

道樂論

道教仪式的信仰、行为、音声
三元理论结构研究

曹本治 刘红 著



音声”三元理论结构

著
)

186835

道 樂 論

ISBN 7-80123-479-0



9 787801 234797 >

ISBN 7-80123-479-0 / B

定价：26.00元

研究道乐论—道教仪式的

道 乐 论

——道教仪式的“信仰、行为、音声”
三元理论结构研究

曹本冶 刘红 著

宗教文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

道乐论——道教仪式的“信仰、行为、音声”三元理论结构研究/曹本冶
刘红著. —北京:宗教文化出版社, 2003

ISBN 7-80123-479-0

I. 中... II. ①曹... ②刘... III. 道教-宗教音乐-研究-中国
IV. J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 011501 号

**道乐论——道教仪式的“信仰、行为、
音声”三元理论结构研究**
曹本冶 刘红 著

出版发行: 宗教文化出版社

地 址: 北京市西城区后海北沿 44 号 (100009)

电 话: 64095215(发行部) 64095211(编辑部)

责任编辑: 张越宏

印 刷: 北京柯蓝博泰印务有限公司

版权专有 不得翻印

版本记录: 850×1168 毫米 32 开本 13 印张 307 千字

2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1—3000

书 号: ISBN 7-80123-479-0/B·124

定 价: 26.00 元



前言

中国传统的信仰体系(如道教、佛教、伊斯兰教、自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜、地方神灵崇拜等),散布于民众草根阶层,是地域文化的一个核心部分。仪式是在特定场合和特定时间、按特定程序、由特定人员执行的行为活动,可以用“近信仰 \longleftrightarrow 远信仰”的两极变量思维方法来理解其属性。^①本书的内容涉及“近信仰”仪式行为中的音声^②行为。仪式作为信仰体系的外显行为,其展现由始至终被音声所覆盖,这等音声正好为仪式的参与者带出了仪式的意义及其灵验性。音乐是仪式中使用的音声的一部分,也是音乐研究者最直接探讨和分析的对象。

① 仪式的定义,广义来说,也包括与信仰无关的一些习俗性或礼仪性的行为。

② 此处所指的“音声”,是指仪式中一切听得到(*audible sounds*)的和听不到的音响(*inaudible sounds*),包括宗教仪式主持者在心中所进行的“神诵”或“心诵”等听似无声的音声。



1993年,香港中文大学音乐系设立了“中国传统仪式音乐研究计划”。这是一项长远性的研究计划,以中国汉族及少数民族的“近信仰”传统仪式音乐作为其研究对象。研究计划已完成的首个项目是“中国大陆、香港及台湾主要道教官观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”(1993-1998),重点研究历史上重要的、当今仍然保存良好的道教科仪音乐传统。^①该项目由“中国传统仪式音乐研究计划”(香港中文大学音乐系)、中央音乐学院及武汉音乐学院“道教音乐研究室”联合策划和统筹,成立了一个由二十名来自大陆及香港的学者组成的研究小组,对龙虎山、武当山、青城山、北京、上海、佳县、崂山、巨鹿、苏州、杭州、温州、无锡及云南等地区的代表性仪式音乐传统作了调查研究。^②

道教是中国土生土长的宗教,在其悠久历史发展的过程中,曾对中国社会的政治、经济、文化产生过广泛而深远的影响。作为道教外向行为表现的道教科仪,其科仪音乐在历史上与宫廷音乐、士大夫音乐、民间音乐,以及其他信仰体系的仪式音乐有着密切的互动关系。二十世纪的社会、政治和经

① 本研究项目由香港研究资助局和蒋经国国际学术交流基金会资助研究经费。

② 该项目由曹本治(香港中文大学音乐系“中国传统仪式音乐研究计划”)主持,联同袁静芳(中央音乐学院)及王忠人(武汉音乐学院“道教音乐研究室”)统筹和执行。除了道教科仪音乐的研究,项目也对福建地区的佛教唱诵音乐、新疆维吾尔族伊斯兰教仪式音乐及贵州土家族傩仪音乐进行了专题研究。该项目的研究成果被收入《中国传统仪式音乐研究丛书》内,共二十一册,已经全部由台北新文丰出版公司以中文出版。



济的转变,对传统的宗教活动带来了一个新的环境。但是历史断层的影响以及其他人为或非人为的破坏,使得不少道教的仪式和仪式音乐传统已濒临消失,对它们进行有系统的研究成为目前学术界的当务之急。

“中国传统仪式音乐研究计划”对道教科仪音乐研究的主要目的是:1、将各地区相对保存较完整、在历史上较重要的道教传统仪式音乐作整理和汇编;2、探讨及分析道教传统科仪音乐的地域性和跨地域性的风格特点及成因,从而透视道教科仪音乐在中国信仰体系及整体文化中的含义。为此,我们将音乐放置在其仪式环境中研究,对音乐本身、外向生态环境(仪式的展现)和内向生态动力——信仰体系——三者之间的互动关系作理论上的定位。

对道教科仪音乐的地域性和跨地域性风格的比较研究,我们的研究可作如下归纳:

〈一〉固定性与非固定性因素及地域性和跨地域性特色同时并存于各地方的音乐传统之中,这种兼容性是所有不同派系、官观及地区的道教科仪音乐结构的根本。以科仪音乐中的韵曲为例,我们发现任何一个科仪音乐传统都存有一些固定有限的、可以重复运用的骨干旋律因素(旋律型),它们对乐句和韵曲起着基础性支柱的作用。我们可以把它们看作为科仪音乐“词库”中所储存的“词汇”。韵曲便是由词库中取出适当的词汇,用重复、变奏、串连等手法而构成的。一个科仪音乐传统的曲目中,大部分旋律型是具地域性特色的,但其中也有一定数量的旋律型呈现跨地域性的特色,这一现象体现出

道教作为一个整体信仰体系,既有其统一的宗教固定性,同时也具有地域的多元性特色。

〈二〉固定性与非固定性因素的并存也可以在仪式中韵曲配合经文的运用中见到。韵曲配合经文的运用既有“一曲专用”的,但更多的是“一曲多用”,即同一曲调被用于不同的仪式或用于同一仪式中不同的环节及不同的经文。如果韵曲音乐素材和风格较近于地域性特色,那么,“一曲专用”和“一曲多用”的运用方式则是一个普遍性的跨地域的现象。

〈三〉道教传统科仪音乐是在不同时空环境下产生,经不同的传承途径传播、发展并积累下来的,在其产生和传播发展过程中,它与中国音乐文化的其他部分,如民俗音乐(民歌、说唱、戏曲、器乐等)、士大夫音乐、宫廷音乐以及其他宗教(如佛教、少数民族宗教)音乐等,互相竞争,互相吸收,使道教科仪音乐成为多层次内容的综合体。这一多层次内容综合体可以用三个基本层次作概括,即“核心层次”、“中间层次”、“表面层次”。此三个层次体现在,其一、直接与自我修持的宗教活动相关的仪式环节,其主要目的是澄清自身,保养元和,合助道力。这是“道”信仰的核心,用于这一环境之中的道教科仪音乐,即是我们所称的“核心层次”。其二、道教科仪内容中有大部分是用作神、人、鬼之间沟通的宗教活动,其目的是达到人神交汇,以致代天宣化。此类法事音乐含有供人观赏的表演成分,所用的音乐既含有因为供神所用而冗露的仙风道骨之气,也有凡人所熟悉的通俗情趣。这一环境中的道乐我们称之为入神兼顾的“中间层次”。其三、科仪音乐之中,有一些在





开场和仪式环节转换期间所作的娱乐性表演节目,脱胎或直接引用自“俗”文化中的民歌、说唱、戏曲、器乐等的音乐素材,此类属“表面层次”的科仪音乐。道教科仪音乐自“核心层次”→“中间层次”→“表面层次”向外扩散,从中心的“高浓度”“道”逐步溶散至表面的“低浓度”“道”,最后在“表面层次”使“道”与“俗”融通,而使它以“普化”的形式深深地扎根在人们的生活之中。

单一地域性的道教科仪音乐研究,在现今尚有不少地方的道教仪式音乐未曾系统性探讨研究的状况下,仍显得十分必要。同时,道教科仪音乐的跨地域性比较研究,一定程度上能使我们看到道教传统内固有存在着的宏观音乐系统;所以,跨地域性的比较研究应该成为道教科仪音乐研究的重点。

在上述理念的基础上,回顾及总结“中国传统仪式音乐研究计划”研究员们在近五年的时间内,对中国各地主要道教宫观道乐进行研究所取得的成果,以及对“道教科仪音乐”于宏观上作进一步探讨,本书的出版,可以说是从单一性地域道教科仪音乐传统的“小文化”认知,迈向对跨地域性道教科仪音乐传统的“大文化”认知的一个初步探索。

对道教音乐作一宏观性的研究,一直是我们的理想,但因为基础条件(主要是大范围的田野考察)不充分,一直不敢贸然行事。随着田野考察工作的不断深入,越来越多的研究成果相继面世,特别是“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”这一项目的顺利完成,为本书的写作奠定了必备的基础,因此,客观上这本书



的写作是为这一项目的完成作一小结,主观上则是因为我们对道教文化之体认的日益加深,觉得是时候写这样一本书了。^①如果说已出版的二十一个单项成果是道教音乐研究的某些“点”的话,那么,本书则意欲集这些“点”(个体,微观)而成为“面”(整体,宏观),在通观各“点”的基础上,于“面”上对道教音乐做一总体上的概括和总结。

本书分为五章:第一章回顾学术界对20世纪以来道教科仪音乐研究的现状,提出了我们认为适合于研究中国传统仪式音乐的理论概念、定位与方法;第二章以本研究计划的研究成果为基础,概述各地主要道观的科仪音乐,为读者(尤其是初步接触道教音乐的读者)展现出现存道教科仪音乐的整体格局及地理分布;第三章将道教科仪传统的两大传承系统(全真道与正一道)分门别类,宏观考察其文化生态环境以及派系与道乐之间的关系;第四章从局内(道人)、局外(学者、道外人)对道乐概念的界定以及两者对道乐观念认知的角度,讨论道乐自身形态在整体道教仪式结构中的意义,深层次揭示道乐彰显程度与道教理念近疏之关系;第五章运用“地域性风格区域、跨地域性风格区域”的概念,梳理道教科仪音乐的风格系统。

本书虽然是一宏观性的研究,但它不是一本“大而全”的通论。其中某些经我们长期观察而“悟”出来的“道理”,是本

① 另外,《中国传统仪式音乐研究丛书》系由台湾新文丰出版公司出版发行,限于销售网点稀少和两岸图书销售上的诸多不便,大陆众多读者无法看到这一系列丛书,这也是我们写作这本书的另一个动机。



书的重点和特色。例如书中就仪式中表面上所观察到的“无声”、“有声”，“无音乐性”、“有音乐性”等现象，于深层次里与道教信仰之“近”、“远”关系的探讨；^① 用“结构主义”（structuralism）的原理，对道教音乐在道教仪式中所处地位之分析；^② 道教音乐风格色彩区域划分^③ 等等，是学术界至今尚未涉猎的层面。通过此类问题的讨论，以期对将来道教音乐的纵深研究，提供某些启示。

在此，我们要特别感谢香港研究资助局和蒋经国国际学术交流基金会为我们的研究提供经费资助，并感谢香港蓬瀛仙馆为本书的出版提供部分经费资助！

曹本冶 刘 红
2002 年 5 月于香港

① 见本书第一章和第四章。

② 同上注。

③ 见本书第五章。



目 录

前言 / 1

第一章 道教仪式音乐的研究:理论概念与方法 / 1

第一节 仪式音乐研究的主旨及其意义 / 2

第二节 海外学术界对仪式学的研究 / 4

第三节 仪式音乐在国内的研究近况 / 9

第四节 仪式音乐研究中的若干问题 / 21

第五节 仪式音乐研究的课题定位 / 25

第六节 仪式音乐研究的理论架构 / 28

第二章 道教科仪音乐的整体格局:主要宫观

音乐概述 / 35

第一节 北京白云观 / 37

第二节 崂山太清宫 / 42

第三节 西安八仙宫 / 47

第四节 武当山 / 51

第五节 川西青城山 / 57



第六节 海上(上海)白云观 / 65

第七节 苏州玄妙观 / 76

第八节 龙虎山天师府 / 89

第九节 茅山道院 / 97

第十节 温州平阳东岳观 / 102

第十一节 杭州抱朴道院 / 112

第十二节 陕北佳县白云观 / 120

第十三节 香港道观 / 127

第十四节 台湾道观 / 130

第三章 道教科仪音乐的传承系统:全真道乐与 正一道乐 / 135

第一节 历史背景 / 136

第二节 全真道乐系统 / 142

第三节 正一道乐系统 / 152

第四章 道教科仪音乐的结构系统:声乐与器乐 及其发生环境 / 161

第一节 结构的概念与定义 / 162

第二节 道教科仪及其音乐之结构概念 / 164

第三节 诵唱与演奏在仪式结构中的意义 / 171

第四节 结构系统的相关要素 / 184

第五节 音乐在仪式中扮演的角色 / 187



第五章 道教科仪音乐的风格系统:跨地域性风格

区域与地域性风格区域 / 189

第一节 风格及风格区域的概念 / 190

第二节 跨地域性风格区域 / 195

第三节 地域性风格区域 / 209

附录 / 219

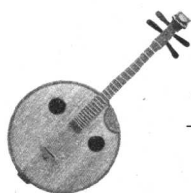
附录一 实地考察备忘 / 219

附录二 音乐分析研究备忘 / 221

附录三 乐谱节选 / 222

参考书目 / 380

后记 / 391



第一章

道教仪式音乐的研究

理论概念与方法

道 爲
 無 心
 宗 一
 切 作
 福 田
 立 功
 無 定
 主 本
 願 各



第一节 仪式音乐研究的主旨及其意义

仪式传统是中国文化的一个重要的标记。随着二十世纪以来社会、政治的急剧转变,这些仪式传统正濒临消失,对它们进行广泛及有系统的研究已是刻不容缓。

海内外学术界对中国仪式传统(以及其核心动力——信仰体系)的研究一直主要局限在历史学、社会学、人类学及宗教学的领域内,甚少有人从音乐学的角度透过仪式的表象去剖析和理解仪式传统。信仰体系、外向性仪式活动以及音声行为是三合一不可分割的整体,仪式的进行从头到尾由音声(戏剧化的言辞、叙述、吟诵、唱诵及器乐等)所覆盖,因此,一定程度上可以说,音声是表达仪式行为的一个主要媒体及手段,通过这种音声可以体现及体验出仪式的灵验性。然而,学术界对于“音声”



及其与仪式和信仰体系之间的互动关系的关注和认识,明显地未给予应有的重视(这与研究者缺乏专业的背景知识有关)。所以,仪式音乐的研究既急切又具有深远的意义。

除了少数例外情况,大部分本土音乐研究者在进行仪式音乐的调查时,多局限于搜集(记谱)和探讨有关的曲目、音乐形态、乐器构造和性能等音乐本身的问题,甚少考虑和顾及到仪式音乐在仪式及信仰体系内所扮演的角色,及信仰体系、仪式、音乐三者之间的互动关系。此外,以往每当探讨仪式音乐与世俗音乐在型态、曲目和风格上的相关共同因素时,人们总认为这是世俗音乐(一般称作“民间音乐”)对仪式音乐(一般又称“宗教音乐”)的单向性影响。然而,近年来学术界在道教、佛教等仪式音乐的研究中发现,这种用世俗音乐(或“民间音乐”)对仪式音乐(或“宗教音乐”)的单向影响,来解释文化互流互融的关系是过于简单化的思维,不同乐种之间分享共同的音乐材料,在中国传统音乐中司空见惯,这种现象应该理解为中国音乐流传、继承及发展的一个基本途径和方式。一个地域或一个信仰派系的仪式音乐传统,特别是它的曲目和风格,往往呈现有多个音乐源头,加之仪式行为者据其信仰理念对仪式音乐所作出的“近”、“远”关系之区别, (“近”即是与信仰理念密切的,具有宗教属性的“近信仰”音乐;“远”即是与信仰理念较为疏远的,具有世俗属性的“远信仰”音乐)使得仪式音乐显现得极为复杂,因此,仅凭一些表层因素而断定仪式音乐与世俗音乐的因果关系是有失偏颇的。于此,我们应该问的问题是,不同乐种之间什么音乐材料、结构因素和规则是可以互相借用的?它们怎样成为仪式或世俗音乐的一部分?它们如何被局内人(仪式行为者)所辨别?它们如何运用在不同特色的人文生态环境(信仰/仪式、世俗)下?仪式音乐



和世俗音乐两者的人文生态环境又如何共存于相同的“大文化”环境之中？……等等这一系列的问题。

第二节 海外学术界对仪式学的研究

法国社会学家 Emile Durkheim 认为，所有人类的信仰活动都把他们的世界分为“神圣的”(sacred)和“凡世的”(profane)两大范畴。在这“神圣的”世界里，信仰(religious belief)是人们对神圣世界的属性、组成及内动关系的表述，而仪式则是人们为他们面对这神圣世界而规制的一些表达方式和准则。宗教(religion)便产生于这信仰体系(belief)和执行行为(practice)融和为一体、由社会群体共同支持执行的“教会”(Church)(Hicks, 1999: 8 - 11)。^① 所以，对 Durkheim 来说，宗教是社会群体价值观的反射。

英国社会人类学家 Alfred Reginald Radcliffe - Brown 运用了 Durkheim 式的分析，在研究居住在安德门岛(Andaman Island)上人们的信仰活动时，通过寻求宗教和社会结构两者之间的相应关系，得出安德门人的三重宇宙观结构：海/水、森林/土地、天空/树(Radcliffe - Brown, 1922)。^② Radcliffe - Brown 的这种结构主义分析方法显然已预告了在他之后(1960 至 70 年代)以结构主义分析方法著名的比利时/法国学者 Claude

^① 原文取自 Karen E. Fields 从法文翻译成英文的 *The Elementary Forms of the Religious Life*。

^② 安德门岛位于印度和缅甸之间的印度海上。



Levi - Strauss 的学说。^① 在语言结构学家 Noam Chomsky、Ferdinand Saussure 等人的影响下, Levi - Strauss 孜孜不倦地寻求人类思维认知的普遍“语法”(grammar of the mind)。他特别认为在真如人类语言可变的有限性,人们的文化区存在着一些共同的、有限性的模式,如虽然世界各地文化中有众多的神话传说(myths),但却只有十分有限的故事主题,这一现象可以看出人类对他们世界的解译是有限的(Levi - Strauss, 1970 - 81)。

对于什么是宗教,英国人类学家 Edward Burnett Tylor 曾简要地定义为是“对神灵的信仰”(the belief in Spiritual Beings)(Tylor, 1930: 8)。Arthur Lehmann 和 James Myers 把此定义延伸为“一切异常、神秘和不能解释”的宗教信仰行为(Lehmann and Myers, 1985: 3)。Fiona Bowie 在《宗教人类学》(*The Anthropology of Religion*)中有如此的总结:“任何试图为宗教这样流动性^②的对象去寻求太过狭窄的定义,将会把实质上是一个解译过程染上实证主义(positivist)的迹印”(Bowie, 2000: 28)。

作为一个文化体系,人类学家 Clifford Geertz 在 Durkheim、Tylor 等人在宗教和仪式概念的基础上,对宗教延展出一个包罗广泛的定义:宗教是“通过人们对宇宙万物运作的认知、解译和使其真实化,进而规制成一个能诱发(神圣性)情绪和动机的,极有影响力、感动力和延续力的符号体系”。通过仪式,人们日常生活中的凡俗世界和精神世界中的神圣融为一

① 虽然生于比利时, Levi - Strauss 大部分时间都在法国进行学术活动。

② 译者注:“流动性”一词原文为“fluid and contextual”,应该有“在不同文化环境中不同含义”的意思。



体,成为一个具有真实性的世界(Hicks, 1999: 11 - 33)。^①

从个人和社会群体的角度来看,仪式有抒发情感、增强行为模式和价值观、支持或推翻社会结构、改变或恢复社团内部和人与神灵万物之间的和谐与平衡等功能;仪式还能治病、祈福、除灾。在德国出生的 Arnold van Gennep 在他的 Rites of Passage 为仪式的功能化过程提出了极有影响力的三分阶段:隔离阶段(separation)→中间阶段或转换阶段(liminal 或 transition)→重整阶段(reintegration)(Bowie, 2000: 152; 161 - 166)。Victor Turner 进一步对“中间阶段”(即所谓的“liminal”)作了研究,认为仪式是一个结构→反结构→结构重整的一个过程,其中转换阶段是反结构的部分。Turner 认为仪式的“中间阶段”因文化的不同而长短不一,但其典型的结果则是使群体共享这一过渡性阶段而形成一种凝聚社团的力量。他对仪式的定义是,“与信仰神灵或其他超自然力量有关的,在特定场合举行的社会认可的程序行为”(Turner, 1995: 79)。^②

不少学者把仪式当作社会结构的象征性表现,除了上述的 Durkheim 以外,如 Geertz 在他对巴利岛(Bali)的斗鸡研究中得出这是社会阶级层次、经济交换、社会团结、性别确认的象征(Geertz, 1973: 451)。

由于仪式的展现需要通过演绎的过程,而这一演绎过程

① 转引自 Hicks 的 *Ritual and Belief: Readings in the Anthropology of Religion*。Clifford Geertz 的英文原文载“Religion as a Cultural System,” in *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, Michael Banton, ed. (London: Tavistock Association of Social Anthropologists Monographs, vol. 3, 1966), 1 - 46。

② 此是原文“prescribed formal behavior for occasions not given over to technical routine, having reference to beliefs in mystical (or non - empirical) beings or powers regarded as the first and final causes of all effects”之意译。



与戏剧的演绎过程相似,因此两者之间的关系不乏学者研究。仪式和戏剧的根本不同是,前者被认为是有“功用性”的(efficacy),而后者则是“娱乐性”的(entertainment)。Richard Schechner 为两者所作的分野可以作为参考(Schechner, 1995: 120):

功用性(仪式)	娱乐性(戏剧)
有效应	为嬉戏
与不在场的人都有关	只与在场的人有关
时间是象征性的	强调现在
演出者投入程度可达“附身” ^① 状态	演出者投入、但清醒
“观众”参与	观众观看
“观众”相信	观众欣赏
不鼓励批评	存在很多批评
群体性完成品	个人性创作品

对于研究者对观察和描述仪式的展现之实地考察, Ronald Grimes 在他的《仪式研究之初》(*Beginnings in Ritual Studies*) (1982, 1995)中,列出了仪式空间(ritual space)、仪式对象(ritual object)、仪式时间(ritual time)、仪式声音和语言(ritual sound and language)、仪式定位(ritual identity)及仪式行动(ritual action)六个方面,这无疑是颇有实用参考的。

西方学术界对于仪式中声音的研究相对来说较为不足,其中值得提及的是 Gilbert Rouget 对世界各地信仰体系中“附身”(trance)仪式中音乐与附身两者之间互动关系的研究

① “附身”是英文 trance 的意译,此处有“忘我”、“迷幻”、“超脱”等意。下同。



(1985)。根据他自己及他人在世界各地的实地考察资料和研究成果, Rouget 把附身仪式中的参与者分成“主奏乐者”(musicians)与“协奏乐者”(musicants);又把附身分为所谓的“情感化式的附身”(emotional trance)、“导向性式的附身”(communal trance)和“萨满附身”(shamanic trance)三类,其中“导向性式的附身”再分为“诱发性”附身(induced trance)和“指导性”附身(induced trance)。简要地说,主奏乐者是那些为附身仪式提供音乐的仪式参与者,他们在仪式中主要的职务是奏乐(器乐或歌诵),他们自己一般不会对仪式中进入附身状态;而协奏乐者则是在仪式中进入附身状态的仪式参与者(1985: 102 - 111)。在“情感化式的附身”仪式中, Rouget 认为音乐(多数是歌诵乐)与触发附身是有直接关系的,但一旦仪式参与者达到附身状态后,音乐不能起到(或不是用作)维持附身状态的功能。在“导向性式的附身”的仪式中,音乐不一定是触发附身的因素,仪式参与者在有或无音乐的情况下都能达到附身状态,音乐起着维持和延续附身状态的功能,而且音乐往往是同舞蹈紧密结合在一起扮演这一角色的。^① 在此,音乐在仪式中起着两层作用,它提供给参与者附身时所需要的情绪,并且通过同舞蹈的结合而触发附身,所以音乐与附身的关系是既间接(提供附身情绪)而又直接(触发和维持附身)(1985: 315 - 318)。另一方面,“萨满附身”的过程中,萨满既是仪式主持者,又是歌、舞者和乐器演奏者,它与“导向性式的附身”的属性相似,即是,仪式中音乐与舞蹈有着紧密的结合关系(1985: 318 - 321)。Rouget 对仪式中音乐与附身两者

^① 在此,“诱发性”附身和“指导性”附身之间主要的不同之处是,前者的参与者已有附身的经验,而后者则是新手。



之间的互动关系的总结是:“音乐主要是社会化了的附身,使其得到充分的发挥”(music does nothing more than socialize it, and enable it to attain its full development)(1985: 326)。

第三节 仪式音乐在国内的研究近况

本节就国内学术界对仪式音乐的整体研究现状,以道教仪式音乐、佛教仪式音乐、及民间信仰仪式音乐的研究三方面分别作一概述。^①

较早关注到道教科仪音乐的学者,当属陈国符先生。1945年,陈氏在昆明西南联合大学化学系执教期间,著成《道教斋醮仪源流考》一书。随后,从该书中取其中有关道教科仪音乐的部分作了增补,写成《道乐考略稿》,收入《道藏源流考》,于1949年由中华书局印行。

50年代中后期,国内学术界对宗教音乐的研究主要集中在佛、道音乐的采集及记谱整理。其间,较重要的研究成果包括杨荫浏主编的《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录》(1958; 1960)。这一资料中,部分地对湖南衡阳地区的道教音乐,包括“应教”和编者所称的“巫教”音乐作了乐谱记录和简要的文字解说。^② 同期,中国舞蹈艺术研究会对苏州玄妙观的《全符》、《全表》、《火司朝》科仪进行了采录整理,并编撰了《苏州

^① 本节的内容主要涉及国内学术界的研究动向和成果。又,由于篇幅有限,不能将所有有关的研究活动和论文专著在此一一列出,本书未列有相关参考书目备索,不全之处,敬请谅解。

^② 当地称居于民间的伙居道士为“应敷道士”,因此,对这一名间流传的教派亦称“应教”。“巫教”,则因仪式包含巫术成分而有此称。



道教艺术集》一册,其中除了有一篇文章对苏州道教音乐作略概述外,还有以工尺谱记录的仪式音乐乐谱,并附有图片和对仪式中道士们行法动作的记录和描述(1957)。除上列两份资料,其他同期对道教仪式音乐的研究还包括扬州市文联所编《扬州道教音乐介绍》(1958);李石工等人记录翻译的《佳县白云山道教经韵八套及笙管二十七首》(1959);杨荫浏与曹安和合编的《苏南吹打曲》(1957)等。

60年代至70年代,“文化大革命”运动使全国宗教文化遭到摧残,学术界对宗教音乐的研究陷入了停顿。“文化大革命”后,中断了二十多年的道教音乐研究在80年代开始复苏。这一时期的研究工作具有两个明显的倾向:一是继承前期对道教音乐的采集及记谱整理。学术界带着具有使命感的急迫心态,对因中隔时间长久、乏人传承已到了濒临消亡的道教音乐,作了抢救性质的采录收集;二是道教音乐的研究,开始走出以采集、记谱为主的模式,逐步将道教音乐作为一种文化现象进行系统性的理论研究与分析。在此期间,首先恢复了中断多年的实地调查采录工作。随之,不少地方开始陆续汇编由实地考察所得的道教音乐资料;尤其是规模浩大的全国性汇编工程《中国民族民间音乐集成》,其中之《中国民族民间器乐曲集成》正式把道教和其他宗教音乐列入收集范围之内,在全国各地区收集和整理道教音乐。继以上海音乐学院陈大灿为主的研究小组对上海及邻近地区的道教音乐以录像进行收集整理之后,武汉音乐学院的《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部,对武当山道教音乐进行了实地考察,编辑人员以音响、乐谱、图片、文字和摄影、录像等形式对武当山道教音乐进行了记录与整理,并出版了《中国武当山道教音乐》一书(1987)。其他各地的音乐学院和研究单位,也分别对北京白



云观、川西青城山、清羊宫、沈阳太清宫、千山无量观、山东崂山、山西恒山,以及苏州、无锡、常州等地的道教仪式音乐进行了采录、收集和记谱,并印行了部分经韵曲谱。

进入上世纪八十年代,港台地区的学者,如香港的曹本冶,台湾的吕锤宽、李秀琴、许瑞坤等,对香港和台湾地区的道教音乐,也分别进行了实地考察和学术理论研究。特别是1985年由香港中文大学音乐系中国音乐资料馆、香港民族音乐学研究会举办的《国际道教科仪及音乐研讨会》,汇集了海内外国际学术界权威学者,专题性地对道教科仪和音乐进行了探讨。其后,香港中文大学音乐系又分别于1989年和1991年举办了两次《道教科仪音乐研讨会》,进一步推动了道教音乐的研究。这三次研讨会的论文集都先后正式出版(1989, 1991, 1992)。

自八十年代中后期开始至今,随着田野资料的积累,学术界对道教音乐的研究从记谱整理过渡到理论性分析研究,已取得一些学术成果。从散见于各学刊杂志的研究论文和出版的专著来看,这一时期的道教音乐研究,具有以下特点:

其一、涉及到道教音乐自身形态的研究。道教音乐不同于世俗(或民间)音乐,由于它与信仰内容的密切关联,因此,它有着固有的宗教音乐属性,并具有“布道”、“事神”的仪式功能。元人燕南芝庵在《唱论》中曾提及“道家唱情、僧家唱性、儒家唱理”的不同音乐内容。在道教音乐中,其喜怒哀乐之情,皆受教理、教义、经文所决定,并以超凡脱俗之情调表现出来,因此,道众在做法事时,要以咏唱、吟诵、禹步、奏乐等连贯其间,执仪者必须庄严作象,意专观想,身与口协,口与意符,意与身合。面对神明,虚心敬意,始能打动人神,获得应有效果。可以说,道教仪式音乐主要是将理念中的“道”(即“无”)



转化为“有”的一种过程,它本身的意义不在于艺术性,而在于宗教性。台湾学者吕锤宽在其《台湾天师派道教仪式音乐》一文中提出,道士的存思冥想与内力的结合是促进仪式产生协和的效果的主要因素,而具有催化、提升作用的媒介,便是音乐,音乐是仪式中调节道场气氛的力量(1990:21-33)。

道教音乐的产生与流传取决于道教活动中的行为、人,而道人的道德、道行、道功,往往能决定道教音乐的某些属性。因此,在研究道教音乐时,对道教经韵乐师的籍贯、生辰、身世、处境、师承关系、云游^①行迹、道乐流派、艺术造诣等背景资料的调查就是一项极为重要的研究工作,这对于解释道教音乐自身形态中某些层面的内涵,无疑是一个必要的前提。史新民的《全真·正一·火居》(1990);曹本冶的《道教仪式主持者的训练:一个香港全真道观的实例》(1991);甘绍成的《四川道教仪式执行者的传承方式与特点》(1991),及王忠人的《试论二泉映月的道乐特征》(1990)等,从不同的切入点对上述各方面进行了分析讨论。

对道教音乐自身型态的研究,还包括对特定地区道教音乐的曲目、风格、特征,以及它们与当地其他文化现象相互关系的研究:如史新民、周振锡的《武当山道教音乐初探》(1987),曹本冶就香港道教全真派道观《盂兰盆会》科仪音乐所做的研究 *Taoist Ritual Music of the Yu - lan Pen - hui (Feeding the Hungry Ghost Festival) in a Hong Kong Taoist Temple* (1989),吕锤宽的《台湾道教音乐源流略稿》(1989),张鸿懿的《北京白云观道教科仪音乐研究》(2001),曹本冶、蒲亨强的《武当山道教音乐研究》(1993),吕锤宽的《台湾的道教仪式与

^① 《太清玉册》:“道家出游,寻真问道,谓之云游”。



音乐》(1994)等等。另外,曹本冶、刘红合著的《龙虎山天师道音乐研究》,在深入实地考察的基础上,一方面对所研究的对象在音乐形态上作了较透彻的分析,而且对与音乐相关联的社会文化现象做了探讨,提出音乐在仪式的进行过程中,随着道场环境、道人心理、科仪程序等的不同转换和变化,在道人的理念中区别出不同的层次,随之起到不同的功能作用,达到不同的行法目的和要求。这种从道人思想意识、行为方式及社会的认同性对道教音乐的影响去诠释道教音乐的研究方法,以及利用这种方法解释道教音乐在科仪中的不同属性及这些音乐与道教信仰关系的亲疏程度,从而得出道教科仪音乐是复性层次结构(核心、中间、表面层次)的结论,颇具新意(1996: 61-67)。

其二,涉及道教音乐历史方面的研究。前文提及陈国符的《道教考略稿》,从《道藏》三洞四辅十二类五千四百八十五卷之中,翻阅札录出有关道教斋醮仪范的经典一百二十一种、六百四十卷,并与《唐书》、《册府元龟》等重要史籍对照,梳理出自东晋葛洪,北魏寇谦之,至唐、宋、元、明、清之道教音乐产生、形成、发展及演变的历史线索,是近现代较早涉足道乐史研究的学术论著。近年来,涉及这一领域研究的论文也不少,如谭大江《浅谈武当山道教音乐在历史演变中的三个时期》(1988)、伍一鸣《江南道教音乐的由来和发展》(1989)、王忠人《道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章》(1991)等等,皆是对道教音乐在历史上的产生与发展过程的探讨。曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘撰写的《中国道教音乐史略》,可以视为是继陈国符的《道教考略稿》之后的一本梳理道教音乐历史发展的专著。《中国道教音乐史略》的作者都是音乐学学者,书内对道教音乐历史的讨论,弥补了陈国符《道教考略稿》中有关



音乐方面的空缺与不足。但作为“史略”，书中触及的道教音乐史内容仍在多方面有待日后予以充实。王小盾的《唐代的道曲和道调》(1992)，运用翔实的文史典籍，对唐代的一百多首道曲、道乐进行了考证，并提出了道教的法事音乐是从唐代开始建立起来的观点。

其三，涉及中国传统文化现象的道教音乐研究。道教是中国土生土长的宗教，道教音乐深深的扎根于华夏文化的土壤之中。在漫长的发展历程中，道教音乐与中国民俗和民族文化互相交融，互相渗透，使之不仅具有鲜明的民族特色和地方特色，更是一个蕴含着多层文化价值的传统仪式音乐。有关道教音乐与中国传统文化之间互动关系的探讨，虽然目前在国内外学术界仍处于起步阶段，但已逐渐受到重视，并已有学者结合社会学、人类学、文化学、宗教学及民俗学等学科的一些理论概念和方法来进行他们的研究，其中具有代表性的当属香港中文大学音乐系的“中国传统仪式音乐研究计划”。

由香港研究资助局、蒋经国国际学术交流基金会资助，香港中文大学音乐系的“中国传统仪式音乐研究计划”在1994年至1998年之间展开了“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”。该项目联合了近二十位有关学者，对在历史上占有重要地位、当今仍较完整保存其传统的道教仪式音乐，置身于仪式、信仰体系及文化环境内进行全方位的系统分析研究，为总体性认识和理解道教科仪音乐打下了基础。^① 至今，该项目的研究成果见于

① 该研究项目主要以道教科仪音乐为研究对象，同时也在“中国传统仪式音乐研究计划”的大范围内进行了福建地区佛教唱赞、贵州土家族傩坛仪式音乐及新疆维吾尔伊斯兰教传统仪式音乐等三个研究课题。



二十一本专著,以《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》之名称,由台湾新文丰出版公司出版,包括:《道教仪范》(闵智亭,1995)、《龙虎山天师道音乐研究》(曹本冶、刘红,1996)、《中国道教音乐史略》(曹本冶、王忠人等,1996)、《禅林赞集》(蔡俊抄,1998)、《海上白云观施食科仪音乐研究》(曹本冶、朱建明,1997)、《贵州土家族宗教文化——侗坛仪式音乐研究》(邓光华,1997)、《巨鹿县道教法事科仪音乐研究》(袁静芳,1998)、《“崂山韵”及胶东全真道器乐研究》(詹仁中,1998)、《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪为例展开的讨论》(刘红,1999)、《新疆维吾尔伊斯兰教传统仪式音乐研究》(周吉,1999)、《“武当韵”——中国武当山道教科仪音乐》(王光德、王忠人等,1999)、《无锡道教科仪音乐研究》(钱铁民、马媛珍,1999)、《佳县白云观道教科仪音乐研究》(袁静芳、李世斌,1999)、《杭州抱朴道院道教科仪音乐研究》(曹本冶、徐宏图,2000)、《苏州道乐概述》(张凤麟、曹本冶等,2000)、《温州平阳东岳观道教科仪音乐研究》(曹本冶、徐宏图,2000)、《云南瑶族道教科仪音乐》(杨民康、杨晓勋,2000)、《青城山道教科仪音乐研究》(甘绍成,2000)、《北京白云观道教科仪音乐研究》(张鸿懿,2001)、《上海郊区道教科仪音乐研究》(朱建明、谈敬德,2001)、《云南大理剑川白族道教科仪音乐研究》(罗明辉,2001)等等。

田野考察基础上的记谱整理较为突出的成果有:史新民、周振锡、王忠人、向思义、刘红采录、记谱和编辑的《中国龙虎山天师道音乐》(1991)和《玉溪道人闵智亭传谱:全真正韵谱辑》(1993)。另外,三部综合性道教文化的辞书《道教大辞典》(1994)、《道教文化辞典》(1994)和《中华道教大辞典》(1995),都载有相当篇幅的道教音乐辞条,填补了历年来道教辞书中



缺乏道教音乐辞条的空白。

国内学术界对佛教仪式音乐的研究,在相同的社会政治文化大环境之中,其发展近似前文对道教音乐研究的叙述。

五十年代,学术界对佛教音乐所做的工作主要是采集整理:如《寺院音乐》(1955)及《佛教禅宗水陆中所用的音乐》(1956)等。此工作在六十年代陷入停顿状态。

八十年代中断了二十多年的宗教音乐研究开始复苏。佛教仪式音乐的研究,同道教音乐的研究相似,首先恢复的是地区性的收集整理工作。刊印出的资料包括《山西民间器乐曲集》(1980)、《禅门赞集》(黄新光、王亨春记谱整理,1983)、《咸阳地区民间歌曲集成》(1981)、《中国佛教音乐选萃》(田青,1993)等。随着《中国民歌集成》和《中国民间器乐曲集成》编辑工作的开展,全国各省、市、自治区,都开始普遍性地收集宗教音乐,为进一步研究打下了前所未有的基础。陈家滨的《五台山寺庙音乐初探》(1981)、胡耀的《我国佛教音乐调查述要》(1986)、韩军的《五台山佛教音乐》(1990)和《五台山佛教音乐》(1993)等文,对佛教音乐的形态作了音阶、调式和曲式结构等方面的分析。田青的《佛教音乐的华化》(1985)及他主编的《中国宗教音乐》(1997);胡耀的《佛教与音乐艺术》(1992);妙音、文雄编的《中国佛教音乐》(1993)等,则对整体佛教音乐文化作了介绍。袁静芳在《中国佛教京音乐中堂曲研究》一文中,分析了京音乐曲式结构的基本模式和现存京音乐古谱中的堂曲套数,并提出京音乐中的堂曲初起于唐、宋之间,变革、发展在金元之时,但至明、清以后至今则为继承,无甚大的变化的见解(1993),此观点在其《中国佛教京音乐研究》一书中有更详尽的描述和分析(1999)。另外,在台湾出版的两集由财团法人佛光山文教基金会主编的《1998年佛学研究论文集



——佛教音乐 1》(1999)^① 和《2000 年佛学研究论文集——佛教音乐 2》(2001)^②, 汇集了近年来海峡两岸学术界对佛教音乐的研究成果。

在小乘佛教仪式音乐的研究方面, 主要研究成果见杨民康所著的《云南少数民族泼水节民俗音乐的社会文化特征》(1998)、《中国傣族南传上座部佛教课诵仪式音乐研究》(1999a)、《论中国南传佛教音乐的文化圈和文化丛特征》(1999b)、《论云南少数民族南传佛教的乐器、器乐音乐及其与原始佛教音乐的渊源关系》(2001)及《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》(博士论文, 2003)。

对藏传佛教音乐的研究, 扎西达杰的《藏传佛教乐谱体系》归纳和介绍了现有藏传佛教音乐的曲线谱、色彩谱、图形谱等八种谱式(1993)。其他有关的著作包括和佳庚、吴学源的《中甸县藏传佛教音乐考查》(1992); 格曲的《西藏宗教音乐论述》(1996); 田联韬的《中国藏传佛教(喇嘛教)音乐》(1997)、《藏族宗教音乐初探》(1996)和《藏传佛教宗教乐舞“羌姆”音乐考察》(1999)等, 分别对藏传佛教仪式音乐作了不同侧面的介绍和探讨。

对民间信仰仪式音乐的研究, 国内学术界近年来涉及的课题包括萨满信仰仪式音乐、傩仪音乐及其他少数民族的民间信仰仪式音乐等。萨满信仰见于中国北方和世界其他地区

① 其中包括下列论文:高雅丽:《佛教音乐传统与佛教音乐》,第31-50页;王小盾:《原始佛教的音乐问题》,第51-90页;陈慧珊:《佛光山梵呗源流与中国大陆佛教梵呗之关系》,第367-385页。

② 其中包括下列论文:田青:《初弘期的佛教音乐——魏晋南北朝佛教音乐概说》,第1-56页;张文:《云南剑川白族阿吒力佛教科仪音乐》,第403-416页;边多:《综论藏传佛教嘎尔羌姆音乐》,第417-452页。



(如亚洲和欧洲的北部),是一个地理范围较广泛的文化现象。国内学术界对此课题的研究焦点,除了对境内满族萨满信仰仪式音乐的研究之外,已扩展至跨国境的横向的比较研究,以探索萨满信仰的流传与演变轨迹(刘桂腾,1993、1995)。

自八十年代以来,傩文化在国内学术界成为热门研究课题之一。傩的内容包括其有关的信仰体系及傩仪式、傩仪音乐和舞蹈、及与傩仪有关系的文学、美术、医术等方面。以下列举的一些傩仪音乐研究论文,从不同的角度对傩文化的原生形态、及傩乐与民间音乐、祭祀仪式等关系做了探讨,显示出傩仪音乐的丰富性和研究选题的多元性:《湘西傩文化之谜》(胡建国,1992)、《巫傩与巫术》(胡建国 1993);《傩文化与音乐起源管见》(邓光华,1992)、《傩坛巫音与音乐起源巫觋说》(邓光华,1992)、《傩与艺术》(邓光华,1993);《南丰傩舞音乐的世俗心理与节奏型态探索》(吴军行,1995);《浅谈黔东南傩仪音乐的基本特征》(高应智,1993)等。邓光华的《贵州土家族宗教文化——傩坛仪式音乐研究》(1997),对傩乐的结构层次提出了三种类型划分的设想:以儒礼文化为代表的“中原傩型”,以楚蜀文化为代表的“荆楚傩型”,以及以萨满文化为代表的“北部傩型”。与此同时,他还提出“散点透视”与“整体相关照”的研究方法,要求研究者综合音乐学和人类文化学,把傩仪音乐放入祭祀仪式中加以审视。

中国有 55 个少数民族,从提交给 1990 年 10 月在云南省思茅和西双版纳,由云南省民族艺术研究所、《民族民间器乐曲集成·云南卷》编辑部等单位联合召开的“云南首届宗教音乐研讨会”的论文题目,便可见中国少数民族信仰体系及仪式音乐之丰富,如《镇沅县拉祜族(苦聪人)麦祭活动记实》(何盛永)、《论云南洞经音乐的社会属性》(黄林、吴学源)、《丘北洞



经音乐初探》(户明光)、《思茅洞经音乐简述》(欧阳正)、《中甸纳西族东巴音乐浅释》(和佳庚)、《罗平县布依族原始宗教初考》(张来森)、《基诺族大鼓调与祖先崇拜》(杨荣)等。对少数民族信仰体系及仪式音乐的研究,由于以往的累积较少,仍需做大量的基础研究,所以不少研究尚属于普查性质,但部分学者也已开展了学术性理论探索,如桑德诺瓦在《东巴仪式音乐的若干调查研究》一文中(1995),从八类东巴教仪式中选取了“核拉勒扣大季风”与“哦热热”两种超渡亡灵的仪式加以论述,从仪式的称谓,唱诵内容,祭祀巫舞,民间传说到与音乐有关的各方面资料作了探讨和分析。^①

流传在云南省汉、白、彝、纳西等民族之中的“洞经音乐”,经1962年“云南省宋词乐调查小组”赴丽江对洞经音乐进行调查,进而撰写了《洞经音乐调查记》之后,引起了学术界很大的兴趣。国内学术界在对洞经音乐的属性认知上,一般认为其在发展史上曾与道教科仪音乐有过密切的关系,原本是道教音乐的一部分,之后融合了其他音乐而成为现在的洞经音乐。也有认为它根本就是道教科仪音乐。^②黄林、吴学源在《论云南洞经音乐的社会属性》一文中提出,在具有信仰属性的洞经会活动中所演奏的洞经音乐,应源于道教科仪及科仪音乐,之后融合了其他多种多种音乐而形成目前所见的“大型民俗性乐种”(1992)。而雷宏安、杨韵笙的《略论洞经音乐组

① 东巴教是云南纳西族的民间信仰,流行在以云南省丽江为中心的纳西方言区。

② 国外对洞经音乐的研究,有Helen Margaret Rees于1994年撰写的博士论文“A Music Chameleon: A Chinese Repertoire in Naxi Territory.” Ph. D. Dissertation, University of Pittsburgh. Rees对丽江地区的洞经音乐看成“a Han Chinese repertoire with some Naxi characteristics”(具有纳西特征的汉族曲目)(p.229)。



织的历史渊源及其道教特征:兼与黄林、吴学源同志商榷》则认为,通过对洞经音乐组织及其神灵崇拜、宫观建筑、经文典籍、祭品法物、仪式活动、组织形式以及音乐演奏等多方面的考虑,认为不仅洞经组织的起源与道教有关,而且它是从道教上清派之中演化出来的(1993)。另一学者则认为洞经音乐的渊源和形成是一种“复合性”发展过程的结果《云南洞经文化——儒道释三教的复合性文化》(张兴荣,1998)。

其他对于流传在各民族之间民间信仰仪式音乐的研究成果,包括以综述形式概论仪式音乐的《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》(周凯模 1992)、《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教的特点》(薛艺兵 1994)、《中国音乐与传统礼仪文化》(杨晓鲁 1994)等书;探讨广西师公、道公的祭祀音乐(杨秀昭、卢克刚、何洪、傅仙湘 1994);讨论云南纳西族的东巴教音乐和白沙细乐(宣科 1984、1986;桑德诺瓦 1993、1995;杨增烈 1993 等)。

香港中文大学音乐系设立的“中国传统仪式音乐研究计划”继其前阶段对道教仪式音乐的研究之后,自 1999 年 1 月展开了一个名为“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”的大型研究课题,计划以为期六年的时间,分块地对全国汉族及少数民族有代表性的重要民间信仰体系内的仪式音乐进行系统化的研究。该研究项目以小组合作的形式,从民族音乐学跨学科研究的角度,在详密的实地考察的基础上,对一些保存较完整的仪式音乐传统进行整理及汇编(包括其在有关信仰体系内之运用场合和习惯、曲目、功能、传承和传播方式等方面)及从信仰体系和社会文化角度切入研究及分析仪式音乐及其与信仰体系、仪式演释之间的互动关系,以此辨别出其地域性的音乐特征及跨地域性元素。这个研究课题的



第一个项目是“河北省(冀中)涞水、易县地区的后土崇拜仪式及农村音乐会”。由三位研究员组成的研究小组于1999年间收录了该年在河北省涞水及易县地区举行的后土诞辰民间仪式音乐活动,并就祭祀仪式中所运用的音乐曲目、音乐社团(仪式执行者)组织、功能及其属性和行为方式,及其在后土信仰体系内的宗教及社会含义等方面作了剖析。接此研究项目之后,“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”在1999年下半年度至2001年期间展开了对中国西北及西南地区民间信仰仪式音乐的研究。

第四节 仪式音乐研究中的若干问题

以道教音乐研究为例。道教音乐的研究,从开始对其研究到其后形成一定的规模,一直带有某些偶然性,五十年代和八十年代两次较大规模的收集整理活动即是如此。

五十年代几次有影响的道教音乐收集活动大都不是专题性针对道教音乐这一项目而展开的,而是在收集民间音乐的同时顺带进行的一项活动,如杨荫浏收集的湖南道教音乐资料,就是以附录的形式编辑在《湖南音乐普查报告》之中的。其他如扬州、浙江、陕北等地的道教音乐收集工作,均属相同情形。对苏州道教音乐的采集,虽是一项专题性的收集,但却是在“道教艺术”的名义下,与舞蹈等其他项目并列收录的。

八十年代的道教音乐收集整理,表面看来似乎已成为“宗教音乐”之一部分的专题项目,但限于当时学科建设不够完整,对宗教音乐的概念及分类等学术性和技术性问题不甚明



确,因此,当年被列为国家重点项目的“中国民族民间音乐集成”,竟将道教音乐划归于“民间器乐”类,收录于《中国民族民间器乐曲集成》之中。

上述这种带偶然性的道教音乐收集和整理,及对道教音乐不够充分的认识和理解,对随之而进行的道教音乐研究造成了某种程度上的影响并出现了一些问题。

首先是概念问题,暂且不谈道教音乐作为一个概念或名称在学术上的定义与其在实际宗教场合中的“名”与“实”的问题,^①单就前及将道教音乐归于“民间音乐”或“民族民间器乐”的这一分类现象来看,道教音乐的研究一开始就处在一种含糊不清、模棱两可的状态之中,导至一些学者视道教音乐为民间音乐或界定道教音乐从属于民间音乐,从而在概念上忽略“道教音乐”的相对独立性,出现了在研究中片面强调道教音乐的地方、民间从属性的现象。

例如,早年杨荫浏、曹安和在根据苏南无锡道家传抄的乐谱和他们演奏的音乐所编写的《苏南吹打曲》一书中,在论述当地道家僧家称为“梵音”^②的曲调与当地民间吹打曲的关系时说道,“‘梵音’与吹打是同一曲调的两种不同名称,我们相信‘吹打’是原有的名称;‘梵音’两字,则显然是僧、道两教,在利用了民间的这类音乐之后,为之硬带上去的一种宗教式的帽子”(1957:12)。其后,更强调提出,“道教的‘梵音’,根本就是传统农村音乐中吸收到宗教里面去,而改掉了原来的名称的东西。原来的名称是‘吹打’”(1957:12)。”

① 有关道教音乐的概念及其相关的学术讨论,本书将在后几章涉及。

② 梵音是道家僧家对吹打曲的一种别称,见杨荫浏、曹安和:《苏南吹打曲》(1957:11)。



又如,在收集苏州道教音乐时,负责该部分工作的余尚清先生,在谈到苏州道教音乐的出处时说道,苏州道乐的构成因素其中之一是来自民间,而且说其包含了民间器乐、戏曲等多方面的因素,只是“没有向民歌伸手”(1957:76-77)。

本来,道教音乐的形成有着一个极为复杂的过程,包含着多种多样的因素。不可否认,民间音乐即是道教音乐的重要构成因素之一,上述的分析与论述也不无道理。但问题是一个结论的得出及相关问题的评论基础,多少受制于当时的社会环境。学术界不敢正视道教音乐相对独立而存在的现实及其价值,唯有将之放置在“民族民间音乐”之名下,以求证其来自于或受影响于民族民间音乐,继而可以名正言顺的挖掘之、采录之、研究之。既然是来自于民族民间音乐,从逻辑上讲,道教音乐就是广大人民群众的集体智能和创作,即使是那些纯宗教性的音乐,也是利用了民众创作的音乐为其“封建迷信”服务。制约于特定的政治社会环境,大多数学者在论述道教音乐时,都有上述心态。

在分析前述苏南梵音与苏南吹打曲的关系时,杨荫浏、曹安和的观点是:“他们(指人民群众,主要是农民。引者注)所创作的这‘吹打’曲调,它所用的高低音域,竭尽了所用乐器表达的可能性,与过去统治阶级所反复提倡的黄钟‘中和之音’,大大的有着区别;它所用的乐器,是从就近地方生活环境中取得,大都不在统治阶级所采用的‘雅乐’之列,它的演奏技术,发展到了相当的高度,早已摆脱了统治阶级所宣布的‘大乐必易’的消极的欺人理论,它剧急的鼓声和后段有力的快板,是过去统治阶级所一定会斥为不合‘合雅’的‘正声’(隋文帝语)。这样的曲调,在封建统治的旧时代中,不是人民出于自己的要求,根据自己的生活感情,自己主动创造,是会产生



出来的。它们是民间音乐素材相当高度的加工,过去农民生活感情借了艺术形象的集中表现。在它们中间,有着高度的人民性。(1957:13)”

由于有害怕宣传封建迷信的顾虑,致使研究者们对道教音乐的研究,在客观性和本体实际认知观念上打了折扣。又如对阿炳(华彦均)的身份及其音乐的界定上,也多少受到上述顾虑的影响。阿炳出身于道教世家,他本人是一个道士,或称其兼有道士与民间艺人的双重身份,但当他的音乐经介绍给世人被广泛接受并深得人民喜爱之后,人们更多或说更愿意接受他的身份是“民间音乐家”而不是“道士”,他的音乐也就自然的是“民间音乐”而不会是“道教音乐”。道理很简单,人们不希望他们所喜爱的音乐出自于一个道士之手,因而沾染了封建迷信的色彩从而降低了它的价值。

上述现象的出现,与其说是研究者们学术研究上的缺陷,还不如说是他们顾虑于政治等方面因素的一种无奈。

进入二十世纪八十年代,由于受先前学术理论基础的影响,特别是“文化大革命”刚刚结束不久,许多习惯了的研究方式不可能一时间迅速改变,所以,恢复对道教音乐收集整理及学术研究的初期,对道教音乐概念的含混认识、及如上所述出于政治等方面因素顾虑所作出的略显偏差的讨论分析,仍时常可见。除前述这些客观原因之外,道教音乐研究中有些问题的出现,则来自于研究者自身主观上的因素。主要体现在两方面,一是调查不够深入、具体;二是某些观点和结论的提



出过于轻率。^① 值得重视的是,这类出自研究者主观上的相关问题,并非个别现象,很多论著中都有不同程度的反映。此现象应作为将来道教音乐研究中首要注意的问题。

道教音乐研究正在逐渐形成一个研究热点,面对这一热点的形成,更需要研究者对今后道教音乐研究的发展方向做出冷静的思考。就当前的情形来看,基础性的实地考察工作是研究的基础和重点,同时也是前期研究中一个相对薄弱的环节,只有这一基础工作做好、做细致,才能在道教音乐的实证性研究上有新的突破和更大的成就。

第五节 仪式音乐研究的课题定位

中国的信仰体系及其仪式音乐十分多样复杂,分布地域又极为广阔,因为学术界以往对此课题研究的累积颇为不足,所以,如前所述,现阶段的研究必须首先做好基础工作——即

① 如蒲亨强所著概论道教音乐文化的《道教与中国传统音乐》(台湾文津出版社,1993年)。该书作者的本意是将视角放置在整体中国传统音乐与道教音乐文化关系的比较上,以道教音乐的历史及自身构成特征、道教音乐与中国传统音乐的内在联系为主线,探讨及解释两者错综复杂的关系。应该说这是道教音乐研究领域中很有意义的选题,但是,限于成书之时学术界在全国性的道教音乐之收集整理的工作上尚有不少空白,对道教音乐的认识仍处于局部和非完整性阶段,在有限的实地考察工作基础上,书中有些论点偏向主观。书中借用二手或三手资料时,没有充分核查资料的正确性,如作者错将由闵智亭道长传谱的《全真正韵》当作北京白云观的经韵作讨论,而分析材料又来自史新民主编的《全真正韵谱辑》内的记谱。又,对北京白云观施食科仪程序的描述及高功施仪时所用各“符”的图示,基本引自闵智亭道长所著的《道教仪范》一书的相关章节(书中未注明出处),而不是实地(北京白云观)考察得来的资料。



对各地域性民间信仰体系及其仪式音乐传统作深入的个案调查、考察、和分析,研究其历史渊源、文化环境及风格形态,随之而来的跨地域性相互比较才将是行之有效的,以此对于中国信仰体系仪式音乐的总体特征、运作规律及其文化内涵达到宏观认识。

我们研究的直接对象是生存在信仰体系中的仪式音乐,但我们的研究并不局限在音乐本身,我们对仪式音乐的关注,除了其本身的形态、风格结构、运作规则和功能之外,还必须同时把仪式音乐置于其人文环境,探求理解仪式音乐是怎样展现和运用在仪式之中的,并探讨信仰体系、仪式、仪式音乐三者之间的互动关系。

在选取合适的仪式音乐传统时,我们首先考虑的是地理区域和文化区域二个层次。在以上两个层次的基础上,我们对仪式音乐的选题标准包括:一、该信仰体系和仪式传统在当地社会及文化中的历史代表性和意义,兼考虑地域、民族、人口、文化发源地、民族迁徙路线等方面;二、该仪式传统(包括其仪式音乐传统)现存状态的完整性程度及其在当地人们生活中的重要性;三、仪式音乐曲目是否丰富,及其地域性及跨地域性的独特性、代表性。

所谓把仪式音乐放在其人文生态环境中研究,实地考察是首要,而且是唯一取得一手资料的途径,对此,我们特别注意以下各方面的资料:

- 1、当地信仰体系和仪式传统的历史。

- 2、仪式传统得以发展有赖师徒相传的途径。了解某一地区或教派的仪式音乐,认识仪式执行者的生平事迹及他们的传承方法(如仪式执行者的挑选、训练、传承路线及认可方式),有助于理解研究对象的地域性和跨地域性风格属性。



3、因为音乐和仪式是一个整体的两个关联部分,所以,虽然我们的焦点是仪式中的音乐,但是我们必须对于音乐的运用场合(即仪式)有一个全面的了解。对此,研究者必须注意现存仪式的类别;仪式的组织和展现(参与者、预备的过程及进行的程序、仪式演出时的分工);仪式的社会性意义(仪式执行者及观众对仪式的看法和认识);仪式的演出习惯;仪式场地的结构(场合、祭坛的结构等);仪式中音乐性及非音乐性的事物;举行仪式的经文或文本依据,及其所属之派系等相关资料。

对于我们研究的核心焦点,即仪式中所运用的音乐,除了对音乐曲目和形态风格做惯例性的音乐学分析研究以外,还必须注意音乐风格中的固定和非固定因素、音乐在仪式中的运用和功能以及其与其他信仰体系的仪式音乐和民间音乐的关系。因为信仰仪式活动生存在社团群体之中,所以“宗教”(或“神圣”)与“世俗”之间的互动关系是一个在大文化环境内理解仪式音乐内涵的关键。仪式音乐的曲目是不同时空及传承途径的积累,在它的传播和发展过程中,与中国音乐文化的其他部分,如民俗音乐(民歌、说唱、戏曲、器乐等)、士大夫音乐、宫廷音乐、以及其他信仰体系的仪式音乐,互相吸收和影响,从而成为一种多层次内容的综合体。对此综合体,需要就不同地区、民族、派系和传承途径等一一作出剖析而得出相应解释。^①

^① 参见本书附录一“中国传统仪式音乐研究:实地考察备忘”和附录二“中国传统仪式音乐研究:音乐研究分析备忘”。



第六节 仪式音乐研究的理论架构

本节拟在我们多年以来的实践经验的基础上提出一个研究中国“近”信仰体系仪式音乐理论架构的设想,^①与同道学者们交流。

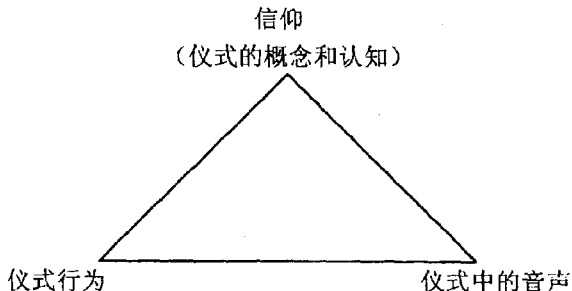
信仰体系包括信仰及仪式两部分。信仰属于观念范畴,其核心组成部分是宇宙观。宇宙观是一个民族对于其所处之生态环境的组成、运作动力以及人在这环境中所扮演的角色、地位及互动关系的认知(R. Keessing 1981: 509)。仪式属于行为范畴,是信仰认知模式的外向展现,在特定场合和时间、按特定方式和程序、由特定执仪人员执行、为特定群体举行的行为活动。中国的传统仪式有各种类别,按仪式出现的时间特性,大致可分为两类:一、定期循环再现的“周期性仪式”,如:节日仪式和定期的神诞、庙会、雉仪、公醮等;二、依事临时举行的“指向性仪式”,如:天旱求雨仪式、祛疫斋醮仪式等。按仪式内容的社会特性,可分为三类:1、个人生命历程中的“人生仪礼”,包括出生礼、成年礼、结婚礼、丧葬礼;2、“祭祀仪式”,如:祭神、祭鬼、祭天、祭祖、求雨等;3、“巫术仪式”,如:驱鬼、祛灾、治病、净宅等。

仪式进行中的音声行为是仪式不能分割的一部分,它由始至终覆盖着仪式的展现。仪式音乐,或仪式场合中使用的音乐,则是仪式中音声行为的一部分。要了解仪式音乐,必须从它所处于的信仰认知模式及仪式体现行为的整体环境和意

^① 相关概念和讨论,详见本节下文及第三章中部分内容。



义中着手。这种“信仰(仪式的概念和认知)、仪式行为、仪式中的音声(音乐)”三者之间互动关系的思维,应该是研究仪式音乐的主导理论结构模式。^① 如图示:



上述这一“信仰、仪式行为、仪式中的音声”的三元理论结构模式,在实际运用上配合“近-远”、“内-外”、“定-活”三个基本性的两极变量的思维方法,是我们^② 研究中国信仰体系仪式音乐的理论方法基础。

一、“近-远”两极变量。仪式中的音声,主要是发自仪式执行者或参与者及器乐、器具的各种声音;前者包括人声在语言性至歌唱性范围内的各种念诵和唱诵;后者则包括仪式中运用的乐器、法器所发出的声音。很多信仰体系的局内人,对于其仪式中所发出的声音(包括研究者一般认为是音乐的音声),并不认为它们是音乐,或者至少不称它们为“音乐”。仪式中语言性的诵、咒及呼喊,如果用研究者一般惯用的概

^① 此理论模式受启发于美国民族音乐学家 Merriam(梅里亚姆)的“音乐”(music)、“行为”(behavior)、“概念”(cognition)三元结构模式的观念(1964:17-36)。

^② “我们”指的是参加“中国传统仪式音乐研究计划”的研究人员。



念,似乎不是“音乐”,应该不属于研究范围之内,但是它们也是仪式的一个重要部分,而且,仪式局内人并没有把这“两种”声音隔然分开,区别对待。这种表面看来好似局内人与局外人观念上矛盾的现象,实际上隐含着更深层次的音声与仪式关系之间的价值认知问题。

首先,我们以开放和宏观的心态,去关注、发现和设法理解仪式中的所有音声,即包括一般狭义所指的“音乐”之外的声音,从“仪式中的‘音声环境’”这一角度来看待“仪式音乐”,把仪式中的所有音声都看作是仪式“音声环境”的有机组合,以“近-远”两极变量的思维,将仪式的“音声环境”沿着“语言性”至“音乐性”两极之音声区域内的各种“近音乐”(或“远语言”)和“远音乐”(或“近语言”)的声音,都纳入研究者应该注意的范围之内予以分析和研究。这是“近-远”两极变量思维方式运用的一个方面。

运用“近-远”两极变量思维方式进行相关研究的另一方面表现在,处理仪式音乐的功能属性上。我们在道教和民间信仰体系仪式音乐研究的实践经验中感受到,几乎所有仪式音乐都有其层次不同的功能意义和价值等级。举例来说,我们曾以核心、中间、表面三个层次来划分道教科仪音乐的功能属性(曹本治、刘红,1996:61-67)。简要来说,属于核心层次的经韵,主要运用于内向性的自我静修及祈拜神仙等仪式场合。该层次的音乐风格和素材运用上,都较“远”于当地“俗”乐(民间音乐);属表面层次的经韵,大多用于与俗民百姓相关的外向性仪式场合(如庆生、祝寿等科仪),在音乐风格和素材运用上较“近”于当地“俗”乐;而中间层次的经韵,介乎于核心层次与表面层次之间,在音乐风格和素材选用上,体现出



道、俗兼容的特色。^①

二、“内—外”两极变量。“内—外”指的是“局内人(观)——局外人(观)”的问题,与其说这是民族音乐学和人类学两个学科经常讨论的一个关键性问题,不如说是人与人相处关系的一个普遍性根本问题。这两学科对于“局内——局外”的讨论已多不胜数,本书无意重复,只就其在仪式音乐研究中的特殊考虑作一探讨。仪式音乐不同于一般概念中的音乐,它是信仰体系的外显部分。对局内人来说,仪式的举行和意义是由于它具有前述的“功用性”。音声作为仪式中的重要有机因素,它必然也是具有“功用性”的。我们对音声在仪式和信仰体系中角色和意义的认识便必须首先从“局内”的角度着手,之后续以分析比较的方法在“内”、“外”之间获取某种解释。^②例如,道人们认为在做法事时的一连串唱、吟诵、禹步、奏乐等行为是将理念中的“道”(即“无”)转化为“有”的一个“物化”过程,^③这一过程本身对局内人来说,其意义在于其宗教性。站在局外人的角度观之,这一过程也许只是诸如曲目、唱奏形式变化等场景转换,从观赏的角度,可能感受到的

① 这是用“近—远”、“内—外”两极变量思维的方法,对道教科仪音乐做出的分析研究结果,在分析过程中我们较多地考虑和运用了局内人的观念。此研究结果得到了道教界的首肯、认同。几位资深道长(闵智亭道长、陈莲笙道长等)对此研究给予了充分肯定。

② 吕锤宽《台湾天师派道教仪式音乐》一文中认为,促进仪式产生协和的效果,道士的存思冥想与内力的结合是主要因素,而具有催化、提升作用的媒介是音乐(1990: 21—33)。道教的唱诵分“神诵”(即没有声音的默诵)和“形诵”(有声音的唱诵)两种;道人们认为神诵的修炼层次高于形诵,详见本书第四章的讨论。

③ 参见刘红:《试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴含》,《黄钟》,1990年第一期。



是某种艺术性。若深入局内“悟”之，继而跳出局内而于局外“观”之，随着从仪式的角度解答“为什么变换曲目”、“曲目变换后对仪式产生何种影响”、“道人以何种态度唱诵（演奏）道曲？”……等问题，仪式与仪式音乐之间的关系探讨或许即会有某些民族音乐学、人类学意欲追求的文化价值。“内”与“外”的这种变量思维，与上述“近”、“远”的变量思维有时是以相互依存的关系出现在研究者的观念中的。如前及道教音乐之层次划分，于“内”、“外”两极，观察到有“核心”、“中间”、“表面”三层次；于“近”、“远”两极，可看到层次等级区别与亲疏程度远近的对应关系（核心层次近于道而远于俗；中间层次次之；表面层次更次之）。

三、“定—活”两极变量。文化传统的演变，实质上是其本身组成结构之固定与非固定因素的相辅相成关系之运作过程。^①“定—活”两极变量指的是固定和非固定相对关系。“定”为固定因素，“活”为非固定因素。作为宣扬道法（炼己度人）的仪式主持者，道人本着相对性固定的信仰内涵去执行科仪，虽然其起点和终点^②是固定的，但在其实践中所取的途径、方法，则因道派传统的不同着重点，不同地理文化环境，不同仪式场合、对象和目的等因素而有灵活性（即非固定性）的选择和组合。

道教科仪的基本结构依明代制成的规范，沿演至今，具有相对的固定性，其中各环节以若干个固定科仪程序为结构单

① 有关探讨可参见曹本治（1990：148—158；1995：383—388）。

② “起点”和“终点”属道教超文化层次的宇宙观：“阴阳五行”及其相生相胜的宇宙解释系统和“天人合一”的宇宙运作观念。



元串连而成。^①在细节内容方面,不同道派因地理文化环境,民风习俗的不同而有所不同,这是在固定因素内含有非固定因素的现象,其结果是派系和地域性风格的形成。但是,当派系和地域性风格形成后,其本身便又变为具有派系和地域性特色的相对固定性因素了。

同样,音乐在仪式中的运用,其地域性所存在的音乐素材、创作手法及运用习惯法则,以及一词多曲、一曲多用等重复变奏手法,是相对的固定性因素,但其实际运用中所产生的某些变化则视为可变性的非固定因素。我们在各地道教科仪音乐传统的研究发现,道人们在法事活动中,以熟练的重复变奏手法在有限的音乐“词库”中取出适用的“词汇”,在韵腔结构、速度、音色等方面依不同的仪式环节,经文内容和文字结构,以及不同斋主对科仪的不同要求,作出相应的调整 and 变化,以“板腔变化”、“曲牌联套”等传统音乐结构模式组合成韵曲。^②

最后应该提及的是,在仪式音乐研究的范畴之内,特别是民间信仰体系的仪式音乐,我们(音乐学学者)目前仍然对它知道得不多,尚需各方面联手合作,展开研究。中国文化历史的发展已清楚的显示,无论是视觉艺术、建筑、文学、音乐和舞蹈,都曾以宗教信仰作为其文化活力的基本源泉。由于很多传统仪式音乐正濒临消失,故这方面的研究更显急切和重要。

① 其主要包含三个环节:界定和使仪式场合有效的预备性科仪环节;请神、向神表达仪式内容、目的,和求神赐给所求的环节;以及谢神送神的致谢环节。

② 相关研究可参见曹本治、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》(1996)、曹本治、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》(1997)、刘红:《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪为例展开的讨论》(1997)等。

把仪式音乐放在其信仰、仪式环境(及其文化)中加以研究,可以让我们更彻底了解信仰、仪式和音乐之间的互动关系以及它们在生态文化中的含意。

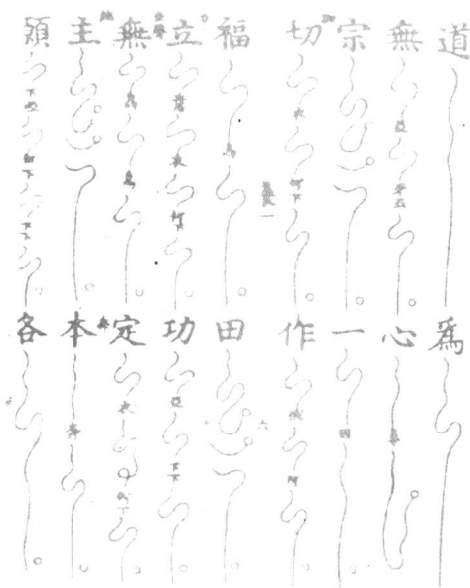
理论及方法是根据研究对象的特殊性,通过研究实践,在经验积累和不断修正的过程中而逐步完善的。以上所提出的一些想法,主要是我们在研究仪式音乐的实践经验之中的一些觉悟,仍有待进一步的实践、验证、和增补。^①



^① 有关上述理论方法在我们实地考察及案头分析的伸展,请参阅供“中国传统仪式音乐研究计划”研究员参用的两份备忘,见本书附录“实地考察备忘”及“音乐分析研究备忘”。

道教科仪音乐的整体格局

主要宫观音乐概述





本章所描述的各宫观音乐,大部分基于“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”项目中部分研究员的成果而撰写,^①有些在上述项目中未曾涉及的宫观音乐,我们在本章中作了补充。

本章有两个目的:其一,使读者对地理概念上的“中国道教音乐”有一概观性认识;其二,为本书后几章的相关研究做基础铺垫,便于读者在接触本书的某些论点时,作实质性的参考资料。

第一节 北京白云观^②

一、宫观性质

北京白云观被称为道教全真派的“天

① 参见第一章及“参考书目”中所列出《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》的各有关专著。

② 本节部分资料参引张鸿懿:《北京白云观道教音乐研究》(2001)。



下第一丛林”，又是全真龙门派始祖丘长春藏蜕（安葬）之所，极负盛名，故而后世全真派道徒尊北京白云观为祖庭。

二、宫观历史

北京白云观的前身称“天长观”，是唐开元年间唐玄宗奉祀老子而建。宣懿二宗时已荒废，后又令卢龙节度使再修。此后二百年未见记载，到金朝正隆末年（1160年）遭兵火焚烧，金世宗大定七年（1167）敕命重修，大定十四年落成。金泰和二年（1202年）又罹火灾，殿堂焚烧殆尽，第二年再建，更名为太极宫。过了十余年，宣宗真佑二年（1215年）时，因国力渐衰，还都汴梁后，太极宫又成废墟。

元代，全真祖师丘处机入居太极宫，使白云观经历了历史上最兴盛时期。丘处机 1224 年入居太极宫后，与弟子募化兴工修葺，三年后，宫观殿宇焕然一新，元太祖又谕旨太极宫为长春宫，从此丘祖就在此演立龙门之宗。丘长春享年八十岁后仙逝。第二年，其弟子尹志平营一道观于东宫，谓之白云观，七夕藏仙蜕于观内，谓之处顺堂。元朝灭亡，长春观又一度成为废墟。

明成祖于永乐时期（1407 - 1424 年）敕命重修，以处顺堂为中心进行扩建，始成现在的规模，更名为“白云观”。

及至清朝康熙四十五年（1706 年）再次重建白云观、玉皇殿、三清殿、七真殿、灵官殿、四圣殿、山门牌楼、石桥栏杆、钟鼓楼、东西祠堂、道舍。大至形成了保留至今的模样。

民国至抗战时期，连年战事，白云观殿宇有时也为军队所占据，但宫观与道众尚存，直到抗战后 1947 年，白云观道士还有 200 余人。

1956 年和 1981 年曾先后两次由政府拨款修缮白云观，使



白云观基本恢复了昔日的风貌。1957 年在北京召开了第一次全国道教界代表会，会后中国道教协会就设在白云观。六十年代至七十年代“文革”期间，一切宗教活动皆已停止，直到 1979 年中国道教协会恢复，四年之后的 1983 年白云观才恢复了宗教活动。

三、宫观规模

白云观建筑整体可分为山门、主要殿堂、后院三大部分。山门由山门、牌楼和影壁组成。

主要殿堂分中路、东路、西路三大建筑群：

中路建筑群为白云观的主要建筑，包括灵官殿、玉皇殿、老律殿、丘祖殿、四御殿、三清阁等六座主殿和钟鼓楼。中路主殿两边还有东边的三官殿（原为丰真殿，即供奉张三丰真人之处）、救苦殿；西边的财神殿（原为儒仙殿）、药王殿等。

东路是一方整院落，现在除斋堂和厨房外主要殿堂有南极殿、斗姥阁和罗公塔。以前还有华祖殿、真武殿、和火神殿等，现改为寮房。

后院是一处花园式建筑，有假山、回廊、花草树木，院内中间是云集山房，东面假山上有“友鹤亭”，西面假山上有“妙香亭”、“云华仙馆”。大戒坛位于后院南面，是道士传戒之地，以前白云观前每年举行春秋两次传戒。院内还有退居楼，是道众静习之所。

白云观属十方丛林，历来香火旺盛，道侣众多。因为是十方丛林，白云观的正式道士必须受戒。清初时白云观每年可受戒 2000 人，戒期 100 日，嘉庆以后减至 500 人，戒期 53 天。



四、仪式活动情形

白云观现时举行的仪式主要有两项：一是每天例行的“早晚功课”；另一项是“萨祖铁罐炼度施食焰口”科仪。

早晚坛功课经是全真派宫观主要的日常宗教活动。因凡出家住观的道徒每天都要上殿讽诵，所以又叫“日诵功课”；又因为自金代王重阳祖师创立全真道建立丛林制度以后，日诵功课已成为全真道宫观的重要制度，故而也有“玄门功课”之称。

早坛功课经主要是延生保安，晚坛功课经主要是超阴度亡。早晚课上殿的时间，随四季气候变化。早坛功课在早饭前天刚亮的时候，这时早晨的阳气上升，会思念尘缘，上殿诵经，绝意忘情，诚心定气，六欲不生，一尘不染，排除外界事物的影响，达到“不动心”的境界；晚坛功课在晚饭之后，因这时阴气下降，会思念欲界，安排在这时诵经，可排除一切杂念。

按道教的禁忌，逢“戊”不焚香诵经，不鸣钟鼓，不申表文，不做吉祥事，名曰“鬼咒日”。《女青律》说：“若法官道士焚香诵经，不禁六戊，钟鼓齐鸣，进表上章并奏天曹者罪加一倍，禁戊不犯者功德无量”。

萨祖铁罐施食焰口是以晚坛功课经为基础发展出来的以超度具体对象并遍及一切孤魂野鬼为目的的大型科仪。白云观的斋醮科仪分为阳事与阴事两类，前者也称清醮，后者又称幽醮。萨祖铁罐炼度施食焰口是应斋主之请设坛建醮，赈济施食，超度亲属亡魂的幽醮科仪，也是宫观举行的最多的法事活动之一。法事规模可大可小，短则一日、一夜，或一昼夜、三昼夜不等，长则可达四十九天，要视斋主布施多少而定。目前，法事规模一般较小，约四至五小时。



五、音乐使用状况

北京白云观道教音乐用的韵腔,属于全真正韵。自1983年恢复宗教活动以来,原监院黄信阳道长从浙江温州带来部分韵腔,经白云观各方道长,特别是现任中国道教协会会长玉溪道人闵智亭大师的指点,成为规范的全真斋醮科仪道乐。

白云观的全真正韵,目前整理记录的有三套较完整的韵腔,合约一百首,在斋醮仪式中的使用情形如下:

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

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

萨祖铁罐施食:清虚韵、步虚韵、举天尊、吊挂、提纲、天尊板、五方招请、叹文、柳枝雨、天尊板、一炷返魂香、叹文、小救苦引、天尊板、提纲、三炷香、祝香咒、提纲、发鼓、提纲、举、慈尊座、举、三宝赞、三信礼、举、祝香咒、举、仰启咒、举、普召牒、黄箓斋、举、五供养、叹文、梅花引、大救苦引、破丰都、举、破地狱咒、小救苦引、举、慢中称、叹文、举、五招请、举、叹骷髅、悲叹韵、举、叹文、咽喉咒、二十四类、举、三回向、快中称。

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

白云观的道乐大致有三种型态:

1. 器乐曲

纯器乐曲的数量较少,只有作为早坛开始的“引子”和“太极韵”,以及晚坛、施食开始的“清虚韵”。此外,“小开门”即作



为玉皇忏的起首又常作过门音乐。

2. 过曲型韵腔

指在斋醮仪式中多次运用的短小韵腔。一般作为呼唤天尊或提示经文及下接韵腔内容而用,如“天尊板”、“举”和“提纲”等。

3. 咏唱型韵腔

这一类韵腔占斋醮仪式中的绝大部分。仪式的主要内容和讽诵经文的连接都由这类韵腔担任。

在器乐曲中,过去主要采用以法器如铛、鐃、铃、铎、鼓、铙、钹、磬、提钟、引磬、木鱼为主的打击乐合奏形式。1987年以后,在北京中国音乐学院的帮助下,对斋仪音乐进行了加工、整理,并增添了二胡、中胡、琵琶、阮、三弦和笛子、笙、箫、管、唢呐等乐器,组成了具有吹、拉、弹、打的器乐合奏形式。

“北京韵”是北京白云观独有的地方韵。据老道长介绍,白云观在清代以前一直沿用“十方韵”,到了清末,白云观方丈孟永才为了留住游方的道士长住观内,曾经把“十方韵”改为地方韵——“北京韵”,直至1947年白云观被查封。后来,“北京韵”随着高龄老道长“羽化”或游方他去,现今白云观已无人会唱“北京韵”。幸在中国音乐研究所发现了曹安和先生抄录的1944-1945年王君仅记录的白云观主持安世林和白全一口授的经韵二十六首工尺谱抄本,从而对“北京韵”的概貌才有了一个大致地了解。这二十六首“北京韵”,其中与白云观现用“十方韵”大体一致的有:祷神小赞(即“小赞韵”)、步虚韵、下水船、双吊挂、对句天尊、叹骷髅、白鹤飞等;与“十方韵”同名异曲的有:救苦引、三宝赞、梅花引、三信礼、幽冥韵。“十方韵”中没有的“北京韵”有:早奠茶、晚奠茶、禳灾、北大赞、南大赞、七宝赞、吉祥赞、走马赞、小五供、忏帽、忏尾等。



第二节 崂山太清宫^①

一、宫观性质

山东崂山是中国沿海的名山,两千年前就被一些方士、道人称为“神窟仙宅”。传说崂山里不但住有神仙,还有吃了可以长生久视的仙丹妙药,历代不少有名的方士、道人、文豪、墨客都到过崂山修炼、游览。如丘长春、刘志坚;徐复阳、李白、苏轼、顾炎武等。

崂山的太清宫,从肇基迄今已有两千多年的历史,是全真道“随山派”的祖庭。

二、宫观历史

太清宫,俗称下清宫、下宫,在崂山道教庙宇中历史最久、规模最大、影响最深。据《太清宫志》记载,太清宫于西汉建元元年(公元前140年),由江西瑞州府张廉夫所始创,原供三官大帝,名“三官庙”,后改称“太清宫”。唐天佑元年(904年),河南道士李哲玄东游崂山,至太清宫,与张道冲等施建殿宇供奉三皇神像,称“三皇庵”。

金章宗昌明六年,著名道士丘处机、刘长生及其师兄弟五人,号称七真人,由宁海昆俞山来崂山,居于太清宫,讲道传玄,宏阐道义。道众大悟,各受戒律。丘长春未久住,留诗二

^① 本节部分资料转引自詹仁中:《崂山韵及胶东全真道器乐曲研究》(1998)。王纯五、甘绍成:《中国道教音乐》(1993)。



十一首,西行而去,刘长生留下讲经传道,数年后西行莱州灵虚观,从此太清宫道众归宗于刘长生的全真随山派。太清宫也就成道教全真随山派的祖庭。

抗日战争爆发后,崂山的一切建筑、文物、风景、古迹遭到严重破坏。1949年后,政府尊重保护宗教信仰自由,不少宫观得以维持。1956年,崂山东区“太清宫”、“上清宫”、“太平宫”、“白云洞”、“明霞洞”、“关帝庙”、“明道观”和佛教“华严寺”,联合成立了“佛道生产合作社”,分有医药和农业两组。1959年,太清宫有道士十五名。“文革”期间太清宫再一次遭到破坏。1981年9月9日,崂山“太清宫”为神像举行开光仪式,此后,太清宫逐步恢复了宗教活动。1983年,国务院确定太清宫为全国汉族地区重点道观之一。

三、宫观规模

太清宫由三大殿(三清殿、三皇殿、三官殿)、四配殿、长老院及客堂等建筑组成。三清殿内供奉三清教主塑像,殿前两侧各一配殿,东殿祀东华帝君,西殿奉西王母。三皇殿中供神农、伏羲、轩辕三皇圣像,殿内左右两侧奉十大名医塑像,殿前檐下左右两侧墙壁上,分别嵌有成吉思汗赐给丘处机的“圣旨”碑和金虎碑文刻,殿前古柏,传是汉代张廉夫手植,人曰汉柏。三官殿因内奉三官大帝而名。

除太清宫以外,崂山还有素以“九宫八观七十二庵”的道教建筑群,较为著名的有:神清宫、遇真宫、华楼宫、太平宫、上清宫、明霞洞、修真庵、百福庵、蔚竹庵、塘子观、凝真观等等。



四、仪式活动情形

崂山太清宫所属的全真道派,主要包括两类道士:一是长年深居“十方丛林”和“子孙丛林”,不娶家室的“清居道士”;二是那些散居于村野小庙,既种田又行道,并有妻室儿女的庄户“火居道士”。无论是住丛林还是住村庙的道士,他们都要从事念经、拜忏、唱奏道曲,或自身修炼或替亡人做超荐等。道教丛林中设置有供道士学经唱韵的学屋,村庙火居道士经常是在农闲季节带上粮食,集中到某庙一起学经练曲。如果说道教丛林的道士平日主要注重修身养性的话,那么,散居的村庙火居道士则除了种地以外,大部分时间更注重在民间从事乡俗葬仪活动。

与其他全真道观一样,崂山太清宫“清居道士”所行科仪主要是日诵早晚功课,间或也受邀做一些祈福、荐亡等斋醮法事。

五、音乐使用状况

崂山道乐传统深厚,渊源久远。早在魏晋南北朝时期,崂山各庙的经韵曲牌已居正统之列,内容丰富。全真龙门派创始人丘处机自幼善文学、好音乐,是一个善于改革和创新的道士。他在崂山各道场讲道传戒,传播道教十方经韵曲牌。他于金泰和戊辰(1208年)在崂山把唐宋流传下来的《三涂五苦颂》八首进行改编,合为一首,更名《三涂颂》,成为此后崂山道乐曲牌中殿坛经曲之精华。丘处机西行后,太清宫的道长由随山派祖师刘长生担任,他继承崂山的传统经韵,并对经曲内容进行了较大的充实和改革,特别对圣浩类韵曲做了系统的规整,他在太清宫的功课经曲中增加了晚坛经韵曲牌《清华



诰》,经曲吸收了江南子夜吴歌的韵味,其宗教神话色彩又特别浓郁,故崂山各教派称太清宫这独一无二的韵曲为“南韵”。全真道清静派的创始人,女冠孙不二(人称孙仙姑)曾经心研究经曲道乐和琴技,写出了广为传颂的《子午歌》,并谱成曲弹唱。在她尚未离开崂山时,此歌已在各庙流行,这支歌的曲谱后来被明代道士定为《崂山吊挂》的经韵,沿用至今,崂山道士称孙不二留下的道乐曲谱为“孙谱”。明万历十三年(1585年),太清宫道士耿义兰在北京白云观学到不少中原和秦晋地方戏曲音乐曲牌及十方经韵,带回崂山。永乐年间著名道士张三丰来崂山,在明霞洞撰写了有名的《劝世文》,后被谱成道歌广为传诵。清代崂山各道观中,太清宫、白云洞、遇仙庵为三个内山道乐中心,以演奏功课经曲为主,并设有供道士学经唱韵的学屋。外山的百福庵、天后宫、玉清宫、马山、灵山等庙,则是应风经韵的中心,多用于民俗活动。清初,顺治年间,明宫廷的两妃子养艳姬与蔺婉玉来崂山修真庵出家为女冠,后入百福庵,她二人精通音律,除演奏道家传统乐曲外,还创作了许多有价值的应风曲牌。他们所创作的大悲曲《离恨天》,成为崂山外山派道家应风乐的主要祭悼曲牌。清代康熙年间(1662-1722年),文学家、俚曲音乐家蒲松龄,两次到崂山百福庵、玉清宫、聚仙宫、太清宫、白云洞等道观,除创作《聊斋》的一些篇章外,还和道士共同研究琴法和音律,并传给各庙道士许多俚曲音乐和鲁南弦子戏中的一些曲牌。至今,在崂山白云洞还留有蒲松龄《白云为家》的刻石。这首即兴诗又名《白云自咏》,由清末白云洞道长李是庆谱成曲子,在各庙吟唱,曲子采用道教晚坛功课经《救苦诰》的旋律,典雅庄重。

崂山地区的全真道士孙丛林中,曾经承续着弹奏古琴的传统。崂山的古琴乐的发展,进入清初似有普及的态势。至



嘉庆年间(公元1796—1820年),崂山道教宫观的古琴乐,愈加与丛林的宗教氛围联系紧密。嘉庆时的太清宫道士薛一了、咸丰时的太清宫道长韩谦让(字太初)便是著名的古琴家,尤其是韩太初所处的时期,一些较有造诣的社会古琴高手云集崂山道教宫观,相互切磋交流,对古琴乐的发展起到了进一步的推动作用。此外,太清宫的琴法和琴曲传谱,逐渐向民间流传。至此,崂山太清宫的古琴乐业已成为一个派系。

从道乐属性上看,崂山太清宫道乐属全真派,故其道乐以《全真正韵》(十方韵)为主体,但它又与胶东一带地方语言和民间音乐联系紧密,所以,崂山道乐除与通用于全国各十方丛林的“十方韵”有着大体上相同的共性特征外,又以独具地方性的“崂山韵”而闻名于道内。

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

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

器乐演奏分为吹打乐和打击乐两种形式:

吹打乐,是以管子或唢呐等吹管为主奏乐器,并套以镲、鼓等打击乐器合奏的音乐。其曲目有“祭马”、“泰山景”、“青羊”、“天下同”、“老十番”、“白云”、“月儿高”、“离恨天”、“游湖”、“紫薇迎仙”等。

打击乐,是以钲、镲、铃、鼓、木鱼等合奏的音乐。曲目有“清板”、“花板”、“七星点”、“随生板”、“九胜板”等。

从音乐风格上看,崂山韵总体上仍具有和十方韵近似的音乐风貌,但以“崂山”命名的“崂山韵”,像“崂山吊挂”、“崂山步虚”等,就显露出十分鲜明的地方特色。多数属“崂山韵”的经韵虽未在曲名上以“崂山”作称,如“大澄清”、“小澄清”、“晚



课吊挂”、“步虚”、“小赞”、“举天尊”、“忏悔文”、“净心神咒”、“诰腔”、“大皈依”等,但风格上具有胶东地方特色。

第三节 西安八仙宫

一、宫观性质

八仙宫,又名八仙庵,初创于宋代,系唐兴庆宫局部故址。庵前原竖一“长安酒肆”石碑,旁刻“吕纯阳先生遇汉钟离先生成道处”。据《神仙传》载,钟离祖师于长安酒肆,经过黄梁梦觉悟吕祖而成仙,后人于此立祠祀之。八仙宫为全真道十方丛林。

二、宫观历史

相传宋代在此地下常闻隐隐雷鸣声,建雷祖殿以镇之。后又说郑生息于雷祖殿,忽遇八异人游宴于此,即有“八仙”的传说。

金元之际,全真教盛行,在此大兴土木,依名曰八仙庵。此时的八仙庵建筑已颇具规模。

明代八仙庵已成为道教著名宫观。

清康熙初年,著名道士伍天然重修殿宇,并扩建东跨院。其时,伍天然于八仙庵开坛放戒,辟为道教全真十方丛林。后曾一度取消丛林,改为子孙庙。至嘉庆丙寅年间著名乞化道人董清奇,因其四季赤足云游天下,时人谓之“赤脚董真人”。他任八仙庵住持时,募化集资修葺殿堂,增建西跨院,开坛演戒,大振仙宫,恢复了十方丛林体制。据道光十二年(1832

年)《十方丛林碑记》载:“继董清奇之后,有留参霞士华山韩合义,又继而有律师刘合仑,开坛演教,后遂传戒于朱教先”。朱教先任方丈期间,创建西花院。同治年间,院宇古槐古柏及部分殿堂曾毁于火。至光绪二十六年(1900年),庚子之乱,光绪皇帝和慈禧太后西逃长安,曾驻蹕八仙庵,颇赏识当时方丈李宗阳,特颁赐“玉清至道”匾额,上有“慈禧皇太后御笔之宝”的御印。封李为“玉冠紫袍真人”,并赏银千两,增建庙宇。慈禧太后随敕封其为“西安东关清门万寿八仙宫”,从此八仙庵亦叫八仙宫。



三、宫观规模

八仙宫现存殿堂建筑均系仿明、清两代风貌。由山门至后殿计分三进,钟、鼓二楼分列左右,并有东西两跨院。中轴线为奉祀诸神仙之大殿,有灵官殿、八仙殿、斗姥殿;东跨院有吕祖殿、药王殿及后门左右陈列石狮一对;西跨院有丘祖殿和宫内住持住房等。

灵官殿,殿门上有邵力子手书“其道大光”匾额。殿内奉祀护法神王灵官,两边配有青龙、白虎两神,以壮威武。

八仙殿,为八仙宫主殿,殿门中额有光绪皇帝御书“宝篆仙传”匾。内奉东华帝君(王玄甫)和八仙神像。有关八仙的故事,唐代就有王勃的《八仙经》,杜甫的《饮中八仙歌》以及《八仙图》和《八仙传》,历代的杂剧里边更有他们的形象,但都不是近人所称道的八仙,其今之八仙是明代吴元泰的《八仙出处东游记》中的八位仙人,即张果、钟离权、李铁拐、吕洞宾、曹国舅、韩湘、蓝采荷、何仙姑。

斗姥殿,殿内奉祀斗姥和十二星君像。

吕祖殿,内奉祀吕纯阳祖师,在每月初一、十五日,香客满



堂,香烟袅袅,比之其他各殿香火更为旺盛。

药王殿,供奉药王神孙思邈。

西花院,为道徒清修之所,建有功德祠。

八仙宫是西安现存最大、最完整的一座道观。自宋代创建八仙庵至今,历经重修,不断扩建,格局日趋完整,建筑日益壮观。今天,八仙宫不仅是信徒的宗教活动场所,也是古都西安的名胜古迹之一。

四、仪式活动情形

八仙宫是十方丛林宫观,故其科仪法事基本与全真道其他宫观相同。主要科仪有:“早坛功课”、“晚坛功课”、“铁罐施食”、“上大表”等。

早晚功课是八仙宫住观道众每天必行之日常科仪,其他科仪视具体情形和场合,分不同的时间和规模而进行,有一日的,有一夜的,有一昼夜的,有三昼夜的,有七昼夜的,最多的有四十九天的大道场。如斋主给家中老人做寿,农忙后酬谢天地神恩,或在家庭或在庙中念一天经、上一通表;或朝山拜祖到庙中打一场太平醮,大多是一天了事。或为病人禳星解厄,或超度亡人济炼施食(俗称放焰口),大多是一夜了事,或日夜了事。这样的一些简单道场,到时开坛、诵经就行了。若是三天以上的道场,就要逐日顺序做多种法事,如开坛、取水、荡秽、祀灶、扬幡悬榜、招将请神、安位供天等法事,每日三朝、上表、诵经礼忏等等。在应做的法事中,科仪有简有繁,可以灵活运用,如荡秽,就有大荡秽和小荡秽之别,上表有单朝表和上大表之别。就是上单朝表,也有大上和小上。不管法事简做繁做,都有一定之规,根据高功的传授“依科阐事”,无法则地今天一个样,明天一个样。



五、音乐使用状况

八仙宫科仪音乐以十方韵《全真正韵》为其主体。由现任中国道教协会会长闵智亭大师传授的这套十方韵,基本风格与其他全真道十方丛林的十方韵一致,只是在经韵唱诵的方式上,有些许地方特色。大多数用于“早晚坛功课”、“上祖师表”、“焰口施食”的经韵,出自于《全真正韵》,诸如:“澄清韵”、“举天尊”、“双吊挂”、“大启请”、“小启请”、“天尊板”、“中堂赞”、“小赞韵”、“大赞韵”、“步虚韵”、“下水船”、“干倒拐”、“反八天”、“早皈依”、“午皈依”、“晚皈依”、“风交雪”、“仙家乐”、“白鹤飞”、“三宝香”、“三宝词”、“送化赞”、“焚化赞”、“三尊赞”、“单吊挂”、“倒卷帘”、“云乐歌”、“青华引”、“大救苦引”、“圆满赞”、“幽冥韵”、“三炷香”、“慈尊赞”、“黄箬斋”、“仰启咒”、“三信礼”、“三拿鹅”、“五召请”、“阴小赞”、“五供养”、“悲叹韵”、“小救苦引”、“召请尾”、“返魂香”、“十伤符”、“金骷髅”、“银骷髅”、“咽喉咒”、“梅花引”、“反五供”、“出生咒”、“宝篆符”、“跑马韵”等,与北京白云观、湖北武当山、四川青城山、兰州白云观等十方丛林几乎是一样的。

西安八仙宫的科仪音乐,主要是诵经拜忏时的经韵念唱,念唱时,有鼓、鐃、铙、钹及木鱼、磬等跟腔击节,引首过板,没有纯乐器演奏的器乐曲,诵唱经韵也鲜有乐器伴奏。八仙宫演奏铙钹很有特色,在道内享有盛誉,道内有一说法:“陕西的铙钹下江(江浙一带)的鼓,武汉的鱼子(木鱼)没人堵”。^①可见其铙钹技艺非同一般。

要特别说明的是,本节虽然介绍的只是西安八仙宫的道

^① 此习语系闵智亭大师告知笔者。



道教科仪音乐,但事实上,陕西境内的其他道观,如:周至终南山“楼观台”、西岳华山诸道观,甚至甘肃省的“兰州白云观”等,其科仪音乐乃一脉相承,有着高度的一致性。

第四节 武当山^①

一、宫观性质

武当道教是中国道教一个重要组成部分,在漫长的历史发展中,武当山陆续容纳了大量来自中国各地名山大观的各派道士,形成了宗派林立,混融一体的状态。

武当山道教宗派甚多,仍以全真、正一两派为主。正一教于北宋真宗年间(998-1022年)进入武当山,迨至明朝之际一直为武当道教的主体。全真教比正一教约晚两百年传入武当山。明洪武年间(1389-1399年),龙门正宗四代传人丘元清来武当五龙宫任主持,以后陆续有全真道高徒由皇室调入武当,或自己云游来武当。至清初,龙门派道士渐成为武当道教的主体,取代了正一教的地位。

二、宫观历史

武当道教历史可上溯到东晋咸和年间(326年—334年),斯时已有道人在武当结庐为庵。^②唐代贞观年间(627

^① 本节部分参引了王光德、王忠人、刘红、周耘、袁冬艳著:《武当韵——中国武当山道教科仪音乐》一书中的相关内容(1999)。

^② 《中国名胜古迹概览》,中国旅游出版社,1983年。

年—649年),均州(今均县)太守姚简奉诏兴建五龙祠,正式开始营建武当道场。

至宋时,宋朝皇帝极崇奉真武神,真宗赵恒于天禧二年(1018年)下诏“升祠为观”,扩建武当道场。

元朝至元十二年(1275年),元世祖忽必烈下诏“改观为宫”,大建元武殿、五龙灵应万寿宫等道宫。元末,武当山宫观曾遭破坏。^①

明末清初以降,武当山道教渐失帝宠,加上屡遭兵火,净乐、迎恩、玉虚、五龙等大型宫观被毁。



三、宫观规模

武当山现在还存在的宫观主要有太和宫(包括金殿)、紫霄宫、南岩宫、遇真宫、玉虚宫等。

太和宫,全称“大岳太和宫”,建于永乐十四年。该宫共有建筑五百十一间。正殿为朝圣殿(即太和殿),内奉铜铸鎏金真武坐像,下列雷部六天君。

金殿,是铜铸建筑,又因其耸立于天主峰顶,故又称为金顶。

紫霄宫,全称“太元紫霄宫”,是武当山另一座主要宫观。紫霄殿是紫霄宫的主殿,此殿进深面阔均为五间,重檐九脊,翠瓦丹墙。殿内额坊、斗拱、天花均绘有彩色图案,三十六根杉木巨柱顶立其间。殿中石雕须弥座上的神龕内供奉明朝御制铜铸饰金神像,为真武神老年、中年、青年和文武座像,两旁侍立金童、玉女、赵天君、关天君、马天君、温天君、水火二将以象天宫仪仗,各高五尺许,均为铜铸重彩。神像下设供桌(神

^① 《中国名胜古迹概览》,中国旅游出版社,1983年。



案),陈列着御制香炉、蜡台、宝瓶、海灯及香花果品供物。

四、仪式活动情形

武当道教科仪种类颇多,大致依其科仪目的而可归为修道仪式、斋醮仪事和纪念仪式三类。

修道仪式即每日必修的课诵科仪活动,全称“玄门日诵早晚课,”简称“朝暮课诵”、“早晚功课”、“早晚坛”等。

武当山的斋醮法事活动由来已久。在明代,武当山道教斋醮以为帝王祈福的盛大斋醮金箓醮为其特色,而现代则多见于民间斋醮活动,且以黄箓斋为主。赈济法事由火居道士(属正一教)主持执行,无固定时间和场所,一般由“斋主”邀请后,由坛主指派“高功”去组织一批道士乐师去执行仪式。“斋主”又称“主家”,是修建斋醮道场之家主,承担经济开销等杂务。“高功”是道教法师专名,他很熟悉经书和仪范,并通晓吹打念唱等音乐技艺,还擅长画符念咒之类的法术。“赈济”是坛门斋醮中最常用的法事,多在武当山周邻之乡长举行。当地火居道士通常将斋醮分为“阴(内)、阳(外)醮”或“内坛、外坛”。“阳醮”(外坛)多在广场庙会中举行,场面大,观众多,主用打击乐伴奏各种杂耍表演,突出娱乐性和热闹原则,也称作“武场”,主要用为生者忏罪消灾祈福添寿、聚会敬神等“红”事。“阴醮”(内坛)则用为超度亡魂的“白”事。道场由高功主持,“都讲”协助,设坛,布丹(即安放八卦图布),入场升座均有一套程序,且有专门乐班演奏,唱腔和器乐均远比“外坛”丰富得多,并始终伴随仪式进行,它是“内坛”中最常用的一项仪式。一场赈济仪式的时间、内容常因斋主的地位、经济能力及目的之不同而有一定灵活性,短则半天一天,长则可达三、五、七天乃至七七四十九天。但仪式的基本内容和程序是大致相



同的,所用音乐也有一套基本材料,当时日拉长时,加以反复使用而已。赈济仪式虽有简繁之异,但一般都包括三大部分。第一部分是由高功向诸神诸仙发出邀请,请他们协助斋醮;其二是拜赞三师,打破十八层地狱,解救亡魂,炼度亡魂,请其赴法宴;最后是给亡魂野鬼吃法食、传戒、授符,使之升度到天堂。这一连串仪式象征着解救那些孤魂野鬼,将其引导到道坛后再仙化的过程。参与赈济科仪的人物包括高功、都讲、副讲、乐师。必用的设备除了科仪经书外,还有邀请有关尊神协助工作的各种文书;法师用来辅助降真召灵或驱邪镇魔,也可用作伴奏乐器的法器。仪式中法师们必着特殊服饰以进入角色,构成特定气氛,服饰依角色不同而有若干样式,总的特点是着汉族古装。法师在仪式中除了唱念之外,还通过外在做工、舞容和内心意念行为来构筑神界情景,表达超自然的情节,例子包括捻香、拜、跪、揖、叩、存思和步罡踏斗。

五、音乐使用状况

自东晋咸和年间有道人在武当结庐为庵而始,就有了早期武当道教经韵音乐了。唐代兴建五龙祠后,比较正式的祀神道乐当已随之出现。

武当道乐历代传承主要仰赖口传心授。据道人口碑,他们对道乐的传习,大多是由前辈老道由工尺谱唱法教唱,道人们跟着模仿而学会。目前尚无乐谱发现。

紫霄殿的课诵(也包括其他科仪)音乐的声乐曲调形态大致有两类:朗诵调型(Recitation)及念唱调型(Chanting)。朗诵调形态简朴,接近语言形态(speech - mode),具有念诵及吟诗腔的风格。根据曲调型的明确与否,又可细分成念唱调和吟诵调两小类。念唱调一般未形成明确的、固定的歌腔,节奏



自由,节拍形成也不大明确,很像是古代所说的“直诵”。念唱调通常仅由一人敲木鱼伴奏,点子很单一,众道士一起念唱,道人们称这类唱腔为“讽经腔”。道教的“讽经腔”讲究音调的清虚闲静、平直庄重,这些都展现了音乐在随同科仪进行时所形成的特色,其原因在于道教课诵的对象是“神”,而不是“人”,念经作为一种清修炼养的方式,也与戏曲念白追求剧场效果的目的全然不同。吟诵调的音律和音程已是明确而固定化的,形成了各种长短不一的、比较简朴的歌腔形态,与经文句式结合很紧密,通常是一字一音,一字一拍,句末加拍(上句末延长一拍,下句末休止一拍),由木鱼和磬作伴奏。吟唱腔主要配唱各种“诰”、“咒”之类的经文,很像戏曲中的“韵白”唱法,但更为规整、长大、更具音乐性。咏唱调形态丰富婉转,音乐抒情性很强(singing - mode),其腔型很像戏曲中的唱腔。武当道士称此类曲调为“韵子”、“韵腔”。其腔幅悠长,一字多音,拖腔优美,结构独立而完整,而且加上全部法器作伴奏,悠扬雅致的歌声与琳琅振响的法器声交织一片,音响宏亮而丰满,韵味隆重而庄严。“韵腔”所配唱的各种“韵”、“引”、“赞”、“偈”及“步虚”、“忏悔文”、“吊挂”等曲目,都是道教音乐中历史悠久、内容重要的经文或曲目。

赓济的声乐材料较简单,器乐部分却比“课诵”丰富,所用乐器包括笙、管、笛、五音锣、大堂鼓、手鼓、大钹、川钹、铙、木鱼、铛子等。一般演奏上的配器特点是:凡前奏、间奏、尾奏及为“武腔”、“大偈子”伴奏时均用“大件吹打”,亦即吹打全奏或用管乐加音量宏大的大型击乐器,以表现昂扬激越的气氛;而为科范念白或“文腔”、“小偈子”等伴奏时则用“小件吹打”,即管子加小音量的打击乐器,以表现悲叹哀怨情调。仪式开始前启奏的六个曲牌是独立成章的吹打套曲,俗称“发擂”,相当



于科仪音乐之序曲,其在游庙、诵经和行乐中也常使用,其中《五声佛》和《木本经》两曲很重要,它们是艺人学艺时必须练的基本乐曲,须吹得烂熟后方才学其他曲牌。赓济唱腔曲目多是无标题音乐性质,来源很杂。赓济音乐整体上属于循环变奏性质的套曲体制。全套音乐的声乐曲部分以《大偈子》和《慈尊座》为基本曲调,运用循环变奏手法而发展构成。两个基本曲调的形态有明显对比性,前者是五声宫调式,旋律运动采用“徵—宫”型旋法;后者则是六声羽调式,增添变宫音级,旋律主要环绕“羽—角”两音旋转,羽调色彩很浓,但同时又糅合了前者的腔调因子。两支曲调(可称之为母曲)的各自一系列变体曲调主要采用了“板、腔”变奏和“正、反调”发展手法。若将赓济与课诵的体制比较,前者偏重板腔变奏,后者偏重于联曲组合,这也是“在家派”(民间不出家不住宫观的火居道)和“在观派”(住宫观的全真或正一道)音乐风格差异的一种形式表现。两种音乐还有一个不同点,即赓济音乐运用了一种独白、对白的形式,对白通常由高功和都讲一问一答,无论独白或对白,都有打击乐演奏于句逗处,以制节奏并加强韵律和语气。打击乐的奏法,都有一定制规,而且在经书上特地予以注明。这一特点,使赓济的音乐及演出更接近戏剧化。



第五节 川西青城山^①

一、宫观性质

青城山是天师道的发祥地之一,是道教十大洞天的“第五洞天”,有“神仙都会”之称。自东汉顺帝汉安二年(143年),道教创始人张陵来到青城山创立了“五米道”之后,曾有六个道派先后在青城山流布:

天师道正一派

自张陵在蜀中创立道教后,天师道在青城山兴盛。南北朝时,北魏道士寇谦之在北方创立“北天师道”。其后,刘宋道士陆修静在南方创立“南天师道”。青城山所传为南天师道,明代以后,正一道在青城山逐渐衰落,多分散于民间,成为在家火居道士。

上清派

唐末,著名道教学者杜光庭来青城山,天师道传统遂与上清道结合。杜光庭在天台山时是陶弘景的第七代传人,他对各派道法都有深刻研究,到青城山以后,已能融合各派,成为一代宗师。元代以后,该派并入正一道。

清微派

该道派约形成于北宋,流行于元代。该派之兴应得力于南宋时隐居青城山的道士李少微、朱洞元、南毕道、黄舜申等人。该派主张内炼精气神为本,符篆咒术为用,接近于神霄

^① 本节部分资料参引自甘绍成:《青城山道教音乐研究》(2000)。



派,但所用符箓不同。

丹鼎派南宗

该派又称紫阳派。北宋初年,天台山道士张伯端(号紫阳)入蜀,得青城老仙传授,著《悟真篇》,创立此派。元以后并入全真道。

全真道龙门派

青城山道教在明末以前世代相沿为正一道派。在明末战乱以后,正一派遂告衰弱。清康熙八年有武当山全真道龙门派道士陈清觉来到青城山传教,并开创全真道龙门派碧洞宗于青城山、青羊宫等道观。

青城派

该道派为清代光绪二十四年(1898年)道士李调阳在青城上皇观所创,据现存上皇观的光绪二十七年所铸铁钟铭文记:“李调阳,湖南人,光绪十五年游方来青城山,初居天师洞,后携其徒迁往上皇观,二十四年将庙产接买,更名‘调阳仙馆’,自立道派。”并题诗云:“日升月恒运乾坤,风云雷雨转法轮。海屋添筹回元气,传经衍派镇青城。”

二、宫观历史

东汉顺帝汉安二年(143年),道教创始人张陵弃官来到青城山的鹤鸣山修真悟道,用“黄老之学”创立了古代巴蜀的“五斗米道”。因道徒尊张陵为天师,故也称天师道。

汉晋之际,青城山上僚人和资人较多。尤其是涪陵人范长生率巴资人千余家依青城山,助成汉立国,蜀中一时繁荣安定,使道教在青城山得到发展。

唐代,著名道教学者杜光庭在青城山结茅居之,主持蜀中道教。他居青城山近三十年之久,著道书三十部二百五十多



卷。

五代宋时，青城山高道云集，或参访，或朝祖，或隐居，使道教在青城山得到进一步发展。南宋时，第三十代天师张继先曾来青城山朝祖，再兴正一道于祖山。

明末，由于战乱，青城山道士基本被灭绝，宫观也随之荒芜。清康熙初年湖北武当山全真道士陈清觉、张清夜相继来川，他们在青城山、成都青羊宫、武侯祠和三台县白云观等处主持庙务。至此，全真道开始在四川各地兴起。

清代至民国时期，青城山周边地区兴起了一派极具民间特色的火居道，火居道一般多属于天师正一道系统，因此，火居道或称散居正一道士。清代以来，四川大部分地区的火居道士为了在民间求生存，取得应酬斋醮音乐活动的资格，不得不依附于当时盛行的全真道派，连派谱、科书也与全真的龙门宗派相通，但音乐上却自成风格。

三、宫观规模

古代青城山的范围，说法不一：北周宇文邕在所编道经《无上秘要·洞天品》中说“青城山周围二千里”。唐开元十八年，徐太亨在《青城山丈人祠庙碑》中说：“夫丈人山者本青城山，周围二千七百里。”杜光庭《青城山记》引《玉匮经》说：“青城山一名赤城山，一名清城都，一名天国山，亦为第五大洞宝仙九室之天。”宋代地理书《方輿胜览》提出青城山的范围：“天国山在永康县，左连大面，右接鹤鸣，前临狮子，后枕大隋，诸山络绎，不一其名，要皆青城山之支峰也。”根据近代行政区划来看，古之青城山地跨今都江堰市、崇州市、大邑县祭汶川县相邻地区。



四、仪式活动情形

居于青城山道观,以观为家、头上挽发、身穿道袍、不娶妻室的出家道士,称为“静坛派”道士,又称全真道、静居道和清静道。除静坛派道士外,在青城山下的城镇、乡村的民间坛门中,还有一些平时身居家中,如俗人打扮,有妻室儿女,注重行艺,并以斋醮科仪活动为业的在家道士,称为“行坛派”道士,也称正一道、行居道和火居道。静坛派与行坛派因派属不同,所行仪式也略有差异。

静坛派的仪式活动若用时间划分,可分为常日活动、常月活动 and 常年活动三种。

常日活动,就是道士们每日(戊日除外)早晚在道观殿堂上举行的“日诵早晚功课”。

常月活动,就是道士们每月必须在“朔”(农历初一)、“望”(农历十五)两日早、晚上殿堂举行“云集功课”(又称“朔望功课”)科仪。

常年活动,就是道士们每年在道观规定的传统节日庙会期间举行的斋醮科仪活动。按传统习惯,青城山的道教节日大致有:正月初九玉皇圣诞;正月十五上元会;正月十九丘祖会;二月十五老君会;四月十四吕祖会;五月初五天师会;七月十五中元会;九月初九九皇会;十月十五下元会;腊月二十二重阳祖师圣诞。上述节日中,以“老君会”、“中元会”和“九皇会”最为盛大,只要每年会期一到,道士们就要在这些节日中用较长的时间来安排斋醮活动,举行相当数目的斋醮科仪,并投入相当多的精力把斋醮活动搞得热热闹闹,以吸引更多的信众。

静坛派道士的活动方式一般为集体活动方式。无论过去



还是现在,道士们在本庙或外庙举行斋醮活动时,总是以某山、某观的集体名义进行活动,而不是以某一道士个人的名义进行活动。

行坛派道士的活动方式一般为个体性的坛门活动方式。从过去的情形来看,行坛派道士的活动时间大体可分为固定时间、相对固定时间和非固定时间:

每年中,行坛派道士有两次固定的活动,一是每年农历二月十五“老君会”时,青城山下一带的行坛道士均要聚集在一起,集体设坛祭祀;二是每年三月清明节时,各县行坛道士便有组织地到温江县龙盘寺侧为广成坛(川西一民间坛派)祖师陈复慧墓上坟。

另外,在一年中,行坛道士还有一个相对固定的活动时间,但由于坛门组织不同,活动时间亦不尽统一。有些坛门在每年的二、三、四月份做“打醮”、“谢土”等阳事活动;五、六月份灵活安排;七、八、九、十、冬、腊月替孝家做“百期”、“周年”、“对年”、“三年”等阴事道场。也有些坛门在正、二、三月搭戏班;四、五、六、七月回家做农活;八、九、十、冬、腊月做斋醮。

除以上两种活动时间外,余下的就是行坛派道士非固定的活动时间。

五、音乐使用状况

青城山道教音乐的演礼场所大体可分为道教宫观和家庭院落。根据流派的不同,静坛派道士的演礼活动多在宫观内举行,而行坛派道士的演礼活动则多在家庭院落举行。无论在道教宫观内还是在家庭院落,道士们在举行道教音乐演礼活动时,均要设立法坛。至于法坛的选址,若在道教宫观中,一般多选三清殿堂内外。若在家庭院落,一般多选家庭正屋

(堂屋)内外,如无正屋,也可在家庭附近宽敞的空地搭棚建坛。

青城山道教音乐按其音乐形式有声乐和器乐两大类型。声乐主要有以下几种形式:

1. 韵曲,又称“腔赞”或“赞子”,是一种旋律性强、调式调性明确,音阶形式与曲体完整的道教经韵。目前,青城山道教音乐中使用的韵曲,仍保留了历史上流传下来的北韵和广成韵。

北韵,即全真正韵,是青城山道观的常用韵。

广成韵即南韵,是民间火居道士在民间道坛上使用的韵曲,部分道观有时也少量采用此韵。

北韵和广成韵的曲名及唱词大都相同,但唱法各异。

2. 吟诵曲,也称吟诵调,是一种以语言音调为基础,歌腔风格较弱,调式调性相对独立或不够独立。吟诵曲又分为“朝韵”和“诰”两种形式。

朝韵,又称“请圣板”,是一种专用于斋醮科仪中道教法师高功禀职时独唱的声乐曲。

诰,是一种专用于科诵仪式中道士们吟唱的声乐曲。

3. 朗诵曲,也称朗诵调,是一种完全按照语言声调高低诵唱经韵的声乐体裁。

器乐分为细乐和大乐两类:

1. 细乐,又称“小乐”,是青城山道观中主要采用的一种器乐形式。通常指以笛子或铛子、铙子为主奏乐器,配以其他发音柔和,音量较小的乐器组成的乐队所合奏的音乐。细乐又可分为如下三类:

笛子曲牌,即以笛子为主奏乐器,并套以铛子、铙子、二星、引磬、小木鱼、铃、堂鼓等打击乐器合奏的器乐曲。青城山





属静坛派的全真道和属行坛派的火居道,均采用笛子曲牌,但道观中的笛子曲牌只有七八首,而民间道坛却有多达一百六十余首笛子曲牌。

法器牌子,即一种以报钟、朝鼓为主奏乐器,配以磬、吊铃、大木鱼、二星、铛子、铙子等乐器合奏的打击乐牌子。法曲牌子的曲目很少,主要用于道观“科诵仪式”中作为启坛、下坛音乐,如“起三落四滚五槌”、“老四槌”(有称“油头”)等。

铛铙牌子,即一种以铛子和铙子为主奏乐器,配以二星、引磬、木鱼、引鼓(或堂鼓)等乐器合奏的打击乐牌子。这种牌子无论道观还是民间坛门都使用,多用作韵曲的引子、过门和尾声部分演奏。铛铙牌子曲目较少,常见的有“朝山会”、“起板”、“过板”、“收板”等。

2. 大乐,是四川民间道坛主要采用的一种器乐形式。通常指以唢呐或大锣、大鼓(堂鼓)作主奏乐器,配以其他发音刚强、音量较大的乐器组成的乐队所合奏的音乐。它主要包括下述两类:

唢呐曲牌,即一种以唢呐为主奏乐器,并套以大锣、小锣、马锣、大钹、板鼓、堂鼓等打击乐器合奏的器乐曲。主要用于民间坛门的斋醮仪式中,作为各种法事的启坛、过坛和下坛音乐。它与川剧舞台上或民间轿房中所使用的曲牌多数相通或相似。

锣鼓牌子,即一种有大锣、小锣、马锣、大钹、板鼓、堂鼓等乐器合奏的打击乐牌子。在民间道坛的斋醮仪式中常与唢呐曲牌相联并用,作为启坛、过坛和下坛音乐的一个部分。如独立使用时,又常作法事中的过门音乐。曲目有“三五七”、“长槌”、“包槌”等。此外,有一些短小的锣鼓牌子如“单槌”、“飞椰子”、“溜子”等,通常用于高功担任的念白部分中作为断句



音乐。锣鼓牌子的曲目共有一百余首,其中包括与川剧音乐相通用的大部分曲牌。

在上述乐种中,道人们分别采用过“工尺谱”、“朗当谱”和“锣鼓谱”等谱式。

工尺谱的记写格式与其他各地通用的记写格式基本相同,只是个别音符在记写上采用了别的同音字,如“禾”字代替“合”。

朗当谱,无记写格式,主要凭口念。通常用“朗、儿、当、氏、罗”五字代表音高,但音高并不固定。

锣鼓谱的形式有两种:一为静坛音乐使用的锣鼓谱,常采用“当、请、鱼、双”等相声字记写乐谱;二为行坛音乐使用的用“打、把、不而、课、次、冷、丑、当、冬共、乃、才、庄、另、以”等相声字记写的锣鼓谱。

五人制的细乐乐队,由笛子、铛子、二星、铙子、摇铃五件乐器(法器)组成;七人制乐队在五人制乐队的基础上,加木鱼、引鼓;八人制乐队再加铛子。

五人制的大乐乐队,由唢呐、堂鼓、大钹、小鼓、小锣五件乐器(法器)组成;七人制乐队在五人制乐队的基础上,加大锣、摇铃;八人制乐队再加铛子。

静坛主要用细乐,行坛则兼用细乐和大乐。

现行青城山道教音乐主要运用于“早坛功课”、“晚坛功课”、“铁罐斛食”、“静斗燃灯”等科范仪式之中。仪式中,声乐、器乐形式穿插兼用。



第六节 海上(上海)白云观

一、宫观性质

五十年代以前,白云观是全真龙门派的传道场所,八十年代白云观恢复布道活动后,成为全真派与正一派相结合的道家胜地,并渐渐地发展为正一派为主的庙观。现任道长吕崇安是全真龙门派的传人,高功法师朱鼎馨等则为正一派的后裔,庙观中的道士大多为正一派信徒。

在教派的教义及行教方法上,上海地区的全真派不再主张“十方丛林”、“子孙丛林”及庙观等级制度,渐渐向正一派做法靠拢。散居在家的全真派道士,也可与正一派道士合做道场,擅长乐器的全真道士,也演奏正一派符箓道场的音乐,做正一派的科范。

自五十年代以来,上海地区道教以正一派的传教布道活动比较活跃,故上海的道观及道士以正一派为主。“文化大革命”中,虽然两派的庙观都受到破坏,道士都受到迫害,但正一派的道士却在农村进行地下布道,使该派道教活动不绝如缕地沿袭下来。而全真派道士却停止了传教,许多传统的布教方法失传。八十年代初,真正全真派的庙观仅有一所,其余皆为正一派道观。全真派道士(包括散居)也仅存几十人,而正一派道士住观、散居计有六、七百人(可能还不止此数)。从现状看,上海全真派道教的实力相对较弱。

在白云观中,全真派道士也遇到一些问题,由于他们不会做科仪,在符箓道场中,只能打杂做下手活,正一派的法师、道

士在法坛上发符召将,全真派道士均只能在天井中打扫香烛。

二、宫观历史

道教传入上海的时间众说不一,但一般认为在三国、东晋期间(220—420年)。葛玄(164—244年),三国时方士,江苏句容人,后世称其为葛仙公或太极左仙公。葛洪(283—363年),东晋道士,江苏句容人,号抱朴子,著有《抱朴子》等道家著作。东晋隆安五年(401年),五斗米道孙恩率信众攻沪,天师道随之传入上海。



唐代(618—907年),上海道教已初具规模。据称,地处浦东的钦赐仰殿始建于唐代,其原名东岳行宫。

宋代(960—1279年),由于帝王崇道,故道教迅速传布,上海道教也有发展,建立不少道观。

元代(1271—1368年),因不少文人仕途受歧视而改从道,而使江南的道教有较大的发展,也推动了上海道教的流行,出现了很多正一派及全真派的道观。

明代(1368—1644年),大批民间神祇进入道教谱系,上海一些地方神也被人们奉为道教神仙,这样更加速了道教的民俗化进程。此外,在上海的正一派势力不断增强,庙观如雨后天春笋般地建立。道观及道士大多集中在松江府治华亭县及上海县两地。

清代道光年间,上海关埠,万商云集沪上,成为全国经济、文化中心,各地道士随当地移民进入上海,形成各地教帮,丰富发展东乡、西乡(浦东、浦西)等本帮教派。清代庙观除前朝留下的外,又新建不少。此一时期的道院渐向上海县城乡及其周边地区集中,以正一派为主。道士则全真、正一两派兼有。

国民党政府在1928年公布了神祠存废标准,对道教的发展



展作了一定的限制,但因当时内战外侵,时局不稳,这一标准从未被认真执行过。抗日战争期间,院观及道士的数目分别增长至一百余所及三千多人。此外,自辛亥革命后,上海渐成为正一派道教的活动中心,除了建立不少院宫外,还设有很多家庭道院^①、扁担道院^②及水上道院^③,但相对而言,全真派的影响却十分有限。

海上白云观是近代以降上海最大的道教宫观,也是上海最有影响的全真派庙宇,享有“十方丛林”美名。现经多次变迁,并吸纳了正一派道士,成为全真派与正一派相结合的混合型宫观。

清咸丰年间,全真派的王明真道长来到黄浦江畔,积极进行传教活动,并于同治二年(1863年),创建了显真道院,乃杭州显真观分院,观称雷祖殿,为上海首创的近代全真道观。不久,王明真道长羽化,雷祖殿由其弟子徐至成(一作志成)(1834-1890年)主持。至同治十三年(1874年),徐将雷祖殿建成沪上香火较盛的大型道教庙宇。光绪八年(1882年),徐于老西门外万生桥西南首(今方斜路西林路一带)重建雷祖殿。光绪十二年(1886年),又扩建斗姆殿、茅山殿、客堂和斋堂。光绪十四年(1888年),徐将雷祖殿更名为“海上白云观”。在光绪十九至二十八年,先后扩建了不少殿堂。其后,因多次变换监院及第十五任监院刘永祥的个人品德问题,影响了白云观未能得到发展。

① 在居室客堂中摆设道教的法坛装置便可。

② 道士挑上一副扁担,将法器、乐器、法服及经杆置于箱子或箩筐中,走村串巷,为各家斋主做法事。

③ 在船舱里设置神像祭台,供信士祭拜。



1937年“八·一三”事变后，丘祖殿、客厅等建筑被日军烧毁，白云观更形衰落。至四十年代末，在监院李理山的努力下，海上白云观才得以保存下来。

1949年，由于中华人民共和国实行宗教信仰自由的政策，海上白云观得到保护和维修，恢复了道教丛林面貌。然而，在“文化大革命”期间，上海道教受到残酷的打击，一切教事活动被逼停止。“文化大革命”结束后，道教活动逐渐得到恢复。1985年4月，正式成立了上海道教协会，会址设在白云观内。翌年9月，上海道学班创办。1987年，建立上海道教协会文化研究室，创刊《上海道教》杂志，这些机构也设在白云观内，白云观的重要性及在海内外的影响日渐显现出来。进入九十年代，白云观的香火更日趋旺盛。

三、宫观规模

海上白云观位于今南市区老西门附近西林后路100弄8号，总面积为1500平方米，建筑面积为975平方米。在100弄口，建有海上白云观标志性建筑——牌楼一座，人称魁星阁。面朝东，形状为塔楼，水泥制，三层，底层为大门，门楼褚红色，黑色瓦顶。三层朝东竖有“海上白云观”匾。该牌楼原建于清光绪年间，上世纪五十年代被毁，1987年3月，由白云观道众重新修复。在100弄旁边是上海第九中学，该中学用地也属白云观。由于白云观附近建有建筑公司及若干民居，故白云观的香火受到一定限制，人多了就要控制烧香烛的规模，每到宗教节日，做道场的斋主要限定数量。

进入弄内，左右两侧二米高的围墙上书有“海上白云观”的大字，白色褚红色底。8号在弄堂底部北侧，面朝南。白云观是一座四合院式的两层建筑，庙观围墙为水泥结构。



白云观山门朝南,正山门平时紧闭,遇重大节日开启。门的左侧挂有上海市道教协会的牌子,右侧为上海道学院的牌子,正上方有蓝底金黄色的白云观匾。通常羽士与香客从边门进出。进入门内即是山门厅。靠近门口放一张桌子,为门票的售票处,有值坛轮流把守。厅里置有王灵官、赵玄坛等神龛。厅的东间为办公室,西间为观长室。办公室为高功法师朱掌福及庙观管理委员会成员办公所在。观长室兼贵宾室,为接待客人的地方。穿过山门厅为天井,天井中有铜制白云观宝鼎,座于水泥底盘上,宝鼎为三层,底层为圆型香炉状,上书“白云观”,下有四只老虎脚支撑,第二、三层塔檐挂有铜铃。另有香炉与烛案。天井东侧的东厢房有一大一小两间,南边为小间,即观音殿,北边为大间,即主祭堂——灵宝醮坛;西侧的西厢房亦有大小两间,南边小间为瞿真人殿,北边大间为祭堂。面对天井座北朝南的大殿为凌霄宝殿,是白云观主殿,内置有玉皇大帝、张天师、许真人神龛。主殿西面有走道,通向食堂(膳房),食堂分贵宾用膳及普通用膳两间。东面走道通向洗手间及库房。

二楼。山门厅楼上的大殿为雷祖殿,内置雷祖神龛及六十甲子神像。东西厢房各有三间,南北为小间,中间为大间,依次排列:上海市道教协会会计室,市道协办公室,城隍大神殿(以上为东厢房);上海市道学院办公室,市道协文化研究室,储藏室(以上为西厢房)。凌霄宝殿楼上的大殿为老君堂,内有老子画像及五千言《道德经》的楷书陈列。老君堂西面走道,通向道学院的教室及学员宿舍。东面走道,通向市道教协会的贵宾会客室。



四、仪式活动情形

八十年代中叶,白云观内的住观道士渐以正一派子弟为主,故法事科仪成为观中的经常性布道活动,斋主建坛,也以科范为主要内容。现经常拜做的科仪有:

醮仪:公醮、清醮、金篆醮

清微斋:镇宅、翻解、净宅、抱患、预禳、祝圣、开光、完愿、庆诞、存祖、解冤结

黄篆斋:追七、立狱、起伏尸、颁赦、度桥、召孤魂、召饭、上供、设召、起灵斩煞、接煞、起狱

奏表类:进表、全堂表、五师表、天师表、玄帝表、敕水

告斗类:抱患告斗、延生告斗、拔亡告斗

朝仪类:水火朝、青玄朝、九幽朝

灯仪类:九阳灯、群仙灯、十回度人灯、升仙灯、三途五苦灯、九霄开化灯、延生灯、大普(破)灯、观音灯、三官灯、雷祖灯、血湖灯、地狱灯、九幽灯

献供类:清十献、亡十献

解星类:解星、移星易宿

地司类:地司、会诸词

度关类:抱患度关

发递类:清微发递、灵宝发递、发符

供天类:斋天

发檄类:五雷发檄、召魂发檄

炼度:炼度、金刀断索

待王类:斋王、款王、传经转案、迎真度魄(魂)

圣帝类:生神章、请经、迎鸾接驾、谒帝

其他类:皇坛三宝、群仙会、开方、按坛、起坛、寄库给牒



以上科仪,根据斋主的需要及经济能力而选择合适的来拜做。不同的法事有不同的科仪,规模也不一样。

1. 施食科仪

施食,一名解食;施食科仪,亦称放焰口,是建斋醮祭炼道场,演施食济幽的法事,据传此法事是太极仙翁葛玄所行,故也云“太极祭炼法”。施食法事是黄箓斋中的一种,一般用于追荐祖先、亡灵,或祭祀孤魂,它的科仪由亡事部分组成,约八至十个小时。在郊区庙观中,能表演施食法事的法师并不多,特别是会做《炼度》科仪的更寥寥无几,因此施食法事成为白云观的一大特色。

“太极祭炼法”经元代名儒郑所南(思肖)编修后,而有《太极祭炼内法》一书传世,此书所演述的是祭鬼之法,概其大要,在于静心存神,以神度鬼。该仪式一般在公醮中进行,它的祭祀对象为祖先及死去的亲人,及一些孤魂野鬼,仪式大多为集体超度。

施食法事因派别及流行地域不同,故做法也有区别,各地出现了名称不一的施食科仪本,如全真派名为《先天斛食济炼幽科》,正一派的名称较多,如《太上清微济炼救苦铁罐鸿仪》、《先天斗姆炼度金科》、《太乙救苦炼度金科》等。又因正一派的施食法事比全真派内容丰富,故海上白云观虽是全真与正一合而为一的庙观,但却是以《先天斗姆炼度金科》为其蓝本,并组合《供天》、《十献》、《净坛》等科仪。

2. 净坛科仪

《净坛》科仪用于各种道场,为道场的开场科仪,通常放在法事开始时做。计六节(或八节,增加“散花”、“云驭以降”二节),约演 20 至 25 分钟,其程序为:(1)开坛、(2)净坛、(3)三上香、(4)请圣、(5)跑五方(结界)、(6)向来伏愿。



白云观中元节施食法事所做的《净坛》，与传统科仪相比，第二节“净坛”中的〔香偈〕、〔水偈〕合为一个曲调演唱，唱词也有所改动。若增“散花”、“云驭以降”二节，宜在“跑五方”后，向众圣散花，并对它们歌功颂德，将仪式推向高潮，然后在热烈的气氛中结束。如此处理，使《净坛》科仪在结构上更为完整，法事氛围也趋高涨，为下面科仪的演出，打下良好的基础。

3. 十献科仪

《十献》全称《斋供十献金科》，分清、亡两种，前者用于清微道场，向神仙供献；后者用于黄箓道场，向亡灵供献，所献均为香、茶、果、灯、花之类的供品，但道词不同。近来上海白云观正一派道士，在做黄箓道场时也要为阳眷祈祷，所以在做《亡十献》时，也同样要拜《清十献》。中元节施食法事虽是超度亡灵为主的黄箓道场，但在道场中亦有《通阳眷》一类仪式，故也做《清十献》。《清十献》共十二节，其程序如下：(1)献供白、(2)献香、(3)献花、(4)献灯、(5)献水、(6)献果、(7)献茶、(8)献酒、(9)献宝、(10)献斋、(11)献衣、(12)散花伏愿。

《亡十献》为十三节，其程序如下：(1)献供白、(2)四梦歌、(3)献香、(4)献花、(5)献灯、(6)献茶、(7)献果、(8)献酒、(9)献饭、(10)献宝、(11)献斋、(12)献衣、(13)伏愿。

4. 斋天科仪

《斋天》又名《供天》，是上海正一派道教主要科仪之一，清微、黄箓、公醮等各种道场均能拜做，程序及内容皆一样。其科仪宗旨为设斋祭天，召天上天尊及三十二帝君下凡卦宴，普同供应，超度亡灵，福流阳眷。整个科仪为十七节（也有简本的十三节或繁本的十八节），约演一个小时。在施食法事中，与《炼度》一起拜做，通常《斋天》在前，并在科仪中插入《阳眷》、《召饭》及《玉皇忏》等科仪、经忏，其程序如下：(1)嘉定真



香、(2)师默咒、(3)鸣法鼓、(4)入意、(5)具职、(6)奏请天尊、(7)礼聘三十二帝君、(8)献茶偈、(9)散花、(10)祝斋、(11)宣疏、(12)结斋、(13)谢师、(14)十二愿、(15)复炉、(16)送圣、(17)宣闹。

5. 炼度科仪

《炼度》法事科仪本分三种：法师用本（简称法科或法本），为高功法师主祭时所用本子，所载道词为法师唱念；道士用本（简称班科或班本），为黄冠班职所用本子，所于道词主要为班职唱念。综合本是法师、道士合用的本子，两者道词均有辑录。通常法科内容多于班科，因为《炼度》主要是法师主祭的科仪。其程序如下：(1)开坛、(2)安座、(3)念香偈、(4)三净咒、(5)启太乙、(6)水盂作用、(7)洒净、(8)三上香、(9)启圣、(10)宣意、(11)登宝座、(12)安宝座、(13)献供养、(14)普召牒、(15)总摄召、(16)破狱、(17)颁普摄符、(18)颁召魂符、(19)召十方、(20)香赞、(21)召正荐、(22)召天医、(23)解冤结、(24)度亡人、(25)解衣、(26)参三宝、(27)施食、(28)念灵书、(29)水火炼度、(30)三皈依、(31)九戒（九咒）、(32)升天、(33)辞坛。白云观道士所用的是法科与班科二种科仪本。

五、音乐使用状况

海上白云观韵曲所用的器乐伴奏组合，除了钟、鼓、铛、木鱼、磬等法器以外，还用吹、拉、弹、打类乐器。器乐伴奏和间场器乐音乐有粗乐、细乐之分。粗乐使用唢呐、锣、铙、钹、钟、鼓等乐器，以唢呐为主奏旋律乐器。细乐则为丝竹器乐的合奏，用笛、二胡、三弦、琵琶、阮等旋律乐器加钟、鼓、木鱼、铛、磬、铃等法器，以笛为主奏旋律乐器。鼓在粗、细乐中起总指挥的作用，密切配合仪式的进行。



道士主持仪式时有清楚的分工。高功法师是带领整场法事中念、唱、表、白、做的主要主持者；都讲法师和监斋法师则协助高功法师在坛内作法。另有班首两名，各掌木鱼和磬。上香、点灯等则分别由传香法师和传灯法师负责。经韵的演唱方式主要为领唱、齐唱、轮唱，也有独唱（多数由高功或都讲担任）。每场仪式的器乐演奏由坛内其他道士担任。

海上白云观施食科仪中韵曲在仪式中的运用，按照韵曲与经文的关系以及韵曲与仪式的关系，以“一词多曲”和“一曲多用”两种为主。“一曲多用”又可细分为两种方式：一是曲调、词格不变，使用不同词的经文在不同仪式中另一是在词曲不变的情况下用于不同的科仪。陪伴“一曲多用”的往往是同曲多变，即是在韵曲主体保持不变的原则之中寻求表层旋律细节的变化。

法器是仪式中象征道法的器具，可分为用来仰启神仙、朝觐祖师和驱恶镇邪的仪式器物，及用作伴奏诵唱经文的敲击乐器。法器在仪式中主要用于伴从经文的念唱，起着加强和界划节奏、节拍的作用，从而使道众的念唱整齐一致，在必要时并可以用法器击拍来加快或放慢道众念唱的速度。法器和其他旋律乐器在伴奏经韵时，其主要原则是随腔伴奏，在器乐部与声乐部同时进行时呈现出类似江南丝竹音乐的“加花减字”的关系；而在提供声乐部乐句、乐逗之间的间奏时，则紧密地连续着前后乐句或乐逗。^①

器乐在仪式中还有其他功能：1. 站在局内人的角度，道教科仪中所用的法器有它们的宗教性象征。法器便是以它们

^① 陈莲笙道长形容这种关系为，“器乐伴奏要‘勾牢’（上海话：即‘勾实’之意）唱腔。”



所认定的法力在仪式中发挥着功能;2. 器乐音乐衬托渲染道场内的宗教仪式气氛。科仪的开始是由击鼓发擂、锣鼓乐或器乐领先,既是宣布科仪演释即将开始的讯号,也为仪式有效区的道场营造了一种特殊、神秘、庄严的气氛。这声音环境同时也可以看作是一种为道人提供由“人”蜕变为能与神、鬼沟通的“仪式主持者”的媒介;3. 器乐在仪式中,除了伴奏韵曲的诵唱,还烘托着道人们在坛内作法演科时所表演的“画符”、“念咒”、“踏罡步斗”、“踏八卦”、“跑五方”等具有法术性的近舞蹈动作。器乐音乐更是提供各仪式环节之间(及之中)连续性和整体性的重要构成因素。穿插于各仪式环节之间的器乐,或称作“过场”,一方面起着分界各仪式环节的功能,另一方面则以声响填补了仪式环节之间的空隙,使仪式自始至终溶融在音声环境之中;4. 民间所熟悉的器乐曲牌用于科仪音乐之中,如“大开门”、“急急风”、“柳摇金”等,缩短了“俗”与“仙”之间的距离。

白云观道乐以江南音乐风格为基本特点,主、伴奏旋律之间的“加花减字”演奏方法的运用和因此而形成的“支声复调”现象,普遍呈现在科仪音乐中。除了与江南丝竹的密切关系,白云观道乐呈现的地域性特点还包括一些也见于地方戏曲,民歌小调及说唱音乐的因素。比如,白云观道乐韵曲声乐部的字断腔不断的唱腔风格,及器乐部和声乐部密切配合而组成一条连绵不断的旋律线等风格特点,也见于沪剧。



第七节 苏州玄妙观

一、宫观性质

苏州道教系龙虎山天师道之一支脉,属正一道。1949年以前,玄妙观为郡人习仪祝厘、祈晴祷雨及讲乡约之所,历代以来,高道名流荟萃。除举行宗教活动外,玄妙观还是一个集各类社会、商业活动为一体的特殊场合。自清朝以来,玄妙观渐渐地成为人们日常生活中所需要的游息场所和商品市场。现在,包括玄妙观的附近地区在内,形成了全城最热闹的地方。吃的、穿的、用的、玩的,几乎色色俱全。每逢春秋佳日,本市和外埠的游客,三五成群,扶老携幼,结伴而来,烧香拜神的宗教信徒有之,专门前来看热闹逛市场的有之。所以苏州人有“白相玄妙观”的俗语。^①如同上海的城隍庙,南京的夫子庙一样,苏州玄妙观成为游人必到的一个处所。成为中国道教宫观丛林中少有的一个奇特景观。

二、宫观历史

玄妙观是江南道教的名胜,它位于苏州城区的中心。相传玄妙观是在吴王阖闾故宫的遗址上面建筑的。^②现在面对着道观正山门的一条街巷,还叫宫巷。西晋武帝司马炎咸宁二年(276年),于吴宫故址上创建了玄坛殿宇,始名“真庆道

① “白相”是苏州、上海一带的方言,近似“玩耍”的意思。

② 高真:《花园之城苏州》,上海文化出版社,1957年,第10页。



院”。

唐开元二年(714年)改称开元宫。唐大顺元年(890年)遭受兵燹,四周建筑物全毁,仅存正殿和前面的山门,宋太平兴国年间(976-984年)开元宫扩建为太乙宫。

宋大中祥符五年(1021年)改名天庆观。宋淳熙三年(1176年),郡守陈岷曾修建三清殿,六年(1179年)不幸又遭火灾。提刑赵伯骕摄郡重建,亲自设计彩绘“三清殿”图样,进呈孝宗皇帝,御批“依样建造”,八年(1181年)建成,孝宗题赐“金阙寥阳宝殿”六字殿额。到了元代元贞元年(1295年),改名为玄妙观。^①

明洪武四年(1371年),太祖朱元璋敕旨重建,并沙汰僧道二教,规定府州县止存宽大道观一所,使道徒并而居之,诏定玄妙观为“正一丛林”。

清康熙初年(1662年),费白金四万两,历时三年,再度重修三清殿。嘉庆二十二年(1817年),毁于雷火,后由尚书韩葑等人发起重修。康熙时,因康熙名“玄烨”,为了避讳之故,改“玄”为“圆”,称“圆妙观”(也有称“元妙观”)。直至民国元年才恢复了玄妙观的旧称。

三、宫观规模

在玄妙观里,历代著名的建筑物很多,有供奉三清像的三清殿,专藏道藏经的弥罗宝阁,“方丈”私邸天都仙观,并有不

^① 何时始有“玄妙观”之称,有关资料至少有两个不同的时间概念。苏州道教协会研究室编印的《苏州玄妙观》、苏州市地方志编纂委员会办公室、苏州市档案局编印的《苏州史志资料选辑》第三辑(内部发行),都记载为始称于元元贞元年(1295年)(详分别见上述两书之第3页和第142页)。而高真所著《花园之城苏州》一书则说始称于元至元元年(1335年)(详见该书第11页)。



少道家流传下来的古物宝器。至清末民初,全部建筑包括:大门(正山门),主殿(三清殿),副殿(弥罗宝阁),以及配殿二十四座。民国以后,由于战祸、失火以及颓毁而拆除改建者共七座,出租典卖者有两座,至二十世纪五十年代初,除正山门、三清殿外,尚存配殿十六座。六十年代至七十年代间,东西两侧配殿及正山门,已陆续为许多非宗教单位使用。

三清殿为玄妙观主殿,内供玉清元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊三清法像,故名三清殿。现存大殿建于南宋淳熙六年(1179年),乃当时著名画家赵伯驹之弟赵伯骕设计重建。殿重檐脊顶,下有高台,檐口有雄健美丽的斗拱,前有宽敞的月台,气势宏伟,为中国最大和较古老的道观殿堂建筑之一。殿平面,长方形,长约四十五米,宽二十五米,面阔九间,进深六间。殿基南面与月台周围有石雕栏杆,栏板和台基上有人物和飞禽走兽的浮雕,虽历经沧桑,但西南面还存有宋代遗迹。殿内梁架分明暗两种,平綦(天花)上是草架。下面用目梁,形式美观。殿前后和东西砖墙、隔扇、门窗等都是后来修建的,但木构梁架、斗拱、石柱部分基本上还是宋代遗物。殿中砖制须弥座高一点七五米,分上中下三部,层次多,雕刻较华丽。座上是三尊金身三清法像,姿态凝重,神采俨然,亦是南宋旧物。^①殿堂内,有一红色木栏将参与“天功”科仪的信众与道众隔离分开,划定了科仪中道众活动的空间范围。

四、仪式活动情形

1. 做功课

又名玄门日课,亦即“功课经”。玄妙观道众每天早晨五

^① 资料由苏州市道教协会张凤麟、韩晓东、熊建伟等道长提供。



时开静,洒扫庭院殿堂,整齐冠服,尔后齐集三清殿内拈香行礼,撞钟击磬,念诵早坛功课经。早坛功课经内容包括:“净口咒”、“净心咒”、“净身咒”等咒语及《太上老君说常清静经》、《无上玉皇心印妙经》以及《灵官诰》等。

2. 祀神

此一科仪一般在道教诸神圣诞之日举行。苏州玄妙观最常举行、也是规模较大的祀神活动是在每年农历正月初九和二月十五(正月初九为玉皇大帝诞辰日,二月十五日是老君诞辰日)。每逢这两日,都要举行一次盛大的祀典仪式。届时,法师及道众斋戒沐浴,身披绣金法衣,手持朝笏,诵经拜忏,唱“赞”吟“偈”,登坛演道,两旁还有乐器作为经韵伴奏。除了这两大诞辰之外,还有以下神仙诞辰:二月十九观音诞辰;三月二十八东岳大帝诞辰;五月初五财神诞辰;六月二十四雷祖诞辰;七月十五三官大帝诞辰等。是时,信徒香客于四面八方涌来,焚香礼拜,同沐圣恩,景况好不壮观。

3. 烧香

苏州玄妙观三清殿所供三尊神像,是仙神主尊,东岳殿(现已毁)所供的东岳大帝,乃百鬼之首。从清末至民国,两殿香火最旺。在苏州民间有烧“金面香”和“白面香”的风俗,所谓“金面”指的是三清殿装金开相的三尊神像,“白面”指的是面未涂色的东岳大帝。“金面香”(俗称红香)凡生日所烧之“寿字香”;新婚夫妇所烧之“满月香”;病愈后所烧之“还愿香”;向神求助祈祷所烧之“许愿香”等,均属“红香”。而逢丧事所烧的“七香”(从死者死的第一天算起,逢七要烧一次香,共烧七次,故名“烧七香”)则为“白面香”(俗称白香)。

4. 斋醮

玄妙观至今盛行的斋醮活动大致有三种:



(一)城市居民打醮。以前大都在财神殿和雷祖殿举行,以祈生意兴隆、风调雨顺、国泰民安。

(二)乡民打醮。一般由“香头”^① 集合当地民众二三十人,亦有百余之人或更多联合打醮,名曰“公醮”,一般均在春、秋两季及农历六七月份,农历六月二十四日这一天则更甚(这天为雷祖圣诞,其醮名曰“火醮”),地点旧时大都在文昌殿和蓑衣真人殿,现一般均在春申君庙或在三清殿举行。打醮的内容依信徒的要求而定,一般是两天或三天,参加的法师约三至五人,道众(称“散众”)四或六人,音乐吹打数人,多至十余人。打醮的名称有“太平醮”、“保安醮”、“让茭醮”、“寿醮”、“求晴雨醮”等。旨在祈祷合家平安、畜牧兴旺、五谷丰登。^②

(三)独醮。即单独家庭里的打醮,通常是某一家庭遇难逢灾,祈愿保家平安、消灾降福而邀请道士举行打醮。打醮内容及规模根据信徒要求而定。

5. “天功”科仪

“天功”科仪是苏州玄妙观独有的一个科仪,其他宫观没有此科仪。^③ “天功”科仪包括三个经卷科本,分别是:《恭递三界发文遣将传奏各衙公文》、《清微朝元供天行道科仪》、《运神会道清微进表科仪》,它们先后用于“天功”科仪的“发符”、“供天”及“进表”各仪节之中。每一科仪法事结束以前,有一仪式环节,即是对所行法事之不恭不敬之处,不慎出现误差的地方作出忏悔,其中也包括如经文念诵,文书有差错的忏悔。

① “香头”为组织乡民参与打醮的召集人。

② 据刘红 1994 年 8 月和 1995 年 8 月两次田野考察所了解到的情况,现在苏州玄妙观(有时在春申君庙)所进行的“打醮”,大多为“天功”科仪法事。

③ 此一说法是否属实,尚待考证。但刘红在过往的田野考察工作中,未曾见串连不同的科仪而组合成“天功”科仪的相同法事在其他宫观进行。



“天功”科仪之“天”的含义,显然包含精神上之“神”(即“天”)的意念,“天功”亦可解释为“神之功德”意,或可释作“以天神之功力降福泽与人”。

整个“天功”科仪大致由三大部分(或称三个仪节)组成:

(1)发符:在“天功”科仪中,发符的内容是,通过高功法师变神、召将,将本坛所行法事的缘由及内容要求等发出公文,通过温元帅、值日功曹、符使传递等神通告三界帝阙,遍诣诸真神司,以期垂恩降驾证盟修奉。召将是这一仪节的核心内容。所谓召将,即是高功将自己转变成神的模样,发出符文,召请神将降临法坛,镇邪灭妖。发符除了在“天功”科仪中作为一个仪节进行外,还可以单独作为一个独立的科仪进行,这一单独进行的发符科仪,称为“全符”,即全套发符仪式之意。

(2)供天:这环节本也是一个可独立进行的科仪,名为“清微朝元供天行道科仪”。这一仪节的内容大致是,先上香礼赞,歌颂三清四御,然后表熏疏,向天庭之神灵表达建醮设坛的目的、人员等,迎请仙真下凡普撒神恩。待功德完满,再奉送天仙真人们返回天庭。

(3)进表:苏州道士又称之为“晋表”、“拜表”、“表朝”等,该仪式是“天功”科仪的终结部分,是为将表文上奏天庭之仪式。整个仪节包括启坛、请圣、拜表三个部分。仪式中,道士将书写信众祈愿的表文,通过步罡踏斗,飞送天庭,祈告上苍,众神光临醮坛,赐福延龄,先灵受度。进表仪节中,启坛为第一部分,是时,各醮坛执事入坛烧香,跪奏祝告,分灯洒净,为请圣作好准备。请圣是仪节的第二部分,请圣中,坛场奉安五方神圣,法师拈香,恭祝圣寿。第三部分之拜表是该仪节的核心,高功行祭礼于司表仙官,劳动送表文,运神行事,步罡踏斗,禀告上苍。最后以献供、谢师等结束。“进表”也是一个可



单独进行全本全套的科仪,苏州道士称之为“全表”。此外,在科仪进行之前,道众要行“功课”仪,作为科仪正式开始前整肃心身的自我修炼。“功课”开始是念“清净经”,包括净口、净身、净心等。接着要念一段经文,念什么经文则根据不同的需要而定,通常是“玄皇经”、“心印经”、“玉枢经”等。开经以后,不一定把所有经文全部念完,根据时间而掌握长短与篇幅。

在结束“供天”仪节,于“进表”仪节开始前的空隙间,有时会插入一个短小的仪式内容,称作“解冤结”。仪式为坐唱形式,间亦有焚化解冤符的。整个仪式表达的是一种祈愿无冤无仇之太平社会的理想。

五、音乐使用状况

这里介绍的是苏州道教“天功”的音乐使用情形。

在仪式开始前,乐师们要演奏一段锣鼓音乐,称作“发擂”,是昭告万神的意思,用于开启法坛,声扬法威。也可以说,发擂一开始,一个本属于纯自然的殿堂空间,随着万神在发擂的昭告之下而光临,殿堂即变成了行法之神坛。以往,发擂是一段气氛热烈的吹打曲。乐曲开始时,击鼓三通,并配之以大小钹,速度由慢至快,一阵紧过一阵。三通鼓之后,接着是细乐吹打,以笛为主奏乐器。该段细乐吹打由若干个曲牌组成,曲牌有“一封书”、“青鸾舞”、“凤凰楼”、“清江引”。玄妙观所奏“发擂吹打”,一般只奏鼓段部分,而由乐器演奏的曲牌部分则通常未奏。

“发擂”结束后,接下来便是做“功课”。功课又名玄门日课,是道众内向型整肃自我心身的一种仪式。所行功课为早课,早课一开始,道众列班行礼于神前,唱诵早课的第一首经韵——“香赞”。香赞结束后,接念咒,咒有“净心神咒”、“净口



神咒”、“净身神咒”、“安土地神咒”、“净天地神咒”、“金光神咒”、“玄蕴神咒”。以上各咒,由自身之“心”“口”“身”之净化开始,继而祷告宇宙天地、金光诸神,祈愿法力在身,功德圆满。念咒之后接诵“太上老君说常清静经”,随后唱诵“经赞”及“灵官诰”。至此,早课结束,众道士谢师后退下,余表白^①一人在经台,念诵“玉皇经”,作为“天功”科仪开始的准备。整个功课中,富有音乐性的经韵共三首,即“香赞”、“经赞”和“灵官诰”,其他各项“咒”和“玉皇经”的“诵”,皆为有一定字韵抑扬起伏的念诵。

发符,全称《恭递三界发文遣将传奏各衙公文》,主要内容是向三界各衙门发出公文。发符开始,法师先画符召将,请将神传递公文。所召之将为“温将军”,他是专管传送公文的。法师符毕上坛,准备施行命令,召请众将。首先三上香,跪拜一切高真,是时,唱“步虚”。随后,表白朗诵香文,唱“香偈”。唱诵“香偈”同时,高功启告师真(即“启师”),告之所祈求之内容。知磬^②接念水文,唱“水偈”。唱“水偈”时,高功在水盂做法,祭告水官——尹喜真人。接着,高功召请扫荡灭秽官将驱斥邪魔。再分上下洁净坛场,并固封文书(即发出的公文)。唱“洒净”。净坛后,高功三上香,信香礼拜玉清道宝、上清经宝、太清师宝三清。之后,高功与两名职员“启师”,礼诵宝诰,启告师尊。说明弟子即将做法,请师尊协助。其后,高功开始“变神”。“变神”是一内功行为。高功通过内功修炼,使自然之神即行法所召遣之神与自己元神相合。称所召役之神即自己司命元神为“变神”。高功变神之后,即行召将。召

① 表白乃负责斋醮的法师之一,职师通疏。

② 知磬乃负责斋醮的法师之一,领唱经韵。



众将之前,先召值日功曹和值符使者(应天君),此为“召功曹”。功曹召毕,高功开始发令,唱“玉清符”。万神闻玉清符命之后,俱应遵召而至。高功开始召请众将,称为“总召”,意为万神众将笼统召之。总召之后,再召个别与本坛法事祈求内容相关的神将。召哪一将,要视各将职能而选择。众将召至之后,由表白、知磬分班安位,称“请班圣”。安好位后,由表白“通疏”,将修醮具体缘由宣告众神。此时,“通疏”中会具体列出要求做法事的信众的姓名,来源地,因何事由恭请神灵护佑等内容。“通疏”之后,即要发公文了。在发送公文前,还要嘱托符官,称为“祭符官”,同时差遣神将保护符官,将所发公文递送各衙门。差遣完毕,即奉送符官及众将登程,称之“送符”。至此,“发符”内容完成。为衔接即将进行的“供天”仪式,还有两个仪式环节:“安监坛”即祝告两班效职神员,烦劳守护坛场,及“结坛文”即宣告发符结束,请各退班。

“供天”是《清微朝元供天行道科仪》的简称,亦叫“斋天”。知鼓先击鼓启坛,之后,高功在知磬、表白的伴随下徐步上殿,启唱“香赞”,高功同时拈香跪拜,然后念文。念毕,开始净坛。高功持杯水于左手之中,右手掌宝剑,并以杨柳枝洒水于坛场周边,唱“洒净”。接着,高功运目思神,知磬、表白齐唱“八门偈”。随后,高功礼拜上香,知磬独唱“烧香颂”,高功拈香说文。烧香、拈香之后,即行“开科书”。“开科书”一节,由五段经韵组成:“各礼师”、“卫灵咒”、“鸣法鼓”、“发炉偈”、“恭对天颜”。五段经韵由知磬、表白与高功交替唱诵。第一、三、五段均始由知磬起腔、独唱,至末句,表白一同随和。第二、四段由高功一人独唱。唱完“发炉偈”之后,高功伏跪神前,表白“熏疏”。熏疏完毕,知磬起唱“恭对天颜”。高功俯拜上启各界天神之后,再礼拜迎鸾接驾天尊,唱“接驾偈”。随后,奉请天界



各方之神灵,鹤驾云舆来临法会。备上仙茶,恭候诸神,唱“香赞”。然后,高功献上香厨妙膳,恭迎诸神,礼行三献,称“三献酒”。“三献”已毕,再献“十宝”,唱“总十宝”。晋献已周,表白上疏,文呈天庭,将众等心愿禀呈帝君。高功再以净水洒坛,备众仙光临,唱“请圣偈”。圣仙神灵驾到,金饭玉浆齐备,请神仙赴宴,唱“施食偈”。众神降临,广撒福恩,妖魔灭形。沐浴神恩之后,高功稽首再拜,恭伸奉送神灵重返天庭,唱“云舆颂”。之后,高功托十方仙童玉女,将感谢之诚传达至无上大罗三清三境天尊、昊天至尊玉皇上帝、无上三十二天天主帝君道前,唱“送圣偈”,奉送三清、玉皇及东、南、西、北各八方共三十二天帝,随鸾翌圣返回天庭。高功与知磬、表白行至殿堂门前,仰目苍穹,稽首礼拜,目送诸神众真远去。

“进表”旨在上表文给主要神仙天尊,祭告上苍,表白申请的意愿。仪式进行,高功与道众列队自大殿到天师殿,行“启师”仪。“启师”意即将祈求缘由向天师表白,并请求天师协助。队列由手鼎、引揖领队,分两路齐头并进。随手鼎、引揖之后的分别为:奏笛者两名、三弦一名、双清一名、手鼓一名、铙一名;知磬、表白、都讲、监斋伴随高功在最后,边行边奏曲牌“一封书”。行至天师殿后,道众入师堂上香、参拜,唱“启师颂”。唱毕,道众回大殿醮坛燃香,唱“熏坛咒”。待法师具职启请完毕,道众随着击鼓三声,列队穿花于大殿之上,想象瑶坛仙境,边行边唱“瑶坛偈”。“瑶坛偈”共有八句经词,根据时间和场地的不同,可以八句全唱,也可以只唱四句。“瑶坛偈”之后,行“金玉”之科。“金玉科”共有三段经词,因此仪式中使用了“金钟”、“玉盘”两件法器而有此名。“金钟”、“玉盘”在此处的运用意义特别,谓之可分别击出天数之声及地数之韵,意即以天地阴阳之数震荡宇宙,便能引出所有的法



部官君将吏,天界万圣千真,因此,金钟玉盘的敲击有严格定式。净坛已毕,由知磬、表白宣请各位天尊到坛,称“请圣班”。宣请完毕,唱“降圣偈”。随后,高功具职,率监斋、都讲转身面向大殿门口,向诸神礼拜,并将进表事理告知主要天尊^①,诚请降临法会,接唱“狮座偈”。请圣之后,再行“祝仪”仪,恭祝玉帝圣寿无疆。随后请诸神众仙“进斋”。虔备香、花、灯、水、果、茶、酒、衣、宝(元宝)、斋(五谷)十宝,逐一进贡,唱“十献”与“新水令”。“进斋”这一节,是整个“天功”科仪中,音乐情绪最热烈的一个部分。乐器用两支唢呐、两支竹笛伴奏,打击乐器则使用了“虎音锣”^②作渲染气氛。众道士分列两行,齐声诵唱,边吹边打,唱唱打打,营造出一个很生动的群仙聚会的场景。进斋之后,高功开始按照表科行事,称之“入科”,也叫“开科书”。高功先唱“卫灵咒”,再行“发炉”。表白“熏疏”,上奏表文至天庭诸仙。高功依“金钟”、“玉盘”之韵念“请圣文”,称“金玉韵”。接着,“祭表官”,意即接待司表的仙官,简要告之表由,烦劳执送表文。“祭表官”毕,高功运神行事,差遣值日功曹温天君护表出征。然后将即要送呈之表文画虚符,上下封印。“封表”毕,高功都讲相互拜贺,祝愿表文能够顺利地上达天座,不为邪魔外道所阻。之后,齐鸣钧乐护送表文,唱“开天符”。其后,高功“步罡”,元神飞升天庭,启奏表文。所谓“步罡”,是高功礼拜星斗的步态。配合高功运行于九重云霄,呈奏表文,伴奏乐器奏曲牌作背景烘托。步罡毕,接唱“发

① 通常为雷祖、太乙、神霄、斗姆、后土、天皇、紫微、玉帝、太清、上清、玉清等诸神。

② 此种锣,音色宏亮,颇具穿透力,声洪似虎啸,故名。虎音锣有高、中、低三类之分,此处所用之为中虎音锣。



炉偈”。高功拜表,表文敷炉,帝听昭回,高功呈进,唱“步虚”。其后,道众行至天师殿,告谢天师扶助修醮之恩,唱“天师颂”。当进表已毕,唱“结坛文”。高功表朝事毕,坛上众官圆揖礼谢,请退仙班。进表仪式完。

在“天功”科仪中,大多数的经韵唱诵,皆由知磬或表白起首,因此,知磬和表白在经韵唱诵方面起着重要的作用。知磬或表白起首引腔,不仅仅只是给经韵起个头,更重要的是,知磬或表白一张嘴唱腔,就决定了该首经韵的快慢速度和张弛节奏。经韵唱诵的起始,有几种不同的形式:其一,由乐器演奏一很短小的过门^①,然后,法师开始唱诵经韵;其二,乐器演奏一段曲牌之后,法师接唱经韵,这种情形下,往往都是知磬或表白独自一人先起腔,其他法师随后呼应;其三,没有乐器演奏过门,直接由知磬或由表白起腔引导唱诵。此外,知磬和表白时有先后交替唱诵经韵的情形。“供天”仪式中,整个法事活动基本上就是高功、知磬、表白三人完成的,因此,经韵唱诵形式上,以知磬或表白起腔,三法师齐唱;知磬与表白先后交替唱诵,高功一人独自唱诵等为主要方式。“发符”与“进表”两个仪式,法事场面较大,参与的法师较多,因此,经韵唱诵形式上,时有“一领众和”的情形,即多数经韵先由知磬或表白起首引腔,众道士跟随齐唱。

在苏州道教音乐的传统习惯上,其乐器配置素有“二、三、四”之说。所谓“二、三、四”,是以所使用乐器之弦的数量为参照依据而称呼的。“二”为提琴(两弦);“三”为三弦(三条弦);“四”为双清(四弦)。此外,还有不少其他乐器如笛、二胡、阮、中胡、唢呐、笙、大鼓、手鼓、单皮鼓、大磬、云锣、大锣、小锣、铙

① 这一过门通常只有一小节,由三弦弹奏。



钹、小钹、铛、木鱼、钟、引磬、手铃等，在所用的乐器和法器中，鼓占有很重要的位置，起着指挥全局的作用。自鸣鼓三通开始行法时起，法事的总体节奏就掌握在“知鼓”^①手中，法事的起始收尾及中间仪式环节的转换，都由“知鼓”击鼓为号，各法师准此而统一步调。三弦则在演奏曲牌时，有充当带头引路、指导旋律进行方向的作用，故苏州道士称之为“抬头”、“带路”，即领奏之意。笛子是旋律乐器，多只吹旋律音，少有旋律加花。其他乐器未作硬性规定，演奏时凭即兴性发挥。乐器在法事中的运用，也颇讲究。乐器在法事开始前或进行中，均有专门的器乐曲牌演奏，特别是法事进行前一定要演奏曲牌。演奏时间为三个阶段（以一天计算）：上午，未吃饭以前演奏“饭前吹打”，曲牌运用简单，以小笛曲为主；下午，吃过午饭后，演奏“饭后吹打”，曲牌运用复杂，一般由笛子起头而选择曲牌，其他乐器跟着加入进来演奏下去，演奏方式多种多样，以新笛曲^②为主；晚上，演奏“夜色吹打”，演奏的全是固定成套的“套曲”，如“百花园”、“待三清”、“骂玉郎”（已失传）等。现在运用于“天功”科仪中的器乐曲牌，多为如“一封书”、“清江引”、“桂枝香”、“风惊佩”、“金字经”等笛曲，配合以三弦、双清、提琴、二胡、笙、阮等弦乐器作类似于丝竹乐的小型合奏，穿插运用在法事进行过程之中。

法器的组合也有一定的定式。一般来说，唱诵经韵之时，只敲击木鱼、磬或手铃。木鱼由知磬担任，磬或手铃由表白担

① 演奏鼓的道士在道内的称呼。

② 苏州道上对曲牌中出现有“凡”、“乙”两个工尺谱字之笛曲的称谓。据说从前的曲牌中没有“凡”、“乙”，后来新加入这两个音之后，就称之为“新笛曲”了。



任。有几段经韵,间中有由法器敲击的片断作为经韵的段落连接或转换,所用法器通常为鼓、大钹、小钹等。

玄妙观的道士,传统上就有规范的调高概念,至今仍使用传统民间工尺七调称谓曲牌和经韵的调门。这些调门往往都是固定不变的,道士们已非常熟悉这些调门,可准确地入调唱诵。“天功”科仪中,唱诵和演奏的经韵和曲牌共计有四十五首,共使用了四个调门,即尺字调(相等于C调)、凡字调(相等于降E调)、上字调(相等于降B调)和六字调(相等于F调)^①。

第八节 龙虎山天师府

一、宫观性质

龙虎山是道教正一天师之祖庭,乃天师张道陵最初修道炼丹之所。自第四代天师张盛遵父(张鲁)嘱携祖传印剑从汉中迁回“龙虎山祖天师元坛”以来,承祖道统,奕世沿守。

二、宫观历史

天师府位于贵溪县上清镇中部,全称“嗣汉天师府”,又称“大真人府”,是历代天师的起居之所。宋崇宁四年(1105),府第始建于上清镇关门口。元延佑六年(1319)重建于上清镇长庆坊。

明太祖洪武元年(1368),赐白金十五镒(约三百余两)新

^① 可能由于音高调校之原因,四个使用之调门,均比标准音高(即以A=440赫兹为标准)低约一个小二度。



其第于今址,易天师号为大真人。成化时赐御书“大真人府”额。但其大部分建筑已毁于清康熙年间,现存六千平方米的建筑多是清乾隆、同治年间修建的遗物,也是龙虎山中三大建筑群(即上清宫、正一观、天师府)唯一保存较完好的一组建筑。

三、宫观规模

整个府第建筑以三省堂(即私第)为中心,分中东西三路成八卦形。中路有府门(即头门)、仪门(已毁)、二门、大堂、三省堂、灵芝园、纳凉居、敕书阁、观星台;东有家庙、后书院等;西有万法宗坛、玄坛殿、真武殿(早毁)、百花园、百花池。中心建筑毕次连结,以甬道石门贯通。在二门西原有法箓局、提举署,大堂左右有东西赞教厅,府门前有“道尊”、“德贵”二坊,但都和家庙、后书院一样早已毁坏。府内规模宏大,殿宇楼阁、雕梁画栋,是一座王府院落。院内豫樟成林,古木参天,浓荫郁绿。千年罗汉柏,一雄一雌,盘根错节,生意盎然。私第内还有诸多石额和嵌刻的诗文。砖壁石道,古朴典雅,不愧有“西江无双地,南国第一家”之称。^①

四、仪式活动情形

天师道以斋醮、符箓见长,特别是符箓,常人之信念,是天师道的家传之宝,功效繁多,有镇宅、安神、保胎、催生、天罡、

① 以上材料部分参引了张继禹:《天师道史略》第235页,华文出版社,1990年版;王忠人主编:《中国龙虎山天师道音乐》第8-9页,中国文联出版公司,1993年版;张宝训:《龙虎山名胜文物古迹记》载《中国道教》1989年第一期,第50-51页;陈耀庭、刘仲宇:《道·仙·人——中国道教纵横》,第233-235页,上海社会科学院出版社,1992年版。



地煞、驱邪、六丁六甲功能,道徒如需治病、消灾等,也可以求助于箬中的神。用符箬治病的最普通方法之一,就是喝符水^①。此外,天师还用“木叶”^②、“铁券”^③来治病防灾。

除符箬外,举行斋醮、祈禳,也是天师道仪范中最重要的一个组成部分。天师道的斋醮仪范,早在祖天师创教时就有了。北魏寇谦之《云中音诵新科之诫》、《图录真经》,是北天师道的新斋醮科仪。斋醮主要用来为人祈福、消灾、拔苦、谢罪、求寿、求平安以及超度亡魂等等。祈禳为斋醮中的一个重要内容,天师道认为一切灾害、疾病,皆由于精鬼妖孽作祟,故必须乞天神救治。随着道教的发展,斋醮象征的意义、内容、范围和功用日益复杂,种类名目与数量亦繁多。唐宋元明以来,天师道徒的主要科仪活动,除了斋醮法事之外,还有一个重要的内容,就是诵经。诵经是天师道徒日常的重要功课之一,也是宫观生活的主要内容。

就龙虎山天师府科仪本身而言,其构成因素大略可概括成如下方面:

1. 道教自身体系的科仪:如课诵、请水、发奏、请圣、拜斗、三官忏、玉皇忏、三朝科、度孤、召亡、度幽等科仪。

2. 包含佛教内容的科仪:最典型的是慈航经忏科仪。

3. 融合有民间世俗风格的科仪:酌饯科是有代表性的一个科仪。

① 所谓符水,就是将符箬浸泡水中,因为符箬是天神的象征,吞食符水就意味着天神进入人体,以此帮助人驱逐疾病和灾害。

② “木叶”大概是一种木质符箬。

③ “铁券”大概是一种“佩箬”,侧重于防邪,相当于一种护身符。



五、音乐使用状况

现存的龙虎山天师道音乐,基本上由两大部分组成,其一是科仪经韵音乐,其二是曲牌及伴奏音乐。

经韵音乐是龙虎山天师道音乐的主体,其数量多,涉及面广,贯穿整个天师道科仪活动。其大略分属于下列科目:

1. 课诵及通用经韵

共七首:“澄清韵”、“迎请师尊赞”、“净秽咒”(共三首,经文同曲调不同)、“太上起经赞”、“启请赞”。天师道课诵音乐于节奏、速度、韵腔旋律上,较全真道课诵音乐要活泼跳跃。

2. 请水安龙奠土科

共五首:“请水文”、“安灶司”、“五方安镇赞”、“中央安镇赞”、“安龙奠土宣意偈子”。该科仪主要用于安宅、镇宅。

3. 发奏科

所谓发奏,就是向一系列神灵发递文书,向这些神灵报告将要举行斋醮,请他们协助。由于在道教神谱中,各种神的地位有高低之分,向他们发递的文书格式也不尽相同,分为奏状、申状和牒状。这一科仪的经韵共有十首:“步虚”(又称“太极赞”)、“三宝赞”、“四炁偈子”、“符使赞”、“诸真咒赞”。其中“步虚”、“三宝赞”各有三首;“符使赞”共两首;皆是经文相同曲调不同。

1. 请圣科

“请圣”,顾名思义就是迎请神真圣人降驾,赐予法力,去灾降福,人神鬼魔,各得其所。这一科仪的经韵仅一首:“迎三宝赞”。

2. 拜斗科

亦称“礼斗”。此科经韵共四首:“斗姆十支香”(共2首,经文同曲调不同)、“斗姆回向赞”、“五星神咒赞”。



3. 三官忏科

三官即三官大帝,是道教神名。三官神源于原始宗教对天、地、水的自然崇拜。东汉时早期道教的民间信仰,奉天、地、水三官为主宰人间祸福的大神,在道教神系中地位很高。另外的说法称三官指金、木、水三官,具体化为守卫天门的唐、葛、周三将军。也有说三官指尧、舜、禹三帝为元始天尊吐气化成。《重增搜神记》的说法比较普遍,即三官是陈子桡与龙王三女所生的三个儿子,都神通广大,法力无边,被元始天尊封为大帝。此说将三官与“三元日”相联系,每逢三元节,人们都要到庙观忏悔罪过,祈福免灾,因此又称三官为“三元大帝”。这一科仪的经韵共有五首:“三官经诵赞”(共2首,经文同曲调不同)、“三官法忏”、“三元开忏赞”、“三元忏赞”。

4. 社司经忏科

这一科仪在其他道派里比较少见。此一科仪有经韵四首:“社司赞”、“金光咒”(共2首,经文同曲调不同)、“灶司赞”。“社司赞”礼拜于“消灾灭罪天尊”前,祈请“大慈父消灾灭罪天尊”消灾增福寿,永保安宁。“金光咒”是赞颂无上之“道”及诸天尊的词章。所谓“金光”亦即“金容”,谓天尊慈悲之颜容相貌,如金光慈容,故有此称。“灶司赞”是赞颂“香厨妙供天尊”灶君的。

5. 玉皇忏科

此科经韵仅一首:“玉皇忏”。玉皇全称为“昊天金阙至尊玉皇大帝”,是道教尊神“四御”中的第一位神。天师道这一科仪多在每年正月初九举行。

6. 三朝科

所谓三朝,即指道场法事中的早、午、晚三朝科仪。其中又有早朝三清,午朝玉皇,晚朝青玄之类别,三朝节次内容大



同小异。其祈祷的目的,首先是祝“皇图巩固,圣寿绵长”,然后为诸宫、宗藩、宰辅公卿及天下人民祝福,直至得道之后升入无形,与道合真。

三朝科经韵共四首:“虚皇赞”、“瑶坛赞”、“卷帘赞”、“垂帘赞”,其中“瑶坛赞”与“卷帘赞”同经文不同曲调和曲名。

7. 酌饯科

共两首:“劝酒歌”、“十保歌”。这一科仪为道内少见,经词内容虽与道教“助国救民”的大旨相符,然而,其经文风格,特别是经韵音乐则与民间的歌曲形式极为相似,是天师道具有民俗性特征之道教科仪的一个典型范例。

8. 慈航经忏科

“慈航”本佛教名词。在这一科仪中全部均唱诵佛经内容,这样的例子在道内实属罕见,不失为天师道的一大特色。

这一科仪经韵共有七首:“上香赞”、“炉香赞”(共2首、经文同曲调不同)、“慈航赞”、“弥陀赞”、“普陀赞”(共2首、经文同曲调不同)。上述经韵,除经词内容属佛教范畴以外,音乐上尚未见与其他科仪有特别相异之处。

9. 灵宝济炼度孤科

这一科仪是道教最重大的法事之一“施食”中的一个部分。“济炼”亦即“祭炼”,祭者,设饮食以破其饥渴也;炼者,以精神而开其幽暗也。祭炼之要,在于静心存神,以神度鬼。施食科仪常有:“符”、“神虎追摄”、“破狱”、“华幡召魂”等。整个施食仪式通过破狱、召灵、沐浴、朝真、咒食、炼度、升度等仪节,展示了亡灵从地狱升往天堂的全过程。破狱以灯为象征,将亡灵从酆都九幽地狱中解救出来;召灵是将亡灵召到醮坛上;沐浴是除去亡灵的阴气和尸秽;朝真是让亡灵向太上三礼;咒食是给予亡灵天上的食品;炼度是使亡魂重新获得新的



身体;升度是向亡魂传授九真妙戒牒和升天左右券等戒、符,通过法桥将亡魂引导进入天堂。

这一济炼度孤科仪,共有经韵 21 首:“三皈依赞”、“吟偈”、“歌斗章”、“破酆都赞”、“叹孤魂”、“四景”(以上各韵各有 2 首,经文同曲调不同)、“念斗章”(共 4 首,经文同曲调不同)、“和斗章”、“孤魂赞”、“破酆都咒”、“五方童子引”、“皈依三宝赞”。

10. 召亡科

“召亡”也称“召灵”、“招魂”、“摄召”等,也是施食科仪中的一个内容,意思就是召请地狱的亡魂,光临醮坛之上,享用施食,永获超度。

这一科仪共有经韵 10 首:“荡秽咒”、“开头赞”(共 2 首,经文同曲调不同)、“三大圣赞”、“召亡哀音”、“亡魂召参”、“叹亡人生”、“叹四景”、“九光赞”、“关灯五方赞”。

11. 度幽科

此科仪共有经韵 11 首:“开坛赞”、“稽首青玄主赞”、“度幽上香赞”、“三大圣赞”(共 2 首,经文同曲调不同)、“叹孤咒”、“叹孤三杯酒”(共 2 首,经文同曲调不同)、“送孤魂赞”(共 2 首,经文同曲调不同)、“劝酒文”。

曲牌音乐于数量上,在龙虎山天师道音乐中所占比例不大,共有 14 首:“小开门”、“望妆台”(同名异曲共 3 首)、“小过堂”、“山坡羊”、“小桃红”、“尺字大开门”、“乙字大开门”、“小工调”、“凡调”、“龙灯调”、“路罡调”,另有一首佚名。虽数量无几,但由于这些曲牌运用频繁,一个乐曲可以分别在不同的科仪中灵活运用,使得曲牌音乐在龙虎山天师道音乐中,显得十分活跃。

道人自己习惯上将天师道音乐经韵部分,分为“弋阳腔”



和“上清腔”。这两种腔,从音乐形态上看,各自均有自己较具个性的风格特点,每一种腔都有一个或几个基本腔句或腔型,形成该腔的基本特色和赖以变化发展的韵腔基础。

用作天师道音乐中的法器如大铙、小铙、大钹、小钹、铛子、手铃、大木鱼、大鼓、小鼓、大铁磬、大铜磬、小铜磬等,大多数的情况下都作用于经韵的节奏和节拍伴奏,有控制和掌握经韵节奏和速度的功能作用。现今龙虎山天师道中所使用的乐器分为两类,一类为丝竹乐器,另一类为打击乐器。至1993年,龙虎山天师道中所用丝竹乐器共七件,计有笛、笙、二胡、扬琴、琵琶、三弦、阮等。打击乐器有:鼓、锣、钹、小钹等。丝竹乐器主要是演奏曲牌和为经韵伴奏,担任演奏的道士不在坛上而坐在坛下。演奏时不用乐谱,几件乐器一起演奏,全凭对韵曲及曲牌旋律骨干的熟悉和长时间合作而形成的默契,作即兴的演奏。打击乐器是科仪中的气氛乐器,多用在科仪的过场、开场及收场的过程中。经韵唱诵中,除鼓以外,其他打击乐器是不作经韵唱诵伴奏的,主要由法器与丝竹乐器伴奏,只是在经韵的间奏中,时常会加入打击乐器。在所有的乐器中,鼓是一件很重要的乐器,在科仪中,它扮演着双重的角色,作为法器,鼓是具有一定法力的器物,故称为“法鼓”,它往往与仪式中的特定动作配合在一起,显示其法力。作为乐器,鼓是“八音之领袖”,充当的是指挥的作用。司鼓一般由资深、熟谙经忏科仪的老道长担任,与高功配合,起协调、统一道场的作用。

天师道音乐除了形式多样、应用灵活、道艺并存、仙俗共融外,还提倡道释兼容,三教合一。道曲吸收“梵呗之音”,史籍上有见记载,但像龙虎山天师道音乐中,完整地唱诵诸如“慈航赞”、“弥陀赞”、“普陀赞”等这样一些佛教经典内容的经



韵,及举行如“慈航经忏科”等佛教意味甚浓的完整科仪,在道内实属少见。至于如“堪叹孔宣王满腹文章……,堪叹释迦尊雪里修真……,堪李老君白发如银……”^① 这样一类将儒释道三教祖并列赞颂的经韵乐章,不能不说是天师道三教融汇贯通的典型范例,也是天师道音乐的一大特色。

第九节 茅山道院

一、宫观性质

茅山在道内自成一派,称“茅山派”。茅山派自南北朝至宋代与龙虎山天师符箓派并行于世,唐宋以后南北各派逐渐合流。元以后北方兴起全真派,主张儒释道三教合一。元成宗大德八年(1304年),封三十八代天师张与材为“正一主教”,总领三山(龙虎山、阁皂山、茅山)符箓,于是茅山遂成为正一派的主要道场。由于北方全真派势力的不断扩大,茅山遂因全真派的渗入,而成为“三宫”(崇禧宫、元符宫、九霄宫)延续“正一”道统,“五观”(乾元观、玉晨观、白云观、德佑观、仁佑观)习传“全真”道派。

二、宫观历史

据《道藏·洞天记》载,江东句曲山称谓“第一福地,第八洞天”。西函景帝四年(前153年),陕西咸阳南关的茅盈,来此修真,不久又将二弟茅固和三弟茅衷招来同修,并不辞劳苦,上山采

^① 度幽科之经韵“叹孤三杯酒”。



药,炮制提炼,制成丸散膏丹,为民治病,后仙蜕于该山。后代人为感激茅氏兄弟之恩泽,遂将句曲山更名为茅山。此后,葛玄、葛洪涉其尘,杨羲、许穆步其后,陆修静、孙游岳、陶弘景等接踵而至。延至隋、唐,连帝王也以能受茅山之符箓为荣。

宋代是茅山道观的鼎盛时期,“三宫”“五观”亦因帝王的提倡与资助而出现在茅山的千山后岭。

元、明时连句容、金坛县的许多地名亦用茅山道教的典故以命名,诸如“望仙乡”、“承仙乡”、“降真桥”、“福祚乡”等等。

清末,太平天国革命战争中,茅山作为“天京(南京)”的东南屏障,曾是太平军与清军鏖战的沙场,许多宫观毁于兵火。

1937年,日本入侵中国,1938年农历八月十三日,日军入茅山进行扫荡,除“九霄宫”、“元符宫”保存下部分建筑外,“三宫”、“五观”的宫观几乎全被日军焚毁。

1949年建国后,原茅山的“三宫”“五观”经合并后,改称为“茅山道院”。

三、宫观规模

茅山的道教宫观甚多,其中最著名的是“三宫”“五观”。

三宫为九霄宫、元符宫、崇禧宫,均于唐宋以后修建。

九霄宫亦称“九霄万福宫”,俗称“大茅峰”,简称“顶宫”。始创于公元60年,原名“圣佑观”。明代万历二十六年改为“九霄宫”。原有六房道院,宫中有“攀龙池”,大旱不涸,传为“神龙所都”,殿后“飞升台”,据说大茅君茅盈曾在此飞升。

元符宫亦称“元符万宁宫”,简称“印宫”,始建于唐代,兴盛于宋代。朱哲宗因道士刘混康治好了皇后的心痛之疾(一说治好皇后误吞银针于喉之疾),而诏建赐名。同时赐八件珍宝:玉印(上刻“九老仙都君印”篆刻阳文);执圭;哈硯;镇心符



(上刻“合明天帝日敕”篆体阴文);《辽王诗简》一卷;玉剑;《上清大洞秘录》十二轴;《上清大洞券简词》十二卷轴。前四宝“文革”时被查抄,现已归回茅山道院,后四宝早已失传。此宫原有道院十三房,太平天国时遭兵火后尚存四房,后又遭日军焚烧,现只存“灵官殿”、“太元殿”和一房道院。

崇禧宫亦称“崇禧万寿宫”,原名是南朝时期(530年至590年)建立的“曲林馆”,后为陶弘景的“华阳下馆”。唐贞观时太宗在此为道士王法主建立“太平观”,宋初改名为“崇禧观”,至元建佑六年才改“观”为“宫”,该宫原有十二房道院,现被水库淹没。

五观为德佑观、仁佑观、玉晨观、白云观、乾元观。

德佑观原名“中茅山”,俗称“二茅峰”。元代延佑敕建,专祀二茅君,日战时被日军烧毁。

仁佑观原名“小茅山”,俗称“三茅峰”。亦建于元代延佑时期,专祀小茅君。日战时被日军烧毁。

玉晨观,晋许长吏在此营宅炼丹,固有炼丹井“阴阳”二口留存(现为水库所没,尚有麻石井阑存句容市图书馆。井圈上刻“此是晋世真人许长吏旧井”字样)。梁时陶弘景于此精修“朱阳馆”,唐太宗为桐柏先生王轨(字洪范)“华阳观”,玄宗因茅山道士李玄静而更名“紫阳观”,宋大中祥符时敕改为“玉晨观”。改观原有道院八房,现已成为百姓村落“玉晨村”。尚存石狮子、莲花座、石雕神像等文物。

白云观建于宋代绍兴之际,因宋道士王景温退居结庐于此而闻名,诏其所居为“白云崇福观”。清末,“戊戌变法”的领袖康有为,在“辛亥革命”胜利之后,曾回国将其母尸骨移葬于白云馆前的青龙山上。

乾元观,秦时李明真人于此炼丹,古名“炼丹院”。南朝梁



天监中,陶弘景居此“郁洞斋室”以追玄洲之迹。唐天宝时,因李玄静居此而敕建“栖真堂”及“会真”、“候仙”、“道德”、“迎恩”、“拜表”五亭。宋大中祥符间,朱观妙先生筑九层坛行法,天圣三年赐名“集虚庵”,续敕改观名为“乾元”。乾元观后的“郁岗峰”上有“石门”,著名的“石门艺术”即产于此。^①

四、仪式活动情形

在道教仪范上,“三宫”大同小异,基本上沿用茅山传统的宗教仪式。每逢隆重的祀典日,信徒一般在宫观内诵经拜忏。社会上的人要祈福消灾、超度亡灵也上山到宫观内做法事。因为“三宫”内的宗教仪式的格式具有自己独特的特点,所以,其他地方的经忏班子一般也不到“三宫”内来做仪式,而“三宫”之间,由于集中授徒都称师傅,而各个师傅授徒时又各有长短,因此,“三宫”的宗教仪式也不是完全统一的。

“五观”习传“全真派”,在宗教仪式上与其他各地“全真派”基本一致。但“五观”在宗派上也有些微差别,乾元观与仁佑观属全真龙门岔枝闾祖派(闾蓬头创的道派,《乾元观》中有记载)。而白云观、德佑观、玉晨观则属全真龙门正宗。“三宫”、“五观”只有乾元观属“子孙丛林”,其他都是“子孙宫观”。“三宫”、“五观”都得供奉茅山祖师“三茅真君”。

三宫五观因所继承的道派不同,彼此间的关系也较疏淡。“五观”因习传全真派,诸如放焰口之类,可以到社会上任何地方去做。“三宫”沿袭正一派(实际上还是“茅山派”),念经拜忏只能在宫观内进行。据说元符宫有一房的住持,为了在仪

^① 有关茅山道教的情况介绍,部分参引了黎遇航、袁志鸿:《茅山道教今昔》,载《中国道教》1987年茅四期,第28-32页。



式方面与“五观”竞争,曾到南京请了一位俗号叫“七胖子”的老道人,在元符宫教本院的子孙(即徒弟)学全真派的一套经忏、仪式,后来茅山派也能做全真派的道场了。

由上述可见,因道派不同,茅山道院的仪式活动实际上兼容了全真与正一两个道派的内容。“三宫”行正一仪范;“五观”行全真仪范。“三宫”的正一仪范,除承袭了龙虎山天师道的传统外,更有茅山自己的一套仪式体系,即“三茅派”科仪。“五观”奉行的是全真派科仪体系,仪式规范大体与其他各地的全真道仪式相同或近似。

五、音乐使用状况

茅山“五观”的道乐,因承袭的是全真道派系统,音乐活动主要表现在自行修炼的“课诵”科仪之中,其内容和形式与全真道习诵的功课经音乐大体无异。真正具有茅山自身特色的科仪音乐是“三宫”所行的道乐,这部分道乐称得上是有茅山个性的道乐。

历史上,茅山道乐久负盛誉,在江南一带影响深远。擅长道乐演艺是茅山的一大特色。明嘉靖中江永年《茅山志》后编道秩考,关于国醮登坛演习的茅山道士分工,就有如下记录:“唱念二十一名,知磬四名,正仪一名,表白四名,清道一名,宣读一名,训忏二名,引揖二名,手鼎二名,知钟一名,知鼓一名,侍职二名”,另有“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

^① 转引自陈大灿《茅山道教音乐考》,文载《中国道教》1987年第四期,第35-36页。

从以上演唱,演奏阵容,足见茅山道教音乐的规格之齐全,声势之浩大。惜在清末以及日本侵华战争中,茅山道教遭受重大破坏,“文革”期间又遭灭顶之灾,正在逐步恢复健全之中的茅山道乐,已无法再现往日之全貌。在几位老道长的苦心传授下,部分茅山科仪活动已基本恢复,尤其像《三茅表科仪》这样的科仪,为茅山所独有,其音乐也“独此一家”极具个性。如“三茅诰”等经韵,为茅山专有专用的道曲。

第十节 温州平阳东岳观



一、宫观性质

道教宫观一般可分为“子孙庙”和“十方丛林”(亦称“十方常住”)两种。平阳东岳观属于前一种,即全真道子孙庙,具有以下属性:

1. 庙产私有:师徒代代相继承,外界不得随便占用。庙产由住持道长掌管,住持具有分配和修理房产的权力。
2. 不“挂单”,不悬挂钟板,即不接待十方道友来本观居住及安排相应的职务。
3. 虽收徒授道,但无权传戒,必须到有关的十方丛林去受三戒。

平阳东岳观也有自己的“清规榜”,是采用委羽山大有宫的,凡四十八条。

自八十年代以来,随着平阳县道教协会在东岳观成立和办公,使该观全真派道士有了更多与散居各地的正一派道士接触的机会,他们经常在一起开会学习,切磋道学,于是开始



出现两派融合的局面,这主要表现在道场仪式方面的互相吸收、渗透、取长补短,以至共同举办科仪法事。

二、宫观历史

平阳东岳观原名“宋志观”,始建于宋英宗治平三年(1066)。绍兴间(1131-1162)改名“广福宫”。清光绪五年(1879),以前殿崇祀东岳大帝而改为今名,是温州地区现存最古老的道观,也是浙江省较有影响的全真派庙宇之一。

宋神宗熙宁元年(1068)赐额“圣寿”,东岳观成为“圣寿祝厘”之所,过往观前“圣门”的文官须下轿,武将得下马,从此,香火更盛,威望更高。

元代,平阳道教盛行“水南派”,平阳东岳观成为水南派的发祥地。

明代,水南派第十八代嗣教师林任贞在平阳东岳观修炼,时东岳观田产为势豪所侵,至明宣德辛亥(1431),才得以收回。

降至清代,东岳观已几经修建,其中“大罗宝殿”、“东岳殿”于清道光十九年(1839)为本县知事廖重机捐资白银三百两重建,“斗姥殿”于光绪十七年(1891)为本县知县沉茂嘉集资重建。

1913年,林圆丹的再传弟子方至通(1877-1926)自紫云洞来东岳观任主持,即按丛林制度,分司执掌,量才使用,各尽其能。1917年,重建大罗宝殿。其后,平阳东岳观曾先后于1941年被国民党政府占据及于“文化大革命”期间被摧毁,至八十年代才开始陆续获发还道观资产及被列入为县的重点文物保护单位。1985年10月,平阳县道教协会宣布正式成立,



会址设在东岳观内,从此,平阳东岳观成为全县道教活动中心。

三、宫观规模

平阳东岳观坐落在县城昆阳镇南门(旧称“通福门”)外坡南街汇头。因东门山和九鳳山之水至此汇合流入坡南河,故名汇头。东岳观坐北朝南,北宋英宗治平三年如始建,南宋绍兴间改名广福宫,清代改为今名。其主体建筑有四进及左右厢房等,使用面积达五千多平方米。

东岳观的山门旧称“圣门”,因宋神宗熙宁元年钦赐“圣寿”匾额而得名。圣门周围为黄墙,顶上铺有黛瓦,额书“东岳道观”四个大字,两旁县挂着对联。

本殿共五间,中间建银銮殿^①一座,正中端坐着神采奕奕的“东岳大帝”,其两侧原先还塑有站立的四大天将,即四方之神青龙、白虎、朱雀、玄武四位护法神,以壮威仪。其左侧尚有一尊地公公,右侧与之相对处设太岁一尊及坐骑白虎一只。现只剩下东岳大帝一尊,为1981年用香樟木雕刻的,连冠盖高二米多。东岳殿的背后尚建有一神龛,内塑站立的王灵官神像一尊,脚踩火轮,手举金鞭,为一护法神。

步出东岳殿的后门,迎面便见一座庄严雄伟的大罗宝殿。两殿之间隔着一个宽敞的天井。天井两侧的厢房,右为斋堂,左为太岁殿。

登上两丹井之间的台阶,便是大罗宝殿大门前的道坛,宽二十米,深三米左右,供斋醮道场“供天”等仪式之用。本殿宽

^① 据林诚镜道长说:“银銮殿”原称“金銮殿”,因历代帝王所坐亦称“金銮殿”,为免除与皇上相抗衡的罪名,后只得降级称作“银銮殿”。



十八米,深十二米,高十三米五。正中靠后处建神龛一座,分前后两排,前排中间宝座上端坐着玉皇大帝,左侧为雷声普化天尊,骑坐为麒麟;右侧太乙救苦天尊,骑坐为九头狮子。后排中间为元始天尊,左为灵宝天尊,右为太上老君,均端在莲花宝座上。

从后庭院右侧登上约八级台阶便是“斗姥阁”,此为最后一进建筑。斗姥阁有二层,上层称“阁”,安放“斗姥星君”神像;下层称“堂”,亦称“上客堂”。上下层均有走廊,其廊柱在外,人从廊柱里面经过。上下层均为五间,斗姥星君的神像置于下层中间的神龛内。

四、仪式活动情形

东岳观的早晚课每日进行,从未间断。法事活动则除了农历初一、十五以及道教节日必举之外,其他日子则视有无信士请求举办道场而定。

东岳观的羽众从前不愁衣食,可专心清修,所做法事科仪不多,主要有早晚功课、玉皇经忏、三官经忏、真武经忏、雷祖经忏以及庆诞、祝圣、还愿、追七、荐祖等。自改为“自食其力”之后,为谋生计,乃逐步搬用正一派的科法,经常为斋主启建各种道场,于是,该观的法事科仪日趋丰富。大致可分为阳事和阴事两种,阳事又称“阳佛”,旨在延生祈福;阴事又称“阴佛”,旨在度亡济幽。经常举办的科仪,属于阳事的有:开光、完愿、庆诞、还受生、祝圣、请嗣、求雨、镇宅、抱患、预禳、度关、供天、进表、祭天、礼斗、完血盆经、谢火、栏垵、普利、送瘟以及延生诸醮,包括:太岁醮、城隍醮、地主醮、娘娘醮、观音醮、三官醮、东岳醮、文昌醮、关圣醮、招财醮、灶君醮、玉皇醮、土府醮、玉枢醮、许府醮、祖师醮、玄坛醮、温使醮、张仙醮、牛犢醮、



禳灾醮、陈府醮、杨府醮、神明醮、伽蓝醮、庆扬醮、三界醮、雷霆醮、五府醮、龙王醮、初求醮、马氏醮、三元醮、填库醮、祈嗣醮、天狗醮、二府醮、圍圉醮、茅山醮、谢土醮等。属于阴事的有：初丧、开灯、追七、周忌、送葬、除灵、招魂、接煞、度桥、焰口、荐祖、冥庆、冥配等。

上述科仪，按传统分法，其中“阳事”科仪当称为“金篆斋”、“阴事”科仪当称为“黄篆斋”。其中中元普度道场是“黄篆斋”，即阴事道场之一种，旨在超度亡灵及一切无主孤魂，一般需一天一夜。仪式包括早课、发奏、开五方、礼忏、进表、诸真朝、五师供、焰口等。其中以《焰口》科仪为重点，把道场推向高潮，并在高潮过后不久结束。以下为中元普度道场的仪式情况。

道家以农历七月十五日为中元节，中元节亦称作“地官圣会”。^①东岳观的中元普度道场传自南宋京都临安（今杭州），后，以“中元接祖”，传至温州平阳一带民间则称之为“鬼节”。“普度”又称“普度醮”，其实就是“黄篆斋”，以普度孤鬼，俾不致为厉作祟殃民为宗旨。中元普度道场的宗旨既是超度一切孤魂，故它的每一项仪式均围绕这一宗旨展开，如：《发奏》借拜焚疏悃文牒，把超度孤魂的情旨通知三界，以达天地神祇；《开五方》借五方神君之力，开通冥途，以便孤魂超生；《进表》将表文送达天庭，祈请众圣光临醮坛，正荐亡灵；《诸真朝仪》借朝诸天感应之尊，礼十方虚无之圣，进呈天尊赦罪之章，虚演五品忏悔之恩，以超度一切孤魂；《焰口》通过施食、祭炼等，终于使四生六道等一切孤魂脱化升天。上述诸仪，是焰口为主要仪式。“焰口”本属佛教科仪名词，而道教中元普度道场的主要仪式则是《施食》，由于《施食》超度的是包括饿鬼在内的一切亡灵孤魂，与《焰口》相近，在科法上亦都塔高台诵



说经咒,演出时间亦都在中元节的黄昏时举行,故二者逐渐被人混为一谈,管“施食”亦叫“焰口”。久而久之,道士们亦顺从民间的叫法称“焰口”,如《萨祖铁罐施食》,即称《萨祖铁罐焰口》或《萨祖铁罐施食焰口》,简称《萨祖焰口》。平阳东岳观现用的《萨祖铁罐焰口》,于前清时传自四川,为四川二仙庵刊本。1995年夏天,经该观主持林诚镜道长重校刊行,分上、下两卷,全道场约四小时许,包括登坛、接魂、宣意、启圣、普召牒、黄篆偈、五供养、叹文、破狱、五司请、解伤符、变斛食、施食、三皈依、九戒、生天、送孤、送圣等三十一项科仪程序。其中尤以告符、追摄、破狱、招魂为要。“告符”在萨祖焰口中随时可见,光解伤符就有“国杀符”、“五逆符”等十道。追摄,即神虎追摄,用于萨祖焰口上卷普召仪式中。破狱是萨祖焰口的关键,狱之不破,何来超度?招魂即扬幡招魂。

《发奏》又称《发文》、《发符》,为道场开启时科仪,借焚拜疏牒文牒,通行三界,以达天地神祇。其科仪程序有十一项:启坛、净坛、三上香、请师、宣召灵符、召将、请圣、三献酒、宣开天符、发遣符使、回向礼谢。东岳观中元普度道场所做的发奏,与传统科仪相比,略有增减,如:第一节增加“建醮赞”一个唱段,第四节完全省去,第六及第七节合并为一节请符官等等。

《开五方》又称《开通五方冥路》,即设斋奉请五方五帝神君,开辟五方冥路,正荐亡灵,亲赴华幡受度之意。共十节:开坛、献斋、请五圣、迎圣、诵经、入意、宣咒、宣状、游五方、送五圣。较之传统科仪,东岳观中元普度开五方道场于开坛之后,增加净坛一节及“水赞”一曲,另于游五方之后,又增加“稽首皈依”一节及“莲花赞”一曲。

《进表》又名《拜表》,借此将表文送达天庭,祈请众圣光临



醮坛，赐福延寿，超度亡灵。共十九节：上坛、净筵、禀师、宣金阙神咒卫灵咒、鸣法鼓二十四通、发炉、通半情旨、称法位、再通情旨、重鸣法鼓二十四通、出官关、具职、宣开天符、发遣、告表、再称法位、纳官、十二愿、礼谢。中元普度道场《进表》科仪，基本上照传统仪式进行，惟在告表时增加“福禄齐臻佑”一曲。

《五师供》又称《诸天供》，为供天科仪之一，朝礼十方，供养香、花、灯、水、果、茶、食、宝、珠、衣，以祈延生赐福，消灾纳吉。凡十四节：五法师登坛及念步虚词、净筵、变法食、朝礼十方、香赞奉请十方、奉请中界神明以及一切四生六道孤魂、伏愿、忏悔、十献（献香、献花、献灯、献水、献果、献茶、献食、献宝、献珠、献衣）呈文疏及读情旨、十供养、传牒、回向送圣。中元普度道场五师供，较之传统的科仪，删去二节重复的文字。一节是“十奉请”，与前面的“礼十方”重复；另一节是“十供养”与前面的“十献”重复，它们所献（供）均为香、花、灯、水、果、茶、食、宝、珠、衣十样，只不过十献每段歌词的首字为三字，被称作“三字头”；十供的首句为四字，被称作“四字头”，其内容是一样的，只是字句稍加变化而已。

《诸真朝》为道教斋醮朝奏科仪之一，用于无专用朝拜之神之道场，有“朝诸天感应之尊，礼十方虚无之圣”的意思。凡十三节：开坛、礼三宝、供香、发炉、唱“卫灵咒”、称职、宣疏、唱“三清诰”、唱“四御诰”、送符使、呈表、酬天地、三皈依。中元普度道场《诸真朝》，基本上按照传统的科仪进行。其不同处，除称职一节根据中元普度道场的宗旨予以改写外，还将宣疏后所唱的“三清诰”改为“玉皇诰”，并删除“玉御诰”一节。

《焰口》，全称萨祖铁罐施食焰口，演斛食济幽法事。言人死魂魄升而魄降，然有魂魄不能升降而沦滞于昏冥之中，受饥



渴、幽暗之苦者。《焰口》道场则通过祭炼法,设饮食以破其饥渴,以精神开其幽暗。凡三十一节:登坛、接魂、三上香、升座、颂慈尊、三皈依、礼三清、具职、宣意、启圣、普召牒、黄箓斋、五供养、叹文、稽首东宫、仰启青华、破狱咒、破酆都、扬幡、五召请、叹骷髅、颁解伤符、开咽喉、变斛食、施食、三皈依、受九戒、生天、三皈依回谢、送孤、送圣。中元普度道场《焰口》科仪程序,大体上按传统科仪本进行,但有所增删,如开头的“香赞”、“三宝总赞”、“三清赞”、“救苦赞”等,均为传统科仪本所无。而传统科仪本开头的“吊挂”、“救苦天尊坐东方”、“三皈依”“稽首皈依一上香”;上卷的“祝香咒”、“道由心学”、“叹文”、“阴阳首判”;下卷的说白:“太阳东出西转”、“哀哉哀哉,既到坛前”,朗念“黄道荡荡”等,均被删除。

五、音乐使用状况

东岳观道乐由声乐和器乐两大部分组合,声乐部分又分为两类:其一是“十方板”,也即是“十方韵”或“全真正韵”,是东岳观道乐声乐部分的主体,为观内历史较久,也是全真道乐典型的传统曲目;其二是“子孙板”(又称“子孙韵”)亦即“地方韵”。基于平阳地区斋主对道场的口味和要求的变化,为适应环境的转移,二十世纪五六十年代东岳观出现全真、正一同坛合做道场的现象,形成了观内采纳了当地正一道的一些科仪及音乐,以丰富原来的“十方板”。中元普度道场中如发奏科仪中的“建坛赞”、“三宝赞”、“净坛符”、“请符官”;开五方科仪中的“普献词”、“迎圣词”、“安座”、“游五方”;焰口科仪中的“咽喉咒”、“二十四类”、“破地狱咒”、“三信礼”、“叹文”、“破酆都咒”、“破地狱咒”、“五召请”;五师供科仪中大部分的韵曲,如“普献无边圣”、“请五圣”、“香赞”、“十献”等,用的都是“子



孙板”。

按照韵曲与经文的关系,东岳观科仪韵曲以“一词多曲”、“一曲多词”两种形式为主。“一词多曲”是一个普遍的现象,意为一首相同的经词可配上不同的曲唱诵;“一曲多词”则指某一曲调可配以不同的经词在不同仪式场合中使用,但曲调和词格不变。还有一种情形是词曲相同的经韵用在不同的科仪中。

东岳观所使用的器乐合奏,以丝竹为主,吹打乐则多数在科仪开始时作器乐前奏。按照全真派传统,科仪演释主要以法器伴奏。在科仪中,器乐音乐主要运用在科仪开始时的开场部分,如“开场锣鼓”、“小过场”;在科仪始末时作为仪式的始尾部分,如“尾声”;在科仪进行时为法事动作提供音乐伴奏,如“伴诵曲”;及唱诵经文时为声乐部分提供伴奏。法器和其他旋律乐器在伴奏经韵时,其主要原则是随腔伴奏。道教科仪中所运用的法器包括各种用来仰启神仙、朝觐祖师和驱恶镇邪的,象征道法的仪式器物,如朝简、如意、玉册等,以及用作伴奏诵唱经文的木鱼、磬、钟、鼓、铃、铙钹、铛等。用作伴奏诵唱经文的法器,属非旋律性敲击乐器。东岳观仪式音乐的主体是“十方板”,它的敲击板式有称“当、请板”,以铛、钹击数的两铛一钹板为基本,俗称“老三板”。东岳观中元普度科仪所用的器乐曲牌包括“小过场”(又名“小开门”)、“大开门”、“朝天子”、“伴诵曲”、“拜表曲”等,都是丝竹或吹打器乐合奏,用笛、二胡、三弦、琵琶、阮等旋律乐器加钟、鼓、木鱼、铛、磬、铃等法器和其他敲击乐器。这些曲牌的结构具有可快可慢、可长可短的灵活性,以便配合仪式动作随时终止或延长。曲牌都是以短小乐句串连组成,可以反复演奏,其中有若干乐句具有作为韵曲终止的功能,可根据需要选择实时结束或作延



长续奏。^①

此外,平阳东岳观在音乐素材的运用上与流行于江浙地区的戏曲剧种(特别是瓯剧、和剧、京剧等)和民歌小调相近,而且表演上也有戏曲中角色之间对唱的痕迹。例子有五师供科仪中的“香赞”与瓯剧“反乱弹”的“反原板”相同,焰口科仪中的“五召请”与瓯剧“正乱弹”的“二汉”相同,(进表)之“福禄齐臻佑”与和剧《探亲相骂》老旦唱段“小八板”(时调)相同。“子孙板”经韵中调式的运用,偏重于五声征调式,这现象也见于与江浙地域的民歌小调之中。^② 例如《焰口》科仪的“破酆都咒”、“茫茫酆都中”与民歌小调“八宝灯”相同,焰口的“咽喉咒”与江南民歌“哭七七”相同。东岳观科仪音乐器乐曲都采用戏曲曲牌,这些曲牌大部分源自当地流行的昆曲和京剧器乐曲牌,如多个科仪开始时的前奏曲“小过场”,用的是戏曲曲牌“小开门”;五师供科仪的器乐开场曲是戏曲曲牌“大开门”;进表科仪作为伴奏诵经环节的器乐曲均为戏曲曲牌,有“柳青娘”、“万年欢”、“八岔”等。

① 此现象在各地道乐所采用的间场器乐音乐中普遍可见,这一特点与戏曲中用来配合舞台动作所常用的器乐曲牌相同。有关的分析详见 Tsao Pehyeh (曹本治): *Taoist Ritual Music of the Yulan Penhui (Feeding the Hungry Ghost Festival)*, pp. 86-95, Hong Kong Haifeng Publishing Co, 1989; 曹本治、蒲亨强:《武当山道教音乐研究》,台湾商务印书馆,1993年,第187-192页,曹本治、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,台湾新文丰出版公司,1995年,第145-147页,曹本治、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,新文丰出版公司,1997年,第351-357页。

② 《中国民间歌曲集成·浙江卷》,人民音乐出版社,1991年,第1-51页。



第十一节 杭州抱朴道院

一、宫观性质

杭州抱朴道院属十方丛林性质的全真宫观，亦称十方常住，庙产归道教徒（龙门道派）所公有，凡是全真派道教徒，经过必要的考核手续，均可在此挂单居留。本院的常住道众，大都是从挂单道众中择优留居。可以传戒，亦收徒弟。

二、宫观历史

抱朴道院，原名“抱朴庐”，位于西湖北岸葛岭之腰，相传晋葛洪曾于此结庐炼丹，故名。

唐刺史李君建“葛仙祠”以祀之，题额“初阳山房”。

宋高宗时辟为御花园之一，名“集芳园”。贾似道曾将之作为住宅，增建“光禄阁”、“春雨观”、“嘉生堂”、“生意生物之府”等，总称“养乐园”，又名“涵青精舍”或“初阳精舍”。宋亡后，庭院荒芜。

元大德初，僧满月即其址建福地院。至正末毁。

明初重修，俗称“葛仙庵”。正统间颓废，改称“玛瑙山居”。万历年间童道远等重兴祀典，葛洪后裔重建楼宇，重修丹井。

清代复加修葺，改称抱朴道院。

二十世纪六十年代之后，抱朴道院仍为道教活动场所。1964年以后，包括整个“文革”期间，被园林管理部门所占用。1983年，落实宗教政策，收回抱朴道院，归杭州市道协筹委会



管理。次年,国务院批准抱朴道院为全国第一批对外开放二十一座宫观之一。由于长期失修,霉烂严重,“文革”中又遭到破坏,当时面临的困难是:一无殿堂,二无经坛,三无食宿之处,急需修缮,但因经济问题而未能实时进行修缮工作。1985年4月,杭州市道协正式成立,号召全体道众走自力更生道路,为道教事业作贡献。渐渐道院不但将原来破旧的殿宇修葺,还进行了一些扩建工程,遂使杭州抱朴道院的知名度大大提高,香客和游客也增加了。

三、宫观规模

抱朴道院位于杭州西湖之北宝石山西南的葛岭之上。坐北朝南,面向西湖,背靠葛岭。前有砖石构建牌坊,过坊一亭,亭间供奉王灵官护法神像。拾阶而上,复有一亭。过亭即至道院山门,门额上书“黄庭内景”四字,为书法家杨学洛手迹。左右石刻门联曰“初阳台由此上达,抱朴庐亦可旁至”。入山门,继续拾阶而上,又有一亭,左右石柱刻有对联曰“神仙事业三生诀,襟带江湖一望中”。经亭,再拾阶而上,复有一亭,亭内石柱所刻对联依次为“有几两阮公当着,作一半白傅勾留”;“江痕斜界东西浙,山色都收里外湖”;“蓝篙咫尺神仙路,丹诀流传道士家”;“孤隐对邀林处士,半间坐论宋平章”;“台上露擎仙掌日,塔西雨过佛顶青”;“明月倒涵鱼港棹,晓露背听凤林钟”。过此亭,继续拾阶而上即进入道院。

道院主殿称“葛仙殿”,现改称“抱朴道院”。殿内前后分三进:首进中上方匾额曰“佑民”,左匾曰“至诚至灵”,右匾曰“厚德载福”。左右石柱对联曰“天道无私疏而不漏,人心有过改则为安”。二进匾额曰“渡人无量”,左匾曰“济世利民”,右匾曰“荫庇十方”,为驾沧书;左右石柱对联曰“朝天尊而助化,



辅雷廷以显神”。三进为神龛，正中为葛洪祖师坐像，为本殿供奉之主神，左边为纯阳祖师及张大仙和赵元帅；右边为东岳大帝及金华将军和朱大天君。殿内左侧为出售香烛柜台，右侧为出售道书兼布施柜台。本殿为明代建筑，为砖木建筑歇山顶，清代及近年均复加修葺，殿内神像重塑一新。

葛仙殿左侧为经坛，一般斋醮仪式均在本经坛举办。坛左右各置木制屏风二块，屏风前各放经坛桌一张，左边经坛桌上自右至左依次放锣、钹、钗及木鱼；右边经坛桌上自右至左依次放磬、铃和铎。两边经坛桌前地上各放四只蒲团，供拜忏时用。屏风前为斋醮仪式表演区，前后柱联分别为“觉世明天道，清修启洞章”；“诵经拜忏消灾延寿，步罡礼斗人神相通”。屏风后为乐队坐位，放置鼓、锣、二胡、琵琶、笛子等。经坛为二层建筑，楼上为坤道宿舍。

经坛的东侧为红梅阁、抱朴庐和半闲堂，均为重檐歇山砖木结构的楼阁式建筑，彤壁朱扇，古朴精巧，有著名典型的江南庭院建筑风韵。

沿红梅阁右侧拾阶而上约二十级处，依山建元辰殿一座，1995年落成，1996年开光，供奉斗姥元君及六十甲子太岁。亦为仿古建筑，重檐丹楹，藻井间以金碧，饰以云龙，四壁绘有各种神仙画。殿内后座神龛，正中为斗姥元君坐像，两边分坐六十甲子，均为泥塑贴金，栩栩如生。

元辰殿右侧上方依山建有望湖楼一座。楼下为浙江省道教协会筹备委员会办公室。办公室右侧下方为诸寮房、客堂、饭堂等建筑。

此外，道院周围还有炼丹井、炼丹台、初阳台、葛仙庵碑等建筑。



四、仪式活动情形

1. 经忏与法事科目

宫观的常行科仪有:早坛功课,包括出坛、天地科仪、祝将科仪及转天尊等;晚坛科仪,包括出坛、祭孤科仪等;祝寿科仪、庆贺科仪、玉皇朝科、三清朝仪、三元老科、九皇朝科、接驾朝科、真武朝科、诸真朝科、斋醮道场科仪有:祈雨、清醮、雷醮、火醮、开光、完愿、庆诞、还受生、进表、全堂表、供天、炼度(施食、焰口)、寄库、玉皇忏、雷祖忏、三官忏、观音忏、朝天忏、青玄忏、九幽忏等。其中又以完愿、祝圣、庆诞、追七、荐祖、焰口以及三官经忏、玉皇经忏、真武经忏等科仪为最常见。规模较大的斋醮有:《皇经朝会》、《金箓大醮》(又称万年金箓大醮)、《祈祷全国平安道场》。

2. 吕祖圣诞祈福道场

“吕祖圣诞祈福道场”是十方丛林宫观内众多的节日庆诞科仪之一,以演示施食济炼幽科为重点,伴以跑五方、开坛、拜忏、供饭、上大表等科仪。其中以“萨祖铁罐焰口”及“上大表”等科仪较为重要。“萨祖铁罐焰口”科仪主要有“发符”、“神虎追摄”、“破狱”、“招魂”、“炼度”。

3. 《五方安镇》科仪程序

《五方安镇》又称《跑五方》,为道场的开场科仪,通常于“闹台”锣鼓敲过之后紧接着进行。分清阳、阴两种。清安镇旨在除秽纳吉,计有五节:东方安镇、南方安镇、西方安镇、北方安镇、中央安镇;阴安镇旨在超阴度灵,亦有五节,但内容与清安镇不同:东方安镇、南方安镇、西方安镇、北方安镇、中央安镇。

抱朴道院吕祖圣诞祈福道场所做《五方安镇》为清事科



仪,突出了“香供养”;演出突出走阵,计有“四门”、“梅花”、“天罡”等八阵。

4. 《开坛》科仪程序

《开坛》是斋醮开始时举行的科仪程序。分阴、阳二种。阴事《开坛》需于阳事《开坛》之后增加一些超度亡灵的内容。杭州、绍兴一带的传统开坛则不用此科仪,而另有所本,称《行香开坛》,计十节:(1)行香、喂水(2)请将(3)结界东方(4)结界南方(5)结界西方(6)结界北方(7)结界中央(8)敕剑敕水(9)迎神(10)回禀祖师。

抱朴道院吕祖圣诞祈福道场的开坛仪式不用传统的《开坛》科仪本,而另行编排。主要程序为“三上香”、跪念《清静经》、拜《弥罗诰》。

5. 《供饭》科仪程序

《供饭》是斋供十方三界众神,上奉高真,下保平安的斋醮仪式,计八节:(1)香赞(2)荡秽(3)供香(4)供饭(5)众念(6)礼圣(7)宣读供饭疏文(8)回向。

抱朴道院吕祖圣诞祈福道场的《供饭》亦基本上不采用传统科仪本的程序演示,而是摘取其中的《香赞》、《供养咒》、《高上玉皇心印妙经》、《吕祖宝诰》、《观音宝诰》、《玉帝宝诰》、《结斋咒》等,重新组合,内容比传统科仪本简洁。

6. 《全堂大表》科仪程序

《全堂大表》是高功为斋主上祈天恩,下保平安,特具赐福表文,谨呈昊天玉皇上帝御陛下的科仪程序,一般需二个多小时演示,计二十二节:(1)开坛(2)供香(3)洒水(4)荡秽(5)宣牒(6)念土地咒(7)洒净(8)运讳(9)画诀(10)步罡(11)敕四隅(12)祝香咒(13)称职(14)念圣班(15)宣读表文(16)宣读护表关文(17)熏表、削表(18)宣开天符(19)召将



(20)拜表 (21)送表 (进表) (22)回坛。

7. 《焰口》科仪程序

杭州地区《焰口》科仪本有两种,一种为《吕祖金丹度灵祭炼真科》(全称作《玉清内相警化孚佑帝君混元金丹度灵祭炼真科》),另一种为《萨祖铁罐施食焰口》。目前,全真派道坛一般均用后者。《萨祖焰口》计有四十七场:(1)开坛 (2)启师 (3)寒林举赞 (4)三上香 (5)三法鼓 (6)高功升座 (7)结玉清印 (8)结上清印 (9)结太清印 (10)三信礼 (11)具职 (12)启圣 (13)宣牒 (14)黄箓妙偈 (15)香供养 (16)花供养 (17)灯供养 (18)水供养 (19)果供养 (20)叹文 (21)稽毫首东宫 (22)仰启青华 (23)叹文 (24)念破酆都咒 (25)升冠变神 (26)破地狱 (27)叹文 (28)扬幡摄召 (29)五召请 (30)叹骷髅 (31)宣解伤符 (32)劝魂 (33)叹文 (34)诵咽喉咒 (35)诵五厨经 (36)变食 (37)召二十四类 (38)施食 (39)皈依三宝 (40)受九戒 (41)宣戒牒 (42)宣生天宝箓 (43)诵灵书中篇 (44)三皈依 (45)宣护送关文 (46)送孤 (47)送圣。

五、音乐使用状况

抱朴道院仪式中所使用的韵文体经文多数由四言、五言、七言诗体组成。韵曲和经文在结构方面有密切的配合。韵曲的歌词可分为规整字句体和不规整字句体两类。腔句时值方面,曲配词的关系也相应有两类:规整性曲、词关系和非规整性曲、词关系。前者最典型地见于规整字句体的韵曲,如《早课》之“吊挂”、“中堂赞”、“小赞韵”等。一般来说,规整性曲、词关系的韵曲,其各腔句的时值也相应地规整,而腔句的长短则按照词配乐的方式,即是以一字一音方式唱诵的腔句要短于一字数音或一字多音的腔句。



按照韵曲与经文的关系以及韵曲与仪式的关系,抱朴道院的经韵以“一词多曲”和“一曲多用”两种为主。“一曲多用”是抱朴道院经韵音乐中最普遍运用的手法。“一曲多用”有两种含意,一是指某韵曲在不同仪式场合中使用,配以不同唱词,保持基本曲调和词格不变,配上不同唱而用于不同仪式程序中。另一是在韵曲在词、曲不变的情况下用在不同的科仪中。陪伴“一曲多用”的往往是同曲多变,即是在韵曲主体保持不变的原则之中寻求表层旋律细节的变化。

抱朴道院韵曲所用的器乐伴奏组合,除了钟、鼓、铛、木鱼、磬等法器以外,还用吹、拉、弹、打类乐器,如笛、二胡、三弦、琵琶、阮等旋律乐器和锣、钹等敲击乐器。由上述乐器演奏的器乐有丝竹与吹打两种合奏形式,丝竹合奏是主体,吹打乐则多数在科仪开始时作器乐前奏。在科仪中,器乐音乐主要运用在科仪开始时的开场、结束和在科仪进行时为法事动作提供音乐伴奏及唱诵经文时为声乐部分提供伴奏。法器和其他旋律乐器在伴奏经韵时,其主要原则是随腔伴奏。

抱朴道院仪式音乐的主体是“十方韵”。“十方韵”法器的敲击板式称“当、请板”,以铛、钹击数的两铛一钹板为基本,俗称“老三板”。前已提及,因为仪式的演释所需的时值有一定的伸缩性,所以仪式中所运用的器乐曲牌,其本身的结构也具有可快可慢、可长可短的灵活性,以便配合仪式动作随时终止或作延长的可能。这些由短小乐句串连而组成的曲牌,可以反复演奏,其中有若干乐句具有可作为终止全曲的功能,使该曲可以按需要实时结束或作延长续奏。

以仪式看成一个整体性的演艺结构,器乐连同念唱经文、掐指念咒等形成了一个综合性的大型宗教演艺体裁。器乐音乐便是提供各仪式环节之间(及之中)连续性和整体性的重要



构成因素。穿插于各仪式环节之间的器乐,或称作“过场”,一方面起着分界各仪式环节的功能,另一方面则以声响填补了仪式环节之间的空隙,使仪式自始至终溶解在音声环境之中。

抱朴道院道乐的跨地域性因素主要体现在“十方韵”的运用上。“十方韵”在不同地区运用时,因为方言的不同,在不同程度中会含有地域性的特色,使韵曲的风格兼有超地域性和地域性风格。在韵腔的运用上,虽然杭州抱朴道院的韵曲大多数属“十方韵”,但也能在一些韵曲中看到地域性风格的踪迹,如部分韵曲在音乐素材的运用上与流行于江浙地区的民歌小调相近;经韵中调式的运用偏重于五声征调式,这现象也见于江浙地域的民歌小调之中;^① 以及旋律的进行婉转曲折,沿着五声音阶婉转地级进等地域性特色。另外,韵曲的演唱上有同戏曲中角色之间对唱的痕迹(如《全堂大表》科仪中的“呈香文”)。器乐音乐的吹、拉、弹旋律乐器与声乐唱腔的紧密配合唱腔中唱段之间的空隙由器乐伸延填补,使两者的旋律连续一体,使唱腔更具有起伏连绵的音乐性,与当地戏曲中声乐和器乐音乐的风格有共同之处。江浙地区丝竹音乐的一些特色,特别是主、伴奏旋律之间的“加花减字”演奏方法的运用,也呈现在抱朴道院科仪音乐中的声乐与器乐伴奏两者之关系。抱朴道院科仪音乐中的器乐前奏、间奏和尾奏,如开场曲、过场曲、尾奏曲以及打击乐等,都与戏曲音乐相同。此外,抱朴道院所用的韵曲之中,一个运用频率很高的典型旋律型基于“老六板”之首句旋律素材。“老六板”在全国各地广泛流传,更为江南地域多个乐种、乐曲的重要旋律和板体基础。它在抱朴道院道教科仪音乐中的出现,不但可以进一步说明

^① 《中国民间歌曲集成·浙江卷》,人民音乐出版社,1991年,第1-51页。



朴道院道乐的地域性和跨地域性属性,也更确定了“老六板”作为中国传统音乐创作素材基柱的普遍性和重要性。

第十二节 佳县白云观^①

一、宫观性质

佳县白云观道教属于全真道龙门派,师承王重阳三教合一思想,以清心寡欲为修道之本,以炼气养神为修炼之要,以忍辱含垢、苦己利人为宗旨。佳县白云观属于子孙庙,可以招收道徒,代代世袭相传。

二、宫观历史

据观内“圣旨碑”记载,佳县白云观由号称玉凤真人的李姓道人,创建于明代万历三十三年(公元1605年)。传说李玉凤从山西石盘山云游至佳县城南嵯峨岭,但见此地山水雄奇,气象生动,遂决计于此山筑庙建观,宏扬道教。时逢佳县流行瘟疫,人畜死亡无数。哀鸿遍野,路断人稀。李玉凤自制草药广施人畜,普救众生,顿时瘟情骤减,化险为夷。因而民众百姓对李氏感恩戴德,视若神灵,尊崇之至。后得官方支持达成协订,修庙建观;又蒙嵯峨岭山主牛登第慷慨献地,建观工程于当年(即明万历三十三年)起动。在当地百姓积极支持以及延安、榆林、山西等地的信士踊跃捐助下,道观工程顺行告竣。

^① 本节部分资料引自袁静芳、李世斌:《佳县白云观道教科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1999年版。



定于农历四月初一至初八,举行隆重的宗教仪式开光庆典。遂演沿为以后每年一度的佳县白云观庙会日。

明万历四十六年(公元 1618 年)朱翊钧特降恩旨,将全国仅有七套御制《道藏》中之一套,计 4726 卷,赐赠给佳县白云观。为了保藏这批珍贵的御赐经典,白云山又于明万历四十七年(公元 1619 年),动工修建一座藏经阁,专门陈列御赐《道藏》。阁前立一石碑,镌刻乎翊钧赐赠御制《道藏》的圣旨。此碑名谓“圣旨碑”,至今完好无损,明晰可鉴。

后来,人们又在真武大殿南端的真人洞上面,修建了“三圣楼”,塑有玉凤真人、牛登第、张臣三位神像,以寄托后人对他们建观功绩的敬仰与缅怀之情。

三、宫观规模

经清雍正二年(公元 1724 年)重修和扩建后的佳县白云观据《白云山志》记载,共占建筑面积 81000 平方米。主要建筑有玉皇庙、龙王庙、蜉蛾虻蛄庙、山神土地庙、马王庙、救苦天尊庙、五老庙、圣父圣母庙、老君庙、森严左司庙、森严右司庙、药王庙、瘟神庙、糠神庙、痘神庙、老龙王庙、东岳庙、财神庙、关圣庙、观音庙、水神庙、佛殿庙、太阴太阳庙、速报神崔府君庙、元辰殿、三清殿、三官殿、真武殿、五祖殿、七真殿、雷祖殿、北祠堂、南祠堂、孤魂堂、佃子祠、碧霞祠、魁星阁、玉皇阁、文昌阁、藏经阁、超然阁、真人洞、五龙宫、头天门、二天门、三天门、四天门、钟楼、鼓楼、左司、右司、三圣楼、七圣楼、南极祖师、北极祖师;大殿舞台、关圣庙舞台等;壁画 1900 余幅,历代石碑 108 方,匾额 40 余块。这里保存着明清以来先后修建的亭殿楼阁,参差错落,风格别具。还有浮雕、石刻、书法、石龙、石狮、古钟、铜鼓等珍贵文物和民间艺术精萃。



四、仪式活动情形

佳县白云观道教活动内容,是由经韵、音乐、舞蹈、剪纸、焰火五个部分组成。经韵,包括早晚坛、打醮、度亡等活动仪式中一切所要韵唱的经文;音乐包括笙管乐和法器两部分(后文详述);舞蹈,指宗教仪式和祭祀活动中道士们的形体表演部分,如步伐、转体、叩拜等;剪纸,是在宗教仪式、祭祀活动中,用于布饰经堂、坛场吊挂的纸扎造型艺术,如花、鸟、禽、兽、人、物等工艺品的制作;焰火,主要用于放(大)施食(即放焰口)活动时,燃放各种五彩缤纷的焰火,有如节日庆典释放的礼花,十分壮美,一般为打醮的最后一天夜间最后一道仪式程序。

据佳县白云观张明贵道长说,佳县白云观道教与其他道教有两个最大的不同之处:一是经韵曲调,既不同于全国流行的全真韵(亦即“十方韵”),也不同于南方流行的正一道经韵曲调;二是施食不同,其他道教各流各派均为《铁罐施食》,而唯独佳县白云观一直沿用《三阳施食》。

早晚坛科仪是道教宗教行为的一个重要组成部分,道士们不但通过这早晚坛功课寄托自己的信仰,倾诉自己的感情,满足自己的信仰要求,更是道教信徒修道、行持的重要功课。晚坛功课科仪较之早坛功课科仪简单。旨在以诵经为主的课功目的,故省去了诸如“报钟”(晚当报鼓)、“排班”、“发鼓”等程序。用于晚坛的经文韵唱亦较少,以念经(即木鱼经)居多。

佳县白云观道教法事“打醮”科仪,一般一年进行12次。春季四次,分别于正月初五至初七(在南河底任家畔)、正月初七至初十(在许家坪)、二月初二(在大会坪)及四月初八(从初一开始)进行;冬季八次,但时间不固定。



五、音乐使用状况

佳县白云观的道乐,即由道士们世代口口相传,沿袭至今。佳县白云观之道乐承传活动可上溯至清康熙年间(公元1662-1722年)的苗大稔,道光年间(公元1821-1850年)的张复礼,咸丰年间(公元1851-1861年)的高永安,光绪年间(公元1875-1905年)的白永厚、乔至博,民国年间(公元1912年以后)的申圆亨、曹明新,五十年代的马至发、张圆桐,九十年代的康至恭、崔圆泉(已故)以及张理孝、高理亮,他们都是各个时期的道乐演唱、演奏家,是佳县白云观道乐承传的主要代表人物。

佳县白云观斋醮与斋醮仪式音乐是建立于传统道教科仪规范的支点上,而着以浓重的地域(陕北高原)色彩的流行时装,从而得以生存,得以继承。斋醮仪式音乐包括经韵、笙管乐及法器。斋醮音乐速度的慢和快,在实践中具有很重要的取舍意义。“慢板曲牌”包括“西方赞”、“上南坡”、“老八板”、“不知调”、“下河调”、“柳青娘”、“哪吒令”、“跌落金钱”、“狮子令”、“万年红”、“读书人”、“千身佛”、“得胜回营”、“急毛猴”、“鬼扯脚”、“小西方赞”、“骂丫头”、“春风百草生”、“小娘儿上坟”、“迎姐儿”、“排朝”、“叹灵悲”、“李三娘”、“纱窗外”、“一枝扁担”、“清江引”、“扑灯蛾”、“小四季”、“金砖套玉瓦”、“洞宾戏牡丹”、“秧歌曲”、“观花”、“红布条”、“王大娘”、“张生戏莺莺”、“盼五更”等;快板曲牌则有“一句半”、“千身佛·三身佛·五身佛联奏”、“锦堂月”、“鬼捣对”、“三身佛”、“五身佛”、“二亲相骂”、“灯楼”等。

1. 音乐的类别与主要艺术特征

佳县白云观道教音乐,按其类别属性,分为经韵、笙管乐

和法器三部分。

经韵

亦称经歌,是可以韵唱的经文部分,按其音乐形态,又可分为“讽经腔”、“诵诰腔”和“韵腔”三类。

(1)“讽经腔”指似念似唱或唱念相间的一类经腔,如“刀兵偈”、“龙虎经”等,多系散文式经籍。这类经腔旋律性较弱,有时只是腔调高低的起伏变化而无确定性音高和调式调性,其句式长短不定,也无一定的曲体结构规律。

(2)“诵诰腔”指一种句式短小、旋律简单的经腔。有四言句如“中堂赞”、“丰都赞”、“忏悔文”、“解结歌”等,五言句如“丰都咒”等,六言句如“忏悔文”等,七言句如“解结歌”等,除乐句的句逗之外,基本为一字一拍,每拍多为一音或两音。

(3)“韵腔”是最富于歌唱性的经腔,其节奏徐缓从容,节拍多变,旋律较为华丽,婉转跌宕,优美可听。诸如“三教圣人赞”、“真武赞”、“步虚”等是经韵的精华部分。其中一部分经文是先念后唱的,并多以散起、接正腔、再以散拍形式作结。如“三大天尊赞”、“十方大天尊赴施食会”等。韵腔之句式多样,有五言、六言、七言句式,以及长短句式均为常见。其曲体结构亦富于变化,灵活多样。演唱经韵时,一般情况下,均由笙管乐器和法器伴奏,例如“三大天尊来临施食法会”等。

笙管乐

是以笙、管子(近代也加入了海笛)主奏旋律,辅之以鼓、铙、钹等打击乐器有机配合的演奏形式。这种形式演奏的器乐音乐,又可分为笙管曲牌和韵腔伴奏(包含间奏、前奏、尾奏)两类。

其中,笙管曲牌包括“老八板”、“柳青娘”、“读书人”、“清江引”、“扑灯蛾”等等,是作为器乐曲可以独立演奏的曲目。





主要应用于各种道教科仪活动。如打醮、超度亡灵、祭祀、做法场等等。其功能有三:一是作宗教仪范性程序表演,礼娱神灵;二是召示乡亲、渲染气氛,吸引观众;三是展示演奏技艺,比试功夫。一般在重大道教活动中,如庙会、斋醮、做法场等,常常是几个乐班同时表演,少不了棋逢对手,遭遇高手的斗乐场面,而遇到斗乐场面,乐人表演状态极佳,平时练就的功夫竞相表现,发挥极至,每每赢得观众和对手的叹服。因而乐队出外演出,不仅是宗教活动的一个组成部分,同时还代表了庙观的公关形象,向社会展示自己的阵容,发挥自己的艺术天才,表现真功夫、高技能的大好机会。笙管曲牌丰富多彩,是佳县白云观道教音乐中最珍贵最有价值的音乐部分。

法器

由打击乐器(铙、钹、鐃、钲等)单独演奏的锣鼓乐称“法器”。法器部分由多首锣鼓牌子或锣鼓段组成,如锣鼓牌子“长流水”、“凤凰三点头”及锣鼓段(曲)“白云晨钟”、“上香曲”、“路经曲”等。各曲牌即可分独立演奏,亦可连缀演奏,或作为笙管乐曲附加部分演奏。在道教音乐中法器除经常用于行乐外,是道教法事斋醮科仪程序中不可缺少的起、始与段落衔接部分。

佳县白云观道教经韵,和全国十方丛林通用的《全真正韵》(参见武汉音乐学院道教音乐研究室编辑出版的《全真正韵谱辑》)不同,应该属于地方韵。

2. 道教音乐的乐器、宫调与乐队编制

佳县白云观道教音乐使用的乐器,吹管乐器主要是管、笙两件,到全真道龙门派第二十一代传人马至发(公元1915—1971年)时,吸收了民间鼓吹乐的海笛,运用于佳县白云观道教音乐之中;打击乐器主要有扁鼓、大铙、大钹、小鐃、贡锣、钲

子(俗称“二饼子”)、法铃等多种。

佳县白云观道教音乐目前所使用的宫调主要有本调、加调、背调三种。

佳县白云观道教音乐乐队组合包括管、海笛、鼓、铛子、贡锣、木鱼各一,而笙则可由一至多把。主奏乐器为管,但近几十年来,由于海笛的加入,其音色与音量特征,已成为辅助主奏乐器的重要旋律乐器。笙多奏和音,以加强旋律的节奏与和音效果;鼓随主旋律即兴演奏;小镲在慢板乐曲中每两拍一击,在流水与紧流水中每拍一击;贡锣每拍一击;铛子两拍两击。

3. 音乐的乐谱与曲目

《音乐本子》(原谱宗写为《音乐本则》)一册,为白云山玄门子弟屈圆恩(全真道龙门派第十九代传人 1924 年)抄本。该乐谱谱式为工尺谱,谱字主要有“合、四、乙、上、尺、工、凡”七字;只有《清江引》一曲运用了“六、五”二字。《音乐本子》共有笙管乐曲 31 首。

《陕北葭(佳)榆民俗宗教音乐散编》有佳县白云山道教笙管乐曲牌 27 首。

《白云山道教音乐》二册,第一册为“经韵”,第二册为“笙管乐曲”。





第十三节 香港道观

一、宫观性质

目前,香港规模较大的道观包括:青松观、蓬瀛仙馆、圆玄学院。青松观和蓬瀛仙馆属全真道龙门派;圆玄学院属先天道。除此之外,还有活动于香港新界、离岛地区乡村的正一派伙居道士(俗称“喃嘸”)。本节集中陈述上列四个道观内的科仪音乐,因为它们所用的科仪音乐源流、曲目及风格同一,为香港道观内科仪音乐的代表。

二、宫观历史

道教在香港的传布,历史较短,二十世纪三十年代初,以蓬瀛仙馆为代表的有组织性的全真派道教宫观在香港陆续设立,自此,道教逐步开始以宫观为基础在全香港境内向社会传布。

香港全真派道观所使用的音乐,是在二十世纪初由广东罗浮山冲虚观经广州的三元宫而传入香港的。在其流传过程中,几位身居香港的资深老道长曾先后起过重要的作用,这几位道长分别是侯宝垣、周道之、梁德华(诚德)、麦炳基、邓九宜等。由于传承关系直接,且当初经忏师资主要集中于几位资深道长,因此,现今全香港各宫观所运用的经韵音乐基本上是一致的,只有某些地方有大同小异之分别。香港道教音乐自广州传入后,在几十年的传承过程中,受香港地域文化中诸如粤曲、粤剧、广东小曲以及儒、释等其他宗教音乐的影响,现已



形成了一种具有香港地方特色的道教音乐。

三、宫观规模

蓬瀛仙馆建于香港粉岭之百福村,始建于1929年,至1933年起始初具规模,后几经整修扩建,规模日益完善,为香港道教历史上较早设立的道观。道观主奉太上老君、吕洞宾、丘处机等道教仙真。

圆玄学院位于香港新界荃湾的三潭叠,1945年创建。该观主张儒、释、道三教合一,以“圆”喻“释”,“玄”为“道”,“学”为“儒”,取名圆玄学院。

青松观位于香港新界屯门的青山公路旁,1950年12月间初设于九龙伟晴街64号一单位内,仅为一处道坛,后迁建今址,现为香港最具规模的三大道观之一。

四、仪式活动情形

科仪由主科、都讲、表白三位法师主持。^①主科主理讲经演法,都讲带领经师咏唱,表白负责甲文。经师,称作“经生”,以皈依道教的女性为多,主要活动是在宫观庙宇内外的宗教场合及社团乡村做醮事。

五、音乐使用状况

香港全真道道观内的科仪音乐之经韵音乐,可以用“朗诵式”、“吟诵式”、“吟唱式”、和“咏唱式”来描述其型态。

^① 主科、都讲、表白义称“一手”、“二手”、“三手”,与广东粤剧乐队俗称的“一手”、“二手”、“三手”相同,可见香港全真道科仪音乐与地方音乐之间的密切关系。



朗诵式形态是一种按照自然语言声调而略为戏剧化了的经韵音乐,韵曲的旋律材料基本上集中在几个音上。吟诵式的韵曲,一般唱时只伴用钟、铛、木鱼、磬、铙钹等法器,可再分成有节拍的吟诵和无节拍的吟诵。有节拍的吟诵沿用一个起伏不大的旋律反复吟诵,随歌词声调的不同而在旋律重复时有细节上的变化;无节拍的吟诵可以再分为以固定旋律型为基础的反复吟诵,和较随意性的吟诵。总括来说,吟诵式的韵腔旋律性较弱,是以近语言性音调沿着五声音阶框架,一字一音(句尾拖腔除外)进行的经韵音乐,句末结尾落音趋规范化,用于经咒、吟中带唱的引腔等。在此类内,用于高功法师领唱或独唱的韵曲,其曲调旋律性相对较强。另一种用于道班齐唱、或法师与道班轮唱的韵曲,其曲调旋律相对性的较更接近语言的声调。吟唱式的韵曲,旋律精简,呈公式化句式结构,少拖腔,在叙述性和歌唱性之间(似念似唱),以歌词的四、五、六、七、八、九言字数组成上下句结构而形成四言五拍句、六言七拍句、七言八拍句、八言九拍句、九言十拍句等词、乐句式。咏唱式的韵曲,是一种旋律性强,调式调性明确的道曲。另外,也有吟诵、咏唱和吟诵、吟唱混合运用的韵曲。部分韵曲的曲调唱腔颇有粤语体系所流行的地方特色,如“上云梯”、“孟姜女”、“送情郎”、“剪剪花”、“十月怀胎”等。

器乐乐器的组合,香港全真道观没有硬性规定,一般来说,传统上吹奏乐器包括唢呐、笛子、喉管;打击乐器有鼓、钹、铙等。近年来,国内全真道观逐渐把丝竹乐器纳入器乐演奏,以增强其“艺术性”。这个趋势也见于香港的全真道观内,如青松观和蓬瀛仙馆的道乐班都有各类丝竹乐器。科仪中运用的器乐曲牌,可长可短,如“大开门”、“小开门”、“一锭金”等,都以几个短小乐句组成,灵活循环重复变奏,以配合仪式动作



的需要。

第十四节 台湾道观^①

一、宫观性质

台湾道教主要以天师派为主,源自福建省的漳州和泉州。北部地区的道士自称“道法二门”,“道”指的是“道场”,属祈神之醮祭或礼斗法会,“法”指“法场”,乃为人消灾祭煞之法事。中南部道士或自称正一派,或称灵宝派,除了祈神法事之外,兼为丧家举行超度法会,以及些许祭煞法事。道教正一派传入台湾后,逐渐与当地巫观信仰结合,形成了有别于大陆天师道的教派,其表现形式繁杂,宗教场所五花八门。通常把道士分为“乌头道士”和“红头道士”两种,乌头道士着乌帽乌袍,以《道藏》为据,行天师道传统的祭炼法诀,分茅山派系(玉京道士)、清微派系(天枢道士)、武当道系(北极道士)、正教系(玉府道士)。红头道士脉承于闽地的派别组成,分天师派、灵宝派、神霄派、闾山三奶派。但一般都把他们归入道教正一派范围。各派活动以自己的道庙为中心,互不隶属,独立开展教务活动。

① 本节内容主要参引吕锜宽有关台湾道教音乐的研究论著(1989、1991、1993、1994),以及中国社会科学院:《中华道教大辞典》〈台湾的道教〉条,北京:中国社会科学出版社,1995年版。



二、宫观历史

据《台湾通志》载“台湾之道教,来自内地,其与移民为始终。”早在郑成功时代,道教就已传入台南,随后向南延伸而扩大整个全岛。因地理关系,移民的籍贯,大都来自福建和广东两省,其中以漳州、泉州和潮州、惠州的居民占多数,清代形成了以南部的台南、中部的鹿港、北部的台北为中心的分布格局。

三、宫观规模

第二次世界大战前,台湾信仰道教的居民在八成以上,有道庙 2800 座,现有道庙 6700 间,其中登记在案的道宫有 4700 座,仅台北就有 373 座,信仰群众占全省人口的百分之七十以上。^①

在台湾,道教组织成立较早,1919 年和 1920 年曾先后创立过“万国道教会”和“五教会道教会”。1949 年第六十三代天师张恩溥徙台后,对教团进行了整顿,1950 年建立台湾省道教会。1966 年 2 月召开代表大会成了“中华道教会”。中华道教会下有 21 个分会或支会,团体会员 5758 个,个人会员 27528 个,会员代表 300 人。

四、仪式活动情形

每逢地方遭逢灾变不安,即由士绅耆老等人,谋为祈福;纠众集议,即设香案于庙口或村庄中广场,露天向天神、地祇

^① 此资料来源于台湾《道教文化》,1987 年第 3 卷,第 11 期,以及该刊 1988 年第 4 卷,第 9 期。



与众灵,许愿祈求。其仪式因陋就简。目前常见的醮仪分平安醮、瘟醮、庆成醮和火醮四种。因历史背景不同,南部以瘟醮为主,北部以祈安醮居多。醮期有定期性和临时性两种,按醮期长短,以五朝醮和三朝醮最为充实。建醮是民间大祭典,大抵集中在每年的农历九、十、十一月三个月,尤以十月孟冬为特多。

五、音乐使用状况

从形式上看,台湾道乐分声乐和器乐两种。声乐依歌唱方式之不同,有“吟”、“引”、“曲”三种。器乐,分吹打音乐和锣鼓音乐两种。吹打音乐系锣鼓曲牌与唢呐曲牌连缀而成,奏法是先由司鼓、司钹、司锣奏一段锣鼓,接着由两支唢呐奏一支曲牌,奏毕,续接一段锣鼓,再接一支唢呐曲牌,如此循环反复,轮番进行。锣鼓音乐主要用于科仪中动作较强的法事,如中南部科仪之“召四灵”中的舞剑,“禁坛”中的“收禁命魔”等等。台湾道乐中使用的乐器都是民间音乐中常用的乐器,主要有唢呐、壳子弦、秦琴,还有扬琴、笛子、箫、大广弦、和弦等,现今有时也加上电结它或电子琴。锣鼓类有单面鼓、堂鼓、板、小钹、大钹、小锣、大锣、铜锣、单音、响盏,有时还加上双音、叫锣等。另外还有称为“法器”的木鱼、法铃等。科仪音乐的演奏由高功指挥,兼司科仪中的各项法事,负责办理醮事中所用的文书。都讲,司科仪中的唱念,并掌木鱼,正一派道场称为左班、左臣、龙君。副讲,司科仪中的表白,并掌磬,正一派道场称为右班、右臣、虎君。引班,司绕坛的导引,在科仪净场时,执水盂、剑、洒净坛场。担任伴奏和过场音乐的乐师坐于道场后场,人数依乐器多寡而增减。

台湾道乐与当地流传的南管音乐、北管音乐及其他民间



音乐有密切关系。南管和北管音乐已成为道场音乐的一个组成部分。其他民间音乐如车鼓弄的音乐(民间乐人称为“车鼓谱”),以及 1949 年以前传入台湾的广东音乐(民间乐人称为“广东串”)在后场乐队中也偶尔演奏。台湾道乐虽同属正一道音乐,然在风格上南北部却有一定差异。南部及中部有阴柔之美,唱念注重顿挫,唱腔中音与音之间,常运用喉咙特殊的振动而产生独有的韵味;北部道曲有刚健之气,唱法近似民歌,讲究腔圆字正。



第三章

道教科仪音乐的传承系统

全真道乐与正一道乐

道 無 宗 切 福 立 無 主 頤
道 無 宗 切 福 立 無 主 頤
一 二 三 四 五 六 七 八 九
十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七 十八
十九 二十 二十一 二十二 二十三 二十四 二十五 二十六 二十七
二十八 二十九 三十 三十一 三十二 三十三 三十四 三十五 三十六
三十七 三十八 三十九 四十 四十一 四十二 四十三 四十四 四十五
四十六 四十七 四十八 四十九 五十 五十一 五十二 五十三 五十四
五十五 五十六 五十七 五十八 五十九 六十 六十一 六十二 六十三
六十四 六十五 六十六 六十七 六十八 六十九 七十 七十一 七十二
七十三 七十四 七十五 七十六 七十七 七十八 七十九 八十 八十一
八十二 八十三 八十四 八十五 八十六 八十七 八十八 八十九 九十
九十一 九十二 九十三 九十四 九十五 九十六 九十七 九十八 九十九
一百



第一节 历史背景

回顾道教历史,如果从张陵(即张道陵)创建“五斗米”道算起,在一千多年的历史中,道教已屡经变化。单就教派而言,就有数十种之多,即使同一宗派,经过几代相传,即可能延伸出一些新的派别。而那些已经创立的宗派,或者几代后即告衰亡;或者影响日隆;或者数派融合;或者一脉再分。自明代之后,道教基本上分成为全真和正一两大教派,一直维系至今。我们现时认识和讨论的道教音乐亦基本上分属于这两大教派,现行于各地之道教音乐,均是经由这两个系统而传布的。在讨论这两个系统道乐的传播之前,有必要在此对道教宗派的衍衍情况做一简单的介绍,以方便在相关论述之时,作历史上的渊源追溯。

关于道教宗派之研究,各学者存在有不同的看法和分歧。依据李养正的研究,道教的繁衍宗派,实始于宋元。道教史上



因“道法承受”来源不同而分衍的宗派,最大的有五派:^①

(一)正一道:据《元史·释老志》记载:^②“正一天师者始自汉张道陵,其后四代日盛,来居信之龙虎山。相传至三十六代张宗演,当至元十三年(1276年),世祖已平江南,遣使召之。至则命廷臣郊劳,待以客礼……命主领江南道教,仍赐银印。十八年、二十五年再入觐……子孙世袭领江南道教,主领三山符箓。”这是龙虎山张天师世称“正一真人”之始。《通鉴·辑览》称:“元世祖诏封张宗演为嗣汉天师、演道灵应冲和真人。”此实为张氏世袭天师之始。据《元史·成宗本纪》记载,元成宗大德八年(1304年)授张宗演次子张兴材(第三十八代天师)为“正一教主,主领三山符箓”,从此“天师道”又名“正一教”、“正一道”。

《明史·方伎传》说,正一派道士大都是“专恃符箓,祈雨驱鬼。”《通鉴·辑览》说正一道是“世以鬼道惑众”。一般说,正一道主要从事符箓斋醮。自从道教分衍宗派之后,闾皂山主要传灵宝法箓,称灵宝派;龙虎山传张道陵法箓,称正一派;江西一带传许旌阳法箓,称净明派。这三派后来亦均总归于正一道。

(二)全真道:金世宗大定七年(1167年),王喆(王重阳)至山东宁海立全真庵,创立全真教。其教主张儒、释、道三教合一,王重阳说:“心中端正莫生邪,三教搜来做一家”、“儒门释户道相通,三教从来一祖风”、“释道从来是一家,两般形貌理无差”,教其门徒讽诵《孝经》、《心经》、《道德经》。其教规与正一道不同,不娶妻室,不茹荤腥,为出家道士,一般多住宫观

① 李养正:《道教概说》,北京:中华书局,1989年,第369-374页。

② 依据见上注,下同。



内,以清修炼养为主要宗教生活内容。

在王重阳创全真道之前九十多年,即北宋熙宁八年(1075年),浙江天台山道教大炼师张伯端(紫阳)依据《参同契》原理作《悟真篇》,兴起了以修命为主的炼养一派。

由于王重阳之全真道与张伯端开创之丹鼎一派均重炼养,又都依托东华少阳君(王玄甫)、钟离权、吕岳为祖师,又因王重阳派兴起于北方,张伯端兴起于南方,故王重阳全真道被称为丹鼎派之北宗,张紫阳派称为丹鼎派之南宗。全真派在元以后发展的支派很多,其中以元丘处机(自号长春子)所开创之龙门派最为兴盛。丘长春,山东栖霞人,年十九为全真道士,师事王重阳。成吉思汗在雪山,遣使求之。丘长春应命,行万余里,历四载而始达雪山。成吉思汗问长生久视之道,告以清心寡欲为要。问治平之方,则答以止杀。成吉思汗很器重他,称为仲仙,仍遣使送还。其后累降旨褒扬,并命丘长春管领“天下应有的出家善人”。由于丘长春受朝廷重视,社会影响较大,故龙门派在元代信徒较多。

(三)真大道教:本名大道教。创始人 为沧州刘德仁,时 在金熙宗皇统年间。《通鉴·辑览》说:“真大道教者,始自金季道士刘德仁之所立也。其教以苦节危行为要,而不妄取于人,不苟侈于己者也。五传而至郾希诚,居燕城天宝宫,见知宪宗,始名其教曰真大道。授希诚太玄真人,领教事。”

刘德仁,道号无怵子,沧州乐陵人。生于北宋宣和四年(1122年)。六岁时遭遇北宋末徽宗、钦宗被金人所掳的靖康(1126—1127年)之变,随家徙居盐山太平乡。皇统二年(1142年)刘德仁二十一岁时,托言老君授道,创建了“大道教”。据《宋学士文集》五五《书刘真人事》:“金皇统二年冬十一月,迟明既望,似梦非梦,有老人须眉皓白,乘青犊车至,授玄妙道诀



而别,不知所之。”又说:“一日晨起,有老叟乘犊车相过,抚《道德经》要言授之,曰‘善识之,可以修身,可以化人’,乃授笔一支而去”。其教旨有九项:“一曰视物犹己,勿萌戕害凶嗔之心;二曰忠于君,孝于亲,诚于人,辞无绮语,口无恶声;三曰除邪淫,守清静;四曰远势力,安贫贱,力耕而食,量入为用;五曰毋事博弈,毋习盗窃;六曰毋饮酒茹荤,衣食取足,毋为骄盈;七曰虚心而弱志,和光而同尘;八曰毋恃强梁,谦尊而光;九曰知足不辱,知止不殆。”在炼养方面,主张“见素抱朴,少思寡欲,虚心实腹,守气养伸。”^① 对于“飞升化炼之术、长生久视之事,则曰,吾不得知。”^② 但亦从事替人驱狐役鬼、劾召鬼绅。据《书刘真人事》说,金大定十五年(1175年)诏刘德仁居燕京天长观,赐号东岳真人,大道教从此流传更广,“传其道者遍中国”。刘德仁死于太宗二十年(1180年),前后行教三十八年。该道派五传至酆希诚,元宪宗赐名“真大道”。六传至孙德福,在至元五年(1269年)曾奉诏统辖诸路“真大道”。八传至岳德文,其教更盛。至元末犹不衰。但元以后逐渐衰微,终而消失。

(四)太一道:创始人卫州(今河南汲县地区)萧抱珍,时在金熙宗天眷年间(1138—1140年)。其教传太一三元法箓之术,故名“太一”。全真道和真大道教皆不太注重符箓法术,而太一道独以此出名,颇与天师道相接近。主张以老子之学修身,以巫祝之术御世。元王鹗《重修太一广福万寿宫碑》谓:“初,真人既得道,即以仙圣所授秘箓济人,祈禳诃禁,罔不立验。天眷初,其法大行。”元王恽《秋涧集》之六一《韩君碣铭》

① 元赵琳清:《改建先天宫记》。

② 元赵琳清:《大道延祥观碑》。



谓：“远迩向风，受箓为门徒者岁无虑千数。”足见当时信奉太一道者之多。金熙宗皇统八年（1148年）诏萧抱珍赴阙，颇加礼教，敕所居观额以“太一万寿”四字。元宪宗二年（1252年），元世祖忽必烈尚未正式登帝位，曾封萧抱珍为“一悟真人”。萧抱珍行教达三十年，卒于金大定六年（1252年）。

萧抱珍去世后，由其弟子韩道熙嗣教，仍袭萧姓，故亦名萧道熙。金大定九年（1169年），金世宗敕在观内立“万寿”额碑。太一道“声教大振，门徒增盛”（《秋涧集》四七《二祖行状》），达数万人，其流布区域“东渐于海”。太一道传嗣有秘箓法物，继法嗣者皆改姓萧，即以祖师之姓为姓。四传至萧抱珍之再从孙萧辅道，元世祖以“安车来聘”（《秋涧集》三八《清蹕殿记》），并赐号“中和仁靖真人”。五传至萧居寿（本姓李），《元史·释老志》谓：“至元十一年（1274年），建太一宫于两京，命居寿居之，领祠事，且禋祀六丁，以继太保刘秉忠之术。十三年（1276年），赐太一掌教宗师印”。居寿之名，五见于《元史·世祖本纪》，其宠遇之厚，可想而知。太一道六传至萧全佑（本姓李），七传至萧天佑（本姓蔡）。其教至元泰定年间（1324—1328年）犹不衰。但其后则渐次衰微，终而消失。

（五）净明道：亦称净明忠孝道。该道派发端于南宋高宗绍兴年间（1131—1162年），江西南昌西山玉隆万寿宫道士何真公托言许真君（逊）降授给他“飞仙度人经净明忠孝大法”，“净明大法”始行于世。至元初，有道士名刘玉清，经他清理“净明大法”之教法教理，造作《净明忠孝全书》，正式形成了净明道。该道派奉许旌阳（逊）为教祖。行教侧重以符箓禁咒驱邪降妖，以守一斋醮修仙度人。此道派传播于江南，在元明间影响较大，以后渐衰微。

以上五派，全真道、真大道、太一道兴起于北方，正一道、



净明道则兴盛于南方。真大道、太一道、净明道早已失传。明以来,道教分为全真与正一两大道派,其他一切支派皆归纳于这两派之中。全真派支派较多,其主要有:(一)五祖派:即道教尊奉之东华帝君王玄辅,号少阳,传少阳派;钟离权(字云房),号正阳,传正阳派;纯阳帝君吕岳(字洞宾),号纯阳,传纯阳派;海蟾祖师刘操(字宗成),受道于钟离帝君,传海蟾刘祖派;重阳祖师王喆,号重阳,传重阳派。(二)北七真派:即丘处机,号长春,传全真龙门派;刘处玄,号长生,传全真随山派;谭处端,号长真,传全真南无派;马钰,号丹阳,传全真遇仙派;郝大通,号广宁,传全真华山派;王处一,号玉阳,传全真蓟山派;孙不二(坤道),传全真清静派。(三)南五祖紫阳派,即张紫阳(伯端)传紫阳派。石杏林为第二代祖师,薛道光为第三代祖师,陈泥丸为第四代祖师,白玉蟾为第五代祖师。正一道支派也很多,主要有:(一)大茅真君名盈所传清微派;(二)天师张虚靖所传正一派;(三)许真君传净明派;(四)真武玄武派。道教传授经箓科仪的,旧分三宗,又名三山符箓,即江西贵溪之龙虎山、江西清江县之阁皂山及江苏句容之茅山。这三山符箓派以后都总归于正一派。

道教音乐,从其纵向的历史上,可追溯到远古时期的巫舞巫乐;从其横向的地理分布来看,它与道教的传播相联系,遍布大江南北、华夏神州。站在今天的现实位置,我们以一宏观的视角来看道教音乐在整个中国范围内的分布,其整体传播结构基本定型于自明代始而分别开来的全真和正一两大系统,而究其两大系统之风格异趣,恐怕早自宋元道教诸宗派形成之时,就已促使了这一各具特色之风格的形成。

南宋和金、元政权的长期南北对峙,造成了道教宗派的分衍。如前所述,大体说来,南方道教以符箓诸派为主,至元代



南方符箓诸派统归于天师道世系为首的正一派。北方道教则有太一教、真大道和全真道。由王重阳于金大定年间创立的全真道其势最盛。元一统以后,全真道渡江南传,不久,江、浙、鄂、闽等地皆有了全真道活动的踪迹。自此,作为炼养派代表的全真道已经发展成为与正一符箓派规模相当的一个重要派别。

全真道,正一道两派不尽相同的教派特征,使两道派音乐因道派体系不同而相应产生并形成风格上的差异。受全真道教义顺应儒释道三教合一思潮的影响,全真道借鉴佛教的某些形式来发展自己的科仪音乐。丛林制度的建立和课诵音乐的完善,标志着全真道音乐规模咸备。正一道在承袭唐宋道教音乐的基础上进一步趋向完整和规范,成于元初的《灵宝领教济度金书》,不仅是一部斋教科仪全书,也是一部道教科仪音乐的要典。兴盛的元杂剧和南戏与道乐互为影响,关系密切,这既构成了元代道教音乐发展的一个特点,也为明清时期道教音乐趋向民间化、民俗化作了准备,创造了条件。

以下两节将分别对全真道乐系统和正一加以分述。

第二节 全真道乐系统

一、发展演变方向及文化环境

全真道是一个注重修身炼养实践的道派。“全真”二字,可谓其教义的纲宗。全真派或释“全真”为保全真性义、精气神三全义,或谓全真为个人内修的“真功”与传道济世的真行双全之义。元人徐琰概括全真旨说:“其修持大略以识心见



性、除情去欲,忍耻含垢,苦己利人为宗。”是可谓全真教之要旨也。

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

前及宋元之时,由于全真和正一两大道派的分野,促使了本属于大一统的道教音乐解体分流成为两大系统。由于正一派长于斋醮符箓,全真派偏重清修炼养,因此,两者一方面在对道派分野前原有道教音乐的取舍上,各有选择,另一方面又根据不同之需求,各自创制新的道曲。久而久之,本质无别,相互独立,相互联系的两派道乐蔚然而成。

王重阳创立的全真道,经过丘处机等七大弟子不遗余力的宣扬、推进,金末已呈盛势。丘处机对其门徒言之:“千年以来,道门开辟,未有如今之盛!”

元统一中国后,隔绝百余年之久的南北文化开始交流融合。兴盛于北方的全真道适时大举南传,没过多久,江南大部分地区就有了全真道的活动。如元初江南名画家黄子久,即为全真道士,居苏杭授徒传教。元人袁桷《清容居士集》卷十九《野月观记》,记述了当时浙江黄岩人赵与庆学北派全真之道,筑野月庵于委羽山西北。湖北武当山业已成为元初全真道在江南最大的活动点,鲁大有、汪贞常等道士于元初入山宣扬全真道,修复宫观,徒众颇多。与北方全真道同源异流的金丹派南宗,在元代纷纷合流于全真门下,为全真道在南方的传播推波助澜。如南宗名道陈致虚“遍游夜郎、邛水、沅芷、辰阳、荆南、二鄂、长沙、庐阜、江之东西,凡授百余人。”就连正一道祖庭江西龙虎山也不乏全真道的活动。全真道影响之大,渗透力之强,由是见之。元室对全真派至为尊崇,在皇室扶植下,大规模修宫观。元人王鹿庵《真常观记》述及,“今掌玄教



者，……居京师，住持皇家香火，徒众千百，崇墉华栋，连互街衢。……通显士大夫，洎豪家富宝，庆吊向遗，水流而不尽。……道宫虽名为闲静清高之地，而实与一繁剧大官府无异焉。”全真道之贵盛在元代可谓空前绝后。

《玄门日诵早晚课》是全真道最具代表性的科仪活动之一。元代，课诵已成定制，其音乐也趋于完备。

课诵这一形式是全真道派于创教后效仿佛教建立丛林制度的产物。全真道三教合一的理念，不仅反映在他们的思想上，也表现在他们的行为中。道人们糅合佛、道，以此作为发展道教的方式。和佛教一样，全真道也主张道人出家住道观。这样既可以约束道人的行止举动，又能营造一个陶冶品性，学习道教规法威仪的场所。于是源于佛教的丛林制度成为全真道最主要的宫观管理体制。常住有着一定的日常作务和严格的规范威仪，按时诵经仪是常住之一大要务。道教采用了佛为道用的办法，借鉴佛门早晚课的形式，充实以道教经文和音乐为内容，形成了《玄门日诵早晚课》。

课诵有着严谨的程序和丰富的经韵音乐。现以早课为例加以说明：

每日五更开静，道众洒扫庭院殿堂，斋沐盥漱，整齐衣冠后，鱼贯进入殿堂肃立于神像之前。三通鼓后，钟鼓振响，早坛功课开始。道众在庄严肃穆的气氛中，咏唱第一首经韵“澄清韵”，接唱“举天尊”时，首先向常清常静天尊叩头礼拜，然后再唱“吊挂”、“七言提纲”和“反八天”。在咏唱“五言提纲”时，向常清常静天尊敬香供水。敬香供水毕，击木鱼念“净心神咒”、“净口神咒”、“净身神咒”、“安土地咒”、“净天地神咒”、“祝香咒”、“金光神咒”、“玄蕴咒”等。八咒念完，讽诵《太上老君说常清静经》、《太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经》、《太上灵



宝天尊说禳灾度厄真经》、《高上玉皇心印妙经》等四部经卷。此后,开始诵诰,一边呼唤诸尊神名号,一边叩头礼拜。所诵宝诰是《玉清宝诰》、《上清宝诰》、《太清宝诰》、《玉帝宝诰》、《天皇宝诰》、《星主宝诰》、《后土宝诰》、《南极宝诰》、《北五祖宝诰》、《南五祖宝诰》、《七真宝诰》、《普化宝诰》。诵完宝诰后,接唱“中堂赞”,至此可根据需要插入上表的内容(如“祝圣文”),或直接唱“忏悔文”和“小赞”。接念“灵官咒”、“土地咒”,唱“大皈依”、“三皈依”。然后道众在钟鼓磬及铙鐃声中向常清常静天尊再三叩首礼拜,早课完毕。

在早课所咏唱的十余首经韵中,“澄清韵”、“吊挂”、“中堂赞”、“三皈依”等,旋律优雅,富有歌唱性,是具有抒情表意功能的道乐之珍品。此外,课诵中的讽经、诵诰、念咒等也都各显其色。如此丰富的课诵音乐,如果不是在全真道鼎盛之时完善而至,又当何时?关于这一点,我们可以通过梳理全真道发展的历史来予以认识。

全真道初创之时,教首们多在山野修炼,“以异迹惊人,畸性感人”,继而四处奔走传教布道,过着云游乞食的生活,他们不事营造宫观,更无“常住”之说。当全真道在民间有了一定的基础后,与上层社会也开始有了接触。金廷一再征召问道,提高了全真道士的地位,助长了全真教团在民间的进一步发展。之后,全真教首丘处机在西域与成吉思汗论道,东归栖住燕京长春宫,该处从此成为全真道活动中心。由于丘处机的活动,全真道与蒙古贵族结下了不解之缘,获得了自由建造宫观、广收徒众的权利,全真道团迅速扩展。元统一中国后,全真道渡江南传,很快便打稳了根基,至此,全真道遍及南北。仅现时所知的全真十方常住宫观计有:沈阳太清宫、山东长清观、北京白云观、河南玄妙观、陕西八仙宫、楼观台、张良庙、四



川二仙庵、湖北长春观、江苏常州玄妙观、上海白云观、宁波佑圣观等。这些宫观分布在东西南北中各个方位上,形成了遍及整个中国的地域态势。

元代,民族矛盾突出,汉族知识分子的地位低下,一批文人雅士加入到了全真道的行列,他们之中大多都识乐善文,或写散曲,或谱琴歌,一方面排遣自己的怅然思绪和抒情感怀,一方面创制出为全真道课诵及其他各类科仪所用的经韵音乐。

全真教祖及诸真人大多长于以诗词歌曲劝诱士人,宣教传道。这一遗风在元代很盛行,成书于元代的《鸣鹤余音》,就是诸仙真高道的诗词歌赋文集。《鸣鹤余音》九卷,全书共采集钟离权、吕洞宾、于学真人、王重阳、马丹阳、丘处机、冯尊师等近四十位仙真的歌赋诗词五百余首,这些作品大抵咏颂习道之乐及论修仙之事。书前尚有元虞集所作之叙,叙云:“会稽冯尊师,本燕赵书生。游汴,遇异人得仙学,所赋歌曲,高洁雄畅。最传者,苏武慢二十篇。前十篇道遗世之乐,后十篇论修仙之事。会稽费无隐独善歌之,闻者有凌云之思,无复留连光景者矣。予山居,每登高望远则与无隐歌而和之……。”从这段文字里,我们可以领略到当时用于科仪之外的道歌内容、形式和基本风格。宣道、布道、修身养性所用的音乐与科仪音乐共同构筑了全真道的音乐体系。

元人叶子奇在《草木子》中,还有关于全真道音乐所用乐器的记述:“古人定律吕以考中声,迨今罕得其真,莫若因古人之遗器,庶得其声之近,若今道家金钟玉磬及琴笙埙篪之属,皆古之遗器也,以协其声,使与草木之类相夺论,谅必得中和之调。”其中提及的金钟玉磬及琴笙埙篪等乐器,与今全真道惯用的法器和一些吹管乐器大体一致。



明清两代,道教于整体上走向衰弱,明王室对道教采取抑全真扬正一的态度,使全真道在明代处于沉寂状态。清代虽然有王常月等高道力图重振全真道风,也一度出现中兴景象,但终未成为大的气候。清末有《道藏辑要·全真正韵》问世,这是所能见到的,专用于全真道的较为完整的经韵模板,现仍传于十方常住,它是贺龙骧、彭瀚然等人在重刊《道藏辑要》时,将当时流传于十方常住的经韵作了辑录。这一经韵虽成书于清代,但它应是历代传承之全真道经韵音乐在清代的集成。

从全真道创立教派至其后来的发展可以看出这样的—个脉络,元代是全真道的鼎盛时期,同时也是全真道经韵音乐发展的黄金时代。

二、传承途径与特点

绝大多数的全真派道士都是居住道观的出家道士,从出家入道进入道观那一天起,全真道士的修道生活便全部局限在道观之内,因此,全真道乐最基本的传承环境便是道观,道观的组织形式、管理体制,道内的清规戒律及道士的生活方式都直接或间接地影响和制约着道乐的传承和发展。

首先,从道观的组织形式来看,全真道道观分“十方丛林”和“子孙庙”这两种道观组织,正一道道观则全是子孙庙。子孙庙无论规模大小,都视为“小庙”,师徒代代相传。子孙庙可以收徒,但不能传戒,一般庙内的住持便是师父,居庙人数不多,不接待十方道众。十方丛林又有“十方常住”之称,凡是道教徒,只要经过考核手续,都可在庙里挂单居留。十方丛林有传戒权,但不收道徒,一般也不接受刚出家的小道士,住观道士主要是从各地云游来学道或在小庙中出家满三年,来观内挂单居住的。十方丛林住观人数较多,管理体制也较复杂。

十方丛林的首领是“方丈”(也称观主、道长等),只有受过三堂大戒、受过律师传法的德高望重的高道才能担位此重职。道观的具体事务由监院(习称当家亦称住持)总揽,另有“都管”,统理观内大小事务,是监院的助手。监院之下设“客堂”、“寮房”、“库房”、“账房”、“经堂”、“大厨房”、“堂主”、“号房”等八个执事部门,执事人员分“三都”(都管、都讲、都厨)、“五主”(堂主、殿主、经主、化主、静主)、“十八头”(库头、庄头、堂头、钟头、鼓头、门头、茶头、水头、火头、围头、饭头、菜头、仓头、磨头、碾头、园头、槽头、净头)等。



由一个普通人出家而成为道士,必须经过一定的入教仪式。在不同的地域和不同宗派的道教中,入教仪式的细节不尽相同,但大节均基本相似。根据《太上出家传度仪》等书所写述的规定,接受传度的弟子先向尊神礼拜上香,以表示自己对求道的虔诚愿望和坚定信心。接着,要恭听道师为其讲解出家的因缘。听完出家因缘后,弟子要到庭下,面北礼拜帝王,接着在依次礼谢先祖,拜辞父母和亲朋好友。接着进行的是对太上无极大道、三十六部尊经和玄中大法师(简称道、经、师)三宝的皈依,并向度师虔请教戒。

一般来说,有志出家者初入子孙庙称为“道童”,此时要蓄发结辮,诵习《早晚功课经》、《三官经》、《玉皇经》、《玉皇宝忏》、《计科经》以及作道场之经咒。等到有十方丛林开坛传戒时,小庙的师父便保荐其赴丛林受戒。传戒的高道大师都是十方丛林的方丈,此时称为“传戒律师”,其下还有证盟师、监戒师、保举师、演礼师、纠仪师、提科师、登篆师、引请师、纠察师、道值师,协同主持授戒仪式。戒期一般为五十至一百天,在此期间,受戒者要居住在十方丛林里,诵读《初真戒》、《中极戒》、《天仙戒》等三堂大戒的条文,听传戒律师宣讲戒律。戒



期结束后,受戒者的名字被加载《登真箓》,取得戒衣、戒牒,不再称“道童”,成为正式道士。此后或住丛林,或住小庙,或云游参访,行动自由。

在道教宫观中,注重清修的全真派十方丛林,对道众生活的约束非常严格。在按时敲响的钟声、鼓声和云板声的指引号令下,道众过着有规律的、刻板的宗教生活。每天五更“开静”,道众起床,洒扫庭院殿堂后,便穿戴着整齐的冠服齐集于殿堂中,焚香行礼,念诵《清静经》、《心印妙经》等早坛功课经。到了晚上念《太上洞玄灵宝救苦妙经》、《元始天尊说升天得道真经》等。起更时“止静”,道众都必须休息。

除早晚功课外,住观道众的日常生活和举止也要合乎礼仪。比如睡醒、闻钟、下单、栉发、洗手时都要念咒,咒语各有不同,如睡醒时念“当愿众生,从迷入觉,一旦豁然”,听到钟声时念“大音希声,能悟证真”等。

全真道所使用的音乐,绝大多数是与上述宫观生活中念经、诵咒、拜忏等紧密联系着的诵唱式音乐,道士称之为“念经”。少数宫观在“念经”时加有丝弦或吹管乐器随经韵伴奏,一般而言,这类经忏音乐只用必须的法器,如钟、磬、铃、木鱼、鼓等击节奏。

“念经”是全真道士最重要的宫观生活之一,因此,道众学习这种经忏音乐是从他们入宫观那天起,随着适应宫观的环境、学习宫观的生活而开始的。进入宫观的道士就必须学会念经,而会念经的道士也就自然而然的承受了这一道教音乐的传授。当然,对于那些在仪式中于念经拜忏起着重要作用的道士(如高功、都讲等)而言,熟谙仪式中的念经诵忏自不用说,且在唱诵的技巧和能力方面都接受过先师的专门训导。

对于游方道士而言,出外云游挂单时,能否“念经”或“经”



念得好坏,都直接关系到是否“准单”,^①原因是,要求挂单的道士通常需要经过连串的考试,经考试合格方可留单住下。这一连串的考试中,唱诵经韵就是其中重要的一项,是时,挂单道士要能熟练地唱诵任由宫观方面指定的经韵,而且还要唱诵通行于十方丛林之中的“十方韵”才能过关。

全真道音乐的主体部分,就是这些与道士日常宗教生活相联系的经忏音乐,由于全真道士的宫观生活是一种不食人间烟火,近乎与世无隔绝的封闭式生活,因此,与之相关联系的全真道音乐的一个明显特征就是,其音乐风格上的统一性。所谓全真道音乐的统一性,是以全真道音乐传承的封闭性为条件的,或说两者是一种必然的因果关系,也就是以十方丛林为系统的全真道,在其严格、规范、刻板的行为中,促成了全真道音乐的这一统一性风格的特点。这里举几个例子略作说明。

例一,1992年,西安八仙宫举行宫观修复后的开光及监院升座仪式,当时有不少其他省份不同宫观的道友前往参加盛典。连续几天的法事活动中,有好几场法事是由陕西省内及甘肃等外省几个不同宫观的道士组合进行的,笔者亲眼看到,道士们在事先无任何准备和排练的情况下,不仅法术动作协调默契,而且所唱的经韵曲调和所敲击的法器节奏,简直一模一样。其中一场“施食”科仪,担任高功的道长来自甘肃兰州白云观,同其余道坛上几位八仙宫的道友配合得严丝合缝。

例二,1990年6月,北京举办了一次全国性的“道教佛教音乐周”,其间,北京白云观内各代表团聚集一起作了观摩演示,当全真派团队在台上演示时,时处可见来自其他不同地域

^① “准单”是道教内部用语,即同意要求挂单道士居留的意思。



的道众在台下随着低声应和。有一次,笔者问来自武当山的喇万慧老道长:“台上(当时是北京白云观)唱诵的经韵与武当山的有什么不同?”喇道长答:“经词相同的经韵与武当山唱的调子^①差不多。”

例三,1993年9月,在由北京白云观、台北指南宫、香港青松观联合主办,海内外十几个道坛参加而举行的罗天大醮期间,参与法事的各道观每日例行早晚功课。笔者看到,同一道坛上来自全国不同地方,不同道观的全真道士共做课时诵唱的经韵,基本上是一样的,而且每天都变换来自不同宫观的道长担任经韵的起首引腔。

应该特别指出的是,上述这种全真道乐的统一性特征,是相对于全真道的十方丛林而言,是全真道乐的一般性特征。但是,全真道乐也有具宫观个性色彩的地域性特征,这一现象可以从几个方面来解释。

有些全真道观,由于长期受地域性社会民俗文化的影响,在一定程度上改变或调整原有的音乐形式,以顺应当地民众的好尚习惯,取得喜闻乐见的传道效果。这种道、俗共存及互补的关系是其长期植根于本土,扩大教派影响的有效方法之一。因此,部分道观除沿用“十方韵”之外,同时也运用与当地语言和民间音乐有密切关系的地方韵,如沈阳太清宫使用的“东北新韵”、山东崂山使用的“崂山韵”、湖北武当山使用“武当韵”、四川青城山所使用的“广成韵”等。

另一原因是,从五十年代末至八十年代初近三十年,道教中止了一切宗教活动,传统的传承途径不复存在,老道长无徒可收,意欲从道者入道无门,不少世代相传的道教科仪传统因

^① 调子,此处意为旋律或曲调。

此而消失。改革开放以来,国家恢复了宗教信仰自由的政策,各地道观开始逐步修复,宗教科仪活动也再次展现。然而,因为中隔时间太长,一是部分老道长已仙逝,二是短期内无法完全恢复既有的科仪,在仅凭记忆恢复科仪的过程中,错漏在所难免。有的道观因此而请其他道观的道长来传授经韵科仪。这样,视乎本道观所保存音乐传统的完整性程度及外传音乐传统的影响层面,一些道观所唱诵的经韵有趋向多重地域风格的,也有失去本地域性风格而全盘或几乎全盘运用“他”地域风格的。



第三节 正一道乐系统

一、发展演变方向及文化环境

正一道,就是源自张道陵及其弟子(子孙)所创立的天师道系统。正一道以斋醮符篆见长,从音乐的角度来看,尤以斋醮仪式中使用的音乐显其特色。

东汉顺帝时(126-144年),道教创教人张陵在四川鹤鸣山创立五斗米道,因道徒尊张为天师,故又称天师道。天师道及其斋醮科仪音乐的形成与巫教有关。道教史学家王明认为:“原始的五斗米道,大抵从民间流行的巫鬼道演变而来。”^①因此,四川芦山县出土的东汉建安十年(205年)《汉故领校巴郡太守樊(敏)府君碑》将此道称之为“米巫”。《晋书·

^① 王明:《序》,载《中国道教史·第一卷》,成都:四川人民出版社,1996年修订本,序第7页。



李特传》亦云:“汉末,张鲁居汉中,以鬼道教百姓,宾人敬信巫覡,多往奉之。”

天师道产生以后,随即出现了它早期的斋醮仪典和科仪音乐。初期,天师道的斋醮科仪十分简单、原始,形同巫术。如现知的两种科仪《旨教斋》和《涂炭斋》,北周《笑道论·戒木枯死》二十二对其中的一项《涂炭斋》作了这样的介绍:“又案三张之术,畏鬼科曰:左佩太极章,右佩昆仑铁,指日则停空,拟鬼千里血。又造黄神越章杀鬼,朱章杀人。或为涂炭斋者,黄土泥面,驴转泥中,悬头着柱,打拍使熟。”此仪式在当时的历史条件下,所使用的音乐形式也是简单的。西方学者马伯乐在《六朝时期的道教》一文中分析:“早在汉代,道教的重要节日就异常象多和繁杂。如涂炭斋,为了忏悔自己的过失和摆脱可怕的后果,在其过程中,参加者要……重复地出场,来回地上香,长久地祷告,不停地跪拜,处于急奏的鼓点和烦人的音乐之中。”^① 天师道初期的科仪音乐是直接继承了巫教祭祀的音乐传统,如在当时流行的涂炭斋科仪及其他祭祀活动中,通常使用的是“巫俗解奏之曲”与“歌讴击鼓”的音乐。据前引《笑道论·戒木枯死》二十二中又云:“今观其文,词义无取,有同巫俗解奏之曲,何期大道若此。”《后汉书》卷七十二《董卓传》注引《献帝起居注》说:“(李)傕性喜鬼神左道之术,常有道人及女巫歌讴击鼓下神,祭六丁,符劾庆胜之具,无所不为。”这些都说明,早期天师道科仪音乐的产生同巫教祭祀音乐有密切的关系。

至于天师道科仪音乐在当时是一种什么样的情形,我们从文献的记载中可以看出这么一个特点:首先是歌、舞、乐并

^① 译文载四川大学《宗教学研究》第六期,1985年。



举,有歌(声乐)有乐(器乐)当是无疑,上述文字中已有记载,且其歌已有“谣歌”和“弦歌”之分。据南朝刘宋三大弟子徐氏所撰的《三天内解经》卷上第一、第四分别云:“或烹杀六畜,祷请虚无,谣歌鼓舞,酒肉是求。”“至汉世,群邪滋盛,六天气勃,三道交错,疠气纵横,医巫滋彰,皆导真从伪,弦歌鼓舞,烹杀六畜,酌祭邪鬼。”所谓谣歌,是汉代使用的一种无伴奏清唱的“徒歌”。《尔雅》解:“徒歌谓之谣。”所谓弦歌,是周秦至汉时使用的一种由瑟、瑟伴奏的歌唱形式“琴歌”。《辞源》中“弦歌”条引《礼乐记》谓:“正六律,和五声,弦歌诗颂。”疏:“谓以琴瑟之弦,歌此诗颂也。”此外,天师道科仪音乐初创之时正是中国音乐史上“相和歌”流行的时期,据《晋书·乐志》云:“相和,汉旧歌也;丝竹更相和,执节者歌。”“凡此诸曲,如皆徒歌,既而被之管弦。”因此,当时道教祭祀仪式中出现弦歌和谣歌与当时主流音乐的发展是有关系的。

道教科仪音乐经东汉初创,两晋时充实,到了南北朝时,已有了突破性的发展,其标志是,道教科仪音乐在逐渐摆脱巫教祭祀音乐影响的过程中,经过北魏寇谦之的改革发展,从而产生了道教史上第一部经韵乐章,即《云中音诵新科之诫》。

所谓经韵乐章,用道内的话来说就是“赞颂之辞,演音之韵,由诸天赞诵,合钧天妙乐,融融和和而成的自然之章。”^①其实,就是将经词配上曲调演唱的一种道教歌章。

北魏以前,道教的经典全部都是喻理和喻事性的文章,诵经时只朗诵而不唱。寇谦之一改旧法,遂将经文造为诗赋或韵文,使之依文字的四声关系产生一些有规律的韵调,从而具

^① 冈智亭:《全真正韵跋》,载中国道教学院补充刻印《重刊道藏辑要·全真正韵》教材。



备了相当的音乐特性,合乎乐章的要求,使经文变成了可以演唱的“经韵”。据现存《云中音诵新科之诫》的残篇《老君音诵诫经》中说:“老君曰:……谦之,汝就系天师正位,并教生民,佐国扶命,勤理道法,……一从吾乐章诵诫新法,其伪诈法科,勿复承用。”又说:“道官箬生,初受戒律之时,向诫经八拜,正立经前……执经作八胤音诵,受者伏诵经意卷后,讫。后,八拜,止。若不解音诵者,但直诵而已。”,由此可见,“乐章诵诫新法”、“音诵”或“乐音诵”,是在原有诵经形式——“直诵”的基础上发展起来的诵经形式。所谓“直诵”,应该是一种语言化的诵经形式。

自寇谦之以后,南朝刘宋时的陆修静对道教科仪作了不少改进。他不但创制了大量的经书、仪典和步虚乐章,而且还身体力行,亲自主持斋醮科仪活动。

到了唐宋时期,道教音乐又有了新的发展路向:向皇室宫廷长入。唐玄宗对斋醮科仪音乐尤为重视,他不仅“诏两京及诸州各置玄元皇帝庙一所,每年依道法斋醮”,而且还在内道场亲教道士“步虚声韵”。隋唐之后,道曲、道调的创作活动十分活跃,上至帝王如唐玄宗等,中至大臣,下至乐工、道士,都积极地投入道乐创作。一时间,宫廷内道乐的表演、道乐的培训几成风尚,而且与当时宫廷中的雅乐、燕乐等发生了广泛而深刻的关系。

宋金是道教音乐继续发展期,在国家处于南北对峙的情况下,南北方道教音乐在不同的社会环境下发展,表现出各自的特点。在南方形成了以龙虎山、茅山、阁皂山为传播“三山符箓”派道教音乐的中心,为后来正一派与全真派两大乐派的分野奠定了基础。南宋所统治的南中国,自先秦以来巫风盛行,以巫术为其重要思想渊源的正一、上清、灵宝三大符箓派,



皆以南方为发祥地和主要传播地区。三大符篆派中,又以江西龙虎山正一派的道教音乐影响最大,最受朝廷重视。

元代统一了中国,但道教的全真、正一两大教派的分野已成定势。随着全真道、正一道两派的分野,道教音乐也开始各成体系。正一道音乐在保留祖天师流传下来的天师道之本色外,并在承袭唐宋道乐的基础上进一步趋于规范,成于元初的《灵宝领教济度金书》,不仅是一部斋醮科仪全书,也是一部道教科仪音乐的要典。

明清之时,道教开始走向衰落。明太祖朱元璋出于家族渊源和对道教实用的立场,采取了提正一抑全真的态度,因此,全真道的沉寂与正一道的活跃在当时形成鲜明的对比。正一派是重斋醮尚符篆,于是明代斋醮活动大盛。宫廷设斋建醮,呈滥行之势。“神乐观”、“乐舞生”也应运而生。洪武十五年太祖亲定道教科仪乐章,永乐年间又问世了《大明御制玄教乐章》。

明代后期,道教开始趋于民间化、民俗化,清代则大大加快了这一进程。^①

从体系上来说,正一道一直是秉承天师道这一系统流传下来的,即使到了全真与正一分野之时,从中我们也可以看出,作出改动和调整的还是以全真为多,全真道部分脱离了以斋醮符篆为主要活动的固有道教体系,而偏重于清修养身的新取向。斋醮符篆这些科仪活动,是一种集体性强、群众参与多的社会性宗教活动。因此,自天师道创教开始,正一道的科仪活动就与民众百姓有鱼水关联,缺乏民众这一基础,正一道

^① 参阅曹本治、王忠人、甘绍成、刘红、周耘著:《中国道教音乐史略》第二章之二、三。



就不可能生存,这与十方丛林之中重个人修行的全真道有不同。即使是在一度与皇室宫廷密切交往之时,正一道也仍然没有脱离它与民俗、民众间的联系。从音乐上来讲,正一道乐所体现最浓厚的也正是这一与民俗民间相联系的特点。

二、传承途径与特点

正一道传承的途径可细分为两方面:一个是出家居于宫观的出家道;另一个是散居民间不出家的在家道(亦称伙居道)。

与全真道士相比较,正一住家住观道士在清规戒律方面略有差异,其中最大的一个差异是,正一道士平常可以吃荤,也可以结婚成家,生儿育女。

通常来说,一个资深道士的训练要耗时多年。初入道者,要做学徒一年,一年后,经考试合格,可成为初级道士。初级道士行道三年,通过考试,可升为副高(即副高功),副高三年后再考高功,十年后,高功可通过考试再升为法师^①。十二年以上者,法师可能可通过考试晋升为法官^②。

自从张道陵开创天师道以来,正一天师道即有世家承传的传统,张天师家族至今已传至六十多代。在大陆“文化大革命”以前,亦即大陆的宗教未遭受沉重打击之前,江南各地的正一道都维系着这种父传子、子承父的传承系统。如上海白云观的陈莲笙;苏州玄妙观的曹元希、毛仲青、周祖馥、毛良

① 法师是正一天师道的高职位,获此职位者要具备精解道德经及撰写论文等能力。

② 法官是正一天师道的最高职位,获此职位者应是传道布教,演讲道法的高道。有关正一天师道徒从道过程和经历,由江西龙虎山天师府内诸位道长口头提供资料。



善、薛剑峰等；无锡的朱勤甫及世人熟知的华彦钧（阿炳）等都是以此途径学道、从道的。道教音乐是这一传承过程中最主要的内容之一。

除随父辈学习经忏礼仪之外，学习道乐的方法还有以下三种：

其一，拜师入道后（一般年龄在十一岁上下），即送入师父家，吃住全在师父家中，一般为四至五年。在学期间不能回家，头一两年不可出外作法事，两年后方可在外做法事，是时称做“公子”、“衬襟”。做法事所得收入，如数交给师父，作为酬谢报答师恩。

其二，请师父到家中授艺。即是把师傅请到家里，包师傅的住宿，并付相应的学费。学习时间一般为一至两年。

其三，道徒到师父家里上课，以上课时间的多少付给师父学费。此谓“追读”。

此外，训练的途径不同，将来在道观中也有不同的分工：随从法师学习法术、经忏的道徒，将来就是做行法道士（即担任醮坛的高功、都讲、监斋、知磬、表白等职）；随从乐师（当然也是道内人士）学习各种乐器演奏的道徒，学成后便主要担任奏乐的“音和”^①一职。这种训练方式，与戏曲科班训练演员和琴师的情形几许相似。

散居民间的伙居道士，其学习和传承道乐的途径以拜师学艺为主，他们学道的目的与居住道观的出家道士有所不同，在民间布道打醮几成为这些伙居道士的谋生职业，民间一些诸如婚丧嫁娶、添丁增寿等民俗活动也一并兼做。

概括正一道音乐的传承途径，大致有如下几个共性：第

① 江南一带民间对奏乐道士的一种称呼。



一,绝大多数正一道士的学道途径都是以子承父业,上辈传下辈的方式为主,兼以拜学于其他道士为辅。第二,从开始学道就有明显的分工:随法师学道者将来任做法事的职位,而学乐者在学成后便任奏乐。这种分工形式已成规范化,使正一道乐的传承具有系统性和专业性的特点,且地域性风格(也包括个人或家族风格)明显。

正一道音乐的特点主要体现在以下几个方面:

如果我们前述全真道音乐因为通用“十方韵”而表现出的是一种统一性的风格特征的话,正一道的音乐风格特征于一般性观之则与全真道乐正好相反,它表现出的是一种强烈的地方性特征。

再与全真道相比较,全真道的十方丛林制度使道士们可随处云游挂单走访各地的十方丛林道观,一个道观中居住着来自各地的道士。正一道则不同,除道观甚少有来自其他地方的道士外,绝大多数的住观道士都是本乡本土人士,平时的斋醮打场等活动也都在本地城乡及邻间进行。受这种地缘因素的影响,久而久之,地方性的音乐风格形成了正一道音乐的基本特色。在实地调查时我们看到,做同一类型的法事,江西龙虎山、上海白云观、苏州玄妙观皆有不同音乐风格的表现:龙虎山道士唱的是上清腔、弋阳腔,而上海道士用的是上海腔,苏州道乐用的是苏州腔(吴腔),正可谓“十里不同道,九里不同俗”。为了生根于民间,散居民间的伙居道士有意无意的会把一些民俗音乐带入道乐之中,使道乐具有民俗性而更加浓了地方性色彩,如苏州、无锡一带道士所演奏的一些曲目,不少源自民间的“堂名”^①。

① “堂名”是苏南一带于婚丧嫁娶等民俗中进行的一种音乐表演活动。



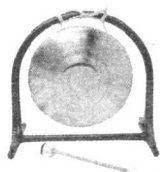
重专业性、技术性和艺术性是正一道音乐的另一大特色。

如前所述,正一道士初学道时已有明显的分工,可以说初学道时就有了专向选择。选择习乐的道士,往往有一个长达数年的学习过程,而且,一个合格的乐师必须是“吹拉弹打”样样乐器皆会的全能道士,因此,江南一带有俗语说:出一个秀才容易,出一个佳道士难。有些道士在某些乐器的演奏上具有相当高的艺术水准,如有被称为“江南鼓王”的无锡道士朱勤甫,苏州道士华丽笙、毛仲青等,都是在当地享有盛誉的名家。又如以一曲“二泉映月”而扬名四海的华彦钧(阿炳),其音乐的技能培训也都归于其随父学道的过程。

在长期从道的实践中,正一道音乐逐步形成了自身的体系,表现形式亦趋于规范化。如江南正一道士有成套路的乐器编排形式及演奏配合习惯,像苏州道士的“二、三、四”^①乐器组合,以及三弦“抬头”、“带路”,^②笛子主奏的演奏配合形式等。

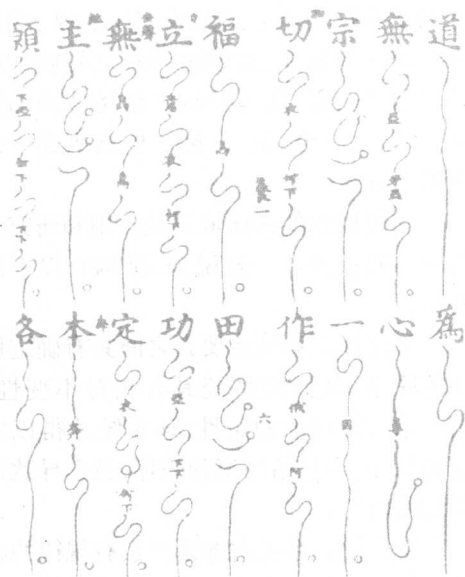
① 所谓“二、三、四”,是以所用乐器之弦的数量为参照依据而称呼的乐器编置。“二”为提琴(两条弦);“三”为三弦(三条弦);“四”为双清(四条弦)。

② “抬头”、“带路”意为三弦在演奏曲牌时,有充当带头引路,指导旋律进行方向的作用。



道教科仪音乐的结构系统

声乐与器乐及其发生环境





第一节 结构的概念与定义

从概念和定义上讲,所谓结构(structure)是指事物系统的诸要素所固有相对稳定的组织方式或联结方式。两个以上的要素按一定方式结合组织起来,构成一个统一的整体,其中诸要素之间确定的运作构成关系,就是结构。结构体现为要素的组合、总合、集合,诸多要素借助于结构形成系统。

结构概念的内涵依系统类别和研究目标的不同而异。一般说来,结构有以下的特征:

稳定性。系统诸要素之间具有确定稳固的联系,从而使系统具有相对不变性。由于系统结构的稳定性,该系统才得以完整的保存,一旦结构遭到破坏,就会导致该系统的消亡。

有序性。系统内部诸要素有规律的相互作用或互相替换性。当人们说系统中的



每个要素都由作用于它的因果律所控制时,指的就是结构的有序性。

形式特征。结构是一种形成关系,可用数学方程来表达,并因而使从数学观点给系统下定义成为可能。基质不同和相互作用内容不同的系统,其结构可以是同样的。

结构不能脱离系统而独立存在,一定结构保持在一定系统类型的各种系统之中。结构是系统的本质方面。系统之成为系统取决于有确定的结构。系统的传递、复制、再造以确定的结构为依据。由于有结构存在,使得系统不等于其组份的简单总和。

结构标志从部分到整体借以构成的有机性,是部分和整体之间相互联系的形式。通过结构的改变而使整体的性质改变。

二十世纪五十年代以后,在人文科学的某些领域如语言学、人类学、哲学、心理学、文艺学等学科中流行着一种认识事物、研究事物的新倾向,即结构主义(Structuralism)。结构主义是一种方法,不是一门哲学。它认为每门学科、每件事物都存在着一个内在的体系,这个体系是由事物的各要素按照一定的规律组合成的整体。它主张从事物的整体上,从构成事物的诸要素的关联上去考察事物、把握事物。

最早用结构的观点从事研究工作的是瑞士语言学家斐迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure)。他把语言作为一个整体来研究,提出了语言研究中的同时性概念,也就是从构成某一语言现象的各种成分的相互关系中、而不是从它们的历史演变中去考察语言。第二次世界大战前后,法国哲学家、人类学家克洛德·莱维·施特劳斯(Claude Levi - Strauss)在南美调查了当地土著生活情况后,发表了一系列有关人类学的文章,



提出用结构的观点分析人类社会。他认为人类社会文化的表现形式是多种多样的,通过对众多不同表现形式本身的研究,而不是借助任何外界的因素,可以找到一个囊括并说明各种现象的符合逻辑的体系,这个体系就是这一事物的结构。结构与现实不同,它是从现实中抽象出来的。只有对事物的结构进行分析,才能真正明白这种事物。因此,学者的任务就是要从事物的千变万化中找到那种具有普遍意义的结构。^①

道教科仪音乐是道教科仪这一整体结构中的一个组成部分,若将道教科仪作为一个整体结构来作分析,即会使我们从其构成这一结构体系的诸种因素中,对道教科仪及其音乐有一宏观性的认识 and 了解。

第二节 道教科仪及其音乐之结构概说

讨论到道教科仪结构,有学者认为:从仪式结构来分析,道教仪式是内容和形式相结合的道教徒的行为,它的内容就是仪式体现的教义思想,它的形式就是表现信仰的动作行为。广义地认识这一动作行为,应该包括普通教徒的烧香叩头,跟随转坛等。狭义的认识,就是指道士们进行的斋醮科仪,在教

① 有关结构和结构主义的概念和定义参引了下列书目:

中国大百科全书编辑部编:《中国大百科全书·哲学》,北京:中国大百科全书出版社,1987年;中国大百科全书出版社译编:《简明不列颠百科全书》(Concise Encyclopaedia Britannica),北京·上海:中国大百科全书出版社,1985年;辞海编辑委员会编:《辞海·文学分册》,上海辞书出版社,1981年;辞海编辑委员会编:《辞海·哲学分册》,上海辞书出版社,1980年;中国大百科全书编辑部编:《中国大百科全书·外国文学 I》,北京:中国大百科全书出版社,1982年。



外人看来,类似于一出出的戏。进一步分析道士的仪式行为,它们包括“静”的和“动”的两种行为要素部分。^①

静的要素有:坛场设置、法服冠饰、经典文检等。

动的要素又有个人的“动”行为和集体的“动”行为两种。个人的“动”行为,概括起来,同一名中国戏剧演员的基本功是相同的,即:“唱”、“念”和“做”。“唱”和“念”是口的行为,“做”配合“唱”和“念”或独立演绎,有手、足、眼、体等行为。

绝大多数道教仪式都是由仪式执行者集体进行的。进行仪式的道士们具有较严格职务规定,如:高功、都讲、监斋等法师,侍经、侍香、侍灯等职事,以及一般的道士。在集体的“动”行为要素中,较有代表性的有:步虚、旋绕、散花等等。

道教音乐,是道教仪式的“动”要素中的重要部分。不论是个人的唱念或者集体的旋绕,也不论是有伴奏的唱赞或无伴奏的吟诵,都离不开音乐。

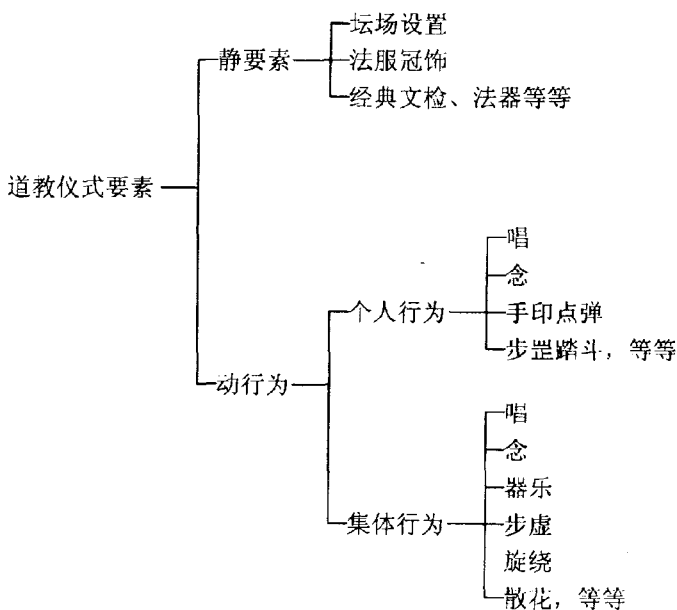
以上从结构角度对于道教仪式要素的分析,图示即(见下页):

各种道教仪式演绎过程中的动和静、个人和集体的要素组合的最终结果,就是我们在道教宫观中看到的完整而具有特定信仰认知意义和作用的科仪。

也有学者从另外的角度,对仪式的结构作了分析。这种结构分析,依仪式的应用方式而分成四种基本类型,即语言型、图像型、动作型和器物型。^②

① 详见陈耀庭:“论道教仪式的结构——要素及其组合”,载陈鼓应主编:《道家文化研究》第一辑,上海古籍出版社,1992年,第293-309页。

② 见陶思炎:《祈禳·求福·除殃》,香港:三联书店有限公司,1993年,第6-12页。



所谓“语言型”，是通过语言的运用而达到对祈禳心理表达的文化形态，它源于对语言的神秘观念，反映了人类对自身的极端夸耀。由于语言与思维是人的禀赋，而语言又是人的意识与意志表达的工具，因此它也被用来对实有的外在之物或虚无的外化精神现象施以影响，以寄托祈福禳祸的愿望。

“语言型”有咒祝、歌颂、吉语、禁忌等表现形式。

所谓“图像型”，是以图像寄托祈禳心理的文化形态，它通过“立象以尽意”，往往带有神秘的象征意味。“图像型”有符篆、画像、造型等表现形式。

所谓“动作型”，是以动态行为追求祈禳效果的文化形态。它借助程序化的动作或有一定过程的行为，达到对外物的干



预的目的。“动作型”有舞蹈、仪典、占卜等表现形式。

所谓“器物型”，专指以人造物或加工过的自然物作为祈禳工具的文化形态，它们往往以巫术、宗教观念为认识基础，具有法物的性质。“器物型”有厌胜物、辟邪物和吉祥物等表现形式。

上述两种结构分析，虽然在分析的方法和角度上各有稍许不同，但从中可见所排列的结构组成因素是具有基本性和一致性的。作为本书要讨论的中心或要点，音乐是上述结构系统中一个十分重要的组构因素。如从相对独立的角度，将道教科仪音乐作为一个小的结构系统，从道教科仪的整体结构系统中抽离出来分析，道教科仪音乐的结构又是如何呢？

本书第一章中，就学术界对道教音乐研究的情况作了概述，从现状上作概括，我们看到，有关道教音乐的结构分析（或说音乐分类），一直存在着道内人（或称局内人）和道外人（或称局外人，主要是道教音乐的研究者）对同一事物（即道教音乐）的不同定位，从而在道教科仪音乐的结构分析上，形成了出自于道人们的“局内说”（或“道内说”）和出自于研究者们的“局外说”（或“道外说”）。

一、局内说

本来，对于道人们来说，是没有“道教音乐”这一词汇的，如果说有，也是道人们近来受到道外学者们界定了“道教音乐”这一概念的影响，而接受并顺应“道教音乐”这一概念和形式的。^①学者们所界定和运用的“道教音乐”这个名词，在道人们的传统思维习惯及其具体宗教活动的体认中，与道外（局

^① 有关“道教音乐”在道内与道外人认同观念上的讨论，可参见刘红：《苏州道教科仪音乐研究》，第六章，台北：台湾新文丰出版公司，1999年。

外)人有不尽相同的解读。

道人们将他们在展现道教仪式中所进行的唱诵活动,称之为“念经”。“念经”在道人们的心目中是一个广泛而抽象的概念。广义上讲,只要是道士从口中唱出或念出的都可以称之为“念经”;狭义上讲,“念经”又依据唱、诵、念的不同形式,有称“赞”、“颂”、“偈”、“韵”、“咒”等等。歌唱性较强的“念经”,道人们通常称之为“韵”、“韵子”、“韵腔”。唱诵这种“韵”或“腔”有称作“喊”或“喊韵”。

依据不同的法事内容和对象,“韵”又分为两种不同的性质,一为“阴韵”;另一为“阳韵”。“阴韵”是用于“施食”、“济炼”、“荐亡”等阴事道场中的经韵;“阳韵”是用于对神仙礼赞或喜庆吉祥等道场中的经韵。

除“念经”以外,有些道教宫观里还有一些由乐器演奏的音乐,道人们称之为“牌子”。所谓“牌子”即类似于一般民间音乐中的“器乐曲牌”,常用于道教仪式的开坛以前(道人们称作“打闹台”)和道场进行过程中(道人们称为“过场”)等场合。

“牌子”依据对象之不同,又有“正曲”和“耍曲”之分。“正曲”是与科仪内容较密切相关的环节时演奏的“牌子”;“耍曲”则是与道场上的俗民百姓交流、取乐时,或是在科仪进行的空当间歇期间演奏的“牌子”。

二、局外说

“道教音乐”这个名词,何时何人始用的?目前尚难确认,但有一个基本事实是清楚的,即“道教音乐”是从事这一领域研究的学者们,或是体验过道教宫观、道场科仪活动的人们,以惯常理解和接受的“音乐”概念为基准,对道人在执行科仪中的“念经”行为,给予的一个称谓。这一称谓逻辑是:“音乐”





是总结;支配“音乐”的事象,是作为“音乐”这一总结的分类参照。例如,使用在舞蹈这一事象中的“音乐”,就称为“舞蹈音乐”;使用在宫廷中的音乐,就称为“宫廷音乐”,以此类推,便有“电影音乐”、“戏曲音乐”、“民间音乐”等等,自然地,使用在“道教”之中的“音乐”现象,顺着这一逻辑就成了“道教音乐”。

道教音乐出自于这样的逻辑,因此,局外人分析和认识道教音乐的结构和因素,自然也就将之按惯常的“音乐”做理解。

从局外人的角度来看,现时道教音乐分为由用人声唱诵的声乐形式和由乐器、法器演奏的器乐形式两类。

从音乐诸要素的表象形态作分析,在一条以“叙述性”和“歌唱性”作为两极的连续线上,由人声唱诵的声乐部分,又可细分为如下几种形式:^①

第一,唱中夹说白的“朗诵式”声乐形态。这一唱诵法是一种按照自然语言声调而略为戏剧化了的经韵音乐,韵曲的旋律材料基本上集中在几个音上,通常表现为,在一段或几段经韵唱完后,插入一段有一定韵律的经文道白或咒语,然后再接唱经韵。

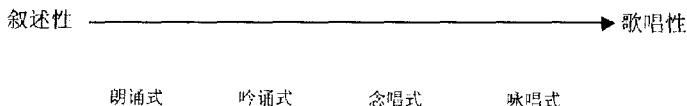
第二,专用于诵念咒语而形成的“吟诵式”声乐形态。这种诵念唱法,韵腔旋律性较弱,以近语言性音调沿着五声音阶的框架,一字一音,在较狭窄的音域内展开,句未结尾落音趋规范化,可细分为“有节拍”的吟诵和“无节拍”的吟诵,上下两句无限反复,直至将咒语念诵完毕。

^① Pen - Yeh Tsao: *Taoist Ritual Music of the Yu - lan Pen - hui (Feeding the Hungry Ghost Festival) in a Hong Kong Taoist Temple*, Chapter 4, Hong Kong: Hai Feng Publishing Co., 1989; 曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,第六章第一节,台北:台湾新文丰出版公司,1997年。

第三,“念唱式”的声乐形态,这种声乐形态音乐起伏曲折不大,音调平稳规整,是一种似念似唱的形态,旋律精简,少拖腔,呈公式化有规律性的上下句式结构。

第四,歌唱性很强的“咏唱式”声乐形态。

如图示:



由乐器及法器演奏的器乐类,按照其在科仪进行环节之演奏场合,又可细分为如下三种形式:



第一种器乐曲牌的演奏,大都在斋醮科仪开始之前运用,以吸引百姓群众前来看斋和扩大声势。

第二种是过场音乐的演奏。这种过场音乐的演奏又分为两种情况:一种是在经文唱诵中,于经韵与经韵交接的间隙中演奏过场音乐;另一种是在科仪活动中,通过过场音乐演奏,起到转换法事程序的作用。

第三种是作为经韵唱诵的伴奏和伴随法师行法时动作的器乐演奏。前者除一些传统的中国乐器如笙、管、笛、唢呐之外,使用小镲、铛、手铃、大小木鱼、大小鼓和大小磬等法器演奏的“铛镲牌子”,在为经韵的伴奏中,通常起击拍数板,烘托仙道气氛的重要作用。后者的音乐曲目及乐器配置基本上与上述第一种器乐演奏相同,只是运用在不同仪式环节。

比较局内、局外两种在道教音乐结构上的观念我们可以看到,两者都依据各自不同的角度对被称之为“音乐”的现象作了表述。站在局外人的角度,将客观感受到的事物,以“音乐”的基本特性(如音高、节奏、旋律,表现形式及风格等)为参



照而作出分析,道教便有了“声乐类”和“器乐类”两大结构系统的科仪音乐。站在局内人(道人)的角度来看,表面形式上,似乎只是一些称谓习惯上与局外人有所不同,如被局外人称谓的“声乐类”,即是道士们“念经”的部分,道人们分别有称“赞”、“颂”、“偈”、“诰”、“咒”、“步虚”等等。本来,这些“赞”、“颂”、“偈”、“诰”、“咒”等,皆属于一些文体格式和名称,而对道人们来说,这些名称也具有经韵上作分类的意义。同一文体名称冠名的经韵,往往在经韵旋律、结构,或在音乐风格上,都具有一定的共性因素。如以“偈”冠名的经韵,道士们一看这一名称即知该类经韵的曲体结构和旋律模式。由此可见,局内、局外两种音乐结构观念上的不同角度,实际上涉及到两者间尚未沟通的较深奥的层面。

第三节 诵唱与演奏在仪式结构中的意义

音乐作为广义“声音”的含意,其在仪式中具有的功能意义,是每一个道士入道之时就心领神会的。仪式过程中,道人们非常清楚音乐于功能上的主次之分:与经文内容联系在一起的音乐(即声乐诵唱经文的部分),在仪式中的作用是主要的;而经文之外的器乐演奏,则居次要地位,只起作烘托道场气氛,调节道场情绪的作用。因此,武当山道士们称带有娱乐性的器乐为“耍曲”;在苏州、无锡一带则可见到道士表演类似杂耍性质的“飞钹”^①等等。

① “飞钹”是一种用两只或四只(有时多至七只)铜钹,使其上下飞舞的表演节目,难度很高,非专门训练者不能表演。



从功能形式上看,音乐的功能在仪式中又表现为隐伏功能和外显功能两种类型。

道教仪式中,有“内斋”和“外斋”之分。据《金箓大斋启盟仪》:“内斋者,恬淡寂寞,与道翱翔。昔孔子以心斋之法告颜渊,盖此类也”,“外斋者,登坛步虚,烧香忏悔,即古人祷祈之余意也。”可见,“内斋”是含有一种静意的仪,“外斋”则是含有一种动意的仪。在仪式行为之中,像念经礼忏,其动作程度不大,可以认为是“内斋”含意,而登坛拜表、步虚穿花、召请散花等均可以视作“外斋”含意。^① 此处我们所说的音乐之隐伏功能和外显功能,与“内斋”和“外斋”是相对应的,亦即,音乐的隐伏功能作用于仪式的“内斋”,音乐的外显功能作用于仪式的“外斋”。

音乐的隐伏功能是依附于经文而存在的,其功能的引导动机也自然来自于经文所赋予的内容。经文出现什么内容,法事随之便会有相应的情节。而不同的经文选用何种音乐?被选用的音乐在仪式中起何种功能作用?这是局外人难以得知其详的。

相对于隐伏功能而言,音乐的外显功能则易于外观者所理解。事实上,这一外显功能也正是针对参与道坛的信众和百姓而发生的,其所要达到的目的,就是以音乐这一形式吸引百姓,提高他们参与仪式的兴趣。

道外的研究者们在对道教科仪音乐形态做分析研究时,一般较集中在“音乐”本身的讨论。研究者们按照经韵诵、唱时词与旋律之间的互相关系而描述其形态时,根据道人的诵、

^① 见陈耀庭、刘仲宇:《道·仙·人——中国道教纵横》,上海社会科学院出版社,1992年,第131页。



唱方式是“近”于语言性或是“近”于歌唱性，而有了“无音乐性”（近于语言性）或“有音乐性”（近于歌唱性）的判断和分析。

相对于局外人对道教音乐作出的“无音乐性”和“有音乐性”的外观现象描述，局内道人视其诵经则有“无形”和“有形”之概念。

诵经，是学道者初习仪式必学的一种仪式行为。据《无上秘要》引《洞玄空洞灵章经》称：善信男女“若能长斋，诵经灵章，万遍道成，身生水火，立致飞行，其道高妙，不得漏泄。”反复诵经就能沟通入神，“千遍能神，万遍通真。通神则与神交言，逆知吉凶；通真则与元始睹颜，入水不沉，入火不燃，经灾履厄，腾景三清。”故斋戒诵经，功德甚重，上消天灾，保镇帝王；下攘毒害，以度兆民，生死受赖，其福难胜。“夫天地运终，亦当修斋，行香诵经；星宿错度，日月失昏，亦当修斋，行香诵经；四时失度，阴阳不调，亦当修斋，行香诵经；国主有灾，兵革四兴，亦当修斋，行香诵经；疫毒流行，兆民死伤，亦当修斋，行香诵经；师友命过，亦当修斋，行香诵经。”

道教诵经多与方术相联系。《灵宝无量度人上经大法》称诵经要与佩符相结合，称“皇人曰：凡诵经行道须佩真符，而行此道则万神敬从也。”诵经又要同存思和内练相结合，称诵经先要洒扫净室，平坐烧香，默念咒语，“瞑目静存，东方青龙吐两合月华白气及肾水，如大海中浴洗，去五脏秽浊”，又存南方真火、丹田婴儿等等。

道教诵经的方式有多种，计有：心诵、气诵、形诵、神诵。“诵”亦即“祝”，所以也有心祝、密祝、微祝等等。概括上述种种诵经之法，可用无形的“神诵”和有形的“形诵”来形容。无形的神诵，包括心诵、气诵、心祝、密祝等；有形的形诵则包括：音诵、明诵、微祝等等。



虽然从表面形式上看,“神诵”与“形诵”只是诵经方式上的不同,用局外人的观念来看也就是“无声”(无音乐)与“有声”(有音乐)的区别。而从道教的角度看,其内隐的意义则深奥而复杂。

南宋王契真《上清灵宝大法》称“诵经之法,各有所主,有心祝、微祝、密祝。故心祝则心中神存意而祝也;微祝则自己可闻其声也;密祝,口言而已,使外人莫晓其声也。”同书卷二十四:“此外有意诵,各随事之轻重,分所诵之内外耳。诵则下声而诵之,咏则朗吟以咏声。十言一咽律,则养气而润泽内宫也;一百言一啄齿,则集真和神外保不空尸竭神也。”《灵宝无量度人上经大法》中说:“正月为上元,自十一月十二月正月皆存在上宫天尊诵经。七月为中元,自二月三月四月五月六月七月皆存在下宫天尊诵经。凡诵经时,须是行定法后,着耳倾听天尊诵经之声,琅琅然如钟声。”

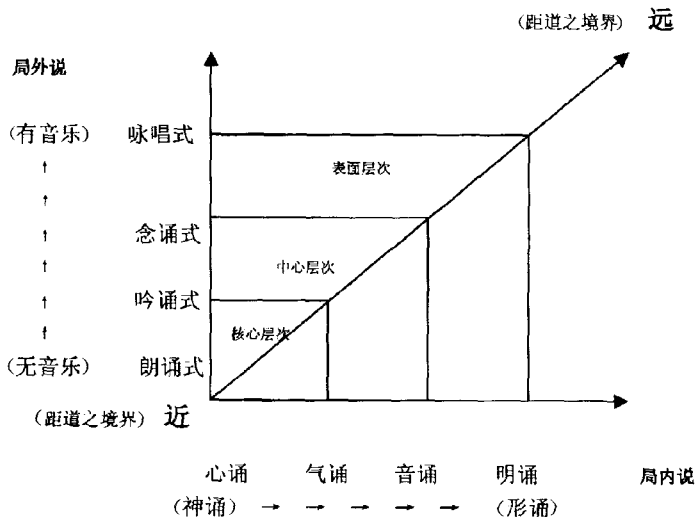
在上述种种诵经之法中,唯有无形的神诵之法,亦即无声的诵经之法为最上乘的诵经方法,即跳出自我,以身外之身诵经。《大洞玉经疏要十二义》:“诵经者以太无神诵为上也。夫诵经之法有三:一者明诵,二者默诵,三者半明半默诵。三法总谓之形诵,非诵法之妙也。惟运我元神,跻于太虚,直至寥顿时金阙之界,朝礼元始天王,定神太空之内,自见天元无极法界圆明于中,朗诵仙经,混合百神,真所谓太玄一音,流响玉清,乃神诵之妙也,是为诵经第一义。”

由此看来,在道人们的心目中,越是无形、无声(无音乐)的“神诵”,其境界越高,离自己理念中的“道”(即虚无)的距离就越近(直至进入“道”的状态);反之,越是有形、有声(有音乐)的“形诵”,相对而言,与“道”的理念和虚无的境界相距就越远。这大概就是老子所说的“大象无形;大音希声”的一种



体现吧。

这一现象以图示作解如下：



说明：图中从(神通)到(形诵)包括“心诵”、“气诵”、“音诵”、“明诵”(即局内说)这一轴线，以及从(无音乐)到(有音乐)包括“朗诵式”、“吟诵式”、“念诵式”、“咏唱式”(即局外说)的另一轴线，是道人们诵经方式的变化状态，即局外人作“音乐”上理解的从“无音乐性”到“有音乐性”的运动形式；图中“远”与“近”这一轴线，则是指在诵经方式的变化(神通、形诵)与音乐运动(无音乐、有音乐)的过程中，与之相对应的道人修持境界层次深浅之程度(核心层次、中间层次、表面层次)，以及与“道”之理念相隔“远”、“近”之距离。

行为上表现出上述理念，反映在道人们对“音乐”在仪式



中扮演着什么样的角色的定性、定位。也就是说,道人们在诸如仪式中使用不使用音乐?使用什么样的音乐?怎样使用音乐等问题上,用行为语言作出了如同上图所示之关系的回答。以下举几个相关的例证作说明。

如第三章中所述,江南一带的上海、苏州、无锡、常州一带的正一道派的传统习惯中,道士的培训通常都是分为两个途径而进行的:一为随法师学习经忏道法,将来担任仪式中布道行法的法师;二为随乐师习乐,将来做抚琴弄弦的乐师。这一培训方式既是一种分工形式,也是对这些道徒将来在仪式行为中所扮演之角色的定性定位。很显然,作为法师,是仪式活动中的中心人物,高功、都讲、表白等法师更是仪式的核心人物;作为乐师,则是配合这些中心人物起着协调和辅助仪式进行的作用。法师和乐师的身份定位即表现得十分清楚:法师是活动于道场坛上的“台前”人物;乐师则是活动于道场坛下的“台后”人物。就连在道场上的服装穿着也表露了这一身份,法师在道坛上一律着道装法服,而乐师除有时在仪式中参与法师有“行乐”^①活动外,一般只着便装道服。法师和乐师的行为本身的定性定位也随之有了显明的表示:道坛上法师们诵经演法的行为,是仪式的主体,是与“道”相联系的“近”“宗教性”行为;乐师们坛下的吹拉弹打等行为,是仪式中起相辅助作用的行为,虽然这一行为也与“道”紧密相连,是仪式的一个不可分割的部分,但与法师的“近”“宗教性”行为相比较,

^① “行乐”,是乐师们手持乐器随法师们一起穿行于行法的队列或活动之中,边行走边演奏音乐的一种奏乐形式,“行乐”由此意而得名。相对于“行乐”尚有“坐乐”之称,“坐乐”顾名思义即是落座奏乐的意思,除有必要参与法师的行法活动而作“行乐”外,一般情形下,乐师们大都采用的是“坐乐”形式。



乐师们的行为则是相对而言的“远”“宗教性”行为,而且这一行为在某种意义上带有一定的通俗“娱乐性”的成分,如仪式中乐师们时而演奏由民间“堂名”^①中吸收进来的江南丝竹和苏南吹打曲等。

香港道坛中,将仪式中的行法人员称作“经生”。“经生”是道观内的专职唱诵经韵、执行仪式的仪式执行者。担任器乐演奏的乐师,习称为“醮师”,是职业性的艺人,而非道观内的仪式执行者。这些“醮师”除在道观受聘演奏乐器外,有些“醮师”还兼顾佛教寺庙、殡仪馆超度亡者的仪式、粤剧演出及其他一些民俗场合中的乐器演奏。从这些“醮师”的身分、职业特点,以及在道教仪式中所扮演的角色,“音乐”在仪式中的定位已十分清楚了。

在局外人对道教音乐作分类时所说的“器乐类”中,道人们对乐器和乐曲也有清楚的定性定位。乐器方面,道人们称鼓、钹、铃、铛、磬、木鱼等道场内坛所用的器物为法器,而唢呐、笛、笙、二胡、琵琶、三弦等,则称之为乐器。之所以称铛、磬、木鱼等为法器,是因为这些器具被认为在道教仪式的演绎中具有“法”的力量和“法”的象征意义。每一件法器都有各自不同的功能作用,如鼓被认为具有通神避邪的作用;^②钟,其柄上端称作剑,山字形,以此象征三清,具有降神除魔的作用;^③磬,其声铿锵琳琅,可上彻云霄,下振泉壤。^④正是由于

① “堂名”,指苏州近郊专门从事婚丧嫁娶等民俗活动的民间艺人。有时也可代称这类民俗活动的组织或行为,如有称“做堂名”等。

② 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,1994年,第954页。

③ 同上注,第722页。

④ 同上注。



法器具有这样的法力,因此,法器的使用就不似外人所见,只是在道人唱诵经韵时,跟腔击节那般简单。例如江南正一道做“进表”仪式时,其中有一环节称作“金钟玉磬”,“金钟”和“玉磬”分别指称两件不同的法器,道人们说这两件法器可以用不同的敲击点数来表达出天地之数。可见,局外人看到的“金”“石”之器,在局内人的眼中其内隐的宗教意义是何等奥秘。与这些有法之器相比较,吹管、拉弦乐器就显得次要许多,法事中,敲击法器的皆是坛内行法的“法师”,而演奏乐器的则是道坛下的“乐师”。单纯从音乐的角度来看,法器是属于敲击类的节奏乐器;笙、箫、笛、管等是旋律乐器。节奏性乐器与旋律性乐器相比较,一般局外研究者认为后者音乐性较强,是作音乐型态分析的重点,而两者与“道”(即“宗教性”)的远近关系,在道内(局内)人士看来则恰好与此相反。

乐曲方面,乐曲在仪式中运用的法规(也可称为演奏习惯),如,何种乐曲在仪式中具有何种地位,哪些经韵用乐器伴奏,哪些经韵不用乐器伴奏,哪些经韵用哪几种乐器伴奏等,都反映出了道人的上述理念。

无论是全真道还是正一道,在仪式中对不同器乐曲的演奏是有不同态度及层次的。这种区别以武当山道教宫观的演奏习惯最具典型。武当山道教宫观内道士们把仪式中的器乐曲分为“正曲”与“耍曲”两类。“正”、“耍”二字已明确表露出道人们的定性倾向:“正”有正统、正规、正式、正经等意;“耍”有玩耍、耍弄、逗趣等意。从两类器乐曲的表现方式和内容上看,“正曲”的演奏表现方式拘谨而严格,内容实而不华,多用于“近”道(即宗教性)的仪式环节或内容;“耍曲”的演奏则洒脱活泼,在表现形式上重技术技巧,着重演艺性和娱乐性,多用于“远”道的仪式环节或内容。



另一个“音乐”性强和弱与“道”性的远和近之间关系的例子:我们曾对苏州玄妙观的“天功”科仪做过一次较系统性地研究,其中有一个现象既反映了道人们的“音乐”概念与“音乐价值观念”,^①也表明了“音乐性”与“道性”的相互关系。在“天功”仪式中我们观察到,在科仪进行当中,大部分的经韵唱诵都有乐器和法器跟腔伴奏,但其中有几首经韵却只用法器随腔击节,未用非法器的乐器伴奏;这几首经韵是:“灵官诰”、“步虚”、“烧香颂”、“各礼师”、“鸣法鼓”、“恭对天颜”。如果我们从普通音乐观念的角度来看,这几首经韵与同一仪式中其他用乐器伴奏的经韵在音乐形态上没什么区别,个别经韵甚至与其中用乐器伴奏的经韵之旋律基本一样,那么,何有这伴奏形式上的用乐与不用乐之分呢?为此,我们曾访问过担任乐器伴奏的几位道长,道长们说,这几首经韵是“神圣”的,是法师做“功法”用的,所以不能用乐器伴奏。至于为什么“神圣”的,做“功法”用的经韵便不能使用乐器伴奏,道长们只说是历来如此,未作进一步解释。为说明这一问题,我们不妨先看一看这几首经韵的内容和其所包含的意义:“灵官诰”是一段诰文。在道教经典中,“诰”是诸尊神、仙真、祖师对道教徒的训诫勉励文告。《玄门日诵早晚课》中的“宝诰”,是道教徒每天早、晚必须虔诚诵习,严以律己,善以待人的行为规范。“步虚”从字面上理解,是步入虚无之“道”的境界的意思,经词中言道:“太极分高厚,轻清上属天。人能修正道,身乃作真仙。”“步虚”是“发符”^②科仪程序开始时唱诵的第一首经韵,

① 参见刘红:《苏州道教科仪音乐研究》第六章,台北:台湾新文丰出版公司,1999年。

② 发符是苏州《天功》科仪中的一个仪式环节。



行法道士唱诵此经以调适自己的身心状态,以使其步入清虚之境,施展法力。所以此经韵被视作道士们增长“功力”之“行法”方式。“烧香颂”是行上香仪焚香许愿时唱的一首经韵,在道教看来,“灵香可以达天帝之灵”,“凡遇有急祷之事,焚之可以通明之德。”^① 因此,焚香之意念和行为,乃非凡之举。“各礼师”是请宣神灵的神咒,意在“存念如法”,属道士运作“内功”的行为。“鸣法鼓”是声扬召唤神力的宣通。“恭对天颜”则是面见仙真时,虔诚恭敬之心态的表露。上述几首经韵,有的是道士与神圣之间的交流,有的是道士修炼身心的行法表现。因为如此,为了与神灵交流的那份纯真感情,为了行法时的虔诚专一,为了道士们能在敬崇内静的状态中感悟仙道,非属法器的乐器伴奏似乎成为一种干扰。所以,不用乐,为的是体现修炼悟道时的纯真及避免这一悟道情感受到影响。

倘若上述所及观点成立,我们或许会问:既然愈“音乐性”,离“道”之感悟愈远,何不在仪式中只用“心祝”、“密祝”、“心诵”、“意诵”等无声“神诵”来取代诵经唱曲的“形诵”以及“吹拉弹打”等器乐形式呢?我们认为,这一问题可从以下方面作理解:

首先,不同的科仪内容、场合、环境,及其不同的目的和对象,所运用的音乐是有层次之分别的,我们将此层次概括为:“核心层次”、“中间层次”和“表面层次”。^② “核心层次”所使用的音乐作用于澄清自身,保养元和,合助力道;“中间层次”

^① 朱权:《天皇玉道太清玉册》。

^② 此概念引自曹本治、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1996年,第61-68页;曹本治、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,第八章,台北:台湾新文丰出版公司,1997年。



的音乐用于有神与人、道人与俗人相沟通交流的场合；“表面层次”的音乐主要是迎合俗民百姓口味的娱乐性演奏。因此，同样是“念经”，拿早晚功课经的诵唱经文的方式（属“核心层次”）与“打醮”^①场合中的诵唱经文的方式（属“中间层次”）相比较；同样是“奏乐”，拿殿堂上作经韵伴奏的器乐（属“核心层次”或“中间层次”）与仪式中的器乐“打闹台”（属“表面层次”）相比较，不说其风格和表现上大相径庭，至少在“神”“形”的对比关系的处理上，显见其差异性。这种层次上的分别及层次间的差异性，表明了道人们在“道”与“音乐”之关系上所持有的态度。正是因为有这种层次上的变换，一首完全相同的经韵，因为在科仪中运用的层次不同，可能会出现不尽相同的演绎。例如，前述苏州玄妙观“天功”科仪中几首不用乐器伴奏的经韵（“步虚”、“烧香颂”等），如果在科仪中的其他环节，或是不同的科仪中唱诵，随着层次的改变（如由“核心层次”转换为“中间层次”或“表面层次”），便可以加入乐器伴奏。

至于为何不纯粹采用无声无形、识心见性的“神诵”运用于各类仪式之中，还涉及到道教哲学内涵的问题。

说到道教哲学层面的“道”字，道教鼻祖老子称之为“玄之又玄，众妙之门”，^②他说：“道可道，非常道；名可名，非常名。无名，天地之始；有名，万物之母。故，常无欲以观其妙；常有欲以观其徼。此两者同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。”^③这里，老子开宗名义地说明了“有”与“无”以及“有与无”与大道的关系。

① “打醮”是江南一带正一道对举行斋醮科仪法事的一种习称。

② 见《老子》第一章。

③ 《老子》第一章。



据此看法,“无”并不是什么都没有,“无”是道的核心内涵。道的外在存在是对宇宙间的承顺性、广容性、弹性、隐性等等的高度概括和总结,而道的实质则是“虚无”。虚无是最彻底的道,它无质、无形、无限。所以“虚无”是承顺和容纳实有的绝对的时空,是“虚无存在”。“虚无”、“道”都是对于承纳实有的时空而言,每一种事物、或具体的物质,都有其相对的虚无容纳它,这就是该物存在的道的“所得”。

“有”在这里包括三个方面的内容,即气精和运动方式或存在方式(或叫结构)或是普遍联系等,也叫规律法则等,它们都可以统称为事物的“内在之理”,老子叫它们“自然”,即“自然而然”。

从“有”与“无”的关系上看,世界上的万事万物莫不是从虚无之中生长出来的。没有“虚无”,就谈不上万物的萌生,是“虚无”为万物的产生,提供了条件和时空。所以老子说:“无名,天地之始。”始就是充分而必要的条件的意思。“有”赋予了万物的具体形态,使其有别于他物,或为有质有形独立的实体。所以老子说:“有名,万物之母。”正如同母亲赋予婴孩的肉身一样。

正因为“无”的功用,所以“常无”即永恒不变的“无”,研究它才能发现万物的微妙的存在状态和运动状态。正因为“有”的功用,所以“常有”即永恒不变的“有”,研究它才能发现万物的内在的规律和内在的联系。“常无”产生了道性的体系,“常有”产生了理性的体系,道性与理性之和,产生了丰富的繁荣的万事万物,这就是“玄”。“玄”的含义是幽远的、似乎是无序的、难以把握的、难以理解的、由偶然性组成的、纷纭的世界。只有明白了“虚无”,理解了“实有”才能把握万物存在与变化的“玄机”,而外在的“玄”的世界,又是达到明白四达与微妙精



深的门户。人认识世界,总是由此及彼,由表及里,不断地深入玄妙的世界,又不断地超越有限有形的局限性的过程。以“虚无”的心态“玄览”这个过程,以“实有”之心态去深入这个过程,才可以达到“知”“明”“觉”的三个思维状态。因此,对于哲学层面上的“有”与“无”之关系,我们可以理解为是从无形无名的领域向有形有名万物转变过程的两个阶段。“无”是形成现实性之前的潜藏性和可能性,“有”是一种实存的状态。“无”“有”的相连显示了“道”从形而上向下落实而产生天地万物的一个活动过程。^①

依据道教哲学的这一“道”的原理和解释,我们可以理解到道教仪式中“音乐性”之“无”与“有”;“神”与“形”的相互关系,正是在由“神诵”、“无声”、“无形”、“无音乐(性)”到“形诵”、“有声”、“有形”、“有音乐(性)”的这一过程中,以“虚无”的心态和行为“玄览”这一过程,以“实有”的心态和行为去深入这一过程,才可以达到预期的仪式目的;也正是因为这一“虚无”与“实有”的相反相成关系贯穿于仪式过程之始终,“道乐”方露其“玄机”,显其“玄妙”。

从哲学的层面来解释道乐的实际行为,未免使人觉得有些牵强附会,玄之又玄,但道教本身刻意追求的就是一个“玄”字。不理解这一“玄”,就不理解道教,不体现这一“玄”,也就不成其为道教。上述结构上作分析理解的道教音乐,概括起来也终归于一个“玄”字。

① 有关道教哲学之“有”、“无”关系的探讨,上述观点参引了李漫博、孙新强:《道法自然》,北京:中国文学出版社,第2-7页;那薇:《道家的直觉与现代精神》,北京:中国社会科学出版社,1994年,第107页。



第四节 结构系统的相关要素

结构主义有一个重要的特征即是整体的概念。它强调,现实并非单纯存在于事物之单位、组成成分、要素或部分之中,而是存在于它们之间的关系之中的。以人体为例,要认识肝脏,就必须透过它与其他器官以及整个人体的关系来理解,只有在这些关系中,我们才能了解肝脏;作为一个“部分”,它的重要性和意义因着它与外界事物的关系而彰显。因此,结构主义在社会事务中把注意力由个体转向社会:个体是“部分”,社会才是“整体”。从个体存在的社会关系网络中去理解个体,并从中获取意义和重要性。孤独、孤立的“部分”,都不具有重要性或意义,因为重要性和意义只能来自于“部分”所处的背景。^①

依照结构主义的这一观念,此处我们试将道教的仪式视为一个“整体”,运用于仪式之中的音乐,便是这一“整体”之中的一个“部分”。要分析和强调这一“部分”的重要性或意义,据上述理论,就应该观照与其相关系着的“整体”背景,从这一“部分”与“整体”的关系中,去探讨音乐在仪式中扮演着什么样的角色。

与音乐这一“部分”相联系的“整体”背景是相当复杂的,这里,我们选取两个较显明的方面,作一分析和探讨。

^① 参见 Rex Gibson《结构主义与教育》(Structuralism and Education),中译本,台北:五南图书出版有限公司,1995年,第15-16页。



一、人员结构

探讨人员结构这一背景，我们至少要涉及以下方面的问题：

什么人做法事(仪式)？为谁做法事？参与法事的是什么人？不同的人员结构对法事(音乐)构成何种影响？

道教仪式的举行，一般有两种方式(或说仪式目的)：一是用于自我修身养性的“修炼法事”；二是为“神灵”、“人”所设的“斋醮法事”。

“修炼法事”是专用于道人自我养炼的仪式，人员的构成比较简单，除了道人自己，无其他闲杂人等，是一种内向表达的仪式行为。通过“净身”、“净口”、“净心”，道人们于修炼中体味一种超凡脱俗的“虚无”，领略“道”的玄妙。音乐在此种背景下，可有可无，^①不处于首要地位，重要的是道人们追求的那种意念的存在。因此，仅从感觉效果中去体验这一背景中的音乐，直让人觉得有一种仙风道骨弥漫于其中。

“斋醮法事”的人员结构有所不同，除了道人之外，还有受仪式服务的斋主或俗民百姓，仪式的运作方式随之也就由“修炼法事”的内向表达方式，改为外向的表达方式，原因是，仪式所面对是有所需求的一群人等，而且他们也是仪式中不可缺少的参与者。音乐是仪式的一个部分，也是仪式过程本身，因此，这一背景下的音乐，于功能上来讲，就应具备“敬神”、“娱人”的双重作用。既要照顾到神，更多的要照顾到参与仪式的

^① 有些修炼如打坐、存思等，是没有任何声响的，全凭道人们在静默之中“心祝”、“密咒”，感悟道之真谛。



人,无怪乎有人视一坛法事,“竞同优戏”。^①

二、时空结构

时空结构是与人员结构想适应的仪式环境因素,探讨这一场所方面的问题应包括:

什么地方举行仪式(道观内或道观外)? 固定场合或临时性场合? 公开性场所还是封闭性场所? 什么时间举行仪式(既定周期重复性仪式,如季节、节日等;或特殊偶然性仪式)? 仪式进行多长时间? 仪式雇用者对场地、时间有何特别要求?

针对时空结构是仪式运作的环境因素而言,随着这一环境的变化,音乐也随之有着不同的反映。因为环境的变化,部分会影响到仪式的内容、仪式的进行方式及程序,甚至关乎于仪式的目的。一个在道观内举行的仪式,与一个在民间场合举行的仪式相比较,实在是有很大的分别,即使是一个固定的科仪版本,在上述两种不同的环境中演示,也会因环境因素影响而出现一些临场即兴的变化特征来。我们时常可以看到,一些需时三、五、七日的法事,如因时空环境之限制,也可在仅几个小时内缩约完成。如苏南一带的道观,在需要做成日成天的法事过程中,担任乐器演奏的道士就要按一日的时间划分,而分别演奏“饭前吹打”、“饭后吹打”等。若法事依环境变化需加长或缩短,道人则要临时作出弹性处理。

相反,有些法事内容因其神圣性,而不可于时空上有任何的变异:需在殿堂内举行的仪式就不可在户外进行;不可任意改动或调整的经文,就不得伸缩念诵。就如前举江南道场中

^① “竞同优戏”语自清初叶梦珠《阅世篇》卷九,卷中说道教科仪音乐“赞颂宣扬,引商刻羽,合乐笙歌,竞同优戏。”



的“金钟玉磬”,连敲击的点数都是有严格规定的,不可多敲一声,也不得漏击一下。

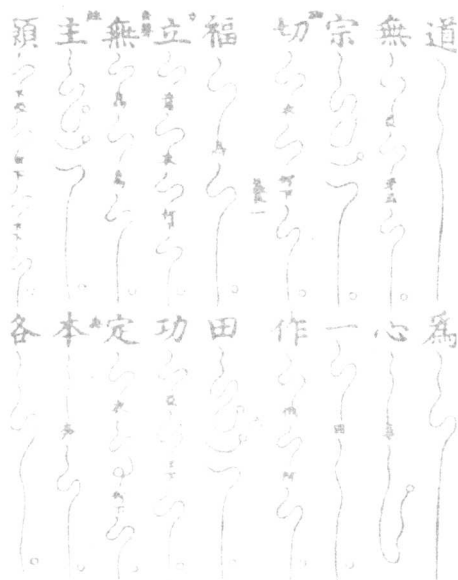
第五节 音乐在仪式中扮演的角色

通过上述道教仪式结构的要素与音乐的相互关系之探讨,我们可以看到道教科仪音乐在仪式中所扮演的角色不是一个单向的主从关系,而是互动性的。学术界虽强调道教科仪音乐是道教仪式不可分割的一个组成部分,但却认为道教音乐是服务于道教仪式的一种表现形式,即所谓内容与形式的关系(仪式是内容,音乐是形式)。而我们认为,作为“整体”的一个“部分”,道教科仪音乐在道教仪式这一“整体”结构中,是一个其他任何位于“整体”之中的“部分”所不能代替的“部分”,这一“部分”在“整体”中所扮演的角色,体现在它与整体间的协调、互动关系上,而不在于它在整体中的部位(何时何处)或成分(仪式中所占比例)。观察这一“部分”与“整体”间的关系与过程,音乐这一“部分”的角色定位及其功能特征也就随之突显了。



道教科仪音乐的风格系统

跨地域性风格区域与地域性风格区域





第一节 风格及风格区域的概念

所谓风格,是指作家、艺术家在自己的创作实践中所表现出来的艺术特色。^①就一部作品来说,可以有自己的风格;就一个作家来说,可以有个人风格;就一个流派、一个时代、一个民族的文学来说,又可以有流派风格(或称风格流派)、时代风格和民族风格。其中最重要的是作家作品之间的区别的标志,也是识别和把握不同流派、不同时代、不同民族文学之间的区别的标志。^②上述是文学上对风格的定义。

道教科仪音乐的产生和形成,和中国其他传统音乐一样,是经过集体创作和实

① 见《辞海·语词分册》,上海辞书出版社,1979年,第1616页。

② 见《中国大百科全书·中国文学》,中国大百科全书出版社,1986年,第148页。



践的结果，^①其风格和特色是以宗派、道观的传承途径和方式为基础，在长期的传统习惯驱使下累积形成的。

关于“风格区域”的概念，我们在此参照了近年来有关中国民歌色彩区域的概念、研究方法及相关成果，并尝试性地就道教科仪音乐的风格色彩，作了区域划分。

理论性、学术性、实证性地对中国民歌（民间音乐）色彩区域划分进行较系统性研究，始于二十世纪八十年代。先有武汉音乐学院的杨匡民教授，通过几十年对湖北全省民歌及其他省份民歌的研究，提出了湖北民歌色彩区域划分的理论。^②后有北京中国艺术研究院音乐研究所的苗晶、乔建中二位先生，对汉族民歌色彩区域作了理论上的划分。^③以后者为例，其汉族民歌色彩区域划分的理论依据和分析方法是由下述几方面而展开的：^④

其一，地理背景。特定的地理、自然环境是人类生存下来并进而发展生产的先决条件，也是产生和形成不同种族、不同地区的文化传统、文化面貌的重要基础。构成一种地理背景的主要因素是水系、山脉、地形和气候。这四种因素分别地与历史和文化发生作用。它们互相结合、互相交错，构成了一个统一的、但又十分复杂的自然文化生态环境。不同生态环境

① 历史上曾有过少数个人创制道曲的事例，如唐代的唐玄宗、司马承祯、李会元、贺知章等，明代的朱棣等。但是，相对来说，这些个人的创作在整个道乐体系内实属少数，道教音乐绝大多数为无名氏的集体性创作。

② 见杨匡民：《民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》，文载北京：中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐学》，1987年第一期，第105—117页。

③ 苗晶、乔建中：《论汉族民歌近似色彩区的划分》，北京：文化艺术出版社，1987年。此外，江明惇、李维白、黄允箴等出版或发表的论著，其中也部分涉及到民歌地方色彩及色彩区域的划分问题。

④ 参见苗晶、乔建中：《论汉族民歌近似色彩区的划分》，第9—53页。



之中形成了多样化的生产内容、方式,因而自古以来就有稻区、粟区、渔区、牧区及半农半渔、半农半牧区等。而这些特定的生产内容、方式又转过来影响到不同地区民歌的体裁、品种及风格,民歌的分布也随之而异。

其二,历史文化背景。中国的古代文化历史悠久,而作为原始文化的一个部分,音乐的产生也同样十分久远。了解早期古代文化的历史渊源与衍变,对于辨明民歌历史和分布,是必要的。

关于新石器晚期文化的发展面貌,史学界有以下几种脉流的界分:(1)黄河中、上游的“中原文化”、下游的“东夷文化”、及长江流域的“苗蛮文化”三脉;(2)依“经济类型”分作南亚“块茎种植文化区”、北方“粟稷种植文化区”、东部“海岸稻米种植区”、及北部“草原文化区”(以细石器为特征的游牧型经济)四区;或结合考古成果而界划为“中原氏族文化中心”、“黄河下游山东氏族文化中心”、“江汉氏族文化中心”、“长江下游氏族文化中心”、“华南氏族文化中心”、“甘肃、青海氏族文化中心”、“东北氏族文化中心”和“北方草原氏族文化中心”八个氏族文化中心。以上种种界分,虽有不同依据,划分也有详略,但它们对于从整体上探讨古代文化的渊源将各有裨益。特别是最后一种,以“氏族文化中心”来概括具有同一文化遗存、文化类型的地区,是比较有说服力的。实际上,这些不同的氏族中心,也正好成为培育包括民歌在内的、具有不同特征、面相的“地域性”艺术的土壤,也可以说,就是后世民歌形成不同分布区的文化背景。

其三,语言。语言一向是音乐学家们在划分音乐区域时的重要参考。语言的区划是以语言的地方变体(或称分支)——方言为依据的。民歌与方言的关系最突出的有两点。



一是民歌是用方言演唱的,它随着各地方方言所占有的地理文化空间而存在与传播;另外,民歌并不是有了文字才有歌词,而是民歌歌词本身就是人们的口头方言。因此,各种不同方言语音、声调、地方俚语、称谓与感叹用语等等,都会在民歌中体现,形成民歌的地域性差别,并对民歌的风格色彩予以重要的影响。民歌与方言有着某些相似之处:一种方言,它的使用和流通,有其相对稳定的地域范围;在这个范围内,方言成了人们传递信息的重要工具。从本质上说,民歌同样也是特定流传范围的群体中一种特殊沟通手段。它与方言类似,在流传地域内紧密地联系着人们,并且从思想、感情、文化、习俗、心理素质等方面,对人们起着一定的作用。

其四,社会背景。一个社会的构成因素,可以说相当复杂,因为它包括的范围非常广泛。与民歌分布关系较密切的就有社会制度、行政区域、文化形态、社会习俗等方面。

中国社会制度的一个显著特点是封建社会时间特别长,因此今天大量流传下来的传统民歌,都出自于封建社会的体制,或受其影响。社会的行政区划对民歌的分布,关系也比较密切。行政区划与地理环境,经济资源有关,常常是以河为界或以山为界、或在经济形态上有自立能力的地区。不少民歌曲调是以地方命名。民歌的地域归属与以往的行政区划分开。社会习俗是构成一个民族的精神文明的重要组成部分,它丰富着人民的精神生活。社会习俗影响民歌最大的是民间习俗,无论是普遍性的诸如节庆等习俗,还是具有特殊性的地域性习俗,都与民歌的分布有着关系。

除上述所及之外,汉族人口变迁与民歌的传播;汉族古代民歌流传过程中的地域区划等,皆与民歌(民间音乐)色彩区域的形成及其划分有直接或间接的关系。



对于民歌色彩区域划分的社会文化背景分析,上述理论基础是成立的,原因是,作为民间一种普遍流传的口头艺术,民歌既是平民百姓生活中的一种艺术,也是其生活中的一个内容:他们生产劳动要唱民歌;结婚生子要唱民歌;送终礼葬要唱民歌……。因此,探究民歌色彩区域的生成背景,实际也是在展示与普通民众息息相关的社会与文化生活状况。

道教科仪音乐是中国传统文化的一个部分,它的形成也是与上述民歌生成背景相关系的,这是有目共睹的事实。然而,要将道教科仪音乐作一风格上的区域划分,则明显地与上述民歌色彩区域划分有所不同。民歌色彩区的形成,根据上述理论分析所见,它是与创作及演唱这些民歌的“人”的生存环境及社会变迁相关联的。反观道教音乐的生成背景则有诸多不同,最基本的一点是,道人是具有特殊身份的人,自从他们入道出家之后,他们的整个精神世界和生活环境完全不同于出家之前的“家”之环境,以前的“家”,是一个与普通百姓相适应的单个社会生存实体、民众生活环境。但入道出家的本意在于追求“超凡脱俗”。可以说,“出家”是道人将自己从“人”的社会环境,搬迁到了一个“神灵”主宰的超脱空间。道教音乐是在这一神灵空间中形成的,虽说“人”居住的社会环境与“神灵”主宰的超脱空间,有着千丝万缕的关系,但观察道教音乐风格区域的生成背景,还是应重点考查直接与道教音乐有着因果关系的宗教信仰背景。

以音乐形态特征为参照和依据,这里,我们于宏观、整体视角,将道教科仪音乐分为“跨地域性风格区域”和“地域性风格区域”两类。所谓跨地域性风格区域,是指在不同区域的道教道观中,其所流传和使用的科仪音乐,于基本的、总体的、一般的特征上具有明显的共通性。所谓地域性风格区域,相对



于跨地域性风格区域而言,是指某区域的道观内所流传和使用的科仪音乐,具有相对的独立性,缺乏与外地域风格色彩上的共同性,亦即个性大于共性。^①

第二节 跨地域性风格区域

跨地域性风格区域,就地理范围来看,流布非常广泛,就音乐本身考查,跨地域性风格区域所流传的主要是属于全真道的“全真正韵”,亦即“十方韵”。

一、跨地域性风格之特点概说

如第二章中所介绍的全真道宫观的音乐使用情况可以看到,“全真正韵”是道教十方丛林和一些道观通用的韵腔。关于“全真正韵”产生的历史,目前虽未有发现确切的文献记载和实证。全真道创立以后,为了适应其自身修行的需要,便仿照佛教建立了十方丛林制度(这是全真道提倡“儒、释、道”三教合一的一个实际内容),规定道士不要妻室,不茹荤腥,出家住道观,过集体的宗教生活等;同时建立了一套与十方丛林相适应的宗教仪式活动和音乐形式,“全真正韵”就是在这一背景下产生的一种科仪音乐。

“全真正韵”是全真道十方丛林和一些道观通用的韵,因

① 要特别说明的是,跨地域性风格区域内的风格并非完全单一,其统一规范的模式也非一成不变地维系于每个道观之中;相对来说,地域性风格区域的道观道乐之中,其“多重”风格元素之中也含有一些统一、共通的因素。由于我们所强调的是基本的一般性总体风格特征,因此采用了跨地域性和地域性风格区域这一相对性的概念。



此,它与以地域性特点为主体的地方韵不同的是,全真道内把“全真正韵”视为正统的韵,具有“天下同”的特点。^①我们认为在“全真正韵”所传(所用)之地,其音乐特征上呈现的是一种“跨地域性风格”。

“全真正韵”在十方丛林确立以后,逐渐在全国的十方丛林和一些道教道观传布。据我们多年的田野考察资料所得,及一些相关学者和道内人士的介绍,只要是道教内被称之为“十方丛林”的道观,都普遍流传着“全真正韵”,一些本不是十方丛林的道教道观亦不同程度地受“全真正韵”的影响,而在其道乐风格上具有“全真正韵”的特色。总体来看,“全真正韵”至少流布于北京、陕西、甘肃、河南、山东、山西、辽宁、江苏、浙江、河北、湖北、湖南、四川等地。^②下面,我们以清末编辑的《重刊道藏辑要·全真正韵》^③为参照,取几个道教道观的道乐运用状况作例证,对全真正韵的流布状况作一图表式说明:

① “天下同”此处意为音乐风格的跨地域性共通性,即天下皆同。有些道观某些道曲名称就冠以“天下同”,以示道曲风格的上述特征。

② 近十年以来,我们相继走访和调查了一些主要的道教宫观,对“全真正韵”的流布状况有所了解。另据中国道教协会会长闵智亭大师的介绍,以及参与“中国传统仪式音乐研究计划”的研究员们所展示的资料来看,大致反映了“全真正韵”的流布状况。

③ 《全真正韵》是清康熙年间进士彭定求编修的《道藏辑要》中的一卷。时下一些道观和道人收藏的多是清末(1906)贺龙骧、彭瀚然在成都二仙庵重刊的《道藏辑要·全真正韵》。该谱集共辑录道曲五十六首,从内容来看,主要选自于早晚功课经及济幽等一些斋醮科仪。作为音乐形态上的比较依据,此处我们采用的是由道教大师闵智亭道长所授之谱,其所授之谱已于1991年由武汉音乐学院道教音乐研究室编辑,北京中国文联出版公司出版。

第五章 道教科仪音乐的风格系统:
跨地域性风格区域与地域性风格区域



表一 全真正韵(全真正韵)流布状态简表^①

宫观名称 全真正韵曲名	北京白云观	山东崂山道观	河北巨鹿县道观	陕西八仙宫楼观台	湖北武当山道观	湖南衡山道观	浙江温州平阳东岳观	四川青城山青羊宫
澄清韵	*	大澄清	琳琅振响	*	*	*	*	*
举天尊	*			*	*		*	*
双吊挂	*	吊挂		*	*		*	*
大启请				*	*			*
小启请	*			*	*	*	*	*
天尊板	*	*		*	*		*	*
中堂赞	*			*	*		*	*
小赞韵	*	小赞	*	*	*		*	*
大赞韵				*	*		*	*
步虚韵	*	*		*	*	*	*	*
下水船	*			*	*		*	*
干倒拐		晚课吊挂		*	*			*
反八天		小澄清		*	*		小启请	*
早皈依 午皈依 晚皈依	三皈依 三皈依 三皈依	大皈依 大皈依 大皈依	三皈依 三皈依 三皈依	三皈依 三皈依 三皈依	三皈依 三皈依 三皈依	三皈依 三皈依 三皈依	三皈依 三皈依 三皈依	* * *
风交雪				*				*
(大有)仙家乐				*				*

① 此表部分参考了甘绍成:《全真道曲——十方韵的流传》一文中的图表格式和资料(文载武汉音乐学院学报《黄钟》,1991年第四期,第90-98页),参引过程中,对原表中的错漏做了更改和补充。



宫观名称 全真正韵曲名	北京白云观	山东崂山道观	河北巨鹿县道观	陕西八仙宫楼观台	湖北武当山道观	湖南衡山道观	浙江温州平阳东岳观	四川青城山青羊宫
(拉旱船)仙家乐								*
白鹤飞				*				*
三宝香				*				*
三宝词			三宝赞	*			*	*
送化赞				*	香花送		*	*
焚化赞			焚香祭	*				*
三尊赞				*	*			*
单吊挂		吊挂		*				*
倒卷簾			大卷簾	*		*		*
云乐歌		弥罗诰		*	弥罗歌			*
供养赞				*				*
青华引				*				*
大救苦引	*		救苦赞	*				*
圆满赞				*				*
九条龙								*
幽冥韵				*	幽冥引			*
三炷香	*		*	*	*			*
慈尊赞	*			*	慈尊座		*	*
黄箓斋	*		黄箓斋筵	*	*		黄箓斋	*
仰启咒	*			*	*		*	*
三信礼	*			*	三清宫			*
三拿鹅			拿天鹅	*	*			*

第五章 道教科仪音乐的风格系统：
跨地域性风格区域与地域性风格区域



全真正韵曲名 \ 宫观名称	北京白云观	山东崂山道观	河北巨鹿县道观	陕西八仙宫楼观台	湖北武当山道观	湖南衡山道观	浙江温州平阳东岳观	四川青城山青羊宫
五召请	*			*	召请			*
阴小赞				*				*
五供养	*			*	*		*	*
悲叹韵	*		吾今悲叹	吾今悲叹	*		*	*
小救苦引	*			*	*			*
召请尾				*			*	*
返魂香	*		*	*	*			*
金骷髅 银骷髅	叹骷髅			* *	叹骷髅	叹骷髅	叹骷髅	* *
咽喉咒	*		酆都咒	*	酆都咒		*	*
梅花引	*			*	*	*	*	*
反五供				*				*
出生咒				*				*
宝篆符				*				*
跑马韵				*	*	走马韵		*

注:图中有“*”记号者,表示道观有与全真正韵基本相同的韵曲。表中一些与全真正韵不相同的曲名,为当地道观的同韵曲别称。

在此要说明的是,表中“全真正韵”的五十六首曲目,系选自全真道不同科仪中的一些韵曲,这些韵曲虽具有全真道音乐的代表性,但它应该不是全真道音乐的全部。

为说明全真道跨地域性的统一风格特征,下面我们以两首在全真道科仪中经常运用的经韵为例,看一看不同地域、不

同道观在经韵音乐形态上的一致性。

谱例一 澄清韵^①

北京白云观	$\left[\frac{4}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} - \underline{\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{5}\overset{\cdot}{3}} \mid \overset{\cdot}{5} - \overset{\cdot}{2} - \mid \frac{2}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \right]$
湖北武当山	$\left[\overset{\cdot}{2} - \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \dots \dots \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{4} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \backslash \right]$
四川青城山	$\left[\overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1} - \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \right]$
浙江大台山	$\left[\frac{4}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} - \underline{\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{5}\overset{\cdot}{3}} \mid \overset{\cdot}{5} - \overset{\cdot}{2} - \mid \frac{2}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \right]$



$\left[\frac{4}{4} 6 \underline{56} \overset{\cdot}{1} - \mid \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} - \mid \overset{\cdot}{2} - \underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{2} - \underline{\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{2}} \underline{\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{5}} \mid \right]$
$\left[6 \quad \overset{\cdot}{1} \mid \frac{4}{4} \underline{\overset{\cdot}{5}\overset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{2} - \mid \underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \right]$
$\left[\frac{2}{4} \overset{\cdot}{1} 6 \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \mid \underline{\overset{\cdot}{5}\overset{\cdot}{6}\overset{\cdot}{5}\overset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{2} \quad \underline{\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{2}} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \right]$
$\left[\frac{4}{4} 6 \underline{56} \overset{\cdot}{1} - \mid \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} - \mid \overset{\cdot}{2} - \underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{2} - \underline{\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{2}} \underline{\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{5}} \mid \right]$
$\left[\underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{5} \underline{\overset{\cdot}{6}\overset{\cdot}{5}} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{1} - \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{1} - \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} 6 \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \right] \text{ (后略)}$
$\left[\underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}} \quad \underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{1}} 6 \mid \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{1} \quad \underline{\overset{\cdot}{1}\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{1}6} \mid \underline{\overset{\cdot}{1}\overset{\cdot}{3}} \underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{1}} \mid \right] \text{ (后略)}$
$\left[\underline{\overset{\cdot}{1}\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}} \quad \underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{1}} 6 \mid \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \mid \underline{\overset{\cdot}{1}\overset{\cdot}{3}} \underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{1}} \mid \right] \text{ (后略)}$
$\left[\underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{5} \underline{\overset{\cdot}{6}\overset{\cdot}{5}} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{1} - \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{1} - \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} 6 \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \underline{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \right] \text{ (后略)}$

① 谱例引自第 197 页注①。谱例中北京白云观所用之经韵，大多是 1983 年恢复宗教活动后，由时任监院的黄信阳道长从浙江温州天台桐柏宫带入，因此，例中北京白云观与浙江天台山之经韵旋律是完全一样的。

第五章 道教科仪音乐的风格系统：
跨地域性风格区域与地域性风格区域



谱例二 步虚^①

山东崂山	$\left[\begin{array}{c} \frac{4}{4} \end{array} \right. 2 \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{i} \quad 2 \overset{\cdot}{5} \mid \underline{\underline{3 \overset{\cdot}{3} 2 \overset{\cdot}{i}}} \mid$
湖南衡山	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \end{array} \right. \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \mid \underline{\underline{3 \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{i} . 6}} \mid 2 \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid \underline{\underline{i \overset{\cdot}{2} 3 \overset{\cdot}{i}}} \mid$
湖北武当山	$\left[\begin{array}{c} + \end{array} \right. 2 \overset{\cdot}{.} \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{i} . 6 \mid \frac{2}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6} \mid \underline{\underline{1 2 3 5}} \mid \underline{\underline{1 2 3 5}} \mid \underline{\underline{3 2 i}} \mid$
四川青城山	$\left[\begin{array}{c} + \end{array} \right. 2 \quad \underline{\underline{2 3 2 \overset{\cdot}{i}}} \mid 6 \overset{\cdot}{i} \mid \frac{2}{4} 2 \quad 2 \overset{\cdot}{3} 2 \mid \underline{\underline{i \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{i}}} \mid$

$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{3 \overset{\cdot}{5} 3 \overset{\cdot}{5} 3}} \mid 2 \quad \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{2} \quad 3 \overset{\cdot}{5} 3 \overset{\cdot}{2} \mid \underline{\underline{3 \overset{\cdot}{2} 3 \overset{\cdot}{i}}} \mid$
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{i \overset{\cdot}{2} 6}} \mid \underline{\underline{3 \overset{\cdot}{3} 2 \overset{\cdot}{3} . 5}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{3} 2 i 6 i}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{2} 3 \overset{\cdot}{2}}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{i}}} \mid$
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{i \overset{\cdot}{2} 3 \overset{\cdot}{6} 0}} \mid 2 \quad \overset{\cdot}{3} . 5 \mid \underline{\underline{2 . 3 \overset{\cdot}{2} i 6 i}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{5} 3 \overset{\cdot}{3} 7 2}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{3} 5 \overset{\cdot}{7} 0}} \mid$
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{i . 2 \overset{\cdot}{3} i}} \mid 2 \quad 3 \overset{\cdot}{5} \mid \underline{\underline{2 . i \overset{\cdot}{6} 5}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{3} 2 \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{2}}} \mid$
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{i \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}}} \mid \underline{\underline{5 \overset{\cdot}{5} 3 \overset{\cdot}{3}}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{3} 2 \overset{\cdot}{i}}} \mid \underline{\underline{2 i \overset{\cdot}{6} i \overset{\cdot}{2} 3}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{2} i \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} i \overset{\cdot}{2}}} \mid$
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{3 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}}} \mid \underline{\underline{5 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} 3 2}} \mid \quad \underline{\underline{6 i \overset{\cdot}{2} 3 \overset{\cdot}{i}}} \mid \underline{\underline{i i \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{6} i}} \mid$
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{3 \overset{\cdot}{3} 3 5 2 3}} \mid \underline{\underline{5 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} 6 3 2}} \mid \quad \underline{\underline{i 2 3 5 \overset{\cdot}{3} 2 i}} \mid \underline{\underline{i \overset{\cdot}{2} 3 \overset{\cdot}{6} 0}} \mid$
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{3 \overset{\cdot}{3} 3 5 2 3}} \mid \underline{\underline{5 . \overset{\cdot}{3} 2}} \mid \quad \underline{\underline{i \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{i}}} \mid \underline{\underline{i . 2 \overset{\cdot}{3} i}} \mid$

$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{3 \overset{\cdot}{5} 6 5 \overset{\cdot}{3}}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{6}}} \mid \underline{\underline{i \overset{\cdot}{2} 7}} \mid \underline{\underline{i \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} 2}} \mid \text{(后略)} \right.$
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{3 \overset{\cdot}{3} 2 \overset{\cdot}{3} 3 5}} \mid \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} i 6}} \mid \underline{\underline{i \overset{\cdot}{5} 6}} \mid \underline{\underline{6 i \overset{\cdot}{5}}} \mid \text{(后略)} \right.$
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} . 5}} \mid \underline{\underline{2 . 3 \overset{\cdot}{2} . 3}} \mid \underline{\underline{i 2 i 6 \overset{\cdot}{6} 5}} \mid \underline{\underline{5 5 i i}} \mid \text{(后略)} \right.$
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{2 \overset{\cdot}{3} 5}} \mid \underline{\underline{2 . i \overset{\cdot}{6} 5}} \mid \underline{\underline{i \overset{\cdot}{5} 6}} \mid \underline{\underline{6 i \overset{\cdot}{6} 5}} \mid \text{(后略)} \right.$

① 谱例出处同上页注①。



仔细对比上面两例中不同地域、不同道观之经韵旋律,我们可以看到,虽然例中某些部位,不同道观之间有些微之差别,但整体来看,很明显地表露出它们同根同体的一致性特征。同出自于全真正韵的这一跨地域风格特性由此可见一斑。

二、跨地域性风格区域成因分析

何以会形成这一跨地域性的风格特征,原因是多方面的。从理论上探究这一成因,回到本章开头所关切的问题,先从与这一风格形成的直接因素——道教(宗教)背景入手进行分析。

讨论到道教背景也是一个相当复杂的问题,这里,仅以几个显见的与跨地域性风格成因相关关系的背景,作一分析与描述。^①

1. 传教方式与跨地域性风格区域的形成之关系

传教是宗教赖以生存和发展的必然行为。早在金大定七年,全真道的创始人王重阳就很重视传教,他曾先后在山东的文登、宁海、福山、登州(今蓬莱)、莱州(今掖县),建立了五个“三教”冠首的教会:三教七宝会、三教金莲会、三教三光会、三教玉华会、三教平等会,作为他传教的据点。在此同时,先后收了马钰、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通和孙不二等七个徒弟。此七人后被称为北七真。^②到了金大定九年,

① 此讨论分析参引了甘绍成、王忠人、刘红等学者的部分研究成果。出处见武汉音乐学院学报《黄钟》,1991年第四期,第81-99页。

② 曾召南、石衍丰编著:《道教基础知识》,成都:四川大学出版社,1988年,第66页。



王重阳留下王处一、郝大通于昆嵛山(今山东牟平、文登二县)继续传教,带马、谭、刘、丘四人西归,在途经河南开封时,王重阳患病,于第二年去世。^①

王重阳去世后,他的七个弟子为了继承其所开创的全真道事业,除在山东继续传教外,又先后在陕西、山西、河南、河北、湖北、西域等地传教和活动过:如丘处机就曾在陕西的磻西、龙门山、山西芮城的万寿宫、河北的燕京、湖北的武汉长春观和西域等地传过教、修过道。此外,王重阳的另外三个弟子谭处端、刘处玄、孙不二还曾经在河南洛阳传过道。而丘处机的大弟子乔公(号静虚)又在嵩山传过道。^②

全真道创立以后,王重阳的弟子丘、刘、谭、马、郝、王、孙七人又在全真道这面旗帜下,新创了龙门、随山、南无、过仙、华山、崑山、清静七个支派。其中,以丘处机创立的龙门派最具影响。由于该派创始人丘处机曾受过元太祖成吉思汗的礼遇,命其掌管天下道教,使全真道进入了全盛时期。丘氏抓住这一有利时机,大收门徒,并派出弟子去各地建立道观,不断发展龙门派的势力范围。从全国各地的道教活动情况来看,有过全真道龙门派的名山、道观就有:湖北武当山、四川青城山、云南巍宝山、甘肃平凉崆峒山、辽宁千山、浙江天台山、湖北武汉长春观、四川成都青羊宫、二仙庵、陕西佳县白云观、辽宁沈阳太清宫、广东惠州元妙观、上海海上白云观、河南鹿邑太清宫、河南南阳武侯祠道院、湖南长沙河图观、河北安平县角丘村吕祖庙、巨鹿县灵应观、山西绛县柏林坡东岳庙、云南昆明金殿等。在上述名山、道观之中,全真道龙门派的各代传

① 同上页注②,第112页。

② 温玉成:《全真道在洛阳》,文载北京:《中国道教》,1988年第四期。

人都去进行过传教活动。

在传教活动中,作为仪式中一个不可分割的重要组成部分,经忏音乐是必不可少的主要受授内容之一。传教所到之处,必定要传授道教的义理,继而教习各种科范仪式,使所传之教落地生根。全真道中所通用的“全真正韵”也就在这一十方传教的过程中,得到了推广和流传。或者说,传教,形成了“全真正韵”在不同地域和道观流布的途径。今天我们从全真道所传之地于音乐上具有同一性的角度来看,也印证了传教范围与全真道音乐跨地域性风格区域形成相吻合之关系。



2. 传戒方式与跨地域性风格区域的形成之关系

前面第二章已经说过,传戒是使道教徒得以成为一名正式道士的重要仪式,对一般道徒来讲,他们必须经过受戒仪式后,才能成为一名正式道士。

早在东汉时期,道教就开始了公开传戒制度,后因“朝廷镇压黄巾起义,牵连到道教,故魏晋以后转入秘密传戒。全真道兴起后,丘处机创全真龙门派,又恢复了公开传戒。”^①“(金)大定十四年(天长观:即今北京白云观)三月落成,观内举行了三昼夜的盛大道场。金世宗皇帝与太子都亲临观礼,并请著名道士阎德源主持,开坛说戒,道教丛林传戒制度从此开始。”^②可见,全真道的传戒制度先从北京白云观开始,后陆续在全国其他地区如辽宁沈阳太清宫、千山无量观、湖南衡山玄都观、浙江杭州玉皇山福星观、广东罗浮山冲虚观、四川成都二仙庵、甘肃平凉崆峒山、陕西西安八仙宫、上海海上白

① 华颐:《道教的戒律与清规》,文载北京:《文史知识》,1987年第五期。

② 董中基:《北京白云观及其殿堂》,文载北京:中国道教协会编:《道协会刊》(内刊)第十七期。



云观、湖北武当山、四川青城山、云南巍宝山等道观仿效建立。这些地方丛林的道观，其传戒大师大都曾先后在北京白云观这座称为“天下第一丛林”的道观经过数月的严格学习并领受了白云观的戒衣、戒牒之后才回到原地十方丛林开始传戒。以成都二仙庵建立传戒制度为例，据现存青城山木刻本《玄都律坛传戒引礼规则》一书记载：“成都二仙庵自光绪癸未，有慧安宋老律师，至京都白云观云溪高老律师坛下，拜受三坛大戒，接法回川，于戊子岁开坛演戒。每期一年，连开五次……。”这说明其传戒制度先始于北京白云观，后“接法回川”而在四川开始传戒。成都二仙庵如此，其他地方的十方丛林大体亦然。

上述这一传戒途径，对全真道乐跨地域性风格区域的形成，至少有两方面的影响因素：其一，各地道士汇集北京白云观传戒受法，使“全真正韵”在这一活动中规范、统一；其二，各地道士自然会将这规范、统一的“全真正韵”带回其属之道观，并传授给道观内的其他道士，使“全真正韵”得到了既规范统一，又流布广泛的传播。

3. 道观生活环境与跨地域性风格区域的形成之关系

全真道士出家之后，在道观内过着一种与尘世隔绝的生活。^① 道观内的道士来自各自不同的地方，虽然出家前有各自不同的家庭、社会、乡土习惯等之背景，但进入道观成为出家道士之后，道士们在各种严厉、苛刻的清规戒律和道观的各

① 我们在田野考察中曾听到这样的事例，早年有些出家修行的道长，一辈子居于山深林密的道观而未下过山。现在随着交通条件的普遍改善，以及相关旅游业务的开展，道士们与社会有了较以前更多的接触，但是，道观生活的基本性质仍然如前未变。



项规章制度的约束下,道人们的举止行为有高度的统一性,就连寝饮食也都步调一致,依开静、止静而起居。如今当我们走进道观可以注意到,为了语言上沟通的方便,不少道士都戒除“乡音”而用普通话彼此交流。

这种道观生活方式成为全真道宫观的固有模式,也正是因为这一“大一统”的道观模式,使“全真正韵”能在全国各地大规模的全真道观内流通。全真道士云游、挂单,遍访十方丛林,这种统一的生活模式和相同的清规戒律,给他们十方云游提供了便利,同时,这种云游、挂单也于一定程度上促动了道观与道观之间的相互交流,加深和巩固了这一统一性。全真道乐的跨地域性传播,也就在这种循环的状态下维系和保持其风格特征。

4. 全真正韵的音乐特点与跨地域性风格区域的形成之关系

另一方面来看,“全真正韵”本身音乐形态上的某些特征,也为“全真正韵”在全真道观内的广泛传布及全真道乐跨地域性风格区域的形成,提供了条件。“全真正韵”虽然普遍运用于全真道的各项各类科仪法事之中,品类繁多,运用广泛。但从音乐之要素上作一分析(这里主要就旋律方面而言),上述这一包罗万象,千差万别之法事中运用的“全真正韵”,在形态上有一定的规律性和程序性可循,这一规律性和程序性有点似戏剧音乐中诸如“皮黄”^①腔系的特征,意即无论其形态上如何千变万化,但终归万变不离其宗,那些代表其基本特征的相对程序性、固定性的因素,总是重复出现在音乐无穷次的变化之中。在“全真正韵”的分析中,我们将此赖以发展变化的因素,称为“母韵”,而据此发展和变

① 皮黄腔系京剧等剧种中,广泛使用的西皮及二黄两大声腔的简称。

第五章 道教科仪音乐的风格系统：
跨地域性风格区域与地域性风格区域



化出来的因素,称为“子韵”。

以“全真正韵”为例,依上述“母韵”、“子韵”作分析,我们发现其全部五十六首经韵,实际上是由八首具有“母韵”意义的经韵发展衍生而来的。

见下表所示:

表二 全真正韵基本形态分析简表^①

母韵 韵名	子韵韵名	核心乐句
澄清韵	举天尊、双吊挂、天尊板、小赞韵、步虚韵、三信礼、云乐歌、风交雪、倒卷帘	$\underline{5 \cdot 6} \quad \underline{3 \ 2} \mid \underline{1 \ 2} \quad \underline{3 \ 2 \ 3 \ 5} \mid$ $2 \cdot \quad \underline{6} \mid 1 \quad - \mid$
跑马韵	大救苦引、圆满赞、三炷香、慈尊赞、金骷髏、银骷髏、三拿鹅、梅花引、大赞韵、焚化赞	$\underline{\dot{1} \ 6 \ \dot{1}} \quad \underline{6 \ 5} \mid \underline{6 \cdot \dot{1}} \quad \underline{6 \ 5 \ 3} \mid$ $\underline{3 \ 5 \ 6 \ \dot{1}} \quad \underline{5 \ 2} \mid \underline{3 \cdot 2} \quad 3 \mid$
下水船	送化赞、三尊赞、悲叹韵、三宝香、五供养、仙家乐、返魂香、十伤符、宝篆符、小救苦引	$2 \quad \underline{2 \ 3 \ 2 \ 1} \mid \underline{2 \ 1 \ 6} \quad 1 \mid$ $2 \quad \underline{3 \ 2 \ 3 \ 5} \mid \underline{2 \cdot 1} \quad 2 \mid$
白鹤飞	清华引、幽冥韵、黄箓斋、仰启咒、五召请、阴小赞、三宝词	$\dot{2} \quad \underline{\dot{3} \ 5 \ \dot{3} \ 2} \mid \underline{\dot{3} \ 2 \ 1} \quad \underline{\dot{1} \ 6} \mid$ $\dot{2} \quad \underline{\dot{3} \ 5 \ \dot{3} \ 2} \mid \underline{\dot{1} \cdot \dot{2}} \quad \underline{7 \ 6} \mid$ $6 \quad \underline{6 \ \dot{2}} \mid \underline{\dot{2} \ 6 \ 5} \quad \underline{3 \ 5 \ 6} \mid$ $\underline{\dot{2} \cdot \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \ 1 \ 6} \mid 5 \quad - \mid$

① 此表参引自王忠人、刘红:《〈全真正韵〉采录整理报告》,刊载武汉音乐学院学报《黄钟》,1991年第四期,第85页。表中乐谱系由现任中国道教协会会长闵智亭大师所授。



母韵韵名	子韵韵名	核心乐句
干倒拐	反八天、单吊挂、反五供	$\underline{3 \cdot 2} \quad 3 \mid \underline{3 \cdot 5} \quad \underline{5 \cdot 2} \mid$ $\underline{3 \cdot 2} \quad 3 \mid$
大启请	小启请、中堂赞	$5 \quad \underline{2 \cdot 5} \mid \underline{5 \cdot 6 \cdot 1} \quad \underline{5 \cdot 3} \mid$ $2 \cdot \underline{3} \quad 5 \mid$
早皈依	午皈依、晚皈依	$\underline{1 \cdot 6} \quad 1 \mid \underline{1 \cdot 2} \quad \underline{3 \cdot 5 \cdot 2 \cdot 3} \mid$ $5 \quad \underline{5 \cdot 6 \cdot 5} \mid 3 \quad \underline{3 \cdot 2 \cdot 1 \cdot 2} \mid 3 \quad -$
咽喉咒	出生咒	$\underline{5 \cdot 1} \quad 5 \mid \underline{5 \cdot 1} \quad \underline{2 \cdot 1 \cdot 6 \cdot 3} \mid$ $\underline{5 \cdot 6} \quad 5 \mid$

“全真正韵”原本采用的是“当请”^①字谱，这一谱式仅记录了诵唱经韵时的法器敲击谱。那么道士们学唱经韵时如何视谱习唱呢？就此我们曾讨教过闵智亭道长，闵道长说，道内传谱通常是徒弟跟随师傅，以左右手分别表示“当”、“请”拍桌击板，^②只要板对了，经韵就错不了。为什么掌握了韵板，经韵就错不了呢？原因在于如上所述，全真正韵几个具有规律性和程序性的基本韵腔被掌握之后，其他经韵就可依韵板（主要是节奏、句式、结构等）之变化而诵唱自如了。

也因为这几个基本韵腔在全真道中的广泛运用，使我们深入道观去聆听不同地域之经韵时，总有一种“似曾相见”的

① “当请”谱是道内所用的一种谱式。“当请”分别是道教法器中其中两件法器的敲击状声字。“当”表示法器铛子；“请”表示法器小钹。除铛子和小钹外，“当请”谱中还标记有法器木鱼的敲击谱，记作“鱼”。

② “板”在此作“节奏”、“节拍”解。



感觉。一旦道人们掌握了这一窍门之后,学唱起经韵就显得轻松自如。同时,更方便于“全真正韵”的流布与传授。

第三节 地域性风格区域

地域性风格区域,就地理范围而言,主要是东南部江西、江苏、浙江省一带正一道较活跃的地区。

一、地域性风格之特点概说

如果我们在上一节讨论的跨地域性风格特征,表现的是全真道乐的共通性特征的话,那么,与之相比较,以正一道乐为主体的地域性风格,则以其地域性为基本特色。此处我们所说的地域性包括两个方面的含义:第一,由于正一道乐较普遍地与当地民间音乐(包括民歌、器乐音乐、说唱音乐、戏曲音乐等多种“俗”音乐形式^①)有较深广的联系,因此,这一地域性是指具有当地“俗”音乐风格的特征。第二,正一道观之间,虽然在经文科仪方面有一定的统一规范性,但其科仪音乐却有着一定的独立性,意即各道观皆有其自身的道乐特点,且这种自身特点的个性大于彼此之间相似相通的共性。因此,于这一角度来看,所谓地域性另一层面的含义就在于这种相对独立的地方性特征。

不管是具有地方民间音乐风格而形成的道乐地域性,还是因为具有道观自身个性特征而形成的地域性,都以多种因素混合于正一道乐之中,而形成了我们称之的地域性风格。

① 此处所谓的“俗”音乐,是相对具有宗教信仰含义的道教音乐而言。



以具有地方民间音乐风格特点的地域性来说,江南一带的正一道观如上海白云观、苏州玄妙观、龙虎山天师府、茅山道院等,都与地方民间音乐有着千丝万缕的联系。

以上海的海上白云观为例,其道乐以江南音乐风格为基本特点,其中上海地区所流行的江南丝竹音乐,特别是主、伴奏旋律之间的“加花减字”演奏方法的运用和因此而形成的“支声复调”现象,普遍呈现在科仪音乐中。^①白云观的道场科仪,自诵唱经文到演奏法器、乐器,都由道人担任,因此,道人应该具备的演艺能力不但包括熟谙经典科仪,还要精通歌、舞(禹步、踏罡步斗、掐指等)、乐(器乐演奏)。观内如朱掌福、金鸣皋等老道长,他们的器乐演奏水平在道内数一数二,并且深得专业演奏者的敬佩,且因他们的音乐才能而都曾在专业演出团体中任职。道人中尚有不少时常在空闲时间参加江南丝竹乐社的自娱活动的,这种情形,一方面显示了道人的高音乐水平,另一方面说明了道乐与当地江南丝竹音乐的密切关系。除此以外,海上白云观道乐呈现的地域性特点还包括一些也见于地方戏曲、民歌小调及说唱音乐的因素。比如,道乐韵曲声乐部的字断腔不断的唱腔风格,及器乐部和声乐部密切配合而组成一条连绵不断的旋律线等风格特点,也见于沪剧;另外,江南地域的民歌,如“数麻雀”、“长工苦”和说唱音乐,如沪书中的“东乡调”和松江钹子书“西乡书乡调”等旋律素材,也见运用在韵曲中。

苏州道士以在道教科仪中擅长技艺表演而著称,其音乐

^① 参见曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1997年、第373-374页。



表演内容中,不少都与当地的民间音乐有关系。如“鼓段”^①的演奏,一直是苏州道乐中的一个特色,^②而这一特色是道士们将科仪中惯常用的“三通鼓”,参引了鼓段中快、中、慢三个鼓段而形成的,演奏技法上也与民间艺人演奏鼓段的技法相若。又如,苏州道乐(也包括无锡、常州一带的道乐)中,不少器乐曲牌,诸如“清江引”、“一封书”、“效丈”、“小开门”等,不仅与当地的苏南吹打曲名相同,其旋律形态也基本上是一样的。在经韵唱诵方面,苏州道乐也部分与苏州弹词,尤其是当地民歌有关系,道士们称之为“吴腔”或“苏州腔”。^③

又如,龙虎山天师府内所诵唱的经韵,其中一类道士们称为“弋阳腔”,据道人们的介绍和我们的案头分析结果所显示,“弋阳腔”一定程度上就是混合了当地弋阳一带民间音乐(尤其是民歌)而形成的一种具有地方特色的经韵音乐。^④

有关正一道乐因与地方民间音乐相联系而形成的地域性特色,在所有的正一道道观音乐中都有与上述相类似的特征,上述只是其中的几个例证。虽然全国各地的正一道观大多数属天师道体系,而且从科仪传统上看,各正一道观所演绎的科仪,其经文本和仪式行为,大体是一致的,部分地方大同小异,然而,在科仪音乐方面,各道观之间的共通性不如各道观

① “鼓段”是由慢、中、快等段落构成的大鼓独奏,演奏者以轻重缓急的不同演奏手法,令鼓段变化出不同的音色和效果,表达出场景所需的意境。

② 无锡一带的道观,在“文化大革命”以前也有一些道士擅长演奏鼓段,如朱勤甫就号称“江南鼓王”,后因文化大革命运动的破坏,宗教活动在道观中被迫中止,目前仍在逐步地恢复过程之中。

③ 参见刘红:《苏州道教科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1999年,第五章。

④ 参见曹本治、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1996年,第167-392页。



之个性特征鲜明。就如苏州道士谈到他们的科仪音乐与上海的科仪音乐相比较时,道人们皆称“两码子事,不相同。”^①

现以同一经韵在不同道观的旋律形态,作比较如下:

谱例三 步虚^②

龙虎山天师府	1	<u>1 6</u>	<u>1 2</u>	<u>5 3</u>	<u>2 2</u>	<u>1</u>	<u>2 3</u>	<u>2</u>
茅山道院	廿 ⁶⁷ 6	廿 ⁶⁷ 6	<u>2. 3</u>	<u>1</u>	<u>2 7</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>6 -</u>
苏州玄妙观	廿 <u>3. 5 6 1</u>	<u>5 6 5 3</u>	<u>3. 5</u>	<u>2 3 2 1</u>	<u>6 1</u>	<u>2 3</u>	<u>1 2</u>	<u>3 5 2 3</u>
上海白云观					5	<u>1</u>	<u>2 1 6</u>	<u>5 3 6</u>

	<u>5 5</u>	<u>6 5</u>	<u>3 2</u>	<u>1 2</u>	<u>1.</u>	<u>6</u>	<u>1 1</u>	<u>3 5</u>	<u>6 1</u>	(后略)
	(转前 1=后 5)									
$\frac{2}{4}$	<u>6 1</u>	<u>5 6</u>	<u>1</u>	<u>6 1</u>	<u>2</u>	<u>2</u>	<u>2 1 4</u>	<u>5. 6</u>	<u>1 7</u>	(后略)
$\frac{2}{4}$	<u>3 5 2 6</u>	<u>1 2 3 5</u>	<u>2 3 2 6</u>	<u>1 2 3</u>	<u>2 3 1 7</u>	<u>6</u>	<u>1 6</u>	<u>5. 6</u>	<u>5 3</u>	<u>5 3 5</u>
	(<u>5 3 2</u>	<u>3. 5</u>)	<u>6 6</u>	<u>1</u>	<u>6. 5</u>	<u>3 5 2 3</u>	<u>5</u>	<u>3 5 6</u>	<u>2.</u>	(<u>3</u>)

① 此语出自苏州玄妙观周祖馥老道长,此外,张风麟道长也有同样的说法,并在其相关的研究论文中阐述了这一观点,详见《苏州道教音乐浅析》,文载《中国道教》,1990年第四期,第10-14页;《苏州道教音乐特点要述》,文载武汉音乐学院学报《黄钟》,1991年第四期,第110-114页。

② 谱例出处分别来自:龙虎山天府之乐谱,引自曹本冶、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1996年,第190页;茅山道院之乐谱,由茅山道士诵唱,王忠人记谱并提供谱例;苏州玄妙观之乐谱,由刘红记谱;上海白云观之乐谱引自曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1997年,第153页。



二、地域性风格之成因分析

1. 道观历史变迁与地域性风格的形成之关系

在我们讨论的具有地域性风格的正一道观中,有些道观因历史上曾有过教团组织及教派上的分衍变化,故使得其科仪音乐出现了与这一变迁历史相适应的多重音乐风格。

例如,第二章里介绍的上海白云观,五十年代以前,是全真龙门派的传道场所,八十年代,白云观恢复布道活动后,成为全真派与正一派相结合的道家胜地,并渐渐地异化为正一派为主的庙观。现任观长吕崇安系全真龙门派的传人,高功法师朱鼎馨等则为正一派的后裔,庙观中的道士大多为正一派信徒。观内早晚课所念的经文、宝诰,如“清净经”、“消灾经”、“玉皇心经”、“生天经”、“度厄经”及“灵官宝诰”、“太乙宝诰”、“三官宝诰”、“雷祖宝诰”等,与拜做的“玉皇宝忏”皆为北京白云观(全真派)刻印的本子,虽然经韵的文字正一派会有所不同,基本内容却是一致的。在教派的教义及行教方法上,上海地区的全真派不再采用“十方丛林”、“子孙丛林”及庙观等级制度,渐渐向正一派靠拢;散居在家的全真派道士,也演奏正一派符箓道场的音乐,做正一派的科范。近年以来,正一派的传教布道活动比较活跃,故上海的道观及道士以正一派为主,五十年代后,这种状况继承保持下来。^①

又如茅山,据《茅山志》记载,西汉时,陕西咸阳南关茅盈、

^① 参引曹本治、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,第18-21页。多教派相混合于一个道观的实例,还可见武当山道教道观之中,历史上武当山也曾有过全真、正一混融交汇的现象,现时仍是全真、正一两派道士齐栖武当山。但从整体风格上看,其较偏重的全真道音乐体系,与全真“十方丛林”其他道观有共通性,故我们将之放在“跨地域性风格区域”内作了讨论。



茅固、茅衷兄弟三人，慕名先后入江东句曲山隐居，三人分别于句曲三峰之上，创建茅庵，潜心修道，采药炼丹，救人济世，后均功德圆满，先后得道升仙，远近黎民百姓，为感生前之恩，永表怀念之情，遂将句曲山更名为三茅山。元延祐三年（1316年），敕建赐额圣佑观，专祀奉大茅真君茅盈；明万历二十六年（1598年），又得敕建殿宇，改曰九霄万福宫，时与山中元符万宁宫、崇禧万寿宫、德佑观、仁佑观、玉晨观、白云观、乾元观合称茅山“三宫五观”。^①

本书第二章中介绍到，从茅山的道派来看，由于茅山是众多道教大师的栖息隐居、修持炼养之地，因而此地孕育和兴起了好多道派。诸如“上清派”：杨羲创，传人为许谧、许翊，主修《上清经》；“灵宝派”：葛玄创，传人为郑隐、葛洪，主修《灵宝经》等等。后经南朝梁时陶弘景统一而为“茅山派”。

“茅山派”历经南北朝、隋唐、五代、宋，与“天师”等符箓道派并行于世。唐宋以后，南北各道派逐渐合流。元以后北方兴起“全真派”，主张“三教合一”，元成宗大德八年（1304）封张陵三十八代后裔张与材为“正一教主”，总领三山（龙虎山、阁皂山、茅山）符箓，于是茅山遂成为“正一派”为主的道场。由于北方“全真派”的不断扩大，茅山亦因“全真派”的入山，而成为“三宫”（九霄万福宫、元符万宁宫和崇禧万寿宫）沿传“正一”道统，“五观”（德佑观、仁佑观、玉晨观、白云观和乾元观）则习传“全真”道派。

在宗教仪范上，“三宫”大同小异，基本上沿用茅山的传统的宗教仪式。每逢隆重的祀典日，信徒一般在道观内诵经拜

^① 史籍资料引自李勇刚：《茅山九霄万福宫》，文载《中国道教》，1994年第一期，第47—50页。



忏。社会上的人要祈福消灾、超度亡灵也上山到道观内做。因为“三宫”内的宗教仪式的格式具有自己独特的特点，所以其他地方的经忏班子一般也不到“三宫”内来做。而“三宫”之间，由于集中授徒都称师傅，而各个师傅授徒时又各有长短，因此“三宫”的宗教仪式也不是完全统一的。

“五观”习传“全真派”，在宗教仪式上与其他各地的“全真派”基本一致。但“五观”在宗派上也有微小差别：“乾元观”与“仁佑观”属“全真龙门岔枝阁祖派”（阁蓬头创的道派），而白云观、德佑观、玉晨观则属“全真龙门”正宗。“三宫五观”只有“乾元观”属“子孙丛林”，其他都是“子孙道观”。“三宫五观”都得供奉茅山祖师“三茅真君”。

“三宫五观”因所继承的道派不同，彼此间的关系也较疏淡。“五观”因习传“全真派”诸如《焰口》之类，当时可以到社会上任何地方去做。而“三宫”沿袭“正一派”（实际上是“茅山派”），念经、拜忏只能在道观内进行。据说“元符宫”有一房的住持，为了在做宗教仪式方面与“五观”竞争，曾到南京请了一位俗号叫“七胖子”的老道人，在“元符宫”教本院的子孙（即徒弟）学全真派的一套经忏、仪式，后来茅山派也能做全真派的道场了。^① 1994年和1995年，我们分别两次去茅山做田野采访工作，其间与老道长们交流时，当要求唱诵经忏时，老道长就曾讲，有些经忏有几种不同的唱法传承（意即曲调旋律不同），问我们想听哪一种经韵曲调。这说明老道长们确有学习

① 资料来源于黎遇航、袁志鸿：《茅山道教今昔》，文载《中国道教》，1987年第四期，第28-32页。茅山由于历经战乱及“文化大革命”的破坏，如今“三宫五观”已不复存在。自八十年代中叶开始恢复道观修复和宗教活动，至今“九霄宫”、“元符宫”和“乾元观”已逐步恢复了宗教活动。



过两种以上不同道派之经忏的经历。另外,年轻的道士们也说,道友之间,有些经韵也有不同的唱法,视乎师傅所教如何(实际上是看师傅所属哪一道派,传授哪类经韵)。有一位名叫朱长年的年轻道长,就随从过好几位老道长习唱经韵,因此,朱道士可就一段相同的经文诵唱出不同师承的经韵曲调。

如上举上海、茅山两地之道观历史变迁状况来看,受道派在道观历史发展时期的混杂交错之影响,各道派固有音乐风格特征随之混合于一个道观(或说地域)之内,极为自然地使这一道观道乐形成了不少于两种以上的地域性风格色彩。

2. 仪式活动场合与地域性风格的形成之关系

正一派以斋醮符箓见长,昔日,在正一派盛行的地区,祈禳打醮几成时尚,城乡市民百姓,无论巨细,遇事即请来道众羽士设坛打醮。在往日娱乐文化生活相对比较贫乏的时期,观看道士做道场,对于老百姓来说如同看一场戏一样,他们既可以在打醮的过程中,满足自己的期望和要求,同时还可以在道士们有声有色的行法过程中,得到一种观赏享受。出于这样一种民众好尚和道场环境,道人们在其行法过程中,也意识到了以何种适当合理的演法方式与参与道场的俗民百姓沟通交流。于是,除了唱诵经忏道曲外,时而也演唱或演奏一些民间小调和乡俗乐曲,甚至一些带杂耍性质的民间技艺也在道场中展现。如前述苏州、无锡一带的道场中,就有道士做“飞钹”技艺表演。在短则一日半天,长则数日几晚的道场中,演奏江南小曲、苏南吹打更是常事。

在龙虎山天师府,据道士们介绍,以往他们所唱的经韵曲调为“上清腔”,是天师们代代相传下来的道乐。后来,为了适用于当地民间道场的需要,部分道人改唱经韵为“弋阳腔”,所谓弋阳腔,就是综合当地(弋阳一带)民间音乐(主要是民歌、



说唱音乐)唱诵道教经忏的一种经韵音乐。因此,视不同的道场环境,道人们可以随机应变地选择唱诵“上清腔”或“弋阳腔”。

上述情形表明,受道场环境(或说民众)的影响和制约,行法的道众会有意识或无意识地运用一些超出“道教”音乐概念的其他音乐形式。当这些非道教音乐成分成了道众与信善人等的共同习惯和默契之后,它们便成了“道教音乐”,继而,地域性的多重音乐风格特征也随之形成。

3. 道人生活方式及环境与地域性风格的形成之关系

与全真道士相比较,正一道士最明显的一个差异之处在于道观生活方式。全真道士出家之后,以与世俗社会断绝关系为修炼条件,深居道观潜心修身养性。正一道士出家之后,其宗教信仰与全真道士一样,惟生活方式上有所不同,可以成家立室,养儿育女,一般日常起居也与普通百姓无甚大差异,但在道场上即显其神圣身份。由此可见,从社会文化及心理的角度来看,全真道士出家之后,无论在道场内外已经不同于常人。而正一道人具有双重生活方式:道场上,他们是神灵的代言人,具有一般人不可替代的神圣性;在家里,他们与普通人一样,或是孝子贤孙,或是为人父母。当道人们习惯了道俗相间的生活方式和环境,越过了是否接受外来非道乐因素的主观障碍之后,道乐中有道俗相混合的状况也就不觉得奇异或难以接受,相反,这恰好是他们生活的另一个侧面。因此,多重音乐风格出现于正一道乐之中便是再自然不过了。

4. 道人经历与地域性风格的形成之关系

在江南一带的民间,有一种前面已提及的称作“堂名”的班社组织,多采用演唱、演奏地方戏曲和民间器乐曲等形式,在民间从事民俗性演艺活动。一般情况下,“堂名”聚集的多



是一些职业性或半职业性的民间艺人,逢乡里邻间有婚娶节庆等事宜,便结班演艺助庆。有时,在民间做道场时,有的道班(主要是散居民间的伙居道)人手不够,也会请“堂名”协助共做道场,因此,“堂名”有时也就成了道俗兼做的民间班社,其成员中,有一些更是居于民间的伙居道士,时与道教组织和道教道观有着较密切的关系。由于上述这种关系,不少道观道士都曾有过参与民俗性演艺活动的经历。

苏州玄妙观有不少年长道士,以前都曾做过“堂名”,我们在采访这些道长及收录苏州道乐的过程中,道长们曾说,有些在道观里所使用的音乐,是他们早年做“堂名”时,从那里学过来的。

能够做“堂名”的艺人,一般都具有较高的演艺技巧和能力,而且部分艺人兼具民俗和宗教多方面的知识,对于做“堂名”的道士来说,自然也少不了对乡俗民情的了解。最终这些道士也都成了能道能俗的演艺演法人员。还有些道士,甚至在专业的表演团体里任过职,如苏州玄妙观的周祖馥道长,就曾在苏州昆剧团担任乐师,而且一度于上海民族乐团协助整理和演出过民族器乐。

由于道人们有上述经历,道乐中应否含有非道乐的成分,已不受道人们的主观支配或控制,地域性风格在道乐中的形成,实际上是客观物使之然。



附 录

附录一 实地考察备忘

1. 地点背景与民俗信仰

1.1. 地域性地理、语系及文化开发史

1.2. 地域社会结构

1.3. 地域民间信仰、习俗及祭仪

1.4. 与其他民族民间信仰及宗教的关系

注：需收集有关之文字资料（如地方志、碑文、诗文等）
及口碑材料。

2. 民俗信仰团体/会社之宗教、社会背景

2.1. 属性（如道、佛或其他）及派系

2.2. 历史沿革

2.3. 组织和成员（历史和现在）

2.4. 运作和维持

2.5. 传承途径（历史和现在）

2.6. 活动地点、场合及其社会文化含义



2.7. 与其他宗教/民间信仰团体/会社的关系

2.8. 与“俗”社会文化的关系

注：需收集有关之文字资料(如地方志、碑文、诗文等)及口碑材料。

3. 仪式背景资料

3.1. 名称、演出沿革及保存状况

3.2. 与其他民间信仰及宗教同类仪式的关系

3.3. 祭典组织

(1) 预备程序及参与者

(2) 参与者所扮演的不同角色和互相关系

(3) 经费及来源

3.4. 与社会的关系

(1) 社会的控制

(2) 旁观者的背景和对仪式的看法

4. 仪式主持者/音乐演奏者

4.1. 仪式主持者/音乐演奏者(派系或个人)的沿革

(1) 姓名、照片、地址、籍贯、出生时地、文化程度

(2) 就业史和专业资格

(3) 性质

4.2. 仪式主持者/音乐演奏者传承(传承关系、传承地点、传承方式、需时)

4.3. 所藏经文或仪式文本、神像、曲谱、乐器及其他有关仪式的资料和对象(影印或摄照)

4.4. 仪式主持者/音乐演奏者与本地区其他社团及社团成员、及非宗教音乐演奏者的关系

注：需收集有关之文字资料(如地方志、碑文、诗文、教派字辈谱等；口碑材料)。



5. 仪式程序结构

5.1. 仪式场地、内外坛结构图(标明方位)

5.2. 仪式前准备工作

5.3. 法器、乐器(照片、文字记录)

5.4. 仪式主持者的分工

5.5. 仪式程序结构(录像、录音、照片、文字记录)

5.6. 有关仪式与信仰的文字和访问资料

注:录像、录音需实况收录整个仪式的完全过程;韵曲用简谱及五线谱记谱(声乐和器乐伴奏、器乐合奏和独奏);注意韵曲使用(专用或通用)的场合、时间、演唱形式、使用禁忌等;韵曲歌词需完整记录并查出来自什么经文或仪式文本。访问资料应录音及作文字记录。

6. 参考书目及被访者名单和资料

附录二 音乐分析研究备忘

1. 声乐部分

1.1. 音乐类别

1.2. 曲目分类

1.3. 曲目考源

1.4. 音乐在仪式程序中的使用

1.5. 音乐曲式结构分析

1.6. 旋律材料及旋法(注意常用性旋律型和主腔、类别、及其在音乐中的组合特点和用)

1.7. 曲词结构

1.8. 演出习惯

2. 器乐部分



- 2.1. 音乐类别
- 2.2. 曲目分类
- 2.3. 曲目考源
- 2.4. 乐器组合
- 2.5. 器乐曲式结构分析
- 2.6. 器乐在音乐中的组合特点及在音乐和仪式程序中的使用和功能
- 2.7. 演出习惯
3. 韵曲、器乐曲与仪式之间的相互关系
4. 音乐与其他文化因素的关系
 - 4.1. 与该地区其他仪式音乐的关系
 - 4.2. 与其他民间音乐的关系(民歌、戏曲、说唱、器乐等)
 - 4.3. 与地理、语言、社会、民俗、传承等文化背景因素的关系
5. 仪式音乐曲目(口传或文字形式);及其传播方式和途径、拥有和保存
6. 音乐中地域性及跨地域性现象
7. 音乐、仪式、信仰体系三者之间的互动关系

附录三 乐谱节选

1. 几个全真道观的“早课音乐”
 - 1.1. 北京白云观
 - 1.2. 川西青城山
 - 1.3. 武当山
 - 1.4. 温州平阳东岳观
 - 1.5. 杭州抱朴道院



2. 几个正一道观的“器乐曲牌”选曲

2.1. 苏州玄妙观

“发擂吹打”

2.2. 龙虎山天师府

“路罡调”

“小过堂”

“凡调”

“尺字大开门”

2.3. 无锡道观

“无鼓段梵音套曲”

附录三之乐谱节选取自《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》之有关专著,为“中国传统仪式音乐研究计划”的研究成果,由台湾新文丰出版公司出版,包括《龙虎山天师道音乐研究》(曹本冶、刘红著,1996年版);《杭州抱朴道院道教科仪音乐研究》(曹本冶、徐宏图著,2000年版);《温州平阳东岳观道教科仪音乐研究》(曹本冶、徐宏图著,2000年版);《青城山道教科仪音乐研究》(甘绍成著,2000年版);《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪为例展开的讨论》(刘红著,1999年版);《无锡道教科仪音乐研究》(钱铁民、马媛珍著,1999年版);《北京白云观道教科仪音乐研究》(张鸿懿著,2001年版);及《“武当韵”——中国武当山道教科仪音乐》(王光德、王忠人、刘红、周耘、袁冬艳著,1999年版)。

1. 几个全真道观的“早课音乐”

1.1 北京白云观

1.1.1 引子

由慢而快 ————— 由慢而快 ———

鼓 鼓边

廿 冬 冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 | $\frac{2}{4}$ 拍拍 |

鼓心

拍拍 | 拍拍 拍拍 | 拍拍拍 | 冬冬冬冬 冬冬冬冬 | 冬冬冬冬 冬冬冬冬 |

磬

冬冬 冬冬 | 冬 冬 | 当 — | 当 — | 当 — | 当 — |

磬 || 当 — | 当 — ||

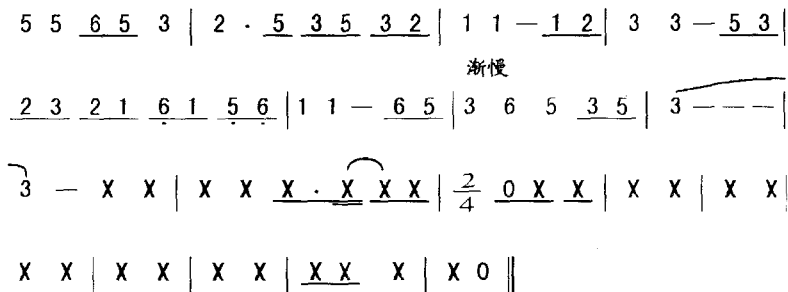
鼓 ||) 0 (| 0 得龙 0 ||

1.1.2 太极韵

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

中板

$\overset{3}{2}$ — — 1 | 6 . 1 6 1 2 3 1 | $\overset{3}{2}$ — — 2 3 |
 5 5 6 5 3 | 2 2 5 3 5 3 2 | 1 1 — 1 2 |
3 2 3 — 5 3 | 2 3 2 1 6 1 5 6 | 1 1 — 6 5 |
3 . 5 6 i 5 3 5 3 — — 3 5 | 6 . i 5 6 5 3 |
2 3 2 2 3 2 1 | 6 . 1 6 1 2 3 1 | 3 2 — 2 3 |
 5 5 6 5 3 | 2 . 5 3 5 3 2 | 1 1 — 1 2 | 3 2 3 — 5 3 |
2 3 2 1 6 1 5 6 | 1 1 — 6 5 | 3 . 5 6 i 5 3 5 |
 3 — — 3 5 | 6 . i 5 6 5 3 | 2 3 2 2 3 2 1 |
6 . 1 6 1 2 3 1 | 3 2 — 2 3 | 5 5 6 5 3 | 2 . 5 3 5 3 2 |
 1 1 — 1 2 | 3 2 3 — 5 3 | 2 3 2 1 6 1 5 6 | 1 1 — 6 5 |
3 . 5 6 i 5 3 5 | 3 — — 3 5 | 6 . i 5 6 5 3 |
2 3 2 2 3 2 1 | 6 . 1 6 1 2 3 1 | 3 2 — 2 3 |

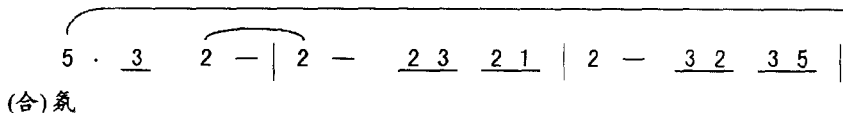
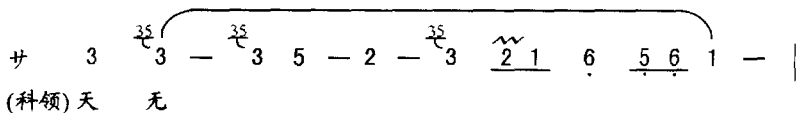


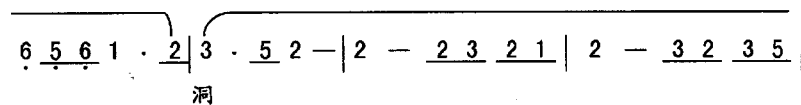
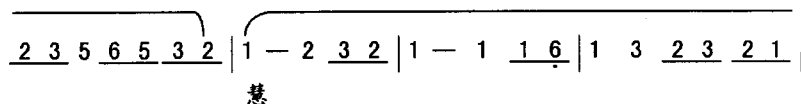
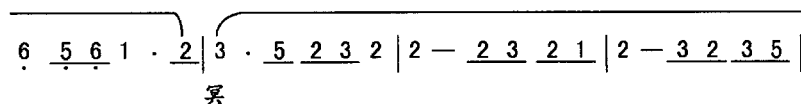
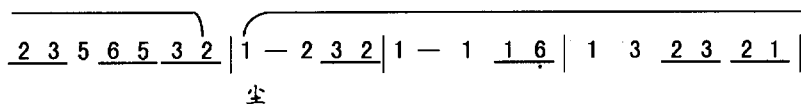
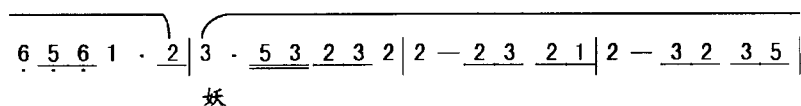
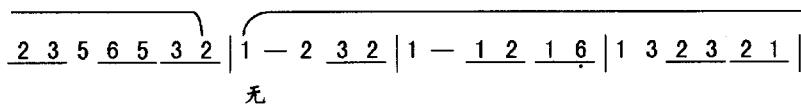
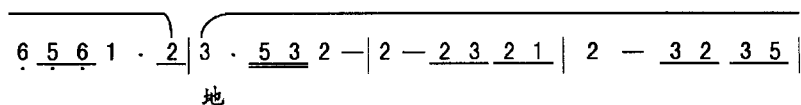
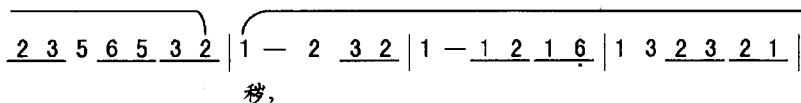
注：此曲为白云观新创的早坛功课经的器乐序曲，表现了“琳琅振响，十方肃清”庄严肃穆的意境。

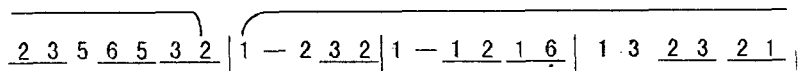
1.1.3 澄清韵

(琳琅振响，十方肃清。河海静默，山岳吞云。万昼振伏，招集群仙。)

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



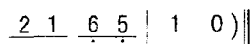




清,



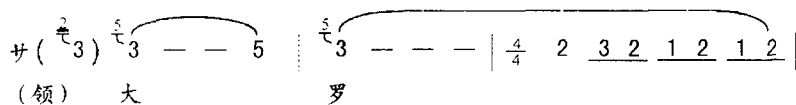
大量 玄 玄 也



注：此曲略去“琳琅振响”至“招集群曲”六句，所营造的气氛由器乐曲《太极韵》代替。

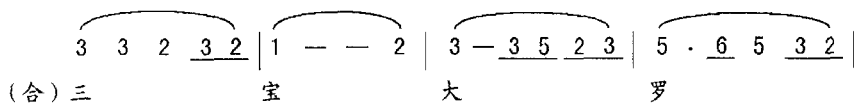
1.1.4 举天尊

1 = D



(领) 大

罗

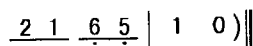
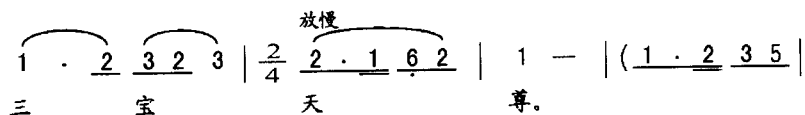


(合) 三

宝

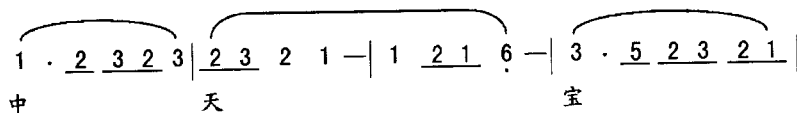
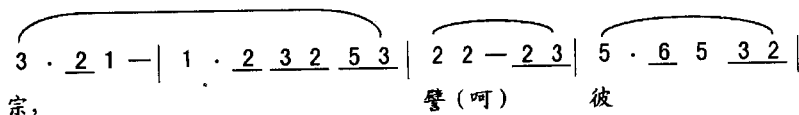
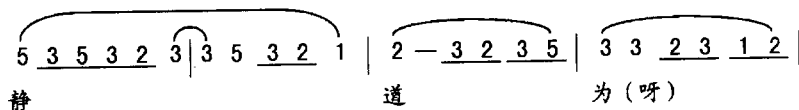
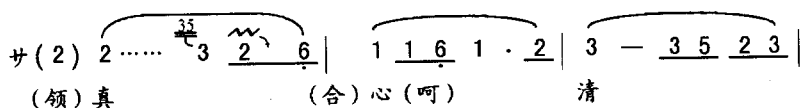
大

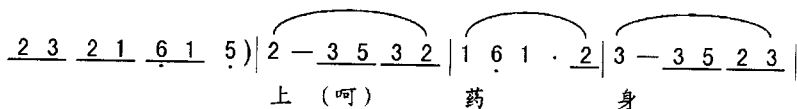
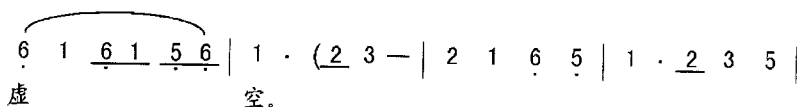
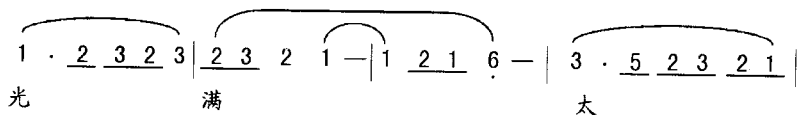
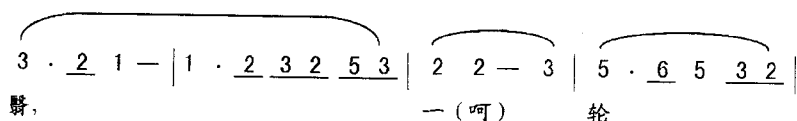
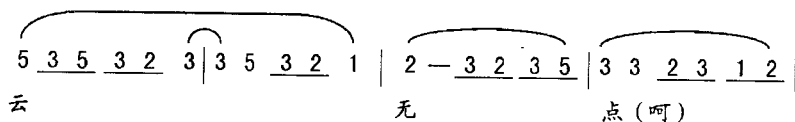
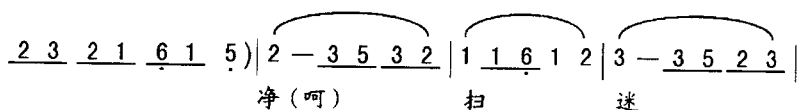
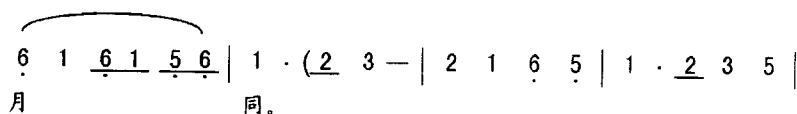
罗

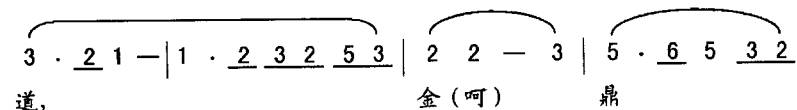
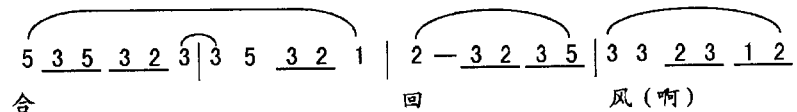
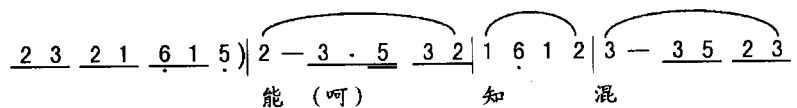
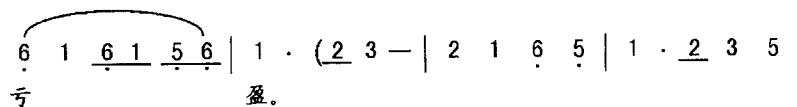
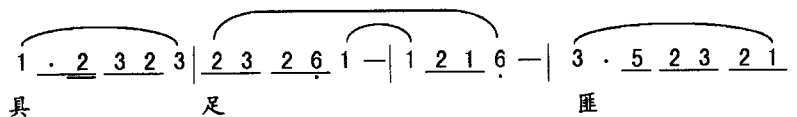
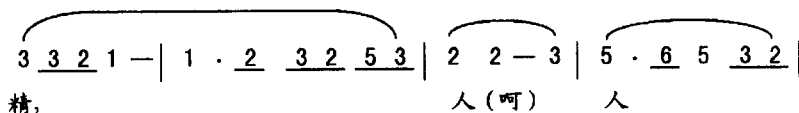
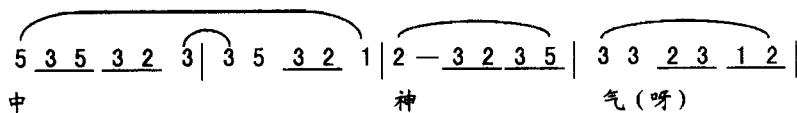


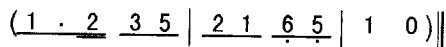
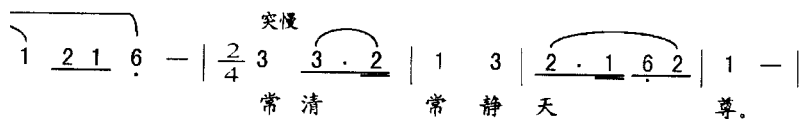
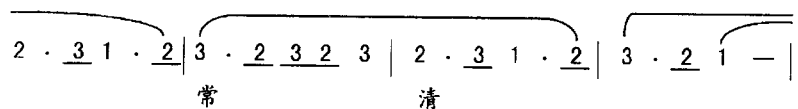
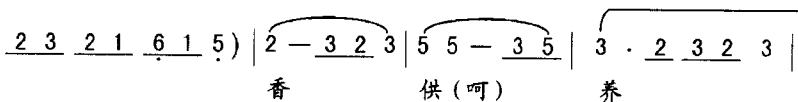
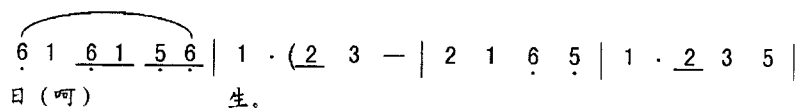
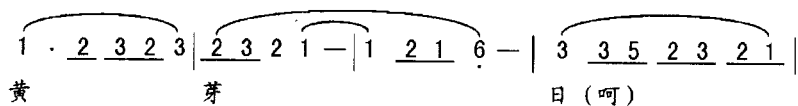
1.1.5 双吊挂

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





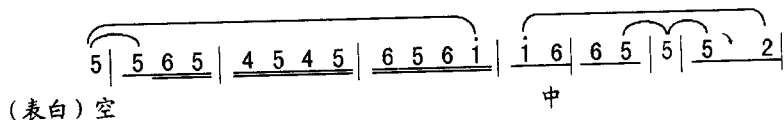
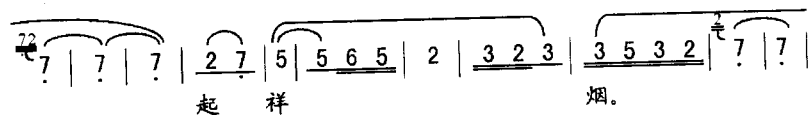
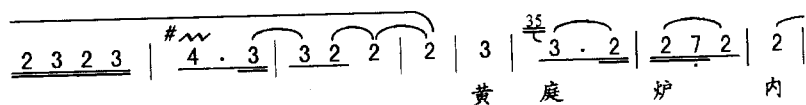
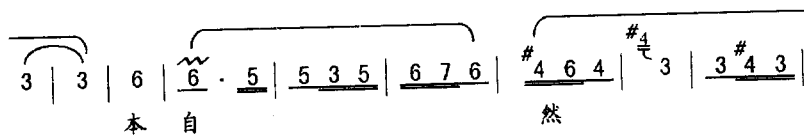
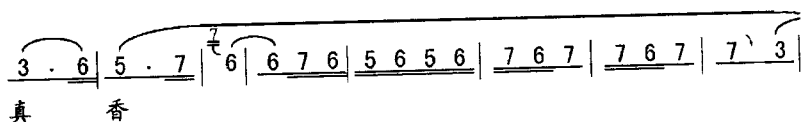
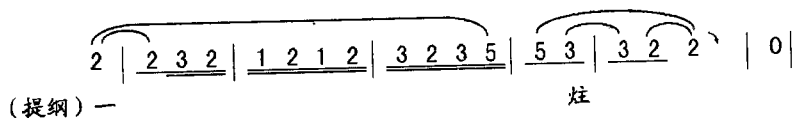


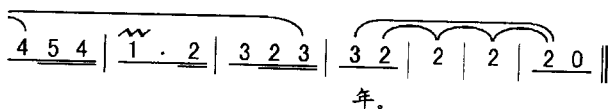
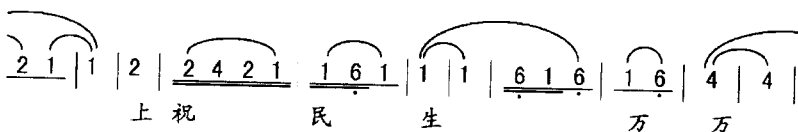
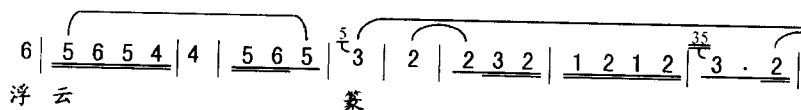
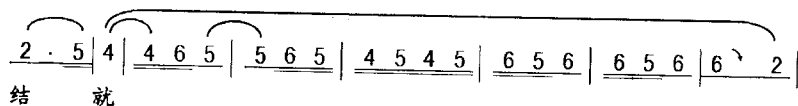


1.1.6 提纲（七言）

“一炷真香本自然”

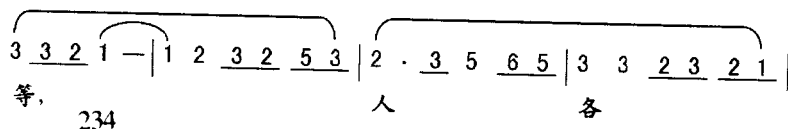
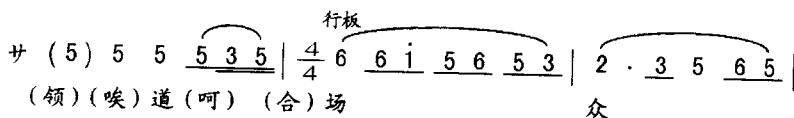
$$1 = D \quad \frac{1}{4}$$

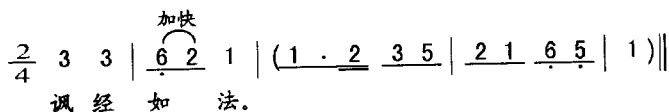
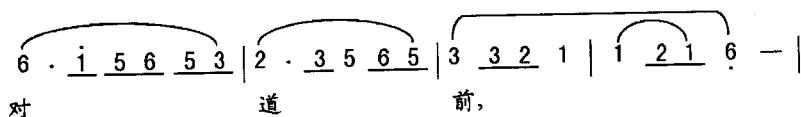
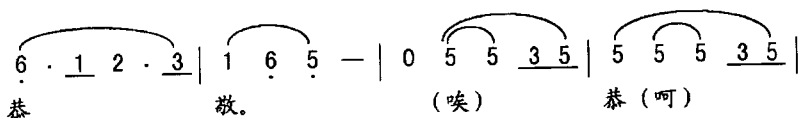




1.1.7 小启请

1 = D

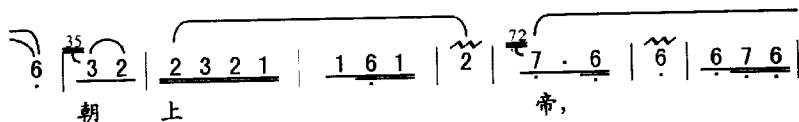
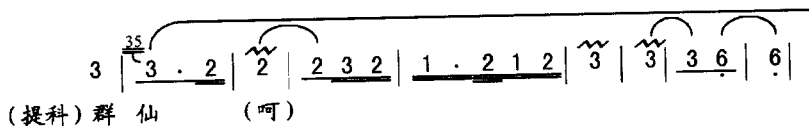


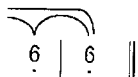
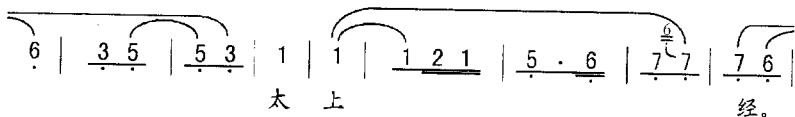
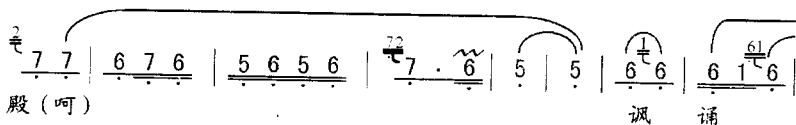
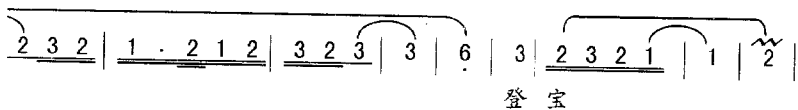
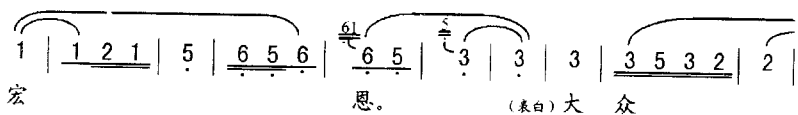
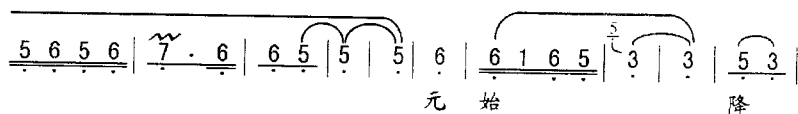


1.1.8 提纲 (五言)

“群仙朝上帝”

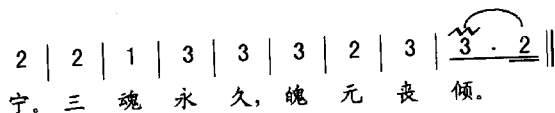
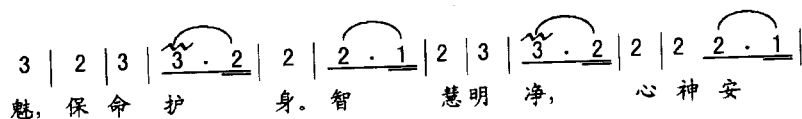
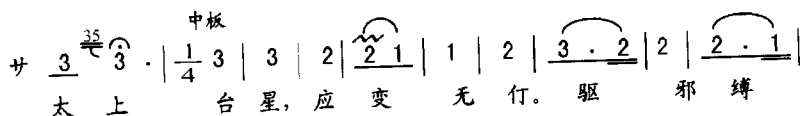
$$1 = G \quad \frac{1}{4}$$





1.1.9 净心神咒

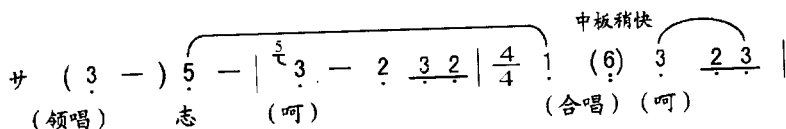
1 = D

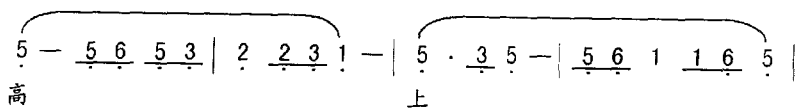
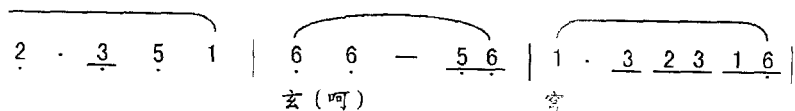
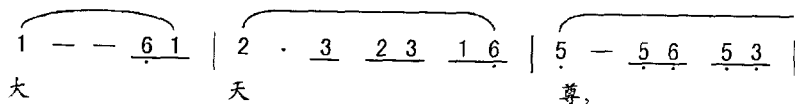
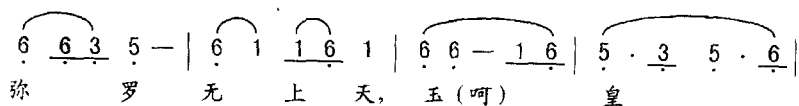
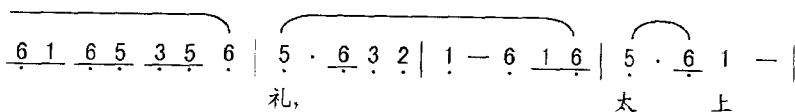
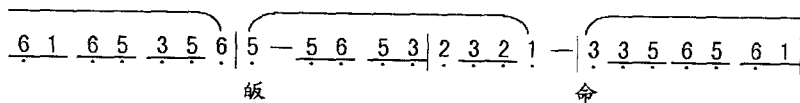
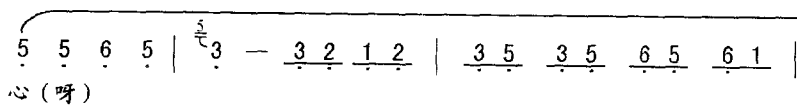


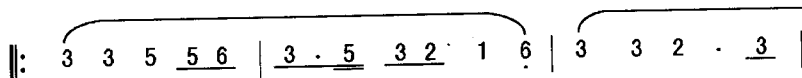
注：木鱼伴奏，自“台星”起一拍一音。

1.1.10 玉帝宝诰（弥罗诰）

1 = G







(领) 1. 志 (呵)

2. 志 (呵)

3. 志 (呵)

4. 志 (呵)

5. 志 (呵)

6. 志 (呵)

7. 志 (呵)

8. 志 (呵)

9. 志 (呵)

10. 志 (呵)

心 (呵)

心 (呵)

心 (呵)

心 (呵)

心 (呵)

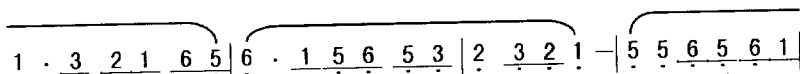
心 (呵)

心 (呵)

心 (呵)

心 (呵)

心 (呵)



皈

皈

皈

皈

皈

皈

皈

皈

皈

皈

皈

命 (呵)

命 (呵)

命 (呵)

命 (呵)

命 (呵)

命 (呵)

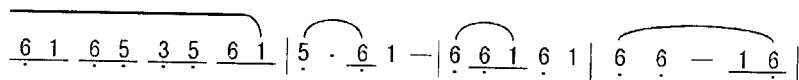
命 (呵)

命 (呵)

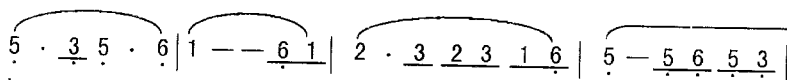
命 (呵)

命 (呵)

命 (呵)



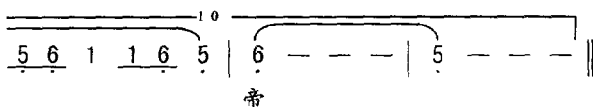
(合) 妙 有 玄(呵)真境, 玉(呵)
 妙 有 玄(呵)真境, 玉(呵)
 妙 有 玄(呵)真境, 玉(呵)
 妙 有 玄(呵)真境, 玉(呵)
 妙 有 玄(呵)真境, 玉(呵)
 妙 有 玄(呵)真境, 玉(呵)
 妙 有 玄(呵)真境, 玉(呵)
 妙 有 玄(呵)真境, 玉(呵)
 妙 有 玄(呵)真境, 玉(呵)
 妙 有 玄(呵)真境, 玉(呵)



皇	大	天	尊,
皇	大	天	尊,
皇	大	天	尊,
皇	大	天	尊,
皇	大	天	尊,
皇	大	天	尊,
皇	大	天	尊,
皇	大	天	尊,
皇	大	天	尊,

2. 3. 2. 1. — 5. 3. 5. 5. | 5. 6. 1. 1. 6. 5. :|| 5. 3. 5. 5. |

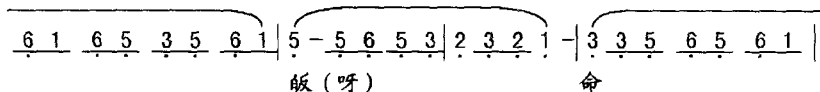
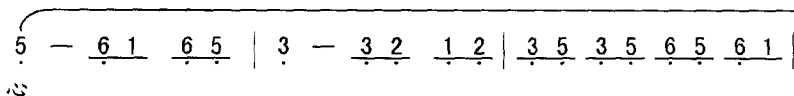
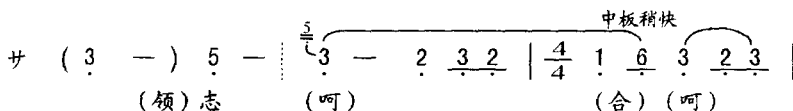
上
上
上
上
上
上
上
上
上
上

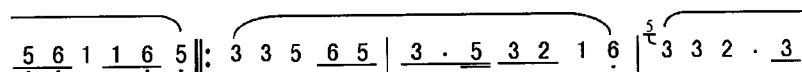
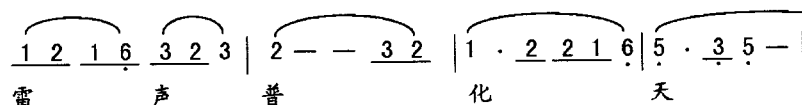
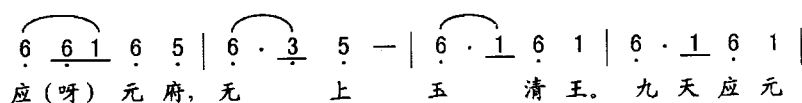
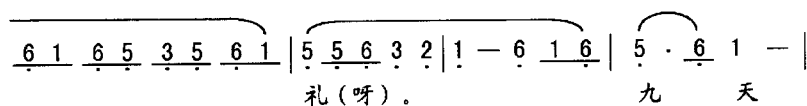


注：此曲分为两大部分，第一部分由“志心皈命礼”，“太上弥罗无上天”（“玉帝宝诰”第一句）和“玉皇大天尊，玄穹高上”几句组成，第二部分是分节歌，每段除开头的“志心皈命礼”和结尾的“玉皇大天尊，玄穹高上”相同外，每段中间依次唱一句“玉帝宝诰”的经文。最后一段的结尾唱出“玄穹高上帝”的“帝”字。“玉帝宝诰”音诵之后，又以一字一拍，一字一音的方式，将全部经文直诵一遍。

1.1.11 普化宝诰（普化诰）

1 = G





(领) 1. 志(呵)

心(呵)

2. 志(呵)

心(呵)

3. 志(呵)

心(呵)

4. 志(呵)

心(呵)

5. 志(呵)

心(呵)

6. 志(呵)

心(呵)

7. 志(呵)

心(呵)

8. 志(呵)

心(呵)

9. 志(呵)

心(呵)

10. 志(呵)

心(呵)

1 . 3 2 1 6 5	6 . 1 5 6 5 3	2 3 2 1 -	5 5 6 5 6 1
皈			命 (呵)
皈			命 (呵)
皈			命 (呵)
皈			命 (呵)
皈			命 (呵)
皈			命 (呵)
皈			命 (呵)
皈			命 (呵)
皈			命 (呵)
皈			命 (呵)

6 1 6 5 3 5 6 1	5 . 6 1 -	6 . 1 1 2 1	6 6 3 5 -
(合) 1. 化	形	而	满
2. 三	十	六	天
3. 千	五	百	劫
4. 手	举	金	光
5. 不	顺	化	作
6. 以	清	(省略 1 小节)	静
7. 以	智	(省略 1 小节)	慧
8. 总	司	(省略 1 小节)	五
			雷,

5 . 6 1 1	6 1 6 1
9. 群	生父, 万 灵 师, (省略 3 小节)
10. 大	圣 (省略 1 小节) 大 慈,

3 3 2 . 3	1 2 1 6 5 —	6 . 1 6 1	1 2 1 6	3 2 3
谈 道 而 跌 九	风。	九 天 应 元 雷	声	
阅 宝 笈 考 琼	书。	九 天 应 元 雷	声	
位 上 真 权 大	化。	九 天 应 元 雷	声	
宣 说 玉 枢 宝	经。	九 天 应 元 雷	声	
发 号 疾 如 风	火。	九 天 应 元 雷	声	
而 弘 大	愿。	九 天 应 元 雷	声	
而 伏 诸	魔。	九 天 应 元 雷	声	
运 心 三	界。	九 天 应 元 雷	声	
		九 天 应 元 雷	声	
至 皇 至	道。	九 天 应 元 雷	声	

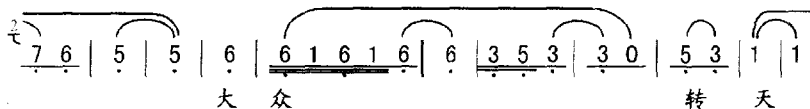
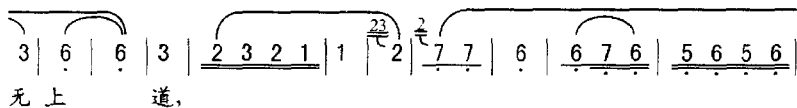
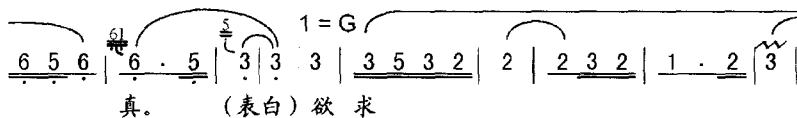
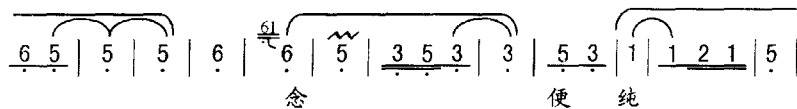
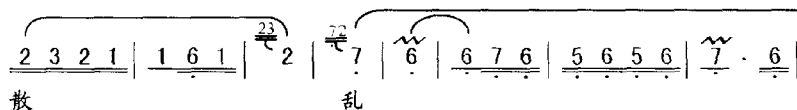
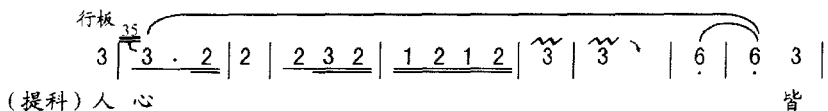
2 — — 3 2	1 . 2 2 1 6	5 . 3 5 —	5 6 1 1 6 5 :
普	化	天	
普	化	天	
普	化	天	
普	化	天	
普	化	天	
普	化	天	
普	化	天	
普	化	天	
普	化	天	

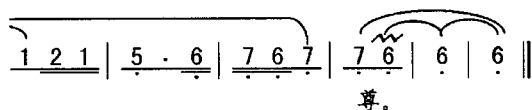
5 . 3 5 —	5 6 1 1 6 5	6 — — —	5 — — —
天		尊。	

1.1.12 提纲（五言）

“人心皆散乱”

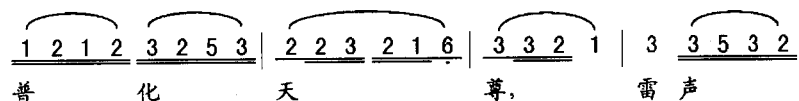
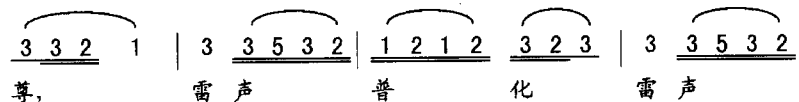
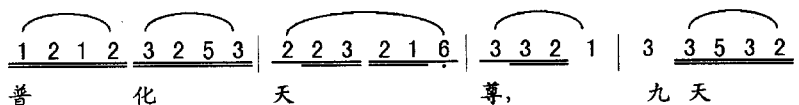
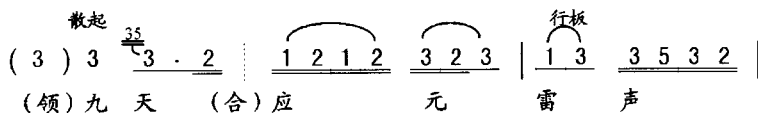
$$1 = G \quad \frac{1}{4}$$

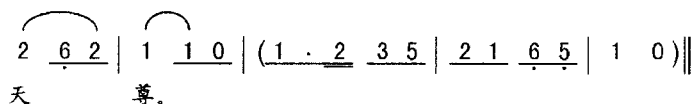
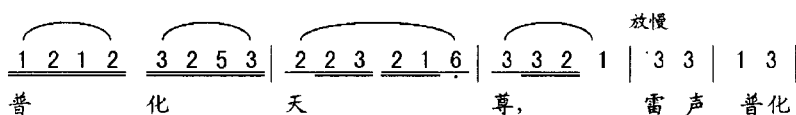
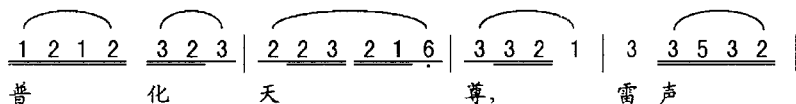
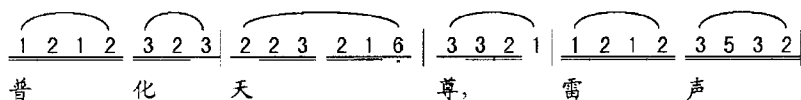




1.1.13 天尊板

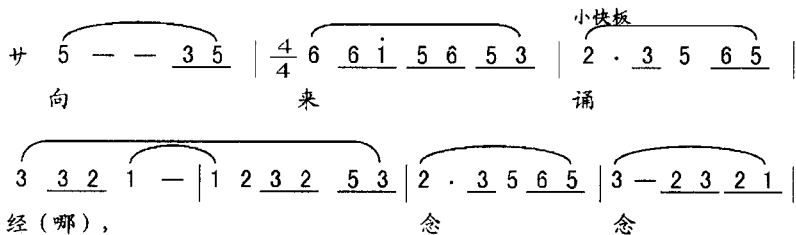
$$1 = G \frac{2}{4}$$

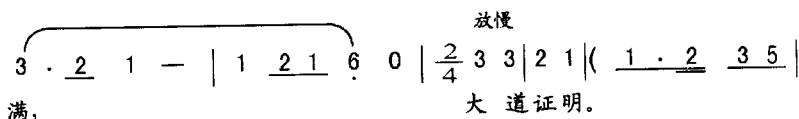
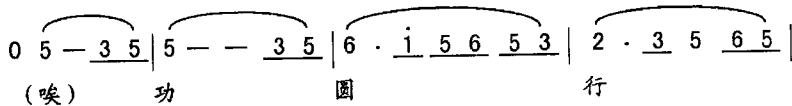
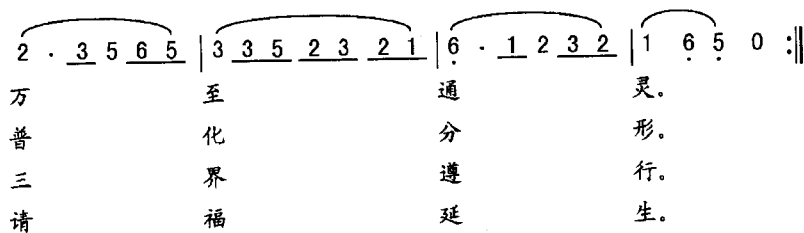
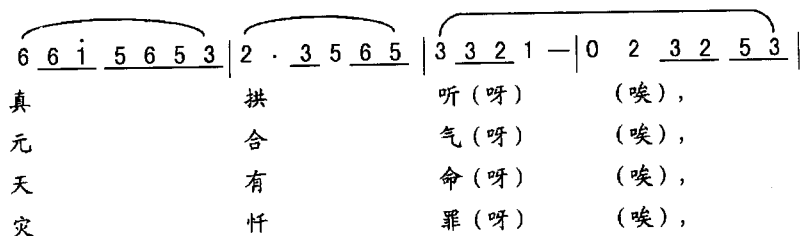
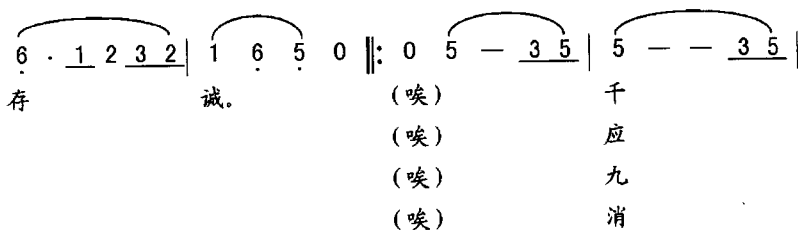




1.1.14 中堂赞

1=D





2 1 6 5 | 1 0) ||

1.1.15 小赞韵

1 = G

サ (2) 2 — 3 2 3 5 | $\frac{4}{4}$ ³⁵ 3 3 2 1 — | 5 . 3 2 — |
 (领) 诵 (合) 经 功

2 3 2 1 2 3 | 2 — 2 3 2 1 | 6 1 6 5 6 1 — | 1 — — 2 |
 德, 不

3 . 5 3 2 | 1 . 3 2 3 2 | 2 3 2 1 3 | 2 — 2 3 2 1 |
 可 思 (呀) 思 议。

6 — 6 1 6 5 | 6 2 1 . 6 | 5 . 6 1 3 | 2 — 3 5 3 2 |
 诸

1 . 6 5 6 | 2 — 3 5 3 2 | 1 . 3 2 1 | 1 . 6 5 — |
天 诸 地 转

6 . 1 2 . 3 | 1 1 6 5 — | 6 1 1 6 5 1 | 6 6 5 6 — |
灵 机, (呀) 皇 (呀)

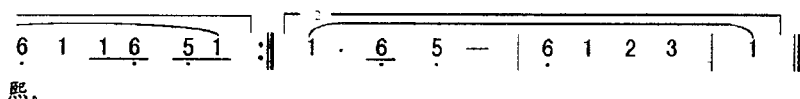
6 1 1 6 5 1 | 6 . 5 6 — | 3 — — 1 | 2 — 3 2 1 |
王 皇 王 寿

3 — 2 3 2 1 | 1 . 2 2 1 6 | 5 . 6 1 — ||: 1 — — 2 |
天 齐。 大

3 . 5 3 5 3 2 | 1 . 3 2 3 2 | 2 3 2 1 . 3 | 2 — 2 3 2 1 |
道 慈 悲, (呀)

6 — 6 1 6 5 | 6 . 2 1 2 1 6 | 5 . 6 1 — | 2 — 3 5 3 2 |
万

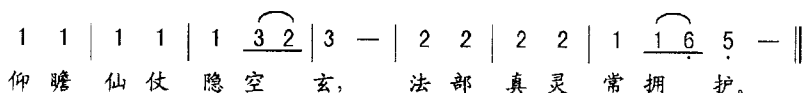
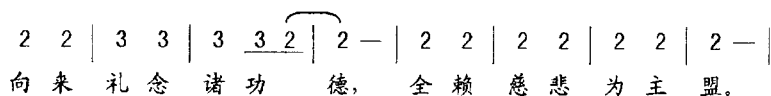
1 . 3 2 2 | 1 . 6 5 — | 6 . 1 2 . 3 | 1 1 6 5 — |
化 万 化 乐 雍 熙。



熙。

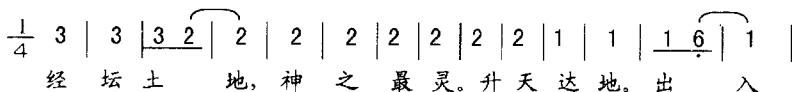
1.1.16 向来礼念诸功德

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



1.1.17 土地咒

$$1 = G$$



6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 3 |
幽冥。为吾关奏，不得留停。有功之日，名书

3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
上清。向来早堂，诵经功德。上奉高真，下保

2 | 2 | 3 | 3 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
平安。赐福消灾，同赖善功。证无上道，一切

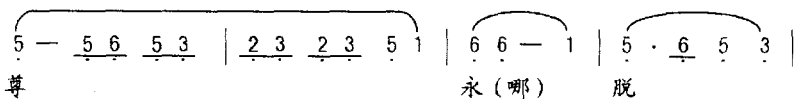
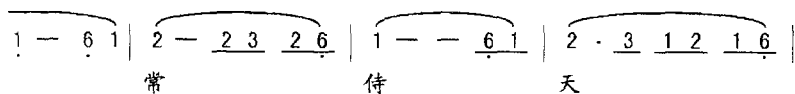
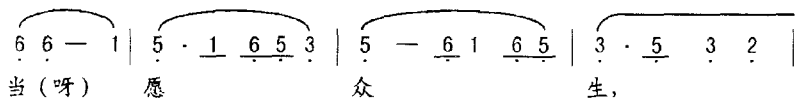
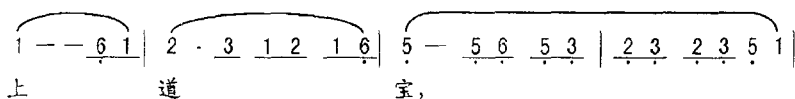
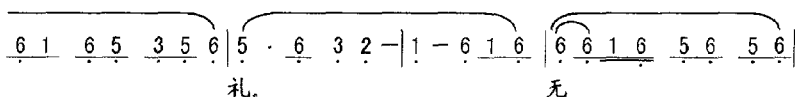
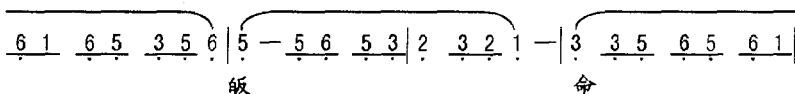
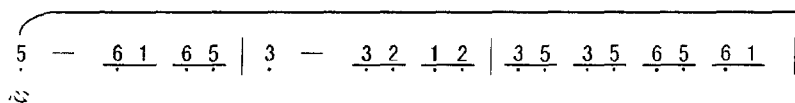
2 | 2 | 3 | 3 | 3 | 3 5 | 3 2 $\frac{2}{4}$ | 1 . 2 3 . 2 | 1 . 2 3 2 3 |
信礼。志心称念，常清常静

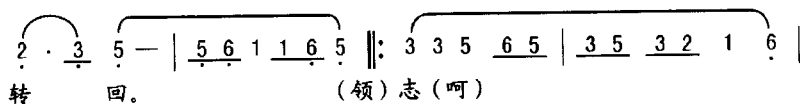
2 . 1 1 | 1 . 2 3 | 1 . 2 3 2 3 | 2 . 1 6 1 2 1 | 1 — ||
天尊不可思议功德。

1.1.18 三皈依

1 = G

サ (3 —) 5 — $\overset{5}{\curvearrowright}$ 3 — 2 3 2 | $\frac{4}{4}$! (6) 3 2 3 |
(领唱) 志 (呵) 中板稍快 (合唱) (呵)



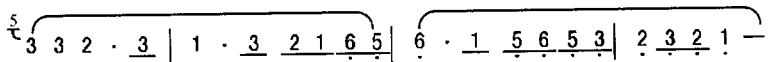


转

回。

(领) 志 (呵)

(领) 志 (呵)

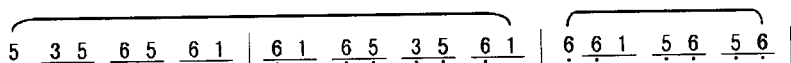


心(呵)

販

心(呵)

皈

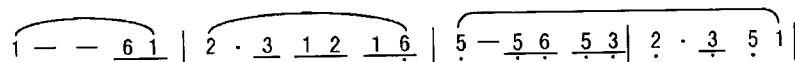


命(呵)

(合)无(呀)

命(呵)

(合)无(呀)



上

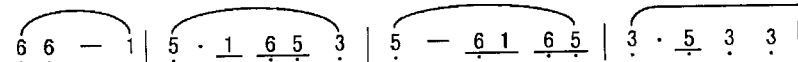
经

宝，

上

师

宝，



当(呵)

愿

众

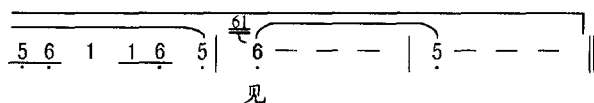
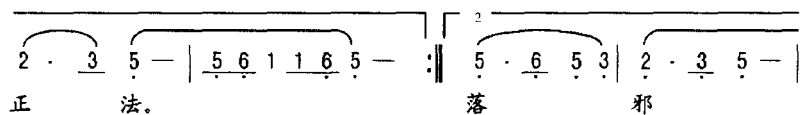
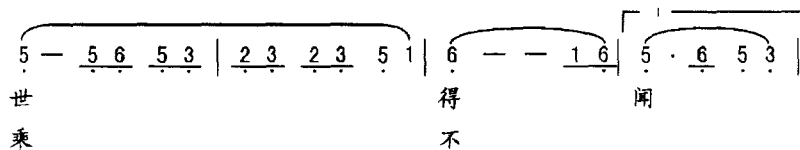
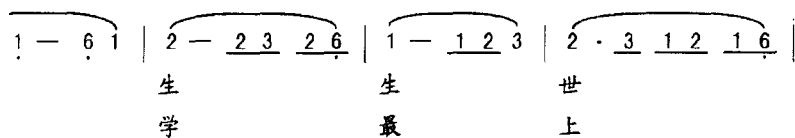
生，

当(呵)

愿

众

生，



1.2 川西青城山

1.2.1 老四槌

(法器牌子)

由慢渐快 $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{4}$

♩ = 96

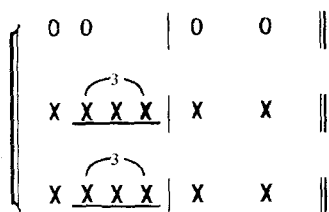
引磬	X 0	0 0	X 0	0 0	X 0	0 0	X 0
吊铃	0 X	0 0	0 X	0 0	0 X	0 0	0 X
朝鼓	0 0	X X	0 0	X X	0 0	X X	0 <u>0 X</u>

0 0	0 0	0 \bar{X}	\bar{X}	0 0	0 0
X X	X X	X X	X	X 0	X 0
<u>0 X X 0</u>	<u>X 0 0 X</u>	<u>0 X X 0</u>	<u>X 0</u>	<u>X X X X</u>	<u>X X X X</u>

\bar{X} —	0 0	0 0	\bar{X} \bar{X}	0 \bar{X}	\bar{X} —
X 0	X X	X X	X 0	X X	X X
<u>X X X X</u>	<u>X X</u>	<u>0 X 0 X</u>	<u>X 0 0</u>	<u>0 X 0 X</u>	<u>X 0 X 0</u>

0 0	0 \bar{X}	\bar{X} —	0 0	0 0	0 0
X 0	X 0	X 0	X 0	X X	X X
<u>X X X X</u>	<u>X X X X</u>	<u>X X X X</u>	<u>X X X X</u>	<u>X X</u>	<u>0 X 0 X</u>

0 0	0 0	0 \bar{X}	\bar{X} —	0 0	0 0
X X	X X	X X	X X	X X	X X
<u>X X</u>	<u>0 X 0 X</u>	<u>X X</u>	<u>0 X 0 X</u>	<u>X X</u>	<u>0 X 0 X</u>



注：此曲又名《油头》， \bar{X} ：代表引磬轻击，它主要用于《太上玄门早坛功课经》仪式，郑明果等演奏，甘绍成记谱。

1.2.2 齐头子

(铛铙牌子)

二 星	サ	$\overline{\text{X X}} \quad \overline{\text{X X}}$	X O	X X	X O	
铛 子	サ	$\overline{\text{X X}} \quad \overline{\text{X X}}$	X O	X X	X O	
铙 子	サ	$\overline{\text{X X}} \quad \overline{\text{X X}}$	X O	X X	X O	
大 木 鱼	サ	$\overline{\text{X X}} \quad \overline{\text{X X}}$	X O	X X	X O	
吊 铃	サ	$\overline{\text{X X}} \quad \overline{\text{X X}}$	X O	X X	X O	
朝 鼓	サ	$\overline{\text{X X}} \quad \overline{\text{X X}}$	X O	X X	X O	

注：此曲又名《收四槌板》，是《收板》的一种形式，用于《太上玄门早坛功课经》和《太上玄门晚坛功课经》仪式，郑明果、马明泰等演奏，甘绍成记谱。

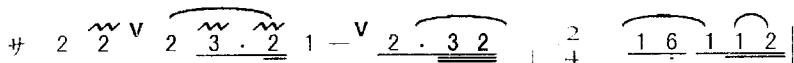
1.2.3 澄清韵

(北韵)

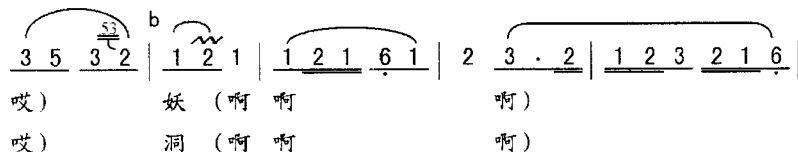
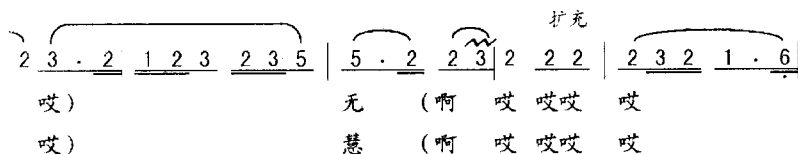
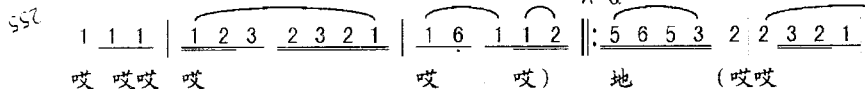
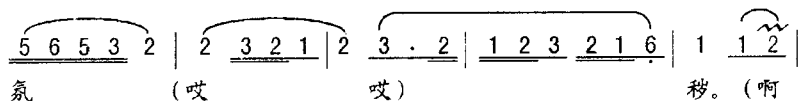
1 = G

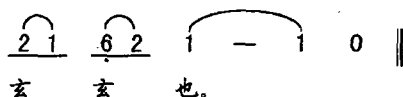
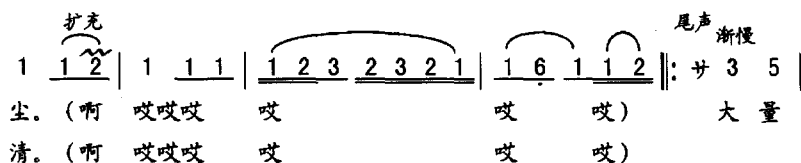
引腔

♩ = 48



(领) 天 无 (啊 哎 啊 哎) (合) (哎 哎)



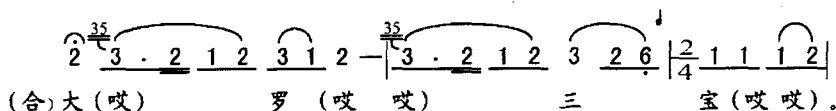
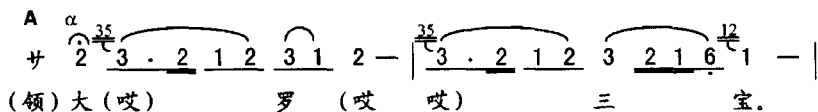


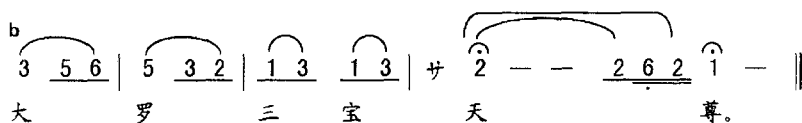
注：此曲用于《太上玄门早坛功课经》等科仪，郑明果等演唱，甘绍成记谱。

1.2.4 举天尊

(北韵)

1 = G₁



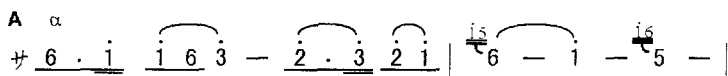


注：此曲用于《太上玄门早坛功课经》仪式，郑明果等演唱，甘绍成记谱。

1.2.5 题纲

(北韵)

1 = D

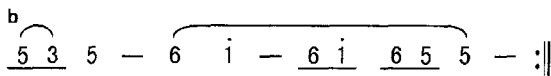


[主 经唱] 灵 音 (哎) 到 处, (哎 哎)

[副经甲唱] 宝 号 (哎) 宣 时, (哎 哎)

[副经乙唱] 将 当 (哎) 有 开 坛, (哎 哎)

[副经丙唱] 仰 劳 (哎) 道 众, (哎 哎)



灭 罪 消 怨。

扶 危 救 难。

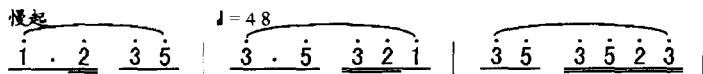
演 教 之 偶。

随 声 应 和。

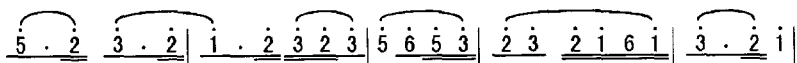
注：此曲主要用于《太上玄门早坛功课经》仪式，郑明果等演唱，甘绍成记谱。

1.2.6 双吊挂

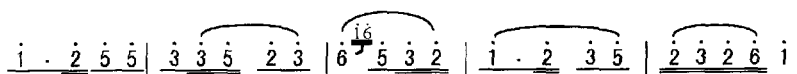
$$1 = {}^bB \quad \frac{2}{4}$$



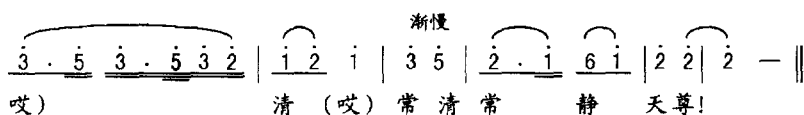
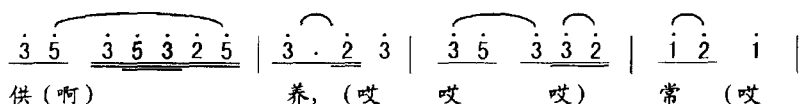
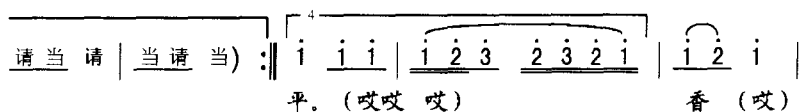
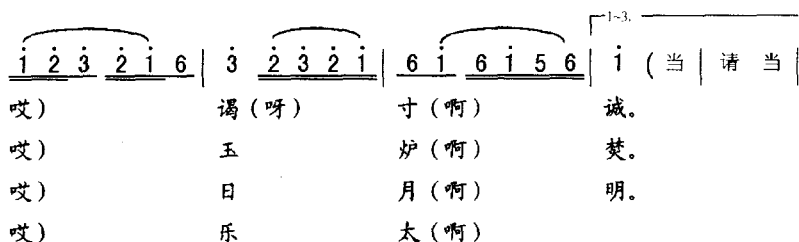
- | | | |
|----------|-------|-------|
| 1. (领) 上 | (合) 坛 | 齐 |
| 2. 当 | 日 (啊) | 陈 (啊) |
| 3. 皇 | 图 (啊) | 巩 (啊) |
| 4. 万 | 民 (啊) | 瞻 (啊) |



- | | | | | |
|------|-----|---|---|-------|
| 举 (哎 | 嗨哎) | 步 | 虚 | 声, (哎 |
| 情 (哎 | 嗨哎) | 金 | 阙 | 内, (哎 |
| 固 (哎 | 嗨哎) | 山 | 河 | 壮, (哎 |
| 仰 (哎 | 嗨哎) | 尧 | 舜 | 日, (哎 |



- | | | | |
|--------------|---|---|------|
| 哎 嗨哎哎) 祝 (啊) | 国 | 迎 | 祥 (哎 |
| 哎 嗨哎哎) 今 (啊) | 朝 | 香 | 霭 (哎 |
| 哎 嗨哎哎) 帝 (啊) | 道 | 遐 | 昌 (哎 |
| 哎 嗨哎哎) 岁 (啊) | 稔 | 丰 | 登 (哎 |



注：此曲用于《太上玄门早坛功课经》仪式。郑明果等演唱，甘绍成记谱。

1.2.7 大启请

(北韵)

1 = D

♩ 5 5 5 . 5 - ^v 6 . 1 1 6 3 - 2 3 2 1 1 5 6 . ^v

[主 经唱] 真(啊) 心 清 静(哎) 道 为 宗(哎)
 [副经甲唱] 净(啊) 扫 迷 云(哎) 元 点 翳(哎)
 [副经乙唱] 上(啊) 药 身 中(哎) 神 气 精(哎)
 [副经丙唱] 能(啊) 知 混 合(哎) 回 风 气(哎)

1̇ - 1̇ 6 5 . 5 5 5 3 5 - 6 1̇ 1̇ - 6 1̇ 5 5 - ||
 哎 哎), 譬 彼 中 天 宝 月(啊) 同。
 哎 哎), 一 轮 光 满 太 虚(啊) 空。
 哎 哎), 人 人 具 足 匪 亏(啊) 盈。
 哎 , 金 鼎 黄 芽 日 日(啊) 生。

注：此曲用于《太上玄门早坛功课经》仪式，郑明果等演唱，甘绍成记谱。

1.2.8 小启请

(北韵)

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

A α $\text{♩} = 48$

$\underline{5 \cdot 3} \quad \underline{2 \ 3} \mid \underline{5 \ 6} \quad \underline{5 \ 3} \mid \underline{2 \ 3 \ 5} \quad 3 \mid \underline{2 \ 3 \ 2} \quad 1 \mid \overset{\text{扩充}}{\underline{1 \cdot 2 \ 5 \ 3}} \mid$

(合) 道 场 众 (啊) 等 (啊 哎 哎)。

b

$\underline{2 \ 2 \ 3} \quad \underline{5 \ 3} \mid \underline{2 \ 3} \quad \underline{2 \ 1 \ 6 \ 1} \mid 3 \quad \underline{2 \ 3 \ 2} \mid \underline{1 \ 1 \ 6} \quad 5 \mid \overset{\text{扩充}}{\underline{5 \ 6 \ 1}} \mid$

人 (啊) 各 (啊) 恭 (啊) 敬 (啊 哎 哎)，

α

$\underline{5 \cdot 3} \quad \underline{2 \ 3} \mid \underline{5 \ 6} \quad \underline{5 \ 3} \mid \underline{2 \ 3 \ 5} \quad 3 \mid \underline{2 \ 3 \ 2} \quad 1 \mid \overset{\text{扩充}}{\underline{1 \cdot 2 \ 5 \ 3}} \mid$

恭 (啊) 对 (啊) 道 前 (啊 哎 哎)，

α

サ X X X $\overset{\circ}{X}$ — ||

(念) 讽 经 如 法。

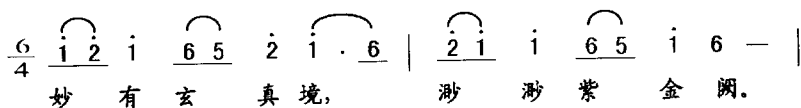
注：此曲分别用于《太上玄门早坛功课经》和《太上玄门晚坛功课经》仪式，郑明果等演唱，甘绍成记谱。

[四言五拍句] (节选自[太清诀])

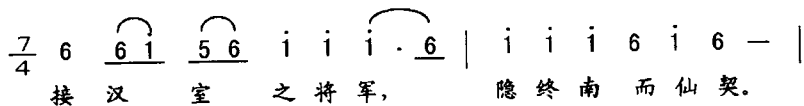
$\frac{5}{4} \quad 6 \quad 3 \quad 2 \quad \overset{\sim}{1} \cdot \underline{6} \mid \underline{1 \ 2} \quad 1 \quad \underline{6 \ 1} \quad 6 \quad - \mid$

随 方 设 教， 历 劫 度 人。

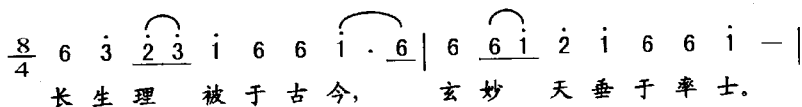
[五言六拍句] (节选自[弥罗诃])



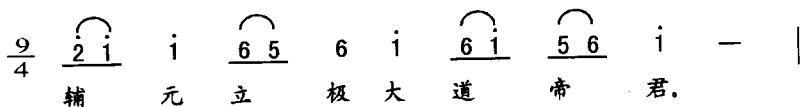
[六言七拍句] (节选自[北五祖诃])



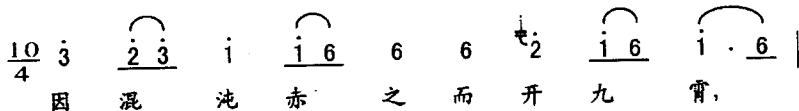
[七言八拍句] (节选自[北五祖诃])



[八言九拍句] (节选自[北五祖诃])



[九言十拍句] (节选自[上清诃])



1.2.9 中堂赞

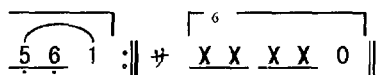
(北韵)

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

慢起 $\text{♩} = 48$

<u>5 . 3</u>	<u>2 3</u>		<u>5 6</u>	<u>5 3</u>		<u>2 3 5</u>	3		<u>2 3 2</u>	1	
1. (领) 向	(啊)	(合) 来 (啊)	诵	(啊)	经 (啊)	哎					
2. 千	(啊)	真 (啊)	拱	(啊)	听 (啊)	哎					
3. 应	(啊)	元 (啊)	合	(啊)	炁 (啊)	哎					
4. 九	(啊)	天 (啊)	有	(啊)	命 (啊)	哎					
5. 消	(啊)	灾 (啊)	忤	(啊)	罪 (啊)	哎					
6. 功	(啊)	圆 (啊)	行	(啊)	满 (啊)	哎					

<u>1 . 2</u>	<u>5 3</u>		<u>2 . 3</u>	<u>5 3</u>		<u>2 3</u>	<u>2 1 6</u>	1		3	<u>2 3 2</u>		<u>1 1 6</u>	5	
哎),		唵 (啊)	唵		存 (啊)	诚 (啊)	哎								
哎),		万 (啊)	圣		通 (啊)	灵 (啊)	哎								
哎),		普 (啊)	化		分 (啊)	形 (啊)	哎								
哎),		三 (啊)	界		遵 (啊)	行 (啊)	哎								
哎),		请 (啊)	福		延 (啊)	生 (啊)	哎								



哎)。

哎)。

哎)。

哎)。

哎)。

(念)大道 证盟。

注：此曲用于《太上玄门早坛功课经》仪式，郑明果等演唱，甘绍成记谱。

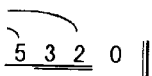
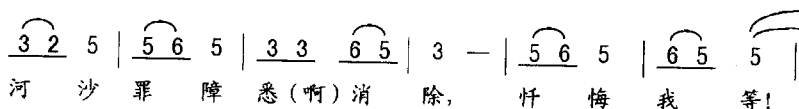
1.2.10 邱祖忏文

(吟诵曲)

1=F ♩ = 120 $\frac{2}{4}$

$5 \ 5 \mid \overline{3 \ 5} \ 3 \mid \overline{3 \ 2} \ 6 \mid \overline{5 \cdot \underline{3 \ 2}} \mid \overline{3 \ 2} \ \overline{3 \ 5} \mid \overline{3 \ 2} \ 5 \mid$
 经 功 浩 力 不 思 议， 回 向 十 方

$\overline{6 \ 5} \ \overline{3 \ 6} \mid \overline{5 \cdot \underline{3 \ 2}} \mid \overline{3 \ 5} \ 3 \mid 5 \ 5 \mid 3 \ \overline{5 \ 6} \mid \overline{5 \cdot \underline{3 \ 2}} \mid$
 诸 圣 众。 愿 见 真 心 求 忏 悔，

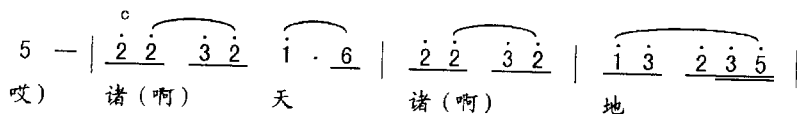
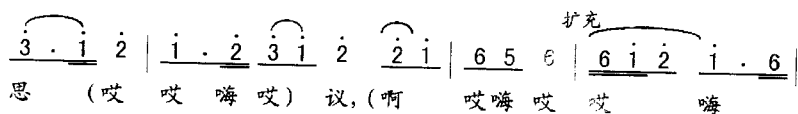
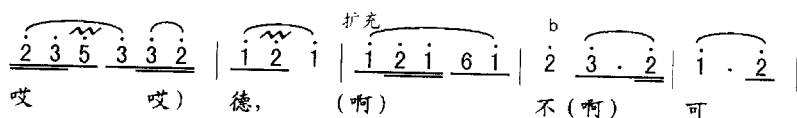
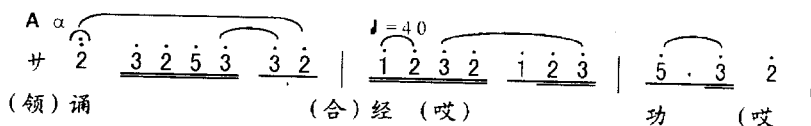


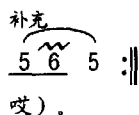
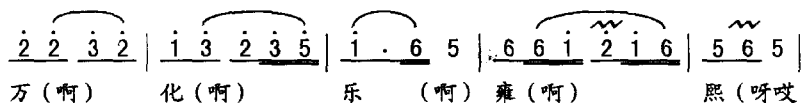
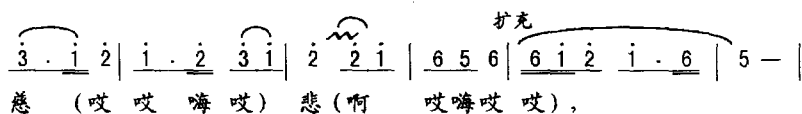
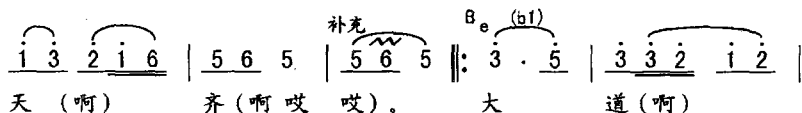
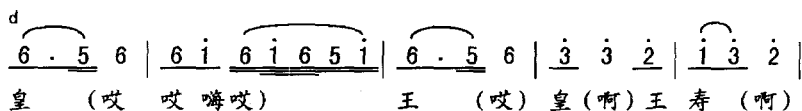
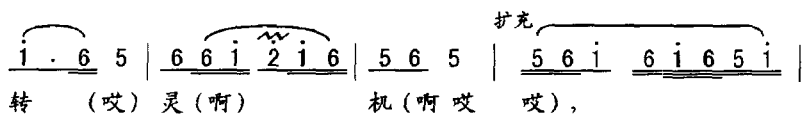
注：此曲用于《太上玄门早坛功课经》仪式，郑明果等演唱，甘绍成记谱。

1.2.11 小赞韵

(北韵)

1 = $\flat B$



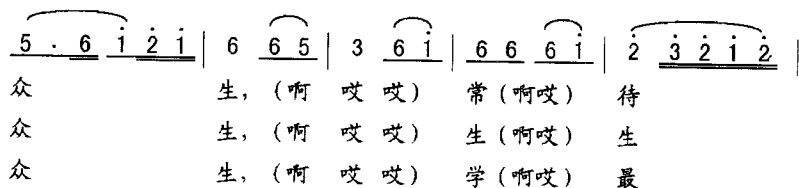
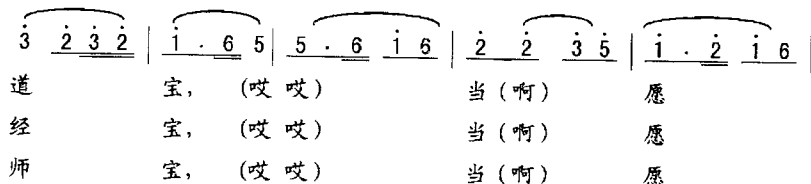
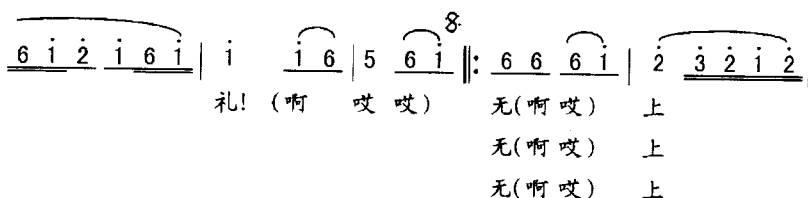
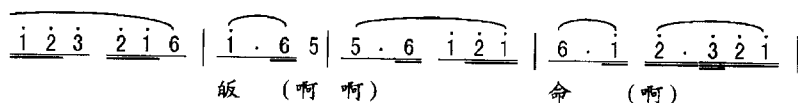
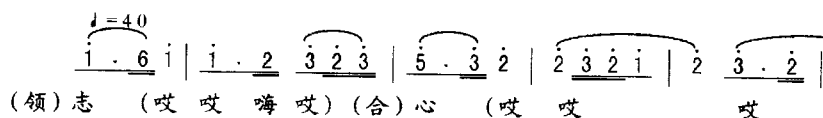


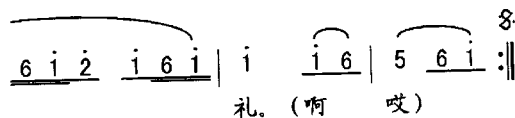
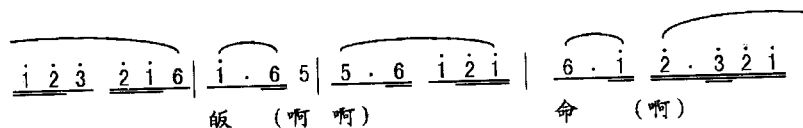
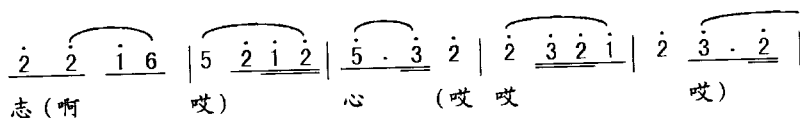
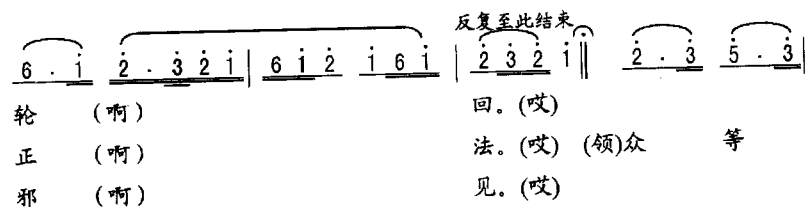
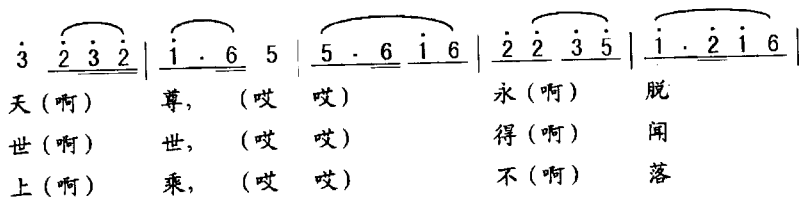
注: 此曲用于《太上玄门早坛功课经》仪式, 郑明果等演唱, 甘绍成记谱。

1. 2. 12 小皈依

(北韵)

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



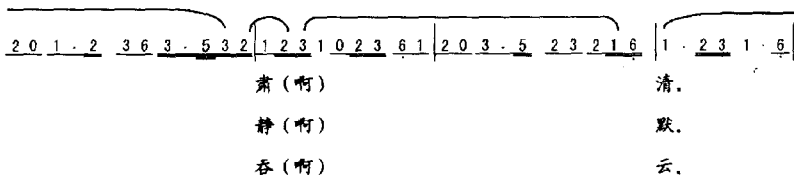
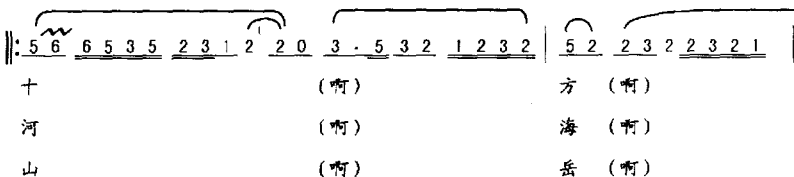
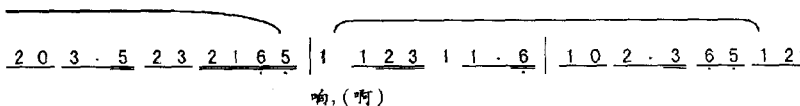
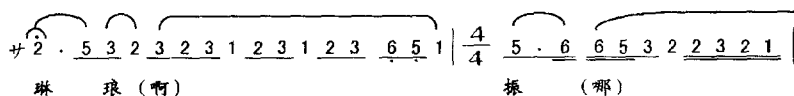


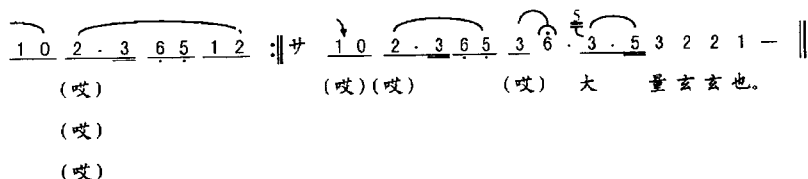
注：此韵又名《午皈依》，用于日常《早晚功课》中演唱。

1.3 武当山

1.3.1 澄清韵

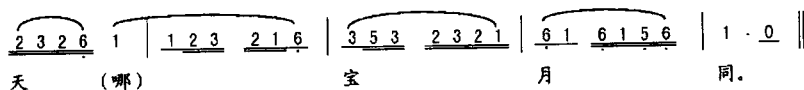
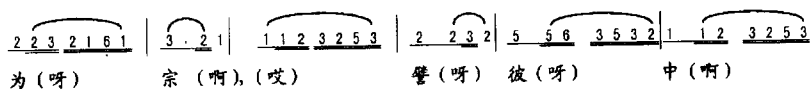
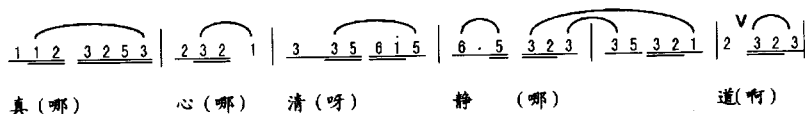
$$1 = D \frac{4}{4}$$





1. 3. 2 吊挂

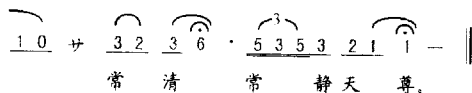
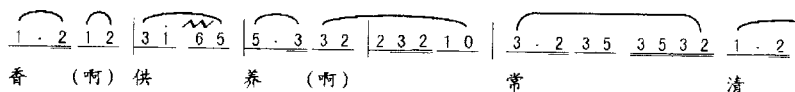
$$1 = D \frac{2}{4}$$



(反复几段, 词略)

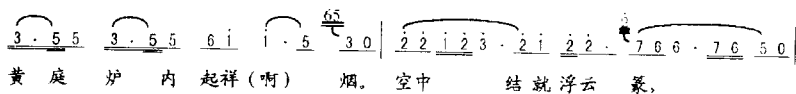
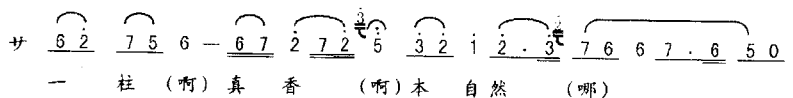
1. 3. 3 香供养

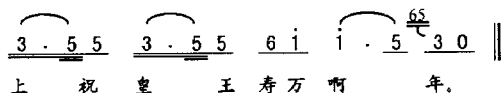
1 = D $\frac{2}{4}$



1. 3. 4 提纲

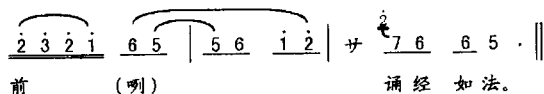
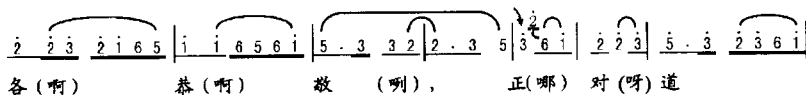
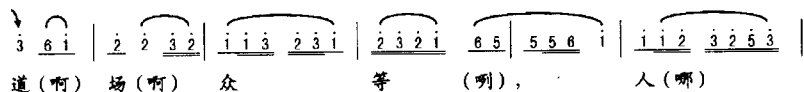
1 = C





1. 3. 5 反八天

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



1. 3. 6 念咒腔

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

<u>$\dot{X} \dot{X}$</u> .		<u>1 1</u>		<u>$\dot{6} 1$</u>		<u>$\dot{6} 5$</u>		<u>$\dot{6} 6$</u>		<u>1 1</u>		<u>$\dot{6} 1$</u>		<u>$\dot{6} 5$</u>	:
太上		寿星,		应变		无停		驱邪		缚魅,		保命		护身。	
								智慧		明净,		心身		安宁。	
								三魂		永久,		魄无		丧倾。	

念《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地咒》、《净天地神咒》、《祝香咒》、《金光神咒》、《玄蕴咒》曲调近似，从略。

1. 3. 7 诵诰腔

$$1 = D \frac{5}{4} \frac{7}{4} \frac{8}{4} \frac{6}{4}$$

《玉清宝诰》

$\frac{5}{4}$	<u>$\dot{3} \dot{5}$</u>	3	2	1	0		3	3	1	<u>$\dot{3} \dot{2}$</u>	2		<u>$\dot{3} \dot{5}$</u>	3	<u>$\dot{3} \dot{2}$</u>	1	0		$\frac{7}{4}$	1	<u>$\dot{2} \dot{3} \dot{2}$</u>	3	<u>$\dot{3} \dot{2}$</u>	1	0			

志心 皈命 礼。

《上清宝诰》

	$\frac{5}{4}$	3	3	1	2	2		<u>$\dot{3} \dot{5}$</u>	3	<u>$\dot{3} \dot{2}$</u>	1	0	:		$\frac{7}{4}$	1	2	<u>$\dot{3} \dot{2}$</u>	3	<u>$\dot{3} \dot{2}$</u>	1	0		$\frac{5}{4}$	<u>$\dot{3} \dot{5}$</u>

三界之上， 炁 气 弥 罗。 志心 皈命， 礼。 居
上极无上， 天 中 之 天。

(下略)

$3 \ 1 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \mid 5 \ 3 \ 3 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 1 \ 0 \mid 3 \ 3 \ 1 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \mid \frac{8}{4} \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 5 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 5 \ 3 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 1 \ 0 \mid \frac{5}{4} \ 3 \ 3 \ 1 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \mid$
 上清境 号灵宝君。 祖劫化生， 九万九千余焚气。 赤书焕发，

$\frac{8}{4} \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 5 \ 5 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 3 \ 2 \ 1 \ 0 \mid \frac{6}{4} \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 5 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 3 \ 2 \ 1 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \mid \frac{5}{4} \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 3 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 1 \ 0 \mid$
 六百六十八真文， 因混沌亦文， 而升九霄。

$\frac{6}{4} \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 5 \ 3 \ 3 \ 1 \ 2 \ - \mid \frac{5}{4} \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 5 \ 3 \ 2 \ 1 \ 0 \mid 3 \ 3 \ 1 \ 2 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \mid$
 纪元洞玉历， 而分五劫。 天经地纬，

$\frac{7}{4} \ 5 \ 5 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 3 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 1 \ 0 \mid \frac{5}{4} \ 3 \ 3 \ 1 \ 2 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \mid$
 巍乎造化之宗。 枢阴机阴，

$\frac{7}{4} \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 5 \ 5 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 3 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 1 \ 0 \mid \frac{5}{4} \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 1 \ 2 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \mid$
 卓尔雷霆之祖。 大悲大愿，

$\overset{3}{\underset{2}{2}} \ 3 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 1 \ 0 \mid \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 3 \ 1 \ 2 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \mid \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 3 \ \overset{3}{\underset{2}{2}} \ 1 \ 0 \parallel$
 大悲大愿。 玉宸道吉， 灵宝天尊。

(接诵《太清宝诰》、《天皇宝诰》、《星主宝诰》、《后土宝诰》、《南极宝诰》、《北五祖宝诰》、《南五祖宝诰》、《七真宝诰》、《普化宝诰》，曲谱同，略。)

1. 3. 8 中堂赞

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

当	请 · 当 请 · 当	请 当 当 当	5 5 2 5	5 6 5 3	2 2 5 5
			向 (呀)	来 (呀)	诵 (啊)
			千 (哪)	真 (哪)	拱 (啊)
			应 (啊)	之 (哪)	合 (啊)
			九 (啊)	天 (哪)	有 (啊)
			消 (啊)	灾 (呀)	忤 (哪)
			功 (啊)	圆 (哪)	行 (哪)

3 · 2 1	1 2 5 5	5 5 2 3	2 3 2 6	1 1 6 1 2 3
经, (哪 哎嗨 哎)	念 (哪)	今 (哪)	存 (哪)	
听, (哪 哎嗨 哎)	万 (哪)	圣 (哪)	通 (哪)	
气, (呀 哎嗨 哎)	普 (啊)	化 (啊)	分 (哪)	
命, (哪 哎嗨 哎)	三 (哪)	界 (呀)	遵 (哪)	
罪, (呀 哎嗨 哎)	诸 (哪)	福 (啊)	延 (哪)	
满, (哪 哎嗨 哎)				

1 · 6 5	5 6 1	2 5 3 2 1 -
---------	-------	-------------

诚, (哪 哎嗨 哎) 大 道 证 明。

灵, (哪 哎嗨 哎)

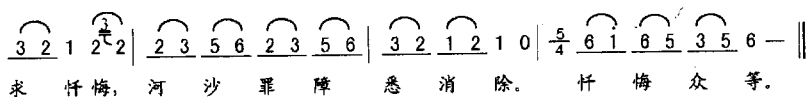
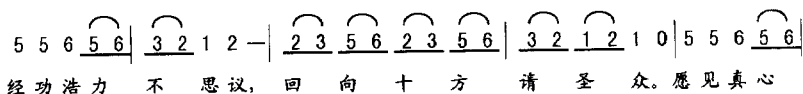
形, (哪 哎嗨 哎)

行, (哪 哎嗨 哎)

生, (哪 哎嗨 哎)

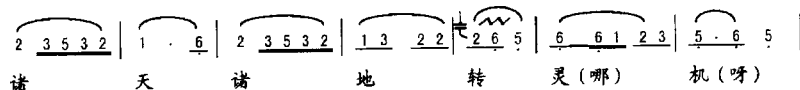
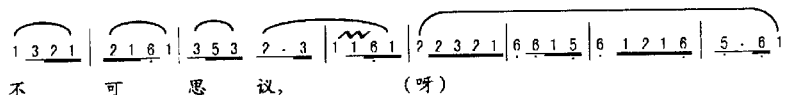
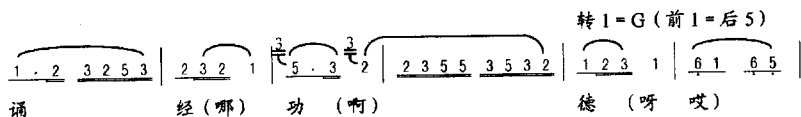
1. 3. 9 忏悔文

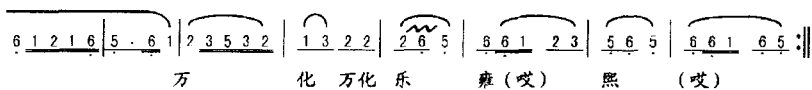
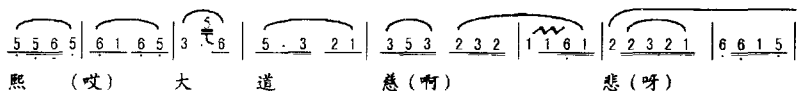
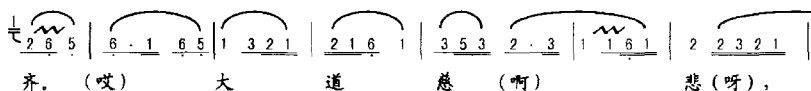
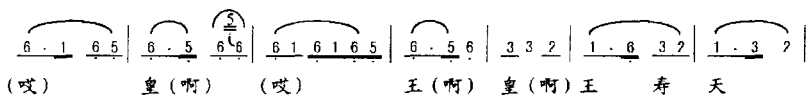
$$1 = D \frac{4}{4}$$



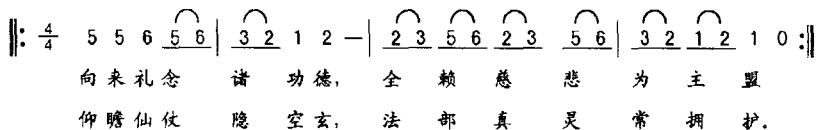
1. 3. 10 小赞

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



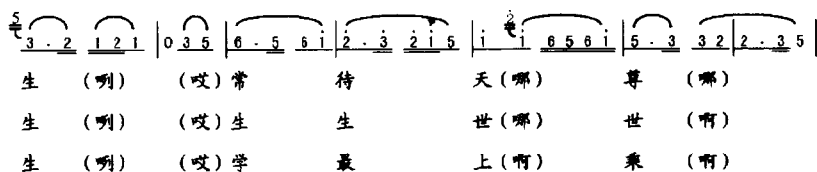
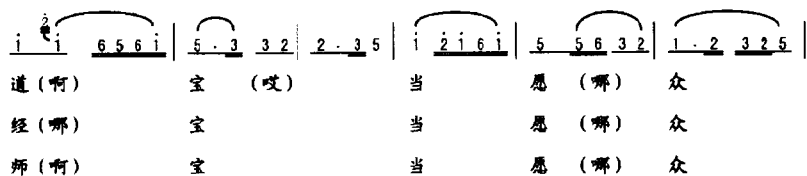
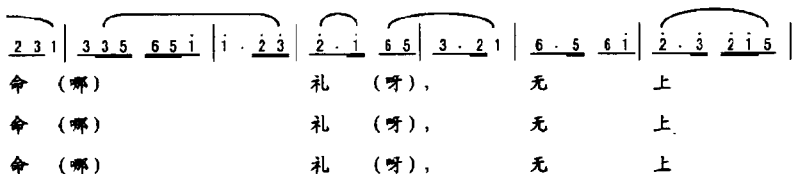
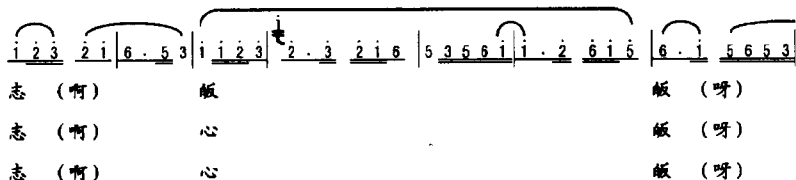


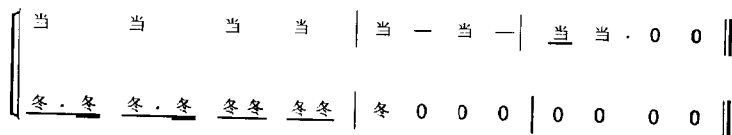
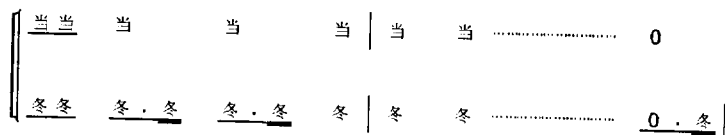
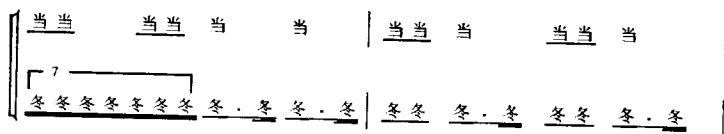
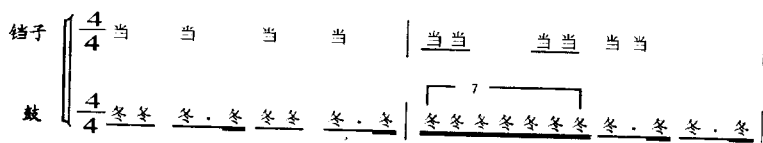
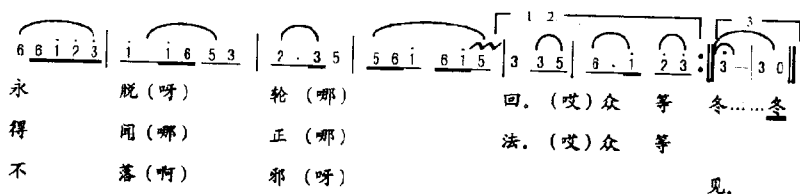
转 1=D(前 2=后 5)



1. 3. 11 三皈依

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





1. 3. 12 小开门

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

6 i 3 5 6 . 5 | 3 5 2 3 1 — | 6 i 5 i 6 . 5 | i 7 6 — i 6 |

5 5 6 i . 2 | 6 5 3 2 5 — | 5 i 6 5 3 5 3 2 | 1 6 1 2 3 — |

5 5 i 6 i 5 | 3 5 2 3 1 — | 6 5 6 — 3 | 2 1 6 5 1 — |

1 1 2 3 5 | 3 5 1 2 3 — | 3 2 3 5 6 i 6 | 5 3 5 6 i 6 i |

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

1.4 温州平阳东岳观

1.4.1 小过场

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

$J = 114$

6 . 7 6 5 6 | 6 3 2 3 5 6 | i . 3 2 3 6 |

5 - 6 5 6 i | 5 4 3 5 2 | 3 - 5 3 5 | 6 i 6 5 3 5 2 3 |

i . 6 i 3 | 2 7 6 i 5 6 | i . 6 i . 2 | 3 5 2 3 4 |

3 2 3 5 | 6 . i 2 3 | i . 2 3 . 5 | 2 3 2 7 |

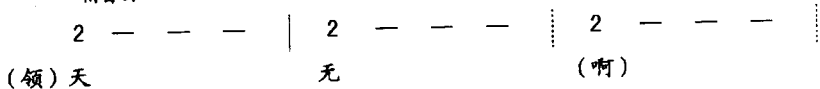
6 . 7 6 5 6 | 6 3 2 3 5 6 | i . 2 3 6 | 5 - 6 . i |

5 4 3 5 2 | 3 2 3 5 3 5 | 6 7 6 5 3 5 2^v | i - 0 ||

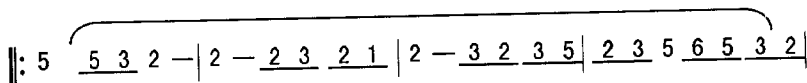
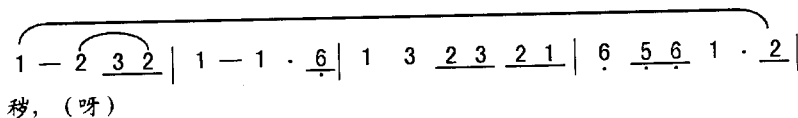
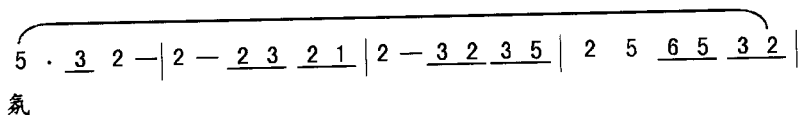
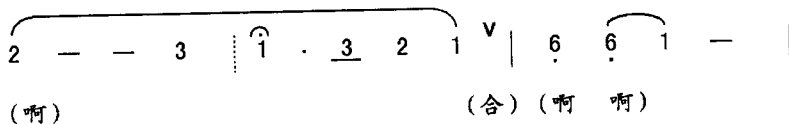
1.4.2 天无氛秽

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

稍自由



♩ = 120

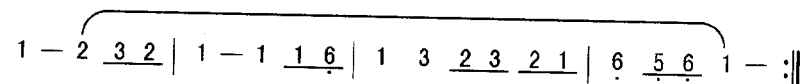


地 (呀)

妖 (呀)

冥 (呀)

洞 (呀)



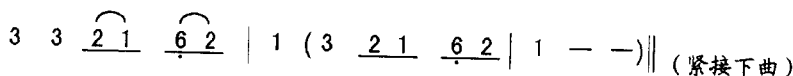
无 (呀)

尘 (呀),

慧 (呀)

清 (呀),

慢 $\text{♩} = 72$



大 量 玄 玄 也。

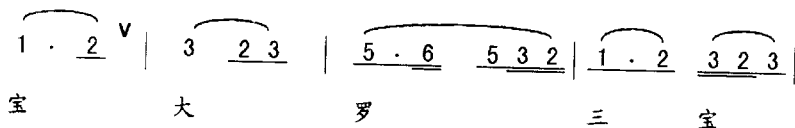
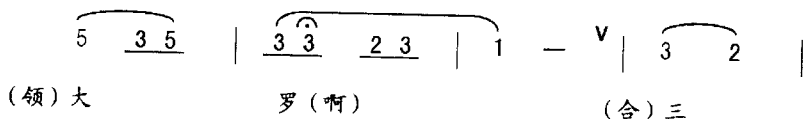
1.4.3 举天尊

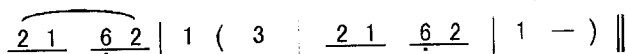
大罗三宝天尊

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

自由

$\text{♩} = 60$





天尊。

1.4.4 吊挂

真心清静道为宗

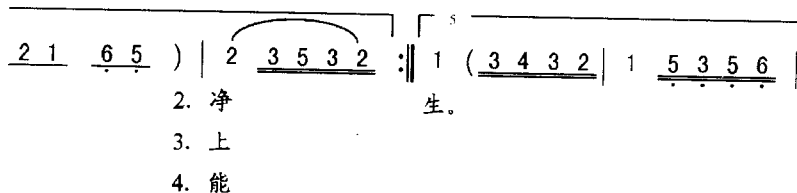
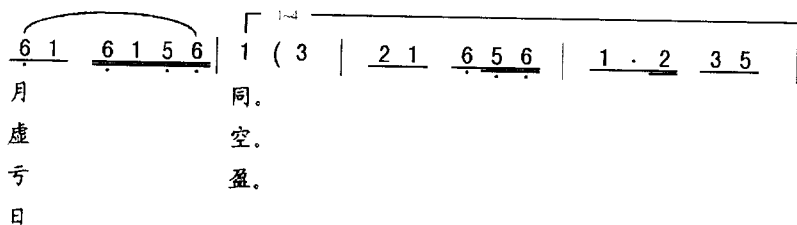
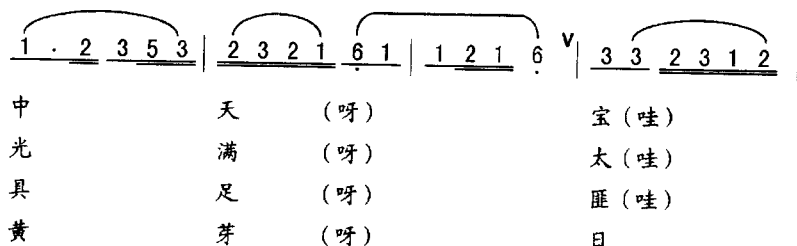
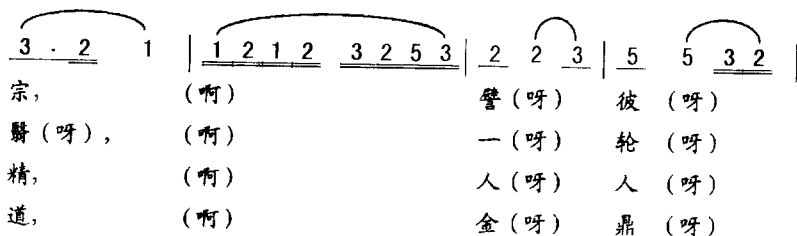
1=G $\frac{2}{4}$

♩=72

サ $\underline{2\ -}\ \underline{2\ 3}\ \underline{2\ \dot{1}}\ \text{v}||:\ \frac{2}{4}\ \underline{1\ \underline{6}}\ 1\ \text{v}\ |\ 3\ \underline{\underline{3\ 5\ 3\ 2}}\ |$

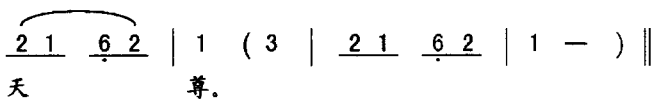
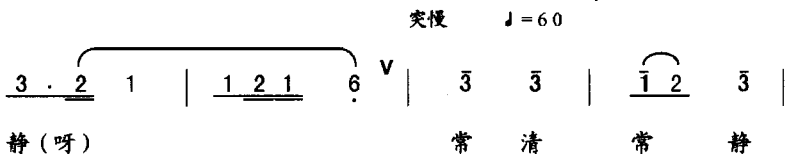
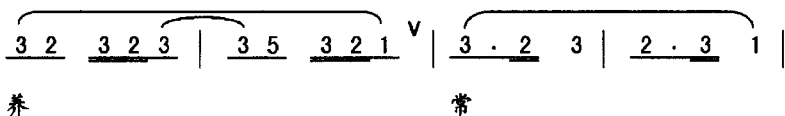
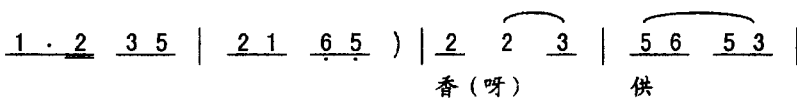
(领) 1. 真	(哟)	(合)	心(啊)	清
			扫(啊)	迷
			药(啊)	身
			知(啊)	混

5 $\underline{\underline{3\ 2\ 3}}\ \underline{3\ 5}\ \underline{\underline{3\ 2\ 1}}\ 2\ \underline{\underline{3\ 2\ 3\ 5}}\ \underline{2\ 3}\ \underline{2\ 1}\ $	
静	道(啊)
云	无(啊)
中	神(啊)
合	回(啊)
	为(呀)
	点(呀)
	气(呀)
	风(呀)



1.4.5 香供养

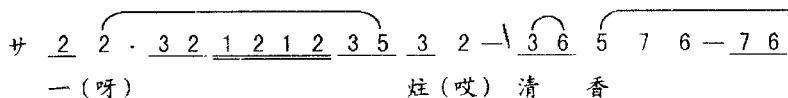
$\frac{2}{4}$



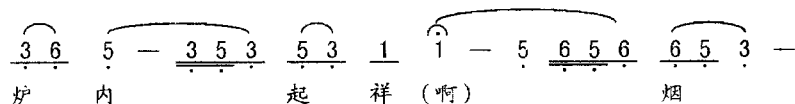
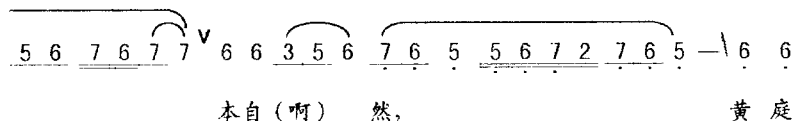
1.4.6 提纲

一炷清香本自然

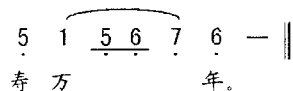
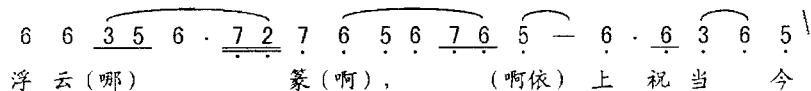
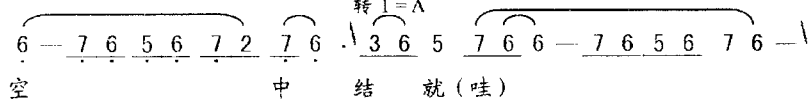
1 = G



转 1 = D



转 1 = A

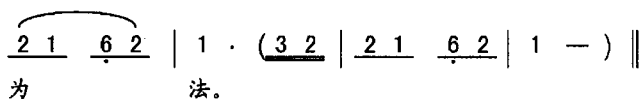
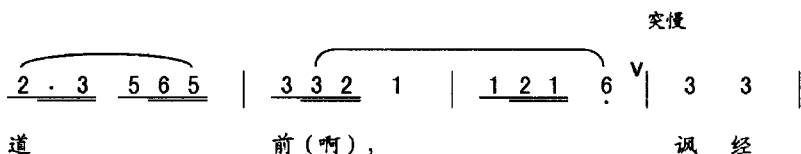
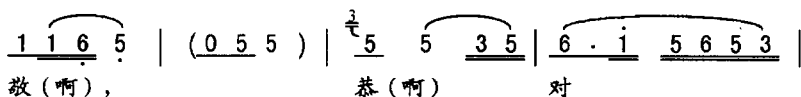
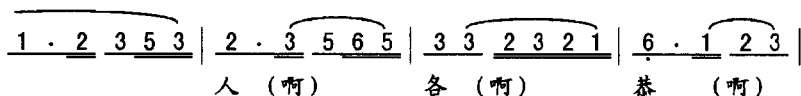
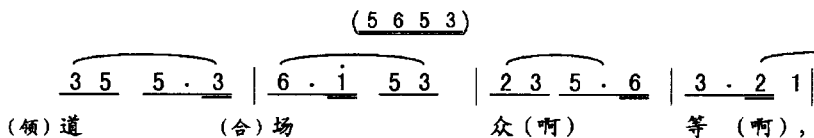


1.4.7 小启请

道场众等

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

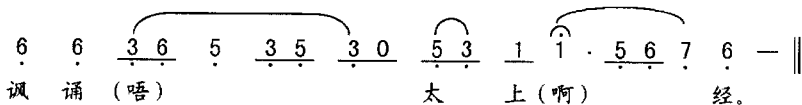
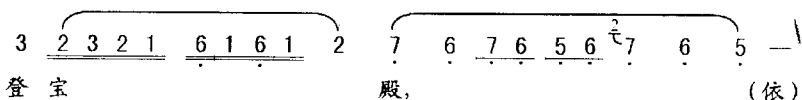
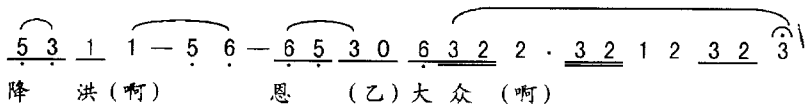
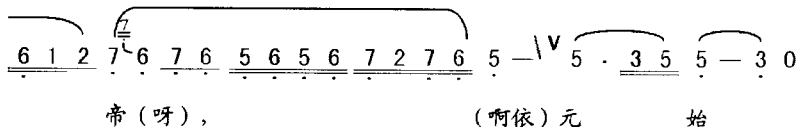
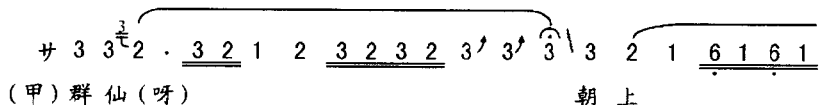
$$♩ = 72$$



1.4.8 提纲

群仙朝上帝

1 = A



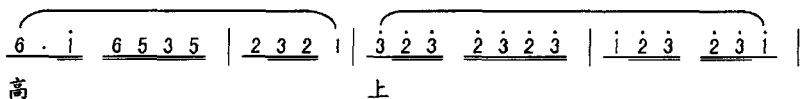
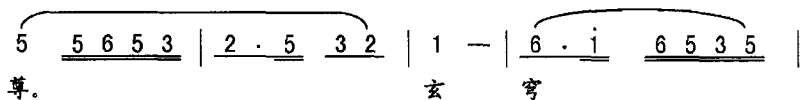
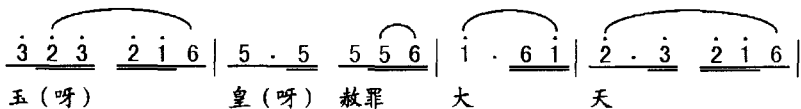
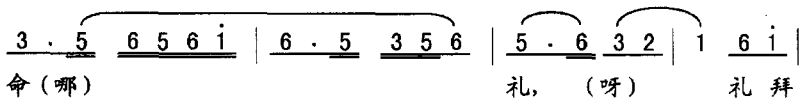
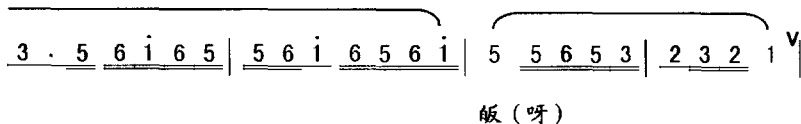
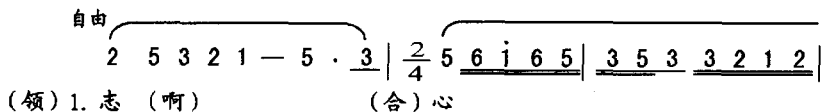
1.4.9 弥罗诃

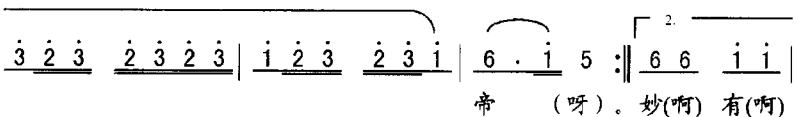
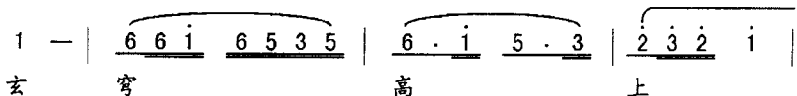
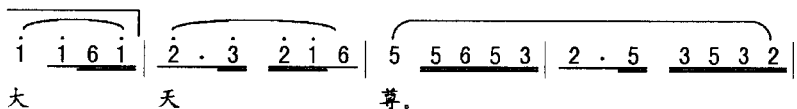
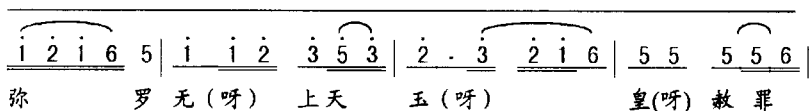
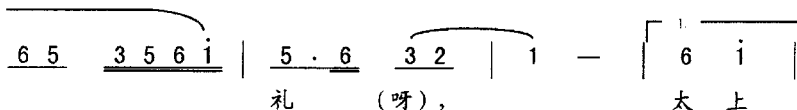
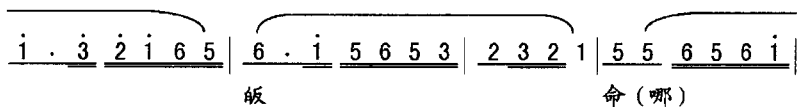
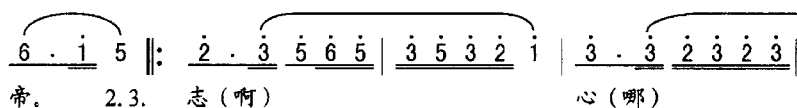
志心皈命礼

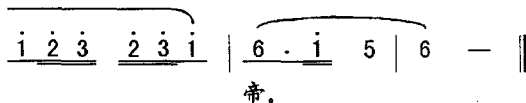
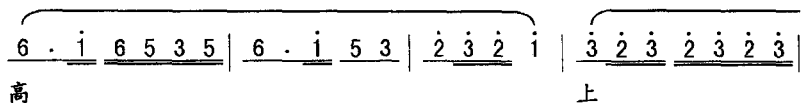
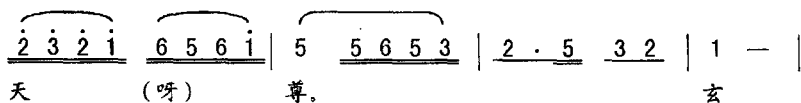
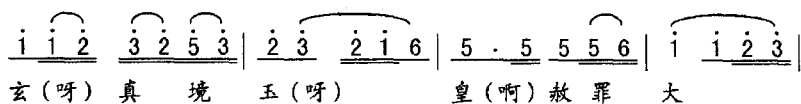
1 = C $\frac{2}{4}$

♩ = 60

杨道达道长 演唱







“弥罗诨”共有以下几种唱法:

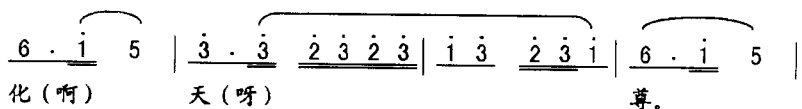
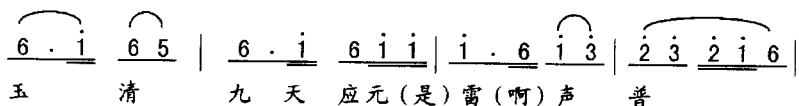
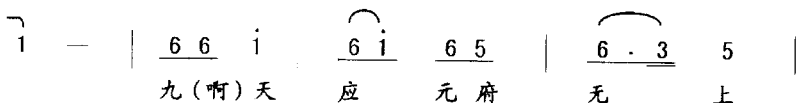
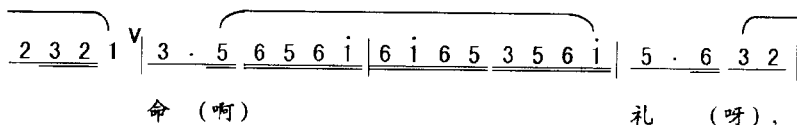
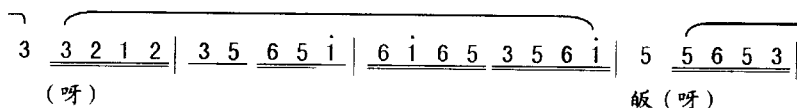
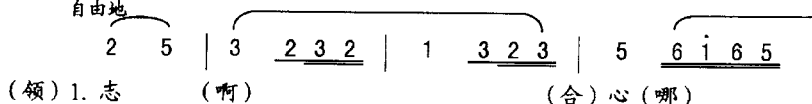
- 一、(头)志心皈命礼 (尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。
- 二、(头)志心皈命礼 (腹)太上弥罗元上天,(尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。
- 三、(头)志心皈命礼 1. (腹)妙有玄真境,(尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。
 (头)志心皈命礼 2. (腹)渺渺紫金阙,(尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。
 (头)志心皈命礼 3. (腹)太微玉清宫,(尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。
 (头)志心皈命礼 4. (腹)无极无上圣,(尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。
 (头)志心皈命礼 5. (腹)朗朗发光明,(尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。
 (头)志心皈命礼 6. (腹)寂寂浩元宗,(尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。
 (头)志心皈命礼 7. (腹)玄范总千方,(尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。
 (头)志心皈命礼 8. (腹)湛寂真常道,(尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。
 (头)志心皈命礼 9. (腹)恢漠大神通,(尾)礼拜玉皇大天尊,玄穹高上帝。

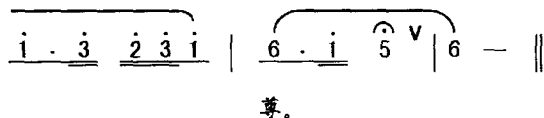
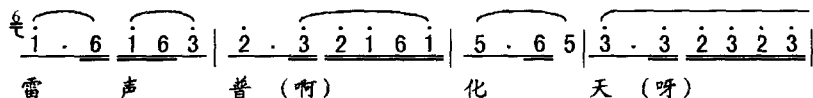
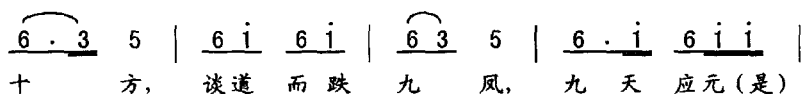
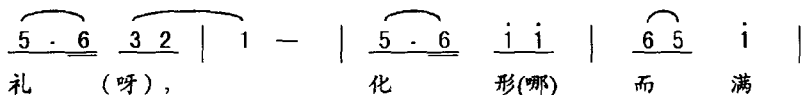
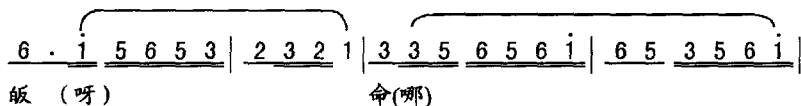
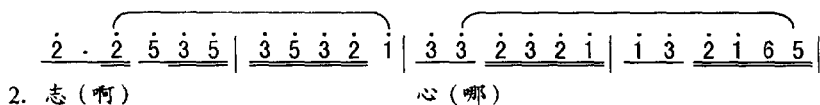
1.4.10 普化宝诰

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

♩ = 70

自由地





“普化宝诰”共有十段词，每段词头为：“志心皈命礼”词尾为“九天应元普化天尊”，此曲按照林诚镜长演唱记写。自第三段至十段的词腹：

3. 三十六天之上，阅宝笈考琼书。

4. 千五百劫之光，位上真权大化。
5. 手举金刚如意，宣说玉枢宝经。
6. 不吸化作彻尘，发号疾为风火。
7. 以清静心，而弘大愿。
8. 总司五雷，运心三界。
9. 群生父，万灵师。
10. 大圣大慈，至皇至道。

1.4.11 提纲

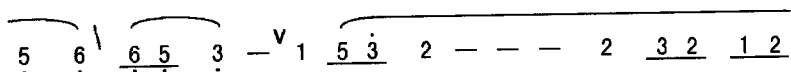
人心皆散乱

$$1 = A$$

$\text{♩} = 60$

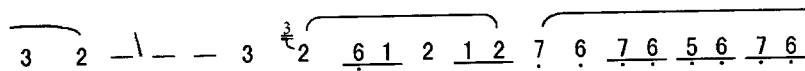
3 3³2 3 2 1 2 3 2 3 - |^v 3 2 . 1 6 1 6 1 2 . 3²7 6^v
 人 心 (呐) 皆 散 乱 (呀),

$\underline{\underline{7\ 6}}\ \underline{\underline{5\ 6\ 5\ 6}}\ \underline{\underline{7\ 6}}\ 5 - \overset{53}{\underset{6}{\text{V}}} \overset{6}{\underset{6}{\text{6}}}\ \underline{\underline{3\ 5\ 3}}\ 0\ \underline{\underline{5\ 3}}\ 1\ 1.$
 (啊 哎) 一念 便 纯 (哪)



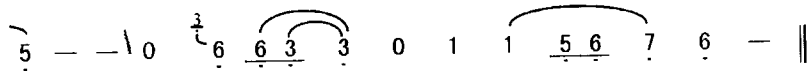
真。

欲求



无 上

道，



大 众

转 天

尊。

1.4.12 转天尊

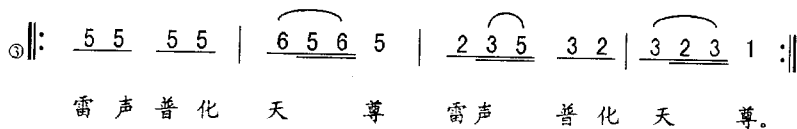
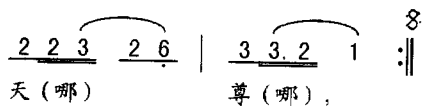
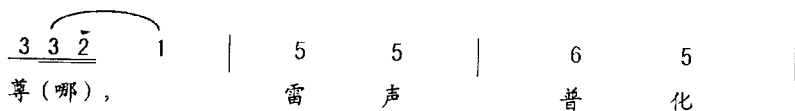
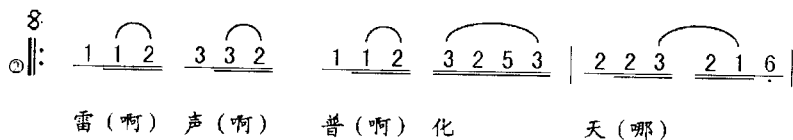
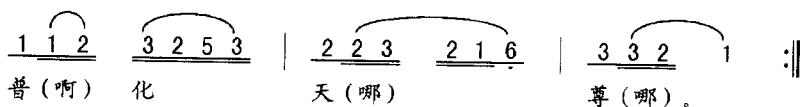
九天应元雷声普化天尊

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

$$♩ = 72$$



九(啊) 天(啊) 应(啊) 元(啊) 雷(啊) 声(啊)



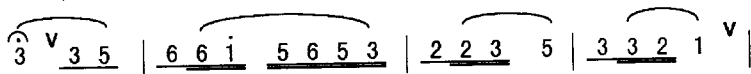
1.4.13 中堂赞

向来诵经 念念存诚

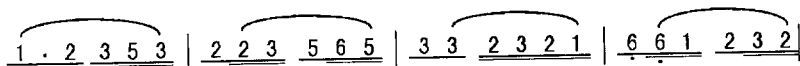
1 = C $\frac{2}{4}$

稍自由

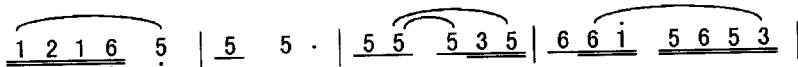
♩ = 84



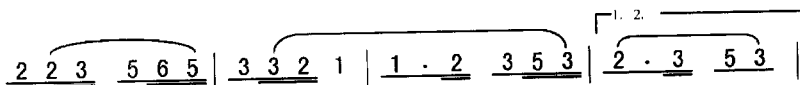
(领) 向	(合) 来(听)	诵(啊)	经(啊),
应	元(听)	合(啊)	炁(啊),
消	灾(听)	忏(啊)	罪(啊),



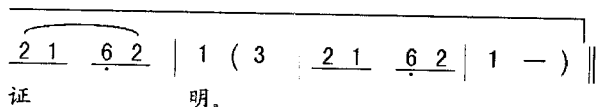
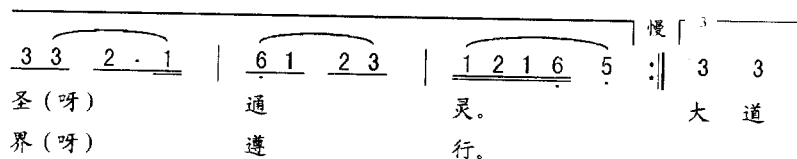
(啊)	念(呀)	念(啊)	存(啊)
(啊)	普(呀)	化(啊)	分(啊)
(啊)	请(呀)	福(啊)	延(啊)



诚。	(哎 哎)	千(啊)	真(啊)
形。	(哎 哎)	九(啊)	天(啊)
生。	(哎 哎)	功(啊)	圆(啊)



拱(啊)	听(啊),	万
有(啊)	命(啊),	三
行(啊)	满(啊),	



* “中常赞”又名“大启请”

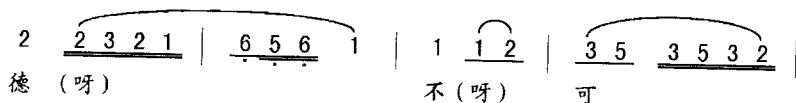
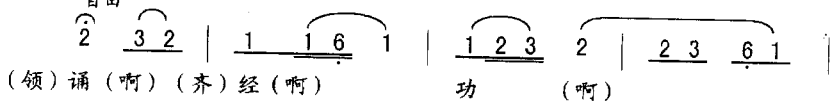
1.4.14 小赞韵

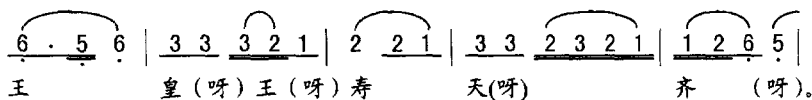
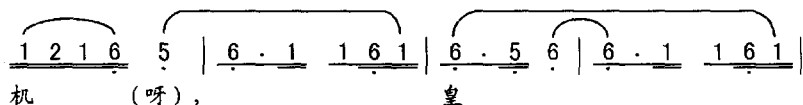
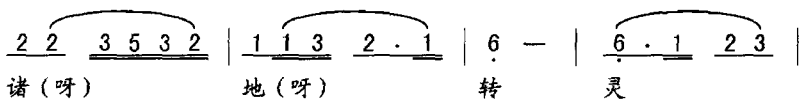
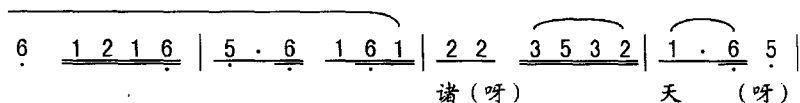
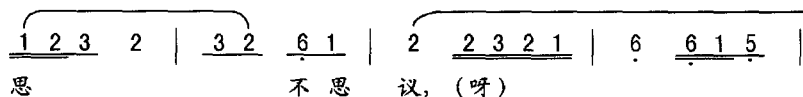
诵经功德 不可思议

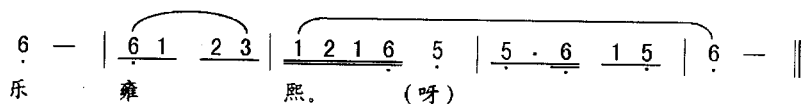
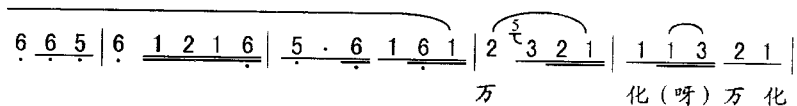
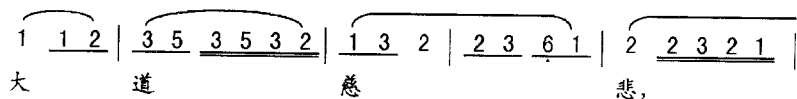
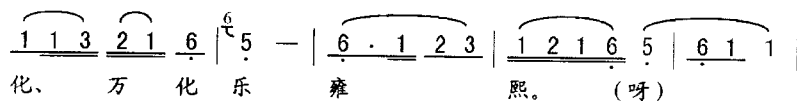
$$1 = G \quad \frac{2}{4}$$

$$\downarrow = 84$$

自由



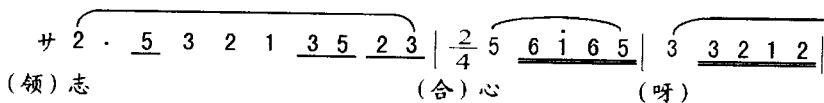


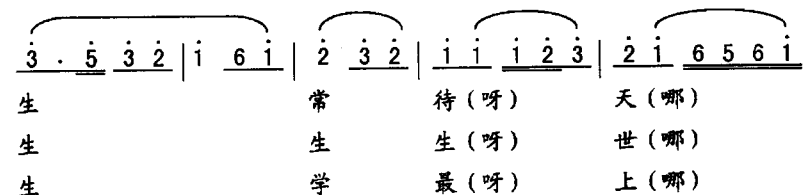
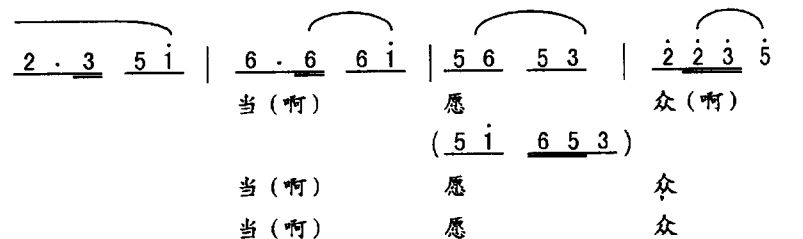
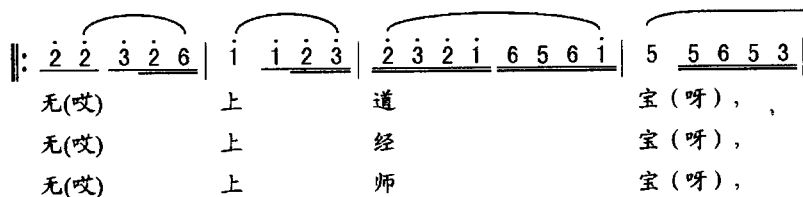
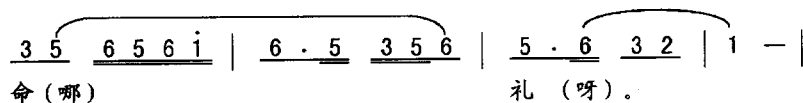
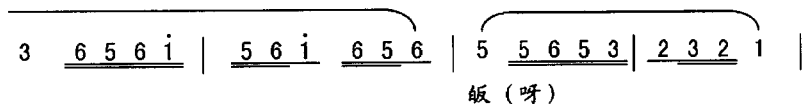


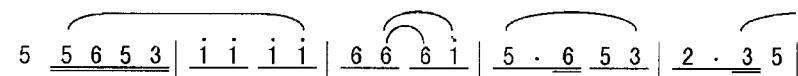
1. 4. 15 三皈依

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

$$J = 72$$



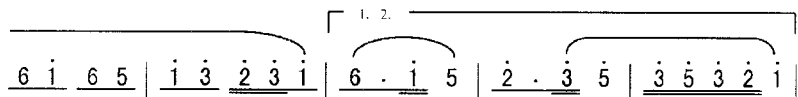




尊,(呀) 永(啊) 脱 轮 (啊)

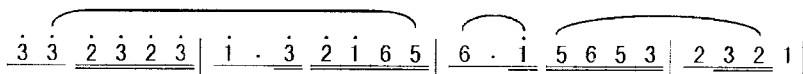
世,(呀) 得(啊) 闻 正 (哪)

乘,(呀) 不(啊) 落 邪 (哪)



回。 志 (呀)

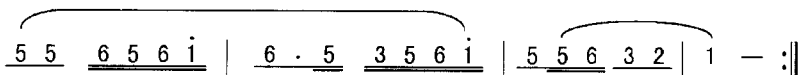
法。



心 (哪)

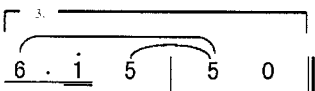
皈 (呀)

(3 3 5 6 5 1̇)



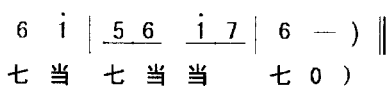
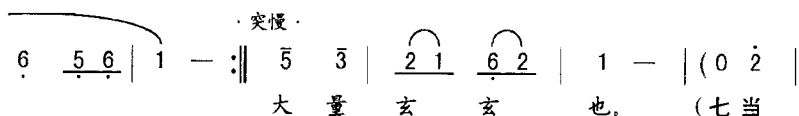
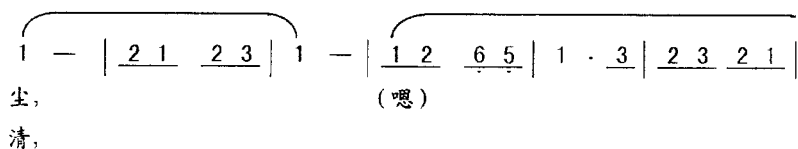
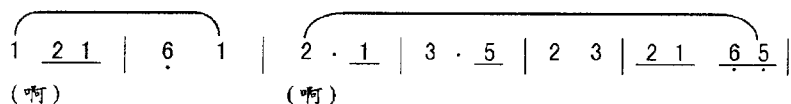
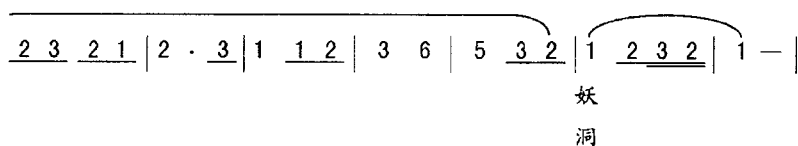
命 (呀)

礼(呀)



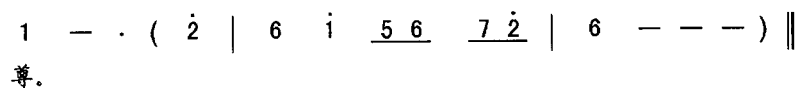
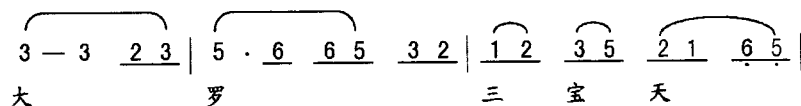
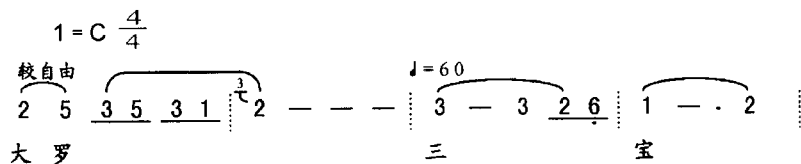
见。

“三皈依”又名“皈依赞”



1.5.2 举天尊

大罗三宝天尊



1.5.3 双吊挂 (又名“大启请”)

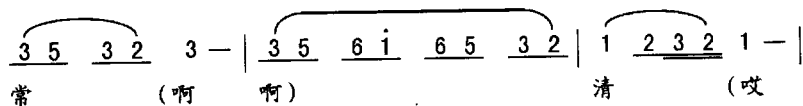
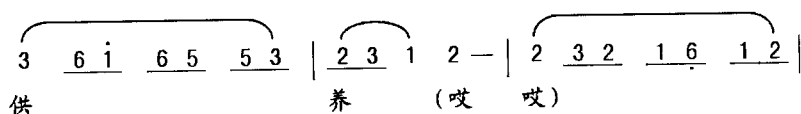
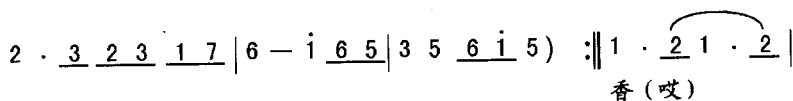
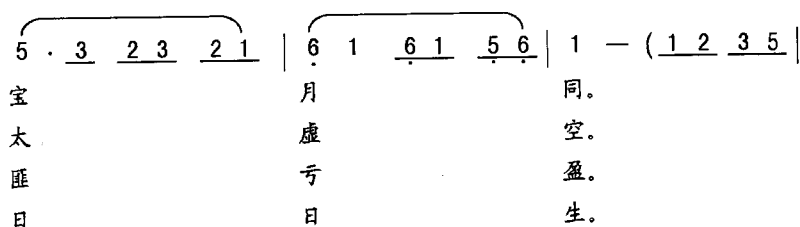
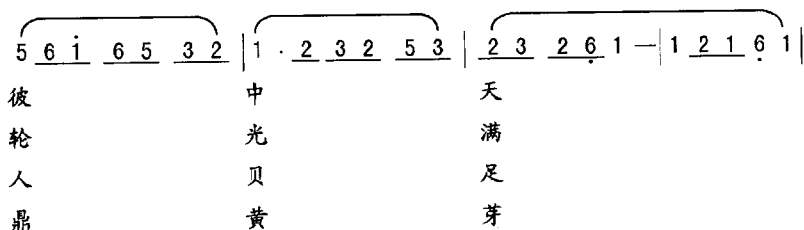
真心清静道为宗

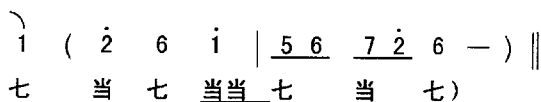
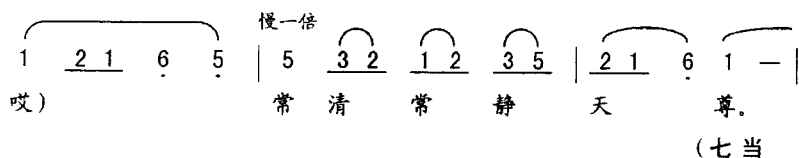
1 = C $\frac{4}{4}$

	1	1	2	<u>3 5</u>		3	.	<u>2</u>	1	.	<u>2</u>		$\text{♩} = 72$	3	.	<u>2</u>	<u>3 5</u>	<u>2 3</u>	
(领) 1. 真 (哪)						心								清 (哪)					
2. 净						扫								迷					
3. 上						药								身					
4. 能						知								混					

5	2	3	—		3	5	<u>3 2</u>	1		2	.	<u>3 5 3</u>		2	<u>3 2</u>	1	—	
静		(啊)	(合)	(啊)						道 (啊)				为				
云										无				点				
中										神				气				
合										回				风				

3	.	<u>2</u>	1	—		1	.	<u>2</u>	<u>3 2</u>	<u>5 3</u>		2	2	<u>2 3 2</u>	<u>1 2</u>	
宗,				(啊)										壁 (呀)		
翳,														一		
精,														人		
道,														金		



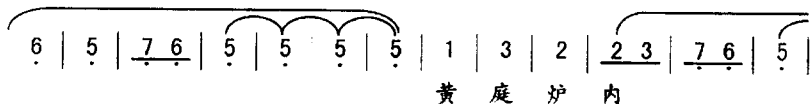
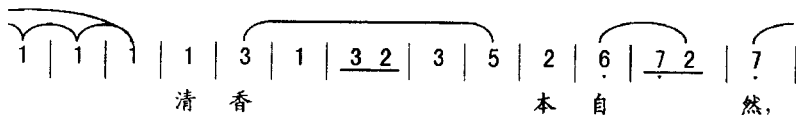
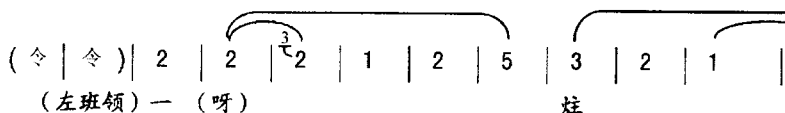


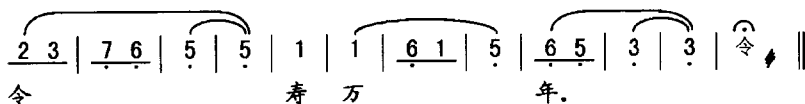
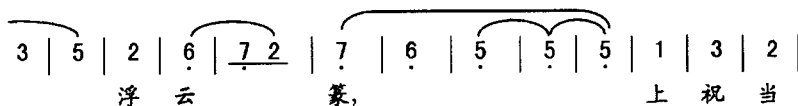
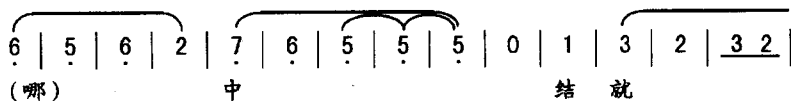
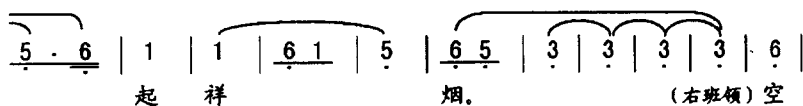
1.5.4 提纲 (七字)

一炷清香本自然

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

♩ = 90





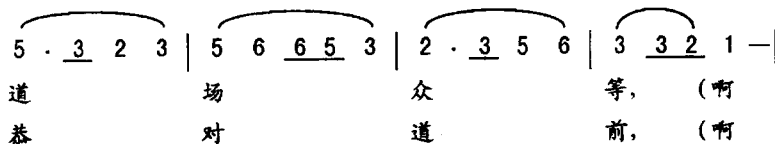
由左、右班各一人清唱、法铃助节，一拍一摇。

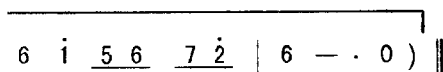
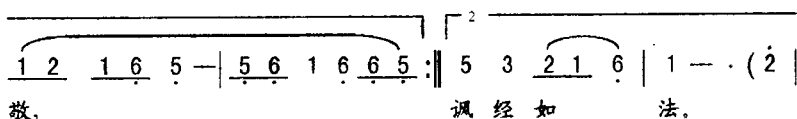
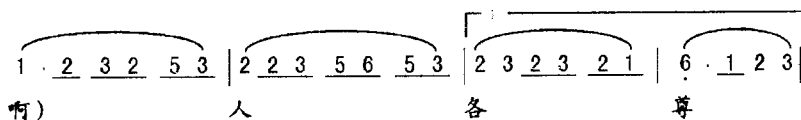
1.5.5 小启请

道场众等

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

$\text{♩} = 72$



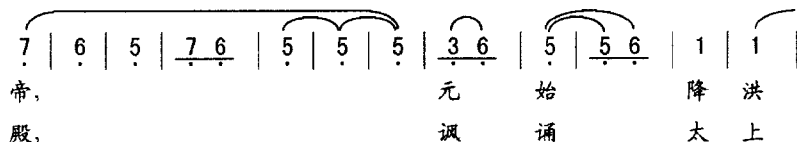
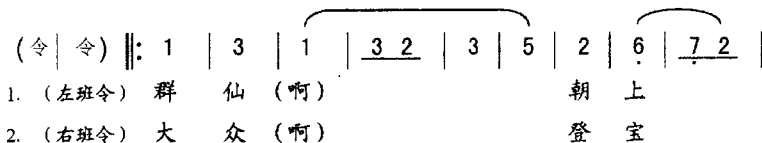


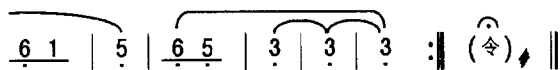
1.5.6 提纲 (五字)

群仙朝上帝

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

$\text{♩} = 90$





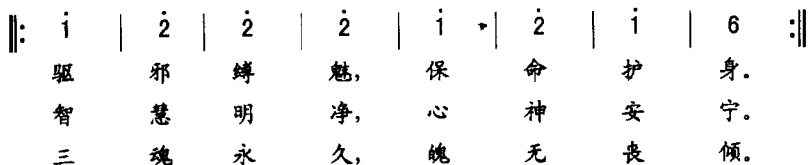
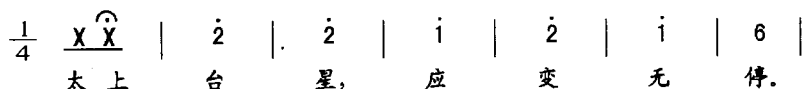
恩。

经。

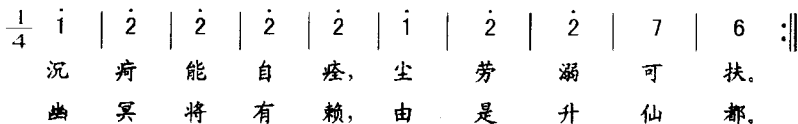
1.5.7 念咒腔

《早课》中有《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地咒》、《净天地神咒》、《祝香咒》、《金光神咒》和《玄蕴咒》。称“八大神咒”，全部咒文，除《玄蕴咒》结尾四句为五言句外，均为四言句，由在场道众集体齐声念诵，以木鱼节，一字一音。

四言句（“净心神咒”）



五言句（《玄蕴咒》后四句）

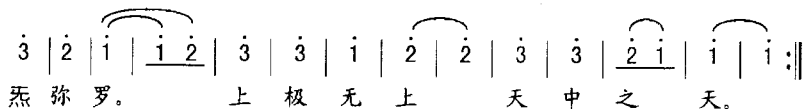


1.5.8 讽诰腔

早课中有十二宝诰，即《玉清宝诰》、《上清宝诰》、《太清宝诰》、《玉帝宝诰》、《星主宝诰》、《后土宝诰》、《南极宝诰》、《北五祖宝诰》、《南五祖宝诰》、《七真宝诰》和《普化宝诰》，有朗诵及咏唱两种形式，由在场道众集体齐声诵唱，以木鱼助节，节奏、旋律基本相同。《玉清宝诰》为朗诵式例；《普化宝诰》为咏唱例。

《玉清宝诰》

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



《普化宝诰》

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

♩=70

(头)
 $\underline{5} \quad \underline{5} \quad \underline{\underline{6 \quad 5}} \quad \underline{\underline{1 \quad 6}} \mid \underline{5} \quad \underline{\underline{3 \quad 2}} \quad \underline{5} - \mid 1 - \quad \underline{\underline{6 \cdot 1}} \mid$
 (领) 志 (啊) 心 (呀)

$\underline{\underline{5 \quad 6}} \quad 1 \quad \underline{\underline{6 \quad 1}} \quad \underline{\underline{6 \quad 5}} \mid \underline{\underline{6 \cdot 1}} \quad \underline{\underline{5 \quad 6}} \quad \underline{\underline{5 \quad 3}} \mid \underline{2} \quad \underline{\underline{3 \quad 2}} \quad 1 - \mid$
 皈 (呀)

$\underline{\underline{3 \cdot 5}} \quad \underline{\underline{6 \quad 5}} \quad \underline{\underline{6 \quad 1}} \mid \underline{\underline{5 \cdot 6}} \quad \underline{\underline{1 \quad 7}} \quad \underline{\underline{6 \quad 5}} \quad \underline{3} \mid 2 - \quad \underline{\underline{2 \quad 1 \quad 2}} \mid$
 命 礼, (合) 九 天

$\underline{\underline{3 \quad 5}} \quad \underline{\underline{3 \quad 2}} \quad 1 - \mid \underline{5} \quad \underline{3} \quad \underline{\underline{2 \cdot 3}} \mid \underline{\underline{1 \quad 2}} \quad \underline{\underline{1 \quad 6}} \quad \underline{5} - \mid \underline{6} \quad 1 \quad \underline{\underline{1 \quad 6}} \quad \underline{5} \mid$
 应 元 府, 无 上 五 清 王, 九 天 应 元

$\underline{6} - 1 - \mid 2 \quad \underline{\underline{2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{2 \quad 1}} \quad \underline{\underline{6 \quad 1 \quad 6}} \mid \underline{5} \quad \underline{\underline{6 \quad 1}} \quad \underline{\underline{6 \quad 5}} \quad \underline{3} \mid \underline{\underline{2 \cdot 3}} \quad \underline{5} - \mid$
 雷 声 普 化 天

$\underline{\underline{5 \quad 6 \quad 1}} \quad \underline{\underline{6 \quad 5}} \quad \underline{6} \mid \underline{5} - (\underline{\underline{6 \quad 5 \quad 6 \quad 1}}) \parallel : \underline{5} \quad \underline{3} \quad \underline{5} - \mid 1 \cdot \underline{5} \quad \underline{6} - \mid$
 尊,

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

2 3 5 6 5 6 1) | 2 — 2 1 2 | 3 5 3 2 2 . 3 |

- | | | | |
|------|---|---|---|
| 2. 化 | 形 | 而 | 满 |
| 3. 三 | 十 | 六 | 天 |
| 4. 千 | 五 | 百 | 劫 |
| 5. 手 | 举 | 金 | 刚 |
| 6. 不 | 吸 | 化 | 作 |

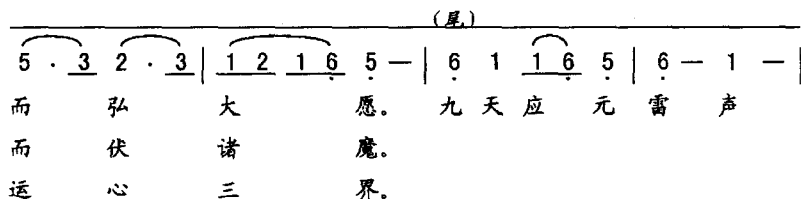
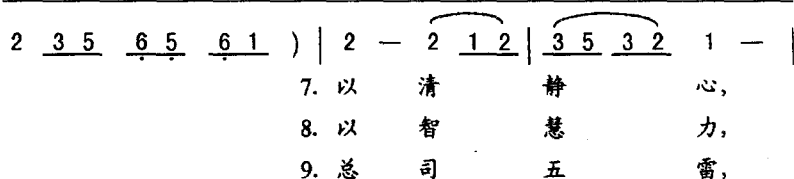
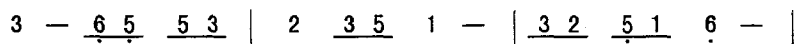
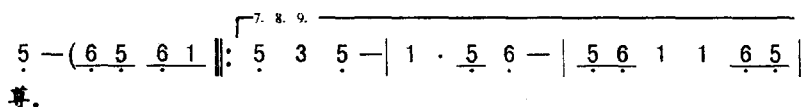
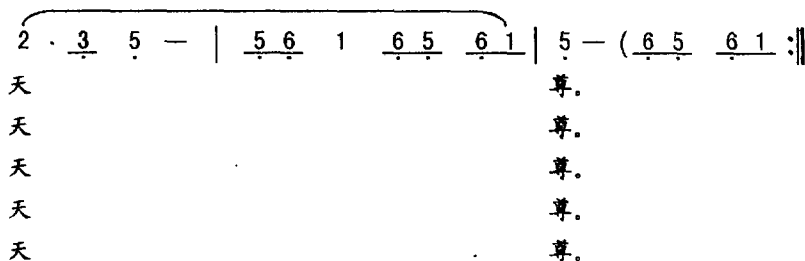
1 2 1 6 5 — | 6 — 1 — | 6 — 2 . 3 | 1 2 1 6 5 — |

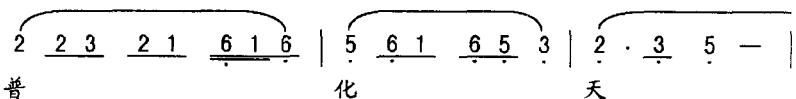
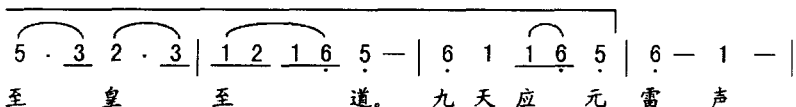
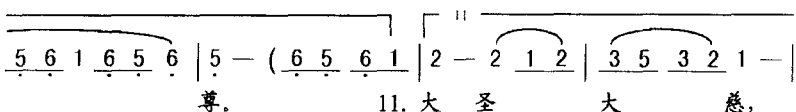
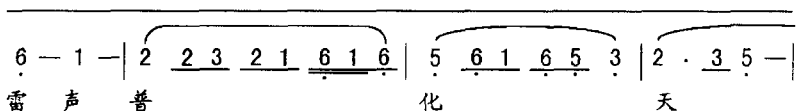
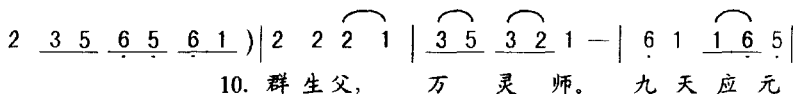
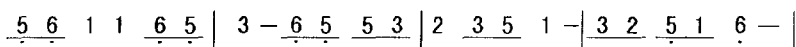
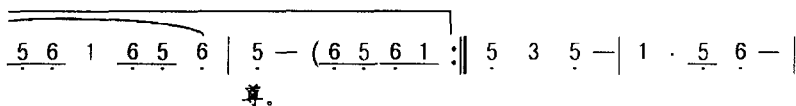
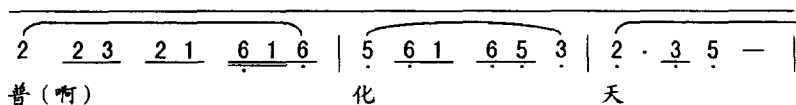
十	方，	谈	道	而	跌	九	凤。
之	上，	闻	宝	笈	考	琼	书。
之	光，	位	上	真	权	大	化。
如	意，	宣	说	玉	枢	宝	经。
尘	埃，	发	号	疾	为	风	火。

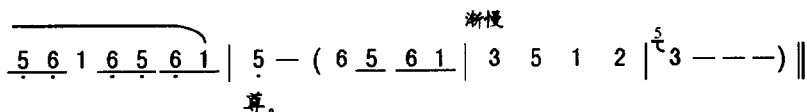
(尾)

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

九	天	应	元	雷	声	普(啊)	化
九	天	应	元	雷	声	普(啊)	化
九	天	应	元	雷	声	普(啊)	化
九	天	应	元	雷	声	普(啊)	化
九	天	应	元	雷	声	普(啊)	化

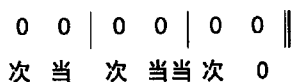
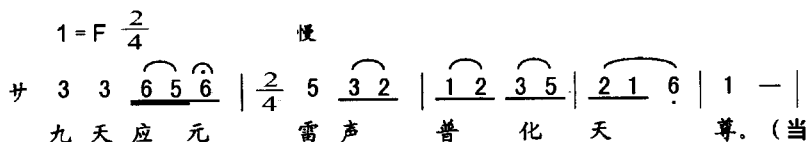






《普化宝诰》每遍由头（“志心皈命礼”）腹（十一段）尾（“九天应元雷声普化天尊”）组成。每段唱完，从“头”开始，而本次早课，只唱一次“志心皈命礼”。十一段词，有三种句式，故有三种唱法：（2）-（6）为七言句；（7）-（9）及（11）为四言句；（10）为三字句。

《普化宝诰（尾）》



《普化宝诰》演唱一遍后，接吟诵一遍，此曲为吟诵尾句。

1.5.9 提纲 (五字)

人心皆散乱

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

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

(左领) 人 心 (呵) 皆 散 乱,

(右领) 欲 求 (呵) 无 上 道,

$\underline{7 \ 6}$ | $\underline{5 \ 5}$ | $\underline{5}$ | $\underline{3 \ 6}$ | $\underline{5}$ | $\underline{5 \ 6}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\underline{6 \cdot \dot{1}}$ | 5 |

一 念 便 成

大 众 转 天

$\underline{6 \ 5}$ | $\underline{3 \ 3}$ | $\underline{3}$ ||

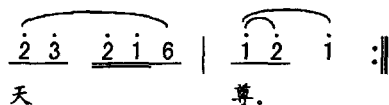
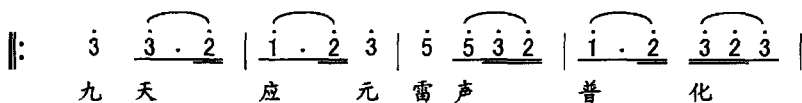
真。
尊。

1.5.10 转天尊

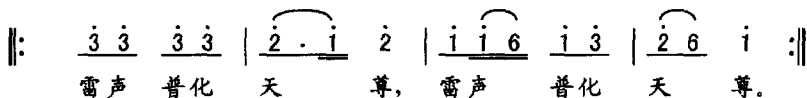
$$1 = C \quad \frac{2}{4}$$

♩ = 50

(1) 慢式 (晚唱)



(2) 快式 (转圈行唱) ♩ = 72 $\frac{2}{4}$



逆时针、顺时针方向，反复进行多次。

1.5.11 中堂赞

向来诵经 念念存诚

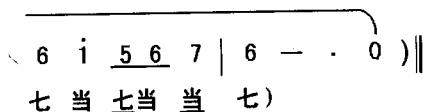
1 = C $\frac{4}{4}$

♩ = 84

	5̣ . 3̣ 2̣ 3̣	5̣ 6̣ 6̣ 5̣ 3̣	2̣ . 3̣ 5̣ 6̣	3̣ 3̣ 2̣ 1̣ -
1. 向	来	诵	经 (呐	
2. 千	真	拱	听,	
3. 应	元	合	炁,	
4. 九	天	有	命,	
5. 消	灾	忤	罪,	
6. 功	圆	行	满,	

1̣ . 2̣ 3̣ 5̣ 5̣ 3̣	2̣ 2̣ 3̣ 5̣ 3̣	2̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣	6̣ . 1̣ 2̣ 3̣
啊)	念 (啊)	念	存
	万	圣	通
	普	化	分
	三	界	遵
	请	福	延

1̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ -	5̣ 6̣ 1̣ 1̣ 6̣ 5̣ :	5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣	1̣ - . (2̣
诚		大 道 证	明。 (七当
灵。			
形。			
行。			
生。			

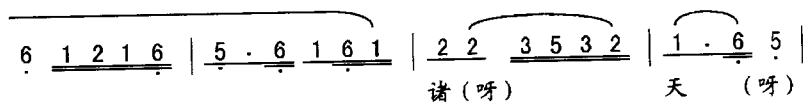
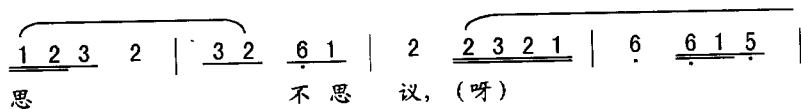
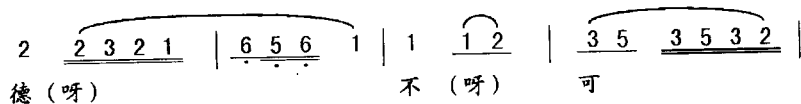
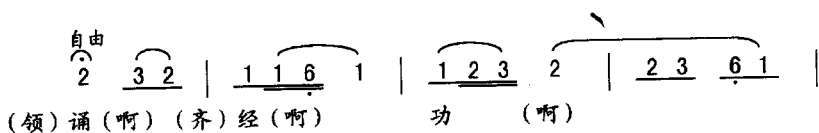


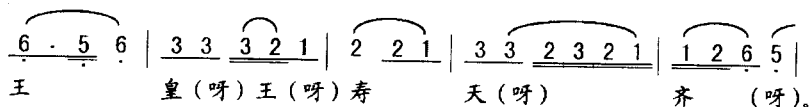
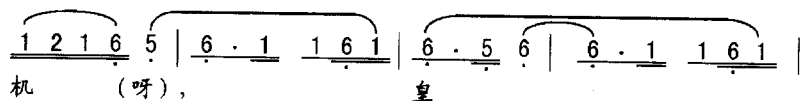
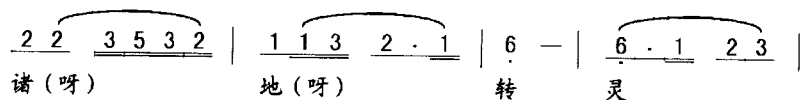
1.5.12 小赞韵

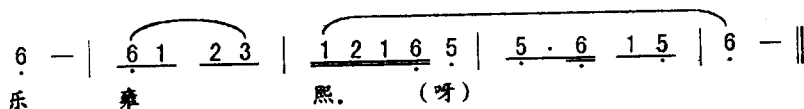
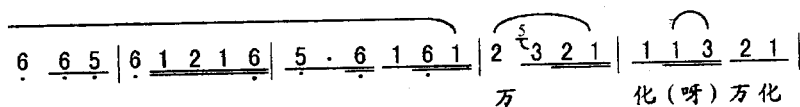
诵经功德 不可思议

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

♩ = 84



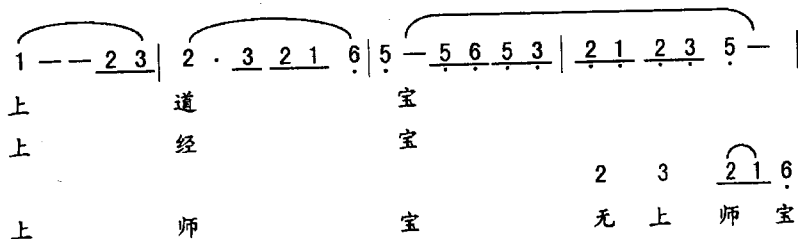
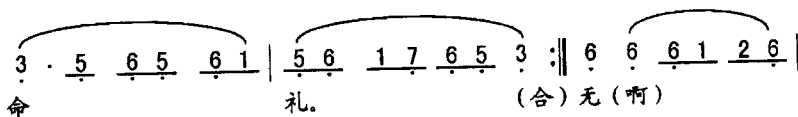
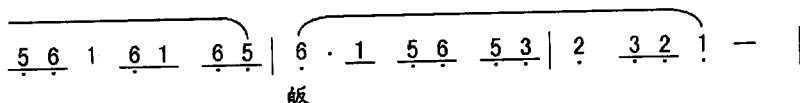
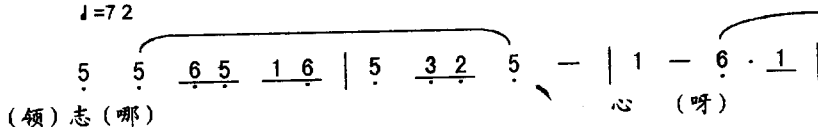


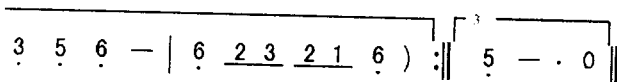
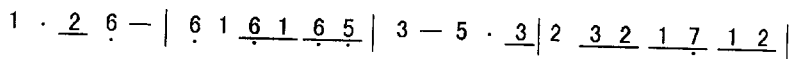
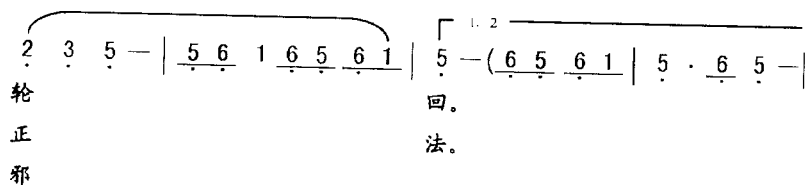
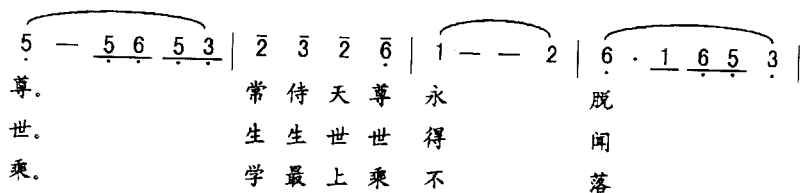
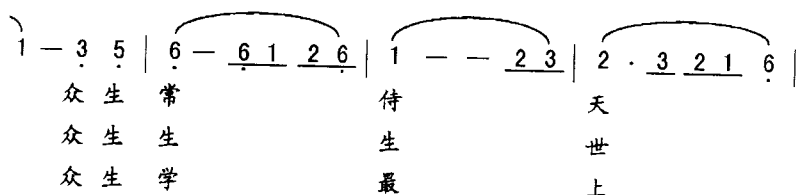
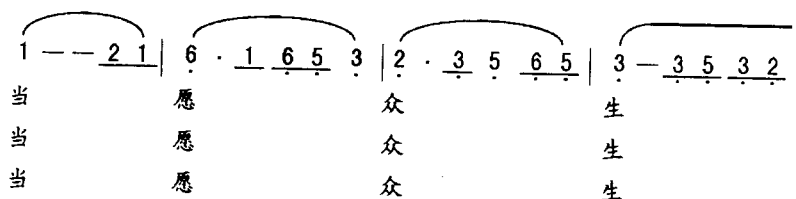


1.5.13 三皈依

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

♩=72





见。

2. 几个正一道观的“器乐曲牌”选曲

2.1 苏州玄妙观

2.1.1 发擂吹打

法螺(36)开始长鸣一声,鼓与钹击奏三阵,演奏速由慢到快,其后鼓段任鼓师自由发挥。

(鼓段结尾快板) $\frac{1}{4}$ 屯屯 | 0屯 | 0屯 | 0 | 0 | 打打打打 |

打打打打 | 打 | 屯屯屯屯 | 屯 | 而 | 冷 | 而 | 仑 | 而 |

仑而 | 仑而 | 仑屯 | 打 | 打一个 打打搭打 (接[一封书],

快板,正宫调) $\frac{1}{4}$ 3 | 3 | 1 2 | 3 | 5 | 3 | 5 3 | 3 2 |

(屯屯)

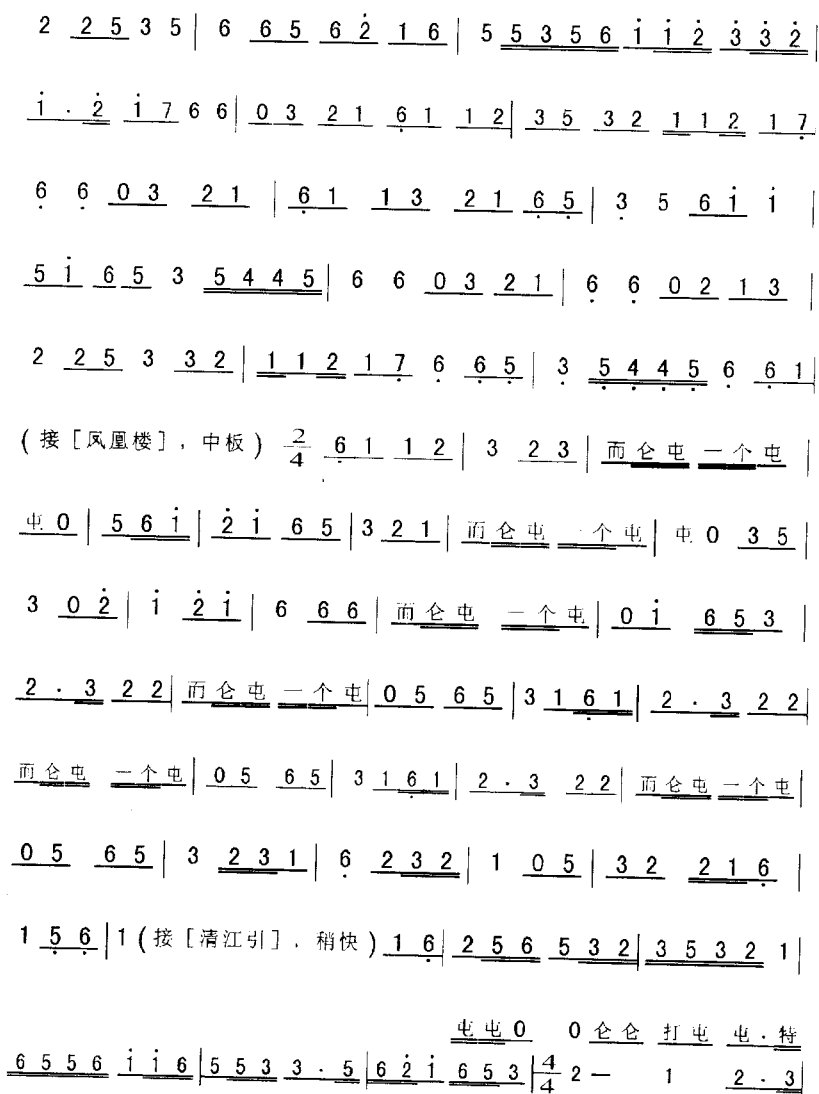
1 | 2 1 | 6 5 | 6 | 2 | 1 | 2 1 | (接[青莺舞],慢板)

$\frac{4}{4}$ 3 5 3 6 5 5 i | 6 5 3 1 2 2 5 |

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

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

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



屯 屯 打而屯屯 一个打 打 屯屯 屯屯屯 特而 屯屯 打而屯屯 一个打
 | 2 — i 6 | 5 6 5 3 5 | 2 2 1 6 5 |

打而 屯屯 打特 屯 屯 屯
 1 5 3 2 | $\frac{2}{4}$ 0 0 | $\frac{4}{4}$ 1 — — — ||

2.2.2 小过堂

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

$\text{♩} = 76$

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

3 2 1 ^v | 6 5 1 0 | 2 3 2 1 | 6 5 6 0 ^v |

rit

6 5 | 6 1 | 6 5 6 1 | 5 — ||

2.2.3 凡 调

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

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

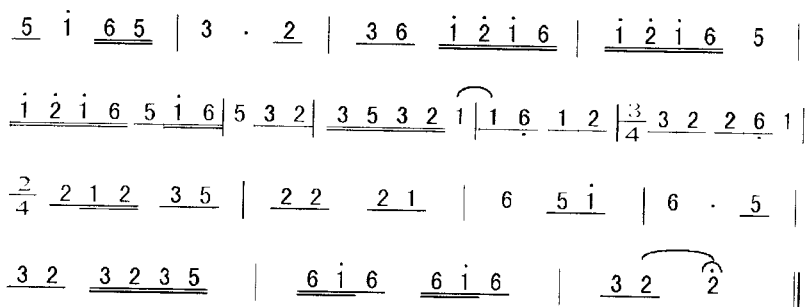
5 1 6 | 5 1 6 5 | 3 · 2 | 3 6 1 2 1 6 | 1 2 1 6 5 |

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

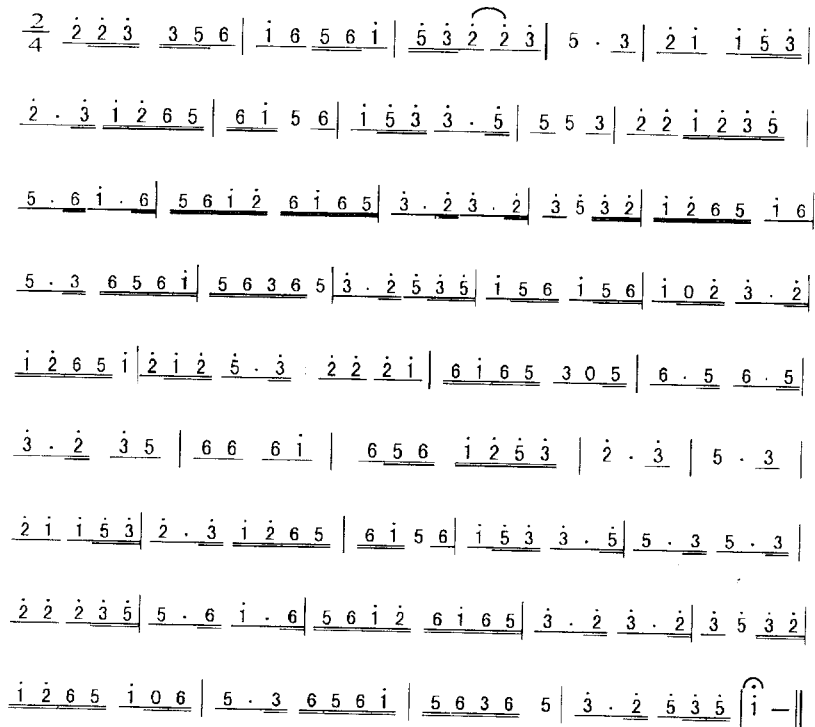
$\frac{2}{4}$ 2 1 2 3 5 | 2 2 2 1 | 6 5 1 | 1 2 1 6 6 | 6 5 3 2 |

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

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



2.2.4 尺字大开门



2.3 无锡道观

2.3.1 小立春风

$$1 = D \quad \frac{2}{4} \quad \frac{3}{4}$$

$\text{♩} = 36$

丝竹 $\left| \begin{array}{c} 0 \quad 0 \quad | \quad 6 \quad \dot{2} \quad | \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \cdot \dot{1} \quad 6 \quad 5 \quad 7 \quad | \quad 6 \cdot \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad \dot{1} \cdot 6 \quad 5 \quad 6 \quad \dot{1} \quad | \end{array} \right.$

拍板 $\left| \begin{array}{c} \text{勾} \quad \text{气} \quad | \quad (\text{下略}) \quad | \end{array} \right.$

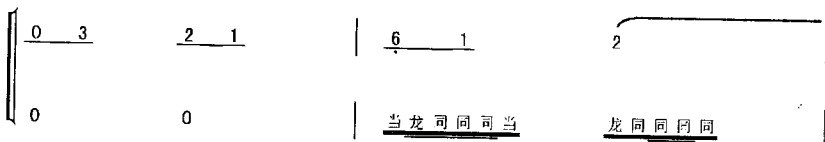
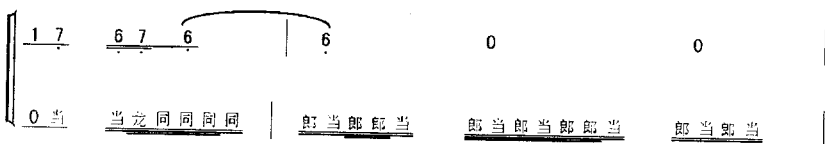
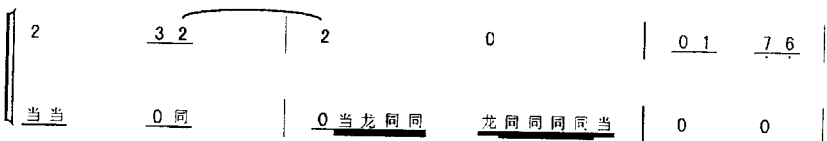
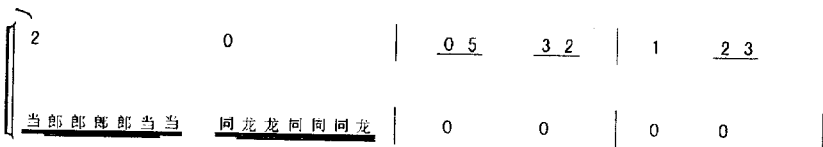
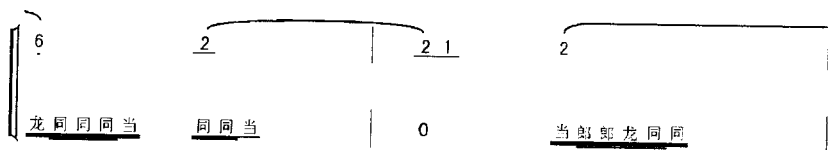
丝竹 $\left| \begin{array}{c} 5 \cdot \quad 7 \quad 6 \quad \text{---} \quad | \quad 6 \quad \quad \quad 0 \quad \quad | \quad 0 \quad 5 \quad 3 \quad 6 \quad 5 \quad | \end{array} \right.$

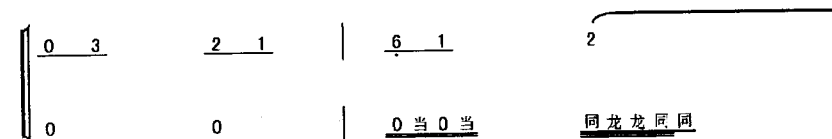
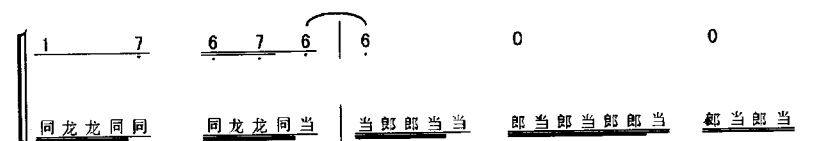
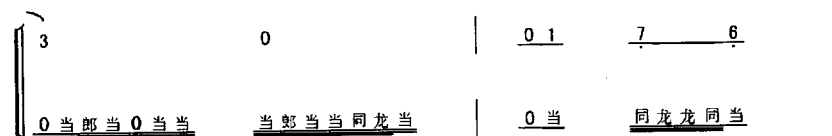
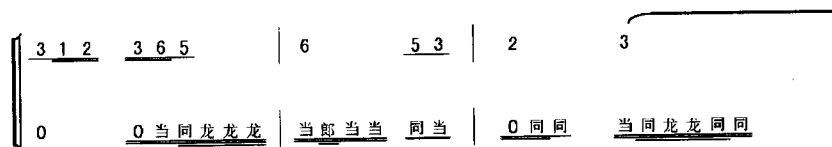
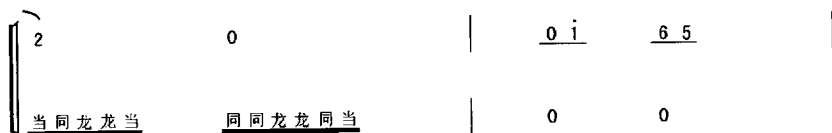
同鼓 $\left| \begin{array}{c} 0 \text{ 同 龙 龙 同 } \quad \text{当 同 龙 龙 同 同 } \quad | \quad \text{当 同 龙 龙 同 } \quad \text{当 同 同 同 } \quad | \quad \text{当} \quad 0 \quad | \end{array} \right.$

$\left| \begin{array}{c} 3 \cdot 2 \quad \quad 3 \quad 2 \quad 5 \quad 7 \quad | \quad 6 \quad 7 \quad 5 \quad \quad 3 \quad 2 \quad | \quad 2 \quad 6 \quad \quad 1 \quad 7 \quad | \end{array} \right.$
 $\left| \begin{array}{c} 0 \quad \quad \quad 0 \quad \quad \quad | \quad 0 \quad \quad \quad 0 \quad \quad \quad | \quad 0 \quad \quad \text{当 同 龙 龙 同} \quad | \end{array} \right.$

$\left| \begin{array}{c} 6 \quad \quad 6 \quad 1 \quad 3 \quad | \quad 3 \quad \quad \quad 0 \quad \quad \quad | \quad 0 \quad 5 \quad \quad 6 \quad \dot{1} \quad 5 \quad | \end{array} \right.$
 $\left| \begin{array}{c} \text{当 同 龙 龙 同 } \quad \text{同} \quad | \quad \text{当 龙 同 当 当 龙 同 } \quad \text{同 龙 同 当 当 龙 同} \quad | \quad \text{当} \quad 0 \quad | \end{array} \right.$

$\left| \begin{array}{c} 3 \quad \quad 2 \quad \quad 6 \quad \quad \quad | \quad 1 \quad \quad 7 \quad \quad \quad | \quad 6 \quad 7 \quad 6 \quad \quad | \end{array} \right.$
 $\left| \begin{array}{c} 0 \quad \quad \quad \text{当 同 龙 龙 同} \quad \quad | \quad \text{当 同 龙 龙 同 同} \quad \quad \text{当 龙 同 同 同 同 当} \quad | \end{array} \right.$





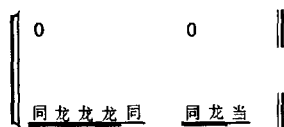
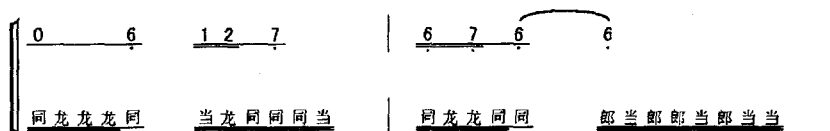
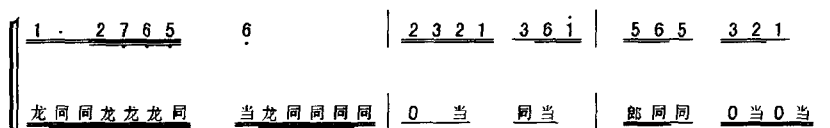
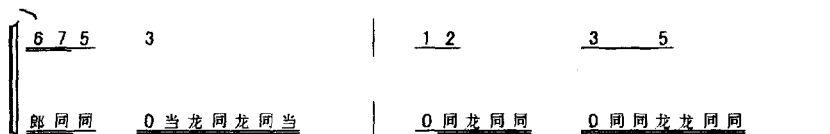
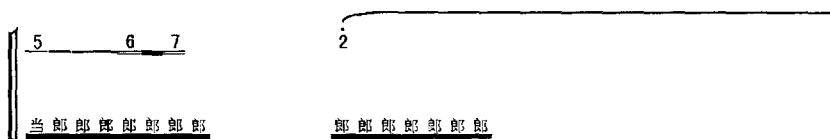
$\overbrace{2 \quad \quad \quad 2 \quad 5 \quad 6 \quad 1}^{\quad}$	$\overline{6 \quad 5} \quad \quad \overline{3 \quad \cdot \quad 2}$
<u>当 0 当 龙 同 同 同 当</u>	<u>当 郎 当 当 龙 同 当</u>
0	0 当

$\overline{3 \quad \quad \quad 5} \quad \quad \overline{6 \quad 2}$	$\overline{2 \quad \quad \quad 2} \quad \quad \overline{1 \quad \quad \quad 2}$
<u>当 龙 龙 龙 当 龙 龙 龙</u>	<u>龙 同 龙 龙 同</u>
0 当	<u>同 龙 龙 龙 当 龙 龙 龙</u>

$\overline{3 \quad 1} \quad 0 \quad \quad \quad 0$	$\overline{0 \quad 2} \quad \overline{2 \quad 2} \quad \quad \overline{3 \quad 1} \quad \overline{2 \quad 1}$
<u>龙 同 同</u>	<u>当 同 龙 同 同 同</u>
<u>当 郎 当 郎 同 当</u>	0
	0

$\overline{2 \quad 5} \quad \quad \overline{3 \quad \quad \quad 2}$	$\overline{1 \quad \quad \quad 7} \quad \quad \overline{6 \quad 7 \quad 6}$
0	<u>0 · 当 同 龙 龙 当</u>
	<u>0 · 当 同 龙 龙 同</u>
	<u>0 · 当 同 龙 龙 同</u>

$\overline{6 \quad \quad \quad \quad \quad 0}$	$\overline{0 \quad 6} \quad \quad \overline{7 \quad 6}$
<u>0 · 当 同 龙 龙 当</u>	0
<u>0 · 当 当 同 当</u>	0



本曲说明:

“小立春风”的曲牌名称可见于元代以来的南北曲牌子，它是与“可怜我”等许多曲牌一样，似乎是以原声乐牌子歌词首句前几个字来起名的。该曲属原牌散曲。乐曲中不时穿插的同鼓拆头，过音的运用，无论在音色的变化方面，还是在鼓点疏密的布局方面，细腻而精巧，生动而跳亮与曲调的情调十分吻合。

本曲是根据无锡道乐客师朱勤甫、王士贤等于1946年在上海大中华唱片厂灌制的唱片整理而成。其参加演奏者为：谢濂山（笛）、王士贤（笙）、支廷桢（二胡）、赵锡钧（托音二胡）、尤墨坪（三弦）、王云坡（琵琶）、朱勤甫（鼓）、伍鼎初（板）。

2.3.2 醉仙戏

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

$\text{♩} = 25$ 慢起（中板）

同 同 同 | $\frac{2}{2}$ 1 — 6 2 |

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

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

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

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

6 i 2 i 3 2 i 6 5 6 i 2 | 6 6 7 6 5 3 3 5 2 3 6 |

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

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

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

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

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

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

6 6 i 3 5 6 i 5 . 6 3 5 6 1 |

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

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

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

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

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

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

3 . 5 6 i 5 3 5 6 i 2 . 3 i 2 3 6 |

5 5 3 5 6 i 5 . 6 i 7 6 i 3 | 2 i 2 3 . 2 i 3 2 i 3 2 i 3 5 |

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

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

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

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

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

6 2 i . 2 3 3 2 i 3 2 i 3 5 | 6 i 3 . 5 6 i 3 6 5 . i 2 i 3 2 |

i . 2 3 2 i 3 2 3 5 i . 2 3 5 | 6 i 6 5 3 5 6 i 5 3 2 |

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

6 i 3 . 5 6 i 5 . 6 3 5 6 5 6 i |

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

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

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

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

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

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

i 6 i 2 3 2 i . 2 3 5 2 3 i 2 | 3 2 3 5 3 2 i 6 i 2 |

i . 3 2 i 6 7 6 5 . 6 i 3 5 | 6 . i 6 2 3 5 6 i 5 . 6 3 5 |

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

渐慢.....

慢起渐快

2 . 3 5 2 6 1 2 3 5 5 2 1 2 1 7 | $\frac{2}{4}$ 6 1 2 3 5 |

$\text{♩} = 60$

渐快

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

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

$\text{♩} = 72$

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

♩=84

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

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

3 2 3 . 2 | 3 5 6 3 6 | 5 5 6 i | 2 . 3 |

♩=92

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

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

6 i 6 5 | 3 2 3 5 | 6 . i 2 3 i | 6 5 . 6 |

♩=100

i 3 2 3 i | 6 . 5 | 3 2 3 5 | 6 . i 2 3 i |

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

♩=104

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

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

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

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

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

渐慢……

$\text{♩} = 2.5$

1̣ 6̣ 5̣ | 3̣ — $\frac{2}{2}$ 1̣ 6̣ 2̣ 1̣ . 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ |

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

渐慢……………

3̣ — — 0 ||

(同鼓)同 同同

本曲说明:

“醉仙戏”的曲名见于无正一道派所流传的梵音抄本《乐奏钧天》之中。在明成祖时《大明御制玄教乐章》所载 14 首道曲中，其玄天上帝乐章中有“醉仙喜”之名。该曲是正一派在齐醮科仪活动时，不论一日或多日，在每天清晨齐事开始的法鼓三通之后必奏的乐曲，其意为邀神，请神，娱神。

“醉仙戏”的曲清丽典雅，委婉流畅，有着浓郁的江南色彩，是一首属无鼓段形式的变牌散曲。全曲由单曲牌组成，采用牌子重复，前慢后快的节奏变化手法，慢板部分是将原牌子放慢加花成一板三眼（按 2/2 记谱）至牌子尾部以慢起渐快转成一板一眼。然后从原牌子 22 小节处重复以中板转中快的节奏，使乐曲由慢而快，由缓而紧的渐层发展。结束前恢复成慢板，变化再现原牌子首句的旋律素材而终止全曲。

“醉仙戏”的曲式结构特徵，与江南丝竹音乐中的“戏乐歌”相近。它们都是先用原曲放慢加花成慢板乐段，而将中板或快板的原曲连接或重续于后，以使前后乐段在旋法节奏等方面，有所对比，有所变化。

无锡正一派道士在 1946 年夏所举行的道教音乐演奏会上，称“醉仙戏”为梵音合套。本曲是根据 1990 年演奏录音整理。其参加演奏者为：许鹤昆（笛）、尤武忠（笙）、王士贤（梆胡）、谢濂山（二胡）、伍鼎初（二胡）、朱寿庆（中胡）、伍一鸣（三弦）、张鸿亮（琵琶）、莫裕生（板）。

2.3.3 碧玉联

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

【脱空对玉环】

$\text{♩} = 56$

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

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

转快 $\text{♩} = 108$

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

5 6 | 2̇ — | 1̇ 6 | 5 . 6 | 5 6 | 1̇ . 6 | 5 6 |

原速 【对玉环】 $\text{♩} = 56$

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

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

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

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

5 . 6 5 [#]4 . 5 3 5 3 1 | 2 2 3 5 1 . 6 2 5 |

【清江引】

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

(3 6)

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

【对玉环】

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

5 . 6 1 1 6 . 1 5 3 2 | 3 . 5 1 6 1 2 5 [#]4 5 6 |

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

7 6 7 2 7 . 2 6 5 7 6 | 5 — 5 3 3 6 |

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

5 . 6 5 [#]4 . 5 3 5 3 1 | 2 — 1 6 2 1 2 |

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

【打番儿】

2 5 3 2 1 6 2 3 6 | 5 . 6 5 . 6 [#]4 5 3 6 |

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

7 2 7 6 5 6 [#]4 5 3 6 | 5 5 6 5 3 2 3 5 3 1 |

2 1 6 1 5 5 6 1 | 2 . 3 1 6 5 . 6 [#]4 5 3 6 |

【对五环】

5 . 3 5 6 i 3 2 | i - i 3 2 i 6 |

5 . 3 5 6 7 6 7 6 | 5 . 6 5 [#]4 . 5 3 . 5 |

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

渐慢……

2 3 2 1 1 6 2 | 1 — — 0 ||

本曲说明:

“碧玉联”是无锡水濂道院道乐客师，在斋事活动中经常演奏，用于午后以小巧多趣著称的一首梵音散曲。该曲由“脱空对玉环”——“对玉环”（前段）——“清江引”（抽眼）——“对玉环”（中段）——“打番儿”（抽眼）——“对玉环”（末段）组成。

据杨荫浏先生考证^①“对玉环”的曲牌名称见于元代以来的南北曲牌子。当时有的曲牌是以歌曲首句中的开始几个字作名称，亦有的曲牌名称前后加上了大、中、小、前、后、北、收板、脱空等形容词。该曲首之“脱空对玉环”是由“对玉环”缩减而成，即把“对玉环”的两板拼作一板。

“碧玉联”的结构是按照旧抄本的“沙隔玉”曲牌连结的样式来演奏的。将一首散曲前、中、后拆开，中间夹插以别的情绪相近的曲牌。并加以以板眼方面的变化，这种组曲的方法由来已久。

据伍一鸣先生介绍，所以称“碧玉联”其意为：如“碧”“玉”相联，美妙无比。

“碧玉联”根据1990年录音整理其参加演奏者：谢濂山（笛）、尤武忠（笙）、王士贤（梆胡）、许鹤昆（二胡）、伍鼎初（二胡）、朱寿庆（中胡）、伍一鸣（三弦）、张鸿亮（琵琶）、顾福昌（笙）、奚裕生（板）。

2.3.4 梅梢月

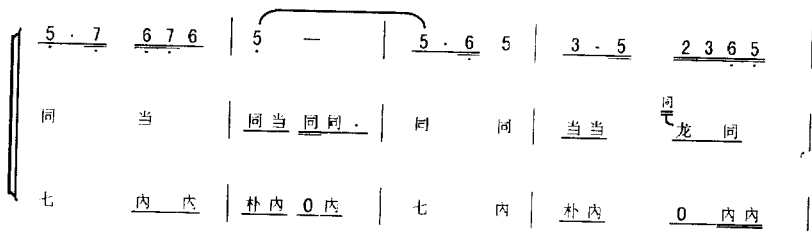
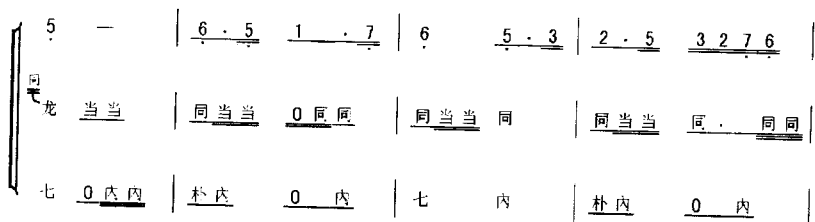
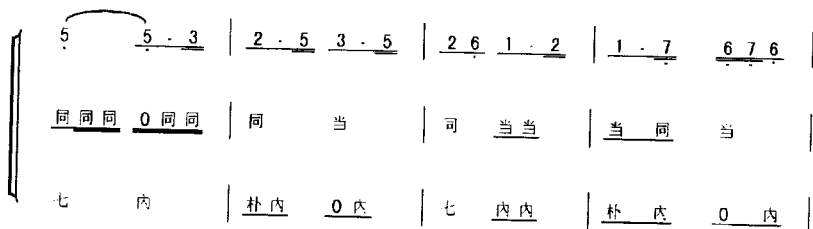
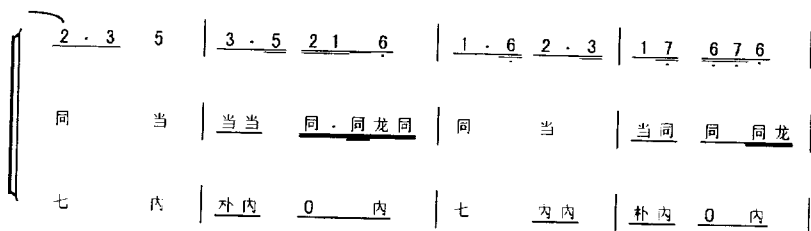
$$1 = C \frac{2}{4}$$

唢呐	サ	0	0	0	0	$\overset{\circ}{3}$	$\overset{\circ}{5}$	
同鼓板	サ	同	同同	龙	同同同	同龙龙龙	同龙龙龙	同龙龙龙
锣	サ	0	0	0	0	丈 丈	丈 丈	丈 丈

$\text{♩} = 54$

唢呐	$\frac{2}{4}$	2 . 3		<u>1 6 5</u>	<u>6 1</u>		2 5		<u>3[#] 4 3</u>		<u>2 3 1 7</u>	2	
同鼓板	$\frac{2}{4}$	同 . 同		同同	同同		同 . 同		当 当		当 同	同 . 同 . 龙同	
锣钹	$\frac{2}{4}$	丈 0		丈	丈		0		0		0	0	
	$\frac{2}{4}$	七 . 内		补内	0 内		七		内 内		补 内	0 内	

	$\frac{2}{4}$	2 . 3	5		<u>3 . 4 3 2</u>	<u>1 7 6 1</u>		2 . 5	<u>3[#] 4 3</u>		<u>2 1 7</u>	2	
同		当		当 当	同 龙 同		同	当 当	同同		同 龙同		
七		内		补 内	0 内		七	内 内	补 内		0 内		

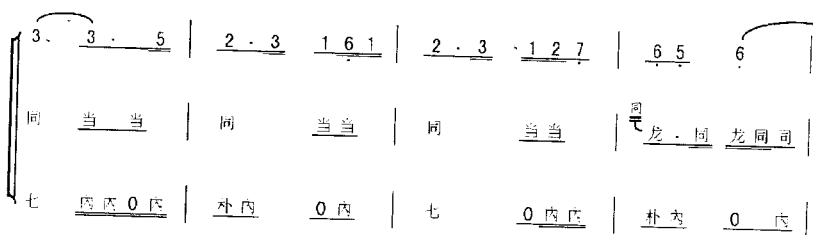
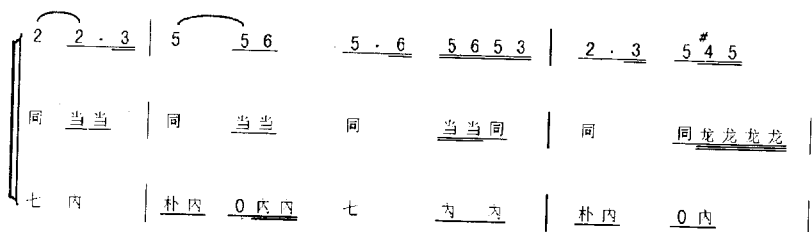
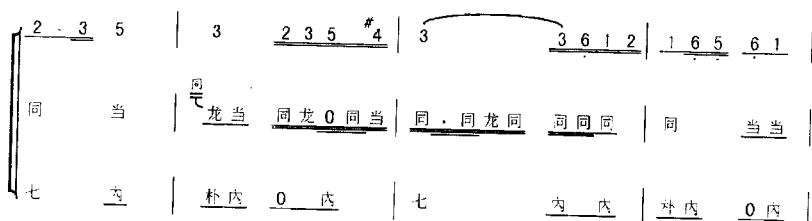
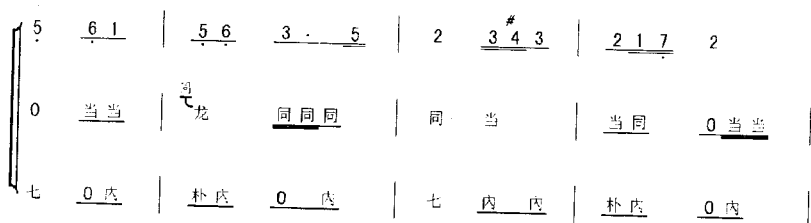


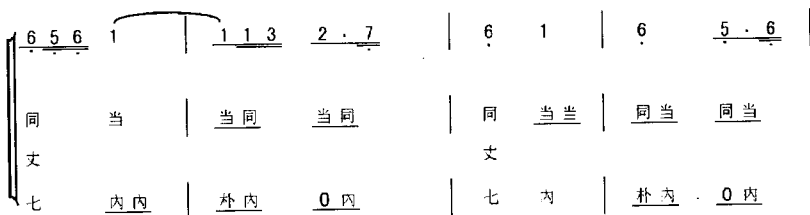
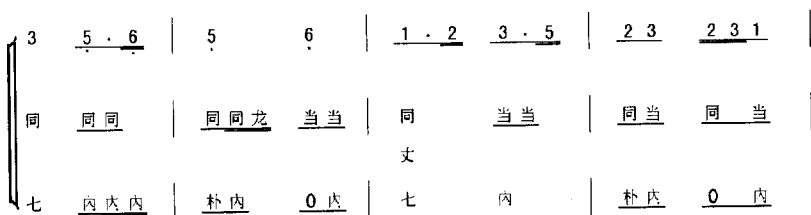
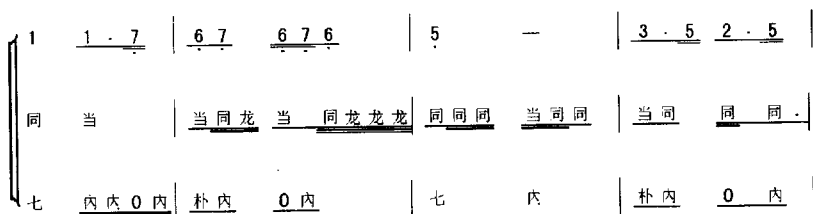
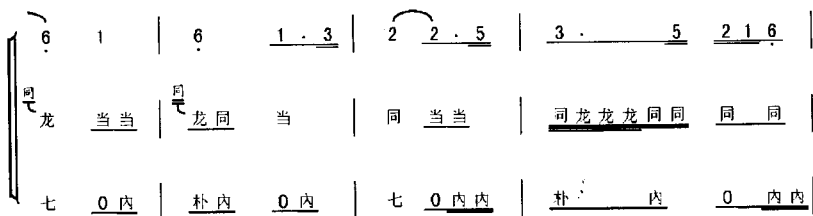
1 .	<u>6 5</u>		1 . 2	<u>3 2 3 5</u>		<u>2 . 3</u>	<u>1 2 7</u>		<u>6 5</u>	<u>6</u>	
同	<u>同同同</u>		同同	<u>同元 龙 . 同</u>		同	<u>当同</u>		同	<u>同同同</u>	
七	<u>内内</u>		朴内	<u>0 内</u>		七	<u>内内内</u>		朴内	<u>0 内内</u>	

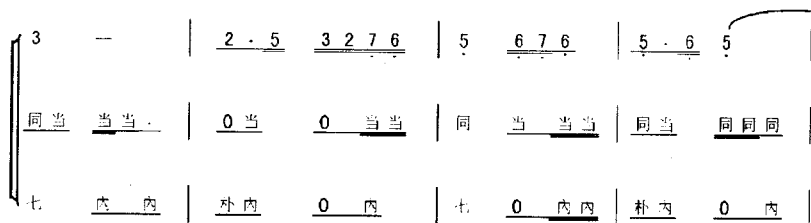
<u>6 . 2</u>	1		<u>6 5 6</u>	<u>1 . 3</u>		2	<u>2 . 3</u>		<u>2 . 3</u>	5	
同 . 同	同		<u>同元 龙 . 同</u>	<u>同同同</u>		同	<u>当当</u>		<u>同元 龙同</u>	<u>当同龙</u>	
七	内		朴内	<u>0 内</u>		七	<u>内内</u>		朴内	<u>0 内</u>	

<u>3 . 5</u>	<u>2 . 6</u>		<u>1 . 7</u>	<u>6 7 6</u>		<u>5 . 6</u>	<u># 4 5</u>		<u>3 2</u>	<u>3</u>	
当	<u>当当</u>		<u>同元 龙</u>	<u>当同</u>		同	<u>当当</u>		<u>同元 龙当</u>	<u>同当当</u>	
七	内		朴内	<u>0 内</u>		七	<u>内内内</u>		朴内	<u>0 内</u>	

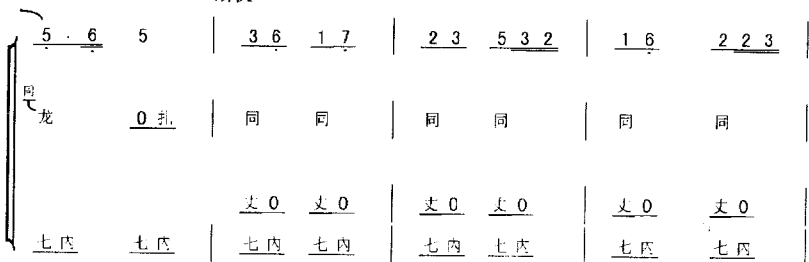
3	6		5	<u>6 1 3</u>		2	<u>2 . 3</u>		<u>1 1 7</u>	<u>6 7 6</u>	
同	<u>当当</u>		同当	<u>同同龙</u>		当	同		当当	<u>同同</u>	
七	内		朴内	<u>0 内 0 内</u>		七	<u>内内</u>		朴内	<u>0 内</u>	





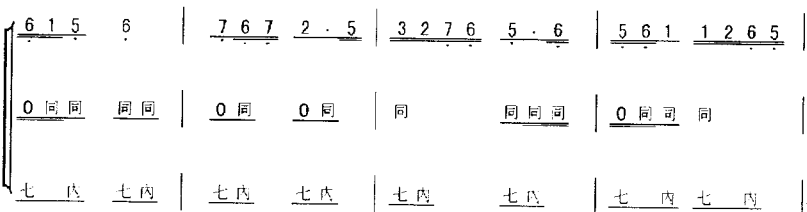
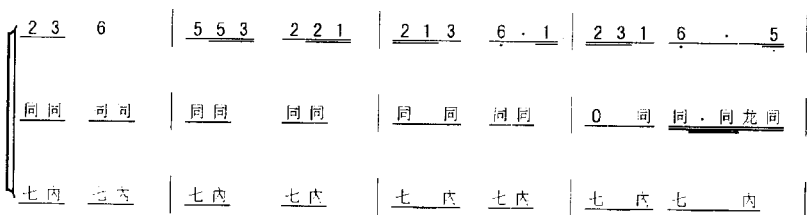


渐快



tr

【送上天】 ♩ = 80



<u>6 . 1</u>	2	<u>2 . 3</u>	<u>5 5 6</u>	<u>5 3</u>	<u>2 5</u>	<u>3 2 1 6</u>	<u>2 . 1</u>
0 同	0 同	0 同	同当	同 . 同	同当	0 同	同 0
七 内	七 内	七 内	七 内	七 内	七 内	七 内	七 内

快 ♩ = 115

<u>2 3 1</u>	<u>6 . 1</u>	<u>2 3 1</u>	<u>6 . 7</u>	<u>6 5</u>	6	<u>7 6</u>	<u>7 2</u>
同 同	0 同	扎 扎	扎	同 同	同 . 同	同 同	同 同
0	0	0	丈 0	0	0	0	丈
七 内	七 内	七 内	七 内	七 内	七 内	七	七 内

<u>7 6</u>	<u>5 . 6</u>	<u>5 6 1</u>	<u>1 2 6 5</u>	<u>6 1</u>	2	<u>2 . 3</u>	<u>5 . 6</u>
同 同	同 同	同 同	同 同	同 同	同 同	同 同	同 同
丈	丈	丈	0	丈	丈	0	丈
七 内	七 内	七 内	七 内	七 内	七 内	七 内	七 内

<u>5 3</u>	<u>2 5</u>	<u>3 2 1 6</u>	<u>2 . 1</u>	<u>2 3 1</u>	<u>6 . 1</u>	<u>2 3 1</u>	<u>6 . 7</u>
同	同	同	司	同	司	同	同
0	丈	0	丈	0	<u>丈 0</u>	0	<u>丈 0</u>
<u>七 内</u>	<u>七 内</u>	<u>七 内</u>	<u>七 内</u>	<u>七 内</u>	七	<u>七 内</u>	七

<u>6 5</u>	6	<u>7 6</u>	<u>7 2</u>	<u>7 6</u>	<u>5 . 6</u>	<u>5 6 1</u>	<u>6 5</u>
同	同	<u>0 扎</u>	同	<u>扎 扎</u>	<u>扎 扎</u>	同	同
0	0	0	丈	丈	丈	丈	丈
七	七	七	七	七	七	七	七

<u>6 1</u>	<u>2 3 2</u>	2	—	0	0	0	0
【直排】							
<u>扎 扎</u>	<u>0 扎</u>	扎	0	<u>扎 扎 扎</u>	<u>扎 扎</u>	<u>扎 扎 扎</u>	<u>扎 扎</u>
丈	丈	丈	丈	丈	丈	丈	丈
七	七	七	七	七	七	七	七

0	0	0	0	0	0
<u>扎刺刺刺</u>	<u>扎刺刺刺</u>	0	<u>扎刺刺</u>	0	<u>扎刺刺</u>
丈	丈	丈	丈	丈	丈
七	七	七	七	七	七

【圖場】

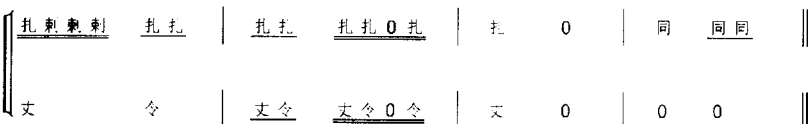
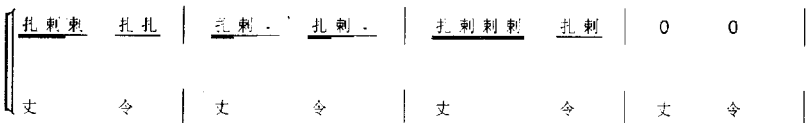
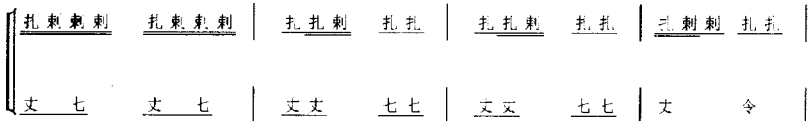
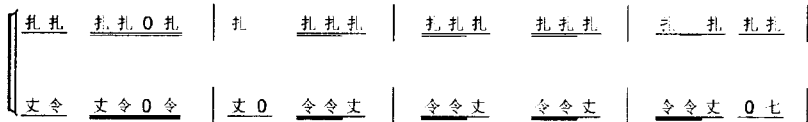
0	0	0	<u>扎刺刺</u>	<u>刺扎</u>	<u>扎扎刺</u>	<u>扎刺刺刺</u>	<u>扎刺刺刺</u>
丈	丈	丈	丈	丈	<u>丈0</u>	0	0
七	七	七	七	七	<u>七0</u>	<u>丈七</u>	<u>丈七</u>

0	<u>0扎</u>	0	0	0	0	<u>扎扎</u>	<u>扎扎刺扎</u>
<u>丈七</u>	<u>丈七</u>	<u>丈七七</u>	<u>七七</u>	<u>七七</u>	<u>七七</u>	<u>丈七</u>	<u>0七</u>

<u>扎扎</u>	<u>扎扎刺扎</u>	<u>扎扎刺</u>	<u>扎扎</u>	<u>扎扎刺</u>	<u>扎扎</u>	<u>扎刺刺刺</u>	<u>扎扎</u>
<u>丈七</u>	<u>0七</u>	丈	令	丈	令	丈	令

【尖头】

由慢渐快.....



本曲说明:

“梅梢月”是清代道教典籍黄禄科仪(有1750年序)所附十七曲之一。该曲在无锡正一道派的齐事活动中,演奏的花样甚多。从板式变化角度看,有慢板、慢转中,(见原牌功曲)有中板隔凡,中板梅花拆,(见正套“满庭芳”之1,散套“雁儿落”之7),有快拆隔凡,(见散套“泣颜回”之10)等。从演奏的乐器选用方面看,有用笛、箫、笙、梆胡、二胡、三弦等丝竹乐器合奏的;亦有用唢呐加同鼓、板鼓、锣、七钹等演奏的。本曲是根据1990年录音整理,所配置的乐器为上述后一种。这种形式是在《拜表》法事的,〈步罡〉中作位奏音乐

时所采用的。步罡踏斗，是高功法师假十尺见方的土地，铺设书有二十八宿星象的罡单作为九重之天，在罡单之上，脚登云靴，随着“梅梢月”的乐声，沉思九天，按斗室之象，默念咒诀，徐步踏之，以如请神将，伏魔降邪或者神飞九天，奏达九章。峭拔的唢呐声与洪亮浑厚的锣钹声一起奏响，烘托着法师表演的庄严仪式，其场面十分壮观。

该曲由“梅梢月”“送上天”两个曲牌和“直排”“圆场”“尖头”三个锣鼓点组成，属联牌功曲体。其间以原牌中板隔凡“梅梢月”为主体，锣、钹、鼓、随曲调节节奏花跟奏，至92小节处接短小的曲牌“送上天”反复近三遍，渐次加快，推出有“直排”等三鼓点组成的情绪激越的尾声。

其参加演奏者为：谢濂山（唢呐）、许鹤昆（唢呐）、伍鼎初（同鼓、板鼓）、王士贤（大锣）、尤武忠（七钹）、奚裕生（汤锣）、张鸿亮（星）。

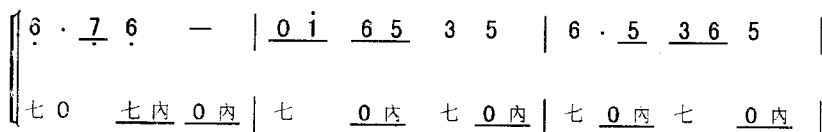
2.3.5 山坡羊

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

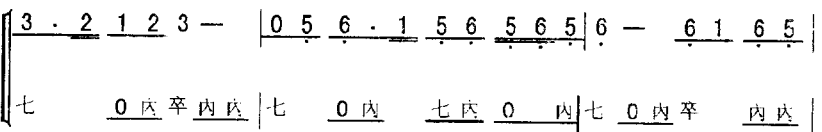
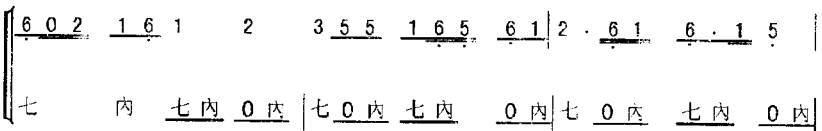
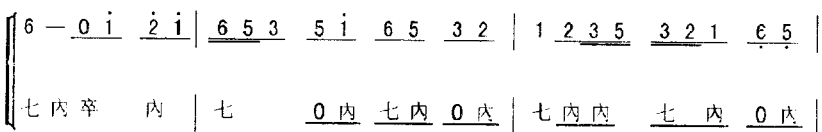
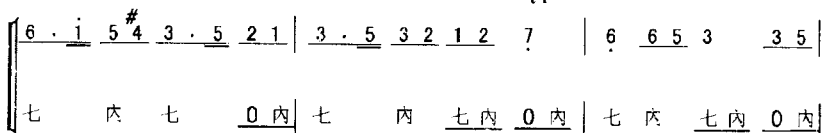
1. 【山坡羊】

管弦	0	0		0	<u>3 5 6 i</u>	<u>6 5 4</u>	4	
同鼓	同	<u>同 同</u>		(下略)				
♩ = 3 2								
管弦	6	<u>5 4</u>	3	2		<u>3 . 4</u>	<u>3 2</u>	1 7
内锣、钹	七	0	<u>七 内</u>	<u>0 内</u>		七	<u>0 内</u>	<u>七 内</u> <u>0 内</u>

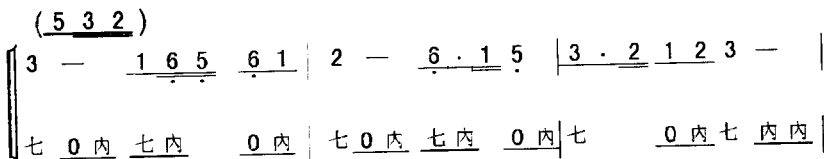
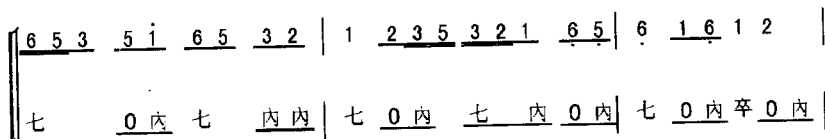
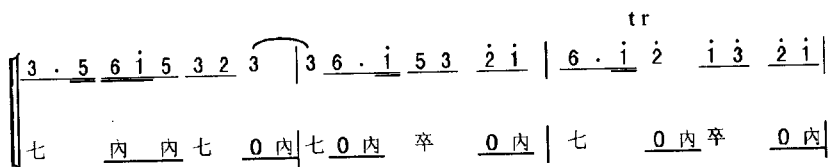
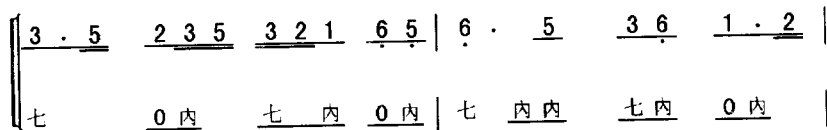
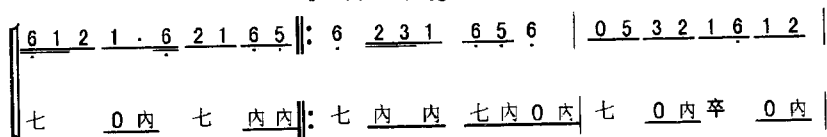
♩=36

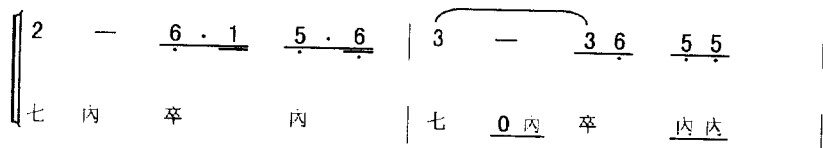
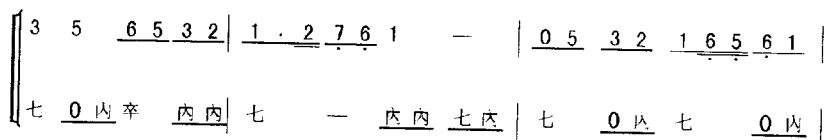
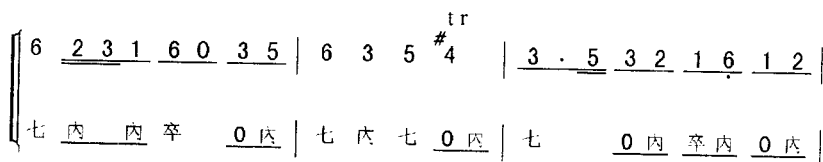
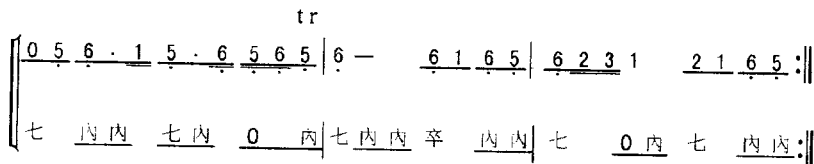


tr

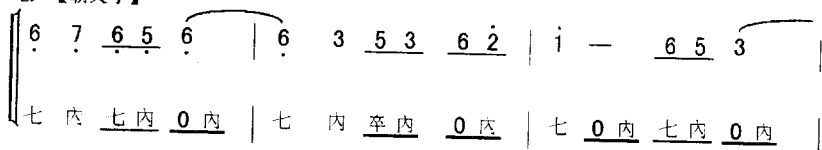


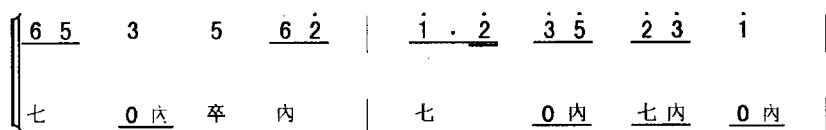
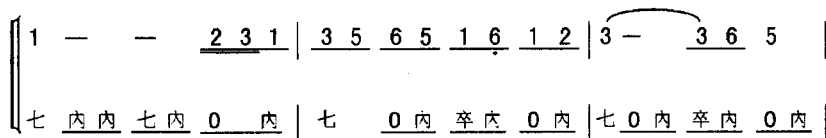
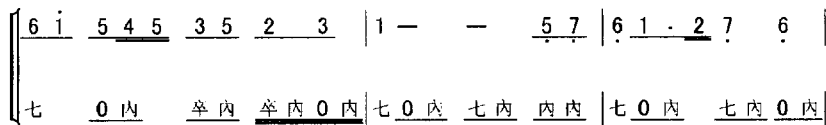
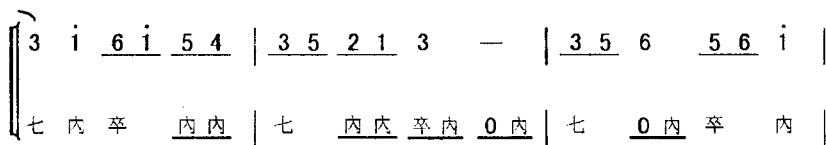
♩ = 40 反复四遍





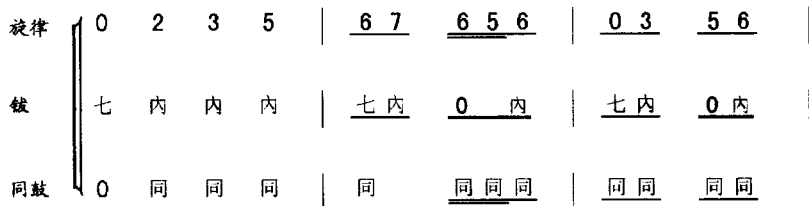
2. 【朝天子】

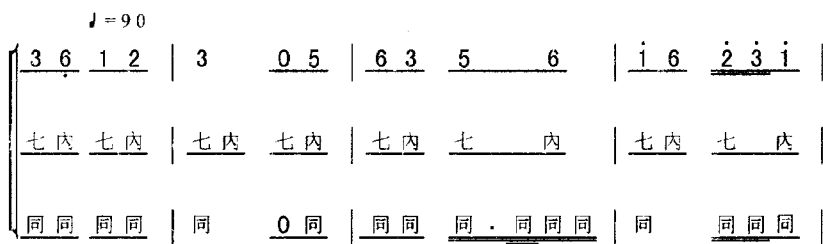
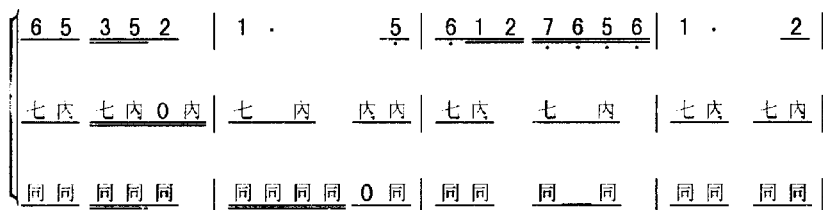
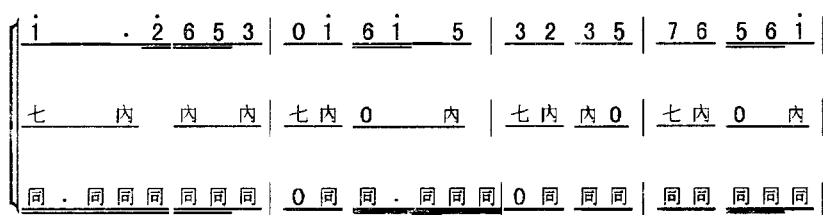




3. 【小开门】 $\frac{2}{4}$ 慢起渐转快

$\text{♩} = 72$





本曲说明:

“山坡羊”关于“山坡羊”的曲牌名称，明·沈德符（1578-1642年）在《万历野获编》谈及“时尚小令”时说：“元人小令，行于燕赵，后浸淫日甚。自宣·正至成·宏间（1426-1505年）中原又行“琐南枝”“傍妆台”“山坡羊”之属……此年以来（约1623年之前），又有“打枣杆”“桂枝香”二曲。又“山坡羊”者，……今南北词曲俱有此名，但北方惟盛“爰数落山坡羊”，其曲自宣，大辽东三镇传来……”。从沈氏所述的时令小曲沿革情况中可知“山坡羊”至少在十五世纪初已流传于中原地区了。

锡派遣甘所演奏的“山坡羊”是由“山坡羊”——“朝天子”——“小开门”三首曲牌相联而成，属联牌散曲体。“山坡羊”在以单曲形式出现时，常穿插于法事中间，以渲染热烈气氛，倘若以联牌形式出现，则用于午后演奏。

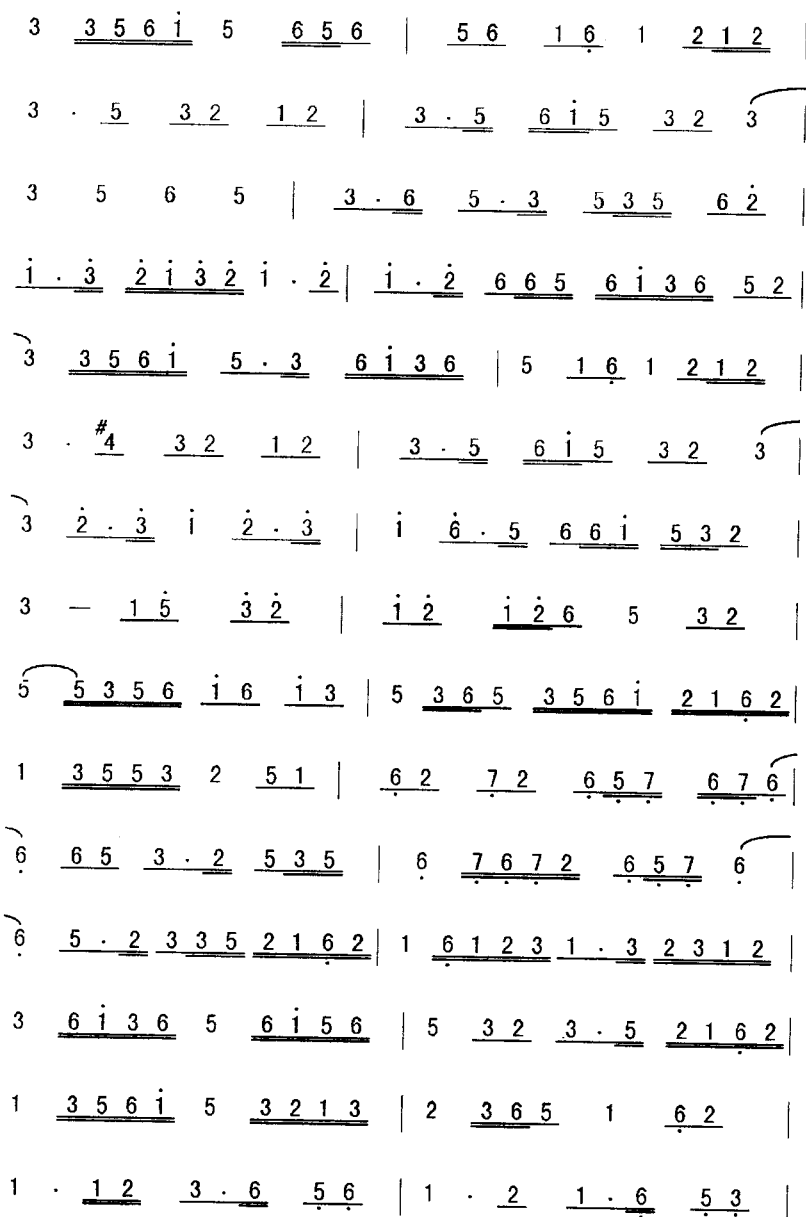
1946年8月由无锡著名道乐高手阙献之，朱勤甫等参加演奏的四场《锣鼓梵音演奏会》上，“山坡羊”用唢呐演奏与“将军令”同称为唢呐调，并分别作为二场演奏会之开场曲。本曲现根据1990年演奏录音整理，其参加演奏者为：谢濂山（小唢呐）、许鹤昆（唢呐）、朱寿庆（笛）、王士贤（梆胡）、张鸿亮（二胡）、尤武忠（二胡）、伍鼎初（同鼓）、奚裕生（汤锣）、顾福昌（七钹）。

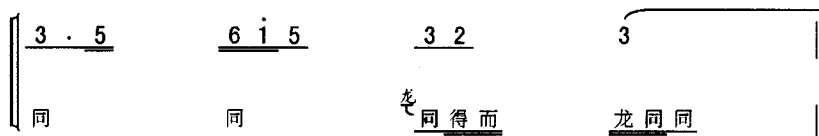
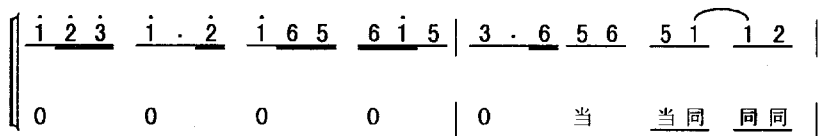
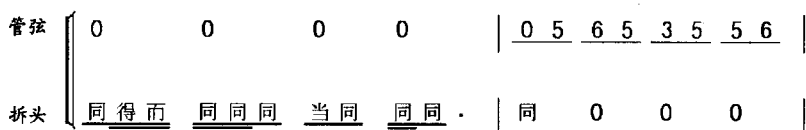
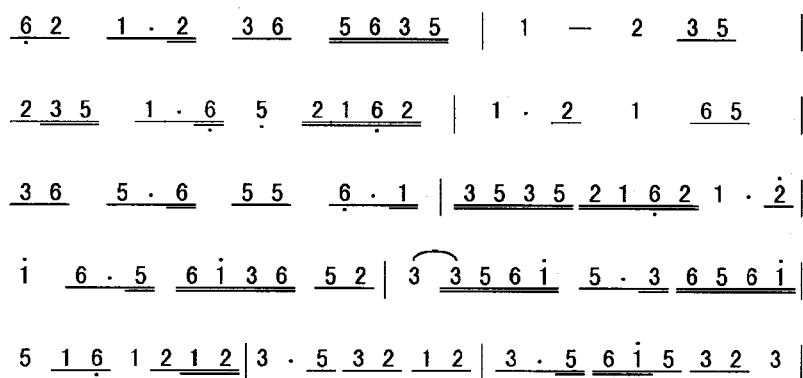
2.3.6 云中腾飞

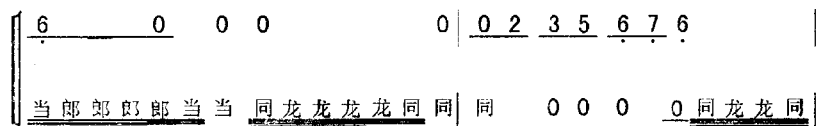
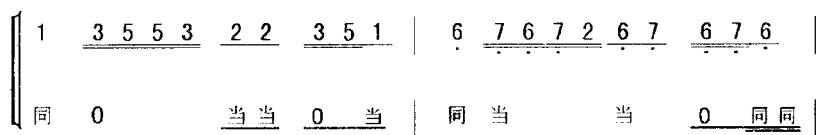
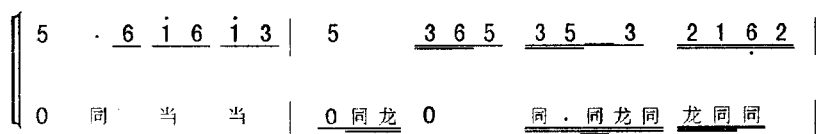
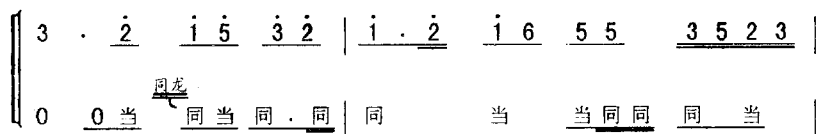
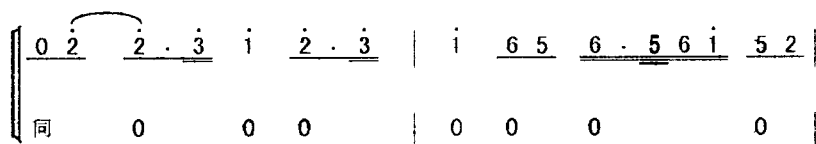
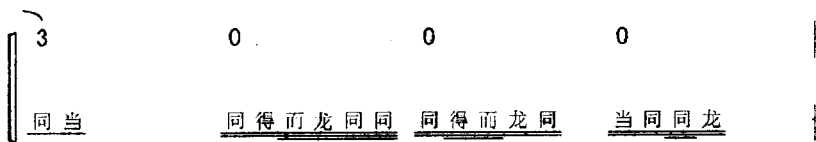
$$1 = F \quad \frac{2}{2} \quad \frac{2}{4}$$

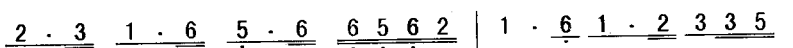
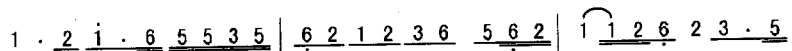
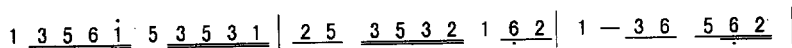
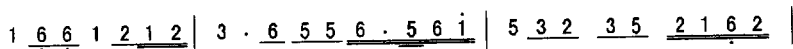
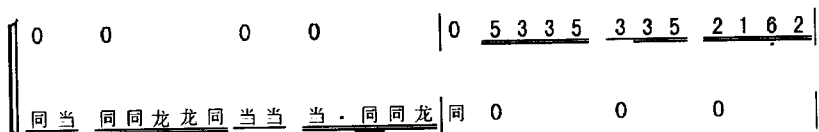
【雁儿落】 慢板 $\text{♩} = 54$

廿 同 同 同 6 5 | 3 . 6 5 . 6 5 5 6 3 5 |
3 . 5 2 1 6 2 1 . 2 | 1 6 1 5 6 . 5 6 1 5 2 |

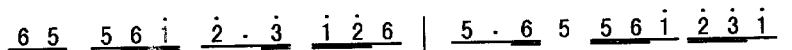
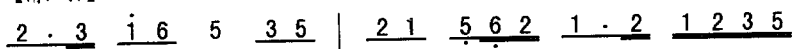




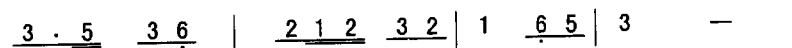
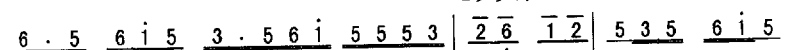




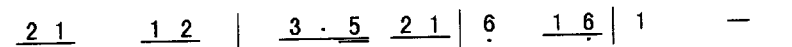
【清江引】



【步步高】快板 渐快



♩ = 85



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

1 2 2 3 5 | 2 1 6 5 | 6 — | 3 2 1 2 |

$\text{♩} = 96$

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

3 . 5 2 1 | 6 1 6 | 1 — | 1 . 2 3 5 |

2 — | 1 6 6 1 | 2 1 6 5 | 6 0 |

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

【凤凰栖】 快折 $\text{♩} = 107$

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

3 5 2 3 | 0 0 | 0 6 5 6 | 1̇ 6 5 |

0 0 六 读 | 扎 刺 刺 扎 0 刺 | 扎 0 | 0 0 |

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

扎 . 扎 刺 扎 | 0 扎 刺 0 扎 扎 | 扎 0 | 0 扎 0 扎 扎 |

6 2̇ 3̇ 1̇ | 6 6 6 | 0 0 | 0 5 6 1 |

读 扎 | 0 扎 刺 刺 扎 扎 | 0 扎 刺 刺 刺 刺 扎 扎 | 扎 0 |

2	<u>2 2</u>	0	0	0 <u>1</u>	<u>6 5</u>	<u>3 . 6</u>	<u>5 3</u>
0	<u>0 扎</u>	<u>0 扎</u>	<u>扎 刺 刺 刺</u>	扎	0	<u>0 扎</u>	<u>扎 刺 刺</u>

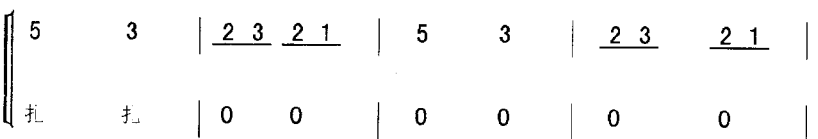
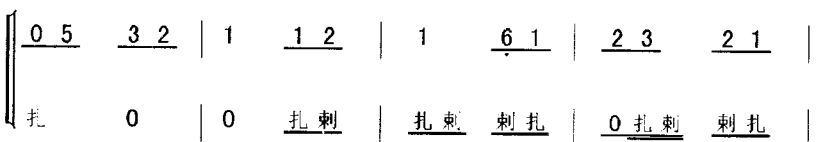
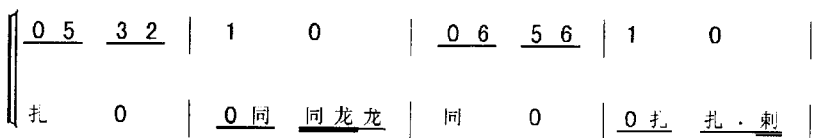
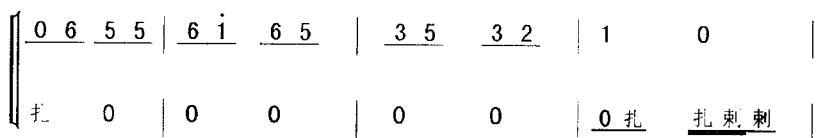
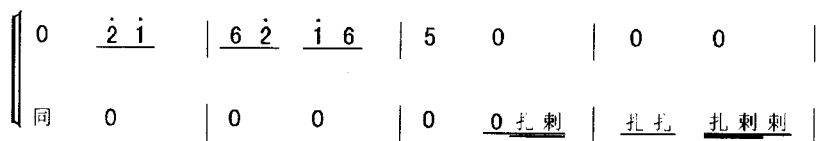
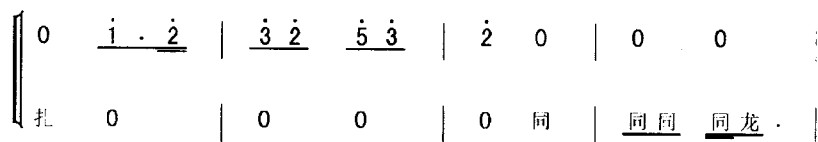
2	<u>2 2</u>	0	0	<u>0 2</u>	<u>3 5</u>	<u>3 5</u>	<u>6 1 5</u>
扎	<u>0 扎</u>	<u>0 扎</u>	<u>扎 刺 刺 刺</u>	扎	0	<u>0 扎</u>	<u>刺 扎</u>

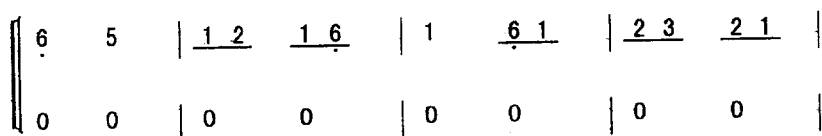
6	<u>6 . 2</u>	1	<u>2 . 5</u>	<u>3 2</u>	<u>1 6</u>	1	<u>5 6</u>
扎	0	扎	<u>刺 扎</u>	<u>扎 扎</u>	<u>扎 刺 刺</u>	扎	0

<u>1</u>	<u>5 5</u>	<u>6 1</u>	<u>6 5</u>	3	0	0	0
0	0	0	0	0	<u>0 扎</u>	<u>0 扎</u>	<u>扎 刺 刺 刺</u>

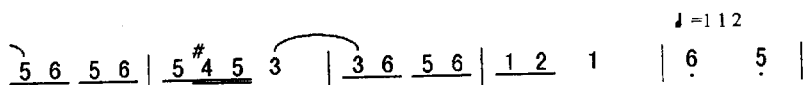
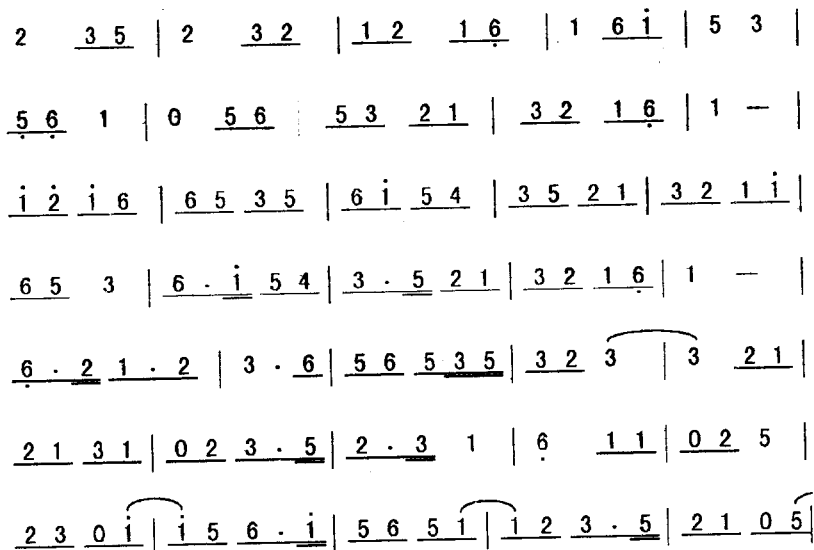
<u>0 6</u>	<u>5 5</u>	<u>6 5</u>	<u>1 2</u>	3	0	0	0
扎	0	0	0	0	<u>同 同</u>	<u>0 . 同 龙 同</u>	<u>0 龙 同</u>

<u>0 6</u>	<u>5 5</u>	<u>6 5</u>	<u>3 2</u>	<u>1 0</u>	0	0	0
扎	0	0	0	0	<u>扎 扎</u>	<u>扎 扎 刺</u>	<u>扎 刺 刺 刺</u>

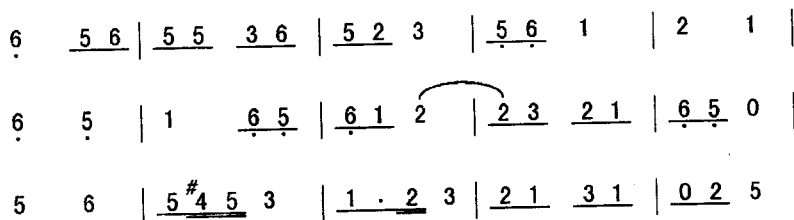




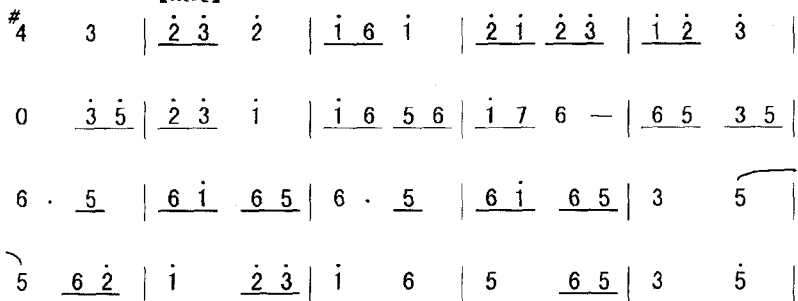
【这一风】



$\text{♩} = 112$

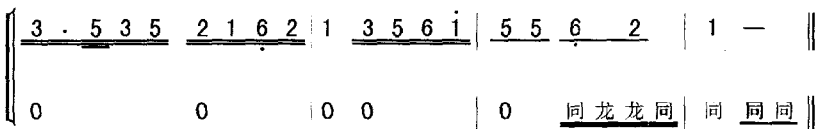
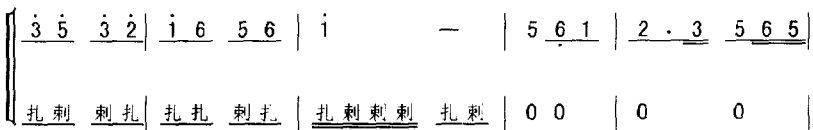


【效丈】



稍慢

转慢 ♩ = 54



本曲说明:

“云中腾飞”该曲由“雁儿落”“清江引”“步步高”“凤凰楼”“这一风”“效丈”等六首梵音功曲相联而成，属联牌功曲体。与其它梵音音乐所不同的是，本套曲不是以其中某一只曲牌名为全曲之总称，而是冠以“云中腾飞”。其取名者为无锡西门水濂道院主持法号罗性（西河30世孙）的伍一鸣先生（1918年生），和水濂道院著名乐客师，在无锡地区享有盛名的王士贤先生（1916年生），取名时间为1990年6月。据两位老先生当时对编者所述：“这套梵音是我们水濂道院拿手的曲目之一，先前并没有一个固定的套曲名称，这次我们把它重新整理，逐句段推敲，题名为“云中腾飞”是寓意道乐在云中缭绕，腾升缥缈之意境”。

该曲虽属无鼓段形式的梵音散套，但是在单皮鼓的运用方面，表现在“拆头”击鼓的多变穿插时梅花拆、半拆、单拆、双拆十分灵活生动。

本曲是根据 1990 年录音整理，其参加演奏者为：谢濂山（笛）、尤武忠（笙）、王士贤（梆胡）、许鹤昆（二胡）、朱寿庆（中胡）、伍一鸣（三弦）、张鸿亮（琵琶）、伍鼎初（鼓）、奚裕生（木鱼、板）。

参考书目

中文参考书



蔡俊抄:《禅林赞集》,台北:台湾新文丰出版公司,1998年版。

财团法人佛光山文教基金会主编:《1998年佛学研究论文集——佛教音乐1》,台北:台湾佛光出版社,1999年版。

其中包括下列论文:

高雅丽:《佛教音乐传统与佛教音乐》,31-50页。

王小盾:《原始佛教的音乐问题》,51-90页。

财团法人佛光山文教基金会主编:《2000年佛学研究论文集——佛教音乐2》,台北:台湾佛光出版社,2001年版。

其中包括下列论文:

田青:《初弘期的佛教音乐——魏晋南北朝佛教音乐概说》,1-56页。

张文:《云南剑川白族阿咤力佛教科仪音乐》,403-416页。

曹本治、罗炳良编:《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》, Hong Kong: Society of Ethnomusicological Research in Hong Kong, 1989年版。

曹本治:《香港道教全真派声乐音乐在仪式中的固定和非固定



- 因素》，《中国音乐国际研讨会论文集》，148 - 158 页，
济南：山东教育出版社，1990 年版。
- 曹本冶：《香港全真道科仪音乐的组成基素》，《1991 年香港第二届道教科仪音乐研讨会论文集》，93 - 103 页，北京：人民音乐出版社，1991 年版。
- 曹本冶、魏煌、毛继增编：《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，1991 年版。
- 曹本冶编：《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，1992 年版。
- 曹本冶、蒲享强：《武当山道教音乐研究》，台北：台湾商务印书馆，1993 年。
- 曹本冶、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》，台北：台湾新文丰出版公司，1996 年版。
- 曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘：《中国道教音乐史略》，台北：台湾新文丰出版公司，1996 年版。
- 曹本冶、朱建明：《海上白云观施食科仪音乐研究》，台北：台湾新文丰出版公司，1997 年版。
- 曹本冶、薛艺兵：《河北省易县、涑水地区的后土崇拜与民间乐社》，载《中国音乐学》，2000 年第一期，79 - 98 页。
- 曹本冶、徐宏图：《杭州抱朴道院道教科仪音乐研究》，台北：台湾新文丰出版公司，2000 年版。
- 曹本冶、徐宏图：《温州平阳东岳观道教科仪音乐研究》，台北：台湾新文丰出版公司，2000 年版。
- 陈家滨：《五台山寺庙音乐初探》，《音乐研究》，1981 年第二期，55 - 63 页。
- 大渊忍尔：《中国人宗教礼仪——佛教、道教、民间信仰》，福武书店，1983 年版。



邓光华:《傩文化与音乐起源管见》,《中国音乐》,1992年第3期,15-17页。

邓光华:《傩坛巫音与音乐起源巫觋说》,《文化艺术出版社论文集》,1992年版。

邓光华:《傩与艺术》,北京:中国文联出版公司,1993年版。

邓光华:《贵州土家族宗教文化——傩坛仪式音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1997年版。

甘绍成:《四川道教仪式执行者的传承方式与特点》,《1991年香港第二届道教科仪音乐研讨会论文集》,北京:人民音乐出版社,1991年版,68-81页。

甘绍成:《青城山道教科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,2000年版。

高应智:《浅谈黔东北傩仪音乐的基本特征》,《傩文化研究文集》,1993年内部刊物。

格曲:《西藏宗教音乐论述》,《民族艺术》,1996年第1期,109-123页。

韩军:《五台山佛教音乐》,《中国音乐》,1990年第一期,29-32页。

韩军:《五台山佛教音乐》,山西人民出版社,1993年版。

和佳庚、吴学源:《中甸县藏传佛教音乐考查》,《民族艺术研究》,1992年第三期。

胡建国:《湘西傩文化之谜》,湖南:四大出版社,1992年版。

胡建国:《巫傩与巫术》,海南:海南出版社,1993年版。

胡耀:《我国佛教音乐调查述要》,《音乐研究》,1986年第1期,104-110页。

黄林、吴学源:《论云南洞经音乐的社会属性》,《民族艺术研究》,1992年第二期。



- 黄新光、王亨春:《禅门赞集》,1983年湖南油印。
- 雷宏安、杨韵笙:《略论洞经音乐组织的历史渊源及其道教特征:兼与黄林、吴学源同志商榷》,《民俗艺术研究》,1993年第二期。
- 李丰楙:《仪式、庙会与社会——道教、民间信仰与民间文化》,台湾:中央研究院,1996年版。
- 李石工等:《佳县白云山道教经韵八套及笙管二十七首》,载何钧等收集整理:《陕北葭(佳)榆民俗·宗教音乐散编》,西安:中国音乐家协会西安分会1959年12月编印(油印)。
- 刘桂腾:《萨满教与满洲跳神的乐器》,《中国音乐学》,1994年第二期,80-86页。
- 刘桂腾:《满族萨满教乐器的形式、配置及其文化特征》,《中国音乐学》,1995年第三期,17-32页。
- 刘红:《探索武当山道教音乐之地方性》,《民族民间音乐》,1988年第三期。
- 刘红:《试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴含》,《黄钟》,1990年第一期。
- 刘红:《道教科仪音乐研究之概念和方法讨论》,《中国音乐学》,1996年第四期。
- 刘红:《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪为例展开的讨论》,台北:台湾新文丰出版公司,1999年版。
- 泷本裕造、刘红:《苏州道教进表仪式音乐》(日文),《东方宗教》1996年。
- 吕锤宽:《台湾道教音乐源流略稿》,《艺术学》,1989年第三期。
- 吕锤宽:《台湾天师派道教仪式音乐》,载《中国音乐学》,1990



年第三期:21-33页。

吕锺宽:《台湾的道教仪式与音乐》,台北:台湾学艺出版社,1994年。

罗明辉:《云南大理剑川白族道教科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,2001年版。

苗晶、乔建中:《论汉族民歌近似色彩区的划分》,北京:文艺出版社,1987年。

妙音、文雄编:《中国佛教音乐》,四川:成都出版社,1993年版。

闵智亭:《道教仪范》,台北:台湾新文丰出版公司,1995年版。

钱铁民、马媛珍:《无锡道教科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1999年版。

桑德诺瓦:《纳西族东巴唱腔的旋律风格及分类》,《中央音乐学院学报》,1993年总52期,70-74页。

桑德诺瓦:《东巴仪式音乐的若干调查研究》,《中国音乐学》,1995年第四期,23-27页。

辞海编委会编:《辞海·哲学分册》,上海辞书出版社,1980年。

辞海编委会编:《辞海·文学分册》,上海辞书出版社,1981年。

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年。

史新民:《全真·正一·火居》,《黄钟》,1990年第一期,18-23页。

史新民、周振锡、王忠人、向思义、刘红编辑:《中国龙虎山天师道音乐》,北京:中国文联出版公司,1991年版。

史新民、周振锡、王忠人、向思义、刘红采录编辑:《玉溪道人闵智亭传谱:全真正韵谱辑》,北京:中国文联出版公司1993年版。



- 谭大江:《浅谈武当山道教音乐在历史演变中的三个时期》,《中国道教》,1988年第二期。
- 田联韬:《藏族宗教音乐初探》,《中央音乐学院学报》,1996年第1期,7-18页。
- 田联韬:《中国藏传佛教喇嘛教音乐》,载田青主编《中国宗教音乐》,北京:宗教文化出版社,1997年版。
- 田联韬:《藏传佛教宗教乐舞“羌姆”音乐考察》,《1998年佛学研究论文集-佛教音乐1》,289-334页,台北:台湾佛光出版社,1999年版。
- 田青:《佛教音乐的华化》,《宗教世界》,1985年第3期,1-20页。
- 田青主编:《中国佛教音乐选萃》,上海:上海音乐出版社,1993年版。
- 田青主编:《中国宗教音乐》,北京:宗教文化出版社,1997年版。
- 王纯五、甘绍成:《中国道教音乐》,成都:西南交通大学出版社,1993年。
- 王光德、王忠人、刘红、周耘、袁冬艳:《“武当韵”——中国武当山道教科仪音乐》,台北:台湾新文丰出版公司,1999年版。
- 王见川编:《民间宗教》(三卷),台北:南天书局,1995年版。
- 王小盾:《唐代的道曲和道调》,《中国音乐学》,1992年第二期,15-23页。
- 王忠人:《试论二泉映月的道乐特征》,《黄钟》,1990年第一期,42-48页。
- 王忠人:《道教经韵章与古代宫廷展祭祀乐章》,《黄钟》,1991年第四期,62-68页。



五台山寺庙音乐山西音协、山西省文化局编,家滨、建昌记录整理:《山西民间器乐曲集》,1980年油印。

吴军行:《南丰傩舞音乐的世俗心理与节奏型态探索》,《中国音乐学》,1995年第三期,32-36页。

伍一鸣:《江南道教音乐的由来和发展》,《中国道教》,1989年第二期。

新文丰出版公司刊印:《正统道藏》,台北:台湾新文丰出版公司,1988年。

宣科:《白沙细乐小议》,《民族音乐》,1984年总4期,29页。

宣科:《纳西族多声民歌‘热美蹉’的原始状态》,丽江:《丽江文史资料》,1986年第3期,32-61页。

薛艺兵:《从冀中‘音乐会’的佛道教门派看民间宗教的特点》,《音乐研究》,1994年第1期。

薛艺兵:《河北易县、涑水的“后土宝卷”》,载《音乐艺术》,2000年第二期,31-37页。

杨民康:《云南少数民族泼水节民俗音乐的社会文化特征》,《民族艺术》,1998年第1期,144-156页。

杨民康:《中国傣族南传上座部佛教课诵仪式音乐研究》,《中央音乐学院学报》,1999年(a)第3期,68-75页。

杨民康:《论中国南传佛教音乐的文化圈和文化丛特征》,《中国音乐学》,1999年(b)第4期,103-114页。

杨民康、杨晓勋:《云南瑶族道教科仪音乐》,台北:台湾新文丰出版公司,2000年版。

杨民康:《论云南少数民族南传佛教的乐器、器乐音乐及其与原始佛教音乐的渊源关系》,《2000年佛学研究论文集-佛教音乐2》 371-402页,台北:台湾佛光出版社,2001年版。



- 杨民康:《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》,北京:宗教文化出版社,2003年。
- 杨晓鲁:《中国音乐与传统礼仪文化》,长春:吉林教育出版社,1994年版。
- 杨秀昭、卢克刚、何洪、傅仙湘:《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》,《新亚学术集刊》(香港),1994年第十二期,197页。
- 杨荫浏:《佛教禅宗水陆中所用的音乐》,1956年6月油印稿。
- 杨荫浏与曹安合编:《苏南吹打曲》,北京:音乐出版社1957年出版。
- 杨荫浏主编:《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录》,北京:中央音乐学院民族音乐研究所1958年油印;北京:音乐出版社1960年公开出版。
- 杨增烈:《东巴音乐》,《丽江文史资料》,1993年总12期,104-118页。
- 扬州市文联编:《扬州道教音乐介绍》,扬州:1958年油印。
- 袁静芳:《巨鹿县道教法事科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1998年版。
- 袁静芳、李世斌:《佳县白云观道教科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1999年版。
- 袁静芳:《河北巨鹿道教法事音乐》,台北:台湾新文丰出版公司,1997年。
- 袁静芳:《中国佛教京音乐研究》,台北:慈济文化,1999年版。
- 扎西达杰:《藏传佛教乐谱体系》,《中国音乐》,1993年第一期,24-26页。
- 詹仁中:《崂山韵及胶东全真器乐曲研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1998年。



张凤麟、曹本冶等:《苏州道乐概述》,台北:台湾新文丰出版公司,2000年版。

张鸿懿:《北京白云观道教音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,2001年版。

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年版。

张振涛:《“吹鼓手”一词的社会学释义——“音乐”会与“吹打班”的比较研究》,载《星海音乐学院学报》,2000年第二期,1-6页。

张志哲编:《道教文化辞典》,上海:江苏古籍出版社,1994年版。

中国大百科全书出版社译编:《简明不列颠百科全书》(Concise Encyclopedia Britannica),北京、上海:中国大百科全书出版社,1985年。

中国大百科全书编辑部:《中国大百科全书·外国文学》,北京:中国大百科全书出版社,1982年。

中国大百科全书编辑部:《中国大百科全书·哲学》,北京:中国大百科全书出版社,1987年。

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,1994年版。

中国社会科学院:《中华道教大辞典》,北京:中国社会科学出版社,1995年版。

中国舞蹈艺术研究会编:《苏州道教艺术集》,北京:中国舞蹈研究会 1957 年油印。

中国音协成都分会:《寺院音乐》,1955 年铅印。

周吉:《新疆维吾尔伊斯兰教传统仪式音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1999 年版。



- 周凯模:《民族宗教乐舞与神话哲学》,《民族艺术》,2000 年第三期。
- 周凯模:《祭舞绅乐——民族宗教乐舞论》,昆明:云南人民出版社。
- 周振锡、史新民、王忠人、向思义、刘红:《道教音乐》,北京:燕山出版社,1994 年版。
- 朱建明、谈敬德:《上海郊区道科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,2001 年版。
- 宗教歌曲咸阳地区文化局民间音乐编委会编:《咸阳地区民间歌曲集成》,1981 年油印。

英文参考书

- Bell, Catherine. 1989. "Religion and Chinese Culture: Toward an Assessment of Popular Religion." *History of Religions* 29: 33-57.
- Bloch, Maurice. 1989. *Ritual, History, and Power: Selected Papers in Anthropology*. WT London: Athlone Press.
- Bowie, Fiona. 2000. *The Anthropology of Religion: An Introduction*. Oxford, England: Blackwell.
- Firth, Raymond William. 1996. *Religion: A Humanist Interpretation*. London; New York: Routledge.
- Glazier, Stephen D. 1997. *Anthropology of Religion: A Handbook*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Grimes, Ronald L. 1982. *Beginnings in Ritual Studies*. Washington, D.C.: University Press of America.
- Hicks, David. 2001. *Ritual and Belief: Readings in the*



- Anthropology of Religion*. Boston, Mass.: McGraw-Hill Higher Education.
- Johnson, David, ed. 1995 *Ritual and Scripture in Chinese Popular Religion*. Berkeley: Chinese Popular Culture Project.
- Keesing, Roger M. 1981. *Cultural Anthropology*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Livia, Kohn. 2000. *Daoism Handbook*. Leiden. Boston. Köln: Brill.
- Marriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Rees, Helen. 2000. *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*. New York: Oxford University Press.
- Rouget, Gilbert. 1985. *Musique et la Transe*. Translation from the French revised by Brunhilde Biebuyck in collaboration with the author. Chicago: University of Chicago Press.
- Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyu Sing: A Musical Anthropology of An Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tambiah, Stanley Jeyaraja. 1985. *Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Tsao Penyh. 1989. *Taoist Ritual Music of the Yu - lan Pen - hui (Feeding the Hungry Ghost Festival) in a Hong Kong Taoist Temple* Hong Kong: Hai Feng Publishing Co., Ltd.
- Yang, C. K. 1961. *Religion in Chinese Society: A Study of Contemporary Social Functions of Religion and Some of Their Historical Factors*. Berkeley: University of California Press.



后 记

其实,这本书的绝大部分内容早在1997年底已经撰写完成。由于当时未找到合适的出版机构出版此书,又加上笔者分别忙于其它事务:曹本冶开始了新项目“中国民间信仰仪式音乐”的研究;刘红跟随曹本冶教授完成博士后研究之后移居美国。这本书就这样被暂搁一边了。

2002年初,笔者聚首香港,旧事重提,几近被遗忘的本书之出版事宜被纳入日程。幸结善缘,北京宗教文化出版社应允出版拙著。时隔数年,翻开书稿,其中某些观念或许已经“陈旧”,而新的学术观点又不断推出(书中第一章部分提及),于是,这本跨越世纪之作,在既保留笔者多年前的研究心得,又更新最近理论认知的情况下与大家见面了。

北京中央音乐学院的杨民康博士,宗教文化出版社编辑张越宏小姐对本书的出版给予了莫大的关心和帮助,在此致以谢意!

曹本冶 刘 红
2003年7月于香港