

厦门朝天宫“道学教材丛书”之三

詹石窗 郭汉文◎主编

道教音乐学

蒲亨强◎著

宗教文化出版社

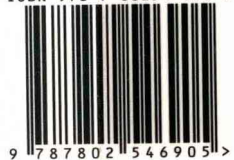
本书较详论述道教音乐的全貌和特点，注重理论与实践相结合，力图能付诸教学与研究之实践。

全书基于作者多年的调研心得，兼收并蓄前人的相关成果，运用音乐形态学、美学、古今互证和跨学科的方法，多角度多侧面地研究阐释道教音乐——尤其是仪式音乐之现状、历史、风格、价值及功能。

本书作为道内人士学习、研究、传承道教仪式音乐的参考教材，亦可作为广大道外读者体认道乐之面貌、本质、神韵、价值和历史地位的入门书，从中领悟道乐在当代的积极文化意义。

上架建议 宗教 道教

ISBN 978-7-80254-690-5



定价：40.00元

厦门朝天宫“道学教材丛书”之三

詹石窗 郭汉文◎主编

道教音乐学

蒲亨强◎著



宗教文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

道教音乐学/蒲亨强著. --北京:宗教文化出版社,2013.4

ISBN 978-7-80254-690-5

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

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第070976号

道教音乐学

蒲亨强 著

出版发行: 宗教文化出版社

地 址: 北京市西城区后海北沿44号 (100009)

电 话: 64095215(发行部) 64095234(编辑部)

责任编辑: 霍克功(hkgshr@sina.com)

版式设计: 陶 静

印 刷: 北京柯蓝博泰印务有限公司

版本记录: 787×1092毫米 16开本 15.25印张 300千字

2013年4月第1版 2013年4月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-80254-690-5

定 价: 40.00元

国家“985 工程”四川大学
宗教·哲学与社会研究创新基地项目成果
国家社会科学基金特别委托重大项目
“百年道教研究与创新工程”阶段性成果
厦门市朝天宫道学讲堂项目成果
四川大学老子研究院项目成果

“道学教材丛书”编委会

主 编 詹石窗 郭汉文

编 委(以姓氏笔画为序):

于国庆	冯静武	刘仲宇	张松辉	张 景	张泽洪
张 欣	李 凯	何振中	杨玉辉	杨 燕	林观潮
郑志明	周克浩	赵 敏	姜守诚	盖建民	黄永锋
谢清果	蒋朝君	曾理彦	蒲亨强	雷 宝	

总序

中国共产党第十七次全国代表大会号召大力弘扬中华文化,“建设中华民族共有精神家园”。这不仅为我国未来的文化发展繁荣指明了方向,而且为振兴中华民族建构了宏伟的思想蓝图。实现中华民族的伟大复兴,需要在经济、政治、军事和文化等诸多方面努力拓展。其中,文化传承与文化创新是至为关键的一环。有鉴于此,我们经过认真考虑,组织编写《道学教材丛书》。

道学之名,典出《隋书·经籍志》,原指老庄道家及其有关“道”的学说。这里所说的“道学”是以“道”为宇宙万物之发源和思想根柢,以道家 and 道教的发生、发展流变为对象,以探索宇宙、生命和社会奥秘为目标,以发掘生存智慧为指归,以“道”为终极关怀的学说。概括而言,道学即道家与道教之学。

在历史上,道学曾经产生重要作用,在当今的国际社会,道学依然具有广泛影响。尤其在改革开放以来,作为道学主要传播团体的道教组织逐步恢复,成为社会建设的一支重要力量。然而,由于种种原因,当今的道教面临着诸多困难,其中最重要的问题是精通道学的人才依然相当匮乏。中国道教协会以及一些省级的道教协会虽然已经办起了道教学院,但每年招生不多,不能适应社会需求。在各地道教学院的教学中,教材建设依然有待加强。因此,编纂《道学教材丛书》对于道教人才培养具有重大意义。

传统道学有一面旗帜,这就是黄帝。庄子、列子、文子等先秦道家都宣传黄帝。战国以来,黄、老并称,道家学术繁荣昌盛。到了道教创立之后,黄帝更成为修炼而成的第一位神仙。在《道藏》中,冠以黄帝之名的经典有数十种之多,表明黄帝具有很高地位。不言而喻,黄帝象征着中华民族的凝聚力,也象征着国家统一与和谐。道教高举黄帝旗帜,凸显了爱国爱教的思想传统。道学文化体系中这种爱国爱教的精神在今天的道风建设中尤其重要。编纂《道学教材丛书》,也是为了在当代更好地发扬道教的爱国爱教精神,探讨其理论基础,促进道教与当代社会发展相适应。

从更为广阔的视野和发展长景看,编纂《道学教材丛书》也有助于提升文化软实力。毋庸置疑,经过了30年改革开放,我国的经济规模增长迅猛,人民的物质生活水平大大提高,中国“和平崛起”成为国际社会的热门话题。但是,在文化软实力建设方面与我国



作为世界大国的地位是不相称的。因此,中央把提高国家文化软实力作为长期发展的治国方略。如何提高国家的文化软实力?其内容是多方面的。我们以为,继承与弘扬传统道学应该摆在国家文化软实力建设的总体规划之中,而编纂《道学教材丛书》可以说是提高我国文化软实力的一项实际行动。

本教材编写贯彻“总结成果,准确系统,面向社会,深入浅出”的十六字方针。从教学需要考虑,这套教材的主体乃是围绕道家与道教文化的基本内容来编纂的。不过,就培养目标来看,课程设置不能过于单一,必须有更为宽广的知识面。所以,本教材丛书也规划了部分相关的课程选题,例如儒家文化、佛教文化知识方面也在本教材丛书中有所体现。为了培养学生的经典阅读能力,凡是概要介绍或专题知识论述的教材,最后都附有经典文本选读。此外,我们还专门选择了一些基础性经典,以通说和注释相结合的方式建构成为一个系统,旨在倡导读经、解经、说经的风气,提升学员的理论水平。

《道学教材丛书》从策划开始到编纂完成,得到了国家宗教局、宗教文化出版社的大力支持,得到了福建省民族与宗教事务厅以及厦门市民族与宗教事务局的关心。许多热心的企业家、道教界信士也慷慨解囊,大力帮助,共襄盛举,终于促成了这项重要的文化建设工作。借此机会,我们对关心、支持、帮助本教材编纂工作的各级领导、所有热忱帮助的朋友表示衷心感谢。

编写道学教材是一项攸关人才培养的基础性工作,具有很强的政策性和学术性,所以必须精心组织,精益求精。为此,我们发动了学术界的一批名家撰稿。与此同时,为了培养新人,我们也吸收了一些经过专业训练的、较为年轻的学者参与。在初稿完成之后,我们组织有关专家审阅,力图使这套教材更加严谨,更加具有学术性、实用性。但由于水平所限,这套教材可能存在这样那样的缺点,乃至错误,殷切期望广大读者批评指正。

是为序。

詹石窗 郭汉文

2012年2月10日

目 录

总 序	詹石窗 郭汉文	(1)
导 论		(1)
第一章 道教音乐的萌芽及形成		(7)
第一节 初萌		(7)
一、《太平经》的音乐思想		(8)
二、早期道教科仪音乐实践		(9)
第二节 道教音乐的改革与形成		(10)
一、葛洪音乐理论与新道派的仪式音乐构建		(10)
二、寇谦之的科仪改革		(11)
三、陆修静构建仪式音乐传统		(12)
第二章 道教音乐的继承发展		(16)
第一节 唐代科仪音乐		(16)
一、杜光庭与其《道门科范大全集》		(17)
二、杜光庭与其《太上黄箓科仪》		(19)
三、黄箓斋中突出音乐的几种仪式		(22)
第二节 北宋科仪音乐		(23)
一、《玉音法事》的内容及其意义		(23)
二、北宋道曲的新发展		(27)
第三章 道教音乐的转型与定型		(29)
第一节 南宋、元：度亡仪式音乐的转型		(29)
第二节 科仪音乐的教育传承		(30)
第三节 明清：科仪音乐的定型		(32)
一、明皇室的道教仪式改革		(33)
二、明皇室的道教音乐		(34)



三、明清科仪音乐的延续情况	(37)
第四章 课诵仪式音乐	(40)
第一节 现状与历史	(40)
一、运用现状	(40)
二、源流考	(44)
第二节 课诵音乐运用特点	(46)
一、全真道课诵音乐运用特点	(47)
二、正一派课诵音乐运用特点	(48)
第五章 上表仪式音乐	(51)
第一节 历史与现状	(51)
一、源流考	(51)
二、当代现状	(53)
第二节 上表音乐的运用特点	(56)
一、上玉皇表	(56)
二、三清表	(57)
三、上老君表仪	(58)
第三节 音乐形式特征	(59)
第六章 度亡仪式音乐	(61)
第一节 历史与现状	(61)
一、萌芽:北魏的“亡人设会”	(61)
二、雏形:南朝的“中斋仪”	(62)
三、正式形成:唐代的“玄都大献”仪	(63)
四、继续发展:宋元“黄篆斋”	(64)
五、完善定型:明代的理论与实践	(64)
六、定型:清代的“施食”仪	(65)
第二节 全真道“施食”仪式音乐	(67)
第三节 正一道“忏灯”仪式音乐	(74)
第四节 火居道“赈济”仪式音乐	(76)
第七章 全真道的仪式音乐	(79)
第一节 唱腔的基本类型	(82)
第二节 韵腔的旋律体系	(84)
一、十方韵	(84)
二、个性化的全真韵	(89)
三、地方韵	(96)

第三节 法器音乐	(103)
一、常用法器	(103)
二、法器的神秘性	(104)
三、法器牌子及其艺术特点	(106)
第四节 音乐风格	(108)
一、静柔的审美风格	(108)
二、超地域的空间风格	(109)
三、古老的时间风格	(109)
第五节 宫观音乐实例选介	(110)
一、北京白云观	(110)
二、西岳华山	(113)
三、西安八仙宫	(115)
第八章 正一道“住观派”的仪式音乐	(120)
第一节 历史简况	(120)
第二节 仪式音乐概况	(121)
一、课诵仪式音乐——以上海白云观为例	(121)
二、祈禳仪式音乐——以苏州祈祥醮为例	(122)
三、度亡仪式音乐——以上海白云观“忏灯”为例	(123)
第三节 音乐体裁	(124)
一、唱腔	(124)
二、器乐	(124)
第四节 音乐风格	(125)
一、细腻典雅的审美风格	(125)
二、趋时性与乡土性的时空风格	(125)
第五节 宫观音乐实例选介	(126)
一、苏州玄妙观	(126)
二、江西龙虎山天师府	(129)
第九章 火居道的仪式音乐	(132)
第一节 仪式音乐概况	(132)
一、湖北谷城“赈济”仪式音乐	(132)
二、台湾火居道仪式音乐	(138)
第二节 音乐体裁	(140)
一、唱腔特点	(141)
二、器乐特点	(141)
第三节 审美风格	(142)



第十章 灵宝派在道乐史上的地位	(144)
第一节 东晋南朝时期的灵宝派道乐	(144)
第二节 隋唐五代的灵宝派道乐	(145)
第三节 宋元时期的灵宝派道乐	(147)
第四节 明清时期的灵宝派道乐	(147)
第十一章 道教的音乐观、审美风格及文化背景	(151)
第一节 道教的音乐观	(151)
一、“神造仙设,自成宫商”的音乐本体观	(152)
二、“通神降魔,修道养生”的音乐功能观	(153)
三、“雅妙宛绝,难以名状”的审美观	(154)
第二节 道教音乐的审美风格	(155)
一、审美形态特征	(156)
二、崇尚阴柔的审美风格	(158)
第三节 道乐审美风格的文化基础	(161)
第十二章 道教音乐的传承体系	(167)
第一节 传承实体	(168)
一、道乐传承客体:经文、经韵、乐谱	(168)
二、传统的主体:道乐传人	(171)
第二节 传承方式	(175)
一、“照本宣科”法	(175)
二、“剽学”法	(176)
三、“口传心授”法	(177)
第三节 传承制度与生态	(178)
一、住观清修制度	(178)
二、传教活动	(179)
三、传戒活动	(180)
四、正一道私家传承的文化背景	(181)
第十三章 道教音乐的曲目及运用特点	(183)
第一节 曲目构成概况	(183)
第二节 曲目来源及分类	(184)
一、源于经文或仪式的曲目	(184)
二、沿用古乐曲目	(200)
三、源于民间音乐的曲目	(201)

第十四章 道教音乐与修道养生	(203)
第一节 净化生命的音声	(203)
第二节 诵经音声与人体健康	(205)
第三节 道教仪式音乐的养生功能	(207)
第十五章 道乐与中国传统音乐	(211)
第一节 道教与中国宫廷音乐	(211)
一、历代皇官运用的道教音乐	(211)
二、唐明皇与道教音乐	(213)
三、宋徽宗创作、推行道教音乐	(214)
四、道乐与宫廷音乐关系论	(215)
第二节 道教与佛教音乐	(216)
一、仪轨之借鉴	(216)
二、佛经文体的影响	(217)
三、佛道音乐关系论	(218)
第三节 道教与中国文人音乐	(218)
一、琴乐中的道教影响	(219)
二、词乐的道教影响	(219)
三、道教对词人音乐家姜白石的影响	(219)
第四节 戏曲音乐中的道教影响	(220)
一、戏曲题材剧目的道教影响	(220)
二、戏曲创作主体的道教影响	(221)
三、戏曲科范源于道教	(222)
四、戏曲音乐形式中的道教影响	(222)
第五节 道教与民族器乐	(224)
一、道教器乐艺术特点	(225)
二、道教对民族器乐结构思维的影响	(225)
三、道教与民间乐种之融合	(227)
第六节 道教对民歌的影响	(228)
一、民歌中的仙道风味	(228)
二、道教仪式对民间风俗仪式歌的影响	(229)
三、道乐给民歌旋律增添了特异色彩	(230)
附录:本书曲例名目	(233)

导 论

在道教学研究领域中,道教音乐研究相对较为晚起,也较为薄弱。首先是研究时间较短。从清末到上个世纪 80 年代,道教仪式多被视为封建迷信活动而遭到社会的冷遇,伴随仪式的音乐活动也处于停滞或半地下的状态。上个世纪 50 年代初在扬州、苏州、湖南等局部地区,有少数专家开始作了一些零星的道教音乐搜集整理。上世纪 80 年代末期,由于中国共产党改革开放政策的实施,道教逐步恢复了正常的宗教活动,诸多老一辈仪式音乐家被请回宫观传授仪式,道教音乐随之重新在宫观山林鸣响起来。恰逢当时全国正在有组织地开展民族音乐五大集成的抢救传统音乐遗产的宏大工程。道教音乐作为民族器乐集成的内容而被学者们纳入了全面采录搜集的范围,此项工作因此很快在全国铺开。道教音乐的学术研究也随之纳入众多音乐学者的研究日程。回顾道教音乐进入学术界的历程,虽然将近有百年历史,但真正全面深入的研究时间实仅有 30 多年。

其次是研究队伍相对较弱小。道教音乐的研究人员多原是从从事民族音乐理论教学研究的专家学者,他们大多并无道教专业知识的背景,对于道教音乐知识也一向陌生,因而他们大都是匆忙上阵,临阵磨枪,边学习边搜集边研究,他们对道乐的研究更多带有业余性质。直到现在,完全以道教音乐为专门研究领域的学者还是屈指可数。

尽管如此,近 30 年来道教音乐整理研究的成果还是引人注目的。在中国宗教音乐研究领域来看,道教音乐研究无论在成果的推出、人才的培养方面,都是首屈一指的。

目前中国高校音乐专业教育中已开始将道教音乐纳入了教材和教学体系,从学士到硕士到博士都安排了道教音乐的教学内容,并已培养出相当数量的以道教音乐为专题研究的硕士、博士,他们多已成为全国高等音乐院校或音乐研究机构的领导或骨干力量,道教音乐的学术研究成果在整个中国音乐学研究中已自成一体,引人瞩目。

在中国宗教音乐研究领域中,道教音乐研究能取得如此显著成绩和进步,主要有三个原因。

一是道教音乐本身具有的艺术魅力和珍贵价值。从目前研究成果来看,道教音乐所独具的阴柔幽静之美,在很大程度上集中体现了中华民族的音乐审美精神;她的许多至今仍在宫观传唱的经韵曲目,是历代传统音乐的积淀,最古老的已有 1800 多年的历史,具有十分宝贵的历史价值。道教音乐至今在中国人民的精神生活中仍然发挥着净化心灵、修养身体、和谐民心的重要作用。

二是道教音乐产生于中国本土,她与中国传统音乐品种有着千丝万缕的血缘关联,因而中国学者对她比较熟悉,容易理解,也易于进入这个研究领域。



三是大量从事传统音乐研究领域的中国学者,对道教音乐遗产抱有深厚民族情感和抢救保存她的历史使命感,不少资深的学者一当接触到她,就毅然投身于这个新的研究领域,衣带渐宽终不悔,在这个领域中长期耕耘,为探索道教音乐的奥秘而作出了诸多贡献。

笔者作为较早投身于道教音乐调查研究的学者,在30多年的专门研究过程中,深刻感受到道教音乐确实是一份非常珍贵的中国传统音乐遗产,她不但值得我们花大力气研究总结她的本质和特点,更需要我们花大力气好好地保存和发扬光大,以使她能够千秋万代地传承下去,为当代中国人提供心灵的慰藉、审美的愉悦、创作的灵感。

然而,时至今日,对道教音乐的研究、保存和教育传承工作,更多是在道外的音乐专业教育领域进行。在保存实施道教音乐的道教内部,反而做得较少,多处于自生自灭的境地。这是颇令人遗憾的状态。我认为,将道教研究成果传输于道教内部,并由道教人士在他们的实践中传承下去,将具有更重要的意义和价值。因为,道士毕竟是传承道乐的主体,道乐的生生不息,历史上主要是由直接运用她的道士们承担这个任务的,这是专业人员所无法代替的事,今后仍然不能改变这个格局;其次,道士最能感受和接受道乐的传统和神韵,只有他们重视并投身于道乐的教育传承,才可能最大限度地保存道乐的传统和神韵。然而当前道教内部的道乐传承情况却并不乐观,人才培养多面临青黄不接,很多娴熟于道教仪式音乐的老道长们已驾鹤西去,学有专长的中年骨干也多已流失海外或还俗,使得刚入行的年轻道士缺乏有效的传承机制,难以得到专门的传授培训,长此以往,道教自身也就可能逐渐远离或丢失正宗的音乐传统。当前各地道观运用的道教音乐,已不同程度出现了不熟悉或偏离传统的现象,这不啻于敲响了道乐传统特色面临失传的警钟。

我在多年道乐研究中已明确认识到,道教音乐最重要的当代价值在于她的“活文物”性质,即古老传统韵味的保留,在当代社会条件下,道乐特色已在受到各种世俗趣味的冲击,诸如所谓现代化、社会化、大众化、专业化等改造思想,不光在音乐专业圈内有所表现,也不可避免地渗透到道教内部中。如果我们不坚守一个保留传统特色的信念,那么一当道乐失去了她固有的传统模式和特色,她的艺术价值和当代意义也必将不复存在。

我在多年前已萌生一个想法,有必要将尚存的道教仪式音乐做成专辑或教材,颁布全国道观作为运用和教育的标准范本,以使古老传统在道观日常运用中得以保存和延续。限于人力物力,一直无法完成这一想法。因为这项工程需要道内道外识者共同努力方可完成。

令人感到欣慰的是,当前在四川大学老子研究院詹石窗教授和厦门朝天宫郭汉文道长的倡导组织下,这项工作终于以“道学教材丛书”这一更加全面系统严谨的方式展开了。

我作为“道教音乐学”分册著者受邀进入这一工程队伍,在深感荣幸之余,更感责任重大,自觉应该不遗余力地投入编写中,以望为道乐的传承作出应有贡献。

“道教音乐学”是系统描述研究道教音乐全貌和本质特点的一门新兴学科领域,也是一门跨学科性质的学问。道教音乐丰富多彩,博大精深,除了需要掌握较深厚的音乐学与道教学这两门基础学科的知识,还要懂得历史学、文献学、文化学甚至人体科学等方面的相关学科知识,才可能逐步认清它的真相。这些特点既增加了研究的难度,也扩大了研究的空间,具有



较强的挑战性。

道教音乐根植于中国传统音乐的良田沃土,在研究道教音乐时,必须澄清一个基本问题:道教音乐与中国传统音乐是什么关系?道教音乐在中国音乐中占有一个什么地位?关于这个问题,以往音乐学界权威人士大都持单向思维的观点,认为道教音乐既是产生于中国民间,自然是受民间音乐影响而形成的产物,一些专家甚至认为道教音乐只是对民间音乐的利用或歪曲。这种观点形成于对道教音乐还缺乏全面深入研究的时期,或情有可原。但在经过了近30年研究的今天来看,显然是不全面的、不正确的。在已有大量事实材料和研究成果积累的今天,我们应该考镜源流,正本清源,对这个问题作出更符合历史真相的回答。

我认为,首先,道教音乐与其它中国传统音乐品种的关系,并非单向影响的关系。固然中国传统音乐民间音乐对道教音乐的形成有着广泛和深刻的影响,但这只是问题的一个方面。由于道教特殊的宗教机制和生态环境,使得其音乐的形成发展有了特殊的形态和品格。比起一般民间音乐来说,道教音乐在宗教信仰和仪式的制约下,更容易保留古老传统,从而将中国传统音乐的古老面貌较多保存下来;同时,道教音乐的传习具有特殊的方式和环境,使其保存传统比较其它民间音乐更为方便有效。

我多年的研究已表明,道教音乐保存了较多中国古乐的特点,使它成为中国音乐精髓的集中体现。中国音乐的审美情趣和形式特点,在道教音乐中得到集中、提炼和保存。从道教音乐中,我们可以更直接地、纯粹地体验到中国音乐和谐、虚静、含蓄的美感。

道教音乐一当形成它固有的传统模式,比如歌舞乐一体的表演形式、结构的长大严谨、旋律的深沉柔美、节奏的自然顺畅以及变奏方式的丰富多彩,都不同程度地对中国传统音乐诸多品种产生反影响力,甚至促成了某些传统音乐品种的产生和发展。这方面我们已有诸多研究实证材料。这里仅举一二典型例证。

著名的苏南吹打音乐,过去年代称为“梵音”,其艺术性达到很高的造诣。理论界以往都认为它是江南民间吹打音乐。但事实上,苏南吹打乐班成员过去多是道士,名震全国的苏南鼓王朱勤甫,本人就是火居道世家出身。乐班所奏吹打乐曲牌,也多源出于道场仪式音乐。

著名艺人瞎子阿炳,创作了多首脍炙人口的二胡琵琶名曲,以往都称为民间艺人和民间乐曲。但事实上阿炳也出身于道教世家,其父亲华清和是无锡雷尊殿的当家住持。阿炳的音乐技能即师从其父而习得,他创作的二胡名曲也多取材于道教音乐。

再如正式形成于宋代的中国戏曲音乐,其唱念做打的综合表演形式,人物表演的程式性,科范动作,曲牌联结的套曲形式,综合构成了中国戏曲音乐的特有样式。然而这种样式早在道教仪式音乐中已全然具备,时间早在南朝刘宋时期。从这样的时间和形态比较中,我们不难得出新的结论:道教对中国戏曲音乐的形成起到重要的启示和推进作用。

总而言之,道教与中国传统音乐是相互影响的关系,它是中国传统音乐的重要成员,在许多传统音乐品种发生发展过程中,道教音乐起到重要影响和推动作用。

道教音乐大都与各种仪式相伴随,可以说,没有道教仪式,就没有道教音乐。道教仪式是道教信仰的具体实践,其种类繁多,历史悠久,且大都有文献记载,具有历史连续性和保守性。



在信仰和仪式制约下,道教音乐在发展过程中逐渐形成了独树一帜的一些特点。

第一,表演结构独特。道教音乐是歌舞乐一体的表演体系,它的主体是若干经韵歌曲的联结而演唱经文,各种仪式均采用长大而有序的联章大型套曲结构,包含了十多首甚至数十首的抒情歌曲连续演唱,加上舞蹈、做工、器乐和布景的艺术因素,并配合特定的仪式情节,完全称得上是一种具有民族神韵的歌舞剧。这种形式在中国传统音乐中是罕见的。

第二,保存传统顽强。在中国传统音乐中,道教保存了更多传统因素。当代很多道教歌曲都来源于遥远的古代,最晚是明清时期,最早的可追溯到东晋南北朝,是历代传统音乐的累积,堪称活的音乐文物,具有珍贵的历史价值。

第三,“天下同”的旋律体系。中国传统音乐几乎都具有明显的地域性,即每个地方的音乐都具有当地的风格色彩。然而,道教音乐中却存在一个在全国各地通用的旋律体系,这种现象在道人内部称之为“天下同”,学术界称为“超地域”现象,这在中国传统音乐中是罕见的。

第四,阴柔虚静的审美风格。道教音乐大都趋向于阴柔、宁静之美,具有导人入静的审美功能,这与世俗民间音乐崇尚活泼欢快的风格有很大不同。这种审美风格若作很好的研究,可扩大当代审美的视野,可为新音乐创作提供独特的素材和灵感。

道教音乐形式内容的独特性,决定了它在当代文化学术研究中具有多种特殊价值。

例如它的“活文物”价值衍生出重要的历史价值。中国古代音乐由于无谱无录音记录,在当代研究中,古代音乐的具体形态风格特点就很难认定,只能根据稀少的文字记载去揣测分析。道教音乐在一定程度上能弥补这一缺失。道教音乐传承一向要求秘传和谨守传统模式,加上历代有皇室官府和宫观丛林的制度性保护,甚少受到尘世动乱的冲击,得以自成一体地延续下来,由此使当代道教音乐仍能保留古老年代的面貌或因素。根据现存道教音乐的形态特点并综合相关文献记载进行研究,有可能构拟古代音乐的形态,从而为中国音乐史的研究提供新的视角、观点和材料。

又如它崇尚阴柔的审美风格,在当代音乐创作和审美欣赏中具有启迪和开阔视野的补缺价值。当代音乐多追求快、强、亮、高的方面,而忽略了音乐中慢、弱、暗、低甚至无声的重要审美意义,这种审美情趣上的单一片面性,从道教音乐研究可以得到弥补和丰富,从而扩大当代音乐的审美视野,提高音乐创作欣赏的境界。

道教音乐在宗教信仰制约下形成了以修道养生为大本宗的音乐特点,崇尚一个“静”字,这种导人入静的音乐,对人体科学的发展也有积极意义。老子最早看到这点,指出“五音使人耳聋”,提出“大音稀声”的命题,认为繁丽淫声固悦于情,却有害于心身,感官享受是以心神散佚和体能耗散为代价的。道教音乐亦继承了老子的学说,它反对以骇耳洪心的音响煽动人的感情,排斥音乐的强烈冲突和大起大落,追求单纯、虚静、柔和的审美情趣,强调以和谐宁静的乐音来平抑人的心志,使之归于清宁平和,静止虚无的心态。这种音乐形态正有养生之用。在心理上,它助人进入超尘脱俗、清虚博大的心态,在生理上,它可使人的血液流动、新陈代谢和心律减慢,心理紧张消除,趋于平静。身心放松,静若止水,就能最大限度地防止体内

能量的耗散,保养生命元素精气神。现代人在紧张的生活节奏中,最易产生身心失常之病,如果能经常听平和的道教音乐,常可起到药石无法取代的疗效。道教音乐养生功能如能认真研究发扬之,必能对当代人体科学和音乐治疗学的建设产生良好效应。

道教音乐形态风格和功能的丰富独特性,决定了研究方法的多元一体。

如前所述,道教音乐自身具有多学科综合性,首先是道教学与音乐学的综合。但无论研究中要涉及多少学科知识,终极目标和核心内容仍是音乐。以多元的学科为背景、以音乐为主体,这就是我们研究道教音乐学的基本方向和观点。

因此,在学习和研究道教音乐中,首先要运用音乐形态学的方法,研究清楚道教音乐的本体是什么面貌,它具有哪些区别于一般传统音乐的特点。然后运用跨学科方法,针对特定的具体研究目标,结合相关学科知识背景,多角度、多侧面地描述、阐释它的形态风格和形成原因。例如,借鉴道教学研究的资料 and 观点,深刻正确地理解道教音乐的特点及其形成机制原因;运用历史学、文献学与古今互证的方法,研究道教音乐历史的脉络和规律;运用比较研究方法,弄清楚道教音乐与中国传统音乐的关系,从而确认道教音乐在中国音乐中的历史地位和价值;运用心理学生理学和人体科学的知识,研究道教音乐的养生功能。如此等等。

本书按照不同的研究角度而分为十五章,大致分为如下几个板块。

第一至第三章为历史板块,概要地从萌芽变革与正式形成传统、继承发展并走向社会、转型与定型等三个历史阶段来描述道教音乐产生发展的全部历史过程,以使学者对道教音乐的历史脉络和重要现象有一个整体而清晰的把握。

第四至第六章为仪式音乐类型及音乐运用的板块,从古今最常用的“课诵”、“祈禳”、“度亡”三种基本仪式类型入手,分别介绍各类仪式的运用程序和音乐形式特点,以使学者从中不但能够全面认识道教仪式音乐的基本性质、用途和运用特点,还可掌握各种仪式的基本范式,由此举一反三、以简驭繁地运用于仪式音乐实践。

第七至第十章为道派板块,其中第七至第九章先从审美形态、审美风格和生态背景的侧面论述当代两大主要道派(全真、正一,正一派又分正一住观派,正一火居派)的音乐面貌特点和文化背景,分析了其间的区别和联系因素,揭示了其内核与世俗化的层次结构,接着从古今联系的角度论述古老的灵宝派仪式音乐是统一三大道派并承载仪式音乐传统的主体。以使学者不仅认识到道教仪式音乐既有道派的差异,也存在一个贯穿历史始终、超越道派局限的统一性。

第十一至第十四章为综论板块,分别从音乐观及审美风格、教育传承、曲目系统和养生功能等方面论述道教音乐的一般特点,以使学者对道教音乐的面貌和特点有更广泛深入的认识。

第十五章为关系与地位篇,分别论述了道乐与民歌、戏曲、文人及宫廷音乐等民族音乐品种的相互关系,在指出道教接受中国传统音乐影响的同时,更强调指出道教音乐对于中国传统音乐的辐射影响力是广泛而巨大的,以至人们身在其中而不自知。由此证明中国道教音乐在中国音乐大家庭中,不仅是特殊的一员,也是非常重要的一员,在中国音乐史上也占有重要



地位。

以上十五章的论述,意在从历史到本体,从本体到审美风格到各个功能的侧面,最后关照到其在整个中国音乐体系中的地位,为学者们提供一幅道教音乐的立体画面,并从中认识到道教音乐的本质特点和民族神韵,更领悟到她在当代社会的重要存在价值和意义所在。从而为学习和传承道教音乐的学者树立起责任感和信心,作为一本正统道教音乐学习研究的入门教材,从中并可寻找到一套在实践运用中可资参照的模板。

道教音乐博大精深,内容丰繁,笔者的学识和能力有限,这些决定了本书的内容和论述都会留下不足和遗憾。笔者十分盼望读者在运用中不吝指教,反馈建议,使本书能在实践和互动交流中得以逐渐完善。



第一章 道教音乐的萌芽及形成

学习目的:了解道教音乐萌芽及形成的年代和阶段性特征、主要历史人物及其贡献、各个时期斋仪音乐的类型及基本特点,道教音乐传统模式形成的时期、代表人物以及音乐形式特点。

内容大要:民间道教在东汉创立的同时也催生了仪式音乐的萌芽,音乐的程序和形式均简单粗朴,带有强烈的民间性;魏晋时期上层道士向官方靠近并改革民间道教及其仪式音乐,创造了正统道教音乐的雏形——灵宝斋。南北朝南北天师对仪式音乐进行了全面改革,以宗法灵宝派的陆修静的改革卓有成效,他建立了完整、丰富、规范的仪式音乐模式,形成了一直为后世道教尊崇继承的道教音乐传统。

道教音乐发生发展到今天,已走过了近两千年的历程,其历史之悠长,在中国音乐史乃至世界音乐史上都不多见。本章着重介绍道教音乐萌芽、变革和形成传统几个历史阶段的情况,并对道派及领袖人物的活况、仪式音乐面貌和特点等作较详论述。由此开始一步步探寻道教音乐的历史足迹。

东汉时期,道教已有简单斋仪和经乐活动,以此开始了她绵亘近两千年的发展历程。科仪音乐从诞生到形成,经历了初萌与改革两阶段。初萌期以三张斋仪为开端,经过东晋士族道士的改革,直到陆修静创制规范化的正统仪式音乐,终于正式形成传统。

第一节 初萌

初萌阶段的道教音乐起于下层社会,其形态简朴,具有强烈的民间性。尽管这种仪式音乐实践因为本身的局限和统治阶级的打压而未形成传统,但它毕竟标志了道教音乐的开端。

早期道教发端于下层民众,史称民间道教。汉末政治凋敝、战祸迭起,天灾人祸交迫而至,民间道教遂乘机兴起,他们组织教团,以符水治病、驱妖捉鬼、祈祥禳灾,施行各种法术活动,在民众中广泛蔓延。东汉后期五斗米道的三位天师张陵、张衡和张鲁祖孙三人模仿封建等级制,建立了一个从鬼卒、祭酒、治头大祭酒直到天师的政教合一的宗教组织。他们通过设立静庐、建立礼斗制度、造作斋仪书,创造斋法等活动,促成了科仪音乐思想和实践的萌生。



一、《太平经》的音乐思想

东汉时期出现的《太平经》中已有音乐理论的萌芽。

《太平经》又名《太平清领书》^①，记载了道教最早的音乐言论，这些材料虽然较杂乱零散，却蕴含了道教音乐的基本思想——“音和者善”及“音声通神”。这些思想不仅是道乐功用和本质的体现，还映射出道教以乐“修道”、以乐“养身”而达到“神人相和”、“天人感应”的音乐理念。

1. “乐阳致善”论

《太平经》提出了“乐阳、至善”的论述，认为乐代表阳，与代表阴的刑罚相对而言，乐气兴旺阳气也就旺盛，如果天地都乐，善的事物就应该出现，天地不乐，就出现恶的事物。因而，五方有和谐之乐，五方就出现善^②。

乐代表阳的思想源于阴阳五行说，《吕氏春秋》“凡乐、天地之和，阴阳之调也”^③。代表阳的乐能够致善的思想则继承了儒家礼乐思想。如孔子最推崇“韶乐”，评价其音乐是“尽善尽美”。其中的善，是孔子对乐的最高评价标准之一，善是符合道德伦理的品质，能够在人群中产生“和”的作用。荀子在《乐论》中则更将和的思想扩大到天地，“大乐与天地同和”。

“和”或“中和”是儒家音乐美学思想的核心概念。《太平经》中认为天有三气，上气讲乐，中气讲和，就是讲乐以中和为美，并且是以音声为具体的表现形式，“音声者，即是乐之语谈也。”《太平经》还将乐和的作用推广到阴阳、元气、自然、天地、五行、四时、政治等诸多方面，“乐乃可和洽阴阳，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，蛟行乐则不相害伤，万物乐则守其常。”^④

此说可谓古代阴阳思想与儒家礼乐美学思想的集大成，摆脱了“以歌舞降神”的简单朴素音乐形式，开始建立道教音乐思想的理论形态。

2. “致神长生”论

除了继承发展古代阴阳思想与儒家礼乐思想，《太平经》进一步发展了乐可致神与长生久视的音乐思想，构建起以通神长生为目标的道教音乐理论，并以此作为音乐思想的核心内容，使道教音乐理论在进一步完善中形成了自身的特点。

如有关“致神长生”论述，具有严密逻辑性。道教认为，乐是天地人善气的精华所形成，

① 《后汉书·襄楷传》：“汉顺帝时，琅玕人宫崇诣阙，献其师于吉所得神书，号曰《太平清领书》，此书即《太平经》，共170卷。今残存57卷，另有唐人闾丘方远节录的《太平经钞》10卷，敦煌遗书《太平经目录》一卷。王明先生根据以上卷目进行辑校补遗，撰成《太平经合校》一书。

② “故乐者，阳也；刑罚者，阴也……故天地乐者，善应出也；天地不乐者，恶应出也。故五方乐而和者，五方善应出也。”见王明：《太平经合校》，北京：中华书局，1960年版，第588页。

③ 吕不韦：《吕氏春秋》，陈奇猷新校译，上海：上海古籍出版社，2002年版，第1583页。

④ 王明：《太平经合校》，北京：中华书局，1960年版，第13页。



可以招致神明。所以静态可生长光明,光明用来等候神明。能通神明,就能得道长生^①。道教还认为,乐可分上中下三等,上乐可以度世,可以乐神灵,使万神都欢喜,天地真仙和正气都出现,邪气全消亡^②。

围绕修道养生的宗旨,《太平经》还提出了以乐“治身”、“守形”、“顺念”、“致思”、“却灾”^③等一套完整的音乐功能方法和理论。

《太平经》还提出了乐与气的关系论。卷一一五至一一六有言:

一曰先顺乐动天地四时帝气,二曰先顺乐动天地四时王气,三曰先顺乐动相气微气,四曰慎无动乐死破之气。

认为乐要顺从天地四时之帝王等气,实际提倡乐法自然、乐法天地。将道教声效自然、格法自然的质朴理论与神明、帝王宗教理论相结合,将自然神圣化,体现出“天人合一”的思想。

这些思想对后来道教音乐实践中强调的“和”、“静”、“自然”审美情趣产生了深远影响,为道教音乐风格的形成奠定了基础。

二、早期道教科仪音乐实践

《太平经》出现后不久,道教产生了相应的科仪音乐实践。

最早的科仪音乐首推张陵制作的《旨教斋》。史述:“旨教斋者,天师以教治官。……旨教斋法,虽真而古拙。”^④接着是相传为张鲁创制的《涂炭斋》,据说修斋者须“露身中坛,束骸自缚,散发泥额,悬头衔发于栏格之下”^⑤。这两种斋仪都很原始简陋,具有自虐以赎罪的性质。另外有三元八节、祈拜北斗等仪式,在这些仪式中也运用了转经音乐,并具有一定的章法程序,“于三元八节、本命生辰、北斗下日,严整坛场,转经斋醮,依仪行道”^⑥。所谓“三元”,当与祭祀“三官”(天官、地官、水官)的“三会制”有关。陆修静《道门科略》云:“天师立治置职,犹阳官郡县城府,治理民物,奉道者皆编户著籍,各有属。令以正月七日、七月七日、十月五日一年三会,民各投集本治……会竟民还家,当以闻科禁威仪敕大小,务共奉行。”^⑦可见在固定日期举行的三会集会中,天师要举行一些相应的仪式,向治民宣布戒律,回家后还要向家人传达,以共同遵守。“八节”即“八节斋”,是庆贺道教诸神在玄都聚会的斋仪,“凡八节之日,是上天八会大庆之日也。其日诸天大圣尊,上会灵宝玄都玉京上宫,朝庆天真。奉戒持

① “故乐者,天地人善气精为之,以致神明,故静以生光明,光明所以候神也。能通神明,有以道伟邻,且得长生存。”见王明:《太平经合校》,北京:中华书局,1960年版,第14页。

② 同上,第634页。

③ 周振锡、史新民:《道教音乐》,北京:北京燕山出版社,1994年版,第20页。

④ 陈国符:《道藏源流考》下册,北京:中华书局1963年版,第328页引《正一论》。

⑤ 〔北周〕宇文邕:《无上秘要》卷五十《涂炭斋品》,《道藏》第25册,文物出版社、天津古籍出版社、上海书店1988年版,第180页(下面引用本书只标注页码)。

⑥ 《北斗本命延生真经》,《道藏》第11册,第346页。

⑦ 《道藏》第24册,第779页。



斋,游行诵经。”^①

综合上述及后世有关文献记载,早期科仪音乐有如下特点:

1. 有简单的坛场设备、科仪节目和音乐配合;
2. 音乐以诵经为主,尚无定型典目;
3. 表演形式为歌舞乐一体,乐有钟鼓弦乐等器,唱有歌、吟之法;具有浓厚的民间巫乐色彩。^②

早期斋仪中的仪节、表演形式和音乐行为都很原始简陋,缺乏严密而丰富的规范和逻辑,早期教团的民间性质和科仪执行人的理论修养,都还不具备构建一种规范体系的条件,与统治阶层也无融洽合作关系,随着太平道被镇压和五斗米道被招降,其发展势头锐减,古拙的科仪音乐相应停滞。

第二节 道教音乐的改革与形成

魏晋南北朝士族道士对早期民间道教教义和仪式音乐都进行了全面改革,促使仪式音乐向官方化正统化方向发展,由此建立了最早的宗法灵宝派的灵宝斋,经过南天师陆修静的改革,最终建立了规范化的斋仪体系,确立了正统道教音乐的传统模式。

东汉以后,统治者对民间道教采取限制镇压和利用改造的两手政策,很多高级士族加入道教,遂使道教结构发生变化。到魏晋时期,士族道教改革民间道教,向上层发展,成为道教发展主流。士族道教已清醒地认识到,道教要生存发展,必须提高自身素质,并争取统治集团的认同和支持,这一基本认识,促使他们对民间道教进行全面改革,提高和完善道教理论素质和科仪实践体系,拉开了科仪音乐向官方化、正统化发展的序幕。

一、葛洪音乐理论与新道派的仪式音乐构建

东晋初著名道教学者葛洪主要从理论上改造民间道教。所撰《抱朴子内篇》一书对以往的神仙信仰和各种方术作了系统整理和理论阐述,并反对杂术淫祀和靡丽乐舞,提倡内修存思法。

继葛洪于晋元帝建武元年(317)撰写《抱朴子》后约半个世纪,相继出现了由士族道教构建的新道经、新道派,对道教科仪音乐的形成和发展有深远影响。首先是《上清经》与上清派的出现。稍晚,《灵宝经》与灵宝派兴起。这两经两派在道教史上均有重要地位,特别是《灵宝经》,被道教徒奉为万法之宗,群经之首,是科仪音乐史上的经典之作。

新道派都很重视音乐的修道通神功能,认为诵经是得道、合真、通神的必要途径。上清派

① 《中国文化精英全集·宗教卷三》,中国国际广播出版社,1992年版,第1010页。

② 刘宋三天弟子徐氏撰《三天内解经》:“弦歌鼓舞,烹杀六畜,酌祭邪鬼。”载《道藏》28册,第413页。葛弘《抱朴子·道意篇》:“而徒……撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽顙,求乞福愿。”载《道藏》28册,第203页。



的主要经典《大洞真经序》云：“能长斋，绝志人间，诵《玉篇》于曲室，叩琼音以震灵，则真人定篆于东华广……诵咏此章万遍即毕……九灵使者，太乙司命来迎于子。”《黄庭内景玉经·上清章》有云：“是曰玉书可精研，咏之万遍升三天。”灵宝派也有类似思想。这些理论使音乐与科仪的配合有了新的意义，为科仪音乐的正式形成提供了重要的理论依据。

东晋末葛巢甫造构的《灵宝经》是最早的道教科仪书，属于神仙道教的科仪，它在很大程度上接受了丹鼎道的影响，如追求学仙飞升，讲究存思叩齿，淘汰巫觋杂术等；但又针对神仙道个人化的倾向，自称“大乘”，主张教化愚贤，开度一切学人，并从三张科仪汲取了厨法会、忏悔法，从佛教中汲取了十恶说和十方拜仪节等有利于普及教义的因素。正因为《灵宝经》兼取各派之长，所以其一出就风行一时，使一度停滞的科仪音乐有了新的发展。《灵宝经》中所记录的《灵宝斋》^①已有初步的程序和一套节目：“香炉祝，鸣天鼓二十四通，出官，上启，香炉祝，复炉，三烧香，三祝愿，礼十方，左行旋绕香炉，咏《步虚》，蹶《无披空洞章》，行十善念，太极颂等。”上载的《步虚》、《空洞章》、《太极颂》均是道乐史上最早见载的经韵曲目，均传于后世。

从葛弘到新道派到灵宝斋的形成，在神仙信仰、宗教心理和仪式实践的各个层面都为正统道乐的形成作了准备，开了先声。正统科仪音乐的基本元素已次第具备，但它们尚在各自的轨道上运行，还需要一个大师对之进行系统整合。

二、寇谦之的科仪改革

寇谦之(365-448)是北魏之际北方天师道的首领，早年修习张鲁道术，神瑞二年，托称太上老君授他“天师之位”，赐《云中音诵新科之诫》20卷，并令他：“清整道教，除去三张伪法……”始光中(424-428)，寇亲赴魏平城(山西大同)献道书于太武帝，建立新天师道场，创北天师道，太武帝亲至道坛受箓，并封寇为国师。

寇谦之创建北方道教，对道教的改革和发展很有影响，但他主要致力于建立道教的一般行为规范，使之与中国传统文化心理相适应，而对于较为复杂的斋醮、符篆及炼丹等科仪和方法、较为高级的理论和神谱等，却没有大的发展。

在科仪音乐史上，过去学界根据他：“一从吾乐章诵诫新法”^②之说，认为他创造了一套新的乐章，是科仪音乐的创建人，但如从科仪文献中作历史考查，便知事实并非如此。从他造作的科仪来看，节目和音乐均很简单。如《度亡法》科仪的节次有：“拜叩、转颊、称职、上启、三捻香、烧香发愿、上章。”^③而《传戒》则主要是礼拜，“向诫经八拜……执经作八胤乐音诵，受者伏诵经意卷后八拜止，若不解音诵者，但直诵而已”^④。他的音乐建树，见载者只有三个术语，一是涉及曲目的“八胤乐”，当是反复唱八段的分节歌，以与八拜之礼相配合。另两个涉

① 《道藏》第9册，第867-874页。

② 〔北魏〕寇谦之：《老君音诵诫经》，《道藏》第18册，第210页。

③ 〔北魏〕寇谦之：《老君音诵诫经》，《道藏》第18册，第215页。

④ 〔北魏〕寇谦之：《老君音诵诫经》，《道藏》第18册，第210页。



及唱法,即“音诵”,当是有一定起伏和简单音调形态的吟诗腔,“直诵”,当是单音唱法或曲调平直的朗诵调。他说《八胤乐》音诵直诵皆可,可见尚未形成定型的曲调,也没有严密的音乐表演制度。总之,从有关的科仪文献中,既看不到他新法乐章的相应证明,也看不到后世科仪与他的继承关系。他唯一有标题的《八胤乐》也未能传世,足可说明他创建科仪音乐传统的说法是不足为训的。

以上士族道教的科仪改革,重点是提高民间道教科仪的素质,使其由俗变雅,靠拢上层,以获得统治者的政治保护和良好的发展条件。再是强调音乐的内修通神功能,强化了音乐与科仪结合的必然性,并对正统科仪音乐的程序、风格提出了一些理论设想和初步规范,由此推动了道教向上层官方转化的进程,为科仪音乐的正式形成在理论上和实践上都作了一定的准备。但他们都还没有创造出一套严密的科仪程序和完备的音乐体系,也没有构建一个为后世所宗的科仪音乐模式。这一历史使命,直到南朝陆修静的科仪改革,才最后得到完成。

三、陆修静构建仪式音乐传统

寇谦之“羽化”之后不久,陆修静在南方发动了规模更大的科仪音乐改革,经他的改革,科仪音乐顿时面貌一新,宣告正式形成。其标志主要有三:一是创立了具有程序性和逻辑性的科仪体系,二是编创了丰富的经典曲目体系,三是将“存思”法广泛用于科仪音乐,从而构建起正统科仪音乐的基本模式。他创建的科仪音乐体系兼容多种斋法,经过新的综合发展而自成一体,既迎合上层统治者的需要,又能为一般道众民众所接受,在教内教外都具有权威性,凝固成为后世科仪音乐所宗的传统。

陆修静,吴兴东迁(今浙江吴兴县)人,三国吴丞相陆凯后裔,生于东晋安帝义熙二年(406),幼习儒书,但性喜道术。他在搜寻科仪道书时曾游历全国名山,“诣衡湘九嶷访南真之遗迹,西至峨嵋西城寻清虚之高蠋……遂收迹寰中,冥搜潜衡态湘暨九嶷罗浮,西至峨嵋巫峡”^①,为科仪改革做了充分准备。他的活动受到上层社会注意,曾奉诏入宫讲道,获宋文帝、宋明帝的礼遇。由此渐声名鹊起,道俗归心。他致力于改革道教凡20多年,平生著述甚丰,逾30多种,他最早将道书按三洞分类,奠定了《道藏》的体例基础。他最早建立道馆,为道教官观制度和戒律的完善成熟开了先声。^②

陆修静的改革师承甚广,“祖述三张,弘衍二葛”,天师、上清、灵宝三派兼习,但重点则是灵宝派。他毕生致力于发扬灵宝经,后人尊其为灵宝派教祖。他所敷衍、阐释的灵宝经文,主要有关斋醮科仪,“所著斋法仪范百余卷”。他以葛巢甫所撰《灵宝斋》为基础,并吸收早期天师道科仪、儒教礼法和佛教思想后加以总结而成,将原有的科仪扩展到包括诸派科仪在内的“九斋十二法”。计有上清斋二法,灵宝斋九法和涂炭斋,可谓综揽诸家,独宗灵宝。

他认为音乐是检束三业,使之不沉沦堕落的重要手段之一,并从理论上将音乐、仪式和修

① [北宋]张君房编:《云笈七籤》卷五《宋庐山简寂陆先生》,《道藏》第22册,第27页。

② 详参蒲亨强著:《神圣礼乐:正统道教仪式音乐研究》,成都:巴蜀书社,2000年版,第20页。



道术结合为一个有内在联系的体系,他说:“身为杀盗淫动,故役之以礼拜,口有恶言绮妄两舌,故课之以诵经,心有贪欲嗔恚之念,故使之以思神,用此三法,洗心净行,心行精至,斋之义也。”^①灵宝派经他“更加增修,立成仪轨”后大行于世。他不仅致力于理论建设,且还躬亲实践,他主持的科仪,见于记载有两次,一次是于宋文帝元嘉三十年(453)冬率门人建三元涂炭斋。^②另一次是为宋明帝襁病所建的长达20天的三元露斋^③。他的改革是在前人基础上的大幅度发展,在理论和实践上均有新创,并进一步强化了与统治阶层的合作关系。

陆修静撰有百多卷科仪书,现存其原作的尚有《太上洞玄灵宝授度仪》、《洞玄灵宝众简文》、《洞玄灵宝五感文》、《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》等4种。他还颇懂音乐,曾撰有多种斋醮乐章,如《升玄步虚章》、《灵宝步虚词》、《步虚洞章》等。《洞玄灵宝玉京山步虚辞》中所载《步虚词》10首,已证明为他所作,或即《灵宝步虚词》中之内容。^④他编创的科仪不但仪节完整,音乐曲目也极丰富。现以较有代表性的《太上洞玄灵宝授度仪》为例分析其基本特点。

此仪是三师开度弟子,传授经法的科仪,综合了多种科仪的经文^⑤。此科仪集中反映出陆修静构建的科仪音乐的基本特点。

全仪分为《出官启奏仪》与《登坛告大盟仪》两部,第一部具序曲性质,节目较简单,以存思和通神为主,将科仪的内容通报尊神,以求恩准襄助。仪节为:三捻香、鸣天鼓、发炉、出官、读表文、重敕、念祝文、叩齿、复官、复炉等。无曲目唱词记载。

第二部为科仪的主体,称《明日登坛告大盟次第法》,内容是表现传法授戒的过程,仪节和音乐十分丰富,从中可看出,陆仪既有继承,也有新创,结构已有较固定的模式,其仪式程序及音乐演唱的程序梗概如下:

诵金真太空章,次诵卫灵神祝,次叩齿,次发炉祝,唱东方天尊,出官,次读表文,送表,三上香,散花十方,诵咏五真人诵,唱善,太极真人颂,诵真文序,诵东方赤书玉篇,次度策文,次封策两头祝,次师告丹水文,次弟子自盟文,次弟子奉受真文带策,礼十方,师起巡行,咏步虚,次礼经颂,唱善散花,唱三礼,授六誓文,师立诵,次师简授弟子法位,次师诵三途五苦,言功复官:复炉,诵奉戒颂,还戒颂,毕。

以上仪式中有不少仪节传于后世,成为一般仪式的框架性节目,现略陈述其含义如下:

发炉:高功存神,派遣身内的诸多神官神将向神仙报告修斋的旨意,先叩齿再念祝,叩齿即是“鸣法鼓”。

出官:类似发炉,派出身中众多神仙官将,整装晋见最高尊神,将科仪中拟用的文书、章程和表文等提供审查,以共同协助科仪的成就。

① 《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》,《道藏》第9册,第821页。

② 《道藏》第32册,第618页。

③ 《三洞珠囊》卷一《教导品》引《道学传》,《道藏》25册298-299页。

④ 转引自卿希泰主编《中国道教史》第一卷,成都:四川人民出版社,1996年版,第474页。

⑤ 《道藏》第9册,第839-837页。



复官:法师存,将已完成任务的官将复召回体内,再叩齿、咽气,以恢复元神。

复炉:法师咽气、存、念咒,将派出的神收回身中,经文形式类同发炉,唯咒词略异。

从这个仪式中可以看出,陆修静在经韵音乐方面的成就同样引人瞩目。陆修静之前的科仪书中很少见载曲名、歌词。从陆仪始,曲目和经词遽然丰富起来,均有详载,据之可揣测其音乐运用的大致情况。其经文形式都是由散文和韵文交替组成,殆散文便于讲说,韵文便于诵咏,韵文所占比例大于散文,可以想象科仪的歌唱段落极多,音乐性很强。韵文多有标题,并标明“赞唱、诵、诵咏、咏、唱”等,全用五言、四言诗体,偶句数,有章、咒、颂、文、篇、祝、词等体裁,可断定是定型的歌曲。即使是散文句式,常常也可歌唱,如《十方天尊》,词为单句呼喊句“至心归命东方……灵宝天尊”,但却标明是“唱”,这种形式至今犹存。韵曲的段数、句数各有长短不同,暗示它们可能运用多种结构形式。科仪书中记载,在传授《真人颂》时“依五诀正音字字解说口授读度,”唱《八会天文》时“次读细字,唱度之,横读之也”等等,说明当时的经韵传唱,已有了相当细致严密的规范和要求(可能还有一种音韵范本),并有相当广的表现幅度。这些经韵曲目多是新见,并多成为后世必用的经典曲目,标志着音乐体系的成熟和权威性。

经韵在唱法上的具体规定和多样化(有咏、唱、讽诵、咏诵、齐诵、舞唱等),表明曲调大都定型,音乐表情和感染力也有较大发展,这些都与科仪的程式化丰富化有关。

综上所述,陆修静的改革是全面系统而富有成效的,他使道教斋醮科仪终臻于规范完备,凝固为传之后世的传统,其具体标志是:

一、奠定了“照本宣科,依科阐事”的科仪实践传统。道教科仪从此有了统一的范本和规范的行法系统。

二、创制了完整规范的科仪音乐体系,内含程序性的框架、结构原则和丰富的仪节。其框架特征是,按照一定的情节,有程序地将“基本仪节”(发炉——出官——复官——步虚——复炉等)连接成一个具有“呈示——重复——展开——再现——结束”性质的逻辑结构,以表现“趋向神——人神合一——神助——谢神”这一宗教信仰的基本程式,体现“入神(天)合一”的哲学理念。此框架具有很强的稳定性和通用性。其结构原则是“以简驭繁,随事损益”,即在基本框架的基础上,随具体科仪的不同性质而增损“专用仪节”。这种方法类似“搭积木”的原理,在程序性框架和基本仪节的规范中,灵活搭配不同的专用仪节,既可保持系统的稳定性,又可较方便地转换具体的科仪样式。

三、编创了丰富的音乐曲目,以配合繁多的科仪,并规范了演唱形式和唱法,使科仪音乐形成了稳定的传统模式。

可见,陆修静创建的科仪音乐在道乐史上具有划时代意义,它以丰富完整而具逻辑性的面貌而构成了模式,并具有“以简驭繁”的可操作性,为科仪音乐的传承发展提供了范本和方便。正因为如此,他创建的科仪音乐一直为后继者奉为经典,标志着道教正统科仪音乐传统的正式形成。

阅读书目:

1. 王小盾著:《早朝道教的音乐及仪轨》,载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》,人民音乐出版社,1992年版。
2. 蒲亨强著:《道教科仪音乐历史考查上、下》,《音乐艺术》1997年1期、2期。
3. 李丰楙著:《仙道的世界——道教与中国文化》,载姜义华等编《港台及海外学者论中国文化》,《仙道的世界——道教与中国文化》,上海人民出版社,1988年版。



1. 东汉道教仪式音乐为什么没有形成后世所继承的传统模式?
2. 陆修静创建的仪式音乐取得了哪些成就?
3. 应该如何评价寇谦之的科仪音乐改革成就?



第二章 道教音乐的继承发展

学习目的:掌握唐代北宋时期道教音乐发展的基本现象和特点,了解承前启后的代表性人物杜光庭的作为及成就,主要仪式音乐品种的程序特点。

内容提要:唐代和北宋时期,帝王崇道,道乐经由宫廷进入中国社会各阶层,正式成为中华民族音乐大家庭的重要成员。此时期道教音乐在继承巩固前朝正统仪式音乐的基础上略有发展,在统治阶级的扶持下,对全国各地道教音乐进行了规范和普及工作,使道教音乐传统得以延续。

唐代北宋是道教的全盛期,道内的科仪音乐继承陆修静的传统而发展。由于诸帝王大都虔诚奉道并大力推广和创作道教风格的音乐,道教音乐遂进入宫廷,并逐渐漫延到社会。从唐代开始,道教音乐在皇权的荫护下从殿堂进入皇宫,波及文人阶层,进而弥漫于世俗社会,在更为广阔的领域中,沿着道内和道外两途而发展。道内运用的正统道乐仍是主流,而道外以宫廷御用道曲为代表的世俗道乐则是补充和支流。

第一节 唐代科仪音乐

唐宋帝王中唐明皇与宋徽宗不但崇道,且精通音乐艺术,这就注定了道教音乐在这个时期会得到国家权力的扶持而巩固发展。道内诸多领袖人物对道教文化做了集成工作,使道教音乐得到很好的保存延续。其中最著名的人物是杜光庭,他对道教音乐的延续发展做了大量工作和杰出贡献。

唐代斋醮仍袭南朝传统。当时道内继续撰集科仪的重要人物有张万福、杜光庭等,他们大体都以陆修静所撰为本。《唐六典》卷四列举了此时期常用的七种斋——金箓大斋、黄箓斋、明真斋、三元斋、八节斋、涂炭斋、自然斋,规定在三元日和皇帝诞辰,道观中要举行金箓、明真等斋,在高祖以下皇帝和皇后的忌日,两京选道观和佛寺各两所,其它州各一所,集合道士、僧侣举行一定的斋,这些斋醮都是经过陆隆静整理的。《弁正论》将斋分成两类加以说明,一是为了极道,是一种个人修道的斋法,意思是心斋坐忘,静心冥想,以达到得道的目的。另一种是济度,即为了拯救一切众生^①。浙江人杜光庭作为道门领袖,是唐代最重要的道教

^① 参见福井康顺等监修:《道教》第1卷,朱越利译,上海古籍出版社,1990年版,第175页。



科仪音乐大师。他平生致力于收集、编纂和删定前朝流传、亡佚的各种科仪文献,他曾两次游历遍及半个中国,寻访、搜集道经三千多卷,占史载者大半,由此成为唐代科仪音乐的集大成者。他主要活动于蜀地,甚获蜀主尊崇。公元913年王建封他为金紫光禄大夫、蔡国公。王衍封杜为传真天师。唐僖宗入蜀时,赐号“广成先生”,期望他重振道教。杜整理的科仪仍以灵宝为宗,他新撰了一种世称“广成韵”的音乐体系,当时的川人称之为“下江调”,可证其音乐最初仍然是“江南”色彩,属于上清灵宝系统的经腔,后来经四川道士的运用和改造,特别是清代乾隆年间的青城山道士陈仲远的发扬,才使“广成韵”的音乐进一步川化,流播川、滇,形成“广成南韵”一系。

一、杜光庭与其《道门科范大全集》

杜光庭生平撰著科仪书达20多种,其代表作《道门科范大全集》,共87卷,总共收录了41种科仪,含祈嗣、祈雨、求雪、消灾、注禄、禳病、安宅、延生、济度、谢罪、崇神等名目。《道门科范大全集》^①是道教多种科仪的汇编集成。全书卷帙浩繁,按仪名编撰排序,如卷一至卷三为生日本命仪,分别为清旦行道、午朝行道和晚朝行道。另有祈嗣、祈雨、求雪、消灾、注禄、禳病、安宅、延生、济度、谢罪、崇神、上章等名目。从总体上看,以祈福类比重较大。这个特征反映出唐朝道教在科仪发展上很注重适应皇室贵族的心理需要。因为皇家之重视道教仪式,更多是出于巩固统治,祈盼祝福的目的。

《道门科范大全集》中所载仪式杂多,虽然用途功能不一,但从仪式节目和音乐运用情况来看,实际上各仪的结构框架和构件大体一致,基本上继承了陆修静的仪式传统。兹随机选择两种仪式的程序内容加以介绍分析。

1.《生日本命仪·清旦行道》程序节目^②

升坛,都讲举^③各礼师存念如法,高功宣卫灵咒,鸣法鼓,高功发炉,都讲举请称法位,宣词,三上香^④,忏方,命魔,三启,三礼,重称法位,上启,知磬举十二愿,都讲举存神烧香,高功复炉,知磬举出堂颂,出户颂。

为了清楚见出当时科仪音乐的普遍运用规律和模式,下面再随机举另一仪的节目梗概作比较分析。

2.《灵宝崇神大醮仪》程序节目

此仪名目即标明属于灵宝派。为了比较方便,现将此仪程序作图示如下。

① 《道藏》第31册,第758-996页。

② 同上注第758-760页。

③ “都讲”即法师,“举”的意思是吟唱,又后面出现的“高功”为仪式主持人,“知磬”乃专司唱念的经师,仪式人员的分工,表明仪式音乐表演趋于规范化。

④ 此韵的唱词为上香至玉清宫、上清宫、太清宫,故今又名为《三清宫》,又因此韵唱词中表明香烟是供养三清宫中的道、经、师三宝,故今又名为《三宝词》。从文献记载的唱词描述来看,此韵是采用领唱众和形式。

表 1.《灵宝崇神大醮仪》程序节目表^①

仪式及曲目程序	相同节目	不同节目
设醮行道	*	
法事升坛	*	
各礼师	*	
宣卫灵咒	*	
鸣法鼓	*	
发炉	*	
称法位	*	*
上启	*	
降圣初献散花		*
上启	*	
宣词	*	
亚献		*
上启	*	
终献散花		*
上启	*	
十二愿	*	
复炉	*	
出堂颂,辞师	*	
送圣	*	
化财		*

从两种仪式程序的比较中不难看出,它们都具有相似的框架:始于发炉,继以上启,终于复炉、送圣。相同的节目和经韵占有极大比重。稍有不同的是后一仪式新增了三献与化财两项仪式节目。十分清楚的是,两仪雷同的框架和程序节目内容与南朝建立的传统模式如出一辙。

祈福类科仪的名目极多,但程序和仪式节目内容都大致同上仪,不同科仪的变化主要体现为局部地增减一些仪节或变换唱词。有些则是前代传统节目的名称改变。如其中初献、亚献、终献三个节目是传统“三上香”节目的繁复化。最后增加的“化财”仪节,象征给鬼魂送钱在阴间花费,似乎体现出唐人经济意识的增强。

在杜氏整理的道教仪式中也可看到一些体现时代和社会特色的新内容,这些仪式节目也为后世道教继承。

三献:向神奉献茶、香、花等供品的仪节,后世演为“供养科”,增为五种供品。称法位:法师向神报告自己的法位和神职,后演变为“称职”仪节。

^① 表中凡标记*号者,表示与前仪式相同的仪节或经韵。



送圣:仪式圆满结束,送诸神返回天界的专用仪节。后世也称“谢师”、“辞谢”等。

另从音乐方面看,也新出现了一些曲目。

唱道赞:是早朝的开场曲,唱词为“道场众等,人各运心,归命三宝一切念。”科书原只录唱词,并无曲名,因在后来的北宋《玉音法事》中有标名为《唱道赞》,故名。此曲强调道士心斋和存思,进入特定的通神心理状态。

启堂颂:斋仪开始时的经韵,宣扬音乐的心斋功能,五言律诗一首。

出堂颂:斋仪将终结时所唱的经韵,赞颂斋功成就圆满。

华夏赞:法师入地户和入坛升天门时所唱之专曲,只有曲名,而无唱词及相关说明。察北宋《玉音法事》中此曲新加了唱词,仅有“学言行”三字,另有若干小字号的衬词,所附曲线谱极为细腻婉转,推测其显系一字多音的抒咏唱法。另有小字注云:“又曰四声华夏,按玉篇华字注,华夏三千五百里,为华夏言其迢远之意。今华夏用思真堂举起(案:举为唱之意)徐徐吟咏,过廊庑,登殿坛而毕,以取其迢远之意也”。据此可知,此曲是法师行步时所唱的过场曲,速度极慢,抒咏性很强。

综上所述,唐代道教科仪音乐新增加的构件,多在开场和收场处,属附加性质的变化,显然是渐变性质的发展。但我们应注意到,以上仪式内容,主要是面向上层社会而使用的,其内容更多增添了祈福的色彩。与前朝道教传统仪式的内容相比较,祈求神灵赐福人间的内容增加了,但总的仪式功能却更单一化了,其仪式的节目及音乐内容也大大简化了。但我们后面将会看到,唐代道教仪式音乐并不只用于皇宫上层社会,当仪式用于道教内部时或面对社会下层民众时,其仪式的类型及侧重又有不同,而其所用仪式节目及音乐曲目的繁复性则会大大增加。

杜光庭还特别重视黄箓斋,曾编撰多卷本的《太上黄箓科仪》。

二、杜光庭与其《太上黄箓科仪》

“黄箓斋”是道教最重要最普及的仪式之一。此斋的名目早在隋代已见诸道教文献,据道书《云笈七籤》中《道教灵验记》记载,隋朝时士民阶层以至隋文帝有修黄箓道场应验等事例多起,有三日三夜、七日等不同规模。表明隋代此斋在朝野即已广泛流行,且规模不小。南朝时期,此斋已为修静列入其建立的《九斋十二法科仪体系》属洞玄灵宝斋九法系统中的第二法,其功能限于“为人拔度九祖罪根”^①,主要用于民众阶层的祭祖度亡。而第一法“金箓斋”则是“为帝王国主请福延祚”的功能。至唐宋时期,为适应帝王贵族之需,黄箓斋的运用场合及功能又扩大到为国为民祈福消灾,适用范围包揽了国君与平民。这仪式的运用自宋之后更加频繁广泛,一直延续至今。当代各地仍广泛用于民间的“祭炼”、“施食”、“焰口”、“忏灯”等度亡类仪式皆其余绪。

^① [南朝]陆修静:《洞玄灵宝五感文》,《道藏》第32册,第618页。



唐代以前,有关文献多只记其名其规模,未载其科仪音乐程序内容的详细情况。直到唐末杜光庭编《太上黄箓斋仪》出^①,此仪式的具体内容和程序才有了详细记录。

《太上黄箓斋仪》凡58卷,每卷卷首均注明为唐广成先生杜光庭“集”或“删”。此文献是黄箓斋的集大成之作。全书依内容之不同大致可分为三大块,第一块是前40卷,记载正斋施用的主体仪式程序及内容,以行道仪为核心,依各种功能用途的不同而衍生多种变体;第二块是“忏悔类”仪式,此类仪式从音乐及仪式节目来看,本乏善可陈,惟因其如此,反显出与主体仪式之异,即它本身并无丰富繁复的节目和音乐唱念表演,只是对不同的众多的天神地灵忏悔而已,大概正因如此,加上忏悔本身具有特别的宗教意味,故单独集成之;第三块是几种单一仪式的介绍。这几种仪式或应用于行道仪中,或与行道仪交替而用,而且它们都很突出音乐的运用,在当时又已为道内人士所忽视,故单独集成之。

从仪式集成的整体情况中还可看出,至迟在唐代,道教仪式已形成了新的宏观分类层次,“斋”是大型独立的仪式,由多个“醮”和“仪”构成,“醮”、“仪”作为相对独立的仪式单元,在用法上又有特殊规定,“醮”一般用作整个斋结束的部位,而“仪”则用于斋的主体部分。多种仪又可分为通用的和专用的两种类型,由此“以简驭繁”,随事损益地灵活运用。

“行道”是黄箓斋的主体仪式,在正斋中,要举行三日行道,每日分早中晚行三朝,三日共需行九朝。看起来仪式够繁复了,但实际运用中大都沿用第一日清旦行道仪的模式。黄箓斋中大多数其它名目的仪式,也大致如此。这个模式的基础性特征,又处于全书的第一卷,使我们有理由推测它正是古老的斋之祖宗——“自然朝”。

下面就来作一些具体的比照分析。

第一日清旦行道仪^②

“众官列位,唱道场众等,华夏赞引至地户,启堂颂,入户咒,华夏赞引入坛升天门,上十方香,三上香,上香密咒,玉华散景。

各礼师,卫灵咒,鸣法鼓,发炉,上启,各称法位,读词,礼方,步虚旋绕,三启,三礼,重称法位,上启,发念,复炉,出堂颂,出户咒,回师,事毕。”

上仪可分为两部分,第一部分从“列位”到“玉华散景”,是清旦行道仪也是整个九朝仪的序部,在其它仪式中不重复运用;第二部分从“各礼师”至“回师”,是此仪的“主部”,它在其它仪式中得到重复运用,形成了模式。为了方便阅读起见,下面列表显示第一日“清旦行道仪”的程序。

① 《道藏》第9册,第181-378页。

② 《道藏》第9册,第181-185页。

表 2:《太上黄箓科仪·清旦行道仪》程序示意表

仪式及曲目程序	新出仪式节目	新出经韵曲目
序部		*
唱道赞	*	*
华夏赞	*	*
启堂颂	*	
三上香		
上香密咒	*	*
主部		
各礼师	*	*
卫灵咒		
鸣法鼓		
发炉		
上启		
各称法位	*	*
上启		
读词	*	
礼方忏悔	*	*
命魔密咒	*	*
步虚		
三启		
三礼		
重称法位 ^①	*	*
发十念		
复炉		
出堂颂	*	*
出户咒	*	
回向		

此仪内容主要沿袭了前代的模式,其中变化发展因素是细微的。如《卫灵咒》的歌词内容与前代有些不同;《步虚》则只用了陆修静仪式中的第二、三、四首;《三启》则是陆仪中《礼经颂》的变名,并只用了原来的第一首;《道场众等》则是《道赞》的变名。

下面比较《第一日中分行道》的仪式程序内容^②:

“入户,各礼师,卫灵,鸣法鼓,发炉,各称法位,上启,读词,礼方,忏悔,步虚,三启,三礼,重称法位,上启,发愿,复炉,出户。”

① 称法位是法师向神报告自己的法箓和神职。重称是再次运用此仪式节目之意。

② 《道藏》第9册,第187-188页。



不难看出,中分行道基本照搬清旦行道的“主部”。

再看《第一日落景行道》^①的程序内容:

“入户,各礼师,卫灵,鸣法鼓,发炉。各称法位,同诚上启。读词。礼方,忏悔,步虚,三启,三礼。重称法位,发十愿。复炉。出户。”

同样照搬“清旦行道”的主部。

比照以上三仪的具体程序节目,就可明白,所谓第一日三朝行道仪,实为第一日早朝仪中“主部”这个基本模式的重复或变化重复。其变化处只是略有繁简不同或某些同名仪节的词文有变,推测其唱念旋律应该是相同的。至于三日九朝仪,以至黄箓斋中大多数其它名目之仪式,亦大都如此。这就是持时甚长、内容庞杂的黄箓斋仪式音乐总体构成的奥秘所在。最后标志结束的《言功拜表》和《散坛设醮》两仪式,复依这一基本模式构成。

可见《黄箓斋》所有的醮仪结构,大体是第一日清旦行道仪中“主部”这一基本模式的衍变。事实上,杜光庭整理的其它斋仪也大都采用了这个模式。由此表明在唐末,作为一代宗师的杜天师,在道教科仪音乐的编集过程中,仍然主要地继承了早期道教的传统内容和“以简驭繁”的运用方法,并且针对当时道教音乐某些传统规范面临失传或随意敷衍的现象,一再地强调要严格传承古法制度,要恢复和加强音乐唱念的实践。杜氏在继承传统基础上,也针对当时的现实,身体力行地做了一些新的工作和努力,这种创新性虽然细微,但无疑对于传统的保存发扬,起到极为重要的承前启后作用。正是在这些方面的业绩,奠定了他本人在道教科仪音乐史上的历史地位,当之无愧为—代宗师。

三、黄箓斋中突出音乐的几种仪式

道教仪式中各个环节运用音乐的程度或多或少。杜氏所编撰的黄箓斋仪式全书中单列了几种音乐运用突出的仪式,现简介分析之,以更清楚理解音乐在仪式中的作用。

卷五十二载“转经”。在黄箓斋的主体仪式“行道”诵经之后,在夜里又专作“转经”赞道法事,这是以诵唱为主的仪式,它同样也要举行三次,加上白昼的三时行道,昼夜六时就有六次转经。转经与金箓登座诵经威仪是一样的,主要通过诵经音乐来营造法坛氛围。下面是转经仪式的程序及内容:

“知磬唱道,上香,三归依,赞咏如法,宿命赞,静念如法^②,启经赞,请转宝经,转众经,送经颂,解座赞,叹经功德,三闻经,旋行礼诵七真赞^③,小学仙赞,回向赞。”^④

卷五十三载“赞导”。此仪式前有文字说明“赞导”的程序及特点,又涉及到仪式主持人

① 《道藏》第9册,第189-190页。

② 此为仪式中的法术行为,即闭目沉思并联想神圣形象威仪,原小字注:“法师依法瞑目存思,出威仪自然经”。

③ 此旋行礼赞七真,实为一种舞唱法,原小字注:“或三首五首如步虚法,出玉京山步虚经”。表明其唱法是模仿步虚,都有典籍记载可凭据。在步虚经中,关于步虚的传统唱法有详细规定和说明。大致是边绕圈子边唱,每绕一圈唱一首步虚(其中一圈连唱两首)并散花礼拜,如此十首步虚绕九匝而唱完。

④ [唐]杜光庭:《太上黄箓斋仪》,《道藏》第9册,第341-346页。



分工和要求问题。如认为法师需“道德尊高者”充任,更多具有形象大使的意义,并不做具体的事。而“都讲”就要“明练法度”,娴熟仪式的各种规矩,能主持仪式的程序和音乐进行,所谓“先鸣法鼓,次引朋众,风则执仪,敬凭赞说。此即赞唱导引,皆都讲之务也。”可见都讲在当时是仪式音乐的具体指挥者

“高功”一职在当时还不那么举足轻重,他主要领导众官向神灵奏文和礼拜等仪式进程,所谓“职在敷奏,进止俯仰,居众之先。”

可见唐代的科仪音乐,无论是什么类型或功能,都主要继承了前代已有的传统模式,新创发展是次要的、渐变的。值得一提的是,杜本人在道派与活动范围上都与陆天师不同,但他仍然选择了陆创建的道乐模式,表明陆仪确已凝固为传统,具有广泛的影响,以致突破了地区和道派的限制。

第二节 北宋科仪音乐

宋徽宗的崇道信仰和醉心艺术,使他亲自参与了道教仪式音乐的推行。他直接出面制定并颁发到全国宫观的科仪文献和经韵曲集,对于道教音乐在全国范围的规范统一和推广传承,作出了重要的历史贡献。

宋代诸帝崇道甚于崇佛,帝王直接参与道教斋醮的建设,朝野举行斋醮日益广泛。徽宗时期,在道教音乐推行方面做出了两大重要举措。一是为斋醮制定了全国统一的科仪书,他于大观二年(1108)向全国道观颁布“金箓灵宝道场仪范”426部,紧接着又于大中祥符五年(1009)命太常礼院制定“天庆道场斋醮仪式”,两部大型仪式书都颁行全国。二是亲自主持编写发行了科仪音乐史上第一部词谱兼备的经韵曲集《玉音法事》,其囊括了古代和当时流行的道教经韵,并新增北宋皇帝御制的经词,此曲集不但反映了北宋科仪音乐的整体面貌,而且对当时全国的道教经韵起到规范统一的重大作用。

一、《玉音法事》的内容及其意义

《玉音法事》^①是道教音乐史上第一部词谱兼备的经韵词曲总集,囊括了自东晋以来历代流行的道教仪式经韵,收载于北宋政和年间(1111-1118)雕版印行的《政和万寿道藏》之中,不著撰人。全书分上中下三卷。卷上、卷中诸曲均附曲线谱式,因而在道教音乐史及中国音乐史上具有特殊价值。

宋吴自牧《梦粱录》中记载了道士在宫廷唱《玉音法事》之事^②,可证此曲集确在北宋已出并流行。

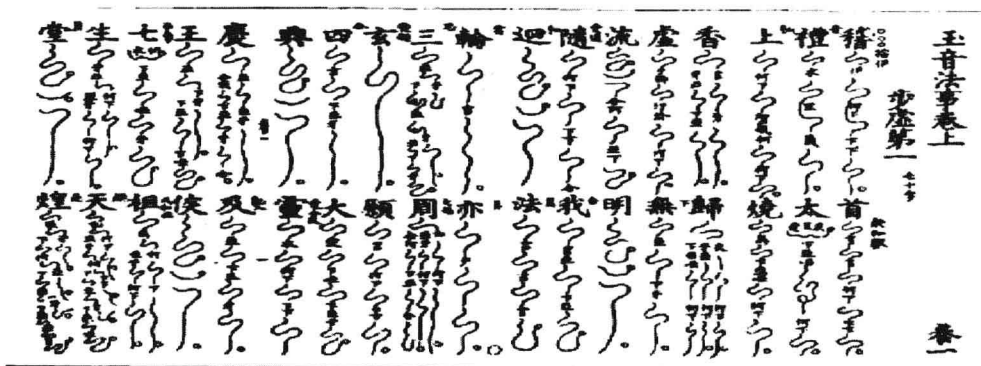
① 《道藏》第11册,第120-145页。

② 卷一《车驾诣景灵宫孟飨》:“崇烟馆道士二十四员,在殿墀下叙立,举玉音法事。”



全书共分三卷。卷上、卷中为道教曲集,依曲目而列完整词曲。词曲形态均为竖排,多为一行两字,每字下均附曲线乐谱。在道乐史上,唱腔而附有乐谱者,始于此书。唯其谱式甚为奇特,古今中外,尚未见其实例^①。其谱式为蜿蜒曲线,每字所附曲线,其曲折度不尽一致,大约表示唱腔旋线的长短曲直起伏状和表情性,无具体音高节奏,明显有象形会意的性质,若非秘传亲授,难悉其奥。一些正词及每一线间多缀有个数不等的小体字,多为“何、下、亚、合、牙”,疑为衬腔;每字又有单线式,或双线式或三线式,疑有单声多声之别;又歌曲之首字或每字曲线之尾部,多傍附大小圆圈,疑为钟鼓之类法器标识。此谱式真称得上是“神奇秘谱”,虽经多位学者研究,至今仍无法真正解读。但无论如何,此曲线为乐谱符号,则是毫无疑问的。

图 1. 卷上首曲《步虚第一》



卷下分为两部分,第一部分为两种科仪节目。第二部分是唱词总汇。

卷上收 17 曲,无文字说明。直接按以下曲目顺序连载词曲:

《步虚第一》,《步虚第三》,《步虚第五》,(案:前三曲系摘自南朝陆天师十大步虚,这里只选载这三首词曲,大概是十大步虚在传统唱法中只有这三首是采用不同旋律,余七曲皆沿用这几个基本旋律,为同曲异词关系,故有此编排体例。)《金阙步虚》,《空洞》,《奉戒颂》,《三启第一》,《三启第二》,《三启第三》,《启堂颂》,《敷斋颂》,《大学仙》,《小学仙》,《焚词颂》,《山简》,《水简》,《白鹤》。

以上诸曲,总体格式较统一,除《空洞》之外,均是两字一行的谱式,曲线大都较曲折起伏有致,衬字多而繁密,估计应该是旋律比较华丽柔情的基本曲目。

卷中收 31 曲,曲目顺序如下:

《玉清乐引》,《玉清乐》,《上清乐引》,《上清乐》,《太清乐引》,《太清乐》,《散花引》,《五言散花》,《七言散花》,《起敬赞》,《三皈依》,《敷坐赞》,《开经》,《宿命赞》,《三闻经》,《解座赞》,《每遇斋毕道》,《唱道赞》,《华夏赞》,《转声华夏赞》,《请五师》,《云舆颂》,《送五师》、

^① 有之者,均为与道教有密切关系之乐种,如高腔诸剧种及潮剧等。详参蒲亨强、蒲亨建著《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》,《中国音乐学》1992 年第 4 期。



《请符使》,《步虚词》,《三途颂》,《斗经末句》,《礼十方》,《礼十一曜》,《举信礼声范》,《关灯举斗位》,《三捻上香》,《易名三上香》。

卷中诸曲与卷上的内容有所不同。一是新作增多,二是单句式的经韵词曲形式也相对较多。其唱腔旋律十分简短,大多一行五字,曲线谱式短而平直,具有引子或过渡的特点。这些都表明此卷经韵的词曲不如卷上重要。如果单从旋律角度来看,可以推测,这些单句式的旋律应该是古代传统保留下来内容,它们与卷上的那些抒咏性强的基本曲调合在一起,大致能反映当时所有传统道曲之主旋律面貌。而旋律结构较长的其它新经曲,其曲调虽仍承道乐传统之大宗,但有不同程度的发展变化。

以上两卷所收歌曲均附曲线谱。谱式为蜿蜒曲线,以示歌调的长短曲直,另间注平上去入四声,或注众和,以示众人合唱,但无具体音高和节奏,可能是口授时所用的一种辅助教材,同时也兼用为科仪演出时的曲集。

卷下分为两部分,第一部分是两种启经文仪式节次,名目为“启经文”及“黄箓启经文”。第二部分是道曲唱词汇总。

此曲集的刊行,标志科仪音乐在北宋的鼎盛,是历史的必然产物。科仪音乐发展至宋代已蔚为大观,在长足发展的同时,难免讹谬浸生。唐明皇时即有亲教诸道士步虚声,纠正声韵讹误之举,可见正统道乐声腔的讹变由来已久。因此,在全国范围统一整理经韵,以利保存和传授,到宋代理当提上日程,再则北宋皇帝多好斋醮祈福,频仍举行斋醮的现实,也需要汇编一部法事歌曲集供执行人照本宣唱,另外宋徽宗这个特殊人物的亲自参与也起到关键作用。史载他在“政和四年(1114)春,诏各地通选宫观道士十人上京赴左右街道篆院培训科道声赞仪轨,候习熟后遣还本处”^①。此曲集应当是配合这次道乐集训和颁布全国的仪范的专用曲集。

《玉音法事》作为宋徽宗主持,动员皇室和道教力量合作编定并颁布全国宫观的科仪歌曲集,对于道乐的传承和在全国的统一均产生了极为重要的作用。现从科仪和音乐曲目方面简析其具体内容及其历史传承关系。

卷下收有一般启经文和黄箓启经文两种仪式,其性质和内容虽异,但结构程序大体一致,只是后者比前者更繁复。

黄箓启经文的节次和程序如下:

(一)举起敬赞,三皈依,敷坐赞,诵念如法,表白启经。

(二)开经法事

虚皇号,转诵宝经,促吟步虚,叹经,讽度人经,回向,举忏二十方天尊,清醮都唱,黄箓都唱,举唱十方,五星都唱,举唱五岳,知磬忏悔,礼十一曜,知磬归命忏悔,四结愿,辞三宝。

其仪式节目多是传统模式的繁简变化,如三皈依,举忏,举唱十方等内容均是向神皈依,实为陆仪《三礼》的繁琐化发展。四结愿是十二愿的简化。辞三宝是送三师之变名。解坐赞是解座颂之变体,如此等等。新创之仪只有举起敬赞和表白启经。

^① [清]毕沅:《续资治通鉴》卷九十一,中华书局2004年1版,第5册,第2357页。



从音乐方面看,所收经韵曲目多古已有之,如卷上卷中附曲线谱的步虚词,奉戒颂,三启,启堂颂,三归依赞,三涂颂,三捻上香,解坐赞,三宝,送圣颂,智慧颂,宿命赞,解座赞,华夏赞,学仙颂,学仙颂,焚词颂等等。

新增之曲主要是皇帝圣制的,玉清乐,上清乐,太清乐,白鹤词,散花词,步虚词,长吟玉音金阙步虚,空洞灵章,献供文,施出生咒,散花词,开经赞,转声华夏赞,请五师等。

可见,无论从科仪或音乐曲目看,《玉音法事》的主体是前代传统的有机延续。更准确地说,这部道乐曲集主要是用于教习与具体运用中的教本。从其三卷的编排内容来看,就明显体现出了一种渐进的道乐教科书特点。卷上所集为最重要的也完全是传统的道乐曲词,它是必须首先学会的曲目;卷中为较简短的传统道曲和为帝王道词所配之曲,其曲词相对来说不是那么重要,故放在第二步来学习;卷下则仅是补齐通用旋律的唱词,自然放在最后来掌握了。也就是说,只要先学会前两卷的曲词,所有道乐旋律就可完全掌握。补充唱词的事,也就很容易了。

将道曲汇编成书,便于专门学习掌握好常用曲目,练好基本功,必然有裨于提高道乐的传习效率。故《玉音法事》的印行,一方面开了斋醮音乐集成的先河,另一方面对于道乐在全国的统一保存、传习流播也产生了深远影响。其在北宋的首出,既是道乐传承的历史必然,也与宋徽宗的倡导分不开。宋徽宗崇拜道教,又深谙艺术之道,他在北宋大观二年(1108)颁《金篆灵宝道场斋仪》(案:系专门侧重斋仪的文献)426部于天下后不久,又指令高道多人编印发行道乐专集《玉音法事》。两者正可互补而用于实践。史载徽宗在政和四年(1114)春,诏“诸路监司,每路通选宫观道士十人,遣发上京,赴左右街道篆院讲习科道声赞规仪,候习熟遣还本处”^①。这类全国性的道乐集训,显然需要有统一的曲本。以《玉音法事》作为教习曲本的另一明证是《空洞》一曲附注小字云“空洞一首,若在习学时自合字起九玉至元字声了。”由于此曲集汇编了基本的曲词,因而也适宜于作道乐演唱实践中照本宣科的唱本。宋吴自牧《梦粱录》卷一《车驾诣景灵宫孟飧》称“崇烟馆道士二十四员,在殿墀下叙立,举玉音法事。”即是宫廷祭祀时演唱《玉音法事》曲调的实例。“举”者“唱”也,可证此曲集当时不但在道观运用,也在宫廷中用于演唱实践。其编排分卷均非按仪式类型,而依曲调特性排列,颇有系统简明的教本特点,显系出于教习意图而编排。

全书虽有帝王的干预,但其仍具有鲜明的道教色彩。全书大量沿用传统道教旧曲,新出部分的标题和曲词仍多与道教仪式密切相关,以此表明了其道教属性。“御制”道词的曲目为数极少,亦多是填词性质。如《步虚词》十首,实即陆修静所制步虚词之填词改编。陆修静《步虚词》共十首五言诗,句数多寡不一,词义玄奥,富于仙道意境;北宋御制《步虚词》亦十首五言诗,但唱词句数和内容有变,句数统一压缩为八句,词义也更通俗易懂。

值得注意的是,以上十曲步虚,在《玉音法事》卷中仅列其中步虚第一的词曲,其形态异于其它诸曲。其采用一行五字的格式,且每字所配曲线短而平,比较传统玉京山步虚第一之乐谱形态,明显见出其曲调有很大简化。由此可以推测,宋代道教为帝王道词所谱之曲,较传

^① [清]毕沅:《续资治通鉴》卷九十一,中华书局2004年版,第5册,第2357页。



统旋律已有所改变,特别注意到加强其通俗易唱性,以便于流传。可证道教虽然尊重传统,但随时代发展也要不断促成一些新变化,以适应时代需要。联系到当代道观所唱步虚,仍多采用御制道词者^①,表明当时道教的这一改革是成功的。

二、北宋道曲的新发展

北宋道曲在唱法上有一些新发展,以《步虚》为例,新增步虚词十首,皆五言八句,词格更加统一精简,新出“长吟”、“促吟”两种唱法,并详细规定了步虚在科仪中的用法程式^②。一般原则,十首步虚在法事中均需唱完,称为“全咏之式”。同是“全咏”,由于科仪规模不同需有两种用法。在大型的三日九朝科仪中,每朝各歌咏十首,在一日三朝科仪中,早朝旋绕第一周唱第一首,第二周二、三首连续唱,第三周唱第四首;余六首,分在中、晚朝之内每一周(币)吟咏一首,这就是玉京山全咏之式。每首末句要“同唱善声”各一拜。所谓“善声”,是一衬腔乐句,有“善行”二字,余皆虚字“下亚何霞牙”等,与现道曲中常用的散板尾腔相似。这种规定表明音乐表演体制更趋成熟和程式化。

《玉音法事》经韵的音乐形态和风格,虽无法作实证性考究,但从所附曲线谱的形态和曲词关系上,仍可作出一些初步分析。谱式的曲线多为蜿蜒悠长之态,极少见短促、平直线条,绝无顿挫生硬之态,歌词间距疏远,多用衬字衬腔,显见其曲调都具有曲折多致,一字多音,腔幅宽长的特点,是同出于某种相当统一的偏于柔婉抒情和阴柔美的音乐体系。由此可得出符合逻辑的认识,这一体系只能属“南音”范畴,并直承了陆修静时期科仪音乐传统的基本风貌。不过在《玉音法事》卷中仅列了步虚第一的词曲,其形态异于其它诸曲,每字所配曲线短而平,比较传统玉京山步虚第一之乐谱形态,明显见出其曲调有很大简化。可见帝王道词所谱之曲比较传统旋律已有所改变,更加注意到加强通俗易唱性,以便于流传。可证道教随时代发展也要不断促成一些新变化,以适应时代需要。联系到当代道观所唱步虚,仍多采用御制道词者,表明当时道教的这一改革是成功的。又从另九曲无曲谱,仅全附歌词于卷下来看,表明这十首步虚可能是共用这一个曲调。

唐到北宋,道教与皇权的紧密结合给科仪音乐注入了一些新的特点,特别是帝王创作的介入,丰富了科仪音乐的构成。但从总体上说,变化和发展的因素并不引人注目,继承前代传统的因素仍是明显的主流。

① 当代北京白云观道教焰口仪式中的步虚,即采用“太极分高厚”这首御制道词的步虚。

② “右玉京步虚十首,按太上玉京山步虚经云,太极左仙翁葛玄于天台山传授弟子郑思远,思远复传仙翁从孙葛洪号抱朴子者是也。郑君说仙翁去世时告思远曰,所受上清大洞道经付吾家子弟,世世传录至人,勿闭天道。信知琅函秘典,贵在流通。兼经首所载,诸大圣天尊帝王高仙真人,各各持斋奉法,尊太上虚皇号,烧香散花,旋绕七宝玄台三周市,诵披空洞大歌章,太上称善,则歌咏步虚,其功德深妙,不可得而殚说也。谨按藏经中斋法云,三日九朝在每一朝之内各歌咏十首,令其周足。每朝至旋绕之时,坛众未行先举稽首礼太上,吟咏至末句,同唱善声各一拜。次举旋行蹑云罡,咏和次坛众丁罡步徐行至末句,各唱善声各一拜。次后每一首毕,同唱善声各一拜。又谓如寻常一日三朝,可在三朝之内共周足。其十首第一币举稽首礼太上,吟咏至末句同唱善声各一拜。第二币举旋行蹑云罡连过崑崙玄都山,通作一首,吟咏至末句同唱善声各一拜,正合早朝也。余有六首,分在午朝晚朝之内,每一币吟咏一首,如此则三朝之内十首亦周足矣,乃合朝奏玉京山全咏之式也。载《玉音法事》卷下《太上玉京步虚经》,《道藏》第11册,第140页。



阅读书目:

1. 蒲亨强著:《灵宝派:正统道教科仪音乐传统的主载体》,载《中国音乐》2002年4期。
2. 蒲亨强著:《杜光庭“道门科范大全”音乐资料研究》,载《中国音乐》2007年3期。
3. 蒲亨强著:《玉音法事名实辩》,载《黄钟》2002年3期。



1. 唐代科仪音乐发展的新局面是什么?
2. 唐代科仪音乐发展的主流及具体体现是什么?
3. 北宋时期帝王推行的道乐与道教自身发展的关系是什么?
4. 《玉音法事》是什么性质的文献?

第三章 道教音乐的转型与定型

学习目的:学习并掌握道教音乐史上转型与定型两个阶段的仪式音乐表现形式特点,了解其文化背景。

内容提要:南宋、元是道教音乐发展转型的时期。由于战乱频仍、死亡现象丛生的社会文化背景和佛教仪式的影响,道教度亡类仪式音乐内容更加丰富而具情节性,更加广泛地流行于各社会阶层。此时期各道派逐步归于全真、正一两大道派,其教义和发展道路各有特点,全真派更多保存传统,正一派则更多走向下层民间。

金、南宋之际,北方金国有多个新道派出现,以全真道规模最大,其教主王重阳在宁海州始创全真派,先后点化七大弟子,通过七真弘教,全真大盛,在北方迅速流传。元代,南北天师道与上清、灵宝、净明诸派合并于正一派,钦命正一天师统辖江南诸道派。元代后,道教统归为正一、全真两大派,两派道士在科仪音乐方面仍共传前代传统。

南宋元时期以度亡类黄箓斋的发展最为明显,其借鉴了佛教“焰口”仪制而丰富了内容,其仪节和音乐曲目比前代大为增多,以情节性的仪式环节取代了以往以诵经为主的仪式环节,从而形成了仪式音乐的转型。这个特点历经元明清的继承巩固而持续至今。

第一节 南宋、元:度亡仪式音乐的转型

此时期道教仪式音乐在继承前代传统的基础上,其形式结构发生了转折性变化。重要标志是度亡类仪式特别盛行,其实践形式由诵经功德转变为富于情节性、人情味的施食形式。围绕这个变化,仪式音乐在曲目和表演程序上都有新发展,内容更加丰富多彩。

南宋时期道教度亡类仪式的长足发展,其具体程序内容的较大变化,标志了道教音乐历史发展的转型。

此时期仪式音乐发展一方面继续延续灵宝派传统,发展中心转移到政治经济文化的地带浙江省。特别是“上章”仪式类型照搬前代科仪传统模式,只是进行了简繁处理变化。

如《章官醮仪》的基本程序:

“步虚,洒净,烧香颂,称法位,请圣,初献,亚献,终献,送圣颂。”

正是唐杜光庭编《东岳济度拜章大醮仪》的简化形态。《金钟玉磬仪》则在保留陆修静“授度仪”基本骨架和曲目基础上增加了“上表”之内容:“上香,步虚,洒净,烧香,礼师,宣卫



灵咒,鸣法鼓,称法位,重鸣法鼓,宣表,封表,遣表,焚词颂,重称法位复炉,出堂颂。”

另一方面,此时期“济度”类仪式则发生了明显的转型。

南宋以来度亡仪特别盛行起来,比传统模式有大的发展变化。首先是各种度亡仪式种类十分多样化,更重要的是,仪式的内容大大地繁化丰富了。现仅以大型仪式文献《灵宝领教济度金书》所载“青玄斋”中的“普度净供品”为例来看,其记载普度幽灵的仪式程序十分丰富,节目与曲目与当代全真派的“施食”几乎完全相同了^①。

“步虚洒净,召魂,破狱,解秽,入浴还形,开咽喉,变食,修斋筵,炼魂章,智慧颂,三皈依,传戒,奉戒颂,升天宝篆,启谢,回坛颂,送魂。”

这里特别值得注意的是,度亡仪的节次内容不但比前代繁复,更重要的是将以前诵经功德的单一形式转变为具有情节性的节目表演:破地狱,救亡魂,洗澡净身,修补残体,打开咽喉,变出神食,请吃仙食,水火炼度,得道升天。这些情节通过增加若干节目和音乐来实现。其中新增之仪节为:

禁坛、洒静、解秽:法师运用存思行法以神水驱邪净秽,清洁法坛,以迎尊神临坛。

破狱:法师以存神念咒唱经之法掣开十八层地狱,解救亡魂。

召魂:邀请各类幽魂前来法坛接受炼度,享受法食。

沐浴:为幽魂洗礼,洗去地狱中的污垢邪气。

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

开咽喉:鬼魂久居防间;神魂荡散,咽喉闭塞,饮食难进。故高功需先用法术火攻开,再以甘露清凉滋润之,使能进仙食。

炼度、炼魂:用水、火修炼死魂,使其仙化成人。

传戒:向亡魂传授道经师三宝戒律。

以上新的仪式节目,多借鉴佛教“焰口”仪式,其中炼度和渡桥等为道教独创,体现了民族特色。

度亡仪新增的内容更多体现于情节、曲目与唱词方面,但并不意味着采用了新曲调。音乐虽然受到科仪内容的制约,但她仍有其独立的逻辑,曲调系统一旦形成并定型后,就有了相对独立性和稳定性,她可以灵活地通用于不同的科仪、不同的经词中,“一曲多用、旧曲新唱”之法,是科仪音乐创作运用上的一个普遍规律,现在这样,历史上也应该如此,所谓“今之乐犹古之乐”。因此,有理由认为,南宋科仪在曲调形式上很可能是沿用传统模式基础上的转型和扩容。

第二节 科仪音乐的教育传承

此时期道教更加注重音乐的教育传承方法和机制,出现了培训道士仪式音乐技能的专

^① [宋]宁全真授、林灵真编:《灵宝领教济度金书》卷九十九《科仪立成品》,《道藏》第7册,第17-20页。



著,对道教仪式音乐人才的培养过程和方法进行了全面的总结。

道教音乐能够绵延上千年地延续下来,是因为他们运用了特有的教育传承方式。唐代以前,道教音乐的传承主要限于道教内部的秘传,一般不轻易宣示于众。如南北朝时期陆修静编制的“授度仪”,就是在内部仪式中传授经文和歌曲的范例。道内的音乐传授者,一般是精通仪式音乐的高道大德。唐代以后,随着道教进入宫廷,道教音乐的传授范围也扩展到社会外部。经由皇室贵族逐步扩展到文人、民间等社会阶层。这条传承轨道中的传授范围就大大扩充。除了道教中人外,懂得音乐的皇帝、贵族、文人或民间艺人都担当了传授者的角色。如史载唐明皇曾在宫廷内道场中“亲教诸道士步虚声”。北宋宋徽宗组织道士编写的仪式音乐文献《玉音法事》。

由于道教历来重实践轻理论,直到唐代,还未出现系统阐述道教音乐培训方式方法的理论著作,因而道内培养道士音乐知识技能的具体情况不详。

这种状况到南宋有了重大变化,其时刊行了一部较系统全面论述培训道士音乐技能方法的专著《道门通教必用集》。南宋以降,道教音乐更多下移民间,道派的滋生,道乐传播传承的大量衍变,道士师承渠道的多样,音乐执行者修养水平的参差不齐,都极大影响到道教音乐的纯洁性和统一性。在这种情况下,如果仍然按照以前的秘传单授方式传授,已难以适应形势的需要,也很难有效加强道音传统的恢复。于是,系统总结仪式音乐培训的专门文献就应运而生。

作为道教音乐史上首部有关音乐传授的文献,虽然刊行于南宋时期,但它论述的内容应该包括了更早时期的实践经验。它的重要历史意义在于表明,道教不但具有丰富的音乐教育实践,还早已摸索出一套独具特色和成效的理论方法,这些对于当代道教音乐以至其它音乐品种的传授也有启示意义。

这部文献是在蜀地科仪文献基础上,集成了全国各地代表性科仪刊本的内容编撰而成,具有普遍意义。它完全按照培养一个合格道士的目标来设计,又具有道士培训和音乐教科书的双重性质^①。

此书书中还对道教音乐的来源作了理论阐述。首先指出道乐与宫廷祭祀的渊源是“易祭祀为斋醮之科”^②;其次强调了仪式与音乐相辅相成,不可偏执一端^③。

从这部文献中,我们比较清楚地看出道教音乐传承具有系统性、实践性和渐进性三大特点^④。

所谓系统性,指培养道士的思路和内容都很全面周密。首先从培养的时间和阶段性看,

① 南宋道士吕元素序:“故蜀之人奉道为盛,而仪注亦甚详。第所传素无刊本,差误实伙……请得都下道经数百卷,皆吾蜀所缺者,其间科仪居多。乃令小师太古参较同异,考古辨今,始自童蒙,迄于行教,缀辑成集,以贻后人。”《道藏》第32册,第1页。

② 元代道士韩混成序:“天师因经立教,而易祭祀为斋醮之科,法天象地,备物表诚,行道诵经,飞章达款,亦将有以举洪仪,修清祀也。”《道藏》第32册,第1页。

③ “而道家者流合规仪者,则失于声音之学,得音声者失于规仪之备”。《道藏》第32册,第1页。

④ 《道藏》第32册,第3-52页。



从道童到成年道士,都要学习唱念音乐,且有不同的阶段性内容和要求。刚入道的道童,要先教授道教领袖的事迹,给他们树立学习的楷模,并要他们跟随老一辈道士用模仿应和的方法学唱用于仪式的整套基本经韵。“童蒙入道,应和居先,起自启堂,迄于辞圣,皆可赞颂,著于经科点授之初”^①。道童稍长大,就要提出更高的要求,教一些更复杂的经韵和诵念法,纠正不好的唱法,要求严格遵照传统的旋律和唱法。不但要会唱,还要唱好唱对,达到节奏清楚明确,情调典雅庄重,令人感动而乐听^②。其次,学唱的曲目内容更加丰富,以能适应配合各种仪式的需要。所学的经韵曲目几乎囊括了最常用的传统经韵“启堂颂,智慧颂,奉戒颂,请师颂,唱道赞,华夏赞,三启颂,玉京步虚词,金阙步虚词,步虚词,玉清乐,上清乐,太清乐,白鹤词三首,出堂颂,三归依赞,宿命赞,送经赞,解坐赞,七真赞,小学仙赞,又一首,焚词颂,度简颂,符戒颂,焚简颂,出简颂,水简颂,三途五苦颂,明灯颂,散花乐,古散花乐,五字散花乐,焚朱表颂,解坛颂,还戒颂,辞师颂,奉送赞^③,难思议赞,祝镇天真文,一炼度真文,又一首,五方消灾真文正字,祝消灾真文,祝符戒,祝茭龙,十二念,十二愿,普供养赞,祝八威真文,八威真文”^④等70余首。

所谓实践性,指音乐传授的过程,始终与仪式相结合而进行。道童阶段,学习的曲目是始于启堂颂,终于辞圣颂的全套基本曲目,到成年阶段,就要学习外坛赞咏等比较大型复杂的悼亡仪式的内容。这种结合仪式的学习方法,即使道士们在学习音乐过程中感受到仪式的特殊气氛,明白音乐的用法,还能在念、做、表演的综合体验中深刻地理解音乐的用法和意义。

所谓渐进性,指音乐学习过程遵循了由浅入深的循序渐进原则,对刚入道的道童,只要求随声附和模仿学唱一些基本曲目,成年阶段就要扩大曲目范围,并在演唱的质量水平上提出更高的技术要求与风格要求了。显然,这些都是针对不同年龄段的学习而设计,也体现了“因材施教”的原理。

综上所述,道教在音乐传授方面,已形成了具有自身特色的体系。它有明确的教学目标:培训道士掌握完整的仪式音乐技能。有特殊的教学方法:在实践中学,循序渐进,因材施教。这套教育理论方法,对于道教音乐在传统规范下的传承发展发挥了重要作用,从中可见出道教对音乐教育培训是相当重视的。

第三节 明清:科仪音乐的定型

明代帝王重视道乐,开国皇帝太祖在国家祭典中以道士为神乐观的主体,主要采用道教音乐,这一祭典音乐形式推广到各大名山宫观。另一方面,皇室对道乐也严加管控,直接干

① 《道藏》第32册,第2-3页。

② “童子长成,教习音韵,单声诵念,赞助行持,传闻舛差,蹈袭芜鄙,悉加厘正,俾就谨严”;“举扬之职,分司威仪,节奏详明,音韵典雅……必得其人,以动众听。”

③ 曲名后有小字注云:“每句下有散花林三字。”殆为唱和形式也。

④ 《道藏》第32册,第9-17页。



预。控制其规模,贬拙道教领袖的政治地位。由是促使道教及道教音乐更多向民间发展。清初全真高道外出立坛传戒,在南方影响甚巨,对于道教起到中兴作用,延续了传统。明清科仪仍以度亡为中心,其文本大多为南方道士所撰。此时期道教音乐发展分为两支,一为皇室制定推行的御用仪式音乐,二是道内与民间发展的仪式音乐,其传播范围及仪式规模虽有差异,但实质内容仍谨遵传统,道教仪式音乐的类型与形态逐渐定型。清代科仪音乐文献刊行甚多,如全真正韵、课诵、上章、施食、上表等科仪均有详细记载,与当代所用几乎全同,证明现行科仪音乐相当完整保留了明清的面貌。

一、明皇室的道教仪式改革

明代是道教仪式音乐发展的一个重要时期,经过千多年的发展积淀,道教音乐的形式内容渐趋定型。此时期除了道教自身的音乐之外,皇室也有“御制”斋醮音乐。明皇帝亲自下诏定制斋醮仪范和玄教乐章,以图改革斋醮,使之不致奢侈浪费,以利教化。太祖朱元璋立国不久就实施了多项道教政策,其中相关仪式的举措是洪武七年(1375)下诏编定的《大明玄教立成斋醮仪范》^①,体现了他对道教仪式的基本态度和策略。书前他亲撰的序大概表述了几层意思。首先,充分肯定祭祀科仪有助人伦孝悌教化的作用超过正统的儒家伦理思想和国家法令,“益人伦、厚风俗,其功大矣哉。”其次,严厉批评了释道科仪存在的问题,“非理妄为,广设科仪……糜费家资……致使精神疲倦。”用辞严厉。最后,皇帝亲自下令进行改革,“敕礼部会僧道定拟释道科仪格式,通行诸处,使释道遵守”^②。

显然明太祖的根本意图是想加强皇室统治及其思想基础——儒家伦理,道教科仪的推崇利用仍必须纳入国家政治的轨道,绝不能自由发展。

继有《大明玄教立成斋醮仪范序略》一篇,先述科仪广传后的变质情态,持时漫长,过度繁琐,以致不合道家经义,不符儒家礼乐制度,又表明了科仪改革的目标是去繁就简。^③

① 载《道藏》第9册,第1-12页。

② “朕观释道之教,各有二徒。僧有禅有教,道有正一有全真。禅与全真务以修身养性,独为自己而已。教与正一专以超脱,特为孝子慈新之设。益人伦、厚风俗,其功大矣哉。虽孔子之教明国家之法,严旌有德而责不善,则尚有不听者。纵有听者,行不合理又多少。其释道两家,绝无绳愆纠谬之为,世人从而不异者甚广。官民之家,若有丧事,非僧非道难以殓送。若不用此二家殓送,则父母为子孙者是为不慈,子为父母者是为不孝,耻见邻里……今之教僧教道,非理妄为,广设科仪,于理且不通,人情不近。其愚民无知者,妄从科仪。是有三五七日夜诵经文。经乃释道化人为善,戒人为恶之言。犹国家之有律令。若诵经而使鬼魂听之,以发挥其善念则可,若诵经而欲为死者免罪,如犯刑宪而读律令欲免其罪是为不可。盖糜费家资,僧道蠢蠢之徒将以为仪范之美致使精神疲倦,观其仪范之设,于中文讹字否,达者遂讥毁之。所以讥毁者,佛未请三清未至,辄便望壁启闻斋主之事僧甚至日三遍对佛宣扬道乃日三朝而敷奏。以此观之,释迦与老子非重听而瞽目,故烦之于再三……敕礼部会僧道定拟释道科仪格式,通行诸处,使释道遵守,庶不糜费贫民,亦全僧道之精灵,岂不美哉。”载《道藏》第9册,第1-12页。

③ “五千余言道德之旨,兴治化以同符,自经义隐而失真,致科范传而寝广。百家异户,历代滥觞。唱赞繁则质实之弗专,昼夜多则精诚之必懈。考之于礼乐制度,既或潜差质之于天地,神祇宁无冒渎。喜有圣人之在上,庶几仙道之重新钦遇。皇帝陛下,洁净精微……遂通用敛福于庶民,复留神于两教。洪武七年十一月二十三日臣宋宗真、赵允中、傅同虚、郑仲修、周玄真等钦奏圣旨,编定道门科仪,去繁就简,立成定规进奏。……谨列品序仪文于后。”载《道藏》第9册,第1-12页。



这两篇序清楚表明,仪范改革完全遵照皇帝的意图,并未考虑道教的意见。

改革编定的科仪至为简单,实际只有一个“度亡斋”,全称为“建度亡斋三日节次”,又分为:《三日节次》、《一昼夜节次》和《一日节次》。此三种仪式只是各自持续时间和繁简的不同,程序内容基本一样。兹摘录《三日节次》梗概如下:

发直符,洒净,召将,三献文,请关遣将,扬幡,吟偈,安监坛,召请,咒食,《礼请颂》,念咒,施食,举《起敬赞》,《三皈依》,《敷座赞》,开灯,召亡,沐浴,解冤释结,《五厨经》,炼度,《三皈依》,传戒,送亡,化财,回向。

与道教传统的度亡仪相比较,可见明太祖的改革实质是沿袭道教“黄箓斋”模式而又大加简化。这一改革的结果确实完全实现了明太祖倡导孝道人伦和删繁就简的意图。但将丰富多样的道教仪式简化到这唯一的类型,道教科仪本身的传统和体系性已难存在了。科仪音乐的改革又如何呢?

二、明皇室的宣教音乐

明皇室在音乐方面也制定了一部与仪式相关的《大明御制宣教乐章》^①,开篇记载歌曲篇目:

《醮坛御制赞咏乐章·迎凤輶》:《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》,凡 11 曲。

《玄天上帝乐章》:《迎仙客》、又七首(亨强案:其不著工尺,显系沿用《迎仙客》曲调复沓七遍,调同词不同之体)、《步步高》、《醉仙喜》,凡三曲;

以上两种乐章凡 14 曲,皆为歌曲体裁,唱词左附工尺谱。

《洪恩灵济真君乐章》:《迎仙客》、又七首;

《大明御制天尊词曲·玄天上帝词曲》:《弘利益之曲》、又五首。

以上两种乐章实各含 1 曲,均无谱。

若不计复沓之又一体,全部乐章凡 16 曲,既有词曲兼备者,亦录有词无谱者。整个体例颇类《玉音法事》。

但察其内容甚为古怪费解。第一,曲名和内容似道非道,虽颇有道教色彩如玄教、迎神、献供、行道、醮坛、请师、献酒、送圣、玄天上帝等等,但均非道教传统的歌名,又有《步步高》、《醉仙喜》等俗曲。真正传统的曲目却踪影全无。由此可以认为,这是一邦外行的音乐“杰作”。

第二,旋律呆板,与道乐传统相去甚远。现略作分析研究。唱词均为七言诗体,而非道教常用的五言、四言诗。内容是神道与皇道之杂糅,道家色彩浓于道教。曲名与唱词未能体现仪式情节,即使与编定的《度亡斋》也不能配套。比如度亡斋通常必用的重要曲目《召请》、

^① 载《道藏》第 19 册,第 858—861 页、第 858—861 页。

《破丰都咒》、《开咽喉》、《三皈依》等均无。也就是说,由皇室编定的这两套东西并不能配套使用。

歌谱采用当时通行的工尺谱,从右到左竖行书写,无调号及节拍节奏标记。一字一音唱法,旋律相当呆板。现按常用之正宫调译出两首,以观其形态特征:

迎神



妙 运 神 化 二 气 中, 甄 陶 群 生 普 圣 功。 昭 兹 扬 灵

降 璇 穹。 琼 轮 紫 盖 纷 若 从, 神 祇 肇 歆 福 来 崇。

穰 穰 简 简 被 无 穷。

献供



巍巍 道德 显 至 灵, 阴 阳 斡 运 化 育 成。 冥 冥 窃 窃

化 育 成。 超 离 浩 劫 能 长 生, 乘 云 驭 飏 来 太 清。

蘋 藜 荐 祀 肇 衷 诚。

以上两曲,虽有个别音调走向不同,但旋律框架和旋法雷同,很多旋律型完全一样,很像古代的吟诗腔和宫廷雅乐。全部乐章中凡带有宫廷和道教色彩的歌曲,大多都以徵音“起调毕曲”,旋律相当乏味。曲名取自民间曲牌如《青天歌》、《步步高》、《醉仙喜》及《过声》四曲,起调毕曲之音略异而已,其它形态特征全不出窠臼,显然已经过宫廷乐官的改造,已无民间音乐新鲜活泼之原态。下举一例。



步步高



通过以上乐谱之简析,不难看出,虽然这些乐章在唱词和曲名上杂糅了道教仪式及少量民间曲牌,但其自身的音乐形态和情调则绝非正统道乐风范,也非民间音乐风格,而显然是历代宫廷推崇的雅乐风格。

采用正宗的道教科仪(有极大简化),却采用风格迥然不同的雅乐旋律,而且这两套内容基本不配套,使我们得出这样的认识,明朝御制道教科仪音乐虽然力图贯彻改革意图,但实际操作面来看则是外行之作。其不但远离了正统道教仪式音乐的传统,其本身也毫无艺术价值可言。最后它只能是统治者的一厢情愿,难以付诸艺术实践,为主流的道教仪式音乐家抛弃。

如果我们将明朝御制乐章与宋徽宗御制乐章稍作比较,就不难看出其中的差异所在。首先,宋明两代皇帝的艺术素质不可同日而语。宋徽宗虽不是一个合格的皇帝,但却具有高度艺术造诣。他发展道教音乐时怀有真实的艺术感情,以内行身份来进行这项工作。由此,他不但尊重道乐传统,也明白道乐的艺术风格。他也深知他自己并无必要也无能力去改变原有的道乐旋律。所以他在编辑时主要依托内行的道士,他实事求是地标明自己所做的只是“御制道词”。这就看出,宋徽宗不但懂行,观念也很严谨。因而他编著的音乐文献取得了有效成果。《玉音法事》歌曲包括徽宗创制道词的歌曲大多沿用至今,就是很好的证明。至少对于道教音乐的延续发展来说,他做了一件功德。

反观明太祖,在政治上固是很有作为,但其艺术修养就乏善可陈了。他自身并无任何艺术修为,就不能不以外行身份来改革道乐。事实上,他的改革是唯意志论,既乏尊重的感情,亦难识别音乐的规律。这样的改革,在一批唯上是瞻的官僚手中进行,最后弄得不伦不类,也就并不奇怪了。

当然,问题还不仅仅在于懂行与否,作为统治者来说,关键还在于对传统文化的态度。

尽管明代皇家在崇奉道教方面做足了表面文章,在京城和名山大观设立神乐观,以道士充任乐舞生,执行国之大祭,“国之大事,在祀与戎”;又将道教领袖纳入官僚体系。但他们唯我独尊的态度,使他们在染指道教仪式音乐时露了洋相。这也注定了《玄教乐章》的运用只是在宫廷这个狭小范围内和短暂的时间跨度内,在道观和民间却并不流行,影响甚微,在明代前后的正统道乐传统中,甚至在后来正一民间道的科仪音乐中都根本不见这些曲目。可见即使在帝王尚威风凛凛的明代,要想以外行身份加入道乐创作而又不尊重道乐自身规律,其结果只能是昙花一现。

三、明清科仪音乐的延续情况

明清时期道教音乐发展的主流仍在道内,而道内音乐除了继续延续正统道教传统之外,也审时度势,更多面向民众,以获得更广泛的生存条件。此时期道教音乐的状态已基本与当今接轨。具体表现于,集成性质的科仪文献出版刊行,表明其仪式与音乐仍然继承了古代道乐的传统,特别是各种主要仪式的广泛运用和仪式程序的刊行,反映了当时各种基本仪式类型及其形式内容不但较完整保存了古制,而且也可与当今活的仪式形态作比较,由此将当代与古代连成一气,使我们看到当代与古代传统一脉相承的关系,确认当代道教音乐是自东晋以来历代传统道乐的有机延续体,具有珍贵的历史活文物价值。

1. 经韵曲目

明清道乐的经韵曲目仍然沿袭前代传统,明代宣德七年(1333)刊行的科仪书《上清灵宝济度大成金书》40卷^①是京师大德观住持周思得在元代《灵宝领教济度金书》基础上增补而成,以灵宝派科仪为大宗,周思得自序清晰指出此书的渊源:南朝灵宝法——宋元灵宝浙东派《灵宝领教济度金书》——宗阳宫提点丘月庵授灵宝珍藏《灵宝法书》——周氏增补编修^②。

全书以“门、品、科”分类,其中《赞唱应用门·法事品》罗列经曲达204首,可见“法事品”实为经韵曲集,其中前成51首均附了曲线谱,其体式与北宋《玉音法事》所列雷同,仅有一些细小变化。这一整体相似、局部相异的现象,证明此书编撰时在总体构架上综合了《灵宝领教济度金书》的体例和《玉音法事》的音乐分类内容,《玉音法事》中标有曲线的歌曲和皇帝新撰曲词基本全部照搬过来,连曲线谱式也相似。尽管也有一些小的变化处理,但总体看是显然继承了唐宋的传统。

2. 度亡科仪音乐

明清时期度亡科仪音乐仍很盛行,其中比较重要而记载翔实的仪式音乐文献有如下几种。清乾隆年间青城道士陈仲远辑的《广成仪制铁罐斛食全集》,属正一道“广成韵”流派,其程序和内容与现行的“施食”极似。清乾隆年间正一道法师娄近垣编的《太极灵宝济炼科仪》,直承灵宝派衣钵^③。此仪式中多有“奏乐”、“随便奏乐”、“齐鸣钧乐”等器乐演奏,体现了正一道俗化的轨迹,其仪式音乐与同时期全真派的《铁罐施食》大同小异。二仙庵藏《青玄济炼铁罐施食全集》,全真道光緒庚子年抄本^④,其与前面两种正一道施食仪相似,程序节目更丰富完整,更多保存了传统因素。可见明清时期各道派的度亡仪式音乐形态仍然比较统

① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》第16册,成都:巴蜀书社1994年版,第1-36页(下面引用本书只标注页码)。

② “吾少从学于月庵丘先生,一日窥其披阅水南林真所集,田宁二真人灵宝法书……余沈潜反复于其间,迄今二十余年……遂访求于演法吴公大节,提点杨公震宗,复得真集。间尝窃附己意,补其散失,订其讹谬,参以简策,佐以符章。”《藏外道书》第16册,第3-4页。

③ 娄序云:“是科见于宋之大成金书。恭遇和硕和亲王……命近垣增订,广为考核。”载《藏外道书》第17册,第628页。

④ 《藏外道书》第14册,第635-636页。



一,而全真道仪式音乐的发展已居于各派之首。

现列全真道铁罐施食的仪式音乐程序节目如下,以见一斑。

上香,参鬼王,《步虚》,《三礼》,《提纲》,升座,《举天尊》,《幽冥韵》,《举救苦天尊》,高功变神,《黄箓斋》,《叹文》,上启,宣救苦疏,诵《救苦妙经》,尔时,降甘露,念追魂咒,《发路炬》,写生神章符,召请,引魂,《举摄召天尊》,众持诵《开丰都真言》,《咽喉咒》,《破丰都板》,《叹文2》,称扬《大偈》^①,普召^②,《杨柳枝》,宣《十伤符》,《叹文3》,化食,《开咽喉》,《东极宫中》,《修设斋筵》,施食,《举甘露天尊》,洒甘露,《出生咒》,调诵五厨经,变食,超生,《举超生天尊》,《提纲》,《三皈依》,受偈,说戒,《元始灵书中篇》,宣召,举生天得道天尊,《叹文4》,赞咏《东极宫》,《叹文5》,《快中称》,向来^③,下座,回谢。

此仪式无论从程序或音乐节目内容来看,既保存了宋元“黄录斋”的基本框架和构件,也已与当代全真道的施食仪式非常接近了。

3. 清代全真道课诵仪与《全真正韵》

清光绪二十三年(1906)彭定求编《重刊道藏辑要》是一部重要的道教文献,全书不仅选编了明代《正统道藏》的一些代表性经书,而且补充了《正统道藏》所未收的许多重要道经,共分28集,收292种著作,含531卷。其中有两种经典涉及科仪音乐,即《太上玄门功课经》和《全真正韵》。

《太上玄门功课经》首次刊行全真派“早坛”、“午坛”、“晚坛”三种课诵科仪的全部程序和曲目,与现行课诵科仪完全一致,表明当代全真道的课诵仪式音乐完好保存了清代以至更早时期道教仪式音乐的传统模式。

《全真正韵》首次刊载了全真道的常用经韵词曲56首,是目前所见最完整的全真道曲集。这部科仪书虽然刊行于清代,但其实际运用的年代有可能更早。全部经韵均附“当请”字谱,即在经文侧标“当、请、鱼”以为法器铛、钹和木鱼的演奏符号。此曲集汇集了全真丛林通用的经韵,具有教材性质,但因谱式至简,没有师传是无法照本演唱的。这套经韵曲完好地保存至今。

《太上玄门功课经》和《全真正韵》的刊行,在科仪音乐史上有重要意义,首先它提供了一个历时性比较的参照,证明现行的科仪经韵完整保留了明清的原貌,其次也表明全真派从明末以来一直注重传承发展正统科仪音乐,这也与当代全真道较多保留传统样式的现状相对应。

4. 清代上表仪式

进表上章之仪由来已久,《隋书·经籍志》中已有用于“消灾度厄,如章表之仪,烧香陈读,云奏上天曹,请为除厄,谓之上章”的描述,南宋《灵宝领教济度金书》卷十二收“九灵飞步

① 今此曲名《幽冥韵》。

② 注:即广泛召请各类孤魂来临法会,区别于以某类神灵或特定鬼魂为对象的召请。

③ 各种度亡仪式最后一个节目,乃借鉴佛教仪式,大意是将诵经法事积累之功德,回返到各种意欲超度之鬼魂。亦称“回向”。有各种不同的回向偈文以针对不同的对象。

上章”是目前所见有关“上表”仪的最详细记载。清宣统三年(1911),成都二仙庵藏本的“上章”科仪记载节目程序甚详:

香供养,宜解秽符,上香,具职上启,小赞,宣表,遣关,宣开天符,三炷香,三启颂,送化,回坛,转经已,忏悔,三谢,发12愿,复炉,出户,谢师,回向,礼谢三宝。

此仪与现行“上表”仪极为相似,也基本保留了南宋“九灵飞步上章”仪的传统框架和通用曲目,只新增了几个专用曲目以体现上表的具体环节,兹略介如下:

《小赞》,赞美茶的歌曲。茶是敬献神的供品,相对赞美天地的大赞,茶毕竟是较小的物品,故名小赞。

《三炷香》,配合三献仪节,每上一炷香唱一首五绝体式的步虚词。《送化》,将朱表焚烧后送上天时所唱之韵,因唱词头一句为“香花送,使者早登程”,故又名《香花送》。

明清道教音乐具有集大成和定型化的特点,所谓集大成,指当时的各道派都一致宗法“灵宝”体系,其仪式音乐囊括了历代道乐堆积而成的传统内容;所谓定型化,指此时期道教音乐在前代基础上只有轻微的发展,没有更多创新内容了。由于明清时期科仪文献增多,记载仪式音乐非常详细,使我们能清楚比较斯时与当代科仪音乐的关系。值得一提的是,此时期全真道在科仪音乐传承上贡献突出,逐渐成为正统道乐延续的主载体。这些特点,使明清道教科仪音乐具有了承古启今的历史作用,成为连接当代道乐与古代传统的重要一环。

阅读书目:

1. 蒲亨强著:《南宋〈道门通教必用集〉音乐史料研究》,载《乐府新声》2007年4期。
2. 蒲亨强著:《论南宋产生的两首道教经韵:〈五厨经〉〈丰都咒〉》,载《中央音乐学院学报》2010年3期。



1. 为什么说南宋是道教仪式音乐的转型期?
2. 《道门通教必用集》是一部什么性质的音乐文献?
3. 为什么说明清是科仪音乐的定型期?



第四章 课诵仪式音乐

学习目的:课诵仪式音乐的历史沿革,现状,全真与正一派课诵仪式音乐的一般运用程序及其音乐特点。

内容提要:本章先通过几个典型示例的比较分析,叙述道教课诵仪式音乐在当代的运用现状,并进一步根据历史文献研究,揭示此仪式类型的发生发展史况,从历史和现状的多重角度全方位地呈示课诵仪式音乐之全貌及特点。

课诵仪式是道教日常性的以修身养性为宗旨的重要仪式,音乐运用十分丰富。本章从分析课诵仪式音乐的现状入手,继而且分析它的历史源流演变过程,从而对其有一个整体认识。接着介绍课诵仪式音乐的运用特点,将全真道与正一道课诵音乐运用进行比较。

第一节 现状与历史

道教科仪的名目极多,依其目的、内容之不同而大致可分为“修道”、“祈禳”、“开度”三大类,每大类下可再细分若干小类。

修道仪式是道教内部用于道士自我持修的类型,以“朝暮课诵”(“课诵”或“早晚坛”)最具代表性。课诵作为道教每天早晚施行的仪式,其功能是道教徒自身修养,因而宗教气氛特别浓厚;因其以诵唱经典为主,故其音乐性特强。就此而言,课诵仪式音乐可以称为道教音乐特色的集中体现。一个道观,是否还保留了课诵的制度,往往成为它是否保留了更多传统特色的一个重要标志。事实上,当代无论正一道或全真道,凡尚保留了课诵制度者,多具有一定的规模,且保留传统规矩和特色也较多。当然,两大派音乐各有不同特点。但尚未得到仔细研究;由于道教课诵仪式的历史来源情况相当复杂,至今学界尚无专门考察。下面就这些问题先作一较完整而具体的介绍,以明其古今面貌及特点。

一、运用现状

全真、正一两大道派现今都有课诵仪式,但运用情况和唱诵内容是有相当差异的。一方面,两大派所诵经书文本有所不同;另一方面,其音乐形式和风格的差异也很大。

当代道教稍具规模之宫观丛林几乎都保留了每天早晚念功课经的日常仪式。早晚课的

内容大致都是唱诵各种经、诰和咒等。但因宗派的不同和所在地区的差别,具体内容略有差异。

例如:全真派的早课中有颂赞本派祖师的“北五祖诰”、“南五祖诰”和“七真诰”。正一派的晚课中有颂赞本派祖师的“祖天师宝诰”和“虚靖天师宝诰”,茅山道院道士的晚课中有“三茅真君宝诰”等等。

宫观道士早晚课的程序大致相同,都是以《开经偈》(即《澄清韵》或《香赞》)开始,以“十二愿”和“三皈依”结束。早课中间包含三个部分,一是各种神咒(如净心净口等),二是几部重要经书(如清净经等),三是各种宝诰(如玉清宝诰等)。晚课中间包含两个部分,一是几种经如:灵宝十方救苦妙经等,二是各种诰如斗姆宝诰等。宫观道士行早晚功课主要有两个目的,一是修道成仙,二是修身养性。道教认为,早晚勤诵金书丹经,即是入道修仙之路径,诵之不懈,既可保养元和,且可合助道力^①。所以二时功课成为道观通行的重要规制。

现各地道观课诵仪常用经书有两种版本,一为《玄门日诵早晚课》,一为《太上全真早晚课》,内容大致相似,上殿念诵功课持续时间约一小时。

全真道课诵音乐风格相对比较统一,所用曲目和顺序一致,曲调也大多雷同,多属“十方韵”体系。早晚课的经文和音乐仅略有小异。兹将武当山紫霄宫同河北省早晚课的音乐运用情况分别列表如次:

表 3. 武当山紫霄宫课诵音乐

早坛			晚坛		
内容、程序	声乐	器乐	内容、程序	声乐	器乐
		钟鼓三通			钟鼓三通
澄清韵	咏唱	全奏	步虚	咏唱	全奏
吊卦	咏唱	全奏	吊卦	咏唱	全奏
提纲	咏唱	全奏	提纲	咏唱	全奏
净心(口、身)神咒	念唱	木鱼	玄蕴咒、尔时	念唱	木鱼
安土地、祝香、净天地等神咒	念唱	木鱼	斗母诰	念唱	木鱼
祝香、金光、玄蕴等咒、清静经、消灾经、尔时、度厄经	吟唱	钟、木鱼	三官、吕祖等诰	念唱	木鱼
玉皇经、玉清、上清、太清等诰、转天尊	咏唱	全奏	王灵官诰	吟唱	钟、木鱼
玉帝、星主宝诰	念唱	木鱼、钟	救苦诰、举天尊	吟唱	钟、木鱼

^① 清光绪一清道人重刊《太上全真功课经序》:“窃以金书玉笈,为人道之门墙。讽经诵咒,乃修仙之径路。得入道之门,可以入元始之性。获修仙之路,得以晓自然之心。……功课者,课功也。课自己之功者,修自身之道也。非课诵,无以保养元和。……非丛林,无以陶鎔大众之德性,非梯蹬,何以希求出世之真仙。”载《重刊道藏辑要·张集》第1页。



天皇、后土等宝诰	念唱	木鱼	清华妙严	咏唱	全奏
南极、南王祖、北王祖等宝诰	念唱	木鱼	报恩诰	念转咏唱	木鱼转全奏
七真、普化宝诰	念唱	木鱼	十二愿	念唱	木鱼
祝经文、转天尊	吟唱	钟、木鱼	青华教主	咏唱	全奏
中堂赞、邱祖忏悔文	咏唱	全奏	向来、青华圣境	吟唱	钟、木鱼
发十愿、向来、举天尊	咏唱	全奏			
三皈依	念唱	木鱼	三皈依	咏唱	全奏
		钟鼓三通			
		钟鼓三通	结束		
结束					

表 4. 河北省全真道课诵仪式音乐

早坛			晚坛		
曲目程序	声乐	器乐	曲目程序	声乐	器乐
		钟鼓三通			钟鼓三通
太极韵	咏唱	全奏	清虚韵		全奏
澄清韵	咏唱	全奏	步虚韵	咏唱	全奏
举天尊	咏唱	全奏	举天尊	咏唱	全奏
双吊卦	咏唱	全奏	下水船	咏唱	全奏
提纲	咏唱	全奏	提纲	咏唱	全奏
小启请	咏唱	全奏	启请	咏唱	全奏
提纲	咏唱	全奏	提纲	咏唱	全奏
净心神咒等	念唱	木鱼	开经偈	吟唱	钟、木鱼
三清诰等	吟唱	钟、木鱼	尔时	念唱	木鱼
弥勒诰	吟唱	钟、木鱼	斗姥宝诰	念唱	木鱼
普化宝诰	念唱	木鱼	各尊神宝诰	诵	木鱼
提纲	咏唱	全奏	救苦等宝诰	诵	木鱼
天尊板	咏唱	全奏	中堂赞	咏唱	全奏
中堂赞	咏唱	全奏	报恩宝诰	咏唱	全奏
忏悔文	咏唱	全奏	十二愿	念唱	木鱼
小赞韵	咏唱	全奏	小赞韵	咏唱	全奏
回向经	念唱	木鱼	回向	咏唱	全奏
三皈依	咏唱	全奏	三皈依	咏唱	全奏
		钟鼓			钟鼓

从以上两表的程序节目来看,基本是大同小异,可见全真道课诵仪式音乐的形式内容相

当统一,音乐风格也统属十方韵清静柔和之风。

当代正一道的课诵仪式则另有一些自身特点。当今执行课诵仪式的正一道宫观主要是规模影响较大者,如上海白云观、上海城隍庙、泉州元妙观、福清石竹山道院、江苏茅山、苏州玄妙观等。

下表是其早晚课诵仪式的程序和音乐曲目,从中可见出正一道课诵仪式音乐的框架特点。

表 5. 上海白云观早课仪式音乐程序

程序	首句词	表演
香赞	祥烟馥郁	咏唱
举天尊	香云达信	唱
净心、口、身等神咒	太上台星	念
安土地、净天地、	丹朱口神	念
祝香等神咒		
清静经	大道无形	念
经赞	玄宗教主	咏唱
护命妙经	稽首皈依众妙道	念
尔时	元始天尊	念
玉皇经	上药三品	念
三清宝诰	三界之上	念
弥罗、天皇等宝诰	太上弥罗无上天	念
举天尊	雷声普化	念
发十二愿	一愿乾坤明素	念
颂赞	诵经功德不可思议	咏唱
王帅诰	仰启神威豁落将	念
土地咒	此间土地	念
三皈依	第一皈依	吟
称念天尊	道经师宝天尊	念

表 6. 上海白云观晚课仪式音乐程序

程序	首句词	表演
香赞	玉坛香尽	咏唱
开经咒	寂寂至无宗	念
尔时	救苦天尊	念
举天尊	东方玉宝皇上	念
说偈	杳杳冥冥清静道	念
升天经、拔罪经		念
颂	伟哉大道君	念



尔时	元始天尊	念
颂	冷冷甘露滋	念
宣偈	功德不思议	念
尔时	救苦天尊	念
颂	天尊大慈悲	念
经赞	十方救苦	咏唱
三称天尊	随愿往生	唱
斗姥、三官等宝诰	西天竺国	念
举天尊	太乙救苦	唱
发十二愿	一愿元始颂命	念
颂赞	青华教主	咏唱
王帅诰	先天主将	念
土地咒	此间土地	念
三皈依	第一皈依	吟
称念天尊	道经师宝	念

将上表与全真派同类仪式音乐相比较,有同有异。

相同处是举行的时间大体一致,都是早晚各一次,每次持续半小时左右,表演形式也大体一致,都是齐唱与齐诵的交替,仪式首尾多是歌唱性的经文,中间为长篇经文的诵唱,所唱吟的经文内容大致也相同,为各种宝诰、清静、玉皇等重要经文。

差异之处更多一些。首先是歌曲数量上。全真道仪式中多达十余首,而正一道仅有三首,更多用直念法;

其次,全真道歌唱性经韵的曲名、唱词和旋律各不相同,各有特色,而正一道三首歌唱性经韵的标题雷同,都称为《香赞》,其唱词虽不相同,但旋律却相似;

再次,香赞的唱词,有借用度亡仪中所用者,如晚课第一首“香赞”,是采用清代正一派科仪《太极灵宝祭炼科仪》中尾声处一首同名曲的经词^①。将度亡仪的经韵用于课诵中,这在全真道中是非常罕见之例。最后,器乐伴奏组合的不同,全真道近年来虽然开始运用了丝竹管弦乐器担任唱腔伴奏,但在大多数地方的传统形式来说,更常见单纯运用法器(打击乐器)作伴奏的情况。而正一道则非常普遍地运用多种民族管弦乐器,如江南一带的正一道观乐队,就与江南丝竹乐队无异。表明全真道重唱和清修,正一道重器和俗化的差异性。

二、源流考

如上所述,课诵仪以其独特的功能与音乐唱念的频繁显出其特殊性和重要性。但目前道内道外的研究者都很少专门考察它。特别关于它的历史来源情况至今无人作系统研究,还很

^① 唱词出自宋《嘉泰普灯录卷十八》所载的偈语:“千江有水千江月,万里无云万里天。”表现佛家至高境界。



不清楚。这里提出笔者专题研究的认识和结论。

课诵科仪的形成是多源的。

首先,道教自身理论观念的影响。东晋成书的《度人经》的普度观念促使道士修行方式从早期的个人存想扩展到集体的修斋、烧香、诵经。历代道士非常推崇此经,认为它有“开人度物,死生通济”的神奇法力,强调常诵此经可得道长生,“诵经十遍,上达诸天,起死回骸,咸得长生。诵咏之者,上感诸天,至功行圆满,升为金阙之臣”。这些观念促使集体诵经的仪式被视为修道养生的最高方术,因而道士们每日勤行不疲。由推崇《度人经》引发的重视集体诵经的观念与宗教活动,是课诵仪式形成的主源,诵经静养为修身养性之妙方门径,至今仍是课诵音乐的主题。

其次,佛教念诵仪制的影响。早在东晋佛教就有了念诵仪制,寺院定时举行念经,礼拜和梵吹歌赞等法事,冀获功德于念诵仪式中,所以也叫功课。东晋的道安,制僧尼轨范三则:一曰行香定座上讲之法(即讲经仪),二曰常六时行道饮食唱时法(即课诵斋粥仪),三曰布萨差使悔过等法(即道场忏法仪),这三大仪式中第二仪即后来所称的朝暮课诵。佛教课诵仪轨在南朝梁代已正式施行,时间在道教正式建立课诵制度之前,考虑到释道一向有相互学习之例,因而道教课诵仪很可能借鉴了佛教同类仪式的某些理念和节目。

道教课诵仪的萌芽当在隋唐前后,金明七真撰的道书《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》六卷^①最晚在唐玄宗之前已问世。此书为研究考定早期道教仪式音乐之重要史料。全书内容可分为两部分。

第一部分为“指修时要”,分若干品著录道士女冠出家修道及日常饮食起居、服饰举止等方面所应遵守奉行之科条戒规共520条。其中谈到道观建筑体制和要求出家人清素淳厚等。表明隋唐时已有道观和相应的常住宫观制度,对住观道士有较严格的遴选要求。这些制度场所为道士勤行课诵提供了必要物质条件。

第二部分为“仪范八章”,介绍了八种科仪的轨范。其中卷之四“诵经仪”程序为:“三上香,绕经一周,复三上香,唱人各恭敬,皈依道经师,唱平坐如法,净水,熏净,行经,唱赞咏如法咒,次唱静念如法,叩齿,存思,次唱一切诵各念无上尊七遍迄,唱请转法轮,若别推一人上座诵经,便唱请法师升高座。法师三礼,上座,三拜,此洞玄法,余洞真洞神各依本法。若修行经法者,复各案本科。读经竟,收经一人行水洒净,复持香旋行敛净总迄。赞咏如法,唱人各恭敬,三上香,执简平立,至心归命太上三尊十方众圣……科曰,凡读诵经依此仪。”^②

详述当时诵经仪的节目程序,以唱念赞咏之法诵经,与今之课诵仪颇类。另有“讲经仪”的程序也一如上仪。

卷六记载了旦夕常行的“常朝仪”,已有较完备的程序,梗概为:“入堂,上香,颂,三上香,礼十方,唱归命礼,忏悔文,三途颂,发愿,学仙颂。”^③

① 《道藏》第24册,第744页。

② 《道藏》第24册,第756页。

③ 《道藏》第24册,第762-763页。



此仪的核心部分是礼十方,其天天早晚举行的形式,其中一些基本程序节目如上香,颂,礼方,三皈依、忏悔等颇类今之课诵仪。

清代《道藏辑要》“张集”中,收有《清微宏范道门功课》和《太上玄门功课经》等两种科仪文献,大约施行于明清道教宫观。

《清微宏范道门功课》题为宏教真人柳守元撰,分早中晚三坛而列其节目,三坛仪式程序雷同,现举早坛功课程序如下:

香赞,开经偈(案:即澄清韵),举常清常静天尊,大启请,净心、净口、净身、净天地、金光、祝香、玄蕴等神咒,护命妙经,尔时,清静经,玉皇经,玉枢经,吕祖心经,偈,举玉皇、雷声天尊,中堂赞,邱祖忏悔文,礼谢三宝,收赞,三皈依。

《太上玄门功课经》分早晚两坛,曲目及程序略异,现介绍如下。

太上早坛功课经^①:

澄清韵,双吊卦,举天尊,大启请,小启请,中堂赞,邱祖忏悔文,十二愿,小赞,向来,三皈依。

晚坛功课经:

步虚韵,举天尊,下水船,香供养,干倒拐,人各恭敬,开经偈,提纲,反八天,十二愿,青华教主,回向,皈命礼,谢天尊。

以上功课经的基本程序节目大体一致,显然有其共同的历史来源。而其某些细微差异,则是师承不同所致。清微派的功课更接近当代正一道的版本,而玄门功课则主要为全真派所用。若与当代道教课诵仪程序比较,也不难看出两者基本一致。足证当代课诵仪式音乐相当完好地保存了明清以至更早时期的传统体制。

第二节 课诵音乐运用特点

全真道与正一道的课诵仪式音乐从外在表现形式上看比较相似,比如都是早晚一群道士们在殿内唱诵经典,都有乐器伴奏。但若仔细考察,就会发现两大道派的仪式在具体运用的仪式程序节目和词曲内容上有较大差异,而在词曲范围内,唱腔的形式风格差异尤其明显。一般来说,全真道的仪式程序节目更多保存古风,若与明清时期文献记载的课诵仪式作比较,无疑全真道基本保留原貌的框架内容,而正一道相对来看就更有民间文艺、民俗特质。就词曲的名目和内容来说,全真道保存更多传统的样式,而正一道则变异颇大。在唱腔音乐的形式风格方面,全真道更多保存了清静无为、柔弱无争的传统道乐风貌,且全国各地道观的旋律形式相当统一。而正一道则更多吸收地域性民间音乐的旋律风格,各地互不通用。这些差异,同时反映出两大道派在保存传统、接受世俗文化影响方面的不同取向。

下面将两大道派的课诵仪式音乐分别介绍,由此可认识道教课诵仪式音乐的全貌和特

^① 案:其经韵均只载唱词,而无曲目名,今依当代道乐之曲名而添加。

点。

一、全真道课诵音乐运用特点

课诵的音乐以咏唱和念诵经文为主,抒情歌曲形态的经韵有十来首左右,多用木鱼、磬、铛子、鼓等法器伴奏,殿堂气息浓厚。整个仪式音乐实为歌曲联唱的套曲形式。抒咏性韵腔、经咒吟念同法器演奏迭相迎送,交织成章。曲调的连接顺序、调性布局、情绪和速度变化上均有一定规律性,如武当山全真道喇万慧道长传谱的课诵韵腔,具有以下音乐体制特征:

1. 各个韵腔之间运用同宫音列,同主音,同腔句,同类曲牌,近关系调等很亲近的联系因素,使全套音乐过渡交接自然流畅,浑然一体。

2. 处于全套韵腔中部的《玉清宝诰》节拍节奏形态最独特,速度最快,形成整个套曲音乐发展的高潮,同时在套曲结构、调性、速度布局上又具有轴心的作用。开始两个曲牌是同宫音列关系,最后两个曲牌亦然,造成一种调性上的呼应效果,加强了整个套曲的平衡性。

3. 套曲的调发展和速度均照“静一动一静”的布局,颇具艺术匠心。

课诵音乐虽然整体上属于曲牌联缀体,但各个曲牌内部多用变化重复的衍展手法,含有一定变奏因素。演完一课时间因节目的损益和速度的不同而不尽一致,一般需要半小时以上。韵腔启唱之前,先要击钟鼓三通,曲终又击钟鼓三通,钟声余音袅袅,飘逸殿外,发人遐思冥想。

课诵仪式中的经韵旋律形态各尽其妙,下面选择几首较有代表性的经韵略作比较分析。

武当山《澄清韵》。早坛中第一支歌曲。此曲结构单句衍展型的单段体,变化反复多遍,再附加散板的引子和尾腔而构成全曲。第一乐段由主腔延伸衍展而构成,两次反复都在结构上作了成倍的扩充但反复时段首、段尾均保持原样不变。

调式音阶为五声宫调。仅在引腔中出现的清角音带有移宫因素,使整个引腔显示出特别强烈的古典韵味。此歌旋法几乎全是级进。旋律线以下降型和环绕型为主,每段旋律皆从属音高起,逐渐迂回下行至宫音作结,旋律运动以“商”音为中心音,围绕商音旋转的旋律型频频出现,成为统一全曲音调的主线,旋律中心音(商)与调式主音分庭对抗,形成一种特殊的色彩。全曲散起、入板、散收的结构布局,与戏曲唱腔很相似;乐汇的连接常采用“鱼咬尾”的手法,曲调连绵流畅、细腻纤婉,有浓郁的江南音乐风格。最后的终止式先落在“商”音延长音上,再经由装饰“羽”而徐缓地结束在主音上。与古代琴曲风格颇为相似。

北京白云观《步虚》。晚课首曲。此曲最早见载于南朝宋刘时期道教科仪大师陆修静所创《授度仪》中,此后历代传唱不绝。唐代时,玄宗曾亲自在宫中教道士唱此曲,并修订其声韵,使其“宛仍于旧韵”,遂使之一度风行于朝野。步虚歌词,是歌咏道教最高仙境玉京山的景象和众仙飞行虚空时的形态,斋坛中常置于仪式中部高潮时唱之,其声腔一字而虚声吟咏,道士绕行香炉而唱,大约借香烟升腾之象,遥想升天动作,缥缈步行虚空,道教情调极浓。歌词为五言四句诗体的复查,描述修道成仙之理。音乐从散板的短小引腔进入,只用了 sol mi 两音,意境清虚恢宏,接着入板歌唱,悠长纤徐的旋律,全用五声音阶的级进,构成了平稳淡雅



的基调。全曲中特别突出的是 mi do re 这个三音腔的贯穿,这一窄小音程音调的环绕链条式运动,惟妙惟肖地描绘出众仙飘行云端形象。

西岳华山《香供养》,晚课唱腔,在仪式套曲中再现性一次,其篇幅不长,仅 11 小节,四个分句。在短小的篇幅中,却运用了暂离调、转调等手法,四个分句的句幅比例为 3 + 2 + 2 + 3 (小节)的长短组合形式,变化细腻繁复、结构别致。并形成了两个短暂的局部性情绪转折与变化。第一、第三两个分句中的旋律形成了两个小高潮,旋法先后作四、五度上下行与五、六度上下行构成两个相似的波峰型旋线,为自由模仿关系,前呼后应,相映成趣。然后才逐渐下行收束音乐,复归于静。

西安华山《小启请》是晚坛中的核心唱腔,全曲结构完整,起承转合的四句体,节奏规整,音型较繁密,尤以转调的别致为其特色。先后用了五度离调和大二度转调的手法。两次大二度转调颇为精彩,各构成两小段,几乎占了全曲篇幅,两段以不同效果形成对峙关系,颇具戏剧性。第一次下行二度转调以级进方式自然转换,显得流畅平和,不露痕迹。第二次上行大二度转调则正处于“转”的部位,陡然转回原调,突兀而新奇。随后旋律回到原调结束。

西安八仙宫《三皈依》,全国各地晚坛中无一例外地用于套曲最后一首的经韵。意指皈依正道、经、师三宝。表明众道人皈依三宝之诚,有总结之意,内容自然很重要。

晚课韵腔作为一种“冀觉昏而除昧”的修行仪式,必然要体现宗教所需要的殿堂气息,追求一种凝重、悠长、深邃的基本风格,在音乐形态上则表现为力求消除旋律的大幅度对比和强弱鲜明的律动感,以此求得绵延不绝、强弱均衡、气息中和的仙乐风范。《三皈依》作为此套曲的尾曲,其速度悠缓,节奏稳重,句的收束多落弱拍,旋律进行平稳而气息悠长,表现出宗教音乐所特有的庄穆气氛。此曲的结束亦落在弱拍上,似收非收,余韵深长,凡此构成了套曲整体风格特点的高度概括。

以上所举为不同地区全真道晚课中的几首经韵,它们的曲名、内容和音乐形式的细节都各不相同,但也不难听出,它们在总的行腔方式和风格上,都一致导向阴柔虚静的美感体验,具体表现于小音程音调的普遍运用,级进或环绕式为主的旋法,连绵不断的旋律线条,自由舒展顺其自然的节奏等形式要素的特点上,都表明全真道课诵仪式音乐在各地确具有很强的共性。

二、正一派课诵音乐运用特点

正一派课诵中经韵唱腔的民间风味特别浓厚,地方性也很强。各地的诵经音乐都带有当地民间音乐的色彩,不尽一致。

以在全国影响最大的上海白云观课诵音乐为例,共用三种不同的腔型,用得最多的是“念诵腔”和“吟诗腔”。念诵腔是诵长篇经文的,是语言的音调化。“吟腔”类似吟诗腔,虽长短不一,但已有一定程式,已有初步很简朴的旋律化音调,均煞于宫音,所有吟腔旋律都是下面这四个“羽——宫”型上下句短腔的自由变奏:



吟腔型曲例：



这些程式化腔型与上海语言声调比较接近。“咏唱腔”是课诵音乐的精华,旋律风格深沉含蓄,绵延柔婉,气息悠长,仿佛是心灵冥思的倾诉,内在细腻乐音,使人听后余味无穷,如晚课“香赞”是其典型曲例。

全曲为对比性的单二段体 AB。A 段是起承转合性质的五句体, B 段是单句反复体。这种结构综合了中西曲式的基本特点。乐段对比在西方音乐中常见,但在民族曲式中很罕见;而乐段的起承转合结构却又是典型的民族思维,在西方音乐中极罕见。此结构的形成与经文内容格式有关。经文的词格为长短句体,内容本身有起承转合的逻辑性。如“玉坛香炉”的坛场描述代表“起”;“琼台演法度群生”表现法师的意念,代表“承”;“超出苦迷津”表现度人的关键环节,代表“转”;“万类幽魂炼质化成人”表现仪式的目的,代表结论“合”。B 段是用歌唱法表现对“大圣广度沉沦大天尊”的虔诚呼唤,重复三次地唱,表现了求助的热诚。

唱腔的旋律宁静而富于表情。音阶音调颇丰富,具有阴柔清雅的情调。旋律线条绵长而又一气呵成,构成一种内在的执着、坚定,唱腔的节奏密集紧凑,如诉如咏。歌唱时使用的伴奏乐器也十分丰富,大体包含了江南丝竹乐队的所有乐器,另加上了宗教特有的法器磬、木鱼、钹、钟等。各种乐器琳琅振响,既增添了音响色彩,更表现出超尘脱俗的宗教气氛。音乐风格特点与江南民间音乐非常接近,同时在审美情趣上更偏于虚静含蓄,可谓江南丝竹音乐的宗教化。

其它如苏州玄妙观的早晚课音乐,同样是江南音乐的宗教化,但又带有较多苏州地方民间音乐的色调。

阅读书目：

1. 蒲亨强:《道教课诵仪式音乐源流考》,《云南艺术学院学报》2010 年第 2 期。
2. 《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷六,《道藏》24 册,第 744 页。
3. 《太上玄门功课经·清微宏范道门功课》,载《重刊道藏辑要·张集》。



1. 课诵仪式形成的主要原因是什么？
2. 课诵仪式的主要功能是什么？
3. 全真道与正一道课诵仪式音乐的主要差异是什么？

第五章 上表仪式音乐

学习目的:道教课诵仪式及其音乐的历史沿革与现状,全真道与正一道上表仪式音乐的一般运用程序、音乐特点及其异同。

内容提要:立足于原始道经文献资料的挖掘分析,从“仪式——音乐”的综合角度进行考察,由此理清道教上表仪式音乐在当代的基本运用特点及其历史源流概况,加深理解当代上表仪式音乐面貌与特点。

上表是交通人神、求福许愿的仪式类型,通常在道教尊神圣诞或飞升的固定性纪念日要举行此种仪式,同时应民众的需要,也在非固定日期举行此类仪式。这类仪式的目的是祈福避灾,故古代道教仪式分类中属于“祈禳”类。上表是较多运用的祈福禳灾仪式之一。本章通过分析上表仪式音乐的运用特点及其历史源流,全面认识它的历史发展过程、特殊的仪式功能以及音乐在仪式中扮演的角色。

第一节 历史与现状

上表仪的核心内容是法师通过一系列节目和音乐向诸神递交表文,通过神的助力实现人们各种美好希望。当代各派各地上表仪的名称不尽一致,如苏州正一道称“全表”,上海正一道称“进表”,全真教或称“上大表”,上“玉皇表”、“祖师表”等,但其基本程序和节目都大同小异。当代上表仪是历史传统的有机继承,经历了漫长的发展过程。

一、源流考

关于上表仪的发端以及流传的具体情形,学界至今并无专门研究,本节基于道内原始文献记载而进行考述。

上表仪式历史悠久。东汉时期道教在请祷时要祝告通疏。《魏志》的《张鲁传》引《典略》云:“请祷之法,书病人姓名,说服罪之意。作三通,其一上之天,著山上,其一埋之地,其一沉之水,谓之三官手书。”^①这三官手书相当于最早的表文。

南北朝时科仪由简趋繁,开始运用各种章表代替手书。陆修静在《陆先生道门科略》中

^① 《三国志》,北京:中华书局,1975年版,第1册,第264页。



称当时的斋仪已能“下千二百官”，有章文“万通”，并批评当时的愚妄道士逢不识或不解章奏表文时，以洪亮鼓声或支吾吟诵来掩饰的窘态^①。北魏寇谦之《老君音诵诫经》也提到“章奏”^②，可见北朝时仪式中已有章奏之称，但尚无仪式的详细记述。

南朝刘宋时期陆修静撰《授度仪》中的《明日登坛告大盟次弟法》，运用了上表的仪节，它作为一个相对独立的仪式单元而用于整个仪式之中。

诵金真太空章，次诵卫灵神祝，发炉，唱五方天尊，出官，次读表文，又叩齿三通送表……^③

“读表文、送表”都是围绕上表而运用的节目^④。

送表时所吟唱的内容大致是法师派遣身中之仙官使者，将赤表送给尊神审查，看有无谬误，若有魔鬼拦阻，将其关在狱中治罪等。显然是模仿人臣向皇帝呈报公文的做法。

虽然节次还比较简单，也还未独立出来，但其表文和送表的方式、对象等要素均很明确，可视为上表仪的初步形成标志。

有关上表仪所用经韵的文献记录见于北宋《玉音法事》，这本道教歌曲集中，收载有标题为《焚词》的经韵^⑤，唱词为五言长律体式，从其曲名及其所体现的仪式功能来看，很有可能是今天《焚化赞》、《薰表韵》等经韵之早期样式。

南宋沿袭唐宋之制，《道门通教必用集》卷二《词赞篇》中亦收录《焚词颂》，唱词全同北宋之《焚词》一曲，显然是同曲之异名^⑥。这就证明，唐宋时的上表仪中已运用了专用歌曲。

南宋时期《灵宝领教济度金书》卷十二中载有《九灵飞步上章仪》，是目前所见独立的上表仪式，仪式程序为：

烧香颂，各礼师，鸣鼓，发炉，称法位，上启，重鸣法鼓，检阅吏兵，宣章，校章，封章，遣章，迎章、焚章，举《焚章颂》，重称法位，重诚上启，纳官，发愿，复炉，《出堂颂》。^⑦

此仪与南朝时期的上表仪比较，有两个明显的变化和进展。其一，已从附属状态分离出来成为一种独立的仪式类型；其二，程序节目更丰富严谨，并运用了大量专用的节目和经韵。全仪是以一系列上表节目为中心而展开的，如法师先要请各路天神元帅协助完成宣章、校章、封章等准备环节的工作，然后法师派出身中诸神进行遣章、迎章，向天界发送表文，最后通过焚章，道众举唱《焚章颂》，表示章表送达天界。整体过程细致周密，名实上都很接近当代上表仪了^⑧。

① 《道藏》第8册，第477、479页。

② 《道藏》第8册，第382页，“若过一事，不尽意，不实心，不信法，章奏何解。”

③ 《道藏》第9册，第839-840页。

④ 《道藏》第9册，第847页。

⑤ 《道藏》第11册，第125-126页。

⑥ 《道藏》第32册，第13页。

⑦ 《道藏》第7册，第100页。

⑧ 《道藏》第7册，第102-104页。



其中所唱的《焚章颂》很像今天的《焚化赞》、《薰表韵》一类曲目。

明清时期上表仪得到更广泛的运用。大型仪式文献《广成仪制》中载有多种上表上章之仪。从相关记载中可以看出,这个时期上表仪的结构已大致定型,并与当代上表仪基本接近。下面选介三种较有特点者,以观其具体形态和特点。

《进表上章总朝全集》^①。节目内容比较全面,又称为“总朝”,可能是通用性的进表上章仪式,其节目程序的梗概如下:

《步虚》,《全真演教天尊》,《倒卷帘》,《提纲》,《三宝偈》,《一炷真香》,《香供养》,解秽,《叹文》,众持诵《灭魔灵章》,各礼师,宣咒,称职,上启,献茶,诵《献茶仪文》,《小赞》,《三上香》,《步虚》,《三途颂》,拜表,宣表,遣关,宣表,宣《开天符》,《送化》,回坛,转经,忏悔,谢三宝,发十二愿,复炉,出户,谢师,礼谢三宝。^②

考《玉帝正朝集》^③,其中有向玉皇上表的专用仪,反映了玉皇大帝在道教仪式中的重要地位。历史表明,宋代以后玉皇深受道教和民间崇奉,地位升高而居于诸神之首,因而相关祭祀规格隆重,程序严谨,节目丰富,并新增了较多符合仪式主题的专用节目,可视为上表仪的范例:

《倒卷帘》,《香供养》,各礼师,《卫灵咒》,鸣法鼓,《发炉祝》,《称职》,上启,鸣钟磬,运乐迎表,功接表,下三令,开函,止乐,宣表毕。眷词达御天尊,《薰表偈》,步罡,举《步虚》,《开天符》,弥罗诰,转经,三上香,重称职,发愿,谢师,化财,回向,下坛。

上仪中通过一系列连续的程序节目完成上表的仪式过程。先鸣奏钟磬,乐队奏乐声中迎接表文,高功接表后唱经韵念咒,用银刀打开表函,音乐停止,高功宣读表文,再通过呼唤专门负责送表的天尊,道众齐唱《薰表偈》,才将表送上天界。所唱薰表偈已有明确标题,其唱词也与今天所用者完全一致^④。

可以看出,上述两种上表仪,尽管少数仪节和曲目略有增减或不同之外,其基本内容和程序仍有一个共同的框架,已奠定了当代上表仪的基础。

“上表”仪式音乐是在漫长历史发展过程中而逐步形成的,经历了萌芽、形成到完善的几个阶段。当代上表仪较完整的形态,致迟在明代就已定型,而仪式的萌芽因素则可追溯到更古老的年代。

二、当代现状

当代道教上表仪的形式结构是古代同类仪式的历史积淀,基本保留了古代上表上章仪的

① 《藏外道书》第15册,第391-409页。

② 此处引述,略去多次重复的举天尊、叹文与提纲等曲目。

③ 《藏外道书》第14册,第221-228页。

④ 如当代武昌长春观上玉皇表仪式即用此韵。



基本框架,特别完整地保存了明清时期上表仪的程序。

如当代北京白云观的《上大表》仪程序:

高功上香,《步虚》,慢澄清韵,香供养,吊卦,举天尊,提纲,三宝香,发炉,祝香咒,威灵咒,宣表,念表,倒卷帘韵,称职,圣班韵,荡秽,澄清韵,拜表,化表,薰表韵,焚表,开天符,焚化赞,步罡,香花送,《大赞韵》,下坛,回谢。

当代上海正一道道士的“进表科仪”则由“启坛、请圣、送表”三个部分组成,其程序大致为^①:

入坛,烧香,奏告,化坛,分灯,击钟磬,敕水,洒净,请圣,降圣,拈香,祝圣寿,请三师,念《薰表咒》,请官,封表,送表,焚表,步罡,踏表,谢神,献供。

以上两仪的框架内容大致代表了道教上表仪的一般面貌。虽然其程序节目不尽相同,但基本框架内容相似,都围绕请众圣仙官协助递送表文于天界这一核心思想而运作。并且在正式送表之前,必先有“荡秽、洒净”等仪式程序,以使坛场保持清洁。可见,上表仪主要围绕“荡秽”、“送表”两环节而运行,体现出“准备”与“实施”两个阶段。正是这两个环节的特有形态及功能,构成了与其它仪式类型的区别性。

当代社会各阶层人士都拥有追求生活幸福圆满的各种理想,道教内部在尊神圣诞之日也要举行祝贺性祭礼。因此,上表仪在当代道观中运用是比较频繁的。当代运用的上表仪一般是根据主祭神灵的名称,大致分为尊神和诸真两大类。前者如玉皇、三清、三元、真武、九皇等;后者有九天圣母、五祖、七真、八仙、太阳、太阴、南极寿星、乐王、龙王、关帝、东狱、礼斗等圣班^②。

各朝科仪注虽有大小繁简之不同,但基本框架相似,都以上表为中心而构成,只是根据尊神名号的不同而加上特定节次和曲目而已。

如玉皇圣诞的专用朝科也称为“上玉皇表”,节目有繁简之别。仪式复杂的称为“上大表”或“上朱表”(仪式音乐程序如前述)。

为三清圣诞举行的“三清朝科”又有专用的步虚、吊卦、圣班、臣香文,以此与其它朝科相区别。仪式程序与音乐如下^③:

高功拈香,《步虚》,拜天尊,《吊卦》,《举天尊》,《提纲》,踏三宝罡,《三宝词》,发炉,《祝香咒》,宣表,《威灵咒》,称职,《圣班韵》,宣表,念表文,念三清诰,监院化表,送表文。

从以上两仪中可看出上表仪的一些基本特点。

首先,运用了较多通用性的仪式节目如“发炉、称职、上香、踏罡、荡秽”等,经韵曲目如“步虚、举天尊、提纲、三宝香”等。这表明上表仪有一个共性框架。

这些通用构件在各种上表仪中都要运用,只是依上表的具体对象而采用特定歌词。如

① 参考陈大灿《道教礼仪》,宗教文化出版社,2003年版,第90-92页。

② 本节参考闵智亭著《道教仪范》,中国道教协会内部出版,1990年印制。

③ 同上。



《吊卦》一曲,在“三清朝科”中为:“三清圣号广宣扬,一句能消万劫殃。七宝林中朝上帝,五明宫内礼虚皇……”在“玉皇朝科”中则是:“稽首虔诚拜昊天,昊天今日赴经筵。经筵里面金光现,光现空中宝珠悬……”

可见,道人只要掌握了一套基本框架和曲目,再了解到各科的专用仪式及曲目,就可操持各类上表仪而不感到困难了。

其次,有一套上表专用的节目曲目,如仪式节目“封表、宣表、化表、送表、焚表”等,又如经韵曲目“薰表韵、香花送、焚化赞、薰表偈、念表文”等。这些内容都是上表仪所独有,也是上表仪独立存在的标识。

这些专用经韵的唱词内容大同小异,如《薰表韵》、《焚化赞》都表示焚烧表文以送呈尊神,《香花送》则是法师送表给玉皇时所唱。

上表仪的旋律是否也这样呢?这个问题主要依道派而有区别。正一道的上表仪多具有当地民间音乐的风采,因而各地的旋律风格各具个性。而全真道的旋律风格多具共性,具体体现于以下几点。

第一,运用了大量同曲同词同名的曲目。如《澄清韵》、《吊卦》、《举天尊》、《提纲》等,它们的曲调可配唱多种不同内容的唱词而用于不同的仪式节目中。唱词的句式保持一致。如《步虚》,均用五言诗。《提纲》则一律使用七绝体。

第二,运用了一部分不同曲名或不同唱词的经韵,但其曲调则大多一样,甚至与其它仪式经韵旋律相同的也不少见。如《大赞》的第二段和施食仪中《三炷香》一曲几乎全同;又如三段体的《焚化赞》中第一、三两段也是《三炷香》旋律之变体。如此等等。

总之,从旋律角度来看,正一道上表仪个性较强,各地各具特色,而全真道上表仪的共性较强,各地多具有通用性。下面略举两道派之实例以明之。

正一道以苏州上玉皇表为例,全仪分三大部,上表作为中心,置于最后一部。

一、发符:启师,《召请》,《三上香》,变神,《荡秽咒》,《青华赞》,上香,《返魂香》,请圣,《请圣韵》。

二、供天:上坛,《香赞》,禁坛仪,《洒净韵》,请圣,《开科书》,发炉,《发炉咒》,启请,《请玉皇》。

三、进表:解冤结,请神,《启师颂》,上香,念诵经文,上瑶台,《串瑶台偈》,踏罡,上香,念表文,《三上香》,高功化表,《焚表韵》,祭表,送表,《送表韵》谢神,乐队尾声。

全真道以武昌长春观为例,仪式音乐的程序与其它地方全真道观大同小异:

上香,《步虚》,《举玉皇赦罪天尊》,《吊卦》,《香供养》,《举天尊》,说文,《举三宝天尊》,《举龙汉祖劫天尊》,《提纲》,发炉,《三宝香》,《举赤明中劫天尊》,《举开皇末劫三尊》,《提纲》,说文,《举香云达信天尊》,《提纲》,《祝香咒》,《威灵咒》,《提纲》,《圣班韵》,《叹文》,《宣表文》,《称职》,《提纲》,荡秽,《澄清韵》,《洒水韵》,《举常清常静天尊》,《薰表韵》,《开天符》,步罡,《大赞韵》,下坛,回谢。

以上两种仪式是笔者亲自采访调查的结果,从仪式程序节目来看,虽有细目名称之不同,



但基本程序和框架是雷同的,都大致是通过“迎神”(召请神灵,清洁坛场,迎接神降临)、“媚神”(向神灵唱赞歌)、“求神”(焚表薰表上表)等三个基本环节而完成向神灵上书请愿的任务。但不同道派的音乐却有很大的不同。苏州上表的音乐,无论是诵读腔、吟经腔和韵腔的旋律,都完全是当地民间音乐的风格,世俗气息很浓,与其它地域正一道的上表音乐全然不同。而长春观全真道的上表音乐,具有柔和宛转、沉静含蓄的典雅风格,宗教氛围浓厚,且在全国其它全真道上表仪中可以通用。

第二节 上表音乐的运用特点

上表仪式依运用派别、上表对象的不同而有不同程度的差异,但基本的程序内容和仪式框架则是相对统一的。本节在介绍常用上表仪式的程序特点后,着重介绍其一般运用程序和特点。

现行上表仪虽有繁简之不同,但基本框架相似。

下面选择几种常用的上表仪,观其仪式程序及音乐运用的大概情况。为简明直观起见,仍采用表格形式一一列举,其专用之曲目另行附谱分析。

一、上玉皇表

玉皇圣诞的专用朝科,视规模而有简单的通用科仪或上大表之别,上大表也叫上朱表,仪式复杂得多,通常要上三个高功,如只用一个高功就叫做“单朝大表”。然所行科仪的基本程序是一样的。下以北京白云观玉皇大表为例分析:

表 7. “玉皇表”仪式程序及音乐

科仪程序	音乐运用		
	曲目程序	唱奏者	唱法
高功就位	法器	经师奏	
上香	步虚	提科	咏唱
	慢澄清	高功	咏唱
	香供养	高功	
拜玉皇	吊卦	高功	咏唱
提科举	举天尊	提科	咏唱
祝香	提纲	高功	咏唱
踏罡、默运	三宝香	高功	咏唱
发炉	祝香咒	高功	念
	威灵咒	高功	吟
称职	圣班韵	高功	吟唱

宣表	念表文	表白	念
行荡秽科	澄清韵	高功	咏唱
踏八卦罡	熏表韵	高功	咏唱
宣表	开天符	高功	咏唱
焚表	焚化赞	高功	咏唱
踏罡拜表	香花送	经师	咏唱
斋主化表	法器伴奏	经师	奏
揖让、散班	法器齐鸣	经师	奏

二、三清表

北京白云观为三清尊神圣诞举行的上表有专用的步虚、吊卦、圣班、香文等仪式音乐曲目,以此与其它上表朝科相区别。朝科程序与音乐参见下表。

表 8.“三清表”仪式程序及音乐

科仪程序	音乐运用		
	曲目程序	唱奏者	唱法
拈香	法器牌子	经师	奏
上香	步虚	提科	咏唱
拜天尊	吊卦	高功	咏唱
提科举	举天尊	提科	咏唱
	提纲	表白	咏唱
踏道宝罡	三宝词(一)	高功	咏唱
上香默运	提纲	高功	咏唱
踏经宝罡	三宝词(二段)	高功	咏唱
上香默运	提纲	高功	咏唱
踏师宝罡	三宝词(三段)	高功	咏唱
上香默运	提纲	高功	咏唱
发炉	祝香咒	高功	念唱
跪宣	威严咒	高功	念唱
称职表	圣班韵	高功	吟唱
表白宣表	念表文	表白	念唱
高功念诰	三清诰	高功	吟唱
化表		监院	
送表文		高功	念



三、上老君表仪

每逢各位祖师的圣诞,先一日晚上止静后,举行祝寿。如老君圣诞,于二月二十四日晚上祝寿,二月十五日早课后举行庆贺。现以上海正一道进表仪音乐运用情况为例列出下表:

表 9.“老君表”仪式程序及音乐

科仪程序	音乐运用		
	曲目程序	唱奏者	唱法
入坛就位	大鼓三通	乐师	奏
上香		高功	
奏告	步虚	提科	咏唱
化坛	吊卦	高功	咏唱
分灯	举天尊	提科	咏唱
击钟磬	提纲	提科	咏唱
洒净,踏三宝罡	三宝词	高功	咏唱
敕水	提纲	高功	咏唱
降圣	祝寿文	高功	吟
众拜	祝圣寿	经师	吟
请三师	皈命礼	经师唱	咏唱
薰表咒	大赞	高功	咏唱
请官、化表	焚表偈	高功	吟
封表			
送表	开天符	执鼓师	咏
焚表	大磬引磬各一声	殿主、提科	奏
步罡,踏表	二通鼓	执鼓师	奏
献供	大磬、引磬各一声	殿主、提科	奏
谢神	三通鼓	执鼓师	奏
退班、散坛	大磬引磬各一声	殿主、提科	奏

从几种科仪可看出,各种上表仪均有一套大致相同的程序框架和基本曲目如步虚、吊卦、举天尊、提纲、三宝香等。各仪的个性主要表现在两个地方,一是相同曲目的歌词内容不一样。如同为步虚一曲,“三清表”的唱词为:

“大凡三天主,虚皇五老尊,尚难窥经妙,其复入冥玄,宝座临金殿,霞光照玉轩,万真朝帝所,飞鸟入云端。”

在“玉皇表”中则是:

“举步朝金阙,飞身谒玉京,天外琳琅响,齐举步虚声。”

每仪均依其所拜神的不同而各有特定歌词。其它同名曲目也大抵如此。例如《吊卦》一

曲,在“三清表”中是:

“三清圣号广宣扬,一句能消万劫殃。七宝林中朝上帝,五明宫内礼虚皇。”

在“玉皇表”中又是:

“稽守虔诚拜昊天,昊天今日赴经筵。经筵里面金光现,光现空中宝珠悬”。各仪的另一个区别是,增添了一些专用程序和曲目,以示其特定的祭祀对象。如“玉皇表”有“荡秽”“洒净”节次,起净天地解秽等作用,遂相应增添独有的《澄清韵》一曲;有特定的焚表仪遂增《焚化赞》一曲。

又如“老君表仪”则增祝寿节次,又相应多有“祝寿文”及“大赞”一曲。

可见,道人只要掌握了一套基本框架和曲目,再了解到各科的专用仪式及曲目,以及不同朝科中同名歌曲的不同歌词,就可操持各类朝科而不感到困难了。这个规律适用于所有仪式。

第三节 音乐形式特征

上表仪式音乐是面对“神”,故其经韵称为“阳调”、“阳韵”,因其特殊的对象和目的,使用了一些独有的仪节及曲目。这些特点,容易使人认为其音乐形式也有相应的独特性。然而,事实上其音乐形式的基本要素与其它科仪并无重要区别,而是使用同一模式的音乐体系。只依道派的不同而有所差异。本节以住观道为例,说明上表仪式在音乐形式特征上的共性特点。

从套曲结构体制来看,均采用曲牌联缀体。唱法均以念唱、吟唱、咏唱交替进行。

曲调形态方面可从两个角度分析。同名不同词的曲调如《步虚》、《吊卦》、《提纲》等,其歌词虽随仪迥异,但各自只拥有一个曲调,配合多种不同内容的歌词而用于不同朝科中。异词的曲目有一个共性,就是句式一致,如《步虚》均用五言体,《提纲》一律用七言体,这就为一曲配多词提供了方便和可能,说明“一曲多词多用”是道乐旋律运用的普遍原则。

异名异词之曲调,虽其标题歌词是特有的,但其音乐形式则与其它科仪经韵有很多共性,如都采用五声音阶或带变宫、清角、微升清角音级的六声,七声音阶;旋法以级进为主,旋线曲折多致;腔幅一般较悠长延绵,好用长大的拖腔;曲调流畅委婉,有一唱三叹之致;风格闲静典雅,等等。进一步分析,不少专用歌曲和其它科仪中的歌曲明显运用着相同的旋律或旋律段落。

上述例证足以说明,上表仪虽有其特定的对象、目的、仪节和经韵,但其所运用的音乐形式却基本上和其它科仪雷同,属同一风格体系。

换言之,道士们学习掌握的是一套形态大致同一的旋律体系,而稍加变通和增减地运用于各种不同科仪;音乐虽伴随科仪而存在,但它仍有自身的独立性和运用规律,在研究道教音乐时,不可简单地将它同科仪性质、内容等同视之,而要持既相联系又相区别的观点去仔细分析音乐本身的形式特点和体系性,样才可能准确认识音乐同科仪的配合关系、方式等问题之



所在。

一般而论,当代正一道与全真道仪式的音乐风格有较大差异。正一道更趋于民间文艺和世俗化的特点,其音乐形态风格与地方民间音乐非常相似,如以苏州“上表”仪中“焚表韵”与“送表韵”这两首唱腔为例略加分析(曲1、曲2)。

这两首唱腔的旋律构成都是五声音阶的小音程音调,加上级进为主的旋法,充分体现了江南音乐委婉柔和的特点,但其节奏比较平均整齐,常用切分与附点节奏型和上下起伏较大的旋律线条,加上较多使用四度跳进的旋法,又表现出明显的活泼欢快的民间音乐风。

而武昌长春观全真道上表音乐则更具有宁静超脱的殿堂气息,体现了全真道乐的共同特点,现举“薰表韵”和“洒水韵”这两首主要经韵为例(曲3、曲4。)分析比较。

这两首代表性经韵的旋律采用带偏声变宫的六声音阶调式,多用环绕式和级进旋法,节奏更细密而多变,少用跳进旋法,旋律线悠长而连绵,节节如长山之蛇,由此突出了阴柔美的风格和精致细腻的韵味,体现更浓厚的殿堂气息。

参考书目:

1. 吕锤宽:《台湾的道教醮祭与科仪》,载《音乐艺术》1989年第2期。
2. 史新民、周振锡、王忠人、向思义、刘红采录、编辑:《全真正韵谱辑》,中国文联出版公司1991年版。
3. 《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部编:《中国武当山道教音乐》,中国文联出版公司1987年版。



1. “上表”仪式音乐的基本功能和程序节目是什么?
2. “上表”仪式音乐的历史脉络是什么?
3. “上表”仪式的音乐特点是什么?

第六章 度亡仪式音乐

学习目的:学习并认识道教主要度亡类仪式“施食”、“焰口”的历史脉络、当代仪式运用程序及其音乐特点。

内容提要:度亡仪式音乐在当代的运用概况,其历史发生发展的全过程,当代全真道、正一道住观派、正一道火居派三种道派度亡仪式的运用程序及音乐特点。

度亡仪式是道教古今最盛行的仪式类型,其历史悠久,延续至今。仪式程序丰富多彩而具有一定情节性,体现了对人的终极关怀和慎终追远的中国传统思想观念。整个仪式贯穿了音乐唱念和做工舞蹈,是一种别开生面的民族歌舞剧。

第一节 历史与现状

度亡科仪具体名称多样复杂,我们从其古今演变情况和文献资料记载的综合分析中,可以看出,各种仪式虽然名称不一,但都有一套基本的理念和运用程序框架。

超度亡灵仪在道教科仪分类中属于“开度”类型,其具体名称很多,有“幽醮”、“幽事”、“施食”、“焰口”、“杆灯”、“荐亡科”等,其实质皆同。由于此类仪式具有情节性,其持续时间往往较长,运用的仪式和音乐节目也特别丰富,从中常可一睹道教仪式音乐的全貌。当代度亡仪式名目虽然繁杂,各地各派所依照的文本和做法虽有一些差异,规模也长短不一,所做科仪也有简有繁,却都有一定之规,根据高功的传授,“依科阐事”,不能无章法地想当然地做,那样就是没有得到正宗的嫡传亲授。住观道派按《三洞修道仪》亦须授正一箓后方可为人章醮,在章醮中方可称臣某。全真派的高功传代,犹如全真派方丈接“法”之义,下一代方丈不接上一代方丈的“法”,是不能“开期放戒”的。

度亡仪音乐的程序内容也有基本框架,法师据此运用,视情施以变通。因此,只需分析一种较常用的科仪及其音乐,便可触类旁通,知其大要。下面选择最常用的《施食》予以分析,先探讨其古今流变。

一、萌芽:北魏的“亡人设会”

“施食”是当代各地道观常用的仪式之一,运用音乐很丰富。当代保存传统较好的典型



个案有武当山的《萨祖铁罐施食祭炼科范》和北京白云观的《焰口》，两地均属全真龙门派。

施食的性质是超度亡灵和孤魂野鬼，尤其是“打入十八层地狱的戴罪之鬼，使他们得以开喉进食，免罪消灾，皈依三宝，得授九戒，脱离苦海，脱化人天”^①。此仪式的思想渊源于中国传统文化中的“慎终追远”的“重死”观，并承中国古代早期的宗庙祭仪，后又借鉴了佛教的某些仪式因素，渐形成自己的体系，至南宋以后，盛行于世，延续至今，成为道教科仪音乐之大宗。

施食仪式的萌芽形态可追溯到北魏时期。当时北天师道的领袖寇谦之大力整顿道教，在科仪音乐方面也有创制和改革之举。他托言老君传授而编制的《老君音诵戒经》中，载有《亡人设会》仪式的操作程序^②，其中所含仪式音乐元素简化呈示如下：

八拜，上启，三上香，愿言，上章，八拜。

尽管此仪程序和节目极简单，但已有逻辑结构，以“烧香”为中心，始终于“八拜”礼仪。同时，它已表现出施食仪式音乐的一些先兆。如，首先，它们都是祭亡性质的仪式；其次，运用了一些共同的仪式节目，并一直为后来历代道教仪式所沿用。

如“上启”，即法师向神灵报告自己的道职及举行仪式的意图，以获得神的襄助；“愿言”，表达斋主的良好愿望；“上章”，向神递送表文。“三上香”，既是仪式表演，也是音乐曲目，即延续至今的《三炷香》一曲。

据考证，东晋“灵宝斋”中已用“三烧香”节目“三烧香三祝愿”^③，这“三烧香”已是经韵形态，用歌诵之法。紧接三烧香词文之后有说明文字：“今三洞弟子，诸修斋法，皆当烧香歌诵。”^④

根据以上分析，可以认为寇氏所撰《亡人设会》是施食的早期萌芽形态。

二、雏形：南朝的“中斋仪”

南朝时期，《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》^⑤记录了诸多仪式，其中的“中斋仪”中出现“施食”概念，中心内容是向天尊、真圣和众生“施食”。^⑥其程序要目如下：

唱人各恭敬，礼三宝，上香，行香颂，受食咒，香厨咒，施食，忏食，上启，唱赞，发愿，三皈依，礼圣。

① 转引自任宗权著：《道教科仪概览》，宗教文化出版社2006年版，第341页。

② “老君曰：为亡人设会烧香时，道官一人……策生及主人亦东向，各八拜九叩头九转颊……主称官号姓字。上启无极大道万万至真无极大道，以手捻香三上香炉中，口并言，为亡者（甲乙）解罪过，烧香愿言……靖主上章，余人当席拜。主人东向叩头，上章，讫。设会解坐，讫。靖主人靖启事，为主人求愿收福言……出时客向靖八拜，而归家焉。主人一宿之中满三过烧香。”《道藏》第18册，第215页。

③ 《道藏》第9册，第868页。

④ 《道藏》第9册，第869页。

⑤ 约成书于唐代道教类书，六卷，金明七真撰。卷六有常朝仪、中斋仪等多种仪式记录。卷首序称“道教三洞大经，率备威仪科戒……皆依经录出，非构虚词。”可证其所据之“经”当出自东晋南朝时期。

⑥ 《道藏》第24册，第763页。



其节目比寇氏“度亡仪”更丰富复杂,围绕“施食”而自成一体,属普度性质。无论从名或实来看都可视为当代“施食”的雏形。

另南朝时期流行的《黄箬斋》^①,其功能是“为人拔度九祖罪根”,^②道书《云笈七籤》中的《道教灵验记》记载了隋朝时士民及帝王阶层修黄箬道场应验事例多起,有三日三夜、七日等不同规模。黄箬斋的祭祖悼亡性质,使其在后来的发展中与施食仪有千丝万缕的联系。

三、正式形成:唐代的“玄都大献”仪

隋代已流行黄箬斋,为普召天神地祀人鬼而设,追忏罪根,冀升仙界。唐代在中元节举行的一种“玄都大献”仪式,其性质从前此的“普度”转变为专向“饿鬼”施食的仪式。

唐初人欧阳询主编《艺文类聚》^③卷四转载道经所述道教在中元节作玄都大献仪式的情况,其中提到诸圣讲经,齐诵灵篇,向饿鬼施食,使其脱离地狱得还人间等内容^④。虽然文献没有详载此仪的程序内容,但从记载的某些重要信息中可看出它已具备“施食”仪之核心内容。如,举行时间为中元节,施食对象为地狱的饿鬼,音乐方面除了“讲诵经书”外,还齐诵《灵篇》这首一直沿用于今的经韵^⑤。这些表明在唐代甚至更早年代,施食仪已基本形成了。

隋唐时期的度亡仪式似乎在按两个模式运行,一个是有明确的“施食”名目、针对特定对象“饿鬼”并含有一定情节性的中斋仪、玄都大献等;另一个则是无“施食”概念也无情节性的黄箬斋。如唐末杜光庭所编《太上黄箬斋仪》,尚无“施食”内容而以行道诵经为主,但因其保留了北魏时期《亡人设会议》的基本节目如“上启、发念、三上香”等,也仍显示了它与前代传统的继承关联。一般黄箬正斋要举行三日行道仪,每日分早中晚行三朝,三日共行九朝。

第一日清旦行道仪^⑥的程序节目如下:

众官列位,唱道,华夏赞^⑦,启堂颂^⑧,入户咒,华夏赞,三上香,上香密咒,玉华散景。各礼师,法师存见,卫灵咒,鸣法鼓,发炉,上启,各称法位,读词,礼方,步虚,三启,三礼,重称法位,同诚上启,发念,复炉,出堂颂,出户咒,回师,朝仪事毕。

① 其在陆修静的《九斋十二法科仪体系》中列为灵宝斋法系统中的第二法。

② 《道藏》第32册,第618页。

③ 唐代开国初年由高祖李渊下令编修的类书,武德七年(624年)成书。全书分46部,多为唐初或隋之史料。

④ “道经曰:七月十五,中元之日,地官校勾,搜选人间,分别善恶。诸天圣众,并诣宫,简定劫数,人鬼传策,饿鬼囚徒,一时皆集。以其日作玄都大献于玉京山,采诸花果,奇珍异味,幢幡宝盖,清膳食食,献诸圣众,道士于其夜讲诵是经,十方大圣,齐诵灵篇,囚徒饿鬼俱饱满,免地狱苦,得还人间。”载《艺文类聚》上册,上海古籍出版社2010年6月版,第80页。

⑤ 《灵篇》全称为《元始灵书》,东晋《度人经》中已有托言“道君撰”的《元始灵书》上、中、下三篇。每篇分东南西北中五方而有五段四言韵诗,每方(每段)名以“八天”。故知《灵书》为组歌,其中《灵书中篇》的《东方八天》,其标题与歌词仍保留在当代武当山“施食”仪中。故知《灵书》为施食仪的代表经韵。

⑥ 载《太上黄箬斋仪》卷一,《道藏》第9册,第181-185页。原小字注云:“旧仪令斋主每日投词如告斋之法,既初建斋时已投词祈告,若每日重叠即于礼为繁。今止一度,余日并停。”

⑦ 华夏赞向无词曲详述,从曲名推测其最初当为唱诵的经韵,原小字注:“华夏赞出玉匮明真经,今但用十八虚声耳。”唐时但用虚声,可能已演变成纯器乐曲牌。

⑧ 唱词为:“勤行奉斋戒,诵经制六情。故得乘空飞,耀景上玉清。精心奉经教,吐纳炼五神。功德冠诸天,转轮上成仙。”



综上所述,唐代盛行的“玄都大献”仪,以其向饿鬼施食、使其免地狱之苦而重返人间的新情节而可视为南北朝时期“中斋仪”的发展形态,也标志着“施食”的正式形成。与此同时,以诵经为主的普度性质的黄箓斋也在并行着。这两种模式要等到宋元时期才得到整合,从而迎来施食仪式的新发展阶段。

四、继续发展:宋元“黄箓斋”

宋元之际,因战乱频频,民不聊生,死亡现象增多,度亡性质的黄箓斋大行于世,为了增加人情味和情节性,以适应民众的需要和欣赏习惯,此时黄箓斋开始将“施食”仪内容整合进来,使“施食”、“净供”等专仪成为黄箓斋的核心内容,由此开始了新的发展历程。

传自南宋的浙东派大型仪式书《灵宝领教济度金书》中收有“开度”、“青玄”与“祈禳”三种黄箓斋,其中开度类黄箓斋^①持续五日,正斋开始前七天还要逐日进拜“破丰都开业道、素车白马、开通道路、摄召亡魂、沐浴全形、普度幽魂、九炼生仙升度度亡魂”等七种朱章^②,这些章文的名目即后面正斋的核心程序,可以看出,“开度”类黄箓斋已具备了当代施食的基本要素。黄箓斋中各“仪”程序中首次出现了“施食仪”。其程序为:“步虚,洒净,上香,吟颂,宣咒”等项。另正斋有“普度净供仪”,其仪式程序已接近当代“施食仪”,它也是当时黄箓斋的核心内容^③:

《步虚》,洒净,《普献颂》,祝香,请神,焚符,《举天尊》,《召灵请神》,众诵《中篇》^④,召魂,甘露,变食,破狱,《破丰都咒》,普召鬼魂,全形,引亡入浴,洒甘露,水火炼,焚降真符,众诵《隐语》,诵章,《智慧颂》,《三宝赞》,《太乙赞》,《北帝颂》,《奉戒颂》,启谢。

可见,在黄箓斋与施食的整合过程中,深受民众欢迎和欣赏的施食、净供等仪已成为黄箓斋的核心内容,它们完全具备了当代施食的基本特点。

五、完善定型:明代的理论与实践

施食仪在明代已趋于完善定型,标志有二。

其一,实践的蓬勃发展促使相关理论产生,使人们更正确深刻地理解仪式的含义。明代《上清灵宝济度大成金书》卷二十三载有“施食琼篇”,解释施食的方法和要义。指出内心修

① 《道藏》第7册,第33页。

② 《道藏》第7册,第34页。

③ 《道藏》第7册,第445-470页。

④ 即“灵书中篇”的略称。



炼的决定作用,全凭法师先臻清净虚无之境,专注存想,用意念产生神力,仪式方得灵验^①。

其二,由于仪式的频仍举行,为了适应社会各阶层的需要和表演的方便,从明代开始,“施食仪”、“净供仪”等短小精悍、内容集中的专仪已从黄箓斋中分离出来独立发展。这一分化发展无疑也更有利于施食仪式自身水平的提高,这一独立发展趋势持续到今天,而内容过于庞杂、持续时间过长的黄箓斋则退出了历史舞台。

六、定型:清代的“施食”仪

清代的施食仪已完全独立存在和运用,并成为最盛行的仪式。其一,在盛行各地各派中形成了诸多支系,而有青玄、太乙、蓬壶、萨祖、铁罐等不同名目;其二,文献记录十分翔实,内容已趋固定并与当代同类仪式完全接轨了。

清代施食名目甚多,其中记录最详的是全真道的《青玄济炼铁罐施食全集》(后简称《铁罐施食》)^②,载于《广成仪制》。考其名目,“青玄”即苍玄,青天^③。又意为“青玄帝”,这是专施救苦慈功的神。《灵宝领教济度金书》中已有“青玄黄箓救苦妙斋”运用。可证此仪的渊源。“济炼”,《太极祭炼法》云:“祭者,设饮食以破其饥渴也;炼者以精神而开其幽暗也。”^④表明其施食炼神的性质;“铁罐”即道教尊神萨祖真君普度众生时所用之器物^⑤,此即铁罐施食之来历。集后有《新序》介绍此书为清康熙八年(1669)前后成都二仙庵全真龙门派碧洞堂第一代方丈亲到北京请回,现刊本是常住二仙庵的道士谷泉子于清光绪年间的手抄本。序中指出科仪音乐传承特点初为口传心授,至天真皇人时方创笔传之法,始有科书传世。又强调科书在传承道法上的权威性,它代表了祖师形象,见其书如见其人。再又指出了意念在传法中的重要作用。这些论述都反映了科仪音乐的某些本质特点。^⑥

这部通行全国的施食仪音乐的具体情况在文献中得到完整记录,笔者曾对当代保留此仪式较完整的浙江省雁荡山燕窠洞全真龙门派^⑦的同名仪式作过实地考察,两相比较,可见出它们的基本框架和具体内容非常接近,只是节目有局部繁简或前后顺序略有不同变化。参见下面的比较表:

① 高道周思得编,“施食之法,全在发心广大。当神清而气凝,愿普而态必契于妙。次则籍于至诚静定……至广至大之斛食皆神气之变化也……故行法者变神遣将,存想尤当专一……若我静定已纯熟,则定中所现饮食亦香洁广大清静,而幽冥亦满足所愿,得济亦深。”胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》第17册,巴蜀书社,1994年版,第30-34页。

② 《藏外道书》第14册,第589-635页。

③ 《汉书·礼乐志》:“忽乘青玄,熙事备成。”颜师古注:“言还神礼毕,忽登青天而去。”

④ 转引自闵智亨著:《道教仪范》,中国道教学院,1990年编印,第183-184页。

⑤ 详任宗权:《道教科仪概览》,宗教文化出版社,2006年版,第343页。

⑥ “自从元始天尊说法以来,原从口传心授古时演教。祖师浮黎受命之时,师师相传,口口相授。……又天真皇人按笔乃书,尽将口传心授妙法真诀纂于书中,并不隐藏,留于后世。不言不语,善教善应。所以后世学人以书为师,得其书者,及如见师。将书中之法诀仔细参透,必得其法。依法科行持,无不灵应。传授心法,只在一意而已……得此书者,依科行持,无不灵应。修己以度人。”《藏外道书》第14册,第635页。

⑦ 演唱者为高功黄信诚、提科卢信睿等,蒲亨强采记谱(未发表本)。



表 11. 明清与当代施食仪式音乐节目比较

仪式节目	音乐唱奏	清代施食	当代施食
	清虚韵		X
举	太乙救苦天尊	X	X
	幽冥韵	X	
	步虚		X
举	十方救苦天尊	X	X
上香	叹文 1	X	X
举	香云达信天尊	X	X
	提纲	X	X
	三上香	X	X
	小赞	X	X
称职	称职	X	X
	五召请	X	X
上启	提纲	X	X
变神,登座	法鼓三通	X	X
举	高升平坐天尊	X	X
洒水	水赞		X
	天尊板	X	X
	叹文 2	X	X
	大赞	X	X
	返魂香	X	X
请神	黄箓斋	X	X
念咒	仰启咒	X	X
	小救苦引		X
举	香云达信天尊	X	X
礼上	三信礼	X	X
	提纲	X	X
	三拿鹅		X
举	十方常住天尊	X	X
	提纲	X	X
破狱	两头一样赞	X	X
称职	圣班韵	X	X
	破丰都板	X	X
召请,举	大慈接引天尊	X	X
	提纲	X	X
举	叹文 3	X	X
引魂	花幡接引等天尊	X	X
禹步	三宝赞	X	X
书讳	三信礼	X	X
举	法通三界天尊	X	X
念诀	叹文四	X	X
摄召	五供养	X	X

举	香厨妙供天尊	X	X
	仰启咒		X
画符念咒	众诵救苦经	X	X
洒食	悲叹韵	X	X
	黄箓斋	X	X
	普召牒	X	X
举	十方救苦天尊	X	X
摄召	东极宫中		X
举	九幽沉沦天尊	X	X
	叹文 5	X	X
普召	提纲	X	X
	召请 + 召请尾	X	X
	梅花引	X	X
	返魂香	X	X
	清华赞		X
举	生天得天尊	X	X
	众咏十伤符	X	X
破狱	破丰都咒	X	X
宣符	叹骷髅	X	X
举	追魂度命天尊	X	X
	叹文 6	X	
开咽喉	咽喉咒	X	X
	慢中称		X
举	清凉甘露等天尊	X	X
变食	出生咒	X	
洒甘露	五厨经	X	X
皈依三宝	志心皈命礼	X	X
举	道经师三宝天尊	X	X
	三皈依	X	X
传戒,宣宝箓	闻法得度天尊	X	X
三阳济炼	灵书中篇	X	X
下坛,举	法桥大渡天尊	X	X
	二十四类	X	X
回谢,向来	快中称	X	X

这就证明,当代全真道施食仪式音乐仍保留了清代以至更早时期施食仪的基本面貌,道教仪式音乐确实是保存传统音乐因素十分完整的一项珍贵遗产。

第二节 全真道“施食”仪式音乐

以上简述了施食类度亡仪式的历史形成过程。当代施食是古代传统的有机继承,保留了



古代的基本传统。但出道派的不同,也存在一些不可小视的差异。各派现行的科仪文本有所不同。如陕、甘、四川用四川二仙庵刊本《太上清微祭炼救苦铁罐鸿仪》简称为《太上祭炼铁罐施食》。江南有正一派的《蓬壶炼》、《太乙炼》、《斗姥炼》等;苏州一带用《太极灵宝祭炼科仪》,当代全真道则用《萨祖铁罐炼度施食焰口》简称《铁罐炼》。香港全真道观用《先天斛食祭炼幽科》,是广州三元宫清同治元年的刊本。各派各地的行法程序节目也不尽一致,特别在音乐形式风格上,各派存在较明显差异。

现以北京白云观、湖北武当山、上海白云观和湖北谷城三地“施食”为例分析其音乐运用情况,其分别代表全真道、正一道和火居道的风格体系,由此可对当代“施食”科仪音乐的特征作一全面把握。

北京白云观全真道施食音乐是笔者亲自采访实录,其仪式程序简述如下:

凡“放施食”须先搭“施食台”,开坛时,高功发鼓集众,经师班斋,高功依科“发城隍牒”上“救苦疏”。

咏唱第一首韵《步虚》:单段六次变奏或反复,前后有散板引腔尾腔。乐段为上下两乐句,分别落羽、宫,引腔、尾腔也分别煞于羽、宫两音。此歌特点是乐句长度不平衡,旋律平稳闲雅。

高功揖让,拈香说文后,唱《举天尊》:音乐是上下句结构,有过渡性质。

高功起《吊卦》:单段变化体。

高功说文:“伏以……迎请威灵来降临,广布神化赴坛庭……”

表白宣牒后,高功提纲:“爱河千尺浪,苦海万丈深。”表白接:“欲免轮回苦,大众称天尊。”

高功起《天尊板》:音调类似《举天尊》的下句。

高功说文:“寻声来救苦,亡者早升天”,

提科举:“升天得道天尊。”

高功唱《干倒拐》,复对应的四句体,附加散板宫调式尾腔,新旋律材料。

高功叹文,大意是,今日斋主××请黄冠羽士设立法台:判放萨祖铁罐斛食一筵,祈恩超度当斋正荐×××一位真性形魂,召请一切无祀孤魂滞魄,来赴法筵,闻经受度云云。

说文后又起《天尊板》。

高功说文:“五方世界。五方童子下瑶阶。手执华幡来接引。引接魂来。”

提科举《风交雪》韵:清乐七声,上下句体又作扩展变奏。

高功说文:“十万救苦放祥光,照破铜城铁壁墙。”

提科接:“亡者随光转动,出离幽冥赴道场。”

高功持柳枝施法雨遍洒于幽灵、法筵。

高功起《柳枝雨》韵:三段体,每段调子有对比性;节奏活泼跳动,音调明快华丽,情绪较欢畅,与前面几曲有鲜明对比。

高功放幡、执水、米盂、天目书救苦等讳,踏“五常罡”洒法雨于食。



高功说文后,起唱《三炷香》韵:单段体,高功边唱边踏“三宝罡”上香,发炉,念祝香咒,接念威灵咒。

提科提:“恭对法台”。

表白接:“请称职位”。

高功称职:“臣系太上无极大道……龙门正宗,邱太真人们下,依科阐事臣×××领台坛两班道众人等,今据×县栖居,焚修弟子××奉道设坛讽经,今值良辰之日,虔就本宫设立法台,判放斛食一筵。”

接念青华诰。

高功咏唱《阴小赞》韵:曲调悠扬委婉,风格较独特。

高功同表白、提科对白。

表白令执鼓师发鼓三通,直至高功登法台动作完。

高功行“十方礼”拜座。掐袂袖手掩面躬身存神、变神,默运救苦讳。默念召神咒。

表白燃表于高功前身后背书符文,书毕摇铃示意。

高功至案前执令拈香默动“三清讳”上香,书讳,默念万神速现真形。书云篆,书通天讳,步“八卦罡”,念咒“奄吽吽,干宫开天门……”三揖至案前,书讳。

咏唱《慈尊赞》:音调更趋高昂,结构更长,配五段赞词,曲调流畅绵延,曲折多致,具赞颂风。边唱边执柳枝洒法水。

道众唱《黄篆斋》:结构长大,基本乐段有13次变奏和7次反复,大意是修设斋筵、供品,祈望神仙品尝,帮助死者超升。

高功执五老冠,书篆,默念咒文:“太乙慈尊降甘露”一气七遍。

念《仰启咒》:单两段体,第二段曲调情绪高昂,有对比性。念唱时每句都有手印、书讳等表演,仰启诸神降法场。

咏唱《三信礼》:唱时双手结印,托香目运讳文,掐纹,上三炷香皆有秘咒。音乐具河南音乐风,结构为乐段的变奏。仰启三清降临斋筵。

唱《返魂香》:乐段的变奏,拖腔悠长。旋律有一定对比,曲调较丰富。

吟《破丰都》:曲调简练,节奏规整,气息急促,一字一音的吟唱法,每破一狱皆有掐纹、书讳、念秘咒的道术运用,依仗密咒、符文、仙歌之威力掣开丰都十八层地狱,请各方鬼魂来赴法会。

咏唱《五供养》:斋主备香、花、灯、水、果五供品,奉献于诸神。每奉献一种供品时,高功双手结印,依次执行固定程序:托香目运各讳文,令书不同讳文。音乐为悠长段落的反复和变奏,旋律商音突出,以级进为主,情调委婉连绵。

高功咏唱《悲叹韵》(《吾今悲叹》):四句体的多次反复变奏,句尾多用长拖腔,曲情哀婉缠绵。

高功烧符,书符文,立起默念《追魂咒》,急催幽魂来临法会。

接唱《小救苦引》。高功“敕幡”:催召鬼魂。高功存神慈尊以扬柳青枝遍洒甘露。于幡



上书讳。运讳……行十四召请,咏唱《召请尾》。上两曲都是惟愿幽魂今宵来赴筵。《小数苦引》曲调长大,字疏腔长,多用衬腔、拖腔和装饰音,旋律起伏多致。《召请尾》则很短,用一字一音念唱,似有急迫之意,与前曲情绪构成对比。

高功念《变斛食》,烧符,令书讳,掐纹放诀。默念开咽喉咒一气七遍。

高功唱《五厨经》:曲调短小,单句八次反复。旋律简单,吟唱腔型,速度较快。唱此韵以烹调法食,使孤魂野鬼吃饱食好,随救苦天尊升天。高功执令书讳,默念咒文,请五方天君速降真气入食中,赈济饥灵。念至“修设斋筵”,以次出食宣宝箓,念咒至“速送孤魂上生天堂。”高功卸冠。念至“功德法事已周圆,诸真上圣各归天,今宵大说慈悲法,礼毕还当下宝坛,”高功下台说文:“玄元开化道经师,普度人天朝太虚,接引亡魂生仙界,当坛稽首礼皈依”。

高功唱《跑马韵》:此歌大意是皈依三宝,报谢十方道场灵宝天尊。按其它地方道观称此曲为《三皈依》。作为科仪最后一曲,此歌以一个长大的乐段作细微变奏两遍而结束,前两段均煞“宫”,最后一段却煞于不稳定的“角”音,造成音断而意不尽之效果。

为方便查阅,现将其仪式及音乐程序列表如下:

表 11. 北京白云观“施食”科仪音乐运用

仪式	曲目	音乐	材料及结构	异同	起音	音域	煞音
出坛	1 太极韵	器乐曲	A 单段变奏		角	9 度	徵
上香	2 步虚	咏唱	引子 + A		征	8 度	宫
赞德	3 举天尊	咏唱	B 段变奏	类 1	角	9	宫
宣牒	4 吊卦	咏唱	C 引子 + 两段体		商	12	宫
	5 宝诰经	吟	D 单段变奏		角	9	宫
	6 提纲	咏唱	E 单段变奏		宫	11	宫
	7 天尊板	吟	B1		角	8	宫
称职	8 小赞韵	咏唱	引子 + F 单段变奏		商	8	宫
敕幡	9 召请	咏唱	引子 + G 段变奏		羽	12	宫
洒露	10 叹文(1)	咏唱	H 引子 + 单三段		角	14	宫
	11 举天尊	咏唱	B2	同 3	商	9	宫
洒水	12 水赞	咏唱	I 引子 + 单两段		羽	13	宫
书讳	13 返魂香	咏唱	J 引子 + 单两段		角	12	宫
	14 叹文 2	咏唱	H1	类 10	角	宫	
放幡	15 小救苦引	咏唱	K 引子 + 单段		角	14	宫
	16 天尊板	吟	B3	同 7	角		宫
	17 提纲	咏唱	E1	同 6	宫		宫



拈香	18 香赞	咏唱	M 引子 + 段变奏		宫	13	宫
	19 祝香咒	诵	N 引子 + 单两段		羽	4	宫
	20 提纲	咏唱	E2	同 6	宫		宫
宣疏	21 称职	咏唱	N1	19 扩充	羽		宫
	22 提纲	咏唱	E3	同 6	宫		宫
	23 发鼓	鼓独奏					
	24 提纲	咏唱	E4	同 6	宫		宫
	25 举	咏唱	B4	同 3	角		宫
登座	26 慈尊赞	咏唱	M1	类 似 18	宫		宫
三信 礼	27 三宝赞	咏唱	M2	类 似 18	宫		宫
禹步	28 三宝赞 一	咏唱	M3	类 似 18	宫		宫
	29 三宝赞 二	咏唱	M4	类 似 18	宫		宫
书讳	30 三信礼	咏唱	L 引子 + 单两段		角	11	宫
	31 举	咏唱	B5	同 3	角		宫
	32 称职	咏唱	N2	类 19	羽		宫
	33 举	咏唱	B6	同 3	角		宫
	34 仰启咒	诵	K1	类 15	角		宫
发文	35 普召牒	咏唱	H2	类 10	角		宫
变食	36 黄箬斋	咏唱	O 单三段		宫	12	宫



	37 五供养	咏唱	P 变奏的单三段	类似 4	商	12	宫
	38 叹文 (三)	咏唱	Q 变奏原单两段	类似 10	角	13	宫
	39 梅花引	咏唱	I1		羽	9	宫
	40 呼奄咒	诵	单两句自由反复		征		宫
	41 清华妙境	吟	单两句自由反复		角	9	宫
	42 清华赞	咏唱	R 引子 + 三段体		征	9	宫
变神	43 破丰都赞	吟	T 单段体		羽	4	羽
	44 天尊板	吟	B7	同 7	角		宫
念咒	45 真符经	吟			角		商
破狱	46 破丰都板	咏唱	T1 单段变奏		宫	9	商
	47 小救苦吟	咏唱	Y 引子 + 乐段聚集		商	14	宫
	48 举天尊	咏唱	B8	同 3	角		宫
	49 慢中称	咏唱	Z 单句变奏		商	6	羽
	50 叹文 (四)	咏唱	H2		角		宫
召魂	51 五召请	咏唱	W 引子 + 单段		角	9	宫
解秽 解冤 结	51 叹骷髅	咏唱	O1	类 36			
	52 举	咏唱	B9	同 3	角		宫
	53 悲叹韵	咏唱	X 循环变奏		商	9	宫
	54 举	咏唱	B10	同 3	角		宫
	55 叹文 (五)	咏唱	H3	类 10	角		宫
	56 发鼓	鼓独奏					



洒露	57 咽喉咒	吟	W 单段变奏		角	11	征
	58 清华妙 严	吟	单句反复		角		徵
施食	59 二十四 类	吟	Q 乐段聚集		宫	15	宫
	60 举	咏唱	B11	同 3	角		宫
	61 香赞	咏唱	N	类 18	宫		宫
	62 吟腔	吟					徵
	63 举	咏唱	B12	同 3	角		宫
	64 佚名曲	咏唱	O4	36 的 变体	宫		
谢神	65 快中称	咏唱	B 单句变奏		角	9	宫

在整个仪式进行中,除咏唱经韵外,高功登台前尚演奏成套器乐曲牌,在各节次之间,尚穿插器乐或法器牌子作为伴奏或过渡。其它地方全真道的“施食”仪及音乐也与此仪大同小异,说明全真道科仪音乐确有较多共性。例如武当山的“施食”科仪音乐结构即与此相似,参见下表。



表 12. 武当山“施食”科仪、音乐程序及结构

仪式程序	曲目顺序	音乐结构	
		形态	性质
出坛、祝香	步虚	A	曲牌联缀体
礼官、上香	干道拐	B	
具职、登坛	提纲	C	
发文	三炷香	D + E	
禁坛	慈尊座	F + G + F1	
赞德	东华引	E1	
接驾	三清宫	A1	
宣疏	仰启奏	H	
上香	黄箓斋	I + J + k	
踏罡	五供养	L	
存神、书讳	丰都咒	L1 + M	
念咒、破狱	破十八狱	N	
召灵、烧符	叹文	O	
存神、敕幡	小救苦引	P	
召请	幽冥引	Q	
书讳、念咒	召请	E2	
烧符、书讳	叹骷髅	F1 + G1 + R	
掐诀、书讳	五芽符命	Q1	
变食	五厨经	S	
散施斛食	放食	N1	
传戒	八天	E3	
说三皈九戒	三皈依	T	

第三节 正一道“忏灯”仪式音乐

本节拟以最具代表性的上海白云观“忏灯”仪式音乐为例,分析正一道度亡仪式音乐和程序及运用特点。

上海白云观是道教正一道的代表性道观,其举行的仪式在全国正一派具有表率作用。此观类似施食的度亡科仪称为“忏灯”,其举行的场次十分频繁,在繁忙季节几乎每天有一场,这与南宋以来江浙一带尤其盛行度亡科仪的古代传统是相应的。

由于正一道与民间接触更紧密,其忏灯仪式音乐与全真派施食仪式相比还是有相当差异的,主要体现在两个方面。一方面忏灯仪式的程序节目比较庞杂,除了破地狱救鬼魂并向其



施食这一中心情节之外,也穿插了其它仪式的因素;另一方面,在其运用的音乐上,也更多沾染了当地民间音乐的色彩,更具有俗化的倾向。

以我们实地采访的一场持续一天的“忏灯”为例来分析其音乐运用情况。

这场科仪是斋主陶宏达一家为祭祀其亡父而举办的,仪式无论在仪式节目、表演形式或音乐运用上都比课诵丰富得多。全部科仪含有十个节目,除了三个“拜忏”节目具有重复性外,其它七个节目都是依次相连而有一定情节贯穿的,大体说来,是沿袭了古代“黄篆斋”、“施食”一类科仪的传统,表现破狱超度,使亡魂享用仙食后飞升成仙的内容,同时又掺杂了一些“上章”、“玉皇忏”科仪的因素,使科仪表演更为丰富。现简述其科仪程序及音乐运用简况如下。

早课后,8:30 在灵霄宝殿开始。

一、拜玉皇忏:唱念玉皇经《玉皇宝忏朝礼仪文》,启请玉皇大帝。

咏唱《拜忏》,结构长大的两段体,第一段徐缓从容,节奏多样,风格古雅;第二段节奏较整齐有力,情绪较激动,多次反复唱。

乐队“闹台”,在热闹的吹打乐中开始第二个仪式。

二、请圣:请三清尊神临坛帮助行法。

高功史孝君居中主持,提科持法铃居左,表白持笏居右,皆背对神像,面南,前有一供桌临窗,上置供品法剑等物。音乐为唱念交替,念时高功以镇木击桌以为强调,仅用击乐伴奏。唱时则用丝竹相随。此仪共用三首唱腔。

1.《请三天尊》,结构长大,节奏密集多变,音调华丽,音乐色彩丰富,情绪激动。

2.高功“称职”,吟《度五品真经》,上下句自由反复结构。

3.咏唱《大皈依》,速度极慢的上下句反复结构:

4.《请圣韵》:曲调悠长抒情。

5.《慈尊赞》两段体,对神灵的赞美,全歌音区较高,优美动人,赞歌风采。

10:10,敲钟集众。10:15,念诵《消灾经》,只用木鱼伴奏。次吟唱一长大经文,为乐段反复。次诵念经文。

三、朝饭:亦称“上供”,向神和亡人奉献供品。

高功主持。先奏一器乐曲,然后唱念经文。

下午 1:15 分开始第四个仪式。

四、拜忏:第一个节次的简化再现,只念 20 分钟经文。休息,吃饭,准备下午的科仪。高功在正殿内用米在地上画图案象征仙界和地狱。

五、十献:向神灵献供品,唱念交替形式复查五次。

六、《玉皇忏》:咏诵经文。

七、《渡桥》:在院坝中举行,经师于桥前吟唱经文,道众接引亡魂,报谢神灵。以吹打为主,突出热闹原则。

八、《祭孤魂·铺食》:法师请亡魂吃仙食,脱胎换骨,升天成仙。用奏、唱、念的形式念



经,用法铃伴奏,气氛较清淡。

九、《破狱》:高功舞剑掣开丰都地狱,解救亡魂出苦海。

大约含有四个程序。

1. 步虚旋绕。法师率领众人绕行向五方尊神祈祷。经师唱优美的抒情经韵,乐队跟随行奏。华丽的道袍,美听的音乐,加上动感的表演,令人眼花缭乱,别开生面。

2. 咏唱《叹骷髅》。高功独唱,只用铃伴奏,曲调哀婉动听,有昆曲特色。

3. 上表。表白持剑念《破丰都咒》,高功则吟唱表文,在吹打声中出殿焚表。

4. 《破丰都》。高功持剑到各方破狱。

十、送灵:将纸线焚化送给阴间亡人使用。

从社会文化的角度而言,白云观道乐是一个具有古老传统和深厚地域文化基础的品种,至今在上海民间仍有较广泛的影响,在丰富信徒的文化娱乐生活,补充民众的精神信仰空间,抚慰现代人的变态心理以至在维护社会安定和传统道德等方面都有一定积极作用。

从音乐角度看,这个仪式可以代表江南以至更广地区正一派施食音乐的基本特点。最基本的音乐特点说是综合了江南传统音乐与宗教音乐的因素而成就的。是江南丝竹和昆曲音乐的宗教化,给江南音乐渗入了宗教神秘色彩,更加突出了阴柔、虚静、含蓄的美感,从而形成了道教音乐自身的审美属性。

第四节 火居道“赙济”仪式音乐

火居道的度亡类仪式音乐在名目、运用程序和音乐形式风格上都自成一体,是道教仪式音乐俗化的典型代表,故需单独研究和认识。

火居道的度亡类仪式一般称为“赙济”,虽然火居道人一般都自称属于正一道,但由于火居道与民间文化结合更紧密,其仪式音乐与全真道和正一派住观派的同类仪式都有不同程度的差异。

如湖北谷城县火居道的“赙济”仪式,其整体结构与上述两个道派均运用联曲体制的情况都不同,而是采用了循环变奏体构。全套曲以《大偈子》(A)和《慈尊座》(B)为两支基本母曲,运用循环变奏的发展手法而构成。音乐材料简单,更突出统一性,仅两个母曲的形态风格有明显对比性,主要表现在:A是五声宫调式,旋律运动采用“征——宫”型旋法,宫调色彩;B则是六声羽调式,增添偏音“变宫”,旋律运动采用“角——羽”型旋法,羽调色彩很浓。此外,两支母曲间也有一些相似腔节作为联系因素。

“赙济”科仪音乐整体结构和性质参见下表。

表 13. 谷城县“赙济”科仪音乐程序及结构^①

仪式程序		音乐形式结构	
		形态	性质
发擂(器乐曲联奏)	前奏、木本经、耍孩儿、对口曲、耍孩儿、对口曲、四平号		
启师	平调、新小偈子	a	循环变奏体
洁坛	平调、大偈子	A	
化坛	新小偈子	a1	
迎驾	大偈子	A1	
祝龙	慈尊座	B	
	新大偈子	A2	
	刀兵偈子	A3	
行香	文腔、皈依命腔	B1	
书讳、念咒	平调、皈依礼	A4	
	新大偈子	A1	
托香回运	返魂香	B 反	
敕幡	三眼调	B 反	
烧符、默念咒	叹骷髅	B2	
净厨	刀兵偈子	A2	
谢师	辞谢腔	A3	

从上表中不难看出火居道“赙济”仪式音乐的民间性更为突出。表现在三个方面,其一,器乐运用更多,除了伴奏唱腔和表演动作之外,在仪式的开始时,还有一整套吹打曲的联奏,以起到静场作用,因火居道的仪式通常在室外空地举行,必须先用大音量的吹打器乐演奏较长时间,才能使听众安静下来,起静场和吸引听众的作用;其二,仪式节目大大简化,比照正统的施食仪式来看,一些重要的节目如沐浴、破狱等均已省略掉,这也与仪式的服务对象有关,因火居道通常是面向一般乡村百姓,他们喜欢简单热闹的效果,而对复杂的仪式程序并不太感兴趣;其三,运用的音乐唱腔材料更加简单,音乐唱腔曲目本身就非常少,而其曲调材料就更少,全部仪式实际上只用了两个基本曲调的材料,通过不断的变奏发展而形成其它唱腔。这些都体现了更加世俗化、民间化的气息,均根源于火居道人完全扎根于民间的生态环境。

^① 蒲亨强按:表中的英文小写字母“a”表示为“A”的前半部分(上句);“B 反”表示“B”的反调发展亦即上五度转调形式。

**参考书目:**

1. 蒲亨强:《武当山道教音乐初探》,载《音乐艺术》1987年第3期。
2. 周振锡:《〈萨祖铁罐施食祭炼科范〉音乐试析——兼论道教科仪音乐的套曲构成原则》,载《黄钟》1991年第4期。



1. 施食仪式音乐的历史源流是什么?
2. 度亡类仪式音乐在当代的代表性仪式名目有哪些?
3. “施食”仪与“赈济”仪的程序和音乐曲目有哪些异同?

第七章 全真道的仪式音乐

学习目的:当代主要道派之一的全真道仪式音乐的主要类型及其形式风格特点。

内容提要:全真道的基本腔型,旋律体系中的三大子系统:十方韵、个性化的全真韵、地方韵。法器音乐的神秘性和艺术性,音乐风格上的以阴柔为主导,超越时空的特点。

当代道教分为全真道与正一道两大派。由于文化背景和修行方式等条件的不同,两大派的音乐差异甚大,以至接近“雅”与“俗”的风格分野。

全真道在众多道派中产生时间最晚,大约形成于宋金时期,但它却后来居上,与正一派并驾齐驱,成为主流道派之一。全真道的仪式音乐并不是随全真道的兴起而另起炉灶、再创新制,而是在继承前代正统道教音乐基础上的继续发展。

道教科仪音乐史上存在一个传统,而传统形成和延续的主要道派,是古之灵宝派,今之全真道。可以说,全真道乐是古代音乐传统的主要承继者和延续者,它在道派和教理上有其新创之处,而在经韵音乐上则是采取拿来主义。更能说明问题的事实是,清代见诸文献的全真道乐经韵以及现在运用的经韵,绝大多数都是前代传统的积累。下面列表说明。

表 14. 全真经韵与灵宝传统关联示意表

经韵曲目	经韵所属道派之比较		
	宋以前灵宝派	宋以后灵宝派	全真派
1 澄清韵	X	X	X
2 举天尊	X	X	X
3 双吊挂		X	X
4 大启请	X	X	X
5 小启请	X	X	X
6 天尊板	X	X	X
7 中堂赞		X	X
8 小赞韵		X	X
9 大赞韵		X	X
10 步虚韵	X	X	X



11 下水船		X	X
12 干倒拐		X	X
13 反八天		X	X
14 早皈依		X	X
15 午皈依		X	X
16 晚皈依		X	X
17 风交雪			X
18 仙家乐 1			X
19 仙家乐 2			X
20 白鹤飞		X	X
21 三宝香		X	X
22 三宝词		X	X
23 送化赞			X
24 焚化赞	X	X	X
25 三尊赞		X	X
26 单吊挂		X	X
27 倒卷帘	X	X	X
28 云乐歌			X
29 供养赞		X	X
30 青华引		X	X
31 大救苦引		X	X
32 圆满赞			X
33 九条龙			X
34 幽冥韵		X	X
35 三炷香	X	X	X
36 慈尊赞		X	X
37 黄箓斋		X	X
38 仰启咒		X	X
39 三信礼		X	X



40 三拿鹅			X
41 五召请	X	X	X
42 阴小赞		X	X
43 五供养	X	X	X
44 悲叹韵		X	X
45 小救苦引		X	X
46 召请尾		X	X
47 返魂香		X	X
48 十伤符			X
49 金骷髅		X	X
50 银骷髅		X	X
51 丰都咒	X	X	X
52 梅花引		X	X
53 反五供			X
54 出生咒		X	X
55 宝篆符		X	X
56 跑马韵		X	X
57 七宝赞			X
58 天花引			X
59 混元赞			X
60 开天符	X	X	X
61 光明满月			X
62 三奠茶			X
63 两头一样赞		X	X
64 破丰都板	X	X	X
65 歌斗章	X	X	X
66 洒净韵	X	X	X
67 河南三上香			X
68 柳枝雨		X	X



69 达摩引			X
70 快澄清板		X	X
71 香供养	X	X	X
72 提纲		X	X
73 五厨经	X	X	X
74 五芽符命		X	X
75 放食	X	X	X
76 八天	X	X	X
77 三皈依	X	X	X
78 大皈依		X	X
79 东华引		X	X
80 玉清宫		X	X
81 叹文		X	X
82 称职		X	X
83 普召牒	X	X	X
84 慢中称			X
85 咽喉咒	X	X	X

上表中的 85 首经韵是全真道当代有传谱和运用的总数。从各道派比较中可以看出,全真道经韵大多数与历代灵宝派的传统内容相重合,其中有相当部分是宋以前已运用的传统经韵。考虑到古代文献记载漏记、讹传的因素,已可雄辩地证明,全真道音乐明显属于灵宝派音乐传统的体系。

从清代乾隆年间开始,两大派道教的地位和发展方向产生了重大变化。正一派受到朝廷的贬抑弹压,渐失尊崇,不得不转向民间谋求发展。而在清初,长期沉寂的全真道中有一些高道外出立坛公开传戒,影响甚巨,得到朝廷重视,全真道通过这些活动而地位剧升,使它逐渐成为仪式音乐传统的主流道派,开始领导着正统道教发展的潮流,对于清代以来的道教起到中兴作用,对延续古代科仪音乐传统起到关键的作用。

第一节 唱腔的基本类型

全真道的唱腔指道人们唱诵经文的所有音乐旋律形态,它包括了念唱法所形成的念诵

腔、吟唱法形成的吟诗腔和抒咏唱法的韵腔三种基本类型。本节介绍分析这三种唱腔类型的基本音乐特点,从宏观角度认识道教唱腔的三种样式。

道教唱腔都是用于歌唱经文的,由于经文篇幅、内容的不同,道人们相应采取了不同的唱法,由此形成了不同的唱法和唱腔旋律模式。所有经文唱腔,大致可分为三类基本类型,这是我们简明宏观地认识道教唱腔的一个角度。下面逐一分析。

一、念唱腔:用于长大篇幅经文的唱法和腔型。更多出于节约时间的考虑,若有速度悠缓,装饰音和拖腔很多的抒情唱法,显然会导致仪式持续时间大大增长,因而,用念唱法快速歌唱是合宜的。念唱法指念诵式的唱法,似说似念,似念似唱,接近自然言语的念说,但也有一定的音调概念,唱时速度较快,节奏单一。有时以一个短小腔调的不断反复来念唱经词或咒语,唱时用木鱼或堂鼓随字伴奏,一字一音一击。最快速简单的念唱腔只是一个音的平唱,称为单音唱法。念唱腔因其旋律的至简,反而构成了一番玄奇清逸的殿室特色。

2、吟唱腔:用于篇幅较长的韵文体经文,可能出于需要一定的表情性,采用了比念唱更带旋律性的吟诗腔唱法,这种类型的唱腔已具备了比较明显的歌唱性和旋律性,但旋律体仍然十分简单,常见形态多采用两个对比性的短小腔调结构,不断地反复或变化反复,来配合吟唱经文。例如:



吟唱腔的旋律已接近歌唱性,是念唱腔的进一步发展形态,但还未达到抒情歌唱性的水平。

3、咏唱腔:多用于配合篇幅不长、内容很重要的经文,其旋律和节奏都丰富多样,表情细腻,抒情性强,类似西洋歌剧咏叹调的歌曲类型。道人称之为“韵”、“韵子”、“韵腔”,是道乐唱腔旋律的精华和主体内容。

韵腔的曲目数量最多,运用面最广,常根据用途、结构或风格的不同而再分类。如依演唱对象的不同而分为面对神灵或道士修炼而唱的“阳调”和面向阴间鬼魂的“阴调”;依歌曲风格的不同而分为“南韵”和“北韵”;根据结构长短不同分为“大韵”和“小韵”,等等。



韵腔的结构清晰而独立性强。一首韵腔通常具有独特的标题和词曲,结构完整,道教仪式音乐实际上都是以联结多首韵腔为主体的套曲形式。

第二节 韵腔的旋律体系

韵腔是抒情歌曲形态的唱经旋律,是全真道唱腔音乐的主体和精华,集中体现了道教音乐的艺术水平和风采,并且具有丰富多样的旋律性和表情性,在中国声乐作品中独树一帜。

全真道韵腔旋律体系包括了数量颇多的旋律作品,这些旋律都是从古代逐渐积累而成的传统作品,道教称之为全真正韵。其中大多数旋律作品又以在全国各地通用为特色,体现了韵腔的统一性和宗教色彩,道教称之为十方韵。十方韵的一些作品在流传各地时因受地方音乐的影响,又形成了地方化的十方韵子系统。当十方韵的地方化达到以地方音乐为主体和程度时,遂形成了多种个性化的地方韵子系统。以上三个韵腔子系统,共同构成了全真正韵的体系,但无疑是以十方韵为主体和本质体现。

韵腔是全真道所有唱腔中最具有歌唱性和艺术造诣的旋律体,相当于西洋歌剧的咏叹调或艺术歌曲概念。道人们简称为韵,清代的文献称之为全真正韵,意即全真道正统的经韵,清代见于文献记载的全真正韵作品已达65首,尚非全部。加上当代仍在运用而古书未载的曲目,大约近百首之多。全真正韵最突出的特点,是其中有不少作品的词曲很统一,并能在全国各地运用时保持相同的形态,亦即具有很强的统一性和通用性。这个特点在中国传统音乐其它品种中是很罕见的。道人们称之为“天下同”或“十方韵”,意即能在各地十方丛林通用的经韵。十方韵的通用性体现于作品的“名”(标题),“词”(歌词),“曲”(旋律)三要素。以旋律的相同相似最引人注目。当然,全真正韵系统中并不是所有的韵都相同,其中有一部分经韵在流传和传播过程受到各地民间音乐的影响,而逐渐出现俗化的变异。因俗化程度不一,又产生了具有个性的全真正韵和地方韵。它们的词曲形态表现为宗教色彩的渐层弱化,民间音乐色彩的渐层加深。显然,十方韵是全真正韵的核心内容和本质的集中体现,另两个子系统则是其俗化变异的不同层次形态。我们从三个子系统的分析中,不仅可完整把握全真正韵的旋律形态特色,还可看出其保留传统本质的程度和发展的趋势。

一、十方韵

十方韵是全真正韵的主体和本质体现,十方韵的旋律风格统一,以清静柔和为其基本特色。十方韵系统的大量韵腔都是各自独立成章的歌曲作品,这些歌曲在全国各地道观可通用,并保持着很强的相同或相似性。当然,我们谈其“相同”,并非意味着每首在不同地方的形态是一模一样地细节毕肖,更多的情况和更准确的说法是“大同小异”。这种“同”,在不同的韵腔中的具体表现形式也是有层次差别的。下面分别介绍分析之。

1. 全同的韵腔作品群



这是相同程度最高最完整的经韵群体,此类经韵作品的音乐形态(包括曲式结构、音调、旋法和旋线)基本相同(仅有细节音型有所不同),且曲名和唱词也都相同,最能反映十方韵的艺术特点,经分析统计,全真正韵中共有12首经韵属于此类,现将这些经韵的基本形态分析如下,每首经韵均列出其首句唱词,及音乐形态特点,这些词曲形态在各地运用时都是相同的。

(1)澄清韵。首句唱词:“琳琅振响,十方肃清……”或“天无氛秽,地无妖尘……”^①旋律共性特点为:散板引腔加正体(单段反复)加散板尾腔;“徵——商”旋型,商为中心音;五声下行级进及回环式旋法;字疏腔密,衬腔多,节奏悠长

(2)举天尊。唱词:“大罗三宝天尊”,北京闵智亭道长所唱旋律为扬抑格上下句体结构,“徵——宫”旋型,宫中心音。五声级进下行及回环式旋法,无衬腔。浙江黄信诚所唱旋律也大同小异,显然属于同一旋律框架。

(3)中堂赞。“向来诵经,念念存诚……”规范的扬抑格上下句体分节歌,“徵——宫”旋型,徵中心音。含四度跳进的五声回环及下行旋法,无衬腔。节奏规则。

(4)大赞韵。“酬天地,盖载恩……”含变宫的散板引腔,高起下行级进旋法,三段体结构,“羽——角”旋型。

(5)三炷香。“稽首先天一炷香……”衍展式四句体乐段,“宫—徵”旋型,宫为中心音,五声级进微波式旋法,乐韵清丽刚劲。节奏规范。

(6)慈尊赞。“慈尊九色莲花座……”代偏声变宫、清角的散板引腔,“羽—角”旋型,风格古朴典雅,正体为综合倒装再现的三段体。

(7)仰启咒。“仰启碧云大教主……”展衍式多句体乐段,“宫—徵”旋型,五声级进为主的旋法,波浪型旋线,节奏较规范,情绪昂扬。较多咒语衬腔。

(8)叹骷髅。“昨日荒郊去游玩……”散板引腔+对比性单两段体,有打击乐间奏。衬腔长,“羽—角”+“宫—徵”旋型,五声级进为主的波浪型旋法。

(9)梅花引。“稽首东宫主……”含变宫的散板引腔有离调色彩,一上二下三句体单乐段并作扩充变奏。“宫—角”旋型,宫音为中心。旋律流畅,节奏错落,音域宽广,气韵潇洒。

(10)香供养。“香供养常清静天尊……”单句变化反复体,“宫—商—徵”旋型,宫为中心音。含清角的六声调式有离调色彩,句式错落,节奏平稳,情调悠扬,河南音调明显。

(11)提纲。“一炷真香本自然……”;扬抑格上下句乐段并变化反复。自由节奏,“羽—角”旋型,角音为中心。吟咏风的旋律高下闪赚,变宫、清角音的引入带来离调色彩。

(12)步虚。“超度三界难……”散引+单句变化反复体。“商—宫(羽)”旋型。音域狭窄,五声级进为主的回环、下行式旋法。

以上12首型经韵的词曲多只有细微差异,在整个全真正韵曲目库中接近15%比例,看起来数量似乎不算太多。但如此数量的经韵在全国各地宫观都保持着名、词、曲的全同,这在

^① 以上首句唱词都属于同一首经文内容,唯因经文较长,在实际演唱中有全唱和摘唱之灵活变化,故起句就有所不同了。



其它音乐品种中是极为罕见的。而且这些经韵主要用于“课诵”等最重要且运用率最高的仪式中,显然是全真正韵中的核心作品,其实际影响力不可低估。它们作为最纯的“十方韵”,是全真正韵“天下同”的典型体现。

为了更清楚地认识这些经韵的同,现举两例作细致比较。曲例分别选自代表北方的闵智亭传谱,简称闵本^①,代表中部西南部的武当山喇万慧传谱^②,简称喇本,代表江南一带的浙江燕窠洞黄信阳传谱,简称黄本^③。

先看《澄清韵》,三地的标题和唱词都完全一样,唱词是采用东晋时期出现《度人经》中的一段四言诗:

“琳琅振响,十方肃清。九峰静默,七泽吞烟。万灵振伏,招集群仙。天无氛秽,地无妖尘,冥慧洞清,大量玄玄。”^④

三曲的旋律形态几乎全同,仅引腔旋律略有差异,《喇本》以商音的连续叠唱和清角音的引入而有其特点。《闵本》与《黄本》的正体旋律几乎一样,而《黄本》节奏拉宽,显得更质朴(参见本书附录曲例5、6、7)

《举天尊》,是十方韵中运用最频繁的韵,任何仪式都要用它。所谓“举”,是“呼唤”、“唱”的意思,用歌咏方式来呼唤各尊神,每请一个天尊就先要唱此韵,以表示邀请,同时也预示着仪式情节与场景的转换。每次举天尊因尊神名号不同而唱词不同,但音乐旋律基本相同。

下面分析比较三地的形态特点(参见曲8、9、10)和共性。这三曲旋律结构和形态相同,都用上下句体,上句旋律稍高起,再作五声级进下行到宫音,下句低起,以五声级进回环式旋法煞于宫音。全歌围绕“徵——宫”旋转,并以宫音为中心运行。三地旋律中,闵本与喇本同性更强,浙本开始的旋律略有不同,显得更平稳。

2. 曲同的韵腔作品群

相同性稍次的类型,反映了全真经韵在口头传唱中的变异性,也体现了道教“一曲多用”的创作方式。这类经韵共十组。现简要分析如下,曲名以体现北方风格的北京白云观闵本为基础,再比较代表中派和南派风格的喇本与浙本经韵曲目。

- (1)《小启请》,(浙本同标题,喇本标题为《反八天》曲11);
- (2)《下水船》,喇本标题为《吊卦》(曲12)。
- (3)《送化赞》。喇本标题为名《香花送》(曲13)。
- (4)《快澄清板》,浙本标题为《跑马韵》。
- (5)《大启请》,喇本《反八天》。
- (6)《柳枝雨》,浙本标题为《水赞》(曲14)。

① 史新民主编:《全真正韵谱辑》,中国文联出版公司1992年版。

② 曹本治、蒲亨强著:《武当山道教音乐研究》,台北:商务印书馆1993年版。

③ 河北省道教协会编印《早晚功课乐谱》,1994年12月。内部资料,宫观流通。

④ 原文载《道藏》第1册,第395页。此韵在演唱实践中,可全唱以上歌词,但也常会省略前六句,直接从“天无氛秽”启唱。本曲例即是省略之例。



19 送化赞	X							X	X	X
20 三尊赞		X						X		X
21 三宝香						X		X		
22 反八天						X			X	
23 小启请						X		X	X	X
24 双吊卦							X	X		X
25 小赞韵							X	X	X	X

从上表中可以看出,主腔相同现象可存在于不同地域与同一地域中的若干经韵中,主腔通用的数量也有不同,少则两首,多者达七首。以上统计的七个主腔共运用于 25 首经韵,它们对于旋律相同现象的构成起了重要作用。为了见出主腔相同型经韵的具体特点,下面将主腔基本形态列表呈现,以供分析参考:

表 16. 主腔形态表

2:

3:

4:

$J=60$

5:



以上对十方韵相同现象的形态学分析中可以比较清楚地看出其具体表现形式之所在,从中我们可认识到全真正韵的旋律相同性集中体现于“十方韵”,“十方韵”虽是全真正韵中的部分内容,但却运用最频繁、作用最大。以上分析统计的经韵旋律及主腔涉及四十多首经韵,这一相当可观的经韵数量,集中体现了全真正韵相同性的特征,相当值得注意和研究。十方韵的三种类型,体现了相同程度的递减。其中同名同词同曲类的相同性最强,是十方韵旋律的核心,它们反映了古老传统的遗存。

二、个性化的全真韵

全真正韵的个性与共性都同样是客观存在。以往研究者的注意力多聚集于“同”,而极少关注到“异”,这是不利于完整认识全真正韵形态风格整体特点的。所谓“个性化”,具体表现于只在某地域单独运用并具有个性特点的经韵现象。这些个性化经韵的旋律形态和风格,受到特定地域民间音乐的影响,体现了全真正韵初步的世俗化、地域化倾向。

全真正韵之“个性”有不同程度的区别,根据个性化程度的高度和完整性又可分为“完全相异”和“局部相异”两大类型,每一类型又含若干小类。

1. 旋律全异型

此型的基本共性特点是曲调形态独此一家,不通用于其它经韵曲目。其中一些经韵连曲名和唱词也无通用性,可称为“异名异词异曲”类;另一些经韵的标题或唱词可能有通用性,可称为“同名同词异曲”类。现分别论述。

“异名异词异曲”类经韵的名、词、曲都全不同,在各派中所占比例也有一定区别,现据分析结果列表示意如下。

表 17. “全异类”经韵曲目示意图

各地形态 曲目	北派	中派	南派	首句词			三地旋律比较	
				北派	中派	南派	同	异
1 三尊赞	X			建法筵垂悬相				全
2 三宝香	X			稽首皈依道				全
3 三宝词	X			皈命礼道宝				全



4 七宝赞	X			稽首皈依七御高真				全
5 天花引	X			黄庭起祥烟				全
6 混元赞	X			志心皈命礼金阙				全
7 圆满赞	X			太上慈悲主				全
8 开天符	X			俱有开天符命				全
9 光明满月	X			光明满月天人相				全
10 三奠茶	X			一奠茶梦黄梁				全
11 达摩引	X			天尊慈惠阐冥阳				全
12 云乐歌	X			太上弥罗无上天				全
13 白鹤飞	X			道场启法筵开				全
14 焚化赞	X		X	稽首皈依天地前				全
15 歌斗章	X			北魁玉文布真灵				全
16 反五供	X			呬字诵出				全
17 出生咒	X			汝等仙子				全
18 宝篆符	X			太上敕生天宝篆				全
19 阴小赞	X			道宝法开				全
20 青华引	X		青华赞	赞礼东方青华圣境		青华 教主		全
21 八天		X		昙娄阿苍				全
22 大皈依		X		志心皈命礼太上				全
23 东华引		X		东华帝君阐教门开				全
24 三清宫		X		志心信礼玉清宫				全
25 五召请	X			志一心召请				全
26 放食		X	二十四类		修设 斋筵	X	词	名、曲

上面分析统计的 26 首经韵,是全真正韵中差异性最明显的,其名、词、曲都独具特点,不能通用。并且它们大多数只在某地运用。虽然其总体数量不少,但因其多集中于某派某地,故其在道乐整体系统中的实际作用并不是那么大。

上表还表明,北派是“异”性最强的一支,具体表现为全异型曲调数量最多,达二十首,中派的全异型经韵数量较少,而南派则更少。这种全异型经韵数量上的差别,可反映出各派接



受地域民间音乐影响的程度,一般来说,数量多的,受民间音乐影响较大,比如北派经韵旋律地域色彩最浓,有明显的河南和西北民间音乐的行腔特点,多用短促句型和大跳,多用变宫与徵升清角两偏音,曲风活泼,略有慷慨阳刚之气。下面列举实例以观其全异型经韵的个性特点。

上表中前二十首经韵基本是北派独有者,其曲名、唱词和旋律均独具河南音乐色彩(典型曲例参见曲 15《倒卷帘》)。

闵本的《五召请》(曲 16),全曲为五句体乐段,第二句为主题句,四度下跳的腔型 re la sol,后三个乐句以第二腔句材料展衍,再加上变宫的频频渗入,使音乐具有较明显的北音色彩,与其它地区全真正韵的旋律构成明显个性差异,其形成的一个重要原因是传人闵道长原籍河南,入道初即投华山及西安等北方宫观学经韵,后虽长期云游南北,但在北方待的时间最长,故其传习的全真经韵中有明显的北音色彩。

中派的全异型经韵数量较少,其个性特点则有一定兼容性,介于北南之间而略偏于后者的风格。具体表现为,地域特色以江南音乐风格为基调,但又融进了一股明朗跳荡的中西部音乐色调,行腔特点也兼具南北音乐的风格,比南音风格更多用偏音和跳进,节奏更错综铿锵,但又不及北音风格的程度。从其较常用的个性化主腔中可大约感受其神韵,这些腔句或以高下闪赚、曲折起伏的旋线,或以大跳和有力节奏,或以围绕羽音旋转的腔型而展现了中派腔调之个性。(典型曲目参见曲 17《八天》)。

“南派”的个性以偏于柔婉的江南音乐风格而处在另一极。最突出的表现是,一些经韵直接引进江南小调的旋律而构成了整体相异的个性曲调,如施食科仪中《二十四类》(曲 18),其旋律具有明显的江南音乐特点,是两首江南小调的集曲形式,其中后半段的经韵与小调《孟姜女调》的旋律相似。这种明显保留民歌小调风格特点的经韵在全真正韵中是并不多见的,可见南派与江南民歌的交融关系。此经韵名不见于其它地区,根据唱词内容来分析,应当是指邀请二十四类孤魂来赴宴。北派目前尚未发现类似的唱词,中派武当山有同样唱词的经韵,却名为《放食》,但旋律形态风格则完全不同。

同名或同词异曲类经韵旋律全异,但其标题或者唱词具有一定通用性,参见下表的分析统计。

表 18. 同名或同词异曲类经韵示意图

各地形态 曲目	北派	中派	南派	首句词			三地形态比较	
				北派	中派	南派	同	异
1 送化赞	X	香花送	X	香花送使者早登程	X	X	词	名、曲
2 两头一样赞	X	返魂香	返魂香	金炉添炷返魂香	X	X	词	名、曲
3 河南三上香	X	三上香	三上香	稽首先天一炷香	X	X	词	名、曲
4 三信礼	X	X	X	玉清宫元始主	X	X	名、词	曲
5 五厨经	X	X	X	一气和太和	X	X	名、词	曲



6 破十八狱	破丰都板	X	X	东方玉宝皇上尊	X	X	名、词	曲
7 丰都咒	X	X	X	茫茫丰都	X	X	名、词	曲
8 五厨经	X	X	X	一气和太和	X	X	名、词	曲
9 幽冥韵	X	幽冥引	慢中称	前亡后化	X	X	词	名、曲
10 咽喉咒	X	开咽喉	X	悲哉长夜苦	X	X	词	名、曲
11 供养赞	X	五供养	五供养	香供养	X	X	名、词	曲
12 快澄清板	X		快中称	千江有水千江月		X	词	名、曲

以上 12 首经韵,虽然其标题或唱词在各地或通用,但其旋律则多不相同。

2. 旋律局部相异型

此型经韵指其旋律形态有局部的个性特点,由此体现出各派区别于其它地区的特征。这些局部性的个性因素比较多样复杂,主要有两种情况,一是形成了一些特定的色彩乐汇,二是采用一些特有的旋律发展手法。下面分别论述。

在不同地域的全真正韵旋律,各地经韵反复出现一些具有个性的乐汇型,彰显各自特色,并以此区别于其它地区的道乐风格。可称为特性乐汇。这些乐汇在某地经韵曲调中经常出现,而在其它地区中却很少见到,成为该派音乐的个性色彩表现元素,由此体现了全真正韵内部差异性。主要地域特性乐汇的基本特征如下。

北地特性乐汇有三个特点,一是旋法四五度跳进较多见,二是旋律音调中较多渗透清角和变宫两偏声。最后,其节奏通常比较平稳。这些明显具有河南音乐的色彩。下表为部分北地色彩乐汇的旋律形态:

表 19. 北部色彩乐汇谱表

1.



2.



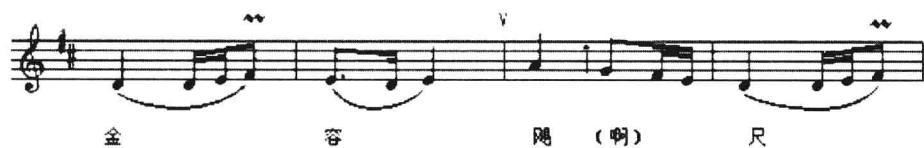
3.



4.



5.



中派的特点是在五声级进的基调中常穿插六度上跳进行,节奏组合较多样,偏于错综而跌宕,有柔中带刚之气。下面是中部常用色彩乐汇的旋律原型及其变体:

表 20. 中部色彩乐汇谱表

原型编号

变体

1.



2.



3.



4.





5.



6.



7.



8.



南派色彩乐汇的特点是五声性级进为主的微波回环状,节奏十分细密,好用平均型的十六分音符,情调风格极柔和,典型的江南音乐色彩。下面是常见的南派色彩乐汇:

表 21. 南部色彩乐汇谱表

1.



2.



3.



4.



5.



各地经韵旋律在对主腔进行变奏发展上也存在着地方差异。

如北派经韵常对主腔进行刚性的变奏,表现为吸收较多河南音乐的音调特点,多用清角、变宫等偏声,多用四度五度跳进等手法,使经韵旋律带有比较刚劲的河南音乐色彩。

南派则喜欢对主腔作“柔化”处理,音调更繁复,节奏加密而均衡(多用八分和十六分音符,不用四分和附点音符),使情调显得较柔婉沉静。这两个较突出的变奏特点,使南派旋律风格细腻委婉,旋法更多级进环绕,节奏型更细密均衡,速度更悠缓,韵味更幽雅。中派的变奏手法则介于南北两派之间,腔形的变奏较简洁,节奏较错综,情调较明朗,在南音基础上又染有较明显的北音风范。

现以《三上香》为例,当代三派传谱的典型曲例为三段七绝诗,单乐段的旋律配合两句唱词,共反复5遍而唱完。但三派的旋律形态不尽相同,特别体现为变奏手法的差异,现略作分析如下。

中派武当山的主腔为全歌的前两小节,是五声级进的微波式旋律型,紧接着加花变奏一次,然后在此主腔基础上运用句幅递增手法衍展为四句体乐段,间以四拍锣鼓点再反复,句幅递增为等差数列结构:2(小节)→3→4→5。全曲旋线起伏有致,乐韵优雅清丽中略显刚劲之气(曲19)。

北派的同名曲的主腔虽与上曲相同,但是在变奏有明显差异,一是旋律更细密柔曼,另一差异是音乐结构采用了不等长三乐句的单段体(曲20)。

而南派也用同一主腔,差异在于作了细密的加花,使旋律更加柔化,不仔细辨认,几乎看不出它与前面两曲是同一主腔(曲21)。

上三曲旋律的差异,具体表现为南北派的曲调明显是中派武当山同名曲主题的加花变奏,虽然旋律是出于同一母体,但因发展变奏手法和思维的不同,遂造成了三曲风格上的简繁差异。总起来看,中派的旋律因地靠西北,受北音浸润较多,其旋律较多简洁遒劲的北音气



息。北派旋律的南音特点较为鲜明,作了细腻的加花变古代,风格偏于柔婉^①;而南派则更达到柔婉的顶点,南音特点特别鲜明,具体表现就是其对同一主题的加花变奏更偏于细腻化和柔和化。如果说北派的主题变奏比中派已略有柔化,那么南派则将这种柔化细腻化发展到极致,其速度放慢,大量运用十六分音符,使主题繁化细化,完全具有江南音乐的风格特点。

另有《三宝赞》一曲,与上曲基本相似,采用同样的主题和变奏手法,仅在具体形态上略有细微差异,可见南派旋律在变奏手法上已形成了特有的偏爱。

以上通过对全真正韵腔调构造的渐层剥离,以从整体上观察全真正韵的全貌。如果说十方韵之“同”体现了全真正韵的主体和本质,更多保存了正统道乐的古老传统,更多具有道教音乐的自身特点。那么个性化的全真正韵则体现了传统逐渐接受地域民间文化影响的过程和面貌。

三、地方韵

地方韵是全真韵地方化世俗化演变更明显的类型,它是全真正韵地方化、民间化的变异产物。染有浓厚的地域民间音乐色彩,不能在全国通用。这是我们认识地方韵的首要观点。另一方面,地方韵与它脱胎而来的母体——全真正韵也还保持着多多少少的联系因素或成分。否则它也就不能完全纳入全真正韵了。因此,地方韵与全真韵或十方韵的相通,是我们认识它的另一个方面。如此才能够更全面正确地认识地方韵的面貌和本质。

根据客观存在的事实和道教自己认可的情况来看,目前属于地方韵的有东北新韵、崂山韵、佳县白云观和香港韵等。

地方韵的总体特征是大都受到其流行地域民间音乐文化的影响,只是各种地方韵受民间音乐影响的程度或方式有所不同。如东北新韵的民间音乐元素首先体现在节奏形态上。东北人性格较开朗直率,说话音调明快质朴,不拖泥带水,反映在音乐节奏上也相应具有简洁明快的特点,不像南方音乐那样转弯抹角,疏密多变,常用一种平稳踏实的八分平均节奏型,音乐情调质朴干脆。如东北民歌《张生游寺》中一句 20 拍曲调,其中就有 11 拍是平均型节奏:



^① 北派典型差异特点本应是带北音风格,这是就其总体而言。但其中也有特殊情况,本曲即是一例。因其传人闵智亭道长在其后期调入北京白云观主持中国道协长达十多年,在此期间,很可能会受一些当时表演道乐主体的浙江派道乐的影响。另一个解释理由是,闵道长作为一个权威传人,他所继承的道教经音乐除了他受影响较多的北派因素,也不可避免地会继承一些南派因素。故他传唱的某些经韵具有明显南音风格也是正常的,可以理解的。

东北二人转曲牌《文咳咳》中有一句 16 拍的唱腔,即有 8 拍是用平均型节奏:



在东北新韵的旋律中可以明显地看到这类特点,如《白鹤飞》节选谱中共 38 拍,平均节奏型就占了 22 拍。

另在曲调形态上东北新韵也与东北民间音乐有诸多共性,如东北民间音乐的典型音调 re si La 和 la si La 等在东北新韵中也很常见。东北新韵唱腔中多用“哎、咳、哪、呀、哇、来”等单音节的衬词,这与东北民歌的唱腔大致相同。

崂山韵除了道士用于早晚功课和斋醮法事外,也经常用于民间风俗活动中,形成了特有的曲目。如为信众祝寿祈福要演唱赞韵《三教赞》、《赞八仙》、《赞菩萨》等;在年节、庙会中则除念《三官经》、《北斗经》、《施金》等经韵外,还要唱《六句笺》、《八句笺》、《三归》等道曲;在为民间丧事的死者超度亡灵时,则念《升天经》,唱《大罗江怨》、《小罗江怨》、《白云》、《长远歌》等道曲。这些道曲仅从标题上看,多不见诸于传统道曲体系,显然已受到地方民俗的深刻影响。

佳县韵的民间元素更有多方面表现。首先在曲目及其应用程序上,就与正统的全真正韵有所不同。如“焰口”仪式中运用了许多独有曲目,象《赞叹三圣人》、《香风宝鼎》、《三天尊》等。另曲目演唱程序也多与正统模式不同。再从套曲体制、发展手法和音乐材料上看,其个性就更突出了。现以“焰口”与“早课”仪式为例说明。

“焰口”仪式是各种仪式中曲目最多、结构最长的一种,全曲共用了 20 多首韵腔,旋律材料十分庞杂,且多具民间音乐风味,如多用自然五、六声音阶;曲调起伏较多;节奏变化较丰等等。从套曲体制和发展手法上看,亦不同于一般全真十方韵中常用的联曲体式,而采用民间音乐常用的自由变奏体,即兴性较强。从而使全套曲的发展具有一种弹性扩张的趋势,随着时间的延续,音乐的展开变化愈益自由多样化。

全套曲采用的是一种更为民间化的结构体制,即以音调、节奏的统一和变化为主要结构张力的板腔体与“散套体”相对比、相并合的套曲体制。

全套曲以第 11 曲《洒水》为中介分为两部,前部 10 曲的音乐材料相对较统一集中,其以首曲《叹三圣人》中开宗明义而呈现的三个主腔为原形,施以渐层变奏展开而构成。这三个主腔的原形为:





三腔各有个性,但亦有一些共性特点将其凝聚为一个较统一的表现元素,如旋法都围绕徵音旋转,节奏较细密,多用 16 分音符音型和切分音,情绪较活泼欢快等。此三腔在首曲呈示后,在以后九曲中次第以原型或变型出现,总的趋势是逐渐加大变化幅度,至 11 曲《洒水》时,已达到面目全非、不可复认的地步。从 12 曲开始的后部 10 曲,更加强了对比因素,远离三个主腔的控制,各曲间的音调差异也增大,呈现出一种自由开放的类似“散套”的结构性质。前后两部不仅在音乐材料上有对比,音乐风格也有较大变化,前部 10 曲的情调偏于沉静、悠缓,具有较多庙堂音乐特色;后部 10 余曲的音乐则偏于欢快活跃,情绪较为明朗轻松,有明显的陕北民歌风味。下表所示为各曲的主腔形态(从后部开始的各曲已无明显的主腔贯穿,故只摘其首句腔,以见其旋律材料特点):

表 22. 佳县“焰口”科仪主腔及变形示意表

曲调目次	各曲主腔型及其相互关系
1. 赞叹三圣人	A + B + C
2. 忏悔消灾	A1
3. 香风宝鼎	B1
4. 三天尊	A + B + C
5. 施食	A2
6. 步虚	B2
7. 光明满月	B3
8. 三宝赞	B4
9. 举天尊	B3
10. 三上香	B5
11. 洒水	C1 + A3
以下是由不同的新材料曲调构成散套结构,对比变化更加扩大	

17 孤魂咒(二)



18 孤魂咒(三)



19 解冤



20 解冤结



这种套曲体制形成的原因,显然与套曲的长大和道教音乐家们的求新意识有关。“焰口”套曲独用一种偏重音调节奏即兴变化展开的结构原则,正是民间套曲中常用的手法。用这手法构成的套曲音乐相对来说比较灵活自由,也更为通俗易懂。体现出一种朴实自然的民间品格特性。

再看早课套曲的音乐特点。所用经腔共 10 支,属于曲联体,音乐风格典雅蕴藉,旋律情调柔和婉转。

套曲布局既采用了多种音调的组合联接、节拍交替更迭、错落参差的变化对比,以获得套曲表情的丰富性与音乐发展的动力性;又以宫调中心的确立,及小切分节奏的大量运用,以获得套曲内部关系的统一性与黏合性,具有独特的表现效果与艺术章法。

表 23. 佳县“早课”仪经韵主腔示意表

1 澄清韵	2/4 3/4 拍, 宫调
2 中堂赞	宫调
3 吊卦	宫调
4 大启请	商调
5 忏悔文	宫调
6 大赞(一)	徵调
7, 8 大赞(二、三)	徵调



全套曲很少运用转调手法,其变化主要体现在各曲特性音调及节拍的频繁变化上。需要特别分析说明的是套曲内部统一因素的特征:



调性方面:多处于同宫音列,很少转调,调式布局以宫调为主;另外,在套曲所用诸调式中,又以三支《大赞》曲牌的徵调式作为整个调式关系的平衡点。值得一提的是,佳县韵大量运用节奏上的切分变化,也有其独特效果。这些切分效果淡化了节拍的强弱律动,使旋律进行更接近自然口语化的叙述性特点。从艺术表现角度看,切分运用具有双重功能:它既造成了错综变化美,又使旋律连贯畅达,从而产生一种具有自然的流动美,韵味朴实醇厚,亲切自然。

佳县韵的地方性在旋律形态上亦有诸多表现,如富于流动感,素材简练,音域宽广,多用



大跳音程等,但在基本风格及很多腔调上,又保留了较明显的全真韵特色,整体上可以认定是全真地方韵的一种典型样本。下面通过典型曲例分析来作一些更细致的了解。

《三宝天尊》

本曲旋法多采用级进流畅的波浪形线条与大跳音程相结合来构成音乐的动势,其频仍的大跳进行,颇具陕北民间音乐风,除八度、四度、五度的功能性跳进外,最多用且最有特色的是六、七度跳进,听来富于生气,刚劲活跃。全曲音域宽广,达十四度,旋律线起伏较大,加上频频出现的跳进音程,给腔幅悠长、节奏较单一的旋律平添了一股活跃的生气。

佳县韵的另一特色是句末收束多紧促短暂,较少十方韵那样使用句尾拖腔,相反在句中或句前却常用切分音或较长时值音,这种节奏模式使乐句的交接过渡十分紧凑,构成一气呵成的效果。这种特色在本曲中有较明显的表现。此处理手法显然与唱词的长大和内容的陈述性质有关,旋律进行的不绝如缕、似断非断,在一定程度上削弱了各乐句的相对独立性,避免了过多停顿所造成的零碎感和阻滞。(曲22)

《步虚》。此韵是地方韵的典型样式。音调和行腔,多有陕西民间音乐的典型特点如四度五度大跳进行多见,腔型富于棱角,旋律较朴素,节奏较简洁等等,但其间置于句尾的腔型,多用级进和环绕型的旋法,又体现出典型的全真正韵性格。

香港韵中的民间音乐元素特别多而明显,显然受广东民间音乐影响极大。首先从曲名上看出,此观道乐曲目来源有很强的地方特色。即使使用不少与全真正韵类同的曲名,也要作些变通,曲名可分三种情况:

1. 全真正韵所没有的:如《太乙小赞》、《甘露赞》、《救苦赞》、《朝祖先赞》、《过桥小赞》、《初申朝礼赞》、《再申朝礼赞》、《三申朝礼赞》、《开灯赞》、《太乙赞》、《超升赞》、《结经赞》、《开经赞》、《启师赞》、《大士赞》、《朝灵赞》、《净水赞》、《登台赞》、《祝香赞》、《医灵赞》、《十王赞》、《安神赞》、《列圣赞》、《送圣赞》、《摄召》、《吕祖师救劫咒》等,这些曲目虽然也有浓厚的道教仪式含义,但多为传统曲目系统所无,民俗化演变痕迹明显;

2. 与传统全真韵曲名类似而有变异,主要是在传统曲名后一律附加赞:如《步虚赞》、《慈尊救苦赞》(加救苦二字)、《启请赞》、《祝香赞》、《五供赞》、《召请赞》、《五厨赞》等;

3. 与正一道相同的曲名:《散花赞》、《散花小赞》等。

至于旋律形态风格,地方化就更显著了。下面略举数例分析。

《吊挂》。正统全真道的同名曲目为五声宫调式,结构是用顶踵格方式串联乐句的连续发展四句体,旋律清丽优美,具江南音乐风格。而香港韵的同名曲则用七声羽调式,节奏繁密,微升 fa 和 si 音广泛运用,广东音乐特点非常鲜明。

又如《步虚赞》,为带变宫的六声羽调式,全曲节奏繁密活跃而富有动力性,多用切分音型贯穿全曲,使全歌音乐显得繁丽跳荡,接近广东音乐的风格特点而与全真韵《步虚》的音乐特点相去甚远。

再如《开经赞》(曲23),歌词与《澄清韵》完全一样,旋律却与《步虚赞》一曲大同小异,可



见广东音乐影响之普遍。

以上分析的三曲,虽然仅仅是香港韵中的极少部分,但其音乐形态特点基本上可以代表香港韵的一般风貌,从整体音乐风格上分析,其密集跳动的节奏和七声六声音阶曲调及由此构成的活泼俏丽的音乐风格,更多具有广东地方音乐的一般特色,而与纤徐悠缓,典雅清丽的全真正韵有很大差距。

另一方面,地方韵毕竟从十方韵演变过来,它原母体的基因作用和所在道观的宗教气氛影响,各地方韵在变迁过程中也在一定程度上保留了一些十方韵的因素。由此展示出它兼容十方韵元素与地方民间音乐元素的独特风格。只有从这样的观点看问题,才可能真正完整认识地方韵的特点。下面略述地方韵中所含有的十方韵因素。

东北新韵保持的十方韵特色特别表现在曲式结构上,它与东北民歌常用的起、承、转、合四句体和东北二人转常用的上下句体都有所不同,而是普遍采用一种单句反复体的结构,即不论一首经韵有多少句经文,每句经文的词意有何不同,却都是以开始的一句曲调为基调,不断施以重复或变奏而构成全曲。如下例中的唱词有八句,曲式上却是由八个基本相同的乐句而构成:这样的结构形态,在全真正韵中国样亦非最典型的样式。由此体现出东北新韵的个性特征。另从旋律形态与表情的总体面貌来看,东北新韵的经韵又保留了较多全真十方韵的基质,例如,旋法以级进为主,旋线起伏较小,句幅较悠长连绵,节奏平稳从容,由此表现出柔婉安详起脱的情调,凡此与东北民间音乐偏爱跳进,跌宕劲截的旋律风格形成对比,体现了宗教殿堂音乐的自身特质。如《柳枝雨》的旋律就明显保留了十方韵的基本特点。

崂山韵中的十方韵因素也体现于曲名上,现存曲目名称多与全真十方韵相通,如《大澄清》、《小澄清》、《吊挂》、《步虚》、《小赞》、《举天尊》、《忏悔文》、《净心神咒》、《诰腔》、《大皈依》等。这些曲目都是十方韵最典型的曲目。这些经韵中还不难看到旋律多还保存着十方韵的某些基本特征。如《吊卦》一曲五声级进的旋律,微波浪型的旋法线条,偏于柔婉的情调等(曲136)。

佳县韵的十方韵因素又另有特点。首先曲目上仍保留了大量正宗的十方韵曲目。如步虚、澄清韵、三天尊、举天尊、咽喉咒等。旋律形态风格中保留十方韵的因素不明显,更多体现为深层元素和神韵,有的则体现为十方韵元素与陕北民间音乐的有机融合。如《澄清韵》与全真正韵的形态风格接近,其地方色彩的体现,主要在于旋律腔型显得更为平直朴素。

而《大赞》韵的音调旋法和风格展示了地方韵的特色,尤其是句尾频频出现的曲折跳进式的主腔,更鲜明体现了佳县韵独此一家的曲调风格。但在旋律的句式和基本行腔方式上,则保留了全真正韵的基本特色(曲24)。

《小赞》的唱词为赞美经书及其功德,词句较短小,故名。此韵总体的韵味和行腔方式,仍染有较多全真韵的风格特点(曲25)。

《忏悔文》一韵是十方韵与地方音乐水乳交融的创造品,全韵先以吟咏为主,后用朗诵式唱法,形成略有对比的单两段体,旋律腔型甚为别致,句尾围绕商音旋转的腔调,明显是全真正韵的典型样式。



香港韵是地方韵中地方民间音乐风格达到极端的个案,它保存的十方韵因素稀少,比较明显的因素首先是曲目及唱词,在这方面还保留了较多十方韵痕迹。如《步虚》、《吊卦》、《中堂赞》、《小赞》、《三皈依》、《返魂香》、《叹骷髅》等。另有《开经赞》一韵,在清代道教仪式音乐文献中已有记载,即是大陆各全真道观通名的《澄清韵》一曲。这些曲目的唱词也基本完好保留了传统的格式内容。从音乐旋律来看,十方韵因素主要体现为旋律中保存了一些十方韵片断,从中可捕捉到些许十方韵的踪影,如《步虚赞》一歌的煞尾腔型:do mi re,即是全真正韵中的一个通用性的腔节。另外在一般旋律特征方面,如字少腔多,好用衬腔,旋律比较婉转等,也依稀可见十方韵的神韵。

以上着重考察了全真道经韵旋律的整体类型特点和具体样式。特别是对于全真正韵旋律体系的概括分析,对于理解全真道经韵音乐的整体结构有重要意义。从中可看出,全真韵的一个有内核与外缘层次差别的逻辑体系,具有相同性的十方韵是其核心内容,代表了全真道声乐旋律的本质特色,应作为我们研究全真道乐的主要对象。同时它还可能保留了最纯正的古老传统的旋律面貌,可为研究道教音乐的历史提供活的参照。而个性化的全真韵旋律和诸多地方韵旋律子系统,则因其差异性而构成全真韵的外缘结构,它们渐层体现出十方韵地域化、民间化发展的轨迹,在时代特征上具有更多近世音乐风采。由此表明,道教音乐是在传统与现代、变与不变的冲突中演变发展。

第三节 法器音乐

全真道重视清修内炼,仪式中所用音乐以诵唱经文为主,器乐运用相对简单,一般多只用打击乐器(法器),少用或不用管弦乐器。但正因为如此,其器乐也形成了一些不同凡俗的特点,特别表现在法器音乐的宗教神秘性和特殊艺术色彩上。

全真道较多运用法器(即打击乐器)而不重丝竹管弦,虽然当代一些大的道观,受到社会好尚和学院派的影响,也开始学习运用多种民族管弦乐器,但毕竟不算普遍,也不代表道教传统的模式。其次,在法器运用中,道教赋予乐器很多神秘色彩,不能不从观念和实践上影响到法器音乐的风格。兹择要论述。

一、常用法器

当代全真道常用乐器以“法器”为主。以道教圣地武当山为例,新中国成立后作文物普查登记,全山尚存乐器总计 111 件,其中钟 4 件,磬 5 件,木鱼、皮鼓各 9 件,铜鼓 2 件,铜铃 18 件,铙、钹、锣、铛等 64 件。另外部分老道人还保存笙、管、笛、箫等^①。这些乐器多为明清以来的遗留物,表明以法器为主体的乐队编配早在明代就已成型。当代全真道仍保留了以法器

^① 《武当山志》卷五《文物》,新华出版社,1994 年版,第 202 页。



为主的乐器运用特点。当代有些地区的全真道观如北京白云观、江苏茅山等已运用丝竹乐器,也是近年为了适应社会需要而产生的形式,并非传统样式。

当代全真道所用法器以钟、磬、木鱼、铛、韵锣(古名云敖)、鐃等器为主,最具殿堂特色,可称为“特色法器”。这些法器与古代正统道教有一脉相承的关联,体现了传统特色。据道教典籍记载所知,古代正统道教科仪的乐器品种有帝钟(法铃)、钟、磬、铙、云敖、箫、笙、鼓、钹、鐃等,明显以法器为主,管乐次之。全真道保存并沿用了古代道教乐队范式,新增木鱼,形成了一种简单而富有特色的乐队形式。

二、法器的神秘性

全真道之重用法器并非偶然,在艺术表现上,法器音响比较庄重、清亮、朴素,既能控制板眼节奏,又不至于冲淡或掩盖韵的音乐表现,能很好配合全真道音乐重“韵”的特长;在宗教职能上,法器音乐的单纯性、循环性和平和性宜于营造殿堂气氛,加强宁静淡泊的清修心理,巩固宗教情感。考查特色法器的来历即可发现,它们或取自帝王祭祀雅乐之重器,复加以宗教渲染,使之成为皇权和神权意识的象征,或虽沿用古代民族乐器,却赋予了很多神秘色彩,从而通过法器曲折表达了宗教理念,现略介如下。

钟磬。本是先秦时代宫廷祭乐之重器,其以宏丽的形制和庄严的音响象征皇权的至尊,道教袭之,用为科仪音乐之重器,道经《道书援神契》指出了这一源流关系:“古者祭乐有编钟编磬,每架十六以应十二律及四宫清声。又有特悬钟,特悬磬。特悬者独悬也。今洞案金钟玉磬又有大钟等,皆本诸此。”^①道乐重用钟磬,首先体现了道教对皇权的依附性。历代皇朝为了宗庙祭祀而利用道教的势力,常钦赐大道观各种祭器如金钟玉磬之类。如明代武当山就多次获得皇帝亲赐的金钟玉磬。现金顶尚对称立有金钟玉磬两亭,亭内分置铜钟铜磬。钟体直书铭文:“大明永乐十三年(1415)龙集年乙未二月吉日备造”等字样,钟体高1.57米,口径1.435米,钟口为八唇,钟身雕金箍、卷草、如意、方格、八卦等明纹图案,钟顶饰浮雕兽纽,造型为蒲牢(即古代神话“龙生九子”之一种)二条。玉磬亭中悬吊一曲尺型铜磬,明嘉靖四十年(1561)造,磬长0.64米,宽5.05米,亦有铭文。另还有其它形制的多个钟磬尚保存至今^②。钟磬虽取自宫廷,但道教在运用中又作了新的发挥,赋予其神性。如把钟磬比附为阴阳二气,提高到内以炼己,外以通神的境界。南宋经书《上清灵宝大法》卷五十五称:“钟之形,上圆而势俯,其声清远,其顶蟠龙,其从金钟,曰阳。磬之形,下圆而势抑,其声重浊,其座虎伏,其从磬,曰阴”,“金钟玉磬之法,召集高功身中阴阳二神,和合天地,驱逐灾秽,召集真灵,启格十方,通幽达明,追摄魂魄,调集息度,无致妄耗,有二神以主之。故开坛之初,必鸣钟磬以召集之,交鸣者乃互出合为一,所以炼阴成阳,秉志纯诚,无妄想,无乱志,则可招灵。”^③

① 《道藏》第32册,第144页。

② 详参《武当山志》,新华出版社,1994年版,第201页。

③ 《道藏》第31册,第208页。



道教甚至认为钟磬叩击的次数,亦有不同的通神意义。钟磬有了这些神秘含义,其地位当然就不同凡响了。在宋元道教科仪中就已专设“知钟”、“知磬”两道职,负责音乐念唱。当代全真道所用之磬,已非曲尺型制,而是另两种形制,一种称“铜磬”、“铁磬”,为中间鼓胀两端略狭之锅状,平置于案上单槌打击,音响清亮空旷,现武当山尚保存有明代实物,可见明代之磬已有多种形制而非仅限于曲尺型;另一种称“音磬”或“引磬”,其形制为一小碗状的铜器下连一细柄,左手执之,右手持一细铁棍敲击,发音清亮悦耳。

铜钟今仍用古制,有大小两种。其体大如桶者,多只用于集众,而伴奏科仪者,则是一种小的铜钟,悬于小木架上随节敲击,又称“钲钟”。

韵铎。亦称云铎,即古之云璈。早在南朝时就已成为神仙诵经必用之器。南朝陆修静《授度仪》中《大步虚词》第九首云:“虚皇抚云璈,众真诵洞经”。《元史》述云璈的形制为“以铜为小铎,十三同一架,下有长柄。左手持,右手以小槌击之。”同今之云铎、韵铎。道教赋予云璈很多神学含义,认为它可声闻天地,象征天乐,“古者祭神有乐,此仿之也。常高于常乐,全用清声达于天地,手执者象天乐,可游行而奏也。”^①

铛。小铜铎,悬于一“上”字型小木架,置于案桌上单槌敲击(非手执而奏),疑为韵铎之简化形式。

大鼓。大型木框皮鼓,今有两型。一是横置侧击型,保留了周代“悬鼓”的古制,另一型即民间乐种常用的堂鼓。道教赋予鼓诸多神秘功能,说擂鼓可“通报神鬼,警戒道众,祛除邪气”,甚至还可“普为众生”^②,故除用于集众外,也常伴奏诵经,尤其是在急速的单音诵经时,仅用大鼓伴奏,气氛奇特。高功登座变神时,更有长大的鼓独奏段制造神仙下凡的气氛。

木鱼。原是佛教法器,全真道主张三教合一,吸取了佛教大量因素,故木鱼当是借用于佛教仪式。在清代印行的《全真正韵》中,木鱼奏法已写入谱中,作为主要伴奏法器,至今木鱼仍是全真诵经必用之器,常伴奏长篇经文吟诵,也与铛铎配合为特定牌子,不停地演奏。

法铃,形制如小铜铃,声清脆,手执摇之。古称“帝钟”,道教认为它就是古代祀神乐舞所用之小铙,“古之祀神,舞者执铙,帝钟,铙之小者耳。”^③又传说其是天帝在昆仑之峰授与黄帝的:“黄帝会神灵于昆仑之峰,天帝授与帝钟。道家所谓手把帝钟,掷火万里,流铃八冲是也。天丁之所执者,又谓之火铃。代宗时令胡僧不空设盂兰会,取道家帝钟以代磬,后改其首为铃用之。”^④故道教认为它有召集神鬼之功效,《灵宝大法》云:“振动法铃,神鬼咸钦。”科仪中由高功执掌,往往在唱念前先摇动之,起转换、静场之作用,仪式中反复运用的经韵《提纲》常单由法铃伴奏,随着经韵的自由吟咏和高下腾挪,不时点描式地摇动一两声,音响效果神秘玄奇。

铙钹。道教赋发明权给黄帝,多加神秘的渲染,认为其有惊逐魔怪之法力,《太清玉册》

① 《道书授神契》,《道藏》第32册,第145页。

② 参见《太上助国救民总真秘要》,《道藏》第32册,第65-66页。

③ 《道书授神契》,《道藏》第32册,第145页。

④ 《天皇至道太清玉册》卷五,载《道藏》第36册,第406页。



云:“蚩尤驱虎豹与黄帝战,黄帝作铙钹以破之,其虎豹畏铙钹之声故也。况亦惊逐魔怪!”^①

法器的神秘色彩,是其被作为常用乐器的主要原因,不难想象,一当法器在道士心目中具有了非凡意义,必然会拓宽道人的艺术想象和审美意识,从而对其演奏艺术产生深刻的影响,明乎此,方可领悟为何如此简单的几件乐器却能奏出如此独特的宗教气韵,产生直撼心志神气的审美魅力。

三、法器牌子及其艺术特点

用法器演奏的曲调即法器牌子,其是全真道最有特色的乐曲形式。法器牌子的艺术表现手段主要是节奏和音色,它很像戏曲音乐中的“锣鼓经”,其配器和节奏特点往往在曲名上直接体现。如武当山的《铙钹牌子》、《铛鐃牌子》、《三鐃板》、《五鐃板》;青城山的《大过板》、《快板》;崂山的《清板》、《花板》、《七星点》、《九胜板》;河北钜鹿县灵应观的《回声钹》、《紧九板》、《紧摇鐃》、《慢摇鐃》等。全真道的法器牌子虽然数量不多,地位却十分重要,它贯穿于整个科仪的全过程,用以加强烘托唱韵、曲牌、表演和念白的节奏感和气氛,统一整个音乐进行的节奏风格。这些短小精悍的牌子,灵活穿插于各韵牌之间,以及韵牌内的句、段之间,作为间奏,起到连接、过渡作用。有的牌子专用于科仪的开始和结尾,具有序曲和尾声的功能。现着重以武当山道乐为例作一些具体分析。根据主奏乐器的不同编配,法器牌子分为两小类。

铙鐃牌子,以大铙大鐃主奏,另配合鼓,道人都以主奏乐器音色的谐音字“坤”、“察”来读谱。此类牌子主要用于《施食》等科仪中,各牌子常有相对固定的用法,如《行路词》用于科仪开始的序曲中,配合法师的行走绕坛,故名。八小节的节奏模式至为简练单纯,全用四分、八分音符,显得平稳庄重,第四小节时变换二拍子为三拍子,加上后半拍节奏型的频频使用和铙鐃音色的对比,为音乐增添了一种悠扬自得感,很像戏曲中配合走台步的锣鼓经。

《天下同》,是运用率最高的法器牌子,在各地都通用,故名。在施食仪式中,不仅各首韵多以它来连接,大韵的段落间也不断用它,例如在《叹骷髅》一曲的四乐段之间,它就原样奏了三次。此牌亦为八小节长度,全用二拍子,其节奏型多用附点和切分音。^②《下水船》则专配慢板唱腔《小救苦引》、《五供养》等,故其采用四拍子,虽仍为八小节,实际就比前两曲长了一倍,节奏仍以四分、八分音符为主,更强调四分音符。此类牌子都是八小节的长度。

铛鐃牌子,以铛、小鐃主奏,并以两器的谐音字“当察”念谱和标记牌子名,演奏时另配合木鱼、手铃和鼓。各种牌子多以四拍、八拍为基本循环,不断反复演奏来配合经韵演唱。曲名均以小鐃的点数命名,如《直板》全长仅四拍两小节,共击四下鐃。《五鐃板》、《九鐃板》均长八拍,各五击、九击鐃。唯《三鐃板》略有不同,是铛鐃共击三下,其中鐃只击一下,占板位和头眼(两拍),铛子接奏两下占中眼和末眼,实为典型的一板三眼节奏型(再重一次),故它的

① 《天皇至道太清玉册》卷五,载《道藏》第36册,第406页。

② 曲例参见《中国武当山道教音乐》,中国文联出版公司,1986年版,第131-134页。



另一名称《三眼板》倒更为切题传神。

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

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

法器牌子的艺术特点可概括为“简易传神”四字。简易,指用材经济、音响节奏朴素单纯。首先是乐器编配,至为简单,仅以数件法器,按音色主次的不同而配搭成多种牌子,音色突出,音响清静;再是牌子的音乐表现手法,虽在音色和节奏型上侧重不同,但变化幅度都不大,多以平稳庄重为基调。但简易并不等于简单,反因此而有传神之功效。所谓传神,指法器牌子并不以华丽宏亮、变化复杂的音响取悦于人耳感官,这种眩人耳听的音响只能造成浅表层的美感,正如尼采所指出的,“极大的声音无法使敏感精巧的东西产生回应”^①。它反倒以单纯、平和的至简音响构成一种体现至大含蕴的深层次美感,直接感动人的内在神志。这种美感虽然有些难以言说,但确是客观存在,并自有奥秘藏焉。例如法器牌子那种平稳庄重、循环往复的音响,时有单调之感,但它正可引人入静,与人的生命律动相谐振。用于点描伴奏的法器,虽不构成牌子结构,但其独特的音响却有传神之效果,引人注目。例如钟磬,虽并不构成节奏模式随韵伴奏,它只是在唱韵的开始、转折或临近结束处敲响,似乎起提示和强调的作用,然而它那洪亮又飘逸的音色,正因为偶一为之,一出来反使人耳听一新,印象深刻,顿生脱尘出世之感。又如法铃,仅仅用于伴奏《提纲》这首韵,这时众法器皆停,只由法铃出场,但它并不急于表现,而是随着韵自由自在的抒咏节律,悠闲而间隔地摇动一下,其出现频率似无规律,似又暗含一种韵律脉动,那叮铃铃的清丽铃声,点描于孤寂起伏的独唱旋线之间,陡然构成一种极静的氛围,无边的寂静空旷,令人顿时感到时空无限延伸,仿佛置身于黑暗无际的宇宙,体悟到道的博大深邃。再如木鱼,它虽在牌子曲中不断使用,但因其音响沉闷,往往被清越的铛鐃声掩盖,不显突出。但在单独伴奏长大的《救苦经》时,它的特色就突现出来,随着急速的一字一音的单音(无音高变化)诵经声,大木鱼也逐字急敲,单调的诵经声与同样单调的木鱼声交织成一片嗡嗡嚶嚶的奇特共鸣,充溢殿堂,震撼耳心,这时你根本听不清唱的经文,甚至也来不及琢磨这种音响,只感到一股浓厚的宗教气息浸入了全身心。确实,道教音乐家在运用法器时并不想炫技,以五音使人耳聋,非不能也,不为也。他们是在传神,传神圣理念,传修道旨意,传体道心理。其内涵至为博大的,但它的传达,则只能是采用简易的音响模式。正如太极图之以至简的图形而表达至深的理念,它的精神与老子尚俭、尚朴、尚静、尚自然的哲学理念完全相通。从这个意义上来看,法器的艺术表现是成功的。

^① 转引自王岳川编:《尼采文集·悲剧的诞生卷》,青海人民出版社,1995年,第276页。



可以认为,法器简易传神的艺术特点,逼近了音乐审美的真谛。它启示音乐创作不必一味追求形式的雕琢和声响的丰富,而应转向质朴自然和整体把握,发掘音声矛盾运动中无、静、弱、少、慢这方面的对比性和表现力,以创作出余味无穷的意境隽永的作品;它提醒音乐审美欣赏,不仅以音响的丰美为评价标准,也要懂得简洁音声的神韵,不应拘于听之以耳,而应进一步听之以心,听之以气,从直感和想象的总体活动中去把握作品的弦外之音。这样,才能使我们进入一个更高的生命体验的审美境界。法器音乐的特殊表现力,还可从音乐心理学方面得到一些解释,依人们通常的听觉经验,音响形式过于雕绩复杂的音乐,并不能触动人的内在心神,不能给人深刻的印象,因为这些音响已接近或充溢了人们心理感受的正常國限值,使人们在忙于感官捕捉的同时,不得不放弃用心志去领悟、联想。反之,比较单纯简易之音乐,却往往因给人留下了较大的体悟和想象空间,反而能触动人心最深沉敏感的心灵世界,常驻心田。简易传神的法器音乐,或许正可作为老子“大音稀声”、“五音使人耳聋”等命题的一个最佳注脚吧。

第四节 音乐风格

全真道因其教理教义及修道方式的清修特点,对音乐运用也有相应的要求,由此形成了区别于其它民族音乐品种甚至其它道派音乐的风格特点。全真道音乐风格指音乐整体上的个性,可以从审美和时空角度分别进行研究。

一、静柔的审美风格

全真道仪式音乐较好地沿袭了古代正统道教音乐的传统,追求清虚淡雅的风格,以合清修的心态。其唱腔形态也围绕这一宗旨而具有相应的特征。如旋律结构用邻近关系的小音程构成基调,旋律进行以下行或环绕级进的方式为主,旋律线条多为平衡的曲线,造成平和从容、恬静柔美的情调。旋律主要发展手法遵循轻微渐变的原则,强调材料的统一,追求单纯、平和的美感。节奏具有自然自由的写意性,歌唱的呼吸换气遵循气功态的意念和气息控制,运气连贯平滑,呼吸绵长,构成悠缓适意的节律。经韵演唱的速度不急不躁,力度不强不弱,音响效果自然平衡、沉着庄严。

这些形式特点表达了全真道与世无争、清心寡欲的宗教观念和追求虚静柔和的审美风格。这样的音乐形态,有助于构成超尘脱俗、清虚博大的心理状态,在柔和虚静的情感中与神对话,使人血液流动减慢,身心放松,在宁静的感情状态中最大限度地防止体内能量的耗散,保养生命元素精气神。

这些形式要素的特征都共趋于一个宁静阴柔的风格个性,折射出清、虚、玄、远等老庄美学情趣,浸透了玄学恬淡无欲、清虚静泰的精神。道乐的本质特点,在美学形态上是阴柔之美,在审美层次上是同形式美相对的意蕴美。它追求用至简的音声表现深邃博大的意象,充



分发挥想象和联想的功能,从柔、轻、少的音乐形态中体验无穷的意味和弦外之音。

二、超地域的空间风格

超地域与地域是相对的概念。中国传统音乐诸多品种的重要特色之一即是具有明显的地域风格。如民歌,几乎各省的风格是各尽其妙,以鲜明的本省风格为特征。即使没有经过专业训练的听者,也很容易区别出山东民歌与四川民歌的风格差异。又如苏州弹词,其音乐也具有吴依软语的江南风格,而京韵大鼓则又有北京慷慨激昂的北方色彩。这就是学术界通常指称的地域风格。但全真正韵的形式则独树一帜,它的词曲形式和偏爱阴柔的风格,在中国南北东西各地都保持着同一性,如前述的天下同现象,在一般民间音乐中堪称罕见,然而在全真道乐中是很典型的现象。简而言之,各地全真十方韵的旋律大都以中国南方尤其江南一带音乐色彩为其基调。这种南音风格,若出现在南方各省区是不足为奇的,然而北方如甘肃、东北、北京、西安、湖北等地的道观音乐,也仍统一地采用南音风格体系,这就不能不称奇了。可见全真经韵已突破了地域空间的限制,而以共通的形式风格表达其共同的宗教信仰和理念,由此在中国传统音乐的百花园中独树一帜,彰显出其旋律的本质特点。

三、古老的时间风格

由于全真道乐继承了古代正统道乐的传统,其传承又具有很强的保守性、连续性,使它更多保存古乐因素,因而全真道乐体现出非常古老的风格,与近代音乐风格全然不同。如韵腔的唱速较慢,腔幅悠长,一唱三叹,颇有典雅之遗风。乐器主要用法器和产生年代较早的乐器。韵曲常运用一种邻音级进结构的典型歌腔 mi、do、re,并多置于句尾、段尾等重要位置,此腔调和用法在南宋姜白石道人自度歌曲中也有较多运用。足证其至少保存了唐宋音乐的遗韵。

道曲终止时采用先在商音延长,再经由短暂的羽音而徐缓煞于宫音的音调模式 re, la, do, 此终止模式在古代琴曲中亦常见之。

此外,道教歌曲的唱词多仍以四言、五言的古诗体为主,全真道大多数传统经韵的产生年代非常古老,是从东晋南北朝以来历代经韵的层积。这些都可证明当代全真道乐的古老性。

全真道依附官方、坚持传统特色与三教合一的教理教义,使其得以在众多道派竞争中脱颖而出,自清中叶以来成为道派之大宗。全真道的仪式音乐也同样如此。正如本篇如论述的,它顺应潮流,继承了南朝以来形成的灵宝派音乐传统,在有机地融入这一主流中之后,它又顽强地维护保留这一根深蒂固的音乐体系,从而不但使传统得以延续至今,而它本身也因这个传统的支撑而占据了道教音乐主流地位。时至今日,尽管全真道乐自身内部也有分化与演变,但它主体内容仍然与古老的仪式音乐传统相衔接。如果我们将整个道教音乐视为音乐的活文物,那么这个活文物的价值,就主要体现于全真道音乐中。如果我们要从道教音乐中寻找古乐的神韵,寻找那些区别于世俗音乐的道教音乐特质,都应该以全真道乐为主要研究



对象。因为在全部道教音乐体系中,全真道乐无疑是其内核部分。我们只有首先将道教音乐的内核弄清楚,认识到它独树一帜的自身特征,才能更清楚地认识到它作为宗教音乐而存在的面貌和理由,也才能更理性地认识到它的自身价值所在,认识到它与世俗音乐的区别性及相互融合的具体途径和程度。

第五节 宫观音乐实例选介

下面选择一些具有代表性的全真道宫观音乐,进行较全面深入的介绍分析,以使大家能够对全真道音乐有更具体详细的认识。

一、北京白云观

名扬海内外的北京白云观现为中国道教协会驻地,在全国道教中有重要地位。全真龙门派祖师邱长春曾住持此观,后又在此羽化藏蜕,故后世全真道徒尊奉白云观为祖庭,号称全真派的“天下第一丛林”。此观历史悠久,唐太宗为奉老子而始建于唐开元二十七年(739),时称天长观。金大定十四年重建后改名太极宫。元太祖十九年(1224)邱长春入居太极宫后,备受皇室崇奉,元世祖谕旨改名为长春宫,从此邱长春在此演立龙门宗派,名震天下。元太祖二十二年邱处机逝世,其弟子买长春宫东下院,以葬邱处机,从此称下院为白云观。明成祖于永乐年间敕命重修扩建,始定现在规模。明末李自成破北京后此观渐荒芜。清顺治十二年(1655)秋,龙门派中兴主将王常月从华山北上北京,挂单灵佑宫,白云观仅留的一个俞姓居士请王常月住持白云观任方丈。次年三月,王奉旨说戒于白云观,开坛说戒凡三次,收弟子千余人,使久衰的白云观复兴,成为全国道教发展的一大中心地。

白云观道乐从金代始有记载。据《道藏·历代宫观碑记志》记:“明昌元年二月癸卯……皇帝朝庆隆宫,设普天大醮七昼夜,仰祝皇太后万寿无疆。”这是应皇室之需而设的大型法事活动,其所用音乐应十分壮观。自是以后,历代皇帝每有祈福祷祥之事,多在观中建醮设坛,已成惯例。元代诗人多赋诗直接述及当时道教音乐的盛况。如王恽在清明日游长春宫,赋赞道乐云:“鸣珂振毂满重城,花底春光沸玉笙。”袁桷诗云:“飘飘笙鹤雨丝轻,听彻灵敖曲再成。”到民国初年,白云观道乐仍在延续,并向民间发展,成为北京城民俗生活的重要内容之一。直到1947年,观内还有200多个道人,规模可观。同年秋,因火烧老道案被查封,从此关门。到1983年落实党的宗教政策时才又恢复。据观中老道长口传,白云观清代以前一直沿用的是全真派“十方韵”,到清末,孟永才方丈始改用地方化的“北京韵”。到1983年道观恢复宗教活动时,原有的住观道士大多星散,仅存刘之维等数人,遂从浙江苍南县燕窠洞请来以黄信阳为首的一批江浙道士主持法事活动,此批道士所唱经韵仍为十方韵,故现在白云观所唱经乐系统,实以浙江苍南的十方韵为主体,另有四方道长如马诚起、李诚松、黄宗规、闵智亭等也带来一些其它地区的科范音乐。众多高道云集此观,加上又地处京都,遂使此观渐成

为中国道教活动和音乐活动的中心。

现此观常住道士有 50 多人,其中多数来自浙江苍南一带,他们都年轻有为,且唱做念俱佳,已成为主持斋醮科仪音乐的骨干人员。如现任观中监院的黄信阳,年方而立,原住浙江苍南地区的道教名观燕窠洞,该洞属全真龙门派,常住 20 多道士,黄是龙门派第 25 代弟子,其师父黄成宝现年 50 多岁。黄信阳的师弟黄信成也年方而立,现任高功,所谓“高功”,是道教法事的领头羊,他精通科仪的动作及程序,又全面掌握唱做念舞等音乐技能,在法坛上高座居中,领导法事的进行,并主唱仪式中的韵腔。黄信成相貌端庄,举止稳重,尤擅唱功,发音洪亮悦耳,吐字清晰圆润,音准节奏堪称上品,不亚于专业歌手,确是不可多得道教音乐家。近年黄信成已调往新加坡酒菜芭道观,虽中国大陆道乐界失一人才,亦对道教宗音乐在更广范围以推广不无裨益。

法事中尚有协助配合高功行法的一帮助手,其都有专门的职位和名号如“都讲”、“表白”和“提科”等。其职责是应答高功的唱念做打,烘托气势,也使高功不时获得片刻休息。目前配合高功的助手多为浙江来的一帮师兄弟,他们多经过中国道教学院的专门进修,有较高文化水平和音乐技能。如卢信睿,年 25,任提科,1983 年因没考上大学而在燕窠洞出家。刘中和,任表白,原在苍南县龙港金龙观住庙。

除以上担任唱念做的经师外,还有一批专司演奏的乐师约有十多人,在法事中常坐于法坛一侧,各操笛、笙、管、二胡、琵琶、大阮等丝竹乐器及鼓、磬、铃、钟、五音锣、木鱼、钲子、钹、鐃等打击乐器,除职司唱念做的伴奏外,还独立演奏序曲、间奏曲和尾声。器乐常常贯穿法事始终,具有控制节奏、渲染气氛、连接唱段和丰富色彩的功能,是法事音乐中的重要组成部分。

近年来白云观忤事繁忙,不但要应民众之邀做各种祈祥悼亡法事,还经常到国外执乐演法,故道观颇重视音乐技能的训练,除由观内举办专门的经师培训班外,还请音乐学院教师教授乐器,道士们的演奏水平大大提高。每天白云观院内弦歌声不断,正是道士们在刻苦习艺,使人疑入音乐学院。为了适应社会的发展,道士们开始引进了一些传统未用过的乐器如古筝等,这些乐器固然增添了道乐的表现力,但也令人产生一些隐忧:这样下去会不会逐渐背离道乐传统?当然,这也是一种历史发展的必然,正如现在不少年青道士已在随意茹荤一样,世俗社会的观念正在冲击着道教的某些传统规定。

白云观道乐现主要运用的场合及音乐类型与其它地区无异,大致也是修道法事、祈福阳斋和度亡阴醮三大类仪式。较突出的是白云观道乐所用韵腔曲目甚多,不同曲名的歌曲和乐曲近 100 百首(其中不排除重复或变奏的因素),表明其保留传统内容较为完整。从白云观道乐音乐形态风格角度看,主要有以下几个基本特点:

1. 道乐构成的主要成分较多是古代音乐、宫廷音乐和艺术性较成熟的民族音乐;
2. 音乐风格幽柔婉雅,表情含蓄深沉,接近江南音乐的色彩;
3. “焰口”、“课诵”等科仪的音乐是最具代表性的仪式音乐,从其套曲曲目的完整性和音乐曲名、形态上的特点来看,具有最纯正的道乐自身的特点;
4. 从全国道乐风格的角度观之,白云观道乐能体现全真十方韵的典型特点,可作为研究



全真正韵的形成、传播等课题的重要标本。

道乐是伴随仪式而行,白云观的科仪法事名目极多,每种仪式少则持续一小时或半天,长的可达数天不等,其演法过程富于音乐性和戏剧性,完全是一场琳琅满目的歌舞戏曲表演。就其中歌唱的繁多和曲调的优美而言,则堪称是独具特色的民族大型清唱剧。

斋醮法事中最流行的是祭炼魂野鬼的悼亡法事——“施食”(又称“斛食”、“焰口”)。白云观的施食名目为《萨祖铁罐施食焰口》,简称《铁罐炼》。施食流行最广,规模最大,内容最丰,使用的曲调自然也最多,全部仪式通过对死亡者的同情和施舍,表现出对自己和亲人命运的关怀。在传统观念看来,恶死之人常搅扰活着的人,只有给它们仙食,使其安宁,才可保证亲人的平安。另一情况是给死去的长辈施食,这也是希望其保佑平安之意。此仪式极富人情味,故在民众中影响甚巨。其所用的音乐也极富表情。焰口的结构与课诵一样是联曲体,但其曲调数量更多,篇幅也更长大。最大型的叫《大焰口》,曲目多达60多首。焰口套曲有如下特点:

1. 全套曲中宫调运用最多,有不少歌曲原不煞于宫,却因附加一个宫调式的器乐短句而纳入宫调式,这就使宫调占主导的现象具有了一种强制性的人为的因素,联系到古代宫廷乐论中强调“宫音为主”的理论,有理由猜测其间有一定内在关系,这大概也是焰口音乐古味浓厚的原因之一。

2. 音域的宽窄,结构的长短、表情的幅度、旋律性的强弱与经韵的演唱方式呈正比关系。如诵唱性的经咒,音域最窄,结构最短,情绪也最单一,吟腔和韵腔则渐次扩大各种表现因素,而那些音域最宽的歌曲如《叹文》、《叹骷髅》、《黄篆斋》等,常以其长而复杂的结构、丰富的旋律、细腻的情绪变化来配合最重要的经文,从而成为全套曲中的高潮篇章。

3. 结构形式多样,除了较多用变奏和循环的原则外,还顺应经文格律的要求而创造出一些民族音乐中不常见的曲式,如回旋曲式,对比性三段体加变奏曲式等,这表明道乐在一定程度上要受宗教文化制约,由此丰富了民族音乐的语汇。

4. 同曲的重复再现、相同或相似材料的重复运用比较多见,起到加强全套曲统一性的作用。

以上说明,道教在营构大型套曲的结构,关照其中对比性、统一性等逻辑关系和艺术表现力方面,已具有相当的自觉意识和水平,并积累了丰富的经验,这些都值得今人认真学习研究。

纪念法事是庆祝道教尊神圣诞或飞升之日而举行的大型仪式,每年都有固定的祭日,如正月十九的“燕九节”(丘长春圣诞);正月初九玉皇圣诞等。这些节日常要持诵特定的经文,并吸引大量民众参加,已演化为民俗性的宗教活动。

白云观的道乐现以声乐为主,器乐主要用为伴奏,独立成章的乐曲极少。声乐曲又称为“韵”,意为有韵味的富于歌唱性的腔调。她是道乐的主体和精华部分,集中体现了清幽徐纤、超凡脱尘的仙乐风范。

白云观虽地处京都,但其现在所用的音乐实则来自苍南地区。该地所处的浙江省,曾是



唐代著名道教学者、高功杜光庭生长之地,也是道教洞天最多的省份,宋代这里产生了最多的道派,如灵宝大法、天台法、神霄法皆出自浙东及温州。而苍南一地自古以来也盛行各种道派,县城灵溪镇以西三十公里处有道教圣地南燕荡山。法国学者劳格文和中国台湾学者吕锤宽曾专门调查了此地的民间道教(师公)的法事活动,得出结论,其斋仪类目众多,科仪书丰富,演出方法复杂,符诰文繁多,各方面都与南宋道教科仪书《灵宝领教济度金书》(授者宁全真,其学贯当时南北大法;编者林灵真,长于普度大会,当时天师委他为温州路玄学讲师,继升为温州道篆,住持天清观)和《无上黄箓大斋立成仪》(蒋叔与编)所载内容有相似之处,由此认为该地道士应继承了南宋以来的当地道教传统。^① 他们虽然没提到全真道的情况,但想来全真道也应同样如此。事实上我们在其它很多地区的全真道观中也听到大量与白云观经乐相似的曲调,而且风格都是偏于江浙一带的典型特征,这就证明全真道确实通用着一种历史悠久的风格统一的“十方韵”体系,而道统绵长的江浙一带,很可能是十方韵发祥和传播的中心区域。

纯从艺术性角度观之,至今仍在白云观殿堂中鸣响的道乐也堪称国宝,听来那么肃穆平和、引人入静,令人顿生玄远飘逸、超凡脱俗之感。

二、西岳华山

西岳华山为著名的五岳之一,位于陕西省华阴县以南,海拔约2200米,广十里,属秦岭东段。因其“远而望之若花状”(《水经注》)而名。又因其西有少华山,亦称太华山。华山既是道教名山,又以其山陡路险而以旅游胜地而闻名于世。自古慕道之士多隐遁山林,择洞天福地古迹灵坛隐居修道。故华山之形胜遂成为仙家仰慕之处。据《云笈七籤》记,华山西元洞,又名三元极真洞天,为道教十大洞天之第四洞天。华洞,又名太极总仙洞天,为三十六小天之四。历代很多高道学者都曾在此隐居修炼过。早在道教形成之前的“方仙道”、“黄老道”时期,很多著名仙人如冯夷、青鸟公、毛女、赤斧、古丈夫、箫史、弄玉、三茅真人等,都是在此山成仙得道的。汉魏六朝,天师道兴起,来华山修道的高道更多,其中最著名的有北魏世祖时的道士,新天师道的创始人寇谦之,曾与仙人共入华山居一石屋,学得辟谷(不食五谷之法)术。唐代的高祖、太宗曾亲临华山拜岳,金仙公主曾在华山修道,玄宗专为她修了仙姑观、白云宫。五代时的名道钟离权、吕岩、刘操也来过华山游历修道。宋代时,道教学者、祖师陈抟居华山达四十余年,在此写下其主要著作《指玄篇》、《钓潭集》、《无极图》、《先天图》等,使华山在道教史上的地位更加突出。华山还留传他与宋太祖赵匡胤下棋,太祖将华山输给他的故事。他被道教奉为“老华山派”的祖师,人称陈抟老祖,金元王重阳创全真教,华山成为重要的全真道场。

王重阳的弟子王处一、谭处瑞、郝大通等都在华山长期居住过。王处一并撰《华山志》,

^① 引自《浙江省苍南地区的道教文化》,载《东方宗教研究》新3期,第173页,台北:艺术学院传统艺术研究中心,1995年版。



开创全真崑山派、郝大通开创全真华山派。明代华山道教最为兴盛,其时官府与民间信徒在此广修宫观与道路,香火盛极一时。华山宫观建筑,历史悠久。相传早在汉武帝时就建有集灵宫,唐代以后代有增建。但因历代天灾人祸的破坏,如今存见的宫观多为清代重建。华山山势素来以奇险著称,宫观为多依山势而建,别具风采。现存诸宫中,玉泉院、东道院、镇岳宫三座为全国重点宫观,有道士居住的还有群仙观、王母宫、苍龙岭的龙王殿、中峰的玉女庙、南天门的雷祖殿和西峰上的斗姆殿等六处。全山道士有五十多人。玉泉院位于华山北麓谷口,为入山必经之地。院内绿荫蔽日,泉石如画,建筑幽美,回廊曲折,为山麓风景最佳之庙宇。院内有清泉一泓,相传与山顶镇岳宫玉井相通,泉水清冽甘美,玉泉院由此得名。

全院建筑分东、中、西三部分。中间为主体建筑“希夷祠”,它是一座四合院式的殿堂建筑,主殿为陈抟老祖殿,内奉陈抟老祖塑像,亦是道众日常诵经之处。院内有宋大中祥符三年贾得升撰写的“建醮碑”,对研究宋代斋醮经乐有重要价值。

现华山日常道乐演出地点主要在玉泉院,我们在采访中得到该院的知客和高功的热情接待,并很乐意地为我们唱经录音。知客因是四川老乡,自然分外亲切。高功周通玄 20 多岁,甘肃省人,其经韵传自楼观台高功和西安八仙宫的高功,属全真十方韵系统。北方道士很少受社会上经济潮流的影响,一心务道,经济上虽然还较贫穷,但却保存了更多古风,待人朴实诚恳,两个多小时下来,他们不休息地为我们录了“三官科仪”、“早晚课”、“焰口”三场科仪的唱腔,还介绍了有关经韵的一些背景情况。玉泉院现常住道众有二十多人,大多是陕甘一带人,其经韵集中反映出华山道乐的风采。据周高功说,他们的经乐以至陕甘一带的经韵都是用的全真十方韵,除保留十方韵的一般特点外,仍有一些独特之处。根据我们的调查分析,华山道乐的情况的确如此,现简要介绍分析其音乐特点。

一般而言,一字多音,句幅连绵长大是诸道观课诵音乐之共性特征,但华山玉泉院早、晚坛仪式韵腔音乐在具体处理和运用上却独出一格,韵味别具,呈现出特异的样式。首先,在腔词关系上,其表面上看来虽是字疏腔长,一波三折,却并不给人以拖沓冗长之感,而不时流露出一一种灵动之生气。构成这种美感的原因之一,是其节奏与音调处理的紧凑性与灵活性。在整套韵腔曲牌中,其节奏时值的布局绝大部分是时值短促的八分音符与十六音符的密集组合与连续运用,很少采用四分音符及更长时值的音符;其音调起伏亦以短小腔型的波动与扣接为主,频繁变化,跌宕多姿,如《大赞》和《十伤符》主题:

其节奏细密紧凑,富于表情性,音调起伏变动不拘,活泼流畅,这样一来,虽然唱字的字距较疏,但在旋律运动上却形成了很多微妙精巧的小型结构单元,显得松中有紧,缓中有急,给人以静动相间、疏密相衬的奇特感受。

在套曲音调整体构思上,则运用了主导腔型贯穿始终与各曲牌特性腔型穿插组合互为映衬的艺术手法,使整套韵腔音乐统一而不单调、变化而不零乱,脉络清晰、血肉丰满。各曲调之间在结构规模比例与发展逻辑上亦很有章法,不落俗套。晚课仪式所运用的套曲有以下特点:

1. 运用了一些特有的曲目如《慢澄清》、《仙家乐》等;又如将《小赞》与《大赞》同用于晚课中,也是绝无仅有之例。



2. 套曲的多个曲调间既有相同或相似之主腔型作为联系因素,环环相扣,连贯畅通;又各以个性鲜明的特性腔相映成趣,色彩多变,形成了既丰富又统一的音调群体。这种独特的套曲体制兼熔板腔体与曲牌体的因素,两者平分秋色,水乳交融而不露痕迹。形成一种呈胶着态的综合音乐体制。

3. 整体结构布局有平衡对称美,全套曲可划分为两个大的段落:全套唱腔曲调连同“念诵调”一段共有十二曲,第六曲《香花送》与第七曲《提纲》正处于全套之正中,再加上这两曲旋律个性鲜明,遂构成了全套唱腔的一个中介点,将全套唱腔分割成两大部。《香花送》因与第四曲《香供养》为异名同曲关系,可视为第一部分中具“再现”意义的结束段;第七曲《提纲》又以唯一的散板节奏与独具一格的旋律形式悠然出现,俨然成为第二部分启唱前的“引子”。这样,以第一部分之尾声《香花送》与第二部分之引子《提纲》为中介,全套唱腔形成了对称的整体结构关系,显得既有一定对比变化,又富于规律性,结人以和谐、圆满的整体感受。

为了更清楚认识华山玉泉院全真道乐的特点,下面选择几首典型韵腔进行赏析。

1. 《香供养》是一支在套曲中唯一重复使用的曲牌,其篇幅不长,仅 11 小节,四个分句。在短小的篇幅中,却运用了暂离调、转调等手法,四个分句的句幅比例为 3 + 2 + 2 + 3 (小节) 的长短组合形式,变化细腻繁复、结构别致。并形成了两个短暂的局部性情绪转折与变化,堪称全套唱腔之艺术发展脉络的一个精巧缩影(曲 26)。第一、第三两个分句中的旋律形成了两个小高潮,旋法先后作四、五度上下行与五、六度上下行构成两个相似的波峰型旋线,为自由模仿关系,前呼后应,相映成趣。然后才在逐渐下行的宁静气氛中收束音乐,复归于静。

2. 《提纲》是套曲中仅有的一支散板曲,旋律结构不完整,以此成为引入套曲第二部分的引子。旋律用带清角的六声音阶,以清角音为轴心的三音组作逆行与顺行变化,更突出了此音的色彩性,突破了全套曲五声音阶平和色彩的一统天下,成为本曲的“俊语”。值得一提的是,此色彩乐汇如用于别处则不足为奇,但其用于具承上启下功能的散板曲中,却与全套曲旋律构成鲜明对比,就显得不凡而别具匠心了(曲 27)。

3. 《小赞》是全套曲中联结统一两大段的核心唱腔,全曲结构完整,起承转合的四句体,节奏规整,音型较繁密,尤以转调的别致为其特色。先后用了五度离调和大二度转调的手法。两次大二度转调颇为精彩,各构成两小段,几乎占了全曲篇幅,两段以不同效果形成对峙关系,颇具戏剧性。第一次下行二度转调以级进方式自然转换,显得流畅平和,不露痕迹。第二次上行大二度转调则正处于“转”的部位,陡然转回原调,突兀而新奇。随后旋律继续在原调上逐渐结束(曲 28)。

三、西安八仙宫

西安八仙宫称八仙庵,位于西安东长乐坊,初创于宋,相传宋代时此处地下常隐隐闻雷鸣之声,故建雷神庙以镇之。宋时有郑生憩于雷神庙,忽遇八仙游宴于此,遂有八仙传说的兴起。元初全真教大兴,在此大兴土木,扩建“八仙庵”。明时,八仙庵已成为著名的道教宫观。清康熙初年,高道任天然重修殿庑,于八仙庵开坛放戒,将八仙庵辟为全真道十方丛林,嘉庆



丙寅(1806)河南郑州乞化道人董清奇,曾任八仙庵住持,整顿十方丛林体制,并增建西跨院。同治年间,因民族纠纷庙宇被焚毁,道光年间又重修。光绪皇帝与慈禧太后逃难西安,住蹕于八仙庵西园内,封当时方丈李宗阳“玉冠紫袍真人”,并赐额扩建八仙庵,慈禧书“宝篆仙传”。匾额。八仙庵遂名“敕建万寿八仙宫”。

八仙宫现现存殿堂建筑均系明清以后所建,布局紧凑,殿堂庄严。该庙分中东西三路及西花园。中路奉祀诸神仙的大殿,有灵官殿、八仙殿、斗姆殿;东路有吕祖殿和宫内住持住房等,全庙占地面积约近百亩。八仙殿为八仙宫主要殿堂,内奉八仙神像,八仙之说起于唐代,至明代吴元泰的《八仙出处东游记》一书才将八位仙人固定下来,八仙的形象,既富于仙道风味,多附有灵异色彩,八仙的优美故事广为群众喜爱,他们神奇的道法也为人们所崇拜,八仙宫的八仙殿是香火最旺的殿堂,也是日常经乐活动的主要场所。

八仙宫自清代以来一直是全真十方丛林,现存建筑为清代后所建。目前它是西安市内唯一的一座道教宫观,是陕西省道教协会所在地,也是全国21座重点宫观之一。“文化大革命”中此宫曾遭到严重破坏,宗教活动中断。十一届三中全会后才又恢复活动,老道人重新到宫里,还吸收了一批青年道徒。1986年11月在西安召开陕西省道教第一届代表会议,选举楼观台监院任法融道长为师协会会长,曹祥真、张明贵、闵智亭诸道长为副会长,闵智亭兼秘书长。此后,陕西省的道教音乐又才重整旗鼓,开始恢复和发展。

现八仙宫的道乐传人主要是闵道长,闵道长不仅是八仙宫道乐的一位承前启后的重要人物,在当代中国道乐史上也占有相当重要的地位。闵智亭字玉溪,号玉溪道人。1924年生于河南省南召一书香门第。18岁时上华山毛女洞出家修道。1943年秋外出参访名山大观。先去西安八仙宫挂单,从著名高功赵理忠学习经韵。1946春南下武昌长春观,师从监院陈明昆道长,并担任过高功经师、号房、巡察等执事。1947年初夏,其赴杭州玉皇山福星观挂单,先后任号房、大殿主、知客等执事,并从半角山房古琴大师元白学习古琴演奏,从玉皇山监院李理山道长学习天文星象和奇门遁甲,在玉皇山两年多,是他学艺收益最多最广的一段时间。1949年冬,又返上海白云观,此间曾参与该观珍藏之《正统道藏》的抄补工作,并结识了仙学大师陈樱宁和主编《道藏精华录》的丁福保。1951年秋,重返西安八仙宫,1956年夏,复归西岳华山,常住玉泉道院。1985年秋,应中国道协之邀上北京主持“道教知识专修班”的教学工作。此后相继担任中国道协常务理事、副秘书长、中国道教文化研究所所长、中国道教学院常务副院长。1989年冬全真第一丛林北京白云观开期放戒,他被礼请为大师。闵一生志务道要,尤精科仪音乐。其经乐习得乃师从赵理忠,而赵的老师穆大师在光绪年间已是陕西省著名高功。从其师承关系及云游之处皆是全十方丛林这些情况来看,他的经乐知识当主要来自全真十方韵体系。现西安八仙宫的道乐从总体上看,是在全真韵基础上掺杂了一些外地杂韵和地方乡音,而与北京白云观的道乐有不同之处,形成了自身的一些特点。

八仙宫地处西安闹市区,前来参观拜神的游人香客甚多,除了举行道教自己的各种经乐活动外,也应民间信徒需求而举办各种法事,经乐之声日日不绝于耳。现择要分析介绍常见法事音乐,以管窥八仙宫道乐的基本特点。

早晚课是道众自我持修的日常法事。八仙宫晚课的举行时间历时1小时左右。全课音乐为曲牌联缀体,各韵曲间也常穿插口语化的吟诵腔,吟诵腔除宣叙长段经文外,还以其简洁的音调作为不同曲牌间的过渡因素,使全套韵腔连贯协调,成为一个有机整体。

伴奏乐器以笛、箫、二胡、弹拨乐等清雅音色的丝竹乐器为主,并辅以钟、铃、板、鼓等击乐。套曲的引子和尾声多以钟、铃主奏,气氛清雅玄奇,余韵悠长,首尾互为呼应。打击乐器在曲牌之间作为过渡段时常独立成章,其节奏疏密相同,音色变化丰富,鼓板主奏时气氛较为热烈,具有炫技性,韵腔唱段的旋律材料丰富,表情深沉细腻,艺术表现力最强。其音乐风格从容典雅,气息悠长延绵,曲调和情绪的起落通常用渐变手法逐渐达成,使情绪变化显得含蓄沉着,始终保持凝重、庄穆的殿堂氛围。全套曲以步虚、提纲、吊卦、反八天、中堂赞、青华妙严、报恩诰、青华教主、三皈依9支韵腔组成,

速度和调性颇有特色。全套曲速度以中速偏慢为主,各曲的连接自然顺畅,四平八稳,但到《报恩诰》一曲时,速度陡然加快一倍多,尔后的吟腔更为加快,直至《青华教主》后才恢复原速,逐渐在悠缓的速度中结束全曲。从全套曲的结构比例上不难看出,《报恩诰》正出现于全套曲长度的“黄金分割点”上,即《报恩诰》前后音乐的长度比正好符合0.618比0.382的比例,而全套曲的速度陡转也正好处于此点,以此加强全曲的高潮。套曲整体结构的逻辑性于此可见一斑。众所周知,“黄金分割率”作为一种非平衡性的审美原则,有其特殊的美感效应,同样为自然界和人类社会所广泛运用,如人体身长的最佳比例(以肚脐为分界点);报幕员所站的舞台位置;书本长宽之比例等等,无不符合此率,均能给人赏心悦目的美感。八仙宫晚课套曲的结构布局亦与此率相合,究系人为,还是巧合?个中奥秘尚待探索。不过,无论何种原因,都可说明,道家音乐家们在长期的宗教艺术实践中并未放弃对美的追求,且在这方面积累了相当丰富的艺术经验。

此套曲的调性安排也殊有考究。全套曲各韵腔之间在旋律线条上对比度并不大,如节奏均较平稳,多为板起眼落,疏密度适中,音调进行以级进为主,起伏不大等等,长时间进行,势必造成单调乏味感,为了打破过分的单一性,道人们运用了其他一些艺术手法来加强旋律运动的动力性和新鲜感。除前述的韵、吟相间,击乐穿插和速度变化等手法外,其中调性变化也是一个重要手段。

全套曲虽只用了9支韵腔,却用了大二度、纯四度、小六度三种转调,各具不同功能:四度转调使各曲联接协调而富于动力性;远关系的大二度转调则独具民间音乐风,为套曲注入了一股灵动生气,小六度转调更显得新鲜别致,且置于最后二曲之间,使音乐在一种幻化而飘逸的意境中收束,发人遐思冥想,不特如此,各转调法的配合也是章法严谨,环环相扣,显示道人们驾驭大型作品的造型能力。C调作为全套曲的基调,首尾响应,多次运用,起统一全曲调性的作用,其间两个大二度转调与一个四度转调构成一个单元,新颖与协调色采更替出现,此单元紧接着又再现一次,加强了调性思维的统一性。全曲最后收束时出现的bA调,远离于基本调性之外,犹如神来之笔,突开新面,造成欲停还动的异调终止,留下深远意境。

下面对八仙宫道乐中的一些典型作品进行简要分析,以观其特点。



1.《提纲》，句式用七言四句诗体。八仙宫晚课仪式中运用两次。其曲调却颇有新异之处，与其它地区全真道宫观的同名歌曲有所不同，其在沉稳悠长的套曲中激起一泓颤动的涟漪，令人耳目一新，成了全套曲中的“华采”段。

此曲首句主题旋律一出就不同凡响，与前曲《步虚》的玄远低抑音调形成对比，其高昂挺拔的音调，偏音清角的强调运用，高下闪赚的旋法和棱角分明的唱法，都令人油然联想到川剧高腔的腔调的唱法特点。为此我们特地问及唱者，其人果然是刚从四川江油县一道观云游到八仙宫挂单的，并直言其在八仙宫唱经时，除唱该宫本身的经韵外，也加入了原有的一些经韵。这一偶然发现，为探索十方韵的历史渊源及其与民间音乐的关系提供了一个重要线索，证明十方韵的历史发展传播过程的确是在既有变也有不变的矛盾运动中进行的。此歌的典型乐汇，以短促的节奏，苍凉情调的小七度下行大跳而显特色，全曲围绕此腔而扩充、变奏，情绪集中统一。值得一提的是，此曲旋律进行中多围绕“宫、徵”等音级旋转，仅在结束时煞于小调色采的“羽”音，这种异调终止法正与全套曲的调性格局吻合，犹如全套曲调性布局的一幅缩影，令人拍案称奇（曲29）。

2.《三皈依》一韵在全国全真教的晚课中无一例外的都是作为尾曲使用。

“三皈依”意指皈顺道、经、师三宝。晚课将终而唱此曲，表明众道人皈依三宝之诚，有总结之意，内容自然很重要，那么音乐旋律又是如何配合的呢？

晚课韵腔作为一种“冀觉昏而除昧”的修行仪式，必然要体现宗教所需要的殿堂气息，追求一种凝重、悠长、深邃的基本风格，在音乐形态上则表现为力求消除旋律的大幅度对比和强弱鲜明的律动感，以此求得延绵不绝、强弱均衡、气息中和的仙乐风范。

《三皈依》作为此套曲的尾曲，其速度悠缓，在旋法尤其在节律的轻重处理上都集中表现了上述特点，可以说它是套曲整体风格特点的一种概括（曲30）。

一般二拍子音乐的节拍重音（自然重音）常处于每小节的首拍（强拍）上，然而此曲的节奏重音（人为重音）却往往放在第二拍（弱拍）上，因而构成了一种人为的、特殊的均衡律动效果。具体手法是用较长时值或切分音来强化弱拍，以此冲淡通常节拍重音的力度。如乐句的收束音多落弱拍，乐节的弱拍处理也是这样。这些处理使旋律的进行平稳而气息悠长，表现出宗教音乐所特有的庄穆气氛。此曲的结束句亦落在弱拍上，似收非收，余韵深长，也与套曲整体格局相呼应，可谓以小见大，令人叹服道人们的高深创造力。

从以上简析中已可基本认定西安八仙宫道乐与北京白云观道乐大体相似，同属全真十方韵系统，证据之一是，两地道乐的旋律整体风格和形态特点是一致的，都具有“淡远清幽”的审美特征；证据之二，两地不少经韵的曲调是完全相同或相似的，如八仙宫晚课仅九曲，即有《步虚》、《提纲》、《吊挂》、《反八天》、《中堂赞》、《青华妙严》六曲与白云观的同名韵腔相同，显然是同出一源的。

为了进一步确认西安八仙宫道乐的风格特征，下面再以祈祥斋仪中所运用的两个代表性经韵为例作比较研究。

3.《薰表韵》，此韵用于祈祥斋仪中，唱此韵时，高功等法师在焚烧上奏尊神的表文过程

中,以吟唱之形式向神报告自己的神职及任务,请求神灵协助完成斋仪的功能。从此韵的经词、旋律及用法上看,实即武昌长春观的《圣班韵》,也与北京白云观的《称职》一曲大同小异。三曲完全是同曲异名的关系。由此可见,武昌长春观道乐确实属于全真正韵体系,而全国各重要宫观的全真道乐,也确实运用着相当多的同型仪式和韵曲。

4.《祝香咒》,高功法师在向尊神上香时唱,虽名为“咒”,但实际上是用抒咏性的旋律和唱法。此曲的旋律主题,基本是武当山晚坛《吊卦》一韵的变体,有更多加花式的展开。两韵仍属同曲异名的关系(曲31)。

从以上分析中引出了一些值得思考的问题。西安地处古“秦音”、“西音”流行的中心地区,其民间音乐亦属“西北音乐色彩区”的范围,此区地方音乐的风格素以“慷慨激昂、高亢雄强”为特色,并以特有的“苦”音调式音阶为其形态表征。然而,为何地处西安的八仙宫,其道乐却全无这些特色,反与远在京都的源于江渐的白云观道乐相同呢?此现象至少足以说明,道乐的传播传承自有其特殊途径和规律,而与一般民间音乐有所不同,对各地道乐风格的研究,不能用民间音乐的研究模式去套。再有,西安周邻的终南山麓地区,在宋金时为全真道之圣地,全真教北七真之一,龙门派创造人丘处机曾“西行万里,谒大汗于中亚”,被成吉思汗称为“神仙”,丘祖门庭遂盛行一时。金世宗曾命丘主万春节醮事,职高功。丘从山东行教来关中十余年,此区亦是全真祖师王重阳发迹之地,王也曾在此地以“词”传教。西安一带自古以来就是全真教盛行之地,至今依然如此。那么由此又引出一个问题:既然全真教兴起、盛行于北方,按理全真十方韵就应是采用北方风格的音乐,但事实上现在西安八仙中以及全国各地全真道观所通用的十方韵(其历史至迟可上溯到清代或更早),其风格却明显属于南方(更可能是江南一带)音乐的体系,这一“不合情理”的悖论,涉及十方韵的起源、流传和演变诸题。全真教是一开始就采用南方音乐传教呢抑或是流传过程中逐步被“南音”所取代?为何全真教不用其发祥、盛行之地的“北音”,而用远隔千里的“南音”呢?这些问题显然值得以后作专门的探讨。

参考书目:

1. 甘绍成:《正一道音乐与全真道音乐的比较研究》,载《道家文化研究》第九辑。
2. 蒲亨强:《全真道法器音乐艺术特点探微》,载《星海音乐学院学报》1998年第4期。
3. 蒲亨强:《全真祖庭北京白云观道乐》,载《音乐艺术》1995年2期。
4. 陈荔:《全真道乐的“天下同”现象研究》,载《中国音乐》2006年2期。



1. 全真道乐三大旋律系统研究的意义是什么?
2. 全真道乐的本质特点是什么?
3. 全真道乐与正统道乐的关系是什么?



第八章 正一道“住观派”的仪式音乐

学习目的:了解正一道住观派音乐的历史发展脉络、运用情况和特色,并与全真道音乐进行异同的比较,从而在认识道教音乐内部层次差别之基础上体认其整体面貌。

内容提要:正一道历史简况,仪式音乐类型及运用程序,音乐类型及音乐风格特点。

正一道是历史悠久的道派,其音乐也经历了漫长岁月,发生了诸多演变。我们在本章中对此作一个较全面的介绍分析,以期认识正一道音乐在道教音乐整体结构中的历史地位和特点。

第一节 历史简况

正一道是道教诸派中历史最悠久的道派,在近两千年的发展历程中,正一道时荣时衰,时起时伏,在当代仍是两大主要道派之一。本节主要叙述正一道及其音乐的历史发展简况,使读者清楚了解正一道音乐的历史发展脉络及其特点。

正一道的前身是汉末产生的正一盟威之道(俗称五斗米道),奉张道陵天师为最高领袖。曹魏时期五斗米道始在内地传播,更名为天师道。两晋时期,五斗米道因其种种原因,遭统治者镇压或被安抚招收,其发展停滞。至南北朝时寇谦之和陆修静两位天师道领袖着手对之进行改革,史称新天师道。他们的改革目标是促使早期的民间道教能够适应上层社会的需要,从而在特定的社会政治环境中生存发展。在这种背景下,道教逐步创制了以灵宝派经书为中心的正统仪式音乐传统。

隋唐时,天师道逐渐融合其它符箓各派。从宋真宗直至南宋末,几乎代代正一天师都得皇帝赐号,并取得了符箓派道教的统领地位。正一道之名约起于此时。

元代的历代正一天师都被统治者封为真人。第39代天师张嗣成并被授权掌管全国道教事务。明开国君主朱元璋尊尚正一道遣士,赐第42代正一天师张正常“真人”号,并下诏让正一天师世代掌管全国道教。在斋仪音乐方面,太祖一方面鼓励正一斋醮以资彰扬孝道人伦,但同时也对正一道广陈斋醮浪费财力的现象严加批评,并插手改制道教仪式,初显严控正一道之端倪。明中叶后,封建社会岌岌可危,道教走向衰落。清初顺治、康熙、雍正三朝尚明例保护道教,到乾隆时期,即一再贬抑,道光年间,禁止正一道领袖朝觐。正一道不得不转向民间发展。

清代是正一道仪式音乐发展的一个分水岭。清代以前,正一道仪式音乐一如全真道乐,都一致沿用古老的灵宝法传统。而从清代中叶开始,两大派有分化发展之势。随着正一道转向下层民间发展,其仪式音乐多显民间世俗色彩,这一发展势头一直延续至今,愈演愈烈。与此同时,清初得到皇室支持的全真道,则仍多坚持仪式音乐的传统模式,至今犹然。

当代正一道道人的生活与修行方式多染世俗民间色彩,道人可结婚生子,过家庭生活,平时可茹荤纳腥,多着便服,与世俗百姓装束无异。正是其清以后世俗化发展的结果。

当代正一道是道教世俗化发展形态的代表。但由于世俗化进程的不同,在正一道内部又可分为住宫观和散居民间家庭的两类道士,前者可称为“住观派”,后者称为“火居道”。两者虽然都同属于正一道范畴,但由于生存方式、行道方式的不同,导致其仪式音乐形态与风格也存在着较大差异。故宜分而论之,以见出其共性与个性所在,以便更精准地认识正一道音乐的面貌和特点。

本章着重介绍正一道住观派的音乐特点。住观派指有宫观为依托、并主要在宫观内执行仪式音乐的正一道。现在全国有宗教活动的正一道宫观甚多,一般地处大城市或道教名山的宫观中,音乐排场规模较大而规范,运用非常频繁,颇能反映正一道音乐的传统特点。

第二节 仪式音乐概况

正一道的仪式音乐也可大体分为课诵、赈济和上表三大类,虽然这些仪式的名目与全真道大致相同,但其音乐的程序节目和形态风格则有很大差异。在相当程度上反映出正一道更多与时俱进、配合民俗的倾向。

一、课诵仪式音乐——以上海白云观为例

当代正一道仍执行课诵仪式的宫观数量较少。一般如上海白云观、上海城隍庙、江苏茅山、苏州玄妙观、重庆绍龙观等一些较大规模或有较大社会影响的道观仍在执行此仪式。一般而言,只要还保留了课诵制度的道观,它必然具有相当的规模较多传统特色。

由于修持的需要,上海市道教协会于1997年8月,集江西龙虎山、江苏茅山、苏州玄妙观、上海城隍庙等名山宫观日常修持早晚功课之经本,复加整理、补充、修改。凡各地异同者存之,类同者校正之,有疑问者据《道藏》修改之,编成《太上正一早晚功课经》,从此,正一道有了自己统一的早晚功课经书。下面以上海白云观的课诵音乐为例来考察正一道课诵的特点。上海白云观的课诵每天举行,持续约半小时。道众面对神像,吟念经文。

上殿课诵,以两名老道居右,司小堂鼓、吊钟和竹笛兼诵唱,并负指挥之责;其余年青道士居左,分司击乐器和诵唱。道众因一字排开,左右相距甚远,演唱时进入略有先后,加上各人音区高低不一,遂不时形成简单的模仿、对位复调现象。

课诵经韵共用三种不同的腔型,用得最多的是“念诵腔”,类朗诵调。“吟腔”类似吟诗



腔,吟时道众都是跪姿,大约是经文较长,相对不太重要之故。“咏唱腔”是抒咏性的唱法,旋律华丽丰满,表情丰富,是课诵音乐的精华,唱时道众站立,所唱经文也很重要。但课诵中咏唱腔的曲目极少,只有3首“赞”,白云观道乐形态风格的精华和风采集中体现于这三首《赞》中。

早晚课共用了6首《赞》,所配经文不同,但旋律大体相似,有一种深沉含蓄美感。那绵延柔婉的音调,气息悠长的节律,仿佛是心灵冥思的倾诉,内在细腻乐音,使人听后余味无穷,内心顿时感到超脱和抚慰。现以晚课第一首《香赞》为例分析其音乐特点。

全曲为对比性的单二段。A段是起承转合的五句体,B段是单句反复体。这种结构本身很独特,综合了中西曲式的基本特点。此结构的形成与经文内容格式有关。此曲经词取自清乾隆年间刊行的《太极灵宝祭炼》科仪中的最后一曲,由此可见白云观道乐确与龙虎山正一天师道有密切渊源。经文词格为长短句体,内容有一定情节和逻辑性。A段:“玉坛香炉,朝罢讽宸”(坛场设备描述——“起”),“琼台演法度群生”(法师的意念——“承”),“超出苦迷津”(关键的度人环节——“转”)。“万类幽魂炼质化成人”(目的,结论——“合”)。B段词“大圣广度沉沦大天尊”是对尊神的虔诚呼唤,三次反复,求助神的法力救度群生,显然,用上述的曲式来配合这种特殊的经文内容,是十分妥帖的。

旋律宁静而富于表情,音调既丰满又有音阶变化。旋法平稳级进,渐层推进,音乐情调阴柔清雅,并有一种内在激情,自然而博大。歌曲节奏密集紧凑,如诉如歌,再加上句式的长短交错,遂构成一种滔滔不绝,劝说世人、祈请神灵的语气。

此曲的打击乐伴奏也引人注目。全曲除笛外全用击乐。它们的音色各有特点。音色明亮的磬用得最多,音响坚实沉闷的木鱼也较多使用,钹音色响亮嘈杂,钟发音宏大、深厚、余音绕梁。各种音响交渗合鸣,琳琅振响,既增添了音响色彩,更表现出殿堂气氛。在配合歌曲情绪上,击乐也发挥了重要作用。在陈述性的A段中,击乐与唱腔节奏同步,加强了四平八稳的情绪。但在小高潮处,则反复使用固定节奏型构成执着而内涵激情的音响。

呼唤性的B段是全曲高潮,击乐与人声形成复节奏,使音乐情绪显得更为激动。

总的看来,课诵音乐的曲调材料较为单纯统一,审美情趣更偏于虚静含蓄,这与修心养性的科仪宗旨是相吻合的。

二、祈禳仪式音乐——以苏州祈祥醮为例

当代正一道仍盛行各类祈禳仪式,具体种类至为繁多,大抵祈求丰年和各种祥瑞之事。下以苏州玄妙观道士施行的“祈祥醮”为例来观察正一住观派祈禳仪式音乐的特点。

苏州祈祥斋由苏州玄妙观正一道道士施行,通常应近郊农民的要求而举行。每年农闲季节,农民们成群结队前来祈祷神灵,以求来年风调雨顺,万事吉祥如意。

执行仪式的道士有20多人,主持仪式唱念的多为年青道士,如高功、知磬、表白,都年仅30来岁。年长道士则分坐两旁担任器乐伴奏。所用乐器甚多,丝竹乐器有曲笛、海笛、唢呐、二胡、三弦等;打击乐器有木鱼、板、堂鼓、板鼓、十音锣、引磬、小钟磬、鼎钟、钹、铛等。仪式一



般持续五个多小时。全套仪式大致可分为三大部,各部又分别包含若干仪式节目,其表演程序如下:

一、发符:启师,上香,《三上香》,变神,唱《荡秽咒》。礼赞青华圣境,唱《青华赞》,上香,唱《返魂香》,请圣,唱《三清符》。接唱《请圣韵》。

二、供天:高功上坛,唱《香赞》,禁坛,唱《洒净韵》,请圣,唱《开科书》,鸣法鼓,发炉,唱《发炉》,请玉皇,唱《请玉皇》。

三、进表:解冤结,请神,唱《启师颂》,穿花,唱《串瑶台偈》,高功踏罡,念表文,唱《三上香》,经斋,化表,唱《焚表韵》,化财,祭表,唱《送表韵》。

整个祈祥醮仪式音乐有以下几个基本特点。

1. 韵腔多用羽、角调式,旋律以五声为主,曲情偏于清淡明朗,与上海白云观多用宫调、多用七声音阶的特点有较大不同;

2. 旋法以“羽——角”为中心运动,与上海道乐旋法以“羽、宫、商”为中心和多重调式的特点也有明显区别;

3. 节拍较规整,多用三、四拍子的交替以求变化,节奏型较单纯,多用板起板落格式;

4. 套曲中各曲的连接关系较紧密,音乐也相应多具延绵不断的势态。

全套曲的速度布局参差不齐,疾徐不定,适应了科仪内容的多样丰富。

苏州祈祥斋仪式音乐具有强烈的地方民间性,表现出苏州无锡一带地域音乐的色彩。

三、度亡仪式音乐——以上海白云观“忏灯”为例

度亡仪式在正一道宫观中广泛运用,一般是应民众之需而随时施行。由于正一道素来擅长做道场,有雄厚的民间信仰基础,故举行度亡仪式相当频繁。以上个世纪笔者亲自采访上海、江苏等地正一道观所知,几乎每天都有度亡仪式活动安排,道观专设办公室接受民众的预约。白云观的度亡仪式称为忏灯,意谓以灯之明照亮地狱幽暗,以度鬼施食方便,实即“施食”仪类型。

忏灯仪程序复杂,持续时间长,内容丰富,故参加的人员众多,乐队采用典型的江南丝竹乐队编制,包括三弦、二胡、笛、琵琶等多种民族管弦乐器及多种打击法器,并以笛和二胡任主奏,多用加花手法,与歌唱构成支声复调,这些特点均与江南丝竹音乐尽同。

笔者采录的持续一天的中型仪式音乐反映了忏灯仪的典型特点。它是应当地张姓施主之邀请而举行,施主的儿子即将到国外谋发展,出行前家人甚担心其在海外人生地不熟,恐生意外,遂发起为其亡父举行“忏灯”仪式,通过祭奠其父,希望阴间的父亲保佑儿子外出顺利,生意发达。以祭亡人来寄托庇佑阳世人的美好愿望,正是忏灯仪盛行的民间信仰基础。全部仪式共含十个节目,总体结构分为两大部分,第一部分是三次“拜忏”节目(间隔重复运用),其功能是祈求玉皇襄助保佑斋功圆满。第二部分是有情节贯穿的七个节目依次相连,其沿袭传统的“施食”仪,表现破狱超度亡魂,使之享用仙食后飞升的内容。从这个节目框架中可见出正一道度亡仪的个性特色,体现于“玉皇忏”穿插运用于“施食”仪。按传统模式,施



食仪皆自成一體，獨立成章，一般是單獨運用，不穿插其它性質的儀式節目。而“忭燈”則施以“玉皇忭”的綜合運用，使儀式的主祭神增為兩個（另一個是度亡主祭神“救苦天尊”），從而拉長了儀式時間，突出了玉皇信仰，但卻阻礙延遲了“施食”情節的順暢進行。此作法不見於經傳，反映了正一道的靈活性和隨俗性。

第三节 音乐体裁

正一道運用的音樂可分為聲樂唱腔和器乐曲牌兩大類，比較而論，正一道更加重視器樂形式的運用，故其儀式音樂中樂器種類和曲牌作品均較豐富多樣，道人們的樂器演奏水平也頗高。但在唱腔音樂方面則不如全真道那麼精湛豐富。

一、唱腔

唱腔大致可以分為初具音調起伏的吟詩腔和歌唱性的韻腔兩種類型。吟詩腔多結合當地方言，隨方言字調特點而即興吟唱，多用於長篇經文或詞體較自由的經文。唱時往往只用一兩件打擊樂器如木魚或引磬伴奏，音響單純而玄奇清幽，有宗教風味。如下舉吟詩腔模式，是蘇州玄妙觀的高功在儀式中吟唱捐資者名單時的吟詩腔，大致反映了正一道吟詩腔的基本特點：



韻腔是歌唱性強的唱腔，通常比較華麗而規範，多用絲竹樂伴奏。但音樂材料大都比较統一，旋律線條也不太複雜，通常與其所處地的當地民間旋律關係緊密。如上海白雲觀“忭燈”儀中的《慈尊贊》一韻，其旋律雖然十分長，但材料服從於一個主題而延伸，沒有明顯的材料對比，全韻的旋律較豐美，情緒較統一，並明顯具有江南音樂的色彩（曲32）

從總體上看，正一道道樂唱腔都具有地域化、民間化的特點，表明正一道更易于接受地方民間音樂的元素。

二、器乐

正一道儀式音樂的器樂運用較豐富多彩，演奏水平高超。故歷來正一道多出器樂高手。如現代著名的民間音樂家南鼓王朱勤甫、瞎子阿炳等，都是正一道世家出身。正一道器樂藝術的特點體現在樂器與樂曲兩方面。

正一道所用樂器種類多而齊全，除常用法器外，還大量運用傳統絲竹樂器，與地方民間器樂難分彼此。如上海和蘇州一帶正一道士的樂隊，完全與江南絲竹樂隊的編制相同，江蘇茅



山顶宫的正一道士在焰口仪式开场之前,先要演奏一套丝竹名曲《三六》之类。事实上诸多著名的民间乐种或乐手都有浓厚道教背景。如苏南吹打(又称十番锣鼓)其实原是道教仪式中运用的吹打音乐,称“钧天妙乐”、“梵音”,成员多为道士。

正一道曲牌也甚丰富,它贯穿于仪式始终,用为前奏、间奏、伴奏等。早在清代正一道仪式文献记载中,已多处出现“器乐随”记录,表明仪式中广泛频繁地运用器乐曲作为过场音乐。这种器乐运用方式在当代正一道的仪式音乐中是普遍存在的,而且这些器乐曲多与当地较成熟的民间器乐曲有着密切的血缘关联。

第四节 音乐风格

从总体上看,正一道音乐风格更多具有人间烟火味的民间性和土生土长的地域性,其具体体现于审美风格和时空风格两个方面,本节着重从这两个方面进行论述。

一、细腻典雅的审美风格

正一道音乐具有细腻典雅之风,这是相对一般民间音乐的质朴粗犷而言;也相对于全真道乐的虚静柔婉而论。审美风格是由各种具体音乐形式特点聚合而成的。如正一道音乐的乐句结构通常比较悠长,加上器乐伴奏和间奏的加花处理,使音乐进行连绵不断,旋律形态较为丰富,变化重复的形式也较多样,旋法多用级进,旋线宛转起伏多致,拖腔较长,词曲关系多为字疏腔长,节奏常用密集音符等。如果说全真派音乐的审美风格是以“阴柔虚静”的内向美为主导特征的话,那么,正一道的审美风格则更多偏于“细腻典雅”美。这个特点的形成与正一道音乐产生的场合与运用的目的对象密切相关。正一道宫观派多居住于通商大邑的城市宫观,这些城市多是人文荟萃之地,文化传统积淀往往很深厚,旧时文人雅集型的音乐社团活动频繁,且不乏高水平的音乐家和音乐作品。这些音乐活动对道教音乐的发展也有密切相关性,或相互影响,甚或合二为一。如江南丝竹与江南正一道音乐的基本形态风格都非常一致,到底谁影响了谁,至今说不清道不明。但至少可肯定的是他们处于水乳交融的状态。正一道仪式音乐大多面向市民服务,而信仰道教的都市市民一般也具有相当程度的文化素养,在音乐欣赏方面也有更高的品味和需求。在这些文化背景下生存运用的道教音乐,也必然要最大限度地与市民的音乐审美趣味相一致,由此形成与地方音乐色彩和文人审美趣味相合拍的风格。

二、趋时性与乡土性的时空风格

正一道音乐在时间和空间传播过程中形成了“趋时性”和“乡土性”的风格特点。

所谓“趋时性”,指音乐在时间流传过程中与时俱进,较多接受时代变化的影响,逐渐放



弃古代传统因素,更多接收近世音乐的气息。这点与全真道顽强保留古代传统音乐模式的观念和做法都是大相径庭的。

“乡土性”指其音乐风格多与其生存活动的地域音乐水乳交融,具有强烈的地域性。一般正一道音乐以靠近地方音乐为其宗旨。每地的正一道道乐都独树一帜,不同于另一地域。

这些风格的形成,源于正一道士多在特定地域内土生土长,其游历范围较窄,特别熟悉当地民间音乐。同时,其施行仪式音乐的对象也多是当地民众,再则,正一道士多以仪式音乐为谋生的职业,其演出要迎合百姓的喜好,取悦当地民众,以争取市场,获得生存。

在大多数情况下,正一道仪式音乐的素材多来源于当地民间音乐,多吸收民众喜闻乐见的曲调,因而正一道仪式音乐的风格具有强烈的民间性也是顺理成章的事。而它的时空特点,正与民间音乐的一般品质是同步的。

从中国音乐发展史看,民间音乐是最具有创新性的音乐品种,音乐史上凡新形式的创造,多源于民间。浓郁的地方性,也正是民间音乐的另一品质。因而,一当正一道士具有强烈的民间性,其音乐自然也会具有相应的时空风格。

第五节 宫观音乐实例选介

为了更具体深入地认识正一道音乐的现状及特点,下面选择一些笔者实地调查过的并具有代表性的正一道宫观进行介绍分析。

一、苏州玄妙观

苏州是道教盛行地区之一,唐宋时,苏州道观甚多,明代又陆续兴建了城隍庙、春申君庙、安齐王庙等一些庙宇。位于城区闹市中心观前街的玄妙观始建于西晋咸宁二年(276),距今已有1700多年的历史了,现为全国重点文物保护单位,是江南重要的道教宫观之一,清乾隆皇帝曾三次到玄妙观并题匾额,至清末民初,道教的影响才有所减弱。新中国成立后,特别是中国共产党十一届三中全会后,进一步贯彻落实了宗教信仰自由政策,苏州道教恢复了正常的活动。1981年9月,成立了道教协会筹备委员会,推选张筱轩为负责人。1986年12月10日,正式成立苏州市道教协会,会长宋佩琴,副会长师敏绪(兼任秘书长)、周秋涛。设理事七名。道协很重视接班人的培养,近年来招收了一批青年道士,其中一些还在北京中国道教学院学习过道教理论和科仪,现已成为道教活动的骨干。

苏州道教以正一道为主,至今仍奉天师法箓,俗称苏州道士为“火居道士”,即半职业性的在家道士,其人员多来自本地,故其法事及音乐都富有浓厚的地方色彩。

苏州的道教音乐在国内外素享盛名。1983年,苏州友好城市威尼斯的市长来苏州访问时,苏州道教音乐曾以苏州市民间古典音乐的名义为他演出过。市长观看演出后很高兴,当场邀请这支古民间乐队赴意大利访问。1984年10月15日,以苏州市昆剧团为主体的苏州



民间古典音乐演团赴威尼斯、罗马、佛罗伦萨等意大利著名城市访问演出,演奏的全是苏州道教音乐,受到了当地群众的热情赞扬和欢迎。

苏州道教尤擅器乐,无论唱做念舞,都有一个相当规模的丝竹乐队伴奏,乐队编制类同于江南丝竹乐队,有二胡4、曲笛、海笛各1、箫笙长尖(小长管喇叭)各1、三弦2、琵琶、古提琴、木鱼1、板1、大堂鼓1、双青1、十音锣1、引磬1、小钟磬1、板鼓1、钹钊各1、鼎钟1等器。我们在采访时听到道士们演奏的器乐曲,其技术的精湛、音响的和谐优美,完全可与专业水平比美。苏州道教音乐能取得这样的高度成就,除了江南一带素为人文荟萃、文艺发达这一地利因素外,还得力于苏州道教历来有重视音乐的优良传统,并在很早时就注重音乐人才的培养和对道教音乐的整理。

据《苏州地方志》载:民国期间,由于地方宗教活动盛行,原有的道士不敷信徒的需求,1915年遂有道士曹冠鼎、戴啸霞等办起了四个音乐组,传授道乐。日寇入侵期间,道士赵子琴、朱培基、许吟梅、华丽生、钱统之等人主办了“守玄襖集庐”、“云笈社”、“亦玄研社”、“崇玄同研社”等组织,传授道教音乐。同时,苏州地方各地也相继开办道教音乐学校,促使了苏州道教音乐发展到历史上的鼎盛时期。苏州道教还整理、汇编、刊印有专门的道乐乐谱专辑。如清嘉庆四年(1799)苏州道士曹希圣将道士吾定庵所收集、整理的道教乐谱汇编成《钧天妙乐》、《古韵成规》、《霓裳雅韵》三部曲谱,刊印行世。这三部乐谱被称为“曹谱”。自是,苏州道教音乐逐步形成了自己的传统风格和特点。苏州现在所习的“工尺”谱笛曲,即是曹谱的原曲,只加了变奏。据1956年编《苏州道教艺术集》所载乐曲96首,分载五本册籍上,其中《钧天妙乐》上部载曲25首,此部分曲子较短,奏的速度快,如“清江引”、“一封书”、“柳摇金”等,称为小笛曲;中部载曲11首,里面的曲子较长,如“大川拨棹”、“素玉姣枝”、“大桂柱香”等,称为中笛曲;下部载曲7首,都是速度缓慢,演奏时间长久的曲子,有的长达近一小时,如“醉仙喜”、“大玉姣枝”、“大青鸾舞”等,称为大笛曲。《古韵成规》载曲26首,其中有些曲子出现“乙凡”二音。《霓裳雅韵》载曲28首,因曲子中普遍地应用“乙凡”两音,故称新笛曲。然究其历史,以上笛曲统出于曹谱。上述三种笛曲均可单独演奏。有的长大笛曲如“醉仙”,速度极慢,如果只是照谱奏曲,会令人产生过长沉闷之感。道教先辈们根据实际情况,在演奏中,除了吹奏乐器如笛、笙保持原谱外,其它乐器在原曲的基础上予以加花(即变奏,亦称之为弹头)这种演奏上的灵活性,充分发挥了各种乐器的演奏性能,并拓展了原曲的艺术表现力。为了发扬道教的优良传统,整理濒将失传的道教音乐,苏州市道教界做出了很大的贡献,曾配合有关单位,先后将工尺谱翻成简谱、把道教斋醮法事,拍成纪录片,曾在北京举行过演出,资料汇编成《苏州道教音乐选》,为研究道教音乐,提供了丰富的素材。

现苏州道教音乐的活动场所主要是玄妙观和春申君庙两处。玄妙观已成为一个旅游场所,只是每日早上七时,道士们在观内的太清殿做一次早课,所唱曲目较简单。而更多举行的法事活动则是为民间信众举行的各种斋醮。现苏州经济较发达,人民生活富裕后,有更多的精神生活需求,其中历史悠久的道教信仰,自然就成为人们寻求精神慰藉的一个重要方面。每逢农闲季节,近郊农民就以村为单位,成群结队地来道观求神拜仙,希望在神灵的护佑下,



他们会过上更加平安幸福的生活。为了满足广大群众的愿望和要求,观中专贴了告示,并在地处僻巷的春申君庙设立了专门活动场所,以接待善男信女前来参玄朝拜,其所行的斋醮主要有祈祥斋醮和度亡道场两类。前者可助人实现善良美好的愿望;后者可超度亡灵,寄托哀思。前来做法事的民众甚多,常一日行两场。所以现苏州道教的音乐活动中心实际是在春申君庙内。

苏州道教音乐的表演形式丰富,历来有独唱、吟唱、齐唱、鼓乐、吹打乐和器乐合奏等多种表现形式。在整个法事行程中,特别注重发挥器乐演奏的自由发挥和炫技表演,以适应民众的欣赏趣味。

苏州道教音乐在乐器演奏和表现手法上也有诸多自己的特点,道内学者张凤麟先生总结有以下三点:

(1)技术精湛的鼓艺。苏州道教的器乐艺术独钟鼓艺,运用两种大小不同形制的鼓。同鼓与板鼓,多由一人兼奏。同鼓奏法宜作音色的各种对比变化,板鼓则宜作快速激烈的炫技演奏,道士多自幼就刻苦训练奏技,故名鼓师多出自江南,如著名鼓师有号称苏南鼓王的毛仲青、周祖馥等,其能随心所欲地在鼓上打出疾速、轻重的多种变化对比,并利用鼓身的不同部位而可奏出很多音色上的变化,通过音色和节奏的巧妙组合,充分发挥鼓的艺术表现力,而达到“快如暴风骤雨、慢如泉水叮咚、重如雷霆万钧、轻如喁喁细语”的艺术效果。

(2)一笛转七调的奏技。其所用的曲笛以等距离排列按孔,奏时通过变换嘴与吹孔的距离和巧妙的变指手法,可自如地在一笛上吹出A、B、C、D、E、F、G七个调。

(3)精彩的飞钹演技。飞钹多在午坛“大司朝”中穿插于“发符”召神遣将时表演。法师用2只或4只乃至7只铜钹,使其上下飞舞或前后左右旋转,或使七只钹瞬间停留在另一持钹手上重叠旋转。表演时且用三弦、提琴、鱼板、板鼓、大锣、月锣、星锣、长招军等器伴奏,用于悦神、避邪、加强热烈气氛。

苏州自古人文荟萃,音乐发达。道教音乐与当地各种民间音乐有相互影响。一方面以其高超的技艺促进民间音乐的发展,另一方面也融合了地方语言和民间音乐的成分,地方音乐风格很浓厚。如民间传统曲牌如“清江引”、“变地花”、“采茶歌”等等皆为道教音乐所吸收。道教音乐中“十番锣鼓吹打”的曲牌,有“将军令”、“十八拍”、“水龙吟”等,是道士们从苏州传统音乐“堂名”发展而来的;同时,“堂名”也向道教方面学习吹打和笛曲。至今,苏州道士一般也能同民间“堂名”一起演奏,而民间“堂名”一般亦能同道士一起参加演奏。可见道乐与地方器乐的高度融合关系。

道教音乐中的吹打和经忏,所用音阶调式及旋律进行,都与昆曲相近,但曲韵又比昆曲更为古朴。以诵唱的赞偈来论,比昆曲静穆幽远,而吹打笛曲又比昆曲活泼生动且多变化。从道教音乐的形成远在昆曲之前这点看,道乐影响昆曲的可能性更大。当然在昆曲形成后,经过众多音乐家和文人加工提高,艺术理奏成熟,也会影响,故而现苏州道教音乐同昆曲的演奏和唱腔有甚多共同之处。

在赞、颂、偈等行腔中,同一首唱偈的演唱,苏州与上海就各不相同。苏州的唱偈带有浓



厚的吴歌腔韵味,成为苏州腔。

道教音乐来自民间,用于民间,在长期的发展中,对于繁荣和发展民间音乐起了很大的促进作用。例如民间音乐家华彦钧(即阿炳),他的“二泉映月”一曲蜚声中外,然而华彦钧本是道士出身;又如杨荫浏先生著的《江南十番鼓》,也是据道士乐班的演奏加以记谱而整理出来的。

可见苏州道教音乐的地方性和民间性是很强的,它是民族传统音乐精华的组成部分。

正因为苏州道教音乐同地方民间音乐十分密切的关系,使它赢得了大量当地民众的喜爱。

当代苏州民众常到玄妙观附近的春申君庙作祈祥法事,信众以农村的青年妇女居多,也有十来岁的小孩,他们每年农闲季节都要来此朝拜神灵,尽管他们并不懂得道教哲理和法事的程序内容,也不知不停地跪拜作揖有何意义,但他们都视之为生活中的一件大事,坚信花些钱拜神可以给他们带来吉祥如意,同时当成为一次富于含意的娱乐活动。

参加法事的道士多达 20 多人,主持仪式唱念的多为年青道士,如高功韩晓冬、知磬陆建中、表白刘明华都年仅 20 来岁。年长道士则分坐两旁的桌边担任器乐伴奏。所用乐器甚多,丝竹乐器有曲笛、海笛、唢呐、二胡、三弦等;打击乐器有木鱼、板、堂鼓、板鼓、十音锣、引磬、小钟磬、鼎钟、钹、铛等。仪式从中午 12 时开始,持续五个多小时。

苏州道乐亦属典型的正一道住观道体系,强烈的地方性、民间性、民俗性是其本质特点。但其无论在器乐或声乐曲的旋法音调方面,与同属正一道住观道的上海白云观道乐又不尽一致,表现出苏州无一带特定的地域风格,而这种表现较狭地域范围民间音乐色彩,又体现悠缓闲雅宗教情调之旋律风格,正是正一道道乐的一个普遍性特征。

二、江西龙虎山天师府

龙虎山位于江西省贵溪境内,原名锦云山,相传张天师在此炼九天神,成而龙虎现,故易此名。其山形亦如此像,素称为道教三十二福地之一。龙虎山一带有三大道教活动中心。一为正一观(唐称天师庙),二为上清宫(晋称草堂),三为天师府,现前两处已荒废不振,巍然而存者唯有天师府。

嗣汉天师府是道教正一道“天师”的住所,位于江西省贵溪县上清镇中街,始建于唐玄宗天宝七年(718),宋崇宁四年(1105)改建于上清镇关门口,赐额“真人府”。元延祐六年(1368),朱元璋拨款在今址扩建,赐额“嗣汉天师府”。天师府占地二万二千平方米,建筑面积有一万二千平方米,主要建筑有头门、二门、三门、私节、家庙、万法宗坛、真武庙、玄坛殿、教书阁、书院、后花园,百花坛等。整个建筑布局呈八卦形,是一座王府式的建筑群,也是我国现存封建社会大府第之一,其地位和盛况可与曲阜孔府相比,素有“南张北孔”之称。天师府院内古木本参天,浓荫蔽日,奇花异草,环境幽雅,古人多称之为“洞天之府”、“仙人之家”。

道教尊称第一代天师张道陵为始祖。已延续 63 代、历经 1800 多年。在道教鼎盛的唐、宋、元、明时期,历代帝王先后敕封历代天师、太师、大法师、观妙先生、真君、大真人等名号,并



授以一、二品官位。清朝崇佛抑道,乾隆十七年(1752),第56代天师因故而劾降为正五品,从此天师的地位陡降,天师道发展式微。第63代天师张恩溥于新中国成立前夕携“玉印”、“宝剑”、“经书”三大传家宝遁往台湾。新中国成立后,政府曾颁布保护上清宫、天师府的文告,十年动乱时期,上清宫全被拆毁,天师府也遭严重破坏。十一届三中全会落实宗教政策,1993年国务院重新颁布天师府为全国重点宫观,张恩溥的女儿和外甥当选为省、市、县政协委员,天师的后裔张继禹还当选为全国政协委员,现任中国道协秘书长。现今“嗣汉天师府”已不仅是展现历史上天师生活起居的场所,也是正一道道教徒和信徒们举行宗教活动的重要场所。

过去,龙虎山素为正一派的中心,以重符箓斋醮而闻名。1991年来,随着天师府恢复宗教活动,乐班也恢复了正常活动。在老道长的传帮带下,年青一代高功、乐师、鼓师也成长起来,主持各种仪式。从目前已收集的音乐资料来分析,其所运用的科仪种类很丰富,有用于清修的“课诵”、超度亡魂的“度孤科”、还有祭祀尊神的“玉皇忏”。此外尚有一些应民众邀请而举行的应风法事。若与全真教同类仪式比较,则有个明显区别,即天师府的各种仪式所用曲目甚少,最多的度孤科也仅用12首曲调,一般的在5曲左右,如:

课诵5曲、三官忏科4曲、发奏科5曲、三朝科4曲、慈航经忏科5曲、召亡科9曲、度幽科8曲。

有的科仪如玉皇忏仅有一曲。这种现象的原因有二,一是正一道科仪本来就不重唱韵,故经曲偏少,二是历史的曲折发展过程中丢失了一部分曲目。近年来天师府尚须派道士到上海苏州等地学经韵,可见其原有传统确有较严重的断裂。否则,作为正一道祖庭是不会纡尊降贵到外地学经韵的。目前,天师府所拥有的经韵已有百余首曲目。通过这些音响资料,可分析其音乐的基本特点。

天师府道教素与当地民间音乐有天然联系,仅以弋阳腔为例。众所周知,近代高腔各剧种都是从明代弋阳腔一路发展衍变而来的。而弋阳腔最早就是从江西道士唱《目连戏文》演变形成的。现赣东北和赣南的高腔艺人都一致认为,弋阳腔的唱腔,就是以当地道士经韵演《目连戏文》的剧目而形成的;再如行腔风格,道曲的旋型都比较朴素明朗,不像一般全真道曲那样宛折多致,这与高腔也是相通的。此外,道曲的结构大都短小精悍,多是上下句体或单句反复体,旋律情调偏于清新活泼,则接近于民歌的性格。

天师府每首道歌无论篇幅长短,在结构性质及发展手法上则都有一些共同原则:

其一,大都是一个基本结构体(单乐句或上下句体)的不断变奏,如曲一,篇幅较大,但实为一个上下句的三次变奏。

又如曲二篇幅较短,则是一个主腔的自由衍展变奏三次而构成。

其二,变奏手法一律用合头变尾法,即每次变奏,保持基本结构的前部不变,后部则展开变形,由此形成同中有异的发展关系。

其三,非方整的句式。道曲的腔句多呈不对称的结构,如曲一是三对上下句,每对均是10:6的长度,由于多次循环,又构成相对的平衡感,故在最后则又以奇数的9小节的尾腔打

破之,力图获得一种非对称的美感。曲二则是相当自由衍展的句法,完全不对称。长短不一的句式,构成了错综变化感,一定程度上弥补了道曲结构和变奏手法较单一所造成的平淡感。

大量运用切分音是龙虎山道乐在音乐上的突出特点,几乎每曲均用了相当多的切分节奏,不少道曲甚至用切分节奏贯穿全曲。所用的切分节奏形式多样,主要有“小节内切分”和“跨小节切分”两种类型(曲 213)。频频出现的切分音,使唱腔更富抑扬顿挫、苍劲沉雄之气,给人印象深刻。

在分析天师府道乐之前,我们曾设想,天师府既是正一道的圣地,其道统又延亘千多年,对外影响甚巨,那么会不会像全真道一样,也应形成一种影响面广,在较多地区具有通用性的经韵系统呢?事实证明,情况并非如此。即使在声名显赫的天师府,也并未创造出一种能在全中国通用的“十方韵”,恰如其他地区的正一道一样,其经韵也是只此一家别无分店的地域性体系。即与上海、苏州、茅山的正一道乐相比也绝不雷同。这就进一步证明,正一道与全真道音乐的一个重大区别之一,就在于其经韵总是具有浓厚的地方民间音乐特性。现列举《澄清韵》与《步虚》两个名曲的曲例如下,从中可看出,尽管其标题、唱词与其它地区正一道和全真派都并无二致,但其旋律形态却明显是独树一帜的。

参考书目:

1. 甘绍成、董阳:《川西地区道教音乐调查报告》,载《音乐探索》1988年第2期。
2. 吕锤宽:《台湾的道教醮祭与科仪》,载《音乐艺术》1989年第2期。



1. 正一道“住观派”的修行特点?
2. “住观派”仪式音乐的基本风格特点?



第九章 火居道的仪式音乐

学习目的:掌握火居道仪式音乐的运用情况和风格特色,并将其与全真道、正一道住观派的音乐进行比较,从而在总体上理解道教音乐的内部层次差异和整体统一性。

内容提要:火居道的一般文化背景、仪式音乐类型、运用方式及音乐的风格特色。

在本章中,我们将讲解道教特殊派别火居道的特殊民俗背景、音乐运用情况和音乐类型及风格特点。其中,包括火居道仪式音乐的主要类型及其音乐特点,器乐运用特点,音乐审美风格。

第一节 仪式音乐概况

火居道是正一道中更俗化的道派,其宗教活动形式及仪式音乐一般特点更接近正一道的情况。其形成来源有两个途径。其一,是古代正一道在明清之际向民间发展后的产物;其二,民间自发信仰道教的居士,更熟悉民间化的正一道。由于其民间性强,仪式音乐也更多带有民俗性质,成为道教音乐中最接近世俗音乐的一个流派。

火居道人作为业余性质的宗教从业人员,平常多以务农做工为生,当老百姓遇红白喜事邀请做法事时,方临时搭班设坛,执行道教仪式音乐,并收取报酬,以为经济来源之一。因而火居道与当地民众和民俗有特别紧密天然的联系,其仪式音乐必须迎合百姓的喜好,故其音乐吸收民间材料特别大胆,地域民间色彩极浓。

火居道属于业余性质的道士团体,因而其所从事的仪式音乐类型与其它道派略有不同,其中基本的区别是他们一般不执行早晚课诵仪式,主要施行度亡类仪式,其次是祈福类的上表仪式。下面通过一些具体的实例来介绍其音乐运用的特点。

一、湖北谷城“赈济”仪式音乐

地处道教圣地武当山周边的谷城县的火居道士在当地乡镇相当盛行,有较大社会影响,他们自称是龙虎山正一天师道的分支流派,以家族传承为纽带,自设坛门,应民众之需而举行



各种仪式,乃至包揽看风水、选宅基、择吉期、排八字等事项,民俗气息极浓。这些道士平常都扎根于乡间务农或做小工,与平民无异,但他们从小学习了独特的道教知识技艺,又与俗不同,而被乡民尊称为“先生”。其中领头的仪式主持人,更是娴熟于道教义理和音乐技术,完全称得上是民间音乐家。现以谷城火居道高功周彬相为例,即可见一斑。周氏 1912 年 3 月 20 日生于湖北省谷城县盛康镇。幼年因家贫而习道教仪式、方术及经乐。9 岁即师从李治三学吹笛,半年后即可上道场演奏,后又剽学吹管、笙等器。11 岁时皆可登坛表演。16 岁时拜陈明儒为师,学习仪式科范道教经典达 3 年。21 岁后的 10 年间,先后师从袁海清、李来仪等火居道名师,进修科仪音乐,在各种民间仪式活动中历任都讲、高功之职,主持仪式音乐。其博采众长,唱奏俱佳,名扬谷城一带。成为典型的火居道音乐传人。

赈济的本义是于饥馑之年布施粮食于饥民,火居道仪式借用此词以表示给久陷地狱的饿鬼孤魂们施食,以解救他们脱离苦海得道升天。

赈济仪式的举行并无固定时间和场所。一般是“斋主”来邀请坛主做一场法事,再由坛主指派“高功”临时组织一批道士来执行。“斋主”即“主家”,是仪式音乐的服务对象,故其要提供一笔酬金给道士们。火居道一般每年有四个多月时间应民众邀请做赈济,举行仪式音乐成为火居道一笔重要的副业收入。火居道的“高功”是仪式音乐的领班,他既精通仪式中的各种法术,也娴熟音乐唱念吹打,并能有效地组织一班人马。故谷城火居道高功周彬相说:“十年能熬出一个举人,熬不出一个高功。儒家有六艺,而道家有八艺,即吹打念唱雕画竹剪。”这听起来似乎有些夸张,但也不无道理。火居道的仪式通常分称为外坛、内坛。前者属阳醮,多在广场庙会举行,也称“武场”,音乐突出热闹原则,功能是祈福禳灾之类红事。内坛则属阴醮,唱腔音乐丰富,用为度亡济幽。赈济是内坛中最常用的仪式类型,相当于佛教的“焰口”,全真道的“施食”。

赈济仪式的时间和内容较有弹性。取决于斋主的愿望、经济能力等因素。短则半天一天,长则可达数天。虽然时间长短不一,但都有一套基本程序内容,音乐也运用一些基本材料,施以变化而用。

仪式的框架大致包含三大部,第一部是围绕请神、变神而展开,即先请各方神灵来助阵,接着高功通过法术变为神灵,替神行道;第二部是核心内容,法师先打破十八层地狱,将孤魂野鬼救出来,给他们修复伤残,沐浴,烹调好仙食,请他们享用;第三部是给吃饱的鬼魂们传戒授符,使其得道生天,修成正果。然后向助阵的各方神仙表示感谢。其仪式程序及音乐运用情况参见下表。



表 24. 谷城赈济仪式音乐程序示意表

仪式程序		音乐运用			
		曲目对照		声乐	器乐
第一部	序曲	赈济曲名	传统曲名		
		木本经 曲子头 耍孩儿 对口曲 四平号 尾声			大吹打 小吹打 小吹打 小吹打 大吹打 大吹打
	开殓请神	启师	召请	咏唱	小吹打
		洁坛		咏唱	大吹打
		请神	类丰都咒	咏唱	小吹打
		化坛	变神	咏唱	小吹打
		迎鸾	大赞	咏唱	大吹打
		祝龙		咏唱	小吹打
		上香	三炷香	咏唱	大吹打
		新大偈子 刀兵偈子		咏唱	大吹打
第二部	沐浴 施食	启师			小吹打
		行香			小吹打
		表白		咏唱	
		步罡	三皈依	咏唱	小吹打
		享荐			小吹打
		扬幡		咏唱	大吹打
		木本经 返魂香 五声佛			小吹打
		新大偈子 刀兵偈子		咏唱 咏唱	大吹打 小吹打
		三眼调 五声佛 叹骷髅	悲叹韵 叹骷髅	咏唱 咏唱	小吹打 大吹打 小吹打
第三部	净厨 谢师 回坛 谢神	新大偈子 刀兵偈子 辞谢腔	叹骷髅 修设斋筵	咏唱 咏唱 咏唱	小吹打 小吹打 小吹打

全部仪式的音乐相对突出热闹原则,器乐部分比重较大,特别是打击乐器起很大作用,它贯穿仪式的始终,配合唱做念打,控制仪式的情绪与节奏变化,这一点充分反映出火居道仪式音乐的个性特点。

仪式开始之前要演奏一套吹打乐曲,其相对独立成章,由六首吹打曲牌串成,等于整个仪式的序曲,很像戏曲表演前的“闹台”,称为“发擂”。套曲以《五声佛》、《木本经》最为重要,它们是平时学艺的基本乐曲,道士们须先演奏好这两首,才谈得上学其它的曲牌。在整个仪式音乐中,它们常用做各唱腔间的过场曲,以使前后唱腔连接顺畅自然。

相对来说,火居道仪式的唱腔不如全真道和正一道住观派那么丰富多样。首先从曲目数量看保存传统不那么完整。仅保留了少量的传统曲目如《慈尊座》、《返魂香》、《叹骷髅》、《皈命礼》等,其它完成“施食”所必需的大量重要曲目如《破丰都》、《五供养》、《仰启咒》、《黄箓斋》、《叹文》、《悲叹》、《十伤符》、《开咽喉》、《举天尊》、《召请》、《大赞》、《提纲》等均无。其次,较多运用以“偈”命名的经韵,如《大偈子》、《小偈子》、《刀兵偈子》等,这类标题显然是借用了佛教经韵文体之名。另外其音乐标题多只标出调名如“平调”、“三眼调”之类,这些都是道教正宗传统所无的现象,可证火居道经韵来源较杂,丢失传统内容较多,具有很强的民间性。

赈济仪式音乐整体属于循环变奏的套曲。全套经韵部分以《大偈子》和《慈尊座》为基本曲调,通过不断循环变奏而成。两个基本曲调有明显对比性。前者是五声宫调,“徵一宫”型旋法;后者为六声羽调,“羽一角”型旋法。为分析方便,可将两曲分别称为母曲 A、B。它们的变奏手法主要采用板腔变奏和正反调发展手法。全套曲的整体结构可划分为起承转合四部,下表是全套曲经韵的结构图示:

表 25. 谷城赈济仪式经韵结构示意图

结构性质	结构形态	曲目顺序	调式	节拍	速度
起		新小偈子	徵	1/42/4	中速
		大偈子	宫	4/4	稍慢
		刀兵偈子	宫	2/4	中速
		新小偈子	徵	1/4	中速
承		大偈子	宫	4/4	稍快
		慈尊座	羽	2/4	慢
		新大偈子	宫	4/4	稍慢
		刀兵偈子	宫	2/4	中速
过渡		木本经	徵	2/4	中速
		大曲小酒令	徵	2/4	稍快



转		皈命礼	羽	2/4	稍慢
		皈依腔	宫	4/4	慢
		木本经尾	徵	2/4	中速
		返魂香	羽	2/4	慢
		五声佛	徵	2/4	转快
		新大偈子	宫	4/4	慢
		刀兵偈子	宫	2/4	中速
		木本经尾	徵	2/4	稍慢
		三眼调	徵	2/4	慢
		五声佛	徵	2/4	快转 渐慢
合		叹骷髅	宫	4/4	慢
		新大偈子	宫	4/4	慢
		刀兵偈子	宫	2/4	中速
		辞谢腔	宫	2/4	稍慢

下面对赈济仪式节目和音乐曲目的运用程序略作分析。

序曲“发擂”，连续演奏几首吹打曲牌，集中体现了火居道器乐旋律的风格特色。接着是高功演唱多首经韵，音乐材料相当单纯，所有经韵可视为 A（大偈子）和 B（慈尊座）两首母曲的循环变奏。如开始的《平调·新小偈子》，《平调·大偈子》，《平调·刀兵偈子》《平调·新小偈子》，《平调·大偈子》，《平调·慈尊座》六首经韵中，前五首均是 A 曲的变体，第六曲则是母曲 B。

上香，高功白：“伏以，丰都邪魔，全凭信香一荐通。魂魄杳然，仗此真香而追拔。一时焚香之处，遥瞻碧落之天。一炷真香烈火焚，金童玉女远遥闻。此香迢达青华府，奏启寻声救苦尊。”

都讲答：“道香德香无为香，无为清静自然香。宝香焚在金炉内，稽首先天三炷香。运香有偈，同声吟合。”

（亨强案：以后各曲，均以两母曲为基调而构成，故不再举曲例分析，只列各曲唱词，并对其变异特点略作分析。）

唱《平调·大偈子》（案：此曲唱词实为正统仪式中的《三炷香》，旋律用母曲 A）。

转《刀兵偈子》：“三炷真香焚在金炉内，三卷灵文忏悔亡魂罪，闻经听法早得升天去。”

奏器乐曲牌《木本经》转《大曲小酒令》。

高功拜表，说白：“伏以，向来玉华三清……”

都讲答白：“若人皈依者，脱化早升天”。

高功唱《文腔·皈命礼》（母曲 B）。

功说白：“伏以，三教分为一体，总乃师起周院……”

都讲答：“有渗透儒释道，稽首皈依三教尊。”

高功唱《平调·皈依腔》（母曲A）。

“稽首皈依三教尊，道释儒俗……”（按：此曲一改传统道曲皈依道经师三宝之模式，而变成皈依道释儒，足见其受到清代三教合一思潮之影响颇大，而放弃了正统的传统理念。）

奏《本本经》。

高功说白：“伏以，人生在世，犹如浮舟飘江……”（案：此词体为四六骈偶，在全真道仪式中多为抒情歌唱形式，这里改为说白。）

都讲答：“奉请亡灵来受度，金炉一炷返魂香。”

高功唱《文腔、平调·返魂香》（母曲B）。

奏《五声佛》。说白：“赞叹有偈，同声吟合。”

唱《平调、五赞子·新大偈子》（母曲A）。

《刀兵偈子》（母曲A）。

说白：“碧落空歌救苦斋，吾今悲叹出泉台。”

都讲答：“上将金锁气同跨，拔度亡魂出香斋。”

唱《文腔·三眼调》，母曲B。（案：此曲从唱词看实为传统的《悲叹韵》，为变名之例。）

奏《五声佛》。

唱《平调·武腔·叹骷髅》（母曲A）。“昨日荒郊去游玩，忽见一个大的骷髅。”

转《新大偈子》：“骷髅荆棘丛中草木秋，骷髅你在这路旁边……”

（案：在正统仪式音乐中，以上两曲是合为一曲，名为《叹骷髅》，而在赈济中，且裂为两曲来唱，有颇大变异。）

说白：“超脱亡魂，度脱方生……”答白：“十类孤魂鬼，听赞刀兵偈。”

唱《平调·刀兵偈》（母曲A）：“修设斋筵，广妙真人起……”（案：此曲在正统仪式中名为《修设斋筵》。）

说白：“此去南宫闻姓名，全凭功德去超升。”

答白：“要知吾道勤用力，礼谢三宝作证盟。”

唱《三眼调·辞谢腔》。

高功白：“蓐林树下紫金开，中央黄金白玉阶。”

答白：“今宵演罢施食会，请师稳步下法台。”（全科终）。

从以上“赈济”仪式音乐实例分析中，可清楚看出，虽然火居道赈济仪式音乐在仪式性质上与全真道施食相同，但其仪式音乐内容却有很大的变异。

首先是仪式程序节目和经韵曲目的大大简化。正统度亡仪式中必须运用的诸多节目如破丰都、开咽喉、沐浴、洒甘露、放食、修设斋筵等俱无，与之相应配合的经韵也阙如；

其次是经韵曲目命名体系的民间性变异。其曲名思维显然主要是服从于演奏演唱的方便而不是唱词的具体内容，所以其曲名大都先明确标明其腔调特征，如文腔、武腔、平调、三眼



调等,再标明其真正意义上的曲名。但其曲名也仍然体现出火居道标题思维的无标题性质,如大偈子、小偈子等,实际以唱词格式为准,而与实际内容无关。真正具有标题性且与传统曲目相吻合的,为数极少,只有《慈尊座》、《皈依腔》等。即使是这类曲目,其唱词和词曲配合上,也发生了多种变异。

此外,其表演形式的戏剧化,对白的增多,器乐伴奏间奏的广泛运用等,使整个仪式音乐的结构及表演形式更接近戏曲的特点。

这些特点,都充分表明了火居道仪式音乐实用性、简易性、自由灵活性的民间特点,与正统仪式音乐形态风格渐行渐远,与全真道仪式音乐形成明显区别。

二、台湾火居道仪式音乐

道教在台湾一直很活跃,第63代正一天师张恩溥于新中国成立前夕到台湾,传承传播正一道并在台湾流行。现台湾道教道派名目甚杂多,主要有“红头道士”和“乌头道士”之分,天师派、老君派、灵宝派、神霄派、闾山三奶派等多为红头道士;茅山派的玉京道士、龙虎山正一派的玉府道士、武当山的北极道士、清微派的天枢道士为乌头道士。台湾的道教庙观达四千一百多所。

虽然台湾道教的道派甚为杂多,但从其源流以及仪式音乐的总体特点来看,基本上应属于火居道的系列。

台湾道教对民众的影响相当广泛,遍布各地的庙观,常常举行大规模的祭拜活动,祭区常扩及邻近乡镇,如闻名全省各地的大甲镇镇澜宫所举行的五朝清醮,不但大甲镇及邻近民众全力参加,全省各地的信徒都动员起来,在建醮期间,大约有二百万人次参加此次大典。

台湾历年来做的醮祭不仅规模大,种类也极多样,主要的大约有:清醮,是台湾地区常做的醮事,以祈求国泰民安、风调雨顺为目的;瘟醮:又称王醮、王船醮,以祈安禳灾为目的;火醮:以驱禳火神为目的;水醮:以驱攘水神为目的;船醮:以祈求海事平安,渔业丰稔为目的。

从以上斋醮名目看,多为祈福禳灾之类,或是祈求生产生活平安顺利,可见人们多从实用目的出发来信奉道教的。

台湾自古以来分为南北两部,分布南北两地的道士虽然都自称天师派正一道士,但其仪式及音乐风格却大相径庭;中部与南部的道乐具阴柔之美,唱腔注重抑扬顿挫,在音与音之间常常运用喉咙的特殊振动来产生富有特色的韵味;北部道曲则较具阳刚之美,唱法较朴实,与民歌唱法相同。从科仪的表演形式和结构观之,中、南部的表演形式较为恢宏,结构严谨而文词典雅,北部的表演规模较小,结构较松散;再从唱词上看,南部多葆古风,如其常用的曲目《步虚》、《散花词》、《三清乐》、《三启颂》等,俱是宋代以前的古老道曲,其仪式程序与《道藏》中所载的金箓醮节目很接近,殆有源流关系。从以上几个方面比较中,可见出南部道乐较多保留了正统的道乐风格,而北部道乐则较多吸收朴素的民间音乐因素,当直接承续了闽南一带民间道教的仪式及音乐。

南北部道乐虽在仪式及音乐上很不相同,但在吸收地方民间音乐这点上却是一致的。中

南部的道乐较多吸收南管和其它民间音乐的因素^①,并深受南管歌唱法的影响,其顿挫韵味唱法,与南管散曲的唱念风格相同。北部道乐则大量吸收北管的音乐。各自流传的地域和所接收的民间音乐不同,这是南北部道乐风格不同的重要原因。

道乐唱腔形式有三种,一是“吟”,即无伴奏的散板干唱。二是“引”,为有伴奏的散板唱腔,三是“曲”,为有伴奏有节拍的唱腔。道乐的演唱方式与大陆道教略同,在仪式中皆以高功或都讲主唱领唱,其余道士则随腔应和。道曲的传承亦是口传心授,由于师承和每人的嗓音条件、审美修养等条件不同,即使同一地区的仪式中,不同人的唱腔自然都有一些个人的风格特点。

除了唱腔外,仪式中器乐演奏的伴奏音乐和过场音乐也是相当重要的。台湾道教的乐器组合十分民间化,主要乐器是唢呐,在序曲和尾声及大部分唱腔中,都用两支唢呐齐奏;另外壳仔弦、秦琴也是较重要的乐器。次要乐器有扬琴、笛子、箫、大广弦、二胡等。此外各种锣鼓类打击乐器在仪式中也占有相当重要地位,它们主要起制造气氛,控制节奏的作用。

中部与南部正一派道士除做道教固有的斋醮科仪外。也常常应民众之需,结合民间红白喜事而做一些功德道场。由于所做法事的面较广,又常要入乡随俗地作一些表演上的灵活变化,以适应当地民众的风习,故在不同的地方做功德法事,其表演形式往往不同。因而法事中所用的音乐材料,也相应地比较杂多,据一些主要法师所唱的音乐曲调来看,大致运用了正统道教音乐、南管音乐、北管音乐和其它民间音乐四个系统的音乐素材。

正统道教音乐,主要指用于大部分科仪中的念唱文章如疏文、意文、关文等、请神、赞咏神灵时的唱腔音乐,这部分唱腔,除少量带有南管北管的音乐色彩外,大都具有自成一体的特色,其唱法有“吟”、“引”、“曲”三种,其中以“曲”的唱腔最具歌唱性和艺术性,是道曲中的精华。曲又称“正曲”,每曲不仅有伴奏,且都有固定的节拍和曲调,同一曲可以填以许多不同的歌词,实际上已然“曲牌化”。如步虚调、三启颂、赞道歌等曲,都有三支以上的不同歌词。同一曲牌不仅可用于多种歌词,也可用于多种不同的仪式。如步虚调,为中、南部各种科仪中开科时都必须唱的调子,估计约有十八阙歌词,分别用于三十五个科仪中,即同一步虚调用于两个以上不同的仪式。

从常用曲目《步虚》、《赞道歌》的音乐形态看,确实具有较多正统道乐的风格特点,如与大陆全真丛林的道曲相比较,可见出有较多的共性。如词曲关系上的一字多音,五声音阶为主的级进旋法,悠缓闲怡的速度和平稳宁静的节奏,都显示了一种幽远沉静的殿堂音乐风格。特别是频频运用的以商为结音的双大二度典型歌腔 MI DO RE,给人以清丽飘逸的美感,而此歌腔在大陆的全真十方韵中也十分常用,这些共性使人有理由推测中、南部道乐中“曲”的部分唱腔,与大陆正统道乐有深刻的历史渊源。当然,这些道曲的自身特点显然更为突出,如曲调的拖腔处多不用衬词衬腔补缀,而是用顿挫唱法来延续之,这样就使旋律进行显得较为刚劲,不像大陆十方韵常用的拖腔唱法那样圆滑连贯,再如其曲调的音区音域都较窄,不如大陆道乐那样宽广,且其旋律线条也很平实朴素,远不如大陆十方韵那样曲折丰富,华美多致。这

① 有南管北管之谓,是闽南人(泉州、漳州)与粤东人(潮州、汕头)发明的“文化地理”分类,以福建湄洲湾为分界。



种民间化和粗俗化的变异,大概是因其听众多为文化层次较低的乡村民众之故吧。

至于吟唱腔,则在曲调形态上与大陆的同类唱法大致相同,只是其正词间常常用上一些衬词,这却是大陆吟唱腔中所无的特点。参见早朝科仪中应用的单句吟唱腔形态。

南管音乐是保存于福建泉州地区的中原古乐,素有音乐活化石之称,盛行于闽南、台湾及东南亚地区的闽南人群。乐曲种类繁多,分指、散套、散曲和谱四类,其中“指”有 48 套之多,虽曲增中有唱调,但实际上不唱,以清奏为主,是纯器乐曲;“散套”是供演唱的曲,共有九套;散曲为清唱曲,歌者执拍板坐唱,以琵琶、洞箫、二弦、三弦等音色清雅的乐器伴奏,有 2000 多曲目,“谱”是纯器乐合奏曲,有 19 套。南管音乐风格以古雅柔美见长。

在道教科仪的唱腔中,很少用到南管音乐,只在一些长大仪式的不断反复的空间,为了避免枯燥感,常常加上一些歌舞性的表演如向神灵献花、香、水、果、烛等,这时的唱腔多用南管曲目。另在科仪的序奏、间奏和尾声音乐中,除用北管音乐外,也常用到南管吹打曲。

北管音乐是流行于台湾原属漳州籍居民的民间音乐,约于明、清之际随漳州移民传入台湾,盛行于台北、台中及台南的部分地区,是民间庙会必不可少的戏曲表演游行阵头的前导音乐。北管音乐内容极杂,主要有从中国北方及南方各省传入的“上路”方位的明明清戏曲剧目和吹打音乐两部分,而台湾道教音乐则主要吸收的是北管中的锣鼓吹打乐,用于法师表演各种仪式动作如捻香、进茶、舞剑时的伴奏,科仪的开场和尾声音乐常常也是奏长大的北管锣鼓吹打套曲,这种套曲通常是一段锣鼓一支唢呐曲相间循环的形式。

北部正一派的道士只做阳醮,不做阴醮(丧事)。道士多来自闽南较小的地区,其仪式的大体结构和节目与南部大同小异,但科仪的文体和音乐则不同。一般而言,北部道教音乐含有“传统道教音乐”、“北管音乐”和“民间音乐”三种成分。

“传统道教音乐”部分的唱法与南部一样,也分吟、引、唱三种。“吟”的唱法与南部一样节奏自由,无伴奏,唯旋律风格全然不同,且在科仪中用得更为广泛。“引”的唱腔中除有乐器伴奏外,并有鼓点。分句中还有锣鼓介,用为标示乐句或衬托语气,很像传统戏曲中的锣鼓经,锣鼓介的运用于引子,是北部道曲的一个不同于南部的特点。

北部与南部道曲最大的不同点在“曲”。首先在曲名上,南部道曲中的“曲”都有形象化的见诸经传的标题,如《步虚》、《三清乐》等;而北部的“曲”则均无专有曲名;其次在唱法上,北部的曲常用叠唱法,且形式多样,或 5 字句作 2、3 叠唱,唱成 22、33、或七言四句的经词叠唱前两句等等。

北部道乐中的序曲、尾声和过场音乐以及科仪动作的伴奏音乐则多用北管中的锣鼓乐或弦谱。北管中运用的民间音乐,除少量在行奏中吸收一些传统国乐曲如《鹧鸪飞》外,多取自当地常用的歌仔戏的调子,尤其喜用叙事性很强的曲调《杂念仔》。

第二节 音乐体裁

火居道在器乐运用方面有其独到之处,其仪式音乐总体风格上也独树一帜。

一、唱腔特点

火居道仪式音乐也分为唱腔音乐和器乐两大部分,但因唱腔音量相对较小,唱久也易疲劳,因而其多重视器乐的运用,唱腔相对比重不太大。因火居道仪式音乐演出通常面向乡村民众,演出场地也多为空旷的院坝,因而需要用宏大的音量来招徕听众,器乐演奏多用唢呐、笛子和大锣大鼓等,音量大,演奏也不容易产生疲劳,故其喜欢多用器乐演奏,火居道士们多世居于本土乡间,其音乐的取材和应用范围都较狭窄,一般多取自居住区域的乡村传统音乐,范围多不出县、市。因而其唱腔音乐旋律具有浓厚的乡土气息,材料比较简单,多基于几个特性腔句进行变奏,旋律的统一性很强。在演唱方法上,也有其自己的特点。因唱腔

首先要使听众听得清楚,就必须追求速度稍快的大音量喊唱,导致气息浅而粗,音色不够圆润。旋律也多在高音区盘旋,较少用低音区和小音量的唱法。湖北火居道高功周彬相曾介绍说:“住观道人嗓子放不开,只阴不阳,只有下韵,无高韵,而我们唱时有高低韵,高下自如。”此说虽有自我抬高之意,但也说明火居道士都意识到自己唱腔唱法的独特性。此外,唱腔多采用一字一音的词曲配合关系,少用拖腔,旋律线富于棱角,多直上直下,很少住观道常用的绵延宛转旋律线条。由此形成了简洁明快、活泼明朗的唱腔风格。

二、器乐特点

火居道仪式中一般都较多使用器乐,并比较重视大音量的乐器组合。如湖北谷城县火居道“赈济”仪式开始时的序曲“发擂”,即连续演奏一套吹打乐曲共5首,以营造热闹气氛,吸引看客,起到静场作用,又称“打闹台”。

《木本经》是套曲中的首曲,主题变奏的长乐段。开始的自由引腔句悠长明朗,号角式音调。第一个乐句为主题,其音调兼具南北音色彩,而跳进旋法和起伏旋线,既加强了旋律的北音气质,又有活泼灵动情绪。由弱起、前后十六分音符、跨小节的切分综合组成了节奏模式,使主题句一气呵成、连绵不绝,制造出豪爽欢快而又略带诙谐的情调。这一旋律模式奠定了全曲的旋律基调。

此曲作为首曲,对于全套的风格也有定调作用。其音响的明朗热闹,情绪的欢快活泼,体现了中国民俗红白喜事观念。寿终并非悲剧,也是表示升天成仙,是值得庆贺的喜事。因而音乐情调正体现了民间对于死亡的乐观心态。

《耍孩儿》,此曲为对比性两乐句乐段,上句旋律以级进为主,节奏平稳,情绪宁静;下句音区翻高,多用大跳进行,节奏变化多,情绪欢快,构成对比性。

《对口曲》,对比的转调的两段体,前段旋律不绝如缕具有不可分性。后段通过转调,音区偏低有新发展,全曲旋律通过音区的变化而象征两人在对唱,情绪轻松活泼。

《四平号》多乐句聚集,各句音型有多组对奏的特点,最后变换节拍,节奏紧凑起来,在连续八分音符中结束。



《尾声》对比性的上下句体,上句级进为主,节奏单纯,平静情绪;下句音区翻高,形成对比,很快进入长音节奏,起到结束全套曲的作用。

第三节 审美风格

火居派音乐的审美风格与其它道派有较大区别,独树一帜。可以用活泼明快来概括。所谓活泼,明快,概指明朗、欢快、清新等美感体验。这些美感体验也具体地体现于音乐的形式要素细部特点上。比如乐句较短小,旋律材料较单一,重复性强,旋法多用跳进,旋律线条平直而有棱角,拖腔较短,词曲关系上多字密腔短,一字一音较多见,节奏常用眼起和切分节奏,富于动力感,如此等等。这类审美形态和风格特点,恰恰都是中国民间音乐的一般品格,由此也表明,火居道音乐风格的形成,正在于火居道士们与地域性民间生态环境的血肉相连。

宋代马端临在《文献通考》中评论道教思想学术“杂而多端”,意思是说道教内涵丰富杂多,很难用一家一派的标准去简单地予以确定。这个评论也同样适用于我们认识道教音乐的复杂性。从本章论述结果来看,即使是正一道派的音乐体系也有差异和层次性,是一个包含多种不同形态风格子系统的复合体。在认识正一派经韵的结构层次时,首先需要弄清这个系统的主体及本质。笔者认为,正一派音乐的独特性关键在于她是道与俗的有机融合,既拥有一些正统道教音乐的元素和特征,又更多地染上世俗音乐的色彩。这个基本特点,正是正一道音乐的本质属性所在,应作为研究的首要目标。根据世俗化程度的不同,可以宏观地划分正一道乐层次为住观派和火居派两大子系统。

从系统整体观念来看,正一派音乐的两个子系统,即体现为沾染世俗音乐色彩程度的递增。亦即,正统道乐与世俗音乐色彩平分秋色的住观派旋律现象,世俗音乐色彩占主导地位的火居派旋律现象。它们共同构成了正一派音乐的大系统。虽然一般意义上它们都可称为正一派音乐,但实际上在音乐形态风格方面存在不同程度的微妙的差异。这些差异,更清晰地表现出道教音乐与世俗音乐相融合的痕迹构造。

本章研究的结果对于扩展道教音乐学术研究的思路 and 领域也有一定启发性。比如,不同层次的渐次演进,实际上已暗含着道教音乐发展的某些规律性特点。即,一方面,其旋律共同性和通用性的递减,表明其宗教性的递减,另一方面,又意味着其民间性、地域性的递增。此外,还可为今后的研究提供一些方法启示,提醒我们应将不同的道乐类型放在合适的题目论域中研究,对象与研究目标紧密联系,材料与观点完全对应,才会使研究结论避免偏差,对于提高道乐研究的质量和进程也自有其现实意义。

参考书目:

1. 刘红:《论武当韵与楚文化的渊源关系》,载《黄钟》,1989年2期。
2. 谭大江:《浅谈武当山道教音乐在历史演变中的三个时期》,载《中国道教》1988年第2期。



1. 火居道仪式音乐的生态环境?
2. 火居道音乐的民间性。



第十章 灵宝派在道乐史上的地位

学习目的:从杂多道派关联中,从跨越时空的宏观视野中,认识道教音乐传统的创造和主要承载者是东晋时期产生的灵宝派及其斋仪音乐体系。

内容提要:东晋时期初萌并于南朝刘宋时期正式形成的正统道教音乐模式和体系,属于灵宝派斋仪系统,其所具有的较完备的程序逻辑和仪式音乐节目,成为以后历代各派仪式音乐所共同信奉的核心内容,并传递至今。

道教派别纷繁,道派音乐也随之复杂多样,但若从漫长的历史过程中作通盘考察,则可看出贯穿近两千年岁月的道教音乐现象中,其主流及主体则是系于灵宝派及其斋法系统。

道教历史上形成的繁多道派在教理教义和弘道行法上各有不等差异,但他们在科仪音乐的施行上却并非各行其是,自创一体,而是始终奉行一个相对统一的主流传统,体现出纷繁时空变迁中内核的稳定性。换句话说,道教诸派别对科仪音乐传统的形成和传衍的贡献作用都大不相同。其中,最重视科仪音乐实践,延续时间最长久,影响最深远的首推东晋时期形成的灵宝派。将道教音乐按道派进行区分,并抓住灵宝派这条线索作重点研究,才真正找到了道教科仪音乐的根。这种角度的研究,还将有助于我们更完整准确地理解道教音乐历史发展的全部链条,认清其本质特点。故本章以灵宝派为重心,分析研究其在道教科仪音乐传统形成发展全过程中的主流地位。

第一节 东晋南朝时期的灵宝派道乐

东晋产生的“灵宝斋”,南朝陆修静据灵宝斋法而创制的多种仪式音乐,奠定了正统道教仪式音乐的基本模式,为后世各派所奉为大法。

纵观道乐发展史,东汉顺帝年间兴起的民间道派施行了一些原始简单的科仪音乐,但尚未形成较稳定的形态和为后世效法的传统模式。

曹魏以来,新兴士族道派发起改革,促使道教向上层官方渗透,渐成为道教主体。当时的新道派主要形成于南方,其中的灵宝派道士注重道教信仰的普及和实践,在科仪音乐建设上用力最勤,贡献最大。

灵宝派的初祖葛玄(164-244)在天台山桐柏观修道时得授灵宝经。东晋末,葛巢甫依托祖辈传下的古经大加增饰,遂创灵宝一派。灵宝派率先创立了正统道教最早的斋仪——

《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》(简称《灵宝斋》)结构较完整,并运用了最早的经典曲目《步虚》、《空洞章》、《太极颂》等。

后来南天师道领袖陆修静将灵宝经法更加增修,立成仪轨,使灵宝之教大行于世。陆氏所制斋仪,以灵宝斋法为基础,兼容上清、洞神、天师道斋法和佛教教义,使道教科仪有了完善体制和充实内容。他是灵宝斋法的集大成者和制定者。后世道教尊陆氏为灵宝派教祖,奉灵宝法为万法之宗,就是从这里开始的。他曾著斋法仪范百余卷,将科仪表演过程笔录于书,使科仪音乐传承有了标准的范本。他还亲自主持一些大型斋仪,撰写多种斋醮乐章。经他整理的科仪不仅数量多,记载也十分翔实,通过对原有科仪“后加撰次,立为成仪,祝香启奏,出官请事,礼谢愿念,罔不一本经文”^①。开创了“照本宣科,依科阐事”的传统。

陆制科仪结构长大,内容丰富,并暗含着神学逻辑。如其所创的《太上洞玄灵宝授度仪》的神学逻辑是以“发炉——步虚赞神——复炉”为支点,构成“序部—主部—结束部”性质的三部结构,体现“趋神—会神(神助)—谢神”的宗教信仰。其它具体节目和曲目犹如建筑“构件”,相应聚为三大部依次表演。这里,他为繁复的斋仪提供了一个结构方法,即以框架和通用构件为基础,随仪损益专用构件,遂可方便地构成具体的仪式,这种“以简驭繁、随事损益”的结构法解决了科仪音乐统一与杂多、稳定与变化的矛盾,从此使科仪音乐在规范体制的基础上顺利向前发展。难怪吴筠《简寂先生陆君碑》称赞他的“斋醮仪范,为将来典式焉。”《无上黄箓大斋立成仪》卷十七亦说“盖陆天师因《太极敷斋威仪经》,撰灵宝道士自修盟真斋立成仪始,自后相沿用之,所不可废。”其斋仪在内容和结构上都形成了相对凝固的传统模式,对后世产生了巨大影响。

故可认为,明确的道教科仪音乐及其传统模式乃草创于东晋灵宝派,而其臻于规范完备和正式形成,则始于南朝灵宝派科仪大师陆修静。

陆氏的工作大大推动了灵宝派的发展,为后世道教各派所奉行。

第二节 隋唐五代的灵宝派道乐

隋唐五代时期的道教仪式音乐,经诸位道教大师的继承前代和继续发展,体现出以继承为主略有新创的总体趋势。诸位大师虽然道派不同,但在仪式音乐方面仍然以继承灵宝斋仪为主。

隋至五代380余年间,道教经由上层宫廷进入中国社会,各道派在发展中不断融合。此时期灵宝派传授颇隐秘,但始终以独立道派而存在,与天师、上清两派同列为三大符箓道派,合称“三山鼎峙,辅化皇图”。上清派因更注重理论和靠近上层官方,成为当时最显的大道宗。灵宝派则更多扎根民间,着力于斋醮,影响仍然巨大。此时期道内及道外两支道教音乐的实质内容,均仍以灵宝斋为范本,南朝道乐传统被完整继承,巩固发展。

^① [元]蒋叔舆:《无上黄箓大斋立成仪》卷一,《道藏》第9册,第378页。



此时期传承发展灵宝科仪的大师本人并不一定是灵宝派,而有属于其他道派者。换言之,不同的道派都在共同承递灵宝科仪。如唐代研究弘扬灵宝派的高道主要有薛幽栖、李少微、成玄英、田应虚、冯惟良、应夷节、杜光庭等,或为上清派、重玄派传人,或宗系不明。但他们均重视灵宝法,如上清派第11代宗师潘师正,第13代宗师李含光,均研究和传播灵宝科仪。自称三洞弟子的京城太清观大德张万福,也致力于弘扬灵宝法,编撰有《三洞法服科戒文》、《正一盟威箓立成仪》等,详述灵宝科仪。唐代重玄派大师薛幽栖、李少微、成玄英等先后注释《度人经》,使其成为万经之首,从而扩大了灵宝派的影响。

唐代最重要的科仪大师杜光庭本属南岳天台派,除传上清法外,也曾接受正一派影响,但在科仪音乐方面则以弘扬灵宝法为主旨,与陆修静一脉相承。他平生致力于总结发扬灵宝斋,“常谓道法科教,自汉天师暨陆修静撰集以来,岁月绵邈,凡将废坠,遂考真伪,条例始末。故天下羽属,永远受其赐。”曾两次游历搜访,足迹遍及半个中国,搜集道经三千多卷,亲手修订斋醮经书多达十余种近二百卷,其中《道门科范大全》87卷和《太上黄箓斋仪》58卷是科仪音乐的集大成之作,由此成为继陆氏之后又一位弘扬灵宝斋乐的大师,贡献非常显著。

唐代正式登上国家祭典大雅之堂的、宫廷常用的金箓、黄箓、明真、神咒、三元、八节、涂炭、自然等斋仪,都是经过陆修静整理的灵宝法。有的斋法陆本未载细节传世,如金箓黄箓二斋,均是经杜光庭整理而得以扬世。

杜氏所撰科仪种类繁多,功能广泛,但各斋都有一个类似的基本框架。

如持续五天的黄箓斋,整体结构为三大部。第一天行“宿启”仪,为全斋的序曲;次日行正斋三天,每天分“早中晚”各行一次行道诵经仪,称“三朝仪”,为全斋的主部;第五天行“言功拜表”和“散坛设醮”两仪,为“结束部”。全斋虽然共用了十二个仪式,但实际上各仪式均源出于第一天早朝仪中的“主部”。此早朝仪本身分为“帽”和“主部”,“帽”在结构上同时也是整个正斋的序。帽和主部的结构程序如下所示(凡新增仪节和曲目标以星号,余为袭前朝旧制):

“帽”《唱道赞》*→《华夏赞》*→《启堂颂》*→三上香→《上香密咒》

“主部”礼师存念→《卫灵咒》→鸣法鼓→发炉→上启→称法位→读词→忏悔*→《命魔咒》→《步虚》→三启三礼→重称法位→发十念→复炉→《出堂颂》*→出户咒*→回向。

上述主部即为基本框架,据之增减一些专用构件或改变同名曲目的词文,即可灵活通用于多种斋仪之中。如唐代国家祀典常用的金箓斋玉箓斋等,亦同样以这一基本框架而构成。

唐代道教科仪除新增少数附加性质的构件外,基本框架仍照搬陆修静的传统模式,其核心是“自然斋”(全称《洞玄灵宝自然斋仪》),杜光庭因其出于灵宝派而称之为“斋法之祖”,其是道教各种科仪通用的基础结构^①:

各礼师存念如法→鸣法鼓→发炉→称名位→读词→礼十方忏→四圣方忏→密咒→步虚→三启→三礼→重称名位→十二愿→复炉→出堂

^① 《藏外道书》第9册,第819页。



灵宝法作为道教科仪的模式统贯于三洞,运用于各派,唐代道教诸派共同承递发展灵宝斋法,其根本原因在于灵宝法的完善规范已得到各道派的公认,成为一种相对独立的、相当成熟的宗教信仰实践工具,应用性强,适应面广,完全可以为诸宗所直接沿用。事实上,其它道派的科仪根本不能与灵宝斋法相媲美,另起炉灶再造新制既无可能也全无必要。

第三节 宋元时期的灵宝派道乐

此时期虽然道派分衍十分多样复杂,但各派在科仪音乐上仍以灵宝法为大宗。

宋元道派分化繁衍,符箓道派传播于江南,又衍生出北帝、神霄、清微、东华、天心、太一、净明等新宗。正一道居三山首领。从元代开始,符箓诸宗并于正一道。北方又兴起太一、真大、全真等新道派,以全真道影响最大,风靡北方。元代后,道教诸宗统归为正一、全真两大派。

虽然道派分衍复杂,但各派的科仪音乐仍以灵宝法为主体,具体表现于以下三个方面。

其一,传世的大型仪式书都属于灵宝派,或出于灵宝派传人,或出于其它道派。

宁全真授、林灵真编撰的《灵宝领教济度金书》320卷,为集灵宝斋之大成的百科全书。授、编者皆是活动于浙东的科仪大师。二人所传科仪史称东华派,远播南方各地,声势浩大。此派科仪实为陆修静奠定传统的发扬光大。

道士金允中、王契真皆编撰《上清灵宝大法》,皆收录灵宝斋法,其科仪音乐内容实与东华灵宝法属同一体系。

不著撰者的《灵宝玉鉴》44卷,也是灵宝科仪音乐的总集,“分门别类,条贯清晰”,最重视黄箓斋。

正一道也宗法灵宝。郑所南撰《太极祭炼内法议略》3卷,阐灵宝度亡之术,书前有43代天师张宇初序:“灵宝斋法,始徐、葛、郑三师流于世,迄汉唐宋元以来,蹊殊径异,纠纷交错,不啻千百,夫升堂入室之至则一也。”南宋龙虎山正一道士留用光所传灵宝斋仪,由其徒蒋叔舆编为《无上黄箓大斋立成仪》57卷,乃历代黄箓斋的汇集,分别源出于南朝陆修静、唐代张万福杜光庭等人,灵宝之脉十分清楚。

其二,各种斋仪音乐的实际内容仍属灵宝斋法传统。如《上章》、《章官》、《金钟玉磬》等仪,或繁或简,但都有统一的基本结构和内容,与刘宋陆氏的《授度仪》一脉相承。

第四节 明清时期的灵宝派道乐

明清时期道教渐分化为全真正一两大道派。虽然两大派的修行方式和生活环境有较大不同,仪式音乐也有分化之势,但从基本的仪式框架和内容看,仍然共同传承灵宝斋法的古老传统。



明代道教科仪仍受帝王重视,国家祭典专设中央乐团性质的神乐观,执乐者均用道士^①。皇宫广建宫观,大设斋醮。“西苑宫殿。自十年辛卯渐兴,以至壬戌凡三十余年,其间创造不辍,名号已不胜书。至壬戌万寿宫再建之后,其间可纪者,如……重建惠熙、承华等殿,宝月等亭。既成,改惠熙为元熙延年殿,四十四年正月,建金箓大典于元都殿,又谢天赐丸药于太极殿及紫皇殿。……今西苑齐宫,独大高元殿,以有三清像设,至今崇奉尊严,内宫官婢习道教者,俱于其中演唱科仪。……祷祀繁兴。乾清宫内官千数辈,究习经典,讲诵科仪……”^②。明世宗“既迁西苑,号永寿宫,不复视朝,惟日夕事斋醮”^③。清帝信仰佛教,抑制正一道,使之转移向民间发展。唯全真道审时度势,由龙门派领袖王常月发起复兴运动,一改全真戒律单传密授的旧制,公开设坛传戒,得到清廷支持,四处设坛传戒,对整个道教的发展起到中兴作用。明清时期道教科仪音乐的传承发展有两个新动向,一是更多转向下层民间,二是全真派发挥了越来越重要的作用。此时期全真、正一两大派有不断融合交渗之势。尽管此时期全真派地位大大上升,也有了本派的科仪音乐,但从其实质内容来看,仍是主流传统的有机继承,其它各派科仪音乐也同样如此,仍以灵宝法为基本来源和统一因素,具体表现于以下两个方面。

首先,最重要的科仪大师及科仪文献仍继承灵宝派传统。如高道周思得,明成祖时以灵宝法名显京师,其撰《上清灵宝济度大成金书》,是当时最大型的科仪文献,是直接以南宋《灵宝领教济度金书》为基础,增补其它科仪书而成。周氏浙江钱塘人,少时曾从43代天师张宇初读道书,因精通祈禳科仪得到朝廷嘉奖,敕任住持大德观和南京朝天宫,官居二品。后在杭州遇宗阳宫提点丘月庵得其珍藏《灵宝法书》,反复研究增订凡二十多年,接受并研究灵宝斋法,因有此书问世。虽然周氏本人在教义思想上接受了正一全真道派的影响,但其总辑科仪的指导思想显然以弘扬灵宝斋法为主旨。全书共40卷,按“门——品(科)”分类,共分19门,每门分若干品科,每品又含若干仪、文或曲。详列各种斋仪所用的节次、音乐词曲和文书符篆等,卷帙浩繁、规模庞大,几乎包容了南朝刘宋以来历代重要科仪文献,堪称道教科仪音乐的大百科全书。其中音乐词曲部分集中在《赞唱应用门》中的《法事品》,达二百多首,尽收前代传统道曲。前40首并附曲线谱,基本照录北宋《玉音法事》所收道曲体例,可证北宋皇宫颁发全国道观的道乐词曲在明代仍行于道门中。以此《大成金书》为中介,现存道教音乐与古代道乐传统就联结起来了。

其次,各派科仪实践,仍承递灵宝斋法传统。如正一派科书有两种,一是龙虎山敕封妙正真人娄近垣于清乾隆三十二年奉亲王之命编成的《太极灵宝济炼科仪》,其自序谓此书据元代《灵宝领教济度金书》的版本加以考校增订而成。此仪与传统模式的不同处是加大了器乐的比重,运用了大量民间曲牌,体现了民俗化的倾向。另一种是明人赵宜真编的《玉宸经法炼度内旨》,属清微派仪式,其程序内容基本沿用宋元传统。至如全真道重要科书有《广成仪

① [清]张廷玉等撰:《明史》,第六册(卷七十四,志第五十),“神云观掌乐舞,以备大祀天地、神祇及宗庙、社稷之祭,隶太常寺,与道篆司无统属。”中华书局1974年点校本第1817页。

② [明]沈德符:《万历野获编》卷二,“斋宫”,中华书局,1959年版,第48页。

③ 同上,“西内”,第49页。

制》、《全真正韵》两种,虽然其仪式分类标名和经韵曲目有较多变化,但核心内容仍未脱离灵宝斋传统。《广成仪制》为清乾隆年间青城山道士陈仲远校辑,汇集全真道派科仪文献 270 余种。书名广成,标明其与唐代广成先生杜光庭有源流关系。此科仪文献的新特点有二:一是仪名多冠以“正朝”、“全集”之名,如“贡祀诸天正朝”、“启坛全集”等,采用了新的仪式类名体系,具相对独立性的仪式,与前代传统斋仪相比较,相当于宋元灵宝斋中“仪”、“醮”、“品”一级仪式的结构,名异而实同;其二,全书斋仪编排尚无明确的分类架构,只是罗列仪式而已。表明全真派在科仪音乐实践方面主要是利用已有的传统内容,而非自制新篇。

《全真正韵》载于清代成都二仙庵彭定求编辑的《重刊道藏辑要》,共收录 73 首常用经韵,只载唱词并附“当、请、鱼”法器伴奏谱,为全真道最正宗之经韵,可在全国各地丛林通用,故又名“十方韵”,从曲名和唱词内容看,除少量为新创之曲外,其它基本上是自东晋以来历代灵宝斋传统内容的渐层堆积。

为了更清楚说明各派科仪皆宗法灵宝传统,现比较全真正一两大道派所用度亡仪式的节次如下:

(正一派)《太极灵宝祭炼》:上香→《吟偈》→变神→《青华宝诰》→摄召→《举天尊》→《提纲》→登坛洒净→《荡秽咒》→建水火池→《八天》→发搐→《青华赞》→《返魂香》→《救苦赞》→《破丰都咒》→《三召请》→普召牒→《修设斋筵》→医治全形→《叹文》→解冤结→《十伤符》→变食→《度人偈》→上启祭炼→《三皈依》→传戒→《智慧赞》→送亡生天→《送亡偈》→《青华赞》→上香→《香赞》→下坛。

(全真派)《青玄铁罐施食》:上香→《步虚》→《干倒拐》→《举天尊》→《提纲》→《三炷香》→称职上启→《圣班韵》→登坛→《慈尊赞》→《黄箓斋筵》→请圣→《仰启咒》→三礼→《三清宫》→《返魂香》→施食→《破狱》→《叹文》→催召→《召请》→摄召→《五供养》→《悲叹》→《普召牒》→解冤结→《十伤符》→《叹骷髅》→破狱→《破丰都咒》→《开咽喉》→咒食→《五厨经》→《梅花引》→施食→《黄箓斋筵》→引魂→《三皈依》→传戒升天→《八天》→谢神→《快澄清板》

上两仪虽名目内容、繁简顺序各有不同,但显然同出一源,都是东晋南朝以来历代灵宝斋仪基本构件的累积,更多沿袭了南宋灵宝派度亡仪式的内容,其中东晋南朝传统模式的框架因素仍依稀保留(见下划线的节目),有变有不变,这是历史发展的必然规律和结果。

本节的研讨引出两个认识和结论。第一,道教科仪音乐史贯穿一个主流传统,其初萌于东晋灵宝斋,正式形成于南朝陆修静创制的灵宝九斋。唐以后,此传统作为相对独立的行法体系和运用程序,得到各个道派的公认共传。尽管后来不断有所发展创新,但却从未脱离这个传统的根基,更未改弦易张。在中国音乐史上,甚至在世界音乐史上,我们似乎还没有看到有哪一个音乐品种能像道教科仪音乐这样,如此完整地保持如此长大的音乐体制并延续 1600 多年之久。就此而言,它无论在道教文化史或中国音乐史上都是一个颇堪注意研究的音乐现象。第二,此传统形成过程中起决定作用的道派是灵宝派,没有此派道士的革新建树,科仪音乐的进程或许会重新书写。在后来发展进程中,灵宝斋法能超越道派樊篱而成为道教



音乐的主流,关键原因在于它正式形成时已达到高度的完善性、规范性和自足性,在纵向传承时极便于人们直接运用或模仿,在横向传播时能广泛活用于多种不同用途的仪式和满足社会各阶层的心理信仰需要。故其能够延续长存,为各派所遵奉。

上述认识和结论对道乐史研究也有重要意义,它以纵深分析和抓主要矛盾的办法使我们更清晰认识到道乐发展完整延续的历史真相。不至于因见木不见林而扭曲历史,作出误断。比如关于北方天师道领袖寇谦之的历史评价,史学界权威著作认为是他创建了道教音乐,所谓“在斋仪上奏乐,大概始于寇谦之”^①。音乐界也有类似议论,如道教音乐传人闵智亭在《全真正韵谱辑》序中称因寇氏创出《云中音诵》,始改“直诵”为“音诵”,才有了较规范的声乐和使用器乐伴奏^②。事实上,寇氏的改革活动重心并不在于斋醮科仪,他创用的仪式音乐在道乐史上也并无前后承递联系,不过是短促的昙花一现,论断他创建或规范道乐,纯属事出有因,查无实据。同样问题还出现在全真道音乐鉴定上,学界多以为全真正韵是此道派创立后自己创造的。实际上其音乐曲目很多在更早时期灵宝派的传统文献中已然有之,明显属于对灵宝派音乐传统的继承发扬,而非自创新章。类似问题,若不从整个历史脉络中溯源探流,不结合道派作细致的区别认识,就难以区分出传统与变异,主流与支流,将认识引向迷茫的歧途。因而,在道教音乐研究进入精确深入阶段时,开始并加强道派角度的细致研究,是很有必要和意义的一项工作。

参考书目:

1. 杜汉华:《武当山道教音乐发隐》,载《第一届道教科仪音乐研究会文集》,人民音乐出版社,1990年版。
2. 谭大江:《浅谈武当山道教音乐在历史演变中的三个时期》,载《中国道教》1988年第2期。



1. 灵宝派在道教文化体系中的特殊地位和作用。
2. 灵宝派斋仪音乐的历史脉络。

① 任继愈主编:《中国道教史》(修订本)上卷,中国社会科学出版社2001年版,第216页。

② 闵智亭:《全真正韵谱辑》,中国文联出版公司,1991年版,第1页。

第十一章 道教的音乐观、审美风格及文化背景

学习目的:了解道人在特殊信仰制约下形成了不同凡俗的音乐观,在仪式音乐实践中,音乐观运用于音乐创作与表演又逐渐形成了道教音乐的审美风格。音乐观和音乐风格归根结蒂形成于道教的思想文化。

内容提要:本章首先分析道教特有的音乐观,继而从美学高度总结道教音乐的审美风格及范畴,最后结合道教思想文化的特点来探讨道教音乐风格的形成原因,以为道教音乐观具有宗教的特殊性,表现于神造仙设、自成宫商的音乐本体观、通神降魔、修道养生的功能观、雅妙宛绝、难以名状的审美观等方面。道教音乐在长期实践中形成了自身的主导审美风格,即崇尚阴柔虚静和神秘玄虚,此正艺术地反映了老子“大音希声”的哲学思想。道教音乐观及其审美风格与道家道教修道长生的大本宗有因果关系。

本章将从观念和美学的高度来分析道教音乐的内在特点,以使大家从宏观简约的角度来体认道教音乐的本质,同时也结合道教大文化背景来研究道教音乐特有观念和美学情趣形成的深刻原因,从而更完整深入地理解道教音乐的特点和成因。

第一节 道教的音乐观

音乐观是人们对音乐本质问题的意识和认识,是一种心理现象,它直接支配人的音乐行为,对特定音乐风格的形成有强大影响。大千世界五彩缤纷的音乐风格,归根到底都是导源于不同人群的音乐观,道教音乐同样不会例外。我们要想深入认识道教音乐风格的本质和根源,从理论高度对之作宏观简约的总体把握,就不可不探寻道教所特有的音乐观。因为道教音乐之特殊风格,正出之于道士们异乎常人的信仰、心理和音乐观。

由于道教历来疏于音乐的理论表述,历代道教文献中甚少系统完整的理论表述资料,我们就不能囿于一般的研究模式,而必须仔细爬梳,从一些零散的相关文字描述中探寻信息,识其独树一帜的音乐观。

南宋《上清灵宝大成金书·序》有段话开宗明义:“但著威仪于科范,而不本乎诚,纵距步于罡斗,而不求乎理,习音声于潮梵,而不探其奥……是则于古人立教垂训之意,果有所取欤?”此一“奥”字,正是道教音乐观的一种抽象模糊表述。在道教看来,音乐不仅是一种单纯的艺术或仪式表演行为,它实含某种奥义,只有懂得这奥义,音乐才能实现科教的本意。这



“奥”,实即道教对音乐的独特认识和要求,弄清这奥义的真实内涵,庶几可接近道教音乐观的隐秘世界。

一、“神造仙设,自成宫商”的音乐本体观

音乐的本质是什么?音乐的来源怎样?中外古今的音乐理论家于此不乏高论。但无论“物一心一乐”观、“礼一乐”观,或是“劳动”、“语言”、“信号”等本源说,道教都概不认同。早在东晋《度人经》中,道教就表露了对音乐本体本源的特殊看法,经文大意是,诸天中有大梵隐晦的语言,无可限量的音声,天真皇人将它写下来作为正统的音乐^①。道教认为,音乐的本源并不是“物、心”,也与劳动、语言或信号传递无关,她本是天界固有的大音,神仙真人将其记录后流传下来,就成了凡世中的正统音乐。这就是说音乐本是天体和神仙的创造物,其是自然天成,神妙莫测的,显然这是一种具有超验神秘色彩的音乐本体观。这种观念实为历代正统道教的一个基本共识,观道经中凡涉及音乐的描述,都与神灵须臾不分,充满神秘色彩,音乐表演者欣赏者大都是神仙真人,音调的产生则是“灵风吹动,自成宫商”,音乐完全成了神仙世界的象征。在古老的《步虚经》中,还收有最早的道乐名曲《十大步虚》的唱词,并说明《步虚》是最高神界的赞美诗乐,经文中用较长的段落和浪漫色彩的笔调描述了仙乐的表演场面,形象化地反映了道教的音乐观,将经文译成今文大意为:“玉京山在无色无尘的三清大罗天上,山上有金玉铸成的宫阙和七种珠宝镶成的黑色祭坛,山之八方各有一株坠满七种金银珠玉的自然树,这是最高尊神太上无极虚皇天尊的住所。许多神仙真人和帝王每月三次,点燃通灵的自然檀香,向空中撒散鲜花,围绕着祭坛旋绕三周,赞美太上,并咏诵象征空虚深邃之道的歌曲(空洞歌章),此时,诸天仙奏响了音乐,千百万乐妓奏起明朗嘹亮的云璈之歌,真妃击节而齐声歌唱,仙童表情庄严地唱着清婉的歌调,玉女缓缓跳起优雅的舞蹈,姿态柔婉,韵律流动。灵风吹动树中的七种珠宝,发出了自成宫商的音调,众神闻听此音调就飞腾天际,不停地奏乐和清歌,感叹这大音至乐的雅妙宛绝,难以名状。忽而太上天尊擂起震天的法鼓,众真人安静地清唱洞经,体味着其中的玄义奥妙,为之感动喜悦。”^②道教构想出这一幅神奇而宏丽的仙乐图,无非是强调音乐来源和审美感知的神秘性,通过渲染音乐的抽象本质和不可思议、难以言传的审美特性,使音乐与神秘的宗教信仰仪式一体化,这正是道教音乐观与世俗音乐观大相径庭的根本原由。道教音乐与世俗音乐的重要区别之一,就在于它被赋予的神性最强,法力无边的尊神,借助音乐的神秘力量发挥神威,为人们降福逐邪,音乐一当和神性挂上钩,其在审美思维、音感体验和创作方法上当然就会不同凡俗,音乐形态风格和功能也

① 《道藏》第1册,第1页。

② 原文:“玄都玉京山在三清之上,无色无尘。上有玉京金阙七宝玄台紫微上宫,中有三宝神经。山之八方自然生七宝之树,一方各生一株,八株弥满八方,复盖诸天,包罗三界,为无上大罗天太上无极虚皇天尊之治也。其山林宫室皆列诸天圣众名籍。诸天圣帝王、高仙真人无鞅数众,一月三朝其上,烧自然旗檀反生灵香,飞仙散花,旋绕七宝玄台三周匝,诵咏空洞歌章。是时诸天奏乐,百千万妓,云璈朗彻,真妃齐唱而激节,仙童凛颜而清歌,玉女徐进而跕跕,放窈窕而流舞翩翩,洗洗而容裔也。山上七宝华林,光色炜烨,朱实璨烂,悉是金银、珠玉、水晶、琉璃、璫、码瑙。灵风振之,其音自成宫商,雅妙宛绝。诸天闻声而飞腾,勿辍弦止歌,叹味至音,不能名状。”载《道藏》第34册,第625页。



必然随之发生重要变化。

二、“通神降魔,修道养生”的音乐功能观

一般音乐理论中所总结的音乐功能观大致不出“教育、认识、审美、娱乐”等范畴,但道教却另辟一径,它大力宣扬“通神降魔、修道养生”等功能,恰与其本体观相呼应。查诸有关音乐的道经记述,大抵不离此说。如道教常用的“金钟玉磬仪”,就集中反映了音乐通神的观念。此仪用于清代的《正朝进表》仪式中,当法师向三清尊神礼拜启请神将时行此仪,先鸣金钟二十五声,以召阴神,因“林钟气应乎阴元”,次振玉磬三十六音,以集阳神,因“玉磬音和于仙乐”,再金钟玉磬交鸣三十六音,这样就可以“混合二气,表阴著阳,金和动瑞,玉应静昌,交感上下,格鉴十方”,也就是说,金玉交鸣,可使阴气上升,阳气下降,二气混合,即可交感天地上下,由此召来十方神灵。同时,钟磬交鸣,包涵天籁之音,其音传上九霄,可与仙乐沟通,“传音于仙乐,响彻云霄”,遂出现瑰丽的仙乐景象:“九凤齐唱于丹陛,百兽率舞于黄庭”,最后法师就“可通高远之天,兹造步于枫门”,沟通天人,进入仙境了^①。支配这个仪式的通神观念,为音乐、阴阳学说和内丹修炼原理的融合,内涵十分丰富,而音乐可通神的观念,则是特别加以强调的。道教甚至真诚地认为,不同的音乐和奏法,可交感不同的神灵。唐代玉清观道士朱法满撰《要修科仪戒律钞》^②是一部总结道教科仪及音乐要律的文献,其中谈到奏钟磬前先要存思:“法身叩钟,清严束带,谛心存神,与己相见。”再穿好法服手执钟槌念咒:“圆槌震法钟,流声遍十方,入下通长夜,登高响玉房”,再按规定的数字敲击以通达不同的神界神灵:“鸣三下法阴数生于二,成于十,抓爪弹十下法长牙之音,阳数生于一成于九,次引九槌震琼瑶之响,三下者上闻清微禹余大赤之三天,中应无色色欲之三界,下警地狱饿鬼畜生之三途……三三为九,故九槌也。敛长法,敛长二十七槌,上九通九天之道君,中九觉九宫之真帝,下九招九幽之苦灵,连三下合四九三十六槌,上闻三十六天帝,中应三十六部尊经,下御三十六地户。”音乐奏法与数结合,使通神功能似乎显得更加精密可信了。至于咏唱的经韵,更是通神达仙的必要手段,这也正是道教科仪须臾不离经韵的原因所在。一场道教科仪,所唱经韵少则十多曲,多则达数十曲,完全是一出别具神韵的民族清唱剧表演。经韵歌曲随着仪式通神阶段的来临而推向高潮,与信仰仪式浑然一体。清初科仪脚本《三元斋》对此尤其说得明白,开始就唱一首七绝:“元始天尊登宝座,全凭字母作舟船……”继唱三首四言绝诗:“字母真言,赞扬清举……”“向下有偈,以赞宏音”,“大梵玉音,振铃念诵。”^③清楚指明歌唱性的经韵即是通神度人的舟楫,所谓“字母”、“真言”、“大梵玉音”等都是经韵的代称,源于佛乐品类,佛乐中的《华严字母》,是较有曲调性的经咒之一,其演唱《华严经·入法界品》中的42个字母的读音,以同样的曲调唱42个字母及其依次拼合的读音,佛教认为,字母本身就是佛

① 此仪载《藏外道书》第14册,第213-220页。

② 《道藏》第6册,第922页。

③ [清]陈复慧:《广成仪制》,《藏外道书》第14册,第169页。



法,唱诵和闻听“华严字母”能获得智慧与功德。^①可见诵经通神是道释两教都有的观念。

驱魔逐邪,则是道乐的另一重要功,与通神功能相辅相成。古典道经《太上洞渊神咒经·杀鬼步颂品》认为,魔鬼但闻道士的诵经音乐,即会仓皇逃遁,“若有道士能为疾民建斋转经,奏章设醮,法师行道之处,恶鬼闻之自然逃进,老少各须专诚伏地向北,听我道士偈颂之音,魔鬼闻之,自然远逝,斥走万里,不敢复来。”^②

修道养生,飞升成仙是道教信仰的终极目标,历代经典都一致认为音乐可修道养生,是通仙的梯航,是实现终极目标的最重要手段之一。早期灵宝派经典《度人经》中反复强调,若人们掌握了天神的音乐并斋戒而咏诵之,诸天神就会派遣成千上万的神灵向人礼拜,地下的神祇会来守护人。该书卷2鼓励人们学习道教音乐并勤加吟诵,以获得神灵的佑护。另一说法是,当元始天尊说经达十遍时,天乐将浮现于虚空,云霓即显出吉瑞气象,此时一国男女,全部倾心聆听,因而都受到护度,行道长生(卷10)。这意味着哪怕你只是虔诚地听经乐,也能获长生之道。诵经音乐不仅可修炼自己,还可普度众生,是功德无量的道法,“斋戒诵经,功德甚重,上消天灾,保镇帝王,下攘毒害,以度兆民”(卷30)诵经音乐的浩荡法力真是不可思议:“若能长斋,诵经灵章,万遍道成,”“千遍通神,万遍通真”^③,另一古典道派上清派更加强调音乐的修炼功能。如《上清诸真人授经时颂金真章》^④的12首五言诗中多为描述天乐景象之词:“玉箫云上唱,凤鸣洞九霞……九弦弹帝牖,龙啸唱节和……八宫虚中弹,紫凤唱灵风……北冥唱七啸,明姬歌南真”。歌章后说明这12首皆是“万灵之内讳,咸宫馆之隐名,诵之者,令人百关开朗,疾病散天。”反复歌咏之,就能强身却病,可以说是当今“音乐治疗学”理论的发端,涉及音乐欣赏的心灵净化功能问题。上清派甚至推崇音乐是最佳的修道法术,说只要把《大洞真经》拿来诵读,不用服药,不用行房中术和练气,也不用吃金丹,马上就可成仙^⑤。这些音乐观念实为正统道教的共识。直到清初的《太上玄门功课经序》中,仍将音乐与经文并列为修仙养性之必要途径:“功课者,课功也。课自己之功,修自身之道也……凡诵经者,切须斋戒,严整衣冠,诚心定气,叩齿演音,然后朗诵……随愿祷祝,自然感应。”^⑥当代全真道的道长仍一致认为诵经为练气功之一途。

三、“雅妙宛绝,难以名状”的审美观

道教甚少正面表述音乐审美体验的文字,但在《步虚经》中仍有一些蛛丝马迹可寻。经中描述,当众神们听到“灵风吹动珠宝”所发出的“自成宫商的大音至乐”时,遂产生了一种“雅妙宛绝,难以名状”审美体验,这八个字既可能是道乐音响的实际审美效应,也可理解为

① 详胡耀:《佛教与音乐艺术》,天津人民出版社1992年版,第96页。

② 《道藏》第6册,第1页。

③ 〔北周〕宇文邕:《无上秘要》卷十149页,《洞玄空灵章经》,《道藏》第25册,第1页。

④ 《道藏》第34册,第29页。

⑤ 〔南朝·梁〕陶弘景:《真诰》卷《甄命授》第一,《道藏》第20册,第490页。

⑥ 《重刊道藏辑要·张集》第1页。

道教对于音乐美感的一种审美理想,大致可反映道教特有的审美观。在道教看来,天神创造的伟大音乐,具有高雅奇妙、柔婉至极的美感,内含玄妙奥义,这些可供人体味,并为之感动喜悦,但却难以形容和传达。这种审美观虽带有浓厚神秘色彩,但绝不可一概否认或斥之荒诞,因为其中很可能隐含着某些真实的审美体验,而这种体验在一定程度上也是暗合音乐艺术的特殊本质和一般审美规律的。值得注意的是,自古以来道教音乐实践始终体现出明显的阴柔、玄虚、清雅等审美趣味,迄今依然如此。这些风格特点完全与早期道教倡导的音乐审美观念相契合,可见道教音乐观并不是故弄玄虚、无的放矢的空想,而有其符合审美一般法则的内容,并有相当的实践基础。

道教的音乐观染有浓厚的神秘色彩和深刻的信仰烙印,鲜明体现出道教音乐观的自身特点。从道教音乐历史发展全程来看,道教音乐观对于道乐实践在客观上至少产生了三个方面的重大作用。

第一,将音乐与至尊之神的功能对应起来,极大提高了音乐在宗教信仰系统中的地位,使音乐成为仪式必不可少的内容,成为道教徒不可或缺的知识修养,有利于推动音乐的发展;第二,为音乐实践提供了理论依据和丰富的题材,为音乐创作提供了取之不竭的源泉和独到的深度;第三,对丰富发展审美意识有重要影响。道教音乐观渲染的神秘玄虚美感体验,以想象超越现实,反映了审美过程中个人体验的强烈感情色彩和难以描述转达的独特感受性。这些审美意识的思维触角延伸到了常人所不能及的境界,扩展了音乐艺术魅力的层次,更强调音乐风格中弱、柔、淡、静、清、虚、远、玄等美感的体验,有助于人的想象力更加自由地发挥,对音乐美的感受更加敏锐精微,扩大美感体验的层次。

音乐观是道士审美心理的集中体现,它对道士的音乐创作表演必然产生深刻影响。道教音乐那玄奥深远、超凡脱俗而又难以言传的气韵,无不与独特的道教音乐观息息相关。

第二节 道教音乐的审美风格

凡是聆听过道教音乐的人都会共同感受到道教音乐的确具有不同凡俗的美感。但当需要说出这种独特的美感究竟是什么,则又难免张口结舌,无言以对。犹如雾里看花、水中观月,“此中有真意,欲辩又忘言”,难以说清道明。个中原因,固然与道教音乐之美比较幽深隐晦,为当代人所不熟悉有关,但更重要的原因,应该是当代人至今并未对之作细致深入地品味和研究。本节将尝试作一理性的分析。

审美风格是道教音乐研究的一个重要内容,通过这一研究,可以高度简约的思维方式把握其最普遍的特点。简单地说,风格即个性,即由作品形式和内容的统一中所体现的特性。现实生活中存在多种音乐类型,不同的音乐类型各有特定的审美形态特点,所引起的美感体验也各有差异,由此构成了不同的风格和审美范畴。虽然一般说来人们不难从感性上体会到道教音乐的美学风格特征,但真正从理性上作深入认识的研究工作则至今尚未开始。我之冒昧尝试这个话题,实在是有感而发,盘桓心头已久的美感体验促使我最终作出理论的说明。



早在 20 多年前,我在武当山采访时聆听道人应我之请而唱道曲《澄清韵》时,蓦然间,那悠缓的节律,悠婉的音调,连同道人那安详宁静的神态,汇成一种奇特的美感效应,如春风拂面,如甘泉注入心田,我当下感受到了身心松弛、宁静的审美愉悦,红尘烦恼顿时消失,这种直捣灵魂深处的感动确实难以言喻,勉强形容,它仿佛一种万象清明,物云皆闲,心宁无波,无遮无碍的境界,明显具有导人入静、无欲无念的心理效应。这种音乐是与灵魂的对话,与人的生命脉运的共振,令人顿时产生解脱、超越、自由的快感。有感于此,我在一篇文章中写下这样一段话:“我们在聆听武当道乐时,总明显感受到其风格韵味十分古雅奇妙,独具一格,犹如初见一朵‘养在深山人未识’的奇葩,不禁为她那奇特风姿而赞叹不已。”^①这种文学性描述对于道乐美感效应来说无疑显得很苍白,也不那么清晰准确,只能大致反映我当时对道乐那与众不同的美感的初次感受。这种难以忘怀的美感在我多次采风过程中不断重新唤起:或在幽暗的殿堂中听赏道人们清雅幽徐的诵经音韵时;或在寝室内采录道人吟唱时;甚或走在山阴道上,蓦闻云端传来几下声如裂帛的铜钹铛鐸声时。从那时起,更准确、更简约、更理性地把握和描述道乐的美感,就成了我学术研究的一个梦。为此我从三个相互联系的方面进行探讨。首先,道乐的美感和风格是由音乐形式体现,因而必须从形态入手,分析其要素的典型特点;通观形式要素的整体结构关系及其共同倾向的审美趣味,上升到审美范畴的层次作宏观把握;风格的形成是道人的音乐观、心理和文化基础等因素的合力作用,因而还须结合道乐所由生成的“物态”(文化基础)作整体研究,寻找其成因,以更全面深刻地理解道乐风格特点。这样研究的思维逻辑是“乐一心一物”三者的对应统一关系问题,即特定的“乐态”生成映射出特定的“心态”,而一定的“心态”则又生成于一定的“物态”,如此从具体到抽象,从局部到整体,从表层到深层地拓宽认识。

以上大约就是我思考道乐风格问题时的心路历程,也有从美学和文化学角度进行理论总结的意义。

一、审美形态特征

音乐审美风格是由审美形态具体体现,只有从客观音响运动过程中,我们才能感知音乐的美。所谓“审美形态”,即指音乐作品的形式及其体现的情感^②。为了理论分析的方便,这里只着眼于最典型的要素及其特征。所谓“典型”有两层意思,一是指这些形式要素及其特征在道乐中具有普泛性,而非个别的偶然现象。二是指这些形式特点必须与世俗音乐具有相当区别性,即或有相通之处,也往往表现得更为鲜明。

(一)旋律音高特点

1. 核腔旋律结构与运动形式

^① 史新民主编:《中国武当山道教音乐》“概述”,中国文联出版公司,1986 年版,第 15 页。

^② 叶纯之、蒋一民著:《音乐美学导论》第四章《音乐风格》,理解为“音乐形态”或“音乐结构”。北京大学出版社 1988 年版。



主腔即基本旋律型,对运用率高的主腔加以简化,提炼出其最重要的三个音即核腔。道教旋律特点集中体现于主腔尤其是核腔上,在很大程度上核腔成为旋律特点的浓缩形式,核腔包含了音阶、音调、旋法和旋线等要素的特点,并可表现特定的心理情感,分析这个典型样式,可以对道乐旋律特点有简明而本质的把握。核腔的特点是三个音的结构模式,全由小音程构成,具有柔和委婉的基本性格,其运动方式全为级进的下行和环绕,从运动方式上加强了旋律的柔和性格;此旋律模式体现了平和从容的运动和恬静的情感效应,决定了道乐旋律运动是平滑柔和的链条式运动,而排斥生硬、突兀的直降直升型旋法,体现出柔美情调。

2. 旋律发展手法

主腔或核腔发展成更长的旋律体时,偏爱的发展手法是变形、延伸和综合,此三法虽有发展幅度大小之异,但基本性质都是轻微的渐变,排斥剧烈的对比突变。如变形一般要保留主(核)腔的结构模式,只有细微的音序变化;延伸扩展了结构的长度,但通常在其首或尾仍保留较明显的核腔的结构片断,延伸腔的派生性也很清楚,与原型多构成轻微渐变的发展关系;综合因增添了主腔或核腔数量而更复杂化,不同核腔及其发展成的句、段之间有一定对比性,但通常不强烈明显,旋律发展总的直仍属轻微渐变性质。具体体现于两点。其一,不同核腔的具象形态在基本性格上差异不大;其二,各段在增加新主腔的同时往往又再现前面的主腔而保持联系。可见变形、延伸和综合虽然体现了旋律的渐次扩展,但均以轻微渐变为基本原则,强调旋律和风格的统一,排斥强烈对比,体现了追求无冲突性、平和性的审美意识。

3. 曲式结构原则

道乐唱腔的结构原则很多样,但最典型的是变奏,与旋律发展手法相一致。

单段体态的韵,多按句变奏原则而构成。如《步虚》结构为: $a \rightarrow a1 \rightarrow a2 \rightarrow a3$ 。多段体的各段之间也多构成变奏的关系。即使存在并置对比、循环、起承转合等结构原则,但大多数情况下也结合了变奏原则。

由于变奏原则占突出地位,道乐结构思维更强调音乐的统一和联系,对比性不强,倾向于单纯平和性。

(二) 节奏节拍

大多数经韵歌曲在实际听赏时,其节奏体现为“韵律重音”,即旋律腔句的起始音,稍显突出,但却不出现周期性的循环。显然经韵节奏排斥或淡化强弱对比的周期循环,体现出一种自由写意性格,体现了道人内在生命力的脉动,而与世俗音乐重音明显周期性的特点有很大差异。其根本原因在于两者本源于不同的心理节奏现象。从形成来源上看,现代世俗音乐常用计量节拍,只是对于人类某些行为(如行进、舞蹈、歌颂等)的特定节奏的抽象反映,并不能反映人类在其它复杂行为中形成的殊态节奏,尤其不能反映道教的殊态心理节奏。

道人的殊态心理节奏具体可从两方面去捉摸。

其一是道人在体悟道的时所形成的思维方式和心理节律,道的境界是混沌、自然和自由无羁的,道人以心灵去贴近这一境界时,往往采用非理性的直觉、联想思维形式、其时空观念十分自由而深远,其心理节奏相应地自由宽长;其二是修道练功时的换气法和心理节奏,换气



法是直接影响旋律分句和强弱循环等节奏内容。通常世俗歌唱主要是一种表演行为,因刻意于发声和表情的需要,更注重节拍的规范和人为控制,遂限制和破坏了自然换气运动。而道人的唱歌实际上是修道养生的练功行为,基本无表演意识,其换气法遵循气功态的意念和气息控制,需要连贯平滑,细微绵长,宁静淡泊,一切都自然而然,其心理节奏必然是悠缓适意的。在顺其自然的心理节奏作用下,韵的节奏运动必然排斥机械循环的周期模式,形成与生命脉动同构的写意性格,体现出自由、适意、从容的美感。这种“随意律动”节奏体现了宗教音乐节奏的内在真谛和韵味。

随意律动的在句式、段式的宏观节奏形态上也有所反映。不对称句法构成道乐节奏的重要形态。不对称的段在多段体歌曲中也不乏其例。

显然,重音的淡化,律动的非周期循环,句法的非均分性,都倾向于突破机械均分律动所形成的生硬感和动力性,使节奏运动平稳顺畅而又连绵不绝,一唱三叹,一气呵成,体现出自由宁静的情感。

(三)速度、力度与唱法

道教经韵的速度通常不急不躁,力度也不强不弱,很少出现高潮,唱词含糊地飘浮于圆滑连贯的旋律线中,音响效果自然平衡、沉着庄严,较少有激情和变化。如唱韵的速度以慢板为典型,力度多呈中强,接近自然说话,不追求强音量和力度变化,既使有时表现激情也是含而不露。它通常不追求咬字正音,多依腔行字,更强调腔圆,加上悠长拖腔的频频穿插,使腔调进行特别自然流畅。这些特点均体现出追求单纯、平和、宁静的审美情趣。

以世俗的欣赏眼光看来,道乐的审美形态或许有些单调,但在道教欣赏标准来说则是最合宜的形式,它准确表达了道教徒与世无争、清心寡欲的宗教观念和追求虚静、柔和的情趣。归根结蒂,道人唱韵是用乐音与神对话和交流,艺术表达修道悟道的情感。同时道人唱韵都与炼功有关,是以内气为基础,在气息微调,内心宁静,外念不生的状态下开始的。显然,由此形成的审美形态必然与世俗歌唱大相径庭。世俗歌唱的审美形态通常是幅度愈臻极致,能搅动人的心旌,就愈是美。然而,道教并不想以骇耳洪心的音响效果来煽动人的感情,反而排斥音乐的强烈冲突和大的起落,强调以和谐宁静的乐音来平抑人的感情和思虑,使之归于清宁平和,静止虚无,这样的音乐,有助于人进入一种超尘脱俗、清虚博大的心理状态,在柔和、虔诚的情感中与神对话;同时,它可使人的血液流动减慢,身心放松,防止体内能量的耗散,保养生命元素。

二、崇尚阴柔的审美风格

上面分析的形式要素特征:自由随意的节律,无强烈对比的结构及发展手法,小音程思维的腔型,环绕级进的旋法,不急不躁的速度力度……都共趋于一个同质的审美范畴,即无冲突的宁静、柔美,这种内向美感与中国古代文艺美学的重要审美范畴——“阴柔”一脉相通。中国古代审美艺术的品类,大致均可划分为阴柔(优美)和阳刚(壮美)两个基本范畴。一般认

为,阳刚美是雄伟劲直、沉着痛快;阴柔审是温深徐婉,优游不迫。阴柔美的形成有其漫长的发展道路和多方面的综合因素,与“韵”这一审美范畴密切相关。

在中国音乐中以道乐对韵的使用最广,意义最深。早在魏晋的经典中就提到了韵,此后千多年韵从未断过香火,它的语义也在滚雪球似地衍生。韵最早也最多的语义是仙乐的统称,如“九天之钧”、“天钧”(魏晋)、“音韵”(南宋)、“阳韵”(元代)、“声韵”(明代)、“法韵”(清代)。清代后也用“钧乐”特指器乐曲牌,或用作道乐曲谱书名。以至于有象征道派、地域风格的全真韵、东北韵,具分类意义的大韵、小韵、忤韵、走马韵,与曲名连用的澄清韵、清虚韵等。显然,“韵”在道教音乐的概念体系中占有重要地位,它已是道教仙乐的代名词,但道教如此重视“韵”的使用,其符号意义并不止于此,其中还暗含审美观念。我们不妨略微考查一下韵的美学历程和它与道乐审美的关系。

韵最先是一个音乐术语,最早见于汉末蔡邕《蔡中郎集·外集三·弹琴赋》:“繁弦既抑,雅韵乃扬。”此韵字与“繁”对比,以“雅”限定,已暗示了音乐清素、简约的乐风。类似说法如曹植《白鹤赋》:“聆雅琴之清韵。”训诂学上指出了韵的字源。《广雅》曰:“韵,和也,从音,员声。”“韵”即“和”,指和谐的声音。“和”在古代一般也可与韵等同而用,略有微妙区别。刘勰说:“异音相从谓之和,同声相应谓之韵。”用今天的音乐术语来解释,“和”是不完全协和,“韵”则是完全协和。汉魏之间,韵开始移用于文学。魏晋时期,玄学道家人物将韵广泛用于人伦鉴识,用来形容人的神态姿貌和人格情调,并与玄、道、远、淡、神、雅、清、情、素等字连用,开始成了一个浸透道家情趣的审美范畴。自梁天监中画家谢赫《古画品录》提出“气韵生动”的美学范畴,韵进入艺术领域,从此成为一千多年流淌不绝的审美范畴。至此,韵作为风格范畴仍保留了它最先作为音乐术语时已内涵的清雅阴柔属性。“气韵”观念在当时绘画理论中代表两种极致之美的形象。气指作品的阳刚之美,而韵指作品的阴柔之美。以韵为阴柔美在宋以后已成为音乐家和一般人的审美共识。宋代范温在《潜溪诗眼》中说:“有余意之谓韵”,“尝闻之撞钟,大声已去,余音复来,悠扬宛转,声外之音,其是之谓矣。”宋辛弃疾《稼轩词二·小重山·茉莉》:“分明是,她更韵些儿。”宋周辉《清波杂志六·冷茶》:“贵妃墓志云:‘……六官称之曰韵。’”女人属阴,以韵专称女貌,可见韵作为阴柔的符号已是宋代的一般文化常识。金王若虚《滹南诗话》卷二引郑厚云:“诗之有韵,如风中之竹,石间之泉,柳上之莺,墙下之蛩,风行铎鸣,自成音响。”说的是一种自然而柔美的情调。金代元好问云:“邴下曹刘气尽豪,江东诸谢韵尤高。”(《自题中州集后五首》)“曹刘”是曹植、刘桢,指建安文学。“诸谢”是谢灵运、谢月兆,指南朝文学。将“气”和“韵”分开,更显示了“气”壮而“韵”柔的差别。明陆时雍《诗境总论》认为“韵生于声”,但“韵”与“情”相伴,是艺术作品内在在气质意境高雅脱俗的标志,作品“有韵则生,无韵则死;有韵则雅,无韵则俗,有韵则响,无韵则沉;有韵则远,无韵则局”。他还进一步论述了韵在诗中的多种审美形态:“相去日以远,衣带日以缓,其韵古;携手上河梁,游子暮何之,其韵悠……采菊东篱下,悠然见南山,其韵幽……天际识归舟,云中辨江树,其韵远。凡情无奇自佳,景不丽而自妙者,韵使之也。”以古、雅、悠、幽、远等字形容,都是讲韵的阴柔自然之美。综上所述,韵从一个音乐术语逐渐发展成古代审美的重



要范畴,始终都保留着阴柔属性,这是它作为审美范畴的本质规定性。

当代中国美学家对韵的审美属性大多也持同样看法。如成复旺先生认为,从中国美学史的全程来看,韵包含思想情感与艺术形式两方面,情感要襟怀冲淡、远离世情。形式要笔墨简淡、隐约朦胧。韵就是清远淡雅而余味无穷的美。与气比较,“气”作为生气、生命力,较为外在,较有力度;而“韵”则较为内在,也较为微弱。故中国古代倡阳刚之美者多重“气”,如曹丕、刘勰、韩愈等;倡阴柔之美者多重“韵”,如司空图、王士禛等。他也认为韵是玄学促成,浸透了玄学恬淡无欲、清虚静泰的精神,可说是玄学的美学概括。道家学说贯穿在玄学、禅学和道学之中,成了韵的最基本的哲学基础。韵的本质特点,在美学形态上是阴柔之美,在审美层次上,是同形式美相对的意蕴美。在与人生关系上,它是对内在人生的深入。在哲学基础上,它是庄学、玄学、禅学共同酝酿、层层积淀的美学结晶^①。钱钟书先生引北宋范温《潜溪诗眼》语“有余意之谓韵”^②,认为“范氏释‘韵’为‘声外’之‘余音’遗响,足徵人物风貌与艺事风格之‘韵’,本取譬于声音之道”^③又认为韵的特点是“隐、含蓄、余音异味”等^④。中国历代文艺美学家都一致认为韵是指称艺术作品具有阴柔美,并与道家哲学美学思想有渊源关系。那么,它又是怎样与道教音乐的美学风格挂上钩的呢?

道教音乐的实践和有关文献描述表明,韵这个术语连同它的审美属性,在道教音乐中得到特别重视和最大的发挥。

道教科书中以韵代称仙乐是明确的,而凡谈及仙乐的风格时,多用“清、淡、玄、虚、冷”等字眼形容,或以“凤、鸾、窈窕”来比拟,则无异于间接指明了韵的审美属性。这些风格描述总不离阴柔的意味,其审美情趣昭然若揭。堪为印证的是,现今道教音乐的风格仍以江南婉柔清丽的乐风为典型特征,足证“韵”之于道教音乐,并非偶然使用的一个符号,而是其特定审美风格的范畴。

在南北朝时期,三种重要的文化现象交汇一起了:玄学思潮的风行,韵之成为审美范畴,道教仪式音乐的创始,这应是“韵”之进入道教音乐实践的历史契机。

道教斋仪创始人葛洪、葛巢甫、陆修静等均为南方士族,其深受老庄玄学和南方文化的影响,采撷浸透玄学精神的“韵”作为道教音乐的基本审美理想,是顺理成章的;陆修静创始的仪式音乐规范,一直占有正统地位,被后世道教遵为典范,其在仪式音乐中设计的审美理想能够下延上千年不绝,同样是很自然的。阴柔之成为道教音乐的主导风格并非偶然,实有大文化背景的支撑。在古代哲学中阴柔代表地、清、水、雌等女性属性,根本特点是柔弱无为,无为而为,一切作为如行云流水,如雁过长空,不留纤芥在胸,故与道的本质相通。在音乐审美形态上,阴柔美体现为顺势而发的无冲突性,它音响不疾厉,不喧闹,不雕琢、不浮艳,幽深雅致,是一种内向含蓄、顺其自然的乐音运动。

① 成复旺主编:《中国美学范畴辞典》“韵”条,中国人民大学出版社,1995年版,第162、167页。

② 《管锥篇》第四卷,生活·读书·新知出版社,2010年10月版,第2122页。

③ 同上,第2124页。

④ 同上,第2118页。

第三节 道乐审美风格的文化基础

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

于此,我们觉察到了道教音乐风格背后那文化磁场的巨大引力,触摸到了文化大动脉的搏动。

中国民族音乐审美风格的一般规律是:总体上是阳刚阴柔共存,而随地域、流派的不同则往往偏胜其一。但道教音乐却不同,它同样流行全国,也有道派之异,然而其主导性的音乐风格却相当统一,地不分南北都一致倾向阴柔美,这就构成了一个特殊的音乐现象。这一独特现象并非凭空产生,而有其特定的文化基础。从广阔视野中探寻与道乐风格确有关联的诸文化基础,可对这一现象有更深入的认识,更合理的解释。

首先我们可从崇尚阴柔的道家哲学中找到根本的依据。作为审美艺术,道乐风格与道家哲学精髓有密切对应性。道家哲学的代表著作是《老子》,全书在相反相成的辩证思维基调中,明显贯穿着对阴、柔、虚、静等属性的偏爱,完全可以说它是一部阴柔哲学、女性赞歌。在此书中,老子用一系列人们熟悉而易于体悟的偏于阴柔属性的物象“水”、“谷神”、“玄牝”、“婴儿”等来比喻道的特点,极力推崇“阴柔”,提出“柔弱胜刚强”的指导思想。如第八章以水妙喻道的哲学,以“上善若水”为提纲,说明人要效法自然之道,就要做到如水一样至柔宽容,因为水的柔弱特征正是“道”的本质体现。“上善如水,水善利万物而不争,居众人之所恶,故几于道。”水虽柔弱卑下而又无坚不克,道的作用也是如此。他还从事物转化的性质来证明这一点,万物草木活时的状态是柔软,死的状态就变得枯硬,所以刚强的东西属于死亡,柔弱的东西属于生存。在古代易学中,水属阴,通女性,故老子又通过赞美女性器官来喻“道”的境界,第六章云:“谷神不死,是谓玄牝。玄牝之门,是谓天地之根。绵绵呵若存,用之不勤。”以“谷神”喻阴户,“玄牝”喻阴道,以之象征天地之根,万物之源,具有生生不已的特性。玄牝二字源于《易经》学系,玄,通元,牝在中国上古的文字中是雌性生殖机能的文雅代名词,“牡”是雄性代号。世界上一切动植物,虽然由牡牝两性的结合而延续生命,但个体生命都是从阴性的空洞器官中出生的。因此,这种生生不已的人生根源,正是天地之根的道的妙用。人通过养静、养神而到达“谷神”(幽静深远)的境界,便找到了“玄牝之门”、生命之源,可与天地精神相往来了。老子还以婴儿做榜样,证明柔弱是道德的本质,“专气致柔,能



如婴儿乎!”“含德之厚,比于赤子……骨柔精弱而握固……”说人若能修养到达柔弱如婴儿的状态,便可到达道的至境。这也是后世道教“返老还童、长生不死”的理论依据。总之,《老子》一书处处体现了对“阴柔”的推崇,并以之作为“无为而无不为”的道家哲学精髓的形象阐述,《老子》一书中还提出了“虚静”的养生观,也成为道教修道术的思想来源。

老子的思想对道教文化有战略性指导意义,它的思想精髓必然会从人生观、世界观的层面印入道士的脑海,制约着道士人格心理和音乐审美意识的形成,进而影响到音乐的审美形态和风格。前述“韵”作为道乐美学形态的结晶,其思想根源也是道家哲学。故可以说道乐的阴柔美正是道家哲学思想的艺术表达。

再从地域文化特色的角度来观察。

中国文化素有南方巫官北方史官之分,皆因特定的自然地理和人文风俗传统所使然。一般来说,北方民风敦厚朴实,劲截豪强,属“浩然之气”的仕道文化,而由北往南,则民风渐变为奇异秀丽,孕养出空灵优雅的文化特色,楚辞和辞赋等华美的文艺作品,老庄、禅宗等空灵思想都出自南方,这种南北文化差异,自古已成一个定律,对中国音乐的审美形态有重要影响。道教音乐同样会受到地域文化色彩的影响。但一个相当特殊的现象是,道教文化历来对南方文化情有独钟,南方文化的基本特色与道乐风格有相辅相成的关联。

从南北朝到宋元时期,中国文化因外族侵略曾几次大规模的南移,使南方渐成为华夏正统文化保存发扬之沃土。早在唐末安史之乱后,中国经济的重心已然南移,北宋时东南地区已成为社会经济文化的中心。12世纪初叶,仅在两浙地区,南渡后的人口增加了三分之一。此时期南方农村经济和城市商品经济也有很大发展,据宋代李心传《建炎以来系年要录》卷一零七记载,南宋初年号称繁华大邑的工商业城市,浙西有14个,浙东9个,江东8个,江西、福建各4个。两浙城市的兴起最为突出。自南宋至元明清,中国文化以长江流域为根据,南宋时有“苏常熟,天下足”(陆游渭南文集)的谚语,乾隆游江南,尚不免说:“江浙为人文渊薮。”值得注意的是,文化的南移与道乐的发展趋势具有同步性。自魏晋时期始,正统道乐的形成发展均以南方为基地,宋元是道乐最盛行的时期,而道乐的流行区域正是当时经济人文最繁盛的江浙一带。这说明经济人文环境是道乐生存发展的基本条件。科仪音乐的实践场所多以都市宫观为主战场,需要广大市民信徒的香火资助等。可见道教音乐之盛行南方,有其历史必然性。

南方的地理环境又孕育了独特的民俗和文艺传统。南方遍布山川溪石,林莽湖泊,景色奇异诡秘,富于变幻,使南人更崇神信鬼,自古以来就有“信鬼神”的民俗巫风。汉代吴越百姓就相信巫师之流,祈求他们驱鬼治病,至“财尽于鬼神,产匮于祭祀”而不悔。到东晋南朝,狂热的迷信仍有增无减,《荆楚岁时记》、《玉烛宝典》记载了很多南方信鬼崇神的民俗。随着祀神乐舞之盛行,如神人同乐、联章套曲的九歌祭乐即出于此域,渐形成了主柔贵奇的文艺传统。南方奇特的巫骚文化传统自然成为以神秘玄虚为特色的道教音乐繁衍的最佳温床。从这些背景中,我们也就理解为何道教音乐始终对南方情有独钟。如权威的经典、科书、道派多出自南方;历代科仪大师多为南方人或长期在南方生活或在南方得道;正统道教历代以



南方道士为主体。南方文化风格从古到今都偏重柔婉,历代文人音乐家多有表述。明徐渭《南词叙录》谈到戏曲声腔风格:“南曲则纤徐绵眇,清丽宛转……信南方之柔媚也。”王骥德《曲律》对比南北戏曲音乐:“南词主激越,其变也为流丽;北词主慷慨,其变也为朴实……北主劲切雄丽,南主清峭柔远。北字多而调促,促处见筋;南字少而调缓,缓处见眼……北气易粗,南气易弱,此其大较。”虽然只述戏曲音乐,但也反映了南乐风格偏柔的一般规律。道教音乐既然素以南方为弘传的基地,其在音乐审美情趣和实践的层面也必然会受到南方音乐风格的蕴茵浸润,促成其阴柔风格的形成。

最后我们还应谈到宗法虚静的修道心理。道教以修道长生为终极目标,在长期的修炼过程中,道士们持有特殊的修道心理。这种特殊心理对音乐风格的形成也有重要影响。我们知道,音乐是人创造心理的乐化形态,音乐审美不仅是感官的问题,也有心理活动因素,只有在特定心理支配下,感官才能正确行使职能,感知客观的声色。道教音乐风格特点的形成,同样受道士特定心理这一中介系统的支配。道士们的心理与俗人很不同,道士们旦夕常行的修道术中促成了特殊的心理活动特点:第一,具有高度的趋同性,类似“集体无意识”的心理;第二,直接受制于通神达仙、修身养性的信仰和体验,以“虚静”为旨归,并含有审美因素;第三,修道术在科仪音乐中普遍施行,与音乐实践直接挂钩。这些特点,构成了道乐美学风格的审美心理基础。修道术作为身心一元化的修炼活动,有一套完整而隐秘的理论和操作行为。修道术又称神仙术、修真术,是道士修学丹道,以求长生的炼养法术,其具体方法种类繁多,最主要的是“内丹学”。内丹基于老庄养生思想,融合上古阴阳五行八卦学说、中医脏腑脉络和养生方术而架构成一个严密的理论实践体系,其基本原理是以人身为炉,炼“精气神”为丹,以心理修炼带动生理气机运动,利用虚静至极的心理作用,达到神凝气聚,发挥生命潜能,进而超越生命,与道(自然)契合,有浓厚的心理训练性质。唐以后,内丹成为修道术的主流,北宋末,全真道以性命双修撮合三教,成为内丹的主要实践者。其强调心性的清修,以清静为宗,史称“清修派”。

内丹家基于对天地自然现象的观察和分析,提出了“‘天’天合一”,回归自然的基本理论,认为人与天(自然)是异质同构关系,人身为小天地,通过身心修炼,促使天气下降,地脉上升,天地相通,使人体小天地与自然大天地合契,返回到人初生时的真性,与天的虚静本质合一,如此人就能获得与天体本质相同的永恒性,长生不死,体道合真。由此内丹家提出了“顺则生人,逆则成仙”的演化规律,即人只有从“逆”向反演,才能返老还童,返回先天(胎儿、自然)的虚无永恒状态。内丹术要通过人为修炼来实现这个反演过程。这种大胆浪漫的构想,充分体现了道教“我命在我不在天”的雄大气魄。

修道的基本方法是一种心身合一的训练过程,其以清静作功夫养心性(即炼心、心理训练),以气功为辅助炼形命(调息、理气等高级气功),达到凝神入定、高度寂静的状态。因此内丹术实为一种特殊的心理训练术。道教的具体修道方法大都与此法雷同。如“内观”术,



也称内视,要在虚静心神,不乱想,闭目专思和守护内心的“神”(气)^①,是澄静内心而保存神气之术。“守一”术,强调意念专注身中某处,以帮助遣思、静心而守神气^②。后世演为守丹田之说。“守静”术,即以虚静使神不出游,强调“静”态是修道的根本途径,唐代时更出清静经,每日持诵体悟^③。“存思”术,即冥想身内诸神以保护元精元气,也冥想身外诸神以与之相沟通。是道教科仪成功的关键。如此等等。

总而言之,修道术的心理特征简单而明确,只是“虚静”二字,故内丹修炼也称为“虚静丹法”。正合老子“致虚极,守静笃”的六字真经,历代修道大师无不强调“虚静”二字。内丹家认为,只要将心理修炼到虚静状态,即可实现修道的大目标——合道长生。“虚”是宇宙间唯一永存的东西,天地万物可以毁灭,唯虚不会,因为虚中无物,无质无象,人修炼到心理虚无的状态,当然就无欲无念,有益身心,也就得道了。“虚”的本质同时也是道的境界,而“静”的心理实际与“虚”相表里,“心清气自调,意静神自喜,人能常清静,决证神仙位”。可见,修道作为以心理统生理的方术,其修炼过程始终是要设法进入虚静的心理,使心灵空虚、清静,从而凝神聚气,发挥生命的潜能。

修道心理本身已是审美的态度,审美是以精神的自由为其前提,而精神的自由,又必以心理的虚静无欲为前提。当我们愈是处于虚静心态,想象的翅膀才愈能自由地展开,愈能以美的态度观照事物,愈能得到美的享受。相反,如内心因利欲妄念的纷扰而躁动不宁,则精神必不自由,美感就无从产生。老庄哲学中都一再地强调“虚静论”,当虚静到“形若槁骸,心若死灰”时,心灵就超越了物象时空的樊篱,获得无限自由,升华到“其来无迹,其往无涯,无门无皇,四达皇皇也”的境界(《知北游》),这就是审美观照的心态了。一当将心性恢复到天地本根的虚静状态,心灵就获得自由、无限的发展,充分地感知内美,直觉地体悟大美。修道的“虚静”心理在审美观照上必然导向“阴柔”范畴。从美感心理特点来看,柔美有它特定的规定性,其美感心理活动趋于平静、和谐、安详的状态,感知、想象、理智、情感等心理功能彼此协调、自由运动,心境宁静、和缓、轻松、舒展,这样的心太守与修道的心理同一。柔美的情感也有其规定性,如主要与爱的情感联系,伴随着亲近、爱怜、同情等情绪情感,显然,这类审美和情感的特点与修道心理是相同的,也完全符合道教信仰中体现的情感。道教修道的大本宗是趋向神,与神合一,对于道士来说,神当然是最可亲最可爱的对象,他们在趋向神的过程中,必然始终伴随着亲近和爱的情感,这种情感必然是柔和的、和谐的而不是对抗的、剧烈的。

修道术作为道士日常的活动,陶冶铸就了道士不同寻常的特殊人格心理和行为规范,它又是科仪实践的前提和关键环节,如此它的其心理特点必然直接影响到音乐审美,制约着审美形态和风格的形成。道教素来视音乐为修道和通仙的重要手段,音乐行为都是在炼心存思

① 《太上老君内观经》阐述甚详:“内观之道,静神定心,乱想不起,邪妄不侵。周身及物,闭目寻思,表里虚寂,神道微深。外观万景,内察一心。”《道藏》第11册,第396页。

② 《太平经》卷七十三至八十五:“求道之法静为根”,“久久自静,万道俱出,长存不死,与天相毕”。卷一五四至一七零:“静身存神,即病不加也,年寿长也,神明佑之……久久自能见神。”

③ 晚唐作品《太上老君清静心经》,发挥《道德经》修养的妙义,全篇392字,反复强调心神清静,渐入真道的原理。如“如此清静。渐入真道。既入真道。名为得道……得悟道者,常清静也。”《道藏》第27册,第156页。

的前提下展开,以“心斋—诵经”为固定程序,很多经韵尤其是功课经韵多以内修为主题。“存思、冥想”等修道术是诵经的重要程序,是仪式得以生效的关键,故其贯穿于仪式音乐的始终。仪式之初,法师先唱“道场众等,人各运心”,所谓“运心”,要求静心遣欲,将意识集中到神圣事物。次唱“各礼师存念如法”时,法师就要“临目存见太上乘空下降,左右龙虎千乘,次思三师,次思日月星辰,五脏五岳五帝”等。次唱“法事如式”,是要众人按既定的存想程序修炼身心。这些都是内心修炼性质的“存思”(心斋)法术,只有通过存思,才能将坛场幻化为神界,将自己提升到非凡的境界,与神沟通。故修道术实为科仪音乐成功的基本前提。“存思”都有强烈的心理修炼性质,并多以神仙、经书为焦点展开想象、联想活动。如见玉帝,如见尊神之类的想象都是超现实的,故需要用固定程序的心理训练来使幻想成真,要求精神专注、排除欲望,身心完全放松虚静,并有一些辅助性的“心理技术方法”:全神贯注于呼吸运动的调息、气功等,反复的动作(咽气,叩齿),诵经音声等,要点就在于摆脱杂念,导致虚静的心理状态,再展开宗教想象。可见,科仪音乐中广泛运用的修道术同样是在虚静、专思的心理状态前提下而再展开直觉和联想,这种心理状态直接制约着道士们音乐审美情趣的价值取向,决定了他们在音乐实践中一致运用的音乐形式和风格。从这个角度透视,就能充分理解各地道教音乐为何如此统一地偏爱阴柔而不是其它的杂多风格。

道教音乐首先是一种宗教现象,神秘的信仰和仪式在很大程度上决定了道教音乐的面貌和基本特点,这种影响广泛深远又微妙复杂,它或显或隐,或曲或直。道教音乐又是一种审美现象,音乐艺术的特殊逻辑决定了它必须采用自己的表达形式和方式。我们在注重宗教性的同时,也要确认音乐的相对独立性,并着重从形态学角度分析音乐表现的具体形式和方式以及从中体现的审美趣味和风格,这样才能正确地看清宗教与音乐的辩证关系,看清音乐表达宗教观念的特殊性。

最后,道教音乐是一种民族历史文化现象,归根结蒂它是以大文化为其根基。道教音乐“阴柔”审美风格的形成是诸多文化因素的综合作用和厚积薄发:南方地理营造出特有的崇神巫风民俗和偏爱阴柔的艺术心理,其构成了道家哲学和道教艺术形成发展的温床;通过道家哲人的抽象思维,这一传统升华为清晰简明的理论总结,成为道教文化实践的思想指南;根源于老庄思想的修道术在实践中促成道士“重柔贵虚”的集体心理特征的形成;最后,这种趋同心理与科仪音乐实践结合运作,进一步向音乐审美领域延伸,促成了道教音乐审美趣味和阴柔风格的形成和确立。研究相关的文化基础可从更广阔的视野和根源上帮助我们加深理解道教音乐的形式特点和美学风格,探寻其内在的文化机制和动力,认识它的本质和必然性。

**参考书目:**

1. 蒲亨强:《道教音乐观略论》,载《宗教学研究》,1998年第3期。
2. 余树声:《道家音乐美学传统和道教音乐》,载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》,《人民音乐》编辑部1992年编。
3. 蒲亨强:《阴柔清韵——道教音乐审美风格论》,载《中央音乐学院学报》1998年第1期。



1. 道教音乐审美的主导风格。
2. 道教音乐观念的基本特点。
3. 道教音乐观与道教音乐实践。



第十二章 道教音乐的传承体系

学习目的:了解道教音乐传承的体系及奥秘。此体系包括传承的实体、方式和制度等要素。实体即传承的实在物象,包括客体部分的音乐作品与主体部分的传人等;方式即传承音乐的方法形式,包括具统辖性和主导性的一法(“照本宣科”法)、两式(“韵学”式与“过经”式)。另兼有“剽学”和“口传心授”之混融施用。照本宣科,是在科仪中严格按照经本或乐谱规定的程式进行教授的方式。通过对传承方式的研究,可以最直接发掘道乐传承之逻辑和规律;制度传承涉及官方和民间两种,官方制度包括政治、经济、宗教等制度的影响,民间制度主要有家族、民俗等制度的影响。

内容提要:传承即传习继承,是对一种音乐客体的传输现象与过程。道教保存传统音乐极顽强的重要原因其运用了特殊而有效的传承体系。此体系是多个要素的逻辑构成。通过分别研究这些要素的特点,可认识道教音乐延续的奥秘所在,还可能从中建立起理论范式,为中国优秀传统音乐文化在当代的保护和传承提供有益的启示。

道教文化素称秘传,虽然如此,其传承古老传统文化基因之多之久,已证明其仍有特殊的巨大功效。当今传统文化的承传已为各界所重视,但却没有多少真正具有学术意义的研究成果问世。如此,既未对已有之传统文化传承经验之理论总结,何来对当代传统文化之正确保护措施?故今欲解道教音乐传承之隐秘,实不仅是为着知识的获得,历史经验的总结,更对当今保护传统音乐文化有着启示和范式的作用。欲解开道乐传承之奥秘,必须对其传承体系及构成逻辑作细致的分析研究,庶几可破译其传承悠久音乐文化之密码。

道教音乐自其产生之日,就开始了其传承的历程。在漫长岁月中,道乐的传承历经变化,逐渐形成了自己的体系特征。早期道教经文以口口相传为主,难免丢失变异,至葛仙翁始创笔传之法。东晋时道教已重师承,将师奉为三宝之一,至陆修静时更强调师承的重要性,《道门科略》说:“若学不由师,成非根生,不承本,名为无根之草。”^①南北朝新道派是以经典的传授、修习为重要特点。之后,道教强调皈依道经师三宝已成任何仪式的必备节目,将师承视为修道成仙的必要途径。陆氏编制的“授度仪”中,形象地表现了师传弟子各种经典的过程。从此,以经书为主体传承道教音乐的传统模式,为后世所遵奉,流传不绝。

^① 《道藏》第24册,第781页。



第一节 传承实体

传承实体,即传承道教音乐的实在可见的物体,具体可分为物与人两个内容。物方面包含道教音乐作品乐谱等。人即传承物象的主体,比如具体的代表传人和传派等。于此研究,道乐传承的音乐内容是什么,它们是如何一步步走到今天。执行音乐传承的人是哪些,他们具有哪些特点,采用哪些方式?由是理解道教在传承音乐上取得的功效,传承的音乐作品具有多么重要的历史和审美价值。

所谓道教音乐的传承实体,首先指道教传承了什么音乐内容,即传承的客体内容,其次指什么人传承这些内容,即传承的主体——传人。

道教传承的音乐内容主要指道教创造的、至今仍运用的声乐曲与器乐曲,其中诵唱经文的声乐曲(经韵)是道教音乐的主体内容,为了讨论的集中和避免篇幅过大,我们对道教音乐实体的研究将聚焦于经韵部分。又因经韵歌词多以经文为据,而历史传承过程中也产生了一些乐谱,故在客体研究上将涉及到经韵作品、经文和乐谱等项。

传承主体——人的研究包括传承道乐的传人和人所依存的道派。道教音乐是特殊的专业内容,需要通过专门的学习才能掌握好它,同样也需要具有专门知识技能的人才可能传承它。因而研究好传承人,才能弄清楚传承的具体情况和特点。道教音乐史上每一个重要时期,总会出现一些杰出的人物来承担起传承道乐的使命,这些人物又往往依托于特定的道派。由此,研究代表性的传人和道派,也是研究道教音乐传承实体的重要一环。下面就此逐一进行研究。

一、传承的客体:经文、经韵、乐谱

道教经韵是音乐传承的主要内容,而经韵的创造产生,又与道教的经文有密切渊源关联。在很大程度上,我们可将经韵称之为“经文歌”,这与西方基督教的经文歌有相似之处。因此,研究道教经韵,须联系到其背后的经书系统,方可更清楚认识道教经韵产生的由来及其性质。

从宏观角度来看,道教经典对道教仪式和经韵的形成发展有着决定性的影响。比如道教音乐传统形成之际的南北朝,其重要背景是出现了擅长科仪的灵宝派并盛行于世,而这一道派的形成,则正以灵宝经的问世和广泛传播为背景。这一点已为诸多史家所公认。从当时灵宝经的研究中,可以清晰看出,早期重要经韵,其唱词多源于经书。因此,我们说道教经韵大部分都源于经典中的韵文,大致是没有问题的。

以经典文献为传承依据的传统始于东晋的葛仙公,他开创了以笔录经文传教之风气,



“灵宝之教，秘而不传，仙人人口口相授，太极仙公（葛玄）始笔之书，著《敷斋威仪之诀》”^①。但此传统的正式建成则是南朝陆氏，他在灵宝斋基础上，“复加撰次，立为成仪，祝香启奏，出官请事，礼谢愿念，罔一不本经文。”

这一点在道教音乐创始以来不断产生的新经韵与经书的关系来看，也可得到大量证明。

比如，东晋南朝的灵宝经系统，前期以较早问世的《灵宝五符序》、《灵宝赤书五篇真文》等经书为代表，后期则以《灵宝无量度人上品妙经》最重要，从当时产生的一些斋仪中所用经韵曲目来看，其名目和唱词大多取自灵宝经典中。如东晋末的“灵宝斋”是最早的有较详文字记载程序内容的斋仪。此仪有较完整的仪式节目及程序，运用了《礼十方》、《步虚》、《空洞章》、《太极颂》等早期经韵曲目，到南朝刘宋时期陆修静制作诸种仪式，标志着正统道教音乐传统模式的正式形成，仅其“授度仪”中就运用了大量经典歌曲。以上时期产生的经韵，从其唱词来看，大多取自灵宝经系。现略举数例以明之。

《澄清韵》，取自《度人经》卷五十八《回生起死品》中最后一次“道言”的最后一段文字。

《五方卫灵神咒》，按五方思想架构的真文，以五方星宿对应人体五脏，通过唱诵真文而获得飞仙，护身、灭妖等神功。此歌唱词当源于东汉古灵宝经中的五篇真文，又称灵宝赤书、真文赤书，其以五段四言诗叙述五帝真文，以阴阳五行思想架构。北周道教类书《无上秘要》卷二十四真文品中记载了《洞玄灵宝赤书五篇真文》，标明是出于《洞玄赤书经》。^②

以上曲目多以五方构架，且均称出自灵宝经，当与《灵宝五符经》中的经文及道法模式框架有关。

《五方赤书玉篇》。分五方诵唱玉篇，其中《东方赤书玉篇》唱词：“东方九炁，始皇青天。碧霞郁垒，中有老人……”

《五方内音天文》，其中《东方青帝八会内音自然玉字九炁总诸天文》（东方内音）：“檀楼阿会，无怨观音。须延明首，法揽菩昙。稼那阿奔，忽河流吟。华都曲丽，解苦有臻。答落大梵，散烟庆云。飞洒玉都，明魔上门。无行上首，回谯流玄。阿陀龙罗，四象吁员。”

以上曲目仍以五方构架，从名目来看，当取自比《五符经》稍晚问世的《元始五老赤书玉篇真天文书经》、《太上洞玄灵宝赤书玉诀妙经》、《太上诸天灵书度命妙经》等灵宝系经典^③。

另以下诸曲均出自《洞玄灵宝玉京山步虚经》：

“步虚”（十首），“稽首礼太上，烧香归虚无。”

“第一太极真人颂”：“太上大道君，出是灵宝经。”

“太上玄·第一真人颂”，“众妙出洞真，灿烂耀太清……”^④

① 按：即《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》，简称“灵宝斋”，载《道藏》第9册，第867至874页。

② 例如《五符经》“经文中有《太清五始法》、《仙人挹服五方诸天所经》，言道教思神服气之术；又《九天灵书三天真宝》，言施用‘五方灵宝符命’等天文符策以辟邪消灾，度劫成仙之术，都是按‘经之以五’的形式来组织具体的行道方法。”转引自任继愈主编《中国道教史》（修订版），第137页。中国社会科学出版社2001版。

③ 参见上注。

④ 按：后依次为第二第三真人及三天大法天师诸颂。唱词主旨是强调和歌颂灵宝经的正统和经典意义，大力宣扬推广灵宝斋法。



“太上玄·第二真人颂”：“虚无常自然，强名字大道”。

“太上玄·第三真人颂”：“妙哉灵宝经，太上自然书……”

“礼经颂”三首，第一：乐法以为妻，受经如珠玉。……

第二：郁郁家国盛，济济经道兴。……

第三：大道洞玄虚，有念无不契……^①

唱词主旨是强调和歌颂灵宝经的正统和经典，大力宣扬推广灵宝斋法。

《步虚》，共分十段唱词，道教称为“十大步虚”，是早期经典步虚词，宋以后因帝制新十大步虚，又有代变。此经韵源于东晋“灵宝斋”^②，其时有曲名而无唱词记录。南朝陆氏制“授度仪”中已有全部歌词及唱法的记载。

以上所述表明，早期道教经韵的产生，多取自灵宝经书中的韵词。以后随着道教逐渐进入社会发展，其经韵产生的途径开始多元化，比如，在北宋时期，宋徽宗在传统道曲基础上御制新道词若干，其中也有不少流传至今。这些经韵的创作染上了世俗社会的观念色彩，表面看来似乎已与道经无关。但细究起来，这些歌词创作毕竟是在传统经韵基础上的改编，也是以原始经文为依据的，故仍可大致归入源于经书的范畴。又如道教早晚课诵仪式，是经韵运用最集中的仪式类型，其吟唱的歌曲完全依据功课经而来，故其运用的十多首经韵如《中堂赞》、《吊卦》、因而，从整体情况看来，由经文而产生的经韵是历代道教音乐形成的主流。反映了道教音乐服从于宗教信仰的特点。因而，根据经文研究经韵的形成方式和特点，是研究道教音乐传承内容的重要途径。据不完全统计，目前在各地道观仪式中演唱的经韵大约有百余首，其中绝大多数都与道教经书有渊源关联。

虽然道教音乐以口口相传为主，但在传承历史上也出现过一些乐谱形态的文献，也构成了道乐传承的重要内容。如北宋时期在宋徽宗指导下道士们制作的《玉音法事》，其中包括了上百首经韵唱词和曲目，并有数十首附有曲线谱。这些谱大致标明了旋律的大致曲折走向，在乐师的指导下，可更准确的歌唱经韵旋律。这一文献实为道教经韵传习时所用的曲集，也是古代传承到当时的经韵的集中体现。值得一提的是，这些经韵大多仍保存在当代。北宋以后，历代道教仪式文献延续记载了大量仪式，这些仪式中都无一例外地忠实记录了历史传承并当下运用的经韵词曲，使我们可以清晰地看到经韵传承的路线和轨迹，也包括这些经韵的具体运用方式和功能。无疑这些文献记载清楚证明道教音乐传承的具体成果。这些文献本身及其所载经韵数量巨大。仅就一些集成性质的文献而论。就有以下几种。

南宋刊行的《道门通教必用集》，是一部具有道教仪式音乐传承和教育性质的专门文献，其中花大量篇幅介绍了培养能独立进行仪式音乐活动的合格道士的全过程和相应要求等。从刚入道的童蒙应该唱的经韵，要求基本会唱，到成人阶段所学的更复杂仪式和经韵，提出更高的风格演唱要求，都有详细介绍，体现了在实践中学和循序渐进的教学原则。在这部文献中，涉及到常用的仪式和应该熟练掌握的上百首经韵，反映出当时的经韵内容与前代的历史

① 按：唐以后此曲易名为《三启》或《三启颂》。其中第三首在当代“施食”仪易名为《步虚》。

② 《道藏》第9册，第867-874页。

继承性。

明代刊行的《上清灵宝大成济度金书》，是一部有关道教仪式和音乐的大型集成文献。其中所记载的经韵曲集，非常明显地沿袭了北宋《玉音法事》的体例和内容。

清代刊行的《道藏辑要》张集中记载的《全真正韵》，是当时全真道所用经韵曲集，凡 56 余首。这些经韵多为历史传承下来的作品，全部附有法器伴奏谱。应是当时全真道最常用的经韵，并可作为教材使用。

从以上概述中，可以见出道教音乐传承至今的内容是很丰富的，当代运用的百余首经韵，多是历代传统的层层积淀。其传承的线索具有延续性和清晰性，并且透露出道教在传承音乐方面已形成了自身的体系和特点。无论从传承至今的经韵数量和内容的完整性来看，在中国以至世界音乐范围内都是首屈一指的。确实是一份优秀的珍贵的音乐遗产。

二、传统的主体：道乐传人

道乐传承的主体是人。道乐上千年的延续和传承，是依靠道教派别团体和那些精通仪式音乐、又有集成和传授道乐意识的具体的人来执行和完成的。因而，我们要研究清楚道乐传承的体系，必须要研究传承音乐的具体古今传人，认识他们在传承道乐的历程中具体的作法、作用和历史地位，才能解开道乐传承奥秘的密码。

在大体认识道教传承音乐的成果基础上，有必要研究传承主体的一些基本特点。因为音乐毕竟是靠人来传承传播的。

道乐的传承，固然依赖于众多执行道教仪式的乐师，他们在施行道教仪式过程中，以言传身教的方式传承着道乐。但在古今传承过程中，一些杰出人物性质的道教大师，毕竟在传承道乐中发挥着更重要的作用。关于古今传承人的情况，根据研究资料的情况来看，大致有以下特点。

1. 古代传人

古代传人情况主要依据文献资料进行研究。这些传人都称得上是道教仪式大师，他们或继承前人的仪式音乐，或新制乐章，或身体力行地编创仪式，在这样的作品中，他们往往担当起仪式音乐代代相传的历史使命，他们可谓是道教音乐传承的中流砥柱。

道教音乐开始采用文献传承的创始人是葛仙翁。道教仪式音乐主要始于灵宝派，而早期灵宝派的教义和仪式一般不示于外人，只是道内人士口口相授，自葛玄始，方笔录于书，开创了通过文献记录来公开传承仪式音乐的传统。

“灵宝之教，秘而不传，仙人人口口相授，太极仙公始笔之书，著《敷斋威仪之诀》。”^①

在道教仪式中实施音乐传承的第一人是葛巢甫。东晋时期的葛巢甫，在继承前人经文仪式基础上，制作了道教音乐史上第一部仪式音乐“灵宝斋”，开始了正统道教音乐发生发展的

^① [宋]蒋叔舆：《无上黄箓大斋立成仪》卷一，《道藏》第9册，第378页。



历程。

完善建立正统道教仪式音乐传统的开创人是陆修静。南朝陆修静编创的大量仪式,奠定了正统道乐的传统模式。他的活动虽略晚于寇谦之,但他的工作重点是在斋乐方面,并取得了卓越成就,其具体内容大致体现于如下四个方面。

其一、建立了完备的斋仪体系。他建立的“九斋十二法”科仪体系^①,功能多样,运用广泛,适应社会各阶层的需要,后世道教的主要斋仪,在他手中已灿然齐备。其斋法分类显然以灵宝斋为主,灵宝斋经他“更加增修,立成仪轨”后大行于世,成为道教科仪音乐的经典。后世道教尊陆为灵宝派教祖,奉灵宝法为万法之宗,其斋仪大师的历史地位毋庸置疑。

其二,构建了规范的斋仪模式。科仪书是道士执行斋仪的脚本,亦是记载斋乐的可征文献。陆修静之前,道教尚无专门科书出现,将斋乐内容详录于书,标志着斋乐形式的凝固化,此传统亦始于陆修静。他共“著斋法仪范百余卷,”现知其名并尚存原作的有《太上洞玄灵宝授度仪》、《洞玄灵宝众简文》、《洞玄灵宝五感文》、《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》等4种。他所撰斋仪科书不但数量大,且记载相当翔实。经他的集成总结和新创,各种斋仪皆“立为成仪,祝香奏启、出官请事、礼谢愿念,罔不一本经文。”^②开创了“照本宣科,依科阐事”的科仪实践传统,使科仪音乐的表演和传承有了统一模板。他不仅精通理论,还曾躬身实践,曾主持过两次大型斋仪“三元涂炭斋”和“三元露斋”^③。

从现存《授度仪》中,可见出陆制斋仪已形成了规范的模式。《授度仪》是法师授经度徒之仪^④,乃综合金箓黄箓等斋仪经诀而成,内容丰富,结构完整,是很有代表性的斋仪。

他编制的经韵音乐也空前丰富。曲目唱词陡增,经文散文韵交替。念说诵咏皆有之,且韵文比例大于散文,可见其歌唱段落极多。音乐性很强。韵文多有标题,并注明了多样的唱法如“赞唱、诵、诵咏、咏、唱、讽诵、咏诵、齐诵、舞唱等”等,有章、咒、颂、文、篇、祝、词等体裁,多是定型的歌曲。即使是散文句式,常常也可歌唱,如《十方天尊》,词为散文句式,却标明“唱”,这种形式至今犹存。唱法趋于规范精确,在文献中均一一指明唱读之法,如“依玉诀正音字字解说口授读度,”“次读细字,唱度之,横读之也”等等。这些都清楚表明了他传授音乐的精细程度。他所制仪式中的大量经韵也成为后世必用曲目,表明陆氏工作具有集大成的性质。

他有很高的音乐造诣,不仅继承前人,也曾撰有多种斋醮乐章,如“《升玄步虚章》1卷、《灵宝步虚词》1卷、《步虚洞章》1卷等。《洞玄灵宝玉京山步虚辞》中所载《步虚词》10首,已证明为他所作,或即《灵宝步虚词》中之内容”。^⑤陆制“授度仪”就是法师授经度徒之专仪^⑥,这部斋仪运用了大量经韵,具有承前启后的历史地位。

陆氏的音乐师承,不囿一家,乃以灵宝派为主干,兼容上清、洞神、天师道斋法和佛教教

① [南朝·刘宋]陆修静:《洞玄灵宝五感文》,《道藏》第32册,第618页。

② [宋]蒋叔舆:《无上黄箓大斋立成仪》卷一《仪范门·序斋第一》,《道藏》第9册,第378页。

③ 《三洞珠囊》卷一《教导品》引《道学传》,《道藏》第25册,第298-299页。

④ 《道藏》第9册,第839-857页。

⑤ 卿希泰主编:《中国道教史》(修订本)第一卷,第474页。

⑥ 《道藏》第9册,第839至857页。



义。陆氏的继承并不仅限于仪式文献经书的搜集整理,他还注重实地考察。据史载,他在收集科仪,参访仙踪时,但“闻异人所在,不远千里而造之,果遇其真,爱受秘诀,乃云栖荆岫,却粒修行。”^①曾“遂收迹寰中,冥搜潜、衡、熊、湘暨九嶷、罗浮,西至巫峡、峨眉……通交于仙真之间矣”^②。其游历范围颇广,且偏重于盛行巫乐道乐的南方地区。

可见,陆氏在仪式音乐上所取得的巨大成就,仰赖于他对前代仪式音乐理论和实践的广泛继承,《无上黄箓大斋立成仪》卷十七评价说:“盖自陆天师因《太极敷斋威仪经》,撰灵宝道士自修盟真斋立成仪,始自相沿用之,所不可废。”他堪称仪式音乐传承的一代大师。

陆氏开创正统道教音乐传统模式之后,历代均有道教大师续传其衣钵。如唐代杜光庭、张万福,南宋宁全真,王重阳,明代周思得,张宇初,娄近垣,清代陈仲远等。这些仅是紫紫大者。

唐代杜光庭是科仪音乐的又一集大成者,他所撰斋仪大体以陆修静所撰为本。他平生致力于总结发扬灵宝斋,“常谓道法科教,自汉天师暨陆修静撰集以来,岁月绵邈,凡将废坠,遂考真伪,条例始末。故天下羽属,永远受其赐。”曾两次游历搜访,足迹遍及半个中国,搜集道经三千多卷,亲手修订斋醮经书多达十余种近二百卷,其中《道门科范大全》87卷和《太上黄箓斋仪》58卷是科仪音乐的集大成之作,由此成为继陆氏之后又一位弘扬灵宝斋乐的大师。

南宋时期,嘉泰元年辛酉(1201)夏江原^③朴庵道士吕元素,精于道门斋醮科仪,收集六朝道书及唐代张万福、杜光庭所制定的斋仪,“别为校定,使之适中”,著有《道门定制》10卷。他令其徒吕太古编制的《道门通教必用集》,是一部传承前代道教仪式音乐的集成性文献,元素述编撰缘起,“天师立教于西蜀,广成终老于益州。故蜀之人奉道为盛,而仪注亦甚详。第所传素无刊本,差误实夥。顷观中藏书既成,适左史简池刘公太常,眉山朱公……请得都下道经数百卷,皆吾蜀所缺者,其间科仪居多。乃令小师太古参较同异,考古辩今,始自童蒙,迄于行教,缀辑成集,以贻后人。”

是知元素身处天师道发源及仪式盛行之西蜀,为着将传统仪式实践传诸后世,遂积累经书,引进当地所缺的资料,命其徒吕太古^④编出这部较完整翔实的科仪书。这部文献具有道士培训标准教材的特点,而其中音乐唱诵占很大比重,由此又具有了仪式音乐教科书的性质,正因这个特点,它在道教音乐传承史上的特殊意义前无古人后无来者。

宁全真传授、林灵真编撰于元成宗大德六年(1302)的《灵宝领教济度金书》,是宋元之际大型仪式音乐文献,共320卷,此书名可解为“灵宝派统领各教派的济度科仪的经典”。仅从题名可见出,宋元科仪音乐主流仍传承灵宝派,其博大精深绵延不绝,在实践中超越了道派的局限,而为各道派所认同共用。

明宣德七年(1333)周养真(讳思得)编撰的又一部大型科仪书——《上清灵宝济度大成

① 转引自任继愈主编《中国道教史》(修订本),第153页。

② [宋]张君房:《云笈七籤》卷五《宋庐山简寂陆先生》,《道藏》第22册,第27页。

③ 江原,今四川崇庆县。

④ 南宋时西蜀江原(今四川崇庆)人。号鹤林道士,师事吕元素。为江原天庆观道士。随师至京,得新道经数百卷,遵师嘱参校同异,考古辨今,依道门需用编辑此《通教必用集》。



金书》面世,此书标明了与灵宝派科仪传统的师承关系,从全书的内容来看,大致沿用宋元《灵宝领教济度金书》的内容,其师承关联是显然的。

清代以后仪式集成文献渐少,道乐传承多体现为各种单个仪式文献的记录,著名者如“太极灵宝祭炼科仪”、“铁罐斛食”、“青玄济炼铁罐施食”等仪式文献中,如实记录了所用音乐的曲词和程序,其内容大体继承了前代的传统。另还出现了经韵集“全真正韵”。虽然其标名似乎仅为全真道所用,但实际内容则是灵宝派经韵的有机延续。以上文献,都是道乐顽强传承下来的重要证明。

2. 当代传人

近代以来,由于统治者对道教不再支持,道教仪式多转入民间下层发展。故仪式音乐传承的文献极为稀少。因而对道乐传承线索的研究,不得不另寻别径,从道乐实践的田野考察中寻踪。根据笔者多年的关注,近代以来道乐的传承主要仰赖一些精通道乐的经乐师,他们通常是一地仪式音乐的主持人,同时又常应邀到外地教唱经韵,将古代留存的经韵又继续延续下来。著名者如全真北派的经乐大师闵智亭、全真中派的武当高道喇万慧、吴礼瀛、方继要、全真南派的黄信成、黄信阳、卢信睿,正一道的陈莲笙、朱掌福、史孝君等(恕未一一提及),都是道乐传承的代表人物。这些传人虽然道派和地域不同,但都一致传承了历史悠久的灵宝音乐传统,又不同程度地作了个性化、地方化的编创。经当代专业音乐工作者的整理,他们传承下来的成套经韵^①已分别出版。这些当代传人的传承线索,目前多只能依其口述而得窥一二,其师承多可追溯到晚清时期。如当代著名的经乐大师闵智亭道长,其“年18岁时,奔华山毛女洞出家为华山派黄冠,拜师刘礼仙道长。……1943年秋其师勉其处出参访,以求深造。最先往西安八仙宫挂单、参学,曾受到监院邱明中、都讲商明修等潜心研道教教诲,又从著名高功赵理忠道长学习经韵。”^②1946年春抗日战争胜利后,他开始南下参访云游,“首至湖北武昌长春观,从学于监院陈明昆道长,并担任过高功经师、号房、巡察等执事。由于长春观道教经忏常住,经忏用十方韵,经常参与诵念,故而渐臻熟谙。1947年初夏,离开长春观去上海,挂单上海白云观,因寻访一高道未遇,追踪去杭州,挂单玉皇山福星观,在此先后任号房、大殿主、知客等执事。1978年回到华山,常住华山之麓的玉泉道院。1985年秋来北京主持“道教知识专修班”^③。

据闵道长称其师父教他唱的经韵是采用清同治光绪年间的手抄本,而他在各地云游参访的足迹所至,遍及南方北方一些主要的全真道观,也将所学经韵传承下来。

另如武当山经韵大师喇万慧道长,生于1902年,8岁时到武当山金顶出家。13岁从道教乐师刘宗湖等人剽学音乐,20岁时,已通晓道教法事主持人所必备的各种技艺。1933年先后到汉口玉皇阁大道观、汉阳玄妙观任乐师,做道场。1938年云游外地行道。先后到上海、杭

① 闵智亭传谱的《全真正韵》谱辑,史新民等记谱整理,中国文联出版公司1991年初版。喇万慧为主传谱的《中国武当山道教音乐》,史新民主编,中国文联出版公司1987年初版。黄信阳、黄信成传谱的《河北道教课诵仪式音乐》(1994年12月,内部资料,宫观流通油印本)。

② 李养正:《我所认识的玉溪道人》,载《全真正韵谱辑》,第4-5页。

③ 同上。

州玉皇山任经乐师。^①

以上两位高功的行道经历,大致反映了当代道教音乐传承的情况。

综上所述,由于历代大师和经韵高手的继承光大,表明了从南朝开始的正统道乐的主体内容和模式一直传承至今。

从古今传承人的概况中,不难见出,道乐的代表性传人一般具有以下几个特点。

其一,都热爱道教文化和仪式音乐,具有传承道乐的历史责任感和事业心;

其二,都具有较高的文化和音乐修养,有传承道乐的自身能力;

其三,都具有广泛游历,使得其既能广泛吸收传统的精华,又能有效地将传统音乐传播到广阔地域。

古今代表性传人均有道内职称,如都讲、高功、知磬、知钟等,均为专业性的音乐家和道乐传人,尤其以都讲、高功为年高德昭、技艺高超之传人。

第二节 传承方式

传承方式是道乐传承体系中的重要一环,旨在弄清道人在传授音乐时具体运用的特殊方式方法。道教科仪音乐的经历不断发展丰富的过程。道教认为,传承之初为口传心授,至天真皇人时方创笔传之法,始有科书传世。科书在传承道法具有权威性,它代表祖师形象,见其书如见其人。“依法科行持,无不灵应。”这些论述反映了道教音乐传承的某些本质特点。^②

通过古今对照的研究,可以发现,道教传承音乐采用了多种行之有效的办法。除了运用民间音乐通常采用的“口传心授”和“剽学”两法之外,更能反映道教自身特点的则是“照本宣科”之法,其具体采用一对多的“韵学”式,一对一的“过经”式。以上传承方式在实际运用中互有交叉,道乐传承方式对当代传统音乐文化的保存传承也不无启发借鉴意义。

一、“照本宣科”法

所谓“照本宣科”,即照手抄或印刷的文本宣扬科仪,以此有别于口传之法。这也就是道教常说的“依科阐事”,行不言之教,以书为师,得其书如见其师。依书载之法行持,无不灵应。这样做既不会不知法,也会减少误差,谨守传统而传承。这是最具道教特色的一种传承方式。尽管在中国民间音乐中,也会偶然发生此法的传承,但在道教音乐中,它用得最广泛则是毫无疑问的。因此我们将其列为道乐传承的第一大法。

① 曹本冶、蒲亨强著:《武当山道教音乐研究》,台湾商务印书馆1993年1版,第9-11页。

② “青玄铁罐施食全集”序云:“夫书者自从祖师开阐以来,赍济孤幽,超度灾魂,爱凭法力度脱沉沦。后世学人不知其法,往往行持有差,不能度己,焉能度人?自从元始天尊说法以来,原从口传心授古时演教。……又天真皇人按笔乃书,尽将口传心授妙法真诀策于书中,并不隐藏,留于后世。不言不语,善教善应。所以后世学人以书为师,得其书者,及如见师。将书中之法诀仔细参透,必得其法。依法科行持,无不灵应。传授心法,只在一意而已。……修己以度人,利阳亦济幽。阴超阳泰,存亡沾恩矣。”《藏外道书》第14册,第635页。



此法创始人可上溯到东晋的葛仙公,他一改道教仪式口传密传之惯例,而将仪式经文笔录于书,使其传承有文可依,可最大限度地减少口传的讹变与失传的危险,开创了“照本”传法的先例,其功莫大焉。但此法真正的确立和运用于仪式音乐,则当推南朝刘宋时期的陆天师。他总承前人的多种斋法及文本,创立了仪式音乐的表演模式,将“照本宣科”之法加以系统完善。以后历代道教大师沿用此法,使仪式音乐传统得以妥善保存,为当世之道教演法提供完整清晰的文本依据。由此使道教仪式音乐代代相传,至今井然有序。

此传法具体实施于两种形式。

1. “韵学”式

这种传式通常采用一对多的集体教学形式,很像现代学校专业教育,它是将音乐作为一种专门学问来进行传授,并具备了教员、教材、教学时间和场所等现代教育要素。这种传法与世俗民间音乐有较大差别,使得道教音乐在延续古代传统时有更大的可能性。

一般稍具规模的丛林宫观每年冬季要设韵学,由寮房设备,高功教学,专门教习常用的经韵和锣鼓经,如“十方韵”大小七十二条,四锤鼓、七星鼓、风雷雨鼓,罡斗,科仪,经坛所敲法器^①。传授音乐时,高功要照本宣科地系统教授常用音乐。这种传式,通常是集体学习,使道士们能够较规范系统地修习音乐,提高技术。事实上,十方丛林的每个道士都必须会唱经韵,否则就没有资格云游挂单。

直到今天,道教仍完好地保留了这一传式,每逢稍闲时节,道观都要组织道人们坐到一起,由高功乐师手捧本子,严格“照本宣科”地教大家一套套的仪式音乐。

2. “过经”式

这种传式通常为一对一的师徒教学形式,类似一般民间音乐采用的师父带徒弟之法,但不同之处是,道教的过经式必须要有经文作传授依据,也带有照本宣科的性质。

当代道士彭理福在其《道教科范》一书中详细生动地介绍了“过经”式的传承过程和形式“学道历程苦乐参半,记得初学是在一个凌晨的四点钟……师父让我梳洗后,衣冠整齐……到大殿焚香顶礼后,回到师父单房,……让我跪在香案前,就从《玄门功课》开始,首先就是过经。师父说:过经是道教的传统,即师父逐字逐句教授,只有这样,才能掌握经典的字句和转音字,经师如果不过经典,诵经时谬误多端,就叫剽学。第二天师父又把我叫起来,用第一天相同的仪式给我过《三官北斗》经。”^②这种传式古今普遍存在,是道教音乐传承的一种重要形式。

二、“剽学”法

“剽学”是靠偷听、旁听而学的传承方式,其无文本依据,主要特点是,无明确的师生关

① 参见武理真著:《全真教十方丛林之規制》,载《中国道教》1987年2期。

② 彭理福:《道教科范》下册,宗教文化出版社2011年版,第818页。



系,无固定的教材、时间、场合,与“照本宣科”法形成一定差异,其具体实施的过程非常随机而灵活多样,一般是与其它传承形式相融合而存在,甚至在仪式表演过程中,也可进行。可以说此法无处不在。因此,此法在道教音乐传习过程的运用极为广泛,作用十分巨大。但因其不是独立运行,似乎也无规章可循,因而易于为人所忽视。实际上,很多当代著名的音乐传人,正是通过此法而成长起来的。

如武当山高功喇万慧道长,是遐迩闻名的道乐传人,他习乐的方式就是剽学。据他对笔者的口述,他入道后并无专门师父教授,常在殿外听道长念经唱韵,自己留心跟学,久而久之,遂会唱大量曲调,熟谙科仪程序,后来被评为高功,上殿主持科仪音乐。现各地道观中类似情况相当普遍。

剽学传承方式与照本宣科法有明显区别,它不依据文本教材,也并无固定明确的师承和稳定的学习时间或场合。全凭兴趣随机地学。但这种传式又常与“照本宣科”法相融合而使用。比如在照本宣科的演出或教学过程中,任何旁听道士,都可能出于兴趣而听到从而学到。这种情况,同样发生在那些不以音乐为专业的道士中。大家知道,道门中人,大多术业有专攻,或习医术,或长堪舆之学,或通剑术拳术,或好诗词书法,不一而足。但是,一般道士却都会唱诵道曲,个中原因,就是他们在旁听别人道士施行仪式音乐的过程中,长期耳濡目染,久而久之就学会了唱韵。因此可以说,剽学比单纯照本宣科法应用范围与场合更广,也更自由。即使专业的经乐师,他们在音乐表演或传承过程中是多人同台演出,每人的技艺水平高低不一,也决定了初学者或水平低者会自觉不自觉地偷听高水平经乐师的唱奏,进行剽学模仿,虽然没有明确师徒关系,也同样会学习和提高音乐技能。

三、“口传心授”法

“口传心授”就是师傅代徒弟的学习方式,是一种私人化的传式,此法即类“过经”,唯一区别是不必定借助文本或乐谱,口口相传是其主要形式。这种教学形式主要为正一火居道所采用其多以家族关系为限,并坚持技不外传、传男不传女的行规。这种传式的内在动机是经济利益的驱动,防止技艺外泄,失去人才,从而失去市场竞争能力。由于正一道的音乐教学都是限于亲属亲戚关系,涉及人员必然不多,故传授时多采用一对一的形式。如著名民间道士艺人华彦钧(人称“瞎子阿炳”)即是父子相传的典型例证。阿炳自幼即跟随其父亲华清和学习各种音乐技艺。华清和是无锡雷尊殿的当家道士,擅长多种民族乐器演奏。阿炳精湛的琵琶、二胡、鼓等多种乐器演奏技术,就主要是随其父所学到。此外,还学习到广泛的道教仪式知识技能,他在18岁时就被称为“小天师”,名震江南。新中国成立后不久,中央音乐学院杨荫浏教授亲自采访他并抢救下来的三首二胡曲二泉映月、听松、寒春风曲和《龙船》等三首琵琶曲,都出自阿炳的创作演奏,均被列入专业音乐学院的高级教材,其中《二泉映月》更成为脍炙人口的世界级精品。从阿炳一生的行状来看,固然有他从民间广泛自学的成份,但其父亲对他早年的教授,应该说对他音乐才能的养成,还是起了决定性作用。

又如湖北谷城县火居道高功周彬相从小随其舅舅、姑父学习打鼓、吹奏唢呐、笛子等道教



音乐技能,同时还广泛涉及画符写字、看宅基、算卦、主持仪式等道教仪式技术。据他讲述,虽然是私家传授,师父要求仍然非常严格。真正达到了冬练三九、夏练三伏的状态。在这样的严格要求下,他很快成长为一个熟练主持道教仪式,精通音乐唱奏的高功,在武当山一带小有名气了^①。

口传心授有它的优长之处,一是因为师徒具有亲戚关系,又是当成谋生手段来学,一般师父都会尽心尽力地教授,而徒弟也会认真努力地学习。二是多采用一对一的教学形式,在面对面的教授中,师父就有可能将许多个人体会和精细的地方都通过示范动作表演来传授给徒弟,使徒弟领会到音乐作品的神韵和技术表演的奥秘,更快更好地全面学到音乐知识和技术。这都是集体性传授所不具备的优势。

当然,这种私家传授传承方式也有其局限性。第一个结果是传承范围很狭窄,多囿于一地和少量人群,限制了多地多人的交流。音乐来源大多就地取材,从当地民间音乐吸取材料,因而传习的音乐就比较单一,地域性很强,局限了其音乐曲调的丰富积累。但其音乐具有强烈的民间性和地域性,受到当地群众喜爱,则又是其长处。

第三节 传承制度与生态

道教音乐不同传承方式的运用,与特定的生态条件相关,这些生态环境大致有住观清修、传教、传戒等制度事项。

一、住观清修制度

集体住观清修制度,是道教音乐传承得以延续的重要条件。

自南朝刘宋时期陆修静首建道馆后,正统道教就开始在固定宫观修行,形成一个高度组织化、制度化的特殊道士集团。12世纪中叶全真道兴起后,倡导严格清修的教旨,继承发扬住观传统,不断发展完善宫观制度,并借鉴佛教体制,建立了道教的十方常住和子孙庙。道教宫观伴随正统道教而连续发展,直到建国前规模仍很可观,据统计,当时的十方常住有沈阳太清宫、山东长清观、北京白云观、河南玄妙观、陕西八仙宫、楼观台、四川二仙庵、湖北长春观、江苏常州玄妙观、上海白云观、宁波佑圣观等。子孙常住有千山无量观、山东云蒙山白云岩、河南中岳庙、青城山天师洞、武当山紫霄宫、杭州玉皇山福星观等。当代“共有宫观两百多座,全国重点开放的宫观有二十一座。”^②这些宫观绝多属全真派所有。

道教宫观在长期发展中形成了一套独特的管理制度。这些制度不仅有效地保证了道教文化宗教性的保留,对于全真正韵的传承也有至关重要的作用。首先,全真宫观的子孙庙或

^① 详参史新民主编:《中国武当山道教音乐》中蒲亨强著“概述”及庞耘著“道人小传”,中国文联出版公司,1988年版。

^② 转引自李养正著:《道教与中国社会》,中国华侨出版公司,1989年版,第3页。

十方丛林中,道士都必须住观集体修行,按时起居诵经,进行音乐活动。其次,全真丛林为公有体制,庙产属于公有,重要事务都经集体议决。以上两个制度,使得全真宫观类似军营或学校的生态环境,决定了全真道音乐的传承有明确的分工,道士们各司其职。就促使其音乐传承中教与学的关系非常明确清楚,负责教学的高功必然要不断提高自己的专业水平,以教好学生,而学习的道士们在集体学习中也产生竞争意识,互相取长补短,达到更好的学习效果。其次,全真宫观有接受四方云游道士的义务,外来道士一当在丛林宫观挂单,就要加入该宫观的念经诵唱。这就要求各地宫观和云游道士都要熟悉一套统一的经韵内容。各地道士的互相参访,使各地道教音乐在频繁的交流中趋于统一,突破了地理空间的限制,能不时接触到高水平的乐师。这些特点,又促进了宫观音乐向专业性水平迈进。

二、传教活动

传教活动是道教特别是全真道特别重视的。早在金大定七年,全真道的创始人王重阳就很重视传教。他曾先后在山东的文登、宁海、福山、登州(今蓬莱)、莱州建立了五个通称为“三教”的教会:三教七宝会、三教金莲会、三教三光会、三教玉华会、三教平等会,作为他传教的据点。在这同时,又先后收了七个徒弟,史称北七真。全真道传教活动必不可少的全真韵,自然会伴随王重阳的传教活动得以流传。王重阳死后,他的七个弟子为了继承其所开创的全真道事业,除在山东继续传教外,先后在陕西、山西、河南、河北、湖北、西域等地传教过。如邱处机就曾在陕西的磻西、龙门山,山西芮城的万寿宫、河北的燕京、湖北的武汉长春观和西域等地传过教。不难想象,作为通晓全真道科仪音乐的邱处机,他会将全真道韵传于这些地方的道教信徒的。此外,王重阳的另外三个弟子谭处端、刘处玄、孙不二还曾经到河南洛阳传过道。而邱处机的大弟子乔公(号静虚)又在嵩山传过道^①。他们对十方韵的传播也自然会不遗余力的。

王重阳的北七真弟子先后又新创了龙门、随山、南无、遇仙、华山、箭山、清静七个支派。其中以邱处机创立的龙门派影响最大。由于该派创始人邱处机曾受过元太祖成吉思汗的礼遇,命其掌管天道教,使全真道进入了全盛时期。邱氏抓住这一有利时机,大收门徒,并派出弟子去各地建立宫观,不断发展龙门派的势力范围。我们从后世全国各地的道教活动情况来看,属于全真龙门派的名山宫观就有:湖北武当山、四川青城山、云南巍宝山、甘肃平凉峻桐山、辽宁千山、浙江天台山以及湖北武汉长春观、四川成都青羊宫、二仙庵、陕西佳县白云观、辽宁沈阳太清宫、广东惠州元妙观、上海白云观、河南鹿邑太清宫、南阳武侯祠道院、湖南长沙河图观、河北安平县角丘村吕祖庙、巨鹿县灵应观、山西绛县柏林坡东岳庙、云南昆明金殿等。在上述名山宫观之中,全真道龙门派的各代传人都去进行过传教活动。

前面所述武当山道士的云游情况,其中也多少有传教的性质,可为一个实证材料。可想

^① 参见温玉成:《全真道在洛阳》一文,载《中国道教》1988年第4期。



而知,这些传教活动正是当代全真韵得以在全国流布^①的重要原因。

三、传戒活动

十方丛林还要负责为子孙庙推荐来的弟子立坛传戒,这也是一项制度性的功能。一当传戒期满,各小庙的弟子们又返回原地,这就等于面向全国招生,统一培训,使每一大宫观丛林的音乐文化不断向周围的子孙庙辐射,传戒是使道教徒得以成为一名正式道士的重要仪式,对一般道徒来讲,他们必须经过传戒仪式后,才能成为一名正式道士。因此,道教是很重视传戒的。早在东汉时期,道教就开了公开传戒制度,后因“朝廷镇压黄巾起义,牵连到道教,故魏晋以后转入秘密传戒。全道兴起后,邱处机创全真龙门派,又恢复了公开传戒。”^②“(金)大定十四年天长观(今北京白云观)三月落成,观内举行三昼夜的盛大道场。金世宗皇帝与太子都亲临观礼,并请著名道士阎德源任主持,开坛说戒,道教丛林传戒制度从此开始。”可见,全真道的戒制度先从北京白云观开始,后陆续在全国其它地区如辽宁沈阳太清宫、千山无量观、湖南衡山玄都观、浙州杭州玉皇山福星观、广东罗浮山冲虚观、四川成都二仙庵、甘肃平凉崆峒山、陕西西安八仙宫、上海白云观、湖北武当山、四川青城山、云南巍宝山等宫观仿效建立起来。这些作为地方丛林的道观,他们的传戒律师大都曾先后在北京白云观这座称之为天下第一丛林的道观经过数月的严格学习并领受了白云观的戒衣、戒牒之后才回到原地十方丛林开始传戒的。我们仅从原四川成都二仙庵建立传戒制度的经过即可说明。据现存青城山木刻《玄都律坛传戒引礼规则一书记》:“成都二仙庵自光绪癸未,有慧安宋老律师,至京都云观云溪高老律师坛下,拜受三坛大戒,接法四川,于戊子岁开坛演戒。每期一年,连开次……”成都二仙庵是如此,其它地方的十方丛林大抵也是如此。正由于传戒的途径,全国各地的道士很自然会将他们在北京白云观受戒期间学到的全真十方韵带回到自己原来的道观,并传授给本观其他道士。在传戒过程中,道士们都是集体接受传戒,这一活动加强了音乐的集体性程度。同时,各地道士在最负盛名的道教中心接受戒律仪式,也必然要采用统一的仪式音乐,这也是造成十方韵天下同现象的一个重要原因。

以上所述宫观传承传播制度化行为,不光有利于促进全真正韵旋律的统一,同时也极大促进了专业音乐水平的提高。因为这种制度化的行为,可以确保音乐传习的稳定性、规范性和延续性。宫观提供了优越的音乐传习场所和机制不亚于专门音乐学校。设有专职音乐人员,并有固定的教学制度和规范的教学内容。同时,宫观的音乐实践也很频繁,除了在道教尊神祭日和应民众之邀而经常举行科仪音乐外,每日还有两次“课诵”。如此良好的音乐环境,在确保道乐传习的延续性和规范性中也有利于提高道士的音乐修养技能。

① 参考甘绍成著:《全真道曲——十方韵的流传》一文,载《黄钟》2001年第3期。

② 引自白华颐:《道教的戒律与清规》一文,载《文史知识》1987年第5期。

四、正一道私家传承的文化背景

正一道的生态环境与一般百姓非常接近,在“似与不似”的复杂形态中,“似”的成分更多。众所周知,正一道士可食荤娶妻,平时衣着及生活起居方式同常人无异。只是在做法事时才穿上道袍,因而他们与世俗百姓保持着天然联系。当然,他们毕竟是道士集团,要从事宗教活动,有较强的宗教信仰,这些生态环境又使其与世俗百姓具有了某些不似性。例如,从文化修养方面看,同一般民众相比,正一道往往要略高一筹。因他们除了一般的劳动技能外,还必须掌握丰富的道学知识和技术,诸如吹、打、念、唱、舞、写(文书、符文)等,且还要懂得选宅基,观风水、看八字等知识,由此成为平民中的知识阶层,被民众尊称为“火居先生”。这种俗化的道教文化更通俗易懂,更能为一般民众所接受。正一道大多数是非职业性的道士,他们平常多从事农业劳动或其它行业的工作以维持生计,但同时又以其特殊的道教音乐技能而从事着道教仪式音乐活动,使之成为经济收入的一个重要补充渠道甚至主要来源。在这种情况下,道教音乐技能是他们维持一种更好生活条件的手段。他们在农闲季节或各种道教节日或老百姓有特殊需要的时候,就会换上道袍,组织起自己的坛门人马,为斋主(即要求做法事的百姓人家)举行各种相应的仪式音乐。这种活动,视其规范的大小和持续时间的长短而收费。从而成为他们创收的重要方式。但在乡镇间,由于正一道乐班有多个存在,这就产生了相互竞争的问题。一般老百姓就会选择影响力大的正一道乐班来做法事。这种影响力的大小,就包括了人员阵容是否强大,仪式音乐表演是否精彩的因素。这样一来,一个道乐班是否能在竞争中保持自己的优势地位,其音乐演奏人员的多少和水平的高低,就是一个至关重要的因素了。所以道乐班往往需要几个技术高超的人才来维系生存,扩大自己的影响力,以赢得民众的欣赏和邀请。因而,培养和保留住音乐人才,是乐班首先考虑的大问题。自然而然,乐班在培养音乐人才时,就要限定范围,只传授自己的亲属亲戚,以免他们学成之后跳槽到其它乐班,成为自己的竞争对手。“传男不传女”的做法,同样是为了避免人才流失。因为女的总要外嫁,也存在将技艺外泄给外姓人的风险。这些背景,正是正一道强调“私家传授”的内在原因。

参考书目:

1. 陈大灿:《同一道曲在各地流传中的变化——广州全真派和上海、苏州正一派的道曲对比》,载罗炳良、曹本冶编:《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,香港中文大学中国音乐资料馆,1989年(内部印行)。
2. 王忠人、刘红:《全真正韵采录整理报告》,载《黄钟》1991年第4期。
3. 陆云逵:《中国道教礼仪科乐唱赞道情的探索》,载《人民音乐》编辑部编:《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》,人民音乐出版社1992年版。
4. 武理真:《全真教十方丛林之规制》,载中国道教1987年2期。



1. 道教音乐传承的基本方式和特色方式。
2. “照本宣科”法与“剽学”法在音乐传承上的异同。
3. 道教音乐历史传承的演变脉络。



第十三章 道教音乐的曲目及运用特点

学习目的:了解道教音乐作品的整体构成情况,包括音乐曲目的大体数量,标题与内容的关系,曲目的运用特点,曲目的历史来源及价值等内容。

内容大要:道教音乐曲目中标题、唱词、旋律三要素的复杂关系,曲目构成的概况及库存量,曲目不同于一般民间音乐的自身特点,曲目的历史来源及历史价值。

道教音乐曲目之丰富、历史之悠久、来源之特殊,在中国音乐中都是独树一帜的。认识道乐曲目的整体面貌和特点,词、曲、名之复杂关联,认识曲目的来源和规律性,是认识道教音乐珍贵历史价值和本质特点的重要一环。

第一节 曲目构成概况

道乐曲目数量极多,其为全真道与正一道所拥有的数量有所不同,其标题命名、标题与内容的关系都有其自身特点,需要从总体有一个宏观把握。

从道乐曲目总体构成看,数量尤为丰富,早在清代《道藏辑要》中记载的《全真正韵》中就记录了 56 首作品,截至今天,各地道观拥有不同标题的曲目超过百首,综观这些道乐曲目,有以下几个基本特点。

一、标题有鲜明的宗教色彩,与俗不同;

二、有道派差异性。全真道曲目中声乐曲比重大,宗教色彩较浓,数量较多,正一道曲目中声乐曲数量较少,器乐曲较多,民间色彩较浓。

三、曲目的内容与标题关系复杂多样,存在着以下现象:

1. 一曲多名多词:即同一曲调可能采用不同的唱词和不同标题而运用于各种科仪之中,标题与曲、词内容无固定联系。

如曲调相同而唱词和标题均不同的就有以下 6 组:

- 1)《小启请》(北京白云观闵智亭唱),《反八天》(武当山喇万慧唱);
- 2)《下水船》(北京白云观闵智亭唱),《吊卦·晚坛》(武当山喇万慧唱);
- 3)《送化赞》(北京白云观闵智亭唱),《香花送》(武当山喇万慧唱);
- 4)《快澄清板》(北京白云观闵智亭唱),《跑马韵》(浙江苍南县燕窠洞黄信成唱);
- 5)《大启请》(北京白云观闵智亭唱),《反八天》(武当山喇万慧唱);



6)《柳枝雨》(北京白云观闵智亭唱),《水赞》(浙江苍南县燕窠洞黄信成唱)。

以下三组为曲调相同,标题和唱词均不同的例子:

1)《大救苦引》(北京白云观闵智亭唱),首句词:“以此真香摄召请”,《祝香赞》(浙江苍南县燕窠洞黄信成唱),首句词:“青华教主大慈悲”。

2)《风交雪》(北京白云观闵智亭唱),首句词:“三元神共护”,《香供养》(浙江苍南县燕窠洞黄信成唱,武当山喇万慧唱)，“香供养常清常静天尊”；

3)《十伤符》(北京白云观闵智亭唱),唱词为:“灵宝杀伤符命”,《圣班韵》(浙江苍南县燕窠洞黄信成唱)，“臣本太上无极大道”。

以上九组为同曲而异名异词之例。

2. 一名多曲多词:

即同一标题采用不同的词曲,例如《步虚》,各地道教均用之,但其词或曲却可能大相径庭,(当然也有相同相似之例)甚至在同一地区道教中,其同名曲目也可能用不同的词曲,例如《步虚》一曲名,在武当山、北京白云观、台湾、香港都有此曲名,但其词、曲却异。

上述现象大致反映了道乐曲目的一般构成和运用特点。

下面,我们先介绍道乐曲目的总体数量和形成来源,从中理解道教经韵的珍贵历史价值。

第二节 曲目来源及分类

研究道乐曲目来源及分类的真实情况,有助于深入把握道乐标题特点及其历史渊源,也将有俾于加深对道乐本质的认识。现存的道乐曲目大多渊源甚古,不少已有上千年的流传史。从词曲形式综合考虑,它们的形成具有多源性,但其中有明显的主源,那就是道教经文,我们可称之为经文歌。从这样的角度去溯流探源,索隐发微,才有可能抓住本质、认清规律。

根据曲目的来源情况看,可分为以下三类。

一、源于经文或仪式的曲目

此类曲目源于道教经文,数量最多,历史最长,是道教音乐的主体和精华,最具宗教色彩。是道乐曲目中最多也最重要的内容。值得注意的是,这些曲目的历史大多悠久,其标题多能概括出作品的基本意旨、情绪或意境。标题与经文和音乐形式有较紧密联系。下面按历史年代择要举例并略作考述。

(一)源于东晋经文的曲目

正统道教仪式音乐初步形成于东晋时期,此时期道教仪式音乐唱词主要取材于《灵宝经》系,源于此经典之道曲并延续至今的尚有七首。这些经韵经过千多年岁月的考验仍保存至今,其价值珍贵不言而喻。下面逐一简介分析。

1.《澄清韵》



当代最具抒情性和道教色彩的经韵曲目,主要用于课诵和上表仪式。有多种异名。各地道教宫观多用为早课的首曲,以此导入念诵功课经,故又名《开经赞》。

“上表”仪式中多用此韵配合“荡秽”科,表示清洁坛场,恭迎尊神,故也称为《荡秽》。此韵的旋律一唱三叹,迂回宛转,有较大演唱难度,故老修行称之为《澄半年》,意谓此曲需半年才能学会唱好^①。

虽然曲名不一,但词曲形态多大同小异,特别是歌词相当统一固定,为四言诗:“琳琅振响,十方肃清。九峰静默,七泽吞烟。万灵振伏,招集群仙。天无氛秽,地无妖尘,冥慧洞清,大量玄玄。”

词义一指“玉宇澄清,纤尘不染”的天界景象,又暗喻道徒们要保持三业清静,不染凡想的心态,以修道长生。意旨可谓精深。其旋律也符合此意境,如武当山早课中所用的曲调,结构为单段变化反复体,前后有散板的引子和尾腔。引腔句幅短小,寥寥四音勾勒出清虚淡雅的意象。短暂出现的清角使整个引腔显示出强烈的古典韵味。入板后的唱段几乎全用级进,突出商音,曲调连绵,句幅悠长宛转。一字多音唱法,表现出超脱悠闲的情调。尾腔的散板节奏,与引腔相呼应。全曲结构完整而严谨,情调闲雅优美,道教气息浓郁,听来令人心宁气静,超尘脱俗。

当代全真十方韵体系的道观,所唱此曲的词曲都大同小异。如闵智亭的传谱只增加一些西北音乐因素,浙江苍南全真道乐的同名曲则与上曲完全一致,仅引腔部分略有简繁不同。

此曲目的曲名和唱词正式见载于清代的《全真正韵》,另清代成书的《重刊道藏辑要·张集》^②中《清微宏范道门功课》和《太上玄门功课经》两种科仪版本的早课中均载此歌。又通过稽查文献,发现此曲的唱词载于出现于东晋末的《度人经》中。

《度人经》全称为《灵宝无量度人上品妙经》^③。全书60卷,为道教史上一部重要经典,被道教徒尊为万法之宗,群经之首。在《道藏》中列为首卷。

《澄清韵》这段词载于卷五十八《回生起死品》中最后一次“道言”的最后一段文字中^④。

这段文献记载了此歌的全部歌词,又以夸张的词语强调此歌的神奇功能。尽管尚无曲名,但因歌词完整出现,且与其它一些经典曲目同列于经文中。可断定这段唱词是《澄清韵》最早产生运用的明证,年代约在东晋末至南朝。

2.《步虚》

当代道教多种仪式广泛运用的曲目。歌词为五言四句诗体,歌咏道教仙境玉京山的景象和众仙飞行虚空时的形态。在法坛中道士们常旋行香炉而舞唱,遥想升天之动作,步行于飘

① 王玄禄:《说说百唱不厌的澄清韵》,《中国道教》,1993年第1期第59-60页。

② 《重刊道藏辑要》第26册,第1页。

③ 《道藏》第1册。

④ 原文:“道言,此诸天中,大梵隐语,无量之音,旧文神霄,真王记录……天真皇人,昔书其文以为正音。有知其音能斋而诵之者,诸天皆遣回生复形神王……此音……天真自然之音也。故诵之者,致神王下观,上帝遥唱,万神朝礼。三界侍轩,群妖束首,鬼精自亡。琳琅振响,十方肃清。九峰静默,七泽吞烟。万灵振伏,招集群仙。天无氛秽,地无妖尘。冥慧洞清,大量玄玄也。”《道藏》第1册,第395页。



渺的虚空,道教情调极浓。现各地所唱旋律形态有同有异,以全真道的旋律较为统一,正一道的旋律则多歧异。

浙江苍南县燕窠洞全真道晚坛的步虚较有代表性,旋律从散板的短腔进入,只用了 Sol Mi 两音,意境清虚恢宏,接着入板歌唱,悠长纤徐的五声音阶级进旋律,平稳淡雅,音调的环绕链条式运动,惟妙惟肖地描绘出众仙飘行云端的形象。曲调舒缓悠扬,平稳优美,适于道士在绕坛、穿花等行进中诵唱。

此曲据南朝宋刘敬叔在《异苑》记载其风格为:“清远遁亮”,亦属华夏风格。东晋时已广用于道教仪式,历代沿用不绝。

此曲最早见载于东晋末葛巢甫撰《灵宝斋》中。稍后陆修静编《授度仪》中已作为核心曲目用于仪式,其辞共十段,道经称玉京步虚词(案:与后来宋徽宗所制的“十大步虚”唱词不同),已有完整唱词记载,为五言诗,各段句数不等,内容是对天上仙境的描绘。兹摘录各段前几句辞:

稽首礼太上,烧香归虚无,流明随我回,法轮亦三周……
 旋行蹑云纲,乘虚步玄纪,吟咏帝一尊,百关自调理……
 嵯峨玄都山,十方宗皇一,迢迢天宝台,光明焰流日……
 俯仰存太上,华景秀丹田……天挺超世才,乐诵希微篇……
 控轡适十方,旋憩玄景阿,仰观劫刃台,俯瞰紫云罗……
 大道师玄寂,升仙友无英,公子度灵符,太一奉洞章……
 鸾树玄景园,焕烂七宝林,天兽三百名,师子巨万寻……
 严我九龙驾,乘虚以逍遥……众仙诵洞玄,太上唱清谣……
 天真帝一宫,谒谒冠耀灵……虚皇拊云璈,众真诵洞经……
 至真无所待,时或轡飞龙,长斋会玄都,鸣玉叩琼钟……法鼓会群仙,灵唱靡不

同……①

自南朝之后成为道教仪式中的经典曲目而广泛运用。

陆修静在《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》中对《步虚》的演唱作了规范,要求“先叩齿三通,咽液三过,安徐雅步,执板当心”自是之后,历代仪式多用此曲。史载唐明皇曾在宫中“教诸道士步虚声”,可见其在皇宫中的显赫地位。宋代太宗、真宗和宋徽宗都曾御制了《步虚词》十首,其中徽宗的十首步虚词载于道教乐谱集《玉音法事》下卷,已被道士诵唱,至今仍在使

用。宋代御制的《步虚词》仍为十首五言诗,但唱词句数和内容有些变化,句数统一压缩为八句:

步虚第一:太极分高厚,轻清上属天……

步虚第二:大梵三天主,虚皇五老尊……

① 《道藏》第9册,第852—853页。



步虚第三:蒙蒙如细雾,冉冉曳铉衣……

步虚第四:旋步云罡上,天风飒飒吹……

步虚第五:绿鬓颓云髻,青霞络羽衣……

步虚第六:昔在延恩殿,中宵降九皇……

(中略)

步虚第十:华夏吟哦远,人声自抑扬……

旋律线条较为平直简洁,词曲都作了一些通俗化的改编发展。

宋以后至今,此歌在历代道教多种仪式中延续而广泛地运用,成为道教的经典名曲。

3.《八天》

此韵目前用于武当山全真道“施食”仪,古代亦名《灵书中篇》。唱腔为上下句反复结构。旋律简练,呈上静下动之态,下句的运动性突破了静止感,使反复结构更流畅有力。

歌词为四言十六句,词义难解,疑为梵文佛经的音译。

此歌源出早期灵宝派的《度人经》,此书中有标为“道君撰”的《元始灵书》上、中、下三篇。每篇分东南西北四方而有四段四言诗,每方(每段)命名为“八天”。此即本韵曲名之出处。故《灵书中篇》当为组歌形式,其中《元始灵书中篇》的《东方八天》^①,其标题与歌词与今曲《八天》全同,仅曲名多“东方”两字。可断上载之《东方八天》经文为此歌的源头。后世凡用此经韵时标题或名《八天》(取单歌之名),或名《灵书中篇》(取组歌之名),当源于此。此曲产生时间在东晋时期。

此歌在陆修静撰《太上洞玄灵宝授度仪》中题为《东方青帝八会内音自然玉字九炁总诸天文》^②,唱词全同东晋《度人经》中的《东方八天》,这个长标题进一步表明了“八天”之具体含义。

“八天”即道教“八会天文”,“八会”,即日月星三元与五行之合称,“天文”,即神造之符篆文字。另“内音、自然玉字”等词其实就是“天文”的另一种表述,强调其神秘自然和玄奥,也与“天文”同义^③。

可见《八天》之义实为神造天书,梵形经文,具广大神秘之功用。

东晋《八天》的词体均为四言诗,全套歌共有十二首。早期仪式多采用全咏之式。而当代《八天》则只保留了“东方”一段。因为东方是首段词曲,通常较重要。又吟咏“中篇”的功能主要是度亡救苦。“灵书中篇,可救三途之苦,能迁九夜之魂。”^④宋以后度亡仪式是最流行的仪式。故唯中篇得到重用和流传,也可理解。

此曲在南北朝后流传不绝,频见于重要仪式。

北宋出《玉音法事》卷下的《黄箓启经文》仪式中,在赞咏《度人经》之后,即要“齐声讽

① 《道藏》第1册,第6页。

② 《道藏》第9册,第849页。

③ 《太上灵宝诸天内音自然玉字》云:“天真皇人曰:天书玉字,凝飞玄之气以成灵文。合八会以成音,和五合而成章。大运启期,琳琅自生。神风虚奏,韶响洞鸣。”载《道藏》第2册,第532页。

④ 《道藏》第11册,第133页。



诵”《元始灵书》这“诸天隐韵”，并指明这一“声赞法事，功德无限”^①

南宋正式出现《八天》之曲名。《道门通教必用集》的“外坛赞咏”^②中罗列有多首曲目，在《澡浴偈》一歌中有小字注明先要“同诵八天梵文”。^③这里将《八天》曲名与梵文连用，证明了歌词确实与梵文有关。

宋《灵宝领教济度金书》中之“普度净供仪”^④节次中所用《中篇》、《隐语》等曲实即《八天》经韵，仍用“众诵”唱法。

明清“施食”仪亦用此曲，多用全咏之式。如清代《青玄济炼铁罐施食》临结束时的一段七绝诗指明是“宣灵书中篇”，^⑤其首段歌词全同于今武当山的《八天》，可见直到清代，此曲还应用全咏之式，只是东方八天的歌名取消了。

可见，《八天》经韵曲目渊源甚古，流传线索清晰。

4. 《卫灵咒》

目前江苏茅山道教运用此韵。词用四言诗体，是茅山仙境的赞歌：

“华阳境天，地肺名山。三峰混合，万古圣乡。气连巴蜀，境接东皇。祥辉八表，焕合神光。三皇太初，肇启灵场。群礼皈依仰，福庆襁褓。恭伸三谒，不滞幽灵。倾心顶祝，百日翱翔。”

音乐结构长大，自由节拍的起腔悠长感慨，深情苍劲。入板主歌的旋律时而刚劲有力、深情自豪，时而连绵流畅、曲折多致，有清丽苍劲之风。

南朝《授度仪》^⑥中已用《卫灵神咒》，词体与今相同，唱词不同，推测此曲目应包含多种唱词，是一曲多词的类型，至迟产生于南朝刘宋时期。

《授度仪》中是采用五段四言诗的形式按五方分唱，凡86句^⑦，其首段词为：

“九炁青天，明星大神。焕照东乡，洞映九门。转烛阳光，扫秽除氛。开明童子，备卫我轩。收魔束妖，上对帝君。奉承正道，赤书玉文。九天符命，摄龙驿传。普天安镇，我得飞仙。”

南朝的《卫灵神咒》是从东汉《古灵宝经》中的《五篇真文》一路发展而来，歌词应出于灵宝经系。从仪式音乐史来看，《授度仪》中此曲的运用具有奠基意义，它的许多基本特点构成了后世流变中的稳定要素。如曲名、词体、靠前运用（体现率先修炼自身，再迎神遣官的仪式功能）等特点。

唐代以后，此曲运用的范围和内容都有所扩大，并延续至今。

5. 《三炷香》

① 《道藏》第11册，第133页。

② 《道门通教必用集》，《道藏》第32册，第19页。

③ 原小字注：“先同诵八天梵文，令法师存想取三十二天真气入浴水，然后吟此偈。毕，一童子诵文引科偈”。

④ 〔宋〕宁全真授、林灵真编：《灵宝领教济度金书》，《道藏》第7册，第455—470页。

⑤ 《青玄济炼铁罐施食·仪范类》，《藏外道书》第16册，第636页。

⑥ 即法师传授经诀之专用仪式，音乐曲目颇丰。

⑦ 《道藏》第9册，第843页。



又名《三上香》，当代道教主要仪式必用的经韵，其名目内容集中体现了道教信仰的核心理念：通神达真，凭借一缕香烟，可将下情上达，与神交通。因而上香很早就成了道教仪式中的一个基本节目，围绕上香形成了一套仪式音乐程式表演。

当代的典型曲例为三段七绝诗体，并以单乐段的旋律配合两句唱词，反复5遍唱完。通过三段诗的吟唱而表达三次上香的仪式过程，从而邀请三位天尊来临法场。显然，经韵是紧密伴随三烧香的仪式行为而运用的。现行各地的同名经韵唱词上也基本一致：

稽首先天一炷香，香云缭绕遍十方，此香愿达青华府，奏请太乙救苦尊。稽首先天二炷香，香云缭绕遍十方，此香愿达朱陵府，奏请十方灵宝尊。稽首先天三炷香，香云缭绕遍十方，此香愿达黄华府，奏请道场诸圣尊。

词意主要是奏请两位特定的尊神和所有圣尊。但太乙救苦天尊置于首位，显然此经韵主要是用于施食度亡仪式。

各地旋律不尽一致，全真道的旋律相对统一，而正一派的旋律则歧异较大。

此经韵最早称为“三烧香”，用于东晋“灵宝斋”中^①。“三烧香”在斋仪中作为核心节目，三次烧香的程序均有详细记载^②：

三次烧香都是先向三尊归依，再将烧香积累的功德依次归到七世父母、帝王君臣，以免除其苦难，最后一次烧香则将功德归流到法师自身，以求升天得道。与今之经韵在基本功能和框架结构上都是相同的：烧香次数和归依尊神都是三，都通过烧香而将祝愿上达于尊神，都有歌唱的祷词；不同的是其归依尊神的名目和经词的词体内容。由此我们可认定“灵宝斋”中的三烧香是当代经韵的雏形。

依据是，道教诸斋法都以烧香为中心，烧香必用歌诵，“斋人以次左行，旋绕香炉三匝毕。是时亦当口咏步虚，蹑无披空洞章。所以旋绕香者，上法玄根无上玉洞之天，大罗天上大道君所治七宝自然之台，无上诸真人持斋咏诵旋绕太上七宝之台，今法之焉”。“今三洞弟子，诸修斋法，皆当烧香歌诵，以上象真人大圣众，绕太上道君台时也。”^③

可见，烧香与歌诵是一体化的，从三次烧香词体内容的一致性可以分析它是一曲多段词的分节歌。

北魏寇谦之《老君音诵诫经》中记录的两种仪式《烧香求愿法》和《祭亡仪式》都运用了“三上香”。可证当时上香仪式运用广泛，功能多样。

南朝《授度仪》中亦用“三上五方香”曲目。

唐代杜光庭撰《太上黄箓斋仪》中主体仪式“第一日清旦行道仪”开始部分即运用“上十方香”、“三上香”仪节^④。

① 《道藏》第9册，第868页。

② 摘文断句：“臣等烧香归身归神归命大道，臣等首体投地归命太上三尊，愿以是功德归流七世父母，乞免离十苦八难，上登天堂，衣食自然，常居无为。今故烧香自归依师尊大圣，众至真之德。得道之后，升入无形，与道合真。”《道藏》第9册，第868页。

③ 《道藏》第9册，第868—869页。

④ 《道藏》第9册，第181—185页。



北宋《玉音法事》^①“卷中”载有《三捻上香》、《易名三上香》，首次以完整词曲形态见载于文献。

可见，本曲目的初成于东晋，历经南北朝到唐代，已成为道教仪式中的重要曲目。南宋以后历代仍广泛运用此经韵，

明代此曲改名为《三捻香》，清代《广成仪制铁罐斛食全集》^②仪式中的最前两首经韵《上香参鬼王》和《三礼》，均用七绝体，其中第二首经韵《三礼》的唱词与今曲全同，为同曲异名。

综上可证《三上香》经韵是伴随道教礼仪“三上香”而产生并运用于东晋时期，体现了道教“通神”的信仰理念，在多种仪式类型中广泛使用。在后来的发展进程中，随具体仪式及皈依神灵的不同，其唱词内容也有灵活变化，始终在变与不变的辩证关系中发展前进。此曲在仪式功能、曲名、用法（靠前）、唱词含义及分节歌结构等基本形式内容上的稳定性，决定了此经韵得以自成一格，历经千多年历史演变仍能延续流传其生命基因，由此构成了道乐保存传统的神奇大力的一个明证。

6.《三皈依》

当代道教常用经韵之一。亦名《大皈依》等。全真道早晚课都用于仪式的最后，形态完全一致，如武当山早晚课诵中的唱词，除开始一句引导性的五言句外，余为四言诗体，四句一段，共三段：

志心皈命礼。无上道宝，当愿众生，常侍天尊，永脱轮回。无上经宝，当愿众生，生生世世，得闻正法。无上师宝，当愿众生，学最上乘，不落邪见。

这是最常用的唱词版本。各地现存的词曲形态大都与此类似，但也有不同程度变化，

虽然各地的词曲有不同程度差异，但共性突出。如经文意旨、词体、曲式结构、用于仪式结束处，等等。此曲最早见于南朝《授度仪》中，时称《三礼》，其唱词为：“至心稽首礼，太上无极大道。至心稽首礼，三十六部真经。至心稽首礼，玄中大法师。”^③

这首经韵有三个特征。一，是唱诵的经韵；二，内容表达向神的皈依；三，唱词开始有引导句“至心皈命”、“至心稽首”，均与今曲相通。

唐代，命名为《三归依》并用于当时的主体仪式《太上黄箓斋仪》中的“转经仪”程序中。唱词沿用《三礼》模式，与今曲相同^④。

北宋《玉音法事》卷中亦收此曲，首次有完整的名、词、曲记载，其唱词全同唐代，亦与今相同。旁附曲线谱的线状先偏于蜿蜒曲折，后亦有较平直者，疑其唱腔是抒情与吟诵交替而用，或今之两种词曲版本即导源于此^⑤。以后历代均用此曲，

宋元《领宝领教济度金书》中《赞诵应用品》收录历代常用经韵曲目 150 余首，其中《三皈

① 《道藏》第 11 册，第 120—145 页。

② 《藏外道书》第 14 册，第 568 页。

③ 《藏外道书》第 14 册，第 853 页。

④ 《藏外道书》第 14 册，第 341 页。

⑤ 《道藏》第 11 册，第 129 页。

依》唱词与唐宋完全一样^①。

明代御制《度亡斋三日节次》中第三日的程序中,《三皈依》一曲仍袭唐制,此时期个新的演变是用于仪式结束处,更靠近今制了^②。

清代,道教各种仪式中,《三皈依》必用于仪式后部。如清代全真道度亡仪式“青玄施食科仪”中的《三皈依》,唱词全同武当施食的同名曲,为七言两句体的复沓。^③

清代成书的《道藏辑要·张集》中收有《清微宏范道门功课》和《太上玄门功课经》两种分属清微派和全真派的早晚课科仪音乐文献,均在仪式最后运用本曲。

此曲目最早产生于南朝宋时期以后,历代传唱不绝,且其曲名、唱词及运用方式保持了历史的延续性稳定性。

7.《举天尊》

又名《天尊板》,各地道教音乐广为应用。其结构为短小的上下句体,上句多为散板,下句入板,最后的煞腔又放散。旋律抒咏性不强,很像一个补充终止句。此曲的特殊意义有两点。一是应用面极广,任何仪式都要反复运用,少则十来次,多则数十次。每次再现时旋律基本不变。二是仪式功能突出。所谓“举”唱,用歌唱呼唤天尊的名号。一场仪式要请多位天尊来襄助,故每举一次天尊,就预示仪式情节场景转换。

此韵又分为《文天尊》和《武天尊》。文天尊速度较缓慢,用于多种法事和诵经。武天尊则速度较快,用于“施食”仪式。

当代各地运用虽然有一些细节差异,但旋律和结构的基本特征是统一的,围绕“角——宫”两音旋转,五声级进旋法,运用频率极高,等等。这些形式表征表明其是一个独立的曲目系统。

此唱词出于“灵宝经系”,最早用于《授度仪》,名为“唱五方天尊”。

唐代开始用道“举”代替原来的“唱”,杜光庭撰《道门科范大全》卷一《生日本命仪》^④中,在“发炉”之后,“都讲举:请称法位,具位臣某与合坛官众等,谨同诚上启:“元始天尊,……”

南宋《道门通教必用集》卷七《威仪篇》所载“勅坛仪”^⑤中“诵各方帝君咒,次举天尊。”各种仪式中举不同的天尊名号。卷五《职佐篇》^⑥记载“举不可思议功德,大圣玄元教主”等。将其“举教主”与其它经韵并列,可证其属歌唱之韵。

(二)源于唐宋经文的曲目

唐宋是仪式音乐传统的继承、推广时期。从仪式音乐总体来看,尽管产生了一支由道外社会仿作的世俗化道乐,仪式音乐的主流仍是延续道教传统。弥足珍贵的是当时新出经韵曲目中至今尚有一些保留到今天,使我们能清晰地考察到唐宋道曲传承的历史轨迹。现择要进行分析。

① [宋]宁全真授、林灵真编:《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第1-17页。

② 《道藏》第9册,第7页。

③ 《藏外道书》第14册,第634页。

④ 《道藏》第31册,第759页。

⑤ 《道藏》第11册,第37页。

⑥ 《道藏》第32册,第25-28页。



1.《大启请》

上表、课诵等仪必用的曲目。其意义是“请神”。凡请神临坛,须先洒扫,驱秽净坛,故又名《洒净韵》、《荡秽》等。

当代北京闵道长传谱的《大启请》唱词为七律体:“真心清静道为宗,壁彼中天宝月同。净扫迷云无点翳,一轮光满太虚空……”内容表现以清静为宗,驱除邪念的主。

旋律的节奏平稳简洁,均用级进旋法,南方音乐色彩为主,也掺杂了 fa 与微升 fa,略显北音意味。

此韵最早见于唐代“禁坛”仪。杜光庭撰《太上黄箓斋仪》卷四十“解考三时行道”仪开始程序中提到此仪:“投词,禁坛,宿启,一如灵宝法,”^①

“禁坛”即净坛,主要功能是洁净坛场,准备请神。南宋的“禁坛”已用于大型黄箓斋,类似的“洒净”、“启请”等名目也出现在其它仪式。

宋元《灵宝领教济度金书》的“科仪立成品”中第一仪式为“大禁坛”,主要程序是法师依各方位步罡舞剑洒水,以示荡秽洒净,每旋行一方舞剑动作同时要唱七言或四言诗一首,可看出当时禁坛仪要唱多首经韵,主要内容都是驱邪洁场^②。

明代大致沿袭南宋之制,度亡仪开始时均用“洒净”或“净坛”。

清代运用的场合扩大,除悼亡外,课诵也用之。另一演变是出现了《荡秽咒》的曲名,似乎标志着仪节与曲目分离之始,如《太极灵宝济炼科仪》中配合洒净而唱的荡秽咒为四言诗^③。

清代《重刊道藏辑要·全真正韵》中有《大启请》经韵的歌词,与今全同,用于早课仪式。

2.《小启请》

当代课诵仪必用曲目,用于仪式前部,表现道士在请神前要保持虔诚恭敬的心态,再开始诵经。又因其在请神前要赞神,故又名《唱道赞》。

此曲在当代的运用形态杂多又统一。不同地域有不同名称或唱词,旋律细节也并不完全一致。但它们的旋律框架却基本统一。武当山版本的唱词更为规范,可能是最正宗的母曲。

此曲为上下句单段体变化反复一次。全歌旋律抒情而流畅,节奏整齐,顿挫分明,情调平稳而安详,表现出道徒恭敬虔诚的心态。

北京白云观《小启请》的旋律节奏型和音调更细碎多变,附点节奏更多,情调活泼一些。

浙江温州早晚坛《小启请》一韵的唱词同母曲,旋律明显是母曲的变体,节奏变化更多,附点节奏更多,音调起伏更大。

河北道教的《中堂赞》一曲,虽然其唱词和标题完全不同,但其旋律明显接近浙江温州的样式。

根据以上形态分析,大致可以认定,这首经韵曲目早期形态应以《小启请》为曲名,词曲

① 《道藏》第9册,第292页。

② [宋]宁全真授、林灵真编:《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第136页。

③ 歌词为“神灵天真,玉液元津。上清华房,元始天尊……千千驱秽,凶恶不存。万万魔王,保命护身。”



形态则应是武当山版本模式。据古代音乐文献,查明此韵产生运用年代不晚于唐代。

在唐末杜光庭撰“第一日清旦行道仪”中的节目有唱“道场众等,人各运心,归命三宝一切念”^①的经韵,虽无曲名,但唱词与《小启请》相同,如其前半部分唱词的词体和意旨^②等。故可判断此首经韵应为《小启请》的早期形态。在北宋《玉音法事》卷中又有一首《唱道赞》^③,其唱词全同唐代之《唱道场》,两曲明显有承递关联。从唐的《唱道场》到宋的《唱道赞》再到今之《小启请》,历史传递线索清晰,它们是同曲的异名。

3.《忏悔文》

今道教早课必用曲目,道众咏诵以示忏悔已罪。各地唱词大致相同,先是一首七绝诗:“经功浩力难思议,回向十方诸圣师。愿涤真心求忏悔,河沙罪障悉消离”,以赞颂经典与神灵,接着忏悔,词为四言诗与骈文的交掺:“忏悔我等,自从曩劫。乃至今生,假火风地水以成形,恋香味色声而触法……”

各地的旋律不尽一致。武当山的曲调是吟诗腔风格,华山道观的旋律则有较多变化,情调更加平稳宁静。

东晋灵宝斋中已有“十方忏”或“二十方忏”等,已含忏悔意味^④。唐代已有忏悔节目及词曲记载^⑤。故《忏悔文》最迟应产生于唐朝。

唐末杜光庭撰《太上黄箓斋仪》^⑥中已有多“忏悔”文,已有较固定的格式,可通用于不同名目的“忏悔”。这种格式为后世所遵循。

南宋时的忏悔文,有两种情况,一种是唐代模式。如《道门通教必用集》卷五《职佐篇》列多种忏悔文,这些忏悔文词的格式沿用唐代模式。略举例如下:

《黄箓启坛忏悔》:“臣法众等,至心归身归神归命,十方无极太上灵宝天尊。圆穹列曜,星辰厚地,洞天海岳,醮筵感降,一切真灵……”^⑦

《散坛忏悔》:“臣闻,强名曰道,本清静以无为。不测者神有感通而必应。再荡涤于尸秽,终对越于灵真。伏念臣等仙品未充……”

另一种情况则包括了斋主的忏悔已过,乞求升仙内容。这一格式更近今体^⑧。

从以上文献记载中可以明白,忏悔文词源于经典,用于多种不同仪式,针对多种不同对象,具有多种不同的功能,故其言词内容不需也不能完全一致。这就提醒我们,考察此曲之源流演变,不可拘泥于词文的毕肖,而应主要依据其曲名、词体、基本内容和用法等特点来综合

① [五代]杜光庭:《太上黄箓斋仪》,《道藏》第9册,第181-185页。

② 《道书授神契》中《论唱道及登坛品第十三》解释云:“凡修斋逐朝登坛之前,法师与宫班立于玄中法师前,高功法师启白后,都讲唱‘道场众等,人各运心,归命三宝,赞咏行道’。其所唱云‘人各运心’者,即是令法师斋官运心玄极,注想宸严,旨在默念冥思。”《道藏》第32册,第145页。

③ 《道藏》11册,第130页。

④ 见敦煌写本《太上洞玄灵宝下元黄箓简文威仪经》,载《中华道藏》第3册,第277-281页。

⑤ 根据《无上黄箓大斋立成仪》的记载,其忏悔文格式内容与唐不同,且授自东晋陆修静撰的“宿启建斋仪”,可证东晋实已有忏悔文与今体相近,并历代延续。

⑥ [五代]杜光庭:《太上黄箓斋仪》,《道藏》第9册,第181页。

⑦ 《道藏》第9册,第26页。

⑧ 《道藏》第9册,第472页。



判断。

明清时期,忏悔文已应用七绝加四言诗与骈偶体的综合体式,与今曲的形式内容完全一样了。

例见《道藏辑要》“张集”所载清代全真派早课中的《邱祖忏悔文》的唱词。

《忏悔文》经韵形态从唐代开始一直有两个模式。两个模式均以赞神、祈福为框架,区别在重心为明斋意或忏悔己过。一变化是历史性的,大约在明清以前,主要表达赞神祈福内容,词体为骈文与四言诗并用。这些内容特点决定了此曲必然运用于仪式的开端处;明清时则以赞经代替赞神,以赦罪代替祈福。运用位置也转移到仪式的中部。这些变化,是与时代文化的变迁密切相关的,体现了道教仪式音乐的内容也要与时俱进。不过,我们仍不难看出它在历史演变中始终保留的稳定元素,表明它作为一个经韵曲目的历史线索。

4.《称职》

道教祈禳仪式必用之韵,是高功在仪式开始不久向神报告自己神职和斋意时所唱之韵。又因称职时要向众多神圣致意,故又名《圣班韵》。现各地的唱词多为半文半白的体式:“臣系太上无极大道……龙门正宗邱大真人门下第XX代妙道弟子XX率领合堂两班道众人等。同叩坛前,稽首顿首,炉焚真香,虔诚上启:东极宫中救苦天尊,南极宫中度命天尊(案,以下为要报告的所有天尊神圣名号)……伏望暂离金阙,下降香坛……今有牒文,恭对敷宣……志心称念,捧送天尊,不可思议功德。”这种文体不像歌诗,历代文献从未将其列入经韵曲目范围。至今在道内或道外出版之曲集或论著中,仍无人载述此曲。仅此一端,足见当下道教音乐学术研究的粗疏。对此曲的忽视,在音乐学研究来看是一个极大疏漏。实际上,此曲在仪式功能和音乐形态上都极富特色。道先,其词曲配合相当完美。它的唱词长大而形式错综,一般很难配合曲调,但道教却运用基本乐段自由衍展变化反复的形式,配合得那么妥帖巧妙;其次,腔调独特,创造出一种似吟似咏、时吟时咏的别致而富有韵味的旋律形态,使音乐的叙事性与抒情性得到完美的平衡和体现。我们理应将其纳入音乐曲目范畴并加以认真研究。

全歌旋律共由四个基本材料组成。先是乐句结构的引子,以上行的 la do re 窄声韵音调奠定了全曲的音调特色和中心音(羽)。后面三个基本材料类乐段结构。第1乐段承接引子音调施以自由衍展,其中加入一个含偏声变宫的自由移位,乐段本身多次作细微变化的重复,以配合长篇唱词,旋线呈微波状,吟诗腔风格,情绪宁静安详;第2段延续1段的性格,但一开始就选取其含变宫的变形而展开,音区提高四度,略有色彩对比,仍为宁静的吟诗腔;第3段开始就提高八度音区到高羽,节奏拉宽,旋律起伏增大,呈大波浪形,变为抒情的赞歌风格,情绪明显激动起来,将全歌推进到高潮后,又从头反复。每次反复,无论是全曲、乐段或乐节,都有程度不同的衍展变化。因而使全歌听来既统一又不失变化,韵味深长。

以上旋律样式运用范围相当广泛,在江苏茅山、华山玉泉院、青城山等地道观的焰口仪式中都能听到类似的唱腔。不同地域有不同程度的衍变。足见此韵旋律在相当古老年代已形成了比较稳定的模式,下面以武昌长春观上表仪式中的同名经韵为例作分析比较,首先可见出其基本旋律材料与上曲相似,显然是同一曲目的变体。当然它的细节变化也较多。主要体



现为两点,第一,省略了引子乐句,使全曲结构显得不太完整;第二,三个乐段材料本身都有变形,其中第1段变化较小,得到更加强调和突出运用,它不断重复或变化重复。第2第3两段变化较大,运用率降低。虽然有这些较多变化,但仍不难看出两地主题旋律的相似。

类似“称职”的节目早在唐代仪式中已有之,当时叫“请称法位”,唐末杜光庭所撰《生日本命仪》的“清旦行道仪”程序^①中,用于仪式开始不久的“发炉”^②之后。此仪中,从都讲举(唱之意)“请称法位”到“上启”的内容,与今《称职》的含义及体式全同。

另杜撰《太上黄箓斋仪》“第一日清旦行道仪”的程序也用此曲^③。其唱词的内容格式更为接近今曲。显然这与黄箓斋与当代《称职》都用于度亡仪式有关。可见,当时的称职节目可通用于祈禳与开度两类仪式中,唱词略有小异。这个特点也沿用至今。据此,可认定唐代的“称位”即今曲之前身。

宋元多种仪式均用此曲,仍沿用唐代的模式。如《灵宝领教济度金书》中“医治全形灵官醮仪”的程序^④,其在步虚之后即开始“称法位”,再紧接“上启”,这一运用特点及其唱词内容,都更接近今天的《称职》了。

明代仪式中是“称法位”与“称职”合用,称职在仪式文献中首次见载,参见《上清灵宝济度大成金书》中的《黄箓大斋设醮科》即有“高功发炉,请称法位……称职‘臣闻……’送圣颂,复炉。”^⑤

仪式中“请称法位”、“再称法位、称职”与“再称法位”三个节目连用,其中第一次“再称法位”与“称职”并为一目,表明两目是同一项,也证明我们推断唐代的“请称法位”即今之“称职”是完全正确的。上三目各自所唱词文内容分别是“自报家门”、“明斋意”和“请神”,显然是将唐代“请称法位”节目的内容分开中表述,同时也开始出现了以“称职”代替“称法位”的先兆。

清代则承接明代的用法,完全用“称职”取代了“称法位”的名目,但内容仍保持一致。如《青玄济炼施食全集》仪式中,先是表白提:“恭对慈尊,请称法职”。然后高功接:“臣系太上万极大道……”^⑥

表白的“请称法职”是用吟唱法,提示下面高功要做的节目,高功接唱的“臣系……”部分才是《称职》的文本。称职所唱内容大体分两部分,开始是自报家门,然后是启请各路天尊。因此我们可简化表明这一程式为:“表白提示——高功称职”。其与唐代以来“称法位”节目的内容显然是一脉相承的。

综上所述,从唐代历经宋元到明清,“称法位”仪式音乐节目的名称略有变化,但它的形态和功能却始终与向今天的《称职》节目如出一辙,这就充分证明了这个仪式曲目相当稳定、

① 《道藏》第31册,第759页。

② 框架性的节目,法师派出身中之神。用于仪式的开始部分。

③ 〔五代〕杜光庭:《太上黄箓斋仪》,《道藏》第9册,第181-185页。

④ 《道藏》第7册,第198页。

⑤ 《藏外道书》第16册,第705-706页。

⑥ 《藏外道书》第14册,第589-590页。



自成一地地延续发展到今天的历程。虽然由于仪式具体内容和时代发展的各种变化,古今各种仪式中具体唱词的形态并不完全相同。

5.《焚化赞》

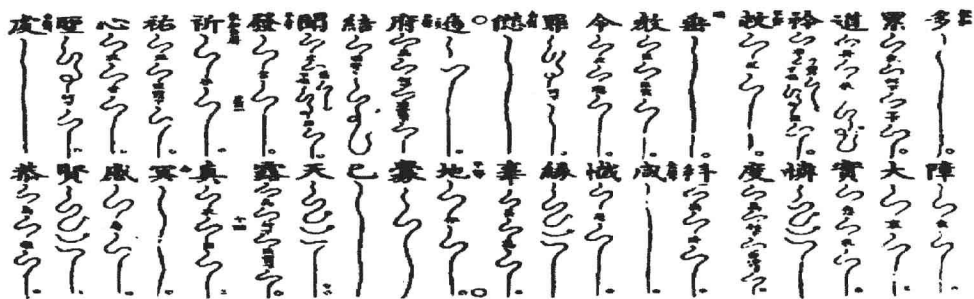
此韵是上表仪的专用节目。上表仪属于祈祥斋,当仪式进行到向尊神送达表文时,是通过焚烧表文以示借助一缕青烟而实现送表上天的。这时即唱此韵。

今北京白云观的唱词为七字、四字杂合体式,“稽首皈依天地前,炉起祥烟。三界十方尽遥观,万圣临轩。天仙地仙水府,三官四功,曹值符使,奏表传言。若人皈依天地前,福寿无边。”唱词虽不长,所配音乐却是长大的对比性三段体 ABA¹。第一段《三皈依》旋律的变体,赞歌风格。音乐围绕“宫-徵”旋转,五声级进旋法构成小波浪形。节奏疏密交替,颇具江南丝竹风味;第二段前半部引入了对比因素,音乐具吟咏风。节奏拉宽,以八分音平均型节奏为主,音调平稳,并渗入清角为宫的离调因素,后半部则变化再现 A 段主题材料。第三段变化再现 A 段(曲 33)。

武昌长春观上玉皇大表仪式中有一首与《焚化赞》相同功能的经韵,曲名略异为《薰表韵》,唱词都是表现焚表送表之意旨,但格律和具体用语不同,全用四言诗体。旋律亦异,采用了同仪式中《称职》一韵的变体形态,中间出现了短暂的复调。

以上两曲的标题、仪式功能及唱词的意旨均具有同一性,明显属于同一曲目系统,只是因时地的变化而在词曲形式上产生了较大差异。这种同一曲目在具体词曲形式上的变异,在道教仪式音乐中是比较普遍的现象。而这种差异较大的现象,往往表明这个曲目产生年代比较久远,流传运用范围也相当广泛。

按通常惯例,一当有上表仪式即应有此韵之产生。然上表仪虽产生久远,但详载其曲词内容的文献目前却尚未发现。故依据明确为仪式歌曲形态的文献记录为准,可知从北宋开始,历代有名为《焚词》或《焚词颂》之经韵见载,显系一稳定的曲目。如北宋《玉音法事》收录《焚词》,词为五言长律:“人天多障累,大道实矜怜。救度垂科教,咸今忏罪缘……”曲谱线状显出旋律具有歌唱性^①。虽然其词体和内容与今不类,但其曲名及功能则与今曲类似,当是《焚化赞》一韵之早期样式。



① 《道藏》第 11 册,第 125-126 页。



南宋沿袭唐宋之制,《道门通教必用集》《卷之二词赞篇》,列举70余首经韵,亦载《焚词颂》^①,唱词全同北宋《焚词》。

元代《灵宝领教济度金书》卷十二中《九灵飞步上章仪》,是目前所见上表仪的最早完全记录,仪式以上章为中心,在宣章,校章,封章,遣章,迎章等一系列节目后有“焚章,道众举《焚章颂》”两目^②,表示章表已送达天界。

明清时期此仪得到更广泛运用。明代《上清灵宝济度大成金书》“法事品”收录122首经韵中亦载《焚词颂》,直接沿用唐宋之《焚词》。清代《广成仪制》载有多种上表仪,程序更丰富完善,其中均有同类曲目的运用。如清代成都二仙庵收藏的《进表上章总朝全集》^③中的《送化》^④,《玉帝正朝集》^⑤中的《薰表偈》等,均为异名同曲类。

通过以上考述,可见当代仍存活的《焚化赞》经韵,至迟在宋代便已产生并运用于仪式。在漫长的历史发展中,它在仪式功能、标题、唱词意蕴上的统一性,不容置疑地表明了它作为一个稳定曲目的身份。当然,我们也看到它在不同时代不同地域的流传中,在曲名和唱词内容以至旋律形态上也都有不同程度的变异,然而,这并不影响我们识别出它们属于同一曲目。而这种同一曲目在不同地域的变体现象,本来也是口传为主道教音乐传承的必然规律。

(三) 源于南宋金元时期经文的经韵

此时期新道派迭起,但从科仪音乐方面考查,各派并未另起炉灶,自创新制,而是一致共承前代正统道乐传统之薪火,以上清灵宝大法为宗。南宋作为道教仪式音乐的转型发展期,其发展的主要标志是原已盛行的度亡仪因吸收了佛教“焰口”的观念和节目,由此更具情节性和人情味,因而更加盛行起来。当我们从经韵角度进行古今联系的考察时也可清楚发现,当时诸多新经韵的产生和运用,正与上述仪式类型的转型发展密切相关。这些新出的经韵多用于“施食”仪式,并多沿用至今。现择要考析。

1. 《五厨经》

道教“施食”仪式必用曲目,施食仪中法师召请亡魂来临法筵之前,要借助意念“变食”^⑥,以供亡灵享用。唱词为五言韵诗:

一气和太和,得一道皆泰,和乃无太和,玄理通玄际。
不以意思意,亦不求无思。意而无思意,亦不如是持。
莫将心缘心,还莫往绝缘。心在莫存心,真则守贞渊。
修理智离志,积修不符离。志而不修志,心业如已知。

词义含有道家修养身心的哲理意味。“五厨经”原为老子所说五言二十句韵语,乃言修

① 《道藏》第32册,第13页。

② 《道藏》第7册,第104页。

③ 《藏外道书》第15册,第391-409页。

④ 《藏外道书》第15册,第405页。

⑤ 《藏外道书》第14册,第223页。

⑥ 仪式节目,即将普通斛食变化为法食。



身之要。唐代道士尹愔有《老子說五厨经注》1卷^①解经名,知五厨原指五脏、五神,讲修身养性之理。因经文立意源出于五脏,仿佛从厨房中求得食物,故名《五厨经》。后来道教的解释大致源此,又进一步发挥了食厨的象征意义,而衍变为“变食”、“施食”等祭神节目。可见《五厨》之要义,从根本上来说与法师的修身养性有关,需要“致虚极守定笃”达到清净虚无之境,才能使法术灵验。这种观念显然是从道家哲理精髓中生发出来的。

现各地的同名经韵唱词较为统一,曲调却不尽相同,各有特点。现以全真道两个重要宫观的经韵为例比较说明。

武当山喇万慧道长传谱的唱词分两段,前段为五言诗,唱五厨经的本经,后段为七言诗体,为请五方神的内容。全曲旋律风格统一,为上下句体的变奏。上句音调较平直,吟咏风。下句b音调起伏较大,密集节奏频频出现,情调趋于激动,与上句构成对比。全歌对主题段作了三次渐层发展的变奏。

北京白云观闵道长传谱的唱词全用五言诗的本经,但其旋律与武当山有较大不同。全歌仅六句,为上下句体的分节歌形式。音调较简单,上句围绕宫音作回环运动,下句稍高起,从角音下行级进到低徵结束。全曲为吟咏风格。

《五厨经》产生的确切年代目前有文献可徵的是南宋。当时道教文献《灵宝领教济度金书》中的“普度净供仪”中有“变食”节次^②,在焚变食符之后有一段四言十句的歌曲:

“玉清金阙,上元天一。化生灵泉,六龙普变。七珍奇果,妙绝芳鲜。玄通上食,广满无量。上仙大铃变,神仙大铃变。”

这首歌曲应当就是《五厨经》。虽然其词体与文字与今并不全同,但它通过意念变化法食的宗旨则与今无异。由此可断这首律诗应该是《五厨经》的早期形态。

“五厨”概念及“五厨经”曲名的正式出现是明代,明御制《大明玄教斋醮仪范》中“建度亡斋三日节次”的第三日仪节中记载了在“沐浴”、“加持斛食”等节目后即运用《五厨经》,其曲名、歌词都与今同,证明当代《五厨经》完整保留了明代的面貌。

2. 丰都咒

又名《破丰都板》等,当代“施食”仪式必用曲目,道教认为丰都是地狱,要拔度亡魂,须先将幽魂从地狱中救出。故破丰都成了“施食”仪的必须环节,《丰都咒》经韵即缘于此。道教还认为久处地狱的饿鬼“咽喉闭塞,饮食难通”,需将饿鬼咽喉打开,才能顺利享用法食。故此韵又称为《咽喉咒》。

唱词为五言八句律体:“茫茫丰都中,重重金刚山,灵宝无量光,洞照炎池烦。九幽(七祖)诸幽魂,身随香云幡。定慧青莲华,上生神永安。”

① “夫存一泰和则五脏充满,五神静正。五脏充则滋味足,五神静则嗜欲除。此经是五脏之所取给,如求食于厨,故云《五厨》尔”。原题“唐京肃明观尹愔注”。卷首有尹愔序,知此经乃是道士尹愔向皇上奏进的。按尹愔自号思贞子,“通老子书,为道士,师事叶法善,尽得其道,时玄宗尚玄言,召对喜甚,拜谏议大夫,集贤院学士……专领集贤史馆图书”。此注即其在任期间向唐玄宗奏进的。然据尹愔自序言:“伏读此经,五章尽修身卫生之要,全和含一,精义可以入神;坐忘遵照,安身可以崇德。研味滋久,辄为训注”。则知原书实分为五章。《道藏》本不分章,盖为后人所并。

② [宋] 龔全真授、林灵真编:《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第457页。



现各地唱词都统一,但旋律不尽相同。

此韵最晚产生于南宋,当时“施食”仪已趋成熟,《灵宝领教济度金书》中有“开度黄箓斋”节目,在正斋开始前七天要逐日进拜“破丰都开业道、素车白马、开通道路、摄召亡魂、沐浴全形、普度幽魂、九炼生仙升度度亡魂”等七种朱章^①,这些朱章名目实为斋仪核心程序。“破丰都”列为首章。明代《大明玄教立成斋醮仪范》记有“所有开业道灵音,谨当吟咏,诵丰都咒”^②可知,南宋的“破丰都开业道”实为《丰都咒》一韵的早期形态。

《灵宝领教济度金书》卷三十一“咒食仪”载此韵,唱词全同今,曲名为《破丰都开业道咒》^③。

另在构成黄箓斋的“破狱”、“净供”仪式单元中亦用此韵,歌名为《破丰都咒》^④。

相关文献标明这首经韵的唱法用“念”或“诵”,而无“咏”、“调诵”之类。这种描述正与今曲的吟诵风相同,是否这意味着今曲的旋律唱法尚保存了宋元传统?

3.《倒卷帘》

“上表”、“施食”等仪的常用韵。其模仿君臣体制表现觐见尊神之礼。道教视神如王,先卷帘后方能睹其尊容,再面呈表文。当代闵道长传谱的唱词为七律体:

瑶坛设象玉京山,对越金容咫尺间。宝黍空悬瞻日表,珠帘高卷现天颜。鸾舆
鹤驾临金殿,凤烛龙灯映宝坛。三界十方齐降鉴,滂流洪福到人寰。

以神像帝之意义十分明显。经韵结构为变化再现的三段体。第一段为连绵的长乐句加两小节过渡句,节奏从容平稳,五声级进旋法体现出南音色彩,而四度上跳与变宫的渗入又略显北音色彩。中段为规整的变奏的四句体,旋律略有对比,变化再现段运用了嵌入式变奏^⑤手法。全歌音乐流畅平稳,情调从容闲适,歌唱性较强。

此韵最早产生于南宋《灵宝领教济度金书》,其“黄箓斋”仪的第一日斋仪中运用“卷帘仪”^⑥。另在“开启祝幕仪”中亦用“卷帘仪”,后接“上表”^⑦。

在“卷帘仪”后载有一段四言七言骈偶句式为主的唱词:“臣闻,金阙玉房,紫烟耸郁罗之妙;琼林琪树,碧霞旋劫刃之玄……”唱词与今有三点相同,其一,“卷帘仪”后伴随经韵歌唱,其二,唱词以七字句为主,其三,唱词意旨是描绘仙境,变凡作圣。因而可认为南宋《卷帘》经韵为初期形态。

4.《召请》

召请各方神鬼来临法坛之韵。当代各地同名曲甚多,但词曲内容不尽一致。另有《三召请》、《普召》(各类孤魂)等名目,因召请对象不同而名。

① [宋] 霁全真授,林灵真编:《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第34页。

② 《道藏》第9册,第6页。

③ 《道藏》第7册,第174页。

④ 《道藏》第7册,第182-187页。

⑤ 即在原乐句的中间,局部地插入另一乐句的材料,而并不改变整个乐句的形态。

⑥ [宋] 霁全真授,林灵真编:《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第34页。

⑦ 《道藏》第7册,第120页。



此曲目最晚产生于南宋。《道门通教必用集》卷五《职佐篇》^①列各种度亡仪的唱诵词文,其中有“三度召请文”,当是《召请》一曲的早期形态。其召请的对象名目为“帝王重臣、亡魂、夜鬼”等,用统一的表演程式:“举天尊——白文——偈颂(七律)”。最后的偈颂即是《三召请》一韵。

明代《上清灵宝济度大成金书》记有“催召”仪^②,其三次召请亡魂赴宴,词体很自由,接近今体:

志心奉请,斋坛资荐亡过某人灵魂,(众和)受此斋坛升度功德。志心再请,志心三请。

明《御制玄教斋醮仪范》中《三日度亡斋》的第一日斋仪中,亦在“灵前召请”后接连唱五言诗、七律诗、五言诗各一首,内容均是请亡灵来受法食,应属《召请》曲目类型^③。清代各种施食仪中此曲更广泛运用,有多种曲名,如《青玄济炼铁罐施食》仪中的《志一心召请》,实即当代《五召请》或《普召牒》经韵。

二、沿用古乐曲目

道教曲目中有较多是从古代曲目流变而来的。现略举例论述之。

《下水船》。现为道教器乐《耍曲》类曲目,施食仪中亦有此经韵名目。从曲名看,与唐代宴会使用的酒令一类曲调有关。此曲名见载于唐崔令钦撰《教坊记》,任半塘教授释名曰:“乃因曲水泛觴而兴之调。与《回波乐》、《上行杯》、《劝金盏》等调同一成因。”“船,指酒盏言。”^④可见其最早是行酒令时所唱的小调,后渐流变为道乐曲目。

《十面镜》,又称为“四面镜”。《金元散曲》中吕宫有曲牌名为《快活三过朝天子四边静》,乃带过曲。疑《十面镜》、《四明镜》乃《四边镜》之音讹。古代声乐曲演为器乐曲是较多见的情况,道教称器乐曲为“曲牌”,也与其来源有关。原宋元词曲曲牌皆是有词有曲的格调,后渐演变为器乐曲,歌词丢失,但曲调和曲牌称谓仍被保留下来,陕西道派鼓乐曲亦多有此例。

《耍孩儿》,现为道教器乐“耍曲”的曲牌,西安道派鼓乐亦有此曲牌名。此曲名来源众说纷纭。一说为唐明皇取名^⑤,传说公元712年,玄宗太子出生后终日泣哭不止,玄宗即召梨园伶人之为演唱逗乐,各种乐舞百戏,皆不止其哭。唯有一曲唱起,孩儿即转悲为喜,故玄宗将该曲定名为《耍孩儿》;又说系由金元时期的《般涉调·耍孩儿》演变而成^⑥;再有一说是此曲原名《魔合罗》(《太和正音谱》)或名《摩喉罗》,系梵语 Muhura 之音译,源自佛门,由西域传

① 《道藏》第32册,第28页。

② 《藏外道书》第16册,第525-526页。

③ 《道藏》第9册,第4页。

④ 《敦煌曲初探》,上海文艺联合出版社,1954年版,第322页。

⑤ 详参孔繁洲著:《耍孩儿溯源》,载《音乐舞蹈》1986年1期32页。

⑥ 同上。



至中原^①。

从宋金时期董解元的《西厢记诸宫调》始,《耍孩儿》已成为古典戏曲、说唱音乐之常用曲牌,以后元杂剧、散曲、明清俚曲以及《九宫大成南北词宫谱》等有关文着词谱中,屡见其曲牌词文及乐谱,足见其源远流长。

《万年欢》宋代宫廷云韶部即有此曲,每于上元等节日奏于宫中,属大曲,中吕宫,可见那时即与道教音乐有缘。近代以来昆曲吹打曲牌中亦有此曲,属“神乐类”,只配合动作而无群唱。现武当道教用为“耍曲”的牌名。

三、源于民间音乐的曲目

住观道器乐牌子曲目大都见取自于民间音乐。如武当山的《大开门》、《小开门》,原系昆曲吹打曲牌,用于伴奏盛大宴会。而另一些耍曲牌子《水乐音》、《海白菜》、《背靠背》、《四川调》、《闹台尾》、《雪花飘》等,显系借用民间小调之类的歌名。

民居道的器乐多采用地方戏曲的曲牌。如仅以重庆市铜梁县虎峰区福果乡三多村的亢鹏道场乐班为例,其锣鼓曲名几乎全部借用川剧的或民间锣鼓曲曲牌,如:饺子锣、抽筋赞、铙钹锣,老腔锣鼓、火堂锣鼓、下山虎、水葫芦、新腔、风车子、小起头、扯四锤、阴锣、急扣板、单工尺、正四锤、三声鼓、合同锣鼓、扫板、振铃、三擂鼓、扣板、急三枪、赶眼、八句锣、上天梯、扑灯蛾、课课子、扫眼等等。

其唱腔亦多借用川剧和民间小调,如:哭皇天、腾苍龙、天真牌、对口调、望单台、高腔、悦调、挂金锁、宣扬调、唱火占子、铙钹腔、驻马听、驻云飞、园林好、逍遥调、混江龙、悲调、苦魂调,等等。

考察道乐曲目,是认识道乐特征及源流演变的一个重要侧面。以上粗略考述,涉及道乐曲目形成的特殊轨迹和流变现象,从中可认识到以下几个特点。

首先,源于经文及科仪程序的曲目占有主导地位(其它来源的曲目或多或少都与科仪经文有关),反映出道乐标题是按照有助于科仪的演出、传承原则而命名的。对于道教来说,经文和科仪比音乐本身更重要,因此,道士用经文和科仪节目作为歌曲标题是顺理成章的。此外,这种命名法有其实用目的。自古以来,科仪的传承传播主要是利用书面语言,传承比较准确完整,不易发生歧异或遗漏;相反,音乐传承主要是靠口传心授,这种传播很易产生讹误,变异或遗漏,反映到标题问题上,如果按音乐的内容特征来命名,必然很难统一,为传播和记忆的方便起见,直接采用仪式名目作相应经韵歌曲之标题,显然最有利于统一规范。至于标题是否能反映歌曲的音乐特征,在科仪音乐中看来还不是最要紧的问题。这一点,也是道乐中同名异曲,一曲多名现象之原因所在。认识到这点,我们在分析道乐曲目的标题与内容之关系时,就会持更客观更谨慎的态度,不至于望文生义,牵强附会去诠释它了。

事实上,从现已掌握的资料看,各地科仪音乐在音乐形式上多有不同,但在科仪程序和经

^① 详参孔繁洲著:《耍孩儿溯源》,载《音乐舞蹈》1986年1期32页。



文内容上却大致一样,这在很大程度上与传播方式有关,试想经韵歌曲也与科仪书一样用书写方式传承,其稳定性和统一性肯定就强多了。

其次,现在道曲中源于仪式节目的歌曲绝大多数是用于“施食”法事中,将这些曲目综合起来,可看出其基本保留了唐宋时期黄箓斋仪的主要程序和经文内容,

这就说明现存“施食”法事继承并保存了比较完整的古代黄箓斋仪的传统,这对于构拟古代斋醮音乐的特点,探索斋醮音乐的古今演变规律都具有重要研究。

参考书目:

1. 史新民等采录、编辑:《全真正韵谱辑》,中国文联出版公司 1991 年版。
2. 罗织:《道教醮仪颂倡祝咒探赜》,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。



1. 道教音乐曲目的主要来源是什么?
2. 道教音乐曲目的名实之间是什么关系?
3. 道教音乐曲目的数量及历史价值?

第十四章 道教音乐与修道养生

学习目的:道教关于音乐唱念有助于修道养生的理论与实践,从中理解道教音乐着重修行中隐含的现代人体科学机制。

内容提要:道乐在帮助人的生命养生方面的深刻作用:净化人的心灵,使之归于宁静,防止热量耗散;振动人体内部器官,使之得到锻炼强健;追寻人的心理静态,保持身心健康。

道教早在 1600 多年前就有意识地探索音乐的养生潜能,并有相应的理论和实践。在理论上认为诵经音乐具有重要的养生作用,在仪式音乐实践中将也贯穿运用这些理论。在 21 世纪的今天,从道教音乐中总结并吸取有关养生的知识经验仍具有学术价值和现实意义。

第一节 净化生命的音声

从道教音乐对人体健康确有助益的实践经验中,从道教音乐养生观念理论中认识道教音乐对于净化生命、促进养生的重要作用。

15 年前我到道教圣地武当山采风。当时道教音乐尚未开禁,音乐圈子内也无几人听过道教音乐。我来到紫霄殿前,几位道人为我唱起早课经韵《澄清韵》,蓦然间,那悠缓适意的节律,优柔绵延的音调,连同道人那安详宁静的神态,汇成一种奇特的审美效应,如春风指拂面,如甘泉潺潺注入心田,我当下感受到了全身心松弛、宁静的美感,一时间,红尘烦恼消失殆尽,这种直捣灵魂深处的感动难以言喻,勉强形容,它仿佛呈现出万象清明,物云皆闲,心宁无波,无遮无碍的境界,明显具有导人入静、无欲无念的心理效应。这种奇妙的音乐是与灵魂的对话,与人的生命脉动的共振,它促生解脱、超越、自由的快感。有感于此,我在《武当山道教音乐》一书^①的概述中曾写下这样一段话:“我们在聆听武当道乐时,总明显感受到其风格韵味十分古雅奇妙,独具一格,犹如初见一朵养在深山人未识的奇葩,不禁为她那奇特风采而赞叹不已。”当时更多是从音乐审美风格的角度来研究道乐旋律,尚未明确意识到道乐怡养心身、净化生命的人体科学价值。然这种难以忘怀的体验在以后多次采访中又不断重新唤起,并在许多聆听过道乐的同行朋友们中屡屡得到验证,甚或眼见有不少人,或因疾病缠身,无药可治,或因生活工作受挫,失去人生的信心,在失望无助的痛苦中,偶然走入道观寻求抚慰,他们

^① 蒲亨强著:《武当山道教音乐》,中国文联出版公司 1987 年 1 版。



在幽静的诵经音乐中多感到莫大的安慰,身心为之放松,久而久之,竟不药而愈,精神一新,重新恢复了生活的希望和信心。这些现象从局外人角度表明了道乐确可能有治病养生的人体科学功能。那么局内人是否真有此意识呢?为此我专门作了调查,在多次实地采访中,常见道士唱经时多闭目呈冥思状,颇有心游云天,飘然遁世之态,问及道士,答曰,唱经者,实为炼气功之一途也,用气须出自丹田,发音须圆润绵延,都有特殊的讲究。故道士虽各有学术专攻,却人人都会唱经,且唱久而不疲,深山老道颇多长寿者,年逾古稀而面如童颜者比比皆是,原来道士之唱经,都是以内气为基础,在气息微调,内心宁静的状态下开始的。看来道教视唱经为修道养生之门径,不仅是客观存在的事实,且是一种有意识的宗教法术活动。道教视音乐为养生术的观念由来甚古,道教很可能是最早注意到音声的养生奥妙,并将其泛化为每日勤行的法术的宗教集团之一。早在魏晋时期,神仙道教便很重视音乐的神秘功能,他们认为咒语诵经音乐的作用十分广大,法师都相信音声是与神仙通话的密电码,可以呼神通灵,互相感应。故视念咒诵经为十分神圣的事,事先必须沐浴斋戒,使心灵清净,虔诚一念,专心致志,才能获得与神仙对话的资格。同时他们还认为诵经是修道养生的梯航。《太上玄门功课经序》开宗明义指出:“窃以金书玉笈,为人道之门墙。讽经诵祝,乃修仙之径路。得入道之门,可以复元始之性,得修仙之路,得以晓自然之理。”^①道教名曲“步虚”唱词中多有赞颂唱经神奇功能之句,如“步虚第二”有云:“吟咏帝一尊,百关自调理”,意谓吟咏经典则通人性,性通则一尊天帝就自然契合于我身,身骨百关节也自然得到合理的调适了^②。又“步虚第八”说得明白:“众仙诵洞经,太上唱清谣。香花随风散,玉音成紫宵。五苦一时进,八难顺经寥”。意谓,众仙唱诵洞经歌谣时,其美妙的音乐幻化为神界景色,这时,人的五苦八难都随之烟消云散了。^③东晋时期最倡导用诵经来通神达仙的上清派甚至将音乐的修道功能凌驾于食药、气功运动、房中术、服金丹等所有道教养生术之上^④,认为只要诵经一万遍,立刻可成神仙。在这种观念支配下,至迟从魏晋始,道教音乐都是在心理修养的前提下展开的,“心斋一诵经”成为道乐演唱的固定程序,《灵宝无量度人上经大法》“凡诵经时,须是行定法,后著耳彻听,天尊诵经之声,琅琅然如钟声。”道教都把诵经作为炼气修心之一途,用三种诵法:神诵、心诵和气诵,各用发自上、中、下三丹田不同之气,随事之轻重而诵之。另有三祝:心祝、微祝、密祝,心祝指诵经中,心神存意而祝;微祝指自己可闻其声;密祝指口中有音而外人莫晓其声。道教科仪音乐实践中,凡唱经之先,都必先行“存思”术,即以叩齿、咽液等术帮助其心理上先进入宁静无欲的专注状态,再联想各种神圣事物景象,由此达到人神交通的境界。这些将音声神圣化、神秘化的观念和法术,在超验的表象下,却蕴含着身心修炼和养生的玄机。

① 《重刊道藏辑要·张集》。

② 参见《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》:“吟咏通性也。性通则帝一尊自合我身。百关全而归之,百关身骨百节也,调适自合至理也。”载《道藏》第11册,第169页。

③ 《道藏》第11册,第172页:“众仙不期自会,尽唱诵空洞谣歌而成教也。玉音(按:仙乐也)成紫宵(按:为天界之象征),紫宵境界悉成经。故五苦之在一时随经进散,亦成经也。八难亦然”。

④ [南朝·梁]陶弘景《真诰》卷五《甄命授》第一云:“食草木之药,不知房中之法及行气导引,服药无益也,终不得道。……若但知行房中导引行气,不知神丹之法,亦不得仙也。若但得金沟神丹,不须行其它术也,立便仙矣。若得《大洞真经》者,复不须金丹之道也。读之万过毕,便仙也。”载《道藏》第20册,第519页。

第二节 诵经音声与人体健康

道教诵经的各种音乐唱念类型都具有特殊的促进人体健康的功能。

道教如此宣扬音声的养生功能,果真如此不可思议?事实上这是有科学根据的。人类文化虽已有数千年历史,但对于音声的奥妙,至今仍所知不多。古今中外的音声之学,或从音韵学角度研究其在语言文字上的应用,或从音乐学角度研究其表现人类情感的审美作用,或从声学角度研究其物理性能,在最新的科学研究中,正在探寻宇宙系统的音波作用,总算知道宇宙间还有许多人耳无法听到的如超声波之类的音波。美国太空飞船上天时,为了与外星人取得联系,也求助于音乐,在飞船上不停播放三首乐曲(其中有一首中国古琴曲《流水》),这也算是注意到音声和神秘功能,但也仅限于信息传播的作用。迄今科学界有关音乐的研究目标,都还没有真正放到音声与人体生命关系的功能上。即或有之,也都还不成系统,如《史记·乐书》引太史公曰:“故音乐者,所以动荡血脉,通流精神而和正心也。”国外学者罗杰·沃尔什研究鼓声、乐声对于巫师心理的刺激功能,认为可有集中精神,干扰正常心理进程,影响脑电波从而改变神经活动等作用,从而很容易进入精神恍惚的通灵的状态。这些零星探索,比起道教自成一体自圆其说的探索来说就逊色多了。

道教视诵经音乐为修道方法,虽有宗教宣传的因素,但在客观效果上却深藏义理。它实际上是利用特别的发音和运气法来震动身体内部的气脉,使它得到运动,从而不断开发人体未萌的潜能和智慧,发挥生命的潜能,产生不可思议的神通。从科学研究角度细究起来,诵经音声之具有养生功能,其秘诀有二,一是音声与人的心理修养有关,二是音声与人体气脉有关,都纯然是一种超物理的作用,而牵涉人的“精气神”亦即心理生理综合运动。道教诵经大致可分为两种音声形式。一是念诵长篇经文或咒语的音调,道人们称之为“木鱼经”,因其唱诵时只用一个大木鱼伴奏,或称之为“棒棒经”,以其音调平直单一如棒棒状。这种音调的本身既非常单调又非常复杂,有十分神奇的音响效果,听来令人神清气闲,身心安逸松弛。所谓单调,指它仅仅是单音的反复吟诵,速度极快,犹如急雨打芭蕉,但闻一阵嗡嗡轰鸣稀里哗啦之声,浩浩荡荡,洋洋洒洒。说它复杂,指它就以这些个单音的简单排列,却构成一个独特的旋律,就像太极图一样,在至简的形式中,却反映出至深的哲理,犹如天籁般的博大深沉,听来令人肃然起敬、情思消遁,顿时进入虚静的境界。

另一种是吟咏韵文的经韵曲调,其旋律优美动听,线条曲折多致,音调丰富,道人们称之为“韵”或“韵腔”,从字面上看,意为有韵味的抒情的腔调,这种理解诚然大致不差,但还未能道出此种音乐的真正神韵,此一“韵”字实有深意藏焉。在中国音乐中,以“韵”称呼音乐曲调的,主要是道教,早在南北朝时,道教就以“韵”代指仙乐,至今依然如此,其次是佛教,在宋代始称佛乐为韵。“韵”的深意在于它代表着“阴柔”这一特定的审美属性,并与“自然”和“道”的本质相通,符合道教音乐的审美趣味。我们听道教经韵,不管它的曲调多么复杂多样,千姿百态,但都大同小异,似曾相识,正是因为“韵”的虚静阴柔的审美趣味制约着道乐运用的形



式,如速度悠缓、音量不大、气息宽广,音乐材料无强烈对比和冲突性,等等,这样的音乐,在世俗众生听来或许单调乏味,不能使人骇耳洪心,热血沸腾,然而它正是道教信仰所要求的效果,可使人身心宁静放松、气定神闲,血液循环减慢,自然进入清虚空灵的境界,发挥养生的妙用。由此可知,本真形态的道教音乐确有静心定神的心理修养功能,并非子虚乌有的宗教宣传。

念咒音声与人体气机关系,也是一个值得深入研究的与人体科学有关的问题。念咒音声在道教中素被视为是一种有奇效的法术。早期道士在人迹罕至的荒山老岭每当遇到野兽侵袭或自然灾难时,就要念动咒语以驱凶避邪。后来的道教仪式,每到关键的通神或降魔时刻,法师就要念咒画符以取得奇效。道教咒语中最常用的是奄(读音翁)、哑(读音阿)、吽(读音哄)三字,从印度梵文发音而来,用这三个字组成一句咒语,可称是道教的三字根本咒。

台湾学者南怀瑾对此咒语的人体功能做了初步研究,他认为,奄字是宇宙原始生命能量的根本音,具有无穷无尽的功能。从人体构造而言,它的发音位置靠上,是在头腔内部产生共鸣的音声,和人们掩盖耳朵时,自己所听到心脏与血脉流动的声音相近。所以念动口奄字发音的咒语时,实际上已产生了运动头腔内部和心脏血脉的妙用。最低限度,它可以使头脑清醒、精神焕发。如是伤风感冒,连续不断地念此字音,可以使头部发汗,得到不药而治的效果。

哑字,在发音原理上,是开口音,可以最大限度地运动口腔和胸腔构造,加大呼吸气量,吐出郁积的浊气,同时它是世界一切生命一开始就会发出的声音,例如婴儿出生,不用人教,自然就会发出此音,人类在内心感到压抑积郁时,或者想舒展身心时,也自然地会发出此音,所以它可象征宇宙开辟,万物生命生发的状态,有无量的功能。例如中国佛教净土宗念诵的“阿弥陀佛”,即是利用阿的开口音。此音的养生妙用,在于可以震动打开胸腔内脏的脉结,散发清除积淀在腑脏之间的各种浊气和宿疾。如能结合清净的意念修习,久而久之,自会收到内脏气脉震动发散的效果。

吽字,在发音位置上靠近下部丹田,是万有生命潜藏生发的根本音。如果结合气沉丹田的意念来念此音,可以震动丹田的脉结,启发新的生机潜能,收到健康长寿的效果。^①

简单说来,不同的咒语音声牵涉不同的发音部分和共鸣体,而与这些共鸣体相关的人体内脏和气脉,也受到相应震动和锻炼,促进了它们的吐故纳新和新陈代谢之类的生机运动。中国古代有句名言叫“流水不腐”,等于说“生命在于运动”,大家都知道,凡经常运动的人体部位,就有特别顽强的柔韧性和蓬勃的生机。但人类的体育锻炼和中国古代的导引术,主要涉及人体肌肉骨骼血管的构造运动,而对于深藏在体内的腑脏和气脉,则难有直接功效。道教的内丹气功,就恰恰是直接涉及这些内藏隐秘部位的调量运动,而咒语音声的发动,也与内丹气功有异曲同工的作用,旨在促进内脏和气脉的运动,以焕发生机,启发潜能,这大概就是音声有助于养生的科学原理吧。

^① 南怀瑾:《道家密宗与东方神秘学》,中国世界语出版社,1994年版,第44页。

第三节 道教仪式音乐的养生功能

从道教仪式音乐套曲整体审美风格的角度看,偏重于追求“阴柔虚静”的情趣,这种与俗乐不同的审美风格,可导致最大限度地减少人体热量的消耗,有益于人体的身心健康。

道教音乐的养生理论可以说是当代新兴学科——音乐治疗学的滥觞。音乐治疗学是在更广阔的范围证明音乐与人体的关系。调查表明,音乐指挥是世界上最长寿的人群之一,他们常听美妙的音乐而有助于身心健康。不同风格的音乐可刺激人的多种不同情绪,因此心理医生已开始将音乐用于精神病人的治疗。但由于一般世俗音乐的主要功能是宣泄感情和审美娱乐,并不专注于其与人体生命的关系,故即或萌发某些养生作用,也只能说是一种无意识的副产品。但道教音乐的情况就大不同了,它的重心主要是放在修道养生功能方面,故无论在理论或实践上,道乐与人体科学的关系就显得更直接更密切。

“唯乐不可以作伪”,音乐是人的心灵的直接反映,一种音乐风格的形成与特定人群的生存环境和基本心理状态有直接关系。如隋唐西域的“胡乐”,音响“洪耳骇心”,动人心旌,具躁动奔放的音乐性格,与胡人马上民族的生活环境和动荡激烈的性格相关;中国西部音乐,素以慷慨悲凉的风格著称,则与西北一带广漠肃杀的生态环境和剽悍雄强的民族性格相关,而江南音乐,以委婉柔美的风格闻世,确与吴地绮丽多致的水乡山林和吴依软语的民风有关。世俗音乐的美感特点通常是听任七情六欲的驰骋,以夸张情感的表现幅度为能事,悲怒喜乐,都要达到极致,愈能搅动人的心旌,才愈是美的音乐,这种音乐在艺术上固有其长,在养生上却有其短。因为人感情的波动,是以精气神的消耗为代价的。

道教音乐则不同,道教中人分布全国四方,人生经历、所处地理均各异,但各地道乐(这里主要指全真道)的风格却十分统一,都一致趋向于“虚静阴柔”的美感。它那从容的节奏,悠长的旋律,平稳的旋法,一唱三叹的唱法,不急不躁的速度,平衡一致的音量,均导向引人入胜的平和性格,它的音乐效果不是煽动人的感情,反是平抑人的感情和思虑,特别排斥音乐情绪的强烈对比和大幅度的起落,而强调音响的和谐宁静,使人心归于清宁平和之境,神思处于静止虚无之态。听这样的音乐,人的血液流动自然减慢,身心顿时放松,有神清气爽的效果,正是这种单纯统一的虚静阴柔美感显出了道教音乐的本色,它在艺术上或有其短,在养生上却正是其长。因为人心理上静如止水,感情无波时,可以最大限度地防止体内能量的耗散,保养存储生命元素精气神,这正是养生长寿之道。

道教音乐的养生作用,更多体现在心理修养上。音乐与人的心理密切相关,心理特点与音乐风格是异质同构关系。道乐之统一趋向虚静阴柔美,实因道士们在共同信仰和修道术制约下形成了与常人不同的宗教集体心理。修道术是道士修学神仙丹道,以求养生长寿的各种法术,主要分为侧重研究物理、化学的外丹派和侧重研究生理心理的内丹派。内丹重修心,以人为炉,炼“精气神”为丹,利用虚静的心理作用,辅以行气法,达到神凝气聚,发挥生命潜能,与养生的关系最密切。内丹派在唐代后成为修道术的主流,它是以心理修养为前提的气



功运动,以心理修炼到虚静态为大本根。修炼过程中强调的虚静心理已含有审美因素。人的美感和被感知的美是超实用、超功利、超感官感觉的,而与人的虚静本性和纯任自然的心理状态相适应。审美观照的必要条件就是“遣欲”、“守静”,排斥外之穷耳目、内之驰精神的理智判断或分析,将心性恢复到天地之“大本根”——虚静的自然状态,在这心态中,审美意识才能自由无限地发展,充分地感知内美,直觉地体悟大美。由于修道术是道士人人必行的宗教实践,故它必然铸就了道士们共同的集体心理,又由于修道术在道教音乐中广泛运用,它又制约着道乐审美趣味的统一方向。所以道教音乐实践都贯穿着“存思”、“运心”、“鸣法鼓(叩齿)”、“咽气”、“变神”等内修法术,将自己提升到与神相合的境界,这些都是心理修养法术行为。

在道教多种仪式中,完全以修炼成仙为目的的《课诵》仪式音乐最能体现音乐的养生功能。首先它的唱词全以诗意化的韵文、吟咏的形式阐述修道的要旨和过程,构成是一种音乐化的修道活动。

第一曲《澄清韵》,经文为“琳琅振响,十方肃清。河海静默。山岳吞烟。万灵振伏。招集群仙。天无氛秽。地无妖尘。冥慧洞清。大量玄玄也。”描绘天象澄湛清寂的虚静本质,亦象征人的本心真性,揭示“天人合一”的修道原理。

第二曲《吊挂》唱道:“真心清静道为宗,譬彼中天宝月同。净扫迷云无点翳,一轮光满太虚空。上药身中神气精,人人具足非亏盈。能知混合回风道,金鼎黄芽日日生。”具体点明修炼体内精气神上品妙药到达清静真性的内丹宗旨。

接诵《净心、净口、净身》三神咒,表现“遣欲以还静”的心理修炼方法。《净天地解秽咒》进一步解说天地清静的本体形态。《祝香咒》唱道“道由心学,心假香传,香热玉炉,心存帝前。真灵下盼,仙旗临轩。令臣关告,迳达九天。”说明在心理修炼的基础上,借助“香烟”,使内修的功能外扩而收到通神功能。

念主经《清静经》,反复重申内修的要旨——清静。《玉皇心印妙经》诵道:“上药三品。神与气精。恍恍惚惚。杳杳冥冥。存无守有,顷刻而成。……呼吸育清。出玄入牝。若亡若存。绵绵不绝。固蒂深根。人各有精。精合其神。神合其气。气合体真。……神依形生。精依气存。……丹在身中。非白非青。诵持万遍。妙理自明。”细述内修的阶段和心理感受,与道冥合的境界,最后强调诵经是修道成功的重要手段。

跪诵《中堂赞》“向来诵经,念念存诚。千真拱听,万圣通灵。应之合气,普化分形。九天有命,三界遵行。消灾忏罪,诸福延生。功园行满,大道证明。”强调诵经所能收到的诸多奇效。

《忏悔文》唱词:“经功浩力不思议,回向十方诸圣众”,赞叹诵经的通神功效。《小赞》,再次赞叹诵经的功效。

最后一曲《三皈依》的唱词为皈依道经师三宝,强调“清净真一,不二法门”的修道宗旨,与开始的《澄清韵》,中部的《清静经》共鸣着科仪的“清静”基调,这正是修道的旨归和方法所系。



道教音乐的旋律固然不能像唱词那样具体叙述修道过程和感受,但它能发挥音声的特长,“远距离”地渲染修道过程的基本心态,通过音乐情绪的“静态”美与养生心态的吻合来实现其修道职能。道乐的虚静美是由音乐形态要素的综合运动构成的。如旋律性格的阴柔,邻音环绕的级进运动,旋线起伏的平滑柔和,旋律发展的轻微渐变,节拍节奏的自然顺意,平静顺畅,速度力度的平衡自然,如此等等。这种音乐一经回响在幽暗的殿堂、寂静的山林,更产生特别宁静的审美场效应。故欣赏道教音乐如品橄榄,要细品慢吟方能识其深藏韵致。其原因就在于它的表达方式是含蓄内在的,而不是锋芒毕露的。显然这种音乐不使心理产生太多波动和激情,更不能使人热血沸腾、欲踊欲跃,反使人的新陈代谢和心律减慢,心理紧张消除,身心完全放松,从而阻止热能和精神的耗散,对于心理节奏紧张的现代人来说,它正合养生道,可起到祛病强身,延年益寿的功能。^①这种音乐,无疑正是修道过程中主体心理的艺术表现。

阴柔虚静,是中国审美文化中的普遍范畴,然而它在道乐中获得如此强烈的一致偏爱,则是其它音乐形式中所无的现象,这就构成了道乐的一大独特性。这种现象的形成,固有多种深刻的文化背景,其中最主要的,就是道教集体心理的制约,即道士在唱经时均通过“修道——心斋”而进入了特定的“虚静”心态。

阴柔,在古代哲学中通地、清、水、雌等属性,根本特点是柔弱无为,与道的本质相通,无为而为,一切作为如行云流水,如雁过长空,不留纤芥在胸。在审美文化中,阴柔之美要在顺势而发和无冲突性,如水之至柔至清,具谦下深沉、调剂融和的特性,随动势而荡漾,因静止而安详,遂与虚静美相通。虚静是天地之象,大道之本,它虚明空廓,清静圆辉;亦是人的本心真性,它气融神定,无欲无波,“采菊东篱下,悠然见南山”,“曲终人不见,江上数峰青”,正是它的本质的艺术表达。虚静之极,则是“无”,超越了“有”的羁绊,精神就获得了更大的、无限的自由,遂可观照广阔的宇宙万物,进入“独与天地精神相往来”的审美境界。

音乐是人心感于物的产物,特定的音乐审美风格决定于人的“心态”与“物态”的交互激荡。对于道士来说,他们的最高人生境界是修道长生、回归“自然”,平时所见、所听、所思都是虚静无为的“自然”,“自然”的物象和韵律当然会深深投射到他们的心灵,并渐渐升华为一种哲学美学观念,付诸艺术创造的实践。“自然”,就是“自”己而“然”,宇宙万物没有任何人为痕迹的本来如此的运行状态,看起来它柔弱无争、淡泊虚静,是“虚”,是“无”,“恍兮惚兮”,然而,在冥冥中它主宰着万物的运行和生长,“有生于无”,万物正是从这“虚静空灵”的“无”中建立起来的:日月运行有序而无言,天地水火生育万物而无言,大象无形,大音稀声,大味无味,大道无名。所以老子要“道法自然”,这“自然”就是“虚静”,就是“道”,也正是修道心理和道乐审美风格的本质所系。

修道就是养生,它的基本精神是感悟、开垦和超越生命,它的方法是在心身一元化运作之

^① 据心理学研究,催眠、沉思等心理活动可起到上述的医疗作用,还可加速创伤愈合过程,导致重要的脑电波和其它生理变化等,而道乐往往就伴有类似催眠、沉思的心理特点。参考[美]布恩·埃克斯特兰德编、韩进之等译:《心理学原理和应用》,知识出版社,1985年版,第34页。



上的一种高水平的气机运动,旨在调动和开发人的生命能量——“精、气、神”的潜力,将人的生命状态提升到一种更优化的态势,从而增强或激发其情思、智慧和技能。基于这种心身修炼的道教音乐实践,也是人之生命体的一种全身心的投入,是人同外部世界之间的一种精神性的交流、默契与融通。是心与身,灵与肉,体悟与操作的有机统一,由此不断开拓人的内部审美时空和外部审美时空,从而达到人与天谐、人与物谐的自由境界。这一包举天地人的博大审美观,从始点到终点,都围绕“虚静”这一主旨。于此,我们不仅找到了乐与道的密切联系,也在根本上看到了道乐区别于世俗音乐的本质所在。而道乐正在这一点上艺术地体现了道教重视自然,重视人的本真生命价值的世界观,它的生命科学意义也是具体展示于此。对于当代因过多追求外物而造成的各种社会病与心理病,以及对于当代文化与审美思潮的浮躁与单向性,以人为本的道教音乐无疑会有一定矫枉纠偏的良好作用。

参考书目:

1. 费师逊:《道教科仪音乐的炼养功能》,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。
2. 袁冬艳:《武当道乐韵腔唱诵方法初探》,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。



1. 道教有关音乐养生的理论。
2. 道教有关音乐养生的实践。
3. 道教音乐有助养生的科学原理。



第十五章 道乐与中国传统音乐

学习目的:了解道教音乐与中国传统音乐诸品种之间的相互关系,着重认识道教音乐影响中国传统音乐的因素,从而理解道教音乐在中国音乐大家庭中的重要地位。

内容提要:分析道教音乐与中国宫廷音乐、佛教音乐、文人音乐、戏曲音乐、民族器乐、民歌等品种的相互联系,重点考察道教对这些民族音乐品种形成发展过程中产生的积极影响和作用。

道教音乐处于雅俗文化之间,其音乐形态风格兼容雅俗,它与中国传统音乐许多品种都有紧密的相互联系,在吸收其它音乐品种养料的过程中,又因其特殊的生态环境和条件而成为中国传统音乐的促进者、集中者、传授者和提高者,并保存了大量古代音乐材料。

本章选择一些具代表性的中国音乐品种,逐一考察其与道教音乐的相互关系,从中加深对道乐特点和历史地位的理解。

第一节 道教与中国宫廷音乐

道教历来很重视与上层统治阶层的关系,以获得政治和经济的支持,便于其顺利发展;而帝王也利用道教的理论和神话来增强其“君权神授”、“奉天承运”的统治合法性,利用道教斋醮来祈福禳灾。这样,两者在相互利用支持的过程中,发生了盘根错节的复杂交往和相互影响关系。

一、历代皇宫运用的道教音乐

早在魏晋南北朝时期,道教便进入宫廷,获得帝王高官的崇奉。北朝以来,“每帝即位,必受符箓,以为故事。”以后历代帝王崇道之举不穷,但他们最感兴趣是科仪斋醮,相信斋醮可“上消天灾,保佑帝王,下禳毒害,以度兆民”,帝王正需要这些神秘观念来实现其政治意图,满足其心理需要。这样,道教仪式音乐也就随着宫廷中频繁举行的斋醮进入了宫廷。

大业六年(610), (隋炀帝)“在两都及巡游,常以僧、尼、道士、女官(按:原小字注‘女官,即女道士’)自随,谓之四道场”,“帝每日于苑中林亭间盛陈酒饌,僧、尼、道士、女官为一席,



帝与诸宠姬为一席,略相连接,”^①大业七年,炀帝至涿郡,遣使迎道士王远知至涿,见之于临朔宫,亲执弟子礼,命于中狱修斋仪。^②这是道教斋仪音乐较早为帝王所用之例。

《通鉴》二百卷载尉迟敬德“晚年闲居,学延年术,修饰池台,奏清商乐,以自奉养。”说明道教养生术的音乐属于清商乐的范畴,清商乐是以江南吴歌、荆、楚西声等南方音乐为主又兼容中原相和诸曲的音乐体系,至隋炀帝时改称清乐,隋文帝亦曾称为“华夏正声”^③,即因其保存了秦、汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈各代传统俗乐之故。后清乐渐成为中国音乐的代称。于此可见,道教仙乐与华夏音乐有密切渊源关联。

唐高宗诏令在嵩山建修崇唐观、奉天宫等宫观,落成之日,礼部太常寺奉献新曲《祈仙》、《望仙》、《翹仙》,令庙中道童演唱,作为祭神乐章^④。新曲当是根据道乐素材模仿仙乐之风格而制。

武宗在藩时颇好道术,曾召道士赵归真等80人入禁中,于三殿修金箓道场,他亲至三殿九天坛受法箓^⑤。

唐中宗景龙三年(709),中宗宴集时,命群臣各效技艺以为笑乐,有为浑脱舞,有诵婆罗门咒,而芦藏用则效道士上章^⑥。

唐僖宗李环于中和三年(883),诏帝房宗室李特立与道士李无为于成都青羊肆玄中观设醮祈真,并将玄中观改号青羊宫,诏令“诸道州府紫极宫,宜委长吏如法修饰,仍选有科仪道士祭醮”^⑦。

十国帝王中崇道者亦不乏其人。如闽主王璘(原名延钧)于天福四年(939)四月,“作三清宫于禁中,以黄金数千斤铸玉皇大帝、天尊、老君像、昼夜作乐,焚香祷祀,求神丹。”前蜀王建称帝后,亦甚好道乐,其作《霓裳词》之七云:“一声声向天头落,效得仙人夜唱经。”其子王衍继位,曾起重光、太清、延昌、会真之殿,清和、迎仙之宫,后宫皆戴金莲花冠,衣道士服。当与太后、太妃游青城山,宫人衣服,皆画云霞,飘飘然望之若仙。衍自作《甘州曲》,述其仙状,上下山谷,衍常自歌,而使宫人和之。

宋代诸帝亦重斋醮。宋真宗亲自制定有关朝拜圣祖,玉清昭应宫,景灵宫的敬神乐章。天禧三年(1019)八月,真宗还大会道释于天安殿,建道场,参加者共一万三千多人,成宋徽宗时千道会的张本。史称“道场斋醮,无有虚日,且百司供德,至不可资计。”徽宗以道教教主自居,使道教成为国教。政和七年(1117)诏令设置教级制度。重和元年(1118)十月,又置道官二十六等,道职八等。宣和三年(1121),令三京置女道箓、副道箓各一员。

据《宋史》卷四六二载,崇宁三年(1104)正月,徽宗召见道士魏汉津,授以鼎乐之法,献乐

① [宋]司马光:《资治通鉴》卷一八一,中华书局1956年版,第5649-5650页。

② 《旧唐书》卷一九二《王远知传》,中华书局1975年版,第16册,第5125页。

③ 转引自《中国音乐词典》,人民音乐出版社,1984年版,第316页。

④ 《新唐书》卷一百九十六,第18册,第5596页。列传第一百二十一,隐逸列传,中华书局1975年版。

⑤ 《旧唐书》卷十八《武宗纪上》,中华书局1975年标点本,第585页。

⑥ 《新唐书》卷二零九《列传第三十四》,中华书局1975年标点本,第4106页。

⑦ [五代]杜光庭:《历代崇道记》,《道藏》第11册,第6页。



议。其先铸九鼎,次铸帝坐大钟及二十四气钟。四年三月,鼎成,赐号“冲显处士”;八月,《大晟乐》成,加号“虚和冲显宝应先生”,颁其乐书于天下。又据《续资治通鉴》卷八十九载:“九月,始用新乐,赐魏汉津号嘉成候”^①。

明代诸帝信仰道教,重视斋醮并大量运用于宫廷,同雅乐关系十分密切,宫廷祭礼用乐的声律制定及其演奏均以道士为骨干。如明代所设的云敖部,当与道教仪式音乐有关。

明永乐中四十三代天师张宇初《道门十规》云:“其坛仪科典皆设象阴阳,取则经纬,一无妄建。苟不以诚敬斋庄为本,惟务钟鼓喧哗,幡花炫彩,语言嬉笑,举动轻浮,何以对越上帝,通诚三界?……亦为斋主消愆而致福,其所用云乐之外,其余铙钹铃铎之类,不得杂用。”^②

是知明初宫廷的云敖部乐实为道教法事音乐,因突出庄重静穆的风格,乃正统道教仪式音乐的基本模式。

明嘉靖《茅山志》记载了描述茅山深夜举行朝真醮坛仪式音乐之诗句:“午夜瑶坛谒帝还”。^③又有诗句证明当时醮坛用乐以云敖为主,“云敖声里天灯近,知是三真谒帝回。清吟未彻金钟奏,催上朝元午夜香”。^④

陈国符先生认为此即当时宫廷云敖部的编制。

以上大致介绍了历代皇宫中道教音乐的渗透和运用简况,为了更深入了解其相互关系,下面选择一些典型范例作解剖麻雀式的个案研究。

二、唐明皇与道教音乐

唐明皇是一位不折不扣的道教音乐家。

唐明皇的尊崇道教,更多是为了满足个人的生存欲,享受欲和幻想欲,他独具的音乐天赋,富于幻想和想象,充满浪漫情感的心理素质,与道教的信仰和审美特征非常契合。他与著名道士过从甚密,不遗余力地宣扬推广道教经典,一心大兴道教,与道教音乐结下不解之缘。

明皇创作的大量音乐作品中的佼佼者大都充满道教色彩,他还鼓动道士和高官创作改编道曲,如《玄真道曲》、《大罗天曲》、《紫清上圣道曲》、《景云》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》等。

明皇和大臣、道士新创或改编的道乐曲主要用于两京及诸州玄元庙每年举行的道法斋醮,甚至在宗庙雅乐中,他也用了道教色彩的《混成之乐》和《太乙之乐》。明皇还向宫廷内道场的道士教授道教名曲《步虚》并进行修订。^⑤盛唐音乐的精华是唐明皇最重视的法曲,法曲

① [清]毕沅《续资治通鉴》卷八十九,中华书局1957年点校本,第6册,第2287页。

② 《道藏》第32册,第149页。

③ 卷三十,载《道藏》第5册,第693页。

④ 卷三十一,同上注第695页。

⑤ 《府元龟》卷五十四云:“(天宝十载)四月,帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辩等谢曰:伏见陛下新教步虚及诸声赞,以至于明之独览,断历代之传疑……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。妙协天钧,克谐仙唱……非应道之主,孰能正之。是可以振畅玄风,发挥圣作……特赐编诸史册,宣中外。”



属中国音乐风格的燕乐大曲,明皇曾创作过40余首法曲,标题都有仙味。法曲的代表作是《霓裳羽衣曲》,其创作过程众说纷纭,争议不休。各家有西凉进献、明皇亲作、道乐与婆罗门合璧、印度乐曲等诸说。我根据新的研究思路,提出据道乐改编的新说。从当时的文化背景看有三点:道教学说朝野盛行;道乐充盈于朝野;明皇信道又酷爱道乐。从这样的背景思考,就能捕获当时盛传的明皇梦游月宫故事中蕴含的真实信息;道士预置月宫幻境,演奏道教音乐,明皇据之而作《霓裳羽衣曲》,这就是《霓裳羽衣曲》创作的真实过程。

唐诗对《霓裳羽衣曲》的描述与现存道乐特征多相吻合。

陈赓《霓裳羽衣曲赋》:“摇曳动容,宛似群仙之态……人风韵肃,清音忽长”。白居易《嵩阳观夜奏霓裳》:“开元遣曲自凄凉,况近秋天调是商”。徐红《又听霓裳羽衣曲送陈君》:“清商一曲送人行。”《新唐书·礼乐志》称:“凡曲终,必遽,惟《霓裳羽衣曲》将毕,引声益缓。”白居易咏《霓裳》之歌曰:“唳鹤曲终长引声”。注曰:“凡曲将毕,皆声迫促速,惟《霓裳羽衣曲》之末,长引一声也。”柳宗元《龙城录》记道:“又听乐音嘈染,亦甚清丽”。

天宝十三年,明皇利用政治手段实施了一项重大的乐制改革——更改曲名,颁示所更改的曲名,大多是将原来的胡曲改为具有鲜明道教色彩的曲名。明皇酷爱,扶植道乐的一片苦心 and 决心从中昭示无遗。

明皇的音乐创作和盛唐宫廷音乐均包含着道教音乐的素材和精神,而唐代道教音乐则渗透了明皇创作,两者相互利用,相互影响,交叉授粉,以至水乳交融。

三、宋徽宗创作、推行道教音乐

宋徽宗赵佶是个著名的崇道皇帝。他采取了一系列措施扶植道教音乐,亲自主持道教经韵的创作、集成,编辑成道教音乐史上第一部经韵曲集——《玉音法事》,并附编入《道藏》,永奉醮章,还向全国宫观推广。^①他还亲自为这部曲集创作了多首步虚道曲,附有曲折蜿蜒的乐谱。

“玉音”泛指“道乐仙音”,“法事”为斋仪音乐,仍泛指“道乐”,是“玉音”的等价概念,即,“玉音”即“仙道音乐”亦即“法事”,全释就是“仙道音乐(集)”。

宋徽宗的这些举措对于全国斋醮经韵的统一起到重要作用。^②

专集性质的《玉音法事》的印行,开了斋醮音乐编撰的先河,对道乐在全国的统一保存、传习流播也有深远影响。其在北宋的首出,与宋徽宗的倡导分不开。宋徽宗深知斋仪音乐的运用规律,他编印发行的《玉音法事》在曲目上集传统和时行的斋仪音乐之大成。

^① 转引自陈国符著:《北宋玉音法事吟(线)谱考稿》,“教门辛卯岁(宋徽宗政和元年)……准东上合门使黄冕得旨,宣左街道策徐知常,右街道策董南运(按在京道策院主管教门公事的道官)赴宣和殿蒙恩召对。出御制御书《玉清乐》《上清乐》等词共六十首,宣示久之……方恩请编入宝藏之际,俄降天语,许附大藏,永奉醮章。”道士们“谨捧归蓬华,即告出玉虚殿通籍(仕宦新进)之士!先次传录,习咏,复命工装写成册,散布诸宫观,永耀琅函。”载《国际道教礼仪及音乐研讨会论文集》第181页,香港民族音乐学会1989年编。

^② 同上。



《玉音法事》作为道教歌曲的专集,其功能首先是适应统一传习斋仪音乐之需,以利保存和传授。史载徽宗在政和四年(1114)春,诏“诸路监司,每路通选宫观道士十人,遣发上京,赴左右街道箓院讲习科道声赞规仪,候习熟遣还本处。”^①这类全国性集训,显然需要有统一曲本。宋吴自牧《梦粱录》卷一《车驾诣景灵宫孟飧》称:“崇烟馆道士二十四员,在殿墀下叙立,举玉音法事。”即是宫廷祭祀时演唱《玉音法事》曲调的实例。“举”者,“唱”之意也,可证此曲集当时运用非常广泛。

《玉音法事》全书依音乐特性而编排,但也具有鲜明的仪式性和道教色彩。全书沿用前代道教斋仪曲目仍占很大部分。新出部分的标题和唱词仍多与道教仪式密切相关,“御制”曲目为数极少,多是填词改编性质。

北宋科仪音乐的发展,皇室参与也有新的推动力,宋徽宗的行政倡导和支持,拓展了科仪音乐的社会传播面,促进了经韵的全国统一,但帝王的参与并未冲击已有的科仪音乐传统。

四、道乐与宫廷音乐关系论

道教音乐进入宫廷后,与宫廷音乐同鸣一堂,使宫廷音乐渗透了道乐的成分,对宫廷音乐的艺术表现力发挥了重要作用;另一方面,帝王贵族在创作、推行道乐的同时,也按照自己的意图和审美素养对道乐进行了一定改造,从而使道教音乐也打上了宫廷音乐的烙印。

宫廷音乐和道乐在相互利用、不断交融的关系中,逐渐形成你中有我、我中有你的状态。当古代宫廷音乐因战乱被中断之时,自成一体的道教音乐却将诸多宫廷音乐因子保存了下来。例如,唐代宫廷乐工流入道观已成习例。唐德宗时宫廷著名舞伎萧某后入嵩南洞清观为女道士,称为萧炼师。唐卢纶《过玉贞公主影殿》诗云:“多照纱窗起暗尘,青松绕殿不知春,闻看白首诵经者,半是宫中歌舞人。”

古代不少公主也有虔诚信道,脱尘入观为道之例。如唐代玉真公主等曾出家到青城山道观修道。这些公主大多通音乐,对于音乐的输入道观也起到一定作用。至于宫廷乐伎,都专长宫廷音乐,且有相当程度的专业修养。她们大批进入道观,遂将宫廷音乐随之带人,并充实了道观的音乐人才和音乐内容。

道教音乐传承有较强的稳定性和保守性。由于皇室的扶持利用和官府的荫护,宫观组织和清规戒律之制约,道乐甚少受到尘世的干扰冲击,它得以自成一体地连续发展。同时道乐传承演唱不允许随意更改传统样式,加之道人经济地位优渥,并不全以之为谋生途径,不必媚俗,所以它就没有多少更新的必要。这些特徵使道教在保存宫廷音乐因子方面有较大可能。这些,也正是研究道乐与宫廷音乐关系的现实意义所在。同时,这也是更全面理解道教音乐特质的一个重要侧面。

① [清]毕沅:《续资治通鉴》卷九十一,中华书局,1957年点校本,第5册,第2357页。



第二节 道教与佛教音乐

道教佛教均重视用音乐宣传教义,这是两教仪式音乐必然产生交流的重要契机。在科仪与音乐方面,可从以下几个方面考察佛道文化交互渗透性。

一、仪轨之借鉴

从南北朝始,道教不同程度地借鉴了佛教仪式的一些名目及内容。

如佛教“水陆法会”中的“焰口”科仪。“水陆法会”全称“法界圣凡水陆普度大斋盛会”,亦称“水陆道场”、“水陆大会”、“水陆斋”、“水陆斋仪”“悲济会”等,是中国佛教的一种极隆重的经忏法事。法会设内坛和外坛,以各种饮食为供品,供养诸佛、菩萨、天神、五岳、河海、大地、龙神、冥官眷属乃至畜生、饿鬼及地狱众生等。法会中要诵经设斋,礼佛拜忏,追荐亡灵。据宋遵式的《施食正名》谓:“取诸仙致食于流水,鬼致食于净地”^①,故名“水陆”。水陆法事是由梁武帝的《慈悲道场忏法》和唐代密教冥道无遮大斋相结合发展起来的。^②到宋代,杨铎采用密教仪轨编写成《水陆仪》对水陆法会起不小推动作用,至此水陆法会盛行于世,特别成为超度亡魂的法会。苏轼曾为亡妻王氏设水陆道场,撰《水陆法赞》十六篇,称“眉山水陆”。水陆法会一直延续至今,并有诸多内容为道士吸收运用。清代在江浙苏杭一带,经常可见释道共同或分别举行“水陆法会”之事。

焰口施食是根据唐密宗不空译《佛说救拔焰口饿鬼陀罗尼经》而举行的一种佛事仪式。焰口也称面燃,饿鬼名。释迦牟尼大弟子阿难独居习定,半夜有名叫焰口的鬼王对他说,你三日以后命终,投生饿鬼。如要免此难,须于明天普遍施食于鬼神。阿难于是请求释迦牟尼帮助。释氏遂为之说诵经咒,指点施舍法。这种施舍方法后成为修持密宗的日常功课。密宗有专对饿鬼施食的经咒和仪轨。近代的习惯,凡佛教法会圆满结束之日,或丧事期中,也举行焰口施食。

隋代道教已有类似“焰口”的祭奠亡魂的黄箓斋盛行,但据文献记载当时的黄箓斋仪式主要以诵经功德为主,并无人物和情节性。唐代已有关于在中元节举行施食仪式和玄都大献(供品)的记载^③,大约已开始借鉴佛教“焰口”的内容。宋发后,道教吸收“施食焰口”内容的记载越来越多,大型仪式文献《灵宝领济度金书》记录的黄箓斋中的诸多仪式如“净供仪”中,已大量出现“施食”、“咽喉咒”、“破狱”、“沐浴”等仪式名目或音乐曲目,开始具有了从地

① 见《金园集》卷中,转引自方立天著《中国佛教与传统文化》,上海人民出版社,1988年第1版,第163页。

② “所谓水陆者……因(梁)武帝梦一神僧告曰:‘六道四生,受苦无量,何不作水陆(大斋)普济群灵?’……帝劝志公广寻经论,必有因缘。于是搜寻贝叶……早夜披览,及详阿难遇面燃鬼王建立平等斛食之意,用制仪文,三年乃成,遂于润(润州,今江苏镇江)之金山寺修设。帝躬临地席,诏(僧)佑律师宣文。”[宋]宗鉴《释门正统》卷四,转引自同上注。

③ 上海参见欧阳询《艺文类聚》,上海古籍出版社2010年6月第3次印刷,上册,第80页。



狱解救饿鬼,给他们沐浴、开咽喉、进仙食然后得道生天的情节性表演,这些内容大体是借鉴了佛教仪式。当代道教的“施食”或称“焰口”仪式的程序多出自佛经。如不空译《瑜伽集要救阿难陀罗尼仪轨经》中的行法程序共十五项,其中一,破地狱真言,二召饿鬼真言,六忏悔真言,七施甘露真言,八开咽喉真言,十二施食真言,十四普供养真言等,有的并成为道教歌曲的标题。

道教的课诵也与佛教仪式有关。课诵有其本土基础和道教传统的影响,同时,也吸取了佛教朝暮课诵的仪制,从而建立了体系化的道教课诵制度。现行道教课诵仪式的基本框架和不少节次曲目与大乘佛教的课诵仪式相通。

二、佛经文体的影响

道教歌章所用歌词体系由古巫术祭祷歌诗而诗经而汉赋及乐府诗一路发展而来,至魏晋南北朝以降,又吸收了佛教梵呗赞颂的译经文体,经改造融通后形成道教自己风格。

从现存道乐歌词体式看,有五言,四言诗歌形式,也有六言、七言句式的,还有汉赋和骈散相间的文体,其源头主要有两个;一是汉唐中国的诗赋文体,二是佛教译经文体。佛教译经文体是韵散兼行的。佛典汉译绝大部分是在东汉前后,不但数量庞大,而且质量很高,译经文体在当时文坛别具一格,雅俗共赏,易于被群众接受。现存的道教经韵歌章绝大部分都是用韵散兼行的译经体。道教词体的佛教影响,在道教歌曲的标题上也有很多证明。

道曲中有不少以“赞、偈”使命名。如“鸿雁赞”、“三宝赞”、“刀兵偈子”“大偈子”、“大赞”、“小赞”、“铙钹偈子”等。这“赞”、“偈”本是译经文体,源自佛经诗体。

佛典《十二部经》里有两部分韵文,即“只夜”和“伽陀”,在汉译中统称为“偈”,“颂”或“偈颂”。“赞”与“偈”相同,更还含唱法的要求,即赞叹,歌叹,也是礼佛所必需的。如鸠摩罗什曾对僧睿说过:“天竺国俗,甚重文制,其宫商体韵,以入弦为善。凡觐国王,必有赞德。见佛之仪以歌叹为贵。经中偈颂,皆其式也。”

道歌中常见的许多词语多源于佛经。如甘露,原系梵语 Amṛta(阿密哩多)之意译词,Amṛta 异名天酒、美露、甘如蜜,天人所食,乃诸天不死之药,食者命长身安,力大体光。“三界”一词亦源于佛经术语。佛教把世界划分为欲、色、无色三界,皆处在“生死轮回”过程中,道歌《步虚》有“超度三界难”句。

“三宝”,源出梵文 Triratna,称佛、法、僧为三宝。道教以道、经、师为三宝,是对佛教三宝之变通提法。

“七宝”原系佛教名词。道歌中有“七宝林中七宝台,宝林宝树宝花开”句,借用来描绘仙界的灿烂景象。

另道教斋仪所用经韵唱词常有怪僻难识者,亦多源自梵语佛经,如产生于东晋的道歌《八天》歌词:



昙类阿荅,须延明首,
法揽菩灵,稼那阿奕,
勿河流吟,华都丽曲,
鲜菩育臻,答落大梵,
无行上首,回蹠流玄,
阿陀龙罗,四象虚员。

佛教这些新词汇无疑使道经用语得到丰富,并给道歌增添了不少玄虚神秘的色彩,这正是道教所希冀的诵经效果。

三、佛道音乐关系论

佛教虽然在仪式名目内容和唱词文体方面对道教产生了一些影响,但从音乐角度看,则应该说佛教更多受到道教音乐亦即中国音乐的影响。

从具体实证角度来看,仅将武当道乐和峨眉山、五台山佛教音乐中的一些曲牌进行比较,便可发现其在旋律歌腔上很相似。如佛教的《施食》与道教的《澄清韵》,佛曲《归依雄》与道曲《梅花引》等等。

佛道音乐上的相似因素,主要体现在使用五声音阶,旋法均以级进为主这些基本风格要素上,而这些基本要素显然是华夏风格的。

佛教在音乐上接受道教或华夏音乐影响,有其历史文化的必然性。佛乐传入中国后,为了宣传教义,赢得更多中国信仰者,不得不采用中国人熟悉的音乐体系,这个演化过程至迟始于唐代。唐贞元年间净土宗名僧少康曾记录当时中国流行的佛乐特点是:“所述《偈》、《赞》,皆附会郑卫之声,变体而作。非哀非乐,不怨不怒,得处中曲韵。譬如善医,以锡蜜涂逆口之药,诱婴儿之入口耳。”说明当时的佛教艺僧已吸收中国音乐来使人乐听。类似记载还有唐代著名高僧鸠摩罗什的议论:“天竺国俗,甚重文制,其宫商体均,以入管弦为善。……见佛之仪,以歌叹为贵。经中偈颂,皆其式也。但改梵为秦,失其蔚藻,虽得大意,殊隔文体;有似嚼饭与人,非徒失味,乃令呕啰也。”表明当时佛乐已趋华化的大势。

以上可证佛教音乐是借鉴了中国音乐或道教音乐的材料而形成。

从道教角度来观察道佛音乐的关系,可用“取其外壳,填己血肉”来概括。亦即道教借用了佛教仪轨程序、词体等形式框架因素,而填充以自己固有的音乐。

第三节 道教与中国文人音乐

中国文人是中国社会中文化修养最高,知识最广的一个阶层,中国文人大多懂得音乐,也不乏精通音乐者。他们创作的音乐品种有琴乐、诗词音乐等,其以“恬淡、细腻、含蓄”为美学特色。中国文人与道教素有天然联系。道教领袖多兼具文人品格,诸多文人在仕途堵截、报



国无门的时候,多归隐道教,回归自然,由此深刻地接受道教音乐的影响。

一、琴乐中的道教影响

琴乐集中体现了文人的审美情趣。而琴乐思想中最突出的一点就是对“道”的追求,鲜明体现出道家道教思想的强烈影响。

文人音乐审美讲究乐与“道”的统一,这种“道”表现为“静、淡、远、玄”等朴素美含蓄美风格。它具体表现的形式为:反对与感官欲相联系的繁音、艳声、浊声、厉声、淫声、媚耳声等,追求于清静之美音,音愈希,则意趣愈永。通过清静、微弱、柔婉、希疏之音达到隽永淡远的旨趣。仅琴乐的标题就弥漫着仙道色彩,如《颐真》之寡欲;《长清》之空明;《梅花三弄》之高雅飘逸……无不给人以“体气欲仙”的感受。

二、词乐的道教影响

词乐演进过程中道乐影响也十分明显。以步虚词为例,其本是道教斋醮所用的五言歌诗体,产生于东晋,唐代贵族、文人仿制道乐,多竟唱步虚词。其词在这一时期渐由五言变为杂言。杂言“步虚词”在唐代仍称为“步虚词”、“步虚歌”或“步虚引”。在宋代则称为“步虚子令”。《唐音癸签》卷十三云:“道家‘步虚辞’,唐以前多五言,其破为长短句,自李德裕始。”这种长短句,为“三三、七七七”句法,即同《桂殿秋》、《捣练子》词调相合。南宋程泌《洹水词》内有《步虚词》,为《西江月》词体,这说明南宋产生的《西江月》词调与道乐《步虚词》体式相同。《步虚》的体式演变从唐开始出现新体制,齐言杂言并存,唱法各异。宋代又在杂言基础上创制了《步虚子令》词调,后来还传到高丽,《高丽史·乐志》即载有《步虚子令》一首,体为双调五十七字,前段六句四平韵,后段七句三平韵^①。由齐言的道教《步虚》演为杂言曲子词的历程展示了道乐对诗词体的演进产生的影响,或者说至少反映了诗词演变的轨迹。这种影响还体现在此时期词乐中颇多仙道作品。如敦煌曲子词中有《还京乐》(砍妖魅),《谒金门》(仙境美),《临江仙》(求仙)等。中、晚唐时期,文人“倚声填词”已是一种极为普遍的创作方式,许多词调如《瑶池宴》、《望仙门》、《献仙音》、《女冠子》、《传言玉女》、《洞仙歌》、《瑞鹤仙》、《五云仙》等极有可能吸收了道教音乐因素,均可视为道教音乐对词体、词乐影响的具体标志。

三、道教对词人音乐家姜白石的影响

姜夔是南宋著名的婉约派词人,精通音乐,与道教关系密切。姜夔别号白石道人,一生好

^① 词为:“碧云笼晓海波间,江上数峰寒。佩环声里,异香飘落人间。弭绛节,五云端。宛然共指嘉禾端,开一笑。破朱颜。九重晓阙,望中三祝高天。万万载,对南山。”载《钦定词谱》卷十二,北京市中国书店,1983年影印本,第1册,第840页。



游历,能自度词曲。今存他创作的17首标有早期工尺谱的歌曲,较完整保留了宋代词乐的面貌,成为中国音乐史上的珍贵文献。姜白石的音乐才能和成就,同道教有密切关系。

白石歌曲的素材大都和道教音乐有关。如《霓裳中序第一》一调是他游湘时从衡山道观乐工旧书中觅得《霓裳曲》十八段乐谱,填中序一段而成^①。

白石一生经历及其音乐渊源也和道教有直接联系。白石词有“洞仙歌”和“法曲献仙音”两名,都有飘飘欲仙的气象。他在湖南时屡游衡山,出入道观,与道流过从甚密。

白石《诗说一卷》自序谓淳熙丙午游南岳密云峰得异人传授《诗说一卷》^②之后,“自是益深于诗,解知音,通阴阳律吕;古今南北乐部、凡管弦杂调,皆能以词谱其音。”可见白石音乐技能的提高,都和这位异人(老道人)的传授相关。另从音乐形态看,与道乐也有密切关联。他自度曲中普遍运用了一种由 Mi、Do、Re 构成的,以 Re(商)为结音的三音腔,此腔也是现存道歌中的常用腔之一,而且用法也颇为一致,即都用于句尾,段尾等重要结构部位。

天宝之乱后,宫廷中的“道调法曲”随宫廷乐工星散于民间,一部分流入道观而留存下来,这正是白石道人后来从衡山道观偶然觅得的历史契机。正由于此腔型符合道教的审美观念,又那么源远流长,所以它至今在道曲中仍占有显赫地位。

第四节 戏曲音乐中的道教影响

戏曲音乐是中国音乐的重要组成部分。它和诸多传统音乐品种有不同程度的亲缘关系。道教与戏曲音乐缘分深厚,道教对传统戏曲音乐的影响贯穿始终,举足轻重。

一、戏曲题材剧目的道教影响

中国戏曲由音乐、表演、剧本情节等要素构成,这些要素的形成发展过程中都渗透了道教的影响。

从剧目和题材发展史看,中国最早的剧目是约公元前100年的《总会仙唱》,据汉代张衡《西京赋》的有关描述,可知该剧有神仙角色,剧情颇含神仙意味。公元6世纪之初梁武帝所作的《上云乐》,是一出歌舞戏,也是以道教神仙西王母与穆天子为主角^③,道教色彩明显。唐代虽无道教戏目发现,但据任二北先生推论,当时“亦应有道教之戏,足与弄婆罗门者相并立。”^④他认为:“仅就《全唐诗》所采,《太平广记》等书中传奇故事而寓有歌篇者言,即有九事,分见于初、盛、中、晚唐。女主角为仙女,男主角为士子,措大。大半以爱情离合为关目,俨

① 白石《诗说》一卷原序云:“丙午岁(1186),留长沙,登祝融因得祠神之曲、曰黄帝盐、苏合香。又于乐工故书中得商调霓裳曲十八阙,皆虚谱无词。按沈氏乐律‘霓裳道调’,此乃商调,乐天诗云:‘散序六阙’。此特两阙,未知孰是?然音节闲雅,不类今曲。予不暇尽作,作中序一阙传于世。”

② 参见上注。

③ 任二北:《唐戏弄》,上海古籍出版社,1984年版,第117页。

④ 任二北:《唐戏弄》,上海古籍出版社,1984年版,第180页。



然为歌舞类剧本之结构……后世黄冠点化之戏,多以张天师吕洞宾等为题材,又有仙凡绮丽之戏,以织女洛神嫦娥上元夫人等为题材。凡此可能皆唐代道家戏之苗裔也。”^①

从唐下沿至十三世纪之杂剧南戏,遂兴搬演“神仙道化”剧目之大波。明朱权将元杂剧按题材分为十二科,当头第一科即为“神仙道化”,另有“隐居乐道”和“林泉丘壑”两科,亦属道教题材。近人侯光复对元杂剧中的神仙道化剧作了统计,共有三十四种,占元剧总目十六分之一。庄一拂《古代戏曲存目汇考》所载取材道教的戏曲,至少也在两百种以上,《元曲选》及其《外编》所保留下来的道教剧几与公案剧、爱情剧和历史剧数量相当。至现当代,道教题材在戏曲中仍占有重要地位。昆曲老艺人高步云根据传统经验将戏曲器乐曲牌分为六类,当头第一类即为“神乐类”^②,南方少数民族中盛行的坛傩戏,亦有浓郁的道教色彩,在演出祭坛上,要悬挂三清图,图中有道教的老君、真人、道人,完全是道教神堂的布局。^③戏班艺人多自称是道士,属茅山、玄黄、师娘、坐坛等教派。

道教传说的八仙蓝采和、吕洞宾、铁拐李、汉钟离、韩湘子、刘海蟾、何仙姑素为传统戏曲中的主角,至今犹然。综上可知,在戏曲漫长的发展历程中,道教题材的剧目贯穿始终,地位显赫。

二、戏曲创作主体的道教影响

中国戏曲创作主体按社会阶层大致可分为文人作家和民间艺人两大类。这两类创作人都有浓厚的道教色彩。

古代文人“穷则独善其身”和“啸傲山林、孤芳自赏”的思想从来就与道教出世的信仰合拍。戏曲的许多著名作家大多是才华横溢而又穷愁失意的文人,特别在外族统治者轻视汉族文人的元代,士人在宦途堵绝,悲观绝望之下,遂恣情烟霞,结契勾栏,以戏曲为抒发情怀的工具,以道教思想为解脱苦闷的良方,遂为一时之风气。元明两代许多名作家多以仙道为号,表明了道教思想对他们的深刻影响。

如史樟号散仙,朱权号曜仙,高明号菜根道人,邱睿号赤玉峰道人,徐渭号青藤道人,王骥德号方诸仙史,袁于令号吉衣道人,黄周星号笑仓道人等等。道教对民间艺人的影响更为直接深广。不少戏曲艺人本身就是道士或者出身于道士世家。例如弋阳腔在江西弋阳当地原称为高腔,最早的高腔戏班,即由道士组成,称为“道士班”,他们的戏曲唱腔即是法事音乐,当地称为“道士腔”^④。这种现象在早期戏曲中相当普遍,这是道教对戏曲产生直接影响重要途径之一。

① 任二北:《唐戏弄》,上海古籍出版社,1984年版,第180页。

② 中国音乐研究所编:《民族音乐概论》,人民音乐出版社1964年版,第207页。

③ 曲六乙:《中国的傩坛戏》,载《民族艺术》1987年第2期。

④ 详参流沙《从南戏到弋阳腔》,载《高腔学术论文集》,中国戏剧出版社,1982年版。



三、戏曲科范源于道教

传统戏曲的程式化动作称为“科范”，是中国戏曲的重要特色之一。据戏剧史家钱南阳先生考证，“科范一词，也起于唐。《视北杂志》卷下载庐山道士黄可立云：‘寇谦之之醮篆，杜光庭之科范，不如吴钩之诗；吴钩之诗，不如车子廉、杨世昌之酒。何则？渐近自然。’盖戏剧中之动作，虽来自日常生活，已经加工提炼，变为程式化，有如道士的禳星礼斗种种仪式。疑‘科范’一词，盖出于道教。这里虽批评它不自然，实则比自然动作更美观，更有代表性。”^①这段论述说明“科范”起于道教仪式，是日常生活动作的程式化与美化，都是正确的。但因道教斋醮在南北朝时已蔚为大观，已广泛使用科范动作，故其起源和运用远早于唐代，其传入和影响于戏曲中更为无疑。

以上诸方面的道教影响因素，反映了戏曲与道教的血缘关联，并与音乐表演有一定相关性。首先，一定的题材对音乐风格有一定制约性。比如古代道教剧中有一类神仙庆会故事，此类剧娱乐性强，剧中每每安排有群仙歌舞的场面。如元末贾仲明《铁拐李度金童玉女》一剧，四折都是歌舞宴乐场面，末一折有王母令八仙给女真族贵族表演歌舞的场面，八仙所唱的音乐据邵曾祺《元朝北杂剧总目考略》记为“八仙合唱《青天歌》”，《古名家杂剧》则记“八仙上舞《青天歌》，住”^②。这《青天歌》正是道教仙歌之属。又如《吕洞宾三醉岳阳楼》一剧第三折有吕岩唱道情曲三套，剧中又有两个道情曲。^③以上都是戏曲直接运用道教音乐的明证。

四、戏曲音乐形式中的道教影响

道教音乐的多种音乐成份与戏曲音乐有颇多相似性。

首先是音乐结构，道教仪式中运用的音乐套曲一般采用曲牌连缀和板式变奏两种结构体制。而戏曲音乐在历史上也先后采用过这两种音乐体制。如早期的元杂剧、南戏和明代四大声腔皆采用曲联体，明末兴起的梆子腔，皮黄腔又运用了板腔体，直到今天，各地戏曲音乐仍主要采用这两种结构体制。

道教与戏曲唱腔的节奏结构都是多为散起，入板再散收。旋律乐句的衔接常连绵不断，词曲关系多为字少腔多，一唱三叹。吹打音乐的节奏常采用弱起，短长型和切分音组成的特性节奏。

从音乐表演形式来看，两者通常是唱、念、吹、打相间使用，其中打击乐占有最重要的地位，它自成体系，贯穿全曲，带动全局，配合唱腔表演，统一音乐风格。道教乐队由一人司鼓、

① 钱南阳：《戏文概论》，上海古籍出版社，1981年版，第18页。

② 《脉望馆钞校本古今杂剧》第33本《古名家本》，古本戏曲丛刊编刊委员会辑，文学古籍刊行社，1957年版，第34页。

③ 《脉望馆钞校本古今杂剧》第2本《古名家本》，古本戏曲丛刊编刊委员会辑，文学古籍刊行社，1957年版，第86-92页。



当(类似戏曲的“板”)统一指挥,极像戏曲鼓师,他演奏技术过硬,且熟悉全部唱腔曲牌之特征及顺序,还懂得法事的全部过程和细节。演奏时他左手执当敲强拍控制乐队节奏,右手掌大小雨鼓,在弱拍上打出繁密的花点,往往板敲某种鼓点子,要能暗示出下面的内容,使乐队和唱者能顺利进入,这些特点与戏曲乐队组织很相同。

从典型音调来看,道乐与高腔音乐都普遍运用着同一种典型的结束音为商音的三音腔。此音调在南方十多个高腔剧种中普遍存在,最早源于具有浓厚道教背景的江西弋阳腔。而目前很多地区道乐中也普遍运用此腔,考虑到早期弋阳腔是从当地法事音乐中脱胎而来的,故可推论高腔声腔的形成受到道乐的重要影响。以上比较研究,从实证角度证明了道教与传统戏曲音乐的密切血缘关系。

那么,两者的相似性面临一个问题:谁影响了谁?学术界过去一般倾向于戏曲影响道教。如《中国传统戏曲音乐》一书认为:“从元世祖中统二年(1260)芮城永乐宫全真领袖潘德冲墓石椁浅刻院本演出图可以看出,全真教十分重视利用院本杂剧艺术形式来宣扬道教。所以在元杂剧中就出现许多以全真道士(如马丹阳)和八仙的剧本。另外,唐代以来的道调至元明已逐渐发展成道情的说唱形式。而最重要的,近代道教科仪也常‘引商刻羽,合乐笙歌,竞同优戏’。(清出叶梦珠辑《闻世编》卷九)例如近代江南正一教斋醮所唱的就是昆曲”。^①

然而如果从历史全过程来考察,就会获得新的认识和结论:这些相似因素应是道教传给戏曲的,道乐对戏曲音乐的形成和发展有重大影响和促成作用。

历史研究表明,两者音乐相似因素的运用,道教早于戏曲。道教斋醮正式形成远在戏曲音乐之前。早在南朝刘宋,陆修静广制斋戒仪范,“祝香,启奏,清事,礼谢,愿念,罔一本经文”^②,正式形成了斋醮科仪传统模式。道教仪式音乐的基本艺术形式如乐队组织、音乐结构、唱念做打的表演形式乃至服装道具等方面已具备后世戏曲音乐的样式,这就证明戏曲音乐模式的形成是受到斋醮法事的影响。据钱南阳先生考证,“戏文……不断地在吸收养料,充实自己。当它在村坊小戏阶段,我们虽无法可以见到,而在较早的戏文中,也还有些痕迹可寻。如……《步虚声》、《长生道引》、《蓬莱仙》、《叱精令》等,当出于道曲”^③。这一材料堪为上述推论的一个确凿旁证。目前可以认定是道教影响戏曲音乐的形式因素尚有以下几项。

1. 线形谱

道教与戏曲声腔共同使用过的一种特殊线形乐谱,已知戏曲音乐中使用此谱的最早年代大约是在元末明初(高腔、潮剧),而道教早在宋代已将此谱载入道藏,并向全国推行了。这就在年代上暗示了道教传谱给戏曲的可能性。又知戏曲中使用此谱的主要是高腔系,而高腔系各剧种是由元末江西弋阳腔一路发展形成的。据弋阳县当地的传说,弋阳腔是由道士唱《目连戏文》演变而来的。早期弋阳腔戏班成员直接由道士组成,且用道腔演唱。在这种情况下,道士们将道教乐谱直接拿到戏曲中来运用,也就顺理成章了。

① 邱坤良主编,台湾远流出版 1981 年版。

② [宋]蒋叔舆:《无上黄箓大斋立成仪》卷一,《道藏》第 9 册,第 378 页。

③ 钱南扬:《戏文概论》,上海古籍出版社,1981 年版,第 32 页。



2. 通用腔

高腔与道乐都不约而同地运用着以商为结束音的同一形态的三音腔,由于在戏曲和道教各种仪式中都通用,故可称为通用腔。从高腔戏班最早用“道士腔”演唱这一事实推论,结论应是道教先运用通用腔,然后再传递到戏曲中。堪为此结论的另一事实是,高腔早期流行的地域,恰恰是天师道及黄箓斋仪最流行的地域。通用腔从江西道乐中传入高腔之后,在继续向其它地域散播的过程中,除了借助于戏班的流动演出外,道教斋仪的传播也发挥着重要的作用。

如果将考察目光再进一步拓宽,便可发现道教对戏曲音乐的影响异常深广。如秦晋等地的关中道情等剧种,便是直接承袭道教音乐而形成的。曲六乙先生对此有详细论述:“在黄河流域的秦晋等地,道教一向繁荣。道士们敲渔鼓,击简板,说唱道情,向善男信女宣传教义,寻求施主的布施。所谓道情,源于唐代的道曲,多以道教故事为题。南宋时便开始用渔鼓,简板为伴奏乐器,因此也叫渔鼓。早期道情是一唱众和的曲艺说唱形式,后来才逐渐搬到舞台,在秦晋各地区形成了关中道情,商洛道情,安康道情等剧种。”^①福建省打城戏的诞生,亦是由道教法事而来。福建泉州的开元寺始建于唐代,一向运用“打城”法事,由道士表演“打天堂城”,内容描写芭蕉大王巡视地狱,释放了许多屈死冤魂,这种仪式通常在打醮的最后一天三更举行。地点在广场,并且伴随杂耍表演,后从《目莲救母》中摘取小段进行表演,这种描写宗教故事的表演,虽未脱离法事内容,但已具有戏曲雏形。公元 19 世纪末和尚与道士联合组成剧团,丰富了剧目,走出寺庙,演出于闽南城乡。^②

现已发现不少戏曲剧种的器乐曲牌也取自道教。如成都广成坛的名道士蔡敬之在 20 世纪 30 年代初曾收集整理了一本道教笛谱,系手抄工尺谱本,约 60 余曲,在 20 世纪 50 年代末期,川剧音乐工作者将其译为简谱后整理出版,冠名以《川剧笛子曲谱》,于是道曲摇身一变成戏剧音乐了。道教唱腔亦为戏曲广泛运用,有的逐渐演为戏曲曲牌名。如四川高腔最常用的《梭梭刚》类曲牌,本源于道教“步罡踏斗”时的唱腔。在“步罡”中,道士们且舞且唱,步态缭绕,犹如穿梭之状,故四川方言俗称为“梭罡”,“梭”即擦地行走状,罡音通“刚”,后来就讹称为《梭刚》,简写为《梭冈》了。

戏曲音乐的来源固是多元的,但道乐确实其中占有重要地位,我们今天要从现存的民间音乐中窥探戏曲音乐的历史面貌,在道教音乐中可以寻找到新的天地。

第五节 道教与民族器乐

器乐是中国音乐中的重要成员,作为一种纯音乐思维的形式,它在结构思维和诸多形式特点上也深受道教文化及道教音乐的影响。本节将着重探讨这些影响的具体表现形式。

① 曲六乙:《中国的傩坛戏》,载《民族艺术》,1987 年第 2 期。

② 同上注。



一、道教器乐艺术特点

在探讨道教与民族器乐关系之前,有必要先了解一下道教器乐艺术的特点。

器乐是道教音乐的重要组成部分,由于宗教观念和仪式的制约,道教器乐艺术也形成了一些自身特点:

1. 浓厚的民间性;道教中人大多来自民间,因而导致道教器乐与民间器乐有天然的血缘联系;

2. 打击乐占突出地位。道教中有句行话,“先有咣咣嚓,后有天地人”,迄今道教音乐中,以鼓、锣为主的打击乐仍占有突出地位。

3. 运用的广泛性和重要性。在道教科仪中,器乐运用较之唱腔、念白、舞蹈等形式更为广泛,频繁,几乎每个环节都少不了器乐,可以说无吹打不成道乐。正因为运用广泛,所以道教极重视器乐的学习,掌握吹打艺术成为道士的入门功课。正因为器乐运用的广泛和重要,促使器乐艺术在道教中得到特别高度的发展。

4. 神秘的象征性。打击乐在道教科仪中兼具法器功能,它的奏法和效果,直接受到道教神秘观念的制约,渐至形成了一些形式特点。

以上特点使道教器乐发展到相当高度的造诣,成为中国器乐艺术的杰出代表,民族器乐的诸多名家往往出自道门。如南鼓王朱勤甫、二胡演奏家阿炳,西安鼓乐的名鼓师安来绪等。出自道士的器乐名作更不胜数。

二、道教对民族器乐结构思维的影响

民族器乐曲结构思维方面比较偏爱“非方整”的形式,句数多少不一,句幅长短参差,有错综之美。这种“非方整”形式并不意味着它是随意的,恰恰相反,在其背后却隐藏着比均称原则更深奥的结构思维,蕴含着更丰富高妙,更令人惊异的审美追求!特别值得注意的是,民族器乐曲结构的新颖构思很多导源于道教。

下面只择其大者略加分析。

1. 《二泉映月》曲式中的阴阳观念

现以著名二胡曲《二泉映月》的结构思维为例说明其与道教阴阳观念之联系。

《二泉映月》是一首雅俗共赏的二胡曲,其艺术感染力的一个重要特色是曲式结构,采用了殊为别致的双主题变奏。此曲有两个主题,在旋律性格及变奏发展上均有明显对比性,构成一静一动、一阴一阳的互补关系,从而使音乐在回环跌宕中得到推进,塑造出既有对比又有统一的音乐形象。

乐曲引子后呈示的第一主题 A 节奏舒缓,六度音域,五声音阶旋律,级进为主,煞于宫音,具有收拢性。曲情安静优美,如泣如诉,体现了“阴柔”之美。

紧接的具有对比性的第二主题 B 具有展开性,音区提高,音域扩展,节奏紧凑多变,有极



强动力性,力度变化极丰富,旋律采用七声音阶和跳进旋法,煞于徵音,曲情刚劲而愤慨、仿佛抗争的呐喊,展示了“阳刚”之美。

两个主题各具“静、动”和“阴、阳”色彩,循环呈示,淋漓尽致地刻画出阿炳既感叹于河山美好,又悲慨于己身不幸的心态,催人泪下,感人至深。这两个主题在以后的循环变奏中也有明显对比性。

在道教“阴阳”观念中,阴和阳这两种属性既对立又统一互补,当某种属性发展到极致时就会向其对立面转化,当“阳”盛极时就要归于“阴”,反之亦然,饶有趣味的是,《二泉映月》的曲式也含有这种意味,其“动静循环、阴阳相间”地交替展开,构成了对应式的线性流程,展现出一种新奇的音乐流动,使我们领略到阳刚阴柔综合之美。

《二泉映月》过去一般被称之为民间乐曲,但严格地看并不很准确,事实上,此曲的作者实为道士,说它是道乐作品或道乐与民间音乐融合的产物更为得当。众所周知,阿炳父亲华清和是江苏无锡雷尊殿的主持道士,精通音乐,会多种民族丝竹乐器,尤擅长琵琶。阿炳自幼耳濡目染道教音乐,且得到其父的亲授,得到严格训练,十余岁时就搭班做法事,演奏多种乐器,技艺高超,以“小天师”之号名震无锡。华清和去世后,阿炳继承父业作了主持道士,后因触犯道规而被逐出道门,成为流浪街头的民间艺人。可知,阿炳音乐知识和技能的习得和定型主要得力于道乐。他从事道乐的时间达数十年,这种背景对他的音乐创作必然有深刻影响。《二泉映月》的创作来源,阿炳本人曾说此曲原系道教的唢呐曲,无锡当地音乐干部说此曲与道乐中的“醉仙戏”慢板有渊源关系,^①大概此曲取材于多种道乐。阿炳在运用道乐的同时,必然也会接触和吸收道教的某些基本观念如阴阳五行等,这些都可能产生潜移默化的深刻影响。

2. 民族器乐中数列结构与道易像数图之关联

在20世纪时,许多西方音乐家苦心追求运用数列结构形式来创作音乐,但他们没想到这种结构思维早在数百年前的中国器乐中已广泛运用,而且形式比西方现代作曲家创造的更为丰富严谨,令人陶醉。

如苏南吹打《游西湖》,以“拍”为计算单位,其采用了公差 $d=2$ (拍)的递增式等差数列结构。

又如浙江吹打《将军得胜令》是先按“1、3、5、7”递增,紧接又按“7、5、3、1”递减的模式,民间艺人称之为“金橄榄”。

苏南吹打曲的《十八六四二》,其曲名就是公差为“2”的递减等差数列结构。这首乐曲本是苏南吹打的基础性乐曲,它包含了吹打乐中各种基本的锣鼓点,归纳起来主要有“合八”体、“宝塔尖”体、“蛇脱壳”体、“橄榄尖”体、“螺蛳结顶”体等,并配合不同音色、力度的各类打击乐器,造成变化多端的结构模式。这些模式都发端于数列结构思维。

器乐曲中数列结构的形成有深厚的历史渊源,其远肇于《周易》象数思维模式,近取诸宋代“道易”术数之学中的“河洛图”,而数列结构的付诸音乐实践,则与道教文化更有直接关

①. 见赵钧:《道教与民族器乐》,载《民间文艺季刊》,1987年第2期。

系。

周易象数思维模式蕴涵了相当深刻的数理哲学。《系辞传》第九章提出“天数”、“地数”的数字模式。天数即一、三、五、七、九,地数即二、四、六、八、十,又称阴数、偶数。

《道藏》中有两种标题涉及《周易》的书,一是洞真部灵图类里的《周易图》和刘牧的《易数隐图》;另一种是太玄部里的《周易参同契》。这两种《易》书属于道教范畴的两种学问的著作。前者乃推算术数的与数学有关的书,后者乃讲求金丹术的与化学有关的书。后世称之为《道易》。《道易》的最大特点之一,是有了关于术数的图书。易图的老祖宗原来是五代宋初之间的高道陈抟。《易图》原是道教术数之学,所用方法是数学的,可以贯通等差级数、等比级数、逻辑数学等。

从周易到北宋道易像数图的数字模式都有一个基本共同点,即都是贯穿公差为2的等差数列结构,这与苏南吹打中的常用数列结构几乎完全一样。

由于道易术数已然图像化,更直观,更易普及,它被民间艺人所接受的可能性更大,它当是民间器乐曲数列结构思维的近源。

苏南吹打具有浓厚道教背景,这也是数列结构经由道教传入器乐创作的一个有力旁证。苏南吹打过去称“梵音”或“钧天妙乐”,其演奏名家如现代名闻遐迩的“南鼓王”朱勤甫多是道教世家,自幼与道教音乐有不解之缘,其家五世以道乐为艺,他17岁时已成为有名的鼓手,因精湛技艺而被誉为“南鼓王”。从上述背景考察中,可见出苏南吹打作品中广泛运用数列结构的灵感可能来自道教术数文化。

三、道教与民间乐种之融合

中国道教在法事中甚重视器乐的运用,一场法事往往演奏由多个曲牌连接而成的大型套曲,其唱腔也始终用器乐伴奏或作为过门。这一特点注定了道教与民间乐种会有普遍的融合,其融合的方式大致有两种类型。

其一,道教将民间曲调利用于法事并进行宗教改造,使之逐渐成为道教音乐的内容。如长沙道教所用器乐曲牌傍妆台、山坡羊、迎仙客、哪吒令、南正宫、北正宫、大桃红、小桃红、汉东山、柳青娘、柳摇金、水红花、水龙吟、朝天子、万年欢、一枝梅、叶落梧桐、哭皇天、哭苦瓶、望五乡、雁儿落、乾坤落、中风韵、合头等。绝多原是民间器乐曲、戏曲曲牌中常用的曲目。

将民歌、戏曲唱腔改编为道乐曲牌。

如衡山道教的器乐曲牌《庄王擂鼓》是吸收了湘剧《打鼓骂曹》的旋律,其《风吹荷叶煞》则是吸收了昆曲《尼姑思凡》折中的音乐。^①而武当山道教曲牌《雪花飘》的旋律则完全借用江苏小调《茉莉花》的旋律而成。

其二,道教乐曲用于民间艺术中,逐渐与民间器乐合二为一,甚至演变为民间器乐面目。如《十番锣鼓》和阿炳的器乐曲等皆是显例之一。川剧锣鼓中许多曲牌也是从道教法事锣鼓

^① 杨荫浏著:《湖南音乐考察报告·道教音乐》,人民音乐出版社,1962年版,第598页。



曲演变而成的。

道教与传统器乐就是在这种交叉授粉的复杂关系中共融共存,从而丰富发展了中国的器乐艺术,使之无论在创作水平和演奏技巧上都达到了举世瞩目的高度。

第六节 道教对民歌的影响

道乐与中国民歌是相互影响的关系,在吸收民歌因素的同时,道乐也以其独特的艺术构思和形式对民歌产生了重要的影响。本节将从一些具体实例的分析中,探讨两者的相互关系,并更多注意道乐对民歌的影响方面,以使人们对这一问题获得更全面的认识。

一、民歌中的仙道风味

中国农村素有请道士跳神驱邪的活动,或请道士为死亡亲人主持悼亡仪式,或在下田栽秧薅草之前唱请神歌以祈祷丰年。在寄托了人民心声的民歌中,随处可见仙道的影响。

道教的尊神往往成为民歌的题材,如湖北监利县的车水锣鼓《上告玉皇闹五帝》。湖北竹溪薅草锣鼓劳动前要举行请神仪式,首先唱《请禾苗神歌》。

受道风影响最大的是祭奠风俗歌。湖北沙市的“鼓盆歌”即源于“庄周鼓盆”的典故,逢丧事,歌师们就去丧家围桌坐唱,又称“坐丧鼓”。唱时由一人或二、三人为一组轮番起歌,曲调委婉,旁边另有鼓师敲鼓作伴奏,节奏鲜明。这种悼亡风俗歌在川鄂一带颇盛行,或称“跳丧鼓”、“围鼓”,或称“丧歌”,其渗透了诸多道教文化因素。如神农架林区的丧歌《合莲莲》唱道:

天出宝盖重重现,地涌金莲朵朵鲜,
接应亡人早升天,阴魂阳魄云雾中,
一去幽冥再不达,凄凄惨……

道教文化中常用的“五方”“五色”观念,也渗透到民歌中。如神农架丧歌《围鼓子》,也叫《打待尸》、《阴锣鼓》,由歌师二人(一锣一鼓)围着亡者边走边唱一个通宵,用组歌形式,其中第五首歌《接引先亡上天堂》就应用了五方观念:

早晨还阳还东方,东方青衣童子,
骑青马,打青旗,接引先亡到南方。
早晨还阳还南方,南方赤衣童子骑赤马,
打赤旗,接引先亡到西方。
早晨还阳还西方,西方白衣童子,
骑白马打白旗,接引先亡到北方。
早晨还阳还北方,北方黑衣童子,



骑黑马打黑旗,接引先亡到中央。
 早晨还阳还中央,中央黄衣童子,
 骑黄马打黄旗,接引先亡到五方。
 早晨还阳还五方,五方金童哎,
 五人五马五色骑,接引先亡到天堂。

其与道教施食仪式中的“召请”唱词非常相似。

二、道教仪式对民间风俗仪式歌的影响

中国乡村盛行各种婚丧风俗,这些活动中相应形成了各种风俗歌,以悼亡歌最盛行。各地丧歌通常要唱一通宵,内容丰富,曲调繁多,具有一整套仪式,主持丧事的歌师多是道士,他们在丧事中常结合了道教仪式内容。以湖北大冶县黄金湖的《孝歌》为例说明。

“孝祭”也叫“白喜祭”,通常在准备埋葬的头天晚上举行“夜祭”,埋葬的当天上午举行“路祭”。

“夜祭”是整个“孝祭”风俗的重头戏,下面着重介绍其基本情况。

“夜祭”的祭堂陈设大致如下

1. 陈设“三案”:香案,中亭案,灵案。

2. 屋左方设“大赞案”和“陈设所”,案上是“主叫礼”的座位,所上放有鱼、肉等供品,另放“哀章”和“六所告文”,“告文”皆四言诗体,词义古雅,仙道色彩颇浓,与道教经文雷同。“陈设所”由执事管理。

3. 屋右方设“小赞案”,案上是“副叫礼”的座位。

4. 设“音乐处”作为乐师奏乐之地。

以上祭堂设备的名称及排场都与道教“施食”仪式相近。

夜祭参加的人员及职能如下:

1. 丧者亲属;

2. 护丧生一人,叫礼二人,负责指挥仪式,亦称“大赞”、“小赞”,其类似道教的“高功”和“都讲”。

3. “歌童”二至六人,在“叫礼”指挥下唱祭歌和读“告文”,类似道教的经乐师。

4. “引礼生”三人以上,在“叫礼”指挥下引路行礼,如道场中的“引班”。

5. “随礼生”,三人以上,随“歌童”一起唱祭歌,念祭文。

6. “代奠生”,三到五人,专司下跪,行礼之职。

7. “乐手”,四到十人,伴奏音乐,相当于道教中的乐师。

以上人员及职能也显然模仿了道教科仪中的角色。

夜祭的仪式程序及歌曲如下:

1. 巡所:在“叫礼”指挥下,“引礼生”引众人向贴于两边墙上的“六所”依次念“告文”和



行礼。

2. 迎神：“引礼生”将众人引向屋外，全体面南，在歌童领唱下，众唱“迎神诗”，唱词为：

我求神兮降自阳，阳魂升兮登天堂。
见君蒿兮感惨怆，琅墩振兮照宗房。
我求神兮降自阴，阴魂升兮入地冥……

歌词类似楚辞章句，求神有楚地“招魂”之遗风。唱完后，到“灵柩”前行跪拜，向神献茗，然后回“香案”前。

3、三献礼：上香、上茶、敬烟、献“哀章”一首，唱两支歌。三次献礼共唱六支歌，歌曲顺序为《寥莪诗》、《踏歌诗》、《思慕词》、《琼瑶诗》、《伤心诗》、《薤露诗》。歌词祈祷死者早升天堂，得享仙家之乐。如《踏歌诗》中描绘了仙界的美妙景象，很像是道教追求的玉京仙境：

“朝骑鸾凤到碧落，暮见桑田生白波长映明在空际，金银宫阙高嵯峨，仙家景，仙家乐，仙家之乐乐如何。”

道教长生成仙的理想，在民歌中得到同样体现。

4. 用饭：众人三献礼完后，接着端饭给亡魂吃，接唱《侑食诗》。仿佛道教“施食”科仪。

5. 用茶：撒膳后，叫亡魂用茶，唱《奠茶歌》

6. 祝古安神：即祝死者安神，并唱《安神诗》

结束。

“夜祭”的仪式程序及歌词，与祭堂设置和仪式执行者分工情况一样，都吸收了较多道教“施食”科仪的因素，它是道教科仪与民俗的有机融合。

三、道乐给民歌旋律增添了特异色彩

在一些道教影响大的地区，民歌旋律也受到道教音乐的深刻影响。现以湖北均县民歌为例略作说明。

均县境内的武当山为道教著名丛林，而均县民歌特别是风俗歌和灯调中的旋律呈现出一种特异色彩，正是因道乐影响而形成的。道乐的影响力主要有以下几点表现。

1. 宽广的音域。一般南方民歌的音域不是太宽，而均县民歌则常见 15 度左右的音域。如风俗歌中的夜锣鼓《情姐爱我我爱她》全曲音域就达到 15 度。这种极罕见现象在武当道乐中却很常见，如《梅花引》一曲的音域也达到 15 度。

2. 特殊的腔型。均县民歌常用一种一般民歌少见的腔型，即双大二度结构，以“商”为结音的三音腔，这种腔型恰恰在武当道乐中很常见。

3. 宽广悠长的旋律线条。均县民歌旋律线常以连绵起伏、宽广悠长的线条和大幅度下降为其特色，如“阴歌”《来到武当抬头看》。而这种旋律线状恰在道教歌曲旋律中也是最常见的。如武当道乐中的《小赞》一韵。

4. 特性节奏。均县民歌节奏常以弱起加短长型和切分音共同组为一种特性节奏：此节奏

型富于动力和豪迈之气,在全国民歌中罕见,但在武当道教“赈济”吹打曲牌中却频频出现,成为一种主导性节奏型。

以上相似现象证明道乐与民歌有交流关系。根据多种角度的分析,我认为应该是道乐影响到民歌。理由有三。

1. 这些相似因素在民歌中并非典型,而属特例,很明显是受外来影响而形成;相反,这些因素在道乐中却是典型特征。

2. 从历史文化背景看。武当道教历代受皇室恩宠,经济很优渥,不愁生计。因此他们没有必要从民歌中汲取新鲜因素。相反,当地农民们经常朝山敬神,聆听法事音乐,从而有可能在耳濡目染中学到道乐旋律,并运用到民歌中。

3. 均县民歌与武当道乐的相似因素,恰恰集中出现在“风俗歌”的“阴歌”,“夜锣鼓”中,属于悼亡歌性质,这类歌曲与道教常用仪式的性质是相通的,因而,在这类歌中借用道乐因素可以说恰到好处,十分自然。

值得一提的是,道教对民歌旋律的影响虽然不很普遍,但却有特殊意义。道教音乐的传承具有很强延续性,得以将历代的优秀艺术经验累积下来,形成民歌所不具备的一些长处。如果能将这些艺术优长借鉴过来,对于当代音乐的创新发 展,必会产生良好的效应。均县民歌就很好地证明了这点。由于这些民歌较多借用了道教的新奇的曲调因素,其表情幅度、深度确实有了很大的拓展,听来具有迷人的艺术魅力。

通过以上分析论述,大致可见出道教音乐与中国传统音乐的关系是非常深刻广泛的,可以说,中国传统音乐的几乎每一个品种,都与道教音乐有不同程度的关联,并且其中不少品种甚至受到道教音乐道教思想文化的强烈影响。这正应了鲁迅先生的评价“中国的根柢全在道教,以此读史,许多问题可迎刃而解。”从中国音乐的角度,我们也可以说同样的话。从本章论述中,我们可以比较肯定地说,道教在中国传统音乐的发生发展历程中,扮演了重要角色,起了重要的深刻的促进作用。这些重要作用力的发生,取决于道教自身的特殊生态环境和条件。诸如与世隔绝的宫观丛林,甚少受到社会动乱的干扰,为音乐传统的延续传承提供了最佳环境,这使道教成为中国音乐传统的保护者和提高者;道教宫观对世俗社会不分阶级的无条件的开放接纳,使各种人群各种音乐都有可能在此汇合,这使道教成为沟通社会各阶层的桥梁,成为中国民间音乐的集中者;道教宫观素有清规戒律的制约和官府资助,道人们有较优渥的生活条件,得以专心从事宗教信仰与音乐活动,不断提高音乐演习的专业水平,从而使道教成为民族音乐技艺的提高者。

参考书目:

1. 刘守华:《道教与中国文化》,载《中国道教》1988年第2期。
2. 蒲亨强:《道教与中国传统戏曲音乐》,载《华中师范大学学报》(哲社版)1988年第6期。
3. 詹仁中:《全真道与中国戏曲》,载《人民音乐》编辑部编《第二届道教科仪音乐研讨



会》论文集,人民音乐出版社 1994 年版。

4. 饶忠颐:《西安鼓乐与全真教》,载《人民音乐》编辑部编《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集,人民音乐出版社 1992 年版。

5. 尼树仁:《道教音乐与佛教音乐的比较研究》,载《人民音乐》编辑部编《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》,人民音乐出版社,1992 年版。



1. 如何从总体上看待道教音乐与中国传统音乐的相互关系?
2. 探讨道乐与中国音乐的相互关系有何理论与现实意义?
3. 为什么说道教是中国民族音乐的集中者、提高者?
4. 道佛音乐的关系是什么?

附录:本书曲例名目

- 曲 1. 焚表韵(苏州“上表”仪)
- 曲 2. 送表韵(苏州“上表”仪)
- 曲 3. 熏表韵(武昌长春观“上表”仪)
- 曲 4. 洒水韵(武昌长春观)
- 曲 5. 澄清韵(武当山早课,阮蓬志传谱,史新民等采录,蒲亨强记谱)
- 曲 6. 澄清韵(北京白云观早课,闵智亭传谱,刘红等记谱)
- 曲 7. 澄清韵(浙江苍南县燕窠洞早课*黄信诚传谱)
- 曲 8. 举天尊(北京闵智亭传谱)
- 曲 9. 举天尊(武当山喇万慧传谱)
- 曲 10. 举天尊(黄本)
- 曲 11. 反八天(武当山)
- 曲 12. 吊卦(武当山晚坛)
- 曲 13. 香花送
- 曲 14. 水赞
- 曲 15. 倒卷帘
- 曲 16. 五召请
- 曲 17. 八天
- 曲 18. 二十四类
- 曲 19. 三上香(中派)
- 曲 20. 三上香(北派)
- 曲 21. 三上香(南派)
- 曲 22. 三宝天尊(佳县)
- 曲 23. 开经赞(香港)
- 曲 24. 大赞(佳县)
- 曲 25. 小赞(佳县)



- 曲 26. 香供养(西岳华山晚课)
- 曲 27. 提纲(西岳华山晚课)
- 曲 28. 小赞(西岳华山晚课)
- 曲 29. 提纲(西安八仙宫)
- 曲 30. 三皈依(西安八仙宫)
- 曲 31. 祝香咒(西安八仙宫祈祥醮)
- 曲 32. 慈尊赞(上海)
- 曲 33. 焚化赞(闵智亭传谱)