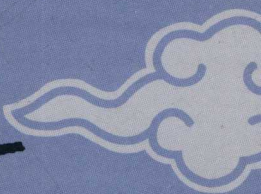


道教音乐研究文集

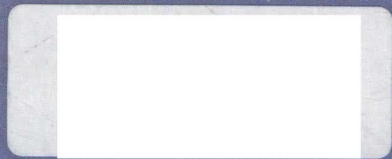
主编
胡军



SMPH

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

662



本文集收录的学术论文为2013年“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会论文，研究领域涉及道教音乐的文化内涵、历史文献、科仪音乐、技法应用和开发利用等诸多方面，总体上反映了近年道教音乐学术研究和艺术实践的新进展。



分类建议 音乐理论

ISBN 978-7-5523-0737-5



9 787552 307375 >

定价：88.00元

道教音乐研究文集

武汉音乐学院中国道教音乐研究中心编

主编
胡军

上海音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

道教音乐研究文集 / 胡军主编 - 上海: 上海音乐出版社, 2016.10
ISBN 978-7-5523-0737-5

I. 道… II. 胡… III. 道教 - 宗教音乐 - 文集 IV. J608-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 130599 号

书 名: 道教音乐研究文集

主 编: 胡 军

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 杨海虹 阴默霖 (助理编辑)

特邀编辑: 袁野璐

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海书刊印刷有限公司

开本: 787×1092 1/16 印张: 27 485 千字

2016 年 10 月第 1 版 2016 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0737-5/J · 0662

定价: 88.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

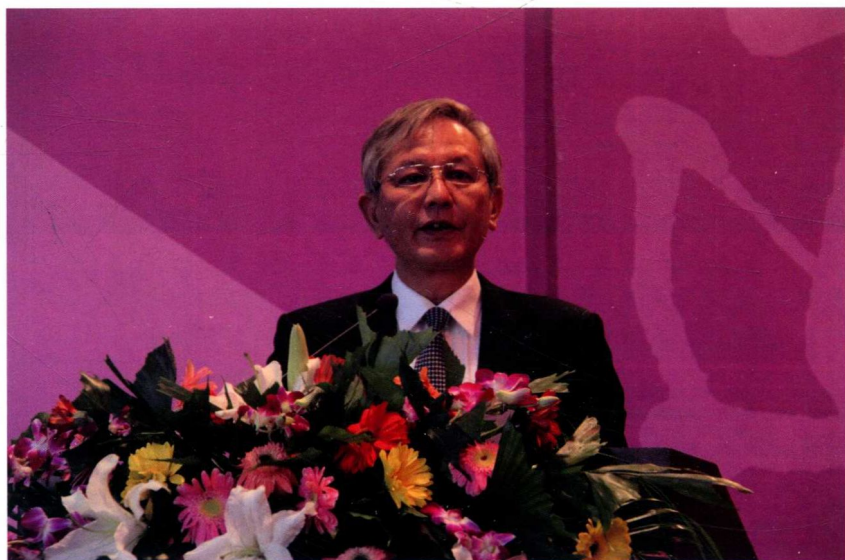
“谈道论乐 和颂盛世” 道教音乐学术研讨会



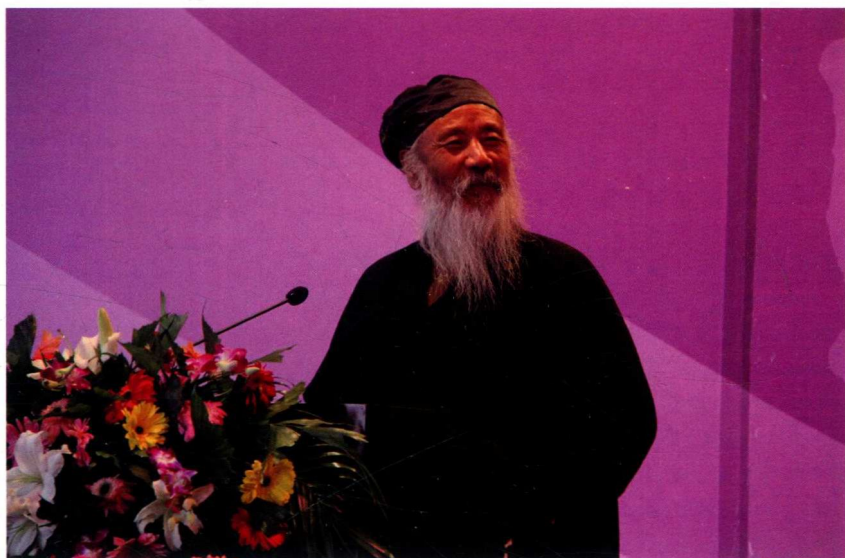
“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会开幕式（摄影：杨雪菲）



中国道教协会副会长、湖北省道教协会会长、武汉市道教协会会长吴诚真主持开幕式
(摄影：朱长萍)



时任武汉音乐学院院长彭志敏教授致辞 (摄影：朱长萍)



时任中国道教协会会长任法融讲话（摄影：朱长萍）



学术研讨会会场之一（摄影：林明）



“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会代表与领导和嘉宾合影（摄影：郭志威）



著名文化传媒体人杨锦麟担任“道韵仙乐 魅力江城”道教音乐展演主持人（摄影：刘夜）



罡步表演《开天神符》，表演单位：武汉长春观（摄影：杨雪菲）



道教鼓乐《鸭子上架》，表演单位：武汉大道观（摄影：杨雪菲）



道教乐舞《武当和韵》，表演单位：武汉音乐学院（摄影：杨雪菲）



“道韵仙乐 魅力江城”道教音乐展演演职人员与领导和嘉宾合影（摄影：林明）

说 明

本文集以 2013 年 12 月于武汉音乐学院举行的《“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会论文集》为基础编辑而成。文集根据研究内容分为五个部分,各部分学术论文以研讨会收文时间为序,所收录的道教音乐学术论文只刊载原文正文内容,对经作者本人校正或修改过的部分文章,以作者最终审定为准,对现已发表的学术论文在文末注明。文集集中的学术论文署名采用作者本人最新信息。

附录中“道韵仙乐 魅力江城”道教音乐展演主办单位、承办单位和协办单位,以及展演创作(创编)和演职人员名单等信息,根据展演节目单原文辑录。

序

天尊说经教，接引于浮生。
勤修学无为，悟真道自成。
不迷亦不荒，无我亦无名。
朗诵罪福句，万遍心垢清。

原夫，太上设教，普传度人之典；仙家玄乐，暗合阴阳之机。香腾瑞霭，溶溶遍满于太虚；人秉精诚，翼翼敢违于咫尺。夫音韵者，声之波澜也。盖声乃天地自然之气，鼓荡而出。是以天地有杀伐之音，吉凶祸福，隐藏其中。情发于声，声成文谓之音。治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。世外高人，知之乃得长生之秘也。是故道子仙孙，莫不以演玄音、正玄科耳为其务也。夫玄者，自然之始祖，万殊之大宗也。然玄道者，得之乎内，守之者外，用之者神，忘之者器也。

道教音乐非同世俗，上达天庭，可调理自然界之阴阳，能使天地清宁，风调雨顺，万类咸宁；下通地府，能解脱孤魂滞魄，早生人天；中能净化人心，灭罪消愆，人间和谐。

抱朴子曰：天地之大德曰生，生好物者也。是以道家之所至秘而重者，莫过于长生之方也。故血盟乃传，传非其人，戒在天罚。故玄门仙乐，传授秘矣，流传甚久，得其真者甚鲜。吾谓仙之可学，致如黍稷之可播种，得甚炳然耳。然未有不耕而获嘉禾，未有不勤而获长生度世也。仙人藉此，仙音即藉此也。

道衲度师者，乃王嗣林大高功也，其幼年入道，习演仙音，教授玄科，传流甚久，名盛传于西北。吾师传之法玖、法永，宗权得其传授；香港道教之玄科秘音者，皆侯宝垣大高功传之也，和来是其真弟子。武汉音乐学院者，今海内外研究道乐之大学府也，专家教授，辈有所出，新民、振锡、忠人、思义、刘红、孙凡、胡军等者，皆大家也，妙文专著，常有出版。宗权、和来，与之交往甚密，畅谈玄音，互说妙法，遂有发起“道教音乐研讨会”之想，语之与吾，吾心大悦。是故，高道大德，专家教授，齐聚白云黄鹤之地；道乐仙声，真法妙谛，乃显黄钟大吕之府。撞千石之钟，伐雷霆之鼓，砰磕嘈囂，惊魂荡心，令人陶醉，教化群生，恢弘正化，岂不庆之？岂不贺之？

夫求长生，修至道，诀在於志，不在於富贵也。玄门仙乐，不在于侈，而在于清净身心矣。此“大音希声”之妙，“大道至简至易”之实也。音乐之妙味，仙声之真谛，恰于此和也。

吾学生宗权讨序，今草为之，以待来哲，以为共享也。

法融

2013年11月28日于周至楼观说经台

文以载道 乐以和德

——“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会 暨道教音乐展演活动综述

武汉音乐学院中国道教音乐研究中心

由武汉市道教协会、武汉音乐学院、香港青松观主办,武汉长春观、武汉大道观、香港青松观全真道研究中心成立 10 周年组委会、武汉音乐学院中国道教音乐研究中心承办,华中师范大学道家道教研究中心协办的“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会暨道教音乐展演活动,于 2013 年 12 月 13—15 日在武汉音乐学院隆重举行。本次学术活动云集了八十多位知名的道教音乐专家、学者和嘉宾,是一次规模大、规格高的道教音乐学术盛会。

本次学术活动以“谈道论乐 和颂盛世”为主题,广邀学界、道界先进同道,旨在促进道教音乐的学术研究和推动道教音乐的艺术交流。

一、道教音乐学术会议概况

2013 年 12 月 14 日上午,“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会在武汉音乐学院滨江校区展演楼演艺厅隆重举行,全国政协常委、时任中国道教协会会长任法融,湖北省民族宗教事务委员会副主任邓汉光,武汉市政协副主席石大鸿,武汉市委统战部副部长、民族宗教事务委员会主任王献良,武汉市政协民族宗教委员会主任麻杰,中国道教协会副会长、湖北省道教协会会长、武汉市道教协会会长吴诚真,香港青松观总秘书周和来,香港卫视副总裁兼执行台长杨锦麟,武汉音乐学院党委书记杨锋教授,武汉市人大常委会副主任、时任武汉音乐学院院长彭志敏教授,副院长胡志平、李幼平教授等领导及与会代表和嘉宾等出席开幕式。

开幕式由中国道教协会副会长、湖北省道教协会会长、武汉市道教协会会长吴诚真主持。

时任武汉音乐学院院长彭志敏教授代表主办方首先致辞,他向应邀前来出席

本次会议的各级领导以及来自海内外的嘉宾、专家、道长表示热烈的欢迎,并对多年来社会各界对武汉音乐学院道教音乐学科建设的关心、支持表示衷心的感谢,对学院不同时期的专家学者和校友对道教音乐研究作出的积极贡献表示崇高的敬意,他还表达了学院将以此为契机,不断地加强道教音乐学术研究和人才培养,努力推动道教音乐学术交流和艺术交流的良好愿望。

随后,香港青松观董事局总秘书周和来先生发言,他对香港青松观能参与主办本次活动感到荣幸,并对武汉音乐学院的道教音乐研究成果和学术影响给予充分肯定。他指出,尽管在海内外召开过无数次的道教文化学术研讨会,但很多年来却没有举办过道教音乐的大型学术活动,本次对香港青松观而言也是头一次,衷心地希望学术界继续支持道教音乐的学术研究并取得更大成绩。

华中师范大学熊铁基教授代表学术界发言,他首先对武汉音乐学院成立 60 周年、香港青松观全真道研究中心成立 10 周年表示热烈祝贺,他认为本次学术会议作为中国第一次大型道教音乐专题会议意义重大。他同时指出,武汉音乐学院具有优良的道教音乐学术传统,在道教音乐的研究和人才培养上有目共睹,是名符其实的道教音乐研究基地。香港青松观自改革开放以来,无论是在硬件还是在软件上,都对道教文化事业发展作出了积极贡献。道教音乐具有净化人心的作用,需要进一步弘扬和发展,本次的学术研讨会在道教音乐的建设与发展上应该具有里程碑的作用。

武汉市政协副主席石大鸿代表武汉市领导致辞,她对前来武汉出席道教音乐研讨会的各级领导、代表和嘉宾表示热烈欢迎,她向与会者介绍了武汉市市情和宗教工作现状,阐述了道教文化的思想理念和现代价值,并认为道教音乐具有独特的审美功能,蕴涵深邃的道教哲学思想,对怡养人们身心和推动和谐社会的建设具有积极作用,希望本次会议的与会者能够共同传承道教音乐的文化精髓。

全国政协常委、时任中国道教协会会长任法融在开幕式上最后讲话,他充分肯定了地方各级政府对学术会议的高度重视,并对主办方的精心筹备表示感谢。他讲到,作为一名爱国爱教的教职人员,在适逢党的十八届三中全会胜利召开之际,为武汉音乐学院举办规模盛大的道教音乐研讨会感到由衷高兴,他代表中国道教协会对会议的召开表示祝贺,对来自海内外的嘉宾表示热烈欢迎。他认为道教音乐非同世俗,世俗者悦耳动听而已,道教音乐,乃上圣高真所演,有调和阴阳、和解自然顺化人间之妙用。如今,道教音乐已经走出国门,在海内外具有广泛的影响力,希望大家重视道教音乐的研究,并祝大家事业顺利,身体健康。

开幕式结束后,举行了第一次大会学术交流,上海音乐学院刘红教授主持学术大会,中央音乐学院的杨民康教授、台湾师范大学的吕锤宽教授、上海城隍庙道教

音乐顾问陈大霖副研究员、武汉音乐学院刘正维教授、四川音乐学院甘绍成教授先后进行大会发言。

中央音乐学院的杨民康教授在大会上发表了关于少数民族道教仪式音乐的研究成果,他从蓝靛瑶仪式性民歌的体裁分类及演唱套路和蓝靛瑶音声结构拓展的本体成因两大部分,对蓝靛瑶民歌及仪式歌的整体状况及其主位文化观进行了综合比较研究。

台湾师范大学的吕锤宽教授以全真道早课音乐和正一道醮仪音乐为例,对全真道与天师道的音乐风格及其文化特征进行分析,认为道教仪式音乐呈现出的静谧淡雅、热烈世俗的两种色彩,展现了道教音乐的全面性,其音乐特征为不同功能场合和不同背景的自然呈现。

上海城隍庙道教音乐顾问陈大霖副研究员以上海、浦东两本道教音乐集成的编辑出版为例,提出对于传统的道教音乐传承与保护要坚持“继往开来”,“往”要继承,“来”要开拓,二者不可偏废。

武汉音乐学院刘正维教授关于道教音乐的“神”气、“人”情的专题发言,则是通过对中西音乐的对比,指出我国道教音乐既反映中国的“神”气,也反映了中国的“人”情。“神”气是严格的,不能随意对待,而“人”情有其不可避免的可变性,并认为不论道教音乐是表现“神”气还是体现“人”情,都有一个深刻的遗传烙印——“中国根”。

四川音乐学院甘绍成教授以清代四川道士陈复慧校辑和编著的《广成仪制》和《雅宜集》为研究对象,对清代四川道教中的广成坛科仪与音乐进行探讨,展示了他在这一领域的最新研究成果。

当天下午,学术研讨会进行了分组讨论,本次分组讨论分上下两场进行,每场分为两组。中央音乐学院杨民康教授,武汉音乐学院蔡际洲、周耘教授和孙凡教授,华中师范大学刘固盛教授,陕西社会科学院樊光春研究员,苏州道教协会韩晓东副会长,江苏句容市道教协会徐朝文副会长分别主持了各组讨论。与会专家分别进行专题发言,包括武汉音乐学院田可文教授的《方术与乐律》,周耘教授的《道乐与神乐之比较研究》,孙晓辉教授的《〈玉音法事〉收录道曲溯源考证》,胡军教授的《“经忏丛林”的道乐文化资源开发与利用》,孙凡教授的《史新民的教育思想与学术成就》,龚华华讲师的《〈小赞〉旋律在〈武当—太极道〉中的变型处理》,三峡大学陈开颖教授的《重庆双竹镇民间道教丧葬仪式音乐调研报告》,西南大学音乐学院贾力娜副教授的《原始宗教与道教仪式音乐传承之比较研究》,王静讲师的《佛道课诵仪式音乐比较研究——以总佛寺与紫霄宫为例》,颜婷婷讲师的《佛教焰口与道教施食仪式音乐形态特点之比较研究》,博士研究生陈芳的《浙江金华赤松黄

大仙宫课诵科仪音乐调查报告》，武汉音乐学院硕士研究生龚道远的《湖北恩施民间道教仪式音乐中的地方分类观》，袁野璐的《论“南岳韵”的地域性特征》，李志慧的《道乐诵唱方法与歌唱“破音”对策初探》，武汉大学唐明邦教授还提交了《浅析道教音乐的独特魅力》书面发言。中国道教协会副会长兼秘书长、苏州道教协会会长张凤林以《苏州道教音乐的历史及现状分析》，中国道教协会副会长、江西龙虎山道教协会会长张金涛以《道教正一派音乐的宗教内涵、表现特征与衍变趋势》，华东师范大学刘仲宇教授以《道教音乐的历史起点与形上之思》为论题向大会提交了学术论文。分组讨论会上，与会代表和嘉宾围绕各位代表的主题发言和各自的研究成果展开了热烈的学术交流。

2013年12月15日上午，在武汉音乐学院滨江校区展演楼演艺厅，由武汉音乐学院周振锡教授主持了第二次大会学术交流，西南大学音乐学院的蒲亨强教授、中国音乐学院傅利民教授、四川大学张泽洪教授、上海音乐学院刘红教授、澳门道乐团音乐总监王忠人副教授、武汉市道教协会副会长任宗权、湖北武当文化研究会会长杨立志教授先后进行大会发言。

西南大学音乐学院的蒲亨强教授对南朝的道教仪式音乐进行了深入研究，认为南朝道教以灵宝法为主干，灵宝法又以授度仪为典型，其兼融天师道和佛教之观念和斋法而构成。这一新型的仪式模式得到各派的公认公传，并为其他斋仪提供了一个可供复制和仿制的范本。

中国音乐学院傅利民教授通过对天师道音乐文化背景及哲学思想、道人的社会结构和文化素质、道人的修道心理和审美情趣的研究，进而对天师道科仪音乐的文化特质和艺术价值展开探讨。

四川大学张泽洪教授以明代皇家道士朱权的音乐撰著为个案，从朱权的生平及其著述、朱权《太和正音谱》的音乐理论、朱权《太和正音谱》的道情理论入手，从侧面分析了道门人士对道教音乐的贡献。

上海音乐学院刘红教授认为，道教音乐是体现在道教信仰行为之中的仪式音乐，不充分关注仪式环境和背景的道教音乐研究是一种片面的研究，必须将仪式环境聚焦于“道场”，以此来探讨道教音乐与传统民间音乐的关系。

澳门道乐团音乐总监王忠人副教授，在对广东地方民间音乐风格和澳门道教音乐活动分析的基础上，探讨了澳门道教科仪音乐的地域性及其呈现出的正一派与全真派音乐的混融性特点。

武汉市道教协会副会长任宗权在发言中，通过对《道经》中关于“仙乐”“仙境”“仙界”的内容、乐器的描述和有关分类的研究，阐述了早期道教对仙乐思想的认识及其对早期道乐形成的影响。

湖北武当文化研究会会长杨立志教授最后指出,明代武当山宫观举办的国醮是明代宫廷祭神祀典的重要组成部分,但文献史料对此多无记载,他以明代碑刻《大岳太和山志》为依据,对明皇室在武当山修建国醮的意图、类型、规模、程式及使用音乐的情况进行了考证和分析。

上述专家学者的大会学术发言结束后,随后举行了本次学术研讨会闭幕式。

闭幕式由武汉音乐学院副院长李幼平教授主持,全国政协常委、时任中国道教协会会长任法融,中国道教协会副会长、湖北省道教协会会长、武汉市道教协会会长吴诚真,武汉市民族宗教事务委员会主任王献良等领导及与会代表、嘉宾和武汉音乐学院部分师生出席闭幕式。武汉音乐学院史新民教授代表与会学者,时任武汉市道教协会副会长王平代表武汉市道教协会、王献良主任代表武汉市政府主管部门先后发言和进行大会总结。史新民教授对20世纪五六十年代以来我国道教音乐的研究进行了回顾和总结,并对今后道教音乐的学科建设提出希望和建议:一是要继续做好道乐的搜集、整理工作,尤其要加强对各省(市)的“器乐卷”中未入卷的道教音乐和伙居道音乐的搜集、整理工作,力争将道教音乐文化资料尽可能多地保存下来;二是对道教音乐的研究与学术研讨,在目前的基础上需要作全方位、多学科、多角度的研究,可以考虑拟定一些专门性课题,逐步深入研究,以便将这一领域的学术研讨引向纵深;三是要重视道教音乐专门人才的培养,一些音乐艺术院校应加强这一学科的建设,并积极地创造条件,建立相应的专业系、科,不断地、有计划地培养一些这方面的专业人才,把作为软实力的道教音乐文化工作持续地做下去,为弘扬中华文化做出一些新的、更大的贡献!

二、道教音乐艺术展演概况

2013年12月14日晚,在学术研讨会议期间,组委会于武汉音乐学院编钟音乐厅举办了“道韵仙乐 魅力江城”道教音乐展演,全国政协常委、时任中国道教协会会长任法融,武汉市委统战部副部长、民族宗教事务委员会主任王献良,中国道教协会副会长、湖北省道教协会会长、武汉市道教协会会长吴诚真,香港青松观董事局总秘书周和来,武汉音乐学院党委书记杨锋教授,武汉市人大常委会副主任、时任武汉音乐学院院长彭志敏教授,副院长高雁教授等领导及与会代表、嘉宾和广大社会观众观看了演出。

晚会由武汉音乐学院、武汉长春观经乐团、武汉大道观经乐艺术团共同演出,晚会阵容庞大,近百名演职员、道众参加当晚的演出活动。

晚会特邀时任香港卫视副总裁兼执行台长、著名文化媒体人杨锦麟担任主持,

其语言生动,诙谐幽默、深入浅出。他在晚会开场时指出“今天是一个很难得的日子,是武汉音乐学院成立60周年及香港青松观全真道研究中心弘法10周年后举办的一次盛典。我有一个感觉,今天参观武汉音乐学院的校史,发现这个学校的渊源与道教渊源有一脉相承之处。我们学校的成立之初是由很多学校汇集在一起,这叫海纳百川,有容乃大。我们今天在这里举行的道教音乐研讨会,是凸显了武汉音乐学院的独特和不可取代的、稀缺的资源。我们有远见,通过我们这个学校的老师、同学们的努力,几经波折、跌宕起伏,道教文化才得到了一个血脉的整理,血脉的传承,这就叫‘得道多助’。这个‘道’,在我们音乐学院发扬光大,没有我们这些老师一代又一代人的努力,道教文化尤其是宗教和音乐的关系,这么一个辩证关系,得不到一个实证。而今天,我们不仅是坐而论道,我们还身体力行,把道教文化,尤其是道教音乐文化进行传承和发扬光大。”当晚的道教音乐演出将道教音乐的宗教性与艺术性在歌、舞、乐间逐一展现,体现了对殿堂音乐和舞台艺术的相融合的积极探索。

首先,由武汉大道观表演的道经清唱《九皇外拜》(任宗权编排),系道教《大梵延生斗仪》中最重要的仪式之一,其中的二十八宿斗灯曾绝迹多年,此次展演通过法师的踏罡步斗与手印演示以及灯图图式转换,展现出“斗转星移”的壮观与伟岸,其音乐优美,道场庄严,仪式表现出道教与民族舞蹈之间的紧密关系。

武汉长春观的道教乐舞《玉笛道符》(杨烁编曲)表演,以悠扬的笛声配合道长们的太极慢舞,营造出神气相合的情形,使人从笛声中感受到道教音乐的独特韵味。另一首罡步表演《开天神符》(雷宗南编排),是根据道教仪轨进行编排,表演道教传统的服饰威仪和刚柔相济的和谐音乐,反映出崇尚和谐、天人合一、朴素自然的道教理念。

武汉音乐学院校友王原平以《道德经》为蓝本谱曲的《乐诵道德经》,是历届道教音乐会的保留曲目之一,此次由武汉音乐学院东方神韵合唱团演唱其中的第一章和第三十八章(秦丹编排)。这段乐诵通过对“道”与“德”的演绎,使人在韵律之中感悟到道教哲理。

武汉长春观的舞蹈《银杏佳话》(孙莹编排),以乐舞形式表达出道众对未来生活和太平盛世与和谐社会的向往。

由武汉音乐学院青年教师白丹演奏的《二泉映月》(华彦钧曲,柳雅青编舞),与伴舞相得益彰,其委婉的旋律、深邃的情感,生动地体现了曾为无锡雷尊殿道士华彦钧(小名阿炳)的创作思想、审美情趣和艺术风格。

武汉大道观手印表演《真空供养》(任宗权编排),是道教手印与音乐的一种结合,是道教“持咒供天”的仪礼展现,其咒语形成和吟诵之特色,也是研究道教与东

南亚国家间文化交流、宗教交往的主要文化线索之一。

武汉长春观的合唱《大道长春》(吴诚真词、杨烁曲,杨建编排),词曲分别为吴诚真会长和杨烁道长所创作,其中杨烁道长的领唱采用通俗演唱形式,表达了道众对丘处机、全真教等先驱的尊崇,这种集道内集体创作、表演于一体的艺术表现,折射出道众与时俱进的艺术追求。

武汉音乐学院丁承运教授和傅丽娜副教授表演的“琴瑟合鸣”《神人畅〈西麓堂琴统〉》(丁承运打谱)和“弦歌”《卿云歌〈西麓堂琴统〉》(丁承运打谱),在琴瑟和鸣与融融和和的自然之章中,展现出“性命双修”的神妙境界。

武汉大道观道教鼓乐《鸭子上架》(任宗权创编),属于陕甘道教外坛开坛的“闹场音乐”,此曲将陕甘道教“水泼不进”的打击音乐特色表达得淋漓尽致,可谓乱中有序,和而不同。

最后,由武汉音乐学院表演的舞蹈《武当和韵》(魏汉萍、兰天文编导)将道教音乐晚会推向高潮,舞蹈以太极为载体,在玄幻飘逸的乐声中,通过男女阴阳的群舞形式,古今对话的时空切割,表达出道家天人合一的“中和品格”,从而以“和”结束当晚的展演活动。

三、结语

本次“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会暨道教音乐展演活动,有来自香港青松观、澳门道教乐团、台湾师范大学、中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、四川音乐学院、武汉音乐学院、南京艺术学院、西南大学音乐学院、四川大学、武汉大学、华中师范大学、三峡大学、陕西社会科学院、湖北武当文化研究会,以及中国道教协会、北京市道教协会、安徽省道教协会、湖北省道教协会、广州市道教协会、苏州市道教协会、江苏句容市道教协会、上海城隍庙、陕西西安八仙宫等众多海内外、道内外道教文化的专家、学者和嘉宾,以及部分高校的音乐学博士和硕士研究生与会,是道教文化的一次大会聚和大交流。

在道教音乐的学术交流上,本次大会表现出道教界与学术界的相互结合。纵观 20 世纪道教音乐的研究,其显著的特点之一是“在道内外时贤学者的共同关注与身体力行下进行研究”^①,进入新世纪以来,这一学术传统继续得到发扬,但道内与道外的道教音乐学术研究,多在各自的领域相对进行且并行不悖,其中虽不乏道

① 史新民:《20 世纪中国音乐史论研究文献综录·宗教音乐卷—道教音乐》,北京:人民音乐出版社,2005 年出版。

教界与学术界间的学术交流,但多为局部性或单一性的双向互动。此次的道教音乐学术研讨会,由学术界与道教界共同主办、承办和协办,从学术会议的人员组成、学术会议的会议主持、学术会议的专题研讨等方面,都充分展示了道教界与学术界在道教音乐领域的共同成果和共同认知。正如任法融会长所言:“高道大德,专家教授,齐聚白云黄鹤之地;道乐仙声,真法妙谛,乃显黄钟大吕之府,撞千石之钟,伐雷霆之鼓,……教化群生,恢弘正化,岂不庆之?岂不贺之?”^①。

在道教音乐的研究内容上,本次大会表现出传统性与现实性的相互结合。本次的道教音乐学术研讨会共收集到海内外、道内外学术论文三十余篇,内容涉及道教音乐的历史性研究、民族性研究、地域性研究、本体性研究、比较性研究和现实性研究等诸多领域。与会代表、专家和嘉宾还围绕“谈道论乐 和颂盛世”的会议主题,就如何进一步加强道教音乐的传承与保护;如何进一步加强道教音乐的人才队伍建设;如何进一步加强道教音乐研究成果的现实转化能力,服务地方经济文化建设;如何将传统的道教音乐文化有益资源与当下的社会现实需求紧密结合,进一步推动中华优秀传统文化走向世界等内容展开学术研讨,这些对传统和现实的关注,具有重要的理论价值和现实意义。

在道教音乐的艺术展演上,本次大会表现出宗教性与艺术性的相互结合。由道内经乐团与音乐院校联袂奉献的道教音乐晚会是本次活动的亮点,努力展现“道韵仙乐”的宗教特点和“魅力江城”的艺术个性也是晚会的主要特色。在宗教性上,整场晚会的内容以表现道教文化内涵为主旨,其中的道经清唱《九皇外拜》、罡步表演《开天神符》和手印表演《真空供养》等还以道教仪轨为范本加以编排,具有鲜明的道教文化特色,音乐的表演形神俱妙、庄严肃穆;在艺术性上,整场晚会在节目顺序、表演形式、服饰变化、灯光音响、舞美设计等方面也力求新的尝试。如道士的通俗演唱表演,道众的轻歌曼舞,威严的法衣和艺术服饰的变化,灯光与音响的奇妙配合以及剧场和“道场”之间的各种转换,都以艺术的手法表现道教文化思想和道众的审美追求,令人耳目一新。晚会上,主持人杨锦麟先生的妙语连珠、通俗易懂的现场解读,也为晚会增添了独特的魅力与色彩。整场晚会如杨锦麟先生所评价:“今天晚上的道教音乐晚会,我认为就是一篇精彩文章,叫凤头猪肚豹尾,今天这台晚会,符合了这篇大智慧大文章的要求”。晚会通过宗教性与艺术性的结合,达到了喜闻乐见和雅俗共赏的艺术效果。

在道教音乐的队伍建设上,本次大会表现出老一辈与新生代的相互结合。本

① 任法融:《“为道教音乐学术讨论会论文集”序》,载“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会论文集,2013年。

次道教音乐学术研讨会,从代表、专家学者的属地结构看有来自港澳台地区的嘉宾,从代表、专家学者的年龄结构看老、中、青“三代同堂”,具有广泛的代表性。在与会者之中,既有新中国建国以来在道教音乐研究领域筚路蓝缕的开拓者,也有多年潜心道教音乐研究的中流砥柱,更有令人欣慰的新生力量。尤其在本次的学术会议上,老一辈学者对道教音乐的学科建设寄予殷切期望,西南大学音乐学院和武汉音乐学院博士生与硕士生的学术心得,年轻道士对道教音乐实践与探索的深刻体验,都充分表明道教音乐的人才队伍建设不断壮大,以及承前启后、继往开来的可喜局面。

“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会暨道教音乐展演活动,适逢党的十八届三中全会召开之际,也适逢武汉音乐学院 60 周年校庆和香港青松观全真道研究中心成立 10 周年的庆典之年,是盛世之年的良辰吉时,必将对道教音乐的学科建设产生积极和深远的影响。

(执笔人:胡 军)

目 录

序.....	任法融
文以载道 乐以和德	
——“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会	
暨道教音乐展演活动综述.....	
武汉音乐学院中国道教音乐研究中心	001

文化内涵研究

《玄门日诵早晚课》文化探析	史新民	003
道教正一派音乐的宗教内涵、表现特征		
与衍变趋势.....	张金涛	013
全真道与天师道的音乐风格及其文化特征.....	吕锤宽	020
浅析道教音乐的独特魅力.....	唐明邦	053
道教音乐的“神”气、“人”情与“中国根”管窥.....	刘正维	057

看见道场：再论仪式环境中的道教音乐

——觉悟于陕北佳县白云观的实地观察…… 刘 红 067

世俗音乐的道教化

——关于全真道经韵音乐与世俗音乐关系

的探讨 …………… 孙 凡 091

天师道科仪音乐的文化特质透视…………… 傅利民 102

欣赏《道经》中描述的“仙乐”世界

——道教仙境中的音乐审美…………… 任宗权 108

历史文献研究

苏州道教音乐的历史及现状分析 …………… 张凤林 125

道教音乐的历史起点与形上之思…………… 刘仲宇 131

清代以来四川道教广成坛使用的科仪与音乐

——从《广成仪制》《雅宜集》谈起 …………… 甘绍成 138

南朝的道教仪式音乐·····	蒲亨强	160
方术与乐律·····	田可文	173
明代武当山国醮与道教音乐考述·····	杨立志	179
明代皇家道士朱权及其音乐理论研究·····	张泽洪	195
《玉音法事》收录道曲溯源考证·····	孙晓辉	204
道教对唐代宫廷舞蹈的影响·····	张素琴	216

科仪音乐研究

论云南蓝靛瑶道教仪式音乐中的民歌演唱套路···	杨民康	229
澳门道教科仪音乐的地域性与混融性特点·····	王忠人	241

重庆双竹镇民间道教丧葬仪式音乐调研报告…… 陈开颖 261

原始宗教与道教仪式音乐传承之比较研究

——以彝族布摩歌与道教全真正韵为例…… 贾力娜 274

佛道课诵仪式音乐比较研究

——以总佛寺与紫霄宫为例…………… 王 静 281

佛教焰口与道教施食仪式音乐形态特点之

比较研究…………… 颜婷婷 294

浙江金华赤松黄大仙宫课诵科仪

音乐调查报告…………… 陈 芳 312

神圣与世俗

——浅谈湖北恩施民间道教仪式音乐中的

地方分类观…………… 龚道远 326

论“南岳韵”的地域性特征

——以南岳大庙道教早晚课仪式音乐为例 …… 袁野璐 340

技法应用研究

《小赞》旋律在《武当—太极道》中的

变型处理 …… 龚华华 359

道乐诵唱方法与歌唱“破音”对策初探

——由武当山道乐诵经引发的思考 …… 李志慧 364

开发利用研究

多做基础工作，为道教音乐的传承和发展提供再生能源

——浅谈上海、浦东两本道教音乐集成出版的

文化意义 …… 陈大霖 377

“经忏丛林”的道乐文化资源开发与利用

——关于武汉长春观道教音乐文化产业发展的

当下思考 …… 胡 军 382

附 录

- 在“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐学术研讨会暨道教音乐
展演闭幕式上的发言…………… 史新民 397
- “道韵仙乐 魅力江城”道教音乐展演主持词 …… 杨锦麟 399
- “道韵仙乐 魅力江城”道教音乐展演节目单
…………… 武汉道教协会、武汉音乐学院、香港青松观 404
- 后 记…………… 409

「文化內涵研究」



《玄门日诵早晚课》文化探析

史新民

《玄门日诵早晚课》，亦谓“早、晚坛功课经”（简称“课诵”），是道教宫观日常的宗教活动。相传这一课诵传统，始于金代王重阳（公元1112—1170年）创立全真教，建立道教丛林制度，在《立教十五论》中，规定出家者应“投庵”“静坐”“定心”“修炼性命”，早晚必须上殿诵经，做早、晚坛功课，课诵有着严谨的程序和丰富的音韵。

“功课经乃修道者入道之门径，祝国迎祥之大猷。由是而入，可以炼不坏之身，可以达圣通神，可以上报四恩而大济三有；是故教门高真莫不重课诵而谆谆教诫。”^①《功课经序》云：“经之为经，是前圣之心宗；咒之为咒，乃古仙之妙法。诵之诚者则经明；行之笃者则法验。经明则道契于内，法验则术彰于外。经明法验而两全，内功外行而俱有。”按道士的说法，课诵的功用在于：“保养元和，合助力”，早晚功课是住观道士最主要的日常修炼。在《道藏》中《天皇至道太清玉册·晨昏朝修》也有说明：“道众凡栖琳宇，当以焚修祀事为先。宫观之住持每日集众升殿焚香诵经，朝真礼圣，当体祀天奉教之心，以罄修真学道之志。”功课经中云：“人心皆散乱，一念便纯真，欲求无上道，大众念天尊。”这都是说念诵功课经重要性之所在。由于道士的心境怀有一种虔诚、崇敬并略带些许虚幻清高之情，因之课诵音乐亦呈现出古朴、典雅、恬静、飘逸之风韵。其整体结构也是从道士修身养性的炼度出发，而制就的一种能表现这种意愿的形式。

一、“课诵”的仪式结构

朝暮两课，各有一堂完整的科仪。每堂科仪都体现出道士的一种心态。奉道者认为：早上阳气上升，易思尘缘，因此要做早功课，以排除杂念，断绝尘念，寄望于早功课修炼而得到“澄清”。晚上阴气下降，思念欲界，故而要做晚功课，使心理

^① 闵智亭：《玄门日诵早、晚功课经注》前言，北京：宗教文化出版社，2000年出版。

升华,迈步进入清虚之境。而早晚功课又根据情节的发展,形成一种十分古老的三段体的仪式结构。现以武当山全真派的早课为例,整个仪式可分为启首、中部、结仪三大部分:经韵包括清韵、神咒、真经、宝诰等。如武当山早课的第一首经韵[澄清韵],它的经文源于《道藏》首经《元始无量度人上品妙经》(经尾),歌词甚长,四言句式,宫观道士常选唱其中最主要的四句。唐代著名道士成玄英在注释此经时宣扬具有“开人度物,死生共济”的神奇法力,称“诵经十遍,上达诸天,起死回骸,咸得长生”。其标题“澄清”即指“玉宇澄清,纤尘不染”的神仙天界景象,是信徒们追求渴望达到的仙境;也是要求信徒们“三业清静”“淡泊虚夷,心静神明,不染尘境,体兹正道,悟彼重玄”,以达到修道长生之目的,成为得道飞升的仙人。《澄清韵》首启(琳琅振响)可致清静(十方肃静);清静可达到的境界(河海静默,山岳吞烟)。“清静”的功能:清静,可引来神明(万灵镇伏,招集群仙);清静,可见(现)天性(天无氛秽,地无妖尘);清静,可生智慧,彻悟大道(冥慧洞清)。最后照应首句(琳琅振响),指出诵经功德,不可思议(大量玄玄也)。其经文的思绪,与太上“致虚极,守静笃”是一脉相承的,与道教体道修性,悟玄证道的教义亦十分吻合。所以此曲在坛中具有导引信徒宁静性灵的功能,并且有荡秽除邪之作用。神咒,是指天神的语言,有神通法力的秘语。修炼之人诵之,有助于入静、炼养。真经,是天尊所言之经典,以修持、内功、阴德、闻法三乘皆集之,确为修道者之门经梯蹬。宝诰,为道门诸天尊和历代仙真教诫告示之真言。古往今来,为道门所重,乃道士日修持之要典。宝诰皆为骈体短文,赞颂其道行德化和神功妙迹,对启迪后世,警醒世人皆具有一定的教化意义。现将早课仪式结构,列表如下:

早课仪式结构表

项目	主要仪程	功用	经韵	文体	主要内容	腔型	备注
启首·诸赞韵	启神敬神 入静炼养	清肃尘念	澄清韵	四言句式	导引信徒宁静性能，荡秽除邪。	咏唱	
			举天尊	六言句式	三呼圣号，以示虔诚崇道尊神之心。	咏唱	亦称（文天尊）
			吊挂	四言、七言句式	赞颂、祈求国泰民安，岁稔丰收。	咏唱	
			香供养	九言句式	颂扬天尊，供养、信奉，以期合道通神。	咏唱	
			提纲	前七言、中四言、后五言句式	诵经的提首。	咏唱	中段韵腔单独使用时，称为[反八天]
		入静炼养	净心神咒	四言句式	排除杂念，净化身心，安宁心神。	念咒	
			净口神咒	四言句式	诸神归位，消除口业，涤除浊气。	念咒	
			净身神咒	四言句式	诸神归位，身体洁净，感召神灵。	念咒	
			安土地神咒	四言句式	当境岳渎土地神，备守坛场，保卫诵经。	念咒	
			净天地神咒	四言句式	经坛施法，扫除秽气，常存道炁。	念咒	
			金光神咒	四言句式	祈祷和策役神将之咒语	念咒	“金光”，指原始和其他尊神的神光
			祝香咒	四言句式	焚香供养神灵。	念咒	
			玄蕴咒	四言、五言句式	道经奉诵时所念。	念咒	“玄蕴”，指经中蕴藏着玄妙的义理
			太上老君说常清静经	四言为主，杂以五言、七言	“遣其欲而心自净，澄其心而神自清。”“清静”，“渐入真道”。	念咒	简称《清静经》《常清静经》

续表

项目	主要 仪程	功用	经韵	文体	主要内容	腔型	备注
中部·诵经·诵诰	修炼内功	闻经悟道	太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经	四言为主,杂以多言	开化妙理,以喻众生,俾使流通读诵,究竟大道。	诵经	
			太上灵宝天尊说禳灾度厄真经	杂言	受持真经,便可禳种种灾,解种种厄,所求如愿,平安吉祥。	诵经	
			高上玉皇心印妙经	四言句式	修道径路,是“命宫”修炼方法,有益身心,证道登真。	诵经	也称《无上玉皇心印妙经》,简称《玉皇心印经》
			玉清宝诰	四言句式	元始天尊教诫告示之真言	诵诰	
			上清宝诰	杂言	灵宝天尊教诫高告示之真言	诵诰	
			太清宝诰	杂言	太上老君教诫告示之真言	诵诰	
			玉帝宝诰	五言句式	玉皇老君教诫告示之真言	诵诰	又称《弥罗宝诰》
			天皇宝诰	杂言	天皇大帝教诫告示之真言	诵诰	
			星主宝诰	杂言	紫微北极大帝教诫告示之真言	诵诰	又称《紫薇诰》
			后土宝诰	杂言	后土娘娘教诫告示之真言	诵诰	
			南极宝诰	杂言	南极长生大帝教诫告示之真言	诵诰	
			北五祖宝诰	杂言	五祖阐道天尊教诫告示之真言	诵诰	北五祖即王玄甫、钟离权、吕洞宾、刘海蟾、王重阳
			南五祖宝诰	杂言	五阐道天尊教诫告示之真言	诵诰	南五祖即张紫阳、石泰、薛道光、陈楠、白玉蟾
			七真宝诰	杂言	七真演化天尊教诫告示之真言	诵诰	“全真七子”即马丹阳、谭长真、刘长生、王玉阳、邱长春、郝太古、孙不二
			普化宝诰	杂言	雷祖天尊教诫告示之真言	诵诰	又名《雷祖宝诰》

续表

项目	主要仪程	功用	经韵	文体	主要内容	腔型	备注
结仪·祝圣	诵持诚心，皈依三宝	降福延生	中堂赞	四言句式	万圣千真来护持，功圆行满，大道证明	咏唱	
			忏悔文	杂言	回向十方诸圣众，求忏悔，端望帝真，曲垂济度，罪灭福生	咏唱	又称《邱祖忏文》
			小赞	杂言	赞颂“诸天诸地转灵机”，“皇天齐天寿”，“万化乐雍熙”。	咏唱	
			灵官咒、土地咒	七言句式四言句式	向元始、灵宝、道德天尊叩头礼拜	念咒	《灵官咒》也称《仰启咒》
			三皈依	杂言	皈依道宝常侍天尊，皈依经宝得闻正法，皈依师宝不落邪见。	咏唱	皈依三宝，即道、经、师三宝

从上表中可以明显地看出“早课”仪式结构的三大部分，这与中国民族音乐古老的“头—腹—尾”三段体结构相一致。头部是启首部分的“请神”“敬神”；中部念八大神咒、讽四大真经、诵十二宝诰，是“早课”仪式的主体部分，它的韵文基本都属于四言句式，并用诵念的方法诵唱，使经词的内容显得十分庄重、神圣、肃穆，也就是“腹”部；最后结仪部分虽在外向形态与启首部分相近，以咏唱为主，韵文相似，形成前后呼应。但在韵文的演唱形式与气氛上又有一些区别，还出现了少量咒腔并吸收了“中部”的一些因素，形成一种混融的色彩，很自然地成为“尾声”了。

“晚课”仪式结构与之相似，这里就不再赘述。

二、“课诵”的音乐形态

“两课”的音乐风格，结构形态是与文词内容同步的。因课诵所有韵腔均为“阳韵”，即为神所专用之韵。所以，总体风格体现出一种古朴典雅的风韵。正由于是对神诵唱，因而道士的举止极为庄重，唱诵字句非常认真；所用法器也具有神圣意味，以显其“仙家”风范。在音乐形态上则是继承了古代“头—腹—尾”三段一体的优秀结构传统。正如黄翔鹏先生在《论中国传统音乐的保存与发展》^①中所述：“特别是与祭祀祖先、敬神、民族史诗有关的歌、乐曲，具有不容侵犯的‘神圣’性质，自有严格的传承规矩，一般都能保有历时千年而基本不变的面貌。”屈原的《九歌》是如此，今日之道教科仪音乐亦然。现仍以武当山早坛功课为例，从这堂

^① 黄翔鹏：《论中国传统音乐的保存与发展》，《中国音乐学》，1987年第4期。

科仪看,“道教音乐的单个韵、曲虽具有起止的完整段落意义,但它的总体结构形态是与道教科仪内容结合在一起的。在科仪活动中,每首韵或曲各自都有相互连接、排列、组合的序存关系,一堂科仪活动的全过程,才具备一部由多首韵曲组成的完整结构”^①。它运用音乐的变化穿插,使这种音乐上的结构与法事程序巧妙地融合在一起。我们可以从不同的韵腔形式与组合来分析武当山早课音乐的形态特征。

武当山早课的韵腔可分为如下几种:

咏唱腔 这种韵腔主要应用于经前赞韵和结仪祝圣的头、尾两部分。它具有旋律性强、曲调优美、细腻悠扬、抒情表意的特点,是道教音乐之精华。这部分韵腔包括“韵”“赞”“偈”等。“韵”,即遵循押韵规则写作的短文,称为“韵文”。道教经典中,能作为“唱词”乐诵的经文,皆为“韵文”,统称“经韵”,乐诵经韵的歌腔即“韵腔”。如“两课”中的[澄清韵][步虚韵][大赞韵][小赞韵][幽冥韵]等。道众称为“当家韵子”。“赞”有“赞美”“赞颂”之意。训“赞”以表事,如[大赞][中堂赞][三尊赞]等,是对诸神、诸仙功德的赞美、赞颂。此类韵腔,旋律优雅,结构严谨,篇幅不大,多段词使用同一曲调,反复诵唱。这一咏唱式的韵腔常用法器(打击乐器)和笙、箫、笛、管、弹拨、拉弦等乐器伴奏,具有悠扬婉转、抒情表意的特点,独具道教的仙音妙乐之韵味。其音乐速度多以散、慢、中为主。

诵诰腔 此咏法,体现在道士每天在早晚课中的所诵习的诸尊神、真仙之训诫文诰的“宝诰腔”唱诵中。这种唱法是在咏唱腔的基础上发展而来的。在曲式结构上具有完整的“起、承、转、合”布局构成的合尾二段体,其旋律简练,不用衬字、衬词,没有拖腔,上下句结构规整,其四言、五言、六言、七言、八言、九言句诰句,一般形成“四言五句拍”“六言七句拍”(以此类推)等典型句式。因此,其唱法的特点是:音乐起伏曲折不大,音调平稳规整,速度以“慢”“中”为主,呈现出一种似念似唱、非唱非念的形态。如[诵诰腔]:

(四言五拍句)



这是一首用于平时的[诵诰腔],此种韵腔一字一音,依字行腔,并在句末延长一音,旋律极为简练,只诵唱而不叩头礼拜。但在初一、十五及道教重

① 周振锡、史新民等著:《道教音乐》,北京:北京燕山出版社,1994年出版。

大节日祀典上的[拜诰腔],则在依字行腔的同时,还注重字正腔圆,往往在某一字上,旋律迂回曲折,悠扬婉转,形成很长的拖腔,音乐极其优美动听,如[玉帝宝诰](拜诰腔)的第一句:



念咒腔 此乃专门用于诵念咒语而形成的唱法。这种诵念唱法,一字一音,上下两句无限反复,直至将咒语念完。这种简约的腔型,武当道士称为“棒棒经”。念咒腔介于念与唱之间,有明确稳定的音级律动,但未形成歌腔。在早课中的八部咒文均为四言句,节奏单一,速度愈念愈快。其音型骨架为:



诵经腔 即诵读道经。这种韵腔在科仪中运用十分广泛。经文的文体较为自由,总的来说,可分为整齐句式与长短句式两大类。整齐句式以七言、五言、四言为主;长短句式因不直接入乐,故句式运用上不像诗词那样严格。虽韵白不直接歌唱,但已具有某种音乐的语言形式。它的音乐性表现在:一是大体押韵,韵脚相间出现,具有音乐的循环美。二是念白时声调稍许高昂,节奏略有变化,具有音乐的顿挫美。时而与法器交叉配合,或者每两句前、一句前配以镇坛木的清脆一击;或者在开头两字之前用镇坛木一击,两字之后加击乐过门,把这两字突出来,有时,该段韵文念完之后还加一个击乐的尾声。从而形成板速为“中、快”。如《太上老君说常清静经》《太上洞玄灵宝天尊说攘灾度厄真经》等的诵唱方法即是如此。

韵腔代表一定的音乐形态,表示一定的思想感情,也体现人们不同的情绪。由于音韵结构的要求不同,因而它在连接方式、速度快慢等方面也是有区别的。

从上述“课诵”音乐形态看,它具有以下两方面的特色:一是“两课”音韵的各部分是由众多的韵腔并列组合而成,各韵腔之间又有打击乐器相联,第一部分是几

首韵腔的联结。中间部分则是咒腔、经腔、诰腔的串接。最后一部分与第一部分相似,穿插有少量的咒腔,是前两部分的综合再现,使之具有联曲体的特征。二是“两课”音韵又通过速度、旋律、节奏的变化,演变成不同的板式。头部是抒情性的“散、慢、中”板,用咏唱式的唱法演唱;腹部则有表达通神法力的咒腔、修道门经梯蹬之经腔,和仙真教诫告示之诰腔,它们均是一字一音,用“中、快”板演唱的念唱或讽咏;尾部则是与头部呼应,并在速度上以“中、快”为主,从而形成一种板腔体式。

三、“课诵”的文化意涵

道教音乐的每首韵腔和曲牌,它们都有各自的独立性,即每首韵腔或曲牌可以自成一体,单列成曲,形成各种不同的形式和结构。但是由于它是与道教的科仪内容结合在一起,所以在科仪活动中,每首韵、曲又是相互连接、有序排列,而形成一段完整的段落,以表达完整的仪式内涵,而不能随意地交换、删减,否则就会影响科仪内容的呈示。如早课音乐,从开坛的[澄清韵]开始,直到[三皈依]结束,即为一堂完整的科仪结构。“两课”的整体结构,从上述分析来看,它属于一种古老的三段体式,这种结构思维,是古老优秀文化的继承,是道教理义在音乐上的表现。

(一)道教理义思想的阐扬

道教的各种科仪都有各自的一套结构形式,它体现着科仪的主旨内涵。“两课”这种三段体式的结构思维,具有深厚的道教文化底蕴。老子在《道德经》第四十二章中提出:“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和”。老子在这里所讲的一、二、三,不能当作具体事物或具体数量解析,它所表示的只是道生万物由少到多,由简而繁的一个过程。“一”就是道本身,由“一”分为阴阳二气,接着是“合二而一”,即衍生出新的东西。他的一、二、三都是一种和谐、浑然的状态,而不是那种可以区别开来的两种或多种物质。老子所说的道是绝对无偶的,故用一来表示,一就是道;二是指阴阳二气;三是指阴阳相合而成的“和气”。万物中阴阳二气相互激荡,而得到统一。这个“一”也就是道徒们所追求的“性命双修”。道书中有云:“夫道也,性与命而已。”就是要求达到清静无为、柔弱不争、上善若水、清心寡欲、见素抱朴、道法自然的境界。早课中开始的几首韵腔,正是体现着这种道的理念。中部的咒腔、真经、宝诰,是早课的核心部分,是“性命双修”所生发出来的,是“二”的体现。尾部与“一”相似,但它有所变化,在速度上呈现出一种“散、慢、中、快”的情况,包含了前两部分;从经韵上看,除了以韵腔为主外,也采用了咒腔,形成了“合二而一”的特色。可以看出,早课的结构是与《道德经》所讲的内容相一致的,是道教理义在早晚功课结构上的体现。

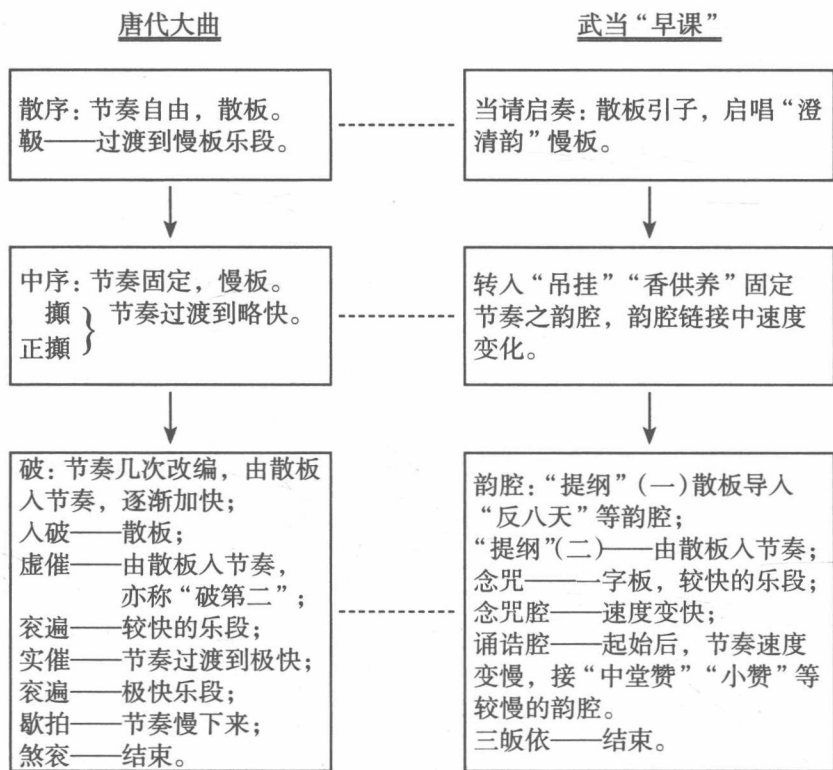
(二) 巫乐舞降神的沿袭

道教源于古代祭祀,它继承了古代巫术乐舞的特色与结构形态。远古巫师的祭祀过程,多是以乐舞为前导,营造出一定的气氛;继之进入祭祀的主要程序,或祈求神灵保佑,驱疫逐邪,禳灾却病……载歌载舞,唱、奏、吟、舞融为一体;最后以和唱、齐奏形成高潮的结束。屈原的《九歌》,就是一组场面十分热烈、华丽的祭祀乐舞,启首的[东皇太一]乃整个祭祀活动开场的迎神曲,形式为群巫的合唱。中间乃祭祀天地山川的主要神灵,有女巫齐唱的,也有男巫齐唱的;有女巫独唱的,也有男巫独唱的;还有主巫领唱群巫合唱的,也有主巫与群巫相互唱和的,形式十分多样。最后以[礼魂]送神之曲以终其祭祀,是由美丽的女巫领唱领舞,众多的青年男女传递鲜花伴唱伴舞。道教音乐的早晚课表演程式也与此相似,如武当山晚课的第一首经韵[步虚],也是道教音乐中极具代表性的一支经韵。[步虚]渊源甚古,使用以讽诵步虚词章的腔调。步虚多在晚上歌唱,拟似古代楚地巫觋“夜祭”习俗之遗风。步虚声源于古代祭祀音乐,“古者祭祀歌舞乐章,或歌毛诗,今法事长吟,本诸此也。《书》曰:声依永律和声”(《道书援神契·步虚》)。这系指“步虚”是在高功演法时配以罡步的一种韵调名称。道教晚坛中的歌词,在《步虚》第一节中既有描述,就是歌咏最高仙景玉京山的意象:“稽首礼太上,烧香归虚无。流明随我回,法轮亦三周。箫歌观大汉,天娱适我娱。齐馨无上德,下倦不与寿。妙想明玄觉,先巡虚游。”这里借烧香飞升之幻境,反复咏诵,缥缈步行虚空,极富道教情调。现此曲仍为五言诗体,风格、结构与[澄清韵]大体相似。其歌声清远迢亮,宛如众仙拂袖,步行虚空。这与《九歌》的开场曲形式非常接近。中间部分的祈求诸仙圣真的咒语、真经、诰言,也与《九歌》中间的祭祀天神的[东君][云中君][大司命][少司命]和祭祀地祇的[湘君][湘夫人][河伯][山鬼]内容相近。最后的二腔、三咒为道众早日升天,首成大仙,为香客祈风求雨,国泰民安,增福延寿。皈依“三宝”,也与《九歌》的送神曲有不少的相同之处。从上述比较中可以看出二者之间的相沿关系,只不过因二者在义旨上的差别,这样道教早晚课就淡化了娱乐性的色彩,而增添了神圣、庄严、肃穆的内容与演练,从而突出了自身的特性。

(三) 唐宋大曲的模式复演

唐代大曲又称燕乐大曲,是一种综合器乐、歌唱和舞蹈的多段结构的大型歌舞乐。《霓裳羽衣曲》即是其中最有代表性的大曲。近代音乐家杨荫浏先生根据白居易诗词句,将唐代大曲“散序、中序、破”的曲式结构及有关音乐术语作了解释。^①现将武当山道乐中的“早课”音乐与唐代大曲结构框架对照如下:

^① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,北京:人民音乐出版社,1981年出版。



从上表不难看出，唐代大曲与武当山道乐“早课”在结构形态上是十分相似的。但是唐代大曲是由宫廷所制作，因而在结构上显得更加细腻、用语文雅；而道教音乐毕竟是土生土长，受到传统文化的孕育，除了继承宫廷文化之优秀部分外，也吸收民间音乐结构形态，二者融合，使之外向形态更加精练，语言文词更为生动通俗，易为普罗大众所接收。

通过以上对道教《玄门日诵早晚课》的结构思维与音乐形态的分析，我们可以清晰地看到，道教的科教范仪礼，可谓是古老华夏文化的传承，有着深厚的文化底蕴。

作者简介：史新民，男，武汉音乐学院教授。

道教正一派音乐的宗教内涵、 表现特征与衍变趋势

张金涛

一、道教正一派音乐的历史渊源与宗教内涵

道教的音乐,一般来说,自当是先有“道教”,然后才有“道教音乐”,其源头可追溯到祖天师创教之初,以“喝符水”“击鼓敲盆”等形式以衬托斋醮科仪的气氛说起。但若细加探究,则不难发现,道教的音乐又和上古的民间巫术、傩舞等有着密切的联系。远古先民崇拜神灵,为了祈福免灾,便自发地举行一些祭祀活动,巫祝就是专门负责祭祀活动的人,故有“巫能通神”之说。《尚书·伊训》说:“敢有恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风。”早在那时,便有了“扬桴拊鼓”“陈竽浩唱”的乐舞场面。魏晋南北朝时,寇谦之作《云中音诵新科之戒》,一般被认为是道教音乐最早的书面记载,其实是对原有的天师道斋醮音乐的一种改进或规范。

首先应当强调的是,道教的音乐,只是一种形式,其核心的思想是“通神”“娱神”,也就是表达对天神的尊敬,其次是敬“鬼”,古代人称“鬼”,其实是指死去的祖宗。由敬天、敬祖而奉行的“祭”,便有了一系列斋醮科仪的仪式,而道教音乐就是这种仪式中不可或缺的组成部分。晋代葛洪在《抱朴子·道意篇》中说:“撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽首,守清虚坐,乞求福愿。”这说明科仪法事只有与音乐结成一体,才能上达天听,人神感应。为了凸显一个“敬”字,四十三代天师张宇初就说过:“凡遇行持,必须斋明盛服,洁己静心”,“外绝尘务,内炼形神……务积一诚,精思默存,为众所规范,上可以感天地鬼神,下则不负幽冥之苦趣。”张宇初天师还说:“苟不以诚敬斋庄为本,惟务钟鼓喧哗,番花眩彩,语言嬉笑,举动轻浮,何以对越上帝,通诚三界?不惟无以感召休祥,亦且反增罪业矣。”道士在举行斋醮,演奏道乐时,务必净身斋戒,凝神静思,端庄肃穆,以全部的虔诚之心,面对神灵。这种庄严之态

绝不是一般地用“严肃”“认真”二字可以涵盖的。孔子曰“祭神如神在”，只有以自身的虔诚以通仙界，才能上不负神灵之垂盼，下不负信士之托请，达到天人感应，祈祷有应。

其次是道教音乐在斋醮科仪中的运用。千余年来，天师道音乐是在民间音乐和南方戏剧音乐相融合的基础上发展起来的。尤其是天师道，因其活动的中心在赣东北，自然地与赣东北的地方民歌、小调、赣剧弋阳腔联系十分紧密。而以上清宫道乐为原型的“上清腔”则是道教的独创。长期以来，天师府“主管三山符篆”“掌天下道教事”，故天师道的音乐又极大地影响江南的各大道派，在长期的实践中，广泛地吸收昆曲、江南丝竹、广东音乐等南方民间音乐的精华，从而形成了今天的正一道音乐。

斋醮有阳醮和阴醮之分，其声乐亦有阴腔和阳腔之分。道士的吟、白、诵、唱，则根据斋醮的内容，采用不同的腔调。如“做赈济”“放施食”“召亡魂”“超度”“灵宝济炼”“放河灯”等法事，属于阴醮的范畴，多用阴腔。阴醮地点多在坛外，其对象是鬼。而“拜表”“拜斗”“申文发奏”“敕水”“开光”“传度”等法事，属于阳醮，多用阳腔，地点多在殿内，其对象是神。

器乐的演奏，根据法事的需要，分为“文场”和“武场”两类。文场主要配有笛子、箫、二胡、琵琶、三弦、笙、唢呐、中阮、扬琴等管弦乐，其声悠扬细腻，其情委婉动听，引人入胜；武场则配有大鼓、小鼓、锣、大钹、小钹、小锣、云锣、小镲、铛、手铃、碰铃、磬、梨板、大小木鱼、五音木鱼、侧鼓等乐器，其声高亢激烈，其情威武雄壮，既可凸显神的威灵，又可烘托热闹的气氛。

曲牌的运用，因科仪的不同，各有严格的规定。天师道音乐在科仪法事中通用曲牌有：《望妆台》《步虚》《净秽咒》《乙字大开门》《三宝赞》《迎请师尊赞》《垂帘赞》《浪淘沙》《小开门》《山坡羊》《小桃红》《瑶坛赞》《路罡调》等；特用的曲牌有：《启请赞》《斗姆十支香》《三官赞》《玉皇赞》《青鸾舞》《桂枝香》《金字经》等。用于阴醮法事的曲牌，主要有《阴事望妆台》《三皈依》《四景》《念斗章》《破丰都》《孤魂赞》《劝酒赞》《十保歌》等。一般地说，阳醮音乐较为欢快，轻松和热烈，同时又不失庄重，而阴醮音乐则沉闷，哀婉，带有浓重的祈祷之情，常常催人泪下。法事所体现的内容不同，曲牌也绝不可乱用。

天师道音乐的曲牌很多，仅龙虎山天师道就有一百多个曲牌：清乾隆十五年（1750），龙虎山天师府娄近垣真人在他编辑整理的《清微黄箓设仪》中，就附有《金字经》《十八拍》《浪淘沙》《一封书》《桂枝香》等十七首，另有《梵音斗科》一书，附有《隔凡》《青鸾舞》等四首。作为“梵音”的主要内容，这些乐曲至今仍是苏州玄妙观及无锡、上海等地宫观常用的曲谱。而江南的其他省份，如广东、福建、湖南

等地,结合各自的区域文化,其道教音乐也是拥有各自的地方特色。

总之,道教正一派音乐在斋醮科仪中的运用,形式多样,内容丰富多彩,其主体的思想,就是为斋醮科仪服务。

二、道教正一派音乐的表现特征

“正一派”以符篆斋醮见长,从音乐的角度来看。尤以斋醮音乐显其特色,是历代道士、文人等不断润饰而发展形成的一种宗教艺术。斋醮包含的内容甚多,主要有设坛、上供、焚香、升坛、画符、念咒、鸣鼓、发炉、降神、迎驾、上章、诵经、赞颂、青词、步虚等等。当斋醮与道教音乐融为一体时,便具有浓郁的宗教色彩。另一方面,道教又集宫廷音乐和民间音乐之大成,显示出很大的社会功能性,这便是道教音乐的显著特征。如果我们再来考察道教音乐的发展历史,不难看出,这个独特的文化体,不仅根深叶茂,而且源远流长。正一道音乐丰富多彩,赞美神仙的颂歌,曲调优美恬静;祈请神仙音乐,音韵庄严肃穆;而飘渺飞翔之声,则往往表现神降临时的超然飘逸状态;雄浑威武的曲调则与召神镇煞的紧张萧杀气氛相一致。欢快、热烈、雄壮的旋律,则象征神仙世界的幸福生活或表达人们迎神的喜悦之情。总之,道教音乐艺术感染力很强,具有特定的象征性,它与斋醮仪式相结合,表现了宗教仪式内在的和谐统一。

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

正一派音乐的另一特点是其地方性。不少宫观所用道乐,虽在总体风格上有一定的趋同性,但各地的行腔、旋律、装饰(加花)都带有本地、地方音乐特点而显得各不相同,如苏州道乐在赞、颂、偈等行腔中,即使同一首唱偈,其在演唱中就不同于同派的上海道乐。苏州唱偈带有浓郁的本地民歌(吴腔)韵调,形成“苏州腔”而标明了自己的地方个性。

澳门的道乐以其精湛的打击乐组合而形成自己的特色。掌鼓者要求其鼓法娴熟,套路多变,节奏准确、浓点细密均匀清晰,实为整个乐队之灵魂。而台湾保留下来的道教正一派音乐,仍以闽南腔为主调,较多地保留了古代民间音乐的表现手法和音韵原素。在演奏中,同一法事中的同一首词,各地选用本地音调配曲也很普遍,

所谓“同名异曲”“三里不同道，十曲九不同”，就是上述情况的生动写照。

受地方民间音乐的影响，正一派音乐通常显露出很强的地方民俗性，如浙江一带的正一派音乐，大多采用了民间的“江南丝竹”和“十番锣鼓”音乐，许多道乐曲牌如《将军令》《十八拍》《水龙吟》等就是道士们从民间传统音乐中吸取发展而来的。不仅如此，在道乐的演奏中，民间一些精彩的技法，也被道士们吸收了进来，为道所用。江南一带的正一派中，有不少道士演奏的技艺高超，音乐技能技艺娴熟。如苏州的大鼓独奏，分慢鼓段、中鼓段、快鼓段。慢如泉水叮咚，引人遐想联绵；中如江涛滚滚，催人激情动荡；快如暴风骤雨，好似万马奔腾。而且还通过繁多的所谓“接头”“急急大排”“细排”“领板”“海底翻”“鲤鱼扑水”“重宝塔”“鹤吃食”“蝴蝶双飞”“倒山墙”“虎摇头”“排韵”“交代”“收头”等鼓韵的变化，以不同的音乐节奏来表现不同的意境。

正一道在器乐的使用上，一般可分为下列几种：

纯乐器曲牌演奏 这种演奏多在斋醮科仪庆祝神灵诞辰法事中使用。目的是为了取悦神灵或信众。如《小桃红》《望妆台》《山坡羊》《小开门》等曲调。有时为了造成哀感，在阴醮法事进行中，轮番演奏灵宝济炼科曲牌。当法事进行到步罡踏斗、上香礼拜、洒净绕坛、召将驱邪等动作时，文武场器乐也同时使用。

过场演奏 在唱腔交换时起纽带作用，或是转投法事程序时轮番演奏。

配合唱腔伴奏 当法师唱经时，文武场面同时使用，根据不同的唱经，使用不同的器乐，以达到击拍数板，突出情感，烘托气氛乐感。比如平安道场开始，高功在《望妆台》乐声中率领护道及护法一批道众徐徐出场。高功到坛位后，进行净坛、拍香、礼拜、绕坛、洒净，在曲牌中显得雍容肃穆。众唱《净秽咒》由乐队文场伴奏，高功步大弥罗罡，由乐队武场伴奏。净坛法事结束后，道众唱《瑶台赞》朝拜尊神，由乐队文场伴奏。以下在《小开门》曲牌中众唱《迎请师尊赞》，敬请诸神降临，高功祈求平安降福。法事最后，请诸神归位，意味着朝神已罢，珠帘下垂，再由乐队伴奏《垂帘赞》后，紧接奏《小过场》曲牌，道众在愉快气氛中，配以舞蹈，在《步罡调》曲牌乐声中徐徐退场。

乐队的曲牌演奏时间，根据法事中的时间长短而机动。文武场的处理，则根据法事的气氛而确定。这样，就能使整个道场中的法事由乐器配合协调，使音乐承担渲染气氛、贯穿仪式始终的功能而激发不同道场中的不同情感。

通过伴奏，演奏的交替使用，使整个道场呈现出一派雍容和穆、愉快欢乐、肃静沉着的气氛，烘托出神人相接的意境。

正一派道士中，除一部分出家住观道士外，尚有一部分散居民间不出家的道士，俗称“伙居”道士，这类道士生活在民间，日常生活与普通百姓一样，唯做宗教

仪式时,才显露其道士的身份,如同半职业的民间艺人。有的伙居道士的艺术造诣和表演水平更为高超。伙居道士所做的道场,与宫观道士所做的道场,形式和方法上大致一样,但伴随仪式进行的音乐特点却不尽相同,为取悦一般民众和信徒,伙居道音乐除其内容上具有道教一般的特点外,在唱、念、做、打等专业技巧上与民间俗乐几无二致,有的还特意增加一些杂耍性的表演,是一种以道教为形式的民俗性音乐活动。因此,其音乐的地方性尤为突出。

关于道教正一派音乐与其他音乐的异同。道教正一派音乐是中国传统民族音乐的一个组成部分,她与同属中国民族音乐的全真道音乐、佛教音乐、中国戏剧、民歌小调、说唱艺术有着千丝万缕的联系。尽管异中有同,同中有异,但从总体上看,仍然是“同”大于“异”。“同”是本源,是“根”;而“异”则是各自所拥有的不同特色。

正一派音乐与全真派音乐相比较,由于根本信仰的一致性,决定了其音乐的构成同属一个体系,宏观上属于统一的道教音乐范畴。然而,二者之间也是有差异的。因为,全真道是一个注重修身实践的道派,“全真”二字可谓其教义的纲宗。她与重符箓斋醮的正一派相比较,则尤以幽深典雅、含蓄深沉为其个性。

全真派音乐以声乐形式作为主体,又是以打击乐器为主的器乐形式。如日诵早晚功课。全为声乐咏唱,有钟、鼓、木鱼、铃、铛、钹等小件法器伴奏,相对比而言,全真道音乐,“静”多于“动”,而正一派音乐则比较活泼多样,“动”多于“静”。

全真派音乐最首要的特点是统一、相对稳定,与正一派音乐相比,全真派音乐则更为清远、虚空、玄妙,以古朴典雅为基本属性。自王重阳创立全真十方丛林制度以来,其教规非常严格,教徒们墨守成规、虔诚专一,音乐的传承也异常地规范、严谨。通行于全真道内的音乐以《全真正韵》亦即教内通称的“十方韵”为范本,各宫观均准规严行。经韵承传,全凭上师秘传,口传心授,故其音乐形态上有着高度的统一性。从现今国内各主要全真宫观的音乐上考察,各地所诵之“十方韵”无论是韵腔风格,还是具体的旋法,节奏都有较严格的统一性。又加上受教内清规戒律的影响,对所诵经韵教徒都怀有十分神圣的心理,故而,其传承过程十分严谨、规范。

正一派音乐与佛教音乐也有许多相通的地方,这是因为在千余年的宗教传承中相互吸收,相互融合所形成的,之所以相互融合,则完全是以民众的需要和认同所决定的。相对比而言,佛教音乐比较单一,讲究韵腔,而正一派音乐较为丰富多彩,却又应了前人对道教“杂而多端”的评论。

正一派道乐与戏剧更是有着千丝万缕的联系。以往有些学者在论及这两种音乐的形成过程和相互影响时,往往各执一词,有的说是道教音乐影响了戏剧,有的则认为是戏剧为道教所吸收和利用。其实,两者本是一对孪生体,都是从上古的巫

文化和傩文化沿袭而来的。不过,戏剧文化在民间的影响仍然超过了道教,这是不争的事实。

正一派道乐之所以出现各种不同的腔韵,都与“方言”相联系,也与各地的剧种相联系。龙虎山天师道音乐在长期的传承中,自然离不开“方言”,也因此与赣剧弋阳腔结下了不解之缘。如“净秽咒”“三宝赞”等曲牌,均标明是“弋阳腔”。其中,一首“叹亡人生”,如诉如泣,动人心弦,使戏剧与宗教的表现艺术巧妙地结合,展现了较高的艺术风采。

总而言之,中国的传统文化,孕育了宫廷音乐、戏剧音乐、宗教音乐、民间音乐等众多的分支,她们各具特色,流派纷呈,如绿叶之扶红花,共同构建了中华文化的音乐大厦。

三、正一派音乐的发展衍变趋势

人类社会的发展进程告诉我们:世上万事万物无不处于发展变化之中。发展是阶段性的,其中有“止”;变化是螺旋形的,即由低级变为高级。因此,“变”是绝对的、永恒的,而“止”则是相对的、暂时的。

音乐也不例外。从鲁迅先生笔下的“杭育、杭育派”开始,历经上下五千年文明进步,已经发展成集中西音乐、电子灯光为一体的现代立体音乐。

宗教音乐(本文主要指正一派音乐)还要发展变化。从2001年由香港蓬瀛仙馆、香港道乐团、香港中文大学首次举办道教音乐汇演以来,又分别在台北、北京、广州、南昌、茅山等地和新加坡连续举办了11届,每举办一次就是一次整合与提高。通过前11届道教音乐汇演,可以从中得到一些启发,也可以对道教音乐发展衍变的趋势作一初步的评估。

首先,道教正一派音乐在经过二十年改革开放之后,已经完成了从恢复到成熟期的衍变。从汇演中可以看出,上海道乐团各声部基本齐全,茅山道院道乐团、苏州道乐技艺娴熟,台湾高雄文化院、南投玉皇宫都是富有特色、实力雄厚的乐队。从变化的趋势来看,各队大体处于同一水平,也都处于成熟巩固阶段。预计在短期内这种稳定格局,不会有太大的变化。同时,以区域为特征的不同风格将会长期存在。

其次,正一派音乐与全真派音乐的相互吸收,取长补短,最终融合为统一的道教音乐将是必然的。基于同类相生、异类相斥的原理,道教音乐与佛教音乐的相互借鉴、融合也很有可能,无论从乐器的使用、声韵的结合,佛道两家有许多共通的地方。但不同类的音乐,如摇滚乐之类,则不会有吸收或结合的可能。

最后,现代高科技的表现手法,如大型灯光、音响,以及部分西方乐器是否会介入到传统的道教音乐中来?笔者认为,在不久的将来也是完全可能的。因为,在几届音乐汇演中,不少团队已经作出了尝试。尤其是新加坡道乐团展示的《开天符》,场面壮观,凸显了道教音乐与现代化高科技表现手法的相结合。不过,这只是舞台上的结合,要在短期内实现在宫观中的展示,似乎难以办到。不过,奇迹总是人创造的,实现这一飞跃,也是可以想见的。

历史上,中华国乐曾影响了周边的许多国家,但如果说影响了全球则似乎过于夸大。随着现代科学文明的不断发展,中华国乐,包括道教音乐逐步走向世界,从而为世界人民所接受和爱好,这是我们新时期道教音乐工作应该不懈追求的崇高目标。

作者简介: 张金涛,男,中国道教协会副会长、
龙虎山嗣汉天师府主持。

全真道与天师道的 音乐风格及其文化特征

吕锤宽

序 言

道教音乐,为道教仪式音乐的略称,具有特定的道教内容,至于以道教题材进行创作的音乐作品,属世俗的艺术音乐,例如以基督教为主的欧洲社会,知名作曲家创作的弥撒曲,并非基督教音乐,而属音乐会的节目。中国人的音乐以历史、社会、文化背景、功能等诸多因素,其生态或繁衍以群体的形态存在,中国传统音乐的研究,称此具有共同特征的音乐为乐种或剧种^①。以分布空间的广袤性言之,道教音乐犹如戏曲中的皮黄腔,该声腔遍及多数的中国剧种,如以乐种的概念论之,道教音乐仍普遍见于各地的汉族社会,即使壮族与瑶族,也有颇为丰富的道教仪式现象。在进行道教音乐系统性研究的前提下,分类与生态情况,当为基本的理论与实务课题,故本文拟就道教音乐之分类、道教仪式之生态情形,进行初步的论述。

(一)道教音乐之分类

分类为认识世界的基本方法,并非学术界的专门知识,生活所触及的诸般事物无不如此,物质性的分类如:大杯—小杯、酒杯—茶杯;风格性的分类如:(音乐)优美—喧嚣的;行为方面如:好—坏的;等等。从社会生活语言观之,人们多能使用分类性的语汇以表达思想内容,即使没有意识到自己对分类的科学性掌握。道教音乐的研究可视为道教学或音乐学的组成内容,差异处当为解释的观点或基本的看法,前者将音乐视为阐述宗教的媒介,故其核心为作用与功能;后者以仪式为呈现音乐的场域,研究的核心在于音乐的形态与表现。无论所持的观点为何,在进行论述时,都相同地会牵涉到系统性的道教仪式分类问题。

^① 乐种的定义及组成的要素,可参阅袁静芳著《乐科学》相关章节的论述。

以呈现的方式论之,道教音乐可分为由道士演唱的曲子,以及后场乐师演奏的器乐,道士演唱的曲子又可分为科仪各体裁的乐曲,以及经忏起始与结束时的曲子,可统称以道曲,如以全真道早晚课仪式为对象的研究,通常称该类音乐为经韵。进入20世纪80年代之后,道教仪式与音乐的调查研究逐渐蓬勃,研究予道教音乐以系统性的分类描述,成为研究者都会触及的问题,透过目前存见的论著,可以初步了解学术界对道教仪式音乐有几种不同的分类:

声乐与器乐最早将道教仪式音乐以声乐、器乐进行分类者,可见于知名音乐学家杨荫浏在《湖南音乐调查报告》一书,他云^①:

在上述(指道场与打醮)两类宗教活动中,除有朗诵之外,声乐方面有许多赞腔;器乐方面,有许多曲牌——大乐、小乐都用。

杨荫浏将道士的演唱称为声乐,后场乐师所演奏者称为器乐,也以曲牌作为器乐的互称。曹本冶、徐宏图在《温州平阳东岳观道教音乐研究》一书提及的分类系统相同于杨荫浏,他认为^②:

道教科仪音乐可分为声乐、器乐两大类。……声乐,道内称作“韵曲”“韵腔”“韵子”“韵”等。

由甘绍成主编的《青城山道教音乐研究》,总论性地称^③:

道教音乐是道教科仪活动中使用的音乐。又称“经忏音乐”“斋醮音乐”“法事音乐”和“道场音乐”。

另一方面又将青城山道教音乐分为声乐与器乐:

声乐是指道教科仪中演唱的曲调;器乐是指道教科仪中演奏的曲调。

我们知道,一坛道教法事包括科仪与经忏,上述以声乐概括科仪中道士的演唱部分,而课诵经忏时使用唱腔曲调则未被包括或被遗漏。

刘红《天府天籁》一书关于成都道教音乐的研究,也以声乐、器乐作为道教音乐分类的第一层。由杨民康与杨晓勋合著的《云南瑶族道教科仪音乐》,将云南瑶族道教仪式音乐分为声乐与器乐,分类词汇相同于甘绍成对青城山道教音乐的分类,并称声乐即韵腔,器乐即打击乐器的曲牌。张兴荣在《云南洞经文化》一书,亦将洞经音乐分为声乐与器乐,称洞经音乐中的声乐亦称经腔、经牌,或上席牌子;洞经中的器乐亦称曲牌、乐牌,也称为下席牌子。

① 引自《湖南音乐调查报告》第598页。该书属集体性的论著,而从〈附录一:宗教音乐〉署名
为杨荫浏观之,与宗教音乐相关的分类当出自他的认知与想法。

② 曹本冶、徐宏图著《温州平阳东岳观道教音乐研究》,第141页。

③ 分别引自甘绍成主编《青城山道教音乐研究》,第203页、169页。

以欧洲艺术音乐的词汇将道教仪式音乐分为声乐(vocal music)与器乐(instrumental music),在今日主流音乐活动以欧洲音乐为内容的环境下并无不适当,如以合于中国传统文化词汇的角度言之,则能感知,如此的词汇并不甚贴切。根据中国传统音乐语汇,以人声演唱的音乐称为曲,古者如南曲、北曲,今如台湾的南管与北管,皆相同地称演唱类的音乐为“曲”,以乐器演奏的音乐称为乐,具体运用如:大乐、细乐。而曲牌一词为产生并流传于元明时期的南曲与北曲的合称,系一种以乐器伴奏的歌唱类音乐,故上述若干研究中,将使用于道教科仪中的器乐称为曲牌,如参照以中国古代音乐的词汇,将导致音乐呈现形态的混淆。因此,在本人的《台湾的道教仪式与音乐》及《道教仪式与音乐之神圣性与世俗化》论著中,将道教仪式音乐分为道曲与后场乐,道曲为如同戏曲演员演唱的唱腔,后场乐也可以称为后场音乐,属道教文化圈的说法,如以学术性词汇互相参照,本研究也将之称为器乐,如杨荫浏,或曹本冶、甘绍成、刘红、张兴荣等教授的分类。

除了根据音乐的呈现方式,将道教音乐分为声乐与器乐之外,在所见的各地道教音乐研究中,也有称以全真正韵、经韵音乐、曲牌音乐、韵腔等,相关的用法如下:

全真正韵由闵智亭传授编成的《全真正韵谱辑》,称流行于各地全真派通用的科仪音乐为全真正韵,或十方韵,个别性地也称为经韵。

经韵音乐与曲牌音乐由武汉音乐学院道教音乐研究室与龙虎山道协合编之《中国龙虎山天师道音乐》,将龙虎山的道教音乐分为经韵音乐与曲牌音乐。经韵音乐指用于经忏及科仪中,由道士演唱的各类曲子,如【澄清韵】【步虚】【瑶坛赞】等。曲牌音乐的使用场合无明确说明,从列举的乐曲名称如【小桃红】【小开门】【大开门】等判断,应指用于科仪中的过场音乐。

根据词汇的意涵,经韵当指课诵经忏的腔韵,该谱集采录的乐曲包括请水安龙奠土科、发奏科、请圣科等,计有五部以上的科仪,因此,以经韵涵盖科仪中道士演唱的各体裁曲子并不周全。

韵腔与曲牌由史新民主编的《中国武当山道教音乐》,将道教音乐分为韵腔与曲牌,根据场合与对象的不同,将韵腔再分为阳调与阴调,曲牌分为正曲与耍曲。

综合上述道教仪式音乐论著所使用的分类性词汇,本文认为,以整个道教文化圈为对象,道教仪式音乐分为道曲与后场乐,生物学式的分类可称以声乐与器乐,根据体裁或内容的特征,进一步地可将道曲分为赞咏、诵念。

(二)道教仪式之生态略述

根据台湾道士圈的认识,道教分为山、医、命、卜、相,此一说法虽称涵盖广泛,却不容易给人以具体内容的了解,如以拥有音乐文化现象的特征切入,以全真道与天师道为对象立论,应颇为周全。道教仪式可概略地分为全真道的早晚课诵与

天师道的科仪,虽然全真道士也偶为信众举行铁罐焰口仪式,由于该派道士以修炼养生为目的,故每日的课诵仪式实为主要内容。根据本人于1989年至1991年之间走访过的全真道的名山,包括武当山、青城山、崂山、泰山、衡山、恒山、嵩山、罗浮山、千山、终南山,宫观如楼观台、西安八仙庵、成都青羊宫、武昌长春观、沈阳太清宫、北京白云观、上海白云观、苏州玄妙观,2002年之后又陆续前往华山、西安八仙宫、陕北葭县白云山白云观调查。根据蜻蜓点水式的调查所见,全真道宫观的早晚坛仪式有生态蓬勃者,而其中仍有因文化大革命的因素而受到较大的影响者。

全真派为出家过着斋戒生活的道士,居住在城市的宫观或深山;综合当时的调查所见,武当山南岩的紫霄宫、金顶的太和宫,青城山的天师洞,泰山的碧霞祠以及沈阳太清宫,都已经恢复了早课与晚课,当时所见,早课约于清晨三点半开始鸣钟以醒道众,仪式大抵皆于上午六点左右完毕,在青城山祖师殿及沈阳市太清宫所见,有为信士举行的祈福法会,信士且挤满庙宇殿堂。至于若干原属道教的名山或宫观,出于文化大革命期间的破坏,当时南岳衡山与北岳恒山的宫观,仍无道教仪式的活动。

除了例行的早晚坛仪式,全真道亦有为邻近俗民或山民而举行的法事,年度性者如铁罐施食。全真道除了为修真而每日举行的早晚坛仪式,济度与荐拔的法事音乐,在《中国武当山道教音乐》《武当韵——中国武当山道教科仪音乐》《青城山道教音乐研究》《白云山道教音乐》等论著中,对全真道主要的名山宫观之仪式与音乐,都有概论式的描述。

天师派为以符箓济世度人的宗派,从业者过着如常民般的世俗生活,故也被称为“火居道”。如以音乐地理观之,全真派的音乐主要分布于中国北方,天师派的科仪音乐主要分布于南方。台湾无全真道,天师道又以所行的法术分为正一派与灵宝派,前者主要分布于台湾北部地区,后者主要分布于台湾中南部地区,道坛几乎遍及各县市;在约60年代之前,正一派道士主要以医疗补运类法事维生,灵宝派主要从事拔亡类法事,约从1990年之后,由于庙宇的活动蓬勃,故正一派与灵宝派道士中之有名者,每年都能主持十数坛至数十坛法事;另一方面,随着医疗的普及与民众的文化素养之提高,医疗类的法事乃逐渐消失,拔亡类法事方面,城市与乡村社会的劳动与作息,已经完全不同农业社会形态,故道教的拔亡法事乃有减少的情形,唯以拔亡法事为主的灵宝派道士仍不少。

由于受到政治体制以及文化大革命较大的影响,中国内地天师派道士与科仪相关的文物如科仪书、神像画、法器,相当多的数量已遭焚毁。而根据本人于1989年以来的实地调查所见,上海白云观、苏州玄妙观、浙江省苍南、福建省泉州与漳州地区,仍保存相当数量的道教科仪书与神像画,并尚能从事科演活动,其中

甚至有来自明代嘉靖年与清康熙年间的手抄本。近十余年来,在法国道教学者劳格文(John Lagerwey)、香港中文大学的曹本冶教授,及台湾的王秋桂教授等的合作下,对保存于中国南方各省的道教仪式与科仪,进行大量的搜集记录,数量丰富的成果,分别由台湾的新文丰出版公司予以出版,如本文引用的中国各地道教仪式音乐的诸多论著,皆为该公司的出版成果。

一、全真道之早坛仪式音乐

全真道以修炼养生为宗旨,其途径随着各道观的历史传统而稍异,而透过每日早晚课诵经文,并达到对道教深奥义理的了解,并达到以音乐怡养情性,故早晚坛功课成为全真道的普遍或共同的文化现象。如果以博物馆式的搜集,全真道除了早晚科仪式,尚有为邻近村庄或信士而行的济生超荐法事。以仪式举行的频率言之,早晚坛乃“天天行之”^①,为信众而行的施食等仪式则偶为之,且该部分的仪式吸收相当程度的当地传统音乐。

职是之故,本文认为论述具全真道风格的仪式音乐,当以其核心仪式——早晚坛功课为对象。根据实地调查的初步了解,全真道的早坛仪式音乐可分为两种类型,类型Ⅰ为始终以鼓与音乐性法器为节,为全真道早晚课的主要宣诵方式,如青城山、武当山、泰山;类型Ⅱ为间演奏以笙管音乐,目前所知者为白云山白云观。因此,本文乃以武当山紫霄宫与白云山白云观的早坛仪式为对象,进行描述与比较分析,另一方面,也进一步论述早晚坛仪式是否因空间而不同。

关于全真道的早坛与晚坛仪式音乐,目前已有颇为丰富的调查论述,较早者当为以武当山紫霄宫为主的武当山全真道仪式音乐,在武汉音乐学院前副院长史新民教授等之调查研究,其中即包括全套的早坛与晚坛仪式音乐的调查与采谱,随后的道教仪式音乐调查研究,在近二十年内显得颇为蓬勃,诸如:王光德与王忠人、刘红等共同撰写的《武当韵》,记录了1994年在武当山紫霄宫,为纪念真武大帝的法会,包括全程仪式与音乐采谱^②;张鸿懿对北京白云观早坛与晚坛所进行的调查

① 根据一般性的说法,早晚坛属日常功课,而随着节令天气的因素,不同地理位置的宫观有酷暑严寒情形,因而实践时仍有若干差异。

② 参阅王光德、王忠人、刘红、周耘、袁东艳合著之《武当韵——中国武当山道教科仪音乐》,其中早坛仪式的采谱参见该书第357-365页。

与采谱^①；甘绍成教授对青城山天师洞早晚坛仪式进行记录与采谱^②，他的调查进行于1995年，详阅甘绍成所采的乐谱，与本人于1989年调查时的早坛仪式极为相同；陕西省榆林白云山白云观全真道所行的仪式与音乐采谱等，能见于由袁静芳教授等合著的《陕西省佳县白云观道教音乐》，以及申飞雪收集整理之《白云山道教音乐》。本文即分别参考上述诸论著中的早坛仪式与音乐之记录采谱。

（一）早坛仪式音乐：类型 I

早坛仪式音乐之第一种类型，泛指没有使用过场音乐以及旋律性乐器者，根据所见，包括武当山太和宫与紫霄宫、青城山天师洞、泰山碧霞祠、沈阳太清宫。人文上的武当山或青城山，通指建筑于该山脉的道教官观所形成的宗教文化现象，地理上，仍有人口散布于山中可居之处，为了便于区别两者的文化属性，前者或可称为道人，后者可称以山民。博物馆式的搜集，武当山或青城山道人所能的仪式除了自修的早晚坛，尚有为山民服务的济生超荐法事，这种情形实际普遍见于各地的全真道，具体的内容，如武汉音乐学院的前副院长史新民教授主编的《中国武当山道教音乐》，四川音乐学院甘绍成教授主编的《青城山道教音乐研究》，以及申飞雪收集的《白云山道教音乐》，即概论性地全面介绍三个道教名山所见的各类法事与音乐，对欲进一步研究三地之道教仪式与音乐者颇有指引的价值，本文即大量参考三部著作，因而对三地的道教法事有通盘的认识。

根据于1989年7月至8月间在青城山、武当山、泰山等地的实地调查所见，青城山的天师洞有早晚坛，于上清宫夜宿一宵，清晨并未见有早坛，武当山的太和宫与紫霄宫有早晚坛，泰山碧霞祠亦有早晚坛。清晨的仪式称为早坛功课，所依据的文本称为《太上全真早坛功课经》。如以音乐的特征考察，早坛仪式结构可分为四部，各部的法事节次分别为：

I 启坛朝礼：净坛—天尊号—提纲—捻香—一起敬赞

II 入经：开经咒—经文诵念—赞颂

III 圣号

IV 忏悔发愿

实地调查亲历其境且有全程录音的早坛仪式，为青城山天师洞与泰山碧霞祠，本文所呈现的曲谱，材料依据为1987年7月21日在青城山天师洞采集录音。在启坛之前有段鼓与音乐性法器的演奏，可称为启坛鼓，作为道士起床以及扮身、升

① 详见张鸿懿著，《北京白云观道教音乐研究》。

② 甘绍成对青城山天师洞早坛与晚坛仪式音乐的调查记录，参见他所撰述的《青城山道教音乐研究》第203页至241页。

坛的准备。第一部份的法事以歌唱的方式呈现,净坛时演唱净坛咒,咒文相同于台湾灵宝派道士的【净坛咒】,所唱的曲调称为【澄清韵】:

澄 清 韵

青城山天师洞

早坛功课

1989年7月21日

吕锤宽采谱



全曲演唱时间: 1分59秒

【天尊号】称念大罗三宝天尊,为吟唱式,

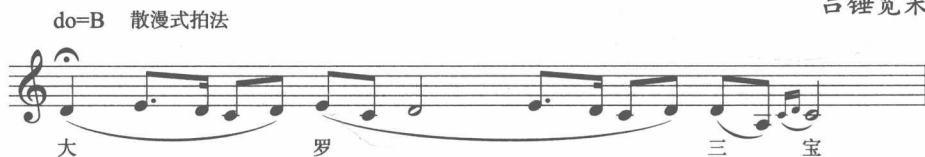
天 尊 号

青城山天师洞

早坛功课

1989年7月21日

吕锤宽采谱





【提纲】属吟唱式，曲调相同于【真心清静】。捻香演唱两首曲子，第一首称为【双吊挂】，第二首称为【大启请】，属吟唱式，曲调大致相同于【提纲】。【双吊挂】计有八句，歌词为：

上坛齐举步虚声，祝国迎祥谒寸诚。当日陈情金阙内，今朝香霭玉炉焚。皇图巩固山河壮，帝道遐昌日月明。万民瞻仰尧舜日，岁稔丰登乐太平。香供养常清常静天尊。

曲调系以两句为一个乐段，全曲以相同的曲调反复四遍，以第一段为例，其曲调如下：

双 吊 挂

青城山天师洞

早坛功课

1989年7月21日

吕锤宽采谱



演唱时间：42秒

随着演唱【清静偈】,以阐述清静道的功用:

清 静 偈

青城山天师洞

早坛功课

1989年7月21日

吕锤宽采谱

do=B 散漫式拍法



吟毕【清静偈】,接唱【起敬赞】:

起 敬 赞

青城山天师洞

早坛功课

1989年7月21日

吕锤宽采谱

do=F ♩ = 50.



演唱时间: 40秒

唱毕【起敬赞】,有一小段法器与鼓的过场,接着为开经前的各种咒,计有:净心咒、净口神咒、净身神咒、安土地神咒、净天地神咒、祝香咒、金光神咒、开经玄蕴咒。八首咒为一气呵成式的诵念,咒文每字一拍一音,诵念的速度颇快,每分钟约念220个字。以【净天地神咒】为例,其诵念的音调如下:

净天地神咒

青城山天师洞

早坛功课

1989年7月21日

吕锤宽采谱



诵念方式为每字咒文击打木鱼一下，《中国武当山道教音乐》所纪录者，则为击打木鱼一下之中诵念两字咒文^①。

第二部分为早坛功课的主体，诵念四部：清静经、消灾护命妙经、攘灾度厄真经、玉皇心印妙经。诵念方式仍承袭开经咒，为一字一音一拍，速度稍微加快，约每分钟念240个字。以首部经文《清静经》为例，诵念的音调为：

清 静 经

青城山天师洞

早坛功课

1989年7月21日

吕锤宽采谱



四部经文的诵念法都相同，为一字经文击打木鱼一下。参照以《青城山道教音乐研究》所举的《无上玉皇心印妙经》乐谱^②，为每字一拍，推测当为诵念每句经文击打木鱼一下；另观《中国武当山道教音乐》所举《清静经》之诵念法，为每两字

① 参见史新民主编《中国武当山道教音乐》第51页之【念咒腔】，乐谱呈现者为【净心咒】的念法与节奏，乐谱下方有说明，云开经前的七个咒之“曲调相近”。

② 《无上玉皇心印妙经》的乐谱，参见甘绍成主编《青城山道教音乐研究》，第190页。

一拍,显示击奏一下木鱼时诵念两字经文^①。

经文念毕,随着进行第三部分的仪式节次,内容为称颂圣号,计有:玉清号、上清号、太清号、弥罗号、天皇号、星主号、后土号、神霄号、北五祖号、南五祖号、七真号、普化号,道教的九御尊神与创教派的宗师,各个神明的号之阐述方法,仍为一字一音一拍,速度更快,每分钟约念248个字。以阐述玉皇大帝神威的【弥罗号】为例,诵念的音调为:

弥 罗 号

青城山天师洞

早坛功课

1989年7月21日

吕锤宽采谱



上述诵念十二圣号的唱腔也被称为【诵诰腔】,系一字击打木鱼一下,且诵念的音调平直。《中国武当山道教音乐》所呈现的【诵诰腔】则为较有律动的曲调,且每句最后一字的节拍为二拍,白云山白云观道士的诵念法同此。

经文及九御号等诵念毕,随着的法事属于完经,以歌唱的方式称念诵经功德,演唱的曲子有【小赞】与【三皈依】。【三皈依】的曲谱如下:

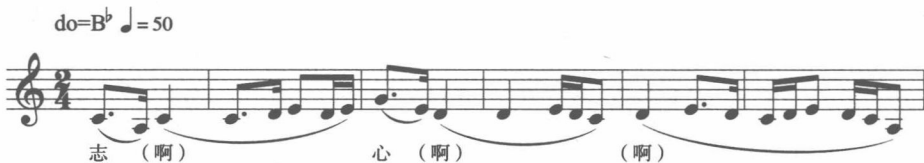
三 皈 依

青城山天师洞

早坛功课

1989年7月21日

吕锤宽采谱



① 参见史新民主编《中国武当山道教音乐》第51页至52页,该文并未将诵念经文的乐谱独立标示,而系接于【念咒腔】之后。



演唱时间: 1分17秒, 三段共计3分57秒

【三皈依】计有三段,分别为:皈依道宝、皈依经宝、皈依师宝,上述为其中的第一段“皈依道宝”,第二段与第三段的曲调完全相同于第一段。

(二)早坛仪式音乐: 类型 II

第二类型的早坛仪式,目前所见为白云山白云观。为了解全真道早晚坛仪式,本人于1989年7月间前往西安进行传统音乐调查时,即心生向往,唯当时天候不佳经常下雨,友好告以天雨道路难行,而打消念头。在西安调查期间,古乐专家李石根热情地说明他于50年代进行白云山道乐曲的调查成果,并出示乐谱慨允影印,其曲目将近三十首。该册白云山道乐抄本的首页的字样:光绪叁拾叁年四年民国本,抄录的曲目计有:小西方赞、本吊大西方赞、上南坡、一句坪、千身佛、老八板、不知吊、狮子序、骂牙头、下河吊、春风百草生本吊、二亲相骂、柳青娘、读书人、小娘儿上峰、迎姐儿、贝吊西方赞、排朝、炭灵杯、李三娘、沙窗外、一枝板担、清江引、朴灯鹅、四字西方赞、本吊西方赞、小四季、金堂裕、大四季。上述乐曲名称中的“吊”,系“调”的谐音写法。白云山白云观位于陕西省榆林所辖佳县城南三公里,在黄河的西岸,对面为山西省,为中国西北地区最大的宫观。白云山白云观创建于明万历三十三年(1605),该建筑群共计约有五十个庙宇单位,主要的宫殿有真武殿、五龙宫、藏经阁、三官殿、玉皇阁等。白云山白云观有道人住于宫观内,为全真道的龙门派。按信奉全真道原属出家道士,斋戒素食无结家室,此处的全真道士则以父子的血脉关系世代相传道法。

2012年7月,在乔建中教授的安排,并经由刘红教授的引荐,前往白云山白云

观进行调查。根据该宫观监院张明贵道长的介绍,白云观的道士拥有的法事有两套,在庙宇举行的建醮仪式有:熏坛、起经、上表、放赦、拜忏、观灯、扬旛、转九曲、上供、荡秽、谢土;为民众举行的度亡仪式有:游莲、破狱、沐浴、绕灵、放焰口、散花、起棺、还界、摆灯。目前例行的仪式活动为每月初一与十五的早课与晚课,大型的法事活动为每年三月初三、四月初八以及九月初九的庙会,据云前来的朝香客都有万人之众。

前往白云山调查期间,适逢农历六月初一,因此,得以有机会将早课仪式全程录音与录像。根据录音数据的分析,白云山白云观早课仪式使用的文本为《太上全真早坛功课经》,内容节次计有:步虚、香偈、三净咒、安土地咒、净天地解秽咒、祝香咒、金光神咒、开经玄蕴咒、清静经、消灾护命经、玉皇心印妙经、玉清号、上清号、太清号、弥罗号、天皇号、星主号、后土号、神霄号、北五祖号、南五祖号、七真号、普化号、完经偈、忏悔文、发十二愿、唱赞、土地咒、三皈依。仪式开始之前与仪式中穿插以笙管演奏的乐曲,其音乐色彩略同于西安古乐,经文前后的赞颂,旋律颇觉古朴典雅,而由于使用大型的铜器,故也有世俗热闹的气氛。

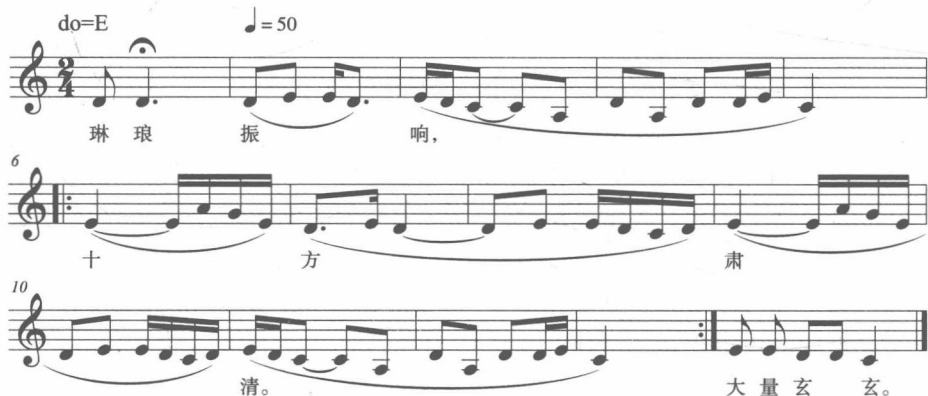
早课开始前捻香的过场音乐,以笙管演奏【西方赞】,乐器计有:笙与海笛各一、笙四,节奏乐器有:小鼓、小钹、钹子、二饼子各一。随着道众和唱【澄清韵】,并击打法器以为节;曲调之第一句五小节可视为引句,主体乐曲为八小节,对应的咒文一句,计反复八遍,为二拍子,节拍明确且速度稳定,最后一句的节拍较为舒缓。当时道众演唱的乐谱如下:

澄 清 韵

白云山白云观早课

2012年7月19日

吕锤宽录音采谱



演唱时间: 2分50秒

上述【澄清韵】的演唱,每句咒文最后一字的最后一音为一小节一个音,根据对道曲实际演唱的了解,该位置当为一个音二拍,由于欲使乐节进行无虚拍,故而有此情形。

随着为【清静偈】,根据《太上全真早坛功课经》,共计有八句,白云山道人的呈现方式以两句为一乐段,相同曲调反复四遍,实际演唱时每段第二句仅四字,如第一段(即本文前二句)为:真心清静道为宗,譬彼中天宝月同,实际演唱为:真心清静道为宗,譬彼中天。演唱中并击奏木鱼、小鼓、大钹、二饼子以为节。

清 静 偈

白云山白云观早课

2012年7月19日

吕锤宽录音采谱



接着的【香偈】以念的方式呈现。随着为八首咒,无间断地接续为一体,呈现方式为道众齐声音诵,负责木鱼者于每个字击打一下,以【净天地解秽咒】为例,其诵念样式如下:

净天地解秽咒

白云山白云观早课

2012年7月19日

吕锤宽录音采谱



由于共计有十二位道士一齐诵念,如仔细辨识诵念方式,一种为采取一个音调,如上谱例,另有若干道士的诵念音乐,随着咒文声调而有若干起伏。

上述可视为早坛的准备性法事,随着为诵念经文,计有:《清静经》《消灾护命妙经》《攘灾度厄真经》《玉皇心印妙经》,诵念的方式仍为音诵,色彩方面延续前面的咒,念的速度也相同。以内容言之,四部经文为早坛的主体,而由于音乐处

理的关系,时间上反较快,因此,以仪式的实际宣行论之,其音乐性与结构性并不突出。

经文诵念毕,接着以笙管演奏过场乐,然后无间断地诵念十二阙圣号,其诵念方式以固定的曲调套用,以两句词为一乐段,每阙皆以“至心归命礼”起始。兹以【玉清号】为例,将十二圣号的曲调样式采谱如下:

玉 清 号

白云山白云观早课

2012年7月19日

吕锤宽录音采谱



以宣行观之,十二圣号的宣诵时间计为十二分十二秒,比诵念四部经文的时间(10分42秒)稍长,显示该部在早坛仪式结构上的重要性。

接着的法事节次为: 忏悔、发愿、三皈依等,忏悔文之前先演唱【中堂赞】,共计为四字句十二句,音乐方面以两句为一段,以律动言之,每句二小节,由三拍与二拍组成,以前二句为例,其曲调如下:

中 堂 赞

白云山白云观早课

2012年7月19日

吕锤宽录音采谱



道众演唱时,执木鱼者于每字击打一下,如以乐节言之,每句的最后一字为二拍,并有法器为节。接着以相同的音调与速度诵念【丘祖忏悔文】,其篇幅虽长,基

本的曲调仍以二句为一段,每字击打木鱼一下,句子最后一字虽为二拍,仍仅打一下木鱼:

丘祖忏悔文

白云山白云观早课

2012年7月19日

吕锤宽录音采谱



忏悔文诵毕,以相同的音调与速度继续宣行发愿,【发愿文】的旋律相同于【丘祖忏悔文】。继之为【小赞】,实际演唱的词仅为:诵经功德,不可思议,诸天。并无念诵整段文本。随之为【土地咒】,诵念法相同于经文,最后【三皈依】,即皈依道宝、皈依经宝、皈依师宝,共计为三段,每段的曲调完全相同,兹以第一段为例,将道众演唱的曲调采谱如下:

三 皈 依

白云山白云观早课

2012年7月19日

吕锤宽录音采谱





白云山白云观早坛仪式的宣行时间将近 50 分钟,相较于早坛仪式类型 I,它多了两首器乐,而无【双吊挂】、【澄清韵】与【三皈依】的曲调仍彼此不同。

二、天师道的科仪音乐

天师道的道士以从事科仪济世度人,并藉法事活动营生,该派道士的地理分布虽广,以所从事的仪式功能,大抵可分为济生与度亡,前者又可分为较为抽象的拜神类法事,以及有具体功能的禳除法事,而不论举建法事之目的为何,每个仪式的宣行都以个别的科仪为单位,科仪的开展则借着各种体裁的道曲,以赞颂神明或阐述仪式,各节次的法事则借着过场音乐,作为衬托法事,或营造特定的民俗色彩。

天师道的道士从事法事活动,系以主坛道士为核心而组成的道士团,根据在浙江省苍南、福建省漳州地区平和县与诏安县,以及台湾各地所见,主坛道士在家都立有道坛,例如台南市知名的道长陈荣盛为集神坛,台北地区知名的朱堃灿道长显妙坛。上海地区正一派道士从事法事活动的情形,根据朱建民的研究,他称当地正一派的道士为散居道士,组织为散居道院,此外尚有以堂名形态活动的道教堂名^①。而据邓光华教授的调查研究,少数民族中土家族的傩坛以茅山教派与师娘教

① 上海地区正一派道士的营务组织,参见朱建民等著《上海郊区道教及其音乐研究》第 15 页至 21 页、第 40 页至 43 页。

派为主,法事活动仍以坛为核心^①。

本文将以实地调查所见的资料为基础,并辅以近年来道仪式音乐的研究论著,综述天师道的法事与科仪,以及用于科仪中道曲之比较。

(一)法事与科仪

犹如在中国传统音乐戏曲的领域,腔调具有多重意义,在与道教相关的信仰活动中,“法事”一词仍有若干层面的意思,以系统性言之,广义方面,“法事”一词可作为集合名词,如道士所云:出外作法事、一坛法事、法事节目,具体的使用情形如:三天醮或五天醮的法事节目,由将近二十个科仪组成;另一方面,法事也作为科仪的特定组成内容,例如组成《早朝科仪》的法事节次为:启圣、启师、步虚、净坛、入户、卫灵、发炉、启十八帝、呈词表、三捻香、礼十方、忏悔、发愿、复炉、出户、谢师圣等,本文所称的“法事”属广义。

根据在江苏省、浙江省与福建省若干城乡,以及台湾各地天师道的调查,天师道的法事,有为神明诞辰或祈求国泰民安的建醮法事,而根据法事的个别功能,又有祈安清醮、庆成醮、禳灾等。法事种类最为复杂多样者,当为浙江省温州地区的苍南县的天师道,该地区的道教法事分为四大类:醮、拔亡场、谱醮、圆通醮,醮又分为开光醮、设土庆完醮、神霄禳灾醮、谢恩醮、三元醮、禳灾醮、灵宝保安醮,而拔亡场仍又分为水陆普度、冥阳功德、度师功德、盟真功德^②。福建与台湾之天师道的法事种类相同,主要为庙宇的祈安清醮,偶有庆成醮、火醮、禳灾醮,后者虽有特殊目的,实际上已成为一般的庙会活动,兴建该类法事的时节并无火灾或瘟疫。关于浙江、福建、台湾的天师道法事种类等,可参阅吕锤宽著《道教仪式与音乐之神圣性与世俗化》中,以实地调查材料为依据的论述。

另根据刘红的调查,龙虎山天师道的法事仍包括拜神类与拔亡类^③;上海地区各县亦有天师道法事活动,如川沙县,为亡者举行的法事称为黄箓道场,生时祝寿的道场称为清微道场^④;苏州地区的道教法事的类型亦颇多,如:太平醮、保安醮、

① 关于土家族道坛的资料,引自邓光华著《贵州土家族宗教文化——雉坛仪式音乐研究》第31页至33页。

② 浙江省苍南地区的道教法事与科仪,参阅劳格文、吕锤宽合著《浙江省苍南地区的道教文化》,《东方宗教研究》新三期:第173页至198页。

③ 龙虎山天师道的法事种类,参阅曹本冶、刘红编著《龙虎山天师道音乐研究》第42页至44页。

④ 上海地区的道教法事,参阅朱建民等合著《上海郊区道教及其音乐研究》,本处资料引自该书第423页。

禳灾醮,以及驱邪、超度等^①;另一方面,根据曹本冶教授等之调查,原以全真道为主的上海白云观,从二十世纪八十年代之后,逐渐以正一派道士的科法为主,其法事名目极多^②,大致相同于浙江省苍南地区的天师道。中国北方仍有天师道的法事活动,根据知名音乐学者袁静芳教授的调查,河北省巨鹿地区天师道的法事仍包括祈神的打醮,以及超度亡灵的斋事^③,袁静芳教授当时调查的法事主持者^④,其中的道士的祖师多为丘处机,是否显示当地的道法有融合天师道与全真道的现象,尚待进一步了解。

天师道的法事虽有诸多不同的名目,但各类法事都有固定的法事节目,组成法事节目的单位为科仪,这样的道教文化现象,从宋元以来即如此。宋末道士林灵素编之《灵宝领教济度金书》的《修奉节目品》,即有:明真斋三日节目、青玄黄箓救苦斋三日节目、消灾集福道场三日节目、安宅斋三日节目等,共计二十种法事节目表^⑤。法事的类型虽多,组成一套法事节目的科仪,名目大抵相同,且有一致性的结构,由:立幕、禁坛、分灯、宿启、三朝仪、设醮、解坛组成,今所见各地天师道完整的一套法事,基本上仍由上述科仪组成。

流传于天师道的法事节目表组成,仍系传承自历代的传统,近者如娄近垣于清乾隆十五年编辑的“清微黄箓大斋科仪”^⑥,全套科仪计有:发奏科仪、建坛科仪、宿启科仪、拜表科仪、早朝科仪、午朝科仪、晚朝科仪、解坛科仪、设醮科仪,他所称的“黄箓大斋科仪”,确切地应称为“黄箓大斋法事”或“黄箓大斋法事节目”。宋元时期的法事节目,如安宅斋三日节目为:禁坛、宿启、早朝、午朝、晚朝、解坛、设醮^⑦;时期稍早者,见于蒋叔舆编《无上黄箓大斋立成仪》中的黄箓斋法事节目^⑧,前

① 苏州地区的正一派法事,引自刘红著《苏州道教科仪音乐研究》第46页至47页的论述。

② 上海白云观正一派道士的法事种类,参见曹本冶等著《海上白云观施食科仪音乐研究》第41页至42页。

③ 河北省巨鹿地区天师道的法事种类与内容,参阅袁静芳著《河北巨鹿道教法事音乐》。

④ 巨鹿道士的全真道背景,参阅袁静芳著《河北巨鹿道教法事音乐》第2页“考察对象”之叙述。

⑤ 所引的法事节目名称,参阅林灵素编《灵宝领教济度金书》卷二之〈修奉节目品〉。

⑥ 本文引用的该套科仪资料,系1989年7月访问中国艺术研究院音乐研究所期间,在该机构图书馆所发现。

⑦ 安宅斋三日节目,参阅林灵素编《灵宝领教济度金书》卷二〈修奉节目品〉:《正统道藏》(台湾新文丰版)第12册:第63页至64页。

⑧ 黄箓斋法事节目,参见《无上黄箓大斋立成仪》卷一:《正统道藏》(台湾新文丰版)第15册:第612页至613页。

一日为：禁坛、分灯、宿启、金钟玉磬、安真文，第一日至第三日每天三朝行道，即早朝、午朝、晚朝，第四日设醮、散坛。又唐代道士杜光庭编辑有《金箓斋启坛仪》，此外，《正统道藏》收录的金箓斋仪尚有^①：金箓大斋宿启仪、金箓大斋启盟仪、金箓大斋补职说戒仪、金箓早朝仪、金箓午朝仪、金箓晚朝仪、金箓解坛仪、金箓设醮仪。

如果以用于法事中的全套科仪源流论之，则福建与台湾的灵宝派道士的全套建醮科仪之历史源流为目前所见者最古老者，此两地道士的建醮科仪，根据宣行的次序，计有：金箓玉坛发表科仪、金箓启白科仪、金箓分灯卷帘鸣金戛玉科仪、金箓宿启科仪、禁坛科仪、金箓早朝科仪、金箓午朝科仪、金箓晚朝科仪、金箓正醮科仪；最后的《金箓正醮科仪》实际由降御与设醮组成，为两部科仪的合称，前者在内坛的三清坛、后者在外坛的三界坛宣行。除了科仪名目相同于唐杜光庭时代，各科仪都相同地冠有“金箓”，每本对应的科仪结构与内容也大体相同。

另据刘红教授于1992年至1994年的调查，龙虎山天师道的科仪如：发奏、请圣、三朝科、济炼度孤科、召亡科、度幽科等^②，据他的调查所见，由于当地老道年纪已高，记忆流失，多数道士为1985年之后才入道，因而推测，调查所见的科仪可能并非全部，如参照以福建或台湾的天师道科仪，见于今日龙虎山天师道的科仪确实并不成套。

（二）道曲

道教仪式的基本单位为科仪，如上文所述，即使见于目前浙江、福建、台湾的道教法事类别繁多，天师道使用于各个科仪的道曲体裁，基本上可分为通用体裁与独用体裁。通用的道曲计有：步虚、散花、三清乐、三启颂、请师颂、云舆颂，唱道赞等，皆能见于成书于宋代的《玉音法事》，目前台湾的灵宝派与正一派建醮类法事仍经常演唱；独用的道曲如【香偈】【水偈】【茶赞】【赞道歌】等，皆属科仪中的赞偈，使用的场合有较大的个别性。

根据唱词内容，通用体裁又分为唱词套用与固定唱词，唱词套用者为【步虚】与【散花】，根据统计，使用于福建与台湾天师道各科仪的该两体裁，唱词总数有十余首，如以《道藏》为中心之比较，今之道士所演唱的【步虚词】如：太极分高厚、大梵三天主、昔在延恩殿、宝箓修真范、宛宛神洲地、水湄魔宫摄，【散花词】如：绛节徘徊引、净侣吟仙曲、圣境三千岁、洞案炉烟起、南斗栏珊北斗移、小有洞中千岁草、

① 本文引用的金箓斋仪，参阅《正统道藏》（台湾新文丰版）第15册：第107页至第145页。

② 龙虎山天师道现存的科仪，参见曹本治、刘红编著《龙虎山天师道音乐研究》第42页至44页的介绍。

三真玉女持花节,都能见于宋代的《玉音法事》^①,且都有以曲线纪录的乐谱,而由于曲线谱的活传统已失传,故该道乐集搜录丰富的曲目已无解,至于藏于曲线谱之内的声词,对道曲唱念法,则为珍贵的参考数据。

以体裁与唱词观之,【步虚】与【散花】可谓为天师道科仪的通用且常用的体裁,如进一步论其唱腔曲调,则呈现地域性或派别的特征,例如以福建或台湾进行实地考察,发现福建省漳州地区平和县的灵宝派道士,与漳州地区诏安县山区道士演唱的【步虚】,彼此的曲调则迥然不同,相同的情形也见于台湾的灵宝派与正一派道士,而台湾的灵宝派道士与漳州平和县道士属同一法派,台湾正一派与漳州诏安县正一派道士为同一法派,彼此演唱的【步虚】,虽时间与空间相隔已颇为久远,唱腔曲调仍有甚高的相同性。

福建漳泉地区以及台湾灵宝派道士的金篆斋,每个科仪都以【步虚】起始,各个科仪的【步虚】有不同的唱词,曲调则都相同,台湾灵宝派道士演唱的【步虚】,以陈荣盛道长为范例,其曲调为:

步 虚

台湾灵宝派
道场进茶科仪
陈荣盛演唱 1987 年
吕锤宽采谱



① 上文所举的【步虚词】与【散花词】,参阅《玉音法事》卷下:《正统道藏》(台湾新文丰版)第18册:第595页至596页、第601页。



上述的【步虚】为建醮法事节目的第一个科仪,通常在半夜或清晨举行,故音调多很低沉,如上谱的 do,实际的调子为低音谱表第一间的 A。福建漳州地区灵宝派道士的【步虚】,相同于台湾的灵宝派道士,为了比较上有基准点,兹以平和县蔡天麟道士与台湾台南市陈荣盛道士演唱的《道场进茶科仪》之【步虚】,作为认识两地灵宝派道曲具有相同源流的例子。

步 虚

漳州灵宝派
道场进茶科仪
陈荣盛演唱 1987 年
吕锤宽采谱





上述为漳州平和县道士蔡天麟以念唱的方式呈现，故乐节较短，而乐曲由拍后起始的情形，实际也常见于台湾灵宝派道士的演唱，蔡道士演唱的曲调样式的最后一句，速度转缓慢，旋律也大致相同于台湾灵宝派道士的演唱。

下述的【步虚】仍用于《道场进茶科仪》，该科仪为建醮第二天的第一个科仪，为实际的法事活动录音之采谱，相较于平和县蔡天麟道士的演唱，此处演唱的乐节较为舒缓，如果从主腔方面考察，仍能发现彼此实有相同的曲调原型。

步 虚

台湾灵宝派
道场进茶科仪
陈荣盛演唱 1987 年
吕锤宽采谱





针对曲调进行分析,台湾与福建灵宝派道士演唱的【步虚】,旋律无华,如加上伴奏的音响评析,就有若干地方色彩。至于同处相同地理空间的台湾正一派,其【步虚】则为吟唱式,全篇八句唱词,以二句为一个乐段,其基本旋律如下:

步 虚

台湾正一派
发表科仪
吕锤宽采谱



台湾正一派道士演唱的【步虚】,除了无乐队伴奏,且并非全体道众齐声和唱,由高功唱上句,左右班道士轮流唱下句,唱腔且有极为明显的特征,即使用大量的声词,颇有《玉音法事》中【步虚】唱法的遗响。

以【步虚】进行考察道曲的特征,可另从上海正一派道士演唱的【步虚】获得更多的参照资料:

步 虚

上海正一派 / 净坛科仪

朱掌福等演唱

吕锤宽采谱

do=D^b ♩ = 40

昔 在 廷 恩 殿，
 中 霄 降 九 皇，
 六 真 分 左 右， 黄 雾
 绕 轩 廊。 广 内
 尊 神 御， 仙 兵 让 道
 场， 仙 官 今 继 志，
 咫尺 对 灵 光。

演唱时间：2分32秒

乐谱中括号内为器乐过门。乐曲第二小节第一个音符属偶用，全曲仅出现一次，调式为商调式，音乐形态近似于台湾灵宝派道士演唱的【步虚】，而如果从该曲在仪式中的呈现观之，由于使用的丝竹乐队特征，颇有江南音乐的色彩。

另一古老的道曲体裁为【三启颂】，台湾灵宝派金篆斋法事称为朝科的科仪皆使用该曲，苏州正一派道教科仪也有该曲，两者的唱词完全相同，而曲调不但迥然

不同,音乐形式亦有颇大的差异:台湾灵宝派道士演唱者,以四句为一个乐段,宫(do)调式,苏州正一派道士演唱者,系以二句为一个乐段,羽(la)调式^①。

上述为相同体裁,不同道派之间道士演唱的曲调皆不同,而即使不同地域的同一道派,唱腔旋律仍基本相同。至于用于科仪中的赞诵,例如台湾灵宝派道士《金篆早朝科仪》赞诵三清大帝的【茶赞】与【赞道歌】,鹿港镇与台南市灵宝派道士演唱的曲调即不同^②。

(三)过场音乐

过场音乐,为科仪宣行时各种科介性动作的衬场音乐,一如一出戏剧演出时,唱腔与说白之外,演员进行各种表演性的身段动作时,后场乐师演奏纯粹的器乐的情形。台湾的正一派与灵宝派道士圈,包括道士与乐师,都一致地以“过场乐”称用于道教仪式中的器乐,在浙江与福建的调查,由于都属访问式,故关于两地道士如何称这类音乐尚不清楚,如根据目前所见的道教音乐论著,中国各地道教音乐的研究者大多称这类音乐为曲牌,如序言所述,以宏观的中国音乐史论之,“曲牌”具有特定时间空间以及人文背景,特指元明时期的文人歌唱类音乐,如《九宫大成南北词宫谱》辑录将近千首乐曲,统称为曲牌,指单一乐曲则为【醉花阴】或【醉扶归】等。

道士的道法传承系以科仪中的法术(存想、指诀、运炁、叩齿、步罡踏斗等)、唱念为内容,至于后场音乐,根据浙江、福建、台湾等地天师道的调查了解,尤其是台湾的灵宝派与正一派,都属来自法师所在的地方传统音乐,而该部分的音乐之保存者为各地的乐师,当接获信徒的法事邀请时,主坛道士才临时组织道士团,并聘请当地的职业乐师。分布于台湾各县市的天师道,虽有道派或道法传承方面的个别性,后场音乐都来自台湾传统音乐中的北管音乐,如果透过道士以及乐师保存的手抄本,可以发现其曲目颇多,涵盖北管音乐中的牌子与谱,牌子属鼓吹类乐曲,谱亦称弦谱,属丝竹类乐曲。

以实际在道场中使用的情形观之,台湾天师道用于科仪中的过场音乐,常见者为【风入松】【百家春】【水底鱼】【七管反】,闹坛常见者有《醉仙》《三仙白》《倒旗》《斗鹤鹑》等,都为吸收自当地传统音乐之北管的曲目。河北省巨鹿地区道教

① 苏州正一派道士演唱之【三启颂】,参见曹本冶、张凤麟主编《苏州道乐概论》第62页至64页,该书将【三启颂】分别标示为【乐法以为妻】【郁郁家国盛】【大道洞玄虚】。

② 台湾的鹿港镇与台南市距离约一百公里,都属沿海城市,中间并无山脉,为西部平原开发最早的城市,且在19世纪之前都有船只与福建省的泉州、厦门来往通商。

法事中的器乐如：小花园、小开门、锦堂月、朝天子等^①，仍为来自当地的传统乐曲。根据上海音乐学院刘红教授的调查，流传于苏州地区的乐谱集《钧天妙乐》，仍有部分曲目如【清江引】【一封书】【青鸾舞】【玉交枝】【桂枝香】等，相同于下文所述、流传于清乾隆间的乐曲^②。龙虎山天师道使用于仪式中的器乐如【小开门】【山坡羊】【小桃红】等，根据曹本冶教授等之研究称，“大多数与戏曲曲牌音乐同名”，且“不少曲牌与昆曲曲牌有亲缘近似关系”^③。

历代用于道教科仪中的过场乐曲之可考者，辑成于清乾隆年间的“清微黄箓大斋科仪”的乐曲有：

【金字经】【川拨棹】【对玉环】【清江引】【园林好】【十八拍】【隔凡】【浪淘沙】【一封书】【桂枝香】【环山水】【梅梢月】【乐丈】【步步娇】【扑灯蛾】【碧桃花】【玉交枝】。

用于“太极灵宝济炼科仪”的乐谱有^④：

【隔凡】【金字经】【一封书】【青鸾舞】【凤凰栖】【清江引】【桂枝香】。

略加比较，用于上述两套法事的过场乐曲仍多有相同曲目的情形。经由与目前尚流传于天师道法事的曲目的比较，上述乐曲的活传统仍见于苏州地区的道教音乐，据刘红教授的调查研究所呈现的乐谱，经比对，流传于苏州道教文化圈的【一封书】【清江引】【金字经】【隔凡】^⑤，与清朝乾隆间，娄近垣收辑于“清微黄箓大斋科仪”中的乐曲仍有相同性。

三、仪式音乐风格所呈现的空间特征

在文艺领域有所谓风格的现象，造成此一现象的主要因素之一为空间或地理环境，这种因空间产生的文艺特征，普遍见于世界各地，如中国有南曲—北曲，印度

① 河北省巨鹿地区道教法事所用的器乐，参阅袁静芳著《河北巨鹿道教法事音乐》第210页至301页。

② 《钧天妙乐》相关论述及收录的乐曲，引自刘红著《苏州道教科仪音乐研究》第24页、第29页至30页的论述。

③ 此处所引龙虎山天师道器乐的资料，引自曹本冶、刘红编著《龙虎山天师道音乐研究》第138页。

④ “清微黄箓大斋科仪”与“太极灵宝济炼科仪”都相同地由清乾隆年间的道官娄近垣所编。

⑤ 用于苏州道教仪式中的此四首乐曲，参见刘红著《苏州道教科仪音乐研究》第282页至286页。

传统音乐有 Hindoustanie — Carnatique, 在 17 世纪之前的德国或法国, 有北德—南德或北法—南法的风格特征, 随着文人音乐兴起之后, 西欧各国的艺术音乐, 基本上仍以国家区分, 该一风格特征除了地理空间之外, 尚包括历史的与文化等因素。在道教音乐的世界, 能归纳出全真道与天师道仪式音乐的风格差异, 其因素之一系出自阐述仪式的空间差异。

(一) 全真道仪式音乐的神圣性因素

全真道以追求道法与长生为目的, 故道观皆位于所称的名山宫观, 全真道蓬勃的名山如青城山、武当山, 他如泰山、崂山、罗浮山, 位于该些名山的宫观, 地理环境优美, 空间静谧, 而即使位于城市的全真道宫观, 如北京市白云观、武昌市长春观、沈阳市太清宫等, 由于宫观占地宽广, 庙宇建筑分散在园林的整体格局中, 仍予人以世外桃源的感觉, 全真派道人即居住在此环境中, 过着修真养炼的生活, 大抵上与世俗尘寰并无来往。从实地调查所见, 如 1989 年 8 月间, 闻听当时泰山碧霞祠的监院谈论道士出家的情形, 有因世俗社会的生活问题而遁入深山宫观, 以逃避一些面临的问题, 这种现象或只能视为个别性, 以整体的宗教系统之理论言之, 全真道以追求道教的奥义, 以及经由修真希冀成仙, 应是此道派的基本理想目标。

全真道虽亦有铁罐施食类的科仪, 该类仪式当属因应为邻近地区信众服务而产生, 并非构成全真道的结构性文化现象: 全真道以追求长生为目的, 铁罐施食以超度亡者为内容, 前者具有神圣性质, 后者则为入世的、世俗的, 两种法事的理念目标实有基本差异。实际上在台湾早期的正一派道教思想中, 道士仍有忌讳谈论或接触“亡故”的情形, 在 80 年代调查所见, 年纪大的正一派道士并不与本人谈论超度类的法事, 有一次在云林县虎尾镇访问一位田姓道士时, 当时调查之目的约有: 了解该道坛从事的法事种类、科仪、道法来源、道曲唱念等, 为了了解该位道士从事的法事种类, 本人携带若干建醮与拔亡法事的照片, 该位道士看到出示的拔亡类照片时, 立即将本人的手拨开, 该些照片因而飞出至离座位将近数尺的距离, 道士的脸色也同时改变, 此时才确切地体认正一派道士的核心思想, 实际上仍以济生为内容。可见即使包括天师道, 其核心法事仍为济生, 从事拔亡类法事当属为了经济生活因素使然。

各个名山宫观之全真道早晚坛仪式, 音乐的组成都为道士演唱的经韵、诵念经文的音调, 以及鼓与法器的节奏性音响组成, 而无丝竹类乐器伴奏, 或丝竹类的过场音乐。如果以早晚坛功课的全部过程为观, 道人在进入仪式空间课诵早晚坛功课之前, 鸣钟以及击鼓可视为仪式的前奏, 其作用为警醒人众, 应准备进行仪式, 这样的功能当为人们所普遍了解, 至于为何清晨鸣钟, 日暮击鼓? 根据实地的了解, 钟声音调高且音量宏, 音色清越, 其清新的音响能提神, 对处于睡眠状态的情况有

警醒的作用；至于晚课的时间点为日暮，此时人们处于醒着，而精神与体力则相对地处于疲劳的状态，低沉的鼓声除了能达报警示的作用，它的音响色彩较符合此时的心理需求。因此，透过音响与音色的特征，清晨敲击以钟，日暮击打以鼓，完全符合于时辰与作息的心理需求^①。

早晚坛仪式系全真道日常例行的自修锻炼，仪式的参与者为居住于道观内的道人，而由于修炼的功法因道观而有差异，例如武当山金顶以太和宫为主的道观，自古以来即注重气功与武术，以本人于1989年7月间探访所见，部分道士从事早坛课诵，其他道士则分别在道观附近，进行气功、拳法、武术等之锻炼。进行早晚坛的仪式空间，在道士修真宫观的殿宇内，神明供桌前，参与仪式当场的人事，可分为位于仪桌前、执法器诵念的道士，以及在殿庭参拜神明空间随着诵念的道士，如参照以天师道的科演，立于仪桌前执法器与诵念者可视为仪式的主持者，在拜毡区随腔诵念的道士可比之为信徒。随着宫观所处环境与俗世庶民村落的关系，在拜毡区参与早晚坛功课者，也可能为朝香的信徒，唯这种情形主要见于晚坛，如武当山紫霄宫与泰山碧霞祠，在1989年7月至8月间所见，两处宫观的晚坛即有朝香客参与其中。

由于全真道早晚坛仪式空间处于幽静之所，远离俗世尘寰，仪式之目的为道人的自修养炼，以求悟道或透过音乐养炁，因此，全体道士参与仪式中的唱赞与诵念经文，仪式的过程中一方面击打音乐性的法器，而无（或不用）丝竹类乐器伴奏赞偈，使仪式的氛围因而呈现淡雅与沉稳。关于全真道的早晚坛仪式未以丝竹类乐器伴奏赞颂的现象，以世俗的观点闻知，似乎觉得音乐音响单薄，如果以身历其境参与诵念，当会有不同的感受或体会。

有关乐器的表现力，古人有谓“丝不如竹，竹不如肉”^②，意指借着手腕与手臂演奏的丝类乐器，其表现不如以气息控制的吹类乐器，而又以直接以喉咙演唱的人声更有高度的表现力。世俗的诸部音乐以及戏曲，甚至天师道的科仪音乐，皆以乐器伴奏演唱，全真道早晚坛功课仅以歌唱表现，其清越的声音，实更接近人的内心深处。至于仪式过程持续地击奏以音乐性法器，个人认为，法器的音响一方面作为音乐性的节奏，至于铿锵的金类乐器与低沉的鼓类乐器声音，对人体的筋肉仍能造成一定的作用，特别是道人同时诵念的状态，其产生共鸣式的作用，应优于作为一个旁观者的信徒或研究者。

① 关于清晨敲钟、日暮击鼓的论述，参见吕锺宽撰《法器与鼓锣在道教仪式中的功能》。

② “丝不如竹，竹不如肉”，可见于唐·段安节《乐府杂录·歌》，或元·芝庵《唱论》。

(二) 天师道科仪音乐的世俗色彩来源

天师道的道士以法事活动为业,与世俗人众居住于相同的空间,法事空间,如为建醮(打醮),虽在庙宇里面,此空间系城市或村落居民荟萃的中心,庙会时民间的各种游艺与饮食等,都聚集于以庙宇为核心及其周围;如为超度功德,则在信士的宅第。亦即从大的环境空间观之,天师道科演的空间与世俗的生活密切联系在一起,此一特征对天师道科仪音乐的风格或色彩,起了相当大的关键性影响。

从演法道场言之,其相关的神像布置,系专为法事而搭设,理论上建醮的演法道场为三层结构,且有固定的方位,由于演法道场多搭设于庙宇内,故实际上的演法空间皆平面化,道士科演的空间与后场乐师的设座,与世俗戏曲的展演空间有相同的结构,方位方面,以台湾的演法空间为例,庙宇主祀神明的座向多为坐东朝西,演法道场的三清幕在主祀神明前,故三清的座向仍为坐东面向西,而就科仪的理论言之,三清大帝的座向为坐北朝南,显示道场空间的世俗化。

进一步观察道场的演法空间结构,科仪桌及其前方为主要的仪式空间,左侧与右侧设为乐队席,根据乐器的性质,依福建与台湾天师道,左侧为武场乐器,右侧为文场乐器,且皆又有头手、下手(或二手)之分,武场以鼓师为头手,铜器演奏者为下手,从设座至分工,都相同于传统戏曲剧场。透过科仪宣行的分析,能发现道场空间具有神圣性与世俗化并置的情形:道场的神明世界,三清大帝坐北朝南,他的左边为东班神明,右边为西班神明;道众科演的空间,设座于东班神明前方者为文场,西班神明前方者为武场,显示乐队设座系采取信徒(参照以戏曲则为观众)的角度;该仪式空间如以三清幕为尊,武场当设座于左班(东班)神明幕的位置。

天师道持用的全套科仪书,其源流颇为古老,以福建及台湾的灵宝派道士持用的金篆科仪言之,大体上相同于唐代杜光庭编辑的金篆斋科,在唐宋时期,金篆斋系为帝王举建的法事,其音乐当自成系统。流入庶民社会的金篆斋科仪,系为基层民众的信仰需要,仪式空间并存三类不同文化背景的人众:阐述源远流长道教科仪的道士、为仪式伴奏的当地职业乐师、持着传统生活与信仰的民众。天师道的固有音乐即道曲的部分,虽有地域性的差异,如江苏、浙江、福建等地的道士演唱之【步虚】,曲调皆迥然不同,而穿越时间,相同道派的仪式音乐仍有传承性或稳定性,如台湾的灵宝派与正一派来自福建漳泉,两派道士演唱的【步虚】,仍相同于平和县灵宝派道士蔡天麟、诏安县道士江法城。

结 语

道教仪式音乐为汉族传统音乐的主要组成内容,以乐种的概念视之,它遍及各

地,曲目数量丰富、体裁与演唱形态多样,堪称为中国诸多乐种与剧种中音乐资源最丰富者。由于文化背景的因素,以色彩风格切入,道教仪式音乐可概括性地分为北方的全真道以早晚课诵为主的经忏音乐,及南方的天师道以科仪为主的音乐。全真道的音乐风格色彩静谧淡雅,反映修真道士所处名山宫观的超凡胜境,故其旋律较平直无华,音响中和,突出人声的表现,实地调查所见,都无以旋律性乐器伴奏;天师道的科仪音乐固然有朴实无华者,在后场乐队的伴奏渲染下,仍呈现相当程度的民俗音乐色彩,例如闻听上海正一派道士演唱【步虚】,能感觉到江南丝竹的色彩,听了台湾灵宝派道士演唱【三启颂】,将以为是一首北管乐曲。至于科仪中吸收当地传统音乐,因而让民众甚至学术界,皆误以为天师道的科仪宣行为“道士戏”,其主要因素即为科仪中大量当地鼓吹音乐的运用所造成。

天师道科仪既为宗教民俗现象,以组成其核心的科仪文本之文学性与阐述科仪的技巧,包括肢体性与音乐性言之,道教科仪实具有文学与艺术的内涵,它的文本有颇高的稳定性,文体有骈体、诗赞体,或深具奥义、或富词藻,穿越悠久的历史,仍然保存千余年前的面貌,如见于南朝宋陆修静《太上洞玄灵宝授度仪》的卫灵神祝、发炉祝、封策两头祝、步虚、礼经颂(乐法以为妻)、三徒五苦(宿命有信然),仍见于台湾天师道的科演。虽然如此,阐述科仪的音乐部分,则呈现空间或派别的个别特征,如本文例举的【步虚】,该体裁最起码已使用于第6世纪的科仪,目前且普遍见于全真道与天师道的仪式,而唱腔曲调则彼此截然不同,即使福建漳州地区的平和县,与同属漳州地区的诏安县,两地道士的演唱迥然不同,此一现象显示,道教科仪文本虽有一致性或相同性,用于科仪中的音乐则有高度的空间性或地域性。

道曲相同体裁或唱词之曲调各异的现象,应为曲调最初创作的结果,如相同的唐诗或宋词,各个作曲家谱写的旋律仍互不相同。至于型塑天师道仪式音乐各有不同色彩或风格的因素,当为道士的演唱加上后场乐队伴奏之后,所呈现的整体音乐音响色彩,只要具有中国传统音乐的普遍知识或概念,大抵即可分辨仪式音乐之空间所属,乐队编制基本上可分为三种类型:①唢呐为主的鼓吹,②丝竹,③笙管编制的鼓吹,福建与浙江为第一类型、江苏地区天师道为第二类型,北方如河北鹿地区天师道为第三类型,其色彩或风格特征,基本上与当地的传统音乐一致,显示道教仪式音乐受到世俗文化影响的情形。

至于全真道的常态仪式——早晚课的音乐,风格或色彩方面则有高度的一致性,如青城山天师洞—武当山紫霄宫—泰山碧霞祠—沈阳太清宫—白云山白云观,即使宫观的实际地理空间相隔千里之遥,以空间的神圣性—世俗性观之,皆位于远离尘寰的幽静之所,由于道人的心境基本相同,皆为透过每天的仪式锻炼以悟道、得道,故音乐质朴无华,且仪式并非为众庶而举行,自然不必引入反映世俗文化的

地方音乐。

进一步观察全真道的早晚坛仪式音乐,仍能发现曲调样式与色彩风格统一之中,也有若干个别性的差异,曲调方面,如白云山白云观的【澄清韵】【三皈依】等,与青城山天师洞道士演唱者即彼此不同。色彩方面,本文分析所称之为类型Ⅰ,仪式中仅使用节奏性的法器,类型Ⅱ则引入当地的传统乐器,以演奏当地的传统音乐,据推测,这种现象当与居住于邻近的村落有关。至于四部经文与十二圣号,或以同一音调诵念,或随着文本字词的声调而抑扬,以听写采谱切入,其诵念音调仍有细微的差异,从音乐色彩或功能观察实则相同。

作者简介: 吕锤宽,男,台湾师范大学民族音乐研究所教授。

(本文后更名为《道教仪式音乐的体系及其风格特征》

发表于《黄钟》2014年第2期)

参考文献

- [1]唐·段安节:《乐府杂录》。
- [2]元·芝庵:《唱论》。
- [3]中国音乐研究所编:《湖南音乐普查报告》,北京:人民音乐出版社,1960年出版。
- [4]苏海涵·庄陈登云合编:《庄林续道藏》,台湾:成文出版社,1975年出版。
- [5]大渊忍尔:《中国人の宗教仪礼·道教篇》,东京:风响社,2005年出版。
- [6]史新民主编:《中国武当山道教音乐》,北京:中国文联出版公司,1987出版。
- [7]武汉音乐学院道教音乐研究室编:《全真正韵谱辑》,北京:中国文联出版公司,1991年出版。
- [8]劳格文调查、吕锤宽整理:《福建省南部现存道教初探》,《东方宗教》第三期,台湾:艺术学院传统艺术研究中心,1993年出版。
- [9]劳格文、吕锤宽:《浙江省苍南地区的道教文化》,《东方宗教》第三期,台湾:艺术学院传统艺术研究中心,1993年出版。
- [10]武汉音乐学院道教音乐研究室、江西龙虎山道教协会编:《中国龙虎山天师道音乐》,北京:中国文联出版公司,1993年出版。
- [11]吕锤宽:《台湾的道教仪式与音乐》,台湾:学艺出版社,1994年出版。
- [12]吕锤宽:《法器与鼓锣在道教仪式中的功能》,《传统艺术研究》第一期,台湾:台北艺术大学传统艺术研究所,1995年出版。
- [13]吕锤宽:《2008台湾灯会道教金篆祈福法会纪胜》,台湾:台湾历史博物馆,2008年出版。

[14] 吕锤宽:《道教仪式与音乐之神圣性与世俗化》,台湾:文化建设委员会文化资产总管理处筹备处,2009年出版。

[15] 曹本冶、刘红编:《龙虎山天师道音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,1996年出版。

[16] 曹本冶、朱建民:《海上白云观施食科仪音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,1997年出版。

[17] 袁静芳:《乐种学》,北京:华乐出版社,1997年出版。

[18] 袁静芳:《河北巨鹿道教法事音乐》,台湾:新文丰出版公司,1998年出版。

[19] 邓光华:《贵州土家族宗教文化——侗坛仪式音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,1997年出版。

[20] 张兴荣:《云南洞经文化——儒道释三教的复合性文化》,昆明:云南教育出版社,1998年出版。

[21] 王光德、王忠人、刘红、周耘、袁东艳:《武当韵——中国武当山道教科仪音乐》,台湾:新文丰出版公司,1999年出版。

[22] 袁静芳、李世斌、申飞雪:《陕西省佳县白云观道教音乐》,台湾:新文丰出版公司,1999年出版。

[23] 钱铁民、马珍媛编:《无锡道教科仪音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,1999年出版。

[24] 刘红主编:《苏州道教科仪音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,1999年出版。

[25] 刘红主编:《天府天籁——成都道教音乐研究》,北京:人民出版社,2009年出版。

[26] 甘绍成:《青城山道教音乐研究》,台湾:新文丰出版社,2000年出版。

[27] 曹本冶、徐宏图:《温州平阳东岳观道教音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,2000年出版。

[28] 曹本冶、张凤林主编:《苏州道乐概述》,台湾:新文丰出版公司,2000年出版。

[29] 杨民康、杨晓勋:《云南瑶族道教科仪音乐》,台湾:新文丰出版公司,2000年出版。

[30] 朱建明、谈敬德、陈正生:《上海郊区道教及其音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,2001年出版。

[31] 张鸿懿:《北京白云观道教音乐研究》,台湾:新文丰出版公司,2001年出版。

[32] 徐宏图、薛成火:《浙江苍南县正一道普度科范》,香港:天马出版社,2005年出版。

[33] 张明贵、康至恭讲说,申飞雪收集整理:《白云山道教音乐》,西安:陕西旅游出版社,2009年出版。

[34] 吴炳鈇、王忠人合编:《澳门道教科仪音乐》,澳门:澳门道教协会,2009年出版。

浅析道教音乐的独特魅力

唐明邦

我对道教音乐素无研究。有幸在抗日战争期间曾亲聆音乐名家刘天华先生用二胡演奏的《二泉映月》名曲,真令人陶醉,的确“余音绕梁,三日不绝”。当时介绍此曲乃盲人道士阿炳所作,深感敬佩。改革开放以来,不时在道教祖庭鹤鸣山,江西龙虎山,香港中文大学,台湾阿里山等地多次欣赏道教音乐。深受其艺术熏陶。2003年武昌长春观的道乐展演,印象更深,曾吟小诗《长春观赏道乐》纪兴:

桂子飘香秋气爽,长春道观仙乐腾。

暮鼓晨钟音诵朗,念经礼忏心志诚。

切磋玄章探妙理,吟颂青词谏众神。

道曲悠扬动太虚,修真抱朴慕真人。

道教音乐作为中华文化的特有形态,在海内外引起广泛注意,热心欣赏。道乐不止形式多样,而且内涵丰富典雅,无愧为华夏文明之奇葩,其永久魅力所在,值得深入剖析。鄙人对道乐情有独钟,乐以聊申拙见以就正于方家。

一、道教音乐传承着礼乐之邦的遗绪

中国向称礼乐之邦,历代君王注重制礼作乐。礼与乐成为中华文化的轴心内容,源远流长,乐的产生比礼更早。传说早在原始社会时期,伏羲氏“一画开天”首画八卦,同时就制有乐曲名曰《扶来》又名《立基》,亦曰《立本》。尔后历代帝王多创乐曲传世。黄帝时有《云门》,虞舜时有《大韶》,夏禹时有《大夏》,周武王时有《大武》等。为什么音乐有如此魅力?《乐记》对此评价道:“地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉,如此,则乐者、天地之和也。”一语中的,音乐之核心价值在于和乐人群,对鼓舞人心、安定社会有“立本”的作用。礼和乐的作用,既有区别又有联系。《乐记》写道:“大乐与天地同和,大礼与天地同序”;“乐者天地之和也,礼者天地之序也。和故万

物皆化,序故群物皆别”。《吕氏春秋》阐述“大乐与天地同和”的原理道:“音乐之所由来远矣。生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳,阴阳变化,一上一下,合而成章。……先王定乐,由此而生。”可见音乐的基本法则,在于调和阴阳,衍生六律六吕。调和阴阳是古人齐教化、敦人伦,理万事的根本原则。故《史记·律书》曰:“王者治事立法,律度轨则,一禀于六律。六律为万物根焉。”

礼乐并重为中华先民“立基”之本。在古代,凡帝王登基、誓师出征、祭祀天地、祖先,莫不举行盛典威仪,有典礼必有乐舞,乃形成中华文化的优良传统,道教音乐正是这一传统的继承发扬。隋炀帝杨广、唐玄宗李隆基都喜欢音乐,创作乐曲,并赋予乐曲以宫廷音乐色彩。杨广命音乐家创作乐曲多首,其中有《万岁乐》《神仙留客》《泛龙舟》等;唐玄宗精通音乐、曾亲自在内道场教道士们“步虚声”韵。还自作《霓裳羽衣曲》《紫微八卦舜》,还有《降真召仙》《紫微送真》等曲。宋真宗、宋徽宗亦常为道乐作词,鼓励道教音乐的创作。白居易在宫中赏道乐后写道:“千歌百舞不可数,就中最爱《霓裳舞》。”足见道乐令人倾倒。历代帝王对道乐的重视与爱好,致使道乐富有礼乐结合的宫廷音乐特征。这种音乐注重庄重、肃穆,又不失幽扬、华丽,气象雍容华贵,感人至深,引人排除私心杂念,而进入恬静幽深的沉思境界。

二、道乐弘扬了诗乐结合的传统

中华民族赋有诗歌传世的优秀遗风,《诗经》为这一传统奠定基础,开了先河。古代帝王开倡了“采风”的习俗,派官员到民间采录诗歌,献与君王,以观民俗、识民心。《诗经》中的“国风”诗篇乃由此而来。秦汉以降,诗风大作,人才辈出。屈原的《离骚》为古诗创作树立榜样,曹操、曹植父子都是大诗人。以后唐诗、宋词、元曲,格调高雅,传世千秋。诗与歌本来相通,诗可以吟诵,可以高歌。诗有格律,有声韵,音乐也是以节律韵调取胜,中国的雅乐正是诗与乐的结合,道教音乐弘扬了雅乐的传统,道乐的词都近乎诗,均有格律。词句高雅,声调抑扬转折,有很强的艺术感染力。迎圣的庄严,神临的雄壮,步虚的飘渺,都在乐曲中显现。道乐的词大都胜似简明诗句:道乐《孔雀明王一部经》词曰:“孔雀明王一部经,能令护国救梵民。谈演灵文消厄难,广开方便度众生。”《我昔游中国》词云“我昔游中国,位登无上天。今来入中国,教化诸众生。精进心不退,得生无上天。有诵此经处,斯人寿命延。百神来拥护,万病悉皆痊。现世得安乐,身如金石坚。”道教文书中的青词,或为四六联句的骈文体,或为五言、七言的格律诗,都与韵文有不解之缘。甚至有些青词出自名家大手笔,如唐代卢照邻写的青词《登封大酺歌》云:“明君封禅

日重光,天子垂衣历数长。九州四海常无事,万岁千秋乐未央。”

道乐词章与祭典章表多用诗赋体。歌与诗相结合显得内容典雅高贵,保存了传统雅乐韵味,故为广大听众喜闻乐见,与之同心相应,深受其艺术感染,净化心灵,陶冶情操,加强了道教的感召力。

三、道乐汲取民间音乐歌舞结合的优点

道教是中国土生土长的宗教,延续着上古巫术传统,易于接近社会底层,与民众声息相通,因此更易于将民间歌舞特征引入道教音乐。加之道教需要满足民间各种红白喜事的要求,宣泄大众喜怒哀乐忧悲的不同情感,故其音乐内容情调要适应各种情感的转换变化。再则民间音乐歌舞富有地域特征,其乐器亦多式多样,江南丝竹、广东音乐、湖南花鼓、川戏、粤戏、黄梅戏腔调各异,各地道教音乐团队都将有所观摩,有所借鉴,适当汲取其可喜成分,以丰富自己,利于创新。故道教音乐具有广泛的包容性,既有自己的特色,又凸显其多样性,广阔的适应性,这是道教音乐的魅力之一。

道教音乐的这种包容精神,显示在它的曲调内容的丰富多彩,既有适应斋醮仪式的庄严、肃静的乐舞,如《三皈依》《华夏赞》《三界虚空神》《上清乐》《玉清光》《太清乐》《步虚声》等,也有曲目如《北上小楼》《昭君闷》《西湖柳》《粉红莲》《贵子图》《玉美人》《柳青娘》等。道士创作的杰作,莫如阿炳的《二泉映月》,影响深远,令人陶醉。

道教音乐的包容精神,还表现在对异域音乐的吸收。其渠道有三,一是通过陆上丝绸之路吸取西域音乐的成分;二是通过海上丝绸之路吸取东南亚和西亚地区的优点;三是通过佛教音乐汲取灵感与启迪。三种途径与异域音乐的交流,起源甚早,唐宋时期最为兴盛,异域音乐的乐器和曲调大量涌入,朝廷王公大臣推波助澜。唐明皇是杰出代表,他所创作的《霓裳羽衣曲》,就是吸收异域音乐要素而完成的。

四、道教音乐劝世化俗的艺术魅力

具有中华传统文化深厚根柢的道教音乐,以其浓烈的民族文化色彩,广受世人喜好,弘扬“齐同慈爱,济世利人”精神,为劝世化俗作出了独特贡献。

道人们受道乐熏陶,潜心修道,少私寡欲,珍爱“三宝”,日益精进,净化心灵,早日得道而羽化飞升。

世俗凡夫闻道乐而大受感染,亲近道门,思贤思齐,改过向善,敬业乐群,共建

和谐社会,为实现中国梦而奋斗。

道乐走出国门,进行文化交流,展示中华文化精华,为国增光,增强祖国的文化软实力,促进世界和平。

无可怀疑,道教音乐这一枝华夏百花园里的奇葩,必将日益艳丽,永绽芳菲。

作者简介: 唐明邦,男,武汉大学哲学学院教授,
原中国周易研究会会长。

道教音乐的“神”气、“人”情 与“中国根”管窥

刘正维

人创造了神,也创作了表现“神”气的音乐。既然如此,“神”气必然地由“人”情来意会。而“人”又有各自的DNA,其“情”也必然具有各自特有的染色体——“根”。我国的道教音乐既反映中国的“神”气,也反映了中国的“人”情,总体则反映了“中国根”。

一、音乐的“中国根”

(一)“三色分子”染色体

20世纪以来的我国学院的音乐学子,大都从《乐理初步》始,继而是《和声》《复调》《曲式与作品分析》《配器》。以这些理论解释西方音乐,如鱼得水。如下面这首《平安夜》,其旋律调式很明显属大调性质,是架构在欧洲具有“三足鼎立”性质的 I IV V I 的和声规律上。它表现了欧洲的“神”气、“人”情与“欧洲根”。如:





若要将以上理论解析我国的传统音乐,比如说解析道教音乐就很困难。《澄清韵》是大调还是小调?是什么和弦接什么和弦?没有门!因为我国的道教音乐既不属于大小调体系,也没有系统的和声依据。那么,其旋律调式是如何架构起来的呢?风格特征又是如何形成的呢?西方音乐理论没有回答这些问题,也不能回答这些问题。因为这些音乐反映的“神”气、“人”情,不是欧洲的,而是中国的。它们具有中国音乐的DNA,中国音乐的染色体,反映的是“中国根”。

中国音乐的构成,旋律调式的架构,具有欧洲没有的中国音乐的社会属性^①的理论。什么理论?人云色彩界有“三色学说”,即除白、黑、紫罗兰以外的其他各种颜色,都是由红黄蓝“三色”调配而成^②。我国万花缭乱的传统音乐的风格特征,大都也是由“三色分子”相互调配而成。什么是我国音乐的“三色分子”?就是 do re mi sol la 五声音阶中的“徵色分子”“羽色分子”与“宫色分子”。这些“分子”是按“三足鼎立”方能稳健的原则,由五声中各邻近的三个音一组,长年累月地组成了三度内和四度内的各种“三音列色分子”。如图:



“徵母体色分子”由下行的 do la sol 组成四度(内的)三音列,再向下方移位成 sol mi re,而后反向上行为 re mi sol、sol la do。这些“色分子”都有徵音,结成了“徵色分子”群。并构成大量以 do la sol、re mi sol 以及其转位为终止式的徵调式音乐, sol la do 以及其转位为终止式的宫调式,和 sol mi re 和各种转位为终止式的下行终止的商调式音乐。显然以徵调式为大宗。“羽母体色分子”由下行的 re do la 组成

① 刘正维:《中国民族音乐形态学》重庆:西南师大出版社,2007年出版。

② 百度百科“色觉理论”条目。

四度三音列,向下方移位成 la sol mi,然后反向上行为 mi sol la、la do re。这些“色分子”都有羽音,结成“羽色分子”群。并构成大量以 re do la、mi sol la 以及其转位为终止式的羽调式音乐,la sol mi 以及其转位为终止式的角调式,和 la do re 的原位或转位为终止式的上行终止的商调式音乐。显然以羽调式为大宗。mi re do 则构成以宫音为主的“宫色分子”^①。我国传统音乐的旋律调式,大都是由以上各种“色分子”以原位形态(构成各种级进)、转位变化(构成各种大跳)、加入音列外音使旋律华彩化、省略音使旋律简化构成。从整体看,“徵色分子”群和“宫色分子”,主要分布在汉族地区。“羽色分子”群主要分布在兄弟民族地区。汉族地区又因为民族间的长期交往,分布有几个“羽色分子”特区。诸如高腔、昆曲与道教音乐,客家音乐,湘中音乐等^②。这就是说,道教音乐既具有传统的“徵色分子”和“宫色分子”的遗传基因,又具有“羽色分子”的染色体。武当山道教《澄清韵》的旋律调式,就是由“徵色分子”组成的每分钟 72 拍的慢速宫调式唱段。如:(谱上方方括号内是“徵色分子”三音列的唱名,后同)

武当山《澄清韵》

喇万慧唱

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, often beamed together. Above the staff, solfège syllables (do, re, mi, fa, sol, la) are placed within brackets to indicate specific triads. The lyrics are written below the staff.

do la sol la sol do sol mi re

琳 琅 (额) 振 (哪)

re mi sol sol la do

响, (啊)

re mi sol sol mi re

+

sol mi re sol mi re

(啊) 方 (啊)

① 刘正维:《四度三音列——传统音乐的“染色体”》,《中国音乐》,2009年第1期。

② 刘正维:《中国民间音乐的调式体系与调式分布》,《交响》,2002年第1期。



由于既要表现“神”气又要反映“人”情,于是就在南方的武当山,加入了不少音列外音使旋律华彩化,虔诚化。徵色分子加上宫调式,显得明亮、庄重。

同样是一首道教每分钟 76 拍的慢速《澄清韵》,在龙虎山却有了变化,而且变化不小。如:(虚线方框是标明属于“羽色分子”)

龙虎山《澄清韵》

黄友胜唱



re mi sol do la sol la do la do re

默, 山 (哪) 岳 (呢)

mi sol la sol la do

山 岳 吞 烟。

la sol mi 以下与前面同——

万 (咍) 灵 (哪) 万 灵 镇 (呀)

伏, 招 (咍)

集 (呀 呢) 大 量, 玄 (呢) 玄 也

常 清, 常 静 (呢) 常 清

la do re

(呢), 常 静 天

re do la re do la

尊。

中间一段未标明“分子”唱名者属前面的反复,故略。从整体看,是一首羽调式唱段。在表现“神”气的同时,还因为要表现“人”情,因此,在地处羽色分子音乐较普遍的弋阳腔属地和龙虎山道教圣地,除加入了不少的音列外音使旋律华彩化,虔诚化以外,更以“羽色分子”表现了明显的柔和化,“人”情化。

(二) “三色分子”的表现性

1. 一个孤立的音出现,很难认定它在音群中的地位和表现性。只有当一群高低不一的音级组合成音阶或旋律,其中各个音级的地位和表现性才凸现出来。欧洲传统音乐的大调音阶就是大调式,组成大调旋律;小调音阶就是小调式,组成小调旋律。即可一语道破。我国的五声音阶管宫商角徵羽五种调式,仅“一语”不能“道破”五声音阶是什么调式?什么旋律?而必须具体情况具体认定各种终止式、调式终止音的具体性能。我国大面积以宫商角徵羽相组合的五声音阶或旋律调式中的各个成员,就其地位和表现效应来说,各有所别。可否略加形容地表述如下:

音 级	凡 例	性格和效应
宫	sol la do、la sol do、sol re do、 re sol do、mi re do、re mi do	宫音明亮庄重
商	sol mi re、mi sol re、la do re、 do la re、mi do re、do mi re	商音轻柔甜美
角	la sol mi、sol la mi、do re mi、 re do mi、la do mi	角音不大稳定略带刺激
徵	do la sol、la do sol、re mi sol、 mi re sol、re do sol、do re sol	徵音稳健平和
羽	re do la、do re la、mi sol la、 sol mi la、mi do la、do mi la	羽音委婉深情

2. 欧洲大小调的主要区别在主音上方是大三度还是小三度。从小调的角度仰视,大调的主音上方是大三度,较自己(小调)主音上方的小三度升高了半个音,即扬起了半个音。升高了,扬起了,显得明亮、开朗、辽阔、豪放一些。从大调角度俯视,小调的主音上方是小三度,较自己主音上方的大三度降低了半个音,降低了就是委屈了,就显得小调要柔和、优美甚至压抑、暗淡一些。我国羽色分子的主音上方都是小三度,徵色分子的宫、徵上方都是大三度。从羽色分子仰视,徵色分子较自己扬起了半个音,显得明亮、开朗、辽阔、豪放一些;从徵色分子俯视,羽色分子较自己委屈了半个音,显得柔和、优美甚至压抑、暗淡一些。宫色分子不用说,本身就是一个大三度,庄重、开阔、刚劲、豪放。由是,“三色分子”与欧洲大小调具有成因不同,而性质分别相近。可不可以认为,武当山的《澄清韵》更突出“诚”“肃”,以徵色分子、宫色分子表现。而龙虎山的《澄清韵》则突出“亲”“真”,以羽色分子表现。两者都是“人”情所致,都是“中国根”在不同方面的表现所致。

二、道教音乐的“神”气与“人”情

听着武当山的《澄清韵》，其慢速的音乐，大量装饰的委婉的旋律，不断地在明亮庄重的宫音，和轻柔甜美的商音上逗留和延长，似乎显现出“神”的慈和善。龙虎山的《澄清韵》与武当山一样，同样反覆地逗留和突出明亮庄重的宫音。不同的是多次突出角音，似是表现深情肃穆的心态。尤其是最后的5小节，完全稳定在羽色分子的羽调式，委婉深情。即从词意方面和唱词说，面对着“神”气的严谨肃穆，基本上是严格传承的，是不能随意更改的。而以什么样的“人”情予以表现，则在对“神”的严谨肃穆的前提下，因地制宜，因传统而异。即“神”气是严格的，不能随意对待的，而“人”情则有其不可避免的可变性。

道教音乐毕竟是人唱奏给“人”听的。这就需要让人听得懂，喜欢听，才能更好地收到广为传播的效果。“人”不但喜欢异乡之音，更喜欢本民族的乡音。这才使得道教音乐形成了广为吸收传统和风格色彩的多元化现象。以下几点，可以分别阐述，综合思考。

1. 徐渭在《南词叙录》中说，南宋的戏，“其曲则宋人词而益以里巷歌谣”。即在以北宋文人词调为主的基础上，吸收了民间音乐。早就广为吸收。

2. 孟元老在《东京梦华录》中说，早在千多年前的北宋几位重道的“道君皇帝”时期，北宋杂剧就在每年“七夕”“搬演宗教性质的目连杂剧”^①，戏曲与宗教结缘。

3. 徐氏又在《南词叙录》中说：南戏“始于宋光宗朝，宣和间已滥觞”。有学人只注意了12世纪末的“宋光宗朝（1147—1200）”，说戏曲形成于南宋，始于南戏（南曲）。而忽略了“宣和间”（北宋徽宗朝，即1119—1125年）已经有了（“滥觞”）。

4. 综上所述，北宋搬演宗教性质的目连戏的杂剧和南宋的杂剧（南曲），是上下游的一江春水，同时都与道教和道教音乐血脉相连^②。

5. 直至今日，各地高腔仍以“目连戏”为自己的祖宗戏，即都与道教结缘。

6. 高腔与道教音乐，既有字少腔多的抒情性曲牌（道教有韵经腔），又有字多腔少的韵诵性的“滚唱”（道教的诵经腔）；既有大量的北方富于歌唱性的“漏板”腔式^③，又有富于歌唱性的大量华彩性的抒情性拖腔；既有汉族区内固有的大量徵色分子音乐，以及表现庄严肃穆的宫色分子曲牌，又有传自兄弟民族的大量羽色分子音乐。

① 孟元老：《东京梦华录》。

② 刘正维：《高腔与道教音乐的渊源关系辨析》，《黄钟》，2000年第3期。

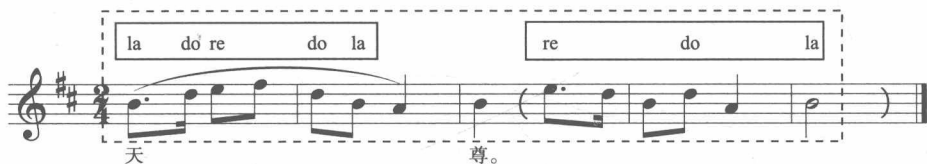
③ 刘正维：《戏曲腔式以及其板块分布》，《中国音乐学》，1993年第4期。

7. 长期来不断地“益以里巷歌谣”，“错用乡语”，“改调歌之”，形成了从浙江、江西、安徽、湖北、湖南、四川、广西，直到云南白族等各地高腔的地方化变化。

8. 到明代高腔盛行时，清人李调元的《剧话》说：“高腔，所唱皆南曲。”即主要都是南宋流传下来的音乐。

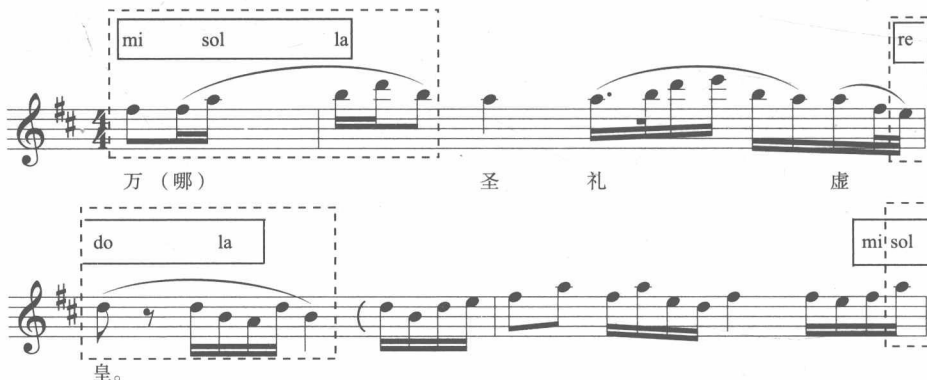
9. 另据研究弋阳腔的著名学者流沙老先生经过实地调查后说：“弋阳县当地人的传说，弋阳腔就是道士唱《目连戏文》演变而来的。现在赣东北和赣南的高腔艺人都一致认为，弋阳腔的音乐（唱腔），就是以《目连戏文》唱的作为标准曲牌。”^①哇！如此一来，道教音乐与高腔也是一江之水。它们大都以徵色分子、羽色分子与宫色分子为自己的遗传基因。不同的是，高腔尽量地“俗”化，而道教音乐尽量地“神”化。史新民先生主编的《中国武当山道教音乐》收编的阳调 30 曲，阴调 32 曲，共 62 支曲调中羽色分子约 16 首，而 74% 为徵色分子音乐。它的宫色分子的宫终止，比较普遍地用在很多唱腔的结尾。王忠人先生主编的《中国龙虎山天师道音乐》收编唱腔 92 种，羽色分子音乐 34 曲，占 37%。它的《澄清韵》的最后 5 小节唱腔带最后的尾声过门，系完全的羽色分子旋律，将唱腔终止在羽调式。而这一羽调式终止，也较普遍地运用在龙虎山道乐不少其他唱腔的结尾，构成不少的羽色分子的羽调式。如以下的龙虎山的《步虚》：

龙虎山《步虚》



再如《三宝赞》：

龙虎山《三宝赞》



① 流沙：《从南戏到弋阳腔》，《高腔学术论文集》，北京：文化艺术出版社，1983 年出版，第 24 页。



《符使赞》:

龙虎山《符使赞》



《五星神咒赞》:

龙虎山《五星神咒赞》



《斗姆十支香》:

龙虎山《斗姆十支香》



.....

以上情况说明,在表现“神”气时,不论是北方的、南方的、中部的还是东部的,

都要以大量歌唱性的旋律对“神”表现虔诚、肃穆,都要唱“天尊”等。而用什么音乐予以表现,则渗透了“人”情,各地不尽一致。

不论道教音乐是表现“神”气还是体现“人”情,都有一个更深刻的遗传烙印——“中国根”。

作者简介:刘正维,男,武汉音乐学院教授。

看见道场:再论仪式环境中的道教音乐

——觉悟于陕北佳县白云观的实地观察

刘 红

回顾过往学界对道教音乐进行相关研究的情形我们会发现,学者大都将道教音乐作为相对独立的艺术现象来对待,很少将其联系到道教行为本身作为宗教现象来观察。因此,带着“艺术”的眼光和期许,即便将道教音乐放置于道教仪式环境中来“看”或“听”,它仍然还是以乐音组织为基本结构,令观察者在听觉和感知上有“音乐”欣赏价值和功能的“艺术品”。笔者在《仪式环境中的道教音乐》一文中曾就此问题进行过阐述,主要观点概而言之即是:道教音乐是体现在道教信仰行为中的仪式音乐,不充分关注仪式环境和背景的道教音乐研究即是一种片面的研究。^①因此,要真实、真切地了解 and 体验道教仪式中的音乐本质及其特征,就必须把音乐放归到它赖以生存的仪式环境之中进行观察、分析。

本篇论文,笔者将仪式环境着眼于“道场”,以2009年至2010年间两次身临陕北佳县白云观道教科仪活动的实际体验为观察点,描述笔者“看见道场”的感悟,并尝试分析和解释各种原本非道教所有、所用的诸如民歌、戏曲、说唱、地方民间器乐等音乐中的元素,被“道场”接受、纳入的机制、条件,换言之即是,“道场”为何可以包容、接纳这些非道教的“音乐”?以至俗为道用,超凡脱俗而成就为道乐?

文章的主要内容涉及:“道”概念,“场”概念,“道场”概念;“道场”内外的“道”观念,“道场”观念;特定时空规定的“道场”;专项法事活动的“道场”;被“道”物化或被“道化”的“一切”在“道场”中的位置、序列;“音乐”之于“道场”的转换及其过程——入“场”受“道化”而为“道乐”。如此等等。

① 刘红:《仪式环境中的道教音乐》,《中央音乐学院学报》,2003年第1期,第19-27页。

一、界说“道场”

道场,一般概略作三解:宫观别称;修道场所;诵经、礼拜仪式。简言之,修法行道之处即是道场。把修法行道之功德回向于人,就是为人做法场。

道场作如是解,貌似清楚、明了,然而,欲真切“看见道场”却并非容易。原因在于,不同的人基于对道教不同的认知程度和了解、体验,以及各人特殊的技能见识、生活经验与生活感悟,都会影响到肉眼所实际观察到的“道场”于内涵与外延的深广程度。

不可否认,即便亲临现场,无论是物质状态下的道场,意识空间的道场,精神层面的道场,还是宗教事实上的道场,不是每一个人都能真正看得见的。但问题的另一方面是,即使是与从未了解、认知道教的人们来谈论“看见道场”这一问题,我们发现,道场离我们的认知并不遥远,只不过,我们观察和观看道场的角度以及觉悟有所不同而已。

(一)“场”概念

第一步,认知概念需要明确的关键词——场(field)。

关于“场”,有多种解释,它的概念在许多领域都有运用。甲骨文中,“场”的字形为“𡗗、𡗘”,与“田”字相似,像是分块摊晒庄稼谷物的坪地。直至金文的“𡗙”,已造出会义兼形声字。其中,“易”既是声旁也是形旁,是“陽”的本字,表示阳光照晒。金文以“土”(土,坪)+“易”(易,即照晒)表示农村用于谷物脱粒、晾晒的空坪。而篆文“𡗚”则承续金文字形,它与今日所用的“场”字形近似。《说文》中已明确指出:“场,祭神道也。一曰田不耕。一曰治谷田也。从土,易声。”意为,场是祭神的方法。一种说法认为“场”是闲置未耕的天地。还有一种说法认为,“场”是打谷子的田头。字形采用“土”作偏旁,“易”是声旁。“场”作为一个名词,除了上述含义外,还有空间、场所、表演的戏台和举行仪式的空地之意。如《尔雅·释宫》:“场,道也。”《汉书·郊祀志》:“牺牲坛场”等。

对“场”的认识,较为广泛理解和认知的是物质中的“场”概念。Longman Dictionary of Contemporary English (《朗文当代高级词典》)对场(field)的解释和定义有十三种,其中:农场、研究领域、运动场(如足球场)、野外、比赛场、油(煤)田、战场、眼睛的视阈、雪域、射击场、工作岗位、计算机中保留的信息空间等十二种为非物理学定义,主要意为空间;而物理学定义只有一种:物理场中的磁立场或重力场。^①

① Longman P. Longman Dictionary of Contemporary English. London: Pearson Longman, 2009.

物理学家描述与解说的“场”,只能是“物理场”。这是物理现象和物理时间组成的“场”,是无数物理事象置身于其中的“场”。“场”与“粒子”是当代物理学家常用的两个重要范畴,所以他们往往从区别“场”与“粒子”的不同特征入手,对“场”或“物理场”划出相应的界限。“场”是相对于“粒子”而言的,“场”与“粒子”是统一的物理事象或物理世界的两种基本形态。然而,“场”是对物理事象或物理世界的连续特性的说明,“粒子”是对物理事象或物理世界的断续特性的说明。物理学家描述的“场”是相互作用的“场”,“场”中的一切均处在相互作用关系之中。不仅指对偶的、对应的或对立的二极之间的相互作用,而且还指多元之间、多维之间或多极之间的交互作用。^①

作为一种普遍的物质状态,“看不见,摸不着”是我们对“场”的原始印象,仅仅依据我们身体感知的东西来作判断是有很大局限的。力,可以感知,温度,可以感知,可以构成场,但不仅空气中有温度场,甚至铁块中也可以有温度场,所以用“看不见,摸不着”来判断,早已不再科学。爱因斯坦(Albert Einstein)认为“场”就是空间的物理状态,它以时间和空间为存在的基本方式。

场概念作为由理论物理学界提出的物理学范畴,后来经过移植进入当代哲学之中,形成无比之大,可构成整个世界与生物相关的概念。哲学视野里的“场”,是覆盖一切“相互作用”的“场”,其中包含了自然事象之间的相互作用。诸凡物、心、人之间,言、象、意之间,尘、境、根之间,抑或社会事象之间,文化事象之间,心灵事象之间,价值事象之间等的相互作用及其连续性,均为“哲学场”的不同侧面。各个侧面合为一体,自然的、人文的、心理的与价值的相互作用,以及相互作用的总体性关系网络和总体性运演过程,都可容纳到“场”的范畴之中。^②

致力于现代科学发展的系统哲学家、广义进化论和全球问题专家拉兹洛(Ervin Laszlo)对“场”有更为前卫的认识和观察。他认为,他所参与的“现在正在进行的科学革命比哥白尼(Nicolaus Copernicus)的革命发展得更快,比爱因斯坦发起的革命更广泛,它的典型特点是把范围广泛的发现都整合进一个高度统一的、简单的(即使是抽象的)理论框架中”。为此,他提出了“ Ψ 场”(“以真空为基础的零点全息场”)的物理概念,作为这个统一的基础。^③“宇宙量子真空零点能全息场”(Ψ 场)告诉我们,真空不空,它是一种我们无法直接感知的潜在的场,内中有惊人

① 赵仲牧:《物理场论对哲学思考的提示》,《思想战线》,云南大学人文社会科学学报,2000年第5期,第1-6页。

② 同上注。

③ 张钟静:《 Ψ 场·反射理论·道》,《太原师范学院学报》(社会科学版),2003年第3期,第5页。

巨量的潜能量、潜物质、潜信息甚至潜意识；我们可以直接感知的显在的场、显能量、显物质、显信息（甚至可能还有显意识），都是从其中一步一步演化出来的。这样，对“存在”的追问就自然而然地转化成了对“演化”的追问。当代科学的形而上学、科学的世界观、科学的本体论就应该是，也一定是演化论——广义的进化理论。21世纪的哲学转向应当是从“存在”到“演化”，而演化的起点就是“宇宙量子真空零点能全息场”（ Ψ 场）。^①

（二）“场”之于“道”

关于道教的“场”，从最早的《释老志》谈及道教之原时之所说，可见一隅：“先天地生，以资万类。上处玉京，为神王之宗，下在紫微，为飞仙之主。千变万化，有德不德，随感应物，厥迹无常。”^②《清静经》也说：“老君曰：大道无形，生育天地；大道无情，运行日月；大道无名，长养万物；吾不知其名，强名曰道。夫道者：有清有浊，有动有静；天清地浊，天动地静。”^③

道教将实体物质之外，与一切空间普遍同在的东西，称之为“先天一炁”。关于“炁”，有人认为它就是“气”的异体字。但溯其根源，并非如此。朱越利在考证“炁”与“气”的异同关系时认为，炁字最迟出现于东汉，在原始道经最重要的著作《太平经》中，还被收录到特别重要的“复文”里。这不是偶然，而是说明炁字是道教的产物。“炁”字往往带有原初生命、符咒或天帝神仙等神秘的色彩，而“气”字则表示后天、自然界或人间等神秘的事物。“炁”与“气”的本质区别简单来说就是，炁字是宗教字，气字是世俗字。^④

在内丹学中，“气”一般指后天性的，如呼吸之气、饮食之气等；“炁”一般指先天性的或通过内丹修炼所产生的能量性的东西，如本体性的“元炁”“真铅”之炁等。但亦有一些丹经不做严格区分，将“炁”径写作“气”。^⑤

《广韵》指出“炁”字出自道书^⑥。道书创造“炁”字，说明“气”在道教的教理、教义或教仪中无法完满地表达新的概念，需要一个代表原初生命和虚幻神灵的新

① 闵家胤：《 Ψ 场（道场）研究的哲学意义》，《自然辩证法研究》，2006年第22卷第9期，第104-107页。

② 转引自刘仲宇：《中国道教文化透视》，上海：学林出版社，1990年，第10-11页。

③ 《太上老君说常清静经》。



④ 朱越利：《炁气二字异同辨》，《世界宗教研究》，1982年第1期，第50-58页。

⑤ 王体：《〈悟真篇〉清静注本“先天一炁”名词之所指》，《中国哲学史》，2008年第3期，第74-83页。

⑥ 《广韵》去声未韵曰：炁“出道书”。见周祖谟：《广韵校本》，中华书局，1960年，第363页。

气字以区别普通的旧“气”字。于是,“炁”便应运而生。

朱越利在其研究中认为:长生不死的神仙方术是道教的前身之一,道教所创造的炁字也来自于此。战国时期,服气导引是神仙方术的一种,在这种方术中出现了(上气下火)字,炁字即从(上气下火)字演化而来。(上气下火)字与当时代表普通车的“氣”字,不同之处在于将米字改成火字。

而道教将(上气下火)字改成炁字的过程,先把火字以“灬”字的形式保留下来,也就是保留了火字在服气理论中所代表的意义。其次将气字改成“无”字。为什么这样改,大概有三种可能。第一,《说文》曰:“饮食气并不得息曰无。”^①无表示气从口中出入,可以表示食气。第二,在古文中,既字可以写成,与无()字形近。无字或许代表既字。《说文》曰:“既,小食也,从皂,无声。”^②服气理论要求用口呼吸时要细慢匀长,小食正可表达这种内容。第三,在古文中,无字有时也写成无字,无字或许代表无。在道教理论中,无即虚,即道。服气理论宣扬还虚,与道合体,等等,正合这个无字。归纳起来,第一种可能是表达食纯阳真气的意思,第二种可能是表达缓慢地吞食纯阳真气的意思,第三种可能是表达真气来自虚、还于虚的意思。不管哪种可能,都是从服气或太虚等道教理论出发对(上气下火)字进行改造的。从这里我们也可窥见服气理论发展的蛛丝马迹。郭沫若先生曾指出:(上气下火)字“为后世炁字所从出”^③,可惜未详细论述。^④

炁字从出现的第一天起,就是同气字涵义有别、色彩各异的两个字。它的本义指服气中的纯阳真气,与道或神仙相结合的气或符咒中的气,带有宗教色彩。

古代中国哲学认为,炁是精微物质,是万物之始基。《淮南子》云:“天地之合和,阴阳之陶化万物,皆成一气者也。”又说“道始于虚霁,虚霁生宇宙,宇宙生气,气有涯垠,清阳者薄靡而为天,重浊者凝滞而为地。”^⑤

《悟真篇》则更加明确地表示出“炁”的性质:“道自虚无生一炁,便从一炁产阴阳。阴阳再合成三体,三体重生万物昌。”^⑥对此,夏元鼎注曰:“大朴未散,有物混

① 《说文解字》卷9上,中华书局,1963年影印第1版,第181页。

② 同上注,卷5下,第106页。

③ 《〈行气铭〉释文》,见《郭沫若文集》第16卷,北京:人民文学出版社,1962年,第408页。

④ 朱越利:《炁气二字异同辨》,《世界宗教研究》,1982年第1期,第55页。

⑤ 余强军、胡孚琛:《论道教生命哲学的真一之气》,《船山学刊》,2012年第3期,第107-111页。

⑥ 《修真十书·悟真篇》,《道藏》第4册,第725页。转引自王体:《〈悟真篇〉清静注本“先天一炁”名词之所指》,《中国哲学史》,2008年第3期,第75页。

成,孰为阴阳,孰为万物耶?自道生一,一为太一含真之气,一生二,二为阴阳阖辟之形,二生三,三生万物,散殊矣。学者诚能原始要终,知大道无名,本于一气,则取一气于杳冥恍惚之内,以造化金丹,则阴阳感合如天地之万物化生,当与天地相毕而鼎立为三才矣。”^①对此,亦可以简单理解为,宇宙的发展顺序就是如此由“道生一”,即道分化出“一炁”,“一生二”即先天一炁又分化出阴与阳、神与精,“阴阳二气”乃太极也。“二生三”阴阳交合又生出“气”。“三生万物”则是精、气、神三者交合而生出的万物。^②

说到这一点,让人无不惊叹地发现,这一“先天一炁”的“场”概念,与物理物质的“场”概念是互通神会的。道教的“炁”表示的是宇宙最普遍的物质。或者说,道教这一“场”的概念与道体(宇宙万物)是相通的。

因此,从这个角度来看,“道就是场,场就是道”。丘处机真人认为,作为生化宇宙万物之最终根源和宇宙万物赖以存在之本体的“道”乃是无形无象、无为而无不为的,所谓:“道德元无象”“有动缘无动,无为即有为”。^③这个无形无象、无为而无不为的“道”,乃是一种超越万物、超越时空并具有一定神秘性的“绝对存在”,如他曾有诗言:“道力神功不可言,生成万化独超然。”^④

在《大丹直指·序》中,丘处机真人又对“元气”(太极、道)化生宇宙万物的过程作了详细的描述:“天地本太空一气,静极则动,变而为二。轻清向上,为阳为天;重浊向下,为阴为地。即分而为二,亦不能静。因天气先动,降下以合地气,至极复升。地气本不生,因天气混合引带而上,至极复降。上下相须不已,化生万物,……万物化生,无有穷已。”^⑤他所陈述的“道”,又可称为“元气”或“太极”等,乃是一种超越时空的“绝对存在”,其本身是无形无象而虚静无为的,但却又含有阴、阳等矛盾因素,并能化生出宇宙万物。^⑥

于是,“场”之于“道”便可以做出这样的解释:

“道”:既是体(炁);也为用(行为);

“场”:“道”的实际“存在”;

① 夏元鼎:《紫阳真人(悟真篇)讲义》卷三,《道藏》第3册,第45页。转引同上注,第76页。

② 杨剑平:《结丹之本——先天一炁》,《现代养生》,2013年第19期,第15-18页。

③ 《磻溪集》卷4《修道》,《道藏》第25册,第831页。

④ 《磻溪集》卷2《太清宫》,《道藏》第25册,第821页。

⑤ 《大丹直指·序》,《道藏》第4册,第391页。

⑥ 卿希泰:《中国道教思想史》(卷三),北京:人民出版社,2009年,第201页。

“道场”：有“道”的“场”。

在前述拉兹洛提出的“宇宙量子真空零点能全息场”（ Ψ 场）的探讨中，有学者甚至以“ Ψ 场”就是“道场”（Dao-field）而作归结，其理论是，老子的道论发展成道家哲学和道教，提供了一套形而上学框架：道—气—阴阳—五行—万物。老子认为“道”是先在的，是无限的和永久性的存在，不随外物和外在条件改变而改变。“道”是无形和不可能被感知的，但又绝非空无所有，“其中有象”“其中有物”“其中有精”“其中有信”，——那只能是虚无的潜在。“道”不是静止的，而是在永不停息地运动着。拿老子讲的“道”的特征同“ Ψ 场”的特征比较，就会发现：老子讲的“道”，就是“宇宙量子真空零点能全息场”（ Ψ 场）！或者说，老子在几千年前就凭直觉感悟到了这种场的存在和它的特征。

在宇宙生成论的意义上，老子讲“道”创生天地，是万物的源泉。他写道：

天下万物生于“有”，“有”生于“无”。（第40章）

“无”，名天地之始；“有”，名万物之母。（第1章）

“道”冲（盅）而用之，或不盈。渊兮似万物之宗；湛兮，似或存。吾不知谁之子，象帝之先。（第4章）

“道”生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。（第42章）

老子认为，“道”不但在“虚”“实”之间，而且在“有”“无”之间。或如王弼注14章言：“欲言无耶，而物以成；欲言有耶，而不见其形。”“道”是虚无澄静的渊源，又是有形万物的起始。它是最初的发动者，有无穷的潜在力和创造力。“道”创生万物是从“一”到“多”，或曰从“一元”到“多元”、从“简单”到“复杂”。这不就是“ Ψ 场”有“内构成”的创造力和创生过程的基本模式吗！

“道”的运动，老子认为是循环往复和周行不殆的，他写道：

有物混成……周行而不殆……强字之曰“道”，强为之名曰大，大曰逝，逝曰远，远曰反。（第25章）

反者“道”之动，弱者“道”之用。（第40章）

致虚静，守静笃。万物并作，吾以观复。夫物芸芸，各复归其根，归根曰静，是谓复命。（第16章）

“道”的运动是从“静”到“动”，从“小”到“大”，从“大”到“逝”，从“逝”到“远”，从“远”到“反”，从“反”到“复”，从“复”到“归”，从“归”回到“静”。这同宇宙起源和演化的轨迹也是相合的：这种循环往复的过程可能已有许多次了，每次都在“ Ψ 场”中以波函数的方式留下全息性质的记忆。

不难看出，“宇宙量子真空零点能全息场”（ Ψ 场）的研究倘能在今后一二十年获得重大的突破——数理论证和实验检验两方面的重大突破，一定会是一场

新的物理学革命和技术革命,进而改变人类对世界的认识,推动哲学朝本体论复归——用从“存在”到“演化”重新支撑起本体论庄严的殿堂,重建物理学家同哲学家的联盟和互动关系。

同时,继古希腊哲学家德漠克利特的原子论获得实证数百年之后,中国古代哲学家老子的道论也将会获得实证,“各领风骚数百年”的前景就在眼前。如果中国能抓住时机,有足够的投入,在这个重要领域率先取得重大突破,那么我们就能获得对“宇宙量子真空零点能全息场”命名的话语权,并且最恰当地将它命名为“道场”(Dao-field)。^①

二、看见“道场”

上述是联系到物理物质层面及系统哲学层面“场”的概念和状态而对“道”“场”以及“道场”所作出的解释。具体到实际观察,道场的空间范围、形态状况又是如何呢?

亲临道观或道场的人不难发现,凡眼所见的道场于空间范围来看,不算太大。小,可以小到一个坛或台(联称“坛台”),甚至乎一张法案台桌。方寸之地就是一个祭祀行礼的道场。大的道场,可以是“界”或“域”。以“罗天大醮”为例,“罗天”指三界之上的大罗天,就是指天外之天,最高最广大的天。《云笈七签》:“八方世界,上有罗天重重,别置五星二十八宿,星汉群真,山岳河海。”启建罗天大醮,祭天地万物,以求天人合一,万物和谐,阴阳调和。祭天法仪,以祈协正星辰顺度,风调雨顺。

道场之于凡夫俗子看来即是,平常时日:道场是道观;是道人和神仙居住的地方;行法布道之时:道场之上,万物皆沾有仙气而具神力;许愿者可得到神仙保佑,有求必应……。

^① 上述观点及文字,参引自闵家胤:《Ψ场(道场)研究的哲学意义》,载《自然辩证法研究》,2006年第22卷第9期,第106-107页。



陕北佳县白云观一瞥



白云观殿堂一角及道长

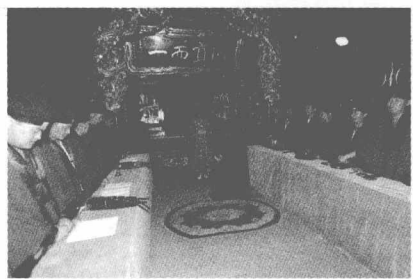


三官殿



白云山观前广场

道场之于道人、道法的角度来看,平时时日:道场是道人的居所,修身养性的空间;行法布道之时:道场是宇宙;乾坤;天地;沟通天地人的“场”;得法、施法,秉承或下达神灵旨意的地方。



入殿准备行早课科仪的众道长



早课仪式中奏乐的众道士



早课(阳气上升)绕坛祈福



晚课(阴气下降)出巡度亡

有所觉悟地观看道场,会关切到:

时间道场——做道场的程序、过程以及随之而改变的时间关系。如做道场所需多长时间?(几天?几小时?)每年、每月周期性地做哪些道场?

空间道场——道场规模如何?如依法事规模而言有“金篆”“玉篆”“黄篆”“罗天大醮”等等;空间范围涉及天界、地界、人界等等。

时空道场——时间空间对接呼应的道场。

1. 时空转换:道场也有“休闲”“还俗”的时候

“戊不朝真”,是道内传统习规。戊,指戊日。戊日是按六十甲子的排列顺序而推算的,每六十天为一轮,其中凡是逢戊子、戊寅、戊辰、戊午、戊申、戊戌这六天就叫戊日,也称“六戊”。道教凡“六戊”不朝真,不烧香、诵经、不朝拜,不建斋设醮。

避戊日的原因有多种说法,其中宋代编撰的《道门定制》中有这样的解释,大意是这两天太上老君忙着整理档案材料,对校天下男女,应生者注玉历,应死者注死籍,为罪过者度著右契。天师回到天曹协助工作,此日关闭天门、严塞地户,外事一律不得接受。

道内有一更为通俗的解释就是,逢戊日神仙“放假”,所以不上殿朝真。

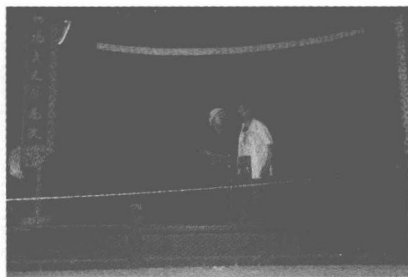
上述可见,特殊情形下,道场是有“空闲”的时候的。而且,即便没有类似“戊日”的禁忌,在宫观内不举行道场法事活动时,也是有一个相对静止的“道场”出现的,也就是说,神仙不“放假”,但若道士不“当值”,道场不做“道场”时,道场的属性及其时空概念和意义是会有所变化和调整的。

不仅如此,道场还有“还俗”的时候。

2009年8月,笔者在陕北佳县白云观看到这样的场景:有信善因为在白云观许愿、祈福得到灵验,于是来到白云观敬香还愿。还愿期间,信善于谢恩参拜之余,还请来二人台演员在道观内粉墨登场,为民众表演助兴。表演中,表演者并未忌讳一些插诨打科、打情骂俏,甚至男女挑逗、调情的内容,在场观众也是掌声、欢笑声不断,其乐融融。



道场内,还愿的信众唱起了“二人台”



“二人台”白天表演的场景



“二人台”夜晚表演的场景



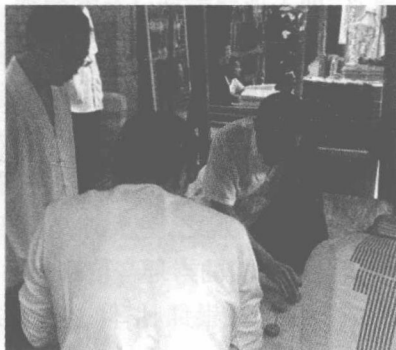
观赏“二人台”表演的民众

这一情景乍一看很难理解：一个神圣的道教宫观，怎容得下世俗风气如此浓厚的节目表演？经采访打听原由，又似乎可以理解接受：原因之一，信善祈福如愿，身心愉悦，通过请说唱、歌舞班子表演节目，与乡亲、民众共享快乐而抒发情怀；原因之二，白云观对于当地老百姓而言，就像民众共同的家。逢红白喜事，请道观的道士打一场醮、做一个道场。节庆时，尤其是春节庙会期间，还会请有名的剧院、名角来庙里唱几出当地民众喜爱的晋剧大戏，场面壮观。



上演晋剧大戏时张贴的海报历经数月已经残缺

此外，不上殿，没有道场活动的时候，观内的道人们也会走象棋、拉闲话来娱乐休闲。



道士们下棋娱乐

于是乎,白云观方寸净土,道俗有别,界限分明,却又人神乐居,仙俗共融。孰道?孰俗?理在“道”中,道则在人们不言之觉悟中。

不难怪,白云观住持张明贵道长说:“我们白云山道教科仪中,有好多经韵是用本地民歌来唱的,我们也演奏一些民间的管子、唢呐曲牌。但是,这些民间的音乐到了我们庙上,经过我们道人唱诵、演奏,跟民间的味道就不一样了,就变成我们的道教音乐了。”

如果不将道长这番言语放置于道场环境、仪式过程、道人身心转变、转换以及道场时空关系上作深入理解,我们一般性可以作出的解释便是:民间音乐进入宫观后,作用于宗教仪式活动,结合道教经文内容,再加上道人特殊的演唱、演奏方式,而赋予了民间音乐之宗教特色。毫无疑问,这样的理解不无道理,亦属实际情形之一。但是,这类解释仍然有些流于表面,如若到道场做仔细深入一些的观察,我们会发现,令这些民间俗乐发生性质改变而成为道乐的根本原因是,“道化一切”的道场行为、过程及其结果所导致的。音乐(无论是道教传统承传下来的固有道乐还是由民间传入的诸如民歌、民间器乐、曲艺及戏曲音乐之类)是否纳入道场活动,是否作用于法事过程之中,是决定其是否具有“道性”的关键。这些音乐的宗教特色、特性的外显表征形态,是经历道场行为全过程的“道场效应”。

2. 道场行为及其过程所产生的“道场效应”

判断、辨识道教音乐在道教仪式中的属性及特征,需要观察者具备“看见道场”的条件和智慧。

看待道场上的音乐,学界大都认为,总体而言的道教音乐基本包含两个层面:一是道教固有的道乐;二是受影响或吸收于民间的俗乐。在这一认知基础上,学界在道教音乐与民间音乐的关系分析上,又有着两者相互影响吸收的共识。

道教固有道乐与吸收民间而来的俗乐共存于道场活动之中的这一现象,很容易让笔者联想到道教“先天神”与“后天神”这两类神仙体系。

道教的先天神,顾名思义,即天地之前就已存在的神,他们不是人修炼而成,而是本来就存在的。如元始天尊、灵宝天尊、道德天尊、玉皇大帝、北极大帝、天皇大帝、后土、太乙、雷祖、东岳大帝、斗姥、天地水三官等。后天神,又称人神,是有真名实姓的人被百姓封为神灵的,这些神仙大都有功于民,为歌颂他们为民造福的业绩,启迪后人,被时人供奉成为神仙。如三皇五帝、老子、天师张道陵、药王孙思邈、岳飞、各地城隍老爷、关帝等。区别而观之,先天神是与天俱来的神,本来的神,当然的神,因此得到道人与信众自然而然的崇拜与信奉。后天神则不同,他们原本是人不是神,他们之所以能够成为神仙被崇拜、信仰,是因为他们非凡的事(神)迹经过神化过程之后而成就的。

对比着先天神与后天神这两类道教神仙体系,联系到道教固有道乐与吸收民间俗乐而成的道乐作观察,我们似乎可以说,固有道乐是“先天道乐”,吸收民间俗乐而成就的道乐是“后天道乐”。“后天道乐”之所以成就为道乐,得之于被“神化”的过程与结果。

再者,道教体现在人神关系上的智慧,也启迪我们对道场中道乐与俗乐之关系的理解。

在道教看来,人与神之间并不存在不可逾越的鸿沟,人与神之间的距离也没有那么遥远。一方面,神仙是神通的。而另一方面,如果人的能动性达到一定高度,即便是普通人,只要修炼,也可以成为神仙。因此,那些有功于民的历史人物或者传说中的人物便可以塑造为神。比如,妈祖是航海业的保护神,她由民间走上神坛,有地方特色。渔舟商船出没海上难免遇有不测,有一个能救急救难的神仙出现,就多了一份保护,一份安全,因为这个原因,妈祖在沿海、台湾地区有着普遍信仰。

由此而观察道场上的音乐我们不难发现,道人们对自己操行的“音乐”孰道孰俗,一方面不甚完全明白、知晓,另一方面他们也毫不在意。对道人们来说,何时用乐?用啥乐?为谁用乐?这些是他们要掌握的做道场的规范和程式。用乐态度及用乐目的,才是道人们所重视的。只要态度和目的明确,非道教固有的,来自于民间的音乐也可以自然、自如运用,而且,运用起来,如同张明贵道长所言,跟民间的味道就不一样了,变成了道教音乐。

那么,专属于道教本质属性,依据乐音特殊的组构方式而形成专用于道场的音乐有哪些呢?

首先是,道场上的法器法物中,有作用于音乐、发挥法力的诸种法器。道教的法器品种繁多,通常所说的法器有两类:一类为仰启神仙、朝敬祖师及为了驱恶辟邪的器物,如朝简、如意、玉册、玉印、宝剑、令旗、令箭、勒令牌、天蓬尺、镇坛木;另一类为各种敲击法器,分别有铛、鐃、铃、木鱼、引磬、磬、鼓、铙钹、钟等,这些敲打法器主要伴随于道长们执行科仪的诵唱之中,这些法器不仅造型别致,声响独特,而且还有道教属性明显的神圣寓意,如“三清铃”,亦称法铃、法钟。有手柄,柄端称“剑”,呈“山”字形,是道教三清的象征,代表玉清元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊。有降神、驱魔的作用。法师施法时以单手持柄摇动,其叮呤叮呤的声音,意为“振动法铃,神鬼咸钦”。龙角吹,亦名“角”“海角”“灵角”“号角”或“角笛”。龙角是从战争中的号角转变而来,道士藉其音响,以为召集神灵、祛除妖氛之用。木鱼,又称“木鼓”,俗称“鱼子”。诵念经文时配合经韵而使用,经文的每个字都要落在木鱼的点子上。《无上秘要》:“木鱼清磬,振醒尘寰。”磬,分为“圆磬”(圆形,铜制或铁制)、“扁磬”(又叫“玉磬”,玉石制成)两种。道场上多用前一种。磬于

道场诵经时配合科仪而敲击,主要作用是通报神灵,消灾解厄。引磬,又名“手磬”。形如碗状,铜制,附有木柄,以便携持。引磬多在醮坛朝拜或“转天尊”时鸣击,用以引导道众,故名“引磬”。鼓,有大小之分,大鼓用于道观早晚开静、止静时,配合大钟和板使用;小鼓在道场作为法器,配合小钟使用。《太上助国救民总真秘要》:“凡建醮道场行法事时,必先鸣法鼓”。鼓的声音,具有通神和辟邪的作用。钟,一般由铜或铁铸成。有大钟和小钟之别;大钟用于道观早晚开静、止静时,配合大鼓和板使用;小钟用于道场作为法器,与鼓配合击打。

经韵音乐也有道教专属的内容。典型的例子就是用于全真十方丛林的“十方韵”,它是在悠久的历史传承,特定的音乐组织关系之下形成的。由于传承直接,授受规范,加之出家道人受清规戒律约束,“十方韵”在全国各地的传播中鲜见走样变形,因此而有“死全真”之称。此系列经韵,非道莫属。

道教固有道乐如此,那些来自民间的如民歌小调、器乐、戏曲、说唱音乐等俗乐进入道场之后,又是如何改变其原本属性“皈依”于道的呢?

暂且稍稍脱离“音乐”这一单一具体现象,就关系道场的相关状态做些许介绍于先。

先说作为于道场上的“道人”。

从一介凡夫俗子到修真道人,这一由“俗”而“道”的身份转换,表面看,是装束、形象上的变化,于根本来看,这一身份的转换是心身性质上的变化。

道教入道也称作“皈依”,皈依,即皈依道教最高尊神“道经师”三宝,分别是:第一皈依无上“道宝”,即“太上无极大道”,能永脱轮回;第二皈依无上“经宝”,即“三十六部尊经”,能得闻正法;第三皈依“无上师宝”,即“玄中大法师”,能不落邪见。

成为正式的道士,有两种情况,一为全真派道士,二为正一派道士。

皈依全真派,必须到道教宫观出家,宫观住持觉得有道缘,收留后下苦功劳动一段时间,少则半年,多则三年,考验合格,正式收为徒弟,成为正式道士。全真派的修炼主旨是清静无为,去情去欲,修心炼性,养气炼丹,含耻忍辱为内修“真功”,以传道济世度人为外修“真行”,功行两全,证圣成真,谓之“全真”。全真派入道仪式称之为“冠巾科仪”,是正式成为全真道士必须举行的仪式。《冠巾科仪序》中说:

……凡出家者,度师必亲为诵经礼忏,先令罪过消除,方可穿戴太上巾袍。次奏疏文,上达三官大帝,牒移太乙灵官部下,即当拥护,即使黑夜入山,险逢盗贼,亦得解脱,日后大丹成就,三官大帝自堪实保奏。不遵玄科,不请冠巾,上界不知,临回首时,纵然强戴冠巾,亦同庸俗之魂,绳捆索绑同入酆都。凡上志之士,丹就超升,自有诸神迎护。中志之士,苦行圆满。鬼卒都来叩接。又有虽皈依玄门,不习正道,

作孽百端,无常一到,恶报固在,若到阴司,身受苦刑。如在祖宗位前冠巾装束,而鬼卒即不敢擅加击拷,亦少受枷锁之苦,此冠巾科仪最重要之事也。……倘有出家时本师未请冠巾,而本师远游他方,或已羽化,可专拜学师,傍设本师牌位,遵科冠巾,亦无不可,切不可更改本师与己后取之法名。若本庙无力请道友修设科仪,即随他庙之科仪求师冠巾亦可……

皈依正一派,不需出家,但也有繁复的入道程序。闵智亭大师在其《道教仪范》中对正一派入道形式有这样的介述:

凡初欲学道,男七岁号录生弟子,女十岁号南生弟子,始授训成夫妇者,男称清真弟子,女称清信弟子,常依科斋戒,兼行黄赤交接之道,能便断得即为佳也。其童男男女秉持至十五岁,方与诣师请求出家(舍俗者不拘少长),禀承戒律稍精,方求入道誓戒三师,称智慧十戒弟子,戴二仪冠,黄绶衣,七条,素裾,七幅,及鞋而已。

次迁经法于十部大乘之内,精一帙业成后,授初真八十一戒,授竟,及保举戒师七人,称太上初真弟子,号白简道士,冠七真冠,披黄褐文左九右十白裳,黄裾九幅,檀香木简,玄履,铺黄坐坛,始入靖诵经,思神行道。次后不选年代,经业转精,明炼法式,方参洞经。

初诣三师,保举五人,请授正一盟威箬二十四品。授正一箬后,方可以为人章醮,为帝王封署山岳,辟召妖毒,朝拜星辰,以铨律候,称太上正一盟威弟子,系天师某治某气祭酒(所称治气者,取生月生日所主不同)赤天三五步纲元命真人臣某,凡道士未受经法,通称小兆可也。

冠玄冠,朱帔二十四条黄裳苍裾,佩炎光火玉佩,佩斩邪威神剑,佩黄神越章印绶木雕,铺八卦坛,所授经业:正一法文经一百二十卷,大章三百六十通,小章一千二百通,朝天醮经仪三百座,修真要十卷,玉经三卷,指要三卷,太灵阴阳推迁历六十卷,禁咒文五卷。

按摩通精文三卷,修元命真文一千字,禹步星纲一卷。以前正一所行,皆在三界内,所言十部大乘者,多述罪福冤对,说有说空,凡一千卷已来,修正一道成,告白真官,迁斋上室。自正义授金刚洞神箬。称太上洞神法师(如舍俗入道者,自此夫妇隔绝,不茹荤血也)。冠交泰冠。

自修洞神有功后迁授太上高玄箬,称太上紫虚高玄弟子,高玄法师,游玄先生。冠五岳冠。自高玄部迁授太上升玄箬,称台上灵宝,升玄教内弟子升玄真一法师,无上等等光明真人。冠芙蓉冠。自升玄迁授中盟箬九卷计三十六阶,九券:思微定志券,金马驿程券,五帝解形券,自然券,大明券,三皇券,水官解七祖券,升天券,解地根券,称太上灵宝洞玄弟子,无上洞玄法师,东岳先生青帝真人。

戴远游冠。自修洞玄部迁授三洞宝策二十四阶计二十四卷,券亦二十四道,金纽九双,银环一十二对,金龙一对,玉鱼一对,玉龟一对,苍玉简一,黄玉简一,龙头金刀一双,称三洞法师东岳青帝真人升玄先生。冠合景冠。自修三洞法后,次参上清金阙清精选法应为得道者,称上清大洞三界弟子无上三洞法师东岳真人道德先生。冠紫宸通精冠。^①

上述可见,欲成为一名“有道之士”,不言日后是否可以成就为修养深厚的高道,即便只是达到入门要求,已经非同一般。更重要的是,改变其由“俗”而“道”之性质变化的并非外在装束、面貌之改变,而是非显露于外的内隐因素和状态。

再看看道场上的相关细节:

“洒净”

道场法事正式开始之前,第一个仪式环节是洒净。是时,高功^②左手持盛装法水(又称“甘露”)之盂(盂,又称“水盂”“甘露碗”“水碗”或“清水碗”,形状如茶杯,杯子周围绘有“五岳真形图”),右手拿着杨柳枝,沾取盂中圣水,遍洒醮净化坛场。《灵宝济度金书》:“杨枝洒净业垢,解除尘秽于无形。”有时象征普施甘露,济度亡魂,《太上全真晚坛功课经》:“甘露流润,遍洒空玄,拔度沉溺,不滞寒渊。”

“步罡踏斗”

步罡踏斗又名“步罡蹊纪”“步罡履斗”“飞罡蹊纪”“踏罡步斗”等,是道场上礼拜星斗、召请神灵的法术。步罡踏斗的“罡”,又称天罡,指北斗七星的斗柄,即北斗星第五至第七星;斗,即北斗,因北方有七星聚成斗形,故名北斗。道场中的步罡踏斗就是在醮坛上占方丈之地,铺设罡单,罡单以四灵(青龙、白虎、朱雀、玄武)、二十八宿和九宫八卦组成,象征九重之天,高功脚穿云鞋,在罡单上随着道曲,沉思九天,按星辰斗宿之方位,九宫八卦之图,以步踏之,以召请神将、伏魔降邪或者神飞九天、奏达表章。^③《云笈七签》卷六十一称:“其法,先举左,一跬一步,一前一后,一阴一阳,初与终同步,置脚横直,互相承如丁字,所亦象阴阳之会也。踵小虚相及,勿使步阔狭,失规矩。”宋路时中在《无上玄元三天玉堂大法》卷十九说:“一步像太极,二步像两仪,三步像三才,四步像四时,五步像五行,六步像六律,七步像七星,八步像八卦,九步像九灵。”^④

① 闵智亭:《道教仪范》,北京:中国道教学院编印(内部资料),第89-90页。

② 高功系道教职称。是道场科仪中的主导和核心人物。

③ 张泽洪:《论道教的步罡踏斗》,载《中国道教》,2000年第4期,第7-11页。

④ 路时中编,三十卷。底本出处:《正统道藏》洞真部方法类。

“变神”

道场仪式中,高功法师会在某一环节通过变神,成为神仙的代言人。而变神的过程则是通过高功施行内法,存想而来。存想,又叫存思、存神。存想作为内在的意念行为,广泛运用于道教法术的各个方面。高功法师通过存想,可使心诚意专,遥想出一派天界意境,化凡尘为神界,化己身为神灵本体,沟通神人,具有不可思议之神力。建醮不懂存想,无法沟通人神世界,斋醮的目的就不能达到,斋醮也就失去意义。以施食炼度科仪为例,其中有诸多仪节,高功都要运用存想法术。施食科仪中要为亡魂准备斛食,即用米一升或数升,煮熟制成净饭,并将净饭装成一小斛,待行施食科仪时使用,这叫“造斛”。但区区斛食,何以能普度众幽呢?此时便施以存想变食之法,高功存想自己为救苦真人,默奏设斛之事,诵洞经三十二过。存想见三天降青、黄、白之炁,三十二天亦降青、赤、苍、黑、碧、紫、白之炁,诸天真炁交络,混合元始金光道炁,绵绵下降,灌注斛筵。斛食都化为甘露,香气馥郁,自一生二,二生三,三生九,九九之数,摄化无穷,自地生天,十方遍满,广大无量,天神地祇,六道四生,无不歆享,充满饱足。由此可见,普济幽魂的斛食,全赖高功的存想而生成。至广至大之斛食,都是高功神炁的变化。变食中的斛食、甘露,都随高功的存想而为境界。^①

“画符”

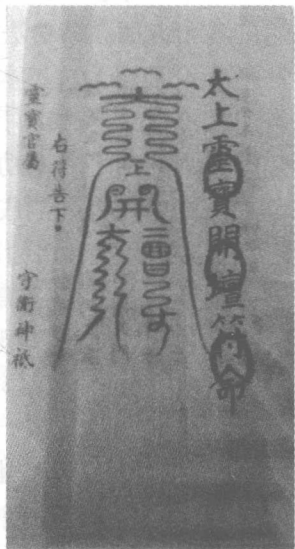
道教符箓里,有“先天符”和“后天符”之分,“先天符”运力一笔而成,即“一点灵光即是符”^②,而后天符,则要与专门的仪式配合进行:先要净身,净手,净口,净笔纸墨砚台。摆上香案,上香,请神。毕,取笔一挥而就,喷上法水,再祷告,顶礼、送神。画符还有专门的通灵仪式:念咒语,用符时有咒语,作一切法都有一定的咒语。咒语成为施法者精诚达意,发自肺腑的声音,以保证一切法术的奏效。祈祷时,咒语为赞颂神灵及祈告如愿之词;呼风召雷时,咒语为请神运化之辞;治病驱邪时,咒语为法术显灵病邪俱消等语;内练修持时,咒语为安神定意、炼精化气之诀。^③画符所用之墨为朱墨,朱即朱砂,墨即烟墨。这是画符的两种主要材料,尤以朱砂最为常用。以朱砂画符还有另一个用途:朱砂可以驱鬼辟邪。《抱朴子》云:“夏时午日,朱书,赤灵符著心前,以辟兵疫百病。”画符时,朱墨等画符材料需要点灵:

① 以上部分内容及文字参引自张泽洪:《道教斋醮科仪中的存想》,载《中国道教》,1999年第4期,第21-26页。

② 此语出自萨守坚《内天罡诀法》中的诗句:“一点灵光即是符,世人枉费墨和朱,上士得来勤秘守,飞仙也只在功夫。”

③ 李远国:《道教符箓与咒语的初步探讨》,《中国道教》,1991年第3期,第24页。

执笔时默念净口咒七遍,安神咒、净身咒各三遍。再呵气于纸笔上,有口诀。咒水,咒纸,咒笔,以及将沾满朱砂的笔在香上照“黄金光”。法符于是完成。



法符

宗教学研究有这样的共识,于研究者来说,首先要相信观察的对象所做的一切都是真实的,合理的。意即要排除自我主观的感知经验、评判标准及价值观念而尊重观察到的现象和事实。伊利亚德(Mircea Eliade)曾说:“一个宗教现象只有在其自身的层面上去把握它,也就是说,只有把它当成某种宗教的东西,才有可能去认识它。企图通过生理学、心理学、社会学、经济学、语言学、艺术或是其他任何研究去把握它的本质都是大谬不然的;这样做只会丢失其中的独特性和不可还原的因素——也就是它的神圣性。”^①

观察道场上的这些细节:一碗普通的水盛于“甘露碗”之中,即化为“甘露”,经高功法师以杨柳枝叶挥洒,便可荡涤污秽,澄清玉宇;方寸绘有九宫八卦、星宿的布块(罡单),就是宇宙、天庭,法师步履其间便是太空信步;道长双目微闭,深思冥想,便超脱凡尘化身为“神”;一张黄纸,毫笔蘸上朱砂烟墨往上云篆、绘画,就成了灵验法符……

如此等等,以世俗观念,用凡尘眼目观望,是不可思议,难以相信的。但是,如

^① 米尔恰·伊利亚德(Mircea Eliade):《神圣的存在:比较宗教的范型》,桂林:广西师范大学出版社,2008年,第1页。

果站在宗教学的学术立场,特别是从宗教信仰者、实践者、行为人的角度而觉悟,这一切,不仅行之有“道”,而且真实可信。

这里,以学者姜生就“道符”结构及其符号学意义所做剖析为例,做一学理层面上的解释:

借助符号学(semiotics)的研究手段,我们发现,道符乃是一种蕴义甚丰的神学符号。考道符造作之思想材料,主要为中国古老的A 阴阳、B 五行、C 五方、D 三才、E 易卦、F 天干地支、G 道教的重要概念文字,等等。道符造作的构图形式,主要为1 象形、2 复文、3 云篆、4 八卦的卦象符号、5 以及这些文字符号的夸张变形或离析,等等。例如“净秽符”,属AE145型:其上方为太阳象形,其内书一“敕”字,以显神威;系由《易坤卦》卦象符号(==)进行艺术化处理和象形化(作秽气蒸发袅袅上升状)的夸张变形而成,象征阴邪秽恶;因为按照道教观念,阳生阴杀,阳善阴恶。上(阳)下(阴)两部分整合为一个符号,其象征语义甚明,即:以被视为纯阳之物的太阳(性属乾阳)照耀、驱除属阴之秽的过程,即“净秽”。此符具有过程性与动态性。据道书解,其功能:“断除万秽千恶,或带或帖,有邪恶厌蛊吞之立效。取斗(引者注:即“北斗”)炁书,若口舌官事临身,恶人谋害,佩之即免。”^①

朴素、直接地观察,有些日常所见事物放置于道场之后,即会显得些许神奇。

来到陕北白云山,进入宫观前的广场,随处可见一些商铺、摊点,俨然一个小商品市场,有各色用品、食物如摆件、挂件、吉祥物、水果等售卖。无论是梳头的梳子、宝剑,还是可供洗手的水盆都因身处道场而具备神圣的寓意而不同凡响。小商小贩所售卖的苹果、柑橘、红枣等,更是因为在道场上沐浴神恩而以“仙果”之称而吸引顾客。显而易见,摆摊者认为,他们所售卖的商品因依附白云山位于道场,而沾染仙气富有“道性”。尤其是宫观做道场、庙会之时,来自四面八方的信善将食品、器物携带到宫观里来,供奉于神案,经高功法师行法开光^②之后,这些物品已非比寻常,具备了非凡、神圣、超然的法力,再也不是一般意义上的食品和用件。于是,善信们会将这些物品带回家中,与亲人、好友分享,共沐神恩。

从上述道场中相关细节和现象的观察与描述可见,所举、所见之凡事凡物,一旦进入道场,作用于道场,经历道场法事之全过程,亦即“道化”之后,便会产生法力无边的“道场效应”。原在、原有的事与物,随之脱离原本属性而归化为“道”,唯

① 姜生:《宗教与人类自我控制——中国道教伦理研究》,成都:巴蜀书社,1996年,第156-157页。

② 在道教中,经过开光的神像、法物等具有特别的灵力和神圣性。开过光的法物对于信众来说,因其具有特殊的灵性,成为可以护佑自己的圣品。

道所用。

需要特别说明的是,前文提及道场也有相对空闲、静止甚至“还俗”的时候,因此,一切无论是具道性还是具俗性的事物,只有在道场行法做“道场”之时,这些事物才真正具备道性、道力。例如,道人们平日里学习经韵时,因为只是演练,而非正式行法礼仪,唯恐念经拜忏惊扰神圣仙真,总会将一纸敬告贴在墙面或立在告板上,以示习经忏与做法事之严格区别。敬告一般会书写道:“学习经典,诸神迴避”。



江苏如皋灵威观,“高功经韵音乐学习班”进行经典练习时的告示

即便是外观上与正式做道场一模一样的仪式展示表演,因非正式道场行为,也会张榜告示:



这般告示的深隐内涵,是我们局外(道外)人无论如何也无法觉悟、感受得到的。

综上述,如果我们凭借着对“道”的认知提升而可以“看见”并非单纯地存在于物质状态之下的“道场”的话,那么,民歌、民间器乐、戏曲音乐等在以未加改变的状态,或有所取舍地进入道场后,就像凡夫人道成为道人、平常清水变为甘露、方寸罡单形如宇宙太空、高功运法成为真神、朱砂烟墨书画于黄纸成为神符、普通水果在神殿开过光,或依附于道场沾上了仙气而成为“仙果”一样,经“道场效应”而“道化”后的民间俗乐,已经不能简单地因为出自于道人的手口、发生于道场的环境之中,而令我们在感知状态下改变对它原本是“俗性”的认知和看法,取而代之地以肃穆、庄严、优雅来形容它的“道性”。也就是说,它已经不止是我们在自然心理变化状态下认知的“俗乐仙用”,而是根本上由于它作用于道场仪式本身,发生在道场环境之中,尤其是经历完整的道场过程和程序之后,已经“非彼即此”了。有所谓“符无口诀即白纸,手无天罡即空拳。”^①

如图所示:



三、“看见道场”的哲理思辨

在道中,阴阳二气,互相吸引,相互凝集。道场中的音乐在“道”的支配下,将地方民间音乐吸收利用,于是,道场上呈现的“仙乐”与“俗乐”如同太极之阴阳,是对立的、矛盾的,同时又是统一的、互补的辩证关系。如同太上老君对这种对立统一辩证关系的阐述一样:“有无之相生,难易之相成,长短之相形,高下之相倾,音声之相和,前后之相随。”^② 道场中的“仙乐”与“俗乐”正是这样互相联系,互相依

① 语自资深高功法师任宗权道长之口。“符无口诀即白纸,手无天罡即空拳”,意即没有施口诀诸法的符,是白纸一张;不会捻天罡而掐手诀等于徒手空拳。

② 任法融:《道德经释义》,西安:三秦出版社,1988年,第7页。

赖,互相渗透,互相补充,互为其根,两者对峙存在,相反相成。

道场音乐这种对立统一体形成之后,在修道的过程中,它似乎不是一种音乐形式的体现,而是将理念中的“道”即“无”转化为“有”的一个物化手段,在这一转化过程中,对立统一的“仙乐”与“俗乐”,在道人心理上各自起着不同的功能作用。理念中的“道”通过“仙乐”得以体现,立为音乐发展的最高境界和标准,是道乐在修道过程中起物化作用时,存于道人心目中对“道”的寄托和想往。很大程度上讲,道场音乐中的这种“仙”味,是基于道人在祈求得到虚无之理念中的“道”的心理背景下产生和形成的(一些非道乐的民间音乐进入宫观后所“染”上的“仙”味,正出于这一主观因素),虚无的“道”在这种乐音的组织中,通过“形状”表现了出来。但是,这有声有形的“仙乐”产生于“虚无”“理念”之背景,其音乐形式上仍然是“虚无飘渺”的,修道中则需要一种更贴切、更熟悉的音乐形式来缩小人与“道”之间的陌生感,充实这一虚无之境,使“虚”“实”在心理上形成一种平衡,让理念中的“道”变得实际一些,具体一些。在这一前提下,被道人所熟知的“俗乐”(即地方民间音乐)的功能作用开始体现了,伴随着它被得心应手地吸收和利用,在道人的心目中,“道”具体了、形象了、生动了、亲近了,“道”就在心中,“道”就在身边。

道教有一系列的道功、道术,道场音乐之运用如同具体的道功、道术一样,是介乎于人与“道”之间的媒介,它的具体运用和体现,应视为一种实践在音乐形式中的“方技”。这种“方技”与普通音乐的关系,形象地比喻就如“武当拳”“武当剑”与武术中的“拳”“剑”的差异一样,在普通人看来是一种形态上的区别,而其中之奥秘只存在于道人修道、悟道的领会之中。^①

有过亲临道场经历的人不难发现,道场科仪,好似层次分明、有人物、有情节的“戏剧”,音乐伴随着经文成为“戏”的主体内容,阐述着“戏”的故事和情节。音乐于道人是何种概念?或说道人如何看待或使用音乐?此乃由音乐在仪式中所起到的功能作用而决定的。^②

在道人的概念中,道场科仪从内容到仪式的场合(即仪式进行的时空范围),分为两个大的层次,一是神,二是人,其音乐的功能作用也就清楚地运用在“敬神”和

① 上述观点和文字表述,参引自刘红:《试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴含》,载《黄钟》,1990年第1期,第7页。

② 笔者曾在相关文论中就这方面的问题进行过探讨,见诸于《仪式环境中的道教音乐》,载《中央音乐学院学报》2003年第1期;《天府天籁——成都道教音乐研究》,北京:人民出版社,2009年;等等。此处相关文字参引自刘红:《道教科仪音乐研究之概念和方法讨论》,载《中国音乐学》,1996年第1期,第136-138页。

“娱人”这两个基本点上。

敬神是道场的主体,因为仪式的本身是由请神、供神、施神令、谢神恩、送神而完成的,音乐于其中也就成了道人与神灵交流的媒介,或说是一种“语谈”,人向神的祈求和崇敬是“唱”(或念)出来的,神向人发号施令也是“唱”(或念)出来的。但由于这种“唱”在道人的理解上,是他们与神灵的“语谈”交流,因此,“音乐”这个概念用在敬神的这一层次中,道人是不同意接受的。

娱人是顺应道场环境中“俗人”参与而生成的。道场上有了“人”的参与,那么,道人除与“神”交流外,不得不“观照”一下旁观的“人”,更何况道众宣传教理教义最主要的途径便是以做道场仪式宣教于民。于是,于仪式开始之前演奏的诸如“打闹台”^①是娱人最明显的方式,是时演奏的皆为一些民间器乐曲牌,如“万年欢”“四川调”“雪花飘”等等,这些便是道士们所谓的“耍曲”,与仪式的主题内容无直接的关系,主要意图是吸引看斋百姓,提高他们参与道场的兴趣。道人在这种环境下所用的“曲”之概念,应该是与“音乐”概念相等同的,此种“曲”不仅具有很强的音乐性,而且演奏这些“曲”时,艺术性已取代宗教性成为第一位。

有了人的参与,道场也成了一个“人神混杂”的场合,对于道人来说,即需要以不同的态度来分别对待“神”与“人”,于是乎,几乎与“耍曲”完全相同的器乐形式,若被用于配合高功或其他法师拜神施法之时,便不再称为“耍曲”,而以“正曲”冠之。可见,“曲”的概念是视乎其在道场中的功能而变化着的。

同样为了娱人,道人在敬神中所采用的音乐,也或多或少地会糅合进些许“人情味”,使音乐在敬神与娱人的双重功能的作用下,更完善地作用于仪式。

应该说,在人神共存的道场中,道人是与我们普通“音乐”概念相等同的“音乐”概念的,只是随仪式场合、仪式对象的不同,道人有不同的行为方式,同时也就有不同的音乐概念。换言之,道人的音乐概念,不是以我们普通用乐音的组织形式这一物化标准来判断的,而是视音乐在仪式中的功能作用来界定的。举例来说,道教中的全真道是一个以自身修持养练为主的教派,在该教派的日常宗教活动中,最普遍的是早晚各一次的“早坛功课”(习称“早坛”)和“晚坛功课”(习称“晚坛”)。早晚坛功课是纯属于道人自我修持的仪式,举行这种仪式时,只有道人自己参与,仪式环境也被限定在气氛森严、神灵密布的大殿之上,除道士之外,闲散人等一律不得入内。伴随这一科仪,同样使用有唱、诵、念等音乐形式。但在道人看来,这些唱念形式与“音乐”概念没有关系,纯属于他们自身修炼的一种行为,是祈祷忏悔的悟道过程,非娱人乐己的现艺表演。

① “打闹台”,是民间及道教部分宫观对演奏吹打乐的一种习称。有热闹、欢愉之意。

转换一个角度,从道教仪式结构的另一方面看,道人的音乐概念和行为则另有一番解释。

道教仪式行为的要素都渊源于普通的社会生活行为,唱赞来自人的歌唱,念诵来自朗诵,手印和弹指来自手势,旋绕来自队列,步虚来自漫步,文检来自公文,等等。正因为如此,道教仪式也是任何一个普通人可以理解的一种行为方式。然而,当这些普通行为方式一旦被选择同一定的道教教义结合起来就成为教义的外在形式,它们也就成为道教仪式的基本行为成分,并且经过日积月累的加工,使其同普通生活方式有了某些差别而赋予宗教色彩。因此,这些被“神化”后的行为又是普通人所不能理解的一种行为方式了。作为仪式行为中的一个要素,道教科仪音乐从普通人所能理解的角度看,道乐采用了俗乐的诸种因素,如民歌、戏曲、民间器乐等,可谓是老百姓喜闻乐见。然而,当这些俗乐被道人“仙化”之后,它就如同凡夫俗子出家进入宫观不再是凡人一样,许多层面是不易被道外人所理解的,这也正是不少研究道教音乐的学者共睹的一个现象,即,许多道教科仪音乐于形态特征上,具有鲜明的地方民间音乐因素,有的甚至是民间音乐的翻版或原样照搬。但置身于道场去感受这些乐曲时,却怎么也不能拿之与民间音乐划等号,其中之奥秘于音乐形态本身是无法找出答案的,道人赋予这类音乐行为为何种概念,全在他们行道悟道的体认之中,如前述诸如“武当拳”“武当剑”等道家功夫一样,表面看,这些功夫动作与普通武术行作的基本形态无异,何以体现其道性,则全在道人之“悟”了。

此外,道教是一个源流众多教派的宗教,不同的教派虽具有基本相同的教理教义,但仍然有不尽相同的道场科仪,不同的道场科仪自然也有不尽相同的仪式行为。如道内最主要的两个教派——全真派和正一派,在科仪上就有较明显的相异之处。全真重自身养练,以内向型的行为表达方式为主,如早晚坛功课念诵,各种戒持威仪等。正一以斋醮符箓见长,其仪式多与信众百姓联系在一起,因此,仪式的行为方式具有外向型的特点。这一教派之间的差异性,当然地反映在科仪音乐上,顺乎常理地也会有对“音乐”之概念的不同解释,这一概念的不同之解释,反映在仪式上是很明显的。如全真道举行法事时,从古至今不尚音乐华丽,经韵伴奏仅用打击法器(少数宫观加有少许管弦乐器),音乐行为简朴肃静。而正一道则不同,吹拉弹打是入道之人必习之艺,像江南一带的不少道士,可算得上半职业性艺人。

“看见”道场中音乐诸行为,于上述不同概念作认知,对其行为方式的理解也就随之不尽相同了。

作者简介: 刘 红,男,上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”副主任,教授、博士生导师。

世俗音乐的道教化

——关于全真道经韵音乐与世俗音乐关系的探讨

孙 凡

所谓世俗音乐的道教化,就是全真道把本来不属于道教的非宗教音乐,如文人音乐、民间音乐、宫廷音乐等纳入到道教音乐的范畴,作为全真道的仪式音乐,为弘扬全真道教义服务。世俗音乐道教化有其社会根源和思想根源,与中国古代社会思潮的变化和全真道自身的发展具有一致性。

一、全真道经韵音乐中的世俗音乐

全真道经韵音乐包括全真正韵和地方韵两种,它是在承继道乐传统和吸收世俗音乐的基础上发展而成的。结构层次和表现形态自然呈现出两种,即:以道士修身养性为内容的,风格清雅、肃穆、细腻、玄远的“雅”韵,和以鬼神信仰、祈福禳灾为内容的,风格较为质朴、易解、通俗的“俗”韵。全真道音乐所涵盖的雅、俗,与创造、承载它的社会阶层和提供它的流传环境息息相关,体现出它不同的文化属性、审美趣味及价值取向。

(一)全真经韵音乐的雅文化特征

全真道创立的历史事实证明,全真经韵的形成,与金元时期的“儒士之风”,有着密切的关系。金元时期的全真道,实际上是“士大夫的道教”。王重阳、“七真人”以及他们的弟子等留下了大量的诗、词、歌,他们研读三教经书,不仅对佛学禅理有相当造诣,尤以儒学根底深厚;他们不仅以诗文与诸秀才就学道、修行事相答问,还常常以“劝道”“乐道”事与达官相咏和。因此,全真经韵与“士大夫”的思想观念、文化意识、理想追求和审美情趣有着密切的关系,具有明显的雅文化特征。

1. 全真经韵的经词

全真经韵的经词,是“士大夫”参与创作,体现儒士之风的典型代表。其中用

于“玄门日诵早晚课”中的经词,在内容上,从“三教合一”的立教宗旨出发,遵循“性命双修”“成仙证真”的宗教信仰和“识心见性”“除情去欲”的修行指南,倡导“清静无为”“济世救民”为基本的宗教思想;在形式上,以语言精练、形象鲜明、韵律规范为主要特征。经词内容的“基本思想”和经词形式的“主要特征”,是非“遁入玄门”之士大夫所能具备的。例如,全真经韵中的经词,专押平声韵这一手法,就是金元时期称之为近体诗的典型用韵方法。这一用韵方法,即所谓“平声是长音,可以延长而不变调,便于曼声歌唱,符合诗‘咏言’和‘咏歌’的要求^①”,因此,如果没有经历十年寒窗苦,而后“遁入玄门”的儒士,是无法创作出这类优雅的诗歌的。例《大启请》的经词就是一首传统七言律诗:

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。

就全真经韵的经词来看,一是直接保留唐宋经词的经韵音乐,如用于《早课》《祝寿科仪》《玉皇朝科》《诸真朝科》等阳事仪式中的《步虚韵》,既保留了原有的标题,又保留了原有的五言八句的句式结构和经词内容:“太极分高厚,轻清上属天。人能修至道,身乃作真仙。行溢三千数,时订四万年。丹台开宝笈,金口永流传。”^②这首经韵与北宋道教音乐文献《玉音法事》中的《太极分高厚·步虚》完全相同;另一种则是套用原道教中文人参与创作最多的经韵音乐的标题和格式,重新填词,保持了同过去道教中文雅音乐的承接关系。

上述步虚音乐,最具仙乐之神韵,历代颇受赞誉。如唐人张仲素在《上元日听太清宫步虚》中云:“仙客开金篆,元辰会玉京。灵歌宾紫府,雅韵出层城,声杂音徐彻,风飘响更清……谁知九陌上,尘俗仰遗声。”从道教仪式最早使用的步虚词——大约成书于南朝梁陈时的《洞玄灵宝玉京山步虚经》中收录的《洞玄步虚吟》,经隋唐“步虚词”成为一种文人雅士善用的独立诗体,后被全真道继承,广泛应用于宗教仪式,可见“步虚”始终承续着道教中雅文化的流传。

与步虚一脉相承的,还有唐宋以来的赞颂词。在道教斋醮仪式盛行之际,道士、文人乃至皇帝宦官广制道曲,并有各种赞咏词的诞生。今天所能见到的《金篆斋三洞赞咏仪》及《玉音法事》,其中收录了不少赞咏词,《全真正韵谱辑》中也存有多首赞咏词。如《中堂赞》《小赞韵》《大赞韵》《仙家乐》《白鹤飞》《送化赞》《圆满赞》《慈尊赞》等,从形式上看,赞咏词虽然保存了步虚词的入乐法式,但也具备了

^① 程毅中:《中国诗体流变》,北京:中华书局,1992出版,第65页。

^② 闵智亭:《道教仪范》,北京:中国道教学院,1990印刷,第136页。

一些新的特点。最重要的就是长短句的运用,例《三尊赞》:

建法筵,
垂悬相,
高极弥罗星斗上。
十方国土礼金身,
五色琼光瞻玉像。
花雨飞,
鸾歌唱,
仰叩玄恩消灾障。

.....

作者在七言诗的基础上加入许多三言句,这就形成了长短句格式。

2. 全真经韵的韵腔

全真经韵的韵腔,其中不少为士大夫参与创作,也有一些是他们在斋醮科仪活动的实践中将原有道曲进行改编的,因此,其韵腔必然体现出一种儒雅之风。从现存全真经韵的韵腔来看,它的曲调、速度、节奏、板式、曲体结构、咏唱风格等等,也是非“遁入玄门”之士大夫的作品所能完全具备的。因为,这一音乐形态特征,是吸收儒家“歌诗弦诵”的礼乐教化思想,借鉴释家“梵音赞呗”的诵唱手法,继承和发展传统道教“乐诵经文”的音乐文化传统,凝聚着儒士出身的道教音乐家的创作智慧,充分体现出一种雅文化的特色。全真经韵之平稳轻缓、庄重肃穆、淡雅飘逸的音乐风格,是“遁入玄门”的儒士,所追求的“律吕外意”之审美情趣,以及所倾心的“吟诗抚琴”之艺术爱好的集中反映。

全真经韵在音乐风格上,不仅具有古朴典雅之气质,而且其形态与现存的一些文人音乐特征极为相似。如古琴曲《平沙落雁》与全真经韵《慈尊座》^①就是一例。



① 史新民:《论武当道乐之特征》,《黄钟》,1991年第4期,第9页。

二者比较,其旋律的走向及骨干音基本一致,道曲中所呈现出的文人雅乐之风是不言而喻的。

(二)全真道经韵音乐的俗文化特征

全真经韵的形成,与我国丰富多彩的民间俗乐有着十分密切的关系,这点已被全真道传教、布道的历史事实所证明。

从某种意义上讲,道教“仙乐”是来自于客观现实世界,是民间俗乐的道教化。所以二者之间有着内在联系,“仙乐”也必然具有俗乐的特征。清初叶梦珠辑《阅世编》卷九记载:“斋醮坛场……合乐笙歌,竞同优戏。”说明道教音乐具有民俗性的特点。

全真道从诗歌劝人到大兴斋醮的传教、布道的事实证明,为了扩展自己的影响,不得不迫使自己采用世俗化的方式和面貌,即以祈福禳灾等易于接受的世俗化的宗教活动来吸引大众,传播教义。丘处机是推动全真道至兴盛的重要人物,他不仅积极进行无数次斋醮活动,还规劝道友:“幸遇门庭开教化,临逢斋醮莫推辞。”

全真道在自己的发展过程中,适应社会需要,“与时迁移,应物变化,立俗成事^①”,将长期以来在中国传统社会中,影响人们思维定势,以及生活习惯的民风、民俗,纳入到全真道斋醮科仪程式之中,一改初衷,从马钰开始便逐渐兴起“斋醮之风”,至丘处机掌管天下道教时,章醮建道场,已开始风行全国。名目繁多的仪式内容,与节日民俗密不可分。如:“三清尊神圣诞”即玉清节(冬至)、上清节(夏至)、太清节(农历二月十五);“玉皇圣诞(正月初九)”俗称“玉皇会”;“三元节”即上元节(农历正月十五),中元节(农历七月十五),下元节(农历十月十五);“九皇会(农历九月初一至九月初九)”;等等,与我国丰富多彩的民风、民俗密切相关。其中的经韵音乐,不可避免地融合了我国民间文学以及民歌、戏曲、曲艺等民间音乐。

全真经韵是包含“全真正韵”和“地方韵”的一个完整体系。全真正韵是这一体系的“范本”,是主体部分;而至今仍流传于全真道十方丛林,地域风格浓郁的地方韵,如北京韵、崂山韵、东北新韵、广成韵、武当韵等,则是地方民间俗乐结合全真正韵的产物。所以不管是全真正韵还是地方韵,它们的经词、韵腔,均与我国民间音乐有着千丝万缕的联系。因而全真经韵不可避免地呈现出鲜明的俗文化特征。

首先,在文体运用上,全真经韵有“韵文体”“散文体”“韵散相间”三种。“韵散相间”文体,是“散中夹韵”,或“韵中夹散”,乃“道情”“大鼓”“评弹”等我国民间曲艺唱词的一种典型文体。这一文体,既便于写景抒情,更长于表意叙事。经韵音乐采用此文体,重在以通俗语言点破玄机,启人了悟,很容易为斋主及以斋主为

① 闵智亭:《全真派的创立和对传统道教的发展》,《中国道教》,1991年第3期。

代表的参加斋醮科仪的俗民所接受。如《银骷髅》，就是“韵中夹散”的典型例子，其用语明白如话，却有一种感召的力量：

昨日荒郊去玩游，忽见一个大的骷髅，
荆棘丛中草药墓丘，冷飕飕，风吹荷叶到愁；
骷髅啊，你在滴水河边卧沙（丘），
清风碎草为毡月作灯，冷清清，又无一个来往弟兄；
骷髅啊，你这路旁君子，你是谁家一个先亡，……
今宵修设冥阳会，炉内才焚上宝香，
广召灵魂赴道场，消灾障，受沾法力送往仙乡。

其次，在制曲手法上以民间音乐为素材，进行加工提炼，或套用，或改换部分旋律，以恰当的方式表达敬神、娱人的宗教感情。这种情况在全真道音乐随处可见。如武当山道教音乐、崂山韵、东北新韵、广成韵等，其中的部分经韵音乐，就是以全真正韵为基础，吸收了世俗音乐中最有特点的精华部分，加以变化发展，而形成具有当地民间音乐风格的道教音乐。

全真经韵在流传和发展的过程中，与民俗、民乐的联系，从主观上讲，是道教为了宣教、布道，扩大自己的影响，创曲者必然要恪守“道不离俗”的传统，吸取民间俗乐，通过“道教化”来招揽与取悦民众，以适应社会，满足自身生存和发展的需要。所以，全真经韵在本体上必然表现出俗文化特征。

二、世俗音乐的道教化

所谓世俗音乐的道教化，就是全真道把本来不属于道教的非宗教音乐，如文人音乐、民间音乐、宫廷音乐等纳入到全真道音乐的范畴，作为全真道的仪式音乐，为弘扬全真道教义服务，成为全真道音乐的一部分。

无论是文人的雅，还是民间的俗，为了使人超尘遐想，在全真道这里，都被涂抹上了浓浓的宗教色彩——神圣性，显示出全真道经韵音乐出世脱尘的独特风采。

就道教本身而言，其音乐不在于艺术化，而在于宗教化、神圣化，并使之具有“神”的感召力，所以经韵作为一种服务“工具”，也是导引道士们更和谐地“出神入化”，进入清虚境界的方式之一。正如清代音乐家徐大椿在《乐府传声》中所说的那样，其声则“飞驳天表，游览太虚，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间”。这种超凡脱俗的审美心态，使道士在做法事时，要以咏唱、吟诵、禹步、奏乐等多种形式连贯进行，要求演唱者必须“庄严作象，意专观想，身与口协，口与意符，意与身合，面对神

明,虚心敬意^①方能感动神灵,获得“性命双修”“成仙证真”的效果。全真经韵是如何将世俗音乐道教化的呢?

(一) 曲名与经词的道教表述

道教音乐从本质上讲,它是为神服务的,所以经韵音乐必须内涵仙风道骨之韵,这也是它区别于其他传统音乐的重要方面。从曲目的标题来看,为了区分和确指的需要,众多经韵又各有具体名称。其命名之根据,或据道教尊神对象,如《天尊板》《举天尊》《三宝香》《三宝词》等;或据用途名,如《澄清韵》《大启请》《小启请》《送化赞》《焚化赞》等,概括性的提示出作品的基本意旨、情绪或某种意境。如具有雅文化特征,早课中的第一首经韵——《澄清韵》,其标题指天道的清彻无尘,人道的清静无杂,意蕴精深。其名虽不见经传,但在各地全真道宫观的法事和颂经中普遍采用。例《澄清韵》

《澄清韵》

琳 琅 (啊) (哎) 振 (哎)

请 当 当 请 4/4 请 当 请 当 请 当 当 请 当 请 当 当

响 (哎)

十 (哎)
河 (哎)
山 (哎)
万 (哎)
招 (哎)
天 (哎)
地 (哎)
冥 (哎)

请 当 请 当 请 当 请 当 请 当 请 一 当 当

① 周振锡、史新民等著:《道教音乐》,北京:北京燕山出版社,1994年出版。



方 (哎)
海 (哎)
岳 (哎)
灵 (哎)
集 (哎)
无 (哎)
无 (哎)
慧 (哎)

肃 (哎)
静 (哎)
吞 (哎)
振 (哎)
群 (哎)
氛 (哎)
妖 (哎)
澜 (哎)

请 一 当 当

请 当 请 当

请 当 请 当 请 当

请 一 当 当



清 (哎)
默 (哎)
烟 (哎)
伏 (哎)
仙 (哎)
穆 (哎)
尘 (哎)
清 (哎)

大 量 玄 玄 也

请 一 当 当

请 当 请 当 请 当 请 当 请 当

$\frac{4}{4}$ 请 请 请 请 请 请 请 请 请

此经词源于《元始无量度人上品妙经》。道教奉元始天尊为最高神,为道教徒的共同信仰。据说因“诵咏此经,感应不少^①”,而备受推崇,“讽诵之篇,则此卷为首^②”,是道门必习的功课书。唐初道士成玄英对上述歌词作过注释:“诵咏之者,上感诸天,服佩灵文,即随气所,至功行圆满,升为金阙之臣。^③”他认为只要虔诚念诵《度人经》这几句经文,即可长生久视,甚至能“积学成真,通真入圣”。《澄清韵》的思想内容,正体现了道教徒成仙证道的渴望与追求,是他们做到“三业(身业、口业、意业)清静”,“淡泊虚夷,不染尘境,体兹正道,悟彼重玄”,以实现得道长生的理想。

(二) 节奏、速度的道教化

全真道士为了成仙证真,而清心寡欲,修炼心性,弃尘世之烦恼,必将世俗音

① 《道藏》(六),文物出版社、上海书店、天津古籍出版社 1988 年联合出版,第 376 页。

② 《道藏》(六),文物出版社、上海书店、天津古籍出版社 1988 年联合出版,第 188 页。

③ 陈景元《元始无量度人上品妙经集注》。

乐道教化。“化”的重要方式在于对音乐的节奏和速度的把握。平稳的节奏,徐缓的速度,能够营造出虚静、平淡的气氛,这种气氛也正是道士们修心养性所需要的氛围。

仍以《澄清韵》的旋律为例,首先散板引腔以徐缓的速度进入,寥寥几个音即勾画出一幅悠远静穆的意象;腔幅悠长的正板,连绵不断、悠扬婉转、一唱三叹,突现出韵腔淡雅飘逸的特点。加上音色清亮的钹子、鐮小件法器伴奏,创造出一种玄虚幽静的神仙境界。

正如一位青年道士所言:“由于长期的宫观生活,我们的心态和情感已发生了很大的变化——超脱、淡泊。一首流行歌曲,如果让我们道士唱,其结果与歌星的演唱在节奏、速度和情感处理方面会完全不同……^①”其实这种对同首乐曲演唱处理上的不同,也正体现了世俗化和道教化的区别。

唱颂着“神”韵“仙”味的经韵音乐,伴随着舞蹈的仪式活动,不仅是宗教信仰者力图同所崇拜和信仰的对象保持一种特定的联系,而且对于巩固和强化道士们的宗教意识有着极其重要的意义。

三、世俗音乐道教化的历史根源

道教是与其他社会因素复杂地纠缠在一起的。道教观念和道教价值观部分地受各种社会群体的影响,因为这些社会群体是使它们得以产生的一个来源。道教观念和价值观表达了这些社会群体的需求、思维方式和对于由它们这些群体所组成的社会的看法。全真道把世俗音乐道教化,不是一种孤立的行为,而是与中国古代社会思潮的变化相适应,与全真道自身的发展相一致,归根结底由中国国情所制约和决定的。

(一) 社会根源

1. 战乱时期全真道宫观成为文人的避难所

元初成吉思汗明令全真道宗师丘处机掌管天下道教,并对其大加提倡,为全真道首领和名道士封官赐爵。全真道之所以在元初兴盛,不仅仅是因战乱,更重要的原因是蒙古灭金,而科举被废有关。自唐宋以来,读书人大都以能竞争科举作为人生价值的体现。特别是宋代新儒学,他们从“存天理,灭人欲”入手,抱着“先天下之忧而忧,后天下之乐而乐”的胸襟,对后世的文人雅士产生了极大地影响。元初,当遭遇世乱之时,一批具有清明理智而兼富有宗教热忱的书生,便纷纷涌入全真门

① 摘自笔者 2000 年于武昌长春观的采访笔记。

中,使全真道呈现十分鼎盛的局面。元朝是全真道才俊辈出的年代。许多高道生于儒学世家,如马钰、尹志平、宋披云、秦志安等,入道前,他们已通晓经史大义,雅嗜道德性命之学;入道后,他们表现出极强的创造力。无论是在宫观宗教艺术,还是理论创发方面都成绩斐然。

2. 社会需要全真道发挥其宗教功能

全真道创教初期虽然以一种独特的面貌显现于世——坐环苦修,透悟心性。但它既然是宗教就必须具备两个功能:一是满足个体超越的心理需求;二是满足整个社会的现实期望。前者为独超,后者为济世,是道教的社会功能。第一种功能在全真道创教初期得到了充分的发挥,大量文献记载,全真道创教初期不谈斋醮,多是通过诗词唱和宣传全真教旨。但当全真道发展到一定阶段,在社会上产生一定影响时,社会对于它就自然提出了期望。全真道除教祖王重阳从来没有涉猎过任何形式的醮祠外,七真以降都参与过各种形式的祈禳活动。金元时期的国家大醮几乎都是由全真道宗师主持。

从王重阳创教到“七真”传教,从不事斋醮,到大兴斋醮。全真道根据自身发展而经历的变革过程,可以看作是其走向成熟,成为真正的宗教的历程。世界上没有一个无仪式的宗教,因为仪式是宗教存在并得以发展的重要因素。全真道要广泛地争取信徒,扩大自己的影响,就不能不利用仪式这种现成的易被不同层次的人接受的形式来“代神立言”,张扬教义。因而,从马钰开始逐渐兴起了斋醮。这种变化既顺应了当时社会文化的发展趋势,又继承了道教鬼神信仰的文化传统。传教的对象扩大到上至权贵、士人,下至贫民百姓。《感应篇图说》曰:“遇上等人说性理,遇下等人说因果。”针对不同对象,他们随机应变、因势利导、因人而异,采用不同的化人方式,如对士大夫全真道士以吟诗诵词的方式,用修心养性的理论劝人入道、悟道;对待目不识丁的劳动群众,宗教对他们的影响,主要不是来自玄妙艰深的宗教哲学,而是来自鬼神信仰、祈福禳灾等世俗化的宗教活动,因而,斋醮仪式兴起,大量世俗音乐自然被引入全真道仪式音乐中。可见,宗教仪式内容本身,就是世俗民众心态的反映。

(二) 思想根源

1. 儒家思想的深刻影响

首先,道教的神仙,绝大部分是典型化、理想化了的真实的人,他们有姓、有名;第二,道教创造的神仙系统,等级森严,层次繁多,分工细密,有与世俗同样的伦理关系,实际上天界就是典型化了的人世。

由于中国封建宗法制度的强大、顽固、历史长久,所以它对中国的传统文化有着极为重大的影响。中国的宗教不得不为封建宗法、纲常名教服务,这不仅表现在

仪式上,宗教理论上也是与当时的封建宗法制度配合的。正如著名学者任继愈先生所言:“金元时期的全真道把出家修仙与世俗的忠孝仁义相为表里,把道教社会化,实际上是儒教的一个支派。”^① 历代文人、著名道士的诗词、论著,也充分证明了这一点。如清代著名全真道士刘一明从内修角度,强调修炼必须“积德修行”,称“道者,为己之事;德者,为人之事。修道有尽而积德无穷”,感叹“德者,自己人世之事;道者,师传成仙之事。不积德而欲修道,人事且不能,仙道怎得成?”^② 刘一明在他的《道书十二种》中用了大量的诗、词、歌、曲等,论说三教同源和内丹理论,在修炼的各个环节大量融合儒、释,特别融合理学。

2. 传统道教世俗化的作用

全真道文化的结构层次和表现形态,是以全真道的教理教义为核心内容的“高层位文化”,和以世代传承、广泛流播的斋醮仪式为内容的,世俗化形态的“低层位文化”。世俗化的底层位文化,由于它对人以及各种文化现象的影响,比高层位文化来得更直接、更广泛,成为全真道传教的主要方式。

如:善恶报应的宗教观念,就是传统道教竭力阐发宣扬的内容,逐渐成了一般道教徒信仰中最根本、最普遍、最渗透人的意识的教育。在这样的教义思想基础上,因而出现了宗教道德,出现了戒律、清规,出现了修正、修善、积德、修性等等修持方式。如果不是虔诚的信仰天道承负及善恶报应,则等于是承认冥冥之中有天神照察一切、主宰一切,也就无所谓修持,从而也就不是道教徒了。

3. 三教合一以道为本的思想

全真道虽主张三教合一,援引、融摄儒、佛思想,但仍以道为本。虽然以阳界定善,以阴归属恶,认为舍恶从善才能炼就纯阳之体。把道德贱履与修道实践联系起来,肯定积德与修道的内在联系。但因道教的终极目的毕竟不是成圣而是成仙,所以在道与德的关系上体现出内道外儒,以道为本为体,以儒为流为用。

另,全真道虽借用禅宗的“平常心”,但赋予了新意。全真道所说的“平常心”的含义是:既不离喜怒哀乐之情同时又不为这些情感所移。要求做到不为祸福寿夭、生死去来而心有所动,是一种不着于物、不动于情的心理境界。强调心应万物,不为物牵。实际上全真道的“平常心”本质上仍然不过是心的虚寂状态。^③ 因而,“平常心”既是全真道一切修炼的基础,也是全真道将世俗音乐道教化的思想基础。这种运用逻辑来组织的理性化的思想,使认识活动相对地摆脱了情感成分的参与。

① 任继愈:《中国道教史·序》,上海:上海人民出版社,1990年出版,第6页。

② [清]刘一明:《道书十二种》,北京:中国中医药出版社,1990年出版,第529~530页。

③ 张广保:《金元全真道内丹心性学》,上海:生活、读书、新知三联书店,1995年出版,第99~100页。

全真道经韵音乐实际上是神圣化了的世俗音乐。“雅”与“俗”本来是世俗音乐的基本范畴,而道教则把这一范畴也纳入到道教音乐并神圣化了,把人世间的世俗音乐道教化了。但这种神圣反映的宗教音乐意识对社会存在具有相当大的相对独立性,会对社会存在产生特定的社会作用。所以,尽管全真道经韵音乐是世俗音乐升华了的神圣反映,但这升华了的神圣反映,也能折射和反射到世俗人间,同世俗音乐一样,能够起着特定的社会作用,尽管两者所起的社会作用是不同的,但修心、娱人作用则是互有联系的。

作者简介: 孙 凡,女,武汉音乐学院学报《黄钟》副主编,教授。

(原文发表于《黄钟》2003年第2期)

天师道科仪音乐的文化特质透视

傅利民

天师道的宗教内容决定了天师道科仪音乐独特的艺术个性,其艺术性反过来又丰富了天师道的宗教内涵,扩大了天师道宗教性的外延。“从价值上判断,天师道音乐虽以其宗教性为主,然而,在其艺术的表现方式中,却无论是于宗教实用性,还是于宗教美学意义上,都使得天师道音乐在天师道的发展传播中,形成了它独特的体系和魅力。”^①由于天师道在道教中的显赫地位,其音乐也就具有正统性和权威性,对整个道教音乐乃至中国传统音乐文化产生了深远的影响。为此,对天师道音乐的深入研究,尤其是对该音乐所形成的文化背景作一具体分析,具有重大的现实意义和深远的历史意义。

一、天师道音乐的文化背景及哲学思想

天师道有着深厚的文化土壤,所居之地龙虎山,处江南吴楚之间,属东西文化交汇之点,素有吴头楚尾之称。该地民间音乐丰富,受吴歌和西曲交互影响。明代闻名于全国的戏曲声腔弋阳腔的兴起,更与当地民间音乐的繁盛有着密切的关系。如此丰富的民间音乐,加之天师道本身又具有广采博纳的文化精神,因此,天师道音乐就必然显现出其多重的艺术风格。

天师道自汉末创立以来,从第一代天师张道陵始传承至今共有六十五代,他们无论在道法的法规上还是法术上都不偏执门户之见,而是以宽阔的胸怀去拥抱各门派,吮吸其精华,在哲学思想上,融贯九流百家,兼收并蓄,不拘一格。

天师道虽然产生在汉末,但就其信仰而言,与中国古代宗教有着一定的关系。具体地说,与殷周时代的巫术和战国秦汉时代的神仙方术有关。道教所谓的“道”,

^① 曹本治、刘红编著:《龙虎山天师道音乐研究》,台湾:新文丰出版公司1996年第1版,第11页。

是从古代设教的神道而来。《周易·观卦彖辞》第二十卦说：

观天之神道，而四时不忒，圣人以神道设教而天下服矣。

《中庸》第十六章谓：

鬼神之为德，其盛矣乎？视之而弗见，听之而弗闻，体物而不可遣，使天下之人，斋明盛服，以承祭祀，洋洋乎如在其上，如在其左右。

由此可见，东汉时称道教为鬼道，实际上是继古代神道而来。古人崇拜自然，认为宇宙一切现象都有神灵主宰。到战国初时，社会上出现了神仙方士。方士的所谓“方”，主要是不死的仙方。这种方士也从事巫祝术数，自称他们能够通神达仙，能够炼出不死的丹药，能够飞升成仙。在《庄子》一书中，就有许多的神话寓言，比如说：“藐姑射之山，有神人居焉。肌肤若冰雪，淖约若处子；不食五谷，吸风饮露；乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。”^① 这些本是文人骚客的一种精神追求，却被后来的道士所利用。但光有神仙和方术，还没有构成完全的宗教。为了找到立教的理论根据，以论证其“道”和“神仙”的存在，天师道在其创立的过程中便利用和改造了道家的哲学本体论，同时也广泛地吸收了儒家的伦理道德，墨家的政治经济思想和释家的教义等等。

早期天师道的宗教信仰、教理教义和一些组织措施，主要体现于《太平经》和《老子想尔注》，这两部著作都是汉末天师道的主要经典。《太平经》是早期道教的经典，也是天师道的理论基础。天师道之名，就是因《太平经》的著书形式，从头至尾皆托天师向真人等授道，一问一答，反复论述，即“天师所授之道”而来。《太平经》中对音乐有详细的论述，如《太平经》卷一一三说：

得乐人法者，人为其悦喜；得乐治法者，治为其平安；得乐天地法者，天地为其和。^②

认为音乐有悦人、治世，和天地的功用。张道陵的《老子想尔注》在理论方面继承和发展了《太平经》的内容，他们把“道”作为自己最根本的信仰，并为得道成仙而奋斗终身。天师道音乐那清、玄、虚、冷、和、淡之特色，在速度上不急不躁，力度上不强不弱，节奏节拍上无明显强弱的自由节奏，旋律的发展手法均以轻微渐变为基础原则，排斥强烈对比和突变，在曲体的思维方式中强调音乐的统一和联系，追求结构整体之间融和，这一切无一不体现出上述天师道经典之哲学思想。

天师后裔博采儒、佛思想来充实自己的道教理论。禅宗是隋唐以后佛教中分离出来的一个重要宗派，自中唐到北宋一直非常盛行，它的宗教理论对唐宋以来思

① 东周·庄子著：《庄子》，吉林文史出版社，2001年第1版第4页。

② 于平主编：《道家十三经》，北京：国际出版公司，1993年第1版第517页。

想界产生了强烈的影响。第三十代天师张继先生活在北宋末年,他虽然身在道门,但在思想上深受禅宗的影响,这一点,在《虚靖真君语录》中表现得十分明显。张继先把禅宗的“空”发挥得淋漓尽致,并充实于道教之中。这时的天师道音乐便进一步显示出“超然物外,物我两忘,道、乐、禅、大自然浑然一体”^①的境界,所有的道乐韵曲无不带有寂静、清幽、廓远、空灵的意境。第四十三代天师张宇初生活于明初,在其道教哲学思想上,他更是融贯九流百家,兼收并蓄,不拘一格。其思想在《道藏》中的《岷泉集》12卷《道门十规》1卷中有所体现。

由此可见,天师道的哲学思想以天人合一之道为主线,处处体现出中国哲学那种人与自然水乳交融,和谐共振的精神。儒、释、道三教合一的思潮可以说从佛教东渐以来从未间断过,天师道则把佛教教义与道家、道教思想结合起来,如天师道音乐中最具代表性的乐曲《步虚》就是道士模仿佛教梵呗创作的。因此,在天师道科仪音乐中,必然具有佛道兼容、佛道不分的文化特点。

二、道人的社会结构与文化素质

天师道科仪音乐的创造者就是天师道科仪音乐的表演者,研究其音乐应该对天师道人的结构与素质作一深入的探究。

天师道自创立以来,入天师道的人众随天师道的起伏兴衰,其结构复杂而富于变化。从第一代天师张道陵始,现已传至六十五代,成为中国历史上仅次于孔子世家的“天师世家”。早在魏晋南北朝时期,就有大批士族上层人物加入到天师道的行列中。从音乐文化学的角度来看,道人的原始背景,即入道以前的固有社会、地域文化的熏陶,对其后的音乐活动会产生潜意识的影响,也就是说,来自不同地域的道人必定会有意识或无意识地带入自己本土的音乐文化,会下意识或不自觉地表露出其习惯性的音乐特征。

以下将摘选由郭树森主编的《天师道》^②一书中关于天师道发展史上的重要人物之生平事迹,以便我们能从中清楚地看到天师道徒的主要来源与社会背景。

王道坚:江西贵溪人,上清宫道士。宋徽宗政和年间,赴召,馆于太乙宫。徽宗问以轻举延年之术,对曰:清静无为,为黄帝所以致治,多欲求仙,汉武所以罔功。修炼非天子事也。授太素大夫,号凝妙感通法师。

留用光:江西贵溪人。南宋道士。据传得张陵《天心五雷法》一书。求雨,每

① 田青:《禅与中国音乐(下)》,《中国音乐学》,1999年第1期,第111页。

② 郭树森主编:《天师道》,上海:社会科学院出版社,1990年第1版,第198页。

祈必应。年四十尚未得牒，正道士之名。孝宗召趋赴朝，即御前赐以冠服，且御书“行业清高，精诚感格”八字赐之。前后五制授左右街都道录，太乙宫都监，号冲静先生。

陈日新：字又新，江西安仁人。元朝道士。好读书，不乐接世务。好为诗，于道书、道仪等皆极精。张留孙尝召见，极厚爱之。授崇真万寿宫提点，封真人号，兼龙兴玉隆万寿宫，又领杭州宗阳宫。元天历二年卒，年52岁。虞愚《道园学古录》载有《陈真道行碑》。

何海曙：字四和，江西安仁人。明末道士，崇祯间入觐，沈相国尊重之，待以师礼，任本宫提点，五十三代天师尝访道焉。

娄近垣：字三臣。江南松江娄县人。清代道士，少入龙虎山，为道士。雍正五年，随五十五代天师张锡隆入觐，奉命留京办事，礼斗祈雨，辄有灵应，授四品提点，寻封为妙正真人。

从上可见，天师道道士基本上是来源于江西本地以及江南地区。尽管以上所列人物的事迹并未与音乐有直接的关联，但是，他们所从事的法事音乐必然会带有其特有的地域性风格，亦即会形成一种特有的江南音乐的特殊风格。前文通过对天师道音乐旋法特征的深入分析与比较研究表明，龙虎山天师道音乐中带有鲜明的江西弋阳地区的民间音乐风格，这不能不说它是由道人籍贯、道人所生活的环境和师承关系等因素所决定的。

道人素质也是决定其音乐性质的因素之一。在我们已列道士的社会背景可见，他们中有很多是集道士与文学艺术家于一身的天师，如南宋道士留用光，在文学史上就具有一定的影响，他在教法中具有更高的地位。正是由于天师道的道士具备良好的文化传统和修养，并对当地的民间音乐熟谙能详，再加之天师道道士们在俗文学艺术中具有较深的造诣，在天师科仪道场中训练有素（天师道道士从小就要花大量的时间习艺，习艺的形式和内容，几乎与近代戏曲科班相差无几），所以，天师道音乐便显示出鲜明的“即艺即道，亦仙亦俗，雅俗共赏”^①的艺术特色。此外，天师道的道士中，不乏有富于兼容并包、改革创新意识的思想家。如汉末，第四代天师张盛在改造旧天师道创龙虎宗时，就曾积极倡导吸取佛教理论以充实其教，因此，在龙虎山天师道科仪音乐中，像《叹孤三杯酒》这样一类歌颂儒释道三教祖的经韵乐章也就成了自然而贴切的事实了。

三、道人的修道心理及审美情趣

天师道的科仪内容既包含修持法事，也包含祈福法事、度亡法事共三大类。天

① 曹本冶、刘红编著：《龙虎山天师道音乐研究》，台湾：新文丰出版公司，1996年第1版，第426页。

师道道士在不同的场合有着不同的心理体验。

由于天师道修道术直接受制于通神达仙、修身养性的宗教信仰,所以,天师道道士的心理常表现为虚静、沉思、内观等特征。在进行自我修持科仪中,道士的修道心理以一种虔诚、崇敬、略带一丝虚幻清高之情面对诸神以领悟玄妙之道性和积累清虚之功德,并祈请神灵将赐福降恩。在这一审美观照下,道士的整个心理活动是和谐统一的,感知、想象、理智、情感等各种心理功能已彼此协调、自由运动,并使自己的心境完全处于一种宁静、和谐、轻松、舒展、清静、无为的洁静状态。

道士在“灵宝济炼度孤”“传度受箓”“玉皇忏”等科仪法事中一直穿梭于人神之间,“一会以人的面孔启请神仙,一会又作为神的化身向人授旨”,^①因此,这时天师道道士认为自己是天尊和仙真的化身,并表明自己有通神达地、神力无边的能力。他们有“如见太上真人在高座上转经而说法”^②之意念,又有“动数十万,京观封尸,仰干云霄,暴骸如莽,弥山填谷”^③的场景浮现于眼帘,其心境丰富而多样。

任何一种音乐种类的创造与形成都与该民族、地域人们的审美心理有着密切的联系。把音乐作为修道、济度、上祖师表等科仪之重要途径的天师道有其道士的特定的音乐审美心态。

天师道徒把“道”作为他们最根本的信仰,并为得道成仙而奋斗,认为长生不死的彼岸世界不仅是存在的,而且是可以达到的。因而他们遵循着《老子》之“道”,认为“道”是无所不包和无所不在的,它是一切的开始,天地万物是由“道”演化出来的,道最大,万物含道精,道气常上下,经营天地内外。还认为:

天察必审于人,皆知尊道畏天神。

不知长生之道,身皆尸行耳,世有不可处,贤者避去,托死过太阴中,而复一边生像,没而不殆也。

俗人不能积善行,死便真死,属地官去也。道人行备,道行归之,避世托死于太阴中,复生去为不亡,故寿也。^④

为此,天师道徒们始终遵循着:

归志于道,唯愿长生,欲求仙寿天福,要在信道。人非道言恶,天辄夺算。^⑤
之“道”理,从而形成了与俗人不同的特殊心态。

① 周振锡、史新民等:《道教音乐》,北京:北京燕山出版社,1994年第1版第53页。

② 自闵智亭、李养正主编:《道教大辞典》,北京:华夏出版社,1994年第1版第44页。

③ 葛洪:《抱朴子内篇》,载《道教经典精华》(下),北京:宗教文化出版社,1999年第1版第505页。

④ 《老子想尔注》第十九章注、第七章注、第十四章注。

⑤ 《老子想尔注》第二十八章注、第二十四章注。

道士在修持中,为了顺应“道”的自然,保全“真”和“朴”,崇尚一种无欲的、顺应“道”的空灵美。因此,天师道音乐总是显露出一种以静态为根基,并以空灵、守静、养神为目标的艺术审美特征。这就是为什么每当人们听到天师道音乐时总会使人具有一种超凡脱俗、虚静无我之感的原因所在。

作为一个宗教,在道人的心里有象征生存与死亡的神鬼谱。他们认为:仙神是长生不死的,他们能超越现世,悠哉游哉,自由无羁地生活在美丽的仙境里。道士们总是把引导人们飞升仙境,交接仙人,寻得永恒的生存、美好的享受而避免可怕的痛苦与死亡作为自己的天职,因此在他们的心目中常存在着以下几种特殊的意象:一是神仙与仙境之意象;二是鬼魅精怪之意象;三是道法之意象。这是道人心理意象结构的整体。由这种心理意象而构思的音乐便是一种与俗乐有着迥异区别的仙乐,它常常体现出一种和谐可亲的情感。“道教的修道以至一切宗教活动的大本宗,都是趋向于神,与神合一,对于道士来说,神当然是最可亲最可爱的对象,他们在趋向神的过程中,必须始终伴随着亲近和爱的感情,这种情感必然是柔和的、和谐的,而不是对抗的、剧烈的。”^①

在天师道道人心中,存想思神除贯穿于道士修持的全过程外,也占据了斋醮、符咒的整个仪式过程,它是道教仪式得以产生神效的关键。正是道人的“存想”心理所趋,道人在科仪法事中便能精血沸腾,心动神摇,在他们的脑际里迅速浮现出玉皇、老君、玉女和仙人,或正在周游九霄,腾云驾雾。此时,道士的心中既有虚静、沉思的心态,又有兴奋的情感和较强的心理冲动。这种心理状态直接制约着天师道科仪音乐审美的价值取向,从而形成了一种有别于俗乐或其他道乐的风格特征。

天师道人的文化背景、道人的素质与结构及其修道心理、审美情趣是天师道科仪音乐以其独特形式发展的重要原因。天师道科仪音乐作为一种复杂的宗教艺术,它是道人与宇宙交感需求心理的必然性产物,中国古代的神仙方术、融贯九流百家、兼收并蓄的哲学思想以及龙虎山地区深厚的历史文化直接催化了该音乐的生成。天师道崇尚符篆斋醮,又像全真道一样重视道士的修持,从而使天师道音乐既有流畅华丽、激越奔腾的民俗性音乐风采,又有古朴典雅、恬静飘逸之道家风范和基本特点。所以,天师道音乐不仅仅是一种单纯的宗教现象,也是一个重要的、蕴含丰富的社会文化载体。

作者简介:傅利民,男,中国音乐学院音乐教育系副主任,
教授、博士生导师。

① 蒲亨强:《阴柔清韵——道教音乐审美风格论》,《中央音乐学院学报》,1998年第1期,第63页。

欣赏《道经》中描述的“仙乐”世界

——道教仙境中的音乐审美

任宗权

“仙乐”是对“道教音乐”的最高称谓,也是“道教音乐”所要达到的最终目的与最高境界。而研究“道教音乐”的专家,向来只注重道教典籍中关于道乐曲目、记谱方式、形成过程及其发展变化等方面,甚至于历代著名道教斋醮大家的人生轨迹等方面记载的研究,却并未对《道经》中关于“天尊”讲经过程中所描绘“仙乐”篇章中的情景引起关注,甚至并未当回事。或许大家认为,那只是神仙说教的内容,不值得认真追究,更不值得当回事。然而,欲究道乐之形成与发展,《道经》中关于“仙乐”“仙歌”以及“仙家”所演奏应用乐器之描述,反而是研究道教音乐形成与发展至关重要的环节所在。正是这些篇章,我们才能更深层次地了解道教创教之初的高道们以及历代祖师内心世界中,那些至高无上的“神仙世界”的真实模样,以至于他们所倡导的那个时代所追求的道教最高精神世界。这对于我们现在研究道乐的形成与发展、道教历史的轨迹,甚至古代中国社会的人文、世态人情、生活习俗,以及一部分文人隐士、宗教人士的生活方式、精神风貌、人生追求,都是很难得的宝贵资料。

这些篇章,没引起当前学者们关注与分析研究,只能说是个缺憾,甚至说是道乐研究之空白。我说这些篇章的重要,是因为这些内容反映了早期道教对仙境的认识与向往,更重要的是,“仙乐”也是神仙世界中不可缺少之一部分,而且是烘托神仙世界之玄妙、逍遥、自然、清静、无为最高境界的重要方式之一。通过研究《道经》中关于仙境内“仙乐”的描述,可以进一步分析道教“神仙信仰”的真正内涵,从而领悟道教追求的最高境界以至于道教的最高信仰。既然《道经》中的“仙乐”是“仙境”中不可缺少的重要环节,而其音乐的的形式、内容、方式以及演奏之神仙个体,均是我们研究分析的重要深入点。

一、关于《道经》中描述的“仙乐”及其内容

“仙乐”本身与“世俗音乐”截然不同,其音乐境界别具一格,与俗甚远,人天向往,至善至美。东晋时期上清派的道经《上清高上玉晨凤台曲素上经》,是魏晋南北朝时期道教造经运动中最早的经典之一。其在卷一中,就描述了仙乐形成的神奇过程以及演出场景(仙境)的仙人、坐骑、法物道具以及仙乐所渲染出不凡的气氛:

高上玉晨凤台曲素上经,玄都九曲陵层凤台,结自然凤气以成。琼房处于九天之上,玉京之阳,虚生八会交真之气,十折九曲,洞达八方上招扶摇之翮,傍通八素之灵,结九元正一之气,以成忧乐之辞,明于玄台之上。字方一丈,文蔚灿烂,洞明九天,飞凤云盖,紫气郁冥,游鳞走兽,交错驰横,六领狮子,备于下关,五帝玉仙执五色命魔灵幡,以威御五方右侍太华玉女,左卫金仙玉童,各三千人侍真典香。日月侠映,七元回灵,三晨齐景,玄光洞明,琼林振条,玉籟激庭,七宝华光,流曜上清,即高上玉晨太上道君所治。玄都丈人以凤文真书忧乐之曲,玄授于道君焉。^①

细观上经所描述,上界高真仙家,诵咏的仙乐乃先天“九元正一之气”^②所结成,从而“以成忧乐之辞”^③。仙乐竟然会是“忧乐之辞”^④?说明了什么?说明诸天之仙,忧虑天下苍生,处于水深火热之中,常存救世之心,处于上天而忧天下,是何等慈悲之心?这应该是道教“济世救物”思想的体现。此“忧乐之辞”是仙乐的“歌词”,因为其是先天之炁所结成,所以会有“字方一丈”^⑤的描述,而且字都会大放光明,其“文蔚灿烂,洞明九天,飞凤云盖,紫气郁冥”,何等神妙。后来,“玄都丈人以凤文真书忧乐之曲,玄授于道君焉”。^⑥说明仙乐也有一定的严格传授。

再者,诸仙演奏仙乐是有一定的时间与地点的,学道者能听、学、诵“仙乐”,是梦寐以求的神圣事件,是求道的得道的重要表现。音乐“诵经功德”^⑦是“不可思议”^⑧的,“诸天诸地”^⑨都会“转灵机”^⑩,更不要说是能听到上天仙家之“仙乐”,那是可以“身超九玄,游晏玉京”^⑪的奇特功效:

如是上天万真及五岳飞仙,悉以月五日、十五日、二十五日,一月三登凤台,晏礼游香,诵咏忧乐之辞也。上庆神真,下悲兆民,其辞虚微,玉朗洞清,四真稽首,万仙礼音,散香逸霄,流烟虚庭。凡上官已成真人,及始学为仙者,莫不备修九天凤气

①②③④⑤⑥ [明]任自垣等编:《道藏》,北京文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版,1988年1月1日第1版,第1次印刷,第34册,第1页。

⑦ 任宗权主校:《太上玄门四品仙经》,武汉大道观道德书屋藏版,2013年第1版,第36页。

⑧⑨⑩ 任宗权主校:《太上玄门四品仙经》,武汉大道观道德书屋藏版,2013年第1版,第36页。

⑪ 《道藏》第34册,第1页。

玄丘真书，诵忧乐之曲也。玄古皆万劫一传，今有其人，七百年中听得三传。得有其文，飞行上清，登九曲风台，朝谒玉真也。轻泄失明，七祖充责，慎则神仙。凡得佩玄丘太真书五帝命魔灵幡，则能策虚召灵，制魔使神。得五行秘符，则呼魄固魂，保神长存。得诵忧乐之辞，超身九玄，游宴玉京。得佩曲素凤炁，则见太平奉迎圣君，身升玄都，受仙上真也。^①

该经还说，仙界之仙乐在上天传流时间很久，其传授也极其严格：

如是九天凤文忧乐之曲，玄丘太真，皆九天自然之气结而成焉。灵文表异于空玄之中，经九万劫，玄都丈人受之于太空，以传太上大道君，道君传太极真人，真人以传东海方诸青童大君，使传道士宿有玉名，应为神仙者。佩之二十年，得见三元君，迎圣君于上清金阙。七百年三传，百年有可授者，听传二人。斋中肿阆唤铮上金五两，毕歆金青之誓，以代血坛之约也。^②

“七百年三传”^③，此等传授世俗之人何敢想？而且“百年有可传授者，听传二人”^④，何等严格，更甚者，还要其“斋中肿阆唤铮上金五两，毕歆金青之誓，以代血坛之约也”。^⑤从这里，我们也会看出道教初创之时的传教方式，师徒之间的传授，还是应用国家之间的“血坛之约”^⑥的结盟方式。该经还说，诵持这么神圣美妙的音乐，上天会派遣仙、神、天魔等护持的，并且会保举学道者“成仙得道”“游筵仙界”的：

高上玉晨忧乐之曲，空生风台之上，灵文明于五方，金音逸朗于十天，玉京九曲上真，皆铸金为简，紫笔书文，齐声合唱玄歌忧乐之曲也。其辞深赅，妙趣洞渊，自非高上之俦，莫有能究其篇者。有金名东华，书字凤阙，乃得见此文尔。得佩凤气玄丘真书命魔灵幡，诵忧乐之曲，则五帝卫真，天魔教护，保举上仙，得奉迎圣君于上清官，游于风台之堂也。^⑦

此段经文也告诉我们很多信息，譬如“齐声合唱”的方式，应是早期道教诵经的方式。说明这时的道教已从单一的个人修行诵经方式，转入了集体修行生活的方式，诵经仪式也改变成了修道者集体共同“齐声合唱”的方式，这很重要，这是早期道教徒形成团体的具体表现。

我们还能从《道经》中的描述分析到，每个神仙境界，即有自己的“仙乐”体系，如《无上秘要卷之二十》中对于《仙歌品》的描述：

此三章出玉清上官，九阳玉章、九华玉女皆恒歌颂之于华晨之上，和形魂之交畅，启灵真于幽关。凡修飞步七元，行九星之道，无此歌章，皆不得妄上天纲，足蹶

①②③④⑤⑥ 《道藏》第34册，第1页。

⑦ 《道藏》第34册，第3页。

玄斗。^①

其卷还列有《上元洞门变真内章之曲》《大洞高清玄诚之章》《阳歌九章》《阴歌六章》《南岳夫人歌》等,其说《上元洞门变真内章之曲》:

元始天王授南极司命君上清变化七十四方于云房之内,时三元监真上元无英帝君歌上元洞门变真内章之曲。^②

随着道教经典的不断充实壮大,关于“仙乐”的描述以及体系,就愈来愈庞大,不能不说这是一项十分特别的文化内涵与精神境界。

二、关于“仙境”“仙乐”中渲染的玄妙氛围 及其有关“仙界”乐器的描述

在各种《道经》中,对于“仙境”中“仙乐”以及与“仙乐”相关的内容的描述,各不相同,复杂多变,很难将其有效地归类。是仙境别于俗界的主要体现以及仙境最重要的设施之一。从中可以领悟到道教最高境界的精神意识与清静无为的真实涵义。《无上秘要》卷之二十九《三十二天赞颂品》讲到了天上诸仙宴乐欢胜的场面:

太上道君清斋持戒于西那玉国郁察山浮罗之岳,敷黄金荐地,白玉绿阶,七宝瓔珞,光明焕日,黄云四缠,紫霞三匝。

元始天尊皆诸天大圣,十方至真、无极神王、天仙、飞仙、地仙、五帝真人,浮空降席,流光朗彻,二景冥合。太上道君不胜喜悦,前进作礼,上白天尊:今日众圣回降空山,群真欢乐不比于常,伏愿天尊赐命西官上玄真人披空洞之弦,和自然之灵章,使未见者见,未闻者闻。天尊欢喜而言,空洞灵章,诸天玉音,上官所重,秘不下传。今既良燕,欢乐难称,运非常会,理不容藏,今当普告三十二天,斋真合和,披诵灵章。^③

于是,道君稽首称庆,诸天欢喜而作三十二天颂,其中列出《洞玄空洞灵章经》诸神颂乐达三十章,其中有《太黄皇曾天颂》《太明玉完天颂》《清明何童天颂》《玄胎平育天颂》《元明文举天颂》《上明七曜天颂》《虚无越衡天颂》《太极蒙翳天颂》《赤明和阳天颂》《玄明恭华天颂》《曜明宗飘天颂》《竺落皇笏天颂》《虚明堂曜天颂》《观明端靖天颂》《玄明恭庆天颂》《太焕极瑶天颂》《元载孔升天颂》《太安皇

① 《道藏》第25册,第48页。

② 同注①。

③ 《道藏》第25册,第91页。

崖天颂》《显定极风天颂》《始皇孝芒天颂》《太黄翁重天颂》《无思江由天颂》《上揲阮乐天颂》《无极县誓天颂》《皓庭霄度天颂》《渊通元洞天颂》《翰宠妙成天颂》《秀乐禁上天颂》《无上常融天颂》《太极贾奕天颂》等仙界乐章。

《元始无量度人上品妙经卷之二十》有《碧落空歌品》，其形容元始度人时仙乐的情形：

道言，昔于始青天中，碧落空歌，大浮黎土，受元始度人空洞灵章，自然之音。碧落缠虚，天霞流曼，神风鼓激，万音合乡，浮沉清浊，抑扬宛转，错而成歌。其声洞彻，交唱诸天，当于是时，天地万物，无声之类，一时能言，敷道立教，启玄建宗，一切生类，通理明法。^①

并说：

空歌灵音，诸天隐韵，天中之音，天中之尊，天中之神，天中玉文，天中之灵，九变六合，变化上清，碧落之奥，深不可详。敷落至真，普度天人，云章霞书，曲折成音，金清土浊，木浮火轻，太一为水，浑然其音，五气就位，五官遂成。遂成碧霞，空神风，鼓吟流商，含宫蕴羽，空歌合奏，万天起舞。^②

按《道迹经》载，西王母曾为上清派茅山祖师茅盈作乐，这大概是茅山道教音乐的最早记载，或者说是上清派道教音乐之始，里面列出乐器有七件，仙女八人，曲目一首，足见其十分详实：

西王母为茅盈作乐，命侍女王上华弹八琅之璈，又命侍女董双成吹云和之笙，又命侍女石公子击昆庭之金，又命侍女许飞琼鼓震灵之璜，又命侍女琬绝青拊吾陵之石，又命侍女范成君拍洞阴之磬，又命侍女段安香作缠便之钩，于是众声彻合，灵音骇空，王母命侍女于善宾李龙孙歌玄云之曲。^③

[宋]王洋在《周秀实以近多读书少对棋有诗及之因以寄》诗中，有“终当谢遣惠子琴，不挂一弦存五音。日捐其半思虑尽，此道孰知无古今”^④的佳句，而在该经中，就有“一弦五音”之记载，这或者堪称中国音乐史之“一绝”：

太真王夫人，时自弹琴。琴有一弦而五音，并奏高朗，响激闻于数里，众鸟皆聚集于岫室之间，徘徊飞翔，驱之不去，殆天人之乐，自然之妙音。^⑤

①《道藏》第1册，第130页。

②《道藏》第1册，第134页。

③《道藏》第25册，第52页。

④[宋]王洋：《东牟集卷二》，第26页。见《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，1986年7月初版，2008年12月再版。

⑤《道藏》第25册，第52页。

王洋(1087年—1154年),字符渤,山阳人。原籍东牟(今山东蓬莱),省试第二名,徽宗大观元年(1107)举家奔淮,宣和六年(1124年)甲辰科进士。绍兴元年(1131年),秘书省正字,历官校书郎、吏部员外郎、起居舍人,知制诰。晚年任鄱阳太守。因洪皓事被免职,改知邵武军,十七年,知饶州,不久罢官。隐居信州,住所有荷花,故自号王南池,二十三年十二月卒。其子王易祖辑其文为《东牟集》三十卷。

周必大曾为其文集作序,赞其诗有“刚大之气”^①，“浩浩乎胸中，滔滔乎笔端”^②。其间亦盛赞其“仕可屈，身不可屈；食可缓，道不可缓”^③耿介尚直的品行。

王洋奔淮到其进士及第时期。托籍淮乡，各处游览胜迹。更重要的是，王洋晚守鄱阳及贬官后寓居信州贵溪、上饶时期，多与高道、隐士交往，渐入老境，顿悟俗世，心慕山林。其诗亦多唱和之作，其间多隐超脱、玄仙之意，间有顿悟超脱之意流走其中。其离“尘”意象，更将其托身物外之志烘托至极。王洋常常出入道观，与高道交往甚密，他在《闲闲公为上清宫道士写经并以所养鹅群付之诸》中讲到：

会稽笔法老无尘，今代闲闲是后身。

只有爱鹅缘已尽，举群还付和来人。^④

王洋是懂得道乐的北宋文人，我们在《观中芙蓉盛开》一诗中可以确定这个结论：

秋木日动摇，秋容日修整，
况复白琳宫，焚香事幽屏。
胡为彼美人，犯此清净境。
仙官俨环佩，注目朝倒影。
岂容正法眼，泛爱冶色靓。
得非叶太清，宿念未灰冷。
北斗春已足，三山梦初醒。
曰鳞贵女子，俗目未可聘。
惯听步虚词，生便浮馆静。

① [宋]王洋：《东牟集卷一》，第1页。

② 同注④。

③ 同注④，第2页。

④ [宋]王洋：《东牟集卷六》，第19页。

那知羽衣人，文成伪心猛。
记语东方儿，偷桃不可幸。
共待月满除，萧萧散疏影。^①

从一句“惯听步虚词”可以断定，王洋经常出入道场，与高道来往密切，且经常唱和诗文，谈经论道。对道观中的一些道乐也十分熟悉。所以，我们说王洋会研究一些道经甚至道乐，是一点疑问都没有的。又如王洋的《八月道宫闻莺》：

密林啖圆吭，流韵入清香。
当时太晚计，花前来不中。
致使惜春人，问声恨老老。
正缘幽谷春，朋友在久要。
争春快先鸣，地乃失友道。
日坞集芳栏，名园唱清晓。
得路共迁腾，此事不草划。
即今秋色高，金衣尚鲜好。
歌舞兴未阑，秋空乐晴昊。^②

可以看出，王洋对世俗音乐有一定修养，对道教音乐十分熟悉。所以，其“不挂一弦存五音”应来自道教文化的熏陶。而仙乐一般是在天尊讲经的特殊时候才会出现，一般世俗之人，岂能轻易得此机遇？学道者也十分难得有此殊荣。天尊讲经是十分庄严神圣的事情，世间历史难以记述，而“道经”中往往以“尔时”来确定时间。“尔时”用道教的解释，就是“那个时候”的意思，具体是“哪个时候？”解释说“就是天尊讲经的时候”。也就是说，上天的事情，世俗之人难以搞清楚的。但是，天尊讲经的时候，总有天乐从天而降，助道传法，感化人天。使人天均感大道之功德，天尊之慈悲无限。如《洞玄灵宝千真科》所描绘：

尔时，太极左仙公以昊赤鸟三年正月一日，登劳盛山，精思念道。是日中时，有地仙道士三十三人，诣坐烧香。倏尔之时，乃有天钧仗乐万钟乐作。^③

又如《太上元始天尊说北帝伏魔神咒妙经卷之六》描述元始天尊讲述《北帝伏

① [宋]王洋：《东牟集卷六》，第19页。

② [宋]王洋：《东牟集卷一》，第13页、14页。

③ 《道藏》第34册，第369页。

魔神咒妙经》时的场景：

尔时，北帝说是颂已，是诸大众同声称善。钧天伎乐，万种互作。幢盖香花，荫洒一切。^①

我们在一些道教经典中，可以看到道教神仙境界的“仙家乐器”。在《道迹经》中，认为仙乐有“狭世间之业”的功效，这是与俗乐最主要的区别，其乐器皆与俗不同：

四真降南岳夫人静室，乃延引夫人，问以曲狭世间之业，女典之法，虽曰高神，无不该览，于是言宴粗悉，四真吟唱，太极真人乃先命北寒玉女宋德消弹九气之璈。方诸青童又命东华玉女烟景珠，击西盈之钟。扶桑暘谷神王又命云林玉女贾屈庭，吹凤唳之箫。清虚真人又命飞玄玉女鲜于灵金，拊九合玉节。^②

但从各种曲目演奏中，我们可以看到仙境仙乐中的氛围及其相关的“仙乐”与有关乐器，如：

元始天王授南极司命君上清变化七十四方于云房之内，时三元监真上元无英帝君歌上元洞门变真内章之曲，高圣玉帝命上官玉女徐法容、萧惠忠、田四非、李云门等弹云钧之璈，合声齐唱，歌大洞高清真诫之章，三涂五苦之诗。^③

可以看出，这里面不但有曲目、诗词、乐章，还有上圣高真、仙人、玉女，甚至于乐器，更甚者是关于“和声齐唱”^④的描述，说明早期道教已经有集体诵经、唱“道歌”等形式出现。又如《阳歌九章》与《阴歌六章》说：

太上真人八素灵阴三和歌曲六章，以调紫皇玉妃玄钧琼笙，安节之音矣。^⑤

《阳歌九章》与《阴歌六章》在魏晋南北朝的道教科仪中，都经常出现，足见其十分重要，从上天演奏而传到人间，从而为正一道教所继承：

右阴歌阳歌，凡有一十五章，太上玉晨大道君，命太素真人、中华公子、太极紫阳公路虚成造以唱八素之真，能恒讽咏者，使人精魂合乐，五神谐和，万邪不侵。^⑥

道经是十分推崇《阳歌九章》与《阴歌六章》音乐之美，是学士行道时诵吟的，并说该歌可“除不祥”：

此歌曲之美，是太极紫阳公阳歌九章，以曜九晨之道，阴歌六章以利六气之精。咏之者凝三神，有之者除不祥。

① 《道藏》第34册，第419页。

② 《道藏》第25册，第52页、53页。

③ 《道藏》第25册，第48页。

④ 《道藏》第25册，第50页。

⑤ 《道藏》第25册，第50页。

⑥ 《道藏》第25册，第48页。

正一真人告赵升曰：九天帝王命素女阴歌九章，以和阳歌，学士行道诵咏之。^①

《道经》中常常会给我们描绘神仙境界演奏“仙乐”时，有仙人、坐舆、仙家仪仗、仙家法物等场景、人物、乐器、甚至“仙乐”之情节以及其无限的感染力。如《洞玄空洞灵章》经中描绘的仙乐妙韵，称其为“神龙伎乐”：

元始天尊乘八景玉舆，三素飞云，琼轮羽盖，五色华光，神风玄鼓，迴舞旖盖，琼林振响，玉支激籁，云歌空奏，凤鸣玄大，天钧洞响，众音乱会，神妃合唱，群仙容裔。又命西华金灵上官飞玄玉女，景皇真人，弹五合之琴，景龙云璈，吹九凤之箫，鼓神州之笙，诸天各奏神龙伎乐，无鞅数众。^②

在《妓乐品第六》中有“仙人吹九灵箫”：

声闻三十里，中箫有四十九孔，竹长三二尺。九箫同唱，百兽拌舞，凤皇数千来和，箫声大惠。^③

其经引《上玄三天君列纪》言“西华紫妃”：

西王母各命侍女左抱客，韩龙宾吹凤鸾之箫。^④

这里的“客”不是人，而是一种乐器。又说：

扶桑暘谷神王，命云林主女贾屈危吹凤戾之箫。^⑤

“贾屈危”是仙女的名字，而“凤戾之箫”自然是乐器箫之名。“箫”经常会出现神仙演奏家的队伍里，譬如：

命景皇人吹九凤之箫。^⑥

这些乐器，自然人间是没有的，只是仙界才会有的，天尊们传授道法时，才会用来渲染“仙界”气氛，以示传授之庄严，如：

太上玉皇道君受高清无极上道君隐符时，五霞缠曜，龙文吹箫，文虎奏等。^⑦

《道经》中常常会引用诸仙们称赞之词，来描述“仙乐”之美妙与神奇的功效，如该经九引《众真歌》中南极真人诗曰来称赞该“仙乐”：

鸣孩玄峰岭，金箫运八气。奚不合灵酒，盼目娱九裔……龙啸万响同唱，虎吹

① 《道藏》第25册，第50页。

② 《道藏》第25册，第52页。

③ 《道藏》第33册，第723页。

④ 同注③。

⑤ 同注③。

⑥ 《道藏》第33册，第723页。

⑦ 同注⑥。

鸾凤齐声，龙景九文紫凤赤书。^①

显然，凡人是很难一睹仙家所应用的“乐器”，更不能说是倾听了。对于仙乐的最高境界，只有那些能到达仙界的有道之人才能倾听与理解，世俗凡人自然是望仙莫及的。

三、关于“仙乐”的有关分类

在《道藏》各种经典中，我们会看到其对于“仙乐”的分类，似乎与当今音乐学术界有所不同，这或许是道家与乐家对音乐理解之不同。在《上清灵宝大法》卷之二十五中，有《经句分类门》，将“仙乐”分成“乐类”与“言类”，这很出乎音乐界的意料。

《乐类》：碧落空歌、隐韵之音、诸天遥唱、百魔隐韵、前啸九凤齐唱、后吹八鸾同鸣、啸歌邕邕、诸天隐韵、天中之音、鼓节、啸咏洞章、金真朗郁、玉音、飞空之音、空洞谣歌之章、辞参高真、悲歌、歌洞章，我有洞章、色界魔王歌日、魔王歌音、音参洞章、有闻鬣音、隐秘之音、非世之常辞、非世上常辞、言元韵丽、曲元华宛、元量之音、观音、流音、曲丽、空歌、正音、有知其音、此音、自然之音、上帝遥唱。^②

该经在《言类》中分类解释到：

歌，说经，聪明，能言，喜庆难言，法事，经法，言无华绮，口无恶声，经中所言，名讳，辞，唱诵，修诵，受诵，密咒曰，关启，所言，唱，吹，啸鸣，音歌，韵，列言上清，告范，谣，曲，吟惠。^③

辞，即赋，或辞赋并称。一种讲究句式和押韵的散文，中国古代一种介于诗歌和散文之间的体裁，因为起源于战国时期的楚国，又称楚辞、楚辞体。如陶渊明之《归去来辞》。又因屈原所作《离骚》为这种文体的代表作，故又称骚体。到了汉代常把辞和赋统称为辞赋，后人一般也将辞赋并称。这种文体，富有抒情的浪漫气息，很像诗，但押韵和句式都较诗自由，比散文整齐，且篇幅、字句较长，句中多以“兮”字来帮助和谐语气，表情达意。一般四句一节，每一节表达一个完整的意思，读后稍作停顿；六字句为主，都按三拍读。辞什么时候作为道乐之一种，很难确定，但

①《道藏》第33册，第723页。

②《道藏》第30册，第885页。

③《道藏》第30册，第887页。

《道经》关于“辞”的仙曲很多,如《上清高上玉晨凤台曲素上经》中就有《高上玉晨曲素忧乐慧辞》。其“辞”分五段,分别是赞美“五方大帝”的,如赞美“东方大帝”的《东方青帝》篇章:

结我自然气,凝化紫凤城。	高台超九岭,陵层茂飞琼。
欢乐重虚上,曲折洞八清。	紫虚曜云官,流晖翳五灵。
四达无穷野,八气回圆明。	扶摇运太空,七景转天经。
运来若无根,时去随化倾。	九围交度内,二象互相征。
帝一固中元,四纲不颓灵。	南采飞皇实,北引广寒庭。
玄房交真会,虚歌自然生。	五帝命灵幡,麾旗征万精。
魔从空中啸,道治乐未央。	故兴曲素辞,庆神欣太平。
相与契何许,万劫为一龄。	回转九万劫,同游紫凤骈。
空生紫凤台,琼阙参太微。	灵风洞八会,北牖阖闾开。
上有啸歌儿,恒唱运丧衰。	朝则乘景游,暮则附景归。
二景齐一体,怕恐失景晖。	九五不常居,天地有倾危。
大劫终一椿,百六乘运回。	洪泉涌九岭,大鸟翔天垂。
万蠢飘长流,顾山不得依。	号泣无崖际,能不伤人怀。
贤圣勤诵经,故得乘景飞。	至时相奉迎,同会九天扉。
数尽金马辰,万病交横驰。	不见学仙人,但闻丧尸悲。
嗟此愚夫质,持命痛何哀。 ^①	

这种道教独有的“辞曲”确是文辞优美,但又与世俗文人的“辞文”有所不同。这里的“辞曲”,扑面而来的,全是仙家气派与道教大慈大悲的精神,而不是世俗文人的亲亲我我,家国儿女等俗亲世爱。《元始无量度人上品妙经》称道乐为“仙章”^②,并最早用歌咏的形式传道。后来发展到有“偈”“颂”“歌”“白”“说”“说诫”“赞”“韵”“诵咏”咒、祝、“微祝”等形式。^③

四、关于“仙乐”的理论架构

道教早期经典《元始无量度人上品妙经》,其对于“仙乐”的理论十分成熟,形

① 《道藏》第34册,第1页。

② 《道藏》第34册,第68页。

③ 《道藏》第1册,第518页。

式十分丰富,内涵十分深奥。繁长的经文,描述出一派仙国、仙界、仙家、仙乐的飘渺境界。并且认为,仙乐可以召仙、可以保命延生、可以白骨成人、可以降真召灵、可以辟邪、可以报国、可以祛秽、可以传道、可以度人、可以飞步太空、可以成仙得道,可以魔王保举、可以飞神召灵、可以生化胎根、断除秽气、等等,要求诵吟经、佩戴经、书写经、传播经、功德无量。常诵经典,“使我长存,上宾帝前”。^①

其实,所有道教经典中所推崇的是“大梵正音”或者说是“大梵隐语,无量之音”的最高境界。《元始无量度人上品妙经》认为:道经之乐,是“此诸天中,大梵隐语,无量之音。”并说:“经中所言,并是诸天上帝内名,隐韵之音。”^②

在《灵宝无量度人上经大法卷之三十二》有《大梵隐语无量音》,是关于早期道教对于音乐的认知态度。其经言:

师曰:大梵者,天中之天也。隐语者,诸天秘音也。乃太上玉晨大道君,受元始天尊秘诀,修行之微妙,故按六十四卦,而成其句,以象中黄之数。凡炼丹之士,当择丙丁火旺之日,面东南,设案,再拜而书于黄素上,以镇佩,则万灵振伏,召集真元,以叩三田户。若朱书碧纸,上度下世亡魂,则身入光明,不居重暗,是谓大梵无量之音者也。^③

这是说,早期的文字的读音,或者说是经典的读音,是来自元始天尊的秘诀,也是修炼的大法之一。其是按照“六十四卦,而成其句”^④,这是说,中国文字的来历,与早期的“画卦”有很密切的关系。而文字发音,与天地方位有很大的关系。所以,现在很多道教音乐研究家,都想从五行思想上破译道教音乐的文化内涵,不是没有道理的。这种功力无边的“大梵隐语”,产生于元始之时,可以诵咏、而且是要按照一定的天干日期,按期诵咏,才会有“超度五苦”。^⑤《上清灵宝大法卷》之十七《镇禳摄制门·大梵正音章》称“大梵隐语”为“大梵正音”^⑥,是“天中之音”:

师曰:大梵正音,乃元始自然飞轮之炁结成。诵咏者可以制伏万灵,超度五苦。行法之士能于六丙日,面东,以黄素朱书,佩负兆身,则松制韦魔,消却万灾。当存身为灵宝天尊,掐上清诀,取元始祖炁,入笔书之。^⑦

① 《道藏》第1册,第152页。

② 《道藏》第1册,第56页。

③ 《道藏》第3册,第768页。

④ 同注③。

⑤ 《道藏》第30册,第808页。

⑥ 同注⑤。

⑦ 同注⑤。

《太上玉经隐注》说道人读经,即要学此“九天之正音”:

读经之法,法中夏之音,此是九天之正音也。第六十四大梵赞经,讽诵制声,亦是正音。读经之音,当法此正音。仙公曰:老子西化胡,教外国读经时,多是大梵天音也。适道士所好者耳。^①

可见,道教音乐的发音来自这神秘的“大梵天音”^②,最重要的是他谈到了这“六十四大梵赞经”^③乃是“讽诵制音”^④,且“亦是正音”^⑤。而且“读经之音,当法此正音”^⑥。《太上玉经隐注》给我们描绘了这“九天之正音”所演奏出来的“神仙国土飞仙乐”:

缘那罗卫之国,昆仑人鸟之山,元始天王所别治,七宝官室,高台凌天。西王母初学道,亦登此山。其上三洞经悉具,书虚中作经,一字方一丈也。是山真形图至重,服佩便得三洞之玄真矣。山上百兽皆能飞行不死,何况人乎。诸奇物并出于此矣。其山众圣诵经,皆大梵天制音,不哀不伤,不迟不疾,弘雅要妙,闻者融然。昆仑山上诸仙多作中夏,九天诵咏,萧条远畅,清音泠朗,听者霄绝,使人忘情。时会众仙,歌咏洞玄,合读齐唱,新声激响,窈窕遐闻,扬藻空洞,虚弦鸣弹,而玉清感悦矣。故读经,上真之所重也。《高台铭》曰:子欲乘空凌虚,诵我步玄羽书。诸仙不解此语也。步玄、羽经,此之两书,太上玄经亦不传中仙矣。^⑦

按《元始无量度人上品妙经》所述,“诸天之上,各有生门,中有空洞,谣歌之章,魔王灵篇,辞参高真”。^⑧而“诸天之音”分三个层次,即是“三界”之音也,乃“飞空之中魔王歌音,音参洞章”。^⑨其经功德深厚:

诵之百遍,名度南官;诵之千遍,魔王保迎;万遍道备,飞升太空,过度三界,位登仙公,有闻灵音,魔王敬形,敕制地祇,侍卫送迎,拔出地户,五苦八难,七祖升迁,永离鬼官,魂度朱陵,受炼更生,是谓无量,普渡无穷。^⑩

其第一层即《第一欲界飞空之音》:

人道渺渺,仙道莽莽。 鬼道乐兮,当人生门。
仙道贵生,鬼道贵终。 仙道常自吉,鬼道常自凶。
高上清灵美,悲歌朗太空。 惟愿仙道成。不欲人道穷。
北都泉府,中有万鬼群。 但欲逼人算,断绝人命门。
阿人歌洞章,以摄北罗酆。 束诵妖魔精,斩馘六鬼锋。

①②③④⑤⑥ 《道藏》第6册,第643页。

⑦ 《道藏》第6册,第644页。

⑧⑨⑩ 《道藏》第1册,第5页。

诸天气荡荡，我道日兴隆。^①

其第二层即《第二色界魔王之音章》：

落落高张，明气四塞。梵行诸天，周回十方。
无量大神，皆由我身。我有洞章，万遍成仙。
仙道贵度，鬼道相连。天地渺莽，秽气氛氛。
三界乐兮，过之长存。身度我界，体入自然。
此时乐兮，皆由我恩。龙汉荡荡，何能别真。
我界难度，故作洞文。变化飞空，以试尔身。
成败懈退，度者几人。笑尔不度，故为歌首。^②

其第三层是《第三色界魔王歌》：

三界之上，眇眇大罗。上无色根，云层峨峨。
唯有元始，浩劫之家。部制我界，统乘玄都。
有过我界，深入玉虚。我位上王，匡御众魔。
空中万变，秽气纷葩。保真者少，迷惑者多。
仙道难固，鬼道易邪。人道者心，谅不由他。
仙道贵实，人道贵华。尔不乐仙道，三界那得过。
其欲转五道，我当复奈何。^③

其三个层次，其“仙乐”之功用各有不同。第一层次，宣扬的是“仙道贵生，鬼道贵终。仙道常自吉，鬼道常自凶”^④的思想；第二层次，宣扬的是“仙道贵度，鬼道相连”^⑤的思想；而第三个层次，即宣扬的是“仙道难固，鬼道易邪”^⑥、“仙道贵实，人道贵华。尔不乐仙道，三界那得过”^⑦的思想。显然，这三个层次是递进的关系。

可以看出，早期的道典《元始无量度人上品妙经》认为，“仙道贵实，人道贵华乐”^⑧，乐“仙乐”即会乐“仙道”，而仙道贵生，无量度人。这才是道教宣扬“仙乐”的最终目的。该经并认为上帝讲经之声，是“天人通感之音”^⑨的美妙仙乐，要宣示圣道，只有美妙的仙乐能达到度人的目的。

道教早期经典认为，天尊之内名，即是“隐韵之音”，神秘莫测。如《灵宝无量度人上品妙经》“第一素景显妙飞空之音”^⑩

①②③④⑤⑥⑦⑧ 《道藏》第1册，第5页。

⑨ 《道藏》的1册，第154页。

⑩ 《道藏》第1册，第121页。

诸天上帝内名,隐韵之音,即是真王内讳,百灵之隐名也,开示大法,造立天地,内生人物,外成混沌,赤符应合,丹光缠绵,元气烹煎,真火化炼,以成三界。匠立万天,尔能体之,自然得道,非世之常辞也。^①

一句“非世之常辞也”,将仙家之曲与世俗音乐,一笔划开,另当别论。这当是道家人自己的认识,一点也不顾忌世俗音乐大家的想法,你能不说这是仙家之独到?

纵观道经对仙乐之描述,足以分析早期道教对于仙乐的思想认识。而这些认识还存在早期道教的“意识”环节,所以,我们或者可以称作仙家的“意识音乐”。这些“意识音乐”与音乐界所说的“意识音乐”不同,这些“意识音乐”,应该是神仙信仰中的“意识音乐”。与其说是神仙的“意识音乐”,不如说其是信仰者们的“意识音乐”,这些“意识音乐”是早期神仙信仰的真实动机之一。在道教徒与信教群众的内心世界里,是无比崇敬与至高无上的!甚至是对神仙世界内心思想的真实描述。而恰是这些意识,才很可能就是早期道乐形成前的理论依据。

作者简介:任宗权,男,武汉市道教协会副会长,武汉大道观监院。

^①《道藏》第1册,第164页。

历史文献研究



苏州道教音乐的历史及现状分析

张凤林

道教音乐是伴随道教产生、发展而逐渐发展的道教文化的重要组成部分,它的内涵、精神、韵味和道教教义、教规、宗教思想一脉相承,是道教内涵向外延伸的演艺形式。苏州作为吴文化的中心,古来崇祀神仙,相传洞庭西山毛公坛为西汉成帝时刘根得道地,为道教七十二福地之一,林屋洞为第九洞天;又传穹窿山上真观在西汉平帝初建,祀三茅真君;东汉顺帝间,与张陵创五斗米道大体同时,有太平道琅研于吉往来吴会,烧香读道书,制作符水以治病,为吴人信奉;三国吴赤乌二年(239)建江东神庙,为吴中最古神庙;西晋咸宁二年(276,即吴末帝孙皓天玺元年)创建真庆道院,为今玄妙观前身;东晋道士杨羲传上清经,但三吴士庶中信五斗米道者尤多,大批道徒参加孙恩、卢循发动的农民起义。悠久的道教历史也积淀出苏州道教深厚的音乐文化,早在清嘉庆四年(1799)苏州道士曹希圣在吾定庵收集整理《霓裳雅韵》等三种被称为曹谱,至今仍是研究道教音乐的重要资料。民国初期曾有道士戴啸霞、曹冠鼎、许吟梅、赵子琴等人办了音乐学习组织,招收各道观的小道士和社会上的“奔赴应”传授音乐。1935年曾有“道教研究国乐会”的组织,于8月14日假百灵电台播音一星期,发起人为秦琴鹤、颜品笙、华子莲、张碧庵(子青)、许吟梅、金继青,其他赞成加入研究之各社员,有凤笛周浩然,云锣薛承培、陆芝卿、李培元,双青笛子金渔生、钱缵之,琵琶宋心田,鼙鼓赵厚福,凤笙吴定兰、丁洪祥,琴吴世生,箫谢剑梅,板胡毛仲青。节目有玉皇赞、霓裳雅咏等。沦陷时期,由华丽生、钱缵之、吴定兰等道士办起“守玄楔集庐”的音乐研究组织,地点在玄妙观方丈殿。不久,因为生活不安定,内部意见不一而停办。后由华丽生主办“云笈社”,地点在玄妙观三元阁;钱缵之主办“亦玄研庐”,地点在卫道观。同时阊门一带的道士也办了“崇玄同研社”,地点在崇真宫内,以传授音乐贴补收入,在新中国将近成立时解散。也正因为苏州道教深厚的音乐文化积淀,余尚清先生在《苏州道教音乐》中写道:“法事进行中有歌有舞,音乐有独唱、齐唱、独奏、齐奏等等,法

事之前有序曲,法事终了有尾声。整个法事音乐结构的完整性,强弱浓淡的对比以及表现力的多样丰富,音乐语汇风格的民族性、典型性及统一性,都达到了高度的艺术成就。”

一、苏州道教音乐产生的渊源

苏州道教音乐是苏州道士在道教生活中,以苏州方言配合乐器表演的音乐,考究它的历史,就包含了吸收道教各个流派的音乐,与苏州地方音乐的互通有无两个层面。

(一)在苏州发展的各道教派别对苏州道教音乐的影响

道教音乐以敬神祈愿为主要功能,因为所赞颂的神灵不同,音乐也便有所不同。同时,道教音乐凝聚了大量历代祖师所留下的修真至诀、长生旨要等文词作品,因此,道教不同派别间的音乐也都有不同,如道教全真派因为教义思想注重修身养性,因此其音乐就具有幽静典雅、含蓄深沉的特点。苏州道教音乐受苏州道教的发展影响,它的形成受到了在苏州发展的各道派影响。

苏州古称吴地,为吴文化的中心,据史料记载,最早传入江东的道团是于君道,这是东汉以来以《太平经》相传承的方士小集团,其主要人物有于吉等人;另一支相继传入江东的道派是帛家道,据传其托始于仙人帛和,传到南方被称为“俗神道”,主要流行于江左士族大家,以《金丹经》和《三皇文》相传,亦传《太平经》;再一支传入江左的民间道派是李家道,托始于仙人李八百。据葛洪《抱朴子内篇·道义篇》记载,李家道是由蜀人李宽东晋南朝传入江东的,之后道教在江南的传播发展趋盛。吴郡本邑涌现出的士庶人物,如参与造作上清经系的重要人物扬羲即为苏州人。而道教灵宝派的经典也有出自太湖的传说。

宋代时期,特别是宋徽宗好道,重用道士林灵素修改、增补道教斋醮仪式,颁《金篆灵宝道场仪轨》426部,并选全国宫观道士进京习道乐。以林灵素和王文卿为代表的神霄派自元代以后传入苏州,并出现了莫月鼎、张善渊、周玄真、胡道安、张皮雀、施道渊等一批长驻苏州的神霄高道,逐渐形成了以玄妙观为中心的神霄派发展中心。神霄派在苏州传播的同时,神霄派的思想也逐渐影响至苏州民众的日常生活,不仅宫观中多建有供奉神霄派神灵的雷尊殿,神霄派的思想也深入到民俗中,形成了苏州独有的“雷祖诞”风俗。而雷祖诞中一个重要内容就是“打雷醮”。在苏州道士信奉神霄派的过程中,以林灵素为主的历代祖师创制的与神霄派相关的道教音乐必然影响苏州道教音乐,与以往的道教音乐相融合。

元明之后,苏州道教隶属龙虎山天师府管辖,特别是大德八年(1304)龙虎山

天师府被授以“正一教主,主领三山符篆”之后,苏州道教与龙虎山道教联系日益频繁,苏州的诸多高道都或赴龙虎山从道,或拜龙虎山道士为师。如苏州道士施道渊,字亮生,自号铁竹道人。苏州府吴县横塘人。……年十七,礼龙虎山徐堪凝,学五雷法。顺治戊子(1648)筑室吴山修炼。庚寅(1650)主持穹窿山,建殿二十余座,嗣汉真人张洪任请额,赐名上真,并赐道渊“养元抱一宣教演化法师”之号。

施道渊是明末清初苏州著名的道士,对苏州道教影响巨大。据《元妙观志》卷十二引《梓里尊闻》载:“苏州羽流世系北宗三山滴血派,曰武当、曰鹤鸣、曰龙虎,元妙观字辈三山同。凡天师门下受职者,取‘守道明仁德,全真复太和,至诚宣玉典,中正演金科,冲汉通玄蕴,高宏鼎大罗,武当兴愈振,福海起洪波,(此处原文注,又增十字)穹窿扬妙法,寰宇证仙都’”。共计五十字为行次。新增的字辈即是施道渊所增。而施亮生真人更是辑成《斋天》《忏悔》《全表》《全符》等科书,对苏州道教音乐影响巨大。

苏州历史上出现的这些道教派别,在不同的时期影响着苏州道教,为苏州的道教音乐注入营养,滋生出苏州道教音乐的主干。

(二) 苏州地方音乐对苏州道教音乐的影响

苏州道教音乐经韵须用吴语诵唱,这种地域性就使得它与苏州地方音乐融为一体。道教斋醮音乐又是具有地方传统音乐特点的宗教音乐形式,虽同处长三角地区,但苏州道教音乐的风格与上海、杭州的斋醮法事音乐,就风格迥异,即便是同一个“步虚”的旋律,主干音相同,而装饰音、加花、速度等都各自带有苏州地方音乐的特点而有所区别。而这种地域性的特点恰恰是苏州道教音乐另一个渊源,即苏州地方音乐。因此,苏州道教音乐在发展过程中也吸收了“堂名音乐”和江南丝竹、昆曲、吴歌等艺术的营养。

苏州道教除民国年间开设了道教音乐学习班之外,并没有专门传授道教音乐的机构,而斋醮音乐的传授,主要依靠道士间的口授而延续。苏州道教音乐的一个重要传承者是苏州的散居道士,苏州俗称“奔赴应”,而奔赴应迫于生计及同行竞争,尤苦练不辍,其世代积累的技巧限在父子师徒中传授,故著名乐师以赴应为多,各家互有专长。奔赴应散落在民间,并与“堂名”相联系,虽以道教斋醮活动为主要营生,同时兼顾娱乐表演。如苏州葑门的允德堂为苏州昆曲堂名班,由昆堂艺人兼道士沈某创建于清同治年间,历代艺人均兼道士,除以应接喜庆堂会或佛前堂唱为主外,还兼接丧家道场业务。他们常唱的昆曲曲目有《上寿》《赐福》《训子》《刀会》《五台》《游殿》《问探》《番儿》《养子》《见娘》《闻铃》《逼钗》《烧香》《水斗》《断桥》《思凡》《下山》等昆曲传统折子戏二十余出。也正因此,苏州道教之中也就有了民间音乐素材,特别受江南丝竹、昆曲、吴歌的熏陶和滋养。如在锣鼓

吹打中,除一般乐器外,还加铜角、唢呐等,以这些乐器为主,再配合锣鼓,曲风雄浑朴野。

二、苏州道教音乐的现状:机遇与挑战并存

机遇:第一,道教宫观建设稳步推进,为苏州道教音乐的发展提供了平台。宫观是道教文化得以展示和发展的平台,对于道教音乐而言,道教宫观不仅是道教音乐表演者、道教徒进行宗教生活的场所,而且,它为道教音乐的发展吸纳欣赏者,即道教信徒,同时,它为道教音乐提供后勤的保障。虽然在道教音乐的发展过程中,民间的散居道士也是道教音乐的重要传承者,但散居道士仍是以宫观为中心,围绕在观道士开展活动,因此,宫观的发展对于道教音乐的发展而言是重要的保障。近年来,苏州道教在党和政府的关心、支持下,宫观建设稳步推进,先后恢复开放了工业园区玉皇宫、高埭庙,高新区何山道院、常熟真武观等一批宫观;修复扩建了相城区悟真道院、姑苏区长泾庙、吴中区上真观等一批宫观。这些宫观的修复、扩建、对外开放一方面为道教发展道教信众,增加道教音乐的欣赏人群提供了平台,另一方面,宫观的增加,道教自养经济的提高也为道教音乐的发展提供了保障。

第二,道教人才培养得到重视,组建了姑苏仙乐团。道教常说,人能弘道,非道弘人。这对于道教音乐而言同样如此,道教音乐的发展离不开道教人才的培养。近年来,随着苏州道教自养经济的提高,道教文化弘扬越来越受到重视,而苏州道教音乐作为苏州道教文化的重要组成部分更是被作为重要工作来抓。对此,苏州道教连续开办了三期青年教徒培训班,面向社会招收具有一定音乐素养,对道教有基本信仰的青年,开展为期两年,以老道长传帮带结合高校、艺术团队专家教授为传导形式,以道教音乐、斋醮法事为主要内容的培训班,先后培养了近60名青年教徒,很好的解决了因为“文革”等历史原因造成的道教人才青黄不接问题。在人才得到培养的同时,苏州道教还专门成立了苏州道教姑苏仙乐团,制定了《苏州道教姑苏仙乐团章程》,固定了道乐团的编制,确定了乐团分工,确保了道教音乐排练的有序长期进行。

第三,对外演出增多,社会认知逐步提高。近年来,随着我国宗教自由政策的全面落实,宗教文化日益受到重视,道教音乐也因此得到重视。苏州道教音乐2006年被认定为国家首批非物质文化遗产,逐步得到了社会的认可。近年来,苏州道教音乐先后在国内的武汉、北京、常州、上海等地表演,并先后出访新加坡、法国、比利时等国家和港澳台地区,苏州道教的知名度逐年提高,其社会认知度也逐年提高,这不仅为苏州道教音乐赢得了越来越多的关注和听众,同时也为苏州道教

音乐今后的发展赢得了更多的指导和帮助。

危机：在面临机遇的同时，不得不承认，苏州道教音乐也面临着极大的危机和挑战。与传统道教音乐相比，现在的苏州道教音乐表演内容简化、规模缩小和时间缩短；个人技巧水平降低、表演机会减少；队伍萎缩等是不争的事实，而这些现状，又恰恰是苏州道教不得不面对的现实危机。

其一，道教音乐的传授面缩小。现代生活节奏加快，青年一代观念的变化、醮事仪式与群众特别是城市青年日益疏远。醮仪活动的减少，不仅进一步缩小了苏州道教音乐的影响，更减少了它的实践机会，妨碍了它的技艺保持、提高。老道长转业改行，导致技艺的青黄不接和人才的断层。市场经济的兴起、流行音乐的普及、浮躁心理的泛滥等，影响着新一代道士的成长。传承主体的缺失：苏州道教经韵须用吴语诵唱，但在人民生活已基本实现小康社会水平的苏州，已难以吸引当地青年人的参加。

其二，许多道教音乐曲目濒临失传。随着生活方式的改变，许多道教音乐濒临失传。现代社会信教群众在宗教需求方面的细致分工逐步向祈福禳灾等集中，如原来在农业生产中针对不同季节、祈求不同神灵以保佑农业丰收的祈求法事因为城市扩张，农民转业，使得上述法事以及法事中的道教音乐不再被使用，现在的道教徒也就不再去学习掌握，使得这些斋醮面临失传的危险。道教音乐除了是斋醮法事的重要组成部分之外，还兼具娱神、乐人的功能，如李民雄先生在《浙江民间吹打》一书中写道：“在旧社会里，广大农村中的文化生活是非常贫乏，因此，道场几乎成为人们文化生活中极其重要的一个项目。”然而在现代社会，随着民众娱乐生活的选择性的增加，道教音乐由调节民众日常生活的重要娱乐内容中退出，这也就使得一些道教音乐不再需要，从而面临失传。

三、未来发展的措施

面对机遇和挑战，苏州道教音乐未来的发展，必须注意以下几个方面的问题：

一是做好人才培养，加强道教乐团建设。道教音乐的发展，人才是关键。苏州道教音乐的发展，离不开历朝历代道教音乐人才的培养。苏州民间流传的俗语“培养一个秀才容易，培养一个道士难”恰恰说明了苏州道教历来对道教人才培养的重视，也正因此，苏州道教历史上才出现了吾定庵、曹希圣、周祖馥以及诸多的“鼓王”等音乐才能突出的道长。苏州道教音乐在当今的发展，人才的培养依然是关键。因此，苏州道教音乐今后的发展必须把人才培养放在首位，要积极指导和鼓励各宫观广开门路，吸收具有道教信仰且具有音乐素养的青年人才充实到道教音乐表演

队伍中;要以走出去请进来的方式,做好青年人才的培养,一方面为从事道教音乐的青年人才提供宽裕的学习环境,让他们走出去,请音乐方面的专家、教授教授他们音乐知识、表演技能;另一方面,要请专家、学者到道教宫观中来,现场指导道教音乐的挖掘、保护和人才培养,同时,要吸收音乐院校毕业生,进一步充实道教音乐表演队伍。

道教音乐的表演是以道教乐团为主体的,苏州道教姑苏仙乐团的人员组成成为苏州市区各宫观的道教徒,这在为道乐团增加了人才储备的同时却也面临着人员协调等方面的问题,也因此,苏州道教音乐的发展在今后必须十分注意姑苏道乐团凝聚力的培养,要全面落实《苏州道教姑苏仙乐团章程》,确定办团理念,做好长期规划、固定人员编制、固定排练和演出时间、科学管理,确保乐团的后勤保障。

二是做好道乐保护,深入挖掘传统曲目。继承和发展苏州道教音乐的传统曲目是苏州道教发展的源泉。苏州道教音乐在发展的过程中,以道教教义思想为依托,结合地方特色,产生了浩繁的道教音乐,苏州各个地区的斋醮法事,同样内容的科仪在音乐曲调方面各有不同,而在苏州民间,原有的散居道士因为相互竞争,各个散居道士团队更是在道教音乐方面各有特色。收集和保护苏州各地区的道教音乐,并对其进行整理、挖掘,既有利于进一步梳理苏州道教历史,也有助于今天对道教音乐的发展。

三是做好道乐演出,积极宣传道教音乐。道教音乐的发展不能只局限于道教内部,更不能闭门造车,而是应该走出去,接受社会普通观众的检验,接受音乐专业人士的指导。苏州道教近年来虽每年都安排外出演出,甚至多次赴境外演出,但这些演出多局限于道教内部,面向道教观众,且数量远远不够。今后,苏州道教音乐一方面需要立足道教宫观这一平台,在宫观内开设音乐展示的平台,让到宫观参观的游客、信众了解苏州道教音乐;另一方面,要加强外出表演,要借鉴社会上音乐演出的经验,以开展专场演出为目标,走进剧场,面向普通音乐爱好者,开展演出,在演出中接受普通观众的检验。

作者简介: 张凤林,男,中国道教协会副会长兼秘书长、
苏州市道教协会会长。

道教音乐的历史起点与形上之思

刘仲宇

道教音乐研究,若从陈国符先生《道藏源流考》所附《道乐考略稿》算起,已经有半个多世纪了。自改革开放以来,学术禁区不断被打破,学术的繁荣超过往昔,道乐的研究已经取得了以前不可想象的成绩。除了纯粹学术上的讨论,还十余次举办了道乐汇演,使得秘在深殿的道乐为世人所知(尽管由于种种原因,实际上真正意义上的走出宫观而为一般民众所欣赏,路程还远,道乐的演出还局限于道众内部,但是能够集中交流且放在宫观外的剧场,总是一个突破),一部分乐界人士也看到了道乐特殊的魅力,开始改编且让歌声来演绎(比如王健作词、著名歌唱家彭丽媛演唱的《二泉映月》,便是很好的例子)。即使学术研究也早已经综合运用现代录音、录像技术,不复限于文字考订和记述了。如此等等,都令人鼓舞。

不过,其中有些基本的问题,仍然没有完全解决,关于道乐什么时候形成?其成熟的标志是什么?都还有必须弄清之处。

一、道乐的渊源在哪里?

道教音乐产生在古代中国,而中国传统的音乐,正是道乐的直接源头。

中国是一个十分重视音乐,也有着丰富的音乐资源的国度。自古以来,我们老祖宗的生活中到处充满着音乐元素。这倒不是儒家自负的重任是升平时节参与制礼作乐,而是从更加久远的年代说起。儒家之前的数千年,乐已经进入国家制度,后世更礼乐齐称,共同构成王国的基本政治制度。比起国家正式形成更早的时代,即我们称之为原始时代,中国先民已经创造了丰富的音乐。

由于音乐的实际表演,是在行为的流程中,流程一过,再曼妙的音乐也便散入无垠。只靠了实物如乐器的保存,或文字及其他符号(如各类乐谱,从现在习用的,到古代的工尺谱,玉音法事中的曲折符号,乃至广西坡芽歌书以一图记一歌,等等)的记载,才能知其情。原始时代,没有文字,主要靠出土文物显出一鳞半爪。

而从现有材料看,我国曾经有八九千年前的贾湖骨笛出土,在南方钱塘江流域七千年前的河姆渡文化中也出土过,可见其出现并非个别的偶然的现象,可证原始时代已经有丰富的音乐。至于其乐起于何时,还无法肯定——在德国,曾有三万五千年前的骨笛出土,中国最早可以溯及何时,还有待于更加多的出土材料;也不清楚当时的音乐用于什么,是单纯的欣赏,还是用于某种娱神或通灵。但从当代某些仍然存在原始宗教的少数民族调查资料看,早期的歌咏、音乐,常与宗教祭祀或通灵相关,在演变中,也与人类本身的生产——婚姻相关,大量的民间歌咏都是情歌,是求偶的方式。而古代的求偶场合又常与集体性的祭祀相联系。

我曾经考虑过,早期道教与古代巫文化密切相关,在某种意义上可以说道教是在巫文化中飞升的。道教在继承巫文化时也继承了其中的音乐成分,这样的判断应当是可以成立的。事实上,道教常用咒语,而从其源头看,古代巫文中的禁咒之术为其源之一,而巫师的咒,有些是用歌咏的形式出现的。道教仪式中也有各类舞蹈的成分,也与巫舞有直接关系,而舞,与乐,几乎也是不可分判。只要读一读从民间巫舞改编而来的屈原《九歌》,歌与舞的联系,也便能了解七八分了。事实上古代的所谓乐部,常包括了音乐和舞蹈,乃至于戏剧表演为一体的,将音乐与其他表演分离研究,是在学科分化越来越细的情景下才有的。《九歌》有人认为类似于歌剧,其实有歌有舞有情节,正是中国传统的戏剧雏形。这且不论。且说道教的形成,与巫文化有割不断的联系,民间巫师长期在社会下层活动,保留了许多歌舞事神的传统,在寻常的巫术中,也有不少用乐、舞的神秘力量控制对象,以及通过对声音的分析判断吉凶的方术,这些后来都通过不同的途径,为道教的形成提供了土壤与养分。巫原本只是古代社会里能通神的特殊群体,进入文明时代之后出现“绝地天通”的大事件,巫通神的能耐与权力结合,于是巫的群体发生分化,进入官方的,成为巫史,再进一步出现了专职的太史公。官巫的活动,一部分与礼乐结合。大量的则是在民间活动。战国之后与神仙家联系,形成秦汉的方士,部分儒生也参与其事,顾颉刚《秦汉的方士与儒生》作了很好的研究。民间的巫与官巫并非截然隔断,汉武帝时巫曾进入宫廷,许多祭祀的神祠都是由各地之巫带入。他们用乐事神,也影响到宫廷中正式的官方祭礼。《史记·封禅书》曾有记载:

其春,既灭南越,上有嬖臣李延年以好音见。上善之,下公卿议,曰:“民间祠尚有鼓舞乐,今郊祀而无乐,岂称乎?”公卿曰:“古者祠天地皆有乐,而神祇可得而礼。”或曰:“太帝使素女鼓五十弦瑟,悲,帝禁不止,故破其瑟为二十五弦。”于是塞

南越, 祷祠太一、后土, 始用乐舞, 益召歌儿, 作二十五弦及空侯琴瑟自此起。^①

此处说民间祠有鼓舞乐, 应当是泛指当时的实况, 进入宫廷的各地之巫, 当然也各有法术。巫乐的盛行启发了汉武帝, 使得像祭太一五帝这样的朝廷礼制也使用了乐舞。自然, 其乐舞的水平又大大高出民间, 盖宫廷中不乏李延年式的一流乐师。

民间的巫与官巫的交流有多大规模、实际产生了多大影响, 都还值得钩沉。此一钩沉很难, 但很有必要, 因为就我们现在的论题而言, 涉及到早期道教使用的音乐, 有没有来自上层的成分。只是如果已经进入朝廷的礼乐的部分, 恐怕不太会再当朝落入民间。但在后世的传承中, 则有可能礼失而求之野, 乐废而入民间, 在社会下层活动的道教早期派别有没有拾其一鳞半爪, 能否推知?

总之, 在民间形成与发展的道教, 受到中国人爱乐、用乐的传统, 而直接继承和运用的, 当是民间之乐, 尤其是巫师。至于官方的雅乐, 因为等级森严, 恐怕寻常不可得而用之。

早期道乐中, 也吸收过外来的成分。只是未必通过佛教。我在《度人经与婆罗门思想》^②一文中指出, 此经中的大量成分来自婆罗门思想。其中特别与本文讨论的内容有关的是, 其间有大量音乐的因子, 系来自于婆罗门, 只是婆罗门教未能在中国单独传教。《度人经》“诸天音韵”“三界魔王之歌”, 都是来自于印度的元素。谈道教音乐史的常提到华夏赞、梵咏等概念, 显然表明当时的人们已经明白曾经吸引过印度的元素。这点, 后面还要谈到。

从整体情况看, 道教音乐的渊源, 以中国民间音乐, 特别是巫文化中的音乐为主, 可能也受到过官方之乐的影响, 但不可能直接采用, 因等级故; 而外来的成分, 则出现在东晋之后。至于后世的道教因为与朝廷的特殊关系, 或曾与宫廷音乐交流, 如明代那样的情况, 系后话, 与我们这里讨论的道乐渊源不在同一时空节点上。

二、道乐的历史起点在哪儿?

早期道派如张角领导的太平道、张陵所创的正一盟威道, 是否用乐, 书阙有间, 不敢妄下判断。但《太平经》中的某些材料, 还值得注意。其中五音治病之说, 足见他们对音乐的特殊功能, 有着相当的崇拜。其《诸乐古文是非诀》称:

① 《史记》, 北京: 中华书局, 1982 年第 2 版, 第 1396 页。

② 刘仲宇:《度人经与婆罗门思想》,《学术季刊》,1993 年第 3 期。

诸乐者,所以通声音,化动六方八极之气,其面和则来应顺善,不和则来应战逆。夫音声各有所属,东西南北,甲乙丙丁,二十五气各有家。或时有集声,相得成文辞,故知声。聆声音经知微言,占吉凶。举音与吹毛律相应,乃知音弦声。宫、商、角、徵、羽,分别六方远近,以名字善恶劣云何哉?精者,乃能见其精神来对事也。故古者圣贤调乐,所以感物类,和阴阳,定四时五行。阴阳调则其声易听,阴阳不和,乖逆错乱,则声音难听。弦又当调,宜以九九,次其弦丝,大小声相得,思之不伤人藏精神也。不调则舞乱,无正声音,不可听,伤人藏精神也,故神祇瑞应奇物不来也。故得其人能任,长于声音者,然后能和合阴阳化也。以何知之也?为之神明来应,瑞应物来会,此其人也;不者,皆乱音,不能感动。故不来也。^①

《太平经》对于音律的重视,说明当时的道教徒一定有一套聆音知吉凶的方法,这一方法同样被用来养生和召神。只是其具体情形已不得而知。葛洪曾批评张角柳根王歆李申之徒“妓妾盈室,管弦成列”^②,大概是说他们的生活奢侈。不过,早期道教中的某些派别用的音乐,较为原始。陈国符《道乐考略稿》首引及晋葛洪《抱朴子内篇·道意》:“而徒烹宰肥豚,沃醑醪醴,撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽颡,守请虚坐,求乞福愿。”葛洪抨击的是一些民间的道派和巫师,他称之为“妖道”。但由此恰可以折射出部分道派用乐的情况。葛洪反对民间道派的粗俗,此其一端,但恐怕并不一定反对道教用乐。至南北朝,道教仪式中用乐便非常普遍,无论是葛氏后裔葛兆甫大量造构经典,从而风教大行的灵宝派,还是北魏时寇谦之改革形成的北天师道,都在制度层面确立了音乐的地位。

陈国符先生重视寇谦之的“云中音诵”,他引用《老君音诵诫经》:“道官箴生,初受戒律之时,向诫经八拜,正立经前,执经作八胤乐音诵……若不解音诵者,但直诵而已。”^③此条材料研究道乐者竞相引用。不过若是将寇当成改直诵为音诵的始作俑者,似乎还不够准确。盖我们在《度人经》中已经看到诸天之歌、魔王之歌等,说明歌咏、音诵已经组织进基本经典。

《度人经》的“诸天隐韵”,表现了道教史上的一大变化,原来的符、图、咒、旁边,出现了以赞颂为主的道书,而相应地在宗教活动中斋醮科范更为完善、突出起来。因为唱颂本来是宗教仪式的附属部分,反过来以《度人经》这样大量唱颂的经书为内容的宗教仪式,则只能是以祭祷为主的斋醮科仪。正如陆修静所说的那样,“夫

① 王明:《太平经合校》,北京:中华书局,1960年第1版,第183-184页。

② 《抱朴子内篇·道意》。

③ 陈国符:《道藏源流考》,北京:中华书局,1963年第1版,第293页。

斋法之大者,莫先太上灵宝斋,灵宝之文,是天地之元根,神明之户牖,众经之祖宗,无量大法桥也”。当然,这并不妨碍道教徒将传统的符、图、咒、术与之结合起来,试看一下《度人经》便可明白的。而这样做的结果,使得道教的斋醮仍然呈现出自己的面貌,而与印度的某些仪式有所区别。

我们可以理解所谓“天中空洞”,“自然灵章”,所谓,“碧落空歌”,都指此经中相当一部分内容是适合于咏唱的,或原来就是咏唱的。特别是那些指明“空洞谣歌之章”的部分,包括我们上面引的对诸天的赞颂之辞,实际上都是有一定曲调的唱辞。

肯定这一点极为重要。因为这种曲调,正是后来所谓步虚声的出处。

陈国符先生《道乐考略稿》述《步虚》,溯至北魏寇谦之的《老君云中音诵新科诫经》,音诵谓即华夏颂、步虚声。同时又引东晋末叶《太极真人敷灵宝斋戒威仪要诀》(下简称《要诀》)。据此,步虚声的出现当在东晋末,至迟在寇谦之“得经”的北魏神瑞二年即东晋安帝义熙十一年(415)。现在细读《要诀》,知步虚为灵宝斋法中的内容。书中在述烧香祝愿十方后总结曰:

拜既竟,斋人以次左行,旋绕香炉三匝,毕。是时亦当口咏《步虚蹶无披空洞章》。所以旋烧香者,上法玄都无上玉洞之天大罗天上太上帝君所治七宝自然之台,无上诸真人持斋诵咏,旋绕太上七宝之台。今法之焉。

《步虚声》在斋醮中运用,是法诸真人绕玉京山七宝台,其事迹的本源即在《度人经》中。尤其可注意的,是《步虚》的全称为《步虚蹶无披空洞章》。《洞章》数见《度人经》其《元洞玉历》:“上帝高真,泛景太霞,啸咏《洞章》。”所谓《洞章》应即《灵宝本章》所述“天中空洞,自然灵章”,或称“空洞谣歌之章”,都是指诸天上帝诸天魔王朝元时所唱。《步虚》又称《空洞步虚章》(《洞玄灵宝玉京山步虚经》),实际上即是《洞章》。

《灵宝度人经》成书确切年代难明。《云笈七签》卷六述灵宝经传授世系,提及“巢甫隆安元年传道士任延庆,徐灵期,遂行于世”。隆安元年为公元397年。此为《度人经》面世的下限,此年比寇谦之自称得《老君云中音诵新科诫经》的415年早十八年。现在知道步虚实源于《洞章》,则《云中音诵》的步虚声与《度人经》及与之配合的《步虚经》有何关系,便十分值得进一步探讨了。而这一点,可以看作是道教音乐从早期的粗俗形态,完成向成熟转变的大事件。也就是说,如果要谈道教音乐的历史起点,可以溯源至道教的前身巫文化,而说到其成熟,则要推至东晋末的灵宝道教中。

三、道乐成熟的理论前提有哪些？

前面说过,目前没能找到正一盟威道等早期道派的直接材料,而如果以步虚等较为雅致的元素来看,在东晋末就已成熟。然而,我们说的“成熟”,不仅从历史时间段而言,而且还从观念建构而言。作为人为宗教的成分,必须对其来历的终极性与神圣性作出论证。

自来的巫文化中有许多音乐元素,但巫师、术士却很少对之进行论证,除了神化之外。而成熟的制度化宗教不是这样,它必须说明将之组织进其制度的根由。

无论是《度人经》还是《云中音诵》,都将其音乐的源头溯自神授。不过,《度人经》在理论的成熟上,更胜一筹。

《度人经》的出世是在东晋,但其中的内容,却是述说元始天尊开劫度人,将其神圣性建立在大道支配下的宇宙演化之上。诸天隐韵的出现,乃在开劫之时,而依《度人经》的描述,“龙汉延康,渺涉亿劫。赤明开图,运度自然”,^①是一个自然运化的过程。这一过程,既形成了宇宙从黑暗到光明、从虚无到生成新一劫的天地的变化,也是最早的经书出现的历程。同时,也伴随着自然音韵出现。而且,当开劫之初,元始天尊传经之处,也是“碧落空歌,大浮黎土”——空中自然发出歌声,土地就像玻璃(浮黎,玻璃二字异译。系音译)一般透明。经中反复出现“百魔音韵,离合自然”“三十二天,三十二帝,诸天隐讳,诸天隐名,天中空洞,自然灵章,诸天隐韵,天中之音”,以及“诸天中大梵文隐语,无量之音”一类话,而且说明念诵起来,“此音无所不辟,无所不攘,无所不度,无所不成,天真自然之音也。这样,从一劫开始就出现的场所、文字是自然生成的,而音韵也便出现,作为自然之音,有极大的神奇力量。这种由道气中自然发出的音韵,于是有了形而上的依据。

值得注意的是,“诸天隐韵”本是一种唱赞。而且是有一定曲调的,经中云:“百魔隐韵,离合自然”。唐成玄英注:

此明天尊诵经,感得三界群魔飞行空中,歌隐韵之音,俱来朝会。隐韵者,明此灵章,皆是诸天上圣自然隐秘之音,非世所知,谓之隐韵。属对成文曰韵,五声相和为音,合而言之谓之隐韵。自然者,言此灵文皆诸天妙炁灵风鼓奏自成歌咏之音,非关造作而成之,故云自然也。^②

①《元始无量度人上品妙经·元洞玉历》。

②《度人经四注》。

成玄英此注可谓得其真谛。隐韵就其内容来说是对诸天的赞颂,从形式看即是歌咏,而从来源看,则是空中自然之音。宇宙开辟之初即形成的音韵,不可谓不早,其终极性由此得以保证。那么,是谁创作了这些歌呢?没有谁!它们完全是由诸天妙炁灵风鼓奏自成歌咏之音,非关造作而成之!

本来,对于音乐的形而上思考,战国时道家即已思考过。《庄子·齐物论》即指出可分为人籁、地籁、天籁三类。人籁即比竹,人用乐器所演奏;地籁即自然界中风吹孔窍发出;至于天籁,“吹万不同,而使其自己也,咸其自取,而怒者其谁邪”!马其昶说:“万窍怒号,非有怒之者,任其自然,即天籁也。”^①天籁即自然,虽然说天籁,实际上并非是独立于地籁以外的第三类音乐,而是以之说明音乐来源的自然属性。此说,正开了道教音乐理念的先河。只是《度人经》更从无始劫来的宇宙演化说起,更加深入。同时,宇宙的演化系道支配下的自然历程,元始天尊、太上大道君传经说法、由大道“普植神灵”的过程,因此联系着最高的信仰。《道德经》说:“人法地,地法天,天法道,道法自然”,而在度人经中将自然的概念引入了对仙乐的理论,从而完成了对其神圣性、终极性的建构。

有了此类观念的建构,有对于音乐的制度化安排,有具体的音乐实践,于是道教音乐以其独特的理论、鲜明的色彩,开出了中国音乐史上的奇葩。

小结一下。道乐的成熟标志,我们放在东晋末。其缘由是,历史上东晋末风教大行的灵宝派最早使用了步虚等典型的道乐,同时也对其音乐作出了独特的形而上的解释,将他们在仪式中据说是模仿仙界的音乐,诠释成自然而然的籁之音。后十余年,寇谦之改直诵为音诵,应当是同一时代的玄门风气使然。因为他改革天师道时得到统治者支持,其音乐主张也得到进一步张扬。

作者简介: 刘仲宇,男,华东师范大学哲学系教授。

① 转引自陈鼓应:《庄子今注今译》,北京:中华书局,1983年版,第39页。

清代以来四川道教广成坛使用的 科仪与音乐

——从《广成仪制》《雅宜集》谈起

甘绍成

引言

《广成仪制》与《雅宜集》是清代乾嘉年间四川著名道士陈复慧(字仲远,号云峰羽客)辑录和编著的两部重要道书,其中,《广成仪制》是一部道教科仪丛书(以下简称“科书”),全书共40卷,该书目次按卷排列,其名目既包括斋醮类科仪,也包括经忏类科仪。除多数为每卷数集外,个别卷则仅有1集,既有刻本,也有抄本,均采用宣纸印刷为长32厘米、宽20厘米的开本。书中字体见方1.2厘米,很便于道士在法坛中演礼时阅览,依科行事。1994年,巴蜀书社还将绝大部分属于光绪、宣统以及民国年间成都二仙庵藏板的《广成仪制》丛书,收录《藏外道书》第13-15册,共收陈复慧校辑、校录的道教科仪书籍二百七十余集。值得说明的是,在该书编录的每集科仪中,除多数刊刻有书名、编辑者、刊刻时间和藏板地点外,另有一部分则仅有书名、编辑者而没有刊刻时间和藏板地点。从编辑者的名字来看,大部分科书的编辑者题写为“云峰羽客陈仲远校辑”,如《广成仪制·九天生神正朝全集》、^①《广成仪制·九天生神总朝全集》^②《广成仪制·九幽正朝全集》^③等即是;另有一部分的编辑者题写为“武阳云峰羽客陈仲远校辑”,如《广成仪制·九天生神正朝全集》、^④

① 云峰羽客陈仲远校辑:《广成仪制·九天生神正朝全集》,宣统元年仲夏月,成都二仙庵。

② 云峰羽客陈仲远校辑:《广成仪制·九天生神总朝全集》,宣统元年岁次己酉仲夏月,成都二仙庵。

③ 云峰羽客陈仲远校辑:《广成仪制·九幽正朝全集》,宣统元年,二仙庵藏板。

④ 云峰羽客陈仲远校辑:《广成仪制·九天生神正朝全集》,宣统元年仲夏月,成都二仙庵。

《广成仪制·九天生神总朝全集》^①《广成仪制·九幽正朝全集》^②等即是；极个别的编辑者则题写为“云峰羽客陈仲远校录”或“唐世广成天师杜光庭宾圣修集”，如《广成仪制·诸品大斋醮告符启坛集》^③、《云台仪九龙祈雨启师演戒全集》^④等即是。还有极个别科书，虽有书名、刊刻时间和地点，但没有任何作者，如《广成仪制·玉枢九光雷醮削影科仪集》^⑤即是；从书籍刊刻的时间来看，多数科书的刊刻时间为清宣统年间，如“宣统元年”“宣统元年岁次乙酉仲夏月”“宣统二年庚戌岁重刊”“宣统三年辛亥”等；也有部分科书的刊刻时间为民国年间，如“民国壬子年重刊”、“大汉中华民国三年刊刻”、“民国三年岁次甲寅孟夏月穀旦重刊”；也有极个别科书如《广成仪制·诸品大斋醮告符启坛集》，书中虽然没有明确的刊刻时间记载，但可以从该书第一页文字提到清乾隆年间举办道场活动的时间如：“皇清乾隆○十○年岁次○○月建○○日朔日○○越○日及○日替良吉，谨为○地分○信等请建○某道场”^⑥进行推断，由此可知，该科仪至迟在清乾隆年间已出现。然而，无论《广成仪制》中收录的相关科书刊刻于何年，但它们的板存地点都为“四川成都二仙庵藏板”。

《雅宜集》，全名《玄宗通事雅宜集》，是陈复慧所著的另一部供道士修建斋醮道场设坛，撰写章表、申状、榜意、疏牒、词笺、对联等各种文案时参考、借鉴的案头工具书。关于刊印该书的缘起和用途，据陈复慧在《雅宜集》卷一《募刊雅宜集引》中说：“予自幼叨依元教，受事经科，留意于斯者二十余年，所积疏稿约计有百余条，俱因事立言，虽词语未工，而循真究实，幸免虚浮之弊。不惭鄙俚，欲付枣梨。……倘克圆功，亦可为坛门之一助。”^⑦全书共四卷，取“灵机畅达”四字分别作卷名。卷一为灵集，收录有序记类和榜意类；卷二为机集，收录有表疏类；卷三为畅集，收录有杂文类和事文类；卷四为达集，收录有叙联类。^⑧此外，书中还有一部分内容涉

① 云峰羽客陈仲远校辑：《广成仪制·九天生神总朝全集》，宣统元年岁次乙酉仲夏月，成都二仙庵藏板。

② 云峰羽客陈仲远校辑：《广成仪制·九幽正朝全集》，宣统元年，二仙庵藏板。

③ 云峰羽客陈仲远校录：《广成仪制·诸品大斋醮告符启坛集》。

④ 唐世广成天师杜光庭宾圣修集：《云台仪九龙祈雨启师演戒全集》（又称《广成仪制·祈雨启师全集》）。

⑤ 民国六年丁巳孟春月，成都二仙庵刊刻。

⑥ 云峰羽客陈仲远校录：《广成仪制·诸品大斋醮告符启坛集》，第1页。

⑦ 武阳云峰羽客陈复慧仲远著：《雅宜集》卷一，光绪丙午年重刊，二仙庵藏板，第19页。

⑧ 尹志华：《清代道士陈复慧、陈复烜编纂、校勘的道教科仪书略述》，《中国道教》2010年第5期，第43页。

及到清代四川青城山一带举办道场活动的史实,以及四川道教科仪执行者分工方面的内容。

以上两书,尽管它们的用途不尽相同,但对我们研究清代四川道教的斋醮科仪与音乐的类别、用途、曲目数量及名称等方面,均能够提供或多或少的帮助。

下面,本文兹从几个方面进行探讨。

一、清代以来四川广成坛的创派人陈复慧

(一)广成坛由来

广成坛是清代至今四川行坛派中的一大道派,它的由来已久,其前身当系东汉时期在西蜀青城山一带产生的天师道正一派。明末以前,该派一直活跃于青城山乃至整个巴蜀;明末以后,由于历史原因,该派走向衰落,由道观转入民间,并以火居道行坛派的面目出现。为了取得合法的道士资格,求得自身的生存空间,该派道士不得不加入当地的道教会组织,并挂名向当地有影响的全真道科仪道士学习斋醮科仪音乐,这在过去的青城山下灌县及其邻近诸县城镇、乡村是很普遍的。

清初以来,青城山下灌县(今都江堰市)及其邻近诸县先后出现了为数众多的行坛派道士。据调查,在民国时期,成都有一百余人,温江县有三百余人,崇庆县有一百余人,灌县有三百余人。这些道士,分别隶属于川西不同名称的民间坛派,如广成坛、法言坛、清微坛、灵宝坛、先天坛、道德坛、混元坛和正一坛等。其中,以广成坛最具影响,其次是法言坛。据民国《温江县志》载:“近世羽士建修道场有两派:一为广成坛,即陈复慧启;一为法言坛,则开派于双流举人刘沅。”^①

(二)陈复慧生平

关于陈复慧的生平,据《龙门正宗碧洞堂上支谱》^②载:“陈复慧,号仲远,住持温江盘龙寺(一说龙盘寺,笔者注),注(著)有《雅宜集》行世。”另据民国《灌县志》载:“陈仲远,别号云峰羽客,青城道士。淹博能文,曾校正《广成仪制》数十种,著有《雅宜集》。清乾隆年间,邑人患疫,仲远为建水陆斋醮,会川督巡境临灌,闻于朝,赐南台真人。”^③又据《广成仪制·原序》^④载:“祖师兰台亚史陈公仲远,法派复慧大

① 《温江县志》第二册卷四,中华民国十年辛酉岁孟夏月,温江县修志局镌,第37页。

② 该谱系手抄本,现存于青城山天师洞。

③ 王纯五、甘绍成编著:《中国道教音乐》,重庆:西南交通大学出版社,1993年6月第1版,第60页。

④ 《广成仪制·原序、序、目录》(单行本),详见《广成仪制》第1至第2页,清光绪丁未,成都二仙庵藏板。

真人,原系新津县江家沱人氏,名宽仁,行二。生于大清雍正甲寅年(1734)十二月二十五日卯时。父希凯,母李氏。公三岁离母随父汉州贸易。七岁亡父,无靠,拜老君观长老毛公(法派来玉),出家为道,投陈贡生门下受业多载,聪敏过人,儒理淹通。公二十,毛公羽化,师兄各爨,公携分受银三百两,来至温江县兴利场文武宫二十载,接龙盘寺为业。公博览群书,熟知典籍,著文、制录《连珠》《雅宜》二集,《广成仪》斋醮科本,裕国裕民,无不应验;并符篆、笺表、申章、词牒,不下二三百集,刊板者尚少,誊写者尤多,盖其间之苦心擢发难穷迨。乾隆三十八年,金首作乱,大振王师军,兴五载,至四十三年唱凯之日时,闻鬼哭之声当奉,督宪文翁命我祖师修建水陆大斋,遂而阴夜澄清,阳垣利泰。旋蒙制宪将《广成仪》并六朝诸书,具文咨部恭呈御览始荷,皇恩增添‘制’字,书可传世,论为翰院之材。公年六十有九,与嘉庆七年季秋月,神返清虚,弃红尘。即将祖师凡体葬寺侧癸山,丁向其地,沟河夹心,水秀山明,真吉地也。”民国《温江县志》亦载:“羽士陈复慧,字仲远,新津县人。少时即好黄老,学徒汉州老君观道士毛来玉,受玄门奥旨,后来温江住龙盘寺羽化,著有《广成仪制》《连珠集》等书。”^①以上记载,可知陈复慧生于大清雍正甲寅年(1734)十二月二十五日,卒于清嘉庆癸亥年(1803),生年69岁,他在辑录斋醮科仪和撰著科仪词文方面的成就,深得清廷器重。

(三)陈复慧道士身份

关于陈复慧的道士身份,民国《灌县志》说他“别号云峰羽客,青城道士,渊博能文……”,^②而另三种记载均说他住持“温江龙盘寺”,即为温江龙盘寺道士。但是,由于温江龙盘寺在清代时属于全真道龙门派碧洞宗系统,而碧洞宗的由来的确又与青城山有关,所以在《灌县志》中把陈复慧说成是“青城道士”也是合理的。正如卿希泰主编的《中国道教史》第四卷^③第138页中说:“该宗以成都二仙庵、青城山天师洞为传播中心,逐渐向四川其他州县发展,后来四川许多县的宫观都有该宗道士作主持。”除温江龙盘寺以外,就连陈复慧出家时住过的汉州老君观(后改名汉州元妙观)也是碧洞宗系统。因此,陈复慧最初当属全真道龙门派碧洞宗道士无疑。

既然陈复慧原本属于一名全真道士,他又如何成为后世川西行坛派之一“广成坛”派的创始人呢?其原因主要是:

清代以来,龙门派碧洞宗已在全真道原来“只专主内丹修炼,不尚符篆,反对

① 《温江县志》第二册卷四,中华民国十年辛酉岁孟夏月,温江县修志局镌,第37页。

② 王纯五、甘绍成编著:《中国道教音乐》,重庆:西南交通大学出版社,1993年6月第1版,第60页。

③ 卿希泰主编:《中国道教史》,成都:四川人民出版社,1995年12月第1版。

黄白之术”的基础上,也提倡兼顾科教,声称“非科教不能弘扬大道”,并借鉴和吸收正一道“重斋醮,尚符箓”之长,继承并发展了古代道教的传统科仪。正如前引二仙庵藏板《广成仪制·原序》云:“夫自科教有传,阐宗风于上古,玄仪特授,留模范于后裔。饮水思源,理故然也,维我祖师兰台亚史陈公仲远。”正因为此,在陈复慧辑录的270余集《广成仪》科书中,绝大多数都是和古代道教科仪尤其是汉唐以来正一道的科仪有关。由此看来,全真道要“弘扬大道”,就必然要兼顾科教;要兼顾科教,而最捷径的方式就是采取拿来主义的办法,借鉴和吸收正一道的斋醮科仪,使之变为自己的东西。因而,李养正先生在其主编的《道教手册》第116页中认为:“自元明以降,正一与全真相互交参,龙门派道士颇有学正一法并以祈祷斋醮名世者。”^①而陈复慧正是这样的道士。

正因为陈复慧本人兼有全真和正一双重身份,所以在他的门人弟子中除一部分是全真道士以外,很大一部分则是火居道行坛道士。难怪清末民国以来,青城山下及其邻近各州县的行坛道士都把他视为广成坛派的创始人而加以供奉。就连陈复慧羽化后,他的茆地也是由一位温江县的行坛道士董圆青经营。

(四)陈复慧创派经过

我们从陈复慧的生平中得知,清乾隆时,陈复慧即是龙门派碧洞宗中一位出色的科仪道士:他不仅“聪敏过人,儒理淹通”,而且还“博览群书,熟知典籍,著文、录制《连珠》《雅宜》二集,《广成仪》斋醮科本”,“并符箓、笈表、申章、词牒,不下二三百集”,同时还受命四川总督在青城山下灌县武庙亲自主持了一个多月规模宏大的“太上玉箓鸿斋水陆广济道场”,深受朝廷命官所器重,其声名大振。他所辑录、整理的《广成仪》还被朝廷赐添“制”字,命为《广成仪制》一书,准予传世;而他本人亦被“论为翰院之材”,敕封为“兰台亚史少微光范和光敏悟陈大真人”。自此以后,他便以“兰台派”教祖的身份进行传教。该派也就是后来名冠川西的“广成坛”派之前身,从《广成仪制·原序》中可知,该派还保留有32字派谱:“光开兰碧,仲绍体纯。妙元自溥,化理维新。圆融大洞,了悟上真。领依正果,乃曰广成。”^②

尽管陈复慧在川西开创了“兰台派”——广成坛,但他的弟子们在递相传承中,却仍以龙门派派谱取法名。如在陈复慧所著《雅宜集》一书“序”末就注有“《玄宗通事雅宜集》,武阳云峰羽客陈复慧仲远著,嗣派徒张本学、罗本章,门人魏本善、高本远、许本述、王本昱、胡本固、雷本原梓行”字样,这些门徒正是陈复慧下一代传人的法名。另据本人曾经考察过的几十位广成坛道士来看,他们的法名也都全

① 李养正主编:《道教手册》,郑州:中州古籍出版社,1993年出版。

② 《广成仪制·原序、序、目录》(单行本)清光绪丁未,成都二仙庵藏板,第3页。

部按龙门派派谱“道德通玄静，真常守太清……”来取。

虽然广成坛派的教祖陈复慧原来是一位全真道龙门派碧洞宗道士，但他创立的“兰台派”——广成坛却与龙门派碧洞宗大相径庭，经过其门人的发展演变，在教旨教规上却成了一个实实在在的正一火居道行坛派：该派不仅重符篆斋醮，而且还可以允许道徒结婚，散居家中，同时允许道士在非斋期茹荤腥，平时著俗装，过自由的宗教生活。正如民国《灌县志》中所说：“晚近道徒不住观而家居者，专以诵经谋衣食，其说不外地狱天堂，与释氏之下乘绝相类，又神仙家之变体矣。”^①正因为如此，陈复慧创立的广成坛派才成为后世所公认的一个在川西地区极有影响的道派——行坛派；而这一坛派使用的音乐，则称之为行坛音乐。^②

二、清代以来四川广成坛使用的道教科仪

（一）科仪类型

据清代道士陈复慧辑录的《广成仪制》丛书中之《广成仪制目录》^③统计，可知清代四川广成坛使用的道教科仪——广成仪，其名目之多，内容之丰富，可以分为以下两类：

1. 斋醮科仪类

卷一有《告符启坛》《开坛启师》《告龙迎水》《荡除氛秽》《敕水禁坛》《安奉灶君》

卷二有《关召符使》《关告投文》《藏棺隐景》《安奉临坛》《奏请玉札》《预行抽魂》《大开方隅》《关召亡灵》《安建寒林》《十王转案》

卷三有《受职签押》《建坛启师》《请经启事》《迎銮接驾》《颁行诏命》《大放赦文》

卷四有《迎请符简》《行符告简》《四大归空》《五灵梵度》《东岳正申》《聚魂五总府》《生神正朝》《欸驾停科》

卷五有《正启三元》《扬幡招告》《庭参九皇》《天曹正朝》《安镇真文》《祀贡诸天》《金木日月》《九宸正朝》《九幽正朝》

卷六有《童初五相》《迎斋上供》《正申冥王》《正申丰都》《血湖正朝》《言功设醮》《开通业道》《传授戒言》《祀供井泉》

① 王纯五主编《灌县宗教志》（内部发行），第9页。

② 甘绍成：《青城山道教音乐研究》，台湾：新文丰出版公司，2000年11月第1版，第52-53页。

③ 《广成仪制·原序·序·目录》（单行本）第3-12页，清光绪丁未，成都二仙庵藏板。

卷七有《生神早朝》《生神午朝》《生神晚朝》《生神总朝》

卷八有《玉帝大表》《大表符篆》

卷九有《度人早朝》《度人午朝》《度人晚朝》《度人总朝》《朱陵黄华》《救苦正朝》《雷门谢将》《圆满钱驾》

卷十有《敕破九狱》《漂放河灯》《祭赏神夫》《十王告简》

卷十一有《谢土启坛》《祀地正朝》《谢土真文》《阳醮明灯》《谢土安龙》《安镇九宫》《安位香火》《攘蚁判散》

卷十二有《阴醮启请》《宣经迎龙》《五方投告》《五方明灯》《宣告九宫》《标山安镇》《祭献亡灵》《奠谢古墓》《炳灵接限》

卷十三有《斗醮启师》《斗醮召合》《斗将会将》《斗醮皇司》《斗醮迎驾》《南斗正朝》《南斗祝文》《北斗正朝》《十一大曜》《金玄羽章》《星主正朝》《十八诰》

卷十四有《斗醮朝元》《五星顺度》《静斗燃灯》《先天礼斗》《拜斗解厄》《朝元咒枣》《接寿正朝》《课盆关报》《三景玉符》

卷十五有《誓火早朝》《誓火午朝》《誓火晚朝》《离明正朝》《醮品祀火》《誓火水坛》《谢火全集》《河图三辰》

卷十六有《入镇早朝》《入镇午朝》《入镇晚朝》《河图早朝》《河图午朝》《河图晚朝》

卷十七有《祈雨建坛》《祈雨请师》《祈雨启水》《水府三界》《水府召龙》《龙王正朝》《正启三圣》《关告雷神》《祀供水府》《祀供风伯》《扬泗正朝》《观音正朝》

卷十八有《玄科迎师》《玄帝正朝》《川主正朝》《关帝正朝》《文昌正朝》《洞渊正朝》《和瘟正朝》《匡阜玉赦》《祀贡匡阜》《年王八圣》《祛瘟告符》《建坛伏魔》《和瘟遣舟》

卷十九有《雷廷正朝》《祀供雷廷》《玉枢镇静》《祀供太阳》《雷醮削影》

卷二十有《血湖启师》《血湖三申》《黄箬五院》《天医正朝》《血湖关将》《血湖迎真》《血湖六幕》《三途五苦》《破暗燃灯》《血湖曲赦》《血湖大斋》《祀供虫蝗》

卷二十一有《保苗投文》《保苗扬幡》《保苗迎真》《保苗炎帝》《保苗忏悔》《保苗祭符》

卷二十二有《度人建坛》《过度三界》《保举四符》《升真清旦》《升真午朝》《升真晚朝》《度人谢真》

卷二十三有《太清章》《表章总朝》《预祝圣诞》

卷二十四有《九皇庆祝九朝》

卷二十五有《九皇朝元九朝》

卷二十六有《四九启师》《祥三十六解》《亡三十六解》《金刀断索》

卷二十七有《祷结黄幡》《催结黄幡》《谢幡还神》《三皇甲子》《解坛散界》《祝国仪文》《致谢帅将》《祀供莹华》《皇幡云篆》

卷二十八有《水火琉璃篇》《水火炼度》《水火符篆》

卷二十九有《报答四恩》《十种报恩》《报恩左案》《报答右案》《南斗炼度》《对灵救苦》《往生早朝》《往生午朝》《往生晚朝》

卷三十有《六时启请》《二时度人经》《三时生神章》《四时清静经》《五时救苦经》《六时生天经》《铁罐斛食》《水陆召孤》

卷三十一有《迎王姥驾》《攘关祭将》《解攘痘疹》《攘关度煞》《解送白虎》《大洞经篆法》

卷三十二有《五老正启》《受生填还》《金篆受生》《受生迎库》《传度引篆》《冠巾科仪》

卷三十三有《灵祖正朝》《三元斋左案》《三元斋右案》《三元符简》

卷三十四有《丰都斋左案》《丰都斋右案》《申启城隍》

卷三十五有《十王斋十转》《十王斋左案》《十王斋右案》《十王绞经》《十王启师》《十王建坛》《十王奉真》《十王忏悔》

卷三十六有《生神九转》《生神符篆》《九炼返生》

卷三十七有《度人题纲》《度人左案》《度人右案》

卷三十八有《度人十转》《九天炼度》《救苦题纲》《三元迎驾》《上元庆圣》《上元祈福》《上元庆灯》《中元庆圣》《中元忏罪》《中元回耀》《下元庆圣》《下元解厄》《下元破暗》《泰山愿十二朝》

卷四十有《萨祖铁罐》《斋醮符篆全》《道藏辑要》《玉皇集经》《玉经笺注》《道学薪传》《请雨龙王经》《龙门心法》《祈雨文》《坤缘学路》《全真韵本》《女丹合篇》《六经同函》《灵宝文检》《心香妙语》《雅宜全集》《三天秘法》

2. 经忏科仪类

分别有《玄门早坛》《玄门午课》《玄门晚课》《三元尊经》《北斗真经》《南斗真经》《三斗真经》《五斗真经》《禄库真经》《玉枢真经》《火车真经》《土皇真经》《静斗朝仪》《八阳真经》《度人妙经》《生神妙经》《东岳妙经》《城隍尊经》《十王尊经》《血湖妙经》《破胆真经》《大乘妙经》《大洞仙经》《女青戒经》《三十六部尊经》《血湖上中下》《东岳法忏》《救苦法忏》《三元水忏》《北极法忏》《三元早忏》《太乙法忏》《九幽法忏》《斗姥法忏》《雷祖法忏》《慈航宝忏》《岁君法忏》《土皇法忏》《万灵宝忏廿四卷》《朝天宝忏十卷》《虫蝗法忏》《真武法忏》《十王法忏上下》《丰都法忏》《十王大忏十卷》《火官法忏》《北斗法忏》《灶母真经》《灶王真经》《丰都妙经》《谢雷尊经》《保苗真经》《城隍度亡经》《川主妙经》《火

官真经》《报恩真经》《真武妙经》《桃园明圣经》《道德真经上下》《斗姥真经上中下》《观音品经》《大洞宝忏》

(二) 仪职分工

有关清代四川广成坛科仪中的仪职分工,根据陈复慧辑录和编著的《广成仪制》《雅宜集》两部丛书所列的仪职名称来看,二者既有相同的仪职称谓,也有不同的称谓。其中,据《广成仪制》丛书各科仪专集提供的文字内容看,对科仪道士的称谓大体有执事者、高功、主坛、法主、法官、法师、班首(分龙班/龙单、虎班/虎单)、都讲、奏事官、左案、提科、表白、右案、威仪(分左威、右仪)、主经、副经、礼师、司乐、司鼓、司金、司磬、司螺、书记、香参礼者、执殿,以及道士、道侣、道众、法众、大众、羽士、羽职、羽流、羽侍、羽员、家主信人、策职、法职等;另据《雅宜集》卷一《为水陆道场僉签立书记榜》《为水陆道场僉签立经员榜》^①条中提供的文字内容看,清代四川广成坛道士举办斋醮活动时,对科仪道士的分工有:书记(包括“知章表”“知申状”“知榜意”“知疏牒”四职)、经员(包括“知主经”“知副经”“龙单”“虎单”“执殿”“知磬”六职)。

据考证,在上述称谓中,有的是指某种职位的统称、别称,如“执事者”^②一职,它既是所有担任司仪、司乐和司务人员——高功、都讲、表白、威仪、信人、司鼓、司金、司磬、司螺、书记、香参礼者、执殿等的统称,又是道士、道侣、道众、羽士、羽职、羽员、羽流、羽侍、法众、大众、经员等的别称;而“高功”^③一职,除在《广成仪制》

① 详见该书第44至45页,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

② 在《广成仪制》有的专集中,“执事者”是指在道教科仪中担任司仪的人员,如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·太清章全集》中有“召将毕,高功三礼九叩、俯伏,都表威仪执事人等齐集送章,内外绕坛捧章至焚化所……”之说,详见该书第52至53页,宣统三年辛亥,成都二仙庵藏板;在有的专集中,“执事者”是指在道教科仪中担任司乐的人员,如云峰羽客陈仲远校录《广成仪制·诸品大斋告符启坛集》中有“执事者,鸣鱼,三振铃,三鸣铙,一击钹……”之说,详见该书第2页;有的“执事者”是指在道教科仪中担任某一执事——表白的别称,如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·九皇大醮贪狼庆寿全集》中有“拜敬锦函,上呈□览,执事羽员,出班宣读……”之说,详见该书第10页。

③ 如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·太清章全集》中有“高功上坛小十方礼毕,唱《吊挂》……”之说,详见该书第34页,宣统三年辛亥,成都二仙庵藏板。

各专集中广泛称为此名外,在有的专集中又称之为“主坛”^①“法主”^②“法官”^③“法师”^④“功”^⑤。有的属于某一职位的专称或谦称,如“礼师”^⑥一职,应是指在广成坛斋醮科仪中主要担任“宣科咒”仪节的执事者;而“策职”^⑦“法职”^⑧以及“臣”^⑨等称谓,则是指道教斋醮科仪活动中担任主坛、作法、行礼、举赞、具职、请神、说文等仪节的首要执事者——高功法师的谦称。

鉴于上述如此杂而多端的仪职称谓,尽管让我们有些眼花缭乱,但是,如果我们根据其职别和分工的不同,完全可以将他们在科仪中担当职责的不同分为以下几类:

- ① 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·清静朝真礼斗全集》中有“主坛举:玉皇赦罪天尊,元明道姥天尊,太乙救苦天尊,全真演教天尊”……《敕水神咒》,主坛念……”等文字提示,详见该书第1至2页,二仙庵藏板。
- ② 如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·大品斋醮关告投文全集》中有“法主上香作礼已,乃振尺朗云……”之说,详见该书第1页,宣统元年岁次己酉,成都二仙庵。
- ③ 如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·中启城皇集》中有“法官振尺一下朗云……”之说,详见该书第2页,板藏成都二仙庵,中华民国四年岁次乙卯季秋月刊刻。
- ④ 如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·丰都妙斋右案全集卷上》中多处提到此职,有“对案仪文,法师宣演……”之说,详见该书第1、2、4、5页等。
- ⑤ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·九天生神正朝全集》中有“功上香行礼举《参礼》……”之说,详见该书第2页,宣统元年仲夏月,成都二仙庵;云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·十王鸿斋奉真集》中有“功具职跪献……”之说,详见该书第11页,民国六年岁次丁巳孟秋月,成都二仙庵重刊。
- ⑥ 该称谓在《广成仪制》各专集中均有提及,通常标记为“各礼师,存念如法,请宣科咒……”或“各礼师,存念如法,宣扬科咒……”等文字提示,其意是指,凡担任该仪节的执事者,应依照科仪规定的法则,宣念科仪中的各种神咒——科咒,详见武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·九炼返生全集》第11页,宣统三年辛亥,成都二仙庵藏板;云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·九天生神总朝全集》第6页,宣统元年岁次己酉仲夏月,成都二仙庵藏板。
- ⑦ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·九皇大醮文曲庆寿全集》中有“恭对斗坛,兼称策职;兼职,《上启》……”之说,详见该书第6页。
- ⑧ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·生神正朝全集》中有“恭对瑶坛,兼称法职,功具职,上启”之说,详见该书第6页,宣统元年仲夏月,成都二仙庵。
- ⑨ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·生神正朝全集》中有“臣等皈命,与道合真……”之说,详见该书第6页,宣统元年仲夏月,成都二仙庵。

第一,司仪者是指在道教斋醮科仪活动中分别担任主坛、作法、行礼、举赞、具职、请神、说文、念经、诵咒、礼诰、宣符、上书^①等仪节的执事者^②的统称。以下,兹择要介绍:

1. 高功

又称“主坛”“法主”“法官”“法师”“功”。即广成坛斋醮科仪中担任主坛、作法、行礼、举赞、具职、请神、说文的首要执事者。在坛场中,该角色多居中而立,除少数大型科仪如《玉帝正朝》^③《铁罐施食》^④由三人担任外,其他中小型科仪通常由一人担任。

2. 都讲、表白

即广成坛斋醮科仪中主要担任行礼、上香、执旗、引领、念白、宣符、上文、唱赞的二位执事者。此二职在广成坛斋醮科仪中常合称为左右龙虎“班首”^⑤(也称“班

① 笔者注:即“宣读文书”之意。

② 如云峰羽客陈仲远校录《广成仪制·诸品大斋告符启坛集》中分别有“执事者,鸣鱼,三振铃,三鸣铙,一击钹……”“执事者引修醮/斋信人进位上香……”之说,详见该书第2、3页。

③ 在该科仪中,除一人担任主高功外,另有“法主”和“法官”二人分别担任副高功。如《广成仪制·玉帝正朝》一书中有“法主进位行小十方礼,龙虎持香盘、朝笏,高功运心香,上香启师毕,同左右向师门站立白云”之说,详见云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝卷上全集》第1页,大清宣统三年辛亥岁刊,二仙庵藏板;另有“法主卷帘外步罡卷帘……法官步星珠,耀耀罡入坛……”等提示,详见云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝卷下全集》第45页,大清宣统三年辛亥岁刊,二仙庵藏板;在该科仪上集结束时,书末还明确标注有“法众运乐此处换高功,法官入《卷帘朝参集》……”的提示性文字,足见该科仪对高功人数有特别要求。详见云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝卷上全集》第44页,大清宣统三年辛亥岁刊,二仙庵藏板。

④ 全称《广成仪制·铁罐施食全卷》(亦称《全真青玄济炼铁罐施食全集》),二仙庵方丈阎永和校刊。宣统二年六月上旬重刊,板存成都二仙庵。

⑤ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·大放赦文全集》中有“班首云:高功退位,表白宣行。先宣条状,次宣赦书……”之说,详见该书第11页,宣统元年岁次己酉重刊,成都二仙庵藏板;云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝卷上全集》中有:“都讲、表白至都门外左天君、右元帅,一号一礼,宣:班手执龙虎旗……都讲执龙旗宣左天君,表白执虎旗宣右元帅……”之说,详见该书第25页,大清宣统三年辛亥岁刊,二仙庵藏板。另在武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·血湖曲赦集》中有“钟鼓声振闾阖启,龙虎班分队仗排……”之说,说明左右龙虎“班首”,的确是“都讲”“表白”的别称,详见该书第1页。

手”),简称“都表”^①。在此二职中,“都讲”,又称“奏事官”^②、“左案”“提科”^③等,在坛场中,该角色通常位于道教法师高功东侧青龙方,手执龙旗^④,因而又称之为“龙单”^⑤、“龙班”“龙”^⑥,由一人或数人担任;“表白”,又称“右案”^⑦,在坛场中,该角色通常位于道教法师高功西侧白虎方,手执虎旗^⑧,因而又称之为“虎单”^⑨“虎

- ① 如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·太清章全集》中有“运乐,高功上坛,都表威仪五人各执旗旛引领斋主向外至各牌位前通意,行三献礼,举《香赞》毕……”之说,其中之“都表”,即是“都讲”“表白”二职的别称。详见该书第8-9页,宣统三年辛亥,成都二仙庵藏板。
- ② 如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·太清章全集》中有“奏事官都讲云……”之说,说明“奏事官”是“都讲”的别称,详见该书第54页,宣统三年辛亥,成都二仙庵藏板。
- ③ 如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·救苦题纲全集》中有“左案提科云”之说,说明“左案”与“提科”均是“都讲”的别称,详见该书第10页,民国三年岁次甲寅孟夏月穀旦重刊,四川省成都二仙庵藏板。
- ④ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝卷上全集》中有“都讲执龙旗,宣左天君……”之说,详见该书第25页,大清宣统三年辛亥岁刊,二仙庵藏板。
- ⑤ 如武阳云峰羽客陈复慧仲远著《雅宜集》卷一《为水陆道场金立经员榜》条中有“一龙单○几人……”之说,说明该职位可以是数人担任。详见该书卷一第45页,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。
- ⑥ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝》中有“龙云:第一皈依,道宝天尊……”之说,其中之“龙”,即指龙虎“班首”中的“龙”班首,习称“龙班”。详见该书卷上第3页,大清宣统三年辛亥岁刊,二仙庵藏板。
- ⑦ 如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·救苦题纲全集》中有“右案表白云”之说,说明“右案”又称“表白”。详见该书第10页,民国三年岁次甲寅孟夏月穀旦重刊,四川省成都二仙庵藏板。
- ⑧ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝卷上全集》中有“表白执虎旗,宣右元帅……”之说,详见该书第25页,大清宣统三年辛亥岁刊,二仙庵藏板。
- ⑨ 如武阳云峰羽客陈复慧仲远著《雅宜集》卷一《为水陆道场金立经员榜》条中有“一虎单○几人……”之说,说明该职位也可以是数人担任,详见该书卷一第45页,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

班”^①“虎”^②，同样由一人或数人担任。

3. 左威、右仪^③

即广成坛斋醮科仪中另外两位分别担任念白、宣符、上香、执旗、行礼、引领、唱赞的二位执事者。此二职的职责与“都讲”“表白”大体相似，他们在广成坛斋醮科仪中常合称为左右“威仪”^④。

4. 主经、副经^⑤

即广成坛经忏科仪中主要担任念经、诵咒、礼诰、唱赞的执事者。在现今道场中常称之为“经师”。其中，“主经”是经忏科仪中的经首，是经众之首领，通常由一人担任，因道教经忏科仪中不设“高功”一职，因而该角色在经忏科仪中的地位实际与斋醮科仪中“高功”的地位相当；“副经”则是指经忏科仪中辅助主经参与诵经的其余执事者，可由一人或数人担任。

① 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·大放赦文全集》中有“班首云：高功退位，表白宣行。先宣条状，次宣赦书……”之说，详见该书第11页，宣统元年岁次己酉重刊，成都二仙庵藏板；云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝卷上全集》中有：“都讲、表白至都门外左天君、右元帅，一号一礼，宣：班手执龙虎旗……都讲执龙旗宣左天君，表白执虎旗宣右元帅……”之说，详见该书第25页，大清宣统三年辛亥岁刊，二仙庵藏板。另在武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·血湖曲赦集》中有“钟鼓声振阖闾启，龙虎班分队仗排……”之说，说明左右龙虎“班首”，的确是“都讲”“表白”的别称，详见该书第1页。

② 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝》中有“虎云：仰朝上帝，各运诚心”之说，其中之“虎”，即指龙虎“班首”中的“虎”班首，习称“虎班”，详见该书卷上第3页，大清宣统三年辛亥岁刊，二仙庵藏板。

③ 如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·太清章全集》中有“左威云：洞案炉烟起，无为道德香。右仪云：遥瞻狮子座，稽首法中王”之说，其中之“左威”“右仪”，实指广成坛科仪中负责念白的二位左右“威仪”。详见该书第37页，宣统三年辛亥，成都二仙庵藏板。

④ 如武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·太清章全集》中有“高功沐浴更衣毕，威仪二人手执黄幡，引高功从师门行大十方礼上坛站立乾方，乐止……”之说，其中之“威仪”，即是“左威”“右仪”的合称。详见该书第36页，宣统三年辛亥，成都二仙庵藏板。

⑤ 如武阳云峰羽客陈复慧仲远著《雅宜集》卷一《为水陆道场金立经员榜》条中有“一名○○○知主经事，一名○○○知副经事……”之说，详见该书卷一第45页，光绪丙午年重刊，二仙庵藏板。《广成仪制·冠巾科全集》中有“主经题……副经……”之说，详见该书第20页，中华民国岁次乙卯正月元旦日，成都二仙庵退隐方丈阎永和抄录重刊，均指广成坛经忏科仪中负责诵经的“主经”和“副经”两种仪职。

5. 香参礼者 又称“司焚香”^①。是指在广成坛科仪中主要负责引领信众上香、行礼、参拜的执事者。在《广成仪制·兴贤举善传度引录全集》中已提到此职,有“香参礼者引信人进位上香三礼毕……”之说。^②

除以上四类主要司仪者外,另还有本文前面已经提到过的在广成坛斋醮科仪中主要担任“宣科咒”仪节的执事者——“礼师”一职,兹不赘述。

第二,司乐者^③是指在道教斋醮科仪活动中负责演奏各种乐器——笛、笙、凤笙、龙管、螺、长号、金、钟、铃、金钟、铙、钹、云璈、玉磬、磬、鼓、法鼓、鼙鼓、鱼^④等的执事者。在《雅宜集》和《广成仪制》两书相关专集中,演奏上述乐器的司乐者,又

① 如《广成仪制·九皇大醮禄存庆寿全集》中有“司焚香宣召,直符使者受事……”之说,其中之“司焚香”,与“香参礼者”同义,详见该书第10页。

② 详见该书第1页,民国壬子年刊,四川成都二仙庵藏板。

③ 如云峰羽客陈仲远校录《广成仪制·诸品大斋告符启坛集》第2页中有“司乐者奏乐一章”之说,云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·临坛受职签押集》中第4页中有“司乐者奏乐迎榜至坛……”之说,其中之“司乐者”,即指广成坛科仪中专门负责奏乐的执事者。

④ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·水陆大斋伤亡天医全集》中已提到“笙”“笛”两件乐器,有“步虚缭绕法筵开,妙道祥云鹤驾来。羽众宣扬笙笛奏,幢幡宝盖下瑤台”之说,详见该书第1页;武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·血湖正朝全集》中提到了“鼙鼓”“凤笙”“龙管”三种乐器,有“酌水献花法筵开,万圣千真鹤驾来。鼙鼓鲸钟频击括,凤笙龙管漫相催”之说,详见该书第12页,成都二仙庵藏板;云峰羽客陈仲远校录《广成仪制·诸品大斋告符启坛集》中提到了“磬”“螺”“鼓”三种乐器,有“击磬一音,司螺者鸣螺三声,司鼓者发鼓三通……”之说,详见该书第1页;武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·太清章全集》中提到了“长号”乐器,有“威仪同云:执事者长号三声……”之说,详见该书26页,宣统三年辛亥,成都二仙庵藏板;《广成仪制·玉枢九光雷醮削影科仪集》中提到了“金”乐器,有“司金者鸣金三匝”之说,详见该书第4页,民国六年丁巳孟春月,成都二仙庵刊刻;云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝卷上全集》中提到了“金钟”乐器,有“金钟玉磬交鸣各三十六音”之说,详见该书第41页,大清宣统三年辛亥岁刊,二仙庵藏板;云峰羽客陈仲远校录《广成仪制·诸品大斋告符启坛集》中提到了“鱼”“铃”“铙”“钹”乐器,有“执事者,鸣鱼,三振铃,三鸣铙,一击钹……”之说,详见该书第2页;云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·大斋迎请符简全集》中提到了“云璈”“玉磬”两种乐器,有“向来回谢已周,朝仪将彻。云璈告止,法事暂息于闌场。玉磬停音,明香复添于宝鼎……”之说,详见该第12页;武阳云峰羽客陈复慧仲校辑《广成仪制·河图三辰星醮早朝上全集》“鸣法鼓二十四通”中提到了“法鼓”乐器,详见该书第5页。

有下列不同称谓,兹择要介绍:

1. 司鼓者 在云峰羽客陈仲远校录《广成仪制·诸品大斋告符启坛集》中有“司鼓者发鼓三通……”之说,其中之“司鼓者”^①,即广成坛斋醮科仪中主要负责敲击鼓类乐器的司乐者或乐师。

2. 司金者 在云峰羽客陈仲远校录《广成仪制·诸品大斋告符启坛全集》中有“司金者鸣金三匝”之说,即广成坛斋醮科仪中主要负责敲击“金钟”类乐器的司乐者或乐师。

3. 司磬者 亦称“知磬”。在《广成仪制·玉帝正朝卷上全集》中有“司磬者振玉磬三十六音……”之说,《雅宜集》卷一中有“一知磬○○○……”之说,其中之“司磬者”^②或“知磬”^③,均指广成坛斋醮科仪中主要负责敲击磬或玉磬的司乐者或乐师。

4. 司螺者 在《广成仪制·诸品大斋告符启坛全集》第一页中有“司螺者鸣螺三声”之说,即广成坛斋醮科仪中主要负责吹奏海螺的司乐者或乐师。

除上述司乐者称谓外,在《广成仪制》和《雅宜集》两书其他专集中,虽没有更多的提及,但根据本人早年对四川成都地区广成坛道教科仪音乐的考察,民间道坛对各类司乐者或乐师的称呼,往往在乐器名称前后冠以“知”“师”“匠”等称谓,如“知笛”“鼓师”“大钹匠”等。兹不赘述。

第三,司务者是指在道教斋醮科仪活动中很少参与道教科仪演礼,多在坛场外负责书写文书、对联、榜文,以及管理香火、法物、殿堂安全等的执事者。主要有:

1. 书记 是指在广成坛科仪中主要负责书写章、表、申、状、榜、意、疏、牒等文书的司务者。该仪职见于《雅宜集》一书,根据分工不同,又分为“知章表”“知申状”“知榜意”“知疏牒”四职。^④

2. 执殿 是指在广成坛科仪中主要负责管理香火、法物以及殿堂安全等的司务者。该仪职也见于《雅宜集》一书,有“一执殿○○○……”之说。^⑤

① 详见云峰羽客陈仲远校录《广成仪制·诸品大斋告符启坛集》第1页。

② 详见该书云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·玉帝正朝卷上全集》第40页,大清宣统三年辛亥岁刊,二仙庵藏板。

③ 详见武阳云峰羽客陈复慧仲远著《雅宜集》卷一第45页,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

④ 如该书卷一《为水陆道场龕签立书记榜》条中有“一名○○○知章表事,一名○○○知申状事,一名○○○知榜意事,一名○○○知疏牒事”之说,详见该书第44页,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

⑤ 详见该书卷一第44页,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

3. 信人^① 即“家主信人”^② 的简称。是指在广成坛科仪中主要负责邀请道教坛门为其亲属做斋醮科仪,并在道场中主要负责办理道士所需的各种香、烛、纸钱及供品,协助坛门掌坛师管理道场期间相关事务,召集子孙、亲友在道场中参与祭祀活动的司务者。根据斋醮两类道场活动的不同,该仪职在祈福道场活动中通常称之为“修醮信人”;^③ 在度亡道场中称之为“修斋信人”^④ “斋主”^⑤ 或“孝信”^⑥。

以上,本文仅就《广成仪制》与《雅宜集》两书中涉及到的大部分仪职进行了介绍,然而,在现今四川西部的名山道观和民间道坛中,尚有一些仪职称谓在以上两书中虽未见明确记载,但在一些道士的口碑中,还有将道教高功法师别称为幡表师、焰口师,将香参礼者别称为瞻拜的说法。兹不赘述。

(三) 仪式用途

根据陈复慧辑录的《广成仪制》丛书中有关专集的文字提示,可以了解到清代广成坛道士使用的道教科仪与音乐的用途大体分为以下两类:

1. 祈福道场

在《广成仪制》一书中分别称之为“阳醮”^⑦ “醮品” “醮典” “醮会” 等,民间道坛中则称之为“阳事”或“祥事”道场。即一种为人祈福禳灾所做的道场。在道教看来,通过做这种道场,“大则祈禱国泰民安,风调雨顺,禳解灾疫;小则祈禱为人们祈福迎祥、驱邪伏魔、消灾解厄,保佑人们事业有成,生活幸福,财运亨通,灾消祸散,身体康健,运程改变……”^⑧ 清时,此类道场大体包括广成坛道士在为纪念

① 如《广成仪制·玉枢九光雷醮削影科仪集》中已提到此职,有“信人虔诚,礼行初献……;信人虔诚,礼行亚献……;信人虔诚,礼行三献”之说,详见该书第一页,民国六年丁巳孟春月,成都二仙庵刊刻。

② 在《广成仪制·安慰香火全集》中已提到该职,有“家主信人,恭对神前,虔诚献礼……”之说,详见该书第1页。

③ 笔者注:即“宣读文书”之意。

④ 笔者注:即“宣读文书”之意。

⑤ 二仙庵方丈阎永和校刊《广成仪制·铁罐施食全卷》(亦称《全真青玄济炼铁罐施食全集》)中有“斋主众信今将香供养……”之说,详见该书第25页,宣统二年六月上旬重刊,板存成都二仙庵。

⑥ 在云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·九天生神总朝全集》已提到该仪职,有“法众运乐引孝信迎灵依方《信礼》”之说,详见该书第9页,宣统元年岁次己酉仲夏月,成都二仙庵藏板。

⑦ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·斋醮敕水禁坛集》第23页中有“阳醮”之说。

⑧ 引自百度百科“道场”,详见 <http://baike.baidu.com>

中华民族始祖、人文初祖、中国远古时期部落联盟首领轩辕黄帝(公元前 2717—前 2599)举行的纪念法会——轩辕会^①;为纪念成汉时期著名道士范长生在灌邑^②伏龙观设立的法会——伏龙观长生会^③;为庆祝中国古代神话传说中天神——玉皇大帝(全称昊天金阙无上至尊自然妙有弥罗至真玉皇上帝)圣诞于上九日在灌邑长生观举行的庆祝法会——玉皇会^④等。兹不赘述。

2. 度亡道场

在《广成仪制》一书中分别称之为“阴斋”“亡斋”^⑤“斋品”“斋典”等,民间道坛中则称之为“阴事”或“亡事”道场。是一种为死者超阴度亡所做的道场。在道教看来,万物皆禀“阴阳二气”而生,一旦阴阳气衰,人则气散神衰而亡。人亡阳神上升阴魄滞地,魂飞魄散,各不相依,若有所滞,则魂被锁入丰都地狱,魄化为骷髅,沦于昏暗之中。于是设坛建醮,追摄亡灵,使已散之气得以凝聚,永离丰都地狱之苦,同时寄托阳眷哀思之情和孝敬之心。^⑥清时,此类道场大体包括广成坛道士为超度清乾隆十二年至四十一年(1747—1776),死于四川大、小金川战役中伤亡的兵将夫役以及无主孤魂,在灌邑武庙所设的度亡类水陆道场;^⑦为清乾隆四十三年秋七有望前二日在中元节期间举办的度亡类道场——孟兰盆会;^⑧为当地葫芦堰一

① 参见武阳云峰羽客陈复慧仲远著:《雅宜集》卷一第 12 页《轩辕会疏引》条中的相关记详见,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

② 今四川省都江堰市。

③ 参见武阳云峰羽客陈复慧仲远著:《雅宜集》卷一第 19 页《伏龙观长生会疏引》条中的相关记载,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

④ 参见武阳云峰羽客陈复慧仲远著:《雅宜集》卷二第 4 页《上九日代长生羽人庆祝玉帝表》条中的相关记载,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

⑤ 如云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·斋醮敕水禁坛集》第二十三页中有“阴斋”之说;在云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·南斗正朝》中有“亡斋”之说,详见该书第 5 页,宣统元年夏月吉日,成都二仙庵。

⑥ 引自百度百科“道场”,详见 <http://baike.baidu.com/link?>

⑦ 参见武阳云峰羽客陈复慧仲远著:《雅宜集》卷一第 5 至 8 页《为灌邑武庙请建水陆道场稟叙》条中的相关记载,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

⑧ 参见武阳云峰羽客陈复慧仲远著:《雅宜集》卷一第 18 页至 21 页《致祭钟复仑执照文》条中的相关记载。

徐姓人家设立的度亡类禳鬼道场;^①为追荐道教师祖、师叔在上元宫设立的度亡类修斋道场等,^②不一而足。

三、清代以来四川广成坛使用的道教音乐

尽管陈复慧《广成仪制》丛书中还没有一本关于道教音乐曲目的专集刊印,但笔者从该书二百七十余集科书中所查找到的大部分有曲名提示和一部分虽没有曲名提示,但唱词明显属于历史上早已有之的某一首道教韵曲进行分析,并将它们与现今搜集到的道教曲目进行比对后发现,清代以来四川广成坛使用的道教音乐至少包括以下两大类:

(一) 声乐类型

大体可以分为:

1. 韵曲 亦称韵腔。即四川道教广成坛音乐中一种旋律性强,调式、调性明确,曲调起伏较大,结构独立完整,采用咏唱形式演唱的声乐曲。^③在《广成仪制》各专集中,此类声乐曲除多数称为韵、赞、偈、引外,也有一部分属于符、咒体唱词,但可归入到此类声乐曲中的韵曲,共计 100 余首。曲目有《步虚》(又称《步虚韵》)、《吊挂》《题纲》(亦称《提纲》)、《参礼》《信礼》《三信礼》《三拿鹅》《澄清韵》(又称《澄清咏》《琳琅振响》)、《玉炉香》《开宝笈》《倒卷帘》《举圣寿》《举天尊》《天尊板》《小启请》《干倒拐》《云乐歌》《小祝筵》《返八天》(又称《反八天》)、《九条龙》(又称《九条龙祝万岁大赞》)、《玉清乐》《上清乐》《太清乐》《皈依》《三皈依》《三炷香》(又称《三礼》)、《三清宫》《庭芳》《满庭芳》《步庭芳》(又称《步庭芳赞》)、《跑马韵》《悲叹韵》《连起韵》《龛子韵》《十供养》《散花林》《满道场》《五供养》《五言偈》《一殿偈》《二殿偈》《三殿偈》《四殿偈》《五殿偈》《六殿偈》《七殿偈》《八殿偈》《九殿偈》《十殿偈》《一报恩》《二报恩》《三报恩》《四报恩》《五报恩》《六报恩》《七报恩》《八报恩》《九报恩》《十报恩》《朝礼天尊》《朝礼圣号》《斗坛朝礼圣号》《朝礼天地圣号》《朝礼七元尊号》《皈命先天雷祖帝》《小赞》《大赞》《香赞》《接驾赞》《三宝赞》《四景赞》《七宝赞》《八卦赞》《焚化赞》《送化赞》《阴小赞》

① 参见武阳云峰羽客陈复慧仲远著:《雅宜集》卷一第 18 页《为葫芦堰徐姓禳鬼谕文》条中的相关记载,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

② 参见武阳云峰羽客陈复慧仲远著:《雅宜集》卷二第 7 页《为上元宫修斋双荐疏》条中的相关记载,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。

③ 甘绍成:《青城山道教科仪的演礼程序与音乐安排》,《中国音乐学》,2003 年第 4 期,第 87 页。

《慈尊赞》(又称《慈尊座》)、《回向赞》(又称《回向偈》)、《救苦赞》(又称《幽冥赞》《幽冥韵》)、《救苦大赞》《救苦下赞》《大救苦赞》《天花引大赞》《五召请》《召请尾》《返魂香》《送功曹》《送孤魂》《青华引》《梅花引》《救苦引》(又称《小救苦引》)、《救苦中引》《金骷髅》《银骷髅真言》(简称《银骷髅》)、《开坛符》《十伤符》《宝篆符》《解秽符》《祝香咒》《威灵咒》(又称《卫灵咒》)、《仰启咒》《咽喉咒》《出生咒》《反五供》等。上述曲名及唱词,除大约百分之五十已收录进《重刊道藏辑要·全真正韵》^①一书外,另有约百分之五十并未收录。

2. 吟诵曲 亦称“吟诵调”。即一种在语言声调基础上,旋律有不同程度的夸张和衍生,音阶形式比较完整,调式调性比较明确,结构大体独立,采用吟唱形式演唱的声乐曲。^②根据演唱用途的不同,此类声乐曲在《广成仪制》中又分为请圣曲(俗称“请圣板”)、文书调、叹文曲、诰文曲和忏文曲等。曲目有《上启》(又称《启圣》《请圣》)《开经无上妙品灵章》《上清诰》《太清诰》《勾陈诰》《紫微诰》《圣祖诰》《后土诰》《元后诰》等。

3. 朗诵曲 亦称“朗诵调”。即一种完全按照语言声调高低对个别音节进行适当夸张,在木鱼的伴奏下作有节奏的念唱,调式调性不明确,音阶形式不完整(仅限于三声音列),结构缺乏独立性,速度往往由慢渐快,节奏紧促,大多为一字一拍,采用念唱形式演唱的声乐曲。^③根据演唱用途的不同,朗诵曲又分为经文曲、咒语曲等。曲目有《生天经》《解冤经》《救苦真经》《太上洞玄灵宝无量度人妙经》《无上玉皇心印妙经》《入神咒》《入户咒》《出户咒》《净口咒》《净心咒》《净身咒》《天罡咒》《玄蕴咒》等。

(二) 器乐类型

在《广成仪制》各专集中,有关器乐曲方面的记载,虽然不如声乐曲方面的记载详细,但仅从《广成仪制》丛书中相关专集的一些提示性文字中,我们大体可以粗略地了解到,清代四川道教广成坛在斋醮科仪中,除大量使用声乐曲外,而且还使用了一部分器乐曲。只不过,由于该书对使用器乐曲的记载较为模糊,我们只能从此类文字的描述中了解其一二。例如,在武阳云峰羽客陈仲远校辑的《广成仪制·太清章全集》中有“纳官如故,或细乐,或鼓乐”之说^④;在云峰羽客陈仲远校

① 该书系巴蜀书社出版之《道藏辑要》未收入的单行本,书中未标记刊刻时间和地点,相传为清光绪三十二年(1906)成都二仙庵住持閻永和、新津彭翰然重刻,并研贺龍驥校订。

② 甘绍成:《青城山道教科仪的演礼程序与音乐安排》,《中国音乐学》,2003年第4期,第87页。

③ 甘绍成:《青城山道教科仪的演礼程序与音乐安排》,《中国音乐学》,2003年第4期,第87页。

④ 详见该书第57页,宣统三年辛亥,成都二仙庵藏板。

辑的《广成仪制·金刀断索全集》中有“鼓乐齐鸣行护送,愿尔共登宝莲船……”之说^①;在云峰羽客陈仲远校辑的《广成仪制·九皇大醮廉贞庆寿全集》中有“鸣钟,振玉,发鼓,奏乐”之说^②;在《广成仪制·诸品大斋告符启坛集》中有“朝宗有制,礼乐相承,而奉圣有仪,管弦当奏……美偕清羽,挹咸池之雅颂,曲谱天宫,百神鉴享。一念孚通,司乐者奏乐一章”之说^③;在云峰羽客陈仲远校辑的《广成仪制·雷廷正朝全集》中有“司乐者奏乐一调,戒和礼制……”^④之说;在《广成仪制·祝国仪文集》中有“仰启神威豁落将云云毕,打《皈依》下坛”^⑤之说;在云峰羽客陈仲远校辑的《广成仪制·大斋迎请符简全集》中有“向来回谢已周,朝仪将彻。云璈告止,法事暂息于阑场。玉磬停音,明香复添于宝鼎……”之说^⑥;在云峰羽客陈仲远校辑的《广成仪制·九皇大醮破军庆祝全集》第一页中有“执事者击鼓三通”“执事者鸣金一匝”之说;在云峰羽客陈仲远校录的《广成仪制·诸品大斋告符启坛全集》第一页中有“司螺者鸣螺三声”之说;在武阳云峰羽客陈仲远校辑的《广成仪制·太清章全集》中有“执事者长号三声”之说^⑦;在其它科书中还常常出现“八音振响”“法众运乐”等文字提示。从上述文字表述中,尽管我们还不能准确判断出清代四川道教广成坛使用的器乐曲究竟有哪些曲牌,但我们起码可以看出,清时的四川道教广成坛音乐中,除早已有细乐、鼓乐和管弦乐等合奏形式外,而且还有由云璈、法鼓、金钟、海螺、长号独奏的器乐段落。在曲目使用上,很可能已经出现了类似《皈依》一类的器乐曲牌,只不过有更多曲目可能是依照其用途或使用场合而命名罢了。在上述文字中,我们从中还了解到,四川道教广成坛音乐还十分强调鼓在其中的作用,因而有“八音乐内鼓为先”之说^⑧;另在音乐风格上,我们还进一步了解到,这种音乐仍然追求周代礼乐所崇尚的“雅颂”之风。

① 详见该书第11页,宣统三年辛亥,成都二仙庵藏板。

② 详见该书第1页。

③ 详见云峰羽客陈仲远校录《广成仪制·诸品大斋告符启坛集》第2至3页。

④ 详见该书第2页。

⑤ 详见该书第4页,宣统三年辛亥,成都二仙庵藏板。

⑥ 详见该书第12页。

⑦ 详见该书第26页,宣统三年辛亥,成都二仙庵藏板。

⑧ 武阳云峰羽客陈仲远校辑《广成仪制·开坛启师全集》,宣统元年岁次乙酉仲夏月,成都二仙庵藏版,第1页。

结 语

综上所述,从对四川著名道士陈复慧辑录和编著的《广成仪制》《雅宜集》两部丛书的研读中,让我们对清代四川道教广成坛使用的科仪与音乐有了更进一步的认识:

1. 陈复慧辑录和编著的《广成仪制》《雅宜集》两部丛书,是他在搜集、整理我国自唐末五代以来散存于民间的各种道教经忏书籍、斋醮科本、符篆、笈表、申章、词牒等资料的基础上汇编的重要成果,其历史价值、文化价值、宗教价值、文献价值和研究价值毋庸置疑。这对我们研究清代四川广成坛科仪及音乐的全貌——历史与用途、演礼程序、科仪类别、仪节类型、仪职分工、音乐安排、曲目名称、唱词体式、乐器类别、乐队形式、音乐风格等有重要帮助。

2. 陈复慧辑录的《广成仪制》一书,之所以取名为“广成仪制”,显然是他“为了借重唐末五代道士杜光庭的科仪宗师名声”,继承“广成先生”杜光庭之衣钵,让广成科仪的传统继续发扬光大所为。因为前蜀皇帝王建曾赐号杜光庭为“广成先生”,杜光庭撰写、编订有《广成集》《道门科范大全集》《太上黄篆斋仪》等重要道教著作和科书。加之,“杜光庭晚年隐居青城山,陈复慧也是青城山道士,他汇编道教科仪丛书,称为《广成仪制》”,无非“是想表明他所汇集的科仪书,乃是渊源于杜光庭,同时也有以杜光庭后继者自居之意。”^①

3. 陈复慧辑录和编著的《广成仪制》《雅宜集》丛书,分别为四川成都各区县民间火居道行坛派之一的广成坛和道教名山、宫观中全真道静坛派道士所用,而该书所收录之不少韵曲的曲名和唱词,至少约百分之五十被收录进《重刊道藏辑要·全真正韵》一书,这对我们进一步研究四川乃至全国正一道音乐与全真道音乐的关系,尤其是全真道音乐的曲目与唱词来源必然有其重要帮助。加之,由于陈复慧本人兼有全真道和正一道双重身份,其门人弟子中既有静坛派道士,也有行坛派之一的广成坛道士,因而,清代四川道教所使用的《广成仪制》科仪,必然为两派道士所共用;而使用的道教声乐韵腔,除其中之“北韵”仅为静坛派道士单独使用外,另一韵腔“广成韵”则为两派道士所共用。

4. 陈复慧对清代四川广成坛科仪与音乐发展的贡献,充分说明,他的确是我国清代四川一位集斋醮科仪活动实践与理论著述为一体的著名道士。正由于此,他辑录和编著的《广成仪制》《雅宜集》,特别是《广成仪制》一书,必将有助于我们进

^① 尹志华:《清代道士陈复慧、陈复烜编纂、校勘的道教科仪书略述》,《中国道教》,2010年第5期,第44页。

一步研究清代以及早期四川道教科仪与音乐的形成,特别是与唐末五代道士杜光庭所著和编订的《广成集》《道门科范大全集》、《太上黄箓斋仪》,以及早于此前南朝刘宋出现的由著名道士陆修静所著的《太上洞玄灵宝授度仪》等科仪与音乐的渊源关系有其重要参考价值。是他为我们留下的一笔宝贵道教科仪与音乐文化遗产,在未来的地方道教科仪与音乐研究工作中必将发挥积极作用。

作者简介:甘绍成,男,四川音乐学院音乐学系主任,
教授、博士生导师。

(本文后发表于《音乐探索》2016年第2期)

主要参考文献:

- [1]《广成仪制·原序、序、目录》(单行本),清光绪丁未,成都二仙庵藏板。
- [2]《藏外道书》第13—15册(巴蜀书社1992年和1994年编纂出版)收录的由清代道士陈复慧(字仲远)校辑、校录的275册《广成仪制》合集和部分未收入《藏外道书》的《广成仪制》单行本,清光绪、宣统至民国年间成都二仙庵藏板。
- [3]武阳云峰羽客陈复慧仲远著:《雅宜集》卷一、卷二,光绪丙午年重刊,二仙庵藏板。
- [4]甘绍成:《青城山道教音乐研究》,第二章、第八章部分内容,台湾:新文丰出版公司,2000年11月第1版。

南朝的道教仪式音乐

蒲亨强

引 论

南北朝是东晋以来南北分裂局面的继续。公元420年,刘裕推翻东晋政权,建立了刘宋,此后政权先后更迭为齐、梁、陈,这四个南方朝代史称南朝,均建都建康(今南京)。公元386年,鲜卑族拓跋氏建立北魏,先后建都于平城(山西大同)、洛阳,于公元439年统一北方,结束了北方十六国的混乱局面。从公元534年开始,北魏又又先后分裂为东魏、西魏,继分别为北齐、北周所代替。公元577年,北周灭北齐,重新统一北方。从北魏到北周,北方先后建立的诸朝代史称北朝。南朝和北朝是同时并存的,总称为南北朝。

东晋时期南方新道派所创“灵宝斋”,是道教仪式音乐改革实践的标志性成果。南北朝时南北方道教都继续推进改革,目标基本一致,都是靠拢当权者,将依靠民间发展的旧天师道转变到服务官方的正统道教(新天师道)。其改革的总体特点有二。

首先,在继承东汉天师道旧仪^①的同时发生很大变革,使道教仪式音乐转型成上层官方化的新传统,并奠定后来的发展方向;

其次,南北改革的内容及其影响力均有甚大差距,北方更多继承天师道传统,形式变化不大,对后世影响甚微;而南方则主要延续东晋灵宝模式,形式充实丰满,成为后世道教仪式之主流并延续于今。这些是南北方地域文化、仪式传统和改革思路的不同所决定的。

南朝道教仪式大体分为两支,一是天师道的继续发展,大体保留东汉祝咒上章

^① 有关东汉旧仪的情况请参拙著《东汉道教仪式音乐之初步研究》,载《中央音乐学院学报》2013年第2期。

之特点,并接受了南方灵宝斋仪因素。另一支为沿袭东晋灵宝斋而又大加增饰、充实和规范的灵宝仪,集中体现为刘宋陆修静(公元406-477)所制诸仪,尤以“授度仪”为典型,对后世仪式产生巨大影响。

本文根据目前所见可靠史料,对南朝道教仪式音乐进行初步介绍和研究。

一、天师道上章仪

见载于“赤松子章历”(第11册第173页),其以东汉千二百章仪为行仪依据,继承了天师道章奏符祝程序,以画符念祝请官上章之法祈福禳灾。上章求愿的范围广泛,不同功能上章之程序各有繁简侧重,但大致遵循下列基本节目:

请官,拔河,咒文,沐浴,解谪赎罪,呈章表,出官,藏章,断章,奏章,复炉。

南朝的上章仪式,体现了继承与发展兼顾的时代特点。其请官、出官、咒文、赎罪、上章等核心程序,明显继承了东汉上章的传统,表明南朝天师道的上章仪式仍以继承东汉旧仪为主流。但其中某些新程序的出现,则体现了发展性。

一方面,上章的作法程序趋于细化,如章辞写法和符文格式均有细致要求(可引用原文),程序细分为呈章、藏章、断章等项(可引用原文),这些细化可有效渲染章文的神秘性和重要性,并加强和突出仪式的核心内容。另一方面,还借用了南方灵宝斋之“发炉”“复炉”等对应性程序,(可引用原文)其唱词脱胎于东晋灵宝斋中的两次“祝香咒”,旨在请官通神。由此使整个仪式的框架结构更加完整严谨。

二、灵宝派“投简仪”

陆修静撰,是目前所见最早使用的投简仪,沿用至今。见载于《太上洞玄灵宝众简文》(第6册第563-567页)。序云:

受灵宝之初盟、中盟皆投龙简,其后八节甲子,别投三元玉简,如此方得四时登山修真文之事。明真玉诀并有其详,……谨依旧典,撰投简文次第。复为甲乙注解法度,以启昧者之怀,自为门人成轨,岂苟施悠悠者哉?真一自然经诀曰,弟子受书后,投金环十口,告于十方,为不泄之誓。并十口奉师放金龙,并于清冷之渊,求登仙之信矣。

可知“投简仪”的性质是附加性的相对独立的仪式,是在灵宝派师徒传授仪式

结束之后施行的“醮”^①，旨在表示诚信度，通过投放金龙简文以证盟誓。此仪的构建仍遵行灵宝派凡仪均引经据典而行的传统，乃据“明真经诀”等旧典而撰，并依受盟的档次而有不同简文及信物，各依科行事。如初受灵宝度自然券官经的“中盟”，投一金龙并以十口金环合龙，并依玉诀写好简文后投之清渊，以告水官。受灵宝真文十部妙经的“登坛大盟”，则须投金龙三枚金环二十七只于山水宅，告盟三官。投龙于渊，别有用意存焉，龙潜于水，为送简之最佳使者也。

这里我们也可看到灵宝派也有借用天师道仪式之举。投龙于山、水、宅三处的作法，实继承了东汉五斗米道的“三官手书”。投简仪虽有繁简和文词的不同，但也有一套基本的仪式框架和程序：

告文，金龙负简，咒章，投河渊，东向叩齿，捻香发炉“无上三天玄元始气，太上老君，召出臣身中三五功曹，左右官使者……关启此间土地，四面真官，臣今正尔烧香关启，愿得十方正气降入臣身中，令臣所启，上闻迺御，无上至真大圣尊神玉帝几前。

读水简文，竟祝曰：“元始五老，上帝高尊，十方至真……上御九天，请下玉文……请以金钮，关盟水官。请如所陈，金龙驿传”，次三捻香，复炉“香官使者，左右龙虎君，捧香使者，当令斋堂，自然生金液，丹精芝英，百灵交会。在此香火炉前，使臣得道，克获神仙，举家蒙福，天下受恩。十方玉童玉女，侍卫香烟，传臣所言，迺御太上金阙玉皇几前”。

简化上仪之程序如次：

告文，祝咒，投龙简，叩齿，捻香，发炉，读简文，祝咒，三捻香，复炉。

可见，此仪的特殊功能是请神送简文给天神玉皇，全部程序分为两组，一组为体现投简仪特点的专用程序念咒、投龙与投简、读简；另一组则是灵宝斋常用于通神的通用程序发炉、复炉等^②，旨在传简给玉帝。将专用程序穿插于通用程序框架而构成本仪。

从发炉、复炉沿用陆制“授度仪”的特点来看，“投简仪”很可能就是紧接授度

① 古时斋醮初各有其义，斋为正式的仪式，醮则继斋之后，表示证盟或酬神，通常用于仪式的结束处。

② 系袭用东晋灵宝斋的两次“香炉祝”（复炉与第二次祝香咒的词文几乎全同）。

仪而行的“醮”。

各种投简仪大致依上述框架而行,仅有繁简之异。如受灵宝度二盟之后修“投五方真文简”仪,级别最高,需用金环七十四只,金龙十三枚,并依八节修“真文赤书”之简,词文与《授度仪》之《赤书玉篇》略同,依东南中西北五方而唱五段四言诗,各方句数分别为二十四、三十二、四十、四十八、四十。皆为符文。如东方真文:

东方九气,始皇青天,碧霞郁垒,中有老人,总校图箓,摄气举仙。

三、灵宝派“度亡仪”

见载于《太上洞玄灵宝灭度五炼生尸妙经》(第6册第259-265页),是目前所见最早的灵宝派度亡仪,其程序为:

童子作礼,上白,天尊命诸神拔度饿鬼,天尊作颂^①,童子捻香散花,旋行,书灵宝青帝炼度五仙安灵镇神九气天文,师拜表,师禹步,读文,叩齿,咒,埋文,灵宝赤帝炼度五仙安灵镇神三气天文,称善。

仪式程序可简化表述为:

礼,白,请神度饿鬼,颂,散花旋行,九气天文,拜表,禹步,读文,咒,三气天文。

程序看似比较简单,但细究起来内容却较丰富。首先,从仪式形态来看,出现了后世度亡仪最核心的理念,即请诸神度饿鬼。其次,所用道术也较丰富,有捻香,叩齿,禹步,咒等项。最后,其含有较多歌舞表演因素。如颂与天文,皆律诗体式,当为诵唱之曲。散花旋行和禹步,则为颇具舞蹈性的表演。

仪式执行人有师与童子两种不同角色,其借助天尊之神力而度饿鬼及一切亡魂。

① 亨强按,此颂为四言、七言长诗各一首,“赤明迥化,混尔而分,阴阳炼变,其道自然,……一切受度,普入光明,有宝我文,世世化生,轻泄慢漏,风刀相刑。”“玉章灵文生朱光,五灵结精焕十方,……诸天踊跃奏灵章,开我妙道悟少童。令尔亿劫生无穷,九转成真位仙王。秘之中襟慎无扬。”疑均为唱诵之曲。

四、灵宝派“授度仪”

师徒传授经诀素为灵宝派之传统,其由来久远。但将传授过程立为成仪并笔录于书,则始见于陆修静所撰《太上洞玄灵宝授度仪》(后简称“授度仪”)(第9册第839——857页)。其规制完整、记载详实,音乐丰富,是道教仪式音乐史上最早的真正的“立成仪”。所谓“立成仪”,就是完整记录仪式全过程的每个步骤和唱念之词文,可供后人按图索骥,按章操作,即所谓“立为成仪,祝香奏启、出官请事、礼谢愿念,罔不一本经文。”(第9册第378页,《仪范门·序斋第一》)。有了这种文献,法师就完全可以很方便地“照本宣科,依科阐事”。《授度仪》是道术秘传体系的典范之作,也是正统道教仪式音乐模式形成的标志之作,又开创了道教仪式实践照本宣科的传统,因而在道教仪式音乐史上地位显赫。

陆天师为江东官宦世家出身,自幼性喜道术,平生致力于道教改革,作出多方面重要贡献,尤彰显于仪式音乐,被后世道教奉为天师。

陆天师曾“著斋法仪范百余卷”(茅山志,第5册第548页),另撰多种仪式曲词《升玄步虚章》《灵宝步虚词》《步虚洞章》等。

陆氏宗法灵宝仪式,又广收前代诸仪及佛教仪轨而进行新的创造,建立了完备的“九斋十二法”科仪体系^①(《洞玄灵宝五感文》,第32册第618页。),以功能的多样广泛适应了社会各阶层的信仰需要。后世道教运用的主要仪式在他手中已灿然齐备。他对灵宝斋大加增修,立成仪轨后大行于世,后世道教各派均尊奉他为灵宝教祖,并奉灵宝大法为万法之宗,由此建构了流淌至今不绝的正统道教仪式音乐传统。

陆修静还颇重视斋仪的理论建设,他根据贵清静虚无的老庄思想来解释“斋”的含义:“正以清虚为体,恬静为业”^②。又借鉴佛教密宗的“三业”说解释斋仪三要素礼拜、诵经、思神的意义,“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,故役之以思神”。^③于此,他将仪式与音乐整合为一个严密的系统结构,提升了仪式的理论品格,确立了正统仪式音乐的审美境界。

① “第一洞真上清之斋,以无为为宗,有二法。第二洞玄灵宝之斋,以有为为宗,有九法。第三涂炭之斋以苦节为功。”

② 《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》,载《道藏》第9册第821页。

③ “嗔恚”,为怒,生气,佛教所说的根本烦恼之一,与贪和痴一起并称为“三毒”,且是三毒中最重的,最难治的心病。同上注。

陆天师还有很强的实践能力,能亲自主持大型斋仪,史载他曾为宋明帝主持过持日甚长的“三元涂炭斋”和“三元露斋”(第54册第43859页。第42册第33806页),表明他已开始将仪式音乐的服务对象调整到配合上层权贵。

陆制诸仪现仅存四种,其中以《授度仪》最为重要,它不但真实反映了道术传承的全过程和道教特殊的教育方法,而且其内容相当经典,包含了道教仪式的基本要素和构件,成为一个合格法师必须掌握的看家本领。在以后相当长时期中的各类仪式音乐,几乎都取材于它,而很少超过其复杂程度。就此而言,它在陆制诸仪中得以硕果仅存,实在是道教之幸,学术之幸。

“授度”,即法师授给弟子经戒并度其成仙,因传授内容程序相当丰繁。于此我们特别关注的三大问题是,仪式的来源与构成方法?传授的具体过程、方式和内容?音乐运用情况及其功能?

灵宝派认为,授度事关天机,所授经书都是天神所传的天书,必须具备相应资格的师徒方可秘传,还不得泄漏。因而在授度头天要举行《灵宝大盟宿露真文拜表出官启奏次第》(第9册第841—842页),是一种证盟的仪式,将表展露于台上,请天神审查,批准传授。因是正式授度之前的预备仪式,故其程序比较简单:

入地户,三捻香、发炉、出官、读表文、重出官、祝、复官、复炉,出地户。

主要目的是请神将表文送天神审查,一当天神批准,即于次日举行正式的授度仪,称《登坛告大盟次第法》(第9册第842—857页)。

全部程序甚丰甚细,大致分为“授权”“传授”“谢神”三部。

一、请神授权。起于“师徒绕坛赞唱”,讫于“上启”,旨在通神盟誓,获得授权。法师先诵章祝咒,役使众神入驻体内以获得神力,再念祝派出体内神充当信使向天神(高位神)报告,上香送表,请天神审查并批准其传经授徒,并盟誓绝不泄漏经诀。

师徒绕外坛赞唱,入户,

法师祝文,今向弟子授经,请天神监察盟誓,早赐弟子得道云云。

师徒入都坛,师叩齿“诵金真太空章一篇”,“天魔乘空发”,五言四十句,旨在制伏万魔,防其干扰体内神向天神报告。

弟子随师入内坛,三上五方香。法师内思存见五脏,五岳五星五帝备卫身中。

“诵[卫灵神祝]”,“九炁青天”,四言诗五段,依五方而诵。

上组程序运用五行思想,役使五方神入驻五脏,备卫法身,使具备神力。后法师向天神的报告均需体内神传送。

发炉神祝,法师祈太上老君召出体内神并降注真气,以将报告迅速送达至真无极道前。实为东汉“请官”程序的发展形态,有完整的唱词。

师引弟子,唱十方天尊,应为分节歌曲式,分十段唱十方天尊,唱词具如一文,

如东方之唱词“臣等至心归命,东方无极,太上灵宝天尊”。以示皈依灵宝天尊,祈求护佑传授顺利,得离风雨。此曲之十方观念,系受佛教影响,传唱至今。

师徒各叩头转颊,此做法源于东汉天师道的“涂炭斋”。

师出官,实即发炉,只是派出更多的次高神,一时严装,与体内神汇合,浩浩荡荡地送表给天神,同样程序的叠用和神的数量更多,应该是以表示送信之诚意和不易。

师上启,向天神禀报授经之原因,自己得法不应私密,还应度金针给更多的真人,使天官后继有人。

仙官空缺,应须中贤以充诸天。臣受法之日,应更度人。

又述有积学多年、素质优异的真人们,已受过上法灵文,但所学仍浅狭,曾多次请他授道源真经。

先有宿名金格玉篆,合真之人,周历八极,从虚无中来,今有宿命某岳真人某甲,体行真素,骨命合真,已受上法九天灵文。所参浅狭,未见道源,信向苦至,祈请积年。

又述求受经典之名目。

求受臣所佩元始五老赤书玉篇真文、金书紫字玉文丹章、二十四真、三部八景图、神仙乘骑、诸天内音自然玉威策策八字等文,神杖众事,盟命宝经。

又述,经核实考察,真人也都诚恳发誓,丹心可鉴,拟按旧典大法付授。先送表请天神审察批准。

投诚启诉,九祖为证,誓为身宝,约无愆违。臣受法禁重,不敢轻宣,备加核实,辞诚愈坚,察其丹心,谓可成就。既法有开度,不敢闭绝。辄按[黄篆简文灵仙科品]与某甲对斋三日,露宿真文,天清地静,四气怙然,不风不扬,应法合真,今谨依先师旧典,明真大法、玉诀之要,付授某甲身,共登皇坛。金缙镇灵,谨先拜黄缙赤表一通,上诣九天,表露在玉案上,分别请省。

法师拜赤表、读表文、叩齿送表。

送表审察后,师又请典经玉郎等降坛监度盟言,依典立盟告誓于九天,按科付授,绝不负违泄漏。

可知,第一部的核心内容是通神与上表。法师通过体内神和次高神而与至高天神沟通,送表报告举行仪式的初衷原由、资格审查情况和传授内容,并会盟立誓,秘传不泄。以此请求天神授权,合法举行仪式。充分体现了师权神授的思想。虽然内容具有深厚的灵宝法和佛教色彩,但其仪式建构原理则显然基于东汉天师道的“请官”“上手书”等程序。

第二部:起于“弟子三上香”,迄于“诵[三徒五苦颂]”。

此部为实施传授的过程,内容甚丰,依次有:真文序、五方赤书玉篇、玉诀正音、玉讳、赤字玉诀、五方天文内音、盟文、度策文、灵符神杖、丹水文、真文二策、六誓文、法位等。这些内容正是合格法师举行仪式的看家本事,其中多数是歌唱之经韵,其于传授法也记载甚详,大体是“照本宣科”与“口传心受”相结合。师启奉毕,弟子从师后三上五方香,散花十方。

师“诵咏[五真人颂]一篇”,亦为分节歌曲式,以五段五言诗歌颂五位真人,旨在赞颂经之高妙,奉行可成真之理。兹选录第一段《太极真人颂》唱词:

太上大道君,出是灵宝经,高妙难为喻,犹彼玄中玄……法师转相授,宝信劫数年,广念度一切,大福报尔身。供奉必得道,奉行成至真,大道无彼我,传当得其人。

诵毕,师徒南北相对,披真文于案上,师先诵真文序,次依“玉诀正音”,逐字解说并“口授读度”,弟子承受诀言。

依五方授“赤书玉篇”真文,亦为分节歌,唱五段四言诗,如[东方赤书玉篇]首句唱词为“东方九炁,始皇青天”。

[五魔玉讳],即授五个魔王的姓讳,如“九炁天中空洞青灵魔王,姓巴元,讳丑伯”。

度上部八景,八景即“赤字玉诀”,原注为“青书玉字三十二字”。

实即四言八句诗一首,“上天虚无,玄洞九五”。次度中部、下部八景,具如一式。

“东方青帝八会仙音自然玉字九炁总领诸天文^①”,五段四言诗体的经韵,首段首句唱词为“亶娑阿会……”。

诀东方内音,师祝曰“赤明开图,八炁回真”,弟子仰头九咽炁,次读细字,唱度之,横读之也。

次读盟文。

次度策文^②,

授上下版符诀,皆四言诗体,如上版符诀“天灵步兵,太一生天”。

弟子受策,受灵宝众符,永得长生。

次封策两头祝曰“元始太真,五灵高尊”,祝毕叩齿三嘯三咽炁。

用元始五老印封策。

① 天文:即五帝之仙音玉字,词义难明,颇多佛教用语的因素,依五方而唱一段四言诗。今武当山施食中的[八天]唱词全同,唯曲名有变。

② 原有小字注:“封八威策法,先读弟子名,次读师名。”亨强按,此策文当是模仿古代君对臣发布敕令的文件,象征师代神授策与徒。

授“灵符神杖”，以之制魔降妖。“灵符神杖，威制百精”。

封杖法，叩齿，冥思五帝玉女卫杖，以杖^①横捧于师前，头向左。

授“五帝符”，用以护卫弟子五脏，通过叩齿咽气存思等法术令符驻入身中。

如东方青帝符的传授过程，师先执符给弟子看，念诀“青帝姓区，名更生”，授弟子。弟子得符后叩齿，思青炁从口中入注肝中，生九重青华，宝光彻映项后，还符与师，师纳，上（杖的）第一孔中。师祝“无上清精，九炁太灵”。余赤、黄、白、黑诸帝之授符程序雷同，分别入注心脾肺肾并上杖的第二三四五孔中。

弟子纳符，以朱腊封杖两头空处，印上元始与五老之章。弟子叩齿，思五帝玉女各一人，合共卫杖左右。弟子依前横捧杖。师祝之曰：“太阳之山……甘竹通灵……承符告命，靡不敬听。”

师告丹水文，表明传授的诚恳丹心。法师先教弟子向神盟誓之句。大意是，师依科传授灵宝十部妙经，向天发誓，弟子受经后当依明科，精诚勤苦，断绝世缘，不得轻慢经宝，淫欲贪着。一旦犯违，将沦地狱。希望五帝天地都来证盟，检行慎法，终成道真。

弟子自盟文，弟子身对师宝，自立盟誓（重述师教的誓言），以表丹情至心，要专心励已肃体、拔度朽骸，不违盟负誓。

师左手执真文二策，叩齿存五藏之色合成宝盖之云罗复经上。

师祝，五言八句诗一首，大意是勤修天书能成仙，传授要依科法，泄慢要堕地狱。

弟子跪拜受真文，带策执杖，礼十方一拜。

师起巡行咏[步虚]，其辞曰“稽首礼太上”^②，咏十段五言歌的功能是配合礼拜十方天尊之仪，词多赞美天界神仙之气象。

诵礼经颂三首^③，述尊经持戒可成仙真之旨，多大乘、超度、三界、地狱之词，显系受佛教的影响。

唱[三礼]，“至心稽首礼，太上无极大道”，向道经师三宝礼拜唱诵。

师说元始禁戒，弟子句句唱诺，师告弟子[元始赤书五篇真文]，称其为至真之文，自然之书，成天立地，安神镇灵，勤行其法，可成神仙。它是天书秘籍，不得轻泄

① 由后文观之，此杖中空，并有五孔，以纳符也。

② 共十段五言诗，句数不等。这是道乐史上最早见载并运用于斋仪的步虚唱词，史称“玉京山步虚词”或“十大步虚”。

③ 五言八句三段，各段首句唱词为“乐法以为妻”“郁郁家国盛”“大道洞玄虚”，其第三段唱词今多用步虚之名。

也不得非师而私授。若违科妄泄,无盟而传,师要受严重惩罚。

次授六誓文,立誓不轻泄、不猥慢、不妄传等,表明尊崇经诀。

弟子礼六拜,师立诵四言诗一首,赞真文高妙,可制魔成仙,得受后不能妄言和外泄。

师简授弟子法位,弟子跪受,合简礼本师,九拜礼、监、度三师。次还读前谒十方版及五师版,叩头转颊。

师诵[三徒五苦],“三才及万物”五言诗八段,强调珍爱经戒,视为身宝之意。

第三部:从“言功复官”到“梵咏”,法师对体内神论功行赏,将其收回体内,诵奉戒等颂总结授度要旨,绕坛梵咏,仪式结束。

师口启言功复官。派体内神向天神汇报,陈述诸神襄助之功并请功。诸神受表彰后又各还法师身中。

师“送神”,以请天神返还九天。

法师复炉祝:“香官使者、左右龙虎君”,香火案前一时汇集百灵众真,法师得道成仙,弟子受福蒙恩。

诵[奉戒颂]“道为无心宗,一切作福田”,强调奉守斋戒可“世世善结缘”。

[还戒颂]:“天尊大慈悲,说戒度众生”,述超越生死和长生之理。弟子绕坛梵咏还。事了。

亦可于复炉前,行“投简仪”以加强盟誓。

《太上洞玄灵宝授度仪》竟。

观上述传授仪之基本程序,已可明此仪之构成、传授过程内容和音乐角色这三大问题。此仪之来源及构成方法,陆在《太上洞玄灵宝授度仪表》(第9册第839—840页)中已有清楚交代。他耗十七年之功修研灵宝大法玄科旧目三十六卷,发现授度威仪唯有二表,缺乏典式。加之后世传者错误极多,“或精粗糅杂、告召错滥,或降就卑猥,颠倒乱妄,均不得体式,迷误后徒”。于是他“按金黄二篆、明真玉诀、真一自然经诀等旧典,依照众圣真人授度之仪轨”,撰写此仪。

可知此仪是陆氏在传统经书和仪典基础上又作大量整理、甄别、补充和完善后方撰成。

整体结构严密而完整,具有“呈示→展开→再现”的性质,以体现“求神→神助传授→谢神”的神学逻辑。传授方式严格细致,所授内容相当丰富,主要基于道教符篆派和神仙派的常用经诀符篆,也吸收了部分佛教礼仪,大体包容了一个合格道教法师所应掌握的重要文书。也就是说,徒弟一当受文,即可得道成仙,并可广度众人,延续道统。

传授过程始终伴随音乐行为,经韵运用之明确、丰富、精致,均前所未闻,展示

出历史发展的新局面。

首先,此前特别是东汉时期,因文献记载阙如或不详,对道教仪式音乐的运用情况,多带推测性。而《授度仪》却有大量的曲名和唱法的明确记录,可确证仪式中运用了大量经韵,同时也佐证此前仪式中的“祝、咒”之祷词也是经韵形态。

其次,经韵数量丰富,运用广泛。仪式进程几乎是歌曲化。法师传授的内容,赞颂经文宗旨和功能之词,多为四言、五言等古诗体,另有诸多韵散综合的祝咒上启之文,据当代相同曲目所证,亦为诵唱之曲,如“发炉、三皈依”等。这些经韵中仅韵诗就有十多首,数量惊人,且贯穿运用,可谓别开生面的民族宗教歌剧。

再次,经韵形式精致。多有标题,并有“章、颂、文、篇、祝、词”等体裁标记,多还明确标明了唱法如“赞唱、诵、诵咏、咏、唱、讽诵、齐诵、舞唱”等。道教仪式文献向来疏于记载音乐,一当有如此明确的记录,当然会有特定的内涵。表明这些经韵在旋律形态和唱法上都是多姿多彩、各尽其妙的。仪式中对一些重要经诀更有细致的唱法指导,如授[真人颂]时“依玉诀正音,字字解说,口授读度”;唱[八会天文]时要“次读细字,唱度之,横读之也”。唱度之说,显系唱法要求,细字殆为注释,横读的说法尚难解。但其对唱法要求之细致微妙则可表明。

以上几端,略可证明仪式中的经韵不但数量多,形式也已趋于规范成熟,表现力很强,歌唱成为仪式构成的基本元素。音乐在仪式中地位的突出和重要,有其内在的原因。其一,神学信仰的需要。仪式中反复强调,师传经文均为神造之天文玉字,音乐本是天界神仙的威仪,神的语言,因而,要表现天神的形象和气氛,要沟通神灵,音乐就是必不可少的主要媒介。其次,仪式传承的需要。道教仪式主要采用口传秘授的传承方式和体制,重要的经诀往往缺乏笔录记载,而采用歌曲的形式传唱,就有加强印象、有利背诵记忆的功效。

总结与问题

本文研究的南朝仪式音乐虽然种类不算多,但也能概括反映出斯时仪式音乐实践的基本面貌和特点。

东汉三张旧仪仍然延续发展,但无大的变革和创新,仅仅局部地吸收了南方灵宝派的某些仪式节目。作为当时主流的灵宝仪式,则显现出雄厚的历史积淀,并较多吸收了三张旧仪和佛教仪式的观念和元素,因而其品种既多,仪式程序丰富,形成了为后世所宗的传统和规范。

陆修静总结各派斋仪的“九斋十二法”,虽然如实呈现了灵宝斋的主体性,但分类观念不能免俗,仍按上清、灵宝、天师斋法而排序。实际上,上清斋法要点为“离

群绝偶”，纯属个人清修，并无关于仪式。灵宝斋仪多而实用，按理应居于首位。虚名顺序倒可不必计较，但奇怪的是其九斋体系中却不见本文所考察的仪式种类，其所载之斋也仅述名目和功能，却无相应仪式文献传世。这是一个令人困惑的问题。

通常，有无文献记录，往往标志着一种仪式的实践性重要性的强弱。

欲解释清楚这一现象，需要认识道教仪式概念的综合性和认识角度问题。

道教仪式综合的诸多元素，大体可分为操作性的本体元素与观念性的功能元素。前者指程序曲目等实践性内容，后者指用途功能等观念性元素。对于仪式建构而言，前者更具本体性，后者由前者决定和派生。本体与功能固然有密切联系，但也不完全等同，其间有复杂的关系。

换言之，仪式的功能可能是非常多样并对应于具体仪式类型，但构建仪式的本体元素和方法则是相对简要统一的。这就是功能与本体的复杂对应性。

具体地讲，道教仪式是用以简驭繁的方法构建而成，这个原则在陆修静制授度仪中已初显端倪：先构建一套基础性的本体——通用构件，稍加变通——增添个性化的专用构件或变换唱词——而构建多种仪式类型，从而实现繁多的功能。换言之，一位法师只要掌握了一套基础性的本体构件，稍懂变通之法，操持任何仪式类型都不觉困难了。

从这个角度来理解即会明白，九斋体系主要是以功能分类，故其浓墨重彩那些为帝王国家祈祷的金篆斋、黄篆斋^①等，主要是为了实现仪式功能的扩展，表明其为上层官方服务的改革意图和未来走向。

这些斋虽然功能重要，但从仪式本体来看，却并不复杂，而且都是从最具操作性的授度仪派生而来的，从传授传承角度讲，就没有多少保存其仪式文献的必要了。

功能与本体既相联系又有区别，陆天师深明其理，故他一方面高调宣传为帝王服务的斋仪功能，同时更花大力抓仪式本体的传承。陆制百余斋仪中，之所以特别保存了授度仪是有其深意的。从仪式实践角度看，授度仪几乎囊括了仪式本体的基本元素（通用构件），掌握了它，也就掌握了基本操作技术，可以成为合格法师，操持任何功能的仪式而不觉困难。事实上，仪式实践考察结果表明，当时任何仪式在程序和技能的丰富上无出其右。正因为这个仪式是道士的看家本领，谋生手段，所以它的传授过程充满浓厚的秘传色彩，强调不得其人不传，传授双方均要盟誓保密，否则将受到严厉惩罚。

从这个角度或能比较合理地解释前述之困惑，也可理解为何在多种仪式类型

① 黄篆斋原用于祭祀祖宗，此时也将其功能扩展到帝王，体现其官方化的改革意图。

中最详尽丰满规范的是授度仪,而这是这个仪式得以完好地保存至今的原因。

当然,授度仪的重要意义不仅在于解决仪式传承的问题,更还为着确立一个为各派所宗、为后世所法的传统模式。这个问题解决好了,拓展改革才有了必要的基础。

南朝道教仪式以刘宋时期陆修静大师为代表,而陆制诸仪则以授度仪为典式,对后世正统道乐的发展产生了深远影响。正如南宋道教科仪大师留用光的总结,“盖陆天师因《太极敷斋威仪经》(按,即东晋“灵宝斋”),撰灵宝道士自修盟真斋立成仪始,自后相沿用之,所不可废。”(《无上黄箓大斋立成仪》卷十七,第9册第378页)

总之,南朝道教仪式音乐以灵宝法为主干,灵宝法又以授度仪为典型,其兼融天师道和佛教之观念和斋法而构成。这一新型的仪式模式得到各派的公认共传,并为其他斋仪提供了一个可供复制仿制的范本。尽管后来这个模式随时代发展不断有所创新改变,但其基本要素和框架则得到长久的延续。

作者简介: 蒲亨强,男,西南大学音乐学院教授、博士生导师。

(本文后更名为《南朝道教仪式初步研究》

发表于《音乐艺术》2015年第2期)

方术与乐律

田可文

方术在中国古代指天文(包括占候、星占)、医学(包括巫医)、仙术、占卜、相术、命相、遁甲、堪舆等混合物。东汉之中叶之前,方术为阴阳、推步、图讖、纬候,号为内学;其支流有风角、遁甲、望云、省气、验灾、妖祥。而在东汉之中叶之后至魏晋时,方术进一步发展,产生符水道教与金丹道教,其作为修炼之方法,且有符篆、禁咒、祈祷仪式,而这些消灾度厄之法中,多依阴阳五行之术为根本。所以,归根结底,方术之所以能对中国整个历史进程、对中国学术思想产生影响,还是因为阴阳五行之说。

阴阳八卦思想与五行思想,原来是各自独立的两个不同的系统。初期,它们都是朴素的唯物思想。“阴阳”原义:“阴”为“云复日”、“阳”为“日出”;引申为暗和明、暖和寒、北和南、表与里等一切对峙或相反的事象。故而在自然界中,天为阳、地为阴;在人类中,男为阳、女为阴;在性情,刚为阳、柔为阴……后来,阴、阳被看作推动宇宙万物生存、变化的两种基本元气因而支配这一切事物。《易经》作者将它神秘化,并以奇偶符号“—”、“--”,分别为阳和阴。以此两爻,生成八卦,又演化为六十四卦。八卦名曰,乾、兑、离、震、巽、坎、艮、坤;其代表八种自然现象,即天、泽、火、雷、风、水、山、地,它们也被用以代表八种情性事物:健、说(悦)、丽、动、入、陷、止、顺等。八卦的再组合又可以成为六十四卦。

所谓“五行”,指的是宇宙间的五种基本元素,即:金、木、水、火、土。古人认为它们有相生的关系:木生火、火生土、土生金、金生水、水生木;又有相胜(即相克)的关系:火胜金、金胜木、木胜土、土胜水、水胜火。这些关系的不断组合中,便构成宇宙不断的循环变化,并支配着各种事物。

阴阳或五行之说,在春秋时,这是一种进步的思想。但到了战国时代,这种思想便为子思、孟柯加重了神秘的色彩。以后,邹衍则将二者合流,形成阴阳五行学派,也就开了后来“易学”“讖纬”之先河。

邹衍(约公元前305年—公元前240年)^①是战国后期流行于东方滨海地区的民间宗教——“方仙道”的巫师。他所代表的阴阳五行的学派在战国末期本来不是显学,然,吕不韦集论之《吕氏春秋》受其影响,并替他保存了所谓“五德终始说”,而至于在汉代以后对中国思想产生了重大影响。邹衍“五德终始说”见于《吕氏春秋》中还保存下比较完整的一段:

凡帝王者之将兴也,天必先见祥乎下民。黄帝之时,天先见螭大螭。黄帝曰:‘土气胜!’土气胜,故其色尚黄、其事则土。及禹之时,天先见草木,秋冬不杀,禹曰:‘木气胜!’木气胜,故其色尚青,其事则木。及汤之时,天先见金刃生于水。汤曰:‘金气胜!’金气胜,故其色尚白,其事则金。及文王之时,天先见火,赤乌衔丹书,集于周社。文王曰:‘火气胜’火气胜,故其色尚赤,其事则火。代火者必将水,天且先见水气胜。水气胜故其色尚黑,其事则水。^②

邹衍的“五德终始论”是一种循环的命定论,“五行相次转用事”就是“土德后木德继之,金德次之,火德次之,水德次之”^③,这样“终而无始”地循环着。他将阴阳与五行联系在一起,认为人类社会的发展也受木、火、土、金、水五种势力的支配,并提出“五德始终”“五德转移”的学说,不仅成为统治阶级的指导思想,而且也深刻地影响了中国乐律学的发展进程。

在阴阳五行学说的支配下,中国的乐律学问题多同历法混在一起。这一方面是因为古代学科尚未仔细分家而使其然;另一方面,古人在进行乐律学研究时,受阴阳五行学说影响,有时也有意要以律数以符合天地之数。在一些人眼里,尤其是在具有神秘主义的乐律学家那里,六律附和人道,人道又“衍天地”,天道最高,天时制约地利,六律与天时同出一源,六律能测天时,因而六律即被视为天地之道最高最集中的表现了。一年中,“阴、阳”二气的变化流转而产生十二个月和六律,所以,古人又根据六律之声以修十二钟,即“审合其声,修十二钟”^④,修十二钟的目的又是为了“以律人情”。“人情已得,万物已极,然后有德”^⑤。《汉书·律历志》也说:“至治之世,天地之气合以生风;天地之风气正,十二律定”,这里又说到了天地与律的关系。而《后汉书·律历志》进一步发挥了五音十二律同阴、阳的关系:“夫五声生

① 邹衍,战国末期齐国人,阴阳家学派创始人。主要学说是“五德终始说”和“大九州说”,又是稷下学宫著名学者。因他“尽言天事”,当时人们称他“谈天衍”,又称邹子。

② 《吕氏春秋·有始览》。

③ 《文选·魏都赋》注引《七略》。

④ 《管子·五行篇》。

⑤ 《管子·五行篇》。

于阴阳,分为十二律,转生六十,皆所以纪斗气,效物类也。无效以景,地效以响,即律也。阴阳和则景至,律气应则灰除。”继而又将律用于占候术。

这种将律吕用于阴阳五行之方术,在后代,也为许多阴阳家所采用。见于《隋书·律历志·候气》,在开皇九年平陈后,隋文帝遣毛爽及蔡子元、于普明等,来候节气,他们的做法即与《后汉书》相同:

于三重密屋之内,以木为案,十有二具。每取律吕之管,随十二辰位,置于案上,而以土埋之,上平于地,中实葭莩之灰以轻缋素复律口,每其月气至,与律冥符,则灰飞冲素,散出于外。而气应有早晚,灰飞有多少,或初入月其气即应;或至中下旬间,气始应者;或灰飞出,三五夜而尽,或终一月,才飞少许者。^①

对于灰飞之多少,牛弘^②便附会地解释为:“灰飞半出为和气,吹灰全出为猛气,吹灰不能出为衰气。和气应者其政平,猛气应者其臣纵,衰气应者其君暴。”^③这样便把律同人、政联系在一起了。

北朝北齐时,信都芳^④也是用律管候气的一个人物。《隋书·律历志》说他:

深有巧思,能以管候气,仰观云色,尝与人对话,即指天曰:“孟春之气至矣”,人往验管,而飞灰已应。每月所候,言皆无爽。^⑤

在这种将“律”的研究,用于占候之途,势必使中国乐律学的研究,总是徘徊于方术的实施之中,也就使乐律学总是同天道、自然、人道联系在一起。再因为方术要讲天地四方,天、地、人三道关系神秘:“天道施地道化人道义”^⑥,“地者,政之本也。是故地可以正极也。地不均平和调,则政不可正也;政不正,则事不可理也”^⑦,正是从这种关系出发,才可理解为什么中国乐律学的五度相生之法最早的记载见于《管子·地员篇》,而不是其他。《管子》一书在论述法家思想时,还杂有其他学说,尤其是道家。蒋伯潜《诸子通考·第九章序》^⑧说:“道家之书,今存者亦尚不少,惟

① 《隋书·律历志·候气》。

② 牛弘(545-610),字里仁,安定鹑觚(今陕西省长武县相公镇)人,隋朝大臣。开皇三年(583),拜礼部尚书,请修明堂,定礼乐制度。又奉敕修撰《五礼》百卷。

③ 《隋书·律历志·候气》。

④ 信都芳,字玉琳,河间人(生卒年不详),北朝北齐数学家、天文学家。撰写有《史宗》《乐书》《遁甲经》《四术周宗》《黄钟算法》《重差勾股注》等书。

⑤ 《隋书·律历志·上》。

⑥ 《春秋繁露·天道施第八十二》。

⑦ 《管子·乘马·阴阳》。

⑧ 蒋伯潜《诸子通考·第九章序》,岳麓书社,2010年。

可读者,除《老子》《庄子》外,当推《管子》。”《管子·地员篇》在论述地与泉的同时,将音律的计算尺数,同泉的深浅联系在一起,不免带了许多神秘的成分。

从五音推演到十二律,又到汉元帝在位时(公元前49—前33年)的京房^①,乐律学固然有所发展,但并不全是为了发展音乐,而是在很大程度上用律来粉饰它占卜的阴阳之说。当时宫廷经纬盛行,作为占候符号的十二律名,颇嫌不足,便需要有一个能与历法数对应的符号系统才好。于是“其说长于突变”的京房,便“分六十律,更值日用事;以风雨寒温为候,各有占验”且“房用之尤精”^②。京房是利用三分损益仲吕回不到黄钟的不足,而继续推算下去,便生成附会阴阳之说的六十律:

六十律相生之法,以上生下,皆三生二;以下生上,皆三生四;阳上生阴,阴上生阳,终于仲吕,而十二律毕矣。仲吕上生执始,执始下生去矢;上下相生,终于南事,六十律毕。^③

有了这六十律,他便可“以六十律分期之日,黄钟自终至始,及终至而复,阴阳寒燠风雨之占生矣”。^④

京房的推算有其可取的一面,因为他要求返回黄钟,那么,就需计算到第53律再“三分损益”所得的“色育”上,这已与黄钟只差1/55音了,再为了照顾后一个八度间的音程关系,便要追算到六十。但在另一面,他也确有附会历数的目的,因为“易乾象之爻九,坤象之爻六,震、坎、艮象之爻皆七,巽、离、兑象之爻皆八。综八卦之数凡六十,又六旬之数也”。^⑤所以,京房便需编制一套庞大的占候符号,以符合历数之用。

京房将律数展衍来创造适应占候的符号体系,但这并不是高峰,到刘宋时期,神秘主义的乐律学家钱乐之,又在京房的基础上,变本加厉地推算下去,直到三百六十律。

宋元嘉中,太史钱乐之,以京房六十律上下相生,终于南事,乃因京房南事之余,更生三百律,终于南运,长四寸四分有奇,总和归为三百六十律。^⑥

① 京房(前77—前37年),本姓李,字君明,东郡顿丘(今河南清丰西南)人,西汉学者。他开创了今文《易》学“京氏学”,自成一派。

② 《前汉书·睦、两夏侯、京畿、李刘传》。

③ 《续汉书·律历志》。

④ 《续汉书·律历志》。

⑤ 《宋史·律历志七》。

⑥ 《隋书·律历志》。

他的目的是将三百六十律,日当一管,宫徵旋韵,每以次从。来附会阴阳五行之说。

钱乐之稍后、梁代的沈重,也出于同样附会历数之目的,也搞了一套三百六十律。见于《周书·卷四十五·儒林》曰:

重学业该博,为当世儒学。至于阴阳图纬,道经释典,靡不毕综。

沈重从“阴阳”“天道”观出发,进行乐律的推算,他认定《易》以三百六十策当朞之日,此为律历之数,同时也感到:

《易》以三百六十策当期之日,此律历之数也。《淮南子》云:“一律而生五音,十二律而为六十音,因而六之,故三百六十音,以当一岁之日。律历之数,天地之道也。”此则自古而然矣。^①

故沈重也因袭京房之法,用《淮南子》之本数,推算出一套三百六十律。最后,他做到的是:

各因月之本律,以为一部。以一部律数为母,以一中气所有日为子,以母命子,随新多少,各一律新建日辰分数也。以之分配七音,则建日冬至之声,黄钟为宫,太簇为商,林钟为征,南吕为羽,姑洗为角,应钟为变宫,蕤宾为变征。五音七声,于斯和备。其次日建纬,皆依次类运行^②。

到五代后周世宗时,“至于阴阳律历之法,莫不通焉”^③的王朴^④,为“钦天历”,后又应诏考正雅乐,“朴以谓十二律管互吹,难得其真,乃依京房为律准,以九尺之弦十三,依管长短寸分设柱,用七声为均,乐成而和”^⑤。王朴采用三分损益法,用弦定律,可能皆在探索十二平均律,但在当时“协和人神、候八节之风声,测四时之正气”^⑥的指导思想下,也只能是“以备礼寺施用,而为其五郊天地、宗庙、社稷三朝大礼,合用十二管诸调”。^⑦另外,在许多时候乃是想以新律符合新的天人关系。

阴阳五行之说,可谓是中国文化史上的“一大发明,”这种“阴阳生万物”、“五德终始”的说法,虽然我们并不能认为它一无是处,它将音乐归结为“生干度量,本

①《隋书·志第十一·律历上》。

②《隋书·志第十一·律历上》。

③《新五代史·周臣传》。

④王朴(?—959年),字文伯,东平(今山东东平西北)人,五代时政治人物。显德三年(956)八月,他奉诏考正历法,撰成《钦天历》十五卷。

⑤《新五代史·周臣传第十九》。

⑥《新五代史·周臣传第十九》。

⑦《新五代史·周臣传第十九》。

于太一。太一出两仪,两仪出阴阳,阴阳变化,一上一下、合而成章”^①也许具有朴素的辩证法原则,但那种将音乐同神秘主义的动机联系在一起,仅把乐律作为“掌六律六同之和,以辨天地四方阴阳之声”^②,把十二律分为律、吕,来依附于阴阳五行之方术,势必影响了音乐艺术的发展。

在古人眼中,“天道以九制,地理以八制,人道以六制”^③,天道最高,属阳,故其数为终极之“九”;地道低于天道,属阴,其数则只好为“八”;人道更次,人君以六律“衡天地”,故其数为“六”。于是在祭祀中,祭天、祭地、祭人,就是用不同的调,符合六变、八变、九变。在这种祭祀活动中,常又夹于方术之中,于是,阴阳五行之学历代盛传不衰,导致了京房、钱乐之、沈重等人将乐律学推向另类的高峰,也使得乐律在方术思想支配下,成了中国“五行”系统的一个部分。这种“五行”同样支配着其他事物,而使古人将一切归结于“五”的巢臼中,这便影响了中国乐律学的发展,也同样影响了中国整个封建社会的思想、意识及行为。

作者简介: 田可文,男,武汉音乐学院教授、博士生导师。

(原文发表于《中国音乐》1987年第4期,该文为修改稿)

①《吕氏春秋·仲夏纪》。

②《隋书·律历志》。

③《管子·五行篇》。

明代武当山国醮与道教音乐考述

杨立志

国醮是指皇帝、皇后等皇室成员为祈祷民安物阜、风调雨顺、皇图巩固、宗社均安等目的,命道士举办的金箓大醮或玉箓大斋等国家斋醮祭祀活动。明代大岳太和山(即武当山)九宫八观是永乐皇帝敕建的“朝廷家庙”,从全国各地钦选的“禀食官道”,每年都要为皇室举办四五次大型斋醮活动。武当宫观举办的国醮是明代宫廷祭神祀典的重要组成部分,反映了明皇室对道教神明的信仰,但《明实录》《明会典》《明史·礼志》等书对此多无记载,以致这段历史湮没无闻。本文拟以明代碑刻和《大岳太和山志》为依据,对明皇室在武当山修设国醮的意图、类型、规模及使用道教音乐的情况略作考证和分析。

一、明皇室修设国醮的主要意图

由于武当山敕建宫观是明皇室的“万世家庙”,道士为“禀食官道”,所以明代武当道教最重要的宗教活动就是为皇室举办规模宏大、气氛庄严的斋醮法事活动。明代太监扶安《登太和山》诗云:“文皇创建崇优礼,历代颺祈国祚延。”^① 皇帝称修斋设醮为“做好事”,事先要遣人到武当山,送来“《金箓大醮意》”或“《御制斋意》”一本,甚至还亲自拟定“延禧表式”“青词式”。在“青词式”“御制斋意”和“国醮碑记”中,皇帝面对道教三清四御等尊神,自称为“臣(某某)”,“臣……诚惶诚恐,稽首顿首,谨斋沐裁词,上奏玉清、上清、太清、金阙、勾陈、紫微、后土玉陛下”。^② 皇帝称建醮的主要意图是上为祖宗或皇考、皇妣在天之灵祈福颂德;下为天下臣民

① [明]方升编纂《大岳志略》卷四,陶真典、范学锋点注:《武当山明代志书集注》,北京:中国地图出版社,2006年出版。

② [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二,杨立志点校:《明代武当山志二种》,武汉:湖北人民出版社,1999年出版。

祈迓繁祉,俾使国泰民安,风调雨顺,灾沴不生,五谷丰登,家给人足;祈祷皇图巩固,宫廷宁静,宗社平安等。明朝中后期因边患不息,故《御制斋意》多称:“驱虏延祥”“福夏灭狄”“欲九寨悉偃于兵”等。^①

现存最早的明代国醮文献是永乐二十二年(1424年)七月建醮用御制文书,包括《金箓大醮意》《青词式》和《延禧表式》。《金箓大醮意》说:“上以资荐皇考、皇妣在天之灵,下为四海苍生祈福。俾雨暘时顺,百谷丰登,家给人足,灾沴不生……尚冀皇灵陟降,馭光景以长存;宝祚安隆,协雍熙而永治,锡眇躬之清泰,保命运之光亨,济及幽明,恩沾遐迩。伏愿天心洞鉴,帝德弘敷,神道丕扬,式共乾坤之久远;威灵赫奕,永符海宇之瞻崇。雨顺风调,民安物阜,皇图巩固,宗社均安。”^②此后明代诸帝建醮意图多与此《醮意》相似,侧重点不尽相同,分述如下:

为祖宗或皇考、皇妣祈福颂德。如永乐二十二年《金箓大醮意》说:“朕祇承天眷,统绍鸿图。深惟皇考太祖高皇帝、皇妣孝慈高皇后一德一心,同勤开创,建太平之盛业,启万世之弘规。敷佑朕躬,嘉惠万姓,恩深德厚,欲报无由。仰惟大岳太和山,实北极玄天上帝修真显化之所,肃命臣工,创建宫观,及于峰顶,冶铜为殿,范神之像,以虔祀事。上以资荐皇考、皇妣在天之灵……。”^③《青词式》说:“上以资荐皇考、皇妣在天之灵。”^④

为天下臣民祈迓繁祉,俾使民安物阜,风调雨顺,五谷丰登,家给人足,灾沴不生。明成祖御制《青词式》说:“命正一嗣教真人张宇清率领道众,于玄天玉虚宫,修建金箓报恩延禧普度罗天大醮七昼夜,祇答上玄,少伸诚悃……下为四海苍生祈迓福祉……雨顺风调,民安物阜”。^⑤明孝宗《皇明建醮斋意》云:“伏愿上帝垂仁,玄天洞鉴,躬承吉庆,常沾雨露之恩,国祚绵长,共比乾坤之永。河清海晏,雨顺风调,三光全而寒暑平;五谷熟而人民乐。宫闱安静,海宇升平,一切有情,俱沾利益。”^⑥

① [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二,杨立志点校:《明代武当山志二种》,武汉:湖北人民出版社,1999年出版。

② [明]王佐编纂《大岳太和山志》卷四,陶真典、范学锋点注:《武当山明代志书集注》,北京:中国地图出版社,2006年出版。

③ [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二,杨立志点校:《明代武当山志二种》,武汉:湖北人民出版社,1999年出版。

④ 同注③。

⑤ 同注③。

⑥ 《皇明建醮斋意》碑,弘治十五年二月立石,存玉虚宫御碑亭。

祈祷皇图巩固,宫廷宁静,宗社平安。明成祖《青词式》说“伏愿天心洞鉴,帝德弘敷”,保佑“皇图巩固,宗社均安”。^①景泰四年六月的《御制斋意》云:“伏愿苍穹锡福,玄帝覃恩。国祚隆长,俾奉天于悠久;家邦清庆,庶致理于和平。宗社莫安,人民乐育。”^②明孝宗《皇明建醮斋意》云:“伏念眇躬,倚庇上苍,君临天下,总万机之协顺,实天地之垂仁。每承玄帝之维持,是以国家之清泰。孜孜怀感,切切于衷,用伸答报之诚,敬启普天大醮。”^③

祈祷三清四御、玄天上帝等原谅皇帝、皇后既往之愆,保佑皇帝、皇后身体健康、万寿无疆。明成祖御制《青词式》说:“锡佑眇躬之清泰,永绥基祚之康隆。”^④景泰三年《御制祝文》曰:“窃念窃以眇躬嗣承继统,国家事重,深虑负荷之艰,子惠心勤,实冀康和之切。仰荷皇穹之示警,俯加内省以怀兢。幸原既往之愆,俾遂方来之庆。”^⑤成化二十年二月《皇明建醮意旨》云:“是日,恭遇万寿景命星君下降之辰,进陈丹悃,仰答神庥。伏愿天心洞鉴,帝德弘敷,璇玑腾辉,高延万年之圣寿;神明覆焘,远绵万世之鸿基。”^⑥弘治十一年中宫皇后懿旨:“又虑眇躬或有慢于日照月临,尤恐干于天皇地耀,举皆过咎,悉是愆瑕,涓以三月三日为始,崇建撼愆斋醮三昼夜,至初五日圆满,庸修清醮一千二百分位,少伸信礼,调顺经常,总摅恳祷之诚,一普叩苍穹之造。”^⑦万历四十三年《国醮碑记》云:“适因否涩,调摄违和,兹逢圣诞之良辰,盍启扞陈之醮典。□祈开宥,解释罪衍,普施□予之群,振起赞扬之祷……启建金篆印天请有祈求懺罪释结消衍拜忏礼斗解□□天拥佑圣躬万安万泰衍庆平康吉祥好事七昼夜。”^⑧

祈祷保佑皇太后、皇后、太子等平安健康。如弘治八年《皇明建醮斋意》云:“祈两宫慈寿于万年,保宗社绵洪于亿载,眇躬介福,景命隆昌,中宫睿算绵延,殿下

① [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二,杨立志点校《明代武当山志二种》,武汉:湖北人民出版社,1999年出版。

② 《御制斋意》碑,景泰四年六月立石,存玉虚宫御碑亭。

③ 《皇明建醮斋意》,弘治十六年三月立石,存玉虚宫御碑亭。

④ [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二,杨立志点校《明代武当山志二种》,武汉:湖北人民出版社,1999年出版。

⑤ 《御制祝文》碑,景泰三年七月立石,存玉虚宫御碑亭。

⑥ 《皇明建醮意旨》碑,成化二十年二月立石,存五龙宫御碑亭。

⑦ 《皇明建醮斋意》,弘治十五年二月立石,存玉虚宫御碑亭。

⑧ 《国醮碑记》,万历四十三年三月立石,存凝虚观。

千秋而有永。敬修清醮，仰答苍穹。”^①弘治十六年《皇明建醮斋意》云：“复惟中宫皇后以及皇太子，俱赖平康，并存昭谢。仍念后嗣时常少安，仰祈佑圣之恩，均介万安之福，潜消灾，久遂多祥，密赐康和，司膺万岁。”^②万历十八四月《国醮碑记》云：“仰祈圣母万岁，圣寿无疆，后妃嫔御清宁，圣嗣本支蕃盛，时和岁稔，国泰民安。”^③

祈祷诞生王子。弘治八年《皇明建醮斋意》云：“伏愿大道垂仁，玄天拥佑，乾坤坤顺……保皇图而巩固，金枝茂衍，玉叶弥芳，宫壶安和，家邦均庆。”^④嘉靖五年《国醮碑记》云：“兹当□□为□虚，承传之惟重，尤储嗣之未立，惶惶于怀，用干圣造。”^⑤《皇明祈嗣建醮碑记》云：“钦奉慈圣宣文皇太后懿旨：‘窃念嗣君荷天洪佑，继祖丕基，抚育黎元……事尤急于皇储，仰叩玄尊，俯从恳祷。由是谨发诚心，虔备彩幡，各宫悬挂。特命真人张国祥恭率官道，谨以万历八年三月十六日为始，至十八日圆满，就于武当大岳太和山太和等宫修建玉篆（吁）天请祈嗣皇储福国裕民奠安宫（壺）迎祥迓吉保泰邦家大斋三昼夜，祇设玄天列真清醮三百六十分位，伏愿丹悃潜通，玄尊默相，灵台早孕，庶诞嗣于储君；国本攸长，俾治隆于世运。’”^⑥

祈祷玄天上帝“驱虏延祥”“福夏灭狄”等。明朝中后期因边患不息，故斋意多称“欲九寨悉偃于兵”，“先靖于胡，而次靖倭寇”等。如嘉靖二十三年四月《御制斋意》：“朕惟民为国之本，本之天曰食。又夷狄之于中华，犹阴阳宜别外内。今朕欲天下皆庆于丰登，九寨悉偃于兵刃。思维玄天真武圣神，受上帝之命，镇北方之区，朕承天位于燕都，寔近北漠之胡地，念边民屡遭残扰，希玄圣降武朔区。”^⑦提督太和山太监王佐说：“迨我万岁爷爷法祖敬天，尤于武当祀典，特加崇重。向念边民，屡遭残扰。御制斋意，修建金篆，果类玄威默助，边境息宁。”^⑧嘉靖三十四年（1555）七月《御制斋意》云：“修设金篆求保安邦福夏灭狄请符大斋三昼夜，奉醮一千二百位席，敬干恩圣以垂灵，奏帝敕雷而显位。不俟行剿，而阴剿凶奴，先靖于胡，而次

① 《建醮斋意》碑，弘治十五年二月立石，原存静乐宫御碑亭内。

② 《皇明建醮斋意》，弘治十六年三月立石，存玉虚宫御碑亭。

③ 《国醮碑记》，万历十八年四月立石，存玉虚宫御碑亭。

④ 《皇明建醮斋意》碑，弘治十五年二月立石，存玉虚宫御碑亭。

⑤ 《国醮碑记》，嘉靖五年立石，存玉虚宫御碑亭。

⑥ 《皇明祈嗣建醮碑记》，万历八年三月立石，存玉虚宫御碑亭。

⑦ 《御制斋意》碑，嘉靖二十三年四月立石，存玉虚宫御碑亭。

⑧ [明]王佐编纂《大岳太和山志》卷四，陶真典、范学锋点注：《武当山明代志书集注》，北京：中国地图出版社，2006年出版。

靖倭寇,南北攸宁,家国康镇。”^①

由于修建国醮是一项重大的国家祭祀活动,凡铺设醮坛,奏请神明,敬香礼拜、燃灯献花,奏乐诵经等等,要耗费大量的人力、物力、财力,因此皇帝声明的建醮意图往往不是单一的,而是复合式的,即每次斋醮都包涵了多种目的和意图。

二、明皇室修设国醮的主要类型

明永乐至崇祯二百多年间,武当山宫观每年都要修建几次甚至十几次国醮。其主要类型有以下几种:

(一)为宫观告成举行的金箓大醮

这类国醮是指皇帝因为敕建或敕修本山宫观告成等重大缘故,命全国最重要的道士如张天师、陶仲文等到武当山修建金箓大醮,其时湖广军政司法方面的主要官员都要亲临醮坛,“晨夕瞻礼”,甚至要充当“登坛执事”。永乐二十二年(1424)秋七月,明成祖以武当山宫观告成命正一嗣教真人、第四十四代天师张宇清、玉虚宫提点任自垣等率领道众在玉虚宫“岳祀坛”修建“金箓报恩延禧普度罗天大醮七昼夜”。^②嘉靖三十二年(1553年)十二月历子,明世宗“以玄岳之成,遣英国公张溶往行安神礼,恭诚伯陶仲文往建醮,尚书顾可学自请与仲文俱,从之”。^③陶仲文即明世宗宠信的“神霄保国弘烈宜教振法通真忠孝秉一真人”,他“兼领三孤”,封“恭诚伯”,是世宗朝炙手可热的大道士,其地位甚至在张天师之上。

王佐对于这次建醮活动有比较详细的记载:“臣遵照万岁爷钦定宫分银两数目,随即给发各该宫提点,眼同臣亲信家人,分投买办合用香烛、供品、纸札、斋粮等项。臣谨遵万岁爷爷圣旨,选提点官道,广阔处每六十员名,次四十五员名,又次三十六员名,自正月初一日为始,就于治世玄岳、玄天玉虚宫、大岳太和宫、大圣南岩宫、太玄紫霄宫、兴圣五龙宫五处,同日启建庆圣安神奠土忏愆斋醮,每处三日,三百六十分位,至初三日圆满。十四日起,净乐宫、迎恩宫、五龙行宫三处,每处三日,三百六十分位,至十六日圆满。二十四日起,遇真宫、朝天宫、清微宫三处,每处

① [明]王佐编纂《大岳太和山志》卷四,陶真典、范学锋点注:《武当山明代志书集注》,北京:中国地图出版社,2006年出版。

② [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二,杨立志点校:《明代武当山志二种》,武汉:湖北人民出版社,1999年出版。

③ 《明世宗实录》卷四〇五。

斋醮三日,三百六十分位,至二十六日圆满。”^①有关永乐、嘉靖间为宫观告成举行金箓大醮的情况见表一:

时间	地点	国醮名称、天数	修设清醮	主事道士	资料出处
永乐二十二年七月十九日始(1424)	玉虚宫	金箓报恩延禧普度罗天大醮七昼夜	3600 分位	张宇清	任自垣《山志》卷二
嘉靖三十三年正月初一日始(1553)	治世玄岳	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位	陶仲文	王佐《山志》卷四
同上	玉虚宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位	宋演庆	《御制斋意》碑,存玉虚宫
同上	太和宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位		王佐《山志》卷四
同上	南岩宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位		同上
同上	紫霄宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位	安理□	《御制斋意》存紫霄宫
同上	五龙宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位	李理钦	《御制斋意》存五龙宫
嘉靖三十三年正月十四日始(1553)	静乐宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位		王佐《山志》卷四
同上	迎恩宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位		同上
同上	五龙行宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位		同上
嘉靖三十三年正月二十四日始(1553)	遇真宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位		同上
同上	朝天宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位		同上
同上	清微宫	金箓庆圣安神奠土忏愆斋醮三昼夜	360 分位		同上

(二)为斋送像器举行的安神大醮

明朝诸帝经常钦降像器、经书等给武当山宫观,在奉安神像、供器之后,都要修建金箓大醮为神像安座,并祈福禳灾。如永乐十六年(1418),命正一真人、四十四

① [明]王佐编纂《大岳太和山志》卷四,陶真典、范学锋点注《武当山明代志书集注》,北京:中国地图出版社,2006年出版。

代天师张宇清“祠玄帝金像于太和山”。^①景泰四年(1453)《御制斋意》云:“窃念继统中朝,驰心北极,家邦事重,每资助顺之仁;宫阙路遥,莫遂归诚之愿。谨制成于供具,用驰献于玄天。仍命道众,祇就玄天玉虚宫,以景泰四年六月初六日为始,修建正一众真酬恩集福保国安民大斋醮三昼夜,修设清供三百六十分位,讽诵经诔,阐扬玄范,至初八日圆满。伏愿苍穹锡福,玄帝覃恩。国祚隆长,俾奉天于悠久;家邦清庆,庶致理于和平。宗社奠安,人民乐育。钦此。”^②明英宗天顺二年(1458),敕命太监颜仪、黄顺等奉送真武金像并仙真从官、供器等项于遇真宫奉安,卜取是年秋七月十五日始,至十七日圆满,令提点韩真一等率众祇就玄天玉虚宫修建罗天祈祥大醮三昼夜,神位三千六百分。明宪宗在位二十三年,共命太监陈喜等斋送奉安神像、供器、法器、经书等六次,其中有四次明令修建“金箓延禧福国裕民大斋”。明孝宗在位十八年,先后斋送像器、银两等五次,每次都要修建金箓大醮。明世宗在位四十五年,多次命官斋送像器、银两至武当山,广设斋醮。所谓“自早涉兵戎,以至吉凶典礼,先则叩玄坛,后则谢玄恩,若报捷又云仰仗玄威,如此几三十年”^③。这虽然是记述世宗在皇宫内的建醮活动,但用其概括世宗在武当山建醮活动也同样适用。有关明皇室为斋送像器举行安神大醮的情况见表二:

时间	地点	国醮名称、天数	修设清供	主事道士	文献来源
永乐十六年 (1418)	太和宫	祠玄帝金像		张宇清	《皇明恩命世录》卷四
景泰四年六 月初六日始 (1453)	玉虚宫	正一众真酬恩集福保国安 民大斋醮三昼夜	360 分位	韩道启	《御制斋意》 碑,存玉虚宫
天顺二年七 月十五日始 (1458)	玉虚宫	罗天祈祥大醮三昼夜	3600 分位	韩真一	《圣德感神昭 应记》碑,存 玉虚宫
成化九年十一 月(1473)	太和宫	设斋奉安			王佐《山志》 卷二《太和宫 神像记》
成化九年十一 月十一日始	玉虚宫	金箓报恩延禧福国裕民大 斋七昼夜	3600 分位	韩道启	《祈恩大斋醮 意》碑,存玉 虚宫。
成化十二年 十一月(1476)	静乐宫	金箓延禧福国裕民大斋三 昼夜	360 分位		任自垣《敕建 山志》卷二

① 《皇明恩命世录》卷四。

② 《御制斋意》碑,景泰四年六月立石,存玉虚宫御碑亭。

③ [明]沈德符《万历野获编·补遗》,北京:中华书局,1980年出版。

续表

时间	地点	国醮名称、天数	修设清供	主事道士	文献来源
成化十四年十一月七日(1478)	紫霄宫	致斋设醮			《圣德昭应碑记》，存紫霄宫
成化二十年二月七日始(1484)	五龙宫	金箓报恩延禧福国裕民十转玄灵安奉大斋七昼夜	3600 分位	赵盛泰	《皇明建醮意旨》碑，存五龙宫。
成化二十二年(1486)	静乐宫	金箓延禧福国裕民大斋七昼夜	3600 分位		任自垣《敕建山志》卷二
弘治八年二月二日(1495)	静乐宫	金箓福国裕民九转玉枢安位吉祥大斋七昼夜	3600 分位	高洞阳	《皇明建醮斋意》碑，存静乐宫
弘治十一年二月十一日始(1498)	静乐宫	罗天大醮七昼夜	3600 分位	高洞阳	《皇明建醮斋意》碑，存静乐宫
弘治十二年(1499)	武当山	修建斋醮		王应琦	王佐《山志》卷四
弘治十五年二月二日始(1502)	静乐宫	金箓福国裕民九转玉枢安位吉祥大斋七昼夜	3600 分位	高洞阳	《皇明建醮斋意》碑，存静乐宫
弘治十六年二月六日始(1503)	静乐宫	金箓请恩祈天永命等大醮四十九昼夜		高洞阳	《敕建国醮碑记》，存玉虚宫
正德二年八月(1507)		奉安神像			王佐《山志》卷四
嘉靖三十三年正月甲子为始(1554)	净乐宫	玉箓庆圣贺师祝寿进袍悬幡吉祥大斋七昼夜			王佐《山志》卷四
万历三年二月(1575)		安供建醮			《奉安圣像敕书》碑，存玉虚宫
万历十三年五月(1585)	八宫二观	普天大醮共三十昼夜		陈真碧等各宫官道	《国醮碑记》，存玉虚宫
万历十八年三月四日始(1590)	六宫一观	修建醮典十一坛，总计三十七昼夜		张大绩等各宫官道	《国醮碑记》，存玉虚宫
万历三十年六月(1602)	玉虚宫				《恭送圣像奉安碑记》，存玉虚宫

(三)为皇帝忏悔过错、消除灾病举行的国醮

武当山玄天上帝有司寿命的神职功能。北宫玄武七宿之第一宿斗宿，又称南斗。东晋干宝(约 286 年—336 年)《搜神记》引魏人管辌的话说：“南斗注生，北斗

注死。凡人受胎,皆从南斗过北斗;所有祈求,皆向北斗。”^①拜南斗可以增寿。《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经注》云:“南斗秉爵秩禄俸之籍,北斗宰生死是非之簿也。”^②宋仁宗病重时,南岳道士王伯初祈祷上表,由真武真君上奏玉帝保佑,“延圣寿一纪”。^③所以,当明代皇帝、皇后生病时,常向神明忏悔过咎,祈求神明保佑消除灾病,健康长寿。有关为皇帝、皇后忏悔过错、消除灾病举行国醮的情况见表三:

时间	地点	国醮名称、天数	清供	主事人	文献来源
景泰三年七月十一日为始 (1453)	玉虚宫	正一祈恩集福谢过保安周天大斋醮三昼夜	3600 分位	韩道启	《御制祝文》碑存玉虚宫
弘治八年正月十五日(1495)	静乐宫	金箓祈恩请佑福国裕民吉祥大斋七昼夜	3600 分位		任自垣《山志》卷二
弘治十一年二月至三月间 (1498)	静乐宫	金箓祈恩请佑十转延禧洪福九转玉枢忏愆谢恩吉庆消灾吉祥大斋十三昼夜	6000 分位	高洞阳	《皇明建醮斋意》碑存玉虚宫
弘治十六年二月六日始 (1503)	玉虚宫	金箓请恩祈天永命酬报希佑洪福延寿吉祥大斋四十九昼夜	3600 分位	高洞阳	《御制诰文》碑,存玉虚宫
万历四十三年三月八日 (1615)	凝虚观	金箓印天请宥祈求懺罪释结消衍拜忏礼斗解□□天拥佑圣躬万安万泰衍庆平康吉祥好事七昼夜	3600 分位	李玄成	《国醮碑记》,存凝虚观

(四)为祈嗣延本举行的大型斋醮

玄天上帝有司生殖的神职功能,所以明代皇帝、太后也曾曾在武当山设醮,祈嗣延本。嘉靖五年(1526),世宗命正一真人张彦颢率官道在静乐宫“启建金箓请恩

① [晋]干宝:《搜神记》卷三,北京:中华书局,1979年出版。

② 《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经注》卷一,《正统道藏·洞真部·本文类》。

③ 《玄天上帝启圣录》卷六。参见王光德、杨立志:《武当道教史略》第65页,北京:华文出版社,1993年出版。

降储延本福国保民消愆吉祥大醮七昼夜”。^①中宫皇后及嫔妃、夫人设建储醮。万历八年(1580),慈圣宣文皇太后命正一嗣教真人张国祥率道众就八宫二观“修建玉箓吁天请佑祈嗣皇储福国裕民奠安宫壶迎祥迓吉保泰邦家大斋三昼夜”。^②有关嘉靖、万历间皇室为祈嗣延本举行国醮的情况见表四:

时间	地点	国醮名称、天数	供设清醮	主事道士	资料来源
嘉靖五年十一月(1526)	静乐宫	金箓请恩降储延本福国保民消愆吉祥大醮七昼夜	3600 分位	张彦颢	《国醮碑记》,存静乐宫
同上	同上	中宫建储醮			王佐《山志》卷四
同上	同上	清宁宫建储醮			同上
同上	同上	永淳长公主建储醮			同上
同上	同上	恭奉、庄奉、肃奉三位夫人建储醮			同上
万历八年三月十六日始(1580)	太和等八宫二观	玉箓吁天请佑祈嗣皇储福国裕民奠安宫壶迎祥迓吉保泰邦家大斋三昼夜	360 分位	张国祥	《皇明祈嗣建醮碑记》,存玉虚宫

(五) 例行国醮

例行国醮指皇帝、太子生日和玄帝翀举、圣诞等节日,各宫例行修建的金箓大醮。太常寺丞任自垣宣德三年(1428)三月奏称:大岳太和山“所有本山宫观每遇万寿圣节设醮颂经七日,千秋令节设醮颂经五日”。^③显然,这是一项经常性的宗教活动,如期举行,皇帝一般不再另下圣旨。明世宗嘉靖三十一年(1552)正月,提督太监王佐在《题请存留香钱》时说:本山宫观“每遇万寿、千秋等节及玄帝翀举、圣诞日,各修建国醮”^④。这说明例行国醮为历代皇帝所遵循。嘉靖年间,明世宗对万寿节建醮颇为关注,曾经几次派人斋送“御制斋意”。有关嘉靖年间几次万寿节例

① 《国醮碑记》,嘉靖五年十一月立石,存静乐宫。

② 《皇明祈嗣建醮碑记》,万历八年三月立石,存玉虚宫御碑亭。

③ [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二,杨立志点校:《明代武当山志二种》,武汉:湖北人民出版社,1999年出版。

④ [明]王佐《大岳太和山志》卷七《敕存留香钱》,陶真典、范学锋点注:《武当山明代志书集注》,北京:中国地图出版社,2006年。

行国醮的情况列为表五：

时间	地点	国醮名称、天数	供设清醮	主事道士	资料来源
嘉靖二十三年八月(1544)	玄天帝坛	金箓生辰报恩酬德叩玄祈福永寿斋醮七昼夜	1200 分位	毕元春	《御制斋意》碑, 存玉虚宫
嘉靖二十五年八月(1546)	玄天帝坛	金箓生辰报恩酬德叩玄祈福永寿斋醮七昼夜	1200 分位	王永宁、曹守清	王佐《山志》卷四
嘉靖三十三年八月(1554)	玉虚宫	七昼夜		陶中辅	王佐《山志》卷四
嘉靖三十四年八月(1555)	治世玄岳坛殿	金箓祈天永命集庆安邦斋醮七昼夜	3600 分位	陈诚应	王佐《山志》卷四
嘉靖四十三年八月九日始(1564)	玉虚宫	金箓元甲承眷诞日祈恩延生集庆大斋三昼夜	1200 分位	姜理春	《御制斋意》碑, 存玉虚宫

(六) 皇后、皇妃、太子、公主等授意建醮

由皇后、皇妃、太子、公主等授意赐银修建的斋醮以孝宗、世宗两朝为多,弘治十四年(1501)七月命太监斋送神像,其中中宫皇后斋送真武一堂(计五尊,供器、法器全)遇真宫奉安,建醮二次,一次七昼夜,一次六昼夜,共用银一千八百两,放河灯四十九藏,用银六百三十七两;同时东宫建醮七昼夜,用银一千两,放河灯四十九藏,用银六百三十七两。另降香烛等物数百斤供建醮用。次年十二月,在玉虚宫修建“吉祥好事”四十九昼夜,御前、中宫、东宫各赐银一千两。^①嘉靖三十三年正月,大明贞妃马氏、敬妃文氏下“令旨”,“特命官道祇就静乐宫修建玉箓庆圣贺师祝寿进袍悬幡吉祥大斋五昼夜,陈设诸真清醮一千二百分位”。^②

除皇室成员可以命官道修醮外,王公贵族也可以在朝山时命官道修醮。南岩宫今存石碑一方,题为《钦差英国公朝山建醮记》,碑文记载的是嘉靖十五年(1536)英国公张溶“奉命承天府公干回程,孟冬四日,梯航谒顶,金殿朝礼玄天上帝御前,炷香叩祝之暇,旋转南岩宫,就命官道刘志洪薰沐发牒,次晨五鼓启建清醮

① [明]王佐编纂《大岳太和山志》卷四,陶真典、范学锋点注:《武当山明代志书集注》,北京:中国地图出版社,2006年出版。

② 同上注。

六十分位,恭叩皇图巩固,圣寿遐龄……”。^① 由于明代山志、碑刻对王公贵族建醮之事记载较少,故其醮仪难以确考。

三、明代武当山国醮的规模、程式与音乐

明成祖在大修武当山宫观的同时,从全国各地抽调戒行端严、道行高深的道士 400 名充实武当宫观,并钦选在京师神乐观供职二十余年的乐舞生张道贤(?—1426 年)任武当山玄天玉虚宫提点,训练道童,演奏道乐。朝廷按照神乐观乐舞生例,赐给武当道士禀食布匹,令其专心为皇室讽诵经诰,修建金篆大醮。宣德年间,又准许“各道童在山焚修”。^② 这一特殊政策为武当山道士人数的增加开了方便之门。《明通鉴》卷三八载:弘治二年(1489)“武当山道士先止四百,至是倍之,所度道童又倍之,咸衣食于宫,月给油蜡、香楮及洒扫夫役以千计”。^③ 可见当时官道及道童已发展到一千六百余人。明武宗正德二年(1507),赐给太和山宫观“道冠三千八百顶,簪全”。^④ 这表明当时官道及道童已多达三千余人。万历八年(1580)鄢阳督抚杨俊民《请给关防疏》云:“即今该州(即武当山所在地均州)官道数逾万人”。^⑤ 从上面所列数字可以看出明代武当山道教教团的发展速度和规模,也可以看出武当山从事斋醮科仪活动的道士队伍是何等庞大。

(一)明代武当山国醮的人员规模

明代《太和山志》对国醮规模记载不详。我们可以通过碑刻见其梗概。永乐二十二年七月,正一嗣教真人张宇清率领道众修建金篆报恩延禧普度罗天大醮七昼夜,“登坛法众”有:都讲任自垣、吴大节;炼师邵庆芳、张道贤;监斋赵宗纯、罗凤翔;正仪徐复高、朱尊常;侍经周惟中、吴继祖、詹观寿、张太和、史庆真;侍香梅月轩、李敬常、李玄玉、胡必升、郑道颢;侍灯施渊静、杨复遇、颜复渊、傅伯权、王克辉、王崇进、陈志坚;清道侯彭寿、袁用诚等 27 人。实际上,这 27 人都是道官,并

① 《钦差英国公朝山建醮记》,嘉靖十五年立石,存南岩宫。

② [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二,杨立志点校:《明代武当山志二种》,武汉:湖北人民出版社,1999 年出版。

③ [清]夏燮《明通鉴》卷三八,北京:中华书局,1959 年出版。

④ [明]王佐编纂《大岳太和山志》卷四,陶真典、范学锋点注:《武当山明代志书集注》,北京:中国地图出版社,2006 年出版。

⑤ [明]凌云翼修《大岳太和山志》卷九,杨立志点校:《明代武当山志二种》,武汉:湖北人民出版社,1999 年出版。

未包括参与活动的普通道士。“登坛执事官员”有：通政司知事邵正，京卫千户王贤、王启、朱兴、王振、百户蔡玉等，湖广布政司左参政高谦、右参议诸葛平，襄阳卫指挥王斌，襄阳府同知陈敬，荆州卫指挥邓青，武昌卫指挥路坦等 22 人。^①

景泰三年七月，在玉虚宫修建正一祈恩集福谢过保安大斋醮三昼夜，修设清供三千六百分位。参加醮典的道官有提点韩道启、夏礼亨、陈茂先、冯景中等，住持安稳山、王道仪、赵盛泰等，登坛道众有丁仕清、徐复泰等，共计 60 人。陪祀官员有襄阳府同知夏芳等，加上引礼生员及随往行礼的吏员，共计 81 人。^② 景泰四年六月，在玉虚宫修建正一众真酬恩集福保国安民大斋醮三昼夜，设清供三百六十分位。参加醮典的道官有提点韩道启、夏礼亨、陈茂先、冯景中、周诚中等，登坛执事道士有丁仕清、时本初等，共计 55 人。^③

嘉靖二十三年四月，提督太和山太监王佐钦奉圣旨：“说与王佐，选取通晓道法斋法的一人，奉行斋事，通用官道一百二十员名登坛。仍选三十六名精通符法的书符。”^④

嘉靖二十五年七月，明世宗对万寿节武当山建醮的要求是：“武当山六十员名……务要各秉精白，以格玄歆，用副朕诚。”^⑤ 嘉靖三十三年，明世宗为修设金箓庆圣安神奠土忏悔斋醮提出要求：“玄天玉虚等十一宫建醮三日，选提点等道官，广阔处每六十员名，次四十五员名，又次三十六员名，圆满回话。”^⑥ 参加这次国醮的道士共计 603 人。

（二）明代武当山国醮的程式

有关当时斋醮活动的具体程式，明代山志没有专门记载，但从明代文人的诗句中可见其大概。副使龚秉德（1541 年进士）《宿紫霄官躬阅醮事漫成八韵》曰：

① [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二，杨立志点校：《明代武当山志二种》，武汉：湖北人民出版社，1999 年出版。

② 《祈恩大斋醮意》，景泰三年立石，碑存玉虚宫御碑亭。

③ 《御制斋意》碑，景泰四年六月立石，存玉虚宫御碑亭。

④ [明]王佐编纂《大岳太和山志》卷四，陶真典、范学锋点注：《武当山明代志书集注》，北京：中国地图出版社，2006 年出版。

⑤ [明]王佐编纂《大岳太和山志》卷四，陶真典、范学锋点注：《武当山明代志书集注》，北京：中国地图出版社，2006 年出版。

⑥ [明]王佐编纂《大岳太和山志》卷四，陶真典、范学锋点注：《武当山明代志书集注》，北京：中国地图出版社，2006 年出版。

钟鼓严仙署,灯辉映道房。瑶坛供净水,石鼎熬名香。教演真元偈,筵开功德扬。芝童调玉乳,羽客荐兰浆。剑咒驱魔远,符篆引觞长。经声杂笙磬,幡影动官墙。历历星明殿,微微月转廊。坐观玄境秀,顿使世情忘。^①

明代斋醮仪式有明太祖命正一派道士付若霖、邓仲修等人编定的《大明玄教立成斋醮仪》,将斋与醮合并,融为一式,作为法定模式。四十三代天师张宇初撰《道门十规》说:“斋法行持……一尊太祖皇帝立成仪范,恪守为则。”从上面引述的“登坛法众”名目及诗文,可见明代武当道教建醮是严格遵照道经规定的仪式,其程序略为设坛摆供、焚香、存想、降神、进茶、念咒、化符、上章颂经、赞颂等,并配以烛灯、旌幡、步虚韵调、钟鼓笙磬等仪注。在建醮的夜晚,还要施放河灯,每晚七藏,以取照耀水府之意。建醮延续的时间,多者四十九日,少者三日,以七日为多。由于大型斋醮法事的经常化,武当道士向内注意炼养功夫,向外重视斋醮音乐,从而促进了道教文化的进步。

(三)明代武当山国醮的音乐

明代有关玄天上帝的斋醮科仪经典主要有三种:

《大明御制玄教乐章》一卷。简称《玄教乐章》。原不著撰者。根据其内容推断,当为明成祖御制。此书包括《醮坛赞咏乐章》《玄天上帝乐章》《洪恩灵济真君乐章》及《大明御制天尊(玄天上帝)词曲》四部分。《醮坛赞咏乐章》有迎风辇(包括迎神、献供、行道、请师、献酒、送圣)、天下乐、圣贤记、青天歌等曲调;《玄天上帝乐章》有迎仙客、步步高、醉仙喜等曲调;《洪恩灵济真君乐章》有迎仙客之词;《大明御制天尊词曲》,又称《玄天上帝词曲》(弘利益之曲),其词主体为玄天上帝百字圣号。前二乐章记载有乐词,旁附工尺谱。后二者则有词无谱。^②

《玄帝灯仪》(五灯仪同卷)。不著撰者及成书时代。大约出于元明时期。此灯仪用于供奉北极镇天真武玄天上帝真君及一切神仙诸灵官。以“求祈百福,殄灭千灾,注生籍于南宫,削罪名于北府”为目的。内有启奏和咏赞四节。^③

《紫皇炼度玄科》一卷。不著撰者。因收入《万历续道藏》中,故当出于明万历以前。紫皇即无上至真三宝、祖师教主玄天紫皇上帝,或称为紫皇玄天上帝。科,即道教之科范仪式。紫皇炼度玄科是道教中为炼度亡魂而举行之一套仪式,包括

① [明]凌云翼修《大岳太和山志》卷八,杨立志点校《明代武当山志二种》,武汉:湖北人民出版社,1999年。

② [明]朱棣《大明御制玄教乐章》,见《正统道藏》洞神部表奏类澄字号,台湾:新文丰出版公司,1988年。

③ 《玄帝灯仪》,见《正统道藏》洞真部威仪类为字号,台湾:新文丰出版公司,1988年。

焚烧各种符图；鸣法鼓；念神咒、请神、上章，高功宣读表词；祝词；捻香焚香；众道士合词，以及发护送牒等，用以超度亡魂。^①

明代武当山道教音乐的发达，主要表现在以下几个方面：一是永乐年间从全国各大名山宫观抽调的400名道士，皆为精通经典和科仪道乐的高道，他们来自不同地区的不同道派，道乐风格也各有特点，故融汇一堂后，使武当山宫观道乐荟萃全国道乐之精华，并逐渐融合构建起既有个性又有共性的道教音乐体系；二是调神乐观舞生张道贤担任玉虚宫提点后，在玉虚宫配备了专门的音乐教师和管理人员，并把宫廷雅乐带到武当山，从而丰富了武当道乐的内容，使皇室祭祀雅乐与道乐融为一体；三是经常举办规模宏大、种类繁多的斋醮仪式，日夜演奏。乐器有笙、管、笛、箫及各种打击乐器：“戛玉撞金，鸣丝吹竹，飘飘云端，同工殊曲。击金钟兮铿铿，鸣玉璫兮琅琅。”^②由于经常演奏道乐，故明代咏及武当山的诗歌中有“仙乐忽从天外传”“仙乐飘飘处处闻”等诗句；四是经常奏乐迎接达官显贵。明代达官贵人朝山谒玄帝时，行至各大宫观，羽士道童均要焚香奏乐迎接。陆铨（1526年进士）《武当游记》中写道：至遇真宫“忽闻清籁振山，幽香载途，心甚异之。與人曰：‘此遇真宫道士迓輿也。’而黄冠前导，道童翼趋，笙箫鼓吹，且奏且行，遂入遇真宫”^③。王世贞说：“所历宫观，羽众以笙管导之，出没云气中，时亦为风续断。”^④

明代武当宫观被称为“朝廷家庙”，各敕建宫观的法器多为皇帝钦赐。《大岳太和山志》云：成化九年（1473）明宪宗赐给玄天玉虚宫“钟一口，朱红漆贴金线架座桌全；黑石曲磬一个，朱红漆贴金线架桌全”。^⑤弘治七年（1494）明孝宗赐给大圣南岩宫“镀金铜金钟一口，锤全；曲磬一个，锤全。已上俱木雕浑贴金云龙架全”。^⑥明代江永年《茅山志后编》记载，修建国醮所需的法师、乐师和乐器包括：“唱念二十二名：知磬四名、正仪一名、表白四名、清道一名、宣读一名、词忏二名、引揖

① 《紫皇炼度玄科》，收入《万历续道藏》，《正统道藏》，台湾：新文丰出版公司，1988年出版。

② [清]贾洪绍《续辑均州志》卷十五，光绪十年（1884年）均州志局刻本。

③ 程明安、饶春球、罗耀松：《武当山游记校译》，北京：中国文联出版社，2002年出版。

④ [明]凌云翼修《大岳太和山志》卷九，杨立志点校：《明代武当山志二种》，武汉：湖北人民出版社，1999年出版。

⑤ [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二，杨立志点校：《明代武当山志二种》，武汉：湖北人民出版社，1999年出版。

⑥ [明]任自垣纂《敕建大岳太和山志》卷二，杨立志点校：《明代武当山志二种》，武汉：湖北人民出版社，1999年出版。

二名、手鼎二名、知钟一名、知鼓一名、侍职二名。内坛奏乐一十五名：云锣一名、笙四名、管二名、笛二名、札二名、板二名、鼓二名。外坛奏乐一十五名：云锣二名、笙三名、管二名、笛二名、札二名、板二名、鼓二名”。^①由于明代武当山钦选道官、道士中有 30 人来自茅山，故可知上文记载的乐器在武当山也是通用的。

作者简介：杨立志，男，湖北汽车工业学院党委副书记，
湖北武当道教文化研究会会长、教授。

① [清]笪蟾光《茅山志》卷三，《藏外道书》第 19 册，1992 年。

明代皇家道士朱权及其音乐理论研究

张泽洪

在中国道教史上,道门人士历来重视以音乐弘道,历代道士不乏好音律、精通音律之人,留下了有关讨论道教音乐的著述。明代皇家道士朱权的《天皇至道太清玉册》之《天乐仪仗章》,是论述明代道教音乐的专篇,记录了道教斋醮科仪中三清之乐的格式,是道教音乐史研究中值得重视的资料。而朱权的《太和正音谱》则是在元曲之风盛行的时代背景下,讨论当时流行的北曲唱论的音乐著述。本文以明代皇家道士朱权的音乐撰著为个案,从一侧面分析道门人士对道教音乐的贡献。

一、朱权的生平及其著述

朱权(1378—1448年),是明太祖朱元璋第十七子,少负气好奇,自号臞仙、大明奇士,别号丹丘先生、涵虚子、玄洲道人。朱权深得明太祖朱元璋宠信,早年被封为宁王,治所在大宁(今属辽宁宁城一带),手握重兵防守塞外。燕王朱棣谋反起兵时,骗夺了朱权的兵权,并挟持他同行南下。朱权为燕王朱棣起草檄文,约定成事之后中分天下。朱棣即位后改封朱权于江西南昌,一直对他猜忌、监视,朱权乃韬晦于所筑“精庐”之中。明英宗正统十三年(1448年)病故,谥献王,故世称“宁献王”。《明史》卷一百十七《宁王权传》载:

已而人告权巫蛊诽谤事,密探无验,得已。自是日韬晦,构精庐一区,鼓琴读书其间,终成祖世得无患。……权日与文学士相往还,托志翫举,自号臞仙。尝奉敕辑《通鉴博论》二卷,又作《家训》六篇。《宁国仪范》七十四章,《汉唐秘史》二卷,《史断》一卷,《文谱》八卷,《诗谱》一卷,其他注纂数十种。^①

朱权好古博学,旁通释老,著述甚富,兼善书法,自经子九流、星历医卜、黄冶诸

① [明]宋濂等撰:《元史》,北京:中华书局,1976年出版,第12册第3592—3593页。

术皆通。撰著有《太和正音谱》《琴阮启蒙》《唐乐笛字谱》(又称《唐五调笛字谱》,今存工尺曲谱有《宫调曲》一首、《商调曲》半首。)、《神奇秘谱》《烂柯经》《琼林雅韵》《神隐》《通鉴博论》《史断》《宁国仪范》《汉唐秘史》《臞仙神隐书》《臞仙文谱》等数十种。还有称为“臞仙神隐香”“臞仙异香”的香谱配方。《明史》卷九十八《艺文志三》,著录宁献王权《庚辛玉册》八卷,《造化钳锤》一卷,属于道家类书目。朱权是学识渊博的皇室道士,于道教科仪音乐、医药养生都有研究。《钦定四库全书总目》卷一百十一《肘后神经大全》介绍说:

旧本题涵虚子臞仙撰。臞仙者,明宁献王权号也。权有《汉唐秘史》已著录,其平生颇讲神仙方技之书,所著《肘后神枢》二卷、《运化元枢》一卷,见《明史·艺文志》,又高儒《百川书志》亦云:《臞仙肘后神枢》二卷,九章七十七条。今是编所载,皆推算诸星煞吉凶,以为趋避。上卷为值日图,中卷为值时傍图,下卷为值日时断例。卷帙篇章与明史志及高儒书志俱不相合,图说亦皆疏陋,疑已为后人增益,非原本矣。^①

《钦定续文献通考》卷一百八十二《经籍考》,亦载涵虚子臞仙撰《肘后神经大全》三卷,称“臞仙为宁王权自号。权所著《肘后神枢》二卷、《运化元枢》一卷,见《明史·艺文志》,是编卷帙与史志不合,疑为后人增益,非原本也”。^②

明高濂《遵生八笺》卷十五《琴谱取正》说:

琴师之善者,传琴传谱。而书谱之法,在琴师亦有讹者,一画之失,指法即左,以讹传讹,久不可正,琴调遂失真矣。故琴非谱不传,谱非真反失其传也。近世以宁藩《神奇秘谱》为最然。须得初刻大本,臞仙命工校订,点画不讹,是为善谱。……在臞仙所刻《太古遗音》一书,最为精到,奈坊中仅存翻本,使人恨不多见。臞仙留心音律,无不穷奇,索隐若词曲之《太和正音谱》按律正腔,知音孰能过之。宜乎琴谱之精。莫之与并也。^③

明杨抡《太古遗音》是著名的古琴谱,留心音律的朱权之刻本,被视为《太古遗音》之善本。

朱权平生颇讲神仙方技之书,撰有《天皇至道太清玉册》,收录明代编纂的《正统道藏》。《天皇至道太清玉册·序》,著录为“皇明第二甲子正统之九年正月之九日也,南极遐龄老人臞仙书”。《原道》篇,著录为“南极遐龄老人臞仙撰”。该经开

① [清]永瑢、纪昀等总纂:《文渊阁四库全书》,台湾:商务印书馆,1986年第3册第411页。下同。

② 《文渊阁四库全书》第630册第436页。

③ 《文渊阁四库全书》第871册第768页。

篇以“臞仙曰”立论。^①《天皇至道太清玉册》卷五《天乐仪仗章》，是论述道教音乐的专篇。朱权称道教的天乐起源于黄帝。相传黄帝会群灵于昆仑之西山，始作笙、竽、箫、笛、钟、磬、鼓，又取伏羲所制琴瑟，合奏而成天乐，于是群神皆集，百兽率舞，凤凰来仪。^②朱权称此天乐为黄帝祀三清之乐，此三清之乐以乐器齐备著称，朱权具体列举道教三清之乐の乐器有：

震天集灵之鼓	碧霄震空之镛
万金铮鏦之钟	群玉琳琅之磬
瑶池灵明之鼓	达恂通真之磬
玉霄紫金之钟	玉清天球之磬
太昊咸和之琴	琅霄遏云之管
湘灵空清之瑟	太虚仙音之籁
瑶台夜月之阮	青花瑶天之笙
啸风凌云之笛	灵鼉啸风之鼙
琼台碧玉之板	叶和众音之埙
五音翕和之祝	檄龙命鸦之柝
玄州洞灵之箫	震空丹霄之璈
保合太和之篪	八音九成之敌 ^③

从这些乐器的名称可见在道教音乐史上，朱权赋予三清之乐各乐器以“道”的意涵。此三清之乐以乐器齐备、阵容强大著称，而一般斋醮坛场升坛朝真谒帝，所用音乐仅钟鼓、笙箫、云璈、仙籁而已，其行道诵经止用常日之仙乐。如果说此黄帝祀三清之乐尚有仙话色彩，那么明代茅山道教的仙乐仪仗，则毫无疑问是信史。明代茅山为国斋醮，登坛演习の仙乐仪仗有：

唱念二十一名：知磬四名，正仪一名，表白四名，清道一名，宣读一名，词忏二名，引揖二名，手鼎二名，知钟一名，知鼓一名，侍职二名。

① [清]朱谋㙔《续书史会要》详载朱权所撰道书有：“《龙虎经》《丹髓救命索代天言》《辨犹龙传》《太清玉册》《太清天策》《太上宝录》《唐圣祖传》《原道辨伪录》《运化玄枢》《古本化胡书》《神光经》《庚辛玉册》《三教本末》。”《太清玉册》，即《天皇至道太清玉册》。

② 道教神仙降临常有凤凰伴随，道教以龟、龙、麟、凤为四灵，认为皆应星辰异气，合五行之秀，因此视龟、龙、麟、凤为祥禽瑞兽。

③ 《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版，1988年，第36册第406页。下同。

内坛奏乐一十五名：云锣一名，笙四名，管二名，笛二名，札二名，板二名，鼓二名。

外坛奏乐一十五名：云锣二名，笙三名，管二名，笛二名，札二名，板二名，鼓二名。^①

如此规模的仙乐演奏阵容，显示明代茅山道教音乐的兴盛。元代文士褚环中《宗坛秋夕》诗二首，咏诵茅山仙乐仪仗，有“璠璫声里天灯近，知是三真谒帝回”；“清吟未彻金钟奏，催上朝元午夜香”之句。^②

朱权不仅取臞仙、涵虚子等道家字号、别号，在明代皇室中亦是与道士交往密切者，这从《斗南老人集序》可见一斑。涵虚子臞仙《斗南老人集序》说：

是诗者，斗南虚白胡先生之诗也。其序也，涵虚子臞仙之所作也。……后得先生诗稿，方知先生诗也。其道士，仙也。先生之诗，鬼神亦尝取矣，称为斗南一人，岂非神仙中人耶。……因是以斗南为其号，时人皆称之为诗仙，信不诬矣。故命寿诸梓以传无穷焉。涵虚子臞仙书。^③

明胡奎撰《斗南老人诗集》四卷，相传胡奎曾在鄱阳望湖亭，见道士斗南老人诵石刻东坡诗，因以斗南老人自号。胡奎字虚白，海宁人。官宁王府教授。四库馆臣评价《斗南老人诗集》甚高，称被世人目为“神品”。

二、朱权《太和正音谱》的音乐理论

朱权《太和正音谱》二卷，是现存最早的一部北曲格律谱，撰写于洪武三十一年（1398）。全书共分《乐府体式》《古今英贤乐府格式》《杂剧十二科》《群英所编杂剧》《善歌之士》《音律宫调》《词林须知》《乐府》等八章。内容可分为戏曲理论和史料、北杂剧的曲谱两个部分。《太和正音谱》论述戏曲的体制、流派、制曲方法、杂剧题材分类、古剧角色源流和对元明戏曲作家的评价等。朱权《太和正音谱》卷上论制曲方法说：

大概作乐府切忌有伤于音律，乃作者之大病也。且如女真《风流体》等乐章，皆以女真人音声歌之，虽字有舛讹，不伤于音律者，不为害也。大抵先要明腔，后要识谱。审其音而作之，庶不有忝于先辈焉。

① [清] 竺塘光撰：《茅山志》卷三《道秩考》，《藏外道书》，成都：巴蜀书社，1992年8月出版，第19册第750页。

② [元] 刘大彬撰：《茅山志》卷三十一，《道藏》第5册第695页。

③ 《文渊阁四库全书》第1233册第355页。

且如词中有字多难唱处,横放杰出者,皆是才人拴缚不住的豪气。然此若非老于文学者,则为劣调矣。^①

朱权《太和正音谱》卷上《音律宫调》,将五音的宫、商、角、徵、羽,与五行的土、金、木、水、火,五色的黄、白、青、赤、黑,五礼的信、义、仁、礼、智相配合,其音乐理论具有道教易学的色彩。朱权《太和正音谱》卷上论戏曲的流派说:“良家之子,有通于音律者,又生当太平之盛,乐雍熙之治,欲返古感今,以饰太平。所扮者,隋谓之‘康衢戏’,唐谓之‘梨园乐’,宋谓之‘华林戏’,元谓之‘升平乐’。”^②

《太和正音谱》在戏曲声乐理论方面,有关于歌唱方法、宫调性质的论述、歌曲源流以及历代歌唱家的史料。朱权《太和正音谱》卷上,列举知音善歌者三十六人。其中重点记录了亲自所见善歌者三人的不同声音特点:

咸阳人卢纲“其音属官而襍商,如神虎之啸风,雄而且壮,为当时之杰。又若腰鼓百面,以破苍蝇蟋蟀之鸣,万无一敌。”^③

涂阳人李良辰“其音属角,如苍龙之吟秋水。予初入关时,寓遵化,闻于军中。其时三军喧轰,万骑杂遝,歌声一遏,壮士莫不倾耳,人皆默然,如六军衔枚而夜遁,可为善歌者也。”^④

金陵人蒋康之“其音属宫,如玉磬之击明堂,温润可爱。癸未春,渡南康,夜泊彭蠡之南。其夜将半,江风吞波,山月衔岫,四无人语,水声淙淙,康之扣舷而歌‘江水澄澄江月明’之词,湖上之民,莫不拥衾而听,推窗出户,是听者襍合于岸,少焉满江如有长叹之声。自此声誉愈远矣。”^⑤

朱权《太和正音谱》卷上列举明代社会各种喜好歌唱者的类型说:“有爱唱的,有学唱的,有能唱的,有会唱的。有高不揭,低不咽。”^⑥《太和正音谱》卷上还论述歌唱者的演唱风格特点:“凡人声音不等,各有所长:有川噪,有堂声,背合箫管。有唱得雄壮的,失之村沙;唱得蕴拭的,失之乜斜;唱得轻巧的,失之闲贱;唱得本分的,失之老实;唱得用意的,失之穿凿;唱得打拍的,失之本调。”^⑦

朱权《太和正音谱》卷上论述歌唱方法说:“凡唱最要稳当,不可做作。如啞唇、

①《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社,1995年出版,第1747册第489页。

②《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社,1995年出版,第1747册第490页。

③《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社,1995年出版,第1747册第499页。

④同注③。

⑤同注③。

⑥《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社,1995年出版,第1747册第503-504页。

⑦《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社,1995年出版,第1747册第504页。

摇头、弹指、顿足之态,高低、轻重、添减太过之音,皆是市井狂悖之徒,轻薄淫荡之声,闻者能乱人之耳目,切忌不可。优伶以之唱,若游云之飞太空,上下无碍,悠悠扬扬,出其自然,使人听之,可以顿释烦闷,和悦性情,通畅血气,此皆天生正音,是以能合人之性情,得者以之。故曰‘一声唱到融神处,毛骨萧然六月寒’。”^①

明朱权《太和正音谱》卷上《词林须知》,还论及儒释道三教音乐演唱的宗教特点:

道家所唱者,飞驭天表,游览太虚,俯视八紘,志在冲漠之上,寄傲宇宙之间,慨古感今,有乐道徜徉之情,故曰“道情”。

儒家所唱者,性理衡门,乐道隐居,以旷其志,泉石之兴。

僧家所唱者,自梁方有丧门之歌,初谓之诵偈,“急急修来急急修”之语是也。不过乞食抄化之语,以天堂地狱之说,愚化世俗故也。至宋末亦唱乐府之曲,笛内皆用之,元初赞佛亦用之,大忌郑、卫之淫声,续雅乐之后,丝不如竹,竹不如肉,以其近之也。又云:“取将歌里唱,胜向笛中吹。”^②

朱权《太和正音谱》卷上《词林须知》,是燕南芝庵先生《唱论》的改写,但有所增补和发挥。

三、朱权《太和正音谱》的道情理论

《太和正音谱》卷上说:“凡唱曲之门户,有小唱、寸唱、慢唱、坛唱、步虚、道情、撒炼、带烦、瓢叫。北音为曲,南音为歌。”^③ 道教的道情是元明社会流行的民间演唱方式,与元代的词曲亦有密切关系。朱权撰写《太和正音谱》《务头集韵》《琼林雅韵》,对词曲理论颇有研究,对元代的杂剧亦有涉猎。《古今英贤乐府格式》对元明散曲家一百八十七有简要评述。明王世贞《弇州四部稿》卷一百五十二《说部艺苑卮言附录一》载:

涵虚子记元词一百八十七人。马东篱如朝阳鸣凤,张小山如瑶天笙鹤,白仁甫如鹏搏九霄,李寿卿如洞天春晓,乔梦符如神鳌鼓浪,费唐臣如三峡波涛,官大用如西风雕鹗,王实甫如花间美人,张鸣善如彩凤刷羽,关汉卿如琼筵醉客,郑德辉如九天珠玉,白无咎如太华孤峰,已上十二人为首等。^④

① 《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社,2003年出版,第1747册第500页。

② 《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社,2003年出版,第1747册第502页。

③ 《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社,2003年出版,第1747册第503页。

④ 《文渊阁四库全书》,上海:上海古籍出版社,2003年出版,第1281册第452页。

明陶宗仪《说郛》卷八十四下《词品》，即题为“涵虚子”所撰写。涵虚子朱权对戏曲与杂剧，有自成一家之言的论说。《御定曲谱》卷首《诸家论说》载：

涵虚子论曲曰：戏曲至隋始盛。隋谓之“康衢戏”，唐谓之“梨园乐”，宋谓之“华林戏”，元谓之“升平乐”。杂剧有十二科：一曰神仙道化，二曰林泉邱壑，三曰披袍秉笏，四曰忠臣烈士，五曰孝义廉节，六曰叱奸骂谗，七曰逐臣孤子，八曰拔刀赶棒，九曰风花雪月，十曰悲欢离合，十一曰烟花粉黛，十二曰神头鬼面。^①

清金埴《不下带编》卷四亦沿袭涵虚子其说：

其元人杂剧则有十二科名目，曰神仙道化，曰林泉丘壑，曰披袍秉笏，曰忠臣烈士，曰孝义廉节，曰叱姦骂谗，曰逐臣孤子，曰拔刀赶棒，曰风花雪月，曰悲欢离合，曰烟花粉黛，曰神头鬼面。今优人登场爨演所谓古戏今戏者，多法元人院本，不能出其范围于十二科之外。若夫爨演逼真处，能令观者色动神飞，乍惊乍喜，甚至有簾幙中人泪渍巾袖者，盖彼浑忘其当场之假，而直认为现在之真已。埴当谓洪昉思曰：“古今善恶之报，笔之于书以训人，反不若演之于剧以感人为较易也。然则梨园一曲，原不徒为娱耳悦目而设，有志斯民者，诚欲移风易俗，则必自删正，传奇始矣。”^②

《太和正音谱》“国朝三十三本”，著录“丹丘先生”朱权创作的杂剧，计有《瑶天笙鹤》《白日飞升》《独步大罗》《辩三教》《九合诸侯》《私奔相如》《豫章三害》《肃清瀚海》《勘妬妇》《烟花判》《杨娣复落娼》《客窗夜话》十二种，今存《独步大罗》（全称《冲漠子独步大罗天》）《私奔相如》二种。^③前四种是道教题材的杂剧。朱权撰《太和正音谱》，是中国曲史上一部重要著作，对后世曲论影响较大。《太和正音谱》卷首题录“丹丘先生涵虚子编”。此书上卷有涵虚子《词品》，《钦定四库全书总目》卷二百词曲类存目《词品》释文说：

旧本题元涵虚子撰，不详名氏，评论有元一代北曲，人各拟以品目，略如敖陶孙之《诗评》，臧懋循《元人百种曲》，尝列之卷首。此本载曹溶《学海类编》中，殆即从百种曲中抄出，借其名以备数者也。^④

有关《词品》之论述，自宋代以来撰作者多有，杨慎《词品》即为著名者。但《太和正音谱》的《词品》为朱权所作。《太和正音谱》卷上，朱权宣称“予今新定乐府

① 《文渊阁四库全书》，上海：上海古籍出版社，2003年出版，第1496册第404页。

② [清]金埴撰：《不下带编》，北京：中华书局，1982年出版，第75页。

③ 《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2003年出版，第1747册第497页。

④ 《文渊阁四库全书》，上海：上海古籍出版社，2003年出版，第5册第346页。

体一十五家”，^①即丹丘体、宗匠体、黄冠体、承安体、盛元体、江东体、西江体、东吴体、淮南体、玉堂体、草堂体、楚江体、香奁体、骚人体、俳优体。朱权《太和正音谱》卷上对新定乐府体一十五家的风格特点，在每种体裁下有简要的阐释：

丹丘体，豪放不羁。

宗匠体，词林老作之词。

黄冠体，神游广漠，寄情太虚，有餐霞服日之思，名曰道情。

承安体，华观伟丽，过于佚乐。承安，金章宗正朔。

盛元体，快然有雍熙之治，字句皆无忌惮，又曰不讳体。

江东体，端谨严密。

西江体，文采涣然，风流儒雅。

东吴体，清丽华巧，浮而且艳。

淮南体，气劲趣高。

玉堂体，公平正大。

草堂体，志在泉石。

楚江体，屈抑不伸，摅衷诉志。

香奁体，裙裾脂粉。

骚人体，嘲讥戏谑。

俳优体，诡谲淫虐，即淫词。^②

朱权新定乐府体一十五家中，丹丘体与黄冠体都属道教题材之作。丹丘体的特点是“豪放不羁”，朱权亦自号“丹丘先生”。在《冲漠子独步大罗天》杂剧中，称东华帝君封冲漠子为丹丘真人。朱权首推丹丘体，有崇尚道家的意蕴。道士历来有黄冠之称，此即朱权称道情为黄冠体的理由。《太和正音谱》卷上即评价“李寿卿之词，如洞天春晓。其词雍容典雅，变化幽玄，造语不凡，非神仙中人，孰能致此？”^③明程明善《啸余谱》的新定乐府十五体名目，系转录自《太和正音谱》。

朱权《太和正音谱》论道情之特点，后为诸论家所引用。清徐大椿《乐府传声》“自序”论道情说：

道情之唱，由来最古。其声则飞驭天表，俯视八紘，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰“道情”。其说相传如此，乃曲体之至高至妙。

① 《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2003年出版，第1747册第482—483页。

② 同①。

③ 《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2003年出版，第1747册第484页。

者也。^①

徐大椿论道情之意蕴特点,其语句完全沿袭朱权《太和正音谱》之说。

朱权《太和正音谱》的编纂年代,学界依据影抄《太和正音谱》洪武刻本,确定完成于洪武三十一年(1398)。然而,近来学者对此成书时间颇有怀疑,周维培指出该著属于朱权永乐元年(1403)改封南昌后的手笔,绝不可能产生在洪武三十一年以前,而应该在永乐六年(1408)以后。周维培还指出《太和正音谱》有两种,即朱权封藩大宁时的初刻本和改封南昌后的增补本。初刻本成于洪武三十一年(1398),主体内容为北曲调名总目与北曲格律简谱;增补本修订于永乐六年(1408)以后,朱权又补入曲论、曲目等有关内容。^②《太和正音谱》《独步大罗》,都应成书于永乐六年(1408)以后。

余 论

纵观道教史上懂音乐的道士,从晋代至今,代不乏人。晋代有解音律的郑隐,善音律的许逊,好音律的周广,隋代幼达音律的万宝常,唐代谙音律的司马承祯,通音律的丁飞,北宋精通音律的魏汉律,元末明初精音律琴瑟的冷谦,清代通音律能鼓琴的王恒,通音律的王莲,民国无锡三清殿擅长道教音乐的华清和,其子华彦钧等。而道教的神仙境界是音乐之乡,《灵宝无量度人上品妙经》卷二十《元始无量度人上品妙经》说:“上极无上,大罗玉清,眇眇劫仞,若亡若存。皆有碧落,自然空歌,歌咏至真,洞解天灵。天地万神,因歌得名,碧空神音,呼之即闻。”^③道教神仙世界、神仙思想的建构,要依靠天界玉音仙乐的烘托。《一切道经音义妙门由起·明经法第六》载天界元始天尊金阙,必有神仙天乐的烘托,“长牙扣钟,神虎仰号,师子俯鸣,麟舞凤唱,啸歌邕邕;天钧奏其旌盖,玉音激乎云庭。”^④道教的《洞玄空洞灵章经》,就是以歌咏的方式吟诵。而明代皇家音乐道士朱权的音乐造诣,可以说是道教神仙思想长期浸润所致。

作者简介: 张泽洪,男,四川大学道教与宗教文化

研究所教授、博士生导师。

(本文发表于《黄钟》2014年第2期)

① 《徐灵胎十二种全集》,清同治三年(1864年)彭树萱善成堂刻本,第20册第46页。下同。

② 周维培:《太和正音谱成书考论》,南京:《南京大学学报》1990年第4期,第38—41页。

③ 《道藏》第1册第132页。

④ 《道藏》第27册第731页。

《玉音法事》收录道曲溯源考证

孙晓辉

北宋末年结集成书的《玉音法事》，是北宋所传流行道教韵曲集。《玉音法事》成化本刊云：“宋政和年间，道君皇帝（徽宗）御制长吟《玉音法事》，并《促吟步虚词》及《玉虚殿格范隐字步虚词》。”^①据任继愈、钟肇鹏主编的《道藏提要》说：“此书词曲，至迟亦当为宋真宗、宋徽宗所制，前者称曰制，后者则称圣制，殆为北宋末年所辑。”^②然而，《玉音法事》的成书年代虽然是在北宋末年，但是其中收录的曲目则是东晋以降，包括唐代至北宋的首部道教斋醮仪式音声格范的汇集。本文尝试对其中卷上卷中用曲线谱记载的部分道曲韵腔进行溯源分析，以其史源推论其历史断代。

北宋《玉音法事》中的这种曲线谱式很可能在唐代就已经出现。在《道藏》中保存的唐末杜光庭编撰的《太上黄录斋仪》卷四十里，记有《步虚旋绕》唱词：

《华夏》吟哦远，人声自抑扬。冲虚归道德，曲折合宫商。^③

在这则史料“曲折合宫商”之“曲折”如果是指音声的曲折符号的话，那么“曲折合宫商”是说道人在《华夏赞》等道曲的吟唱声中，使用的音曲符号合于旋律音高。若此说成立，至少可以将《玉音法事》中的曲线谱式上溯到唐代。

蒲亨强认为：“《玉音法事》是道教音乐史上第一部词谱兼备的经韵词曲总集，囊括了自东晋以来流行的道教仪式经韵。”^④并指出了一类为沿用前代道乐旧曲，

① 陈国符：《北宋〈玉音法事〉吟（线）谱考稿》，其文见曹本冶、罗炳良编《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》，1989年出版。

② 任继愈、钟肇鹏：《道藏提要》，北京：中国社会科学出版社，1991年出版，第438页。

③ [明]正统《道藏》第九册《太上黄录斋仪》卷五十三，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年出版。

④ 蒲亨强：《道乐通论》，北京：中央音乐学院出版社，2004年出版，第224页。

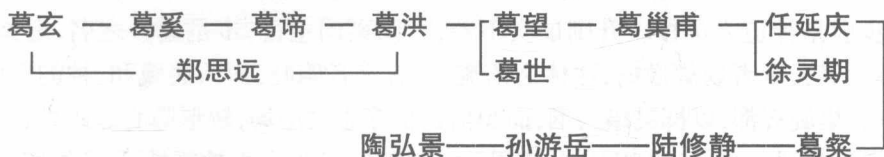
包括南北朝陆修静所撰曲目和唐代道曲,另一类为宋代新增之作。“上卷 18 首曲词,其中前朝道教旧曲有 9 首,余为宋代新增者。”“中卷 28 首曲目,传统旧曲 9 首,余为新出。”本文将重点考证其中的东晋所传《玉京山步虚》、唐传《华夏赞》《散花乐》,以考证其中道乐传承的源流有序及其在仪式中的具体运用。

一、上溯至东晋的道乐——《玉京山步虚》

《玉音法事》所记道教长篇歌辞《玉京山步虚》一组十首歌词,卷上有声曲折谱第一、第三和第五首谱。《玉京山步虚》为道教宫观一日三朝、三日九朝常用韵腔,演唱《玉京山步虚》必依式而行,吟咏至句末,必“同唱善声,各一拜”。

迄今从文献上寻找最早出现《玉京山步虚》的是在南朝宋代陆修静编撰的《太上灵宝授度仪》,其中已提到了这组著名的步虚词:“师起巡行,咏步虚,其辞曰:‘稽首礼太上,烧香归虚无。流明随我回,法轮亦三周。玄愿四大兴,灵庆及王侯。七祖升天堂,煌煌曜景敷。啸歌归太漠,天乐适我娱。齐馨无上德,下仙不与侔。妙想朗玄觉,洗洗乘虚游。’”^①此为第一首,共有十首。又有唐代的释法琳著《辩正论》曾引《玉京山步虚》词,唐末杜光庭《太上黄录斋仪》多次提到《玉京山步虚》的具体唱法,由此可断言,这组《玉京山步虚》至少在南朝已经定型,唐代广为流传。

从《玉音法事》卷下《玉京山步虚》的附注说明中还将这组《步虚》上溯到魏晋时期。注曰:“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,思远复传从孙葛洪,号抱朴子者也……’。今存《洞玄灵宝玉京山步虚经》的篇末的记录与之一致,‘太极左仙翁,字孝先,于天台山授弟子郑思远(按即郑隐)、沙门竺法兰、释道徽、吴主孙权、后思远于马迹山中授葛洪……’”^②。这两则史料虽是道教的传说,却正合灵宝派《灵宝经》的传承谱系之前期^③。



这说明《玉京山步虚》属于《灵宝经》系列的范畴,其流传与灵宝派有关。到后来,《玉京山步虚》上升为经,称为《太上洞玄步虚经咏》,也称为《洞玄灵宝升玄

① 伍伟民、蒋立元:《道教文学三十谈》,上海:上海社会科学出版社,1993年出版,第61页。

② 《道藏》第34册《洞玄灵宝玉京山步虚经》。

③ 任继愈主编:《中国道教史》,上海人民出版社,1990年出版,第129页。

步虚章》。

陆修静《洞玄灵宝玉京山步虚经》记录《步虚》歌咏之法为“修灵宝洞玄斋诵《空洞步虚章》，先扣齿三通，咽喉三过，心存日月在已面上，光芒灌鼻……光明出顶后，焕然作九象园像，薄入玉枕，撒照十方，随我绕经，旋徊而行”^①。又有陆修静《洞玄灵宝斋说光烛戒灯祝愿仪》记载有《步虚》咏法：“今道士斋时所以巡绕高座，吟咏《步虚》者。正是上法玄根众升真人朝玉京时也；行道礼拜皆当安徐雅步，审整痒序，俯仰斋同，不得参差。巡学《步虚》皆执板当心，冬月不得拱心，夏日不得把扇，唯正身前向，临目内视，存见太上在高座上，注念玄真，使心形同丹合”^②。可见《玉京山步虚》之唱法都是一边旋行一边吟唱，故称为“旋行《步虚》”。早在东晋葛巢甫撰《太极真人灵宝斋戒威仪诸经要诀》记录的一套斋戒节次也提到了“《步虚》旋行”，其程序如下：

入斋堂东向向香炉祝—长跪鸣天鼓二十四通—上启—三烧香三祝愿
—十方礼拜—回向香炉—礼拜忏悔—转经—行十善念—受经毕启颂

“(十方)拜既毕，斋人以次左行，旋绕香炉三匝，毕。是时亦当口咏《步虚》，蹶《无披空洞章》。所以玄绕香者，上法玄根无上玉洞大罗天太上大道君所治七宝自然之台。无上诸真人持斋诵咏，旋绕太上七宝之台，今之法也。”^③东晋已有“旋行《步虚》”之法，歌咏之法有“蹶禹步”相随。然东晋之《步虚》是否就是《玉京山步虚》尚不敢断言。

《玉京山步虚》的得名，据晁公武《郡斋读书志》记载：“其章皆高仙上仙圣朝玄都玉京，飞巡虚空所讽咏，故曰《步虚》。”“玉京”是道教天帝所居天上仙境。葛洪《枕中书》引《真记》说“玄都玉京，七宝山周围九万里，在大罗天之上”。

《道藏》卷十一收有《洞玄灵宝升玄步虚章疏》释其得名曰“升玄是妙觉之通名，步虚是神造之员极。升则证实不差，玄则冥同主德，步是通涉之名，虚是从绝之称。又云章者焕辉敞露，法体之滂流，乃有玄音缠吐，而八表咸和，神韵再敷，则十华竟集旋玄都，以掷灵蹶云纲，而契信是怡涤志之法场，解形隳心之妙处也，故言《升玄步虚章》……玉京山为此境界，太上住所，又为人心神往处。”另外还说明了《玉京山步虚》在斋仪中的四点作用：“第一举玄都为道境，以建法体依相，以解教

① 《道藏》第十一册《太上玉京山步虚经》，第140页。

② 《道藏》第九册，第824页。

③ 《道藏》第九册，第824页。

方述结,从理起用。第二示修行之法。第三列十颂以赞法体,结述从外人理之意。第四散掷广诵法法皆正以示得失流通。”^①这一套十颂流传历史久远,就是因为其“赞法体”的影响和作用。

《玉京山步虚》的歌咏之法的全套声仪广为流传,特别在唐代时运用于众多斋仪。唐代武则天、中宗和睿宗时期的道士张万福上接陆修静之灵宝斋仪,下传承至留用光,留用光其徒南宋蒋叔舆编有《无上黄录大斋立成仪》五十七卷,集唐宋正一道斋仪巨著。其中专立《释步虚旋行》记录了唐代张万福时《步虚旋行》的方式:

张万福天师曰玄都玉京山上冠八方,即太上无极虚皇大道君之所治也。高仙之玄都焉,诸天大圣高仙真人各各持斋奉法,宗太上虚皇于此矣。凡遇斋日并乘飞龙八景云舆大会太上玄都玉京,烧自然丹檀返生灵香,飞仙散花旋绕七宝灵台三匝,行诵《空洞歌章》也。其时八风扬幡,香花交散,流烟蓊郁,太上称善。又飞天神,常乘碧霞之辇,游于玉降之天,一日三时,引天之众圣上朝七宝之官。七宝之台。七宝玉官皆元始天尊所居,诸众圣朝时皆旋行诵歌《洞章》,即《升玄步虚章》或《旋空歌章》《大梵无量空洞章》之流也。密咒毕都讲唱《步虚旋绕》,以次左行,绕经三周,其第一首但平立面经像作,第二首即旋行;至第十首须各复位,竟之每称善,各回身向中,《散花礼》一拜,法十方朝玄都也。(按:右按上玄金录简文真仙品曰《极度生死建斋威仪》,礼十方毕,次一时左转绕香灯三周,师诵《步虚》之章,弟子都门赞祝三周,如玄台法,尊卑相次,安徐雅步,调声正气,诵咏《空洞》之章,勿得顾盼意念,不专迟速,越错更相;进则要量坛席广狭;为则如坛席狭处。第二。第五。第八首旋绕散花,余面经像作可也)(又注:右出《灵宝玉京山步虚经》,每一首曲终,各称善一拜)^②

《玉京山步虚》套曲的咏唱方式在道教文献中记录详尽。如在唐末前蜀杜光庭的《太上黄录斋仪》中多次提到《玉京山步虚》的运用。^③

- | | | |
|----|---------|------------------|
| 卷一 | 第一日清旦行道 | 《步虚旋绕》第二、第三、第四首 |
| 卷二 | 中分行道 | 第二首“旋行蹶云纲” |
| 卷三 | 落景行道 | 第三首“嵯峨玄都山” |
| 卷四 | 第二日清旦行道 | 《步虚旋行》第四首“俯仰存太上” |

① 王昆吾:《汉唐音乐文化论集》之《魏晋南北朝的道教科仪音乐》,台湾学艺出版社,1991年出版,第265页。

② 《无上黄录斋立成仪》卷三四,见《道藏》第九册第579页。

③ 《太上黄录斋仪》,《道藏》第九册。

卷五 中分行道 第五首“控羈适十方”

卷六 落景行道 第六首“大道师玄寂”

卷七 第三日清旦行道 《步虚旋行》第七首“头脑礼金阙”

卷八 中分行道 第八首“严我九龙驾”

卷九 落景行道 第九首“他真帝一官”

以上是大型黄录斋仪三日九朝运用《玉京山步虚》的斋法情况。这组大型道教声乐套曲还记录运用于“安宅”“三元”等祈祷和庆祝仪式中,规模稍小,为一日三朝:

卷二十二 安宅清旦行道 《步虚旋行》第一、第二、第三首

卷二十三 中分行道 第四、第五、第六首

卷二十三 落景行道 第七、第八、第九首

卷三十二 三元清旦行道 《步虚旋行》第一、第二、第三首

卷三十三 中分行道 第四、第五、第六首

卷三十四 落景行道 第七、第八、第九首

综合以上唐宋时道教文献中的《玉京山步虚》的唱法共有三种之多:一场法式通唱十首,一日三朝和三日九朝。我们再对比《玉音法事》中记录的《玉京山步虚》的歌法十分接近上述唐宋之法。在《玉音法事》卷下的附注中著名的歌咏大法有两种。

第一种歌咏方法是三日九朝中每一朝都必须完成套曲《步虚》十首。

先举《步虚》第一《稽首礼太上》咏诵句末同唱善声一拜。

次举《步虚》第二《旋行蹶云罡》,十方众“罡步”学至末句同唱善声各一拜次。

以后每一首皆同唱善声,皆各一拜。

第二种歌咏方法是一日三朝,三朝内共周足《玉京山步虚》十首。

早朝

《稽首礼太上》——《旋行蹶云罡》《嵯峨玄都山》——《俯首存太上》

1

2

3

4

句末善声一拜二首皆仄韵通作一首句末善声

午朝

《控咎适十方》——《大道师玄寂》——《头脑礼金阙》

5

6

7

晚朝

《严我九龙驾》——《天真帝一官》——《至尊无所持》

8

9

10

此十首“若缺一首，便心不诚，神不降……此乃朝奏《玉京山》全式之咏也”^①。

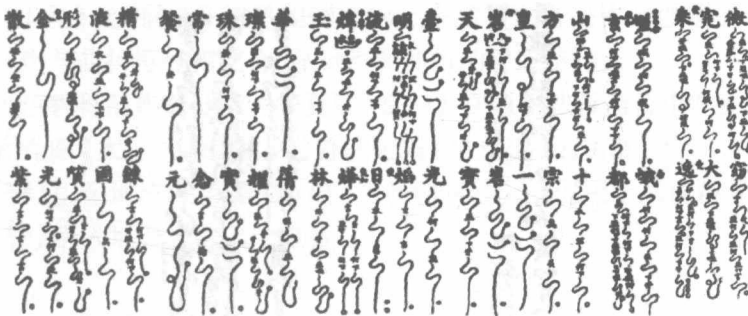
由于抄传和雕版的讹化，与其他版本相比，除了个别文字有出入外，主要的混淆集中在第六首和第七首之间的连接处。如《太上洞玄步虚经咏》第六首的首二句为“大道师玄寂，升仙有无莫”，末二句为“头脑礼金阙，携手游玉京”。第七首的起首为“骞树圆景园，焕灿七宝林”，而《玉音法事》本的《玉京山步虚》的第六首以“香花若飞雪，氛霭茂玄梁”结束，而“头脑礼金阙，携手游玉京”却成了第七句的起句。到南宋嘉泰年间道士吕太素的《道门通教必用集》仍题为《玉京山步虚》，而将第六首和第七首连在一起没有分行，形式上就只有九首了。

《玉音法事》中《玉京山步虚》只有三首谱，第一、第三和第五，其标列方式如大曲样。这说明十首共用三首谱式。通唱十首时，第一、第三和第五用各自曲调，随后无谱的各首支曲随之共用曲调，反复咏唱。若是一日三朝或三日九朝三首一组时则套用这三组曲调旋律。

《步虚》第一(70字)

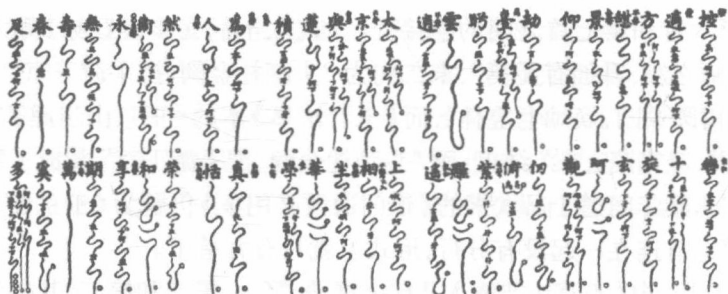


《步虚》第三



① 《道藏》第十一册《玉音法事》卷下文字说明。

《步虚》第五(50字)



二、唐代道曲的传承

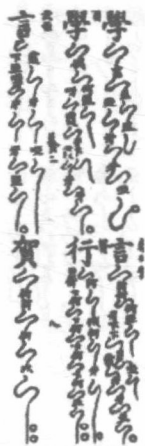
《玉音法事》中的道曲是唐宋流行的道乐韵腔。其中的常用韵腔如卷上和卷中所列的《步虚》《三启》《华夏赞》以及《散华乐》等,都出现在唐宋重要科仪之中。唐宋时科仪繁荣,科范众多,如以对象不同而命名的斋仪有金录斋、黄录斋、玉录斋等,也有以目的不同而命名的祈祷仪式,如祝寿科仪、庆贺科仪、玉皇科朝、三清科朝、三元朝科、接驾朝科、诸真朝科等。

1. 《华夏赞》

北宋《玉音法事》卷中录有《华夏赞》两首,即《四声华夏》和《转声华夏》,两首声曲折谱中皆虚字发声,无实词。这类虚字就是细字和声中的特殊虚字,如“下”、“何下”“下亚”“何亚”“下亚哑”之属。古文云“细字言声”,本文大胆依靠音韵学来解释这是一种歌唱谱字,以重视虚字的元音发音来代表音腔。



《转声华夏》



《四声华夏》

《玉音法事》中《四声华夏》按：“《玉篇》华字注‘华夏，三千万百里为华夏’，言其迢远之意。今《华夏》用《思真堂》举起，徐徐吟咏，过廊庑，登殿坛而毕，似取其迢远之意也”。《四声华夏》在虚字曲折中注有小字“四声”。“四声”何意，查无文献记录，本文理解为音韵学上的“平、上、去、入”四声平仄。

标注四声是《玉音法事》谱式的一大重要特点，这说明北宋道曲直接沿袭了盛唐《步虚》讲究四声平仄之法。盛唐道士唱《步虚》以辨及平上去入四声方是“正声”。玄宗皇帝“分景镜于真伪，平上去入则备体于正声”。重视歌辞吟唱中的四声发音的标准是洞习古法道曲韵腔的一个重要方面。

另一首《华夏赞》是《转声华夏》。“转声”之意在音韵学上是“元音”之意。东汉以后，佛经大量传入中国，中国文人和僧人在学习梵文和翻译佛经中，须学习梵文的拼音。梵文的拼音字母称为“悉昙”（Siddham）。这种悉昙字母分为两种：一种是“体文”，即相当于辅音；另一种就是“摩多”，又叫“转声”，即相当于元音。其实“体文”和“转声（摩多）”基本上可以理解为汉语拼音中的声母和韵母。章太炎《国故论衡》释“体文者，纽也”，“声纽”是声母。声母显示发音部位，而韵母则主要显示音调的高低变化。梵文的体文（辅音）有四十多个，摩多（转声、元音）有十二个，一个辅音可以轮流和十二个元音相拼，在佛经里叫作“字轮品”。

《转声华夏》之“转声”与佛家言语咏读经文之“转经”有深刻的渊源关系。“转”与“赞”“瓚”有相通的方面。佛经“转读”和“转唱”之“转”可直译为“轮流”、“反复”之意。在佛教传入古代中国以后，佛教音乐赞呗分为“转读”“梵呗”两门：“咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。”^①

唐代俗乐“艳曲”是歌妓延长的曲子，有“非关艳曲转声难”的说法，这说明唐代俗说范畴的曲子体制里也有“转声”之技法，那么“转声”所指为何？《玉音法事》中的《转声华夏》之“转声”就是用特殊的元音虚字发音来作为歌唱的文字谱，代表音腔。转声与曲折符号相配合，显示声音曲折的声腔旋律。

据各种道教科范典籍分析，《华夏赞》是一首在道教法事斋仪中常见的导引曲。唐末前蜀杜光庭《太上黄籙斋仪》卷首就记载《华夏赞》的用法：^②

《华夏赞》引至地户（《华夏赞》出《玉匱明真经》，今但用十八虚声耳）

《华夏赞》引入坛升天门上十方香

……

但检今《道藏》所传《洞玄长夜之府九幽玉匱明真科》却无《华夏赞》歌法，盖

① [梁]释慧皎《高僧传》卷一三。

② 《太上黄籙斋仪》卷一，《道藏》第九册。

已佚失。“但从上式‘今但用十八虚声耳’，即虚声谓无实字，用虚声吟咏耳”。北宋《玉音法事》正是保存了这种“虚声吟咏”的特点。是唐代的传声。

《华夏赞》最早出现是在北朝寇谦之(公元365—448年)时代。据南宋吕太素集《道门通教必用集》卷一之《寇天师传》曰：“神瑞二年夏四月一日……太上乘九龙玉车，神仙导从，集于山顶……曰：‘今有道士寇谦之，行合自然，宜处师位。吾故授汝天师之位及云中音诵(原注即《华夏颂》《步虚声》)新科经诫’”。这部《寇天师传》是引用北宋贾善翔《高道传》，有删节。而早在《隋书·经籍志》里就录有《嵩高寇天师传》一卷，不著撰者。到《新唐书》《旧唐书》著录的《嵩高寇少室天师传》三卷，作者是宋都能，《通志略》著录的《嵩高天师传》一卷亦为宋都能撰。由此推论吕太素引用的《寇天师传》由来已久，说《华夏赞》最早形成于北朝寇谦之时代是有一定根据的。

《华夏赞》作为道曲运用于斋仪法事的记载主要集中在唐宋两朝。唐末杜光庭《金录斋启坛仪》中《华夏赞》用法，见“宿启仪”：“都讲鸣磬告众，中外肃然，斋主投词或大臣为国或帝王降命，皆有代拜。臣寮捧函投词，师授词闭告，一如常仪”，“次《三皈依颂》——次《华夏赞》——次《请三师赞》——次旋行至地户禁坛”。杜光庭《太上黄录斋仪》除前所引用卷一的用法之外，还作为引导曲频频出现。卷四十、卷五十、卷五十三等有“《华夏赞》引至三官前上香……次《华夏》引陞坛”等仪。

但在蒋叔舆撰集的《无上黄录斋立成仪》卷三十二中有《华夏赞》并释，有实词唱辞“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，吐纳练五神。功德冠诸天，转轮成上仙”，并用小字释注：“右出《灵宝玉匱盟真经》，杜广成先生曰‘今但用十八虚声耳’，今亦废异。”说明唐传到宋的《华夏赞》虚声演唱法在南宋已经失传，可能是用实字唱词填充了虚声。那么北宋《玉音法事》保存的谱字则是唐宋虚声音腔真实唱法的记录。

2. 《散花乐》

道家玉女《散花乐》见于灵宝诸经和上请诸经，明确指出运用《散花乐》的当是在唐代。唐代张万福天师唱“《玉京山步虚》旋行”之时，就配合《散花礼》一曲演唱，^①其程序是：

《洞章》—《玉京山步虚》—《散花礼》—十方朝玄都

《玉音法事》卷中有《散花乐》系列三首谱——《散花引》《五言散花》《七言

① 《道藏》第九册。

散花》，所附和声辞为实字和声辞。

《散花引》 散香花乐散花礼(林)
散香花乐满道场，上真前供养。

《五言散花》 绛节徘徊引，散花林
天花散满飞。满道场，上真前供养。

《七言散花》 日月相催人渐老，散花林
不如修道学长生，满道场。上真前供养。



本文认为，虽然《玉音法事》成化本刊云：“（宋徽宗）御书《玉清》《上清》《太清》《步虚》《白鹤》《散花》词共六十首”。但是从唐代相关文献的记载，《散花》是唐代一组典型的佛教仪式音乐。

在敦煌佛曲中有与《玉音法事》道曲使用同样和声辞的《散花乐》。佛教的法会道场中有飞天《散花乐》，道教斋醮仪式里有玉女《散花乐》。唐宋时期佛道《散花乐》曾用相同的实字和声来结构乐曲。这里试选三组佛教《散花乐》词做一比较。

这组《散花乐》后有题记：“建隆三年，岁次癸亥五月四日，律师僧保德自手题记，比丘僧慈愿诵。”按据任半塘先生，这里的“癸亥”实为乾德元年，其前一年壬戌乃建隆三年。^①任半塘先生又引：“又有周泳先《敦煌词缀》九十号七首，据许氏《敦煌石室写经题记》，题曰：‘己巳年（按开二年乃己巳）二月一日，报恩寺僧延行写。’均宋太祖时写卷也。周卷第一行曰‘散花莲乐散花梵，散花莲乐满道场’。”半塘先生对这组《散花乐》第一句的理解提出了自己的初步看法：“兹姑视作此卷七首之题目，当否待考。”^②半塘先生的态度是慎重的。将第一行理解为题目是不恰当的，在对比了《玉音法事》这组《散花乐》后，本文以为这组敦煌佛曲《散花乐》之第一行乃是佛曲《散花乐引》。那么这组《散花乐》全式如下：

① 任二北：《敦煌曲校录》，上海：上海文艺联合出版社，1955年出版，第101-102页。

② 同①。

《散花乐引》 散花莲乐散花梵
 散花莲乐满道场

《七言散花》七首(录三首)

启首归依三学满,散花乐
 天人大圣十方尊。满道场(一八三)
 昔者雪山求半偈,散花乐
 不愿躯命舍全身。满道场(一八四)

.....

大众持花来供养,散花乐
 一时稽首散虚空。满道场(一八九)

这七首七言《散花乐》隔句用和声,和声“散花乐”和“满道场”,这与《玉音法事》之《散花乐》和声辞如出一辙。这说明唐宋佛教唱赞和道教唱赞的《散花乐》使用相同和声辞。

另有徐国霖《敦煌杂录》中收有一组《散花乐》,首次阐述法会道场制度,和声辞仅用“散花乐”,每一句重复三次。题曰:“法照名南无(岳之讹),法照和尚《散华乐赞》。”^①赞仅用五首如下,前四首疑是散华仪式开始时的引唱,其后尚接七言长篇八十八句。

《散花引》 散花乐奉请释迦如来入道场。散花乐
 散花乐奉请十方如来入道场。散花乐
 散花乐奉请阿弥陀入道场。散华乐
 散花乐奉请观世音入道场。散花乐

《七言散花》 道场庄重极清静,散华乐
 天上人间无比量。散花乐
 (后有八十八句)

这组法照和尚的《散花乐赞》,“前三字为衍文。足见五辞乃法照作.....其斜道场仪式有曰:‘作道场时,先须口梵。梵了,启请;启请即须发愿。了,即须诵《散华乐赞》。了,即四字含佛三五十口,即诵《阿弥陀经》,众和。了,即五会念佛。了,即诵《散花乐赞》,即至诚忏悔佛前,殷勤至心发愿,作清静梵唱,回礼,即散。”^②

① 任二北:《敦煌曲校录》,上海:上海文艺联合出版社,1955年出版,第101-102页。

② 同①。

这是佛教用《散华乐赞》的仪式过程。在念经和梵唱这一程序里两度使用《散华乐赞》。

《散花乐》的题材应该是来源于佛教中的食曲,道教音乐借用了这一题材,甚至隋唐宫廷音乐中也有了《散花乐》。

结 语

《玉音法事》出于北宋,与北宋的好道之君崇道有深刻的联系。其中收有北宋真宗皇帝御制的玉清昭应宫的《散花词》十首,宋徽宗御制的《玉清乐》《上清乐》《太清乐》《白鹤词》《步虚词》各十首,二帝共有六十首。用宋朝皇帝亲制道词颁布全国道观吟咏,也合“玉音”之意。《玉音法事》成化本刊云:“宋徽宗政和年间,道君皇帝(徽宗)御制长吟《玉音法事》,并短吟步虚词及玉虚殿格范隐字步虚词”,又云:“教门辛卯岁(宋徽宗政和元年,即公元1111年)……准东上合门使黄冕得旨,宣左街道录徐知常、右街道录董南运(按在京道录院道官十二员内左右道录各一员,主管教门公事)赴宣和殿,蒙恩召对。出御制御书《玉清》《上清》《太清》《步虚》《白鹤》《散花》词共六十首,宣示久之……。”所以《玉音法事》的最后成书年代可以定在北宋道君徽宗时期,其中收录的曲目是唐宋常用于金录斋和黄录斋仪的音声格范。

《玉音法事》中的吟唱道曲分为长吟道曲和促吟(短吟)步虚,其中步虚韵腔可分为长吟步虚和促吟(短吟)步虚两种类型。《玉音法事》明成化刊本云:“宋徽宗政和年间,道君皇帝(宋徽宗)御制长吟《玉音法事》,并短吟步虚词及玉虚殿格范促吟隐字步虚词。”又有南宋《无上黄录大斋立成仪》斋仪说明中常语“举长吟法事”句样,这说明当时的吟唱之法确实分为长吟唱法和促吟唱法两种形式。《玉音法事》以“长吟法事”为主,促吟唱法只集中录在卷中后部,有《步虚·太极分高厚》《三涂颂》《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》八首。

从东晋所传《玉京山步虚》、唐传《华夏赞》《散花乐》,到宋代的长吟步虚和促吟(短吟)步虚等道曲,《玉音法事》所载的道乐传承的源流有序,在以黄录斋仪为代表的音声格范仪式中运用也是一脉相承的。

作者简介: 孙晓辉,女,湖北音乐博物馆馆长,武汉音乐学院教授。

道教对唐代宫廷舞蹈的影响

张素琴

随着道教教义的逐渐深化和发展,道教思想体系至唐代进入了较为成熟的阶段。太宗李世民即位后,追奉老子为祖先,建“老子庙”为祖庙,高宗追号为“太上玄元皇帝”,玄宗李隆基亲到太清宫祭奠并三次为老子封爵加号。其时宫观林立,信徒众多,道教地位达到顶峰。因此,道教对唐代社会的深刻影响就有其必然性:政治方面的臣僚制度和开元二十九年正式确立的道举制度、文学方面的山水隐逸诗和游仙悟道诗、绘画方面的道教绘画和雕刻群像、音乐方面道家音乐与宫廷音乐的互相影响及法曲的形成等等,舞蹈方面也不例外。在唐代,无论是集审美性、娱乐性和宗教性于一体的《霓裳羽衣曲》,还是道教义理与仪式兼具的《紫极舞》,唐代诸多宫廷乐舞在题材选择、表现内容、身体形态、调度方位、审美特征和内涵表现方面,都打上了深刻的道教烙印。

对于受到道教影响的唐代宫廷舞蹈研究,当前学界涉足较少。在现有的研究成果中,王克芬《中国舞蹈史·隋唐五代》指出《霓裳羽衣舞》的来源受道教的影响,民间舞也许受到道教的影响;袁禾《中国古代舞蹈史教程》及《中国宫廷舞蹈艺术》两书指出中国古代舞蹈具有“宗教性”特征和“崇道尚仙”特点,并引用《霓裳羽衣舞》《紫极舞》《云韶乐》《上元乐》加以佐证,分析了《上元乐》部分段落蕴含的道教观念。上述研究虽未从道教典籍、义理、仪式流程、服饰法器等方面展开道教对唐代宫廷舞蹈影响的具体讨论,但为本文的进一步研究提供了一定的借鉴和启迪。因此,在前人已有的研究基础之上,本文试图从道教的神学观念、行为组织和仪式制度三方面切入,对受道教影响的唐代宫廷舞蹈作出题材选择、内容表达、动作形态、舞蹈调度、审美特征等方面的分析,寻找唐代宫廷舞蹈的“道”之特征,并试图建立当下道教斋醮科仪与唐代舞蹈形态之间的关系,以期为唐代乐舞的当代重建提供一条途径。

一、道教对唐代宫廷舞蹈题材选择与内容表达的影响

唐代是舞蹈发展的高峰时期,样式繁多,种类齐全。其内容表现或取材于政治典故,宣传政教功能,如雅乐舞《破阵乐》《圣寿乐》等;或取材于百姓日常生活,如大曲歌舞《东门》之类;或取材于文学典籍如《罗敷》。较上述乐舞不同,尚有大量乐舞取材道教传说、典籍、义理、法事,并具有如下特征:

(一)取材仙幻传说,体现慕道尚仙心理。

该类乐舞包括:《霓裳羽衣曲》《凌波曲》《神仙紫云回》《紫云回》和《迎仙客》等。

柳宗元《龙城录》记《霓裳羽衣曲》为道士申天师做法,道士鸿都客于八月望日夜伴玄宗夜游广寒清虚之府,见有仙人道士穿梭往来,仙人手执长绸,身着霓衣,伴仙乐而舞,于是据其音乐和舞姿,编律成曲,仿其舞容,制《霓裳羽衣舞曲》。另据《唐逸史》载,术士罗公远陪玄宗游月宫,见仙女舞《霓裳羽衣》,记其音调而作。^①

《凌波曲》来源一说为唐玄宗夜梦凌波池中龙女。宋人王灼《碧鸡漫志》记载唱奏其歌其乐可招来鬼神,因此渐被弃用。从史料得知,《凌波曲》中有很强的巫道神秘色彩和虚幻特征。另据《明皇杂录》载:“玄宗梦仙子十余,御卿云而下,各执乐器悬奏之,曲度清越。一仙人曰:‘此《神仙紫云回》,今传授陛下,为正始之音。’上觉,命玉笛司之,尽得其曲。”^②据《开天传信记》记,《神仙紫云回》产生于玄宗夜游月宫,并对高力士讲述:“吾昨夜梦游月宫,诸仙娱予以上清之乐,寥亮清越,殆非人间所闻也,酣醉久之,合奏诸乐以送吾归。其曲凄楚动人,杳杳在耳,吾回,以玉笛寻之,尽得之失。坐朝之际,虑忽遗忘,故怀玉笛,时以手指上下寻……。”然后为高力士试奏,其声寥寥然,不可名言,玄宗为其命名《紫云回》,记载于唐代的乐史,命太常刻石记录……^③《迎仙客》虽不可考,但就名字分析来看,和道教神仙意识不无关系。

唐玄宗“浮生三梦”而产生的乐舞带着强烈的主观叙述意识,“天师带领上皇游月宫说”与“仙子授曲说”虽荒诞不经,但从宗教的角度折射出仙幻传说对宫廷的影响,反应出唐代自皇室起全民虔诚的道教神仙信仰,以及尚道慕仙之心理。

(二)取材道教典籍,传达道教教理。

经过汉代天师道的创立、魏晋玄学的兴盛和唐代大规模的道教义理注解,唐代

① 《乐府诗集》,五十六卷王建《霓裳辞十首》题解,北京:中华书局,2003年出版,第816-817页。

② [唐]郑处诲《明皇杂录》,北京:中华书局,1985年出版,第5页。

③ 郑肇《开天传信记》,上海:上海古籍出版社,2000年出版,第1226页。

道教发展逐渐完善。在教义形成的过程中,道教一方面吸收民间朴素的哲学思想充实典籍和教义,另一方面按照宗教神学观念加以改造,使之系统化和符号化,形成道教的宗教标志。在民间提炼、观念固化和符号形成的过程中,道教逐渐将色彩、阴阳、五行、八卦、数理、节祭等元素纳入体系,形成了较为完备的道教理论和符号系统,它们又反过来影响着唐代的社会,并通过宫廷舞蹈体现出来。

在色彩符号借鉴方面有如《紫极舞》《紫微八卦舞》(紫微在唐代被指为道教四御之神北极大帝,因此《紫微八卦舞》或许专为祭祀紫微北极大帝而作)。紫极按道教大辞典所解,一指“紫气东来”,传老子过函谷关之前,关令尹喜见有紫气从东而来,知道将有圣人过关,果然老子骑着青牛而来,留《道德经》一书。二指天上仙人居所,依晋代葛洪《抱朴子·微旨》中所记,人一旦修炼得道,则“蹈青霄而游紫极”。三指老子庙,唐玄宗时于长安及洛阳建老子庙,号玄元宫,地方所建老子庙号紫极宫。在被纳入宗教典籍并逐渐符号化的过程中,紫色逐渐脱离颜色的一级符号所指,成为道教地理、神学观念的二级所指。

在阴阳、五行和八卦等符号对应的舞蹈题材中,《八卦舞》为典型代表。此舞为德宗年间所制,以八卦之象表征天道运行规律,以五色(黑白黄青赤)之衣表现五行意识。而乐曲《九真》中的“九”,代表着道教的数理和神仙谱系双重教义。道教将“九”解作纯阳之数,道籍《云笈七签》将神仙在太清境中排列为九类:一上仙,二高仙,三大仙,四玄仙,五天仙,六真仙,七神仙,八灵仙,九至仙。《太平经》上说这些神仙本领神奇,“变化无穷,超凌三界之外,游浪六和之中”,可“长存不死,与天相毕”。

高宗所作祭祀乐舞之《上元乐》属立部伎,取自道教的“三元”节祭仪式。“三元”本为古代历法观念,后被纳入道教典籍中。东晋道教经书《太上洞玄灵宝三元品戒功德轻重经》已有“三元”的记录,在《道藏》中,“三元”被解释为宇宙产生的本源,南北朝后和上清派的三官信仰合为一体,演变为与天地水三官对应的天宝君、灵宝君、神宝君的道教赐福解厄宗教活动,唐代颇为盛行。《唐六典·卷四》记载“(道士有)三元斋:正月十五天官为上元,七月十五地官为中元,十月十五水官为下元,皆法身自忏悔罪焉。”^①《上元乐》表演时间为正月十五,仿道教祭祀而作,功能同为祭祀乐舞,并以“舞者八十人,画云衣,备五色,以象元气”,^②反映出道教以一为源的宇宙形成观念,其对应于道教的数理观念,结构完整,如下表分析:

① 中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》,北京:华夏出版社,1993年出版。

② 《旧唐书·音乐》,北京:中华书局,1975年出版,第1060页。

《上元乐》与道教教理对应关系分析表

乐舞结构	结构名称	寓意及教义教理对应
1	《上元》	象征道教“元气肇始”，或指“道”运导五行，用宗教祭祀形式表现元气肇始。
2	《二仪》	象征道教的阴阳观念。
3	《三才》	天地人和，或指道教“玄、元、始”三气，天地人皆为“气”化生。
4	《四时》	春夏秋冬四时运行不悖，或指道教修炼“身中之时，年中之时，月中之时，日中之时”，对应春夏秋冬与身体运导一致。
5	《五行》	水木金火土五行相合，配合颜色与方位；或表道教五脏和宇宙的运行相合。
6	《六律》	音律。道教认为音律与天地运行节律相通，踩着音律的节奏可炼气养身。
7	《七政》	北斗七星之星象崇拜。对应道教步罡之法。
8	《八风》	八卦对应的八个方位代表的八方之风。
9	《九宫》	乾宫、坎宫、艮宫、震宫、中宫、巽宫、离宫、坤宫、兑宫，或指道教修炼的身体位置。
10	《十洲》	道教神仙居住之所，分为上岛三洲，如蓬莱、方丈、瀛洲等。
11	《得一》	天得一以清。
12	《庆云》	祥瑞之“云”为吉兆。

《上元乐》舞人冠冕五色衣效仿水、木、金、火、土，分别表达道教宇宙起源、阴阳变化、四时运行、星宿崇拜、神仙谱系、数理象征等宗教理念。《上元乐》在唐肃宗时期被用于专门的圆丘、方泽、太庙祭祀，^①其宗教祭祀功能较之前代更被强调和重视。

（三）取材斋醮科仪，表现神圣威仪。

斋，指洁净身心；醮，指祭仪；科，指动作；仪，指一定的程式和仪轨。道士进行斋戒沐浴，按照一定的仪式和动作进行法事活动，即斋醮科仪。唐代斋醮科仪盛行，并在仪式流程上逐渐完善和程式化。道士在举行法事活动时，往往伴随一定的乐曲演奏和动作表演，皇家道观尤为宏大，因而唐代宫廷乐舞常以之为借鉴，特别体现在斋醮科仪的理念和仪式流程方面。《新唐书·礼乐志》载：“帝（玄宗）方浸喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。太清宫成，太常卿韦縚制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇乐曲》。”^②其中《玄真道曲》

① 《唐书·礼乐十一》，北京：中华书局，1975年出版，第468—469页。

② 《唐书·礼乐十二》，北京：中华书局，1975年出版，第476页。

《大罗天曲》出自道士之手,《紫清上圣道曲》中“紫清上圣”为道教仙位,“道曲”明白无误地指出乐曲的来源和性质,因此这三首乐曲很可能取自斋醮科仪中的伴奏道乐。茅山道士李会元制《大罗天曲》,来自于道教斋醮祭祀中的“罗天大醮”。因罗天设醮,请降神灵数量多、品位高、时间长、规模大,所以参与醮仪的道士和祭祀、奉献的道教徒人数众多。日本高僧圆仁记录了会昌年间在内道场作九天道场、罗天大醮的盛况,仪式隆重而奢华,持续时间达三个半月之久。其间伴奏的道乐形式丰富,音律多样,动作形态严整,自然也就成为宫廷舞蹈的选择对象。

天宝年间在太清宫举行的祭祀老子的仪式,几乎是道教仪式的浓缩。《旧唐书·礼乐志》载:“天宝二年(743)三月,以西京玄元庙为太清宫。其乐章:降仙奏《煌煌》,登歌发炉奏《冲和》,上香毕奏《紫极舞》,撤醮奏《登歌》,送仙奏《真和》。”《唐会要》载:“太清宫薦献圣祖玄元皇帝奏《混成紫极之舞》。”^①《紫极舞》中的“降仙”“发炉”“上香毕”多个环节在当今的斋醮科仪中仍有保留,并且可以找到同名对应。如“降仙”为道教各类法事中的第一环节,通过“步虚”告知仙位,祭祀即将开始;“发炉”为第二环节,道士手持香炉,清净身心,召请神将,通过燃香祝祷和神灵取得心意沟通,表献祭者心愿;“上香毕”为一组法事的结束,往往在此环节后有舞蹈性较强的步罡踏斗表演,所以《紫极舞》在“上香毕”后表演是和斋醮科仪流程一致的;“撤醮”一词直引道教祭祀之代名词“醮”,其宗教特征明确无疑。所奏乐曲《煌煌》《冲和》分别表“天地运行顺畅”及“万物负阴而抱阳,充气以为和”的道教教义……其祭祀流程和道教科仪的一致性,可见舞蹈演出的虔诚、庄重和神圣,甚至可以视作宫廷化的道教舞蹈。

(四)效法内丹修炼,慕求长生不老。

有关性命修炼的外丹术由于副作用较大渐渐被弃,道教内丹术则在唐代逐渐被接受。在服食金丹向内丹转变的过程中,出现专门的内丹修炼的著作,如吴筠的《南统大君内丹九章经》、陶植的《陶真人内丹赋》等,指导人们如何进行长生不老的修炼,盛行皇室。此后,这些长生不老的寿命追求又和祈祷国家风调雨顺、长治久安的政治诉求结合在一起,成为乐舞题材,在九、十部乐和坐立二部中都有体现:坐部伎中祝愿皇帝长寿的《长寿乐》为武则天时所作,舞十二人穿画衣表演;立部伎中《圣寿乐》舞者一百四十人,为高宗、武后时作,舞蹈的宫女戴“金铜冠,穿五色画衣”,以列队摆字十六次,形成“圣超千古,道泰百年,皇帝万年,宝祚弥昌”^②字样,表达出追求长生不老,生命永寿的人生希冀。另外,还有《光寿乐》《鸟歌万

①《乐府诗集》卷十一,郊庙歌辞十一,北京:中华书局,2003年出版。

②《旧唐书·音乐二》,北京:中华书局,1975年出版。

岁乐》等。

值得一提的是,《霓裳羽衣曲》在演变过程中逐渐加入修道养生的成分,成为舞之赏之可益寿延年的仙乐。唐人陈赓在《霓裳羽衣曲赋》中除了描述此舞的舞容外,专门提出此舞乃“玄宗心崇至道”而生,音律如仙乐,表现六律之融和,舞之赏之即“心将道合”,“悦康平于有载,延圣寿于无穷”。如此,乐舞的娱乐和审美功能中又增加了修炼养身的功能。史载玄宗在位四十三年,后二十年由崇教理改为对道教丹道的修炼,《霓裳羽衣曲》被称为神仙妙曲的原因就在于“六律之和”使人“心与道合”,寿命无穷。从另一方面看,陈赓凭《霓裳羽衣曲赋》在“道举”盛行的唐代得中进士,也说明唐代自上而下的丹道修行观念已渗透进乐舞中。

二、道教对唐代宫廷舞蹈动作形态及调度的影响

受到形成初期的黄老学说贵身养生、追求长寿的神仙思想的影响,加之唐代长达一百余年的道举制度和民间巫道之风的浸淫,道教修心养命、追求羽化成仙的“仙学”在唐代逐渐发展成为一宗显学,并从不同的角度对生命的存在做出了身体的回应,其中羽化飞升的轻举和高蹈脱俗的飘逸,可谓是“中国根柢”的舞蹈的“虚幻的力的意象”,具体体现为“力量”要素之轻柔,“空间”要素之“举”“升”以及“时间”要素之缓急相宜,而这些时空力的特点又与综合调度合为一体。

(一) 力量之轻柔

唐十部伎之《清商伎》中有《白纻舞》,继承了汉《总会仙倡》中持节飞翔的舞姿,并吸取了魏晋以来的轻柔之美,呈现了“体如轻风”的力度质感。这一羽化飞升的轻举动势在唐代的歌舞大曲《霓裳羽衣曲》中进一步得到发展,又注入了道教影响下的舞蹈动作形态。诗人白居易在描写此舞舞容时用了“飘然”“回雪”之词,是动作之“轻”的写照;而“小垂手后柳无力”,“嫩柳池边初拂水”则是动作之“柔”的比喻,“柳无力”并含着体态松弛、重心偏向一隅的姿态。白居易能诗识舞,外儒内道,审美取向贵“阴”尚“柔”,故而即便在《霓裳羽衣舞》尾声的“跳珠撼玉何铿锵”之中,也传达出一种轻弹的跳跃感。

(二) 空间之“举”“升”

在《白纻舞》《霓裳羽衣舞》和《紫极舞》舞容中,有“双袂轻举”“仙仙徐动何盈盈”“云欲生”的描述。“举”表示着空间的指向,以“云”喻舞,表示着上肢动作向上的运动方式和造型,更是舞蹈动作的上升动势和对三度空间的占有带来的自然意向。

在对唐代宫廷舞蹈的历史描述中,还多有以白鹤、凤鸾比喻舞蹈姿态的记录。

这一方面是借道教瑞禽求得超自然观念,取吉祥;一方面也描绘出舞姿如仙鹤般高空飞翔,取舞容。《霓裳羽衣舞》第三部分“破”于结束之时,音乐渐弱,舞者“体态随风”,如白鹤仙鸾降落人间。其低空间的结束舞姿反衬出前此“轻举向上”的空间表现,是所谓“罗袖动香香不已,红萸袅袅秋烟里。轻云岭上乍摇风,嫩柳池边初拂水。”^①

事实上,“袅袅”和“摇风”二词,还让我们看到了身体“螺旋上升”的、以腰部发力而带动的向上运行路线,和前边的“回雪”“旋转”相合,提示出身体空间的过渡是以“螺旋”状运行路线连接。唐文宗开成元年836年,教坊三百舞女表演《霓裳羽衣舞》,舞蹈有祥云飞鹤之势,分行列队,联袂而歌,如人间仙境,其风格与仙道思想一脉相承。无怪乎白居易将其描述为“上元点圜招萼绿,王母挥袂别飞琼”,并自注曰:“许飞、琼萼、绿化,皆女仙也。”

(三)时间之缓急相宜

与力度之轻柔对应的是时间之“缓”,即《白紵舞》“徐动”之时间质感。然而,这“缓”绝不是受道教影响的唐代宫廷舞蹈的唯一身体体现。在时间节奏的变化上,《霓裳羽衣舞》还有“飘然转旋回雪轻,嫣然纵送游龙惊”。如果说“飘然”“回雪”是动作的“轻举”,可视为动作节奏的放慢;那么“嫣然”“纵送”则含着一种瞬间即逝的转化,是节奏时间急速变化的表现和动作的闪烁不定。于是,在“斜线裾时云欲生”长线条的调度中,“乍离乍合,若翔若滞”的舞蹈步伐欲止之时突然又急促碎步前行,带起衣裙斜曳,鼓荡仙风……这是时间的变化带来的美感。

这种美感还纵向地体现在《紫极舞》“遂将坠而还举”的重力流动和转化中,把时间的缓急变化体现在三维空间的审美意向里。

与盛唐时期《秦王破阵乐》的“发扬蹈厉”不同,以《霓裳羽衣舞》为代表的“体态随风”,在时空力上都更重舞蹈“素雅”中“微妙”之玄道,是与儒学向下、向心、脚踏大地相反的“若洛川凌波”之舞。

(四)八卦步罡与五行交合的空间调度

在唐代,宫廷内举行的斋醮活动为“内道场”,其目的或是为国祈福,或为众生修功德。玄宗时多次召道士入宫,道教内道场盛极一时。在斋醮仪式的进行中,“踏罡步斗”不仅成为标志性的动作形态,而且也是标志性的调度形态。罡指魁罡(又称魁星),斗即北斗,星蕴含着中国传统的星象意识和五行观念。道士将星图铺于地上,脚踏青云白履,和着道曲节奏按星宿之象曲折而行,走出九宫八卦之迹即可神飞九天,人与神通,召神役鬼,降福祛灾。作为一种调度形态,几乎所有的道教斋

① 《全唐诗》卷五,北京:中华书局,1979年出版,第64页。

醮科仪中都会见到“步罡踏斗”和“八卦行步”，它们也渗透进唐代的宫廷舞蹈中。

德宗贞元年间有《八卦舞》，舞者身着青、赤、白、黑、黄五色服饰，分别对应东西南北中五方，组成八卦之形，“分其节于乾坤之位。列其画于缀兆之中”，^①“八音是节，位必配乎八风，五方具陈，衣必表乎五色”。^②唐人张存则描述《八卦舞》为“乍离乍合，若翔若滞。随方辨色，非前代之旧章；应节成文，实我唐之新制。”《八卦舞》的舞蹈构图按道教八卦意识设计，将乾坤、艮兑、震巽、坎离的卦象对应为东、南、西、北以及东南、西南、西北、东北八方，舞者在这八个方位上穿梭往来，以象征八卦之风交合互动，表现天道运行，地气畅然。《八卦舞》舞于祭祀之时，则是祈求顺泰。

又如德宗中和节为祭祀勾芒神所作的《中和舞》，舞容踩八卦而行，舞辞为“乾坤既昭泰”和“乐成思治人”及“同和谅在兹”等句，类似于道教斋醮仪式的“青词”，表达福佑五谷丰登、天下太平之意。中和节是唐德宗李适于贞元五年建立，即民间所说“二月二”，其时家家以青囊盛百谷果实祭献。节日的来源和道教的二十八星宿之天象意识有关。因此，脚踩八卦罡步，口念青词，是《中和舞》和道教步罡的最好结合点。

另外，天宝年间春季举行的西京太清宫祭祀老子的仪式中，有舞仪《紫极舞》：“顾步齐进，蹁跹有序，既乍抑而复扬，遂将坠而还举……观乎俯仰回旋、乍离乍联、轻风飒然，杳兮俯虹霓而观列仙……”唐张复元《太清宫观紫极舞赋》在这里的舞容调度描述和唐张存则在《八卦舞》中的“乍离乍合，若翔若滞”颇为相似，其中的“蹁跹有序”之“序”即八卦步罡之法。

这些宫廷乐舞在保留八卦步罡功能的同时，增强了审美的元素，与原始星宿崇拜和法术之间拉开了距离，生成新的审美价值和文化意义。

三、道教对唐代舞蹈服饰与道具使用的影响

（一）羽衣从风的抽象

自汉魏六朝起，在舞蹈方面借助服饰手段表现仙风道骨已成风气。《晋书·五行志》称“晋末皆冠小而衣裳博大，风流相放”，北齐颜之推《颜氏家训》也称，“梁世士大夫皆尚褻衣博带，大冠高履……望之若神仙。”至梁朝全盛时，衣袖宽博，贵族子弟踏高齿屐已成习俗，表现出潇洒脱俗、求仙修道的隐士之风。^③

① [清]陈元龙：《历代赋汇》，江苏古籍出版社、上海书店联合出版，1987年出版。

② 《全唐文》，卷九百五十。

③ 沈从文：《中国古代服饰研究》，上海：上海书店出版社，2002年出版，第217页。

至唐代,道教对舞蹈服饰的影响更加大其神仙之风。这首先体现为“霓裳”。“霓裳”中的“霓”指云气。“霓裳”指神仙的服装,相传神仙以云为裳。其次为“羽衣”,许浑《宿咸宜观》诗描述道士和着“步虚”之声的法事活动场面,道服“羽袖飘飘杳夜风”。“羽衣”常指道士或神仙所著之衣,甚至被称为道士的代称。《霓裳羽衣舞》直接以舞服命名,并含“霓裳”与“羽衣”两种标志,直指舞蹈道之意象。《霓裳羽衣歌》的舞服还与“九骑仙髻”头饰和“月色罗裙”素雅颜色相合,故而构成“案前舞者颜如玉,不著人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠,钿璫累累佩珊珊。”^①宣宗时教坊《霓裳羽衣舞》表演者女百人,其《霓裳曲》舞者“率皆执幡节,被羽服,态度凝澹,飘飘然有翔云飞鹤之势”。^②这些模仿道士之衣饰进行乐舞表演,成为唐代宫廷舞蹈的特征之一。

上世纪90年代,北京舞蹈学院的孙颖教授和范东凯先生曾先后重建过这两个舞蹈,并在服饰上追随古风,求仙意道境。范版重“霓裳”,舞者穿月白色细纱罗裙,胸前饰孔雀纹表“穿孔雀翠衣”,戴“步摇冠”和“九骑仙髻”,利用脚下快速流动的碎步营造裙裾缭绕,仙风鼓荡的意境,古雅轻盈,于繁琐中体现宫廷之华美。孙版《霓裳羽衣舞》重“羽衣”的再现,以白居易的诗句为引,舞者上身着抹胸纱衣,下裙以绒毛和珠绣装饰,身被“羽服”,舞动如翔云飞鹤,意在仙境。

“霓裳”“羽衣”外还有“纱衣”。自汉代起一直流行的《白紵舞》以穿着轻质的苧麻舞衣而得名,其舞衣“质若轻云色如银”,和舞姿一起构成“仙仙徐动何盈盈”的道仙意象。唐代《白紵舞》在十部乐之二《清商伎》中仍有保留,舞者即穿轻纱衣。

(二) 八卦金莲的具象

道教的法服刺有多种符号图案,如仙鹤、莲花、星宿、八仙等,以前襟、袖口以及领口装饰八卦为主要特征。身饰八卦图案,也是唐代与道教相关的舞蹈装饰风格之一。德宗时的《中和舞》中,舞者身饰八卦,脚走八卦;中晚唐《南诏奉圣乐》字舞和“太平万岁”字舞也是“首饰双凤、八卦、彩云”。

另外,金莲作为道教的吉物,也被引入到唐宫廷乐舞的道具使用中。《乐府杂录》载《云韶乐》:“登歌四人,在堂下坐。舞童五人,衣绣衣,各执金莲花引舞者。金莲,如仙家行道者也。舞在阶下,设锦筵。”^③在江苏金坛的坤道院乾元观,至今仍保留有双手执莲花而舞的舞仪。

唐已降,宋代队舞对道教服饰的模仿也多有显现。《拂霓裳队》舞者“衣红仙

① 《全唐诗》,白居易卷二十一。

② [宋]王洙撰《唐语林》,卷七补遗,上海:上海古籍出版社,1978年出版,第250页。

③ 段安节《乐府杂录》,序·云韶乐。

砌衣,碧霞帔,戴仙冠,绣抹额”;《彩云仙队》舞者直接“衣黄深色道衣,紫霞帔”。唐代历史中,紫霞帔曾作为赏赐之物,由皇帝嘉奖给道士……

综上所述,在对《霓裳羽衣曲》《凌波曲》《神仙紫云回》《紫云回》《紫极舞》《紫薇八卦舞》《白纛舞》《中和舞》《云韶乐》《上元乐》《长寿乐》《圣寿乐》《光寿乐》《鸟歌万岁乐》等舞蹈的分析中,我们看到了作为“国教”的道教,对唐代宫廷舞蹈的影响是全面而又深刻的,道教与舞蹈关系的史学和宗教学研究,对于唐代宫廷舞蹈文化重建的价值也无疑是巨大的。一代先驱吴晓邦曾对道教乐舞进行深入研究,并据斋醮法事创作出《紫极舞》与《渔翁乐》;当代的台湾现代舞大师林怀民也曾深入其中,创作出《竹梦》《行草》等作品,进行现代身体美学的构建。他们建立起来的历史与现实、典籍与舞台、宗教与艺术之间的桥梁为我们重建古代乐舞提供了切实的方法。

作者简介: 张素琴,女,南京艺术学院舞蹈学院教授、
中国艺术研究院博士生。

参考文献:

- [1] 刘建:《宗教与舞蹈》,北京:民族出版社,2005年版。
- [2] 王克芬:《中国舞蹈发展史》,上海:上海人民出版社,2004年版。
- [3] 袁禾:《中国宫廷舞蹈艺术》,上海:上海音乐出版社,2004年版。
- [4] 袁禾:《中国古代舞蹈史教程》,上海:上海音乐出版社,2004年版。
- [5] 吴晓邦:《舞论续集》,北京:中国舞蹈出版社,1989年版。
- [6] 吴晓邦舞蹈文集编委会编:《吴晓邦舞蹈文集》,北京:中国文联出版社,2006年版。
- [7] 《道藏》,文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988年版。
- [8] 《道教大辞典》(影印本),杭州:浙江古籍出版社,1987年版。
- [9] 《南怀瑾选集》,第三、四、五卷,上海:复旦大学出版社,2005年版。
- [10] 卿希泰主编:《中国道教史》四卷本,成都:四川人民出版社,1994年版。
- [11] 任继愈:《中国道教史》,上海:上海人民出版社,1990年版。
- [12] 李养正:《道教与中国文化》,北京:中国华侨出版公司,1989年版。
- [13] 崔大华等编:《道家与中国文化精神》,郑州:河南人民出版社,2003年版。
- [14] 谢路军:《中国道教源流》,北京:九州出版社,2004年版。
- [15] 闵智亭:《道教仪范》,北京:宗教文化出版社,2004年版。

『科
仪
音
乐
研
究』



论云南蓝靛瑶道教仪式音乐中的民歌演唱套路

杨民康

如今有关云南蓝靛瑶民歌(含道教仪式歌)的研究中,一个引起学者的共同兴趣,论点相对集中的课题,即从唱词规律入手,渐次进入对其传统演唱“套路”和其中所显现的主位文化观进行考察。以往一些仅从文学及唱词角度进行分析者,往往没有顾及到蓝靛瑶民歌中含有的“复唱”(见后文)因素。而只有从音乐分析角度将唱词与曲调结合起来的记谱分析,才会注意到“复唱”及相关的套路问题。可以说,这是音乐学分析比较其他学科门类分析所显露出来的一个优势所在。然而,鉴于以往从事音乐研究的学者都分别侧重从不同地区(河口、文山等地)和不同层面(民歌或仪式音乐)进行考察和研究,至今尚未出现同时从演唱套路、转换生成原则及仪式、生活环境等不同角度层面,对上述不同地区蓝靛瑶民歌及仪式歌的整体状况及其主位文化观进行综合比较分析的研究实例,本文的研究意图即在于此。

一、蓝靛瑶仪式性民歌的体裁分类及演唱套路

在瑶族道教文化中,道教音乐既是带有艺术性形式、内容和目的因素的音乐文化产品,又是沟通人、神关系的传媒工具,亦即一种用于表达(述)、转载宗教意义内容的文化符号形式。该乐种具有以下几方面形式特征^①:

从音乐的角度,瑶族道教音乐可分为声乐和器乐两种基本体裁,二者不仅外在形式和表现内容上有所不同,在功能作用上也有差异。在实际应用中,声乐曲的比重远大于器乐曲;在较为细致的体裁分类上,声乐曲的类型、层次也比器乐曲复杂

① 关于该部分详细情况,可参见拙著《云南瑶族道教科仪音乐》第三章。

得多。瑶族道教音乐中的声乐部分亦称“歌腔”或“经腔”，其中，不仅有各种音乐性较强，可用于独唱或齐唱的咏唱调（歌腔），也有偏重于语言性表达，以独唱为主的吟唱调（经腔），还有纯粹是念诵经文的朗诵调（经腔）。在咏唱调中，又可分为具有本民族民歌风格特点的复唱型和带有混融风格特点的简唱型两类。

（一）简唱型（短歌体）

在瑶族道教音乐中，凡在曲体内部没有局部的音乐和歌词片断要进行规律性的重复演唱者，都属简唱型歌腔。一般情况下，若用“简唱”唱法演唱，按歌词顺序演唱完后，旋律曲调的进行便告一完整段落。若有重复，也将是以此同样的整段曲调反复唱（或加变唱）不同的歌词内容。这一类歌曲与后面要介绍的复唱型歌曲相比，一是衬词少，二是音乐形态较规范有序。如旋律的音高、音程和调式较稳定、明确，旋律线条起伏较大、轮廓清晰，节奏较鲜明，音乐结构一般较为短小，调式较多为 do、re、sol、la，甚至也有 mi 调式。

（二）复唱型（瑶语：哎仲金^①，长歌体）

凡按传统习惯要在某些特定的乐句和词语片断部位进行程度不同的重复演唱的瑶族道教歌腔，均为“复唱型”歌腔。从体裁分类上看，此类歌腔形式一般属于民歌范畴，但若在道教仪式场合使用，则兼含宗教仪式歌特点。由于此类歌曲一般都有较长大的歌词结构，歌曲的篇幅也相应地拉得很长，为区别于前一类“短歌体”，故把复唱型称之为“长歌体”。复唱型又可分为三种具体的结构形式：

1. 顺唱（荡哀^②，tAŋ³¹ eI³³）

“顺唱”是指仅在一首歌曲尾部重复音乐和歌词片断的“复唱型”歌腔。例如在《度戒》仪式里唱的【拦师公】（谱例略），该曲头一段落的两句歌词为：“抽手难为天庭府，官员上任落何州。”在曲式结构上，整段歌词用五个乐句的篇幅唱完，第一乐句有引子性质，全用衬词，其他四个乐句为两对彼此有变唱关系的上下句式。故此，若从该类音乐的一般性结构特点来看，便具有带变唱的上下句式复叙体结构特征。而就“顺唱”类本身来看，一段歌词唱完，曲调便具备一定的复乐段特征。在歌词结构上，全曲的后四个乐句里，分别包含字数为二、五、四、三的主词词汇或词组，其间夹杂有多少不一的衬词。此类歌曲的一个重要特点是：演唱第五乐句

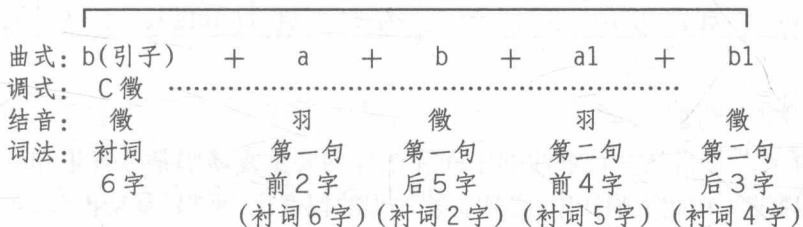
① 哎仲金，文山蓝靛瑶吉门语。“哎仲”歌唱之意；“金”，反复、回转之意。参见梁宇明编著：《文山州民间歌曲选》，昆明：云南民族出版社，2011年出版，第204页。

② 此为文山富宁县蓝靛瑶吉门语。河口县称平唱，蓝靛瑶侯门语，并哀（peŋ⁵³ eI³³），参见尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成·云南红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》（内部资料），1990年，第8页。

中的三个字主词,亦即每两句歌词的最后三个字时,要先唱最末两个字,再从倒数第三字开始,重复唱最末三个字。当地的红头瑶、白线瑶称这种唱法为“平唱”,而兰靛瑶(富民县)则称为“顺唱”。

若结合歌词特点来看该曲的曲式结构,则可列图如下:

图表 1:



顺唱类民歌,在杨民康、杨晓勋《云南瑶族道教科仪音乐》中收入三首谱例(均为富宁县洞波乡蓝靛瑶吉门支系):《迎请调》(道教仪式歌)、《拦师公》(道教仪式歌)、《婚宴对歌》(民间仪式歌)。在尹祖钧主编《河口民歌卷》中收入四首:《迎客开歌》(平唱,侯门支系、顶板瑶)和《愁歌》(平唱,吉门支系、白线瑶)、《盘古江山万民为》(夜歌,耿底门支系、沙瑶)、《问花》(昼歌,耿底门支系、沙瑶)。在梁宇明编著《文山州民间歌曲选》中收入三首:《古时就有鸳鸯对》(富宁县洞波乡)、《旭日东升照四方》(广南县八宝乡,新民歌)、《光亮有如日中天》(麻栗坡县豆鼓店乡)。下面择文山州的富宁、广南、四畴、麻栗坡四县以及红河州河口县的七首瑶族民歌(仪式歌为主),将其上下句 14 字唱词按字位排列,以比较其唱词规律基本特点:

图表 2:

唱词字位:	1 2 3 4	5 6 7	8 9 10 11	13 14 12 13 14	备注:
文山州:					
富宁县:	抽首难为	天庭府,	官员上任	(何州)落何州 ^①	衬词 25 字
广南县:	旭日东升	照四方,	照得人民	(里亮)心里亮 ^②	衬词 25 字
西畴县:	草木争春	人争世,	对歌为使	(家知)大家知 ^③	衬词 23 字

① 引自蓝靛瑶民歌《拦师公》,杨民康、杨晓勋 1995 年采录,载杨民康、杨晓勋:《云南瑶族道教科仪音乐》,台北:新文丰出版公司,2000 年出版,第 356 页。

② 引自蓝靛瑶民歌《旭日东升照四方》,梁宇明采集于 1981 年,载梁宇明编著:《文山州民间歌曲选》,昆明:云南民族出版社,2011 年出版,第 210 页。

③ 引自蓝靛瑶民歌《不见金龙来现身》,梁宇明采集于 1989 年,同上书,第 213—214 页。

续表

唱词字位:	1 2 3 4	5 6 7	8 9 10 11	13 14 12 13 14	备注:
麻栗坡县:	四方亲朋	会富州,	纪念瑶祖	(古皇)盘古皇 ^①	衬词 63 字
河口县:					
顶板瑶:	九月黄金	到寸熟,	黄金到寸	(成糖)熟成糖 ^②	衬词 95 字
白线瑶:	前朝从来	没日落,	追从各人	(从安)看从安 ^③	衬词 71 字
沙瑶:	盘古江山	万民为,	存归为启	(山民)卢山民 ^④	衬词 68 字

2. 隔唱(约哀^⑤, ə³¹ ɛI³³)

“隔唱”是指在一首歌曲的中间和尾部均要重复演唱某些音乐和歌词片断的复唱型歌腔。在此类唱法中,必须重复演唱的程度比“平唱”复杂得多。如【拦师公】(谱例略)的另一种唱法,在整个歌曲结构上,一方面将歌词的不同片断揉碎,并在这些词语之间加入许多的衬词进行填充,另一方面则把乐曲中间和尾部的某些词语片断提出来,按一定的传统习惯,有规律地反复吟唱,致使短短的两句歌词,被放入了可长达十余个乐句的篇幅内唱完。全曲共有十二个乐句,第一乐句有引子性质,全用衬词,其后的正曲为十一个乐句,除了其中第一乐句之外,后面的十个乐句由五对带变唱的上下句式复叙体乐段组成。在歌词上,该曲的第一乐句为引子,第二乐句唱第一句歌词的头两个字;从第二乐句至第七乐句,要唱第二句歌词的后五字和第二句歌词的前二字,其间插入多少不一的衬词:从第八乐句到第十一乐句,则基本上完整重复前面四个乐句的歌词内容:最后一个乐句里,重复歌词的特点同前述“顺唱”的最后乐句,即先唱最末两个字,然后再从倒数第三个字开始,重复最末两个字。此类唱法及结构方式,当地的红头瑶和部分兰靛瑶称其为“返唱”“歌问”等,而富宁县兰靛瑶则称为“隔唱”。(图表、谱例略)

① 引自蓝靛瑶民歌《光亮有如日中天》,梁宇明采集于1989年,同上书,第211-213页。

② 引自蓝靛瑶(侯门)民歌《补山歌》,尹祖钧等采集于1985年,载尹祖钧主编:《中国民间歌曲集成·云南红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》(内部资料),1990年,第62-70页。

③ 引自蓝靛瑶(吉门)民歌《愁歌》,尹祖钧等采集于1985年,同上书,第103-107页。

④ 引自蓝靛瑶(耿底门)民歌《盘古江山万民为》,尹祖钧等采集于1985年,同上书,第129-132页。

⑤ 此为文山富宁县蓝靛瑶吉门语。河口县称回转唱,蓝靛瑶侯门语,永奋(dzon¹³ ɸun⁵¹)。参见尹祖钧主编:《中国民间歌曲集成·云南红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》(内部资料),1990年,第9页。

图表 3:

曲式:b(引子)	+	b	+	a	+	b	+	a	+	b	+	a	+	b
调式:C 徵													
结音: 徵		徵		羽		徵		羽		徵		羽		徵
词法: 衬词		第一句		衬词		第一句		第一句		衬词		第二句		第二句
6 字		前 2 字		5 字		中 2 字		后 3 字		7 字		前 4 字		后 3 字
		(衬词 2 字)		(衬词 2 字)		(衬词 2 字)		(衬词 2 字)		(衬词 4 字)		(衬词 4 字)		

隔唱类民歌,在杨民康、杨晓勋《云南瑶族道教科仪音乐》中收入六首谱例(均为富宁县洞波乡蓝靛瑶吉门支系):《迎请调》(二,道教仪式歌)、《大明动鼓》(道教仪式歌)、《破狱》(道教仪式歌)、《婚宴对歌》(二,民间仪式歌)、《五台引歌》(道教仪式歌)、《炼度舞伴唱》(道教仪式歌)。在尹祖钧主编《河口民歌卷》中收入一首:《难相遇》(回转唱,情歌)。下面择文山州富宁县与红河州河口县的两首民歌,将其上下句 14 字唱词按字位排列,以比较其唱词规律基本特点:

图表 4:

唱词字位:	1 2 3 4	5 6 7	8 9 10 11	(13 14) 12 13 14	备注:
富宁县:	本是混年	正恩乐,	四处街头	(样寅)百样寅 ^①	衬词 29 字
河口县:	各在各山	难相会,	今日暂逢	(在前)团在前 ^②	衬词 143 字

3. 综合类

在实际的演唱活动中,还可以看到将顺唱和隔唱结合起来演唱的情况。在此情况下,一般以四句歌词为一曲体的循环周期,前两句歌词用顺唱,后两句用隔唱,或前两句用隔唱,后两句用顺唱,由此构成包括 A.B 两个乐段的二段体曲式。

二、民歌深表结构的内部空间:音声结构拓展的本体成因

若将蓝靛瑶民歌的音声结构视为一个符号系统,那么在这个符号系统内外,将被分隔为两个共时性的符号结构空间:一个是由民歌自身的“深层—表层”音声

① 引自蓝靛瑶民歌《婚宴对歌》,杨民康、杨晓勋 1995 年采录,载杨民康、杨晓勋:《云南瑶族道教科仪音乐》,台北:新文丰出版公司,2000 年出版,第 369—370 页。

② 引自蓝靛瑶(侯门)民歌《难相遇》,尹祖钧等采集于 1985 年,载尹祖钧主编:《中国民间歌曲集成·云南红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》(内部资料),1990 年,第 76—80 页。

结构组成的内部空间,另一个是由演唱者的民歌表演行为和民歌演唱环境——民歌活动的参与者和仪式性与非仪式性演唱场所等——构成的外部空间。在此,先由“深层—表层”音声结构组成的内部空间说起。

在相关分析方法上,本文拟借用主位音乐文化模式分析法的研究思路。作为一种超越了一般音乐学分析观念的民族音乐学方法论,音乐文化本位模式分析法是指某种学者在研究过程中所注重的、以内文化持有者自身(“主位”)观念为观察对象和出发点,探讨蕴藏于其中的“深—表”主位音乐创作与文化思维结构的文化立场或观察方法。该分析法的一个重要特点,在于它考虑到音乐分析家与作曲家(包括民间音乐的创作层面)、表演者在各自的工作中往往循着相逆、反向的思路,展现一种“正—逆”双向互动的过程这一特征。从音乐社会学角度看,可分别视为接受、批评和创作、表演两种互动的行为路径。其中,循着分析家的路子,从变体开始,去归纳、寻求音乐产品或表演基本模式的分析,主要涉及音乐的逆向建构或“简化还原”过程,通常为归属性模型。与之相比,循着作曲家、表演者的思路,从模式的构建开始,去观察他们怎样通过自己的演唱(奏)而产生各种变体,此类分析更多涉及音乐的顺向建构或“转换生成”过程,即为对象性模型。^①

下文将按照对象性模型的分析思维,循着“背景→中景→前景”的展开路径进行分析。

(一)背景(深层结构)——七字句唱词

从唱词结构看,瑶族民歌自古便善于采用七字句结构。清代李调元《南越笔记》(卷一)云:“徭俗最尚歌,男女杂遝,一唱百和。”其歌与民歌皆七言而不用韵,或三句,或十余句,专以比兴为重,而布格命意,有迥出于民歌之外者。如云:“黄蜂细小螫人痛,油麻细小炒仁香。”然若将“音乐—文学”叠加并放置于表演语境中来看,七字句唱词结构或许仅只位于深层(背景)结构层面,具有模式的意味。

1995年1月,笔者在河口县就瑶族婚礼习俗采访瑶山乡志办李寿宁和省地质学校团委书记李正民,被告知在男方村寨举行婚礼的过程中,送婚人要过三道门坎,进一道门,主客双方(客方媒人、陪郎共四人,女方正副陪娘四人)对歌,“女先唱,男再唱,女唱28个字,男唱28个字,共56字”。这就意味着进三道门,主客双方要对唱168个字。这一数字中便包含着以七字句唱词及上下句(14字)的基数为计数起点或骨干模式的意思。可以说,这一起始部分,除了相对于后续的种种不

① 相关的理论概念,请参阅杨民康《“减幅—增幅”与“模式—变体”——再论中国语境下的音乐文化本位模式分析法》(上)(下),《中国音乐学》2012年第3期,第5—16页;第4期,第67—99页。

稳定、非固态的变异性要素,是相对稳定、固态的结构要素之外,还在整体结构中居于深隐层面,具有基本模式的意义。在此后的不同采访或对歌场合,这个基本模式一再为解说者提及。其每一首“复唱”民歌的具体的演唱过程,都将从这个七字句的基本模式(背景)起始。同时,我也通过每一次的现场聆听,反复地体会到这样的暗示:蓝靛瑶民歌是一个包含了语言、文学、音乐诸要素,综合了文化模式和各种变体成分的复杂文化事象,而不应该简单地仅只是将它理解为一个艺术性的音乐结构概念。

这里,还有必要提及每当蓝靛瑶民歌演唱时,上述七字句唱词将通过表演队伍中的一位神秘人物——提词人(歌师)之口,于每两段民歌之间的停顿处,清晰地传送到每位演唱者的耳中,通过提词者对表演全局过程的暗中掌控,对他(她)们下一步表演的何去何从予以明确提示。若以舞台剧表演来比拟,提词人相当于导演,掌握着民歌演唱的“文化地图”,同时也是背景、模式等核心因素的社会性、拟人化体现。民歌演唱者则是剧中的演员角色,是被动的执行者。后文所涉的中、表层因素,就像表演剧本和台词,是“文化地图”(背景、模式)的实际展现(前景、模式变体)。

(二)中景(中层结构)——唱词回环延伸

进而,从蓝靛瑶民歌的“文化地图”——七字句基本模式到“地图”的实际展现——民歌的演唱实况,还展现了相当大的形态转换、变化和结构延伸的空间。以往,无论是听者或分析家,也无论是局内人或局外人,多将此类民歌的相似过程理解、描绘为即兴变唱,而较少有人去考虑此中存在着的一系列演唱“套路”(或“游戏规则”)。其中,最值得予以重视的有两点:其一,在蓝靛瑶“复唱”型民歌中不同程度包含着的“顺唱”“隔唱”等特殊的演唱规律,它为该类民歌看似即兴,实则演绎的转换生成演唱过程设置了基本的操作规范和内容程序,是为本分析程序的中景(中层结构)层面。其二,通过进一步将上下句(14字)歌词进行分解,大量掺入各种衬词,以达到丰富表演形式、演唱技巧,进一步拓展表演时间和空间的目的作用,是为本分析程序的前景层面。下表通过一首富宁县蓝靛瑶民间风俗歌《婚宴对歌》的14字上下句歌词“本是混年正恩乐,四处街头百样寅。”呈现了中景层面的三个层次:

图表 5:

唱词字位:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	备注:
第一层次: (例词)	I. _____							II. _____							出现在第 2 至第 4 乐句, 间插 16 个衬词
第二层次: (例词)	III. _____							IV. _____					V. _____		
第三层次: (例词)											VI. _____				出现在第 7 乐句, 间 插 3 个衬词
											百 样 寅				

上例里, 仅按唱词(衬词除外)的直接排序, 呈现出复唱中较复杂的“隔唱”(回转唱)所包含的三次“回转”。下面再列出另一首富宁县蓝靛瑶道教仪式歌曲《迎请调》的例子:

图表 6:

唱词字位:	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	备注:
第一层次:	I. _____							II. _____							出现在第 2 至第 7 乐句, 间插 26 个衬词
(例词)	抽 手 难 为 天 庭 府							官 员 上 任							
第二层次:	III. _____							IV. _____					V. _____		出现在第 8 至第 12 乐句, 间插 26 个衬词
(例词)	难 为 天 庭 府							官 员 上 任					何 州		
第三层次:											VI. _____				出现在第 12 乐句, 间插 3 个衬词
(例词)											落 何 州				

(三) 前景(表层结构)——词曲共建的“无词歌”

在河口、富宁等地, 蓝靛瑶民歌的七字句及 14 字上下句还将进一步细分, 并掺入许多衬词。比如, 同样是在河口县瑶山乡的采访中, 两位报导人告诉我, 婚礼中男女对唱双方所唱的 28 个字, 都是上下句唱词的倍数。在具体演唱时, 上句词要分 5 次(顿)唱(1+1+2+2+1), 下句词分 3 次唱(2+2+3)。然后, “每‘顿’有时先哼, 再说词, 有时先说词, 再哼”。这里, 可以看到他们一开始仍然是在说唱词的基本结构, 后来则以较带模糊性的口吻, 涉及到衬词与实词的关系。作为局内人, 我们不可能强求他们仅通过口头表述, 把一切都说得那样明白。而专门从事研究和分析的学者, 便必须根据对所有收集到样品进行分析、排比, 继而再反复向局内人复核, 然后得出自己更为理性的结论。据此, 通过对其他地区蓝靛瑶民歌的考察分析, 便可以发现两个问题: 其一, 在上述河口县的唱词模式之外, 还存在着另外一些相似的演唱套路, 例如富宁县蓝靛瑶民歌里, 便包含一种“上句(2+5)+下句(4+3)”的

更加简略的例子。其二,通过对局内人阐释中含有的模糊性加以进一步的解读和再阐释,这一规律在尹祖钧先生的研究中得到了初步的描述:

图表 7:

(1)各 (2)在 (3)各山 (4)难相 (5)会, (6)今日 (7)相逢 团 在前
 (8)▲▲ (9)▲▲ (10)▲ (11)▲▲ (12)▲▲ (13)▲▲
 (14)▲ ▲▲^①

在前述学者们相继揭开了简唱、复唱的“套路”之秘,对其基本的演唱规律进行了初步阐释的基础上,我们瑶族道教仪式音乐研究课题组成员又通过 2005、2006 年在富宁、河口等地的调查,从更多的仪式表演实践及众多的简唱、复唱曲目中,发现并解读了更为复杂、曲折的即兴、变奏特点。例如,在上述考察过程中,瑶族歌手黄廷锋以不同仪式或民间表演场合、不同歌手演绎能力的区分为基本条件,以即兴、变奏为基本手段,将一首道教仪式歌曲《迎请调》(《拦师公》)演绎为具“简、繁、奢”三种层次特点的演唱模型^②。这里,拟将采用纵聚合图型,从空间性角度对该类民歌的展衍方式予以说明。

在《瑶族道教科仪音乐》一书里,曾经借用顺唱《拦师公》的例子,来解释该类民歌中使用衬词较少,结构比较单一和篇幅长度较短的曲目类型。这里,再借用另外一首“隔唱”《婚宴对歌》,来分析此类较短小民歌曲目的结构特点:

图表 8:

唱词字位:	1 2 3 4	5 6 7	备注:
第 1 次出现:	本 是		出现在第 2 乐句, 前有 11 个衬词
第 2 次出现:	混 年	正 恩 乐	出现在第 3 乐句, 前有 4 个衬词
第 3 次出现:	四 处 街 头		出现在第 4 乐句, 前有 1 个衬词
第 4 次出现:	混 年	正 恩 乐	出现在第 5 乐句, 前有 3 个衬词
第 5 次出现:	四 处 街 头		出现在第 6 乐句, 前有 4 个衬词
第 6 次出现:		样 寅	出现在第 7 乐句, 前有 3 个衬词
第 7 次出现:		百 样 寅	出现在第 7 乐句, 紧接前两字, 后接第 8 乐句, 5 个衬词

① 引自尹祖钧主编:《中国民间歌曲集成·云南红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》(内部资料), 1990 年,第 15 页。

② 参见杨民康、杨晓勋:《云南瑶族道教科仪音乐》,台北:新文丰出版公司,2000 年出版,第 186-192 页。

上例中,实词分别在7个乐句里出现7次,前后有少许衬词,以致整个乐曲结构偏于短小。在结构更为复杂、篇幅更为长大的另外一些乐曲里,将掺入更多的衬词,将其揉碎、分散于歌曲的各个部位。比如黄廷锋将《拦师公》发展为《迎请调》第三种模型的例子:

图表 9:

唱词字位:	1 2 3 4	5 6 7	备注:
第1次出现:	抽 手		出现在第2乐句,前有8个衬词
第2次出现:	难 为		出现在第4乐句,前有7个衬词
第3次出现:		天 庭	出现在第5乐句,前有2个衬词
第4次出现:		府	出现在第5乐句,前有1个衬词
第5次出现:	官 员 上 任		出现在第7乐句,前有8个衬词
第6次出现:	难 为		出现在第8乐句,前有7个衬词
第7次出现:		天 庭	出现在第9乐句,前有2个衬词
第8次出现:		府	出现在第9乐句,前有1个衬词
第9次出现:	官 员 上 任		出现在第11乐句,前有9个衬词
第10次出现:		何 州	出现在第12乐句,前有4个衬词
第11次出现:		落 何	出现在第12乐句,前无衬词
第12次出现:		州	出现在第12乐句,前后有3个衬词

上例里,实词出现了12次,每一次都比《婚宴对歌》更加细碎,所掺入的衬词则大幅度地增加,而使乐曲的整体结构拓展得较为庞大、冗长。同样的例子,还可见于河口的蓝靛瑶平唱歌曲《难相遇》^①。

在实际的“复唱”演唱过程中,多数情况下只听见衬词铺就的音乐声线,以复叙性乐句为基础结构单元,以顺唱、隔唱为基本结构类型,通过即兴、变唱等展衍手法全面铺开,在此基础上形成不同变体——不同“曲目”构成的民歌曲库。由此可见,在蓝靛瑶民歌中,从七字句的基本模式(背景)开始,经过以唱词的结构性回环反复这一转换生成阶段(中景),逐渐走向旋律、唱词(实词加衬词)因素相结合,乃至“无词歌”的音乐艺术境界。不仅于此,在蓝靛瑶民歌演唱过程中,七字句唱词同时还作为深层结构模式要素(背景),通过提词人的口述,明确显现于外在的

① 载尹祖钧主编:《中国民间歌曲集成·云南红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》(内部资料),1990年,第76-80页。

音声表演实况(前景)之中。然而,比起来更为重要的是,在前景层次,七言体唱词及其回环旋转因素此时显然已更多地退居幕后和隐层(背景和中景),起到对于整个表演结构暗中予以掌控、支撑的功能作用。在背景、中景层面,蓝靛瑶民歌的深隐模式为某一族群群体所承载,呈现出相对完整、凝固、稳定(或固定因素)的状态。比较而言,前景层面则以零散、活跃、不稳定(或非固定因素)的姿态出现,令人得出乃随机展衍、即兴变奏的表面印象,反映出个体表演者的真实面目。其实,在这种表象后面,深隐模式及提词人却毫不显山露水地发挥其作用,时时掌控着民歌演唱的行迹和走向。

根据以往的民族学调查,云南瑶族早期乃自广东、广西一带迁入。故述云南瑶族民歌的“前景”中显现的“无词歌”现象,或许能够从两广一带的地域性古风中寻找出某些端倪。对此,可见李调元《南越笔记》(卷一)所云:“粤俗好歌,凡有吉庆,必唱歌以为欢乐。以不露题中一字,语多双关而中有‘挂折’者为善。‘挂折’者,挂一人名于中,字相连而意不相连者也。其歌也辞不必全雅,平仄不必全叶,以俚言土音衬贴之,唱一句或延半刻,曼节长声,自回自复,不肯一往而尽。辞必极其艳,情必极其至,使人喜悦悲酸而不能已已。此其为善之大端也。”类似的情况还可见于畲歌:“潮人以土音唱南北曲者,曰潮州戏。潮音似闽,多有声而无字。有一字而演为二三字,其歌轻婉,闽广相半,中有无其字而独用声口相授,曹好之以为新调者,亦曰畲歌。”(《南越笔记》卷一)其中,尽含两广地域性风格的“粤俗”歌风里,“唱一句或延半刻,曼节长声,自回自复,不肯一往而尽”,畲歌里的“多有声而无字。有一字而演为二三字……独用声口相授”,其字少声多,寓乐于声,以声喻情等“无词歌”的风格特征,都为今天的云南瑶族民歌完整地继承了下来。

结 语

本文从多民族(或单一民族)到社会个体的多层族群文化心理及社会性角度,通过对稳定、固态到非稳定、非固态的社会行为及艺术文化形态的分析描写,意在阐释(或解读)发生在蓝靛瑶民歌表演过程中的某种人(社会)与文化之间的文化关系。本文的阐释、解读方式是客位的,其读解的具体对象及其表现形式则力图体现主位的、地方性的文化样态。

到目前为止,瑶族的民歌演唱“套路”还主要应用于民间婚嫁仪式、节庆对歌等传统活动中,带有自发性、内部操作性等特点,符合民间口传文化自身发展的原有规律。这一切都很大程度受赐于在该地域内商业演出、旅游表演、学校传承等主要借助外力促成的表演行为还未形成较大的气候,从而为这类传统的传承、传播方

式留下了必要的生存空间。当然,这也同样为官方、学界所掌控的口头非物质文化遗产保护工作预留了一定的操作性余地,提供了较好的、但稍纵即逝的文化契机。作为瑶族传统音乐文化研究者,如何适时地把握好这个契机,已经成为衡量我们目前所从事的瑶族音乐“非遗”保护工作成败的一个重要标尺。

作者简介: 杨民康,男,中央音乐学院教授、博士生导师。

(本文后发表于《中国音乐》2014年第2期)

澳门道教科仪音乐的地域性与混融性特点

王忠人

地处珠江口西南岸的澳门,由于其特殊的地理位置和社会人文背景,构筑起了一个东西方文明相交汇多元文化区。道教自3世纪传入广东番禺及香山后,^①随即在澳门扎根、生存和发展,道教科仪音乐也由此得以承传和遗存。澳门现存的道教,其宗源大都是于清末民初从广东顺德、中山(香山)、珠海等地迁徙而来,属于正一派,在道场音乐方面理所当然地继承了广东正一派民间火居道的音乐传统,并与本土民间音乐相结合,形成了具有澳门乡土气息和广东地方民间音乐特色的风格特点基本面。广东三元宫及罗浮山全真道士在上个世纪初,曾数度莅澳启建道场奉行法事,全真派的经韵音乐(主要是《全真正韵》)也得以存留于濠江,并给予澳门正一道派的科仪音乐以影响,使澳门道教科仪音乐中的韵腔隐约浮现着全真派道乐的影迹,因而形成了正一派与全真派经韵音乐混融的特点。

在此需要说明的是,澳门道教科仪音乐是以吴庆云道院五代传承的道场音乐为其代表。清末,顺德人吴国绵(道号谒元)来澳门创立吴庆云道院,其子吴锦文(道号玉生)、孙吴天燊(道号京意)、曾孙吴炳鋹(道号大鋹)、玄孙吴炯章,代代相继,薪火相传,在反复实践和锤炼的过程中,广纳博取,兼收并蓄,使之成为澳门乃至周边华人地区自成一派且独具一格的道乐典范之一。2011年被列入第三批国家级非物质文化遗产名录。

现就澳门道教科仪音乐的上述特点,从以下几个方面详而述之。

①《香山县志》中记载了汉魏时期陈仁娇仙女的传说,当中提及的“仙女澳”,即现时与澳门毗邻的大横琴岛。《香山县志》(寺观仙释)卷1827,第20-21页。

广东地方民间音乐风格特点

澳门道教科仪音乐,它的品类丰富,数量众多,不仅在澳门地区道场上广为应用,亦跨海传播至香港,成为当地道教信善派系坛堂的当家经韵。作为澳港地区的正一派火居道科仪音乐,毋庸置疑,它与地方民间音乐有着血肉相连的密切关系。一方面,吸收、融汇地方民间音乐来创制道曲,自古以来就是一种传统。在五代时,修斋用乐就作如是为之,据唐末张若海撰《玄坛刊误论》十七中就有这样的记载:“广陈杂乐,巴歌渝舞,悉参其间。”清初叶梦珠辑《阅世篇》卷九也有这样的记载:“斋醮道场,……合乐笙歌,竟同优戏。”近代陈国符先生在《道乐考略稿》中谓:“现代道教,主要为全真教正乙教。正乙教斋醮讲究音乐。江南正乙道士斋醮,唱昆曲,奏粗细十番锣鼓。”明清时期,随着道教渐趋民间化、世俗化,道教音乐受地方民间音乐影响更大,甚至于民间音乐直接为道教的斋醮活动所用。现今澳门道教科仪音乐,主要是于清末民初由珠江三角洲地区传入的广东道教科仪音乐,并经承传者加入本土元素,不断丰富和再造作。正一派火居道,对地方民间音乐的广采博纳正是那个时代道乐发展的主流。另一方面,广东地区丰富多彩的地方民间音乐,不论是戏曲、曲艺,还是民歌、器乐曲,都成为澳门道教科仪音乐赖以发生、发展的最基本和最充足的文化源。可以说,澳门道乐是从广东地方音乐中脱胎而出被“道化”了的一种传统音乐样式。在它的身上集中体现出广东地方民间音乐的个性化特质,这一个性的地域性音乐风格特点并不是抽象的而是真切具象的,概括起来,大致有以下几点:

(一)具有粤剧声腔音乐的风格特点

首先,让我们来了解一下道教音乐和戏曲音乐的共性关系。我国的许多地区民间流传着一种道戏,如山东的“道情戏”,湖南、广西的“师道戏”,江苏的“童子戏”、“香火戏”,贵州的“地戏”等。可以说,它们是道教和戏曲合二为一的产物,道戏演出既是道教的宗教活动,也是戏剧表演,这一文化现象,生动地揭示了道教与戏曲的密切关系。道教音乐与戏曲音乐,在长期的发展过程中,彼此渗透,互相影响,形成你中有我,我中有你,你我不分的混融现象,以至于产生了道戏这种文化艺术载体。从总体上来看,道教音乐与戏曲音乐的混融蕴含着两者的共性特征,其主要表现为以下四点:

第一,声腔结构都以曲牌连缀和板式变化为基本程序。这两种结构形式在戏曲音乐和道教音乐中都得到广泛运用。前者一般是用比较规范化了的套曲形式,通常由引子、正曲和尾声等部分组成。引子部分往往采用散板式的曲牌,尾声大都

也是散板,并用渐慢的速度。正曲是套曲的核心,由若干个曲牌组成。板式变化的结构形式是指具有多种戏曲表现程序的板腔体系。由原板演变出慢板、二黄、流水、快板、摇板、散板、导板等各种板式,它们在速度和节拍上变化丰富,层次细密,能够表达复杂的情绪和多变的情节。在戏曲音乐中,昆曲是曲牌连缀体的代表,京剧则是板腔体的典型。道教在科仪宣行的节次中,将多首韵腔(曲牌)串联起来,而且在速度和节拍上富于变化,可以说是集这两种结构形式于一身,借此来营造宗教仪式的庄重气氛,刻画持诵者内心世界的活动。

第二,有节奏、有韵律的念白是道教科仪音乐和戏曲音乐的重要表现手段之一。唱腔和念白是道教音乐和戏曲音乐声腔体系中两个相辅相成的组成部分,于人物思想感情的表达和剧情发展关系重大。念白分为“说白”和“韵白”两种。“说白”类似于平时的说话,而“韵白”则有着内在的严谨节奏和韵律,音乐性较强。道教科仪中的《恭闻》《表章》《疏文》等多用念白,而“咒”“诰”“号”等用的是“韵白”。在戏曲中,“韵白”主要用于人物上场的定场诗和唱腔前的“叫板”等。

第三,贯穿始终的打击乐是音乐的重要组成部分。打击乐不仅起着击节和营造、渲染气氛的作用,俨然就是全场的指挥,把控和规范着整个表演活动的进行。打击乐器在道教中又被称之为“法器”,具有降神、招将、驱魔等法力。黎民祭祷用乐,由来甚古,这个“乐”便是“撞金伐革”。由此可见,道教音乐突出打击乐器也是在维系和继承着一种古老的民族传统。“半台锣鼓半台戏”更是生动地道出了打击乐在戏曲音乐中的重要地位和作用。

第四,集歌、舞、乐为一体的综合音乐制式。道教音乐中的“歌”是指诵唱的“韵腔”;“舞”是指教职人员演法时的仗剑、禹步、手诀、踏罡等;“乐”是指曲牌音乐(包括器乐牌子和法器牌子)。戏曲音乐中的“歌”也是指演唱的声腔,“舞”是指演员的各种身段表演动作,“乐”是伴奏音乐和打击乐。这种综合性的音乐形制也是沿袭着我国古代音乐表现形式,它使得所要表现的内容更加丰富,形式更加多样,大大增强了音乐的表现力。^①

澳门道教科仪音乐毫不例外的与戏曲音乐有着上述的共性特征。而作为地域性的道教音乐与广东粤剧的密切关系自然也就成为顺理成章的事情了。粤剧是广东地区最主要的地方大戏,源自南戏,虽说粤剧的名称在清光绪年间才出现,但这一剧种自明嘉靖年间就开始在广东、广西出现,至今已有四百多年的历史。粤剧音乐是融汇明清以来流入广东的海盐、弋阳、昆山、梆子等诸腔并吸收珠江三角洲的民间音乐形成了以梆子(京剧称西皮)二黄为主的声腔体系。梆子和二黄(俗称“梆

① 周振锡、史新民等著:《道教音乐》,北京:北京燕山出版社,1994年第一版,第159-162页。

黄”),与京剧的“皮黄”同类,属南北路戏曲,即有南路的“二黄”唱腔和北路的“梆子”唱腔,由不同的板式引发唱腔的变化,因之被称为“板式变化体”亦即戏曲两大声腔体系之一的“板腔体”。尽管粤剧的声腔也有“曲牌体”,但“板腔体”实为粤剧声腔的主干,体现着粤剧音乐的基本特色。“板腔体”和“曲牌体”戏曲唱腔最根本的区别就在于前者没有固定的曲调旋律,其旋律由曲词的语言决定;而后者却是先有曲调旋律,再依曲填词,其中骨干音更不可随意改动。就粤剧声腔的板式而言,梆子分首板(即导板节拍自由)、慢板($\frac{4}{4}$)、中板($\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$)、滚花(节拍自由)等;二黄亦分首板(节拍自由)、慢板($\frac{4}{4}$)、二流($\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$)、叹板(节拍自由)、煞板($\frac{4}{4}$)等。唱词的结构基本上是七字和十字格律的上下句式,现今则普遍运用长句和自由句格。“梆黄”腔的音乐风格各有所长,梆子以流畅明快的基调为主,二黄则有着抒情悠缓的明显特征。粤剧的演唱语言,初始为中原音韵(戏棚官话),清朝末期始改为粤语(白话),加之在演唱方式上逐渐形成“平喉”(平常说话的声调)、“子喉”(比平喉高八度)、“大喉”(低沉、粗犷)三种唱腔,使得粤剧的地方色彩更加浓郁。^①

澳门道教科仪音乐和粤剧音乐,就现有的乐谱从谱面上进行比较,在微观上,目前尚未梳理出两者的声腔在曲调上的一致所在,然而从宏观方面,却发现它们在声腔结构上有着许多的相似之处。粤剧声腔是以板腔体的“梆黄”为主,同时兼容具有曲牌体特征的歌谣体(广东民间音乐)。唱腔的构架,“梆黄”是通过不同板式的组合来实施;“歌谣体”则是连缀多个牌子(或是大调、小调)。有时将这两者掺糅在一起,形成一种表现力更加丰富的新唱腔。下面以《梦觉红楼》这首唱腔为例:此曲由【二黄首板】【二黄慢板】【凤凰台】(牌子)【二流】及【滚花】组成。起腔安排了自由节奏的长句首板,接下来是一板三眼($\frac{4}{4}$)的二黄慢板,这是全曲的核心唱段,之后接【凤凰台】牌子过渡到一板一眼($\frac{2}{4}$)中板节速的【二流】,最后以散板的【滚花】结束。^②以上不同的板式,引发着唱腔的曲调和节奏的变化,这就是粤剧唱腔音乐创制的基本方法。澳门道教科仪音乐中的经韵(腔口),每首可以是独立的韵曲,但在实际应用时,总要遵依科仪节次的规范,把《唱赞》《步虚》《吊挂》《提纲》《念咒》《诵诰》《举号》等各种不同样式和唱法的腔体串连起来,形成极具民族传统音乐曲式结构特点的声乐套曲。以“早堂功课”为例:全套音乐由《澄清韵》《吊挂》《诸圣宝诰》《雷祖赞》《玉皇赞》《玉皇诰》《断障文》《祝愿》《结经赞》《王灵官诰》《三皈依·结经赞》等十多首经韵连缀而成。^③从速度和节拍上来

① 参见“百度”之“粤剧”条目。

② 见黄鹤鸣记谱选编:《粤剧金曲精选》,南宁:广西民族出版社出版,第60—65页。

③ 见本书下篇【玄门早晚堂功课经】科仪。

看,其中《澄清韵》《吊挂》《雷祖赞》《玉皇大赞》为一板三眼($\frac{4}{4}$)的慢板,《断障文》《祝愿》《结经赞》是一板一眼($\frac{2}{4}$)的中板,其他诸诰皆为速度较快的一字板(流水板, $\frac{1}{4}$)。由此可见,早堂课诵音乐不仅是多首经韵(曲牌)的连缀,而且也是不同板式的有序组合。澳门道教科仪音乐和粤剧声腔音乐在构架上的如出一辙,一方面说明两者之间的密切关系,另一方面也就成为澳门道教科仪音乐具有粤剧声腔音乐特点的重要依据。

澳门道教科仪音乐中的某些韵曲在起腔时有使用散板的现象,主要体现在篇幅比较长大的“唱赞”韵曲,如:《道祖赞》《三宝赞》《净坛赞》《太乙赞》《雷祖赞》《祝香赞》《三皈依吊挂》《度金门吊挂》等。这些韵子虽然都是一板三眼($\frac{4}{4}$)的慢板,但在起腔的句首都用了一个散板(自由节奏)的乐句,之后再入板回到原速。

见下列谱例:

《祝香赞—道德真香》首句



(《祝香赞—道德真香》首句)

《道祖赞》之首句



(《道祖赞》之句首)

这种起腔的板式布局,与粤剧声腔音乐“梆黄”的【首板】十分相似。所谓【首板】是指放在一场戏或一首粤曲开头,起到提纲挈领作用的散板句式。【首板】只有上句没有下句,其板面有长短之分。现列举“梆子”【首板】各行当通用的短板面和“二黄”大、平、子喉适用的【首板】短板面如下:^①

(梆子【首板】板面)



(二黄【首板】板面)



① 陈杰华主编:《粤剧唱腔音乐数据大全》,1998年内部出版。

从以上谱例可以看到,澳门道教科仪音乐中的诸多韵曲在起腔时的句式结构,基本趋同于广东粤剧音乐声腔的【首板】板式,这一现象,进一步说明两者之间所存在着的密切关系,由此也更加彰显澳门道教科仪音乐的粤剧声腔音乐的风格特点。

澳门道教科仪音乐中的诸多韵曲,不仅在声腔音乐结构上与粤剧保持着密切的血缘关系,在韵曲的唱诵风格上也有许多相似之处,除了都使用粤语(白话)演唱外,一些长大的唱赞韵曲在行腔时如同粤剧慢板声腔的行腔一样多用“拖腔”(拉腔),词句中的某一字,往往拖上数拍或十数拍,通过悠长、跌宕的旋律以尽展韵曲柔婉、细腻的表演特点。现举例说明如下:

百拜忏科仪之《道祖赞》“浩劫慈云运”句中的“运”这一字拖腔长达十二拍:



粤剧《浔阳江上浔阳月》一曲中“更觉暮况苍茫”词句之“茫”字拖腔长达十三拍:^①



澳门道教科仪音乐和粤剧音乐除在声腔构架方面的诸多共同点外,在器乐演奏的形式和内容上也有着相同或相近之处,这主要体现在以下两方面:

第一,【序】的广泛运用和器乐化特点。【序】有程序、顺序、板序之意味,实际上就是道教经韵音乐中的过板音乐和戏剧声腔音乐中的过门音乐,【序】有着连接乐句、乐段和乐曲的功能作用。在各地道教音乐中【序】的运用也屡见不鲜,所不同的是其他地方所用的【序】均以法器(敲击乐器)演奏来作过板,而澳门地区道教科仪音乐中的【序】则以乐器和法器齐奏共鸣,非常器乐化,气氛相当热烈。乐师和鼓师在奏【序】时尽显才艺,炫技以取悦于神人。因此,即使是同一韵曲中的

① 黄鹤鸣记谱选编《粤剧金曲精选》,南宁:广西民族出版社,2001年第一版,第77页。

【序】,不同的乐师所吹奏出来的曲调是大相径庭的。但是,不论你演奏得多么花俏,必须恪守严谨的板式,并且【序】的旋律构成要在调性和曲风上与主腔保持一致。澳门道教科仪音乐中最常用的是【七星序】,此外,还有【三星序】【五星序】【五锤序】【九锤序】【十五锤序】等。有关这些【序】的音乐构成及使用等情况已在前面的章节作了介绍,此处不再赘述,兹列举先天科仪中《五大慈悲—太上大道君》一韵的【七星序】于下:

《五大慈悲—太上大道君》之【七星序】谱例:



粤剧唱腔中【序】(过门)的应用更为普遍和广泛,在“梆黄”体系中,慢板、中板、快板都有相应的长短过门音乐,它们在曲调旋律的构成上也是与主腔的调性相一致,类分为“宫调式”(上字)、“商调式”(尺字)、“角调式”(工字)、“徵调式”(合字或六字)、“羽调式”(士字或五字)。以下是“二流”【序】(过门)的谱例:^①

见谱例:(摘引自《粤曲入门》P182)



① 陈杰华主编《粤剧唱腔音乐数据大全》,1998年内部出版。



第二,民间器乐曲牌成为澳门道教科仪和广东粤剧所共同使用的情景音乐。广东地区民间流传着许多器乐曲牌,如《文锣大开门》《文锣小开门》《高边锣大开门》《高边锣小开门》《文武点降辰》《到春来》《一锭金》《三宝佛》《下西歧》《锦帆开》《上云梯》等等,大大小小计有上百首。这些曲牌有的热烈喜庆,有的庄重典雅,有的活泼轻快,有的清幽恬静,不管是怎样的情趣,其地方民间音乐的色彩浓郁鲜亮,为广大老百姓所喜闻乐见。广东粤剧也好,澳门道教科仪音乐也好,都毫无例外地移植、改变、套用这些曲牌为己所用,在这一点上,说它们同源共曲十分贴切。我们知道,道教音乐有经韵音乐和曲牌音乐两大类。后者又有【正曲】【耍曲】之分,而【耍曲】是在道场上开坛打闹台及法事结束时收坛所用的曲牌音乐。这类曲牌并非道教所专有,而是直接吸取了信众耳熟能详的民间音乐曲牌,被援入道场的曲牌成为道教科仪音乐的组成部分,在科仪宣行中发挥着重要作用。澳门道教科仪的过场音乐多用《到春来》《一锭金》《上云梯》《下西歧》《三宝佛》《金不换引》等曲牌,其开坛收坛用的【耍曲】,有纯敲击乐演奏的发鼓(发擂),如有吹管乐器配合则用《文武点降辰》《帅牌》《六波令》《珠奴儿》《大开门》《锦帆开》以及广东粤剧套曲牌子《碧天贺寿》《八仙贺寿》《玉皇登殿》等。可以想见,道教法会宏开之时,锣鼓一敲,唢呐一吹,嘹亮的曲牌音乐响彻云天,全然是一场大戏就要开幕,道教科仪音乐的戏剧性特征更是油然而生。

(二)澳门道教科仪音乐具有广东地方曲艺音乐的某些艺术风格特点

曲艺音乐,又称说唱音乐,是我国民间音乐艺术的一种重要体裁,具有以叙述性为主,兼有抒情性并与语言音韵密切相结合的基本特征。其艺术特点主要是:

1. 说唱结合。这里的“说”是有一定节奏的念诵,或是带有音调的吟诵,因此说与唱结合起来非常自然,彼此难分。
2. 节奏富于变化。说唱性唱腔,常将既定的词格节奏通过音乐节奏的变化来加强其生动性。
3. 声音造型。曲艺演员在表演时需要

由一个人来刻画几个不同的人物角色,这就要通过声音造型来表现,声音成为塑造人物形象的一种手段。上述特点在道教科仪音乐中皆有体现。而道教音乐对曲艺音乐的发展也有着重要的贡献。由唐代的“俗讲”演变而成的“道情”就是各地民间道情音乐的始作俑者。曲艺的品种很多,全国各地现存的曲种近四百个。^①

广东地区的曲艺,从广义上讲,是指广州及岭南地区的所有说唱文学;狭义的广东曲艺则指粤曲演唱。本文仅以后者为参照讨论对象。粤曲是从粤剧分离出来的一个独立的新品种,在清代道光初年,广东就出现了清唱粤曲的“八音班”。由于粤曲的表演形式灵活(以清唱为主),音乐性强,曲调优美动听,特别注重声腔艺术,故而发展迅速,很快就在广东、广西、港澳等地广为流传。粤曲的音乐与粤剧声腔音乐在板式、曲调等方面基本相同,但粤曲特别讲究唱工,突出声腔艺术,因此也有着独特的风格和创造。其音乐的构成以梆子、二黄、牌子、小曲、歌谣为主体,同时吸收诸如龙舟、南音、木鱼、粤讴、板眼等民间说唱。其实,任何一个地方的曲艺,大都由明清以来的时调小曲及当地民歌、戏曲音乐相混融,并与方言结合在一起发展而成。粤曲也正是这样构架着自身的音乐体系,丰富着它的声腔艺术。^②

澳门道教科仪音乐在自身的初创及后来的发展过程中,也把吸盘紧紧贴在了粤曲的躯体上尽情吮吸着自己所需要的养分,所以两者不仅在音乐的样式、结构形态、表演形式等方面有着共性特征,澳门道乐中的部分韵曲在曲调上也与粤曲中的一些小曲、曲牌相同或相近。这些韵曲有的是直接套用某首小曲、曲牌:如玉山淨供科仪中的《施食》《开八门吊挂之八》等韵曲就是直接应用了民间小曲《跳花鼓》的曲调(旋律略有变化),见下面的谱例:



再如礼斗科仪中的《忏悔(一)》就是直接把曲牌《三宝佛一担梯望月》的曲调,填上经文来诵唱:

- ① 有关道教的道情音乐和民间道情音乐的形成及相互关系,请参阅北京燕山出版社出版的《道教音乐》第八章之第二节。
- ② 参见“百度”【广东曲艺】条目及《中国音乐词典》《中国民族音乐大系—曲艺音乐卷》【粤曲】词条。


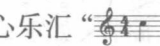
谱例:



也有的是将一些小曲、曲牌的具有特色的乐汇、乐句植入、融进韵曲,或为韵首,或作韵尾,或贯穿全韵,从而作为韵曲的有机组成部分影响着其音乐风格。如礼斗之九首《迎帝》的起句曲调与牌子《花间蝶》的开始部分十分相似;

谱例:



又如《一锭金》曲首的乐句“”就被镶嵌到礼斗之《朝礼(一)》韵曲的第四小节,非常自然顺畅。而《净坛赞》《三宝赞》韵曲中多次出现的核心乐汇“”也应该是来自于曲牌《小桃红》。

以上所举的《跳花鼓》《花间蝶》《小桃红》《一锭金》《三宝佛》等,这些小曲、曲牌也都在广东曲艺音乐中屡见不鲜,而澳门道教科仪音乐中的《招将》《香花奉请》等唱韵更具广东地方说唱音乐的特点。参见谱例《香花奉请》。

香花奉请



(三) 澳门道教科仪音乐具有广东音乐的风格特点

这儿所说的“广东音乐”是一个特定的概念,即一种传统器乐丝竹乐乐种。这一乐种形成于 19 世纪末和 20 世纪初,作为独立的器乐演奏形式,先期在珠江三角洲一带流传,随着它的不断发展逐渐流传到外地,并被冠以“广东音乐”之名,后来

广东音乐就成为一个专门的乐种流传于全国。广东音乐是标题性音乐,长于写景、抒情、状物。其曲目数量多,内容丰富,涵盖面广,既有传统曲目,也有外省曲目,更有近现代乐者不断创作的新曲目。代表曲目有:《早天雷》《倒垂帘》《饿马摇铃》《雨打芭蕉》《步步高》《平湖秋月》《鸟投林》《赛龙夺锦》等。^①广东音乐具有非常鲜明的风格特点,其地方色彩十分浓郁。这主要从以下三个方面得以体现:首先,作为一种器乐演奏形式,具有特色鲜明的乐器组合配置,这是音乐风格形成的重要物化条件。早期的广东音乐演奏采用二弦、提琴(近似板胡的中国民间乐器)、三弦、月琴、横箫(笛),俗称“五架头”,也叫硬弓组合。上世纪20年代后,改为以高胡为主奏乐器,辅以扬琴、秦琴,俗称“三件头”,也叫“软弓组合”。50年代以来,在此基础上加入更多的丝竹乐器,乐队编制不断扩大。但不管怎样变更乐器的配置,现今,高胡作为广东音乐的主奏乐器也是特性乐器是不可取代的。

其次,独具特色的乐器演奏手法是音乐风格展现的外向形式。广东音乐乐曲的演奏,多用装饰音群(俗称“加花”),构成一定的惯用音型。而高胡“滑指音”的运用是其最具特色的演奏手法,也是广东音乐韵致之所在。再者,也是最重要的一点,就是通过音乐构成的诸元素如调性、曲式、旋法、特色音等来形成乐曲的风格特点。广东音乐乐曲最常用的调式是徵调式,其次是宫调式、商调式、羽调式;广东音乐乐曲在旋法上,较多使用“5(Sol)、7(Si)、1(Do)”及“2(Re)、4(Fa)、5(Sol)”两组特征音列。其中7(Si)的音高比还原7(Si)略低,而4(Fa)的音高则略高于还原4(Fa)。这一微妙的音程、音高变化,在地道的广东音乐高胡演奏者的演奏中清晰可闻。广东音乐乐曲在调式和旋法上的基本取向,一方面是受地缘音乐文化影响所使然,同时也是中原及北方音乐文化流入南粤与本土音乐文化长期混融的结果。

广东音乐的特征音列在以下两首乐曲中明晰可见,参见谱例:

谱例:

传统乐曲《双星恨》(节选)



^① 参见《中国音乐词典》【广东音乐】词条及“百度”【广东音乐】条目。



吕文成曲《过江龙》(节选)



澳门道教科仪音乐的韵曲在调式的的应用上基本与广东音乐相一致,即徵调式为最常使用的调式,其次是宫调式、商调式、羽调式,角调式用得最少;广东音乐乐曲中的两组特征音列“2(Re)、4(Fa)、5(Sol)”及“5(Sol)、7(Si)、1(Do)”则频频出现在澳门道乐的许多韵曲中。如玉山净供科仪之《萨祖吊挂》,前半部分的曲调就是以“2(Re)、4(Fa)、5(Sol)”为核心乐汇用对偶句反复多次而构成。参见下面的谱例:

谱例:

《萨祖吊挂》(节选)



玉山净供之《开八门吊挂(二)》和《叹孤(六)》两首韵曲,其曲调相同而且仅有八小节的篇幅。特征音列“2(Re)、4(Fa)、5(Sol)”以相同的节奏型组合应用在第六至第八小节的曲尾处。

谱例:

《开八门吊挂(二)》




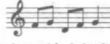
此外,像《断障文》《忏悔文》《发愿》等,均用特征音列“2(Re)、4(Fa)、5(Sol)”作为音乐动机来发展全曲。

至于另一特征音列“5(Sol)、7(Si)、i(Do)”在澳门道乐韵曲中的应用也非常广泛。诸如《祝香赞》《水赞》《太乙赞》《斗父斗母赞》《水供养》《寻声救苦号》等,由这一特征音列构成的乐汇、乐句,几乎随处可见。现仅举《水赞》为例:

谱例:

《水赞 - 太上神符》(节选)



除以上的特征音列外,像广东音乐中的特色乐汇“”和“”也常出现在澳门道教科仪音乐的韵曲之中。这样一来,更加浓化了澳门道教科仪音乐中的广东音乐韵味。

(四)澳门道教科仪音乐民歌风的特点十分突出

民歌是在民间口头流传的歌曲之简称,它是一种先于其他民间音乐体裁形式而产生的声乐艺术,可以说,民间歌曲是民族民间音乐的基础,也是道教音乐发轫、生长的土壤。由于民歌与语言关系密切,“因字落腔”是民歌音乐旋律发展的一大特点。所以,各地语言、音乐曲调、生活风俗的差异,形成了不同的民歌类型。广东地区的民歌体裁多样,歌种丰富,粤语、潮语、客语、闽南语几个方言支系语音、字调的反差,衍生出音调和结构形态相异的百十个不同的歌种遍布岭南大地,以粤讴、山歌、田歌、咸水歌、木鱼歌等为其主要代表。这些民歌最常用的拍子为 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$;音阶多为五声、六声和五声性(即以五声为基音)七声音阶。就调式而言,徵调式

和羽调式居多,宫调式和商调式次之,角调式最少;其曲式大多为单段体结构,篇幅较短小,乐句与唱词句式大多相符。乐段内的句法结构,以对称关系为基础,为了使曲调的旋律得到充分发挥,感情得到淋漓尽致的表达,常用衬词衬句和拖腔。这些特征大都在澳门道教科仪音乐韵曲的音乐形态中反映了出来(特别是一些篇幅较短小的韵子)。下面举玉山净供之《萨祖吊挂》为例:此首韵曲为 $\frac{2}{4}$ 拍,六声商调式(也可看作是徵调式,后半段在上属调上的徵调式),全曲是由几组乐汇的重复来架构:第一、二小节可以当作全曲的引子,第三至第五小节与第六至第八小节的曲调完全相同,这显然是同一乐汇的重复。而接下来的第九和第十小节又重复第四第五小节和第七第八小节的乐汇,这种旋律的衍进方式形成了如同一问一答一合的对答呼应结构关系。这一乐段内部句法结构的特点,具有鲜明的民歌风。此外,在韵曲的后半段,经过两小节过渡,引入变宫音,采用以变宫为角的这一民间音乐惯用的宫调转换手法,这样一来,既增加了韵曲的调性色彩,同时也使整首韵曲的调式统归于“徵”,这一广东地方民间音乐最常见的调式。^①

这里需要说明的是,对澳门道教科仪音乐产生较大影响的,应当是流行于珠江三角洲(中山、珠海、顺德)一带的咸水歌。咸水歌是指珠江三角洲及沿海一带渔民用广州方言演唱的一种渔歌,大概是因为他们和大海的咸水打交道,这种民歌故名“咸水歌”。咸水歌有长句、短句等曲式,一般由上下句组成单乐段,或由四个乐句组成复乐段,曲调上大都是同节(上下句)同韵,换节换韵。调式上广泛使用六声徵调式(Sol、La、Si、Do、Re、Mi、Sol)。咸水歌的演唱方式多采用一问一答的对唱形式,问答双方的曲调结构是一样的。咸水歌所使用的节奏,一般为八分音符和十六分音符的组合,但切分音也常用,连续切分的运用更是一大特色,这似乎与渔民在船上演唱因海水起伏船体动荡有关。^②显而易见,《萨祖吊挂》在曲式结构上,旋律之旋法上都受到咸水歌的影响。澳门道教科仪音乐中使用连续切分节奏的韵曲也很多,如《开八门吊挂(三)》《开八门吊挂(五)》《开八门吊挂(九)》等。下举《开八门吊挂(三)》为例:

谱例:

《开八门吊挂(三)》



① 见【玉山净供科仪】《萨祖吊挂》全谱

② 参见:“百度”【咸水歌】条目。



可以想见,澳门道教科仪音乐韵曲的造作者,对当地民歌是相当熟谙的,正因为如此,在吸收民歌为道所用时,不是生搬硬套使韵曲成为某首民歌的翻版,而是将民歌的各种音乐元素(调式、曲式、曲调、旋法、节奏等)融会贯通,取之精华,加以“道化”。由此而产生的韵曲,因植入了民歌的“基因”,在音乐形态上形成了“我中有你,似你非你”的表向特征。以《叹孤吊挂—寂寂荒郊—梦长》为例,此韵只有四句十七小节,徵调式,全曲采用“起、承、转、合”这一典型的民间传统曲式结构。就旋律而言,第三句糅进北方民歌《孟姜女》的乐汇,第四句则引入了广东民歌《落雨大》的尾句。(见谱例)

谱例:

《叹孤吊挂—寂寂荒郊—梦长》



以上所述,旨在说明澳门道教科仪音乐在其音乐形态上所具有的广东地方民间音乐风格与特点。而这一风格特点,分别体现在粤剧、曲艺(粤曲小曲)、广东音乐和民歌等四个方面。下面的表格,或许更能让我们一目了然:

韵类	风格特点	典型韵曲	备注
澳门道教韵曲	粤剧音乐	《道祖赞》《太乙赞》《祝香赞》 《雷祖赞》	【早堂功课】仪式音乐之板式结构同粤剧梆黄板腔体
	曲艺(粤曲小曲)	《三宝赞》《净坛赞》《施食》礼斗 《忏悔(一)》	韵曲与小曲、曲牌关系密切
	广东音乐	《萨祖吊挂》《断障文》《水赞—太上神符》 《斗父斗母赞》、玉山《寻声救苦号》	特征音列
	民间歌曲	《萨祖吊挂》《开八门吊挂(1—9)》 《叹孤吊挂—寂寂荒郊—梦长》	—

正一派与全真派经韵音乐相混融的风格特点

正一派和全真派是道教的两大流派。前者重斋醮尚符篆,继承着天师道驱魔禳灾的传统;后者以清修炼养为主干,倡导性命双修。因此,他们在道教科仪式中使用的音乐各成体系,风格迥异。正一派尤以斋醮音乐显其特色,曲调清盈活泼,富有强烈的地方性和民俗性。同一经文不同地区可以依当地的音调来唱诵,形成词同谱不同的“十里道不同”的现象。正一派道士除了居住宫观外,还有民间不出家的散居道士,俗称“火居道”。火居道士做道场所用的音乐,其地方性更为突出,民俗性更强。

全真道派的经韵音乐有“十方韵”和“地方韵”两种类别。“十方韵”亦即“全真正韵”,以其流传、通用于全真十方丛林,音乐风格纯正、清幽、典雅,统一为显著特点,并以《重刊道藏辑要·全真正韵》为其范本和标识。它不仅是全真道派经韵音乐的主体,而且也成为道教全真、正一两大派别分野的一个重要标志。而“地方韵”则是相对于“十方韵”而言,非“全真正韵”体系的全真道经韵音乐。这类经韵多半在某一宫观或地区流传和应用,并在道内具有一定影响,由于地域文化的作用特别是与当地的语言及民间音乐紧密结合,其音乐风格有着鲜明浓郁的地方色彩,故而将此类经韵以“地方韵”名之。“北京韵”“崂山韵”“广成韵”“武当韵”“东北新韵”等是具有代表性的“地方韵”。

澳门地区的火居道士,基本上统属于正一教派,道场上其正一派科仪音乐的特色十分鲜明,颇具粤澳本土气息的地方民间音乐风格特点。不仅如此,由于以下的缘由,澳门道场上正一派的音乐得以与全真派音乐交融,以至于澳门道教科仪音乐中的某些韵曲隐约浮现着全真正韵的影迹。缘由之一,澳门以北的岭南地区座落着多处全真派道观:广州有三元宫、应元宫,罗浮山有冲虚观、酥醪观,惠州有元妙观,南海西樵有云泉仙观等。这些宫观都是岭南地区著名的全真道道场。这些道场的法雨玄风很自然地吹洒至澳门,或多或少地洗礼着濠江的“火居道”。缘由之二:澳门火居道士的清醮道场所宣行的科仪,以全真派的科仪为主,科本(经书)多是广州三元宫的藏版;包括:【玉皇宝忏】【东岳宝忏】【三元宝忏】【玄门早晚功课经】【先天济炼】等。^①缘由之三,清末光绪年间,澳门正一派火居道士周升真道长与罗浮山冲虚观全真派至玄真人梁叔雅道长道谊深厚,私交甚笃,周得梁之传授,他们之间的道谊铺架起了全真派的科仪与音乐向澳门渗透的管道。缘由之四,1923年及1933年,澳门镜湖医院分别因风灾及迁义庄启建万缘法会,广州三元宫

① 吴炳鈺:《澳门的道教科仪》(黎志添主编《香港及华南道教研究》,北京:中华书局,2005年初版)。

和罗浮山冲虚观两次应邀莅澳设坛建醮。广东全真派道观的科仪与音乐,因此而流存于濠江。^①以上四点为我们梳理出澳门道教两派之间所存在的某种关系,或许我们透过这层关系可以洞悉澳门正一派音乐与全真派音乐相混融的点点滴滴与蛛丝马迹。

经过悉心研究比照,我们不难发现澳门正一派科仪音乐与全真正韵音乐形态上都有程序化特征。这主要体现在以下三个方面:

首先从整体上看,两者的韵曲在音乐形态特别是旋律方面有着一定的规律性和程序性可循。许多韵曲有着相同的核心乐句,由此构成腔体的韵曲可以称为“母韵”,据此发展变化出来的元素,即由“母韵”衍生出的韵曲称之为“子韵”。全真正韵中的一首《跑马韵》“母韵”与之相对应的“子韵”就有《大救苦引》《圆满赞》《慈尊赞》《梅花引》《大赞》等近十首。^②澳门道教科仪音乐中,如果把《净坛大赞》权且当作“母韵”,那末与之相对应的“子韵”就有《步虚》《灯赞》《祝香赞—道德真香》《五献皆完满赞》《五大慈悲—太上大道君》《叹骷髅(1)》等数首韵曲。

其次,澳门道教科仪音乐之韵曲和全真正韵中相当一部分的韵曲都采用了主腔加韵尾的结构形式,也就是说许多韵曲有着相同的结束句,这一合尾的形式主要是主腔加天尊尾,天尊尾在节拍上也有两种形式,一为自由的散板,二是与主腔相一致的规整的节拍($\frac{2}{4}$ 或 $\frac{4}{4}$);其乐句旋律形态和句尾落音也有两种,大多是以宫音为结音的散句,或是由此变化成有节拍的规整尾句;其次是以徵及其他音为结音的乐句。这样就进一步加强了韵曲在音乐形态上的程序化特征。

两者都具有一曲多词或一曲多用的特点,这既是道教经韵音乐造作的一种手法,也是经韵音乐具有程序化的一种体现。“全真正韵”被广泛应用于全真道的各类科仪。一首韵曲,可以按照某种规定性在不同的科仪中重复出现。比如《步虚》,此韵按照既定的程序用在晚坛功课中,也用于萨祖铁罐等科仪;又如《幽冥韵》,既用于铁罐施食、铁罐斛食,也用于随堂施食和转咒科仪。澳门道教科仪音乐中的《太乙赞—东极宫中》既用于先天济炼科仪,也用在玉山净供;一首《开经偈》同样可以用在早堂功课、晚堂功课和启师科仪。某一首韵曲也可以填上词格相同的不同经词,使其成为曲调相同,内容和用途不同的另一首韵曲,如全真正韵的《双吊挂》和澳门道教科仪音乐韵曲《双七星吊挂》,两者都可以填入七言句式的不同经文,分别用在不同的科仪中。类似于《吊挂》《步虚》等不再是一个简单的韵名,其实已经演变成一种具有曲牌意味的道教音乐的代名词。

① 见澳门道教协会,《澳门非物质文化遗产项目申报书—澳门道教科仪音乐》第22页。

② 周振锡、史新民等著:《道教音乐》“母子腔共享核心乐句对照表”,北京:北京燕山出版社,1994年出版,第67页。

全真派宫观音乐唯全真正韵最具庄重、典雅、清幽、恬静的音乐风格,在调式上有着明显的重宫音的特点,在五十余首韵曲中有近半的韵曲其调式主音为宫音。就重宫音这一层,也许还有着造作者更深刻的寓意。在我国传统的五行文化中,五音之宫音与五方之中方相对应。韵曲多采用以宫为调式主音,一方面显示出音乐行腔时的稳定与庄重,另方面是否也象征着“全真正韵”在道教科仪音乐中的中心地位呢?澳门地处南粤,受地域性音乐文化影响,该地区的民间音乐也好,正一派的道教科仪音乐也好,徵调式具主导性是不容置疑的。但我们发现,澳门正一派火居道的科仪音乐似是是全真正韵亦步亦趋,同样有着重宫音的倾向。这或许是在印证着全真道派科仪音乐对澳门本土正一派科仪音乐的渗透所发生的演变,抑或是澳门正一派火居道音乐的造作者在向世人宣示,澳门正一派火居道音乐在恪守传统的同时,也在向正统的宫观音乐靠拢,并在其本土民俗化的音乐本体上,贴上了清新的“全真正韵”的音乐标签。

此外,全真正韵某些韵曲的音乐语汇也被作为重要的音乐素材,融入澳门道教科仪音乐韵曲的旋律形态之中。现举几例加以说明。全真正韵《早皈依》《午皈依》《晚皈依》中:^①

这一乐汇在澳门道教科仪音乐《祝香赞—道由心学》韵曲中反复出现。(见谱例)

谱例:

《祝香赞—道由心学》(节选)



① 见玉溪道人阎智亭传谱、武汉音乐学院道教音乐研究室编:《全真正韵谱辑》,北京:中国文联出版公司 1991 年 8 月第 1 版。

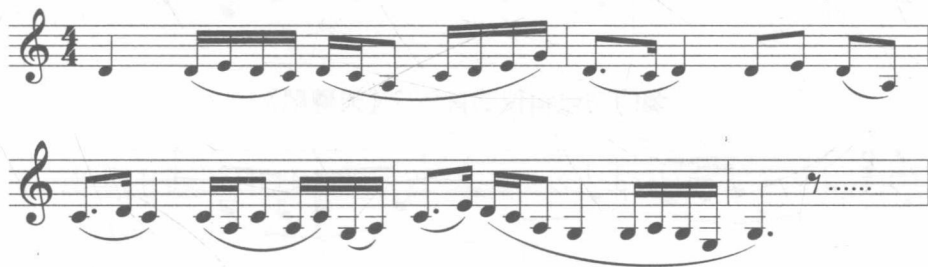
再如澳门道教科仪音乐《祝香赞—十方灵宝》和《澄清韵》(B谱)两韵的前四小节似是全真正韵《三尊赞》前四小节的变体。(见谱例)

谱例:

《祝香赞—十方灵宝》



《三尊赞》



又如把澳门道教科仪音乐之《双七星吊挂》同全真正韵《双吊挂》进行比较,两韵曲的后半部分的旋律骨干音和结尾相似相同。(见谱例)

谱例:

《双吊挂》(节选)^①



《双七星吊挂》(节选)



① 玉溪道人闵智亭传谱、武汉音乐学院道教音乐研究室编:《全真正韵谱辑》,北京:中国文联出版公司 1991 年 8 月第 1 版。

在道教科仪中,不论是《举天尊》还是《天尊号》《天尊板》《天尊尾》,可以说是贯穿于经忏的始终,虽然句幅短小,但在程序中起到很重要的作用,其运用频率极高。为给“天尊”创制一个既洒脱又庄重,既流畅又脱俗的腔句,全真道派的全真正韵和澳门正一派居道的科仪音乐都使用了“Mi Re Do”这一旋律型,其句尾落音同为“Do”,相对于全真正韵而言,澳门正一道科仪音乐在旋法上略有异动,以突显其个性化特点。(见谱例)

谱例:

全真正韵《天尊尾》^①



澳门道教科仪式音乐之《天尊尾》



以上这些举例足以说明了澳门道教正一派火居音乐在吸收全真道音乐时,并非生搬硬套,生吞活剥,而是融汇某些全真道音乐元素于自家的韵曲的腔句之中,成为韵曲的有机组成部分,并贯穿于整个科仪音乐系统。如此这般,澳门道教科仪音乐韵曲中隐约浮现着全真正韵的影迹,也就自然而然了。

作者简介: 王忠人,男,澳门道乐团音乐总监、副教授。

^① 玉溪道人闵智亭传谱、武汉音乐学院道教音乐研究室编:《全真正韵谱辑》,北京:中国文联出版社 1991 年 8 月第 1 版,第 16 页。

重庆双竹镇民间道教丧葬仪式 音乐调研报告

陈开颖

一、仪式概述

重庆市永川区双竹镇民间道教丧葬仪式的概述主要从时间、场景、乐师、法器、法物、日程六个方面进行概述。

(一)时间

2011年10月10日至2012年10月11日。

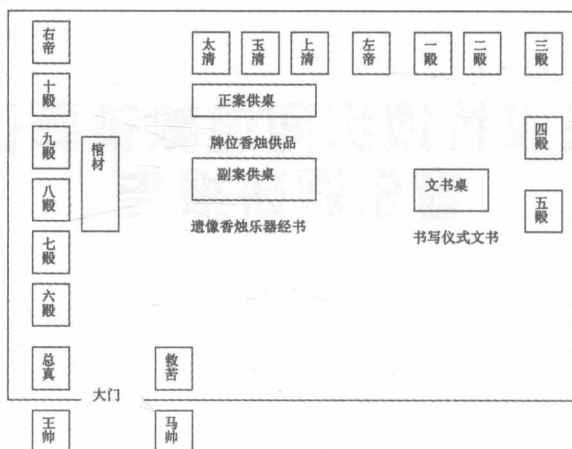
(二)场景

重庆市永川区双竹镇南华村六社高坎屋基大哥陈开生家。

2011年10月9日,母亲李洪义不幸逝世,享年80岁。按照老家习俗为母亲举行了为期三天的民间道教丧葬仪式:清玄救苦^①。

① 承办母亲丧葬仪式的民间道教乐班的主要仪式类型分为四类:五天玉皇宥罪,三天清玄救苦,两天度亡,一天经忏往生。

整个院子^①和灵堂^②体现出隆重丧葬氛围,下面是灵堂示意图。



(三) 乐师及其传承线索

分工	姓名	出生年	住址	学历	法名	能否高功	备注
主坛	陈贵全	1971	双竹镇南华村插旗村八队	高中	陈常清	能	-
鼓师	李道超	1948	临江镇九龙村杨柳坝	小学	李道法	能	-

- ① 大哥家的房子坐南面北,小院三楼,院前一方 600 平米鱼池,屋后一条乡村公路,其左侧一片菜地。远远望去就能看到二楼悬挂的横幅“沉痛悼念慈母李洪义老孺人逝世”。院子大门横批“今当大事”,左联“不请不送丧家楼”,右联“自来自去吊家情”。
- ② 灵堂设在客厅,门外悬置“琼香缭绕”四个大字,四字外侧竖联各一,字间竖联各二,此八联称为“八仙赞”。八仙赞,从其左至右分别为:念动清华诏,经功结善缘,拜礼度亡忤,忤除亿万难,超陵三界难,度上大罗天,亡魂登彼岸,魂归极乐仙。此八仙赞乃为长头诗,即每一联的第一字构成一句长诗:“念经拜忤,超度亡魂”。灵堂正门两侧,从门之左至右悬挂道教门神马王二帅,横批“闻经听忤”,其左联“擂鼓三通天尊常说法”,右联“鸣金九转亡魂早超升”。灵堂正门的右手面第一幅挂图为总真菩萨,左手面第一幅挂图为救苦菩萨。棺材位于灵堂右侧靠墙。棺材前面放着一个铁盆,用于焚烧钱纸。正对着棺材,摆放由三张方桌构成的阶梯方台,上台是正案供桌,置于“太清、玉清、上清”挂图正下方,供奉着黑色牌位“新逝显妣陈母李洪义老孺人灵位”。其右侧是车夫的浅蓝牌位,左侧是老亡人的红色牌位。牌位正前方是一碗插在稻米之上的供香,供香两侧明烛各一,香烛前面是水果、点心等祭品。

续表

分工	姓名	出生年	住址	学历	法名	能否高功	备注
代宣	胡代金	1962	临江镇九龙村唐湾	高中	胡常旺	能	—
扎录	陈贵春	1983	临江镇九龙村杨柳坝	初中	陈常龙	能	—
鸣金	刘正伟	1986	双竹镇小竹溪村郑家三队	初中	刘常清	能	—
念经礼忏	李金春	1995	临江镇九龙村杨柳坝	高中		能	入门弟子，道超之子。



主坛：陈贵全



鼓师：李道超



代宣：胡代金



扎录：陈贵春



鸣金：刘正伟



念经、礼忏：李金春

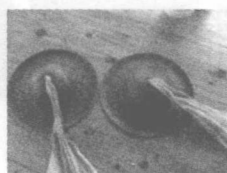
音乐传承线索：现目前能查到的该民间道教丧葬乐班的五代传承：即字辈为太元守道常的五代人。李道超（法名，李道法）是乐班老师，所有徒弟均为常字辈，如陈常清（俗名陈贵全）、胡常旺（俗名胡代金）、陈常龙（俗名陈贵春）、刘常清（俗名刘正伟）等等。而法名为李道法的李道超的老师是已过世，法名为陈守一的道士。

（四）乐器

主要乐器有二鼓、钹、锣、包包锣—饶、小锣—边鼓—鐺—板、海螺、马锣、木鱼等。



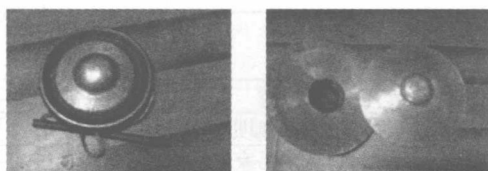
二鼓



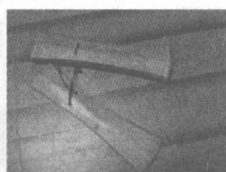
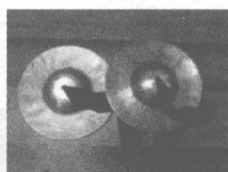
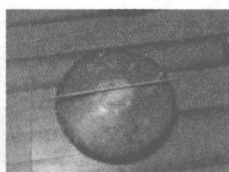
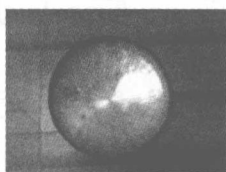
钹



锣



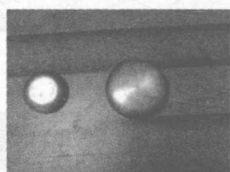
包包锣 ————— 铙 (联用)



小锣 ————— 边鼓 ————— 鐃 ————— 板 (联用)



海螺



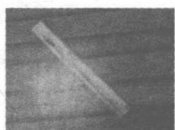
马锣



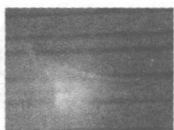
木鱼

(五) 法物

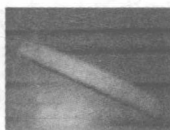
法物主要包含朝简、朝衣、法衣、令牌-卦、挂图(含三清、四帝二后、十殿、总真、救苦、王马二帅)、桌围、经书等。



朝简 (正)



朝简 (侧)



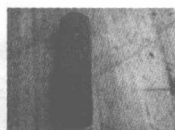
朝简 (反)



朝服



法衣



令牌 (反) — 卦 (正) (联用)

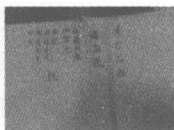


令牌 (正) — 卦 (反) (联用)

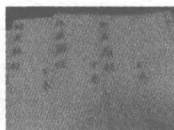




围桌



经书 1



经书 2

(六) 日程

10月10日

前序：开路

第一场请水

第二场割灶

第三场迎圣

第四场发牒

第五场颁诏

第六场演赦

第七场招请

第八场破血河

第九场解结

10月11日

发擂鼓

第一场早朝

诵经：地藏经

第二场扬旛

诵经：报恩

第三场午朝

诵经：血河洗

第四场施食

第五场晚朝

第六场子时上表

10月12日

第一场接灵

第二场拜忏

第三场赏车

第四场倒旛杆

第五场饯灵奠酒

第六场化灵

第七场安神

二、仪式与音乐

(一)解罪

第一天 10 月 10 日,法事核心是解罪,有启坛、解罪、招请三个基本要素。启坛包括开路、请水、札灶、迎圣、发牒五个部分。解罪包含颁诏、演赦、破血河、解结四部分。招请实际是解罪向超度的一个中间过渡。

总序: 开路,是整个仪式的缩略性概括。在母亲去世的当天 10 月 9 日下午 16:30-17:00 进行,音乐主题《招请》^①,核心唱词“与亡戒食坛开,建设开通冥路会启”^②。

第一场请水 08:20-9:20,音乐主题《招请》。高功胡代金主持,手持木鱼,其他道众击小锣、边鼓、鐮、板,边鼓到主家正门右前方的老井边请水,即如请东南西北中五方神龙之水以解坛场穢气^③。

第二场劖灶 09:30-10:20,音乐主题《早朝》,不鸣鼓。劖,同札,就是古时的一

① 《招请》又包含若干曲牌,为便于叙述方便,将这些音乐作为一个整体,以法事命名音乐。在更为精细地解读其内在音乐结构的文章中细列曲牌。《早朝》《午朝》《子时上表》《解结》《发擂鼓》《施食》《拜忏》《赏车》《化灵》都以法事名作为该法事音乐的名称。

② 10 月 9 日下午 15:00 分,乐师们开始布置道场,为仪式做准备,时间约 1 个多小时。16:30 分仪式开始,由主坛高功陈贵全主持,吹响海螺,召集各方神灵为开路护驾。高功胡代金手拿“引路幡”为亡者开通幽冥的道路,引领亡者,睹见光明。主坛陈贵全着朝衣,戴道帽,执朝简,焚纸钱,至三清前书讳,请圣,白意。转身至正案前,三拜,上香三次。念诸咒,冥想:此救苦大殿,三清亲临,熠熠生辉。继而叩请二帝,冥想:自为救苦总真,携王马二帅,众道人为真人童子,孝家男人化为十万天仙兵,女人化为十万地仙兵,在场所有远亲近邻生前好友尽为看经念法之人。此时,大锣铿锵,钹声殿后,二鼓密集,螺号时隐时现,营造出众神护驾下,新亡人威风凛凛,一路凯歌奔赴冥府的神圣仪式空间。然后加入声乐部分,主坛主唱,诸道公伴唱。仪式的含义是把冥府老亡人请出来领受钱财和祭祀,并迎接新亡人的到来。17:00,开路仪式结束,时间约 30 分钟。

③ 同秽气。秽,肮脏、污浊之意。<http://xh.5156edu.com/html3/14357.html>, 2013/11/14 访问。

种上奏公文,札灶即写好上奏灶君的文书,祈请灶神前来祝福。在主坛陈贵全的木鱼声中,众道人吟唱《早朝》至厨房灶前叩拜灶神。

第三场迎圣 10:30-11:30,迎请道家诸神前往丧事道场,音乐主题《午朝》。

第四场发牒^①14:20-15:20,发布正式通知,迎请新亡已故的老前辈前往丧事道场。音乐主题《午朝》。

第五场颁诏 15:30-16:50,第六场演赦 17:30-19:00,两场法事主要目的,是给亡人免罪、赦罪,音乐主题均为《子时上表》。

第七场招请 19:15-19:45,即对已经被免赦罪恶的亡人,在洗心革面,沐浴斋戒之后,被邀请前来参加法会,有独立音乐。

第八场破血河^②20:00-21:30,因为亡人生前罪恶已经被赦免,阴曹地府中准备关押亡人的一切监狱都应被摧毁,所以这一场法事的主要目的就是摧毁冥府监狱。音乐主题《午朝》。

第九场解结^③21:45-22:25,即解除心结,勾销生前一切恩怨,使亡人身心清静地来道场闻道受教。有独立音乐。

第一天出现的具有独立意义音乐,按出场的先后顺序排列,分别是:《招请》《早朝》《午朝》《子时上表》《解结》共五个。

(二)超度

10月11日第二天,法事的核心是超度,主要包括功课、施食和上表三部分。发擂鼓是当日超度法会的序曲,其中功课包括三朝三诵经,三朝又以午朝为最重要,扬旛是午朝的高层核心人物召集令,晚朝沿用午朝的音乐,且做出了施食等重大决定。晚朝延续了午朝的辉煌,并以子时上表亡灵升天将第二天的法会推向高潮。

发擂鼓 7:20-7:30 有独立音乐。

第一场早朝 7:30-9:00 有独立音乐。

诵经:地藏经^④9:00-10:00,以此经文超度亡灵。

① 会意。从片,葉(yè)声。古时木片也常用作书写材料,故从“片”。本义:简札。<http://xh.5156edu.com/html3/12515.html>, 2013/11/15 访问。同本义。古代书写用的木片或竹片,版,札也。

② 用于男性逝者称“决狱”。以下关于男性逝者的资料均以 2013/11/7-9 日双竹镇插旗村第七村民小组男性逝者刘朝贵丧葬仪式音乐录像资料为依据。

③ 用于男性逝者,首先“解结”,然后“决狱”,最后“安位”。

④ 地藏经仅限女性逝者;金刚经仅限男性逝者。

第二场扬幡 10:10-10:40,邀请道教的各位先贤祖师、各路神仙前来参加法会。
音乐主题《午朝》。

诵经: 报恩^①10:40-11:40,以此经文超度亡灵。

第三场午朝 11:50-12:40 有独立音乐。

诵经: 血河洗^②12:50-13:50,以此经文超度亡灵。

第四场施食^③20:20-21:50 有独立音乐。

第五场晚朝 21:50-22:20 音乐主题《午朝》。

第六场子时上表 22:53-23:51 有独立音乐。

第二天出现的具有独立意义音乐,按出场的先后顺序排列,分别是:《发擂鼓》《早朝》《午朝》《施食》《子时上表》共五个。

(三)拜忏

10月12日第三天,法会具有核心意义的法会是拜忏,接灵、赏车、钱灵都是围绕拜忏的,是其准备和后续,化灵也是钱灵的进一步深化。倒幡杆、安神不过是当日围绕拜忏的附带程序,当然也是整个法会完满终止不可或缺的附带程序。

第一场接灵 8:10-08:30,从墓地迎接逝者的灵魂前往道场忏悔,音乐主题《招请》。

第二场拜忏 08:40-09:40,即由主坛代表逝者表达忏悔之意,有独立音乐。

第三场赏车 10:10-10:40,给阴曹地府专运亡人钱财、房屋及生活用品的车夫等搬运工一定的经济上的奖赏和赞美,希望他们尽心尽力的干好本职,出色完成搬运任务。有独立音乐。

第四场倒幡杆 10:30-10:40,给出席法会的各方神圣给赏钱,包括返程的路费、出场费和其他酬金等。无音乐,念咒语送神。

第五场钱灵奠酒 11:5-12:25,与亡人告别。音乐主题《招请》。

第六场化灵 12:00-13:10,给亡人一个安居的地方,送到亡人能安居之所,即可焚烧纸质房屋与纸钱,以此赠送亡人慢慢安居享用。有独立音乐。

第七场安神 13:00-14:00,安抚、答谢道场四周神灵、亡人已故的先辈及亲朋好友。无音乐,念咒语。

第三天出现的具有独立意义音乐,按出场的先后顺序排列,分别是:《招请》《拜忏》《赏车》《化灵》共四个。

① 或地藏血盆,但仅限女逝者。

② 或解冤,填还,受生或观音经或升天或阎罗或九幽或老君或救苦或丰都或十王。

③ 又称焰口、施孤、放戒等。

(四)主要音乐

三天道场共出现具有独立意义的音乐 10 个,按出场的先后顺序,它们分别是:《招请》《早朝》《午朝》《子时上表》《解结》《发擂鼓》《施食》《拜忏》《赏车》《化灵》。下面分别列出它们的核心主题:

1. 招请

本场音乐由李道超领唱,乐班合(齐唱),陈开颖记谱。

(1)



招请采用锣鼓乐曲牌为《饶子锣》。如上旋律重复九遍,每遍唱腔后接 10 小节的锣鼓乐,见《招请》录像 00' 00" -03' 24"。每遍略有变化^①。演唱第二遍和第九遍后锣鼓乐中间以海螺吹奏。第四至六,七至九遍均对旋律进行适当调整,如第四遍音乐调整如下:

(2)



下方声部是李道超的领唱,上方声部是齐唱,硬七星板接入领唱,软七星^②接

① 主要采用七星板技术转换伴奏节拍中的强弱,于是伴奏与歌唱形成相对独立而相互填充的节奏关系。二鼓和板组合。

② 民间道教人士称另一种分类为:单七星、双七星。单七星是“孜自铛 自孜铛 | 自孜铛铛 孜自铛孜 | 铛孜铛铛 自孜铛铛 | 孜铛自孜 铛 ||”;双七星是“孜自铛 孜自铛铛 | 孜铛自孜 铛 | 孜铛自孜 铛 | 孜铛自孜 铛 | 孜铛自孜 铛 | 铛孜铛孜 铛 ||”。

入众合(齐唱)。

如上旋律被道乐班称为《秦腔》^①,重复12遍,记谱为第二遍齐唱。每遍唱腔后接6-11小节不等的锣鼓乐。每遍略有变化见《招请》录像03'24"-10'12"。其中第11、12遍仅取谱例3-4,7-8小节重复,以适应长达的文字叙述。小节第1、5、11、12遍锣鼓乐间奏中海螺吹奏(从第3、4小节开始延续3-4小节)。

(3)



这里采用《饶子锣》的双七星手法。《招请》录像10'12"-11'38"无唱腔,仅对白间以锣鼓乐。山歌唱腔从11'38"开始,乐谱记录到11'58"。以后多半是无歌唱性的朗诵调,偶有旋律片段均以记谱音调为主。14'44"开始,母亲及随行队伍上金桥、过金桥、下金桥和迎接母亲。山歌四度再起,四次一领众合,四次海螺声伴随锣鼓声,热情激昂,浩浩荡荡。迎接母亲时,歌声嘹亮,鼓队喧嚣,海螺阵阵,鞭炮齐鸣。经过11'31"五次音乐的反复和渲染,仪式进行到25'15",整个灵堂已经充满了喜气洋洋的氛围。音乐结束,母亲去世的悲痛戏剧性地重返灵堂……

2. 早朝

本场音乐如非特别说明均由陈贵全领唱,乐班合(齐唱),陈开颖记谱。

(1)



《早朝》音乐以双七星《饶子锣》开场。0'0"-01'01"鼓乐前奏,所记乐谱为(录像1)01'01"-01'02",鼓乐间奏,反复3次,02'01"海螺吹奏,04'20"以后第3次重复,大量次用说话语言音调和乐谱中最后一小节音乐。19'56"音乐进入第二主题。

(2)



① 双竹民间道乐将声腔主要分类为昆腔、高腔、皮黄腔、秦腔,与戏曲专业昆高皮梆异名同实。

② 即取消“孜自铛 孜自铛铛 | 孜铛自孜 铛孜铛铛 | 孜铛自孜 铛孜铛铛 | 孜铛自孜 铛 | 铛孜 铛孜 铛 ||”的最后三锤大锣的末小节的双七星。

这里应用的是前半截双七星 17 的《饶子锣》。乐谱记录的是 19' 56" -20' 09" 的唱段。鼓乐间奏,反复 15 次,3-4 遍无间奏,连续反复,第 5-6 遍加入半说半唱的宣叙调,第 7 遍采用念白开始,进入下属调,第 8-9 遍在半说半唱中与下属调交替进行。第 9 遍尚未结束,进入录像 2。第 10-14 遍口语对话开始,然后高功持朝简唱念,降 A 羽结束。第 15 遍道班持乐器唱念出灵堂,行至院门海螺吹响。在院门外烧纸焚香处唱第 16 遍,伴以鞭炮与海螺,然后击鼓伴唱回灵堂。第 2 录像 10' 38" 音乐进入第三主题。

(3)



这是一段双七星的《饶子锣》。记谱为第 2 录像 10' 38" -10' 56" 的优美山歌。本主题反复 10 次。鼓乐间奏后,音乐并未完全重复,而是将主题倒数第 3 小节发展成两小节的音乐,使原主题倒数 3 小节发展成方正的四小节结构,格调爽朗乐观。第 2 次沿用末尾 3 小节,间奏中吹响海螺。第 3 次只取末两小节。第 4-10 次,扩展为 7 小节,加入一小节 3 拍子,第 6 次间奏中吹响海螺。第 7 次拜总真救苦;第 8 次拜 2 帝;第 9 次拜 3 清;第 10 次拜远方。自此,早朝第二录像于 16' 04" 以念白结束。

3. 午朝

本场音乐如非特别说明均由陈贵春领唱,乐班合(齐唱),陈开颖记谱。

(1)



0' 0" -00' 47",仪式开始采用《阵子锤》《河北眼》等一些列的锣鼓牌子。

所记乐谱为(录像 1)00' 48" -01' 05",为前半双七星的《饶子锣》。鼓乐间奏,反复 4 次,第 2-4 次间鼓乐伴奏极短。第 4 次唱后拜救苦总真与三清。

(2)



所记乐谱为《六锤锣》^①(录像1)05'04"-05'17",对第2主题进行第1次呈示。鼓乐间奏较短,反复43次。为适应歌词有适当调整。第12-14次陈贵全使用该主题音调结合念白。第15次由李道超结合念白宣疏。第16-29次贵春道超分别与众道士唱念主题,第5、29、31、34、35、41-43次重复采用换头重复。

(3)



本主题采用双七星板《饶子锣》。(录像1)21'49"音乐进入第三主题,第1小节有高功陈贵春领唱,第2小节刘正伟领唱,第3-4小节众道士齐唱应和。鼓乐间奏,反复21次。其中第1次反复,海螺吹奏,转入录像2。反复第1、4次后,间奏加入海螺吹奏,第5次反复换头,第6次反复加入念白与半说半唱,兼有转调,和换头重复,贵春表演旋转、跪拜、冥想等,道超带领众道士唱念。第7-10次念白加说唱,第9次于宣疏毕加入海螺吹奏。第11次由胡代金进行了长达6'41"的宣疏。第13次重复祭献肉食,贵春加手印与表演。第14次重复,道士结队击鼓敲锣唱念出门至院大门,伴以海螺吹奏。此时正值出殡车到,嘹亮的山歌伴随着焚纸烧香,鞭炮齐鸣,海螺阵阵。第15次重复念白带唱后鼓锣中缓返灵堂。第16-17次重复,拜总真救苦;第18次反复拜右帝;第19次重复拜左帝;第20次重复拜远方;第21次重复拜三清。至录像18'07"念白后锣鼓齐鸣结束午朝。

4. 子时上表

本场音乐如非特别说明均由胡代金领唱,乐班合(齐唱),陈开颖记谱。

(1)



① 子时上表的主要锣鼓牌子。

2'0"-2'32",开始以耍锣鼓^①开场,贵春白配以《解秽》^②的锣鼓曲牌。所记乐谱为(录像1)02'32"-02'52"道超与贵春领,众道士合的前半双七星的《铙子锣》。紧接的是锣鼓曲牌《长路引》^③。

(未完,待续)^④

本文写作过程中得到我的博士导师蒲亨强教授的悉心指导,在此特致以崇高敬意!

作者简介: 陈开颖,男,三峡大学艺术学院教授,
西南大学音乐学院博士生。

① 高功尚未准备停当的调节情绪的锣鼓曲牌。

② 即包包锣和二鼓搭配的“铛铛咚|”或者“铛铛咚咚|”的典型音色组合与节奏性。

③ 主要音色与节奏为“庆孜奏|庆孜状|”

④ 因为音乐分析涉及民间锣鼓乐的专业知识,正在进一步学习。本文所涉及的相关民间器乐知识尚未真正消化,敬请方家不吝赐教。

原始宗教与道教仪式音乐传承之比较研究

——以彝族布摩歌与道教全真正韵为例

贾力娜

彝族社会非常重视个体生命终结时的仪礼,视之为重大而庄严的事情,因此丧礼中有相应的一系列繁缛而严格的仪式程序。据文献和调查分析,丧葬仪式之所以这样重要,与其原始宗教信仰有密切关系:第一,灵魂不死的观念。彝族认为人有三魂,通过仪式中指路,为亡灵举行解除冤愆仪式最根本目的,就是为亡灵解决最后的归宿问题,人死归于祖。其正式的仪式程序共3天。第一天开孝,第二天为正祭日,第三天招灵、送灵。共有19个程序。而布摩歌就穿插在仪式中,通过布摩唱诵具有不同腔调和意义的经书,在仪式中起到不同的作用,最终目的是超度亡者,故占据很重要的地位,可以说没有布摩歌,仪式就不能达到指引亡者回到祖先所在地等目的。布摩歌在彝族丧葬仪式中占据核心的地位,它是彝族丧葬仪式区别于其他民族的重要标志之一。

当代道教分为全真道和正一道两大派,全真道为主流道派之一,全真道经韵又称全真正韵,是全真道正统的经韵。

布摩歌和全真正韵分属两种宗教类别,但却都是宗教的范畴,只不过一个是散布于彝族地区的原始宗教,一个是常为人所道的正统宗教,那么这两种音乐品种在传承方面具有怎样的联系和区别呢?从如下的对比来寻求答案。

一、传承实体与载体

(一) 实体：布摩歌与全真韵

表(一)

程序	内容	布摩歌	时间	唱腔类型
落笔仪式 (喜圣)	开孝	无	正式仪式第1天, 落笔仪式为 20时-22时	无
	开孝献酒经	献酒歌1首, 12分钟		咏唱型引子+吟唱
献殓仪式 (赤主)	禳灵堂	无	正式仪式第2天, 献殓仪式为 16时-17时30分	无
	给亡人献殓(一头猪)献酒经	献酒歌1首, 11分钟		咏唱型引子+吟唱
	给亡人献殓晚宴献牲经	献晚牲歌1首, 64分20秒		吟唱
	晚宴献牲经结束段	结束歌2分		
迎宾仪式 (尺让)	迎来客, 汉语祭文	无	第2天上午、下午	无
晚上摆孝饭 仪式(喜贾科)	主客孝家陪亡人进最后一次晚餐	无	第2天上午、下午	无
闪火光驱邪 程式(舵施瞿)	驱邪、挽歌、跳火把舞	无		无
布摩上云梯 仪式(呗切以陡打)	布摩上云梯敬神解禁经	上云梯调1首, 6分30秒		咏唱+吟唱
	献酒经	献酒歌1首11分30秒		咏唱型引子+吟唱
	布摩实勺以陡数经	解冤歌1首206分钟		咏唱
致悼词(车重把)	念汉语祭文	无		无
	骂协唱挽歌	无		无
递洗脚水 (启启以喝)	孝女孝媳给亡者洗脚	无		无
递洗脸(通启以喝)	孝女孝媳给亡者洗脸	无		咏唱+吟唱

续表

程序	内容	布摩歌	时间	唱腔类型
递酒(宜车)	给亡人递酒感谢布摩、后家、族老	无	虽为第3天,凌晨至天亮8时前仍为正祭	无
牺牲(罗怎)	杀牛、羊、猪	无		咏唱
指路(翁局摩)	指路经	指路歌1首,70分钟		咏唱+吟唱
下云梯(以陡让)	下云梯经	下云梯歌1首6分钟		咏唱+吟唱
站桥头(楚抖恨)	布摩进桥头祭楚抖	进桥头歌1首,3分钟		吟唱
	献酒经	献酒歌1首,8分钟		无
	楚抖恨数经	献早牲歌1首,87分钟		吟唱
出殡(喜发)	安葬亡者	无	第3天8时-11时	念唱
招灵(蔺阁)	招灵经	招灵歌1首,5分钟	第3天14时-17时	吟唱+念唱
献药(启夺)	献药给亡灵	无		无
交灵(蔺洪)	将灵筒交出	无		无
送灵(蔺车)	安置灵位	无		无

通过上表,可以看到,仪式中布摩歌的曲目总共13首,除掉重复使用的,也有8种不同的曲调,唱腔类型以吟唱为主,咏唱一般作为引子,也有个别布摩歌采用。布摩歌的音乐篇幅较长,旋律较简单,曲式为单段循环体,咏唱与吟唱相结合,旋法多以三度、四度,级进为主,旋线以下降型、波浪型为主,乐句结尾多为滑音,也有其他装饰音,如倚音和颤音,多围绕宫、商、角、徵音进行,大部分节奏律动性较强,时值多前短后长。通过音乐特点的总结可以看出,三官寨彝族布摩歌音乐具有原始性、舞蹈性和强悍的特点。

而全真道的仪式类型相对较多,按性质大致分为“修道”“开度”“祈禳”三类,其中开度仪式主要用于阴事,故以浙江燕窠道全真道“施食”仪式音乐为例对两者进行比较^①其运用曲目共54首,相对较丰富,通过谱例看,唱腔类型以咏唱型居多,音乐形式结构为曲联体,音乐强调对比性,运用手法丰富,风格相对典雅。

(二)载体

1. 传承人

(1) 布摩歌传承人

三官寨布摩歌的传承人,即布摩,从三官寨范(陈)氏谱书记载来看,从改汉姓后第1世祖范世华,就承袭布摩业,但在记载中,有断层的现象,不能够将传承人连

^① 蒲亨强《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版,第118页。

接起来,但为了保持相对完整性,还是把他们列入表内,且在第5世祖前,尚未迁徙至贵州三官寨,所以目前能够确定具备连续传人和承人的只有11代,表中人除陈大远、陈文均、陈明全、范月外,均已谢世,特制表(二)如下:

表(二)

世、代	出生日期(农历)	姓名	承袭情况备注
1世第1代	1580年	范世华	承祖
2世第2代	1599年	范宗杰	承父
3世第3代	1621年	范广乾	承父
4世第4代	1639年	范敬发	承父
5世第5代	1657年	范孝良	承父
注明:6、7和8世长房没有记载是否为布摩,故以下又从第1代计算			
8世2房第1代	1708年10月	陈福荣	不详
9世第2代	1726年9月	陈寿光	承父
10世第3代	1744年8月	陈增山	承父
11世第4代	1763年9月	陈志文	承父
12世第5代	1782年7月	陈万宗	承父
13世第6代	1801年4月	陈学元	承父
15世第7代	1840年3月	陈应朝	14岁承祖父
16世第8代	1868年10月	陈文光	承父
17世第9代	1896年12月	陈作珍	承父
16世3房后18世第10代	1945年5月	陈大远	承师陈作珍,师徒式
16世2房第10代	1939年3月	陈文均	
16世3房后19世第11代	1970年6月	陈明全	承父陈大远
16世2房后18世第11代	1987年3月	范月	承师陈文均

注:据家谱记载,第1世祖汉姓本姓范,到第6世为躲避战乱,同时为答谢陈姓恩人,改姓陈,到18世大部分又改回姓范。

从表(二)可以看出:三官寨布摩歌有传承人的历史较久,至少有三百年以上;传承人之间大都为父传子或祖父传孙,也有少量师徒式的传承,也是在家族内部,师徒间有血缘关系。经调查三官寨布摩均为半职业性,平时要务农。

(2) 全真教传承人

全真教传承人之间的关系并无血缘关键,不存在家族传承,他们专门呆在宫观,属于职业性的。

2. 文本

布摩歌的传承文本主要是靠当地手抄本彝文古经籍,整套仪式中,用到献酒经2本——《觉炯几何》和《尼炯几何》;献牲经1本——《头确数》;解冤、指路经1本——《实勺以陡数》以及招灵经1本。其中,献酒经一般靠背唱,献牲经和解冤、指路经和招灵经是照本宣科。

这些经书分散收藏于各布摩家中,古彝文,为手抄本,以5言句为主,具有一定私密性。

而全真道教所用文本是专用科书,如《广成仪制》《重刊道藏辑要·全真正韵》等。^①

二、传承方式

(一)布摩歌传承方式

通过2012-2013年在三官寨4次较长时间的居住、走访、调查,得知布摩歌传承方式分家传和师徒两种。家传不需要拜师,师徒式需要拜师,除了拜师这一环节,其他程序相同。下面分别以家族式传承和师徒式传承各举一例。

家族式传承,传人为陈大远,承人是其子,但他本人学习的时候却是师徒式,以下是采访布摩陈大远记录,除了提到家传式,也穿插了他拜师学习的过程。

1. 问:你怎么把布摩歌传给你徒弟的?你自己学习的过程如何?

答:我徒弟就是我儿子,他初中毕业后教他的。就跟学中文一样的,先读会,教字,抄写经文,母语基础最重要,然后教腔板,像学唱歌一样。

自己学习过程是:为了传承民族文化,也出自兴趣,18岁开始学习,先拜师,师傅是家族的二伯伯陈作珍,他17岁当布摩,有六个徒弟,分别是陈念奎、陈大林、陈文志、陈大江、陈文均和我。学时先学语言,后文字,然后礼俗,然后会唱。我第1年学习了20天,第2年学习了40天,后来因为“文革”等原因停学了十八年,然后逢一家做丧事,挨着老师一起去,有一段恢复期,开始感觉拗口的很,后因为中国社会科学院来采访,彻底恢复记忆。到了35岁颁职(也叫立法),正式成为布摩。

2. 问:拜师的过程是什么呢?

答:在堂屋摆好神位,四方桌,香升,老师坐在桌子左侧,徒弟跪下给老师敬双杯酒,老师接酒后,先奠酒给神位,然后坐好,徒弟再把酒倒满递给老师,老师喝完后,给徒弟说“封最话”,即勉励、祝福话。大意就是希望徒弟能够好好学习,越来越好,如:为人做事,认认真真,百事顺心,神仙保佑,健康长寿,发家发福,子孙满堂,做徒弟不能欺师瞒将。最后再倒两杯酒递给徒弟,徒弟喝掉。

通过师徒式学习成为布摩的范月与陈大远的学习方式在大致程序上是一致,但身为85后的他,在学习的具体经历上有所不同,记录如下:

问:你是如何学习布摩的?

答:我是十一二岁左右开始学习彝文的,到了19岁,因为感兴趣,用录音机把

^① 蒲亨强:《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》,成都:巴蜀书社,2000年8月,第93-97页。

陈文均做丧事唱的录下来,自己回去听,开始先学会唱献酒经,然后才正式拜师,拜师时提了一只公鸡、2斤白酒,火炮,给老师买的一套衣服、帽子、鞋子,大概价值七八百元。

通过以上材料可看出,布摩歌传承方式以家传为主,间或有师徒式,学习方式相对单一,一般利用业余时间教授和学习,无固定场所,师傅教习所有的布摩歌,没有分工,拜师程序很正式,也体现出尊师重德的现象。

而全真道的传承方式则是专业传承、剽学传承与口传心授三种。跟彝族的传承方式相比,更多样,他们有固定的教学场所,专业学习为主,老师在教学方面还有分工,还可以与其他道观交流。^①

三、传承制度

布摩歌由布摩唱,那么对布摩就有从祖先流传下来对布摩从程序和道德规范方面的规定:务必要有一定的学时,一般2-4年;通读(唱)了相应的书籍(以经文为主),确实掌握了一定的知识,能承担各类祭祀的主持活动;不仅读了经文典籍,还要抄录了一定数量的书籍(经文),还要为老师抄录;能背诵一定的经文;亲身参与祭祀活动,熟悉各种祭祀程序,能够主持各类祭祀;要有良好的布摩道德素养,遵守布摩道德准则,诚实做布摩,忠实于布摩事业,遵守布摩纪律,规范做布摩,该念的经文务必要念,不该念的不得乱念,该做的程序必须做到、做好,不该做的程序绝对不能做一点;要有做人的好品质,尊老爱幼,为人和蔼,不偷不抢,不嫖不赌,爱家爱业。在颁职仪式时,除了老布摩要做出启示性的强调,根据准则要求,学子还要作表态宣誓。^②

而全真韵却受到宫观丛林传播制度(宫观云游制度、传教活动、传戒活动)和中央集权调配制度(道官调配制度、骨干道士调配制度)的影响。^③

四、传承的生态环境

布摩的传承观念相对保守,有传男不传女,传内不传外之说。其中的布摩歌也必须严格按照师父的调子唱,否则就不能达到效果,具有一定保守性,但对于保存布摩歌的传统面貌有利。

① 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年1月,第152页。

② 禄勺康、禄宗翰:《浅谈布摩及其文化内涵》,布摩文化论坛,2012年8月,第13页。

③ 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年1月,第153页。

三官寨彝族的近祖崇拜和万物有灵的观念使得其丧葬仪式延续至今,从而布摩歌也得以延续。

而全真道的传承对待传统的观念态度上也有强烈的保守性,全真道传授音乐时,要求严格遵循传统模式,不允许随意改变传统面貌。对保存延续传统面貌极为有利。^①

全真韵的形成发展和流播传承与宫观丛林传播制度和中央集权调配制度也密切相关。^②

小 结

传承实体	布摩歌	全真韵
载体之传承人	家传为主,兼有师徒式,固定一个老师,场所不固定,业余学习	非家传,师徒式,多名老师,有分工,场所固定,专业学习为主
载体之文本	手抄本的古彝文经书	专用科书
传承方式	家传式、师徒式	专业传承、剽学传承与口传心授
传承制度	祖先流传下来对布摩在程序和道德规范方面的规定	宫观丛林传播制度和中央集权调配制度
传承生态环境	传统观念和宗教思想	传统观念和制度

通过以上材料展示、分析以及列表可以看出,两种不同宗教音乐(前者为民间原始宗教,后者为正统宗教),在传承的问题上,看似不同,如,实体不同,载体传承人关系的侧重点不同,文本不同,传承方式的种类多寡不同,传承制度民间和官方的不同,生态环境在制度上的区别。但,从整体看,却也有相通之处,如传承人都有师徒关系,布摩歌的传承方式中也包含着口传心授和剽学的成分,传承制度中都包含着传统的观念。

作者简介:贾力娜,女,曲阜师范大学副教授,
西南大学音乐学院博士。

参考文献

- [1] 蒲亨强《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年。
- [2] 蒲亨强《神圣礼乐—正统道教科仪音乐研究》,成都:巴蜀书社,2000年。
- [3] 禄勺康、禄宗翰《浅谈布摩及其文化内涵》,布摩文化论坛,2012年8月。

① 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年1月,第154页。

② 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年1月,第161页。

佛道课诵仪式音乐比较研究

——以总佛寺与紫霄宫为例

王 静

我国云南西双版纳的南传佛教属于外来宗教,它与我国独有的道教并存,两教在宣传神学和教义中都运用了大量的音乐,尤其集中体现在各种宗教性的仪式音乐中。对两教最根本的,每天都按时进行的仪式音乐进行音乐运用、表现形态、仪式仪程、经文经韵比较,可以使我们初步了解这两种宗教音乐的形态风格,而且还可以从中管窥云南、甚至东南亚、南亚地区少数民族的文化传统与思维特点。西双版纳版纳总佛寺,管理全州各村寨佛寺,设有出家众法乐禅修园,每日恪守上座部佛教生活法则,进行严格的早晚课诵仪式;同时设有佛学院负责教授全州各僧侣的一切仪式规范,经韵背诵等相关南传上座部教义规范。在西双版纳地区,所有佛教活动均由总佛寺进行管理、参与和主导,它是西双版纳上座部佛教文化与音乐的中心,也正因为有了这些,使得西双版纳地区各寺院的早、晚课内容和其他仪式里的诵经音乐较为统一。

一、西双版纳总佛寺课诵仪式音乐

相同于一切宗教行为,在西双版纳南传佛教僧侣的宗教生活中,为了维持诚挚的宗教信仰,增强僧侣的宗教素质,温习基本的佛教教义,每天必须在固定的时间坚持拜佛和课诵活动,这样的诵经活动与音乐有关。

(一) 课诵程序

课诵是上座部佛教出家众最基本的法事活动,是一种相对来说较为封闭、稳定的佛教仪式内容,其音乐亦同。每日晨七点整、昏二十点整按时进行,固定地点于“大法堂”(即固定的从事课诵仪式的地方)。早晚课诵经文内容有别,程序基本相

同。表(一)是总佛寺法乐园早课和晚课的全部经文内容、程序情况。虽然南传佛教有鼓、锣、扇子、海螺等法器,但偶有民间宗教仪式时才用到鼓、锣。在出家众的日常早晚课诵中,根本看不到任何法器的踪迹。

表(1)总佛寺早晚课诵仪式内容表

早课		晚课		动作	时间
经文名称	声乐	经文名称	声乐	众僧入座，主持（或副主持）先对释迦牟尼佛像三拜，再面对僧众，起引腔，众随。每诵一句毕，叩首，共三次。	1分零1秒
1.[礼敬]		1.[礼敬]			3分零5秒
2.[礼敬三宝]	吟唱	2.[礼敬三宝]	吟唱	众双手合十，跪坐于地，无明显领、和，基本是齐诵，一首接一首念诵	2分22秒
3.[十四佛陀之智]		3.应作慈爱经			2分24秒
4.[慈心修习]		4.蕴护卫经			1分15秒
5.[梵住遍满]		5.过去[已受用四资具]的省思文			2分12秒
6.[三十二行相]		6.无畏偈			2分23秒
7.[祝愿偈]		7.随喜功德			12分20秒
8.[缘起诵]		8.发愿			1分17秒
9.[发趣论母诵]		9.发露罪过			
10.[午前经]		10.礼敬上座			3分28秒
11.受用四资具					3分38秒
诵毕，手举过顶，三次叩拜佛像，口中念诵“萨度，萨度，萨度”。主持比库先退下，众僧依次从大法堂两侧排队退下。约3分钟					

由表(1)我们可以看出在总佛寺的内部课诵仪式中,只有单一的人声。不论早晚课,仪式仪程都较为固定,佛乐套曲结构完整,诵经前都要先礼敬佛、法、僧三宝,结束后都要三念“萨度”(平安,随喜之意),同时叩拜佛像,这种起始方式甚至所有南传佛教仪程中都通用。

版纳上座部弟子认为,佛陀的弟子们念诵经文,偈颂的传统非常古老,甚至可以追溯到佛陀在世的时期。早晚念诵特定经典偈颂,可以时刻提醒自己遵守佛陀的教诲,修行身心,精进修为。早晚的课诵仪式中,基本内容分以下几个方面:

随念三宝(Ratanattayavandana)和礼赞佛陀(Buddhavandana):透过随念佛陀、正法和僧团的殊胜功德,以及礼赞佛国的十四种智慧功德,来培养信心、恭敬、喜悦、感恩等善业。

散播慈爱(Mettabhavana):佛陀教导,经常散播慈爱并达到慈心解脱者,可以获得十一种功德利益:睡眠安了、醒来快乐、不做噩梦、为人们喜爱、为非人喜爱、诸天守护、不会遭受火、毒、刀枪的伤害、心迅速得定、容貌光洁、临终不昏迷、未证阿拉汉者能投生到梵天界。因此,散播慈爱是修行者每天必须的一切处业处(sabbatthaka-kammatthana)之一。同时,通过修行慈心,能够保护散播慈爱者免除灾难和带来祥和快乐。这类经文包括《应作慈爱经》《蕴护卫经》《慈心修行》等。

佛教义理(dhammadesana):透过念诵佛陀所教导的佛法义理,培育精进、智慧等善业,如《缘起诵》《发趣论母诵》(二十四缘)等。

省思文(Paccavekkhana):《四资具省思文》和出家众的资具依止戒有关。《三十二行相》即思维身体三十二部分的厌恶不净,属于不净修习。《梵住遍满》即培育慈悲喜舍四无量心。《十法经》则是出家者应当经常省察的十件事情。

祝福:通过念诵某些特定的偈颂,祝福诸天、施主和一切有情吉祥快乐。如《祝愿偈》《午前经》《用斋前的祝福》等。

随喜(anumodana)和发愿(patthana):将自己所作的念诵、布施、服务、学法、闻法、持戒、禅修等善业功德,回向给诸天等一切有情。同时,也通过这些善业功德,发愿作为自己早日断除烦恼、解脱生死的巴拉密(parami)(善业功德)。

忏悔和礼敬:通过恭敬顶礼三宝和上座比丘,并请求原谅自己的过失,以培养诚实、谦卑、恭敬、柔顺之德。

根据上座部佛教传统,念诵经典应使用佛陀的语言——巴利语(Palibhasa)。巴利语源于佛陀当年讲经说法时使用的马嘎底语(Magadhika Magadhi)。上座部僧众几乎在所有正式的场合——诸如诵经、受戒等,都使用这种古老又神圣的语言。

(二)课诵音乐

课诵音乐整体上是属于曲牌连缀的套曲体制。抒咏性唱腔、经文吟念的联接顺序调性布局,速度变化等方面均有一定规律性。下面以版纳总佛寺法乐园马欣德尊者的一套早课、晚课经文为标本,分析介绍总佛寺课诵音乐的体制特征。

曲同词异的经韵占据了大部分课诵仪式音乐。这是相同程度较高的经韵群体,此类经韵曲式结构、音调框架、旋法旋线等基本旋律形态相同或相似,仅有细节的不同,最能反映版纳上座部佛教出家众早晚课诵的特点。经分析统计,出家众早、晚课诵中共有16首经韵属于此类。参见下表。

表(2)早课同曲异词的经韵示意表

曲目	首句词(汉译文)(巴利文)	曲调
2. 礼敬三宝	彼世尊亦即是阿拉汉, 正自觉者 Iti'pi so Bhagava, araham, sammāsā buddho	
3. 十四佛陀之智	苦智是佛陀之智, 苦集智是佛 陀之智 Dukkhe nanam Buddha nanam	
4. 慈心修行	和自己一样, 一切有情也希望快 乐 Attupamāya sabbesam	
5. 梵住遍满	愿一切有情无怨敌, 无嗔害 Sabbe satta avera hontu, abyapajjha hontu	
6. 三十二行相	我这个从脚底以上、从法顶以 下、为皮肤所包的身体, 充 满了种种之不清。 Ayam kho me kayo. uddhampadatala, adho, kesamatthaka tacapariyanto puro	
7. 祝愿偈	凡居住在寺院、佛塔、菩提树 等各处的诸天, 愿他们通过发 施的供奉, 令寺院的范围得到 安宁。 Ya devata santi viharavasini thupegghare bodhigare tahim tahim. ta dhammadanena bhavantu pujita soththim karontedha viharamandale.	
8. 缘起诵	轮回许多生, 寻找造屋者, 流转没发现, 诸苦再再生。 Anekajati samsāram, sandhāvissam anibbisam; gahakāram gavesanto, dukkha jati punappunam.	
9. 发趣论母诵 10. 午前经	因缘; 所缘缘; 增上缘; 无间缘; Hetupaccayo, arammanapaccayo, adhipatipaccayo, anantarapaccayo	
	菩提树下胜利者, 为释迦族 增喜悦; 愿你也如此胜利, 得 胜利吉祥。 Jayanto bodhiya mule, Sakyānam nandivaddhano, Eavameva jayo hotu, jayassu jayamangale.	

表(3)晚课同曲异词经韵表

曲目	首句词(汉译文)(巴利文)	曲调
4. 蕴护 卫经	我散播慈爱给维卢巴卡, 我散播慈 爱给伊拉巴卡他, 我散播慈爱给 差比阿子, 我散播慈爱给黑苟答 马。Virupakkhehi me mettam, metta, erapathehi me, chabyaputthehi me mettam, mettam kanhagotamakehi ca. ghataya, yai	
5. 过去 [已受用 四资具] 的省思文	今天我已使用却未经省察之衣, 那 只是为了防御寒冷, 为了防御炎 热, 为了防御虻、蚊、风吹、日 晒、爬虫类的触恼, 只是为了遮 蔽羞处。Ajja maya apaccavekkhitva yam civaram paribhuttam, tam yavadeva sitassa patighataya, unhassa patighataya, damsa-makasa-vatatapa-sirimsapa- samphassanam patigya, yavadeva hirikopina-paticchadanattham.	
6. 无畏偈	凡诸恶兆与不详, 及不悦耳之鸟啼, 灾星、恶梦、不如意, 以佛威力愿消失。 Yam dunnimittam avamangalanca, yo ca'manapo sakunassa saddo, papaggaho dussupinam akantam, Buddhanubhavena vinasa'mentu.	
7. 随喜 功德	至今为我等, 所集功德果, 愿诸天随 喜, 一切得成就。Ettavata ca amhehi, sambhatam punna-sampadam, sabba sampatti siddhiya.	
8. 发愿	愿此为我亲, 愿诸亲快乐(三遍) Idam me natinam hotu, sukhita hontu natayo.	
9. 发露 罪过	由我身语意, 放逸作过失, 愿广 慧、如来、尊者原谅我。Kayena vaca cittena, pamadena maya katam, accayam khama me bhante, bhuri-panna tathagata.	

现将这些经韵的基本情况分析如下,简要描述其共性形态特点。

1. 列出的这些经韵,主腔相同,这些腔句通常以一个乐句的长度,在经韵中反复或变化反复地多次出现,在全曲中占有基础地位。它们虽然标题、唱词和具象旋律形态上有着细微的区别,但它们均因有一个相同或相似的主腔贯穿全曲,从而音乐上具有明显的相似性。

2. 早晚课诵音乐,都由引腔——正曲(经文)——终曲(三诵“萨度”)三段式音乐结构组成,和仪程的三个部分叩拜(三皈依)——诵经——叩拜相和。

3. 在音乐体裁上看,仅由吟诵调和吟唱调组成。吟诵调以语言因素为主,多为非均分律动的散板和非规律性节奏;吟唱调一般有一定的旋律性、歌唱性和节拍、节奏因素,兼含语言性因素。

4. 版纳上座部佛教课诵仪式音乐以商调为主。旋律变化比较单一。偶尔有角调的交替,但是也会迅速回到商调上

5. 基本是一领众和,调式、节奏变化比较单一,少速度变化,全用巴利语。La do re mi sol 音列为主。

6. 变唱是用得比较多的一种手法。在段落中,不论篇幅长短,都用一个乐句作为母体,进行繁简不一的变唱展开。变唱的次数,短的两三次,长的数十次,同时兼用重复等其他手段。同曲异词的形式占了主要的篇幅。

7. 做完一课时因速度的一般需半小时以上。经腔启唱之前,先要叩首三个,而后一人领而众人附和之,无任何伴奏乐器,颇为古朴原始,只伴晨鸟鸣叫,自然和谐、庄严肃穆、余音袅袅飘逸堂外,令人不得不凝神静心。










二、全真道课诵仪式与西双版纳总佛寺课诵仪式音乐比较

全真道武当山紫霄宫课诵仪式音乐作为道乐的课诵代表,与版纳总佛寺法乐园课诵仪式有着功能上的相似性,即均用于宗教组织内部修行自我,敬拜上师,在时间上也都是晨昏进行,而且都有着每天固定的功课场所。但是它们又在音乐运用、表现形态、仪式仪程、经文经韵四方面有着各自不同的特点。

表(4)紫霄宫与总佛寺早课对比表

场所	仪式步骤	法器运用	声乐	主要仪式音乐首句	仪式动作
紫霄宫		鼓三遍			
	澄清韵	全奏	咏唱		
	吊卦	全奏	咏唱		
	提纲	全奏	咏唱		
	净心、口、身神咒	木鱼	念唱		
	安土地、祝香、净天地咒	木鱼	念唱		
	玄蕴咒、尔时	钟、木鱼	咏唱		
	玉清等宝诰	全奏	咏唱		
	玉帝、星主宝诰	木鱼、钟	念唱		
	天皇、后土等宝诰	木鱼	念唱		
	南极、南王祖宝诰	木鱼	念唱		
	七真、普化宝诰	木鱼	念唱		
	祝经文	钟、木鱼	吟唱		
	中堂赞 忏悔文	全奏	咏唱		
	三皈依	全奏	咏唱		

续表

场所	仪式步骤	法器运用	声乐	主要仪式音乐首句	仪式动作
总佛寺	结束				
	三皈依	全奏	咏唱		
		钟鼓			
	1. 礼敬	无	吟唱		诵完每一句，向佛像一拜，共三拜
	2. 礼敬三宝		吟唱		
	3. 十四佛陀之智		诵唱		
	4. 慈心修行				
	5. 梵住遍满				
	6. 三十二行相				
	7. 祝愿偈				
	8. 缘起诵				
	9. 发趣论母诵				
	10. 午前经				
	向佛像三拜，口念三次“萨度”				

表(5)紫霄宫与总佛寺晚课对比表

场所	仪式步骤	法器运用	声乐	主要仪式音乐首句	仪式动作
紫霄宫			钟鼓三通		
	步虚	全奏	咏唱		
	吊卦	全奏	咏唱		
	提纲	全奏	咏唱		
	玄蕴咒、尔时	木鱼	念唱		
	斗老、玄天诰	木鱼	念唱		
	吕祖宝诰	木鱼	念唱		
	三官诰	钟、木鱼	吟唱		
	救苦宝诰	木鱼、钟	吟唱		
	清华妙严	全奏	咏唱		
	报恩宝诰	木鱼转全奏	念转咏唱		
	土地咒	木鱼	念唱		
	三皈依	全奏	咏唱		
	供养咒	钟、木鱼	吟唱		
	结斋咒	木鱼	念唱		
			钟鼓三通		
	结束				

续表

场所	仪式步骤	法器运用	声乐	主要仪式音乐首句	仪式动作	
总佛寺	三皈依	全奏	咏唱			
		钟鼓				
	1. 礼敬	无	吟诵		诵完每一句,向佛像一拜,共三拜	
	2. 礼敬三宝		吟唱		僧众跪坐于地上,双手合掌放于胸前,双目微合,一首接一首吟诵	
	3. 应作慈爱经		诵唱			
	4. 蕴护卫经					
	5. 过去[已受用四资具]的省思文					
	6. 无畏偈					
	7. 随喜功德					
	8. 发愿					
	9. 发露罪过					
	10. 礼敬上座					
向佛像三拜,口念三次“萨度”,长老转身面对僧众,众僧礼敬上座,依次退场。约5分钟。						

以上对比可以看出:

1. 南传佛教和道教都非常注重每天的课诵。正如《中国道教音乐之现状研究》一书中言“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。”^①而版纳南传佛教出家众也认为,通过每天的定时课诵,可以随时亲近正法,修炼自己的殊胜功德,培养自己的信心、恭敬、喜悦、感恩等善业。^②

2. 道教中有与佛教相同的仪式单元——三皈依,而且在紫霄宫早课中结束前后各一遍三皈依,加强了这个仪式环节。道教课诵考其源流,受佛教念诵仪制的影响发展而来,^③但是经过源源不断地吸收各种民间音乐文化元素,今天道教课诵仪式较南传佛教在内容上已经更为丰富。有咒、诰、韵等不同的曲牌形式,音乐也有唱、诵、吟等多种类型,加上器乐在仪式开始、结束都单独占一个单元,使得音乐供奉的比例增大,且有着合奏、单独乐器:木鱼、鼓、钟等有计划地加入,使得仪式的声势更为浩大,音乐元素也更为丰富多彩。相比较之下,版纳南传佛教显得更为原始古朴,旋律多为重复性同曲异词经韵,看不见乐器的踪影,形式也只有吟诵一种。这是因为云南西双版纳地处边疆,加之上座部佛教教义奉行三个原则:“(1)佛陀没有制定的戒律,没有说过的法,我们不当添加。(2)佛陀已经制定的戒律,已经说过的法,我们不当废除,不当随意篡改、删改。(3)只应当遵行佛陀所制定的戒律、所教导的法。”^④也就是说,上座部佛教认为:只有佛陀才有资格制定戒律。因为佛陀具有一切知智,还有大悲智。唯有同时具足一切知智与大悲智者才有资格制定戒律,但是除了佛陀之外,没有任何人拥有这样的资格。作为佛陀忠实的弟子,出家众只有遵守的分。正因为如此,坚持这三项原则的僧团就称为“上座部”。由于有了这样的思想,外界的音乐文化历经百年却不容易融入,再加上语言的因素,上座部佛教课诵仪式在版纳出家众范围内形成了一个相对封闭的环境,促成了其千百年来未被外在所影响的古朴风格。

从课诵的仪式仪程来看,不论南传佛教还是道教,课诵的科仪及其音乐都已经形成了一个有着相对固定结构的体系。而且都完整地保持传统的体制模式,这是宗教音乐这样一种传统音乐的共有特点。

西双版纳总佛寺上座部佛教念诵完全用巴利语,不容易被广大群众所理解和

① 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版,第102页。

② 玛欣德尊者编译:《中国上座部佛教》,法乐园内部印行。

③ 同①。

④ 玛欣德尊者讲述:《阿毗达摩讲要》,云南省佛教协会等印行,第6页。

学习,这使得南传上座部佛教传播的范围受到限制。傣族聚居的西双版纳因为傣族是一个跨界的民族,在语言和生活习惯上和接壤的泰国、老挝等没有太大差异,和东南亚、南亚属于同一个文化圈,所以这个地区的人们接受和虔诚地信仰南传佛教。而汉族地区受到语言的限制,人民群众接受和学习上座部佛教就有一定难度,这使得上座部佛教从斯里兰卡经泰国传到云南西双版纳以后就一直没有再往内地推进,它走不进内地,内地的文化也影响不到它,所以其流经千年,今天依然保存着从前的习惯:上座部佛教的比库直到今天仍然穿着和佛陀在世的时候一样的衣服,他们所穿的这套衣服称为三衣,穿衣的方法都跟佛陀在世时一样。是根据《律藏》的规定来进行裁剪、缝制和染色。比库要进入俗人住区、村镇的时候,就要包的严严实实,只露出头、两只手和两只脚。但是在寺院、野外和山林里,就可以偏袒右肩。同时,礼佛、礼敬长老的时候,也要偏袒右肩。比库们想要请法的时候,先偏袒右肩,再合掌向佛,还有受持离非时食,即过了正午不再吃东西,不能够接受金钱等等,都是按照佛陀在世时所制定的戒律来执行。作为一名忠实的佛弟子,责任只是遵守,而不是找借口随意发挥、取舍和篡改。在这甚至成为了上座部佛教神秘和保守的特质。习惯上如此保守,音乐仪式就更不会有什么更多的发挥了,所以,其音乐旋律比较简单,形式也固定。

道教仪式音乐有着非常丰富的腔调和旋律变化,曲牌种类已经非常丰富,节奏、音型和调式的变化也非常丰富,乐段结构也比较复杂。整个音乐为曲牌连缀体,抒咏性韵腔,经咒吟念同法器演奏迭相迎送,交织成章。曲调的联接顺序、调性布局、情绪和速度上的变化均有一定规律性。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。^①例如澄清韵已经有引腔+正体(单段反复)+散板尾腔这样的结构,其旋律散板引腔加正体(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唱词也都用汉语,能使传播范围大大地增加,在传播的过程中道教善于吸收民间宗教的种种特点为己用,所以,仪式仪程越来越丰富,音乐和伴奏也日益壮大,再采用了汉语为经韵唱词,使得道教的教义和仪式更为汉语言系人民群众所学习和接收。

道教早晚课给各路神仙都有“诰”“咒”,例如“吕祖宝诰”“土地咒”“三官诰”等,这些都是有着中国传统传说和来源的神仙,给他们都念咒、上诰,说明道教当中存在着很多不同的神,各自掌管着不同事物,人们有哪方面的需要,就去祈求哪方面的神仙相助,体现出道教的多神崇拜性。而版纳南传上座部佛教只供奉释迦牟尼,

① 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版,第101页。

② 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版,第123页。

而且所有寺院的佛像都比较简单,甚至有的佛像直接就是用竹子编成的,偶尔左右有两尊小佛像,一般是佛陀的弟子迦叶、阿南,所有课诵经文都只用巴利语。虽然每一个信奉上座部佛教的地区都有自己的语言,但是为了表示对圣典的尊重,当地的长老比库们不敢随意改变佛陀的语言,于是直接用马嘎底语来传诵经典。乃至现在,当版纳的比库们在诵经的时候,并不用自己的语言,而是用巴利语,所以,它是一个单神崇拜的宗教。

通过简单的对比,我们初步看到了保守的上座部佛教和发达的道教仪式音乐的各自特点。以总佛寺为代表的版纳南传上座部佛教是封闭质朴、单纯的修行派宗教,以武当山为代表的道教是传播能力强,善于吸收和融合大众文化的宗教。不论是哪一种,都有着自己特立独行的神学崇拜思想以及人性的运用哲学。不论哪一种仪式音乐,都服务于自身的神学敬仰,强调每天的修行,它们都积极地构成了我国传统音乐的丰富元素。

作者简介:王 静,女,云南师范大学音乐舞蹈学院讲师,
西南大学音乐学院博士生。

佛教焰口与道教施食仪式音乐 形态特点之比较研究^①

颜婷婷

导 论

博大精深的佛道文化是中国传统文化不可或缺的重要组成部分,佛道二教承载着炎黄子孙上千年的文化与图腾,是华夏民族的精神家园,儒、释、道三者并存,构建了中华民族古老的文化基因。

传统是一条河流,在历史岁月推移过程中,中国传统音乐四大板块中的民间音乐、文人音乐、宫廷音乐之传承已岌岌可危,或生态无存,或主体消亡,或流变易形,或靠人为改装,或成博物院式僵化。而佛教和道教音乐,在亘古不变的宗教信仰文化的庇护下传承严密,坚守自道,甚少大变,仍以活态存于世间,仍给广大国人以美的享受,智的启迪。佛道二乐音乐跨越历史时空站,佛道的音乐历史构塑中华文化史,传承着深厚的文化传统,它集中体现了中国传统音乐文化的根基和神韵。佛道二乐作为中国传统音乐的重要组成部分,作为民族文化重要的历史遗产,被越来越多的海内外音乐学者视为瑰宝。佛道二乐在千余年严密的体系内传承的格局中,完整地保存了它的母源音乐文化,亦被誉为传统音乐的“活化石”。

20世纪80年代初我国佛教和道教得到重新恢复,佛教为舶来宗教,道教为土生宗教,即面对世俗外嬗变的大千世界天翻地覆,佛教和道教仪式音乐内部抑或未变?抑或甚少大变?其二乐又有什么样的内在联系?这些问题亟待解决。笔者带着问题对佛道二乐重要寺庙、宫观进行实地调研,发现两点现象:一是,二教内保留。二是,教外融合。于是笔者将研究对象定为当今使用频率较高的仪式音乐——

① 基金项目:2012 西南大学 2012 年度人文社会科学研究重大项目培育经费资助,项目批准号:

汉传佛教焰口和全真道教施食,而且这两者从全国来看,个性化特征明显,各地域特点突出,故作历时性纵、横结合活态比较研究,旨在揭示佛、道二乐所存之共性特征,进而宏观把握佛道二乐渊源联系的网络结构。

一、佛教焰口与道教施食仪式概况

汉传佛教焰口和全真道教施食是当代法事中使用频率最高、音乐性最强的仪式之一,广泛流行于汉传佛教寺院和各道观中,是其与民间社会交流、宣传佛教教义、甚至维持其生计的重要途径。且寺庙和道观内都有专门主持和参与仪式的僧人、道人,有虔诚的斋主和信众。佛教焰口根据笔者走访调研、收集积累,各客堂部的统计显示焰口被广泛运用,每个月都有焰口音乐举行,是普济法事中使用频率最高的仪式之一,“是音乐性很强的系统和完整的佛教礼仪形式”^①。“瑜伽焰口可以是单独的佛事活动,甚至可以说是寺院中最为经常的佛事活动。”^②同样道教施食仪式也是当代最盛行的^③。焰口和施食仪式音乐的普遍性和代表性,形成类型化发展,二者必有其共性之处。

第一部分 开坛

一、拜座

第二部分 请圣

二、登宝座

三、五方结界

四、瑜伽文

五、十二因缘咒

六、三宝真言

七、缘起文

八、三宝赞

九、濯足灌木真言

十、音乐咒

十一、奉请三宝

十二、印观坛仪

十三、五供养

十四、运心供养咒

十五、奉请地藏王

第三部分 召请

十六、召请各类孤魂同赴法会抛斛食

十七、说七如来

十八、真胜真言

十九、六趣偈

二十、圆满奉送

二十一、薛荔文

第四部分 圆满

二十二、回向偈

① 袁静芳:《中国汉传佛教音乐文化》,北京:中央民族大学出版社,2003年出版,第41-42页。

② 李四龙:《中国佛教与民间社会》,郑州:大象出版社,1997年出版,第79页。

③ 蒲亨强:《道教施食仪式音乐源流考》,《乐府新声》,2009年出版,第2期。

(一) 佛教焰口现状概况

从 20 世纪 80 年代初佛教重新恢复后,学者才真正对佛教音乐进行了有效的录音资料收集并公开出版。以笔者亲自走访调研、收集积累焰口仪式音乐资料,1987 年和 2012 年在重庆罗汉寺实地采录的整套焰口音乐,跨距二十五年,作历时活态比较。1987 年版是川渝地区佛教音乐有效收集最早的焰口实地采录资料,2012 年版为笔者亲自采录资料,二者可真实呈现佛教焰口当今现状。

1. 罗汉寺 1987 和 2012 年版《瑜伽焰口》仪式程式表

1987 年和 2012 年二十五年来焰口仪式程序完全相同,未有任何改动。

1987 年与 2012 年焰口仪式音乐程序比较表

音乐演唱	1987 年焰口仪式	2012 年焰口仪式
第一部分: 开坛		
青山无语叹人亡;	X	X
山山出翠		
阿弥陀佛赞	X	X
大悲观世音菩萨【称圣号类】	X	X
信香初柱	X	X
幽冥教主本尊地藏菩萨【称圣号类】	X	X
第二部分: 请圣		
杨枝净水		X
南无千花台上卢舍那佛	X	X
吉祥会启	X	X
南无云来集菩萨摩诃萨【称圣号类】	X	X
香云盖菩萨摩诃萨【称圣号类】	X	X
佛赞	X	X
南无登宝座菩萨摩诃萨【称圣号类】	X	X
稽首皈依雄	X	X
五方结界	X	X
小咒子	X	X
宝云华菩萨摩诃萨【称圣号类】	X	X
智慧宏深大辨才	X	X
海震潮音说普门	X	X
南无甘露王菩萨摩诃萨【称圣号类】	X	X
振铃偈	X	X
方便自性不坏体	X	X
音乐咒	X	X
最胜光明自在王	X	X
志心信礼	X	X
濯足灌木真言	X	X
愿将以此胜功德	X	X

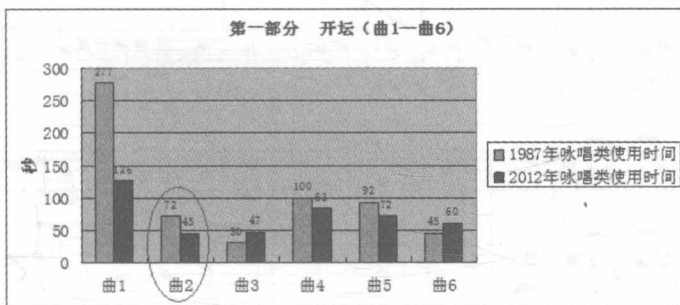
续表

音乐演唱	1987 年焰口仪式	2012 年焰口仪式
曼答辣真言	X	X
曼人辣偈	X	X
罗列香花建宝坛	X	X
释迦如来	X	X
曲 32		X
曲 33		X
曲 34		X
三十五佛	X	X
启造十方	X	X
五供养	X	X
奉食偈	X	X
第三部分：施食		
毕字真言	X	X
召请	X	X
稽首皈依雄	X	X
尊胜菩萨摩訶萨【称圣号类】	X	X
六趣偈	X	X
第四部分：圆满		
回向偈	X	X
摩诃般若波罗密	X	X

2. 1987 和 2012 年曲目比较

笔者以举例第一部分开坛中曲 2 为例。

第一部分开坛(曲 1—6)



第一部分 开坛曲目	1987 年咏唱 类使用时间	2012 年咏唱 类使用时间
《青山无语叹人亡》、《山山出翠》曲 1	277	126
《阿弥陀佛赞》曲 2	72	45
《大悲观世音菩萨》曲 3【称圣号类】	30	47
《信香初柱》曲 4	100	83
《四句偈》曲 5	92	72
《幽冥教主本尊地藏王菩萨》曲 6【称圣号类】	45	60

曲 2:《阿弥陀佛赞》

颜婷婷记谱

1987年昌法师版

2012年智丰师版

5

10

15

19

1987 年和 2012 年版罗汉寺焰口曲 2 现状结论表如下:

序数	比较参数	1987 年焰口音乐	2012 年焰口音乐	现状结论
1	仪式程式	用于第一部分: 开坛	同前	不变
2	仪式环节	曲目 2	同前	不变
3	曲目唱腔	咏唱类	同前	不变
4	节拍	4/4	同前	不变
5	曲目名称	阿弥陀佛赞	同前	不变
6	演唱唱词	《瑜伽焰口施食集要》仪轨版本	同前	不变
7	法器使用	鱼子、引磬、铙子、钲子、二星、司鼓	同前	不变
8	演唱曲调	低	高	变化
9	演唱速度	慢	快	变化
10	旋律线条	趋于丰富化	趋于简单化	变化
11	节奏型	趋于丰富化	趋于简单化	变化

佛教焰口仪式音乐二十五年来,其现状结论可谓变化不大,整体稳态,细部嬗变。

(二) 道教施食概况

从施食仪式版本定型期来看,道教比较研究的时距比佛教更长,版本早期可以推算至清代。蒲亨强教授通过对文献的大量研究,亦对保留此仪式较完整的同名仪式作实地考察,以清代通行全国的施食仪式音乐的具体情况在文献中得到完整的记录与当代浙江省雁荡山燕窠洞全真龙门派^①进行两相比较,参见下面的比较表:

道教古代与当代施食仪式音乐程序比较表^②

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐施食全集》	浙江燕窠洞《焰口》仪式
	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

① 演唱者为高功黄信诚、提科卢信睿等,蒲亨强采信记谱(未发表本)。

② 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012 年出版,第 87 页。

续表

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐 施食全集》	浙江燕窠洞《焰口》 仪式
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

续表

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐施食全集》	浙江燕窠洞《焰口》仪式
	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,宣宝籙	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,当代全真道的施食仪式音乐仍保留了清代以至更早时期的基本传统”^①,古代与当代的“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”。^②道教施食仪式音乐至清代定型期以来到当代发展,其研究结论可得道教施食仪式音乐程序变化不大,整体完整保留,局部微变。

现今研究佛教焰口与道教施食比较研究的文献资料甚少,结合前人研究结论,亦见佛道二乐有颇多共同点,笔者就其二乐的共性因素作一些初步比较,旨在揭示其共性之处,有助于总结佛道二教仪式音乐历史变迁的轨迹,二乐不乏存在其个性特点,笔者将通过音乐形态特点作比较研究,欲认识二乐活文物的价值。

① 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版,第90页。

② 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版,第87页。

二、音乐形态之共性比较

(一) 旋律腔型

1. 佛教焰口尾腔^①

在佛教咏唱腔曲目中,通常以固定腔句尾腔结束。旋律腔型中,“腔句尾腔”在很多曲调中都得到运用,腔型结构为 LA DO RE,大二度加小三度三音列,作下行级进运动,最后落在羽音上。此三音列大量固定存在于佛教焰口仪式音乐的曲目腔句尾腔结束处,给人深刻印象,色彩鲜明。在我国民族调式中宫商角徵羽各个音所呈现出的风格各不相同,运用也各尽彰显。羽音所表现出的风格清纯,凄切哀怨,空苍柔润。羽音大量运用在佛教焰口仪式结尾,正是体现出仪式本身所体现的内涵。



2. 道教施食尾腔^②

道教与佛教旋律腔型比较,“腔句尾腔”结构为三种,第一种大二度加小三度三音列,作下行级进运动,此腔型与佛教完全相同。第二种大二度加小三度,作上行级进运动,此腔型属于第一种腔型,是第一腔型的移位。第三种小三度加大二度,作下行级进运动,与第一腔型形成倒影。



① 以本人研究佛教焰口研究结论,以重庆罗汉寺焰口仪式音乐为例。

② 以蒲亨强教授《中国道教音乐之现状研究》一书中“浙江温州燕窠洞施食仪式”为例。

道教施食与佛教焰口固定腔句尾腔形态比较表

部分曲目	旋律形态	结构形态
五方召请 [曲 83]		与佛教完全 相同大二度+ 小三度下行 级进
步虚 [曲 4]		移位大二度+ 小三度上行 级进
一炷返魂香 [曲 87]		移位大二度+ 小三度上行 级进
悲叹韵 [曲 118]		移位大二度+ 小三度上行 级进
三皈依 [曲 127]		移位大二度+ 小三度上行 级进
清虚韵 [曲 77]		倒影下行二 度移位小三 度+大二度 下行级进
吟经腔转 举天尊 [曲 110]		倒影小三度+ 大二度下行 级进
咽喉咒 [曲 120]		倒影小三度+ 大二度下行 级进
清华妙严 (吟经腔) [曲 122]		倒影小三度+ 大二度下行 级进

蒲亨强教授将“我国民歌音调系统(新疆除外)主要包含四类音调结构:

Do Mi Sol、La Do Mi、Sol Do Re、(含 Re Sol La 和 La Re Mi)、La Do Re (含 Sol La Do)。并以拼音字母 D (da)、X (xiao)、K (kuan)、Z (zhai) 分别指称之。Z 分

布于南方各省区,亦呈大面积相似型,特性音程是小三度,音感思维偏爱窄音程,此特点在巴楚一带体现最为明显。”^① 据最早研究重庆佛乐的钟光全老师介绍,重庆罗汉寺地处西南,长江的上游,历史上,出川、进川多以长江为纽带。下江人(长江下游)入川朝拜峨眉山、宝顶,都要乘船西进,必经重庆。地处重庆江边的罗汉寺成为下江入川僧人挂单投宿居所,僧人们交流佛学、佛乐,再加上四川僧人也乘船东下江南巡礼学法,固重庆的佛乐具有南派特色。《巴蜀禅灯录》和《明季滇黔佛教考》都载有重庆明代双桂堂高僧圣可曾到江南巡礼学法的史实。圣可学成返川主持重庆华岩寺三十余年(临济宗),他传法授礼形成“焰口”仪轨及唱奏形态,留传至今。笔者所采用的重庆罗汉寺 1987 年版焰口金刚上师昌法,即是在华岩寺受戒的临济宗传人,2012 年版焰口金刚上师智丰,即罗汉寺现任方丈为昌法师徒弟。在罗汉寺咏唱腔曲目中,大量运用以固定腔句尾腔结束,印证了重庆罗汉寺焰口具有南方典型的 Z 声韵典型特征。从蒲亨强教授所研究的“浙江温州燕窠洞施食仪式”,曲目中也运用以固定腔句尾腔结束,可看出佛教焰口和道教施食有历史渊源,二教有共性。

(二) 词格及词曲关系

1. 词曲衬词

道教与佛教将四、五、六、七言句式的诗体广泛运用在词曲中。二教词曲两种典型特征:第一种以“一字多音式”;第二种“字间垫衬词式”。僧人和道人演唱衬词时都较为自由,根据个人演绎习惯即兴增减。参下例之比较:

道教衬词^②:

例 1:

下水船(北韵)青城山



① 蒲亨强:《Do Mi Sol 三音列新论》,《黄钟》,1987 年第 3 期。

② 蒲亨强:《武当山与青城山道教音乐之比较研究》,《交响》,1988 年第 4 期。

例 2:

吊卦(阳调)武当山



佛教衬词:

一字多音式。例举《振铃偈》举腔处。这种自由节奏型形式在佛乐中大量存在,形成一种连绵不断的气息流长之感。



字间垫衬词式。例举《南无甘露王菩萨摩诃萨》(唱圣号类)。

2. 词曲内容

佛道二乐词曲内容有许多相似之处,道教运用了许多佛教术语,但也保留其自身术语。以道教《三信礼》和佛教《志心信礼》举例之比较。唱词开始处都为“志心信礼”,道乐唱词中如“皈依”“大慈悲”“轮回”是运用佛教术语,“唵吽尼和唵哑吽”密语二教相似,而其他唱词为道教所特有。

(1) 道教: 向三宝表示皈依,《三信礼》

唱词: 志心信礼,玉清宫元始主,三界师四生父,唵吽尼,若皈依大慈悲,能灭

孤魂身业身业罪,唵吽尼,欲求解脱免轮回,凭道宝恩光力,唵吽尼,众幽魂蒙赈济,各承饱暖升天去。唵吽尼,登阊苑赴瑶池,俱入蓬莱三岛会,唵吽尼,十方长住道宝天尊。

(2)佛教:在三宝赞中,向三宝表示皈依,乐曲旋律重复三次《志心信礼》

唱词:志心信礼,佛陀耶两足尊,三觉圆万德具天人,调御师,唵哑吽,凡圣大慈父,从真界腾应质悲化普竖穷,三际时,横遍十方处震法雷,鸣法鼓广演,权实教,唵哑吽,大开方便路。若皈依,能消灭,消灭地狱苦。

志心信礼,达摩耶离欲尊,宝藏收玉极凝结集,于西域,唵哑吽,翻译传东土,祖师弘贤哲判成章疏三乘,分顿渐,五教定宗趣鬼神钦,龙天护导迷,标月指,唵哑吽,除热真甘露。若皈依,能消灭,消灭饿鬼苦。

志心信礼,僧伽耶众中尊,五德师六和倡利生,为事业,唵哑吽,弘法是家务,避嚣尘常晏坐寂静处遮身,服毳衣,充腹採薪薇钵降龙,锡解虎法灯,常遍照,唵哑吽,祖印相传付。若皈依,能消灭,消灭傍生苦。

(三)曲牌节奏、节拍及速度

1. 佛道节奏打破当代节拍机械式规定与限制

佛道二乐节奏打破现代节拍机械式规定与限制。节奏结构多为散起或慢起,入板再散收或渐慢收束的形态。速度以中速、慢速最常见。

蒲亨强老师在《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》提出“随意律动”节奏。“随意律动”节奏特点表现在句式、段式的宏观节奏形态上,还有不对称句法所造成的自由漂浮感构成了佛道二乐节奏的重要特色。道人和僧人内心特殊的心理节奏所产生心里变化过程中的时间,使随意律动的节奏运动必然排斥气息短促机械循环的节拍模式,体现出自由(节奏)与人为规范(节拍)的对立关系。

节奏在本质上是排斥或淡化强弱对比和周期循环,形成与生命和宇宙意识同构的抒情写意风格,体现出自由、适意、从容的美感。而与机械的节拍形式相对立矛盾。在这种对立关系中,节奏特点更能反映音乐律动的本质,它体现了道人和僧人内在生命力的脉动。现代节拍形式无法准确反映韵节奏的内在真谛和韵味,韵有其特殊的节奏形态和心理基础。

2. 佛道二乐特有节奏型

“自由节奏型”形成佛道二乐节奏节拍的的对立,是其一种特有的节奏型。自由节奏体现在我国佛道二乐中,道人和僧人在体悟道的境界时所形成的特殊思维方式和心里节律,他们演唱实际上兼是一种修行炼功行为,这时所唱的音乐“音符”是存在于“某单位拍”中,但独特的演唱方式让“音符”在“单位拍”中自由运行,或延长或缩短等各种表现形式,因此就形成了佛道二乐特有的“自由节奏”。

3. 佛道二乐节奏特色

“节奏轻重音的淡化,律动的非周期循环,句法的非均分性。”^①不对称句法所造成的自由漂浮感,构成佛道二乐节奏的重要特色。这种自由本质节奏体现出佛道二乐特有的“不稳态”趋向节奏结构特征。这种“不稳态”特征正是因为节奏不断打破节拍的机械化、模式化、规范化,节奏轻重音的淡化,节奏结构自我变化,使内部环境发生改变产生一种潜层存在力量,让音乐产生持续发展的动力性,反而使得二乐节奏运动极为平稳顺畅而又连绵不绝,具有一唱三叹、一气呵成的韵律感,表现出一种自由写意、闲适宁静的情感。

(四) 伴奏法器及唱腔运用

道教施食伴奏乐器只用法器堂鼓、钟、吊锣(韵锣)、铙、拔、大木鱼等。佛教焰口伴奏法器通常有钟鼓、木鱼、引磬、铙子、钹子、二星、法铃等。虽二者法器名称不同,但实际使用功能相似。

佛道二乐唱腔则有“咏唱腔”“吟唱腔”“念白腔”和“诵经腔”四种唱法。咏唱腔使用全部法器增加热闹气氛,旋律性强,节奏丰富,咏唱腔体裁属性较复杂,兼具艺术歌曲、戏曲、说唱唱腔的形态特点,是最富于曲调美感的腔调类型。吟唱有一定的表情性,旋律感仅次于咏唱腔。念唱仅用木鱼伴奏,情调沉静幽深,气氛清幽玄奇,富有殿堂气息。

二乐在唱法上多是一个乐句紧接一个连绵不断,一气呵成,不用过门,字少腔多。演唱形式多为一领众合。

三、音乐形态之个性比较

佛教焰口和道教施食音乐形态的个性特点,具有只在其教内部使用的个性化特点。焰口和施食最大特点是全国不同区域形成自我特点,有其特定风格,体现了地域民间音乐的影响痕迹。

(一) 道教施食十方韵通用

道教施食十方韵是道教在全国各地(北派、中派、南派)通用的同名同词同曲经韵,具有很强的统一性,这个道教施食十方韵在中国传统音乐中是独树一帜的。^②

举例道教施食中《步虚》:“超度三界难……”;散引+单句变化反复体。“商一

① 蒲亨强:《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》,成都:巴蜀书社,2000年出版,第223页。

② 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版,第121页。

宫(羽)”旋型。音域狭窄,五声级进为主的回环、下行式旋法(曲4)。^①《步虚》在北派、中派、南派中同名同词同曲,形成“天下同”的重要特征。

各地比 曲目	北派	中派	南派	首句词	同点描述	异点描述
步虚	X	X	X	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	下句煞音,细部音调型

曲4: 步虚韵(黄信诚等唱)^②



(二) 佛教焰口唱圣号类曲目用同一旋律

根据调研情况,各地佛教焰口具有各地域特点,并且特点鲜明。但在教内佛教

① 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版,第123—124页。

② 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版,第243页。

音乐通常唱圣号类曲目大多数的佛号都是一个佛名同一个旋律用不同的速度重复唱念三遍。唱圣号是指在称颂的佛、菩萨的前面加上“南无”两个字。其意思是皈依某某佛、菩萨。如“南无阿弥陀佛”的意思是“皈依阿弥陀佛”。但在道教施食中以“举天尊”看,各举名称旋律各不相同。佛教焰口例举重庆罗汉寺焰口仪式音乐中《南无甘露王菩萨摩诃萨》(唱圣号类),在焰口仪式中用以下此旋律。



四、佛教焰口和道教施食比较结论

通过以上参数比较,大致得出演变结论:佛教焰口和道教施食仪式音乐在当代变化不大,呈现出焰口音乐整体稳态与细部嬗变,甚少大变,二乐存在诸多共性之处——教外融合;个性之处——教内保留。

(一)佛道二乐相互融合

佛教从外传入,道教早在“秦汉之间,道家方士的法术,与婆罗门教或瑜伽术有互通之处,初期接触”。^①道教就吸收佛教的诸多形式。佛教传入中国通过长时期的华化过程,同时也大量吸收道教音乐和民间音乐,形成独具中国民族化的佛教音乐形式,因此二乐互为融合。

文中所列举的比较共性参数,并不具有同等的比较意义,属于一般相似因素,如旋律尾腔、特有节奏型和节奏特色等,应该是全国各地佛道二乐均有的普遍共性。这部分参数的比较意义在于,应该再作几次类似的执样比较,一即可将其上升为全国佛道二乐的一般的规律性特征,从而有助于宏观把握佛道二乐渊源联系的网络结构,即二乐的一般共性特征。

(二)佛道二乐各自保留特色

道教从根源上说是中国上古的巫觋文化和后来的老庄道家哲学的结合体。而

^① 南怀瑾:《中国佛教发展史略》,上海:复旦大学出版社(电子版本),2009年出版,第26页。

佛教则是脱胎于受印度宗教哲学影响的释迦牟尼佛。道教的宗旨是性命双修,仍是以修仙为宗旨;而佛教则更侧重于往生净土,然后普度众生。二教仪式音乐各自有其特殊涵义。

佛道二乐各自保留特色则属个性特征。笔者在文中列举的词格与词曲关系等相似内容十分详尽,可揭示出二乐特殊的联系,但各自保留其重要和特定内容。还有道教施食十方韵是其独树一帜的特点。这部分的比较参数意义在于,能直接具体地揭示个体的特征及二者间的联系状态,若将这部分参数的比较扩大数个,则可更清晰看出二乐间疏密关系。

结 语

笔者通过佛道二乐局部个性特征寻求佛、道二乐所存之共性,进而有助于宏观把握佛道二乐渊源联系的网络结构,揭示其内在的本质和规律,总结其宝贵的历史经验,堪为其他优秀传统文化的保护传承提供有益的范本和借鉴,成为当代中国传统音乐范式典范。弄清佛教华化和道教本土坚守过程,体现中华民族强大的兼容性、包容性和传承性的民族特征。

佛道二乐在中国传统优秀文化传承方面做得较好,最具有典型示范意义,探索其传承体系之具体构成要素及其逻辑关系,揭示这个传承体系的构成,总结其有益的经验做法,并进一步上升到一个理论范式来总结尤为重要。以之作为认识中国传统音乐以至中国优秀传统文化得以保存至今的一把钥匙,更作为当下更好保护传承中华优秀传统文化的参照和借鉴,促进传统文化充分发挥其良好的当代意义。揭示部分共性因素的比较意义在于,若再作历时、共时、纵向、横向、纵横结合的执样比较,即可了解全国佛道二乐的一般的规律性特征,从而较迅速地把握佛道二乐内在渊源。

总之,对个性的佛道二乐之间作共性因素的比较研究亦在初始阶段,但其意义甚大,具有较强的演绎性。但理清其来龙去脉,尚需时日,笔者初为研究,仅此抛砖引玉。

作者简介: 颜婷婷,女,西南大学教师教育学院博士后。

(本文后发表于《歌海》2014年第6期)

参考文献

- [1] 蒲亨强:《道教施食仪式源流考》,《乐府新声》,2009年第2期。
- [2] 蒲亨强:《DOMISOL 三音列新论》,《黄钟》,1987年第3期。

- [3] 蒲亨强:《武当山与青城山道教音乐之比较研究》,《交响》,1988年第4期。
- [4] 蒲亨强:《道乐通论》,北京:中央音乐学院出版社,2004年出版。
- [5] 蒲亨强:《道教音乐学》,北京:宗教文化出版社,2013年出版。
- [6] 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版。
- [7] 蒲亨强:《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》,成都:巴蜀书社,2000年出版。
- [8] 田青:《中国佛教音乐选萃》,上海:上海音乐出版社,1993年出版。
- [9] 袁静芳:《中国汉传佛教音乐文化》,北京:中央民族大学出版社,2003年出版。

浙江金华赤松黄大仙宫课诵科仪 音乐调查报告

陈 芳

一、金华赤松黄大仙宫概况

黄大仙宫位于浙江中部金华山山系的赤松山。此山道教历史悠久,多见诸文献,东汉末年著名道教人物左慈将金华山与世称“五岳”的华山、泰山、嵩山等齐名并列,称金华山为“江东名山”,唐杜光庭在《洞天福地岳渎名山记》中将金华山列为道教“三十六洞天”之一,是比较著名的江南道教名山。赤松山是黄大仙牧羊、修道、登真之地。黄大仙即道仙黄初平,据葛洪《神仙传》记载黄初平乃金华丹溪(今金华兰溪)人,15岁于金华山中牧羊时,受道士赤松子指点、潜心修道,得叱石成羊之神通,终携其兄黄初起双双得道登真。^①

赤松宫始建于晋代,^②时称“赤松子庙”。唐代更名为“赤松宫”,五代开国君主钱武肃王重修殿宇。^③赤松宫在宋代备受皇家垂青,盛极一时。宋真宗为赤松宫御笔赐号“宝积观”,宋神宗召见赤松宫道士董惟滋,“赐度牒为赤松黄冠师,继赐‘冲真’师号及紫衣”。清光绪《金华县志》也载赤松宫“旧殿宇、庭宇为江南道宫之冠”,可见赤松宫是金华山道教文化的代表性胜迹。当代供奉黄大仙的宫观有黄大仙祖宫、赤松黄大仙宫、金华观(赤松下宫),及兰溪黄大仙宫。晋代始建的赤松宫于1966年湮灭于大仙湖北端的水库,1995年金华市人民政府决定在金华山著名的国

① 葛洪:《神仙传》卷二,北京:中华书局,1991年出版,第9页。

② 《晋书》卷十五《地理志》载“东阳郡(三国时金华名,梁武帝时改称金华郡),吴置。统九县,户一万二千。长山(金华山古名),有赤松子庙。”

③ [明]王懋德撰《金华府志》,台湾学生书局,1965年11月初版,第1745页。

家级双龙风景名胜区重建黄大仙祖宫。广东最著名的“黄大仙祠”、香港最大的黄大仙庙均书“金华分迹”匾额。黄大仙香火已逐渐传至澳门、台湾及海外,黄大仙祖宫现已成为海内外黄大仙信徒的朝真圣地。

而在距离赤松宫原址最近的赤松山大仙湖北侧山坡上,有一恢弘道教宫观群,即赤松黄大仙宫。此观现有道士及工作人员近百人,其中常住道士三十余人,是金华市目前规模最大、香火最旺、道乐活动最频繁的全真道重点宫观。现任主持罗真玉道长生于台湾,长于香港,2000年出家,法号郁兰子。罗道长十分重视弘扬、传承黄大仙道教文化,1994年即在香港成立“香港赤松黄大仙学会”,亲任理事,积极促进道教文化的海内外交流。

赤松黄大仙宫的道士来自全国各地,但以河南、湖北、甘肃、陕西籍人士居多,均会唱诵仪式韵曲。现有执仪乐师七八人,都能掌握几种常用的打击乐器。学习道乐的途径主要有两种,一是在出家当地学习道乐,如有的在兰州白云观学乐,有的在西安八仙宫学乐;二是在黄大仙宫通过邀请外来高功教授唱腔或乐器,以集中学习或自学的方式逐渐掌握道乐知识。最主要的一位教授道乐的高功名陆胜耀,山西人,因其父在绵山当地从事红白喜事,善吹拉弹唱,受家族式音乐传承的影响,音乐素质较好。出家前在绵山宗教乐团(该团由道教乐团、佛教乐团组成)学习全真正韵,后该团解散变为绵山民族艺术团,继续学习民间音乐。后在山西介休绵山道观出家,2003年到浙江继续学习道乐,并与其师王永善高功在杭州玉皇山举办的高功班教授全真韵。

二、课诵仪式的程序及音乐运用

早晚课是道人们自我修行的日常法事,黄大仙宫每日必行此仪。早课从早晨八点半开始,晚课从下午三点半开始,各持续约一个小时。同其他道观不同的是课诵执仪的时间略有差异,通常早课时间在天刚破晓,而黄大仙宫地处金华双龙国家风景名胜区,据道观负责人介绍,应各地来访游客的需求,为使游人皆能领略道乐仙曲,特将早课推迟在早晨八点半,但每日清晨七点半都会先作一堂早朝仪式。

黄大仙宫早晚课程序结构基本相同,内容有差别(见表1)。使用的经书为北京白云观2004年重印的《太上玄门早晚坛功课经》。

仪式音乐的体裁包括声乐韵腔和器乐曲牌。韵腔是富于歌咏性的曲调,其旋律形态丰富,是道乐的精华。曲牌是由器乐演奏的曲目,道人们又称“牌子”,用于仪式程序的开始、结束或仪程之间的连接。早晚课仪式中共演奏器乐曲牌3首,分别是仪式开始时的序曲《太极韵》及结束时的尾声《绵山情韵》《南清宫》。仪式中使用的乐器以打击乐为主,道教称“法器”,有鼓、钲钟、木鱼、钵、引磬、大磬。此外

还用了一架扬琴。

表 1. 程序及音乐运用

早坛			晚坛		
内容、程序	形式	法器	内容、程序	形式	法器
		钟鼓三通			钟鼓三通
太极韵	器乐演奏	扬琴			
澄清韵	咏唱	全奏	步虚	咏唱	全奏
举天尊	咏唱	全奏	举天尊(曲同早课)	咏唱	全奏
吊挂	咏唱	全奏	下水船	咏唱	全奏
香供养	咏唱	全奏	香供养(曲同早课)	咏唱	全奏
大启请	咏唱	全奏	大启请(曲同早课)	咏唱	全奏
小启请	咏唱	全奏	小启请(曲同早课)	咏唱	全奏
净心、口、身 神咒,	念唱	大木鱼	开经偈、尔时	念唱	大木鱼
安土地、净天 地、祝香、金 光神咒	念唱	大木鱼	斗姥、三官、玄天 宝诰	念唱	大木鱼
开经玄蕴咒	念唱	大木鱼	祖天师、文昌、吕祖、 邱祖、萨祖宝诰	念唱	大木鱼
玉清、上清、 太清宝诰	念唱	大木鱼	灵官、救苦宝诰	念唱	大木鱼
中堂赞	咏唱	全奏	中堂赞(曲同早课)	咏唱	全奏
邱祖忏悔文	念唱	大木鱼		念唱	大木鱼
小赞	咏唱	全奏	小赞(曲同早课)	咏唱	全奏
三皈依	咏唱	全奏	三皈依(曲同早课)	咏唱	全奏
绵山情韵		扬琴	南清宫		扬琴

下面以早课为例,简略介绍黄大仙宫课诵仪式过程。

钟鼓三通,上香,道士登坛,扬琴独奏《太极韵》。

咏唱《澄清韵》。澄清杂念,入虚静修道之境。

咏唱《举天尊》。举“大罗三宝天尊”号。晚课则举“太乙救苦天尊”号,曲调同早课。

咏唱《吊挂》。

咏唱《香供养》。香供养常清常静天尊。

咏唱《大启请》。高功举腔唱“真心清净道为宗,譬彼中天宝月同”,提科应“净扫迷云无点医,一轮满月太虚空”,众和“上药身中精气神,人人具足匪亏盈”。

咏唱《小启请》。恭肃道场众等。

念唱《净心、口、身》三神咒。藉神咒之力达洁净心、口、身之功效。

念唱《安土地、净天地、祝香、金光神咒》《开经玄蕴咒》及《玉清、上清、太清宝

诰》。藉诵经咒达到内修外炼,获得神通功能。

咏唱《中堂赞》。赞诵经奇效。

念唱《邱祖忏悔文》。向十方圣众忏悔罪孽,发愿积累修行功德。

咏唱《小赞》。赞诵经功德。

咏唱《三皈依》。皈依“道、经、师”三宝,乃修行得道之不二法门。

道士下坛,扬琴独奏《绵山情韵》。

总的来看,课诵仪式中共演唱韵曲 11 首,早课 9 首,晚课除去 7 首曲调与早课相同程序中的曲调旋律基本相同,则为 2 首。整个早课韵曲结构为曲牌连缀的套曲,其间穿插经文的唱诵、过渡性的器乐演奏。

三、音乐特色

黄大仙宫的课诵仪式音乐以韵腔为主,道人自称其唱腔为全真正韵。然,全真正韵旋律系统还可细分为三个子系统,即十方韵、具差异性的全真正韵、地方化的地方韵。即便是最能集中体现全真正韵旋律体系核心和本质的十方韵,也存在不同层次的差异。^①要将黄大仙宫课诵仪式音乐的特色在整个全真正韵旋律系统中以精确的定位,还需要进一步作具体的形态分析。

首先从标题、唱词及旋律整体的同异角度考察黄大仙宫的课诵仪式音乐同全真正韵有无确切联系。全真正韵曲目以蒲亨强教授著《中国道教音乐之现状研究》表 3-2、3-3^②为参照。(以下音乐分析均以 C 调记谱)

谱例

曲 1

太 极 韵



① 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012年出版,第121-122页。

② 同上注①。

曲 2

澄 清 韵

天 无 (啊) 氛 (哎)

4 秽(哎), 地

8 无 妖

12 尘。 大 量 玄 玄 也。

曲 3

举 天 尊

(哎) 大 罗 三 宝

4 大 罗 三 天 尊。

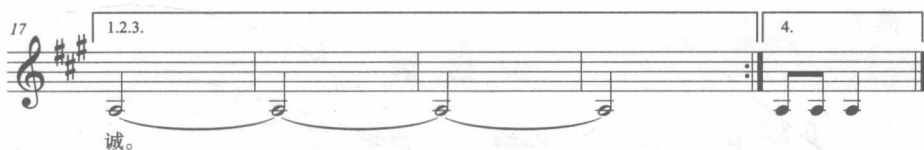
曲 4

吊 挂

上 坛 齐 举 (哎)

6 步 虚 声。(哎) 祝 国

12 迎 祥 (哎) 竭 寸



曲 5

香 供 养



曲 6

大 启 请



曲 7

小 启 请



曲 8

中 堂 赞



曲 9

小 赞



13 诸 天 诸 地

19 转 灵 机, (啊) 皇

25 王 皇 王 寿 天 齐。 (啊)

31 大 道 慈 悲

37 万 化 万 化 乐 雍

43 熙, (啊) 大 道 慈

49 悲, 万 化 万 化

55 乐 雍 熙。 向来礼念 诸 功德

61 全 赖 慈 悲 为 主 盟, 仰 瞻 仙 仗 隐 空 玄 法 部 真 灵 常 拥 护。

曲 10

三 皈 依

(哎) 志 心



曲 11

绵 山 情 韵



曲 12

步 虚





曲 13

下 水 船



曲 14

南 清 宫






表 2. 曲调、标题、唱词同异比较

黄大仙宫			全真正韵			层次
标题	首句唱词	曲调	北派	中派	南派	
澄清韵	琳琅振响, 天无氛秽	同	同	同	同	第一层次: 同曲、同名、同词类
举天尊	大罗三宝天尊	同	同	同	同	
香供养(早坛)	香供养常清常静天尊	同	同	同	同	
中堂赞	向来诵经, 念念存诚	同	同	同	同	
步虚	超度三界难	同	同	同	同	
大启请	真心清净道为宗	同	同	《反八天》(晚坛): 道场众等	同	第二层次: 同曲、异名、异词类
小启请	道场众等	同	同	《反八天》(早坛)	同	
下水船	救苦天尊妙难求	同	同	《吊挂》(晚坛): 种种无名是苦根	同	

从表 2 可见《澄清韵》《举天尊》《香供养》《中堂赞》《步虚》五首韵曲与“十方韵”系统中的北、中、南派,《大启请》《小启请》《下水船》三首韵曲与北、南派的典型曲目有着完全相同的标题、唱词。更重要的是,黄大仙宫的这八首韵曲同全真正韵典型曲目的曲调特征也基本相同。特别是整曲旋律与北派风格的曲调相似度极高,试分析如下:

1. 《澄清韵》,从一个短小的散板引腔开始,入板后的主体部分由一个上下句体的单乐段构成,并变奏反复两次,再以一个同样简短的散板尾腔结束。


主腔形态 ,以商音为中心音,以“徵-商”作五声下行级进,并围绕商音作回环式旋法。

2. 《举天尊》,为上下句体的单乐段结构,以宫为中心音,上句从一个散板的引腔开始,节奏舒缓自由,在整个套曲中第一次出现清角音。

3. 《香供养》是紧接《吊挂》之后的一支曲调,单句体乐段结构,以宫为中心音。此曲明显引入清角偏音,形成短暂的离调色彩。这种带清角的六声音阶常见于西北民间音乐,较“欢音”“苦音”调式音阶而言,更具平和、抒情的性质。这个色彩性乐汇是:




4. 《中堂赞》,结构为上下句的乐段结构,宫调式。

主腔形态 , 核心音调为 Re-Sol-Do, 这种双四度跳进的音调框架具有明显的西北音乐色彩。羽音和角音并不被强调而是作为经过音,主腔中的高音 Do1 只在北派中出现,中派及南派没有。黄大仙宫课诵仪式音乐套曲中的《小启请》,中派标题为《反八天》,曲调实则与《中堂赞》大同小异,来源于同一曲调母体,是一曲多用之例,只是调高不同,参见文后谱例。

5. 《步虚》,从一个简短的散板引腔开始,入板后的正体结构为单句变化反复。

主腔位于乐句末 , “商 - 宫(羽)”旋型,五声级进及四度跳进旋法。

6. 《大启请》的结构比较特殊,引腔的规模同曲调的正体不相上下,这是由于高功与提科各自咏唱一个乐句,节奏自由难以划分小节,引腔为“商 - 徵”旋型,以徵为中心音,频繁出现“清角”“变宫”两偏声。入板后的旋律同北派曲调基本相同,主腔完全相同 。

7. 《下水船》,中派标题为《吊挂》。四句体乐段结构,“商 - 宫”旋型,以商为中心音。

通过对以上八首韵曲逐一进行形态分析之后,可以肯定地将其纳入全真正韵中的“十方韵系统”,这八首韵曲约占课诵全部 11 首韵曲的 73%。余下的《吊挂》《小赞》《三皈依》三首韵曲虽然与全真正韵十方韵系统各派典型曲目没有完全相同的旋律,但是却在更细节的层次上有着隐秘的联系。在全真正韵旋律系统中,韵腔杂而多端、曲调的具象形态千姿百态,然而对于道乐风格的听觉感受却给人以既独特又统一,甚至还有似曾相识之余味。这不仅因为有使用频率较高的韵腔存在同名同词同曲、或异名异词同曲的原因,更重要的是主腔通用原则的广泛运用,这是十方韵中的第三个层次。

主腔是构成乐曲的基础性结构,最能反映曲调的基本特征,其作为音乐发展的核心材料是一种活态的旋律片段,由于它在韵腔中的重复率较高,也最能反映韵腔的性格特点。晚课《步虚》的主腔原型及变体通用性较高,在《吊挂》与《小赞》韵腔中频繁出现。不同的是,《步虚》主腔强调“商 - 羽”旋型,《吊挂》主腔强调“商 - 宫”旋型,曲调以宫为中心音,作五声级进及四度跳进旋法。

吊挂主腔: 



最后,全真正韵体系的个性化表现为曲调的地域性或具有个性特点的经韵现象。黄大仙宫课诵套曲中的最后一首韵曲《三皈依》则属于后者,此曲音域宽广,音调高亢,最具西北民间音乐色彩,特别是使用苦音调式音阶,频繁出现带 Si ↓、Fa ↑ 的色彩性乐汇:



综上述,黄大仙宫的课诵仪式音乐整体旋律形态表现出全真正韵十方韵系统的风格特征,音乐给人以从容典雅、深层含蓄之美感。同时在行腔细节上又能敏锐地感受到北派韵腔特有的质朴、慷慨的音乐特色。而黄大仙宫道乐采用全真正韵十方韵系统亦绝非偶然,原因之一是受大文化背景的影响。众所周知,浙江道教历史悠久,全省宫观、全真道士及信众数量在全国都位居前列,明清时期即是全真道龙门派中兴之地。金华地处浙江省中部,受道教文化大背景的影响,及黄大仙宫本身为全真道道派,道士均为常住宫观修道的住观派,音乐采用全真正韵是在情理之中的。原因之二,宫观云游制度为全真道乐的交流提供了便利之门,为保证全真韵正统音乐特色的传播与传承起到了至关重要的作用。黄大仙宫时常举办道乐培训,并邀请浙江擅长经韵的高功教授道乐,也鼓励本庙乐师赴全真道重点宫观云游参访。

结 语

通过对金华赤松黄大仙宫课诵仪式的田野调查,及全部韵曲的形态分析,可以得出以下几点初步认识:

第一,黄大仙信仰不仅在金华当地,乃至全国及海外有广泛民间信仰。金华赤松黄大仙宫为保存、传播、传承道教音乐文化作出了积极的贡献。

第二,黄大仙宫的课诵仪式程序结构完整、规范,整个仪式中程序的顺序及仪

式中的唱诵曲目与其他全真道宫观修行仪式的要求基本相同,显示出其继承全真道派修道方式的正统性。

第三,课诵仪式音乐风格为全真正韵旋律系统中的十方韵,且占曲目总量 73% 的韵腔为十方韵核心层次。并且,韵腔中的个性特征也十分明显,四五度跳进的旋法,清角、变宫偏音的频繁使用,高亢的音调都显示出黄大仙宫的课诵音乐带有北派全真正韵的独特韵味。

以上是我对黄大仙宫课诵科仪音乐的初步调研习得,不足之处在所难免,望专家学者批评指证。

(附:本文的调研工作得以顺利完成,得到金华市道教协会陈德松副会长的热情帮助,在此表示感谢。)

作者简介:陈芳,女,西南大学音乐学院博士生。

(本文后发表于《浙江艺术职业学院学报》2014 年第 3 期)

参考文献

- [1] 蒲亨强:《中国道教音乐之现状研究》,南京:南京师范大学出版社,2012 年第 3 版。
- [2] 曹本冶、蒲亨强:《武当山道教音乐研究》,台湾商务印书馆,1993 年出版。
- [3] 武汉音乐学院道教音乐研究室:《全真正韵谱辑》,北京:中国文联出版公司,1991 年出版。

神圣与世俗

——浅谈湖北恩施民间道教仪式音乐中的地方分类观

龚道远

恩施市地处湖北省西南腹地,属于土家族散居区。土家族信仰属于“万物有灵”的多神崇拜,后因汉文化的影响而渗入了儒、释、道的成分,其中道教占了主要的地位。道教传入恩施始于唐代,宋元相继发展。清代“改土归流”后,道教逐渐衰退。随着历史的变迁,恩施境内的宫观道院一度绝迹,宗教活动由散落于民间的正一派火居道士承担。直到2011年,恩施才成立了道教协会,但其目前还未对这些火居道士有所关照。

目前,恩施民间道教的宗教活动主要分两种:“做存事”和“做亡事”。前者以“度职”^①仪式居多,后者是超度亡灵的丧葬仪式,按规模大小可分为“做斋”“开童子路”和“交羹”^②。在这些道教仪式中,常常还伴随有一些本土民俗活动。比如在丧葬仪式中,除道士做法事以外,常有跳丧鼓等活动出现。

笔者出生在恩施市的一个小山村里,自幼受家乡民间道教音乐的耳濡目染,一些相关的童年回忆至今仍历历在目。在我家里,有一面村子里唯一的堂鼓。但凡乡邻家中遇丧事,必会来我家借这面鼓,而我时常会好奇地跟着跑去看道士做法事。记得有一次,我在家里的堂鼓上敲着“偷学”来的鼓点,当即遭到家人的呵斥,被告诫永远不要碰这面鼓。后来我又偷偷躲在房间里,穿着大人的长衣服,敲着自制的“小法器”,闭着眼睛哼起了道士腔,结果又狠狠地挨了一通揍。于是在我的印象里,道士唱的歌、打的鼓便成了可望不可及的神秘东西,是有许多禁忌的。

① “度职”仪式是专为正一派火居道学徒举办授禄传度科仪的俗称。

② 目前做斋的规模可分为时3日的“迎鸾斋”或“三硬天”,2日的“两整挂闲”,1日的“隔夜斋”。

开童子路的规模为2日。交羹的规模为1日。

后来,随着笔者在音乐学院的学习,认识到这些在童年时期听到的神秘音响,原来是属于学术界正广泛研究的道教音乐范畴,于是笔者终于可以正大光明地接近这些曾可望不可及的音乐了。自2008年以来,笔者对恩施民间道教仪式活动进行了多次田野考察。在研究过程中,笔者尽量抛开自己的当地人身份,试图用局外人的身份,从研究音乐的视角去体验和认知原本熟悉的田野对象。在此基础上,笔者完成了本科学位论文《湖北恩施交羹仪式音乐初探》和研究生学位论文《湖北恩施崔坝“度职”仪式音乐研究》。后来笔者把这些研究成果带回家乡,却只能在已度职的道士家中进行交流,去谈论和演唱文章中涉及到的音乐。这一尴尬使得笔者认识到:在老百姓眼里,这些道士的音乐不会因为以学术的立场被记录成乐谱而改变属性,它仍然是只能出现在特定场合下的神秘事物。

笔者认为,这样的现象正反映出局内人与局外人在音乐观念上的差异。这种差异在对音乐的分类上体现得最为明显。

(一)局外分类

按照传统的习惯,道教音乐分为由人声唱诵的声乐形式和由乐器、法器演奏的器乐形式^①。而在恩施民间道士的观念中,他们通常不将唱诵经文称为“音乐”,而是认为由“响器”(乐器)奏出的才是“音乐”。由于使用场合的不同,这种“音乐”又分为两种:一种是在科仪法事中使用的“经堂锣鼓”,另一种是在欢迎宾客时演奏的“花锣鼓”。为了便于研究,笔者以研究者的视角,将恩施民间道教仪式中出现的“音乐”进行重新理解和分类:将经词内容的唱诵界定为“声乐”,将法器与乐器奏出的声音界定为“器乐”,并认为两者皆为“音乐”^②。

1. 声乐类

所谓的“声乐类”,主要是对经词内容的唱诵。在恩施民间道教仪式中,主要内容都是由道士通过声乐唱诵经词来表现的,声乐占主导地位。笔者以道人的唱诵方式为据,从研究者的角度,将恩施民间道教仪式中声乐唱法分为:“歌唱式”“咏唱式”“诵唱式”“念白式”四种类型^③。

(1)歌唱式

是最具有歌唱性的唱法,多用在歌颂赞扬神灵的赞词、偈子中。在科书中常标

① 周振锡、史新民等著《道教音乐》,北京:北京燕山出版社,1994年出版。

② 笔者主要关注的是仪式中具有音乐基本要素、且听得见的声音,鞭炮声、吆喝声、道人无声默念的咒语等因素不在本文论述范围内。

③ 笔者在此处的分类借用了周振锡、史新民对道教音乐声乐唱诵的分类思路,详见周振锡、史新民等著《道教音乐》,北京:北京燕山出版社,1994年出版。

注有“唱”字以提醒道人。其旋律性强,抒情性较浓,节奏规整。



图 1

谱例 1:

龚道远记谱



(2) 吟咏式

这类唱法主要用于求天尊、奉道、打咒以及部分标注有“咏”字的经文中。相对前面的“歌唱式”,其歌唱性不强,似说似唱,多装饰音;节奏不规整,前紧后松;常有散拍子出现;演唱时音区较高。

稽首皈依天地水
神功妙德不思議

图 2

谱例 2:

求天尊

龚道远记谱



(3) 诵念式

主要在诵念经忏时使用此唱法。由于所诵经文格律严谨,因此其旋律简练,类似咏诗朗诵,节奏规整,不加变化;常常是一字一音,上句落在徵音,下句落在宫音,上下两句不断反复直至经文诵念完毕。

谱例 3:

龚道远记谱



四 时 八 节 行 道 诵 经 虔 心 诚 心 有 感 有 应

(4) 念白式

常在说文,宣表奏章时使用,类似戏曲中的韵白。随语言声调抑扬顿挫,使之

有一定的音高起伏,在结尾处一小节有音乐性因素。另外,在某些具有角色扮演性质的法事中,常常直接用平日说话的方式为角色代言,类似戏曲中的俗白。

2. 器乐类

在恩施民间道教仪式中演奏的器乐,大都为锣鼓乐合奏,以及在此基础上加入唢呐的吹打乐合奏。由于使用场合和功能的不同,器乐也分有不同的类型:在科仪法事中使用的“经堂锣鼓”和在礼请宾客时演奏的“花锣鼓”。

(1) 经堂锣鼓

在这种器乐类型中,使用的乐器有道士演奏的点子、铙和鼓,同时也有打匠师傅演奏的唢呐、钹和大锣。其中,起主导作用的是鼓^①,可视为所有乐器的“统领”,指挥着其他乐器的演奏,鼓师只能由道士担任。演奏唢呐、铙和钹的打匠师傅依据鼓师的鼓点,与之配合演奏。点子是道士边唱边奏,为演唱打节拍,谓之“靠尺”。铙子亦由鼓师演奏,通常是右手击堂鼓,左手拿铙子在桌上叩击,同时嘴里在歌唱,三者既统一又独立,足见其难度之大^②。器乐演奏与声乐演唱有着水乳交融的关系,在道士演唱到经韵尾句即将结束部分时,随即是打击乐合奏,唱词被强烈的锣鼓声淹没,如此循环反复直至演唱内容结束。

这些由道士和打匠师傅通力合作的器乐类型大致有:吹打乐前奏、吹打乐间奏、吹打乐尾奏、打击乐间奏、法事动作伴奏。

吹打乐前奏、间奏和尾奏的使用,主要集中在仪式开头的进坛、中间的换坛、结尾回坛下案等过程中,队伍随着吹打乐缓慢行进,使用的曲牌为【长路引】。如下:

谱例 4:

长 路 引

周海忠等演奏

龚道远记谱

【煞板】渐快 【长路引】 ♩=60

唢呐 鼓 钹 铙 点子 锣鼓引

冬冬冬 XO X 冬冬冬 XO X 冬冬冬 XO X 冬冬冬 XO X

① 所使用鼓的类型视科仪环节而灵活选择:在队伍行进时,鼓师将怀鼓挂在身上演奏,当法师登上正案后,鼓师便坐下演奏堂鼓。

② 鼓师通常是奏唱兼顾:左右手各自演奏出不同的节奏型以相互映衬,同时要保证唱腔节奏不受影响,鼓师需要具备很好的节奏感。

5

唢呐

鼓

钹

锣

点子

锣鼓引 冬冬冬 X O X 冬冬X冬 O O 冬冬冬 X O X 冬冬X冬 O 冬冬冬 X O X 冬冬X冬 O O

8

唢呐

鼓

钹

锣

点子

锣鼓引 冬冬冬 X O X 冬冬X冬 O 冬冬冬 X O X 冬冬X冬 O O

说明：器乐演奏使用的乐谱为状声谱，民间称其为“锣鼓引子”^①，使用汉字和符号来记录，其常用的字符为：冬：表示击鼓心。以：表示休止。○（音 zhuàn）：表示敲锣。×（音 ché）：表示奏钹。

打击乐间奏中所使用的乐器不包含唢呐，一般在演唱完一句经词后作为间奏出现。常用的曲牌有【七星板】【上下板】【三角两岔】等。

法事动作伴奏，是为道士做法时的动作进行的打击乐伴奏。高功在用手书诰时，所有打击乐一起敲击，速度与高功手部动作一致，其节奏型为 × × × × × × × × ……；在高功用脚踩罡步斗时，随之击两钹鼓敲一锤锣，节奏型为 × × | × 0 × × | × 0。

（2）花锣鼓

“花锣鼓”又称“吹锣鼓”，是恩施民间常见的吹打乐类型。它主要用在婚丧嫁娶场合，为迎宾送礼热闹场面、增添气氛。但同时也能在科仪法事的特定环节中使用，如在参拜神庙或抬棺材入土的途中演奏。所使用的乐器有：怀鼓、大锣、马锣、头钹、二钹、唢呐。相对于“经坛锣鼓”，“花锣鼓”在乐器配置上没有铙子、点子等宗教法器，加入了马锣，在单副钹的基础上加入了另一副，合起来称“头钹”和“二钹”，形成在音色和力度上具有对比性质的“夹钹”。其结构不像“经堂锣鼓”一样依附于声乐，而是以若干曲牌联缀而成的套曲。常用的套曲结构如下：

① 这种“锣鼓引子”多为口传，在演奏时并不拿出来使用，而是方便初学者记忆用的。很多演奏者并不能熟记引子，但也能熟练演奏。本文中的状声谱是经艺人口述，笔者整理所得。

【嘈锣鼓】+【双飘带】(打)、【换头子】(吹)+【嘈锣鼓】+【道士令】(吹、打)+【嘈锣鼓】+【将军令】(吹)+【安庆】(吹四句)+【撩子】(打)+【双舔酒】(吹)+【撩子】(打)+【双下酒】(吹)+【撩子】+【得胜令】(吹)+【嘈锣鼓】+【安庆】(吹)+【嘈锣鼓】+【扣板儿】+【嘈锣鼓】

3. 音乐应用特点

根据仪式中实际使用的情况,声乐曲可分为通用曲与专用曲;器乐曲的应用依附声乐曲和法事内容而存在,具有固定性。

(1) 声乐通用曲

这类曲调最为常用,可以灵活使用在各种赞词、偈子等歌颂类的经文唱诵中。依照道人的习惯和喜好,具体使用的唱腔也不同。如出现频率最多的有【四平头上下板】【七星板】等。

谱例 5

四 平 头

龚道远记谱



(2) 声乐专用曲

这类曲调只在某一特定法事环节中出现,不可用其他曲目替代。通常在念咒语、诰文、符文等具有通神功能的环节中使用。如在打《驻将咒》时所使用的【打咒腔】,在求天尊时使用的【天尊板】等。

谱例 6

驻 将 咒

龚道远记谱



(3) 音乐应用特点

恩施民间道教仪式中的音乐应用具有一定的程式性。声乐曲是对经词等内容的唱诵,是表达仪式含义的重要途径;器乐曲则将整个仪式中的声乐和动作有

机地结合起来,是仪式完整性的重要保证。伴随着道士舞蹈般的行法,加之声乐曲和器乐曲的共同贯串,使得一折法事形成了一部完整的歌、乐、舞“综合套曲”。下表是综合前文对音乐的分类,并结合仪式内容,对一折科仪法事中音乐应用程式的汇总。

表 1 法事环节与音乐应用程式一览表^①

法事 环节	行法内容	声乐			器乐	
		唱法	通用曲	专用曲	类型	曲牌名
出坛	穿法衣,从师坛出 正案				吹打乐前奏	【长路引】
奉道	歌颂道教神灵	吟咏		【奉道腔】	摇神铃	
唱开坛 词	歌颂类赞词、开台 偈子	歌唱	【四平头】 【七星板】 【上下板】 【慢赶牛】		打击乐间奏	【七星板】 【三角两岔】 【上下板】
求天尊	礼请天尊	吟咏		【天尊板】	打击乐间奏	【急促板】
说文	表明法事意图	道白				
称职	表明主科职位	道白				
请圣 ^②	请神下凡	歌唱 诵念		【请圣板】	打击乐间奏	【七星板】
上道子	道众列队“穿花”				打击乐伴奏	【长路引】 【嘈锣鼓】
打咒	念各类咒语	吟咏		【打咒板】	打击乐间奏	【打咒板】
宣文书	宣表、牒、疏	道白			打击乐间奏	【七星板】
	告符	歌唱		【告符板】		
开行持	高功行法,书讳挽 诀、踩罡步斗				打击乐伴奏	【嘈锣鼓】 【刹板】
谢神谢 师	唱赞词礼谢神灵和 宗师	歌唱	【四平头】 【七星板】 【上下板】 【慢赶牛】		打击乐间奏	【七星板】 【三角两岔】 【上下板】
回坛	从正案回师坛,脱 法衣				吹打乐尾奏	【长路引】

(二) 地方分类

根据恩施民间道士的口碑资料,他们在道教仪式中除了使用本教派的“板口”

① 《花锣鼓》仅在参拜神庙或抬棺材入土的途中演奏,并不是每折法事的固定模式,故不列入表中。

② 请圣的具体声乐唱诵方法由时间因素而决定:若时间充裕,则用歌唱式,反之则用诵念式。

(唱腔),还吸收了其他教派的“板口”,如恩施民间佛教中的“佛教板”和本土巫术信仰中的“端公板”。从音乐形态特点来看这些不同教派的唱腔,几乎很难发现它们之间的本质区别。相反的是,它们之间存在一种共性——都与恩施的民歌有着亲缘关系。不难理解,民间宗教若要扎根于当地,必定要将当地民间音乐吸收到其仪式中,久而久之就形成与民间音乐风格相近的宗教音乐。

有时候,在某些外向型法事中,道士还直接把当地民歌直接原分不动地搬入仪式中。如在“度职”仪式中有一折《招兵》法事,道士要化装扮演成各种神话人物,表演如何从神界招来兵马的情节。其中有两个男扮女装的丑角,她们是主管天兵天将的将领赵侯的大、小老婆——金花和梅花。两人在表演过程中扭扭捏捏、搔首弄姿地唱着“风流歌”,常常把围观的群众逗得哈哈大笑。这种被恩施当地人称为“风流歌”民间小调,歌词多为反映男女爱情的世俗性内容,也被直接用到具有神圣性的仪式中去了。

得益于多年的听觉经验,笔者和当地人一样,能够立马分辨出哪部分音乐是神圣场所应用的,哪部分音乐是世俗场合应用的;哪种音乐属于宗教仪式,哪种音乐属于世俗凡事。但笔者更希望从音乐的角度出发,试图从技术层面上分辨两者的区别,后来发现很难从音乐本体上去对两者进行区分,或者根本就没有辨认的必要,因为很多时候是同一种曲调在两种场合发挥着两种不同的功能。

这样的分别,反映出当若要全面理解恩施道教音乐,不光要从音乐形态分析入手,还得去了解恩施道教音乐中体现出的地方分类观。

1. 天庭借来的音乐

在恩施民间道教科仪中,第一出法事一定是《请衣假乐》。“请衣”,意为向神灵请来法衣。“假乐”,指的是天庭借来的音乐。以下是该法事中的借乐过程描述:

表白宣读表文,焚文化财。道众出师坛,乐队奏【长路引】^①。进入堂屋,绕正案一周行至将台,唱:

八音之内鼓为先
革器为尊向法筵
启敞华坛初擂鼓
声闻遐迩闾玄元^②

唱毕,擂鼓一通^③,接唱:

声闻遐迩闾玄元二播传敲动九天

① 此时演奏的乐器中没有大锣,直到《借乐表文》结束后宣读“鸣金三会”,大锣才能在乐队中演奏,意为向天庭借乐完毕。

② 文中经词内容均来自民间道士的手抄本。

③ 鼓师击堂鼓,节奏由慢渐快。在此期间,其它乐器停止演奏。

紫府清都俱震彻千真万圣赴壇筵

唱毕,擂鼓二通,接唱:

千真万圣赴皇壇八彩重幄恩朗然

畫鼓三通声振地玉阶仙仗拥千官

唱毕,擂鼓三通,引导宣:

朝鼓三通毕,临彻幸十方奏乐前引。

道众行进至鼓榜前,宣读鼓榜文字后,引导高呼:“鸣金三会!”,高功从师坛拿出大锣并敲响,节奏由慢至快,反复三次。后通过引导递给打匠师傅。接着,道众行至乐榜前,宣读乐榜文字。后绕壇唱道:

鼓乐原来于金房宣天洁地闾道扬

十方诸佛登宝座金鼓齐声鸣道场

乐音交轰朗太虚一诚迎接下壇中

醮筵告毕还天府望赐提携后展功

唱毕,引导宣:

向来暂借仙乐已降皇壇善众虔诚奏乐。

.....

正因为有这一出必不可少的《请衣假乐》法事,道士和百姓可以坚定地认为:在科仪法事中演奏的音乐是从“天庭借来的仙乐”,具有某种神奇魔力,是保证科仪法事得以进行的先决条件。在这种观念的支配下,以至于音乐演奏行为都有了不一般的说法,他们将吹唢呐称为“仙乐”,将演奏钹、大锣称为“鸣金”,这些字眼使得科仪法事中的音乐演奏立马和其他民间音乐演奏产生了区别。

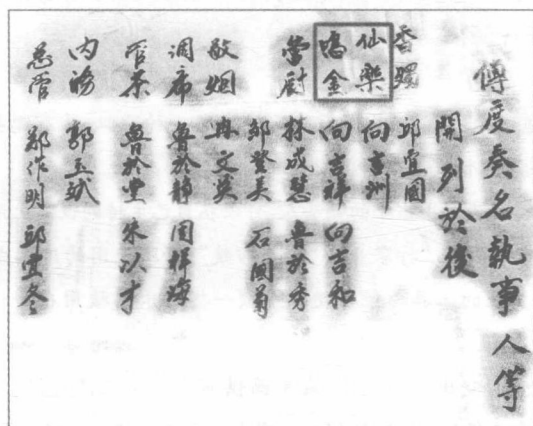


图 3

2. 仙俗有别的身份

恩施的民间道士,但凡要得到专业的认可,必须举办“度职”仪式。嗣后,他就会得到从神界“请来”的“兵马”护佑,能差遣鬼神为百姓祈福除厄、超度亡灵,其身份就转变为真正的道士了,还拥有了自己专属的兵坛^①,获得了掌坛师^②的资格。并且在他去世后,其法号就能名登仙榜,接受后辈瞻仰。出于这一层原因,道士的身份在民间有了一定神圣性,常常被老百姓尊称为“先生”。在老百姓的眼里,这些具有神圣法力的道士,是有能力与神灵沟通的。他们在科仪法事中的所唱所念,一举一动都是代表着神灵自然是具有神秘法力的。

当地百姓对“经坛锣鼓”的演奏者却没有那么客气,称他们为“打匠师傅”即可,他们通常由本村的普通农民组成,临时被邀来为道士做法事伴奏。当然,在主人家雇请的打匠师傅人数不足的情况下,道士也会参与演奏,但此刻他并未身处法事环境中,不穿法衣道袍,其身份只是打匠不是道士。

同样是为主人家服务,道士比打匠师傅受到的待遇高,比如道士有专人负责茶水,而打匠师傅常常是无人问津;道士获得的报酬也要高于打匠师傅。很多道士在学道前也曾是打匠师傅,促使他们转换身份的动力来自对道乐的喜好,以及寻求外界对自我身份认同的改善,更多的则是来自功利的驱使。

近年来,恩施民间多了一些专业民间音乐团体,他们专门在农村红白喜事上表演民间音乐,被主人家雇来演奏《花锣鼓》等民间器乐曲来欢迎宾客,也偶尔在道教法事中去营造气氛,另外在丧葬仪式上还表演跳丧鼓。在笔者看来,他们的音乐技能非常全面,他们演奏水平远远高于那些打匠师傅。令人匪夷所思的是,这些民间艺人的待遇却不如打匠师傅,更别提道士了。他们只能坐在大门口,来了客人就得卖力地演奏手中的家业^③,而此时此刻,道士和打匠师傅可能正坐在闲人免进的师坛^④里抽着烟,讲着笑话。

① 兵坛是恩施民间“道士”和“端公”在度职后特有的一种器皿,装有鸡头、各种符箓的一个陶罐,相传里面装有在度职仪式上从神界招来的阴兵供其差遣。

② 掌坛师可以自立坛门,成为道士班子的领头人,可以在自己主持的仪式上用自己的职名做法事。

③ 恩施民间将锣鼓乐合奏称为“打家业”、“打花锣鼓”,将所使用的乐器成为“家业”,似乎寓意着乐器是艺人养家立业的工具。但即便是一模一样的乐器被用在科仪法事中,其称谓立马变成了“响器”。

④ 师坛是在主人家里专门空出一间屋子,在里面供奉有太上三清神像。此房间通常是一折法事的开头和结尾的展演场所,道众都在此处穿上和脱下法衣。同时,此处通常也是道众写文书和休息的场所,闲杂人等不得进入,更不得在此大声喧哗。



图4 在科仪法事中的道士和打匠师傅
(前排左一为道士,左二、三为打匠师傅,右一、二为道士)

传统的信仰造就了神圣和世俗的分野,派生出不同等级的身份评价体系。在这种价值体系的影响下,老百姓有理由认为:道士的身份是神圣的,打匠师傅尽管没有神圣的身份,但终究是为道士服务,是帮道士演奏“仙乐”的,因此,他们共同演奏的音乐是也是神圣的;而新兴的民间艺人尽管有着高超的技艺,终归是花钱请来的凡夫俗子,他们的音乐只要跟道士和神灵没有关联,那必定是世俗的。



图5 在抬神像游行途中演奏花锣鼓的民间艺人

3. 神圣—世俗的互动

从上文中不难理解,当地老百姓根本不从音乐本身来看待音乐。他们不需要过多的分析,只需要从多年来的亲身经历中就可以将恩施道教仪式中的音乐分成两种——神圣的和世俗的。他们坚信:给鬼神听的音乐是神圣的,给凡人听的音乐是世俗的。在这里,世俗的音乐可以转化成神圣的音乐,但神圣的音乐一旦形成,就再也不能在世俗场合出现了。在恩施人的观念里,无论是源自道教的“道教板”和“经堂锣鼓”,还是别派的“佛教板”和“端公板”,甚至是日常娱乐的“花锣鼓”和

“风流歌”，统统都是可以给鬼神听的，只要进入了仪式中，一概都是神圣的；但给原本就是专属给鬼神听的音乐，凡人却不能听，绝对不能在非仪式环境下出现，否则，会被认为是不吉利。

这种地方百姓遵循着的分类法则，对于理解恩施民间道教音乐的文化属性提供了参照。音乐在恩施民间道教仪式的语境下，有了世俗与神圣的文化属性。

表2 恩施民间道教仪式中的地方音乐分类

音乐 乐人	世俗类 (娱乐凡人之乐)	神圣类 (娱乐神鬼之乐)		
	不参与	科仪法事		打丧鼓
道士先生		“板口”	“经堂锣鼓”	
道士先生		道教板 佛教板 端公板 风流歌	道士打鼓 	不参与
打匠师傅	不参与	不参与	打匠敲锣、击钹、 吹唢呐	不参与
民间艺人	花锣鼓 (礼请宾客)	不参与	花锣鼓(少量出现)	参与

结 语

在传统音乐在民间急速消亡的当代，恩施民间道教音乐，依托世俗与神圣并存的仪式环境，反而展现出旺盛的生命力，这给“非物质文化遗产保护”带来了启示意义。保护“非物质文化遗产”，关键得保护其赖以生存的文化生态得以良性循环。重视从“局内”和“局外”两个角度看待民间音乐的重要性。恩施民间道教音乐所依托的文化生态，总体呈良性发展之势，使得土家人的孝道观念得以延续，这些顾不上自家农活和家人的乡间道士为此做出了不可磨灭的贡献。他们不论何时、不辞辛劳地跋山涉水到孝家，送亡人最后一程，替孝家解忧排难，使人们领悟到了生命的意义，化为悲痛为力量，继续为建设美好生活而辛勤耕耘。

不人为破坏、努力营造、小心呵护“文化遗产”的生存环境，才是保护其在日新月异的环境中得以延续的根本。而对于信仰仪式音乐进行旅游资源开发，还应考虑到当地民众的宗教信仰因素，注意音乐背后所带来的隐喻，力求不与民众信仰产生冲突。

笔者深知学识水平有限,文中尚有许多问题未能解决,恳请各位方家不吝赐教!

作者简介: 龚道远,男,武汉音乐学院硕士。

参考文献:

[1] 张振涛:《吹破平静——晋北鼓乐的传统与变迁》,北京:文化艺术出版社,2010年4月出版。

[2] 刘红:《苏州道教科仪音乐研究——以“天功”科仪为例展开的讨论》,北京:文化艺术出版社,2010年11月第1版。

[3] 齐柏平:《鄂西土家族丧葬法事锣鼓乐的结构分析》(上),《中央音乐学院学报》,2004年第3期。

[4] 齐柏平:《鄂西土家族丧葬法事锣鼓乐的结构分析》(下),《中央音乐学院学报》,2004年第4期。

[5] 李伟:《论土家族丧葬的狂欢精神——以娱神仪式为例》,《涪陵师范学院学报》,2005年第1期。

[6] 雷翔:《“佛教道士”的度职仪式——恩施民间宗教信仰活动调查》,《民间文化论坛》2005年第4期。

论“南岳韵”的地域性特征

——以南岳大庙道教早晚课仪式音乐为例

袁野璐

南岳衡山,为中国“五岳”之一,《尚书》《周礼》《尔雅》《山海经》《水经注》诸书对此均有记述,[汉]司马迁《史记·封禅书》记:“舜……五月南巡狩,至于南岳。南岳,衡山也。”^①南岳衡山位于湖南省衡山县境内,自古以来就有“天下南岳”“五岳独秀”之美誉,其“祝融峰之高、藏经殿之秀、方广寺之深、水帘洞之奇”被誉为南岳四绝。作为“五岳”之一,南岳在中国名山和宗教历史上地位显赫,佛教道教共荣一山、相行不悖,成为其一大特色。南岳山清水秀,层峦叠嶂,云雾缭绕、一派仙境,是适合修身养性的宝地,自古就被称作道教三十六小洞天中的第三洞天,祝融峰青玉坛、光天坛、南岳洞灵源都在七十二福地之列^②。

南岳现存道教宫观有玄都观、黄庭观、紫竹林、朱陵宫、祖师殿、天符殿、南岳大庙等,其中南岳大庙是我国南方现存较大的古庙之一,是一处集民间祠庙、佛教寺院、道教宫观三者于一体,规模宏大的古建筑群,是南岳衡山宗教活动的中心,也是我国南方重要的宗教活动中心,南岳道教的法事活动也主要集中在大庙举行。南岳现存的道教宫观均为全真派宫观,在道教的科仪法事中所用的科仪为道教全真科仪,故其使用的音乐也为全真道乐,或称“全真韵”。由于流传地域的不同,“全真韵”可分为通行全国的“十方韵”和具有鲜明地方特色的“地方韵”,如北京韵、崂山韵、广成韵、武当韵等。南岳地区所用的全真韵“属十方韵体系,由于地域关

① 湖南省地方志编纂委员会编《南岳志》,长沙:湖南出版社,1994年5月,第1页。

② 刘国强:《湖南十八洞天福地考》,湖南省道教文化研究中心编《道教与南岳》,长沙:岳麓书社,2003年4月。

系所以亦略带地方特征”^①。

南岳各道教宫观中所用的韵腔被当地人称为“南岳韵”。笔者认为：“南岳韵”同“北京韵”“崂山韵”“武当韵”一样，是一种具有南岳地域文化特征、受南岳方言、南岳民间音乐影响的独具当地特色道教韵腔^②。2005年，中国道教协会在湖南南岳开办了“中国道教学院南岳坤道班”，如今南岳大多数年轻道士均毕业于此。在道教学院中，教授的是便于交流和学习的全真“十方韵”，而到宫观修行后，又随师父学习“南岳韵”，所以在南岳多数道士能够在“南岳韵”和“十方韵”之间自由转换。一般日常的修行功课使用的是具有当地特色的“南岳韵”，而大型法事上由于人员结构复杂，为了配合，则统一采用“十方韵”。

由于道教早晚课诵仪式除戊日外每天进行，且唱腔为“南岳韵”，故笔者选取该项仪式及音乐作为考察对象，对这一具有地方风格的全真韵进行音乐形态上的分析，旨在探寻其中的地域性特征。

一、南岳大庙“早晚课”仪式及音乐

笔者于2013年3月22日至26日赴南岳大庙三元宫考察，采录了“早课”仪式和“晚课”仪式共七场。除3月23日农历二月十二为戊日，全天不做法事外，早课仪式通常于早饭之前，六时开始，持续四十到五十分钟，时间长短根据当天道士念诵语速为准。晚课仪式晚饭后的十八时左右，持续时间为三十分钟左右。南岳大庙对游客开放的时间为早上7时至下午5时半，而大庙内早晚功课均在游客未到来或已散去以后举行，所以时间上不受游客影响。

南岳大庙东八观中的三元宫是平时大庙道众的主要活动区域，也是举行各种法事活动的场所，正殿为三官殿，供奉天地水三官神像，神像前有两幅香案，后侧香案上摆放花瓶和水果，前侧香案上摆放香炉、烛台，香案两侧为经台，“早晚课”时用于摆放法器与经文。殿内设有一道木栏将大殿分为内场和外场，内场为道众们修行和举行法事的场所，外场为游客游览与拜神的地方。

功课之前，一位身着大红色经服的道长站在经台前发鼓三通，每通鼓之间间隔大约十分钟，此时道众会陆续进入大殿，一部分道士进入木栏内更换经服，从经

① 闵智亭：《湖南全真正韵谱·序》，南岳道教协会编，罗永曦、李圆益唱，李宪光、傅力时记谱。

② 此处借鉴刘红《试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴含》，《黄钟》，1990年第1期。文中提到：只要形成一定独特风格色彩，并具有一定影响的地方性道教音乐，就应视为一种“地方韵”。

台下的柜子里取出各自的法器,将《玄门日诵早晚课》一书置于前额对三官神像鞠躬,另一部分则站在木栏外围等待。笔者在采访中道众告知:站在外围的道士一般是新来的或者对经文法器不太熟悉,所以不便进入内场,以免出错惊扰神仙。还有一些晚来的道士也会自觉地站在外围以免干扰他人。

“早晚课”仪式过程如下:

表 1:“早晚课”仪式过程

早课程序	声音行为	法器	晚课程序	声音行为	法器
法器乐段	奏	磬、鼓、钲钟、铃、引磬	法器乐段	奏	磬、鼓、钲钟、铃、引磬
【澄清韵】	唱	磬、鼓、钲钟、铃、引磬、 鐸、铛子、木鱼	【步虚】	唱	磬、鼓、钲钟、铃、引磬、 鐸、铛子、木鱼
【举天尊】	唱	鼓	【举天尊】	唱	鼓
【提纲】	唱	鼓	【提纲】	唱	鼓
【吊挂】	唱	鼓、钲钟、铃、引磬、 木鱼	【吊挂】	唱	鼓、钲钟、铃、引磬、 木鱼
【提纲】	唱	鼓、钲钟、铃、引磬、 木鱼	【提纲】	唱	鼓、钲钟、铃、引磬、 木鱼
八大神咒	念	木鱼	开经偈	念	木鱼
四部经文	念	木鱼	三部经文	念	木鱼
十五首宝诰	念	木鱼	十一首宝诰	念	木鱼
【提纲】	念	引磬	【提纲】	念	引磬
【中堂赞】	唱	磬、鼓、钲钟、铃、引磬、 鐸、铛子、木鱼			
忏悔文	念	木鱼	报恩诰	念	木鱼
【小赞】	唱	磬、鼓、钲钟、铃、引磬、 鐸、铛子、木鱼			
灵官咒	念	木鱼	土地咒	念	木鱼
【三皈依】	唱	磬、鼓、钲钟、铃、引磬、 鐸、铛子、木鱼	【三皈依】	唱	磬、鼓、钲钟、铃、引磬、 鐸、铛子、木鱼
法器乐段	奏	磬、鼓、钲钟、铃、引磬、 鐸、铛子、木鱼	法器乐段	奏	磬、鼓、钲钟、铃、引磬、 鐸、铛子、木鱼

在上述表格中可以看出,南岳道教“早晚课”仪式与中国道教学院组织、闵智亭道长所著《玄门日诵早晚功课经注》^①中所记录的内容与顺序完全一致。仪式中所用的音乐可以分为两个部分:首先是法器部分,即在仪式开始前和结束时的全套法器齐奏,该部分为纯打击器乐演奏,所用法器有鼓、铃、引磬、鐸、大木鱼、小木

① 闵智亭:《玄门日诵早晚课经注》,北京:宗教文化出版社,2000年4月。

鱼、磬、钹子、钗钟几种。值得注意的是,在南岳道教音乐中,没有丝竹管弦类乐器的演奏。其次是人声部分,可分为两类:第一类为“唱”,即咏唱,这一类音乐可称为“韵”,旋律性较强,如早课中的【澄清韵】【弥罗诰唱韵】,晚课中的【步虚韵】【斗姥诰唱韵】,以及早晚均用的用于承接部分的【举天尊】【吊挂】【提纲】,其中早课【吊挂】用的是【双吊挂】韵,晚课【吊挂】用的是【下水船】韵,以及用于结束部分的【三皈依】,在演唱这类韵腔时,通常有全套法器伴奏;第二类为“念”,即念诵,旋律性较弱,接近朗诵,这一类型按照句幅、音调和节奏还可细分为朗诵式和吟诵式两种,其中朗诵式是一种按照经词的韵律,以自然的语言音调来朗诵的类型,有较强的节奏感和韵律感,每句经词之间会有换气和停顿,一般会用木鱼、引磬和铃来伴奏。吟诵式则旋律性较弱,句与句之间无明显分隔,往往一篇经文一气呵成,语速较快,只用木鱼来控制节奏,仪式中的各类“经”“咒”“诰”“号”等均属此类。

由于法器乐段和念诵型音乐的旋律性不强,故本文选取“早晚课”仪式音乐中结构完整、调性明确、旋律鲜明的咏唱型韵腔进行分析,这些咏唱型韵腔即为本文所讨论的“南岳韵”。

二、“南岳韵”与全真“十方韵”

南岳道教“早晚课”所用韵腔被称为“南岳韵”,是属于“十方韵”体系的“地方韵”,是在“十方韵”的基础上变化发展而来的,在韵腔的旋律发展与节奏形态上,都有着与十方韵相似而又不同的特点。

“十方韵”又称“全真正韵”,是全国各地全真派宫观所用的统一的经韵。目前所能见到的最完整的一部全真道乐谱辑是清代后期由四川成都二仙庵雕版印刷的《重刊道藏辑要·全真正韵》,此谱只记经词和板眼,不记旋律。由于笔者田野工作有限,所以本文以闵智亭道长传谱,武汉音乐学院道教音乐研究室记谱的简谱版《全真正韵谱辑》^①(以下简称“闵韵”)为对象,与笔者收集到的早晚课所用“南岳韵”做一形态比较,以窥探“南岳韵”的地方特征。

通过对“南岳韵”与“闵韵”的旋律形态进行对比,笔者发现此二者在经词相同的情况下,旋律可分为基本相同、相对不同和完全不同三种。

(一)基本相同

指的是“南岳韵”的旋律与“闵韵”旋律无论在发展趋势、主要框架、节拍节奏还是调式调性上,都基本相同,体现出二者之间的相似性与传承性。与“闵韵”基

^① 史新民主编:《全真正韵谱辑》,北京:中国文联出版公司,1991年出版。

本相同的情况在大部分的“南岳韵”中都有体现。

谱例^①1:【澄清韵】片段

南岳唱法

天 无 (哎) 氛 (哎)

闵韵唱法

琳 琅 (啊) 振 (啊)

秒, (呀

响, (呀)

哎) 地 (呀)

十 (哎)

注: 为方便对比,在实际音高的基础上,将“闵韵”唱法的旋律移高五度记谱,将“南岳唱”法旋律移高八度记谱。

在经词上“闵韵”遵循《重刊道藏辑要全真正韵》,共9段经词,而“南岳韵”则选取其第7、8段经词,旋律结构完全一致,但“南岳韵”音符更多,旋律更加婉转一些,这是由于发源于北方的“全真正韵”流传到湖南,在风格上倾向于南方音乐的缘故。

(二) 相对不同

指的是在一部分韵腔中,“南岳韵”与“闵韵”旋律不同,但在词曲结构、节奏

① 谱例说明: 本文谱例除标注外,所有的“南岳唱法”即“南岳韵”均为笔者根据实地考察的录音记谱,“闵韵”均为笔者根据闵智亭道长所传《全真正韵谱辑》简谱译谱。

节拍、曲调骨干音以及部分旋律上又有共同特点,体现出“南岳韵”的变化性。

谱例 2:【小赞】片段

南岳唱法

诵 经 功 (哎)

闵韵唱法

诵 经 功 (哎)

德 (哎) 不(啊) 可 思(哎)

德 (哎) 不 可 思 (哎)

议, (哎)

议, (哎)

在上例中,二者在气口和词曲关系上相同,不同的是头六小节的旋律,不同点在于“南岳韵”用的一直保持宫调式进行,而“闵韵”在开头部分用的是徵调式,从第六小节之后才转入宫调式,转调之后与“南岳韵”一致。“南岳韵”仍保持了音符较多的特点。且头六小节音高高于“闵韵”,这也适应了南岳多坤道,而女声音高略高于男声的特点。

(三)完全不同

除了相同与相似之外,“南岳韵”相比十方韵最大的特点在于节奏紧凑、音符短小,例如在【弥罗诰】【斗姥诰】和早晚【三皈依】中都有一段一字一音、节奏稍快的段落,这在十方韵中是很少见的,南岳韵的早晚【三皈依】用同一曲调,而闵韵中则分为【早皈依】【午皈依】【晚皈依】三首,由于“闵韵”中使用的经词与南

岳略有不同,为了直观体现“南岳韵”的特点,本文选取其中经词相同的段落进行分析:

谱例 3:【三皈依】片段

南岳唱法

一(啊) 切 一切 诸 天, (哎)

九 十九 亿 九 万 九 千, 十 方 国 土 历 劫 度 人, 清 静 真 一 不 二 法 门

闵韵唱法

太 上 道 宝 (啊)
九 十 方 九 亿 (啊)
清 静 国 土 (啊)
一 (啊)

十 九 方 诸 天
历 万 九 度 千
不 二 法 人 门

由此可以看出,在腔词关系方面,同样一段经词,“南岳韵”选择的是保持旋律不变,加快经词速度,第一句一字多音与后面几句一字一音形成速度上的对比;“闵韵”则是不紧不慢的一字一小节,四段经词用同一旋律。在音高方面,“闵韵”最高音到了高八度的宫音,而南岳韵一直保持在中音区,大庙曾高清道长告诉笔者:十方韵适合乾道演唱,乾道中气足,声音高亢,而坤道气息较弱,唱久了容易累,“南岳韵”选择一字一音,两小节一换气的旋律,也正是契合了坤道气息的特点。

由于《全真正韵谱辑》中没有收录【弥罗诰】和【斗姥诰】,笔者以北京白云观道众演唱的全真正韵版本^①为例,对比发现这两段经韵的全真正韵唱法和南岳韵唱法也有不同,南岳韵同样将经词做了一板两字的密集处理,如:

① 北京白云观《太上玄门日诵早课》, <http://www.tudou.com/programs/view/BaDTIjgbv0E/>

谱例 4:【弥罗诰】片段

南岳唱法

白云观唱法







另外，在任宗权道长的《南岳全真韵考》中提出“闵韵”的【早皈依】与【斗姥诰】使用同一旋律^①，而“南岳韵”中的二者完全不同，说明“南岳韵”在韵腔的选择上比“十方韵”灵活、多变。

三、“南岳韵”与湘方言

在全真宫观中一直处于“正统”“正宗”地位、规范严谨、照本宣科的“十方韵”流传到湖南后发生改变形成“南岳韵”的一个重要的原因，就是在口传心授的过程中受到传承者语言习惯的影响。

“南岳韵”目前主要流行在衡阳和长沙地区，这两个地区同地处湖南省中部，所使用的方言按照湖南方言分布区来看，同属于湘方言区。该地区方言共有六个调类，分别为阴平、阳平、上声、阴去、阳去和入声，调值大概为：阴平——33，阳平——13，上声——41，阴去——55，阳去——11，入声——24。六个调类之间的音程关系大致可以认为是：阴平——阳平为小三度，阳平——上声为大三度，

① 任宗权：《南岳全真正韵考》，新浪博客，http://blog.sina.com.cn/s/blog_4c7cf721010007ie.html

上声——阴去为大、小三度，阴去——阳去为下行七度，阳去——入声为纯五度或小三度。以同为湘方言区的长沙方言为例，如果把“你绩麻，我骂你”朗诵时的音调记录下来，大致为 ，所以有人说，湘方言本身就有羽调色彩，^① 方言的语调对民歌旋律的走向有很大的影响，所以，湘方言区的民歌中，羽调式民歌最多，也最具代表性。除主音 la 之外，上方五度的 mi 最活跃，对 la 的支持力最强，而下属音 re 的功能性十分微弱。湘方言地区的民歌中，以羽、宫、角、徵即五声音阶中唯一完整的七和弦构成的旋律最为常见，如 ，，，等音调可视为湖南民间音乐的特征旋律，如著名的花鼓小调《洗菜心》。还有一些民歌直接采用 三个音行腔，例如衡山县民歌《五月五日划龙船》，则具有典型的湘方言色彩。

谱例 5:《五月五日划龙船》^② 片段



在“十方韵”流传到湖南的过程中，当地道士的方言口音和耳熟能详的民歌曲调势必会影响到韵曲的旋律，这样一来，湖南地方民间音乐的惯用音调则或多或少融入了道乐之中。例如

谱例 6:【中堂赞】片段



① 参引《中国民间歌曲集成·湖南卷》，北京：中国 ISBN 中心出版，1994 年，第 17-18 页。

② 参引《中国民间歌曲集成·湖南卷》，北京：中国 ISBN 中心出版，1994 年，第 968 页，笔者译谱。

谱例 7:【步虚】片段



上述两谱例中,“闵韵”用音较少,“南岳韵”则在其基础上有所变化加花,并且羽音 la 的使用使得韵腔的羽调式色彩加重,再加上原本旋律中得大量角音 mi,整首韵曲颇具湖南特色。

再如【晚皈依】中的一段经词密集的片段中,旋律行腔与经词的方言字调相一致,听上去几乎完全接近口语:

谱例 8:【晚皈依】片段



表 2:“南岳韵”与方言字调的关系

旋律								
经词	九 十		九 亿		九 万		九 千,	
长沙方言字调	33	24	33	55	33	41	33	13
南岳方言字调	11	24	11	55	11	33	11	13
旋律走向	↗		↗		↗		↘	

表 3:“南岳韵”与方言字调的关系(续)

旋律								
经词	十 方		国 土		历 劫		度 人	
长沙方言字调	24	33	24	13	55	24	55	24
南岳方言字调	24	33	24	11	13	13	55	24
旋律走向	↘		↘		↗		↘	

由上表中可看出,每板的两字的字调变化与相应的旋律走向基本上是一致的,如“九十”二字,长沙方言字调分别为 33、24,南岳方言字调为 11、24,在听觉上都

有向上扬的效果,故旋律从宫音进行到上方小三度的角音,为依字行腔。

但是由于道乐尤其是宫观道乐在传承过程中自身具有的稳定性,所以虽然运用了大量羽音和角音,但是始终保持以象征稳重、庄严的宫音为主,且落音为宫这一形式,如【澄清韵】【步虚】【双吊挂】【下水船】【早皈依】【晚皈依】等都为宫调式。

四、“南岳韵”与当地民间音乐

由于自身生存和社会发展的需要,深居宫观的全真派科仪也必将各地的民风民俗、民间音乐纳入进来,以顺应当地民众的喜好。这时,丰富多彩的民间音乐理所当然地逐渐滋养了“地方韵”的形成。

南岳地区音乐种类十分丰富,且历史悠久。从出土文物来看,西周时期,音乐已有专制乐器,舞蹈有人舞和龙舞。唐代五禽戏、长鼓舞已有文字记载。北宋张舜民《南迁录》记载:“元丰(1078—1085)中,至衡山谒岳祠。有乐工六十四人隶祠下,每岁立夏之日致祠,潭州通判与县官备三献,奏曲侑神:初曰《苏合香》,次曰《皇帝监(盐)》,终曰《四朵子》。三曲皆开元(713—741)中所降,至今不废。”南宋音乐家姜夔淳熙十三年(1186)在南岳听到《苏合香》《黄帝盐》等曲,并在乐工故书中得商调《霓裳曲》十八阙。文天祥《衡阳上元记》记载,咸淳十年(1274)正月十五,“衡州张灯火,合乐、宴宪若仓于庭”;“州民为百戏之舞,击鼓吹笛,烂斑而前,或蒙供焉”。记载了蒙俱傩舞、锣鼓、笛子伴奏的歌舞百戏和俳优戏剧的多种艺术形式。历元、明、清,地方艺术形式更加丰富,见诸文人笔端的有愚鼓(渔鼓)词、夸夸调、莲花落、银扭丝、采茶歌、龙灯、狮舞、傀儡戏、皮影戏等。^①目前南岳地区的民间音乐品种有衡阳湘剧、祁剧、衡州花鼓戏、各类劳动号子、田歌、山歌、小调、灯调等。除此之外,在每年的农历八月,南岳都会迎来盛大的香期,来自周边地区的香客们会成群结队来到南岳朝拜南岳圣帝,沿途经过各宫观寺庙都要觐见上香,他们口中的“朝香歌”也是南岳地区不可缺少的民间音乐之一。如此丰富的民间音乐为南岳道教音乐提供了滋长土壤。全真道传入湖南后,“全真韵”就在这些多彩的民间音乐的影响下,慢慢向着具有当地的音乐风格的“南岳韵”转变。虽然没有脱离全真“十方韵”体系,但是不论从行腔,还是音乐的个性上,都带有明显的湖南特色。

除了方言字调的影响,在“南岳韵”的行腔中也能看出受到当地民歌旋律影响

① 衡阳市地方志编纂委员会:《衡阳市志》,长沙:湖南人民出版社,1998年9月,第2718页。

的例子,例如衡阳民歌《阴告状》与南岳道教晚课中的【下水船】韵就有诸多相似之处。

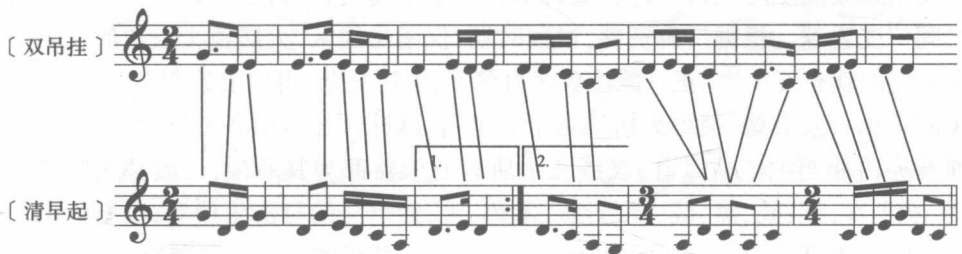
谱例 9:【下水船】片段与《阴告状》片段^①



注:为方便对比,【下水船】采用首调记谱,比实际音高高小三度。

由此谱例可以清楚地看出,南岳韵中的【下水船】与民歌《阴告状》在旋律上几乎一致,将民歌旋律中画圈的部分提炼出来即可形成【下水船】的大致形态。再如早课吊挂用的【双吊挂】与衡东县民歌《清早起》在旋律上也能发现其相关性。

谱例 10:【双吊挂】片段与《清早起》片段^②



注:为方便对比,均采用首调记谱,【双吊挂】比实际音高高小三度,《清早起》比实际音高低五度。

① 《中国民间歌曲集成·湖南卷》,北京:中国 ISBN 中心出版,1994 年,第 818 页,笔者译谱。

② 《中国民间歌曲集成·湖南卷》,北京:中国 ISBN 中心出版,1994 年,第 822 页,笔者译谱。

这些相似的旋律可以证明,“南岳韵”在湖南流传的过程中,已经打上了浓厚的民间音乐烙印。

五、“南岳韵”与当地火居道音乐

火居道乐是生长于民间,介于民间音乐和宗教音乐之间的一种特殊的宗教音乐体裁。由于具有共同的信仰,火居道士与宫观道士常有交流,这也为“十方韵”的地方化带来了可能性。在音乐上,二者之间定有颇多相似性。

道教传入湖南首先立观就在南岳衡山。有一名为新野的道人在山下今南岳大庙左侧建九真馆(后改名九真观),不久毁于火,乃迁至黑龙潭仙岩峰下,世传有九位仙人在此升天,故又名九仙观,今已不存在。在此期间还有道人徐灵期、邓郁云相继在南岳紫盖峰下建南岳观。唐、宋以后,湖南道教更趋繁荣,境内宫观群立,影响深远者有:常德常青观、长沙云麓宫、衡阳寻真观、南岳玄都观、黄庭观等。宋、元、明期间,湖南道教因受江西龙虎山的影响,正一道颇为流行。散居民间的道士自立坛庙,以正一道斋戒、醮坛坛仪为仪范,行道布礼民间,俗称火居道士。现今湖南乡村道教大都属次,其门派甚多,诸如:衡阳有寻真派、西湖派,衡山有洞真派、岳山派、梅山派、茅山派等。迄至明代,湖南佛、道大为盛行,各州、府、县都设立“僧道司”,派官吏管理他们。清初,皇室偏重佛教。乾隆四年,曾禁止正一真人传度,此时期流行于北方的全真道因倡导儒、释、道三教合一而幸免,并得以向南方正一道盛行地域流播,湖南约此时传入全真道,全省各主要宫观几乎成为全真道的十方丛林或子孙庙。^①

湖南地处湘楚之地,自古尚巫,符篆祈禳之术盛行已久,正一派道教传入之后在民间广受青睐。根据口碑资料,民国时期,仅南岳地区,火居道士设立的坛场中颇有名气的就有五个^②。正一派法事名目繁多,内容复杂,再加上长期在民间建醮,与民间音乐相互交融,使得火居道乐十分丰富,除咏颂经章的各种韵腔以外,器乐的演奏亦占相当的比重,境内汉族几乎所有的乐器都为其所用,一般都用笛、箫、管、唢呐主奏,锣、鼓、鐃、钹、铙、云锣、木鱼、钟、铃组合的打击乐伴奏,也有使用三弦、月琴、大胡、琵琶等丝弦乐器的。在《民族民间器乐曲集成·湖南卷》中收录的

① 孙洲主编:《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷·道教音乐》,北京:中国 ISBN 中心,1996年,第1922页。

② 胡运华:《南岳民间火居道士超度斋醮科仪略谈》,湖南省道教文化研究中心编《道教与南岳》,长沙:岳麓书社,2003年4月,第264页。

火居道乐有韵腔 18 首,器乐曲牌 29 首。

全真道传入湖南后,主要在当地吸收道徒,这些来自民间的道徒受到盛行的火居道乐的耳濡目染,必定会将民间音乐的因素带入全真道音乐中。每年道教神仙的寿诞和节日,火居道士都会上山朝拜庆贺,与宫观的全真道士交流宗教思想,这也为南岳全真道乐与民间火居道乐相互交融提供了可能性。

火居道乐的音乐形态保持着民间音乐的通俗性,在唱词上则具有宗教音乐的典雅性。火居道乐直接为民间宗教活动服务,具有仪式性和宗教性的特点,乐曲大多以宗教音乐体裁命名,如【敬香偈】【三皈赞】【五方赞】等,还有一些与宫观道乐名称相同,如【步虚】【三献茶】等,篇幅较民歌更为长大和完整,旋律较一般的民间音乐有更多的拖腔和旋律变化。火居道音乐中常用的句法是“羽——宫——角”小三度加大三度进行,体现了湖南民间音乐的羽调式色彩的特征,这是由于火居道士常年扎根于民间,大量吸收民间流行的音乐元素的缘故。火居道乐的这一特点在“南岳韵”中也有体现,例如:

表 4: 火居道乐与“南岳韵”的共有音程

火居道唱法^①

“南岳韵”唱法

衡东县【步虚(一)】



【步虚】



衡东县【步虚(二)】



【澄清韵】



衡东县【五方赞】




【小赞】



湘乡市【瑶池灵液】



① 谱例见《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷·道教音乐》,笔者译谱。

这一进行在“闰韵”中并不常见,可见,这也成为了“南岳韵”的特征音程。其变体——省略中音的“羽(低)——角”纯五度旋律 ,在南岳韵中也经常出现,如在【步虚】【中堂赞】【小赞】【弥罗诰】【斗姥诰】中都有运用。

结 语

南岳道教“早晚课”仪式属于道教全真派科仪,无论在法器的运用上还是程序的进程上都继承了全真派科仪的仪范共性,同时在韵腔上则体现出地域性的“南岳韵”个性。

通过上述的形态的对比与分析,不难发现,“南岳韵”韵腔的主体风格与全真“十方韵”相同,仍属于“十方韵学”^①体系。且“南岳韵”使用的韵条,均在[清]成都二仙庵藏本《重刊道藏辑要·全真正韵》里有所包含,所用的法器、板点,也与记载相同。可以说,“南岳韵”与“十方韵”同源,是“十方韵”的继承和发展,传承了《全真正韵》的内涵和精髓,而非直接生成于丰富多彩的民间音乐。在传播过程中,“南岳韵”受到湖南方言、民间音乐和火居道乐的影响,带上了地域性特征,具有鲜明的地方风格。

虽然“南岳韵”带有鲜明的地方特色,符合南岳独特的道教文化,但是由于近年来宫观内修行的年轻道士多来源于教习“十方韵”的道教学院,使得“南岳韵”的生存状况令人担忧。由于交流的方便,越来越多的道士选择学习“十方韵”。在湖南,“南岳韵”的使用主要集中在衡阳市和长沙市的部分宫观,笔者家乡岳阳市的全真道观主要采用“十方韵”^②。即使在南岳地区,一些年轻道士由于接受的是道教学院的“十方韵”教学,在进入宫观后很难转变已经习以为常的演唱方式,即使是跟随师父学习了“南岳韵”的韵腔,在演唱上也难免夹杂上“正韵”的因素。最重要的一点,笔者认为,现在的一个宫观往往会有来自全国各地的道士修行,平时用普通话交流,诵唱经韵时也多用普通话,这就使基于本地方言而形成的“地方韵”音乐慢慢被弱化了。不可否认的是,在文化大交融的环境下,“地方韵”回归“十方韵”,是不可避免的趋势。

① 道教丛林每年九月十五至腊月十五日,成立讲学、韵学。韵学即全真正韵学,一般由高功传授,详见闵智亭《道教仪范》。转引自刘红:《天府天籁——成都道教音乐研究》,北京:人民出版社,2009年8月,第193页。

② 岳阳市道教协会会长刘圆诚道长口碑。

除了本文探讨的“南岳韵”与“十方韵”、湘方言、民间音乐、火居道乐的关系外,南岳地区另外一种重要的音乐形式——祭祀音乐,以及在南岳同样盛行的佛教音乐也对南岳道教音乐产生了深远的影响,由于笔者田野工作的不足以及手头资料有限还有待进一步的探讨。

作者简介:袁野璐,女,武汉音乐学院与武汉理工大学
联合培养博士生。

技法应用研究



《小赞》旋律在《武当—太极道》中的变型处理

龚华华

《武当—太极道》是由武当道教功夫学院根据武当功夫和道家文化编排并表演的一部功夫剧。2010年5月1日至10月31日,作为上海世博会湖北省唯一选送剧目,该剧在上海船坞剧场进行了为期5个月的演出。《武当—太极道》的编排结合道教仪礼,通过武当传统功夫、道家养生功法的演练诠释出了中国的“道”文化。并以卦象演变为线索,阐述了“人法地,地法天,天法道,道法自然”的道家文化精髓。

受武当山道教协会和武当道教功夫学院的委托,笔者担任了《武当—太极道》的音乐创作工作。该剧的音乐可分为“文曲”和“武曲”两大类,其中,在“文曲”类音乐的创作中,大量使用了《小赞》《澄清韵》《举天尊》等武当山传统道教韵腔的旋律材料。本文以《小赞》为例,结合《武当—太极道》音乐的具体创作,阐述了《小赞》旋律(或旋律材料)在《武当—太极道》音乐中的变型处理技术。

一、《小赞》及其旋律特征

《小赞》是武当山道教的传统韵腔,在武当山“玄门日诵早课”(坤道)和“玄门日诵晚课”(乾道)中,均要诵唱《小赞》。《武当—太极道》中所使用的《小赞》节选自“玄门日诵早课”中的诵唱片段,其旋律如下:

例 1





该旋律由并行关系(同头异尾)的两个乐句构成,纯“五声性”的音阶构成使其具有明显的南方音乐风格。两个乐句均为“宫”音结束,其中,第一乐句具有明显的宫调式色彩,且有意回避“羽”音(仅在第一句结尾处装饰性地出现了一次“羽”音),而第二乐句后半部分大量使用“羽”音,使其具有了明显的羽调式色彩。

例 2



从材料上看,该旋律主要使用了两种材料。a 材料由“首部”“中部”和“尾部”三个部分构成,其音调分别为“do-re-mi”、“mi-sol-mi”(或包含 re 的装饰,即“mi-re-sol-mi”)和“mi-re-do”(或包含 re 的装饰,即“re-mi-re-do”); b 材料的音调是“re-do-la”(或包含 mi 的装饰,即“re-mi-re-do-la”)。第 1 小节完整地呈示了 a 材料的“首部”“中部”和“尾部”三个部分,其后是三个部分的局部使用或与 b 材料的结合使用,且 b 材料的音调“re-do-la”与 a 材料的尾部音调“mi-re-do”具有“移位”关系,因此,第 1 小节实际上集中了该旋律的所有主要材料,成为了该旋律的“材料库”。

例 3



二、《小赞》旋律材料的变型处理

在《武当—太极道》中,《太极扇》《上表》和《大道无形》等音乐都直接使用了《小赞》的旋律材料。结合例3中体现出的《小赞》旋律材料的高度集中以及自我变化的特点,笔者首先对《小赞》的旋律进行截取,而后对这些截取出的材料进行各种“变型”技术的处理,继而用“拼贴”“引申”等方法,结合速度、力度、唱法(奏法)等因素创作出新的旋律。

例 4



上例(例4)是《武当—太极道》中《太极扇》的主要旋律片段,该片段由起承转合关系的四个乐句构成,起句、承句、合句使用相同的旋律,转句则是旋律的自由引申。起句、承句、合句均使用了《小赞》中完整的a材料,并对其进行了“加花”式变型处理,结合《小赞》的调式特征(见例2),在具有明显宫调式特征的旋律首部,使用了“羽”音对其进行“加花”处理,从而在一定程度上形成了羽调式和宫调式的混合。

下例(例5)是《武当—太极道》中《上表》的主要旋律片段,该片段使用的也是起承转合关系的四句式乐段,与上例不同的是,《上表》的合句前半部分是转句的“紧缩”处理,后半部分则与起句的后半部分完全相同,这种处理方式使合句具有了一定的综合意义。从调性特征上看,起句使用纯“五声性”音调,承句引入偏音并回到“五声性”音调,转句整体建立在“非五声性”音调上,合句则由“非五声性”音调回到了“五声性”音调。因此,该旋律呈现出了“逐步偏离又最终回归”的调性特征。从具体材料上看,《上表》使用的是《小赞》a材料的中部和尾部材料,其中,中部材料主要使用“非严格倒影”的变型处理,而尾部材料除了“移位”和“简化”处理之外,基本保持原型。

例 5



上两例中的旋律材料均来自于《小赞》第 1 小节,通过对材料进行变型处理来产生新的主题,而后依据新的主题,变化重复或引申,以此来完成旋律。

在《大道无形》(例 7)中,其旋律是由“拼贴”和“变型”来完成的。首先,从《小赞》中截取出了三个材料:a 材料和 c 材料的旋律形态相似,均为“先上后下”,所不同的是,在音程上,a 材料是小三度接大三度,而 c 材料是大三度接小三度;b 材料是由“do-re-mi-sol”构成的“上行”旋律形态。

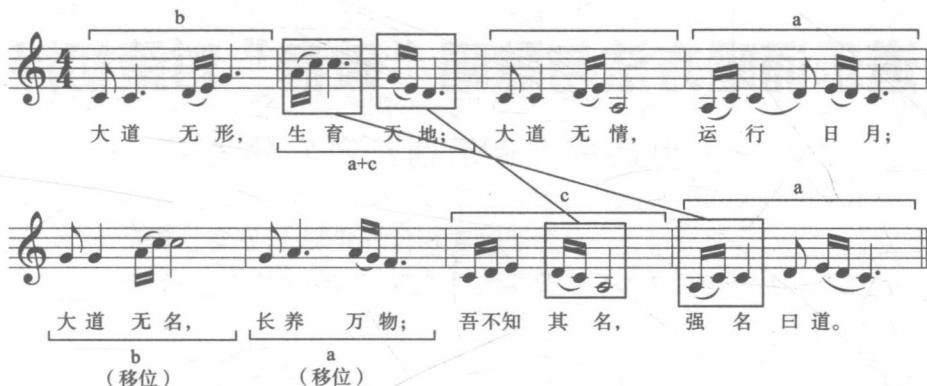
例 6



在完成了材料的截取后,笔者对上述三个材料进行变型和拼贴。如例 7 所示,第 1、3、4、7、8 小节的旋律是分别对上述三个材料进行拼贴,除作少量的“加花”和“简化”处理外,基本保持材料原貌;第 5 小节和第 6 小节分别是 b 材料和 a 材料的移位,其目的是带来音区和调性的变化;第 2 小节则是在对 a 材料和 c 材料进

一步进行截取后再进行拼贴。这种处理方式,使整个乐段在材料上形成了高度的统一。

例 7



以上的阐述,仅仅只是笔者在《武当—太极道》音乐创作过程中关于对《小赞》旋律进行研究和处理的粗浅感受和总结,加之笔者对道教音乐的研究还远不够深入,因此,本文的论述必有疏漏和不妥之处,祈望专家学者们指正。另一方面,笔者发现,目前对于道教音乐的研究大都集中在史学和音乐分析学领域,笔者更希望能将道教音乐研究的学术成果与实际的音乐创作结合起来,使道教音乐像西方的宗教音乐一样,既保留其宗教传统,又能多元化发展。

作者简介: 龚华华, 男, 武汉音乐学院作曲系
作曲教研室主任、讲师, 上海音乐学院博士生。

参考文献

- [1] 刘正维:《高腔与道教音乐的渊源辨析》,《黄钟》(武汉音乐学院院报),2000年第3期。
- [2] 史新民:《论武当道乐之特征》,《黄钟》(武汉音乐学院院报),1991年第4期。
- [3] 蒲亨强:《武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格》,《音乐艺术》,1992年第3期。

道乐诵唱方法与歌唱“破音”对策初探

——由武当山道乐诵经引发的思考

李志慧

一、学界关于“破音”现象及症状的研究

目前,学术界对于歌唱“破音”问题的探讨研究成果较多,笔者在此择录两篇研究文论对此作一窥探:

(一)在吴晓的《破音的原因与对策探究》(载《艺海》2011年04期)一文中,作者将破音的原因归纳为以下几点:

1. 身体不适,导致歌唱破音。如果身体不适,有病或不健康,会使得人体的工作机能下降,力不从心,很难达到歌唱的状态,歌唱时由此引发的破音。

2. 声带累了,出问题了,会导致歌唱的破音。声带出现松弛,歌唱工作时声带不能积极配合工作,不听从大脑的指挥,歌唱时由此引发的破音。

3. 学生对歌唱的环境不适,心情紧张,使歌唱机能失去控制,歌唱时由此引发的破音。

4. 歌唱超过歌唱者自己最高音也会导致破音。

5. 歌唱破音主要是由于歌唱者演唱基础不扎实,歌唱发声不科学,相关肌肉群不堪重负等原因所致。

(二)在莫成练的《论歌唱的破音现象》(载《浙江艺术职业学院学报》2006年9月第4卷第3期)一文中,作者在阐述破音现象的原因及表现中将其总结为以下几点:

1. 歌唱进行中声带的发音情况突然有变导致破音。当歌唱者在声门的“冲开”和“闭合”环节上不能与气息相辅相成的协调工作时,就会产生破音。

2. 歌唱进行中调节共鸣的情况突然有变。歌唱初学者调节共鸣的技巧协调性

相对较差,而且动作也比较迟钝,遇到“音高”突然有较大的改变时,往往不能及时把“共鸣量”准确地调节到位,这样在歌唱的过程中,声音的效果就前后不一致,从而导致破音。

3. 声区衔接情况不佳,出现卡壳痕迹。如果在声区转换过程中动作太突然,或是不按换声区到换声点的既定过程,就可能引起声带失控造成破音。

4. 发声器官病变。如声带息肉、小结,声带囊肿以及声带血管瘤,各种急慢性喉炎、扁桃体炎等都可以引起歌唱正常发挥而产生破音。

5. 不良的歌唱卫生习惯。在剧烈的体能运动后马上歌唱,刚睡醒或刚洗完热水澡就歌唱,身体过度劳累,嗓音超负荷使用等也会产生破音现象。

6. 超出自己歌唱能力范围的演唱也可能会破音。如歌曲音域太宽,低音太低,高音过高;歌曲节奏变化复杂,乐句长而力度变化大等都会偶尔产生破音。

7. 精神因素。歌唱状态懒散,有气无力,没有歌唱欲望,因情绪紧张,歌唱的思维混乱等也会有破音出现。

除以上列举的成果外,还有大量关于歌唱“破音”问题的探讨,在此不赘。

二、笔者对于“破音”成因及其对策的思考

笔者的“破音”问题,常常出现在“小字一组”和“小字二组”音域范围内,也就是传统的音域上的“中音区”,在道乐的许多诵经中,笔者发现道众们的诵经音域也多在“小字组”“小字一组”和“小字二组”之间,所以,笔者经过大量的诵经吟唱,借助了一些道教的诵经方法,在专业导师的指导下,将专业导师对解决“破音”的训练要求与笔者对道乐的诵经体验相结合,进而解决了困扰笔者在“中音区”的“破音”的一些问题,其训练及其体验和 Related 思考如下:

(一)“呼吸”的重要性

声带是歌唱发声的振源体,它分为上下两个部分,在动态的演唱中,声带本身不能自发振动和发音,需要呼气的吹击,使其不断开闭而产生声音。冲开与闭合的系列震动也形成一系列气喷,造成空气稠密和稀疏相间的动荡状态,并产生一定音高的基音频率的声波,声波再经过共鸣腔体的扩大美化成为歌声。根据这个原理,当歌唱者在声门的“冲开”和“闭合”环节上不能与气息相辅相成地协调工作时,就会产生破音。声带的“开”与“合”、气息“呼”与“吸”是人本身地一种生理自然状态,笔者当初在声乐学习的起步阶段,发声器官常会因紧张而失去调控能力,做出变形的动作。如果不能正确呼吸,破音几率就会增多,并产生其他不良情况:如吸气过猛,则会冲开声带,致使喉结上提而发生紧逼僵硬的声音,甚至还会出现声

音偏高的现象;气息过弱,声带闭合不积极,声音轻弱,还会偏低等,这样声带闭合就会瞬间失去气息的良性阻抗作用,即声带上方的压力(吸气向下)与声带下方压力(呼气向上)相互对抗的力量不受控制或失去平衡,歌唱没有了气息的支持,即声带闭合靠拢发声动力丢失而产生破音。

古代唱论中说:“气为音之帅”“善歌者必先调其气。”正是因为“呼吸”“气息”在歌唱中如此的重要,于是我们在日常歌唱中就有很多种训练呼吸的方法,常见的有三种练习方式:慢吸慢呼,例如我们常用的“闻花香”的练习等;快吸快呼,常用的练习如“狗喘气”;快吸慢呼,如“表现出吃惊、惊讶”状态;等等,这些都是为了训练我们的呼吸。

笔者在歌唱训练中发现“闻花香”“狗喘气”是呼吸的一种很好表现形式,但在真正歌唱时笔者却很难将此方法自如加以运用,笔者也多次试图尝试将“闻花香”“狗喘气”等呼吸方式借鉴到自身演唱实践中,但往往是事与愿违。一次偶然的机会,笔者在武当山与老道长和坤道们的接触中,感受到道乐诵经的呼吸对声乐演唱有一定的借鉴意义,道众从容自如地唱诵一首又一首韵曲,他们气息自然而充沛,吟唱得自然和从容,无端吊感且无泄滞感,那连连不断的吟诵讽唱当然得之于源源不停的气息,这些充沛之气是否有日常生活中的“闻花香”“狗喘气”等呼吸要素?

笔者通过在武当山调研获知:武当山名道(乾道)喇万慧道长(已故)是道门屈指可数的道乐音乐家,也是一位很有诵唱能力的高道,他一直奉道诵经到九十余岁,听其诵唱,酷似京昆老生,不像90岁的老人。他诵唱时而高亢,时而沉雄,凡此皆与他气息的运用适度分不开。他指出:吸气时,身体非常轻松自如,口、鼻同时微微张开,气息从鼻腔、齿间均匀适度地吸入,吸至腰周围或更至以下,这时胸廓是自然打开的,肋肌自然扩展,气息非常饱满、舒畅。呼气时仍有吸的感觉,均匀而有节地呼出,不能让吸气肌群马上松垮掉。喇万慧道长所指丹田主要指“气海”与“关元”,是一种联合的运用,虽然在融合的层度上不如声乐要求多(如在中下部用得更多一些,即口腔和上胸部),但能气通声畅。联合的三者即:上丹田(二周之间额窦部位,此为发声共鸣点,喇万慧道长谈的堂音大概指口腔和口腔稍上的共鸣),中丹田(膈肌部位、气息的支持点)和下丹田(小腹脐下二指处)。是一种意贯神注、无紧无懈的状态,内外肌肉,特别是呼吸器官保持弹性,才产生流畅、均匀、饱满又聚拢的呼吸。韵腔的各种吟唱,无论音乐快、慢、强、弱等,吟唱者本身是“无为”的,无急无躁、无悲无乐、无情无思,杳杳冥冥,从而是平稳而虚淡的调气,但毕竟借音乐、借歌唱而行各类法事,故有不同的用气方法。笔者通过诵唱大量的经曲发现,经曲的诵唱正是要用到笔者之前提到的三种呼吸方式,这些呼吸的方式贯穿道乐

诵经的始末,道人们不懂什么是“闻花香”“狗喘气”,但是他们自然而然,在无意中或多或少运用到一些“闻花香”“狗喘气”等呼吸要素,这或许是道乐诵经的神奇之一。

例1【澄清韵】



这一段基本属连音唱法,第一句是散板,整个呼吸连贯、均匀、从容而柔和。“天无(哎)氛(哪)秽”中的“(哎)”字是先提气而后沉气的唱法,是慢吸慢呼的方式。先提气而后沉气是因为在慢吸的过程中还要做到气息的保持,在气息保持的状态下沉气,这样声音就不会因为气息不足而产生“虚音”“漏音”的现象。

例2【吊挂】



这段旋律属结合唱法,有断有连。换气多采用偷气气口,而偷气的运用,正是快吸而慢呼,这样气息始终从腰腹部稳而有劲地揉着送出,气足而音满。又如

例3【提纲】



上例“香”字送气,非常饱满的膈肌支持,“哪”字收气。这一句音调很高,一般坤道尚能唱好,有时则声虚音竭,这是因为膈肌支持脱节造成唱力不济。

例4【反八天】



上例打点处为“补气”气口。

例5【念咒腔】【弥罗诰】(谱略)

唱着念,或念着唱,旋律极简单,而字字密集,节奏不断加快,气感必应滚滚而至,特别在【弥罗诰】中,用弹气、顿气之法往往是很精彩的。

从上列举各例可以看出,我们在进行歌唱呼吸的时候,如能像道乐诵经一样,打破气吸得越多越好,越深越好的观念,在自然呼吸的基础上适当加深和适当加大,整个呼吸过程纯朴、自然、从容、淡定。对于呼吸不畅导致的破音问题,可以通过尝试大量的吟诵经曲来调整我们的呼吸,从而达到自然、从容的歌唱状态。

(二)“稳定”的重要性

在歌唱中,会厌软骨有两个方面的功能,有咽壁挺立的作用,还对声门起保护作用。有关医学专家的研究表明,声带以及整个咽喉腔的各种病变,诸如声带小结、声带息肉、声带水肿、声带肥厚、声门运动障碍等,都与发声不当有着密切的关系。而发声不当其中一个很重要的原因就是喉头位置很高,牵引了喉关节上肌肉群的不正确扯动,从而引起拉紧声带、撕裂肌等的不正确运动,久而久之易引起声门运动障碍,引发一些病变,使患者出现习惯性破音或发声困难。

因此,稳定的喉头位置是正确的歌唱状态。人声从喉到咽腔到口腔再到唇这个通道,在演唱的时候要做到不破坏声波的波形。怎样的训练能真正掌握正确的喉头位置呢?首先要做到的是正确的歌唱姿势:头应放正,不要仰起,下颚应保持在足够的下垂位置,但不要过分,把舌头稍稍触及下牙齿的后面,拉紧腭咽肌(找半打哈欠或惊讶的感觉)。再者,最重要的就是在歌唱时的咬字,咬字时嘴巴变化不要太大,太大歌唱的状态就会改变,发声位置不统一就会引发破音,歌唱时,唱字需唱母音,是“母音在喉”的歌唱状态。

对于如何训练喉头的位置,每一位声乐教师在教学中都会加以强调,但有些学生常常做不到。笔者在歌唱时也会出现喉头不稳定的情况,尽管导师一再强调歌唱姿势、咬字的方法,但笔者常会无意识不自觉地出现错误的歌唱状态。为什么做不到导师强调的正确的歌唱状态呢?其中最重要的原因是歌唱时没有做到所谓的固定姿势或者说正确姿势。首先,就其形体姿势来说,声乐的初学者歌唱时往往在形体上不能完美表达歌唱的概念或意识,常会模仿自己喜欢的歌唱家或者歌星,

且多是凭借电视或者电脑上的图像或视频来模仿,这样就会造成画面感和实质脱节,因为我们知道在很多演出时,导演会为了追求画面感而让歌唱家“造型”出姿势,而这个姿势不一定是我们歌唱的状态。如我们熟知的“春节联欢晚会”中有些表演者特别是民歌的表演者多是边舞边唱,有的在台上来回快步走动,对于我们歌唱来说,这种方式多会破坏我们的发声通道,因为许多晚会都是先前录好歌声后播放,并非现场同声。所以,如果盲目地模仿就会造成歌唱的不正确的形体姿势;其次,是咬字时嘴巴的夸张,之前我曾提到我们模仿歌唱者演唱的过程,在声乐初学的阶段,很多人都是通过电视或视频观看歌唱者的表演,而为了追求画面感的美观,也常常会有“对口型”的现象。笔者在音乐学院时曾参加过电视台的晚会演出,有过“对口型”的经历,当时晚会导演就会告诉笔者,嘴巴咬字尽量要夸张一点,不追求声音(因为声音是事先录制好的,直接播放)只要求美观。所以,笔者在录制节目的时候会特别夸张地去咬每一个字,而这种咬字的嘴型在笔者私下练习的时候是不会出现的,但我们如果盲目地去模仿歌唱家的演唱,时间久了就形成错误的咬字习惯。嘴巴过度的夸张咬字,会造成发声喉头的不稳定;第三,就是歌唱者头脑中对于正确的歌唱喉内咬字,缺乏特别的概念或意识,因为声乐是一个看不见、摸不着的事物,它不像一般的乐器我们会看见它的形状和特征,而声乐我们只能通过感受去获得,每个人不同,声带也会不同,对于声乐初学者来说如不能完全领悟其中的奥妙,想法也会不统一,这样就造成了初学声乐者在思想上对声乐发声状态的混淆不清。

笔者在与武当山道人接触时发现,道众没有学习过声乐,但道众多能做到上述我们所说的正确的发声姿势与正确的发声状态,这是为什么呢?

其中最重要的原因是:其一,道乐诵经有固定的程式,这样他们就不会盲目模仿;其二,道乐诵经有固定的咬字状态,清晰明了。

笔者通过思考,发现这与奉道者的修道身思想有关,与唱念的经词有关,与诵念时理念、气息、形体、心境有关。奉道者唱诵并非舞台表演,笔者在与武当山的坤道们一起诵经的时候,道人强调:“身端体松沉,冥心平稳坐,呼吸细长匀,慧剑插真土,两目内凝神,叩齿三十六,升降气归根。”道众诵经演唱首先强调的就是诵经时须身心平稳,松沉、端坐。道众之所以如此强调站姿或者坐姿的端正,这也是一个正确的稳固喉头通道形成的正确的姿势,从喉到咽腔到口腔再到唇形成一个畅通通道。所以,要解决破音问题,首先要纠正我们歌唱中不正确的歌唱姿势。其次就是咬字,在武当山与众坤道们一起诵经,无论是唱、是念,道人们的咬字是个很有趣的问题。在武当山排练时,有些同学要笔者帮助坤道们把词唱清楚,虽不要求普通话,但各念方言亦要求吐字清晰。笔者发觉这不易办到,不要说一齐唱诵,即使单

人诵唱,怎么也达不到表演所要求的“清楚”。“不求清楚”难道故意含糊?笔者曾求教老道长,唱念的字究竟讲究什么?答曰“讲圆”。一个圆字,说它好理解也行,说它很精密也可。我琢磨起这个问题,发现这个与我们声乐演唱中的稳定喉头有关。这个是歌唱时口腔、咽腔和鼻腔的正确状态,是声学原理的科学运用。声波在空气中的传导是以振源为中心向四周呈球状由内向外扩展。比如我们歌唱或说话时,在我们周围的上下、左右、前后的人都能听到。因此,我们不论从什么方向去切割声波,它的图形都是圆的。我们在水平面上仍下一个石头,就能看见激起一圈一圈由振动的中心向四周逐渐扩大的水波。如果拿一物体对水波的传导进行阻挡,那么马上就能看见水波的圆形就被破坏了,同时还出现了杂波。我们使用的收音机是接收无线电波的,有时会听到收音机里传出啸叫声,这也是由于接收的点播受到干扰的原故。声波也是一样的,受到干扰则会发声改变。例如,我们听爵士乐时常能听到铜管乐器发出的干涩沙哑的怪音,它是因为乐手在铜管乐器喇叭口加上了塞子,对声波的干扰生成的怪音。为了不破坏声波,目前我们所看到的管乐器,不论是民族乐器还是西洋乐器,它们的管道形状不论是直的还是弯的,其通道的内径统统都是圆的,包括它的音孔和喇叭,没有一个是扁的。这是因为制造者考虑到不能破坏声波波形的原故。人声从喉到咽腔到口腔再到唇这个通道,也应该尽可能地做到不破坏声波的波形。这就是除了要求通畅外,还要求尽量做到管道圆。前面我们谈到要使咽腔通畅,会厌应远离喉口并竖起来,这就要求舌根要降低。为了使口腔内圆,舌面要平凹,软腭和悬雍垂提起,同时鼻腔要通畅,鼻翼要张开,下颌部要放松,面部表情肌要兴奋。只有这样才能保证人声的这个管道圆而通畅。而在道乐诵经的过程中,之所以会出现道长们吐字不清楚的情况,是因为他们要尽力保持从喉到嘴的整体的通道感,咬字的时候,嘴巴动作不能大,而所有的诵经从喉内发出,这样,喉头稳定后就不会出现破音的现象,这也是我们声乐中经常所说的歌唱要唱母音,“母音在喉”的状态。

笔者通过道乐诵经,明白了其思想、意念,道乐诵经有其固定的姿势,就是“身端体松沉、冥心平稳坐”,去除一切杂念,除了这个姿势其余一切姿势都是错误的,所以笔者清晰地知道诵经的时候应是怎样的姿势。从听觉上来看,尽管字不清楚或不太清楚,但每个字如串珠连出,是统一的!强调字要讲“圆”,“圆”就是通道,以这样最简单的方式统一一个状态,笔者就是这样练习咬字,从陌生到熟练,最后等喉头完全稳定了,在此基础上再结合自己所唱的民族声乐演唱。首先诵经的咬字是基础,训练笔者的喉头位置的基础,在这个前提下再去发展。所以借鉴道乐诵经坤道们的诵经状态和咬字方式来帮助我们稳定喉头从而形成正确的歌唱状态,也是解决声乐破音的一个有效的方法。

(三) “说唱”的重要性

歌唱时在高低声区转换或衔接时有时会造成声音卡壳痕迹的破音。歌声分胸声区、混声区和头声区,常认为低音要以胸声为基础,随着音高上升逐渐使用混声,到了一定高音或“换声点”则进入头声。在这三个声区演唱中气息的支点和声门冲击发声的感觉是不变的。关键是声区转换中如何平衡各声区的声音使它不被察觉,这就需要歌者在上行到第二声区最后两个音时稍微掩盖(暗化),而在下行时加以开放(明朗化)。如果在声区转换的时候动作太突然,或者不按照这个程序过程,就可能引起声带失控造成破音。

歌唱技巧的训练有时会失去作为人与生俱来会说话的自然状态,歌唱发声状态变得做作、僵硬,歌唱机能的平衡丢失,本身的噪音音色也没有了,咬字也不清楚,破音也随之而来。

笔者在声乐学习初期,声乐的基础不牢,唱歌时会出现歌唱的发声状态与自己平时说话截然不同的声音,这个声音很僵硬,本身的噪音音色完全没有了,而对于这种破音我们在歌唱中很难找到合适的训练和解决方法。

笔者在武当山与众坤道诵经的时候,发现在经文中经常会出现类似念白的,“说文”是用方言或者普通话朗诵文体,朗诵时略拖长声音,以区别于日常说话。

笔者在诵经时则会完全改变之前的歌唱僵硬状态,因为道乐诵经是一部分“说”和一部分“唱”夹杂在一起,一会儿“说”和一会儿“唱”穿插进行。笔者没有过多思考如何“说”与怎样“唱”,是从头至尾保持一种状态去“说唱”,最后笔者发现这个所谓的“歌唱发声状态”做作性的特征逐渐消失。人们在说话的时候不管说多久,都不会出现破音,就是如此,因为这是人们说话时与生俱来的一个自认的状态。在道乐诵经的过程中,“说文”穿插着“诵经腔”,这也是众坤道不会出现破音的原因之一,因为她们可以通过“念白”(也就是说话)随时调整自己的发声状态,这样就会使发声位置沉下来,找到最自然、平静的状态。所以,我们也可以学习道乐诵经中“说文”的方式,让气息和各个发声位置沉下来,有心平气和的作用。因为人们在自然、平静的生活状态下是不会破音的。

(四) “连贯、滑动”的重要性

歌唱家之所以能有洪亮的歌声,一方面是其声带有很强的发音能力,另一方面是其共鸣腔体也有很强的调节共鸣能力。不论其声带在发什么音,总能把共鸣腔及时调节到适当的“共鸣量”来协助基音共鸣产生相应的发音效果,使发音效果始终一致。在调节共鸣的技巧协调性时,遇到“音高”突然有较大的改变时,往往不能及时把“共鸣量”准确地调节到位,这样在歌唱的过程中,声音的效果就前后不一致。而在不能及时把“共鸣量”调节准确的一刹那,声音就会突然变弱,甚至中

断从而产生破音。强调歌唱声音连贯、滑动可避免声音用气过猛造成气冲声带、声带阻抗力量不足、闭合不上产生破音。

笔者在进行歌唱时常会出现共鸣腔调节不准而造成破音,有时候也因状态没有调整正确,笔者甚至在中音区会出现破音,例如笔者在唱《梅花引》的时候,第一句“一枝梅花踏雪来,悬崖上独自开”时,笔者唱“一枝梅花”时状态是统一的,而唱到“踏”字时由于是开口音,笔者把共鸣腔开得过大,导致“踏”字出现破音。究其因是由于笔者未能把这一句当成一个整体来演唱,没有线条,而是一字一字地来演唱,这样声音就没有连贯,所以位置就不统一。

而在道乐诵经中,为什么能做到声音连贯、滑动,其奥妙就是因为道乐诵经演唱的韵子的断句所在。道乐诵经曲一般都是由古文构成,而中国古代没有标点符号,一篇文章甚至一本书,都是一个汉字挨着一个汉字地写下来的,所以整篇韵子都不会出现明显的断句,这样我们在吟唱的时候就是一个整体,道乐诵经是道人们只会在吟诵完多少个字后吞一次口水,道人们管这个叫“吞精”。“精”就是“精华”的意思,而不是叫断句,这样在与众坤道的诵经演唱中最大的感受是在诵唱的过程中,不管是什么诵经腔,整体的唱法是连贯的,每个字如串珠连出,是统一的状态,每个字与下一个字犹如一条细线,中间不会出现停顿。诵经腔强调的是线条感,而不是一个字一个字地诵,是一句一句地诵唱。在与老道长的交谈中得知,诵经强调诵唱声音的连贯。其实这与我们歌唱的原理是一致的。在诵经的时候每个字与下一个字都是在同一个状态下发出,这样也可以避免唱诵到高音时出现喊叫的情况,避免喊叫、声音失去气息支持迫使发声器官肌肉紧张或歌唱通道堵塞而造成破音。在查阅关于喇万慧道长以及方继权道长的资料时,看到喇道长曾经说过道乐诵经的唱诵。他说:“连音的唱诵是一个好的诵经的主导因素”,“谁唱诵不好连音就不可能唱诵好诵经腔”,可见,连音练习法对我们避免破音的产生是有实质性的帮助的。

(五)“保健”的重要性

笔者发现,自身有不良的歌唱卫生习惯也是导致破音的重要原因,比如有些歌唱者经常晚上熬夜超过12点钟不睡觉;经常喜欢吃辛辣刺激性的食物来刺激声带;有时候在身体过度劳累的状态下,嗓音超负荷地使用;这些都是歌唱者出现破音不可推卸的问题。很多歌唱家强调合理使用嗓子,防止滥用嗓音,用嗓应注意劳逸结合,改正不良的作息及饮食习惯。在与道人们接触的过程中发现,道众们是非常注重养生的,比如在饮食起居方面,还有保持身心的健康方面,都是作为歌唱者需要注意的。进行体育锻炼,增强体质,保证睡眠,道众们的睡眠时间和状态都是非常规律的,这样对声带以及嗓音的保养都是非常必要的,因为声带是一个比较娇嫩的器官,不允许过度的疲劳,因此,要学习道众们的养生方法,保证睡眠。再者就是要

注意饮食,少吃刺激性食物,还要戒烟忌酒,因为长期吸烟会导致声带息肉,饮酒尤其是烈性酒,会刺激咽喉部的黏膜,导致声带充血、水肿的产生,从而影响发声。

三、余论

笔者认为,受“破音”困扰的歌者不在少数,但是我们要善于调整心态。在上述探究中我们简述了产生破音的多种成因以及相应的解决方法,笔者通过上述的一些方式和演唱实践,借鉴道乐诵经解决了笔者的一些“破音”的问题。为什么道乐诵经能解决笔者的“破音”问题,其主要是它与学术界解决“破音”方法具有某种程度上的相通性和相融性,可谓殊途同归。如喇万慧道长在学习道乐诵经的时候,把主要的精力全都放在呼吸上,他强调道乐诵经中特别强调“吐故纳新”;“静坐冥心养气,呼吸耳石闻身”、“吸则气沉丹田,呼则鼓腹收胸”,这些都对我们的歌唱的呼吸有益,这种有益的诵唱经验是他多年潜心修炼奉诵的结晶。因此,喇万慧道长不仅在全盛时期唱功非常出色,甚至一直唱诵到90余岁高龄时,依然声如洪钟。所以,笔者建议:对于存在破音困扰的歌者,不妨可以尝试利用道乐诵经的方式来解决破音的问题。当然,这些探索需要持之以恒和深入的道乐体验,如果急功近利或急于求成是不切实际的,因为声乐的学习是一个由浅入深、由易到难、循序渐进的磨练过程,它的学习有着阶段性和不可跨越性,歌唱中的破音的产生也有其较大的偶然性,但是拥有扎实的歌唱基础、掌握科学的发声技巧,则是针对性的训练时避免歌唱破音的最好办法。

说明:

文中谱例引自史新民主编:《中国武当山道教音乐》,北京:中国文联出版社,1987年出版。

作者简介:李志慧,女,武汉音乐学院硕士。

(本文后更名为《歌唱“破音”现象浅析与对策初探——由武当山道乐诵经引发的思考》,发表于《歌唱世界》2015年第4期)

参考文献

- [1]袁东艳:《武当道乐韵腔唱诵方法初探》,《黄钟》,1991年04期。
- [2]刘红:《试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴含》,《黄钟》,1990年01期
- [3]吴晓:《破音的原因与对策探究》,《艺海》,2011年04期。
- [4]莫成练:《论歌唱的破音现象》,《浙江艺术职业学院学报》,2006年9月第4卷第3期。
- [5]高果宁:《正确理解声乐教学术语——打开喉咙》,《人民音乐》,2002年第7期。

『开发利用研究』



多做基础工作，为道教音乐的传承和发展提供再生能源

——浅谈上海、浦东两本道教音乐集成出版的文化意义

陈大霖

一、上海、浦东两本道教音乐集成的出版是弘扬道教文化的成果之一

经过多年的搜集、整理、编写，在 2012 年底，前，《上海道教音乐集成》《浦东道教音乐集成》分别由上海音乐学院出版社和上海海文音像出版社出版。两本集成，搜集了流传在上海市区、东部地区道教音乐的吟唱类曲谱 366 首，曲牌类曲谱 76 首，专业音乐工作者编配的道乐演奏谱 4 首。共计收录道曲达 446 首。其数量之多是位于目前中国道教地区道教音乐谱集之前列，这些乐谱的整理和出版，在道教界和音乐界都获得了重视和赞誉。

《上海道教音乐集成》《浦东道教音乐集成》是上海道教界和音乐界长期共同努力的结果。

上世纪 80 年代初期，上海道教协会成立之初，在陈莲笙大师等的积极倡导下，在时任上海音乐学院陈大灿等老师协助下，就开始了对上海道教科仪音乐的搜集和整理，拍摄了道教科仪的录像、录制和出版了上海道教音乐的磁带。1985 年 12 月，在香港中文大学和香港中华文化促进中心主办“道教科仪轨及音乐国际研讨会”上，《中国道教斋醮·上海卷》的录像得到放映的机会，受到全体与会代表的热烈欢迎和高度评价。

上海道教为了培养新一代道士能够演习道教科仪，更好地学习和传承道教音乐，开设了三年制的道学班，以及后来为历届上海道学院的学员开设的道教科仪音乐课程，由来自音乐学院的老师和熟悉科仪音乐的老道长授课，使得经过三年学习

的学员,初步达到了胜任科仪演习的演奏和演唱水平。

1988年,上海道教协会创建了以年轻道长为主的上海道教乐团,第一次以道乐演奏的形式出访欧洲四国,走出国门,弘道兴教。进入21世纪以后,随着经过全面深造的年轻道长不断走上领导工作岗位,对于道教科仪音乐的学习、搜集、整理、研究工作有了更加明确的“总观全貌,透视本质,把握神韵”的方向,逐渐由点到面,由浅入深,由此及彼,从内到外扩大道教音乐研究、整理的深度和广度。进一步加大对于上海地区道教科仪音乐的搜集、整理、学习和研究工作。2004年至2008年间,相继成立了上海城隍庙道教乐团和上海浦东道教乐团,并聘请专业老师授课培训,出版了由年轻道长们演奏的上海道教音乐碟片:《迎仙客(1)》、《迎仙客(2)》和《浦东道教音乐》,其中《迎仙客(1)》还由英国ARC唱片公司出版向全世界发行。

为了保护 and 传承上海道教音乐,2006年由中国道教协会顾问、上海道教协会名誉会长、上海城隍庙住持陈莲笙主编和题签的《上海道教音乐集成》出版。陈莲笙羽化以后,上海道教音乐的搜集整理工作并未停顿,2012年由丁常云、陈太霖主编的《浦东道教音乐集成》出版,展示了上海市区和一江之隔、上海道教半壁江山的浦东新区道教音乐的丰富多彩。2007年上海道教音乐列入上海市人民政府非物质文化遗产保护名录,2008年又列入全国非物质文化遗产保护名录。

由此可见,上海道教界领导和音乐界对于上海道教音乐人才的培养,道教科仪音乐的搜集、整理、演习和传承的工作,已经坚持了整整三十余年,取得了丰硕成果。《上海道教音乐集成》《浦东道教音乐集成》只是上海道教界弘扬道教文化的成果之一。

从2012年开始,由上海道教协会领导、上海城隍庙承办,又一次展开对上海道教科仪及其音乐和演习进行全面的挖掘、抢救、整理和研究工作。从文献学、人类学、音乐学、表演艺术学等角度,运用当代先进手段,对科仪经书的文本、音乐、演习场景,包括道具、法器、服饰、坛场布置、演习程序、道士坛场调度、法师内功等等,通过录像、文字撰写、数据库保存等,对传统科仪进行规范化的保存。并且准备汇编成册。这个巨大的工程,受到了很多已经耄耋之年老道长异口同声的赞扬和肯定,毫无疑问,这是一项道教文化“再生能源储备”的工程。这一工程为道教文化今后的可持续发展准备了必要的条件。

我从本世纪初开始从事上海道教音乐的搜集、整理和研究工作,已经有十余年之久。参与了上海城隍庙道教乐团创建。参与了协助《上海道教音乐集成》《浦东道教音乐集成》编撰,参与了道教音乐碟片《迎仙客(1)》《迎仙客(2)》和《浦东道教音乐》的录制,在工作实践中,我对上海道教科仪音乐的地域性风格、特点有了进一步的认识,明确了上海道教音乐是道教科仪中不可缺少的有机组成部分,也

是道教信仰内涵的表现和文化传播的形式,更是道教信仰的一个不可或缺的基本要素。

二、上海道教音乐的风格和特点

上海位于长江出海口南岸,地处东海之滨。面积 6340.5 平方公里,人口有 1900 余万。现有上海城隍庙、上海白云观、浦东钦赐仰殿、三元宫等正一、全真道观 33 座,庙观道士 145 人,散居道士 1000 余人,分布在全市乡镇村落,扎根于百姓之中。

黄浦江一江之隔,把上海分为浦东和浦西,历史上,浦东和浦西因为经济发展程度的差异,民众的审美需求的差别,上海道教自外地传入至今的八百多年历史的轨迹等诸因素,以及道教音乐本身所具有的地域性特征,造就了上海道教科仪音乐的东乡、西乡特色。

东乡道乐,以浦东南汇道教传统为典型。主要以细乐为主,少量的粗吹曲目用于间场音乐。音乐的风格特色是行腔软滑流畅,器乐伴奏和间奏采用演奏江南丝竹的你繁我简,你高我低,你长我短的手法,在乐器与乐器之间和乐器与声部之间,造成横向旋律连绵不断,纵向各声部富有对比的效果,并呈现乐部之间支声复调的现象。

西乡道乐,以嘉定、松江、青浦、崇明为代表,他们的唱腔和风格近似昆曲。器乐演奏以粗乐为主,打击乐套路与十番锣鼓相同。昆曲、京剧的不少曲牌也常见于道场中。这种道、俗互容的传统,丰富了西乡道乐的曲目和演出形式。在东乡和西乡之间的上海市区本帮道士演奏的道乐含东乡道乐风格较浓,市区的道士具有和音乐界联系密切,和东、西乡道士来往交流频繁的优势,在演奏风格上互相兼容,取长补短。形成了上海道教音乐南北混响、东西交融的风格。从这几年搜集、整理的道教音乐乐谱的情况来看,发现浦东南汇道教音乐是目前上海道教音乐曲目保存较完整、原生态较齐全、数量最多地方。这主要得益于本地文化馆音乐工作者谈金德先生在上世纪 80 年代初对民族民间音乐的细心搜集和整理。

上海道教音乐在形式上基本上分为三大类:吟唱、道曲、曲牌类。吟唱是一种用钟、鼓、磬等法器伴击,清唱韵腔。道曲类是用笛、箫、二胡、弹拨乐器等伴奏的唱腔,以“颂”“赞”“偈”“步虚”等形式,集声乐、器乐为一体,达到颂赞功德、荡涤尘根之效能。曲牌类一般用于闹场、行进、步罡踏斗等。以上两类可以是粗乐(吹打)、也可以是细乐(丝竹乐器)。

上海道教音乐的基本风格是抒情而清远,表现在道曲唱腔的行腔软糯,器乐伴

奏的细腻幽雅。这种风格的形成和道士的民间性和民间“清音班”的活跃有关,道士中很多都是“清音班”的重要成员,他们会把演奏江南丝竹风格 and 特点,运用到道教音乐中去。擅用自由加花、重叠,形成民间支声复调的表现方式。在唱腔和伴奏之间,各个声部毫无约定俗成的你繁我简、你高我低、你长我短等表现,使道教音乐在演奏中,呈现纵向富有对比,横向此起彼伏、连绵不断的音乐效果。这也就是上海道教音乐的最大特点。

上海道教音乐由于长期同江南水乡民众关系紧密,善于吸收普通民众喜闻乐见的艺术形式,又敢于迎合信众对于民间音乐审美需要,这样,久而久之,上海道教音乐也就形成了具有鲜明地方色彩的江南道教音乐流派。所以,《上海道教音乐集成》《浦东道教音乐集成》出版后,被人们视作研究上海道教历史和发展的重要资料之一。道教音乐曲目数量如此之多,地方特色如此之鲜明,更是上海道教文化的历史和见证。

三、对于道教音乐的传承和发展的思考

第一,保存乐谱和音像资料是传承的基础工作。上海的道教音乐是一个源远流长、历史悠久的、地域文化生态环境特殊和区域文化特色鲜明的文化遗产。上海道教音乐既是一个曲目来源多样,又是一个音乐构成丰富的乐种。我在搜集和整理上海道教音乐资料过程中,深切感到,历史悠久、源远流长的道教音乐,经过 20 世纪的天灾人祸的“文化浩劫”,使我们脱节了一代道教人才,也丢失了难以估计的道教文化的有形遗产,直到今天,我们仍无法摆脱这一历史的创痛。上海的老道长越来越少,还能够在道场中担当高功法师的更是凤毛麟角。而新培养的年轻道士手中的音乐资料支离破碎、形态不一,乐谱零乱、文字错漏,屡见不鲜。甚至有很多道教的科仪只知其名,而难见其实。我们在抢救和保护祖先留给我们的文化遗产中,“传承”是核心,是灵魂,没有传承,就无所谓遗产。作为文化遗产可以分为有形遗产与无形遗产两类;有形遗产包括保存下来的历代道教音乐使用乐器、文献记录、传世乐谱、历史图片,以及记录于不同载体上的音频和视频资料等;无形遗产是指那些流播过程中的活动状态,这些鲜活的状态有个性,有发展,有创新,但是自然也会随着传承主体人的羽化而消亡。而这一些无形文化遗产对我们今天的遗产保护和道教文化发展却有着重要的意义,因为他们作为我们道教音乐文化宝贵的基因库,能够为今天乃至将来道教音乐传承和发展提供源源不断的资源和养料。这些活态的非物质文化遗产也是我们新一代道教音乐继承人学习和研究道教音乐的生动教材。因此,保护道教音乐这个特有的、珍贵的原生性音乐文化遗产,

是我们的职责。只有我们抓住保存有形的道教音乐遗产和无形的道教音乐鲜活状态,我们才能把握住继承和弘扬道教的根本。道教音乐才能世代传承下去。所以,《上海道教音乐集成》《浦东道教音乐集成》及其道教音乐碟片的编撰和出版,是抢救和保护道教文化遗产的一个阶段性成果,也会对上海道教音乐传承起到决定性的重要作用。

第二,社会的迅速发展,信众音乐审美情趣的变化迫切需要道教音乐创新。原先的道教音乐以中国五声音阶为主,旋律优美而不复杂,节奏平缓而不强烈,音色柔和而不张扬。常常强调圈内的和美,行家的炫技,乐曲的四平八稳,而不太在意受众的理解能力和情绪感受,很容易形成孤芳自赏、曲高和寡的局面。但是,目前,社会物质文明已经发生翻天覆地的变化,经济和人员交流密切,文化娱乐越来越丰富,信众的音乐欣赏水平也比从前大大提高,加上,现代生活节奏加快,信众审美情趣剧烈变化。宗教场所的局限性、道士在演习法事时的随意性、道教科仪内容的单一等等。使得演奏者和信众都感到天天老调重弹,平淡无味。长此以往,必然会影响道教音乐的吸引力。因为,道教音乐是道教科仪的一个重要内容。对于普通信众来说,道教科仪如同传统戏剧里的折子戏,音乐就是传统古老而有乡土特色的音乐语言。科仪长久脱离信众的音乐审美变化,必然导致道教信仰脱离信众,带来信仰缺失的后果。

所以,道教音乐的保存,应该力求原汁原味,就像日本保护能剧一样,要尽量保持音乐的原貌,使子孙后代品味到原始的道教音乐。同时,我们在当代科仪演习中也不能墨守成规,不得不做一些创新的努力,为新生的曲目拓展平台,说不定今天的创新就会成为明天的经典。上海城隍庙在这方面已经有很多思路值得我们学习和借鉴,开展各种内容丰富的宗教活动,并且坚持不懈,树立逐步打造成为城隍庙品牌效应;出版发行各种通俗易懂道教文化丛书,着力运用新的文学元素,新的文学形式,达到宣道弘道目的;充分利用道教乐团的对外交流平台,不拘一格大胆创作含有上海道教元素和特色的曲目,探索新的表演形式,同时给予年轻道长更多的关注和宽容,使道教音乐真正能够做到薪火相传。

在继承中创新,在创新中继承,这是一句颠扑不破的真理。古人早就说过“继往开来”。“往”要继承,“来”要开拓。二者不可偏废。既要传承好先人留下的文化遗产,又要积极开拓创新,在适应当代人的需要中开拓,那么,道教音乐将来一定是璀璨辉煌的。

作者简介: 陈大霖,男,上海城隍庙道教音乐顾问、副研究员。

“经忏丛林”的道乐文化资源 开发与利用

——关于武汉长春观道教音乐文化产业发展的当下思考

胡 军

武汉长春观位于武汉市武昌区大东门外,蛇山尾部双峰山麓,是武汉现今规模最大、保存最为完好的道教建筑古迹;1983年被国务院确定为全国21处重点宫观之一,1992年被湖北省列为第三批重点文物保护单位,2012年被国家旅游局评定为“3A”级旅游景区。

武汉长春观道教历史悠久,元时,全真龙门派创始人丘处机为扩大道教在中原及南方的影响,遣弟子至荆湖之地的武汉创办道教丛林,后世弟子为了纪念长春真人丘处机,在松岛修建道观,取名为“长春观”。

武汉长春观道教声名显赫,与北京白云观、西安八仙宫、沈阳太清宫并称为中国道教全真四大“十方丛林”,且有“经忏丛林”之称,为武汉道教文化的发祥地,乃“江楚名区,道子云集之处,黄冠披依之所”,被誉为“江南一大福地”。

近年来,在党和政府的关心和支持下,武汉长春观紧紧抓住历史发展机遇,道教事业得到长足发展并取得骄人成绩。为积极响应国家和省市各级政府关于“开发文化资源、发展文化产业”的号召,面对武汉市建设成为国家文化中心城市的宏伟蓝图;面对“十二五”末期武汉市旅游总收入约占全市GDP10%的奋斗目标,武汉长春观在道教音乐文化建设上树立了与时俱进的理念,确立了文化产业的发展方向,希望通过以道教音乐为载体联动道观、道器、道功、道技、道艺、道仪、道医、道养等方面的全面开发,进而增强道教音乐文化的转化力、创新力、提升力、凝聚力和辐射力,为武汉文化产业发展和“两型社会”建设做出新贡献。

一、武汉长春观道乐文化产业发展的建设条件

武汉长春观有着悠久的道教文化传统,道教文化资源积淀深厚,经忏科仪在全国道教界久负盛名。当前,在湖北“文化强省”和武汉“文化兴市”的历史进程中,大力发展武汉长春观的道教音乐文化产业可谓天时、地利、人和。

1. 政策优势

《武汉市旅游业发展十二五规划》提出,要将武汉打造成中部地区最大的“商务会展型和都市休闲型城市、旅游中心城市”,为实现这一既定目标,在加大生态环境保护力度的同时,促进文化与旅游的融合发展、优化旅游资源的开发利用必将成为合力兴旅的重要抓手。

“十二五”期间,预计武汉市全市接待入境旅游者将突破 200 万人次,接待境内旅游者达到 1.6 亿人次,实现旅游总收入和外汇收入分别突破 1600 亿元和 8 亿美元,旅游业增加值占第三产业增加值 25% 以上,全市旅游业的良好态势必将带动武汉长春观的道教文化旅游发展。“十二五”期间,武汉市还将实施“文化五城”建设,这为长春观的道乐文化产业建设提供了良好机遇;“十二五”期间,武昌区还将重点建设长春观宗教文化街区,这也为武汉长春观打造“道教文化、武汉特色、全国一流”的音乐文化品牌创造了有利条件。

2. 区位优势

武汉长春观地处武昌要冲,与武汉市标志性景观黄鹤楼景区毗邻,是全国为数不多身居都市中心的道教古观,此地不仅是道教徒修身布道的著名宗教场所,也是道教音乐文化活动的理想场所,被誉为闹市中的清静福地,道内南来北往的云游“挂单”者络绎不绝,游客、信众基础资源优势突出,对武汉城市圈内道教名山宫观的道教活动具有较大的辐射作用。

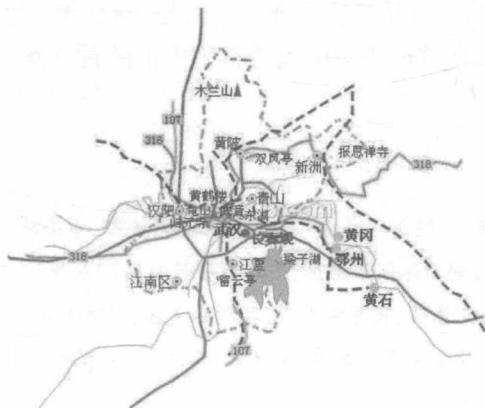


图 1 武汉长春观区位图

武汉长春观具有较大的旅游发展空间。武汉长春观位于武汉市“两江四岸”旅游集聚区辐射点,也是武昌区“十二五”“一核两带、三区八景”^①旅游空间布局中,“蛇山—洪山—珞珈山旅游景观带”中的支撑景区,是武昌“宗教文化游”^②的首个核心景区,与武汉名胜黄鹤楼、辛亥首义广场遥相呼应。从人口结构看,长春观座落的武昌城区常住人口密集,据武汉市第六次人口普查领导小组办公室与市统计局联合发布的人口普查数据^③,武汉市常住人口为978.5392万人,其中,武昌区常住人口为119.9127万人,居武汉市各区之首,如果加上洪山区和青山区,传统意义上的三镇武昌地区人口达273.3936万人,因此,从人口分布结构看,长春观道教音乐文化的产业发展具有相对稳定的文化消费市场和优势潜力。

3. 资源优势

武汉长春观道教历史地位突出。武汉长春观历史上高道辈出,人文荟萃,其中许多是精通乐律的名师,如近代陈明昆、王世南、喇万慧、韩高超、闵智亭(第六届中国道教协会会长)等著名高道都曾在此修道访学。据《长春观志》记载,清初长春观著名高功潘九阳“16岁入武当山出家学道,唯好吟咏经韵,从事有所得……辑《道藏》中超死救苦祈祷之文,名《广成辑要》”,所以,武汉长春观法务活动历来在道教界享有盛誉,且远在江西的庐山历史上也设有武汉长春观的下院。

武汉长春观道教文化活动频繁。武汉长春观十分重视道教文化事业建设,自1995年以来,曾先后举办“纪念抗日战争和反法西斯战争胜利五十周年祈祷世界和平法会”“庆香港回归祈祥道场”“罗天大醮”“第九届全国道教音乐汇演”等规模盛大的道教文化活动。宫观的经乐法务团自建团以来,先后赴北京白云观、山西绵山、辽宁千山、吉林辉南龙潭宫、新加坡城隍庙、沈阳太清宫、马来西亚莲湖山道院、山东碧霞祠、崂山太清宫、海南玉蟾宫、浙江新昌重阳宫、河南鹿邑太清宫、河南登封中岳庙以及港、澳、台等地,举行道教法事或参加庆典活动,还面向全国举办过“政策法规、道教‘高功·音乐’学习班”,尤其是2009年,武汉长春观举办了方丈升座庆典,其主持吴诚真道长成为中国道教历史上的首位女方丈,武汉长春观的影响力由此更为显著。

① “一核”:黄鹤楼,“两带”:蛇山—洪山—珞珈山旅游景观带、中南路—中北路旅游景观带,“三区”:古城文化旅游区、湖泊休闲旅游区、滨江商贸旅游区,“八景”:黄鹤楼景区、首义景区、东湖景区、户部巷—都府堤景区、长春观景区、昙华林景区、宝通寺景区、滨江商贸区。

② 武昌“宗教文化游”核心景区为长春观、宝通寺、昙华林、龙华寺教区。

③ 数据统计年份为2011年。

武汉长春观道教乐团基础良好。“武汉长春观经乐法务团”是目前武汉地区规模最大的道教经乐团,于2000年在原武汉长春观经忏班的基础上组建成立,现有高功、经师、乐师40余人。多年来,在吴诚真会长的倾心支持和雷宗南等道众的共同努力下,“武汉长春观经乐法务团”除添置乐器、法器等基础性建设外,还积极鼓励年轻道众学习道教音乐文化知识,并请武汉音乐学院专家教授担任道众的音乐指导,对前来挂单且擅乐律的道友均多方挽留。如今,“武汉长春观经乐法务团”名声渐起,已经成为江城道教音乐文化建设中的一支重要力量。

二、武汉长春观道乐文化产业发展的建设措施

武汉是历史文化名城,自然文化资源丰富,地域文化特色鲜明,宗教文化色彩斑斓。武汉长春观道教音乐文化产业建设,具有良好的人文基础与自然条件,其发展应向专业化、标准化、产业化的方向发展,笔者以为:要进一步做大、做强武汉长春观的道教音乐文化产业,应重视“制定好一个规划、建设好两个工程、完成好三个项目、打造好四个品牌”,应大力整合武汉地区的道乐文化资源和力量,以推动武汉长春观道教音乐文化产业的建设和发展。

1. 制定好一个规划

2003年,按照《武汉市近期建设规划编制工作》的要求,武汉长春观进行了“三路四院”的建设总体规划,力求将道教宫观建设与道教文化风景线打造和谐统一,其中,规划将西路主要定位为道教音乐和道教养生文化。经过十年的建设和发展,武汉长春观作为武汉城市旅游的开发重点和旅游窗口单位,被一次又一次地纳入武汉城市的整体规划之中并不断得到发展。当前,在中共武汉市统战部和市民族宗教会的统一领导下,武汉长春观根据《武汉市宗教事务条例》的规定和宫观现状,应积极主动对接武汉“艺术之城”和市、区旅游产业发展规划,按照《中国武汉·长春观配套设施建设规划》^①的新蓝图,相应制定好《武汉长春观道教音乐文化产业发展规划》,在建设目标上要本着“敢为人先,追求卓越”的武汉精神谋划道乐文化产业发展;要有创全国一流的雄心壮志;在道教音乐文化产业建设中则要有“何以生根,如何落地”^②的务实作风;要有远期、中期和近期的规划和实施方案,要体现道教文化和武汉特色;要结合武汉长春观努力建设“宗教文化交流休闲区,朝拜区,生活景观区,生态景观区”的阶段目标,力争通过道乐产业的规划和实施,

① 2013年7月29日,武汉市规划局提交的《武汉长春观整体规划设计方案》讨论稿。

② 中共武汉市委领导对武汉长春观道乐文化产业建设提出的具体指示和要求。

努力将武汉长春观打造成武汉道教音乐文化的博览之地、演绎之地、传播之地,进而有效融入“武汉宗教旅游文化专线”^①,以此优化武汉市旅游结构,升华武汉市旅游文化品质,进而增加旅游演艺、旅游会展、旅游餐饮、旅游住行、旅游购物中的文化特色,形成以道教音乐为纽带的宗教文化旅游观光产业链。

2. 建设好两个工程

(1) 道教音乐场馆建设

近年来,武汉长春观的基础建设日新月异,但综合型场馆建设由于受到资金和场地条件等限制亟待加强。所以,依托长春古观建群因地制宜地解决好道教音乐场馆建设,是推动长春观道教音乐文化产业发展的重要条件之一。

建议在毗邻长春观的“皇城水都”区域,通过市、区政府有关部门的统筹协调好产权属性,筹资改建或新建面积 5000 平米左右的长春观道教演艺厅,道教演艺厅与长春观总体布局既要有机统一,又要具有相对的独立性,以便于夜间开展演艺活动和加强安全管理。在建筑风格设计上,演艺厅的内外建筑元素应有鲜明的道教色彩和地方特色;在建筑规格上,厅内舞台和观众厅的视听效果应具有高起点和高标准,场馆内还应配套建设道教影像视听室、道教法器陈列室和道教文化商铺,要力争打造国内道教精品音乐场馆。鉴于“皇城水都”区域的用地资源偏紧的实际,道教演艺厅的座次建设可采用池座、楼座等分层设计,座位以 500 人左右规模为宜,要能够满足现代各类中型演出和道教文化活动的需要。

为进一步增强武汉长春观道乐文化产业发展的硬件条件,根据长春观现有建设格局,建议将观内中路道藏阁前的广场改造成为具有道教文化特色的音乐综合性广场,中路的碑廊及周边适宜处建设道教音乐文化长廊,广场地面和四周建筑配置相应的灯光和音响设备,为日常及夜间户外大型道教文化活动提供硬件保障。

^① 笔者建议可利用武汉市宗教文化的资源优势,将佛教文化资源(汉阳归元寺、武昌宝通寺等)、伊斯兰教文化资源(汉口民权路清真寺、武昌起义门清真寺等)、天主教文化资源(上海路圣苦瑟教堂、武昌花园山圣家堂等)和基督教(荣光堂、救世堂等)与武汉长春观和黄鹤楼等道教文化资源整合,打造特色“武汉宗教文化旅游文化专线”,让游客从众感受梵呗、清音、圣咏和妙乐的文化特质。

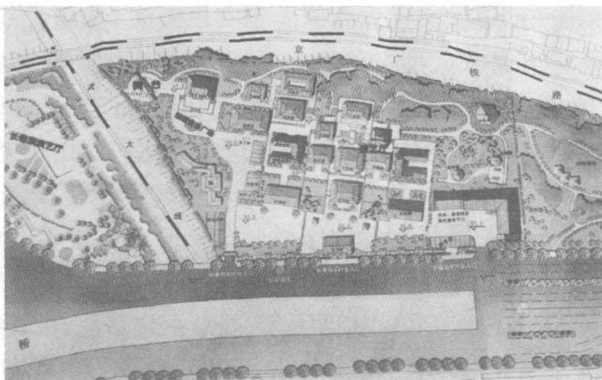


图2 长春观演艺厅、音乐广场位置示意图

(2) 道观停车场地建设

近年武汉长春观经过规划建设,道观内环境得到很大改善,但停车场地的建设一直是制约长春观旅游发展的瓶颈。道观停车场地的建设,除资金外更需建设场地。目前,有关专家曾提出三种方案供主管部门论证决策:一是在长春观东侧绿化地“竹林”上新建地下或地上停车场;二是利用武汉市“长江大道”规划在长春观对面择址处新建停车场,在“长江大道”上架设天桥连接长春观与停车场;三是结合长春观宗教文化街区建设,积极利用长春观西端“武九”铁路可能拆线的良好契机,建设连接长春观和“皇城水都”架空停车场,同时还建议在大东门蛇山断裂处建设人行天桥,将蛇山连接起来,使黄鹤楼,长春观等景点无间断通行,以方便游客和吸引人流。总之,无论采用何种方案,停车场的建设应与武汉市政规划和长春观文化产业发展总体布局相协调,要在科学调研、准确预测的基础上,通过停车场的新建或改造,为武汉长春观道教文化产业发展打造良好的基础设施和硬件条件。

3. 完成好三个项目

(1) 道教音乐剧项目

道教音乐剧是以道教人物、题材、主题等为主要内容所创作的表演脚本,是一种综合性的舞台艺术形式。历史上,道教与戏剧的关系十分紧密,许多表现道教思想的戏剧作品脍炙人口且深受大众喜爱。所以,利用仙道题材,打造具有道教文化和地方特色道教音乐剧精品,必将成为武汉长春观道乐文化发展的突破点和江城旅游文化建设的新亮点。

目前,一些利用艺术手段弘扬道教文化的创意活动已产生积极的社会效益和

经济效益,如中国第一部道教文化大型原生态实景表演《太极神韵》^①、“第二届国际道教论坛(南岳)”开幕式大型文艺晚会^②;还有云南地方著名的文化旅游品牌“丽江洞经音乐”等等,这些为武汉长春观道乐文化产业的发展提供了可资借鉴的经验,同时也对武汉长春观如何因地制宜开展道乐文化创意提出了新课题。

笔者以为,结合江城文化特色和武汉长春观道教文化传统,可以“水以载道、乐以明道”的理念进行道教音乐剧的创作。

首先,道教自古崇尚“水”的哲学思想。老子在道学思想上曾烙下过厚重的江河文化印记,“上善若水。水善利万物而不争,处众人之所恶,故几于道”^③,水与世无争且润物无声,“水文化”实质是一种和谐文化,是对武汉“两型社会”建设环境中环境友好型社会理念的一种阐发;老子还认为:“天下柔弱莫过于水,而攻坚强者莫之能胜,其无以易之。”^④水能以柔克刚且滴水穿石,这又可视为“水文化”对“敢为人先,追求卓越”武汉城市精神的另一种解读。所以,道教“水文化”在江城作为“阴阳互动”的城市旅游文化底色,为江城旅游文化平添了灵秀和生机。

其次,江城具有丰富“水”的文化资源。武汉是一座水城,素有“江城”和“百湖之市”之称,全市拥有166个湖泊、165条河流,水体面积占全市土地面积的1/4,江城生于水、兴于水,蕴涵着“高山流水”的知音文化、“江水蛇山”的黄鹤文化,“众志成城”的抗洪文化等等,城市的文化之根实质就是水文化。所以,“寻找城市旅游文化底色的根本目的在于依托文化形成强有力的旅游产品。相对武汉其他较小较散而又缺乏物质载体的文化,只有依托‘水文化’,联动其他文化,才有可能将城市旅游产品做大做强”^⑤。“大江、大湖、大武汉”是武汉城市的景观特色,也是城市的旅游宣传口号,武汉长春观在道乐文化产业建设中也应大打“水”牌,努力将“水文化”资源转变成为“水”的旅游产品。

第三,武汉道教具有“水”的阴柔特征。清末民初以来,武汉道教中的不少坤道以女性独立自强的性格屡担大任,为湖北道教的发展作出了积极贡献。据道教学者王平介绍:民国时期武汉地区的道教宫观有100多所,其中许多为坤道道观。1933年,武昌土皇宫、南岳庙两主持、坤道方园德、黄至诚与吕祖殿道人段合烟合

① 2006年由成都演艺集团有限公司承担的“全国第六届道教音乐汇演”开幕式演出。

② 2011年由著名活动运营机构新活动传媒策划执行。

③ 《道德经》第八章。

④ 同③。

⑤ 马用《得“水”独优 武汉旅游文化的底色——“水文化”》, <http://www.sina.net> 2006年11月14日14:55《汉网》。

作募捐,集资将张之洞路“天符庙”扩建为武汉三镇第一座“坤道丛林”,为四方坤道的活动提供了宗教场所。新中国成立后,部分长春观坤道当选为新中国第一届道教协会成员。1994年,在武汉市第六届道教协会代表会议上,长春观坤道何至发当选为武汉市道教协会会长。如今,在武汉长春观道众中,坤道人数多达一半以上,尤其是随着武汉长春观住持吴诚真道长升座成为中国道教史上首位女方丈,则进一步彰显了坤道在武汉道教中的显著作用和影响。

因此,武汉长春观道教音乐剧本的创作要紧紧围绕“水”的主题,要以“遵道贵德”为核心,要将江城的城市特色与道教文化资源有机整合,如可以江城某位坤道代表性人物的成长经历为生活原型,将道教音乐、书法、养生、饮食、太极多种道教元素运用其中,通过歌、舞、乐等综合艺术手段,运用现代多媒体演示技术,形象生动地展示“水文化”对江城道众的孕育和滋养,音乐剧内容应通俗易懂和喜闻乐见,并兼及寓教于乐的文化功能,要使游客观众亲身体验“黄鹤楼上吹玉笛,经忏丛林闻清音”的艺术感受。所以,武汉长春观以其丰富的原创节目、精美的舞台设计,必将开启道教文化活动运营的新方向。

(2) 道教艺术节项目

自2007年以来,武昌区连续举办了五届“长春观中国年民俗庙会”,民俗庙会除迎春祈福外,还有楚剧、评书、武术等地方特点的文艺演出,以及道乐、茶艺、素食、养生、文物鉴赏等文化展示活动,成为春节期间武汉市民和游客体验武汉风情、感受道家文化的理想之地。

因此,可以“长春观中国年民俗庙会”为基础,积极创建“道教音乐文化(含武术)艺术节”文化品牌,与以往民俗庙会的不同之处在于:“道教音乐文化(含武术)艺术节”应是长春观春节民俗庙会的提档升级,是道教优势文化资源的凝炼,是面向武汉旅游市场所进行的文化开发。所以,要科学安排“道教音乐文化(含武术)艺术节”举办的时间和周期,认真分析艺术节与武汉长春观春节民俗庙会的相互关系,优化音乐、武术等活动的内容和方案,充分发挥道教音乐的艺术功能和作用,引导游客、信众、市民广泛参与艺术节活动,切身体验道教文化所给予的“好吃(道教餐饮)、好效(道教医药、养生)、好看(道教音乐剧)”,通过观光旅游耳闻目睹道教文化的魅力,在晨钟暮鼓中使武汉长春观能够更好地留客、留人,释放规模经济。

(3) 道乐养生馆项目

道乐养生馆可视为长春观道教养生文化的新生增长点。武汉长春观虽居都市繁华地带,但却远离尘世喧嚣闹中有静,具有清静淡雅、宁静幽深的休闲养性环境

特色,现已规划“打造中国第一家道医健康人生研究示范中心”^①,并拟在龙门精武养生馆的基础上成立武汉长春观养生院,开展道家养生讲座和进行道教医药产品研发。道乐养生馆项目建设,则是以音乐为载体融入长春观道教养生文化产业建设的有益有益尝试。

道教音乐具有养生功效,奉道者认为:音乐“能通神明”,是经以载道、摄养身心的重要途经,在晨钟暮鼓与融融和和的乐声中,周而复始地持诵早晚功课经不仅可以调节身心,而且可以融摄天地之灵秀以至悟道成真;对信众和游客而言,通过音乐能唤起人的某些体验,进而产生共鸣,获得释放与支持,所以清静无为的自然华章与纯净、幽雅的道乐演绎活动,不但可以使人旷神怡,还有助于消融世俗杂念,获得精神慰藉,由此达到心身的平衡和延年益寿的目的。

可见,在长春观道教养生文化产业建设中,若能开辟专区或设置专馆,使游客和信众通过道教音乐的赏析、体验,获得愉悦身心的效用或疗效,同时还可结合道家系列性的养生讲座活动,将道教音乐的理论知识和艺术活动转化为养生实践,必将进一步丰富道教养生文化的内涵。

4. 打造好四个品牌

(1) 道教乐团

“武汉长春观经乐法务团”作为“经忏丛林”的一张文化名片,在武汉长春观的道教文化建设中发挥着特殊的影响力。进一步加强武汉长春观经乐法务团建设,必须注重经乐法务团的建制建设;注重经乐法务团的人员培训;注重经乐法务团的艺术管理。单从道教音乐的开发与利用而言,目前武汉长春观道教音乐文化产业的市场转化能力还有待加强、有待竞进提质。首先,由于道众的流动性和团员道教音乐知识的差异性等因素,需要稳定的资金投入和基础人员编制以确保乐团建制建设;其次,由于一些年轻道士从道习艺的时间不长,其音乐知识和技能还有待于提高,所以,要大力加强年轻道士对传统文化的学习,加强他们对道教经忏科仪音乐的演练;第三,要加强乐团艺术管理和艺术策划,要形成道教音乐的宗教性与艺术性、传统性与现实性的有机统一,使道乐活动能在继承传统中突破陈规开拓创新,最终达到道乐文化促进产业发展、产业发展弘扬道乐文化的良性互动。

(2) 道教音像

道教音像纪念品是道教旅游文化中的特殊商品,制作好武汉长春观道教音像制品,不仅可使游客加深对武汉长春观景区的印象和记忆,还能起到积极的对外宣传作用。

① 刘国盛:《武汉长春观道教文化产业发展规划》,2012年。

武汉长春观在道教音像建设上已经有过一些积极的尝试,如录制《盛世送吉祥》道教音乐影像等光碟,但这些音像制品多为内部赠送资料,暂未进行市场化运作,要达到促进文化旅游发展的作用,需要进行系统性的研究和市场开发。

武汉长春观的音像制品的制作创意,从内容上看应具有其系统性,如可尝试制作宫观经忏科仪音乐影视专辑;制作具有道教音乐元素的音乐创作专辑;制作道教音乐背景音乐专辑(如道教餐饮背景音乐、道教茶寮背景音乐、道教武术背景音乐等);道教养生音乐专辑。从其用途上看应具有实用性,应便于携带和收藏,格式兼容性强,适用车载和各类播放器。从音像制品的效果上看应具有艺术性,其音频和视频制作应按广播级标准制作,以确保画质和音响水平。还可大胆探索和创新,如可以道教音乐为主线,以本观传奇人物长春真人丘处机等人为背景,制作具有武汉长春观自身特色的专题电视剧,结合游客信众的喜爱推出具有道教特色的卡拉OK光碟,等等,通过这些寓教于乐的宣传措施和普及手段达到宣传宫观和弘扬道教文化的目的。

(3) 道乐期刊

道教领域的专业杂志一直是传播道家、道教文化的重要媒介,但目前国内还缺少道教音乐的专业杂志或刊物,现有的道教杂志中多是在道教文化艺术相关栏目中涉猎一些道教音乐的相关内容,道教音乐的研究有待加强学术阵地和平台建设。建议可以“武汉道教文化研究会”和武汉音乐学院“中国道教音乐研究中心”等研究人员为基础,集中武汉地区道教音乐文化研究的专家、学者共同组成编辑部,在“经忏丛林”创办全国首家“中国道教音乐”学术期刊杂志,还应重视有关武汉长春观研究的道乐论著的学术影响力,在现有“武汉旅游文化丛书”长春观的基础上,应继续加大武汉长春观宣传手册和导游图制作,通过道乐的书刊和宣传资料全面建设,传播道教优秀文化,推动文化产业发展。

(4) 道乐网站

目前,武汉长春观网站作为武汉地区最大的道家、道教网站之一,其中的音乐栏目已经具有一定的社会影响力。但随着道教音乐文化产业发展的不断深入,其专业性、时效性和主动性都亟待加强。所以,在武汉长春观网站的现有基础上,斥资增添网站硬件设备,集中江城道教音乐文化专业和技术人才,建设全国首家专业性的“中国道教音乐数字化信息资源网站(武汉)”,网站配备专业人员进行道教音乐专业数据库建设和网站日常维护,努力实现以统一管理信息资源为基础,以个性化的创新服务和管理服务为主要目标,在道教音乐的文化保护、学术研究、人才培养、对外宣传、产业开发等方面,提供多种导航供用户使用。

“中国道教音乐数字化信息资源网站(武汉)”建成以后,还可在武汉长春观旅

游咨询中心、观内主要景点乃至对口接待宾馆内,建设终端式触摸屏旅游电子信息系统,不断提升道教音乐的信息化程度。还通过与智能手机系统供应商的合作,开发道教音乐信息系统软件,供游客和潜在游客下载使用。总之,在道教音乐文化产业建设中通过不断加强知识产权管理,以实现其经济效益。

三、武汉长春观道乐文化产业发展的保障措施

建议在中共武汉市委、市政府的统一领导下,组建成立“武汉地区道教音乐文化产业建设工作领导小组”,协调宗教、旅游、文化、文物、规划、城建、园林、水务等多个旅游资源管理行业和部门,制定相应的规章管理制度,建立重大事项联席会议制度,明确各部门责任和制定量化考核标准,全面统筹武汉长春观的道教音乐文化产业建设,努力实施“政府创造环境,部门操作管理,宫观实施运作,社会积极参与”的道教音乐文化建设发展模式。

1. 加强资金投入和管理

加快武汉长春观的道教音乐文化产业建设,需要加大引导性投入,加大政策支持力度,推动武汉长春观文化产业与其他产业、行业的融合发展。必须尊重市场经济规律,充分发挥武汉长春观在道教文化产业发展中的主体作用。建议设立专项资金,除武汉市级财政给予必要的政策性支持外,资金的筹措应按照市场原则,通过与金融机构合作共赢、加大对外招商力度、引导企业投入乃至吸纳民间资本等拓展投资和融资渠道。在资金的管理上严格遵照国家的法律、法规和项目管理制度要求,确保资金的“专款专用”“专项管理”,努力提高文化产业资金的使用效能。

2. 加强人才培养和引进

充分发挥武汉音乐学院“中国道教音乐研究中心”、武汉体育学院“武当国际武术学院”、湖北中医药大学和华中师范大学“国家文化产业研究中心”等学术资源在武汉长春观道教音乐、武术产业、道教医药养生、素食产业中的积极作用,集合武汉地区道教文化产业专业人才,加强武汉长春观自身人才培养和内部资源整合。采取市场运作模式,聘请或引进国内外道学宗师、文艺名家,利用其社会影响力艺术感召力促进武汉长春观道教文化产业建设。要通过设立专家人才库,为武汉道教音乐文化发展留住和引进人才,从人力资源上为武汉长春观道教音乐文化产业发展奠定基础。

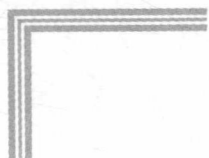
3. 加强市场宣传和营销

必须重视市场营销在武汉长春观道教音乐文化产业发展中的作用,要结合编制的武汉长春观道教文化产业发展规划,加强广告策划、加强营销策划、加强产品

策划和加强产业策划。在广告策划上,要通过广电、网络、报刊、画册、杂志、海报、户外广告等多种形式,向游客信众推介武汉长春观的名人、名医、名剧、名曲和美景、美食;在营销策划上,可通过特色艺术节和文化产业高峰论坛等活动的举办,扩大武汉长春观的社会影响,还可联合旅游和文化部门,组成专业营销团队,对武汉长春观道教音乐剧的经营和演出进行市场化运作;在产品策划上,除大力开发道教音像产品外,可制作精致便携的法器、乐器模型产品和具有武汉长春观特色的纪念产品;在产业策划上,要将武汉长春观道教音乐文化产业与其道教武术、养生、餐饮文化产业链相连接,围绕“食、住、行、游、购、娱”形成良性互动,通过顶层设计促进道教文化资源的优化和整合,促进武汉长春观旅游文化获得更多旅游综合经济效益,以实现社会效益和经济效益的双赢。

作者简介: 胡 军, 男, 武汉音乐学院中国道教音乐研究中心主任,
教授、博士生导师。

(本文后发表于《黄钟》2014年第2期)



附录



在“谈道论乐 和颂盛世”道教音乐 学术研讨会暨道教音乐展演 闭幕式上的发言

史新民

时间：2013年12月15日上午

地点：武汉音乐学院滨江校区展演楼演艺厅

非常高兴，见到我们这次道乐研讨与展演活动又有所创新，不仅出现了一些新的形式，还取得了许多的新成果，可喜可贺！

这些年来，我们在道乐的搜集、整理与研究上，的确是取得了很大的成绩。远的不说，就在上世纪的五六十年代，我们的一些老前辈，老专家学者就很关注这件事，他们还身体力行地做了一些开创性的工作；到了二十世纪八十年代中，由于国家的重大文化系统工程，即编纂“十大集成”工作的启动，在其中的“器乐卷”中，就明确地将宗教音乐列为收集的内容。所以，自1987年在武当山召开的“全国宗教音乐编辑工作会议”以后，各地即开展了对道乐的收集与整理，随之还进行了一些工作与学术交流活动。我这里有一个数字，从1987年至二十世纪末这不到十五年的时间里，对道乐的研究成果就有五百多件，其中，各种学术专著即有五十多部，学术论文450篇，还举办了各种学术研讨活动近二十次。真可谓硕果累累，琳琅满目。正是由于这些活动的开展与所取得的成果，引起了海内外学者的高度关注与热烈反响，有些学者专程来华进行参访与交流；有的学者还与我们合作共做课题；就连世界著名的音乐辞典《新格罗夫音乐与音乐家辞典》在2000年新版上还新设条目，介绍中国道教音乐研究情况：“自二十世纪八十年代以来，中国在道教音乐的探索与研究又有新的发展，许多学术论文发表在一些地方性音乐刊物上，如《音乐探索》《黄钟》等。”

当然,这些成绩的取得,是在政府的推动下,各级文化主管部门,各级道协以及专业音乐工作者共同努力的结果,但是我们也应该看到,在这一领域里,还有许多事要做。下面,仅就我所谈点想法,提几点建议:

一、继续做道乐的搜集、整理工作。如今,全国的“十大集成”的编纂工作已圆满完成,在各省(市)的“器乐卷”中,确实是收录了一部分宝贵的道乐资料,但这只是一部分,因为它是有选择地入卷,何况有的名山宫观的道乐尚未收齐,更不说广泛流布于民间的伙居道乐了。所以,我们还得下气力,继续做田野工作,力争把这份传统音乐组成部分的道教音乐文化资料尽可能多地保存下来。

二、深入对道乐的研究与学术研讨。在这方面,我们已取得了骄人的成绩,这是毋庸置疑的。但这一学术研究要深入下去,对道教音乐作全方位、多学科、多角度的探讨,那还得下功夫。我建议,在以后的学术研讨活动中,可以考虑拟议一些专题,一个个地深入下去,以便将这一领域的学术研讨引向纵深的方向发展。

三、重视道乐专门人才的培养。前些年,我们的一些音乐艺术院校已培养一些这方面的优秀专业人才,他们在各自的工作岗位上,已做出了出色的成绩,也取得了很多的成果,有的已是知名的专家、学者了。这次就有多位这样的学者与会,比如今天在座的蒲亨强先生、甘绍成先生,还有王忠人先生、刘红先生、杨民康先生、傅利民先生等,大家都很熟悉,就不一一介绍了。

我去过一些名山宫观,见他们对道乐的保存与经韵的传习上,主要还是运用一些口口相传的方式,这无疑是需要改进与提升的。况且,随着社会的发展与进步,道教也要与时俱进,并与之相适应,这也面临一些改革与创新的问题,这些都需要一些专业人员的参与。所以,我们的一些音乐艺术院校应加强这一学科的建设,并积极地创造条件,建立相应的专业系、科,不断地、有计划地培养一些这方面的专业人才,把这项具有软实力的道教音乐文化工作持续地做下去,为弘扬中华文化做出一些新的、更大的贡献!

“道韵仙乐 魅力江城” 道教音乐展演主持词

杨锦麟

时间：2013年12月14日晚

地点：武汉音乐学院编钟音乐厅

各位朋友，大家晚上好，我是杨锦麟，我从来没有主持过一档没有串场词的晚会，但是呢，任法融道长既然来了，也给我这次机会和大家结缘，我就冒一次险，班门弄斧，一定会给大家闹很多的笑话，待会大家要是扔鞋呢，拜托扔一双，我们可以拿去卖。今天是一个很难得的日子，是我们武汉音乐学院成立六十周年之后举办的一次盛典。我有一个感觉，今天参观学校的院史，发现这个学校的渊源尤其是道教渊源有一脉相承之处。我们学校的成立之初是由很多学校汇集在一起，这叫海纳百川，有容乃大。我们今天在这里举行的道教音乐研讨会，是凸显了武汉音乐学院的独特和不可取代的、稀缺的资源。我们有远见，因为我们这个学校的老师、同学们的努力，几经波折、跌宕起伏，道教文化才得到了一个血脉的整理，血脉的传承，这就叫“得道多助”。这个“道”，在我们音乐学院发扬光大，没有我们这些老师一代又一代人的努力，道教文化尤其是宗教和音乐的关系，这么一个辩证关系，得不到一个实证。而今天，我们不仅是坐而论道，我们还身体力行，把道教文化，尤其是道教音乐文化来进行传承和发扬光大。晚会正式开始，我们第一个节目叫作道经清唱。道经清唱这个节目是由武汉大道观的演出队来演出的，这里面要给大家提个醒，今天这个演出过程中有二十八宿斗灯，已经绝迹了五十五年，恰逢今天是改革开放三十多年，我们迎接一个新的历史时期和时代，这一个绝迹了五十年的二十八宿斗灯，又重新焕发生机。请大家平心静气，欣赏大道观的表演。

各位朋友们，不知道大家刚才欣赏第一个节目——道经清唱有哪些感受，中华优秀传统文化博大精深，其实是体现在道教音乐和道教文化的细节之上。这种传灯道

场,斗转星移、壮观伟岸,这个了不得,有规有矩。任法融道长跟我说,道教音乐和一般的音乐有不同之处,它有很多的神妙,它有很多的韵味,它有很多的气场。这韵味、这气场,你不平心静气、沉淀下来去品味,你没有办法体味到它的博大精深。我在这里不免还要给武汉音乐学院研究道教音乐的这些老师、同学们鞠一个躬,没有你们的挖掘,没有你们一代又一代地传承,这些音乐,这些仪轨,很可能就会在那个非常态的年代销声匿迹。今天的这场道教音乐的展演,其实也是给我们这一代虽然年纪不大,但是和共和国经历一样的坎坷的这样一个学校一次加持。这座学校跟我年纪是一样的,六十岁,人生六十才开始,我们未来的另外一个六十年,有这么一场道教音乐的加持,这是很了不得的一件事,谢谢大家观赏。接下来,第二个节目,叫《玉笛道福》,这个乐舞是由我们武汉长春观演出。演奏者陈啸,太极表演张成才、范信斌、舒信华。信则达,达则通,从笛声里面我们去体验道教音乐的韵味,请观赏。

这位笛子演奏家陈啸,他应该感到很安慰,因为他在我们音乐学院找到了知音,刚才的太极表演,和这首笛曲的独奏,把长春观的清晨那种道众的练功,那种神韵表现出来了,这叫神气结合,形神俱妙,这叫刚柔并济,这叫性命双修。刚柔并济这不是每个人都能做到的,没有道功、没有道法、没有道心,不是一日之功,所以我非常感谢长春观提供的这个节目——《玉笛道福》。当然,我们对笛子的来历有很多的说法,但它已经进入了我们道教音乐领域,给我们带来了许多心驰神往的想象,而这种清净心,恰恰是我们当下这个浮躁的社会所缺乏的。我们为人处世,能像太极舞的三位高手那样的神采自如,那样的心如止水吗?我们欣赏道教音乐的时候,不免也想一下我们自己,利用这样难得的、宝贵的一次展演,沉淀下我们的心灵,倾听一下心里面的声音,找一找还有多少杂音,那么这一支长笛、一袖太极的舞蹈,来给我们带来一次心灵的沉淀,心灵的沉静。第三个节目,罡步表演,叫作《开天神符》,表演者也是来自于武汉长春观。表演者雷宗南、张成才、周继祥等,请观赏。

很多朋友,对道教的仪轨可能有些陌生,刚刚表演的这个节目,实际上是根据道教仪轨来编排的,听起来、看起来很庄严、很肃穆。十方丛林,荡秽净坛,这个过程之中,我们可以发现,它的服饰威严。服饰的威严,就说明道教文化的严谨、天人合一,又返朴归真。道教文化的一些最实质的内涵,通过这一个节目表演展现出来,长春观的这些道众的表演是很认真的。仪轨是什么?一个社会要走上安定,一个民族要走上复兴,要有规矩,道教文化、道教音乐的仪轨就告诉我们,做人处世要有规矩,这个有规矩,今天的孩子们比较容易做到,我们呼唤规矩的归来,同时也期待规矩可以给我们一个更美好的明天和希望。接下来就是我们音乐学院的同学们表

演的,由武汉音乐学院校友、著名的作曲家王原平先生作曲的乐诵《道德经》。指挥张士军,电子管风琴朱波,演唱东方神韵合唱团,这是武汉音乐学院奉献的一个节目,请大家欣赏。

刚才唱的,是王原平作曲的《道德经》第一章和第三十八章。大家知道,很多人未必能听明白它所有的唱词,这叫“大音希声”。今天我们欣赏到的这样一段歌曲,这段乐诵,实际上唱的就两个字,第一个字就是“道”,第二个字就是“德”,迎开明盛世,做道德文章。很多朋友,可能现在连“八荣八耻”都读不起来,但是“道德”这两个字我们是记住的。老子出函谷关之前,在楼观台撰写出五千文的《道德经》,流传至今,它体现出我们中华文化的博大精深,是我们中华民族文化的瑰宝,是我们中华民族文化的精髓。“道”与“德”,这是个大学问,是个大智慧,这个大学问大智慧曾几何时是被蔑视被践踏的,但是今天,由武汉音乐学院和中国道教协会一起,齐手把“道”和“德”给捡回来了。这个“唱”,还是不够的,我们还要实践,我们要从每一个人做起,我们在这里唱道论德,就是在给今天的孩子,给下一代,给我们自己,做一点根部滴灌工作,点点滴滴,春风化雨,这是道教音乐要传播的宗旨。我们下一个欣赏的是《银杏佳话》,表演者是长春观的孙莹、崔加林。

美妙!果然精彩。这是长春观恢复弘法传道之后从外面移植的一对银杏树,扎根于此。移植的当年结果,道众们认为是吉祥之兆。当然这是一种对未来生活,对太平盛世、和谐社会的向往,因为要盼来和谐是不容易的一件事,我们等了多少年才等来改革开放,等到了的一个正常的宗教弘法传道,这里面体现的是一种吉祥,渴望盛世,体现的是一种他们对未来,对道教文化发扬光大的一种希望,我们也希望他们的希望能够圆满。以下这个节目,也是由我们武汉音乐学院表演艺术家白丹给我们带来的二胡独奏《二泉映月》,伴舞万千杆、汪慧、邵雅红,也是我们武汉音乐学院舞蹈系的学生。

谢谢白丹的精彩演奏。很多人对这首二胡独奏耳熟能详,但很多人未必知道,它是由一位道士创作的,是无锡雷尊殿的道士阿炳的一首创作。它是在黑暗时代的一种控诉,一种期待。今天这个表演,当然没有西方音乐流行的嘻哈、rap 那样的摇滚,那样的狂热,甚至整个场子,在听这个曲子的时候,带有一种悲凉。“悲凉”也是一种艺术。我们这所学校,和共和国的许多学校是一样的,它承受了很多灾难。文革十年,其实我们这里也有一位很杰出的二胡艺术家——黄海怀,他有两首不朽的作品,到现在,还在被人们所传诵演奏——《赛马》《江河水》。他走的很早,三十几岁,他如果还活在当下,应该是七十多岁高龄的人了。这个学校焕发革命的生机,迎来改革开放,是由一群在湖北潜江“五七”干校,身患血吸虫病的教职员工,在一个苍凉的、荒秽的、完全不存在的一个校区,在把我们这所学校,给恢复

建设起来,那是一首《江河水》,那也是一首《二泉映月》。但是,开放改革以来的学校建设,那真是像《赛马》那首乐曲一样奔放、奔腾。所以我们在听这样的音乐的时候,也许结合一下我们这个学校的命运,我们的感受会更深。感受深,对于这所学校,对于这片土地,才有多一点情分,多一份热爱,这是道教音乐的熏陶所带来的魅力。接下来,我们来欣赏一段道教独特的手印表演,叫作《真空供养》,这是道教的境界。武汉大道观的表演,由任宗权道长编排,手印表演是由以下几位道长表演的:孟诚亮、杨诚澜、喻诚定、李诚夏、高高明,有请。

很多朋友都觉得为什么在今天道教音乐的展示上会有手印表演《真空供养》,这是有讲究的。它是由云南鸡足山首创,是一种咒语,它可以单独唱,可以双重唱,可以集体唱。咒语简单,反反复复就这句话。很早以前,由白云观的一个高道,一个王姓道长——“鸡足道人”所传,我们在研究道教的时候,发现它的包容性很强。刚才表演的这个道教音乐,实际上是研究道教与东南亚的这些国家,文化交流、宗教交往的很重要的一个切入。这么来听、这么来看、这么来欣赏手印的表演、这么来欣赏刚才这段表演,我觉得我们能学习很多。有容乃大,不仅是我们武汉音乐学院的特色,有容乃大也是中国文化的特色,更是我们中国道教文化博大精深的传承。下一个节目,合唱,是由长春观的道众们表演,叫作《大道长春》。

谁说道教音乐很沉闷?与时俱进,用流行曲的方式唱出对丘处机、全真教的先驱,对他的崇敬,对他的一言止杀,对他的那种大无畏,那种求和谐,那种求真求全的一种赞颂。刚才杨烁唱的这首歌,我们发现现代与传统有趣的结合,这首歌的歌词,是由长春观的道长吴诚真作词,这位中国一位难得的女道长,诗书画很了不得。幸好道门的这些道长们,有这么一个完美的传统文化的训练,否则的话,我们现在要重拾我们文化的记忆,就有点困难。这一点,道教音乐、道教文化这叫功德无量,给他们一点掌声。接下来,我们要有请国家级非物质文化遗产古琴艺术代表性传承人、音乐学系教授丁承运来表演和演奏,还有伯牙琴会理事、音乐学系副教授傅丽娜,他们给我们演奏琴瑟和鸣。有人告诉我,他们是一对夫妻,琴瑟和鸣,这也是性命双修的一种境界。今天早上我和丁教授说,岳飞有首词,叫作“知音少,弦断与谁听”,但是我们今天坐的满堂群会,都是丁教授夫妇的知音人,请听。

第一首曲子叫《神人畅》,这是一首年代久远的歌曲,一气呵成,行云流水,唯有平息静气,才能体会其中的韵味。而且两位演奏家,又是用唯一的古弦来演奏,这也是我们独有的,也是非物质文化遗产,那可不是说着玩的,这叫身体力行。第二首曲子,在《尚书》《竹书纪年》都有记载。这首歌古老到什么地步?这首歌出现的时候,西方还没有纪年;这首歌从出现,流传至今,我们的历史要往前追溯五千年。第二首曲子,叫作《卿云歌》,有请。

果然了得！果然了得！年代虽然久远，但这个演绎真是让我们再次感受到琴瑟和鸣那种妙，形神俱妙。其实在中国传统文化里面，尤其是道教音乐，都是可以得到这样的体现。我曾经在湘西古城，看过那里土家族表演的《鸭子打架》，哎哟，那吵得一塌糊涂，鸭子吵架，但是道教音韵里面，它不是吵架，它讲的是和谐。等下要演出的是《鸭子上架》，这跟我们的黄土地，跟陕西那个打击乐有一脉相承、妙曲同工之处。这是西安八仙宫一个著名的高功张理宽道长传授，由任宗权道长编排，这里面我们能听到栩栩如生的鸭子上架过程的神妙，请欣赏。

整个听起来就是乱中有序，喧而不闹，这体现了一个什么精神？——道家的和而不同的精神。这么一听，就品出一个“和”字，而“和”不仅是中华民族传统文化的内涵，也是我们道教包括道教音乐的核心内容。以下，我们看到的这个表演是由武汉音乐学院的同学奉献，是由魏汉萍、兰天文编导，名字就突出了“和”，叫《武当和韵》，请欣赏。

以太极为主体，以男女阴阳古今水乳交融，体现的就是一个“和”字，以“和”作为我们今天晚上道教音乐晚会的结束，我认为就是一篇精彩文章的结尾，叫凤头猪肚豹尾，今天这台晚会，就符合了这篇大智慧大文章的要求。谢谢今天所有的表演者，谢谢今天所有的参与者，有了你们，今天这台晚会才会成功，谢谢大家！

“道韵仙乐 魅力江城” 道教音乐展演节目单

主 持 人：杨锦麟(特邀)

主办单位：武汉市道教协会

武汉音乐学院

香港青松观

承办单位：武汉长春观

武汉大道观

香港青松观全真道研究中心成立 10 周年组委会

武汉音乐学院中国道教音乐研究中心

协办单位：华中师范大学道家道教研究中心

一、道经清唱《九皇外拜》

任宗权 编排

音乐传授 任法玖 灯图传授 张理宽

灯图罡诀 孟诚亮 杨诚澜 喻诚定 任诚挚 杨诚秀

李诚夏 高高明 梁高智 焦理忠

执鼓：焦至霖

执磬：宋里明

引磬：他诚俊

执铃：葛诚静

木鱼：柴诚守

执灯：章诚磊

演出单位：武汉大道观

《九皇外拜》来自全真道教《大梵延生斗仪》，其斋醮因“撒米成符”“推灯显星”“移星转斗”“流星赶月”“璇玑玉衡”等祭灯仪式而著名，是全真道教最著名的灯仪法事之一，被教内喻为“传灯道场”，其道场内涵深厚，包含天文、星象、奇门等文化内涵。其内容分为“二十四拜”“九星内拜”与“九星外拜”等仪式。该节目选自《大梵延生斗仪》中最重要仪式之一，属于外坛法事活动。其灯仪按照北斗九星在星际中的运转轨迹及其变化，通过法师的踏罡步斗与手印演示，进而转换成灯图的图式，展现天界“斗转星移”的壮观与伟岸，音乐优美，道场庄严，仪式体现了道教与民族舞蹈之间的紧密关系。

二、乐舞《玉笛道符》

杨 烁 曲

演奏：陈 啸

太极表演：张成才 范信斌 舒信华

演出单位：武汉长春观

长春观的早晨，一阵阵清脆悠扬的笛声，伴随着道长们的太极漫舞，呈现出神气相合、神行俱妙、性命双修的情景。笛声划破拂晓的晨空，为人们送出了早安的祝福。

三、罡步表演《开天神符》

雷宗南 编排

表演：雷宗南 张成才 周继祥等

演出单位：武汉长春观

《开天神符》是根据道教全真“十方丛林”的云集朝真、迎神接驾、呈疏谒帝等宗教仪轨编排而成。节目除了表现道众朝真礼神、高功荡秽净坛、踏罡步斗、存思达帝外,还展现了道教传统的服饰威仪和刚柔相济的和谐音乐,以及崇尚和谐、天人合一、朴素自然的道教理念。

四、乐诵《道德经》第一章、第三十八章

王原平作曲 秦 丹 编排

指挥: 张士军

电子管风琴: 朱波(青年教师)

演唱: 东方神韵合唱团

演出单位: 武汉音乐学院

乐诵《道德经》由武汉音乐学院校友、著名作曲家王原平作曲。《道德经》是中国古代伟大的思想家、道家学派创始人老子的不朽名作,被道教奉为经典。其以尊道贵德为纲要,充满着生命关怀、社会关怀和环境关怀等人文精神,是被翻译成外文版本和语种最多的中国典籍。该曲以《道德经》为蓝本进行谱曲,首次以乐诵的艺术形式传颂和弘扬博大精深的《道德经》文化,既可以感悟其哲理,又可以体味其韵律。

五、舞蹈《银杏佳话》

孙 莹 编排

表演: 孙 莹 崔加林

演出单位: 武汉长春观

在长春古观的太清殿前,有两颗生机盎然的银杏树。银杏树在改革开放的春天由园林迁移而来,它们在此宝地融摄天地之灵气且于当年结百果。这是吉祥之兆,预示着道教步入盛世的年代。它们左雄右雌,相守相望,星转斗移,为大家讲述了一段传奇的佳话。

六、二胡独奏《二泉映月》

华彦钧曲 柳雅青 编舞

独奏: 白丹(青年教师)

伴舞: 万千杆 汪 慧 邵雅红(舞蹈系学生)

演出单位: 武汉音乐学院

《二泉映月》是杰出民间音乐家华彦钧(阿炳)的传世之作,也是一个刚直顽强

的盲艺人向世人倾诉他坎坷一声的抒怀之作,乐曲以其委婉的旋律、深邃的情感,生动地体现了曾为无锡雷尊殿道士阿炳的创作思想、审美情趣和艺术风格。

七、手印表演《真空供养》

任宗权 编排

音乐及仪式传授: 张理宽

手印表演: 孟诚亮、杨诚澜、喻诚定、李诚夏、高高明

演出单位: 武汉大道观

《真空供养》选自全真道教《静斗垂宪科》,为道教重典《大梵延生斗仪》系列科仪仪式中最重要的环节,教内又称之为“持咒供天”。其咒语吟诵虽然简短,但内容包括独唱、领唱以及合唱等方式。其咒语传自云南鸡足山,乃清初北京白云观著名高道、传戒大律师王常月祖师高徒“鸡足道人”所传,经江浙高道闵一德传入内地道教。其咒语之形成与吟诵之特色,是研究道教与云南少数民族信仰、道教与西南亚诸国文化交流的主要线索之一。

八、合唱《大道长春》

吴诚真词 杨 烁曲 杨 建 编排

领唱: 杨烁

演唱: 雷宗南、郑崇滨、舒信华、杨信然、杨宗云、张信德

演出单位: 武汉长春观

清朝乾隆皇帝为长春祖师撰写了这样一幅对联:“万古长生不用残霞求秘诀,一言止杀始知济世有奇功。”这幅对联概括了他一生的主要言行和思想。此曲歌颂了丘祖那种求真知、走真道、追求真理、自强不息的人生态度;那种主张人际和谐、以民为本、忧国忧民、匡世济人、人类与自然和谐的理念;也歌颂了丘祖为完善和发展全真教所做出的巍巍功德。

九、琴瑟合鸣《神人畅》西麓堂琴统

丁承运 打谱

弦 歌《卿云歌》西麓堂琴统

丁承运 打谱

演奏: 丁承运(国家级非物质文化遗产古琴艺术代表性传承、武汉音乐学院音乐学系教授)

傅丽娜(伯牙琴会理事、武汉音乐学院音乐学系副教授)

演出单位: 武汉音乐学院

《神人畅》曲谱仅见于《西麓堂琴统》(1549年),是屡见著录的远古遗响。西汉桓谭、六朝谢庄皆称此曲为唐尧所作。乐曲表现神与人的交流,以轻清庄严的泛音象征神,而其豪爽跌宕的节奏、奇古强悍的曲调,颇似先民们“三人操牛尾,投足而歌”的祭祀乐舞。全曲一气流转、淋漓酣畅、动人心魄。其来源久远,当无可疑。

《卿云歌》是舜禅让帝位给禹时与百工的唱和之歌。卿云也作庆云,是《尚书大卷》《竹书纪年》都有记载的古歌曲。《西麓堂琴统》所载的此曲是一个孤本,每段歌词之后都有较长的间奏,与近古的琴歌绝不相同。

十、道教鼓乐 鸭子上架

任宗权 创编
音乐传授 张理宽

鼓: 任宗权 焦理忠
饶: 孟诚亮 高高明
钹: 杨诚澜 他诚俊
鸣锣: 任诚挚
钹: 宋里明 梁高智
木鱼: 喻诚定
叫板: 焦至霖
演出单位: 武汉大道观

该曲为西安八仙宫著名高功张理宽道长传授,乃西安八仙宫“十方丛林”著名的打击音乐,由任宗权道长编排而成。该曲流传很广,负有盛名,为西北道教所倚重,属于陕甘道教外出打醮开场时的“闹场音乐”。陕甘道教斋醮很少用丝竹等器乐伴奏,而多注重饶钹钟鼓等打击音乐,此曲尤将陕甘道教“水泼不进”之饶钹、“不敢摸的是鼓”之打击乐特色表达得淋漓尽致,有浓厚的秦音韵律,深得西北道教推崇。

十一、舞蹈 武当和韵

魏汉萍 兰天文 编导

表演: 王逸凡 谭卫等(舞蹈系学生)
演出单位: 武汉音乐学院

武当仙山,“非真武不足当之”。走进钟灵毓秀、自然天成的武当山道教圣地,“道”文化源远流长,给世人以智慧和启迪,令人流连神往。作品以太极为载体,通过男女阴阳的群舞形式,古今对话的时空切割,表达出道教天人合一的“中和品格”。

后 记

新世纪以来,道教音乐的发展面临诸多的现实课题,如何加强新时期道教音乐的学术研究、艺术交流和人才培养,成为武汉音乐学院道教音乐学科建设的重要内容,也成为道教界有识之士的热心关切。在此背景下,2013年初,武汉音乐学院与武汉市道教协会和香港青松观共同商议,决定联合举办一次专题道教音乐学术研讨会和展演活动,以此进一步促进道教音乐的学科建设与发展。

经过近一年的筹备,2013年12月13—15日,以“谈道论乐 和颂盛世”为主题的道教音乐学术研讨会和“道韵仙乐 魅力江城”道教音乐展演在武汉音乐学院隆重举行。本次学术活动云集了“两岸四地”的道教音乐专家和道内外众多嘉宾,会议共收到学术论文三十多篇,其研究领域涉及文化内涵、历史文献、科仪音乐、技法应用和开发利用等诸多方面,总体上反映了近年道教音乐学术研究和艺术实践的新进展。

为巩固本次学术会议的研究成果,时隔两年有余,武汉音乐学院中国道教音乐研究中心决定将学术会议论文重新编辑和集结出版,以飨读者。

本次学术会议和展演活动的成功举行及《道教音乐研究文集》的出版,得到了各级各部门领导和专家学者的大力支持,也得到了武汉音乐学院2015年度“湖北省高校重点学科建设项目”的立项资助。

感谢全国政协常委、时任中国道教协会会长任法融莅临会议并亲为论文集作序,中国道教协会副会长兼秘书长张凤林,副会长张金涛,以及香港青松观董事局主席黄健荣、副主席叶长青和总秘书周和来等方家的大力支持。

感谢中共武汉市委统战部、武汉市民族宗教事务委员会领导对学术活动的关心,中国道教协会副会长、湖北省道教协会会长和武汉市道教协会会长吴诚真,湖北省道教协会秘书长万建芳,武汉市道教协会秘书长陈敬东和咨议委员会主席王平,以及武汉市道教协会副会长、武汉大道观监院任宗权,武汉长春观外联部主任邓学林等对学术活动作出的努力。

感谢武汉音乐学院党委书记杨锋教授,院长胡志平教授,学术委员会主席彭

志敏教授，副院长李幼平、高雁教授等对学术活动和文集出版的关心，史新民、周振锡教授对学术活动筹备和文集编辑体例的指导，孙凡教授对学术活动和文集出版的支持与帮助，以及两位道教音乐方向的研究生袁野璐、龚道远为文集出版承担的绘谱、校正等工作。

感谢华中师范大学道家道教研究中心熊铁基、刘固盛教授对学术会议的支持与协作。

感谢著名文化传媒人杨锦麟先生为“道韵仙乐 魅力江城”道教音乐展演所做的精彩主持，本次学术活动主办单位、承办单位和协办单位，以及各位演职员和工作人员的艰辛努力与付出。

还要感谢上海音乐出版社费维耀社长、杨海虹主任和阴默霖编辑对文集出版工作的支持。

由于水平有限，文集编辑中的不足之处敬请作者和各位读者批评指正。

编者谨识

2015年12月于武昌两湖书院