汉族音乐文化及其与社会、历史等方面的关系。还有甘绍成的《文昌洞经音乐与道释儒雅俗文化》、罗明辉的《关于洞经音乐问题的探讨》等文章,都对洞经音乐的属性进行了深入探讨。

除对洞经音乐的研究之外,其他有关少数民族道教音乐的论文也有一些。90年代初,尹祖钧等人对河口瑶族道教音乐进行调查研究,于1992年写出了《河口瑶族道教音乐调查》,文章简要地介绍了云南省河口瑶族地区道教音乐的概况。瑶族自治县有“育棉”——红头瑶、“吉门”——白线瑶、“侯门”或称“秀门”——蓝靛瑶或称顶板瑶、“耿底门”——沙瑶等四个支系。河口瑶族于两百多年前从广西迁来,宗教习俗世代相传,信奉道教正一派。瑶族中的道教早已演变为本民族的民族宗族。除崇奉道教诸神灵外,也敬奉山神、树神、谷娘等自然神和祖先。瑶族无道观、寺庙、偶像,只有少量的神灵挂图。瑶族道教无专职的神职人员,祭祀活动由度师和道师主持,这些人员平时参加生产劳动。经籍主要沿用道教经文,其表述形式有“默读”、“朗读”、“念神”等几种。音乐结构形态多为五声调式,由上下两个乐句组成一段,其余各段均为此段的变化重复。唱腔分度师用唱腔、道师用唱腔、师道共用唱腔三种,各支系所用唱腔风格各异,丰富多彩。其他还有1988年霍旭初的《龟兹乐与道教》、1989年黄平莹的《浅谈广东粤北瑶族道教音乐的流行状况》、1999年罗明辉的《剑川白族道教“奠土”仪式与音乐》等等。香港“中国传统仪式音乐研究计划”中专门列有瑶族道教音乐以及白族道教音乐等少数民族道教音乐的研究,并有罗明辉的《云南大理剑川白族道教科仪音乐研究》和杨民康、杨晓勋的《云南红河、文山瑶族道教科仪音乐研究》两部研究专著。这为拓展道教音乐研究的领域,为认识道教在一些少数民族中的传播与影响,为证实道教是这些少数民族宗教

信仰的有机组成部分提供了丰富的资料。

在云南省思茅和西双版纳所召开的首届宗教音乐研讨会上，有 20 余篇论文涉及少数民族宗教，它包括藏、傣、瑶、拉祜、纳西、布依、基诺、哈尼、彝、白、傈僳等，其中大多数与道教音乐有关。这些论文从多侧面、多角度，全面地展示了云南音乐工作者在本省少数民族宗教研究领域里的成果，这对少数民族道教音乐的研究无疑将起到一定的推动作用，也是汉族道教音乐研究的一个组成部分。

四、道教音乐的现今概貌

20 世纪上半叶,全国一直处于动荡不安的社会环境中,道教宫观也并非一方净土。各地宫观均靠自传自养,宗教生活时断时续,道教科仪活动也不正常。1949 年以来,随着党的宗教政策的全面贯彻实施,恢复了道教宫观管理体制,道教生活开始复苏,一些地方的道教宫观也逐步开展了正常的科仪活动,使得中国道教出现了现代史上少见的兴盛局面。

道教科仪音乐是配合斋醮科范而使用的仪式音乐,它起着烘托宗教气氛、渲染法事情节的作用,贯穿于各项科范仪式的始终,近代以来,也随着道教生活的复苏而逐渐兴盛起来。由于派别不同,其科仪音乐也有所区别。中国道教现代仍主要分为“全真”与“正一”两大派别,它们在科仪音乐的使用上虽同属一个大的道乐体系,但因各自的宗教生活与科仪活动各有侧重,从而形成了风格上的差异,使二者在音乐形态上各显其特征。

正一派是以斋醮、符箓见长,所以其斋醮音乐亦为其特色之一。这是历代道士、文人等不断润饰发展而形成的一种宗教艺术,具有深远的文化影响。清代以来,由于它广泛流行于民间,为适应地方风俗之需,直接吸收民间音乐用于斋醮活动之中,所以不少道士掌握了大量曲牌,并且有很好的音乐修养,演奏技艺娴熟,具有强烈的艺术感染力,其音乐更趋于世俗化,形成了较浓的地方风格。不少宫观所用道乐,虽在总体风格上有一定的趋同性,但各地的行腔、旋律装饰都带有本地地方音乐特点而显得各不相同。同一法事中的同一首词,各地选用本地音调配曲,出现“同名异曲”的现象,并且受地方民间音乐的影响,通常显露出很强的地方民俗性。尚

有部分散居民间的伙居道，其平时生活与普通百姓无异，只是做宗教仪式时才显露道士身份，为取悦一般民众和信徒，除内容具有道教的一般特点外，其音乐形式与民间俗乐几无二致，是一种以道教为形式的民俗性音乐活动。正一派音乐的另一特点，是与古代音乐有着千丝万缕的渊源关系。乐谱方面，最具代表性的有清嘉庆四年（1799年）苏州玄妙观道士曹希圣将吾定庵所收集、整理的道乐乐谱汇编成的《钧天妙乐》（分上、中、下册）、《古韵成规》、《霓裳雅韵》三部分乐谱，教内通称为“曹谱”，是用工尺谱记录的。正一派音乐在体裁上分为声乐与器乐两大类，声乐有“颂”、“赞”、“步虚”、“偈”等格式；器乐分为鼓乐、吹打乐及合奏等形式。使用乐器十分多样，无统一定制，除钟、鼓、磬等必备法器之外，其他乐器规模宏大，而且多具地方特色。

全真派与正一派相比较，以修身养性为其特点，所以全真派的音乐则以幽静典雅、含蓄深沉形成其个性。全真派音乐最主要的特点是统一、相对稳定，音乐更为清远、透亮、虚空、玄妙，以古朴、典雅为基本属性。全真教一般用全国通用的“全真正韵”，亦称“十方韵”，各大全真宫观均用此韵，所以国内主要宫观无论是韵腔风格，还是具体旋法、节奏均大同小异而具有严谨的统一性。但由于各丛林宫观受地域性社会文化的影响，客观上也使得音乐部分改变或调整原有的一些形式，以及顺应当地民众的习俗好尚，并有选择、有局限地吸收或利用一些当地民族民间音乐文化，以补充和丰富自身的科仪音乐内容。因此，全真派除沿用通行于十方丛林的“十方韵”外，各地宫观以本地语言和民间音乐为基本特点，形成了各自不尽相同的“地方韵”。另外，全真派音乐形态中仍保留有古代民族民间音乐文化的特征，其音乐风格除具有悠扬飘逸神情外，还具有古朴幽深、典雅神秘意味，在结构特征上有些也与唐宋大曲乃至楚歌相似。全真派音乐乐谱，见诸文字记载的较少，惟有在清代后期由四川成都二仙庵雕版印刷的《重刊道藏辑要·全真正韵》，收录全真派常用“正韵”56首，刊有经韵唱词，采用“当·请”记谱。这些经韵音乐，据一些资深道长介绍，以往是不用乐器伴

奏，而只用法器伴奏的。用于经韵乐章伴奏的主要是小件法器，有铛子、鐺、木鱼、鼓、钟、磬等。用于庆祝、祈祷等法事的舞蹈场面，过场伴奏的乐器多用大件法器，有钟、鼓、磬、大铙、大钹、大木鱼、铛、鐺、铃等。近代以来又加入了少许吹管、弹弦、拉弦乐器，演奏时仍以打击乐器和吹管乐器为主。

20世纪80年代中后期以来，内地及香港、台湾的学者较全面地对道教音乐进行了收集整理及研究。现将当今各名山、宫观以及不同地区的道教音乐，分别地作一些介绍。

（一）主要宫观的科仪音乐

1. 北京白云观道乐

北京白云观被称为道教全真派的“天下第一丛林”，前身为唐代天长观，金代十方大天长观和元代的长春宫。天长观创建于唐开元二十七年（739年），金正隆五年（1160年）毁于火灾，大定七年（1167年）重建。金明昌年间屡毁屡建，泰和三年（1203年）改名太极宫。正大元年（1224年）道士邱处机西游归来，住持于此，改名长春宫，邱逝后，弟子葬其于长春宫东下院，自此称下院为白云观。元末长春宫毁于兵火。明成祖于永乐时期（1407—1424年）敕命重修，以处顺堂为中心进行扩建，始成今日之规模，更名为“白云观”。

北京白云观道教音乐渊源甚古，发展至今，已形成了它自身的一个乐道体系。北京白云观道教音乐用的韵腔，属于全真正韵——“十方韵”。近年来，现任监院黄信阳从浙江温州带来部分韵腔，经现住白云观的各方道长，特别是玉溪道人闵智亭的指点，成为规范的全真韵斋醮科仪音乐。目前整理记谱并录制了音像的有3套较完整的“十方韵”韵腔，加上玉皇忏部分韵腔，合计170余首，其使用情况如下：

早坛功课经：〔引子〕、〔太极韵〕、〔澄清韵〕、〔举天尊〕、〔双吊挂〕、〔提纲〕、〔小启请〕、〔提纲〕、〔净心神咒〕、〔净口神咒〕、〔净身神咒〕、〔安土地

咒]、[净天地神咒]、[祝香咒]、[金光神咒]、[玄蕴咒]、[太上老君说常清静经]、[太上洞玄灵宝升玄灭灾护命妙经]、[太上灵宝天尊说攘灾度厄真经]、[高上玉皇心印妙经]、[玉清宝诰]、[上清宝诰]、[太清宝诰]、[玉帝宝诰]、[弥罗诰]、[天皇宝诰]、[星主宝诰]、[后土宝诰]、[南极宝诰]、[北五祖宝诰]、[南五祖宝诰]、[七真宝诰]、[普化宝诰]（普化诰）、[提纲]、[天尊板]、[中堂赞]、[祝圣文]、[忏悔文]、[小赞韵]、[灵官咒]、[土地咒]、[大皈依]、[三皈依]。

晚坛功课经：[引子]、[清虚吟]、[步虚韵]、[举天尊]、[吊挂]（下水船）、[提纲]、[小启请]、[提纲]、[玄蕴咒]、[太上洞玄灵宝救苦拔罪妙经]、[元始天尊说升天得道真经]、[太上道君说解冤拔罪妙经]、[斗姥宝诰]（斗姥诰）、[三官宝诰]、[玄天宝诰]、[吕祖宝诰]、[邱祖宝诰]、[萨祖宝诰]、[灵官宝诰]、[救苦宝诰]（青华诰）、[提纲]、[天尊板]、[中堂赞]、[上请天官]、[报恩宝诰]、[小赞韵]、[土地咒]、[三皈依]、[供养咒]、[结斋咒]。

萨祖铁罐炼度施食焰口：[引子]、[清虚吟]、[步虚韵]、[举天尊]、[吊挂]（下水船）、[萨祖宝诰]、[提纲]、[天尊板]、[小赞韵]、[五方召请]、[叹文]、[救苦宝诰]、[柳枝雨]、[天尊板]、[一炷返魂香]、[叹文]、[救苦宝诰]、[小救苦引]、[天尊板]、[提纲]、[三炷香]、[祝香咒]、[提纲]、[称职]、[救苦宝诰]、[提纲]、[法鼓三通]、[提纲]、[举天尊]、[“太极亲传须自炼”]、[举天尊]、[慈尊赞]、[举天尊]、[三宝赞]、[三信礼]、[举天尊]、[称职]、[“臣闻开天辟地”]、[举天尊]、[仰启咒]、[表宣牒文]、[普召牒]（叹文）、[黄箒斋]、[举天尊]、[五供养]（香供养、花供养、灯供养、水供养、果供养）、[叹文]、[梅花引]、[呼唵咒]、[大救苦引]（青华赞）、[举天尊]、[破酆都咒]、[举天尊]、[真符经]、[举天尊]、[破地狱咒]、[小救苦引]、[举天尊]、[慢中称]、[叹文]、[举天尊]、[五召请]、[举天尊]、[叹骷髅]、[念符命]、[举天尊]、[悲叹韵]、[举天尊]、[“黄道荡荡”]、[举天尊]、[叹文]、[鼓段]、[咽喉咒·五厨经]、[二十四类]、[皈依三宝·听受九戒]、[太上度人经]、[举天尊]、[三回向]、[生天讳咒]（略）、[快中称]。

玉皇忏：[小开门]、[白鹤飞]、[玉皇忏]、[演龙章]、[小天门]、[忏韵]、[三宝词]、[小开门]、[玉皇忏]、[忏韵]。

这几套韵腔中，有一些是相同的。这些韵腔从音乐上大致可分为三类：一是器乐曲。在白云观十方韵中所用的器乐曲比较简单，只有作为早坛开始的[引子]和[太极韵]，以及晚坛、施食开始的[清虚韵]，还有在玉皇忏中作为起首和过门的[小开门]。二是过曲型韵腔，即在斋醮仪式中多次运用的短小韵腔，一般作为呼唤天尊或提示经文及下接韵腔内容而用。如[天尊板]、[举]（即“举天尊”）和[提纲]等。三是咏唱型韵腔。这一类占斋醮仪式中的绝大部分，仪式的主要内容和讽诵经文的连接均由这类韵腔担任。其腔调优美动听，极富歌唱性。这类韵腔在风格上也各有一些特色，有的保留了古代风韵，如[澄清韵]、[步虚韵]等；有的具有明清小曲风格，如[弥罗诰]、[救苦宝诰]、[三皈依]等；有的具有戏曲和说唱风格，如[叹文]、[普召牒]等；有的是吸收民歌小调而成，这类韵腔以“萨祖铁罐施食”中数量较多。

北京白云观在清代以前一直沿用“十方韵”，由于清末白云观方丈孟永才为了留住游方道士长住观内，曾经把“十方韵”改为地方韵——“北京韵”，直至1947年白云观被查封，“北京韵”现已无人会唱。今存经韵26首的工尺谱抄本，为曹安和先生抄录王君仅记录的白云观住持安世林和白全一口授的。现在张鸿懿先生已将此曲收入《中国道教音乐：北京白云观音乐研究，附26首北京韵曲谱》之中。这些北京韵韵腔，有些与现用的“十方韵”大体一致，如[步虚韵]、[下水船]、[双吊挂]等；有的与“十方韵”同名异曲，如[救苦引]、[梅花引]、[三信礼]等；有的是“十方韵”中所没有的，如[早奠茶]、[晚奠茶]、[北大赞]、[南大赞]、[忏帽]、[忏尾]等。

白云观道乐常用的打击乐有铛、鐃、铃、锣、鼓、铙、钹、磬、提钟、引磬、木鱼等，乐器有二胡两把、中胡、琵琶、阮、三弦各一把，笛子、笙、箫、唢呐各一支。韵腔采用器乐合奏，拉弦乐、吹打乐和鼓乐等多种伴奏形式，以器乐合奏伴奏为主。叹文时多用拉弦乐伴奏，两把二胡配加鼓点，很有特色；而

[破地狱咒]、[快中称]则以打击乐伴奏为主,气氛热烈。法事中的焚符常用器乐伴奏。白云观道乐曲调优美动听,极富歌唱性。唱腔中句与句之间用曲调型的伴奏加以连接,使唱腔层次分明;曲调中增加较多的装饰音,速度缓慢,音乐比较庄严华丽;伴奏比较注重拉弦和弹拨乐器的运用,使音乐更加优雅而丰富。

2. 沈阳太清宫道乐

沈阳太清宫是我国东北全真道最大的十方丛林,创建于清代康熙二年(1663年)。最早的太清宫称为三教堂,是释、道、儒三教合一的宗门寺庙。郭守真(1606—1713年)是太清宫的开山奠基者,也是东北道教音乐的初创人之一。康熙二年,盛京(沈阳)大旱,盛京将军乌库扎慕名迎郭守真来沈阳,建醮求雨,后于城西北建三教堂。乾隆四十五年(1780年)增修竣工,更名“太清宫”,将宗门改为全真律门。郭守真原籍南京丹阳县,后迁居辽郡,隐居本溪铁刹山八宝云光洞。顺治四年(1647年)郭守真下山访道,行至山东即墨县马鞍山聚仙宫,拜龙门派七代紫气真人李常明为师,郭在此学会了山东崂山道教经韵音乐,重返本溪八宝云光洞。顺治八年(1651年)郭又到北京白云观求教于王常月真人,学识大进,复返八宝云光洞。道光三年(1823年)聘请了第一代方丈孙抱一来宫主持,同年中秋节,首次开期放戒。

沈阳太清宫自建宫开始,最早诵唱的“崂山韵”的韵腔,是由崂山道士从山东传入东北的,并广泛使用于辽宁地区的道教科仪活动中。后有阚氏二兄弟,原为京剧演员,因不得志,弃业出家来到沈阳太清宫,他们重新为经文创作了新韵腔,从此,东北各地道观皆唱此新韵腔,即“东北新韵”,仍属全真正韵中之地方韵。

“东北新韵”的韵腔按经韵本身的特点分为五类:

一是大韵(13首),有[白鹤飞]、[柳含烟]、[三炷香]、[三清赞]、[三宝赞]、[柳枝雨]、[大五洒]、[大骷髅]、[鬼哭引]、[三宫赞]、[返魂香]、[丰都山]、[梅花引]。大韵结构庞大,在斋醮科仪中占有重要地位。它主要用于

道教的早晚坛功课,做水陆道场和纪念节日等,用途十分广泛,几乎道教法事活动均可运用。大韵节奏规整,除开头由领诵者散板起韵外,从头至尾皆为一板三眼的慢速唱诵,由法器作变格节奏伴奏。

二是小韵(6首),有[小赞香]、[吊挂]、[腰吊挂]、[六句赞]、[天尊韵]、[小道场]。小韵也主要用于早晚功课和纪念节日等活动中,皆为阴韵。小韵也以一板三眼的节奏为主,但有的在结尾时有一板一眼和一板二眼的节拍,速度比大韵略快,也用法器作变格节奏伴奏,它在“东北新韵”中的地位与作用仅次于大韵。

三是走马韵(10首),有[小骷髅]、[忏悔文]、[开坛]、[六节赞]、[信礼]、[四句打]、[五献]、[十阵]、[破十方狱]、[刀兵偈]。走马韵因节奏与速度形似走马而得名,它一般用中板速度开始,随后越来越快,法器重音均击在板上,因之,走马韵也被称为“打头韵”。10首中除[忏悔文]用于“拜忏”之外,其他9首分别用于各种不同内容的道场活动之中。

四是忏韵(2首),有[礼忏朝韵]和[三皈依]。忏韵用于初一、十五和纪念节日上殿朝拜,其旋律比较优美、抒情,伴奏精巧。

五是诵经韵(7首),有[太上三之灾罪水忏]、[挂金锁]、[三才及万物]、[二十四灵]、[律大文]、[九幽拔罪大天尊]、[摇帝钟吟香偈](即“举药子”)。诵经韵主要用于做道场时唱诵篇幅较长或速度较快的经文,是诵经时常用之调,它近似于“念白”的韵腔,节奏比较自由。

沈阳太清宫的“东北新韵”以演唱为主,法器在唱诵中占有重要的地位。一般不使用管弦等旋律乐器伴奏,只用法器鼓、格(小钹)、铛(又称经子)、忏钟、木鱼、引磬、磬、大扇(大钹)等8件。大、小韵常用法器有:格、鼓、铛、忏钟、木鱼、磬(小韵有时用引磬)等6件。

法器木鱼在大、小韵的伴奏中,有两种打法:一是只打在板上,叫做“头板鱼子”;二是打在板和中眼上,叫做“二板鱼子”。走马韵所用法器及配置也有两种情况:一是[小骷髅]与[忏悔文]所用法器与大、小韵相同;二是其余8首经韵,仅使用大扇、格、鼓、铛4件法器,用一强一弱的法器,配合一

板一眼的唱腔,由于速度较快,此板式又称为“流山板”。

“东北新韵”产生、存在、发展在东北地区,因此从音乐基本节奏形态、唱腔音调、旋法、调式到衬词、衬腔及演唱,无不呈现出浓郁的东北地方风格特色。

3. 上海白云观道乐

上海道教在唐宋时期已初具规模。据《松江府志》载:松江“仙鹤观”建于宋绍兴三十一年(1161年),嘉定“集仙宫”建于南宋理宗绍定戊子年(1228年),上海十六铺附近的“丹凤楼”建于宋咸淳八年(1272年)。上海地区的道教,目前主要是正一道。但早年上海也曾传布过全真道,以“海上白云观”为其代表。

上海海上白云观建于清光绪八年(1882年),由全真道士徐至成募建,原名雷祖殿。光绪十二年(1886年)和十九年(1893年)两次扩建,先后建成斗姆殿、斋堂、客堂和三清殿、吕祖殿、邱祖殿等。光绪十四年(1888年),徐至成在北京请得明版《正统道藏》八千余卷,供奉于藏经阁,故改雷祖殿为“海上白云观”,即北京白云观的下院,同时还使用了较为健全的北京白云观规诫,确立了海上白云观的全真十方丛林地位,后经徐至成十余年的苦心经营,遂成为上海颇具威望的全真道观。上海海上白云观的道教,在历史上曾受到茅山与龙虎山的影响,并且与当地民众的生活关系密切,成为他们举行宗教活动的主要场所。但在1949年以前,由于动乱的影响和宫观自身管理不善,一直处于道俗混杂,十分困难的境地。自1978年始,又重新开始恢复了正常的道教活动,现已成为道教研究、教务活动、人才培养、对外联谊的中心。

现在上海白云观的道教属正一道系统,其音乐也充分体现了南方,尤其是江南正一道科仪音乐的特色。这里的道教音乐从形式上仍分为声乐与器乐两大部分。声乐,即韵腔,根据曲牌名称不同,可分为步虚、颂、赞、偈等形式。常见曲目有[步虚](若干首)、[祝香颂]、[香赞]、[香偈]、[香水偈]、[送表偈]、[献供偈]、[三宝偈],以及其他诸如[风入松]、[三信礼]、

[三符命]、[上斋]等。其诵唱方式有咏唱、吟唱、念唱等。器乐分为细乐与粗乐,细乐由笛、箫、二胡、三弦、琵琶、阮等乐器加上钟、鼓、钲、薄镲等打击法器组合而成;粗乐由唢呐、锣、平锣、铙、钹、镲等乐器和法器组合而成。在宗教仪式中,无论粗乐、细乐,钟鼓都起着十分重要的指挥作用。

上海白云观道教,在适应社会发展过程中,从仪式到音乐更加注重为群众所喜闻乐见,所以上海白云观道教音乐与民间音乐的关系,特别是与江南丝竹的关系更为密切,形成了演唱细腻、庄重、典雅,曲调婉转流畅,具有庄重华丽、优雅丰满的地方风格和特色的道教音乐。

4. 苏州玄妙观道乐

苏州玄妙观建于西晋咸宁二年(276年),历史悠久,建筑宏伟,为苏州道观之首,曾一度有“正一丛林”之称。据《古今图书集成·博物类·道观部》载:玄妙观最初叫“真庆道院”,唐时改称“开元宫”,宋更名“天庆观”,南宋建炎初年毁于兵火,绍兴十六年(1146年)重建,淳熙六年(1179年)复毁,于同年重建。元至元元年(1264年)始改称玄妙观。

苏州玄妙观道教系正一派(即天师道),正一派道士有文班、武班两类,玄妙观道士素以文班著称,文班又以擅长道教音乐扬名。

苏州的道教音乐久负盛名,加之历史上不断丰富发展,并吸收民间传统音乐,特别是昆曲、江南民间音乐、江南丝竹、民歌、小调之精华,把道教的经韵乐章与民间音乐相融合,形成了一种具有特色的宫观道乐。

在日常的法事活动和斋醮科仪中,苏州玄妙观道教音乐也都含独唱、吟唱、齐唱、鼓乐、吹打乐合奏等多种表演形式,伴奏者视整个法事进程中的不同动作,采取坐乐与行乐的形式演奏。

玄妙观道乐分声乐与器乐两部分。声乐即经忏曲,主要用于诵经拜忏。曲目有:[香赞]、[经赞]、[王灵官诰]、[开经]、[谈经]、[香偈]、[水偈]、[大香赞]、[玉清符]、[送符偈]、[天师颂]、[解座偈]、[唱道](薰坛咒)、[化坛卷帘符]、[瑶坛偈]、[分灯]、[金玉科]、[降圣偈]、[玉炉香]、[洛阳歌]、[十献]、[水龙吟]、[新水令]、[卫灵咒]、[发炉]、[开天符]、[焚香颂]、[飞

神颂》、[步虚歌]、[出堂颂]、[四结愿]、[结坛]、[转简偈]、[烧香颂]、[朝咒]、[焚词颂]、[祝寿]、[初拈香]、[二拈香]、[三拈香]、[慢忏]、[拗十方]、[穿步虚]、[送三宝]、[祭火官]、[火司朝结坛]等。

器乐曲依器乐和演奏形式不同而分为笛曲与吹打曲两类。笛曲见诸于《钧天妙乐》、《霓裳雅韵》等乐谱的有 96 首。其中《钧天妙乐》上部载有[清江引]、[一封书]、[柳摇金]等笛曲 24 首,其乐曲短小、速度快、时间短,称作“小笛曲”;中部载有[大川拨掉]、[素玉皎枝]、[大挂枝香]等笛曲 11 首,由于篇幅较大,称作“中笛曲”;下部载有[醉仙喜]、[大玉皎枝]、[大青鸾舞]等笛曲 7 首,都是演奏速度慢,乐曲篇幅长(有的长达 1 小时之多),称为“大笛曲”。《古韵成规》载曲 26 首,《霓裳雅韵》载曲 28 首,因乐曲中普遍应用“乙”、“凡”两音,故统称为“新笛曲”。以上笛曲均出自清代嘉庆四年(1799 年)由苏州道士曹希圣整理刊印的“曹谱”。这些笛曲,根据科仪的需要,通常套以数件弦乐器或小件打击乐器合奏,变成了一种丝竹音乐式的演奏形式。吹打曲一般采用吹管乐器、打击乐器和部分丝弦乐器合奏的形式。由于乐器组合不同,吹打曲又分为:一是不用鼓段的小型吹打,多以单个曲牌的反复变奏或连缀而成,如[步步娇]、[雁儿落]、[山坡羊]、[沽美酒]等。二是用鼓段的吹打套曲,其鼓段一般为铜鼓或板鼓独奏的段落。一个鼓段的套曲如[一封书]、[滚绣球]等;两个鼓段的套曲如[满庭芳]、[青鸾舞]等;三个鼓段的套曲如[甘州歌]、[泣颜回]等。这两种器乐形式,道士称为“梵音”,民间艺人称为“十番鼓”。使用的乐器,管乐器有曲笛、箫、笙、唢呐等;拉弦乐器有二胡、板胡、提琴等;弹拨乐器有琵琶、三弦、双清、阮箏;打击乐器有铜鼓、板鼓、点鼓、简板、云锣、锣、钹、木鱼等。其中主奏乐器为笛和鼓。

玄妙观道乐由于受宫廷音乐的影响,演奏时注重转、承、接、合的运用。道乐通常以唱、念展开,乐器笛、鼓、弦在伴奏中起着主要作用。曲调风格纯清、低沉、缓慢,形成一种柔中有刚、刚中含柔的风格,从而形成自身的音韵特色。同时在乐器使用上,除了保持曲笛、堂鼓外,还保留了双青、三

弦、笙、箫、古提琴、韵锣等古典民族乐器，即继承了乐器配备上的二（为提琴）、三（为三弦）、四（为双青）之传统。

5. 西安八仙宫道乐

西安八仙宫位于西安市东关长乐坊，又名八仙庵。建于唐兴庆宫旧址，初创于宋代。金元之际，全真教兴起后，人们在此大兴土木，建置道观，时庵内建筑已初具规模。明代八仙宫已成为著名道教宫观。清康熙（1662—1722年）初，道士任天然重修殿宇，并扩建东跨院，同时于庵内开坛放戒，将其辟为道教全真道十方丛林；后又改为子孙庙，至清嘉庆丙寅年间（1806年）庵内住持董清奇募化集资，修葺殿堂，增建东跨院，开坛演戒，恢复道教十方丛林体制；同治年间，庵内古树及部分殿堂遭火被毁；光绪二十六年（1901年），光绪皇帝和慈禧太后逃往西安，曾住在八仙庵，以后遂名“敕建万寿八仙宫”。现存殿宇均为明清后所建，分中东西三路及西花园。宫内主要建筑有山门、灵官殿、八仙殿、斗姥殿、吕祖殿、药王殿、邱祖殿及钟鼓楼等。其中八仙殿为主要殿堂，殿内正中供奉东华帝君，后两旁奉八仙像。宫内院落雅洁，环境清幽，奇花异草飘香，古树参天蔽日。每逢农历初一和十五的八仙宫传统庙会日，前来进香朝拜的善男信女及中外游客络绎不绝，殿内香火旺盛，钟磬长鸣。近千年来，八仙宫保留和发扬了全真教派的道教文化，神奇、美妙的神话传说在人民群众中广为流传。现八仙宫监院仍为全国道教协会主席闵智亭道长兼任。

西安八仙宫的道乐只有声乐形式加上法器伴奏，没有器乐形式。声乐即经韵唱诵，系用闵智亭大师传谱之《全真正韵》，在唱诵方式、曲调旋律等方面，基本上完全一样。其中〔澄清韵〕、〔举天尊〕、〔双吊挂〕、〔大启请〕、〔小启请〕、〔天尊板〕、〔中堂赞〕、〔小赞韵〕、〔大赞韵〕、〔步虚韵〕、〔下水船〕、〔干倒拐〕、〔反八天〕、〔早皈依〕、〔午皈依〕、〔晚皈依〕、〔风交雪〕、〔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〕、〔青华引〕、〔大救苦引〕、〔圆满赞〕、〔幽冥韵〕、〔三炷香〕、〔慈尊赞〕、〔黄箓斋〕、〔仰启咒〕、〔三信礼〕、〔三拿鹅〕、〔五召请〕、〔阴小赞〕、

[五供养]、[悲叹韵]、[小救苦引]、[召请尾]、[返魂香]、[十伤符]、[金骷髅]、[银骷髅]、[咽喉咒]、[梅花引]、[反五供]、[出生咒]、[宝篆符]、[跑马韵]等,皆为常用韵。

“全真正韵”也是全国各地的全真道道友所公认之通用的“当家经韵”,它由经词、韵腔、韵板三部分构成一个整体,西安八仙宫全真道乐也是如此。其经词的句式分为经词句子的字数、韵律、平仄,其间均有严格的规律,字数完全相同的“齐言句式”和经词句子的字数虽无严格限制,但用韵、平仄仍有一定之规的“杂言句式”两类;经词的韵律又分为联末(下句:逢双数的句子)押韵的“联末韵”,固定在经词的各个段落之末押韵的“段末韵”以及有规律地重叠前句经词音节的“叠韵”三种。而韵腔从曲调上看,以特性音型(大二度、小三度、纯四度)统一整体风格,又以特性乐句统一整个的风格,起着枢纽作用,还以宫音结束韵腔来体现封建社会的用律礼教传统。“全真正韵”以慢速或中速所占比例最大,以散起散落为主,充分体现了全真道不尚华彩、崇尚自然、清静无为的音乐美学思想原则;曲体结构则有一段体、二段体、三段体、多段体几种,而且采用不同的手法进行组合。“全真正韵”的韵板,道内称为“当·请板”,依此古老的方法来规范韵板的板式,形成了“一请板”、“三请板”、“五请板”、“七请板”、“九请板”等五种韵板板式,并将这些板式组合成多种“韵板句式”而作为伴奏、间奏、尾奏使用。

“全真正韵”的经词韵腔是士大夫参与创作的,充分体现了儒士之风。其内容遵循“性命双修”、“成仙证真”的宗教信仰和“识心见性”、“除情去欲”的修行指南,倡导“清静无为”、“济世救民”为基本的宗教思想;形式上以语言精练、形象鲜明、韵律规范为主要特征;其音乐形态是吸收了儒家“歌诗弦诵”的礼乐教化思想,借鉴释家(佛教)“梵音赞呗”的诵唱手法,继承和发扬了道教“乐诵经文”的音乐文化传统,凝聚着儒士出身的道教音乐家的创作智慧。西安八仙宫全真道在其发展历程中,适应社会需要,“与时迁移,应物变化,立俗成事”,(闵智亭:《全真派的创立和对传统道教的发展》)

展》，载《中国道教》1991年第3期）将影响人们思维定势，以及生活习惯的民风、民俗纳入到全真道的斋醮科仪程式之中，所以其经词内容、文体，均与我国民间口头文学及民间音乐紧密联系，呈现出一种“俗”乐文化特征。“全真正韵”可以说具有“雅俗兼备”、“以俗求雅”、“雅中存俗”、“雅俗共赏”的特点。

（二）主要名山的科仪音乐

1. 山东崂山道乐

崂山是我国沿海的名山，两千年前就被一些方士、道人称为“神窟仙宅”，历代不少有名的方士、道人、文人、墨客都到过崂山修炼、游览。崂山方圆百里，道教宫观林立，有逾千年或数百年的道观：神清宫、遇真宫、明霞洞、华楼宫、太平宫、上清宫等。太清宫是崂山宫观之首，是全真道随山派的祖庭，其道教音乐源远流长。早在魏晋南北朝时期，崂山各庙的经韵曲牌已居正统之列。金章宗昌明六年（1195年），全真道龙门派创始人邱处机到崂山各道场讲道传戒，传播道教十方经韵曲牌，并于金泰和戊辰（1208年）在崂山把唐宋流传下来的《三涂五苦颂》八首进行改编，合为一首，更名《三涂颂》，成为此后崂山道教曲牌中殿坛经曲之精华。邱处机西行后，随山派创始人刘处玄（刘长生）继承崂山的传统经韵，并对经曲内容进行了较大的充实和改革，特别对圣诰类韵曲作了系统的规整。他在太清宫的功课经曲中增加了晚坛经韵曲牌〔青华诰〕，韵曲吸收了江南子夜吴歌的韵味，后被崂山各教派称为“南韵”。全真道清净派创始人孙不二曾精心研究经曲道乐和琴技，写下了广为传颂的《子午歌》，这首歌的歌谱，后来被明代道士定为〔崂山吊挂〕经韵，沿用至今。由孙不二留下的道乐曲谱称为“孙谱”。明代万历十三年（1585年），崂山太清宫道士耿义兰把在北京白云观学到的中原和秦晋地方戏曲音乐曲牌及十方经韵带回崂山，推动了道教音乐的繁荣。天启年间（1621—1627年），随着胶州湾口岸村镇和人口的增

加,崂山太清宫的下院天后宫,成为崂山外山各庙观的一个应风乐中心之一,在道乐的开展、道歌道曲的创编上均有所创新,成为中国北方的一个道教音乐活动中心。清代的崂山太清宫(随山派)、白云观(金山派)、鹤山遇真庵(清静派)为三个内山道乐中心,以演奏功课经典为主,并设有供道士学经唱韵的学屋;外山的百福庵、天后宫、玉清宫、马山、灵山等庙,则是应风经韵的中心,也称为“应风派”,多用于民俗活动。清末民初,白云洞道长阎金德对道乐经典有很深的研究和造诣,在1930年至1936年间,把金山派先师们传下来的一些经典,以及他熟悉的其他宗派的功课经典,较完整地传给了一些爱徒,使得极富崂山特色的[大赞]、[小赞]、[大澄清]、[小澄清]、[崂山吊挂]、[净心神咒]等韵曲得以流传至今。

崂山道乐分布在一百二十多处宫观之中,依地理状况而分为“内山派”和“山外派”。从道乐属性看,崂山道教属全真派,故其道乐以“全真正韵”——“十方韵”为主体,但它又与胶东一带地方语言和民间音乐联系紧密。所以,崂山道乐除与各十方丛林的“十方韵”有着大体相同的共同特征外,又以独具地方性的“崂山韵”而闻名于道内,显现其鲜明的个性特征。

崂山道乐由声乐和器乐两种形式构成。一类是用于经文唱诵的韵腔音乐,一类是以法器和乐器进行演奏的曲牌音乐。崂山韵的曲目有[大澄清]、[小澄清]、[崂山吊挂]、[晚课吊挂]、[步虚]、[小赞]、[举天尊]、[忏悔文]、[净心神咒]、[诰腔]、[大皈依]等。器乐有吹打乐和打击乐两种形式。吹打乐以管子或唢呐等吹管乐器作主奏,并套以镲、鼓等打击乐器合奏。曲目有[祭马]、[泰山景]、[青羊]、[天下同]、[老十番]、[白云]、[月儿高]、[离恨天]、[游湖]、[紫薇迎仙]等。打击乐以钲、镲、铃、鼓、木鱼等合奏。曲目有[清板]、[花板]、[七星点]、[随生板]、[九胜板]等。

崂山道乐总体上仍具有和“十方韵”近似的音乐风貌,但以崂山命名的以及其他不少的韵腔就显露出十分鲜明的地方特色,在演唱风格、旋法特征及结构特征上,具有很浓郁的胶东地方情调。同时,崂山道乐在其发展过程中,也与孔庙祭祀音乐、宫廷音乐、文人音乐、佛教音乐有过广泛的交

流与相互影响。

2. 江苏茅山道乐

茅山位于江苏省西南部的句容与金坛两市之间，原称地肺山，又名句曲山。西汉景帝时，陕西咸阳茅盈、茅固、茅衷三兄弟在此筑庵修道，行医济民，茅氏兄弟仙逝后，当地群众缅怀敬仰之情，更名句曲山为三茅山，后世简称茅山。

在中国的道教史上，茅山道场自古闻名遐迩，并以“秦汉神仙府，梁唐宰相家”而盛名于世。据《云笈七签》卷二十七《洞天福地》载：茅山被誉为道教七十二福地中的第一福地，十大洞天中的第八洞天。茅山宫观甚多，最著名者是“三宫五观”，三宫即九霄宫、元符宫、崇禧宫，均建于唐宋以后；五观为德佑观、仁佑观、玉晨观、白云观、乾元观。茅山道派有“上清派”、“灵宝派”等，南梁陶弘景统一为“茅山派”。后经著名道士王知远、潘师正、司马承祯等弘扬，使茅山派的理论体系、仪式规范、组织系统、宫观建筑等更臻完善。元成宗大德八年（1304年）封张道陵三十八代后裔张与材为“正一教主”，总领三山符篆，于是茅山遂成为以“正一派”为主的道场。元末明初，随着北方全真道的传入，茅山道场出现了正一派与全真派共栖一山的格局，“三宫”沿传“正一”道统，“五观”则习传“全真”道派，二者均供奉“三茅真君”，沿用茅山传统宗教仪式。

茅山道教的斋醮音乐活动，经隋唐之兴盛，在宋、元二朝又受到宫廷的宠信，活动十分频繁，文史资料颇丰。明正统年间出版的《道藏》、《茅山志》以及嘉靖时的《茅山志合编》中，对茅山受皇命所举行的醮事及目次、唱曲等，甚至醮事所使用的法器、乐器、演唱和演奏人员配备，均有详细说明。如关于国醮登坛演练的茅山道士分工，在明嘉靖中江永年《茅山志》后编道秩考中就有如下记载：“唱念二十一名：知磬四名，正仪一名，表白四名，清道一名，宣讲一名，训忏二名，引磬二名，手鼎二名，知钟一名，知鼓一名，侍职二名”；“内坛奏乐一十五名：云锣一名，笙四名，管二名，笛二名，札二名，板二名，鼓二名”；“外坛奏乐一十五名：云锣二名，笙三名，管二名，笛二名，

札二名,板二名,鼓二名”。从上述可以窥见当时茅山道乐规格之全,气势之大,所以当时寻访茅山的文人士,在观看茅山道教科仪演习,聆听茅山道乐之后,挥笔写下:“午夜瑶坛谒帝还”,“云璈声里天灯近,知是三真谒帝回。清吟未彻金钟奏,催上朝元午夜香”。(《茅山志》卷三十、三十一)

茅山的宗教活动主要在两宫进行。茅山正一道举行“三茅表”,“顶宫”的道场较“印宫”频繁,凡逢茅山全朝醮仪时,举行仪式更为隆重。“全真龙门岔枝闾祖派”道众所栖之乾元观,位于江苏省金坛市境内,属“子孙丛林”,也供奉“三茅真君”。现以自身修持为主,诵念早晚功课经,兼做“玉皇宝忏”及“施食焰口”,为满足赴茅山进山信众之意愿,也举行“三茅表”醮仪。茅山道教斋醮科仪最主要的有“正坛法事”与“度亡法事”。这些醮仪中所运用的音乐可分为韵腔(道士习称为“偈子”)和器乐曲牌(道士习称为“音乐”)两大部分。从现今所收集整理的60余首“偈子”和30余首“音乐”,能够反映出茅山道乐的整体面貌。

茅山道教的演仪仪师分为“法师”、“经师”、“乐师”、“鱼师”等“四师”。法师也称高功,由经过“拜法”仪式的道士充任;经师主要是诵经拜表,以配合高功完成演仪活动;乐师也称“音和”,为醮仪音乐的演奏人员,承担“偈子”的伴奏,并为法师的各种法事活动奏乐;鱼师是击打木鱼的乐师。使用的乐器主要为四类:击乐有钲、鐃、木鱼、铃、板鼓、手鼓、京鼓、磬、大鼓、大锣、大钟、大鐃等,吹管乐有笙、箫、笛、小叭呐(即小喷呐)等,拉弦乐有二胡、大胡(即中胡)等,弹拨乐有三弦、琵琶、月琴、扬琴等。

现传“三茅表”是“正坛法事”中最具代表性的醮仪,其音乐有着严谨的程度,它由[花子笑和尚]、[小开门]2首完整的“音乐”和[卫灵咒]、[称职]、[圣板]、[三茅词]、[华夏赞]、[腾词进表天尊]、[断罡符]、[开天符]、[小礼经](或[三茅诰])等9首“偈子”组成,是一部有咏、有念、有白、有奏,并遵循一定的程式组合而成的大型套曲。音调上具有江南音乐典雅飘逸、清新明快的特色。其[卫灵咒]就是一首代表性的韵腔,它是茅山派所独有的韵腔,是一首茅山的颂歌,其行腔安排,以及唱词的每一字有较长的拖腔

来表达的特点,和北宋时代的道教音乐谱集《玉音法事》曲线谱的特点十分接近。由于茅山道教师承关系历来十分严格,这就使得茅山派音乐能代代相传至今。

3. 江西龙虎山道乐

龙虎山又名云锦山,位于江西省贵溪县境,乃道教创始人张道陵天师修炼之祖坛,被道教徒视为道教的最早发祥地,并尊为道教第三十二福地。自西晋以来,龙虎山实际上成了全国道教的中心。特别是元朝敕命主江南道教事,后又诏龙虎山天师为正一教主,主领三山符篆,使其地位更为显赫。龙虎山一带宫观颇多,最著名的有龙虎山的正一观(又名演法观)、贵溪上清镇的上清宫与天师府,现仅存天师府,其全称为“嗣汉天师府”。明太祖即位后,认为天岂有师,遂改授“正一嗣教真人”之号,因此也称“大真人府”。天师府是历代天师起居之所,始建于宋崇宁四年(1105年),元延佑六年(1319年)重建,明、清两代曾多次修缮,是一座王府式的建筑群,气魄宏大,雄伟华丽,古朴典雅,号称“南国第一家”。

龙虎山道教音乐历代少有系统文献记载,只是清代乾隆十五年(1705年),天师府道士娄近垣在他编辑整理的《清微黄箓科仪》后面,附有[金字经]、[川拨调]、[对玉环]、[清江引]、[园林好]、[十八拍]、[隔凡]、[浪淘沙]、[一封书]、[桂枝香]、[环山水]、[梅梢月]、[效丈]、[步步高]、[扑灯蛾]、[碧桃花]、[玉娇枝]等17曲。

龙虎山道乐现存道乐106首,其中经韵92首,曲牌14首。其经韵分属于14个科仪。

课诵及通用韵:[澄清韵]、[迎请师尊赞]、[净移咒](共3首,经文同曲调不同)、[太上起经赞]、[启请赞]。

请水安龙奠土科:[清水文]、[安灶司]、[五方安镇赞]、[中央安镇赞]、[安龙奠土宣意偈子]。

发奏科:[步虚]、[三宝赞](各有3首,经文同曲调不同)、[四偈气子]、[符使赞](共2首,经文同曲调不同)、[诸真咒赞]。

请圣科：〔迎三宝赞〕。

拜斗科：〔斗姆十支香〕（共2首，经文同曲调不同）、〔斗姆回向赞〕、〔五星神咒赞〕。

三官忏科：〔三官经诵赞〕（共2首，经文同曲调不同）、〔三官法忏〕、〔三元开忏赞〕、〔三元忏赞〕。

社司经忏科：〔社司赞〕、〔金光咒〕（共2首，经文同曲调不同）、〔灶司赞〕。

玉皇忏科：〔玉皇忏〕。

三朝科：〔虚皇赞〕、〔瑶坛赞〕、〔卷帘赞〕、〔垂帘赞〕。

酌饯科：〔劝酒歌〕、〔十保歌〕。

慈航经忏科：〔上香赞〕、〔炉香赞〕（共2首，经文同曲调不同）、〔慈航赞〕、〔弥陀赞〕、〔普陀赞〕（共2首，经文同曲调不同）。

灵宝济炼孤科：〔三皈依赞〕、〔吟偈〕、〔歌斗章〕、〔破丰都赞〕、〔叹孤魂〕、〔四景〕（以上各韵各2首，经文同曲调不同）、〔念斗章〕（共4首，经文同曲调不同）、〔和斗章〕、〔孤魂赞〕、〔破丰都咒〕、〔五方童子引〕、〔皈依之宝赞〕。

召之科：〔荡秽咒〕、〔开头赞〕（共2首，经文同曲调不同）、〔三大圣赞〕、〔召之哀音〕、〔之魂召参〕、〔叹之人生〕、〔叹四景〕、〔九光赞〕、〔关灯五方赞〕。

度幽科：〔开坛赞〕、〔稽首青玄赞〕、〔度幽上香赞〕、〔三大圣赞〕（共2首，经文同曲调不同）、〔叹孤咒〕与〔叹孤三杯酒〕（各2首，经文同曲调不同）、〔劝酒文〕。

曲牌共有14首：〔小开门〕、〔望妆台〕（同名异曲共3首）、〔小过堂〕、〔山坡羊〕、〔小桃红〕、〔尺字大开门〕、〔乙字大开门〕、〔小工调〕、〔凡调〕、〔龙灯调〕、〔路气调〕，另有一首佚名。

龙虎山道乐在各种日常科仪和斋醮法事活动中，有独唱、齐唱、吟诵、鼓乐、吹管弦索等多种形式的唱奏。作为法器的打击乐器及吹管弦索乐器

的笙、箫、笛与二胡、三弦、琵琶等,为配合主坛高功的演法动作,常在演奏上作些技术性处理。

龙虎山道乐在传承、流变中,始终与当地民间音乐密切联系在一起,从而形成了“上清韵”、“弋阳韵”、“牌子曲”等独具特色的龙虎山道乐。“上清韵”是天师府道乐的主要韵腔,音乐形态上具有江南及本地民间音调的特点。“弋阳韵”是以毗邻龙虎山的江西弋阳一带的方言、民歌为基础而形成的一种腔韵,其旋律及经韵的唱诵有鲜明的地域性民俗风格,同曲异词的现象比较普遍。这类腔多在弋阳籍和相邻地区籍的道士中流传,主要用于乡间道场。“牌子曲”为数不多,但富于变化并有很强的功能作用。

4. 湖北武当山道乐

武当山又名太和山,位于湖北省西北部丹江口市(原均县)境内,是我国著名的道教圣地。唐贞观年间(627—649年),均州太守姚简奉诏在武当山修建五龙祠,相传道教崇奉的真武大帝在此得道飞升,唐代即在山上建庙奉祀。元成宗大德八年(1304年),加号真武为“玄天元圣仁威上帝”。明代以前,武当山为正一派,先后有“大茅派”、“三茅派”等正一道传入武当山。全真道大约在明洪武年间(1368—1399年)进入武当山,龙门正宗四代传人邱元清来武当住持玉龙宫,至清代中叶龙门正宗已成为武当道教的主体,取代了正一派的地位。

唐时武当山的道场已有相当的规模 and 影响,元代碑文记载有“广殿大庭,高堂飞阁……像设端严,钟鼓(乐)壮亮”的场面(陈矩天:《大天一真庆万寿宫碑》)。到了武当道教最兴旺发达的明代,道教音乐已出现鼎盛场面。明末清初,武当山道场两度兵火,宫观数座遭焚,道众锐减,道乐式微。到清末民初,只有少数宫观尚能进行一些祀典中的经乐活动。

武当道乐流布于武当山宫观及周围地区。依其活动范围及演唱风格,可分为“山上宫观乐派”和“山下伙居乐派”两大流派。“山下伙居乐派”(即属正一派的伙居道士)的活动范围主要在武当山周围的乡镇,其音乐主要在为民间举行的各种斋醮中运用,对象多是乡民百姓,所以演唱风格比较

清新活泼、欢快明朗，具有较浓郁的世俗气息。“山上宫观乐派”是指武当山上的宫观道乐，其演唱者以全真道士为主，也有正一道士。由于两者长期同住宫观，共演法事，其音乐风格已融为一体。“宫观派”演唱对象主要是神灵，一般运用于日常修行法事和祀典，故其音乐风格偏于庄穆沉静，典雅悠缓，有较浓厚的宗教韵味和古典音乐气质，给人以超凡脱俗之感。但是，这两个流派的音乐在长期的相互交流中，逐渐增强了音乐风格的共性，因此在常用曲目、乐器组合、表演形式方面常是大体一致的。

武当道乐分为“韵腔”（道众习称“韵子”）和“曲牌”（道众习称为“牌子”）两大部分。根据演唱（奏）场合与对象的不同，又将“韵腔”分为“阳调”与“阴调”。阳调多运用于殿内祀典，配合课诵、演法，其对象是“神”，是在宗教内部活动中应用的歌曲。阴调运用于殿外的斋醮道场活动，如赈济、施食等，其对象是“人”，是在宗教外部活动中应用的歌曲。

武当道乐的韵腔是由法事活动中的不同科范仪式决定的，不同的科仪用途，形成了讽经腔、念咒腔、诵诰腔、韵腔四种不同类别的歌腔形态。武当道教法事活动名目甚多，大致分为修道法事、纪念法事和斋醮法事三类。其经韵音乐也是十分丰富的。现将课诵科仪音乐中的“玄门日诵早课”和道场科仪音乐中的“萨祖铁罐施食祭炼科范”两套韵腔曲目摘录于下：

玄门日诵早课：〔澄清韵〕、〔举天尊〕、〔吊挂〕、〔香供养〕、〔提纲〕、〔净心神咒〕、〔净口神咒〕、〔净身神咒〕、〔安土地神咒〕、〔净天地神咒〕、〔祝香咒〕、〔金光神咒〕、〔玄蕴咒〕、〔太上老君说常清静经〕、〔太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经〕、〔太上灵宝天尊说禳灾度厄真经〕、〔高上玉皇心印妙经〕、〔玉清宝诰〕、〔上清宝诰〕、〔太清宝诰〕、〔玉帝宝诰〕、〔天皇宝诰〕、〔星主宝诰〕、〔后土宝诰〕、〔南极宝诰〕、〔北五祖宝诰〕、〔南五祖宝诰〕、〔七真宝诰〕、〔普化宝诰〕、〔中堂赞〕、〔忏悔文〕、〔小赞〕、〔灵官咒〕、〔土地咒〕、〔三皈依〕。

萨祖铁罐施食祭炼科范：〔步虚〕、〔干倒拐〕、〔提纲〕、〔三柱香〕、〔慈尊座〕、〔东华引〕、〔三清宫〕、〔仰启咒〕、〔黄篆斋〕、〔五供养〕、〔丰都咒〕、〔破十八狱〕、〔叹文〕、〔小救苦引〕、〔幽冥引〕、〔召请〕、〔叹骷髅〕、〔五芽符命〕、〔五

厨经]、[放食]、[八天]、[三皈依]。

“曲牌”可分为正曲、耍曲及法器牌子三类。正曲主要用于法事科范仪式的正式程序之中,其基本曲目多数为道教音乐所专用,如[木本经]、[白鹤翅]等;亦有少数曲目可在某些戏曲、曲艺、地方乐种中见到,如[小开门]之类。耍曲主要用于法事科范仪式的正式程序开始之前,为开坛行法做准备,演奏时间可长可短。其基本曲目多数为世俗的民间器乐曲,亦有少数曲目是道乐的专用曲目,如[万年欢]、[水乐音]等。法器牌子为数不多,但其地位十分重要,在咏唱韵腔时,有时丝弦,甚至笙管笛箫等伴奏乐器可略去不用,然而法器是必不可少的。法器牌子又可分为铙钹牌子与铛钹牌子两类,使用法器大铙、小铙、大钹,以及大、小木鱼,大、小鼓和大、小磬演奏的为铙钹牌子,常作各类法事科范仪式程序的转换、连接,单独演奏,同时还在各类韵腔器乐曲牌演唱、演奏中作引子、尾声、间奏使用,如[天下同]、[下水船]等。使用法器小钹、钹子、手铃以及大、小木鱼,大、小鼓和大、小磬演奏的为铛钹牌子,常作为韵腔、器乐曲牌的伴奏法器,起到击拍数板、烘托宗教气氛的作用,如[三钹板]、[五钹板]等。

(三)主要地区的科仪音乐

1. 陕西地区道乐

陕西是道教萌芽与繁荣之源地,有道教第四洞天的西岳华山,有素称道教第一福地的楼观台,有全真道十方丛林的八仙宫。华山位于陕西省华阳市内秦岭之中。华山作为人们崇敬和谒拜神祇的场所由来已久。据山志载,华山“白帝少昊司之,百神之所冢也。盘古死,委厥足巨灵掌以通河曲。轩辕氏莅止,乃会神祇”。早在道教未形成之前,就有许多神仙方家于山中隐居修炼;道教形成之后,众多修道之士入山创建道观,隐居修炼。山麓的西岳庙,是历代封建帝王祭谒华岳的神庙,每至祭日,鼓乐笙簧齐奏,以致留下了“引风亭”、“品箫台”等千古佳话。北魏著名道士寇谦之曾与仙人成

公兴共入华山修道，北周武帝时道士焦道广居华山云台观，辟谷餐霞，楼观道士王延前往师事他。唐金仙公主曾在华山修道，唐玄宗为其建“仙姑观”，又封华山为“金天王”，并大规模修建道观，创制道乐。到宋代，由于陈抟先后居华山修道写作经书四十余年，使华山在道教史上更具重要地位，陈抟被道教奉为老华山派的祖师。金元时全真道兴起，王处一、谭处端、郝大通都曾在华山修炼过。其中王处一撰有《华山志》，郝大通创有全真华山派。明代是华山道教的极盛时期，时官府与信徒于山上山下广建宫观，修筑道路，大开石洞，各处道观香火旺盛，四季云游道士往来不绝。华山上下道教宫观庙宇星罗棋布，而且历史悠久，现存建筑多为清代重建。华山现存主要建筑山上有东道院、西道院、群仙观、王母宫、镇岳宫、玉女祠、翠云宫等；山下有玉泉院、纯阳观、仙姑观、朝元洞等。据《云笈七签·洞天福地》载：华山西玄洞为道教十大洞天的第四洞天，名曰“三元极真洞天”；又称华山为三十六小洞天的第四小洞天，名曰“总仙洞天”。

陕西省周至县东南的终南山麓的楼观台，也是道教较早的道观之一。素有仙都之称，又名“紫云楼”。据《楼观本起传》载：楼观是周康王大夫关令尹喜的故宅，以结草为楼，观星望气，故名楼观。老子西出幽谷，在此为尹喜留下道德二篇（即《道德经》）。《终南山说经台历代真仙碑记·太和真人传》载：尹轨于晋惠帝永兴中（305年）复降楼观，道士梁湛遇之，授以丹书而去。从现存资料看，梁湛是较早居楼观的道士，但从西晋到东晋，楼观道士很少，在社会上影响不大。梁湛之道教传至尹通，为北魏太武帝礼重，有了较大发展，成为北朝道教的重地。北周至隋唐，楼观台达于鼎盛。隋文帝尝命楼观道士王延为玄都观主，道门威仪。唐代以老子为始祖，高祖曾亲诣楼观礼老子，赐建“宗圣宫”，宫观建筑宏伟，常住道众二百余人。唐高宗曾令乐工制作道曲，教道士演奏，唐玄宗不仅屡诏道士谱写道曲，还亲自参加创作，制成《降真召仙之曲》、《紫微送仙之曲》等，在长安玄元庙、宗圣观及华山等地道观演奏。金哀宗天兴（1232—1234年）年间，因遭兵火，楼观焚毁殆尽。元代，全真道曾加以修复，楼观归全真派。楼观台名胜古迹有

说经台，相传为老子给尹喜讲说《道德经》的地方，元代曾重修，并刻古篆《道德经》碑石。还有炼丹炉、系牛柏、老子墓以及唐宋元著名书法家欧阳询、米芾、赵孟頫等所书碑碣石刻。

西安八仙宫如前所述，在清康熙初年已成为全真道十方丛林，著名道士任天然在此开坛放戒。嘉兴年间的董清奇、韩合义以及后期的刘合仑、李宗阳均对庙务有所发展，使科仪音乐更加繁荣。

陕西地区的全真道主要集中于上述宫观，另外还有陕北的佳县白云山等，其道教音乐分为声乐与器乐两种形式。现今楼观台、八仙宫、华山等宫观内只有声乐加法器伴奏，没有器乐形式。声乐亦即经韵唱诵，上述这些宫观一直沿用全真道十方丛林通用的“全真正韵”，在唱诵方式、曲调旋律等方面，这些宫观基本上完全一致。各宫观之间有密切的交往关系，如某宫观举行大型的仪式缺乏人手，另一宫观即会派道友前去帮忙，形同一个大的家庭，这样更加稳定和保持了经韵音乐的统一性。玉溪道人闵智亭传谱之《全真正韵谱辑》在陕西全真道乐中具有代表性，各宫观常用法事中，大都采用这些经韵。

器乐形式以陕西北部的佳县白云山道乐为代表，其主要是吹打形式，乐器有笙管、海笛（小唢呐）、小鼓、小镲、钹、大锣等。管和海笛为主奏乐器。所奏之乐称为“笙管曲”，如[上南坡]、[柳青娘]、[万年红]、[读书人]、[下河调]、[哪吒令]、[老八板]、[一句半]、[千声佛]、[不知调]、[狮子令]、[大西方赞]、[西方赞]、[小西方赞]、[五声佛]、[三声佛]、[得胜回管]、[急毛猴]、[鬼捣队]、[鬼扯腿]等。

2. 川西地区道乐

川西是道教在四川的主要活动中心之一。两千多年间四川境内仙乐缭绕，道统不断。自张道陵受道于鹤鸣（今四川大邑县鹤鸣山）以来，至宋时，其道曲流传已发展到相当数量。成都在宋元时期先后出现了吕太素和马道逸等科仪道士，他们在搜集编撰道教科仪音乐方面做出了贡献。成都府路崇庆府江源县道士吕太素编辑《道门定制》，载有道曲 37 首，但无歌

词。元代成都道士马道逸重订《道门通教必用集》，增补了前书空缺的唱词部分，成为四川道教音乐的珍贵文献。明末四川战乱频繁，各地原有正一道走向衰落。清康熙初年，湖北武当山全真道士陈清觉、张清夜相继来川，他们在灌县青城山、成都青羊宫、武侯祠和三台县云台观等著名宫观主持教务。至此，四川各地道观均陆续采用全真道通用的科仪音乐。光绪年间，成都二仙庵曾推举道士去北京白云观学戒，二仙庵也就成了四川乃至西南全真道著名的十方丛林。光绪三十二年（1906年）因原版《道藏辑要》已经罕见，二仙庵将其重新刻版，并将全真道十方丛林通用的《全真正韵》作为《道藏辑要》的续编之一刊印问世，其中共收道曲 56 首。

清代至民国时期，四川民间出现了许多以道教科仪为业的伙居道士，他们分属于两个民间坛门：一为广成坛，二为法言坛。此外各地也还有许多自设的“道坛”（或称“道寓”），以“掌坛师”的身份包揽道场，如“霞真道坛”、“全德道坛”等。川西的著名道观属全真派，民间性质的道坛属正一派。

川西道教有静坛与行坛之分。静坛，即指道观。行坛，即指民间坛门。从音乐上看，静坛掌握的音乐多数为声乐曲，器乐曲较少；行坛掌握的多是器乐曲，少数为声乐曲。

川西道教音乐主要分为声乐和器乐两大类。声乐又可分为两类：一是韵曲，又称“腔赞”或“赞子”，是一种旋律性强，调式调性明确，音乐形式与曲体完整，采用咏唱形式演唱的道曲。韵曲有北韵和南韵之分。北韵是川西静坛运用的韵，它一直在成都青羊宫、二仙庵和灌县青城山三大著名道观沿用。其曲目约 60 余首，有 56 首收录于原成都二仙庵刊刻的《重刊道藏辑要·全真正韵》，音乐宗教气氛浓郁，曲调典雅肃穆。南韵则在川西所属乡镇流传，其韵词目前尚未见到专门的辑刊，所知曲目大部分存于《广成仪制》有关的科书中，少部分与早晚功课经中曲目相同，共计约 40 余首，用的是广成韵唱法，如[十伤符]、[十供养]、[三宝赞]、[开宝笈]、[玉炉香]等韵。此类音乐有很明显的民间色彩，世俗气息浓郁，与地方音乐关

系密切。

二是吟诵曲，这是一种以语言音调为基础，歌腔风格较弱，调式调性相对独立或不够独立，但又具有一定的声调起伏和完整的五声音阶的声乐体裁。其中又可分为“朝韵”和“诰”两种形式。朝韵又称“请圣板”，是一种专用于斋醮科仪中道教法师高功禀职时独唱的，曲调婉转，调式明确，旋律有较强的抒咏性，曲目主要有[朝韵]等。诰是一种专用于课诵仪式中道士们吟唱的声乐曲，其调式调性不够独立，声调起伏较小，基本按照语调高低的自然形态加以发展，略有歌唱性。主要曲目有“早晚坛功课”中吟唱的[玉清诰]、[太清诰]、[斗姥诰]、[三官诰]、[玄天诰]等。

三是朗诵曲，是一种完全按照语言声调高低，介于吟诵和念白之间的体裁，词曲结合紧密，调式调性不鲜明，音阶形式仅限于四声音列，音调起伏小，结构缺乏独立性。用于“课诵仪式”中的[净心神咒]、[净口神咒]、[常清静经]、[禳灾度厄真经]、[救苦妙经]等均属此种。

器乐分为细乐和大乐两类。细乐又称“小乐”，通常指以笛子或铛子、钹为主奏乐器，配以其他发音柔和和音量较小的乐器组成的乐队所合奏的音乐。细乐还可分为笛子曲牌、法器牌子、铛钹牌子三种形式。笛子曲牌以笛子为主奏乐器，套以铛子、铙子、二星、引磬、小木鱼、铃、堂鼓等打击乐器合奏，所以也称笛子套打，全真道观及民间道坛均采用。道观中用的曲牌只有七八首，它们是[小开门]、[柳青娘]、[扮妆台]、[满江红]、[将军令]、[朝参]、[汉东山]、[南景宫]等。而在民间道坛行坛音乐中所使用的笛子曲牌多达160余首，除包括上述道观中使用的曲牌外，大都与川剧舞台上的笛子曲牌通用，多用在启坛、过坛、下坛演奏。如[沽美酒]、[秋色芙蓉]、[普庵咒]等。法器牌子以钹钟、朝鼓为主奏乐器，配以磬、吊铃、大木鱼、二星、铛子、钹子等法器合击，如[起三落四滚五槌]、[老四槌]等。铛钹牌子以铛子和钹子为主奏乐器，配以二星、引磬、木鱼、引鼓（或堂鼓）等法器合奏。这一牌子多用在韵曲的引子、过门和尾声部分，道观和民间坛门均用，如常用的[朝山会]、[起板]、[过板]、[收板]等。

大乐仅限于行坛使用,以唢呐或大锣、大鼓(堂鼓)为主奏乐器,配以其他发音刚强,音量较大的乐器合奏。主要有两种形式:唢呐曲牌和锣鼓牌子。唢呐曲牌以唢呐为主奏乐器,套以大锣、小锣、马锣、大钹、板鼓、堂鼓等打击乐器合奏,作为各种法事的启坛、过坛和下坛音乐。其曲牌数量可以包括过去川剧音乐中所使用过的大部分唢呐曲牌。其主要曲目有:[粉蝶儿]、[醉花阴]、[拾牌名]、[大环柱]四堂;还有[四大芙蓉]、[四大序]、[普天乐]、[甘州歌]等四堂。另外,还有以独立形式出现的各种单曲牌,如[鱼骨令]、[懒画眉]、[急三枪正板]、[唐朝二犯]等,合计约100余首。锣鼓牌子即一种大锣、小锣、马锣、大钹、板鼓、堂鼓等乐器全奏的打击乐牌子。在民间道坛的斋醮仪式中常与唢呐曲牌相联并用,作为启坛、过坛和下坛音乐的一部分。单独使用则作为法事中的过门,曲目有[三五七]、[长槌]、[包槌]等。此外,尚有一些短小的锣鼓牌子,如[单槌]、[飞榔子]、[溜子]等。其曲牌总共约100余首,也多与川剧音乐通用。

3. 台湾地区道乐

台湾道教音乐是由中国内地沿海地区流入,并与当地民间习俗与民间音乐结合在一起,从而形成了自身的特色。

台湾主祀道教众神的宫观有4000多座,道教信众约500万人以上。早在1950年,以正一派道士为骨干成立了台湾省道教会,第63代天师张恩溥任前数届理事长。台湾道教依方位分为南、北两派(亦可细分为中部、南部和北部),都同属天师道正一派。其科仪多沿自闽南漳州、泉州,所演仪式亦属闽南系统,但无一本科仪相同,其音乐更是风格迥异。中部与南部道曲有阴柔之美,唱念之法注重顿挫,唱腔中音与音之间常用喉咙特殊的振动产生具有特色的韵味;北部的道曲则较具刚健之美,但唱念之法则为圆腔式,歌唱方式与一般的民歌相同。从科仪的表演体系以及经韵结构看,中部、南部的科仪表演较为宏大,经韵的结构缜密,北部科仪的表演规模较小,经韵的结构亦稍松散;另从科仪的经文看,南部科仪中常用的[步虚词]、[散花词]、[三清乐]、[三启颂]等均见于《道藏》,科仪似与其中所保

存之金箓斋仪为同一源流。因此科仪的表演形式、法事的规模、经韵等方面具有雍容典雅之风，而北部的科仪呈平实之象，当属闽南民间的宗教仪式。

台湾道士有红头道士与乌头道士之分。红头道士（做法事时戴法冠，但在收魂或祭方时，要用红布巾包头，故名）一般分为天师派、老君派、灵宝派、神霄派、闾山三奶派等；乌头道士（主要从事丧葬礼仪活动）一般分属茅山派、清微派、武当道系、正一道系。中部、南部道士兼做道场、法场、功德等法事，即俗称“红”、“黑”兼做，其中以醮场的科仪结构最为完整。

台湾道乐依其源流可分为四大系统。即：道教固有音乐、南管音乐、北管音乐以及其他民间音乐。道教固有音乐即中、南部大部分的经韵乐章，具有自身固有的特点，少见与其他民间音乐形式有联系。南管音乐系保存于福建泉州地区的中原古乐，盛行于福建闽南地区、台湾以及东南亚地区的闽南人社会。南部醮场、功德的仪式中含有南管曲调，道士们多称为“南曲”。北管音乐乃流行于台湾，原属漳州籍住民的民间音乐，道乐中所含的北管音乐，主要来自北管的锣鼓乐，俗称“牌子”。其他民间音乐系指道士偶尔演奏的诸如车鼓弄音乐（民间艺人称为“军鼓谱”）、台湾的广东音乐（1949年前传入台湾）等其他民间音乐。

北部道士只做醮场与法事，其道教音乐分为道教固有音乐、北管音乐及其他民间音乐三类。道教固有音乐亦系指属于有北部自身道教音乐特点的道乐。北管音乐大致与中、南部北管音乐相同，只是使用得更为广泛一些。其他民间音乐在北部的道场、法事使用中所使用的民间音乐多为普通的民间器乐曲（如《鹧鸪飞》等）、台湾民间音乐中的车鼓弄音乐，以及更喜欢用的《杂念仔》（一支叙事性很强的台湾民谣）的曲调。

台湾道乐分为声乐与器乐两部分。声乐无论是中、南部还是北部，在演唱方式上大体一致，分为“吟”、“引”、“曲”三种。“吟”是一种徒歌，无乐器伴奏，以简单的旋律配以自由、无固定拍法的节拍歌唱，吟咏的节奏长短随曲文、句法而定。吟又有一般性吟唱和说白夹吟唱之分。一般吟唱时，整段

词文全用吟的方式,其调较低,加上舒缓的节奏,从低沉的音韵中衬托出高功庄严的法事。说白夹吟唱的方式,用吟的地方常随道士功力的深浅而不同。

“引”为加伴奏的歌唱,唱法与“吟”略同,惟其歌词有一定的形式与格律,犹如宋词中的“引”或南北曲中的“引子”,这种唱法俗称“牵调”或“牵曲”,意为将一支曲调引长歌唱。台湾中南部道曲属引子者,唱词都有一定的格律,如[道场进茶],早朝科仪中的[茶赞]共3首,每首两段,每段四句,三仄韵(第三句不押)。

“曲”与南北曲的正曲相似,是具有一定拍法的歌曲形式。它有一定长度的乐拍与乐句,只要歌词的格律相同,即可以用同一曲调填之。实际上这种“曲”已经“曲牌化”。如[步虚词]、[赞道歌]、[三启颂]、[雁过沙]等曲,所以同一曲调均有三至四首以上不同的歌词。

器乐则根据演奏形式不同,可分为吹打音乐与锣鼓音乐两类。吹打音乐多以唢呐曲牌与锣鼓牌子联缀而成。其奏法开始由锣鼓奏一段,接着是两支唢呐演奏曲牌(旋律中夹有鼓点),这样锣鼓段与唢呐曲牌循环反复,其演奏长短因牌子而定。锣鼓音乐主要用于道教科仪动作性较强的法事。如中南部科仪之[召四灵]的舞剑、[禁坛]的“收禁命魔”,北部科仪[敕水禁坛]之“召四灵”、“敕水”与“敕剑”。它常常与唢呐音乐相联并用。南部常以简单的鼓点反复,北部则惯奏北管中的大套锣鼓,节奏多变,气氛热烈。

台湾道教科仪中使用的乐器,尤其是后场使用的,均系民间音乐中常用乐器,可见于北管、太平歌、车鼓、歌仔戏等的后场。主要乐器有唢呐(2)、小唢呐(1)、壳子琴(1)、秦琴(1)。次要乐器有扬琴、笛子、箫、太广弦、和弦等,现今有时也加上电吉他或电子琴。锣鼓类则有单面鼓、堂鼓、板、小钹、大钹、小锣、大锣、铜锣、单音、响盏,有的还加上双音、叫锣等。另外还有木鱼、法铃等法器。

4. 香港地区道乐

香港早在明清时期就受到广州三元宫、惠州元妙观及罗浮山冲虚观

的影响,即有道教传布。20世纪初,先天道在香港大为流行,先后创立了万佛堂、芝兰堂、九龙道会龙庆堂、香港道德会福庆堂、紫霞园等。1930年香港建立了第一家全真道馆——蓬瀛仙馆,属全真道龙门派,其传授经文是由广州三元宫带去的。香港现有大小全真道馆40多个,最著名的全真道观有圆玄学院及青松馆,其音乐代表着香港全真派音乐的主流。

香港全真派音乐广泛应用于道教的各种斋醮科仪。科仪的执行者主要由“经生”和“醮师”担任。经生乃入道而能在坛内执行吟诵经文的道门弟子,在执行醮坛仪式时,还分为主科(即高功,主持科仪法事)、二手(即都讲,带领经生们唱赞)、三手(即副讲,协助主科和二手负责表白)。此外,其他经生称为“散众”。经生多擅长于科仪的演礼、经文的吟诵和唱赞,同时也兼奏磬、引磬、铛、木鱼等法器。醮师则是道教科仪中负责乐器演奏的乐师,一般属于专业器乐演奏者,不一定入道。其中有经验者也兼做坛内宗教物件的摆设、道具管理,仪式中所需器具的递送,以及引礼等事务。

在科范仪式中,香港道乐也是声乐、器乐类型曲目兼用。声乐曲目的吟诵、咏唱方法在经文中注有:“白”、“读”、“宣读”、“诵”、“令”、“称”、“举”、“念”、“和”、“宣扬”、“唱”、“赞颂”、“赞”、“吊挂”、“步虚”、“偈”等字眼,这些具体可分为朗诵、吟诵、唱赞等形式。朗诵是介于念说(“白”或“读”)与吟唱之间的声乐曲调。它用提高吸音朗诵,注重语言声调的自然起伏,旋律性不强,只在句末落韵收音,讲究上下句落音,一字一拍,节奏单一,以木鱼击节数拍。

吟诵是介于朗诵与歌唱之间的声乐曲调。它在朗诵的基础上对语言声调作进一步夸张,多伴有曲调及音乐的高声唱诵,用磬和木鱼伴奏。

唱赞是一种歌唱型的声乐曲调。其旋律迂回曲折,悠扬婉转。

在香港全真派道教科仪音乐中,器乐曲主要采用合奏形式演奏,通常使用唢呐、笛子、喉管等吹管乐器,还有钹、锣、鼓、铛、木鱼、手铃等打击乐器。器乐曲在科仪中分别用于以下场合:一是仪式中念唱(经文)之前,经生入坛时的打击乐前奏;二是仪式念唱(经文)前,经生站定各自位置整理

衣冠时的吹管及打击乐前奏；三是仪式进行中的吹管打击乐间奏；四是仪式完毕时经生出坛的打击乐尾奏。在旋律乐器配置上，参与“朝科”时必定包括唢呐，而“忏科”则以笛子为主，对亡者的“摄召科”、“破地狱科”、“点灯散花科”则使用笛子与喉管。所使用的器乐曲牌多取自戏曲曲牌改编而成，可长可短，也可终止在不同音上，灵活循环重复，以配合仪式之需。

香港全真道科仪音乐源于广东，虽随着时间的推移，道曲有所变异，风格上也发生些变化，但曲调上仍然保持原貌。同时，内地流入的一些民歌和戏曲过场音乐，亦广泛应用于道教科仪之中。说明香港道乐与内地流传的民间音乐关系密切。

5. 澳门地区道乐

澳门原属于广东省香山县（今中山市），早在宋朝时，道教就已传入香山地区，并建有宫观道院，崇拜三清。明清时期，香山地区的道教活动十分盛行，推动了澳门道教信仰的扩展。经考证，道教流入澳门至少可追溯到明宪宗成化年间（1465—1487年），那时在澳门岛就建有妈祖庙，迄今已有五百余年的历史了。

澳门的宗教信仰往往是儒、释、道三教混融，在民间是信奉多神，以对观音、天后、关帝的信仰较为普遍，尤其对妈祖崇奉更甚。妈祖又名天妃、天后，是道教供奉的尊神之一，在东南沿海一带有着众多的信众。

传入澳门的道教主要是正一道派，道士一般不出家，平时应信众之邀只做一些拜忏、超度、荐亡科仪，由于其活动多与民间习俗相结合，如四月八的“舞醉龙”、七月鬼节的“烧街衣”、九月二十八的纪念光华大帝、腊月二十四的“祭灶神”等，也有的东家请道士打科插诨，以兴个热闹、图个吉利。特别是每逢农历的春节与三月二十三的妈祖生日，妈祖庙更是香火不断，乐声不歇，信众络绎不绝，前来烧香还愿，祈福保安。妈祖诞生前后，庙前还要搭起大帐篷，举办道教科仪活动，还要演神功戏，更是热闹非凡。

由于澳门道教系由广东香山等地传入，所以其科仪音乐与广东一带正一道乐相似，并以吟咏（诵、念、举、唱）为主，辅之以钹、鐺、磬、铃等法器

间奏,在咏唱时,也有以唢呐伴奏与过场,少有管弦参入。常用曲目有[步虚]、[志心朝礼]、[吊挂]、[四季偈]、[三稽首]、[大赞]等。

6. 云南洞经音乐

“洞经”是指洞真——上清经系统的《玉清无极总真文昌大洞仙经》五卷本(1168—1246年的南宋传本)与十卷本(元代四川道士卫琪注本),简称《大洞仙经》或《洞经》。洞经音乐广泛流传于云南境内的汉、白、彝、纳西等民族中,它以鲜明的地域特征和异彩纷呈的民族特色,以及浓郁的道教色彩为学术界所关注。云南地区谈演“三洞经书”之道乐为洞经音乐,是一种道教仪式音乐。其音调淡雅,清远遒亮。洞经音乐在滇西北高原的丽江纳西族、剑川、白族中流行最广。云南丽江,这里既有谈演《高上玉皇本行集经》三卷(简称“皇经”)的“皇经会”道乐组织,又有谈演《大洞仙经》与“武经”(《关帝经》、《忠义经》)及《孝经》的“洞经会”组织,这些“乐会”或附于具有道教背景的“善堂”、“慈善会”、“香会”、“坛堂”组织之中,或不带宗教色彩,而趋于民俗化。

明清之际,洞经音乐传入丽江,在清代逐步完善、普及并有所变异。“三洞经文”系宋元之际由四川传入云南丽江的。在《道藏》收录的元代道士张仲寿于至大四年(1311年)序曰:“大洞仙经,盖西蜀之文,中原未之见也。”说明这里的经文是四川梓潼传本。丽江洞经音乐的经腔采用“广成南韵”。四川的南韵经腔是晚唐五代的道教学者广成先生杜光庭制定的,杜氏乃是江西龙虎山上清宫、江苏茅山“上清宗坛”等天师上清系统的经腔、符箓、醮坛科仪的传人与集大成者。他将江南经腔引播四川,后又有清代乾隆年间的青城山道士陈仲远(又名复慧,号云峰羽客)精心研究,撰成校正性的科书《广成仪制》数十种,使“广成南韵”经腔流播川、滇,产生了极大的影响。清光绪《丽江府志》亦有:丽江木氏土司从浙江请来了张姓大道士,以主持丽江文昌宫、大宝积宫等处的道坛科仪。据称此张道士是张天师后裔、三十一代天师的后人,其所用经韵仍是“正乙天师腔”,与“广成韵”同源。丽江洞经音乐是经腔与细乐的结合,不用唢呐,音乐古朴醇美而又

恬静。

剑川是云南省大理白族自治州北部一个主要的白族聚居县，根植于中国传统文化的道教，对剑川白族民间的宗教信仰、社会生活、风俗习惯和文化艺术等都产生了广泛的影响。今天，道教仍然是剑川白族所信奉的主要宗教之一。它的道教科仪及其音乐，在这里颇具特色和代表性，而洞经音乐乃是剑川白族道教科仪音乐的一个组成部分，道教科仪器乐形式中的唢呐曲牌均为洞经音乐曲牌，而作为其主要声乐形式的韵腔除了道腔（剑川道士所称），还有洞经腔（剑川道士所称）。在剑川，洞经音乐除了用于道教科仪外，也用于“做会”（如“老君会”、“关圣会”等）。

云南的洞经音乐虽属一个大的道乐体系，但各地在运用上均有区别，下面仅举丽江为例。

丽江的洞经音乐在谈演中按办会地点分为“宫观会”与“家庭会”两种，宫观会有“四季会”，即每年的二月初三文昌圣诞，八月初三文昌文圣会，此二会在文昌宫举行；五月十三武圣会，六月二十四关圣圣诞，此二会在关帝庙举行。另外还有“三元会”，即正月十五上元会（亦称天官会），七月十五中元会（亦称地官会），十月十五下元会（亦称水官会），还有九月初一朝斗会，为地方禳灾度厄，庙宇落成的安龙垫土，追悼官方烈士等。家庭会有私家做寿、求子、祈福、消灾、新房落成、丧事超度、做斋等。

丽江洞经音乐包括经腔（唱、叹、吟、诵）与牌子曲（丝竹曲牌的铙鼓套子）两部分。乐曲具体分为五类：一是调音曲，在谈经之前，各管弦乐器要按“应律乐器”竹笛的音高调弦。二是经腔，当地俗称“大调”，即谈经时用以演唱经卷中诗词体韵文的歌曲。三是细乐曲牌，俗称“小调”，是唱诵经文前后或间隙演奏的器乐曲。四是杂曲，除上述经腔、曲牌之外的零杂乐曲。五是打击乐曲牌，是由原道士音乐中吸收、借鉴而来，使用铙、钹为主的大响器是其明显特征，曲调庄重严肃，节奏缓慢深沉，具有鲜明的宗教韵味。

丽江洞经音乐使用的乐器有吹管乐器：竹笛两支（一雌一雄）、波伯（即

芦管)一支、洞箫、管;弓弦乐器:二簧(京胡)一把、板胡一把、楠胡一把、胡琴(中胡)一把、低胡(大筒筒)一把;弹拨乐器:小三弦一把、曲项琵琶一至二把,速古笃(胡拨思)一把,还有琴、瑟、箏等;打击乐器:十面云锣一架、大鼓、大锣、大钹、铙、小镲、片镲、闹哩子(哈巴狗)、大木鱼、板鼓、提手、铜铃、叮响(引磬)、击子(钵铃)、面铛、云锣、钵磬、钟。其中体积较小的打击乐器称为小响器,体积较大的打击乐器称为大响器。

下面是丽江洞经音乐(三日期)配合经文的谈演程序:

第一天:起鼓

【起鼓三通】奏打击乐曲牌[起鼓]三通

【开坛】礼请

开坛偈:经腔[开经偈]竹笛、打击乐伴唱、打击乐曲牌[打下]等

其他开坛仪文:小响器伴五字经、吟诵、打击乐间奏

请圣、称诵宝诰:吟诵、小响器间奏

开经:经腔[全八卦]、打击乐[八卦尾]、经腔[五声圣号]、打击乐[十七世](大小响器合奏)

行十供养礼:上香跪拜,奏曲牌[山坡羊]

讲玄经腔与曲牌交叉唱奏:曲牌经腔[十供养]、[万年欢]花供养词、[代五]果供养词、[浪淘沙]香供养词、[慢五言]食供、到春来]茶供养词、[到夏来]衣供养词、[水龙吟]水供养词、[到秋来]符供养词、[到冬来]灯与酒供养词、[柳摇金]财宝供养词(每唱一遍[十供养])(1465—1487年)(1465—1487年)奏一次打击乐[前五后五])

【谈经卷上】

诵经文第一至第八章:经韵[八卦头]、[原始]曲尾加打击乐曲牌[八卦尾]、[打下](唱经加木鱼伴诵)

收经偈:经腔[偈子](笛子伴奏、打击乐间奏)

称诵宝诰:吟诵、打击乐间奏

收经跪拜:曲牌[到春来]

第二天:正斋

【起鼓三通、开坛经】同第一天

【上表庆贺诵[疏文]】吟诵,奏曲牌[一江风]

【谈演卷中卷下】吟诵经文第九至第十六章:经韵[八卦头]、[原始]曲尾,加打击乐曲牌[八卦尾]、[打下](唱经木鱼伴诵),吟诵经文第十七至第二十四章,经腔伴诵同上

【谈[示蒙]二十四章】经腔[清河]、打击乐曲牌[后五]

第三天:送圣

【起鼓三通开坛经】同第一天

【谈诵咒卷】卷上:经腔[吉祥]、打击乐曲牌[八卦尾]

卷中:经腔[清河老人]、打击乐曲牌[十七世]、经腔[咒章]、打击乐曲牌[前五后五](木鱼伴奏唱经)

卷下:经腔[华通]、[十华]、[十通],打击乐曲牌[八卦尾](小响器)

【燃灯送圣谈[灯科]】曲牌[一江风]、打击乐[龙摆尾]

五、道教音乐的研究趋向

自 20 世纪末期以来,对中国道教史、道教哲学的研究,出现了空前繁荣的新局面。在道内外的著名学者李养正、闵智亭、陈莲笙、王沐、任法融、任继愈、王明、卿希泰等老一辈的带动下,一批中青年的学者,对道教文化开展了全方位的理论研究。不少学者在全国全面开展收集、整理道教音乐,编印、出版谱集的基础上,发表了一批颇有见地的专著和文论,为海内外的学者所瞩目。在这些专著和文论中,对道教科仪音乐的研究趋向,大体集中在如下几个方面:

(一)道教音乐的本体性研究

对道教音乐的本体性研究,也就是对道乐自身形态方面的研究,包括道教音乐的本质属性、曲体、风格、调式、调性、乐队编制等诸多方面。自 80 年代以来,大部分的研究工作均属此范畴之内,据粗略统计,这一课题的论著就有近百篇。如詹仁中的《山东全真道曲概述》、《全真道经韵〈崂山韵〉概述》,史新民的《武当山道教音乐初探》,吕锤宽的《台湾的道教醮祭与科仪》,曹本冶的《香港道教全真派仪式音乐初探》,张鸿懿的《北京白云观的道教音乐》,甘绍成的《川西道教音乐概述》等。

道教音乐不同于一般概念上的音乐,由于它与宗教内容密切关联,因此,它有着固有的宗教音乐属性,并具有“布道”、“事神”的音乐特征,特别是全真道音乐,它注重清修,更缺少一般世俗音乐所具有的那种明显的娱

乐功能。元人燕南芝庵在《唱论》中有“三教所唱,各有所尚:道家唱情、僧家唱性、儒家唱理”的论述。道教所唱喜怒哀乐之“情”,则受教理、教义、经文所决定的,并以超凡脱俗之格调表现出来,因此,道众在做法事时,要以咏唱、吟诵、禹步、奏乐等连贯其间,演唱者必须庄严作象,意专观想,身与口协,口与意符,意与身合,面对神明,虚心敬意,始能感动人神,获得应有效果。正因为如此,其科仪音乐也多沿用古代流传下来的祭祀雅乐,少有媚俗之气氛。刘红在《试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴含》以及他的1991年硕士毕业论文《武当山道教音乐研究》中提出:“武当韵”从形态上讲是融“仙”、“俗”为一体,此谓其形;从本质上分析是容俗而不入俗,体现出独特的仙风道骨,此谓其“神”。而“神”又体现在音乐形态里的“神”,即“武当韵”创作过程中的固有音乐思维模式,这种神体现在它对待自我和非自我音乐(具体为宫观音乐和民间音乐)关系上的微妙认识。它的音乐思维模式经历了一个从“有意识”到“有意后意识”的发展过程。并且还体现在道教哲学里的“神”,道教仪式音乐(主要是经韵音乐)在道众的修养过程中,它似乎不是一种音乐形式的体现,而是将理念中的“道”即“无”转化为“有”的一个物化手段,对立统一的“仙乐”与“俗乐”在道人心心理上各自起着不同的功能作用。它本身的意义不在于艺术化,而在于宗教化,并使用更有“神”的感召力。也就是说,道教科仪音乐是导引道士们更和谐地“出神入化”进入清虚境界的方式之一。

在道教各派中,由于传承途径与宗教派系的不同,它们既有相通之处,又有不同之点。从科仪上讲,全真道的科仪音乐形态较为稳定,在历代传承中也比较规范;正一道(在民间也有称“应门道士”)比较接近民间,其音乐与民间音乐有着紧密的联系;伙居道长期散居民间,其音乐更与民间音乐血肉相连。史新民在《全真·应付·伙居》一文中,对道教音乐这种同属性、众源流、多体系的特征,从音乐理论上进行归纳与总结,认为武当山道教大体分为“全真”、“应付”、“伙居”三个不同的组成部分,由此产生了三种不同的音乐流派。“全真”这类道士信仰虔诚,专门对神诵经演法,他们深

居宫观,企望自己修炼悟道“成仙”,其科仪音乐,多是对神专用,一般不随意变动。“应付”(即“应门”)这类道除了对神诵经演法外,主要是应付道教信徒的需要而为人们做斋醮法事,其音乐较之“全真”更富有地方特点,使用的乐器也较多,曲牌除“正曲”之外,还有为数不少的“耍曲”,在做法事时插入演奏,以丰富宗教科仪内容,烘托宗教气氛。“伙居”人数较多,散居民间,以务农为业,本身不存在悟道修仙的问题,他们不仅熟悉朝科经文,而且还会各种乐器与打击乐,以适应斋醮法事之需。于是提出了“宫观派”与“民俗派”,即全真代表宫观道教乐派,应付介于宫观道乐与民间音乐之间,伙居代表民俗道教乐派进行道教科仪活动的学术观点。

道教音乐的产生与流传取决于道教活动中的行为人,而道士的道德、道行、道功如何往往能决定道教音乐的某些属性。因此,在研究道教音乐时,需要了解道教经韵乐师的一切背景资料,包括籍贯、生辰、身世、处境、师承关系、云游行迹、道乐流派、艺术造诣等,这对解释道教音乐自身形态中某些层次的内涵是十分必要的。甘绍成在《四川道教仪式执行者的传承方式与特点》一文中提到:从过去四川道教的执行者来看,无论是隶属于道观中的全真道派,还是隶属于民间坛门中的伙居道派,他们的执行者的传承方式均可分为两类。四川伙居道仪式执行者的传承方式,一是师徒传承,靠拜师学艺成为仪式执行者。其方式多靠口传心授,有从学念经书入门的,有从学小法事入门的,也有从学书法开始的。二是家庭传承,其传承关系是父子传承和兄弟传承,称之为门类师,不需举行拜师仪式,一般启蒙较早,随时随地都可以得到父亲、兄长的指点和督促,较之拜师更为优越。无论哪种传承方式,都不局限于一个师父为传承的模式,而是建立在一师制为主,多师制为辅的传承模式上。但由于伙居道仪式执行者属在家道士,直接生活在民间,主要以行艺为目的,故它的传承方式带有浓厚的民间色彩,与其他行业的师徒关系有许多相似之处。全真道仪式执行者的传承方式,一是师徒传承,主要见于全真道观的子孙小庙中,这些全真派仪式执行者在拜师以前把出家修道当作主要目的,为了承担道观中的日常宗教

活动和不定期的斋醮事务而向师父学习道艺。二是教团传承,这种方式主要见于过去成都二仙庵。二仙庵原是四川的全真道十方丛林,基本上每年要传戒一次。各小庙出家道童和民间信徒只有受戒才能取得正式道士和皈依子弟的资格。戒子报名还需购买一本《全真正韵》韵本和其他经书作为学习材料,经过一段时期的学习,便在经韵方面打下了基础。这样全真道仪式执行者属出家道士,平日生活在道观中,主要以修道为目的,只把道艺作为修炼的一种方式,故而传承方式带有浓厚的宗教色彩。伙居道与全真道传承方式各具特点,所以二者在音乐素质上也存在着一定的差别。而王忠人的《试论〈二泉映月〉的道乐特征》一文,以二胡曲《二泉映月》为线索,通过对作者华彦钧的身世及其历史背景的分析研究,揭示了乐师、乐曲与广义的社会人文现象紧密联系的客观规律。

特定地区道教音乐的曲目、风格、特征及它们与当地其他文化现象相互关系,也是道教音乐自身形态研究的内容。自20世纪80年代以来,这一领域的研究成果也是十分丰硕的。如史新民、周振锡的《武当山道教音乐初探》一文,提出了武当山道乐由于其特殊的历史背景与现实条件,繁衍出全真道、正一道、伙居道三宗,而山上的全真与正一早已联堂合手共行法事,其音乐语言已融为一体,山下伙居道一直保持自己的音乐特色,形成了山上宫观乐派与山下民俗乐派两个不同的音乐流派。并进一步将武当山道教音乐分为韵腔、曲牌两大类,韵腔是道教法事科仪中所使用的歌腔,因科仪用途不同而分为讽经腔、念咒腔、诵诰腔、咏唱式韵腔四种;曲牌是为适应画符、念咒、禹步、掐诀等宗教内容之需,配合腾云驾雾、呼风唤雨、踏罡步斗、降妖捉鬼等形体动作,以及在法事过程中为了渲染宗教气氛而进行的演奏,因之也分为正曲、耍曲、法器牌子三类。武当山也就体现出“古代音乐、宫廷音乐与民间音乐结合而形成的风格”,“与佛教音乐相互影响而形成的性格特征”,“道教科范仪式与民间风俗习惯结合而形成的气质特征”,“因宗教科仪需要,歌、舞、乐融为一体而形成的形态特征”。巨鹿是古“太平道”的创始之地,潘忠禄的《巨鹿道教音乐》一文对这一具有古老传统

的道教音乐进行了全面的探讨。文中论述了太平道的流布情况和该地区道教的斋醮仪式,所用器乐和音乐、乐队编制、乐曲分类等,并从音乐形态角度,论证了唱经旋律中形态各异的主腔和变化多端的变腔之特异现象和《双背调》之特殊曲体结构。同时,探索了巨鹿道乐的旋律特点、调式转换等思维方法。最后论证了巨鹿道教音乐和古乐、佛乐、民间鼓吹乐以及戏曲音乐的千丝万缕的联系。其结论是:巨鹿道教音乐是吸收了多种传统音乐的营养而构成的。张鸿懿的《北京白云观道教音乐》一文,首先对白云观的历史沿革作了简略清晰的论述,接着将白云观道乐在应用中分为修道、庆祝、祈祷等法事道场音乐,还将现今运用的十方韵 90 余曲韵腔在斋醮仪式(早坛功课、晚坛功课、萨祖铁罐施食、玉皇忏)中的韵腔按顺序进行了细致的梳理与分类,将北京白云观现存的乐曲分为器乐曲、过曲型韵腔、咏唱型韵腔,并根据其音乐风格的差异,把咏唱型韵腔分为保留古风的、具有明清小曲风格的、具有戏曲和说唱风格以及吸收民间小调的等四种类型的韵腔。最后还从形态学的角度将原有的北京韵与十方韵进行了细致的考查与比较,论证了两者之间的内在联系及其共性和个性。其他还有曹本冶的《香港道教全真派仪式音乐初述》,吕锤宽的《台湾道教音乐源流略稿》,詹仁中、蔡惠铭的《道曲情趣管见》,刘建昌、陈家浜、任德泽的《山西宗教音乐调查报告》,陈慧雯的《西安八仙宫道教科仪音乐初探》,胡军的《茅山道教器乐曲牌调查报告》等都提出了一些独到的见解。

也有一些学者对道教音乐的歌腔形态进行了研究。周振锡的《〈斗姥宝诰〉试析——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原则》一文,将道教音乐的结构观念建立在道教经文的章法基础之上,从《玄门日诵早晚课》与《斗姥宝诰》的音乐形态入手,从全真道创建丛林制度和课诵传统的历史渊源出发,对全真道经韵音乐的音乐内涵、音乐特征,以至于“经韵”音乐中的句法、旋法、曲式结构等方面作了理论上的分析研究,得出了《斗姥宝诰》“拜诰腔”的章法与道乐“九旋腔”的曲式构成原则是:以老子《道德经》为哲学思想理论基础而形成的道教音乐美学思想原理与道乐细部技法原则、整体章法

原则,从而形成了有着内在有机联系的“九旋腔”、“三还九转腔”曲式构成的整体章法原则的结论。这是一篇对道教音乐形态研究的力作。

(二)道教音乐的历时性研究

从音乐史学的角度研究道教音乐,在近年来也有不少的学者投入这方面的工作。它是一种历时性的研究,包括道教音乐的通史、断代史、乐曲溯源、乐器考源和古谱研究等。

在中国历史上,道教与一些朝代、某些时期的封建统治者结下了不解之缘,不少帝王崇尚道教的事迹典籍多有记载。他们把道教崇奉的老子哲学作为封建王朝的治国之道,以为把握住永恒不变的“常道”,也就把握住了封建伦理的“常道”,就可以安为“天下贞”,使臣属民众折服。历史上便有唐皇朝奉老子为李氏先祖;宋徽宗自称“教主道君皇帝”;元太祖尊道士为“大宗师”;明成祖尊真武神为“玄天真武大帝”之事。因此,道教音乐才得以进入宫廷,并与宫廷音乐融为一体,成为宫廷音乐的一部分。由于历史的原因,宫廷音乐至今大都散佚绝传,而道教音乐却或多或少地保存于经典之中,也有由道士们口传心授而世代传承,使其具有我国古代音乐活化石的历史地位和作用,因而受到音乐史学界与道乐研究者的关注。

20世纪以来,对道教音乐历时性研究最早涉足的仍数陈国符先生,他在40年代编撰的《道乐考略稿》,从《道藏》三洞四辅十二类5485卷之浩繁卷帙中,翻阅札录出有关斋醮仪式的经典121种、640卷,并与《唐书》、《册府元龟》等重要史籍对照,排比推考,梳理出自东晋葛洪,北魏寇谦之,至唐、宋、明、清之道教音乐产生、形成、发展、演变的历史线索。这是近现代研究道乐史的一篇有分量的学术论著。

80年代以来,也有学者把道教音乐与我国古代音乐作比较分析,从音乐史学的视角出发,论述道教音乐在我国古代音乐史上的地位。如王忠人的《道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章》一文中,首先列举了汉代的宗庙音

乐形成、内容、特点、结构,并与寇谦之的《云中音诵新科之诫》作了对比,证明道教经韵乐章与宫廷祭祀乐章的相互关系;又以明代宫廷祭祀乐章与《大明御制玄教乐章》从词章的章法、结构、旋律形态、风格乃至诵唱形式作了对比,说明它是一部别具道教特色的宫廷祭祀乐章。从道教音乐史中截取的这两个断面,来证明道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章的相互关系,从而说明道教音乐具有古代宫廷音乐遗韵的原因之所在。还有王小盾的《魏晋南北朝的道教科仪音乐——兼论早期道教音乐的仪式化及其功能的转型》,也是对道教音乐的断代研究。王文认为,“道教音乐的来源,可以追溯到原始巫教中的降神歌舞、傩舞以及与摄生、求仙等方士生活相联系的琴瑟吟谣,在魏晋南北朝时期,道教音乐逐步仪式化,成为道教科范的重要组织部分”。该文还就这一时期的道乐内容、音乐来源、早期道教的仪式化过程及道乐的功能诸方面,作了深入的考据与论证。还有甘绍成的《隋唐五代道教科仪音乐研究》、蒲亨强的《明代武当山道教音乐考略》、祝建华的《〈大明御制玄教乐章〉与武当山道教音乐》、田可文的《〈金屋梦〉中的明清佛道音乐》等。也有学者撰文考索封建帝王直接参与道教音乐的创作与亲授道教音乐与乐舞的史迹,如秦序的《唐玄宗是〈霓裳羽衣曲〉的作者吗?》、蒲亨强所撰的《唐明皇与道教音乐》等都属此类论文。

为了探索远古文化与道教音乐的关系,探索道教音乐的渊源,人们也将视角指向古代的巫舞、巫乐、傩文化、巴文化等。如杨顺适的《楚风遗声巫音调》、赵仲明的《巫术音乐研究——兼论先秦音乐之特点》、史新民的《巫音探源》等。道教既然源于古代的巫觋,道教音乐亦与巫乐舞有着深刻的渊源关系。这一课题,也引起了不少学者的浓厚兴趣,有的学者曾发表了见仁见智的文章。如刘红的《论“武当韵”与楚文化的渊源关系》一文,就从楚人的鬼神观念和巫觋文化的考察入手,探讨了产生于楚地的道乐诸源——“楚巫源”、“楚神话源”、“老庄哲学源”,认为道教的“斋、醮都是从早期巫觋中演变而来的”。文章还探寻了楚巫舞、楚巫乐的艺术风格,说明“武当韵”作为楚人的一种宗教文化意识,而极为自然地表现出了部分楚文

化特征。又如邓光华的《土家族傩坛巫教音乐的研究报告》，该文透过巫教音乐的背景，认为土家族的一些傩坛活动中，至今还遗留着不少原始宗教乐舞的痕迹。透过现存的道教音乐的历史文化背景去捕捉远古音乐的形态，将古巫祝为遗存的印记与现在的道教音乐作比较分析，也是探寻中国古代音乐文化，研究中国古代礼乐的方法之一。在这方面，还有柯琳的《傩文化探讨》、周耘的《荆楚遗风——湖北跳丧初探》等，以及其他十分丰富的少数民族原始宗教音乐研究的论文，都从多方面对此作了论述。

20世纪以来，一部分学者以原始道教音乐文论为基本史料，追踪科仪音乐传统形成、发展和演变的过程，以历史时序为线，写出了多本中国道教音乐历史的专著。曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘编写的《中国道教音乐史略》，以及胡军的《中国道教音乐简史》等，他们既从整体上把握道教音乐的历史轨迹，又对道教音乐在自身发展过程中有着重要影响的人与事作较详实的描述，描绘出了道教音乐的简略历史面貌。

（三）道教音乐的民族性研究

对道教音乐的民族性方面的研究，也是对它的民俗性的研究。道教是我国土生土长的宗教，道教音乐常常根植于华夏文化的肥田沃土之中。天上的神灵无疑是地上的凡人根据现实生活中出现的矛盾而在一时又无法解释的情况下所引发的幻想的产物。道教科仪音乐无论是宫观道教音乐，还是民间伙居道音乐，其科仪的工作对象无论是天上的神灵还是地上的民众，都必然具有中国民族源远流长的音乐文化特征，只有如此，才能为中国的宗教所“神用”和为中国老百姓所接受；也只有这样，道教才能在上层统治者与俗民中得到支持与传播。因此，道教音乐必须要与我国的民族民间音乐保持着密切的往来关系。

道教音乐与地方民间音乐的血缘关系，不仅为今人普遍关注，而且前人早已有所认识。如前所述唐末张若海撰《玄坛刊误论》十七中载：“广陈

杂乐,巴歌渝舞,悉参其间”。清初叶梦珠辑《阅世编》卷九记载的:“(释道)斋醮坛场,……合乐笙歌,竟同优戏”,也都说明道乐富有民俗性的特点。在这一领域的研究,从20世纪50年代以来一直是道教音乐研究的热点之一。陈国符先生于40—50年代就在他的《道乐考略稿》中指出:“现代道教,主要为全真教正乙教。正乙教斋醮讲究音乐。江南正乙教道士斋醮,唱昆曲,奏粗细十番锣鼓。”可见明、清时代,随着道教渐趋民间化、世俗化,道教音乐已渗入较多成分的地方民间音乐。刘劫在他的《陕西宗教音乐考略》一文中谈到:“置身于某一地域和环境的宗教音乐活动,必然浸泡在当地民间音乐中……旋律受地方语言、生活习俗的影响而形成,带有宗教色彩的共性及各自冗露地域性色彩区的个性,如陕南委婉细腻,陕北拙朴清淡。”伍一鸣的《江南道教音乐的由来和发展》论及无锡地区的农业道士和敷应道士,认为其音乐以道乐为基础,吸收昆腔和江南说唱,结合地方语言,形成新颖的道曲;甘绍成、董阳在《川西道教音乐调查报告》中也提出,川西道教音乐由南韵演唱的声乐曲中,有一部分和川剧中的昆腔非常接近,其结构形式也和川剧的昆腔相似,其吹打曲牌,则与川剧吹打曲牌基本相同;李玉珍在《东北新韵初探》中考证,东北一带的道教音乐,虽有它自身独立的音乐特征,但由于它产生、存在、发展于东北地区,因此,从音乐的基本节奏形态、唱腔音调、旋法、调式到衬词、衬腔及演唱风格,无不呈现浓郁的中国东北地方风格特色。

还有学者对道教音乐的历史沿革、流行地域、民俗风情诸因素,从道曲的源流、传承、美学特征等层面,来把握并揭示道教音乐与民族民间音乐的亲缘关系,从而肯定了道教音乐对保存与发展民族民间音乐文化的独特作用。如杜庆云的《道教音乐与民间音乐关系探微》,即论证了道乐与民间音乐的源流关系,道乐的美学特征与民族审美心理,以及保存、发展民间音乐文化的独特的、不可取代的历史作用。

道教音乐与民间音乐关系密切,反过来,道教音乐也会对民间音乐产生影响。不少研究者也将其审视目光注意到了这一侧面。如辛力的《俗曲

与道情——兼析山东道情曲种音乐》，以山东道情音乐的来源、特征和用途考证为据，对两者的联系作了明确的判断：说唱道情音乐来自道情，道情音乐又源于道教法事音乐，各种道情（歌曲道情、说唱道情、戏曲道情）皆是道教音乐与民间音乐相结合的产物。而詹仁中在《全真道与中国戏剧》一文中，从宫调及套曲，打击乐器的演奏，唱、念、奏形式，道情演唱在元杂剧中的出现等几个方面，论证了全真道音乐与元杂剧音乐的密切关系。他提出全真道音乐对杂剧和我国其他戏曲的发展有如下贡献，一是胶东全真道士入杂剧角色，扩大了杂剧题材；二是在全真道的发祥地保存着道教戏——蓝关戏；三是全真道丰富了我国戏曲的化妆艺术。说明全真道从萌芽起便与杂剧结下了不解之缘，它充实丰富了作为文艺形式的杂剧。

（四）道教音乐的地域性研究

中国的道教在地域上分布极为广泛，道士们的修持活动与云游行踪遍及天南地北，道教科仪音乐在不同的地域也呈现出色彩纷呈的各自特点。在从宏观上把握各类道教音乐的总体特征和发展规律之前，就必须对一些重要地域道乐的风格特点和历史渊源分别地加以分析和研究。在 20 世纪 50 年代以来的道乐研究中，这一领域里也取得了长足的进展，这集中体现在不少的道教音乐研究者，立足于某一地域的道教音乐的收集、整理与研究，力图探寻道教音乐与地域文化之间的本质联系。前已述及，各地方地域性道教音乐研究已形成以武汉、北京、香港为中心的普及全国各大道院、宫观、地区的宏大网络。以道教各名山胜境、宫观道院为研究对象的，已有苏州玄妙观、上海白云观、崂山太清宫、北京白云观、湖北武当山、四川青城山、江苏茅山、江西龙虎山、香港地区等道乐研究群体，目前绝大多数已出了成果。如史新民主编的《中国武当山道教音乐》一书概述了武当山道教音乐全貌，对它的产生、发展、流派、特征作了翔实分析，从乐曲的内容与形式看可上溯到六朝清乐与隋唐燕乐，如祭祀真武大帝时所用《步

虚》曲,远在魏晋时已盛行。书中还收有道曲近 130 余首,并配有录音、录像与谱同步,实为一部难得的研究武当山道教音乐的好书。从全国来看,还有数量十分可观的论述武当山道教音乐的论文、专著及乐谱。又如张鸿懿对北京白云观道教音乐的研究,就撰写了《北京白云观道教音乐研究》等论文、专著有 6 篇(本),还有柯琳等的论述,她们都从不同的角度对“天下第一丛林”的道教音乐作了深入的研究探讨。其他还有张凤林等对苏州玄妙观道乐的论述,甘绍成等对川西道乐的论述,詹仁中等对“崂山韵”的论述,胡军等对茅山道乐的论述,王忠人等对龙虎山道乐的论述等,都对各处宫观、道山道教音乐源流发展的社会背景、艺术特色、属性、结构、乐器、乐队编制与道教科仪以及与其他民间音乐的关系等作了翔实的阐述与考证。

这里还要特别提出的是:香港地区以曹本冶博士主持并组织一批中青年学者实施的“中国传统仪式音乐研究计划系列丛书”之中,《巨鹿县道教法事科仪音乐研究》、《“崂山韵”及胶东全真道器乐研究》、《北京白云观道教科仪音乐研究》等 19 部专著都是地域性道教音乐研究的成果,其范围几乎囊括了全国绝大部分的名山宫观,实乃成果显著。

也有不少学者潜心研究全真道所用的“十方韵”,这是通行于全国并集中于北方地区的各道观的全真派道乐,具有一定程度的共同因素。它是以《全真正韵》为范本的一种经韵,如孙凡的《全真正韵闵谱 53 韵经词韵腔研究》,以及她的有关全真正韵的“韵板”、“形成”、“传播”、“咏唱风格”等数篇文论,全面地对《全真正韵》的音乐进行了剖析;还有王忠人、刘红的《〈全真正韵〉采录整理报告》,马系源的《全真道与“全真正韵”的形成与传播》等都是对全真正韵从不同的侧面作了论述。但是,由于受地域性文化的影响,除了十方韵之外,有些宫观还有用具有地方特点的地方韵,这样就形成了十方韵、地方韵并存,共性与个性交织的格局。这一现象,也引起了不少学者重视,他们从探讨十方韵的遗存入手,对地方韵的产生与发展提出了越来越多的新认识,如对北京韵、崂山韵以及东北新韵的研究等。基于地方韵的流传范围不大,而又独具当地的音乐文化特色,有的学者通过对某一

地域性道教音乐的调查研究之后,对地方韵也提出了新的界说。如刘红的《试论“武当韵”》一文中提到,在武当山道教音乐中,因受地方语言和民间音乐的影响,形成了武当山道教之地方韵——“武当韵”,其基本形态特征是“既保持有古代音乐素材,又渗透着当代音乐特征;既有本乡本土的音乐特点,又具有其他各地的音乐风格”。

诚然,这种地域性文化范围的道乐研究,目前尚属初始阶段,还有待于道教音乐研究者们更深入地进行论述。但是,一个建立在音乐地理学上的道教音乐地域色彩框图已开始形成。

(五)道教音乐的审美性研究

道教音乐在审美性方面的研究,也是音乐美学的研究。在这一研究领域,中央音乐学院的蔡仲德先生率先在专业音乐学院内开设了“中国古代音乐美学史”课,将道家音乐思想列为授课内容。蔡仲德在《音乐研究》、《中国音乐学》及部分音乐院校的学报上发表了《对道家音乐美学思想的历史考察》、《“越名教而任自美”——试论嵇康及其“声无哀乐论”的音乐美学思想》、《〈溪山琴况〉试探》等多篇研究道家音乐思想的论文,还出版了《中国音乐美学史论》(人民音乐出版社,1988年)、《中国音乐美学史资料注释》(人民音乐出版社,1990年)两部专著。蔡仲德对道家美学思想的研究,为人们从道教音乐这一特殊乐种的研究中,去窥视中华民族源远流长的音乐文化的内涵与外延,展开了一个新的视野。

全国也有一些学者把目光投向了道教音乐的审美性这一领域。如苏木的《道家音乐美学源流探微》一文,就是从《老子》的“大音希声”和嵇康的“声无哀乐”这两个至关重要的论点,来探讨道家音乐美学之源流的。他认为,首先要合理地解释“大音希声”,就必须要从道家学说的总观念与其哲学体系去研究道家音乐美学来源之要旨。道家学说的总观念为“道”,道也是无,因而道家文化,包括音乐也是“无”,或“无为”。“大音希声”是《老子》

对音乐本体的解释,也是对音乐的形式和内容的关系的论述。“大音”之间可以解释为音乐,“希声”是幻声,是指形象和内容的恍惚。“大音希声”的提出,也是针对儒家的艺术观的。其次,《声无哀乐论》则是“大音希声”的发展。文中指出“声无哀乐”说明音乐的本体只有平和与善恶,只有形式而无其他,无确定的内容。“声无哀乐说当是《老子》学说的深化与发展”。文中也提到了嵇康所处的特定历史条件,即音乐的发展与玄学的兴盛,为“声无哀乐”说提供了理论依据;他生活于曹魏政权衰落之际,企图摆脱封建的伦理纲常之类的礼教束缚,以音乐本体特征去否定儒家的视音乐为思想统治手段的学说。因此,嵇康“声无哀乐”学说的价值,是他在《老子》音乐美学理论的基础上,经过发展使理论得以完善,形成有系统、有独特见解的美学理论,并且使之从一般美学中分离出来,成为专门研究音乐本体特征的独立理论。文中最后指出,由于论证阐明得如此缜密,恐是前无古人,“嵇康应是最早系统地论述音乐美学的理论家”。张鸿懿也在《中国传统音乐概论·道教音乐》的后面,把全真科仪音乐中老庄音乐美学渊源的探讨,将道乐的研究提升到了美学高度,提出了“致虚极,守静笃”的原始之美;“惚兮恍兮”、“恍兮惚兮”的幻化之美;“离则附合,合则附离”的混沌之美。并引用老庄及古代典籍来诠释道乐韵腔的精粹,去探究道教音乐美的奥秘,去寻找“玄而又玄”的“众妙之门”。其他还有伊莲的《道经的意境美——玄门日诵早晚坛初探》、余树声的《道家音乐美学传统和道教音乐》、张丽的《儒道两家音乐美学思想之比较》等。虽然数量还不多,但是这一研究领域已为学者们所关注。

透过上述道教音乐之研究趋向,我们可以看出,由于道教音乐文化所引发出来的一个庞大的传统文化系统已经显现,道教音乐所涉及的领域以及所产生的文化效应,正预示着它本身的存在价值与研究意义。但是也应看到,作为历史文化现象的道教音乐,还需广大学者做更深入细致的调查研究工作,把道教音乐纳入到整个民族传统文化和人类社会的大系统中去考察,拓宽研究思路,扩大研究领域,进行深层次的理论探讨,以期对

社会主义精神文明建设发挥应有的作用。

我们要继续开发道乐的文化资源。随着对道教音乐研究的全面展开、深入挖掘,不少地区的宫观道教仪节、曲目、歌词史料,以及科仪音乐的整体框架和历史传衍的线索得以逐步理清,使人们看到道教科仪这一文化品类相当完整地保持了如此长大而丰富的音乐体制,并延续近两千年之久。但由于仪式、唱词过去多以书传,音乐韵腔用口授这一基本而古老的传承方式的局限性,如何将它全面而完整地保存下来,这的确是一个十分重要的问题。因此,要在原有成果的基础上,从道乐的生存、源流沿革、流布状况及音乐形态上的调查研究出发,进行更深入、全方位的挖掘整理工作,将其历史、现存、流派以及与当地民间音乐、人文环境诸多层面反映出来。目前各地的《集成》做了大量的工作,并收编了部分道乐入卷,确实功德无量。但这些大多是各地名山宫观的音乐,其中还有部分宫观道院的经韵、曲牌及文化资料尚未收入,特别是各地民间伙居道音乐和少数民族地区的道教音乐更应积极开发,这样才能比较全面地将这一音乐文化遗产保留下来。

纵观道教音乐的研究状况,不难看出,道乐的挖掘、采集、研究是呈现出一种倒塔形结构。在20世纪里,前半世纪的资料极少;中华人民共和国成立以后的50—60年代,虽有一些收集研究活动,但多是学者个人行为,资料也少;只是在80年代后的收集、研究工作,在政府的推动下,才取得了丰硕的成果,促成了当前的繁荣局面。如何开发和充实上半世纪的一些资料,也是一个面临的问题,而挖掘整理一些散见于“二十五史”、各种野史、方志和各种宗教典籍中的道教音乐文献资料,任务也是十分艰巨的。

道教音乐文化的内容十分丰富,在搜集的同时,还需组织人力、物力,有计划地整理已收入的道乐草本及各地手抄本的资料编印发行;对各种古谱、道乐文献以及研究资料汇编成册,使之在道乐的研究中更好地发挥作用。

再者要拓宽道乐的研究领域。道教音乐是我国传统文化的一个组成

部分,它荟萃了历代的部分民间音乐、宫廷音乐和其他宗教的音乐。在历史上,它给中国的文化、社会、民俗的某些层面和某些方面产生过不同程度的影响,作为我国悠久的传统文化,它具有一定的史料价值、学术价值和研究价值。目前道乐的研究现状,其重点多为道乐本体的研究,诸如曲体、道乐史以及它与地域性文化关系等一些有关的研究,而对审美方面的研究则关注较少,有些方面还可以说是一片空白。就是现行研究的一些问题,其层次尚需深入,层面还可扩展,内容还要补充。如“道教音乐中的审美研究”、“历史名人与道教音乐的关系”、“宗教古谱研究”、“道教音乐表演方法(唱与奏)的探讨”、“少数民族道乐的特色”、“道教音乐在新时期的功能”等等。随着音乐资料整理工作的不断充实与加强,研究的深度与广度也会得到不断发展,这是一种必然的规律。

根植于中国传统文化的道教,分布于汉族广大地区,也流布于少数民族地区,但过去对各民族地区道教音乐的研究,相对来说显得更为薄弱,因此,在这方面的研究工作也亟待加强。

此外要建立一个统筹安排的机制。道教音乐不仅与道教科仪结为一体,具有浓郁的宗教色彩,而且集宫廷音乐、文人音乐和民间音乐之大成,显露其深广的文化内涵与外延。它所涉及的层面及跨度是非常深广的。如无一个统筹安排的机制,就可能会使研究工作出现一些课题重复、成果趋同、进展迟缓、难以深入等情况。因此,在政府部门的领导下,有关研究机构应将道乐研究纳入自己的工作日程,全面规划,合理部署,开展各种形式的研讨活动,以期在这一领域的研究获得更大的进展。

论 文

一、论文目录

- 陈国符. 道乐考略稿. 见: 道藏源流考·附录三, 中华书局, 1963; 291—307
- 余尚清. 苏州的道教音乐. 见: 苏州道教艺术集, 1957年油印本; 71—87
- 陈国符. 明清道教音乐考稿(1). 中华文史论丛, 1981; 2
- 陈大灿. 应当重视道教音乐的搜集和整理. 道协会刊, 1982; 10
- 刘桂腾. 浅谈滇南蒙自之洞经与洞经音乐. 音乐·舞蹈研究, 1982; 4: 43—56
- 何昌林. 宋代俗字谱谱式的再次发现——泰山岱庙乐谱《玉音仙范》. 人民音乐, 1983; 2
- 梁宇. 云南文山的洞经音乐. 人民音乐, 1983; 10: 47—49
- 周咏先, 黄林. 洞经音乐调查记. 民族音乐, 1983; 2: 78—96
- 许忆和等. 阿炳“议出道观”辩及其他——与鄂允元《商榷》一文商榷. 艺苑, 1983; 2: 103—107
- 李石根. 西安城隍庙道派鼓乐. 音乐研究, 1984; 1: 85—92
- 詹仁中. 胶东道曲的民俗特点. 音乐艺术, 1984; 3: 30—34
- 陈大灿. 道教音乐初论. 道协会刊, 1984; 13
- 陈复声. 音乐的宗教——昆明洞经音乐漫谈. 音乐爱好者, 1985; 3: 46—48
- 曹本冶. 黄锦培译. 香港道教醮事音乐曲式结构变体技巧(英文). 广州音乐学院学报, 1985; 3: 7—15
- 詹仁中. 试谈道情的繁衍. 交响, 1985; 1: 57—62
- 陈大仙. 道教音乐. 宗教学研究, 1985; 6
- 雷宏安, 彭幼山. 云南洞经音乐试探. 民族调查研究, 1985; 4: 53—62
- 忠录. 锡伯族萨满歌舞和巫术的表现形式. 民间文学, 1985; 11
- 袁炳昌. 少数民族宗教音乐小议. 中国音乐学, 1986; 1: 80—81

- 詹仁中,蔡惠铭.词牌词乐的道情特点.交响,1986;4:29—35
- 武艺民.法曲与山西道教音乐.音乐舞蹈(内刊),1986;1:16—18
- 詹仁中.胶东道曲概述.音乐学习与研究,1986;2:19—29
- 闵智享.道教《全真正韵》跋.道协会刊,1986;17:98—99
- 李养正.《太平经》中的音乐理论.道协会刊,1986;17
- 黄信阳.全真早晚功课简介.道协会刊,1986;18
- 雷宏安.云南洞经音乐初探.宗教学研究,1986;2
- 朱宜初.论原始巫及有关文艺.民间文学论坛,1986;6
- 秦序.唐玄宗是《霓裳羽衣曲》的作者吗?.中国音乐学,1987;4:99—107
- 田青.宗教与中国音乐.中国艺术研究院研究生院学刊,1987;2:47—57
- 史新民,周振锡.武当山道教音乐初探.黄钟,1987,2:1—9
- 吴素华.道与道教音乐.黄钟,1987;2:10—17
- 蒲亨强.武当山道教音乐初探.音乐艺术,1987;3:17—31
- 谢高.梅县地区宗教音乐与民歌的关系.民族民间音乐,1987;3:30—31
- 吕骥.谈宗教与宗教音乐——在全国首次宗教音乐专题编辑工作会议上的讲话(摘要).民族音乐工作,1987;4:21—23
- 舒志超.增强历史紧迫感,努力做好宗教音乐挖掘研究工作.民族音乐工作,1987;4:24—27
- 王楚杰.学习马克思主义宗教理论 进一步做好宗教音乐挖掘研究工作.民族音乐工作,1987;4:28—32
- 《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部.乐坛奇葩、玄门拾音——武当山道教音乐普查采录工作报告.民族音乐工作,1987;4:33—40
- 周巍峙.对宗教音乐编辑工作的几点意见.民族音乐工作,1987;4:41—45
- 《中国民族民间器乐曲集成·黑龙江卷》编辑部.黑龙江省宗教现状及宗教音乐活动简要介绍.全国首届宗教音乐编辑工作会议文章,1987
- 《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编辑部.陕西宗教音乐集成工作小结.全国首届宗教音乐编辑工作会议文章,1987
- 《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》编辑部.辽宁省宗教音乐集成工作概况.全国首届宗教音乐编辑工作会议文章,1987

《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》编辑部. 河南省宗教音乐简况. 全国首届宗教音乐编辑工作会议文章, 1987

宁夏同心县艺术集成办公室. 同心县宗教音乐. 全国首届宗教音乐编辑工作会议文章, 1987

刘飏. 陕西宗教音乐考略. 全国首届宗教音乐编辑工作会议论文, 1987

杜隶生. 武当山道教音乐概述. 全国首届宗教音乐编辑工作会议论文, 1987

詹仁中. 山东全真道曲概述. 全国首届宗教音乐编辑工作会议论文, 1987

陈大灿. 茅山道教音乐考. 中国道教, 1987; 4: 35—37

王惕. 天津法鼓摆设的审美价值. 民间文学论坛, 1987; 4

宋其华. 元江白族洞经简述. 民族调查研究, 1987; 1: 49—50

陈大灿. 漫谈道教音乐. 文史知识, 1987; 5

田青. 佛·道音乐述要. 中国音乐, 1988; 4: 17—19

邓光华. 土家族傩坛巫教音乐研究报告. 中国音乐学, 1988; 3: 17—28

甘绍成. 川西地区道教音乐调查报告. 音乐探索, 1988; 2: 18—25

陈烈. 纳西族《祭天古歌》和《楚辞·九歌》艺术特色的比较. 黄钟, 1988; 2: 20—26

蒲亨强, 蒲亨建. 武当山青城山道教音乐之比较研究. 交响, 1988; 4: 24—28

蒲亨强, 彭李玲. 从道教音乐探寻古代音乐奥秘的若干设想. 音乐艺术, 1988; 2

霍旭初. 龟兹乐与道教. 新疆艺术, 1988; 1

史新民. 太和仙乐得复鸣. 民族音乐工作, 1988 年增刊; 24—30

刘红. 探索武当山道教音乐之地方性. 民族民间音乐, 1988; 3: 16—18

钟光全. 宗教音乐研究. 中国音乐年鉴, 1988; 155—160

吴学源. 云南洞经音乐概说. 见: 中国音乐国际研讨会论文集, 山东人民出版社, 1988; 205—230

刘飏. 陕西宗教音乐初探. 中国传统音乐年会第五届年会论文, 1988

刘琼芳. 试谈侏儣族宗教音乐与人民生活的关系. 中国少数民族音乐学会第三届年会论文, 1988

- 佚名. 太清宫道乐流传. 中国道教, 1988; 1
- 谭大江. 试谈武当山道教音乐在历史演变中的三个时期. 中国道教, 1988; 2
- 陈雄群. 一场古朴典雅的音乐会. 中国道教, 1988; 3: 8—9
- 张鸿懿. 仙音缭绕白云观——记白云观道教音乐. 中国道教, 1988; 3: 9—11
- 黄常伦. 苏州玄妙观道友继承发扬的道教音乐. 中国道教, 1988; 3: 11—12
- 张振国. 道偈艺术管见. 上海道教(创刊号), 1988
- 甘绍成. 略述道教音乐与民间音乐的关系. 宗教学研究, 1988; 2: 3
- 蒲亨强. 道教音乐与中国传统戏曲音乐. 华中师范大学学报(哲社版), 1988; 6
- 杨顺适. 楚风遗声巫音调. 中国音乐, 1989; 2: 66—67
- 刘红. “声曲折”考释. 中国音乐, 1989; 4: 34—35
- 赵仲明. 巫术音乐研究——兼论先秦音乐之特点. 中国音乐学, 1989; 1: 66—81
- 曹本冶. 香港道教全真派仪式音乐初述. 人民音乐, 1989; 8: 26—29
- 甘绍成. 全真道十方经韵的遗存. 音乐探索, 1989; 1: 41—47
- 甘绍成. 川西地区道教音乐的类型及特征. 音乐探索, 1989; 3: 37—47
- 周耘. 荆楚遗风——湖北跳丧初探. 黄钟, 1989; 1: 71—76
- 陈天国. 潮州道教音乐. 星海音乐学院学报, 1989; 4: 26—27、25
- 蒲亨强. 中国道教音乐分类构思——多参数多层次综合分类法理论与实践. 黄钟, 1989; 3: 21—28
- 蒲亨强. 唐明皇与道教音乐. 音乐艺术, 1989; 3: 17—22
- 蒲亨强. 武当山道乐与均县民歌. 艺术探索, 1989; 3
- 蒲亨强, 蒲亨建. “武当山青城山道教音乐之比较研究”补. 交响, 1989; 2: 14—15
- 詹仁中, 蔡惠铭. 道曲情趣管见. 音乐学习与研究, 1989; 1: 47—51
- 田青. 中国宗教音乐. 见中国民族音乐大观, 沈阳出版社, 1989
- 陈大灿. 道教音乐. 见: 中国大百科全书·音乐舞蹈卷, 中国大百科全书出版社, 1989; 113
- 吕锤宽. 台湾道教音乐源流略稿. 台湾: 艺术学, 1989; 3: 117—164
- 吕锤宽. 台湾的道教醮祭仪式与科仪. 台湾艺术评论, 1989; 1
- 吴学源. 洞经音乐. 见: 中国大百科全书·音乐舞蹈卷, 中国大百科全书出版社, 1989; 143—144

- 崇先· 丽江洞经音乐初探· 民族艺术研究, 1989; 1: 32—39
- 蒲亨强· 宗教音乐研究· 中国音乐年鉴, 1989
- 白克金· 宗教仪式的文献整理与分析· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 10—14
- 〔加〕简云华· 人与宇宙间之桥梁——《太平经》中的音乐哲学思想· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 15—27
- 包士廉· 消灾仪式· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 28—35
- 萨梭· 宿启科仪——乐谱和录像以及安灵宝真文、收真文舞蹈· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 36—65
- 劳格文· 台湾北部的法场· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 66—73
- Kenneth Dean· 道教仪式或唱曲· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 74—87
- Judith Magee Boltz· 道藏乐谱及其今日之演奏习惯· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 88—109
- 施博尔· 步虚小考· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 110—120
- Alan Kagan· 八仙庆寿——音乐的象征和仪式透视· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 4: 121—135
- 徐佩明· 新界的道教科仪经文· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 136—143
- 唐健垣· 跳神、大雉与皇帝· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 144—148
- 陈耀庭· 上海道教斋醮和“进表”科仪概述· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 149—154
- 〔日〕田仲一成· 道教仪式与祀神戏剧之间的关系· 见: 国际道教科仪及音乐研讨会论文集, 香港海峰出版社, 1989; 155—165
- 陈大灿· 同一道曲在各地流传中的变化——广州全真派和上海、苏州正一派

- 的道曲对比。见：国际道教科仪及音乐研讨会论文集，香港海峰出版社，1989；166—180
- 陈国符。北宋《玉音法事》吟（线）谱考稿。见：国际道教科仪及音乐研讨会论文集，香港海峰出版社，1989；181—217
- 卿希泰。关于道教斋醮及其形成问题初探。见：国际道教科仪及音乐研讨会论文集，香港海峰出版社，1989；218—223
- 饶宗颐。南戏戏神咒“啰哩哇”之迷——答何昌林先生。见：国际道教科仪及音乐研讨会论文集，香港海峰出版社，1989；224—227
- 曹本冶。香港一座道馆孟兰盆会中的道教科仪音乐（英文）。见：国际道教科仪及音乐研讨会论文集，香港海峰出版社，1989
- 陈云逵（台湾）。中国道教礼仪科乐唱赞道情的探索。见：第一届道教科仪音乐研讨会论文集，1989
- 陈守仁（香港）。宗教仪式及戏剧《祭白虎》双重角色。见：第一届道教科仪音乐研讨会论文集，1989
- 王小盾。早期道教的音乐与仪轨。见：第一届道教科仪音乐研讨会论文集，1989
- 王小盾。魏晋南北朝的道教科仪音乐——兼论早期道教音乐的仪式化及其功能的转型。见：第一届道教科仪音乐研讨会论文集，1989
- 金兆钧。武当山道教音乐曲词的文化分析。见：第一届道教科仪音乐研讨会论文集，1989
- 罗炽。道教醮仪颂偈祝咒探赜。见：第一届道教科仪音乐研讨会论文集，1989
- 黄平莹。浅谈广东粤北瑶族道教音乐的流行状况。见：第一届道教科仪音乐研讨会论文集，1989
- 吴学源。昆明道教《清微派》科仪音乐探析。见：第一届道教科仪音乐研讨会论文集，1989
- 蒲亨强。武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格初论。见：第一届道教科仪音乐研讨会论文集，1989
- 余树声。道教音乐美学传统和道教音乐。见：第一届道教科仪音乐研讨会论文集，1989

- 辛力. 俗曲与道情——兼析山东道情曲种音乐. 见: 第一届道教科仪音乐研讨会论文集, 1989
- 钱康宁. 云南巍山洞经音乐. 见: 第一届道教科仪音乐研讨会论文集, 1989
- 曹本冶. 道教仪式执行者的训练——香港全真派道馆的实例. 见: 第一届道教科仪音乐研讨会论文集, 1989
- 饶宗颐. 西安鼓乐与全真教. 见: 第一届道教科仪音乐研讨会论文集, 1989
- 费师逊. 道教科仪音乐中的炼养功能. 见: 第一届道教科仪音乐研讨会论文集, 1989
- 柯琳. 中国道教音乐结构成分的分析. 见: 第一届道教科仪音乐研讨会论文集, 1989
- 尼树仁. 道教音乐与佛教音乐的比较研究. 见: 第一届道教科仪音乐研讨会论文集, 1989
- 杜庆云. 道教音乐与地方音乐的关系探微. 见: 第一届道教科仪音乐研讨会论文集, 1989
- 张鸿懿. 北京白云观道教音乐研究. 见: 第一届道教科仪音乐研讨会论文集, 1989
- 张弦. 历史上的道教音乐初述. 见: 第一届道教科仪音乐研讨会论文集, 1989
- 伍一鸣. 江南道教音乐的由来和发展. 中国道教, 1989; 1: 40—44
- 伊莲. 道经的意境美——玄门日诵早晚坛初探. 中国道教, 1989; 3
- 甘绍成. 青城山道教音乐传人——江至霖. 中国道教, 1989; 4: 10—11
- 鲁勇. 崂山道教音乐. 人民日报(海外版), 1989. 12. 13
- 潘忠禄. 巨鹿道教音乐. 中国音乐, 1990; 2: 17—20、10
- 张鸿懿. 北京白云观的道教音乐. 中国音乐, 1990; 4: 31—34
- 吕锤宽. 台湾天师派道教仪式音乐的功能. 中国音乐学, 1990; 3: 21—23
- 蒲亨强. 吾将上下求索——1989年道教科仪音乐研讨会综述. 人民音乐, 1990; 2: 24—26
- 刘红. 试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴含. 黄钟, 1990; 1: 1—8
- 蔡际洲. 从宫观乐派到民俗乐派——兼论武当道乐中趋同与求异的现象. 黄钟, 1990; 1: 9—17

- 史新民. 全真、应付、伙居——武当道乐析略. 黄钟, 1990; 1: 18—23
- 祝建华. 《大明御制玄教乐章》与武当山道教音乐. 黄钟, 1990; 1: 27—32
- 周振锡. 《斗姥宝诰》试析——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原则. 黄钟, 1990; 1: 33—41
- 王忠人. 试论《二泉映月》的道乐特征. 黄钟, 1990; 1: 42—48
- 刘劼. 佛、道教音乐在陕西民俗中. 音乐探索, 1990; 1: 40—45
- 李玉珍. 东北新韵初探. 乐府新声, 1990; 1: 28—34
- 寒声. 中国道教音乐散论. 音乐舞蹈, 1990; 1
- 景尉岗. 晋北道教音乐字谱翻译的宫调问题. 音乐舞蹈, 1990; 1
- 武艺民. 琐谈道教音乐的起源与发展. 音乐舞蹈, 1990; 1
- 刘建昌, 陈家浜, 任德泽. 山西宗教音乐调查报告. 音乐舞蹈, 1990; 1
- 孙秀华. 祭用“传十供”——长子道教民间仪式活动之一. 音乐舞蹈, 1990; 1
- 黄富. 新平道教音乐·佛教音乐及其异同. 民族艺术研究, 1990; 6: 31—37
- 田可文. 宗教音乐研究. 中国音乐年鉴, 1990; 231—236
- 曹本冶. 香港道教全真派声乐音乐在仪式中的固定和非固定因素. 见: 中国音乐国际研讨会论文集, 山东教育出版社, 1990; 148—158
- 史孝进. 《进表》科仪音乐概述. 中国道教, 1990; 1: 56—58
- 闵智亭. 道乐高雅 有待整理. 中国道教, 1990; 4: 9—10
- 张凤林. 苏州道教音乐浅析. 中国道教, 1990; 4: 10—14
- 甘绍成. 川西道教音乐概述. 中国道教, 1990; 4: 15—20
- 贾保胜. 贵溪的民间道教戏曲. 中国道教, 1990; 4: 42—46
- 张振国. 谈谈祭诗、郊庙歌辞和道曲的差异. 上海道教, 1990; 1—2: 46—49
- 杨曾烈. 丽江洞经音乐调查. 丽江文史资料, 1990; 9: 114—138, 1991; 10: 30—47
- 毛继增. 敬神 娱人——试论道教科仪音乐的功能. 音乐研究, 1991; 4: 48—52
- 曹本冶, 史新民. 道教科仪音乐研究现状与展望. 音乐研究, 1991; 4: 65—68
- 周凯模. 少数民族宗教乐舞与宗法文化. 音乐研究, 1991; 4: 69—76
- 毛继增. 道教音乐研究的中心应该在中国——访曹本冶博士. 人民音乐, 1991; 5: 30—31
- 袁炳昌. 丽江纳西族洞经音乐. 音乐生活, 1991; 11: 8—9

黄宗堂.一窥大陆武当山道教音乐采集工作实例摘要.台湾音乐生活编辑部
整理,1991;3

蒲亨建.武当山道教韵腔之多重风格与形态特征考辨.艺苑,1991;3:29—34

刘建昌.佛、道音乐研究.中国音乐年鉴,1991;122—129

史新民,周振锡.中国武当山道教音乐.黄钟(英文版),1991;1:35—42

赵泓.重视道教音乐研究.黄钟,1991;4:3

曹本冶.道乐研究与香港道乐.黄钟,1991;4:4—7

史新民.论武当道乐之特征.黄钟,1991;4:8—14

刘红.论“武当韵”与楚文化的渊源关系.黄钟,1991;4:15—24

杜汉华.武当山道教音乐发隐.黄钟,1991;4:25—35

蒲亨强.武当道乐部分曲目分类考源.黄钟,1991;4:36—43

袁东艳.武当道乐韵腔唱诵方法初探.黄钟,1991;4:44—47

周振锡.《萨祖铁罐施食祭炼科范》音乐试析——兼论道教科仪音乐的套曲构成原则.黄钟,1991;4:52—61

王忠人.道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章.黄钟,1991;4:62—68

祝建华.道释法事音乐溯源.黄钟,1991;4:69—74

向思义.道教音乐之法器刍议.黄钟,1991;4:75—80

王忠人,刘红.《全真正韵》采录整理报告.黄钟,1991;4:81—89

甘绍成.全真道曲——十方韵的流传.黄钟,1991;4:90—99

詹仁中.全真道经韵《崂山韵》概述.黄钟,1991;4:100—109

张凤林.苏州道教音乐特点要述.黄钟,1991;4:110—114

余兰森.“全真正韵”与信息场——《全真正韵谱辑》读后.黄钟,1991;4:
115—116

徐占海.道教音乐悟学札记.见:第二届道教科仪音乐研讨会论文集,人民音
乐出版社,1991;1:1—11

张晓凡.黑龙江道教科仪音乐的历史与演变.见:第二届道教科仪音乐研
讨会论文集,人民音乐出版社,1991;1:12—27

詹仁中.全真道与中国戏剧.见:第二届道教科仪音乐研讨会论文集,人民音
乐出版社,1991;1:28—41

- 蒲亨强. 明代武当山道教音乐考略. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 42—57
- 钟光全. 重庆民俗与道教道场科仪音乐. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 58—67
- 甘绍成. 四川道教仪式执行者的传承方式与特点. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 68—81
- 凌瑞兰. 道教科仪音乐研究方法刍议. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 82—92
- 曹本冶. 香港全真道科仪音乐的组成基素. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 93—103
- 柯琳. 白云观道教法事科仪调查报告. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 104—122
- 李玉珍. 东北道教的开光科范仪式音乐及其功用. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 123—130
- 张鸿懿. 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. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 158—171
- 黄礼仪. 江西黄畬山老道堂音乐. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 172—181
- 蒲亨建. 武当山道教韵腔特异风格的形态学研究. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 182—193
- 魏煌. 法器在东北新韵中的运用. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 194—203
- 乐川. 第二届道教科仪音乐研讨会综述. 见: 第二届道教科仪音乐研讨会论文集, 人民音乐出版社, 1991; 1: 204—209
- 白学光. 绿春哈尼族原始宗教音乐. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 白刊宇. 红河彝族原始宗教及其音乐. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 兰明红. 浅谈墨江哈尼族丧礼中的原始宗教音乐. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991

- 孙继南. 丘北汉族民间祭祀音乐. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 杨海寿. 浅谈道教文化对景东县民间习俗及文化艺术的影响. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 杨文平. 嵩明县道教音乐初探. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 杨曾烈, 陈秋元. 丽江道教及道教音乐调查. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 杨力. 西双版纳哈尼族(爱尼人)原始宗教音乐调查. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 李安明, 黄富. 新平鲁奎山彝族原始宗教音乐调查. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 何盛永. 丘北洞经音乐初探. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 张亚森. 罗平县布依族原始宗教音乐初考. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 欧阳正. 思茅洞经音乐简述. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 居少云. 勐海县拉祜族“叫魂调”和“哭丧调”. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 黄宗堂. 师宗瑶族受戒音乐调查. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 黄金邦. 玉溪市道教音乐初考. 云南省首届宗教音乐研讨会论文, 1991
- 史新民, 周振锡. 翔实准确 刻意求新——《中国武当山道教音乐》编辑札记. 中国道教, 1991; 1: 32—34、44
- 杨久盛. 千山道教音乐简介. 中国道教, 1991; 1: 35—37
- 雷宏安. 云南道教源流初探. 中国道教, 1991; 1
- 闵智亭. 钩沉索隐 探颐道乐. 中国道教, 1991; 3: 56—57
- 陈振涛. 崂山道教音乐考查记. 中国道教, 1991; 4: 22—26
- 朱建明. 道教戏曲简介. 上海道教, 1991; 1: 21—24
- 张振国. 正一道曲选注(一). 上海道教, 1991; 4: 20—22
- 蒲亨强, 蒲亨建. 道教与声曲折谱式. 见: 众妙之门——道教文化探微, 湖南教育出版社, 1991
- 刘红. 释道乐“步虚”. 中国音乐, 1992; 1: 20—22

- 王小盾. 唐代的道曲和道调. 中国音乐学, 1992; 2: 15—23
- 蒲亨强, 蒲亨建. 《玉音法事》曲线谱源流初探. 中国音乐学, 1992; 3: 126—137
- 何青. 云南丽江纳西族洞经音乐. 中央音乐学院学报, 1992; 2: 60—63
- 甘绍成. 川西道教音乐与地方音乐的关系. 音乐探索, 1992; 3: 35—42
- 刘石. 酃牛祭天 乐愉神祇. 音乐生活, 1992; 1: 9—10
- 修海林. 中世纪神学氛围中的音乐思想. 音乐艺术, 1992; 1: 30—35
- 詹仁中. 从道曲《百鸟朝凤》到唢呐曲《百鸟朝凤》——兼论道曲与民间器乐曲的相互关系. 乐府新声, 1992; 2: 42—44
- 尹祖钧, 盘鲜恩. 河口瑶族道教音乐调查. 民族艺术研究, 1992; 3: 49—50
- 田青. 宗教音乐研究. 中国音乐年鉴, 1992; 34—41
- 周耘. 鄂西南巴东野三关“跳丧”调查报告. 中国音乐年鉴, 1992
- 曹本冶, 史新民. 中国道教音乐之研究现状. 汉城国际传统音乐学会年鉴. 1992,
- 黄林, 吴学源. 论云南洞经音乐的社会属性. 民族艺术研究, 1992; 2: 25—31
- 蒲亨强. 道教与宫廷音乐. 中国道教增刊: 西安中国道教文化研讨会论文集, 1992; 235—250
- 武汉音乐学院道教音乐研究室. 中国道教音乐的渊源、传承、流变、整理与研究. 中国道教增刊: 西安中国道教文化研究会论文集, 1992
- 刘红. 论道教音乐种类及其层次划分. 中国道教, 1992; 2: 40—47
- 李占国. 陕西佳县白云山白云观道教音乐简介. 中国道教, 1992; 4: 45—48
- 贾保胜. 龙虎山的民间道乐与斋醮. 上海道教, 1992; 1: 17—18
- 张振国. 正一道曲选注(二). 上海道教, 1992; 1: 18—20
- 张振国. 正一道曲选注(三). 上海道教, 1992; 2: 14—16
- 张振国. 正一道曲选注(四). 上海道教, 1992; 3: 16—18
- 刘守华. 道教斋醮中的民歌. 时代与艺术, 1992; 2
- 张汉卿. 土家跳丧随想录. 音乐研究, 1993; 2: 70—75
- 薛艺兵. 从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点. 音乐研究, 1993; 4: 65—70
- 常八一. 云南曲靖洞经音乐. 中国音乐, 1993; 1: 33—34

- 管建华. 中国道教音乐研究的首部专著——《道教与中国传统音乐》简评. 中国音乐, 1993; 3: 49—49
- 何昌林. 国宝埋藏在喜马拉雅云岭深处——为丽江纳西古乐团进京演出作. 人民音乐, 1993; 11: 20—26
- 李世斌. 陕西宗教音乐——陕西传统器乐概观之五. 交响, 1993; 2: 22—23
- 王忠人, 刘红. 龙虎山天师道音乐. 黄钟, 1993; 1—2: 65—74
- 张康林. 原始歌舞与原始宗教. 音乐探索, 1993; 3: 7—13
- 刘红. 论全真派道教音乐的形态特征. 交响, 1993; 2: 24—25
- 蒲亨强. 道教与文人音乐. 交响, 1993; 2: 26—29
- 陈慧雯. 西安八仙宫道教科仪音乐初探. 交响, 1993; 2: 36—38
- 刘红. 宗教音乐研究. 中国音乐年鉴, 1993
- 雷宏安, 杨韵笙. 略论洞经音乐组织的历史渊源及其道教特征——兼与黄林吴学源同志商榷. 民族艺术研究, 1993; 2: 65—73
- 蒲亨强. 道教与中国佛教音乐. 武当山中国道教文化艺术研讨会论文, 1993
- 蒲亨强. 道教与传统戏曲音乐. 民族艺术, 1993; 3
- 张兴荣. 洞经音乐的礼仪及形态风格特征. 见: 艺术学, 艺术家出版社, 1993; 139—186
- 王玄禄. 说说百唱不厌的“澄清韵”. 中国道教, 1993; 1: 57—58
- 刘红. 武当山道教音乐初始形态溯源. 上海道教, 1993; 1: 13—18
- 张振国. 正一道曲选注(五), 上海道教, 1993; 1: 28—30
- 张振国. 正一道曲选注(六), 上海道教, 1993; 2: 20—22
- 张振国. 正一道曲选注(七), 上海道教, 1993; 3: 22—24
- 南江子. 上海道教斋醮活动简述. 上海道教, 1993; 4
- 欧景星. 漫谈儒、道人论与乐论. 南开大学学报(哲学版), 1993; 2
- 柯琳. 雉文化探讨. 音乐研究, 1994; 1: 55—60
- 钱铁民. 阿炳与道教. 中国音乐学, 1994; 4: 51—63
- 陈自明. 古老、朴素、纯真、雅致——记云南丽江洞经音乐赴京演出. 人民音乐, 1994; 8
- 苏木. 道教音乐美学源流探微. 中央音乐学院学报, 1994; 4: 12—15

- 于德琛. 武当山道教音乐补遗. 黄钟, 1994; 4: 23—27
- 张宝庆. 云南“洞经音乐”发微. 音乐探索, 1994; 2: 9—13
- 阎建国. 维吾尔族宗教音乐初探. 乐府新声, 1994; 1: 28—35
- 蒲亨强, 蒲亨建. 中国道教音乐巡礼(一). 音乐爱好者, 1994; 1: 24—25
- 蒲亨强, 蒲亨建. 中国道教音乐巡礼(二). 音乐爱好者, 1994; 2: 25—27
- 蒲亨强, 蒲亨建. 中国道教音乐巡礼(三). 音乐爱好者, 1994; 3: 20—21
- 蒲亨强, 蒲亨建. 中国道教音乐巡礼(四). 音乐爱好者, 1994; 4: 18—19
- 蒲亨强, 刘毅. 中国道教音乐巡礼(五). 音乐爱好者, 1994; 5: 18—19
- 蒲亨强, 刘毅. 中国道教音乐巡礼(六). 音乐爱好者, 1994; 6: 33—34
- 王忠人. 宗教音乐研究. 中国音乐年鉴, 1994
- 蒲亨强. 道教音乐特征简论. 道家道教与中国文化学术研讨会论文, 1994
- 田诚阳. 道教的法器. 中国道教, 1994; 3
- 刘世天. 试谈“步虚韵”. 中国道教, 1994; 3
- 朱建明. 南汇道坛音乐曲牌及其特点. 上海道教, 1994; 3: 17—19
- 徐炳林. 牵魂引神话道乐. 上海道教, 1994; 3: 39—41
- 甘绍成. 道教音乐. 见: 清词碧箫: 道教文学艺术(五), 四川人民出版社, 1994
- 甘绍成. 隋唐五代道教科仪音乐研究. 见: 道教研究, 四川人民出版社, 1994; 1
- 邓光华. 傩坛锣鼓史话. 中国音乐, 1995; 2: 23—24
- 延河. 宁夏宗教音乐的类别、特点和源流. 中国音乐, 1995; 2: 78—79
- 李润中, 吴太邦. 辽宁盘锦文昌宫道教器乐调查报告. 中国音乐学, 1995, 1: 73—91
- 史弘. 手挥五弦游心太玄——古琴艺术与中国道家思想. 中国音乐学, 1995; 2: 25
- 桑德诺瓦. 东巴仪式音乐的若干调查与研究. 中国音乐学, 1995; 4: 29—43
- 孙凡. 全真正韵闵谱 53 韵经词韵腔研究. 黄钟, 1995; 4: 8—17
- 胡军. 茅山道乐器乐曲牌调查报告. 黄钟, 1995; 4: 41—46
- 邓廷泽. 八卦中的器乐演奏蕴含释义. 乐府新声, 1995; 2: 37—42
- 蒲亨建. 琳琅振响古韵幽——全真祖庭白云观道乐. 音乐艺术, 1995; 2: 16—19
- 蒲亨强, 罗天全. 中国道教音乐巡礼(七)——苏州玄妙观道乐. 音乐爱好者,

- 1995;1:30—31
- 蒲亨强,罗天全.中国道教音乐巡礼(八)——茅山顶宫道乐.音乐爱好者,1995;2:34—35
- 蒲亨强,罗天全.中国道教音乐巡礼(九)——川西青城山道乐.音乐爱好者,1995;3:35—36
- 蒲亨强,蒲亨建.中国道教音乐巡礼(十)——太岳武当山道乐.音乐爱好者,1995;4:32—33
- 蒲亨强,蒲亨建,王红.中国道教音乐巡礼(十一)——武昌长春观道乐.音乐爱好者,1995;5:36—37
- 蒲亨强.中国道教音乐巡礼——结束感言.音乐爱好者,1995;6:37—38
- 孙锡斌.开远市洞经音乐简述.民族艺术研究,1995;2:33—36
- 蒲亨强,蒲亨建.鸾歌凤舞鼓云璈——苏州玄妙观道乐.音乐学习与研究,1995;2:23—29
- 刘红,孙凡.中华道教大辞典·音乐词条.中国社会科学院出版社,1994
- 罗玉恒.洞经古乐重放异彩.中国道教,1995;2:41—45
- 刘红.道教音乐中的生命及宇宙象征意识.澳大利亚:国际传统音乐学会第31届年会,1995
- 刘红.道教音乐的概念.日本:亚洲太平洋民族音乐学年会,1995
- 朱建明,谈敬德,陈正生.上海郊区道教科仪音乐研究.上海道教,1995;3:8—10
- [德]汉斯·厄施.尹耀勤,赵志扬编译.源自道的精神的音乐.中国音乐,1996;1:47—49
- 彭昭倩,詹仁中.崂山道教宫观古琴发展回眸.中国音乐学,1996;1:56—61
- 刘红.道教科仪音乐研究之概念和方法讨论.中国音乐学,1996;1:131—140
- [日]泷本裕造,刘红.苏州道教进表仪式音乐.日本:东方宗教,1996
- 甘绍成.建国以来我国宗教音乐研究学科建设的回顾与思考.中国音乐学,1996;4:17—21
- 田可文.《金屋梦》中的明清佛道音乐.黄钟,1996;2:7—10
- 孙凡.全真正韵谱53韵韵板研究.黄钟,1996;2:30—34

- [加拿大]简云华. 胡军译. 人与宇宙间之桥梁——《太平经》中的音乐哲学思想. 黄钟, 1996; 4: 29—32、39
- 王兴平. 文昌崇拜与洞经音乐. 音乐探索, 1996; 2: 5—15
- 甘绍成. 文昌洞经音乐与道释儒雅俗文化. 音乐探索, 1996; 2: 16—17
- 蒋纯勇. 都江堰市“洞经音乐”初考. 音乐探索, 1996; 2: 18—19
- 信威. 辽宁蒙古族民间宗教歌曲——冯尼音道. 乐府新声, 1996; 4: 32—33
- 孙凡. 全真道与“全真正韵”的形成与传播. 交响, 1996; 2: 17—19
- 桑德诺瓦. 丽江纳西族洞经音乐的传说、曲牌及形态. 民族艺术研究, 1996; 2: 17—25
- 严懋全. 云南洞经音乐艺术之风格及美学特征. 云南艺术学院学报, 1996; 4: 11—13
- 蒲亨强, 蒲亨建. 音雅飘逸清音长——太岳武当山道乐. 国际音乐交流, 1996; 1: 35—36
- 史新民, 周振锡, 王忠人. 中国道教大辞典·音乐词条. 华夏出版社, 1996
- 蒋述卓. 宗教艺术的象征: 意义的蕴藏与转换. 民族艺术, 1996; 2: 26—40
- 史新民. 道教科仪音乐之现行研究. 武汉音乐学院音乐学系建系 10 周年论文集, 111—114
- 甘绍成. 正一道音乐和全真道音乐的比较研究. 见: 道家文化研究, 上海古籍出版社, 1996; 9: 402—423
- 蒲亨强. 道教音乐特征简论. 见: 道家文化研究, 1996; 9: 424—437
- 张之良. 北京白云观早晚功课音乐解析. 中国道教, 1996; 1: 31—35
- 李福. 道教举乐之义. 中国道教, 1996; 4: 43—46
- 袁静芳. 中国传统乐种曲式结构与道教法事程式结构的关系. 音乐研究, 1997; 3: 74—79
- 张华信. 中西传统音乐中的宗教观. 中国音乐, 1997; 2: 37—38
- 秦德祥. 常州道教及音乐. 中国音乐, 1997; 3: 34—35
- 孙晓辉. 玉音法事谱面结构试析. 黄钟, 1997; 3: 74—80
- 胡军. 茅山道教“三茅表”醮仪音乐的程式法则. 黄钟, 1997; 4: 66—70、85
- 胡军. 茅山道教“三茅表”醮仪音乐的文化特征. 黄钟, 1997(增刊); 8—10

- 蒲亨强. 道教科仪音乐历史考察(上). 音乐艺术, 1997; 1: 4—8、14
- 蒲亨强. 道教科仪音乐历史考察(下). 音乐艺术, 1997; 2: 1—9
- 蒲亨强. 全真道教法器音乐艺术特点探微. 星海音乐学院学报, 1997; 4: 16—22
- 袁炳昌. 宗教和少数民族民间音乐. 国际音乐交流, 1997; 1: 44—45
- 王政. 原始宗教象征代码的世界(上). 民族艺术, 1997; 4: 32—48
- 刘红. 香港道教音乐. 中国道教, 1997; 2: 31—36
- 吴炳志. 澳门的正一派音乐. 中国道教, 1997; 3: 35—39
- 谢建平. 《霓裳雅韵》考辩——苏南吹打曲牌探源. 中国音乐学, 1998; 2: 53—64
- 张振涛. 来自香江的报告——“中国传统仪式音乐研讨会”侧记. 中国音乐学, 1998; 4: 113—122
- 蒲亨强. 阴柔清韵——道教音乐审美风格论. 中央音乐学院学报, 1998; 1: 63—74
- 史新民. 曾侯乙编钟五音顺序中道的意涵. 黄钟, 1998; 3: 6—8
- 蒲亨强. 当代道教科仪音乐现状考略. 音乐艺术, 1998; 2: 14—20
- 王政. 原始宗教象征代码的世界(下). 民族艺术, 1998; 1: 57—70
- 王忠人. 关于道教科仪音乐有无固定调高问题的思考. 中国传统仪式音乐研讨会论文, 1998
- 邓光华. 雉仪音乐研究概况及其方法的理论思考. 中国传统仪式音乐研讨会论文, 1998
- 杨民康. 中国传统仪式音乐的概念和方法浅论. 中国传统仪式音乐研讨会论文, 1998
- 李世斌. 传统仪式音乐研究的理论概念——从“陕南孝歌”谈起. 中国传统仪式音乐研讨会论文, 1998
- 张鸿懿. 试谈仪式音乐的研究方法. 中国传统仪式音乐研讨会论文, 1998
- 罗明辉. 由剑川白族道教科仪音乐引发的对洞经音乐概念之思考. 中国传统仪式音乐研讨会论文, 1998
- 袁静芳. 中国传统仪式中的音乐考查. 中国传统仪式音乐研讨会论文, 1998
- 钱铁民. 无锡正一道斋醮科仪中之声乐艺术简析. 中国传统仪式音乐研讨会论文, 1998

- 詹仁中.对搜集山东道教音乐的回眸与前瞻.中国传统仪式音乐研讨会论文,1998
- 甘绍成.道教科仪音乐研究的回顾与存在的问题——兼谈仪式音乐的研究范围及方法.宗教学研究,1998;2:53—56
- 刘红.本世纪中国道教音乐研究综述.台湾:三清文化,1998—1999
- 王宜娥.道教音乐.中国道教,1998;1:31—32
- 修海林.“声曲折”概念的重新界定与音韵学研究视点.音乐研究,1999;1:86—89
- 孙晓晖.《散花乐》考.中国音乐学,1999;2:118—129
- 罗明辉.关于洞经音乐的问题的探讨.中央音乐学院学报,1999;4:44—48、90
- 黄枝生.洞经音乐发源于文昌祖庭梓潼.音乐探索,1999;1:19—21
- 王兴平.洞经音乐探源.音乐探索,1999;4:26—35
- 杨晓勋.关于道教音乐内涵的实用性的理解.星海音乐学院学报,1999;1:6—8
- 朱建明.对中国传统仪式音乐概念的认识.上海艺术家,1999;3:56—57
- 李凤亮.宗教艺术本质的文化体悟:《宗教艺术论》评析.民族艺术,1999;1:161—167
- 雷宏安.略论中国洞经音乐的起源及流变.民族艺术研究,1999;6:19—24
- 李养正.太监、乐舞生、道教:《新编白云观志》片段.中国道教,1999;3:20—23
- 李福.道教音乐与传统医学.中国道教,1999;3:30—31、36
- 褚洪深.学习阿炳精神 弘扬无锡道教音乐:访无锡道教协会筹备委员会副主任尤武忠道长.中国道教,1999;3:38—39
- 周高德.玄门日诵早课经《大启请韵》词解.上海道教,1999;3:36—37
- 卿希泰.在世纪之交展望道教文化的未来.上海道教,1999;4:33—36
- 雷宏安.略论中国洞经音乐的起源及流变特征:一种多视角的文化探索.宗教学研究,1999;1:57—63
- 罗明辉.剑川白族道教“奠土”仪式与音乐.宗教学研究,1999;3:66—72
- 田青.杨荫浏与中国宗教音乐.音乐研究,2000;1:62—76
- 赵磊.陇西道情.中国音乐,2000;4:64—64
- 曹本冶,薛艺兵.河北省易县涑水地区的后土崇拜与民间乐社.中国音乐学,

2000;1:79—98

史新民. 巫音探源. 黄钟, 2000;1:30—36

孙凡. 全真正韵的咏唱风格. 黄钟, 2000;1:37—39

刘正维. 高腔与道教音乐的渊源关系辨析. 黄钟, 2000;3:29—36

胡军. 茅山道教“三茅杆”科仪音乐考察. 黄钟, 2000;4:34—40

杨曦帆. 丽江洞经音乐的多元文化背景与审美风格. 音乐探索, 2000;1:36—39

钱建明. 道科音乐及其科仪功能的演化. 交响, 2000;2:20—24

薛艺兵. 河北易县、涞水的“后土宝卷”. 音乐艺术, 2000;2:31—37

罗明辉. 道科音乐研究综述. 乐府新声, 2000;3:34—37

于光. 宗教音乐的独特魅力. 音乐舞蹈研究, 2000;5:16—17

李运国. 武夷山道文化学术研讨会综述. 中华文化论坛, 2000;1:142—143

甘绍成. 20 世纪的道教音乐研究回眸. 中华文化论坛, 2000;3:101—103

张鸿懿. 道教音乐. 见: 中国传统音乐概论, 上海音乐出版社, 2000;450—520

孙凡. 现代人文环境中的“全真正韵”. 香港 21 世纪传统音乐展望研讨会论文, 2000

田青, 陈非子. 宗教与中国音乐. 中国文艺家, 2000;2:28—31

任宗权. 道教全真正韵的渊源及演变. 中国道教, 2000;1:14—18

刘仲宇. 宫观和道教文化的发展. 中国道教, 2000;3:28—34

陈正生. 道教音乐研究浅谈. 上海道教, 2000;2:35—38

陈正生. 谈谈道教音乐中的笛. 上海道教, 2000;3:25—27

高国潘. 略论郑板桥《道情十首》. 弘道, 2000;61—64

陆永法. 茅山道教音乐. 茅山道院, 2000;8

李来璋. “大音希声”新解. 见: 鉴名录, 香港银河出版社, 2000;281—288

张丽. 儒道两家音乐美学思想之比较. 辽宁师范大学学报·社科版, 2000;2:94—95

聂清. 《证道歌》作者考. 宗教学研究, 2000;1:131—137

黎蔷. 中国道教与乐舞戏曲西渐考. 山西师大学报·社科版, 2000;2:5—12

詹仁中. 试谈胶东道曲“四大调”. 齐鲁艺苑, 总第 19 期

二、论文提要

李石根·西安城隍庙道派鼓乐·音乐研究,1984;1:85—92

本文认为西安鼓乐中确实保留着明显的唐、宋音乐传统,是唐代燕乐的遗音。全文分三部分进行阐述。

一、“西安鼓乐的流布及流派”。西安鼓乐按其活动范围和演奏风格,可分为僧、道、俗三大流派;流布于关中地区沿终南山麓的几个县和西安市区,活动中心仍在西安,过去在城内即有城隍庙、迎祥观、清寿堂、福寿堂、五福堂等二十多家鼓乐班社,这些活动地点,不少是隋唐名胜和重要寺院。

二、“道派鼓乐的形成”。西安城隍庙建于明洪武二十年(1387年),到了清代,曾迁址多次重修,成为西安最大的庙宇之一。据老道士安来绪讲,他曾见过明嘉靖(1522—1565年)年间的鼓乐抄本,他也藏有一本清雍正九年(1731年)乐谱抄本,可见这里的鼓乐活动早于清初。城隍庙鼓乐当属道派,而且是近世道派鼓乐的代表。城隍庙鼓乐解放前是一种职业性活动,在乐队的编制、乐器的配备、表现手法、演奏技巧等方面都有较高的要求。城隍庙的道士,每日除了正常的经课之外,也把练习鼓乐列为功课。城隍庙在历史上有过很多著名的鼓乐艺师,他们技艺卓越,广收艺徒,教出了不少优秀的演奏家。安来绪为人正派,演技超卓,他的鼓技与双云锣演技曾给人们留下了深刻的印象。1959年被选为第三届全国文代会代表。

三、“城隍庙鼓乐艺术传统的几个特征。”(一)城隍庙道派鼓乐和僧、

俗两派本是同源异流,其谱式、曲式结构、乐器、乐队编制等基本一样;城隍庙鼓乐也有坐乐和行乐两种形式。坐乐又分“八拍坐”与“法鼓段坐乐”两种结构,行乐则有“高把子”与“乱八仙”两种结构。坐乐的结构与僧、俗两派相比则有较大差异,整套坐乐分为散、慢、快三部分,而且构成整套坐乐的各个乐章也都有各式各样的头、身、尾。这些结构不仅可以独立存在,而且可以联合。(二)城隍庙坐乐演奏,在乐器使用上,特别是配器方法上异于其他流派。在乐器使用上,其笛以平调笛为主,用于吹奏六、上两调乐曲,也常用梅管调笛来吹奏尺、五两调乐曲;管子有高低两种,高管与平调笛、笙相合,低管只能与官调笛、笙相合;笙也有三种,即官调笙、平调笙、梅管调笙,与上述三种笛相合。城隍庙过去所用的平调笙群却有四个声部(高笙、平笙、二调笙、嗡笙),与平调笛相合。在配器方法上,一般均以笛为领奏,群笙为辅,予以陪衬,管子叼音帮腔。而在城隍庙的鼓乐演奏中,还要采取一种特异的手法——笛子加花吹奏。节奏性乐器的配器,根据艺人总结:1. 以鼓为主配以铜乐器,大件铜乐器与大鼓相配,小件铜乐器与小鼓相配;2. 大件铜乐器出现时,一般总是点稀,小件铜乐器出现时,一般总是点稠。3. 配器时必须注意主次,有虚有实,层次分明。

文中最后指出,“以上种种特征,使西安城隍庙的鼓乐演奏形成了自己独特的道派风格”。

吴素华·道与道教音乐·黄钟,1987;2:10—17

本文从哲学角度论述了“道”生“道教”再生“道教音乐”的衍变过程和内在联系,以及对音乐文化的历史贡献。

研究道教的一切,必须首先“悟”道,离开了道,别说无法理喻它的道功道术、科仪斋醮、符篆禁咒等宗教活动,甚至无法辨识它的宫观建筑、道教音乐等宗教艺术的特色。“道,无形、无情、无名,是个超感觉经验的

东西”。“‘道’，就是绝对理念，道乐就是‘道’的‘感性显现’”。

本文从武当山道教韵腔部分经词中的体验，首先提出了“出世与入世”的问题。认为从道教音乐韵腔的经词看，它包含讲道、颂神、祈求此时此事的实际报应。得道求神，既为了未来能羽化登仙，而又为了此时禳灾度厄：“既为了出世，又为了入世。”同时，道乐经词中还有“灵与肉完整成仙”的内容，所以道教的道，使道教音乐韵腔的经词具有独特的内容：“灵肉两极对立统一，彼岸此岸两极对立统一，出世入世两极对立统一”。

其次提出了“仙与俗”的问题。认为超越两极对立而和谐的“出世与入世”的经词，必然要求它的音乐形式具有“既仙又俗”的韵味，形成“道乐”的“仙中有俗，俗中有仙”的雅俗共赏特点，是一种文化的积淀现象。“道乐中没有中国的弦乐器而只有管乐器和打击乐器？因为中国文化中的仙人只弄管乐和打击乐”。“道乐的打击乐器多样，节奏复杂，变幻多彩，悦耳动听，与韵腔相和，真是‘仙歌凝韵九天风’的‘克谐仙唱’了”。“在人们意识里认为仙乐乐器是由笙管笛箫及打击乐器组成”，所奏出的音就是仙音、仙韵了。仙味是来自文化观念建立起来的“条件反射”，俗味则是由道教音乐本身决定的，于是道教音乐成为一种雅俗共赏的音乐。文章还举出武当山的一些韵腔来说明道教的“道”是放之四海而皆准的形而上的道，道教的神大部分是来自人间的神，音乐素材也可以取自民间，这就决定了道教音乐必须选民众熟悉的音乐为基础，然后进行加工才能博得大众喜闻乐见。同时道士的云游四海，道乐必然互相交融，所以中国的道教音乐是“纯中国的、纯理俗的，却又感性显现了中国文化中的‘仙’的观念的”。

再次，该文从道与道教音乐的关系中提出“无为无律与无不为无不律”的问题。指出道教音乐既有规则，又无规则。按照老子“道法自然”的观念，道教音乐必然是：“求自然流畅，不求规整；看起来无规则，实际上有规则；本心追求无为，恰好达到了无不为。”并举出道乐的曲词配合、字数增减、曲式结构、诵念经文等多方面例子来说明“道是永动的，永变的，道无恒常，那么道教音乐当然也是多变的，无常的”；“道不仅是本体论的道，还是表征自然规

律的道,那么,道教音乐的无常中包含着有常”。

文章的“结语”是:“因为道的含义的特殊,决定了道教对人类文化的特殊贡献”,“决定了道教音乐对中国民族音乐的特殊贡献。道的灵肉升仙观,使道乐既有出世,又有人世的丰富色彩,道出仙,仙来自人间,因而道乐利用道教文化的积淀和取材于民间音乐并糅进宫廷音乐,造成仙与俗的奇特统一。道的无为无不为理论,使道乐的结构既无律又有律。这种有律不是一种完全确定的存在,只是一种概率存在。”全文采取了严密的逻辑论证,是一篇从哲学角度研究宗教音乐的文章。

田青·佛、道音乐述要·中国音乐,1988;4:17—19

本文将佛曲与道曲的源流与发展历史做了简要叙述。

“佛曲述要”。佛曲是佛教徒在宗教活动中使用的音乐。自传入中国后,其音乐的历史大致可分为四个阶段:一、佛教初弘期的“西域”化阶段;二、自东晋到齐梁的华化及多样化的阶段;三、唐代的繁盛及定型化阶段;四、宋元以降直至明清的通俗化及衰微阶段。文中分别对此四个阶段予以阐述。

“道曲述要”。道曲指道教徒在宗教活动中使用的音乐。道教是产生于中国的宗教,其始可以溯源于远古的巫祝。“作歌乐鼓舞以乐诸神”便成为道教音乐的传统,而斋醮音乐,则成为崇祈禳重祭祀的道教音乐的主体,同时“道教音乐的形成受到儒家礼乐观及佛教梵呗形式的许多影响”。文中也对道曲的历史做了简述。

东汉时的《太平经》载有最早的道教音乐理论,从中可以看到儒家礼乐观的深刻烙印。由于早期道教主要在下层群众中流行,“环境与历史背景都使它不可能更多地顾及宗教仪典的规范性与音乐性。因此,直到三国至南北朝时期,道教徒才在佛教梵呗的启发下开始创作制定自己的音乐”。在道教音乐的创立过程中,“北魏寇谦之与刘宋陆修静,可称为奠基之

人”。唐代,由于皇族的推崇,道曲因而大规模进入宫廷,朝廷每年依道法斋醮,皆用乐。唐玄宗“于内道场亲教诸道士[步虚]声韵”,将许多流行宫廷的佛曲名改成道教名称,还亲制道曲,促成了道教音乐的繁荣。宋代出现了道藏中最早的道曲谱集《玉音法事》,此为研究道曲之重要文献。明初,朝廷设“神乐观”,专司雅乐、道乐,以道童为乐舞生,并令道士冷谦制定雅乐。朱棣还亲定道曲,颁布了《大明御制玄教乐章》,曲旁注有工尺谱,曲用南北曲。清时,道调与民间音乐进一步相互影响、吸收、融合,以致与俗乐合流。

文中同时指出,“道曲与佛曲相比,前者与民间音乐的关系更为密切”。现仍流传于我国许多省区的“道情”类艺术,就是道曲民间化、通俗化的最好例子。近世道曲主要有“全真道”与“正一道”两大派。全真教道士一般用全国通用的全真正韵(即“十方韵”);同时,亦有与地方音乐关系密切的“地方韵”。正一派道士一般以为民间举办丧事等法事活动为主要职业,日久天长,大部分地区的道曲已与当地民间器乐水乳交融了。醮坛所用法器,大抵借鉴佛教。民间举办法事,则以吹管乐器和打击乐器为主。

佚名·太清宫道乐的流传·原载崂山餐霞录,中国道教,1988;1:
27—28

本文是一位未署名的现代作者在《崂山餐霞录》上刊登的一篇文章,根据史料及传说简要叙述了崂山太清宫道乐形成与发展的历程。文中提到《既墨县志》所载后汉著名经学家张恭祖到太清宫创办康成学院,讲学、传播经文与经曲,“是崂山较早的真正经乐始祖之一”。又据历代道士传说,唐李白与浙江道士吴筠同到崂山旅居时,在太清宫北之阳共创一支曲子叫《清平调》,太清宫道士随之传唱至今,即今之[步虚]殿坛经韵曲牌。南宋、金代龙门派祖师邱处机两次到崂山传玄讲道,第一次据《甘水仙源录》载,他积极改革道观和各派的经乐;第二次据《玉清乐引》载,他在太清宫将

唐代的《三涂五苦颂》八首进行改编,将每一首的精华摘出合成一首,更名《三涂颂》,成为宋以后崂山道乐曲牌中的精粹。创立随山派的刘长生,“又继承和发展了太清宫始祖张廉夫传下来的‘十方经韵’,并加以改编,使经乐曲调清新幽雅,抒情性强,有浓厚的江浙昆越音乐色彩”,故崂山各教派称为“南韵”。万历十三年(1585年),太清宫道士耿义兰在北京白云观学到不少中原、秦、晋地方戏曲音乐曲牌与十方道乐经曲,带回崂山后,充实了太清宫的十方道乐的内容。清康熙年间,文学家、音乐家蒲松龄在太清宫寄居时,“还和道士共同研究琴法和经曲,并把俚曲和鲁南弦子戏中的一些精彩片段传给了太清宫道士”,使道曲中有了明显的俚曲乐汇和弦子戏的段章。清嘉庆年间太清宫道长韩谦让深悟琴理,演奏技艺精湛,收门徒众多;光绪三十三年,山东巡抚翰林杨士骧也专程到崂山邀请太清宫韩太初道长到华严寺一同抚琴。“可见太清宫的古琴音乐是很有影响的”。从清末至民国十数年间,韩太初及弟子庄紫阳已成为山里的太清宫随山十方韵派道乐的中心人物。抗日战争爆发前夕,太清宫住持徐维毅又进一步完善了随山派十方韵的[双吊挂]、[单吊挂]等曲牌。

1980年,金山派道士正式接管了太清宫,由匡常修和孙真淳主持。“目前太清宫的经韵曲牌沿用地道的金山派崂山韵曲,这是崂山道派经韵中惟一幸存下来的一个完整的道派音乐”。

文章最后注释:1936年底崂山道士有六派,其经乐分为三个派系:太清宫随山十方韵派、白云洞山里金山崂山韵派、百福庵的龙门应风派。

杨顺适·楚风遗声巫音调·中国音乐,1989;2:66—67

本文是一篇论述道教音乐之源的巫音的文章。文中开始从三方面阐述此巫音“实为楚风之遗声”:其一,此处古属荆楚;其二,此音可见经传;其三,此地环境封闭。荆山腹地是古楚最早立国之地;巫以歌舞事神,在春秋战国时期楚地巫风盛行;这里史志记有“信鬼尚巫”,“丧祭不用浮屠”,从客

观上探讨了古代巫音存在的可能性。

其次，文中从几十首巫音调乐曲的分析考证寻找其踪迹。一是“巫音调符合楚人作歌调式之思维”。楚人作歌“引商刻羽，杂以清角、流徵”，这种临时性转调手法和清角、流徵之音的运用，在巫音调中到处可见。二是“巫音调传承了楚声曲调结构之特点”。战国时楚辞的乱、少歌、倡，汉魏时相和大曲之“艳一曲一乱或趋”，齐梁时代荆楚西声之“送”、“和”、“倚歌”等曲式结构及伴奏特点，仍存在于当今的巫音调中。文中也举出今之巫音中的“正”、“翻”调和“起板”、“放工”等形式予以对比说明。三是“巫音调保留了楚民习性、习俗之遗风”。楚乃南方大国，“信鬼尚巫……昔多劲悍决烈之习”，从而形成了他的音调“变化曲折，高亢向上，富于幻想的色彩”。这种性格特征与民间习俗也可以从巫音调中得到佐证，并列举众多的例子予以说明。文中也提到了“闪音”与“鸣音”之奏法，证明其乐歌反映了楚民之习俗与屈原《九歌》以娱鬼神同。

文中还认为在先秦时代，巫音不仅成了宫廷宴饮、宗教祭祀、节日典礼等不可缺少的因素，也是楚民日常生活中的一个组成部分，是当时人们“对死亡的恐惧感和对生命的热爱交织一起的避祸求福的思想感情的反映”。巫音现虽然作为器乐曲而独立存在，但那种乐舞一体的痕迹仍依稀可见。

周耘·荆楚遗风——湖北跳丧初探·黄钟，1989；1：71—76

本文探讨了“跳丧——至今仍流行于古老的荆楚大地上的古老丧葬歌舞，是楚文化园地里的一支奇葩”。全文分三点予以阐述。

一是“荆楚跳丧探源”。首先谈到“荆楚古风”，古祭祀神祭祖之风盛行，并列举屈原《国殇》、《招魂》来说明，而民间，“人死后则亲朋好友、四邻五舍聚于灵前，击鼓踏节，放歌舞蹈，谓之跳丧”。其次是“古风溯源”，荆楚跳丧起源于楚先民的原始图腾活动，而古代巴人的原始歌舞亦为楚地跳丧的直接源流。“荆楚之风，夷夏相半……巴人好歌，名踏蹄白虎事道”。

楚、巴两民族在长期的战乱和民族迁徙中不断融合，两种文化水乳交融。“古巴人原始歌舞的大量成分糅进了跳丧”。文中列举了不少史志记载予以说明。第三是“楚地跳丧的分布”。跳丧流行于荆楚大地，而“以鄂西南最盛”，并以史志为证。第四是“歌舞相伴，钟鼓齐鸣”，从楚地现存跳丧中我们仍能窥其古代风貌，但现存跳丧只有击节的鼓，而古楚跳丧是可能有更多的乐器甚至大型的钟鼓乐队伴奏的。如《九歌》所载，当时民间祀神活动中其乐器以鼓为主，还有钟、磬、瑟、竽、篪、排箫等，宫廷祭祀用大型乐队，这些从史籍及楚墓出土实物中均可印证。跳丧音乐的调式音阶符合“商徵体系”，适合编钟演奏；而跳丧中所唱“鼓是皮，钟是铁”，作者认为“钟很可能是古代跳丧的伴奏乐器的编钟”。

二是“荆楚跳丧曲体研究”。首先指出“跳丧里的古代曲式”，有“《楚辞》中的重要曲式因素‘乱’的运用”，跳丧里的基本曲式结构即是“歌十乱”，二者的“乱”显然有亲缘关系；有“汉代大曲中的‘解’的运用”，跳丧里有相当于解的“虎抱头”、“燕儿含泥”、“老虎下山”、“牛擦痒”等辅助套穿插其间，使气氛达到高潮。其次指出“大型的连环歌舞套曲”中，跳丧的核心套（开场的一套）不断以原形或变体出现于辅助套（核心套以外的好多套）之间，使各套有机地联成一个整体，形成大型连环歌舞套曲。

三是“荆楚跳丧的艺术魅力”。首先，跳丧的舞蹈动作刚健洒脱，歌唱高亢激越，正符合楚人的民族性格。同时，跳丧的音乐是简单的三声腔构架上的复杂变化，唱的内容既有人间的耕种劳作，悲欢离合，又有天国的宁静，仙境的快乐。跳丧常常是与一些宗教礼仪，如做道场、行唐祭等结合在一起的。跳丧还伴有强烈的自娱功能，它的辅助套里融进了各种民间艺术形式，使得辅助套的主要功能是娱乐。

其结语是，“今天的跳丧环境甚至成为独特的乡村信息交流场，……当古老的跳丧派生出新的时代精神的时候，其生命力肯定会更加旺盛”，并“在今后相当长的时间内，荆楚大地上仍会延续这一古老风尚”。

陈天国·潮州道教音乐·星海音乐学院学报,1989;4:26—27、25

本文从五个方面对潮州的道教音乐作了简略的介绍。

(一)潮州道乐的几个特点:一是潮州的道教音乐大量吸收佛经和佛曲,二是潮州的道教音乐大量吸收民间音乐,三是潮州道教音乐极富于人情味和生活气息。

(二)潮州道教的音乐形式主要有三种:一是“过场乐”(可分为“锣鼓乐”与“弦诗乐”两种),二是经曲,三是诵文。

(三)“司工”的道乐用器有法器和乐器两种,乐器都请乐师来伴奏。

(四)潮州道乐的板式有散板、慢板、中板和快板。散板多用于经曲的起、煞的锣鼓之中,慢板多用于经曲开始的大段唱腔,中板多在经曲的中段,快板多在经曲的尾段。

(五)潮州道乐的曲调有如下几类:一是定曲定词类,二是定曲填词类,三是韵文吟唱类,四是韵白类,五是民间小曲类。

蒲亨强·唐明皇与道教音乐·音乐艺术,1989;3:17—22

本文旨在考察唐明皇与道教及道教音乐的因缘,深化认识明皇音乐创作的本质特点以及道教文化对盛唐音乐的深层影响。

全文要点有二。

其一,在概述唐明皇各种崇道活动及举措时,首先分析其崇道心理有不同于其他帝王的特殊性,他较少出于标榜君权神授的政治意图,而更多为了满足个人的生存欲、享受欲和幻想欲。他独具的音乐天赋、幻想性和浪漫色彩很浓的艺术心理与道教长生轻举、羽化成仙的宗教信仰十分相通,使他的信仰道教甚少含有虚伪的政治因素,更多带有个人天性和真心爱好的成分,因而他的崇道心态达到狂热迷醉地步。文章在列举描述他的

一般崇道事迹后,特别指出他与道教音乐的不解之缘,如创作大量仙道意味的乐曲、在宫廷亲教诸道士步虚声、特别青睐法曲的编创演出以及改胡曲名为道曲名等举措,以论证他迷恋道教和道乐的特殊个性。

其二,研讨法曲代表作《霓裳羽衣曲》的著作权问题,以进一步论证唐明皇与道教音乐的深厚关系。以往学术界于此问题众说纷纭,其共同点是均未见出和指认道教音乐影响的因素。本文运用传说资料、历史大势和形态分析的从证法提出“明皇据道教音乐记谱改编”之新解。文中认为,唐代诸多传说不约而同构造的道士引明皇夜游月宫闻清丽仙乐,密记其音调归作《霓裳羽衣曲》之故事情节,有其时代与社会的依据,不可视为纯属荒诞,应抱理解同情的态度去正视研究之。从客观角度看,当时神秘道教学说和道教音乐盛行朝野的社会文化大势与这些野史传说完全同拍合调,当时道教法术水平完全有构造人间仙境的可能,“游月宫闻仙乐”之事必虚,而道士在宫中预置月宫幻境奏乐,作术引明皇入之闻仙乐则可能属实。从主观角度看,素迷飞升的明皇宁愿弄虚成真,借幻想翅膀而实现其夙愿,也可借之发挥其精通道乐之特长,构作《霓》曲,实现艺术的升华。从以今证古的形态学研究角度看,唐代诗文所述此曲表演时音容、舞态、服饰之特点,以及商调、曲终长引、乐音清丽、所用乐器等音乐特点,无不充溢仙道之气,无不与现存道乐相通,而并无印度或西凉之迹,均可证此曲与道教音乐的血缘关联。

吕锤宽·台湾道教音乐源流略稿·台湾:艺术学,1989;3:117—164

本文是一篇“台湾地区道教音乐源流的初步研究,尝试将台湾道教仪式中的音乐,依其性质、类别归纳其所属的系统,以供研究科仪的构成及探讨仪式的流变,及演出时与地域的关系的参考”。全文分如下几个部分:

一、“绪论”。对台湾的道教音乐作了全面的阐述。(一)“道教音乐与民间音乐的关系”,指出岛上的道教仪式“南北迳庭”,两地虽同属天师派正一

道,但科仪不同,科仪音乐更是风格悬殊。“中部与南部道曲有阴柔之美,唱念之法注重顿挫”;“北部的道曲则较具刚健之象,但唱念之法则为圆腔式,歌唱方式与一般的民歌相同”。从科仪的表演形式、法事的规模、文章等方面考察,“中部、南部的道教仪式具有雍容典雅之风,可能流自封建王室,北部的仪式呈平实之象,当属闽南民间的宗教仪式”。台湾南北二地科仪音乐完全不同的原因,“当与他们的流传阶层、传播的地域有关,是在流传过程中与地方音乐密切结合所呈现的结果”。(二)科仪中唱腔的种类与传唱方式。按歌唱方式,“唱腔的种类”有“吟”、“引”、“曲”等三种。“吟”是一种徒歌,无乐器伴奏,以简单的旋律配以自由、无固定拍法的节奏歌唱;“引”为加上伴奏的歌唱,唱法与“吟”略同,惟它的歌词有一定的形式与格律;“曲”的歌词形式与“引”的歌曲形式略同,惟唱法不同,它有一定长度的乐拍与乐句。而“道曲的传唱方式”,乃面对面与馆先生逐字逐句反复练习,琢磨曲调的韵味,从而使不同的唱者、曲调、韵味都能保持同一风格。(三)“过场音乐与伴奏乐器”。其“过场音乐”是用以开科延香、联结科仪的段落,衬托法事动作,以及结束科仪的属于气氛性的音乐。同一乐种的曲目皆可充过场音乐,常演奏者约有十几个曲牌,而“伴奏乐器的种类”甚多,都是台湾民间音乐中常用的乐器。“主要乐器”有唢呐、小唢呐、壳仔弦或秦琴。因唱腔类别不同,乐器编制也有差异。“次要乐器”即“配音乐器”或“和音乐器”,有扬琴、笛子、箫、大广弦、和弦等。“锣鼓乐器”与中国戏剧所用的大致相同。“乐器编制的原则”一是“经济原则”,二是“热闹原则”。

二、“中部、南部道教仪式的音乐”。台湾中部与南部正一派道士兼做法场、法场、功德等三部分法事,即“红”、“黑”兼做,其中以醮场的科仪结构最为完整。其音乐源流归纳为四大系统。(一)“道教固有音乐”。其演唱方式有“吟”,其中又分“一般吟唱”与“说白夹吟唱”两种;“引”有乐器伴奏,歌词有一定的格律,各段词并有一定的韵脚。“曲”是具有一定拍法的歌曲形成,是加上乐器伴奏的歌。每首曲都有固定的旋律与拍数,只要歌词格律相同,都可以同一曲填之。(二)“南管音乐”。保存于福建省泉州地区的中

原古乐、道士们多称为南曲。南部道乐中的南管部分依其在仪式中运用情形,可分为两种:一是“科仪中的唱腔”,即有少数科仪吸收南管曲调;二是“科仪中法事外的唱腔”。“醮场”的每本科仪都有一定情节,表演时各有特色,其中歌的部分由道士演唱南管。“功德”各科仪于道场做毕,灵堂前诣灵的仪式常演唱南管。“闹厅”,道士则称为“鸿坛奏乐”或“闹光”,所奏音乐大多为北管的牌子曲,可是南部道士亦喜用南管。(三)“北管音乐”,内容极为复杂,道乐中吸收的北管音乐部分,主要来自北管的锣鼓乐,俗称“牌子”。依其运用情形亦可分为:“科仪中的唱腔”中吸收北管情形,以宿启玄坛科五方结界,高功于东、西、南、北、中等方位结界时所唱的曲子属之;“科仪中的锣鼓音乐”,在五朝各科仪中凡有捻香、进汤(或茶、爵)的场面,没有文章,只有高功动作,后场乐师所奏过场音乐,曲目极不固定,但基本上多来自北管,有“延香的音乐”、“捻香进汤的音乐”以及“舞剑之锣鼓”,还有“科仪结束时的音乐”、“闹厅的音乐”等。(四)“其他民间音乐”,如车鼓弄音乐,民间乐人称为“车鼓谱”,以及1949年前传入台湾的广东音乐,民间乐人称为“广东串”。

三、“北部道教科仪的音乐”。北部正一派的道士只做醮坛与法事,即所谓的“道法二门”。其音乐分为“道教固有音乐”、“北管音乐”以及“其他民间音乐”。(一)“道教固有音乐”与南部相同,仍分为吟、引、曲等三类,“吟”与中、南部之“吟”唱法相同,没有乐器伴奏,惟两者旋律的风格全然不同,且于科仪中运用得极广泛。“引”仍属无一定拍法的吟唱上乐器伴奏,伴奏乐器常为两支唢呐,以与唱腔齐奏为主;唱腔中并有鼓点,各句子和句中的分句间并有锣鼓介,以此衬托气氛或标示乐句。“曲”与南部最大的不同:一是曲调名称,北部科仪中各“曲”都无专属之曲名;二是演唱方法,北部科仪之“曲”常有叠唱,方法也极具特色。(二)“北管音乐”,用于“科仪前的延香音乐”、“闹厅的音乐”等的音乐都为北管音乐。(三)“其他民间音乐”,北部道教道场、法场不用南管音乐,以北管音乐为主,也吸收其他民间音乐,如国乐曲、车鼓弄音乐、歌仔戏中常用者,以及“杂念仔”等。

“结论”部分指出,“道教仪式的演出,……从表演的层面言,歌唱是重要的,……从整个仪式的结构观之,歌的部分则相形次要”;还指出:“台湾的道士多来自福建之漳、泉二地,所演的仪式属于闽南的系统应无疑问。”“两地的仪式中的音乐是否完全相同,则赖田野后续工作方能证明,不过以我们的推测,其中当有渊源性与变化性,分际在于重要仪式的音乐与次要仪式的音乐、过场音乐。以本文之初步分析,南北两地重要仪式部分的音乐,传承性较强,因此显得极为统一,次要的过场音乐,随着不同的醮仪及演奏者等,都可有变化,故较为多样性。”

文中最后还附有“后记”和“参考书目”。

[加]简云华·胡军译,人与宇宙间之桥梁——《太平经》中的音乐哲学思想·见:国际道教科仪及音乐研讨会论文集,香港海峰出版社,1989;15—27;黄钟,1996;4:29—32、39

本文探讨了《太平经》中音乐的哲学基础,兼及音乐的本质、作用、音乐家的素质和音乐的目的。其主要内容是:“《太平经》把音乐看成是宇宙的组成部分,而且是根植于宇宙之中的一种有声的艺术。它认为音乐是人与宇宙之间的桥梁,通过它,人类可以唤起宇宙中许多相应的力量。而这座桥梁将人与宇宙紧密相连,从而帮助人类避邪免灾。”全文引用《太平经》中的论述分几个方面予以说明。

一、从“乐”字的两种含义和两种发音出发,提到《太平经》所述:“快乐根源于美德,美德起因于快乐;无为为快乐之本,快乐为无为之用;歌舞是快乐的起因,快乐是歌舞的根源。”指出“音乐是由快乐产生的,这也意味着音乐用于表现快乐,并根植于快乐之中”。还指出“音乐是快乐的表现,所以只有理解快乐的含义才能清楚的理解音乐”。并引《太平经》中称快乐与愤怒是相对的,快乐产生了音乐,而愤怒导致了惩罚,两种相反的感情不能共存来说明。《太平经》认为音乐作为一件乐事应该受到尊重;认为当阴

阳和谐时,人们更容易理解音乐。若声音不和谐则人与宇宙间的桥梁不可能建立起来。

二、人类影响宇宙的方法。“只有音乐能起桥梁作用,其原因在于声音的和谐”。音乐是快乐的表现,它通过变易使气在六个方位和八个最远点循环运转从而能发出不同的声响,每种声音均属于一个特定的范畴、方向、位置和象。“当各种声音聚在一起就形成了音乐的结构”。音乐的这种能力是通过它的声音显示出来的。音调(宫、商、角、徵、羽)区分六个方位,《太平经》中解释:音乐的声音能联系方向,东方和南方属于阳主快乐,好生;而西方和北方属于阴主愤怒,好杀。文中并引用《太平经》中的论述说明东方与南方与快乐的关系。

三、“音乐是一种难而复杂且又是有力量的主题”,所以《太平经》中有许多关于它的,特别是对音乐家的警言。提醒人们要注意“只有选择适当的人来演奏,音乐才能使神灵有感应,她的征兆才能显示出来”。“音乐能力较小的人仅能达到少数快乐的目的;有中等音乐能力的人会取得中等的成绩,也只能使一部分人快乐;对于有超常音乐能力的人,他们会取得非凡的成绩,并能用音乐使天地万物快乐”。

四、“一个宗教音乐家除了音乐技巧外,还必须具备宗教知识与技能,因为宗教音乐除供大家娱乐外,还有它自己特定的目标”。并说明《太平经》在不少段落中论述了这个主题。

五、道教音乐的宗教目的在《太平经》的“易乐处泰法”中说明“一个人可以用快乐来调节自身,保持身形,协调意念与冥思去灾”。音乐是快乐的表达方式和手段,音乐源于快乐,通过音乐又可以获得更多的快乐,这个宗教目的是可以达到的。这一点,《太平经》也多次提及。“《太平经》将宗教的目的与各种善气的分类协调并激发起来,创造一个和谐美好的自然环境,以达到邪恶终业、消灾灭祸、国泰民安和五谷丰登的目的”。

其结论是:“音乐有筑成人与宇宙桥梁的威力,它是善而有益的。这只有靠恰当的演奏者才能达到。和平、安全、长寿和繁荣是道教的目的,只要

我们想达到这些目的,并建立起这座桥梁,我们就会心想事成,这就是道教哲学的总体精神。”

陈耀庭·上海道教斋醮“进表”科仪概述·见:《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,香港海峰出版社,1989;149—154

本文对上海道教斋醮和“进表”科仪从三个方面进行阐述。一是“上海道教由来”。文中简要叙述了上海道教的发展历史。上海之道教系外地传入,南宋传入正一道,即天师道,其宗教活动受到正一祖庭龙虎山很深的影响;元大德年间传入全真道,建有“长春道院”;清同治募创“雷祖殿”,从北京请来明版《道藏》,扩大为海上白云观,遂成全真丛林之一。不论是正一派抑或全真派都和道教祖庭之名山宫观有紧密联系。

二是“上海道教常用斋醮仪式”。文中将上海道教斋醮仪式分为“金篆”和“黄篆”两类,指出它们的产生均与古国设坛祭告天地、奉祀祖先等仪式密切有关。在具体分法上又可从用途区分为五类:醮事类、清事类、延生类、亡事类、放戒类;再从科仪类型可区分为:表仪类、斗仪类、朝仪类、灯仪类、献仪类、解星仪类、地司仪类、度关仪类、发递仪类、祭天仪类、发檄仪类、篆仪类、炼度仪类等多种。文中还将分类的具体内容一一作了说明。也谈到中华人民共和国成立以后,教徒对宗教生活之要求也与旧时代相异,故大型“醮事、清事”在上海已很少举行,部分仪式还由于受到教徒摒弃而淘汰,并列出了目前仍经常举行的延生类、经常念的经忏、经常奉行的科仪等。

三是上海道教“进表”科仪的特点。该文提出,上海道教的“进表”科仪可分为三个部分,第一部分为“启坛”,第二部分为“请圣”,第三部分为“拜表”。“进表”科仪结构复杂,内容丰富,音乐优美,舞步多姿,演习需时较长。上海道教的“进表”科仪已能以简驭繁,一仪多用。由于斋主设醮之不同目的,只是在不同目的之“进表”科仪中大致保持一致,从而使其“略而不隐,

繁而不逾”，不仅在理论上符合“至简易者道”的本义，而且在实践中“便于道士们的学习和实行”。文中还将上海“进表”科仪与苏州道教“全表”科仪、台湾“登台拜表科仪”进行比较，指出它们之间的“全同因素”与“不同之处”，存在着“同中有异、异中有同”的复杂情况。说明“除了进一步表明上海、苏州和台湾等地道教斋醮仪式在思想和结构上的一致，源出于同一传统的范本以外，也说明道教斋醮仪式随着时间的推移，地域的差别，习惯的变化会有所变异”。文中最后还将上海、苏州和台湾道教的“进表”类科仪结构内容列出详表进行比较说明。

〔日〕田仲一成：道教仪礼与祀神戏剧之间的关系，见：国际道教科仪及音乐研讨会论文集，香港海峰出版社，1989；155—165

本文在“前言”中指出：在同一礼俗集团里，道士所举行的仪礼与戏人所扮做的表演之间有很密切的关系，道士们在演出仪礼时所表演的身段、道白、跳舞、音乐等等，与戏子做戏时的装扮和表现形式很相似。“在中国农村，乡民不但邀请道士做仪式祭祀神佛，而且招请戏班演戏娱乐神佛”。说明他们经常会在同一地点及时间表演，这就必然会出现互相交流、互相帮助、互相影响的关系。文中以江浙、广东、福建为例，来研讨道教仪式和戏剧表演之间的关系。

一、“江浙地区的道士仪礼和乡村戏剧”。江苏南和浙江北边乡里，有的神祀戏剧是由道士担任的。文中引1938年《民众教育》第五卷第九、十期所载明慧的《诸暨的民间戏剧》所说，在绍兴府诸暨县农村里有许多剧种，在“正式”的四种戏（“徽戏”、“绍兴戏”、“浦江戏”、“掉腔戏”）中，最引人注意的是“掉腔戏”，因为演员全由道士担任。“掉腔戏”有特别的风格，就是当前台演员唱到一定的字句时，由后台的人接上去挨腔唱完那一句，“所以称为‘掉腔’者，指它的特别唱法而言，这种‘掉腔’的唱法，我猜想是属于比较古老的传统办法，大概是由道士保存下来的”。这种道士班的戏剧，“通

常都是关于仪式性的,因为道士较能发挥其长处”。道士还演出“目连戏”,这是一种表演各种冤神世界的戏剧。这对道士们大概是很拿手的,在绍兴府的乡村里也可以看到。

二、“广东地区的道士仪礼和戏剧”。首先谈到在“建醮科仪里可见的戏剧性节目”,将广东正一派道士的两种科仪内容结构用表格列出,指出其中的“打武”、“小幽”及“走文书”三种节目带有浓厚的戏剧色彩。而“启榜”、“礼斗”等也含有一些接近戏剧的演出。其次论及“粤剧里所见的道教仪式”,也从另一角度论证粤剧里也有道教仪式的因素。比如粤剧在农村演出时,有时表演一种道教“祭煞”仪式——“白虎”,它原属于道士用于镇压土煞神的“祭煞”之一。演出时带有很浓的咒术性,可以说是一种宗教仪式。“可见,在广东民俗集团里面,道士仪式跟戏剧表演之间,交流的基础是又深又厚的”。

三、“福建莆田集团的道教仪礼与戏剧”。由于新加坡有福建兴化府莆田县仙游县籍侨民,他们保存着比较古老的道教仪式和戏剧,两者之间,也可见互相交流关系。文中以当地情况为根据,研讨道教仪式与戏剧的关系,并从两方面分析其特点。一是“莆田道士的仪式与说唱”。道士把儒家思想的“二十四孝”、佛教说话里的“目连”根据民间通俗传说,捏成一起,作一套歌词,配合在道教科仪里。而且在表演科仪时,采用民间形式,把正式的科仪改变到一种通俗化的形式,结果是“科仪接近于戏剧”。二是“‘莆仙剧’里所见的仪式演目——目连戏”。其演出形式,含有一系列与道教仪式相同的表演节目。认为“莆田集团里,道士担任歌唱把戏,而戏人也担任道士科仪。尤其是‘目连戏’,似乎不但道士会作,戏人也会作,两者站在同一基础上表演”。

本文的“结论”是:道教和戏剧是由同一民俗文化基础上发展起来的。两者享有同一仪礼结构和音乐技术。这种共同的基础,不断地促进两者之间的交流。

陈大灿·同一道曲在各地流传中的变化——广东全真派和上海、苏州正一派的道曲对比·见：国际道教科仪及音乐研讨会论文集，香港海峰出版社，1989；166—180

本文认为：“在相隔百里，甚至相隔千里的两地道士中，在全真和正一这两个不同派别中……同一乐曲的数量还是不少的”。但是“同一道曲发生了某些符合中国民间音乐规律的变化”，这种音乐上的变化，“是道士们在代代相传的历史进程中，不断地创造加工，使道曲与当地的音乐既相吻合又不落俗套的一种可贵的艺术劳动”。文中以广州全真派和上海、苏州正一派中的同一道曲，从千里相隔的两个派别的情况来进行对比分析，看出它们之间有着相似的旋律骨架与音乐特征，说明很可能是同一曲调的各种变异。

一是“同一道曲在旋律上的变奏”。文中举出了苏州玄妙观、广州三元宫、上海保安司徒庙和城隍庙三地的[步虚]，说明这三地道曲在主干音、调性、结构规模上都是一样的，但是在行腔、装饰音的运用上各不相同，带有鲜明的各地地方音乐的色彩。认为“同一道曲经过漫长的历史年代，在三地不断变奏发展，成为与各地地方音乐相吻合的而与其他地区道曲不同的苏州腔、广东腔、上海腔”。

二是“同一道曲在变奏的同时有部分移调”。在道乐中也有用“从反调到正调”的转调手法，在上海、苏州等地的道教音乐中，从反调入主调的道曲很多。还进一步说明有的从开始转，有的从中间的一段转的情况，苏州的[步虚声]与上海的[步虚]这一同一道曲在二地的流传中在上海就部分地移了调，这样，“这二地源于一首道曲的‘兄弟’，见面时都互不‘认识’了”。

三是“同一道曲在变奏的同时有部分增加或删减”。同一道曲在变奏

的同时部分出现了增加删减,是各地道曲“似曾相识,但又不尽相同”的主要原因。文章还举出苏州、广州、惠州的[经赞]谱例作对比说明。

四是“二点推论”。其一是:北魏寇谦之在公元415年,唐代在天宝年间都曾做过统一整理工作,宋徽宗在政和年诏各地道观的道士进京,学习统一的科仪和唱赞之后,遣还各处。“理存的各地的同一道曲,可否认为是这些‘统一’工作所留的痕迹?”其二是:从全真派和正一派两派之间存在着同一道曲情况看,“可否认为全真派在金代初创期……但在宗教科仪上……而是照搬了正一派的音乐和科仪,只是在以后,逐步增加了它与正一派不同的音乐,况且也是南北各地各不相同,终于全真派自成一格”。这二派中同一道曲的存在,“是否可以视作全真和正一在宗教科仪上原先是一样的痕迹的表现呢?!”

陈国符·北宋《玉音法事》吟(线)谱考稿·见:国际道教科仪及音乐研讨会论文集,香港海峰出版社,1989;181—217

本文是一篇用音韵学研究与工尺谱属于不同之乐谱系统的吟谱的特殊法则。全文共分三个部分进行阐述。第一部分“导言”。笔者简要地介绍了《玉音法事》的概念及流传情况。“玉音谓王音,法事谓斋醮仪。《玉音法事》谓斋醮仪中吟北宋帝御制道词”。文中介绍了《玉音法事》上、中、下卷内部以及明成化刊本,顾亭林《历代宅京记》卷十六中云:“宋徽宗政和年间,道君皇帝(宋徽宗)御制长吟《玉音法事》,并短吟步虚词及玉虚殿格范促吟隐字步虚词”。“玉音长吟,并隐字步虚,虽吟哦赞咏,有若难通。若得善本,朝夕课览观,专意留心,精加训练。不过岁月,自可造惜。……至于传授口诀,又在得人相与指明”。说明在北宋,玉音法事之吟咏需自师傅当面传授声音曲折。现已无师传授,困难更多。

第二部分“《玉音法事》线谱所示吟法”。笔者将《玉音法事》线谱所示干唱法称为“一字一线谱吟法”,其中又有“向下与向上转折并短延”、“向下

与向上转折并长延”、“一直进行延”、“屡次向下与向上转折”、“由下向上再由上向下转折”等多种。并引成化本玉音法事：“……或恐有疑难处但请不吝下访，庶可面议声音曲折”。说明“此玉音法事吟（线）谱实系声曲折乐谱”。又引逯钦立《汉魏六朝文学论集·汉诗别录明体第三》据乐府诗集卷二十六引《古今乐录》云：“又诸调皆有辞有声，……辞者歌诗也，声者，若羊五夷伊那何之类也”。“又云《玉音法事》……悉以大字书辞（按应曰字，细字应曰小字）细字书声（应曰小字），而以曲折联络之”。皆说明此乐谱名曰声曲折。还对“一字三线谱”、“一字五线谱”、“一字四线谱”的多人次吟法举谱例予以说明。

第三部分“用音韵学研究玉音法事吟（线）谱”，此为笔者研究重点。因玉音法事吟线谱出自北宋，故用《广韵》与《词林正韵》来进行阐述，并将其分为如下几个部分：“（甲）字与小字之关系”，其中又分为“平声字线谱”，有无小字吟咏和有小字无义和声，小字分甲类言、乙类亚、牙、霞下、丙类何、又乙丙、甲乙丙；“上声字线谱”也分无小字有小字无义和声；“去声字线谱”其分法与前同；还有用韵不严谨的平、上、去、入声字线谱，皆可各入其部。“（乙）无义和声小字”，此无义和声小字线谱几乎全部吟咏或一部分使用。其小字分甲类：言、元、韵、《词林正韵》第七部；乙类：霞、牙、平声麻韵、下、骂、也、上声马韵、亚、哑、去声禡韵，入《词林正韵》第十部；丙类：俄、何阿、荷平声歌韵、我上声马韵、贺去声箇韵，入《词林正韵》第九部。和声小字用平声字上声字去声字，吟法不同，效果各异。文中均有实际谱例说明。以上《玉音法事》干唱用无义和声，乐器仅用钟磬（铜钵），干唱时用棒击磬，吟者稍行歇息。“（丙）有义和声”，指出《玉清乐》、《上清乐》、《太清乐》中之玉清乐、上清乐、太清乐皆系和声，并举谱例说明其演唱方法，还提出“众和”之唱法，始字旁注众和，五线。开敷五相同，各三线。图落篇相同：各先短吟，次三人同时长吟，各一线，至此众和终了。《玉音法事》曲线谱中之众和，每道词大多第三字旁注众和，第二字旁注众和者甚少。

本文“结论”是：“《玉音法事》之吟（线）谱系干唱谱，即不用乐器，无工

尺板眼,每字有向上转折与向下转折并拖延之线谱,线谱中有小字。……经考定系声曲折乐谱,属于与工尺谱不同之乐谱系统。但既用于干唱而不论唱南曲北曲(皆用乐器伴奏,其词之唱法,尚在研究),皆需使用音韵学。”

伍一鸣:江南道教音乐的由来和发展.中国道教,1989,1:40—44

本文简述了江南道教音乐,从“清做”到有乐器伴奏,再到有梵音,丝竹锣鼓等飞跃猛进的发展情况。

早在明代,江南民间的斋坛中尚未普遍流行器乐伴奏,大多是“清做”。清初,江南丝竹、山歌、小调风行一时,处处流行。此期以农业为主要生活来源,农闲时做“待招”,在婚丧喜庆办筵时坐唱昆曲,吹打“十番锣鼓”。他们还兼学道教经忏,在醮斋中当道徒,为法师做法事伴奏音乐。还有一种以农为主,学会道教经忏,农闲时到正一道观或道院中去做客师,称作“敷应道士”。这两种道士,以道教音乐为基础,吸收昆曲和江南说唱等腔调中的特征,根据不同字音“平仄”,结合地方语言,以字行腔,在实践中融化成具有道乐和民乐特色的新颖道曲。有“以昆腔韵味谱成的香赞”,有“以江南说唱音乐‘音歌调’改编的”,有运用“隔凡”手法的。

“梵音”在乾隆之前即已形成,唐明帝时“羯鼓”盛行,明代演变为“十番鼓”,清代初,江南正一道士从简朴的“法擂”发展成慢、中、快三个段落的“法鼓三通”。并在学习《满庭芳》后,效法其曲体、结构,采用音迹近似的几个不同曲牌,前曲与后曲在衔接上有机地结合,逐步形成梵音。梵音具有曲体、板式变化、折头等方面的特点,以笛子为主奏乐器,单皮鼓是梵音中的独奏乐器。

江南丝竹锣鼓(又称江南十番锣鼓)是由苏、锡正一道观中吸收民间“十番锣鼓”加工整理成的各种曲调,用管弦乐、簧乐、打击乐演奏。

清初的道教音乐具有较高的艺术水平,也出现了不少演奏技术高明的艺术高手。18世纪中叶到19世纪30年代中,无锡正一道士演奏技术高

明的层出不穷,像高新甫、徐仁志、袁亨牧等。瞎子阿炳——华彦钧青少年时常和这些名师协作演出,学得很多艺术经验。

潘忠禄·巨鹿道教音乐·中国音乐,1990;2:17—20、10

本文认为:东汉末年,张角在巨鹿(今属河北邢台地区)创立了太平道,巨鹿道教音乐是在吸收了多种传统音乐的营养而构成的。文章在简述太平道流布情况之后,从如下几个方面论述了巨鹿道教音乐的情况。

一是“用途”。巨鹿道乐的演唱对象是神灵和人,目前主要用于民间的斋醮法事,有专门用于丧事的“斋事”。文中简单介绍了这一民俗活动的过程及演奏48项音乐节目的部分乐曲,如春节前后或神诞日的“打醮”,也简介了打醮的内容、活动日程及科仪内容,和13次道场进行的160余项节目的各项仪式及部分乐曲。

二是“乐队编制及演奏形式”。巨鹿道乐也分斋醮两种乐队编制,并分别阐述了斋事与打醮两种乐队的人数、使用的乐器、演奏的形式等情况,具体而富有特色。

三是“乐器性能”。介绍了塌管、大管、尖管的质地、尺寸、音乐以及所奏主调和音域,并用表格加以说明。

四是“音乐分类与曲目”。根据巨鹿道乐是吹、打、唱、做相结合的特色,按传统习惯将其分为“吹打曲”和“经曲”两大类。吹打曲包括吹管乐与打击乐两种,吹管乐以塌管或大管为主奏乐器,有多种板式和曲目;打击乐以大鼓或书鼓领奏,其曲也分为“大套子”和“小套子”,并说明了具体的运用场合和代表乐曲。经曲又包括“带乐器经”、“带铜器经”和“木鱼经”三种,也分别叙述了这三种经曲不同的击乐配备、奏法和代表曲目。

五是“乐曲结构”。巨鹿道乐一般由引子、正曲和结尾三部分组成,本文也分“吹管乐”与“唱经”两类分别作了具体介绍,并分析了《双背调》之特殊的曲体结构。

六是“旋律特点”。由于管子用五声音阶排列,所以在演奏中尽力避开 3 和 4 及 7 和 $\dot{1}$ 的连接,从而产生一种有特色的旋律。文章还从音乐形态角度,论证了唱经旋律中形态各异的主腔和变化多端的变腔之特异现象,并列出了十种主腔与多种变化的实例予以说明。

七是“调式转换”。文章从巨鹿道乐的三种音阶(五声音阶、六声音阶和七声音阶)中,指出 4 常落在重拍上,“这种暂时离调或转调,给人一种新颖和庄严的感觉,也无离调感”。

八是“巨鹿道乐的构成”。论述了巨鹿道乐与古乐、佛乐、鼓吹乐和戏曲音乐的千丝万缕的联系。由于北京白云观道乐在巨鹿的传播与影响,使之产生古朴典雅的风格。巨鹿道乐在法事活动、音乐标题、音乐形态等方面和当地民间鼓乐十分接近。巨鹿道乐在打击乐运用、乐曲结构、使用形式、经腔唱法与西路乱弹戏的同名乐曲旋律、节奏、板数等均相同或相似。本文认为,“巨鹿道乐与其他音乐品种交互吸收了许多营养”,“有许多乐曲显然来源于民间,且不失民间音乐的特点,另有相当部分乐曲,被民间音乐所吸收”。

蔡际洲·从宫观乐派到民俗乐派——兼论武当道乐中趋同与求异的现象·黄钟,1990;1:9—17

本文在简释宫观乐派与民俗乐派的基础上,认为“从宫观道乐与谷城伙居道乐的关系来看,山上影响山下则是主要的”。该文以宫观道乐在民间的流变和谷城伙居道乐的形成为主线,将宫观道乐与谷城伙居道乐以及谷城民间音乐等,从几个方面做了比较研究。

一、宫观派与民俗派有共同的宗教信仰和大体相同的法事活动,“长期的交流与融会,使两派音乐发展了共性而表现出一种趋同现象”。伙居道士属在家道,武当山不仅是他们所崇奉的尊神真武大帝飞升登天的仙山福地,也是各地信徒与香客顶礼膜拜的道教圣地。“因此种种心理状态和

所处的特殊的地理环境,必然自觉地吸收山上宫观道乐”。采取“整首韵腔的运用”和“工尺谱形式的沿袭”的手法。宫观道乐中,全真派与正一派由于共做法事,长期交流,音乐已融为一体。而正一派道士常应山下善男信女之邀,设外坛于民间;伙居道士每年的道教节日也都要朝山拜顶,也使伙居道长期受宫观道乐的影响与熏陶,采取“完整腔句的吸收”、“片断腔句的融化”、“部分旋律的演变”不自觉地吸收宫观道乐。

二、谷城伙居道音乐“还因吸收当地民间音乐和其他音乐成分而表现出一种求异现象”。其差异形成的原因,一是全真派与正一派二者均有一套因人生哲学、生活情趣乃至审美理想等不尽相同而各自独立的理论与实践体系;二是谋生手段有别;三是所处环境不同。目前“谷城伙居道音乐中至少存在着当地民歌、民间器乐曲、戏曲音乐以及河南南阳地区道教音乐的成分”。“与谷城民歌的关系”既有联系又有区别,伙居道士的心理素质与审美情趣必然和当地平民百姓一样,在韵腔中也会自然地流露出浓厚的地方气息。“与谷城民间吹打乐和戏曲音乐的关系”水乳交融,浑然一体,很难决然分开。“与河南新野道教音乐的关系”也受到影响,河南的道士长于吹奏,器乐曲牌丰富,他们来朝拜武当山,把河南的道教乐曲也带到了湖北。

三、从上引发笔者对有关问题的思考。一是根植于中国传统文化土壤的道教也有“士大夫道教与民间道教”之别,“其在音乐上就表现为宫观乐派与民俗乐派。由于趋同,它们同属道教音乐并表现为一定传承关系;因为求异,它们又表现出各自不同音乐特征和文化内涵”。二是武当山宫观乐派与民俗乐派由于长期交流,“音乐风格具有一定的共性,维系它们之间共性因素的是某些由母体——变体关系所构成的曲调群”。“推而广之,全国各地的道教音乐是否也存在着这种情况?”三是道教音乐属于宗教音乐,民间音乐属于世俗音乐,二者是有差别的,但又构成了同中有异、异中有同、相互影响、彼此渗透的关系,但“从形态上看,伙居道乐是联系宫观道乐与民间音乐的一个桥梁”。四是“十方韵”与“地方韵”同属道教音乐中既

有区别又有联系的两个部分。从文化地理学的角度看,前者体现了我国传统音乐的传播性与开放性,表现为趋同现象,后者则体现了传统音乐的地方性与封闭性,表现为求异现象。从“地方韵”入手,便于考查道教音乐的源,从“十方韵”着眼,便于了解道教音乐的流。“只有把道教音乐作为一个有机整体并置于一定的历史、文化背景之中,将这一对象从整体与部分的相互制约关系中进行综合探究,才能更准确更全面地揭示其本质特征与发展规律”。

李玉珍·东北新韵初探·乐府新声,1990;1;28—34

本文从类别、与东北民间音乐的关系、自身特征等三个方面对东北新韵作了简要的介绍,透过其地方性、特殊性和必然性,初步探讨东北新韵的整体框架。

一、简况及东北新韵类别。文中在简要介绍沈阳太清宫的历史之后,把东北新韵的韵腔分为五类,其中大韵十三首、小韵六首、截韵二首、走马韵十首、诵经调七首。

二、东北新韵与东北民间音乐形态关系。指出东北新韵与东北民间音乐之间存在着不少的共同因素。一是“东北新韵与东北民间音乐在基本节奏形态上的关系”。二者在音乐的基本节奏形态大体上是一致的,而且东北新韵的韵腔以宣叙为主体,它们在使用音乐的基本节奏形态上,也与东北民间音乐有着十分相近的关系。二是“东北新韵与东北民间音乐在唱腔音调及旋律发展手法上所呈现出的共同因素”。东北新韵与一般东北民歌、东北二人转在某些曲牌的唱腔音调上出现了非常相似的现象。东北民间音乐的旋律基本形态以五声级进为主,色彩性跳进为辅,同音重复后的级进为其主要特征;旋律发展手法是乐汇、乐句的重复,切分节奏的级进,简单的模进,色彩性典型音调的运用等手段,这些特征与东北新韵大体上是相同的。三是“东北新韵与东北二人转在调式上的共同点”。东北新韵

的五类韵腔以宫调式为最多,其次是商、徵调式,羽、角调式较少;在一个乐段中,出现同宫系统的不同调式交替现象,这些又与东北民间音乐大体相同。四是“东北新韵与东北民间音乐衬词使用的相同之处”。东北新韵使用单音节的“哎、咳、哪、呀、哇”(还有一个“来”字)等衬词,与东北民歌大体上相同。这四个方面是它们相近、相同之处,可以明显看出东北新韵与东北民间音乐确有着不可分割的血缘关系。

三、东北新韵的自身特征。一是“连环式循环体的音乐结构”。东北新韵以一句词为一个音乐结构单位,后面的结构单位是第一个音乐结构单位的重复,即以一个基本相同的旋律为基础而形成的周期循环,环环相套,从而形成了连环体的音乐结构。二是“语桥的特殊作用”。语桥在新韵中大体分为“预备引导、语气抒表、过渡桥”三种形式。东北新韵这两方面的特点,必然与“道”的运化相辅相成,在“道”的运化中产生与发展。

最后为“简短的结语”。本文从东北新韵与东北民间音乐的血缘关系入手论证其浓郁的地方性;从东北新韵的自身二个独特并区别于其他音乐形式的自身特征,阐述了它的特殊性,还十分简单地谈到了“道”的运化与东北新韵特征的必然性。

毛继增·敬神 娱人——试论道教科仪音乐的功能·音乐研究, 1991;4:48—52

本文认为:道教科仪音乐的功能主要有敬神与娱人两个方面。

一是敬神。道教音乐敬神功能和氛围的创造是多方面作用的结果。道教音乐包括声乐和器乐两大部分,声乐又分为讽经腔、念咒腔、诵诰腔、韵腔四类,它们的表现内容或是颂扬教义教规,或是捉妖驱邪,或是歌唱神灵;器乐的正曲主要用于为神灵做法事,要曲主要用于为民俗做道场,也可做娱乐性表演。“巫,以舞降神者也。”道教继承了巫的重视舞蹈的传统,步罡踏斗便具有遣神召灵的作用;法器和道教音乐相配合,在创造敬神气氛

方面,起到不可忽视的作用;服饰的穿戴也有严格的规定。忽视某一因素的性能和作用,都会削弱整体的效果,同时,也应看到,音乐是其中重要而不可忽视的环节。

二是娱人。道教音乐娱人效果的达到,主要依靠两点:一是“广泛吸收民族音乐的营养,以增强其社会性和艺术性”。历史上和现实中的道教音乐是多么广泛地吸收各种民族音乐来丰富自己;二是“地域性”。各地道教音乐常吸收地方音乐,使之更富地域性;三是“竞技性”。为了达到同样目的,在离开宗教礼仪活动的情况下,或另有音乐团体一起表演的时候,道教音乐还常出现竞技性的演出。

最后指出,敬神、娱人可以说是我国现有的道教、佛教、基督教、天主教、伊斯兰教音乐的共同功能。但道教音乐却有其独特之处,“其音乐民族的根基更深厚,民族的特色更鲜明”。“音乐讲究自由,有起有落,自然天成”。其结语是:“道教音乐的作用从宗教角度来看在于宣扬教义,澡雪精神,使人净化,使人豁达;从实践的角度来观察,道教音乐的功能在于敬神和娱人。它的内涵、精神、韵味和道教教义、教规、宗教思想是相一致的。”

史新民·论武当道乐之特征·黄钟,1991;4:8—14

本文着重从武当道乐的美学层面对武当道乐的特征从三个方面作了具体的阐述。

1.“庄重典雅的古代音乐风格”。武当道乐在唐代已具相当规模,宋、元两代道教斋醮科仪已日趋完善,逐步走向完备,但真正标志着武当山道教音乐具有鲜明个性特征的时期是在明代。由于明皇室的恩宠,武当观宫视为家庙,连祭祀亦按朝廷制度设置“乐舞生”,还制有《大明御制玄教乐章》,故而,“武当道乐具有明代宫廷音乐之特色是势所必然的了”。本文从现存武当道乐的一些韵腔中捕捉到些许古代音乐的原始面貌,提出武当道乐“从音乐形态及曲体风格看不仅在气质上古朴典雅,而且在某些表象特征

上与现今保存下来的宋明古琴曲极为相似”。从结构上看,“武当山道乐虽有个体相对独立的韵腔和曲牌,但在整体结构观念上的曲式构成,应是某一科范仪式的全部过程”。并把武当道乐与唐代大曲的结构相比较,得出“曲式颇似唐代大曲的结构形态”的结论。

2.“南北混融的民族文化色彩”。武当道乐还具有地方性的特点,即与地方民间音乐所形成的相互影响的关系。从音乐风格看,这一区域偏北地带,具有浓郁的中原音乐色彩,受河南、陕西音乐影响,多含“秦腔豫调”;其偏南地带,却是众“楚韵汉调”而寡“秦腔北曲”,所以作为地域性的武当山道教宫观,吸收并融会本地域的民间音乐文化,而“显示出鲜明的南北兼备的色彩”。从音乐形态上看,也是南北色彩相混融,并举出其调式、旋律、板式等进行比较说明。其结论是:“地处我国南北交汇地的武当道乐,在吸收北方风格的音乐上不显得生硬,而在融合南方风格的音乐时又不刻于呆板。一种似南似北、非南非北、南北文化的混融色彩成为武当道乐的又一特征”。

3.“‘三派合一’的宗教韵味”。武当山道教是以“全真”为主体,联手“正一”,间以“伙居”的“三派合一”的综合教体,这三派的音乐特点与风格是有一定区别的。但是,在较长的一个历史时期中,武当山的“全真”与“正一”早已同堂合手,它们的音乐在长期的共演法事中也逐渐地融为一体。“伙居”的音乐与之有一定程度的差异,而山上宫观以其显赫的地位形成了强大的向心力,山上、山下保持着密切的往来关系而又维系在民间活动,“互相影响与相通相融的现象是显而易见的”。因此,“现今的武当道乐实际上混融有三者共性的音乐因素,从而以一种特异的三派合一的宗教韵味,形成了武当山道教音乐的又一鲜明的个性”。同时,道教是一种多神教,武当山信奉“玄天真武大帝”,常年来武当揽胜与朝山的香客络绎不绝,带来了他们各自不同的丰富文化。山下伙居道教音乐,除含有本地的地方音乐素材外,还具有更广阔的跨地域的音乐文化风韵。通过收集乐曲的比较,也说明山下伙居与山上宫观道曲在曲体风格及曲调上既无明显之差别,也

无完全相同的韵腔与曲牌，二者保持着时合时离的状况。文中的结论是：“武当宫观道乐与山下伙居音乐在长期的宗教活动中，你来我往，交互融摄，在音乐形态上逐渐形成了一个同属性、众源流、多体系的复合体。以其仙音妙乐，雅俗共赏，三派合一的宗教韵味形成了武当道乐鲜明的个性特征。”

刘红：论“武当韵”与楚文化的渊源关系，黄钟，1991；4：15—24

本文认为：楚文化圈内的某些意识和行为，从其原始状态就表现出十分奇特的宗教意识和观念，俨然成为道教文化一个不可缺少的组成部分。“‘武当韵’是楚文化的产物”。文章分为两部分进行阐述。

第一部分从楚人的鬼神观念和巫觋文化考察入手，探讨了“产生楚的道教诸源”。文章在“楚巫源”中指出，古代盛行自然崇拜，任何民族和部落无不有巫。至于楚人，则巫风更盛，巫地位更高，巫水平更优。在现世道教科仪中，仍可窥见楚巫风予遗。并进一步指出，楚巫对后世道教产生最直接、最深远的影响，体现在现今道教科仪中楚巫现象的遗存。道教的“斋、醮都是从早期巫觋中演变而来的，在斋醮科仪中有明晰的巫仪遗存迹象，特别是楚巫的深深烙印”。并举《九歌》为例，从祭祀的神祇、祭祀时的装饰及方式等，论证道教科仪与楚巫一脉相承。文章在“楚神话源”中谈到楚人的神话传说十分丰富，后来道教描绘的神仙生活，大体上不离乎此。同时还谈到楚人对待人与神、生与死的关系上颇具特色，楚人那种“视死如归”的生死轮回观念和“神鬼”意识，即是提供给后世道教的“神仙”理念和“灵魂不死”观念的最强有力的原始信息。文章在“老庄哲学源”中谈到了《老子》、《庄子·天下篇》中的有关论述，说明老庄对自然的理解都具有楚人独有的神秘主义性质，并作为一种思想体系而影响和促进了道教的产生与发展。以老庄哲学为代表的道教理论，被道教用来作为通向宗教世界的桥梁。

第二部分探寻了“楚艺术风格在‘武当韵’中的遗存”。首先谈到“楚巫舞的遗存”，在分析了楚巫舞与楚民间舞在性质上，在舞蹈形体上的区别之后，还提到了“巫”在卜辞和《说文》中的解释，说明“巫是和舞分不开的。巫的作为，就是用歌舞以降神。降神的舞蹈者就是巫，降神的动作就是舞”。从汉代扬雄《法言·重黎》说“巫步多禹”，文中指出“禹步就是现今仍在‘武当韵’中运用的‘步虚’、‘绕缭’之法，道人们仍沿古习称其为‘禹步’或‘步罡踏斗’”。“‘武当韵’部分科仪中的舞蹈，基本上就是古代楚巫舞的原始遗存”。其次谈到“楚巫乐的遗存”，从楚巫乐的总体风格、“楚声”原始状态的子遗——唐宋大曲的结构特征与“武当韵”分别作对照，特别提到了“楚歌”中的“乱”，在“武当韵”中得到了更完整、更原始的展现。通过一些文献资料所获得的某些原始信息，“恰好证明，已成为绝响的楚声仍存在现在的‘楚仙声’（武当韵）之中”。

文中还将“武当韵”中“只有少许吹管乐器和鼓、磬等打击乐器，而不见拉弦、弹拨乐器”作为一个问题提出，在与“楚巫祀神之中的乐器”比较之后，得出一个“似难相信，却又是事实”的结论：武当韵“自然地表现出了部分楚文化特征”。

袁东艳·武当道乐韵腔唱诵方法初探·黄钟，1991；4：44—47

本文以武当道士们的唱诵方法为研究对象，开拓了我国声乐研究的新视野。文章从演唱氛围、呼吸、吐字等方面进行了阐述。

首先“略谈演唱氛围”。认为道教仪式绝大多数是借音乐而进行的，吟、唱在其中占有很大比重。修道者在各仪式之前，都必须集中精力，除去俗念，欲将产生非凡的法力。在肃穆的气氛中，乐器奏鸣，吟唱开始，随着音乐，身心投入，有一种“‘飞驭天表’、‘寄傲宇宙之间’的自感力与感他力。这种特殊的氛围源于道家的思想”。基于老子“天下万物生于有，有生于无”的思想，形式上的音乐伴随各类法事的进行在道士心理上由“无”之

理念而表现为“德”，在肃穆虚飘的音乐中，“无”在理念中“有”形成，“精灵”产生了，“具体就在于道乐韵腔演唱的自感与感他之表现”。

其次论及“道乐韵腔演唱的呼吸”。文中指出，在与老道长和坤道们的接触中，发现他们在韵腔演唱时气息自然而充沛，没有憋或类似憋的痕迹，“他们吟唱得自然从容，无端吊感，亦无泄滞感，那连绵不断的吟诵讽唱当然得之于源源不停的气息”。认为“修道者理念‘道德’，无为静，气与意随，形与气随，声与形随。他们下意识地膈肌支持”。在“无为”之中行腔，气息不弛不泄，无抢无拖，无吊无拙，稳而滚至。按道长所述是“用气的！丹田气”。丹田气主要指“气海”与“关元”，三者（上丹田、中丹田、下丹田）联合运用（中下部用得多一些，即口腔与上胸部），但能气通声畅。认为“意贯神注，无紧无懈的状态，内外肌肉，特别是呼吸器官保持弹性，才产生流畅、均匀、饱满又聚拢的呼吸”。武当道士们能吟唱得那么好，完全归于他们意念的贯注和长年的练功。

接着“略谈武当道乐韵腔风格韵味与吐字”。认为道乐韵腔演唱的风格，“根本在于语言旋律、音乐、装饰音等”。武当道乐韵腔各自的语言特点，从装饰（倚音、波音、直音等）的气口等方面即可区别开来。道士在诵唱中强调有阴有阳，从道教音乐家理解，是指行腔抑扬，情绪依牌子意，即词意出发，从内容出发，风格不拘一律。其风格韵味，“贵在其独纯，也贵在其多彩”。道士在唱念时，其字“不求清楚”，而是“讲圆”。认为这“与修道思想有关，与唱念的词有关，与诵唱时理念、气息、形体、心境有关！”“道乐韵腔的诵唱，声音有气息的支持（不是全无方法），语言讲圆，情感在理念之中，三者融为一体，并不成为纯声乐艺术，而是宗教的自感和感他的表现”。其结论是：道人们沉冥其理念、面容、形体庄严、恬静、声音随气息张弛有致，统一而出，口形毫无造作之感，开合自如。口形似乎不够大，却因此没有气息的浪费，气息聚拢而有膈肌支持，声音不散不虚，气与声结合，单纯地从—一个地方连贯吐出。这就是称字“圆”的原因所在。

最后的结语是：“道乐韵腔演唱有其‘无为’之中的‘有为’，有下意识的

良好的呼吸支持是最主要的一点。实际上在大量的、持续的吟唱中，道乐韵腔吟唱有它可贵的轻松与圆润。”

王忠人：道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章，黄钟，1991；4：62—68

本文从道教音乐史中截取两个断面来考察道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章的相互关系。

本文认为道教的经韵乐章是将经词配上曲调进行演唱的一种道教乐章，作为道教音乐的重要组成部分，不仅被广泛地用于道教的各类科仪活动，而且与之融为一个有机的整体。道教的经韵乐章最早产生于北魏。嵩山道士寇谦之通过实施《云中音诵新科之诫》、《录图真经》来进行对道教的改造。《云中音诵新科之诫》制订了“诵诫新法”即改直诵为乐诵，这是寇谦之对道教音乐所做出的重大贡献。他一方面把为封建帝王歌功颂德的赞辞充斥于道教的经文、义理，另一方面采用“移花接木”的手法，直接效仿宫廷祭祀乐章的结构形式，把道教经义缩约于其内，制订出了自己的乐章——经韵乐章。宫廷祭祀乐章在汉代已经产生，寇谦之是南北朝时期的人，他“所参照和效仿的无疑是当时及此前的宫廷祭祀乐章”。文中列举了《汉书·礼乐志》中有关祭祀礼乐的形式、内容、特点和郊祀歌十九章的章目和词格来说明，并与武当山“玄门日诵早课”全套课诵经韵音乐的排序、韵名和词格进行对比，说明现存武当山经韵乐章的结构形式，“不正闪现着汉代宫廷祭祀乐章的结构特点吗？”以此可逆向证明，“寇氏最初制订的经韵乐章与汉代宫廷祭祀乐章在结构上不会相去很远”。

明王朝崇道一方面出于家族传统，另一方面则是充分利用道教为其王朝服务为根本目的。他们加强了对道教的控制和管理，敕令清整道教，设玄教院统管全国道教，还积极倡导和促使道教科仪的规范化，命道士编成斋醮仪范，制定玄门统一格式。洪武十五年太祖亲定道教科仪乐章，永乐年间又有《大明御制玄教乐章》彰世。这两部乐章从内容、形式、音乐风

格看,都富有鲜明的宫廷祭祀乐章的特点。于是明代斋醮活动日盛,至世宗宫廷斋醮已呈滥行之势,“不斋则醮,月无虚日”,使得明宫廷祭祀音乐也得到空前发展,神乐观、乐舞生应运而生,可见“明代的宫廷祭祀音乐与道教斋醮音乐已是一脉所系了”。同时神乐观所教习的乐舞都是为宫廷斋醮祭祀活动服务的,斋祭乐官、乐工,从赞礼至奏乐都用道士,神乐观是由道士主领、训练和培养道童充任乐舞生的地方,接受训练和在斋醮祭祀仪式中诵奏的都是宫廷祭祀音乐。明宫廷祭祀音乐仍沿袭了历代宫廷祭祀乐章及道教经韵乐章。文中列举了《洪武七年御制祀历代帝王乐章》,说明“明代宫廷祭祀乐章虽说没有遗存下曲谱可资考证,但从其结构形式来看,一部乐章是由多个曲牌连缀而成,词章皆有一定的词格,这些都与历代宫廷祭祀乐章和道教经韵乐章一脉相承”。文后并将《大明御制玄教乐章》与今人整理的清廷祭祀乐章进行比较,得出了“道教经韵乐章从产生之日起就与宫廷祭祀乐章结下了不解之缘”的结论。

向思义·道教音乐之法器刍议·黄钟,1991;4:75—80

本文认为,运用于道教活动之中,作用于各种斋醮科仪的器物均称为法器。并重点论述了道教音乐之中的打击法器。全文分三点予以阐述。

一是“法器的种类”。通常道教中常用的法器有两大类:一类为仰启神仙、朝敬祖师以及用来驱恶镇邪的器物,另一类则为道教科仪演练时诵、唱、念、舞以及音乐中使用的打击乐器——我们称之为打击法器。从广义上讲,吹管、拉弦及弹拨乐器,亦可称之为法器。

二是“打击法器的渊源”。文中从打击法器在道教科仪音乐中的运用情况的文献记载来探讨其渊源。葛洪《抱朴子·道意篇》中的“撞金伐革”,说明“早在东晋,钟、鼓已成为道教科仪音乐的必备乐器”,而且还可追溯到周代之“八音”,理应是殷商时代就以出现,春秋战国时代就已非常广泛地运用,指出它继承了“巫以歌舞降神”的传统,表明了“今日道乐所用打击法

器正是远古祭祀巫仪所用法器子留遗存的现象”。又从《要修科仪戒律钞》卷八引《太真科》文和《洞玄灵宝钟磬威仪经》云,说明钟、磬用于“祝诵”、“赞唱”、“道礼”、“斋戒”等道教科范仪式时的击奏技法。

再从明嘉靖中,江永年《茅山志后编》所记载的道秩考国醮登坛的道教科仪及科仪音乐诵唱演奏人员的编制中看,其使用的打击法器,除钟、磬、鼓外,手鼎、方锣、扎、板等均已列入醮坛仪式的音乐编制中;还有清乾隆年间,李斗所著《扬州画舫录》卷十一中,描述江南一带正一道在举行醮坛科仪中十分注重打击法器运用和音乐形式的变化,尤以奏十番锣鼓为鲜明特征。从文中可以看出,当时已加进了铙、钹、号、汤锣、木鱼、檀板等。其结论认为“现代道教醮坛科仪中所使用的打击法器,大体相同于上述所列之种类,由此可见其沿袭、变革之端倪”。

三是“打击法器的功能及其运用”。文中首先指出打击法器在道教科仪音乐中的运用“有着举足轻重的作用”。并具体提出鼓、钟、磬在道教中的神圣地位和寓意,说明“道教科仪中打击法器不仅运用广泛且意义十分重大”。接着指出打击法器在道教音乐中的运用主要体现在“用于韵腔之中”。烘托道士演诵经文韵腔,祝诵赞唱的程序结构控制,法事变更转换的调节,韵腔唱诵过程中的击拍数板,烘托音乐的仙道气氛和强烈宗教色彩等均要依靠打击法器。还有“过场音乐中的‘法器牌子’”,可分为铙钹牌子和铛镣牌子两类。

文中结语是:“打击法器在道教音乐中特殊的宗教意义和独有的音乐作用”,“在道教音乐的形态上,似有着决定其音乐属性的重要作用”。文中并附有全国部分宫观使用的打击法器一览表。

甘绍成·全真道曲——十方韵的流传·黄钟,1991;4:90—99

本文认为:十文韵是道教全真派十方丛林和一些道观通用的韵,它产生的历史,应当是与全真道的创立同步,《重刊道藏辑要·全真正韵》中的

56首十方韵,集中了全真道十方韵的精华,基本上反映了十方韵在曲调类型上的概貌,它随着十方丛林制度的建立而流传全国。

首先,文中介绍了“十方韵的流传概况”,指出自全真道的十方丛林制度建立以后,十方韵就逐渐在全国的十方丛林和一些道观流传开来。据现今掌握资料,十方韵至少在北京、陕西、甘肃、河南、山东、江苏、浙江、湖南、湖北、河北、四川等地流传过,这些地方各自都或多或少保存有与《道藏辑要·全真正韵》相同或相似的韵曲。文中并列表统计了山东胶东道观,北京白云观、浙江温州天台山桐柏宫、河北巨鹿县灵应观、安平县吕祖庙、陕西西安八仙宫、佳县白云观、湖南衡山、湖北武当山紫霄宫、四川青城山、成都青羊宫等七省一市中流传的十方韵与清《道藏辑要·全真正韵》一书中选编的56首全真正韵,并对此做了初步比较,说明上述地区都曾流传过十方韵。

其次,以“十方韵流传曲目实例比较”为题举出北京白云观、浙江天台山、湖北武当山、四川青城山等地的[澄清韵](节选)进行比较,还举出山东胶东道观、湖南衡山、湖北武当山、四川青城山等地的[步虚](节选)进行对照,前者四首之间除散板部分的曲调有一定差异外,而在正板部分却几乎完全一致,证明它们是分别流传于异地,但又是同出一源的十方韵;后四首是同名异词同曲的十方韵,它们在词格和旋律骨架上是一致的,仍可说明同出一源的十方韵。

第三,“十方韵的流传途径”。它不外乎以下两种主要途径:一是“传教”。全真道创始人王重阳曾先后在山东“建立了五个‘三教’冠首的教会……作为他传教的据点”。作为全真道内容之一的十方韵歌曲,很自然伴随王重阳的传教活动在山东得以流传。王重阳的七个弟子为了继承其所开创的全真道事业,除山东外,又先后在陕西、山西、河南、河北、湖北、西域等地传教和活动过,他们对十方韵的传播也自然会尽力而为。“由于传教的途径,使十方韵得以在全国很大范围内流传”。二是“传戒”。传戒是道教徒得以成为一名正式道士的重要仪式。因此,文中指出,全真道的传戒

制度是先从北京白云观开始，后陆续在全国其他地区宫观仿效建立。“正由于传戒的途径，全国各地的道士很自然会将他们在北京白云观受戒期间学到的十方韵带回到自己原来的道观，并传授给本观其他道士”。而道士们外出云游、挂单，也是使十方韵得以流传的一种途径。

本文“结语”是：“全真道曲——十方韵从金代创制以来，……在流传过程中，尽管要受到诸多外部因素如语言、环境、风俗习惯以及地方俗乐的影响，……但始终保持着它的纯洁性”。虽流传于异地，传唱于不同姓名的道士口中，仍能那样多的曲目至今仍保持同名同词同曲的特点，这正好说明：“古老的全真道曲——十方韵至今仍流传在祖国各地的道教名山、宫观之中，它确实是我国金元时期全真音乐的遗存”。

张凤林·苏州道教音乐特点要述·黄钟,1991;4:110—114

本文是对苏州道教音乐特点的简要阐述，其作者系苏州玄妙观道士。文中谈到如下几个主要特点：

一是“醮事活动中音乐的灵活性”。苏州道教音乐在各种法事活动和斋醮科仪中历来都有独唱、齐唱、鼓乐、吹打乐合奏等多种表现形式。在进行许多宗教仪式的同时，采取坐乐和行乐的形式演奏，并且能够根据变化动作的迥异，在音乐伴奏中灵活地加以装饰音、加花、变奏等，以协调主醮法师的动作。

二是“古典音乐曲谱的传承”。苏州道教音乐至今所习的曲谱，仍然是工尺谱。其道教笛曲共有96首，分载5本册籍上。其中《钧天妙乐》上部载曲24首，每首曲子较小，奏的速度快、时间短，称小笛曲；中部载曲11首，曲子较长，称中笛曲；下部载曲7首，速度缓慢，演奏时间长，称大笛曲。《古韵成规》载曲26首，有些曲子出现“乙”、“凡”二音；《霓裳雅韵》载曲28首，曲子普遍应用“乙”、“凡”两音，故名新笛曲。

三是“宫廷音韵的发挥”。苏州道教音乐演奏时注重转、承、接、合的运

用,通常以道曲的唱念展开,笛、鼓、弦在伴奏中起主要作用。一般赞、偈首句的曲调,往往在反调上起句,慢慢转入正调,“曲调纯清、低沉、缓慢,形成柔中含刚,刚中有柔的风格,基本上保持了古代宫廷音韵的特色”。

四是“古典乐器的运用”。苏州道教音乐在配备乐器上,素有二(提琴)、三(三弦)、四(双青)之说。还有鼓、曲笛、笙、箫、阮、云锣、大锣、小锣、长招军、唢呐、板胡等乐器。各种乐器都有其独特的作用,如大鼓独奏,即有慢鼓段、中鼓段、快鼓段三种。三弦则有倾向性的引路作用。笛子一曲四吹(慢吹、中吹、快吹、散吹),一笛多用(转吹七个调)。

五是“吹打乐演奏的独特风格”。苏州道教音乐共分五种:一是“作序曲”,二是“头套吹打”,三是“式套”,四是“凡鼓板”,五是“新吹打乐”。其笛曲的变奏也有:其一“平拆”,其二“慢拆”,其三“出凡”,其四“大拆散”等。

六是“采用合奏乐形式”。道教音乐对每一种乐器都有着不同的要求,尽量能使每一件乐器都发挥各自独特的性能,合起来收到丰富的带有地方色彩的音乐效果。在不同乐器上,所奏出的音调在细节上往往大不相同,这就使其在集体演奏时所造成的音韵有典型的民间音乐性。故“道教音乐在演奏时只能采用合奏的形式,即是合奏乐而不是齐奏乐”。

七是“‘飞钹’表演在法事音乐中的特殊效应”。苏州道乐中有一套“飞钹”技能表演,并有音乐伴奏,使整个法事音乐场面体现得更为肃穆壮观、团结紧张。飞钹表演分为上、下两半套,上半套用二至四只钹,用棉布带子系住;下半套一般用四至六只钹,不系带子。伴奏乐器有三弦、提琴、鱼板、板鼓、大锣、月锣、星锣、长招军等。另外还有具体的伴奏乐曲。

文中结语是:“道教音乐虽是一种宗教音乐,然而在长期的发展过程中,根据自身的需要,有机地吸收、融合了中国民族音乐的成分,逐步形成了自己独特的风格和体系,无论是音乐的演奏或飞钹的技能,都达到了较高的艺术水平,是我国古典音乐及杂技的重要组成部分”。

詹仁中·全真道与中国戏剧·见：第二届道教科仪音乐研讨会论文集，北京：人民音乐出版社，1991；28—41

本文认为：金元之际，经年累月的战乱迫使北方士人大都踏上了废儒业、抛家业、超然出家入道的路，也使得全真道与瓦舍勾栏的队伍异常变态发迹，而道教崇尚神仙奇妙迭出的幻影，与我国戏曲神似意象的表达，以及观众借助于宗教扬善抑恶的心理，而形成了杂剧中所特有的“神仙道化剧”。

文中谈到“全真道曲与元杂剧音乐”时，从“宫调及套曲”，“打击乐器演奏”，“唱、念、奏”形式，“‘道情’演唱在元杂剧中的出现”等几方面，论证了全真道音乐与元杂剧音乐的密切关系。指出在胶东全真道保留的乐谱中所含的曲目，有以宫调成套记曲的传统。至今流传的以四种不同宫调吹奏的套曲（称为“四大调”），可说是与元杂剧如出一辙：它保留了元杂剧每本四折，每折用同一宫调的若干曲牌组成套曲的特点。其所用吹奏器乐至今仍为吹管乐器和云锣、小铙、鼓等，与今尚存之元杂剧壁画中演出的乐器相同。还指出山东境内全真道曲的唱奏中，打击乐器贯穿始终，用以配合韵腔、曲牌音乐以及做、念等节奏，借以渲染情绪。不论道士唱奏时敲的乐器，还是随全真道繁衍辈行关系密切的渔鼓艺人敲的鼓，都与我国昆曲等传统戏曲伴奏打击乐器相一致。还指出胶东的全真道观中，在内坛做功课时，都有一整套的唱、念、奏程序，这也与元杂剧十分相似。由于众多道士善于抒情之长，于是在元杂剧中有几出戏里就记有道情所唱。

该文在谈到“全真道对杂剧及我国戏曲发展的贡献”时，指出“胶东全真道士入杂剧角色，扩大了杂剧题材”。全真道士王重阳及其“北七真”就直接编入杂剧篇目，成为杂剧中的角色。在“全真道发祥地保存了道教戏——蓝关戏”，胶东与胶东毗邻的黄河入海口地区，还保留着几种宗教特点十分

明显的剧种蓝关戏、渔鼓戏及八仙戏,他们都有着明显的道教色彩,内容均为道教故事,流传这些道戏的地区均为全真教流布广泛的地区。还提到“全真道丰富了我国戏曲化装艺术”,认为“全真道徒的着装,被搬上了杂剧舞台,成了重要的化装形态之一”。根据史料记载,列出全真道的五位创派者和其他二人的化装内容图表。说明全真道的装扮,至少从明朝始,便被杂剧收录到其化装系列中。

文章最后的结语是:全真道“从萌发起便与杂剧这种艺术形式结下了不解之缘,胶东由于天时、地利、人和等诸多因素,滋养了作为思想形态的全真道,同时也充实丰富了作为文艺形式的杂剧”。

张鸿懿·北京白云观道教科仪音乐中的十方韵和北京韵——兼论十方韵与地方韵的关系·见:第二届道教科仪音乐研讨会论文集,北京:人民音乐出版社,1991;158—171

本文在对北京白云观十方韵和北京韵研究的基础上又以东北韵为参照,将道乐的十方韵与地方韵做了比较。文章主要有五部分内容。第一部分主要列举了全真正韵(十方韵)在《重刊道藏辑要全真正韵》中原有的 57 首经韵,以及后来的《重刊》在原本之后又加的 16 首,一共 73 首。这说明全真正韵也在不断地发展、吸收、丰富。如后 16 首收入了冠以地区名称的[河南三上香],可以看出十方韵中已吸收了个别的地方韵。第二部分论及白云观的十方韵。介绍了现在白云观所用的十方韵是 1983 年白云观恢复后龙门派第 25 代传人黄信阳从浙江天台山桐柏宫带回来的。第三部分论及北京韵。笔者在这部分中指出北京韵主要来自全真正韵的内容,但在音乐上的特点显然具有北国风格。第四部分是十方韵与地方韵(北京韵和东北韵)的比较。这部分除了介绍东北韵外,还提出了东北韵中[六句赞]与白云观十方韵和北京韵中[小赞]的对照及东北韵和白云观十方韵的[三皈

依]的对照。指出了东北韵中的[吊挂]的唱词与白云观两种韵腔的[双吊挂]有所不同,但字位与曲调有着明显的相似之处;东北韵与十方韵的[返魂香]有发展关系。还分析了东北韵音乐中的地方特色。最后部分是作者得出的几点结论:1. 十方韵与地方韵皆主要出自道藏全真正韵的内容,唱词大致相同;2. 地方韵是由十方韵变化而来,增加一些道藏中没有的经韵,而地方音乐也在发展;3. 十方韵与地方韵突出的不同在于韵腔的音乐,地方韵更多地吸收了当地的民间音乐及演唱方法;4. 十方韵与地方韵用于观内法事的韵腔更趋相同;5. 十方韵与地方韵用于观外法事的唱腔变化较大;6. 从十方韵与地方韵的曲谱对照来看,全真道乐虽流传数百年,但内部主体部分保留着很强的一致性。

魏煌·法器在东北新韵中的运用·见:第二届道教科仪音乐研讨会论文集,北京:人民音乐出版社,1991;194—203

本文分四部分,首先是“东北新韵简述”。文中简要叙述原辽宁及东北地区各地的道观使用的崂山韵。百余年前由闾氏二兄弟吸收了辽宁及东北地区民间音乐的因素而创立的新韵,代替原崂山韵为东北地区的道教科仪活动所用,成为流传至今的东北新韵的情况。

其次介绍了“东北新韵中所使用的法器”。文中指出,东北新韵在唱诵经文时,均离不开各种法器的使用,它是道教科仪活动中一个不可缺少的组成部分。在介绍各教派所使用的法器简况后,指出东北新韵中使用的法器共有八件:鼓、钹(又称经子)、各(小钹)、木鱼、引磬、磬、大扇(大钹)和柈钟。它们“在东北地区道教科仪活动中,不仅均有其各自的功用,并以其有规律的组合和独特的表现手法,共同构成了丰富多彩的‘打击乐合奏’”。

第三,该文还在论述“东北新韵中法器的配置与运用”之际,探索了音乐手法、艺术规律和特色等。文中叙述了由于各类韵腔的特点各异,遂使用法器的配置和运用,在各类韵腔中亦有其不同的特色。东北新韵中最主

要的韵腔为大韵和小韵，它们的法器节奏也是新韵中最为基本、最具代表性的。其法器配置有六种：节奏基本规律为 $\frac{4}{4}$ 拍；少数韵腔结尾处出现 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 或 $\frac{1}{4}$ 拍；木鱼有“头板鱼子”和“二板鱼子”击法之分；起决定意义的法器是鼓和各；走马韵与忏韵的法器配置各有不同；而诵经调只有木鱼伴奏。这些法器在东北新韵的各种韵腔中，通过各种有组织的组合，构成了一个独特的小型打击乐队，以此发挥出整体的功能，而且，在法器的总体功用及不同的韵类中亦有其各自的作用。

第四，文中还论述了“东北新韵中法器的功能及特点”，其功能：一是“召集、集合功能”；二是“伴奏、指挥功能”；三是“娱乐表演功能”；四是“宗教功能”。其特点：一是“独特的节奏规律”。在东北新韵中，法器在运用中改变了 $\frac{4}{4}$ 拍通常的强弱规律，而形成了“强、弱、弱、弱，弱、强、弱、弱”的节奏规律，呈现出了变格式的强弱关系；二是“严格的法器总谱”。在法器运用上的“总谱”标记在经文之上，每件法器在“总谱”中均有各自的代表符号，其击法及节奏均有严格的标记。

该文的结论是：“在东北新韵中法器的使用与韵腔和吟诵是完整的统一体，二者水乳交融，浑然一体，共同构成了东北新韵所独有的风格和特色”。“正是由于法器的运用，才使得其特色更加鲜明，形式更趋完美，从而使东北新韵在我国道教科仪音乐中，占有重要的一席之地”。

王小盾：唐代的道曲和道调，中国音乐学，1992；2：15—23

本文分为三个部分来说明。

第一部分，文中提出“道教的法事科仪音乐，应当说是从唐代开始建立起来的”。接着进一步指出唐代道乐获得迅速发展的三方面表现：一是在政府推动下，制定了更为规范的道教音乐仪轨，二是创立了道教的庙堂祭祀乐制，三是把道教音乐纳入宫廷燕乐系统，用于宴飨，说明唐代导致“道调”这一乐律学品种的产生，并影响了后世的道教音乐。

第二部分,把今可考的唐代道曲共 67 曲的名称及创制情况分“高宗时所制 3 曲”、“玄宗时所制道教仪式乐曲 20 曲”、“天宝十三载常署颁布曲名,所增道教曲调 34 曲”、“其他俗乐道曲 10 曲”——作了简略的概述。

第三部分,是对唐代道曲的产生背景、性质及对唐代文化的影响的几点认识。一是“道曲这一新的音乐品种产生于唐高宗时期,而兴盛于开、天年间”;二是“唐代道曲主要具备两种功能:一是类似于古代雅乐的祭祀仪式功能;二是类似于宫廷燕乐的宴飨仪式功能”;三是“道曲的燕飨乐功能,主要是在天宝年间表现出来的”;四是“道教音乐还在表演形式上发生了一个重大变化,即由魏晋南北朝时代的吟诵性音乐转变成为唐代的器乐性音乐”;五是道曲兴盛“使得道教音乐——雅乐——仙乐——美妙音乐成为涵义相近的几个名称”。

尹祖钧,盘鲜恩.河口瑶族道教音乐调查.民族艺术研究,1992;3:

49—50

本文简介了云南省河口瑶族地区道教音乐的概况。河口瑶族的道教为正乙派,但早已演变为本民族的民族宗教。瑶族无道观、寺庙、偶像,只有少量的神灵挂图,也无专职的神职人员,祭祀活动由度师和道师主持。瑶族道教经籍,除沿用道教的经文外,还有结合本民族自然情况、祖先观念及伦理道德编写的(如《盘王歌》)。经文的表述形式有:1.“默读”;2.“朗读”;3.“念神”(又称“唱神”)。音乐结构形态多为五声调式,音调近似口语化,演唱时,多有鼓点伴奏。瑶族道教中的唱腔,可分度师用唱腔、道师用唱腔、师道共用唱腔三种。瑶山蓝靛瑶族师用唱腔就有 20 多种,其他师用则更多,更为丰富多彩,调式俱全,风格各异。

王忠人,刘红. 龙虎山天师道音乐. 黄钟,1993;1—2:65—74

本文对龙虎山天师道及其音乐的渊源、构成、基本特点作了一个全面而简要的概述。第一部分是“龙虎山天师道概况”。文中在介绍龙虎山的地理位置和山名来源之后,接着从张道陵在此山宣道布化,创立天师道谈起,至四代天师张盛创建龙虎宗正一道确立了龙虎山为天师正一道祖庭的地位,致使历代天师在这里生活居处,设坛传戒,演教做法,其势久盛不衰。有唐以来,天师后裔中的许多人物受到帝王的恩宠、加封,大兴土木,宫观道院林立,斋醮活动昌盛,“龙虎山俨然就是全国道教的中心”。其主要道教活动场所有正一观、上清宫、嗣汉天师府,“前两者已颓残不振,现巍然存者惟嗣汉天师府,故而它是现今道教正一派的中心,是惟一向国内外道教徒传授道箓的地方”。天师道历来尚符箓重斋醮,早期斋醮仪范原始、简陋,到南北朝已具相当规模,后经历代道士、文人不断造作,不断完善,斋醮科仪发展成为一个庞杂的道教科范体系,“其种类之繁,数量之多,范围之广,功用之杂,几乎概全了人们的一切社会活动”。

第二部分是“龙虎山天师道音乐的渊源及其影响”。指出寇谦之改直诵为乐诵所创“经韵乐章”,只是天师道音乐的一部分,而在天师道正式形成之前的“以击鼓、敲盆来烘托行法时的气氛,这便是天师道音乐之原始形态”。早期的天师道属于符箓派民间道教,而符箓派的祈禳,禁咒则起源于远古的民间巫术,所以该文从时序上排比,天师道大略经历了这样一个发展历程:“民间巫术→符箓派民间道教→早期天师道→天师道”,天师道音乐与之密不可分,其渊源关系也就明晰可辨了。

由于天师道在道教中的显赫地位,其音乐也具有正统性和权威性,对整个道教音乐乃至中国音乐文化产生了深远的影响。文中列举了历朝历代天师在道教内部享有的崇高地位,也列举了天师道音乐对道内诸派别、众宫观之音乐的影响。具体分析了江南正一道以及全真道音乐的影响,还

指出它对民间艺术形式的辰河高腔目连戏的直接影响。

第三部分是“龙虎山天师道音乐的构成及其基本特点”。在简要介绍龙虎山天师府的几位老道长之后,又分两点进行阐述:一、“龙虎山天师道音乐的构成”,总体上分为经韵音乐和曲牌音乐两大部分。经韵音乐是龙虎山天师道音乐的主体,其数量多,涉及面广,贯穿整个天师道科仪活动。它分属“课诵及通用经韵”、“清水安龙奠土科”、“发奏科”、“请圣科”、“拜斗科”、“三官忏科”、“社司经忏科”、“玉皇忏科”、“三朝科”、“酌饯科”、“慈航经忏科”、“灵宝济炼度孤科”、“召亡科”、“度幽科”等 14 个科目。曲牌音乐在数量上所占比例不大,但运用频繁,共有 14 首。这百余首乐曲,主要由“纯道教乐曲”、“源于佛教的乐曲”、“儒释道兼容的乐曲”、“源于民间世俗的乐曲”、“源于传统戏曲和民间器乐曲牌的乐曲”等五种成分构成,是一个包容量相当博大的载体。二、“龙虎山天师道音乐的基本特点”,文中从四个方面进行了具体的分析,即:“音乐丰富多彩,应用灵活多变”、“即道即艺,亦仙亦俗”、“两腔交映,风格迥异”、“儒释道兼容并包”。

结语是“作为道教中的一个重要派别,中国传统民族音乐文化中一个有特色的组成部分,龙虎山天师道音乐所显现的深刻的社会文化内容和丰富多彩的外向表现形式的研究价值和意义”。

钱铁民·阿炳与道教·中国音乐学,1994;4:51—62

本文一开始就指出,阿炳的作品“以其鲜明的个性,无限深邃的情感,为国内外音乐爱好者所熟知”。他所创作的乐曲,受到越来越高的评价,被公认为我国民间音乐中最有生气,最有生命力的一部分。“阿炳出生于道士世家,幼年起即苦习道家音乐,成年后又以道士为职业”,后流落街头时,“还不时参加道教音乐的演奏”,“没有从道教音乐中吸取的营养就不会有阿炳后来的创作”。文章分三部分进行阐述。

第一部分谈到了阿炳所处的环境及其简要的身世。无锡从南北朝建

清元宫,道教流传 1400 多年。清末作为雷尊殿和山房主持人的华清和,为阿炳幼年学艺提供了良好的条件。加上阿炳本人卓越的音乐才能,致使他 17—18 岁时“已是闻名全城的‘小天师’了”。阿炳的一生从没有离开过道院,虚龄 8 岁进雷尊殿当小道士,35 岁双目失明之前曾住持道院仵务,失明之后他仍以当家道士身份主持雷斋素,收取香钱,还不时参加道乐演奏。阿炳学道而起,从道而终,身亡时仍享受雷尊殿当家道士身份和待遇。

第二部分简要叙述了阿炳刻苦学艺的事例。无锡道教属正一派,以吹、弹、打、念为做法事的基本技能。道士们所吹、拉、弹、打的音乐,主要分为“梵音”(十番鼓曲)与“锣鼓”(十番锣鼓)两大类,内容丰富,结构复杂;音乐在斋醮仪式中占有重要比重,乐手技能高低直接影响宫观和道士的声誉,也影响他们的收入。阿炳一踏进道院门槛,华清和就极为严格地管教,使他在 16 岁时,已全部学会道教音乐中的梵音锣鼓,吹、拉、弹、打无不精通。无锡道教演奏乐器的高手层出不穷,常与阿炳切磋技艺,在名师热情的指点下,阿炳的技艺日趋成熟。阿炳少年时期就养成的对道教音乐孜孜不倦的研习,和对演奏道乐严肃、一丝不苟的态度,直到他晚年甚至流落街头之后,他仍然执著地坚持。

第三部分叙述阿炳经历了学艺——学成——创作三个阶段,数十年道教音乐对他的熏陶,无不对他的艺术生涯产生过积极影响。文中分几点予以说明:1. 在以清心洁身,设坛摆供、焚香、化符、念咒、上章、诵经、赞颂又配合禹步等斋醮仪式中,唱赞、颂偈、念经是一项重要内容。阿炳从朗诵腔中衍化说唱新闻调。2. 道教音乐(十番鼓、十番锣鼓)的演奏中,鼓手不仅具有在乐队中的统率指挥作用,更主要是必须具备高深的击鼓独奏技艺。阿炳超群的鼓艺在他改编的民间器乐曲中得到生动的体现。3. 二胡在苏南的传统戏曲和说唱中,习惯用单把位演奏,阿炳在他创作的《二泉映月》和《听松》等作品中,大大地拓宽了二胡在把位方面的演奏领域。4.《二泉映月》的创作素材融合了锡剧音调、民间小调,甚至接受了 30 年代流行于无

锡城里的广东音乐的影响。5. 阿炳所传六曲:《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》、《二泉映月》、《寒春风曲》、《听松》,有五曲据他自己讲与道僧有关。

最后的“结言”是:“阿炳从道终身,道教文化在他一生的艺术活动中无疑占据十分重要的位置。道教音乐犹如肥沃的土壤,犹如乳汁一般滋润着他,孕育着他,并奠定了他艺术创造的深厚传统修养和技术基础,使阿炳自幼对民族民间音乐怀有极为深沉的爱”。“阿炳是一个道士……他的一生与道教密不可分。可以这么说,离开了道教,也就不可能有阿炳,不可能有他名扬四海的《二泉映月》”。

苏木·道家音乐美学源流探微·中央音乐学院学报,1994;4:12—15

本文通过道家音乐美学中两个至关重要的论点来探讨道家音乐美学之源流。

一是“《老子》的‘大音希声’如何理解”。“大音希声”是道家音乐美学中至关重要的一种论点。从道家学说的总观念与其哲学体系去研究,方能正确理解他的艺术观。道家学说的总观念,在《老子》一书中概括为“道”,这是万物的总根源。道家对于文化,包括对于音乐是“无”,或“无为”。道家对音乐本体特征的认识是“音声相和,前后相随”。“大音希声”是《老子》对音乐本体的解释,也是论述音乐的形式和内容的关系。“大音”之音可以解释为音乐,“无声之乐”亦即希声,是根本的。音乐的“希声”并非无声,而是幻声,是指形象和内容的恍惚,约当今之所谓不确定性。《老子》提出的“大音希声”之说,是以事物的本体为研究对象,抓住了音乐的本体特征,即音声有不确定性的一面,以此进行深入探索,用以否定儒家的艺术观。

二是“嵇康《声无哀乐论》产生的历史条件及其价值”。《声无哀乐论》、《琴赋》二篇,是著名的音乐美学之作。嵇康在《声无哀乐论》中认为音乐的本体是“和”,故《声无哀乐论》有“声音以平和为体”,而“声音自当以善恶为

主”。这里所谓“和”与“善恶”均指谐和悦耳与否,认为音乐的本体只有平和与善恶,只有形式而无其他,无确定的内容。他的“声无哀乐”说当是《老子》学说的深化与发展。嵇康所处的特定历史条件表现为音乐的发展与玄学的兴盛。音乐的发展主要表现为器乐音乐,汉魏时代器乐的合奏有了飞跃的发展。音乐的高度发展,特别是器乐,使音乐的艺术形式日趋完美,而内容又逐渐变得愈见抽象,这却成了“声无哀乐”说的理论依据。魏晋玄学多以老庄学说作为理论依据,以名士的虚无玄远的“清谈”方式,抒发各自的哲学见解,深化了对客观事物本体的认识。像“声无哀乐”的命题正是清谈家的兴致所在。嵇康生活的时代又是曹魏政权衰落时期,他的“越名教而任自然”企图摆脱封建的伦理纲常之类的礼教束缚。他能以音乐的本体特征去否定儒家的视音乐为思想统治手段的学说。嵇康“声无哀乐”学说的价值,首先是他在《老子》音乐美学理论的基础上,经过他的发展,使这一理论得以完善,形成了系统的、有独特见解的美学理念。再者“声无哀乐”的美学理论是历史上最早将音乐美学从一般美学中分离出来,成为专门研究音乐本体特征的独立理论。最后指出嵇康是最早系统地论述音乐美学的理论家。

〔德〕汉斯·厄施·尹耀勤,赵志扬编译.源自道的精神的音乐.中国音乐,1996;1:47—49

本文论述的中心是作者从尹伊桑那里了解到的,“我的音乐作品与道教思想之间存在着紧密的联系……”只有对道教,对存在和发展的哲学有所了解才能真正领会他的音乐。

文中首先对“道”的涵义引用了庄子的论点。庄子认为:道是一个不可阻挡的变化的过程,也是所有运动变化的原因和规则。道是本源,是永恒。它处于永远的运动中,而本身却从不发生改变。道教认为:整体存在于局部之中,而局部就是整体。本文引尹伊桑的话说,“每个小小的音型必须包

含作品的基本思想……我的每一部作品必须包含我整个的音乐世界”。道教原则在艺术上的体现就是:物质是次要的,次要的是物质。

其次谈到在艺术上,在生活中,道教中的和谐是最高目标:“一方面是人类和不平静的宇宙的协调,另一方面是激发艺术灵感的各种力量的均衡”。旺盛的生命力(气)就是由对立统一的阴(暗、黑、女、受等)阳(亮、红、男、授等)产生的。阴阳的力量使众多的事物相互影响,受道教影响的艺术常常打上了阴阳的烙印。道教展现时代和变化的又一方式就是贯穿天、地和一切事物并能体现创作的特点和历史的线条、脉络和气流。文中还列举中国图画、书法来解释。

文章还指出,“对道的分析是尹伊桑音乐创作的必要前提,他的音乐是变化的声音组合的持续流动”。尹伊桑是有意识地借用西方作曲技巧,但仍根据东亚的音乐概念创作,“这种音乐概念是建立在单音现象的特殊关系及对同时和先后进行的单音组合的独到见解的基础上”。“单音是第一位的,它能积极地展示自身的特点并在音值的延续中产生出与各自音乐文化相吻合的特有音响的总体,但它仍保持一定的独立性,……这就是所谓的整体存在于局部之中”。东亚音乐中,“单音的功能具有道的特点,总在事物的流动中变化,且静中有动”,“单音有着丰富的变换的内涵,围绕这个中心的延伸,时而鲜亮,时而暗淡,时而喧闹,时而宁静,于是在各种乐器合奏时单个的音的流动就形成了一个整体”。

“这些特点的各个方面可比作编织的一张地毯所用的各种颜色的线条。其色彩的交织贯穿整个由声音构成的‘地毯’”。不断的流动发展“是通过音色状况的不断改变,通过不同的不协和音的强度和密度,通过在区域之内一直由音程和节奏因素来推动的”。他运用这些手段进行了音区的划分,这既“继承和统一要遵循类似的原则”,又“遵照阴阳和谐的原则”。

在表达上,“东亚音乐允许在严格节奏范围内即兴发挥”,文中也以尹伊桑的作品为例来说明。同时,在尹的作品中,不稳定、不同密度的时间交错关系尽管没有一定的程序和经过统计学的确定,“但却在道的思想和支

声原则的基础上形成了自己的传统并得以普遍的运用”。

文中结语提到,“在新音乐陷入的作曲技巧的窘境中,人们定会对尹伊桑的作品感兴趣。其中流动声音的道的原则用自然的方式保证了音乐的过程,同时加深了联系和统一,他的复调观点无疑为复调的拓展开辟了新的途径”。

孙凡·全真正韵闲谱 53 韵韵板研究·黄钟,1996;2:30—33

韵板又称“当请板”,是以道教法器铛子、鐺的状声字“当、请”来记谱的。本文以当代全真道著名高功闵智亭道长传谱的《全真正韵谱辑》53 首经韵为研究对象,就构成“全真正韵”的三大要素——经词、韵腔、韵板之一的韵板的节奏形态和运动规律进行了细致的分析、归纳,总结出闲谱中实际含有四种节奏类别、五种节奏组合、九种节奏形态、五种韵板板式和两类韵板组合法。韵板的板式是指法器击奏的节奏形式,四种节奏类别、五种节奏组合、九种节奏形态共同构成了一请板、三请板、五请板、七请板、九请板五种韵板样式。这些板式按照一定的规律运行在“全真正韵”众多乐曲相对固定的位置上,在《全真正韵谱辑》中,作为经韵的伴奏、间奏、尾奏使用时,主要有两种不同的组合方式:一是两种单个板式之并列组合用法;二是由小及大之多种板式组合用法。并指出:“当请板”具有规范节奏,控制速度,便于道众掌握和咏唱经韵,使传唱严谨,防止后人以讹传讹的功用。

由于道教法器上可招神遣将,下可驱邪除魔,因而,作为法器的铛子、鐺和木鱼,已被赋予神圣的含义,“物”本身已有了帮助道人息欲静志,扬善驱邪的功能。因此,在全真道士那里,咏唱“全真正韵”不是一种娱乐,而是全真道教传布道的一种方式,是道士“闻经悟道”、“修身养性”的一种行为。音色清亮、纯净的“当请”声,以它简单的音型、稳定的节奏和严谨的结构,更加突显出“全真正韵”简易平淡、庄重肃穆、虚静恬淡的风格特征。

甘绍成. 正一道音乐与全真道音乐的比较研究. 见:道家文化研究,上海古籍出版社,1996;9:402—423

本文从道教音乐漫长的历史发展中繁衍出来的全真道、正一道两大不同的音乐派别,从历史比较及风格流布比较研究的角度,对这两大流派的音乐进行了细微的比较研究,指出正一道音乐具有历史悠久,一方流布,风格多样,亦道亦俗的特点;而全真道的音乐则以承上启下,天下流布,超凡脱俗,亦道亦禅等见长。两者互为补充,互相彰显,共同组成道教音乐的辉煌殿堂。全文分为:引言;历史比较研究(包括“历史悠久的正一道韵、承上启下的全真道音乐”两部分);流布风格比较研究(包括“流布特点、风格韵味”两部分);结语。

蒲亨强. 道教音乐特征简论. 见:道家文化研究,上海古籍出版社,1996;9:424—437

本文认为,道教音乐虽根植于民族文化土壤,但因其特殊的宗教信仰和历史政治条件,而在民族文化与宗教文化的合力作用下,形成了一系列独特的形式风格特点。

1. 整体结构的兼容性:早期天师道道乐吸收了民间巫觋祭祀音乐,以弦歌鼓舞形式祷祭鬼神。南北朝士族道教创建正统仪式音乐时期,吸收宫廷音乐、方士琴歌、佛教音乐等因素。唐、宋时期,既与上层帝王贵族音乐相交融,又兼收并蓄各种民间音乐因素。元、明、清时期,则更多吸收戏曲、小调、器乐曲等俗乐因素。长期与中国各阶层音乐的双向影响,使道乐整体结构具有丰富的复杂性和多层性,成为民族音乐的综合体现物。另一方面,其吸收比重更多偏重于宫廷音乐、文人音乐和艺术性较成熟的俗乐,故形成了以古雅柔婉为美的主体特征。

2. 音乐传习的专业性:道教以宫观为基地,形成了高度专业化的音乐传授机制:有专职乐师经师,稳定正规的传习时间、制度和教程;丛林每年冬季要设“韵学”,由高功教授常用基本经韵和锣鼓经;即使民间道士也多属家庭师徒传授,有较强的连续性和严格的训练机制。音乐传习的专业化,有利于艺术经验和表现手段的积累与提高,故使道乐不仅别具神韵,且音乐材料较民间音乐为丰富精细。

3. 音乐材料的“文物性”:道乐历史发展都强调遵循古制,以南朝陆修静所编斋仪为典范,历代传承线索延续不绝。当代斋仪音乐曲目,实为东晋南北朝以来历代道乐的累积,尤其保留明代之制,成为活的音乐文物。道乐较多保留古乐的内部原因是其传承的保守性和延续性,古代宫廷乐伎星散民间时多流入道观是重要外部原因之一。

4. 对外影响的辐射性:道乐对民族音乐的影响几乎渗透到所有音乐品种。隋唐时期,先进入宫廷和贵族文人阶层,继注入下层民间社会,盛行朝野。宋徽宗亲制道曲并颁布全国、明太祖以道士制雅乐,都是道乐广传之明证。直到今天,中国民族音乐各品种中道乐的影响仍存在可寻。

5. 音乐风格的超地域性:因宫观丛林制度的制约和皇帝中央集权政治的控制,道乐传承突破了地域局限,而形成了全国通用的十方经韵的体系,其统一于我国南方尤其江南一带音乐之特色,为中国音乐地域色彩中的一大独特现象。

吴炳志·澳门的正一派音乐·中国道教,1997;3:35—39

本文从七个方面简要地介绍了澳门正一派音乐。

1. 从正一派伙居音乐再发源。早于50年代,澳门正一伙居道教音乐已由吴庆云道院吴玉生道长传入吕道会信善二分坛。道乐除俗乐外,大部分吸收了广州三元宫、应元宫、罗浮山冲虚观的宫观音乐。在60—70年代开始港澳道教的发展更趋向俗家化及慈善化,大规模宫观及坛堂相

继成立。

2. 音乐的韵腔(腔口)。澳门正一道音乐的曲调(腔口)大概有如下分类:“赞”,保留了宫观形式,以丁古作为击乐伴奏;“忏本朝礼”,其韵腔以玉皇忏及礼斗所用朝礼曲谱作为依归;“吊挂”,以宗教四言、五言、七言、四五言、四七言为基本,以丁丁为击乐伴奏;“念诵式的唱法”,有念唱式的宝诰和密咒,还有以道白、意文与举吟的唱法。

3. 经生的司职。无论经生多寡,都以主科(高功)、监斋(二手)、都广、待经、值坛五个位置为主,各司其职。

4. 音乐的节奏。有 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ 四种拍子的唱赞。

5. 单乐的曲牌。曲牌分“正曲”(又分为“序”与“过场”两种)与耍曲两种。

6. 音乐的法器。有法器、伴奏乐器的管乐、弦乐和击乐等。

7. 科仪的纲次。道教课诵科仪根据每项仪式及庆典,都有特设科仪。正一派科仪依各地风俗习惯编制科仪,但科仪的纲次是有一定的规律。文中举出了澳门正一派科仪的纲次开启、忏本、先天济炼及玉山炼度为例来说明。

孙晓晖.“散花乐”考. 中国音乐学, 1999; 2: 118—129

本文系作者硕士学位论文《〈玉音法事〉曲目考释及其结构探讨》第四章的节选。文中对《玉音法事》中“散花乐”的实字和声辞做了穷源竟委的考证,认为这种在固定位置使用相同和声的乐体应称为“和声联章乐体”,并结合古代音乐文献和《玉音法事》的谱式来说明。文章从几个方面来论证其源流。

一是“佛道‘散花乐’比较”。在敦煌佛曲中有与《玉音法事》道曲使用同样和声辞的“散花乐”。佛教的法会道场中有飞天“散花乐”,道教斋醮仪式里有玉女“散花乐”。唐宋时期佛道“散花乐”曾使用相同的实字和声来

结构乐曲。该文列举了佛教的三组“散花乐”(周泳先《敦煌词缀》九十号七首、徐国霖《敦煌杂录》中的法照和尚的“散花乐赞”、收于《大正新修大藏经》卷四十七的《净土五会念佛略法事仪赞》中的“散花乐”文和《转经行道愿往生净土法事赞》卷上内的“请观世音赞”)与《玉音法事》之“散花乐”进行比较,说明唐宋佛教唱赞与道教唱赞的“散花乐”使用相同的和声辞;“散花乐”的题材应该来源于佛教中的食曲,“道教音乐借用了这一题材”,甚至隋唐宫廷音乐中也有了“散花乐”;同时也说明“‘散花乐’这种乐体是唐宋时期普遍流行的乐体”。

二是“和声联章乐体的由来”。该段追寻到东汉灵帝时的三言《董逃歌》以及相和歌瑟调《上留田行》等,说明这种乐体的大量出现是在六朝的清商乐中。而且这种和声辞异常丰富,作为歌曲演唱,故为“和声”。并将其划分为两类:第一类是单句式 and 声(其中又分为“二字式和声”、“三字式和声”、“五字式和声”等),多用于三言、五言歌辞中,第二类是复句式 and 声(其中也分为“二二字式和声”、“三三三式和声”、“三五字式和声”、“五三字式和声”、“五五字式和声”、“五三五字式和声”等),多用于七言歌辞。在清商乐曲中,这类和声联章乐体的曲调是固定不变的,但歌辞可以翻新改写,只改变正辞,和声固定不变。“汉魏时清商乐中大量存在的和声联章乐体说明这种乐体是来自民间的”。

三是“唐宋时期的和声联章乐体”。文中指出唐时的声诗是可吟唱的,其辞和曲继续使用和声,举出唐《苏摩遮》诗,和声为“忆岁乐”,《大正新修大藏经》卷四十七德川刊本之《净土五会念佛略法事仪赞》内的《西方乐赞》十九首,其末四首逐句带和声三三五字式等实例,进一步指出“唐宋时燕乐、佛曲和道曲中广泛存在和声联章乐体”。特别是在不同的和声辞里又有一种形式表现特别突出,此即“□□乐”——末字是“乐”的和声形式。在《玉音法事》中还有“散花乐”、“玉清乐”、“上清乐”、“太清乐”。但“宋以后由于宋词长短句式的变化,和声入词,难辨和声”。

文中还分析了现今尚存的有和声的道曲,认为这类和声联章乐体的

曲式符合黄金分割律和“落韵”的自然审美法则。

四是“今存道乐中的和声联章乐体试析”。本文从《全真正韵》闽谱中的[白鹤飞]、[仙家乐]两首,苏州传[步虚声]、台湾传[发表科仪]([偶句式吟唱])、茅山传[开启]等五首和声联章乐体道曲为例,首先分析了“三字式和声”的闽谱[白鹤飞]、[仙家乐]和苏州[步虚声],寻找和声部分在全曲的作用。通过谱例分析得出:它们的“主曲部分与和声部分的分界点均在黄金分割点上,符合黄金分割律”;“和声辞[白鹤飞]和[步虚声]都充当了全尾性的固定终止乐句,固定全曲的调式,并且和声辞就是曲名”。其次还分析[偶句式吟唱]与[开启],其情况亦与前相同。指出“它们与《玉音法事》中的以‘散花乐’为代表的和声联章乐体均有联系”。

文中最后引用了黄翔鹏先生曲调考证中的译谱[江南弄]及其说明,从现存道曲中的和声现象分析得出和声联章乐体五点结论:一、和声联章乐体由主辞曲调部分与和声曲调两部分组成。主曲在前,和声固定在结束部分。两部分的曲式为长短数列结构,其分界点在黄金分割点上。“此曲式基本规律符合黄金分割律的自然法则”;二、“和声部分固定全曲的调式结构,有‘落韵’的作用”;三、“和声联章乐体的主曲与和声部分的曲式布局是长短不对称的,两部分的歌辞字数也是不等长的,但曲调材料因素的组合实际上又是方正平衡的”;四、“和声联章乐体的曲名是由和声辞而得名”;五、“和声部分的演唱以‘众和’的方式表现”。

罗明辉. 关于洞经音乐的问题的探讨. 中央音乐学院学报, 1999; 4:
44—48、90

本文是笔者在剑川白族道教科仪音乐的实际考察及案头分析研究中引发出的一些问题的思考。文中阐述了如下几方面的问题及观点。

首先,文中对目前国内“学术界有关洞经音乐的研究与界定”作了归纳:从音乐属性出发,有的从民间音乐角度来界定,认为洞经音乐是“民间

器乐乐种”；有的从宗教音乐角度来界定，指出“洞经音乐是一种宗教祭祀音乐”，“是道教音乐的一个重要组成部分”；有的从二者综合角度来界定，认为“洞经音乐是由宗教性民间音乐社团——洞经会组织谈演的宗教性民间音乐”。从洞经音乐的成分出发进行界定，认为洞经音乐是“源起于道教科仪，后又融合其他多种音乐而形成的大型民俗性乐种”。从音乐服务对象的角度进行界定，主要认为“洞经音乐是为洞经活动服务的特殊乐种”。除此之外，国外也有学者认为“丽江洞经音乐是具有一些纳西族特色的汉族演奏节目”。该文认为，“这些界定均各有侧重，不甚全面，但都分别从不同的角度指出了洞经音乐的某一特性或特色”，“同时亦说明洞经音乐本身性质的多重性和复杂性”。

其次，在“剑川白族道教科仪中的洞经音乐及剑川道士的洞经音乐概念”一节中谈到了两方面的问题，一是笔者在剑川实地考察白族道教科仪音乐时，发现这里除有与汉族一样的器乐和声乐两大类外，最突出的是还有云南地区特有的洞经音乐。这里的器乐形式中的唢呐曲牌均为洞经音乐曲牌，韵腔除了道腔（剑川道士所称），还有洞经腔（剑川道士所称）。所以文中认为，“洞经音乐是剑川白族道教科仪音乐的一个组成部分”。但洞经音乐还可以用于“做会”，并从“坛场设置”、“参与者”、“乐器与乐队编制”等进行比较，指出二者之间不尽相同之处，并具体说明其差异。二是在剑川白族道士中，道教科仪的洞经音乐与做会的洞经音乐概念不尽相同，无论用于各处的洞经音乐都是音乐，道士和道外人士都说“洞经音乐玩得好”，而在科仪中的声乐形式的道腔，道士不称其为音乐，在他们的概念中剑川白族道教科仪中是有音乐的，但仅限于洞经音乐。它是“好调子”，“只可用于赞颂，不可用来召亡”。

再次，本文还在“剑川道士的洞经音乐概念给我们的启发以及洞经音乐的现状”中谈到，“洞经音乐毫无疑问是道教仪式音乐的一个组成部分，但它并非道教音乐仪式的全部，而且严格说来它与道教仪式音乐的其他组成部分是有差异的，这主要体现在它们的层次不尽相同”。道教仪式音

乐除用于定期在道观举行的纪念仪式外,还有在道观或民间的斋主家进行的斋醮仪式,其内容繁杂,层次多样,其道教科仪音乐也呈现出不同层次。而作为好调子的可以“玩”的洞经音乐则主要是用来赞神和娱人的,体现的是道教音乐世俗化的这一层次。同时,学者的研究也促成了它的发展变化,也可能影响局内人对它的固有的认识、概念和行为方式等,如“洞经音乐”一词的出现与不同地区的接受,还有一些地方逐渐淡化了洞经音乐谈演中的仪式程序,有的完全抽离出其谈经仪式载体。所以该文在最后认为,“从现状来看,云南各地的洞经音乐有了变化,其存在及表现形式多种多样,性质较为复杂,既具宗教性,民间性,也含表演娱乐性,很难仅从某一角度,单方面地来界定,也难以一概而论,要真正认识,还需从它们各自的实际出发”。

孙凡.“全真正韵”的咏唱风格.黄钟,2000;1:37—39

本文认为,要深入地理解和把握全真道音乐的代表经韵——“全真正韵”的音乐文化本质,需走出谱面,结合全真道的教理教义,以及仪式的过程和道士咏唱经韵的宗教行为等,去发现它丰富多彩的文化蕴涵。全文从三个方面论述了“全真正韵的咏唱风格”。

1.“情”、“性”、“理”兼容。全真道创始人王重阳及其高徒主张“三教合一”,使得“全真正韵”兼容了道之唱“情”,僧之唱“性”,儒之唱“理”的独特的咏唱风格,它不仅是“全真正韵”形成初期的咏唱风格,也是流传至今的现代“全真正韵”的基本咏唱风格。

2.“歌”、“舞”、“乐”一身。道教的科范仪式复杂,咏唱韵腔的过程,实际上是“歌”、“舞”、“乐”同时进行的一项纷繁的、综合性的宗教艺术实践活动。道士往往是边歌、边舞、边执乐,只有集“歌”、“舞”、“乐”于一身,才能完美地演绎“全真正韵”。

3.“声”、“气”、“神”贯通。咏唱“全真正韵”,不仅注重“声”、“气”的运

用,还要讲究“运声”、“运气”时的“运神”,强调“声”、“气”、“神”贯通。全真道著名高功闵智亭道长在总结自己的咏唱经验时说:“唱经韵,气运丹田,这也是在养生修性,只要方法得当,如此诵唱并不为之所累”。所以道士在咏唱“全真正韵”时,神情专注,心性统一,声由气托,气随声行,以气带声,气运丹田,道法自然,使“声”、“气”、“神”贯通,形成了韵腔咏唱风格的又一独有之特征。

张鸿懿·中国传统音乐概论·道教音乐·上海音乐出版社,2000;
450—502

这是“普通高等教育‘九五’国家级重点教材”“中国艺术教育大系·音乐卷”中《中国传统音乐概论》的第七章,它用两节的篇幅全面而概要地叙述了中国道教音乐的历史沿革,主要派系、科仪音乐以及类别与艺术特征。

第一节:“概述”。在简述道教存在的意义、宗旨(教义)和《道藏》的价值之后,分三个方面对道教音乐进行了高度的概括与总结。

一是“中国道教音乐历史沿革”。指出道教音乐“发端于古代巫覡的歌舞祭祀音乐”,随后将道教音乐的发展史分为三个重要时期进行叙述,即:“东汉至南北朝时期”、“唐、宋时期”和“金、元至明、清时期”。

二是“中国道教的主要派系”。该文根据白云观所藏民国十六年(1927年)梁志祥抄《诸真宗派总簿》所录,共有86派之多。“实际上依道教教旨来看,道教可分两大派系,即由符箓一系发展至今的正一派和由丹鼎一系发展至今的全真派”。并将这两派的简要发展史和音乐概况一一作了介绍。

三是“道教科仪与音乐”。道教音乐的产生“主要源于讽诵经文的音乐化,同时也源于各类民间音乐与宫廷音乐”,在形成与发展过程中,也吸收了某些佛教音乐的形式。文中以北京白云观的科仪活动和音乐为例,简要介绍了“修持科仪”、“节日科仪”、“施食科仪”三种科仪的内容及音乐,使之

对全真派以及整个道教科仪音乐有一个大概了解。

第二节：“道教音乐的类别与艺术特征”。此节也分三个问题进行阐述。一是“讽经腔”。文中对全真派十方韵、地方韵以及正一派经韵做了形态学的分析。首先谈到“全真派十方韵”。以北京白云观为代表，叙述“十方韵的讽经腔类型”，从文学与音乐的关系出发，主要以语言性到音乐性的渐进过程为序，将北京白云观科仪音乐的讽经腔类型分为“白、诵、腔、调、曲五大类”，再细分则为“散白、韵白、直诵、音诵、吟诵、韵腔、诰腔、赞腔、叹腔和外调共十类”。有关“十方韵中的变体”，指出“白云观科仪音乐是变体现象非常发展、变体手法非常多样的一个音乐品种”，八个旋律变体系统囊括了白云观四大腔系、器乐曲和诵体当中音乐性最强的吟诵在内的全部乐曲（不包括别调）。还有“十方韵中的合尾”，总结出共有四种不同的总合尾，前三种又包含几种不同的变化形态。还提出“白云观十方韵与其他宫观十方韵之比较”，文中选取白云观三种科仪音乐中最具代表性的乐曲，也是形成各种旋律变体的母体——[澄清韵]与《全真正韵谱辑》、《中国武当山道教音乐》中之相同乐曲的头、尾进行比较。验证“十方韵确为全国各地全真派宫观跨地区而存在的一个共同系统”。接着谈到“全真派地方韵”。地方韵是在不同地区形成的既与十方韵有一定渊源关系但又具有明显地方特色的地区性道乐系统。文中举出“十方韵与北京韵比较研究”、“十方韵与东北新韵比较研究”来说明。还有“正一派经韵”，指出正一派道观主要分布在江南一带，各宫观的音乐虽相差较大，但都具有鲜明的江南民间音乐的风格。

二是“法器与乐器”。文中分“法器”与“器乐”两点予以叙述，指出打击乐器是道教音乐中运用最早的也是最重要的、运用最普遍的乐器。器乐音乐是道乐的重要组成部分，但在不同派别的道观中运用的方式和比重是不同的。全真派使用纯器乐音乐的比重较小，而正一道乐的器乐音乐则异常发展。

三是“全真科仪音乐与道家思想及老庄音乐美学的渊源”。列举了道

教科仪音乐中的“早、晚坛日诵功课”、诵经腔中的[诵和韵]以及唱腔[步虚韵]、[澄清韵]等实例说明道教音乐具有：“‘致虚极，守静笃’的原始之美”，“‘惚兮恍兮，恍兮惚兮’的幻化之美”，“‘离则复合，合则复离’的混沌之美”。

本章节后还附有几道思考题与听辨与分析曲目 2—4 首。

三、论文选登

陈国符·道乐考略稿·见:道藏源流考·附录三,中华书局,1963;
291—307

黎民祭祷用乐,由来甚古。东晋葛洪抱朴子道意篇云:

而徒烹宰肥腍,沃醑醪醴,撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽顙,守请虚坐,求乞幅愿。撞金伐革,击钟鼓也。讴歌,歌咏也。踊跃,舞也。

刘宋三天弟子徐氏撰三天内解经卷上云:

弦歌鼓舞,烹杀六畜,酌祭邪鬼。

南宋吕太古集元马道逸重定道门通教必用集卷一寇天师传云:北魏明元帝神瑞二年(即东晋安帝义熙十一年)嵩山道士寇谦之得[云中音诵 即华夏颂步虚声 新科经戒。]此传删即北宋贾善翔高道传。按隋志著录嵩高寇天师传一卷,不著撰人。新旧唐志并著录宋都能撰嵩高少室寇天师传三卷。通志略著录嵩高寇天师传一卷,宋都能撰。则善翔所述,当据宋都能所撰传。

华夏颂,当即华夏赞。唐杜光庭太上黄箓斋仪卷一云:[华夏赞,出玉匱明真经,今但用十八虚声耳。]检今道藏本洞玄灵宝长夜之府九幽玉匱明真科,无华夏颂。虚声,谓无实字,虚声吟咏耳。宋代集玉音法事卷中云:华夏颂又曰四声华夏。

按玉篇华字注,华夏,三千五百里为华夏,言其迢远之意。今华夏自思真堂举起,徐徐吟咏,过廊庑,登殿坛,而毕。似取其迢远之意也。

又有转声华夏赞，皆录有曲谱。然宋代之华夏赞，即寇氏之华夏赞否，已不可考。

步虚声，当用以吟咏步虚辞。太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀（此书出世，当在东晋末叶。）谓灵宝斋法，启事，烧香祝愿，礼十方，毕：

斋人以次左行，旋烧香炉三匝，毕。是时亦当口咏步虚躡无披空洞章。所以旋烧香者，上法玄根无上玉洞之天大罗天上，太上大道君所治七宝自然之台，无上诸真人，持斋诵咏，旋绕太上七宝之台。今法之焉。国符按洞玄灵宝玉京山步虚经云：玄都玉京山在三清之上，无上大罗天中。上有玉京金阙七宝玄台紫微上宫。大上无极虚皇天尊之治也。

又三洞弟子诸修斋法，皆当烧香歌颂，以上象真人大圣众绕太上道君台时也。故求无上正真大道者，亦可绕高座。上清灵宝经所以烧香炉，真今世学者多浮浅，不能受至经，故示斋法以委心香烟耳。行道心至，所愿寻香烟已御太上。太上道眼恒洞观诸天下人善恶，亦无毫遗也。可不战战慎之哉。

又注曰：

仙公国符按此即葛仙公曰：常想见太上真人在高座上转经而说法也。

故口咏步虚章时，必旋烧香炉。

刘宋陆修静太上洞玄灵宝授度仪云：[礼十方毕，师起巡行，咏步虚辞。]辞若干首，皆五言诗。即太上玉京山步虚之章，又称空洞步虚章。出洞玄灵宝玉京山步虚经入万历续藏（太上洞渊神呪经卷十五有消灾步虚，亦五言，词与此不同。）杜光庭太上黄篆斋仪步虚词与修静授度仪同，每次用十句，十二句，十三句，十四句，二十二句不等；盖用较短之步虚声咏之，周而复始，故词句多少不拘也。玉音法事卷上步虚第一，步虚第二，步虚第三，步虚词同修静，但其曲谱所记，盖非六朝步虚声之旧矣。

步虚之义，见晁志。其言云：

步虚经一卷。右太极真人传左仙公。其章皆高仙上圣朝玄都玉

京，飞巡虚空所讽咏，故曰步虚。

音诵又有一解，见老君音诵戒经。参阅一百一页。

老君曰：道官箓生，初受戒律之时，向戒经八拜，正立经前，执经作八胤乐音诵。受者伏诵经意，卷后，迄。后，八拜，止。若不解音诵者，但直诵而已。

音诵或乐音诵，所以别于直诵。此解与前说不同之处有数端：此谓乐音诵用于诵经。前述华夏赞步虚声用于斋法。据此说，云中音诵新科经戒当系一书；而前说则分为云中音诵及新科经戒二事。至八胤之义，则所未详。

清汪汲词名集解卷二引吴苑记

陈思王游鱼山，岩里有诵经声，清远寥亮。因使解音者写之，为神仙之声。道士效之，作步虚声。

按寇谦之之始有乐音诵。曹魏时，疑尚无步虚声。右说不可据。

刘宋陆修静斋仪，今存太上洞玄灵宝授度仪及洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪。授度仪云：[咏步虚辞。]又云[师弟子绕坛梵咏。]梵咏疑即梵呗之意。尚有金真太空章，五真人颂、礼经颂、三徒五苦辞、奉戒颂、还戒颂、皆日诵。愿仪有智慧颂，亦曰诵。此诵疑即直诵之谓。故刘宋道调，今可考者，仅步虚声及梵咏二种。

至唐代，据见存张万福杜光庭斋醮仪，道乐曲调之确实可考者，亦仅华夏赞及步虚词二种。步虚词另出八句一种，每首五言八句。（太上黄篆斋仪卷二十六、二十七、二十八、三十一、三十七、三十八。）及金阙步虚，每首十句。咏时是否用他种曲调，不可考。又太上洞渊三昧神呪斋忏谢仪有颂，十方各一首，云：[如颂吟步虚咏之，旋行一周。]此即谓借用步虚声以咏此十首颂也。太上黄篆斋仪卷五十三涂五苦颂八首（每首八句）云：[旋行三周，如步虚法。]又卷五十二云：[旋行礼颂七真赞（每首句数不齐）或三首，五首，如步虚法。]当谓借用步虚声以咏此颂赞也。其他颂赞尚多，皆五言诗。

诗据道经。惟是[吟][诵][唱][咏]之字义难明,故此诸赞颂是否另有曲调,以歌咏之,或借用他曲调,或朗诵之,已不可考。(如无上秘要卷五十三云:[旋行三币,绕香灯,口诵步虚洞章。]此诵必谓歌咏。可见用字并不审慎。又唐人避德宗讳改诵为咏。)其赞诵之于唐代新引入斋醮者必甚多。至道门科教大全集,(杜光庭删定,有若干卷系仲勋编修。)如玉皇尊号改为三清上圣昊天金阙玉皇上帝。足证已经后人改纂。所录上清乐、太清乐、散花词等,当非杜光庭斋仪原文。

册府元龟卷五十四

(天宝十载)四月,帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辨等谢曰:臣自凡愚,生逢大圣,服膺真教,庇影玄门。谬得侍奉禁闱,恭承待问。风夜兢惕,将何克堪。伏见陛下亲教步虚及诸声赞:以至明之独览,断历代之传疑。定骊驥于海陆,分景镜于真伪。平上去入,则备体于正声。吟讽抑扬,则宛仍于旧韵。使咏之者,审分明之旨;闻之者,无伪舛之言。妙协钧天,克谐仙唱。伏以灵章本趣,理固如然。但为流传人间,讹谬滋久。非应道之主,孰能正之。是可以振畅玄风,发挥圣作。臣趋翫仙禁,预听正声。欣戴之诚,倍万赏品。特赐编诸史册,宣示中外。帝曰:一时之事,何足言焉。所请者依。

右谓唐玄宗以至明之独览,断历代之传疑。是于步虚声之韵、腔,皆有所更定,并宣示中外。宋王溥唐会要卷三十三记天宝十三年太乐署供奉曲名中,林钟宫(道调)有步虚。是天宝年间之步虚声,亦属于燕乐系统。

又据五代张若海,玄坛刊误论十七,五代修斋用乐,或已[广陈杂乐,巴歌渝舞,悉参其间。]

唐代及唐以前斋戒所用乐器,见于道藏者,仅钟磬二种。要修科仪戒律钞卷八引太真科曰:

斋台之前,经台之上,皆悬金钟玉磬。钟磬依时鸣。行道上讲,悉先叩击。非唯警戒人众,亦乃感动群灵。神人相关,同时集会,弘道济

物，盛德交归。

洞玄灵宝钟磬威仪经曰：

世间钟，用金、银、铜、铁作，两角、三角、四角、六角、九角、无角。大小随宜。悬治左方台阁楼殿。依时整法服，祝诵赞唱。击之皆初急之，缓踈打三下若八下为节。急之，复初，急之，缓踈击二十四槌，急之，复急之，缓徐击十二槌，毕。

又曰：

磬以金、银、铜、铁、玉作。若行道礼诵赞唱斋戒，击以节之。皆当作架悬之。

太上黄箓斋仪卷五十三云：

经科皆云：斋官之内，以道德尊高者为法师；明练法度者为都讲也。又都讲职词云：先鸣法鼓，次引朋众，风则轨仪，敬凭赞说。此即赞唱导引，皆都讲之务也。吴中江表荆楚之间，皆以都讲执磬，赞导行礼。夫先鸣法鼓者，钟磬之谓也。欲令群官整肃，仪制森然，须先击磬齐众，而后赞唱升坛。亦都讲之职也。但以近年或都讲年德稍高，不欲一一劳止。即于众官之内，差一人执磬唱礼。盖事出于一时，元非古制。

既云都讲执磬赞导行礼，则此种磬并不悬于架上，当即引磬也。

既唐代天宝年间，步虚声亦属于燕乐系统；则其时道教斋醮所用乐器，决不止钟磬也。

旧唐书卷一百九十二潘师正传：

太常献新乐，帝（高宗）又令以祈仙翹仙为名，皆为师正焉。

祈仙翹仙，盖亦属于燕乐。

册府元龟卷五十三云：

（开元）十年正月己丑，诏两京及诸州各置玄元庙一所，每年依道法斋醮。

又：

(开元)二十八年五月，帝谓宰臣曰：朕在藩邸，有宅在积善里东南隅。宜于此置玄元皇帝庙。

南宋谢守灏混元圣纪卷八云：

(天宝元年正月)于是置玄元皇帝庙于(西京)大宁坊，东都于积善里旧邸。二月辛卯，享玄元皇帝于新庙。

新唐书礼乐志云：

帝(玄宗)方寝喜神仙之事，诏道士司马承祯制玄真道曲，茅山道士李会元制大罗天曲，工部侍郎贺知章制紫清上圣道曲。太清宫成，太常卿韦缙制景云、九真、紫极、小长寿、承天、顺天乐六曲。

右太清宫当即西京大宁坊玄元皇帝新庙。茅山道士李会元，疑当作李含光。含光乃司马承祯弟子。天宝七载，玄宗受上清经篆于大同殿，遥礼李含光为度师。

混元圣纪卷八云：

(开元二十九年辛巳)二月辛卯，帝制霓裳羽衣曲，紫微八卦舞，以荐献于太清宫，贵异于九庙也。

册府元龟卷五十四云：

(天宝二年三月制曰：)西京(玄元庙)改为太清宫，东京改为太微宫，天下诸郡为紫极宫。两京宫内道士取先抽有道行者一七人；自余于新度人中简择取添，满三七人为定额。九月谯郡紫极宫，宜准西京为太清宫。

混元圣纪卷九云：

(天宝四载，)帝制降真召仙之曲，紫微送仙之曲，于太清宫奏之。又云诏以祝板为青词，用青纸朱书。改用青词，盖从道教斋醮科仪也。

唐会要卷三十三所记天宝十三载太乐署供奉曲名中，太簇宫(沙陀调)有承天、顺天、景云、九真、长寿乐、紫极。林钟宫(道调)有步虚、景云。黄钟商(越调)有霓裳羽衣。唐南卓羯鼓录：太簇宫有景云、承天乐、顺天乐。诸

佛曲调有八仙道曲、御制三元道曲。是右引诸条所记乐曲，皆系燕乐。两京及诸州玄元庙，有道士杂居其中。每年依道法斋醮，其时则奏燕乐。

册府元龟卷五百六十九：

天宝元年命有司定玄元庙告享所奏乐。太尝奏降神用混成之乐，送神用太乙之乐。从之。

此当系雅乐。是告享玄元庙，仍用雅乐，同于告享太庙也。

盖唐室以老子为远祖，于两京及诸州置玄元庙，每年依道法斋醮；其时则用燕乐。

至宋代，有玉音法事，（卷下有宋真宗徽宗御制赞颂）卷上中集道曲谱：

卷上玉京步虚词三首，金阙步虚词一首，空洞章一首，奉戒颂一首，三启颂（即陆修静太上洞玄灵宝授度仪之礼经颂）三首，启堂颂一首，敷斋颂亦名出堂颂一首，大学仙颂一首，小学仙颂一首，焚词颂一首，山简颂（水简土简同。按杜光庭仪用投龙颂）白鹤词一首。用徽宗御制词。

卷中玉清乐引，玉清乐一首，用徽宗御制词。上清乐引，上清乐一首，用徽宗御制词。太清乐一首，用徽宗御制词。散花引，五言散花词一首，用徽宗御制词。七言散花词一首，起敬赞，三归依，敷坐赞，开经，宿命赞，三闻经，解坐赞，每遇斋毕道，唱道赞，华夏赞又名四声华夏，转声华夏赞，请五师，云舆颂，步虚词一首，用徽宗御制词。三涂颂按又称三涂五苦颂一首，斗经末句，礼十万，礼十一曜，举信礼声范，关灯举斗位，三捻上香。国符谓道士事北宋诸帝，首重斋醮，宏其体制，究其音声，以炫耀耳目。

各道曲谱式如下：字旁或注四声，或注[众和]二字，此即用和声之义。字旁不注工尺。每字下有一线或数线，弯曲蜿蜒。（宋代工尺谱式，即西安鼓乐社之乐谱，见夏承焘唐宋词论丛白石词谱说）华东地方戏曲介绍蒋星煜绍兴之高腔云：绍兴高腔，无工尺谱；仅于字旁画一条变化甚多之线，以示此字应该拖得短或长，向上或向下，转折或一直进行。如将绍兴高腔谱

与玉音法事曲谱比照,或能识别此乐谱也。

玉音法事卷下,南宋吕元素集道门定制卷五吟咏法事、南宋留用光传授蒋叔舆编无上黄箓大斋立成仪录有其他赞诵,故两宋道曲调,或不止上述数种。

又今存唐代斋醮仪,无上清乐玉清乐太清乐白鹤词散花词等道词。玉音法事卷上中所录,除此数曲调外,或自唐代传至宋代。盖五季蜀中吴越两处,兵祸稍轻,且皆有大道士以维持道教。道曲调不致全行失传也。

无上黄箓大斋立成仪卷十五:[唐以李姓出于老子,故祖老子。本朝以赵姓出于黄帝故祖黄帝。逐加尊号,筑景灵宫以事之。州郡天庆观,率立圣祖殿,其礼至严。景祐,礼院详定,天下道观,每遇醮设,独于圣祖殿供献,不与众真参列。所以尊其祖之所自出也。]按清周城宋东京考,北宋诸帝,以真宗徽宗最为崇奖道教。真宗营玉清昭应宫,以安置天书。徽宗因林灵素之言,建上清宝箓宫。故玉音法事录有真宗徽宗御制道词。道藏并收有真宗御制音词玉京集六卷。

灵宝领教济度金书,元人编集,其渊源则出自北宋末叶。所述仪制,当行于东南。卷三百一十九谓斋醮升坛出坛[知磬执引磬]。引磬盖非雅乐所用悬于架者也。又云:

诸鸣玉扣琼,所以召神集气。法师宣科,神气俱劳。故两句一击钟磬,令吟咏稍歇,复其神气。惟出官乃法师长跪自宣。钟磬俱息。故其声或缓或急,盖欲舒徐得宜,神气自在无伤也。

是法师宣读斋醮仪文天下乐,用钟磬以节其缓急也。

又云斋醮升坛出坛,由云璈部作乐。玄坛刊误论十七云:

谨案仙书,玉京山诸天仙圣众,奏钧天广乐,鼓云璈,吹赤箫,鸾歌凤舞,霓幢羽葆,燃香捧花,步虚赞咏,旋绕天尊。

故云璈部者,道乐部也。其乐部有人若干,用何乐器,道藏无可徵考者。又灵宝领教济度金书,用新出赞颂数种,有否新制曲调,或借用旧曲调,亦不可考。

道门通教必用集，南宋宁宗嘉泰年间西蜀道士吕太素纂，元人重订。

其卷三云：

坛外法事，字字皆以拔度为本，诚非细事。况是施主追悼之际，惨戚装怀，讴歌词曲，尤为不便。

据此，由南宋至元代，蜀中斋醮，亦用词曲。

故两宋及元代，道曲调甚众。有云璈部，且用词曲。

明初以道童为雅乐之乐舞生，并以道士冷谦定雅乐，见明史乐志。

明初斋醮曲调，仍用宋元之旧洪恩灵济真君诸斋仪内仍用三启颂出堂颂等。

另有新制乐章，见大明御制玄教乐章。其目录如左：

醮坛赞咏乐章：迎风辇（迎神献供行道请师献酒送圣），天下乐，过声，圣贤记，过声，青天歌。按此非元丘处机所作青天歌。

玄天上帝乐章：迎仙客八首，步步高，醉仙喜。国符按永乐年间，大兴土木，营建武当山道宫，以奉玄天上帝，见大明玄天上帝瑞应图录。

洪恩灵济真君乐章：迎仙客八首。

按钦定曲谱，北中吕宫有迎仙客，南中吕宫近词有迎仙客，南仙吕宫引子有天子乐，南仙吕宫近词有天子乐。故以上多系曲牌，盖用南北曲。

乐章皆附有旁谱，但录于乐章之左方，又不著板眼。与太常续考相同。兹录一首为例：

天 下 乐

两间尊二仪，妙陶钧，运气机，成化工。天以清，地以宁，神道难名。

合四四合四 上一四 四合工 工合四 四合四 上一四 四合工工

荷上穹诞布恩泽，永乐逢太平。风雨调，时序和，百谷登，景星卿云

工尺工五六工尺 上尺上尺工 工合四 上尺工 工合四 上一四四

甘露醴泉呈嘉祯。更睹黄河清，秀麦垂，嘉禾生。物阜民安。皞皞

四合四上一上工 合四上一四 四合四 上一四 四合工工 工尺

熙熙赖生成。 敬礼请天尊圣灵。

工五六工尺 上尺上尺工合四

过 声

望降临，齐鉴歆虔恭至诚。

上尺工 工合四上一四四

明永乐中张宇初道门十规云：

苟不以诚敬斋庄为本，惟务钟鼓喧哗，幡花眩彩，语言嬉笑，举动轻浮。何以对越上帝，通诚三界。（中略）其所用云乐之外，其余铙钹铃铎之类，不得杂用。

据此，明初除云璫乐部外，尚用铙钹铃铎；故张宇初不以为然。

明嘉靖中江永年茅山志后编道秩考国醮登坛道众内有：

唱念二十二名：

知磬四名、正仪一名、表白四名、清道一名、宣读一名、词忏二名、引揖二名、手鼎二名、知钟一名、知鼓一名、侍职二名。

内坛奏乐一十五名：

云锣一名、笙四名、管二名、笛二名、札二名、板二名、鼓二名。

外坛奏乐壹拾伍名：

云锣二名、笙二名、管二名、札二名、笛二名、板二名、鼓二名。

南宋耐得翁都城纪胜曰：

细乐比之教坊大乐，则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、箏也，每以箫、管、笙、蓁、稽琴、方响之类合动。

南宋吴自牧梦粱录卷二十作[箫、笙、箏、篥、稽琴、方响。]是茅山志后编所载国醮内外坛所奏，即是细乐，而道乐亦是细乐。

万历三十五年续藏收有圣母孔雀明王经三卷，谓[武当太岳太和紫霄

宫李提点于舍身崖洞里寻得。]卷上有云谈一定金四句，谈清江引，谈变地花。卷中有云谈采茶歌，谈一定金，清江引，带小采茶歌，清江引。卷下有云一锭金，清江引，谈十供养（花、灯、经、水、茶、酒、果、斋、衣、香）。足证明代道教用曲之广，而当时道士之能[识音谈演]者，亦不鲜见。

清初上海叶梦珠辑阅世编卷九：

余幼所见（释道）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，更唱迭和，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，竟同优戏。不惟失设斋建醮之意，反开褻越渎祀之风。是亦释道之一变也。

是释道斋醮坛场，赞诵宣扬，引商刻羽，合乐笙歌，竟同优戏，乃始于明末清初也。

现代道教，主要为全真教正乙教。正乙教斋醮讲究音乐。江南正乙教道士斋醮，唱昆曲，奏粗细十番锣鼓。

清乾隆中李斗扬州画舫录卷十一云：

是乐不用小锣、铙、钹、号筒，只用笛、管、箫、弦（按谓三弦）、提琴、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大鼓、十种，故名十番鼓。（中略）后增星钹，器辄不止十种。（中略）若夹用锣铙之属，则为粗细十番。（中略）是乐前明已有之。

此世人所周知者也。按据梧子笔梦收入虞阳说苑甲编云：钱侍御年四十四回里，享期颐之寿，泰昌元年卒。是其在里时，当在万历年间。其时：

春时小辋川花丛如锦，侍御日偃息其间，今诸妓或打十番，或歌清曲，张素玉中坐司鼓，余妓团圞四面，笙歌相间，几于满谷满坑。墙外游人，竟日立听，皆作李慕之想矣。

是明万历时已流行十番鼓矣。明吴郡王稚登吴杜编谓吴郡迎神赛会，乐部有十样锦。万历年间秀水（今浙江嘉兴）沈德符万历野获编卷二十五云：

今有所谓十样锦者：鼓笛螺板大小钹钲之属，齐声振响，亦起近

年，吴人尤尚之，然不知亦沿正德之旧。武宗南巡，自造靖边乐，有笙有笛有鼓有歇落吹打诸杂乐，传授南教坊；今吴儿逐引而申之；真所谓今之乐，犹古之乐。

又阅世编卷十：

吴中新乐弦索之外，又有十不闲，俗讹称十番、又称十样锦。其器仅九：鼓、笛、木鱼、板、拨钹、小饶、大饶、大锣、钹锣、人各执一色，惟木鱼板以一人兼司二色。曹偶必久相习，始合奏之。音节皆应北词，无南声。诸闲游子弟日出长技。以鼓名者前有陆勤泉，号霹雳；今为王振宇。以笛名者，前有某，今为孙霓桥，以吹笛病耳聩，又号孙聋。若顾心吾、施心远辈，或以饶名，或以钹名，皆以专家著者也。其音始繁而终促，嘈杂难辨，且有金革木而无丝竹，类军中乐，盖边声也。万历末与弦索同盛于江南。至崇祯末，吴阊诸少年又创为新十番。其器为笙管弦。

新十番既称十番，其器必不止笙管弦，疑右述九器外，增入笙管弦。是扬州画舫录所记，即此新十番，于崇祯末创自吴阊少年者也。明末余怀板桥杂记云：

侍儿曳罗谷者十余人，置酒高会则合弹琵琶、筝，或狎客沈元、张卯、张奎数辈吹洞箫、笙、管，唱时曲，酒半打十番鼓。

曲中狎客则有张卯官笛，张奎官箫，管五官管子，吴章甫弦索，钱仲文打十番鼓，丁继之、张燕说沈元甫、王公远、朱维章串戏，柳敬亭说书。或集于二李家，或集于眉楼。每集必费百金，此亦销金之窟也。清乾隆年间珠泉居士续板桥杂记云：

故泛舟（于秦淮河）者，始于初夏，迄于仲秋。当夫序届天中，日逢竹醉，游船数百，震荡波心，清曲南词，十番锣鼓，腾腾如沸，各奏尔能。

现代道乐，有暇当更详考之。国符以为，治元明清三代中国音乐史，当以研治十番锣鼓之成形与演变为主；犹唐宋音乐，以大曲为主也。

右取自一九四五年撰道教斋醮仪源流考略稿，一九五七年增订，一九六二年又增订。

余尚清．苏州的道教音乐．见：苏州道教艺术集，1957年油印本；
71—87

在这次[打醮]中，给我的印象可以说是[耳听仙乐，目迷五色]。让我对苏州道教的艺术，特别是它的音乐部分，产生了热烈的兴趣，我发现道教音乐中单独演奏的吹打音乐^①也好，与法师配合作法舞蹈，以及齐声赞颂神仙功德的也好，它们都结合得那样紧密协调，哪怕是在万籁无声的法事进行中，敲一记钟，击一声磬也好，都显得那样自然生动，就像是天衣无缝似的。音乐帮助了法事，造成庄严、和平、紧张、强烈的气氛，而法事又体现了音乐的内涵。在整个法事进行中，都一直伴随着音乐，法事中有的是表现召神遣将、声势磅礴的场面，有的是表现镇压邪魔、剑拔弩张的情绪，又有的是歌颂太上圣者的哲理——清静、无为、和平、自然的虚无缥缈的意境。而尤其令人难忘的是道教音乐中的同鼓，这是道教音乐的特点之一，在吹打音乐中，有几个地方全体乐队除小木鱼外，都停顿下来，由同鼓独奏，苏州道教音乐的鼓手毛仲青同志在他击鼓的时候，除了那熠熠生辉千变万化的技法之外，并且还集中地把曲中的思想情绪发挥到淋漓尽致，使之沉吟，使之怒吼！当每一个法事做完的时候，又巧妙地安排了一段同鼓独奏，作为结束。听到毛仲青同志演奏的这段鼓乐，不禁令人发生了悠悠然的悲凉、惜别与不忍骤然即去的感情。如果说我们中国民族最擅于打击乐器，我以为苏州道教音乐的同鼓，应该算是其中最优秀的榜样。

音乐在道教的典仪中，一向占有极其重要的地位，这里摘录神仙通鉴

① 吹打音乐，或称吹打，是道教祭祀典仪中所用的大套器乐曲，它是由几段不同的曲牌集合而成。这种音乐可以脱离法事，作为舞台上表演的音乐。

所载的有关音乐的产生,及其伟大功能的神话如下:

[五音者:宫商角徵羽,德合土金木火水……帝置五弦琴……]

[祝融君听鸣鸣作歌,以和神民。太昊造琴瑟作乐以理身心。女虚制笙簧以通殊风,炎帝断华筌以协群音。]

[岐伯听所作之鼓,为乐之大者,又抚荆山之石作悬磬十二节,奏众音,删伏羲之瑟,用弦管有五。]

[冷伦自得洪崖指教,音律俱精,兼通寸数消息,乃取解奏之竹,以空圆既厚者,截为十二篇,长二寸九分,听凤凰鸣,效而吹之……]

[祥金、隐耀铸铜钟十十,以协月篇,和五音……]

并且对每种乐器,也赋予神话式的比喻与解释,如:

钟,大钟平阴阳。小钟管标准整齐。

磬,喻朱雀。

鼓,左手青龙、右手白虎。

铎,喻狮吼。

钹,大钹喻阳,小钹喻阴。

木鱼,喻熬鱼。

笙,喻青鸾。

箫,喻凤凰。

笛,喻龙吟。

长招军^①,喻仙鹤。

单皮鼓,喻斑豹。

铜角,喻老虎。

板,喻白象。

小钲铎,喻狻猊。

提琴,喻乾坤定位;琴弦两根按合阴阳。

① 长招军是一种没有按孔的长唢呐。

又谓：朱雀(磬)玄武(海螺)、青龙、白虎(鼓)，四声发动，秽气四避。

以前道教的乐师们的艺术创造活动——与法事相配合的音乐演奏时，往往是在搀杂着这种把音乐幻想化了的气氛之下进行的。

这次在苏州的[打醮]，共分三个大的段落：全符、全表、火司朝。每段都有它不同的内容。全符主要是送符天将、东狱、城隍、家堂诸神，述明打醮的精神的理由。全表内容是上表玉皇大帝，祈免天灾人祸。火司朝^①主要是祭祀火神、火宫，祛除火灾。法事的礼仪过程甚为繁复，类似天主教的弥撒与基督教的神剧^②。在上述三段法事之前有序曲——吹打音乐，每段法事前面又有序奏，（也是吹打音乐）法事进行中有歌有舞，音乐有独唱、齐唱、独奏、齐奏等等，法事终了还有尾声。整个法事音乐结构的完整性，强弱、浓淡的对比以及表现的多样丰富，音乐语汇、风格的民族性、典型性及统一性，都达到高度的艺术成就。

固然以往道教是为封建迷信服务的，但是它的音乐，却为人民所喜爱，如果我们认真地去发掘、研究，把它作为前人表现自己的生活方式，宗教仪式及神话传说而创作的一部分音乐艺术来看，那么，它便会导致我们得出这样的结论——这是我们民族古典音乐的杰作，这是一份宝贵的民族音乐遗产。

苏州是我国最有名的文化古城之一，从春秋时起，吴国即在此建都。元末农民大起义中著名的领袖张士诚，也曾把此地作为他的领导中心地。由于历代劳动人民在当地城内外，以及江浙两省不少地方开凿了无数大小河渠，灌溉田野，因此苏州一带是我国最大的产米区之一。并且少经兵燹，所以历代文物能得以保存。物丰庶富，交通方便，环境气候和平优美，自然成为文人雅士荟萃的地方。

特别在南唐、南宋两个大的王朝，曾先后偏安于离苏州不远的金陵、临

① 此外尚有安澜朝，是祭祀天后，消灾水患的法事。做七的十王朝、紫王朝是超度亡魂的法事。和平大醮、平安大醮是祈求和平与丰收的法事。

② 神剧又译作清唱剧，是基督教祭祀中演唱的大曲，内容有戏剧性，但不作化装表演，只是清唱。

安，为封建统治者享乐的宫廷艺术，也在王朝湮灭的时期，大量流散于民间。

苏州的圆妙观是一个历史悠久的道教庙观，下面我引用苏州道教界代表许梦梅先生，在苏州市政协委员会的发言：

[苏州圆妙观，在春秋时为阖闾故宫，后为紫极宫。至晋咸宁二年，名曰真庆道院，唐开元时为开元宫。宋祥符五年，更名天庆观。至淳熙三年被毁，淳熙六年，郡守陈岷雇工用艺术文化结构重建。元至贞元年为元妙观。明洪武四年整理道教，修葺庙宇，改为敕赐正一丛林。清为玄妙观（避讳）改圆妙观。自晋迄今一千六百八十四年。自宋重建至今，已历时八百余年。自明修葺至今五百六十五年。……]

既然圆妙观在苏州有如此悠久的历史，同时道教又并非像佛教那样，往往循迹山林与世隔绝，道教界在历史上上迄宫廷下至民间，都有着密切的联系。我们从道教教义经典的庞杂来看——几乎包罗了中国古代各种学说。又从他们供奉神祇的众多来看，不但包罗了我国历史、传说中有名的帝王将相，甚至连西方佛祖也无一不包罗进来。就是说：凡属可以与道教教义相通的人、物，无一不予以吸收。既然后来又有了教仪——较大规模的祭祀，音乐、美术这都是必不可少的，苏杭一带自古就是我国文物荟萃之地，因此道教大量吸收当时宫廷及民间的艺术，这乃是极其自然的事。

元朝时，道教在江南大盛，那时一般的道教徒对于音乐有一定的素养，但这只是个别爱好，而并不应用于法事，其时有人以为冥冥之中各级神灵也如同阳世帝王、百官的典仪，所以把这种音乐从娱人转移到道教音乐的法事上去，变成功为娱神的礼仪。

这里摘录清嘉庆己未年刊印，苏州道士曹希圣所编《钧天妙录》（即世称之为《曹谱》）的序文如下：

【夫[乐]者，实天地太各之炁，圣贤制作之仪，典[礼]相为表里，故乐之攸阙者大矣！今夫，玄教之祝国裕民，朝修事内，接奏诸曲名曰《钧天妙乐》其体也渊微莫测，其用也变化奚穷，历久难稽，适仙传耳！后人又将元词中

之韵雅者,集成二十余阙,聊加损益,谱入以广之,曰[霓裳雅韵],其传亦久矣。……}

曹希圣所编刊印的道教乐谱共分三种,即钧天妙乐(其中又分上、中、下三部)、古韵成规、霓裳雅韵等。从这篇序文中,我们可以知道霓裳雅韵的来源出处,但是还有前两者,可能是当时难以找到佐证,所以托之神话[历久难稽,适仙传耳],是神仙留下来的音乐。但是据苏州道教界的一些老法师们说:「从汉朝起始有道教,以往宗教活动仪式较少,宗教礼仪至唐玄宗时开始,当时道教音乐并不发达,唐时只有[牙和]之声。」^① [唐明皇之后开始有舞蹈、音乐流传到民间,以往道教就采取了这些音乐用于典仪。][唐时宫廷有乐府,后因遭变乱,有些人复回到民间,并以乐舞为求生之道。如李龟年等人,后来脱离宫廷,流落民间,所以音乐也被带到民间。现在道教音乐中的一些牌儿名^②大都是乐府中的曲牌。]

这种传说也比较合理,唐玄宗在当时不仅创办了梨园——中国历史上最早的乐舞班子,并且也笃信道教,这都是有史可查的事;以往民间的戏班所供奉的神祇,名为李三郎,李三郎是谁?其实就是唐玄宗。不但此也,他还把印度传来的乐舞,予以改编使之民族化,并涂上道教神话的色彩,例如霓裳羽衣曲等。从这些传说看来,前面序文中所提到的钧天妙乐,以及没有提到的古韵成规,特别是从这些音乐典雅文饰的风格来看,它的来源始于唐代宫廷是比较可靠的。

苏州道教音乐有这样几个出处:第一,来自古代宫廷,如吹打曲的素材、笛曲(苏州人称牌儿名)以及经忏曲的绝大部分。这一部分是道教音乐中最常用、数量最多、质量也最高的一部分。

其次,来自民间,能从音乐风格上判断的,仅仅只有一部分锣鼓吹打,

① [牙和]见全表第七段唱道。这种带有[牙和]作为韵尾的经忏曲,据老法师们讲是道教最古的曲子。

② 牌儿名,一般称笛曲或牌子。它是组成吹打的素材,吹打是由几个牌儿名组成的。苏州人称笛曲为牌儿名。

它应用的乐器,与吹打稍有不同,除一般乐器之外,又加上了长招军、铜角、唢呐等。以这几样乐器为主,配合锣鼓,曲风雄浑模野。但这一部分锣鼓吹打为数不多,常用的只有两三套,如将军令、十八拍等,其他如水龙吟、大开门、二犯江儿水等,也是锣鼓曲的牌子。当时我们在收集道教音乐之余,曾又进行苏州近郊民间堂名^①音乐的录音工作,发现他们的锣鼓吹打的牌子,与道教音乐中的锣鼓吹打极为相似,后来询及道教音乐的同志,才知道道教音乐的锣鼓吹打,是向他们学来的。一直到解放之后的1951年,他们还向堂名方面学习了一大套为十八拍的锣鼓吹打。迎郊堂名方面也向道教方面学习吹打、笛曲,这种例子也是屡见不鲜的。

第三,梵音,据说来自印度,是佛教的音乐,被道教方面吸收进去了。但是这一部分音乐几乎与道教音乐完全同化了,音乐上没有什么明显的痕迹可资稽查,仅仅在全符中第三段洒净开头,由法师诵唱的一句[唵 吽 吽 叱 咄 叱]说是梵音,这乃是通过中文记录的印度语发音,是现在惟一留下的文字痕迹。

现在单从道教音乐中主要部分的吹打与经忏来看,两者所用音阶调式及旋律的进行与结束,都与昆曲相近,但曲风又较之昆曲古朴,拿颂唱的经忏来论,较之昆曲静穆幽远,而吹打及笛曲又比之昆曲活泼生动而多变化,这里就产生了一个问题,道教音乐与昆曲谁先谁后呢?前面已对道教音乐的历史情况作过初步探讨,道教在元代已在江南大盛,已有较大规模的祭祀礼仪的活动,宫廷与民间音乐,已被大量吸引。而昆曲的产生,乃是明清之交的事,因此道教音乐在昆曲之先,这是没有什么可以怀疑的,这里拿昆曲与道教音乐作比较的原因,乃是因为昆曲也是从我国古代传统的音乐、戏曲一派相传,可以作为道教音乐也是继承了我国古代音乐传统有力的反证。但两者之间又不是孤立地发展着的,而是在自己的需要上,相

① 堂名是苏州近郊专门从事婚丧喜庆的民间乐人。这种乐人,我国各地城市、农村都有。

互吸收,相互影响,所以它们共通之处甚多,原因恐怕也在此。

由于道教音乐是应用于法事典仪,所以没有向民歌伸手。猜其原因,可能是因为民歌的风格与道教祀神的气氛不协调。

同时,道教音乐也与京剧及其他的地方戏曲一样,它们的表现方法是同样的调子,可在不同的戏曲中应用,演员在演唱时,因不同的内容,给予音乐以不同的处理,比方京剧四郎探母中杨延辉唱的西皮正板,是思念家乡老母的哀伤情绪,到了捉放曹陈宫唱的[听他言吓得我心惊胆怕]也是西皮正板,但是表现陈宫对曹操那种奸雄为人深刻洞悉之后,却是那种惊怕、愤恨、忍隐、劝阻的复杂思想感情,同样的西皮正板,在此地又有所变化。这种例子不仅在戏曲中,在中国古典的绘画、文学、诗歌……中的艺术表现方法,都有它相共通的地方。这是我们民族所特有的为人民喜闻乐见的艺术表现形式之一。

由于它是祀神的音乐,广大人民对它喜爱,依靠人民与宗教的力量保护了它,另一方面又由于它是像上段所述,中国传统的艺术表现手法,很少新创只得用乐曲进来代替它,所用的一些笛曲、经忏曲,都是铁定了难更动的,在这两种特殊原因之下,道教音乐才能一直延留到今天。

遗憾的是进行苏州道教音乐的历史探讨与研究,有文字记载的史实仅仅只能从清乾嘉年到现在,在此以前的情况,就只有前面所记的苏州的一些法师们口传心授的一点传闻掌故而已,因此使得我们对更早期的历史研究工作遭遇很多的困难。现在下面介绍苏州道教音乐从清乾嘉年间到现在的情况。

清乾嘉年间,道教本身起了变化,为数较多的教徒从信仰转变为替民间[打醮修斋、请神]的宗教职业,并且又由于人民对道教音乐的喜爱——据说以往苏州官宦之家[打醮请神],还要挑选演奏音乐最精良的道士前来参加;又加上庙与庙之间在商业上的竞争,所以道士们也争相钻研音乐,发展到后来,就有人整理乐谱刊印出版与办学校传授音乐。如读谱(工尺谱)学乐器,学识较为出众,可以从事学做法师。如果耳目不明,文理欠通,那

也只好另改业了。

前面提到清乾嘉四年（己未）道士曹希圣，将吾定庵所收集整理的乐谱，重新刊印，名曰钧天妙乐、古韵成规、霓裳雅韵等流传于世，即道教中称为曹谱的。

太平天国前后，道教中有一系列的音乐人才产生，传说当时练习音乐的情形是深夜练习吹闷笛，在墙壁上练习敲云锣，以纸卷敲草垫或铁槌敲石墩练习击鼓等等，勤学苦练的精神，不论寒暑始终如一。并且还编了不少吹打音乐，对道教音乐有所改进。从1800年左右起，著名的乐师有：吾定庵、曹希圣、朱馨田、汝东林（编谱），陆杏村（笛），戴啸霞（鼓、笛、三弦、编曲），宋咏仙（三弦），吴仙（琵琶），朱载之（古提琴），陆尧卿（云锣、琵琶），金渔生（笙），许吟梅（鼓）等等，杰出乐师有数十人之多。近年道教音乐方面也不缺乏优秀的编曲及演奏的人才如金中英（编曲），前面提到过的鼓手毛仲青，还有华丽生（琵琶、三弦）、周复（板胡）等，但比起以往，已是逐渐流散、凋零了。

1915年之间，有戴啸霞、曹冠鼎、许吟梅、赵子琴等人，办了四所学堂，给青少年传授道教音乐，这才使得道教音乐遍于道教内部；七七事变，日寇侵略我国之际，道教音乐也大受影响，虽有张景云、许吟梅主办了守玄集契灵和崇玄同研社，可惜不久也停顿了。

抗战胜利前后，道教中同仁又成立了亦玄研究会、灵笈社、崇玄道学研究社等三个研究音乐的组织，有数十人得到学习音乐的机会，当时研究和学习的目的，是为保存道教音乐的传统，求得道学的发扬，恢复战前的社会声誉。但反动统治时期，民族遗产整个处于被摧残的地位，谁还去顾到道教音乐之一隅呢！因此以上三个组织不久也解散了。

解放初期，百废待兴，国家还没有力量照顾到广大的民间艺术，虽然在苏州市文联领导之下，成立了苏州市道教音乐研究组，并且该组的同志也做了不少的工作，如参加广播、录音、演出以及招待外宾的演奏活动，这些都得到各方面人士的称道，但因为没有经济的支持，该组同志生活处于极

为困苦的境地,优秀的演奏人才都纷纷外出参加剧团、乐队谋生,现在留在苏州的人已所剩无几。听说文化部为了保存和发扬民族文化艺术传统,已令全国各地成立[民间乐团]。希望此事早日实现,不仅道教音乐同志幸甚,我国宝贵的民族文化遗产亦幸甚矣!

道教音乐中主要的音乐是笛曲、吹打、鼓段以及经忏等。下面就笛曲、吹打、鼓段分别叙述之:

笛曲共有 96 支,分载 5 本册籍上,第一:钧天妙乐上部,载曲 24 支,这里面都是短小的曲子,所以又称为小笛曲。如清江引、一封书、柳摇金等。第二,钧天妙乐中部,载曲 11 支,里面的曲子较长,如大川拔掉、素玉姣枝、大桂枝香等,所以叫中笛曲。第三,钧天妙乐下部,载曲 7 首,里面的曲子都是速度缓慢,演奏时间长久的(有的长达将近 1 小时的)如醉仙喜、大玉姣枝、大青鸾舞等,所以又称之为大笛曲。第四,古韵成规,载曲 26 首,其中有些曲子有了[凡、乙]两音。第五,霓裳雅韵,载曲 28 支,因为曲中普遍地应用了[凡、乙]两音,故曰新笛曲。

笛曲中的小、中、大三种,均可以单独演奏,特别是大笛曲如醉仙喜,速度极慢,如果只是照谱奏曲,就会令人产生冗长沉闷的感觉,所以除了吹奏乐器如笛、笙之外,其他乐器都是根据原曲加花(就是变奏),这种[花腔]道教中称之为弹头。现在举醉仙喜的例子。(谱中上面一行是笛曲,下一行是弹头。)

笛、笙	{	工	-	尺	-	上	-	-	-
X		.	0	.	X	.	0	.	
各种乐器	{	工	工	尺	工尺	上上	上四尺	上上尺	四0工六五
X		.	0	.	X	.	0	.	
笛、笙	{	六	-	-	-	工	-	-	-
X		.	0	.	X	.	0	.	
各种乐器	{	六六	六·五	六五上	五上五六	工工	工上尺	工六五	六五六工
X		.	0	.	X	.	0	.	

另外，道教音乐乐曲的固定，也是造成加花以及各式各样变奏的原曲的方法大大发展的原因之一。所以除了大笛曲之外，（它仅有上例弹头的处理办法一种）其他笛曲均有高度的灵活性，可以自由处理。

吹打音乐产生是近年的事。产生的原因，可能是法事的形式，结构更趋向于完整，需要有头有尾有间隔、穿插，气氛上的变化需要演奏、旋律上的变化，因此较短小的小笛曲不够应用，长大的大笛曲又嫌变化不足，于是就逐渐产生集合几个不同的中、小笛曲，插入快慢不同的鼓段，又在原来曲子的基础上给以各种各样的处理。如调配每个笛曲的速度快慢、加花、变形等等，把这几个不同的笛曲，巧妙地结合成为一个完整而又变化多端的[大曲]，称为吹打。

吹打现在时常演奏以及收集整理出来的共有 16 套，其中又分为 5 种，下面分别述之。

第一种是当作序曲，用在整个法事最前面的如发擂吹打。它的特点是集中地把慢、中、快三个鼓段一气敲完，然后再奏丝竹音乐。这种吹打，里面集中的笛曲较少，规模比较短小。

第二种头套，是在午饭之前演奏的，又名饭前吹打。特点之一，音乐中不能有[凡]音出来，碰见此音就奏低半音（奏[工]音）；二，曲中只有两个鼓段，先奏快鼓段，后奏慢鼓段，曲子本身也是先快后慢如中半韵、雁儿落等。这种吹打的规模也比较小，连鼓段在内才十段音乐。

第三种式套，是在午饭后演奏的，又名饭后吹打。特点之一，音乐中可以奏出[凡]音；二，曲中穿插三个鼓段，演奏次序是慢、中、快，曲子本身也是这样。这种吹打较多，有黛山青、满洲偷诗、骂玉郎等等。它的规模比较大，有的连鼓段有十二三段音乐，有的多至十五六段。

第四种凡鼓板。它的特点之一，每段音乐几乎都有[凡、乙]两音；二，它的鼓段不用同鼓演奏，改用单皮的点鼓，但这种吹打仅仅只有凡鼓板一曲。

第五种新吹打。它是经现在的人整理过的,如小立春风、百花园等。但百花园又与小立春风稍稍不同,它只有慢、快两个鼓段,少了中鼓段。

吹打的组织是这样:主曲、副曲、一般性曲子、鼓段。主曲顾名思义是曲中主要的中心,道教音乐是祀神的音乐,所以主曲多半是速度慢,情绪庄严平和。这套吹打的名字,也采用主曲名以名之。副曲,就是主曲的陪衬,特点也与主曲一样。一般性曲子,是随着整个曲子情绪的发展,从笛曲中选用进去。鼓段是放在吹打前面或插在曲子中间的。

吹打中笛曲的变奏有下列数种,现在分别举例叙述之:

1. 把乐句与乐句分开,插入一句鼓点,叫做平折,如发擂吹打中第三段凤凰楼。

2. 一曲之内,前句慢,后句加快一倍,中间也插入一句鼓点,叫做快慢折,如小立春风中第六段后庭花。

3. 吹打中的笛曲与笛曲之间的变化,如上段是慢板一封书,下面接快板清江引;或上段柳摇金是快板,下段的紫花儿又突然转慢。因限于篇幅,这里不举例了。

4. 在吹打中的笛曲,有时一曲中[工]音的地方,通通奏高半音,(奏[凡]音)叫做出凡。这就造成了转调的效果。如原来曲子是合字调,经过出凡,就变成上字调。

5. 吹打中需要某种特殊的效果,有时摘取曲中的一句予以较大的变形,奏成散板,叫大完结,再奏下句,例如雁儿落:

原来的样式: 四合 工合 合四 工尺 上 - 仕五 五六 工 - 六五 六上 上尺 工 五六 工 工 -
X · X · X · X · X · X · X · X · X ·

大折散: 五六工六 六五工尺 上上0尺 上上0尺 上上工六 尺……上……上……四※ 打打 打打 打打

6. 加花,如清江引:

原来的样式: $\begin{array}{cccc} \text{上尺} & \text{尺} & \text{六五} & \text{六} \\ \cdot & \text{X} & \cdot & \text{X} \end{array}$

加花: $\begin{array}{ccccccc} \text{上尺工} & \text{尺} & \text{六五仕} & \text{六} & \text{或是: 上尺.上} & \text{尺} & \text{六五.五} & \text{六} \\ \cdot & \text{X} & \cdot & \text{X} & \cdot & \text{X} & \cdot & \text{X} \end{array}$

由于以往庙与庙之间存在着营业上的竞争,因此这些加花、弹头、平折、快慢折等等的具体处理办法,各庙有各庙、各人有各人的不同办法,他们除了在法事中奏出之外,平时对同行之间是要保守秘密、不相交流的。自从解放之后,成立了道教音乐研究组,苏州道教中的乐师们,有了经常参加公开演奏的机会,为了整齐动听,所以必须在一起交流,互相取长补短,以往那种抱残守缺的保守状态,才有很多的改变,但要达到完全的统一,还须要苏州道教音乐方面的同志们做更进一步的努力。

道教音乐中的鼓段主要有慢、中、快三种,前面已有叙述。这里补充一点,就是它的特点是怎样形成的。苏州道教音乐中所用的铜鼓,与普通中国的大鼓并无二致,但何以它能像前面所讲的,有那样奇异的效果呢?主要根据是它击鼓的技法有与众不同的地方,击鼓用的是一对较为细长的红木鼓槌。击鼓时用鼓槌点击鼓心,发出[屯]的声音。点击鼓边,就发出[冷](苏州人读[郎]音)的声音。还有两种最特殊的敲法,一、用鼓槌平击鼓心,发出了[打]的声音。二、鼓槌平击鼓边,发出[塔]的声音。这是苏州道教音乐中铜鼓的四种基本不同的音色。再加上轻重快慢各种各样不同的点击、平击鼓边鼓心,并加上击鼓人的感情,这一来,就造成了前面所谈到的那种效果。

除了吹打所应用的鼓段之外,还有一种应用于颂唱经忏时所敲击的鼓点。在诵经一段完毕,接唱下段之先,要由乐师一人敲几记钟、磬、钹、鼓,这一段鼓,要敲出令人产生万籁俱寂的清静之感。苏州道教音乐中的赵厚福同志特别擅长这一门技术。

从上文看来,我们知道苏州的道教音乐不但源远流长,而且蕴藏也极丰富,但是讲来讲去,它给人们的概念,总不外是属于宗教礼仪性质的音乐。虽然承认它是我们宝贵的民族遗产,但我们拿到这份遗产,又有什么用处呢?我想就这问题,加以个人谫鄙之见解。

首先得说明,苏州道教音乐,并不止一般人所为的[道士念经]而已,它里面最重要、占分量最多的是吹打与组成吹打的素材笛曲。在这些吹打中又穿插了鼓段,曲调并无神秘,不健康的地方。也并不稍逊于今天某些专业作家所编国乐合奏曲子。这些吹打曲与笛曲,都是极好的国乐合奏曲,马上即可作为舞台演奏的乐曲。

其次,锣鼓吹打与上述情形一样,也可以当作良好的国乐演奏曲,来丰富我们目前极感缺乏的国乐节目。另外,我们还可以从中学习以用中国音乐手法,表现战争场景的处理办法。

第三,经忏曲也是我国古代音乐的一部分宝贵文献,我们可以把它当作进行研究古代音乐的重要资料,并且,如果我们创作较大型的音乐作品,如西洋形式民族化的交响曲、歌剧,以及某种富有特殊色彩的音乐创作,这一部分音乐语汇也是极有益处的。记得有一位朋友说过:在抗日战争之前,黄自先生回国不久,曾到苏州进行过道教音乐的收集工作。我想这是可能的,黄自先生的杰作长恨歌,其中最精彩的一段——山在虚无缥缈间,曲中所应用的调式音阶,旋律进行与收束的特点,巧妙的转调方法以及浓厚的民族色彩等特点,与道教音乐中的经忏曲相印证,才知道黄自先生的确吸收并消化了道教经忏曲,才能作出那样逸伦绝世、虚无缥缈的音乐来。

由于在苏州学习时间太短,对历史悠久,传统丰富的道教音乐来说,只能算是管窥理体制测,极不全面,甚望高明之士以教正之。

闵智亭：道教《全真正韵》跋，道协会刊，1986；17：98—99

道教经韵乐章是对诸神的赞颂，属于醮坛威仪、祭神章奏、赞颂之辞。演音之韵，早在北魏明帝神瑞二年（415年）寇谦之所撰《云中音诵》即有《华夏赞》、《步虚辞》等记述。现存陆修静所撰《太上洞玄灵宝授受仪》、杜光庭所撰《太上黄篆斋仪》皆有《步虚辞》多首。唐高宗曾令乐工制作道调。据《册府元龟》卷五十四：天宝十载（751年）四月，玄宗“于内道场亲教诸道士步虚声韵”，并招司马承祯、李含光、贺知章等分别作《玄真道曲》、《大乐天曲》、《紫青上圣道曲》等。

按“步虚”一词，据《渊鉴类函》卷三百一十九道部道士三“步虚声”条。引《吴苑记》曰：陈思王游鱼山，闻岩里有诵经声，清远寥亮，因使解音者写之，为神仙之声，道士效之为作步虚声。《通考》道教有《步虚经》，晁氏曰：太极仙人传左仙翁，其章皆高仙上圣朝玄都玉京飞巡虚空之所讽咏，故曰步虚。

宋代道教经韵乐章已臻规范，太宗、真宗、徽宗皆有步虚辞各数十首。《明·正统道藏》收有宋真宗御制《玉京集》六卷。宋代所出《玉音法事》汇集了真宗、徽宗所制赞颂及南北朝、隋、唐以来的词章五十首，并记有曲调符号，是现在所能见到的最早道教音乐文献。从明成祖时用工尺记谱的道曲十四首《大明御制玄教乐章》和《大明玄教立成斋醮仪》等所载，可以看到，明代道教的经韵乐章更定型了。

醮坛乐器，习称“法器”，最早可能只用钟、磬、木鱼以作节拍，后加以铛、钹、铙、钹等。如《高上玉皇本行集经》中就有：“或钟、或磬、铃、铎、铙、钹，一切道具，法事之属”的记述。后又由于各地阐扬教范所需，在不同地域加入了丝竹管弦之乐。在明代有些地域已使用十番、锣、鼓等乐器。这也说明道教音乐也是由民族乐吸收了外来乐，由简到繁逐渐丰富起来的。

现在国内全真派通用的经韵为《全真正韵》，即所谓“十方韵”。在陕

西、甘肃、河南、山东、江苏、浙江的著名“十方丛林”和一些宫观都使用此韵。一般所用法器为铛、钹、鱼、铃、鼓、铙、钺,有些地方加用锣。加用管弦乐的是个别地方。另外,全真派中还有地区性的经韵,以其流行区域不广,称作“地方韵”,如:东北韵、北京韵、崂山韵等等。

李养正·《太平经》中的音乐理论·黄钟,1990;1:24—26

巫以歌舞降神。《周礼·司巫》:“若国大旱,则帅巫而舞雩。”《尚书·伊训》:“恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风。”古时的巫师,以歌舞作为“娱神”、“悦神”、“降神”的方法,故巫同古代的音乐有密切关系。

《诗经·小雅》:“琴瑟击鼓,以御田祖,以祈甘雨,以介我稷黍,以谷我二女。”《易经·豫卦》:“先王以作乐崇德,殷荐之上帝,以配祖考。”古时各种祈神的祭祀,莫不作乐,故各种宗教仪式也都同音乐有密切关系。

道教渊源于巫祝,继承了“巫以歌舞降神”的传统,同时道教重祈禳祭祀,即所谓醮仪,所以自来重视音乐。

道教醮仪有它自己的一套音乐歌舞,也有它自己的音乐理论,道教最早的音乐理论。便记载在《太平经》中。这是有关我国古代音乐的资料,对研究我国音乐史及宗教音乐,均有一定价值。

(一)关于音乐的意义

卷一百一十五至一百一十六:“音声者,即是乐之语谈也。”

卷一百三十七至一百五十三:“夫音,非空也,以致真事,以虚致实,以无形身召有形身之法也。夫乐乃以音响召事,比若人开口出声,有好有恶,善者致吉,恶者致凶。……乐声正天地阴阳五行之语言也。听其音,知天地情,四时五行之气和,以不知尽矣。”

认为音乐乃是用声音和乐器表达的一种语谈,它不是空洞没有意义的,是要用无形的声音去感召有形的人身,以音响去感召事物。听音乐便可以知道天地间的情况。这说明音乐是有内容有目的的行为。

(二)关于音乐的目的

卷一百一十三：“乐，小具小得其意者，以乐人；中具中得其意者，以乐治；上具上得其意者，以乐天地。得乐人法者，人为其悦喜；得乐治法者，治为其平安；得乐天地法者，天地为其和。天地和，则凡物为之无病，群神为之常喜，无有怒时也。”“上士治乐，以作无为以度世；中士治乐，乃以和乐俗人以调治；下士治乐，以乐人以召食。”“凡乐者，所以止怒也。……喜乐者，乃道德之门也。”

卷一百一十六：“故举乐，得其上意者，可以度世；得其中意者，可以致平，除凶害也；得其下意者，可以乐人也。上得其意者，可以乐神灵；中得其意者，可以乐精；下得其意者，可以乐身；俱得其意，上帝王可游而无事，乐起而刑断绝，精神相厌也。”

认为音乐的作用在于止怒致和、戒斗断奸邪，兴道德制逆恶，目的在于乐人、乐治、乐天地、乐神灵。正如《汉书·礼乐志》所说：“故乐者，圣人之所以感天地，通神明，安万民，成性类者也。”归根结底是用音乐对老百姓“教化浹洽”，使“祸乱”不作。《论语》：“故孔子曰：礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”目的在于和人治世。

巫从事音乐，主要是用意于祈祷时“娱神”。到汉代，巫的后裔便认为音乐不只是“娱神”，而且要用音乐以教化人了。巫觋不仅幻想用音乐以感神降神，而且把音乐同社会政治联系起来，看到了音乐的社会作用。这就使宗教音乐逐渐摆脱巫风，而具有现实的社会意义。

(三)关于音乐的来源

卷一百一十五至一百一十六：“故为阴阳者，动则有音声。故乐动辄与音声俱。阳者有音，故一宫、三徵、五羽、七商、九角，而二四六八不名音也。刑者太阴者，无音而作，故少以阴害人。无音而作，此之谓也。”

同上卷：“又五音乃各有所引动，或引天，或引地，或引日月星辰，或引四时五行，或引山川，或引人民万物。音动者皆有所动摇，各有所致。是故和合，得其意者改善，不得其意者致恶。动音，凡万物精神悉先来朝乃后

动,占其形体。故动乐音,常当务知其事,审得其意,太平可致,凶气可去。”

同上卷:“春者先动,大角弦动甲,甲日上则引动岁星,心星下则引动东岳。气则摇少阳,音则摇木行,神则摇钩芒,禽则动苍龙,位则引青帝,神则致青衣玉女。上洞下达,莫不以类来朝,乐其乐声也。”

认为阴阳气动才有音声,音声虽发自人心的情感,但却是外界事物所引动的,亦即外界事物引动了人心,才发而为音声。音声同外界事物又有着相互感应的关系。外界事物是不断变化的、有规律的,所以音声也是有变化、有规律的,应当本阴阳、顺天地、序四时、应人伦、原情性,达到风之以德、感之以乐的目的。《礼记·乐记》中说:“凡音之起,由人心生也,人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声;声相应,故生变;变成方,谓之音;比音而乐之,及于戚羽旄,谓之乐。”《太平经》中的说法与这基本上是相同的。从认识论的角度分析,这些见解是属于朴素的唯物观点的。

(四)关于音乐学的乐律理论

自从战国时期阴阳五行说兴起后,古代音乐家们便吸取阴阳五行说作为乐律的理论。传说伏羲造琴瑟,黄帝作乐律之基本五声十二律。五声者,宫、商、角、徵、羽。以此配于土金木火水五行,配于仁义礼智信五常,配于思言貌视听,或君臣民事物。《汉书·律历志》:“协之五行,则角为木,五常为仁,五事为貌;商为金为义为言;徵为火为礼为视;羽为水为智为听;宫为土为信为思。以君臣民事物言之,则宫为君,商为臣,角为民,徵为事,羽为物。唱和有象,故言君臣位事之体也。”十二律,由六律六吕而成。律为阳,吕为阴。《汉书·律历志》:“律十有二,阳六为律,阴六为吕。律以统气类物,一曰黄钟,二曰太族,三曰姑洗,四曰蕤宾,五曰夷则,六曰亡射。吕以旅阳宣气,一曰林钟,二曰南吕,三曰应钟,四曰大吕,五曰夹钟,六曰中吕。”由三分损益之法,由律得吕,表示由阳生阴;由吕得律,表示由阴生阳。阳与阳、阴与阴之调和,名为相应;阴与阳之调和,名为相合。《汉书·律历志》:“律吕唱合,以育生成化,歌奏用焉。”

《太平经》中的乐律理论,也是以阴阳五行说为其基础:

卷十八至三十四：“乐天可和合阴阳，凡事默作也，使人得道本也。故元气乐即生大吕，自然乐则物强，天乐即三光明，地乐则成有常，五行乐则不相伤，四时乐则所生王，王者乐则天下无病，蛟行乐则不相伤害，万物乐则守其常。”

卷五十：“诸乐者，所以通声音，化动六方八极之气，其面和则来应顺善，不和则来应战逆。夫音声各有所属，东西南北，甲乙丙丁，二十五气各有家。”“古者圣贤调乐，所以感物类，和阴阳，定四时五行。阴阳调则其声易听，阴阳不和，乖逆错乱，则音声难听。”

卷一百一十三：“天地和，则凡物为之无病，群神为之常喜，无有怒时也。……是故乐而得大角上角之音者，青帝大喜，则仁道德出，凡物乐生，青帝出游，肝气为其无病，肝神精出见东方之类。……南方徵之音，大小中悉和，则物悉乐长也。南方道德莫不悦喜，恶者除去，善者悉前。赤气悉喜，赤神来游，心为其无病。……故得黄气宫音之和，亦宫音之善者亦悉来也，恶者悉消去。得商音之和，亦商音善者悉来也，恶者悉消去。得羽音之和，羽音善者悉来也，恶者悉去。”

卷一百一十五至一百一十六：“夫天乃有三气，上气称乐，中气称和，下气称刑。故乐属于阳，刑属于阴，和属于中。故东南阳乐好生，西北阴怒好杀，和气随而往来。”“六甲五行，即天地之数也。时气者，即天地之所响，所兴为也。假令立春之日斗加寅，名为上帝之时，先动大角。月半加甲，二月斗加卯，月半加乙，三月加辰也。他行效此。各次其时气，晏早为其度数。先动帝音帝弦，次动王音王弦，次动相音相弦，次动侯音侯弦，次动徵音徵弦，各如其数。此名为承天之教，顺地之气，天地乃自乐用之，而况于人乎？”

古代音乐学以阴阳五行说为乐律基本理论，把律吕配于阴阳，把五声配于五行、五德、五常、五事、五方、五色以及人体之五脏，《太平经》论音乐基本上也依据这种理论。这种理论虽有浓厚的神秘色彩，但它认为音乐不是孤立的，而是与社会、自然诸事物以及人的精神状态有密切关联的，这在

当时确系音乐学的进步观点。

(五)关于音乐的规格法则

《太平经》中常用“格法”一语，如“天之格法”、“自天格法”、“自然天地之格法”等。这里所说的格法，即作者托言为天定的不可违背的规格法则。《太平经》的作者们假借天的意旨，制定了太平道在音乐方面的格法：

1. 皆当顺其气，如其数

卷一百一十五至一百一十六：“欲大得天地之心意，……乃当顺天地之心意，不可逆太岁诸神，同合其气。”“逆天地之道，……与天地用意异，天地战怒，万变并起，奸邪日兴，则至不安太，凶年气来。”“皆顺其气，如其数。独六月者，以夏至之日，并动宫音，尽五月。六月者，纯宫音也。”

关于顺气，列举了“自然天地之格法”六条：一曰先顺乐动天地四时帝气；二曰先顺乐动天地四时王气；三曰先顺乐动相气微气；四曰慎无动乐死破之气；五曰无动乐囚废之气；六曰无动乐衰休之气。认为“乐上帝上王相微气三部，令天地人悦，致时泽，灾害之属除去，名为顺天地人善气也，致善事。乐下三部，死破囚废衰休之气致灾，天时雨，邪害甚众多，不可禁防也”。总之，天之所向者兴之，天之所背者废之，这就叫知时气，顺时气，合天地之心。这是第一条格法。

2. 乐吉事，乐生事

卷一百一十五至一百一十六：“古者圣人，将以乐者左载，将以刑者右载。吉事尚左，凶事尚右。左者阳，右者阴。……故乐但当以乐吉事、乐生事，不可以乐凶事、乐死事，自天格法如此，不可反也。”

认为乐者太阳之精，天之经也。兵杖刑罚者，太阳之精也，地之怒也。阳盛则阴服，阴盛则阳服，乐盛则刑绝。

同上卷：“天上为政，各纵乐以为化本。人人使俱自乐相化，坐思其过得失，莫为善易哉。天上为政如此也，地上亦然。故理欲疾平者，务断分争刑罚，倡乐为先，皇平之气立至矣。”

认为提倡音乐，在于以乐化人，使其思过从善而断纷争刑罚。乐吉事，

乐生事，就是为善为吉；相逆相愁苦则为凶事、死事。乐善则善精神至，乐恶则恶精神事，乐善得善，乐凶得凶。所以吉事、生事乃可以制乐、奏乐；凶恶事不得有乐，凶事见乐，则凶事日兴多。认为这样就可以使人自化，纷争刑罚就可以断绝，天下就太平了。这就是说，音乐影响人心，影响政事，所以要倡正乐而反凶乐。

3. 太平气至则兴乐，衰乱之气应凶年，不得兴乐

卷一百一十五至一百一十六：“今太平气至，故教其兴乐也。衰乱之气应凶年，故不得兴乐；如兴乐，名为兴乐凶衰，天下名之为大逆也，灾害之本，祸之所以起。可不慎乎？”

同上卷：“夫上善大乐岁，凡万物尽生善；人人欢喜，心中常乐欲歌舞，人默自相爱，不变争，自生乐，上下不相克贼，皆相乐。故乐生于善以乐善，天使自然如此也。”

同上卷：“夫大凶年，凡物无一善者，人人皆饥寒，啼呼哭泣，更相克贼。默自生愁苦忿恚，心中不乐，何而歌舞乐，默自废绝。故凶年岁无乐，天使其自然无也。是则明天不乐凶恶之征也。是故乐为乐善生，武为兴凶作。是故古者帝王将兴者，得应乐善也；将衰者，得应恶也。此者自然之法也。”

以上的意思是说，好年景可以兴乐；凶年，人人皆愁苦，则不可以兴乐。如果不这样，则不合天地人心。盛世则乐兴，乱世则无乐，这是自然的道理。

《太平经》中所载有关早期道教的音乐理论还有很多，由于笔者对我国古代音乐理论及历史素乏研究，故仅能就个人浅薄的理解，将一些糅杂零散的资料，略作归纳分析，至于这些资料对后来道教音乐的影响，则有待今后加以探讨了。

（注：本文所引《太平经》原文，均根据王明著《太平经合校》。）

陈大灿·茅山道教音乐考·中国道教,1987;4:35—37

江苏省茅山,原名句曲山,西汉景帝时,咸阳茅氏三兄弟(盈、固、衷)在此修道,被后人尊奉为三茅真君,山亦易名为“茅山”。南朝梁陶弘景(456—536年)在茅山创立了“茅山派”的道教科仪和音乐,茅山派即上清派,隋唐时代又为王远知、潘师正、司马承祯等人竭力推崇而名声大振,该派从肖梁至北宋中期鼎盛数百年,一直为道教主流,与龙虎山、阁皂山同为道教著名的三大符箓派。嘉熙三年(1239年),宋理宗命正一道第三十五代天师张可大提举三山(龙虎山、阁皂山、茅山)符箓兼御前诸宫观教门公事,茅山归入正一道,而正一道便在朝廷的扶植下成为江南诸派道教之元首。但茅山道教的科仪及音乐并不因此而全部改观,除了少量吸收正一道的东西外,仍然保持其独立、只此一家的茅山派传统,和各地正一道有明显的区别。

(一) 茅山道教音乐的历史资料在全国道教中是记载最多的地区之一

茅山道教音乐以及斋醮活动经隋唐之兴盛,在宋、元二朝又受宫廷的宠幸,文史资料甚富。在明正统年间版《道藏》的《茅山志》以及嘉靖中《茅山志后编》中,茅山受皇帝所举行的醮事和醮事的节目次序、唱曲等,甚至醮事所用的法器、乐器、演唱和演奏人员配备等,都有较为详细的记录。这些记载之多,在全国道教音乐文献资料中是屈指可数的。

如《茅山志》卷二十五记:宋仁宗“天圣三年”(1025年),“茅山崇禧观开建上清宗坛,预启玉箓道场七昼夜……别设谢恩道场二昼夜”(《宋天圣皇太后受上清录记》)。又如《茅山志》卷四记:嘉熙元年(1237年)“科命道士二十一员于建康府元符万宁宫,启建灵宝道场一昼二夜,满散设醮三百六十分位,告盟天地,诞集嘉祥,谨依旧式,诣上清宗坛华阳洞天投送金龙玉简”(《理宗金箓投龙玉简词》)。同上述一样的记载,还有宋徽宗政和三

年(1113年),宋宁宗嘉定三年(1210年),宋理宗淳佑九年(1249年),元仁宗延佑元年(1314年)、五年(1318年),元泰定三年(1326年),元文宗天历二年(1329年)等等。

值得注意的是关于醮事节目的记录,《道藏》致字号《三茅真君加封事典》卷下第三,对南宋淳佑九年六月的“庆礼设醮仪”中的节目作如下记载:“卫灵咒,发炉……各称法位,请圣,初献,宣词,亚献,终献,送圣……”应该说,《道藏》中有关科仪节目的书也有不少,但多为正一道,惟茅山供奉三茅真君,科仪节目和音乐,和各地正一道不相同,故专门录记宋代茅山醮事节目的资料,这对研究唐、宋时代茅山道教音乐极其重要。

茅山道教音乐演唱、演奏人员配备也有明确记载,明嘉靖中(约16世纪中叶)江永年《茅山志》后编道秩考,关于国醮登坛演习的茅山道士分工,作如下记录:“唱念二十一名:知磬四名,正仪一名,表白四名,清道一名,宣读一名,训忏二名,引揖二名,手鼎二名,知钟一名,知鼓一名,侍职二名”,以上为演唱者以及少数持有法器性质的乐器的演唱者名单。“内坛奏乐一十五名:云锣一名,笙四名,管二名,笛二名,札二名,板二名,鼓二名”,“外坛奏乐一十五名:云锣二名,笙三名,管二名,笛二名,札二名,板二名,鼓二名”,以上为演奏者以及他们持乐器的名单。从以上演唱、演奏阵容,足见茅山道教音乐的规格之全之严,气势之雄之大,难怪当时寻访茅山的文人学士,在观看了茅山的道教科仪演习,聆听了茅山道教音乐之后,挥笔写下:“午夜瑶坛谒帝还”,“云璈声里天灯近,知是三真谒帝回。清吟未彻金钟奏,催上朝元午夜香”。(《茅山志》卷三十、三十一)

(二)茅山道教音乐在近代受到的破坏十分严重

茅山道教在清末以及日本侵华战争中,遭受了重大的破坏,宫观被毁,道士被杀害,规模锐减,已无当年三宫五观,遍布大茅、二茅、三茅等三山的宏大景象。以三宫之一的大茅山顶宫为例:在清代中期,一宫之内,就有十二房子孙,到本世纪50年代初,仅存绕秀道院、迎旭道院、怡云道院等六房,而这六房中的每一房道士的人数也大大减少了。

50年代起,在新中国宗教政策的指引下,茅山三宫五观的道士联合起来,破除了各自的门户观念,统一称为“茅山道院”,并组织起茅山道教协会,茅山道教走上了新的道路。

十年“文革”动乱,使茅山道教又一次遭受重大破坏,使过去幸存下来的茅山道教科仪及音乐资料,遭受焚毁于尽的结局。这种毁灭性的打击是由以下原因造成的:1. 解放之后,茅山道教协会成立,各宫观的科仪及音乐资料集中保管,这本是好事,但十年动乱之中,却变成了“集中焚毁”。2. 其他各地道观及著名道士,其所藏的资料均遭“灭顶之灾”。但江南正一道散居于农村的数量较大,他们中不少人因改行、歇业,或因居住地偏僻、乡邻关系较能保护等原因,使他们所藏的道教科仪及音乐的抄本,甚至法器、道衣等均“渡过难关”,而完整地保存下来了。而茅山道院的道士,均为出家道士,全部居住在茅山,没有“意外保存”之可能。3. 茅山现在年高的道士,仅为十余人,加之文化水平不高,在回忆科仪和经文上有一定的困难。“茅山派”的科仪和各地正一道不相同,因而又无法参考其他地方科仪及音乐,本来传人已不多了,现在残留的几位老道,如果不创造条件,帮助他们把茅山派的科仪及音乐正确地回忆出来,并录以成书的话,那就意味着“失传”。

(三)茅山派道教音乐就是唐、宋时代的茅山道教音乐

在现代的茅山道教音乐中,有没有唐、宋时代的音乐保留至今呢?我的回答是肯定的,有。这就是“茅山派”音乐。茅山派道教音乐从萧梁至北宋中期,鼎盛数百年,后归入正一道,仍保持其传统,直至今天,茅山道教的科仪仍然保持着“独此一家”的特点,这是值得引起我们注意的。

现以茅山道教《三茅表科仪》中的二首歌曲《卫灵咒》、《三茅诰》为例。

1. 淳佑九年六月(1249年),《三茅真君加封事典》卷下,茅山道士演唱“卫灵咒”,已有明确的记载。虽然演唱此曲已经是正一道第三十代天师张可大统领三山符箓整十年后的事,但我认为在1249年茅山道士演唱的

《卫灵咒》只能是茅山派所独有的《卫灵咒》，而不可能是其他正一道派《卫灵咒》。这是因为宋、元两代敕封正一天师，一方面是借天师道在民间的深远影响以收拢人心，一方面在通过正一天师统治江南道教，对流传于民间的各派道教进行统一管理，特别是元代，主要是为其中央集权政治而服务的。正一天师的统领权限，主要是荐举任免江南诸路道录及宫观提点，奏请新建宫观的赐额，及自出牒度人为道士等，还没有可能，也没有能力著人到科仪和演唱歌曲的改动上去。

2. 南宋江南道教旧有正一、灵宝、清微、神霄、天心、东华等符箓道派，其演唱《卫灵咒》亦有多种。科仪书亦多种讲及此曲，其中以林灵素（1239—1302年）所编的《灵宝领教济度金书》的“赞颂应用品”章中论述较为全面，有“五方卫灵咒”、“三日九朝卫灵咒”、“一日三朝卫灵咒”、“璇玑斋卫灵咒”等。而茅山的《卫灵咒》“华阳境天”是一首茅山颂歌，上清派历代宗师的赞歌，是独此一家专用的《卫灵咒》。又如“诰”为例，有“玉皇诰”、“吕祖诰”等多种，惟茅山的《三茅真君诰》仅为茅山一地专用，像这样专为茅山道教科仪专用的道教歌曲，只能产生于茅山派鼎盛期及正一天师统领三山符箓之前，而不可能产生于茅山派衰落期及正一天师统领三山符箓即公元1239年之后，由此可见《卫灵咒》“华阳境天”和《三茅诰》是“茅山派”道教音乐。

3. 从《卫灵咒》的行腔安排，以及唱词的每一字有较长的拖腔来表达的特点，和北宋时代的道教音乐谱集《玉音法事》曲线谱的特点十分接近，而与明代道教音乐谱集《大明御制玄教乐章》一字一音的尚好有明显的区别。

4. 茅山道教师承关系历来十分严格，记录十分清楚，代代相传。直至近代，20世纪仍然保持了出家的庙规，出家人茅山的道士，姓名中间一定接辈份选用“启、先、觉、钦、敏、澹、指、浩、念”等字作名字。法师法名辈份，20世纪为“高、宏、鼎、大、罗”。茅山道院对于科仪的传授亦十分严格，诵唱、乐器均由道院道长教授。这就使“茅山派”音乐能代代相传至今。

综上所述,茅山道教科仪中的茅山派音乐,就是唐宋时代形成的带有茅山地区特点的道教音乐。由于十年动乱,科仪经典被焚毁,对于茅山道教音乐的搜集、整理就显得更为重要。我期望严肃而认真的搜集工作,能保留更多的“茅山派”音乐,为研究唐宋时代的道教音乐提供更多的音响资料。

张鸿懿·北京白云观的道教音乐·中国音乐,1990;4:31—34

(一)金真祖庭——白云观

北京历代宗教活动均极繁盛,道教也是其中之一,据1946年的统计,有近百处道教宫院遍布京畿各地,其中以西便门外之白云观最为古老。

白云观被称为道教金真派的“天下第一丛林”,金真祖师邱处机死后安葬于此(元代)。白云观之前称为“天长观”,建于唐开元年间。金代重建改为“太极宫”。元代又更名为“长春宫”。明代永乐年间扩建,始定现今规模,正统八年定名“白云观”。

(二)白云观的道教音乐活动

据《道藏》历代宫观碑志所载:“金世宗大定十四年三月天长观重修落成后,世宗十六日车驾亲临,遂命为道场三日夜以庆成。”“明曰元年二月癸卯,皇太后微爽节宣之和,壬子敕大天长观,设普天大醮七昼夜,仰祝皇太后圣寿无疆。”

元世祖至元二年,就长春宫设金录大醮,有群鹤翔舞下掠殿上,去而复来者累日,天子命词臣作瑞应记刻之碑。(见《甘水仙源录》)至元八年,元人王恽清明游长春宫,作诗盛赞长春宫内道乐之声。诗曰:

鸣珂振轂满重城,花底春光沸玉笙。
放眼壶天如隔世,侍谈仙驭胜登瀛。
松风韵飒金铃静,竹露光寒鹤梦清。
且莫临清门外去,夕阳正在总真明。

又有袁梅莅醮长春宫诗曰：

飘飘笙鹤雨丝轻，听彻灵教曲再成。

玉案香分花有影，瑶阶松冥露无声。

九枝灯里开真景，三素云中贺太平。

莫怪锦袍衣袖冷，还家从此羨长生。

（《钦定日下旧闻考》卷九十）

明代仁宗以后又屡建金录大斋于白云观。清室偏重佛教，但白云观道乐在民间仍影响很大，至民国初年不衰。如正月京城内老百姓都要到白云观去求“顺星”（即求一年吉利）。“打金钱眼、摸石猴、骑趟子驴”，几乎是老北京正月民俗生活的重要组成部分。月内白云观几日大庆典时，鸣钟磬、颂玉经、唱道曲韵腔，使白云观内外仙乐缭绕。

（三）白云观道乐在各种法事中的应用

白云观用于各种法事的道场音乐主要包括修道、庆祝、祈祷中讽诵的韵腔经文。其中修道法事是最基本的，从金代王重阳祖师创立全真道建丛林制度以后才实行的，规定凡出家住观道士一定要早晚两次上殿诵经，如遇初一、十五或祖师圣诞加午课。《功课经序》中云：“金书玉笈，为入道之门墙，讽经诵咒，乃修仙之经路也。”早坛功课咏唱的韵腔是先起〔澄清韵〕、〔吊挂〕、〔提纲〕、〔中启清〕等韵。后接念〔净心〕、〔净口〕、〔净身〕、〔安土〕、〔安天地〕和〔祝香〕等神咒。后诵〔常清常静经〕、〔消灾护命经〕、〔赈灾度厄经〕和〔玉皇心印妙经〕及〔三清〕、〔四御〕、〔南极〕、〔北极〕、〔南五祖〕和〔七真〕、〔雷祖〕等宝诰。“转天尊”唱〔雷声普化天尊〕，转天尊的排列次序是按法器排先后，第一位是铃，后跟鼓、木鱼、引磬、铛、鐃等，道从随后跟着，顺旋三还九转后各跪原处。晚坛功课咏唱的韵腔是先起〔步虚韵〕、〔吊挂〕、〔提纲〕和〔中启清〕等韵，后接念〔救苦拔罪妙经〕、〔升天得道经〕、〔解冤拔罪经〕及〔斗姥〕、〔三官〕、〔玄天〕、〔吕祖〕、〔邱祖〕、〔萨祖〕、〔灵官〕和〔救苦真诰〕。

庆祝法事是祝贺神仙、祖师的圣诞；祈祷法事是祈晴祷雨、祈求平安、消灾解厄、超度亡魂、赈济孤独，如〔放焰口〕、〔上祖师表〕等，皆配合法事内

容峰诵专门的经文,并咏唱优美的韵腔。

(四)白云观现今运用的韵腔——十方韵

十方韵又称全真正韵,在陕西、甘肃、河南、山东、江苏、浙江等地著名十方丛林大部用这种韵腔。

白云观现今所用的十方韵是1983年恢复后现任监院黄信阳从浙江温州天台山桐柏宫带来的,后经现住白云观的四方道长,特别是陕西玉溪道人闵智亭的指点,成为比较规范的斋醮道乐。闵道长认为目前白云观所用的十方韵保存了一定明代的风貌。

白云观的十方韵,目前整理记谱并录制了音像的有三套较完整的韵腔,合计90余曲,在斋醮仪式中的安排如下:

早坛功课:[引子]、[太极韵]、[澄清韵]、[举天尊]、[双吊挂]、[提纲]、[小启清]、[提纲]、[三清诰]、[弥罗诰]、[普化宝诰]、[提纲]、[天尊板]、[中堂赞]、[小赞韵]、[三皈依]。

晚坛功课:[引子]、[清虚韵]、[步虚韵]、[举天尊]、[下水船]、[提纲]、[小启清]、[提纲]、[斗姥宝诰]、[救苦宝诰]、[提纲]、[天尊板]、[中堂赞]、[小赞韵]、[三皈依]。

萨祖铁罐施食:[清虚韵]、[步虚韵]、[举天尊]、[吊挂]、[提纲]、[天尊板]、[五方召清]、[叹文]、[柳枝雨]、[天尊板]、[一炷返魂香]、[叹文]、[小救苦引]、[天尊板]、[提纲]、[三炷香]、[三信礼]、[举]、[祝香咒]、[举]、[仰启咒]、[举]、[普召牒]、[黄篆斋]、[举]、[五供养]、[叹文]、[梅花引]、[大救苦引]、[破丰都]、[举]、[破地狱咒]、[小救苦引]、[举]、[慢中移]、[叹文]、[举]、[五召清]、[举]、[叹骷髅]、[悲叹韵]、[举]、[叹文]、[咽喉咒]、[二十四类]、[举]、[三回向]、[快中称]。

玉皇忏:[小开门]、[白鹤飞]、[玉皇忏]、[演龙章]、[小开门]、[忏韵]、[三宝词]、[小开门]、[玉皇忏]、[忏韵]。

这90余曲除去相同的共50多首。从音乐上大致可以分为三类。

1. 器乐曲:白云观十方韵中所用的器乐曲比较简单,并无武当道乐中

咒]、[仰启咒]、[五供养]等都吸收了民歌小调的曲调。想是因为“施食”这种道场经常在观外进行，听者多为俗家老百姓，所以更多地采用人们熟悉的民间曲调。

(五)白云观清末民初采用的韵腔——北京韵

闵智亭道长在他撰写的《道教全真正韵跋》中写道：“现在全国全真派通用的经韵为全真正韵，即十方韵。另外全真派中还有地区性的经韵，称作地方韵，如北京韵、东北韵、崂山韵等。”据1987年几位老道长与音乐工作者座谈时指出，白云观清代以前一直沿用十方韵，到了清末，孟永才方丈为了留住游方的道士长住观内，改用了北京韵，直到1947年白云观被查封。这北京韵随着老的道长故去或游方至别地，现今白云观已无人会唱。后来在中国音乐研究所发现了曹安和先生抄录的1944—1945年王君仅记录的白云观住持安世林和白全一口授的经韵26首工尺谱抄本。从而对白云观北京韵的概貌才有了一个大致的了解。

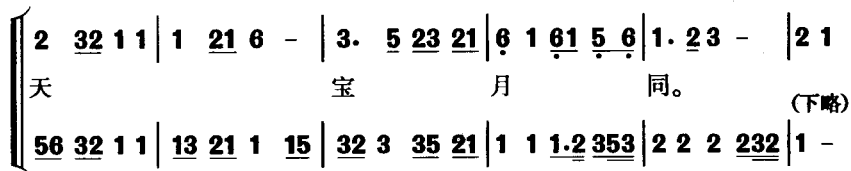
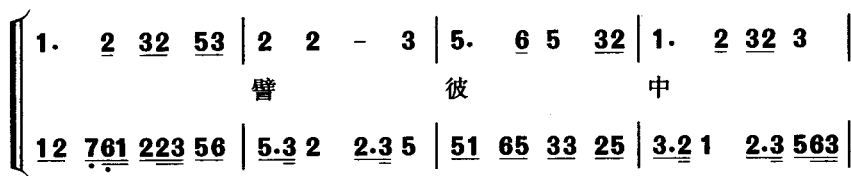
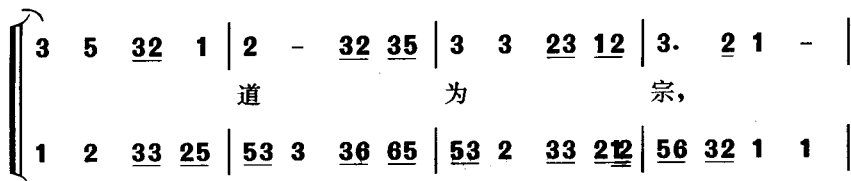
这26首韵腔，其中与白云观现用的十方韵大体一致的有[祷神小赞]、[步虚韵]、[下水船]、[双吊挂]、[对句天尊]、[叹骷髅]、[白鹤飞]等。与十方韵为同名异曲的有[救苦引]、[三宝赞]、[梅花引]、[三信礼]。十方韵中没有的韵腔有[幽冥韵]、[早茶奠]、[晚茶奠]、[禳灾]、[北大赞]、[南大赞]、[七宝赞]、[吉祥赞]、[走马赞]、[小五供]、[杆帽]、[杆尾]。

(六)北京韵与十方韵音乐的比较

1. 北京韵与十方韵之间的联系

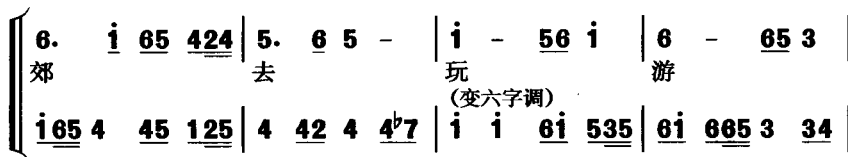
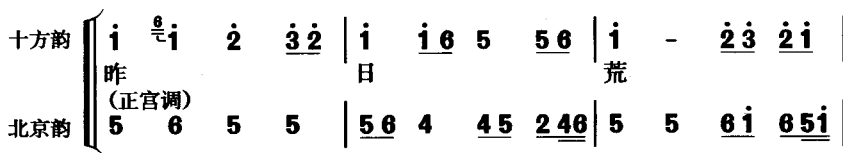
两种韵之间，有曲调骨架一致的音乐腔和变体关系的韵腔。如上下句结构的[双吊挂]两种韵的唱词字位和骨干音都基本一致，但曲调稍有变化，见下例上下句的对照。

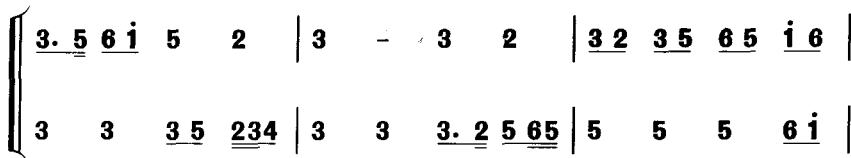
十方韵	2	- ³⁵ 3.	2		1	6	1	2		3	-	35	23		5	35	32	3	
	真				心					清					静				
北京韵	5321	2	232		1	1	1	2		53	2	23	5		665	32	1	1	



变体关系的韵腔有“换头”、“变唱”及宫调变化等几种形式。

(1)换头。[叹骷髅]这一韵腔,北京韵与十方腔唱词相同,主要曲调也基本一致,但北京韵的开头第一句却从旋律到宫调系统都变换了,是典型的十方韵换头变体形式。





(2) 变唱。北京韵与十方韵中的某些韵腔唱词稍有变动(词格一致), 曲调结构相同, 但旋律有明显的变化, 是一种变唱式的变体形式。如[白鹤飞]、[返魂香]等。

(3) 宫调变化。北京韵中的[小赞]与十方韵中的[小赞]比较, 曲调大体框架一致, 但北京韵从第一句的后半转入下五度宫调系统, 直到最后结尾的一句才回到原调。

2. 北京韵与十方韵各自的音乐特点

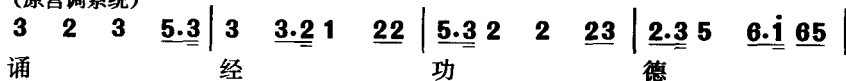
(1) 北京韵中富于特点的宫调转换

北京韵工尺谱抄本中乙、凡二音频繁出现, 但从曲调上看纯属七声的并不多, 大多为宫调转换手法, 形成的宫调转换主要有两种形式。

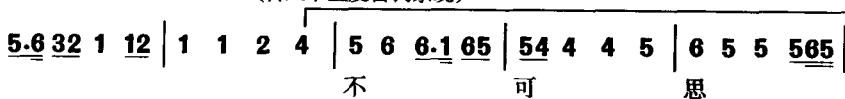
①以凡为宫

北京地区著名弦师常用“引凡音入曲”以使五声曲调变得丰富, 北京韵中就多次运用了这一手法, 即引入凡音代替原有的工, “以凡代工”使五声曲工调中惟一的大三度上移了四度, 而形成新的宫调系统, 即“以凡为宫”转入下五度(上四度)调中。如[小赞]即是一典型实例。又如[北大赞], 开始第一句由于以凡代工使曲调在上四度宫调系统进行, 从后半句“法筵开”才转回原调。见下例谱例:

(原宫调系统)



(转入下五度宫调系统)



4 45 6 1.6 | 5 5 55 454 | 2 2 2 254 | 2.4 565 45 42 | 1 1 2 456 | (下略)

(下五度宫调)

(转回原调)

5 | 5 5 4 4 | 45 2 4 56 | 6i 5 5 56 | 5 5 55 456 | i2 5 5 56 |
道 场 起 法

i i 6i 535 | 6i 6i65 3 35 | 3 3 3 35 | 3 3 332 565 | 5 5 5 6i |
魁 开

北京韵的宫调转换中,[叹骷髅]的开始句变化最为绝妙。[叹骷髅]的工尺谱上标明“正宫调变六字调”,即由 G 调转入下调,这一大二度的转调是由引凡音入曲,两次以凡为宫而完成的。见前“换头”部分谱例,前半句开始于正宫调(即 G 宫),曲调却在正宫调上以凡代宫而移到上四度的 C 宫,如以凡为宫记谱则为:

(C调)

2 3 2 2 | 23 1 12 6i3 | 2 2 35 525 | 532 1 12 565 |
昨 日 荒 郊

变六字调(F调)

1 1.6 1 1.4 | i i 6i 535 | 6i 665 3 3.4 | (下略)
去 玩 游

这里的“变六字调”实际是以移调后的凡音为宫又一次向下五度转调,从 C 宫转入下宫调,这两次以凡为宫的大二度转调手法,使曲调听来丰富多变又顺畅自然。

②以变宫代宫

北京韵中还有一种宫调转换手法,即以变宫音 7 代替宫音 i,工尺谱唱名则是频繁出现乙字而不见上字,形成以“变宫为角”而向上五度移宫,

如[南大赞]这一曲标为正宫调(G调),而第一句的前半句频繁出现变宫音而不见宫音,形成了上方五度宫调系统的曲调,从后半句“法筵开”宫音出现后变宫音不出现了,使曲调回到原调。见下例谱例:

(上五度宫调系统)

5	5	7	<u>65</u>	5	5	<u>56</u>	<u>7[˙]2[˙]</u>	6	6	<u>67</u>	<u>6765</u>	5	5	5	<u>676</u>	5	<u>523</u>	5	<u>56</u>
道				场				起								法			

<u>1̇</u>	<u>1̇</u>	<u>6[˙]1̇</u>	<u>535</u>	<u>6[˙]1̇</u>	<u>65</u>	3	<u>34</u>	3	3	<u>35</u>	<u>234</u>	3	3	<u>3.2</u>	<u>565</u>	5	5	<u>5.6</u>	<u>1̇23̇2̇</u>
筵				开															

[北返魂香]的结尾拖腔,以变宫代宫使曲调转入上五度宫调系统结束形成别具风格的尾转。见下例谱例:

1	2	<u>56</u>	<u>53</u>	2	<u>3.2</u>	1	<u>25</u>	3	2	3	<u>35</u>	<u>21</u>	2	1	6	6	<u>61</u>	
愿				亡				灵				早				超		

(转上五度宫调系统)

6	<u>61</u>	<u>25</u>	<u>32</u>	7	<u>76</u>	<u>56</u>	7	2	3	5	2	7	6	-	6	7	2	5	-

升

还有标明宫调转换的韵腔,如[七宝赞]由“正宫调转小工调”;[忤冒]由“小工调转正宫调”等。

北京韵工尺谱之中,另有一些韵腔谱中不见上字,而乙字却频繁出现。这实际是非首调记谱,如[梅花引]标为“正宫调”,以首调记谱应是“小工调”(D调);[天地赞]标为“正宫调”也应是“小工调”;[走马调]标为“小工调”,实际应是“乙字调”(A调)。这一记谱方式是出于何种原因,笔者正在探寻之中。

(2) 十方韵中富于特色的变体群

十方韵音乐中一个重要特色是诸多韵腔之间呈变体关系，构成变体群。如[三炷香]、[三回向]、[慈尊赞]、[演龙章]、[柳枝雨]、[三宝赞]、[三宝词]、[梅花引]、[叹骷髅]这九曲之间即为一组变体群。

以[三炷香]为基本曲调，该曲为对比式上下句结构。句式较为规整，上下句各十板。在这九曲当中，两句基本曲调通过加腔、减腔、变调等手法演化出一系列变化句式。如下例几曲上句的对照，[演龙章]从D调转入G调，前半句曲调变化，后半句曲调相同，[慈尊赞]句首减腔比基本曲调少了三板。

【三炷香】	$\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ 5. $\underline{\dot{6}}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ 6. $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{6}5}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ 5. $\underline{\dot{6}}$ 5 -	稽 首 皈 依 一
	(D调)	
【演龙章】	2 - $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ 1 $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ 3 2 - $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ 6 $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ 1 - 2 $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ 1 2	演 龙 章 凤
【慈尊赞】	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 3 5 6 $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ 5 $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ 5. $\underline{\dot{6}}$	慈 尊 九 色 莲

炷 (转G调) 篆 花	$\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ 6. $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{6}5}$ 3 $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ 2 3 - - 2 $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}5}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$	香，
	$\dot{1}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\dot{1}$ 6 - $\underline{\dot{6}5}$ 3 $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ 2 3 - - 2 3. $\underline{\dot{5}}$ 6 $\dot{1}$	篇，
	$\dot{1}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\dot{1}$ 6. $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{6}5}$ 3 $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ 2 3 - - 2 $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}5}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$	座，

下句曲调十板，有的韵腔如[叹骷髅]中的一个下句加腔七板，形成了旋律丰富的变化句式。见对照谱。

此外，在九段韵腔中也加入新材料共三种，形成风格既统一又富于变化的“九曲同根变体家族群”。

在十方韵中还有大量韵腔，如【一炷返魂香】、【五方召请】、【小救苦引】、【悲叹韵】等，均在结束处用了与【三炷香】相同的结尾，也有的用【小开门】的音调收尾，都使整个十方韵各韵腔之间具有了内在的联系，形成了统一的风格。

【三炷香】	5. <u>6</u> <u>i</u> <u>i</u> 6. <u>i</u> <u>65</u> 3 5. <u>6</u> 5 - <u>2̇</u> - <u>2̇3̇</u> <u>2̇i</u>
	香 烟 缭 绕 遍 十
【叹骷髅】	6 - - i 6 <u>65</u> <u>35</u> 6 5 - <u>56</u> <u>53</u> <u>2̇</u> - <u>2̇3̇</u> <u>2̇i</u>
	冷 魂 魂

2̇ - <u>3̇2̇</u> <u>3̇5̇</u> <u>23</u> 5 <u>65</u> <u>32</u>	
	加腔
2̇ - <u>3̇5̇</u> <u>3̇2̇</u> i - - 6 i - i 6 i. <u>2̇</u> <u>3̇2̇</u> <u>5̇3̇</u> 2̇. <u>3̇</u> 5 6	
	风 吹 荷

i - <u>i2̇</u> <u>i6</u> 5 - 5 3 5. <u>i</u> 6 5 3 5 <u>35</u> <u>32</u>
叶 荷 叶 倒

i. <u>2̇</u> <u>3̇</u> <u>5̇3̇</u> 2̇ - <u>2̇3̇</u> <u>2̇i</u> <u>6i</u> 5 <u>65</u> 6 6 i 5 6	方	(下略)
i. <u>2̇</u> <u>3̇2̇</u> <u>5̇3̇</u> 2̇ - <u>2̇3̇</u> <u>2̇i</u> <u>6i</u> 5 <u>65</u> 6 6 i6 <u>53</u> <u>56</u>	愁	

周振锡·《斗姥宝诰》试析——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原则

黄钟, 1990; 1: 33—41

(一) 玄门日诵早、晚课与《斗姥宝诰》

玄门日诵早、晚课

玄门日诵早、晚课(又称“早、晚坛功课经”),是道教日常的宗教活动。相传这一诵课传统,始于金代王重阳(1112—1170年)创立全真教、建立道教丛林制度之时,至今已有800多年的历史。遵循这一课诵传统,凡住宫观的出家道士,以敲钟、击鼓为令,每天早晨五更开静,洒扫庭院殿堂、斋沐盥漱、整齐衣冠之后,便带领香客上殿,讽诵早坛功课经;每天晚斋用毕,晚坛的头通鼓声一响,宫观内的道士,又及时沐浴盥漱、严整衣冠,带领香客登坛,讽诵晚坛功课经。

早坛功课开始后,先起[澄清韵]、[举天尊]、[吊挂]、[提纲]等韵;接念[净心]、[净口]、[净身]、[安土]、[安天]、[祝香]、[金光]、[玄蕴]等神咒;再诵[太上老君说常清静经]、[太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经]、[太上灵宝天尊说攘灾度厄真经]、[高上玉皇心印妙经]等四部延生保安、修炼成真之经;又拜(诵)[玉清]、[上清]、[太清]、[玉帝]、[天皇]、[星主]、[后土]、[南极]、[北五神]、[南五神]、[七真]、[普化]等十二诰,并接“转天尊”;最后起[中堂赞]、[忏悔文]、[小赞]、[三皈依]四韵,为讽诵早坛功课经的道士、道姑、信徒、香客皈依玄门,向元始、灵宝、道德天尊叩头礼拜,在肃穆的咏唱声及钟鼓之声、笙箫笛管之声、丝弦之声中,结束早坛功课。

晚坛功课开始后,先起[步虚]、[举天尊]、[吊挂]、[香供养]、[提纲]、[反八天]等韵;接诵[太上洞玄灵宝救苦拔罪妙经]、[元始天尊说升天得道真经]、[太上道君说解冤拔罪妙经]等三部超阴度亡、早得飞升之经;再拜(诵)[斗姥]、[三官]、[玄天]、[吕祖]、[邱祖]、[萨祖]、[灵官]、[救苦]、[报

恩]等九浩,并接“转天尊”;最后起[小赞]、[大皈依]二韵,赞颂因皈依道、经、师,道徒可望早日升天、首成大仙,香客所祈风调雨顺、国泰民安、增福延寿之求,可望如愿以偿,在虔诚的咏唱声及钟鼓之声、笙箫笛管之声、丝弦之声中,结束晚坛功课。

斗姥的传说

道教是一种多神教,尊崇的神与仙很多,形成一个十分复杂的神团系统。单就尊神而言,崇高之最为三清——太清、上清、玉清,即老子一气化三清是也;其次为四御——玉皇大帝、天皇大帝、紫微大帝、后土皇祇;此外,还有星宿、甲子及其他各种神团。《斗姥宝诰》叩拜的斗姥(mǔ),是道教所崇拜的仅次于西王母的第二位女尊神。《道藏》第29册载:斗姥原为龙汉年间周御王之妃,名紫光夫人,生九子。初生二子为:天皇大帝,紫微大帝;后生七子为:贪狼、巨门、禄存、文曲、廉贞、武曲、破军七星。《道藏》第341册又载:斗姥为北斗众星之母,斗为之魄,水为之精,号“中央梵气斗姥元君”。作为斗姥长子的天皇大帝,其职责是协助玉皇,执掌南北与天地人三才,统御诸星,并主持人间兵革之事;作为斗姥次子的紫微大帝,其职责是协助玉皇,执掌天经地纬、日月星辰和四时气候之神;作为斗姥后七子的北斗七星,我国古代称为“极星”。《论语》曰:“譬如北辰,居其所而众星拱之。”北斗注死,人们有了重病或其他灾难,便向北斗乞命求安。在我国文字中,“九”蕴有“久”义;在我国古代数目观念中,“九”蕴有“无限”、“无穷”之义。斗姥所生子数“九”,在道教徒心目中,实为一无穷数,至少,天上的所有星宿都是斗姥的子女。常言道,母以子贵。斗姥的子女既是如上所述之众多的道教显赫尊神,那么,斗姥在道教诸神中之显赫地位,自当不言而喻也。

因此,不仅在道教经卷中有《太上玄元斗姥元君本命延生经》、《北斗九皇隐讳经》、《北斗治法武威经》等典籍,同时,在我国各地的道教宫观中,大都建有“斗姥阁(殿)”,供奉斗姥神像,供人们朝觐,将斗姥的尊容塑成三头六臂,实谓神通广大矣。

《斗姥宝诰》的“诵诰腔”与“拜诰腔”

道教诵经,早期是直诵,没有音韵(韵腔),不用法器(含各种打击乐器、笙箫笛管乐器及丝弦乐器)。至南北朝,北魏著名道士寇谦之(365—448年)改直诵为乐诵,将念诵经文与音乐结合起来,才出现用音乐诵咏经文的歌腔——韵腔,并加用法器伴奏。道教的腔是道教音乐的主体,作为我国传统民族音乐中词曲结合的声乐艺术珍品,由道众一代接一代地亲传嫡授,被保存下来,并在道教的宗教活动中得到发展。

早、晚坛中的《宝诰》,是道教徒每天在宗教功课中所必须诵习的诸尊神、真仙之训诫文告。乐诵此类文告,用两种不同的韵腔。其一为:用于平时的“诵诰腔”,此种韵腔一字一音,依字行腔,旋律极为简练,乐诵时,只诵唱而不叩头膜拜;另一为:用于初一、十五及道教重大节日祀典的“拜诰腔”,此种韵腔在依字行腔的同时,还注重字正腔圆,往往在某一字上,旋律迂回曲折、悠扬婉转,形成很长的拖腔,音乐极其优美动听,乐诵者,除诵唱外,还要和着音乐叩头膜拜。

早坛中的十二曲《宝诰》,仅第四诰“玉帝宝诰”兼用“诵诰”、“拜诰”二腔(“玉帝宝诰”的“拜诰腔”,又称“弥罗诰”)。晚坛中的九曲《宝诰》,仅第一诰《斗姥宝诰》兼用“诵诰”、“拜诰”二腔。无论是早坛还是晚坛,其他《宝诰》皆只用“诵诰腔”。如果将“玉帝”、“斗姥”二诰的“拜诰腔”作一比较,不难发现:二者的音乐结构、旋律骨架虽基本相同,但在艺术上,《斗姥宝诰》远比“弥罗诰”丰富、华丽、复杂得多。《斗姥宝诰》“诵诰”、“拜诰”二腔的句法、旋法、章法,均有着有机的内在联系,前者是后者的缩影,后者是前者的引申。笔者认为:《斗姥宝诰》的“拜诰腔”可以称得上是现存道教音乐中,旋律最为优美、结构最为严谨、板格最为典型、影响最为深远、音乐最令人倾倒的韵腔。

(二)《斗姥宝诰》“拜诰腔”的句法与旋法

1. 句 法

武当山晚坛功课中《斗姥宝诰》的“拜诰腔”,全腔共402板(小节),中

速,一眼板($\frac{2}{4}$ 拍),约15分钟。该腔不仅是道教音乐中篇幅最长的韵腔,而且,篇幅如此庞大、气势如此宏伟的单乐章声乐作品,无论是在我国还是在国外的各类声乐作品中,均属罕见。然而,使人们为之惊叹叫绝的却是:全腔402板音乐,乃是由不同落音、不同板格的26对上下句所构成。

(1) 两种不同落音的上下句

第一种,上句的落音为徵(sol),下句的落音为宫(do)。

例1^①



上例的上句5板,句末“国”字落于第4板强拍上的徵音(sol),下句5板,句末“中”字落于第4板弱拍上的宫音(do)。

例2



① 本文例1至11所引谱例,均见中国文联出版公司1987年版《中国武当山道教音乐》。《斗姥宝诰》“拜诰腔”、“诵诰腔”见该书64—72页;《弥罗诰》见该书29页。

上例的上句 7 板, 句末“后”字落于第 6 板强拍上的徵音(sol), 下句 7 板, 句末“圣”字落于第 6 板弱拍上的宫音(do)。

第二种, 上句的落音为角(mi), 下句的落音为宫(do)。

例 3

〔上句〕

园 明 斗 (啊) 姥(啊) 天

〔下句〕

尊, (哪) (众 等) 志 (啊)

心 皈 (呀)

〔下句〕

命(哪) 礼。(呀)

上例的上句 8 板, 句末“尊”字落于第 7 板强拍上的角音(mi); 下句 12 板, 句末“礼”字落于末板弱拍上的宫音(dol)。

(2) 两种不同板格的上下句

我国古典诗词格律中的“格”, 系指诗句、词句的字数, 称为“诗格”、“词格”。如: 五言、七言律诗(或绝句), 系指诗句为五字、七字句。本文使用的“板格”、“拍格”一词, 系指乐句的板(小节)数、拍数。《斗姥宝诰》“拜诰腔”的 26 对上下句, 可归成如下两种不同的板格:

第一种为对称型板格上下句。例 1 的上下句对称各为 5 板, 均为“四言五板句”。例 2 的上下句对称各为 7 板, 均为“六言七板句”。

第二种为非对称型板格上下句。例 3 的上句末第 8 板的词“众等”二字, 不是晚坛功课经卷中的实词, 应作为韵腔中的衬字看待。此乐句第 7 板

弱拍与第 8 板的旋律,其作用为引出下句,是上句的引申,在句法上是上句的组成部分,此句应为“六言八板句”。该例下句为 12 板,为“五言十二板句”。显而易见,无论“词格”还是“板格”,此对上下句,均属非对称型。

2. 旋 法

(1) 用加板法扩充乐句

如果我们将《斗姥宝诰》“拜诰腔”的 26 对上下句的旋律作比较研究,在旋法上就会发现:第一,例 3 所引“园明斗姥天尊,(众等)志心皈命礼”这对非对称型板格上下句,在该“拜诰腔”中,是作为静态旋律用来贯串全腔的;第二,用来穿插于静态旋律之间的,是一组动态旋律,此组动态旋律由其原型及其用“加板法”扩充乐句后所形成的不同板数的上下句组成。例 1 所引“四言五板句”上下句曲谱,可视为该组动态旋律之原型。将此原型上句的第一板之后加入 2 板,再接此原型的后 4 板,就成为例 2“六言七板句”的上句;将此原型下句的第 1 板简化,并加入 2 板,再接此原型的后 4 板,就成为例 2“六言七板句”的下句。如欲将“六言七板句”扩充成“七言八板句”,则可在句中将“六言七板句”的第 5 板伸张成 2 板即成。现将“四言五板句”、“六言七板句”、“七言八板句”的上句加以对照,供读者查考。

例 4

(四言五板句)



西 (呀) 天 竺 (啊) 国, (哎)

(六言七板句) [上句]



圣 德 巨



光 天 (啊) 后, (哎)



(2) 用改音法变化乐句

用改变旋律音走向、落音的方法,使旋律出现变化,生成新的乐句,也是该“拜诰腔”的重要旋律发展手段。用此法,可“同头改尾”。

上例为例2与例3的上句,此二句的第1、2板完全相同,第3板略同,从第4板起分道扬镳,分别落于徵(sol)、角(mi)二音。

用改音法,亦可“改头同尾”。读者不难发现:例3“志心皈命礼”句末“礼”字上的最后一板,与例1“大智光中”句末“中”字上的倒数第2板,同出于一辙、句尾相同,然而句头却面目全非。

(三)《斗姥宝诰》“诵诰腔”的句法、旋法与章法

1. 句 法

在玄门日诵晚课中,《斗姥宝诰》的诰文是:

志心皈命礼。(以下简称“志”句)

西天竺国,大智光中。(以下简称“西、大”句)

真空妙相法王师,无上玄元天母主。(以下简称“真、无”句)

金光烁处,日月潜辉。(以下简称“金、日”句)

宝杵旋时,鬼神失色。(以下简称“宝、鬼”句)

显灵踪于尘世,卫圣驾于阎浮。(以下简称“显、卫”句)

众生有难若称名,大士寻声来救苦。(以下简称“众、大”句)

大悲大愿,大圣大慈。(以下简称“大、大”句)

圣德巨光天后,摩利普天大圣。(以下简称“圣、摩”句)

园明斗姥天尊,志心皈命礼。(以下简称“园、志”句)

“诵诰腔”乐诵上述诰文，旋律虽比“拜诰腔”简练得多，然而，在句法上，其落音特点与拍格（板格）特点，二腔却基本相同。“拜诰腔”上句落于徵音（sol）或角音（mi），下句一律落于宫音（do）；“诵诰腔”上句落于羽音（la）或商音（re），下句一律落于宫音（do）。“拜诰腔”由于使用“四言五板句”、“六言七板句”、“七言八板句”而形成该腔的“板格”；“诵诰腔”由于使用“四言五拍句”、“六言七拍句”、“七言八拍句”，而形成该腔的“拍格”。“诵诰腔”旋律的原型也仍然是由下述两种不同落音的“四言五拍”上下句构成：

例 7



例 8



与“拜诰腔”不同的是：“诵诰腔”只有对称型拍格的上下句，而无非对称型拍格的上下句。例 7、例 8 的词格、拍格均为对称型。可是，诰文“园明斗姥天尊，志心皈命礼”，上句词格为六言，下句词格为五言，虽属非对称型，然而，在“诵诰腔”中，却将上下句的拍格处理成 7 拍，属对称型。

例 9



2. 旋 法

“诵诰腔”的旋法手段与“拜诰腔”的旋法手段亦同出于一辙：

例 10

(四言五拍句)

西 天 竺 国, 大 智 光 中。

(六言七拍句)

圣 德 巨 光 天 后, 摩 利 普 天 大 圣。

(七言八拍句)

真 空 妙 相 法 王 师, 无 上 玄 元 天 母 主。

例 11

[上句] [下句]

西 天 竺 国, 大 智 光 中。

[上句] [下句]

金 光 烁 处, 日 月 潜 辉。

例 10 在原型“四言五拍句”的基础上,用加板法扩充成“六言七拍句”、“七言八拍句”。例 11 的两种上句,其落音(1)为羽,(2)为商,前者在上五度,后者在下五度;其句头(1)在上四度,(2)在下四度。由于这两种不同音区、落音的上句旋律,统一在同一宫音系统之内,所以,二者能共用同一旋律作下句。

3. 章 法

在玄门日诵早课中,拜(诵)三清等十二诰毕,应接“转天尊”,念“雷尊普化天尊”作转坛。转坛列队按法器排列,队首为执铃的道士(姑),依次跟

执重鼓、木鱼、引磬、铛、鐃的道士(姑),尾随其后的是跪经的善男信女,顺旋三还九转后各跪原处。在玄门日诵晚课中,也要在拜(诵)斗姥等九诰毕后,接“转天尊”,念“太乙救苦天尊”作转坛。转坛列队与早课同,但变顺旋为反旋,仍三还九转后各跪原处。

《斗姥宝诰》“诵诰腔”音乐,实为9对上下句,并将末对中的下句“志心皈命礼”重复一句,作为全腔的起句,使得全腔首尾还原归一,在音乐上体现了老子《道德经》中所云:“道可道,非常道。名可名,非常名。无名天地之始,有名万物之母……此两者同出而异名,同谓之玄;玄之又玄,众妙之门”的哲学思想。该腔9对上下句中的4对“四言五拍句”,不仅在句法、旋法上是“六言七拍句”、“七言八拍句”的原型,而且在章法上,还作为全腔的核心,分作3次出现,以此之“3”,“还”于全腔“9”对上下句之间旋“转”,起着贯串全腔、构成曲式框架的重要作用。鉴于此,笔者建议:在我国传统民族曲式学理论体系中,将《斗姥宝诰》这类“诵诰腔”,命名为“三还九转腔”。

(四)《斗姥宝诰》“拜诰腔”的章法与道乐“九旋腔”的曲式构成原则

1.《斗姥宝诰》“拜诰腔”的章法

《斗姥宝诰》“拜诰腔”音乐,为了充分表达持修晚坛功课的众道士、道姑及在晚坛上跪经的众善男信女对斗姥元君的虔诚之心,出于乐诵时要对斗姥元君行五体投地礼的膜拜需要,将“圣德巨光天后,摩利普天大圣”、“园明斗姥天尊,(众等)志心皈命礼”这两对上下句,作为重要的宗教命题,反复拜唱,将斗姥元君在宝诰中的训戒实腔,穿插其间,成为一个有机的整体。

该“拜诰腔”的9对上下句诰文,除去“圣、摩”,“园、志”2对,实余7对,因用“圣、摩”,“园、志”句起腔、收腔,用于穿插区间的就只剩7对,用于贯串全腔的“圣、摩”,“园、志”句就只需拜唱8次。为取“9”这一蕴有“久”、“无限”、“无穷”、“无极而太极”之义的吉祥数字,该“拜诰腔”在全腔结束前增加了一对“宝诰圆满,万罪消除”(以下简称“宝、万”句)的“四言五

板句”，使该腔用来穿插的上下句成为8对，这样，作为全腔核心的“圣、摩”，“园、志”句，拜唱9次才成为可能。现将该“拜诰腔”音乐，按先后顺序逐句用简称列出，其章法将一目了然。

“志”下句起腔，“圣、摩”，“园、志”句〈一〉，“西、大”句；“圣、摩”，“园、志”句〈二〉，“真、无”句；“圣、摩”，“园、志”句〈三〉，“金、日”句；“圣、摩”，“园、志”句〈四〉，“宝、鬼”句；“圣、摩”，“园、志”句〈五〉，“显、卫”句；“圣、摩”，“园、志”句〈六〉，“众、大”句；“圣、摩”，“园、志”句〈七〉，“众、大”句；“圣、摩”，“园、志”句〈八〉，“宝、万”句；“圣、摩”句〈九〉，“园”上句〈九〉收腔。

上列各句，用以收腔的是“园”上句，所缺之“志”下句，被用作全腔的起句。此一巧妙安排，在象征众信徒（起腔）皈依于斗姥天尊（收腔）的同时，使全腔宝诰赖以旋转的中心，“九旋”归一，得以“圆满”。鉴于此，笔者建议：在我国传统民族曲式学理论体系中，将《斗姥宝诰》这类“拜诰腔”，命名为“九旋腔”。

2. 道乐“九旋腔”的曲式构成原则

(1) 细部技法原则

在西洋古典音乐作品中，有一种称作“变奏曲”（Variations）或“主题与变奏”（Theme with Variations）的曲式。这类作品，由于运用各种不同的作曲、演奏技法，不断引进新材料，越变离主题越远，越变越不像主题，最后让主题再现，才得以结束全曲。如将西洋古典变奏曲与我国古典“九旋腔”，在细部作曲技法方面作一比较，我们发现：变奏曲贵在“变”，其“变”可“离其宗”，亦可“不离其宗”；“九旋腔”则意在“生”，如要“变”，也应“万变不离其宗”。

老子《道德经》云：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”《斗姥宝诰》“拜诰腔”，由向斗姥元君顶礼膜拜之“道”，生出“四言五板句”之“一”；再由此“一”，生出“六言七板句”之“二”；又由此“二”，生出“七言八板句”之“三”；还由此类对称型板格句之“三”，生出非对称型板格的各种乐句之“万

物”。据此,我们可以得出如下结论:构成“九旋腔”及与之异曲同工的“三还九转腔”曲式各细部材料的所有乐句,实为由“道”而“生”。此“道”乃作为道教哲学思想之理论基础的老子《道德经》,及由此而形成的道教音乐美学思想原理与道乐细部作曲技法原则。

(2)整体章法原则

在西洋古典音乐作品中,有一种称为“回旋曲”(Rondo)的曲式。主部A出现三次,插部B、C穿插其间,其曲式图式为:ABACA。如将西洋古典“回旋曲”与我国古典“九旋腔”、“三还九转腔”,在整体章法方面作一比较,更属小巫见大巫。

重要的道教经典,宋代周敦颐(1017—1073年)所著《太极图说》云:“无极而太极,太极动而生阳,动极而静;静而生阴,静极而动。……原始反终,故知生死之说。大哉易也,斯其至矣!”^①《斗姥宝诰》“拜诰腔”,以向斗姥元君边唱边拜之“德”为太极,生出“西、大”等八对阳性动态旋律;动极而静,又生出“圣、摩”,“园、志”等二对阴性静态旋律,静极复动、原始反终,形成了有着内在有机联系的“九旋腔”、“三还九转腔”曲式构成的整体章法原则。

将单一的音乐主题发展得淋漓尽致,创造《斗姥宝诰》“拜诰腔”、“诵诰腔”如此宏伟、复杂、庞大、严谨的“九旋腔”、“三还九转腔”民族古典曲式,比创造“变奏曲式”、“回旋曲式”的西洋古代音乐家生活的年代要久远得多的我国古代道教音乐家,在作曲技法上为我们留下了一笔珍贵的音乐文化遗产,实乃“功德无量”。此一功德,除应加以弘扬,在中国音乐史上大书特书外,我们还应加紧深入研究,以便早日“功成果满”,跻身于世界音乐文化之林。

^① 转引自中国道教协会编印的《道协会刊》1984年第14期,李养正《〈太极图〉、〈无极图〉、〈太极先天图〉蕴义及源流考辨》。

甘绍成·川西道教音乐概述·中国道教,1990;4:15—22

流传于四川西部地区的道教音乐,以其历史悠久、内容丰富、品种齐全而越来越受到道教界和音乐界的重视。

近年来,音乐工作者及《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》编辑部,曾对它进行了收集整理。根据目前掌握的有关情况,结合一些零星的历史文献资料加以综合分析,记述如下:

(一)川西道教音乐的历史与现状

道教音乐是随道教斋醮仪式的建立而产生的,而道教的斋醮仪式大部分又是从巫教的祭祷仪式中吸收形成的。只不过道教早期的斋醮仪式还比较简单、粗糙,据有关材料介绍:“在东汉五斗米道创立时,已出现了最早的道教斋仪,现知仅有两种,即‘指(或作旨)教斋’和‘涂炭斋’”^①。其中,有关“涂炭斋”的仪式内容,在《洞玄灵宝五感文》^②中有这样的描述:“法于露天立坛,安栏格,斋人……悉以黄土泥额,被发系着栏格,反首自缚,口中衔壁,覆卧于地,开两脚,相去三尺,叩头忏悔”。文中虽无具体的音乐文字记载,但从有关专家对后世发展的“涂炭斋”仪式的推测来看,很可能在早期的道教斋仪中,已或多或少地使用了音乐。据法国人马伯光所著的《六朝时期的道教》^③一文所述:“早在汉代,道教的宗教节日(译者注:仪式)就异常众多和繁杂。如涂炭斋,为了忏悔自己的过失和摆脱可怕的后果,在其过程中,参加者要……重复地出场,来回地上香,长久地祷告,不停地跪拜,处于急促的鼓点和烦人的音乐之中”。“涂炭斋”仪式是这样的情形,而“指教斋”仪式或许亦是如此。由此看来,早在东汉时期的四川西

① 引自曾昭南、石衍丰:《道教基础知识》199页,四川大学出版社1988年版。

② 见《正统道藏》第54册43859页。

③ 见《宗教学研究》(内刊)第6期,四川大学《宗教学研究》编辑室1985年编。

部地区,由张陵创立的五斗米道,很可能已经在道教的仪式活动中就已开始使用道教音乐了。只不过这种音乐在很大程度上吸收了当时民间流行的巫教音乐。另外,唐释道世《法苑珠林》卷五十五还云:“后汉时张陵造灵宝经及章醮道书二十四卷”^①,这二十四卷“章醮”道书,或许就是东汉时期五斗米道在斋仪上所用的二十四种法事科书。从后世道教所用的法事科书来看,它们一般都包含有音乐的部分。倘若逆而考之,那么,道教音乐早在张陵时代业已出现。

从以上情况来看,川西地区道教音乐的形成,是否就在东汉时期呢?目前只能把它看做一种推测。

魏晋南北朝时期,由于缺少必要的旁证材料加以说明,因此,对这段时期川西地区道教音乐的历史情况,只能暂时空缺。

唐代是道教最兴盛的时期,同时也是道教音乐在四川得到较大发展的时期。唐代著名女诗人薛涛(?—834年)在她的《试新服裁制初成》^②一诗中写到:“长裾本是上清仪,曾逐群仙把玉芝。每到宫中歌舞会,折腰齐唱步虚词。”其中“步虚词,系道教早期的歌曲”。《乐府古题要解》谓:“步虚词,道家曲也。”可见,自北魏寇谦之与刘宋陆修静制定乐章诵戒新法和规范道教仪式及道教音乐以后的三四百年间,道教歌曲《步虚》已在四川广泛流传,并用于宫廷的歌舞表演之中。

唐末前蜀时期,寓居四川的道教大师杜光庭还专门对科仪斋醮加以规定,编著有道教仪式和礼仪的专著《道门科范大全集》,书中对拜章、消灾、忏禳、安宅、启醮、设坛、谢罪等都做了详尽的说明。据李远国《四川道教史话》一书载:“中和元年(881年),杜光庭随僖宗入蜀,非常喜欢灌县青城山,于是就在那里结茅居之,主持四川道教。他奉僖宗诏令,于青城宗玄

① 《大正藏》卷53,703页,参见卿希泰主编《中国道教史·第一卷》477页,四川人民出版社1988年版。

② 见《薛涛诗笺》11页,人民文学出版社1983年版。

观设灵宝道场,于丈人观设周天大醮,以祭告神灵,祈求消灾赐福,拯救即将灭亡的唐室。”这充分说明,道教的仪式音乐在唐末的四川,尤其是川西地区的道观已经得到广泛运用。另外,早在杜光庭的时代,四川川西地区还出现了一位以演唱《感庭秋》曲而闻名的道士——“感庭秋道士”。据杜光庭《灵异记》述:“蜀有道士,诣紫极宫,谒光庭,朝夕饮醉,惟唱《感庭秋》词”^①。《高道传》谓:此道士“惟唱《感庭秋》一词,其意感蜀之将亡,如秋庭之衰落”^②。这说明在四川的道教活动中,当时民间流传的某些歌曲已渗透到道士的生活中,可能成为道教利用民间音乐发展道教音乐的一个因素。

宋代,四川地区流传的道曲已发展到相当的数量,它主要继承了唐代以来道教积累下来的 50 余首道曲,并不断丰富完善^③。这一点,从南宋成都府路崇庆府江原道士吕元素编的《道门定制》^④,元成都道士马道逸编的《道门通教必用集》^⑤ 书中可得到说明。其中,《道门定制》一书中载有 37 首道曲,如[启堂颂]、[奉戒颂]、[回向颂]、[白鹤词]、[步虚词]、[仙家乐]、[启经赞]、[皈依赞]等,只是无唱词;而在《道门通教必用集》一书中却载有 37 首既有歌名又有唱词的道曲,该书大部分道曲与《道门定制》中道曲同名。因此,更进一步说明,南宋至元代时期的四川,除拥有数量较多的道曲以外,还在道教音乐的收集、整理方面,出现了像吕元素、马道逸这样的道乐理论人才。

金元之时,由于王重阳在金世宗大定七年(1167年)创立了一个以道教为主,兼融儒、释的全真道派,依照佛教建立丛林制度和早晚课诵仪式,创制出全国通用的十方韵曲,至此,全国有了十方韵与地方韵音乐的区别。可以得知,明末以前以正一道为主的四川川西地区,无论道观还是民

①② 《教访记笺订》98页,任半塘笺订,中华书局1962年版。

③ 陈大灿:《漫谈道教音乐》,载《文史知识》1987年第5期110页。

④⑤ 陈国符:《明清道教音乐考稿(1)》,载《中华文史论丛》1981年第2辑,上海古籍出版社版。

间道坛的斋醮仪式活动,主要使用的是以地方韵曲为主的道教音乐。

明末清初,在张献忠农民起义之后,正一道走向衰弱。康熙初年,湖北武当山全真道士陈清觉、张清夜相继来川,并在青城山、青羊宫、二仙庵和武侯祠道观主持道务,开堂接应,至此,全真道在四川有了很大发展,并成了清代以后道教在四川的主要派别。他们的到来,必然会将武当山使用的全真道十方韵曲传给四川全真道众^①。因此,清初以后,四川川西道教音乐开始出现了十方韵(即全真正韵)和地方韵音乐之分,并且,道曲的曲目也有所增加。从川西道观青羊宫、青城山保存下来的《道藏辑要·全真正韵》^②歌谱集刻本便可得到说明。此集收有 50 余首全真正韵歌曲,每首歌曲皆附有打击乐状声谱字,它已比宋元时期的《道门定制》和《道门通教必用集》两书刊载的道曲有所增加。

此外,在这个时期,川西民间的斋醮活动也十分广泛,我们仅从《灌县泰安乡志》^③一书所载《泰安寺清醮碑志》之碑文即可了解到当时的醮会情形。此碑为清乾隆五十一年(1786 年)所刻,兹转引其中一段:“太庵寺清醮碑志从来春祈秋报祀典昭新祛瘟除蝗予防患患兹于等深山居处耕营为务丰衣足食被盛生之惠泽五风十雨俗大造之恩膏今值年成大有之年文致昌如之会因叩补旧崇新犹绎此境清醮之设由来久矣……”文中虽未记有醮会当中的道乐活动情况,但是,一般的醮仪是必不会缺少音乐的。

清末至民国时期,川西地区的道乐活动更加广泛,无论是道观还是民间道坛,都有专事道场活动的道乐班子。这些乐班往往是由当地有名的道坛临时掌管着,如民间有道场业务,道坛的主持人——掌坛师便聘请那些在音乐方面有专长的道教乐师组成一支临时性的道乐班,以应斋醮事务。据目前还健在的原成都广成坛道士盛圆昌回忆,“过去,成都东西南北门都

① 史新民:《全真道十方经韵音乐的遗存》,载《音乐探索》1989 年第 1 期。

② 《道藏辑要》系清康熙进士彭定求编,《全真正韵》是其中的辑本。

③ 见《灌县泰安乡志》(内部发行)148 页,灌县《泰安乡志》编写组 1982 年编。

立有一定数量的坛门,但比较有名的则只有南门罗教清所立的‘霞真道坛’和北门盛祝筭(盛圆昌之父)所立的‘全德道坛’”。除成都以外,在川西地区的温江、崇庆、郫县、新津、灌县等处,亦有这样的坛门或著名道教乐师。

这个时期,虽民间坛门遍布于川西地区,但归结起来,总的分为“广成坛”和“法言坛”。这两个坛门的创始人,在温江和灌县的民国《县志》中均有记载。据1921年《温江县志》载:“羽士建修道场有两派:一为广成坛,即陈复慧(陈仲远)后;二为法言坛,则开派于双流举人刘沅。”据我们所调查的有关情况来看,比较起来,广成坛在川西最具影响,并流传有大量不同风格的道教歌曲。这部分歌曲,被当前道教界誉为“细腻含蓄”的四川“广成韵”(亦称南韵),即四川当地的地方韵。民国初期至新中国建立前夕,分布在川西地区的成都、温江、郫县、崇庆、新津、灌县的大部分坛门皆属广成坛,而且,各坛门之间在道场事务方面都有或多或少的联系:他们演唱(奏)的道曲和使用的乐器从大体上来看,均大同小异;他们都尊奉陈仲远为祖师,并认为陈仲远是广成坛的创始人。

新中国建立至文化大革命前,川西地区的道乐活动曾一度在道观得到发展,并受到当时成都音乐家协会的重视。据青羊宫道长张元和、刘理钊回忆,约在1963年,成都音乐家协会曾派音乐干部到青羊宫收集道教音乐。这说明,当时道观中的道乐活动仍在正常进行着。至于散落在民间的道教音乐,则大多数随着民间道坛的消失和道教乐师的改行而濒于消亡。

拨乱反正以后,宗教政策得以落实,川西地区又有了道教活动。近年来,经过政府宗教部门、成都青羊宫道协和灌县青城山道协会的努力,川西地区的道教音乐开始逐步得到恢复,并受到音乐界的重视。在这一形势下,我们先后对川西地区的成都市及其所属温江、郫县、崇庆、灌县及部分乡镇的道观和民间坛门进行了采访调查,并得到近30位与川西道教音乐有关的人士提供的口碑资料,还收集录音资料十余盒(现已整理出道教韵曲100多首)。

总之,四川(川西地区)的道教音乐,经历了漫长的历史发展时期,在人

民群众中产生了一定的影响,它的内容丰富,形式多样,不仅有在全国通用的全真十方韵(即北韵)歌曲,而且还有四川本地富有特色的地方韵——广成韵(即南韵)歌曲,加上不同品种的器乐曲牌,构成了与其他地区不同风格色彩的川西道教音乐。

(二)川西道教音乐的一般概况

1. 风格流派

川西地区的道教音乐有静坛音乐和行坛音乐之分。

静坛音乐,是指全真派道士掌握的音乐。

行坛音乐,则是指正一派道士所掌握的音乐。

以上两派音乐的道教乐班,通常被道士简称为静坛和行坛。由于这两派在行教方式上有别,因而他们在音乐形式的选择和曲目的安排上都有各自的特点(本文第三部分将作进一步介绍)。尤其在风格方面,静坛音乐宗教气氛浓厚,曲调较古朴、淡雅;行坛音乐则带有明显的民间色彩,世俗气息浓厚,曲调较柔和、婉转,风格多样。

2. 道乐人员的称谓与分工

在川西道教音乐活动中,主持道教仪式的人员,有各种称谓和分工,他们是:

(1)高功 在斋醮活动中领头做各种法事的法师。他在法事中主要担任表演、道白和领腔。由一人担任。

(2)经师 即在道教的“课诵”仪式中负责讽诵经咒,礼诰赞韵的人员。

(3)龙虎班(俗称班手) 龙班和虎班的简称。他们是法事中位于高功左右,负责叫香、宣符,并辅助高功赞韵的经师。通常由四人担任。右边人员称之为龙班,左边人员称之为虎班。

(4)鼓师 即道场乐队中担任司鼓(小鼓)的乐师。他除了指挥乐队的演奏外,还要协助龙虎班手和腔。由一人担任。

(5)上手师 即道场乐队中担任大小胡琴、唢呐、笛子的乐师。他主要

担任唱腔伴奏和器乐中的合奏。由一人担任。

(6)下手师(又称和音) 即道场乐队中担任二胡、唢呐、笛子的乐师。他在乐队中主要配合上手师为唱腔伴奏和器乐中的合奏。

3. 谱式的运用

川西道教音乐中所使用的谱式,主要有三种:

(1)工尺谱 采用的是与全国各地通行的一种基本谱式,即“上”字唱 do。

(2)郎当谱 即一种采用四川方言念唱的口念谱。分别采用“郎、而、罗、氏、当”等字念唱。

(3)击乐谱 它分为钹铙字谱与锣鼓字谱两种。

钹铙字谱主要采用《道藏辑要·全真正韵》的记写格式,分别用“当、请、鱼”等字来代表“钹子、铙子、木鱼”的音响。

锣鼓字谱与川剧锣鼓字谱的记写格式基本一样,采用“打、把、不而、课、次、冷、丑、壮”等字代表各种击乐器的不同音响。

4. 应用场合及内容安排

川西道教音乐是一种用于道教仪式活动中的音乐。而川西道教的仪式活动大体上分为课诵仪式和斋醮仪式两大类型。

(1)课诵仪式 即道教徒每日早晚在殿堂上举行的一种功课活动,它在道门中称之为“玄门功课”。这种仪式是道教仪式中最平常的活动。道教举行这样的仪式,主要有以下目的:一、修身养性;二、断绝尘缘;三、弘扬道教;四、祈福禳灾。

从时间上来看,课诵仪式分为早课、午课(不常用)和晚课,但最常用的是早课和晚课。在早、晚课中,音乐作为其中的一个组成部分,依照一定的程序出现在整个仪式之中。

(2)斋醮仪式 即道教在不定期的宗教活动中为超度亡魂、祈福禳灾举行的一种祭祷仪式。这种仪式活动中,通常由道士根据不同的要求,选择一定数量的法事来进行活动。川西道教使用的法事,名目很多,内容十

分丰富。解放以前,道教乐人主要以《广成仪制·二十七朝》科书为据,曾做过属于超度亡魂时使用的阴法事[铁罐施食]、[铁罐斛食]、[救苦表]、[救苦正朝]等,亦做过属于求福免灾时使用的阳法事[玉帝大表]、[庆祝]、[谢土]、[解秽]等,还做过阴阳通用的法事[开坛]、[供天]等。现在,《广成仪制》中的不少法事,道士们都还能做。

在这些法事中,音乐亦按照一定的程序出现在法事之中。

(三)川西道教音乐的形式与特点

川西道教仪式活动中用乐情况,不外乎声乐和器乐两大类型,使用的有关音乐形式分别加以介绍如下:

1. 声乐类型

在川西道教的声乐曲中,主要有以下几种形式:

(1)韵。韵是一种独立的声乐体裁。它的旋律性强,调式调性明确,音阶形式与曲体完整,并采用咏唱的形式演唱,它与我们所说的歌曲相似。这种形式,道士们一般称之为“韵”或“腔赞”。

目前,川西道教音乐中使用的韵曲,仍保留了历史上流传下来的北韵和南韵。

北韵,即全真正韵。它是川西道观青城山、青羊宫中比较常用的韵。这种韵,实际上是我国全真道十方丛林中通用的韵,因而它在全国道教界被称为十方韵。此韵听起来大都具有古朴、淡雅的风格,曲调大都保留了古代道教音乐的原貌。

例:[澄清韵](北韵)(见附谱1)

南韵,即广成韵。它是川西道坛——广成坛常用的韵(道观亦有一部分属于此韵)。这种韵,实际上是川西地区采用的一种地方韵。它无论在曲调和风格方面,都与北韵有着明显的区别:听起来大都具有细腻、优雅的风格;曲调多与地方音乐有联系。

例:[步虚韵](南韵)(见附谱2)

(2)经、咒

在川西道教音乐中,像经、咒这样的形式,道士们虽并不一定把它们当音乐看待,但从实际效果来看,它们已或多或少具备了音乐形式的条件。从特点来看,这类体裁在词曲结合上非常紧密,曲调完全是随语言声调的高低来发展的,调式调性不鲜明,音阶形式不完整(仅限于四声音列),音调起伏小,结构缺乏独立性,演唱风格具有朗诵特点。道士们往往把演唱这种风格的声乐曲称之为“念经”。这类体裁的声乐曲,主要用于“课诵”仪式中的早课和晚课,曲目有早课中念唱的[净心神咒]、[净口神咒]、[常清静经]、[禳灾度厄真经]和晚课中念唱的[开经偈]、[救苦妙经]等。

例:[净心神咒](见附谱3)

(3)诰

诰在川西道教音乐中,是一种曲调比较平叙的声乐曲。它的调式调性不够独立,声调起伏较小,基本按照语调高低的自然形态加以发展,演唱风格较接近朗诵特点,但又比朗诵略有歌唱性。凡演唱这类体裁的声乐曲,道士们往往把它称之为“礼诰”。它亦主要用于课诵仪式中的早课和晚课,曲目有早课中吟唱的[玉清诰]、[上清诰]和晚课中吟唱的[斗姥诰]、[三官诰]等。

(4)朝韵

它是川西道教音乐中一种用于法事中请圣时,吟咏道教真人名号的声乐体裁。它的曲调婉转,调式明确,结构前后有片断式歌腔,旋律有较强的抒咏性,演唱风格类似于吟诗特点。目前,川西道坛中所使用的朝韵的曲调基本上都一样。

从以上所介绍的几种形式来看,基本上反映了川西道教声乐方面的用乐情况。此外,还有一些与上述形式在腔调风格上相类似的声乐体裁,如“文”、“科咒”,因它们比较自由,有时采用吟唱,有时又采用念白,故在此不作专类介绍。

2. 器乐类型

在川西道教的器乐曲中,主要采用了以下两种形式:

(1) 细乐

细乐,又称小乐。它是川西道观中主要采用的一种器乐形式。在道士们看来,凡是发音柔和,音量较小,通常以笛子或铛子、铙子作主奏乐器,配以其他小件乐器组成的乐队所合奏的音乐,即是细乐。属于细乐形式的器乐曲牌,大体上又分为四类:

① 笛子曲牌

它以笛子为主奏乐器,套以铛子、铙子、二星、引磬、木鱼、引鼓(或大堂鼓)等打击乐器合奏的器乐曲。这种形式,在过去的川西道观和民间道坛之中均使用过,只是道观中使用的曲牌仅7—8支,目前还能演奏的只有[小开门]和[汉东山]两曲,而在民间道坛中,据道士们介绍,他们曾经使用过160多支曲牌,并大都与现在川剧舞台上演奏的笛子曲牌相通用。笛子曲牌,通常用于各种法事,尤其是文法事中作为启坛、过坛和下坛时演奏,常配合上香、顶礼、跑拜等表演动作演奏。

② 弦乐曲牌

它是一种以笛子、胡琴(川胡或盖板子)为主奏乐器,套以铛子、铙子、引鼓、摇铃和大堂鼓乐器合奏的器乐曲。这种形式的器乐曲牌,一般仅限于民间道坛使用,它在用途上比较灵活:同一曲牌既可用作启坛时演奏,亦可用作过坛时演奏;而有的曲牌既可用作过坛时演奏亦可用作下坛时演奏。

③ 法器牌子

它是一种以报钟、曹鼓(亦称法鼓)为主奏乐器,配以磬(铜磬或铁磬)、铃(吊铃)、大木鱼、二星、铛子、铙子乐器合奏的打击乐牌子。这种形式的器乐曲牌的曲目很有限,它们主要用于道观中的早课和晚课仪式演奏,以作为启坛和下坛音乐使用。所见曲目有[起三落四滚五槌]和[油头]。

例:[起三落四滚五槌](见附谱4)

④铛铙牌子

它是一种以铛子和铙子为主奏乐器,配以二星、引磬、木鱼、引鼓(或大堂鼓)等乐器合奏的打击乐牌子。这种形式的器乐曲牌,无论道观还是民间道坛都使用,它们多用作道教韵曲的引子、过门和尾声部分演奏。个别牌子也用于启坛、过坛和下坛时演奏。

(2)大乐

它是川西地区民间道坛主要采用的一种器乐形式。在道士们看来,凡是发音比较锐亮、音量较大,通常以唢呐或大锣大鼓(堂鼓)作主奏乐器,配以其他发音刚强的乐器组成的乐队所合奏的音乐,即是大乐。属于大乐形式的器乐曲牌有以下两类:

①唢呐曲牌

它是一种以唢呐为主奏乐器,套以大锣、小锣、马锣、大钹、板鼓、堂鼓等打击乐器合奏的器乐曲。这种形式的器乐曲,主要用于民间道坛的斋醮仪式活动中作为各种法事的启坛、过坛和下坛音乐。从目前我们所收集到的大部分唢呐曲牌来看,其曲调均与四川地方戏曲——川剧中所用曲牌相同或相似,但大多数曲牌已做了加工、处理。主要用于民间道坛的斋醮仪式活动中,并常常与唢呐曲牌相连并用,作为启坛、过坛和下坛音乐的一个部分。如独立使用时,又常作为法事中的过门音乐。

此外,有一些短小的锣鼓牌子如[单槌]、[飞梆子]、[溜子]等,还通常用于高功担任的念白部分中作为断句音乐,以渲染一种特殊的气氛。

②锣鼓牌子

它是一种由大锣、小锣、马锣、钹、板鼓、堂鼓等乐器合奏的打击乐牌子。这类曲牌亦与唢呐曲牌相连并用,作为启坛、过坛和下坛音乐的一个部分。

结 语

从以上本文述及的有关川西道教音乐的历史、概况以及形式特点方面可看到,川西道教音乐不仅有着悠久的历史传统,而且有着丰富的内容

与形式。它作为我国一个地区的道教音乐,由于本身处在一个特殊的历史条件、文化背景和地理环境之中,因此,在全国道教音乐中有着重要的地位;对我们研究四川道教音乐的产生、发展,以及整个道教文化的形式,均有不可低估的作用。

谱例 1

澄 清 韵

(北 韵)

1=A

江 至 霖传韵

甘绍成、董 阳记谱

廿 2 2 | 2 3. 2 | 1 - | 2 1 | $\frac{2}{4}$ 1 6 1 2 | 5. 6 5 3 2 | 2 3 2 1 |
 (领)天 元 (啊 哎 啊 哎 哎 (齐) 氛 (哎 哎 哎 嗨
 2 3. 2 | 1 2 3 2 1 6 | 1 1 2 | 1 1 1 | 1 3 2 3 2 1 | 1 6 1 1 2 |
 哎 哎 嗨 哎 嗨 哎) 移(啊 哎 哎 哎 哎 嗨 哎 哎 哎 哎),
 ||: 5 6 5 3 2 | 2 2 3 2 1 | 2 3. 2 | 1 2 3 2 3 5 | 5. 2 2 3 | 2 2 2 |
 地 (哎 哎 哎 哎 嗨 哎 嗨 哎 嗨) 无 (啊 哎 哎 哎
 2 3 2 1. 6 | 3 5 3. 2 | 1 2 1 | 1 2 1 6 1 | 2 3. 2 | 1 2 3 2 1 6 |
 哎 嗨 哎 哎 嗨 哎) 妖(啊 啊 哈 啊 啊 啊 哈 啊 哈 啊)
 1 1 2 | 1 1 1 | 1 2 3 2 3 2 1 | 1 6 1 1 2 :|| 3 5 | 2 1 6 2 | 1 - ||
 尘(啊 哈 哎)。(哎 哎 哎 嗨 哎 哎 哎 哎) 大 量 玄 玄 也。

(余词略)

谱例 2

净 心 神 咒

1=C $\frac{1}{4}$

江至霖传曲

甘绍成记谱

$\text{♩} = 72 \rightarrow$
 1̣ 1̣. | 6 | 2̣ | 1̣ 2̣ | 1̣ | 1̣ 6 | 6 |
 (齐) 太 上 台 星, 应 变 无 停,



(南 韵)

甘绍成记谱



242

曹本冶,史新民.道教科仪音乐研究现状与展望.音乐研究,1991;
4:65—68

(一)道教科仪音乐历史简述

道教是产生于中国的宗教。古代社会的原始宗教意识、神话传说和殷周时期的鬼神崇拜是道教的信仰根源,道教的思想渊源还可上溯到春秋战国时期的道家哲学和阴阳学家等思想的影响。其组织形成则经过了春秋、战国时期的方士和两汉时期的黄老道以及佛教传入中国的影响等过程。道教经历了近两千年的历史演变,道教文化与中国人民的生活有着密切的关系。

道教的外向形态是它的各种斋醮科仪,而音乐又是科仪活动所不可缺少的有机部分。它随着道教的发展,也同样经历了一个漫长而复杂的演变过程。古代巫祝的祭仪乐舞,曾给初始的道乐以强烈的影响。在古代人类生活中,巫就是人与神的媒体。“巫以歌舞降神”。这种原始性的乐舞在随后的道乐发展中被部分地继承下来,并掩隐在现今道乐的形态中。

现知描述道教音乐的文字记载,数北魏明元帝神瑞二年(415年)嵩山道士寇谦之得“云中音诵新科之诫”为最早,其改直诵为乐诵,是为道教第一部“经韵乐章”。唐代道教因受帝王推崇,道教音乐也受到青睐并得以发展。据《新唐书·礼乐志》载,唐高宗曾令乐工制道调。唐玄宗还于内廷亲授道士“步虚声韵”,并诏司马承祯、李会元、贺知章等分别作《玄真道曲》、《大罗天曲》、《紫清上圣道曲》等新法曲。宋代曾设立云璈部主管道乐,此时传有《玉音法事》三卷,共辑录唐宋道曲五十首(现存于明《正统道藏》),这是目前能见到的最早一部道教音乐的声乐谱集。此谱采用曲线记谱法,迄今尚未能确详其音调。宋代,道教在民间的活动空前活跃,各种斋醮科仪也十分盛行。据《无上黄箓大斋立成仪》卷五十七记载,南宋时期的道教音乐对声乐和器乐的音乐修饰讲究悦耳动听。明初的斋醮音乐,除仍用宋

元之旧曲外,另有新制乐章。《大明御制玄教乐章》便是成祖时制就的道教音乐谱集。乐章用传统的工尺谱记谱法记录,共记道曲十四首。清代的道教法事更是“赞诵宣扬,引商刻羽,合乐笙歌,竞同优戏”,(清叶梦珠《阅世编》卷九)在明代道乐的基础上,进一步流于民俗化。但就道乐的整体而言,清代的道乐则由明代趋于规范而强化起来的共性因素,逐渐转向了各宫观道院道教音乐的个性化,呈现出道教音乐各具地方色彩的态势。

(二)道教科仪音乐的研究现状

明末至清代,道教日趋衰落。近百年来,道教音乐的研究亦处于停滞状态。从50年代中后期开始,曾有过几项对于道教音乐的搜集、整理工作。其中,较有影响的出版物有《湖南音乐普查报告附录之一·宗教音乐》(杨荫浏编,1958年民族音乐研究所油印,1960年音乐出版社出版)。此资料对衡阳地区的道教音乐(包括应教和巫教音乐)做了较为翔实的文字和曲谱记录,是近现代最早的道教音乐音谱资料之一。此外,还有《苏州道教艺术集》(中国舞蹈艺术研究会1957年油印)、《扬州道教音乐介绍》(扬州市文联编,1958年油印)相继出现。与此同时,陕西省音乐家协会印发了由李石工等人记录、翻译的古谱《薛县白云山道教经韵八套及笙管曲二十七首》。中国民族音乐研究所杨荫浏先生的《苏南吹打》、上海音乐学院李民雄先生的《浙江民间吹打》二书中,也收集了浙江、江苏一些地区的部分道教音乐资料。在道乐史研究方面,陈国符撰写的《道乐考略稿》及《明清道教音乐考稿》,对道乐史做了文字上的一些考证。

如果说,50年代中后期这一道教音乐的收集、整理阶段,是近现代道乐研究的一个开端的话,那么,中断了近30年后的70年代中后期,则出现了对道乐较有系统性研究的新局面。因为道教科仪音乐已在多个地区残缺不全,有的还面临着消失的危险,所以,这一时期首要的工作便是抢救尚存的一些传统道乐。首先,由陈大灿发起与组织的一批上海音乐学院研究者对上海与邻近地区的道乐做了录音录像的工作。可惜因陈氏出国而使该项工作中断。1983年香港中文大学中国音乐资料馆和香港中华文化促

进中心联合召开的《国际道教科仪及音乐研讨会》，首次把道教音乐研究列入国际学术会议的课题之中。

在《中国民族音乐集成》工作中，把宗教音乐列入收集范围之内，这对各地区研究道教音乐提供了有利的条件。此阶段道教音乐的收集整理成就较为显著的有以武汉音乐学院部分师生为主体的《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部所收集整理的武当山道教音乐。编辑人员从音、谱、图、文、像五个方面，全面而翔实地对武当山道教音乐进行了记录及整理，在此基础上出版了《中国武当山道教音乐》一书（史新民主编，中国文联出版社 1987 年出版）。1987 年 9 月，由《中国民族音乐集成》总编辑部在湖北襄樊市召开了全国宗教音乐编辑工作会议，把宗教音乐的收集、整理、研究工作推向了一个新的阶段。与此先后，中国音乐学院、沈阳音乐学院、四川音乐学院的一些专业音乐工作者，分别对北京白云观、沈阳太清宫、四川青城山等宫观道乐进行了收集整理。其他地区如辽宁的千山、山西的恒山、山东的崂山、苏州的玄妙观和台湾等道教音乐的收集整理工作也都已展开。

香港地区道乐的研究自 1985 年开始，其学术成果包括曹本冶的《道教科仪音乐·香港一个庙馆的“孟兰盆会”》（英文，海峰出版 1989 年出版）。1989 年 12 月，由香港中文大学中国音乐资料馆与香港玄圆学院及《人民音乐》编辑部，联合在香港召开了第一届道教科仪音乐研讨会，由中国内地、香港、台湾近二十位学者与会，相互交流了各自研究的心得。（论文已由《人民音乐》编辑部出版）

1990 年 6 月，由中国艺术研究院、中国佛教协会、中国道教协会以及北京市佛教协会等单位在北京白云观召开了全国道教音乐学术研讨会，展示了各地学者近年来对道乐收集整理及研究的丰硕成果。1991 年 5 月，香港玄圆学院、人民音乐出版社《音乐研究》编辑部及沈阳音乐学院在香港联合召开了第二届道教科仪音乐研讨会，与会学者多于首届，所提供的学术论文说明，各地区的道乐研究有了更深入的发展并取得了可喜的成果。从以上各项学术活动来看，一个以收集整理为基础，全方位、多学科地对道

教音乐进行深入细致研究的格局正在形成。

从这一阶段对道教音乐的搜集与研究情况看,研讨的集中点大致有如下四个方面:

1. 道教音乐自身形态的研究

这一课题的研究内容,包括对特定地区道乐的曲目、风格、音乐结构及它们与当地其他文化现象相互关系的研究。自70年代以来,大部分的研究工作都归纳在本课题内。如刘建昌等的《山西宗教音乐调查报告》、史新民等的《武当山道教音乐初探》、台湾吕锤宽的《台湾的道教醮祭科仪》、曹本冶的《香港道教全真派仪式音乐初探》、张鸿懿的《北京白云观的道教音乐》等。此外,对道乐韵腔的研究,则有蒲亨强《武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格初论》和周振锡的《〈斗姥宝诰〉试析——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原则》。周文将道乐的结构观念建立在道教经文的章法基础之上,从“玄门日诵早晚课”与“斗姥宝诰”的音乐形态入手,从全真道派创建丛林制度和课诵传统的历史渊源,对全真道经韵音乐文化内涵、音乐特征,以至于韵腔发展中的句法、旋法、曲式结构等方面做了研究。

道教音乐与民间音乐一直有着密切的往来关系。这一课题从50年代至今一直是道乐研究的热点。

道教身处何地便具有何地民间音乐的特点,这是近年来道乐研究者所得出的一个带有普遍性的结论。曹本冶在他的著作中探讨了香港全真教在超度仪式中运用的多首民间小调。四川甘绍成、董阳在其《川西道教音乐调查报告》中认为,川西道教音乐由南韵演唱的声乐曲中,有一部分和川剧中的昆腔非常接近,其结构形式也和川剧昆腔相近,其吹打曲牌,则与川剧吹打曲牌相同。李玉珍在其《东北新韵初探》中考证,东北的道教音乐虽具有它自身独立的音乐特征,但由于它产生、存在、发展于东北地区,因此,从音乐基本节奏形态、唱腔音调、旋法、调式到衬词、衬腔及演唱风格,无不呈现浓郁的中国东北地方风格色彩。

从宏观上探讨道乐与民间音乐的关系,有学者从源流、地理、民族等因

素论证两者具有亲缘关系的必然性,还从音乐形态的分类、曲目来源、传承关系、美学特征等方面描述了两者的关系,从而指出了道教音乐在保存与发展民间音乐文化方面有独特的历史作用。

道乐与民间音乐既然是一种往来的关系,反过来,民间音乐也部分受到道乐的影响,不少研究者也以其审视的目光注意到了同一事物的另一侧面。如辛力在《俗曲与道情——山东说唱音乐探微》一文中,以山东道情音乐的来源、特征和用途的考证为据,对两者之间的关系做了明确的判断:说唱道情音乐来自道情,道情音乐又源于道教法事音乐,各种道情(歌曲道情、说唱道情、戏曲道情)皆是道教音乐与民间音乐相结合的产物。还有学者提出了道教音乐对于传统戏曲音乐在形成发展过程中,产生过重要影响和促进作用的看法。

2. 音乐史学上的道乐研究

宗教在中国历史上与各时期的封建统治者结下了不解之缘,历代帝王对道教的崇尚不绝于典籍。道教音乐也随之涌入了宫廷,并与宫廷音乐混成一体。由于历史的原因,宫廷音乐至今大都遗失断传,而道教音乐却或多或少地保存于经典之中,也有由道士们口传心授而世代传承,使其具有“我国古代音乐活化石”的历史地位和作用,因而受到音乐史学界与道乐研究家们的关注。近有学者采用道教音乐与我国古代音乐作比较分析,从音乐史学的视角出发,说明道教音乐在我国古代音乐史上的地位。也有学者撰文考索封建帝王直接参与道乐的创作。(蒲亨强:《唐明皇与道教音乐》,载《音乐艺术》1989年第3期)

道教既然源于古代的巫覡,道乐亦与巫祝的乐舞有某些亲缘关系,这一课题,也引起了学者的浓厚兴趣,不少研究者发表了见仁见智的论文,如邓光华的《土家族傩坛巫教音乐的研究报告》(《中国音乐学》1988年第3期)就是代表作之一。文章透过巫教音乐的背景,认为在土家族的一些傩坛活动中,至今还遗留着不少原始宗教乐舞的痕迹,将现今道乐的某些因素与古代音乐作逆向的分析比较,也是探寻这一领域的方法之一,现已为

不少学者所采用。

3. 科仪音乐是道教外向型态的一种表达

道教音乐由于与宗教内容相联系,从严格意义上讲,道教音乐(主要是经韵音乐)在修道的过程中,似乎不是单纯音乐形式的体现,而是将理念中的“道”即“无”转化为“有”的一种物化手段。它本身的意义不在于艺术化,而在于宗教化,使其更具有“神”的感召力。说到底使从道者“出神入化”地步入清虚之境的方式之一。道士们处于一种心在清虚身在凡尘的境况之中,其科仪音乐相应地具备一些“俗”的成分,以招徕信众并宣扬其教义。因此,“仙”、“俗”并存是道乐自身形态的一大特征。

(1) 道教派系对其音乐风格的影响

在道教各教派中,由于传承途径和宗教关系的不同,它们既有相通之处,也有不同之点。道教大体上分有全真、正一(包括散处民间的伙居道)两大教派。除伙居散居民间外,全真和正一则分居于全国各地的宫观道院。从科仪音乐上讲,全真派道乐形态较为固定,在历代传承中也比较规范。其经韵以《全真正韵》(通用于十方丛林,也称十方韵)为韵韵范本。正一派(也称“应付”)比较接近民间,其音乐与民间音乐有着密切联系。伙居道长期散落于民间,其音乐更与民间音乐血肉相连。有学者对道乐这种同体性、众源流、多体系的特征,进行了音乐理论上的分析与总结。形成了“在观派”和“在家派”之说,或全真——代表宫观乐派;正一——介乎于宫观道乐与民间音乐之间;伙居——以民间音乐进行科仪活动的学术观点。(史新民:《全真·应付·伙居》,武汉音乐学院学报《黄钟》1990年第1期)

(2) 道教科仪的执行者及其传承

道教音乐的产生与流传取决于从事道教活动中的行为人,而道人的道德、道行、道功如何往往能决定道教音乐的某些属性。因此,在研究道教音乐时,对道教乐师的籍贯、生辰、身世处境、师承关系、云游行止、道乐流派、艺术造诣等背景资料的调查就是一项重要的工作,这对于解释道乐自

身中某些层次的内涵无疑是一必要的前提。曹本冶的《道教仪式主持者的训练:一个香港全真道馆的实例》和甘绍成的《四川道教仪式执行者的传承与传播》二文,分别地对香港与四川地区的道教传统作了较深入的探讨,而王忠人在其《试论〈二泉映月〉的道乐特征》一文中,以二胡曲《二泉映月》为线索,通过对作者的历史背景进行分析研究,提示了乐师、乐曲与广义的社会人文现象紧密联系的客观规律。

4. 地域性道乐的研究

中国的道教在地域上有极为广阔的分布,在从宏观上把握各类道教音乐的总体特征和发展规律之前,就必须对一些重要地域道乐的风格特点和历史渊源分别地加以分析和研究。近年来的道乐研究在这一领域里也取得了长足的进展。这集中体现在不少道乐研究者立足于某一地域的道教音乐研究,力图探寻道乐与地域性文化之间的本质联系,并以此为线索,与各地道的道乐研究形成一个宏大的网络。如以道教各宫观名胜为研究对象的有苏州玄妙观、崂山太清宫、北京白云观、上海白云观、沈阳太清宫、湖北武当山、四川青城山等。值得一提的是,在道教全真派中,以《全真正韵》为范本而在全真道中通用“十方韵”,使全国各道观的全真道乐,具有一定程度上的共性因素。但是,由于受地域性文化的影响,除有十方韵外,有的宫观也产生了具有地方特点的地方韵。这就形成了十方韵、地方韵并存,共性与个性相交织的局面。这一现象,也引起了不少学者的重视。他们从探讨十方韵的遗存入手,对地方韵阐述了越来越多的新认识。如对北京韵、崂山韵以及东北韵的研究等。在以往的道乐传承系统中所见到的地方韵,基本上只有上述三种。基于地方韵的流传范围不大,而又独具当地特色,有学者通过对某一地域性道乐的研究,对地方韵进行了新的界定。武当韵观点的提出者即是如此。(刘红:《试论“武当韵”》武汉音乐学院学报《黄钟》1990年第1期)

诚然,这种地域性的道乐研究,目前尚属探索阶段,也有待进一步的突破。但是,有一点可以看到,一个建立在音乐地理学上的道教音乐地域

色框图已开始形成。

(三)现阶段道乐研究中的一些问题

道教音乐研究如何更深入地进行下去,是当前应予重视的问题。就笔者的观点而言,现阶段各地道乐研究工作者立足于本地区,采取各有侧重、由近及远地进行收集整理工作,这在道教音乐研究的初始阶段是完全合适而且需要进行下去的。但同时应该看到,虽然在近年来各地道教音乐的普查收集工作取得了前所未有的成就,但作为历史文化现象的道教音乐,要弄清其来龙去脉,还需人们做更深入细致的调查研究工作。值得注意的是,有的研究工作由于资料来源匮乏,在工作中就难免出现从观点到观点、从理论到理论的倾向。我们认为,现阶段的道乐研究,更应该重视道乐的生成、源流沿革、流布状况及音乐形态上的调查研究,深层次的理论探索必须以此为基点。

此外,在道乐研究的布局上,尚存在不尽平衡的现象,诸如对道人、道乐谱、科仪音乐程序及其社会功能以及一曲多用这种“天下同”等现象看似小问题的大课题,在目前的研究工作上也是很薄弱的。依笔者之见,在加强对道乐总体的多学科研究的同时,对一些分体性问题,还应得到应有的重视,以期在某些专题性研究上取得更大的成果。

王忠人,刘红.《全真正韵》采录整理报告.黄钟,1991;4:81—89

全真正韵是道教全真派在科仪活动中所使用的经韵音乐,它通行于我国道教全真“十方丛林”及一些主要宫观,故又称“十方韵”。

《全真正韵》则是《道藏》之外的一部附有谱式的经韵乐章,全称《道藏辑要·全真正韵》,系清康熙年间道士彭定求编修的《道藏辑要》中的一卷^①。时下一些道观和道人收藏的多是板存于四川成都二仙庵的《重刊道

① 刘仲宇:《中国道教文化透视》369页。

藏辑要全真正韵》。该范本共辑录全真经韵 56 首,采用“当请”记谱法,即在经文旁侧注有“当”、“请”、“鱼”字样,这实际是诵唱时敲击法器的记号。由于该谱式并没有标出“曲”谱,所以一般未学过经韵的人无法拿来诵唱。尽管如此,今天的道观内仍是“克谐仙唱”,全真正韵彻达“十方”,这就与道教音乐传承的固有方式不无关系了。经韵乐章在宫观内都是师徒相承口传心授的,这一保守、封闭的传承方式,固然增强了经韵音乐在信徒心目中的神圣性,遗存了其古朴性,然而也带来了易于失传的危险性,这也就是目前道乐曲谱所能见到甚微之主要原因。

现任中国道教协会副秘书长、中国道教学院常务副院长、中国道教文化研究所所长的闵智亭道长,以其独具的远见卓识,适时地将嫡传全真正韵传唱了下来,嘱托武汉音乐学院道教音乐研究室的同仁进行录音、记谱、整理出版,此举乃功德无量之善事,我们怀着对闵道长的仰慕敬谢之意和为道家做点实事的真诚愿望欣然受命。

1990 年重阳节之际,金风送爽,秋菊吐幽,在这样和的日子里,我们来到中国道教协会所在地的北京白云观拜谒闵道长,进行《全真正韵》曲谱整理的先期采录工作。

闵道长的住处——白云观西客堂旁侧的耳房,便成了我们的临时工作室。这是一间朴素高雅的居室,很容易使人联想起刘禹锡的《陋室铭》。室内广陈经典史籍,两壁墙上的字画以及那跃然入目的古琴,已使我们窥见主人的学识和情趣。出于职业本能,录音前采访的话题自然就从这张古琴谈起。此琴面圆而流小,断纹呈水波形,木质金红,叩之温润而清响,如金秋松风,如霜夜清钟,故名曰“松风”。从上述特点可断这是明代或是明以前的珍品,传至闵道长据他所知也已是第四代了。随着我们交谈的逐步展开,对这位大师的身世有了个大概的了解。

闵智亭,字玉溪,号玉溪道人。1924 年农历二月十五日生于河南南召,家系书香门第。18 岁时,因日寇侵华被迫辍学。出于强烈的民族自尊心理和受陶渊明等田园诗词的影响,遂投奔华山出家修道。在此后的道教生

涯中，虔诚诵习诸道经，潜心钻研教义、教理。闵道长勤奋好学，为能拜师结友广采博纳，曾多次外出参访云游，杭州、上海、武汉、河南、西安等地宫观都有他的足迹。这就使他有幸受惠于包括陈樱宁、丁福保、马寅初、徐元白、周济、赵理忠等在内的许多大师、高道、文人、学者，为他以后的博学渊识和多才多艺奠定了基础。解放后，闵道长曾任西安八仙宫知客、总理、都管、监院，华山脚下玉泉道院是他常住之地。1985年秋，应中国道协之请来北京主持“道教知识专修班”（中国道教学院前身）教学工作。尔后，相继出任现职。1989年冬，全真第一丛林白云观开期放戒，被礼请为传戒大师。李养正先生在《我所认识的玉溪道人》一文中，对闵道长做了如下评介：“爱国爱教，信仰虔诚；治身自重，风格清高；生活简朴，应世谦和；学而不厌，诲人不倦；晓道教经史，尤精醮仪音乐；平素嗜好，唯琴棋书画与吟诗舞剑。”^①我们忖度，能当面聆听这样一位高道传唱全真正韵并进行采录、记谱整理，实是难得之殊荣，责任感油然而生。

录音工作按商定计划顺利进行着。闵道长依《重刊道藏辑要全真正韵》的经韵顺序逐韵传唱。全真正韵传承有一条规矩，那就是不论教还是学，均要以右手代铛子，左手代鐮，边唱边拍浑成一体。闵道长在传唱时一如既往，只不过为能使我们从录音的音响中辨识铛鐮以利记谱，遂右手持物击器，左手拍桌面以区别之。老道长的诵唱，起腔徐缓，从容自然，声清气贯，神传意致，堪为道家风范；而那优美动听的旋律，古朴典雅的格调，使我们领略到了“此曲只应天上有，人间能得几回闻”的奇情妙趣。

录音时间安排得很紧凑，常常是全天进行。我们担心老道长受累，欲致歉意时，他却说：“唱经韵，气运丹田，这也是在养生修性，只要方法得当，如此诵唱并不为之所累。”言罢，依然是情浓意酣，继续传唱毫不懈怠。每首经韵的录音大都是一遍而就，惟有一韵因“板”误不得不中断重来，可见其持诵功底是多么深厚，对经韵乐章又是何等之熟谙。这时，我们又想到

① 《我所认识的玉溪道人》是李养正先生为《全真正韵谱辑》所撰。

了另一个问题。在和老道长相处的日子里,总感其言缄语短,然出口却又妙趣横生,且多成四言、五言、七言诗词格式,这般语言文字修养与对经韵乐章之练达有着密切关联。我们知道,道教的经韵乐章是以四言、五言、六言、七言、九言句的词章构成,长期受其影响并有心将之融会贯通,不正是语言魅力之重要成因吗?

在闵道长积极而又默契的配合下,一周内,《全真正韵》除[九条龙]、[供养赞]、[拉早船仙家乐]外,余53韵全部录毕^①。此外,还收录了全真道中通行而常用的其他经韵15首。至此,我们的采录工作已告完成,然余绪绵绵兴致尤益。老道长即席抚琴,洋洋兮一曲《流水》谢知音,依依兮一曲《阳关》送友人,我们迷痴于他的琴技,感动于他的真情,斗室内洋溢着欢乐,充满着和谐。

倏忽半载有余,所录经韵已全部记谱整理并编辑成《全真正韵谱辑》,由中国文联出版公司出版。我们特将《全真正韵谱辑》中的诸韵,作表简介,附于文末。

在《全真正韵》采录、记谱、整理的过程中,引发了我们对下列问题的思考。

1.《全真正韵》与“全真韵”

此次采录中,闵道长既传授了《全真正韵》,也传授了全真道派常用的其他经韵。依此可见,《全真正韵》并未囊括整个全真道派所使用的经韵。换言之,“全真韵”泛指全真道所使用的全部经韵乐章,而《全真正韵》仅指彭定求修订的《道藏辑要全真正韵》,这是两个不尽相同的概念,前者具有广义性,后者具有特定性。《全真正韵》是一个“正统”的范本,被冠之以“十方韵”,所辑录的56首经韵是彭氏集中了他生活的时代及其以前的全真道最主要、最典型的经韵乐章。这些乐章的经词,有的可以在《玉音法事》中

^① 据闵智亭道长嘱,[九条龙]韵不再用,[供养赞]和[拉早船仙家乐]两韵记忆不全,故未传唱,《全真正韵》实录53韵。

找到相对应之处(曲调目前尚不可断定):如《全真正韵》中的[步虚韵]就是直接撷取《玉音法事》之[三启第三];[小启请]是由[起敬赞]和[敷座赞]整合而成;[早皈依]、[午皈依]和[晚皈依]则是[三皈依]分解后加以补充的结果^①。以上是否可以说明《全真正韵》与《玉音法事》有着一定的内在联系呢?

我们在案头工作中发现,《全真正韵》不论在排序上还是在数量上都不能满足斋醮科仪活动的需要。因此,全国各全真宫观不可避免地按一定的内容和程序,将《全真正韵》和“全真韵”的有关经韵乐章组合成一体,应用于各类法事活动。

2.《全真正韵》与“地方韵”

《全真正韵》自问世以来,作为一个较统一的范本在全真“十方丛林”及一些主要宫观广为流布,因而形成了具有共性特点的“十方韵”。道人可凭着“十方韵”云游挂单,步入它地宫观进殿诵经、拜忏,也可联手合堂共演法事。记得1990年6日,在北京举行“中国道教音乐研讨会”期间,来京的各道乐团在北京白云观进行交流观摩。当北京白云观道乐团在台上演诵经韵时,台下坐着的湖北武当山喇万慧老道长不时地低声应吟。北京白云观为全真第一丛林,武当山是以全真道为主体的道教名山,他们所用之经韵主要是《全真正韵》,那么上面所述的“一唱一应”也就不足为奇了。

现在再让我们就几个宫观的[步虚韵]从谱面上作一对照:

^① 见文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合刊印的《道藏》第11册《玉音法事》。

例 1

步 虚 韵

(旋律谱)

闵道长
传 谱

北 京
白云观

武当山

青城山



谱例所举分别是闵道长传唱的《全真正韵》之[步虚韵]和北京白云观、湖北武当山、四川青城山之[步虚韵]，它们在旋律形态上的共性特征是显而易见的，所绽露出的个性特征也是不容置疑的。共性表现出《全真正韵》在传布过程中的趋同现象，个性则是《全真正韵》在传布过程中发生流变的反映。趋同为全真道派共同努力维系之必然，流变由如下原因而形成：首先，《全真正韵》口传心授的传承方式具有游移性、不稳定性和不精确性的缺点。由于传承者个体诸因素的差异，在传承过程中往往会发生走样、异化的现象，甚至有可能导致以讹传讹。其次，各宫观居于不同的地域，长期以来，地缘文化以不同的方式或多或少地影响着道内，特别是地方语言和地方民间音乐对道教经韵乐章的影响更为直接和深远，以致使《全真正韵》不可避免地被涂抹上地方性色彩。再次，《全真正韵》中的56首经韵，除大部分用于殿堂内道众修持外，当有部分经韵用于殿堂外进行的诸如“荐亡”、“放施食”等斋醮科仪，参与这一科仪的既有行法布道的道人，也有施主和围观的俗民百姓。在这种环境里，道人主观上有一种迎合俗民百姓好尚的心理，客观上形成了较小程度的“神曲俗唱”，从而使经韵在维持固有形态不发生根本变化的前提下，渗入了一定的民俗化特性。如此等等，《全真正韵》在各地宫观的流布中发生着或大或小或多或少的变异。也正是由于上述诸原因，一些宫观在长期宗教活动中自成体系完全“离谱”，产生了具有地方特点的经韵乐章，也就是相对于“十方韵”而言的“地方韵”，如“崂山韵”、“东北韵”、“北京韵”、“广成韵”、“武当韵”等。“地方韵”的曲调多取材于当地民歌、戏曲，具有浓郁的地方民间音乐特点，如“崂山韵”富有“胶东道情”和“茂腔”之韵味，“东北韵”显示出二人转的鲜明特征。同一韵名的“十方韵”和“地方韵”其音调是截然不同的，词章或同或异，所有这些都注定了“地方韵”是限于某一地区范围内使用的经韵乐章。然而，正是这些“地方韵”和《全真正韵》一道构成了丰富的全真道经韵音乐。

3. 关于《全真正韵》的谱式

《重刊道藏辑要全真正韵》采用的是“当请”字谱，这一谱式只是记录了

一个并不完备的诵唱经韵时的打击乐谱。我们常常感到迷惑的是,从成书的年代来看,当时选用一种较为通行和精确的谱式来记录这套谱辑并不困难,然为何不如此为之,却要给后世留下这特有的“当请”谱?就此问题我们曾向闵道长讨教,闵道长言道家传授经韵,师傅拍桌击板,只要板对了,韵子就错不了。因此,道人学诵经韵特别注重掌握韵板,若抓不住韵板,韵子就无法唱下去。于此看来,《全真正韵》以“当请”标明韵板,其作用就如闵道长所言了。然再深究一步,为什么掌握了韵板,韵子就错不了呢?原来我们在对《全真正韵》的案头分析中,发现名目繁多的经韵,在旋律形态上尚有规律可循,所采录到的 53 首经韵实际上是由 8 个母腔派生展衍而成。请看下表:

母腔	子腔	核心乐句
澄清韵	举天尊 双吊挂 天尊板 小赞韵 步虚韵 三信礼 云乐歌 风交雪 倒卷帘	
跑马韵	大救苦引 圆满赞 三炷香 慈尊赞 金骷髅 银骷髅 三拿鹅 梅花引 大赞韵 焚化赞	
下水船	送化赞 三尊赞 悲叹韵 三宝香 五供养 仙家乐 返魂香 十伤符 宝篆符 小救苦引	

母腔	子腔	核心乐句
白鹤飞	清华引 幽冥韵 黄箒斋 仰启咒 五召请 阴小赞 三宝词	
干倒拐	反八天 单吊挂 反五供	
大启请	小启请 中堂赞	
早皈依	午皈依 晚皈依	
咽喉咒	出生咒	

这样，只要能掌握几个最基本的韵腔，《全真正韵》中的其他韵子也就可依韵板之变化而诵唱自如了。所以，《全真正韵》除在经词旁注明“当请”符号外，有韵无词的空间也特意标出“当请”，以便在诵唱时，准此而行腔。

“当”、“请”和“鱼”分别指“铛子”、“鐺”和“木鱼”。这些打击乐器在道教中被称为“法器”，具有一定的神圣意味，因而在诵经中有着至关重要的作用和意义。有文化人类学者这样认为：“宗教音乐包括器乐、独唱、合唱等，其中打击乐器的广泛使用更是其特点。鼓、铃、锣、钟、磬以及其他竹木制

的响器,在世界各民族的宗教仪式中均是常见的乐器。当代生理学家的研究证明,有节奏的音响,当其频率达到每秒 8—12 次时,就有使人产生幻觉或进入半催眠状态的作用,这被称为节奏刺激。人们在举行狂热的宗教仪式时,经常要使自己进入恍惚的境界,打击乐器使用,可能即与此有关。”^①这段话足以说明为什么在道教音乐中,其他乐器可以不用而法器(打击乐器)必不可少。黎民祭祷用乐,由来甚古,这个“乐”便是“撞金伐鼓”^②。由此看来,突出打击乐器不仅是强调了它的功能作用,而且维系着一种传统。《全真正韵》所采用的“当请”谱式,其意也正在于此。

《全真正韵》是由道人编修的,采用什么样的谱式与道人的文化心态有关。道人处处宣“道”时时悟“道”,“大道洞玄虚”,“玄”与“虚”突出了“道”的神秘性和超越性。道家以此来领悟万事万物,润发出一种特质文化——道教文化,这种文化又折映着“道”的上述特性。作为一种道教文化的道教音乐谱式,当然也应具备“道”的这一特性。一切道教活动都是道人体验“道”的感悟过程,在这一过程中,任何事物都失去了它具体存在的方式,变成了道人悟“道”的感悟条件。运用于科仪活动之中的经韵音乐,其感悟更为生动直接。经词的内容是具体的,反映出的“道”性却是抽象的、无穷尽的。“当请”谱只具体地限定了经韵音乐的结构句幅,曲调旋律则由道人于传承中诵唱时感悟。于具体中感悟抽象,在有限中求索无限,这便是编修者所期望达到的目的。于是在这种心理支配下,《全真正韵》采用了道人创制的谱式——“当请”字谱。

4. 关于固定尾句与“乱”

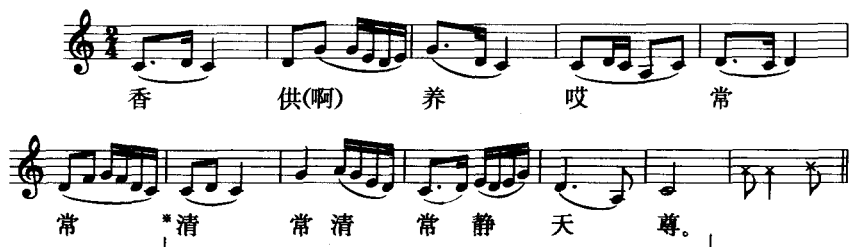
闵道长传唱的 53 首全真正韵,其中有多首经韵终止在一个固定的尾句上,如[双吊挂]、[下水船]、[单吊挂]、[倒卷帘]、[幽冥韵]等都以经文是“香供养××××天尊”,旋律则完全相同的尾句结束。

① 童恩正:《文化人类学》。

② 东晋·葛洪:《抱朴子·道意篇》。

例 2

(摘引[单吊挂]尾句)



这一固定尾句在结构上具有一定程式化的意味。如前所述，经韵乐章是道教科仪有机组成部分，它们依法事情节来进行组合、缀联。当要表达相同的内容或相同的动作时，就用有关经韵作规定性重复，固定尾句也就在这种情形下演变而成。上面的几首经韵大都用于课诵，在早、晚课的程序里均要串接[香供养]一韵。^①实际上，固定尾句就是[香供养]韵，因此这几首经韵可看做是：[双吊挂]+[香供养]、[下水船]+[香供养]、[单吊挂]+[香供养]、[倒卷帘]+[香供养]、[幽冥韵]+[香供养]。在这种结构形式中，[香供养]往往是前一韵的概括和总结，一句“香供养+方救苦天尊”反映了仙道贵生，无量度人，救苦救难的道家愿望和归宿。进一步审视这一结构，又使我们联想到“楚歌”中的“乱”。按马茂元先生的解释：“‘乱’有两重意义：就作品内容来说，乱就是理的意思（乱和理反文为训）。篇章既成，撮其大要为乱，即全篇思想重点的缩约。就音乐节奏来说，乱是终了的乐章，即尾声。因为乐曲终了时，繁音促节，交错纷飞，所以叫做乱。”^②对照乱的这一定义，再来认识经韵乐章的固定尾句，是否可以作如是说：道教音乐与楚文化有着一定的渊源关系。

① 史新民主编：《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司出版。

② 见《楚辞选》，马茂元选注，人民文学出版社1962年。

为能说明固定尾句与乱的关系,请看下例:

下水船

盂中甘露时常洒,手内杨柳不计秋。

千处请师千处降,爱河常作度人舟。

乱:香供养十方救苦天尊(乱系笔者提示)。

闵道长具有较高的艺术造诣,琴棋书画样样皆通,老道长颇见功力的琴技,更是给我们留下了深刻的印象。然而在传唱全真正韵时却出现了一种令我们大惑不解的情况:闵道长每及唱至“香供养”这一固定尾句时(即文中提示的“乱”)无一例外地发生调性游移。

例 3



谱例 2 和谱例 3 本应是完全一样的旋律,闵道长在实际传唱时,于第 7 小节处作了大二度转调,这种曲终前的临时性远关系转调在我国民族音乐中是少见的。无独有偶,笔者在武汉长春观聆听道众诵唱时,他们于“香供养”处的唱法与闵道长如出一辙。此时,我们的思绪顿觉开阔明朗:“香供养”中那似是频繁的调式转换和调性变化,莫非是为了渲染“繁音促节,交错纷飞”之乱?倘若如此,那么《全真正韵》中的经韵乐章存留有些许古风遗韵也就确定无疑了。

以上是我们有感而发的浅陋思考,很多问题有待于深入研讨。我们希望得到专家、学者的指教,也诚愿这份报告于开卷者有益。

《全真正韵》诸韵简表如下：

序号	韵名	音 列	韵尾 落音	韵曲 性质	用 场	备注
1	澄清韵	6̣ 1 2 3 5	do	阳调	早课	
2	举天尊	6̣ 1 2 3 (4) 5 6	do	阳调	常用于课诵	
3	双吊挂	6̣ 1 2 3 5 6	do	阳调	凡诵经都可用	
4	大启请	5̣ 6̣ 1 2 3 (4) 5 6 i̇	sol	阳调	诵经	
5	小启请	5̣ 6̣ 1 2 3 5 6 i̇	do	阳调	诵经	
6	天尊板	6̣ 1 2 3 5	do	阳调	在“转天尊”和出 坛行进中用	
7	中堂赞	5̣ 6̣ 1 2 3 5 6 i̇	do	阳调	早、晚课	
8	小赞韵	5̣ 6̣ 1 2 3 5 6	sol	阳调	多用于早课	
9	大赞韵	1 2 3 5 6 (7) i̇ i̇	sol	阳调	诸道场通用	
10	步虚韵	6̣ 1 2 3 5 6 i̇	do	阳调	常用于诵经	
11	下水船	5̣ 6̣ 1 2 3 5 6 i̇	do	阳调	多用于晚课	
12	干倒拐	5̣ 6̣ 1 2 3 (4) 5	do	阴调	常用于阴事道场	
13	反八天	6̣ 1 2 3 (4) 5 6 i̇	do	阳调	晚课“中堂赞”有 时可用此韵	
14	早皈依	6̣ 1 2 3 (4) 5 6 (7) i̇ i̇	sol	阳调	早课	
15	午皈依	6̣ 1 2 3 (4) 5 6 (7) i̇ i̇	sol	阳调	早、晚课	
16	晚皈依	6̣ 1 2 3 (4) 5 6 (7) i̇ i̇	sol	阳调	晚课	
17	风交雪	3̣ (4) 5̣ 6̣ (7) 1 2 3 (4) 5	sol	阴调	祭孤荐亡	
18	大有仙 家乐	5̣ 6̣ (7) 1 2 3 5 6 i̇ i̇	la	阳调	诵经、拜忏	

序号	韵名	音 列	韵尾 落音	韵曲 性质	用 场	备 注
19	拉旱船 仙家乐					闵道长自谓记忆 不全未收录
20	白鹤飞	3 5 6 $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$ $\dot{5}$	do	阳调	诵经、拜忏	
21	三宝香	3 $\dot{5}$ 6(7)12356	sol	阳调	上香踏“三 宝罡”专用	
22	三宝词	6 $\dot{1}$ 2356(7) $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$	mi	阳调	同上	
23	送化赞	5 6 $\dot{1}$ 2 3 5 6 $\dot{1}$	do	阳调	送表、化表	
24	焚化赞	123(4)56 $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$ 5	sol	阳调	送表、化表	
25	三尊赞	3 $\dot{5}$ 6123(4)56 $\dot{1}$	do	阳调	诵经、拜忏	又名[建法筵]
26	单吊挂	12356 $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$ 5	sol	阳调	早课	
27	倒卷帘	56(7)123(4)56	sol	阳调	上大表用	
28	云乐歌	56 $\dot{1}$ 23(4)56 $\dot{1}$	do	阳调	诵经、拜忏	
29	供养赞			阳调		闵道长自谓记忆 不全故未收录
30	青华引	123(4)56(7) $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$	sol	阴调	阴事道场	
31	大救 苦引	6 $\dot{1}$ 2356(7) $\dot{1}$ 2	do	阴调	同上	
32	圆满赞	12356(7) $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$ 5	sol	阴(阳) 调	阴、阳道场 通用	
33	九条龙					据闵道长嘱此韵 已不再用
34	幽冥韵	123(4)56(7) $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$	sol	阴调	阴事道场	
35	三炷香	12356 $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$ 5	do	阴调	同上	又名[三上香]与 跑马韵同韵
36	慈尊赞	12356 $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$ 5	sol	阴调	阴事道场	又名[莲花座]
37	黄篆斋	12356(7) $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$ 5	sol	阴调	同上	
38	仰启咒	12356(7) $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$ 5	sol	阴调	阴事道场	

序号	韵 名	音 列	韵尾 落音	韵曲 性质	用 场	备 注
39	三信礼	2 3 5 6(7) 1̇ 2̇ 3̇(4) 5̇	sol	阴调	同上	
40	三拿鹅	5̇ 6̇ 1 2 3(4) 5 6(7) 1̇ 2̇	mi	阴调	阴事道场	
41	五召请	2 3 5 6(7) 1̇ 2̇ 3̇ 5̇	sol	阴调	同上	
42	阴小赞	2 3 5 6(7) 1̇ 2̇ 3̇ 5̇	sol	阴调	阴事道场	
43	五供养	5̇ 6̇(7) 1 2 3 5 6 1̇	do	阴调	同上	与[送化赞]同韵
44	悲叹韵	3̇ 5̇ 6̇ 1 2 3(4) 5 6 1̇	sol	阴调	阴事道场	又名[吾今悲叹]
45	小救苦引	5̇ 6̇ 1 2 3(4) 5 6(7) 1̇	do	阴调	同上	
46	召请尾	1 2 4 5 1̇	fa	阴调	阴事道场	
47	返魂香	5̇ 6̇(7) 1 2 3(4) 5 6 1̇	do	阴调	阴事道场	
48	十伤符	5̇ 6̇(7) 1 2 3 5 6 1̇	la	阴调	同上	
49	金骷髅	1 2 3(4) 5 6(7) 1̇ 2̇ 3̇	mi	阴调	阴事道场	
50	银骷髅	1 2 3(4) 5 6(7) 1̇ 2̇ 3̇	mi	阴调	同上	
51	咽喉咒	1 2 3 5 6(7) 1̇ 2̇ 3̇	do	阴调	阴事道场	又名[鄞都咒]
52	梅花引	1 2 3(4) 5 6(7) 1̇ 2̇ 3̇	mi	阴调	同上	
53	反五供	1 2 3 5 6(7) 1̇ 2̇	sol	阴调	阴事道场	
54	出生咒	1 2 3 5 6(7) 1̇ 2̇ 3̇	do	阴调	同上	一 般 用 [咽喉咒韵]
55	宝篆符	5̇ 6̇ 1 2 3(4) 5 6(7) 1̇	la	阴调	阴事道场	
56	跑马韵	1 2 3 5 6 1̇ 2̇ 3̇ 5̇	mi	阴调	同上	

唐仁中·全真道经韵“崂山韵”概述·黄钟,1991;4:100—109

崂山是坐落在山东半岛东部的名山,有“海上名山第一”之誉。《齐记》云:“泰山虽云高,不如东海崂。”崂山,同时也是我国道教的主要流传地之一,曾有“九宫、八观、七十二座名庵”的记载。山上较有名气的太清宫(俗称“下宫”)自创建至今已逾两千年,据记载其建于西汉建元元年辛丑(公元前140年),特别金元时全真道自胶东萌发,蔚成影响全国的大教派之后,“北七真”中的丘处机、刘长生等曾来此山,在崂山摩崖石镌丘处机诗词十一首,功成名就的丘处机自关中返回胶东后,荣耀有加,到处主醮设坛。在崂山写《青玉案·并序》道:“长春真人大安己巳(1209年)胶西醮罢,道众邀请来游此山,至南天门,命黄□士奏空洞步虚,乃填词一首名曰[青玉案]。”丘处机把寓乐于教的传统带进了崂山,或说崂山道观寓乐于教的气氛启迪了丘处机的灵感,据记载崂山上的音乐生活一直是道观的主要生活内容。山上曾居有全真道的龙门派、随山派、华山派、清静派等派别及自此创建的全真道龙门派岔支金山、山辉、鹤山等数派,由于派系繁多,使用的音乐韵腔——经韵也不尽一致,至20世纪30年代,此山共用二种经韵——“崂山韵”、“十方韵”,较大宫观用“十方韵”如[太清宫],北山坡诸观用“崂山韵”,如[白云洞]。

为了分别对崂山流布的经韵予以介绍,本文将主要就崂山韵的过去和现在及其发展谈些不成熟的看法。

(一)崂山韵的过去

据健在的崂山道士口述,崂山历史上曾来了不少善文能乐的人。“据说”的最早定型经韵,可统一到南北朝寇谦之,定了[大澄清]、[小澄清]、[大赞]、[小赞]四大韵。另据《即墨县志》载,此时著名经学家张祖恭到太清宫创办“康成学院”,聚众讲学,传播经文经曲。这点也许说明当寇谦之在嵩山改五斗米道“直诵”为“乐诵”时,还有一位在崂山的积极倡导者。这些音

乐传统都将为日后的崂山韵提供萌发的土壤。“据说”之后唐代的李白和浙江道士吴筠及南宋卫王两个妃子谢丽、谢安和明朝两个流亡的妃子养艳姬、蒹婉玉，还有清朝俚曲音乐家蒲松龄等都来过崂山，对崂山的道教音乐都有过贡献。这些“据说”在文献材料尚没发现之前，应该说还是很宝贵的，但难做肯定的引用。我们不妨先信其有，正因为这么多的音乐沉积，才使得崂山韵的发展更如鱼得水。

我们所说的崂山韵是全真道目前尚存的三大经韵之一，所以不妨先直接把和全真道有关联的“据说”和文献加以抄引，以便更贴近崂山韵的过去。

1. 关于丘处机、刘处玄与崂山韵的关系

大家知道全真道的北七真在关中苦心经营，使该教声势日隆，受到了金王朝旨召后名扬四方。丘处机和刘长生分别于明昌二年（1192年）和大定二十一年（1181年）东归家乡——胶东。据《道藏》载，丘处机曾数次到崂山，本文开卷列引的《青玉案·并序》谈到，他在崂山“命黄□（应为冠——笔者注）士奏空洞步虚”，同时他在崂山先后写了七绝凡四十首，曾因崂山原名“牢山”而为其更名“鳌山”，还称赞崂山上“清歌窈窕步虚齐”。又据《山东省宗教志资料选编》载：“丘处机于金大安己巳年，由胶东醮罢二次来太清宫等庙庵说法阐教，将唐代的〔三涂五苦颂〕八首进行了改编，把每一首的精华摘出来合成一首，更名〔三涂颂〕，以为宋以后崂山道乐曲牌中的精华。丘道士游道全国各地，把崂山和十方道乐进行了广泛的交流。”笔者曾寻访现能知晓〔三涂颂〕的道人，但至今不见，只有望文兴叹了。

刘处玄东归胶东之后，据《道藏》载：“大定二十一年长生真人东归莱州，居武官，建庵注道德、黄庭等经。”这期间他曾应皇帝召，“应对悉合上意”，并得旨“令立观度人”，至泰和三年（1203年）在莱州灵虚观羽化。又据《山东宗教志资料选编》云：“太清宫道长刘长生，在创立随山派之后，静居太清宫数十年，除去著书立说和讲道外，又继承和发展了太清宫的十方韵，并加以改编，使这个崂山最大的道观的经韵与其他教派和庵观的经韵有

了明显区别,这里的经乐曲调清新幽雅,抒情性强,有浓郁的江浙昆越音乐色彩。故崂山各庙和教派称太清宫这独一无二的经韵为‘南韵’。”笔者也很注意崂山最大的太清宫经韵,曾访问过原太清宫经师徐惟毅,他说太清宫是随山派(刘长生派系)的子孙丛林,传统上每辈传 21 人,该宫对外影响较大,挂单的道人不少。他们使用的经韵是请上海白云观道人教的十方韵,因师傅和韵腔均来自南方,故称“南韵”。笔者收录徐惟毅的录音,曲调为十方韵无疑。笔者再到莱州武官寻故,访问当地还俗道人说:武官庙是崂山的下院。至 20 世纪 30 年代,还有黄道士在武官庙居住过(武官庙为七真之一的刘长生家乡——笔者注)。

2. 崂山白云洞经韵及道士阎全德

白云洞位于崂东海拔 400 多米的山上,由三块巨石结构而成,洞内宽阔,可容百余人站立,洞门额高丈余,上刻“白云洞”三个大字。该洞建于元朝,为龙门派岔支金山派所居。白云洞论地利和名气,都不比太清宫、上清宫有名,但这个洞前赭松千株,幽篁苍翠,银杏树高数丈,枝叶繁茂,在崂山“十二景”中,独领一景曰:“云洞蟠松”。这里不但是“道人家”,还有俚曲大家蒲松龄的刻石。

白云为家

古洞深藏碧山头,羽士已去白云留,
愿叩柴扉访逸老,不登朱门拜公侯。
砚水荡净海底垢,笔尖点消九天愁,
不求人间争富贵,但做沧桑一海鸥。

不知为什么使得写《聊斋》、《俚曲》闻名于世的蒲松龄愿以白云洞为家,还想超脱尘世浮名在此处做一个“海鸥”。对于此,只能凭想像去品味了。但白云洞是金山派的主要居住地,这里有个道人叫阎全德,系崂山第一经师(现崂山太清宫道长匡常修语)。我们现在所能听到的太清宫“功课韵”均出自阎道士口,据匡常修说,他是在白云洞向“阎老道学的韵”。换言之,是

阎全德把崂山韵口传结匡常修,这才使得此韵得以续接(后面将详述),又据《山东省宗教志资料选编》记:“抗日战争爆发前夕,金山派的代表人物白云洞道士阎全德,除继承了唐以来形成的珍贵道乐曲牌外,还综合了崂山与十方各派道乐的精华,进一步改编了道乐的高难曲牌[海底沉]等,并系统地完善了金山派的殿坛经韵曲牌,如[步虚]、[吊挂]、[大赞]、[小赞]等。”

3. 关于北七真女道人孙不二与[崂山吊挂]

在崂山早功课诵念时,这里的[吊挂]韵与[十方韵]的词不一(曲调也不一),这在传统文献上无记,但《山东省宗教志资料选编》云:“孙不二与侄女孙又贞于金泰和年间二次来崂山,隐居明道观和白云庵等高山庙庵,精心研究医药和经曲。据传,[崂山吊挂]便是出自孙不二和孙又贞之手,直传到今天仍称为‘孙谱’。”但关于孙不二零生卒年月,《道藏》有记:“孙不二零于金大定二十二年(1182年)十二月二十九日升仙于洛阳。”关于孙不二零在泰和年间“二次来崂山”显然有误,至泰和元年时,孙不二已谢世十余年了。笔者对以上仍抄引的目的,在于留此一说。另外,孙不二侄女孙又贞尚未有文献印证,或许“二上”崂山为孙又贞。

4. 历史上崂山韵形成的客观原因

全真道崂山韵产生于何时,据匡常修道长说他是向阎全德道人学的。阎全德为著名崂山经师,至于他的师承关系因无从查考,不得而知。现传说崂山韵是由他完善的。由于崂山的地理原因,胶东地区的全真道观都以崂山为效仿,笔者在胶东地区访问了数十名还俗道士(因为胶东地区除崂山外已无一处道观,原来的出家道士都还俗为民了),他们所使用的经韵,大都为崂山韵。由于这种韵中掺有胶东民歌,而该地区曾盛产地瓜(番薯),故被戏称为“地瓜韵”。然而,道教的祭典科仪都是颁发的,全真道经韵靠师承一辈辈传续,曾有“死全真”一说,可见这种经韵形式的传续态度是何等严明,况还有本文抄引的诸多的“据说”和长期的宗教音乐文化沉积等等。因此,如果说崂山韵就是地瓜韵,恐怕有些言过其实。但崂山韵中有胶东民歌:



以上两曲调的调式和曲调骨格十分相像，两个片断句相对照，如出一辙。这样的例证较多，限于篇幅不再列举。就是因为包括民歌等的滋养，在漫长的历史演进中，崂山韵逐渐形成了自己的特点，这就是崂山韵形成的客观原因。

笔者能接触到的资料就是这么多，崂山韵在历史上经过了如此多的补充和演变，为形成今天的崂山韵打了坚实的铺垫。

附：历史上参与崂山道乐人物统计表

年 代	人物名称	对崂山道乐贡献	材料来源
西 汉	张廉夫	编崂山经韵	徐惟毅口碑
南北朝	张祖恭	办道院授经曲	即墨县志
唐 朝	李白、吴筠	创[步虚]、传大型韵曲[三涂五苦颂]	太清宫道人传述
南 宋	丘处机	改[三涂颂]	传 述
南 宋	刘处玄	发展、完善[南韵]	传 述
南 宋	孙不二、孙又贞	创[崂山吊挂]	传 述
元 朝	谢丽、谢安	创[三清号]	传 述
明 朝	耿义兰	受赐经韵曲牌	传 述
清 朝	养艳姬、蔺婉玉	创[离天恨]等曲牌	传 述
清 朝	蒲松龄	用俚曲等充实崂山经曲	记载、传述
清 朝	尹琳基(翰林)	到崂山与韩太初学琴	《名人游山记》
清 朝	山东巡抚杨士骧	到崂山与韩太初交流琴曲	传 述
清 朝	庄紫垣(浙江)	创琴曲《夜半清华歌》	传 述
民国25年	千山道士叶蓬瀛	把东北韵带入崂山	传 述
民国年间	上海白云观道人	把十方韵带入崂山	传 述

(二) 现时流传的崂山韵

因为文化大革命的原因，崂山乃至整个胶东地区无道教科仪活动整整十五个年头，这使得包括崂山韵在内的崂山道教音乐活动，整整断断了长达五千多个日日夜夜。直至1981年9月9日，崂山太清宫举行神象开光仪式，至此，原崂山白云洞道士（后为明霞洞主持）匡常修和孙真淳等金山派道人返归，中断了的崂山韵才逐渐恢复起来。

由于新组成的“经班子”中年轻人人居多，他们以匡常修道长的录音为准仿唱。匡道长28岁出家，向闾道士学经韵（本文已述），由于他出家前曾清唱过京戏和茂腔等地方戏，所以他的经韵学得也较快。笔者为了把握中断了十五年之久的崂山韵的原貌，曾费时数年逐县了解还俗道人，这等让人费解的田野工作，常常处于做说服道人企盼他们贡献出道教音乐财富的奔波之中，经年累月的工作，之间的苦衷难于言表。但自1978年至今，仍然得到了不少材料和佐证，可以说明匡常修的崂山韵就曲调主干来看，还是很有代表性的。拿现崂山太清宫经班子的经韵代表崂山韵做分析，是经得起推敲的。当然，因为中断时间较长，匡常修道长又根据自身理解和征得老道人同意的情况下，也修改了个别韵腔，但就整体而言，还是具有传统特点的。

崂山乃至胶东使用的经韵分为“阳召”和“阴召”两种，这种分法与其他地区的经韵分类相同。本文仅将属于“阳召”的功课经韵，分述于下。

1. 现时恢复唱念的“崂山功课韵”

(1) [澄清韵]

① [大澄清]

此韵为全真道“玄门日诵早课”的第一个韵，据田诚阳道长在《世界宗教研究》1990年第三期撰文《道教斋醮科仪》说：“现行‘全真早坛功课经’[步虚]为四言：琳琅振响，十方肃清，河海静默，山岳吞烟，万灵振伏，招集群仙，天无氛秽，地无妖尘，冥慧洞清，大量玄玄也。”看来，[澄清韵]的原名为[步虚]，所以崂山韵将此韵也称[步虚韵]。该曲为上下对应的双乐句段体：

大 澄 清

匡常修演唱
陈振涛记谱

琳 琅 振

响,

十 方

肃 清,

河 海

静

默, 山 岳

吞 烟, (略)

②[小澄清]

[小澄清]这一名称在外地不叫此名，十方韵称此为[反八天]。崂山韵的这个韵叫得很响，本文已抄引，崂山“据说”早在寇谦之时已定了[小澄清]韵。但此曲的歌谣特点明显：

小 澄 清

孙天祥唱
家栋记谱



(2)[吊挂]

①[崂山吊挂]

在崂山太清宫早功课第二个韵腔[吊挂]诵念时，此地不按全真早坛功课韵中的[吊挂]诵念，而诵唱：三清圣诰妙难量，一句能消万劫殃……故为区别十方韵的吊挂，此处称为[崂山吊挂]。这种韵腔为单乐句重复（少加变化），共八句反复四次。

崂山吊挂

匡 常 修唱
陈振涛、王 英记谱



②[晚功课吊挂]

崂山韵[晚功课吊挂]与十方韵[晚功课吊挂]诵的是一样的词,这种韵腔的两句结尾都归到同一主音上。也有同乐句“句头变句尾合”的乐句结构特点。

晚课吊挂

孙天祥唱
家 栋记谱





③[步虚]

本文已谈到,崂山早课第一首[澄清韵]亦叫[步虚],晚课第一首韵腔也是[步虚],两种韵实际是同一曲调,因词格不同,所以曲调稍有变化。

步 虚



④[小赞]

崂山韵的[小赞]比较重要。在早功课中,崂山韵用钟鼓板法器相伴的几种韵腔,除[步虚]、[吊挂]、[小澄清]、[天尊板]、[忏悔文]外,就只有[小赞]了。每当[小赞]念过后,早功课就临近尾声了(因为崂山韵中早课不念[大赞]、[大皈依]、[三皈依]、[提纲]等韵)。这种韵腔进行仍属“头变尾合”的单乐句重复。

小 赞

匡 常 修唱
陈振涛、王 英记谱



⑤[举天尊板]

被十方韵称为[举天尊]的韵腔,在崂山韵中并无名称,问及时答曰是接[吊挂]的韵,因唱词为天尊内容,故本文以此名称此韵。这种韵系类似散诵的颂唱。

举 天 尊

孙天祥唱
仁中记谱



⑥[忏悔文]

崂山[忏悔文]实际上是有腔的,但匡道长说此腔不是韵(意为不是韵腔),这大概因为崂山韵的咒、诰、偈等均为类似[忏悔文]行腔所致。即一板一音,类似说念之故。

忏 悔 文

匡常修唱
家栋、仁中记谱



⑦[念咒腔]

大家知道，古以“咒”字作“祝”字。在殿坛念咒据《太平经·卷五十》记：“天上有常神圣要语，及下授人以言，用使神吏应气而往来，人民得之，谓为神祝。”据说持咒可以请神、驱邪、保命、护身等，所以念咒时，一般散进快说，一板一音，以“急急如律令”结尾。

净心神咒

孙天祥唱
仁中记谱



⑧[诰腔]

崂山韵的诰腔曲调性不强，没有衬字，更没有拖腔，音程进行以级进及小三度及大二度为多，有的诰腔一拍一字，有的则一拍二字。乐句也以重复为主，一句唱久了后提高或降低三、五度以示变化。

诰腔

孙天祥唱
仁中记谱





⑨[诵经腔]

崂山的[诵经腔]及上面列引的[诵咒腔]、[诰腔]等统称为“经身子”，以匡常修的话说那是诵念，没有韵。显然这是和咏唱的经典对照而言，如果说[诵咒腔]和[诰腔]还似有简单的腔调的话，那么[诵经腔]的曲调性则更差了，其接近念白话，但腔调有高低层次。

2. 传统上唱念的几首“崂山功课韵”

本文在以上列举的九种韵腔，为现在已恢复唱念的“崂山功课韵”，但在访问匡道长时，他还为我们唱诵了如下几种传统的“崂山功课韵”，不过至今仍未在早晚课中诵念。为了能对崂山韵的过去有个更完善的了解，特再把以下几种韵腔予以介绍：

(1)[大皈依]

[大皈依]是全真功课早晚课的必唱经韵之一，历史上曾在崂山韵中有唱，但近来恢复的“崂山功课韵”中尚未诵唱。





[三皈依]的曲调与[大皈依]基本一样,相同乐句反复,从略。

(2)[弥罗诰]

崂山韵的[弥罗诰],在其他韵中称为[弥罗歌](如武当山韵中)。这种韵腔的曲调与[大皈依]基本一样,不知是传统的原貌就是如此,还是因为恢复经韵心切的老道长——匡常修先生的记忆有点错位,因为这种情形在[大皈依]和[三皈依]出现过。不过[弥罗诰]已变化有上下句落腔的某些不同,相对而言变化较为明显。

总之,本文主旨在于为抢救崂山韵的早晚课经韵而做点资料搜集工作,由于中断了较长时间,原来不太老的道人现已垂垂老矣,为本文曲韵念唱的匡常修道长就已步入耄耋之年,几次拜访数次唱念,这种精神难能可贵。从文中提到的经韵看,崂山韵早晚课经韵已基本收齐,文中已提到,原崂山韵的有些韵腔如[提纲]、[中堂赞]等传统上就不诵念了。

笔者为了便于使崂山韵能在恢复时让人先有个印象起见,所以在文中要以匡常修的韵为代表,其他胶东道人唱的崂山韵因与匡道长多少有别,在此暂不收,待本文发表之后,有机会再做些补正,这样就有参照曲目,进而将崂山韵的历史面目,以更完整的面貌介绍给世人。

蒲亨强·道教与宫廷音乐·中国道教(增刊:西安中国道教文化研讨会论文集),1992;235—250

官方道教历来与皇室权贵皆曾过从甚密,他们拉拢上层人物,是为了获得政治力量的支持和雄厚财源,以便其长远的发展;而帝王也要利用道教理论、神话来增强君权神授,奉天承运的神秘性,利用道教斋醮来祈福禳灾添福增寿。这样,在两者相互利用的过程中,道教与宫廷音乐也结下了不解之缘。

(一)历代皇宫运用的道教音乐

早在魏晋南北朝时期,上层官方道教便深入宫廷,获帝王高官崇奉。北朝以来,“每帝即位,必受符录,以为故事”。^①以后历代帝王崇道之举,花样翻新,举不胜举,但历代帝王最感兴趣的,则是道教斋醮科仪法事。^②这样,道教音乐也就随之进入宫廷之中,可以说,凡在宫廷中举行的斋醮,都不可避免地要用到道教的仪式及音乐。

公元610年(大业六年),隋炀帝在两都及它地巡游,常以僧尼道士女冠自随,谓之四道场,每日设宴亦以僧尼道士女冠为一席。^③大业七年,炀帝至涿郡,遣使迎道士王远知至涿见之于临朔宫,亲执弟子礼,命于中岳修斋仪。^④这是道教斋仪及音乐较早为帝王所用之例。《通鉴》二〇〇载尉迟敬德“晚年间居,学延年术,修饰池台,奏清商乐,以自奉养”。这是上层人物学道教养生术时利用音乐加强功效之例。清商乐是一个内涵很丰富的

① 《隋书》卷35《经隋志》。

② 据道士宣传,各种斋醮有无比威力,如灵宝斋可以“上消天斋,保镇帝王,下攘毒害,以度兆民”。金篆斋可以“安国家”,玉篆斋可以“保佑六宫”,黄篆斋可以“拨度兆民”,这些都颇能迎合帝王的心理。

③ 《资治通鉴》卷181。

④ 《旧唐书》卷192《王远知传》。

概念,魏晋以后已被称为“华夏正声”,^①是当时中国民族音乐的泛标,主要含江左所传中原旧曲,及江南吴歌,荆、楚西声。但在这里,似应理解为具有道教仙乐色彩之音乐,从古至今,道乐均重用商调色彩的乐汇及歌曲。

唐高宗对道士潘师正特别尊敬,诏令在嵩山建修崇唐观、奉天宫,安置潘师正做主持,宫观落成之日,礼部太常寺奉献新曲,名曰《祈仙》、《望仙》、《翹仙》,令朝中道童演唱,以为祭神乐章。^②此新曲,当然应是根据道教仙乐素材,模仿仙乐之风格而制。

唐武宗永泰二年(766年)始作孟兰盆会于禁中,于内道场造孟兰盆锦,饰以金翠。设高祖以下七圣位,幡节衣冠皆具,各以帝号识其幡,自禁内分诣道佛祠,铙吹鼓舞,奔走相属。是日立仗,百官班光顺门奉迎导从,岁以为常。^③

孟兰盆原系佛仪式,后道教因袭之,在唐代已是佛道两教均重视的大型法事,每年举行一次。武宗将此法事引入宫廷,是时释道同时进行,念经奏乐,声势一定可观。

武宗在藩时,就颇好道术修摄之事,曾召道士赵归真等八十人入禁中,于三殿修金箓道场,他亲至三殿九天坛受法箓。^④所以他敢于将僧道孟兰盆会同时用于禁中。

唐中宗景龙三年(709年)中宗宴集时,命群臣各效技艺以为笑乐,有为浑脱舞,有诵婆罗门咒,而卢藏用则效道士上章。^⑤在宴会用乐之中,竟仿效道教仪式音乐以取乐,这实在有点亵渎神巫,不过从中可见出道乐在宫廷中影响之大,运用之广。

唐僖宗李儇于中和三年(883年),诏帝房宗室李特立与道士李无为于

① 隋文帝称之,因其保存:秦、汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈各代传统民间俗乐之故。

② 见《新唐书·隐逸列传》。

③ 《新唐书》卷145《王缙传》。

④ 《旧唐书》卷18。

⑤ 《新唐书》卷109。

成都青羊肆玄中观设醮祈真，并将玄中观改号青羊宫，诏令：“诸道州府紫极宫，宜委吏如法修饰，仍选取有科仪道士祭醮。”^①又召道士赵希越入宫，命他于内廷举行醮祭和祈祷。

十国帝王中，崇道者亦不管道其人。如闽主王（原名廷钧）于天福四年（939年）四月，“作三清宫于禁中，以黄金数千斤铸玉皇大帝、天尊、老君像，昼夜作乐，焚香祷祀，求神丹”。^②

前蜀王建称帝后，亦崇奉道教，甚好道乐，其作《霓裳词》之七云“一声声向天头落，效得仙人，夜唱经”正是他个人爱好的写照。其子王衍继位后，更有过之。史称他曾起重光、太清、延昌、会真之殿，清和、迎仙之宫，后宫皆戴金莲花冠，衣道士服。常与太后、太妃游青城山，宫人衣服，皆画云霞，飘飘然望之若仙。衍自作《甘州曲》，述其仙状，上下山谷，衍常自歌，而使宫人和之。

宋代诸帝亦重斋醮。宁真宗于大中祥符元年（1008年），扮演了一场天下书下降的闹剧。其时“有司设大次朝元殿之西廊，黄麾仗，宫悬、登歌，文武官陪列，帝服靴袍升殿，酌献三清天书”，^③以国家祀典规模来迎天君天降。他还亲自制订腾朝拜圣祖、玉清昭应宫、景灵宫等一些敬神的乐章，天禧三年（1019年）八月，真宗还大会道释于天安殿，建道场，参加者共一万三千多人，这种大型的教徒集会，为宋徽宗时千道会的张本。以至“道场斋醮，无有虚日，且百司供亿，至不可资计”。徽宗以道教教主自居，使道教几乎成为国教。政和七年（1117年）诏令设置教级制度。重和元年（1118年）十月，又置道官司二十六等，道职八等。宣和三年（1121年）。令三京置女道箓副道箓各一员，节镇置道各一员，余州置道正一员。

据《宋史》卷四百六十二载，有道士魏汉津，自言师事唐仙人李良号“李

① 《历代崇道记》。

② 《历代崇道记》。

③ 《宋史》卷104《礼志七》。

八白”者，授予鼎乐之法，崇宁三年（1104年）正月，徽宗召见，献宗召见，献乐议。于是请先铸九鼎，次铸帝坐大钟及二十四气钟。四年三月，鼎成，赐号“冲显处士”；八月，《大晟乐》成，加号“虚和冲显宝应先生”，颁其书于天下。又据《继资治通鉴》卷八十九载：崇宁四年七月四辰“魏汉津赐号冲显宝应先生，以九鼎成推赏也”。九月，始用新乐，赐魏汉津号嘉成侯……与《宋史》所载略写，但用其新乐则一。

宋代专设演奏道乐的乐部——“法曲部，其曲二，一曰道宫望瀛，二曰小石调献仙音。”^①另有专奏黄门乐的云韶部，原名箫韶部，雍熙初，改曰云韶，每上元^②观灯，上巳、端午，观水嬉，皆命作乐于宫中。

明代诸帝信仰道教，重视斋醮音乐，并大量用于宫廷，同雅乐的关系十分密切，宫廷雅乐的声律厘定及其演奏，均以道士为骨干。^③

雅乐的主要功能是用于祭享神祇，事关大体，这丝毫不能马虎，所以统治者非常重视，专设神乐观，各乐舞生主持雅乐祭礼，并封乐制，执乐人员及音律的作用都有明确的要求。乐制，音律首先要复古，所谓“法古之道”、“稽古音以裨盛典”；^④再是乐生要精挑细选，否则，会影响到君、臣、观主均不勤于祀事；^⑤再是音乐要以人声为主，以使“神人悦和，即八音谐和”。^⑥帝

① 《宋史·乐志十七》。

② 上元乃道教上元天官圣诞之节日，是时道教必举行盛大斋醮仪式。

③ 《明史》卷61《乐一》：“明兴，太祖锐志雅乐。是时，儒臣冷谦……辈皆知声律，相与究切厘定。……太祖初克金陵，即立典乐官。其明年置雅乐，以供郊社之祭。先是命选道童充乐舞生，至是始集。”“元末有冷谦者，知音，善鼓瑟，以黄冠隐吴山。召为协律，令协乐章声谱，俾乐生习之。……乃故正四庙雅乐，命谦校订音律及编钟编磬等器，遂定乐舞之制，乐生仍用道童。”

④ 《天府广记》载太祖谕。卷6《神乐观》。

⑤ 《天府广记》云：“乐生不精……不但君不勤于祀事，其朝臣观主亦也必然。”卷6《神乐观》。

⑥ 《天府广记》卷6云：“洪武中谕曰：‘石音固难和，然以人声为主。’”

王们很清楚,真正能达到上述要求的,非擅长古乐的道士莫属。^①

明代亦有云璈部奏乐,明永乐中四十三代天师张宇初《道门十规》云:“苟不以诚敬斋庄为本,惟务钟鼓喧哗,旗华眩彩,语言嬉笑,举动轻浮,何以封越上帝。(中略)其所用云乐之外,其余铙钹铃铎,不得杂用。”

是知明初云璈部奏乐,道教法事和宫廷均采用之一,其不用铙钹等器,殆只用钟鼓和管乐,突出庄重静穆的风格,乃正统道教音乐的模式。

明嘉靖中江永年《茅山志》后编道秩考国醮登坛道象,内有“唱念二十二名,知磬四名,正仪一名,表白四名,清道一名,宣读一名,训忏二名,引揖二名,手鼎二名,知钟一名,知鼓一名,侍职二名。内坛奏乐一十五名:云锣(按即‘云璈’)一名,笙四名,管二名,笛二名,札(板鼓)二名,板二名,鼓二名。外坛奏乐一十五名;云锣(璈)三名,笙二名,管二名,笛二名,札二名,板二名,鼓二名”。

陈国符先生认为此即当时云璈乐部的编制,^②如此看来,宫廷的云璈部当是仿道教而设置的。

以上大致介绍了历代皇宫中道教音乐的渗透和运用简况,由于历代文献甚少谈及音乐情形,各朝的有关资料又详略不等,所以这个问题目前尚难予以系统地梳理,为了更深入了解宫廷音乐同道教音乐的相互关系及其特点,有必要选择一些同道乐关系最密切、资料相对较翔实的帝王或朝代作一解剖麻雀式的个案研究。

(二)唐明皇与道教音乐

中国历代帝王精通音乐者,当推唐明皇为头号种子,在他一生的音乐活动中,道教音乐占有举足轻重的地位,他本人则可以说是一位不折不扣的道教音乐家。考察明皇和道乐的关系,不仅可以深化我们对于明皇创作和宫廷道乐的构成特征及其相互关系之认识,而且由此还可以进一步窥

^① 《天府广记》卷6:“上曰:考定律吕,必真知者乃可。诏发内府所藏金玉铜石磬于神乐观,考正音律,仍令科道官各举所知谙晓音律之人用之。”

^② 《道藏源流考》。

探唐代宫廷音乐与唐代官方道乐的构成特征及其相互关系,同时,抓住这条线索来研究现存于各地宫观和民间的道乐作品,则可以对这些作品的历史渊源和风格特征做出更为贴切的解释。

1. 唐明皇对道教的尊崇与前代皇帝有所不同。首先,他的尊崇道教,较少出于政治上借以标榜君权神授这一目的,而更多是为了满足个人的生存欲、享受欲和幻想欲;其次,他所独具的音乐天赋,富于幻想和想像,充满浪漫情感的心理素质,这些艺术审美的特征与道教的信仰和审美特征非常契合。

上述特点,使得他的尊崇道教在心理上大大削弱了虚伪和政治的因素,而几乎完全是抱着真心虔诚的态度,达到了前所未有的迷醉境界。他与道教的著名道士过从甚密,先后将卢鸿一、王希夷、李含光、司马承祯、李遐、张果、甘泉先生等道士三请四迎地请到京诚来加官司封号,百般宠信,及至道士告辞归山时,则又赠米绢,或赋词以遣之。^①道士司马承祯寿终正寝,明皇亲为制碑文,封官司赐号;他请李含光向太上老君转告,“腾志求道要,缅想真仙”。^②还向司马承祯“亲受法箓”,^③召李含光入京请受道法,^④向吴筠询问金丹修炼及神羽羽化之事。他亲自煮炼丹药,告丞相于宫中内道场立坛炼药“神异事,宰相等连忙上表称贺”。^⑤他崇尚长生轻举之术,于大同殿立真仙之象,每中夜夙兴焚香顶礼,天下名山令道士中官司合炼醮祭相继于路,^⑥不仅自己奉道虔诚,还要大臣百官司仿而效之。他命崇学馆学士于三元日(按:道教节日)讲“道德”、“南华”诸经,群公百辟咸就观礼,^⑦宰

① 《旧唐书》卷191《明皇杂录》。

② 《全唐文》卷36,唐玄宗:《命李含光奉词诣坛陈谢敕》。

③ 《旧唐书》卷192《司马承祯传》。

④ 《颜鲁公集》卷9《李含光碑铭》。

⑤ 《册府元龟》卷54。

⑥ 《旧唐书》卷24《礼仪志》。

⑦ 《唐大诏令集》。

相贺知章入道，他还亲制诗以赠。^①他不遗余力地宣扬推广道教经典，不但亲自注疏了《孝经》、《道德经》、《老子》、《金刚经》、《金刚般若经》并颁布于天下，^②还令士庶家藏《老子》一本，并将道教经文正式纳入科举考试科目，^③他在两京及诸州各置玄元皇帝庙一所在地，每所依道法斋醮，并设置崇玄学，后改为崇玄馆，以宰相担任大学士，领导两京玄元官司及道观。^④天宝六年(747年)正月，他正诏谓“崇我训祖，其推道门。将以福助生灵，弘拯天下”，^⑤将道教太上老君奉为祖宗，百般尊崇，还把道士划归宗正寺作亲戚看待，道士坐法地方官无权处置，只由道教戒格处分，^⑥俨然将道教徒奉为特权阶层。直到安史之乱丢掉帝位逃奔四川之际，他还念念不忘炼丹之事，^⑦以道士杨通幽“觅杨妃魂魄事”赐物千段，金银各千两，良田五千亩，^⑧在蜀还叫道士修醮做法呈，^⑨诚事谓精诚奉道，至死不悔。

明皇朝，虽然名义上是儒、佛、道三教调和，但实际上却将儒佛打入了冷宫，一心一意大兴道教。考古文献中，明皇与儒、释二教关系的记载真是寥若晨星，而他与道教的有关活动记载却比比皆是，几乎每隔一两年就有一两项重大的尊崇道教活动记载。以上所述，不过择其要者而已，但从中已不难看到，唐明皇是一个何等虔诚的道教信徒。明皇既大力尊崇道教，又兼具绝高的音乐天赋，这就注定他会与道教音乐结下不解之缘。

2. 明皇六岁时就酷爱歌舞音乐，曾在其祖母武则天举行的盛宴中当众表演《长命女》，受到群臣喝彩。他幼年时代便与道教音乐结下了姻缘。他常

① 《旧唐书》卷9。

② 《旧唐书》卷8《封氏见闻记》卷1《册府元龟》卷51。

③ 《旧唐书》卷8。

④ 《旧唐书》卷9。

⑤ 《册府元龟》卷54。

⑥ 《唐要会》卷49、50。

⑦ 《全唐文》卷38，唐玄宗：《赐皇帝进烧丹灶诰》。

⑧ 《太平广记》卷20。

⑨ 《册府元龟》卷540。

和道情艺人交流,努力钻研法曲,深得音律之妙。^①他即位前任潞州(山西长治)别驾时,便经常出入道观,与演奏法曲的道士过从甚密,耳濡目染中,更进一步加深了对道乐的了解,并产生了酷爱之情。^②

明皇作为一个虔诚的道教信徒和卓越的音乐家,一旦热爱上道教音乐,就绝不会仅以个人的喜爱和欣赏而满足,一旦大权在手,时机成熟,他势必会将“己之所欲广施于人”,致力于发展推广道教音乐,这一机遇随着他登上皇帝的宝座而很快来临。提倡发展道教音乐,既是明皇尊崇道教活动的重要组成部分,亦是他艺术才华借以尽情发挥的重要渠道。在明皇执政的近半个世纪中(712—755年),道教音乐犹如锦上添花,滚油沃火,在皇室宫廷中畅通无阻,声势显赫,并蔓延到上层社会和文人阶层。明皇与道教音乐的关系有诸多方面的复杂表现,下面择其显者分而论之。

3. 作为一位帝王音乐家,明皇创作了不少留传千古的音乐作品,而这些作品的佼佼者,大都充满浓郁的道教色彩,充分表现出他对创作道乐的极大热忱。

开元二十九年二月辛卯,他制作了《霓裳羽衣曲》和《紫微八挂舞》,以荐献于太清宫,并“贵异于九庙”。天宝四年,又创作《降真召仙之曲》和《紫微送仙之曲》在太清宫演奏。^③天宝十三载,创作《三元道曲》。据《唐音癸签》记载,明皇创作了四十多道法曲,其曲名据《乐府诗集》载有《长生乐》、《赤白桃李》、《望瀛》、《献仙音》、《献天花》、《霓裳羽衣》等,大都是仙道意味的乐曲。

为了进一步繁荣道曲的创作,明皇还大力鼓动著名道士司马承祯、李含光和工部侍郎贺知章、太常卿(主管雅乐的最高官吏)韦绛等创作改编道曲。这些曲目据《新唐书·礼乐志》记载有《玄真道曲》、《大罗天曲》、《紫清

① 李尤白:《梨园考论》,详参《光明日报》1982年7月13日第4版。

② 武艺民:《法曲与山西道教音乐》,载《音乐舞蹈》1986年第1期。

③ 《混元圣纪》卷9。

上圣道曲》、《景云》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》等。

在明皇的身体力行和大力倡导下，唐代宫廷乐中一时充斥了各种道曲，既有明皇和大臣、道士们新创作改编的道曲，亦有道教的传统乐曲，这些乐曲，主要运用于两京及诸州玄元庙每年举行的道法斋醮和宴享娱乐场合。就这样，明皇还觉得不够味，甚至在庄严隆重的宗庙雅乐的降神送神仪式音乐中，他也毫不客气地用上了道教色彩的音乐——《混成之乐》和《太乙之乐》。^①这样一来，道乐作品就渗透到宫廷音乐的每种品类，无所不在了。

4. 明皇不仅亲自创作道曲，还俨然以导师的姿态，亲自向道士传授道教传统歌曲，并对已有讹传的道教名曲进行修订加工和提高。对道乐的保存和发展做出了重大贡献。《册府元龟》卷五十四云：“（天宝十载）四月，帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辨等谢曰：伏见陛下亲教步虚及诸声赞，以至明之独览，断历代之传疑。定骐骥于海陆，分景镜于真伪。平上去入，则各体于正声。吟讽抑扬，则宛仍于旧韵。使咏之者，审分明之旨；闻之者，无伪舛之言。妙协钧天，克谐仙唱。伏以灵章本趣，理固如然。但为流传人间，讹谬滋久。非应道之主，孰能正之。是可以振畅玄风，发挥圣作。……特赐编诸史册，宣示中外。帝曰：‘一时之事，何言焉’。所请者依。”

上面这段史料蕴含了一些重要信息，值得略加分析。首先，它说明了明皇对道教音乐的掌握和运用已达到了极高造诣。他不但娴熟于作曲技术，能按照四声平仄规律对当时真伪混杂的[步虚]在声腔上进行修订和加工，而且他还深得道乐传统特色之三昧，在旋律进行上“宛仍于旧韵”，很好地保留了道乐的风格特征。连道士们也不得不由衷赞叹“妙协钧天，克谐仙唱……可以振畅玄风，发挥圣作”。

其次，说明了盛唐道乐歌唱以辨及平上去入者方为正场。从这点可以看出当时道曲的一般形态特征来。所谓辨及平上去入，就是说旋律走向要吻合歌词不达意阴阳四声的高低和曲折，用今天的术语来讲就是要

① 《册府元龟》卷 569。

“依字行腔”，这种唱法是一种精细的唱法，反映在词曲关系上是一字多音，旋律形态必然是腔幅悠长，宛转曲折，音乐风格细腻典雅。值得一提的是，至今仍存活在民间的道教课诵音乐（如[澄清韵]、[步虚]等韵腔），在唱法和风格上仍保留了上述特征，诚可谓“古今相去不远”。

再次，明皇修订教授道乐时，不可避免地会根据自己的审美对传统道乐做或多或少的加工改造，而经他加工后的道乐又被道士奉为圭臬而传承下去。在这里，道乐与明皇的创作就合二为一，交融在一块了。这事实说明，在道教音乐的躯体中，曾混杂着帝王创造音乐的血液，需附带说明的是，明皇所教的[步虚]声韵，是道教斋醮音乐中最著名的一首传统道乐，早在南朝时便已见诸史册，以后历代传唱不绝，至今仍存活于各地道教宫观。或许正因为明皇的青睐和修订，此曲在唐代特别盛行，唐人诗句中频频咏及它。张籍有“却到瑶坛上头宿，应闻空里步虚声”。许浑有“天风吹下步虚声”和《宿咸宜观》的“步虚声尽天未晓”、“步虚宁比竹枝歌”。苏郁《步虚词》有“今夜笙歌第几重”，殷尧藩《府试中元观道流步虚》诗有“星辰朝帝处，鸾鹤步虚声”等句。从[步虚]的广泛传唱便可推知唐代道乐从宫观进入宫廷后，经明皇的倡导和发展，又流传及士大夫贵族阶层，并大量返流道观和民间，影响广泛，这与明皇的创作和传导是大有干系的。

5. 盛唐音乐文化的主流是燕乐歌舞大曲，而法曲则又是燕乐之精华。法曲之名至迟在南北朝时已有之，隋代作为法事仪式音乐。唐代更与道曲相结合，发展至极盛，^①法曲风格是“音清而近雅”，^②属于中国音乐的风格（清乐系统），雅乐登歌亦奏法曲。^③法曲至唐因与道乐的进一步结合而至极盛，这一结合的契机则正是明皇的酷爱 and 大力倡导。难怪有学者干脆把法曲说成是“唐玄宗加工制造的音乐。……法曲是基于隋以来的中国音

① 段安节：《乐府杂谈》。

② 《旧唐书·礼乐志》。

③ 《乐府杂谈·雅乐部》。

乐,因为唐玄宗好神仙道法,就以这种音乐为纪念而名法曲。法曲就是道法之曲,和佛曲对立,因此法曲又名出道法曲”。^①法曲之名虽不必由玄宗所取,但说其深得玄宗爱好,与佛曲不同,倒是中的之言。著名日本音乐学者岸边成雄也有类似看法:“至于法曲,则系玄宗在梨园亲自教授的音乐。系正乐之意(但非佛教法乐之意),因其道教思想背景极浓,故有法曲之名,而一般则称为道调法曲者”。^②正因为法曲有浓厚的道教音乐色彩,所以明皇就格外青睐,为了更有效地提高发展法曲,他还亲自设立了一所规模完备的“皇家音乐舞蹈戏曲学院”——梨园,他本人出任院长(称“崔公”或“崖公”)。下设专门的创作和导演两套班子,他自己亲自担任法曲的创作和排练,并挑选了三百名技术高超的宫廷乐工,在梨园由他教授排练法曲作品,随时纠正演奏中的错误。^③他还亲自创作了四十余首法曲。^④各曲的标题大都有飘飘欲仙的意象。在玄宗的大力倡导下,法曲在唐代得到了飞跃发展。宫廷还专设了“法曲部”,作品层出不穷,艺术性愈臻成熟完美。从一种法事音乐体裁演变成为一种大型套曲结构的歌舞大曲,以其独特而精湛的艺术形式一跃而居于盛唐音乐文化之巅峰,以其旺盛的艺术生命力在中国乐坛活跃即将近二百年,直到唐文宗开成三年(838年)改“法曲部”为“仙韶乐”,才渐趋衰微。唐代法曲音乐现在已绝响,只给我们留下了一些著名作品的名目和历代诗人的文字描述,从这些资料中,尚能略窥盛唐当时音乐结构、表演形式、伴奏乐器的特点,值得庆幸的是,这些特点至今还能在各地活的道教音乐中得到诸多印证。使我们有可能根据现存的道乐对盛唐音乐进行逆向研究,逐步解开唐代宫廷音乐形态之谜。

6.《霓裳羽衣曲》是唐代法曲的代表作。关于《霓》的创作过程,是研究明皇与道乐关系的一个重要课题,也是音乐史学界和文学界至今尚有争

① 刘尧民:《词与音乐》。

② 《唐代音乐史的研究·序说》。

③ 《文献通考》。

④ 《唐音癸签》。

议的一个课题。限于篇幅和本文的宗旨。这里只拟约略陈述自己的看法。学术界对《霓》的创作过程之意见,归纳起来大致有以下几种说法:

(1)西凉进献说。^①

(2)明皇亲作说。^②

(3)道乐与印度乐曲(婆罗门)合璧说。(津阳门诗·注)

(4)印度乐曲,西凉进献,明皇易名说。(《唐会要》)

(5)西凉创造,明皇润色说。(《碧鸡漫志》)

(6)道士作术引明皇游(或梦)月宫闻仙乐据之记谱改编说。或曰:明皇据道家音乐记谱改编说。

这最后一说为笔者之别解。我们所依据的资料是唐代的诸多传说故事,其见于《异人录》、《逸史》、《鹿革事类》、柳宗元的《龙域录》、蒋防的《幻戏志》、杨巨源《李暮吹笛记》、《明皇杂录》、《幽怪录》、《仙传拾遗》、《开元天宝传信记》诸书。诸书具体说法虽不尽一致,但基本情节大致相同:道士(或申天师,或罗公远,或叶法善)做法术,十五日夜(开元六年或天宝初)引明皇游月宫,闻数销路(或数百)仙女歌舞仙乐,乐音清丽,明皇问及曲名(或得今曲名,或得《紫云回》曲名易之,或不得曲名)密记其音调,归作(或云谕令官像其调而作)《霓》。此类传说因附有浓厚的灵神奇色彩,学术界多拆之为荒诞无稽,不足为训。然而事实上,问题并非如此简单。一件作品有如此多的故事来渲染,就不是用虚妄荒诞的结论可以搪塞过去的,它表明唐代确实盛传此类传说,此曲在当时社会已取得崇高地位。谓之有相当的渲染尚可。若谓纯系作者的捏造,则或不然。

对历史事件的研究,须以历史的,具体分析的眼光,并结合当时的社会背景去考虑,庶能得其真谛。近世人感觉荒唐的事,唐代人或许认为正常,反之亦然。比如唐代道教制造的“飞升月宫”的故事,在当时与后世的学者

① 《新唐书·礼乐志》和白乐天:《和元微之〈霓裳羽衣曲歌〉》。

② 见刘禹锡诗作。

看来,真是异想天开,荒诞之至,然而在已经实现登月旅行的现代人看来,这些故事蕴含着多少天才的构想,何止“正常”二字可以品评!落实到《霓裳羽衣曲》产生的特定文化背景,应聚焦于下列三点:神秘浪漫的道教学说朝野盛行;道曲和道教色彩的音乐充盈于宫廷和民间;唐明皇既虔诚信道又酷爱道学。我想,如从这样的背景角度切入,就可以捕获这些灵异故事中蕴含的珍贵信息。《霓裳羽衣曲》是明皇根据道教乐舞记谱或加工而成的乐曲,具有浓厚的道教背景和道教色彩。对于这一论点,我们可以从传说故事本身的解析和《霓裳羽衣曲》的风格分析两个方面来进行论证。我们认为,这些传说故事在荒诞的表象下,却隐含着一些历史的真实性。“游月宫闻仙乐”事虽荒诞,但这些传说并非无中生有,很可能在唐代宫廷中确实曾发生过类似的闹剧,而这场闹剧实际上不过是道士们为了迎合明皇的意象,而玩弄的一套大型幻术。他们预先模拟仿造出月宫仙境,由道士或宫女扮为仙女,排练好仙乐(即道教乐舞)于夜半时分,道士作术(可能是障眼法机关布景之类魔术)引明皇进入这一仙境。仙女奏起清丽的仙乐,使恍惚状态中的明皇竟然信以为真,深信飞升月宫之理想已然实现,于是密记其音调,归来记谱作成《霓裳羽衣曲》,正因为仙女唱的是明皇所熟悉的道教音乐,(传说中对音乐风格是用“清丽”二字形容,这也正是道教音乐的特征,亦可为一证)所以明皇才可能听一遍后就记得下来,于次日凭记忆而制成《霓裳羽衣曲》。设想此曲若是素未得闻的佛乐或西域乐,天赋再高的音乐家也不大可能仅听一两遍就能记忆下来的。

综上所述,可知传说中游月宫是假,但预置月宫幻境,演奏道教音乐,明皇据之而作《霓裳羽衣曲》却可能是真有其事,这或许才是《霓裳羽衣曲》创作的真实过程。

上述解析的依据首先在于幻术历来是道教的拿手好戏,在唐代制造游月宫的幻术并非难事。早在汉魏时,吴越的巫师就擅长刀枪不入,使水倒流,使钉自出等魔术,南朝的道士也会这类幻术。据葛洪《抱朴子》内篇卷三《对俗》中提及的幻术就有九百多种,有玩隐身术的,入水不沉,踩刀不

伤,变形易貌,呼吸禽兽等等。可见当时这类幻术很流行而且技法颇高。唐代道士更盛行这类幻术,如道士殷文祥“酌水为酒,削木为脯,使之退行,止船即住,呼鸟自随时随,唾鱼即活”(云笈七签卷一一三)。道士张果更能“绝气如死,良久渐苏”,在唐明皇面前“累试仙术,不可穷纪”逗得明皇及嫔妃皆惊笑,以为真是活神仙乱世。^①因此,道士利用幻术本领,再预设一套高明的机关布景,在明皇眼里制造一场月宫奏仙乐的幻境,确非难事。另一面,明皇素来将道教白日飞升,神化羽化的幻想当作自己现实可行的人生理想而孜孜以求,梦寐以求。渴求飞升月宫成仙的强烈愿望,在他心理上形成了一种思维定势。^②这种定势思维促使明皇对道士吹嘘设置的一切东西都确信无疑。因此,道士制造月宫幻境的法术灵验与否,逼真与否倒居其次。关键在于明皇虔诚信奉的心理促使他宁愿“弄假成真”,以抚慰他渴求成仙的心灵,并为他的艺术创作赋予新的灵感和意象。如果说上述对假说之解析尚有推论和性质,那么从唐人诗歌中对《霓裳羽衣曲》特征的描述与现存道乐形态特征多相吻合,这就从实证角度进一步证实了我们的猜想。兹撮要列举并略加分析。

杜牧《华清宫》诗云:“月间仙曲调,霓作舞衣裳”。李月雄《省试霓裳羽衣曲》诗云:“风管递参差,霞衣竞摇曳”。陈岷《霓裳羽衣曲赋》:“摇曳动容,宛似群仙之态……”“人风韵肃,清音忽长”。白居易《嵩阳观领先奏霓裳》:“开元遗曲自闰凉,况近秋天调是商”。徐纣《又听霓裳羽衣曲送陈君》:“清意见书一曲送人行”。《新唐书·礼乐志》称“凡曲终,必遽,惟《霓裳羽衣曲》将毕,引声益缓”。白居易咏《霓裳》之歌曰:“唳鹤曲终长引声”。注曰:“凡曲将毕,皆声迫促速。惟《霓裳羽衣曲》之末,长引一声也。”柳宗元《龙城录》:“又听乐音嘈杂,亦甚清丽”。段安节《乐府杂录》:“法曲又名

① 葛兆光:《道教与中国文化》,上海人民出版社 1987 年版。

② 照克雷奇的说法,思维定势使人“倾向于看见最合适我们当前对于世界所全神贯注的和定向的东西”,《心理学纲要》中译本下册 78 页。

法乐,……所用乐器,有钟、磬、铙、钹、幢箫、琵琶等。演奏时金石丝竹先后参加,而后合奏。”以上所叙《霓裳羽衣曲》之特点,无一不是道教色彩,道乐风格。霓裳羽衣乃道教向女的服饰特色,有霞霓翠羽之美。音乐风格方面,无一不与现存道乐的特征相对应,如浓重的商调色彩,曲终长引一声(殆领乐曲结束时放慢速度,散板演唱),音调清丽,伴奏乐器组合,套曲结构,演奏方式等。这就从实证角度表明:《霓裳羽衣曲》确实是唐明皇根据道乐制谱加工发展而成的歌舞音乐。

7. 天宝十三年,明皇利用行政手段实施了一项重大的乐制改革——更改曲名,颁示中外,从而将倡导道教音乐的活动推向一个新的高潮。

早在魏晋以降,以西域音乐为代表的外来音乐——胡部新声便开始滔滔输入中国,初期至明皇朝一直到中国的雅乐、俗乐分开演奏,各不相犯,胡乐输入达于极盛,渐与道调法曲合作演奏。虽然明皇对各种音乐均能广揽旁收,但毕竟他最宠爱的是代表华夏正声的道教音乐,为了确立道乐的主导地位,遂于天宝十三载诏令道曲与胡乐合奏之同时,动用国家音乐机构太常寺更改一大批乐曲标题,并将新曲名立石刊于太常寺。^①所更改的曲名,大多是将原来的胡乐曲名改为具有鲜明道教色彩的曲名。如将“龟兹佛曲”改为“金华洞真”,“因度玉”改为“归圣曲”。“光色俱腾”改为“紫云腾”,“摩醯首罗”改为“归真”,“铁稽贱”改为“无寿疆”,“苏莫刺耶”改为“玉京春”,“阿个盘个”改为“无昭庆”,“急龟兹佛曲”改为“金代结洞真”,“苏莫遮”改为“万字清”,“舞仙鹤乞婆”改为“仙云要”。显然更改乐名的实质是确立道教音乐的核心地位,对原乐和佛曲进行改造或改编,从而达到化胡为华,融佛为道,壮大道乐声势之目的。乐名一经更改,道教音乐的声势更是浩浩荡荡,显赫于世了。虽然现尚无从究诘这次乐改的具体过程和措施,但明皇酷爱,扶植道乐的一片苦心 and 决心,却从中昭示无疑了。

作为一位天赋极高的音乐家,唐明皇的音乐思维和音乐创作无不打

① 《唐要会》卷 33。

上道教音乐的深深烙印。道教音乐的丰富素材和巧妙构思不断丰富其音乐创作；道教的神奇幻想为其音乐思维提供了神奇谲诡，色彩绚丽的意象。可以毫不夸张地说，此正是道教音乐创作特色的一个不可或缺环节，也是研究盛唐宫廷音乐特色的一个不可忽视的课题。另一方面，唐明皇的倡导和创作，也对盛唐道教音乐的兴盛发展做出了极大贡献，他以绝高的音乐天才丰富提高了道教音乐的艺术性和表现力；以帝王的身分亲自创作、修订、教授和倡导道乐，使道乐作品得到加工和传承，对后世道乐的发展产生了深远的影响。

以上两方面事实足以表明：明皇音乐创作和盛唐宫廷音乐均包含着道教音乐的素材和精神，而唐代道教音乐则渗透了明皇创作（代表宫廷音乐）的血液，两者之间处于相互利用，相互影响，交叉授粉的双边关系，以至达到水乳交融，难以分离的境地。“渔阳鞞鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲”，明皇后期政治上的昏庸，导致了“安史之乱”和他仓皇奔蜀，忍痛缢妃的悲惨结局，他发展创造音乐文化的宏图亦随之化为泡影。但是，他一度精心建树的盛唐音乐之花，并未随着他政治之舟的颠覆而凋殆尽。那些曾与明皇共奏一堂的宫廷道士们，在安史之乱后纷纷星散于各地宫观与民间，珍贵的盛唐音乐文物，亦随之被带入了香烟缭绕的道教官观，寓形于道教音乐之中，仰赖于道士的传承，而自成一体地世代延续下来。在今天仍存活于各地的道教音乐中，往往还能找到若干盛唐宫廷音乐文化的痕迹，实在有其深刻的历史原因，仅就这点来说，我们今天讨论明皇与道教音乐的关系，也就不无实际意义。

（三）宋徽宗创作、推行道教音乐

宋徽宗赵佶是北宋继真宗以后又一个著名崇道皇帝。他在位二十余年（1101—1125年）一贯崇奉道教，其崇道思想，大致又分为前后两时期。崇宁、大观（1101—1110年）年间为前期，政和、宣和（1111—1125年）年间为后期。在前期，他只是一般性地崇道。最宠信的道士是茅山第二十五代宗师刘混康和龙虎山三十代天师张继先等，很信奉灵丹符水之类法术。

在后期,出于政治斗争的需要和信仰的加深,他在全国大规模扶植和推行道教,他亲自同大臣及道士们共同策划,掀起了一场崇道热潮。

宋徽宗大规模崇道是从宠信道士并利用道士编造政治神话开始的。他最宠信的道士是左道录徐知常推荐的高道林灵素,林吹嘘徽宗是神霄府的神霄玉清王,上帝的长子,深获徽宗青睐,赐号通真达灵先生。自此,徽宗成为神、人合一,君权、神权合一的皇帝。

政和七年(1117年)二月,徽宗又称青华帝君夜降宣和殿,授他“帝诰、天书、云篆”等事,并命道士二千余人集于上清宝录宫,由林灵素宣论其事,并命京师使民皆授“神宣秘箓”。四月,徽宗又讽示道箓院,授意群臣及道箓院“册朕为教主皇帝”。^①这样,他又成了天神、人君、教主三位一体的皇帝,能主宰天上、人间、地府灾福。

徽宗在崇奉符箓道士,编造神话的同时,采取了一系列措施大力扶植道教。他多次下诏在全国搜访有道法和道行的道士和异人,令各路监司选道士到京师道箓院学习科仪业务,学成后仍回原地,命各州县仿照儒学形式设立道学,学习《道德经》、《庄子》等书,并诏太学、辟雍各置《道德经》、《庄子》等经书的博士二员,讲授道经。他还仿效政府官吏品秩,设朗、大夫等道官二十六等,设校籍、授经等道职八等。又封道士林灵素等人为“金门羽客”,可以出入禁宫,和大臣等同。他又命各州县官吏同宫观主持道士以礼相待,抬高道士的政治社会地位。

其时又在全国大建宫观。命全国州府皆建神霄玉清万寿宫,供奉长生大帝君和青华帝君之神位,实即供奉徽宗自己的神位,各宫皆拨田产千亩,装饰极为华丽。又命各洞天福地皆修建宫观,塑造神像。

另外还积极搜集、整理、编写和刻印道籍。政和中,编成我国第一部全部刊行的《政和万寿道藏》,他又命道箓院编写《道史》和《仙史》,这是我国历史上规模最大的道教史和道教神话人物传记。徽宗时期,还编造了不少

^① 《续资治通鉴》卷93。

道经和道法,他还亲自作《御注道德经》、《御注冲虚至德真经》等书,又作步虚词、青词多种。

徽宗虽然并不特别爱好和精通道教音乐,但他却深知道教音乐的重要性,亲自参加道教法事音乐歌曲的创作、集成,并向全国宫观推广。

中国道教音乐史上第一部道教斋醮经韵曲专集——《玉音法事》,就是在他亲自关心和支持下编辑而成的,并附编入《道藏》,永奉醮章。

他还亲自为这部歌曲集创作歌词。词每字下有上下曲折蜿蜒状的曲录谱,此谱是汉代“声曲折”谱的嫡传形式,是汉符箓派道士在符文基础上创制的最古老的乐谱。^①现在可以见到的《玉音法事》曲谱载于明正统道藏,共有三卷,玉音谓御音,北宋帝御制之音也,法事谓道教斋醮仪也。《玉音法事》谓道教斋醮仪中吟北宋帝御制道词。其上卷中收道词曲谱,其中宋徽宗御制道词的歌曲有[白鹤词]、[玉清乐]、[上清乐]、[下清乐]、[散花词]、[步虚词]各一首。有长吟、短吟。其他道词乃道教传统已有。下卷收徽宗御制道词,宣和绶降道词,宋真宗御制道词等。

徽宗不但亲制道乐歌词,还亲自宣召并授意道官,将《玉音法事》编入道藏,传之永久。“教门辛卯岁(宋徽宗政和元年)……准东上合门使黄冕得旨,宣左街道箒徐知常,右街道箒董南运(按在京道箒院主管教门公事的道官)赴宣和殿蒙恩召对。出御制御书《玉清乐》、《上清乐》等词共六十首,宣示久之。……方恳请编入藏宝之际,俄降天语,许附大藏,永奉醮章。^②既是皇帝亲制的歌词,又是天神之意旨(这当是徽宗故弄玄虚之惯技了),道官当然明白徽宗之用意,丝毫不敢怠慢,谨捧归蓬华,即告出玉虚殿通籍(仕宦新进)之士!先次传箒,习咏,复命工装写成册,散布诸宫观,永耀琅函。”^③这样,经徽宗加工创作过的道教经韵,就等于颁布全国宫观吟唱了。“此《玉音法事》至明代成化年间,仍在旁求博访,掇拾考订,刊板流布,

① 蒲亨强:《道教与中国传统音乐》,台湾文津出版社1992年。

②③ 《续资治通鉴》明成化刊本。转引自陈国符:《北宋〈玉音法事〉吟(线)谱考稿》,载香港民族音乐研究会编辑:《国际道教科仪及音乐研究会论文集》,1989年。

实为北宋末叶至明代中叶道教音乐的正统乐章”。^①

宋徽宗的这些活动，对于北宋道乐的保存与发展，以及对全国宫观经韵斋醮的统一，具有重大意义。

从政治上看，徽宗的昏庸是毋庸置疑的，但从道教音乐的保存和统一上看，他所做的贡献也是不可否认的，尽管他完全是出于标榜自己的个人目的。

(四)明皇室对道教音乐的重视和扶植

明代诸帝对道教皆相当尊崇敬奉，对道教教团加强管理。明太祖得道教之斋醮，命道士编成斋醮仪范，定为玄门统一格式。洪武七年（1374年）有《御制玄教立成斋醮仪文序》云“腾观释道之教，各有二徒，僧有禅有教，道有正一有全真。禅与全真务以修身养性铭为自己而已；教与正一专以超脱特为孝子慈亲之设，益人大伦，厚风俗，其功大疑哉。……敕礼部会僧道定拟释道科仪格式，遍行诸处，使释道尊守，庶不靡费贫民，亦全僧道之精灵，岂不美哉”。（《道藏·油玄部·威仪类》）

十五年（1382年），又亲制道教科仪乐章。编入《道藏》，称《大明御制玄教乐章》，内有《醮坛赞咏乐章》，含仪式曲目〔迎神〕、〔献供〕、〔行道〕、〔请师〕、〔献酒〕、〔送圣〕等。继徽宗之后，成祖大概是第二个亲自参与创作、统一、推行道教仪式歌曲的皇帝。所制玄教乐章皆有工尺旁谱，但无板眼标记，节奏不详。太祖还曾躬行祈祷斋戒，《明能鉴》云：“上以久旱，祈祷斋戒，后妃躬执，皇子诸王馈于斋所。……上素服革履，徒步至坛，席藁曝日中，夜藁卧于地，凡三日。”

可见成祖信道之深，致其后代，竟成祖训。明代祀典除岁时致祭之外，凡帝、后诞辰，忌辰祈晴求雨，禳灾祛祸，按所需随时举行斋醮祈祷，故祭祀之典特为频繁，历朝皇帝始终信奉不逾，虔行不息。其中尤以明成祖、孝宗、世宗三朝为最。成祖崇奉真武神，利用真武显圣的神话为其政治目的

^① 陈国符：《北宋〈玉音法事〉吟（线）谱考稿》。

服务,大修武当山宫观,频频建斋设醮。据明嘉靖十六年方升撰修《太岳志略》记载,明代武当道教仅尊神固定祭日的纪念性斋醮,比较大及和音乐相关的而言,几乎每月都要摊上两三个,一年总计要搞二十多次以上。在这些祭祷尊神法事中所用的香烛开支,均由皇帝钦定予以资助。^①到了这些固定祭日,宫观举行盛大仪式活动,除了吟唱通常的仪式音乐外,还针对不同的主神位而增诵特定的经韵。例如,祭祷玉皇大帝,须增诵《玉皇本行集经》;祭礼真武大帝,须增诵《真武妙经》等等。

根据《玉匣记》通行本所载的一些主要神的祭日及内容,可知武当道教每年固定进行的纪念性法事内容大致如下:(择要而列)

正月初一,天腊之辰。

正月初九,玉皇上帝圣诞。

正月十五,上元天宫圣诞,正一真人圣诞。

二月初一,刘真人圣诞。

二月十五,太上老君圣诞。

三月初一,谭祖圣诞。

三月十五,昊天大帝圣诞。

四月初一,生长谭真君成道,萧公圣诞。

四月十五,钟离祖师圣诞。

五月初一,南极长生大帝圣诞。

五月初五,张天师圣诞。

七月十五,中元地官圣诞。

八月初一,许真君圣诞。

九月初一,南斗下降之辰,初一日至初九日,北斗九星降世之辰,世人

① 《太岳志略》载:永乐十七年二月初五玄天玉虚宫提点任自监垣奏本山备香腊油烛并道士布匹奉。钦定事例,计开太和山大小宫观岩庙香烛灯油数目每年十二个月初一、十五。圣降、三月三、五月五、九月九,三年香降真香 3477 烛 3 斤重,……十年油腊,烛 11590 对,每对重 2 斤 4 两……

斋戒此九日，胜常日，有无量功德。

九月初九，张三丰祖师圣诞，玄天上帝飞升。

十月初一，东皇大帝圣诞。

十月十五，下元水官圣诞。

十二月初一，念经一卷，比常日念经胜如常有十千万功德。

另还有直承皇室旨意举办的数种祈福大醮，其规模尤为庞大，少则三、五、七昼夜，长者达四十九昼夜。其内容方面，既有为国为民祝福，也有安放圣像之类的庆典。

世宗继位之初即滥行斋醮，事无大小，系请于神，不验则请之再三，有验则行大醮以谢神佑，“不斋则醮，月无虚日”。^①《松窗梦语》卷五记世宗行醮：

“倡率道众，时举清醮，以为祈天永命之事，上亦躬服其衣冠，后妃宫嫔皆羽衣黄冠，诵法符咒，无间昼夜塞署”。

世宗一生崇道，“唯日夕事斋醮”。^②

道教利用斋醮为帝王祈福，深获皇室宠重。

在斋仪中，音乐是不可缺少的重要成分，帝王十分重视。明开国之初，即设神乐观，以道士主领之，作为训练培养乐舞之道童的地方，也是专司国祭的国家仪仗乐团。^③《留青日札摘抄》谓：“我朝祭祀赞礼者，太常寺之道士，奏乐者，神乐观之道士。”完全让道士主持国家礼乐祭祀，诚为前代所无。神乐观制度还施用于经常执行国醮大典的道场，如武当山也有之，亦由道士400人充乐舞生，其直接由皇室管辖并负责一切费用。^④这样，道教执乐人员完全和宫廷雅乐享有了同等地位待遇，并和雅乐执行着相似的

① 《明通鉴》卷50。

② 《万历野获编》卷2。

③ 《天府广记》卷6：“洪武十二年十二月，谕神乐观云：‘国之大事，在祀与戒，……朕设神乐观，备乐以享上下神祇，所以拨钱粮若干以供养乐舞生’。”

④ 明王佐：《太岳太和山志》：道众四百名已蒙给赐斋粮，要照神乐观乐舞生例每年给赐匹奉。永乐十七年四月二十九日。

使命。

明太祖亲制道教歌曲，制定科仪音乐格式，这对于道教音乐的统一和发展，也起到一定的作用。

明代帝王对道乐的重视和扶植，还进一步促进了道乐同宫廷音乐的融合。例如明代宫内建醮，为了应付频繁的斋醮仪式，还专门培养了一个宫廷仪仗队，以太监充道士，宫女充女冠，事毕仍是内臣服色。《天启宫词》咏宫女褙礼，注云天启四年：

“吴地大水，上命道经厂内官教宫女数十人演元教。建醮礼灾，髻服云璫，与羽无异。”

这些道姑装扮的官教宫女，当是宫廷乐伎之流，她们在建醮仪式中必然将宫廷雅乐因素渗透于道乐之中。

又如在道教名山举行国家祀典时，为了壮大声势，皇室还抽调宫廷雅乐队到道场加强道教音乐队伍，明《太和山志》载上清派道士曹希鸣《云谷诗》云：

国家祀典贵精诚，力赞太和调雅乐。

三祀南郊大礼成，上帝居歆天子乐。

此诗是雅乐同道乐合堂共唱的真实写照，虽然着语不多，却颇能说明许多历史真相。

抽调雅乐到道观，同以宫女扮道姑演法一样，都是皇室重视道教斋醮音乐的表现，也是皇室强化道教斋醮音乐祭祀功能的具体措施。

明诸寅亮撰《金陵玄观志》卷一云：“朝天宫，百僚朝加贺于此习仪”。考朝天宫，乃历史悠久的道教名观，其地即吴治城。刘宋时始置总明观，唐建紫极宫。宋真宗改祥符宫。元代元贞时改玄妙观，文宗时又改永寿宫。至洪武十七年（1384年）秋七月丁酉初一日重建，赐名朝天。道教国家管理机构道篆司即调于此宫。明代百官朝贺，况在道宫演习典礼仪式，完全以道教仪范为准则，对道教科仪的崇奉态度于此可见。

(五)道乐与宫廷音乐关系论略

道教和皇室的关系素为密切,其每一时期的重大发展,都直接受到当时皇权政治的制约和影响;同时,皇室出于政治目的和声色享乐之需,也主动积极地控制和崇奉道教,吸收和利用道教文化的因素为其服务。这种相互影响、相互利用的复杂关系,对道教理论和实践体系的构成及发展均产生了深刻作用。从道教科仪音乐方面来看,它随着官方道教参与宫廷政治活动而涌入宫廷,与宫廷音乐同鸣一堂,或直接构成宫廷音乐的一个组成部分,或与宫廷音乐相融合,使宫廷音乐渗透了大量道乐的成分;而另一方面,帝王贵族们也在创作、推行、欣赏道乐的同时,按照自己的政治意图、审美观念和音乐素养而对道乐进行一定程度的改造,从而使道教音乐打上了一些宫廷音乐的烙印。

宫廷音乐和道乐(主要是住观派道乐)始终保持着相互利用、交叉授粉、不断交融的密切关系,形成你中有我、我中有你的状态。这是我们对两者关系所持的基本观点。当然,两者相互吸收融合的具体程度、方式等问题,还值得进一步的深入研究。

宫廷音乐是中国古典音乐的重要成分,然而历代宫廷音乐留存至今的,除了文献记载和少量乐谱外,并无多少音响资料可供分析欣赏。因而,从现存在同古代宫廷音乐有密切交融关系的活的乐种中去重构其形态风格特征,就显得尤为必要。在这方面,道乐就是一具很有希望的对象。如前所述,道乐和历代宫廷音乐曾有密切关系,其构成本体中含有不少宫廷音乐成分,当古代宫廷音乐因战乱或改朝换代而被中断之时,自成一体且又连续发展着的道教音乐却将诸多宫廷音乐因子保存了下来。

古代宫廷乐伎星散于民间时多流入道观便是道教保存宫廷音乐的重要原因之一。古代宫廷和贵族,因种种原因,如因乐伎年纪渐长,或因她们的主人死去,或因战乱等等,经常需要遣散的乐伎多元独立经济地位和自由的生活出路,另一方面宫廷贵族怕她们流落出外有伤大雅,并不愿放弃对她们的人身自由的控制,因此,为乐伎们规定的出路,主要是命令她们进

道观寺院去修道,其次才是嫁人。在北魏时期,约公元528年,北魏贵族高阳王雍死后,其五百乐伎中大多奉命入道。^①这种情况,大约历代皆有之。例如,唐代宫廷乐工流入宫观,已成习例,多见诸记载。唐德宗时宫廷著名舞伎萧某,颇受宠爱,以请允入嵩南洞青观为女道士,因修道功深被称为萧炼师,由宫廷乐伎摇身一为道士了。

《唐语林》卷七记:“咸通(860—874年)中,有书生云:‘常闻山池内,步虚笙磬之音’。”唐卢纶《过玉贞公主影殿》诗云:“多照纱窗起暗法,青松绕殿不知春,闻看白首诵经者,半是宫中歌舞人。”可见这种情况相当普遍。

不仅是乐伎,五代不少公主也有虔诚信道以至脱尘入观为道。^②这些公主大多通音乐。虽然她们入道,多为表面文章,但对于音乐的输入道观,也会起到一定作用。至于宫廷伎,都专长宫廷音乐,且有相当程度的专业修养。她们大批进入道观,遂将宫廷音乐随之带入,并充实了道观的音乐人才及音乐内容。

道教保存古代宫廷音乐的另一重要原因,是道乐的传承有较强的稳定性和保守性。道教音乐(这里主要指住观道乐)自它形成伊始,便一直受到皇室的扶植利用和官府的保护,一直受到宫观组织和清规戒律之制约,甚少受到尘世动乱的干扰和冲击,所以它自成一体地连续发展,未被中断;同时道乐历代强调照传统古法传承演唱,不允随意更改上辈所教样式,尤其是全真道要求更严,至有“死全真”之称,加之道人经济地位素为优厚,其音乐主要用于神圣场合,并不以此为谋生惟一途径,不必媚俗,所以它就没有多少不断更新的必要。道乐的保守性、稳定性发展特征,使道教在保存古代宫廷音乐因子方面,较之其他传统音乐品种,就有较多更大的可能性。

这些,也正是我们研究道教与宫廷音乐关系的初衷和现实意义之所在。同时,这也是更全面理解道教音乐特质的一个重要侧面。

① 北魏构街之:《洛伽蓝记》载:王雍有“伎女五百”,“入者歌姬舞女,击筑吹笙,丝管迭奏,连宵尽白”;“雍死后,诸伎悉令人道,或有嫁者”。

② 如唐代明皇的玉真公主等曾出家到青城道观修道。

袁静芳·中国传统乐种曲式结构与道教法事程式结构的关系·音乐研究,1997;3:74—79

随着对佛教、道教音乐的逐步考察、学习与了解,发现中国传统乐种曲式结构中的基本表现手法与形式,曲式结构中的基本原则与类型特征,与佛教、道教法事的程式布局结构特征是何等的相似。

诚然,关于音乐的起源虽然众说纷纭,但音乐在远古时期与先人的原始祭祀、巫术活动的密切关系,是完全无可置疑的。在漫长的历史发展过程中,它们始终是一对孪生兄弟,相互影响,相互补益,携手共长。传承至今,形成了当今中国传统音乐中世俗音乐与宗教音乐之间极为亲密而又各具神采的两项重要类别。

下面,以笔者1995—1996年赴河北省考察的巨鹿县道教法事科仪音乐为实例,来分析探讨中国传统乐种曲式结构总体布局特征、音乐艺术表现的基本手法与河北巨鹿道教法事科仪程式的关系。

(一)三部性(或三段式)结构布局的思维特征

三部性(或三段式)结构布局的思维特征在音乐作品中似乎比比皆是,它构成了中国传统器乐作品(特别是大型器乐)必然的曲式结构布局特点。如前所述,巨鹿道教法事科仪音乐,无论是经典或器乐曲,均习惯于“散起”,然后入板进“正曲”,无论乐曲大小,均有“结尾”,“尾部”与“序”部之长短与“正曲”结构规模大小有关,它们之间往往是成正比关系。

无独有偶,音乐作品中的三部性布局思维特征,在巨鹿道教法事科仪程式布局中,亦普遍地存在。大至三天玉皇大醮科仪13次道场中19个法事仪式的程式安排,这种三部性布局的思维特征,甚至微观地渗入到各项仪式的细部安排之中。也就是说,三部性(或三段式)结构布局的思维特征,已成为巨鹿道教法事科仪程式结构布局与巨鹿道教法事科仪音乐曲式结构布局的共同特征。

1. 巨鹿道教法事科仪程式 13 次道场整体结构三部性的布局思维:

道场	法事科仪项目		结构布局	道场	法事科仪项目		结构布局
一	1	诸神开经	I. 序部	七	11	请天师(一请一送)	
二	2	禁风取水	II. 正身(之一)	八	12	请天师(二请二送)	
三	3	请土地城隍		九	13	请天师(三请三送)	
四	4	发文		十	14	祝寿	(之三)
	5	扬幡、启师		十一	15	拜表	
	6	请五老		十二	16	放赦	
五	7	分灯		十三	17	卸醮大韵	III. 尾部
	8	迎鸾			18	施食科	
	9	大立十方			19	大送神	
六	10	请太阳	(之二)				

2. 巨鹿道教法事科仪仪式程式中三部性的结构思维布局(以部分仪式为例):

项目 结构	仪 式	请神开经	禁风取水	请太阳	祝寿
序 部		(一)开坛 (二)上坛	(一)开坛 (二)上坛	(一)开坛 (二)出棚请太阳	(一)开坛
正 身		(三)念经 (四)化坛 (五)念经 (六)呈上祭表 (七)送表 (八)念经 (九)大赞 (十)小赞 (十一)念经	(三)念经 (四)化坛 (五)呈祭上表 (六)送表 (七)禁风取水 (八)洒静坛场	(三)念经 (四)上表 (五)回坛 (六)献供	(二)祝寿 (三)化坛 (四)请玉皇 (五)进供 (六)朝天祝寿 (七)送玉皇
尾 部		(十二)落坛 (十三)烘棚	(九)祭厨 (十)落坛	(七)落坛 (八)祭厨	(八)落坛 (九)祭厨

巨鹿道教法事科仪程式结构布局与巨鹿道教法事科仪音乐曲式结构

布局所具有的这一共同特征并不是孤立存在的。这一规律特征,从总体上来看,与我国古代建筑艺术、绘画艺术的审美特点是基本一致的。从我国古代建筑来看,以其平面铺开,对称并置,纵深展开三部性布局为特点。如山西五台山大小寺庙 47 处,距台怀村 70 余里的佛光寺创建于北魏孝文帝时(471—499 年),东大殿为唐大中十一年(857 年)重建,文殊殿为金天会十五年(1137 年)重建外,其余为明、清所建。殿内降魔释迦弥勒佛、阿弥陀佛、文殊、普贤等 35 尊塑像,布局配套,相貌浑厚圆润,生动逼真,造型具有极显著的唐代风格。四周壁画、题字亦为唐代遗物。另有魏、齐、唐、宋等代的石刻经幢和砖造基塔配立寺的内外,形成荟萃一寺的多种建筑孤例。同样的情况在五台山南禅寺(五台县阳白乡李家庄村),该寺重建于唐建中三年(782 年),比佛光寺大殿还早 75 年,为国内现存最早的一座木构建筑。现存山门(前部)、大佛殿、东西配殿(主体部分)、后殿(后部)已充分体现了古代建筑中纵深展开的三部性布局特点。

我们从北京故宫博物院的建筑群,更能体验到这一传统的结构特点。其结构思维体现了典型的平面结构、对称呼应、纵深发展三部性的特征。

山东泰安岱庙的古建筑群亦鲜明地表露了这一艺术特点。

三部性的结构布局,不仅在中国古代建筑,佛、道宗教仪式与中国传统音乐作品中也作为普遍规律而存在,而这一规律与西方古典时期音乐作品的总体思维布局也是共通的。但是由于各民族生存地域之不同,历史发展与文化背景不同,在同样的思维规律之下,又有各自不同的特点。除了体裁、结构布局、速度三者对比因素外,如果说西方古典音乐之奏鸣曲、交响套曲在旋律发展、织体写作、调性转换方面的复杂的艺术整体,代表着西方古典音乐文化高峰的话,那么,中国传统器乐套曲中独特的节奏,多种形态的锣鼓乐组合与变化,则代表着古老东方音乐思维方式的一个特点。而这一特点的形成与发展,已经表露出它与中国古代祭祀、佛道法事的思维与程式的展开,有着极为密切的联系与因果关系。

(二)音乐艺术表现的基本手法与巨鹿道教法事科仪程式的关系

巨鹿道教法事科仪音乐中的各种艺术表现手法,如重复、变奏、循环、

连缀等,体现了中国传统音乐艺术的基本表现方法与原则,而这些艺术的表现手法与原则,又与巨鹿道教法事科仪程式的诸种表现手法与原则密切关联,相互呼应,如同一辙,亲密无间。

1. 重复

重复是音乐艺术最原始最基本的发展手法之一,在巨鹿道教法事科仪仪式的各项中,重复的手法也俯首可见。除器乐曲牌与法器在演奏中经常运用的重复手法外,在道教法事科仪中亦多处运用,如玉皇大醮第三天上午的道场[拜表]中第四个项目“拜忏”的韵白,其中“谢罪经”要不加变易地重复朗诵 10 遍等等。

2. 变奏

变奏的原则,在巨鹿道教法事科仪仪式中也有着充分的展示。如玉皇大醮第三天清晨的道场[祝寿],其中第五个项目“进供”。

[祝寿]中“进供”程式对比

	项目程式					
	敬 茶	敬 香	敬 花	敬 桃	敬 面	敬 酒
形式	念“敬茶经”随奏 法器[哑合钹]	念“敬香经”随奏 法器[哑合钹]	念“敬花经”随奏 法器[哑合钹]	念“敬桃经”随奏 法器[哑合钹]	念“敬面经”随奏 法器[哑合钹]	念“敬酒经”随奏 法器[哑合钹]
乐曲	《鬼谷泪接天下同》(乙六调),送茶	《小二番》(上字调),送香	《小二番》(乙六调),送花	《小二番》(凡字调),送桃	《小二番》(尺字调),送面	《小风韵》(上字调),送酒
法器	[小道场] [四声钹]	[小道场] [四声钹]	[小道场] [四声钹]	[小道场] [四声钹]	[小道场] [四声钹]	[小道场] [四声钹]
白文	念“四声语”经	念“四声语”经	念“四声语”经	念“四声语”经	念“四声语”经	念“四声语”经
法器	[小道场]	[三锤]	[三锤]	[三锤]	[三锤]	[三锤]

[祝寿]中的“进供”项目,包括茶、香、花、桃、面、酒六项。在程式布局

中,这六项不同的进供物品运用相同程式套式的变奏手法处理,在重复中变化进供的内容。在演奏乐曲与法器的安排上,开始的“敬茶”用《鬼谷汨接天下同》与法器[小道场],结束时的“敬酒”用《小风韵》与法器[小道场],形成“进供”总项目的序、尾的布局,“敬香”、“敬花”、“敬桃”、“敬面”四部分,虽然用了相同的乐曲《小二番》与法器[三锤],但《小二番》在各次不同的进供中运用了移调指法变奏,即有上字调、乙六调、凡字调、尺字调做了不同的处理,使同中有异,异中又有项目整体布局的统一。

玉皇大醮第二天上午的道场[请天师],在“转供”项目中运用了11种转供队形,其中“八字式”、“三八字式”即“横八字式”的变体;而“四门斗式”、“十字梅花式”也各有两种变体。

在巨鹿道教法事科仪程式中,还有一种类似中国传统音乐曲式结构中两个曲牌循环变奏的手法——“缠达”。如度亡科仪中第一次道场与第四次道场中的[送疏]项目,[送疏]共有12次,形成两个模式的次循环变化呈示。(见312—313页表)

度亡科仪的12次[送疏]中,形成一、三、五、七、九、十一,与二、四、六、八、十、十二之间的变化对比关系,这两对模式的变化对比主要表现在1—5和7—13个具体项目形式上。全部[送疏]的基本程式项目是一致的,而且用相同的韵白“八神咒”将12次[送疏]有机地统一起来。各次[送疏]内容的不同主要表现在9.“白文”、10.“念经”与11.“经曲”三项上。这种以两对模式构成的庞大的[送疏]程式,依靠循环变化与重复,创造了独特的法事仪轨程式。

3. 循环

循环的结构原则在巨鹿道教法事科仪亦多有体现。如度亡科仪中的[送路],我们把“白文”——“送路”标记为A;把“念经”——“送路经”标记为B;把“经曲”——“送路”标记为C的话。其结构模式为:

$$\begin{aligned} ABC &\rightarrow A^1 B^1 C^1 \rightarrow A^2 B C^2 \rightarrow A^3 B C^3 \\ &\rightarrow A^4 B C^4 \rightarrow A^5 B C^5 \rightarrow A^6 B C^6 \end{aligned}$$

→A⁷B C⁷→A⁸B C⁸→A⁹B C⁹

→A¹⁰B C¹⁰→A¹¹B C¹¹

在A、C的不断变化中,B“送路经”始终不变,在程式中循环出现,贯穿全局。

又如玉皇大醮第九次道场[请天师](三请三送),其中[北斗]项目的程式亦体现了循环的原则。

[北斗]项目的程式变化

形式	北 斗 程 式				
白文	“北斗”第一部分	“北斗”第二部分	“北斗”第三部分	“北斗”第四部分	“北斗”第五部分
韵白	[八神咒]				
经曲	《遍地花》 (乙六调) 法器间奏 [五声歌]	《大圣北斗经》 间奏法器 [五声歌] 《七元君经》 (乙六调)	《北斗九辰》 (上字调) 间奏法器 [五声歌]	《家用北斗经》 (乙六调) 间奏法器 [五声歌]	
乐曲	《小开门》 (乙六调)	《双背调》 (乙六调4)	《小花园》 (乙六调)	《小风韵》 (乙六调)	《四不像》 (乙六调)
经曲	《三宝赞》 接《小卷帘》				
乐曲	《二板小开门》 (乙六调)				
念经	“四声语”经 间奏法器 [四声钹]				
经曲	《赞北斗经》	《赞北斗经》	《赞北斗经》	《赞北斗经》	
法器	[天下同]	[天下同]	[天下同]	[天下同]	
念经	“四声语”经, 间奏法器 [四声钹]	“四声语”经, 间奏法器 [四声钹]	“四声语”经, 间奏法器 [四声钹]	“四声语”经, 间奏法器 [四声钹]	

[送疏]项目的十二次变化

形 式	送 疏					
	(一)	(二)	(三)	(四)	(五)	(六)
1.念经	“铃子腔”	“八仙赞”	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)
2.经曲	《琳琅振响》 法器随声 击节	《八仙赞》 同奏法器 [五声歌]	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)
3.念经	“护坛经”间 奏法器[五 声歌]	“颂经功 德”	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)
4.经曲		《颂经功 德》法器随 声击节		同(二)		同(二)
5.念经	“随声经” 法器随声 击节		同(一)		同(一)	
6.韵白	“八神咒”	“八神咒”	“八神咒”	“八神咒”	“八神咒”	“八神咒”
7.乐曲	上字调《小 花园》	乙六调《小 花园》	凡字调《小 花园》	尺字调 《小花园》	上字调 《小花园》	乙六调 《小花园》
8.圣诰	“高朝仙界 天尊”	“羽化升 仙天尊”	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)
9.白文	“生一喜,死 一悲……”	“泰山门下 出出入入 ……”	“亡灵一 去永无踪 ……”	“人死如 灯灭 ……”	“太上立 数说法 ……”	“一炷真 香烈火焚 ……”
10.念经	“吾今悲叹” 间奏法器 [五声歌]	“东宫主”	“三皈依”	“黄篆斋 筵经”	“黄莺经”	“聚魂经”
11.经曲	《吾今悲叹》 间奏法器 [五声歌]	《东宫主间 奏法器》 [五声歌]	《三皈依》 法器间奏 [五声歌]	《黄篆斋》 间奏法器 [五声歌]	《黄莺》 间奏法器 [五声歌]	《聚魂》 间奏法器 [五声歌]
12.白文	“八月中秋 雁南飞 ……”	“云来云去 无挂无哀 ……”	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)
13.乐曲	乙六调《双 背调》	乙六调《双 背调》	凡字调《双 背调》	尺字调 《双背调》	上字调 《单背调》	乙六调 《单背调》

[送疏]项目的十二次变化

形 式	送 疏					
	(七)	(八)	(九)	(十)	(十一)	(十二)
1.念经	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)
2.经曲	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)
3.念经	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)
4.经曲		同(二)		同(二)		同(二)
5.念经	同(一)		同(一)		同(一)	
6.韵白	“八神咒”	“八神咒”	“八神咒”	“八神咒”	“八神咒”	“八神咒”
7.乐曲	凡 字 调 《小花园》	尺 字 调 《小风韵》	上字调《小 开门》	乙六调《小 开门》	凡字调《小 开门》	尺字调《小 开门》
8.圣诰	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)
9.白文	“欲吟仙 苑玉琅函 ……”	“稽首皈 依大罗天 ……”	“焚得金 炉宝鼎 ……”	“父母养 育恩重 ……”	“昨日荒 郊野外 ……”	“金炉添炷 返魂香 ……”
10.念经	“三炷香 经”	“酆都韵 经”	“五供养 经”	“小 卷 帘 经”	“三 宝 赞 经”	“返 魂 香 经”
11.经曲	《三炷香》 间奏法器 [五声歌]	《酆都韵》 间奏法器 [五声歌]	《五供养》 间奏法器 [五声歌]	《小卷帘》 间奏法器 [五声歌]	《三宝赞》 间奏法器 [五声歌]	《返魂香》 间奏法器 [五声歌]
12.白文	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)	同(一)	同(二)
13.乐曲	凡 字 调 《单背调》	尺 字 调 《单背调》	上字调《四 不象调》	乙六调《四 不象调》	凡字调《四 不象调》	尺字调《四 不象调》

程式中最后三项“经曲”——《赞北斗经》、“法器”——《天下同》、“念经”——念“四声语”经,间奏法器[四声钹]。构成了[北斗]程式中的循环部分,它的出现,既可以使程式中的段落明晰,又可以使分开朗诵的五个部分的[北斗]白文有机地贯穿起来,构成一个整体。[北斗]白文五部分朗诵的各部分虽然运用了不同的器乐曲,但这五首器乐曲都用同一宫调——“乙六调”将其连贯起来。

4. 连缀

可以说,没有连缀的原则,就没有法事科仪程式。在三天玉皇大醮和度亡科仪法事中,共有 18 次道场,135 个仪式,没有一次道场和一个仪式不用连缀的手法。

巨鹿道教法事科仪运用连缀的原则,巧妙地将法事科仪程式中的各种表述形式和行为,如“圣诰”、“白文”、“念经”、“经曲”、“韵白”、“乐曲”、“法器”、“法鼓”、“踏罡”、“画符”、“上香”、“叩首”、“行进”等巧妙地穿插、连接起来,形成各道场仪式中相对有机的整体,有层次、有步骤、有起伏地组织与安排好整个法事仪式全过程。在总体的连缀形式中,各个仪式部分的衔接对比根据道场法事内容与教义的需要,又将重复、变奏、循环的手法融会其中,构成了一座完整的、富于生机与变化的、独特的东方宗教艺术圣塔。

著 作

一、著作目录

玉宸道院. 钧天妙乐全谱(工尺). 玉宸道院传谱, 清末:抄本

佚名. 道教颂赞谱, 清末:抄本

佚名. 道教音乐(工尺). 据抄本摄制显微胶片, 清末:抄本

佚名. 谈经(工尺). 清末:抄本

佚名. 七夕念斋意. 清末:抄本

贺龙骧, 彭瀚然. 重刊道藏辑要·全真正韵. 四川:成都二仙庵雕版, 1906

松甫. 法香(工尺). 1912:抄本

佚名. 献神书(工尺). 1914:抄本

佚名. 醉仙喜起道曲(工尺). 1916:抄本

锡棠. 神道笛曲(工尺). 1922:抄本

佚名. 施天仙(工尺). 1928:抄本

王培福. 道典(工尺). 据 1941 年重修本摄制照片粘贴本

赵雪楼. 唱念道曲(工尺). 1941:抄本

王君瑾译谱. 道教经韵二十六首(工尺). 据王氏抄本传抄, 1945

佚名. 道教礼赞(工尺). 年代待考:抄本

佚名. 习如音响(工尺). 年代待考:抄本

佚名. 南岳道教谱(工尺). 年代待考:抄本

佚名. 洞经谱(工尺). 年代待考:抄本

杨荫浏, 曹安和, 储丝竹. 瞎子阿炳曲集. 上海:万叶书店, 1951

亚欣, 刘世富, 巫选文等. 寺院音乐. 成都:中国音乐家协会成都分会, 1955:

油印本

中国舞蹈艺术研究会编. 苏州道教艺术集. 北京:中国舞蹈艺术研究会油印

- 本, 1957: 328
- 杨荫浏, 曹安和. 苏南吹打曲. 北京: 音乐出版社, 1957
- 扬州市人委文化处, 扬州市文联编. 扬州道教音乐介绍. 扬州: 扬州市人委文化处, 扬州市文联油印本, 1958
- 李民雄. 浙江民间吹打. 北京: 中央音乐学院油印本, 1958
- 李石工. 佳县白云山道教经韵八套及笙管曲二十七首. 西安: 陕西音乐家协会油印本, 1958
- 何钧, 樊昭明, 李石工. 陕西葭榆宗教音乐散编. 西安: 中国音乐家协会西安分会油印本, 1959
- 杨荫浏. 宗教音乐·湖南音乐普查报告附录. 北京: 民族音乐研究所, 1958: 油印本, 音乐出版社, 1960
- 武当山道教音乐调查组. 武当山道教音乐调查报告. 武汉音乐家协会油印本, 1962: 1—6
- 湖南省群众艺术馆. 宗教歌曲·湖南民间音乐资料之六. 长沙: 湖南省群众艺术馆油印本, 1962
- 陈国符. 道藏源流考. 上海: 中华书局, 1963
- 约翰·古柏. 台湾北部卢山道教办场仪式法事实地描述. 夏威夷: 1977
- 咸阳地区文化局民间音乐编委会. 咸阳地区民间歌曲集成·宗教歌曲. 咸阳: 咸阳地区文化局民间音乐编委会油印本, 1981
- 周厚群. 谷城道教坛门音乐. 谷城: 谷城县文化馆油印本, 1982
- 史新民主编. 中国武当山道教音乐. 北京: 中国文联出版公司, 1987: 246
- 李叔还. 道教大辞典. 杭州: 浙江古籍出版社, 1987
- 谷城县文化馆. 道教坛门音乐集成. 谷城: 谷城县文化馆油印本, 1988
- 甘绍成, 董阳. 全真正韵集. 中国民族民间器乐曲集成·四川卷编辑部复印, 1989
- 曹本冶, 罗炳良. 国际道教科仪及音乐研讨会论文集. 香港: 海峰出版社, 1989
- 沈阳市民族民间器乐曲集成编辑部. 沈阳太清宫道教音乐. 沈阳: 沈阳市民族民间器乐曲集成编辑部印, 1990
- 大理下关文化馆. 大理洞经古乐. 昆明: 云南人民出版社, 1990

- 曹本冶. 道教度幽乐谱. 香港: 圆玄学院印, 1990: 235
- 曹本冶, 毛继增, 魏煌主编. 第二届道教科仪音乐研讨会论文集. 北京: 人民音乐出版社, 1991: 212
- 史新民主编. 全真正韵谱辑——玉溪道人闵智亭传谱. 北京: 中国文联出版公司, 1991: 310
- 张鸿懿. 中国道教音乐: 北京白云观音乐研究, 附二十六首北京韵曲谱. 北京: 北京白云观油印本, 1992
- 甘绍成, 王纯五. 中国道教音乐. 成都: 西南交通大学出版社, 1993: 265
- 王忠人主编. 中国龙虎山天师道音乐. 北京: 中国文联出版公司, 1993: 398
- 袁静芳, 李世斌. 佳县白云观道教科仪音乐研究. 1993
- 钱铁民, 马珍媛. 无锡道教科仪音乐研究. 1993
- 曹本冶, 蒲亨强. 武当山道教音乐研究. 台北: 商务印书馆, 1993: 239
- 蒲亨强. 道教与中国传统音乐. 台湾: 文津出版社, 1993
- 王勇主编. 端公戏音乐. 文化艺术出版社, 1994
- 吕锤宽. 台湾的道教仪式与音乐. 台湾: 学艺出版社, 1994
- 吴枫. 中华道学通典. 文化艺术出版社, 1994
- 张择洪. 步罡踏斗——道教仪礼祭典. 成都: 四川人民出版社, 1994
- 周振锡, 史新民, 王忠人等. 道教音乐. 北京: 燕山出版社, 1994: 222
- 朱越利主编. 中国道教宫观文化. 北京: 宗教文化出版社, 1996
- 曹本冶, 刘红. 龙虎山天师道音乐研究. 台北: 新文丰出版公司, 1996
- 曹本冶, 王忠人, 甘绍成等. 中国道教音乐史略. 台北: 新文丰出版公司, 1996: 274
- 张凤麟, 曹本冶. 苏州玄妙观道教科仪音乐. 台北: 新文丰出版公司, 1997
- 曹本冶, 朱建明. 海上白云观施食科仪音乐研究. 台北: 新文丰出版公司, 1997
- 田青主编. 中国宗教音乐. 北京: 宗教文化出版社, 1997: 322
- [日] 泷本裕造. 日本音乐与中国音乐. 日本: 京都艺术大学出版社, 1998
- 武汉音乐学院电教室. 武当山道教乐曲. 1998
- 袁静芳. 巨鹿道教音乐研究. 台北: 新文丰出版公司, 1998
- 刘红. 苏州道教科仪音乐研究. 台北: 新文丰出版公司, 1999: 251
- 王光德, 王忠人, 刘红等. 武当韵——中国武当道教科仪音乐. 台北: 新文丰

- 出版公司,1999:458
- 周高德.道教文化与生活.北京:宗教文化出版社,1999
- 向思义,胡军.中国茅山道教音乐.武汉:长江文艺出版社,2000:218
- 杨民康,杨晓勋.云南红河、文山瑶族道教科仪音乐研究.2000
- 胡军.中国道教音乐简史.北京:华龄出版社,2000:191
- 中国民歌集成·江苏卷编委会.江苏宗教歌曲选.南京:中国民歌集成·江苏卷编委会编,2000
- 袁静芳.中国传统音乐概论.上海:上海音乐出版社,2000
- 蒲亨强.神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究.成都:巴蜀书社,2000:280
- 邓光华.贵州土家族傩坛仪式音乐研究
- 甘绍成.青城山道教音乐研究.台北:新文丰出版公司,2000:526
- 张鸿懿.北京白云观道教音乐研究.台北:新文丰出版公司
- 刘志宛.中国民间信仰论集.台北:新文丰出版公司
- 曹本冶,徐宏图.杭州抱朴道院道教科仪音乐研究.台北:新文丰出版公司
- 曹本冶,徐宏图.温州平阳东岳观道教科仪音乐研究.台北:新文丰出版公司
- 鲁尔夫·斯丹因.第二世纪至第七世纪的民众宗教与道教.耶鲁大学版
- [日]泷本裕造,刘红.道教大词典(音乐卷).荷兰,2000

二、著作提要

贺龙骧，彭瀚然编．重刊道藏辑要·全真正韵．四川：成都二仙庵雕版，1906

《重刊道藏辑要·全真正韵》是一部全真派经韵谱集，原由清代道士彭定求编订，清光绪三十二年（1906年）成都二仙庵住持阎永和、新津彭瀚然发起重刻，贺龙骧参与校订，是《明·正统道藏》之外的一部全真道经韵乐章，也是目前尚存于世的最完整的一部全真道乐谱集。

本谱集共收录全真派常用“正韵”56首。其曲目：[澄清韵]、[举天尊]、[双吊挂]、[大启请]、[小启请]、[天尊板]、[中堂赞]、[小赞韵]、[大赞韵]、[步虚韵]、[下水船]、[干倒拐]、[反八天]、[早皈依]、[午皈依]、[晚皈依]、[风交雪]、[仙家乐]（一）、[仙家乐]（二）、[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]、[慈尊赞]、[黄箬斋]、[仰启咒]、[三信礼]、[三拿鹅]、[五召请]、[阴小赞]、[五供养]、[悲叹韵]、[小救苦引]、[召请尾]、[返魂香]、[十伤符]、[金骷髅]、[银骷髅]、[咽喉咒]、[梅花引]、[反五供]、[出生咒]、[宝箬符]、[跑马韵]。经文右侧注有“当”（铛子）、“请”（鐃）、“鱼”（木鱼）等法器演奏的状声字，并用圈、点注明“板眼”记号。这一乐谱，早在清代就是全真派各宫观的通用乐谱并沿用至今，当今我国内地全真派各宫观所用的“玄门日诵早晚课”、“萨祖铁罐施食祭炼科范”中的多数经韵唱词，均与《重刊道藏辑要·全真正

韵》相同。但这种谱式未标明旋律腔调,只是以“当请”作为声韵乐拍的长短与速度的控制,离开经韵老师的亲传嫡授,仍不能直接依谱诵唱。

由玉溪道人闵智亭传谱的《全真正韵谱辑》,与二仙庵雕版的《重刊道藏辑要·全真正韵》内容基本相同。《全真正韵谱辑》不仅经过闵智亭道长的整理,而且于1990年与武汉音乐学院道教音乐研究室合作录音、记谱、整理出版,其韵腔除保留“当请”韵板外,还以简谱刊出,这使我们对《全真正韵》的经词、韵腔、韵板的整体了解与认识提供了一本重要的参照资料。

中国舞蹈艺术研究会·苏州道教艺术集·北京:中国舞蹈艺术研究会油印本,1957:327

本书是中国舞蹈艺术研究会研究组在苏州市文化局的协助下,于1956年8月到苏州对苏州道教乐舞进行搜集和整理工作的成果。在调查研究、搜集整理的基础上,汇集了苏州道教的建筑、神像、雕刻、版画、神画、音乐等材料,编成《苏州道教艺术集》。全书共分四大部分,全面记录、论述了苏州道教的醮事科仪、道教音乐、正一雅韵以及众多的图片,是一部较早对一个地方科仪音乐的全面收集整理、论述的文献资料。

第一部分:“苏州道教的醮事”。详细地介绍了“全符”、“全表”、“火司朝”等醮事。“全符”即全本的发符。内容是向三界各衙发出公文,祈福消灾,是醮事中最重要的法事。“全表”即全本的上表,内容是上表文给神仙天尊,祭告上苍,表白意愿。此仪的音乐特别雅致,每一段都有很好的伴奏。“火司朝”上朝“火官洞阳大帝”,求免火灾。在这三部法事开始以前,先要做“功课”,念“清静经”,才接做正式法事。文中将上述三醮事的详细过程及所诵唱经韵作了具体的介绍,还绘制部分群舞图形,以及“职员组醮事唱词程序表”、“法员组建醮程序表”、“音乐组醮事笛曲程序表”、“事务组整备物件表”等。

第二部分:“苏州的道教音乐”。这是余尚清先生写的苏州道教音乐的

一篇概述,全面系统地阐述了苏州道乐的源流与音乐特征。文中提出:以前道教的乐师们的艺术创造活动——与法事相配合的音乐演奏,往往是在搀杂着这种把音乐幻想化了的气氛之下进行的。还举出苏州道教的三大醮事,每部法事之前有序曲——吹打音乐,法事进行中有歌有舞,音乐有独唱、齐唱、独奏、齐奏等等,法事终了还有尾声。“整个法事音乐结构的完整性、强弱、浓淡的对比以及表现力的多样丰富,音乐语汇、风格的民族性、典型性及统一性,都达到高度的艺术成就。”这是我们民族古典的音乐杰作,这是一份宝贵的民族音乐遗产。还谈到了道教音乐的出处,一是来自古代宫廷,二是来自民间,三是梵音。还从音阶调式及旋律的进行、结束与昆曲做了比较,说明二者之间根据各自的需要相互吸收,相互影响,共同之处甚多;说明在戏曲、中国古典的绘画、文学、诗歌……中的艺术表现方法,都有它相共通的地方。苏州的道教音乐主要是笛曲、吹打、鼓段以及经忏等。笛曲共有 90 支,分《钧天妙乐》(上部、中部、下部)、《古韵成规》、《霓裳雅韵》;吹打音乐共有 16 套,并介绍了吹打中笛曲的五个变奏与鼓段的慢、中、快三种特殊敲击法,以及所形成的特殊效果。文中还指出:“苏州的道教音乐,不但源远流长,而且蕴藏也极丰富”;认为“这些吹打曲与笛曲,都……可作为舞台演奏的乐曲”。从“锣鼓吹打”中,“还可以从里面学习到用中国音乐手法,表现战争场景的处理办法”。而经忏曲也“可以把它当作进行研究古代音乐的重要资料”;当作创作较大型音乐作品的“音乐语汇”。

第三部分:“正一雅韵曲目”。除全面介绍乐曲目录之外,并将[全符]、[全表]、[火司朝]的全套经韵曲刊出,用直板编排,锣鼓谱采用谐音谱,经韵乐谱采用工尺谱,还用“×”、“○”、“、”在音符旁标出拍子,音符时值(实质)是借用简谱与五线谱符干的记法,十分富有特色。

第四部分:“图片部分”。共刊照片、图片 113 幅之多,有榜文、对联、神仙像位、祭祀场合、法器 etc.,具有极高的史料价值与欣赏价值,是一批不可多得的资料。

史新民主编·中国武当山道教音乐·北京：中国文联出版公司，
1987：246

本书是以武汉音乐学院部分音乐工作者为主的《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部，对武当山道教音乐进行全方位的实地考察，从音、谱、图、文、像五个方面，全面而翔实地对武当山道教音乐进行记录与整理，在此基础上出版的我国第一部道教音乐专著。全书共分四大部分，全面、系统地概述了武当山道教音乐的源流、沿革、发展，并对其流派、特征做了详细的论述，反映了20世纪80年代后期中国音乐界对道教音乐总体把握的水平。书中选入的韵腔（包括乾道、坤道的不同唱腔）和曲谱（包括正曲、耍曲）共80首，为中国道教音乐中的一份重要文献。

第一部分是“概述”。简要地介绍了“武当山道教的沿革及宗派”、“武当山道乐的沿革、分布及流派”、“法事与音乐”、“音乐分类”，并举出[澄清韵]等几首典型韵腔作了具体的介绍。文中指出，武当山属两大流派，正一派于北宋真宗年间进入武当山，宋元之际成为武当山道教宗派主体；全真教于明洪武年间龙门正宗四代传人丘元清来武当主持玉龙宫，至清代中叶成为武当道教的主体。唐时武当山的道场已有相当的规模 and 影响，至迟在元代道乐便已传入武当山，明代道乐已出现鼎盛场面。可以说武当道乐源远流长，影响深远，在全国道乐中具有特殊的重要地位。武当道乐流传中心主要在山上宫观和谷城县境内，按其活动范围和演唱风格，可分为“在家”、“出家”两大流派。武当山道教的法事活动分为修道法事、纪念法事和斋醮法事三类，均按照进行的程序和内容的不同伴有不同的音乐。其音乐分为“韵腔”与“曲牌”（即声乐、器乐）两大类，再根据演唱（奏）场合与对象不同，其韵腔又分为“阳调”与“阴调”，曲牌分为“正曲”与“耍曲”两小类。文中介绍的韵腔，让读者了解韵腔曲调在音乐形态上的一些特征和艺术手法。得出的结论是：武当山道教音乐，由于多种原因而“得以荟萃多阶

层、多地区音乐成分于一体,形成一个丰富复杂的、多层次的整体结构”。武当山道教音乐的整体结构包含有我国民族音乐各种品类的因素,其特点甚多,它由古代音乐、宫廷音乐、艺术性较为成熟的民间音乐构成,主要偏重于我国南方,尤其是江南一带音乐的风格色彩。具有代表性的课诵音乐是最纯正的道教本身的音乐类型,使用的管乐器律制也很有特色。

第二部分是“武当山道教音乐”。这是本书的主体部分。本节对武当山道教音乐作了具体、全面的论述。指出武当道乐分为韵腔与曲牌两类。韵腔,道众称为“韵子”,是在法事活动中讽经、念咒、诵诰、咏唱发展形成的歌腔,它是武当山道教音乐的主体。由于法事活动中不同的科范仪式及用途,形成了四种不同类别的歌腔形态:讽经腔、念咒腔、诵诰腔、韵腔。文中并将这四种歌腔分别作了介绍,除举出[澄清韵]等十几首阳调韵腔之外,又将武当山全本“玄门日诵早晚课”作了详细的介绍,还选录了“上祖师表”、“玉皇本行集经”、“小启朝”的部分韵腔,这些均属于殿堂内礼典,配合课诵、演法的歌曲。同时还将运用于殿堂外的斋醮道场活动的阴调歌曲作了介绍,也选录了“萨祖铁罐施食祭炼科范”全套及说明和“玄门应用荐亡科”曲选。

曲牌是运用于纪念法事与斋醮法事中的,因为这二类法事科仪中,除法师讽经、咏唱各类韵腔外,为了配合画符、念咒、禹步、掐诀等宗教科仪内容,以及行法时的各种宗教动作,需要演奏器乐曲牌。曲牌分为正曲(用于法事科范仪式的正式程序之中),耍曲(用于法事科范仪式正式程序开始之前)和法器牌子(作为韵腔曲牌的引子、尾声、间奏或伴奏使用)三类,并列举了部分曲牌的实例。

第三分部是“谷城伙居道音乐”。谷城“伙居道”音乐是武当山道教音乐(正一派)流入民间的一个分支。由于它属于“在家道”,鉴于其法事活动的对象和长期受当地民间音乐的影响,虽然也由韵腔与曲牌两大部分组成,但在风格与法器的使用上与“出家道”有所不同,书中采用了比较的方法作了简略的介绍。在“韵腔”方面,“出家道”大都“优雅婉转,表情细致,

节奏平稳”；“伙居道”则“质朴、粗犷，节奏上多切分，旋律多大跳”。由于二者均属同一道乐体系，有基本相同的法事活动与演唱曲目内容，故在同一法事活动中的同名韵腔里，存在着诸如音阶、调式、句法结构、基本旋法等方面相似的情况，甚至少数腔节完全相同。并从“完全相同”、“部分相同”、“基本相同”三种类型中举例予以说明。在“曲牌”方面，“伙居道”曲牌的曲目丰富，在其整个音乐中比例比“出家道”要大，道士的演奏技艺较高，曲牌比较华丽，演奏气氛热烈、欢快，民间气息浓厚；但和“出家道”曲牌中的花板相比较，在音乐风格上非常相似，并从基本骨架、同名异曲、结构等方面作了分析对比，说明谷城“伙居道”音乐的形成，“是山上道乐与山下民间音乐相互融合的结果，它是一个荟萃多层次音乐的复合体”。

最后一部分用了少量的篇幅介绍了“道人小传”，重点介绍了著名全真道高功、职业道家音乐家喇万慧，还介绍了正一道三茅派传人方继权、全真道龙门派吴理瀛、全真道经乐师何本灼、伙居道音乐家周炳相、袁学训等高道，他们均对保存道教音乐做出了有价值的贡献。

甘绍成，王纯五．中国道教音乐．成都：四川交通大学出版社，1993；265

本书按内容分为上篇和下篇两部分。

上篇部分为“道教音乐的历史”，由王纯五先生撰稿，分别由一、“中国古代的祭祀音乐”；二、“早期道教的音乐理论”；三、“汉晋南北朝的道教音乐”；四、“唐代的道教音乐”；五、“宋代的道教音乐”；六、“元明的道教音乐”；七、“清代的道教音乐”；八、“近代的道教音乐”八章组成。该篇部分，作者以历史唯物主义的态度，通过较为丰富的文献资料，对道教音乐产生的历史渊源和在各个历史时期的发展，以及道教音乐在历史发展进程中与巫教祭祀音乐、宫廷音乐、佛教音乐和民间音乐的相互影响等，均作了一定程度上的阐述。

下篇部分为“各地道教音乐概述”，由甘绍成撰稿，分别由一、“北京的道教音乐”；二、“上海的道教音乐”；三、“四川的道教音乐”；四、“山东的道教音乐”；五、“山西的道教音乐”；六、“河北的道教音乐”；七、“辽宁的道教音乐”；八、“黑龙江的道教音乐”；九、“陕西的道教音乐”；十、“湖北的道教音乐”；十一、“湖南的道教音乐”；十二、“江苏的道教音乐”；十三、“云南的道教音乐”；十四、“台湾的道教音乐”；十五、“香港的道教音乐”十五章组成。该篇部分是作者在参考了大量发表的已有论文的基础撰写而成的。

蒲亨强·道教与中国传统音乐·台湾：文津出版社，1993

本书旨在对道教音乐的历史与现存状况以及它与中国传统音乐的内在联系进行阐述与探讨。全书内容围绕两方面展开：一方面较系统地阐述了音乐的历史及自身构成特征；另一方面深入揭示了道教与中国传统音乐的内在联系。全书共分十二章。

第一章：阐述了道教音乐的发生、发展、历史演变和传播，以及发展、衰落和现存状况等背景，能够获得较清晰的道教音乐的历史脉络和分布状况。

第二章：对道教音乐的宗教音乐基本特点、功用、音乐形态和风格特点做了细致的剖析，重点放在宫观道乐。

第三章：介绍分析了道教科仪音乐的运用情况和内在规律，道乐与仪式既相配合，又有其独立性和多重关系，使读者既能清楚地看到道教音乐在仪式中的个体用法，又能观其音乐自身的美学价值。

第四章：分析道教仪式常用音乐，并以曲目分类考源的主线，对其音乐来源、衍变以及形式风格等特点予以微观透视。

第五章：介绍历代宫廷运用道教音乐的情况。

第六章：对佛教与道教音乐的影响关系和各自特点作了比较。

第七章：主要介绍了道家哲学对文人音乐美学观念所产生的影响。

第八章：道教对戏曲题材、剧目、创作和戏曲科范、音乐结构的影响。

第九章：结合道教文化对“声曲折”谱的源流和演变作了较为系统的研究。

第十章：道教器乐音乐与传统器乐音乐的关系和影响。

第十一章：道教音乐与地方民歌的相互影响。

第十二章：作者对道教音乐在中国传统音乐史中的作用和地位作了评估。

书中不仅立足于音乐形态学，而且也考虑到文化学、民族学、历史学等学科背景来考察道教音乐现象，大大拓展了道教音乐的研究视野和方法，并揭示出道教音乐特有的丰富内涵。

周振锡，史新民等．道教音乐．北京：燕山出版社，1994：222

本书作为《中国道教文化丛书》之一，主要从道教音乐的历史、道教音乐的形态、道教音乐与古代音乐文化、道教音乐与现代民族民间音乐的关系、国内各主要宫观道乐的状况、近现代道教音乐的研究趋向等问题，进行了全面深入的阐述，全书共分十章。

第一章：“道教音乐的历史概貌”。全面叙述了道教音乐的生成、发展、流变及在各个历史时期的特点，并对道教音乐在自身发展过程中有着重要影响的人和事作了简要的阐述。

第二章：“道教经典、道家著作中的音乐理论”。本章从众多的道教经典、道家著作中，对有关音乐方面的记载与论述，分成四节作以介绍：一是“关于音乐的来源”，二是“关于音乐的社会功能与宗教功能”，三是“关于音乐的乐律理论”，四是“关于音乐审美”（包括审美意义、审美功能、审美过程）。

第三章：“道教宗派与道教音乐流派”。介绍了“道教宗派的历史演变

状况”,将“正一派音乐”、“全真派音乐”作为道教音乐的两个不同流派加以叙述,将它们的形式与特点、乐器与乐谱、历史演变均作了详尽的介绍。

第四章:“道教音乐形态概述”。本章分两节对“道教音乐的种类与层次”和“道教音乐诸要素的构架形式”两方面进行了全面深入的探讨,并列了几种典型的“道教音乐的节奏”和“道教音乐的旋法”,对其中的一些普遍规律作了简要的论述。

第五章:“道教音乐中的法器与曲牌”。阐述了法器在道教科仪中的重要地位和作用,并按“法器种类”、“法器渊源”、“法器的功能及运用”、“乐器”等内容,分别作了具体说明。文中还将部分宫观使用的打击法器和乐器列表予以说明,并绘有部分打击法器形制图,还对“曲牌”的用途、板式、传谱也作了叙述。

第六章:“道教科仪与科仪音乐”。道教斋醮科仪音乐是配合斋醮科范而使用的仪式音乐,本章列举了武当山宫观道乐中的“玄门日诵早晚课”及“萨祖铁罐施食祭炼科范”的音乐及其进行程序作了详细的介绍说明。

第七章:“道教音乐与我国古代宫廷音乐”。在介绍经韵乐章的产生之后,用汉唐等各朝代宫廷祭祀乐章进行比较,说明“无论是曲无词的宗庙音乐,还是词曲皆备的郊祀歌章,其结构形式与传承下来的道教经韵乐章甚为相似”。道教音乐从内容、形式以及音乐风格,都富有鲜明的宫廷祭祀乐章的特点。

第八章:“道教音乐与我国近现代民间音乐”。道教音乐与民间音乐的血缘关系,早已为前人所认识;近现代随着道教渐趋民间化、世俗化,其音乐也已渗入较多成分的地方民间音乐。文中分别就道教音乐与民歌、曲艺、戏曲、民间器乐曲的关系作了简要阐述。并举出“武当山道教音乐与湖北民歌”、“二人转”与“东北韵”、“上海白云观道乐与江南丝竹”、“苏州玄妙观道乐与苏南吹打”、“河北巨鹿道教音乐与河北吹歌”、“西安城隍庙鼓乐与西安鼓乐”、“香港地区的道乐与广东音乐”、“台湾道教音乐与福建南音”等实例说明。

第九章：“我国近现代主要宫观的道教音乐”。对全国主要宫观和地区的道教音乐历史、主要经韵使用情况及特色作了详细的阐述，其中有“北京白云观道乐”、“山东崂山道乐”、“沈阳太清宫的‘东北新韵’”、“湖北武当山道乐”、“川西道教音乐”、“苏州玄妙观道乐”、“上海道教音乐”、“台湾香港地区道教音乐”等。

第十章：“我国近现代对道教音乐的整理研究”。我国自 20 世纪 50 年代个别收集道教音乐，至 80 年代在《民族器乐曲集成》的带动下，把宗教音乐的收集、整理、研究引入了一个新的阶段；海外部分音乐文化学者，对道教音乐的研究整理也给予了关注，并在道乐研究方面取得了丰硕的成果。把当前的“道教科仪音乐的研究趋向”归纳为“道教音乐自身形态的研究”、“音乐史学上的道教科仪音乐研究”、“音乐民族学上的道教科仪音乐研究”以及“地域性文化学上的道教科仪音乐研究”四个方面。最后指出：“由道教音乐文化所引发出来的一个庞大的传统文化系统已经显现，道教音乐所涉及的领域以及所产生的种种文化效应，正预示着它本身的存在价值和研究意义。”

最后还附录有“道教音乐韵腔、曲牌选曲”，录有全国一些宫观的[早皈依]、[小开门]等韵腔、曲牌十余首。

曹本冶，王忠人，甘绍成等．中国道教音乐史略．台北：新文丰出版公司，1996：274

本书是《中国传统仪式音乐研究计划》的其中一项成果。参与此项的多位研究员，以集体的力量，对有关道教音乐的零散历史文献资料做了梳理，撰成此书。全书依道教文化在中国历史中的各发展阶段而分六章撰写，每章以一历史阶段之社会文化环境为引子，继而讨论该时期道教音乐文化之现象。

第一章：“道教音乐之源”。作为道教音乐之源的古代祭祀乐舞是中国

古代音乐的重要构成,其发展水平与状况受先秦时期的生产力、社会及音乐文化发展整体状况制约。道教来源于古代社会的原始宗教信仰和民间巫术、神仙传说与方士方术、先秦老庄哲学和秦汉道家学说,道教音乐则来源于巫仪乐舞、先秦巫乐舞、荆楚巫乐舞。

第二章:“汉晋南北朝的道教音乐”。道教音乐产生于汉代,南北朝是形成期,它发端于东汉“三张”的天师道斋醮科仪音乐;至两晋南北朝时,经上清、灵宝派道士的推演,形成了具有自身特点的道教科仪音乐体系。天师道产生后,随即出现了它早期的斋醮仪典与科仪音乐。这些仪典,大致有号称一千二百卷的《天官章本》、《灵宝经》及二十四卷“章醮”道书。早期科仪音乐的形式也是比较简单的,歌、舞、乐并举,歌已经有了“谣歌”和“弦歌之分”。北魏寇谦之在“直诵”基础上又创造了“乐诵”形式,南朝刘宋道士陆修静撰写了大量的灵宝经书、仪典和步虚乐章,极大地推动了灵宝派科仪音乐的发展。这样,科仪道士有了明确分工,科仪音乐活动有了相当规模,[步虚]等道曲广泛使用,道教出现了“梵咏”之声。同时也出现了早期道教音乐理论,主要见于《太平经》、《老子想尔注》和《抱朴子内篇》等重要经典。

第三章:“隋唐五代的道教音乐”。这一时期,科学技术有了很大的发展,唐代的艺术达到了很高的成就。唐代统治者奉行崇道政策,使道教发展出现了鼎盛时期。道乐向官廷长入,唐玄宗对斋醮科仪音乐尤为重视,在内道场亲教道士[步虚声韵],并在内廷设立梨园发展道乐。由于道乐与燕乐关系密切,致使当时的道曲、道调在数量上与日俱增,也产生了一批有影响的像《霓裳羽衣曲》等道调法曲。雅乐也被统治者用于道教祭祷活动中。道曲、道调的创作活动也十分活跃,作品也日渐增多。有试演新作的道乐表演中心——太清宫,有培训道乐的声赞科。同时,道曲[步虚]在道观、官廷和民间广泛流行和传承。著名诗人李白、白居易等也创作了不少的步虚词。并且也出现了道乐对佛乐的吸收、利用现象,道乐对民间歌曲、民间歌舞的吸收利用的情况。张万福、朱法满、杜光庭等对斋醮科仪的整理、编

撰、修订,也反映了科仪音乐的变化与发展状况。

第四章:“宋金的道教音乐”。宋代统治者尊崇道教,大肆利用道教音乐,促进了道乐与宫廷音乐的进一步融合。北宋政和年间问世了一部道教声赞谱集——《玉音法事》,同时也产生了一种以演唱道教故事为主要内容的新型说唱音乐形式——道情。在南宋盛行的“三山符箓”派中,以江西龙虎山正一派的道教音乐影响最大;在金朝所统治的北方,出现了三个新的道派,即太一道、真大道、全真道,以全真道影响最大,并形成了七个支派。宋代道乐与宫廷音乐也产生了融合,形成了道乐在宫廷祭祀活动中使用,宫廷音乐在道教宫观中使用的情况。此期将《玉音法事》收入《道藏》,文人参与道乐的创作,道士、艺人、宫廷杂役均参与道情的演唱。

第五章:“元明清时期的道教音乐”。元代道教呈现十分鼎盛的局面,随着全真道、正一道两派的对峙,道教音乐也开始各成体系。正一派长于斋醮符箓,全真派偏重清修炼养,一方面对原有道乐各有取舍、选择,另一方面根据不同之需求创制新的道曲。全真道最具代表性的科仪活动——“玄门日诵早晚课”,已成定制,其音乐也趋于完善;元代民族矛盾突出,一大批文人、雅士加入到全真道的行列。元杂剧、南戏是元代音乐文化的主流,它们与全真道音乐有着十分密切的联系。元代,江南正一道发展达到了巅峰状态,盛行于民间,活跃于朝野;斋醮科仪在原有基础上更趋规范,用于斋醮的音乐也就更加丰富和完备。明代道教开始出现式微,但是仍然得到明帝王的扶植和崇奉。宫廷滥行斋醮,可谓“不斋则醮,月无虚日”。如此繁盛的斋醮活动,“神乐观”、“乐舞生”应运而生,构架了明代所特有的宫廷音乐机制,宫廷祭祀音乐和道教斋醮音乐系于一脉。永乐年间御制的道教科仪乐章《大明御制玄教乐章》,是明代道乐宫廷化的最主要标志。武当山道教音乐亦呈鼎盛之势。明清的道乐,在由官方流人民间,与广大民众的信仰和世俗生活的结合中求得生存与发展,加快了民间化和世俗化的进程。道情、道情戏得到发展,明清器乐文化的发展对道教音乐进一步世俗化产生着深刻影响。民间伙居道士数量剧增,其音乐更多采用了当地流

行的,为老百姓所能接受的民歌、戏曲及器乐曲牌。其音乐所具有的很强的地方性和民俗性,充分体现了“道不离俗”的传统。这一时期,有些许道乐乐谱流传下来,比较多的是清代散落于民间的伙居道的传抄本。较有影响的如《全真正韵》、《清微黄箓大斋科仪》、《曹谱》等。

第六章:“当代的道教音乐”。清末至1949年前后,正常宗教活动时断时续,道教音乐的学术理论研究几乎是一片空白。50年代中后期尚有一批音乐家,对部分地区的道教音乐资料作了极有历史意义的收集和整理。80年代宗教音乐研究开始复苏,随着研究范围和学术领域的不断扩大和深入,逐渐形成了一个学术研究热点。《中国民族音乐集成》的全面实施,促成了全国不同程度地对道教音乐的收集和整理工作。特别是1989年全国宗教音乐编辑工作会议,把这项工作引入一个新的历史阶段。在此前后,香港及台湾的几位学者也分别对当地的道乐进行了较为系统和深入的收集整理和学术研究。文中分“三山符箓派道乐”、“江南正一道音乐”、“北方全真道音乐”、“香港及台湾道教音乐”等几方面分别对全国的主要宫观道乐作了介绍。最后对“当代的道乐研究”的情况作了阐述,把道乐研究分成三个阶段,指出了道乐研究的基础格局,还谈到了道乐研究的大略趋势。

书后还附有“历代有影响的道乐谱集”。

刘红:《苏州道教科仪音乐研究》,台北:新文丰出版公司,1999:251

本书是作者结合多年来从事道教音乐研究的心得体会,综合道教文献和道教音乐于总体上的一般共识,以苏州道教“天功”科仪为例,本着由个体观整体,由特殊观一般,由表象观实质的指导思想,对苏州道教音乐的历史、特点以及音乐形态特征作了描述和分析。在分析现象的基础上,对苏州道乐中诸如道乐与地方民间音乐的关系,道人之音乐概念与价值观念,道教音乐与宇宙意识等社会文化因素作了探讨。全书由如下章节组成:

绪论:对本选题的背景、与本选题相关的研究状况、本选题的意义作了描述,并就本书于研究方法上的构想进行了阐述。

第一章:简略介绍了苏州道教及其音乐的历史及现状。

第二章:对苏州道教科仪的历史、类别、功能等方面作了解释。

第三章:对苏州道教“天功”科仪之版本、“天功”科仪之时空、人员结构、“天功”科仪之程序以及音乐在科仪中的组合方式及运用之情形,作了较细微的描写。然后,就苏州道教科仪中的即兴因素(亦即固定因素与非固定因素的关系)、苏州道教音乐的分类等问题进行了讨论。

第四章:参考美国民族音乐学家内特尔(Bruno Nettl)有关音乐形态分析所归纳的主要方式,采用系统式(Systematic Approach)、直观式(Intuitive Approach)和选择式(Selective Approach)的方法,对“天功”科仪音乐的诸要素、旋律形态、节奏形态、结构形态等作了分析。

第五章:从所观察到的苏州道乐与诸如江南民歌、苏州弹词、苏州吹打、昆曲等地方民间音乐的部分相似相同现象入手,于地理环境、民俗习惯等方面,对苏州道乐与地方俗乐的渊源关系作了探讨。

第六章:首先探讨了苏州道人在音乐概念与音乐价值观念上与众不同的独特现象。在民族音乐学领域,不少中西方学者在相关研究中曾看到,被研究对象往往在“什么是音乐”这一概念上,时有悖于常理的解释。作者在田野考查中就观察到:某些在常人看来是音乐的现象,道人认为不是音乐,反之,有些道人认为是音乐的现象,常人却不以为然。以上述现象为线索,从宗教学、社会学的某些层面,对道人的音乐观作了解释与分析,并就“局(道)内人”与“局(道)外人”在音乐概念的界定标准与音乐价值取向上的异同关系作了讨论。该章后部对苏州道乐中的宇宙意识、仪式行为、人的训练和经历与音乐风格形成的关系,宫观管理制度与音乐风格形成的关系作了分析。

余论:讨论苏州道教音乐今后发展的问题。提出现代人的某些观念和行为,已对苏州道乐产生了直接或间接的影响,传统与现实相矛盾、相冲突

的现象已不可避免地存在着。由此,作者对该现象提出了主观的看法和认识。

王光德,王忠人,刘红等.武当韵——中国武当山道教科仪音乐.
台北:新文丰出版公司,1999:458

本书是“中国传统仪式音乐研究计划系列丛书”之十一。

随着道教音乐的发掘、收集、整理和研究工作在全国范围内展开,对武当道乐的认识也在不断地加深。本书作者之一的刘红先生,于1990年对“武当韵”加以界定后,在道内外产生了一定的影响,对“武当道”和“武当韵”的研究也成为学者们的热门课题。

本书除前言与后记外,主要由三部分组成。第一部分“《武当韵》论稿”,从“武当韵”的提出入手,就其形式、发展、特点等内容进行了全方位探讨;第二部分“武当科仪音乐采录纪实”,记述了课题组研究人员进行实地采录的过程;第三部分为附录,其中“武当科仪内容与音乐”,以1994年农历九月初九武当山举行的法事为基础,并参照《中国武当山道教音乐》一书(其中转引了该书“早晚坛”、“铁罐施食”等科仪的部分乐谱),系统整理出16个武当山常用科仪的程序、内容、音乐等,以期比较全面、忠实地反映武当山道教科仪与音乐的风貌。另附有部分图片作参照,说明各个科仪的演示情况。

胡军.中国道教音乐简史.北京:华龄出版社,2000:191

本书是一部力图描绘出道乐的简略历史面貌的专著。论著将道教音乐文化置于我国传统文化的大背景之下,以历史时序为线,叙述各历史时期道乐的发展、流变与特点,阐明道教音乐的起源与发展是沿着道教文化整体在各个历史阶段中的发展而不断延伸的。全书分为七章。

第一章：“道教音乐之缘起”。本章分“自然崇拜与古代民间祭祀”、“巫乐舞与道教音乐之萌芽”、“先秦道家的音乐哲学思想”三节进行阐述，从而说明远古时代的巫术是道教的渊源，道教音乐继承了“巫以歌舞降神”的传统，而老庄哲学与秦汉道家学说亦为道教音乐的形成奠定了理论基础。

第二章：“道教音乐之生成”。分为“道教斋醮仪典之形成”、“早期道教科仪音乐”、“直诵与乐诵”、“科仪音乐模式的建立”、“科仪音乐体系规范化”等五节叙述。从发生学的角度，阐述道教斋醮科仪和科仪音乐是共时共生的一个整体，道教音乐从一开始就包含在斋醮科仪之中，进而从道教斋醮仪典形成、早期科仪音乐、直诵、乐诵、科仪音乐模式的建立与体系规范化等方面加以论证。

第三章：“道教音乐之兴盛”。分为“道教受到皇室重视”、“燕乐法曲与道乐”、“唐玄宗制道曲”、“《霓裳羽衣曲》的出现”、“道乐的创作与表演”等五节说明。通过道教受唐朝皇室重视和唐玄宗参与道曲创制活动等大量文献史料的佐证，阐明道教兴盛的原因在于其得到上层政权与统治者的支持。

第四章：“道教音乐之流派”。分为“第一部经韵谱集《玉音法事》”、“全真道与《全真正韵》”、“伙居道及伙居道乐”等三节。通过对《玉音法事》、《全真正韵》以及伙居道音乐等情况的介绍，阐述了正一与全真两大音乐流派的历史流变及其风格特征。

第五章：“道教音乐之发展”。分为“神乐观与乐舞生”、“《大明御制玄教乐章》”、“各地宫观道乐”等三节。从明代“神乐观”、“乐舞生”道教音乐机制的建立和《大明御制玄教乐章》的出现，以及全国各地宫观道乐的迅猛发展，阐述明代道教科仪音乐，除沿用唐、宋旧曲外，仍继续得到重视和发展。

第六章：“道教音乐之倾斜”。分为“道乐的世俗化”、“道乐与元杂剧”、“道情的产生与发展”、“道乐与民间音乐”、“道乐传承谱式”等五节。从道乐世俗化，以及与民间音乐联系更为密切等角度，进一步阐述清代道教由

于与上层社会的疏远,道乐倾向民间,而这种倾斜,使其科仪音乐也逐步走向世俗化、民间化。

第七章:“道教音乐之现状”。分为“全真、正一道音乐”、“台湾、香港、澳门地区道乐”、“当代道乐研究”等三节。简介了全真、正一道乐和台湾、香港、澳门道乐及当代道乐研究之状况。

蒲亨强·神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究·成都:巴蜀书社,
2000:280

本书基于《道藏》、《藏外道书》等道经中相关道教音乐原始资料的基础上,以“总揽全貌、剖析典型、透视本质”为总目标,从历史、艺术和文化三方面对道乐进行了较为系统的论述。全书分绪论、上篇、下篇三部分。

绪论主要评述道乐研究的现状和问题,论述精密界定研究对象的重要性和必要性。认为正统道教科仪音乐是道教音乐的核心部分,应作为研究的主要对象,以逼近道乐的本质。

上篇文章为纵向的历史研究,强调用正统道教文献所载相关音乐的资料为基本史料,以科仪音乐为主要研究对象,来认识道乐发展史的完整线索和真相。由于从《道藏》等文献中发掘出大量以往音乐学术界鲜见的新资料,使道乐史研究有两个大的突破。其一,以典型科仪音乐具体情况的实证性研究(含类型、功能、程序、音乐曲目运用等),或填补、或充实了一些重要历史时期道乐实践的描述研究,从而改变了以往道乐史研究零散断烂的状态,而呈现出从东晋至今历代具有连续性、承递性的完整脉络。文中对于各时期前后传承演变的详细情况和轨迹都从典型仪式音乐的分析中作了翔实的析论,并建立了一个基本观点,即科仪音乐传统乃至正式形成于南朝灵宝派大师陆修静(而非学界过去所指认的北朝寇谦之),其基本模式(包括仪式的观念、结构、程序、基本曲目、唱法等)为以后历代各派所宗并延续至今。在理清道乐历史线索过程中,还揭示了其“依附官方、重

视传统、偏重南方和超越地域”等重大发展规律。其二,通过古今比较,对当代道教仪式音乐的主要类型和基本构件(曲名、仪式节目等)的历史来源作了清晰的解释和证明:以南朝陆修静编创的科仪为基本框架,是东晋以来历代科仪及音乐构件的累积和变异,其中特别完整地保存了明清道乐的面貌。

下篇五章分两大部分。第一部分旨在研究道乐的审美形态和审美风格特点。在形态学研究方面,提出道教科仪音乐框架是“起、承、合”性质的三部性结构;又通过具典型性的武当山与北京白云观科仪音乐的比较分析,指出核心主腔在不同曲目中的通用性特点。又通过体裁类型、不同道派风格的分析,阐述了十方韵在道乐整体结构中的核心性、本质性,并结合武当山、白云观和闵智亭道长等三个不同传派对十方韵音乐形态的基本共性和个性变化做了细致的辩证研究。在风格学研究方面,首先强调道教音乐宗教神学性的本质特点,道乐风格的形成受制于道教特异的音乐观念和宗教信仰,道教音乐在本体观、功能观和审美观上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,由此导致道乐独特审美风格的形成。接着根据音乐审美形态、历史文化学与修道养生学的多重分析,首次提出并论证了道乐主导审美风格的范畴——“阴柔”。

第二部分旨在多角度探讨道乐审美风格形成的文化基础要素,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要素的合力作用。

甘绍成·青城山道教音乐研究·台北:新文丰出版公司,2000:526

本书对四川省青城山道乐的历史现状、主要流派、礼仪、用具法物、乐队与乐谱、表演形式、曲韵腔调、道乐与本地俗乐及外地乐曲关系、传承与训练,分章作了详细的论述与研究。

三、著作选登

武当山道教音乐调查组：武当山道教音乐调查报告，武汉音乐家协会油印本，1962：1—6

1962年8月初，音协武汉分会派了一个小组，去均县武当山、房县、谷城等处，向武当山及其附近的道人和道士作了一些调查访问，现将初步了解到的一些情况报告如下。

（一）道教音乐的组成部分

由于宗教生活、信教目的和工作对象的不同，道教音乐形成“全真”、“应付”、“伙居”三个不同的组成部分（或可称为三种不同的流派）。

“全真”是专门对神做法事念经的道派。这类道人信教虔诚，一心只为自己死后得道成仙，很少外出为群众作法念经。他们的音乐（韵腔和打击乐）由于是对神的，不准变动，因此在流传中发展变化较少。有“死全真”之说，意即“全真”音乐是不变的，而且全国的“全真”都是一样。

“应付”这类道人除了对神做法事外，他们主要是应付道教徒的需要，为死人——为鬼做法事念经，超度亡魂，并借此得取经济收入维持生活。因其应会外界要求，而以“应付”得名。这类道人因他们经常接触外界人士，斋戒不严，多数吃荤。在音乐上和法事礼仪上为了吸引群众，比全真有许多发展变化。与“死全真”相对有“活应付”之说。意即一个地方的应付是一个样子。同一个韵腔，同一个曲牌其中就有些不同的发展变化，这些发展变化和各地的语言和音乐风格是有密切联系的，因此应付的音乐较之全

真富有地方色彩。在使用的乐器方面,应付除使用了全真的全部法器(打击乐)之外,并用笙、管、笛等乐器伴奏,或独立作器乐演奏。这些器乐曲中有“正曲”和“耍曲”两类,“正曲”是宗教仪式中的正规用曲。这部分数目不多,只四五首,而“耍曲”部分数目较多。所谓“耍曲”,即民间乐曲,应付道士把这些“耍曲”在法事中途插入演奏,以丰富宗教仪式内容。此外,在有些仪式中还加入一些“过刀山”(又名“穿剑”)、“缭绕”、“过火焰山”等杂技性、舞蹈性的节目以招徕。

“伙居”又称“伙居仙”(襄阳地区读“鲜”)、“伙居子”、“伙居道”,这部分人称“道士”,不是出家道人,又称“在家道”,生活和常人一样,结婚吃荤,平时不作道人装,不念经,不住宫观,把做道教法事、念经作为职业或半职业,专为人“打醮”、“做斋”,自身不存在修仙成道的问题,而是以做道教法事而谋生活,严格讲这种人只可称作“道教仪仗工作者”,接近于民间艺人。

因为这类人是靠做道教仪仗来谋生的,因此他们比出家道人更注重技艺,(出家道人解放前主要靠宫观田产生存)大都自幼从师学习,他们之中有许多人比宫观道人的音乐演奏技巧高。由于他们比道人更接近群众,音乐比应付道人更加丰富多变,有的地方乐谱中加入了丝弦,器乐曲中又分文曲武曲两类。有的伙居道士因其法事内容丰富,技艺高超,在群众中享有盛名,每当他登台做法事,群众夜间从四五十里外跑去观看。虽然道士不住在武当山,也不住在宫观,而散处于各地城镇、农村,但每年各地朝山时,则担任本地朝山会的仪仗队,到武当山后,各个小仪仗乐队互相竞赛交流。从事伙居职业的人数比道人数十倍,民国十八年左右,仅谷城一县就有一千余道士,据称现在尚有四百人会做这些仪式。

(二)道教音乐的初步估价

宗教音乐和宫廷音乐都源自民间音乐。佛教音乐和唐代音乐有着密切的联系。湖北武当山的道教是明朝永乐年间建山兴起的,因此可以估计它的音乐是不可能脱离明代当时的音乐生活的,至少反映了明代音乐的某些特征,加上宗教音乐是对神的,不能改动(如“死全真”),这就比较可靠

地保留了古老的原始面貌。由于古代没有录音器材，又没有科学的记谱，因此现在要想寻找几百年前的音乐是很困难的，而道教的全真音乐给我们探寻古代音乐保存了许多珍贵的资料和线索。

佛教是由印度传入中国的，因而佛教音乐中有外来音乐的因素。道教是一个纯民族的产物，音乐风格上就更纯一些，如从听到的一些全真道人演唱的韵腔[走马韵]、[三奠茶]等，民歌风格很浓，如将演唱的力度和速度稍加改变，可以是一首有特色的民歌风曲调。

在民族音乐研究中，很缺少有系统的原始材料。而道教音乐全真、应付和伙居这三部分音乐正是一套完整的、有系统的音乐发展资料，对研究民族音乐和地方音乐的发展规律和变化法则是非常有价值的，可以从同一韵腔如何由全真演变为应付和伙居。看到宗教音乐如何接受民间音乐的影响；可以从同一韵腔曲牌在不同流派的应付和伙居中的演变，找出这些发展变化的共同法则和典型的手法。这些法则和规律对我们发展民族音乐有重大的指导作用，这也正是目前最缺乏的东西。

道教音乐的从事者都应算作当时的专业音乐工作者，在他们的宗教仪式中有高功(领班、指挥)、表白(助理高功)、经师、执乐等职务，参加仪式工作的至少都会全部韵腔和打击乐，执乐则擅长笙、笛、鼓等技艺较高的乐器，他们对发展、集中保留专业演奏技巧是很有作用的。道教音乐中的器乐部分属合奏形式，有的多至20人左右参加演奏，这种演奏形式必须要有相当的经济条件做基础，而他们借助于宗教力量保留发展了这种形式。谷城伙居保留了在湖北不常见的乐器蕤子(又称闷子，与广东芦管相似，但为铜直管)的演奏技术。湖北民间器乐演奏形式保留不多，除“十样锦”和红白喜事用的唢呐班外，其他的很少见，因而民间器乐曲也不易保存，而伙居和应付音乐中保存的“耍曲”，对挖掘民间器乐曲就有特殊的价值了。

(三)武当山道教音乐及伙居音乐现状

武当山道教音乐的衰落，在解放前二三年就开始了，其主要原因有二。一是山上道人不堪山中生活清苦，宫观田产及施舍收入又多为当权道

人把持,一般道人衣食困难,学好技艺之后,纷纷外出到北京、上海、武汉等大城市挂单谋生。宫观主持道人见培养的人才不能为宫观使用,于宫观无利,遂不重视音乐人才的培养,纵有传授,也想了许多办法,使学会的人不致持技艺离山。如一个人学一部分,必须几个人凑在一起才能作法等;或者学而不精,技艺平常;或技艺不全面等。技艺高明之士先后离开,无高师传授也是原因之一。另一主要原因是在军阀混战、抗日战争和解放战争时期,国民党抓丁拉夫,道人也不例外。年轻力壮者相继逃走,后继更加无人。解放之初山上道人大都在40岁左右,音乐上稍有修养者均在60岁左右,此次访问找到的四个高功中,除1人63岁外,其余3人均在72岁以上。

经过调查访问,在武当山找到了音乐上不同的三组道人。

1. 在武当山紫霄宫、南岩、太子坡三处有道人5名,能演奏、演唱全真韵腔。经过初步回忆复习,能唱30多个韵腔,再经回忆估计可能达到全部韵腔80多个的二分之一到三分之一。这部分人中已找不到高功,只靠他们是很难收集全了。

2. 以武当山“金顶”为中心有一组应付道人,共10人,其中有高功3人,全部主要仪式均可做,音乐比较齐全,由于年岁都较大,没有能吹管的了。

3. 在武当山山脚草店镇附近的“周福庵”,有一组应付道人共8名。这一组道人的音乐特殊,“和哪里的应付也合不上”,称为高腔应付,形成的原因初步了解:一是吸收的民间音乐基础不同,另一是控制道人外出流散,二者也互相作用。有高功一个(已72岁),并找到他们特用的乐器和韵腔本,音乐比较齐全,这是一个很特殊的流派,要特别注意收集。

关于伙居道音乐,虽然他们过去在农村、城镇与群众有密切联系,但由于社会经济生活的改变,和时代人民精神面貌脱离,迷信职业受到冷落和限制也是正常现象,有劳动能力的道士也有的改行,从事生产,个别技艺突出的先后参加专业团体工作,衰落濒于失传也是伙居正常的发展规律。从

湖北襄阳地区来看,目前每个县都还能找到一组伙居道士,不过这些人年岁都较大,过去学习的年轻人,解放后十几年都没有搞过,逐渐忘了,因此这部分音乐的收集也带有抢救的性质。根据初步了解,谷城的伙居音乐人员齐备,在演奏技术、乐器配备和曲目等方面比较丰富完整,应重点收集。

(四)进行挖掘收集存在的几个问题

现在开始注意收集宗教音乐,时机还不算太晚,除武当山全真部分的音乐存在一些问题外,其余部分人员基本齐备,都还有作全面挖掘的可能,不过这些人员年岁都较大,尤其主要人员——高功都是72岁以上的人,处于风烛残年。整体说来,道教音乐的挖掘收集工作是属于抢救性质的,最好是及早挖掘,拖延时间恐会带来更多的困难和难以估计的损失。

道教音乐主要在于它比较完整、系统,对研究工作才有价值,因此挖掘收集工作必须要求全面、系统。这样,动员的人数比较多,需要有四五个专业音乐人员,而且是对民族民间音乐有研究的。因涉及道人30人左右,共计35人左右,所以时间也较长(需一个月左右),还因为十几年都没有搞过了,在录音记谱之前,他们还需要一段时间进行回忆、复习、练习,因而挖掘收集费用也较大,约需3千元左右,这不是音协一个单位的人力和经济力量可以解决的。

为了收集工作进行得正确完整,必须将这些行将成为“绝响”的音乐进行较高质量的录音,复制成资料保存,这也是中央对音乐收集工作所特别强调的,协会本身没有较好的录音器材,同时也无专业录音人员。

关于全真部分的音乐,目前只依靠武当山紫霄宫的道人,已不可能收集全了,据了解,在武汉长春观等处,还有几个原在武当山学艺的道人,可对他们再进行一些调查访问,争取能把这部分音乐也收集齐全。虽然“死全真”音乐是一样,可武当山人说,武汉全真道人在演唱风格上和武当山有些不同,在伴奏乐器上也有些改变。

周振锡,史新民等. 道教音乐的历史梗概,道教经典、道家著作中的音乐理论(《道教音乐》第一、二章). 北京:燕山出版社,1994: 1—35

第一章:道教音乐的历史梗概

宗教作为一种文化现象,往往借助于一定的艺术形式来显示自身的力量。而且音乐也就成了表达宗教信仰,宣扬教理、教义的重要手段。

根植于中国的道教向来与音乐密不可分,几乎是凡有醮仪便有音乐,于是道教音乐这一概念被写到了人类文化史上。何谓道教音乐?在道教活动所使用的音乐统称为道教音乐,它包括道教科仪音乐以及道人在宣道、布道和修身养性时所使用的音乐。本书所要论述的道教音乐主要是指道教的科仪音乐。

道教科仪音乐有声乐和器乐两大载体。声乐部分主要是诵经音乐,即将道教经文配上曲调进行演唱,这是道乐之主体。根据不同科仪用途有“赞”、“颂”、“引”、“步虚”、“偈”等格式,演唱形式有独唱、领唱、齐唱等。在科仪活动中往往依法事情节需要进行串联组合,形成结构严谨规范的“套曲”。

单纯的器乐形式常用于法事头尾、唱曲过门及演法动作之中,起到烘托法事情节、渲染宗教气氛作用。演奏以合奏为主,打击乐器很突出,常单独演奏。

由于道教科仪名目繁多,与之密切相联的道教音乐亦十分丰富:有庄严肃穆的赞颂之歌;有缥缈幽静的玄天之韵;有威武雄壮的昂扬之声;有热烈欢乐的喜庆之乐。

道教音乐一方面与醮仪结为一体,具有浓郁的宗教色彩,另一方面又集宫廷音乐、文人音乐和民间音乐之大成,显示出强大的社会功能性,这便是道教音乐的显著特征。如果我们再来考察道教音乐的发展历史,不难看出

出,这个独特的文化体不仅根深叶茂,而且源远流长。

第一节:道教音乐的历史渊源

道教是中国土生土长的民族宗教,远古时的巫术是道教的渊源。道教音乐继承了“巫以歌舞降神”的传统,这是学术界的公论。

当远古人类萌发了原始的宗教意识,人们还蒙昧于自然崇拜、泛神崇拜之中,巫就是人与神之间的媒体。巫觋利用音乐歌舞以“悦神、降神、事神”,至今在一些边远山乡的民俗活动中还留有巫祝歌舞的遗韵。

在我国远古祖先遗存的岩画中,常可以见到巫的形象,在殷墟的甲骨卜辞上,也契刻着巫的记载。(见附图 1)

此图是一幅四川珙县麻塘坝的巫舞岩画,表现远古时巫师作燎祭(火祭)的情景。巫师手执乐舞道具一牛尾,这在后来一直保留在我国道教法事之中,那就是“拂尘”。另一巫师手执“十”字状道具,那是后来表现在汉砧上的“规”。规是画圆圈时用的工具,这和后来道家的“太极”亦有着深层的文化联系。

到了商代,巫风更加炽烈,那位声名卓著的巫咸,经甲骨学家罗振玉先生以殷墟卜辞印证,就是商代国君大戊的大臣咸戊。罗振玉的《殷墟书契前编》(第 1.44.2)中,有“乙亥卜争,贞,求于咸十牛”的考证。可见,先民对巫咸的祭祀何等隆重,一次竟然以十牛作牲。

姚孝遂的《小屯南地甲骨考释》(第 4704.2)中,更有“癸巳贞,其奏饎”的记载。所谓“饎”祭,指以鼎中的食物用以祭祀先祖先公或天帝。“饎”今文作“餼”,《周易·鼎卦》曰:“鼎折足,复公餼”,就是说盛着食物的鼎足折断,把享祭此祀的食物颠覆了。所以,孔颖达认为“餼者,八珍之膳,鼎之食也”。可见,商代的餼祭,和现今道教科仪中的“萨祖铁罐施食祭炼科范”是一脉相传的。

我国考古学家郭沫若的《卜辞通纂》有“王固曰:有崇”,记载有禳祭驱鬼的祭仪。《尚书·伊训》载:“敢于恒舞于宫,酣歌于室,时为巫风”,这是对巫祝歌舞的生动写照。

到了周代,巫风未有稍微收衰。《周礼·司巫》曰:“若国大旱,则帅巫而舞雩”。说明周代官制之中,已设有“掌群巫之政令”的中央机构,其职责是率领群巫作祭祀祈雨的乐舞。《周礼·女巫》曰:“凡邦国大雩(音同‘炎’),歌哭以请之”。表明周代的歌咏中,已有类似今日的“跳丧”,“哭丧”之类的乐舞。在道教音乐中,如告慰亡人之时,也常用如宣如叙的声调亦即如此。

春秋战国之际,阴阳五行学说和老庄哲学,为道教的发仞提供了思想基础。秦汉时期的神仙方术和黄老道,是早期道教的滥觞。东汉顺帝时,张道陵创“五斗米道”,奉老子为教主,以《道德真经》为主要经典,于是道教才逐渐成形。在道教日渐形成的过程中,巫祝的祭祀乐舞是初始道教音乐的来源,这是不言而喻的事实。

道教是从巫祝脱胎而来,沿用传统的神鬼观念和风俗习尚,巫以歌舞娱神,道教亦重视歌、舞、乐。《吕氏春秋》中有云:“楚之衰也兴巫音”。屈原的《九歌》就是战国时期荆楚巫师们演唱的神歌,如今巫师与道士做法事时所唱的招魂词与《楚辞·大小招》的词意就基本相同,而仅有雅俗之分。巫教、道教与楚文化有千丝万缕的联系。

直到现在,在我国民间巫教活动中所表演的“端公舞”、“摊坛戏”,那颠踉的舞步,抑扬的咏唱,与散居民间的伙居道士斋醮法事的“禹步”和“韵子”,仍显示出相当明显的共性因素。道教和巫祝之间,道教音乐和巫祝歌舞之间,在我国少数交通闭塞的边远山地,并不存在不可逾越的鸿沟。

古代各种祈神的祭祀,均与音乐歌舞紧密联系,故巫祝的歌舞,是我国古代音乐的组成部分,它为初始的道教音乐提供了丰富的养分与生长条件。

第二节:道教音乐的产生与形成

在中国道教史上,东汉至魏晋南北朝是道教最初的重要发展阶段,即原始道教从民间兴起,并逐步演变发展为成熟的官方正统宗教的时期。

任何宗教的存在与发展都要靠民众，而要得到更大的发展则须得到上层政权与统治者的支持。东晋时期，佛教最有名的推动者道安也懂得“不依国主，则法事难立”的道理。道教的发展也同样遵循了这一原则，既注意取得上层统治者的支持，也注意普及于下层民众。

《抱朴子内篇》，为东晋葛洪（283—363年）所著的一部以金丹道为中心来论述神仙理论体系的重要著作。在道教音乐方面，葛洪在继承老子的哲学观念的基础上，具体描述了音乐的宗教功能。《抱朴子内篇·道意篇》曰：“道者涵乾括坤，其本无名”。“吴札晋野竭聪，不能寻其音声乎窈冥之内”，“为声之声，为响之响，为形之形，为影之影……强名为道，已失其真”。不难看出，葛洪的音乐思想与老子“大音希声”的音乐思想是一脉相承的。《道意篇》卷九又云：“心受制于奢玩，情浊乱于波荡，于是有倾越之灾，有不振之祸，而徒烹宰肥腩，沃醑醪醴，撞金伐革，讴歌踊跃，拜伏稽颡，守清虚坐，求乞福愿，冀其必得，至死不悟，不亦哀哉？”可见当人们“有倾越之灾，有不振之祸”时，就会“烹宰猪羊”，将美酒洒于祭坛之上，击钟撞鼓，唱歌跳舞，稽首礼拜，以求乞福愿。这是早期道教在举行斋醮仪式的赈济施食、歌舞礼拜的生动场面。

南北朝时期，道教得到当时帝王贵族统治者的支持，跻身于上层社会，这是它的一个重要发展时期，也为道教的整顿与革新提供了极为有利的条件。

北魏道士寇谦之（365—448年），字辅真，上谷昌平人，系南雍州刺史寇赞的胞弟，早年学张鲁之道，终年无成。后随成公兴入嵩山，修道七年。在神瑞二年（415年），寇氏托言太上老君授其天师之位，并赐以《云中音诵新科之诫》二十卷，令其“清整道教”；又授予导引、服气口诀。后八年（428年），又谓有老子玄孙李谱文授予“图箓真经”和敕诏鬼神等法，并嘱其辅佐北方“太平真君”，他利用北魏太武帝（408—415年）对道教的崇尚，排斥佛教，改革天师道，并制订了“乐章诵诫新法”。始光元年（424年），得宰相崔浩之助，于魏都平城（今山西省大同市）建天师道场，称新天师道（亦即“北

天师道”),太武帝亲临道场受道箓，自称“太平真君”，改号为“太平真君元年”。

寇谦之利用北魏皇帝崇奉道教，从而对东汉以来原始道教进行理论化的总结，经他归纳整顿之后，道教教义发展成如下几条：1. 以布善行仁、积功累德为目的；2. 以纂写与阐述经典为目的；3. 以服气摄生为目的；4. 以符箓、禳祈、济人度鬼为目的；5. 以占卜和推研五行之术和以趋吉避凶为目的。因此，寇谦之的“乐章诵诫新法”均与上述改革的宗教教义有关，这也是现知描述道教音乐最早的文字记载，而《云中音诵新科之诫》，改直诵为乐诵，确是道教第一部“经韵乐章”。但因时代久远，又无曲谱可资查考，此乐章到底是用后汉书中的“声曲折”传谱，还是另有传谱方法，已不得而知。以现存道教音乐资料推度，寇谦之的《云中音诵新科之诫》当然不是什么仙授神传的，而很可能是他在沿袭古代礼乐与道教原始乐舞的基础上，融摄梵呗之音演化而来。后来在清代汪汲《词名集解》卷二引吴苑记“陈思王游鱼山”的故事，即是沿袭了佛教梵呗起源的故事。梁代慧皎《高僧传》曰：“天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵音。昔诸天梵呗，皆以韵入管弦”。又《法苑珠林》曰：“呗者短偈以流颂”。在我国，梵呗之音在三国时已有流传，其中吴国的支谦，按照《无量寿佛》与《中本起经》创制《赞菩萨连句梵呗》。而寇氏已经历晋代而至北魏，其在改直诵为乐诵，乃是他承袭旧曲、吸取梵音而创制新的道教乐章是有可能的事。

南北朝时期是各民族混融之时，先是西晋，后有五朝十六国，然后南方是“宋、齐、梁、陈”，北方是“北元魏，分东西，宇文周，与高齐”。大乱之中，广大民众惶惶不可终日，此时道教的求安免难，赐福消灾的各种科仪也必然十分盛行。北魏杨衒之《洛阳伽兰记》有云：“正光(520—525年)中，雍为丞相，给与羽葆鼓吹，虎贲斑剑百人，……妓(注：女乐人)女五百……出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转；及则歌姬女舞，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日。……雍薨后，诸妓悉令人道……”

可见,政权的混乱割据,社会的动荡不安,正是宗教滋生的土壤,也是宗教音乐生衍的条件。当时,不少士大夫、方士为避乱而隐入山林的福地洞天,入道修炼;许多民众为寻找精神寄托,求神庇佑,因此,道场科仪日盛。《洛阳伽兰记》记载的“铙吹响发,笳声哀转”,“击筑吹笙,丝管迭奏”的盛大礼乐活动,甚至有女乐五百人一次入道的情景,正是当时宗教活动盛况的生动写照。

北魏嵩山道士寇谦之创北天师道,制订了“乐章诵诫新法”。南朝刘宋则是庐山道士陆修静(406—477年)整理三洞经书,编著斋戒仪范,是为南天师道。道教经过这一系列的改革与变化,使道教科范仪式逐步地走向规范,这也为寇谦之的“乐章诵诫新法”作为道教科仪音乐的实施,提供了更为有利的条件,为以后的道教科仪音乐的进一步发展奠定了基础。可以说,这是道教乐舞的形成并逐渐与古代巫乐舞分野的标志。

第三节:道教音乐的发展与演变

唐代是我国道教全面发展、繁荣昌盛的时期。在唐皇朝近三百年的统治中,道教始终得到上层统治者的扶植与崇奉,道教的地位处于儒教和佛教之上,居三教之首。唐皇朝崇奉道教,主要是出于政治上的需要,统治者的信仰与个人好尚也是重要原因之一。

唐高祖李渊(618—626年)尊老子为李氏先祖,册封为“太上玄元皇帝”。

唐太宗李世民(599—649年)实行崇道抑佛政策,营建宫观,为道士降旨封号,赐田,抬高了道教和道士的地位。太宗爱好音乐,会抚琴,重视道教音乐。

《新唐书·礼乐志》载:“唐高宗李治(650—683年)自以李氏为老子之后也,于是命乐工制道调”。又《新唐书·隐逸列传》说:“(唐高宗)对道士潘师正特别尊敬。诏令在嵩山修建崇唐观、奉天宫,安置潘师正作主持。宫观落成之日,礼部太常寺奉献新曲,名曰:《祈仙》、《望仙》、《翹仙》,令庙中道童演唱,以为祭神乐章”。可见当时兴制道曲之风,是在皇帝的授意下进

行的。其乐曲,既属隋唐时的燕乐系统,也不乏继承有六朝的清乐。

唐代道教鼎盛于唐玄宗李隆基(713—756年)时期。

道教仪式在南朝陆修静对道教的清整中,已初具规模。唐代道士张万福、张承先和唐末五代的杜光庭等对道教科仪、经戒法箓传授等又进行过系统的整理,使其更趋规范和完备,伴随道教科仪活动而流传的道教音乐,在帝王皇族的直接参与下,也得到了极大的发展。唐以后的道教科仪音乐,基本上以唐代为范本。

唐玄宗是我国历史上著名的崇奉道教的皇帝,在他的半个世纪的统治中,自始至终地崇奉道教,从而把道教推向全面发展的繁荣时期。玄宗崇道,不仅对老子的思想十分推崇,认为它在六经之上,百家之首,是自古以来最高深的根本理论。《新唐书·礼乐志》卷二十二记载:开元九年(721年),玄宗诏命道士司马承祯制《玄真道曲》,茅山道士李会元制《大罗天曲》,工部侍郎贺知章制《紫清道曲》和《上圣道曲》。太清宫成,太常韦绾制《景曲》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》六曲,又制商调《君臣相遇》乐曲,据《混元圣经》卷八载:开元二十九年(741年),玄宗还自编《霓裳羽衣曲》。据说此曲是罗公远、叶法善两位道人帮助他完成的。《唐逸史》有云:“罗公远引明皇游月宫,掷一竹杖于空,为大桥,色如金,行数十里,至一大城阁,罗曰:此乃月宫也。明皇素晓音律,乃密记其音,及归,使伶人继其声,作《霓裳羽衣曲》”。“唐明皇游月宫”不过是一神话传说,但玄宗作《霓》曲得他人之助,完成了一部千古绝唱的唐代著名歌舞剧,却是事实。

天宝之乱,梨园弟子流散各地,把《霓裳羽衣曲》传布到民间。《碧鸡漫志》载:“明皇改婆罗门为《霓裳羽衣》,属黄钟商,时号越调,即今之越调曲也”。宋代诗人石曼卿说:“本是月宫仙音,翻作人间之曲”。此一名噪千古的《霓裳羽衣曲》,正是唐代宫廷搬演道教乐舞的动人传说。

唐玄宗不仅诏令别人和自创道曲,还在内庭道场亲授道曲,据《册府元龟》卷五十四载,天宝十年(751年),玄宗于内道场亲授诸道士步虚声韵,

这既说明了唐玄宗对道乐特有的钟爱,也显示出他非凡的音乐才能。

唐代的道教乐曲不仅在本国流传很广,并流传到了日本。日本音乐史学家林谦三先生的《东亚乐器史》及《唐代琵琶四调研究》中说:“日本镰仓院系有唐代法曲《返枫香》一首”。这里所说的《返枫香》亦名《返魂香》。早在汉东方朔《十洲记》中就有说明:“返魂,树名,在西海中聚窟洲上,花叶香闻数里,状如枫香,煎其叶可为丸,名曰震灵丸,亦名返生香,又名却死香,死尸在地,闻其气乃活”。“古人招魂则燃枫香,以示游魂归来”。更早的屈原《楚辞·招魂》中也说道“皋兰被径兮,斯路渐,湛湛汪水兮,上有枫”。可见楚人旧有燃枫香招魂的习俗,在用作道士焚香招魂时,唱为《返魂香》,也说明唐传日本之《返枫香》实为道乐。

到宋代,道教兴盛之势未衰。北宋历代帝王对道教皆相当崇奉,真宗、徽宗尤以崇奉道教著称。

宋真宗赵恒(998—1022年)命王钦若、张君房编辑《道藏》,并大建宫观。

宋徽宗赵佶(1101—1125年)在位期间,自称“教主道君皇帝”,曾设立云璈部,主管全国道乐。

宋时传有《玉音法事》三卷,共辑录唐宋道曲50首,是目前能见到的一部最早的道教音乐歌腔谱集。该谱采用的曲线符号记录法首见于《汉书·艺文志》,惜今人尚未能详其音调。近人陈国符先生在其《北宋玉音法事吟(线)谱考稿》中(国际道教科仪及音乐研讨会论文集,1983年),对《玉音法事》谱法的吟诵做了一些音韵与形态上的考证,开始为破译此谱提供了线索。(见附图2)

南宋时,道教在民间的活动空前活跃,各种斋醮科仪也十分盛行,据《无上黄箓大斋立成仪》卷五十七记载,当时的道教音乐已经比较重视声乐和器乐演奏的音乐修饰,并讲究悦耳动听。南宋吴自牧撰《梦粱录》卷二载:(逢三月三日)“遇北极佑圣真君圣诞之日。佑圣观侍奉香火,其观系属御前去处,内侍提举观中事物,当日降赐御香,修崇醮策。午时朝贺,排列

威仪,奏天乐于墀下,羽流整肃,谨朝谒于阶前,吟咏调章陈礼。士庶烧香,纷集殿庭。诸宫道宇,俱设醮事。……观睹者纷纷”。南宋时道教音乐兴盛景况由此可见一斑。

金世宗大定七年(1167年),王重阳于山东宁海(今牟平)全真庵聚徒讲道,创立“全真道”。全真道主张道、释、儒三教合一。教旨以“潜心定意,抱元守一,存神固气”为“真功”,以“济贫援苦,先人后己,与物无私”为“真行”,功行俱全,故名全真。在金元之际,由北方七真及其弟子发起了一场声势浩大的创教活动,分别创立了遇仙、南无、随山、龙门、崑山、华山、清静七派。后五十年,邱处机被元太祖召见,赐号“神仙”,爵“大宗师”,命其掌管天下道教,于是全真道便广泛传布,盛行一时。其教义、科仪、道乐则随之推行全国。值得一提的是,全真道在其宗教活动中,为顺应其清修等各类斋醮法事的需要,在秉承原有道教音乐的基础上,吸收了古代音乐、宫廷音乐等因素,逐渐衍化成了为全国各宫观全真道所通用的“全真正韵”(即“十方韵”),其音乐气质幽静、典雅、具有浓厚的殿堂气息。由于全真道音乐传承严谨,延续稳定,较好地保持了原有的科仪音乐风貌。

在现存《道藏》中,尚可查到刘处玄的《仙乐集》,共5卷(第785册);《鸣鹤余音》收集七真诗词歌赋520首(第744、745册);另《翠虚篇》、《罗浮翠虚吟》,亦可见到宋代道乐的记述(第742册)。

全真道自元朝起便有利用杂剧,院本情节为传道服务的情况。元代芮城道士潘德冲墓石椁刻院本演出图,即可作此说明。(见附图3)

此图系山西芮城永乐宫旧址潘德冲石椁杂剧线刻画,为蒙古宪宗二年(1292年)前后,刻在全真教著名人物潘德冲石椁前端的。原画面为双层楼阁,其上层是完整的戏台,台上有杂剧人物四人。(图片引自《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社)

元代以来,道教诸派逐渐会归于正一、全真两大派。至明代,两派之分野已成为当时官方及社会人士对道教派别的一般认识。正一派是斋醮符录派的总会,全真派为丹鼎炼养派之代表。出于家族渊源和对道教的实用

的立场，朱元璋采取了扬正一抑全真的态度，他认为全真独为自己，而正一可以益人伦，厚风俗，于是明代斋醮活动日盛，至世宗宫廷斋醮已呈滥行之势，事无大小，系请于神，不验则请之再三，有验则行大醮以谢神佑，“不斋则醮，月无虚日”。随着宫廷斋醮的滥觞，明宫廷祭祀音乐得到了空前的发展，“神乐观”就是为适应这一发展而设置的音乐专门机构，醮祭乐官皆用道士，乐舞生也由道童充任。这种现象为前代所无，可见明代的宫廷祭祀音乐与道教斋醮音乐已是一脉所系了。

明初的道教科仪音乐，除沿用唐、宋旧曲外，《大明御制玄教乐章》是明成祖朱棣（1403—1424年）在位时制就的道教音乐谱集，乐曲多采用南北曲曲牌，以工尺谱记谱，共收有道曲十四首，曲目如下：

醮坛赞歌乐章：〔迎风辇〕、〔天下乐〕（过声）、〔圣贤汇〕（过声）、〔青天歌〕。

玄天上帝乐章：〔迎风客〕（八首）、〔步步高〕、〔醉仙喜〕。

洪恩灵济真君乐章：〔迎仙客〕（八首）。

另有《圣母孔雀明王经》记载，道乐曲牌有〔清江引〕、〔变地花〕、〔采茶歌〕、〔一锭金〕等。

据此可以窥见，明代道教音乐更趋于规范化。

清代音乐家徐大椿在其《乐府传声·道情序》中说道：“道情之唱，由来最古、其声则飞驭天表，俯视八弦，志在冲汉之上，寄傲宇宙之间，概古感今，有乐道徜徉之情，故曰：‘道情’。迄今，世俗所唱之〔耍孩儿〕、〔清江引〕数曲，全无超世出尘之响。”这说明道情已经世俗化了。今山西、河南的罗戏唱腔即由此发展而来，河南坠子也是由道情演变而来的，艺人们自称是道教龙门派邱祖弟子。由此可见，一些地方曲种也是随道情衍生而发展起来。

清代的道教科仪音乐，更是“赞诵宣扬，引商刻羽，合乐笙歌，竞同优戏”，（清初叶梦珠《阅世编》卷九）说明道教音乐向戏曲、曲艺的斜倾已更为明显。

清代,道士在道场中串演如《目连救母》这类的戏文,以及以劝善行德为内容的剧目也常可见到。而《刘海戏蟾》则是道家以全真派刘海蟾师(刘玄英)的名字编写的神话剧。由此看道教音乐,已是更为随习俗近人情的了。

在明代道乐的基础上进一步流于世俗化的清代道乐,从总体而言,已由明代趋于规范而强化起来的共性因素,而逐渐转向了各宫观道院道教音乐的个性化,呈现出道教科仪音乐各具地方色彩的态势。

第二章:道教经典、道家著作中的音乐理论

道教音乐的传承、发展、演变,不仅为后世留下了大量的韵腔、曲牌,也为人们留下了丰富的理论文字资料。这些理论文字资料见之于“道教经典”和“道家著作”的记载之中,对研究我国音乐史及宗教音乐理论均有重要价值。

本章将要介绍的“道教经典”系指已进入道教宫观,为道教徒所共同信奉、遵循的经书、典籍。这类经书典籍,为历代高道所撰之经书,或出自道家学者之手笔,后来进入宫观,为道教徒崇奉之。道教经典的内容十分庞杂,可以说包罗万象。集道教经典之大成的《道藏》,卷帙浩繁,分三洞四辅十二类,计 5485 卷。据陈国符先生检索,“《道藏》收斋醮仪范 121 种, 640 卷”(《道藏源流考》增订版序),可见,《道藏》中有关音乐的记载与论述,是极其丰富的。

本章还要介绍的“道家著作”,既有道家学派形成过程中的著作,也有道家学派形成之后的著作。“道家”作为一个学派,经历了孕育、形成、发展、演变的历史。老子论“道”,但从未自称为“道家”;庄子论“天”,也从未自称为“道家”。道家思想在其发展、变化过程中,与儒家及其他各家有斗争,也有融合,在斗争、融合中前进。

下面,仅就道教经典、道家著作中,有关音乐的记载与论述,择其要者,分节介绍。

第一节:关于音乐的来源

关于音乐的来源,古往今来有着多种不同的解释并从诸多方面进行过论证。

“道”是中国古代哲学中特有的概念。道的含义丰富而复杂,不同思想家在不同情况下所说的“道”,含义往往不同。道字的最初意义是道路,后来引申为做事的途径、方法和原则。《论语·述而》篇中说:“志于道,据于德”,这个“道”是指道德原则;《管子·任法》篇中说“故法者,天下之至道也”,这个“道”是政治原则;《周易大传·系辞上》说“一阴一阳之谓道”,这个道又是指基本规律。此外春秋时期也还有“天道”的说法,《春秋左传》即记载子产说过“天道远,人道迩(近),非所及也”,“天道”即天之道,特指与天象有关的自然规律。

将“道”说得最全面、最彻底的莫过于老子述道,这一概念的多种意义老子在其《老子》一书中也使用了,但与此同时,老子赋予了道一个全新的意义,这就是把道当作产生并决定世界万物的最高实在。老子说“道生一,一生二、二生三、三生万物,万物负阴而抱阳,冲气以为和”(《老子·四十二章》)。这是老子对于宇宙生成过程的一种推测。老子认为有了道就有了世界的原始的统一体,由这原始的统一体中分化出“阴阳二气”,阴阳二气相互冲涌激荡又产生“和气”,于是万物渐次产生。

关于道的使用,《老子·五十一章》有这样的概括:“道生之,德畜之,物形之,器成之,是以万物莫不尊道而贵德”。道出万物,德养育万物,于是物成其物,器成其器,所以万物都尊道而贵德。

综上所述,“道”的使用有两个方面:一方面“道”作为世界的总根演化出天地万物,一方面“道”作为世界的总根据决定着天地万物,“道”和万物的关系是生成与被生成、决定与被决定的关系。

在《道德真经》中,老子虽未具体道明音乐的起始由来关系,但显然可以看出其音乐的生成,自是作为万物之一物而纳入到统生于“道”的逻辑关系中而判定的。这一生成论,在其他道教经典和道家著作中有明确说明。

系杂家的《吕氏春秋》，以道家思想为核心，博采儒、墨、法等各家之长，将阴阳五行与易传八卦两个系统彼此沟通，对音乐的来源提出了颇有“道”理的基本观点。

《吕氏春秋·大乐篇》云：“乐之所由来者远矣，生于度量，本于太一。”

“太一出两仪，两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章。……万物所出，造于太一，化于阴阳……形体有虚，莫不有声。声出于和，和出于适。先王定乐，由此而生。”

“凡乐，天地之和，阴阳之调也。”

“大乐，君臣、父子、长少之所欢欣而说也。欢欣生于平，平生于道。道也者，视之不见，听之不闻，不可为状。有知不见之见，不闻之闻，无状之状者，则几乎知之矣。道也者，至精也，不可为形，不可为名，强为之名，谓之太一。”

上文继承和发展了《老子》“大音希声”、“音声相和”的音乐思想。一是认为：音乐“生于度量，本于太一”。“太一出两仪，两仪出阴阳”。“一阴一阳之谓道”。所以，音乐的本源是“道”，是“听之不闻”的，是“不可为名”的，若“强为之名”，当“谓之太一”。二是认为：音乐是“天地之和，阴阳之调”的结果，“声出于和，和出于适”。

这一“道”生乐，乐生于“道”的观点，恰是老子“道”是万宗之源理论的一个具体说明。

道教经书中最早的音乐理论，记载于《太平经》之中，该经有关音乐的来源说明得非常具体详细。

卷一百十五至一百十六：“故为阴阳者，动则有音声。故乐动辄与音声俱。阳者有音，故一宫、三徵、五羽、七商、九角，而二四六八不名音也。刑者太阴者，无音而作，故少以阴害人。无音而作，此之谓也。”

同上卷：“又五音乃各有所引动，或引天，或引地，或引日月星辰，或引四时五行，或引山川，或引人民万物。音动者皆有所动摇，各有所致。是故

和合，得其意者致善，不得其意者致恶。动音，凡万物精神悉先来朝乃后动，占其形体。故动乐音，常当务知其事，审得其意，太平可致，凶气可去。”

同上卷：“春者先动，大角弦动甲，甲日上则引动岁星，心星下则引动东岳。气则摇少阳，音则摇木行，神则摇钩芒，禽则动苍龙，位则引青帝，神则至青衣玉女。上洞下达，莫不以类来朝，乐其乐声也。”

认为阴阳气动才有音声，音声虽发自人心的情感，但却是外界事物所引动的，亦即外界事物引动了人心，才发而为音声。音声同外界事物又有着相互感应的关系。外界事物是不断变化的，有规律的，所以音声也是有变化，有规律的，应当本阴阳、顺天地、序四时、应人伦、原情性，达到风之以德、感之以乐的目的。《礼记·乐记》中说：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声；声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及于戚羽旄，谓之乐。”《太平经》中的说法与这基本上是相同的，从认识论的角度分析，这些见解属于朴素的唯物观点。

第二节：关于音乐的社会功能与宗教功能

在论及音乐的功能时，一些道教经典和道家著作，主要侧重在音乐的社会功能和宗教功能上。

《太平经》卷一百十五至一百十六就说道：“音声者，即是乐之语谈也。占远占近，皆当合之。日时姓字，分画境界，王相休废，更相取舍，以为语谈，精者听之无失也。”

卷一百三十七至一百五十三：“夫音，非空也，以致真事，以虚致实，以无形身召有形身之法也，恶者致凶。……乐声正天地阴阳五行之语言也。听其音，知天地情，四时五行之气和，以不知尽矣。”

认为音乐乃是用入声或乐器表达的一种“语谈”，是以音响这一特定的音乐形式、表达方式去感召事物。听音乐便可以知道天地间的情况，其善善恶吉凶之内容是确定的。这一说法是对音乐之功能、意义、内容、目的及行为的一种概括和总结。

论及音乐与国家、政局和人际关系时，卷一百十三说：“具乐器以为常，

因以和调相比,上有益国家,使天气和调,常喜国家寿,天下亦被其德教而无咎。……乐,小具小得其意者,以乐人;中具中得其意者,以乐治;上具上得其意者,以乐天地。得乐人法者,人为其快喜;得乐治法者,治为其平安;得乐天地法者,天地为其和。……上士治乐,以作无为以度世;中世治乐,乃以和乐俗人以调治;下士治乐,以乐人以召食。……夫乐者治乐,刑者致刑,犹影响之验,不失铢分也。”

认为好的音乐有益于国家,能“使天气和调”,是“德教”的结果。就音乐对人的教育作用而言,“以乐人”,可使人为之“悦喜”,用音乐来陶冶人的情操;就音乐对国家的功利作用而言,“以乐治”,音乐有助于国家的治理,可使社会稳定,为之“平安”;就音乐对自然的功能作用而言,“以乐天地”,可使天地为之“和”,用音乐去感化天地,创造一个和谐良好的自然生态环境,使风调雨顺,国泰民安,五谷丰登,寄托人们对于美好生活的愿望。对于治乐者本人来讲,上士是为了“度世”,修身养性到达“无为”之境界;中士是为了“和乐俗人以调治”,以音乐为社交手段,从事公关活动,进行人际交往;下士是为了“召食”、糊口,以音乐为职业,作为谋生的手段。对于音乐与社会、音乐与刑罚的关系来讲,则是止戒斗断奸邪,兴道德制逆恶,目的在于乐人、乐治、乐天地、乐神灵。正如《汉书·礼乐志》所说:“故乐者,圣人之所以感天地,通神明,安万民,成性类者也。”归根结底用音乐对老百姓“教化浹洽”,使“祸乱”不作。《论语》:“故孔子曰:礼云礼云,玉帛云乎哉?乐云乐云,钟鼓云乎哉?”目的在于和人治世。

巫从事音乐,主要是用意于祈祷时“娱神”。到汉代,巫的后裔便认为音乐不只是“娱神”,而且是要用音乐以教化人了。巫觋不仅是幻想用音乐以感神降神,而且把音乐同社会政治联系起来,用心到了音乐的社会作用。这就使宗教音乐逐渐摆脱巫风,而具有现实的社会意义。

可见道教音乐理论在探讨音乐的社会功能时,视觉已观照到了社会的世俗层面,带有较浓郁的“人情味”。然而,当道教音乐理论把音乐功能的视点对准自身的宗教领域时,音乐所起到的“通天达地”的作用,则神奇

无比了。

《太平经》卷十八到三十四云：“以乐治身守形顺念致思却灾。……故乐者，天地之善气精为之，以致神明，故静以生光明，光明所以候神也。能通神明，有以道为邻且得长生久存。”

卷一百十三云：“天地和，则凡物为之无病，群神为之常喜，无有怒时也。”

卷一百十五至一百十六云：“夫乐者，何必歌舞，众声相和也。……然未欲大得天地之心意，有益于帝王理政者，乃当顺用天地之心意，不可逆太岁诸神，同含其气，与帝王用事。……上得其意者，可以乐神灵；中得其意者，可以乐精；下得其意者，可以乐身；俱得其意，上帝王可游而无事，乐起而刑断绝，精神相厌也。……人乐但当以乐生事、乐吉事，不可以乐凶事、乐死事，自天格法如此，不可反也……春乐生，夏乐长，秋乐收，冬乐藏。四时乐喜，五行不逆，则人民兴。人民兴则帝王寿，帝王寿则凡民乐，凡民乐则精物鬼邪伏矣。精邪伏则无夭祸死之人，无夭伤人，则太平气至矣。万国不战斗，盗贼贪滑绝矣。天地六万神俱乐喜也，天地真仙人出，则正气悉见，而邪气悉藏。……今太平气至，故教其兴乐也，衰乱之气应凶年，故不得兴乐；如兴乐，名为兴乐凶衰，天下名之为大逆也，灾害之本，祸之所以起。可不慎乎？”

《太平经》继承古代巫覡以歌、舞、乐“娱神”、“悦神”、“降神”的传统，提出了以乐“治身”、“守形”、“顺念”、“致思”、“却灾”一套完整的音乐的宗教功能理论。认为音乐“能通神明”，道教徒兴乐，下得其意以“乐身”、“乐治”；中得其意，以“乐精”、“守形”；上得其意，以“乐神灵”。“顺念”，俱得其意，将上像帝王一样，到达“游而无事”、“精神相厌”、“致思”的境界，悟道得道，当可“长生久存”。关于用音乐来“却灾”的功能，《太平经》不仅根据其神学理论，从春夏秋冬四季“乐生”、“乐长”、“乐收”、“乐藏”的变化，推导出因“四时乐喜”，则“人民兴”、“帝王寿”、“凡民乐”、“鬼邪伏”、“无夭病死之人”、“太平至”、“天地真仙出”为“正气悉见”、“邪气悉藏”的规律；还告诫道

教信徒，兴乐一定要谨慎为之：当顺用天地之心意，太平气正时方可兴乐，否则，逆太岁诸神之意旨，衰乱之气时兴乐，祸必降，灾害必至。

伯牙遇知音，是脍炙人口的一段音乐故事。从这则故事中可知，伯牙能遇到钟子期这位千古难觅的知音，除了钟子期有一双灵敏精明的音乐耳朵，可辨别音乐的内容外，同时也说明音乐在写景状物中的独特表现功能。《冲虚真经》所言“伯牙游于泰山之阴，卒逢暴雨，止于岩下。心悲乃援琴而鼓之，初为霖雨之操，更造崩山之音。”若音乐之表现中无有“霖雨”、“崩山”之意象，何有像钟子期听《高山》、《流水》时，所发出“峨峨兮若泰山！”“洋洋兮若江河！”的感叹呢？

更有甚者，当音乐行为与道教某些神秘的理论思想相互联系时，音乐所表现出的功能和意义，更是不可思议。

《冲虚真经·汤问篇》中，就有下面一段记载：

“匏巴鼓瑟，而鸟舞鱼跃。郑师文闻之，弃家从师襄游……于是当春而叩商弦，以召南吕，凉风忽至，草木成实。及秋而叩角弦，以激夹钟，温风徐回，草木发荣。当夏而叩羽弦，以召黄钟，霜雪交下，川池暴沍。及冬而叩徵弦，以激蕤宾，阳光炽烈，坚冰立散。将终命宫而总四弦，则景风翔，庆云浮，甘露降，醴泉涌。师襄乃抚心高蹈曰：徵矣子之弹也，虽师旷之清角，驺衍之吹律，亡以加之。”

这段话，把在阴阳五行家影响下的音乐，那种神秘的力量，描写得十分生动具体！你看，春天的时候，弹了应当在秋天弹的商弦，激来了应当在八月演奏的音律南吕，结果立刻引起了自然界的改变：“凉风忽至，草木成实”，春天变成了秋天。反过来，在秋天时弹了应当在春天弹的角弦，激来了应当是在二月演奏的音律夹钟，结果也会使秋天变成春天：“温风徐回，草木发荣！”

上面所引《冲虚真经》中之“师旷之清角”，根据张湛的注释，讲的是这样一个故事：

师旷为晋平公吹清角。一奏之，有白云从西北起；再奏之，大风至而雨

随之；三奏之，裂帷幕，破俎豆，飞廊瓦。左右皆奔走，平公恐伏，晋国大旱，赤地三年。

至于“驺衍之吹律”，则讲的是“北方有地美而寒，不生五谷，驺子吹律暖之，而禾黍滋也”。

你看！音乐的神通多广大！它可以使“晋国大旱，赤地三年”。它也可以使从来不生五谷的地方生出五谷来。

道教经典在论述到音乐与社会，音乐与政治，音乐与生活诸关系时，强调了音乐有净化社会环境，改善社会关系，有“治国安邦”之辅助作用的“美育”功能，这于当时甚至于今天都是有一定积极意义的。我们不能因其富有过于神秘的色彩，而抹煞它在音乐理论研究上的特殊历史意义和作用。

第三节：关于音乐的乐律理论

自从战国时期阴阳五行说兴起后，古代音乐家们便采用阴阳五行说来解释乐律现象。传说伏羲造琴瑟，黄帝作乐律之基本五声十二律。五声者，宫、商、角、徵、羽。以此配于土、金、木、火、水五行，配于仁、义、礼、智、信五常，配于思、言、貌、视、听，或君、臣、民、事、物。郑玄在《月令》中有关的注释，对此做了如下说明：

角：角，“属木者。以其清浊中和象也。春气和则角声调……《汉书·律志》曰：角，触也。物触地而出，戴芒角也。”

徵：徵，“属火者。以其徵清，事之象也。夏气和则徵声调。《汉书·律志》曰：徵，祉也。物盛大而盛祉也。”

宫：宫，“声始于宫……属土者。以其最浊，君之象也。季夏之气和，则宫声调。《汉书·律志》曰：宫，君也。倡始施生，为四声纲也。”

商：商，“属金者。以其浊次宫，臣之象也。秋气和则商音调。《汉书·律志》曰：商之为言章也，物成熟可章度也。”

羽：羽，“属水者。以其最清，物之象也。冬气和则羽声调。《汉书·律志》曰：羽，宇也。物聚藏，宇覆之也。”

这样，本来只是一种声音现象的五声，和神秘化了的阴阳五行说结合

在一道,就不仅具有五行的性质,具有适应不同季节的形而上学的含义,而且和社会生活中的君臣关系也配合在一道了。这样,五声具有命定的特点,不同季节只能具有不同声调的音乐。违反了这个规定,那便是“不当令”,将会带来灾难和不利的结果。

《汉书·律历志》:“协之五行,则角为木,五常为仁,五事为貌,商为金为义为言,徵为火为礼为视,羽为水为智为听,宫为土为信有思。以君臣民事物言之,则宫为君,商为臣,角为民,徵为事,羽为物。唱和有象,故言君臣位事之体也。十二律,由六律六吕而成。律为阳,吕为阴。《汉书·律历志》:“律十有二,阳六为律,阴六为吕。律以统气类物,一曰黄钟,二曰太簇,三曰姑洗,四曰蕤宾,五曰夷则,六曰无射。吕以旅阳宣气,一曰林钟,二曰南吕,三曰应钟,四曰大吕,五曰夹钟,六曰中吕。”由三分损益之法,由律得吕,表示由阳生阴;由吕得律,表示由阴生阳。阳与阳、阴与阴之调和,名为相应;阴与阳之调和,名为相合。《汉书·律历志》:“律吕唱合,以育生成化,歌奏用焉。”

《太平经》卷十八至三十四载:“乐乃可和合阴阳,凡事默作也,使人得道本也。故元气乐即生大昌,自然乐则物强,天乐即三光明,地乐则成有常,五行乐则不相伤,四时乐则所生王,王者乐则天下无病,岐行乐则不相伤害,万物乐则守其常。”

卷五十:“诸乐者,所以通声音,化动六方八极之气,其面和则来应顺善,不和则来应战逆。夫音声各有所属,东西南北,甲乙丙丁。二十五气各有家”。“古者圣贤调乐,所以感物类,和阴阳,定四时五行。阴阳调则其声易听,阴阳不和,乖逆错乱,则音声难听。”

卷一百一十三:“天地和,则凡物为之无病,群神为之常喜,无有怒时也。……是故乐而得大角上角之音者,青帝大喜,则仁道德出,凡物乐生,青帝出游,肝气为其无病,肝神精出见东方之类。……南方徵之音,大小中悉和,则物悉乐长也。南方道德莫不悦喜,恶者除去,善者悉前。赤气悉喜,赤神来游,心为其无病。……故得黄气则音之和,亦宫音之善者亦悉来也,

恶者悉消去。得商音之和，亦商音善者悉来也，恶者悉消去。得羽音之和，羽音善者悉来也，恶者悉去。”

卷一百十五至一百十六：“夫天乃有三气，上气称乐，中气称和，下气称刑。故乐属于阳，刑属于阴，和属于中。故东南阳乐好生，西北阴怒好杀，和气随而往来。”“六甲五行，即天地之数也。时气者，即天地之所响，所兴为也。假令立春之日斗加寅，名为上帝之时，先动大角。月半加甲，二月斗加卯，月半加乙，三月加辰也，他行效此，各次其时气，晏早为其度数。先动帝音帝弦，次动王音王弦，次动相音相弦，次动侯音侯弦，次动徵音徵弦，名如其数”。此名为承天之教，顺地之气，天地乃自乐用之而况于人乎？

“故乐动辄与音声俱，阳者有音，故一宫、三徵、五商、七羽、九角，而二四六八十不名音也。刑者太阴者，无音而作，故少以阴害人。无音而作，此之谓也。”

《太平经》中的音律理论，基于“阴阳”和“五行”思想，认为宫、徵、商、羽、角，“分别六方远近”，“所以感物类，和阴阳，定四时五行”，声音则和谐动听，否则，无正声音，不可听，听了就会伤身体损精神。《太平经》认为“阴阳者，动则有音声”。阳为动，阴为静。宫、徵、商、羽、角，属阳、动，而发出乐音。从上文“一宫、三徵、五商、七羽、九角，而二四六八十不名音”中提出的五个奇数属阳、动有音，五个偶数属阴、静不名音，说明《太平经》吸取了战国时期的道家著作《管子》在音律学上的研究成果，采用“三分损益”法得出的由宫生徵、徵生商、商生羽、羽生角的五度相生律制，将其纳入到道教音乐的理论体系之中，使之更加完备。

《淮南子·天文训》也谈道：“以三参物，三三如九，故黄钟之率（律）九寸而宫音调。因而九之，九九八十一，故黄钟之数立焉。十二各以三成，故置一而“一十一”三之，为积分十七万七千一百四十七，黄钟之大数之焉，凡十二律。黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，林钟为徵，南吕为羽。物以三成，音以五立，三与五如八；律之初生，写凤之鸣，故音以八生。黄钟为宫，宫者，音之君也，故黄钟位子，其数八十一，主十一月，下生林钟；林钟五十四，主六月，

上生太簇；太簇七十二，主五月，上生南吕；……应钟四十五，主十月，上生蕤宾；蕤宾之数五十七，主五月，上生大吕；……无射之数四十五，主九月，上生仲吕；仲吕之数六十，主四月，极不生。下生者倍以三除之，上生者四以三除之。一律而生五音，十二律而为六十音；因而六之，六六三十六，故三百六十音，以当一岁之日。”

《淮南子·天文训》从数量关系上来把握音律、历法，确实是一种科学的方法。这一方法就是易学家所谓的“取象”、“运数”的方法。这一方法，如果客观地加以运用，以为天体的运行、自然界万物的生长发育、人类社会的演变，同音律和历数一样，都是阴阳对立势力的消长，在数量关系上有着共同的秩序，当可得到正确的合乎客观事物发展规律的结论；如果主观地加以运用，就不可避免地产生荒唐的见解。《淮南子·天文训》将 360 音与一年 360 天一一对应，已经具有明显的机械化倾向，这在当时科学技术水平的限制下，只能是一种主观臆测。

从上述道教经典和道家著作，采用阴阳五行说来解释乐律现象的论述中，可归纳出如下两个主要观点：

1. 按照“阴阳”“五行”的说法，认为“天六地五”，天有六气，地有五行。五声、六律，正是和这种说法相呼应的。五、六之数相符合，这是一。用阴阳二气来解释六律，阳数六律，阴数六吕，这是二。将五声和五行联系在一起，用五行来说明五声的产生，这是三。

2. 按照“阴阳”“五行”的说法，世界万物都是由于五种基本物质元素金、木、水、火、土，在阴阳二气的作用下，而后产生和形成的。因此，音乐的五声、六律、八音，也不是凭空而来的，而是根据发音的物质材料和声音清浊大小的客观实际情况，而后由宫到羽，自然形成的。

虽然，以阴阳五行说来解释音律现象，带有浓厚的神秘主义色彩，但把音乐提到与社会、自然诸事物以及人的精神状态有密切关系的地位来认识，并且就某些乐律理论在我国道教音乐及我国民族民间音乐的理论与实践，一直沿用至今的历史事实来看，上述关于音律学的理论，在当时的

历史条件下,确实是具有进步意义的。

第四节:关于音乐审美

在道教经典和道家著作中,每每谈及音乐理论,必不可少要论及音乐的审美意义、审美功能和审美过程。这些美学观点和理论,对我国音乐美学的形成、发展与演变有着深刻影响。

1. 音乐的审美意义

关于音乐审美的意义,早先在老子的《道德真经》就有过阐述。老子首先以对音乐美、善等价值的评价,明确提出了自己的审美观。《道德真经》第二章:“天下皆知美之为美,斯恶矣;天下皆知善之为善,斯不善矣。”老子在此揭示了音乐审美意义的本质:音乐作为一门艺术,其内容是靠使用各种艺术手段的运用来实现的,既具体又抽象,是两者有机的统一。音乐的艺术形象,或真、善、美,或假、恶、丑,都是相对的,是在比较、对立中相存的。音乐审美的意义在于:知其“美”,必知其“恶”;知其“善”,必知其“不善”。由于天下事物都在向相反的方向发展,美的可以变成恶的,善的可以变成不善的,因此美与善不是绝对的,它们的价值都是相对的。

又云:“故,有无相生,难易相成,高下相盈,音声相和,前后相随,恒也”。(第二章)“音声相和”中的“音”系指“音律”,即六阳律与六阴吕;“声”系指宫、商、角、徵、羽五声。“音声相和”所论及的既是音乐内容,又是音乐形式。就音乐内容言之,只有在音乐作品中,塑造了真与假、善与恶、美与丑的艺术形象的对立、冲突,才有可能到达理想的艺术境界;就音乐形式言之,与“有无相生,难易相成,高下相盈”一样,要在音乐技法上,使十二“音”律与五“声”相和,理想的艺术境界才能实现,才能创造出完美的音乐艺术作品,给人以美的享受。

在强调音乐审美意义的同时,老子还特意指出:“五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽,驰骋田猎令人心发狂,难得之货令人行妨。是以圣人为腹不为目,故去彼取此”。(第十二章)这是老子对当时社会现实的批判。告诫“圣人”应该“为腹”,注重修持内在之德性;必须“不为目”,不能

成天沉迷于歌舞乐，求其虚荣。从音乐的角度来看这层审美意义在于，五色、五音、五味，本来是满足人的目、耳、口的欲望的，可是，在老子思想中，这些东西却反而足以伤害人的目、耳、口。因此，为了顺应“道”的自然，保全“真”和“朴”，他反对五色、五音、五味，而崇尚一种“无欲”的，顺乎于“道”的“空灵”美。这一审美意义，在其四十一章中有了这样的说明。

“大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形，道隐无名。夫唯道，善贷且成。”

所谓“大方”也，“大象”也，“大音”也，都是就“道”而言的；所谓“隅”也，“形”也，“声”也，则是就“物”而言的。老子把形而上的“道”看得比形而下的“物”更为根本，更为重要。此处的“大音希声”，在老子看来那就是最完美的音乐，是作为“道”的音乐，是音乐的本身。这种音乐，人们是听不到的。“听之不闻名曰希”，（第十四章）这“希”不是说没有声音，而是说我们听不到。我们听到的，只是声音的现象，它再好、再美，也赶不上音乐本身。“大音”是指音乐本身，是音乐的“道”，从它本身的性质来说，就是“听之不闻”的。因此，老子在提醒人们不要成天盲目沉迷于音乐的同时，还从音乐的表现方法上提醒音乐家，仅有宏大的音响堆砌，是不能成为一部好的音乐作品的。创作一首好的音乐作品，应遵循道的法则，隐其名，才能现其身；要善于贷凭，才能成功。音乐旋律，应在婉转中，才可悠扬；音乐节奏，应于平顺“无隅”中，才会顿挫“大方”；音乐章法，应先平铺直叙、留有余地，方能结构严谨，“大器晚成”。

除老子外，另一位倡导“道法自然”，注重音乐之“空灵”审美意义的代表人物就是庄子。

庄子的美学思想，主要表现在《至乐》、《天运》、《天道》、《马蹄》、《齐物论》等篇之中。在具体谈到音乐的时候，庄子说：“视乎冥冥，听乎无声。冥冥之中，独见晓焉；无声之中，独闻和焉”。（《天地篇》）

现实世界的音乐，是从这种听不见的音乐中产生出来的：

“夫道，渊乎其居也，濇乎其清也，金石不得无以鸣。故金石有声，不考

不鸣。”(《天地篇》)

“道”的特点是“朴素而天下莫能与之争美”，它是天地万物的“大事大宗”。因为无从与它“争美”，因此，人生最大的快乐，不是与“道”争乐，而是要与“道”同化，顺乎“道”的自然无为，从而达到“与天和”的境界。能够顺应自然，“与天和”，也就通乎道了。这时，就可以达到“天乐”。“天乐”，是庄子最高的音乐境界，也是他最理想的人生的幸福境界。

除老庄以外，还有不少道家著作，也关注到了音乐所独有的这种“空灵”的审美意义。

《淮南子原道训》：“夫无形者，物之大祖也，无音者，声之在宗也。……无形而有形生焉，无声而五音鸣焉。……是故有生于无，实出于虚。”这一思想无疑受到了老子“大音希声”音乐思想的影响，与老庄“空灵”美学观念是一脉相承的。

魏晋玄学大师嵇康所著《声无哀乐论》，是一篇道家音乐美学专论。文章以“天地合德，万物资生”开篇，认为音乐是万物之一，也是由自然之“道”，由天地的元气所产生，独立于天地之间，“其体自若而无变也，岂以爱憎易操，哀乐改度哉！”音乐有自己的本性，与人的哀乐无关，从而提出了“声无哀乐”的基本命题。用“秦客”和“东野主人”的八次辩论，反复论证，有针对性地批驳了儒家的传统乐论，继承、发展了老子“道法自然”、“大音希声”及庄子“法天贵真”的音乐思想，阐明了嵇康对音乐本质、音乐的审美感受、音乐的功能等音乐的美学的一系列重大问题的观点。

道教音乐美学的另一核心观念是，音乐以“和”为美的审美意义。道教主张“和”，反对“同”。“同”如水与水相济，产生不出什么变化，因而也就得不出任何新的结果。“和”则不然，它是相反相异的物质，统一在一起，从而引起矛盾，发生变化，产生出新的结果来。他们把这一理论运用到音乐上，认为音乐如果只是同一种声音反复重复，就单调乏味，产生不出音乐的美来。反过来，不同的五声，不同的六律，不同的八音，相辅相成，结合在一起，就会产生美妙的音乐。

道教认为五行有序,阴阳调和,万物处于正常的“和平”或“中和”的状态,才是他们的理想。他们的这一理想,也反映到音乐美学思想中来,庄子《南华真经·马蹄》云:“五声不乱,孰应六律?”如果我们从音乐技法的角度来理解其含义,可以认为:若宫、商、角、徵、羽五声不相交替混杂,怎能奏出和应律吕、美妙和谐的音乐呢?从而提示音乐家,在技法上要巧妙地运用五声,才能奏出优美的音乐。

《太平经》卷一百十三:“具乐器以为常,回以和调相化,上有益国家,使天气和调,……得乐天地法者,天地为其和。”

好的音乐有益于国家,能“使天气和调”。“以乐天地”,还可使天地为之“和”,用音乐去感化天地,创造一个和谐良好的生态环境,“天地和,则凡物为之无病,群神为之常喜,无有怒时也”。

《声无哀乐论》:“然声音和比,感人之最深者也。……心动于和声,情感于苦言,……夫哀心藏于内,遇和声而后发,和声无象而哀心有主。”

人内藏之哀心,要听到音乐后才动情,声与情是在一定条件下才有联系,因此,和谐的声音,为“无象”之态。

又说:“音声有自然之和,而无系于人情,克谐之音成于金石,至和之声得于管弦也。”

这是追求音乐唯形式美的一种感叹,将“和”上升到了一个相当“美”的高度。

《声无哀乐论》还说:“和心足于内,和气见于外,故歌以叙志,舞以宣情,然后文之以采章,照之以风雅,播之以八音,感之以太和,导其神气,养而就之,迎其情性,致而明之,使心与理相顺,气与声相应,合乎会通,以济其美。……夫音声和比,人情所不能已者也。”

上述表明,嵇康在从总体上批判儒家礼乐思想的同时,将一些儒家观念纳入到“道”的范畴来进行论述。上文“歌以叙志,舞以宣情”,“文之以采章,照之以风雅,播之以八音”,都是典型的儒家艺术观念。意思是说,诗歌、舞蹈、音乐抒发人的情志,感情与理想一致,内容与形式,主观与客观统

一于和谐,艺术形象体现了志和情的结合,这就是音乐的艺术美。但是,嵇康在接受上述儒家观念的时候,却认为上述所有这一切,均“感之以太和,导其神气,养而就之”,是“太和”之“道”的魅力,是“神气”“养”“就”的结果。

嵇康继承和发展老子“道法自然”的思想,他的社会政治思想是“越名教而任自然”。他的音乐思想是其社会政治思想的反映,他在音乐美学领域,将音乐审美的主体与客体区分开来,说两者“殊涂异轨,不相经纬”,并深入到客体内部,探索音乐艺术形式的自身规律,强调音乐的形式美,提出了系统的独特见解,特别是“和”的音乐美学观念,可谓匠心独具。一方面显示出嵇康高深的音乐修养和艺术品格,另一方面,也流露出嵇康朴素唯物的哲学观念,这在当时确实是一种进步思想之表现。

上述所举之道教对音乐审美意义的认识,不仅于当时来说具有一定的进步意义,直至今今,我国传统的音乐艺术创作依然追求形简意远、清雅馨淡及强调自然的风格,不能不说与道教及道家的某种审美观念的影响有关。

2. 音乐的审美功能

道教对音乐审美功能的认识,往往与音乐的审美意义联系在一起。音乐的审美功能与音乐的表现功能是不相一致的,这主要体现在两者所显现的角度和内容不尽相同。音乐的表现功能是指音乐对事物所产生的直接作用,或音乐自身力量的一种展现。而音乐的审美功能,则是受客观音乐现象所影响,而产生的一种主观的功能效应。因此,持不同的心态,用不同的方式,会产生不同的音乐审美功能反映。于这一点上,道教的音乐审美观念确实有些不同凡响,独具一格。

以“道”作为其思想根源,道教所认识的音乐,在他们自身看来,自然比常人高远得多。因此,在“至虚”、“至空”、“常静”、“无为”的音乐审美标准下,无声也成了一种妙不可言的“大音”。在认识音乐的审美功能时,也就无怪乎比常人更耳聪眼明了。

《道德真经》三十五章：“乐与饵，过客止。道之出言，淡兮其无味，视之不足见，听之不足闻，用之不足既。”动听的音乐，爽口的食饵，促使过客止步不前。然而，道则不同，虽淡而无味，视而不见，听而不闻，但是，功能和作用，却是无与伦比，取之不尽，用之不绝的。

对音乐审美功能做出这样的认识，当然也就有了对音乐表现功能的奇特观念。

在批判儒家礼乐思想时，嵇康就将儒家的“移风易俗，莫善于乐”，纳入到“声无哀乐”的命题之中，为“道”所用，来谈音乐的审美功能。

《声无哀乐论》：“大道之隆莫盛于兹，太平之业莫显于此，故曰‘移风易俗，莫善于乐’。然乐之为体以心为主，故‘无声之乐之父母’也。至八音会谐，人之所悦，亦总谓之乐，然移风易俗本不在此也。夫音声和比，人情所不能已者也。……故乡校庠塾亦随之，使丝竹与俎豆并存，羽毛与揖让俱用，正方与和声同发，使将听是声也必闻此言，将观是容也必崇此礼。君臣用之于朝，庶士用之于家，少而习之，长而不怠，心安志固，从善日迁，然后临之以敬，持之以久而不变，然后化成，此又先王用乐之意也。故朝宴聘享，嘉乐必存。是以国史采风俗之盛衰，寄之乐工，宣之管弦，使言之者无罪，闻之者足以诫，此又先王用乐之意也。”

嵇康认为，音乐艺术本身并不具备“移风易俗”的功能，是“音声和比，人情所不能已者也”，只是因为人们都喜欢听和谐的音乐，不得已而为之才使“礼”与“乐”相配合，“久而不变”，习惯成自然，“君臣用之于朝，庶士用之于家”，人们就受教化而移风易俗了。凡此种种，就是“先王用乐之意也”。

3. 音乐的审美过程

音乐的审美过程是一个十分复杂的过程，除了对音乐作应有的理解外，道教所讲述的音乐审美过程，还特别注重“悟”性。庄子《南华真经·天运篇》中，对这种审美过程，讲了很长一段话：

北门城问于黄帝曰：“帝张《咸池》之乐于洞庭之野，吾始闻之惧，复闻之怠，卒闻之而惑；荡荡默默，乃不自得。”帝曰：“汝殆其然哉！吾奏之以

人，征之以天，行之以礼义，建之以太清。夫至乐者，先应之以人事，顺之以天理，行之以王德，应之以自然，然后调理四时，太和万物。四时迭起，万物循生；一盛一衰，文武伦经；一清一浊，阴阳调和，流光其声。蜚虫始作，吾惊之以雷霆，其卒无尾，其始无首，一死一生，一愤一起，所常无穷，而一不可待，汝故惧也。吾又奏之以阴阳之和，烛之以日月之明。其声能短能长，能柔能刚，变化齐一，不主故常。在谷满谷，在阮满阮；涂动守神，以物为量。其声挥绰，其名高明。是故鬼神守其幽，日月星辰行其纪。吾止之于有穷，流之于无止。子欲虑之而不能知也，望之而不能见也，逐之而不能及也；佯然立于四虚之道，倚于槁梧而吟：‘心穷乎所欲知，目穷乎所欲见，力屈乎所欲逐，吾既不及已夫！’形充空虚，乃至委蛇。汝委蛇，故怠。吾又奏之以无怠之声，调之以自然之命。故若混逐丛生，林乐而无形；布挥而不曳，幽昏而无声。动于无方，居于窈冥；或谓之死，或谓之生；或谓之实，或谓之荣；行流散徙，不主常声。世疑之，稽于圣人。圣也者，达于情而遂于命也。天机不张而王宫皆备，无言而心说，此之谓天乐。故有焱氏为之颂曰：‘听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，苞裹六极’。汝欲听之而无接焉，而惑也。乐也者，始于惧，惧故崇；吾又次之以怠，怠故遁；卒之于惑，惑故愚。愚故道。道可载而与之俱也。”

庄子借北门城与黄帝的问答，系统地揭示了音乐欣赏的审美原理。音乐和其他艺术欣赏活动一样，是一种感觉与理解、感性认识与理性认识统一的活动。这一活动，有一个由浅入深、由低级到高级不断升华的过程。比起其他艺术来，音乐更需要听众主观方面的配合，音乐听众的自身修养水平，在审美活动中起着更加重要的作用。

上文中的北门城，多次聆听了黄帝在“洞庭之野”演奏的《咸池》之乐，向演奏者提问：为什么“始闻”感到恐“惧”？“复闻”恐惧减退，为之“怠”？“卒闻”（意为最后闻听）变得迷离恍惚，混沌无知，以至于忘乎所以，为之“惑”？

黄帝的答复，首先肯定了北门城不同阶段欣赏同一音乐的感受是正

常的,进而论证了音乐欣赏审美心理的升华过程。

黄帝曰:“吾”的音乐,表达人情,顺应天意。乐曲的结构,“四时迭起”,像“万物循生”一样,交替有序;乐曲的节奏,抑扬顿挫,“一盛一衰”,伦以有常;乐曲的音调,“一清一浊”,高低相间,如同阴阳二气,相互调和;乐声传遍四方,如同日月之光,洒满大地;乐曲似春天的惊雷,时起时伏,变化万千,不可捉摸。所以,北门城初次听到,必然感到恐“惧”。

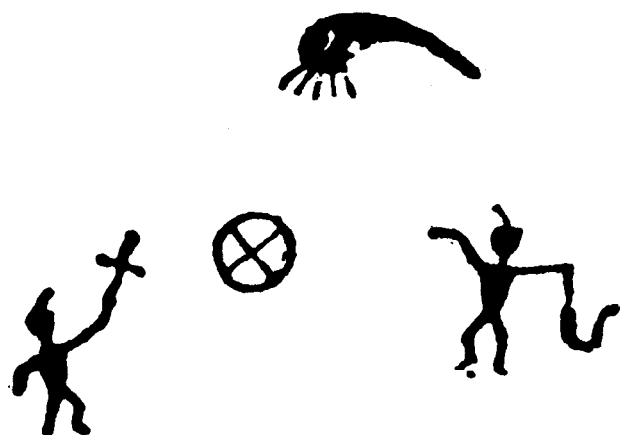
“吾”的音乐,“能短能长,能柔能刚”;乐曲时而休止,似乎曲终,而又继续演奏,信心永无止境。这乐声,能使“鬼神守其幽,日月星辰行其纪”,万事万物各得其所。当北门城在第二次听赏的过程中,思而不解,虑而不知,视而不见,逐而不及,听之任之,形充空虚。所以虽恐惧减退,有点理解,但仍未完全领悟,而为之“怠”。

“吾”的音乐,如同流水行云,顺从自然,随物变化,虽“听之不闻其声,视之不见其形”,却“充满天地,苞裹六极”,这就是“天乐”。所以,北门城通过多次反复的听赏,到最后闻听时,终于升华到了迷离恍惚,得意忘形的高级阶段,而为之“惑”。

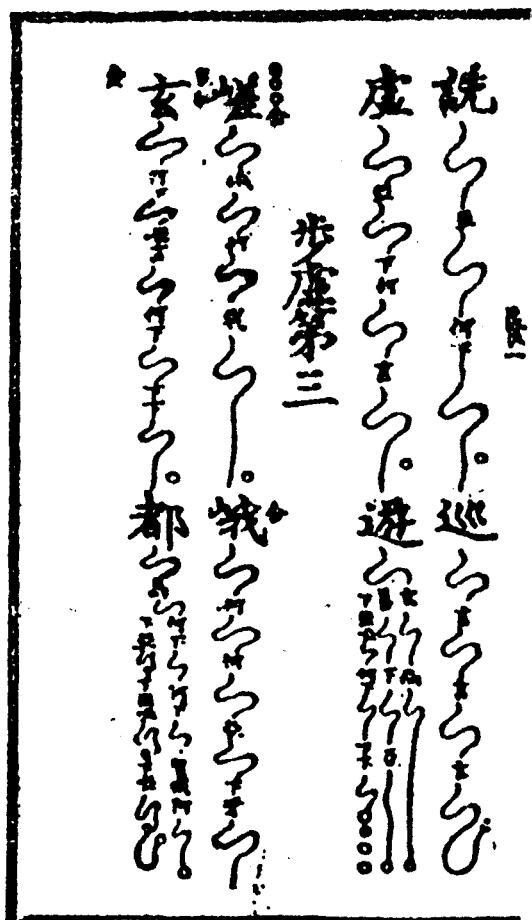
最后,庄子借黄帝口,总其意说:欣赏音乐的审美过程,是先由恐惧,次到恐惧减退,最后归于得意忘形的三部曲贯穿的。如能升华到“惑”——得意忘形之境界,当为“愚”,“愚故道”,欣赏音乐能得此“道”,就成为道之载体,步入仙境了。

从道教所认识的音乐审美意义、音乐审美功能、音乐审美过程这一系列美学观念来看,抛开其神秘的宗教色彩,它不失为我国传统音乐文化理论园地中一朵绚丽的奇葩。

附图 1

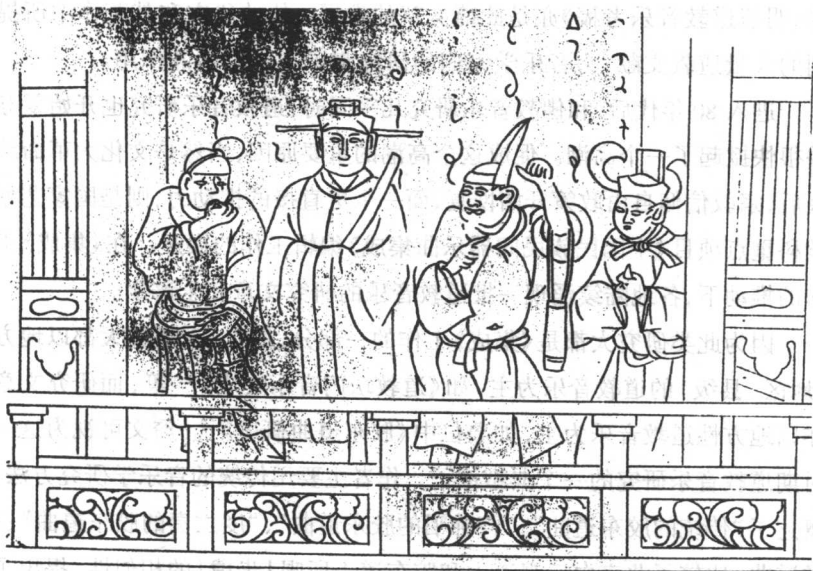


附图 2



玉音法事 卷上

附图 3



田青. 道教音乐的研究. 中国宗教音乐·序, 北京: 宗教文化出版社, 1997: 13—23

中国道教音乐的研究和佛教音乐的研究一样, 也经历了 50 年代的初级阶段, 60 年代至文化大革命期间的停滞阶段, 并同样从 70 年代末复兴, 在 80 年代后期至 90 年代初期形成一个可观的高潮。

在第一阶级, 除前章提到的《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录》^①外, 影响较大并在道教音乐的研究中起了开创性作用的是《苏州道教艺术集》^②和《扬州道教音乐介绍》^③。60 年代, 并非音乐家的道教学者陈国符

① 杨荫浏编, 1958 年民族音乐研究所油印, 1960 年音乐出版社出版。

② 中国舞蹈艺术研究会, 1957 年油印。

③ 扬州市文委文化处、扬州文联编, 1958 年油印。

在其力作《道藏源流考》中单辟了一个附录《道乐考略稿》^①。他其后发表的《明清道教音乐考稿》亦是此篇文章的发展。他的研究和其著作中所提到的大量道教文献,为音乐学家们的研究起了一个路标的作用。

进入 80 年代后,和佛教音乐研究几乎同时,道教音乐研究也开始复苏并很快掀起了一个高潮。促成这个高潮的重要原因,当然是文化大革命结束后,宗教信仰自由政策开始恢复,而一个更直接的推动力,则是国家艺术学科重点项目《中国民族民间器乐曲集成》编辑工作的展开。在《集成》工作的推动下,各地陆续涌现一批道教音乐的研究文章和乐谱集。

因为此类研究大都是《集成》工作的一部分,所以,乐谱集大都以地方(地区、县级)的道教音乐为主,如《道教坛门音乐集成》^②等,而研究文章亦以地方性道教音乐为主,如詹仁中《胶东道曲概述》^③。詹文可视为这一时期道教音乐研究的一个典型例子,作者主要用传统的音乐学研究方法,概述了“传统的胶东道曲”、“祷神唱的胶东道曲”、“度亡奏的胶东道曲”三类道曲,比较了北京白云观道士和胶东道士所唱[步虚]的相似性,提出了道教音乐由京都流向民间的可能性。而其他一些论文,则探讨了道教音乐与民间音乐的关系,如《四川(川西地区)道教音乐调查报告》^④便得出这样的结论:“从我们初步收集到的南韵演唱的声乐中,有一部分和川剧中的昆腔接近”。论述道教音乐的保存情况、基本形态、特点的论文还有《青海宗教音乐简介》^⑤、《河南省宗教音乐简况》^⑥、《乐坛奇葩玄门拾音》^⑦、《辽宁省

① 作者文末自注:“右取自 1945 年撰《道教斋醮仪源考略稿》,1957 年增订,1962 年又增订”。

② 谷城县文化馆油印,无年代。

③ 《音乐学习与研究》1986 年第 2 期。

④ 甘绍成、董阳,襄樊会议论文。

⑤ 《集成·青海卷》。

⑥ 《集成·河南卷》。

⑦ 《集成·湖北卷》。

宗教音乐概况》^①、《黑龙江省宗教音乐现状及宗教音乐活动简要介绍》^②、《巨鹿县道教音乐》^③、《道教“道场”》^④等等,分别从不同的侧面对所在地区的道教音乐进行了初步的描述和大量的记谱工作,反映了道教音乐研究已全面开花,方兴未艾。

与佛教音乐研究不同,道教音乐研究从 80 年代中后期开始,便呈现出有“重点”、有“中心”的研究格局。所谓重点,指的是对道教圣地湖北武当山音乐的研究;所谓中心,指的是以武汉音乐学院道教音乐研究室为骨干的湖北省音乐工作者。1987 年,中国文联出版公司出版了《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部编的中国第一本有关道教音乐研究的专著《中国武当山道教音乐》,该书全面、系统地概述了武当山道教音乐的产生、发展,并对其流派、特征做了初步分析,反映了 80 年代后期中国音乐学界对道教音乐总体把握的水平。书中收录了道曲百余首的谱例,并同时配有音带发行。

此外,蒲亨强的《武当山道教音乐初探》^⑤,杜棣生的《武当山道教音乐概述》^⑥,史新民、周振锡的《武当山道教音乐初探》^⑦等文章,则以各自不同的视角、方法、风格,围绕着同一研究对象进行了广泛深入的探讨。蒲文针对武当山道教法事音乐与斋醮音乐的不同风格、用途、程式、各类腔系结构、调式特征等列表加以说明,并举谱例证明武当山道乐偏重南方音乐风格,还初步探讨了道教音乐与宫廷音乐、佛教音乐、戏曲音乐、民间吹打的关系。杜文则从历史资料入手,探讨了武当山道乐的渊源、流变、社会背

① 《集成·辽宁卷》。

② 《集成·黑龙江卷》。

③ 潘忠禄著。

④ 重庆市民族器乐曲集成办公室。

⑤ 《音乐艺术》1987 年第 3 期。

⑥ 襄樊会议论文。

⑦ 《黄钟》1987 年第 2 期。

景、艺术特色等。

1989年3月15日至17日,香港圆玄学院、香港中华文化促进中心与《人民音乐》编辑部联合举办了第一届“道教科仪音乐研讨会”,在会上集中发表了道教音乐研究的文章多篇。其中有罗炽的《道教醮仪颂偈咒探源》、王小盾的《魏晋南北朝的道教科仪音乐——兼论早期道教音乐的仪式化及其功能的转型》、钱康宁的《魏山洞经音乐》、甘绍成的《川西道教音乐与地方音乐的关系》、吴学源的《昆明道教(清微派)科仪音乐探析》、蒲亨强的《武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格初论》、辛力的《俗曲与道情——山东说唱道情音乐探微》、李玉珍的《东北新韵初探》、饶宗颐的《西安鼓乐与全真道》、杜庆云的《道教音乐与民间音乐关系探微》等。

1990年第1期《黄钟》以相当大的篇幅开辟了“湖北武当山道教音乐研究”的专栏,集中发表了武汉音乐学院教师们的一组文章,这是承接80年代后期武当山道乐研究的潮头,对90年代初期研究新水平的一次有分量的展现。专栏共发表了7篇文章:

刘红的《试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴含》,初次提出了“武当韵”的基本形态特征,认为其地方性主要表现在:1. 属于我国中原(以南)的乐调;2. 受当地歌舞音乐及民歌的影响;3. 采用地方戏曲器乐曲曲牌及唱腔音调。该文同时以体现在音乐形态里的“神”和体现在道教哲学里的“神”为着眼点,论述了“武当韵”的“神”与“形”。蔡际洲的《从宫观乐派到民俗乐派》,以宫观道乐在民间的流变和谷城伙居道乐的形成为主线,将宫观道乐与谷城伙居道乐以及谷城民间音乐做了比较研究,论述了武当道乐中趋同与求异的现象。史新民的《全真·应付·伙居》一文,把武当山道教分为三大派:“全真”、“应付”、“伙居”,并将“全真派”的乐曲与古代琴曲做了比较,将“伙居派”的音乐与民间音乐做了比较,得出了前者风格接近传统文人音乐而后者接近民间音乐的结论。李养正的《〈太平经〉中的音乐理论》一文,以道教经典《太平经》为依据,论述了道教的音乐理论,探讨了道教对音乐的意义、目的、来源的认识及乐律理论、规格法则等。周

振锡的《〈斗姥宝诰〉试析》以武当山晚功课中的《斗姥宝诰》为例,将这一道乐曲的“拜诰腔”、“诵诰腔”、“三还九转腔”与西洋古典音乐中的变奏曲、回旋曲相比较,得出了颇有趣味的结论。王忠人的《试论〈二泉映月〉的道乐特征》,从曲体、结构布局、旋法、句法、调式、音调等方面入手,将阿炳的传世名曲《二泉映月》与道教音乐及道教思想进行了对比研究,认为这首杰出的器乐作品具有鲜明的道乐特征。

继 1990 年的“道教专栏”之后,1991 年第 4 期《黄钟》又推出了“道教音乐研究专号”,以全部版面集中刊登道乐研究的文章,这不但在我国音乐学院学报中是绝无仅有的,在全国所有的音乐刊物中,也是惟一的。这期“专号”中的《写在前面》写道:“一个以收集整理为基础,较系统深入地对道教音乐进行学术理论研究的格局已开始形成。”“在音乐学术领域各种研究方法不断更新及各类边缘学科交叉互渗的大前提下,许多研究者的视野中,道教音乐已不只是一种纯宗教的或单一的具象形态;当它被纳入到整个传统民族文化和人类社会的大系统中加以观照和考察时,它表现出一种十分复杂的社会文化内涵。于这一角度,道教音乐更有它极高的研究价值和极广的研究领域。”

这期“专号”共刊登了 17 篇道教音乐研究的文章,其中曹本冶的《道教研究与香港道乐》一文,反映了香港学者对道乐研究的兴趣和水平、方法。该文分三章,第三章以“一个庙馆的‘盂兰盆’会”为副题,向内地的同行们介绍了香港道乐的一个实例。史新民的《论武当山道乐之特征》中,在以往对武当山道乐研究的基础上,试图总结武当道乐的特殊风格。该文的三章标题“庄重典雅的古代音乐风格”、“南北混融的民族文化色彩”、“三派合一的宗教韵味”,实际上即是对“武当道乐”特征的概括。该文将道曲《慈尊座》与两首著名的古琴曲《渔歌》、《平沙落雁》相比较,得出武当道乐“不仅在气质上古朴典雅,而且在某些表象特征上与现今保存下来的宋明古琴曲极为相似”的结论。刘红在这一期上发表了他硕士论文的一部分《论“武当韵”与楚文化的渊源关系》,将“武当韵”放到历史和大文化背景中做逆向

性的考察,追溯了道教与楚巫、楚神话及老庄哲学的关系,并进而探讨了现存武当道乐在结构、乐器等方面与“楚巫乐”的相似之处。杜汉华的《武当道教音乐发隐》试图对武当道乐进行一种高屋建瓴的总体把握。他在将武当道乐分为“课诵”、“禳醮”、“斋事”、“宗卷”、“道戏”五大类别之后,继而又将武当道乐分为“大顶派”、“鄂派”、“豫派”、“陕派”、“川派”这五大流派,这种把武当山周围的地区文化进行辐射式逆源,进而形成一个“武当文化圈”的视角,在武当道乐的研究中颇引人注目。蒲亨强的《武当道乐部分曲目分类考源》一文,将武当道曲曲目分为三大类,即“标题(即标意性)曲目”、“源于科仪程式的曲目”、“吸收佛经赞颂文体的曲目”,然后进行了一些“考源”的工作。与这种“史学”式的考察不同,袁东艳的《武当道乐韵腔唱诵方法初探》则别开生面地对武当道乐的唱诵方法进行了声乐角度的“初探”,涉及了演唱氛围、呼吸、风格韵味与吐字等诸方面的问题,拓展了武当道乐的研究范围。周振锡的《“萨祖铁罐施食祭炼科范”音乐试析》,从曲式结构的角度,对道教科仪音乐中的荐亡道场——“萨祖铁罐施食祭炼科范”进行了剖析,指出该科仪音乐遵循一种与道教“音声相和”的思想相一致的曲式原则,并以西方的三部曲式原则与笔者提出的“四速多部”的曲式原则进行了对比。王忠人的《道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章》则从对古代宫廷祭祀音乐的回顾入手,探讨了道教音乐与宫廷祭祀音乐的“不解之缘”。祝建华的《道释法事音乐溯源》则分别扼要论述了道乐与佛乐的历史,指出“道教法事音乐是在吸收佛教忏悔、祈祷诵经等仪规和‘梵呗’后,经过自身履行、吸收和大胆移植宫廷雅乐而最后形成具有自身特点的宗教音乐”。向思义的《道教音乐之法器刍议》,探讨了道教法器的渊源、功能、作用,与上述提到的对道教唱诵声乐的研讨一样,都有独辟蹊径的构思,但也都惜其过于浅显,未能深入。

这一“专号”还集中发表了几篇探讨道教“十方韵”及其他地区道教音乐的文章,其中有王忠人、刘红的《〈全真正韵〉采录整理报告》,甘绍成的《全真道曲——十方韵的流传》,詹仁中的《全真道经韵〈崂山韵〉概述》,张

风林的《苏州道教音乐特点要述》，余兰森的《“全真正韵”与信息场——〈全真正韵〉谱辑读后》。

《〈全真正韵〉采录整理报告》是一篇很重要的采访报告，它在论述了《全真正韵》与“全真韵”、“地方韵”的关系之后，以列表的形式揭示了《全真正韵》的“53首经韵实际上是由8个母腔派生展衍而成”的规律，并探讨了固定尾句的现象，认为这一道乐特有的固定尾句即楚歌中的“乱”。甘绍成的文章与前文一样，也用列表方式将不同地区流传的十方韵曲目做了一个初步的统计，并将几首传于不同地区的“十方韵”谱例进行了比较，指出传教与传戒是“十方韵”流传的两大途径。詹仁中的文章，则在多年收集、整理、研究山东道曲的基础上对胶东特色的“崂山韵”做了较系统的介绍。该文与张风林对苏州道教音乐特点的描述都反映了武当山地区之外道教音乐研究者们的成果。

1991年12月，人民音乐出版社将香港道教科仪研讨会的论文集结出版。这本《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》是香港圆玄学院、人民音乐出版社《音乐研究》编辑部、沈阳音乐学院合编的。其中除赵沨的“序”、毛继增的《敬神娱人》、史新民的《论武当道乐之特点》等在《黄钟》“专号”上发表过外，其他大部分文章是第一次发表。其中有：汤国华的《开幕词》、徐占海的《道教音乐悟学札记》、张晓凡的《黑龙江道教科仪音乐的历史与演变》、詹仁中的《全真道与中国戏剧》、蒲亨强的《明代武当山道教音乐考略》、钟光全的《重庆民俗与道教道场科仪音乐》、甘绍成的《四川道场仪式执行者的传承方式与特点》、凌瑞兰的《道教科仪音乐研究方法刍议》、曹本冶的《香港全真道教科仪音乐的组成基素》、柯琳的《白云观道教法事科仪调查报告》、李玉珍的《东北道教的开光科范仪式音乐及其功能》、张鸿懿的《北京白云观道教音乐中的十方韵和北京韵》、黄礼仪的《江西黄畬山老教堂音乐》、蒲亨建的《武当山道教韵腔特异风格的形态学研究》、魏煌的《法器在东北新韵中的运用》等。

1992年底，台湾文津出版社出版了蒲亨强撰写的《道教与中国传统音

乐》一书,该书共分12章,分别从道乐与宫廷音乐、道乐与佛乐、道教与文人音乐、道教与民族民间音乐、道教与古乐谱、道教在中国音乐史上的地位与作用等方面对道教音乐进行了较全面的探讨。

在国内,由武汉音乐学院道教音乐研究室周振锡、史新民、王忠人、向思义、刘红合著的《道教音乐》一书,作为《中国道教文化丛书》之一,也已交付印刷。该书约18万字,共分10章,主要从道教音乐的历史、道教音乐的形态、道教音乐与古代音乐文化、道教音乐与现代民族民间音乐的关系、国内各主要道乐的状况、近现代道教音乐的研究趋向等问题进行了阐述。这两本书的完成与出版,反映了海峡两岸对道教音乐研究的共同关注。

1992年,零星发表在全国各音乐刊物上的研究文章还有一些,如甘绍成的《川西道教音乐与地方音乐的关系》^①、詹仁中的《从道曲〈百鸟朝凤〉到唢呐曲〈百鸟朝凤〉》^②、刘守华的《道教斋醮中的民歌》^③等等,表现出道乐研究者们研究,已进入更具体、更细致的层面。

但是,道教音乐的研究在表面上热潮不断的状况下,也还隐含着一些问题。一些研究者的研究工作始终浮光掠影,深入不下去,缺少大文化的背景和思考。也有个别研究者的文章仅仅是从功利的目的出发而作,尚缺乏对道教及道教音乐起码的学术素质和修养,致使道教音乐研究的整体水平略显参差。但相信随着研究的深入和“热点”的自然“冷却”,大部分研究者的工作将更沉潜、深入,而道教音乐的真正有影响的研究成果,也将在“冷却”之后出现。

① 《音乐探索》1992年第3期。

② 《乐府新声》1992年第3期。

③ 《艺术与时代》1992年第2期。

编 后

《20 世纪中国音乐史论研究文献综录·宗教音乐卷·道教音乐》分册,在总编辑委员会的统一部署与指导下,经编者近一年来的共同努力,现已初步编撰成册。

本综录(卷)在收集资料时,对清末民初至中华人民共和国成立前的有关道教音乐的理论、谱集、史料等有价值的珍贵资料,都尽可能地加以收入,正式编目。建国后,在所收全国音乐期刊上有关道教音乐研究的文论以及正式出版的专著,仍有少数不全;在海外已出版的一些论著,有的也未能收集到;特别是散见于各种刊物与报纸、音乐副刊上的有关道教音乐文章,收集也较困难,肯定会有不少遗漏。这些,都有待以后加以补充。限于我们的撰编水平,书中错误与不足在所难免,深望音乐界的专家与读者指正。

在编撰过程中,承蒙许多同仁亲自撰稿并提供不少资料与帮助,在此谨致深切的谢意。

编 者

2002 年 6 月