

中央音乐学院图书馆藏书

书号

P.2.21

总记登号

TCED 84

BA157425

新民等 著

道教音乐

北京燕山出版社

道·教·文·化·丛·书

- ① 道教识略
- ② 道教要籍概论
- ③ 道教与周易
- ④ 道教与中国医药学
- ⑤ 道教与中国炼丹术
- ⑥ 道教授养法
- ⑦ 道教与民俗文学
- ⑧ 道教美术史话
- ⑨ 道教与音乐
- ⑩ 道教与诸子百家

道教音乐

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

北京燕山出版社

(京)新登字209号

D498/21

道教音乐

北京燕山出版社出版

(北京市东城区府学胡同36号)

北京市顺义县燕华印刷厂印刷

全国各地新华书店经销

开本：850×1168毫米 1/32 印张：7.375 字数：177千字

1994年1月北京第一版1994年1月北京第一次印刷

ISBN7—5402—0483—4/G·0076

印数：5000册 定价：6.20元

《道教文化丛书》编委会名单

顾 问：闵智亭、王利器

主 编：李养正

副主编：朱越利 张继禹

编 委（以姓氏笔划为序）

王利器 王宜峨 刘守华 刘国梁 朱越利

李养正 闵智亭 孟乃昌 张继禹

序

道教历史悠久，独具特色。它虽然重来世（死后），但尤其重长生（今世）。它既有“阳春白雪”，包括深奥的哲学，瑰丽的神话、奇妙的方术和绚丽的科仪；又有“下里巴人”，包括古代农民的革命愿望、民间信仰，散发着泥土气息。当然，也有消极和不合时宜的内容混杂其中。对于道教，历来褒贬不一，言人人殊。但是，道教与儒家、佛教在历史上并称三教，当前为我国五大宗教之一，在过去和现在均对中国社会产生过较大影响，这一点是任何人都无可否认的。

道教生于中国，长于中国，与中国传统文化浑然一体，密不可分。若把中国传统文化比作浩瀚的大洋，道教则是这个大洋中的一个辽阔的大海。海和洋在区域上大体可以区分，但实际上又是互相交融的。因此，研究中国古代文化的学者，几乎都不能或说不应该回避道教。不少外国人一提起道教，则立即联想到中国传统文化，联想到中国，联想到中国人，这是不奇怪的。可以毫不夸张地说，每一个中国人的潜意识中，都有道教文化的影子。有的人意识到这一点，更多的人不自觉。可喜的是，道教文化的重要性正为愈来愈多的人所认识，不少人希望多掌握一些道教文化知识。

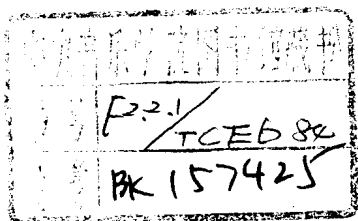
为了满足社会需要，我们着手组织编写《道教文化丛书》。努力使它能在发掘道教文化精华、弘扬祖国传统文化、启发青年爱国主义精神、建设社会主义精神文明中起到一些作用。

本丛书特请中国道协道教文化研究所所长闵智亭道长和北

京大学著名教授王利器先生担任顾问，邀请了我国一些研究道教的专家、学者担任编撰工作。现在出版的是《道教文化丛书》第一辑，包括《道教识略》、《道教要籍概论》、《道教与诸子百家》、《道教练养法》、《道教与周易》、《道教与中国炼丹术》、《道教与中国医药学》、《道教与民俗文学》、《道教美术史话》、《道教音乐》等。如此辑内容能受到读者欢迎，我们将继续组织撰写。

本丛书得到中国道教协会黎遇航会长、傅元天副会长、李文成秘书长的支持和指导，北京燕山出版社社长兼总编辑陈文良先生为本丛书的编辑、出版付出了巨大辛劳，在此一并表示感谢。

中国道协道教文化研究所
《道教文化丛书》编委会



目 录

第一章 道教音乐的历史梗概	(1)
第一节 道教音乐的历史渊源	(2)
第二节 道教音乐的产生与形成	(4)
第三节 道教音乐的发展与演变	(7)
第二章 道教经典、道家著作中的音乐理论	(14)
第一节 关于音乐的来源	(15)
第二节 关于音乐的社会功能与宗教功能	(17)
第三节 关于音乐的乐律理论	(22)
第四节 关于音乐审美	(26)
一、音乐审美的意义	(26)
二、音乐审美的功能	(31)
三、音乐审美的过程	(33)
第三章 道教宗派与道教音乐流派	(36)
第一节 道教宗派的历史演变状况	(36)
第二节 正一派音乐	(37)
第三节 全真派音乐	(41)
第四章 道教音乐形态概述	(48)
第一节 道教音乐的种类与层次	(48)
一、道教音乐的种类	(48)
二、不同科仪中道教音乐的不同层次	(50)
第二节 道教音乐诸要素的构架形式	(55)
一、道教音乐的结构	(55)

二、道教音乐的节奏	(59)
三、道教音乐的旋法	(63)
第五章 道教音乐中的法器与曲牌	(71)
第一节 法器	(71)
一、法器种类	(72)
二、法器渊源	(72)
三、法器的功能及其运用	(75)
四、乐器	(84)
第二节 曲牌	(88)
一、正曲曲牌	(88)
二、耍曲曲牌	(90)
第六章 道教科仪与科仪音乐	(93)
第一节 课诵科仪音乐	(94)
一、玄门日诵早课音乐	(94)
二、玄门日诵晚课音乐	(104)
第二节 道场科仪音乐	(109)
第七章 道教音乐与我国古代宫廷音乐	(122)
第一节 道教经韵乐章与宫廷祭祀乐章	(122)
第二节 道教音乐与唐代宫廷音乐	(125)
一、燕乐·法曲·道曲	(126)
二、唐玄宗与《霓裳羽衣曲》	(129)
第三节 道教音乐与明代宫廷音乐	(134)
一、明代的神乐观、乐舞生 与宫廷祭祀雅乐	(135)
二、明成祖与《大明御制玄教乐章》	(139)
第八章 道教音乐与我国近现代民间音乐	(144)
第一节 道教音乐与民歌	(145)
第二节 道教音乐与曲艺音乐	(153)
第三节 道教音乐与戏曲音乐	(159)

第四节	道教音乐与民间器乐曲	(162)
第九章	我国近现代主要宫观的道教音乐	(170)
第一节	北京白云观道乐	(170)
第二节	山东崂山道乐	(174)
第三节	沈阳太清宫的“东北新韵”	(176)
第四节	湖北武当山道乐	(178)
第五节	川西道教音乐	(181)
第六节	苏州玄妙观道乐	(183)
第七节	上海道教音乐	(185)
第八节	台湾香港地区道教音乐	(186)
第十章	我国近现代对道教音乐的整理研究	(190)
第一节	我国近代对道教音乐的整理研究	(190)
第二节	道教科仪音乐的研究趋向	(195)
一、	道教音乐自身形态的研究	(196)
二、	音乐史学上的道教科仪音乐研究	(198)
三、	音乐民族学上的道教科仪音乐研究	(199)
四、	地域性文化学上的道教科仪音乐研究	(201)
附录一	道教音乐韵腔、曲牌选曲	(203)
附录二	本书主要征引、参考书目及文论举要	(219)
后记	(223)

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？在道教活动中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，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、宣染宗教气氛作用。演奏以合为主，打击乐器很突出，常单独演奏。

由于道教科仪名目繁多，与之密切相连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；有热烈欢快的喜庆之乐。

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，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。巫覡利用音乐歌舞以“悦神、降神、事神”，这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。

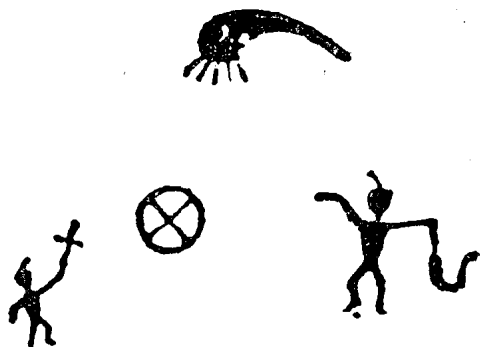


图 1.1

上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，他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，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，其妻饌”的记载。所谓“饌”祭，指以鼎中的食物用以祭祀先祖先公或天帝。“饌”今文作“𩚑”，《周易·鼎卦》曰：“鼎折足，复公𩚑”，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“𩚑者，八珍之膳，鼎之食也”。可见，商代的𩚑祭，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：“凡邦国大酺（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，也常用如喧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化。在道教日渐形成的过程中，巫祝的祭仪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。

直到现代，在我国民间巫教活动中所表演的“端公舞”、“帷坛戏”，那颠颠的舞步，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份与生长条件。

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（公元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，葛洪在断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，而徒烹宰肥腍，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（公元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（公元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（公元428年），又谓有老子玄孙李谱文授予“图篆真经”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（公元408—415年）对道教的崇尚，排斥佛教，改革天师道，并制订了“乐章诵戒新法”。始光元年（公元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，从而对后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. 以符录、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（公元520-525

年)中,雍为丞相,给与羽葆鼓吹,虎賁斑剑百人,……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;入则歌姬女舞,击筑吹笙,丝管迭奏,连宵尽日。……雍薨后,诸妓悉令入道……”。

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”。南朝刘宋则有庐山道士陆修静(公元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,这是道教乐舞的成形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,信仰与个人好尚也是重要原因之一。

唐高祖李渊(公元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（公元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（公元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（公元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、经戒法篆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，在他近半个世纪的统治中，自始至终地崇奉道教，从而把道教推向了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，而且对道教乐舞钟爱尤深，玄宗本人就是一位杰出的音乐家。

《新唐书·礼乐志》卷二十二记载：开元九年（公元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，太常韦縚制《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，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，至一大城阙，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”，这不过是一神话传说，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。《碧溪漫志》载：“明皇改娑罗门为《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（公元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（公元998-1022年）命王钦若、张君房编辑《道藏》，并大建宫观。

宋徽宗赵佶（公元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，共辑录唐宋道曲五十首，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（见附图）。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》谱法的吟诵作了一些音韵与形态上的考证，开始为破译此谱，提供了线索。

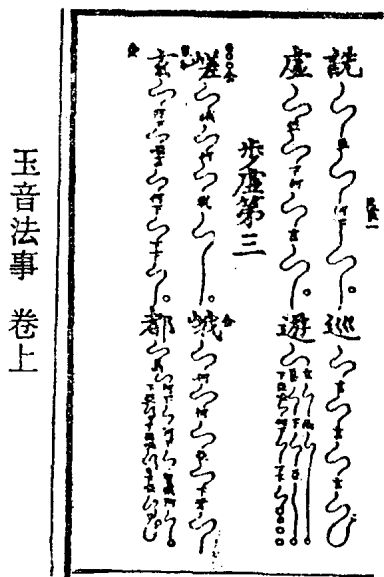


图 1.2

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。”南宋时道教音乐兴盛景况由此可见一斑。

金世宗大定七年（公元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》，共五卷（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。附图，



图 1.3

上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（公元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》1990年人民音乐出版社出版）。

元代以来，道教诸派逐渐会归于正一、全真二大派。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。正一派是斋醮符篆派的总合，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（公元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，共收有道曲十四道，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。

由此可以窥见，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，慨古感今，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”之类的戏文，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诸于“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，都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上述道这一概念的多种意义老子在其《老子》一书中也都使用了，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

世界的总根源演化出天地万物，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”。

“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。

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。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。”

认为音乐乃是用人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，同舍其气，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。……故乐但当以乐生事、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。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，何有象钟子期听《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，这于当时甚把于今天都是有有一定积极意义的。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，对此作了如下说明：

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。秋气和则商声调。《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、二徵、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，下生南吕；……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，当可得到正确的符合客观事物发展规律的结论；如果主观的地加以运用，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，而是根据发音的物资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，必少不了要论及到音乐的审美意义、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。

一、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，濔乎其清也，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，人就可以达到“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”天篇，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，相反相成，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，才能奏出和美的音乐。

《太平经》卷一百十三：“具乐器以为常，因以和调相化，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，艺术形象体现了声和情的结合，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。

二、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，自然是比常人要高远得多。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聪明了。

《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，触使过客止步不前。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。

对音乐审美功能作出这样的认识，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。”

三、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。蛰虫始作，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；涂却守神，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；恍然立于四虚之道，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。天机不张而王官皆备，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，浑沌无知，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”，象“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。

第三章 道教宗派与道教音乐流派

第一节 道教宗派的历史演变状况

道教的前史特别长、其创教活动分散而缓慢，早期教派并非经由同一途径、在同一地区和同一时期形成，并且很长时间内没有一个统一的稳定的教团组织，因而中国道教史的上限极不易认定，教派也比较纷杂，名目繁多。因此，中国道教的产生过程是多源的、多渠道的和逐步靠拢而成的，各教派之间互有影响，但基本上又是独立发展，时间上前后相错，并无统一的具体创教时间可考，因之教名和教徒也没有统一的称呼。

早期道教大约成形于东汉末年。形成时即有二派，即：太平道，主要在今河北、河南、山东、江苏北部一带流传活动；五斗米道，主要在今四川一带流传活动。晋代和南北朝以后，又有上清、灵宝等派别先后出现，各道派教义思想基本一致，只是道法和道术的侧重点不一，或师承系统有别。而真正各立门户的宗派，当是从南宋和金、元南北对峙之后开始。这时有四大教派，即：正一道、全真道、真大道和太一道。在真大道教与太一道消失以后，自元代以来，全真与正一便成为道教的两大宗派，流传至今。

明王诤在《青崖从录》中云：“神仙方技之术，又有二焉。曰炼养也，曰服食也，此二者，今全真之教是矣。朱巫祭酒之教，亦有二焉。曰符箓也，曰科教也，此二者，今正一之

教是矣。”

本来，就教理教义而言，现行的全真派与正一派，并无本质区别。两宗派之科仪音乐亦同属一个大的道教体系。然而，就其修持方法上的不同侧重而形成音乐上的不同风格，使两者在其音乐形态特征上仍显示出相对的独立性。本章拟将正一派与全真派科仪音乐，作为道教音乐的两个不同流派加以叙述。

第二节 正一派音乐

正一派以斋醮、符箓见长。从音乐的角度来看，尤以斋醮音乐显其特色，是历代道士、文人等的不断润饰而发展形成的一种宗教艺术。虽个中不无一些斋法特定色彩，然其独特的文化艺术成就，仍具有深远的文化影响和研究价值。

一、形成与特点

斋醮包含的内容甚多，主要有设坛、上供、焚香、升坛、画符、念咒、鸣鼓、发炉、降神、迎驾、表章、诵经、赞颂、青词、步虚等等。正一派音乐多是配合上述诸类法事活动而进行的，根据法事情节的需要，来组合串连各种道曲。法事不同，音乐的组合也相应发生变化。

正一派中使用的音乐有独唱（通常由高功、都讲担任）、齐唱、散板式吟唱和鼓乐、吹打乐以及合奏等多种形式。器乐形式常用于法事的开头、结尾、唱曲的过门以及队列变换、禹步等场面。而且在法事过程中，音乐的演奏可根据主持醮仪的高功在供香、步罡、绕坛、礼拜等许多宗教仪式动作的需要，采取坐乐和行乐的形式演奏，并且能根据变化动作的迥异，灵活地在音乐伴奏中加以旋律润饰、加花、变奏等。以协调出坛法师的动作。声乐形式是斋醮音乐的主要部分。其音乐体裁主

要有“颂”、“赞”、“步虚”、“偈”等格式。

正一派音乐最明显的特点是其地方性。其主要表现在如下方面：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（加花）都带有本地地方音乐特点而显得各不相同。如苏州道乐在赞、颂、偈等行腔中，即使同一首唱偈，其在演唱中就不同于同派的上海道乐。苏州唱偈带有浓郁的本地民歌（吴腔）韵调，形成“苏州腔”而标明了自己的地方个性。

同一法事中的同一首词，各地选用本地音调配曲。这从许多正一派道曲中“同名异曲”的现象便可看出。诸如“步虚韵”、“吊挂韵”等，几乎一个地方是一个样子。有道是：“三里不同道，十曲九不同”，就是上述情况的生动写照。

受地方民间音乐的影响，正一派音乐通常显露出很强的地方民俗性。如江浙一带的正一派音乐，大多采用了民间的“江南丝竹”和“十番锣鼓”音乐。许多道乐曲牌如《将军令》、《十八拍》、《水龙吟》等就是道士们从民间传统音乐中吸收发展而来的。不仅如此，在道乐的演奏（唱）中，民间一些精采的技法，也被道士们吸收引入了进来，为道所用。江南一带的正一派中，有不少道士演奏技艺高超，音乐技能技巧娴熟。苏州老道士毛仲青和周祖馥的大鼓演奏技艺就十分出色。大鼓独奏时，分慢鼓段、中鼓段、快鼓段。慢如泉水叮咚、引人遐想联绵；中如江涛滚滚、催人激情动荡；快如暴风骤雨、好似万马奔腾。而且还通过繁多的所谓“接头”、“急急大排”、“细排”、“领板”、“海底翻”、“鲤鱼扑水”、“重宝塔”、“鹤吃食”、“蝶翅双飞”、“倒山墙”、“虎摇头”、“排韵”、“交代”、“收头”等鼓韵的变化，以不同的音乐节奏来表现不同的意境。

正一派道士中，除一部分出家住观道士外，尚有一部分散居民间不出家的道士，俗称为“伙居”道。这类道士生活在民

间，日常生活与普通百姓一样，唯做宗教仪式时，方显露其道士身份，如同半职业的民间艺人，有的伙居道士的艺术造诣和表演水平更为高超。伙居道士所做的道场，与宫观道士所做道场，形式和方法大致上一样，但伴随仪式进行的音乐特点却不尽相同。为取悦于一般民众和信徒，伙居道音乐除其内容上具有道教一般的特点外，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。因此其音乐的地方性尤为突出。

除地方性的音乐特点外，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。从道乐起源与远古文化的联系，历代帝王与道乐的关系以及道乐自身形态中的古乐遗存等现象中，便可知这一特点。

二、乐器与乐谱

早期道教音乐所用的乐器，以道书中称之为“法器”的钟、磬和鼓等打击乐器为主。隋唐以来，增加了吹管、弹拨乐器，宋代以后，加入拉弦乐器。明代《茅山志》记载国醮演奏乐器的道士达三十名，可见其相当规模。近代正一派音乐所使用的乐器无统一定制，除钟、鼓、磬等法器大致统一外，其他所使用的乐器多带有地方特点。如浙江、上海、江苏一带正一派音乐所用乐器多为：笛、弦子、鼓、钹、笙、箫、古提琴、双青、云锣、大锣、小锣、大小唢呐、二胡等。而北方山西、陕西、河南一带正一派所用乐器则多以管、唢呐、笛和笙为主。

在乐谱方面，最典型的有清嘉庆四年（公元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》（分为上、中、下三册）、《古韵成规》、《霓裳雅韵》三部乐谱，这三部乐谱是用工尺记谱法记录的，教内通称为“曹谱”。

三. 历史演变

正一派早期的斋醮仪式简单易行，道乐形式也较简单。《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”。前述六朝以后，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，有南朝刘宋时陆修静撰订斋醮仪轨，使正一派道教斋醮音乐初具规模。在斋醮行仪中，除打击乐器外，已增有管弦之类的乐器伴奏。另外，在陆修静撰订斋仪中，还十分强调斋醮科仪在修炼中的重要性。其所集斋法以礼拜、诵经、思神等仪式，来检束身心口三业，作为道士修养的基础。通过静思期真，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。

至隋代，道教已有“法曲其声清近雅”的音乐。到了唐代，因斋醮音乐得到朝廷的重视，使教内涌现出了一批著名道士，他们发展道教理论，创制道曲。唐末张若海所撰《玄坛刊误论》说：“广陈杂乐，巴歌谕舞，悉参其间”。五代著名道士杜光庭，是集斋醮科仪之大成者，辑《太上黄录斋仪》五十八卷，使道教斋醮音乐咸备。

如第一章所述，宋代的真宗、徽宗、神宗也都是道乐喜好者，作了不少道乐乐章，并亲自传授道士斋醮，还把南北朝、隋、唐以来的道曲汇总，编成了载有五十多首道曲的《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。《太上黄录大斋立成仪》卷五十七云：“时俗……工习声音以为悦”，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，道教形成为正一、全真两大教派，北方以全真为主，南方以正一为中心，各自传播和发展，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。据《明史·乐志》记载，明洪武四年设有“神乐观”，选一些道童充

任“郊社之祭”的乐舞生，属宫廷御用的道教音乐。洪武七年敕礼部会僧道拟释、道二教的科仪格式，令全国僧、道遵行，正一派道士付若霖、周元真、邓仲修等人奉旨编定《大明御制玄教乐章》、将斋与醮糅合，融为一式。

清代，由于朝廷的排斥，道教虽然与皇室关系日渐疏远，但斋醮音乐仍然流行于民间，为适应地方风俗，正一派道乐更流于民众化，其音乐成份更具地方音韵，形成了较强烈的地方风格。清初叶梦珠辑《阅世编》卷九中说：道教法事“引商刻羽，合乐笙歌，竟同优戏”。

第三节 全真派音乐

全真道是一个注重修身炼养实践的道派。“全真”二字，可谓其教义的纲宗。全真派或释“全真”为保全真性义、精气神三全义，或谓全真为个人内修的“真功”与传道济世的“真行”双全之义。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”。是可谓全真教之要旨也。

与重斋醮、符篆的正一派相比较，全真派以修身养性为其特点，全真派音乐则以幽深典雅、含蓄深沉形成其个性。

一、形式与特点

全真派音乐，是用于各种仪式活动中的道场音乐。主要是用于修持、庆祝和祈祷法事中的音乐。这些法事如：修持法事有“早坛功课”和“晚坛功课”，是金代王重阳祖师创立全真道，建立丛林制度以后才实行的，凡出家住观的道士，一定要早、晚两次上殿诵经，所以又叫“日诵功课”，早坛功课经为延生保安，晚坛功课经为超济阴凝；庆祝法事是庆贺神仙、祖

师的圣诞，如正月初九是玉皇圣诞，正月十九是邱长春真人圣诞，二月十五为太上老君圣诞，三月三真是武圣诞等，都有大规模的庆祝法事，祈祷法事为祈晴祷雨、祈祷和平，消弭灾厄，超度亡灵，赈济孤爽，如放“施食”，“上祖师表”等。配合各种法事，需奉诵专门的经文。全真派音乐以声乐形式为主体，另有以打击乐器为主的器乐形式。日诵早晚功课，全为声乐咏唱，有钟、鼓、木鱼、铃、铛、钹等小件法器伴奏，有些宫观加有笙、管、笛等管乐伴奏。庆祝法事和祈祷法事以声乐形式为主，间或有规模较大的宗教乐舞场面，配合这种舞蹈，往往有鼓、大铙、大钹等大件法器以及少许吹管乐器加以伴奏。法事进行过程中，有时还穿插演奏一些相对独立的器乐曲牌，如“铙鐃牌子”及各种短小的“耍曲”等。

全真派的声乐演唱形式有独唱（主要是高功、都讲担任）、齐唱和散板式吟唱；器乐形式以合奏为主，少见有独奏或重奏形式。

全真派音乐最首要的特点是统一、相对稳定，与以丰富多彩的地方性，千姿百态的艺术性为特点的正一派音乐相比，全真派音乐则更为清远、道亮、虚空、玄妙，以古朴、典雅为基本属性。自王重阳创立全真十方丛林制度以来，其教规教义非常严格，教徒们墨守成规，虔诚专一。音乐的传承也异常地规范、严谨。通行于全真道内的音乐以《全真正韵》亦即教内通称的“十方韵”为范本，各宫观均准规严行。经韵承传，全凭上师秘传，口传心授，故其音乐形态上有着高度的统一性。从现今国内各主要全真宫观的音乐上考察，各地所诵之“十方韵”无论是韵腔风格，还是具体的旋法、节奏仍不同小异，有较严格的统一性。又加之受教内清规戒律的影响，对所诵经韵教徒都怀有几分神圣的心理，故而，其传承过程十分严谨、规范。有“死全真”之称，即全真派音乐不得随意改动。于此，更加深和促成了全真派音乐的古朴、典雅之属性。

全真派音乐虽有上述古朴、典雅属性这一特点，但也并非是一成不变的。各丛林宫观受地域性社会文化的影响，客观上迫使其不得不改变或调整原有的固有音乐形式，以顺应当地民众的习俗好尚，取得“喜闻乐见”的传道效果。主观上，有选择地、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，这也是其长期植根于本土，扩大教派影响的有效方式之一。因此，全真派音乐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”，构成了以“十方韵”为总体特征，以“地方韵”为地方色彩个性的全真派音乐系统。目前，在教内较有影响的“地方韵”大致有：“崂山韵”、“东北韵”、“北京韵”以及“广成韵”、“武当韵”等等。

基于全真派音乐固有的古朴、典雅属性和以吸收民族民间音乐为特点的地域文化属性，全真派音乐的另一特点是，现今的音乐形态中仍保留有古代民族民间音乐文化的特征，亦即全真派音乐具有的古代音乐文化特点，这一特点于音乐形态上，可由以下几个方面说明：其一，音乐旋律的总体风格，除具有悠扬飘逸的神情外，还有几番古朴幽深，典雅神秘的意味，而且，直至今日，全真派音乐中，某些韵腔旋律仍与宋明时期的琴曲有着密切的对应关系；其二，全真派音乐中，有与唐宋大曲乃至楚歌相类似的结构特征；其三，全真派音乐的伴奏乐器，现在仍以古乐器为主，如鼓、钟、磬、管、笛、笙等乐器，是早在几千年前就用于祀神的巫仪上的乐器。从理论上讲，道教音乐到底于多大程度上与古代音乐有着直接的或间接的联系，有待进一步地研究。

二、乐器与乐谱

据全真派的一些老道长介绍，全真派的经韵音乐以往是不

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、鐮、木鱼、鼓、钟、磬等。于经韵乐章之外，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、鐮、铃等。近代全真派音乐又加入了少许吹管、弹拨、拉弦等乐器，但演奏中，仍以打击乐器和吹管乐器为主。

全真派的音乐乐谱，历代少有记录，见诸于文字记载的资料也较少。唯有在清代后期由四川成都二仙庵雕板印刷的《重刊道藏辑要·全真正韵》，为目前尚能见到的最完整的一部全真道乐谱辑。该书由清代道士彭定求编订，收录全真派常用“正韵”56首，刊有经韵唱词，采用“当、请”记谱法，在竖排刊印的经韵唱词的右方，记有“当（铛子）”“请（鐮）”“鱼（木鱼）”等法器演奏符号及用圈、点注明的“板眼”记号。

这种乐谱，早在清代就是全真派各宫观的通用乐谱并沿用至今。由中国道教协会副秘书长、中国道教学院副院长闵智亭道长收藏的“陕西都城隍庙大清乾隆五十八年（公元1783年）十月吉日刊造的《太上玄门功课经》，开经颂咏的《澄清韵》、《吊挂》、《启请》、《步虚》、《下水船》、《小赞》等之经韵唱词，与这本“当、请”板《全真正韵》完全一样，当今我国大陆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，亦与这本《全真正韵》完全一样。然而，这本《全真正韵》记谱，只有法器的击奏点数和不甚严密的“板、眼”。而无韵律腔调，离开经韵老师的亲传嫡授，仍不能拿来依谱演唱。

有幸的是，当代高道、首屈一指的经韵大师、著名道教学者、书画家玉溪道人闵智亭，以其博深的学识和音乐才能，将这本《全真正韵》完整地继承下来，除基本上能唱全这五十多首“全真正韵”外，还整理校正补充了各全真宫观通用的“全

真韵”十五首，用于培养新一代青年道教经韵师和宫观宗教科仪法事。

玉溪道人闵智亭，原籍河南省南召县，生于1924年农历2月15日。年18岁时，因日寇侵华，人民流亡而辍学。由于家学渊源，自幼养成民族自尊心理，有出世之想，故投奔华山毛女洞出家为华山派黄冠，拜师刘礼仙道长，又从著名高功赵理忠道长学经韵。1946年春，玉溪道人踏上南下参访的道路，首至武昌长春观，担任过高功经、号房、巡察等执事。1947年，玉溪道人离开武昌去上海、杭州。在杭州幸遇书画造诣很深的清白道人周济，虚心向其求教，相继又结识了半角山房古琴大师徐元白，向其学习古琴弹奏，又从玉皇山监院李理山道长学习天文星象学及奇门遁甲。1949年冬，玉溪道人重返上海白云观，参与该观珍藏之《明正统道藏》的修补工作，有幸结识道教仙学大师陈撄宁先生和其他著名道教学者，谦恭问学。1951年秋。玉溪道人离沪回西安八仙宫，任知客，总理，都管等首领执事。1956年夏，复归西岳华山，1962年参加华阴县文史研究会工作，整理地方史志资料。1978年开始常住华山之麓的玉泉道院，诵习经典，重临醮坛，焚香抚琴，展纸作画，吟诗书法，练剑健身，俨然住世半仙矣。

1985年秋，玉溪道人应中国道教协会之请赴北京，主持“道教知识专修班”教学工作。同年冬，当选为中国道教协会常务理事、副秘书长。1989年中国道教文化研究所、中国道教学院相继成立，玉溪道人被选任为所长和常务副院长。同年冬全真第一丛林北京白云观开期放戒，玉溪道人被礼请担任大师，并应邀赴加拿大讲学、布道。玉溪道人以其独具的远见卓识，并在我国著名道教学者李养正先生的支持下，适时地将嫡传之五十多首《重刊道藏辑要·全真正韵》及自己整理校正的十五首“全真韵”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》（史新民主编）一书，为丛林道众贡奉了一授受之本，为宗教界、音乐界的学者提供了一份翔实的资料。玉溪道人此举，实乃功道无量之善事。

三、历史演变

历史上，全真派音乐的起始由来，一直是个难解之谜。就早期未形成全真派之前，全真派音乐应是与正一派音乐同源共宗的。因为，从大的范围来看，教派上虽有全真，正一之别，然其教理教义却是基本相同的。宋元之前的道教音乐，并未因繁杂的教派分衍而显得杂乱无章，失其特色。音乐性质上也没有分成各自教派的属性。因此，在全真、正一未有正式分野之前，道教音乐应是一系统而不具体属于哪一派别的总体现象。

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。正一派以斋醮、符篆见长，故一般学者也视之为“符篆派”；而全真派侧重于自身修养，崇尚成仙证真的信仰，识心见性为先以及双修性命的内丹学等。故而，于音乐上便有了不同的需求和取舍。从全真派的角度来看，则主要是继承、加强和发展完善了未成派之前道乐中的修持养炼部分，并结合吸取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，活泼清盈之正一派音乐区别开来，显露出其自身特色。因此，全真与正一两派音乐既有各自不同的特色，又并非有本质之区别，既相互联系，又各自独立。全真道乐重修持但也有斋醮内容；正一重斋醮也不乏有修持的成分。如现在两派中许多用于修持和醮仪的韵腔就是一样的。诸如《澄清韵》、《吊挂》、《步虚韵》、《三炷香》等都是两教派共用的经韵。又如，全真道观崂山太清宫所唱的“崂山韵”中，据老道长们传述，有些韵腔早先就是由江西龙虎山及浙江茅山等地的宫观流传过来的，道人们称之为“南韵”，如《步虚》、《十方吊

挂》等腔即是如此。

从历史的发展角度来看，全真派音乐与正一派音乐同一宗源，也属自然所至。当初王重阳创立全真道，并非突发奇想而猛然间冒出来一个新的教派，而是在改造旧天师道的基础上，创新原有教义而形成的新教派。因此，保留和继承原有教内的合理成分当勿庸置疑，部分传承旧天师道乐也不难理解。从客观条件上看，断然隔绝与旧道乐的关系，重新创造一个新的道乐体系既非轻而易举，也无此必要。

认识了全真派音乐与正一派音乐的渊源关系后，我们可看到全真派音乐发展演变的一个大致轮廓：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，这一阶段可视为全真派音乐的先期阶段；形成教派以后，合理地继承和保留传统道乐成分，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，这一阶段可视为的全真派音乐的定型阶段。有《全真正韵》作为范本，各全真道观以此为核心，同时融合进具有各地方特色的“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，这是近现代全真派音乐的真实状况。

第四章 道教音乐形态概述

第一节 道教音乐的种类与层次

一、道教音乐的种类

按照传统的习惯，道教音乐分为由用人声唱诵的声乐形式和由乐器、法器演奏的器乐形式两种。道教内部对上述两种形式有自己的惯有称谓，称声乐形式为“韵”、“韵腔”、“韵子”等，称器乐形式为“曲牌”、“牌子”等。在以上两种形式中，又因各自的运用场合和接受对象不同，“韵腔”还有“阴韵”、“阳韵”，“曲牌”有“正曲”与“耍曲”之分。

“阴韵”为用于外坛斋醮的“韵腔”，多在“赈济”、“放施食”等户外或在斋主家中举行的科范仪式中唱诵，其接受对象包括信众和看斋的一般民众。

“阳韵”为用于内坛祀典仪式中的“韵腔”，一般在殿堂内部唱诵，其接受对象主要是持修道教徒及天灵地祇和各界神明。

“正曲”的“曲牌”为数不多，主要用于内坛阳事太平斋醮科仪及外坛阴事荐亡斋醮科仪程序进行的中间，在转坛之际演奏。

“耍曲”的“曲牌”是吸收民间音乐发展变化而成，主要用于为俗民做道场，在开坛之前和收坛之后演奏，带有很强的

娱乐性质（有关上述“韵、曲”的具体运用情况，留待下章细叙）。

此外，由于道场科仪进行过程中的宗教内容、程序性质的不同，“韵腔”的唱法和“曲牌”的奏法亦有所不同。

“韵腔”的唱法大致有下列四种：

第一种是歌唱性很强的咏唱式唱法。这种唱法具有细腻悠扬、抒情表意的特点。运用这种唱法唱诵的“韵腔”最多，“韵腔”的旋律性最强，曲调最优美，可谓道教音乐的精华之所在，各种“韵”（如《澄清韵》、《幽冥韵》、《悲叹韵》）、“赞”（如《大赞》、《小赞》、《中堂赞》）、“引”（如《幽魂引》、《梅花引》、《小救苦引》、《大救苦引》等）、“偈”（如《大偈子》、《小偈子》、《刀兵偈子》等）以及《步虚》、《吊挂》等等，都是运用这种唱法咏诵的。此种唱法，往往有法器和笙管笛箫及弹拨拉弦等乐器进行伴奏，独具一番道教仙音妙乐之韵味。

第二种是念唱式的唱法。这一唱法集中体现在道士每天在早晚课中所诵习的诸尊神、真仙之训戒文诰的“宝诰腔”的唱诵中。该唱法的形式，是由于“宝诰腔”的腔体结构和腔调旋律特征所决定的。“宝诰腔”旋律简炼，不用衬字、衬词，没有拖腔，上下句结构规整，其四言、五言、六言、七言、八言、九言句诰文，一般形成“四言五拍句”、“五言六拍句”、“六言七拍句”（以下依次类推）等典型的句式。因此，念唱式唱法的特点是，音乐起伏曲折不大，音调平稳规整，呈一种似念似唱，非唱非念的形态。

第三种是专用于诵念咒语而形成的诵念式唱法。这种诵念唱法，一字一音，上下两句无限反复，直至将咒语念完。这种极为简单的韵腔形式，有的道士称之为“棒棒经”。

第四种是于“韵腔”中间杂以道白的唱法。这种唱法多在《上祖师表》、《萨祖铁罐施食》及《赈济》等斋醮科仪中运

用。通常表现为，在一段或若干段“韵腔”唱完后，插入一段带有一定韵律的经文道白或咒语，然后接唱下面的“韵腔”。这种道白的念法，类似我国戏曲和曲艺表演艺术中那种半是说白半是唱咏式的“韵白”。

“曲牌”的奏法大致为如下三种：

第一种是纯器乐曲牌演奏。这种演奏多在阳事斋醮科仪和法事的开坛之前运用，以吸引群众前来看斋和扩大声势或配合法师行法时腾云驾雾、踏罡步斗等形体动作。

第二种是作为道场音乐的演奏。这种道场音乐的演奏又分为两种情况：一种是在经文唱诵中，于“韵腔”与“韵腔”交接的间隙中所演奏的过场音乐；另一种是在科仪活动中，通过过场音乐的演奏，起到转换法事程序的作用。

第三种是作为“韵腔”唱诵的伴奏。除笙、管、笛、箫等乐器外，使用小镲、钹、手铃及大、小木鱼，大、小鼓和大，小磬等法器演奏的“钹镲牌子”，在为“韵腔”的伴奏中，通常起作击拍数板、烘托仙道气氛的重要作用。

二、不同科仪中道教音乐的不同层次

道教的科仪活动如按宗教内容又可分为三类：一为修持法事，二为庆祝法事，三为祈祷法事。纵然不同地域、不同教派有不尽相同的科仪活动，但总体上大致不离此范围。

修持法事 这是为修道者自身所固有的一类法事活动，意在通过这种自我修持科仪，领悟玄妙之“道性”和积累清虚之“功德”。修持法事的主要活动是早晚各一次的功课经念诵，主要内容是上殿拜忏、念诵经文，求得“荡秽寡欲”的清静境界。

庆祝法事 庆祝法事为道教所敬奉的“尊神”、“仙真”的诞辰和庆贺诸如“上元节”、“中元节”、“下元节”等宗教节日而举行的科仪。主要活动是纪念玉皇、太上老君、邱长

春真人、真武神的圣诞等。仪式内容是唱颂特定的经文，如《玉皇本行集经》（用于玉皇圣诞）、《真武妙经》（用于真武圣诞和其升飞之日纪念）、《三元妙经》（用于上元节、中元节、下元节之庆祝）等等。

祈祷法事 这类法事主要用于敬奉神灵，超度孤鬼亡魂的科仪。其目的在于祈求神灵降福免灾，拔度死者幽魂早日超升，以使亡者免受地狱之苦。仪式内容有筑坛设供，书表上章以祷神灵等等。重要活动有“赈济”、“放施食”等等。

不同科仪活动，道教音乐呈现出不同的风格特征，从而分别出不同的层次。不同的层次又因道人心理、道场环境、科仪程序等因素的差异，而具有不同层次的音乐属性。根据上述关系和特点，现将道教音乐在不同科仪中的不同特征，于与道教关系的亲疏程序，分基底层次，中间层次、表面层次三个方面加以叙述：

基底层次 这一层次体现在道人自我持修的基础观念上，以早晚功课经的演诵，集中体现出其特征。按道人的说法，功课经的作用在于：“保养元和、合助道力”。早晚功课是住观道士最主要的日常修炼。功课经云：“人心皆散乱，一念便纯真，欲求无上道，大众念天尊”。按道人之解释，早上阳气上升，会思尘缘，因此要做早功课；晚上阴气下降，会思欲界，故而要做晚功课。从道人心理上分析，每日上殿念经前，他们为了排除各种杂念，断绝一切尘缘，寄望于早功课的修炼而得到“澄清”。因此，每日早课的第一首“韵腔”就是《澄清韵》。早课的结束，功课的完成，道人心理上似乎其“清静无为”之“清静”有了升华，打下了进入“仙境”的初步基础。于是，晚课一开始，启唱的第一首“韵腔”就是《步虚》，表明已迈开了“步”入清“虚”之境的步伐。就早晚功课中道人的总体心态而言，基本属于一种虔诚、崇敬、略带一丝虚幻清高之情。于道场环境看，每一道观殿堂内，无不有各种神像、

神器的摆设，更浓染了道人的这种心理。早晚功课都是在殿堂内进行，修炼道士面对殿堂，总会有一尊高数米的巨大神像，相形之下，跪拜其足下的道教信徒似乎显得非常渺小，然持修道士的胸怀却无限宽广；围绕殿堂四周的各界神明，有的怒目圆睁，有的威武庄严，与拜忏的善男信女，信众香客之间形成了强烈的反差。整个早晚功课的程序进行，都围绕一个中心，那就是于自我肃清凡心俗念，祈求神灵赐福降恩。正是由于从道人这种自我修性为本的角度出发，我们以此作为最能表达道众意愿的形式，用“基底层次”予以归纳。

从音乐风格特征上总结，这一层次是道教音乐仙风道骨的集聚点。所有“韵腔”均为“阳韵”，即为神所专用之“韵”。由于是对神而唱诵，因此，道士的举止行为极为神圣，每字每句的唱诵都非常认真。手中所持法器简直如同神器一般，不得多敲一次，也不敢漏击一下，容不得有半点“俗”之成份，绝对维持其“仙家”规范。在对早晚功课中的“韵腔”进行案头分析中，我们也发现其少有与地方民歌或其他民间音乐形式有完全对应的关系。尽管如此，“基底层次”内的仙韵道曲，并非洁静得“一尘不染”，其部分地含有与地方民间音乐相近似之处，也是显而易见的。但就总体上看，“基底层次”仍是最能反映道教音乐古朴、典雅、恬静、飘逸之道家风范的“仙家韵”。

中间层次 这一层次是道士在道场科仪中行法布道时，由“人神交汇”这一特定环境所决定。中间层次通常在“上祖师表”、“赈济”、“放施食”等科仪中，体现其特征。在音乐功能方面，一是“传言奏善”，如“上祖师表”，对神的“祝寿”、“庆贺”等道场。主要是“答报神庥”、“颂扬神功”。而荐亡道场，如赈济孤魂、拔度亡灵，则要达到人神交融，存思（想）神我化一、“代于宣化”。从道人心理看，能主持道场科仪的道士，都具有一定的道功道法，主持人往往由德高望

重的由上代高功“拔职”并在天宫记名、挂号的“高功”担任。能上道场演法，表明了自己已有能“通圣达神”的道力。因此，道人心理上有“神力”在身的充实感，我为“天尊”、“仙真”的化身，而显其道场上威武庄严的气势。科仪活动一般在殿堂外的坛场进行；不同于殿堂修炼的是，科仪活动场所增加了不少看斋的俗民百姓。为向俗民展示“神力无边”的道法，有些法事的进行常常有些许表演成份。就科仪进行的程序看，大都有三个步骤：首先要供神，敬神，参拜神；然后向神表明自己的愿望和要求，祈祷神灵保佑；最后是传达神的旨意，驱逐恶孽，求得幸福平安。在这样一种既存在“神”又存在“人”的特殊场合，配合这种人神交往仪式的道乐，就自然是人神都喜闻乐见的音乐。因此，于人神之间，仙俗之间，便形成了既有仙风道骨之风范，又有民间俗乐之气息的“中间层次”。

“中间层次”的道教音乐，除“韵腔”的演唱外，为配合科仪的进行，还有“曲牌”的演奏。“韵腔”的演唱，分“神”、“人”之对象，既有“阳韵”也用“阴韵”。“曲牌”的演奏也因此有“正曲”、“耍曲”的轮番交替。在科仪的进行中，“高功”一直穿梭于人神之间，一会儿以人的面孔启请神仙，一会儿又作为神的化身向人授旨，颇有些象曲艺节目中，演员作进出角色的表演。由此，运用于科仪中的“韵腔”和“曲牌”的风格也比较复杂，概括起来有两种情况。

一种情况是人神有别，投其所好，对人用俗乐，于神唱神曲。一方面，为招徕观众，增加宗教活动的民俗气氛，如于开坛演法之前的“闹台”、“耍曲”就显得“俗气”十足，俨然如民间吹打乐一般，毫无疑问，这是奏给“人”听的；而另一方面，为渲染“道”的神秘性，在俗民中维持神至高无上的尊严，“韵腔”中的诸如《香花送》、《大赞》、《数圣板》等，“牌子”中的如《木本经》、《大五声佛》等，又显得虚幻莫测，幽深玄妙，道教本色一览无遗。可见在人与神之间，道士

掌握着不同的对待方法。

另一种情况是，人神情况混杂，仙俗乐韵相间。人神交汇在一起，免不了相互渗透的客观必然，唱神曲，传神旨于俗民之中，除维持神的形象外，多少要考虑一点俗民接受的好尚。因此，仙曲俗唱的主观意识，也有星点流露。这于“韵腔”、“曲牌”中的某些韵、曲，既含部分民间音乐音调，又不失为仙家本色的特点，以及大多数道教音乐的韵、曲，总能领略到某种民俗风情，而却道不出具体一二的总体音乐风格中，就可见一斑。

道教音乐“中间层次”的划分，便是基于上述仙俗有别、仙俗互渗的风格特点而形成的。

表面层次 所谓表面层次，是指道教音乐中的这一层次表现者，并不以道教修炼为目的，而是以道教作为一种形式，进行一些民俗性的宗教活动。“道曲俗唱”，以群众喜闻乐见的形式来增加音乐的感染力，宣扬宗教信仰，起到弘扬教义的作用。这一层次的特征，集中体现在属正一派而散居民间的伙居道音乐中。于伙居道人的心理看，身为凡夫俗子，不出家，不住宫观，不受清规戒律的约束，更不企望通过修炼而脱凡成仙。道教观念只成其为信仰，并不支配他们的生活。因此，伙居道士的崇道心理，仍接近于一般信众的崇道心理层面。伙居道的法事科仪，大多都在民俗活动的场合进行。参加法事活动的人。除伙居道士外，其他多为一般群众。伙居道所做最多的法事，是逢人死后，为超度亡灵的“赙济”法事，于法事的程序和法事的内容来看，伙居道的“赙济”法事，与宫观所做的“赙济”法事大同小异，唯其音乐之表现有鲜明的民俗性特征。就这一特征而言，“表面层次”的道乐与“基底层次”的道乐恰好相反，“基底层次”的宫观道乐，是吸收俗乐而将其仙乐化，使俗乐具有道性而脱离原有的民俗属性，犹如凡夫俗子出家入宫观即变为道人一样。而“表面层次”的伙居道乐，

却是将道教理义从宫观引入到民间，通过民俗性的表现方式，使“仙乐”民俗化，为典型的道曲俗唱，于道家之本位立场来看，其仙道内容显然被表面化地作了民俗处理，使宫观道家风范，在这里得以“还俗”。这种差异，从宫观道乐与伙居道乐中，有大多数韵、曲同名而异曲的现象，足以能够说明。当然，辩证地看，宫观与伙居之间本是同一系统，其保持相同的些许共性特征，也属完全自然。更何况，伙居道若不以宫观之“神威”来维护自我之尊严，又何有其在民俗之中的地位和威信呢？

第二节 道教音乐诸要素的构架形式

一、道教音乐的结构

从个体“韵腔”，或“曲牌”的细部来看道教音乐的结构，我们会发现，每首韵、曲都具有相对的独立性，即每首韵或曲皆可自成一体，单独成曲。然而，从总体结构上分析道教音乐，其韵、曲的结构概念又不同于一般民歌或民间器乐曲，道教音乐的单个韵、曲虽具有起止的完整段落意义，但它的总体结构形态是与道教科仪内容结合在一起的。在科仪活动中，每首韵或曲各自都有相互连接、排列组合的序存关系，一项科仪活动的全过程，才具备一部由多首韵曲组成的完整结构。如殿堂上演诵的“早坛音乐”，从开坛的《澄清韵》开始，直到《三皈依》结束，才算一部完整的结构，中间任何一处不得随意终止或停留。又如醮坛上的各种醮仪，其演习场面如同戏曲一样，有情节，有场景，有人物，仪式过程一环紧扣一环。因此，运用于此间的单个的韵曲于科仪活动中来看，它们只具备段落停顿的功用意义，而不具备完整的结构观念。以“上祖师表”科仪为例，其“韵腔”程序安排如下：

1、香花送；2、发文正奏；3、数圣板；4、念表文；5、登台上表；6、诵念表；7、大赞（又名《酬天地》）；8、三尊赞（又名《建法筵》）。

从上述程序安排不难看出，每首“韵腔”的上下连接，都有着严密的序次关系，先后不可倒置，“韵腔”不得随意取舍，否则，无法完成既定的科仪程序，科仪内容所包括的因果关系也将被中断。于音乐上看，单个“韵腔”虽有段落终止的趋向意识，但终止效果往往不甚稳定，总给人一种意犹未尽的感觉，每首“韵腔”后无例外的用“铛镣牌子”连接，更是有强烈向下延续的承接意向。

因此，整体上看道教音乐的结构形态，这种“韵腔”接“韵腔”、“曲牌”接“曲牌”的串接方式，颇为近似传统民间音乐的“联缀体”结构。

道教音乐的结构形式有如下几个明显特点：

其一，是在结构的总体布局上，常用“散、慢、中、快、散”形成。各类法事正式开始时，总是先由“高功”以散板吟唱式的方式唱诵引腔，此时，无固定节奏，速度缓慢，任凭“高功”自由掌握节奏和速度。随后，众道士齐声应合，逐步将节奏稳定下来，转入抒缓的慢板式经文咏唱，是时，节奏平缓规正，速度稳中见慢，一个科仪音乐就这样“言归正传”了。其后，速度逐步由慢渐快以中速进行，又由中速转入快速形成高潮。然后，逐渐将节奏拉开，由慢至散而结束整个仪式音乐，由此形成仪式进行中的散、慢、中、快、散的总体态势。

某些科仪音乐有时并不呈严格的“散、慢、中、快、散”形式。例如有的结构呈“散、中、慢、中、快、中、慢、散”、或“散、慢、中、慢、中、快、中、慢、散”等形式，但在总体上似属“散、慢、中、快、散”的大略趋势（有关其具体运用情况，于第六章详叙）。

其二，道教音乐的结构形式，与古代歌舞大曲的结构形式

近似。尤以与唐宋大曲的结构对应关系更为明显。现以道教音乐的“早课音乐”（该例选自武当山道教音乐）与唐代大曲的结构框架，列表对照，便可知一二：

表4.1 早坛课诵音乐与唐代大曲结构对照表

唐 代 大 曲	“早坛课诵”音乐
(一)散序——节奏自由 敔——过渡到慢板乐段	(一)“当请”起奏 启唱《澄清韵》散板引子
(二)中序——节奏固定、慢板 顛 正顛 节奏过渡到略快	(二)转入固定节奏的“韵子”唱 诵(慢板“韵子”连接中的速度变化)
(三)破——节奏几次改变，由 散板入节奏，逐步加快 入破——散板 虚催——由散板入节奏亦 称“破第二” 袞遍——较快的乐段 歇拍——节奏慢下来 煞袞——结束	(三)唱《举天尊》引子转入中板 后，散板结尾，再接唱《吊挂》、 《香供养》转入中速 “提纲”(散板) 《反八天》由散板引子后入节奏 唱诵《念咒腔》，字板速度较快。 《念咒腔》速度逐渐加快 由《念咒腔》的一字板改唱速度 稍慢的《诵诰腔》，接唱《中堂 赞》、《忏悔》和《小赞》节奏趋 于中速稍慢 慢唱诵《三皈依》结束早课

其三，道教音乐的曲式构成原则，具有道教理论思想的传统。现以“韵腔”《斗姥宝诰》为例说明。

《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”、“圆明斗姥天尊，（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，宗插其间，成为一个有机的整体。

该“拜诰腔”由九对上、下句诰文组成，全腔以皈命于斗姥天尊为赖以旋转的中心，“九旋归一”，得以“圆满”。鉴于此，我们可将《斗姥宝诰》这一腔式，以“九旋腔”称之。

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”与道教音乐“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《道德真经》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“四言五拍句”这“一”；再由此“一”，生出“六言七拍句”之“二”；又由此“二”，生出“七言八拍句”之“三”；还由此类对称型词格句之“三”，生出非对称型词格的各种乐句之“万物”。据此，我们可以得出如下认识：构成“九旋腔”及与之异曲同工的“三还九旋腔”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《道德真经》，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。

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”与道乐“九旋腔”、“三还九旋腔”，在整体章法方面作一比较，更属小巫见大巫。

宋代周敦颐著《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！”《斗姥宝诰》“拜诰腔”，以向斗姥元君边唱边拜之“德”为太极，生出“西天竺国，大智光中”等八对阳性动态旋律；动极而静，又生出“圣德巨光天后，摩利普天大圣”、“圆明斗姥天尊，志心皈命礼”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”、“三还九旋腔”曲式构成的整体章法原则。

从上述道教音乐的结构形态和特征可见，道教音乐的结构，并不是一种孤立的艺术形式，而是与道教特定的法事内容和形式及其思想理论体系密切结合在一起的一种宗教和艺术相混合的复合体；运用音乐的变化穿插，使这种音乐上的结构与法事程序和组合巧妙地融合在一起，客观上形成了一种既从属于宗教理念，又不乏艺术色彩的道教音乐结构形态。

二、道教音乐的节奏

节奏是一种千变万化着的形态，故而，很难给它作一高度理性化的精确概括和总结。这里，仅将与部分法事内容相关的几种典型的道教音乐节奏，作一简略介绍：

1. 均衡型

(X X X X X X)

均衡性节奏形态的特点是，节奏进行平稳紧凑，音符音值短促而平均。此节奏型主要用于殿堂内进行的“早晚课”音乐中，以咒语及诰文念诵中的运用最为集中。见下例：

例4·1

5 5 | 6 5 | 5 3 | 3 3 | 2 1 | 1 | 5 5 | 6 5 | 5 3 | 3 3 | 2 1 | 1

青 华 长 世 界， 东 极 妙 严 宫。 七 宝 芳 尊 林， 九 色 莲 花 座。

2. 前疏后密型

(x. x x xx 或 x x x - | xx xx x -)

前疏后密型分两种情况，一种是于部分韵、曲中，以此种节奏型为固定模型进行，如下例，即是以 x. x x xx 为固定节奏型的：

例4-2

<u>5. <u>i</u></u>	<u>6 5</u>		<u>5. <u>i</u></u>	6	<u>6 <u>i</u></u>		<u>3. 2</u>	<u>1 2</u>		<u>3 ³ 2</u>	0		<u>2. 3</u>	<u>5. 6</u>	
经	功		浩	力(呀)			不	可		思(呀)			回	向	
<u>2. 3</u>	<u>5 6i</u>		<u>3 3 2</u>	<u>1 2 3 2</u>		1	0								
千	方		诸(啊)	圣(哪)		众。									

例4-3

《背 靠 背》

<u>i. 6</u>	5		<u>3. 6</u>	5		<u>i. 6</u>	5		<u>3. 6</u>	5		<u>3. 2</u>	<u>3 2</u>		<u>2i 6</u>	5	
<u>i 6 5</u>	<u>3 5</u>		<u>3. 6</u>	5		<u>i. 6</u>	<u>5 5</u>		<u>3. 6</u>	<u>5 5</u>		<u>i. 6</u>	<u>5 5</u>		<u>3. 6</u>	<u>5 5</u>	
<u>i 2</u>	<u>6 5</u>		<u>i 2</u>	<u>6 5</u>		<u>i. 2</u>	<u>3 5</u>		<u>3 2</u>	<u>0 6i</u>		<u>2 2</u>	<u>0 6i</u>				
<u>2 2</u>	<u>0 6i</u>		<u>2. i</u>	<u>6 2</u>		6	5.		5	-		5	0				

前疏后密型另一种运用情况是，在由上下句结构组成的“韵腔”中，某些“韵腔”的上句往往句幅和节奏疏散、宽阔，而下句则紧凑、短促，在上下两句间形成前松后紧式的形态。见下例：

例4.4

忏 悔 文

5 5 6 5 6 | 3 2 1 2 - | 2 3 5 6 2 3 5 6 | 3 2 1 2 1 0 |

经功浩力 不 思议， 回 向 十 方 诸 圣 众

5 5 6 5 6 | 3 2 1 2 $\frac{3}{2}$ 2 | 2 3 5 6 2 3 5 6 | 3 2 1 2 1 0 ||

愿见真心 救 忏悔， 河 沙 罪 障 悉 消 除。

3. 前密后疏型

(XX X)

在“韵腔”旋律形态中出现的“前密后疏型”节奏，个性特征及风格色彩不甚突出。然用于“韵腔”和“曲牌”中伴奏的“钹鐮牌子”所运用的“前密后疏型”节奏，却颇具个性且形成特点，而且在“韵腔”或“曲牌”的进行过程中，往往多用“前密后疏型”节奏转换节拍或速度，有时也作用于终篇结句的终止式中。

“韵腔”伴奏中的《钹鐮牌子》谱为：

例4.5

请当请当 | 请当 当请当 | 请当 请当 | 请当 当请当 |

“曲牌”中运用此种节奏型，被道士称做“花板”，其谱为：

例4.6

当 鐮 鐮 当 鐮 鐮 | 当 鐮 当鐮当 鐮 当 鐮 |

4. 切分型

(X X | X X)

除在韵、曲中使用xxx切分节奏型外，道教音乐中，于前后两小节通过连线作用所产生的切分型节奏，运用得比较普遍且很有特色。该节奏型在全真道乐中的运用更为普遍。见下例：

例4·7

干 倒 拐

(跑马韵)

$\frac{1}{4}$ $\overset{\frown}{1 \quad 1} \mid \overset{\frown}{1 \quad 2} \mid \overset{\frown}{3 \quad 2} \mid \overset{\frown}{5 \quad 6} \mid 5 \mid \overset{\frown}{6 \quad 3} \mid \overset{\frown}{3 \quad 5} \mid$
 千(哪) 朵 莲 花 映 宝
 $\overset{\frown}{3 \quad 21} \mid 1 \mid 2 \mid \overset{\frown}{3 \quad 5} \mid \overset{\frown}{2 \quad 3} \mid \overset{\frown}{1 \quad 1} \mid \vdots$ (下略)
 座, (呀) 九 头 狮(啊)子(啊)

例4·8

开 咽 喉

$\overset{\frown}{6 \cdot \dot{1}} \overset{\frown}{3 \quad 2} \mid \overset{\frown}{256} \overset{\frown}{5 \quad 1} \mid \overset{\frown}{2 \quad 3 \quad 2} \mid \overset{\frown}{\overset{3}{5}6\dot{1}} \overset{\frown}{653} \mid \overset{\frown}{6 \cdot \dot{1}} \overset{\frown}{3 \quad 2} \mid \overset{\frown}{2532} \overset{\frown}{1} \mid$
 悲(呀) 夫 长(呀) 夜 苦(哎)
 $\overset{\frown}{565} \overset{\frown}{\overset{5}{3} \quad 2} \mid \overset{\frown}{256} \overset{\frown}{5 \quad 1} \mid \overset{\frown}{2 \quad 3 \quad 2} \mid \overset{\frown}{56\dot{1}} \overset{\frown}{653} \mid \overset{\frown}{5 \quad 1 \quad 2} \mid \dots\dots$
 热(啊) 恼 三 途 中(啊)(下略)

从上二例不难看出，切分型节奏在道教音乐中不仅运用广泛，而且由这种节奏型导致的某种板式变化，用道教音乐更有一番别致的韵味。

三、道教音乐的旋法

乍一看，不同派别不同种类的道教音乐旋法，可谓是缤纷繁杂，五花八门。但若从总体形态上作一理论上的归纳，则可发现道乐旋法上的一些普遍规律。现择其要者而述之：

1. 句幅的扩充与缩减 道教音乐的早晚课诵中，经常出现一些由上、下句组成的经韵，这些经韵中，其旋律发展手法，通常也是以上下句两个基本乐句为原型而进行的，因此，这种上下句便成了旋律发展的种子材料，其他乐句则据此作句幅的扩充与缩减而形成新的旋律。

句幅的扩充，是在种子材料中采用“加板法”而形成的。例如，原型种子材料若是“四言五板句”的上下句曲谱，那么，将此原型的上句的第一板后加入两板，再接此原型的后四板，就成为了“六言七板句”的上句；将此原型下句的第一板简化，并加入两板，再接此原型的后四板，就成为“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”的第五板伸张两板即成。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。

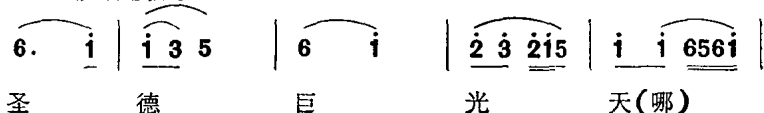
例4·9

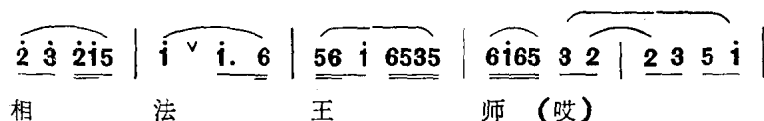
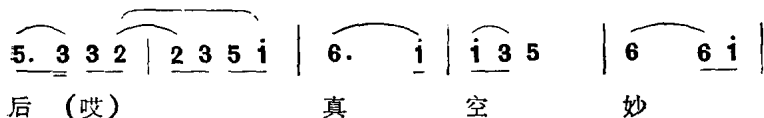
斗姥宝诰（片断）

〔四言五板句〕



〔六言七板句〕





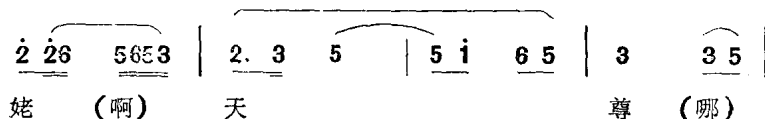
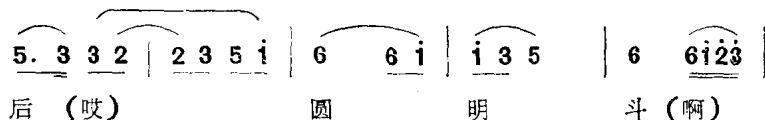
句幅的缩减与句幅的扩充正好相反，如若经文词格改变或字数减少，需将乐句作适当缩减的话，则采取“减板法”，将原型乐句作“板眼”省略，则可在原型乐句句幅缩减的前提下，生成新的乐句。

2. 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，可以生成新的乐句。此方法有两种变化形式，其一是“同头改尾”：

例4·10

斗姥宝诰 (片断)

$$1 = \frac{2}{4}$$



上例二句的第一、二板完全相同，第三板略同，从第四板

起分道扬镳，分别落于徵(sol)、角(mi)二音。

除“同头改尾”外，另一种形式是“改头同尾”，即句尾相同，句头各异。

3. 围绕中心音旋转 旋律围绕中心音旋转，并不断地反复展现，是道教音乐的旋法特征之一。见下两例：

例4-11

$\overset{\cdot}{2}$	$\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{5}\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{2}$	$\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{2}$	$\overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{6}$	$\overset{\cdot}{2}$	$\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{5}\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{2}$	$\overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{2}$	$\overset{\cdot}{7}$	$\overset{\cdot}{6}$	$\overset{\cdot}{6}$	$\overset{\cdot}{6}$	$\overset{\cdot}{2}$
稽	首	皈	依	天										
$\overset{\cdot}{2}$	$\overset{\cdot}{6}\overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{6}$	$\overset{\cdot}{2}$	$\overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{6}$	$\overset{\cdot}{5}$	-				
地		水												

例4-12

$\overset{6}{5}$	$\overset{6}{5}$	$\overset{2}{2}$	$\overset{5}{5}$	$\overset{5}{5}$	$\overset{6}{5}$	$\overset{6}{5}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{2}{2}$	$\overset{2}{1}$	$\overset{1}{1}$	$\overset{2}{5}$	$\overset{6}{5}$	$\overset{5}{5}$
道(啊)	场(啊)	众(啊)	等	(哪)	哎	嗨	哎	嗨					
$\overset{6}{5}$	$\overset{5}{5}$	$\overset{5}{2}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{2}{2}$	$\overset{3}{3}$	$\overset{2}{2}$	$\overset{6}{6}$	$\overset{1}{1}$	$\overset{1}{1}$	$\overset{6}{6}$	$\overset{1}{1}$	$\overset{2}{2}$	$\overset{3}{3}$
人(啊)	各(呀)	恭(啊)	敬	(哪)									

从上举两例不难看出，整个旋律的进行分别都是围绕“商”和“徵”两个音进行的（前例围绕商音，后例围绕徵音），商徵二音始终贯穿于旋律之中，形成旋律发展的主线，好似一根中心驱动轴心，带动其他各旋律音，围绕其作上下旋转，构成“基叶状”的整体旋律框架。

在道教音乐中，围绕中心音旋转，最普遍的现象是，一首韵或曲中，往往有几个“中心音”交替变化出现，构成旋律的层次变化和旋律线条的流动：

仙 家 乐

5 56¹ | 2¹6 653 | 5 56¹ | 2¹6 653 | 5.6 5 | 163 356 |
 仙 家 仙 人 寿 命

1.5 5 6 | 5. 3 | 5 6.1 | 3 325 | 3.2 3 | 356¹ 5.3 |
 长 (啊) 哎 仙

2 3532 | 7 6 2 2 | 2.6 6 7 | 6 6765 | 6 0 :|| (下 略)
 家 乐 (啊)

上例旋律先是围绕“徵”音作旋转，继而过渡到以“宫”为中心音作短暂旋转，随着轮番以“徵”、“角”、“商”为中心音，旋律线呈先递升后递降而展开衍生。旋律中心音依次为“徵、宫、徵、角、商、羽”。

上述围绕中心音旋转的旋法，配合以道士一唱三叹的演唱方式，使人很容易联想到道场科仪中，高功所做的“缭绕”之法。那举手投足的踩阴阳，踏八卦，步星斗的盘旋迂回之招式，和韵曲中的这种围绕中心音旋转的旋法一样，实由不可名状的“道”所引导和制约。

4. 依据核心乐句扩展 倘若有人亲临道场，切身感受一番“神风仙韵”的话，一坛“早晚课诵”或是一坛斋醮仪式下来，准会信口哼上几句“神曲”，并且总会有那么一两句精练而简明的乐句不断萦绕于你的耳旁，长久地给你留下记忆。这一两句乐句，就是我们所指的“核心乐句”。

核心乐句在道教音乐中的运用，是以其重复次数多，旋律

概括性强，具有制约整个韵曲发展进行之功能为基本特征的。知道教称为“十方韵”的《全真正韵》，共有五十多首经韵，然此五十多首经韵实际上是由几个母腔派生展衍出来的，而几个母腔又各自有其代表性的核心乐句所控制支配，发展变化成韵腔。见下表（此韵谱由闵智亭道长传授）：

表 4.2

母、子腔共用之核心乐句对照表

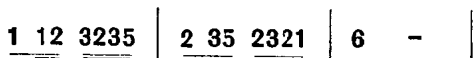
母腔	子腔	核 心 乐 句
澄清韵	举天尊、双吊挂、天尊板、小赞韵、步虚韵、三信礼、云乐歌、风交雪、倒卷帘	$\underline{5.6} \quad \underline{3 \quad 2} \quad \quad \underline{1 \quad 2} \quad \underline{3 \quad 2 \quad 3 \quad 5} \quad \quad 2. \quad \underline{6} \quad \quad 1 -$
逃马韵	大救苦引、圆满赞、三炷香、慈尊赞、金骷髏、银骷髏、三拿鹅梅、花引、大赞韵、梵化赞	$\underline{1 \quad 6 \quad 1} \quad \underline{6 \quad 5} \quad \quad \underline{6.1} \quad \underline{6 \quad 5 \quad 3} \quad \quad \underline{3 \quad 5 \quad 6 \quad 1} \quad \underline{5 \quad 2} \quad \quad \underline{3.2} \quad 3 \quad $
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	$2 \quad \underline{2 \quad 3 \quad 2 \quad 1} \quad \quad \underline{2 \quad 1 \quad 6} \quad 1 \quad \quad 2 \quad \underline{3 \quad 2 \quad 3 \quad 5} \quad \quad \underline{2.1} \quad 2 \quad $
白鹤飞	青华引、幽冥韵、黄篆斋、仰启咒、五召请、阴小赞、三宝词	$\underline{2} \quad \underline{\underline{3 \quad 5 \quad 3 \quad 2}} \quad \quad \underline{\underline{3 \quad 2 \quad 1}} \quad \underline{1 \quad 6} \quad \quad \underline{2} \quad \underline{\underline{3 \quad 5 \quad 3 \quad 2}} \quad \quad \underline{1.2} \quad \underline{7 \quad 6} \quad $ $\underline{6 \quad 6 \quad 2} \quad \quad \underline{\underline{2 \quad 6 \quad 5}} \quad \underline{\underline{3 \quad 5 \quad 6}} \quad \quad \underline{\underline{2.3}} \quad \underline{\underline{2 \quad 1 \quad 6}} \quad \quad 5 \quad - \quad $

千倒拐	反八天、单吊挂、反五供	<u>3.2</u> 3	3 <u>5</u> <u>5</u> 2	<u>3.2</u> 3	
大启请	小启请、中堂赞	5 <u>2</u> 5	5 <u>6</u> <u>i</u> <u>6</u> 5 3	<u>2.</u> <u>3</u> 5	
早皈依	午皈依、晚皈依	<u>1.6</u> 1	1 <u>2</u> <u>3523</u>	5 <u>565</u>	3 <u>3212</u> 3 -
咽喉咒	出生咒	5 <u>i</u> 5	5 <u>i</u> <u>2i63</u>	<u>5.</u> <u>6</u> 5	

又如武当山道教音乐，其韵曲一共有一百余首，而以下例核心乐句为材料展衍的韵曲就占30%之多：

例4·14

武当山道曲核心乐句



核心乐句常被当作种子材料，而在各韵、曲中固定贯穿或自由贯穿于旋律的展衍之中。

固定贯穿，是核心乐句有规律地在韵、曲固定结构部位出现，常见于句末或段末，具有终篇结句的趋向性。见下例：

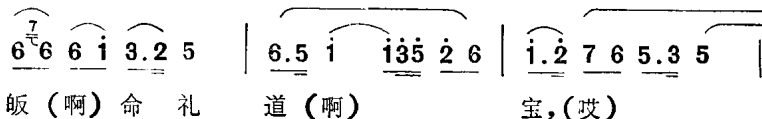
例4·15

三 宝 赞

1 = F

喇万慧唱

♩ = 72



5 0 6i65 3.5 65i | 6 6i56 i.3 2 | 5 6.i 3.2 1 |

(哎) 郁 罗 萧 台

6.i 653 23i 2 | 2 0 532 1.2 ⁵/₃ | 5.6 i 2 6 i 5 |

上。(哎 哎) 太 极 涵 三

2.3 5653 2333 3532 | 1 - 6 6 6i53 | 2.3 5 56i 5632 |

包 (啊) 罗 包(啊) 罗 森 万

1 12 5653 235 2321 | 6 (X.X X X XXX) | ⁷/₆ 6 i 3.2 5 |

象(啊), 志 (啊) 一 心

6.5 i i35 2.3 | i.2 7 6 5.3 5 | 5 0 6i65 3.5 65i |

诵 (啊) 持, (啊) (哎)

6 6i65 i.3 2 | 5. 6i 3.2 1 | 6.i 653 23i 2 |

忏 除 身 业 障。(啊)

2 0 535 1 656 | 2.3 6 6 i 5 | i i32i 6 6i6 |

(哎) (啊) 是 故 皈 (呀)

5 56i2 6.i 6 5 | 3 5632 1 1 6 | 565 ⁵/_{32i} 1 6 1 |

依, (哎) 长 (啊) 福

2.3 5 5 6i 5 32 | 1 1 2 3235 2 35 2321 |

消 灾 障(啊)。

6 6 5 6 (X X X X X X | X 0 0 0) ||

上例用核心乐句 1 12 3235 2 35 2321 | 6

在句末和段末这一固定结构部位加以重复再现，它所起到的终篇结句和贯穿统一的作用是显而易见的。在道教音乐中，类似这样核心乐句贯穿不乏其例。

有时，核心乐句呈不规则贯穿、展衍于韵曲之中，形成自由贯穿的形态。虽然这种贯穿不甚规则，但核心乐句总会给听者不断萦绕的印象，因此，它所起到的贯穿统一作用仍然十分明显。在道教音乐中，这一贯穿原则运用得最为广泛。

除有上述“固定贯穿”、“自由贯穿”的展衍作用外，由于核心乐句的核心功能，构成核心乐句的骨干音，通常也是道教音乐中各韵曲的骨干音。它们要么被作为中心音而形成旋律的主线，要么担当起韵曲的主干成分，支起旋律的框架。核心乐句的展衍，就是以上述种种方式进行的。

第五章 道教音乐中的 法器与曲牌

古代，人们对音乐有着一种神奇的联想，即认为音乐有呼风唤雨的威力。如前面已引《冲虚真经·汤问》篇记载的师文从师襄习琴的故事云：“当春叩商弦，……凉风忽至，草木成实；及秋而叩角弦，……温风徐迴，草木发荣；当夏而叩羽弦，……霜雪交下，川池瀑涇，及冬而叩徵弦，……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，澧泉涌”。从这个故事中，可以看出，古人把音乐看得很神奇，以为它具有一种支配自然的功能。这种观念不仅在我国古代存在，世界上其他民族也有类似的想象。古印度人相信有的圣歌能唤来甘霖普降，有的音乐能使人 and 禽兽受其支配；希腊神话中有奥菲斯歌唱时，野兽会失去凶猛的顽习的记载。我国古代巫祝的歌舞降神、事神、娱神，也反映了这种神乐的观念。与巫祝有着渊源关系的道教乐舞承袭古代人们的神乐传统，其科范仪式中，名目繁多的法器与曲牌，正是为了宣染道场神秘氛围，引发道人的幻觉与感情，以达到演法行道的目的而使用的。

第一节 法 器

法器是道教在举行宗教仪式时显示法力的一种象征性器物。

道教有着极其繁杂的宗教科范仪式。不同的科范仪式，其仪式的进行方式与程式亦不尽相同。各种仪式中，音乐情绪变化多端，因此单靠经文内容与诵唱的表现是不够的，辅助以诸多法器不同组合的演奏与鸣响，不仅能使诵唱者表演更为有声有色，而且在烘托醮坛气氛、表述法事情节中，起着更为直接的作用。所以说，法器在道教科仪活动中有着十分重要的地位和作用，它是科仪活动不可缺少的演法器具。

一、法器种类

在道教宫观中，我们随处可见“广殿大庭，高堂飞阁……，像设端严，钟鼓壮亮”（陈矩夫《大天一真庆万寿宫碑》）的场景。明张开东《大岳赋》在描写殿堂景观时云：“挂殿兰宫，琼台石屋，各据峰崖，并相连属。戛金撞玉，鸣丝吹竹，飘飘云端，同工殊曲，……击金钟兮铿锵，鸣银璈兮琅琅。琪花踔蹀而自舞，金象着将飞而欲翔”。神案上摆设的各种供品与各式各样的法器，更显出殿堂的森严，给人以庄隆整肃的直观感受。

宫观中的法器平时皆陈列于法坛的法器架上。通常用的法器有两类：一类为仰启神仙、朝敬祖师及为了驱恶镇邪的器物，如朝简、如意、玉册、玉印、宝剑、令旗、令箭、勅令牌、天蓬尺、镇坛木；另一类为各种打击法器，常用的有大铙、小铙、大鐃、小鐃、钲子、手铃、大木鱼、大鼓、小鼓、大铁磬、大铜磬、小铜磬等。道教科仪音乐中所使用的法器，主要是打击法器。

在道教科仪音乐中，也有用作伴奏的各种乐器，广义上讲亦可称之为法器。

二、法器渊源

在唐代之前，早期的道教科仪中所用的法器，见于《道

藏》者，是以钟、磬、鼓等打击法器为主。但钟、磬、鼓等是何时被冠以“法器”这一称谓的，目前尚缺少确切的考释，然，历代史籍有关法器运用情况的记载即屡见不鲜，且显其渊源甚古。

葛洪《抱朴子·道意篇》云：“撞金伐革，讴歌踊跃，拜伏稽颡，守请虚坐，乞求福愿。”

文中的“金”指钟，“革”指鼓。可见，早在东晋，钟、鼓已成为道教科仪音乐的必备乐器。

从乐器史上考察，“金”、“革”乃周代之“八音”（金、石、土、革、丝、木、匏、竹）乐器分类中的两类，理应是殷商时期就已广泛运用的乐器，从殷虚发掘出来的实物和甲骨文的记载，也证实了此说。

还需提及的是，道教远源于巫祝，继承了“巫以歌舞降神”的传统。远古巫仪的歌舞中就有钟鼓齐鸣，“扬抱附鼓、陈竽浩唱、展诗会舞”的场面。由此可见，钟、鼓等法器，与远古巫仪中所使用的乐器还有着某种必然的联系，或者说，现今的法器，有可能就是远古巫仪所用乐器的孑遗。

《要修科仪戒律钞》卷八引《太真科》云：“斋台之前，经台之上，皆是金钟玉磬。钟磬依时鸣。行道上讲，悉先叩击。”可见悬于宫观殿堂的钟、磬，已“依时鸣”响，用于课诵。

《洞玄灵宝钟磬威仪经》云：“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，缓疎打三下若八下为节。急之，复初，急之，缓 击二十四槌，急之，复急之，缓徐击十二槌，毕。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。”

上文不仅记载了做钟、磬的材料、形状，悬挂的方法，还记载了钟、磬用于“祝诵赞唱”、“道礼”、“斋戒”等道教科

仪音乐中的击奏技法。

自唐代起，道教在上层统治者的倡导扶植下，其科仪内容日渐繁多，形式也更趋规范，所以，使用的打击法器也逐渐增多。

明嘉靖（公元1522—1566年）中，江永年《茅山志后编》记载，道秩考国醮登坛的道教科仪及科仪音乐法师的编制是：

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。

外坛奏乐一十五名：

云锣一名、笙二名、管二名、札二名、笛二名、板二名、鼓二名。

道教科仪音乐中使用的打击法器，除钟、磬、法鼓之外，手鼎、云钟、札、板等也已列入醮坛仪式音乐编制。

江南一带正一道的法事演练中，比较注重艺术性，以唱昆曲、奏十番锣鼓为著。清乾隆（公元1736—1795年）中，李斗《扬州画舫录》卷十一就曾记载道：“是乐不用小锣、铙、钹、号筒，只用笛、管、箫、弦（三弦）、提琴（胡琴）、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大鼓十种，故名十番鼓。……后增星钹，器辄不止十种。……若夹用锣鼓之属，则为粗细十番。”

“十番锣鼓”的起源，是由十件打击乐器演奏的器乐音乐，但是，发展到“粗细十番”乐队编制，则已“不止十种”，“十番”之涵义，已转化成演奏十段、或十首、或十遍锣鼓曲的意思。这样，在道教科仪中使用的打击法器，已加进了铙、钹、号筒、汤锣、木鱼、檀板等。

综上述历代之法器的发展演变状况，不难窥探法器之起始由来的一个大致脉络。

三、法器的功能及其运用

法器不仅是道教科仪音乐活动中不可缺少的重要组成部分，而且在其具体运用中，还有着某种神秘的寓意和特殊的功能。

在道人眼中，鼓的声音被认为具有神通及辟邪的双重作用；钟磬的主要作用是通神，也可以除魔；磬口向上，谓之声音能直上九霄，通达天庭。钟口向下，其声能召唤地府神灵。

这是道教给予法器的神奇寓意。抛开这层神奇寓意，站在科学的角度来认识，法器的使用也确实具有些许奇特的功能。当代生理学家的研究结果就表明，当某种法器的敲击频率达到一定程度时，确能使人产生一种幻觉，催人进入一种蒙迷的状态，其神奇功能可见一斑。

在科仪活动中，法器的运用大致分为两种情况：

一种是作为经韵唱诵的伴奏。是时，以击拍数板的铛、鐺、手铃、木鱼等为主要伴奏法器。以道内俗称的“老三板”，即两铛一钹板——“当当请”为基本伴奏音型，偶尔用少许变化节奏，穿插其间。

另一种是由纯法器演奏的“法器牌子”。法器牌子即是打击法器演奏的“锣鼓音乐”。法器牌子虽为数不多，地位却十分重要，在咏诵韵腔时，有时笙、管、丝、弦等伴奏乐器可以略去不用，然而法器牌子的演奏则是不可少的。法器牌子的特点鲜明，既可单独演奏，又可与韵腔、器乐曲牌相结合为一个有机的整体，在道教科仪音乐中起着十分重要的作用。

法器牌子可分为铙鐺牌子与钹鐺牌子两类。

铙鐺牌子使用的法器是大铙、小铙、大鐺、木鱼、鼓、磬等，常作为各种科仪程序的转换、连接而单独演奏，也可在各

类韵腔、正曲、耍曲的演唱演奏中，作为引子、尾声、间奏使用。

例5.1

天 下 同

念谱	坤 镲	坤 一 坤	镲 坤	镲. 镲	坤 镲	镲	一 坤	镲. 镲
大 铙	X	X. X	X X.		X.	X	X X.	
大 镲	0 X.		X	X. X	X X	X	X X	X. X
鼓	X. X X X		X X X X X		0. X	X X	0. X X X	

坤 镲	镲 镲	坤 坤	镲. 镲	坤 镲	坤 镲	坤	(镲)
X	-	X X.		X	X	X	(0)
X X	X X	X X	X. X	X X	X	X	(X)
0 X	X X	0 X	X X	X. X	X X	X	(X)

铙镲牌子的记谱中，以“坤”代表大铙，读作坤儿（Kun-er，高平调），以“镲”代表大镲，读作Ca，（低平调），以“一”代表延长或休止，读作Yi（低平调），或Li（低平调）。

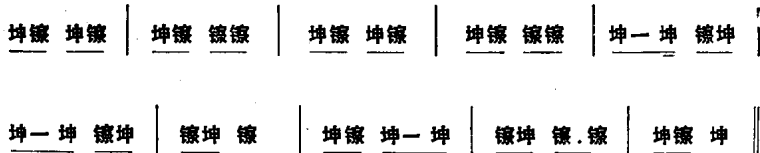
例5.2

行 路 词

坤	坤	镲 坤	镲	一 坤	镲	坤 镲	一 坤	镲
坤 镲	一 镲	一 坤	镲	坤 镲	坤 镲	坤	镲	

例5·3

饶 钹 偈 子

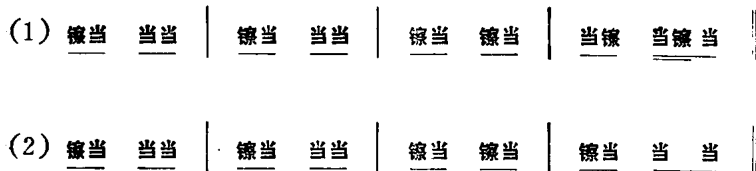


钹钹牌子使用的法器为小钹、钹子、手铃、木鱼、鼓、小磬等，常作为韵腔、正曲、耍曲的伴奏用，其中以钹子和小钹的音响最为突出，故不同的板式均以“当钹”标明。各种牌子分别以二拍、四拍或八拍为单位，作为贯穿全曲的基本伴奏音型。中间偶尔也出现少许变化节奏，作为穿插。

钹钹牌子的名称主要以小钹的奏法为依据，如五钹板、七星板、九钹板等，均是以小钹在全曲中出现的次数而命名的。五钹板表示全曲中、小钹共敲击五下，七星板则表示全曲中小钹共敲击七下，依次类推。现以五钹板、七星板、九钹板为例，作上述谱例说明。

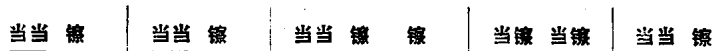
例5·4

五 钹 板



例5·5

七 星 板



例5·6

九 鏢 板

(1) 当 鏢鏢 当 鏢鏢 | 当鏢 当鏢 当 鏢当 鏢.鏢 |

(2) 当 鏢 | 当当 鏢 | 当当 鏢 | 当当 鏢 |

当当 鏢 | 当 鏢 | 当 鏢当 | 鏢当 鏢

“空板”，又称“花板”，奏时钹子“带花”，节奏灵活多变，以切分音、附点音符的穿插运用为特点，小鏢的奏法同“五鏢板”。

例5·7

空 板

管子	[5	65		16	5		0	i	32		3235	23	1		0	23	1	6	
钹子	[X			X	X		X	X			X	X.				X		X	
小鏢	[X		-				X	-			X		X			X		-	

[5.	3	23	5		0	i	6	i		3.	6	5	3		2	5	65i3		5
[X.	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X.	X		X	X	X		
[X		-			X		-			X		X			X		-			

综上述可知，法器在道教音乐中的运用有着不容低估的特殊意义和作用，它颇似传统戏曲中“主胡”的伴奏功能作用。如京剧中的京胡，梆子戏中的梆胡一样，有它的存在，便有特

殊的风格和色彩，没有它，便消失或削弱了其固有特性。很大程度上讲，道教音乐的性格化，就是由法器所决定的。甚至可以这样说，一些原本不属于道家的道曲，就是因为特殊的法器演奏技法的润饰，使其产生特殊的音色、音响而决定了这些道曲的“道”性的，也正因为如此，各地道观中，如受客观条件限制，可以没有管弦、弹拨等乐器，但绝不可没有法器。

仅以各地宫观所用打击法器列表如下，供读者参考：

表 5.1 部分宫观使用的打击法器一览表

官 观	打 击 法 器													
	大 饶	小 饶	大 钹	小 钹	铛 子	苏 钹	铙 子	苏 铙	木 鱼	手 铃	摇 铃	大 锣	小 锣	铜 钹
北 京 白 云 观	○	○	○	○	○				○	○		○	○	
沈 阳 太 清 宫	○		○	○	○				○	○				
湖 北 武 当 山	○	○	○	○	○				○	○				
四 川 青 羊 宫 青 城 山	○					○	○	○	○		○	○	○	
苏 州 玄 妙 观	○	○	○	○	○				○			○	○	○
上 海 白 云 观			○	○					○	○		○	○	
台 湾 部 分 宫 观			○	○								○	○	○

(续上表)

官	打击法器 观		叫	马	堂	引	板	单	大	小	引	大	大	小	杆	挂
			锣	锣	鼓	鼓	鼓	面	鼓	鼓	磬	铁	铜	铜	钟	板
北	白	京							○	○			○	○	○	
沈	太	阳							○		○	○			○	
湖	武	北							○	○			○	○		
四	青	川		○	○	○	○					○				○
苏	玄	州							○		○					
上	白	海							○	○	○					
台	部	湾	○		○			○								○

除宫观外，散居于民间的伙居道由于工作对象与场合不同，所以，其音乐与民间音乐有着更为密切的联系，以适应民众的好尚习惯与审美情趣。由此，其在打击法器的选择与使用上，也略与宫观有所不同。现以湖北民间伙居道使用的打击法器为例，例表说明：

伙居道的打击法器演奏灵活多样，机动性强。演奏人员少则二三人，多则五六人均可，打击法器的搭配也随着人数的多少而定。但其中铙、鐃、钹子、鼓四件，是必备法器。

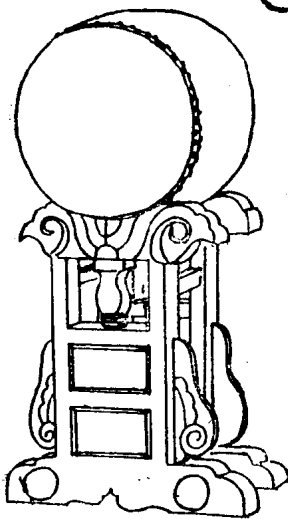
现将道教科仪音乐中的常用打击法器的形制图画出，供读

者参考。

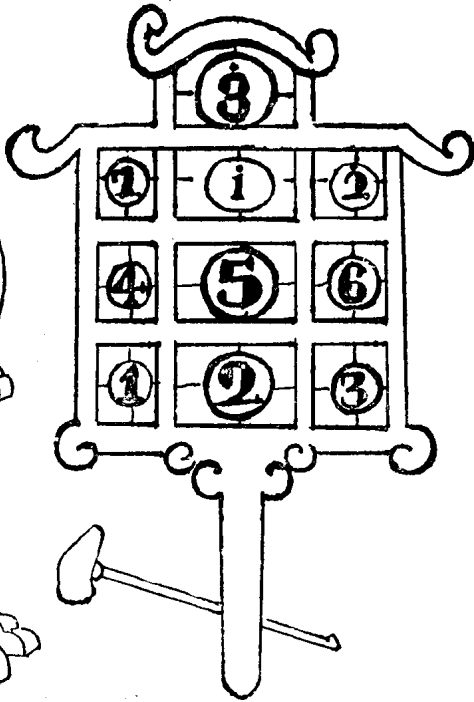
表 5.2

湖北民间伙居道使用的打击法器一览表

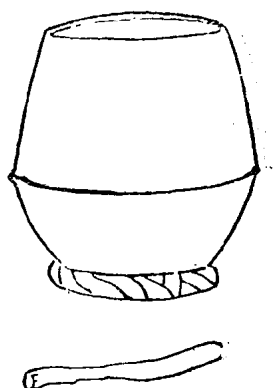
打击 各地伙居道			法器																		
			大铙	三指	四指	五指	三喻	大鐃	小鐃	外坛鐃	三音锣	五音锣	九音锣	铃子	铛子	吉子	包包囊	鼓	木鱼	磬	
谷伙	城居	县道	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		
阳伙	新居	县道	○			○		○	○		○			○	○			○	○	○	
崇伙	阳居	县道	○				○	○	○	○		○			○	○			○	○	○



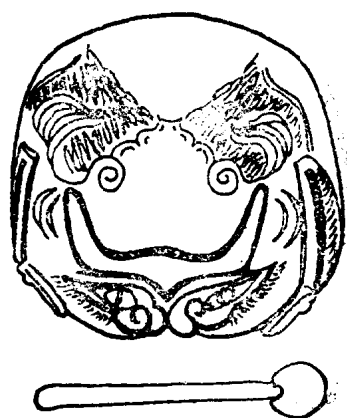
大 鼓



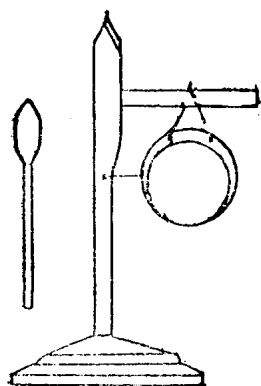
十 音 锣



铜 磬



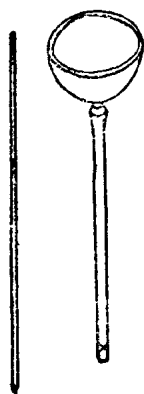
木 鱼



手 鼓



大 铙



手 铃

四、乐器

道教在魏晋时期，在科仪活动中，使用的乐器仅只有钟、磬、鼓等敲击法器，自唐代起，道教音乐日益繁荣，在科仪音乐中使用的乐器加进了吹管乐器，这一时期道教音乐得到了极大的发展。吹管乐器是我国最早出现的一类乐器，在殷墟出土的甲骨文就有龠（小笙）和竽等乐器名称出现。在周代民歌总集《诗经》中也有笙、箫、管、埙等乐器的记载。在道教音乐中使用的诸多吹管乐器中，管子占有重要的地位，故古来亦有头管之称，且吹法以管为最难，据道人云：“年箫月笛当日笙，三年管子不中听。”可见，管子是道教音乐中较难掌握和演奏的乐器之一。

管子，古称箎簞（觿簞、悲簞），历史悠久，殷商时代，宗庙祭祀，以管为领音乐器，《诗经·商颂》云：“鼓渊渊，噍噍管声”。王光祈《中国音乐史》说：“元曲昆曲的六孔管或称箎簞，箎簞亦作觿簞，西周时期已经有了此种乐器，与龟兹箎簞不大相同”。唐宋以来箎簞成了道教坛门中的主要乐器，《齐东野语》卷十三俗语条云：“俗呼黄冠（道士）为箎簞”。箎簞的表现力非常丰富，据唐·段安节《乐府杂录》记载：“德宗朝有尉迟青，官至将军。大历中，幽州有麻王奴者，善此伎，河北推为第一手，恃其艺倨傲自负，戎帅外莫敢轻易请者。时有从事姓卢，不记名，台拜入京，临岐把酒，请吹一曲相送。麻奴偃蹇，大以为不可。从事怒曰：‘汝艺亦不足称！殊不知上国有尉迟将军，冠绝今古。’麻奴怒曰：‘某此艺，海内岂有及者耶？今即往彼，定其优劣。’不数月，到京，访尉迟青，……青即席地令坐，因于高般涉调中吹一曲《勒部瓶》曲。曲终，汗浹其背。尉迟颌颐而已，谓曰：‘何必高般涉调也？’即自取银字管，于平般涉调吹之。麻奴涕泣愧谢，曰：‘边鄙微人，偶学此艺，实谓无敌，今日幸闻天乐，方

括前非。’乃碎乐器，自是不复言音律也。”从以上一段生动的描述我们可以领悟到早在古代，管子的演奏技艺就有较高的发展。

管子形制不一，制作多系竹制或木制，上端装一苇制管哨，管身顺序排列八个音孔，前面七个、后面一个。但也有九个音孔的（后面两个）。道家常用的管子种类大致分为高音管、低音管（亦称闷子）、双管、对管等。

在演奏时，一般情况下，如慢板和中板段，主要用管子吹奏，有时也换用低音大管，以造成音色的对比和庄严、淡雅的气氛。当乐曲进入高潮时，则用几种管子轮番对奏，其气氛高雅而热烈。今武当及谷城道人所用的管子常用调约有六种，即平调（正宫调）其宫音相当 $\flat B$ ，五眼调其宫音相当于 C ，四字调其宫音相当于 D ，三眼调其宫音相当于 $\flat E$ ，乙字调其宫音相当于 F ，二五眼调其宫音相当于 G ，歇指调（亦名鸡子调）其宫音相当于 A 。

与管配合协奏的还有笙笛。笙起源很早，《旧唐书·音乐志》载：“笙：女娲氏造，列管于匏上，纳簧其中，”湖北竹山县宝丰区有女娲山，相传女娲氏曾在此炼石补天，造笙作乐以庆其功。女娲也称庖娲，庖也作匏，俗名葫芦，葫古文作瓠，古人称：“长而瘦上曰匏，短颈大腹曰瓠”。葫芦多籽，象征妇人生儿育女，古人以簧管插入葫芦内，吹奏起来声音洪亮而优美，遂将此乐器命名为笙。湖北随州擂古墩曾侯乙墓出土葫芦笙一个，证实了笙斗最早是以葫芦制作成，直至唐代才改制成木质笙斗。明朱载堉《律吕精义》说：“尝命良工列簧匏中吹之，终不如代匏之为妙也，由是始悟匏之为言，即今之笙斗之别名耳，谓之匏是也，谓之斗非也，木代匏者其制甚精”。

木质代匏笙有方圆两种，方形笙笙管横列三排，捧握方便，一指能按数管，形成自然和声，现在武当道乐及邻县道乐

用的多为方笙。各地笙的形制多样，笙的管数，簧数很不一致，现在民间流传的笙大都为十七管的，在十七管笙中又有十七簧、十五簧、十四簧与十三簧等多种，河南一带还有一种十四管而每管都有簧的方笙。十七管笙以其音簧固定为晋北道教笙管乐的定律乐器。依照传统的《笙·母律居中八五度调律法》，十七管笙每管备簧即可以生全十二律。参考日本正仓院收藏的天平时代（公元八世纪）传到日本的十七管紫竹唐笙，其律位排列法和律高与晋北道乐笙基本一致。推度晋北道教十七管笙传统上常用林钟（尺）、南吕（工）、无射（哑凡）、应钟（凡）、黄钟（合）、大吕（背四）、太簇（四）、姑洗（乙）、中吕（上）。蕤宾（勾）十律，缺夹钟、夷则二律。如此古老的传统，道教音乐文化深厚的历史渊源，管中窥豹可见一斑。

在道教音乐使用的各种吹管乐器中笛子的运用亦十分广泛，道人用的笛子多为曲笛，其筒音音高为 a^1 ，开第三孔发出 d^2 音，音孔距离排列相等，目的在于旋宫转调，民间常说笛上可翻七调，但在实践中翻七调是比较困难的，唯有筒音为徵、筒音为宫、筒音为商、筒音为羽四调（即笛上七调之小工调、乙字调、正宫调、尺字调）较易演奏且最为常用。某些宫观和民间伙居道人奏乐，多用横笛。因道家戒用油腔滑调，笛子的上眼（即膜孔）不用笛膜（即芦管内的藻膜）乃贴以白纸。

以往道教音乐多以管子为主，但近百年来也有不少地区逐渐改以唢呐为主。仅以晋南道教乐队为例，演奏时少者七人，多者十二人，所用乐器都是以唢呐为主。另有笙二、笛一、管子一、大鼓一、小鼓一、小钹一、大钹一、云锣一，此外还兼用镗镲等，他们所用的唢呐，杆长七寸，筒音为“ bB ”，称为“梅花调”，如按简谱的首调论，筒音作“fa”为正调，筒音作“do”为反调，筒音作“sol”为凡字调。在演奏中十分讲究演奏技法和相互配合，其要领是：“唢呐领、管子应、加花笛子弥缝笙。隔板鼓，直板钹，有板有眼把云锣打”。

道人所用的吹管乐器，大部分是按古代乐律标准制作出来的，其律吕度数均依照黄钟之宫，定其长短高低，音韵才得协和，今列表说明：

唐律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑
钢琴	C	$\sharp G$	D	E	$\flat E$	F	$\sharp F$	G	A	$\flat A$	B	$\flat B$	C	$\sharp C$	d	e	$\flat e$
笛管	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六		五		

他们依照前人传下来的长短尺寸，指定其节，耳齐其音，笙管笛箫全部都能自制造，既是演奏家，也是乐器制作者。

近代，在道教科仪音乐中，虽然是吹管乐器，弹拨乐器、弓弦乐器与打击乐器并用，但演奏中，吹管乐器至今仍占有十分主要的地位。现将几个宫观现时道教音乐中常用的乐器，列表如下：

表 5.3 几个宫观使用的乐器一览表

乐 器 宫 观	吹 管 乐 器						弹 拨 乐 器			拉 弦 乐 器			
	笛	笙	箫	管	闷子	唢呐	琵琶	阮	三弦	二胡	中胡	板胡	提琴
北 京 白 云 观	1	1	1			1	1	1	1	2	1		
湖 北 武 当 山	2	1	1	大小 3	1								
四 川 青 羊 宫 青 城 山	1					1				1			
苏 州 玄 妙 观	1	1	1					1	1	1	1	1	1
上 海 白 云 观	2		1			1	1			1			

第二节 曲 牌

为适应画符、念咒、禹步、踏罡步斗等道教科仪内容需要，配合科仪活动的乐舞程序，以及在开坛之前、转坛之际和收坛之后宣染道场气氛，均需要演奏器乐曲牌。前面述及，曲牌主要分为正曲与耍曲两类。

一、正曲曲牌

属于正曲的基本曲目不多，但大多为道教科仪音乐所专用。如《五声佛》、《白鹤翅》等就是专用的常见正曲曲目。

例5·8

大 五 声 佛

1 = C $\frac{4}{4}$

$\text{♩} = 72$

$\underline{1\ 3\ 2\ 1}\ \underline{5\cdot\ 6}\ |\ \underline{1\ 6}\ \underline{3\ 2}\ 1 - |\ \underline{1\ 3\ 2\ 1}\ \underline{5\cdot\ 6}\ |\ \underline{1\ 6}\ \underline{3\ 2}\ 1 - |$

$\underline{3\cdot\ 6}\ \underline{5632}\ \underline{1\cdot\ 2}\ \underline{3\ 5} |\ 2\cdot\ \underline{3}\ \underline{2\cdot\ 3}\ 2 |\ \underline{3\cdot\ 6}\ \underline{5632}\ \underline{1\cdot\ 2}\ \underline{3\ 5} |$

2. $\underline{3}\ \underline{2\cdot\ 3}\ \underline{2\ 3} |\ \underline{5\cdot\ 6}\ 1\ \underline{123}\ \underline{216} |\ 5\ \underline{656\dot{1}}\ 5\ \dot{1}\ \underline{653}$

$\underline{2\cdot\ 3}\ 5\ \underline{6\cdot\ 5}\ \underline{2\ 3} |\ \underline{1\ 6}\ \underline{3\ 2}\ 1 - |\ 5\cdot\ \underline{6}\ \underline{1\cdot\ 3}\ \underline{2\ 16}$

5 $\underline{656\dot{1}}\ 5\ \dot{1}\ \underline{653} |\ \underline{2\cdot\ 3}\ 5\ \underline{6\cdot\ 5}\ \underline{3\ 2} |\ \underline{1\ 6}\ \underline{3\ 2}\ 1 - ||$

例5·9

白 鹤 翅

1 = B

$\overset{\wedge}{3} - \overset{\wedge}{5} - \mid 6 - 1 - 5 - \mid 1 - 6 - 5 - \mid$

$3 \ 2 \ 3 \ 1 - \mid \underline{2 \ 3 \ 5} - \mid \underline{5 \ 1 \ 6 \ 5 \ 3 \ 5 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ 5 \ 6} - \mid$

$\underline{5 \ 6 \ 2 \ 7 \ 6} \quad \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \quad \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \quad \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \mid (\text{当} - \text{得} - : \parallel : \overset{\circ}{\text{当}} \overset{\circ}{\text{得}} : \parallel$

得 得 …… 当.得 郎当 -冬 当) \parallel

亦有个别曲目（如《小开门》），可在某些戏曲、曲艺、地方乐种中见到，然而这一世俗的通用器乐曲牌，汇入到道教音乐之中，与铛子、铃、小镲、木鱼等法器之声相结合，其音乐气质已有超尘脱俗之宗教音乐韵味。

正曲曲牌的基本板式有“直板”（又称“清板”）、“花板”两种。直板多为中速，曲调简炼规范；花板则常依不同科仪内容、情节要求和演奏者技艺的不同，在直板的基础上，加花的纷繁多少亦有不同。道教乐师们在习乐传谱时，直板常用工尺谱传授（可用口传，也可以写在纸上）；花板则常用口授“当谱”来传授（“当谱”即是用“当、郎、的、利、得”等字来唱曲谱）。现将武当山道乐中《木本经》直板、花板的简谱、工尺谱与当谱的片断，对照列出，供读者参考。

例5·10

木 本 经

直 板	0	<u>2̣</u>	<u>ī</u>	6		5	0	<u>5.6</u>	<u>5 3</u>		<u>2 3</u>	<u>5 6</u>	<u>5</u>		
工尺谱		五	六	工	尺		尺				四	尺	工	尺	
花 板	<u>5 6 5</u>		<u>ī</u>	<u>6</u>	<u>5</u>		<u>0 ī</u>	<u>6ī3</u>	<u>2</u>		<u>3 2</u>	<u>5 3</u>			
当 谱	郎	当	的	利	的	当		得		利	的	郎	的	得	的

1	-	<u>2 3 1</u>		0	<u>2 3 1</u>	<u>6</u>		5	<u>5 3 2 3 5</u>		
合		四一合		四一合	工	尺	(啊)	四一尺			
		<u>2 3 1</u>		<u>0 3</u>	<u>2</u>	<u>1 6 1</u>		<u>5 6 ī</u>	<u>3 2</u>	<u>5</u>	
		郎的当		得郎	的	得的	当	郎得	利	的	当

<u>0 ī 6 ī</u>		<u>3. 6 5. 3</u>		<u>2 5 6 5 ī</u>		<u>5. ī 6 ī 5</u>	
六工六		工尺		四尺工	六	尺六工	尺 (下略)
<u>0 ī</u>				<u>2 6 5</u>		<u>3 ī 6 ī 5</u>	
当				郎 当的		郎当郎的当	

(注：上例中所列工尺谱，系武当道人所授之本，与传统工尺谱不相统一)

二、要曲曲牌

要曲曲牌主要用于道教科仪的正式程序开始之前，作开坛的准备，称为“闹台”或“发擂”，也用于法事的终了，道众习称“结坛”。“闹台”“发擂”的演奏时间可长可短，视具体情况而定。曲目演奏时均是以多首器乐曲牌联缀而成，将一首或数首核心曲牌贯穿始终，起首与煞尾一般是由管子领音或

由鼓手示意。耍曲的曲目较多，且多数为当地世俗的民间器乐曲。民间“伙居道”耍曲曲目更丰富，演奏技艺更为精湛，他们常以演奏耍曲曲牌在开坛之前招徕观众。

例5·11

打 曲 头

1 = D $\frac{2}{4}$

$\text{♩} = 120$

5 $\overset{5}{\text{c}}$ 3 2 | 2 5 5 | 5 2 3 2 | 1 | 1 2 | 3̣3̣3̣2̣ 1̣ |

2̣ 3̣ 2̣ị 6̣ | ị | 2̣ 3̣ | 2̣ị 5̣ 6̣. 5̣ | 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ | 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ |

(镲 镲 镲 一冬)

1 3 2 1 | 1 - | 1 0 | 镲 冬 | 镲) 2̣ 3̣. 2̣ |

3̣ 2̣ 3̣5̣3̣2̣ | ị. 3̣ | $\frac{3}{4}$ 2̣ ị 2̣ ị 5̣ | $\frac{3}{4}$ 3̣5̣3̣2̣ ị | 2̣ị6̣ị 5̣ |

6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1232 1 | 5̣.6̣ ị 3̣ | 2̣ị6̣ị 5̣ | 6̣. ị 3̣ 2̣ |

2̣ 3̣ 5̣ | 3̣. 2̣ | 1̣ 3̣ | 2̣ 6̣ | 1 - ||

例5·12

小 立 春 风

1 = D $\frac{2}{4}$ 慢板

(“全表”序奏) 苏州玄妙观耍曲曲牌

6̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 1̣ 6̣ 2̣ | ị 6̣ 5̣ | 6̣ 0̣ 5̣ | 3̣6̣5̣ 3̣ | 3̣ 5̣ 6̣6̣5̣ |

3 2 216 | 1 7 612 | 3 3 0 5 | 665 3 2 | 216 1 7 | 6 061 |
2 2 0 5 | 3 2 1 | 1 2 | 3 2 0 1 | 1 6 1 7 | 6 0 3 |
221 661 | 2 2 0 i | 6 5 3 | 3 5 6 | 5 3 2 | 3 0 1 |
176 1 7 | 6 0 3 | 221 661 | 2 2 0 i | 6 5 3 | 3 5 6 2 |
2 2 1.2 | 3 1 0 2 | 2 2 3 1 | 3 2 1 7 | 6 0 2 | 7 6 567 |
2 2 0 6 | i65 3 | 6 5 3 | 1 2 3 5 | 1 7 6 2 | 3 2 2 |
5 5 321 | 0 6 1 7 | 6 0 2 | 2 2 3 1 | 2 1 2 5 | 3 2 1 7 | 6 - ||

第六章 道教科仪与科仪音乐

道教科仪是道教徒按照规定的程式、仪范举行各种宗教活动的总称。科，可解作“动作”；科，又有“程”义。“程者，物之准也”（《荀子·致仕》），即“动作”、行为、活动的准则，程式、程序。我们常说的“照本宣科”，就是指道士应“照”科仪规定的程式、程序之“本”，“宣”演各类宗教“科”范法事。仪，为典章制度的礼节仪式。我们常说的“行礼如仪”就是指道士举“行”典章“礼”节，要“如”同照本宣科一样，遵从既定威“仪”。

在道教经典中，“科仪”又常与“斋醮”连用，称“斋醮科仪”。斋，为斋戒、斋法。斋戒，是道教徒必须遵守的清规戒律；斋法，是道教修斋的方法。醮，为坛醮，来源于我国古代社会的坛祭。所谓“坛”，即在平坦的地上，用土筑的高台，古代以坛为祭祀天神及先祖的场所。隋唐以后，“斋醮”联称，又与“科仪”连用，称“斋醮科仪。”因此，“斋醮科仪”就成了道教徒遵循既定的规范，科仪按照规定的程式，在殿堂内进行自我修持，祭祖祀神，在殿堂内、外举行祈福谢恩，却病延寿，祝国迎祥，祈晴祷雨、解厄攘灾，祝寿庆贺等阳事太平斋醮，或摄召亡魂，沐浴渡济，破狱破湖，炼度赍济等阴事荐亡斋醮之总称。

“斋醮科仪”的程式，名目繁多。条例琐细。也有小醮（小科）、中醮（中科）、大醮（大科）之分。其程式虽可简可繁，但仍有一定之规范。

道教斋醮科仪音乐（或单称斋醮音乐，科仪音乐），是配合斋醮科范而使用的仪式音乐。这类音乐，起着烘托宗教气氛，渲染法事情节的作用，贯串于各项科范仪式之始终。作为一名道士，必须念、唱、奏、打、舞俱全，集歌、舞、乐于一身，才能当好主坛“高功”，开展正常的宗教活动。因此，道教音乐融歌、舞、乐为一体，就成为其音乐形态的重要特征。从原则上来说，有多少种斋醮科仪，就有多少种斋醮科仪音乐。为叙述方便，现将各种名目繁多的斋醮科仪音乐，从整体上归为“课诵科仪音乐”、“道场科仪音乐”，分节进行介绍。

第一节 课诵科仪音乐

课诵科仪，就是前面已述的玄门日诵早、晚课（又称“早、晚坛功课经”）是道教宫观内日常的宗教活动。相传这一课诵传统，始于金代王重阳（公元112—1170年）创立全真教，建立道教丛林制度，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，斋沐漱舆，整齐衣冠之后，便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，又及时沐浴舆漱，严整衣冠登坛讽诵晚坛功课经。

一、玄门日诵早课音乐

早坛课诵程序为：（举武当山宫观为例）

1. 咏五腔以敬香供水

第三通钟鼓声后，在殿堂内“琳琅振响，十方肃清”的庄严肃穆气氛中，以咏唱第一首韵腔《澄清韵》开始早坛功课。

例6·1

澄 清 韵

1 = D $\frac{4}{4}$

喇万慧唱

$\text{♩} = 72$

サ $\overset{\frown}{2} \overset{\frown}{2.5} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{1}$ | $\frac{4}{4} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{6.5} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{2321}$ |

琳 琅 (额) 振 (哪)

$\overset{\frown}{2} \overset{\frown}{0} \overset{\frown}{3.5} \overset{\frown}{235} \overset{\frown}{\frac{3}{4}2} \overset{\frown}{\frac{2}{4}5}$ | 1 $\overset{\frown}{1} \overset{\frown}{23} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{1.6}$ | $\overset{\frown}{1} \overset{\frown}{0} \overset{\frown}{2.3} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{2}$ |

响, (啊)

$\text{||:} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{2}$ | $\overset{\frown}{2} \overset{\frown}{0} \overset{\frown}{3.5} \overset{\frown}{\frac{5}{4}3} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{2}$ |

十 (啊)
河 (啊)
山 (啊)

$\overset{\frown}{5} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{2321}$ | $\overset{\frown}{2} \overset{\frown}{0} \overset{\frown}{1.2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{\frac{5}{4}3.5} \overset{\frown}{32}$ | $\overset{\frown}{123} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{023} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{1}$ |

方 (啊) 肃 (啊)
海 (啊) 静 (啊)
狱 (啊) 吞 (哪)

$\overset{\frown}{2} \overset{\frown}{0} \overset{\frown}{\frac{2}{4}3.5} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{35} \overset{\frown}{\frac{3}{4}2} \overset{\frown}{\frac{2}{4}5}$ | $\overset{\frown}{1.} \overset{\frown}{23} \overset{\frown}{1..} \overset{\frown}{6}$ | $\overset{\frown}{1} \overset{\frown}{0} \overset{\frown}{2.3} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{2}$ |

清。 (哎)
默, (哎)
云。 (哎)(4, -7, 词略)

| 8. |

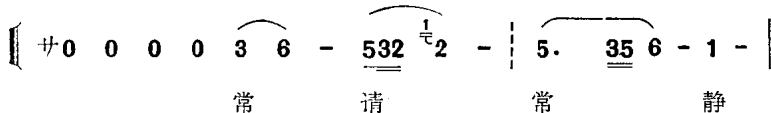
サ $\overset{\frown}{1} \overset{\frown}{0} \overset{\frown}{2.3} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{\frac{5}{4}3.5} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{0} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{0}$ ||

(哎) (哎 嗨) 大 量 玄 玄 也。

咏唱第二首韵腔《举天尊》首先向“大罗三宝天尊”叩头礼拜。

例6·2

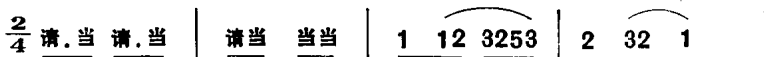
举 天 尊



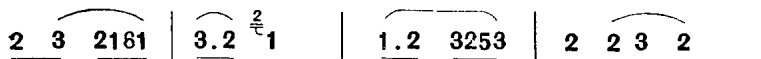
再接唱第三首韵腔《吊挂》。

例6·3

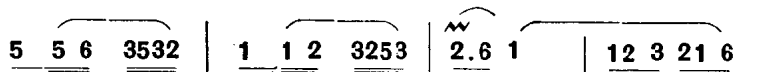
吊 挂



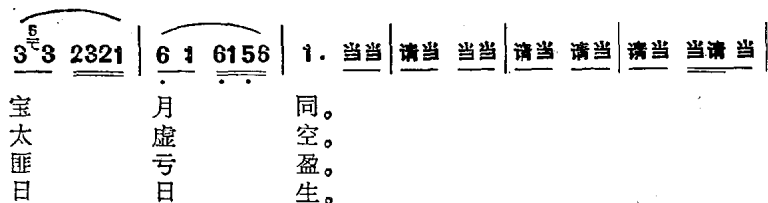
真(哪)	心(哪)
净(哪)	扫(啊)
上(啊)	药(啊)
能(哪)	知(啊)



为(呀)	宗,(啊)	(哎)	譬(呀)
点(哪)	翳,(呀)	(哎)	一(呀)
气(呀)	精,(哪)	(哎)	人(哪)
风(啊)	道,(啊)	(哎)	金(哪)

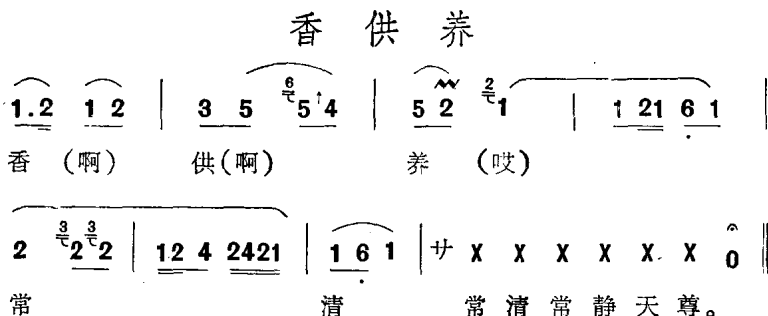


彼(呀)	中(啊)	天(哪)
轮(哪)	光(啊)	满(哪)
人(哪)	具(呀)	足(啊)
鼎(哪)	黄(哎)	芽(哎)



咏唱第四首韵腔《香供养》，向“常清常静天尊”敬香供水，叩头礼拜。

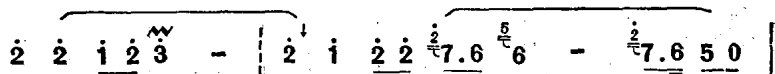
例6·4



第五首韵腔《提纲》的音乐，由“散、中散、散”三个乐段组成。前、后两段为四乐句散板乐段；中段为四个四言句乐段，前三句为中速单眼板（2/4拍）乐句，第四句是单音散板乐句。中段韵腔单独使用时，称为《反八天》，或《中堂赞》。

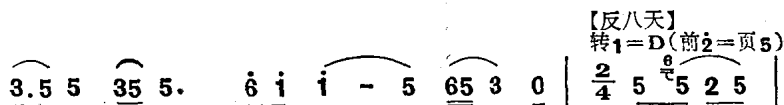
例6·5





空 中

结 就 浮 云 篆，

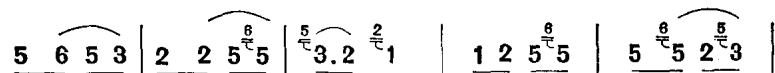


上 祝 皇 王

寿 万(哪)

年。

道(啊)



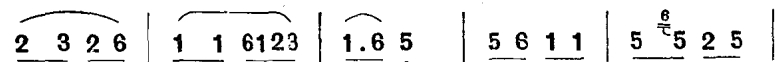
场(啊)

众(啊)

等，(哪

哎 嗨 哎 嗨)

人(啊)



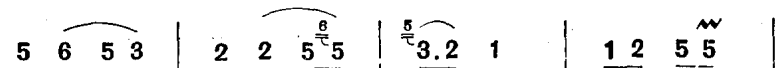
各(呀)

恭(啊)

敬，(哪

哎 嗨 哎 嗨)

恭(啊)

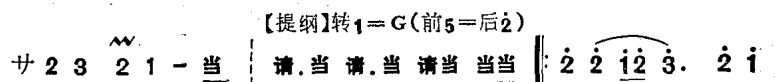


对(呀)

道(啊)

前，(哪

哎 嗨 哎 嗨)



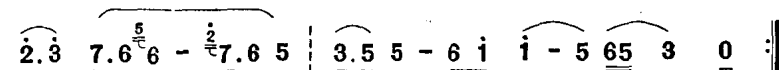
诵 经 如 法

群 仙

朝 上

大 众

登 宝



帝，(也)

元 始 降 洪(啊)

恩。

殿，(哪)

讽 诵 太 上(啊)

经。

2. 念八咒以净心安神

敬香供水已毕，尚需念《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》等八咒，为正式讽经作准备。念咒腔介

于念与唱之间，有明确稳定的音级律动，但不是成型的歌腔。上述八咒的全部咒文均为四言句，节奏简单，一字一音，速度愈念愈快，其旋律骨架为：

例6·6

念 咒 腔

$\overset{\wedge}{XX}$		$\underline{1\ 1}$		$\underline{6\ 1}$		$\underline{6\ 5}$		$\overset{6}{\underline{1\ 1}}$		$\underline{1\ 1}$		$\overset{6}{\underline{6\ 1}}$		$\underline{6\ 5}$	
太上		台星，		应变		无停。		驱邪		缚魅，		保命		护身。	
	$\underline{6\ 1}$		$\underline{1\ 1}$		$\underline{1}$		$\underline{6\ 1}$		$\underline{6\ 5}$		$\underline{5}$				
	沉痾		能自		痊，		尘劳		溺可		扶。				
	幽冥		将有		赖，		由是		升仙		都。				

3. 讽四经以闻经悟道

早坛功课讽诵的四部经卷是：《太上老君说常清静经》、《太上洞玄灵宝升玄消灭灾护命妙经》，《太上灵宝天尊说攘灾度厄真经》、《高上玉皇心印妙经》。讽诵此四经，需日复一日，年复一年，周而复始，妙理自明，以达到闻经悟道，修真养性之目的。讽经有一定的音高起伏，无明确稳定的音级律动，类似曲艺、戏曲中的韵白。

4. 诵十二诰以修习诸尊神之训诫文告

道教是一种多神教，崇拜的尊神很多。讽诵早坛功课经，需从最高尊神“三清”开始，课习诸尊神之训诫文告，赞美诸尊神丰功伟绩，表达课诵者“志心皈命礼”的虔诚之心，逐一叩头礼拜。所课习的十二诰是：《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》。课习时乐诵此类诸尊神之训诫文告，使用两种不同的韵腔。其一为：用于平时的《诵诰腔》，此种韵腔一字一音，依字行腔，旋律极为简炼，只诵唱而不叩头礼

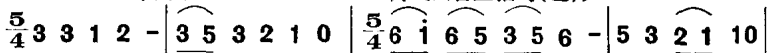
拜，另一为：用于初一，十五及道教重大节日祀典的《拜诰腔》，此种韵腔在依字行腔的同时，还注重字正腔圆，往往在某一字上，旋律迂回曲折，悠扬宛转，形成很长的拖腔，音乐极其优美动听，乐诵者，除诵唱外，还要应着音乐叩头膜拜。早坛中的十二曲宝诰，仅第四诰《玉帝宝诰》，兼用“诵诰”、“拜诰”二腔，其余十一诰，只用《诵诰腔》。各宝诰之《诵诰腔》旋律骨架，见下例：

例6·7

诵 诰 腔

〔四言五拍句(甲)〕

例3〔四言五拍句(乙)〕



高上玉皇，心 印妙经。 西 天 竺 国，大智光 中。

《玉帝宝诰》的《拜诰腔》，又称《弥罗诰》，见下例：

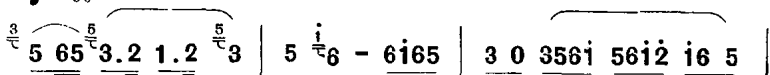
例6·8

弥 罗 诰

1 = F $\frac{4}{4}$

喇万慧唱

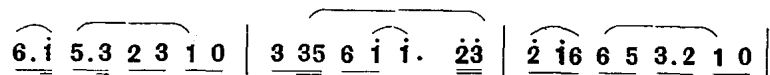
♩ = 60



志 (啊)

心

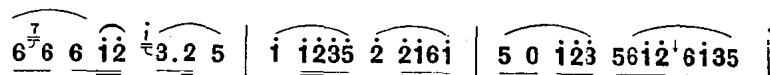
(啊)



皈 (呀)

命(哪)

礼。(呀)



太 (也)

上

弥

罗

无

上

1̇2̇6̇5 3̇ 2̇ 0 5 5 6̇1̇ | 1̇.2̇ 3256 3 0 5 6̇1̇ |

天，（哪 啊）礼拜 玉 皇 赦罪

5̇1̇6̇5 5 6̇1̇ 2̇3̇2̇1̇ 6̇1̇3̇5 | 6̇1̇6̇5 3̇ 2̇ 0 5 5632 |

大 天 尊，（哪）

1̇.2̇ 3256 3̇.2̇ 1̇ 0 | 5 6̇1̇ 6̇5 3̇ 2̇.3̇ 5 0 | 5 6̇.1̇ 56̇1̇2̇ 1̇6̇ 5 |

玄 穹 高（哎） 上（啊）

3̇ 3̇ 5̇ 6̇.1̇ 2̇ 3̇ || 2̇ 5̇3̇ 2̇ 1̇ 6̇.1̇ 5 0 | 1̇.3̇ 2̇ 3̇ 1̇.2̇ 6̇ 5 |

帝。众 等 志（哎） 心

3̇ 0 6̇.1̇ 56̇1̇2̇ 6̇ 5 | 6̇.1̇ 5 3̇ 2̇ 3̇ 1̇ 0 | 3̇ 3̇ 5̇ 6̇ 1̇ 1̇. 2̇3̇ |

（哎） 皈（呀） 命（哪）

2̇ 1̇6̇ 6̇ 5̇ 3̇.2̇ 1̇ 0 | 6̇.7̇ 6̇ 6̇ 1̇ 1̇ 3̇.2̇ 5 0 | 1̇ 1̇2̇3̇5̇ 2̇.1̇ 6̇1̇3̇5̇ |

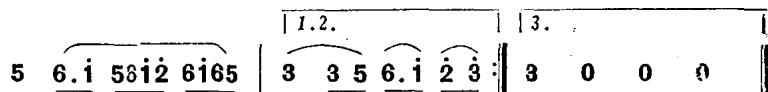
礼。（呀） { 妙 有 玄 真
渺 渺 紫 金
太 微 玉 清

9̇ 1̇ 6̇5 3̇ 2̇ 0 5 | 5 6̇1̇ | 1̇.2̇ 3256 3̇ 3̇5̇1̇ | 5̇1̇6̇5 56̇1̇ 2̇.1̇ 6̇1̇6̇5 |

境，
阙， } （啊）礼拜 玉 皇赦罪 大 天
宫。

6̇ 1̇ 6̇5 3̇ 2̇ 0 5 5632 | 1̇.2̇ 3256 3̇.2̇ 1̇ | 5 6̇1̇ 6̇53̇ 2̇.3̇ 5 |

尊， 玄 穹 高（哎）



上(啊) 帝。 众 等 帝。

5. 咏三腔以祝圣、忏悔、皈依

在这一课诵程序中，首先咏唱韵腔《中堂赞》，以祝愿诸尊神“千真拱听，万圣通灵”，“功圆行满，大道证明”。《中堂赞》与早坛课诵开始不久的第五首韵腔《提纲》的中段，经文唱词虽不同，但旋律却完全相同，使得音乐上前后呼应，和谐统一。

接着咏唱《忏悔文》，回向十方诸圣众，求忏悔，端望帝真，曲垂济度，罪灭福生。《忏悔文》音乐，与宝诰的《诵诰腔》音乐的骨架相同，只是《忏悔文》音乐的旋律起伏要大些。

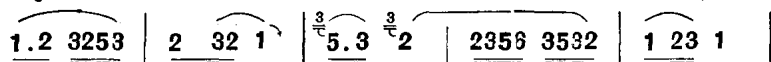
下一首韵腔为《小赞》，赞颂“诸天诸地转灵机”、“皇王寿夭齐”、“万化乐雍熙”。

例6·9

小 赞

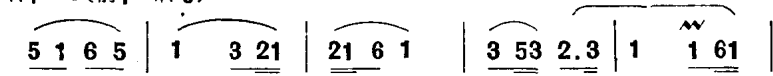
1 = D $\frac{2}{4}$

♩ = 72

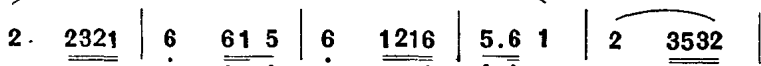


诵 经(哪) 功 (啊) 德 (呀)

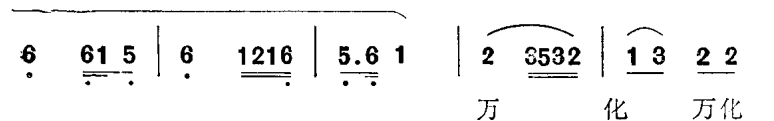
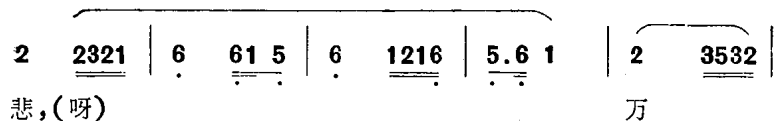
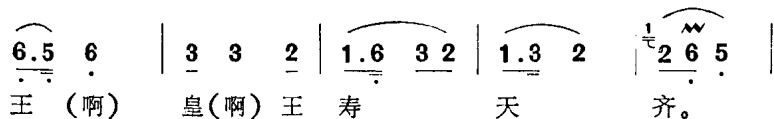
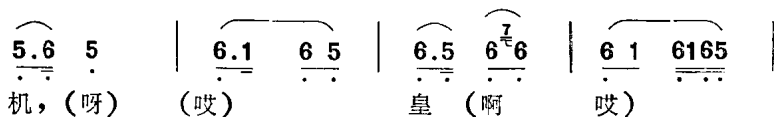
转1 = G(前1 = 后5)

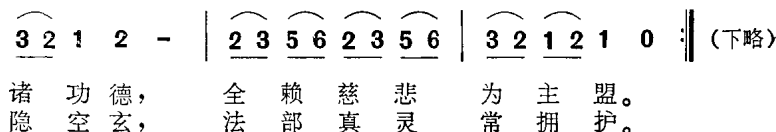
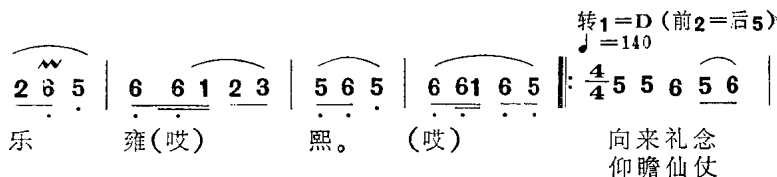


(哎) 不 可 思 (哎)



议,(呀) 请





然后，念《灵官咒》、《土地咒》，向元始、灵宝、道德天尊再次叩头礼拜，在最后一首韵腔《三皈依》的咏唱声、钟鼓法器声、笙箫笛管与丝弦乐器声中，结束玄门日诵早课。《三皈依》音乐与宝诰的《拜诰腔》音乐的旋律完全相同。其经文唱词，皆为四言句，词格单一，旋律用“四言五拍”乐句，简单、规整。

二、玄门日诵晚课音乐

晚坛课诵程序为：

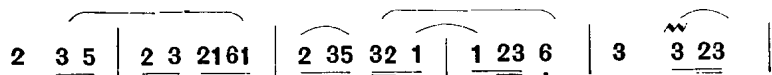
1. 咏五腔以敬香供水

第三通钟鼓声后，在殿堂内“大道洞玄虚，有念无不契”的虚无缥缈气氛中，以咏唱第一首韵腔《步虚》而开始晚坛功课，将登坛诵经的道众引入仙境一般的殿堂。

例6·10

步 虚

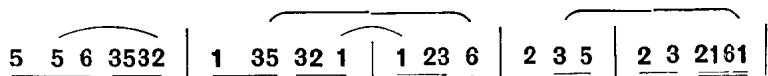




界(呀)

难,(哪)

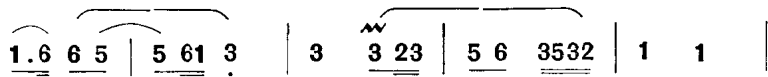
地(呀)



狱(呀)

五(哎)

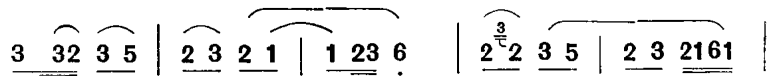
苦啊



解。(哎)

悉(呀)

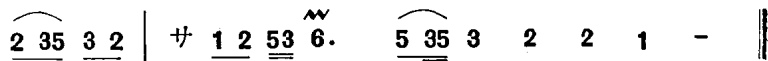
归(呀)



悉(呀)归

太(呀)

上(啊)



经,(哪)

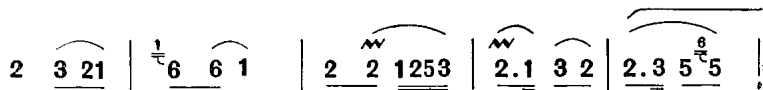
静 念 稽 首 礼。

接唱第二首韵腔《举天尊》，向“太上度人无量天尊”叩头礼拜。晚坛的《举天尊》的音乐旋律，与早坛完全相同。

咏唱的第三首韵腔《吊挂》，虽曲目名称及其出现的顺序与早坛相同，但音乐旋律却完全不同。与早坛《吊挂》比较，晚坛《吊挂》的旋律迂回曲折更甚，拖腔尤长，更加悠扬婉转，在音乐意境的描述与刻画方面，是《步虚》的引伸和发展。

例6·11

吊 挂



种(啊)

种(啊)

无(啊)

名(咧 哎)

但(哪)

凭(哪)

慧(呀)

剑(咧 哎)

道(啊)

以(呀)

无(啊)

心(咧 哎)

苦(啊)

皈(呀)

圣(哪)

智(哎)

3.5 3 2 | 1. 6 | 2 ^v 3 5 | 6¹6 6 5 | 5 6 5 3 |

是 (啊)
威 (呀)
度 (啊)
圆 (哪)

2.3 5 6 | 3 2 1 6 1 | 2³2 2 1 | 6 6 1 5 | 6 6 1 5 6 |

苦 (啊)
神 (哪)
有 (啊)
通 (啊)

根 (哪)
力 (啊)
情 (哪)
地 (呀)

1. 6 | 2.3 5 6 5 | 3 5 2 1 | 6 1 5 6 1 | 1 2 3 2 1 |

苦 (啊)
跳 (啊)
一 (呀)
便 (哪)

根 (哪)
出 (啊)
切 (哪)
是 (呀)

除 (哎)
轮 (哪)
方 (哎)
生 (哪)

1.2 2 1 6 | 5 6 5 6 1 | 5 ^v 1.2 | 5 6 1 2 |

尽 (咧)
回 (呀)
便 (哪)
天 (哪)

3.5 3 2 1 | 1.2 3 2 3 5 | 2 2 3 2 1 | 6 6 1 5 6 |

善 (哪)
五 (啊)
是 (啊)
得 (啊)

根 (哪)
苦 (啊)
修 (啊)
道 (啊)

1 - | 请当 当当 | 请当 请当 | 当请 当请当 ||

存
门
真
人

咏唱第四、五首韵腔《香供养》、《提纲》，向“太乙救苦天尊”敬香供水，叩头礼拜。晚坛《香供养》、《提纲》的音乐，均与早坛完全相同。

2. 念一咒、讽三经以悟经得道

晚坛功课念的第一咒为《玄蕴咒》，与早坛课诵的最后一咒《玄蕴咒》前后呼应，但重点却不一样。早坛《玄蕴咒》强调的是“浩劫之初”的“乍遇乍迹”；晚坛《玄蕴咒》却突出了“超凌三界途”，“世世为仙家”。前者为四言句，后者为五言句。念完此咒，便正式讽诵晚坛功课的三部经卷——《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》。通过日复一日，月复一月，年复一年讽诵上述引导道教徒“救苦”，“解冤”之《拔罪妙经》和《升天得道真经》，达到悟经得道、早日飞升之目的。

3. 诵九诰、念三咒以超生报恩

晚坛课习的九曲宝诰为：《斗姥宝诰》、《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》、《报恩宝诰》。

《斗姥宝诰》所课习的训诫文诰之主宰“斗姥”，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”。在我国文字中，“九”蕴有“久”义；在我国古代计数观念中，“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。斗姥的子女既是如此众多的道教显赫尊神，那么，斗姥在道教诸神中之显赫地位，不言而喻也。

因此，在晚坛课学时，将《斗姥宝诰》，列于“九”曲宝诰之首，这一“九首”，与斗姥所生子数“九”，绝非巧合，而是作为《玄门日诵早、晚课》作者的历代高道、祖师、仙真之有意安排。

晚坛课学的九曲《宝诰》，平时，只使用《诵诰腔》，每逢初一、十五及道教重大节日祀典，有的《宝诰》，则需使用《拜诰腔》。用法是：《斗姥宝诰》，先用《拜诰腔》咏唱，歌声悠扬婉转，众等志心皈命礼，向金光烁处，日月潜辉的上玄元天母主献上一首虔诚的赞歌，然后，将同一经文用《诵诰腔》重诵一次；这时，才用《诵诰腔》接诵后续六个《宝诰》；第八诰《救苦宝诰》可用《诵诰腔》诵唱，也可用《反八天》咏唱；最后，用《诵诰腔》结束第九曲《报恩宝诰》。

晚坛课学《宝诰》的《诵诰腔》，音乐旋律与早坛完全相同，然而与早坛不同的是，晚坛《宝诰》的诰词，除使用四言句式外，还有五言、六言、七言、八言、九言等多种词格的句式；音乐则除“四言五拍句”外，还用“五言六拍句”、“六言七拍句”、“七言八拍句”、“八言九拍句”、“九言十拍句”等多种板格句式。不仅如此，《斗姥宝诰》的《拜诰腔》，与早坛《玉帝宝诰》的《弥罗诰》或晚坛用来“拜诰”的《反八天》比较，在艺术上，《斗姥宝诰》要丰富、华丽、复杂得多。《斗姥宝诰》的《拜诰腔》，全腔402板（小节），中速，一眼板（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，无论在我国还是在外国的各类声乐作品中，均属罕见。《斗姥宝诰》的《拜诰腔》，将单一的音乐主题，发展得淋漓尽致，回旋、变奏九次，在我国传统民族曲式学理论体系中，称为“九旋腔”。从现有文献资料来看，《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，音乐最令人心驰神往的韵腔。

限于篇幅，不能赘录谱例，请读者参阅《中国武当山道教音乐》。

4. 咏二腔、念三咒以增福延寿、首成大仙

在此课诵程序中，首先咏唱的韵腔为《小赞》，叩请“青华教主”，“太乙慈尊”，“大开甘露门，接引众生”，音乐旋律与早坛同。接念《土地咒》后咏唱韵腔《大皈依》，为道众早日升天，首成大仙，为香客祈风求雨，国泰民安，增福延寿，愿意“志心皈命礼”于无上之道、经、师三宝。《大皈依》音乐，实际上是《斗姥宝诰》的《拜诰腔》之片段。《供养咒》、《结斋咒》念的是施食、斋供已毕，志心称念，从而结束晚坛课诵。

第二节 道场科仪音乐

设斋建醮，又叫做道场。阳事太平斋醮，称为太平道场；阴事荐亡斋醮，称为荐亡道场。本节将要介绍、并试图剖析的《萨祖铁罐施食祭炼科范》，就是道教常用的典型阴事荐亡道场科范。这一《科范》，就是斋主为超度亲属亡魂，请求道观设坛建醮，举办的宗教法事活动。这一《科范》的坛醮，俗民称为“做斋”，道众将其简称为“施食”或“赈济”。

主持这一醮坛法事的宗教神职人员，称为“高功”。全真道士要得到上一代高功“拨职”，按玄规在天曹挂号、纪名，方可称臣担任高功；正一道士要按《三洞修道仪》授录后，方可为人章醮，在法事中称“臣某”。除高功外，尚需四至八名熟悉经书、科仪的道士作为一般经乐法师，持法器铙、钹、铛、铃、木鱼及钟、鼓、磬等打击乐器和笙、箫、笛、管等吹奏乐器参加演奏、咏唱、诵经。

《萨祖铁罐施食祭炼科范》的醮坛仪式，可简可繁。简，则一夜了事，一日一夜了事；繁，则三天、七天，甚至举办七、

七共四十九天的大型道场。无论简、繁，此类《祭炼科范》的阴事荐亡坛醮的程式，均由下列“五项程式”，音乐则为“五部曲式”组成：（举武当山区域为例）

一、高功礼官、具职、兴身

作为这一《祭炼科范》道场的预备，在高功出坛前，至少要演奏半小时的器乐曲牌，有时应斋主要求，演奏时间更长。开坛前的这一器乐演奏活动，称为“闹台”或“发擂”。闹台、发擂声一起，死者亲友及道场附近群众，将闻声前来“看斋”。从而在开坛之前，就将这一《祭炼科范》道场的“哭丧”气氛，转化成了“闹丧”的白喜事。开坛前演奏的器乐曲牌称为“耍曲”。

在器乐曲牌的演奏行将结束前，高功在鼓乐声中，穿戴衣冠，并绕道场三周，礼官上香，正式出坛主持科仪。

高功在虚无缥缈的气氛中，咏唱的第一、二首韵腔为《步虚》、《干倒拐》，高功向太乙救苦天尊焚香，带领众法师稽首礼拜，并奏明：“今斋主某，伏为某某事”而修设斋筵。如前述《步虚》是一首有文献记载的最古老的，也是可以填入各种经文唱词，用途最广的一支道乐韵腔。《步虚》的声韵清远迢亮，宛如众仙拂袖，步行虚空，歌声一起，将出坛诵经的众法师及前来看斋之斋主亲友和道场附近群众，引入了既庄严肃穆又虚无缥缈的仙境般的道场。《步虚》音乐，是一首散起（仅一字一音的篇幅），散收的慢速韵腔，音乐意境之核心是“慢”，用“散”板“起”、“收”，是为了进一步强调“慢”。见下例：

例6·12

步 虚

1 = G $\frac{2}{4}$

喇万慧唱

慢起

$\overset{1}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 2 - | $\overset{3}{\text{c}}$ 3 2 $\overset{3}{\text{c}}$ 1.6 | $\overset{\wedge}{3}$ 6 $\underline{3532}$ | $\underline{1235}$ $\underline{3\ 2\ 1}$ |

救 苦 (啊) 放 (也)

$\underline{1\ 2\ 3}$ $\underline{6\ 0\ 0}$ | $\underline{2\ 2}$ $\overset{5}{\text{c}}$ 3.5 | $\underline{2.3}$ $\underline{2161}$ | $\underline{2\ 53}$ $\underline{37\ 2}$ |

祥(啊) 光, (啊)

$\underline{2\ 3\ 5}$ $\underline{7\ 0}$ | $\overset{4}{\text{c}}$ 3 3 $\underline{3523}$ | $\underline{5\ 6\dot{1}}$ $\underline{5632}$ | $\underline{1235}$ $\underline{3\ 21}$ |

莲 盖 作 (啊)

$\underline{1\ 2\ 3}$ $\underline{6\ 0\ 0}$ | $\underline{2\ 2}$ $\overset{5}{\text{c}}$ 3.5 | $\overset{\wedge}{2.3}$ $\underline{2.3}$ | $\overset{1}{\text{c}}$ $\underline{2\ 16}$ $\underline{6\ 5}$ |

慈啊 航, (也)

$\underline{5\ 5\ 6}$ $\underline{1\ 0}$ | $\underline{5\ 6\dot{1}}$ $\underline{6\ 53}$ | $\underline{2356}$ $\underline{3532}$ | $\dot{1}$ 0 |

朱 (啊) 陵

$\underline{3.2}$ $\underline{3\ 56}$ | $\underline{1\ 23}$ $\underline{2\ 1}$ | $\underline{1\ 23}$ $\underline{60\ 0}$ | $\underline{2\ 2}$ $\overset{5}{\text{c}}$ 3.5 | $\overset{\wedge}{2.3}$ $\underline{2161}$ |

朱 陵 炼 (哪) 度(啊)

$\overset{\wedge}{2\ 35}$ $\underline{37\ 2}$ | 廿 $\underline{2\ 2\ 3}$ $\underline{6\dot{1}}$ | $\overset{5}{\text{c}}$ 3.5 3 3 $\underline{2\ 1\ 1}$ - ||

后, (也) 送 生 仁 义 乡。

如将《玄门日诵晚课》的开坛韵腔《步虚》(例6·10)与《萨祖铁罐施食祭炼科范》的开坛韵腔《步虚》(例6·12)作一比较, 不难发现: 虽然句式词格均为五言句, 散起、归整、

散收，旋律几乎完全相同；但是，《祭炼科范》中《步虚》的第一句“救苦放祥光”的“光”字拖腔，除使用低音变宫音“xi”来代替宫音“do”之外，句末还落于“xi”音，引向属调的离调，形成调性中心的暂时转移，从而更加渲染、强化了阴事荐亡斋醮的肃穆气氛。

《干倒拐》音乐，类似板腔体戏曲音乐的“流水板”，由若干对七言上、下句乐段构成，每段下句的后三言“吞腔”不唱出声，隐虚于乐段末的法器声中。音乐速度类型为“快”。见下例：

例6·13

干 倒 拐

2		<u>2 32</u>		<u>2 3</u>		<u>2 3</u>		1		2		<u>3 5</u>		<u>3 21</u>		<u>1 6</u>	
东		极		青		华				妙		严		官，		(啊)	
2		<u>3 5</u>		<u>2 3</u>		<u>1 6</u>		坤 镲		坤 镲		坤 镲		镲 镲			
紫		雾		祥(啊)		光(啊)		(彻太 空)。									
坤 镲		坤 镲		坤 镲		镲 镲		坤 一 坤		镲 坤		坤 一 坤		镲 坤			
镲 坤		镲		坤 镲		坤 一 坤		镲 坤		镲 坤		$\frac{1}{4}$		坤			

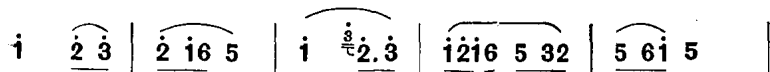
高功在咏唱第三首韵腔《提纲》中具职——登上醮坛宝座，说法度众生。《提纲》音乐，是一首由上、下句乐段构成的散板韵腔。

然后，高功兴身，吟天地自然，朝恭三宝，咏唱第四首韵腔《三炷香》，香烟缭绕，逐一迳达青华府、无极界，都天府，启奏寻声救苦尊，十方灵宝尊，西河萨祖王。《三炷香》音乐的前段，为上、下句乐段，中速、单眼板（2/4拍），下句末字，“吞腔”不唱出声，隐虚于法器声中，后段使用音乐速度

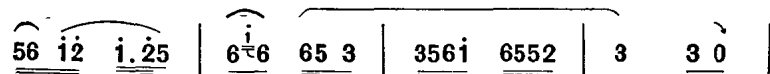
类型为“快”的早、晚坛课诵科仪《宝诰》之《诵诰腔》。《三炷香》前段，见下例：

例6·14

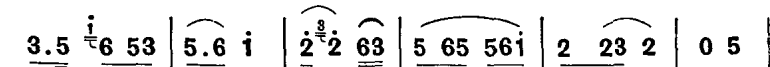
三 炷 香



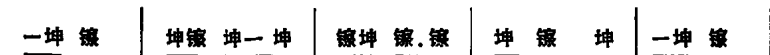
稽 (呀) 首 先 天 一 (呀)
此 (啊) 香 迢 达 青



柱 (啊) 香 (也)
华 府 (也)



(哪) 香 烟 绕 绕 遍 十 (哎) (啊)
(啊) 奏 启 寻 声 救 (哇) 苦 (啊) (啊)



方。
尊。



在如上所述的“高功礼官、具职、兴身”之第一程式中，共咏唱四腔，音乐速度为“慢(《步虚》)、快(《干倒拐》)、散(《提纲》)、中(《三炷香》前段)快(《三炷香》后段)”。虽“快”速出现两次，但第一次的“快”(《干倒拐》)篇幅仅为一对上、下句，第二次的“快”仅为《三炷香》之后段；且《提纲》之“散”的篇幅又仅为两对五言上、下句，“中”仅为《三炷香》之后段；所以，在上述“慢、快、散、中、快”的程

式中,“慢”速开坛的《步虚》,在曲式功能上占有明显的优势。

二、高功变坛,仰启诸神诸仙,降临法会

高功在鼓乐声中变坛,拜座升台,咏唱第五首韵腔《慈尊座》,赞颂手执绿扬枝,呈现出百亿瑞光,端然就坐于九色莲花座中的众慈尊之金容。《慈尊座》,又称《慈尊赞》,是一首散起归整的中速中型韵腔,旋律优美,音乐玄妙、严肃、虚幻、空旷。见下例:

例6·15

慈 尊 座

$\text{寸 } 6 - - - \overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}}\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}} \overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}}\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}} 5 - \underset{\cdot}{\text{6}}.\underset{\cdot}{\text{7}} \overset{\#}{\underset{\cdot}{\text{4}}}.\underset{\cdot}{\text{3}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{2343}}} \underset{\cdot}{\text{3}} - 0 \quad |$
 慈 尊 (吾)

$\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}} \overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}} \overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}}\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}} \overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}}\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}} 5 - \underset{\cdot}{\text{6}}.\underset{\cdot}{\text{7}} \overset{\#}{\underset{\cdot}{\text{4}}}.\underset{\cdot}{\text{3}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{23}}} \quad |$
 九 色

♩ = 60

$\frac{2}{4} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{676}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{65}}} \quad | \quad \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{6}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{i}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{i.25}}} \quad | \quad \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{6.i}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{653}}} \quad | \quad \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{06i}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{552}}} \quad | \quad \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{3}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{20}}} \quad | \quad (\text{下略})$
 莲 (哪) 花 座, (也)

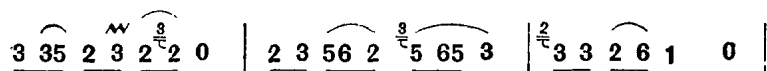
咏唱第六首韵腔《东华引》,启奏东华帝君,阐教门开。

《东华引》音乐实为早、晚坛课习《宝诰》之《诵诰腔》音乐的变体,但音乐速度并不“快”,而使用“中”等速度。见下例:

例6·16

东 华 引

$\overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{5}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{3}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{35}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{23}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{5}}} \underset{\cdot}{\text{3}} \quad | \quad \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{3}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{3}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{261}}} \underset{\cdot}{\text{0}} \quad | \quad \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{i}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{60}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{53}}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\text{30}}} \quad |$
 东华帝(也)君 阐教门 开, 三 千 无 极,



大千 世啊界， 随心满 愿， 降福消 灾。

接着高功念咒，一炷七遍，香云弥罗，迳达三天，仰启诸神、诸仙，降临法会。在此程式中，《慈尊座》、《东华引》二腔构成一组，音乐速度为“散中（《慈尊座》）、中（《东华引》）”。

高功咏唱第七首韵腔《三清宫》，首先仰启玉清、上清、太清三位道教最高尊神，驾临斋筵。《三清宫》音乐，也是一首散起归整的中速韵腔。同时，还仰启九天生辰上帝等其他尊神，救苦真人等众多仙真，以及把持着仙观、神宫、地狱之门户、关卡的各路役神，也来降临斋筵。高功咏唱第八首韵腔《仰启咒》，边咏唱，边念咒、仰启诸神、诸仙之慈光降于道场，惠泽溥周于法坛。《仰启咒》音乐，也是一首中速韵腔。在此程式中，《三清宫》、《仰启咒》二腔也构成一组，音乐速度亦为“散中（《三清宫》）、中（《仰启咒》）”。

高功咏唱第九首韵腔为《黄箓斋筵》，奏明死者诵经未完已离地府，祈望诸神、诸仙，降临法坛，品尝斋筵，为死者速登云露及早超升，提供方便。《黄箓斋筵》音乐，又是一首散起归整的中速韵腔。为祈求诸神、诸仙拔度死者幽魂早上天堂，除修设黄箓斋筵外，斋主还备有香，花、灯、水、果五供，向诸神、诸仙献上香供养、花供养、灯供养、水供养、果供养，咏唱第十首韵腔《五供养》，《五供养》音乐，又是一首中速韵腔。在此程式中，《黄箓斋筵》、《五供养》二腔又构成一组，音乐速度亦是“散中（《黄箓斋筵》）、中（《五供养》）”。

在如上所述之“高功变坛，仰启诸神、诸仙，降临斋筵”的第二程式中，共咏唱六腔，每二腔为一组，每组的第一腔均为散起归整的中速韵腔，每组的第二腔均为中速韵腔，音乐速

度形成严谨的“散中、中”，“散中、中”，“散中、中”程式。然而，这三组韵腔音乐，仅用“散”来起腔，因此，在上述六腔三组“散中、中”程式中，“中”速在曲式功能上，占有明显的优势。

三、高功念咒破狱，召请各方鬼魂来赴法会

向诸神、诸仙斋筵供养已毕，高功存神变化，将自己变为救苦天尊，端严妙相，五柳长须，身穿青衣，放百亿光明；座七宝骞林、九色莲花之上，傍有青玄灵宫，九头狮子，万真环拱罗列左右；左手甘露盂，右手扬柳枝；枝与九阳真炁于坛前，施法雨遍洒于幽灵。高功以左足，向艮户书讳字，默念《破狱咒》、《追魂咒》、《催魂咒》，皆一气七遍。高功再目运金光，舌书祖讳，放下玉钥匙，提起千金锁，开通冥路；运动三关至泥丸，过鹊桥，降下重楼，竟入玄牝；混合百神，复书金光雷句，送至羊肠小路十八盘，方抵达丰都冥府一十八层地狱之门户。

高功咏唱第十一、十二首韵腔《丰都咒》、《破十八狱》，终于依仗密咒、仙腔之威力，架开了丰都一十八层地狱。《丰都咒》音乐，是一首中速韵腔；《破十八狱》是一首快速韵腔。

高功咏唱第十三首韵腔《叹文》，向长年锁于丰都十八层地狱的生为异境之人，死为异乡之客的鬼魂发出召请，来到人间，参加法会。《叹文》音乐，是一首现存道教音乐中，篇幅最长的散板韵腔。全腔经词字数近三百，词格虽为长短句，但仍有内在的严谨格式；音乐采用四乐句的“起、承、转、合”乐段之多段结构，高功咏唱时，仅用摇铃伴奏，其他法器、乐器休止；长于一拍的音符该音只摇奏一下，其他音符每拍摇奏一下。现摘引开腔乐段，供读者参考。见下例：

例6·17

叹 文



伏 以 (也)

♩ = 120



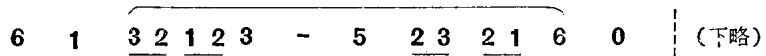
阴 阳 首 判, (哪)

清 浊



肇 分. (哪)

尧 天



荡 荡, (哎)

(下略)

《丰都咒》、《破十八狱》、《叹文》，三腔在第三程式中，构成前组，其音乐速度为“中(《丰都咒》)、快(《破十八狱》)、散(《叹文》)”，“散”占优势。

高功咏唱的第十四、十五首韵腔《小救苦引》、《幽魂引》，作为催召牒文，召请长年锁于丰都十八层地狱的各类鬼魂，于此夜今宵来赴会。《小救苦引》是一首散起归整的慢速韵腔；《幽魂引》是一首中速韵腔。此二腔构成第三程式的中组，音乐速度为“散、慢、中”，仍含“散”。

在道教中，魂指心神，魄指躯体。高功念咒、咏腔破狱，只召请到各类死者的孤魂来临法会；要还魂于魄，尚需召请各类死者的骷髅来临法会。高功咏唱第十六、十七首韵腔《召请》(共召请九次)、《叹骷髅》(第十次召请)就是召请各类死者之骷髅，同于此夜今宵来临法会，追取各自之幽魂，魂魄一体享用施食。为让各类孤魂野鬼陶魂铸魄，高功表白宣告十符，

并咏唱第十八首韵腔《五芽符命》，以荡除孤魂野鬼之阴尘陋容恶习，体以逍遥，为接受赈济施食，作好准备。《召请》音乐也是一首长篇的散板韵腔，《叹骷髅》是一首散起归整的中速韵腔；《五芽符命》是一首中速韵腔。此三腔构成第三程式的后组，其音乐速度为“散、散中、中”，“散”占有明显的优势。

在如上所述之“高功念咒破狱，召请各方鬼魂来临法会”的第三程式中，共咏唱八腔。此八腔构成三组：前三腔为一组，音乐速度为“中、快、散”；中二腔为一组，音乐速度为“散慢、中”；后三腔为一组，音乐速度为“散、散中、中”。在此三组中，虽中组“散”板音乐不占优势，但整首《小救苦引》的篇幅本来就不长；前、后二组，无论是篇幅还是音乐情绪、格调，散板音乐都占有绝对的优势。所以，在此一科仪程序中，音乐的曲式结构功能之支点，是“散”。

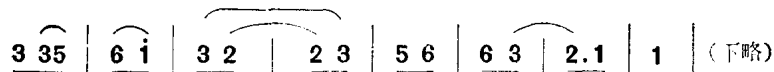
四、高功书讳，救苦天尊普施法食

为了让各类孤魂野鬼，在法坛上使五脏六腑仙气满盈，食饱食好，食入仙餐后，随救苦天尊飞升，高功书讳，并与众法师咏唱第十九首韵腔《五厨经》，用以烹调法食。《五厨经》音乐，是一首中速韵腔。

金光之内，分明现出救苦天尊，手执柳枝，遍洒甘露，变食如山，充满世界。天下九州之十类孤魂野鬼，如细雨密雾而来，受沾法食，各得饱暖，逍遥快乐。至此，法坛上琳琅振响，鼓乐齐鸣，历时一天或三天、七天，或四十九天的《萨祖铁罐施食祭炼科范》之斋醮道场法仪程序已达到高潮。在高潮声中，高功及众法师咏唱第二十首韵腔《放食》。《放食》音乐，是一首接近曲艺、戏曲音乐快板唱段的快速韵腔。现摘起腔句，供读者参考。见下例：

例6·18

放 食



修 设 斋 筵， 大 慈 因 缘 起

在如上所述之“高功书讳，救苦天尊普施法食”的第四程式中，共咏唱二腔。此二腔的音乐速度，虽一中(《五厨经》)、一快(《放食》)，但并不是平分秋色，中速之《五厨经》，是为在高潮中之欢快的《放食》所作的铺垫和准备。因此，在此一科仪程序中，以音乐速度为代表的音乐的曲式结构功能的支点，是“快”。

五、高功传戒，众魂辞谢，天尊引魂升天

为了让各类鬼魂永辞长夜之苦刑，常享天堂之快乐，高功传九真妙戒。各类鬼魂及斋主亲属之幽灵亡魂受戒后，在众神的带领下，在诸仙的陪伴下，在神道关卡上各路役神的护送下，升天而去。

在即将结束全部《萨祖铁罐施食祭炼科范》之斋醮道场法仪程序时，高功与众法师咏唱第二十一首韵腔《八天》，向各方八天逐一拜谢；咏唱第二十二首韵腔《三皈依》，再次稽首礼拜，并向斋主的亲友及前来醮坛祈祷或看热闹的人们致意，感谢生活在世间的人们对这一阴间法仪活动的合作与支持，宣告《萨祖铁罐施食祭炼科范》全部斋醮仪式程序的结束。《八天》、《三皈依》音乐，均为中速韵腔。

因此，不言而喻，在此一科仪程序中，以音乐速度为代表的音乐的曲式结构功能的支点，是“中”。

从上文对《萨祖铁罐施食祭炼科范》这一典型的阴事荐亡道场科仪的介绍、分析中，我们看到了作为道教科仪音乐的大型套曲，为适应表达我国民族宗教内容之需要，采用的是“五部曲式”。在上述“五部(五项程式)”中，各部(各项程式)

以音乐速度为代表的曲式结构功能的优势或支点依次是：“慢、中、散、快、中”。

关于道教、道家的音乐思想，老子提出“音声相和”，庄子提出“中纯实而反乎情，乐也”，嵇康提出“声音以平和为体”，周敦颐提出“优柔平中，德之盛也，天下化中，治之至也”，徐上瀛提出“取音惟贵中和”。可见，“中”是道教、道家音乐美学的基本思想。《萨祖铁罐施食祭炼科范》所使用的“五部曲式”，在“散、慢、中、快”四速中，将“中”板重用，将道教、道家“中和”音乐思想，体现于科仪音乐程式。这一用法，绝非偶然，而是道教音乐家的有意安排。这种曲式结构原则，称为“四速五部”原则。西方宗教音乐、古典音乐，以及浪漫派、民族乐派、现代派音乐，所遵循的呈示、发展对比、再现之“慢、快、慢、”或“快、慢、快”“三部”曲式结构原则，与我国道教“四速五部”曲式结构原则，泾渭分明、大相径庭。

道教科仪音乐之“四速五部”套曲曲式结构原则，对我国大型琴曲、琵琶、古筝等民族器乐曲，曲艺音乐，戏曲音乐，有着深刻、广泛的影响。虽然，不少戏曲、乐种、曲艺等民族音乐常用“散、慢、中、快、散”曲式；然而，却仍然是遵循着使用，“四”种不同类型的“速”度，分作“五部”分，来构成曲式的道教科仪音乐章法传统，而沿用至今。

在整坛斋醮道场科仪中，除高功礼官前奏成套的器乐曲牌，及咏唱最后一首韵腔，宣告仪式结束后演奏一首或数首器乐曲牌，均为“耍曲”外，在各道程式进行中间，尚需串穿演奏一些器乐曲牌，以配合高功及众法师演法，这类曲牌称为“正曲”。耍曲和正曲等器乐曲牌，本书将设专章介绍。

道教历代大宗师对道教科仪及科仪音乐，极为重视。寇谦之改直诵为乐诵，宣示“新科之诫”，提倡礼法；陆修静“总括三洞”和提倡斋醮科仪；杜光庭编撰《道门科范大全集》，

完成了斋醮科范仪式；后世的林灵真、宁全真、王重阳、邱长春等也都是长于设坛建醮者。道教科仪，除本章所介绍的早、晚坛课诵持修科仪和斋醮道场科仪外，尚有祝寿科仪、庆贺科仪、玉皇朝科、三清朝科、三元朝科、九皇朝科，接驾朝科、真武朝科、诸真朝科等。这些朝科音乐，除少量为专用韵腔外，大多数韵腔仅经文唱词不同，多使用本章介绍之常用韵腔，音乐仅有稍许变化。

第七章 道教音乐与我国 古代宫廷音乐

通观我国道教的缘起和发展，无不与历代帝王及朝廷官宦有着千丝万缕的联系。道教自东汉末形成后，历代帝王显贵或求助于神道设教，或借鬼神之威为民立禁，或出自于个人好尚而尊神敬教，这都为道教的兴起和发展起到了推波助澜的作用。

囿于道教与上层政权的这种依存关系，无论是道教的教义、教理还是科范仪式都打上了封建统治者的烙印，道教音乐也就毫不例外的呈现着宫廷音乐的痕记。

第一节 道教经韵乐章与宫 廷祭祀乐章

道教的经韵乐章，用道内的话来说是“赞颂之辞，演音之韵，由诸天赞颂，合钧天妙乐，融融和和而成的自然之章。”

（闵智亭《全真正韵跋》，见中国道教学院补充刻印《道藏辑要全真正韵》教材）。其实，就是将经词配以曲调进行演唱的一种道教歌章。作为道教科仪的有机组成部分，纵然每首经韵有着相对的独立性，而一旦置身于科仪活动之中则起着一种章节式的结构功能，因而从形式上扩大了科仪的外延，在内容上充盈着科仪的内涵。

从现知的史料来看，经韵乐章最早产生于北魏。南北朝时代是道教发展的一个重要阶段，为适应当时统治者和门阀地主阶级的需要，中国南北方都出现了由门阀士族道教徒发起的道

教改革活动，前几章所述北魏嵩山道士寇谦之就是这一改革活动的主要人物之一。

寇谦之对道教的改造是通过实施《云中音诵新科之诫》、《录图真经》并改直诵为乐诵来进行的。北魏以前，道教的经典全部是喻理和喻事性的文章，诵经时只能朗诵不能演唱。寇谦之一改旧法，遂将经文造为诗赋或韵文，使之依文字的四声关系产生一些有规律的韵调，使经文变成了可以演唱的“经韵”。

《老君音诵戒经》载：“道官篆生，初受诫律之时，向诫经八拜，正立经前，执经作八胤乐者诵。受者伏诵经意，卷后，迄。后，八拜，止。”由此可见，“乐章诵诫新法”对诵经仪式的程序作了具体详尽的规定，并明确提出了乐诵这一形式。

“经韵”用于持诵才有可能改直诵为乐诵，经韵的作成以及后来发展成的经韵音乐，在道教音乐史上具有划时代的意义。

经韵不仅用于诵经，还可依科仪内容的需要，按某种结构进行规范化的组合，以一种“乐章”的形式应用于斋醮法事，这便是后世谓之的“经韵乐章”。寇谦之在革新道教活动中，开始制定道教的经韵乐章并用于斋醮科仪。《云中音诵新科之诫》实为道教音乐史上的第一部经韵乐章。

寇谦之制订“经韵乐章”，对于实现改革道教的目的，跻身于上层社会有着重要的意义。在制订经韵乐章时，必须考虑到既要拢民心又要悦圣颜，而为统治阶级所接受是尤为重要的。寇氏敏感地意识到了这个问题，因此，他采用“移花接木”的手法，直接效仿宫廷祭祀乐章的结构形式，把道教经义缩约于内，制订出了道教自己的“乐章”——经韵乐章。宫廷祭祀乐章在汉代已经产生，寇谦之是南北朝时代的人，他所参照效仿的无疑是汉代的宫廷祭祀乐章。

古代各种祈神的祭祀，莫不作乐，《易经·豫卦》：“先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。”到了汉代，人们对音乐的功能有了进一步认识。《汉书·礼乐志》云：“故乐

者，圣人之所以感天地，通神明，安万民，成性类者也。”

“是以荐之郊庙则鬼神飨，作之朝廷则群臣和，立之学官则万民协。”于是，帝王登基，功成作乐，渐成定制历代沿袭。汉高祖时，制成宗庙乐。《汉书·礼乐志》云：“大祝迎神于庙门，奏嘉至，犹古降神之乐也。皇帝入庙门，奏永至，以为行步之节，犹古采芡、肆夏也。乾豆上，奏登歌，独上歌，不以管弦乱人声，欲在位者编闻之，犹古清庙之歌也。登歌再终，下奏休成之乐，美神明既飨也。皇帝就酒东厢，坐定，奏永安之也，美礼已成也。”这里，虽然没有曲谱可考，但从这段文字可使我们对汉代的宗庙音乐的形式、内容、特点等有了一个大体的了解。宗庙乐属于祭祀音乐，由多首乐曲构成了大型套曲名为祭祀乐章，这时的祭祀乐章仅有乐曲尚无词章。至武帝，定郊祀之礼，遂作郊祀歌十九章。《汉书·礼乐志》云：

“至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋。略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。”可见，郊祀歌十九章即郊祀乐章是也。这十九章分别是：（一）、练时日，三言格；（二）、帝临，四言格；（三）、青阳，四言格；（四）、朱明，四言格；（五）、西颢，四言格；（六）玄冥，四言格；（七）惟泰元，四言格；（八）、天地，四言、七言格；（九）、日出，四言、五言、六言格；（十）、天马，三言格；（十一）、天门，三言、四言、五言、六言、七言格；（十二）景星，四言、七言格；（十三）、齐房，四言格；（十四）、后皇，四言格；（十五）、华烨烨，三言格；（十六）、五神，三言格；（十七），朝陇首，三言格；（十八）、象载瑜，三言格；（十九）、赤蛟，三言格。现将第十一“天门”之词摘录如下：“天门开，诎荡荡，穆并骋，以临飨。光夜烛，德信著，灵寝平而鸿，长生豫。大朱涂广夷，石为堂，饰

玉梢以舞歌，体招摇若永望。星留俞，塞陨光，照紫幄，珠烦黄。幡比翅回集，贰双飞常羊。月穆穆以金波，日华耀以宣明。假清风轧忽，激长至重觞。神斐回若留放，谨冀亲以肆章。函蒙祉福常若期，寂寥上天知厥时。泛泛溟溟从高游，殷勤此路胪所求。佻正嘉吉弘以昌，休嘉砰隐溢四方。专精厉意逝九阂，纷云六幕浮大海。”

无论是曲无词的宗庙音乐，还是词曲皆备的郊祀歌章，它们都是汉时宫廷祭祀乐章，其结构形式与传承下来的道教经韵乐章甚为相似。它们之间的这种联系，在以后的朝代里更加明显和紧密，为道乐向宫廷长入打开了一扇方便之门。

第二节 道教音乐与唐代宫廷音乐

唐代是道教音乐发展的鼎盛时期。这是因为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和崇奉，道教的昌盛，有力地促进了道教音乐的发展。

唐代也是中国封建社会文化艺术高度发展的时代。以歌舞大曲为主体的宫廷音乐的兴起和繁盛，谱写了音乐史上的新篇章，亦为道教音乐的发展提供了富足的条件。唐时，凡郊庙、朝会等大典皆用燕乐，每举办道场斋醮亦用燕乐，许多道曲如“步虚声”、“祈仙”、“翹仙”、“九仙道曲”、“三元道曲”、“寿乐”、“紫极”、“承天乐”、“顺天乐”等都系燕乐。可见，那时宫廷祭祀音乐和道教音乐纳入同一燕乐系统，这两者之关系也就不言而喻。

总之，唐代道教的兴盛和燕乐的倡达为道教音乐发展奠定了基础，创造了条件，同时，道教音乐与宫廷音乐也因之结下了不解之缘，以至什么是道曲，什么是宫廷乐曲，有时也难以辩清。

一、燕乐·法曲·道曲

唐代道教音乐属于燕乐系统，了解、研究唐道乐就有必要对燕乐作一番考察。何为燕乐？前人和时贤对此曾进行了专门研讨，作出了各自的界定。诚如杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》所言：“他们相互之间，存在着极大的分歧。但在长时期中，比较前后一致，而且在一般人的概念中比较最容易互相一致的看法，则很简单；那就是，被统治阶级在宴会中间应用的一切音乐，都叫燕乐或宴乐。”这确是一个简单而明了的概念，但仅此不足以使我们深刻认识燕乐的内涵。刘晓民先生在《词与音乐》里对燕乐的意义作了如下概括：

狭义的燕乐——坐部伎中张文收所造的燕乐

燕乐 次广义的燕乐——与各部胡乐并列为十部的燕乐

广义的燕乐——一切抒情的音乐都可名为燕乐

进而，给它下了一个定义，即：“隋唐之际，北方中国音乐被胡化了的抒情音乐，名曰燕乐。”这使我们的认识进了一步，如果把丘琼荪著，隗蒂辑补的《燕乐探微》中有关句段略加综合，我们对燕乐之内容、特色、性质等就会有一个基本了解：

“燕乐者，宴享时所用之乐也。凡祭祀鬼神，飨食诸侯，燕乐宾客，都用燕乐。其乐有中原乐，有边疆民族乐，也有外族乐；有歌，有舞；有新，有旧；应用的范围既很广泛，性质和内容又较复杂。这燕乐导源于杨坚（隋文帝）时的七部乐，继之为杨广（隋炀帝）的九部乐，后为李世民（唐太宗）的十部乐，最后所增的一部，即名为‘燕乐’，居十部之首。后来把这十部乐总称为‘燕乐’。于是，这燕乐成为古今中外，兼收并蓄，包罗万象的一个新乐种，发始于隋而完成于唐，因亦称为隋唐燕乐”。

唐代燕乐的发展，首先取决于统治者开明的政治主张，从而采取兼收并蓄的政策，承袭旧乐，吸取胡乐，用今天的话来

说，就是古为今用，洋为中用。《旧唐书》卷二十九载：“高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐，其后分为立、坐二部。”说明唐初完全继承了隋代“九部乐”。《唐大典》载：

“凡有大燕会，设十部之伎于庭，以备华夷。一曰《燕乐伎》二曰《清乐伎》三曰《西凉伎》四曰《天竺伎》五曰《高丽伎》六曰《龟兹伎》七曰《安国伎》八曰《疏勒伎》九曰《高昌伎》十曰《康国伎》。”在“十部乐”中，“龟兹乐”、“西凉乐”和“清商乐”占有突出的地位，代表着三种具有典型意义的音乐风格：“龟兹乐”是西域优秀音乐的代表；“西凉乐”是西域音乐与中原音乐相融合的产物；而“清商乐”是汉族传统的民间乐舞。还需一提的是“高昌乐”与“龟兹乐”比较接近，隋代曾将它附在“龟兹乐”之后，唐代将它作为独立的乐部，这些都足以表明唐代重视外来音乐，“十部乐”是兼收并蓄的产物。

唐代燕乐的发展与当时经济的繁荣是分不开的，劳动人民已有的艺术水平和他们的不断努力也为燕乐的发展做出了积极贡献，而宫廷对燕乐的好尚，直接推动着它的发展。唐玄宗时，唐宫廷音乐已由“十部乐”演变成“立部伎”和“坐部伎”，这主要是根据表演方式进行的分类：“立部伎”站立于堂外表演，人数较多；“坐部伎”于堂内坐奏，人数较少。二部伎共有十四曲，“立部伎”有八曲：《安乐》，《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》；“坐部伎”有六曲：《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》。这十四曲中，有十二曲是唐代所创作的乐舞，此时的燕乐，已经在内容上发生了很大变化，大型歌舞音乐占有着重要的地位。

此外，宫廷还设置了燕乐的教育、训练机构——“教坊”和“梨园”，为选拔和培养优秀人才，促进唐音乐艺术的繁盛发挥了重要作用。

唐宫廷燕乐是以歌舞大曲为主体的。所谓《大曲》，即含有多段的大型歌舞，它是综合器乐、声乐和舞蹈，在一个整体中间连续表演的一种大型艺术形式。唐大曲之结构在第四章已有所述，在此不赘。

唐燕乐中尚有谓之《法曲》的。《词源》：“法曲有散序、歌头、音声近古，大曲有所不及。”可见《法曲》是别于《大曲》，而《大曲》又不及之，难怪刘晓民先生称《法曲》为燕乐中之精华。《新唐书》卷二十二载：“初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。……其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音。玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号“皇帝梨园弟子。”宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。”《唐会要》卷三十四：“开元二年，上以天下无事，听政之暇，于梨园自教法曲，必尽其妙，谓之皇帝梨园弟子。”陈旸《乐书》卷一百八十八：“法曲兴自于唐，其声始出清商部。”郑樵《通志》梨园法曲注：“法曲本隋乐，其音清而近雅，炀帝厌其声淡。明皇爱之……”

上述引文说明了以下问题，第一，法曲始于隋，兴于唐；第二，法曲其源出清商，音乐清幽淡雅；第三，玄宗酷爱法曲，于梨园设法部并亲授之；第四，法曲在宫廷中的地位；第五，法曲中所用之乐器。

唐玄宗尊崇道教，好神仙事且善知音律，清幽淡雅的法曲音乐正符合表达神仙思想，反映他的审美心理，所以倍加爱之。由于玄宗酷爱法曲，才使法曲于唐时兴盛且在宫廷音乐中占有重要地位。从当时一些法曲的曲名来看，大都有点飘飘欲仙的意味，道教色彩很浓，如《望瀛》、《献仙音》、《献天花》、《霓裳羽衣》等。加之法曲所用乐器与道教音乐所用乐器几无二致，所以法曲与道教的关系是相当密切的。唐段安节

在《乐府杂录》中说：“法曲又名法乐，系西域外来各民族音乐传入内地与汉族清商乐结合而成，至迟南北朝时期已有，隋代作为法事仪式音乐，故名。唐代更与道曲相结合，发展至极盛。”

这段记述明确而概括地说明了法曲的性质和与道曲的关系。唐代法曲是旧法曲与道曲相结合的产物，也许正是为了强调这一点。刘晓民先生称法曲为道法之曲。如此说来，唐法曲是否就是道曲呢？我们可以做这样的理解：在唐燕乐中，音乐具有清幽淡雅之特点的大曲是法曲，表达道教内容且用于道教法事活动的法曲才为道曲。因此，法曲与道曲之间并不能简单地划一等号。

二、唐玄宗与《霓裳羽衣曲》

唐代道教音乐丰富多彩，使后人为之陶醉，为之赞美。唐许浑《宿咸宜观》诗中咏道：“羽袖飘飘杳夜风，翠幢归殿玉坛空。步虚声尽天未晓，露压桃花月满宫”。唐代道教音乐的发展，与唐玄宗的倡导和参与有密切关系。据《册府元龟》记载：“（天宝十年）四月，帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辩等谢曰：‘臣自凡愚，生逢大圣，服膺真教，庇荫玄门。谬得侍奉禁闱，恭承待问。夙夜兢惕，将何克堪。伏见陛下亲教步虚及诸声赞，以至明之烛揽，断历代之传疑，安骐驎于海陆，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’”。

唐玄宗李隆基是我国历史上一位很有作为的封建帝王，也是我国历史上著名的道教皇帝，他还是一位音乐皇帝。玄宗酷爱音乐，具有超凡的音乐天赋和才能，“性英断多艺，尤知音律，善八分书。”他不仅自己是一位杰出的音乐家。而且推动

了以大曲为代表的唐燕乐向历史的高峰发展。

唐玄宗在崇道活动和音乐实践中十分注重道教音乐。在他的倡导与参与下，唐代道曲空前繁盛。

唐玄宗在即位前，曾在山西潞州（今长治市）做过别驾。由于无实职，乐得清闲，常常以当地的道观作为消遣之地。据《梨园考论》记载，那时他时常出入道观，与道士们频频接触，关系甚是密切。这期间由于耳濡目染再加上他的音乐天资，使他对道教音乐产生了浓厚的兴趣，使其在登基后成为我国历史上第一个亲制道曲的帝王。

千古艳称的《霓裳羽衣曲》是唐代音乐艺术高度发展的代表作。它既是大曲，也是法曲，又是道曲。关于玄宗创作该曲的情况，杨荫浏先生是这样叙述的：“他登三乡驿，望女儿山的时候，他对着山景，心中忽然兴起了往月宫中去听音乐的美妙的幻想，他游山回来，就想用音乐把这幻想描写出来。最初他写了一半，没有写完，就搁了下来。后来碰巧西凉府都督杨敬述献进一个印度的《婆罗门》曲，唐玄宗觉得它和他所正在写作的作品的要求，有可以适合之处，就又加用了《婆罗门》曲作为素材而写完了全曲”（见《中国古代音乐史稿》223页）。

史书上对该曲的创作有着不尽一致的记载。《新唐书》卷二十二：“河西节度使杨敬述献《霓裳羽衣曲》十二遍。”白居易《和元微之霓裳羽衣舞歌》自注：“开元中西凉节度使杨敬述造。”以上是杨敬述进献和制造之说。另有一种说法是由罗公远、叶法善两位道人帮助玄宗完成的。郑嵎《津阳门诗注》。“叶法善引上入月宫，时已深，上苦凄凉，不能久留。归于天半，尚闻仙乐。后上归且记忆其半，遂于笛中写之。会西凉都督杨敬述进《婆罗门曲》，与其声调相符，遂以月中所闻为之散序，用敬述所进曲作其腔，而名《霓裳羽衣》法曲。”此即为前说。宋代王灼在《碧鸡漫志》中作了这样的分析：

“《霓裳羽衣曲》，说者多异，予断之曰：‘西凉创作，明皇

润色，又为易美名。其他饰以神怪者，皆不足信也。’”

不管怎么说，此曲的问世与唐玄宗有关是无疑的，杨敬述进献《婆罗门》曲也非怪诞。或许正是唐玄宗采用唐大曲的结构形式，取《婆罗门》曲的音调为音乐素材，表现月宫里仙女轻歌曼舞而创作的一部法曲。

从曲名及上述创作的传说来看，《霓裳羽衣曲》宗教神话色彩比较浓郁。王建诗《霓裳辞》云：“一声声向天头落，效得仙人夜唱经。”杜牧诗曰：“月闻仙曲调，霓作舞衣裳，”都描述了这首法曲具有道教音乐特点。《霓裳羽衣曲》是唐法曲中的佳作，艺术水平非同凡响。唐代诗人对它的描写，有神话般的美丽，有仙乐般的悦耳，大有“此曲只应天上有，人间能得几回闻”之感。遗憾的是，开元、天宝之音已随着时间而流逝，《霓裳》曲谱也随着岁月而沉湮，我们无法领略和体验这部著名法曲的美妙。然而，白居易的长诗《霓裳羽衣歌》及其注却给了后人打开了解这部作品大门的一把钥匙。杨荫浏先生根据白诗词句，将乐曲表演情况做了对应，勾勒出它的大致结构。现转摘如下：

表 演 情 况

(一) 散序六段；器乐
独奏、轮奏、不舞、不歌。

白居易《霓裳羽衣舞歌》原词及《注》“磬、箫、箏、笛递相搀，击、撼、弹、吹声迤迤。”自《注》云，

“凡《法曲》之初，众乐不齐；惟金、石、丝、竹、次序发声。《霓裳》序初，亦复如此。“散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。”

《注》，“散序六遍无拍，故不舞也。”

(二) 中序十八段，节

“中序擘騷初入拍，秋

奏有定；抒情的慢舞；可能有歌。

（三）破十二段，节奏急促；有舞，可能无歌。结尾时节奏放慢，最后一音拖长。

竹竿裂春冰坼。”《注》

“中序始有拍，亦名序拍。”

“飘然旋转回雪轻，嫣然纵送游龙惊；小垂手后柳无力，斜曳裙时云欲生。”

注，“四句皆《霓裳舞》之初态。”“烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。”

“繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿锵？”《注》，“《霓裳舞》凡十二遍而终。”

“翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。”注，“凡曲将毕，皆声拍促速，《霓裳》之末长引一声也。”

根据白诗注文推断，此曲共三十六段，可谓洋洋“大曲”。其中音乐最精彩的段落应是散序部分，白居易在《池上篇》的诗序中写道：“……酒酣琴罢，又命乐童登中岛亭，合奏《霓裳》散序。声随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之间者久之。曲未竟而乐天陶然已醉睡于石上矣。”他在诗中曾多次提到“曲爱霓裳未拍时，”乐天诗《王子晋庙》亦云：“鸾鸣凤唱听无拍，多似《霓裳》散序声。”可见没有拍子的散序是抒情性很强的乐段。据白诗所注，它的结尾也不同于一般的大曲，凡大曲皆在急剧的节拍中结束，而《霓裳》却以缓慢的长音终止，正如《新唐书·礼乐志》所载：“凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。”

《霓裳羽衣曲》也称《霓裳羽衣歌》或称《霓裳羽衣舞》，这说明了这部作品具有歌、舞、乐于一体的宫廷乐舞之特点，因而亦成为唐宫廷乐舞中不可多得的珍品。“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞”是白居易从歌舞的角度对《霓裳》所作的赞叹。

这部名曲早已失传，虽然后人不断努力，然终难恢复原有面貌。宋代音乐家姜夔于1186年在湖南长沙乐工的古书堆中发现了商调《霓裳曲》十八阙，皆虚谱无词，他为“中序一阙”填了词，收入《白石道人歌曲》集，从而流传至今。兹将《霓裳中序第一》转载于此，让我们于“音节闲雅，不类今曲”的曲调之中，来窥探《霓裳羽衣曲》的古风遗韵。

例7·1

霓裳中序第一

1 = F $\frac{4}{4}$

姜夔据旧谱填词
杨荫浏译谱

3 2 7 1 | 3 - 7 2.3 | 7 6 3 1.3 | 2. 0 1 7 |
亭 皋 正 望 极， 乱 落 红 莲 归 来 得， 多 病

2 7 1 - | 5 - 0 7 | 1 7 2 7 | 6 5 7 2 | 2 7 6 5.3 |
却 无 气 力。 况 纨 扇 渐 疏， 罗 衣 初 索。 流 光 过

6 - 0 7 | 2 3 6 5.6 | 3 2. 0 | 4 5 2 - |
隙， 叹 杏 梁 双 燕 如 客。 人 何 在？

3 2 3 5 | 3 4.3 5. 6 | [^]5 - 6 - | 5 - 4. 3 |
一 帘 淡 月， 仿 佛 照 颜 色。 幽 寂！ 乱

6 - 7 - | 6 - - 0 | 7 - 2.3 7 | 3 2 1 - | 3 - 4 3 |

蛩 吟 壁， 动 庚 信 清 愁 似 织。 沉思

2 7 2 - | 5 - - 0 | 6 1 4 3 | 2 1 4.3 2 |

年 少 浪 迹， 笛 里 关 山， 柳 下 坊 陌。

2 3 5 7 | 2 - 0 3 | 5 6 7 6 | 5. 3 6 - |

坠 红 无 消 息， 漫 暗 水 涓 涓 溜 碧。

4 3 2 - | 5 3 1 6 | 7 2 5 6 | 5 - - 0 ||

漂 零 久， 而 今 何 意？ 醉 卧 酒 垆 侧。

第三节 道教音乐与明代宫廷音乐

中国封建社会的中央集权制于明代发展到了顶峰，皇帝是封建统治阶级利益的最高权力代表，他的意志可以决定一切，所以明代帝王的思想行为无不是为了保护其权力，维持其统治，对道教的崇信，也自然是为了乞求神祇保佑其皇图永固，国祚永享。

明代帝王为了充分利用道教为朱氏王朝服务，加强了对道教的控制和管理。明太祖朱元璋一再敕令清整道教，洪武元年设玄教院统管全国道教，洪武十五年改为道箓司，地方上设置道纪。与此同时，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。在其影响下，道教斋醮音乐也渐趋规制化，洪武十五年太祖钦定道教科仪乐章，永乐年间又有《大明御制玄教乐章》彰世。这两部乐章无论是内容、形式，还是音乐风格，都富有鲜明的宫廷祭祀乐章的特点，因此，

与其称之为道曲，还不如说成是御乐。

一、明代的神乐观、乐舞生与宫廷祭祀雅乐

明代朱氏政权始终浸漫在神示神佑的迷信之中。明之立国，朱元璋之登极无不与神道有联系，就连朱元璋降生也与道士有关，《皇朝本纪》云：“母太后陈氏夜梦一黄冠自西北来，至舍南麦场中麦糠内取白药丸置太后掌中，太后视渐长，黄冠曰：“好物食之。”太后应而吞之，觉谓仁祖曰，口尚有香，明旦帝生。”故明代帝王对道教信仰有着一一种特殊的感情，朱元璋以大明王自居，永乐帝自诩为是玄天真武大帝的化身，武宗自封为大庆法王，世宗自称飞玄真君，皆出自于这种信仰。明帝王崇道活动则是以广泛设斋立醮为其主要表现。“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，虔行不怠。”（见任继愈主编《中国道教史》第589页）

斋醮仪式的进行，要奏乐、诵歌、演舞、做法。举行频繁的斋醮活动，需要有专门的仪仗队伍来应酬，而这支队伍又要专门的机构来训练、培养和管理，“神乐观”便应运而生。

《明史》卷七十四载：“（洪武）十一年建神乐观于郊祀坛西，设提点、知观。”又载：“神乐观掌乐舞，以备大祀天地，神祇及宗庙、社稷之祭，隶太常寺，与道箴司无统属。”《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。”

以上所记述的就是神乐观体制、功能、作用等情况，可见神乐观并不是一般的道教宫观，而是设于京都的由道士主领，训练和培养道童充任乐舞生的地方，用今天的话来说就是国家仪仗队或国乐团。神乐观所掌握的乐舞，都是为宫廷斋醮祭祀服务的，斋醮乐官、乐工、从赞礼至奏乐皆用道士。如此说来，

这个道化了的机构应该是由道篆司管辖，然而它却隶属于太常寺。“太常掌祭祀礼乐之事，总其官属，籍其政令，以听于礼部。”（《明史》卷七十四）我们把这三者之间联系起来：礼部——太常寺——神乐观，上述关系足以说明了神乐观作为一个政府机构，在宫廷中的地位以及在明皇朝政治生活中的作用。明孝宗曾诏道士崔志端为礼部尚书，这样，从上至下，明朝的礼乐大权集于道人之手。

明代祭祀用乐舞生始于太祖，《明史·礼乐志》：“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。”故陈国符先生有“明初以道童为雅乐之乐舞生，并以道士冷谦定雅乐”之说（见《道藏源流考》）。何谓乐舞生？“所谓‘乐舞生’乃是受过宫廷祭祀音乐训练的御用演礼、诵经、奏乐的人员，其服饰俱如全真道士……‘乐舞生’们形成了道教的特殊一派，但仅限于京城及五岳才有。”（见李养正：《中国武当山道教音乐》序）。这些乐舞生在京人数相当可观，据《明史·礼乐志》载：“（嘉靖）十八年……初增七庙乐官及乐舞生，自四郊九庙暨太岁神祇诸坛，乐舞人数至二千一百名。”又据《大岳太和山志》：“道众四百名蒙给赐斋粮，要照神乐观乐舞生例每年赐布匹奉。永乐十七年四月二十九日”。武当山虽不是五岳，但因与朱氏皇朝的特殊关系被赐封为大岳太和山即在五岳之上，祭祀亦按宫廷制度设置“乐舞生”。乐舞生不仅人多势众而且常受厚待和重用。“张道贤，荆南人。幼从玄妙观出家。洪武二十八年举为神乐观乐舞生。永乐十五年钦降玄天玉虚宫提点。”（见《大岳太和山志》）提点是主管专门事务的官职，神乐观提点掌乐舞，其它宫观提点则管理道士。明皇帝将一个普通乐舞生亲自拜官授职为提点，既说明了乐舞生所受皇朝之恩宠，又反映了明朝宫廷对道教祭祀音乐的重视。

乐舞生在神乐观中授受训练的和在斋醮祭祀仪中诵奏的都

是宫廷祭祀音乐。明宫廷祭祀音乐仍是沿袭了历史上各朝代的宫廷祭祀乐章和道教的经韵乐章，只不过明代宫廷祭祀乐章因祭祀之典的频繁而也名目繁多。《明史·礼乐志》中所记载的乐章就有四十五部，它们是：圆丘乐章三部，方丘乐章三部，合祀天地乐章一部，朝日乐章二部，夕月乐章二部，祈谷章一部，大飨乐章二部，雩祀乐章一部，太社稷巽坛同墀乐章一部，太社稷乐章一部，立帝社稷乐章一部，祀天神地祇乐章三部，祀周天星辰乐章一部，祀太岁月将乐章一部，宗庙乐章一部，九庙特享乐章一部，九庙时裕乐章一部，大裕乐章一部，大禘乐章一部，祀历代帝王乐章一部，祀先师孔子乐章一部，享先农乐章一部，享先蚕乐章一部，朝贺乐章三部，宴飨乐章五部，庆成宴乐章一部，小宴乐章一部，宴讲官乐章一部，大阅礼成回銮乐章一部，皇后亲蚕宴内外命妇乐章一部。这四十五部乐章中不乏诸帝御制，现将《洪武七年御制祀历代帝王乐章》摘录如下：

迎神，“雍和之曲”：仰瞻兮圣容，想銮輿兮景从。降云衢兮后先，来俯鉴兮微衷。荷圣临兮苍生有崇，眷诸帝兮是临，予首兮幸蒙。

奠帛，“保和之曲”：秉微诚兮动圣躬，来列坐兮殿庭。予今愿兮劝勤。奉礼帛兮列酒尊。鉴予情兮忻享，方旋驾兮云程。

初献，“保和之曲”：酒行兮爵盈，喜气兮雍雍。重荷蒙兮载瞻载崇，群臣忻兮跃以，穆穆兮圣容。

亚献，“中和之曲”：酒斟兮礼明，诸帝熙和兮悦情。百职奔走兮满庭，陈筵豆兮数重，亚献兮愿成。

终献，“肃和之曲”：献酒兮至终，早整云鸾兮将旋宫。予心眷兮神圣，欲攀留兮无从。蹶云衢兮缓行，得遥瞻兮达九重。

撤饌，“凝和之曲”：纳肴羞兮领陈，烝民乐兮幸生。将何以兮崇报，惟岁时兮载瞻载迎。

送神，“寿和之曲”：旛幢缭绕兮导来踪，銮輿冉冉兮归

天官。五云雍兮祥风从，民歌圣佑兮乐年丰。

望燎，“豫和之曲”；神机不测兮造化功，珍羞礼帛兮荐火中。望瘞庭兮稽首，愿神鉴兮寸衷。

乐章中的“雍和之曲”、“保和之曲”、“中和之曲”……之类为曲牌名，它们可填配上不同内容的词章，并进行有序的组合构成各类祭祀乐章。如《享先农乐章》中迎神用的是“永和之曲”，奠帛也用“永和之曲”，进俎用“雍和之曲”，初献用“寿和之曲”等，这里的曲牌组合已别于《祀历代帝王乐章》，既是同一曲牌，其词章内容也大相径庭。同一乐章中的同一曲牌，因处于不同程序中，故词章也相为异之。《享先农乐章》迎神之“永和之曲”词曰：“东风启蛰，地脉奋然……”；而奠帛之“永和之曲”则是：“帝出乎震，天发乎祥。……”总之，明代宫廷祭祀乐章虽说没有遗存下曲谱可资考证，但从其结构格式来看，一部乐章是由多首乐曲连缀而成，这与历代宫廷祭祀乐章和道教经韵乐章是一脉相承的。

明宫廷还就祭祀其乐器之制做了规定。“郊丘庙社，乐工六十二人，编钟，编磬各十六，琴十，瑟四，搏拊四，祝敔各一，簠四，塤四，箫八，笙八，笛四，应鼓一，歌工十二人；协律郎一人拊麾以引之。”（见《明史·乐志》）当时，举行国醮的规制与之十分相似，《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、词杆二名、引揖二名、手鼎二名、知钟一名、知鼓一名、待职二名。内坛奏乐十五名：云锣一名、笙四名、管二名、笛二名、札二名、板二名、鼓二名。外坛奏乐十五名：云锣二名、笙二名、管二名、札二名、笛二名、板二名、鼓二名。”

以上所使用的乐器为雅乐之制，这与明太祖于初，置雅乐供祭祀之用的记载是吻合的，明宫廷祭祀音乐实为雅乐体系。

二、明成祖与《大明御制玄教乐章》

在道教史上，明成祖朱棣以崇奉玄天真武大帝，大修武当山道教宫观而著称。

朱棣原为燕王驻守北平，其势力于二十五藩王中最大。朱元璋死后，惠帝继位，朱棣为夺取皇位，在谋士姚广孝策划下，以“清君侧”为名，假借神道兴“靖难之师。”燕王起兵时，“屡向姚广孝师期，姚言未可。至举兵先一日，曰：“明日午召天兵应可也。及期，众见空中兵甲，其师玄武象也，成祖即披发仗剑应之。”（见《鸿猷录》卷七）建文四年（1402年）六月十三日，靖难兵直抵应天（南京），谷王朱穗与曹国公李景隆开门迎降，惠文帝于破城后去向不明。燕王夺得了皇位，次年改年号永乐，他在历史上被称为明成祖，号称永乐皇帝。

明成祖即位后。继承了太祖之衣钵，继续对明王朝道教进行治理整顿和规范化建设。永乐初，正一道士张宇初以道教教主的身份撰有《道门十规》一卷，堪为整顿道教的纲领性文献；永乐四年（1406年）敕令张宇初编辑道藏，我们现在所见到的《道藏》便是由他及其弟张宇清主持编修的，内中辑录了成祖于永乐年间御制的道教祭祀乐章《大明御制玄教乐章》。

这部乐章由醮坛赞咏乐章、玄天上帝乐章和洪恩灵济真君乐章组成，采用工尺谱记录道曲14首。

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。”以上曲名皆为当时流行通用的“曲牌”，重新填写的御词是按斋醮活动的程序来安排的，其内容主要是赞颂永乐皇帝的文治武功和由此而呈现出的国泰民安及五谷丰登。兹录“天下乐”如下：

合四四合四 上一四 四合工

两间奠二仪，妙陶钧，运气机，

工合四 四合四 上一四 四合工工

成化工。天以清，地以宁，神道难名

工尺工五六工尺 上尺上尺工 工合

荷上穹诞布恩泽，永乐逢太平。风雨

四 上尺工 工合四 上一四四四合

调，时序和，百谷登，景星卿云甘露，

四上一上工 合四上一四 四合四

醴泉呈嘉祯。更覩黄河清，秀麦垂，

上一四 四合工工 工尺工五六尺

嘉禾生。物阜民安。皞皞熙熙赖生成。

上尺上尺工合四

敬礼请天尊圣灵。

过 声

上工尺 工合四上一四四

望降临，斋鉴歆虔恭至诚。

玄天上帝乐章：“迎仙客”八首，“步步高”“醉仙哥”。

玄天上帝即朱氏王朝信奉的真武神，这一乐章是御制玄教乐章的核心部分，现转录如下：

迎 仙 客

合四一 一尺一 尺工五六工尺工

一气分，两仪定，静乐国中逢诞圣。

仰圣躬，玉相现，凤目龙眉满月面。

离坎精，均摄制，降福生民功济世。

七宝台，徽号著，大道巍巍职宰辅。

北极尊，玄圣位，皂纛龟蛇总翼卫。

圣境中，梵气上，十极森罗拱万象。
道法隆，圣迹显，驾乘丹輿载王輦。
圣化彰，功行足，水涌洪钟泛巨木。
工六一 尺四一 六工尺一一尺一四合
握枢机，乘化运，妙阐灵貺普摄妖魔净。
隐紫霄，葆内炼，四十一劫荡魔神威遍。
金册书，玉匣秘，神化赫奕显幽咸沾被。
真庆宫，森玉树，太素秀乐玉虚祥云驻。
镇坎宫，荡邪魅，披发跣足九天扬真气。
金阙统，玉历降，掌握造化玄功真无量。
九气存，万法演，游奕摄伏精魔神通现。
卫九重，赞化育，世世护国庇民无穷福。

步 步 高

尺工工六工上 尺一四合合四一四
仰去功道高德，妙参天地翕张开明，
合工尺一四合 四尺工尺尺一四
运元气太清郁，罗丽三辰昭五纬，
四合四合四合四 合四合合四四合工尺
千真万圣乘羽轮，驾馭弘布恩光福罩被。

醉 仙 喜

工工尺工尺工五六 凡工工六工尺一
紫霄太微焕璇机运，玉枢金录开洞真，
一尺工尺工 尺凡工尺工 尺凡五六
琼笈宣宝书，焱忽通万灵，辟紫宸迓
凡工工六 工尺一 一四一 一五一
帝丰缥缈，凌紫烟，驾祥飚，来临来

尺一尺一 五六五六五 六五一尺凡

御斡化机，阐圣灵一诚，默昭孚感上

工尺工一五六 五六工尺一尺 工尺工工工

玄珥灾锡蕃祉，相乐相庆永赖，生育咸安居。

乐章从真武唱起，一直唱到升仙得道被玉帝册封坐镇武当，号令群真，最终所要表达的是天人合一君权神授的思想。

洪恩灵济真君乐章：“迎仙客”八首。

此章用“迎仙客”曲牌，录词八首，没有曲谱。按《钦定曲谱》北中吕宫有“迎仙客”，南中吕宫近词有“迎仙客”，故“迎仙客”系曲牌，盖用南北曲。从词中用字和平仄来看，洪恩灵济真君乐章和玄天上帝之“迎仙客”为同一曲牌，同一音律。

洪恩灵济真君是道教为五代南唐人徐知澄与其弟徐知谔共同册封的封号。兄弟二人共事吴王，知澄封江王，知谔封饶王。他们曾领兵攻闽，誓师勤政爱民，在福建沿海深受民众拥戴。因徐氏兄弟崇信道教，精勤诵经，宽仁爱物，羽化后，群民感其洪恩在鳌峰山立祠祀之。徐知澄被尊为显灵溥济真君，徐知谔为昭灵博济真君。《道藏》辑有《洪恩灵济真君集》分宿启、三朝、设醮等科仪。

八首“迎仙客”分别唱诵了徐氏兄弟的“诞圣”，“修功德”、“崇忠孝”、“登仙藉”……直到“护国庇民万年昭灵贶”。这一乐章具有告诫臣民忠于职守，维护封建纲常的作用。

可以看得出，永乐帝在第一乐章醮坛赞咏中着眼于统一思想，歌颂太平；第二乐章玄天上帝，旨在树立皇帝的绝对权威；第三乐章洪恩灵济真君，意在劝诫臣民安分守己。其章节上的巧妙安排和御词填写的深刻寓义，充分体现了永乐皇帝企图通过神灵来统治人们的内心世界，从而达到社会长治久安的政治目的。

《大明御制玄教乐章》其旋律为一字一音，不着板眼，继承了历代宫廷祭祀乐章的旋律形态，同时与乐章中所用之曲牌在当时十分通用有关。如果我们将每首乐曲按御词咏诵的分句结构来作节奏上的简单组合，或许能领略乐章的音乐风格。现将“迎仙客”之一的谱面试作如下节奏安排：

例7·2

迎 仙 客

合 四 一	一 尺 一	尺 工 五 六	工 尺 工	工 六 一
<u>5</u> <u>6</u> <u>7</u>	<u>7</u> <u>2</u> <u>7</u>	<u>2</u> <u>3</u> <u>6</u> <u>5</u>	<u>3</u> <u>2</u> <u>3</u>	<u>3</u> <u>5</u> <u>7</u>
一 气 分	两 仪 定	静 乐 国 中	逢 诞 圣	握 枢 机
尺 四 一	六 工 尺 一	一 尺 一 四	合	
<u>2</u> <u>6</u> <u>7</u>	<u>5</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>7</u>	<u>7</u> <u>2</u> <u>7</u> <u>6</u>	<u>5</u> <u>0</u>	
乘 化 运	妙 阐 灵 祝	普 摄 妖 魔		

当我们诵唱上面的旋律时，典雅、纯正、庄严、肃穆的宫廷雅乐风格跃然而出。

《大明御制玄教乐章》无论从词章的章法、结构、音乐形态、风格乃至诵唱形式都套用了宫廷祭祀雅乐的规制，它全然是一部别具道教特色的宫廷祭祀乐章。

第八章 道教音乐与我国近现代民间音乐

中国土生土长的道教，虽然得到了封建社会上层统治者的信赖和支持并跃为官方正统的宗教，但它的根基却在民间。道教所润发出的道教音乐，也仍根植于民间。每当我们聆听道教音乐时，总能感受到浓郁的地方民间音乐风格。这种特性无可置疑地折映着道教音乐与地方民间音乐的血缘关系。

道教音乐是以表达神仙信仰为主要内涵的“神曲”，地方民间音乐是致力于反映现实的世俗生活的“俗乐”，“神曲”与俗乐虽然是如此的泾渭分明，但又有着这样或那样的内在联系。

首先，从唯物主义观点来看，道教音乐之“神曲”既不是来自神灵的灵感，也不是来自虚幻的彼岸世界，而是来自客观的现实世界，是民间“俗乐”的神化形式。因此，可以毫不夸张地说，离开世俗生活，就没有民间音乐，也就不会有道教音乐。

其次，被纳入神仙信仰系统的道教音乐又是有其相对独立性的，它以自己独有的特色和功能影响人们的信仰和行为，并进而影响着社会的世俗生活和民间的“俗乐”。

道教音乐与地方民间音乐的血缘关系，不仅为今人所普遍关注，而且前人早有所认识。五代修斋用乐就开始吸收、融汇地方民间音乐，据唐末张若海撰《玄坛刊误论》十七中载：“广陈杂乐，巴歌渝舞，悉参其间。”前举清初叶梦珠辑《阅世编》卷九记载的：“（释道）斋醮坛场，……合乐笙歌，竞同优戏”，

也说明了道乐富有民俗性的特点。陈国符先生在《道乐考略稿》中谓：“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。换言之，近代道乐在承袭明代以来的音乐传统的基础上，也逐渐民间化，民俗化了，以至民间音乐直接服务于正一道的斋醮活动。

本章分别就道教音乐与民间音乐中的民歌、曲艺、戏曲、民间器乐曲等的关系作简要介绍。

第一节 道教音乐与民歌

民歌，是民间口头流传的歌曲之简称。我国民歌有着悠久的历史，远在原始社会，它就在人们的生产实践中，在和自然界作斗争中产生了。古文献中的“今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之。此举劝重力之歌也”，便是劳动号子（民歌的一种体裁形式）的最早记载。

民歌的产生远于文字和乐谱，是先于其他音乐体裁形式而产生的声乐艺术，它对于其他民间音乐和专业音乐的发展，起着非常重要的作用，可以说，民间歌曲是民族、民间音乐的基础。

我国幅员辽阔，是一个多民族的文明古国。勤劳勇敢的各族人民在本地域创造出了丰富的具有鲜明民族特征和地方风格的各民族、各地区的民间歌曲，汇集成了民歌的汪洋大海，滋润着中华民族的传统音乐文化。

道教音乐在其流传和发展中，始终淫浸在这民歌的大海之中，它的体内渗透着民歌的成分自不待言。从主观因素来看，道乐的创制者恪守“道不离俗”的传统，吸取民间“俗乐”，

经过道人之手之口进行“道化”，用之拢络和取悦下层民众，以适应和利于道教的存在与发展。简明朴素，短小精干，易于传唱，为广大民众所喜闻乐见的民歌是道乐创制的理想源泉。他们或取民歌为素材进行加工提炼；或将其掐头去尾改头换面；或原封不动直接套用。这些手法的运用，大大丰富了道教音乐，道教音乐也因此而与民歌结下了不解之缘。

民歌中有一种祀典歌，本身就带有浓厚的宗教色彩，它的形式较单调，歌词趋向程式化，变异不大，如播种祭，收获祭，狩猎祭，捕鱼祭，祖祭，招魂等仪式唱的歌就是这类民歌。下面是流传于湖北新洲一带，送灶神上天唱的《祭灶歌》：

一个萝卜两棵葱，
送我灶爷上天宫。
你爷对着玉皇说，
就说我家真是穷。
多带黄粮少带灾，
再带财宝下界来。
多带福禄寿喜财，
少带瘟病火星阳世山间来。

这首民歌表达的内容正是道教的神仙信仰，道教对中国民俗生活的影响之深广也由此略见一斑。上面的例子可以作为民歌原封不动照搬套用之所以然的一个注脚。下面让我们从整体上来审视民歌和道教音乐的音乐特征，从而进一步认识这二者之间密切关系。

民歌常用的拍子为 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ ；民歌的音阶，最常见的是五声，七声和五声性（即以五声为基音）七声音阶；就调式而言，汉族民歌中徵调式最多，宫调式、羽调式次之，商调式再次之，角调式最少；民歌的曲式大多为单段结构，篇幅较短小，乐句与唱词句式大多相符。乐段内的句法结构，大多以对称关系为基础，结构功能清晰，为了使曲调的旋律得到充分发挥，感情

得到淋漓尽致的表达，民歌常使用衬词和衬腔。民歌的这些音乐特征大都在道教音乐的形态中有所体现，兹举《全真正韵》之《风交雪》一韵为例加以说明：

例8·1

风 交 雪

1 = F $\frac{2}{4}$

闵智亭 传谱

$\text{♩} = 60$

1 124 | 542 216 | 1.2 1 | 2 5 5323 | 5 2 1 | 1 2 2165 |

三 元 神 共(啊) 护(啊)

5.6 5 | 2 2165 | 5.6 5 | 16 1 1265 | 4 4 56 |

万 圣 眼 同 明(哎)

5 5.3 | 5 - | 1 1 6 | 1 12 4 | 54 2 21 6 |

(哎) 无(啊) 灾(哎)

1. 2 1 | 2 5 5323 | 5 2 1 | 1 2 2165 | 5. 6 5 |

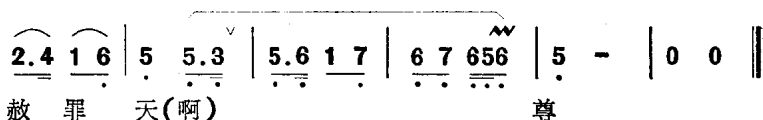
亦 无(啊) 障(啊) 永(啊)

2 2165 | 5.6 5 | 161 1265 | 4 456 | 5 5.3 | 5 - |

保 道 心 宁(啊)

1 - | 2.1 2 | 12 5 5323 | 5. 2 1 | 1 21 6 1 |

(哎) 三 元



这首韵腔为 $\frac{2}{4}$ 拍子，音阶为七声音阶，徵调式，全曲由不规整的上下句单段体反复一次（中间有一小节过渡），再加尾句构成，韵中“啊”、“哎”衬词及衬腔支撑着旋律发展演变，使曲调委婉动听。

由此可见，这首韵腔与民歌的音乐特征有着不少的共同因素，它们之间不可分割的联系是不可否认的。

现在我们再具体地考察一下部分地区道乐与当地民歌二者之间的联系，其血缘关系就会生动形象地展现在我们面前。

武当山道教音乐与湖北民歌

武当山地处湖北省西北部，与川、陕、豫毗邻接壤。这一带民歌十分丰富，受其影响，武当道乐中不论是韵腔还是曲牌都闪现着当地民歌的特点。它们往往吸收民歌中最有特点的精华部分加以变化发展，形成具有当地民间音乐风格的道曲。如韵腔《吊挂》就与山下谷城县锄草歌《莫把地下坐成坑》的旋律音调十分接近。见下例：

例8·2

《吊挂》	2	<u>2321</u>	<u>1 6</u> 1	<u>2 2</u>	<u>1253</u>
《莫把地下坐成坑》	<u>2 2 3</u>	<u>1 2</u>	<u>1 2</u>	<u>5 3</u>	

<u>2. 1 3 2</u>	……	<u>12 3 2. 1</u>	1	<u>21 6</u>	5 -	……
2 -	……	<u>221</u>	<u>6. 1</u>	<u>216</u>	<u>5 5</u>	5 -

再如曲牌音乐中的要曲《背靠背》中的核心乐句，就是采用位于武当山以西的湖北竹溪县的一首灯歌（花鼓子）《锣一板来鼓一板》的特性音调发展而成：

例8·3

$$1 = D \quad \frac{2}{4}$$

《背 靠 背》	$\left[\begin{array}{c} \dot{1} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \\ \underline{5} \quad \underline{5} \quad \underline{6\dot{1}\dot{1}6} \end{array} \right] \quad \left[\begin{array}{c} \underline{3} \quad \underline{6} \quad 5 \\ \underline{3} \quad \underline{3\dot{2}} \quad \dot{1} \end{array} \right] \quad \left[\begin{array}{c} \dot{1} \quad \underline{6} \quad 5 \\ \underline{3} \quad \underline{3\dot{2}} \quad \dot{1} \end{array} \right]$
《锣一板来鼓一板》	$\left[\begin{array}{c} \underline{3} \quad \underline{6} \quad 5 \\ \dot{1} \quad \underline{16} \quad 5 \end{array} \right] \quad \left[\begin{array}{c} \underline{3} \quad \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{3} \dot{2}} \\ \dot{3} \quad \dot{1} \end{array} \right] \quad \left[\begin{array}{c} \underline{\dot{2}\dot{1}} \quad 6 \quad 5 \\ \underline{\dot{2}\dot{1}} \quad 6 \quad 5 \end{array} \right] \quad \left[\begin{array}{c} \dots\dots \\ \dots\dots \end{array} \right]$

此外，要曲中的《四川调》、《雪花飘》分别是由安徽民歌《凤阳花鼓》和江苏民歌《茉莉花》演变而来，这说明了武当山道教音乐在吸取民歌方面已经达到不分彼此的程度。

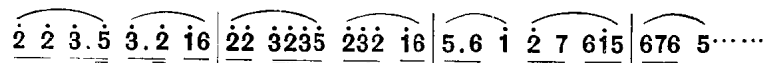
胶东道曲与胶东民歌

胶东半岛的昆嵛山素有“仙山之祖”的美称，是历代寻仙求道者的向往之地。该山又是全真道派的发轫地，北七真人盖出于此。胶东道教的发展催发着胶东道曲的勃兴，“崂山韵”这一“地方韵”的主要代表即产生于该半岛的崂山。“崂山韵”里吸收胶东民歌为其所用的实例并不鲜见，如崂山太清宫老道长匡常修传唱的《六句赞》，恰似胶东海阳县民歌《鼓儿敲》的翻版。见下例：

例8·4

六 句 赞

1 = G $\frac{4}{4}$



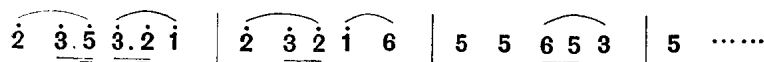
诸 天 诸 地 转 灵 机

例8·5

鼓 儿 敲

1 = G $\frac{4}{4}$

海阳民歌



丈 夫 狠 心 要 上 关 东

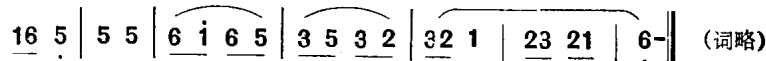
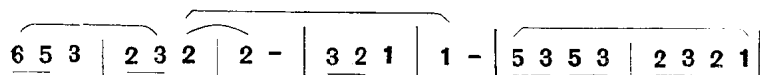
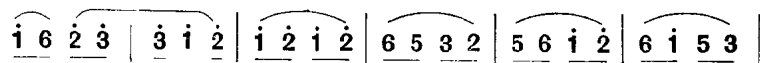
我们再来比较一下胶东道曲《三归》与胶东民歌《唐春调》：

例8·6

三 归

1 = D $\frac{2}{4}$

胶东道曲

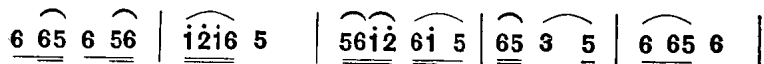


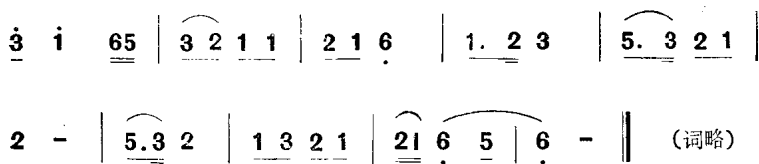
例8·7

唐 春 调

1 = D $\frac{2}{4}$

胶东民歌





上面两曲均为羽调式，其旋法走向基本相似，部分乐汇如出一辙，这种类同现象揭示的正是它们之间的亲姻关系。

东北新韵与东北民歌

东北新韵是近代东北太清宫使用的经韵音乐，它的形成与东北民间音乐不无关系。东北民歌中的色彩音调“ $\underline{\underline{2\ 7\ 6}}$ ”

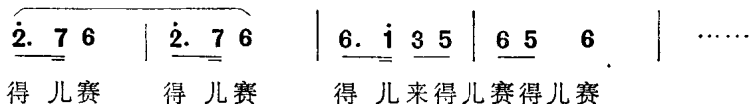
或“ $\underline{\underline{6\ 7\ 6}}$ ”在经韵音乐旋律中屡屡出现，散发出浓郁的东北乡土气息。

例8·8

对 花

1 = C $\frac{2}{4}$

东北民歌

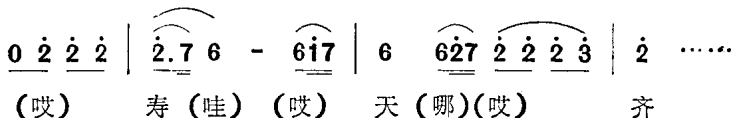


例8·9

六 句 赞

1 = C $\frac{4}{4}$

东北新韵



例8·10

拣棉花

1 = C $\frac{2}{4}$

东北民歌

0 $\dot{1}$ $\underline{6\ 5}$ | $\dot{3}$ $\underline{2\ 7}$ | $\underline{6\ 6\ 7\ 6\ 5}$ | 6 - |

要拣棉花（呀）（嗯哎咳哟）

例8·11

三炷香

1 = C $\frac{4}{4}$

东北新韵

$\underline{6\ 76}$ | $\underline{\dot{1}\ 7}\ \underline{6\ 5}\ \overset{\vee}{6}$ | $\underline{6\ 76}$ | 5 $\underline{6\ 76\ 5}$ $\underline{3\ 23}$ |

（哎）愿（哪）（哎）（哎）

通过以上两对谱例的比较，东北新韵与东北民歌的密切关系也就昭然若揭了。

说明道教音乐与民歌关系的例证还可以举出很多，比如苏州道乐采用吴腔（吴江民歌）韵调，潮州道乐采用潮州民歌《百花名》、《百鸟名》、《百鱼名》等等。限于篇幅，在此也只能是挂一漏万。总而言之，道教音乐吸收民间歌曲来丰富和发展自己是一种极为普遍的现象，特别是在器乐曲牌的耍曲部分，更是如此。至于道教音乐怎样影响到民歌的发展，还有待进一步考证。不过，有一种现象值得注意：一首民歌由道人唱出或在道教活动中应用，它会被认为是道歌；而一首道曲在乡里陌巷由俗民演唱或许就成了民歌。

我国著名的文学作品《红楼梦》里有一首《好了歌》曰：

世人都晓神仙好，唯有功名忘不了！古今将相在何方，荒冢一堆草没了。

世人都晓神仙好，只有金银忘不了！终朝只恨聚无多，及

到多时眼闭了。

世人都晓神仙好，只有姣妻忘不了！君生日日说恩情，君死又随人去了。

世人都晓神仙好，只有儿孙忘不了！痴心父母古来多，孝顺子孙谁见了！

这首《好了歌》由跛脚道人念唱无疑是一曲道歌，如从贾雨村的口中吟出，不就是一首世俗气息浓重的警世民歌吗？

第二节 道教音乐与曲艺音乐

曲艺音乐，又称说唱音乐，是中国民间音乐的一种体裁，具有以叙述性为主，兼有抒情性并与语言音韵密切相结合的音乐特征，为民众所喜闻乐见。

曲艺音乐历史悠久。战国时期荀子的《成相篇》是一篇间用韵文和散文的作品，很象后来说唱文学的唱本。从早年在成都天回山出土的一个东汉时代的说书俑来看，可能在东汉以前就已经有说唱艺术存在。此外，一般把汉魏的“相和歌”以及南北朝时期的各种长篇叙事歌曲如《孔雀东南飞》、《木兰辞》等也看成是早期的说唱音乐形式。但曲艺音乐的正式形成是在唐代，宋元是它的成熟时期，明清则是其发展阶段，当时一些优秀的曲种被保留和承袭下来。现代流行的说唱音乐，许多都是在清代中期形成的。今天，我国许多地方还有曲艺团，说唱团之类的专门文艺团体，他们继承传统，不断创新，为发展曲艺音乐艺术贡献力量。

我国曲艺音乐的品种十分丰富，据1982年调查，全国各地现存的曲种就有341个。它们大致可归纳为鼓词、弹词、道情、牌子曲、琴书等五大类。

道情，以渔鼓和筒板为伴奏乐器，也称渔鼓或渔鼓道情。

其渊源便是道教音乐中的“道情音乐”。“道情”原为道士传经布道和募化时所唱的歌曲。传说“八仙”中的张果老便手捧渔鼓，这显然是道士唱道情的写照。

道教的道情音乐是由唐代的“俗讲”演变而来。唐代统治者偏爱道教，道教要求得更大发展还必须争取广大民众。道教的教义、教理及经典神圣深奥，为了便于下层群众的接受，采用一种通俗的方式是势在必行，“俗讲”也就应此而生。所谓“俗讲”，是一种歌白相间的艺术形式，演唱时，先唱一首歌，叫做“押座文”，内容是解经题，接下来以白话讲述经文，终了再唱一首歌，叫做“解座文”。这一头一尾的歌曲是道教原有的“赞颂”音乐，而白话部分也不尽然“白”，这里往往包含着一定程度的韵律，而善音律的道人，讲唱起来更是饶有趣味，引人入胜。可以说，这一部分为道人施展自身才艺提供了机会和条件，“俗讲”也因之形成各自不同的韵调流派，这种歌韵结合，有说有唱，自由发挥的“俗讲”形式，已经成为当时道教音乐发展的趋势和特点。

道教本想利用这一形式招徕群众，可是“俗讲”活动很快发展到了不可抑制的程度，演法诵经的圣地一时间成了老百姓熙熙攘攘的娱乐场所，以至遭受到官方和正统观念者的指责和打击。此后，他们变换活动方式和演唱形式，特别是演唱的内容，变道教经典为新编道教故事，并吸收了长短句词和曲牌音乐，经过一段时间的发展，“新经韵”，也就是“道情”，于北宋正式形成，“击渔鼓，唱道情，表达韩门子”的游方道士出现了。

道情之初始与宋时“鼓子词”相似。《武林旧事》卷七载：“淳熙十一年（公元1186年）元月，车驾过宫，太上邀官里便背儿生后苑冷泉堂下，有小斯三十人打息气唱道情，太上曰：‘此张伦撰鼓子词’”。鼓子词也是产生于北宋时期的一种说白与歌唱相结合，以唱为主的艺术形式。因为它用带柄的小鼓击

拍伴奏，唱腔主要是词曲故名。它的音乐特点是通篇只用一个词调反复演唱，每段兼以说白，形成抒情性和叙事性兼而有的说唱艺术特色。《宋代歌舞曲录要》中对此作了如下介绍：

“鼓子词皆用一曲连续歌之，以咏故事。其方式有二，一为横排式，一为直叙式。横排式者，并列同性质的故事，以同一词调（曲牌）歌之；直叙式者，直述一事的首尾，亦以一调（曲牌）反复歌咏”。通过对鼓子词的描述，我们也就可以了解初期阶段道情的有关情况。最初，它的伴奏乐器不是渔鼓而是鼓子，只是到后来才换上专为演唱道情用的渔鼓和筒板这两种特色乐器；其音乐上的结构特色盖如鼓子词，这一点，即使在后来的道情音乐中也较多的被沿袭采用。

明清以来，道情音乐得到了很大发展。演唱者不再局限于道士，题材扩大，内容广泛；音乐上或采用当地其它曲种的声腔，或与其它曲种合流，渐渐演变为民间道情，成为一种群众喜闻乐见的说唱艺术形式而盛行于民间。如河南坠子就是由道情发展而来，它是道情与“莺歌柳”（一种民间小调）结合的产物。

民间说唱道情存在着音乐上的两大支派，即乐曲体和曲牌体。乐曲体也就是诗赞体，它是以诗赞和经韵为唱调，长于叙事。流传于南方的“湖广渔鼓”、“四川竹琴”和江、浙、赣、闽的说唱道情均属这一类。曲牌体道情，以《耍孩儿》、《皂罗袍》、《清江引》、《浪淘沙》、《山坡羊》、《步步骄》、《劈浪玉》、《盘道》等曲牌为唱调而长于抒情，流布在山西、陕西、甘肃、河北、河南、山东等地。很显然，民间说唱道情的两种音乐风格，自然形成于我国的南北两方。

道情于文学体裁也曾产生过影响。一些文人墨客，借题抒发个人的厌世情感，聊以自遣自歌，在诗作中题为道情的并不鲜见。明徐灵胎撰《洄溪道情》已成文体，清人郑板桥所创《道情》十首则有较大影响，虽然也可说唱，但更多的是作为诗来

吟诵，故在此不赘。

道教音乐与曲艺音乐之间不仅存在艺术的渊源关系，在整体上的共性因素也依然存在。

从表演形式来看，曲艺采用一人多角的表演方式，而道教音乐活动中也有类似的情形。道教音乐融歌、舞、乐为一体，在斋醮法事活动里，高功演法往往是道教音乐艺术的全面展现，随法事情节之需，高功迭迭变更自己的“身份”，或扮神，或做人，或装鬼，以此来生动地塑造天上、人间和地狱之不同形象，煞有介事地完成施主委以的醮祭使命。

曲艺音乐的艺术特点主要是：第一，说唱结合。这里的“说”是有一定节奏的念诵，或是带有音调的吟诵，因此，说与唱结合起来非常自然，彼此难分。第二，节奏富于变化。说唱性唱腔，常将既定的词格节奏通过音乐节奏的变化来加强其生动性。第三，声音造型。曲艺演员需要由一个人刻划几个不同的人物角色，这就是通过声音造型来表现，声音成为塑造人物形象的一种手段。上述特点在道教音乐中皆有体现，现以课诵（早课）音乐为例，在按程序联缀的多首韵腔中，有带散板引子的慢板唱腔《澄清韵》，此韵歌唱性极强，也有节奏紧、速度快的《念咒腔》和《诵诰腔》，这两种韵腔可以说是相对于“唱”的“说”，是一种有一定韵律的念白，如《念咒腔》：

例8·12

念 咒 腔

1 = D $\frac{4}{4}$

$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{6}$	$\dot{1}$	$\dot{6}$	$\dot{5}$
驱邪	缚魅	保命	护身				
智慧	明净	心身	安宁				

.....

再如《诵诰腔》：

例8·13

诵 诰 腔

1 = D $\frac{5}{4}$

♩ = 140

3	3	1	2	$\overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$	3	5	3	3	2	1	0
三	界	之	上		梵	气	弥	罗			
上	极	无	上		天	中	之	天			(词下略)

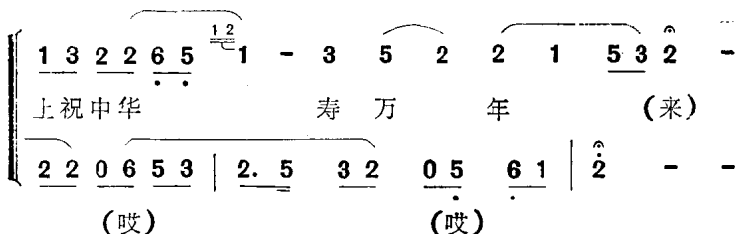
道教音乐中以声音造型,主要富于高功的演法活动:扮神,其威严自然要用庄重肃穆之声调;做人,其虔诚则要用平静顺和之声调;装鬼,其狰狞乖戾阴森之声调必用之。

道教音乐对曲艺音乐的发展有着重要的贡献。反之,曲艺音乐也直接影响到了道教音乐的发展。其最为典型的是东北地区的全真道吸取“二人转”创制“东北韵”,现举二例为证:

“东北韵”《举药子》与“二人转”曲牌《萌萌腔》:

例8·14

《举药子》	サ	2	2	5	5	$\dot{1}$ 6	5	3	2	2	5	1	5.	3	2	-	2	2
		空	中	(啊)						结	就			(来)		浮		
《萌萌腔》		5	3	5	6	$\dot{1}$ 6				5	3	$\overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$	-		5	2		
		一	轮	明	月							(哎)			照			
		5	5	3	2	1232	3	2	2	5	3	2321	1	2321	6	-		
		云				篆	上	板	(来)									
		5	5			$\frac{4}{4}$ 0	5	3	2	2	1.			6	2.	1		
		西	呀					厢						(哎)				



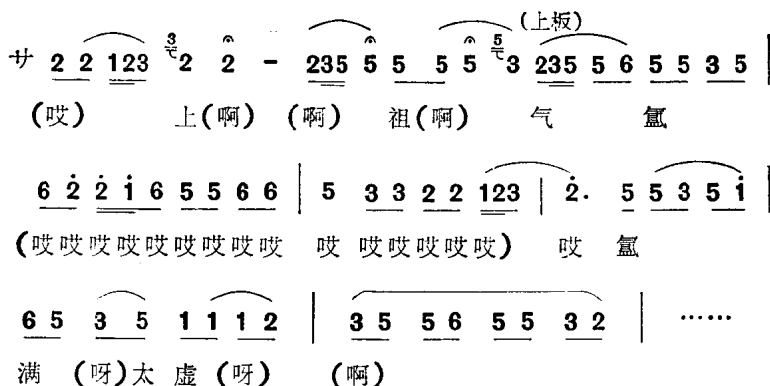
诵经韵腔《举药子》无论是落音，旋法，还是音乐风格都与《萌萌腔》曲牌相似。

沈阳太清宫道人冯崇德唱的《香赞》：

例8·15

香 赞

1 = C $\frac{4}{4}$



此韵采用上下句对应，其中“ $\underline{6\ 2\ 2\ 1\ 6}\overset{\wedge}{5\ 5}\overset{\wedge}{6\ 6}$
 $\overset{\wedge}{5\ 3\ 2\ 2\ 2}\overset{\wedge}{1\ 2\ 3} \mid \overset{\wedge}{2\ 5}$ ”为“二人转”唱句，这一唱句在该韵中反复照搬运用。

“二人转”是东北地区最有特色，广为流行的民间说唱形式。采用“二人转”音乐创制的道教经韵音乐具有强烈的地方性和民俗性，使其发展为别于全真正韵和其他地方韵的“东北

韵”。

第三节 道教音乐与戏曲音乐

我国的许多地区在民间流传着一种道戏，如山东的“道情戏”，湖南、广西的“师道戏”，江苏的“童子戏”、“香火戏”，贵州的“地戏”等。它们是道教和戏曲合二为一的产物，道戏演出既是道教的宗教活动，也是戏曲表演，这种文化现象，生动地揭示了道教与戏曲的密切关系。

道教音乐与戏曲音乐，在长期的发展过程中，彼此渗透，互相影响，形成你中有我，我中有你，你我不分的混融现象，以至产生了道戏这种混融体。从总体上来看，道教音乐与戏曲音乐的混融蕴含着二者的共性特征，这些共性特征主要表现在以下几个方面：

第一、唱腔的结构以曲牌联缀和板式变化为基本程式

这两种结构形式在戏曲音乐中得到了最广泛的运用。前者，以昆曲为例：其唱腔结构是用比较规范化了的套曲形式。这种套曲一般由引子、正曲和尾声等部分组成。引子部分往往采用散板式的曲牌，尾声大都也是散板，并用渐慢的速度。正曲是套曲的核心，由若干个曲牌组成。如南曲《牡丹亭》中的《游园》一折由《绕地游》、《步步娇》、《醉扶归》、《皂罗袍》、《好姐姐》、《尾声》等曲牌联缀而成，用《绕地游》这个散板曲牌为引子，从《步步娇》到《好姐姐》是套曲的核心（正曲），最后是尾声。

板式变化的结构形式在运用过程中已经形成了一整套具有多种戏曲表现程式的板腔体系。曲原板演变出：慢板、二黄、流水、快板、摇板、散板、导板等各种板式，它们在速度和节

拍上变化丰富，层次细密，能够表达复杂的情绪和戏剧情节的发展过程。

在道教经韵音乐中，这两种结构形式是兼而用之。现举武当山紫霄宫“玄门日诵早课”的音乐为例：全套音乐是由《澄清韵》、《举天尊》、《吊挂》、《香供养》、《提纲》（七言）、《反八天》、《提纲》（五言）、《念咒腔》、《诵诰腔》、《中堂赞》、《忏悔文》、《小赞》、《土地咒》、《三皈依》等14首韵腔联缀而成。从速度和节拍来看，第一首韵腔《澄清韵》是以散板举腔的一板三眼（慢板），而后是中板，逐步过渡到快速的一字板（《念咒腔》），最后以渐慢的《三皈依》结束。早课音乐不仅是多首韵腔（曲牌）的串联，而且在速度和节拍上也有丰富的变化，起到烘托气氛刻划持诵者内心活动的功能作用。

第二、有节奏、有韵律的念白是道教音乐和戏曲音乐的重要表现手段之一

道教音乐中念白的规律性和节奏感，已在前一节里通过《念咒腔》的谱例作了介绍，此处不再重复。戏曲的唱腔和念白是戏曲声乐两个相辅相成的组成部分，于人物思想感情的表达和剧情发展关系重大。戏曲中的念白分为“说白”和“韵白”二种。“韵白”有着内在的严谨节奏和韵律，音乐性很强。在戏曲中，“韵白”主要用于人物上场的定场诗，和唱腔前的“叫板”等。如京剧《宇宙锋》，第一场赵高登场时所念“韵白”：

例8·14

1 = A $\frac{4}{4}$ 廿 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

念[引子]月影满纱窗 梅 花

$\overbrace{1\ 2\ 3.} \quad \underline{2} \quad \underline{\overset{3}{2}} \quad \underline{\overset{3}{2}} \quad | \quad \underset{\cdot}{6} \quad \underset{\cdot}{7} \quad - \quad \underline{\overset{2}{7}} \quad \underline{\overset{2}{7}} \quad | \quad \underset{\cdot}{6} \quad - \quad - \quad 0 \quad ||$

照 粉 墙

第三、贯穿始终的打击乐是音乐的重要组成部分

打击乐器在道教中被称为“法器”，具有一定的神圣意味，在科仪活动中有着重要的作用和地位。有文化人类学者认为：

“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、磬以及其它竹木制的响器，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”（童恩正：《文化人类学》）。这段话说明了在道教音乐中，为什么打击乐器是必不可少的。黎民祭祷用乐，由来甚古，这个乐便是“撞金伐革”。道教音乐突出打击乐器不仅强调了它的功能作用，而且维系着一种古老的民族传统。在具体运用上，以配合韵腔、曲牌音乐以及诵经演法的动作为主，也可以渲染气氛，统一整个音乐的节奏风格。

打击乐在戏曲音乐中同样有着重要的地位和作用，“半台锣鼓半台戏”就是生动的比喻。演员的一招一式，诸如身段动作、念白、演唱、开打等等，一方面受着以鼓板为指挥的打击乐的节制，另一方面又要打击乐进行直接配合，以表现人物情绪，烘托舞台戏剧气氛，并使唱、念、做、打有机地统一连贯起来。开场和剧终的打击乐演奏分外突出，而武打场面则更是以打击乐为主要的音乐表现手段。

第四、歌、舞、乐一体的综合音乐体制

道教音乐和戏曲音乐都不是单一的音乐形制，而是集歌、舞、乐于一体。道教音乐中的“歌”就是指诵唱的“韵腔”；“舞”是指道人演法时的杖剑、禹步、莲花指、踏八卦等；“乐”是指曲牌音乐（包括器乐曲牌和打击乐牌子）。戏曲音乐中的“歌”也是指演唱的声腔，“舞”是指演员的各种身段表演动

作，“乐”系伴奏音乐和打击乐。

道教音乐和戏曲音乐这种集歌、舞、乐于一体的音乐形制，使其内容更加丰富，形式更加多样，大大增强了音乐的表现力。

道教音乐与戏曲音乐的这些共性特点，是它们在长期共存下相互渗透、相互影响的结果。一方面，道教音乐出现了“合乐笙歌，竟同优戏”，江南正一道士斋醮唱昆曲的情形，道教音乐吸收戏曲音乐也就成了自然之事。如湖南祁阳道教应用《祁剧》及《高腔》的唱腔；衡山道教音乐曲牌《庄王擂鼓》吸收了湘剧《打鼓骂曹》的旋律；《风吹荷叶煞》则吸收了昆曲《尼姑思凡》中的音乐；武当山道乐曲牌《万年欢》吸收汉剧曲牌《万年欢》的音调旋律；川西道乐曲牌《小开门》、《汉东山》借用了川剧的同名曲牌等。另一方面，如果再从它们的源头来考察，那么其情形就适得其反了。远在南北朝时期道教就有了经韵音乐（非经韵的道教乐舞在此前已存在），而戏曲的正式形成则在宋元之际。从唐以来道教的道情之发生后，逐渐演变为民间说唱道情，继而发展成道情戏这一线索来分析，可以说在宋以前，道教音乐曾经影响到了戏曲音乐的生成和发展。

总之，在不同的历史时期，道教音乐与戏曲音乐之间互相影响的方式，以及影响和被影响的关系是不尽相同的，这种区别反映了道教音乐和戏曲音乐在不同历史阶段的社会存在价值。

第四节 道教音乐与民间器乐曲

民间器乐曲，是指用我国的民族乐器演奏的民间乐曲。它的历史悠久，传统深厚，是中国民族音乐的重要组成部分。

中国民族乐器的品种繁多。早在周代，见于史籍记载的乐器就不下七十种。当时，这些乐器依据制作材料的不同分为八类：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。在经过漫长的历史时

期后，民族乐器又有了新的发展和变化。现代，中国乐器按其演奏的方法分为吹、拉、弹、打四大类。

民族乐器的演奏形式也是多种多样的。有多种乐器的独奏，还有各种不同组合的齐奏、重奏、合奏等。不同乐器组合，加上不同的曲目和演奏风格，形成了多种多样的器乐乐种，如陕西鼓乐、河北吹歌、苏南吹打、江南丝竹等。这些乐种，至今仍在民间广为流传。非但如此，它们还与道教音乐有着十分密切的关系，尤其是近现代道乐，它把触角探伸到了民间音乐的各个方面，民间器乐概莫能外。它吮吸着这一丰富的养料来发展和壮大自己，江南道士斋醮，奏粗细十番锣鼓，就是例证。

下面，我们就几个地区的道教音乐与有关乐种的联系，作一简单介绍。

一、上海白云观道乐与江南丝竹

江南丝竹主要流行于江苏、浙江两省和上海地区，而以上海最为兴盛。所用乐器有笛、箫、笙、二胡、中胡、琵琶、三弦、扬琴、秦琴及云板、板鼓、碰铃、木鱼等。江南丝竹演奏风格精细、轻巧、擅长于演奏一些柔婉秀丽和活泼轻盈的抒情乐曲。传统曲目有《欢乐歌》、《中花六板》、《慢六板》、《三六》、《慢三六》、《云庆》、《行街》和《四合如意》，它们被誉为江南丝竹八大名曲。这些曲目的曲调起伏连绵、秀雅清澈，使人百听不厌。

上海白云观的道乐具有很浓郁的江南丝竹音乐风格，以曲牌音乐《迎仙客》为例：

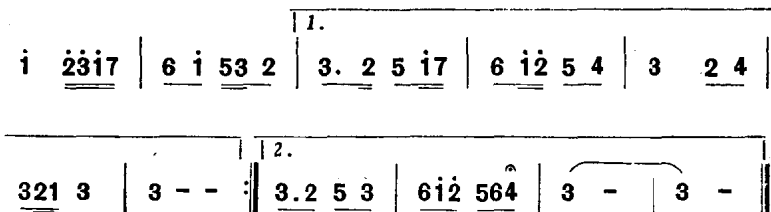
例8·15

迎 仙 客

1 = C $\frac{2}{4}$

♩ = 40

3 2 5 3 | 6. $\dot{1}$ 7 $\dot{2}$ | 6 7 5 3 6 | 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ 3 2 | 5 3 6. $\dot{1}$ $\dot{2}$ 3 |

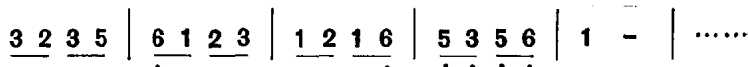


这道曲不论是起头还是结尾，乃至整个曲调的骨干音和旋法都酷似江南丝竹音乐。下面是江南丝竹《花六板》的旋律谱：

例8·16

花 六 板

1 = C $\frac{2}{4}$



如果将此谱与上面的谱例进行对照，不难发现，《迎仙客》前部的几小节旋律就是由《花六板》的这六小节变化发展而成。由此可见，上海白云观道乐正是吸收了江南丝竹音乐，才使其发展成为具有上海风格、特色的道教音乐。

二、苏州玄妙观道乐与苏南吹打

苏南吹打是流行于江苏南部无锡、苏州、常州、宜兴一带的吹打乐。它有十番鼓、十番锣鼓和粗吹锣鼓等不同类别，因此，苏南吹打又称粗细十番锣鼓。所谓“十番”，“十”乃多之意，“番”即更番，翻花样是之。十番鼓，十番锣鼓和粗吹锣鼓，它们又是各自独立存在的乐种，所用的音乐曲牌无一类同，所用打击乐器种类及其奏法也各不相同。十番鼓是以鼓领奏或独奏，另有板、木鱼、云锣等打击乐器，丝竹乐器有笛、箫、笙、三弦、古提琴等。另两类以十番鼓乐队为基础，加上

其他打击乐器或吹奏乐器。

苏南吹打乐曲多为结构庞大的“套头”，由多支散曲与鼓段或锣鼓段联缀而成。苏南吹打的表现力异常丰富：它既可以表现委婉的情绪，也可表现强烈的气氛和浩大的气势。

苏州玄妙观道教系正一派，重斋醮、尚音乐。玄妙观道乐，许多是选自苏南吹打音乐，如《将军令》就是一首粗吹锣鼓曲，将此引用到道教斋醮法事之中，用于烘托召神遣将的雄壮威严之情景。又如《百花园》（又名《满州偷诗》），也是苏南吹打中十番鼓古套曲之一，整套吹打以《梅梢月》、《凝瑞草》为引曲，曲牌《满庭芳》为正曲，全曲都是以花名曲牌编成，象征着“百花齐放，满庭芬芳”。

三、河北巨鹿道教音乐与河北吹歌

河北吹歌是流行于河北省各地的一种吹打乐，因艺人擅长吹奏民歌小调、戏曲唱腔，所以人们称它为“吹歌”。所用乐器以管子、海笛、笙、梆笛等为主，加上打击乐和部分拉弦乐器。

河北吹歌的音乐格调清新刚健、生气勃勃，民俗性很强，农民常自演自娱。它的演奏曲目很丰富，有近代流行民歌《摘棉花》、《锯缸》、《花鼓曲》等，也有民间器乐曲牌《放驴》、《小二番》、《小开门》、《八板》等等。除此之外，还有僧、道专用的曲目如《焚香偈》、《聚魂祭》、《五供养》、《大赞》、《大祝筵》、《三献》等。可见，僧、道都在利用这一音乐形式为其宗教活动服务。

河北巨鹿道乐中的曲牌音乐，与当地吹歌同名的乐曲就有《小开门》、《工尺工》、《扯不断》等。在音乐形态上，二者之间十分接近，参看下面的谱例：

例8. 17

工 尺 工

1=G

吹歌	$\frac{4}{4}$ 0 0 $\overset{7}{\underset{\cdot}{6}}$ $\underset{\cdot}{i}$ 5 37 6.5 $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{i}$ 3 2 $\overset{3}{\underset{\cdot}{5}}$ $\overset{3}{\underset{\cdot}{5}}$ 32 $\underset{\cdot}{i}$ -
道乐	$\frac{8}{4}$ 6.5 $\underset{\cdot}{i}$ 323 5 7 6 6 5 6 - $\overset{4}{\underset{\cdot}{3}}$.2 5 $\overset{i}{\underset{\cdot}{0}}$ 4 3 2 1 1 2 1-

上例道乐谱是吹歌谱的扩充，曲调基本相同。

有些乐曲在吹歌中已经失传，在道乐中却得到了保留，如《二开门》、《扬州开门》等，这些乐曲既有道乐的韵味，又有吹歌的特点。

四、西安城隍庙鼓乐与西安鼓乐

西安鼓乐是流传于西安地区的一宗古老乐种。它是一种以吹奏乐与锣鼓乐相结合的大型合奏形式的乐种，民间多称“细乐”。所用乐器有笛、管、笙、双云锣、座鼓、战鼓、乐鼓、独鼓、大锣、马锣、钹、铙、钊子、钹、开口子、大梆子、小梆子等。旋律部分以笛子吹奏为主，管、笙为衬。打击乐以四面不同的鼓为主，其表现力极为丰富，所以称为“鼓乐”。

西安鼓乐在长期的发展过程中，形成了按师承关系为传统区分的不同派别，其中自有道派一脉。西安城隍庙鼓乐便是道派鼓乐。其乐队阵容庞大，技艺高超，训练有素，历史上有过许多著名的鼓乐艺师。城隍庙的道士，每日除了正常的经课以外，也把练习鼓乐列为功课，鼓乐已成了道士必须掌握的音乐技能。鼓乐为道教所利用，道教在其利用的过程中，又推动着这一音乐品种的发展，促进着它的繁荣。

五、香港地区的道乐与广东音乐

广东音乐形成于本世纪初，是由广州及珠江三角洲一带流行的一些小曲发展而来的，它不仅风行全国，在港、澳及东南亚各国华侨聚居的地区也颇为流行。

广东音乐的乐器组合比较精简，如三架头、五架头等，乐器件数不多，以粤胡（高明）为主奏乐器，其音响清脆明亮、华美，独具特色。广东音乐的乐曲结构多为短小精细的小品，很少有大型套曲。其音乐特点活泼轻快、细腻缠绵、艳郁华丽、流畅动听。《步步高》、《旱天雷》、《鸟投林》、《双声恨》、《雨打芭蕉》等为优秀的传统曲目。

香港近代道乐明显的受到了广东音乐的影响。下面是圆玄学院《玄门开位科》中的《太乙小赞韵》：

例8·18

太乙小赞

1 = C $\frac{2}{4}$

$\underline{5\ 3} \mid \underline{5\ 32}\ \underline{1\ 16} \mid \underline{5\ 3}\ \underline{2\ 3} \mid \underline{2\ 1}\ \underline{2312} \mid \underline{5\ 3}\ \underline{5\ 32} \mid$

青 华 界(啊)内(啊) 东 极 宫(啊)中(那) (啊) 七 宝 蕊 林

$\underline{1232}\ \underline{1\ 21} \mid \underline{0261}\ \underline{2\ 3} \mid \underline{2\ 1}\ \underline{7176} \mid \underline{5}\ \underline{4\ 5} \mid$

放 光 明(哎) (啊) 御 座 现 光 中 (啊) 救 苦

$\underline{4\ 3}\ \underline{2\ 1} \mid \underline{2312}\ \underline{3\ 32} \mid \underline{1231}\ \underline{1\ 5\ 5} \mid \underline{5\ 3}\ \underline{2\ 1} \mid$

寻(那)声(那) (啊) 甘 露 洒 幽 灵 救 苦 寻(那)声(哎)

$\underline{2}\ \underline{5\ 3\ 3} \mid \underline{1\ 6}\ \underline{5\ 3\ 2} \mid \overset{\wedge}{\underline{1}} \parallel$

(啊) 甘 露 洒(啊) 幽(啊) 灵。

该韵的旋律中含有广东音乐的特色音调“ $\underline{7\ 1}\ \underline{7\ 6\ 5}$ ”和

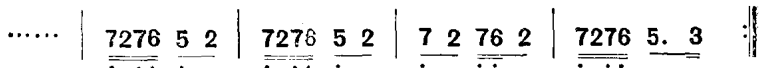
$\underline{4\ 5}\ \underline{4\ 3\ 5}$ ”见谱中“——”处。

再如《关灯散花科》中的《散花赞》（秋），其韵尾的曲

调与广东音乐如出一辙:

例8·19

散 花 赞(秋)



六、台湾道教音乐与福建南音

福建南音, 又称南管、南曲、南乐、弦管、“五音”, 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。乐曲种类有: 指、散套、散曲、谱等四类。其中“指”为成套的音乐, 曲谱中虽有唱词, 但演奏时以清奏为主, 有四十八套; “散套”为成套的散曲, 是供演唱的, 共有九套; “散曲”亦为演唱曲, 曲目浩瀚; “谱”或称“清奏谱”, 是器乐合奏曲, 只有音乐, 无歌词, 曲风较明快, 与指、散曲为不同源, 或系创自不同时代者, 此类曲目, 俗皆谓为十六套, 实有十九套。

南音的曲调优美, 节奏徐缓, 艺术风格古朴幽雅, 委婉细腻, 蕴含着古典音乐的韵味, 在器乐套曲中, 以《四时景》、《梅花操》、《走马》、《百鸟归巢》最为著名, 称为“四大名谱”。

台湾道教在南部醮场的功德仪式中吸收的南音曲调, 道士们多称为南曲, 平时使用的音乐语言, 部分亦来自南音, 例如用以指拍子的种类, 有慢三撩、慢七撩, 意指慢的四拍子、慢八拍子, 而一般的民间音乐则称四拍子、八拍子为(一板三眼)、(赠板)。

台湾中南部道教科仪中的唱腔音乐也吸收了南音的曲调, 如宿启启圣三献酒毕, 高功与道众唱一曲《北极佑圣》, 是南音的《短相思》调; 又如启白科仪之开坛后的《大罗天上》、

《五龙吐珠》二曲，重白科仪尾的上香献茶时由高功唱之《李老君》等曲，旋律乃吸收了南音曲调。另外，在科仪外歌舞场合也用南音。可见，台湾南部道场音乐吸收南音的情形很普遍，从这一点上也可看出台湾与大陆的亲缘关系。

道教音乐吸收民间器乐曲的实例已列举得比较充分，而道乐如何影响和推动民间器乐曲发展却涉及不多。对于后者，我们可以作这样的认识：许多道人具有较高的音乐才能和艺术造诣，他们吸取民间器乐曲并不都是生搬硬套，而是通过加工、提炼进行艺术的再创造。一首民间乐曲由他们演奏，往往艺术性更强，更为民众所喜欢，也就易于广泛流传。从这个意义上讲，道乐在一定程度上促进了民间器乐曲的发展。江南无锡道人阿炳（华彦钧）熟谙道教音乐，对民间音乐广采博纳，正是有了这样的基础，才使他创作出了《二泉映月》等一批传世名曲。

第九章 我国近现代主要 宫观的道教音乐

第一节 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（公元739年）。金正隆五年（公元1160年），毁于火，大定七年（公元1167年）重建，观内建筑分中、东、西三路，殿堂廊庑凡一百五十楹。金明昌年间屡毁屡建，泰和三年（公元1203年）改名太极宫。正大元年（公元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（公元1407—1424年）敕命重修，以处顺堂为中心进行扩建，始成现在的规模，更名为“白云观”。

白云观道教音乐渊源甚古。据《道藏》所收历代宫观碑志载，金郑子聃《中都十方大天长观重修碑》曰：“大定十四年三月，户部尚书臣仲愈，劝农使臣仅言奏。十方大天长观。馆御既安。像设既严。敢以闻。是月既望。天子既皇太子。率百执事，款谒修虔。遂命为道场三日夜以庆成。”这里记述的是天长观遭火焚后，金世宗大定七年（公元1167年）敕命重修，历经数年，至大定十四年（公元1174年）三月落成。当时，金世宗携皇太子御驾亲临，并带了百官执事，设盛大道场三天三夜，其道乐规模可以想见。

元代道教倍受皇室崇奉，邱处机入居长春宫后，使观内道乐得到更大的发展。元八年时，元人王恽清明游长春宫作诗，盛赞长春宫内道乐之声：

鸣珣振轂满重城，花底春光沸玉笙。

放眼壶天如隔世，待谈仙驭胜登瀛。

松风韵飒金铛静，竹露光寒鹤梦清。

且莫临漪门外去，夕阳正在总真明。

明代，洪武二十七年（公元1394年），燕王朱棣命长春宫再建。到仁宗以后，又屡建金篆大斋。清室虽偏重佛教，但白云观道乐在民间影响仍然很大，诸多清代杂记中都记有白云观“燕九节”的盛况。至今，月内白云观几大庆典时，鸣钟磬、颂玉经、唱道曲，使白云观内外仙乐缭绕。

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道乐。

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，合计九十余首，在斋醮仪式中的使用情况如下：

早坛功课：引子、太极韵、澄清韵、举天尊，双吊挂、提纲、小启请、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、小启请、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、五方召请、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、祝香咒、提纲、发鼓、提纲、举、慈尊座、举、三宝赞、三信礼、举、祝香咒、举、仰启咒、

举、普召牒、黄录斋、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、五召请、举、叹骷髅、悲叹韵、举、叹文、咽喉咒、二十四类、举、三回向、快中移。

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。

这九十余曲，除去相同的韵腔，当为五十余首。从音乐上大致可分为三类：

一、器乐曲：

白云观十方韵中所用的器乐曲比较简单，无有像武当山道乐中的耍曲，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》，此外，《小开门》既作为玉皇忏的起首又常作过门音乐。

二、过曲型韵腔：

指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、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都由这类韵腔担任。其腔调优美动听，极富歌唱性，音乐风格上也有一定差异。大致有四种类型：

1. 保留古风的韵腔

如《澄清韵》、《步虚韵》、《悲叹韵》、《吊挂》、《双吊挂》及各种“赞”韵。

2. 具有明清小曲风格的韵腔

如《弥罗诰》、《普化诰》、《斗姥诰》、《救苦宝诰》、《三

皈依》、《玉皇忏》、《忏韵》等。

3. 具有戏曲和说唱风格的韵腔。

如几种《叹文》和《普召牒》等。这几曲与江浙地区的滩簧类戏曲说唱有一定联系，特别是在“萨祖铁罐施食”中的某些《叹文》曲调，其商调式旋律、“二、六”句法和衬腔的运用，都酷似滩簧中的《太平调》，与绍兴平胡调和苏州评弹词中的陈调也有一定的联系。

4. 吸收民歌小调的韵腔

这类韵腔在“萨祖铁罐施食”中数量最多。如《三信礼》中用了《鲜花调》，《咽喉咒》中用了《四季歌》，“二十四类”中用了《花鼓调》、《小放牛》等五个小调联套。此外还有《黄录斋》、《破丰都》、《破地狱咒》、《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。

据老道长介绍，北京白云观在清代以前一直沿用“十方韵”，到了清末，白云观方丈孟永才为了留住游方的道士长住观内，曾经把“十方韵”改为地方韵——“北京韵”。直至1947年白云观被查封。后来，“北京韵”随着高龄老道长“羽化”或游方他去，现今白云观已无人会唱“北京韵”。幸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二十六首工尺谱抄本。从而对“北京韵”的概貌才有了一个大致的了解。

这二十六首韵腔，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”同名异曲的有《救苦引》、《三宝赞》、《梅花引》、《三信礼》、《幽冥韵》。“十方韵”中没有的韵腔有《早奠茶》、《晚奠茶》、《禳灾》、《北大赞》、《南大赞》、《七宝赞》、《吉祥赞》、《走

马赞》、《小五供》、《忏冒》、《忏尾》等。

第二节 山东崂山道乐

崂山是我国沿海的名山，二千年前就被一些方士、道人称为“神窟仙宅”，传说崂山里不但住有神仙，还有吃了可以“长生久视”的仙丹妙药，历代不少有名的方士、道人、文人、墨客都到过崂山修炼、游览。如：邱长春、刘志坚，徐复阳、李白、苏轼、顾炎武等。

唐宋时，帝王好方术，修仙者已视崂山为幽奥寻真之境，山中历代留传下来的“仙迹”颇多，道教在这里也很盛行，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，与上清宫、太平宫同是宋太祖为华盖真人敕建的道场。元明以来著名道士徐复阳，邱长春及其师兄弟、云岩子、张三丰等，他们踏遍崂山。讲经谈玄，年深日久，影响极大。

据崂山的道士传达，早在西汉时，崂山就有了道士和庙观，经文和经乐也随之产生，可见崂山道乐历史之久远。如现在运用于殿堂之上的“十方吊挂”一韵，相传为西汉时太清宫创建人张廉夫由江西来崂山时带到太清宫的。后道教祖师七真之一的刘长生在太清宫创立随山派后，崂山随山派用的“吊挂”便采用此韵，而不采用“崂山吊挂”。由于此韵来自南方，崂山各宫观称该韵为南韵，又有说这首韵与古时武当山、龙虎山、峨眉山及江苏的茅山等宫观所用的曲牌相同，故又称“十方韵吊挂”。从上述传述不难看出，崂山道乐不仅渊源流长，且其产生背景复杂。

崂山的道乐分布在一百二十多处宫观之中，依地理状况，

可将其分为“内山派”和“山外派”。

内山派又按山内不同宫观分为：“随山派”（太清宫），“金山派”（白云洞），“华山派”（明霞洞），“清静派”（太平宫）等。

山外派也称“应风派”。

从道乐属性上看，崂山属“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，崂山道乐除与通行于全国各十方丛林的“十方韵”有着大体上相同的共性特征外，又以独具地方性的“崂山韵”而闻名于道内，显示其鲜明的个性特征。

“崂山韵”音乐分两大类，一类为用于经文唱诵的“韵腔”音乐，一类为以法器和乐器进行演奏的“曲牌”音乐。

经韵的唱诵以内坛中的运用为主，其法事程序，与全国各地的全真道宫观一样，有一整套的唱、念、奏程序。

从音乐风格上看，“崂山韵”总体上仍具有和“十方韵”近似的音乐风貌，但以“崂山”命名的“崂山韵”，象《崂山吊挂》、《崂山步虚》等，就显露出十分鲜明的地方特色。多数经韵虽未以“崂山”标名，但于演唱风格、旋法特征及结构特征上，具有很浓郁的胶东地方情调。

“崂山韵”还留有我国古代音乐的某些印迹，甚至有学者提出，胶东全真道教曾影响过古代杂剧，对我国戏曲的发展有过特殊的贡献。

崂山高道匡常修，现为金山派的代表人物。匡道长16岁起研究道学，青年时代曾从事花腔、京剧及鞋商。28岁出家至崂山白云洞为道，师从阎全德道长学习经曲和武当拳术。1945年在青岛沧口天后宫任主持，1950年起在崂山明霞洞任道长，1982年起在太清宫任道长。现任全国道教协会理事、山东省道教协会副会长、青岛市道教协会会长、太清宫监院等职务。

匡道长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，近年来，匡道长一面积极地承担着培养青年道徒的工作，一面将自己掌握的道教经韵传授给后学，为崂山地区的道教事业，特别是“崂山韵”的继承和发扬做出了重要的贡献。

第三节 沈阳太清宫的“东北新韵”

沈阳太清宫，是我国东北最大的道观。被誉为丛林道院，十方常住。

沈阳太清宫创于清康熙二年（公元1663年），至今已有三百多年的历史，最早的太清宫称为三教堂。是释、道、儒三教合一的宗门寺庙，由真人郭守真主管。乾隆四十四年（公元1779年），三教堂改为太清宫，由宗门改为丛林律门。道光三年（公元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。至1957年，继任方丈九届。现在的沈阳太清宫有道士四十多人，现任方丈有二人。

沈阳太清宫自建宫开始，无论是道士们的修持法事、庆祝法事，还是祈祷法事，都要唱诵经文道韵，道教音乐是道众宗教生活的组成部分。据传说，太清宫最早唱的“崂山韵”的韵腔，是由崂山道士从山东传入东北，并在当时辽宁地区道观的科仪活动中广泛使用。后来，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，东北各地的道观就都唱新韵腔，即“东北新韵”了。

“东北新韵”的韵腔共有五类，即：大韵（十三首），有《白鹤飞》、《柳含烟》、《三炷香》、《三清赞》、《三宝赞》、《柳枝雨》、《大五酒》、《大骷髅》、《鬼引》等；小韵（六首），有《小赞香》、《吊挂》、《腰吊挂》、《六句赞》、《天尊韵》、

《小道场》等；走马韵（十首），此类韵腔没有曲牌名称，多为2/4节拍、上下句的短小曲调；忏韵（二首），有《志心朝礼》、《志心皈命礼》；诵经韵（七首），代表性的有《摇帝钟吟香偈》，道众叫他“举药子”。这五类韵腔因其用于不同的科仪活动内容和场合中，故大都具有各自的特点。

大韵和小韵这两类韵腔，是“东北新韵”中最为主要的韵类，其数量也是最多的。其中，大韵在“东北新韵”中无论韵腔的数量、规模，还是在科仪活动中所占有的地位，都是首屈一指的。它主要用于道教的早晚坛功课，做水陆道场和纪念节日等。大韵的用途十分广泛，几乎可以用于道教所有的法事活动中。

小韵则主要用于早晚坛功课和纪念节日等活动中，它在“东北新韵”中的地位和作用仅次于大韵。

走马韵中的十首韵腔，除《忏悔文》用于“拜忏”之外，其他九首分别都用于各种不同内容的道场活动之中。

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。

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。严格地说，诵经韵不属于道乐的正式韵类，它事实上是种近似于“念白”的韵腔，节奏亦较为自由。

“东北新韵”的唱诵，以演唱为主、同时以鼓、截钟、木鱼、磬、铛、钹等法器伴奏。过去也用笙、笛、管、箫等乐器伴奏，近年来少见。

如前章分析道教音乐与民间音乐之关系时所谈到的一样，“东北新韵”虽具有它自身独立的音乐特征，但由于它产生、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，无不呈现浓郁的东北地方风格色彩。可以说：“东北新韵”与东北民间音乐之间存在着不少的共同因素。并有着不可分割的血肉联系。

其一是“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的共同因素。

其二是“东北新韵”与东北二人转在调式上有共同之点。

其三是“东北新韵”与东北民间音乐衬词的使用有相似之处。

“东北新韵”虽有上述与东北地方民间音乐相类似的共同特征,但作为一种宗教艺术,“东北新韵”与东北民间音乐中的民歌、二人转,毕竟不是同一个艺术品类。它们在心理素质,感情内涵,艺术形式和表现方式上亦有相当大的差异。应该说,“东北新韵”有它固有的,不同于东北民歌、二人转的美学标准和结构准则,因而形成了它自身独立的艺术风格特征。

第四节 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。相传,道教崇奉的真武大帝在此修炼四十二年,功成果满,飞升登天。汉阴长生、晋谢允、唐吕洞宾、宋陈传、明张三丰、清王常月等著名道士,均曾修炼传道于此。素享“亘古无双胜境,天下第一仙山”的美誉。

武当道乐流布于武当山宫观及周围的均县(即丹江口市)、襄樊市、老河口及紧傍山麓的谷城、保康、郧阳等地区。其流传中心主要在山上宫观及襄樊市、丹江口市、谷城县一带。

流行在这一地区的武当道乐,以其活动范围和演唱风格,可以分为“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人),它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,表演对象多是俗民百姓。属于宗教外部的活动,

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，其演唱者以全真道人为主，也有正一道人，虽然道派不同，但因两者长期联堂共演法事，同住宫观，其音乐风格上已融为一体。“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，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，“山下伙居派”和“山上宫观派”两个流派的音乐在常用曲目、乐器组合、表演形式方面常是大体一致的。因为两派毕竟都是道教音乐，有着共同的宗教信仰和科仪，日常诵经和法事程序也大致相同，而且在演唱活动方面也互为交流，如过去“山上宫观派”也常下山为民间做“赈济”法事，“山下伙居派”则每年要上山“上祖师表”。在长期的相互交流中，便逐渐增强了音乐风格的共性，这种共性也就是道人们所说的“天下同”。

武当山道教音乐既有“歌”也有“乐”，在科仪中穿插以“步罡踏斗”等法事动作，武当道乐可谓是“歌、舞、乐”三位一体的艺术形式。

武当道乐分为“韵腔”和“曲牌”（即声乐器乐）两大类，再根据演唱（奏）场合与对象的不同，又将“韵腔”分为“阳调”与“阴调”，“曲牌”分为“正曲”与“耍曲”两小类。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。正曲：主要用于为神灵做法事。耍曲：主要用于为俗民做法场，也可作娱乐性演奏。

武当山道教音乐所用之韵腔主要是“全真正韵”，即“十方韵”。同时，由于受地域文化和自身历史传承的影响而逐渐

形成的地方性特点，又使武当山道乐带有较强的个性色彩，构成了既有统一于“十方韵”风格特征的共性，又具有地方性特点之个性的地方道教音乐，我们为其冠之为“武当韵”。

从现有音乐材料和文献记载的情况来看，武当山道教音乐的整体构成有如下特点：

武当道乐构成的主要成份是古代音乐、宫廷音乐和艺术性较为成熟的民间音乐，但各种成份所占比重、吸收途径、吸收溶化之方式等问题尚待进一步研讨。

武当道乐形态和风格的一般特征，主要编重于我国南方一带音乐的风格色彩，并带有一定的楚文化艺术精神，伙居道音乐则更多地含有当地民间音乐的因素。

特别值得提及的是，武当道教历代与皇宫保持着密切的联系，武当道乐至今在形态和风格上仍保留着相当程度的古乐和宫廷音乐因素，正是由于这个特点，武当道乐总给人以明显的古雅奇妙的感受，独具一格。

饶有意味的是，道教中的全真、正一、伙居等派，虽有基本相同的教理教义，但作为分离着的独立个体，各自又有自身的教派特点，特别是体现在音乐艺术上的个性色彩，更是明晰可见。然而，在武当山道乐中，这三派长时间地互有往来、互相渗透，以至彼此之间区别甚微，交错混融为一体，形成了道乐体系中独一无二的“三派合一”的道乐特征。

现居武当山紫霄宫，已年逾九旬的老道长喇万慧，八岁时就入武当金顶出家。几十年的道观生涯，喇道长不仅熟谙《四书》、《五经》，精通道教科范仪式，而且管、钹、饶、鼓等乐器均会熟练演奏，对于音乐韵腔、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皆已通晓，并运用自如。

喇道长爱道教、更爱国家，对祖国传统文化艺术的传承有高度的责任心，并为之投入了很大的精力。《中国武当山道教

音乐》一书中的大部分内容，都是在喇道长的直接参与下完成的，为整理、挖掘、研究武当山道教音乐，喇道长做出了重要的贡献。

第五节 川西道教音乐

川西是道教在四川的主要活动中心之一。据有关文献记载和一些道人的回忆，川西历史上有玉局观、青羊宫、青城山、二仙庵等著名道观，其中，青羊宫、青城山一直保存至今，其道徒属全真派；还有过民间性质的广成坛，其道徒属正一派。

川西道教有静坛和行坛之分。静坛，即指道观。行坛，即指民间的坛门。从音乐上看，静坛掌握的音乐多数为声乐曲，极少是器乐曲，行坛掌握的多数是器乐曲，少数为声乐曲。

川西道教音乐主要分为声乐和器乐两大类。音乐有北韵和南韵之分。北韵是川西静坛道用的韵，它一直在成都青羊宫、二仙庵和灌县青城山三大道观沿用。南韵在川西的流传较广，如过去的成都、华阳、温江、郫县、崇庆、新津、灌县等以及所属乡镇均有流传，只是由于地区、河道和语言的差异，其音调有别而已。

北韵所用的曲目，主要见于原成都二仙庵刊刻的《道藏辑要·全真正韵》所录各韵。

南韵的韵词，目前还没有见到专门的辑刊，所知曲目大部分存于《广成仪制》有关的科书中，也有少部分与早晚功课经中曲目相同，共计约四十余首，但用的是广成韵唱法。如《十伤符》、《十供养》、《三宝赞》、《开宝笈》、《玉炉香》等韵。

在上述声乐曲中，根据它们的内容和用途亦分为阴韵和阳韵。

器乐有吹打和锣鼓音乐两种。

吹打音乐有两种形式：一种是笛子为主奏乐器加大小胡琴、二胡和小锣、小鼓演奏的音乐，称之为笛子套打；另一种以唢呐为主奏乐器，加大锣、大鼓演奏的音乐，称之为唢呐套打。

笛子套打，过去的静坛、行坛两派都使用过。

静坛中使用的曲牌只有七、八首。它们是《小开门》、《柳青娘》、《扮妆台》、《满江红》、《汉东山》、《南景宫》、《迎送》、《将军令》等。

行坛中使用过的曲牌有一百六十余首。除包括静坛吹奏的以上八首外，其他的曲牌是：《沽美酒》、《秋色芙蓉》、《普庵咒》等。

唢呐套打，仅限于行坛使用。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。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，合计约一百余首。

锣鼓音乐是纯打击乐器演奏的音乐。只有行坛广泛使用过这一乐种，其数量亦可包括过去川剧音乐中所使用的大部分锣鼓曲谱。如：《老牌鼓》、《三五七》、《四不象》等，共计约一百余首。

在上述乐种中，道人们都分别采用过工尺谱、郎当谱和锣鼓经谱式。

静坛和行坛两派都分别使用过以下乐器：

静坛的主要乐器有：笛子、二星、铛子（提铛与高铛子）、苏铛、铙子、苏铙、引磬、铃、摇铃、法鼓、堂鼓、木鱼。

行坛使用的主要乐器有：笛子、洞箫、唢呐、盖板胡琴、川胡、二胡、二星、七星、铛子、铙子、苏铙、引磬、摇铃、碰铃、小锣、马锣、大锣、钹、堂鼓、引鼓、板鼓、木鱼、挂板。

青城山高功江至霖老道长，是四川全真道观中一位颇有影响的道教音乐传人。他二十岁时在四川彰明县三清宫出家，师从鸥明苏。第二年便到成都二仙庵受戒，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，他在“唱、念、做、打、写”五个方面都很出色。尽管已是八十多岁高龄，但功夫仍不减当年。四川青城山及成都青羊宫的许多宗教活动，都经常见到他带领一班经乐师登坛表演的情景。

江道长对演唱风格的把握非常准确，唱北韵时，他很注意追求风格的自然、朴实；唱法事中的吟诵曲时，他又很讲究韵味，尽量唱得生动、贴切，富有音乐性。对打击乐的掌握也很全面，在法鼓、堂鼓、钹子、铙子、二星、摇铃的演奏上，其技巧都很娴熟。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，江道长所授的十方韵道曲——北韵，已成为研究四川全真道音乐很有价值的宝贵资料。

第六节 苏州玄妙观道乐

苏州玄妙观建于西晋咸宁二年（公元276年），至今已有一千七百多年，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（公元1146年）重建，淳熙六年（公元1179年）复毁，于同年重建。元至元元年（公元1264年）始改称玄妙观。

苏州的道教音乐久负盛名，历代又不断地丰富发展，它吸收民间传统音乐，特别是昆曲、江南民间音乐、江南丝竹、民歌、小调的精华，把道教音乐的经韵乐章与民间音乐相融合，形成了一种具有道乐韵味和民间音乐特色的宗教音乐。据玄妙

观老道长介绍，其道乐都有师传关系，要求严格，且大都是从幼年就开始苦习勤练，因此每个人都学会了多种乐器的演奏，并达到较高的水平。

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。

就玄妙观道教音乐风格及特点而言，大致有如下几方面：

玄妙观道乐，无论是在早朝、午朝、晚朝、表朝、开坛、解坛、散坛等法事活动中，抑在超度、祈祷的斋醮科仪中，历来都有独唱、吟唱、齐唱、鼓乐、吹打乐合奏等多种表现形式。在整个法事进程中，伴奏者能视科仪中的不同动作，采取坐乐和行乐的形式演奏，并能根据道场上的变化情况，为协调主醮法师的动作，而灵活地在音乐伴奏中作装饰、加花、变奏等处理。

玄妙观道乐承传有古典音乐曲谱。玄妙观现今所习曲谱，仍是工尺谱。据1956年所编《苏州道教艺术集》载：道教笛曲共有九十六首，分载五本册籍上，其中《钧天妙乐》上部载曲二十四首，乐曲短小，演奏速度快、时间短，如《清江引》、《一封书》、《柳摇金》等，称之为小笛曲；中部载曲十一首，乐曲篇幅较大，称为中笛曲；下部载曲七首，都是演奏速度慢，乐曲篇幅长（有的长达近一小时）的乐曲，如《醉仙喜》、《大青鸾舞》等，称为大笛曲。《古韵成规》载曲二十六首，其中有乐曲出现“乙、凡”二音。《霓裳雅韵》载曲二十八首，因乐曲中普遍应用“乙、凡”二音，故名新笛曲。然究其历史，以上笛曲均出于清嘉庆四年（公元1799年）整理刊印的“曹谱”（苏州道士曹希圣编印），可见其传承历史久远。

玄妙观道乐由于受宫廷音乐影响，在演奏时，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，形成柔中有

刚，刚中含柔的风格，有些许古代宫廷音韵的特色。

玄妙观道乐的另一特点是，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，即乐器配备上的二、三、四传统之说：“二”为提琴，“三”为三弦，“四”为双青。

玄妙观的道教界老前辈们历来注重道教音乐的继承与发展，早在1935年就由道士许吟梅发起组织“道教研究国乐会”，华丽生等人办过“守玄契集庐”、“云笈社”等，研究和传授道教音乐。建国后，苏州市有关方面于1951年、1957年、1959年先后三次组织道教界人士共同整理有关这方面的资料，并且专门拍摄了记录片。1979年，有关部门组织玄妙观的道友们收集整理苏州道乐，汇编了《苏州道教音乐选》、张筱轩、金钟英、华丽生等道长因对继承整理道教音乐有贡献而受到表彰。

第七节 上海道教音乐

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（公元1161年）嘉年“集仙宫”建于南宋理宗绍定戊子年（公元1228年），上海十六铺附近的“丹凤楼”建于宋咸淳八年（公元1272年）。唐宋时期的上海道士，有的受到茅山影响，有的受到龙虎山的影响，并且同本地民众的生活关系甚密。特别是宋元年间，道院制度形成后，上海道教在家悟道，农忙务农，农闲行道，蔚然成风。

上海道教的音乐是随着道教仪式的传入而逐步发展完善的。即使于今仍在演唱、演奏的道曲中，人们仍可看到它同苏南道曲、江西龙虎山的道曲保持着渊源关系。这是由于道士学道习艺遵循着严格的师承关系，代代相传，口口相授，即使吸收某些本地民间音乐的因素，但改变也极为缓慢。本世纪的上海道士是

“高（二十六代）”、“宏（二十七代）”、“鼎（二十八代）”、“大（二十九代）”的法名辈份，因此，可以认为，现存的海道教音乐，已传承了近三十代。当然，近一百多年来，上海的社会生活有过急剧变化。上海道教在适应社会变化过程中，从仪式到音乐也更加注重为群众所喜闻乐见。因而，上海道教音乐同民间音乐的关系，特别是与江南丝竹的关系更为密切，形成了具有上海风格和特色的道教音乐。

其主要特点是：

曲调起伏连绵，优美动听。

唱腔中句与句之间，用曲调型的伴奏加以连结，使唱腔的层次分明，演唱者有足够的呼吸。

首句的曲调，往往使用不同于后面反复咏唱时的曲调，有时甚至在反调上起句，慢慢转入正调，造成曲调和调性上的变化。

曲调中增加较多的装饰音，又称“加花字眼”，曲调速度比较缓慢，音乐比较庄严华丽。

伴奏乐器除了以曲笛、钟鼓为主奏乐器外，还比较注重拉弦和弹拨乐器的运用，使音乐更加优雅而丰满。

现任上海道教协会副会长的陈莲笙道长，不仅是享誉海内外的道教文化学者，而且精通道乐，尤以鼓技更为高超，是上海道教界资历最深的前辈。

第八节 台湾香港地区道教音乐

台湾道教依方位而分，有南、北两派（亦可细分为中部、南部和北部）。南北两派虽都同属天师道正一派，但无一本科仪是相同的，科仪中的音乐更是风格迥异，中部与南部道曲有阴柔之美，唱念之法注重顿挫，即唱腔中音与音之间，常运用

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，但唱念之法则为园腔式，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来看，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；另从科仪的经文观之，南部科仪中常用的《步虚词》、《散花词》、《三清乐》、《三启颂》等，均见之于《道藏》，科仪似与《道藏》中所保存之金篆斋仪似为同一源流。因此从科仪的表演形式、法事的规模、经韵等方面考察，中部、南部的道教科仪具雍容典雅之风，可能源自封建王室，而北部的科仪呈平实之象，当属闽南民间的宗教仪式。

中部、南部道士兼做道场、法场、功德等法事，即俗称谓“红”、“黑”兼做，其中以醮场的科仪结构最为完整。中、南部道教音乐之源流可归纳为：道教固有音乐、南管音乐、北管音乐，以及其他民间音乐等四大系统。

所谓“道教固有音乐”是指中、南部大部分的经韵乐章，具有自身固有特点，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，吸收有南管曲调，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，道乐中吸收的北管音乐，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，即所谓的“道法二门”，丧事之功德由释家承办。北部的道教音乐分为“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，只是使用得更广泛一些。

“其他民间音乐”在北部的道场、法事使用中，与中、南部道乐不同之处在于，北部道乐中所吸收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。

无论是中、南部还是北部的道教音乐，在演唱方式上大体是一致的。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、无固定拍法的节拍歌唱，吟咏的节奏长短随曲文、句法而定；“引”为加伴奏的歌唱，唱法与“吟”略同，唯其歌词有一定的形式与格律，犹如宋词之“引”或南北曲之“引子”，这种唱法俗称为“牵调”或“牵曲”，意为将一支曲调引长歌唱；“曲”的歌词形式与“引”的歌曲形式略同，惟歌唱法不同，“引”没有一定的拍法，“曲”则有一定长度的乐拍与乐句，犹如南北曲之“正曲”。

近年来，台湾学者吕锤宽先生，对台湾道教宫观进行了深入的田野工作，并撰写了多篇有关台湾道教音乐的研究论文，如《台湾道教音乐源流略稿》、《台湾的道教醮祭仪式与科仪》等文，在海内外产生了一定的影响。

香港最著名的道教全真宫观有两座：园玄学院及青松馆。园玄学院与青松馆的道教音乐代表了香港全真教音乐的主流。在科范仪式中，香港道乐也是声乐、器乐类型曲目兼用。声乐的吟诵在经文内有注，用“白”、“读”、“宣读”、“诵”、“令”、“称”、“举”、“念”、“和”、“宣扬”、“唱”、“赞颂”、“赞”、“吊挂”、“步虚”、“偈”等字眼。这些音韵，大体上可分为两种，一为念说型，二为歌唱型。念说型的旋律

性不强，只在句末落韵收音，演究上、下句落音；节奏单一，一字一拍，以木鱼击节数拍。歌唱型则旋律迂回曲折，悠扬婉转。

现在香港中文大学工作的加拿大籍的曹本冶博士，一直致力于音乐民族学的研究和探讨，同时，对道教音乐的研究也硕果累累，他多次协调组织召开了国际性的道教科仪音乐研讨会，为促进国际间对此领域的纵深研究，做出了可喜的贡献，他本人在此项研究上，也撰写了不少颇具学术影响的道教音乐专著，如《香港全真道科仪音乐》、《道科度幽乐谱》等等。

在结束本章之前，还要说明的是，除上述宫观道乐外，尚有一些古往今来久负盛名的宫观道乐，如江西龙虎山、陕西楼观台、佳县白云山等等，因时下还没有系统收集整理，在此只好暂时憾留空缺，留后补遗。

第十章 我国近现代对道教音乐的整理研究

历史上，各个朝代整理和研究道教音乐不乏其人，但自明清以后，大规模有组织、有目的性地进行道教音乐的系统整理和研究，却是本世纪中、下叶开始进行的。其间，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。从总体研究的情况来看，道教音乐本不是一种单一或孤立的音乐形态和宗教演练方式，而是整个道教文化体系中的一个重要部分。更广泛地说，道教音乐的某些层面，更直接而具体地展示了我们民族的传统文化。

第一节 我国近代对道教音乐的整理研究

近百年来，我国对道教音乐文化的整理研究工作，很少有人涉足。西方学术界对我国道教的研究，也只局限于对中国古代社会哲学思想与古代科技的考索，而对道教音乐的研究更无人问津。

本世纪以来，较早关注到道教音乐理论研究的，当属陈国符先生。早在抗战时期，陈国符在昆明西南联合大学化工系执教期间，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”，至1945年撰成《道教斋醮仪源流考略稿》。随后，陈国符从该《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年由中华书局印行。对道教音乐发展历史的研究，陈国符先生作出了重要贡献。

中华人民共和国成立之后，先后有两次较大规模地对道教音乐的收集、整理。一次始于五十年代中后期，以记谱、文字介绍说明为特点。其间比较有影响的出版物有我国著名的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年音乐出版社公开出版）。此一资料，对湖南衡阳地区的道教音乐（包括“应教”和“巫教”音乐）作了较翔实的文字和曲谱记录。不久，由余尚清、金中英先生编辑的《苏州道教艺术集》（中国舞蹈艺术研究会1957年油印本），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与整理，并用工尺谱记录出来，共收“正一雅韵”八十余首。随后，《扬州道教音乐介绍》（扬州市文联编，1958年油印本）也相继出现。陕西音乐家协会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》。上述珍贵的油印资料，在中国艺术研究院音乐研究所和部分专业音乐学院的图书馆尚可查到。此外，在杨荫浏先生编辑的《苏南吹打》、上海音乐学院李民雄先生编辑的《浙江民间吹打》二书中，也收录了浙江、江苏一些地区的部分道教音乐资料。

在前述《苏州道教艺术集》中，还收入了余尚清先生（现为武汉音乐学院教授），撰写的《苏州的道教音乐》一文。该文除记叙了作者参加中国舞蹈艺术研究会研究组，于1956年冒着江南的酷暑，在苏州采录“打醮”的实况外，还对苏州道教的斋醮科仪音乐与当地民间音乐的联系及清嘉庆己未年（1799年）刊印的苏州高道曹希圣道长所传道乐《钧天妙乐》作了初步的考证。

如果说，五十年代中后期对道教音乐的搜集整理工作，是

我国近现代道教音乐研究的一个开端的话，那么，在中断了近三十年后，从二十世纪八十年代开始，个别有远见卓识的道教学者和音乐家则身体力行，通过自己卓有成效的工作，重新拉开了道教音乐研究的帷幕，此为本世纪第二次大规模收集、整理道教音乐的开始。

1983年，中国道教协会恢复活动，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年改名出版《中国道教》季刊，在国内、外公开发行。

李养正先生生于1925年，早年毕业于国立武汉大学，历任记者、编辑，五十年代末，随我国著名的道教学家、第二届中国道教协会会长陈撄宁先生（公元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《道协会刊》、《中国道教》外，还整理出版发表了陈撄宁的遗著《道教与养生》（华文出版社1989年版），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》等多部专著及《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，1989年武汉音乐学院学报《黄钟》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”五个方面进行论述、提出了独到的见解，为国内、外的宗教界、音乐界的学者所瞩目，产生了广泛深远的影响。

李养正现为中国道教协会常务理事，中国道教学院副院长。近年来，李养正在与黎遇航、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。在李养正等人的悉心指导下，张继禹（现任全国政协委员）、黄信阳（现任

北京白云观监院)等一批青年道教学者已脱颖而出。

上海音乐学院教师陈大灿先生,由于家学渊源,开始对上海及其邻近地区的正一派道教音乐,进行录音、录像、并在《道协会刊》等刊物上发表专论,呼吁音乐工作者重新参加到收集、整理道教音乐的行列中来,于此,奏响了第二次整理研究道教音乐的序曲。

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》,把宗教音乐列入收集范围之内,这对全国各地收集、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,对道教音乐收集、整理已在全国范围内展开。继上海地区的道教音乐收集整理之后,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,在此基础上出版了我国近现代第一部道教音乐专著——《中国武当山道教音乐》(史新民主编、中国文联出版公司1987年版)。

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,系统地对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、沈阳音乐学院的一些音乐工作者,也分别对川西青城山、青羊宫、沈阳太清宫等宫观的道教音乐进行了采录、收集、记谱、整理、印行了部分经韵曲谱。山西的“恒山”、山东的“崂山”、苏州的“玄妙观”等道教科仪音乐的收集整理工作也已先后展开。

1990年6月，由中国艺术研究院音乐研究所、中国佛教协会、中国道教协会等单位在北京联合筹办了佛教、道教音乐展演交流活动。在此之前，北京白云观在中国音乐学院协助下，组成道乐团在北京音乐厅举行了演出。与此同时，在北京白云观召开了《中国道教音乐学术研讨会》，展示了各地学者近年来对道教科仪音乐收集整理及研究的丰硕成果。

还应特别提到的是，海外港台地区的部分音乐文化学者，对道教音乐的研究整理也给予了高度重视。

香港中文大学曹本冶博士，在多年从事音乐民族学研究的同时，自1985年以来，对香港地区的全真道科仪音乐进行了深入的挖掘与研究，撰写了《香港全真道科仪音乐》（Taosit Ritual Music，香港海峰出版社1989年版）一书，这是华裔学者以西方文字纵横论述道教音乐的第一部专著。

早在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，在香港联合召开的“国际道教科仪及音乐研讨会”，首次把道教科仪音乐列入国际学术会议的议题之中。

1989年12月，由香港中文大学中国音乐资料馆、香港圆玄学院与《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”，有中国大陆、香港、台湾近二十位学者与会，相互交流了各自的研究成果与心得。

1991年5月，香港圆玄学院、《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”，与会学者所提交的学术论文，表明了各地区对道教科仪音乐的研究有了更深入的发展并取得了可喜的成果。

此外，台湾的一些学者，如许常惠、吕锤宽等，也对台湾地区道教音乐的整理研究做了卓有成效的工作。

在专业音乐工作者对道教音乐进行系统整理研究的同时，道内一些德高望众的道教大师对收集、整理、研究道教音乐给予了极大的支持与帮助。这里特别要提到两位对道教音乐的整

理、研究、继承、弘扬很有贡献的代表人物，一位是北方全真派闵智亭道长，一位是南方正一派陈莲笙道长。八十年代初始，随着党的宗教信仰自由的政策逐步贯彻落实，各道教宫观逐渐恢复活动，老道长们一方面承担着培养年青一代道士的任务，另一方面积极配合专业音乐文化工作者，将道教音乐这一宝贵的民族传统文化，及时地抢救整理出来。如前述的闵智亭道长传谱给后人，主持道教学院的教学工作，为道内培养高层次的专门人才；陈莲笙道长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，都曾做出过突出的贡献。还有前章提及的喇万慧、匡常修、江至霖等道长，均为保存、弘扬我国传统的道教音乐文化，做出了可贵的贡献，从而，也显现出老一辈道教大师爱国爱教的民族精神。

第二节 道教科仪音乐的研究趋向

近十年来，对中国道教史、道教哲学的研究，出现了空前繁荣的新局面。除道内的著名学者李养正、闵智亭、陈莲笙、王沐、任法融外，道外的任继愈、王明、卿希泰等老一辈的著名学者，带动一批中青年的道教学者，对道教文化开展了全方位的理论研究。

受这一学术潮流的影响，对道教及道家音乐思想的研究，近年来已成热门的课题。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，将道家音乐思想列入授课内容。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文论；还出版了《中国音乐美学史论》（人民音

乐出版社1988年版)、《中国音乐美学史资料注译》(人民音乐出版社1990年版)两部专著。

蔡仲德及其他音乐学家对道家音乐思想的研究,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及外沿,展开了一个新的视野。从这一新的视野出发,在本章前一节所述之全国部分地区收集、整理道教音乐编印、出版谱集的基础上,不少学者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、文论中,对道教音乐的研究趋向,大体集中在如下四方面:

一、道教音乐自身形态的研究

道教音乐不同于一般概念上的音乐,由于它与宗教内容的密切关联,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,特别是重清修的全真道音乐,更少具有一般世俗音乐所具有的那样明显的娱乐功能。不可否认,道教音乐对于道教徒确有清静、守神的作用,但这恰恰是引导宗教信徒自我修持的宗教生活的方式之一,这与世俗音乐之娱乐功能大相径庭。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。在道教音乐中,其喜怒哀乐之“情”,则受教理、教义、经文所决定,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。从这一点上来讲,道教科仪音乐与世俗音乐有着迥然不同的区别,其音乐也多是沿用古代流传下来的祭祀雅乐,少有媚俗的气氛。有学者认为:道教仪式音乐(主要是经韵音乐)在道众的修道过程中,它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,并使其更有“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(见刘红:《武当山道教音乐研究》武汉音乐学院1991届硕士毕业论文)。

在道教各教派中,由于传承途经与宗教关系的不同,它们既有相通之处,亦有不同之点。从科仪音乐上讲,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;炁居道长期散处民间,其音乐更与民间音乐血肉相连。有学者对道教音乐这种同属性、众源流、多体系的特征,从音乐理论上进行了归纳与总结,提出了“宫观派”与“民俗派”即全真——代表宫观道教乐派,正一——介于宫观道乐与民间音乐之间,炁居——代表民俗道乐派进行道教科仪活动的学术观点。(史新民《全真·正一·炁居》,载《黄钟》1990年第1期)。

道教音乐的产生与流传取决于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,对道教经韵乐师的籍贯、生辰、身世、处境、师承关系、云游行迹、道乐流派、艺术造诣等背景资料的调查就是一项极重要的工作,这对于解释道教音乐自身形态中某些层次的内涵无疑是一必要的前提。香港中文大学曹本冶博士在《道教仪式主持者的训练:一个香港全真道馆的实例》(学术交流论文)和甘绍成的《四川道教仪式执行者的传承与传播》(香港第二届道教科仪音乐研讨会论文)分别对香港与四川地区的道教音乐作了深入的挖掘与分析,而王忠人的《试论〈二泉映月〉的道乐特征》(《黄钟》1990年第1期)一文,以二胡曲《二泉映月》为线索,通过对作者华彦均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。

对道教音乐自身形态的研究，还包括对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的研究。自八十年代初以来，在这一研究领域里也取得了可喜的成果。如山西刘建昌的《山西宗教音乐调查报告》，史新民、周振锡的《武当山道教音乐初探》（《黄钟》1987年第2期）、曹本冶的《香港道教全真派仪式音乐》（香港艺文出版社1988年），台湾吕锤宽先生的《台湾道教音乐源流略稿》（台湾《艺术学》1989年第3期），张鸿懿的《北京白云观道教音乐》（《中国音乐》1990年第4期），詹仁中的《道曲情趣管见》（《音乐学习与研究》1989年第1期）等都提出了独到的见解。此外，对道教音乐歌腔形态的研究，周振锡的《〈斗姥宝诰〉试析——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原则》（《黄钟》1990年第1期）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，是一篇对道教音乐形态研究的力作。

二、音乐史学上的道教科仪音乐研究

道教在中国的历史上与部分朝代，某些时期的封建统治者结下了不解之缘，一些帝王对道教的崇尚不绝于典籍。他们把道教崇祀的老子哲学作为封建皇朝的治国之道。最高统治者以为把握住永恒不变的“常道”，也就把握住了封建伦理的“常德”，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（包括音谱保存

的技术因素),宫廷音乐至到今大都散失绝传,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,从而受到音乐史学界与道教音乐研究专家们的关注。

前述及陈国符先生的《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范的经典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,是近现代较早涉足道乐史研究的一篇有份量的学术论等。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,论述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教音乐的创作并于内道场亲授道士道教音乐与道教乐舞的史迹。蒲亨强所撰《唐明皇与道教音乐》一文(载《音乐艺术》1989年第3期)便是其中一例。不仅如此,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。

道教既然源于古代的巫覡,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,有学者曾撰文发表了见仁见智的文章。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。该文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。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,将古巫视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。

三、音乐民族学上的道教科仪音乐研究

道教是我国土生土长的宗教,道教音乐深深根植于华夏文

明的肥田沃土之中。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决的情况下所引发的幻想的产物。我国远古时期的神话传说即反映了中华民族深层的文化内涵。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对天上的神灵还是地上的民众，都必然具有中华民族源远流长的音乐文化特征，只有这样，才能为中国的宗教所“神用”和为中国的老百姓所接受，道教才能在上层统治者与俗民中得到支持与传播。否则，将失去其自己的根基而被逐出历史的舞台。因此，道教音乐不能不与我国的民族民间音乐保持着密切的往来关系。在这一领域的研究，从本世纪五十年代至今一直是道教音乐研究的热点之一。如陕西的刘颀谈到：置身某一地域和环境的宗教活动，必然浸泡在当地民间音乐之中……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个性，如陕南委婉细腻，陕北拙朴清淡，曹本冶在他的《全真道科仪音乐》这部专著中也探讨了香港全真道在超度仪式中，运用了多首民间小调的规律；四川的甘绍成、董阳在《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色彩。

有学人对道教音乐的历史沿革、流行地域、民俗风情诸因素，从道教音乐的曲目来源、传承关系、美学特征等层面，从宏观的角度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所具备之独特的，不可取代的历史作用。

道教音乐与民间音乐既然是一种往来的关系，反过来，民间音乐也接受了道教音乐不可忽视的影响。因而，不少研究者也将其审视的目光注意到了同一事物的另一侧面。如辛力的《俗曲与道情——山东说唱音乐探微》，以山东道情音乐的来源、特征和用途的考证为据，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。

还有学者提出，道教音乐对于我国传统的戏曲音乐的形成与发展，也产生过重大的影响和催化作用的理论设想。

四、地域性文化上的道教科仪音乐研究

道教在我国本土有着极为广泛的影响，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地域也呈现出色彩纷呈的各自特点。若欲从宏观上把握各类道教音乐自身的总体特征和发展规律，就必须对每一重要地域的道教音乐风格特点和历史渊源分别地加以分析和研究。近年来的道教音乐研究，在这一领域里取得了长足的进展，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性文化之间的本质联系。以此为线索，各地方地域性道教音乐的研究已开始形成一个宏大的网络。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、四川青城山等道教音乐的研究群体。不少学者从研究“十方韵”入手，对“地方韵”的产生与发展提出了越来越多新的认识。如对“北京韵”、“东北韵”、“崂山韵”的研究已多有论述。在以往的全真道音乐传承系统中所见到的地方韵，也只见诸于上述三种。基于地方韵的流传范围不大，而且又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”》《黄钟》1990年第1期）。

诚然，这种地域性文化范畴的道教音乐研究，目前还处于探索阶段，还有待于道教音乐研究者们更深入地提出有理有据的论述。但是，有一点可以看到，一个建立在音乐地理学上的道教科仪音乐研究的地域性色彩框图已开始形成。

透过上述道教音乐之研究趋势，我们似乎不难看到，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其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。于是，又一个重大的课题，摆在了我们的面前，那就是如何深入地去探寻这一联系着整个中国传统文化的“根抵”。

附录一

道教音乐韵腔、 曲牌选曲

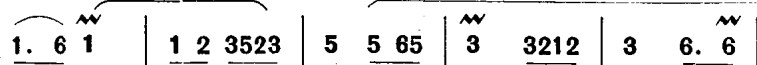
早 皈 依

1 = D $\frac{2}{4}$

玉溪道人传谱

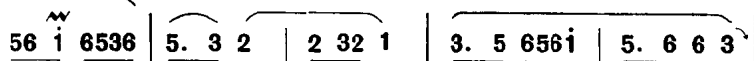
慢起

$\text{♩} = 60$



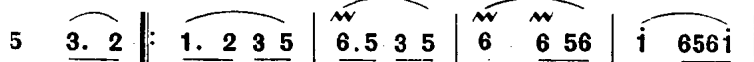
志 (啊)

心(哎)



皈 (哎)

命(啊)



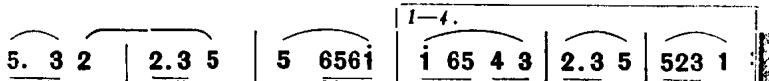
礼 (哎)

(哎)
(哎)
(哎)
(哎)
(哎)

太
九
十
清
本

上
十
方
静
师

道
九
国
真
教



宝 (啊)
亿 (啊)
土 (啊)
一 (啊)
主 (啊)

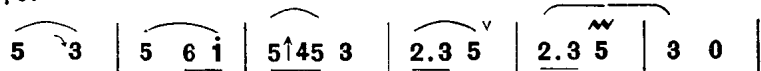
十
九
历
不
十

方
万
劫
二

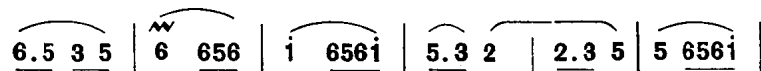
诸
九
度
法

天
千
人
门

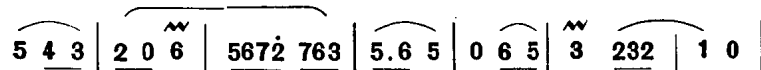
5.



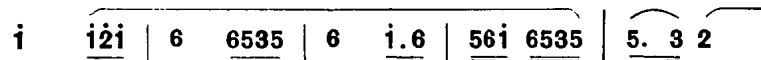
方 常 住 道 宝



宝 珠 说 法 (啊) 元

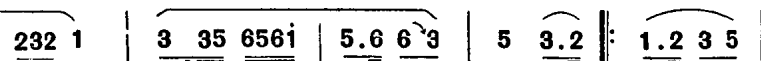


始 天 尊 等 志 (啊)



心 (哎)

皈 (哎)



命 (啊)

礼 (哎)

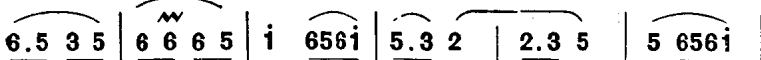
(哎)

(哎)

(哎)

(哎)

(哎)



太
九
十
清
本

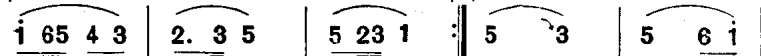
上
十
方
静
师

经 (哎)
九 (哎)
国 (哎)
真 (哎)
本 (哎)

宝 (啊)
亿 (啊)
土 (啊)
一 (啊)
师 (啊)

十
九
历
不
十

1-4.



方
万
劫
二

诸
九
度
法

天
千
人
门

方

常

1̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 2̣. 3̣ 5̣ | 5̣ 2̣ 1̣ | 1̣. 2̣ 3̣ 5̣ | 6̣. 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ |
住 经 宝 玉 宸

1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣. 3̣ 2̣ | 2̣. 3̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 4̣ 3̣ | 2̣ 0̣ 6̣ |
道 君 (啊) 灵 宝 天

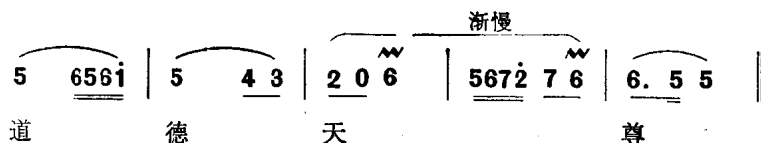
5̣ 6̣ 7̣ 2̣ 7̣ 6̣ | 5̣. 6̣ 5̣ | 3̣. 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 3̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ - |
尊 众 等 志 (啊)

1̣ 1̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 6̣ 1̣. 6̣ | 5̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 5̣. 3̣ 2̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ |
心 (哎) 皈 (啊)

3̣ 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣. 6̣ 6̣ 3̣ | 5̣ 3̣. 2̣ | 1̣. 2̣ 3̣ 5̣ | 6̣. 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 6̣ 6̣ 5̣ |
命 (啊) 礼 (哎) (哎) 太 上
(哎) 九 十
(哎) 十 万
(哎) 清 静
(哎) 本 师

1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣. 3̣ 2̣ | 2̣. 3̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 1̣ 6̣ 5̣ 4̣ 3̣ | 2̣. 3̣ 5̣ |
师 宝 (啊) 十 方 诸
九 亿 (啊) 九 万 九
国 土 (啊) 历 劫 度
真 一 (啊) 不 二 法
教 主 (啊) 十

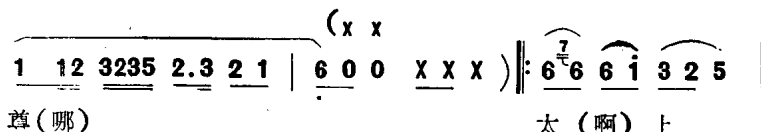
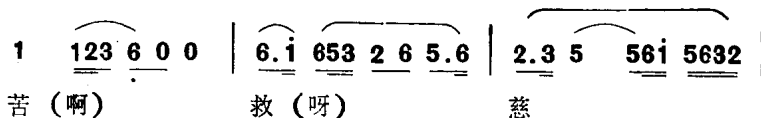
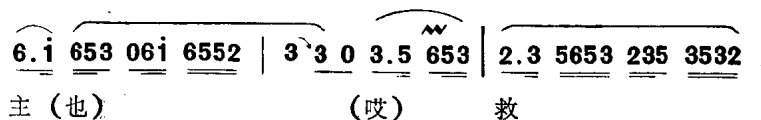
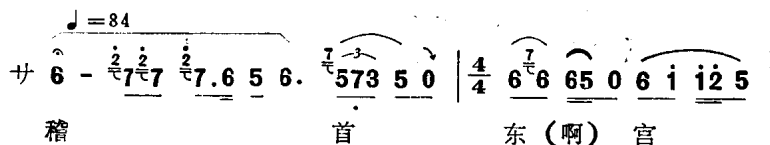
5̣ 2̣ 1̣ | 5̣ 4̣ 3̣ | 5̣ 6̣ 1̣ | 6̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 2̣. 3̣ 5̣ | 5̣ 2̣ 1̣ |
天 方 常 住 师 宝
千 人 门



梅 花 引

1 = \flat E

武当山 喇万慧传谱



6.5 i i235 2i6i | i.3 5 6 5 5.3 | 5 0 6i65 3.5 65i |

慈 (啊)

仁 (哪)

(i.2 i 6)

天 (哪)

尊 (哪)

地 (呀)

狱 (啊)

6 656 i 3 2i6i | 5 56i 332 1 2 | 6.i 653 231 2 |

广 (哎) 发

红

誓

顾 (哪)

广 发

红

誓

顾 (哪)

一 切

冤

愆 (哪)

2 0 5632 1.2 325 | 565 5 3 2356 3532 | 1 123 6.5 6 0 |

(哎)

度 (啊)

脱 (哎)

(哪)

一

切 (哎)

(哎)

化

作 (哎)

6.i 65 3 2 6 5.6 | 2.3 5 5 6i 5632 |

度 (啊)

脱

众 (啊)

一 (啊)

切

冤 (哪)

化 (啊)

作

微 (呀)

(x x x x x x)

1 1 2 3235 2 35 2 1 | 6 0 0 0 0 |

生 (哪)

愆 (哪)

尘 (哪)

澄 清 韵

1=A

青城山江至霖传唱

廿 2 2 | 2 3.2 | 1 - | 2 1 | $\frac{2}{4}$ 1 6 1 2 | 5.653 2 | 2 321 |

天无 (啊 哎 啊哎 哎) 氛 (哎 哎哎嗨)

2 3.2 | 12 3 21 6 | 1 1 2 | 1 1 1 | 1 3 2321 |

哎 哎嗨 哎嗨哎) 秒(啊 哎 哎哎 哎嗨哎

1 6 1 12 : 5653 2 | 2 2 321 | 2 3.2 | 12 3 23 5 |

哎 哎哎) 地 哎 哎哎 哎嗨 哎嗨哎嗨
冥 哎 哎哎 哎嗨 哎嗨哎嗨

5.2 2 3 | 2 2 2 | 2 32 1.6 | 3 5 3. 2 | 1 2 1 |

无(啊 哎 哎哎 哎嗨 哎 哎嗨哎) 妖(啊
慧(啊 哎 哎哎 哎嗨 哎 哎嗨哎) 洞(啊

1 21 6 1 | 2 3. 2 | 12 3 21 6 | 1 1 2 | 1 1 1 |

啊哈啊 啊 啊哈 啊哈啊) 尘(啊哈 哎)(哎哎
啊哈啊 啊 啊哈 啊哈啊) 清(啊哈 哎)

12 3 2321 | 1 6 1 12 : 3 5 | 2 1 6 2 | 1 - ||

哎嗨哎 哎 哎哎) 大 量 玄 玄 也。

香 偈

1 = $\flat E \frac{4}{4} \frac{2}{4}$

苏州玄妙观韵腔

1 656 | 1 - 1 2 651 | 2 - 2 6 1 6 | 3 3 2 1 656 |

道 香

1 - 1 6 2 | 1 6 1 2 1 6 | 5 - 5 3 6 2 |

一 炷

1. 2 3 6 5 3 | 2 - 2 6 1 2 | 3 3 2 1 2 1 |

诚 意

6 2 1 6 - | 6 2 1 6 5 6 5 3 | 561 216 5 (X |
三 薰

X X X 5 6 | 1 2 1 5 3 | 2 3 2 1 6 1 3 |
氤 氲 绕 起

2 1 5 6 2 1 | 6 - 6 2 1 6 | 565 3 1 2 3 2 |
于 炉 中 馥 郁

1. 6 1 3 2 | 1 1 6 2 2 1 | 6 1 3 2 565 |
已 腾 于 物

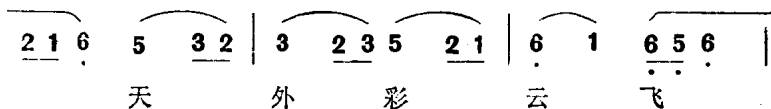
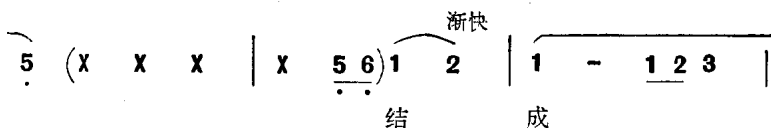
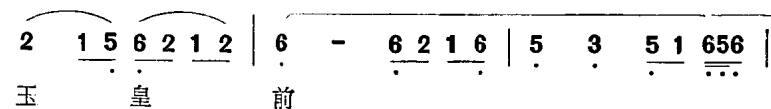
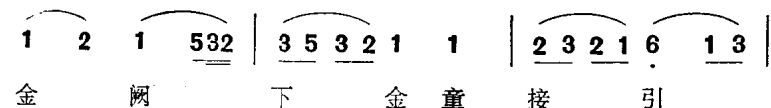
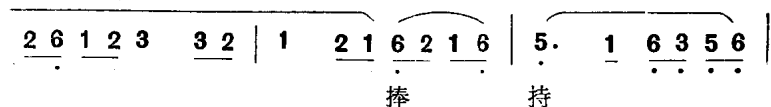
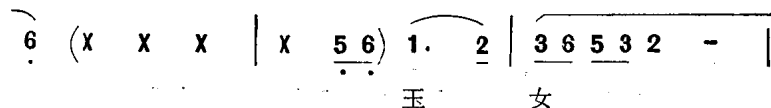
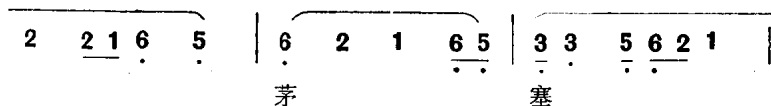
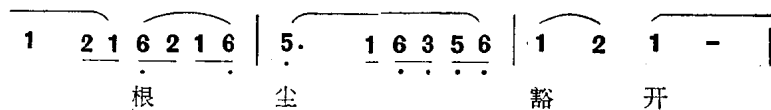
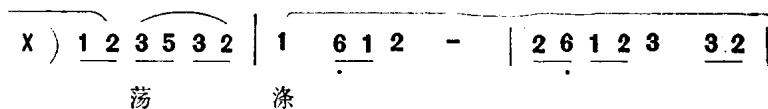
3 3 2 1 2 | 1 6 5 3 3 5 | 6 2 1 6 (X |
表

X X X 5 6 | 1 3 216 5 - | 5 1 6 5 3 5 6 |
上 通

1 - 1.2 3 | 2 1 6 5 0 6 | 532 1 2 3 5 3 2 |
三 境 下

1 6 1 2 - | 2 6 1 2 3 3 2 | 1 2 1 6 2 1 2 |
彻 十

6 - 6 2 1 6 | 565 3 5 1 656 | 5 (X X X |
方



6 1 6 5 3 | $\frac{2}{4}$ 1 3 2 | 1 2 1 | 6 1 2 |
 鹤 驾 真 仙 空 里

1 6 2 | 1 5 6 1 | 6 3 | $\frac{3}{4}$ 5. 1 6 5 |
 降 不 可 思 议

$\frac{2}{4}$ 3 1 3 | 2 (X | X 3 | 3 1 2 | 3 5 |
 功 德

3 5 3 | 3 2 1 | 2 1 6 5 | 6 5 3 | 3 5 2 1 | 6 -)||

吊 挂

1 = G $\frac{4}{4}$

崂山太清宫
匡常修传唱

3 2 5. 1 6 5 | 3.2 3. 5 6 5 | 6.165 6 1 561 653 |
 三 清 圣
 七 宝 林
 长 乘 白

2312 3.532 1. 6 | 553 2. 3 5 3 | $\frac{3}{4}$ 5 0 6.765 3 5 5 32 |
 浩 妙 难
 中 朝 上
 鹤 游 三

3 - - - | (X X X X X X | X X X X X X | X X X X X X) |

量
帝
界

5765 6 6 27 1 6 | 1.2i6 5. 65 3.535 | 6.765 6i 56i 653 |

一
五
每

句
明
驾

能
宮
青

2.312 3.532 1. 6 | 5.3 2.3 5.3 | 50 6765 35 5 32 | 3--- :||

消
内
牛

万
礼
遍

劫
虚
十

殃
皇
方

步 虚

1 = F $\frac{2}{2}$

台湾中南部灵宝派韵腔

6 - 2 3 | 2 32 1 6 | 2 5 32 3 | 3 - 3 - |
道 德 无 为 静

2 3 2 3 | 2 2 1 6 | 2 5 32 3 | 3 - 3 3 |
真 香 妙 洞 然

2 3 2 16 | 1 - 6 1 | 6 31 25 31 | 2 - 2 - |
氤 氲

5 5 3 5 | 3 32 3 - | 5 5 3 2 | 1 3 2 - |
通 法 界

2 23 43 2 | 1 - 6 1 | 2 31 2 - | 2 - 3 3 |
连 (伊下)

2 32 1 6 | 2 5 32 3 | 3 - 3 3 | 2 3 2 16 |

彻

高

天

1 - 6 1 | 6 3 1 2 3 1 | 2 - - - | 5 5 3 5 | 3 32 3 - |

瑞

散

三

5 5 3 2 | 1 31 2 - | 2 23 #43 2 | 1 - 6 1 |

清

境

2 31 2 - | 2 - 3 3 | 2 32 1 6 | 2 5 32 3 |

详 含

九

炁

3 - 3 3 | 2 3 2 16 | 1 - 6 1 | 6 31 25 31 | 2 - - - |

烟

金

童

5 5 3 5 | 3 32 3 - | 5 5 3 26 | 1 31 2 - |

并

玉

女

2 23 #43 26 | 1 - 6 1 || $\frac{4}{4}$ 2 5 3 2 1 3 | 2 - ||

传 奏 高 真 前

小 赞

香港圆玄学院
道科度幽乐谱

$\text{♩} = 100$

$\frac{2}{4}$ 6 3 2 12 | 3 2 1 | 2 356 | 5 1 || 35 6 5 5 |

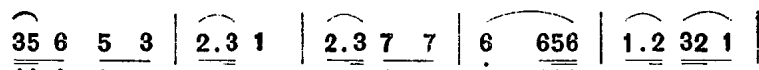
虚(呀)灵(呀)(哎)

妙(哇)

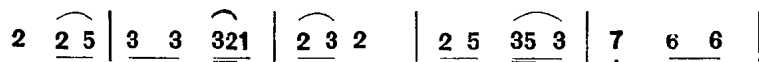
相最

庄(啊)严(哪)

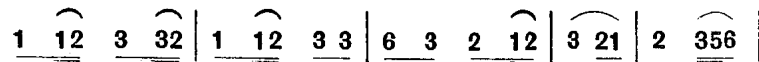
高(啊)天(哪)



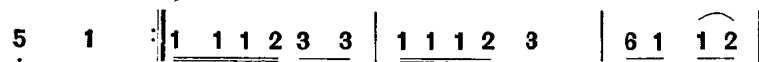
最庄严(啊)手握杨枝(啊)(呀)坐(哇)
高(啊)天(啊)口宣白简(啊)(呀)开(呀)



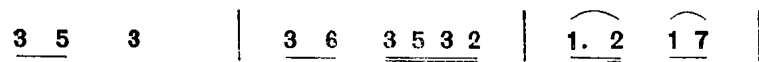
宝(啊)莲(啊)坐宝莲(哪)玉女(呀)持幢(呀)
冥(哪)开(啊)开冥漠(哪)法布(呀)慈云(呀)



随(呀)御(呀)随(呀)御辇金(啊)童(哪)(啊)捧(哪)



节下遍(啊)大千(啊)遍(哪)大千 万善(呀)



至(啊)真登(哪)宝(呀)座(呀)

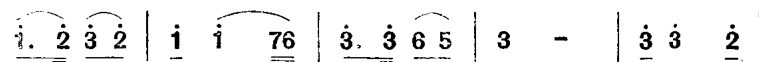


威光直(哪)接(哪)斗牛边

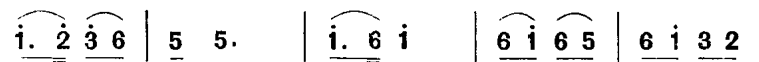
请神曲

1=C $\frac{2}{4}$

山西子长县
冯米子传唱



太子爷(呀)出了正东撞见了



一老翁啊弓腰头低眼花又耳

1 - | 5 5 6 | 1̣. 5 3̣ 2̣ | 1̣ 1̣. | 3̣ 3̣ 6 1̣6 |
 聋 拐杖 儿 不 离 手呀 我父延寿

5 5. | 6 3̣ 3̣ | 2̣ 3̣2̣ 1̣ | 6 1̣ 6 5 |
 尊 呀 十 方 (这) 灵 宝 咽喉 大天

3 3 5 | 6 6 3̣ 3̣ | 6 6 6 7̣6 | 5 5. |
 尊(呀) 十 方 灵 宝 咽 喉 大天 尊(啊)。

小 开 门

1=A $\frac{4}{4}$

武当山 方继权传谱

$\text{♩} = 72$
6 1̣ 3 5 | 6 - 3 5 2 3 | 1 - 6 1̣ 5 1̣ | 6. 5 1̣ 7 6 |

0 1̣.6 5 5 6 | 1̣ - 6 5 3 2 | 5 0 6 1̣ 6 5 |

3 5 1 2 3 6 5 | 3 0 5 5 1̣ | 6 5 3 5 2 3 |

1 - 6 5 6 | 3 2 1̣ 6 5 1̣ | 1 1 2 3 5 |

3 5 1 2 3 - | 3 3 5 6 1̣.6 | 5 5 6 1̣ 6 |

2̣ 3 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 1̣ 5 6. 5 1̣ 7 | 6 - |

迎 仙 客

1 = C $\frac{2}{4}$

上海白云观曲牌

$\text{♩} = 40$

3 2 5 3 | 6. i 7 2 | 6753 6 | 6i2 3 2 | 5 3 6. i23 |

i 23i7 | 6 i 532 | 3.2 5i7 | 6i2 5 4 | 3 2 4 |

321 3 | 3 2 3 | $\frac{6}{\text{♩}}$ 23i7 | 6 $\frac{6}{\text{♩}}$ 5 2 | $\frac{4}{\text{♩}}$ 3 236 | 1 - |

1.3 2 3 | 6 123 | 1 1 6i23 1 - | 1 3 2 1 | 3.5 6 i |

$\frac{6}{\text{♩}}$ 5.3 2 4 | 3 - | 3 2 5 3 | 6i2 3 2 | 5 3 6i23 | i 6. i |

232 i | i $\frac{3}{\text{♩}}$ 2 1 || 3.2 5 3 | 6i2 564 | 3 - | 3 - ||

一 封 书

1 = F $\frac{2}{4}$

(小笛曲)

苏州玄妙观曲牌

3 - | 6 5 3 2 | 3 5 3 2 | 1 - | 2 1 | 1 6 5 | 6 - |

2 5 3 2 | 1 6 | 0 1 2 1 | 6 - || 3 5 6 5 | 6 - | 3 5 |

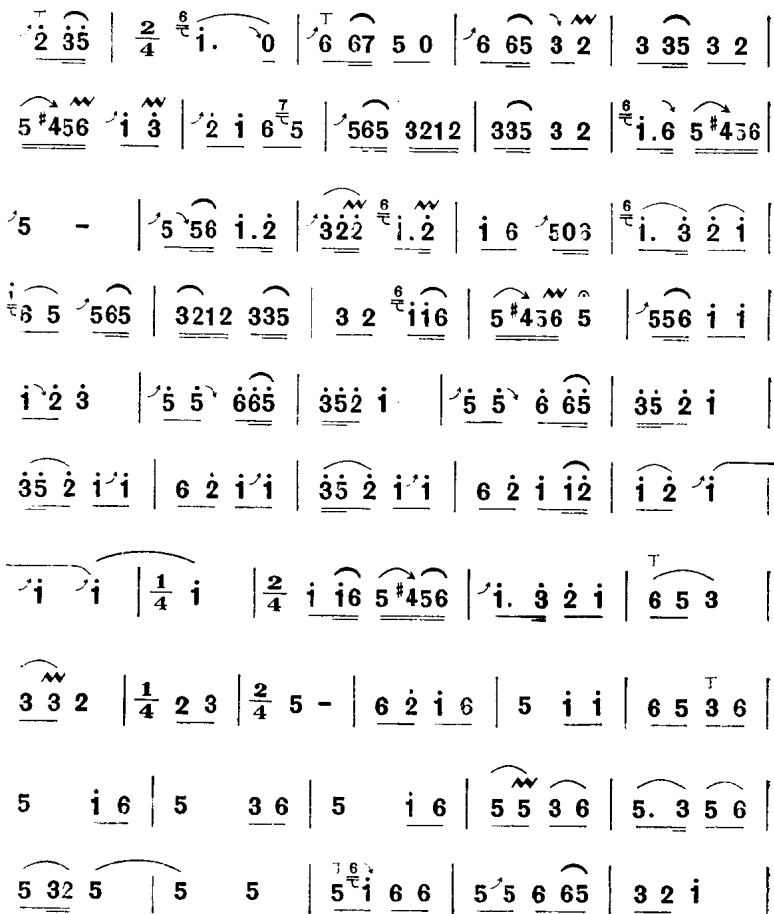
6 - | 6 i 6 5 | 3 - | 6 5 3 2 | 3 5 3 2 | 1 - | 2 1 |



青 羊

(单管曲)

崂山村庙道曲

$$1 = \flat E (\text{筒音} 2 = f')$$


1. 2 3 53 | 2 2 3 | 2 2 3 | 2 - | 5 5 665 |

3 2 1 | 1. 6 5 6 | 1. 2 | 3 5 2 3 | 1 2 1 |

6 6 5 | 6 6 5 | 6 - | 6 - | 6 0 ||

附录二

本书主要征引、参考书目 及文论举要

- 《道藏》文物出版社、上海书店、天津古籍出版社。
- 陈国符：《道藏源流考》中华书局，1963年。
- 陈樱宁：《道教与养生》华文出版社，1989年。
- 李养正：《道教概说》中华书局，1989年。
- 傅勤家：《中国道教史》[台湾]商务印书馆，1984年。
- 任继愈主编：《中国道教史》上海人民出版社，1990年。
- [日]窪德忠：《道教史》上海译文出版社，1987年。
- 闵智亭：《道教仪范》中国道教学院教材，1990年。
- [日]福井康顺等：《道教》（第一卷）上海古籍出版社，1990年。
- 陈雄群：《道教神话》新华出版社，1990年。
- 《道教》中国大百科全书出版社，1990年。
- 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中国大百科全书出版社，1989年。
- 张继禹：《天师道史略》华文出版社，1990年。
- 王明：《抱朴子内篇校译》中华书局，1985年。
- 王明：《太平经合校》中华书局，1960年。
- 张立文主编：《道》中国人民大学出版社，1989年。
- 胡孚琛：《魏晋神仙道教》人民出版社，1989年。
- 任法融：《道德经释义》三秦出版社，1990年。

- 任继愈：《老子新译》上海古籍出版社，1978年。
- 孙振声：《易经今译》海南出版社，1988年。
- 闵智亭等：《道教仙话》华夏出版社，1989年。
- 马书田：《华夏诸神》北京燕山出版社，1990年。
- 刘仲宇：《中国道教文化透视》学林出版社，1990年。
- 《儒·佛·道与传统文化》中华书局，1990年。
- 吕鸿儒·辛世俊：《宗教的奥秘》河南人民出版社，1989年。
- 《苏州道教艺术集》中国舞蹈艺术研究会编印，1956年。
- 史新民主编：《中国武当山道教音乐》中国文联出版公司，1987年。
- 史新民主编：玉溪道人闵智亭传谱《全真正韵谱辑》中国文联出版公司，1991年。
- 《湖南音乐普查报告》中国音乐研究所编，1960年。
- 曹本冶编：《道科度幽乐谱》香港圆玄学院，1990年。
- 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》人民音乐出版社，1981年。
- 刘再生：《中国古代音乐史简述》人民音乐出版社，1989年。
- 傅惜华编：《古典戏曲声乐论著丛编》人民音乐出版社，1983年。
- 《中国民族音乐大系》东方音乐学会编，上海音乐出版社，1989年。
- 《民族音乐概论》人民音乐出版社，1983年第3版。
- 吴超：《中国民歌》浙江教育出版社，1989年。
- 刘晓民：《词与音乐》云南人民出版社，1985年第2版。
- 《燕乐探微》上海古籍出版社，1989年。
- 蔡仲德注译：《中国音乐美学史资料注译》人民音乐出版社，1990年。
- 蔡仲德：《中国音乐美学史论》人民音乐出版社，1988年。
- 蒋孔阳：《先秦音乐美学思想论稿》人民文学出版社，1986年。

张岱年主编：《中华的智慧》上海人民出版社，1989年。

汉·班固《汉书》中华书局。

清·张廷玉《明史》中华书局。

李养正：《“太平经”中的音乐理论》《道协会刊》第17期，1985年，《黄钟》1990年第1期转载。

陈大灿：《道教音乐初论》《道协会刊》第13期，1984年。

寒声：《中国道教音乐散论》《音乐舞蹈》1990年第1期。

武艺民：《琐谈道教音乐的起源与发展》《音乐舞蹈》1990年第1期。

张鸿懿：《北京白云观的道教音乐》《中国音乐》1990年第4期。

李玉珍：《东北新韵初探》《乐府新声》1990年第1期。

詹仁中、蔡惠铭：《道曲情趣管见》《音乐学习与研究》1989年第1期。

詹仁中：《胶东道情的民俗特点》《音乐艺术》1984年第3期。

周振锡：《“斗姥宝诰”试析》《黄钟》1990年第1期。

刘红：《武当山道教音乐研究》武汉音乐学院1991届硕士学位论文。

甘绍成、董阳：《川西地区道教音乐调查报告》《音乐探索》1988年第2期。

祝建华：《“大明御制玄教乐章”与武当山道教音乐》《黄钟》1990年第1期。

潘忠良：《巨鹿道教音乐》《中国音乐》1990年第2期。

陈天国：《潮州道教音乐》《星海音乐学院学报》1989年第4期。

《中国道教音乐·上海卷“迎仙客”》中国唱片公司上海分公司，1985年。

景蔚岗：《晋北道教音乐字谱翻译的宫调问题》《音乐舞

蹈》1990年第1期。

杜棣生：《武当山道教音乐概述》学术会议提交论文。

吕锤宽：《台湾道教音乐源流略稿》[台湾]《艺术学》
1989年第3期。

曹本冶：《道乐研究与香港道乐》《黄钟》1991年第4期。

后 记

当我们接受《道教音乐》一书的写作任务时，心情是复杂的：中国道教协会及《中国道教文化丛书》的主编之信任，使我们感激；能够在道教文化这块园地里植上一株绿苗，也使我们振奋；而写作这一专著所存在的难度，却又使我们踌躇。

道教音乐并不是一个纯音乐范畴的简单命题，它是道教文化的重要组成部分。撰写《道教音乐》，就要将其置于整个道教文化的大背景下，应用准确翔实的史料和田野工作获取的大量生动素材，客观地描述道教音乐广博的外延，深刻地揭示其丰富的内涵。这于末学的我们，并非是一件轻而易举的事情。况且，道教音乐研究作为一项重要课题，重新起步的时间尚不长，我们涉足这一领域的时间就更短，要顺利完成这一书稿的撰写，总感心有余而力不足。因此，在《中国道教文化丛书》主编向我们约稿后，时逾两载，迟迟未敢贸然动笔。

对于中国道协以及丛书主编的热情鼓励和再三催促，推却和拖延已是不恭，我们这才斗胆以试拙笔，聊成书稿。

《道教音乐》书稿的完成，不仅是武汉音乐学院道教音乐研究室几位同仁集体智慧的结晶，而且是道教学者和音乐学家对道教音乐整理、研究成果的荟萃。书中除反映了编著者自己的观点和研究成果外，也吸取了前人及时贤对道教音乐收集、整理、研究的成果。从某种意义上来讲，没有后者，也就不会有本书书稿的完成。

《道教音乐》又是我们将自己的学习和研究向宗教界、音

乐界及社会上的有关人士作出的一份书面汇报。由于我们长时间从事的是音乐专业技术与理论的教学工作，文史方面的功力深感不足，因此，书中观点之确立，史料之引用，定会有这样或那样的错误；又由于我们所把握的材料有限，在对道教音乐作具体介绍和分析时，挂一漏万的情况在所难免，恳请广大读者予以批评指正。总之，我们用这种形式就教于道教文化专家、学者和广大读者，以期我们的研究工作跨上一个新的台阶。

本书的写作提纲由周振锡、史新民拟定，各章撰写分工如下：周振锡：第二、第六章；史新民：第一、第十章；王忠人：第七、第八章；刘红：第三、第四、第九章；向思义：第五章。全书由周振锡、史新民统稿。

本书的写作，始终得到了《中国道教文化丛书》主编、著名道教文化学者李养正先生和中国道教文化研究所所长闵智亭道长的大力支持和具体指导，从写作提纲的审定到书稿的批阅，他们都付出了辛勤劳动，在此谨致谢忱。

著 者

一九九一年十一月于武昌