

西南大学音乐学新视野丛书

XINAN DAXUE YINYUEXUE XINSHIYE CONGSHU

总主编 郑茂平

道乐探奥（上）

DAOYUE TANAO

蒲亨强 著

Puhengqiang Zhu



西南师范大学出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

西南大学音乐学新视野丛书

XINAN DAXUE YINYUEXUE XINSHIYE CONGSHU



道乐探奥

赣中南打八仙音乐文化

江苏地域音乐文化

中国宫廷音乐与书写

陪都重庆音乐教育机构

Belcanto在中国（1905—1966）

音乐表演心理素质

音乐心理学研究方法

音乐表演美学

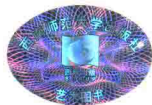
纯四度基因创作析

山境——刘之音乐作品集

中国民歌复调钢琴作品50首

新课程音乐教学设计

音乐课程与教学论



装帧设计： 周娟 尹恒



官方网站



天猫旗舰店

ISBN 978-7-5621-7344-1



9 787562 173441 >

定价：78.00元（平装）
98.00元（精装）

西南大学音乐学新视野丛书

总主编 郑茂平



道乐探奥（上）

DAOYUE TANAO

蒲亨强 著

Puhengqiang Zhu



西南师范大学出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位



总序

克里桑德(F.Chrysander)在《音乐学年鉴》中说：“音乐的研究，应该提高到自然科学和人文科学中长期采用的那种严肃而精确的标准上来。”从这个意义上说，音乐不仅是艺术的存在，也是文化的存在和学科的存在。秉承这种理念，自吴伯超起，长期以来西南大学音乐学院就一直致力于“音乐学”的理论与实践研究。特别自上个世纪70年代起，我们就对音乐学相关领域展开了研究，有关音乐学的学术成果不断涌现。早在1983年，罗宪君教授受国家教委委托，在充分考虑音乐课程与音乐教学论的学科特色下，主持选编了“文革”后第一套《高师院校声乐试用教材》（人民音乐出版社1984年出版）；1985年，李滨荪教授主持出版了我国第一部抗战音乐史料集《抗日战争时期音乐资料汇集》，同年李滨荪教授率先在全国招收我国第一批音乐审美心理学硕士研究生，开始了音乐审美心理学研究新历程（2004年，张前教授应聘来我校任教，与心理学院共同培养了三名音乐心理学博士）；1986年，我院开始了道教音乐研究，并于1993年出版了我国第一部道教音乐研究专著《道教与中国传统



音乐》;1987年,我院完成国家教委“西南地区学校艺术教育调查”,成为国家制订我国第一个艺术教育发展规划的参考;其后又站在音乐教育原理与实践层面为各次课改研制了多套国家级中小学音乐教材,在全国十几个省市广泛使用。音乐学的学术理想、音乐的艺术氛围长期孕育着这片土壤,从这里走出了肖常纬、伍国栋、陈铭道、蒲亨强、何晓兵、傅显舟、李方元、赵志扬、袁禾等全国知名音乐学学者。

在近半个世纪的音乐学研究历程中,西南大学的音乐学研究逐渐凝聚成音乐史学、音乐美学、音乐心理学、民族音乐学、音乐教育学以及作曲与作曲技术理论等研究方向。在先贤们的辛勤耕耘和后辈学人的奋发努力中,终于形成了这套“西南大学音乐学新视野丛书”。丛书包括14部著作,即《道乐探奥》《赣中南打八仙音乐文化》《江苏地域音乐文化》《中国宫廷音乐与书写》《陪都重庆音乐教育机构》《Belcanto在中国(1905—1966)》《音乐表演心理素质》《音乐心理学研究方法》《音乐表演美学》《纯四度基因创作析》《山境——刘之音乐作品集》《中国民歌复调钢琴作品50首》《新课程音乐教学设计》《音乐课程与教学论》等学术著作。

在这套丛书中,音乐史学重视与文献研究相结合,将研究视角定位在区域史、文化史及音乐古籍的整理与研究,意在推进和强化史学的学科基础。音乐美学研究在兼顾音乐美的本质问题的探讨中,重点研究音乐形态与音乐经验的内在关系。音乐心理学主要以音乐的本质属性、基本形态、结构形态为对象,以不同特征的音乐音响与个体认知加工过程的关系为主要思路,探讨音乐音响——认知加工——审美人格



三者之间的关系；旨在通过对音乐音响特征的认知加工研究，揭示音乐审美普遍存在的心理特点和心理规律。民族音乐学则切入传统音乐活的文化载体之一——道教音乐，运用现存音响与文献稽考的综合研究，借鉴相关学科的材料观点，聚焦于“揭示全貌、透视本质”，对道乐要素和特点做系统而具新意的研究，以贯通民族音乐和音乐史两个学术领域。音乐教育研究在音乐教育原理的理论框架下，侧重于音乐课程与教学论、音乐教学设计的实证研究。作曲与作曲技术理论主要侧重于民族音乐形态的作品创作与改编，以及创作技法形态的元分析等方面。

从音乐学的学科意义上看，“西南大学音乐学新视野丛书”立足于音乐形态的人文学科、自然学科两种视阈，力求揭示音乐符号背后的生命本质和社会意义，探求这些生命本质和社会意义与人类生理现象、心理现象、行为现象、教育现象、美学现象和文化现象等之间内在的必然联系。因此，这些研究不仅有音乐观念上的碰撞、音乐理论上的创新、音乐方法上的变革，也有理论逻辑上的大胆思辨和手段上的前沿实证。总的来看，在本套丛书的撰写过程中力求突出以下特点：

一是突出一个“**新**”字。(1)新视角：反映音乐学各学科研究的最新走向，展示音乐学各领域的最新研究成果。(2)新观念：以音乐学研究的最新思路、理论为基础，精心选择和组织材料，注重体现音乐学研究中新的学术观点。(3)新方法：介绍、展示音乐学研究的新手段和新技术。

二是体现一个“**理**”字。(1)理论总结：注重对音乐学各领域现有研究成果的理论梳理，反映当前各领域不同流派的最新理论成果。(2)理论提炼：在音乐学各



领域现有成果基础上,采用新的视角和方法进行理论的反思和挖掘,探究其传承、发展的内在动因。(3)理论比较:深入比较音乐学各领域相关理论存在的学科基础、学术基础和社会基础,寻找理论发展的未来趋势。(4)理论联系实际:围绕音乐的情感和意义这一主题,从多角度、多层面结合音乐学各领域的最新理论成果,针对音乐艺术存在的多种现象,探讨音乐艺术的本质特征和人类在音乐艺术中的经验体系。

三是追求一个“论”字:(1)立论:在对音乐学各领域相关理论与实践成果梳理的基础上,不停留在知识描述和现象陈述的层面,进而采用新的视角提出鲜明的学术观点。(2)事论:既选用传统材料对相关音乐学观点进行论证,更在音乐材料的使用上进行创新,注重音乐艺术传播的时代性和前沿性。(3)精论:对音乐学各领域内容选择力求精当,坚持少而精的原则,对相关的音乐学理论、相关的音乐学事实、相关的音乐学现象进行精心的分析与论述。

四是立足一个“态”字:(1)乐态:不局限于纯粹音乐学理论的梳理和音乐学现象的罗列,同时还注重在相关音乐作品分析与理解的基础上建立学术研究的起点。(2)形态:强调对音乐作品声音形象本身的认知与学术分析。(3)意态:重视对音乐符号和音乐形象背后的史学意义、美学意义、心理学意义、民族学意义、教育学意义、艺术学意义等学科意义上的理论与实践探讨。(4)文态:语言文字力求精练。本丛书力求行文准确,表达简明扼要,做到学术性、科学性与可读性并重,做到人文性和艺术性统一。

“西南大学音乐学新视野丛书”的策划、组织、编撰是西南大学音乐学院几代人共同的心声和愿望,也

是我院学人一次精诚的学术探讨、学术合作的过程，更是西南大学音乐学院几十年来学术生命延续的阶段性成果。丛书总主编和各书作者在写作过程中，深深地体会到西南大学音乐学院前辈们传承下来的学术品格，真切地感受到自我所肩负的学术责任，自豪地体验到“西南大学音乐学院人”这一独特的学术身份。因此，我们为着同一目标，通力合作、共同协商、相互信任、相互支持，凝聚了西南大学音乐学院集体的智慧，显示出了西南大学音乐学院良好的学术热情。

值得一提的是西南师范大学出版社对我院的学术研究和学科建设一直给予了大力支持。特别是米加德社长、李远毅总编对丛书的组稿、定稿、出版等过程倾注了心血；艺术分社社长周松及音乐编辑王菱、王英杰等为丛书的撰写规范、书稿的修改和出版付出了诚挚的热情和辛勤的劳动。在丛书付梓之际，我谨代表丛书的作者向关心、支持、帮助我们的前辈、朋友致以诚挚的谢忱！希望和欢迎音乐学领域的各位专家及各阶层人士共同来关心这套丛书并提出宝贵意见，使我们不断进步。

郑茂平 谨识

2013年8月于北泉花园



前言

Dear You



本书是我二十多年来研究中国道教音乐主要成果的结集。

我的学术之路始于在武汉音乐学院攻读硕士期间,开始是做中国民歌研究,在临近毕业之际,一个偶然机遇使我转到另一个全新的研究领域——道教音乐。1986年初春时节,时逢道教音乐研究刚刚解禁,我应武汉音乐学院和中国民族民间器乐曲集成湖北省编辑部的委托,作为特约编辑,专程赴武当山考察道乐,为即将出版的《中国武当山道教音乐》一书撰写“概述”。当我踏着尚未消融的积雪走在存冰的山道上,在昔日的皇家宫观建筑群中漫步徜徉、寻幽访古时,当我在幽暗的殿堂聆听道士们吟咏经韵、采访高龄老道长时,不觉已深深沉浸其中,专注其间,为这一从未得识的幽谷奇葩赞叹不已。从此,这一本属临时客串的工作,竟成了我至今未舍的主要研究方向,已发表的论著数量和影响远远超过了民歌。这第二阶段的研究将持续到何时,至今仍非定数。

曾有朋友问我,民歌研究得好好的,而且有些课题研究已得到学术界广泛关注,尚待深入进行,为什么却一下转到道教音乐而不知返了呢?



回想一下,大致有这样几个原因:一是工作需要。当时的道教音乐刚刚解禁,大量阿炳式的道教音乐家年届古稀,大量珍贵的道乐资料即将声断音消,面临成为《广陵散》的厄运。而各界人士又迫切需要了解这一古老而新鲜的音乐,抢救整理研究道乐的工作又确实需要很多具有一定理论研究基础的人去做。正是这一特定时代和特定工作的需要,我不由自主地进入了这一领域之中。二是兴趣使然。我第一次在卧室中听到武当山道乐的录音资料时,第一次在紫霄宫殿外听几位道士安详地吟唱道乐时,就被她那独特的沉静韵味、超脱的尘外情调所吸引,所沉迷。凭着十多年来从事音乐专业的感性经验,我直觉这种音乐十分独特,也真切体验到古人“此曲只应天上有,人间难得几回闻”的感叹理由。道乐审美体验上的神秘性、古老性,以及她那直捣灵魂、净化人心的特殊功能,都使我产生了浓厚的兴趣,觉得她是一个研究者值得为之献身付出的对象。三是挑战性。相对于民歌,道乐显得更为深奥复杂。从大的方面来看,她除了音乐知识外,更涉及杂而多端的道教文化知识,她本身就是一个学者穷其一生或不得要领的神秘领域。即使在音乐领域,道教音乐也比民歌的牵涉面更广,比如器乐、戏曲、说唱诸门类品种的知识,这都要求研究要有更全面深入的把握。也就是说,研究道乐,既需要掌握民族音乐、中国音乐史等音乐学基本知识理论和技能,更要知晓大量全新的宗教文化知识理论和方法。这些,无疑大大增加了研究的难度,但它对于一个有志于民族音乐事业的血气方刚的青年学人来说,无疑有着很大的诱惑力。最后,应该说还有一种使命感在鼓舞着我进入这一新的领域,这并非套话,而是我真

实的想法。在那些几乎与世隔绝的崇山峻岭中,还珍藏着、存活着大量古老而美妙的却又即将消亡的音乐。我作为一个以中国民族音乐研究为终身事业的学人,有责任积极地将这些历千年而犹存的活的音乐文物挖掘整理出来,描述其面貌,揭示其本质,评价其得失,让更多关心中国传统文化的人来认识、理解和欣赏祖国文化宝库中的又一奇观。

这些,大约是我毅然转入这一新研究领域的原因所在,也是我至今仍能持续坚韧地在这崎岖漫长的学术道路上不断跋涉的动力所在。

本文集所收论文多发表于国内音乐及宗教刊物上,现集结成书,是为了便于读者集中地了解我在道教音乐研究方面的成果,也便于与学者同行们交流,使其对之有一个整体的了解。近十年来,这些论文中有不少篇章已较稳定地用于音乐专业本科生和研究生的教学中,现集结一体,可使学生完整了解一个专题研究领域从起步到较为成熟的完整足迹,可收一举两得之效。同时也省去了时常要学生去查找复印的麻烦,在很大程度上也为教学提供了方便。

本书篇章的编排以研究领域分类,每一领域按发表时间先后顺序排列,以体现出本人道乐研究的关注点和历程。如果它能为同行研究者们提供一些参考性的新视角、新观点和新资料,能为广大希望了解中国道教音乐的读者提供一些入门的知识,笔者就十分欣慰了。

蒲亨强

2013 春于北碚学府小区



目录



总序 郑茂平

前言 蒲亨强

第1辑 个案调研及比较研究

武当山道教音乐初探 3

武当山青城山道教音乐之比较研究 25

《武当山青城山道教音乐之比较研究》补 34

武当道乐与均县民歌 37

道教音乐与中国传统戏曲音乐 49

道教与文人音乐 62

第2辑 审美形态与风格研究

武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格 73

武当道乐部分曲目分类考源 93

道教音乐特征简论 104

全真道法器音乐艺术特点探微 115

《二泉映月》曲式结构中的阴阳观念 122

道教音乐研究漫谈 125

中国道教音乐分类构想

——多参数多层次综合分类法理论与实践·····	128
道教音乐的内核、外缘及分层观·····	139
阴柔清韵——道教音乐审美风格论·····	147
道教音乐观论略·····	171
道教音乐养生功能论略·····	177
论“韵”·····	186

第3辑 历史研究

从道教音乐探寻中国古代音乐奥秘的若干设想·····	197
唐明皇与道教音乐·····	205
《玉音法事》曲线谱源流初探·····	216
《玉音法事》名实辩·····	234
道教乐神——西王母考略·····	243
道教科仪音乐历史考察(上)·····	250
道教科仪音乐历史考察(下)·····	260
当代道教科仪音乐现状考略·····	277
道乐史上南陆北寇的评价问题·····	290
灵宝派:道教科仪音乐传统的主载体·····	299
道教“施食”仪式音乐源流考·····	309
道教“课诵”仪式音乐源流考·····	320

第1辑

个案调研及比较研究

.....
Ge'an Diaoyan Ji Bijiao Yanjiu



武当山道教音乐初探

武当山,古称“大岳太和山”,道教名山之一。位于湖北西北部,形胜蟠踞八百余里。自东汉末道教形成后,武当山便被称为“道山”“仙山”,著名道人如东汉阴长生、晋谢允,唐吕洞宾,五代宋初陈抟,明张三丰等皆曾修炼著述于此。它是道教敬奉的“真武神”之发祥圣地。道教在武当山流传过的支派尚存:大茅派、三茅派、火居道、龙门派、华山派、蓬莱派。前三派统隶于正一派,后三派统归于全真派。此外尚有榔梅派、白衣派、恩赐御制派,现已失传。

武当道教音乐历代传承主要靠口传心授,目前对其历史沿革尚无乐谱抄本可考,但从有关文献记载看,唐代武当山便兴起道场,而道乐也随之出现。元代,已有“像设端严,钟鼓壮亮”的碑文记载^①,道乐当有一定规模。明代是武当道教最兴盛的时期,道乐亦随之而鼎盛,仅神乐观的乐舞生(专职乐工)已达四百人之众^②,其道乐规模不难想见。明末清初,道众锐减,道乐式微。到清末民初时,仅有城隍庙、周府庵、紫霄宫、南岩、金顶等宫观尚能在祀典中进行经乐活动,能奏乐的道士只有50多人。

武当道乐主要流布于山上和周邻的均县、谷城县、郧阳市等地,流传中心是山上宫观和谷城县。武当道乐按其活动范围和演唱风格的不同,可以分为“在庙派”和“在家派”。前者代表山上宫观的道乐风格,演唱者以全真教派为主,也有正一教道人。虽教派不同,但其音乐风格已融为一体。其演唱对象是神灵,由于音乐多用于日常修行法事和祀典,故音乐风格偏于庄重沉静、典雅悠缓,宗教气息甚浓,给人以超凡脱俗之感。“在家派”即火居道人,其音乐主要运用于民间的斋醮法事,其表演对象是人,故音乐风格较为清新活泼、欢快明朗,世俗气息甚浓。但是,两流派在常用曲目、乐器、表演形式、音乐基调等方面又不乏一致之处,即道人们所谓的“天下同”。所以,两流派实际上既有个性,亦有共

① 陈矩夫《大天一真庆万寿宫碑》。

② (明)王佐《大岳太和山志·上》:“道众四百名已蒙给赐斋粮,要照神乐观乐舞生例每年给赐布匹奉。永乐十七年四月二十九日。”



性,这是在整理研究道教音乐中需要充分注意的。

本文将两流派的音乐作为一个整体来进行全面的介绍和研究,同时也关照其各自的个性特征,研究重心放到“在庙派”的音乐上。

一、法事音乐

音乐是道教法事活动必不可少的有机组成部分。武当道教法事名目颇多,大致可分为修道法事、斋醮法事和纪念法事三类。

修道法事乃道士自我持修的日常功课,以朝暮课诵(俗称“早晚坛”)中的音乐运用最为集中和丰富。

斋醮法事主要为死者举行,用以超度亡魂或替善终老人颂德祈福。常见的活动名目是放“赈济”、放“施食”(即“焰口”)、上“祖师表”等类。

纪念法事即纪念玉皇、真武神的圣诞、飞升之日和为庆祝上元节等节日所举行的宗教活动,在此类活动中常要添加一些特定经文和音乐节目。下面分别介绍并分析最常见的课诵法事和赈济法事的音乐运用情况及特点。

(一)课诵程序及音乐运用

课诵是道观最基本的法事活动。每日晨昏按时进行,早晚内容有别,程序基本相同。表(一)是武当山紫霄宫 1987 年 1 月 8 日早坛和晚坛的全部内容、程序及音乐运用情况。

表(一) 紫霄宫课诵音乐

早坛			晚坛		
内容、程序	声乐	器乐	内容、程序	声乐	器乐
		钟鼓三通			钟鼓三通
澄清韵	咏唱	全奏	步虚	咏唱	全奏
吊卦	咏唱	全奏	吊卦	咏唱	全奏
提纲	咏唱	全奏	提纲	咏唱	全奏
净心(口、身)神咒	念唱	木鱼	玄蕴咒、尔时	念唱	木鱼
安土地咒、祝香咒、净天地神咒	念唱	木鱼	斗老、玄天宝诰	念唱	木鱼

续表

早坛			晚坛		
内容、程序	声乐	器乐	内容、程序	声乐	器乐
玄蕴咒、尔时	吟唱	钟、木鱼	三官、吕祖宝诰	念唱	木鱼
玉清、上清、大清宝诰	咏唱	全奏	灵官宝诰	吟唱	钟、木鱼
玉帝、星主宝诰	念唱	木鱼、钟	救苦宝诰	吟唱	钟、木鱼
天皇、后土宝诰	念唱	木鱼	清华妙严	咏唱	全奏
南极、南王祖、北王祖宝诰	念唱	木鱼	报恩宝诰	念转咏唱	木鱼 转全奏
七真、普化宝诰	念唱	木鱼	土地咒	念唱	木鱼
祝圣文	吟唱	钟、木鱼	三皈依	咏唱	全奏
忏悔文	咏唱	全奏	供养咒	吟唱	钟、木鱼
			结斋咒	念唱	木鱼
三皈依	咏唱	全奏			钟鼓三通
		钟鼓三通	结束		
结束					

现武当山课诵的器乐仅有鼓、钟、锣、铙、木鱼等法器,过去还有笙、箫、管、笛等管乐伴奏。

念唱即念白似唱法,音高不明确。吟唱指吟诗腔唱法,初步形成一些长短不一的腔型,吟唱段落常作为念唱与咏唱段落之间的过渡环节。咏唱是抒咏性唱段,道人们称之为“韵腔”。

(二)课诵音乐体制

课诵音乐整体上属于曲牌连缀体,抒咏性韵腔、经文吟念与击乐演奏迭相迎送、交织成章。经韵曲调的连接顺序、调性布局、速度变化等有一定规律性。下以武当山喇万慧道长唱的一套早课韵腔为标本,制表分析其体制特点。

表(二) 课诵音乐结构体制

韵腔曲牌顺序	澄清韵	单吊卦	双吊卦	一柱真香	玉清宝诰	提纲转五声佛	忏悔文	小赞	三皈依
速度	1分钟 =72	1分钟 =70	1分钟 =60	1分钟 =72	1分钟 =140	1分钟 =48	72→108	80→90	1分钟 =84



续表

韵腔曲牌顺序	澄清韵	单吊卦	双吊卦	一柱真香	玉清宝诰	提纲转五声佛	忏悔文	小赞	三皈依
调高	D	D	G→ ^b B	F→ ^b B	F	^b B→F	^b B→F	^b E	^b E
调式	D 宫	D 宫	G 宫→F 徵	F 宫→F 徵	F 宫	F 徵→F 宫	F 徵→F 宫	C 羽	G 角
韵腔之间联系因素	<div style="display: flex; justify-content: space-around; text-align: center;"> 同宫音列 五度关系调、同调式音列 同主音调式、有相同腔句 同主音调 同主音调 同主音、同类曲牌 主音五度关系、同类曲牌 同宫音列 </div>								

从上表可以看出课诵音乐体制有如下特点:

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

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

(3)套曲的曲调发展和速度均按照“静—动—静”的布局,颇具艺术匠心。课诵音乐虽然整体上属于曲牌连缀体,但各个曲牌内部多用变化重复的衍展手法,含有一定变奏因素。

演完一课时间因节目的损益和速度的不同而不尽一致,一般需要半小时以上。韵腔启唱之前,先要击钟鼓三通,而后击乐次第进入,颇有唐“大曲”“金石丝竹次第发声”之遗韵,曲终又击鼓钟三通,钟声余音袅袅,飘逸殿外,发人遐思冥想。

(三)赙济程序及音乐运用

赙济是坛门斋醮法事中最主要的活动。斋醮法事分为阴、阳醮或内、外坛两部分,以内坛活动为主。内坛是一种为死者做道场、念经悔罪,以超度亡灵的法事活动。道场由高功主持,都讲协助。设坛、布丹(即穿法衣)、入场升座,一招一式均有一套程式章法,且有专门乐班奏乐。赙济音乐即是内坛法事经常运用的音乐,也可以说它是斋醮法事中最主要的音乐。

赙济的音乐是吹打念唱并举,亦属完整的套曲体制,其构成曲目根据道场规模的大小而或多或少,比较灵活,但整体结构上也有一个程式性框架,并有一套最常用的曲目。

赈济法事多由火居道士主持举行,没有固定的时间和地点,哪家需要做道场,便联系坛主,由坛主指派“高功”组织乐班进行。据说过去赈济乐班一年中有四个多月时间做赈济法事。被赈济的对象主要是俗民阶层,为了赢得更多的观众,其音乐自然就吸收了较多的民间音乐因素。同时赈济也是道人们的重要谋生途径,所以他们在技艺上往往刻意求精,相互配合十分默契,都有一套演奏道乐的过硬本领。

一台赈济的时间、内容常因主人的地位、需要的不同而不同,但基本程序和内容都大致相同。表(三)所示为一套较完整的赈济音乐的程序内容。以谷城县文化馆1980年收集整理资料为标本。

表(三) 赈济仪式程序及音乐运用

程序		声乐	器乐
发擂	前奏		大件吹打
	木本经		小件吹打
	耍孩儿		小件吹打
	对口曲		小件吹打
	耍孩儿		小件吹打
	对口曲		小件吹打
	四平号		大件吹打
平调·新小偈子		唱	大件吹打
平调·大偈子		唱	大件吹打
平调·刀兵偈子		唱	小件吹打
乱札			大件吹打
平调·新小偈子		唱	大件吹打
平调·大偈子		唱	大件吹打
平调·慈尊座		唱	小件吹打
平调·新大偈子		唱	大件吹打
刀兵偈子		唱	小件吹打
木本经			小件吹打
大曲·小酒令			大件吹打
文腔·皈命礼		唱	小件吹打
平调·皈依腔		唱	大件吹打
木本经尾			小件吹打



续表

程序	声乐	器乐
文腔·返魂香	唱	当子
五声佛		清吹
新大偈子	唱	大小打交替
刀兵偈子	唱	小件吹打
木本经尾		小件吹打
文腔·三眼调	唱	当子
五声佛		清吹
武腔·叹骷髅	唱	大件吹打
新大偈子	唱	大件吹打
刀兵偈子	唱	小件吹打
辞谢腔	唱	小件吹打
尾声		大件吹打
结束		

赓济音乐有如下特点:

(1)赓济的器乐有笙、箫、管、笛、五音锣等旋律乐器和大堂鼓、大钹、手鼓、铙、川钹、木鱼、当子、小薄钹等击乐器。表(三)中的“大件吹打”指吹打全奏或管乐加大堂鼓、大钹等大件击乐器,“小件吹打”指用管乐和小型击乐器。一般说来,武腔、大偈子、前奏、间奏与尾奏均用大件吹打,而文腔、清吹曲牌、刀兵偈子等则用小件乐器。

(2)唱腔中文腔与武腔的区别主要在于击乐器的不同运用,可见击乐器具有很强的音乐表现功能。

(3)击乐器在全套赓济音乐中具有重要的结构功能,它组织全套曲的节奏变化,渲染音乐情绪,贯穿全曲始终。全套曲的起奏毕曲、清吹段落、唱腔和韵白,均以击乐伴奏,而且还有几段清锣鼓的独立演奏段落。这些都明显具有戏曲锣鼓伴奏的特征。

(4)赓济启奏的六个曲牌是独立成章的整体,俗称“发擂”“打闹台”,其在套曲中的功能颇似西洋歌剧之序曲。这几支曲牌是坛门中常用的曲牌,在其他法事如游庙、诵经、引路中也常常用到。特别值得一提的是[五声佛]和[木本经]这两首曲牌,是运用率最高的两首曲牌,艺人们初始学艺,便必须以其为基础练习曲,吹得烂熟,方能学习其他曲调。在赓济套曲演唱中,它们经常出现,用来

做不同韵腔之间的过渡曲牌,否则,就会如道士们所说的感到前腔“刹不住”,后曲“接不进来”。

(5)全套曲中吹打与唱段、大吹打与小吹打、文腔与武腔以及不同曲调、不同调性迭相进行,循环往复,充分发挥了音色、音量、音乐材料调性的对比性,色彩变化非常丰富。

斋醮法事中的外坛(即“阳醮”),主要用于敬神念经、为生者添福禳灾等红事活动,大多在庙会、广场中进行,含有各种杂耍内容,一般不用音乐,故略而不述。

(四)赓济韵腔音乐体制

赓济音乐(韵腔部分)整体上属于循环变奏性质的套曲体制。全套赓济音乐以[大偈子]和[慈尊座]为基本曲牌,运用循环变奏手法而构成。两个基本曲调的形态有明显对比性,主要表现在:[大偈子]是五声宫调式,旋律运动采用“徵—宫”型旋法;[慈尊座]则是六声羽调式,增添了变宫音级,旋律主要围绕“羽、角”两个中心音旋转,羽调色彩很浓。此外,两个曲调亦有一些相同的腔节作为联系因素。

两个曲牌的各自一系列变体曲调主要运用了板腔变化与正反调发展手法。

赓济全套韵腔音乐按其结构性质可分为起、承、转、合四大部分,请参见表(四)。

表(四) 赓济韵腔音乐体制

结构性质	起				承				过渡		转										合				
											过渡		过渡	过渡		过渡		过渡							
结构形态	a	A	A ¹	a	A	B	A ¹	A ²		B ¹	A ³		B ^反		A ¹	A ²		B ^反			B ²	A ¹	A ²	A ³	
曲目顺序	新小偈子	大偈子	刀兵偈子	新小偈子	大偈子	慈尊座	新大偈子	刀兵偈子	木本经	大曲小酒令	皈命礼	皈依腔	木本经尾	返魂香	五声佛	新大偈子	刀兵偈子	木本经尾	三眼调	五声佛		叹骷髅	新大偈子	刀兵偈子	辞谢腔
调性	^b B	^b B	^b B	^b B	^b B	^b B	^b B	^b B	^b B	^b B	^b B	^b B	^b B	^b E	^b E	^b B	^b B	^b B	^b B	^b E	^b E	^b B	^b B	^b B	^b B
调式	F徵	^b B宫	^b B宫	F徵	^b B宫	G羽	^b B宫	^b B宫	^b B宫	F徵	G羽	^b B宫	F徵	C羽	^b B徵	^b B宫	^b B宫	F徵	^b B徵	^b B徵		^b B宫	^b B宫	^b B宫	^b B宫
节拍	$\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$		$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$		$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$
速度	中速	稍慢	中速	中速	稍慢	慢	稍慢	中速	中速	稍快	稍慢	慢	中速	慢	稍快	慢	中速	稍慢	慢	转快	渐慢	慢	慢	中速	稍慢



上表中的大写字母“A”“B”分别表示两个母曲,小写字母“a”表示“A”的前半部分(上句);“B反”指称“B”之反调。

从表中不难看到,套曲中以“A”“B”两个不同曲调循环往复而构成全套音乐的体制特点,与唐宋“大曲”中“急曲”与“慢曲”交替出现的体制,与宋代“唱赚”中的“缠达”体——即两个曲牌循环交替、反复演唱的结构体制,均有着明显相似关系。同时,赓济套曲还增添了一些新特点,诸如曲调的板腔变化和正反调手法的运用等,而这些新手法运用,正是时代发展和不断吸收民间音乐养料之必然结果。

若将赓济与课诵的音乐体制做比较,便可发现,前者较强调板腔体因素,后者较强调联曲体因素,这正从一个方面反映了“在家派”与“在庙派”音乐风格上的一些差异。

二、音乐分类特征及典型曲目

(一)传统分类概说

武当山道教音乐多为歌乐一体的形式,而在一些法事科仪如“步罡踏斗”^①中,其步行转折,需踏在罡星斗宿之上,这时诚可谓“歌、舞、乐”一体的艺术形式,颇有远古巫风遗韵。

传统习惯是将道乐分为“韵腔”(声乐曲调)和“曲牌”(器乐曲调)两大类。再将前类细分为“阳调”与“阴调”两类,后者细分为“正曲”“耍曲”两类。阳调运用于殿堂课诵,是宗教内部活动中应用的歌曲。阴调用于斋醮法事,是宗教外部活动中应用的歌曲。正曲和耍曲估计过去在应用场合上亦有区别,但目前已有混用现象。一般对内的音乐宗教性较浓,流传面较窄,保留较多古风;而对外的音乐则含较多民间音乐因素,在民众中影响较宽。下面在传统分类基础上再侧重从形态上对道乐进行科学分类,由于韵腔与曲牌在形态上各有特征,自成一体,因此将它们分开介绍。下面先谈韵腔的音乐分类。

(二)韵腔音乐分类

从目前已记录整理的韵腔来看,其体裁属性很难归入现有民族声乐体裁中的任何一类。其体裁特征有的近似小调,有的又明显类似戏曲、说唱音乐的特征。总的看来,韵腔兼具上述三类声乐体裁特征,但已融汇为一种具有独立风

^① “步罡踏斗”是道教法师设坛建醮时礼拜星斗的步态和动作,道教认为这种动作能遣神召灵。

格的特殊的声乐体裁。

韵腔的曲调形态丰富复杂,主要表现在以下两方面。

1.存在很多“同名异曲”“同曲异名”的情况,在“同名异曲”的曲调群体中,各曲间亦有或多或少的相同腔节;而在“同曲异名”的曲调群体中,则各自又含有一些不同的腔节。也就是说,既有“大同中存小异”的曲调群,也有“大异中存小同”的曲调群。

2.从韵腔所运用的各种腔型来看,既有完全不同的腔节、腔句,亦有若干大同小异、大异小同的腔节、腔句。

面对这种情况,若欲巨细无遗地对曲调进行分类,势必流于琐碎庞杂而难以达到纲目清晰、条目简明的分类效果。因而,我们拟用抓主要矛盾的方法,以曲调中“主腔”(即主要的腔节、腔句)形态的异同为基本标准,并参照曲式特点进行分类。将主腔形态不同的曲调分开归类,将主腔形态相同或相似的曲调归为一类。这样,根据主腔形态及其组合状态的不同情况,可将全部韵腔划分为三类:异曲同腔类、集曲类、单曲类。三类韵腔的特征如下述。

(1)异曲同腔类:此类型的曲调,虽然在标题、具体旋线、结构形态上不尽一致,但它们均具有一个相同或相似的主腔贯穿全曲,使这类曲调具有程度不同的类型化现象。此类曲调音乐材料较统一单纯,不强调对比性,有单主题性质。由于主腔具体形态的不同,此类还可细分为几小类,如《澄清韵》类、《梅花引》类等。

(2)集曲类:这类曲调有集曲、集句性质。每首曲调均组合两个以上不同腔句而交织成曲。各腔句或由各腔句衍展而成的段落之间有一定对比性,曲式常为单两段体。

(3)单曲类:此类各曲亦属单主题音乐,其特点是:各曲之主腔互不雷同,一曲一貌,无聚类性;主腔形态不同于上述两大类的主腔,故单立一类。

(三)韵腔的主腔与分类

韵腔的音乐材料较丰富复杂,一方面它含有多种形态的主腔,另一方面,即便同一主腔,当其在同一曲调或另一曲调中重复、再现时,其腔型和节奏总要产生一些细微变异,兹列出10种最常用的主腔并编号(为便于比较,均统一用C调记谱)。



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)



(7)



(8)



(9)



(10)



主腔与各类韵腔的对应情况参见表(五)。

表(五) 主腔与各类韵腔对应表

对应关系 示意		主腔 编号	[1]	[2]	[3]	[4]	[5]	[6]	[7]	[8]	[9]	[10]
异曲同腔类	韵腔分类											
	梅花引						●					
	三清宫						●					
	单品卦						●					
	白鹤翅						●					
	小 赞						●					
	步 虚						●					
	澄清韵	●										
	大 赞	●										
	一炷真香		●									
	忏悔文		●									
	五供养						●					
	玉清宝诰			●								
	五声佛			●								
	千道鬼			●								
	叹骷髅				●							
集曲类	三炷香			●	●							
	慈尊座			●	●							
	双吊卦		●					●				
	黄隶斋筵	●			●							
单曲类	单卦(早坛)								●			
	吊卦(晚坛)									●		
	东华引										●	
	提 纲											●

(四)典型曲目简析

1.异曲同腔类

(1)《澄清韵》，早坛第一首韵腔。单句衍展型单段体，变奏两次，前后有散板引腔和尾腔。引腔出现的清角音古味浓郁。旋法以级进为主，旋线多为下降型和环绕型。围绕商音旋转的旋律型频频出现，成为统一全曲音调的主线。乐汇连接多用“鱼咬尾”手法，曲调连绵不绝、细腻纤婉，江南风格浓厚。终止式颇似明刊本古琴曲《梅花三弄》的格调。词曲配合一字多音，四字配一乐段，字间垫以若干衬词，请参下例。



澄清韵(韵腔·阳调) 阮蓬志传谱



此歌的音乐形态和唱法都具有浓厚的古曲风味和宗教气息,是不可多得的道乐珍品。

(2)《步虚》,晚坛第一首韵腔。此歌渊源甚古,早在南北朝时便为道士所创,因其宛如众仙缥缈步行虚空而得名。至唐时已风行于宫廷和文人阶层。此歌的主腔[5]特征是围绕“商、羽”而运动,下降型旋线,级进为主。结构为单句变化反复体。节奏从容潇洒,音域宽广,曲情清雅旷达。在音调上、结构上,尤其在尾腔和终止式上与《澄清韵》有相似之处。此歌在武当道乐中占有重要地位,其主腔在其他韵腔中得到广泛应用。请见下例:

步虚(韵腔·阳调)





2. 集曲类《三炷香》

单两段体结构, 两段音乐材料有对比性。第一段为 A 徵调。在主腔[4]的基础上, 运用句幅递增手法衍展为四句体乐段, 间以四拍锣鼓点再反复一遍, 句幅递增比例呈等差数列结构, 2(小节) - 3 - 4 - 5。第二段为 A 宫调。唱速加快一倍。主腔是[3]的变体, 结构为单句反复体, 曲情趋于活跃。此曲旋律起伏有致, 节奏较规整, 乐韵优雅清丽, 舒展迂回, 富有江南民间音乐情调。

3. 单曲类

此类韵腔的主腔无类聚现象。从曲式发展方面看又可分为两类, 一类偏重于主腔的再现性, 主腔在呈示后的展开过程中至少要较完整再现或重复一次; 另一类则偏重于主腔的展开性, 主腔呈示后不再较完整地重复或再现。兹分别举例说明。

(1) 《吊挂》(早坛) 阮蓬志传谱

结构为复对应四句体乐段。主腔[7]在首句呈示后第三句完全再现, 第四句是第二句材料的紧缩再现。主腔的再现性加强了全曲的统一性。句式的长短参差则具有一定变化因素。





(2)《吊挂》(晚坛) 吴礼瀛传谱

展开性韵腔。其展开性首先体现在主腔[8]在首句呈示后的展开过程中,形态显现较隐晦,均是采用节奏模仿、自由移位、扩腔再现等变形来重复或再现;其次是旋律中心音不断移动,开始是围绕“商”音旋转,然后逐层下降,再上升,中心音序列为“商、宫、羽、徵、宫”。

在音乐渐进展开中,腔型和旋律中心音不断变化,再加上自第九小节后句幅缩短、气息细碎,节奏步步趋紧,更加强了音乐的不稳定性和展开性功能。

(五)曲牌的音乐分类及基本特色

1.分类特点

器乐曲牌(含正曲和耍曲)的曲调形态丰富多彩、各具特色,无类型化现象。依照韵腔的音乐分类标准,均属“单曲类”。

2.曲牌音乐的基本特色

虽然各曲牌的腔调形态各不相同,均自成一曲。但在曲式、发展手法和基本形态、风格要素上又都具有很多共性特征,兹择要简述如下。

(1)曲式结构

均属单段体。根据主腔形态和发展手法的侧重不同可分为两种类型的单段体。

①方整性单段体。由若干对称性乐句组合而成。主腔形态明显,在全曲贯

穿运用,且得到较完整的重复或再现,音乐材料统一性强。参见下例:

小五声佛(正曲) 方继权传谱



提示:[1]为主腔;[3]、[5]、[9]为主腔的变形模进;[7]、[11]为主腔的合尾再现。

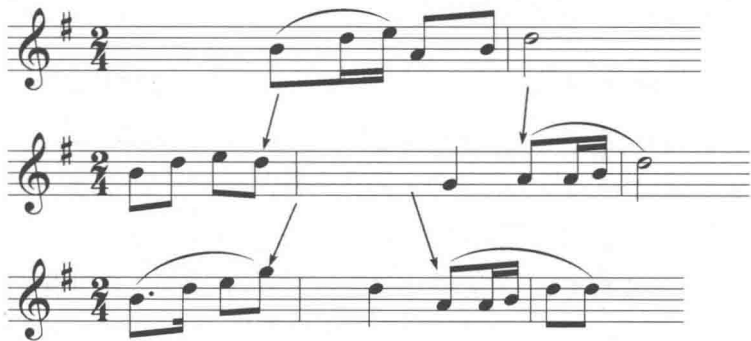
②非方整性结构。由若干不规整腔节连续衍展构成,难以分句,且不易确定其主腔为何,旋律发展偏于展开性、变化性。试以《十面镜》(要曲)为例说明。

此曲腔节长度错综不一,长短相间。全曲腔节的句幅及序列是:

2(小节)→2→1.5→1→1→5→(拆头)3→3→2→2→4.5

自第六小节起,腔节的重拍起于节拍之眼位,腔节的抑扬与节拍板眼构成错位关系,这就进一步突出了音乐的非方整性和动感。

主腔在全曲中没有较完整地得以重复或再现,而是被分裂成两个因子分别衍展,贯穿全曲,在曲式发展中主腔形态不完整,不明显。



长腔节内部多用音型和单音重复手法,积累了动量,更加强了音乐的动感和展开性。

(2)发展手法

带共性的基本发展手法是重复和变奏,具体情形如下。



①重复。有同音、音型、句、段的重复。同音和音型重复前已述及。句重复即“句句双”，应用较广泛。如下例便以两次“句句双”加尾腔构成全曲。

海白菜(变曲) 喇万慧传谱



段重复即单乐段结构的全曲反复演奏，如《万年欢》《小五声佛》《小开门》都是段重复之例。

②变奏。以乐段变奏较多见，一般是雏形的加花、减花型变奏。如《背靠背》《下水船》。

(3)形态、风格的共性特征

节奏均匀稳定，多用平均型、密疏型节奏。句读气息短促。大都是单段体结构，篇幅短小精悍。速度一般为中板。

旋律以五声音阶为基础，偶尔应用的清角、变宫仅仅起流动周转作用，调式单一明朗。

旋法以级进为主，也常间插大跳，波浪式旋线不时为直升、直降型旋线打断，旋律从容流畅，情绪明快爽朗。曲调线状较紧凑，少加花，少用装饰音。

音乐风格总体偏重于南方民间音乐的色彩，音乐大都平稳朴实，流畅优美，曲风活泼明亮。

比起韵腔音乐来，器乐音乐的殿堂气息显然较为淡薄，民间音乐风味更浓厚，这与器乐曲牌更多应用于民间的斋醮法事有关。

三、道教音乐的构成及渊源

在过去封建的自然经济社会中，地区与地区、宫廷贵族与平民阶层之间联系甚少，而道教以其宗教信仰的凝聚力，以及在“是法平等、无有高下”原则指导下对社会各阶层的开放，成为沟通社会联系的重要枢纽，发挥了重要的社会功能。它一方面与皇宫显贵关系密切，为适应皇权统治之需，必然要运用并保存一部分古代宫廷音乐成分；另一方面它又时时面对平民百姓，接受俗民的顶礼膜拜和奉香敬神，为适应民间的好尚，就需要吸收一些民间音乐成分。道众虽身居山林，但由于其人员来自各地，且又常到外地宫观做法事，这又使它与外地音乐文化保持了特殊联系。同时，道教根据其“飞驭天表，游览太虚，俯视八纮，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间”的特殊审美情趣，对其吸收的各种音乐成分进行

了新的改造和综合,从而形成了别具神韵的音乐品种。经初步研究,可以认为武当山道教音乐的构成有三个特点。

(1)含有较多宫廷音乐、古曲、佛曲、戏曲音乐和民间器乐的因素,含有较少小调因素,不含山歌、田歌、风俗歌、号子的因素。

(2)含有较多外地尤其是江南一带的音乐特征,而当地民间音乐特征甚少。

(3)较多体现出古乐风味,而近世音乐特征甚少。

正因为上述特点,所以在聆听武当道教音乐时,总明显感受到其韵味古雅奇妙,别具一格,恰如初见一朵“养在深山人未识”的奇葩,不禁为她那奇特的风姿赞叹不已。下面分别将武当道乐与其他民族音乐品种相联系的因素做一简略论述。

(一)武当道乐与宫廷音乐和古乐的联系

武当山道观历来与皇朝天子、门阀权贵的关系密切。住持、道观,乃至神乐观提点多为“钦命”,特别是明代以来,历朝皇帝视武当为“玄帝显灵之所、祖宗创建栖之所”^①,对武当道观倍加崇奉恩宠,既极力扶植,又紧密控制武当道教的发展。据《太和山志》记载,明太祖洪武十八年(公元1385年),提调五龙宫住持邱元清到中央,诏授“嘉议大夫大常寺卿”,总揽全国宗教事务。

明成祖永乐十年(公元1412年)敕授南岩宫住持孙碧云为中央“道录司右正一”。永乐十一年(公元1413年)分敕隆平侯张信、驸马都尉沐昕和正一嗣教真人张守清“保举道人”,分派武当山各宫观。至永乐二十一年(公元1423年),共置提点23名,皆宫正六品。明朝历代皇帝即位后大多要到武当山祭奠真武神,《大岳太和山志》里就载有成祖、英宗、景宗、宪宗、孝宗、武宗等皇帝的“祭真武文”。

皇朝还经常钦降各种象器(即各种神像、经书、供器、法器、乐器之类)给武当道观,现金顶的金殿就是当时在北京造好后派大员亲自督送到武当山的。^②

武当道人生活、祀神一应用品都得到皇宫精心关照,皇帝常降“钦定祀神供给道家焚修用度不可欠缺”^③之类谕旨于武当山。每逢在武当举行大的祀典时,朝廷还要从全国各地召集有名望的道人到武当来使用。^④

① 见(明)方升撰:《大岳志略》。

② 《大岳太和山志·卷之二》载:“敕都督何谦,今命尔护送金殿船只至南京,沿途船只务要小心谨慎,遇天晴明风水顺利即行。……又谕,船上务要清洁,不许做饭。”

③ 详见《大岳太和山志·卷之七》。

④ 《大岳太和山志·上》记载:“永乐十一年礼部奏武当山住持道士事。奉圣旨著道篆司行文去浙江、湖广、山西、河南、陕西这几处取有道行至诚的来用。钦此。”



在历代皇室的垂青眷顾之下,武当道士的经济地位一直很高,在元代其经济收入就达到了“垦地数百顷,养众万指”之境,明代时“廩食羽众三千人”。通过皇室封疆赐地、岁俸香银、官府倡捐以及功德香资,诚可谓财源茂盛,以至传有“粟红贯朽”的记载。在这种情况下,道士们必然是尽可能在法事中运用前朝古乐和宫廷音乐,以迎合皇权统治的欢心,保持道教的宗教氛围。只要能演唱好历代因袭的程式化音乐,他们便不愁生计。皇室官府的荫护、道教思想体系和道观组织的制约,使武当山道教音乐得以躲避尘世动乱之冲击,自成一体地继承下来,将一些宫廷音乐和古乐因素保存至今。具体线索有如下述。

(1)尚存部分与宫廷音乐和古乐标题相同的歌曲乐曲。如《步虚》,乃南北朝时道士效陈思王御用乐工之作品所创^①,至唐代风行于上层阶层和宫廷。张籍有“却到瑶坛上头宿,应闻空里步虚声”,许浑有“天风吹下步虚声”的诗句。据《册府元龟》卷54载,唐天宝十年(公元751年)唐玄宗还于内道场(皇宫祠佛场所)亲自教诸道士步虚声韵。《道藏》三卷《玉音法事》(第333册)载有步虚词,每字均注有音符腔调(乃波形曲线乐谱,疑为汉代的“声曲折”之类)。此谱现虽无法解译,但尚可看出有“一字多音,垫以若干衬词”之特点,与现今武当山的步虚旋律形态有相似之处。又有曲牌[耍孩儿],亦古已有之。相传为唐玄宗定名,又有人说是由金元时期的《般涉调·耍孩儿》演成。在宋金《西厢记诸宫调》、元杂剧、散曲、明清俚曲以及《九宫大成南北词宫谱》等文献中尚随处可觅其踪迹。此曲现仍是武当民间道教赈济音乐中的常用曲牌。

(2)使用乐器:除法器外,只用笙、箫、管、笛,不用拉弦、弹拨乐器。

(3)歌词格律:韵腔词体全是四言、五言、六言和七言体,皆唐宋以前的诗体,颇堪注意。

(二)武当道乐与佛教音乐之联系

武当山现虽无佛教存在,但其道乐中仍明显含有一些与佛教音乐相似的因素,这正从一个方面说明武当道乐构成来源上自有其特定的途径和规律,与一般民间音乐品种有所不同。

经过初步分析,与佛教的联系体现在下述几个方面。

1. 法事活动

武当道教斋醮法事中的“放施食”或称“放焰口”(有成套唱腔),实际最先是

^① 南朝刘敬叔《异苑》:“陈思王(曹植)游山,忽闻空里诵经声,清远道亮,解音者则而写之,为神仙声,道士效之,作步虚声。”

来源于佛教同名仪式。“焰口”是佛经名词,饿鬼之名。密宗有专对这种饿鬼施食的经咒和念诵仪轨,照此举行的仪式称“放焰口”,“一般在黄昏时举行,供以饮食,以度饿鬼。亦为对死者追荐的佛事之一。”^①在武当道乐中,“放施食(焰口)”唱腔占有很大比重。

2. 音乐标题

道乐中的一些韵腔和曲牌之标题显然来源于佛曲。如《大五声佛》《小五声佛》《皈依腔》《三皈依》《大皈依》等。据考,“三皈依”本是梵文 Trisaragaman 的意译,是佛教名词。佛教徒在入教时必须先于师前受“三皈依”,即“皈依佛、皈依法、皈依僧”,意为对佛法僧的归顺依附。^②

另外有些曲牌则是与佛教音乐共用的,如《梅花引》及各种以“赞”“偈”命名的歌曲。

3. 音乐形态比较

目前仅将武当道乐与峨眉山、五台山佛教音乐中的同名曲牌进行了比较,便已发现它们在音调上有一定相似性,请参见下例。(佛教音乐曲例选自中国音乐家协会成都分会 1955 年编:《寺院音乐》,暂均用 C 调记谱,以便比较)

佛教《忏悔文》比较谱



此外,佛教《归依雄》的主腔也与道乐《梅花引》的主腔相似。

① 任继愈主编:《宗教词典》,上海辞书出版社 1985 年版,第 1040 页。

② 任继愈主编:《宗教词典》,上海辞书出版社 1985 年版,第 74 页。



(三) 武当道乐与陕西鼓乐的联系

1. 流布面积

两者流布面积都不大。

2. 乐队组合形式

两者乐队组合形式相同,均以笙、箫、管、笛等管乐器为主。管子均为竹制八眼(前七后一)。

3. 谱式

谱式均用以六为宫的工尺谱,在管乐的开眼取调方法上,常用调门选择上两者也很相似。

鼓乐的“宫调”笛,开三眼得六,以六作宫。同道乐的“三眼”笛、管,鼓乐的“平调”笛,六眼全按得六,以六作宫;同武当道乐的“平调”笛管,鼓乐的“梅管调”笛,开三眼得尺;与道乐的“二五眼调”笛管一致。在常用调门选择方面,鼓乐的城隍庙乐社(道派)以平调笛为主吹六、上两调,也常用梅管笛吹尺、五两调乐曲,六与上、尺与五都是五度关系调。武当道乐中也常用一种笛管用换眼法吹“平调”(俗谓正调)及其下五度关系的“三眼调”这两种调门的乐曲。

4. 体裁结构

鼓乐与赓济音乐都是一种有固定程式的大型民间组曲,具有形式完整、结构复杂,却有头有身有尾的结构特点。

武当民间道教赓济音乐通常是吹(或加唱腔)与打即曲与鼓交替的循环关系,“打”的部分或锣鼓点经常是相同、相似的关系,这与陕西鼓乐前部中匣(鼓段)与[耍曲](清吹曲牌)的循环交替结构相同。

5. 打击乐运用特点

陕西鼓乐(坐乐)和武当赓济音乐中,击乐器(尤其是鼓)的表现力在整套演奏中所起的作用都十分突出,都含有几个独立成章的鼓段或击乐段。打击乐部分的锣鼓点、锣鼓句、锣鼓段的重复、相同或相似的关系均较普遍,从而使乐思得到巩固,印象更加深刻。鼓乐和武当道乐赓济中的“耍曲”部分,均是以少量小件击乐器伴随吹奏的清吹曲调。

此外,在陕西鼓乐和武当道教音乐中还存在一些共同的曲牌名,如[耍曲]、[赞]、[下水船]等,兹不赘述。

(四) 武当道乐与苏南吹打之联系

1. 音乐结构

都是以简单的素材为基础,通过旋律的加花减花、延伸紧缩,节奏的简繁变

化,若干单体曲调的衔接而发展为结构紧密的大型套曲。

2. 艺术手法

都广泛运用了“拆头”“搭尾”的手法。“拆头”是一种用击乐演奏来拆开曲调前后乐句的艺术手法,分“半拆”(占二拍时值)、“单拆”(占四拍)、“双拆”(占八拍)、“搭尾”,即当吹奏将转入下一曲牌或击乐段时,击乐在前曲尾部搭入,作为“吹”与“打”转换之过渡,造成结构上连绵不绝的效果。

3. 旋律形态比较

武当曲牌[万年欢]与苏南吹打《朝天子》在旋律上有一定的相似性,其源于同一母体。此外,武当[万年欢]与河北吹歌、辽南鼓吹中的同名曲牌在形态上也非常相似。

(五) 武当道乐与戏曲音乐的联系

武当道教赓济音乐和韵腔与戏曲音乐有若干相似处,兹列举如下。

(1) 赓济中击乐是音乐的主要部分,自成体系,带动全局,贯穿全曲,用以配合唱腔、曲牌以及表演和念白、韵白语气的节奏感,渲染情绪,统一整个音乐的节奏风格。赓济中各支韵腔和曲牌之间都有清锣鼓贯穿。赓济中带有的一些固定的锣鼓段穿插,循环往复,起统一全曲的作用。这些特点与戏曲音乐之功能相同。

(2) 武当韵腔中的曲调多为散起、入板再散收的结构,这与戏曲唱腔是尽同的。

(3) 赓济中唱、念、吹、打相间使用的形式,与戏曲音乐也很相似。

(4) 赓济的乐队用鼓、当(类板)统一指挥,司鼓板者称“敲匠”,此人相当于戏曲乐队的鼓师,其演奏技术过硬,熟悉全部唱腔曲牌之顺序及特征,还懂得法事的全过程和细节。演奏时其左手执乐敲强拍控制乐队节奏,右手掌大小两鼓;在眼位上打出繁密花点,往往敲某种当鼓点子,要能暗示出下面的内容,使乐队和唱者能顺利进入。这些特点显然与戏曲乐队组织法很相似。

(5) 道教韵腔在唱法上是一个乐句紧接一个,连绵不断,不用过门,字少腔多,一唱三叹,这与昆曲唱法很相似。

赓济吹打音乐在节奏上常以弱起、短长型和切分音共同组成一种特殊节奏型, $\underline{0\ X} \quad \underline{X\ X\ X} \mid \underline{X\ X} \quad \underline{X\ X\ X} \mid \underline{X\ X\ X}$ 这种节奏型在其他音乐中很罕见,但在昆曲吹打曲牌中屡见不鲜。

(6) 同名曲牌之形态比较:道教曲牌[小开门]与昆曲曲牌[小开门]在形态



上颇相似。曲牌[万年欢]与昆曲同名曲牌形态亦相似。

四、结 语

综上所述,由于道教在旧社会所处的特殊地位,使其音乐构成受时空限制较少,它有着自身的运用、创造、组织音乐的特殊规律,特别是在保存古代民族音乐方面比其他音乐品种有更优越的条件。虽然道教音乐风格的形成,从其他音乐品种中吸收了不少营养,但将其熔于一炉,化为一体,从而创造出一种独立的艺术形式和别具风韵的音乐形象,道教音乐确实是中国民族音乐的重要组成部分。值得一提的是,武当山道教音乐还有着不同于其他道教音乐的特点,其原因在于武当山道教自产生之日始,就一直与历代皇宫有着密切关系。尤其在明代,全国其他地方道教已处于开始衰退、皇朝不再眷顾的时期,而武当道教却因永乐皇帝的恩宠,反而得到长足发展兴旺,与皇宫的关系更加紧密,加倍得到皇宫官府的培植关照,这种状况一直延续到清末民初。这种特殊背景,使得武当道教在传承我国古代音乐和宫廷音乐方面,比其他地方的道观具有更大可能性。此特点,正是武当道乐特殊价值之所在。在古代宫廷音乐资料极度匮乏的今天,仍存活的武当山道教音乐将愈益显示出其特别珍贵的艺术价值和学术价值,值得深入整理研究。

(原载《音乐艺术》1987年第3期)

武当山青城山道教音乐之比较研究

目前,全国各地对道教音乐的搜集整理研究工作已全面铺开,并不断向纵深发展。在对各个体宫观的道乐进行调研的同时,若能关照到个体间的横向比较研究,则必将有利于尽快在整体上认识我国道教音乐的一般共性特征和特殊个性,进而宏观把握全国道乐的网络结构。

本文的比较研究,正是上述设想的一个初步尝试。

一、两山道教概况

武当山、青城山相隔千里之遥,均为道教名山。武当山位于湖北省西北部大巴山脉东段分支,是道教信奉的“玄天真武大帝”(即真武神)的发祥圣地。相传东汉阴长生、晋谢允,唐吕洞宾,五代宋初陈抟,明张三丰等著名道士皆曾于此修炼著述。自东汉末道教形成后,武当山便被称为“道山”“仙山”,历经唐、宋、元,道观规模日渐扩展,至明代,形成鼎盛局面,当时仅从事道教经乐典礼乐的专职“乐舞生”便已达四百名之众^①,“禀食羽众三千人”。

直到前清,武当山道观的产业还有“八百里官山”和许多庄园,道士地位仍很显赫。清末民初,渐趋衰微,至20世纪50年代初,全山道士尚存230人^②。

道教统归全真、正一两派,曾传过九个分支派别。现尚存传人者,属正一教有三派:大茅派、三茅派、火居道;属全真教有三派:龙门派、华山派、蓬莱派。武当山道教音乐仰赖这些幸存传人而得以较完整地保存至今。

青城山,位于川西灌县(今四川都江堰市)城西南,因山形如城而名。满山古木苍润,耸翠凝黛,以清幽著称。青城山北接岷山,连峰不绝,以青城为第一峰,山中有8大洞、72小洞、36峰。半山有天师洞,原名延庆寺,唐改常道观,后因张天师到过这里,故称天师洞,是全山第一大庙,建筑富丽堂皇。山顶有上清宫,为唐明皇入蜀时所造^③。青城山是四川道教活动中心之一,据道书记载,东汉顺帝年间(公元126—144年)张道陵曾在上清宫、天师洞结茅传道,并建立疏

① 史新民主编:《中国武当山道教音乐》,中国文联出版公司1987年8月第1版,《概述》部分。

② 蒲亨强:《武当山道教音乐初探》,载《音乐艺术》1987年第3期。

③ 周沙生主编:《中国寺庙掌故与传说》,中国展望出版社1985年第1版,第62页。



璃高座，诛杀恶鬼凶神，后来羽化成仙。可见此山道教历史极悠长。青城道观属全真教，现存有不太完整的道乐班子，并能进行课诵和部分法事活动，还能演唱演奏很多道曲，尚保存有相当数量的道教音乐。

虽然目前青城山道乐资料所见甚少，但仅据现有资料，已可见其与武当道乐有颇多共同之处，下面拟就两山道乐的共性因素做一初步比较，旨在揭示其共同点，重心放在宫观道乐上。

二、音乐分类之共性

(1)以教派和音乐风格之差异为标准，两山道乐整体上均可划为“宫观道乐”与“民间道乐”两大类。前者以全真教徒为主，音乐风格偏于庄严静穆，殿堂气息较浓，道教自身特点较明显；后者均为正一教徒执乐，音乐风格较为明快活泼，世俗气息较重，地方色彩和民间音乐气质较明显。在具体名称上，武当山将前者称为“在庙道”，后者称为“在家道”，音乐类型上则可分称为“在庙派”和“在家派”；青城山则称前者为“静坛”，后者为“行坛”，音乐类型分称“静坛音乐”“行坛音乐”。

两山对道乐的具体称谓虽不同，其实质却并无二致，为规范起见，我们拟将上述类型统一称名为“宫观道乐”与“民间道乐”两大类（这一分类特点，有可能适应全国道乐的一般情况）。

(2)以体裁品种属性为准，两者道乐整体上均分为“声乐曲”与“器乐曲”两大类，宫观道乐以声乐曲为主，民间道乐则器乐曲占较大比重（此特点亦可能上升为一般规律）。

(3)均将声乐曲称为“韵”，武当山称“韵腔”，青城山称“韵”。不同处是青城山将“韵”又分为“北韵”（外来韵腔）和“南韵”（广成韵，当地产生的腔）两类，武当山却无此类划分。

(4)“韵”类歌曲的再下层细分类，皆是阴阳两分法。武当山称“阴调”“阳调”，青城山称“阴韵”“阳韵”，分类性质完全相同，阴阳两韵各有其特定的运用场合与对象。韵分阴阳之举，看来与道教之教义及“阴阳乾坤”学说有一定关系，值得注意。韵腔的两分法，估计也有普适性，尚待验证。

三、音乐形态之共性因素

1. 词格及词曲关系

均运用四、五、六、七言句式的诗体。词曲关系以一字多音为典型特征，字

间多垫以若干衬词,所用衬词之形态很相似,如比较青城山北韵《下水船》与武当山晚坛《吊卦》两曲,虽然曲名不同,但其词曲则几乎全同,下仅举《吊卦》曲例。

吊卦(武当晚坛阳韵)



2. 唱法

两山韵腔在唱法上均是一个乐句紧接一个,连绵不断,不用过门,字少腔多,一唱三叹,颇类昆曲唱法。

3. 曲牌节拍及速度

武当山韵腔曲牌的整体节拍结构,多为散起或慢起,入板再散收或渐慢收束的形态,青城山的“韵”也不乏此类结构。韵的正体部分多为规整节拍,或奇偶拍子的混合节拍。速度以中速、慢速最常见。

4. 旋律腔型

在两山的韵腔旋律中,均大量出现一种通用性的“通用腔”(指道乐旋律中广泛存在的同一结构的腔型)。此腔结构为双大二度,以围绕商音旋转为特色,



它在很多曲调中都得到运用,并常位于腔句尾部,具有独立性和通用性,地位显赫,色彩鲜明,给人以深刻印象,请参下例(词暂略)。

早皈依(青城北韵)



澄清韵(武当阳调)



值得一提的是,通用腔在道乐与高腔系曲牌中的普遍存在,并非偶然巧合。据初步研究,我们已发现道教音乐与高腔音乐在音乐形态、演出形式、乐队组织乃至乐谱和人员构成上均有着密切的联系,表明两者在历史上有着深刻的血缘关联,关于这方面的想法我们拟另文专论,兹不赘述。

除通用腔外在两山韵腔曲牌中尚运用若干相同或相似的腔型,兹略举数种。

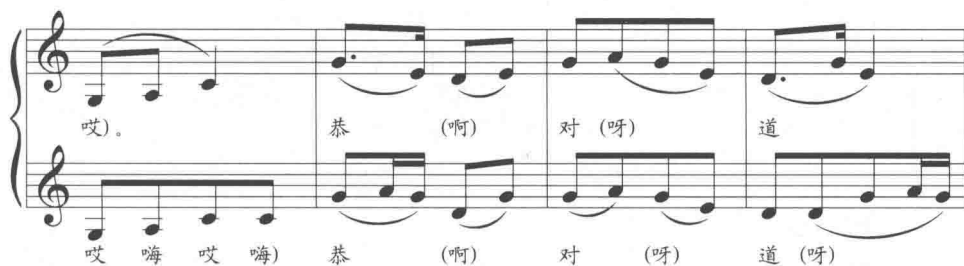


四、完整曲牌的形态比较

在音乐形态方面,除了上举的一些个别局部因素的相似性外,两山在韵腔中,有些曲调虽然标题不同,但在旋律形态乃至曲牌整个结构上都极为相似。从而雄辩地证明:两山的道乐韵腔,存在着明显的传递关系或同源关系。试择数首完整曲牌加以比较。

小启请(青城北韵) 反八天(武当阳调)

小启请(青城北韵)



上例,除标题、个别音加减和结束法稍有异外,在旋律形态、乐句乐段结构、衬词衬腔乃至歌词上均十分相似,显然出自一个母体。



下面再举两例做比较。

吊挂(阳调) 武当山传韵



下水船(北韵) 青城山传韵





上两例除标题、歌词相异外,其他音乐要素及词曲关系均非常相似,有明显关系。

本节对两山道乐曲牌形态的完整比较,已充分表明,两山道乐韵腔的共性因素是很强的,以此认识为基点,便有可能对两山道乐历史渊源关系做初步探索。

五、关于两山道乐历史关系的初步探讨

既已证明两山道乐存在诸多相似因素,随之而来的问题是,这些相似因素是什么原因所致?目前有三种可能性答案供选择:

- (1) 青城山道乐系武当宫观传去;
- (2) 两山无传递关系,而是各自源于同一的母体;
- (3) 青城山道乐系白云观与武当山分别传入。

由于目前尚无确实的历史文献资料,我们尚无把握对上述三种答案做出截然选择,而只能加以分析,并就所知的口碑,结合形态比较而提出一些探讨性、倾向性的看法供学界识者参考、指正。

据武当山道人传说,青城山道观曾在明代毁坏并中止了法事活动,后由武当山去一道人传道,才又逐渐恢复了青城山的道观法事。所以青城山的道乐是从武当山传过去的。对于此类口碑传说,我们一直不敢轻信。适逢何昌林先生曾到青城山道观调查,我们问他此传说是否可靠,他说他到青城山访问时,当地的道人有类似的传说。关于武当青城两山道乐相似现象之原因除了上述两种可能的解释外,现还存在第三种可能的答案。即一方面青城吸收运用了白云观的部分道乐,另一方面武当又传递了部分道曲给青城山。从历时性角度推究,这答案亦有可能成立。因青城山道观历史悠久,在漫长历史发展的不同阶段中,亦可能从不同地方输入了道乐成分。如前所述,早在东汉顺帝年间,张道陵



就曾在上清宫、天师洞结茅传道。天师洞原名延庆寺,唐改常道观。^①其道乐形成史亦同样悠长。再看白云观传道乐到青城山的时间,据说是在清光绪年间,而武当传青城的时间则是明末清初,这两次不同地方道乐的传入,在时间序列上一先一后,并不抵牾。因此,青城山很可能既吸收了武当宫观道乐,又吸收了白云观的道乐成分。

本章对两山道乐的已知相似现象,提出三种可能的原因解释,以作为探索两山道乐渊源联系的初步尝试,鉴于目前史料的匮乏和无知于白云观道乐形态,我们还不致贸然肯定某种答案而排斥其他可能,只能提出倾向性意见。对于上述三种解释,我们较倾向于第三种答案:即一方面青城吸收运用了武当宫观的部分道曲(这点已为完整曲牌之比较分析所确证),由此形成两山道乐的相似现象;另一方面青城还吸收了白云观乃至其他地方宫观的道曲,从而形成青城道乐的整体结构。

总的来说,我们的看法只望能起抛砖引玉的作用,盼学界熟悉其他宫观尤其白云观道乐情况的同志能据此做更全面深入的考证和形态比较,以获得更周密准确的结论。

六、结 语

本文的比较研究,旨在揭示两山宫观道乐的共性因素方面,由此提出关于两山道乐渊源关联的一些倾向性看法。最后需要特别说明的是,文中所列举的诸项相似因素,并不具有同等的比较意义,实际上它们具有两种意义:一类属于一般相似因素,如音乐分类、词格与词曲关系、唱法、节拍速度等特征,可能是各地道教宫观道乐均有的普遍共性,而非武当青城两山特有的相似因素,其并不意味两山道乐的特殊联系。这部分因素的比较意义在于,若再做几次类似的同样比较,即可将其上升为全国道乐的一般规律性特征,从而得以较迅速地把握道教音乐的一般性特征。一类因素演绎性很强,另一类相似因素则属特殊性相似因素。文中所列举的腔型和完整曲牌,这些相似因素既具体又完整,只揭示出两山之间的特殊联系,而不能上升为一般规律性特征,演绎性较小。这类因素的比较意义在于,能直接具体地揭示个体的特征及个体间的联系状况。若将这类因素的比较扩展到更多的个体,则可对各地道乐的同异及同与异的幅度有一个较明确具体的认识,进而对各地道乐的亲疏谱系及源流关系做出探索。总

① 戴松年等编著:《中国旅游地理》,测绘出版社1987年第2版,第438页。

之,对个体道乐之间做共性因素的比较研究,若能注意到两类共性因素的不同比较意义,这对于提高比较研究的自觉性、目的性和工作效益,将会有所裨益。这仅是我们在初步比较中得出的一点粗浅体会,盼学术界批评验证。

附言:本文参考并引用了甘绍成、董阳撰《川西地区道教音乐调查报告》(油印本)一文的部分材料,恕不一一注明,谨此致谢。

(原载《交响·西安音乐学院学报》1988年第4期)



《武当山青城山道教音乐之比较研究》补

在《武当山青城山道教音乐之比较研究》(载《交响·西安音乐学院学报》1988年第4期)一文中,我们根据两山数首经韵形态上完整相似的现象和道人的口碑传说,提出青城山现存的经韵是由武当山道人传去的这一倾向性观点。上文完成后,我们沿着这条线索追踪调查,又陆续找到新的材料足以坐实上述观点,亦引起一些新的感想,现略经整理发表出来,以为上文之补充。

一、传 人

据有关研究和碑文记载,曾到青城山参访传道的武当道人有名有姓者已发现三人。一位是创立青城山全真教龙门派碧洞宗的武当道士陈清觉。附带说明一下,青城道教历史上共有四个分支派别,分别为天师道正一派(俗称火居道者)、上清派、清微派、龙门派,这四派流传于今者仅正一派与龙门派,上清派与清微派于宋元之际亦归于以符箓为主的正一派。龙门派碧洞宗开创于清代,至今已传二十四代,乃近代青城宫观道教的主体,青羊宫、二仙庵等著名宫观的道士均属此派。青城道观在明末时因张献忠农民起义之影响及其他原因,曾遭毁坏,殿宇荒凉,道教活动中断,直到清代,因武当道士入川参访,重振宫观,才又逐渐恢复了道教丛林活动,使得青城道教以新的面貌重新传承下来。为填补青城山道教这一断层首建功勋者,便是为青城创立龙门碧洞宗的武当道士陈清觉。陈道号寒松,又号烟霞,湖北武昌人(公元1606—1705年),少年登第入庶常,后因勘破官场险恶,辞官弃职,隐姓埋名,来到武当山太子坡投靠全真教龙门派高道詹太林,改儒为道,成为一名全真道士。康熙八年(一说康熙二十六年,后详),陈游川参访,行至青城天师洞,见山川奇秀,殿宇荒凉,因而留居,振饰洞天。经过几年努力,青城面貌为之一新,随即交道友张清湖主持庙务,他只身来到成都青羊宫静养。康熙三十四年(公元1695年),成都府臬府赵良璧来青羊宫访胜寻真,偶遇陈与之交谈,不禁喟然叹曰:“道长非常人,俨有出世之姿。”遂事以师礼,领受微言。随后又捐献俸银,修建二仙庵,置买良田五百多亩为庙产,请陈主持,于是陈在二仙庵开堂接众,广度道徒。后又承康熙皇帝诏见,康熙四十一年(公元1702年),敕封陈清觉号碧洞真人,并赐御书洞丹台匾、

赤龙黑虎诗章、珊瑚树、金杯等物。从此便开全真教龙门派碧洞宗一门,并延续至今,成为川西道教之主体。

第二位到青城传道的武当道人为张清夜(公元1676—1763年),字子还,号自牧道人,长州人(今江苏苏州),少为诸生,善书翰,兼工诗句。尝游四方,后至武当山太子坡,师事真人余太源为道士。雍正元年(公元1723年),入蜀居成都临江寺惜字宫,一琴一榻,怡然自得。雍正七年(公元1729年)主持成都武侯祠,不务尘务,日夕惟研读《阴符经》。乾隆八年(公元1743年),成都令夏绍重修青羊宫,请张清夜主持。张推荐其徒汪萃一任之,自己常往来于青羊宫、武侯祠之间。数年之间,于青羊宫创悬钟牌,接纳十方道众,一时羽流云集,俨然为一大丛林。张清夜又感“仙派源流,于今几绝”,乃作《玄门戒白》“敷扬道要”。

第三位是陈清觉的师兄穆清风,号玉房子,四川忠县人。中年入道,苦志参学。游学中遇武当高道詹太林授以戒律。康熙五十三年(公元1714年),来成都梓潼宫,修建养济堂院,传演律宗衣钵。雍正七年(公元1729年),退隐青城山白云观,兼主眉州重瞳观。

这三个武当高道入蜀后,活动频繁,通过创宗立派,建立、恢复丛林制度,使一度中断的青城道教重新恢复,继续发展,现今四川道教著名学者、中国道协副会长、四川省道协会长易心莹,便是碧洞宗的现存传人(以龙门派碧洞宗道士魏松遐为师)。由此可以看出武当道教对青城山乃至川西道教的发展曾起过何等重要的作用。

二、传入时间

第一个入川的是陈清觉,关于他入川的具体年代有两种记载。清人刘沅《碧洞真人墓碑》为康熙二十六年(公元1687年),民国三十六年(1947年)魏至龄《龙门宗派碧洞堂上支谱》为康熙八年(公元1669年)。这意味着武当道士传道到青城山时距今日已有三百多年的历史。而这些经韵在相距千里的两座道教名山分别传唱到三百多年后的今天,其形态仍保持着完整的相似性,这就有力地证明,这些道曲传到青城后的三百年来,形态变化甚少,可以说基本上保存了康熙年间传入时的原貌!更无论这些曲调在传入青城前在武当山已传唱了多长时间。从这些曲调入手,便有可能逐步窥探和构拟元明时期全真经韵的面貌。

三、几点启示

至此也可对青城道观经韵分类名称获得一个顺理成章的理解,青城道观经



道分为“北韵”和“南韵”两类。考北韵者，应即北方之经韵，显系全真教之经韵，因全真教兴起于北方，自丘处机被成吉思汗封为“丘神仙”后，遂风行大江南北，再则武当山位于青城山之北面，其经韵传到青城后，当地人从地域观念出发，遂称之为“北韵”，以与土产之“南韵”相区别。由此可知青城道曲的分类，主要出于地域概念，其中也蕴含了教派、演唱场合的分类意义。

本文在确证了武当传道曲给青城这一观点后，随之也获得了几点有益启示。

(1)在中国古代音乐史研究中，常会碰到黄翔鹏先生所指出的问题：“要拿出现存的音响、乐谱来，指明某一曲确是某一历史时期的作品，认真讲古曲的断代研究就为难了。我们虽然不乏饱学之士，但面临这样的具体问题时，难免多是噤若寒蝉。一部中国古代音乐史，列出谱例来，真正能认作毫无疑义的古代作品却又不多。”（引自《元散曲的音乐·序》，文化艺术出版社1988年3月第1版）而道教音乐由于其传承的连续性和保守性，则往往有可能较好地保留下来一些古代作品的完整形态。如上一篇所研究的这几首道曲便是很好的例证，这些道曲不仅可以明确断代为清康熙年间的作品（实际上还可推到更早的年代），而且还比较完整地保存了当时作品的原貌！（不仅是音调、节奏等个别要素的保存，而且是完整的曲调形态）这使我们赞叹道教音乐保存传统风格的神奇大力之同时，也增强了通过道乐的研究为古代音乐史研究提供新的音响、乐谱材料之信心。

(2)青城山道乐的主体源于武当山道乐这一事实还启示我们：“超地域性”是道教音乐总体构成上一个突出现象、重要特征，也是道教音乐与一般民间音乐风格有所区别的特质之一。

(3)在研究各地道乐的历史渊源问题时，如能从音乐形态、口碑传说和文献史料三方面对确有关联地域做综合性的比较研究，则有可能对该地域道乐的历史渊源乃至道曲产生、流传的年代序列做出较为具体的实证性研究和结论，正如本文所尝试的那样。

本文主要参考文献

- [1]李远国.四川道教史话.成都:四川人民出版社[M],1985.
- [2]王纯五.青城山道教的宗派和现状.宗教学研究[J],1987(2).
- [3]逸山.第五洞天青城山.中国道教[J],1987(3).

（原载《交响·西安音乐学院学报》1989年第2期）

武当道乐与均县民歌

武当山,古称“大岳太和山”,道教名山之一。位于湖北省西北部,地望古属均州,现为丹江口市所辖。在过去封建的自然经济社会中,道教以其宗教信仰的凝聚力,以及在“是法平等,无有高下”的原则指导下对社会各阶层的开放,成为沟通社会联系的重要场所、途径之一。它以宫观活动和斋醮法事活动为媒介,与宫廷贵族、文人骚客、人民大众发生着广泛而密切的交往与接触,从而使道教文化与诸阶层的文化产生了同样广泛、频繁而又错综复杂的联系和影响。

而我们如果探清了武当道乐与民族民间音乐文化的相互关系及其影响的具体方式和途径,则不仅有助于加深对道乐特征本身的认识,而且对荆楚民间音乐文化丰富特色的认识,也可能会有所裨益。

对于武当道乐的构成特征,经初步调研,笔者在拙文《武当山道教音乐概述》(详参中国文联出版公司1987年出版《武当山道教音乐》一书)中曾做出初步结论:“武当道乐构成的主要成分是古代音乐、宫廷音乐和艺术性较为成熟的民间音乐。”另在拙文《武当山道教音乐初探》(载《音乐艺术》1987年第3期)中又对上述观点加以展开论证,并进一步提出,从道乐的构成及其与民间音乐的关系看来,它“含有较多宫廷音乐、古曲、佛曲、戏曲音乐和民间器乐的因素,较少含有小调因素,不含山歌、田歌、风俗歌、号子的因素。”上述论点,已初步涉及武当道乐与民歌的相互关系之评判,但由于文章篇幅所限,未对道乐与民歌的关系进行仔细论证。

道乐与民歌及其他民间音乐文化的相互关系问题,是研究道乐构成特点的一个重要环节,只有弄清了两两者之间相互影响的各种方式、途径和各个侧面,才有可能真正认识到道乐主要是利用民间音乐,受民间音乐的影响和支配的。

道乐在其形成和发展的历程中深受民间音乐的影响,这固然是无可非议的客观事实,但其是问题的一个方面。而从另一方面来看,道乐伴随着道教的形成和发展,在悠长的历史发展过程中,已逐步形成了自身的系统化特征,其艺术水平亦达到相当高度的造诣。它在与其他民间音乐文化的交流接触过程中,也



不断地以其独特的艺术构思和技巧对其他民间音乐产生着深刻的反作用、反影响。

影响与反影响,是任何两种事物相互发生关系后必然产生的客观现象和一般规律,道乐与民歌及其他民间音乐的关系也不会例外。

由于过去受“左”的思潮之影响及其他种种主客观原因,理论界在论及道乐与民间音乐关系时,往往只注意到道乐受民间音乐影响这一方面,而忽略了道乐的反影响一面,甚或有贬低道乐艺术价值的倾向。这一非辩证的认识论,妨碍了深入客观地认识道乐的自身价值及特点,不利于对道乐与民间音乐的关系做出准确的评价。

事实上,道乐对中国民间音乐的反影响是非常广泛、深刻而又错综复杂的。只有树立唯物主义的认识观,抱着具体问题具体分析的态度,对道乐与民间音乐的关系做出具体扎实的调研,才可能逐步深化认识,最后得出全面准确的结论。

本文以曾实地调查过的武当道乐与均县民歌为例,拟从音乐形态学和文化背景两个方面来阐述上述观念,并提出自己的看法。亦望能对荆楚民歌文化特色的探索提供一点新的材料和线索。不妥之处,敬请读者指正。

二

从题材、内容和形式要素诸方面来考察,武当道乐与民歌的关系较为疏远。就以武当山所处的鄂西北地区来看,当地民歌在题材、内容、形态和风格上基本与道乐无甚共同之处。唯在直辖武当山的均县(古均州)民歌中,发现有相当一部分民歌(主要是风俗歌和灯歌)呈现出一种特异色彩。其特异点之一表现在:这部分民歌与周邻地区乃至荆楚地区民歌的一般风格殊异,形态不同,在整个荆楚民歌色彩中独树一帜,形如孤岛。这部分民歌的风格特点恰与武当道乐有种种相似因素,此其特异之二。

武当道乐与均县民歌的相似现象,说明道乐与当地民歌在历史上曾有过接触和交流,它们存在着相互影响的关系。需要探究的问题在于:究竟是谁影响了谁?亦即是道乐影响当地民歌,抑或反之?

经过初步分析研究,我们认为,就武当道乐与当地民歌这一范畴而言,是道乐影响了民歌。亦即均县这部分民歌是因武当道乐之影响而形成了其特异风采。下面拟从剖析两者相似的因素入手,进而联系历史背景做粗略考察,来论证上述论点。

三

据现有资料分析,均县民歌在音乐形态上有如下几点特异之处,而这几处特异之处却正是武当道乐形态上的常见特征。

1. 音域

均县民歌有不少曲调音域很宽广,常在八度以外的音域运行,有的旋律甚至达到十四度。如均县六里坪的风俗歌《情姐爱我我爱她》,其旋律音列为小字组的 mi 到小字二组的 re,全曲音域达十四度之宽。请参见节选曲例。

情姐爱我我爱她 (风俗歌·夜锣鼓)



显然,如此宽广的音域,在其他地区的民歌旋律中是颇为罕见的。然而,在武当道乐韵腔中却很常见。如下的音域,便已达到十四度。

梅花引(武当道乐韵腔)



2. 音调腔型

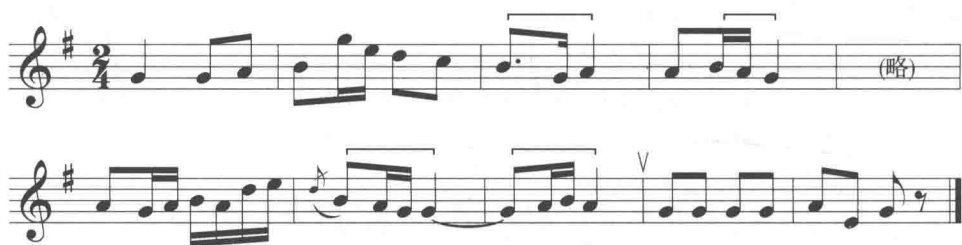
均县民歌音调中,存在一种其他地方民歌中较少见的腔型,即双大二度结构的三音腔 do re mi。此腔型在旋律中多以“do”为结音,但较有色彩的是结音为“re”的腔型。请参见下例。

情姐爱我我爱她(节选)



这种以“re”为结音的双大二度三音腔,在武当道乐旋律中是一种多见、活跃的腔型,它在很多韵腔中都大量运用,色彩独特,给人以深刻的印象。兹仅举数例,便可见一斑。

提纲(节选)



澄清韵



悲叹



下水船



三 皈依



在道乐中如上述之例颇多,还有很多结音为“do”的双大二度腔型,兹不赘。

3. 旋律句型

均县民歌的乐句形态常以连绵起伏、宽广悠长的句幅和大幅度的下降型线为特色,请参下例的句型。

来到武当抬头看 (风俗歌、阴歌) 均县官山镇



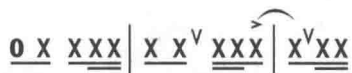
而这种句型,也正是武当道乐最常见的,如下例。

小赞



4. 节奏形态

均县民歌旋律句型在节奏上常以弱起节奏、短长型和切分型共同组成一种特性节奏形态。



这种节奏形态不仅在荆楚其他地区,即便在全国范围的民歌中也殊为罕见,但在武当道乐的赓济吹打乐中却屡见不鲜,并且成为一种主导性节奏型。请参下两例之比较。

来到武当抬头看 (均县风俗歌)





木本经 (赧济吹打曲牌)

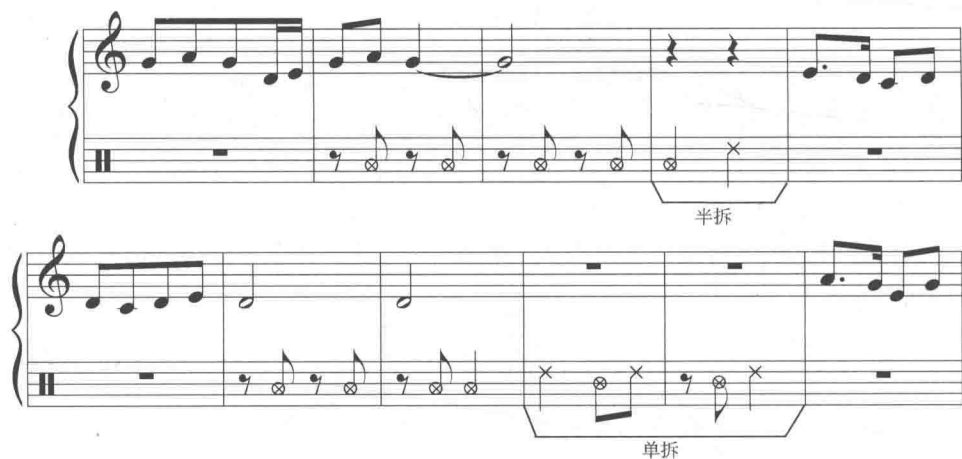


5. 相同的艺术手法——拆头

武当道乐经常应用“拆头”这一艺术手法,即在一些“中板”或“快板”曲调的某些乐句末尾,歌唱或吹管乐休止,而用打击乐敲击若干拍的点子。这种用击乐演奏来拆开曲调前后乐句的艺术手法,民间称之为“拆头”。曲调一加上拆头,便使节奏显得铿锵有力,情绪更为紧凑活跃。“拆头”有“半拆”“单拆”“双拆”之分,半拆占二拍,单拆占四拍,双拆占八拍。各种拆头的功能有所不同,半拆的鼓点与曲调的关系是增补性的,“单拆”和“双拆”则起对答呼应的作用。

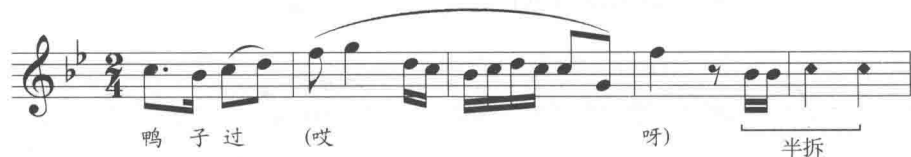
拆头的锣鼓点子可由奏者自由变化,但一般均停在强拍上。兹以赧济曲牌[四平号]为例说明道乐中“拆头”运用的具体情况。

四平号(节选)



而在均县灯歌中,也经常有各种拆头手法之运用。兹举一例。

心上栽花早逢春 (灯歌·花鼓) 均县官山镇





四

通过对武当道乐与均县民歌之间相似现象之比较,已证明两者曾发生过交流和影响,而要证明是武当道乐影响了当地民歌这一论点,则还需提出以下论据。

(1)从均县民歌和荆楚民歌整体范围来看,这些相似因素并非典型的代表性特征,而是比较特殊的个别现象,它很明显是受外在影响而形成的,并非原生性特征。相反,这些相似因素在武当道乐中却是较典型的,是道教音乐中有代表性的自身特征。因而,它很可能是均县民众在与道教的长期接触中,逐渐学到一些道乐的特点并借用来编创民歌,从而给原有民歌带入了一些新奇的色调,形成与道乐相似的风味。

(2)从历史文化背景看,武当道教受当地民歌影响的可能性极其微小。纵观历史,武当道教历代受到皇室官府的扶植、崇奉和控制,特别是从明代起,尤受皇室恩宠,俨然成为皇帝的家庙。据《大岳太和山志》记载,从明永乐到正统年间,皇朝给武当道观下了一百多道圣旨,或提调敕授武当道人任各种官职,仅永乐十一年(公元1413年)到二十一年(公元1423年)这10年间,就置提点23名,皆官正六品;或经常钦降各种象器、法器予武当道观;或督拨各种生活、祀神用品到道观,甚至连道观的维修、清洁都要下圣旨予以关照;每逢皇帝登基,大多要到武当祭奠真武神;每逢在武当举行大的祀典时,朝廷还要在全国各地征集有名望、有才能的道士来武当使用。明朝时,由皇室派出和从各地召集来的“乐舞生”便达四百人之众,甚至连祀典中奏何乐章,圣旨里都有规定。在这种背景下,武当道教一般是不敢轻易吸收当地民歌因素进入大雅殿堂里来的。

同时,武当道教的经济状况和社会地位也决定了他们很少有接近、学习民歌的可能性和必要性。据记载,武当道士的经济状况一直很优渥,明代皇帝曾拨八百里官山作为武当道教的田产庄园为日常用度。元代武当道教的经济收入达到“垦地数百顷,养众万指”之境,明代时“廩食羽众三千人”,通过皇室封疆赐地、岁奉香银、官府倡捐以及功德香资,诚可谓财源茂盛,以至传有“粟红贯朽”的记载。在这种状况下,道士们必然是尽可能在法事中运用前朝古乐,以迎合皇室的欢心,保持道教仪典的宗教氛围。只要能演唱好历代因袭的乐章,便



不愁生计。因此,他们并没有从当地民歌中吸收新鲜因素的必要性。相反,当地的农民过去倒是经常朝山敬神,因此能在宫观中聆听到法事音乐,从而在耳濡目染中学会一些道乐因素,并创造性地融合到民歌中去。现存均县的一些民歌中,还记载着这一状况。如均县官山风俗歌《来到武当抬头看》的歌词唱道:“来到武当抬头看,金顶有座金銮殿,十八岁的姐儿奔花园,祖师爷奔的武当山”,接下来的四段歌词生动描绘了农民进武当山沿途所看到的各个宫观和神像的情景。这首民歌所描绘的应是相当古老的情景了,它真实地再现出了已经逝去的一些历史面貌,反映出农民们爽朗活泼的性格。正因为民众头脑里没有什么思想框框,富于创造精神,敢于大胆吸收一切有用的新鲜因素来丰富自己的创作,所以他们从武当道乐中吸取一些有用的因素,也就很自然了。

(3)均县民歌与武当道乐相似的因素,恰恰大都是出现在“风俗歌”这一品种中,这正从另一方面证明了这些相似的因素是从道乐中汲取来的。风俗歌中的“阴歌”“夜锣鼓”,正是一种悼念亡人所唱的民歌,这类民歌与道教教义、信仰和法事活动性质有着沟通之处。因而,在这类歌中常借用一些道乐因素,可谓恰到好处,十分自然。这说明民众在借鉴道乐因素时,并非生搬硬套、瞎编乱用,而是因事因场合而宜,有明确的目的性和选择性。这种创造性的借鉴,确实起到了丰富民歌表现力的作用。同时,农村中的丧事类风俗歌,除了由一些半职业的民歌手演唱外,往往也会请一些道士来演唱,我们有理由推测,均县民歌中这些特异色彩的形成,很可能就有当时道士直接参加演唱这一因素的影响。当然,这种原因目前还只是一种推论。

五

上两节着重说明武当道乐对均县民歌产生影响的事实和原因,为了更清楚地认识道乐对民歌产生影响的必然性和可能性,下面不妨扩大视角,将道乐对中国音乐的广泛影响及其在中国民族民间音乐中的地位做一简略论述。

(一)道乐对中国音乐的广泛影响

据初步研究的结果来看,可以说中国音乐的所有品种,都不同程度地受到道教音乐的广泛影响。

1. 宫廷音乐

中国历代帝王,其中不乏尊崇道教者,他们不仅吸收了道教的教义、信仰和学说,也广泛吸收、运用甚至共同创造着道乐,使道乐走出宫观,流入宫廷,对宫廷音乐产生了深刻影响。历代王朝吸收道乐者以唐代最甚,而唐朝诸帝喜好道

乐者又以玄宗最甚。唐代燕乐是融合古今中外音乐创造而成的新音乐,是我国音乐文化高峰时期的璀璨结晶。燕乐中尤以法曲为精华,其“音清而近雅”,颇具中国古典音乐的风格,法曲正是玄宗大量吸收道曲并加以改造而形成的音乐。法曲即道法之曲,多为关于神仙行乐的乐曲。法曲中的标题,都有点飘飘欲仙的气象,如《霓裳羽衣》《望瀛》《献天花》《献仙音》《万岁长生》等,都有仙道意味。唐代不少著名道士在宫廷里担任了创制道曲的任务,据《文献通考》载:“帝浸喜神仙之事,诏道士司马承祯制《元真道曲》,又制《大罗天曲》《紫清上圣道曲》。”玄宗还亲自教授和创制了若干道曲,《册府元龟》卷五十四:“(天宝十载)四月,帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。”(按:“步虚”是道教最早用于法事的道曲之一,迄今各地道教法事尚多用之)《混元圣纪》卷九云:“(天宝四载)帝制《降真召仙》之曲,《紫微送仙》之曲,于太清宫奏之。”《新唐书·礼乐志》云:“太清宫成,太常卿韦绛制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲。”足见流风所及,皇宫高官亦奉诏广制道曲。唐代两京及诸州玄元庙每年依道法斋醮,其时所奏燕乐亦多为道曲。连告享太庙的雅乐,亦用道曲,《册府元龟》卷五百六十九:“天宝元年命有司定玄元庙告享所奏乐,太常奏降神用《混成之乐》,送神用《太乙之乐》。”至宋以降,更有帝王亲制道教乐曲或歌词之举。如《道藏》载有《大明御制玄教乐章》若干篇,字旁注有工尺谱。明代更以道士冷谦制雅乐,亦有以道童演奏雅乐的乐舞生,遍布宫廷及各名山宫观,奉演奏雅乐及经乐之职,仅武当山在明代就有这类乐舞生,达四百名之众。

2. 戏曲音乐

我国戏曲音乐受道乐影响尤为深广,早在其滥觞之时,便与道乐结下了不解之缘。原始时期的宗庙祭祀和民间巫风,同时孕育了道乐和戏曲的胚芽。英汉学家在《中国戏曲史》中指出:“中国的戏剧,在其萌芽阶段即与该民族的乐神仪式有关。”而道教音乐的先绪——巫觋祭祀乐舞,最初亦为娱神仪式,并含戏曲表演之因素。戏曲发展史中最早见载的戏曲节目是纪元前约一百年之《总会仙倡》,据汉代张衡的《西京赋》之描述,可知其含有神仙意味;从《总会仙倡》出发,向下沿至公元6世纪之初梁武帝所作的《上云乐》,其以西王母与穆天子为主角,搬演瑶池会与金丹会等情节的歌舞戏,大演神仙故事,渗透道家思想;再下沿至13世纪之杂剧南戏,遂兴“神仙道化”戏剧之大波。明朱权列元杂剧十二科,当头第一科即为“神仙道化”。近人侯光复对元杂剧中的神仙道化剧做了仔细统计,共有34种,占元剧总目的1/16。由此可知戏曲史上,道教题材的作品贯穿始终,地位显赫,降至近代,依然如此。迄今南方各地乡村盛行的傩坛



戏,亦浸透着道教的因素。

元明两代许多著名戏曲家亦信奉道教,常以道人为号。如史樟号散仙,郑经号欢梦道士,朱权号臞仙,高明号莱根道人,邱濬号赤玉峰道人,徐渭号青藤道士,汤显祖号清远道人,徐复祚号破慳道人,王骥德号方诸仙史,袁于令号吉衣道人,黄周星号笑仓道人,杨恩寿号蓬道人,等等。

戏曲中的程式化动作——科范,有如道士的镶星礼斗种种仪式,疑亦出于道教。

戏曲音乐集唱、做、念、打于一炉的表演体制,大约在宋元之际才正式形成,而这一相似的表演体制,道教则早在唐以前的斋醮法事中已形成,疑戏曲表演体制亦与道教斋醮法事有关。据考,最早的高腔戏班,大多由道士组成,故民间又直呼为“道士班”。高腔艺人最早所用的乐谱,即属于唐、宋道教典籍所载之“象形曲线谱”这类体系。近现代道士从宫观散入民间时,大多进入各地方剧戏班担任乐师,直接将道乐带入了戏曲音乐中。如四川戏的锣鼓曲牌,就有三百多支是道士将原法事中所用曲牌经过编辑加工并用于川戏中的。道教中所传说的若干著名神仙,如蓝采和、吕洞宾、铁拐李、汉钟离、韩湘子、何仙姑、刘海蟾等,素为戏曲剧目中常见的人物。目前戏曲音乐的若干形式特征,如整体结构、唱腔句法、旋律形态、伴奏形式、唱法特征,均与道乐有着惊人相似之处。(详拙文《武当山道教音乐初探》第三章)

道乐对民间器乐、说唱音乐、歌舞音乐和文人音乐的影响,亦是广泛存在的,限于篇幅,兹不赘述。以上旨在说明:道教音乐的涵盖面极宽,对中国音乐文化的影响极强,可以说古代和近代的整个中国音乐文化都不同程度染有道乐的色彩,道教音乐的影响随处可见。

(二)道乐在中国民族音乐中的地位

中国音乐作为一个整体概念,内含着若干不同的层次,为了便于认清道乐所处的特殊地位,可以从最宏观的角度将中国音乐划分为贵族音乐和民间音乐两大类,前者主要含宫廷音乐和文人音乐两大类,后者主要含民间戏曲、歌舞、说唱、器乐、民歌五大类,而道教音乐则兼具这两大类音乐的特征,似乎又处于这两大类之间,这就是道乐地位的特殊性所在,这也是道乐能与各种音乐门类发生直接而广泛的相互关系的原因所在。

在探讨道乐与各音乐门类的相互关系时,尤需注意各音乐门类的自身特点及其相应的细分层次问题。如从创作方式的职业化程度和作品的定型化程度这一特点来划分层次,那么以天然即兴歌唱、集体口头创作为基本特色的民歌

就处于最基础的一个层次。而道乐以职业化和半职业化的创作为特色,就处于较高的一个层次,它与宫廷音乐和戏曲音乐等门类较为接近,而与民歌的相互关系就较为间接、疏远一些。这一点给研究工作带来一定的困难,但只要采取客观的、辩证的态度,多从现存的活的音乐材料中下功夫探幽析微,既注意音乐形态的比较,也注意歌词内容的佐证,仍然可以逐步探清其相互影响的具体途径和关系。譬如荆楚文化区现在仍广泛传唱的各种祭祀性歌种:跳丧鼓、梯玛神歌等,从其歌词和音乐上看就很可能与道教有关;又如本文所举均县民歌的例子,在其他地区民歌中可能也不难发现。只要从活的材料中条分缕析,仔细探究,再结合一定的文化背景加以推论,就会使研究具有确凿的实证性,并能逐步总结出令人信服的结论。

六

综上所述,可初步得出以下结论和认识。

(1)道乐与民歌之间,存在着十分复杂的相互关系。道乐在形成和发展的历史过程中,固然不断吸取着民间音乐养料,但一旦它形成了自身的性格特征并相对定型化后,也同样会以其丰富的艺术经验和独特的艺术风格对其他民间音乐产生广泛而深刻的影响。在研究道乐与民间音乐的关系时,必须根据具体时间、具体地点而做出具体分析,最后方能抽象出较准确的普遍性结论,否则就很可能以偏概全,甚至得出错误的结论。

(2)道乐作为一个特殊的乐种,固然有其保守性、封闭性的一面,从而使其音乐发展速度延滞缓慢,风格偏于沉静悠闲。但从另一方面看,它的保守性又使道乐的传承具有了特别强的延续性和稳固性,得以将历代的优秀艺术经验累积下来。道人生活优裕安定,有较多的闲暇和精力对道乐不断进行细致的加工提高,这就使道乐又具备了诸多其他乐种所没有的特征和长处。如果能很好地将道乐的一些艺术优点借鉴过来,对于当代艺术的创新发展,亦会产生良好的效应。均县民歌就很好地证明了这点,由于这些民歌有机地借用了道教音乐的优长之处,其音乐表情的幅度、深度较之其他没有受道乐影响的民歌,确实有了很大的拓展,听来令人耳目一新。从均县民歌实例中还可看到,民歌手并不是简单生硬地拿道乐作为现成材料,而是有机地、创造性地借鉴道乐的合理因素,再结合自己的审美观念做了新的综合编创,从而在丰富、提高民歌表现手法的同时仍然保持了其清新活泼的气质,创造出了更新更美的乐章,体现出他们高度的审美力和造型意志。



(3)荆楚文化作为一个地域性的文化概念,理应包容荆楚地区的道教音乐文化。由于以往种种人为原因,道乐研究在荆楚文化研究中成了一个被人遗忘的盲点。最近,随着民族音乐集成工作的展开,道乐的搜集研究亦已步入正轨,在今后的研究中,如能充分关照到道乐与民间音乐的相互关系问题,则必将有助于更全面更深入地认识荆楚文化的整体特点。

最后需要说明的是,本文的论点,是就武当山与均县这一范围而言的,其适用范围也仅限于此。但笔者深信,各地同志若能对每一个体的情况做一细致的比较研究和整理,最后必定能得出一个综合的印象和较全面的结论来。

附言:本文写作中得到华中师范大学刘守华教授的指导与鼓励,谨此敬谢。

(原载《艺术探索》1989年第4期)

道教音乐与中国传统戏曲音乐

一、引言

中国传统戏曲音乐是一宗具有独特民族神韵的艺术形式。它滥觞于远古巫觋祭祀乐舞,孕育于汉唐歌舞百戏,正式形成于南宋。之后更获长足发展,在中国音乐百花园中大放异彩、独占鳌头,成为我国近代传统音乐中最有代表性的品种。

传统戏曲音乐是我国民族音乐的重要组成部分,它与民族民间音乐各品种均有着不同程度的亲缘关系,考察其相互关系和相互影响的状况,无疑会有助于深化我们对戏曲音乐本身的认识。然而,学术界在这一领域的研究迄今尚存在一个不容忽视的空白点:道教音乐对传统戏曲音乐的影响。此空白点之形成导源于人们观念上历来存在的一种定势思维:道教与戏曲无缘;或虽然承认有缘,也只认为是戏曲影响道教音乐。(对后种看法,本文将在第三部分专门讨论)如戏剧理论家余秋雨先生就这样认为:“原先在印度时曾与戏剧发生过密切关系的佛教,到了中国,也只能变成一片‘苦空寂灭’,与戏剧没有什么缘分了;主张清静无为的道教当然更不待说。”^①他以断然的语气否定了道教与戏剧结缘的可能性。

音乐理论界一些权威性的史论著述在论及道家音乐时,一般也根据老子所提倡的“清静无为,大音希声”这一音乐美学观,而给道家奉上一顶“否定音乐”的帽子,既然道家对音乐持否定态度,那么当然也就不可能与声色热烈、俗情浓艳的戏曲结下缘分了。这一观念,对于道教音乐实践的研究也产生了直接影响。

上述观念的形成,有多种复杂的主客观原因,其中一个比较重要的原因,是人们在考察道教文化和道教音乐时,没有将“道家”与“道教”区分开来,往往从道家著述中摘取一些音乐理论来进行分析,甚至将其与道教音乐实践画上等号。

其实,道家与道教并不完全是一回事,尤其道家音乐理论与道教音乐实践

^① 余秋雨:《戏剧理论史稿》,上海文艺出版社1983年版,第108页。



更不能混为一谈。

对于道教音乐实践来说,老庄(包括后来葛洪与《太平经》)所宣扬的那套音乐理论,可以说并未产生多少实际影响,活的道教音乐从诞生伊始就与各类民族音乐(包括戏曲音乐)开始了相互影响、休戚与共的发展历程。上述认识是笔者对活的道教音乐和大量有关资料进行分析研究后获得的。如果站在此认识角度重新审视,将考察视角放在活的音乐实践上,我们就会发现,道教与传统戏曲音乐不仅有缘,而且其缘深厚。道教对传统戏曲音乐的影响,既非轻微虚弱,亦非或断或续,而是贯穿始终,举足轻重。

可以毫不夸张地说,研究戏曲音乐而不考虑道教音乐的影响,我们将失去许多重要的东西,将不能获得对传统戏曲音乐的特征的完善认识。反之,在弄清道教音乐对传统戏曲音乐的种种影响的过程中,我们对中国道教音乐乃至民族音乐这一概念的认识也会得到进一步深化。

二

虽然本文研讨重心是在道教音乐对传统戏曲音乐形式之影响上,但也不妨先对一些非音乐因素的影响做一番鸟瞰。

对于完整形态的中国戏曲,著名戏曲史学家王国维曾提出过一个定义性的标尺:“必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里……”^①在他看来,中国戏曲的完整形态,系由音乐、科范动作、对白、剧本等要素构成,其中音乐占重要地位。除了舞台美术外,他的这一定义基本完整且符合人们对戏曲这个概念的认识。

根据此定义对所含内容分别进行考察,可以看出它们都不同程度地渗透了道教文化的影响。

先看剧目和题材。戏曲史上最早见载的剧目是公元前约一百年的《总会仙倡》,据汉代张衡《西京赋》的有关描述,可知该剧有神仙角色,剧情颇含神仙意味。公元六世纪之初梁武帝所作的《上云乐》,据考是一出歌舞戏,乃以道教神仙西王母与穆天子为主角,搬演瑶池会与金丹会等情节^②,道教色彩十分明显。唐代尚无道教题材之戏目发现,但据任二北先生推论,当时“亦应有道教之戏,足与弄婆罗门者相并立”^③。他认为:“仅就《全唐诗》所采,《太平广记》等书中传

① 《宋元戏曲考》四:“宋之乐曲”。

② 任二北:《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年第1版。

③ 任二北:《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年第1版,第180页。

奇故事而寓有歌篇者言,即有九事,分见于初、盛、中、晚唐。女主角为仙女,男主角为士子、措大。大半以爱情离合为关目,俨然为歌舞类剧本之结构,其中甚至有双方对唱,各做代言,与散文之说白相映带者。更有在叙述情节中,亦曾说明场面、动作、次序者。如将全文照剧本形式重录一遍,便是剧本。后世黄冠点化之戏,多以张天师、吕洞宾等为题材,又有神仙绮丽之戏,以织女、洛神、嫦娥、上元夫人等为题材。凡此可能皆唐代道家戏之苗裔也。”^①从唐下沿至13世纪之杂剧南戏,遂兴搬演“神仙道化”,剧目之大波。明朱权将元杂剧按题材分为十二科,当头第一科即为“神仙道化”,另有“隐居乐道”和“林泉丘壑”两科,亦属道教题材。近人侯光复对元杂剧中的神仙道化剧做了统计,共有34种,占元剧总目1/16。庄一拂《古代戏曲存目汇考》所载取材道教的戏曲,至少也在两百种以上。《元曲选》及其《外编》所保留下来的道教剧几与公案剧、爱情剧和历史剧数量相当。降至现当代,道教题材在戏曲中仍占有重要地位。昆曲老艺人高步云根据传统经验将戏曲器乐曲牌分为六类,当头第一类即为“神乐类”^②,南方少数民族中盛行的傩坛戏,亦有浓郁的道教色彩。如贵州土家族、苗族及湖南侗族的傩戏,广西壮族的师公戏,在演出傩戏的祭坛上,要悬挂三张三清图,图中有道教的老君、真人、道人,完全是道教神堂的布局。戏班艺人多自称是道士,属茅山、玄黄、师娘、坐坛等教派。

道教传说的八仙张果老、蓝采和、吕洞宾、铁拐李、汉钟离、韩湘子、刘海蟾、何仙姑,素为传统戏曲中的主角,至今犹然。

综上可知,在戏曲漫长的发展历程中,道教题材的剧目贯穿始终,地位显赫。道教对传统戏曲的影响,还体现在创作主体这一重要环节上。传统戏曲的创作主体成员复杂,按社会阶层划分,大致可分为文人作家和民间艺人两大类。道教以不同方式对这两类创作主体产生了深刻影响。

道教对文人作家的影响,主要体现在创作思想和审美意识方面。古代文人“穷则独善其身”和“啸傲山林”“孤芳自赏”的思想从来就与道教的出世精神合拍。传统戏曲的许多名作家,大多是才华横溢而又穷愁失意的文人,特别是在道教盛行的元代,由于蒙古族统治者轻视汉族,废除科举,大批文人宦途堵绝。悲观绝望之下,遂恣情烟霞、结契勾栏,以戏曲为抒发情怀的工具,以道教思想为批判的武器和解脱苦闷的良方,道教奇妙瑰丽的神话与“飞驭天表”“游览太虚”的审美观对文人作家的创作思想产生了深刻的影响。崇尚道教、附庸神仙,

① 任二北:《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年第1版,第180页。

② 中国艺术研究院音乐研究所编:《民族音乐概论》,人民音乐出版社1964年第1版,第207页。



遂为一时风气。元明两代许多著名剧作家,多以仙道为名号,堪为道教影响的表征之一。如史樟号散仙,郝经号欢梦道士,朱权号臞仙,高明号莱根道人,邱濬号赤玉峰道人,徐渭号青藤道士,汤显祖号清远道人,徐复祚号破慳道人,王骥德号方诸仙史,袁于令号吉衣道人,黄周星号笑仓道人,杨恩寿号蓬道人。

道教对民间艺人的影响较之文人作家就更为直接而深广。不少民间戏曲艺人本身就是地地道道的道士或者原来曾是道士。例如明代四大声腔之一的弋阳腔,其在江西弋阳县当地原称为高腔,最早的高腔戏班即由当地道士组成,当地称之为“道士班”,他们所唱的戏曲唱腔,即是法事中用的音乐,当地称之为“道士腔”。^①实际上,道士直接成为地方戏曲创作演奏成员在传统戏曲中是相当普遍的现象,这正是道教对戏曲产生直接影响的最重要的途径之一。

传统戏曲中的程式化动作,疑亦渊源自道教斋醮法事或受其启迪而形成。传统戏曲将那些对日常生活动作加工提炼、美化之后形成的程式化动作称为“科范”,据戏剧史家钱南扬先生考证,“科范”一词最早出自唐代道教^②。《硯北杂志》卷下载庐山道士黄可立云:“寇谦之之醮篆,杜光庭之科范,不如吴钩之诗;吴钩之诗,不如车子廉、杨世昌之酒。何则?渐近自然。”这段记载清楚说明早在唐代,道教便已在法事中运用了科范动作,其正式形成当可推得更早。再看现在道教斋醮法事中之仪式动作如踏罡步斗、上坛下坛之类,一招一式,一举手一投足,皆有严格的章法和规范,的确酷似戏曲的程式化动作,不过花样没有戏曲那么丰富而已。这正足以证明“科范”很可能最早是由道士所创,后来渐为戏曲吸收利用,并不断加以发展和完善。

以上着重从题材、创作主体、科范动作等方面探讨了道教对传统戏曲的一些影响,这些虽然是非音乐因素,但从中已可窥出音乐表演方面的影响印迹。首先,一定的内容题材对音乐风格必然有一定的制约性。比如古代道教剧中有一类神仙庆会故事,是根据王母置宴、八仙祝寿以及王母赐蟠桃给武帝等美妙传说改编的戏剧。此类剧娱乐性强,剧中每每安排有群仙歌舞的场面。如元末贾仲明《铁拐李度金童玉女》一剧,四折都是歌舞宴乐场面;末一折有王母令八仙给女真族贵族表演歌舞的场面,八仙所唱的音乐各选本所记各有不同。邵曾祺《元明北杂剧总目考略》记为“八仙合唱《青天歌》”,《元曲选》是“八个小令”,《古名家杂剧》则记“八仙上舞《青天歌》”,大约各戏班演出时对这种音乐可随机更易。这些剧中群仙所唱的,理应是道教音乐或道教风格的音乐。又如《吕洞

① 流沙:《从南戏到弋阳腔》,载《高腔学术讨论文集》,文化艺术出版社1983年版,第23页。

② 钱南扬:《戏文概论》,上海古籍出版社1981年版。

宾三醉岳阳楼》一剧第三折有吕岩唱道情曲三套,剧中又有两个道情曲(据《古名家杂剧》本)。另《唐明皇秋夜梧桐雨》和朱权《冲漠子独步大罗天》皆有群仙歌舞场面。元末佚名作者有《愚鼓惜气劝世道情》一剧,考“愚鼓”“惜气”即今写作“渔鼓”“息器”,皆唱道情时所用的乐器。

以上资料,都是戏曲中直接运用道教音乐的明证。再如科范动作,在道教斋醮中,科范动作是与音乐表演相伴而行、不可分离的,传统戏曲在吸收道教科范动作之同时,必然也会吸收一些相应的音乐表演因素,至于创作主体的沟通或同一性,则更是传统戏曲吸收道教音乐的重要契机。尽管上述材料已能说明一些问题,但它们毕竟还没涉及音乐形态的本体方面,在以下两部分里,我们将以现存的音乐材料为研究对象,从实证角度探讨道教音乐对传统戏曲音乐之形成和发展所产生的种种影响。

三

随着近年来全国范围内民族音乐集成工作的深入开展,大量珍贵的道教音乐被抢救出来,进而编辑整理成册。就已有的材料来分析,我们发现道教音乐在整体构成上内容丰富,层次复杂,含有多种民族音乐品类的成分,尤其在与戏曲音乐相通之处特别明显,从一般结构模式到具体技法,两者有颇多相似点,表明它们具有密切的血缘关系。下面先将存在于两者之间的相似因素做一简略论述。

(1) 音乐总体结构

道教应用音乐较多的法事活动主要是斋醮与课诵两类,其音乐结构十分庞大,内容丰富,均为富有内在逻辑和一定程式性的大型套曲,由于在演唱场合、对象、唱者和传统师承上的差异,两者的结构原则亦有差异。试以武当山道教音乐为例说明。

课诵音乐属于曲牌连缀的套曲体制,全套共含十余首形态不同的韵腔(即声乐曲调曲),全套曲在调性、调式、速度、节奏节拍的设计上有一定规律性,各曲间运用同宫音列、同主音、同腔句、同典型曲牌,近关系调等亲近的联系因素,使全套音乐过渡自然,浑然一体。(详参拙文《武当山道乐初探》)

斋醮音乐唱腔属于板腔体制,全套曲以《大偈子》和《慈尊座》为基本曲调,两曲形态各有特性,《大偈子》是五声宫调,“徵一宫”型旋法;《慈尊座》为六声羽调,“羽一角”型旋法,运用循环变奏和正反调发展手法衍生出二十多首变体曲调,全套曲在音乐材料、调性调式、速度等方面均按起承转合的原则而布局,章

法严谨,颇具匠心。

上述两种音乐体制与传统戏曲历史上采用过的两种音乐体制恰相吻合,戏曲音乐在早期阶段,是采用曲牌连缀的套曲体制来演唱的,如元杂剧、南戏和明代四大声腔——海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔等皆是,明末兴起的梆子腔、皮黄腔又开运用板腔体制之先河。直到今天,各地戏曲音乐仍主要采用这两种体制。

(2) 打击乐运用

在道教音乐中打击乐占有重要地位,它自成体系,贯穿全曲,带动全局,用以配合唱腔、曲牌以及表演和念白语气的节奏感,渲染情绪,统一整个音乐的节奏风格。各支韵腔和曲牌之间都有清锣鼓贯穿,常有一些固定的锣鼓段穿插,循环往复,起统一全曲的功能。这些特点与戏曲打击乐的运用颇相同。

(3) 道教音乐的唱腔多为散起,入板再散收的结构,这与戏曲唱段的节奏布局是尽同的。

(4) 道教音乐中唱、念、吹、打相间使用,文腔武腔、大件吹打与小件吹打交替运用的形式,与戏曲音乐表演形式非常相似。

(5) 乐队组织法

道教斋醮法事的乐队由一人司鼓,当(类似戏曲乐器“板”)统一指挥,此人极像戏曲乐队的鼓师,他演奏技术过硬,且熟悉全部唱腔曲牌之特征及顺序,还懂得法事的全过程和细节。演奏时他左手执当敲强拍控制乐队节奏,右手掌大小两鼓,在弱拍上打出繁密的花点,往往敲某种板鼓点子,要能暗示出下面的内容,使乐队和唱者能顺利进入,这些特点显然与戏曲乐队组织法很是相同。

(6) 道教音乐唱腔在唱法上是一个乐句紧接一个,连绵不断;不用过门,字少腔多;一唱三叹,这尤其与昆曲唱法很相似。道教吹打音乐在节奏上常以弱起、短长型和切分音共同组成一种特性节奏型: $\underline{0\ X\ \underline{X\ X\ X}}\ |\ \underline{X\ X^V\ \underline{X\ X\ X}}\ |\ \overset{\curvearrowright}{\underline{X^V\ X\ X}}$,这种节奏型在其他音乐品种中很罕见,但在戏曲吹打曲牌中却屡见不鲜。

(7) 乐谱体系

道教音乐与戏曲音乐主要是口头传承文化,但在一定时空范围、一定程度上也运用乐谱作为传承的工具。值得注意的是道乐与一些戏曲声腔,都曾使用过一种特殊形态的“线形谱”,线形谱的特征是没有明确的音高和节奏标志,只以蜿蜒曲线标于唱词旁,大约标出唱腔高低抑扬和旋律线条的轮廓,以提示唱词应拖得短或长,旋律向上行或下行,曲折或平直进行等。这一谱式似为道教

与戏曲所专用,目前在其他乐种中尚未见到,故而此谱式颇能说明道乐与戏曲的特殊关系。

据已有材料可知,道教至迟在北宋之前已使用此谱式,《道藏》洞玄部赞颂类收有北宋《玉音法事》三卷,卷上、卷中所载《步虚》《白鹤》等十几首歌曲,每字即标有“线形谱”,大多数谱字都是单线式线状,或较平直,或很弯曲如蛇行。有少数唱词下标的线形谱呈双线式,单线式与双线式是否有单人唱与多人唱之含义,尚待考。另在线形谱式之间,常嵌有若干字形较正词为小的虚词,如:“何、下、亚、牙、俄、乌、翁”等,疑为衬词。初步分析,这种线形谱的主要功能是略约标示出曲调运动的大致旋法特征和轮廓,作为一种助记性的记谱法,从中尚可以看出歌曲有字疏腔长、旋线曲折丰富的特征,至于具体音高、节奏的细节目前尚无法辨析。

据笔者目前所知,戏曲中运用线形谱的剧种声腔有高腔、青阳腔和潮剧。艺人们手抄本上记录的线形谱,在基本形态和功能上都与道教玉音法事的谱式相似,明显有一脉相承的关系。古谱学者陈应时先生也认为,青阳腔、潮剧与道教乐谱以及流传至今的藏蒙喇嘛教“央移谱”属于同一体系,乃汉代“声曲折”之苗裔。^①关于线形谱传承的具体情况我们后面还要谈到。

(8) 音调联系

我们在道教音乐与高腔系音乐的比较研究中,发现两者都普遍运用着一种共性音调,此音调最早是武汉音乐学院研究生蒲亨建在研究高腔系音乐中发现的,他根据此音调在高腔系诸剧种音乐中的特殊功能,名之为“通用腔”,代号“T”,其定义为:“高腔系曲牌音乐中,以双大二度音程、结音商为基本形态特征(do mi re),具通用性的三音腔。”他的研究表明,T不仅在南方十来个高腔剧种中普遍存在,而且有一定分布规律,并提出T来源于江西弋阳腔,是原始弋阳腔的典型腔等看法。^②无独有偶,笔者发现湖北武当山、四川青城山和甘肃、福建等地的道教音乐中也普遍存在T,其在形态和运用规律上都与高腔系之T颇为相似。

四

通过以上音乐形态的比较研究,进一步从实证角度说明了道教与传统戏曲音乐确实有极密切的血缘关系。

① 详参《民族音乐》,1987年第3期,第61页。

② 蒲亨建:《高腔系通用腔研究》,载《黄钟·武汉音乐学院学报》1988年第2期。



道教与传统戏曲在音乐形态上的诸多相似因素之揭示,给我们提出了一个史学范畴的新课题,谁影响了谁?亦即这些相似现象是由谁传递给谁的?抑或共同受孕于另一母体?学术界对此课题虽无专门研究,但从一些有关论著中可看出一般都倾向于戏曲影响了道教,是道教利用戏曲音乐来配合其科仪,并藉以宣扬道法。如《中国传统戏曲音乐》^①一书即认为:“从元世祖中统二年(1261年)芮城永乐宫全真领袖潘德冲墓石椁浅刻院本演出图可以看出,全真教十分重视利用院本杂剧艺术形式来宣扬道教。所以在元杂剧中就出现许多以全真道士(如马丹阳)和八仙为主体的剧本。另外,唐代以来的道调至元明已逐渐发展成道情的说唱形式。而最重要的,近代道教科仪也常‘引商刻羽,合乐笙歌,竞同优戏’(清初叶梦珠辑《阅世编》卷九)。例如近代江南正一教斋醮所唱的就是昆曲”。如果仅就宋元到近现代这段历史进行考察,确实容易得出戏曲影响道教音乐这个结论。然而问题并不那么简单,如把考察的历史再往前延伸,将分析的目光再进一步拓宽,就可能获得新的认识和结论:这些相似因素大多是道教传递给传统戏曲的,道教音乐对戏曲音乐模式的形成和发展产生了重大影响和促成作用。这一结论是在大量综合性研究的基点上提出的。

在历时性研究方面,我们将考察的历史往宋元之前延伸,遂发现戏曲音乐的诸多形式,道教在更早的历史时期已然运用。且不说远在商周,道教的源头早已形成了雒戏,就从道教斋醮音乐正式形成与见载来看,亦远在我国戏曲形式(南戏、杂剧)正式形成之前。早在南朝刘宋,庐山道士陆修静依据封建的宗法思想和制度,并吸收佛教修持仪式,广制斋戒仪范,对道教斋醮科仪进行了第一次系统整理,“祝香,启奏,请事,礼谢,愿念,罔一不本经文”^②,并对步法、经诵、时间、仪仗、挂象等都做了严格规定,正式形成并健全了道教斋醮科仪。如前所述,道教斋醮仪式的结构和内容十分庞大繁杂,其音乐结构也十分丰富长大,整体上已形成联曲体和板腔体的结构,在举行醮仪时,由专职人员唱奏程式化的经乐韵腔,长大的乐章是与念白韵白、禹步吟表和击乐组合在一起的,主持的法师如高功、都讲、监斋、监坛都要“头戴宝冠,身披霞衣,手持玉简”。^③可见斋醮音乐表演在乐队组织法、音乐结构体制、唱念做打的表演形式乃至服装道具等方面已然具备了后世戏曲音乐的一般模式,考虑到这一模式在年代上是先

① 邱坤良主编:《中国传统戏曲音乐》,中国台湾远流出版公司1981年版。

② 《无上黄箓大斋立成仪》卷1。

③ 《云笈七签》卷25。

于传统戏曲而形成的,我们就有理由推论:传统戏曲音乐的早期阶段,在吸收其他音乐品种因素的同时,很可能也曾借用斋醮音乐的模式来搬演故事,逐渐移花接木,确立为戏曲音乐模式,在后来的发展中又反过来为斋醮法事所利用,形成你中有我、我中有你的混合现象,以至人们竟误源为流,本末倒置。据钱南扬先生考证可知,早期南戏(即宋戏文)中确曾运用过若干道曲,曲目有《步虚声》《长生道引》《蓬莱仙》《叱精令》《五供养》《五方鬼》等。^①其中《步虚声》一曲,是道教最早运用的最著名的道曲,早在南北朝便为道士所创并见载,以后历代皆为道教斋醮必用曲目,至今依然如此。《五供养》也是道教斋醮中较常用的歌曲,这一材料堪为上述推论的一个确凿旁证。

就目前研究进展而言,可以初步认为是道教传递给戏曲的音乐形式因素,尚有以下几项。

1. 线形谱

前面谈到道教与一些戏曲声腔共同使用过一种特殊形态的乐谱——线形谱,已知潮剧使用此谱式的年代是在明嘉靖年间,高腔大约在元末明初,而道教在宋代已将此谱载入道教经典,其实际应用年代当可推得更早。在年代序列上暗示出道教传谱给戏曲的可能性。又已知戏曲中使用此谱式的主要是高腔系这一支声腔(青阳腔和潮剧都与高腔有渊源)。高腔系各剧种是由元末江西弋阳腔一路发展形成的。据弋阳县当地的传说,弋阳腔是由道士唱《目连戏文》演变而来的。现在赣东北和赣南的高腔艺人都一致认为,弋阳腔的音乐唱腔,就是以《目连戏文》唱的作为标准曲牌。从宋元时期的南戏到明代的弋阳腔,《目连戏文》是个承上启下的环节。江西弋阳邻县贵溪的龙虎山,是我国道教的策源地之一。自从唐代以来,以龙虎山张天师为代表的道教势力,就成了赣东北教坛的主宰。宋元以后,浙江方面以演《目连戏文》为内容的南戏传到江西,弋阳县的佛道两教便都组织人员搬演。其中属于道教的一派,由职业性的道教徒演唱,这种由道教徒演唱的,被人们称为“道士腔”^②。由上述可知,高腔的形成与道教有血肉相连的关系,高腔的发源地,恰是道教发源地之一,早期高腔戏班成员直接由道教徒组成,且用道教唱腔演出。在这种情况下,道士们将道教乐谱直接拿到戏曲中来运用,也就是顺理成章之事了。

① 钱南扬:《戏文概论》,上海古籍出版社1981年版。

② 流沙:《从南戏到弋阳腔》,载《高腔学术讨论文集》,文化艺术出版社1983年版。



2. 通用腔

前一部分曾述及在高腔音乐与道教音乐中都不约而同地运用着同一形态的通用腔。那么通用腔是由何者传递给何者的呢？从高腔戏班最早由道士组成且用“道士腔”演唱这一事实推论，自然的结论应是道教先运用通用腔，然后再传递到戏曲中去。堪为此结论的另一事实是，高腔早期流行的地域，恰恰与南宋时龙虎山道教所创立的一种斋醮科仪所流行的地域相吻合。据陈国符先生考证：《无上黄箓大斋立成仪》57卷，其中卷16~31为科仪门。此斋醮仪集为留用光、蒋叔舆一家之言。蒋留皆南宋人，受法于龙虎山上清宫道士蔡元久。流行地区相当于现在之湖北、湖南、江西、安徽、江苏、长江以南及浙江。……卷57，修书始末云：“南宋时此斋醮仪集上述流行地区道士之习俗，擅长熟练音乐，使群众喜欢斋醮。”^①上引资料说明，通用腔从江西道教音乐传入高腔音乐之后，在继续向其他地域散播的过程中，除了借助于戏班的流动外，道教斋仪的传播也始终发挥着重要的作用。

道教对传统戏曲音乐形成的直接影响，实际上并不仅限于一时、一地、一个声腔剧种，如果将考察的目光进一步拓宽，便不难发现，道教对我国传统戏曲音乐的影响无论在时间、地域或剧种声腔方面都是异常深广的。如黄河流域秦晋等地的关中道情等剧种，便是直接承袭道教音乐而形成的。著名戏剧学家曲六乙先生对此有详细论述：“在黄河流域的秦晋等地，道教一向繁荣。道士们敲渔鼓，击简板，说唱道情，向善男信女宣传教义，寻求施主的布施。所谓道情，源于唐代的道曲，多以道教故事为题。南宋时便开始用渔鼓、简板为伴奏乐器，因此也叫渔鼓。早期道情是一唱众和的曲艺说唱形式，后来才逐渐搬到舞台上，在秦晋各地区形成了关中道情、商洛道情、安康道情等剧种。”^②

福建省打城戏的诞生，亦是由道教法事而来。福建泉州有个著名的大寺院叫开元寺，始建于唐代，向有所谓“打城”法事。仪式分为两种，一是由道士表演的“打天堂城”，内容描写芭蕉大王巡视地狱枉死城，释放了许多屈死的冤魂，这种“打城”仪式，通常在打醮拜忏圆满的最后一天三更时分举行。地点在广场，并且还伴随着高跷、过刀山等杂耍表演，后从《目连救母》中摘取小段进行表演，这种描写宗教故事的表演，虽未脱离法事内容，但已具有傩戏雏形。公元19世

① 《明代道教音乐考稿》，载《明清史国际学术讨论会文集》，天津人民出版社1981年版。

② 曲六乙：《中国各民族傩戏》，载《民族艺术》1987年第1期。

纪末和尚与道士联合组成剧团,丰富了剧目,走出寺庙,演出于闽南城乡^①。

器乐曲牌是传统戏曲音乐的重要组成部分,它既要担任唱腔和表演的伴奏,还要演奏开场、过场音乐。一般戏曲剧种都拥有连堂成套的数十数百支器乐曲牌。据调查,不少剧种的器乐曲牌就直接来自道教的道场锣鼓曲牌。如成都广成坛的名道士蔡敬之在20世纪30年代初曾收集有一本道教笛谱,系手抄工尺谱本,约60曲,50年代末,被川剧音乐工作者译为简谱整理出版,收入《川剧笛子曲谱》,于是道曲摇身一变,名正言顺成为戏剧音乐。道教唱腔亦为戏曲广泛运用,有的演为戏曲曲牌类名。如四川高腔中最常用的《梭梭刚》类曲牌,即源出道教“步罡踏斗”法事唱腔。在“步罡”中,道士们且舞且唱,步态缭绕,犹如穿梭状,故四川方言俗称为“梭罡”,“梭”即擦地行走状,“罡”音通“刚”,讹称为《梭刚》,简写成《梭冈》。

上述现象在传统戏曲声腔剧种的形成发展中是屡见不鲜的。在过去的岁月里,道士们由于种种原因从道观流入民间还俗时,那些在吹打念唱方面学有专长的道士,大都进入当地戏曲团体工作,担任乐队的鼓师、乐师等音乐骨干人员。他们在从事戏曲音乐的创作和表演活动过程中,常常有意识地将他们所熟悉的道教音乐运用到戏曲音乐中去。

只要细心梳理,还可以找到更多道教音乐直接影响戏曲音乐的具体线索,以上所述只是着重选择了一些较常见的事例,对于本文的宗旨来说,这些事例已能初步说明问题。但作为一项专题研究,有关认识还有待进一步深化,有关理论假说尚需做大量综合性研究才能予以确证和完善。

五、篇末赘语

传统戏曲音乐的来源固是多元,对其产生过影响的因素也绝不止一种。本文对道教音乐的影响予以着力强调,不仅是因为它长期以来未在学术界得到应有的重视,更因为这一现象的揭示,将为戏曲音乐研究提供一把新的钥匙。特别是在戏曲音乐史方面,由于传统戏曲音乐主要仰赖口传心授而世代传承,古代戏曲留存于今的除少量文字资料外,甚少有乐谱或其他音乐资料,仅从这些资料中探索古代戏曲音乐的形成历史及其音乐风貌和形态特征,颇难取得新的突破。而道教音乐作为宗教文化的重要组成部分,在宗教文化、民间文化和精

^① 曲六乙:《中国各民族傩戏》,载《民族艺术》,1987年第5期。



英文化的多重合力作用下逐步形成一个富有自身特质的文化实体。它的第一个特质是音乐构成上的多源多层性和对传统音乐品种影响的广泛性,我国很多民族的音乐品种都不同程度染有道教音乐的色彩。道教音乐的第二个重要特质,是其历史发展的连续性和保守性。道教音乐(特别是宫观的道教音乐)自它形成伊始,便一直受着宫观组织和教规戒律之制约,一直受到皇室官府의扶植利用,甚少受到尘世和政治动乱的冲击,所以它得以自成一体地连续发展;同时道教音乐历代严格按照上辈所传模式演唱,不允许随意更改创新,特别是全真教要求更严,至有“死全真”之称。而且在历史上道教经济状况一般很优渥,其音乐主要用于神圣的场合,并不以此为谋生工具,所以它就没有多少不断更新的必要。道乐的连续性和保守性的发展特征,使得道乐在保存古代音乐文化方面,较之其他传统音乐品种,就具有更多更大的可能性。道教音乐的上述特质,正是我们今天以道乐对戏曲音乐的影响之研究为突破口,不断向纵深发展,溯流探源、纵横求证,对古代戏曲音乐文化进行逆向研究的现实依据。这也正是本文初衷之所在、现实意义之所在。

道教音乐与传统戏曲音乐这两朵根植于中华民族音乐肥田沃土中的奇葩,由于它们共同孕育于原始巫觋祭祀乐舞这一混沌母体,带有相同的遗传基因,这就注定了它们在漫长的发展历程中会结下不解之缘。在创作主体和创作方式上,在音乐审美观念和音乐风格形态上始终保持密切血缘关系,我们今天要从现存的民间音乐中窥探或构拟传统戏曲音乐的历史面貌,在道教音乐中寻找新的广阔天地。

鲁迅先生从历史研究的角度曾说过一段名言:“中国根柢全在道教……以此读史,有多种问题可迎刃而解。”^①一位日本学者从神话学研究中引出结论:“要理解中国人,无论如何要首先理解道教。”^②英国李约瑟博士在其巨著《中国科学技术史》中,从科技史角度热情评价:“中国人的特性中,很多最吸引人的地方,都来自道家的传统,中国如果没有道家,就像大树没有根一样,道家在中国文化中,至今还是生气蓬勃的。”^③台湾道教学者《道教大辞典》的编纂者李叔还更从文化学角度高度肯定:“东方文化以中国文化为主流,中国文化以道家文化为中心,在昔中国,则纯以道教文化表现之。盖昔之道家,即后之道教也,是以

① 《致许寿裳》,《鲁迅全集》第9卷,第285页。

② 转引自葛兆光:《道教与中国文化》,上海人民出版社1987年版。

③ 转引自刘守华:《道教与中国民间文化》,载《中国道教》1988年第1期。

道教文化即中华文化之根源。”^①现在,当我们从音乐学领域,对道教音乐文化进行探索,初有所得之时,再来理解这些学者的见解,顿觉分外中肯,不禁发出会心的赞叹。

[原载《华中师范大学学报》(哲社版)1988年第6期]

① 转引自刘守华:《道教与中国民间文化》,载《中国道教》1988年第1期。



道教与文人音乐

道教在魏晋时期,已被中国士大夫文人阶层较广泛地接受,这标志着道教已逐渐融汇到中国的思想文化中,在中国人的意识中扎下了根。道教对文人音乐的影响也大致从这时期开始,并延续到明清。

文人是中国社会里文化修养最高、知识最广博的一个特殊阶层。古代文人大多懂得或精通音乐,将其作为抒情寄怀、修身养性的重要工具。文人音乐无论在审美情趣、创作方式上还是在其偏爱的体裁和音乐形式上都有许多自己的特点,比如,其审美以“恬淡、含蓄”为特色;创作方式以个体化、笔头化为主;偏爱独奏(如古琴音乐)、独唱(词乐)体裁,音乐形式上表现为单主题衍展为主的曲调发展原则,节奏舒缓从容、不急不躁,旋律延绵流畅、起伏不大;等等。这些,使文人音乐成为传统音乐中的一个富有特色的品种。

更重要的是,文人大都颇重视音乐理论的建设,中国古代音乐理论文献大都出自文人音乐家之手。而且,文人音乐作品以乐谱形式留传至今的占有很大比重。例如,现在所掌握的古代乐谱、音响资料主要就是从明、清文人编辑的歌谱、曲谱中留传下来的。而现存最早的“减字谱”曲谱本是南宋文人作曲家姜白石(约公元1155—1221年)创作的琴歌《古怨》,此前的“减字谱”曲谱已经遗失,仅有一些带注解的指法符号保留在十四世纪起出版的琴谱中。所以,今天要根据乐谱来研究古代音乐,在很大程度上是据文人音乐而论了。

中国士大夫文人阶层,与道教文化有着特别紧密和天然的联系。道教传播,不外乎通过两个渠道,一是靠民间道教在民俗信仰中传布,一是神仙道教在上层社会流播。而文人主要是通过后一渠道。

神仙道教或官方道教的许多领袖人物,如魏晋时期的葛洪、寇谦之、陶弘景、陆修静等本身就兼具文人的属性和品格,他们的社会地位和现实遭遇同大多数文人并无很大差别,中国文人虽然有敏锐的见解、丰富的知识,虽然他们中的某些成员曾干预政治,为社会做出巨大贡献,但终究只能是统治阶级的附庸,未获独立地位,更多文人是未逢明主而潦倒一生。历代琴人(音乐文人的主流)亦少例外。百分之八九十如是:师曹、刘向、恒谭、蔡邕、嵇康、阮籍、左思、刘琨、陶潜、戴颙、宗炳、鲍照、王通、欧阳修、苏轼、郭沔、姜白石、朱权、邝路、华夏……

众多文人空怀救国济世的理想和才华,在现实面前却频遭破灭而无法施展,从而巨大的失败和坎坷所带来的厌世心理以及对人生、社会的困惑,使之自然地向往以超脱出世、回归自然为特色的道教哲学靠拢。因此道家哲学几乎成了许多文人寻求解脱入世苦闷的良方。老庄哲学是一种独具特色的人生哲学,它指引人独善其身,保全性命,从各种尘世羁绊和功利束缚中解脱出来而获最大自由,它帮助人摆脱那转瞬即逝的功名荣辱、利害得失、喜怒哀乐,而退避、超脱到另一个更广阔、更虚无缥缈,然而却又宁静和谐、与世无争的自然世界中去。于是,大多数宦途失意、命途多舛的士大夫文人往往放情山水,投身自然。“道法自然”,道和自然相通,所以回归自然,便能得“道”,而达到了“道”,也就与自然相融合了。这样,“道”就成了大多数文人所追求的最高理想,并由此深刻地影响到文人音乐的种种特色。

一、道教对文人音乐之影响

古琴音乐是最能代表文人音乐特色的体裁之一,有关古琴音乐的理论和实践集中体现了文人的音乐审美情趣。我们知道,“道”是道教哲学的基本命题。“道”是什么?“道不可闻……道不可见……道不当名……道无问,问不应。”^①道亦虚亦实,全凭领悟,但亦非不可捉摸,“道是指存在于渺渺冥冥之中的自然万物存在与发展的规律”^②,“道是万物之母”,“道是宇宙的本体和生命”^③,“其结果是自然生命的存在与发展所必需的”^④。总之,其特征在于“自自然然”,“无所不在而又万古长存”。^⑤因此,文人音乐很讲究乐与“道”的统一:“夫心者,道也。琴者,器也。本乎道则可以周于器”(朱长文),“琴,器也,具天地之元音,养中和之德行,道之精微寓焉”(苏璟)。演奏方面也如此,“凡鼓琴……坐定,心不外驰也……务要轻、重、疾、徐,卷舒自如,体态尊重,方能与道妙会,神与道融合”(杨表正)……正由于乐与道合,才能达到“充满天地,包裹六极”(庄子)的境界。

文人音乐所追求的“道”,在音乐审美趣味上表现为对“静、淡、远、玄”等高度含蓄美、朴素美的追求。这是一种别具特色的审美观。它具体表现为:反对与功利和感官欲相联系的繁音、艳声、浊声、厉声、淫声、媚耳声等,“指下扫尽炎器,弦上恰存贞洁”,“媚耳之声,不特为其疾速也,为其远于大雅也……俗响不

① 《庄子·知北游》。

② 蒲震元:《三秋树美二月花新》,载《文艺研究》,1987年第2期,第17页。

③ 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年版,第一章。

④ 刘纲纪:《艺术哲学》,武汉大学出版社2006年版,第637页。

⑤ 李泽厚:《中国古代思想史论》,生活·读书·新知三联书店2008年版,第184页。



入,渊乎大雅”,“徒以繁声促调,触人之耳,而不能感人心”。(徐上瀛)这种癖好,是对世俗趣味的厌倦和不满。于是,以严徵“清、微、淡、远”为中心的审美情趣大受推崇,之后,徐上瀛讲“静、远、淡、逸”,苏璟讲“清和”,王仲舒讲“和静”等,旨趣皆大同小异。这种情趣在琴论中说得明白一些:“于清静中发为美音”,“音愈希,则意趣愈永”,“唯在沉细之际,而更发其光明”(徐上瀛)……这些观念同《老子》一书中的音乐审美认识有一定渊源。

关于《老子》一书的作者及成书年代,历史上颇有不同的意见。现学术界一般认为老子即是老聃,楚国苦县(今河南鹿邑县)人。《老子》一书约成于战国初期。《老子》中提出的几个音乐美学命题,基本上可以说是一种质朴自然的美学观。老子的:“五音令人耳聋”“大音希声”“万物生于有,有生于无”“道为万物之母”^①等命题,含有一定的辩证思想。一方面,他认为音乐有害于人的感官和本性的淳朴,那么,必然得出“是以圣人为腹不为口,故去彼取此”的结论,必然否定音乐和一切审美活动。另一方面,我们也应看到,他的本意并不是完全否定音乐,而是反对片面追求声音繁丽形式的审美情趣。他所说的“大音希声”也存在这种两面性的意义。他所谓的“大音”是和人为之音对立而言的,象征无比伟大、至善至美的“道”,“希”则和一切具体存在的“声”相对而言,指的是哲学上的绝对虚无的境界,并非在音乐审美上真有这么一个具体的、可意会的“希”的境界,老子这种观点是为了否定现实、否定审美艺术和后天的人为创造,这些都无益于审美艺术的发展。但由于这种认识具有一定实证性,加之儒家审美观所带有的局限,以及艺术本身发展规律的实际要求等原因,却使它在音乐艺术的创作欣赏中常常起到某些积极的作用,从而促进审美认识的变化和深入。当审美艺术的发展走向片面追求形式、追求雕琢之时,“大音希声”的积极影响体现得十分明显。就音乐作品的创作而言,它促使音乐从一味追求形式上的雕琢而转向质朴自然;从单一孤立地追求可感的声响,转向整体全面地把握;注意到音声间高低之间、动静之间、多少之间、强弱之间、快慢之间的联系、对比与巧妙地结合,以创作出余音绕梁、回味无穷的优秀作品。就音乐的审美欣赏而言,它要求人们不应拘于耳朵的直接感受,即听得到的局限,而应进一步将直感和内心的想象、联想结合起来,从音声有无之间的复杂变化过程中、从感觉和想象活动的总体中去把握艺术形象,品味那含蓄的无穷的弦外之音。这样,就势必促使人们在创造和欣赏中去追求更高的境界,不断地提高审美和创作的能力。这些,

① 引文据朱谦之撰:《老子校释》,中华书局1984年版。

正是老子音乐美学趣味的光辉点和精微所在,也正是这些积极的因素,连同老子“道”的理想,为后来的文人所接受、所崇拜,并深刻地影响了文人音乐的审美观和形式特征。

难怪文人琴乐作品中,多弥漫仙道的色彩,如《颐夫》之寡欲,《长清》之空明,《梅花三弄》之高雅飘逸,《天风环佩》超凡之想,《梧叶舞秋风》的清妙、萧瑟……无不给人以在渺冥淡远中产生“体气欲仙”的感受。

词乐,也是颇能体现文人音乐特色的品种之一,仅从词体演进的一端看,道教“步虚词”对之影响就十分重要。步虚词是道教斋醮音乐所用的独有诗体。其原为五言诗体,自唐代道教、宫廷、文人、仙家竞唱步虚词以后,其辞渐由齐言变为杂言,似乎已向曲子词的范畴过渡,其演变之迹,约略可寻。这种杂言“步虚词”,在唐代仍称为“步虚词”“步虚歌”或“步虚引”,在宋代则称为“步虚子令”。《唐音癸签》卷13云:“道家‘步虚辞’,唐以前多五言,其破为长短句,自李德裕始,这种长短句,为‘三三、七七七’句法,即同《桂殿秋》《捣练子》词调格式相合。”《太平广记》卷46引《博异志》白幽求条云:“唐贞元十一年(公元795年)……有唱《步虚歌》者,数十百章,幽求记其焉,词曰:‘凤凰二十六,碧天高太清。元君夫人踏云雨,冷风飒飒吹鹅笙’”。这又是唐代杂言步虚词之例。宋洪迈《夷坚志》记载靖康间陈东在京师酒楼,遇娼唱《望江南》曰:“铿铁板,闻引步虚声,尘世无人知此曲,却骑黄鹤上瑶京。风冷月华清。”并称此是上清蔡真人辞。宋人刘昌诗在《芦蒲笔记》卷9中云:“《简斋记》有《水府法驾导引曲》,乃倚其体,作《步虚辞》六章,羽人有不俗者,使歌之,体同《望江南》。”这是以《望江南》词调唱“步虚词”的。南宋程泌《洛水词》内有《步虚词》,实为《西江月》词体,这说明南宋有以《西江月》词调唱“步虚词”的。作为道教歌体的“步虚”向曲子词演变的种种迹象表明,宋以前由于体制未定,无格调可依,故齐言、杂言并存,唱法各异。宋代由于唱者日多,于是在杂言“步虚词”的基础上,汰劣存优,约定俗成地创制了《步虚子令》词调,属“五羊仙舞队曲”。后来还传到高丽,《高丽史·乐志》即载有《步虚子令》一首,词为:

碧云笼晓海波间,江上数峰寒。佩环声里,异香飘落人间。弭绛节,五云端。宛然共指嘉禾端,开一笑。破朱颜。九重晓阙,望中三祝高天,万万载,对南山。

词体为双调57字,前段六句四平韵,后段七句三平韵。由齐言诗体的道教“步虚”,演为杂言曲子词的《步虚子令》的过程,足以展示道教对词体演进之影响。敦煌曲子词中以道教为题材的作品还有《还京乐》(砍妖魅)联章四首,《竭



金门》(仙境美)一首,《临江仙》(求仙)一首,这些作品,对词体的演进均有不同的影响。黄升在《花庵词选》“巫山”一段词调下注云:“唐词多缘题。所赋《临江仙》则言仙事,《女冠子》则述道情,《河渚神》则咏祠庙,大概不失本题之意。”

词发展到中、晚唐时期,文人“倚声填词”已是一种极为普遍的创作方式,许多同道教内容有关的词调如《瑶池宴》《望仙门》《献仙音》《女冠子》《传言玉女》《洞仙歌》《瑞鹤仙》《五云仙》等,极有可能同时吸收了道教音乐的形式因素,均可视为道教对词体、词乐影响的具体标志。惜乎“文献不足征”,道教音乐对文人词体,特别是对词乐之影响的具体状况,尚难做出全面翔实的考察,只有留待将来有充足资料时再补充了。

二、宋姜白石歌曲的道教渊源

姜夔是南宋著名的婉约派词人和音乐家,字尧章,别号白石道人,饶州鄱阳人(今江西省)。大约生于高宗绍兴二十五年(公元1155年)前后,死于宁宗嘉定十四年(公元1221年)前后,从他有关年代可考的作品来看,自公元1176—1206年的30年间,他到过江西、湖北、湖南、江苏、浙江一带的许多地方。《白石集》里今存有17首自注工尺旁谱的词。白石选调制腔作曲用了以下几种方法。

一种是取各宫调之律合成一首调式相犯的曲调,即“犯调”手法,如《凄凉犯》;一种是从当时乐工演奏的曲子中译出谱来,如《醉商吟小品》,是他从金陵琵琶工《求得品弦法》译成;一种是改变旧韵的声韵来制新腔,像平韵《满江红》,是因为旧调押仄韵不协律,故改作平韵;一种是用琴曲作词调,如侧商调的《古怨》;一种是他人作谱他来填词的。以上五法都是先有谱而后有词的。另有一法则是他自创新谱,是先成文辞而后作曲的,亦即他词集里的《自度曲》《自制曲》。

白石歌曲旁谱是七八百年前流传下来的宋代词乐文献,经杨荫浏先生翻成今谱(简谱)后^①,我们可以听到宋代甚至更早时期的比较真实可靠的歌调了。所以它在中国音乐史上有重大的价值,这已为学术界所公认。

但白石歌曲的渊源何自,却尚未引起学术界的足够重视和研究。至于白石歌曲与道教的关系,就更无人问津了。然而,在事实上白石音乐创作同道教确有密切渊源关系,值得探讨。

首先,从白石歌曲的素材来源看,其中沿用前代乐谱的作品,大都和道教音

^① 杨荫浏、阴法鲁:《宋姜白石创作歌曲研究》,人民音乐出版社1979年版。

乐有关。如《霓裳中序第一》一调是他游湘时从衡山道观乐工旧书中觅得《霓裳曲》十八段乐谱,填中序一段而成。其原序云:“丙午岁(公元1186年),留长沙,登祝融^①,因得祠神之曲,曰黄帝盐、苏合香^②。又于乐工故书中得商调霓裳曲十阙,皆虚谱无词。^③按沈氏乐律‘霓裳道调’,此乃商调。^④乐天诗云:‘散序六阙’。此特两阙,未知孰是?然音节娴雅,不类今曲。予不暇尽作,作中序一阙传于世。”

可知白石听作《霓裳中序第一》的曲调实源于经道观乐工保存的唐代道曲乐谱。

再从白石道人的一生经历及其音乐知识的习得途径看,也和道教有特殊联系。白石词有“洞仙歌”和“法曲献仙音”名,都有飘飘欲仙的气象。又据桑世昌兰亭考,白石藏兰亭共四本,第一本有黄庭坚题,白石跋云:“嘉泰壬戌年(公元1202年)得于童道人。”^⑤他在湖南时,就屡次游衡山,出入道观,可见他一直与道观过从甚密。

又白石《衣诗说》一卷自序谓淳熙丙午游南岳密云峰得异人传授《诗说》一卷。明·张羽《白石道人传》于此有详述云,自白石从老人处得授《诗说》一卷后:“自是益深于诗,解知音,通阴阳律吕;古今南北乐部,凡管弦杂调,皆能以词谱其音。”^⑥且照此说,白石诗词音乐技能的提高,都和这位异人(殆为老道人)的传授相关了。此说虽可能有些夸张,但也绝非虚妄之言。从白石一生行状看来,确与道教有不解之缘。他一生宦途多艰,穷愁潦倒,过着寄人篱下的游食生活,他那孤芳自赏、啸傲山林的思想正与道教恣情烟霞的出世精神合拍同调,因而他志慕玄虚,以道乐为抒情寄怀的工具,是很自然的。最能说明白石与道乐有密切渊源关系的,是他的歌曲中相当普遍地运用了一种由 mi do re 构成的,

① 衡山七十二峰,祝融为主峰。

② 陈田夫《南岳总胜集》:“献迎神曲……三献:苏合香、皇帝炎、四朵子。”洪迈《容斋续笔》:“今南岳献神曲有黄帝盐,而俗传为黄帝炎。”

③ 《霓裳曲十八阙》,《齐东野语》卷10《混成集》条谓“载霓裳一曲,凡三十六段”。王国维《唐宋大曲考》谓“每遍二段,则三十六段即十八遍”。故知,“阙、遍”殆谓一首歌,“段”应指乐段结构,一歌含两乐段,故十八阙共有三十六段也。

④ 《沈氏乐律》指沈括《梦溪笔谈》之《乐律》,有云:“然霓裳本谓云道调法曲”。按“道调、商调”乃古人对同一歌的不同称名耳。唐代霓裳因系道教风格,故纳入道调法曲部,此道调当指道宫系统,而唐诗人描述霓裳风格,又多称其有“商调”色彩。如白居易《嵩阳观夜奏霓裳》“开元遗曲自凄凉,况近秋天调是商。”徐铉《又听霓裳羽衣曲送陈君》“清商一曲送人行”。衡山道观乐工也记为商调。此皆指此曲的调式色彩。一指宫音系统,一指调式色彩,角度不同,对象、实质则一。

⑤ 详见夏承焘笺校:《姜白石词编年校笺》第287页。

⑥ 详见夏承焘笺校:《姜白石词编年校笺》第321页。



以 re(商)为结音的三音腔型,此腔型正是现存道教歌曲中最常用的腔型之一,而且两者在用法上也颇为一致,即都用于句尾、段尾等重要结构部位,有浓厚的商调色彩。经分析统计,白石的 17 首歌曲中,有 12 首用了此腔型,其中 2 首系移位变形,兹略举数例,以做比较。(例 1~4 为道乐作品,例 5~11 为白石歌曲作品)

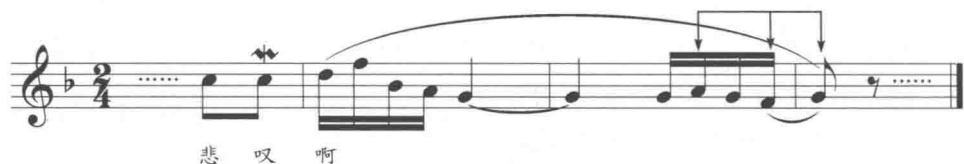
宝篆符

闵智亭唱



悲叹韵

(白云观)闵智亭唱



大赞

喇万慧唱



杏花送

喇万慧唱



霓裳中序一



醉吟商小品



石湖仙



疏影



秋宵吟



醉楼吟



凄凉犯



从以上例句中可看出白石歌曲中运用着与道曲相似的腔型,而且使用率相当高,其中 sol si la, fa la sol 分别是 do mi re 的上五度、下五度移位形式。由于这种腔型常置于句尾、段尾,故愈显其重要性,并使歌调带有商调式色彩。



值得进一步探讨的是,这种腔型源于何处。是自创之腔呢,还是沿用前朝古乐之腔?

根据前述白石歌曲的材料来源及他本人同道教的密切关系等情况,我们可做出合理的推论,即这种腔很可能是唐代道调法曲或唐代道乐中曾广泛运用的一个典型腔格,因其常于句尾、段尾,故给人以明显的商调印象,这也是古人多称霓裳一曲为商调之原因所在。天宝之乱后,道调法曲随道教和宫廷乐工而星散于民间,并多流入道观丛林而留存下来,这正是白石道人后来能从衡山道观偶然觅得,据以度曲的历史契机。正由于此腔型符合道教的审美观念,又那么源远流长,所以它至今仍得以在高大森严的宫观中广泛流传,在道曲中占有显赫地位。

值得一提的是,白石歌曲傍谱的译解,也是从现存的道乐中找到突破口的。自20世纪30年代始,先后有好几位词学专家和音乐史学者试图翻译白石歌曲傍谱,但因其谱式符号和一般工尺谱很不相同,故除了对个别符号做出一些推测性看法外,全面准确的译谱工作一直未能进行。直到1968年,一个很偶然的机遇出现,才使情况出现了新的转机。当时著名音乐史学家杨荫浏应邀到西安讲学,并考察著名民间乐种——西安鼓乐,他惊喜地发现,“鼓乐”不仅从其形式、结构和其他一些资料方面可确定它是源于唐,起于宋而兴于元、明,盛于清的乐种,而且它所用的乐谱谱式和唐代的“唐人大曲谱”很有相似之处。例如“唐人大曲谱”中的“人”(读合)与“鼓乐”谱中的“人”,在读法与写法上完全一样。(按:“唐人大曲谱”是唐代的手抄乐谱,出土于甘肃敦煌,1907年为法国伯希和盗去,现藏于巴黎图书馆)……从鼓乐谱的整个谱式、谱字、音阶形式、定调法与读谱法等方面来看,它确是宋代流传下来的,而且和南宋初期姜夔自度歌曲中所用的谱式基本一样。^①这样,他根据此谱式在“鼓乐”中的用法、含义,终于找到了全面解译白石歌曲谱式的钥匙,并顺利地将17首歌曲译为今谱出版,得到学术界的承认。由于西安鼓乐的产生和发展与道教有密切关系,故由此可进一步证明白石歌曲与道教音乐确有深刻的渊源联系。

附言:本文第一节参考了费邓洪《含蓄与弦外之音》一文的部分内容。

(原载《交响·西安音乐学院学报》1993年第3期)

^① 详见夏承焘笺校:《姜白石词编年校笺》,上海古籍出版社1981年版,第287页、第321页。

第2辑

审美形态与风格研究

.....
Shenmei Xingtai Yu Fengge Yanjiu



武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格

一、道教法事科仪简述

根据现已收集到的材料,武当山道教科仪活动尚有课诵、施食、赈济、上祖师表、玉皇本行集经、玄门应用荐亡科等名目。

课诵是道观最基本的科仪活动,属于修道法事,全称“玄门日诵早晚课”,俗称“早晚坛”。课诵现仍是武当宫观最重要的法事科仪,已搜集到完整的音乐资料。

“施食”全称“萨祖铁罐施食祭炼科范”,“赈济”全称“赈济玉玄科”,皆属斋醮法事。道教“斋醮”渊源于古代祀神、祈福等巫覡仪式活动,对中国社会有广泛的影响,上至帝王,下至平民,都借各种斋醮仪式来忘却烦恼,寄托希望,满足心理上的种种需要。据《大岳太和山志》记载,明朝帝王经常在武当山举行规模盛大的国家级醮典,少则3~7天,多则49天,登坛道众多到四五百人。除了各宫观专职的乐舞生外,还从外地抽调名真高道,甚至抽派皇宫雅乐前来助威。明末以降,道场式微,斋醮不再用于皇室主办的国家祀典,而逐渐流入民间,与世俗文化融合。现今的“施食”和“赈济”科仪,当为明代斋醮之流变,从科仪的内容、程序看,两者均是相同性质的法事活动,皆为超度亡魂而设,大量借鉴了佛教“盂兰盆会”和“焰口”的名目和程式。由于演唱的道派不同,“施食”由全真教演唱,“赈济”由正一教表演,故其音乐形式仍各有特点,这两套科仪均已收集到完整的资料。

“玉皇本行集经”和“上祖师表”皆为纪念法事,是在特定的日期为道教崇拜的尊神而举行的法事科仪,常要持诵演唱特定的经文和音乐,因尚未收集到系统完整的资料,不赘。以上法事科仪虽然在内容、性质、表演场合与对象上均有不同,但在音乐形式上,却有着自身的体系性和若干共同点。因而我们有必要着重从音乐形态方面去分析研究道教科仪音乐的自身特征,以便更清楚地认识音乐与法事科仪活动的相互关系,本文拟以曲体结构这一形式要素为突破口进行此项探索,并进一步向纵深拓展,探讨其风格属性问题。



二、曲体形式

道教科仪音乐主要是以一支支歌曲(或乐曲)按照一定的程式组合成套曲来配合特定的法事活动,因此其曲体可先分成单曲和套曲两大类来分别研究,更细的结构划分我们在下章中还会谈到。

(一) 单曲结构

单曲结构即冠有标题的单个曲子,道人们称之为韵腔(歌曲)。在所有单曲中,按其结构的独立性或完整性的程度可分成两小类。

1. 独立型单曲

这类单曲有很强的独立性和完整性,歌曲的起讫均有散板的引腔和尾腔,形成散起、入板、散收的结构体式,曲调舒展,起煞从容。这类单曲在整个道乐中占有较大比重,很有特色。往往用于抒咏性韵腔,例如武当道乐中最典型最重要的《澄清韵》《步虚》《黄箓斋》《叹骷髅》等曲调,皆是这种结构。

2. 非独立型单曲

这类单曲的独立性较弱,结构上没有散板的引腔和尾腔,开始就上板歌唱,起煞均较突兀,曲调较紧凑急促,仿佛受到前后曲调连接关系的限制,难以独立成章,这类单曲常用于套曲的中间位置,多为吟唱型或诵唱型韵腔。如《救苦宝诰》《斗姆宝诰》《香供养》等,也有些抒咏性韵腔采用此类结构,如《大皈依》《吊卦》《中堂赞》等。

以上两类单曲,看来各有其不同的来源,独立型单曲可能是来源于古代的单支曲调,而非独立型单曲则可能取自传统的套曲。这两类单曲由于结构不同,在表现功能、运用方式上也有所不同。一般而言,独立型单曲常用于科仪套曲的启唱、高潮等重要位置,抒情性特强;而后者则常用于中间的段落或过渡性结构,叙述性较强。此外,在经文的配合上,也有相应的区别。当这两类曲调交织运用于套曲中时,确也起到对比和变化的作用。

(二) 套曲形式

每一种科仪法事,在音乐上都是以若干个单曲连接起来的套曲结构来配合,套曲中常穿插击乐段落和器乐曲牌。每支套曲,所含单曲都在十支以上,但其具体样式和结构性质各有不同。



1. 曲牌连缀体

曲牌连缀体是由若干形态不同的单曲连缀而成的套曲形式。武当山的“施食”“课诵”科仪皆用此种形式,由全真派道士演唱。这类套曲也含有板腔变化的因素。

2. 板腔变化体

板腔变化体是由两支不同形态的母曲及其变体循环相间多次运用而形成的套曲形式,这类套曲由正一派的火居道士所演唱。

以上两种体制是道乐套曲的基本结构形式,其与宋代“唱赚”中的“缠令”和“缠达”形式分别相似。

此外,在这两种套曲形式中,还含有一些与元曲、套曲相似的结构形式。

3. 么篇

么篇为同曲变体的连用。在元曲中,一个曲调重复连用两次以上时,从第二次起称为么篇。多次运用么篇,可在套曲中突出某个曲牌音乐的特点,对套曲的整体风格,也会产生相应的影响。“赈济”中母曲 A 亦多次运用么篇,正因此,形成了它不同于“施食”“课诵”套曲之自身特点。

4. 煞

煞为结尾前同曲变体的连用。在元曲的套曲结构中,有时在套曲近结尾处,连用某个曲牌的几个变体,称为煞。直到最后一个变体——煞尾。这种套曲形式,在剧曲和散曲中都存在。

这种形式只使用在套曲的末尾和必然要引出煞尾的这个特点,与么篇有所不同,在“赈济”套曲中,也有这种形式存在。

5. 隔尾

在元曲中,隔尾常用于一个套曲的中间,起情绪转折的作用。在武当山的“施食”套曲中,也在中部穿插了三个具有高潮性质的曲牌,其用法与功能颇类似元曲中之隔尾。

三、结构规律

以上着重从静态角度对道乐曲体进行了横的平面分析,本节拟着重从动态角度探讨道乐创腔和结构过程的内在规律及其体系性。在这种纵向的深层结构分析中,首先要从传统的结构概念——单曲之下再提炼出更小的结构概念——主腔,以之作为更微观的透视,构成道乐曲调内在机制中最基本的结构单位,从中分

析道曲从主腔这一基本单位演进为定型作品的过程及结构逻辑,然后进一步将这种分析推及道曲群体结构之构成,以揭示其内在的体系特征。

(一)腔句组合的结构规律

表面看来,道教音乐的曲体结构是属于曲牌体音乐,是专以一支支曲牌及其组合作为表现手段的音乐类别。但实际上,很多标题不同的曲牌,其曲调却十分相似,这种相似性主要在于它们运用了相似的主腔。换言之,道人们创腔时,脑子里并没有一支支独立完整的曲牌概念,而只存在“主腔”这一概念,他们依据预存于脑的若干主腔而即兴发挥,即构成了现存的一首首道曲。正由于每个道人存记于脑的主腔是相对有限的,就导致了道曲群体旋律风格的统一性、相似性;又由于道人对主腔的发挥方法是相对无限的,又造成了道乐旋律变化与丰富的一面。

因而,依照预存于脑的主腔而即兴发挥成曲,便是道乐曲调结构的内在逻辑。显然,主腔是这一逻辑关系中的出发点,是音乐结构的内在依据,道人根据其所熟悉的几个主腔可以生成相对无限的具体定型作品。所以,“腔句组合”便是道乐曲牌的基本构成方式,腔句组合的具体手法主要有两种:主腔衍展与主腔综合。

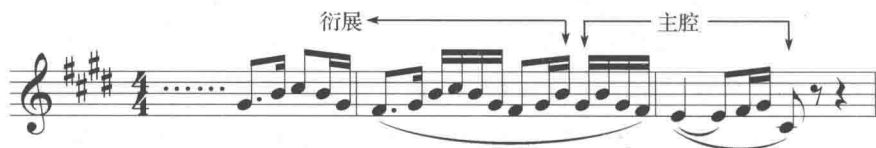
(二)主腔衍展——结构手法之一

主腔衍展意指由一个主腔通过逐渐的变化发展而衍生出若干个大同小异的乐句从而构成一曲,主腔的旋律性格在全曲中占优势地位。

这种手法一般形成单句变化反复体的单段体结构。根据衍展时主腔所处位置的不同可将此类腔句分为三种类型。

1.主腔后置型

主腔后置型即主腔处于乐句的后部,而衍展腔型处于乐句的前部,这是最典型的衍展手法。稳定呈现于乐句尾部的主腔,形态相对固定不变;而衍展部分的腔节则相对变动不居,没形成固定化的腔型,但其音调和旋法却保持了主腔的基本性格,明显属于主腔的衍生物。这类歌曲的其他乐句,都是依此方式而构成的,不断在句尾稳定呈现的主腔给人以深刻印象,成为全曲旋律的基础结构。如下例:





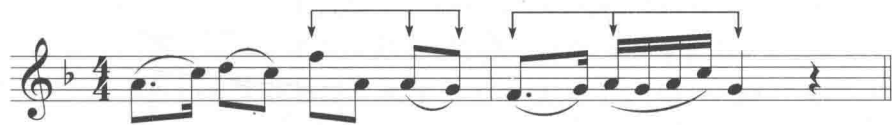
2. 主腔先现型

主腔先现型很少见,如喇万慧传谱的《三炷香》。^①



3. 骨干音型主腔

骨干音型主腔即主腔以骨干音的形态呈现,其间围绕穿插了其他一些音级。因主腔音级处于重要节拍位置,故仍能保留其基本形态特征,这类手法仍属少见,例见喇万慧传谱的《东华引》。



以上三种主腔衍展类型,是构成乐句、乐段的基本手法,其中以“主腔后置型”最为常见。

(三) 主腔综合——结构手法之二

主腔综合即在主腔衍展之基础上,综合两个以上不同主腔而构成一支歌曲。各主腔和主腔衍展而成的乐句、乐段之间有明显对比性。这类结构的歌曲曲式常为单两段体或单三段体。由于增加了主腔,结构相应扩展,其表现的深度、幅度也大大拓展。这种结构手法显然是“主腔衍展型”的进一步发展。

主腔综合共包含以下三种类型。

1. 循环型

ab, ab, ab。即由两个不同的主腔所构成的乐句交替循环出现而构成一曲。见《叹文》(喇万慧传谱)。



^① 本文所举曲例均参见史新民主编:《中国武当山道教音乐》,中国文联出版公司1987年7月第1版。



2. 对置型

$A+B=AB$ 。两个主腔各衍展为一乐段，先后对置呈现，例见《三炷香》。



3. 再现型

多个主腔综合交织成曲，并有明显再现性。这类曲调往往综合三个，乃至四个不同性格的主腔材料，结构长大；音调特别丰富古雅，且常置于套曲的高潮处，配合重要经文，具有重要的地位。这里只以《慈尊赞》一曲为例加以说明。此歌堪称道曲中腔句组合之典范，集中体现了道人们微妙的创腔思维，严谨的结构感和娴熟的创作手法，达到了音调材料统一性与丰富性的高度平衡。歌曲共综合使用了四个不同的主腔材料。[11]号主腔[主腔形态详参表(一)]，[5]号主腔各呈现一次，[1]、[4]号主腔各呈现四次，成为全曲的基调。四个主腔通过音调衍展而巧妙转换，自然连接，毫无斧凿之痕。主腔的呈示、连接、转换、再现都有严谨布局，全曲既有行云流水、移步换景的自然变化美，又有整体上的统一感和结构上的严谨性。试将主腔的综合运用分析如下：歌曲以散板引腔启唱，用雅乐七声音阶，二度级进旋法，曲调平缓闲适，情调古朴雅致，结束于角音。入板正体首先呈示[11]号腔，抒情性格的主腔先围绕“羽、角”两音旋转，在角音上完成上句，继而围绕“羽、徵”两音衍展，在徵音上完成下句，从而构成第一乐段，第二乐段共并合了三个主腔，结构最长大，形成“猪肚”。其以刚劲性格的[4]号主腔引入，自然过渡到[1]号主腔构成上句，接着是较大幅度的衍展并巧妙转换到[5]号主腔作结，完成第二大段，在击乐4小节间奏后，开始第三段，其上句再现第二段上句，下句则再现第一段的下句，综合再现前两段的材料，从而圆满结束全曲。由于此歌每个乐句都颇长大，已相当于乐段规模，故实际上已具有复三部曲式的规模，全曲呈现出典型的“凤头、猪肚、豹尾”的结构布局。

表(一) 主腔形态表





续表

(11)



(12)



(13)



(14)



(15)



(16)



(17)



(18)



(19)



(20)



续表

运用场合	对应关系		主腔编号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	曲调编号	流派	
	韵腔分类																							
	调类																							
课	阳	双吊卦		•					•													29	方	
课	阳	单吊卦		•				•						•									30	方
上	阳	小赞		•				•															31	喇
上	阳	香花送(二)		•				•								•							32	喇
上	阳	发文正奏		•				•															33	喇
上	阳	大赞		•				•															34	喇
上	阳	三尊赞		•				•															35	喇
玉	阳	三宝赞		•				•										•					36	喇
施	阴	千倒拐		•				•															37	喇
施	阴	三柱香		•			•	•															38	喇
施	阴	慈尊座		•			•	•															39	喇
施	阴	黄篆斋		•			•	•						•									40	喇
施	阴	五供养		•			•	•						•									41	喇
施	阴	丰都咒		•			•	•						•									42	喇
施	阴	叹文		•			•	•															43	喇
施	阴	召请		•			•	•															44	喇
施	阴	叹骷髅		•			•	•						•									45	喇
玄	阴	下水船		•			•	•		•													46	喇
玄	阴	梅花引		•			•	•															47	喇
玄	阴	返魂香		•			•	•															48	方
课	阴	荡秽		•			•	•											•				49	周
课	阴	吊卦		•			•	•											•				50	周
课	阴	小赞		•			•	•											•				51	周
赈	阴	新小偈子																	•				52	周
赈	阴	大偈子																	•				53	周
赈	阴	刀兵偈子																	•				54	周
赈	阴	慈尊座																		•			55	周
赈	阴	皈命礼																			•		56	周
赈	阴	皈依腔																	•				57	周
赈	阴	返魂香																			•		58	周
赈	阴	新大偈子																	•				59	周
赈	阴	叹骷髅																			•		60	周
赈	阴	辞谢腔																			•		61	周
课	阳	启请																			•		62	周

1. 法事科仪类别

“课”代表“课诵科仪”，指该曲是在课诵中演唱的；“玉”即“玉皇本行集经”；“施”即“施食科仪”；“赈”即“赈济”；“上”即“上祖师表”；“玄”即“玄门该用荐亡科”。

2. 流派

流派以传唱人姓氏暗示。如“喇”“方”“冯”“胡”等，皆属全真教在庙派；周即周炳相，火居道代表正一教在家派。

3. 传统分类

“阳”指“阳调”，“阴”即“阴调”。因此，表(二)实际上是一种以音乐材料结构为主，兼顾法事内容、运用场合、道派等因素的多参数综合分类表，通过对各

参数的综合分析,不但能初步看出武当山道乐旋律结构系统性特征,还可以从中了解到道曲配合法事科仪时的自身独立性和特殊规律以及不同道派在音乐结构方面的区别性。

从上表可以清楚看出,各个主腔并不具有同等的运用价值,其重复率的差异很大。最引人注目的是[1]号和[5]号主腔,单独以[1]号结构成曲的歌曲有11首,[1]号与其他主腔综合成曲者有18首,共计29首,几乎占了全部歌曲总数的一半;[5]号单独成曲者5首,与其他主腔合并成曲者有12首,共17首,约占全部歌曲的四分之一。由此可知,仅[1]和[5]两个主腔构成曲调之数量就占了全部道曲的四分之三。显然,这两个主腔在道乐体系中占有主导地位,它们正是控制道乐作品整体风格统一性之基础结构,我们聆听纷繁丰富的道曲时,总有一种似曾相识之感,其原因就在于此。

此外,[16]号主腔成曲有11首,[11]号构成曲调者有9首,也是重复率较高的主腔,但细究起来,这两个主腔都是脱胎于[1]号主腔,[16]号的后半部分源自[1]号;[11]号的音调和节奏形态也类似[1]号,可视为[1]号之变化较大的变体。而另外十几种主腔重复率均很低,多则三四首,少则仅一两首。在整个道乐系统中处于次要地位,而[1]号和[5]号在道乐系统中则有支配性控制作用。为了昭示其特点,可将这两种主腔称为核心主腔(简称核腔)。核腔作为一种基础结构,发挥着统一道乐作品整体风格的重要作用,而其他的腔型作为派生性、变异性较强的结构体,则具有丰富道乐结构形态,造成对比、变化的功能。这也正是武当道乐整体结构的内在系统性特征之所在。

主腔与核腔两种结构体之提炼,使我们不仅可以据以窥探道曲结构的内在规律与奥秘,同时核腔的通用性和基础性,还表明其产生流传的古老性,这就为进而探索武当道乐的风格问题提供了一条新的线索。

五、道曲风格特征初研

初次接触武当道乐作品,即可明显感受到其具有一种特异的风格韵味。其作为总体的审美体验的一种风格,固然是由多种音乐要素综合构成,限于篇幅,本章只拟从最主要的也是为人所最关注的风格要素——时空特征这个角度切入做出初步探析。一般而言,武当道乐风格具有一种超时空的特性。具体说来,即在空间特征上有明显的超地域性,含有多种外地音乐风格因素,而本地音乐风格因素甚少;在时间特征上则体现为积淀了历代古代音乐因素,而近世音乐风格较淡。当然,音乐风格的超时空性在其他传统乐种中也有不同程度的体



现,但是,这一特性在武当道乐中表现得尤为突出,并已具有必然性和规律性,成为道乐特异风格形成的重要原因,值得加以专门研究。

我在1987年初写成的《武当山道教音乐概述》^①和《武当山道教音乐初探》两文中,曾写过这两段话:“道众虽身居山林,但由于其人员来自各地,且又常到外地宫观做法事,这又使它与外地音乐文化保持了特殊联系,武当山道教音乐形态和风格的一般特征,主要偏重于我国南方尤其江南一带音乐的风格特征,而当地民间音乐特征甚少,较多含有多种古代音乐因素而近世民间音乐因素较少。”这些话已初步涉及道乐风格的超时空特性及其成因,现沿着这条线索,并结合近年新发现的材料对之再做进一步探讨。

(一)超地域性之具体表现

武当山位于湖北西北部,但武当道曲的整体风格形态却与当地民间音乐并无多少共同之处(火居道稍有例外),而含有甚多外地的音乐色彩。据目前调查所知,武当道乐融汇了下列地域的音乐色彩或因素。

1.江南音乐的色彩特征

江南音乐的流传中心,大部分是吴语方言区,古称吴地,这一带的民歌,历代文人称之为吴歌。吴歌作为一种歌体,从南朝乐府始见诸记载。历代江南音乐承吴歌之传统,具有细腻委婉、清雅秀丽的风格。这种风格在武当道乐中也显得十分突出,表明武当道乐与江南音乐有着深刻的历史渊源。在音乐形态上的具体表现有以下两方面。

(1)旋法上以五声音阶级进为主的曲折进行,旋法起伏较小,乐汇音域较窄,少见的大跳进行常体现为宫—徵,角—宫(高音),羽(低音)—徵几种行腔。

(2)调式方面常用同宫系统的调式转换,主音构成大二度关系,也有向上五度宫调系统的调式交替。(武当道乐还有向下五度宫调系统转换之例)

色彩性乐汇的相似,大约有以下几种。

第一种,连续下行的色彩性乐汇。



第二种,下行级进乐汇的多次模进。

^① 史新民主编:《中国武当山道教音乐》,中国文联出版公司1987年版。



第三种,跳进式色彩乐汇。



第四种,驼峰型乐汇。



润腔一般较纤细、朴实,颤音幅度小,多为单颤音,以大二度居多。

2. 江西民间音乐的音调因素

武当道乐中广泛运用一种双大二度结构,结音为商的典型腔格(即前述的[1]号主腔)。此腔型在当地民间音乐中是一种相当少见的歌腔,现已发现在江西大部分地区的民歌和江西弋阳腔音乐中也普遍运用此腔,且常置于句尾、段尾。在源于江西弋阳腔的现存各高腔剧种中,也较多运用此腔,并呈现出以江西为中心,逐渐由浓渐淡向周邻地区渗透的轨迹。

由此我们推测,武当道乐之[1]号主腔可能与江西民间音乐有渊源关系,江西弋阳县附近的贵溪县(今贵溪市)龙虎山,是道教天师道的大本营,明代奉钦命掌天下道教。早期弋阳腔的演唱人员即是当地道士,唱腔亦搬用法事音乐,俗称“道士腔”。江西音乐因素有可能沿着道教法事和戏曲这两条渠道传到武当山。^①

3. 与陕西道教鼓乐相似的因素

在乐器组合、工尺谱体系(以六为宫)、管乐器的常用调和开眼取调法、打击运用特征和体裁结构等方面均有相似之处,还有一些相同的乐曲标题,如“下水船”“耍曲”等。

4. 与川西宗教音乐相似的因素

峨眉山佛曲《梅花引》《忏悔文》与武当道曲的同名歌曲形态很相似。

川西青城山两首道曲《下水船》《小启请》与武当另两首道曲《吊挂》《反八天》在词曲形态风格上几乎完全相似。现调查表明,川西宫观道乐是数名武当

① 蒲亨强:《道教音乐与中国传统戏曲音乐》,载《华中师范大学学报》1988年第6期;蒲亨建:《高腔系通用腔研究》,载《黄钟·武汉音乐学院学报》1988年第2期。



全真道士于清代康熙年间传去。^①粗听之下,还可听到一些山西、河南等地的音调色彩,上举数地不过荦荦大者,但已足以证明武当道乐确实融汇了很多外地音乐因素,具有明显的超地域风格。

(二)超地域风格之成因

对武当道乐“超地域风格”的探索,不能仅停留在表层形态的描述上,还应从更深广的历史文化背景中去探寻其所形成的内在原因与机制。

近年,我结合历史文献对此问题做了进一步探索,现已认识到,道曲超地域风格之形成并非偶然现象,而是道教特质在音乐文化上之反映,具有必然性和规律性。

超地域风格的成因十分复杂,但最重要的可归结于两个方面的合力作用,即道教宫观丛林制度的制约与皇室集权统治的利用与控制。

早在南北朝时期,道教已逐步形成了一套完整的宗教礼仪和斋醮程式,道教组织相应建立,在固定宫观修行,形成按教阶组织起来的道士集团,表明道教已成为一个组织化、制度化的特殊社会阶层。12世纪中叶,全真教在北方兴起,为适应其严格清修的理论,对宫观制度进行了改革,建立了十方丛林与子孙庙两个系统。全真道十方丛林是仿效佛教丛林而设,又称为十方常住,庙产属公有,不招收弟子,专为子孙庙推荐来的弟子传戒。丛林内悬钟鼓为日常作息号令,清规戒律森严,宛如军营。传戒期满,外地道士返回,而丛林中的名真高道,也常云游外地,参访名山,传授教义,弘扬道要。各丛林之间经常来往交流,形成交叉授粉的双向往返影响关系,而每一丛林,又不断向周邻的子孙庙进行文化传播,于是,道教文化逐渐超越了空间限制,增强了共性。

武当山即是一个具体的例证。据考,武当山约在宋元之际成为道教十方丛林之一,至明代,因嘉靖皇帝的推崇而日臻极盛,成为全国名真高道云游挂单的丛林中心。仅据《大岳太和山志》记载,明代武当山来自全国各地的道官、高道就有数百人之众。这些道士必然为武当山带来了大量外地文化因子(详后文)。与此同时,武当道士也经常云游外地丛林,传道授业,从而又将武当道教文化传播到外地道观,青城道教音乐即为一显例。

至此,我们已能初步领悟,道教音乐的超地域风格,直接与道士四海为家、八方云游的生活习惯相关,而这一习惯,乃是在宫观丛林制度规范下所使然的

①. 详参蒲亨强、蒲亨建:《武当山青城山道教音乐之比较研究》《武当山青城山道教音乐之比较研究补》,载《交响·西安音乐学院学报》1988年第4期,1989年第2期。

一种规律性行为特点,这就使道乐的超地域性,也相应具有了规律性和必然性。这正是宫观丛林这一内部机制对道教文化制约性的体现之一。虽然宫观丛林制度是道乐超地域性形成的重要原因,也颇能反映道教本身的特点,但促使道乐超地域性之形成还有另一个更为重要的外部原因——封建皇室中央集权政治的利用与控制。

大约从南北朝始,道教组织开始了明显的分化过程。一部分道教向上层发展,参与统治阶级的政治活动,对原始道教进行改造,形成官方道教(即宫观道、在观道、禅门道之流);同时,民间仍传播着通俗形式的民间道教(即家居道、应门道、火居道之流)。这一分野至唐代后愈趋明显,官方道教通过各种途径进入宫廷,与皇室结为神圣同盟。专制君主出于政治和享乐的需要,也逐步加强了对道教的利用与控制,并将道教领袖纳入了国家机制的管辖之下。一旦皇权和国家机制强大势力干预进来,就极大程度地决定和制约了道教文化发展的轨迹,对道教文化各个方面均产生了深刻的影响。皇室对道教的利用控制,除了大肆宣扬君权神授、奉天承运等崇道之举外,主要采取了两项行政措施:设置道官和委任道职。这两项措施进一步促进了道教音乐超地域风格的形成发展。

封建王朝设置道官之举,早在梁武帝天监二年(公元503年)便已有之。

《明史·职官志》对京师和外府州县所设道官名目更有详细记载。道官高至正二品、正六品,官制极严。又专设神乐观,演奏道乐并用于宗庙祭典,划归国家音乐机构太常寺管辖。神乐观提点官居正六品。委任道官之举,旨在加强控制,便于管理,将道教各派领袖均纳入国家官吏阶层,促使道教内部也形成了以“天师”“真人”为核心的中央集权色彩和教阶等级结构。此外,皇室还通过道教领袖举荐,向名山丛林钦除道职,抽调高道和乐舞生来加强对丛林的管理和控制。仅以武当山为例。从永乐十一年(公元1413年)至永乐二十一年(公元1423年),明成祖就下圣旨给掌管天下道教的正一嗣教真人张宇清,命选了23名高人羽士为武当宫观提点,皆官正六品,作为各大宫观的主持。与此同时,还将这些任命情况通知当时在武当督修宫观的朝廷要员隆平侯张信和驸马都尉沐昕,要他们“依此敕为定”。据《大岳太和山志》记载,这23名道官皆来自外地(仅1人是武当地人)。其籍贯按顺序排列是:属于南方区域的江西、南直(今江苏,安徽)和浙江三省共得16人,约占总数的80%;西北方向的山西、陕西两省共得3人;湖北2人(在武当山之外);武当1人。江南籍与江西籍高道占绝对优势。

明皇朝重视武当之目的何在呢?原来明代历届皇帝视武当为“玄帝显灵之

所,祖宗创建栖之所。”^①经常在武当举行盛大醮典和宗庙祭祀活动。永乐二十二年(公元1424年)玉虚宫落成,朝廷就在此宫举行金箓罗天大醮达七昼夜。这类壮丽的仪式,需要宏大的道教音乐相配合。当时专事经乐活动的皇家乐舞生,仅见载者便有四百人之众。^②同时还要动用宫廷雅乐前来助威。^③为了确保典礼音乐的声势和质量,通常还由礼部奉旨着道录司到全国名观选拔高道来武当使用。^④这些外来道士,多半是调入武当专事各种科仪经乐活动。其籍贯仍以南方最多,仅据《大岳太和山志》记载作统计,计南直隶48人,浙江8人,江西45人,加上湖南38人,共计139人。北方的山西71人,陕西22人,河南15人,共计108人。湖北各州府45人,以荆州府最多,占31人。

上述道官道士的籍贯统计大致接近,均以南方和江南籍较多,北方也有相当比例,湖北籍尤其是武当山本地的反而较少。总的说来明代武当道教的骨干人员构成是以外地道士为主体,这种格局与前述道乐超地域风格构成情况基本吻合,当然不会是偶合的现象。同时也还证明,现存武当道乐风格特征,至迟在明代便已初具格局了。

能够证明道乐超地域性的线索并不只上述几点,形成道乐超地域性的社会原因也不只上述两方面。但以上论述已基本说明,超地域性是道乐构成的一个十分重要的特质,其形成原因主要在于专制主义的中央集权制度的严密统治和宫观丛林制度的制约,这两股合力体现出一种“中心趋向”的专制主义文化性格,它也是道教音乐特点形成的社会根源之一。中国社会自秦汉以来,直至清代,都是专制主义的国家政权。皇帝及其所属的官僚阶层是统治阶级的集中代表,掌有绝对的政治权力。这种权力是无上的、不能分割的。皇帝的政令、圣旨是任何人包括宗教徒都绝对不能违反的。对于道教,中国的封建帝王往往出于维护封建统治的需要而提倡和扶植它,也同样出于同一目的而限制和控制它。历史表明,在中国社会中,皇权始终凌驾于神权之上,道教即使在最煊赫的发展阶段,也只能依附于专制主义的皇权之下,为皇权服务,以确保自己的生存和发展。由此可以认为:封建统治者为维护专制主义的中央集权制度而制定的道教

① 引自《大岳太和山志》明代手抄刻本,(明)任自垣编撰。

② 《大岳太和山志》载圣旨云:“道众四百名已蒙给赐斋粮,要照神乐观乐舞生例每年给赐布匹奉。永乐十七年。”

③ 《大岳太和山志》载上清曹希鸣作《云谷诗》有云:“国家祀典贵精诚,力赞太和调雅乐。三祀南郊大礼成,上帝居歆天子乐。”

④ 《大岳太和山志》载圣旨云:“永乐十一年礼部奏武当山住持道士事。奉圣旨著道录司行文书去浙江、湖广、山西、河南、山西这几处有道行至诚的来用,钦此。”



政策,在很大程度上决定了中国道教文化的命运、轨道和性质。不认识这点,就难以理解和认识道乐的超地域性及其他一系列特质。

(三)时代风格问题

尽管从听觉上可以直接感受到武当道乐含有较多古代音乐因素,但由于迄今尚无乐谱和确凿年代记载可考,因而要具体指明道曲确属某一历史时期的作品,认真讲道曲的断代研究就颇感为难了。然而,我们的研究又不能始终停留在感性认识的水平上,因此,势必要另辟蹊径,寻找新的突破口。我们尝试从音乐形态、口碑传说和文献史料三方面的结合对确有关联的地域、乐种做综合性比较研究,对武当道曲历史风格问题进行探索,初步得出结论:武当道乐从整体上看是历代古代音乐因素累积而成的一个多层次的风格系统。所谓“历代”和“多层次”两个定语,强调道曲不是某个朝代或某一历史时期音乐的遗存,而是一定年代或时期的积淀或累积,而“因素”一词则强调道曲所保存的可能是古代音乐的某些形态元素,也可能保留了某些古乐的比较完整的曲调形态。这就是我们对武当道乐时代风格的基本认识。支撑此观点的,既有实证性考证依据,亦有推测性看法。下面是一些初步探索所得到的线索与例证。

1.源远流长的[1]号核心主腔

前已述及,[1]号核腔在武当道曲中重复率最高,运用最广,具有通用性、基础性和古老性。那么它究竟古老到什么年代呢?从它与江西弋阳腔的对应关系看,此腔流行年代可以追溯到元代甚至南宋时期,据考,早在南宋末年赣东北一带就曾是南戏的活动区域。^①有一支南戏流落在弋阳县,并在当地生根立足。祝允明的《猥谈》便把弋阳腔归于南戏系统,明嘉靖年间魏良辅在《南词引正》中说:“腔有数样,纷纭不一。……自徽州、江西,福建俱作弋阳腔。”按此记载,弋阳腔产生年代最早可确定在元代末期。但是,由南戏演变为弋阳腔,中间还有个“目连戏”为过渡。如弋阳县当地人的传说,弋阳腔是由道士唱《目连戏文》演变而来的。现在赣东北和赣南的高腔艺人都一致认为,弋阳腔的音乐唱腔,就是以《目连戏文》唱的作为标准曲牌。以演“目连戏”为内容的南戏从浙江传到江西不久,弋阳县的佛道两教都组织人员搬演。其中属于道教的一派,则由职业性的道教徒演唱,并从中摘出若干场次,用作道场法事演出节目。这些唱腔,遂被人们称作“道士腔”。可以断定,[1]号主腔在元代江西的戏曲与道教音乐中已经流传开了。然而,问题还不是到此为止。以这条线索再做考察,又发现

^① 详参流沙:《从南戏到弋阳腔》,载《高腔学术讨论文集》,文化艺术出版社1983年第1版。



在南宋白石道人的 17 首歌曲中,亦有相当数量的类似腔型的运用,且常处于句尾。白石道人是南宋著名音乐家和词家,饶州鄱阳人(属今江西省)。从他的有年代可考的作品来看,自公元 1176 年到公元 1206 年的三十年间,其走过江西、湖北、湖南、江苏、浙江一带许多地方。《白石集》里有 17 首自注工尺旁谱的词,是保存到今天的唯一的宋代乐谱,在我国音乐史上有重大的价值。姜白石选调制腔作曲用了以下几种方法:

一种是截取唐代法曲、大曲的一部分而成;

一种是用“犯调”手法;

一种是据乐工演奏的前代古曲译谱;

一种是用琴曲作词调;

一种是为他人之谱填词。

以上五种皆是先有谱而后有词的,另外一种便是他自制新腔,亦即“自度曲”。自杨荫浏、阴法鲁先生合译为今谱后,我们可以听到宋代甚至更早时期的古代音乐了,这些都是七百多年前比较可靠的音响资料^①。

从这些歌曲腔调形态来看,有不少都运用了[1]号主腔,且常稳定出现于句尾,经统计分析,17 首词调曲中,有 12 首运用了[1]号主腔,其具象形态比道曲中的核腔显得更古朴一些,也有上下五度的移调形式,这样一来,[1]号主腔的流传年代又可追溯到南宋时期。

这里有两点值得说明。一是从姜白石生平经历看,与道教素有微妙关联。他在湖南时,就曾屡次游衡山,出入道观,《霓裳中序第一》一调便是他从衡山道观乐工旧书中觅得《霓裳曲》十八段乐谱,填《中序》一段而得。白石《诗说》一卷自序谓淳熙丙午游南岳密云峰,得异人传授《诗说》一卷,明张羽在《白石道人传》中对此进一步详说,自从异人(殆为道人之流)处得授《诗说》一卷后,白石“自是深益于诗,解知音,通阴阳律吕,古今南北乐部,凡管弦杂调,皆能以词谱其音”。照此说来,白石音乐修养的提高,也与老道传授大有干系了。《霓裳曲》本身也与道曲有密切关系^②,沈括《梦溪笔谈》称:“然霓裳本谓之道调法曲”。另一点是,白石歌曲多用前朝遗谱制曲,因而他的作品实际包含了不少前代音乐之因素。基于此点,就可能将[1]号核腔的流传年代再溯向唐代。仅从《霓裳曲》这一线索而论,唐宋诗人对《霓裳曲》之音乐特征多有描述,其中最明确的是指出它具有“商调”色彩。而道乐中的[1]号主腔正是以商为结音而显出特色之

① 杨荫浏、阴法鲁:《宋姜白石创作歌曲研究》,人民音乐出版社,1979 年版。

② 详参蒲亨强:《唐明皇与道教音乐》,载《音乐艺术》1989 年第 3 期。

腔型,因其常置于句尾、段尾,故给人以强烈的商调印象。两者之相合,恐非偶然。据此有理由推测,[1]号主腔很可能是唐代法曲所曾广泛运用过的一个典型腔格,以后又沿着道教音乐和道教背景较浓厚的戏曲音乐、文人音乐这几条渠道传唱下来。正因为此腔型根基深厚、源远流长,又始终与道教有不解之缘,故能在道教中传唱至今,占有举足轻重的核心地位。

2. 古老的道曲旋律与曲目

经过综合性考证,可对一些道曲旋律的流传年代做出初步较确切的结论。如最近在武当山和青城山的全真经韵曲中,已发现有数首标题各异的道曲,在词曲形态上具有惊人的完整相似性。通过文献碑文中有关记载^①,现已调查表明,这些道曲是武当山太子坡全真道人陈清觉、张清夜、穆清风等于清代康熙年间(公元1669—1687年)传到青城山去的。这些道曲在相距数千里的两座道教名山分别传唱到了三百年后的今天,其词曲形态仍保持着相当完整的相似性,这就有力地证明:这些道曲传到青城山后的三百多年来,形态甚少变化,可以说基本上保存了清初传入时的原貌,至于这些经韵曲在传入青城前在武当山已传唱了多少年代,尚有待进一步考证,但是,估计将这些道曲上溯到元明时期的经韵是很有可能的。这使人不由得为道教保存传统古乐风格之神奇大力而赞叹不已。

另将现存武当山的《步虚》《澄清韵》《白鹤翅》与北宋道藏《玉音法事》中所载道曲曲线谱相比较,不但有的曲名相同,而且在旋律形态上也是相差不远的:都具有字疏腔长,旋律细腻委婉,大量使用衬词等特征。这就表明现存道曲可能仍保存了唐宋正统道乐的基本风貌。

此外,武当道曲的标题亦有两大特点:一是道教自己的曲目占绝对优势,二是绝多曲名渊源古老。可上溯到南朝、唐、宋和明朝,诸如《步虚》《白鹤翅》《下水船》《叹骷髅》《返魂香》《四明镜》《耍孩儿》《万年欢》《小开门》等。至于在曲体结构、表演方式、乐队组合、歌词格律方面的古乐遗风,限于篇幅,这里就不多说了。

道教音乐的时代风格问题,是一个十分复杂困难的研究课题,尚需长期的深入考析,更期望新材料的不断发掘,方能渐近其真面目。本文只能算是一个非常粗疏的初步探讨,如能被作为一块引玉之砖,则幸甚。(1989年6月27日二稿,1989年10月5日三稿于武昌桂子山。)

^① 详参蒲亨强、蒲亨建:《武当山青城山道教音乐之比较研究》《武当山青城山道教音乐之比较研究补》,载《交响·西安音乐学院学报》1988年第4期,1989年第2期。



附言:本文提出的某些概念如“主腔”“异名同腔类”“集曲类”“单曲类”“核心主腔”(即“核腔”)等在有关论文中已有详述,不做重复讨论。可参阅拙文《武当山道教音乐初探》(《音乐艺术》1987年第3期)和《论民歌的基础结构——核腔》(《中央音乐学院学报》1987年第2期)两文的有关章节。

(原载《人民音乐》编辑部编《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》1992年版,《音乐艺术》1992年第3期)



武当道乐部分曲目分类考源

武当道乐曲目相当丰富,仅在山上宫观和谷城县火居道两处就搜集到一百多首标题各异的曲目。这些曲目从标题上看,具有宗教性质的占绝大多数。“韵子”(即声乐曲)部分,包括“课诵”“施食”“赈济”“上祖师表”“玉皇本行集经”等科仪,无论在观派或在家派,均全部运用宗教性质的曲目。“牌子”(即器乐曲)部分的“正曲”,也以宗教性质的曲目占绝对优势,仅在“耍曲”中有较多民间音乐色彩的曲目。宗教性的曲目居于主导地位,可以说是武当道乐及其曲目方面的一个重要特色,它从一个侧面证明武当道乐是一种保存了较多道教本身的音乐材料的乐种。

细究起来,武当道乐曲目的命名亦即标题来源又是十分复杂的。从标题与乐曲的内容、题材之关系来看,有的相互间有比较直接的联系,有的则没有什么必然的关联,同一个形态的曲调,常可冠以不同的标题而在不同的科仪中演唱;至于同一主腔在不同标题的歌曲中运用之例,就更是普遍现象了。由此看来,对武当道乐曲目的分类体系及曲名来源进行爬梳剔抉,索隐发微,确有助于深化我们对道乐标题特点及其历史渊源的认识。查现存武当的道乐曲目,不少渊源甚古,已有上千年流传史,至今仍是道乐中最常用的重要曲目。总的来看,这些曲目的标题与音乐的形式及内容并不具有直接的对应关系;相反,它们更多是与法事科仪或经文歌词的内容及形式有较直接的关系。根据标题与乐曲内容的关系及其源出的不同情况看,武当道乐曲目主要包括以下三大类。

一、标题性(即标意性)曲目

这类曲目均属于较少描写因素的抒情歌曲,其标题往往概括性地揭示出作品的基本意旨、情绪或某种意境。而且标题与经文内容和音乐形式在大多数情况下也是有较紧密和妥帖的联系的。这类曲目虽为数不多,但都是很重要的典型曲目,兹择要略做考述。《澄清韵》此歌现为武当早坛中第一首经韵歌曲,其曲名不见经传,在现存其他各地的道乐中也殊少见之,唯考其歌词,方见其古老渊源之线索。此歌歌词甚长,四言句式。现道士常选唱其中最核心的四句:“天无氛秽,地无妖尘,冥慧洞清,大量玄玄也。”此歌词出于《元始无量度人上品妙



经》，早在唐初，著名道士成玄英便注解此经，并竭力宣扬“上圣元始天尊”所降《度人经》具有“开人度物、死生通济”的神奇法力^①，称“诵经十遍，上达诸天，起死回骸，咸得长生”。他对上述四句歌词注曰：“诵咏之者，上感诸天，服佩灵文，即随气所，至功行圆满，升为金阙之臣。”成玄英认为，只要虔诚念诵《度人经》这几句经文，即可起死回生，长生久视，甚至能“积学成真，通真入圣，骨肉同飞有日”，升为玄都玉京之神仙官吏也是可能的。成玄英的理论主要是提倡无欲无为的静养功夫，通过“重玄”之道的理论，说明虔心修道有可能长生成仙，给信徒一种虚幻的希望，以至产生虔诚追求的精神力量。这种静养念经即可成仙证道的理论，正是后世在观派（即内丹派）道士的主要修炼方式。由是观《澄清韵》一歌所涵的思想内容，正是源出于《度人经》及成玄英重玄之道的思想。所谓“澄清”，即指“玉宇澄清，纤尘不染”的神仙天界景象，正是信徒们念念追求渴望达到的仙景，也是要求信徒们要“三业清静”（身业净、口业净、意业净），“淡泊虚夷，不染尘境，体兹正道，悟彼重玄”，以达到修道长生的目的，成为得道飞升的活神仙。既指天道的清澈无尘，亦像人道的清静不染，天人合一，此标题的意旨不可谓不精深，其概括性也够精炼了。从此歌音乐形态分析来看，与标题的意旨也十分贴切。引腔一开唱即是十数个商音连续叠唱，从极慢渐至极快，突然上扬到清角音又慢下来，下行到宫音略做停留，紧接着就以典型的环绕终止式“商、羽、宫”结束引腔，仅寥寥四音，即勾勒出一幅清虚淡雅的意象，颇得“大音希声”之三昧。入板后的正体唱段，句幅连绵不绝、悠长婉转，旋线以下降和环绕形为主，五声性级进旋法以商为中心音而旋转，主腔“Mi Do Re”频频出现，给人以强烈的商调印象。长大衬腔的大量运用，再加上道人一唱三叹的抒咏性唱法，更突出了此歌清雅闲适的情致。尾腔仍用散板歌唱，旋法与终止式均类似引腔，构成结构上的首尾呼应关系，使全曲结构显得严谨而又完满，同时与正体所强调的商调色彩形成了调式上的微妙平衡。

此歌中以商为结音的主腔，在武当道曲中占有极重要的地位，它不仅在很多韵子中广泛出现，而且有斑斑史迹可证明其渊源之古远。经统计分析，七百多年前姜白石创作的17首词调歌曲中，就有12首运用了此主腔，且常置于句尾、段尾等重要位置，这与《澄清韵》的主腔形态及用法均很相似。略有不同的是白石道人歌曲中的主腔音型更为古朴些，只用了“do mi re”三音成腔，另外还采用了上五度及下五度移位形式“sol si la”“fa la sol”。这一相似现象绝非偶然

① 成玄英的注文已亡佚，在陈景元《元始无量度人上品妙经集注》中尚保存少许。

所致,尚有其深意值得玩味。首先从白石歌曲创作的有关背景看,其歌曲中沿用前代乐谱的作品都与道教音乐有关。《醉吟商小品》当为唐大曲之遗音,此歌《小序》中谈及的《梁州》《绿腰》《薄媚》皆唐代著名大曲。《霓裳中序第一》一调则是白石游湘时从衡山道观乐工旧书中觅得《霓裳曲》十八段乐谱,填《中序》一段而成,并在自序中指出:“按沈氏乐律‘霓裳道调’,此乃商调。”可知白石当时所见的《霓裳》古谱乃商调式,这与沈括《梦溪笔谈·乐律》中说“霓裳本谓之道调法曲”并不矛盾,只不过说法不同耳。唐代诗人描述《霓裳曲》的音乐特色,最突出的便是称其具有明显“商调”色彩。白居易《嵩阳观夜奏霓裳》:“开元遗曲自凄凉,况近秋天调是商。”徐铉《又听霓裳羽衣曲送陈君》:“清商一曲送人行”。而道教音乐偏爱商调式,也是古已有之的传统,《通鉴》二百云说尉迟敬德,“晚年闲居,学延年术,奏清商乐,以自奉养”。再看白石道人的一生经历,也与道教有密切因缘。他曾屡次游衡山,出道观,与道观乐工过从甚密,并写了数首仙道意味的词调。其《诗说》一卷谓淳熙丙午游南岳密云峰,得异人传授《诗说》一卷^①,明代张羽《白石道人传》称白石自从异人处得授《诗说》一卷后:“自是益深于诗,解知音,通阴阳律吕,古今南北乐部,凡管弦杂调,皆能以词谱其音”。^② 据此一说,白石音乐技能的习得,也与衡山道人大有干系。综上述线索,可做出合理推论,即《澄清韵》中的商调色彩主腔,很可能是唐代大曲尤其是道调法曲中曾广泛运用的一个典型腔格,因其常置于句尾、段尾,故给人以明显的商调印象。天宝之乱后,道调法曲随宫廷乐工而星散于民间,多流入名山道观保存下来,这正是后来白石道人能从衡山道观偶然觅得,据以度曲的历史契机,也是古乐至今尚能在高大森严的宫观里流传的契机。正由于《澄清韵》及其主腔在内容与形式上都符合道教所特有的信仰和审美观念,所以它才能源远流长,生生不息,至今仍在武当道乐中广为传唱。

《步虚》现为武当山道教晚坛中咏唱的第一首韵子。曲名最早见于南朝宋刘敬叔的《异苑》^③。此后历代传唱不绝,成为最重要的经韵歌曲之一。此歌早期在斋仪中歌唱时,常常一字而虚声吟咏,边绕香炉边唱,乃模拟升天的动作。故晁公武说步虚是“神仙上圣朝玄都玉京,飞巡虚空所讽咏”^④。步虚声腔源于

① 详夏承焘笺校:《姜白石词编年笺校》,上海古籍出版社1981年版。

② 详夏承焘笺校:《姜白石词编年笺校》,上海古籍出版社1981年版。

③ 《异苑》:“陈思王(曹植)游山,忽闻空里诵经声,清远道亮,解音者则而写之,为神仙声,道士效之,作步虚声。”

④ 《郡斋读书志》。



古代祭祀音乐。“古者祭祀歌乐章，或歌毛诗。今法事长吟步虚，本此也”。^① 步虚的歌词，正是歌咏最高仙境玉京山的意象：“稽首礼太上，烧香归虚无。流明随我回，法轮亦三周。萧歌观大汉，天乐适我娱。齐馨无上德，下倦不与俦。妙想明玄觉，洗洗巡虚游。”（《步虚》第一）借烧香升腾的象征，幻想升虚的幻境，反复咏诵，缥缈步行虚空，道教情调极浓。演唱步虚时，道士且要边踏禹步，边舞边唱之状，故古籍多称“步虚缭绕”。

至唐代，此曲已流入宫廷。唐玄宗崇道且亲制若干道曲，天宝十年（公元751年），竟于皇宫内道场亲教诸道士步虚声韵。^② 唐玄宗的教唱对此曲的传播起了极重要的作用。当时要求步虚唱法恢复古制，以辨及平上去入方为正声，可知仍属虚声咏诵之精细唱法，形态上大致是一字多音。步虚声纳入宫廷音乐体系后，表现力更加丰富，原先只以钟、磬为主要伴奏，至此加上各种丝竹乐器^③，由于帝王的青睐，步虚在唐代臻于极盛，文人诗赋频咏及。唐王建《赠王处士》：“道家写将行气法，家童授予步虚词。”唐张仲素《上元日听太清官步虚》：“仙客开金策，元辰会玉京，灵歌宾紫府，雅韵出层城……谁知九陌上，尘俗仰遗声。”许浑《宿咸宜观》“步虚声尽天未晓”，以至文人仿步虚诗体而创《步虚词》这一文体形式。自唐宋迄今，步虚一直是道教斋仪中必备曲目，从文人诗赋记载看，步虚多于晚上歌唱，这应是古代楚地巫觋“夜祭”习俗之遗风。南戏的唱腔中，使用过步虚一曲。^④

综上所述，可知《步虚》一曲作为道教音乐的代表作，不仅在道教中广为传唱，而且在漫长的发展历程中，还广泛深入并影响到宫廷音乐、文人音乐和民间俗乐。《步虚》几乎成为道乐的代名词了。现存《步虚》一曲，仍为五言诗体，风格与结构大致与《澄清韵》相似，但主腔却自有特色，围绕羽、角两音旋转，羽调色彩较浓，主腔收束前有一切分节奏。

此腔在武当道乐中运用频率也相当高，仅次于《澄清韵》的主腔。从此曲多虚声、一字多腔、腔幅悠长的特征看，仍与古代所记相去不远。

① 《道书援神契》。

② 《册府元龟》卷54云：“四月，帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辨等谢曰：伏见陛下亲教步虚及诸声赞，以至明之独览，断历代之传疑。定骖驎于海陆，分景镜于真伪。平上去入，则备体于正声。吟讽抑扬，则宛仍于旧韵。使咏之者，审分明之旨；闻之者，无伪舛之言。妙协钧天，克谐仙唱。伏以灵章本趣，理固如然。但为流传人间，讹谬滋久。非应道之主，孰能证之。是可以振畅玄风，发挥圣作。……特赐编诸史册，宣示中外。”

③ 李丰懋：《仙道的世界》，载中国台湾联经出版事业公司1983年再版《中国文化新论》。

④ 钱南扬：《戏文概论》，上海古籍出版社1981年版。

二、源于科仪程序的曲目

此类曲目数量最多,其曲名或取自某类斋仪,或取自斋仪中某一程序、某一节目,均与科仪内容密切相关。对于考察音乐与科仪之关系,古今科仪程序的衍变有重要价值。兹择要分述如次。

《黄箬斋筵》又名《黄箬斋》。曲名源于在六朝时已有的一种大型斋仪。《唐六典》卷4说“黄箬斋”用于救济人的一切先祖。在唐代及以后历代,此斋流行最广。杜光庭说:“黄箬斋拯救幽灵,迁拔飞爽,开度长夜,升济穷泉,因其大旨也。然却灾致福、谢罪希恩、人天普修、家国兼利,功无不被矣。”可见在唐代时,黄箬斋的功能已越来越广泛,除了主要用于拯救幽灵、救济祖先外,其他生死祸福、人天家国,几乎无所不包,能满足各阶层人士的各种心理需要,故其流传运用之广,居于其他斋仪之上。《道藏》洞玄部威仪类《太上黄箬斋仪》规定,黄箬正斋为三日,前一夜行宿启。三日正斋中,每日的清旦、中分、落景,亦即早朝、午朝、晚朝,也就是朝、昼、晚,共行道、诵经三次。晚朝以后举行礼灯仪,最后一日的翌日晨,言功拜表,散灯设醮,斋终了。现存《黄箬斋》歌曲用于“萨祖铁罐施食”科仪,从其歌词内容看,系拔度孤鬼幽魂、谢罪希恩之类。曲调用七声雅乐音阶,旋律材料很丰富,既有幽深悲切的曲调型,亦有激昂挺拔的音调,尽管此歌的词曲都比较吻合黄箬斋仪的意旨,但用一种斋法来命名一支歌曲,未免大而不当,不能不视为是一种随意性的讹误了。

《三炷香》,此曲名源出道教斋仪中的“三上香”仪式。“三上香”是向道教三宝亦即道宝、经宝、师宝烧香。在十方香炉中为每一位三宝上香,每上香完毕则读愿文。第一次供道宝,祈祷从地狱解放斋主的九世父母及一切亡魂,往生天界;第二次供奉经宝,愿文内容是祈祷从帝王、国王到师父母、同学、诸士贤等得道;第三次是供奉师宝,祈求一切众生免于灾厄。其后随经韵《皈依》和《大皈依》等,或者更准确地说,从古代斋仪三上香中衍生出上述三首仪式歌曲。我们将现存的这三首经韵词文集中起来看,就基本上较完整地保留了唐代的“三上香”仪式程序的内容和传统,仅有细微词句的变异。由此我们可以这样推测,唐代及以前的“三上香”仪式本只有一首经韵歌曲相配合,在以后历代的传唱中,渐失去了严格的规范,衍变分化为三支或更多的独立曲调,并分别用于课诵、施食、赈济等不同的斋仪之中。但从现存这三首歌曲的标题、内容以及主要用于拯救亡魂的“施食”“赈济”科仪等特点来看,又可说仍然保留了古代斋仪的基本内容和传统。这正是以不变应万变,又不可能一点也不变。对于传统做如是



观,思过半矣。

《念表文》现用于“上祖师表”之斋仪。所谓“祖师”,即武当道教最崇奉的“真武神”,又称“北极真武大帝”。道教认为,武当山之得名,也与真武有关,即谓“非真武不足当之”之意。真武本是四灵之一的“玄武”,原型是龟蛇,宋真宗时为避其祖先赵玄朗的名讳,改玄武为真武。宋代修建醴泉观,得一龟一蛇,于是改名为真武观,还给真武塑了像,“被发黑衣仗剑,蹈龟蛇,从者执黑旗”,后又加一尊号为“镇天真武灵应佑圣真君”,作为北方大神,奉祀十分勤谨。到元代,蒙古人以其起于北方,由北方大神庇护,所以入主中原后也特别尊奉真武。当时传说,武当山是真武神修炼成仙之所,常能看见足踏龟蛇、身穿黑衣、被发仗剑的真武神,于是武当山突然神圣起来。凑巧的是,明朝朱棣起兵,也是从北方南下,遂大肆利用真武大帝的神威,所以朱棣后来当了皇帝,便将武当道场视为家庙,崇重其祀典。至迟在元代,奉祀真武神的斋仪就十分盛行。现武当山文物管理所存有御制《真武当本传妙经》一册经书即为元代大书法家赵孟頫书录。据《大岳太和山志》载,明朝皇帝曾数次遣重臣送数千册《真武妙经》到武当分发各宫观。直到新中国成立前夕,武当山祭祀真武神(俗称“上祖师表”)的科仪活动仍盛行不衰。每逢真武圣诞和飞升之日,武当道教就要举行“上祖师表”的法事活动,是时方圆数百里的道士和信徒就成群结伙前来武当朝圣,山下周邻地区的火居道人也要上山奏表,一次达上千人,热闹非凡。《念表文》曲名源出黄箓斋仪中的“言功拜表”仪式。所谓“言功拜表”,即将三日中行道和读经所积功德向天界诸神报告,请求满足自己如下心愿:以这些功德救济灵魂,使生者获得幸福。三日正斋完结之后所行的言功拜表仪式中,将向天神上奏所谓“黄缙朱表”的愿文,集中叙述斋仪的目的。其内容主要包括:报告仪式平安结束,斋功取得的成就,祈愿亡魂拔度等。

与此歌同出一源的曲目有《诵念表》《登台上表》等。从现存经文歌词内容看大抵是信徒将自己的各种愿望写于黄纸上,虔诚进香送果,上报真武祖师,伏愿祖师爷赏赐汪洋惠泽,保佑信徒如愿以偿云云。信徒的愿望无所不包,既有为死者赦罪解厄的,更多是为生者祈福、通祥保泰的,诸如“保遂,八节吉祥,灾消祸散,全家安康”等,甚至求“早生贵子”,亦可具表上呈。总之寄托了一切美好愿望,把真武视为无所不能的尊神。待唱完各种赞颂经文后,即焚烧表文,借青烟而上达祖师。从音乐形式上看,此歌旋律较质朴,朗诵性曲调较多,这与其所配合的仪式内容有关。因此仪式着重陈述愿望,以朗诵性曲调表达更合适。

《辞谢腔》,源出于“言功拜表”后所行的“谢恩醮”仪式。大意是招神响应,

感谢斋功成就。向招请的神献酒、果、茶,读祈祷文。“谢恩醮”原是作为独立的仪式举行。但从唐代杜光庭始,将其插入斋仪之中,作为斋仪的最后一部分使用。现被谷城县火居道人用为“赈济”法事音乐的最后一支韵子。

《忏悔文》,源出古代斋仪中的“礼忏”仪式。礼忏是对包括十方在内的日宫、月宫等二十方的忏悔,向各方三礼、上香,然后读忏悔文。现存《忏悔文》一歌用于武当山宫观早课,其内容是向十方圣众真心忏悔世俗种种罪恶行为,诸如“贪嗔嫉妒、恶口妄言、杀盗邪淫、逆辱父母、悖负君师、不敬天地神祇、不信罪福因果”等,实际上是用道教戒律来约束告诚信徒,以求虔心修道成仙。歌词内容保留了古代斋仪的传统,音乐为吟诵调,对应性的两个乐句不断反复吟唱,也是古风犹存。

《大启请》《小启请》,源出“礼忏”仪式。礼忏中读忏悔文后,接着就要读“三启”,所谓“三启”,原是读三段诗,诗名“三启颂”。诗句见于《太上老君诫经》,内容是歌唱学道深化的三个阶段。现武当山道教在“玉皇本行集经”仪式中使用此两曲,内容已有较大删减,未完全保留古仪内容。

《发文正奏》,现用于“上祖师表”科仪,其源出于末代黄箓斋正斋开始前所举行的“预告”“正奏”“拜章”等仪式。所谓“预告”“正奏”,是向从三清到城隍等一系列神灵发文书,报告将要举行斋醮,请他们予以协助。按照古礼,正奏时要向下列神灵发文书。

向之发“奏状”的神:三清、玉皇大帝、北极大帝、救苦天尊、长生大帝、拔罪天尊……

向之发“申状”的神:灵宝三师、三官、日宫太阳帝君、月宫太阴皇君……

向之发“牒状”的神:天下都大城隍、州城隍、县城隍、九州社令、诸狱……

向形形色色的众多神灵分别发各式各样的愿文,大约与道教在宋代确立了全国规模的冥界组织和冥界等级制度有关。

现存《发文正奏》一歌,当是此古仪的孑遗,内容已残缺不全。

《破十八狱》又名《破狱》,现用于“施食”科仪音乐中。源出末代黄箓斋斋期中举行的“破狱”“召灵”等仪式节目。在斋醮中按照救济亡魂的程序,一一象征性地表现从破地狱到炼度、升度等一连串仪式。破狱仪式以灯为象征,从丰都九幽地狱解救亡魂,然后通过召灵、沐浴、朝真、咒食,将解救出来的亡魂召到坛上,除其阴气、尸秽,让他们向太上三礼,给予天上的食品使他们做好修行的准备。现存歌词由高功咏唱,大意是呼唤玉宝皇上天尊、十方灵宝救苦天尊协助,并依仗秘咒:“唵哑吽,吽哑利,吽吽吽”等之威力,掣开丰都十八层地狱,以拔度



鬼魂。音乐仍用朗诵性曲调,以一个围绕宫音旋转的下行腔句不断变奏反复而构成全曲。从曲名及现存歌词内容看,《破狱》等曲目仍保留了古代黄箓斋中最原始最本质的内容和仪式程序。与《破狱》同出一种仪式,亦即源出于救济亡魂仪式的经韵歌曲尚有《丰都咒》《叹文》《小救苦引》《幽冥引》《召请》《叹骷髅》《五芽符命》《五厨经》《放食》等。兹择要略介。

《叹文》即源于古斋仪中的“召灵”仪式。高功咏唱此歌,向锁于丰都地狱的各种鬼魂发出邀请。歌中哀叹概述各种不得善终、死于非命的孤魂野鬼,颇有看破红尘的悲凉出世之情。音乐上也紧密配合,音调丰富多彩,节奏舒缓滞重,拖腔悠长婉转,极尽悲哀感叹之致。

《小救苦引》《幽冥引》仍源出“召灵”之仪式,系进一步催召各方鬼魂前来赴斋宴的牒文,向鬼魂表明斋主慈悲为怀的心念。

《叹骷髅》仍源出“召灵”之仪。魂魄指躯体。人死后魂魄分离,魂入丰都地狱,魄化为骷髅抛于荒野,只有还魂于魄,魂魄合体,方能获超生。高功念咒破了地狱,只请到死者的孤魂赴会,要还魂于魄,尚需召请死者的魄——骷髅来赴会。《叹骷髅》一曲,即出于此仪,歌中召请各类孤魂的骷髅,也来赴会,认取各自的幽魂,一体享用施食。

《叹骷髅》之本事,最早出自庄子《南华经·至乐篇》中所载庄子梦与骷髅谈话的一段寓言。后来士大夫文人以此题作诗赋者甚多,元杂剧、明院本也颇多此类题材之剧目。道教将此事编曲纳入斋仪,至迟是在宋代。

现存武当道教的《叹骷髅》一歌,以第一人称口吻,描述了一无名骷髅抛于荒丘荆棘丛中,冷清孤独的悲凉景象,哀叹人生如梦,去日苦多,从而奉劝孤魂早出苦海,赴会焚香,受沾法力,速往仙乡。音乐一如词情,音调十分丰富,感人至深。全曲十分长大,共综合运用了三个不同性格的主腔,除运用了闲适情调的《澄清韵》主腔和沉静性格的《步虚》主腔外,还综合了一刚劲挺拔的曲调:

1 2 3 1 2 1 6 5,淋漓尽致地表达了感慨、虚远、悲凉的情致。

《五芽符命》源出黄箓斋中的“沐浴”仪式程序。道教认为,死者魂魄分离,其原因是死者生前大患临身,积怨愤而成冤对,以至难逃苦海。所谓“五芽符命”,即是请五帝为鬼魂完复人身,“青帝护魂肝木旺,赤帝养气心火亨,白帝侍魄生成肺,黑帝通血肾玄清,黄帝中主脾土安,梵气弥罗自合真。”同时,各类孤魂野鬼还需在高功用水盂化成的“莲池”中沐浴,洗涤阴容鬼气,准备洁身更衣,整肃仪表,方能接受法食。现存歌词以东、南、西、北、中五方象征五行五脏,故又名《五方》。

《五厨经》源出“咒食”仪式程序。意即用五方、五行、五脏之气,即东方肝气、南方心气、西方肺气、北方肾气、中央脾气,嘘入法食中以烹调法食,使食物具有不可思议之神功。众鬼魂受沾法食,各得饱暖,遂心安理得,不再滋扰人间,并为修行得道做好准备。上述源于斋仪程序的曲目,均出自黄箓斋仪,正如前面说到,黄箓斋被道教赋予了十分广泛的功能,它不但能满足对死者的抚慰,更能满足生者的种种愿望,这正是它古今盛行不衰的社会基础和心理基础。

三、吸收佛经赞颂文体的曲目

道教歌章所用歌词体系由古巫术祭祷歌诗《诗经》汉赋及乐府诗一路发展而来,至魏晋南北朝以降,又大量吸收了佛教梵吹、赞颂的译经文体因素,经改造融通后形成道教自己的风格。从现存道乐歌词体式看,有五言、四言诗歌形式,也有六言、七言句式的,还有汉赋和骈散相间的文体,其源头主要有两个,一是汉唐中国自己的诗赋文体,二是佛教译经文体。佛教译经文体是韵散兼行的。佛教初传,宣传教义首先要用简短的韵文,以便口耳相传,后来逐渐附上散文,才创造出韵散结合的形式。在汉文献中韵散结合形式也有,如汉赋,又如陶潜写了《桃花源诗》又写《桃花源记》,但韵散结合较简单,不像佛经那样形式多样。而且,从道教斋醮科仪及其歌章体式的形成发展来看,受佛教影响尤为直接,这一点,首先在曲目标题上有所反映。

武当道乐曲目中,有不少以“赞”“偈”“咒”为标题类名。如“鸿雁赞”“三宝赞”“刀兵偈子”“大偈子”“大赞”“小赞”“绕钹偈子”等,所谓“赞”“偈”,实际上本是一种译经文体,源自佛教之必备仪式中所吟唱的诗文体式。在佛典《十二部经》里有两部分韵文,即“只夜”和“伽陀”。“只夜”汉译为“重颂”“应颂”,是用韵散结合的经文重宣教义的,“伽陀”汉译为“偈”“讽颂”,是宣扬佛理的独立的韵文,二者在汉译中又统称为“偈”“颂”或“偈颂”。这应是“偈”的来历。“赞”作为一种文体,与“偈”是相同的,主要还含有唱法的要求,即赞叹、歌叹,也是礼佛所必需的。如鸠摩罗什曾对僧睿说过:“天竺国俗,甚重文制,其宫商体韵,以入弦为善。凡觐国王,必有赞德。见佛之仪以歌叹为贵。经中偈颂,皆其式也。”^①这应是“赞”的本源。南北朝时期,是道教的哲理、仪式和方法走向成熟完善的重要阶段,在道教领袖陆修静及其再传弟子陶弘景的努力改革下,道教的组织形式、行为规范、斋醮仪式及理论典籍都开始整齐划一了。这其中,佛教的渗透起

① 宋《高僧传》卷2。



了很大作用。道佛两家在你争我吵、互不相让的同时,又在哲理、仪式甚至神谱方面暗送秋波、互相靠拢。在道教典籍中,仿照佛经名称,借用佛教的地方颇为不少,难怪佛教徒忿忿然指责道教“偷窃佛典,持作老经”。就从科仪音乐来说,佛教有《十二部经》,道教经书也分作12类,将“赞颂”归为第11类。《道教义枢·十二部义》训,“赞”以表事,“颂”以歌德。故谓“赞颂者,如五真新颂。九天旧章之例。”这类多是歌颂赞偈的著作,是对佛经文体的借鉴变通。当然,从科仪音乐角度分析,不能简单认为仅是道教吸取佛教音乐因素,事实上,佛道两家是相互影响、交叉授粉的关系。在教义、仪式及歌章体式上,道教固有借用佛教之处,但从纯音乐因素而论,则佛教吸收利用中国道教音乐和民间音乐的可能性更大。如唐贞元年间净土宗名僧少康,“所述《偈》《赞》,皆附会郑卫之声,变体而作。非哀非乐,不怨不怒,得处中曲韵。譬犹善医,以饴蜜涂逆口之药,诱婴儿之入口耳。”^①这表明中国佛教音乐主要是取材于民间而获得发展的。

其次,从音乐形态比较上,武当道乐与峨眉山、五台山佛教音乐中的同名曲牌《忏悔文》《梅花引》等在主腔及音调上都很相似。^②

武当道乐曲目源出佛经文体,还有其特定的历史背景。武当山虽为道教圣地,但从南北朝至清代,佛教文化一直有较多渗透。据最新报道^③,武当山最近相继发现罕见的古代罗汉石窟和石佛群。罗汉石窟建立在主峰以西10公里处的豹儿峰,窟内外原共有34座神、佛像和3座鎏金铁佛像,高的一米以上,矮的仅40厘米。其中有唐代的释迦牟尼,宋代的如来佛、弥勒佛,明代的四菩萨、金刚、十八罗汉,清代的玉皇、天宫、鬼卒,还有元代的石狮等。另有建于南北朝时期(公元420—589年)的石佛群,其中有释迦牟尼、弥勒佛等青石雕刻神像,造型近似于敦煌千佛洞243窟的佛像。这些文物的发现,证明佛道融合是武当道乐的一个重要特色,并为武当道乐研究提出了新的课题。

四、结 语

上述武当道乐的三类曲目,以源出科仪程序的曲目数量最多,也最能代表道教曲目的自身特色。从中可以看出,道教在传承音乐及标名中,比较注重仪式内容及程序,这一认识,想必会对今天的道乐自身特色的研究,以及仪式音乐的古今嬗变规律和标题特点之研究提供一点启示。本文的探讨和分类,显然是

① 宋《高僧传》卷25《少康传》。

② 详蒲亨强:《武当山道教音乐初探》,载《音乐艺术》1987年第3期。

③ 施勇峰《长江日报》1989年10月19日报道文章。

很粗疏的。因为按一般标题与无标题性的分类法,实在难以完全解决问题。固然有些曲目,如本文所举第一类,可准确划为标题音乐,但更多的曲目,如第二类,从音乐上看,或许是无标题的,但在歌词内容上,却又往往与标题有着密切关联,如何确定其标题的性质,还有待进一步探讨。

此外还有取“韵子”首句歌词中的一个词或词组而成的曲目如《香花送》《悲叹》等,有源于古代宫廷和戏曲音乐曲牌的曲目如《下水船》《耍孩儿》《万年欢》《小开门》等曲目,由于所占比重不大,这里就不赘述了。

本文的考察仍然是很不全面的,有不少曲目至今仍然无从稽考,莫明其妙,如《吊挂》《提纲》等,什么含义?源出何处?只有留待以后有了发言权的时候再来谈论了。

(原载《黄钟·武汉音乐学院学报》1991年第4期)



道教音乐特征简论

音乐作为外弘内修的舟楫,素为道教所重。在近两千年的发展历程中,道教广揽博收多种民族音乐的养料,并按自己的哲学观念和审美情趣对之做了新的综合、提炼,从而构建起丰富复杂、别具神韵的宗教音乐体系。

由于各种原因,有关道教音乐的研究起步甚晚,直到20世纪80年代中期,这一禁锢多年的禁区才真正被突破,在中国民族音乐六大集成工作的推动下,全国不少地区先后以抢救的性质发掘整理出了珍贵的道教音乐资料,其以丰富深厚的内涵、优美古雅的旋律、平和安详的音韵震动了学术界。有感于道教音乐的博大幽深,有感于它已面临音断声消的严峻现实,有感于祖国文化精粹的研究常被外国痛着先鞭的历史事实,一些音乐学者先后将道教音乐的整理研究提上了议事日程,由此迎来了道教音乐研究持续发展的新时期。1986年初春,我刚写完硕士论文,《中国民族器乐集成·湖北卷》编辑部邀我参加武当山道教音乐的调研工作,并为即将出版的《中国武当山道教音乐》一书撰写概述,这一有几分偶然性的机遇,使我得以同道教音乐结下不解之缘。

当我初次聆听道教音乐时,就明显感受到其韵味十分古雅奇妙,犹如步入深山,初见一朵养在深山人未识的奇葩,不禁为她那奇异的风采而赞叹不已。这种感受,促使我在以后的研究中不断探索:道教音乐究竟有哪些不同于其他音乐品种的自身特点?她在中国音乐史上究竟占有什么地位?通过近十年的系列性专题研究,逐渐对道教音乐的基本特质有了一些认识,本文略做简论,以就教于方家。

一、整体结构的兼容性

道教创教伊始,就积极倡导音乐。至晚在东汉顺帝时面世的《太平经》,提出了最早的道教仪式音乐理论,认为音乐有三种功能:即“乐人”亦即“通神明”,得长生久存;“乐政”亦即“移风易俗”;“乐神”亦即“得乐天地法者,天地为其和,群神为之喜”^①。道教音乐在形成过程中,不断兼收并容不同阶层的音乐,因而

^① 王明编:《太平经合校》,中华书局,第186页、第13页、第586页。

成其博大。早期天师符箓录道斋仪音乐,主要吸收了民间巫觋祭祀音乐,所谓“弦歌鼓舞,烹杀六畜,酌祭邪鬼”。^①“杀生淫祀,祷祭邪神,歌舞妖孽,自称姑郎”。^②到士族神仙道创建正统的仪式音乐时,就开始吸收宫廷雅乐^③、方士琴歌^④、佛教音乐^⑤等多种因素。唐代以后,道教为官方承认,道教音乐随之大量流入宫廷,唐明皇、宋徽宗或亲自向道士教授道曲,或亲撰道曲歌调,或在全国抽调道士做经乐培训,不少文人、贵族也以能写道教题材的歌曲为能事,这些都给道教音乐注入了上层雅乐的新内容。对于地区性民间音乐,也同样兼收并容,所谓“广陈杂乐,巴歌渝舞,悉参其间”。^⑥元明以降,道教音乐下移,尤其是散居民间的火居道士更多地吸收了各地的传统音乐材料如戏曲、小调、器乐曲等,以至清文人惊呼当时的道乐已是“合乐笙歌,竟同优戏”。(《阅世编》)吸收各种音乐的广阔性,使道教音乐形成了丰富复杂而又多层次的整体构成特点。对于道教音乐,我们很难用雅乐、俗乐等传统概念去界定,因为它容多种层次的民族音乐材料于一体,已成为民族音乐的一种综合体现。道教音乐整体构成的兼容性或综合性,是我们认识道教音乐的第一个基点。必须提及,道教音乐对各种教外音乐的吸收比重是有所不同的,魏晋以来,正统道教主要在上层宫廷和文人阶层中传播,故使道教音乐在整体构成上较多吸收古代宫廷音乐、文人音乐和艺术性较为成熟的民间音乐的成分,而近世俗乐尤其是形式较为简朴的民歌和歌舞的因素甚少,这正是道教音乐的韵味特别古雅玄妙的重要原因之一。

二、音乐传习的专业性

道教对教外音乐的吸收,绝不是生搬硬套,而是按照仪式和宗教理想的需要,对之做了新的综合与提高。旧时的宫观,实为一培训、加工音乐的特殊场所,其对音乐的传授、编创和表演都达到相当高的专业化水平。宫观内设有专

① 刘宋三天弟子徐氏撰《三天下内解经》卷上。

② 刘宋三天弟子徐氏撰《三天下内解经》卷上。

③ 《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》。

④ 如道教典籍《太清玉册》卷5云:“汉武帝……乃命道士大合天乐于吴天之宫,以祀三清上帝,命其名曰三清天乐。”《汉武帝内传》写西王母来宾汉帝,使诸女:“弹八琅之鼓,吹云和之笙,作九天之韵,歌灵玄之曲。”等事,实为帝王贵族生活的反映,被道教视为理想的仙乐《列仙传》中多有善援琴吹笙的文人之传说。

⑤ 据五代《玄坛刊误论》载。

⑥ 最早的经典道曲《步虚》相传是道士效佛教鱼山梵呗之声而成的。事见《异苑》《高僧传》卷15《经师·论》。



职的音乐人员如高功、经师、乐师、知鼓、知磬等，经乐活动规定为日常性功课，有很强的稳定性和连续性，经乐传习有相当正规的制度和教程，颇像一所音乐学校。十方丛林每年冬季要设两个学：一是讲学，一是韵学。讲学由寮房设备，请都讲讲学。所讲为《阴符经》《道德经》《文始经》《南华经》《冲虚经》《早晚坛功课经》《参同契》等。韵学由寮房设备，专门学习仪式音乐常用的基本经韵和锣鼓经，由高功教学，教唱十方韵大小七十二条、四锤鼓、七星鼓、风雷雨鼓、罡斗、科仪、经坛所敲法器^①。即使是民间火居道士，其音乐传习也是家族或师徒传授，有一定的世袭性和相当严格的训练方式。可见道教在传习音乐方面是相当专业的，与民间音乐自生自灭、人逝音亡的传习方式很不一样。这种传习制度保证了道教音乐代代相传的稳定性，有利于艺术经验和表现手段的积累和提高。通过这种专业性的加工提高，逐渐形成了别具神韵的宗教音乐品种，在艺术形式和表现手法上体现出自身的特点来。比如其旋律的悠长清雅，拖腔的婉转跌宕，演唱上的自然律动、连绵不绝，风格上的平和幽深，以法器和管乐为主的乐队形式等，无不展示出道教音乐的独特风采。

道乐的音乐形式特点有多方面的体现，兹着重就结构特点略做说明。道教音乐主要附丽于仪式，道教仪式均有特定的情节和演绎进程，通常持续时日颇长，少则半天，多则3~7天。这样长大的仪式所用的音乐数量就十分可观，仅以曲调优美的经韵歌曲而论，一场科仪，少则用到十多曲，多则用数十首经曲，加上诵经吟咏之声，器乐法器的琳琅振响，以及载歌载舞的步虚缭绕，实为集歌、舞、乐、吟、念、做(工)于一体的大型民族歌舞剧，其结构的庞大复杂、曲调音乐的丰富变化、表演形式的多姿多彩，在中外古今都是罕见的。在演法过程中，要使唱者不疲，听者不厌，必须精心安排音乐的结构。道教通过长期的艺术实践，在套曲的高潮处理、反复与变化、对比与统一关系的安排上都积累了丰富的经验，达到了较高造诣。查道教科仪所用的套曲结构，除了一般民族音乐中常用的“联曲体”“板腔体”“综合体”结构外，还创造出一些独到的结构样式。如西安八仙宫晚课，科仪套曲在速度结构上正合“黄金分割率”的比率，全套曲的高潮点(即速度突然加快的一曲)正处于黄金分割点(0.618)上；而华山玉泉院的晚课套曲则是按“平衡对称”的原则来布局的，即以中间一曲为轴心，其前后的曲调在调性、速度上呈对称性排列。在单曲结构上，同样有许多独特的创造。如：无锡道士阿炳创作的二胡名曲《二泉映月》，采用了独特的阴阳循环双主题变奏曲

^① 参见武理真：《全真道教十方丛林之规制》，载《中国道教》1987年第1期。

式;上海白云观《香赞》一曲所用的对比性二部加变奏的曲式;茅山《三茅诰》所用的“双段式循环体”;另有江南民间道士演奏的著名的“十番锣鼓”,其乐曲结构大多是严密地按等差数列“一三五七九,二四六八十”来安排,如此等等。或出于自然的审美法则,或导源于古代哲学中的阴阳观念,或启迪于古代的数理思维,均是道教在民族传统文化和宗教文化双重合力作用下的独特创造,丰富了中国音乐文化的宝库。

三、道教音乐的“文物性”

道教斋仪因微妙多彩的音乐而引人入胜,达到宣教的目的,音乐又在斋仪这一特定生态环境的规范和培育中成长,由此形成了一系列新的特点,它的“文物性”亦即“古老性”,即是较为突出的特点之一。道教斋仪的发展经历了漫长的演变过程,从汉代三张斋仪(涂炭斋、旨教斋)的初萌到两晋南北朝士族道教规范确立基本的仪式框架,唐宋时科仪繁荣,由简至繁;至明代又去繁就简,立成定规,尽管历代有繁简变化,但大体上都力求遵循古制,以南北朝时陆修静等士族道教所创始的斋仪为范本,传承的线索基本上是延续一贯的,现代斋仪及其所用的音乐和曲目,大体沿袭明代之制,是古代遗留下来的活的音乐文物。道教音乐较之于民间音乐,有可能更多、更完整地保留了古乐因素,其内部原因是它的传承有较强的延续性和保守性。道教音乐特别是宫观道乐自它形成伊始,就一直受到皇室官府的扶持和荫护,受到宫观清规和斋仪规范的制约,甚少受到尘世动乱的冲击和打断,故得以自成一体地连续发展。同时道乐传承强调照传统样式演唱,不允许随意更改,尤其是全真道要求更严,甚至有“死全真”之称,加之道观过去经济多优渥,其仪式音乐多用于神圣场合(如祭祀尊神或国醮等),不能也无须媚俗,故无不断更新的必要和动力。古代宫廷乐伎星散于民间时多流入道观是道乐保留文化古董的重要外部原因之一。古代宫廷和贵族,因各种原因,或乐伎年长,或雇主死去,或战乱等,常要遣散乐伎。这些乐伎多无独立的经济地位和自由的生活选择,其出路主要是进道观寺院修道,其次才是嫁人。在北魏时期,贵族高阳王雍死后,其五百乐伎大多奉命入道^①。这种情况历代有之。唐代宫廷乐工入道观,已成惯例,连不少公主也有脱尘入观为道者。这些精通音乐的人入观后,遂将古乐带入道观保存下来,如姜白石从南岳道观乐工旧书中觅得唐代《霓裳曲谱》即是显例(详见下节所述)。

^① 北魏《洛阳伽蓝记》:王雍有伎女五百……雍薨后,诸伎悉令入道。

在现实的宫观道乐中,仍有斑斑古迹可考。查现存道乐曲目,不少渊源甚古,有的已有上千年流传史,如《步虚》《澄清韵》和一些赞颂类乐曲;有的沿用唐宋以来就有的斋仪,如《黄篆斋》《三宝香》《白鹤词》《叹骷髅》等;现道教仪式中的“步罡踏斗”,实源于古代巫舞中的“禹步”;现道乐韵腔的演唱速度多较缓慢,一字多音,一唱三叹,字间大量用衬词衬腔,这些特点,与北宋《玉音法事》中的歌唱形态十分相似;道乐的经文歌词,多用四言、五言、六言、七言的古诗体和骈偶赋体、佛教赞偈体,基本不用唐以后的词曲体。纯从音乐形态上考察,也可找到大量保留古制的例证。如现存武当山和青城山的韵腔至少有二十多首,以上十分相似,有的是完整经韵(包括经词和词曲配合)的相似^①,表明两山道乐有密切的渊源。经口碑和文献的综合研究,已查明现存青城山、二仙庵等川西宫观的全真经韵的主体部分是武当全真道士于清初传去的^②,第一个传人是武当太子坡全真高道陈清觉(公元1606—1705年),于康熙八年(公元1669年)来青城山传武当龙门派,创碧洞宗,在陈氏之后入川的还有五道友:张清湖继之住持青城天师洞;张清云住持三台云台观;穆清风住持眉山重瞳观;张清仕住持青城文昌宫;张清夜住持成都青羊宫与武侯祠,对四川道教影响深远,川西道教至此由杜氏之道演为武当全真龙门派之嫡传分支,陈清觉下传十二代至易理(字心莹,曾任中国道协副会长,四川道协会长)。清初,青城道教因李自成起义等原因已香火熄灭,宫观荒废,这批武当道士入蜀后,活动频繁,通过创宗立派,建立、恢复丛林制度,使一度中断的青城道教重新发展起来。现存两山这些相似的经韵,当是清初时武当道士传去青城的,这些经韵在相距千里的两座道教名山分别传唱了三百多年后直至今天,其形态仍保持着完整的相似性,这就有力地证明:这些歌曲基本上保留了三百年前(康熙年间)的原貌,类似的现象在宫观道乐中并不鲜见,道教音乐的“文物性”使其有可能较好地保留下来古代音乐的完整形态,在古代音乐材料极度匮乏的今天,道教音乐将越益显示出其特别珍贵的历史价值。

四、道教音乐的辐射性

道教文化对中国社会的影响广泛而深刻,以至我们常常置身其间而不自

① 其相似性有几种情况,或同名(标题)同词同曲,或异名同词同曲,或异名异词同曲,或同名异词同曲,等等。

② 详参蒲亨强、蒲亨建:《武当山青城山道教音乐之比较研究》《武当山青城山道教音乐之比较研究补》,载《交响·西安音乐学院学报》1988年第3期,1989年第2期。

知。道教音乐亦然,她在与民族音乐交融的过程中,也以其独特的创造力和艺术经验对民族音乐的发展产生了积极的影响,并渗透到几乎所有的传统音乐门类中。

两晋南北朝时期,道教创立了正统的仪式音乐体系和音乐理想,其强调音乐是修身养性的工具和通神成仙的必要途径^①,这些理想,尤受帝王和文人的欢迎。故自隋唐时始,道乐就为官方所承认和崇奉,从宫廷和文人两途中流入社会,成为中国传统音乐的重要组成部分。隋炀帝即位后,大造宫观,广度道士,屡召道士入“内道场”和“玉清观”中章醮。唐玄宗更是爱好道教音乐的典型,他即位前常出入道观,受到道教音乐的熏陶,及登帝位,更大力倡导运用道教音乐,他创作了大量仙道风格的作品,名扬千古的大型法曲杰作《霓裳羽衣曲》据他自称是梦游月宫,听仙人曲调默记后创作而成的,史书记载《霓裳》曲的乐风是“清丽、清商、凄清”,正是道曲的典型韵味;他还令宫中高官也创作改编了不少的道教歌曲,这些新编曲和传统道教音乐,多用于宫廷祭祀和宴享仪节中,使道乐充斥宫廷音乐的各种品种。上有好者,下必甚焉,有唐一代,道乐和步虚声盛行朝野,到处可闻。宋徽宗曾亲为道教歌曲集《玉音法事》撰写歌词数首,并令颁布全国宫观,还从全国各地道观选送道士上京集训科仪音乐。明太祖更设“神乐观”,以精通音乐的大道士冷谦制定祭祀雅乐的音律和乐器,并由道童任神乐观的乐舞生,主持国家祭祀仪式音乐。宋代文人词乐也深受道教音乐的影响,最突出的是著名南宋词人音乐家姜白石道人,他写了17首自注工尺旁谱的词乐,这是八百年前传下来的货真价实的唐宋音乐。姜一生崇拜道教,他的音乐技能,即得自衡山异人(老道人)的传授^②,比较白石歌曲与现存道曲的音调,两者都用了一种通用性歌腔 mi do re,在出现频率、位置和风格上都极其相似,暗示出他确曾受到道教音乐的影响。其词乐中沿用前代乐谱的作品,也与道教音乐密切相关。如《霓裳中序第一》一调就是他从衡山道观乐工旧书中觅得《霓裳曲》18段乐谱,填中序一段而成的^③。此曲的音调也用了通用腔和明显的商

① 早期的道教经典中多强调诵经的重要功能,《黄庭内景玉经·上清章》谓:玉书可精研,咏之千遍升三天。(太上老君说常清静妙经)第2页称:学道之士,持诵此经者,即得十天善神,拥护其人,然后玉符保神,金液炼形,形神俱妙,与道合真。

② 《诗说》一卷自序谓淳熙丙午游南岳密云峰得异人传授《诗说》一卷。明张羽《白石道人传》说自他从异人处得授《诗说》一卷后:“自是益深于诗,解知音,通阴阳律吕;古今南北乐部,凡管弦杂调,皆能以词谱其音。”

③ 其原序云:“丙午岁(1186),留长沙,登祝融因得祠神之曲,曰黄帝炎、苏合香。又于乐工故害中觅得商调霓裳曲十八曲,皆虚谱无词。……然音节闲雅,不类今曲。予不暇尽作,作中序一阙传于世。”



调色彩。

在下层俗乐中,道教的影响同样十分广泛。

中国传统戏曲音乐是富于民族特色的综合艺术形式,其在表演形式、乐队编制和功能、音乐结构和唱腔形态上都与道教仪式音乐很相似,据研究,戏曲音乐的形成和发展颇得力于道教音乐的影响。兹略举几点事实。首先,道教题材的剧目贯穿戏曲发展史^①,戏曲的创作主体文人和民间艺人也深受道教影响。元明两代文人剧作家,崇尚道教,附庸神仙,多以仙道为名号,而民间戏曲艺人,不少是出自道教,如明清时流行全国的弋阳腔,从元末弋阳当地的高腔发展而成,而最早的高腔戏班,则是由当地道士组成,所用唱腔,即是道教法事中的经腔,故当地人都称之为“道士班”。戏曲与道教仪式音乐有共同的表演模式,有情节、有程式、有静态的舞台布景和道具设备,动态的唱做念舞、说白、韵白,以歌唱为主的表演形式,以器乐贯穿全局的气氛渲染,等等。

然从历史上考察,这种模式的形成,是道教斋仪在前(至晚正式形成于南北朝),戏曲在后(南宋正式形成),戏曲中常用的所谓“科范”,道教在唐代就已用之^②。这些都足以暗示出两者间的传递关系究竟如何。

只要持细心客观的态度,不难发现过去冠以民间器乐的许多著名乐种,其实都有浓厚的道教背景。如明代就流行于江南的吹打乐种十番锣鼓,流行于西安的陕西鼓乐,最早都与道教仪式音乐有关,其执乐人员多是道士世家出身,如名震中外的南鼓王朱勤甫,其家五世以道教音乐为艺,他11岁正式拜堂叔朱秀亭(道教乐师)为师,12岁习司鼓,17岁时已掌握笛、笙、唢呐、梆胡和大部分打击乐器,成为著名的鼓师,1940年左右他组织各有专长的道教音乐家成立了一个“十勿拆”乐班,是苏锡常一带演奏水平较高的班社,经常外出演出,名震京沪线,曾吸引美国波士顿交响乐队指挥爱希汉二度慕名前来欣赏,并高度赞赏其司鼓技艺。

直到20世纪50年代初,他一直以道士为职业,长期打醮奏乐。1957年,著名音乐史学家杨荫浏将他演奏的鼓曲录音整理成书,将原标题《钧天妙乐》改为《苏南吹打曲》正式出版,该书成为代表中国司鼓艺术最高水平的重要文献。但由于标题改变,后人大都只知是民间器乐曲,而不知其原出于道教。类似情况带有普遍性,如西安鼓乐的名鼓师安来绪,著名盲艺人阿炳等,曾创作出堪称世

① 详蒲亨强:《道教音乐与中国传统戏曲音乐》,载《华中师范大学学报》(哲社版)1986年第6期。

② 《硯北杂志》卷下载庐山道士黄可立云:“寇谦之之醮录,杜光庭之科范,不如吴钩之诗……何则?渐近自然。”

界级水平的音乐精品如《八拍鼓段》《二泉映月》等,他们都出身道教世家,以音乐道士为职业^①。过去的火居道士们在从事法事音乐过程中,常与民间艺人搭班演出,自然将原有的法事音乐兼用于民间器乐艺术活动中,从而影响促进了中国器乐演奏艺术的发展。

在悠久的音乐历史长河中,我们的祖先还创造了许多富于民族特色的乐谱形式,其对于传承古代音乐起到重要作用。在目前所知的各种古谱中,《汉书·艺文志》中所载的“声曲折”是最古老、最神秘的乐谱,但因诗谱俱亡,此谱式的来源、创造者及历代流变线索等问题遂成疑案。我近年从道乐角度切入此项研究,发现此谱的创造、运用和历代传承,实以道教为载体。其发生发展的流变路线为:古文《道士符文》—汉代“声曲折”—唐代“歌楼格”谱和类梵字的《霓裳》谱—宋代“玉音法事”道乐谱—元明高腔“圈腔谱。”^②“声曲折”谱式仅用了两种很简单的音乐性符号:曲线和圆圈,以弯曲线条“象”旋律起伏婉转之“形”,以圆圈象锣鼓节奏乐之形。此象形性的构形特点暗示出它与古代文字的微妙联系,又察汉代以后,此谱式的流传一直与道教音乐息息相关,沿这两条思路溯源探流,遂见此谱发生发展的脉络:汉代,符箓派道士采用象形、会意之造字法复合为云气缭绕的“云篆”符文^③,在画符、行法、唱经过程中,为便于传谱之需,遂简化符文,取其独体中之单式曲线,改造为直接模拟旋律线状之音乐符号,摘其圆圈,转换为打击乐演奏和节奏标记之音乐符号,从而将超验的巫术符号升华为有助于音乐传承的最早的乐谱形式;唐代,传有两种神怪谱式:“歌楼格”和“霓裳谱”,其相关线索如传谱之人用谱之乐均与道教联系密切,当是“声曲折”在唐代的流变形式^④;宋代,《道藏》编入的《玉音法事》谱,可确认为道教乐谱,是汉代

① 阿炳之父华清和是无锡名道观雷尊殿的当家住持,精通音乐,会多种乐器,阿炳自幼得其嫡传,严格训练,17岁就以精湛的技艺名震无锡,号称“小天师”。他一生受道教音乐熏陶,从事道教音乐演奏,后来留下的六首二胡和琵琶名曲,大多取材于道教音乐。这些作品已成为世界音乐文化宝库的珍品。

② 参蒲亨强:《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》,载《中国音乐学》1992年第3期。

③ 此观点是中国台湾学者黄公伟提出,详参《道教与修道秘义提要》,中国台湾新文丰出版公司1982年版。《道藏》中载有“云篆度人妙经”,竖排一百三十三经文,每字上附曲线符文及圆圈,形态与《玉音法事》之曲线谱完全一样。

④ (宋)沈括《梦溪笔谈》卷5《乐律》载:“今蒲中逍遥楼楣上有唐人横害,类梵字,相传是《霓裳》谱,字训不通,莫知是非。或谓今燕部有《献仙音曲》,乃其遗声。”此处所说的两曲,均是唐宋有名的道乐风格的法曲。又明末钮少雅、徐子室二人编《南曲九宫正史》曾附唐谱歌楼格,自序中指歌楼格曰:“此书乃汉武帝唐玄宗之曲谱也。凡今之曲调:多从上古之乐府来源。然今此致多有式无文者,上古名曰骷髅格,至汉易为蛤蟆贯。后唐玄宗鄙其不雅,易作歌楼格,又曰词与……流传至今者也。”汉武、明皇都是崇道君主,明皇更精通道乐,在见出与道教的关系。



“声曲折”的嫡传；元末明初兴起于江西弋阳，迅速流传到南方各省的高腔诸剧种中，有不少剧种使用着名曰“圈腔”谱的曲线谱，从已知的手抄本看，运用此谱的时间上逮明中叶，下迨现代，最早是明嘉靖（公元1522—1566年）年间的潮剧抄本，另有青阳腔、湖南湘剧高腔、湖南辰河高腔都有此谱的运用，其中尤以辰河高腔的谱式最为接近《玉音法事》谱的形态。这些剧种都与早期的道士弋阳腔有历史渊源，而江西弋阳附近的龙虎山，又是天师道的大本营，自唐以来，以张天师为教主的正二派在南方势力甚大，一度受朝廷委派掌江南和天下道教，此派道士在用道教音乐唱戏时，将其熟悉的“声曲折”谱式移用于戏曲唱本中，实属十分自然之事，此谱式至今仍在高腔艺人中应用。由此证明，汉唐以后，我国最早产生的乐谱形式——声曲折，一直在传统音乐大河中流传，其发生发展过程始终与道教音乐密切相关，经千百年时光磨蚀，仍存其创造初期的基本特点。而且，声曲折的思维方式与符号特征，对中国音乐的民族传统，也有深远影响，如中国古谱构造上与文字的孪生关系，表义的模糊性，需以口传辅助，给表演者留下较大二度创作空间等特点，均可从“声曲折”谱的特点中找到源头，获得启示。

五、音乐风格的“超地域性”

音乐风格，作为审美体验的总体感受，由多种音乐表现元素集合而成。地域风格是民族音乐理论研究中一个常用术语，通常指一个特定地域（通常以省、区的范围为限）内的各种乐种在音乐形式上（如在音阶、调式、旋法、曲调和韵味以至乐器组合上等）具有同一性，而与外地音乐形式有所区别。一般说来，同在一地的民间乐种大多具有同一性，故地域性几乎成了民间乐种一个固有属性。然而，这种定势思维在道教音乐的研究中却行不通^①，从已经掌握的大量音乐资料来看，很多地区的道教音乐恰恰含有多种外地音乐风格因素，而本地音乐色彩甚少，具有明显的“超地域性”，这一特点尤其体现于“全真正韵”上。“全真正韵”又名“十方韵”，是全国十方丛林中通用的一种经韵体系，至迟形成于明代。笔者近年来对全国大部分已开放的重点宫观做了调查^②，发现全真正韵音乐的形态和风格偏重于我国江南一带音乐的特点，以五声音阶为主，多用级进旋法，旋律连绵悠长，韵味典雅清婉等，现凡属全真宫观，地不分南北，大都演唱此韵，如南方的青城山、二仙庵、杭州抱朴道院、江苏茅山顶宫，北方的武当山、武昌长

① 这里主要指宫观道乐，它最能代表道教音乐的自身特点，民间道乐则另当别论。

② 《音乐爱好者》1994年第1期以《中国道教音乐巡礼》为标题连载12期。

春观、西安八仙宫、华山玉泉院、北京白云观等,这就表明,道教音乐确实具有“超地域性”的风格,这是它区别于民间乐种的一个重要特点。道教音乐的“超地域性”之成因较复杂,但最主要有两个方面,一是宫观丛林制度的制约,具体体现于道士四海为家,八方云游的习惯,这是道乐超地域性形成的内在条件;二是皇室中央集权政治的控制,主要通过委任道官道职,选调道士来体现,过去很多名山宫观,常是皇室国醮祭祀的家庙,其住庙道官、道士,多由皇帝或正一教主亲自从全国选调^①,这是道乐超地域性形成的外在条件,这两种合力作用使道乐的超地域性风格具有了必然性。道教音乐的超地域现象表明道教很早就曾在全国范围内做过统一经韵的工作^②。令人惊奇和欣慰的是,历史上早已有之的“十方韵”至今仍在宫观中传唱、通用(虽然已有不同程度的变异),这就雄辩地证明,超地域性确是道教音乐区别于其他音乐品种的一个重要特质。道教从古到今使用着一些全国通用的曲词,只要将现存各地的道乐全部收集起来,予以比较,找出通用的那些曲调,那么,不但可以据之认识道教音乐最典型的本质特点,而且可以据之重构古代道乐的形态特点。其道理很简单,这些各地共有的曲调,必然是道教在古代统一经韵时运用的东西。因此,认识道教音乐的超地域性,将为古代音乐史的研究提供一个新的视角。

六、结 语

道教音乐的特点,当然不止于上述,但这些确是最基本的,也是最重要的。虽然道教音乐从古代民族民间音乐中吸收了不少养料,但将其熔于一炉,化为一体,而创造出一种独立品格的艺术形式和别具神韵的音乐形象,发展出自己的运用、创造、组织音乐的特殊技法和手段,并反过来影响推动着其他民族音乐品种的发展进程,在集中、传授、保存和提高古代民族民间音乐方面起了重要作用。从以上简略论述中不难看出,道教音乐对中国音乐的发展起到多方面的影响和积极作用,在中国音乐史上占有独特的重要地位,不认清它的面貌和特点,将不可能完整把握中国道教文化和音乐文化的整体风貌。在迅猛发展的现代社会中,道教音乐仍不失其独到的艺术魅力,它仍在诸多庄严静穆的殿堂中

① 仅以武当山为例,据明代《大岳太和山志》载,其钦命的23名提点,仅1~2名来自武当地,余皆来自外地,其中江西、南直(今江苏、安徽)和浙江三省共得16人,约占总数的八成左右,山西、陕西两省共得3人,湖北2人,武当1人,江南籍明显占优势,一般道士选派的情况也大致一样,详参拙著《道教与中国传统音乐》第58~59页,中国台湾文津出版社1993年3月初版。

② 现在已知最早的是北宋的徽宗,他曾调各地宫观道士上京集训科仪音乐,并将道曲集中编辑后在全国发行,以后明代皇帝、清代全真派中兴主将王常月,都曾不同程度地做过统一全国道乐的工作。



传唱,或以各种变异形态活跃于民间乐种之中,继续给广大人民以美的享受。它那特殊的艺术构思和音乐表达形式,将会为现代音乐的新创造提供有益的启示和借鉴。

(原载陈鼓应主编《道家文化研究》第九辑,上海古籍出版社,1996年6月出版)

全真道法器音乐艺术特点探微

全真道重视清修内炼,音乐以诵经为主,音响务求虚静庄重,不尚喧哗洪亮,故其音乐体裁重唱而不重奏,韵的曲调极丰,多出唱韵高手,而器乐形式则相对简单,与正一派重器乐重奏技,多出器乐名家的情况适成对照。虽然如此,因特定教旨和神学观念之原因制约,全真道器乐艺术也具有一些不同凡俗的艺术特点,现择要述之。

一、常用的特色法器

当代全真道常用乐器均是打击乐器,亦称“法器”。以武当山为例,新中国成立后文物普查登记,全山尚存乐器总计 111 件,其中钟 4 件,磬 5 件,木鱼、皮鼓各 9 件,铜鼓 2 件,铜铃 18 件,铙、钹、锣、钲等 64 件。另外部分老道人还保存笙、管、笛、箫等。^① 这些乐器多为明清以来的遗留物,表明以法器为主体的乐队编配早在明代就已成型。上述法器基本就是当代全真道的常用乐器。据说明清时也曾使用一些简单的吹管乐器和曲牌,但现今已不再使用。当代全真宫观的普遍情况也大致如此。现北京白云观仍运用丝竹乐器,但察其来历,主要是近年为了适应对外交流,经中国音乐学院教师培训后才有的建制,不能反映一般状况。且在演出时,丝竹乐器都安排在法器组的后面或边侧,显然居从属地位。另有茅山全真道因与正一道杂居,受正一派影响,在科仪中也采用丝竹乐器演奏江南丝竹曲目作为序曲,属于特例。总体看来,当代全真道乐器配置的突出特点是以法器为主,其中尤以钟、磬、木鱼、钲、韵锣(古名云璈)、鐃等器最具特色,可称为“特色法器”。这种乐器体制与古代正统道教有一脉相承的关联。古代正统道教科仪的乐器运用,缺乏详细记录,从有关零散记载来看,所涉乐器品种有帝钟(法铃)、钟、磬、铙、云敖、箫、笙、鼓、钹、鐃、管子、笛等,明显以打击乐器为主,管乐次之,全真道沿用这一乐队范式后,逐步取消了管乐,新增木鱼,形成了一种简单而富有特色的乐器编制。

^① 武当山志编纂委员会:《武当山志》卷 5《文物》,新华出版社 1994 年版,第 202 页。



二、法器的文化内涵

全真道之重用法器并非偶然,在艺术表现上,法器音响比较庄重、清亮、朴素,既能控制板眼节奏、营造殿堂气氛,又不至于冲淡或掩盖韵的音乐表现,能很好地配合全真道音乐重“韵”的特长;在宗教职能上,法器音乐的单纯性、循环性、平和性有助于加强宁静淡泊的清修心理,巩固宗教情感。事实上,道教之重视法器更多是出于宗教职能和文化内涵的考虑。考察特色法器的来历即可发现,它们或取自帝王祭祀雅乐之重器,复加以宗教渲染,使之成为皇权和神权意识的象征;或虽沿用古代民族乐器,却赋予了道教神话内涵,从而通过法器曲折地表达了浓厚的宗教理念,现略介如下。

1. 钟磬

钟磬本是宫廷雅乐之重器,其以宏丽的形制和庄严的音响象征皇权的至尊,道教袭之,用为科仪音乐之重器,道经《道书援神契》云:“古者祭乐有编钟编磬,每架十六以应十二律及四宫清声。又有特悬钟,特悬磬。特悬者,独悬也。今洞案金钟玉磬又有大钟等,皆本诸此。”^①道乐重用钟磬,首先体现了道教对皇权的依附性。历代皇朝崇奉和利用道教,常钦赐各种生活与祭礼用品,在法器乐器方面,则主要是金钟玉磬。如明代武当山就多次获得皇帝亲赐的金钟玉磬。现金顶上对称立有金钟玉磬两亭,亭内分置铜钟铜磬。钟体直书铭文“大明永乐十三年(公元1415年)龙集年乙未二月吉日备造”等字样,钟体高1.57米,口径1.435米,钟口为八唇,钟身雕金箍、卷草、如意、方格、八卦等明纹图案,钟顶饰浮雕兽纽,造型为蒲牢(即古代神话“龙生九子”之一种)二条。玉磬亭中悬吊一曲尺型铜磬,明嘉靖四十年(公元1561年)造,磬长0.64米,宽5.05米,亦有铭文。这是皇室与道乐关系的文物见证,另有其他形制的多个钟磬尚保存至今^②。钟磬虽取自宫廷,但道教在运用中又做了新的宗教发挥,赋予极强的神性,把钟磬比喻为阴阳二气,提高到内以炼己,外以通神的境界。南宋经书《上清灵宝大法》卷55称:“钟之形,上圆而势俯,其声清远,其顶蟠龙,其从金钟,曰阳。磬之形,下圆而势抑,其声重浊,其座虎伏,其从磬,曰阴”,“金钟玉磬之法,召集高功身中阴阳二神,和合天地,驱逐厌秽,召集真灵,启格十方,通幽达明,追摄魂魄,调集息度,无致妄耗,有二神以主之。故开坛之初,必鸣钟磬以召集

① 《正统道藏》第53册,第43143页。

② 武当山志编纂委员会:《武当山志》,新华出版社1994年4月第1版,第201页。

之,交鸣者乃互出合为一,所以炼阴成阳,秉志纯诚,无妄想,无乱志,则可招灵。”^①道教甚至认为钟磬叩击的次数,亦有不同的通神意义。钟磬有了这些神秘含义,其地位当然就不同凡响了。在宋元的道教科仪中就已专设“知钟”“知磬”两道职,负责音乐的念唱。当代全真道所用之磬,已非曲尺形制,而是另两种形制,一种称“铜磬”“铁磬”,为中间鼓胀两端略狭之锅状,平置于案上单槌打击,音响清亮空旷,现武当山尚保存有明代实物,可见明代之磬已有多种形制而非仅限于曲尺型;另一种称“音磬”或“引磬”,其形制甚特殊,为一小碗状的铜器下连一细柄,长不盈尺,左手执之,右手持一细铁棍敲击,发音清亮悦耳。虽然这两种磬的形制都不是典型的曲尺型,但从其名称、形制和音响来看,仍为民间乐种所罕见,有区别性特点,从中仍可依稀见出它与古磬的关联和道士的思古之幽情。至于铜钟,今仍用古制,有大小两种。其体大如桶者,多只用于集众之号令,而伴奏科仪者,则是一种小不盈尺的铜钟,悬于小木架上随节敲击,又称“钲钟”。

2. 韵铎

韵铎亦称云铎,即古之云璈。早在南朝时云璈就已成为神仙诵经必用之器。^②历代道经凡描绘仙乐,都少不了它。《元史》述云璈的形制为“以铜为小铎,十三同一架,下有长柄。左手持,右手以小槌击之。”与今之云铎形制无异。道教也赋予云璈以神学含义,认为它是模仿古代祭神仪式的乐器,因其特殊形制而可声闻天地,象征天乐“古者祭神有乐,此仿之也。常高于常乐,全用清声达于天地,手执者像天乐,可游行而奏也。”^③当代道乐所用之“韵铎”亦如古代云璈之形制和奏法,唯小铎面数不一,有五面、九面者,名为“九音铎”或“云铎”,列挂于一方框木架内演奏,同《元史》所载之云璈,现多为正一道所用。

3. 铛

铛为一面小铜铎,悬于一“上”字形小木架,置于案桌上,单槌敲击(非手执而奏),今多为全真道所用。疑此为韵铎之简化形式。

4. 大鼓

大鼓为大型木框双面皮鼓,今有两型。一是横置侧击型,保留了周代“悬鼓”的古制,与民间乐种常用的平置上下敲打型堂鼓不同。另一型即民间乐种常用的堂鼓,但道教另赋予了神性,说法事中擂鼓可有“通报神鬼,警戒道众,祛

① 《正统道藏》第52册。

② 陆修静《授度仪》中《大步虚词》第九首云:“虚皇抚云璈,众真诵洞经。”

③ 《道书援神契》,《正统道藏》第53册,第43146页。

除邪气”的作用，甚至还可“普为众生”^①，故除用于集众外，也伴奏诵经，尤其是在急速的单音诵经时，仅用大鼓伴奏，气氛奇特。高功登座变神时，更有长大的鼓独奏段制造气氛。

5. 木鱼

木鱼原是佛教法器，全真道主张三教合一，吸取了佛教大量因素，故木鱼当是从佛事中借用过来的。在《全真正韵》中，木鱼奏法已写入谱中，作为主要伴奏法器之一，至今木鱼仍是全真诵经必用之器，单独伴奏长篇经文的吟诵，也与铛、鐃配合为特定牌子，不停地伴奏经韵。

6. 法铃

法铃古称“帝钟”，道教认为即是古代祀神乐舞所用之小铙，“古之祀神，舞者执铙，帝钟，铙之小者耳。”^②又说其是天帝在昆仑之峰授予黄帝的^③，故有召集神鬼之功效^④。其也是很有特色的法器，科仪中由高功执掌，使用不多，主要在唱念之先，摇动一通，似有转换、静场之作用，并单独伴奏《提纲》一曲，随自由吟咏之音节，不时点描式地摇动一两声，音响效果神秘玄奇。

7. 铙钹

铙钹本为民间通用之器，道教复加以神话渲染，赋发明权给黄帝，以其有惊逐魔怪之法力^⑤，又说可仿效太乙天尊的坐骑九头狮子的吼声，有惊破地狱之神力^⑥，由此具有了不同寻常的宗教功能。

法器的浓重文化内涵和神性，应是其被采用为常用乐器的主要原因，不难想象，法器在道士心目中具有非凡的意义，必然会拓宽道人的艺术想象力和审美意识，从而对其演奏艺术产生深刻的影响，明乎此，方可领悟为何如此简单的几件乐器却能奏出如此独特的宗教气韵，产生直撼心志神气的审美魅力。

三、法器牌子的配器、作品及运用

纯用法器演奏的音乐即称法器牌子，其是全真道最有特色的器乐曲形式。法器牌子的艺术表现力主要是节奏板眼，其次是音色，类似戏曲的“锣鼓经”程

① 参见《太上助国救民总真秘要》，《正统道藏》第53册，第43007页。

② 《道书援神契》，《正统道藏》第53册，第43145页。

③ 《太清玉册》：“黄帝会神灵于昆仑之峰，天帝授与帝钟。”

④ 《灵宝大法》：“振动法铃，神鬼咸钦。”

⑤ 《太清玉册》：“蚩尤驱虎豹与黄帝战，黄帝作铙钹以破之，虎豹畏铙钹之声，故也。况亦惊逐魔怪！”

⑥ 《太清玉册》：“太乙救苦天尊，跨九头狮子，其吼声如铙钹之声，响彻地狱。故以铙钹效狮子之吼声，以惊破地狱。”

式,其配器和节奏特点往往在曲名上已有所体现。如武当山的[饶钹牌子]、[铛钹牌子]、[三钹板]、[五钹板];青城山的[大过板]、[快板];崂山的[清板]、[花板]、[七星点]、[九胜板];河北钜鹿县灵应观的[回声钹]、[紧九板]、[紧摇钹]、[慢摇钹]等。^① 道教音乐中的法器牌子虽然数量并不多,地位却十分重要,它贯穿于整个科仪的全过程,用以加强烘托唱韵、曲牌、表演和念白的节奏感和气氛,统一整个音乐进行的节奏风格。这些短小精悍的牌子,灵活穿插于各韵牌之间,以及韵牌内的句、段之间,作为间奏,起到连接、过渡作用。有的牌子专用于科仪的开始和结尾,具有序曲和尾声的功能。现着重以武当山道乐为例做一些具体分析。

根据主奏乐器的不同编配,法器牌子分为两小类。

1. 饶钹牌子

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

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

2. 铛钹牌子

以铛、小钹主奏,并以两器的谐音字“当”“察”念谱和标牌子名,演奏时另配合木鱼、手铃和鼓。各种牌子多以四拍、八拍为基本循环,不断反复演奏来配合韵。曲名均以小钹的点数命名,如[直板]全长仅四拍两小节,共击四下钹;[五钹板]、[九钹板]均长八拍,各击五下、九下钹;唯[三钹板]略有不同,是铛钹共击三下,其中钹只击一下,占板位和头眼(两拍),铛子接奏两下占中眼和末眼,

① 参见甘绍成:《正一道音乐与全真道音乐的比较研究》,载《道家文化研究》第九辑,生活·读书·新知三联书店1998年版,第402页。

② 史新民主编:《中国武当山道教音乐》,中国文联出版公司1986年版,第131~134页。



实为典型的一板三眼节奏型(再重复一次),故它的另一名称[三眼板]倒更为切题传神。法器牌子的形式结构都很短小精悍,长不超过八小节,最短只有两小节,极便于活用,可依韵的长度而决定反复的次数,故实际运用时必反复循环。值得注意的是,各牌子虽可划分为二、四拍子两种计量节拍形式,但它们的实际强弱律动却并不像专业音乐中同样节拍那样机械均衡,而因节奏音色的配合而构成比较自由灵活的律动特点。如在很多牌子中,音响较强的鏖多以较长时值处于弱拍,或加用附点节奏,故使节拍的强弱音倒置,另有一番情趣(参见曲例1、2)。

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

四、法器牌子的艺术特点

概略地说,法器牌子的艺术特点可概括为“简易传神”四字。简易,指用材经济、音响节奏朴素单纯。首先是乐器编配,至为简单,仅以数件法器按音色主次的不同而配搭成多种牌子,音色突出,音响清静;再是牌子的音乐表现手法,虽在音色和节奏型上侧重不同,但变化幅度都不大,多以平稳庄重为基调。但简易并不等于简单,反因此而有传神之功效。所谓传神,指法器牌子并不以华丽洪亮、变化复杂的音响取悦于人耳感官,这种眩人耳听的音响只能造成浅表层次的美感,正如尼采所指出的“极大的声音无法使敏感精巧的东西产生回应”^①。它反倒以单纯、平和的至简音响构成一种体现至大含蕴的深层次美感,直接感动人的内在神志。这种美感虽然有些难以言说,但确是客观存在,并自有奥秘藏焉。例如法器牌子那种平稳庄重、循环往复的音响,时有单调之感,但它正可引人入静,与人的生命律动相谐振。用于点描伴奏的法器,虽不构成牌子结构,但其独特的音响却有传神之效果,“引人注意”。例如钟磬,虽不构成节奏模式随韵伴奏,它只是在唱韵的开始、转折或临近结束处敲响,似乎起提示和强调的作用,然而它那洪亮又飘逸的音色,正因为偶一为之,一出来反使人耳听一新,印象深刻,顿生脱尘出世之感。又如法铃,仅仅用于伴奏《提纲》这首韵,这时众法器皆停,只有法铃出场,但它并不急于表现,而是随着韵自由自在地抒咏节律,悠闲而间隔地摇动一下,其出现频率似无规律,似又暗含一种韵律

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

脉动,那丁零零的清丽铃声,点描于孤寂起伏的独唱旋线之间,陡然构成一种极静的氛围,无边的寂静空旷,令人顿时感到时空无限延伸,仿佛置身于黑暗无际的宇宙,体悟到道的博大深邃。再如木鱼,它虽在牌子曲中不断使用,但因其音响沉闷,往往被清越的钹镲声掩盖,不显突出。但在单独伴奏长大的《救苦经》时,它的特色就凸现出来了,随着急速的一字一音的单音(无音高变化)诵经声,大木鱼也逐字急敲,单调的诵经声与同样单调的木鱼声交织成一片嗡嗡嚶嚶的奇特共鸣,充溢殿堂,震撼耳心,这时你根本听不清唱的经文,甚至也来不及琢磨这种音响,只感到一股浓厚的宗教气息浸入了全身心。的确,道教音乐家们在运用法器时并不想炫技,以五音使人耳聋,非不能也,不为也。他们真的只是在传神,传神圣的理念,传修道的旨意,传体道的心理。这种神的内涵是至为博大的,但它的传达,则只能采用单纯简易的音响运动模式。正如太极图之以至简的图形而表达至深的理念,它的精神与老子尚俭、尚朴、尚静、尚自然、无为的哲学理念是完全相通的,从这个意义上来看,法器的艺术表现是成功的。更为意味深长的是,法器音乐简易传神的艺术特点,也逼近了音乐审美的高层次真谛。它启示我们,音乐创作不必一味追求形式的雕琢和丰富的声响,而应转向质朴自然和整体的把握,注意发掘音声矛盾运动中无、静、弱、少、慢这方面的对比性和巧妙表现力,以创作出余味无穷的意境隽永的作品;它提醒我们对音乐的审美欣赏,不仅仅以音响的丰美为评价标准,也要懂得简洁音声的神韵,不应拘于听之以耳,而应进一步听之以心,听之以气,从直感和想象的总体活动中去把握作品的形象和弦外之音。这样,才能使我们进入一个更高的生命体验的审美境界。法器音乐的特殊表现力,还可从音乐心理学方面得到一些解释,依人们通常的听觉经验,音响形式过于雕缛复杂的音乐,虽能给人一时的声色美感,但却不能触动人最内在的心神,也不能给人深刻的足以回味无穷的印象,因为这些音响已接近或充溢了人们心理感受的正常阈值,使人们在忙于感官捕捉的同时,不觉已放弃了自己用心志去领悟、联想的主体性。反之,比较单纯简易之音乐,却往往因给人留下了较大的体悟和想象空间,反而能触动人最深沉敏感的心灵世界,使人印象深刻,从而使音乐常驻心田。简易传神的法器音乐,或许正可作为老子“大音希声”“五音使人耳聋”等命题的一个最佳注脚吧。

(原载《星海音乐学院学报》1997年第4期)



《二泉映月》曲式结构中的阴阳观念

《易传》云,“一阴一阳之谓道”。即把阴阳交替互补,相反相成看成是宇宙变化的根本规律,并将这一规律推广到自然界的万事万物,都表现为阴阳两极之间的相互作用、相互补充、相互平衡。阴象征着静、柔、雌等范畴,阳象征着动、刚、雄等,它们是同一事物的相互依存的正反两个方面或属性。中国古代思想家,特别是道家,即以阴阳学说为基础,形成了认识世界的思维框架。阴阳观念内涵的变易性和辩证性,使其具备了广泛的普遍性和亘古不衰的真理性,由此成为中国古代最有光彩的哲学思想基础,至今仍是海内外学人颇感兴趣的热门话题。虽然阴阳观念并非道教所独创、所独有,但它为道教文化所运用得最多、最精彩,则是不可否认的事实。尤其令人感兴趣的是,道教的某些著名器乐曲中,其形式结构上有意识或无意识地运用了“阴阳互补”的原则,由此构成了其独具神韵的形式美感。

著名二胡曲《二泉映月》的结构思维即可说明上述论点。

《二泉映月》是一首雅俗共赏的著名二胡独奏曲,又曾被改编为民族管弦乐合奏曲和西洋弦乐合奏曲在国内外上演,其优美、如歌如泣的旋律,哀怨而又悲慨的情调,听来令人无不为之动容,心弦为之颤动,连世界闻名的指挥家小泽征尔听了此曲后,也感动得掉泪,足见其艺术魅力之大。

《二泉映月》的艺术感染力当然有其多方面的表现,其中一个重要特色,就在于它的曲式结构是由两个主题以及它们的一系列变奏有机构成,而不是像一般民间音乐通常运用的单主题变奏,它的双主题在每一次新的变奏中均非均衡长度地发展,和欧洲双主题变奏曲式中均衡发展的原则迥异。这些反映出《二泉映月》结构思维的独特性。在我看来,它独特性的灵感当来自于道教的阴阳观念。

《二泉映月》的两个主题在旋律形态和性格以及变奏发展幅度上均有明显的对比性,构成一静一动、一阴一阳的互补关系,从而使音乐在回环跌宕中得到推进,塑造出既有对比而又统一的音乐形象。

乐曲从一个感慨万千的短小引子开始,仿佛一声深重的叹息。

接着呈示第一个主题 A,此主题节奏舒缓,在低音区运动,只用六度音域,

力度中强,旋律用五声音阶,旋法以级进为主,最后煞于宫音,具收拢性。曲调情绪在安静之中隐含着几分缠绵悱恻的意味,优美的旋律如歌如诉,体现阴柔之美,像是对自己坎坷生世的沉思。

紧接着具有强烈对比性的B主题出现了,它是一个带展开性的主题,音区陡然提高,音域扩展达十一度,节奏紧凑而多变,有极强的动力性,前半句仅两小节八拍就变换了七种节奏型。力度变化也极其丰富,旋律引进了新材料,采用七声音阶,多跳进旋法,煞于不稳定的徵音,仿佛留下了一个问号,曲情刚劲、昂扬中含有愤慨、抗争的呐喊,富于力度的跌宕旋律如怨如泣、悲慨交集,展示出一种阳刚之美,这是阿炳对黑暗世道的抗争,对不平遭遇的感慨。

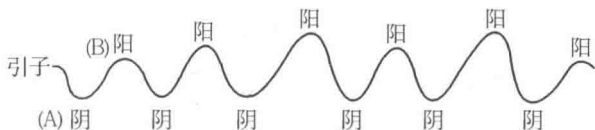
两个主题各具静、动,阴、阳的色彩循环呈现,相得益彰,寓情于景,情景交融,淋漓尽致地刻画出阿炳既感叹于河山之美好,又悲慨于己身之不幸的复杂心态,展示了丰富而又统一的美感,催人泪下,感人至深。

《二泉映月》主题曲例(略)

这两个主题不仅在呈示时就有明显对比,在以后的循环变奏发展中还加强了这一对比性。两个主题呈示后各变奏五次,每次变奏时,A的变奏都是收拢性的,曲调、句幅基本不做新的变化发展,而B的变奏则每次都有大幅度展开,不断引入新材料、新变化,并逐层推导出三个高潮,使其阳刚气质愈益明显。

在道教阴阳观念中,阴和阳这两种属性既是对立(对比)的,又是统一(互补)的,当某种属性发展到极致时,就会向其对立面转化、复归,所谓“否极泰来”,就是此原理的表述形式之一,当阳的属性盛极时,就要复归于阴,反之亦然。饶有趣味的是,《二泉映月》的曲式原则也含有这种意味,B主题每次变奏达到顶点时,就立即复归于阴性色调的A,“动极而静”,在阴柔委婉的A主题上停留一会儿,积蓄力量;“静极而动”,又再次向旋律高峰冲刺,如此“动静循环、阴阳相间”地交替展开,构成了两极对应式的线性结构流程,展现出一种新奇的音乐流动势态,使我们领略到独具民族神韵的阳刚阴柔综合之美。

下面不妨将其结构按阴阳观念(其实际蕴含着的)做一改写,以便更明白地看出其内在的联系:



上图中不存在几何式线性运动的惯性力,旋律曲线的运动变化由阴阳两极对立统一所固有的能动性制约着,代表阴极的线条低谷区自身孕育着走向它的



对立面、标志阳极的高峰区的趋势,反之亦然。正是在这种自然运动的阴阳对比互补观念的支配下,《二泉映月》获得了与众不同的音乐结构形式。

以上从形式结构思维上说明了此曲与阴阳观念的相通,但要进一步证明两者确有关联,还须对曲作者的有关身世略做考察分析。

在《二泉映月》出版物的有关说明上,一般都称之为“民间乐曲”,这种说法虽无大错,但从学术研究角度看,却不算很准确。事实上,此曲作者实为道教音乐家,说此曲是道乐作品或道乐与民间音乐融合的产物,恐更为得当。众所周知,阿炳父亲华清和是江苏无锡雷尊殿的住持,其人精通道教音乐,弦索丝竹样样会奏,尤擅琵琶。阿炳完全是出身于道教音乐的世家,不仅自幼耳濡目染道教音乐,而且得到其父嫡传亲授,从小就得到严格训练,十余岁时,就搭班做法事。由于他会奏多种乐器,技艺高超,十七岁时就以“小天师”之美号名震无锡。华清和去世后,阿炳继承父业做雷尊殿的住持,后因触犯道教清规(同当地一寡妇董彩娣结婚)而被逐出道门,终被迫沦为流浪街头的民间艺人。由此可知,阿炳的音乐知识和技能的习得、定型主要得力于道乐传统。他接触、学习、从事道教音乐的时间长达数十年。这种特殊背景对他的音乐创作有深刻影响。关于《二泉映月》的创作来源,阿炳本人曾说过此乐曲原系道教的唢呐曲,又据无锡本地音乐干部说此曲与道乐中的“醉仙戏”慢板有渊源关系^①,殆此曲取材于多种道乐。不难想象,阿炳在长期道教文化浸润中,也会不自觉地吸收道教的基本哲理观念,他之所以能创作这一不朽之作,除了生活经历外,其思维模式必然受到他最熟悉的道教观念(阴阳五行之类)及道乐素材的制约和影响。可以认为,道教最基本的阴阳观念,正是导致《二泉映月》一曲获得独特结构形式和巨大艺术魅力的重要因素之一。至于阿炳是有意地运用阴阳观念作曲抑或是他深厚的道学根基造成的暗合现象,尚难遽然定论,但这一点并非特别重要了。

(原载《音乐艺术》1994年第1期)

^① 赵钧:《道教与民族器乐》,载《民间文艺》1987年第2期,第88页。

道教音乐研究漫谈

提起道教,人们自然会联想到香烟缭绕的殿堂,高大森严的神像,至于道教音乐,则一般人还知之甚少,甚或以为那不过是单调乏味的诵经声罢了。然而,事实远非如此简单。

道乐是伴随各种科仪斋醮而运用的,由于长期以来道教科仪被视为封建迷信活动,道乐成了研究的禁区,道乐自然就成了雾中之花,即使专业音乐工作者也对她知之不详。近十多年来,随着宗教政策的开放,禁区打开,众多音乐学者投身于道乐的收集研究,学术成果迭出,道乐的庐山真面目方渐渐显露出来。笔者作为最早参加道乐研究的学者之一和中国第一位道乐研究方向的博士,致力道乐研究凡十有三载,其间,或亲访道教名山宫观,或伏案研读深思,渐积累了一些新的认识体会,在此诉诸笔墨一二,希望更多的人能由此进入道乐的神秘大门,欣赏祖国文化宝库中的这又一奇观。

首先应该看到,道乐既是宗教艺术现象,也是中国音乐的一个重要组成部分。她在一千多年的发展历程中,曾广揽多种民族音乐的养料,经过新的综合与改造,而形成了独具一格的音乐风貌。同时,它对中国音乐的发展也产生过强大的辐射影响,这种影响已打破了“雅”“俗”的疆界,而渗透到几乎各种音乐门类。如唐宋以来,文人音乐(琴乐、词乐)崇尚清虚淡远的美学观,唐宋明三代的“御制道乐”,早期戏曲的表演模式和唱腔曲目,说唱音乐道情宝卷品种之产生,无不直接受到道乐的影响。时至今日,多种民族音乐品种中仍可见道乐影响之痕迹。可以毫不夸张地说,不懂得道乐,不弄清它与民族音乐的关系,就难以认清民族音乐的神韵及其历史发展规律,就不能把握中国音乐的总体特点。

其次,较之于其他民族音乐品种,道乐更多、更完整地保留了古老的传统音乐因素,具有重要的历史价值。道乐萌生于东汉,正式形成于南朝刘宋,鼎盛于唐宋。早在正式形成时期,道教就有了完整系统的科仪斋醮和相应的唱诵音乐。例如现有文献记载的陆修静所创的《授度仪》,是法师向弟子传授经书的专用仪式,所用《步虚》《卫灵咒》等标题唱腔近20首,并有详细的唱法说明,这些唱腔有机配合整个仪式而构成了大型套曲的规模,堪称中国最早的民族清唱剧形式。更难能可贵的是,这些仪式音乐的基本内容,历经一千多年的时光考验



至今犹存,构成了中国甚至世界音乐史上的一个奇迹,我们还没有看到有哪个音乐品种能保持如此长大完整的套曲体制并持续一千多年之久。据笔者统计,道乐现有的近百首曲目中,全部源于东晋以来至明清历代的传统音乐,基本没有现代的曲目。道乐能够延续如此悠久的岁月而保留它清晰的传统面目,首先应归因于它无比尊重具有传统和神圣信仰的保守性,它在历史发展的全程中,始终强调传统的连续性;其次应归因于道乐“照本宣科”的传承方式,使得音乐的传承传播有章可循,从而将变易和讹误降到最低程度。今天的道乐,仍配合多种仪式而运用,保留了古老的礼乐传统,我们要研究古代礼乐和套曲音乐的形式特点,道乐无疑是最可靠的标本。再次,道乐具有独特的艺术审美价值。道乐艺术风格的形成直接受到老庄思想和道教神学的制约。老子思想的核心是强调“自然”与“阴柔”。“人法地,地法天,天法道,道法自然”,所谓“自然”,就是“自”己而“然”,宇宙万物没有任何人为痕迹的本来如此的样子和运行状态,看起来它淡泊虚静,柔弱无为,好像什么都没做。然而,正是在这冥冥无争之中万物却有序而正常地运行和生长起来。懂得了自然之道,也就能领悟万物生长发展的根源秘诀。在老子看来,世间最合自然之道的东西都是阴性事物,如水、谷神(阴道)、玄牝(阴道)、婴儿赤子等,虽本性安静虚空,柔软曲从,却充满旺盛的生机,通向长生之道,且能随方就圆,终胜刚强。故老子思想完全是一部女性哲学,阴柔赞歌。庄子进一步发展了老子的思想。老庄提出的“大音希声”“心斋”“坐忘”等美学命题,要求人们在审美观照时要达到消解欲望,摆脱普通认知活动的虚静状态,将心性恢复到天地大本根的自然状态,从而超越物象时空的樊篱,领悟至简(自然)音声中所蕴含的至大神韵。老庄思想对道教的信仰、养生和艺术实践均有强大影响。道乐作为宗教艺术,它的主要功能是通神和养生,在实践中,道人们必须按规定程序“心斋—叩齿集神—存思”进入通神境界和虚静无欲的心态,这种心态决定了其音乐必须采用特定的形式,如自由适意的宽长型节律,无强烈对比的音乐结构及发展手法,小音程思维的旋律型,环绕级进的旋律运动,悠长平缓的旋律线条,不急不躁、从容不迫的节奏和速度,不强不弱、天然本色的力度和唱法……显然这些音乐形式都导向虚静柔弱的神学旨归,形成一种无冲突的内向型的阴柔美。这种阴柔之美与儒家的中和阳刚之美互补,共同构成了中国音乐审美的主流。故聆听道乐,总感别有一番滋味上心头,如嚼橄榄,细吟慢品,渐渐才能领略到她那导人入静、超凡脱俗的神韵。

最后,道乐尚蕴藏着独特的人体科学因素。以一般音乐欣赏眼光来看,道乐或许有些单调,但从养生学角度来看则是极为合宜的形式,它准确表达了道

教徒清心寡欲的宗教观念和追求虚静的审美情趣。道人唱歌是用乐音与神对话,艺术地表达通神修道的情感,与修道养生是熔为一炉的,都是在气息微调、内心宁静、外念不生的状态下开始的。这种状态所制约的审美情趣和形式必然与世俗歌唱大相径庭。显然,道教并不想以骇耳洪心的音响效果来煽动人的情感,反而排斥音乐的强烈冲突和大起大落,以和静的乐音来平抑人的感情波动,使之归于清静。这样的音乐,在艺术上或有其短,在神学和养生学上却恰有其长。它有助于人进入超尘脱俗、清虚博大的心境,在和静的爱的情感中与神对话;同时它可使人的血液流动减缓,身心完全放松,在静态中最大限度地防止体内能量的耗散,保养生命元素精气神。

现代心理学实验报告表明,道士唱歌中不断运用的冥想存思术,可产生重要的脑电波和其他生理变化,如新陈代谢和心律减慢,心理紧张消除,趋于平静。这就为道乐的医疗养生功能提供了科学的证明。这种特殊功能在现实中也屡有验证。十年前我在道教圣地武当山听道人唱经韵时,就深有此感。那悠缓的节奏,柔美的旋律,连同道人那安详的神态,汇成神奇的审美效应,如春风拂面;如甘泉潺潺流入心田,我当下感受到全身心松弛宁静,红尘烦恼顿时消失,头脑格外清爽舒适。这种直捣灵魂的感动虽难言喻,但它明显能引人入静则是无疑的。凡静听道乐的人,都有此同感。我曾亲听不少人说,他们或因工作受挫导致身心失常,或患莫名重病长期求医无果,偶然来到道观殿堂,一听到道士们清丽柔静的诵经声,身心顿时安宁下来,有此奇效,遂乐此不疲,数月之后,身心竟完全恢复正常,有病者也不治而愈。可见,道乐有治病养生之奇效确非虚妄之言。

古老的道乐仍在中国大地回响,仍在继续给人以美的享受,仍珍藏着许多尚待开发的历史价值、艺术价值和科学价值,她正在呼唤着现代人积极地抢救,认真地研究,正确地欣赏,有效地利用,以重振中华礼乐传统,谱写更新的时代乐章。前途任重道远,同志仍需努力。

(原载中国台湾《关系我》第60期)



中国道教音乐分类构想

——多参数多层次综合分类法理论与实践

引 论

分类法作为对资料进行去芜存菁而达到对有关对象获得系统性认识的第一步,乃是一切科学的基础。我国民族音乐学在漫长的历史分类中,虽已有多方面的探索和实践,然而,迄今似乎仍未诞生一种能经受一切考验且具有相当普适性的科学分类法。当前在民族音乐集成工作的呼唤下,寻求一种理想分类的任务显得更为紧迫了。

就分类研究目前所取得的进展而言,理想的分类法,似应朝如此两个目标挺进。其一,应避免那种坚持认为只有按某种标准分类才有效的传统观念,而应采用多分类标准的综合性的新分类体系。我们首先应视分类法为一种方法和工具,其构架应能密切配合分类意图,从而能有效适应分类实践所提出的各种需求;其二,是建立一套与理论契合的严密有序的标记制度,实现分类语言的标准化与同一化。

详言之,分类应能满足以下几个条件:(1)力求客观,其模式能为各乐种通用,能为研究者和人员普遍接受和证实;(2)必须涉及对象最基本的内涵和最典型的因素;(3)能兼顾对象的一般性规律特征和较特殊的个性特征;(4)分类模式应是一种能够不断容纳新类目添进的有活力的框架;(5)作为一种情报检索工具,它应有相当广阔的容量,既能满足资料分类的一般需要,也能适应专题研究的目的;(6)应有一套详尽明晰的标记符号制度,实现类目标记的统一化、标准化,为利用计算机操作创造条件。

基于上述观念和现实分类实践已然出现或将出现的需求,遂有本文提出的新分类法——多参数多层次综合组配分类法[将这两个“多”(Duo)缩写为DD,后准此]。本分类构想虽是针对中国道教音乐这一特定对象而发,但亦奢望其基本模式对其他乐种也有相当的适应性。

上篇 DD 分类的基本理论问题

一、DD 分类的基本框架

分类乃根据对象的属性特征(即参数)来进行,用一种参数作为分类标准,可以划出一组类目。但任何事物的参数都是多种的,用多种参数来分类,即可产生多组类目。而各种参数之间的不同组合,便可产生出各种不同的效果和类目划分。若欲认识对象之全貌,非以多参数分类不可,是为多参数分类之理论依据。不言而喻,多参数分类尤与民族音乐学的学科性质密切相关,同时,用若干分类标准对民族音乐做系统的模拟,这种多参数性归根结底是由对象本身的复杂性、其相互联系的多方面性所决定的。而已有的民族音乐集成实践,也早已孕育着多参数分类的萌芽,惜尚未臻自觉化、系统化。是为多参数分类的现实依据。所谓多参数,就是将分类对象所含的主要参数均纳入分类框架,以之建构起有序的横向同位类目一级类目。构成对象的每一参数,在不同层次审视,又各有不同的内涵和外延。将各参数按纵向细目——二级、三级……类目分类,是为“多层次”之含义。

对横向类目和纵向细目做综合分析,全局观照,可望较全面而深入地把握对象的整体特征,是为“综合”之意。若只拟就对象的某特征做专题检索分析,则可选择相关的纵横类目组配并定位,便可获得特定的分类效果,是为“组配”。上述基本观念和框架结构,从整体上看,基本属于分析—综合的逻辑思维,由于横向类目能不断地继续扩展,纵向细目可不断地深入细分,各类目之间能自由地综合组配而产生新类目,这就基本解决了分类上的广阔容纳性问题。

二、DD 分类规则

为了确保分类的有序性和严密性,在分类中需遵循以下规则。

(一)横向同位类目有关规则

1. 关联规则

凡选定为分类标准的参数,应与分类意图密切关联。

2. 详尽规则

各参数应力求完全包容分类对象的基本特征领域,详尽无遗。

3. 序列规则

各参数的先后排列应具有一贯性、有效性和稳定性。

4. 排斥规则

所有参数不可出现概念混乱的互见分类的情况。

(二) 纵向细目的分类规则

1. 复杂递增规则

纵向细目应依复杂程度递增的原则而排列,即沿一参数逐层而下,愈下其类目之内涵愈增大,外延越缩小。

2. 空间递减规则

各细目依空间逐渐减小的序列向下排列。如中国之中南之湖北省之郧阳地区之武当山等。

3. 数量递增规则

如参数有数量计量,则类目序列按数量上升原则而排列。

4. 时间渐近规则

如类目涉及时间概念,则按由远渐近的原则排列纵细目。

5. 连环规则

各细目之间应环环紧扣,不容脱漏任一链环。

三、DD 分类表的设计

分类表系根据对象的构成参数而设计并为各级类目配置相应的标记符号,把特定资料归为若干类目并给予合适的标记号码,最后便可合成一种完整的分类号。分类表的功能是直观地呈示对象的类目构架、序列、类号,以为对具体资料进行分类的依据和工具。

DD 采用两种分类表:总表与复分表。

总表一览无余地显示对象的主要参数的构架,规定其序列和标记符号,重点解决横向类目和层次简单的纵向细目,在全国性的乐种分类时,此表需由中央机构制定。复分表作为总表的补充和延伸,对总表未标记的层次复杂的参数逐层向细部展开,详尽列出该参数纵向细目及其标记符号,其展开的程度视分类的需要而定。

四、DD 标记制度

标记为一种符号序列,用以代表一分类体系各类目的术语名称,从而形成

一种有效手段,使分类法的设计能付诸实践并达到科学化、系统化,为利用电脑分类提供可能。

DD标记法原则上采用混合标记法,主要运用英语字母、阿拉伯数字和标点符号来混合标记,这种标记法较之单一符号的标记法(一长串字母或数字)更为明晰简便。

具体标记步骤简述如下。

1.就参数分别标记

每一参数由一不同指示符号(英文字母)分别引进并定位定序。英文字母取术语的首字母。如音乐形态属形式范畴,取M(Morph);运用场合取P(Place);流传、搜集的地域范围取R(Region);时间范畴取T(Time),如此等等。是为横类目标记法。

2.就参数的不同层次分别标记

每参数的细分层次均由不同的符号(阿拉伯数字1~9999)分别引进并定位。每细分一层次,均增加一位数;而同一层次类目的继续横向细分,则用改变后面序数数量的方法来表达。是为纵细目标记法。

标记符号应遵循相对性规则,即当标记类号长度递增时,类目的内涵度亦随之递增,外延递减。

要达到完满的分类效果,还需在上述基础上根据特定目的设计一些附录性资料,如索引、一览表等,在下篇我们将论及这些问题。

下篇 分类法之实践

——以道教音乐分类为例

本篇拟以DD理论为指导,并根据在对武当山道乐分类实践中所获得的一些经验和认识,对中国道乐的分类提出初步构想。

五、多参数分类法——分类总表设计及说明

在分类参数的建构上,打破传统单一标准分类的观念,采用多参数分类法,将道乐从横向先分为形态代号(M)、场合(P)、空间(R)、时间(T)四大参数一并纳为分类的标准。

兹将各参数之所指及分类意义概约指陈如下。



M.形态分类。在道乐分类中,以作品物质存在形态的差异为基础的音乐形态分类的本体论原则,无疑是首要的和原初的分类标准。需要考虑的问题在于,要对道乐进行有效的以简驭繁和分异聚同,则还必须对诸多形态元素先做一番取舍,选择最有分类意义的元素以为分类之依据。从理论上讲,DD分类框架具有容纳所有形式元素的容量,但从实际需要和简易可行着眼,并非所有元素均有同等分类意义,也不必要将所有形式因素皆纳入分类体系。如音阶和调式,尽管其音乐风格很不相同,但在很大范围的地域,其音阶和调式的使用,却很可能并无二致,这就说明这两项元素的分类意义很弱,其他还有一些元素,也会存在这种现象。因此,以什么因素作为形态分类的主要依据,就成为音乐本体分类的关键。

基于实际运用的可行性和已有经验的总结,我们选择主腔形态这项元素作为分类的主要依据。理由在于,主腔作为一种活的旋律形态,它首先具有一定程度的综合性,它是特定作品中音阶、调式、节奏、旋法等元素的综合物。我们对音乐作品的感知是直接取决于作品本身是什么样,它应是可以读(听)到的声音结构。只有当其作为某种物质结构——音高、节奏、旋法等要素的组合,即作为具有时间特征的对象被创作出来,我们才可能认知这种结构,并通过这一结构理解蕴含其中的风格特征。而主腔,就正是这样一种可以读到的综合性的结构,用它来分类,无疑具有以简驭繁的功效。其次,伴随着综合性,主腔同时还具有具体可感的特性,通过它,我们可以生动地感受到作品的形态原貌和精神含蕴,而音阶、调式等元素作为抽象的理论分析因子,却完全没有具体可感性,不能描述出作品的形态特征。最后,也是最重要的一点,主腔在一首作品中,往往是最典型的、重复率最高的腔节,它能集中体现作品的基本特色,用它来分类,也就等于抓住了作品的本质,避免了分类上的过分烦琐庞杂。关于以主腔作为分类原则的形态学方面的依据和具体做法,我在《武当山道教音乐初探》一文中已有专章论述(参见《音乐艺术》1987年第3期),兹不赘。

P.演奏场合。表面看来,此参数似与道乐形态无直接关系,但实际上,它对于道乐风格、形态特征的宏观分类认识,有极重要关系。中国文化自古以来就存在着“上层贵族文化”和“下层民俗文化”的差异,这种差异使道教的影响也分为两类。在中唐以后,这种差异促使了道教在组织上、教派上的明显分野,形成了官方道教与民间道教两种派别。虽然这两种内在精神一致的文化有着千丝万缕的血缘联系,但由于其构成人员修行方式、活动范围均有较大差异,遂导致了其文化色彩的明显分化,自然也就导致了其音乐风格形态的两大分野,这一

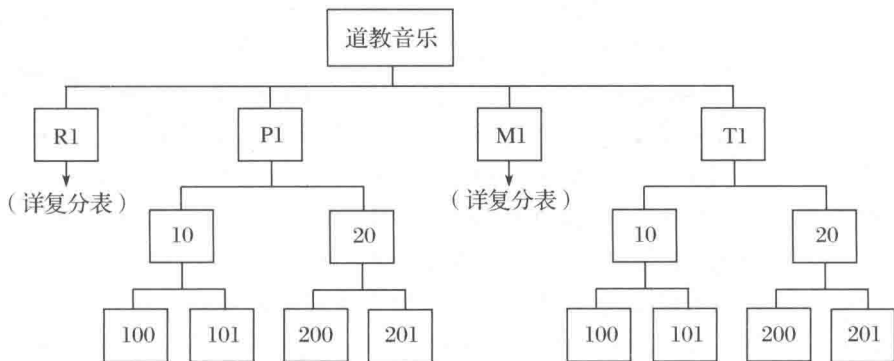
分野大约定型于宋元以降,迄今依然如此。从音乐风格分类来说,演奏场合的差异正是其分野的明显标志之一。具体来说,在宫观内演奏道乐者多为官方道教,教派以全真为主,音乐体裁以声乐为重,音乐风格偏于典雅庄穆的气质,各地共性的因素较多,这类道乐最能体现道教自身的特色,因其殿堂气息浓郁,可统称为“宫观道乐”;而在民间乡镇人家或广场上演奏道乐者多为火居道人或正一教人,其多为俗民斋醮法事而演乐,音乐以器乐体裁为重,音乐风格偏于活泼明快,民间音乐色彩较浓,且多吸收当地民间音乐因素,地方性很强,这类道乐多已世俗化、地方化,道教自身特色已淡化,道人平时皆住家务农,偶或应俗民之邀主持法事演奏道乐,故称这类道乐为“家居道乐”。上述两类道乐,虽然是从“演奏场合”这一角度分类命名的,但实际上却蕴含了教派、音乐风格和体裁的宏观分类含义。此参数的引入,对于各地道乐形态的分类实践,具有广泛的普适性,可增强收集整理工作的自觉性和目的性,同时也有利于认识道乐内部的区别性特点。

R.空间因子。主要含流行、搜集的地域范围,这是道乐分类中必不可少的环节。我国各地的道乐既存在着若干共性因素,同时也存在程度不等的地域性色彩,情况十分复杂。只有将空间因素纳入分类体系,先分别弄清各地道乐的形态风格、分布状况及蕴藏量,再加以统计分析和比较研究,方能认识各地道乐的个性及相互联系,进而提炼出中国道乐的共性特征和一般规律。

T.时间范畴。主要纳入道乐产生和搜集年代这两项分类因素,其对于道乐历史源流的研究亦是必不可少的重要资料。

以上四项参数可通过分类总表和术语说明一次性呈示并定位。请参表(一)。

表(一) 道教音乐多参数分类总表





R1=流行地域[详表(二)]

P1=演奏场合

P10=宫观道乐

P100=山林宫观道乐

P101=城市宫观道乐

P20=家居道乐

P200=乡镇家居道乐

P201=城市家居道乐

M1=音乐形态[详表(三)]

T1=时间参数

T10=采录年代

T100=1950—1960年采录

T101=1960—1970年采录

T102=1970—1980年采录

T20=产生年代

T200=汉代产生

T201=魏晋产生

复分表对总表中层次复杂的参数展开细分并编码定位,在道乐的四项参数中,以流行地域和音乐形态两项的层次最复杂,总表不予呈示,而需另制复分表,以供分类人员按图索骥。流行地域复分表需由中央机构制定,以供各地照码编制分类号;主腔复分表则由各地自行编制,编制完分类号后再逐级上交汇总。兹以湖北武当山道教音乐为例说明复分表的设计与用法。参看表(二)。

表(二) 流行地域复分表

符号	流行区域(词 词组)
R10	东北(下层略)
R20	华东(下层略)
R30	华北(下层略)
R40	西北(下层略)
R50	中南
R501	中南河南省(下层略)
R502	中南湖北
R5021	中南湖北郧阳地区
R50211	中南湖北郧阳武当山
R50212	中南湖北郧阳谷城县

1.地域复分表原则上按行政区划分类目等级层次,凡有道乐流传之地区皆可列入。两位数字代表大区;三位数字为省;四位数字为市、地;五位数字为县和名观。如一个县有两个以上宫观,则可用六位数在该县下层罗列之。

2.地域复分表由中央机构统一制定。基层单位据之查找自己的代号并定位,再据总表查出演奏场合与时间范畴的代号后,其主要工作是把当地道乐的音乐形态分类和编码,具体体现为“主腔复分表”与“分类一览表”的制定。

道乐音乐形态的分类主要按体裁和旋律主腔形态的异同来划分的,体裁各地均同,只划为声乐与器乐两大类。声乐与器乐之下再按主腔异同列出所有不同形态的常用主腔。

表(三) 主腔复分表(武当山宫观)

类号	腔 型
M100	$\underline{5.} \quad \underline{3} \quad \underline{3} \quad \underline{2} \mid \dot{1} \underline{2} \quad \underline{\underline{2 \ 3 \ 2 \ 1}} \mid 2 \quad 0$
M101	$\dot{3} \quad \underline{6} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad - \mid \underline{5.} \quad \underline{3} \quad \underline{\underline{2 \ 3 \ 6 \ 1}} \quad \underline{\underline{2 \ 3 \ 2 \ 1}} \quad \underline{6 \ 5} \mid \underline{5.} \quad \underline{6} \quad \dot{1}$
M102	$\underline{3 \ 5} \quad 6 \quad \dot{1} \mid \underline{\underline{3 \ 5 \ 3}} \quad \underline{\underline{2 \ 1 \ 1}} \quad 0$
M103	$\dot{1} \quad \underline{2.} \quad \underline{3} \mid \underline{2} \quad \underline{\underline{1 \ 6 \ 5}} \mid$
M104 (略)	$\underline{\underline{\dot{1} \ 2 \ 3 \ 5}} \quad \underline{\underline{3 \ 2 \ 1}} \mid \underline{\dot{1}} \quad \underline{2 \ 3} \quad 6 \mid$
M109	$\underline{6 \ 1} \quad \underline{2 \ 1} \quad \underline{3.} \quad \underline{5} \quad \underline{2 \ 6} \quad \dot{1} \mid \underline{2.} \quad \underline{\underline{3 \ 7 \ 5 \ 6}} \quad \overset{2}{\underline{\underline{7. \ 6 \ 5}}}$
M200	$\underline{5} \quad \underline{3 \ 3} \quad \underline{2 \ 3} \mid \underline{5} \quad \underline{6 \ 6} \quad 5$
M201	$0 \quad \underline{5} \quad \underline{5 \ 1} \mid \underline{2.} \quad \underline{3} \quad \underline{\underline{2 \ 3 \ 2}}$
M202	$\underline{3 \ 5} \quad \underline{2 \ 3} \mid 5 \quad - \mid \underline{3 \ 5} \quad \underline{6 \ 5} \mid 1 \quad -$

仍以武当山道教音乐的主腔复分表为例说明,其他地区的道乐主腔可参照此表划分。凡属形态不同的具有一定类型化的主腔均单独列举并按序号定位。

主腔复分表的制定,是一项学术性和技术性均较强的环节,应由专家指导进行。此表制定后,即可正式进入分类程序,根据总表和复分表这两份工具,一般人员亦可参加分类程序的工作。

六、道乐的分类程序

以上各章所述的最终目的,是对特定主题的音乐资料进行分类语言描述。这种描述过程就是对一定资料分析—综合的过程。将特定资料按一定意图归为各参数各类目并给予合适的号码,最后综合为一个资料完整的分类号,这就是分类的程序。简言之,即是按照有关规则和类表将类目名称转译为分类号,以便于后一步的整理统计和研究工作。



道乐的分类程序,一般按以下几个连续性步骤进行。

第一步:确定分类意图。该曲为何地何时采录?在何场合演奏?为何体裁?主腔形态是什么?它产生于何年代?

第二步:分析题名。即分析该曲谱所含的信息并组成一特定的分析性主题。

第三步:转换题名。按分类意图和规则将分析题名转换为规范性的词语主题。

第四步:配号。给各个词语配上相应的类号。

第五步:分类号。将各类目类号按特定顺序组合为一个资料的完整分类号。

以上步骤,可以参考武当山道教声乐曲《步虚》的分类程序为例,说明如下:

第一步:确定按收集地点采集、产生时代、运用场合、体裁与主腔等意图分类。

第二步:分析题名《步虚》,在武当山采集的,魏晋产生(此指就标题而言),20世纪80年代采集,在紫霄宫课诵中由全真道士演唱的主腔为:1 3 2 1 | 1 2 3 6 的声乐曲。

第三步:转换题名为①湖北武当山;②山林宫观;③声乐谱主腔 104;④魏晋,20世纪80年代。转换题名系按分类框架的参数序列。将分析题名的诸种信息归入以上地域、场合、形态、时间四大参数。注意:凡遇一项参数下一层次又分横向参数并同时显示于分类号时,则需添加标点符号予以分隔,以便区分辨识,如时间参数下面又含并列的两个次级参数:“采集”与“产生”年代,则需在两类目之间用分号“;”加以分隔。若需再添加新参数,则在新参数之前逐次嵌入新的标点符号:顿号“、”、逗号“,”、句号“。”、冒号“:”、破折号“——”等。这样就保证了每一层次既可纵向延伸,又可横向扩展,以容纳新的分类参数进入。

第四步:配号。根据分类表给各类目配上代号:“湖北武当山(R50211),山林宫观(P100),声乐主腔 2 5 | 3532 ……(M104)魏晋产生,20世纪80年代采录(T201;103)。”

第五步:立分类号。去掉术语,综合号码,用分类语言描述主题。得出《步虚》分类号为:“R50211P100M104T201;103”。

在实际分类中,并不是每一首曲谱都要在纸上按上述步骤一一进行。一旦熟练之后,很快就可分出,只需偶或查一下分类表便可。例如在武当山宫观道

乐中,主腔与《步虚》相同者尚有《梅花引》《小赞》《单吊挂》《三清宫》《五供养》等曲调,这些资料都可与《步虚》用同一个分类号,有的如产生年代一目没查明可予以空缺,除此一点差异外,分类号基本照抄《步虚》,分类程序重复进行。所以一旦确定好主腔形态后,DD 分类程序实际上是简便易行的。

七、道乐分类一览表

道乐资料的分类程序完毕后,最后即可将分类结果制成“分类一览表”。“一览表”是将当地道乐的各种曲目与类号按一定顺序做对应排列,凡主腔形态相同或相似的曲目纳入同一类号,排列顺序是:先排声乐,再排器乐曲目;类号按所辖曲目多少的顺序依次递减而排列。表(四)是道乐分类一览表的基本模式,仍以武当山道乐为例。

通过下表,便可清楚看出该地道乐旋律有多少类型,其比重如何,哪种类型的重复率最高,再结合主腔复分表,即可查出各种类型旋律的一般形态特征。从而对该地道乐的蕴藏量和形态特征得出一个较全面而又较具体的整体认识。

“主腔复分表”与“一览表”实为各地道乐分类成果的具体体现,各地将这两种表印制成册,逐级上交有关部门汇总归纳,最后由各省或大区汇总交中央机构统一整理编排贮存,由此可对中国道乐的蕴藏量及一般规律特征获得宏观把握,这样的资料编印成册或存入电脑后,将为研究人员做各种专题研究提供极大方便。

表(四) 武当道乐分类一览表

分类号	曲目
R50211P100M104	步 虚 小 赞
T201;103	梅花引 三清宫
	五供养 单吊挂
	白鹤翅(略)
以下器乐部分	
R50211P201M200T103	小五声佛(正曲)
R50211P201M202T103	海白菜(耍曲)
(余以此类推)	(略)



八、结 语

中国道教音乐在目前对我们来说还是一个相当陌生的事物,它在中国音乐文化中历史地位及作用怎样?它与其他民族音乐的关系究竟如何?它的源流沿革及自身形态特征是怎么回事?这些问题,都待我们去认识和探索。完成这些课题的当务之急则是首先要弄清道教音乐自身的形态及构成特征。对现存的道乐资料进行正确而有效的收集、整理和分类,则正是一切研究工作所必不可少的基础和起点。道乐本身的复杂性和我们对它的生疏感,增加了道乐分类的困难性。显然,对道乐进行准确全面的分类,不是一次、几次所能顺利完成的,也不是像我这样才疏学浅的人所能胜任的。这需要更多的学者群策群力,做出大量的深入研究,才能真正从理论和实践上总结出一套可行的方案。(1989年5月改定)

附言:本文写作中参考并引用了印度著名学者阮冈纳赞所创制的“冒号分类法”的理论,未一一注出,特此说明。

(原载《黄钟·武汉音乐学院学报》1989年第4期)

道教音乐的内核、外缘及分层观

一、问题的提出

宋代马端临在《文献通考》中评道教是“杂而多端”，意谓道教思想学术有很强的包容性，内涵十分丰富杂多，颇难用一家一派的评价标准去衡量，简单地定于一尊。此评注意到道教文化的复杂性，很有学术启迪意义。道教音乐研究中有同样的问题。在道乐研究的初期，不少研究者未注意道乐的复杂内涵，常简单化分析道乐现象，由此得出偏颇的结论。这样研究的结果，往往容易引起学者们的怀疑、困惑甚至思路的混乱。

比如，曾有学者研究武当山道乐时，或认定其音乐风格是明快活泼，具有当地民间音乐色彩；或又认为其道乐风格悠缓平和、典雅静穆，具有超地域的宗教色彩。同一对象却出现两种截然不同的结论，问题出在什么地方？

其实答案很简单，人们研究中尚未注意道乐整体构成的复杂性，仅依据局部的材料去分析，犹如盲人摸象，当然难免各说各话，得出不同结论了。

评武当道乐风格为明快活泼者，依据的是武当周邻乡镇民间火居道的音乐，而评其风格平和典雅者，依据的是山上住观道音乐，两者本有很大的不同，却由此得出整体结论，当然会引起歧见与困惑。这里我们不打算讨论武当道乐主体应以哪派为主，只是从中悟出一个原理，那就是：研究一地道乐现象时切莫简单地一概而论，而要注意到道乐内部的流派分野和差异。根据特定的对象、研究目的而确定所用的分析材料，才能得出符合实际的认识。之所以说这是一个原理，意谓此现象并不限于一时一地，而是在全国各地道乐中都普遍地存在。只因一直未引起研究者的足够重视，以至简单片面研究之风愈演愈烈。特别是近年来随着道乐研究触角延伸到偏远山区乡镇的民间仪式领域，更多民俗化、地域化的仪式音乐也一股脑儿纳入道乐概念之中，而这些仪式音乐其实多半是有其名目或观念而无道乐之实，从音乐角度观之，完全是地域民间化的音乐，与正宗道乐相去甚远。如此将道乐外延无限扩大，必将无意义地平添道乐的复杂性，反而掩盖或模糊了道乐风格的本质特征，导致研究思路的混乱。

就此而言，在当前认真研究道乐系统构成的真实特点，理清其内部的层次



差异,使研究对象更为精密,研究效率更高,仍具有重要的理论意义和现实意义。

本文在研究时,首先确立三个基本观点:其一,道乐并非单一风格体系,而是雅与俗、宗教性与民间性、超地域性与地域性等多种不同风格的复合体;其二,在这个系统中,各种风格类型既有相互联系的同一性,亦有相互区别的差异性,异同情况很复杂;其三,各种风格类型并非平列关系,而是有主次的,其本质属性变迁具有明显的层次结构。本文即根据这些观念,对道乐做出较精密的分类与界定,以更合理地解释与研究道乐系统全貌及其不同的层次类型,对道乐现象得出更准确的认识。

二、如何确认道乐的本质

既然认定道乐是复杂的多风格系统,并有主次之别,那么,何出道乐系统的主体及本质所在?根据什么条件去认定?这就是要解决的首要问题。这个问题涉及我们研究道乐的目的与对象。我们首先要想清楚,为什么要研究道乐?研究它的什么内容最要紧?

笔者认为,道乐之所以能成为一种独立的音乐品种,关键在于她拥有一些同其他传统音乐品种相区别的特征。研究道乐,首先应研究这些区别性特点,以之作为确认道乐的参数。因此,道乐中具有区别性的那些形式特征,正是其本质属性的载体,应作为研究的首要目标。

进一步要细究的是,道乐与其他传统音乐有哪些相区别的具体特征呢?经过多年研究经验的积累,笔者认为有以下几点可反映道乐的个性:其一,经韵旋律的超地域性和通用性,即道乐中有相当一部分歌曲能保持相同或相似形态而在全国各地通用;其二,超地域的通用旋律还偏于南音性、古老性和宗教性等风格特色。这两点个性,应是道乐本质属性的体现,可作为划分道乐层次类型的基本依据。

三、道乐构架的层次系统

道教音乐因道派、生活与修行方式的不同而形成若干风格类型,以当今情况大致而论,主要有全真派的十方韵和地方韵、正一住观派道乐与正一火居派道乐四大类型,它们共同构成了道乐的整体系统构架。虽然一般意义上它们都可称为道乐,但实际上在音乐形态风格方面存在不同程度甚至很明显的差异。因而必须做进一步的细致分类,方可见其整体面貌,识别其本质与核心所在。

根据以上的分类理念,笔者提出内核、外缘等层次概念,以之构建道乐的系统框架。

(一)“内核”:全真十方韵子系统

全真派的十方韵是最能体现道教音乐本质和传统特点的道曲类型,其拥有的一整套仪式音乐曲目,形态基本相同或大同小异,音乐具有最强的统一性,并能在全国宫观通用。十方韵的统一通用性,实与其宗教性和古老性互为表里,集中反映了道教音乐的本质特点。十方韵曲目系统的正式见载虽在清代,但其实际产生的年代可上溯到很古老的年代。早在全真道创立丛林,建立“讲筵”制度的宋元时期,十方韵的不少曲目即已载录于道教科仪文献中(如《灵宝领教济度金书》)。这就意味着全真道创立后在经韵方面并未另起炉灶重建新曲,而是与其他众多道派一起共承前代已有的灵宝派音乐传统。只因元代以后其他道派都迅速世俗化后,唯全真道仍坚持发展正统道乐一脉,使得十方韵系统渐为全真所专擅罢了。

当然,任何事物都是相对而论的。我们说全真十方韵有最强的统一通用性,是相对其他道派类型而言的,但它自身也绝非铁板一块,纯然无杂。古老的十方韵也在变与不变的矛盾运动中发展,在此发展过程中必然会掺入一些不同时地的曲调材料。如果再做细致分析,也可发现,当代存活的十方韵曲调体系,并非全部都有统一通用性。这个问题将另做专题研究,暂不展开谈。

(二)“外缘”:诸子系统及层次

道教音乐的外缘即地方韵、正一住观派道乐与正一火居派道乐三种类型,其音乐形态风格的基本特点是:逐渐远离道教音乐传统的、固有的风格色彩,民间性、地域性渐次增强,体现了正统道乐的俗化变迁。依变迁的浓淡程度而分为不同层次。

第一层,即全真地方韵子系统,是全真十方韵与地区性民间音乐结合的产物,其虽基本沿用全真十方韵的曲目系统,但音乐曲调都有不同程度的地方化变迁,体现了正统道乐世俗化演变的初步状态。道教自称为“地方韵”的有“崂山韵”“东北新韵”“北京韵”(已失传)、“广成韵”等。据笔者调查,另有一些全真经韵,虽道内未自称为地方韵,或自称为十方韵,但从其音乐风格实质特点看,已完全具备地方韵的特点。如陕北佳县白云观、湖南南岳玄都观等。根据音乐旋律地方化演变程度的不同,地方韵子系统又大致可分为两种类型。第一种为“演化型”,其旋律虽有较多地方化,但仍保留了较清晰的十方韵旋律的特色。



如东北韵中的《柳含烟》等曲即是典型例证。

柳含烟(节选)



第二种可称为“同化型”，即地方韵与当地民间音乐在长期融合中，已被后者同化，原有的十方韵主体特征已无体现。佳县白云观道乐即是典型例证。据笔者采访其监院张明贵所知，他们都自称属于十方韵体系，然而其旋律实以陕北地方音乐占主导地位，旋法频频运用大跳音程，句型短促，节奏顿挫有力，旋律线条富于棱角，曲风刚劲活跃。这些音乐特征都已远离十方韵的主体腔调本色，而具陕北音乐的气质。张道长能得心应手地唱大量信天游的事实，可成为其经韵特色的最佳注脚。

三宝天尊(节选)

陕北佳县白云观张明贵失传谱



第二层，即正一宫观派道乐子系统，此派道士有固定的宫观作为活动场所，有较稳定的日常性的宗教仪式音乐活动，在生活行为方式上，可以说是亦道亦俗的模式，具有双重身份。他们每天清早到宫观点卯上班，执行宗教事务时才穿上道袍，俨然一副道士模样。晚上则纷纷回到自己家中过小日子，可娶妻茹荤，另立家室生育儿女，与一般百姓无异，与全真道清修生活方式很不一样。此外，正一宫观派道士多来自当地或附近城乡的道士世家，平时活动多固守本乡本土，但也经常应邀到外地协助做法事音乐。这些文化背景特点，使其仪式音乐与当地民间音乐有天然的密切联系，具有浓厚的地域民间音乐色彩，而与全

真韵古朴典雅的曲风有颇大区别。典型之例为上海白云观的道乐^①。此派道乐,可以视为正统道乐世俗化的中级状态,请参见白云观“忏灯”仪式中部分经韵的选段。

“忏灯”仪式经韵(节选)

拜忏第1段

上海白云观



拜忏第2段



第三层,正一火居派道乐子系统,此派也自称属正一道,然其生活行为方式及道乐风格又自有特点。所谓“火居”,据道教文献解释,指这派道士完全自立家室过日子,因有家庭子女和柴米油盐等生活奔波之牵累,如生活于火烹油煎之中,未跳出三界苦海,故名“火居”。于此不难想见,这派道士实与寻常百姓非常接近。平时并无日常性的宗教仪式活动,与老百姓一样从事各种农工生计,道教仪式音乐活动多作为副业看待,补充其生活来源而已。只是临时有主家邀请才穿上道服,组织搭班执行法事,亦无固定宫观殿堂作活动场所依托,多在主家或某些公共场所设坛布醮而行。道人们平时的穿着打扮及生活行为方式与民众完全水乳交融,对当地民间音乐非常熟悉,故其在仪式中所用的音乐有极浓的地方民间色彩。比起正一宫观派道乐来说,其地域色彩更为狭窄,往往不出一县之疆域。典型之例可见湖北省谷城县火居派音乐曲例^②。此派的音乐,是整个道乐系统中地方化民间化最强的子系统,也是正统道乐世俗化的高级形态。从音乐构成来源上看,甚至可以认为它是以地方民间音乐为根基,借用道教某些外形因素而形成的产品。这类道乐已远离道乐的内核,与内核形成了道乐系统的两极,其音乐形态风格差异之大,可以说有了质的变化。兹举武当山宫观与谷城县火居道的同曲名《叹骷髅》做比较。

① 详参蒲亨强:《上海白云观道乐》,载中国台湾《关系我》第61期。

② 详参史新民主编:《中国武当山道教音乐》所收曲例及概述文字,中国文联出版公司1987年第1版。



叹骷髅(节选)

武当山紫霄宫高功喇万慧唱

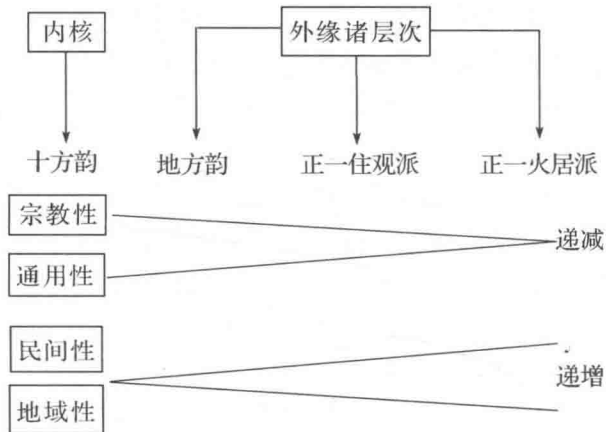


叹骷髅(节选)

谷城县火居道高功周彬相唱



为直观起见,现将道乐整体系统构架图示如下。



四、余 论

通过以上分析,已可大致明白对道乐系统进行分层分类的意义所在。首先,我们不能按照以往的研究概念,把道乐看成具有统一品格的民间音乐品种。



恰恰相反,它作为一种特殊的宗教现象,是一个多风格音乐的集合体,它自身所包含的多种音乐类型,体现出不同程度的甚至是不同质的风格差异。

重要的是,这一多风格集合的现象并非在不同地域分别出现,而是在大多数情况下,在某一地域甚至某一宫观中,它往往同时存在。现在回到本文开始的话题来看,在武当山所属的湖北均县周邻地区,实际上流行着两种道乐风格体系,一是武当山宫观的道乐,那里虽然居住着不同道派的道士,但因长期共居一堂,演唱同样的经韵音乐,加上历史发展过程中皇室官府封建大一统意志的干预协调,山上宫观各派音乐早已融为一体,化为一炉,形成并保持着比较纯正的传统道乐风格,也就是本文所说的“内核”风格。另一风格体系则是与武当山邻近的谷城县正一火居派道乐,此派道士历史上与武当山宫观道士有一定交往交流关系,法事名目及音乐曲目也多有雷同,所以在调查研究的初期,音乐工作者往往都笼统地将这两派道乐都纳入武当山道乐的概念来把握,如1987年出版的《中国武当山道教音乐》一书,就将两派道乐集于一册,统名之曰武当道乐。这反映了初期研究的水平,是情有可原,可以理解的。然而,事实上,两派道乐特别从音乐旋律风格特点来看,是相去甚远的,甚至可以说是雅与俗的质的不同,这点我们在上面已经论述得很清楚。但是在之后的研究中,仍有一些研究者抱着这一笼统简单的概念去研究武当道乐,甚至以偏概全,指其中某一派道乐之材料而论定整个武当道乐的风格特征,怎能不出差错?这样的研究方法,就不能说没有一些急功近利,简单思维之嫌了。随着研究的持续进行与深入拓展,倘若仍对道教音乐现象持单一风格观念,就有些不可原谅了。

然而,令人遗憾的是,在道乐研究已持续进行十多年之后,人们不但未加深理解道乐的自身属性,而将道乐做泛化、简单化理解的风气非但没有得到反省纠正,反有愈演愈烈之势。一个最明显的倾向是,现在有研究者已将道乐研究扩大到少数民族及偏远农村乡镇的民间祭祀仪式,这种研究课题若限定于特写的目的,倒也无可厚非,甚至应予鼓励。问题在于,人们往往在不做细致区分的前提下将这些音乐类型纳入了道乐门下。结果,有道教观念、名目而无道教音乐之实者,甚至仅挂上道教仪式而全为民间音乐材料者,都堂而皇之地进入了道乐概念体系中。究其原因,不外乎有二:其一,人们观念中,纳入道乐阵营的品种越多,道乐就越显得重要,研究也就越有价值 and 成效;其二,毫不客气地说,就是人们简单化看问题和急功近利的思想在作祟了。

只要这种研究思路还在延续,随着时间的持续,研究水平不但不会有新的提高和进展,反而还会导致研究思路的混乱,延误研究的进程。到头来,反而连



道乐是什么都弄不清楚了。

在道乐研究的当前情况来看,实际上我们连道乐的整体面貌和本质还未真正完全弄清。什么是道乐的自身风格属性?它与中国其他传统音乐的区别究竟何在?它的审美风格是什么?在具体的旋律样式上又有何体现?这些问题,都有必要做全面细致的清理把握,需下很大工夫去研究解决。不然的话,有朝一日有人问我们道教音乐究竟有何特殊性及意义,我们却说不出几个条条道道来,岂不贻笑大方?在道乐研究已持续十多年的今天,重提对道乐内涵的基本认识,重新对它做出较精确的界定,不但很有必要,也是当务之急。本文提出分层分类的观念和方法,正是要充分认识道乐自身的复杂性和丰富性,说到底,这也是道乐自身的个性特征之一。在这样的认识框架中,我们对道乐的整体情况和内部层次差异都要有一个较全面较清醒的把握,从而将不同道乐类型放在合适的题目论域中研究。比如,当我们要研究弄清道乐自身个性与本质特征时,就最好以“内核”的道乐类型为基本材料;而要研究道乐的社会影响时,则不妨将外缘诸层次作为基本材料;最后要了解道乐的世俗化、民间化、地方化变迁时,最好采用最外层的火居道音乐材料。如此对象与研究目的紧密联系,材料与观点完全对应,庶几研究结论不会出甚偏差。这样一种思路和认识框架的建立,对于提高道乐研究的质量和进程的意义所在,也就不言自明了。

(原载《交响·西安音乐学院学报》2003年第4期)

阴柔清韵——道教音乐审美风格论

审美风格是道教音乐美学研究的一个重要方面,通过这一研究,可以用高度简约的思维方式把握其最普遍的特点。简单地说,风格即个性,即由作品形式和内容的统一所体现的特性。现实生活中存在多种音乐类型,不同的音乐类型各有特定的审美形态特点,所引起的美感体验也各有差异,这些构成了不同的风格和审美范畴。虽然一般来说人们不难从感性上体会到道教音乐的美学风格特征,但真正从理性上做深入认识的研究工作至今尚未开始。我之所以冒昧进入这个充满荆棘的课题领域,最先也是引发于从道乐中获得的美感体验。

十年前我在道教圣地武当山采访,两个道人坐在大殿门前为我唱《澄清韵》韵腔,蓦然间,那悠缓的节律,悠婉的音调,连同道人那安详宁静的神态,汇成一种奇特的审美效应,如春风拂面,如甘泉潺潺注入心田,我当下感受到了全身心松弛、宁静的审美愉悦,红尘烦恼顿时消失,这种直捣灵魂深处的感动确实难以言喻,勉强形容,它仿佛一种万象清明、物云皆闲、心宁无波、无遮无碍的境界,明显具有导人入静、无欲无念的心理效应。这种音乐是与灵魂的对话,与人生命脉运的共振,令人顿时产生解脱、超越、自由的快感。有感于此,我在《武当山道教音乐概述》一文中曾写下这样一段话:“我们在聆听武当道乐时,总明显感受到其风格韵味十分古雅奇妙,独具一格,犹如初见一朵‘养在深山人未识’的奇葩,不禁为她那奇特风姿而赞叹不已。”^①这种文学性描述对于道乐的审美效应来说无疑显得很苍白,但也大致反映了我当时对道乐那与众不同的美感的切身感慨。这种难以忘怀的美感体验在我多次采风过程中不断被重新唤起;或在幽暗的殿堂中听赏道人们清雅幽徐的诵经音韵时;或在寝室内采录道人吟唱时;甚或走在山荫道上,蓦闻云端传来几下声如裂帛的铜钹铛鐸声时。大量事实证明,这种美感体验并非发生于我个人,很多同行以至聆听过道教音乐的人,都有同感。这就证明道教音乐的美感是一个客观存在,而且确具不同凡俗的风格特点。

但是,对道乐审美风格的认识,不能仅仅停留在感性体验的水平上。应该

① 史新民主编:《中国武当山道教音乐》,中国文联出版公司1986年第1版,第15页。



既能落实于感性形式层面而对之做具体的琢磨,又要上升到美学理论和文化基础层面做宏观简约的准确把握,为此我从三个相互联系的方面进行了理论探讨。首先,道乐的美感和风格特点是由音乐形式具体体现,因而必须从形态入手,分析形态要素的典型特点和感情内容;其次,通过形式要素的整体结构关系及其共同倾向的审美趣味,上升到审美范畴和风格的层次做宏观的总体把握;最后,风格形成于道人的艺术观、心理特点和文化基础等多种因素的极为复杂的合力作用,因而必须结合道乐所由生成的“物态”(文化基础)做整体性研究,寻找其成因,以更全面深刻地理解道乐风格特点。这样研究的思维逻辑是“乐—心—物”三者的对应统一关系问题,即特定的“乐态”生成于并映射出特定的“心态”,而一定的“心态”则又生成于一定的“物态”,如此从具体到抽象,从局部到整体,从表层到深层地拓宽认识。

以上大约就是我思考道乐风格问题时的心路历程。在全文的逻辑结构上,也带有从美学和文化学角度进行理论总结的意义。不言而喻,我在这方面的研究尚属粗浅的初步探索,更多带有提出问题的性质。

一、审美形态的典型特征

音乐风格是由审美形态具体体现的,只有从客观的音响运动过程中,我们才能感知音乐的美。所谓“审美形态”,即指音乐作品的形式及其体现的情感。^①为了理论分析的方便,一般可将音乐形式分解为若干要素,这里不打算对所有要素做巨细无遗的分析,只着眼于其中最典型的要素及特征。所谓“典型”有两层意思,一是指这些形式要素及其特征在道乐中具有普泛性,而非个别的偶然现象;二是指这些形式特点必须具有相当区别性,即或与世俗音乐有相通之处,也往往表现得更为强烈鲜明,能显示其自身特点。

(一) 旋律特点

旋律本为各形式要素的综合物,通常分为音高、节奏两方面,这里只分析其音高方面。

① 关于审美形态这个概念在美学理论界有广狭两种范围的不同解释,叶朗主编的《现代美学体系》中做了较宽泛的解释,认为审美形态学应以审美范畴研究为主,辅之以艺术风格和意象流变的研究。参见北京大学出版社1988年10月版第40页。而叶纯之、蒋一民著《音乐美学导论》一书中则狭义地理解为“音乐形态”或“音乐结构”。本文倾向后者的定义。参见北京大学出版社1988年2月版,该书第四章“音乐风格”。

1. 腔型特征

腔型指主腔形态,类似通常的旋律型、音调概念。由于道教经韵的旋律特点集中体现于主腔尤其是运用率最高的主腔——核腔,因而在很大程度上核腔成为经韵旋律特点的浓缩形式。作为活的旋律型,核腔包含了音阶、音调、旋法和旋线等要素的特点,并可表现特定的心理情感,分析这个典型样式,可以对道乐旋律特点有简明而本质的把握。核腔原型,因三个音高形式特征的综合运动而形成一个基本模式:(1)全由小音程构成,在音程—音调结构上决定了腔型柔和委婉的基本性格;(2)全为五声级进的下行式和环绕式旋法,从运动方式上进一步加强了音调的柔和性格;(3)渐层下降和曲折回环的旋线,从线条轮廓上造成一种平稳、放松的趋势。此旋律模式明显体现了平和从容的运动形式和安详恬静的情感效应,在很大程度上制约了道乐曲调运动的典型样式必然是平滑柔和的链条式运动,排斥生硬、突兀的锯齿形、直降直升型旋法,体现出宁静柔美的情调。

2. 旋律发展手法

主腔遵循特定手法而发展成各级旋律结构体,对某些发展手法的偏爱,直接影响着旋律运动的不同形式和性格,犹如绘画艺术中因运笔着墨手法之异而构成不同风格的运动线条,可与人的心理运动形成同构关系,反映特定的情感状态。前已有述,韵旋律偏爱的发展手法是变形、延伸、综合,此三法虽有发展幅度大小之异,但其基本性质都是轻微渐变,排斥剧烈的对比突变,现就此做一些补充分析。变形一般都清楚保留了主(核)腔的原型模式,只有细微的变化。延伸虽已扩展结构长度,但通常在其首或尾部仍保留较明显的主(核)腔原型或变型,延伸腔的派生性质也很清楚,与原型多构成轻微渐变的发展关系。如曲例1《步虚》第一句(主题)中引腔(核腔变型)和延伸腔(共五个小节构成派生关系),延伸腔采用核腔的b因子做二度回环式展开。综合手法因增添主腔数量而稍复杂化,不同主腔和由之发展而成的句、段之间虽有一定对比性,但通常不强烈明显,旋律发展的性质仍属轻微渐变。具体体现于两点:其一,不同主腔的具象形态(音区、节奏和旋线等)虽各有差异,但其基本的音调结构和旋法特点都大致接近;其二,各乐段在增加新主腔而渐次显示一些新意的同时往往又重复或再现前乐段中的主腔而保持密切联系,使乐段结构关系具有主题演绎的逻辑:主腔→主腔→演绎→演绎→再演绎……这些特点在多主腔、多段体的旋律中具有普遍性。



例1 步虚

超 度 啊 呀 啊 三

界 啊 难 地 啊 狱 啊

五 苦 啊

啊 悉 呀 皈 悉 皈

太 上 经

静 念 稽 首 礼。

可见变形、延伸和综合虽然体现了旋律发展幅度的渐次扩展,但均以轻微渐变为基本原则,强调旋律发展中材料和风格的精炼统一,排斥强烈对比和突变,体现了追求无冲突性、平和性的审美意识。

3. 曲式结构原则

腔型发展为定型的成品形态,即形成曲式结构,原则指构成旋律的句、段等结构体的基本关系和性质,它是控制结构形态的逻辑形式。韵的结构形态和原则是很多样的,但其中具典型性的主要是变奏,可以说绝大多数韵曲的不同结构形态都是以变奏为主或至少是结合变奏原则而构成的,与旋律发展手法相一致。

单段形态的大量韵曲,多按句变奏原则构成。如《步虚》,结构图示分别为:
 $a \rightarrow a^1 \rightarrow a^2 \rightarrow a^3$, $a \rightarrow a^1 \rightarrow a^2$ 。单段体反复形态,则多体现为段变奏性质。多段体

结构,则通常具有展衍变奏性质。即乐段本身的结构,多是声相邻的腔节、腔句的连续衍生而成,而各段之间,则多构成变奏的关系。按通常的结构分析法,韵成品还运用了并置对比、循环、对称、起承转合等结构原则,但大多数情况下,这些曲式中都结合了变奏原则。

由于变奏原则占突出地位,故道乐曲式思维体现为更强调音乐的统一和联系,结构体之间连接自然、关系融和,对比性不强,明显倾向于心理体验的单纯平和性。

(二)节奏节拍

在音乐要素中,节奏最复杂也最难定义,一般认为,节奏指乐音的强弱交替关系,这种关系呈周期循环时就形成一定的节拍。以此观念看道乐的节奏节拍关系,亦有其自身特点。哲学家路德维希·克拉盖斯在其《关于节奏的本质》一书中,提出了一种节奏节拍对立论的分析观念,其大意是:节奏是人灵魂的反映,在本质上是具有自由性的生命运动,是生命赖以存在的原理。而节拍作为精神因素,是按照理智原理而人为设计的东西,是机械式地规定出来的,它限制并破坏灵魂(节奏)的自由。^①这个观念颇有助于我们分析道乐节奏的本质特点。道教音乐尤其是经韵入板正体的节奏节拍,确实体现出自由(节奏)与人为规范(节拍)的对立关系。即从表面(记谱层面)看来,大多数韵曲和所有法器牌子均可纳入计量节拍体系,具有周期循环性。

但在实际听赏效果上,韵的节奏并无一定节拍应有的重音色彩和强弱周期循环,或至少是表现得极不明显。如果要勉强找一种重音的话,也只能存在一种“韵律重音”,即腔节、腔句的起始音,其因吻合自然呼吸和分句的语气感而稍显突出,但它的出现也仍无周期循环性。

显而易见,韵的节奏在本质上是排斥或淡化强弱对比和周期循环的,体现出一种非常自由的写意风格,而与机械的节拍形式相对立矛盾。在这种对立关系中,首先应该确认,节奏的特点更能反映音乐律动的本质,它体现了道人内在生命力的脉动。而试图规范节奏脉动的节拍则显然是人工设计的符号,它匹配内在节奏时显得力不从心,颇有削足适履之感,甚至会掩盖和破坏节奏的本质。

可见,韵的节奏、节拍的对立,即是机械的节拍形式,不能反映道人内心节奏运动的真实特点,根本原因在于两者本源于不同的心理节奏现象。从形成来源上看,现代人设计的常用计量节拍模式,只是对于人类某些行为(如行进、舞蹈、歌颂等)中的特定节奏的抽象反映,至多属常态型节奏,并不能反映人类在

① 详参[日]野村良雄:《音乐美学》,金文达、张前译,人民音乐出版社1991年版,第48页。



多种多样的复杂行为中形成的殊态节奏,尤其不能反映道教在独特宗教行为中形成的殊态心理节奏。因而,节拍与节奏的对立具有必然性。那么,道人的殊态心理节奏是什么呢?这种殊态心理节奏具体可从两方面去琢磨。

其一是道人在体悟道的境界时所形成的特殊思维方式和心理节律,道的境界是混沌、自然和自由无羁的。道人以心灵去贴近、参与这一境界时,往往采用非理性的直觉、联想思维形式,其时空观念十分模糊,自由而博大深远,其心理节奏运动相应地自由宽长。其二是与修道练功有关的呼吸感和心理节奏,呼吸感在唱歌行为中普遍存在,影响着歌唱的强弱循环、换气、分句等节奏内容。关键在于,通常世俗的歌唱特别是专业性的歌唱(注意,节拍符号正是专业音乐界的人为产品)主要是一种表演行为,其因刻意于发声和表情的需要,比较注重节拍的规范和人为控制,遂限制和破坏了自然的呼吸运动。而道人的唱歌实际上是一种修道养生的练功行为(基本无表演意识),其呼吸感遵循气功态的意念和气息控制,运气连贯平滑,呼吸细微绵长,心态宁静淡泊,一切都自然而然地进行,其心理节奏必然是悠缓适意的。这两种顺其自然的心理节奏的合力作用,使韵的节奏运动必然排斥气息短促、机械循环的节拍模式,形成与生命脉动和宇宙意识同构的抒情写意风格,体现出自由、适意、从容的美感。虽然目前还无法用更精确的术语来表述这种节奏特点——或可强名之为“随意律动”节奏,但现代节拍形式无法准确反映韵节奏的内在真谛和韵味,韵确有其特殊的节奏形态和心理基础,则是完全可以肯定的。为此我曾做过试验,严格按照节奏律动的实感为韵曲重新记谱,结果不得不大量使用节拍交替,也只是相对地接近道乐节奏的实际律动感,由此可从实证方面大致体会韵节奏自然写意的本质特点。参见例2《澄清韵》的正体部分,原记谱全框入二拍子,破坏了节奏的实际韵律感,现记谱改为三拍子、二拍子的不断交替,并标出韵律重音。

例2 澄清韵

引腔

天 无 (哦) (哎)

A a 主腔原型 b

氛 (哪 哪) (唉) 秒, (呀)

Alal

啊) 地 (呀 啊)



随意律动的特点在句式、段式的宏观节奏形态上也有所反映。不对称句法所造成的自由飘浮感,也构成道乐节奏的重要特色。例2《澄清韵》的主腔型(句)占两小节,各用三、二拍子,构成乐思结构的不对称。而b句则长达五个小节,与上句构成乐句结构的不对称。乐段长度的不对称在多段体的韵中更不乏其例。

显然,节奏轻重音的淡化,律动的非周期循环,句法的非均分性,都倾向于突破机械均分律动所形成的生硬感和动力性,使节奏运动极为平稳顺畅而又连绵不绝,具有一唱三叹、一气呵成的韵律感,体现出自由写意、闲适宁静的情感。

(三)速度、力度与唱法

道教经韵在速度、力度和唱法上也有一些明显特色:速度不急不躁,力度不强不弱,宁静平稳而无高潮点,唱词含糊地飘浮于圆滑连贯的旋律线中,使音响效果显得自然平衡、沉着庄严,但缺乏激情和变化感。如唱韵的速度以每分钟60拍左右的慢板为典型,只有少数长大诵经调采用较快的速度。歌唱力度多持中强的平衡态,接近自然说话的音量,不追求强的音量和明显的力度变化,绝不像民歌《挣颈红》之类“挣”得脸红脖子粗的高声假嗓唱法或专业歌唱中那种有意拉开强弱幅度的表演,即使有时表现一定的激情,也往往含而不露。韵的唱法自然与西洋美声唱法相去甚远,即使与中国传统戏曲、民歌的唱法相比也很有区别,它通常不追求咬字的清楚,更无字腹尾的讲究,在字音关系上它多依腔行字,更强调腔圆,加上悠长拖腔的频频穿插,所以往往很难听清唱词,但使腔调进行得特别自然流畅。这些特点均体现出追求单纯、平和、宁静的审美情趣。

以现代人的欣赏眼光来看,道乐的审美形态和趣味或许有些单调乏味,但对于道教的欣赏标准来说则无疑是最合宜的形式,它准确表达了道教徒与世无争、清心寡欲的宗教观念和追求单纯、虚静、柔和的审美情趣。归根结底,道人唱韵时并不以“表演”心态去追求哗众效果的形式运动,以达到媚俗的功利目的,而是用乐音形式与神对话,做心灵的交流,艺术化地表达修道悟道的心理情



感。同时道人们都一致认为唱韵是炼气修道之一途,咬字吐字,发音运气,用力用速,都事关内丹修炼,有特殊讲究。故道士唱经时多闭目呈冥思状,颇有心游云天、飘然遁世之态。深山老道大都会唱韵,一连唱数小时而不觉疲,他们已将唱韵与修道练功熔为一炉,唱韵都是以内气为基础,在气息微调、内心宁静、外念不生的状态下开始的。显然,由此形成的审美形态和情趣必然与世俗歌唱大相径庭。世俗歌唱的审美标准通常是表情幅度愈臻极致,能搅动人的心旌,就愈是美的音乐。然而道教的追求则全然不同,它并不想以骇耳洪心的音响效果来煽动人的感情,它排斥音乐的强烈冲突和大的起落,强调以和谐宁静的乐音来平抑人的感情和思虑,使之归于清宁平和,静止虚无,这样的音乐,在艺术上或有其短,但在宗教神学和养生上却正有其长。它有助于人进入一种超尘脱俗、清虚博大的心理状态,在柔和、虔诚、敏感的爱和情感中与神对话;同时它可使人的血液流动减慢,身心放松,在静若止水的心理感情状态中,最大限度地防止体内能量的耗散,保养生命元素精气神。故对道乐审美形态的特点,必须联系与俗不同的神学信仰和审美心理去理解认识。

二、主导风格——阴柔美

上节从解剖学意义上分析了道乐形式要素的基本特点和情感功能,本节进一步从整体结构方面分析,并上升到审美范畴和风格来认识。

从整体结构关系上看,道乐形式要素显然并非杂多性质的集合,而是一个完整和谐的有机体,各形式要素的特征都不约而同地共趋于一个单纯的、同质的审美范畴。

笔者认为,审美范畴是对多种多样的审美形态做类的描述,以便从理论上把握美的本质特点,而风格则是体现于特定审美形态对某种美学范畴的偏爱,故风格分析最终要落实到美学范畴上,“审美范畴一般都是经过高度概括的‘大风格’”^①。因而在很大程度上,尤其是在美感比较单纯的道乐之中,审美范畴与风格是一对等价概念,本文就在这样的意义上使用这两个概念。所谓“主导”一词,意在强调其典型性,而不至于完全排除其他从属的审美范畴。

综观道乐形式要素的特征,不难见出其确具同质性:自由适意的宽长节律,无强烈对比的结构及发展手法,小音程思维的腔型,曲折环绕级进的旋法,平缓悠长的旋线,不急不躁、从容不迫的速度力度,自然本真的唱法……显然,这些特征都一致体现出无冲突性的宁静、和谐、柔弱美感,而这种内向含蓄的美感与

^① 参见叶朗主编:《现代美学体系》,北京大学出版社1988年版,第40页,第70~72页。

中国古代文艺美学的重要审美范畴——“阴柔”，一脉相通。也很接近一般艺术美学范畴划分中的“优美”。

按西方美学家对优美的形式特点的描述，大致都可与道乐主导风格会通。如英国画家荷迦兹提出蛇形线是最美的线条，形同道乐的旋律线条特征。英国政治家博克分析美的事物的特征为小、光滑、逐渐变化、不露棱角、娇弱及颜色鲜明而不强烈等，类似道乐旋律发展手法、结构、力度的基本特征。又如中国当代美学家认为优美的重要特征是单纯（而非单调），“有一个单纯焦点成为统一的中心……使人既感到亲切、接近又感到宁静、怡和……背景（意蕴、内容）与前景（形式、外观）的关系必须是透明的……不能有深奥得令人陌生的意蕴，也不能有复杂得令人焦躁的外观。”^①这与道乐材料的单纯，以主腔为统一核心的特征也是相通的。

但我觉得用“阴柔”这一范畴来概括道乐的风格特点更为贴切，也更能体现道乐风格的民族特点。中国古代审美艺术的品类，大致均可划分为阴柔（优美）和阳刚（壮美）两类，两个相对的基本范畴，这是对美的形态最高度的抽象认识。一般认为，阳刚的审美特征是雄伟劲直、沉着痛快；阴柔的审美特征是温深徐婉、优游不迫。如冲淡、飘逸、婉约、含蓄、典雅等艺术美形态即属于阴柔。清代姚鼎对中国古文中阳刚与阴柔两种美的风格的基本形态特征做了区别，他对阴柔美的描述是“其得于阴柔之美者，则其文如升初日，如清风、如云、如霞、如烟、如幽林曲涧、如沧、如漾、如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓；其于人也，寥乎其如叹，邈乎其如有思”，^②这里虽然主要是就文学风格而言，但也可以说是对于阴柔美范畴所做的一个经验性描述，道乐的主导风格也有类似的审美效应。

三、阴柔美风格再论证——以“韵”为焦点透视

以上通过音乐审美形态和范畴的论述提出道乐主导风格是“阴柔美”这一命题。本节以“韵”这一审美范畴为焦点，透视阴柔美在道乐实践和审美观念中的体现，从新的角度进一步论证这一命题。

（一）韵与道乐的相关性

在中国传统美学中，韵是一个内涵丰富的基本范畴，这里我们只着重探讨它与道乐审美风格的关系。首先应注意到一个特殊现象，在中国音乐中（除佛教音乐外），以道乐对韵的使用最广，意义最深。早在科仪音乐创始的魏晋时

① 参见叶朗主编：《现代美学体系》，北京大学出版社1988年版，第40页，第70～72页。

② 《复鲁契非书》，转引自彭立勋：《美感心理研究》，湖南人民出版社1985年版，第219页。



期,有关科书经典就提到了“韵”(韵),此后在一千多年的科仪音乐史上,韵从未断过“香火”,它的语义也在滚雪球似地衍生。韵最早也最多的语义是作为仙乐的统称,如“九天之韵”“天韵”(魏晋)、“音韵”(南宋)、“阳韵”(元代)、“声韵”(明代)、“法韵”(清代)。清代后也用“韵乐”特指器乐曲牌,或用作道乐曲谱书名。以至于出现有象征道派、地域风格的全真韵、东北韵,具分类意义的大韵、小韵、忏韵、走马韵,与曲名连用的澄清韵、清虚韵等。显然,“韵”在道教音乐的概念体系中占有重要地位,它已是道教仙乐的代名词,但道教如此重视“韵”的使用,其符号意义并不仅止于此,其中还暗含抽象的审美观念。要证明这点,需要略微考查一下韵的美学历程和它与道乐审美的关系。

(二)韵的美学历程及风格属性

韵最先是一个音乐术语,最早见于汉末蔡邕《蔡中郎集·外集三·弹琴赋》:“繁弦既抑,雅韵乃扬。”此“韵”字与“繁”对比,以“雅”限定,已暗示了音乐清素、简约的乐风。类似说法如曹植《白鹤赋》:“聆雅琴之清韵”。训诂学上指出了韵的字源。《广雅》曰:“韵,和也,从音员声。”“韵”即“和”,指和谐的声音。“和”在古代一般也可与“韵”等同而用,略有微妙区别。刘勰说:“异音相从谓之和,同声相应谓之韵。”^①用今天的音乐术语来解释,“和”是不完全协和,“韵”则是完全协和的声音。汉魏之间,韵开始移用于文学。^②魏晋时期,玄学道家人物将韵广泛用于人伦鉴识,用来形容人的神态姿貌和人格情调,并多与玄、道、远、淡、神、雅、清、情、素等字连用,^③开始成了一个浸透道家情趣的审美范畴。自梁天监中画家谢赫《古画品录》提出“气韵生动”的美学范畴后,韵开始进入艺术领域,从此成为一千多年流传不绝的艺术审美范畴。至此,韵作为艺术风格范畴仍保留了它最先作为音乐术语时已内含的清雅阴柔属性。据徐复观先生研究,“气韵”观念代表绘画中两种极致之美的形象:气,实指表现在作品中的阳刚之美;而韵,则指表现在作品中的阴柔之美。当时谈到韵的诗文,确实都能证明韵是偏于阴柔美的,如《晋阳秋》谓陆绥的“体韵遒举,风采飘然”;戴逵的“情韵连绵,风趣巧拔”,点明为飘然、连绵、峭拔,都是“曹衣出水”“帘卷西风”般的柔美态。徐先生还指出,气韵观念的出现,是以庄学为背景的。庄学的清、虚、玄、

① 见《文心雕龙声·律篇》。

② 《尚书·古文疏证》云:“韵兴于汉建安及齐梁间。韵之变凡二。前此止论五音,后方有四声。”

③ 如宋明帝《文章志》:“罗友有大韵。”《晋书·庾凯传》:“雅有远韵。”《郗鉴传》:“乐彦辅道韵平淡”,《曹毗传》:“会无玄韵淡泊”,《宋书·王敬传》:“敬弘神韵冲简”。《谢方明传》:“自然有雅韵”。《齐书·周顒传赞》:“彦伦辞辩,苦节清韵”,《嗣衡阳·王筠传》:“其风清素韵,弥足可怀”。转引自徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社1987年版,第147页。

远,实为“韵”的性格、内容,超拔世俗之谓清,清则韵,韵则远,远则玄,故晋代有清韵、远韵、玄韵的观念。^①与谢赫同时的王僧虔又以韵论书法。其《书赋》:“摘匪罽,托韵笙簧”似指婀娜多姿而婉转流动的线条在心理上唤起的类似音乐旋律的感受。以韵为阴柔美,在宋以后已成为音乐家和一般人的审美共识。宋代范温在《潜溪诗眼》中说:“有余意之谓韵”,“尝闻之撞钟,大声已去,余音复来,悠扬宛转,声外之音,其是之谓矣。”张镃《满庭芳》有:“静听寒声断续,微韵转,凄咽悲沉”句,对韵的含蓄柔静情调都说得很清楚。宋时称妇人标致者也为韵。宋辛弃疾《稼轩词二·小重山·茉莉》:“分明是,她更韵些儿。”宋周辉《清波杂志六·冷茶》:“……贵妃墓志云:‘……六宫称之曰韵。’”^②女人属阴,以韵专称女貌,可见韵作为阴柔的符号已是宋代的一般文化常识。金王若虚《滹南诗话》卷二引郑厚云:“诗之有韵,如风中之竹,石间之泉,柳上之莺,墙下之蛩,风行铎鸣,自成音响。”说的是一种自然而柔美的情调。金代元好问云:“邺下曹刘气尽豪,江东诸谢韵尤高。”(《自题中州集后五首》)“曹刘”是曹植、刘桢,指建安文学。“诸谢”是谢灵运、谢朓,指南朝文学。将“气”和“韵”分开,更显示了“气”壮而“韵”柔的差别。明陆时雍《诗境总论》认为“韵生于声”,但“韵”与“情”相伴,是艺术作品内在气质意境高雅脱俗的标志,作品“有韵则生,无韵则死;有韵则雅,无韵则俗;有韵则响,无韵则沉;有韵则远,无韵则局”。他在《诗境总论》中还进一步论述了韵在诗中的多种审美形态:“相去日以远,衣带日以缓,其韵古;携手上河梁,游子暮何之,其韵悠……采菊东篱下,悠然见南山,其韵幽……天际识归舟,云中辨江树,其韵远。凡情无奇自佳,景不丽而自妙者,韵使之也。”以古、雅、悠、幽、远等字形容,都是讲韵的阴柔自然之美。综上述可知,韵从一个音乐术语逐渐发展成古代审美文化中的重要范畴,始终都保留着道家情趣和阴柔的属性,这是它作为审美范畴的本质规定性。

当代中国美学家对韵的审美属性大多也持同样看法。如成复旺先生认为,从中国美学史的全程来看,韵包含思想情感与艺术形式两方面,情感要襟怀冲淡、远离世情;形式要笔墨简淡、隐约朦胧。韵就是清远淡雅而余味无穷的美。与气比较,“气”作为生气、生命力,较为外在,较有力度;而“韵”则较为内在,也较为微弱。故中国古代倡阳刚之美者多重“气”,如曹丕、刘勰、韩愈等;倡阴柔之美者多重“韵”,如司空图、王士禛等。他也认为韵是玄学促成的,浸透了玄学

① 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社,第64页,第176~178页。美学家敏泽先生也有类似看法,认为晋宋时期流行以“韵”评人的风度的自然、飘逸、高雅,从其使用情况看,“韵”或“风韵”实指人在精神上蔑视礼法、放浪形骸、高雅超俗的表现,参见敏泽:《中国美学思想史》,中国社会科学出版社,第520页。

② 转引自商务印书馆编辑部编:《辞源(四)》,商务印书馆。



恬淡无欲、清虚静泰的精神,可说是玄学的美学概括。道家学说贯穿在玄学、禅学和道学之中,成了韵最基本的哲学基础。韵的本质特点,在美学形态上是阴柔之美;在审美层次上,是同形式美相对的意蕴美。在与人生关系上,它是对内在人生的深入。在哲学基础上,它是庄学、玄学、禅学共同酝酿、层层积淀的美学结晶。^①钱钟书先生则分辨气韵为:“气为生气,韵为远出。”“有余意之谓韵。”^②孙玄常先生说:“气说的是生气、动力,韵说的是和谐、节奏。”^③叶郎先生认为韵是气趋向于静态即和谐状态的一种表现形态,是静态美的状态(《中国美学史大纲》)。可见中国古代和当代的文艺美学家都一致认为韵指称艺术作品具有阴柔美的意境风格,并与道家哲学美学思想有渊源关系。那么,它又是怎样与道教音乐的美学风格挂上钩的呢?

(三) 韵与道乐美学风格

道教音乐实践经有关经文描述表明,韵这个术语连同它的特定审美属性,亦为道教音乐所重视和发挥。

古代音乐实践中,凡用韵字来形容的音乐,多具阴柔的属性,并与道教音乐有关。唐代李太玄《玉女舞霓裳》诗有:“歌声似磬韵还幽”^④句,描述仙乐风味的霓裳舞中,歌声如磬般清冷,韵味幽静深邃,阴柔淡远之意跃然耳际。南宋婉约派词人兼音乐家白石道人《凄凉犯》序:“以此曲示国工田正德,使以哑筚篥吹之,其韵极美。”其《过垂虹》诗云:“自作新词韵最娇,小红低唱我吹箫。”这两处说到韵的美感,谓美谓凄凉,谓娇谓低唱,伴奏乐器用箫和哑筚篥,皆意味着风格的阴柔。又其《霓裳中序第一》原序云:“……然音节闲雅,不类今曲。”闲雅之音,也与阴柔同质。顺便提及,白石一生与道教过从甚密,其音乐的习得,也与道人传授有关。^⑤道教科仪书中虽甚少直接描述韵的风格,但以韵代称仙乐则是明确的,而科仪书中凡谈及仙乐风格时,多用“清、淡、玄、虚、冷”等字眼形容,多以“风、鸾、窈窕”来比拟,则无异于间接指明了韵的审美属性。即使是阳歌,也多冠以“清、冷、飘、窈窕”之阴性定语,至于阴歌之柔,就更不待言了。以上论仙乐之风格,总不离阴柔意味,其审美情趣昭然若揭。堪为印证的是,现今道教音乐的宏观风格,仍以江南婉柔清丽的乐风为典型特征,足证“韵”之于道教音

① 成复旺:《中国美学范畴辞典》“韵”条,中国人民大学出版社1995年版,第162页,第167页。

② 《管锥编》第4卷,第1353页。

③ 《“气韵”探源》,载《美术史论丛刊》1982年第3期。

④ 《全唐诗》中的乐舞资料。

⑤ 详参见蒲亨强:《道教与中国传统音乐》一书中“道教与文人音乐”一章,中国台湾文津出版社1993年3月版。

乐,并非偶然使用的一个符号,而是其特定审美观的一个象征。

在南北朝时期,三个重要的文化现象交汇在一起了:玄学思潮的风行,韵之成为审美范畴,道教仪式音乐的创始,这应是“韵”进入道教音乐实践的历史契机。

道教斋仪创始人葛洪、葛巢甫、陆修静等均为南方士族,其深受老庄玄学和南方文化的影响,采撷浸透玄学精神的“韵”作为道教音乐的基本审美理想,是顺理成章的;陆修静创始的仪式音乐规范,一直占有正统地位,被后世道教遵为典范,其在仪式音乐中设计的审美理想能够下延上千年不绝,同样是很自然的。阴柔之所以成为道教音乐的主导风格并非偶然,实有大文化背景的支撑。在古代哲学中阴柔代表地、清、水、雌等女性属性,根本特点是柔弱无为,无为而为,一切作为如行云流水,如雁过长空,不留纤芥在胸,故与道的本质相通。在音乐审美形态中,阴柔之美体现为顺势而发的无冲突性,它音响不疾厉、不喧闹、不雕琢、不浮艳、幽深雅致,是一种内向含蓄、顺其自然的乐音运动。

音乐是人心感于物的产物,特定的音乐风格决定于人的“心态”与“物态”的交互激荡。对于“入山唯恐不深,避世唯恐不远”的道士来说,他们的最高人生境界是修道长生、回归“自然”,他们居必择最远离人工环境的“自然”,所见、所听、所思都是虚静无为的“自然”。“自然”的物象和韵律当然会深深投射到他们的心灵上,渐渐升华为一种哲学美学观念,付诸艺术创造的实践。“自然”,就是“自”己而“然”,宇宙万物没有任何人为痕迹的本来如此的运行状态,看起来它柔弱无争、淡泊虚静,好像什么都没做,然而,在冥冥之中它主宰着万物的运行和生长,所以老子要“道法自然”,要人们切莫乱加造作,因为道体本来就是自然,“自然”就是“道”的极致,也就是道教音乐审美风格同质的根源所在。

于此,我们觉察到了道教音乐艺术精神背后那文化磁场的巨大引力,触摸到了文化大动脉的搏动。

四、审美风格的文化基础

就一个流行全国的音乐品类,例如民族音乐五大类而论,其审美风格的一般规律是:总体上是阳刚阴柔共存,而随地域、流派的不同则往往偏胜其一。但道教音乐却不同,它同样流行全国,也有道派之异,然而其音乐风格却相当单纯统一,地不分南北,人不分流派,都一致倾向阴柔风格,这就构成了一个特殊的音乐风格现象。这一独特现象并非偶然的巧合,更非凭空产生,而有其特定的文化基础。从广阔视野中探寻与道乐风格确有关联的诸文化基础,可对这一现象有更深入的认识,更合理的解释。



（一）崇尚阴柔的道家哲学

作为一种审美艺术,道乐的风格特点与道家哲学精髓有密切的对应性。道家哲学的代表著作是成书于战国中期的《老子》,原著不过五千言,但内容广博精微,对中国哲学和道教学术均有深远影响。综观全书,在相反相成的辩证基调中,明显贯穿着对阴、柔、虚、静等女性特征的偏重和崇拜,可以说是一部阴柔哲学、女性赞歌。在此书中,老子用一系列人们熟悉而易于体悟的阴性事物“水”“谷神”“玄牝”“婴儿”等来比喻“道”的特点,极力推崇“阴柔”,提出“柔弱胜刚强”的指导思想。如第八章以水妙喻道的哲学,以“上善若水”为提纲,说明人要效法自然之道,就要做到如水一样至柔宽容,因为水的柔弱特征正是“道”的本质体现:“上善如水,水善利万物而不争,居众人之所恶,故几于道矣。”水虽柔弱卑下而又无坚不克,道的作用也是如此。他还从事物转化的性质来证明这一点,万物草木活时的状态是柔软,死后状态就变得枯硬,所以刚强的东西属于死亡,柔弱的东西属于生存。在古代易学中,水属阴,通女性,故老子又通过赞美女性器官来喻“道”的境界,第六章云:“谷神不死,是谓玄牝。玄牝之门,是谓天地之根。绵绵呵若存,用之不勤。”以“谷神”喻阴户,“玄牝”喻阴道,以之象征天地之根,万物之源,具有生生不已的特性。^①“玄牝”二字源于《易经》学系,“玄”通“元”,“牝”在中国上古的文字中是雌性生殖机能的文雅代名词,“牡”是雄性代号。世界上一切动植物,虽然由牡牝两性的结合而延续生命,但个体生命都是从阴性的空洞器官中出生的。因此,这种生生不已的人生根源,正是天地之根的道的妙用。人通过养静、养神而达到“谷神”(幽静深远)的境界,便找到了“玄牝之门”、生命之源,可与天地精神相往来了。^②老子还以婴儿做榜样,证明柔弱是道德的本质,“专气致柔,能如婴儿乎!含德之厚,比于赤子……骨柔精弱而握固……”说人若能修养达到柔弱如婴儿的状态,便可达到道的至境。这也是后世道教“返老还童”“长生不死”的理论依据。总之,《老子》一书处处体现了对女性“阴柔”本质的推崇,并以之作为“无为而无不为”的道家哲学精髓的形象阐述,《老子》一书中还提出了“虚静”的养生观,也成为道教修道术的思想来源(后面还要谈到这点)。

有学者认为,“道家和道教贵雌尚左是继承原始社会母系氏族的传统,儒家和礼教贵男尊右是代表阶级社会男性父权主义的传统”^③。这是很有道理的寻根阐释。

① 详参萧兵、叶绍宪:《老子的文化解读》,湖北人民出版社1995年版。

② 南怀瑾:《禅宗与道家》,复旦大学出版社1991年版,第247页。

③ 牟钟鉴等:《道教通论》,齐鲁书社1995年版,第16页。

老子的思想对道教文化有战略性指导意义。众所周知,老子哲学是道教信仰的主要思想来源,《道德经》(即《老子》)历代都是道士必诵读的经典之一,可以说很少有道士不懂得它的要义,不以之为行动指南的。因而,它的思想精髓必然会从人生观、世界观的层面印入道士的脑海,制约着道士人格心理和音乐审美意识的形成,进而影响到音乐的审美形态和风格。前述“韵”作为道乐美学形态的结晶,其思想根源也是道家哲学。故可以说道乐的阴柔美正是道家哲学思想的艺术表达。

(二)重巫主柔的南方地域文化

中国文化素有南方巫官、北方史官之分,皆因特定的自然地理和人文风俗传统使然。一般来说,北方民风敦厚朴实,劲截豪强,属“浩然之气”的仕道文化;而由北往南,则民风渐变为奇异秀丽,孕养出思想高明、空灵优雅的文化风格,楚辞和辞赋等华美的文艺作品。老庄、禅宗等空灵思想都出自南方,这种南北文化差异,自古已成一个定律,对中国音乐的审美形态有重要影响。道教音乐作为本土音乐的成员,同样会受到地域文化色彩的影响。但一个相当特殊的现象是,道教对地域文化的依托有明显的倾向性,历来对南方文化情有独钟。因而,研究南方地域文化的基本特色,将有助于理解道乐风格。

从南北朝到宋元时期,中国文化因外族侵略曾几次大规模的南移,使南方渐成为华夏正统文化保存发扬之沃土。早在唐末安史之乱后,中国经济的重心已然南移,“唐帝国得以维持,实赖东南财赋”^①。北宋时东南地区已成为社会经济文化的中心,“国家根本,仰给东南”^②。12世纪初叶,仅在两浙地区,南渡后的人口增加了三分之一。^③此时期南方农村经济和城市商品经济也有很大的发展,据宋代李心传《建炎以来系年要录》卷107记载,南宋初年号称繁华大邑的工商业城市,浙西有14个,浙东9个,江东8个,江西、福建各4个。两浙城市的兴起最为突出。自南宋至元明清,中国文化以长江流域为根据,南宋时有“苏常熟,天下足”(陆游《渭南文集》),“江浙熟,天下足”的谚语,乾隆游江南,尚不免要叫道:“江浙为人文渊藪”。丁文江在《历史人物与地理的关系》一文中,分析了二十四史中前汉、后汉、唐、北宋、南宋、明六代有传人物的籍贯和百分比例,从中可见:南宋前,中国人物以黄河流域为中心;南宋后,以长江流域,犹以

① 这是著名史学家陈寅恪的研究结论,参陆键东:《陈寅恪的最后20年》,生活·读书·新知三联书店1995年12月版,第247页。

② 《宋史·范祖禹传》。

③ 据《宋史·地理志》和《宋会要辑稿》。



江苏浙江为最多。浙江人物在前汉不过占第十二位,后汉与唐占第九位,北宋时占第八位,南宋与明,骤升至第一位,这期间南北文化的转移,再明白不过了。^① 这里应注意到,大文化的南北转移与道乐的发展史颇有关联。自魏晋时期始,正统道乐的形成发展均以南方为基地,宋元是道教科仪书出现最多也是道乐最盛行的时期,而道乐所流行区域,正是当时经济人文最繁盛的江浙一带。这当然不会是巧合现象,说明经济人文环境是道乐生存发展的必要条件。事实上,正统道乐具有上位层次文化性质,其发展传承多赖书传,需要有较高文明程度的社会环境,如内容复杂的科仪书的编撰、印行、传播,需依赖知识渊博的文化精英、富庶的经济、印刷业的支持。科仪音乐的实践,也多以都市宫观为主战场,需要广大市民信徒的香火资助等。可见道教音乐之盛行南方,有其历史必然性。

南方的独特地理环境又孕育了独特的民俗心理和文艺传统。南方遍布山川溪石,林莽湖泊,景色奇异诡秘,富于变幻,使南人比起生活在景色一览无遗之域的北人,更富于崇神信鬼的心理特点。自古以来南方就有“重淫祠,信鬼神”的民俗,巫风盛行。汉代吴越百姓就相信巫师之流,祈求他们驱鬼治病,至“财尽于鬼神,产匮于祭祀”而不悔。到东晋南朝,狂热的迷信仍有增无减,《荆楚岁时记》《玉烛宝典》记载了很多南方信鬼崇神的民俗。随着祀神乐舞之盛行,如神人同乐、联章套曲的九歌祭乐即出于此域,渐形成了主柔贵奇的文艺传统。南方奇特的巫骚文化传统自然就成为以神秘玄虚为特色的道教音乐繁衍的最佳温床。从这些背景中,我们也就可以理解道教音乐始终对南方情有独钟的独特现象。如权威的经典、科书、道派多出自南方;历代科仪大师多为南方人,或长期在南方生活或在南方得道;正统道教历代以南方道士为主体。^② 独特的南方文化,造就了南方音乐与北方音乐截然不同的偏重柔婉的风格特点。历代音乐理论家对此差异多有揭橥和表述。仅以明人为例,徐渭《南词叙录》中曾谈到明代流行南方的四大戏曲声腔的风格:“南曲则纤徐绵眇,清丽宛转……信南方之柔媚也。”王骥德《曲律》对比南北之戏曲音乐:“南词主激越,其变也为流丽;北词主慷慨,其变也为朴实……北主劲切雄丽,南主清峭柔远。北字多而调促,促处见筋;南字少而调缓,缓处见眼……北气易粗,南气易弱,此其大较。”虽然只述戏曲音乐,但也大致反映了南方音乐风格偏柔的一般规律。道教音乐既然素以南方为弘传的基地,其在音乐审美情趣和实践的层面也必然会受到南方音乐风格的蕴茵浸润,促成其阴柔风格的形成。

① 详朱谦之:《文化哲学》,商务印书馆1990年版。

② 《宋会要辑稿·道释一》,记有历年经考试获度牒的各地道士数目,南方和江南一带人数大大超过北方。

(三) 宗法虚静的修道心理

音乐是人之创造心理的乐化形态,音乐审美不仅是感官的问题,也有心理活动因素,只有在特定心理的支配下,感官才能正确行使职能,感知客观的声色。道教音乐形态风格特点的形成,同样要受道士特定审美心理这一中介系统的支配。道士们的审美心理以及一般人格心理均与俗人有很大不同,研究其特点将有助于理解道教的音乐风格特点。如果说前述之道家哲学和地域文化传统主要是从观念形态层面影响道教的审美心理,那么修道术则从可操作的实践层面强化了这种影响,具有更重要的意义。修道术所体现的道士心理具有三个重要特点:第一,由于修道术为每个道士普遍勤行的日常性宗教活动,并具有统一的理论方法和操作技术,故修道心理具有高度的趋同性,类似“集体无意识”心理,这与常人因为社会环境、人生观、个人经历、修养的不同而导致的个性化心理很不一样;第二,修道心理直接受制于通神达仙、修身养性的宗教信仰和体验,形成了以“虚静”为旨归的宗教心理特征,并含有审美心理因素;第三,修道术在科仪音乐中也普遍施行,故使其审美心理特点与音乐实践直接挂了钩。这些特点,构成了道乐美学风格的审美心理基础。

1. 修道术的基本理论、方法和心理特征

修道术作为身心一元化的宗教修炼活动,有一套完整而隐秘的理论和操作行为,现略介绍分析之。

基本理论。修道术,又称神仙术、修真术,是道士修学神仙丹道、以求长生不老的炼养法术的统称,其具体方法种类繁多,最主要的是“内丹学”。内丹是基于老庄养生学术思想,融合上古阴阳五行八卦学说、中医脏腑脉络和养生方术而架构成的一个严密的理论实践体系,其基本原理是以人身为炉,炼“精气神”的丹,以心理修炼带动生理气机运动,利用虚静至极的心理作用,达到神凝气聚的效果,发挥生命潜能,进而超越生命,与道(自然)契合,有浓厚的心理训练性质。唐代以后,内丹成为修道术的主流。北宋末,全真道以性命双修撮合三教,成为内丹的主要实践者,其强调心性的清修,以清静为宗,史称“清修派”。

内丹家基于对天地自然现象的观察和分析,提出了“‘天’人合一”,回归自然的基本理论。^①认为人与天(自然)是异质同构关系,人身以膈为界分为小天

① 饶有趣味的是,古希腊人也有崇拜天体的神秘观念,认为唯有天体是不死的、永恒的和不可改变的,他们给予天体崇高的地位,称之为“以太”,意为希腊文的“永恒之流”或“永恒的时间”。古代人把天作为最高的地方分配给神灵,相信神灵和天一样都是不死的东西。参见马克思博士论文《德谟克里特的自然哲学与伊壁鸠鲁的自然哲学的差别》,人民出版社1973年版,第40~41页。这与道教的神仙信仰和内丹理论都有惊人的相同点,不同处在于道教更进一步创造出了一套与天合一的具体理论和方法。



地,通过身心修炼,促使天气下降,地脉上升,天地相通,使人体小天地与自然大天地合契,返回到人初生时的真性,与天的虚静本质合一,如此人就能获得与天体本质相同的永恒性,长生不死,体道合真。^①由此内丹家提出了“顺则生人,逆则成仙”的演化规律,即从“顺”的方向看宇宙演化,是道生一(气),一生二(阴阳),二生三才(天地人),三生万物。而人只有从“逆”向反演,才能返老还童,返回先天(胎儿、自然)的虚无永恒状态。内丹术即根据这一理论而生发,要通过人为修炼来实现这个反演过程。这种大胆浪漫的构想,充分体现了道教“我命在我不在天”的雄大气魄,并由此创造出了世界宗教史上的一大奇迹。

修道方法。大而言之,修道的基本方法是一种心身合一的训练过程,其以清静作功夫,养心性(即炼心、心理训练),以气功为辅助,炼形命(调息、理气等高级气功),达到凝神入定、高度寂静的状态。由于炼气也须以意念控制,气功是心功的自然结果,所谓“必心地平常,以为本心平则神定,神定则精凝,精凝则气和”^②,因此内丹术实为一种特殊的心理训练术。其具体修炼的程度很复杂,大致是通过“炼精化气”“炼气化神”“炼神还虚”三个阶段而返回到虚无本真状态,修成丹道。^③道教史上出现的其他修道术,大都与此法雷同。如:“内观术”,也称内视,要虚静心神,不乱想,闭目专思和守护内心的“神”(气)^④,是澄静内心而保存神气之术。“守一术”,强调意念专注身中某处,以帮助遣思、静心而守神气。^⑤后世演为守丹田之说。“守静术”,即以虚静使神不出游,强调“静”态是修道的根本途径,唐代时更出清静经,每日持诵体悟。^⑥“存思术”,即冥想身内诸神以保护元精元气,也冥想身外诸神以与之相沟通,是道教科仪成功的关键,如此等等。

心理特征。修道术的心理特征简单而明确,只是“虚(清)静”二字都免了,故内丹修炼也称为“虚静丹法”。如内丹修炼小周天中的“筑基”阶段,要点是“炼心养性息归根”。“炼心”就是凝神,使心止于脐下;“养性”即调息,使气归于

① 全真清修派大师马丹阳《丹阳真人语录》说:“人能常清静,天地悉皆归。言天者,非外指复载之天地也,盖指身体中之天,地也。人之膈以上为天,膈以下为地,若天气降、地脉通,上下冲和,精气自固也。”转引自张广保:《金元全真道内丹心性学》,生活·读书·新知三联书店1995年4月版,第92页。

② 转引自张广保:《金元全真道内丹心性学》,生活·读书·新知三联书店1995年4月版,第101页。

③ 详参胡孚琛:《魏晋神仙道教》附录《道教史上的内丹学》,人民出版社1991年版。

④ 《太上老君内观经》阐述甚详:“内观之道,静神定心,乱想不起,邪妄不侵。周身及物,闭目寻思,表里虚寂,神道微深。外观万景,内察一心。”

⑤ 《太平经》卷73~85:“求道之法静为根”,“久久自静,万道俱出,长存不死,与天相毕”。卷154~170:“静身存神,即病不加也,年寿长也,神明佑之……久久自能见神。”

⑥ 晚唐作品《老君清静心经》,发挥《道德经》修养的妙义,全篇392字,反复强调心神清静,渐入真道的原理。如“如此清静,渐入真道,既入真道,名为得道,……得悟道者,常清静也。”

脐下；“息归根”是要将气息沉入脚踵，如此使心理沉静到极点。^① 其后的重要步骤“炼己”，要点也是排除杂念，集中注意，使心神清静安定。^② 虚静既是修炼的基本心理状态，也表达道体、心体空寂湛然的澄清状态，故历代修道大师无不强调“虚静”二字。^③ 如全真清修派大师马丹阳的《丹阳真人语录》说：“凡学道之人切须法天之道，乾旋己身中之造化。十二时常清常静，不起纤毫尘念，则方是修行，日就月将无有间断，决做神仙。”^④《长生刘真人语录》：“若心上无私，常清静，做彻便是道人，只是清静两字都免了。”为了更易于体悟和强调，道士常用自然形象来比喻虚列心理的状态。“又如大山巍巍峨峨，稳稳当当，不摇不动，一切物来，触他不得，道人心，亦当如此”。“又如大地之宁，寂然不动”，^⑤“又如水之为物，性柔就下……随方就圆，本性澄湛”。又如“天之在上，其体常清，清而能容，无所不覆”。^⑥ 以天空喻心体的虚，“又如虚空，广大无有边际，无所不容，无所不包……有天之清，有地之静，有日月之明，有万物之变化，虚空一如也。道人的心亦当如此。”“虚”也称太虚，是宇宙万物的本真状态：“是知虚者，大道之体，天地之始，动静自此出，阴阳由此立，万物自此生。是故虚者，天下之大本也。”^⑦“虚”也和“静”合称，象征天地之象：“虚者，天之象也；静者，地之象也。自强不息，天之虚也。厚德载物，地之静也。天地道惟虚与静。”^⑧内丹家认为，只要将心理修炼到虚静状态，即可实现修道的大目标——合道长生。“虚”是宇宙间唯一永存的东西，天地万物可以毁灭，唯虚不会，因为虚中无物，无质无象，人修炼到心理虚无的状态，当然就无欲无念，有益身心，也就得道了。“虚”的本质同时也是道家哲学的最高范畴——“道”（自然）。而“静”的心理，实际上是“虚”的同义反复，也是得道成仙的必要条件。所谓“若要绝生灭，但举一念，先用觉照破，万缘尽是虚假，方可物境不能染住，久久行持，见照亦忘，心上自清静，清静生无为，无为自然合大道矣。”^⑨“心清气自调，意静神自喜，人能常清静，决证神仙位。”^⑩可见，修道作为以心理统生理的方术，其修炼过程始终是要设法进入

① 详参黄公伟：《道教与修道秘义指要》第三册，中国台湾新文丰出版公司1986年版。

② 详参黄公伟：《道教与修道秘义指要》第三册，中国台湾新文丰出版公司1986年版。

③ 《长生真人至真语录》：“虚者，道之体也，阴阳明其虚则万物生也，至性明其虚则恍惚生也。”

④ 转引自张广保：《金元全真道内丹心性学》第92页。

⑤ 姬志真：《云山集：心赋篇》。

⑥ 姬志真：《云山集：心赋篇》。

⑦ 《中和集》，《明正统道藏：洞真部·方法类》光字号。

⑧ 《中和集》，《明正统道藏：洞真部·方法类》光字号。

⑨ 张广保：《金元全真道内丹心性学》第102页。

⑩ 张广保：《金元全真道内丹心性学》第101页。

并保持虚静的心理状态,使心灵空虚、清静,从而凝神聚气,发挥生命的潜能。其间自有合理的人体科学因素,不及赘言。

2. 修道心理的审美因素

修道的心理特征本身已是一种审美的态度,因为审美是以精神的自由为其前提的,而精神的自由,又必以心理的虚静无欲为前提。这点我们都不难体验,当我们愈是处于虚静的心态,往往想象的翅膀才愈能自由地展开,愈能以美的态度观照事物,愈能得到美的享受。相反,如内心因利欲妄念的纷扰而躁动不宁,则精神必不自由,美感就无从产生。由于修道心理实以老庄思想为哲学基础,回溯其源头活水,有助于认识它的审美心理特点。

老子在摄生养生的“虚静论”中指出生命的源头,是以静态为根基的,要修养恢复到生命原始的静态,才合于常道。至于养静的方法,只说了六个字“致虚极,守静笃”,致虚要空灵到极点,守静要清宁如止水,便是摄生养神的妙方了。这六字真言已经把修道功夫的方法、层次和境界都说完了,并对审美心理的发展有重要启示。庄子从审美上进一步发展了老子的虚静论,即心理状态要绝对处于虚静,为道如此,审美感知同样如此。

庄子的美学思想集中体现在“心斋”“坐忘”说中,“气也者,虚而待物者也。唯道集虚,虚也者,心斋也。”“堕肢体,黜聪明,离形去知,同于大道,此谓大道。”(《大宗师》)其都是强调保持虚静无欲无我的心态。按照徐复观先生的解释,心斋、坐忘都是审美观照得以成立的精神主体,是一种消解生理欲望、摆脱普通知识活动的虚静无我的精神自由状态^①。庄子认为,心斋之虚静心态,首先可以保全人的自然本性,“至人之用心若镜,不将不迎,迎而不藏,故能胜物而不伤。”^②这是其养生的功能。同时,当虚静到“形若槁骸,心若死灰”时,心灵就超越了物象时空的樊篱,获得无限自由,升华到“其来无迹,其往无涯,无门无皇,四达皇皇也”(《知北游》)的境界,这就是审美观照的心态了。“庄子的心斋说包含着对审美心理的独到见解和精确描述,即主体的审美感觉,应是超实用、超功利、超感官感觉的,而与主体的虚静本性和纯任自然的心理状态相适应,排斥外之穷耳目、内之驰精神的理智判断或分析,将心性恢复到天地之‘大本根’——虚静的自然状态,在这样的心理状态中,心灵就能获得自由、无限的发展,充分地感知内美,直觉地体悟大美。这些无疑是符合艺术审美本质特点的思想”。^③因

① 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社1987年版,第62页。

② 《庄子·内篇·应帝王》。

③ 见敏泽:《中国美学思想史》第1卷,湖南教育出版社2004年版,第216页。

此,修道理论和心理特点与老庄的“虚静论”有密切渊源,同时也具有同一的审美心理因素。

值得注意的是,修道的“虚静”心理不仅是审美观照的一般前提,而且它的审美心理明显倾向于“阴柔”(优美)的范畴。优美是最接近一般美感特点的范畴,所以早期西方美学家在描述美感的一般形式特点时大都指的是优美范畴,如古希腊毕达哥拉斯学派认为圆形是最美的图形,英国哲学家培根认为美的精华是秀雅合适的动作,认为最美的线条是蛇形线荷迦兹等。从美感的心理特点来看,“优美的美感有它特定的规定性在优美的美感中……美感的心理活动趋向于平静的、和谐的、安息的状态……对象的刺激相当柔和、松缓。我们对于对象始终没有抗拒、没有不适应的感觉……整个心理活动是和谐统一的,感知、想象、理智、情感等各种心理功能彼此协调、自由运动,使心境处于相对宁静、和缓、轻松、舒展的状态。”^①显然这些特点与“崇高”“壮美”的美感截然不同,而与修道的心理状态和审美特点却完全统一。因此,可以确认修道心理不仅是一种审美的态度,而且这种审美态度是明确指向阴柔(优美)的范畴。从审美的情感特点来看,阴柔(优美)的美感也有特定的规定性,如柏克认为:“优美的美感是源于互相交往的情欲,这类情欲主要是与爱的情感联系在一起的……在优美的美感中,除审美的快感外,尚伴着亲近、爱怜、同情等情绪和情感……感到对象既可亲又可爱,因而感到对象有一种吸引力,使人难舍难分。”^②显然,这类审美情感特点与修道心理也是相同的,也完全符合道教信仰中体现的情感。道教的修道以至一切宗教活动的大本宗,都是趋向于神,与神合一,对于道士来说,神当然是最可亲最可爱的对象,他们在趋向神的过程中,必然始终伴随着亲近和爱的情感,这种情感必然是柔和的、和谐的,而不是对抗的、剧烈的。

3. 修道心理与音乐实践

修道术作为道士日常性的宗教活动,陶冶铸就了道士集团不同寻常的特殊人格心理和行为规范,如清虚、恬静、谦卑、恭敬等,对道乐审美情趣有潜在的影响。同时,修道术本身又是科仪音乐实践的基本前提和关键环节,其心理特点必然直接影响到音乐审美心理,从而制约着音乐审美形态和风格的形成。道教素来视音乐为修道和通仙的重要手段,音乐行为都是在炼心存思的前提下展开的,以“心斋——诵经”为固定程序,很多韵尤其是功课经的韵的经文多以内修为主题。在科仪音乐实践中,“存思、冥想”等修道术是不可或缺的重要程序,是

① 转引自彭立勋:《美感心理研究》,湖南人民出版社1985年12月版,第221页,229页,230页。

② 转引自彭立勋:《美感心理研究》,湖南人民出版社1985年12月版,第224页,227页,229页。



仪式得以产生神效的关键,故贯穿于仪式音乐过程的始终。仪式之初,法师先唱“道场众等,人各运心”,所谓“运心”,要求静心遣欲,将意识集中到神圣事物上。次唱“各礼师存念如法”时,法师就要“临目存见太上乘空下降,左右龙虎千乘,次思三师,次思日月星辰,五脏五岳五帝”等。次唱“法事如式”,是要众人按既定的存想程序修炼身心。这些都是内心修炼性质的“存思”(心斋)法术,只有通过存思,才能将坛场幻化为神界,将自己提升到非凡的境界,与神沟通。故修道术实为科仪音乐成功的基本前提。“存思”都有强烈的心理修炼性质,并多以神仙、经书为焦点展开想象、联想活动。“如见玉帝,念道思真,静存此心,密密研究,经中至理,体之身心”^①。“存想太上真人在高座上转经而说法也”。在唱《步虚》时,则要存思尊神和体内真气的运行。^② 这些想象都是超现实的,故需要用固定程序的心理训练来使幻想成真,通常在心理活动上要求精神专注、排除欲望和兴奋情感,身心完全放松、虚静,并有一些辅助性的“心理技术方法”:全神贯注于复杂的呼吸运动如特殊的调息、气功等,反复的身体动作(咽气,叩齿),诵经音声模式的反复等。要点就在于摆脱杂念,达到虚静的心理状态,再展开固定程序的宗教想象。存思的心理特征类似现代心理学所称的“冥想”和“沉思”。研究表明,沉思可导致重要的脑电波和其他生理变化:新陈代谢和心律减慢,心理紧张消除,趋于平静。^③ 可见,科仪音乐中广泛运用的修道术同样是在虚静、专思的心理状态前提下展开直觉和联想,这种心理状态直接制约着道士们音乐审美情趣的价值取向,决定了他们在音乐实践中处于相应的审美心理状态,一致运用与之相适应的音乐形式和风格。从这个角度透视,就能充分理解各地道教音乐为何如此统一地偏爱阴柔而不是其他的杂多风格。

五、结 语

毋庸讳言,要真正穷尽道教音乐的奥秘,绝不可能毕其功于一役,尚须长期的艰苦努力。本篇的研究,只是向“把握全貌、透视本质”的目标有所前进,对道教音乐的基本要素和本质特点提出一些基本理论观点和认识。首先,道教音乐是一种宗教音乐现象。神圣神秘的宗教信仰和仪式过程,在很大程度上决定了

① 转引自闵智亭、李养正主编:《道教大辞典》,华夏出版社1994年6月第1版,第44页。

② 《太极真人敷灵宝斋醮仪诸经要诀》载《道藏》第9册,《道藏》是一种大型道教丛书,有多种版本,本书统一引自上海书店、天津古籍出版社、文物出版社1988年联合影印本,简称“三家本”,学术界统一如此命名。

③ 据医生对禅宗和尚做实验后的报告,因禅宗的禅宗法实与道教存思法类似,故可引证。详[苏]德·莫·乌格里诺维奇:《宗教心理学》,沈翼鹏译,由之校,社会科学文献出版社1989年版,第131页。

道教音乐的面貌和基本特点,可以说没有宗教信仰和仪式,道教音乐将失去其主体性,甚至将不复存在。因此,以历史唯物主义观点从局内人立场了解神圣观念和礼仪的特点,应是认识道教音乐自身本质特性的一个基点,否则我们的观察就会成为雾里看花,甚至偏失方向,看不清它的实质和价值。正如本篇初步研究所示,神圣观念和礼仪对音乐现象的制约和影响既广泛深远又微妙复杂,它或显或隐,或曲或直,在不同道派、不同音乐体裁以及音乐形式内容的不同层面都有不同程度和深度的体现,受其制约最多从而最能反映道乐本质的音乐现象乃是全真道“十方韵”的主体内核,它应是我们研究的主要对象。

其次,道教音乐也是一种审美艺术现象,它虽然服务于宗教信仰和仪式,其表达的基本情感性质特征与仪式的氛围基调也高度统一对应,但音乐艺术的特殊运动逻辑决定了它又必须采用自己的具体表达形式和方式,而非亦步亦趋地解释仪式的具体内容和情节。因此,我们绝不能因强调道教音乐的宗教性而排斥或忽略对音乐艺术形式风格的具体分析,恰恰相反,音乐学的研究主题,正要求我们确认音乐的相对独立性,并着重从形态学角度细致分析音乐表现的具体形式和方式以及从中体现的审美趣味和风格,这样才能正确地看清宗教与音乐的辩证关系,看清音乐表达宗教观念的特殊性。否则,我们的研究就很可能偏向宗教仪式的主题,或者只能停留在空泛议论的状态而不能说明实质问题。

最后,道教音乐并不仅是单纯的宗教文化现象或音乐现象,也是一种民族历史文化现象,它发放了诸多特殊的文化信息,归根结底它是以特殊的大文化因素为根基的。道教音乐“阴柔”审美风格的形成绝不是偶然的、无根可寻的,它实是某些文化因素的综合作用和厚积薄发:南方特殊的自然人文地理营造出特有的崇拜神灵的巫风民俗和偏爱阴柔的艺术传统,其构成了道家哲学和道教艺术形成发展的温床;通过道家哲人的抽象思维,这一传统升华为清晰简明的理论表述和总结,成为道教文化实践的思想指南;根源于老庄思想的修道术在实践中促成道士“重柔贵虚”的集体心理特征的形成;最后,这种趋同心理与科仪音乐实践结合运作,进一步向音乐审美领域延伸,促成了道教音乐审美趣味和阴柔风格的形成和确立。研究相关的文化基础可从更广阔的视野和根源上帮助我们加深理解道教音乐的形式特点和美学风格,探寻其内在的文化机制和动力,认识它的本质和必然性。

从总体上看,道教音乐的形成发展,它的独特风貌和本质大致可归于宗教、音乐艺术和历史文化这三种文化形态的合力作用,这就决定了只有通过有机的跨学科研究,方能一步步深入探奥,识其密旨。前面的道路或许还很长很长,但



相信只要沿着正确的研究之路不懈前进,总有希望到达光辉的终点。

道教音乐仍在中国大地回响,仍在继续给人以美的享受,仍珍藏着尚待开发的历史价值和艺术审美价值,这些正在并将继续为那些在学术之路上挥汗披荆的跋涉者提供无穷的动力!

附言:本文为博士论文。原文分上、下两篇,共十章,由于篇幅所限,在此仅发表了第十章并略有删节。指导教师袁静芳教授。

(原载《中央音乐学院学报》1998年第1期)

道教音乐观论略

音乐观是人们对音乐本质问题的意识和认识,是一种心理现象,它直接支配人的音乐行为,对特定音乐风格的形成有强大影响。万千世界五彩缤纷的音乐风格,归根到底都是导源于不同人群的音乐观,道教音乐同样不会例外。我们要想深入认识道教音乐风格的本质和根源,从理论高度对之做宏观简约的总体把握,就不可不探寻道教所特有的音乐观。因为道教音乐之特殊风格,正出之于道士们异乎常人的信仰、心理和音乐观。

由于道教历来疏于音乐的理论表述,历代道教文献中甚少如儒家那样系统完整的理论资料,我们的研究就不能囿于一般的研究模式,而必须仔细爬梳,从一些零散的相关文字描述中探寻信息,识其独树一帜的音乐观。

南宋《上清灵宝大成金书·序》有段话开宗明义:“但著威仪于科范,而不本乎诚,纵距步于罡斗,而不求乎理,习音声于潮梵,而不探其奥,……是则于古人立教垂训之意,果有所取欤?”此一“奥”字,正是道教音乐观的一种抽象模糊的表述。在道教看来,音乐不仅是一种单纯的艺术或仪式表演行为,它实含某种奥义,只有懂得这奥义,音乐才能实现科教的本意。这“奥”,实即道教对音乐的独特认识和要求,弄清这奥义的真实内涵,庶几可接近道教音乐观的隐秘世界。

一、“神造仙设”“自成宫商”的音乐本体观

音乐的本质是什么?音乐的来源怎样?中外古今的音乐理论家于此不乏高论。但无论“物一心一乐”观、“礼一乐”观,或是“劳动”“语言”“信号”等本源说,道教都概不认同。早在东晋时期已出的灵宝派经典《洞玄灵宝玉京山步虚经》(后简称《度人经》)中,道教就表露了对音乐本体本源的特别看法,此段经文大意是,诸天中有大梵隐晦的语言,无可限量的音声,天真皇人将它写下来作为正统的音乐。^①道教认为,音乐的本源并不是“物、心”,也与劳动、语言或信号传递无关,她本是天界固有的大音,神仙真人将其记录后流传下来,就成了凡世中的正统音乐。这就是说音乐本是天体和神仙的创造物,其是自然天成,神妙莫

^① 载《正统道藏》第1册。



测的,显然这是一种具有超验神秘色彩的音乐本体观。这种观念实为历代正统道教的一个基本共识,观道经中凡涉及音乐的描述,都与神灵须臾不分,充满神秘色彩,音乐表演者、欣赏者大都是神仙真人,音调的产生则是“灵风吹动,自成宫商”,音乐完全成了神仙世界的象征。在古老的《步虚经》中,还收有最早的道乐名曲《十大步虚》的唱词,并说明《步虚》是最高神界的赞美诗乐,经文中用较长的段落和浪漫色彩的笔调描述了仙乐的表演场面,形象化地反映了道教的音乐观,经文大意为:“玉京山在无色无尘的三清大罗天上,山上有金玉铸成的宫阙和七种珠宝镶成的黑色祭坛,山之八方各有一株坠满七种金银珠玉的自然树,这是最高尊神太上无极虚皇天尊的住所。许多神仙真人和帝王每月三次点燃通灵的自然檀香,向空中撒鲜花,围绕着祭坛旋绕三周,赞美太上,并咏诵象征空虚深邃之道的歌曲(空洞歌章),此时,诸天仙奏响了音乐,千百万乐伎奏起明朗嘹亮的云璈,真妃击节而齐声歌唱,仙童表情庄严地唱着清婉的歌调,玉女缓缓跳起优雅的舞蹈,姿态柔婉,韵律流动。灵风吹动树中的七种珠宝,发出了自成宫商的音调,众神闻听此音调就飞腾天际,不停地奏乐和清歌,感叹这大音至乐的雅妙婉绝,难以名状。忽而太上天尊擂起震天的法鼓,众真人安静地清唱洞经,体味着其中的玄义奥妙,为之感动喜悦。”^①道教构想出这一幅神奇而宏丽的仙乐图,无非是强调音乐来源和审美感知的神秘性,通过渲染音乐的抽象本质和不可思议、难以言传的审美特性,使音乐与神秘的宗教信仰仪式一体化,这正是道教音乐观与世俗音乐观大相径庭的根本原由。道教音乐与世俗音乐的重要区别之一,就在于它被赋予的神性最强,法力无边的尊神,借助音乐的神秘力量发挥神威,为人们降福逐邪,音乐一旦和神性挂上钩,其在审美思维、音感体验和创作方法上当然就会不同凡俗,音乐形态风格和功能也必然随之发生重要变化。

二、“通神降魔”“修道养生”的音乐功能观

一般音乐理论中所总结的音乐功能观大致不出“教育、认识、审美、娱乐”等范畴,但道教却另辟一径,它大力宣扬“通神降魔”“修道养生”等功能,恰与其本体观相呼应。查有关音乐的诸道经记述,大抵不离此说。如道教常用的“金钟玉磬仪”,就集中反映了音乐通神的观念。在清代的“正朝进表”仪式中,向三清尊神礼拜,启请神将时,先鸣金钟 25 声,以召阴神,因“林钟气应乎阴元”,次振

^① 《正统道藏》第 57 册,第 46411 页。

玉磬三十六音,以集阳神,因“玉磬音和于仙乐”,再金钟玉磬交鸣三十六音,这样就可以“混合二气,表阴著阳,金和动瑞,玉应静昌,交感上下,格鉴十方”,也就是说,金玉交鸣,可使阴气上升,阳气下降,二气混合,即可交感天地上下,由此招来十方神灵。同时,钟磬交鸣,包含天籁之音,其音传上九霄,可与仙乐沟通,“传音于仙乐,响彻云霄”,遂出现瑰丽的仙乐景象:“九凤齐唱于丹陛,百兽率舞于黄庭”,最后法师就“可通高远之天,兹造步于枫门”,沟通天人,进入仙境了。支配这个仪式的通神观念,为音乐、阴阳学说和内丹修炼原理的融合,内涵十分丰富,而音乐可通神的观念,则是特别加以强调的。道教甚至真诚地认为,不同的音乐和奏法,可交感不同的神灵。唐代玉清观道士朱法满撰《要修科仪戒律钞》^①,是一部总结道教科仪及音乐要律的文献,其中谈到奏钟磬前先要存思:“法身叩钟,清严束带,谛心存神,与己相见。”再穿好法服手执钟槌念咒:“圆槌震法钟,流声遍十方,入下通长夜,登高响玉房”,再按规定的数字敲击以通达不同的神界神灵:“鸣三下法阴数生于二,成于十,抓爪弹十下法长牙之音,阳数生于一成于九,次引九槌震琼瑶之响,三下者上闻清微禹余大赤之三天,中应无色欲之三界,下警地狱饿鬼畜生之三途……三三为九,故九槌也。敛长法,敛长二十七槌,上九通九天之道君,中九觉九宫之真帝,下九招九幽之苦灵,连三下合四九三十六槌,上闻三十六天帝,中应三十六部尊经,下御三十六地户。”音乐奏法与数结合,使通神功能似乎显得更加精密可信了。至于咏唱的经韵,更是通神达仙的必要手段,这也正是道教科仪须臾不离经韵的原因所在。一场道教科仪,所唱经韵少则十多曲,多则达数十曲,完全是一出别具神韵的民族清唱剧表演。经韵歌曲随着仪式通神阶段的来临而推向高潮,与信仰仪式浑然一体。清初《三元斋》科仪^②对此尤其说得明白,开始就唱一首七绝:“元始天尊登宝座,全凭字母作舟船……”,继唱三首四言绝诗:“字母真言,赞扬清举……”,“向下有偈,以赞宏音……”,“大梵玉音,振铃念诵……”清楚指明歌唱性的经韵即是通神度人的舟楫,所谓“字母”“真言”“大梵玉音”等都是经韵的代称,源于佛乐品类,佛乐中的《华严字母》,是较有曲调性的经咒之一,其演唱《华严经·入法界品》中的42个字母的读音,以同样的曲调唱42个字母及其依次拼合的读音,佛教认为,字母本身就是佛法,唱诵和闻听《华严字母》能获得智慧与功德。^③可见诵经通神是道释两教都有的观念。

① 《正统道藏》第11册。

② 胡道静,陈耀庭等:《藏外道书》卷14《广成仪制》,巴蜀书社1994年版。

③ 详胡耀:《佛教与音乐艺术》,天津人民出版社1992年版,第96页。

驱魔逐邪,则是道乐的另一重要功能,与通神功能相辅相成。古典道经《太上洞渊神咒经·杀鬼步颂品》认为,魔鬼但闻道士的诵经音乐,即会仓皇逃遁,“若有道士能为疾民建斋转经,奏章设醮,法师行道之处,恶鬼闻之自然逃进,老少各须专诚伏地向北,听我道士偈颂之音,魔鬼闻之,自然远逝,斥走万里,不敢复来。”

修道养生、飞升成仙是道教信仰的终极目标,历代经典都一致认为音乐可修道养生,是通仙的梯航,是实现终极目标的最重要手段之一。早期灵宝派经典《度人经》中反复强调,若人们掌握了天神的音乐并斋戒而咏诵之,诸天神就会派遣成千上万的神灵向人礼拜,地下的神祇会来守护人。(卷2)所以鼓励人们学习道教音乐并勤加吟诵,以获得神灵的佑护。另一说法是,当元始天尊说经达十遍时,天乐将浮现于虚空,云霄即显出吉瑞气象,此时一国男女,全部倾心聆听,因而都受到护度,行道长生。(卷10)这意味着哪怕你只是虔诚地听经乐,也能获长生之道。诵经音乐不仅可修炼自己,还可普度众生,是功德无量的道法,“斋戒诵经,功德甚重,上消天灾,保镇帝王,下禳毒害,以度兆民”(卷30),诵经音乐的浩荡法力真是不可思议:“若能长斋,诵经灵章,万遍道成”“千遍通神,万遍通真”^①。另一古典道派上清派更加强调音乐的修炼功能,如《上清诸真人授经时颂金真章》^②的12篇五言诗中多为描述天乐景象之词:“玉箫云上唱,凤鸣洞九霞……九弦弹帝牖,龙啸唱节和……八宫虚中弹,紫凤唱灵风……北冥唱七啸,明姬歌南真”,歌章后说明这十二章皆是“万灵之内讳,咸宫馆之隐名,诵之者,令人百关开朗,疾病散天。”反复歌咏之,就能强身却病,可以说是当今“音乐治疗学”理论的发端,涉及音乐欣赏的心灵净化功能问题。上清派甚至推崇音乐是最佳的修道法术,说只要把《大洞真经》拿来诵读,不用服药,不用行房中术和练气,也不用吃金丹,马上就可成仙。^③这些音乐观念实为正统道教的共识。直到清初的《太上玄门功课经序》中,仍将音乐与经文并列为修仙养性之必要途径:“窃以金书玉笈,为入道之门墙。讽经诵祝,乃修仙之径路。得入道之门,可以复原始之性,得修仙之路,得以晓自然之理。”“功课者,课功也。课自己之功,修自身之道也。凡诵经者,切须斋戒,严整衣冠,诚心定气,叩齿演音,然后朗诵。……随愿祷祝,自然感应。”^④当代全真道的道长仍一致认为诵经为练气功之一途。

① 《洞玄空洞灵章经》,《无上秘要》第10册,第149页。

② 《正统道藏》第56册,第45517页。

③ 《真诰》,《甄命授》第一。

④ 《重刊道藏辑要·张集》。



三、“雅妙宛绝”“难以名状”的审美观

道教甚少正面表述音乐审美体验的文字,但在《步虚经》中仍有一些蛛丝马迹可寻。经中描述,当众神们听到“灵风吹动珠宝”所发出的“自成宫商”的“大音至乐”时,遂产生了一种“雅妙宛绝,难以名状”的审美体验,这八个字既可能是道乐音响的实际审美效应,也可理解为道教对于音乐美感的一种审美理想,大致可反映道教特有的审美观。在道教看来,天神创造的伟大音乐,具有高雅奇妙、柔婉至极的美感,内含玄妙奥义,这些可供人体味,并为之感动喜悦,却难以形容和传达。这种审美观虽带有浓厚神秘色彩,但绝不可一概否认或斥之荒诞,因为其中很可能隐含着某些真实的审美体验,而这种体验在一定程度上也是暗含音乐艺术的特殊本质和一般审美规律的。值得注意的是,自古以来道教音乐实践始终体现出明显的阴柔、玄虚、清雅等审美趣味,迄今依然如此。这些风格特点完全与早期道教倡导的音乐审美观念相契合,可见道教音乐观并不是故弄玄虚、无的放矢的空想,而有其符合审美一般法则的内容,并有相当的实践基础。

四、篇末赘语

道教音乐观无疑染有浓厚的神秘色彩,印有深刻的信仰烙印,并由此体现出道教音乐观的自身特征。从道教音乐历史发展全程来看,道教音乐观对于道乐实践在客观上至少产生了三个方面的重大作用。

第一,将音乐与至尊之神攀上亲,极大地提高了音乐在宗教信仰系统中的地位,使音乐成为仪式必不可少的内容,成为道教徒不可或缺的知识修养,有利于推动音乐的发展;第二,为音乐实践提供了“理论”依据和丰富的题材,为音乐创作提供了取之不竭的源泉和独到的深度;第三,对丰富发展审美意识有重要影响。道教音乐观渲染的神秘、玄虚美感体验,以想象超越现实,体现了非逻辑的认识论,反映了审美过程中个人体验的强烈感情色彩和难以描述转达的独特感受性。这些审美意识的思维触角延伸到了常人所不能及的境界,扩展了音乐艺术魅力的层次,更强调音乐风格中弱、柔、淡、静、清、虚、远、玄等美感的体验,有助于人的想象力更加自由地发挥,对音乐美的感受更加敏锐精微,扩大美感体验的层次。

音乐观是道士审美心理的集中体现,它对道士的音乐创作表演必然产生深刻影响。道教音乐那玄奥深远、超凡脱俗而又难以言传的气韵,无不与独特的



道教音乐观息息相关。

值得一提的是,道教的音乐养生观,不但丰富了音乐功能观的范畴,对人体科学的发展也有积极意义。老子最早看到这点,指出“五音使人耳聋”,提出“大音希声”的命题,认为繁丽淫声固悦于情,却有害于心身,感官享受是以心神散佚和体能耗散为代价的。道教音乐观亦继承了老子的学说,它反对以骇耳洪心的音响煽动人的感情,排斥音乐的强烈冲突和大起大落,追求单纯、虚静、柔和的审美情趣,强调以和谐宁静的乐音来平抑人的心志,使之归于清宁平和、静止虚无的心态。在这种音乐观支配下的音乐行为和形态,正有养生之用。在心理上,它有助于人进入超尘脱俗、清虚博大的心态;在生理上,它可促进人的血液流动、新陈代谢,并使心率减慢,心理紧张消除,趋于平静,身心放松,静若止水,从而最大限度地防止体内能量的耗散,保养生命元素精气神。现代人在紧张的生活节奏中,最易产生身心失常之病,如果能经常听听阴柔平和的道教音乐,常可起到药石无法取代的疗效,这点,已为笔者亲见诸例所证明。可见音乐养生观有一定科学因素和实践基础,如能认真研究发扬之,必能对当代人体科学和音乐治疗学的建设产生良好效应。

(原载《宗教学研究》1998年第3期)

道教音乐养生功能论略

一、引言

现代社会物质文明的高度发展,导致人的心理出现两种倾向:其一,尽可能延长生命,以便更长久地享受舒适惬意的物质生活;其二,对物质生活条件的强烈追求导致心灵焦灼,心理失衡。这两种心理倾向都可引发出对人的终极关怀,即对生命和人体本身的重视。于是,音乐与人体科学的关系开始引起各界人士的兴趣,并已有相关的学术探讨和实践。目前音乐界在这方面的研究,多借助心理学、医学、体育学等学科的一些理论和方法。人们似乎还没想到,中国道教早在1600多年前就在有意识地探索开发音乐的生命科学潜能,并形成了相应的理论和实践。在21世纪的今天,我们从博大精深的道教音乐中总结并吸取有关养生科学的知识经验,仍是一项具有学术价值和现实意义的课题。

二、净化生命的音声

十五年前我到道教圣地武当山采风,当时道教音乐尚未开禁,音乐圈子内也无几人听过道教音乐。我来到紫霄殿前,几位道人为我唱起早课经韵《澄清韵》,蓦然间,那悠缓适意的节律,优柔绵延的音调,连同道人那安详宁静的神态,汇成一种奇特的审美效应,如春风拂面,如甘泉潺潺注入心田,我当下感受到了全身心松弛、宁静的美感,一时间,红尘烦恼消失殆尽,这种直捣灵魂深处的感动难以言喻,勉强形容,它仿佛呈现出万象清明、物云皆闲、心宁无波、无遮无碍的境界,明显具有导人入静、无欲无念的心理效应。这种奇妙的音乐是与灵魂的对话,是与人的生命脉动的共振,它促生解脱、超越、自由的快感。有感于此,我在《武当山道教音乐》^①一书的概述中曾写下这样一段话:“我们在聆听武当道乐时,总明显感受到其风格韵味十分古雅奇妙,独具一格,犹如初见一朵养在深山人未识的奇葩,不禁为她那奇特风采而赞叹不已。”当时更多是从音乐审美风格的角度来研究道乐旋律,尚未明确意识到道乐怡养心身、净化生命的人

^① 中国文联出版公司1987年第1版。

体科学价值。然这种难以忘怀的体验在以后多次采访中又不断被重新唤起,并在许多聆听过道乐的同行朋友们中屡屡得到验证,甚或眼见有不少人,或因疾病缠身无药可治,或因生活工作受挫,失去人生的信心,在失望无助的痛苦中,偶然走入道观寻求抚慰,他们在幽静的诵经音乐中多感到莫大的安慰,身心为之放松,久而久之,竟不药而愈,精神一新,重新恢复了生活的希望和信心。这些现象从“局外人”角度表明了道乐确可能有治病养生的人体科学功能。那么“局内人”是否真有此意识呢?为此我专门做了调查,在多次实地采访中,常见道士唱经时多闭目呈冥思状,颇有心游云天、飘然遁世之态,问及道士,答曰:唱经者,实为练气功之一途也,用气需出自丹田,发音需圆润绵延,都有特殊的讲究。故道士虽各有学术专攻,却人人都会唱经,且唱久而不疲,深山老道颇多长寿者,年逾古稀而面如童颜者比比皆是,原来道士之唱经,都是以内气为基础,在气息微调、内心宁静的状态下开始的。看来道教视唱经为修道养生之门径,不仅是客观存在的事实,且是一种有意识的宗教法术活动。道教视音乐为养生的观念由来甚古,道教很可能是最早注意到音声的养生奥妙,并将其泛化为每日勤行的法术的宗教集团之一。早在魏晋时期,神仙道教便很重视音乐的神秘功能,他们认为咒语诵经音乐的作用十分广大,法师都相信音声是与神仙通话的密电码,可以呼神通灵,互相感应。故视念咒诵经为十分神圣的事,事先必须沐浴斋戒,使心灵清静,虔诚一念,专心致志,才能获得与神仙对话的资格。同时他们还认为诵经是修道养生的梯航。《太上玄门功课经序》开宗明义指出:“窃以金书玉笈,为入道之门墙。讽经诵祝,乃修仙之径路。得入道之门,可以复原始之性,得修仙之路,得以晓自然之理。”^①《洞玄空洞灵章经》说得更明白:“若能长斋,诵经灵章,万遍道成”,“千遍通神,万遍通真”^②。东晋时期最倡导用诵经来通神达仙的上清派,甚至将音乐的修道功能凌驾于食药、气功运动、房中术、服金丹等所有道教养生术之上^③,认为只要诵经一万遍,立刻可成神仙。在这种观念支配下,至迟从魏晋始,道教音乐都是在心理修养的前提下展开的,“心斋一诵经”成为道乐演唱的固定程序,《灵宝无量度人上经大法》:“凡诵经时,须是行定法,后著耳彻听,天尊诵经之声,琅琅然如钟声。”道教都把诵经作为炼气修心之一途,用三种诵法:神诵、心诵和气诵,各用发自上、中、下三丹田

① 《重刊道藏辑要·张集》。

② 《无上秘要》第10册,第149页。

③ 《真诰》云:“食草木之药,不知房中之法及行气导引,服药无益也,终不得道。若但知行房中导引行气,不知神丹之法,亦不得仙也。若但得金沟神丹,不须行其他术也,立便仙矣。若得《大洞真经》者,复不须金丹之道也。读之万过毕,便仙也。”(《甄命授》第一)

不同之气,随事之轻重而诵之。另有三祝:心祝、微祝、密祝,心祝指诵经中,心神存意而祝;微祝指自己可闻其声;密祝指口中有音而外人莫晓其声。道教科仪音乐实践中,凡唱经之先,都必先行“存思”术,即以叩齿、咽液等术帮助其心理上先进入宁静无欲的专注状态,再联想各种神圣事物景象,由此达到人神交通的境界。这些将音声神圣化、神秘化的观念和法术,在超验的表象下,却蕴含着身心修炼和养生的玄机。

三、音声神秘知多少

道教如此宣扬音声的养生功能,果真如此不可思议?事实上这是有科学根据的。人类文化虽已有数千年历史,但对于音声的奥妙,至今仍所知不多。古今中外的音声之学,或从音韵学角度研究其在语言文字上的应用,或从音乐学角度研究其表现人类情感的审美作用,或从声学角度研究其物理性能,在最新的科学研究中,正在探寻宇宙系统的音波作用,总算知道宇宙间还有许多人耳无法听到的如超声波之类的音波。美国宇宙飞船上天时,为了与外星人取得联系,也求助于音乐,在飞船上不停地播放三首乐曲(其中有一首中国古琴曲《流水》),这也算是注意到音声的神秘功能,但也仅限于信息传播的作用。迄今科学界有关音乐的研究目标,都还没有真正放到音声与人体生命关系的功能上。即或有之,也都还不成系统,如《史记·乐书》引太史公曰:“故音乐者,所以动荡血脉,通流精神而和正心也。”国外学者罗杰·沃尔什研究鼓声、乐声对于巫师心理的刺激功能,认为可有集中精神,干扰正常心理进程,影响脑电波从而改变神经活动等作用,从而很容易进入精神恍惚的通灵的状态。这些零星探索,比起道教自成一体、自圆其说的探索来说就逊色多了。

四、道乐对人体的妙用

道教视诵经音乐为修道方法,虽有宗教宣传的因素,但在客观效果上却深藏义理。它实际上是利用特别的发音和运气法来震动身体内部的气脉,使它得到运动,从而不断开发人体未萌的潜能和智慧,发挥生命的潜能,产生不可思议的神通。从科学研究角度细究起来,诵经音声之具有养生功能,其秘诀有二:一是音声与人的心理修养有关,二是音声与人体气脉有关,都纯然是一种超物理的作用,而牵涉人的“精气神”亦即心理生理综合运动。道教诵经大致可分为两种音声形式。一是念诵长篇经文或咒语的音调,道人们称之为“木鱼经”,因其唱诵时只用一个大木鱼伴奏,或称之为“棒棒经”,以其音调平直单一如棒棒状。



这种音调的本身既非常单调又非常复杂,有十分神奇的音响效果,听来令人神清气闲,身心安逸松弛。所谓单调,指它仅仅是单音的反复吟诵,速度极快,犹如急雨打芭蕉,但闻一阵嗡嗡轰鸣、稀里哗啦之声,浩浩荡荡,洋洋洒洒。说它复杂,指它就以这些单音的简单排列,却构成一个独特的旋律,就像太极图一样,在至简的形式中,却反映出至深的哲理,犹如天籁般的博大深沉,听来令人肃然起敬、情思消遁,顿时进入虚静的境界。

另一种是吟咏韵文的经韵曲调,其旋律优美动听,线条曲折多致,音调丰富,道人们称之为“韵”或“韵腔”,从字面上看,意为有韵味的抒情的腔调,这种理解诚然大致不差,但还未能道出此种音乐的真正神韵,此一“韵”字实有深意藏焉。在中国音乐中,以“韵”称呼音乐曲调的,主要是道教,早在南北朝时,道教就以“韵”代指仙乐,至今依然如此。其次是佛教,在宋代始称佛乐为韵。“韵”的深意在于它代表着“阴柔”这一特定的审美属性,并与“自然”和“道”的本质相通,符合道教音乐的审美趣味。我们听道教经韵,不管它的曲调多么复杂多样,千姿百态,但都大同小异,似曾相识,正是因为“韵”的虚静阴柔的审美趣味制约着道乐运用的形式,如速度悠缓、音量不大、气息宽广,音乐材料无强烈对比和冲突性,等等。这样的音乐,在世俗众生听来或许单调乏味,不能使人骇耳洪心,热血沸腾,然而它正是道教信仰所要求的效果,可使人身心宁静放松、气定神闲,血液循环减慢,自然进入清虚空灵的境界,发挥养生的妙用。由此可知,本真形态的道教音乐确有静心定神的心理修养功能,并非子虚乌有的宗教宣传。

念咒音声与人体气机关系,也是一个值得深入研究的、与人体科学有关的问题。念咒音声在道教中素被视为是一种有奇效的法术。早期道士在人迹罕至的荒山老岭,每当遇到野兽侵袭或自然灾难时,就要念动咒语以驱凶避邪。后来的道教仪式,每到关键的通神或降魔时刻,法师就要念咒画符以取得奇效。道教咒语中最常用的是唵(读音“翁”)、哑(读音“阿”)、吽(读音“哄”)三字,从印度梵文发音而来,用这三个字组成一句咒语,可称是道教的三字根本咒。

台湾学者南环瑾对此咒语的人体功能做了初步研究,他认为,“唵”字是宇宙原始生命能量的根本音,具有无穷无尽的功能。从人体构造而言,它的发音位置靠上,是在头腔内部产生共鸣的音声,和人们掩盖耳朵时,自己所听到心脏与血脉流动的声音相近。所以念动“唵”字发音的咒语时,实际上已产生了运动头腔内部和心脏血脉的妙用。最低限度,它可以使头脑清醒、精神焕发。如是伤风感冒,连续不断地念此字音,可以使头部发汗,得到不药而治的效果。

“哑”字,在发音原理上,是开口音,可以最大限度地运动口腔和胸腔,加大呼吸气量,吐出郁积的浊气,同时它是世界一切生命一开始就会发出的声音。例如婴儿出生,不用人教,自然就会发出此音,人类在内心感到压抑积郁时,或者想舒展身心时,也自然会发出此音,所以它可象征宇宙开辟,万物生命生发的状态,有无量的功能。例如中国佛教净土宗念诵的“阿弥陀佛”,即是利用“阿”的开口音。此音的养生妙用,在于可以打开胸腔内脏的脉结,散发清除积淀在腑脏之间的各种浊气和宿疾。如能结合清净的意念修习,久而久之,自会收到内脏气脉震动发散的效果。

“吽”字,在发音位置上靠近下部丹田,是万有生命潜藏生发的根本音。如果结合气沉丹田的意念来念此音,可以震动丹田的脉结,启发新的生机潜能,收到健康长寿的效果。^①

简单说来,不同的咒语音声牵涉不同的发音部位和共鸣体,而与这些共鸣体相关的人体内脏和气脉,也受到相应震动和锻炼,促进了它们的吐故纳新和新陈代谢之类的生机运动。中国古代有句名言叫“流水不腐”,等于说“生命在于运动”。大家都知道,凡经常运动的人体部位,就有特别顽强的柔韧性和蓬勃的生机。但人类的体育锻炼和中国古代的导引术,主要涉及人体肌肉骨骼血管的构造运动,而对于深藏在体内的腑脏和气脉,则难有直接功效。道教的内丹气功,恰恰就是直接涉及这些内藏隐秘部位的调量运动,而咒语音声的发动,也与内丹气功有异曲同工的作用,旨在促进内脏和气脉的运动,以焕发生机,启发潜能,这大概就是音声有助于养生的科学原理吧。

五、道乐有助于健康长寿

道教音乐的养生理论可以说是当代新兴学科——音乐治疗学的滥觞。音乐治疗学是在更广阔的范围内证明音乐与人体的关系。调查表明,音乐指挥是世界上最长寿的人群之一,他们常听美妙的音乐而有助于身心健康。不同风格的音乐可刺激人的多种不同情绪,因此心理医生已开始将音乐用于精神病人的治疗。但由于一般世俗音乐的主要功能是宣泄感情和审美娱乐,并不专注于其与人体生命的关系,故即使萌发某些养生作用,也只能说是一种无意识的副产品。但道教音乐的情况就大不同了,它的重心主要是放在修道养生功能方面,故无论在理论或实践上,道乐与人体科学的关系都显得非常直接及密切。

^① 南怀瑾:《道家、密宗与东方神秘学》,中国世界语出版社,1994年第1版。

“唯乐不可以作伪”，音乐是人的心灵的直接反映，一种音乐风格的形成与特定人群的生存环境和基本心理状态有直接关系。如隋唐西域的“胡乐”，音响“洪耳骇心”，动人心旌，其躁动奔放的音乐性格，与胡人马上民族的生活环境和动荡激烈的性格相关；中国西部音乐，素以慷慨悲凉的风格著称，则与西北一带广漠肃杀的生态环境和剽悍雄强的民族性格相关；而江南音乐，以委婉柔美的风格闻世，确与吴地绮丽多姿的水乡山林和吴依软语的民风有关。世俗音乐的美感特点通常是听任七情六欲的驰骋，以夸张情感的表现幅度为能事，悲怒喜乐，都要达到极致，愈能搅动人的心旌，才愈是美的音乐，这种音乐在艺术上固有其长，在养生上却有其短。因为人感情的波动，是以精气神的消耗为代价的。

道教音乐则不同，道教中人分布全国四方，人生经历、所处地理均各异，但各地道乐（这里主要指全真道）的风格却十分统一，都一致趋向于“虚静阴柔”的美感。它那从容的节奏，悠长的旋律，平稳的旋法，一唱三叹的唱法，不急不躁的速度，平衡一致的音量，均导向引人入静的平和性格，它的音乐效果不是煽动人的感情，反是平抑人的感情和思虑，特别排斥音乐情绪的强烈对比和大幅度的起落，而强调音响的和谐宁静，使人心归于清宁平和之境，神思处于静止虚无之态。听这样的音乐，人的血液流动自然减慢，身心顿时放松，有神清气爽的效果，正是这种单纯统一的虚静阴柔美感显出了道教音乐的本色，它在艺术上或有其短，在养生上却正是其长。因为人心理上静如止水，感情无波时，可以最大限度地防止体内能量的耗散，保养存储生命元素的精气神，这正是养生长寿之道。

道教音乐的养生作用，更多体现在心理修养上。音乐与人的心理密切相关，心理特点与音乐风格是异质同构关系。道乐之统一趋向虚静阴柔美，实因道士们在共同信仰和修道术制约下形成了与常人不同的宗教集体心理。修道术是道士修学神仙丹道，以求养生长寿的各种法术，主要分为侧重研究物理、化学的外丹派和侧重研究生理、心理的内丹派。内丹重修心，以人身为炉，炼“精气神”为丹，利用虚静的心理作用，辅以行气法，达到神凝气聚，发挥生命潜能，与养生的关系最密切。内丹派在唐代后成为修道术的主流，它是以心理修养为前提的气功运动，以心理修炼到虚静态为大本根。修炼过程中强调的虚静心理已含有审美因素。人的美感和被感知的美是超实用、超功利、超感官感觉的，而与人的虚静本性和纯任自然的心理状态相适应。审美观照的必要条件就是“遣欲”“守静”，排斥外之穷耳目、内之驰精神的理智判断或分析，将心性恢复到天地之“大本根”——虚静的自然状态，在这心态中，审美意识才能自由无限地发

展,充分地感知内美,直觉地体悟大美。由于修道术是道士人人必行的宗教实践,故它必然铸就了道士们共同的集体心理,又由于修道术在道教音乐中广泛运用,它又制约着道乐审美趣味的统一方向。所以道教音乐实践都贯穿着“存思”“运心”“鸣法鼓”(叩齿)、“咽气”“变神”等内修法术,将自己提升到与神相合的境界,这些都是心理修养法术行为。

在道教多种仪式中,完全以修炼成仙为目的的“课诵”仪式音乐最能体现音乐的养生功能。首先它的唱词全以诗意化的韵文、吟咏的形式阐述修道的要旨和过程,构成一种音乐化的修道活动。

第一曲《澄清韵》,经文为“琳琅振响,十方肃清。河海静默,山岳吞咽。万灵振伏,招集群仙,天无氛秽,地无妖尘,冥慧洞清,大量玄玄也。”描绘天象澄湛清寂的虚静本质,亦象征人的本心真性,揭示“天人合一”的修道原理。第二曲《吊挂》唱道:“真心清静道为宗,譬彼中天宝月同。净扫迷云无点翳,一轮光满太虚空。上药身中神气精,人人具足非亏盈。能知混合回风道,金鼎黄芽日日生。”具体点明修炼体内精气神,上品妙药达到清静真性的内丹宗旨。

接诵“净心、净口、净身”三神咒,表现“遣欲以还静”的心理修炼方法。《净天地解秽咒》进一步解说天地清静的本体形态。《祝香咒》唱道“道由心学,心假香传。香热玉炉,心存帝前。真灵下盼,仙旗临轩。令臣关告,迳达九天。”说明在心理修炼的基础上,借助“香烟”使内修的功能外扩而收到通神功能。念主经《清静经》,反复重申内修的要旨——清静。《玉皇心印妙经》诵道:“上药三品。神与气精。恍恍惚惚。杳杳冥冥。存无守有,顷刻而成。……呼吸育清。出玄入牝。若亡若存。绵绵不绝。固蒂深根。人各有精。精合其神。神合其气。气合体真。……神依形生。精依气存。……丹在身中。非白非青。诵持万遍。妙理自明。”细述内修的阶段和心理感受,与道冥合的境界,最后强调诵经是修道成功的重要手段。

跪诵《中堂赞》:“向来诵经,念念存诚。千真拱听,万圣通灵。应之合气,普化分形。九天有命,三界遵行。消灾忏罪,诸福衍生。功园行满,大道证明。”强调诵经所能收到的诸多奇效。

《忏悔文》唱词:“经功浩力不思议,回向十方诸圣众”,赞叹诵经的通神功效。《小赞》再次赞叹诵经的功效。

最后一曲《三皈依》的唱词为皈依道经师三宝,强调“清净真一,不二法门”的修道宗旨,与开始的《澄清韵》,中部的《清静经》共鸣着科仪的“清静”基调,这正是修道的旨归和方法所系。



道教音乐的旋律固然不能像唱词那样具体叙述修道过程和感受,但它能发挥音声的特长,“远距离”地渲染修道过程的基本心态,通过音乐情绪的“静态”美与养生心态的吻合来实现其修道职能。道乐的虚静美是由音乐形态要素的综合运动构成的。如旋律性格的阴柔,邻音环绕的级进运动,旋线起伏的平滑柔和,旋律发展的轻微渐变,节拍节奏的自然顺意、平静顺畅,速度力度的平衡自然,如此等等。这种音乐一经回响在幽暗的殿堂、寂静的山林,更产生特别宁静的审美场效应。故欣赏道教音乐如品橄榄,要细品慢吟方能识其深藏韵致。其原因就在于它的表达方式是含蓄内在的,而不是锋芒毕露的。显然这种音乐不会使心理产生太多波动和激情,更不能使人热血沸腾、欲踊欲跃,反使人的新陈代谢和心率减慢,心理紧张消除,身心完全放松,从而阻止热能和精神的耗散,对于心理节奏紧张的现代人来说,它正合养生之道,可起到祛病强身、延年益寿的功能。^① 这种音乐,无疑正是修道过程中主体心理的艺术表现。阴柔虚静,是中国审美文化中的普遍范畴,然而它在道乐中获得如此强烈的一致偏爱,则是其他音乐形式中所无的现象,这就构成了道乐的一大独特性。这种现象的形成,固有多种深刻的文化背景,其中最主要的,就是道教集体心理的制约,即道士在唱经时均通过“修道一心斋”而进入了特定的“虚静”心态。

阴柔,在古代哲学中通地、清、水、雌等属性,根本特点是柔弱无为,与道的本质相通,无为而为,一切作为如行云流水,如雁过长空,不留纤芥在胸。在审美文化中,阴柔之美要顺势而发、无冲突性,如水之至柔至清,具谦下深沉、调剂融和的特性,随动势而荡漾,因静止而安详,遂与虚静美相通。虚静是天地之象,大道之本,它虚明空廓,清静圆辉;亦是人的本心真性,它气融神定,无欲无波,“采菊东篱下,悠然见南山”,“曲终人不见,江上数峰青”,正是它的本质的艺术表达。虚静之极,则是“无”,超越了“有”的羁绊,精神就获得了更大的、无限的自由,遂可观照广阔的宇宙万物,进入“独与天地精神相往来”的审美境界。

音乐是人心感于物的产物,特定的音乐审美风格决定于人的“心态”与“物态”的交互激荡。对于道士来说,他们的最高人生境界是修道长生、回归“自然”,平时所见、所听、所思都是虚静无为的“自然”,“自然”的物象和韵律当然会深深投射到他们的心灵中,并渐渐升华为一种哲学美学观念,付诸艺术创造的实践。“自然”,就是“自”己而“然”,宇宙万物没有任何人为痕迹的、本来如此的

^① 据心理学研究,催眠、沉思等心理活动可起到上述的医疗作用,还可加速创伤愈合过程,导致重要的脑电波和其他生理变化等,而道乐往往就伴有类似催眠、沉思的心理特点。参考[美]布恩·埃克斯特兰德编:《心理学原理和应用》,韩进之等译,知识出版社1985年版,第34页。

运行状态,看起来它柔弱无争、淡泊虚静,是“虚”,是“无”,“恍兮惚兮”,然而,在冥冥中它主宰着万物的运行和生长,“有生于无”,万物正是从这“虚静空灵”的“无”中建立起来的:日月运行有序而无言,天地水火生育万物而无言,大象无形,大音希声,大味无味,大道无名。所以老子要“道法自然”,这“自然”就是“虚静”,就是“道”,也正是修道心理和道乐审美风格的本质所系。

修道就是养生,它的基本精神是感悟、开垦和超越生命,它的方法是在心身一元化运作之上的一种高水平的气机运动,旨在调动和开发人的生命能量——“精、气、神”的潜力,将人的生命状态提升到一种更优化的态势,从而增强或激发其情思、智慧和技能。基于这种心身修炼的道教音乐实践,也是人之生命体的一种全身心的投入,是人同外部世界之间的一种精神性的交流、默契与融通。是心与身、灵与肉、体悟与操作的有机统一,由此不断开拓人的内部审美时空和外部审美时空,从而达到人与天谐、人与物谐的自由境界。这一包举天地人的博大审美观,从始点到终点,都围绕“虚静”这一主旨。于此,我们不仅找到了乐与道的密切联系,也在根本上看到了道乐区别于世俗音乐的本质所在。而道乐正在这一点上艺术地体现了道教重视自然,重视人的本真生命价值的世界观,它的生命科学意义也是具体展示于此的。以人为本的道教音乐对于当代因过多追求外物而造成的各种社会病与心理病,以及对于当代文化与审美思潮的浮躁与单向性,无疑会有一定矫枉纠偏的良好作用。

(原载《中国音乐》2003年第4期)



论“韵”

一、缘 起

在现代音乐文论中,“韵”和“韵味”都是较广泛运用的批评概念和美学范畴,一般在含义上多等同于“风格、特色、风味”等术语,或顶多含有一些难以琢磨、颇堪玩味等意味。但若从词源学角度细察,“韵”出现和运用的时间,比“韵味”早得多,故“韵味”应作为“韵”的一个衍生词,应是从“韵”派生而来的。从这样角度观之,就有一个问题,即比照今人所用“韵味”之含义与古“韵”之含义,其间差异颇大,完全不能等同视之。简单地从美学风格或范畴的角度来看,今人所说之“韵味”,多仅指某乐种或某作家作品具有独特的风格或色彩,到此为止,至于其独特风格色彩究竟属于什么范畴——阳刚或阴柔,诙谐或细腻,则并无限定。因此,“韵味”明显是被当成一个很泛化的或中性的概念而运用,并无特定的审美选择指向。而古代的“韵”就不同了,它作为一个审美范畴,有鲜明的特指和限定,即必须是“阴柔”之美,方可称为“韵”。可见,两词的差别是很明显的。如果我们不懂得和不能正视这一区别,从学理上说就会造成相似概念理解上的紊乱,从历史上说就会造成相似概念意义上的古今断裂。无论从哪个角度看,这种无视古代已有概念的含义而另起炉灶的概念运用,都是不必要和不可取的。由此又引发出另一个问题,即我们对于古代文化遗产的继承发展问题。当代音乐文化的发展,应该是古代传统精华的有机延续,首先应该研究它、继承它的合理成分,然后才谈得上发展。因而这种发展是有先决条件的,一要继承,二要发展,而不是倒退或平添紊乱。中华音乐文化的历史和实践都是绵长而丰富的,但是在理论积累和建树上却极不相称。我看,正与这种不能很好地“守其成”的态度大有干系。

有感于此,也基于我在华夏美学及宗教音乐研究中长期积累的心得,特撰文论“韵”。窃念,只要我们将“韵”的历史进程演变弄清楚了,将“韵”的本质属性认清了,那么,该如何去继承发展它,又该如何去界定和运用其他的相关相似范畴,诸如“韵味”之类,也就顺理成章、迎刃而解了。

二、韵的本质属性：音乐

韵最先作为音乐术语而用，可追溯到汉代。汉末蔡邕《蔡中郎集·外集三·弹琴赋》：“繁弦既抑，雅韵乃扬。”此“韵”字与“繁”对比，以“雅”限定，已暗示了音乐清素、简约的乐风。类似说法如曹植《白鹤赋》：“聆雅琴之清韵”。训诂学上指出了“韵”的字源。《广雅》曰：“韵，和也，从音，员声”，“韵”即“和”，指和谐的音声。“和”在古代一般也可与“韵”等同而用，略有微妙区别。刘勰说：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”（见《文心雕龙·声律篇》）用今天的音乐术语来解释，“和”是不完全协和，“韵”则是完全协和的音声。到唐代，又以韵名琴。有“韵磬”，琴名，又名响泉。唐李绰《尚书故实》：“又李勉取桐孙之精者，杂缀为之，谓之百纳琴，用蜗壳为徽，其间三面均绝异。通谓之响泉、韵磬，弦一上可十年不断。”

或许我们还可从字源学角度进一步深究，在古代，“韵”通“均”，“均”最早是形容车轮的，后移用于指音阶，意为将八度内的音均分为七。总之，韵最早的使用是作为音乐术语，并已隐含了某种审美的意味。

《尚书·古文疏证》云：“韵兴于汉建安及齐梁间。韵之变凡二。前此止论五音，后方有四声。”韵初兴起时仅为音乐术语，汉魏之间，韵开始移用于文学的音韵。历代有切韵、等韵之学，虽论文学之韵，实本声音唱诵之道，仍秉承了重点在音乐的传统。大约在移用于文学的年代，韵也开始朝美学范畴的方向发展。

三、韵的审美属性：柔静

魏晋时期，玄学人物将韵广泛用于人伦鉴识，用来形容人的神态姿貌和人格情调，并多与玄、道、远、淡、神、雅、清、情、素等字连用，如宋明帝《文章志》：“罗友有大韵”，《晋书·庾凯传》：“雅有远韵”，《郗鉴传》：“乐彦辅道韵平淡”，《曹毗传》：“会无玄韵淡泊”，《宋书·王敬传》：“敬弘神韵冲简”，《谢方明传》：“自然有雅韵”，《齐书·周顒传赞》：“彦伦辞辨，苦节清韵”，《嗣衡阳·王钧传》：“其风清素韵，弥足可怀。”^[1]情趣的审美范畴，自梁天监中画家谢赫《古画品录》提出“气韵生动”的美学范畴，韵开始进入艺术领域，从此成为一千多年流传不绝的艺术审美范畴。至此，韵作为审美范畴仍保留了它最先作为音乐术语时已内含的柔静一类属性。



据徐复观先生研究,“气韵”观念代表绘画中两种极致之美的形象。气,实指表现在作品中的阳刚之美,而韵,则指表现在作品中的阴柔之美。当时谈到韵的诗文,确实都能证明韵是偏于阴柔美的,如《晋阳秋》谓陆绥的“体韵遒举,风采飘然”,戴逵的“情韵连绵,风趣巧拔”,点明为飘然、连绵、巧拔,都是“曹衣出水”“帘卷西风”般的柔美态。徐先生还指出,气韵观念的出现,是以庄学为背景。庄学的清、虚、玄、远,实为“韵”的性格、内容,超拔世俗之谓清,清则韵,韵则远,远则玄,故晋代有清韵、远韵、玄韵的观念。^[1]

大陆美学家敏泽先生也有类似看法,认为晋宋时期流行以“韵”评人风度的自然、飘逸、高雅,从其使用情况看,“韵”或“风韵”实即指人在精神上蔑视礼法、放浪形骸、高雅超俗的表现。^[2]

与谢赫同时的王僧虔又以韵论书法。其《书赋》“缟文匪缦,托韵笙簧”似指婀娜多姿而婉转流动的线条在心理上唤起的类似音乐旋律的感受。以韵为阴柔美,在宋以后已成为音乐家和一般人的审美共识。

宋代范温在《潜溪诗眼》中说:“有余意之谓韵”,“尝闻之撞钟,大声已去,余音复来,悠扬宛转,声外之音,其是之谓矣。”张镃《满庭芳》有:“静听寒声断续,微韵转,凄咽悲沉”句,对韵的含蓄柔静情调都说得很清楚。宋时称妇人标致者也为韵。宋辛弃疾《稼轩词二·小重山·茉莉》:“分明是,她更韵些儿。”^[3]宋周辉《清波杂志六·冷茶》:“……贵妃墓志云:‘……六宫称之曰韵。’”^[3]女人属阴,以韵专称女貌,可见韵作为阴柔的符号已是宋代的一般文化常识。

金王若虚《滹南诗话》卷二引郑厚云:“诗之有韵,如风中之竹,石间之泉,柳上之莺,墙下之蛩,风行铎鸣,自成音响。”说的是一种自然而柔美的情调。金代元好问云:“邺下曹刘气尽豪,江东诸谢韵尤高”。(《自题中州集后五首》)“曹刘”是曹植、刘桢,指建安文学。“诸谢”是谢灵运、谢朓,指南朝文学。将“气”和“韵”分开,更显示了“气”壮而“韵”柔的差别。明陆时雍《诗境总论》认为“韵生于声”,但“韵”与“情”相伴,是艺术作品内在气质意境高雅脱俗的标志,作品“有韵则生,无韵则死;有韵则雅,无韵则俗;有韵则响,无韵则沉;有韵则远,无韵则局。”他在《诗境总论》中还进一步论述了韵在诗中的多种审美形态:“相去日以远,衣带日以缓,其韵古;携手上河梁,游子暮何之,其韵悠……采菊东篱下,悠然见南山,其韵幽……天际识归舟,云中辨江树,其韵远。凡情无奇自佳,景不丽而自妙者,韵使之也。”以古、雅、悠、幽、远等字形容,都是讲韵的阴柔幽静之美。

当代中国美学家对韵审美属性多持同样看法。如成复旺先生认为,从中国美学史的全程来看,韵包含思想情感与艺术形式两方面,情感要襟怀冲淡、远离世情。形式要笔墨简淡、隐约朦胧。韵就是清远淡雅而余味无穷的美。与气比较,“气”作为生气、生命力,较为外在,较有力度;而“韵”则较为内在,也较为微弱。故中国古代倡阳刚之美者多重“气”,如曹丕、刘勰、韩愈等;倡阴柔之美者多重“韵”,如司空图、王士禛等^[4]。他也认为,韵是玄学促成,浸透了玄学恬淡无欲、清虚静泰的精神,可以说是玄学的美学概括。道家学说贯穿在玄学、禅学和道学之中,成了韵最基本的哲学基础。韵的本质特点,在美学形态上是阴柔之美,在审美层次上,是同形式美相对的意蕴美。在与人生关系上,它是对内在人生的深入。在哲学基础上,它是庄学、玄学、禅学共同酝酿、层层积淀的美学结晶。^[4]钱钟书先生则分辨气韵为:“气为生气,韵为远出。”“有余意之谓韵”^[5]。孙玄常先生说:“气说的是生气、动力,韵说的是和谐、节奏”^[6]。叶郎先生认为韵是气趋向于静态即和谐状态的一种表现形态,是静态美的状态。^[7]

综上述可知,韵从一个音乐术语逐渐发展成古代审美文化中的重要范畴,始终都保留着阴柔幽静一类本质的规定性,并非一个中性的或泛指的美学范畴。

四、韵的乐种属性:道佛音乐

韵既是音乐的和偏于柔静的审美范畴,并浸润了道家情趣,这与它广泛用于中国音乐特别是道佛音乐中的现象恰可对照。

道乐实践中对韵使用最广,意义最丰富深刻。早在科仪音乐创始的魏晋时期,道教经典文献就提到了“钧”(韵),此后千多年的道乐史上,韵从未断过香火,并在不断衍生。韵最早最多的含义是“仙乐”,如“九天之钧(韵)”“天钧(韵)”(魏晋)、“音韵”(南宋)、“阳韵”(元代)、“声韵”(明代)、“法韵”(清代)。清代后也用“钧乐”特指器乐曲牌,或用作道乐曲谱书名。以至于有象征道派、地域风格的全真韵、东北韵,具分类意义的大韵、小韵、忏韵、走马韵,与曲名连用的澄清韵、清虚韵等。显然,“韵”在道教音乐的概念体系中占有重要地位。

道教重视“韵”,并不止于音乐形式命名的符号意义,更隐含着抽象的音乐审美情趣。而这种审美情趣,正与中华传统艺术审美中对韵的规定性是完全一致的。古代音乐实践中,凡用韵字来形容的音乐,多具阴柔的属性,并与道教音乐有关。唐代李太玄《玉女舞霓裳》诗有:“歌声似磬韵还幽”句^[8],描述仙乐风



味的霓裳舞中,歌声如磬般清冷,韵味幽静深邃,阴柔淡远之意跃然耳际。南宋婉约派词人兼音乐家白石道人《凄凉犯》序:“以此曲示国工田正德,使以哑筚篥吹之,其韵极美。”^[9]其《过垂虹》诗云:“自作新词韵最娇,小红低唱我吹箫”^[9],这两处说到韵的美感,谓美谓凄凉,谓娇谓低唱,伴奏乐器用箫和哑筚篥,皆意味着风格的阴柔。又其《霓裳中序第一》原序云:“……然音节闲雅,不类今曲。”^[9]闲雅之音,也与阴柔同质。顺便提及,白石一生与道教过从甚密,其音乐的习得,也与道人传授有关。^[9]道教科书中虽甚少直接描述韵的风格,但以韵代称仙乐则是明确的,而科书中凡谈及仙乐风格时,多用“清、淡、玄、虚、冷”等字眼形容,多以“风、鸾、窈窕”来比拟,则无异于间接指明了韵的审美属性。不妨略举几则。

《步虚忧乐慧词》:“虚歌自然生……清歌宫商和”“法容和清琴,音响自然成,玄歌唱妙曲。”《金章十二篇》:“八音虚中弹,紫凤唱灵风。”《太上洞玄灵宝智慧礼赞》:“雅歌三天上……由此步玄音。”^[10]《诸真歌颂》:“玄唱种福田……清唱扶桑际……玄吟五老会。”“鸾唱华盖间,凤钧导龙辎。”《白鹤词之六》:“白鹤飞来通吉信,清音齐逐返风香。”《阳歌九章》之一:“清韵阳歌梵,飘飘激十方。”之七:“冷冷高仙客,窈窕咏阳歌。”《阴歌九章》之三:“阴歌悲且哀”,之八:“冷冷阴妙诵”。^[11]即使是阳歌,也多冠以“清、冷、飘、窈窕”之阴性定语,至于阴歌之柔,就更不待言了。以上论仙乐之风格,总不离阴柔意味,其审美情趣昭然若揭。堪为印证的是,现今道教音乐的宏观风格,仍以江南婉柔清丽的乐风为典型特征,足证“韵”之于道教音乐,并非随意使用的一个形式符号,而是其特定审美观的一个载体或象征。

细究起来,道教之用韵,还有更深层的意义。它的特性与道的信仰和修道养生的原理也是相通的。道的信仰是柔弱无为,而道士普遍实践的修道长生养生之术,为身心合一的性命双修,无论从心理或生理的操作系统来看,要柔与虚,专气致柔,达到婴儿妇女的状态;虚到极致,回归到天地自然之面貌,即是修道之要谛。

无独有偶,与道教音乐性质相近的“华化的”(田青语)佛教音乐中也颇广泛地运用“韵”。现有资料表明,佛教用韵虽不如道教那么广泛明显^①,但其重视程度并不亚于道教,佛教不仅也称其仪式音乐为“韵”,且有系统严格的传授“韵”

① 这种现象也可能是我们调查研究还不够所致。

的要求和机制。它们称专门负责教授传承“韵”的法师为“韵主”或“韵主和尚”，清人刘献廷在其笔记中专述此事，并详细介绍了几个“韵主”的小传，颇有助于我们了解“韵”在佛教音乐中的作用和地位，现摘引如下。

虚谷大师，本无锡秦氏，师年七十有六。尝受等韵之学于语拙韵主。韵主真定巨鹿县人，为黄山第二代教授师。当明中叶，等韵之学于世。北京衍法五台、西蜀峨眉、中州伏牛、南海普陀，皆有韵主和尚。纯以唱韵开悟学者，学者目参禅为大悟门。等韵为小悟门。而徽州黄山普门和尚，尤为诸方之推重。语拙大师幼不识字，年三十矣。入黄山充火头，寒暑一衲。行住坐卧，惟唱等韵，如是者六年。一旦豁然而悟，凡藏典繙绎无留难者，遂为第二代韵主教授师，岁在丁卯，传法南来，五台颢愚和尚甚器重之。桂王闻其名，延入藩府，执弟子礼，学等韵。后养于南岳终老焉。虚谷师尝从之学，深有所得。受付属，迄今五十年矣。尝抱人琴俱亡之惧，逢人即诏之学韵。闻余至甚喜。予于声音之道，别有所窥。自谓颇窈造化之奥，百世而不惑。然于等韵必殷殷访问者。则以唐宋元明以来诸书。切脚咸宗等韵。苟于法门稍有齟齬，则不能得字。而未经唱诵，则声韵不真。三四十年以来。此道绝传久矣。间有一二人留心此事者，未经师承口授，终属模糊，不足学也。大师始遇予于康甲夫家，为余唱诵通释一过。梵音哀雅，令人乐闻。确有指授予，非杜撰也。余既愿学，大师复不吝教。留彼数日。而等韵之事毕矣。^[12]

这段记载是目前所见唯一的记载佛教“韵”的文字，十分珍贵。其涉及佛教音乐的诸多重要历史线索，如“韵”的音乐风格是“哀雅”，这就证明了在佛教音乐中“韵”的实践或概念运用，也与道教音乐一样，有鲜明的审美选择；又涉及“韵”在佛教中有非常严密的师承体系和悠久的历史渊源，它虽只能明确上溯到明中叶，但其运用的实际年代，肯定还可上溯至更古老时代；还论及“韵主”制度的代代相沿以及运用的广泛，几乎遍布全国。

由此进一步证明，“韵”的形成发展始终有其特定的审美偏爱，绝不是一个泛化的范畴，它崇尚阴柔之美，而在实践中也恰恰为崇尚阴柔的佛道音乐所广泛运用，这都不是偶然的。

我们有理由推测，道家道教的“韵”审美观念，极大影响了中华美学中“韵”范畴之形成。在南北朝时期，三个重要的文化现象交汇在一起：玄学思潮的风行，韵之成为审美范畴，道教仪式音乐的创始，这应是“韵”进入中国音乐实践的



历史契机。道教斋仪创始人葛洪、葛巢甫、陆修静等均为南方士族,其深受老庄玄学和南方文化的影响,采撷浸透玄学精神的“韵”作为道教音乐的基本审美理想,是顺理成章的;陆修静创始的仪式音乐规范,一直占有正统地位,被后世道教遵为典范,其在仪式音乐中设计的审美理想能够下延上千年不绝,同样是很自然的。

阴柔之所以成为道教音乐的主导风格并非偶然,实有道家哲学美学思想的支撑。在道家看来,阴柔代表地、清、水、雌等属性,根本特点是柔弱虚静,无为而为,一切作为如行云流水,如雁过长空,不留纤芥在胸,故与道的本质相通。在音乐审美形态中,阴柔之美体现为顺势而发的无冲突性,它音响不疾厉,不喧闹,不雕琢,不浮艳,幽深雅致,是一种内向含蓄、顺其自然的乐音运动。

五、结 语

可见,“韵”首先是一个历史的概念,它始于音乐,臻于美学,附于佛道音乐亦即中华民族音乐之根柢,在近两千年的历史进程中,在文化的浸润下,它不断在发展、完善、丰富自身的意义;其次,它在“万变”中又保持了基本属性的“不变”,它始终与音乐相关,始终坚持了偏于“阴柔含蓄”的审美选择,始终与代表中华音乐根基的道佛音乐实践如影相随。正是这些相对不变的特征,构成了它自身得以存在的属性和理由。正因为“韵”的长期积淀和辩证统一的发展,使其得以成为最能体现中国审美特性的基本美学范畴,得以在它身上密切地牵连看中华文化传统基因的诸多方面。对于这样一个博大精深的范畴,我们有什么理由不好好地研究它、继承它,从而在进步的、合理的态度中发展它呢?

本文参考文献

- [1]徐复观.中国艺术精神[M].沈阳:春风文艺出版社,1987.
- [2]敏泽.中国美学思想史[M].北京:中国社会科学出版社,1989.
- [3]商务印书馆.词源(四)[M].北京:商务印书馆,1976.
- [4]成复旺.中国美学范畴辞典[M].北京:中国人民大学出版社,1989.
- [5]钱钟书.管锥编[M].北京:中华书局,1994.
- [6]孙玄常.“气韵”探源[M].北京:美术史论丛刊,1982(3).
- [7]叶朗.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社,1985.
- [8]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组.全唐诗中的乐舞资料[M].北京:人民音乐出版社,1958.



[9]蒲亨强.道教与中国传统音乐[M].台北:中国台湾文津出版社,1993.

[10]道藏(第19册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[11]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷16)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[12](清)刘献廷.广阳杂记(卷3)[M].北京:中华书局,1985.

(原载《中国音乐》2008年第1期)

第3辑

历史研究



Lishi Yanjiu



从道教音乐探寻中国古代音乐奥秘的 若干设想

一、楔 子

从尚存的活的民族民间音乐文化中,确认那些与古代音乐文化有延续性关联的品种因素而进行逆向研究,从而去进一步认识或构拟古代音乐文化中那些无声无乐无谱部分音乐现象之形态特征。不仅具有音乐史这一特殊学科的必要性,同时还具有现实可能性与科学的逻辑性依据。这种研究途径,已得到很多学者的重视和实践,亦已取得很多突破。我国民族音乐品种的丰富性,决定了此研究方法与对象的多元性,就目前状况而言,在这一研究领域中道教音乐便是其中一个尚未引起足够注意的颇为重要的对象。

由于道教音乐多年来一直被视为研究之禁区,至今人们对道教音乐状况述说甚少。笔者近年来对道教音乐做了一些调研工作,开始逐步认识到,在漫长的历史发展过程中,道教音乐广揽旁收多种民间音乐品种之养分,并根据道教特有的审美情趣对之进行了新的综合与改造,从而形成了别具神韵的道教音乐体系,它可以说是我们古代音乐很多形式和内容的汇集和发展,同时它又对多种民族音乐品种产生了深刻影响。道教音乐实际上是民族音乐中十分丰富和重要的一个自成体系的特殊品种。因此,道教音乐不但是我国民族音乐的重要组成部分,同时它在中国音乐史研究范畴也还具有十分特殊的意义。本文拟就已知的一些材料,谈谈关于从道教音乐现状研究入手,进而探索我国古代音乐奥秘的设想及一些可能性。

二、道教音乐与古代巫觋乐舞

在音乐史上,巫觋乐舞是远古音乐的一个重要内容,作为职业宗教音乐家的巫师在从事宗教活动时,必以歌舞作为“事神”“悦神”“降神”的方法。《周礼·春官宗伯》:“司巫掌群巫之政令,若国大旱,则帅巫而舞雩。”《尚书·伊训》:“敢有恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风”。远古时各种图腾崇拜的乐舞如《云门》《咸池》《韶》等宗教乐舞,当为巫风之滥觞。后来的《九辩》《九歌》和两周时



期在天旱求雨中用的《舞雩》以及每年秋季驱除瘟疫时所用的《雩》，更与巫舞直接相关。远古帝王的各种祈神祭祀，莫不作乐，也与巫风有密切关联。《诗经·小雅·甫田》：“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨。”《易经·豫卦》：“先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考”。可见远古巫风之盛。然而远古巫舞之盛况，于今除遗留了一些文字记载外，声、谱俱无，除了根据文献做一些有限的分析、推测外，别无所为。远古巫舞之形态及表演形式，就成了一个无法解开之谜。但是，如将眼光放宽，不局限于文献考证，加上细心审视民族音乐的瀚海，还是可能发现，远古巫风并未完全灰飞烟灭。现今仍存活的道教音乐中，很可能还保留了一些远古巫舞之痕迹，可以寻根溯源去探索远古巫舞之谜。

道教与远古巫风关系密切，其思想渊源可追溯到殷商时代的鬼神崇拜，继之是战国时期神仙信仰与东汉的黄老道。可以说道教是我国古代社会鬼神崇拜和方仙信仰的延续和发展。道士乃古巫祝、方士之遗绪。古代巫风的占卜、祈祷，方士的侯神、求仙等，莫不为道教所承袭。道教音乐亦继承了“巫以歌舞降神”的传统，至今仍保存了一些远古巫舞之遗韵。仅就笔者所知，即有以下几端可证。

(1) 现道教法事中的“步罡踏斗”(道教法师设坛建醮时礼拜星斗的步态和动作，道教认为这种动作能遣神召灵)，实为远古巫师以歌舞降神的遗风。其步态宛如舞蹈，需踏在罡星斗宿之上，同时口唱经文歌腔，手舞足蹈，且有乐队吹打伴奏，不由使人联想到远古巫师乐舞之情状。

(2) 至今在不少地方，尚保存着远古的《雩》。如广西的“师公”、贵州土家族的“跳雩”，便是显例。它是一种头戴面具、身穿法衣，在祭祀神案之下，且唱且舞，相互唱和的表演艺术。其表演形式古朴粗犷，带有原始色彩。发展为雩坛戏的演出至今仍然同驱鬼酬神的祭祀仪式紧密结合。所以至今仍保留了许多原始巫教的祭仪，它是在巫教坛门基础上发展起来并受道教影响很深的古老艺术形式。以雩坛戏为例，道教信仰几乎成了雩坛的主体，其舞台背景完全是道教神堂的布局。在雩坛戏盛行的贵州思南一带，道教亦盛行。分支繁多，有茅山教、玄皇教、真仙教、师娘教、坐坛教等。

(3) 远古巫风盛行的荆楚、巴蜀古文化区，目前也是道教盛行的区域。这些地区至今犹存一些与巫教有关的原始性歌种。如土家族的《梯玛神歌》《端公调》《跳丧鼓》《摆手舞》等。

(4) 据杨荫浏先生考证，远古的乐舞，是以多种击乐和管乐(箫)伴奏，现在各地的道教乐队，基本都是只用击乐和吹管乐(笙箫管笛)伴奏，乐队校音“以笛

为正”。

通过对上述道教音乐的研究,或许能逐步构拟出原始巫舞的一些形式特征。

三、道教音乐与古代宫廷音乐

道教发展到两晋南北朝,一部分开始向上层发展,参与统治阶级内部的政治活动,站在维护封建统治的立场对民间早期道教进行改造,形成官方道教,也就是后来的禅门道、在庙道等。同时,民间仍传播着通俗形式的民间道教,即俗称的应门道士、在家道、伙居道等。从这时期开始,道教(主要是官方道教)走出宫观,进入宫廷,与皇室结成了神圣同盟,关系异常密切,至唐代更达到顶峰。主要表现在以下两方面。

(一)为上层统治集团提供精神支柱

如唐高宗追封老子为太上玄元皇帝,唐玄宗于各地建立玄元皇帝庙,以先祖陪祀,妃嫔公主多信道教受金仙玉真诸封号。唐宪宗、唐穆宗、唐敬宗、唐武宗以及一大批重臣名士都想长生不老,有的则因误吃道士仙丹而亡,但仍百死不悔。宋真宗另立一道教尊神赵玄朗,作为赵宋的始祖,给皇室涂上神圣色彩,宋徽宗自称教主道君皇帝,奉道极虔。明代诸帝以嘉靖佞道最甚,他长年潜居深宫,日事斋醮、炼丹和服用,得宠大臣需能写青词(祈祷表文),道教成了他的主要精神慰藉。

(二)道教领袖扶佑王政,贵为国师辅臣

道教在显贵时,其领袖人物不仅统领道教事务,还能对国事施加重大影响。北魏寇谦之深受太武帝器重,大臣崔浩以师事之。这成为北魏灭佛的重要因素。南朝道士陶弘景虽隐居茅山,梁武帝却要就军国大事向他咨询。陶因之被称为“山中宰相”。北周武帝时道士张宾,唐武宗时道士赵归真,在这两代的灭佛事件中都起了推波助澜的作用。宋真宗时道士张正随,宋徽宗时道士林灵素,元代道士丘处机、张宗演、张玉材,明世宗(嘉靖)时道士邵元节、陶仲文,皆受赐高品位爵号,常参政事。随着道教的上层化,道乐亦进入宫廷,与宫廷音乐同奏共鸣,乃至融为一物。道教的坛醮,不断吸收帝王庙堂仪典音乐,而宫廷的斋醮音乐,亦大量运用道曲。原出自道教法事音乐的法曲,唐代时借助帝王的喜爱而进入宫廷,得到发展、升华,成为宫廷十部乐中的“法曲部”。唐玄宗“酷爱法曲,选坐部伎子弟三百,教于梨园,每有音误者,帝必察而正之。”(《唐书》)法曲在唐代宫廷盛行两百余年,至唐文宗开成三年(公元838年)改“法曲部”为



“仙韶乐”，才渐趋衰微。但至北宋，宫廷又恢复“法曲部”，又称为法曲道情。基本还保持着唐代法曲的结构和风格特点，并保留了一些唐代法曲作品如《望瀛》《献仙音》（见《宋史·乐志》）。流传至今的法曲作品只有北宋末年曹勋的一件作品《法曲道情》，但也只是文字，没有乐谱。唐高宗于调露二年（公元680年）命乐工敬约制道调祀老子，道调后被假借为一种宫调的名称，唐时称林钟宫。唐玄宗更令道士广制道曲，有《玄真道曲》《大罗天曲》《紫青上圣道曲》及《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》等，均纳入燕乐系统。而“每年于两京及诸州玄元庙举行的道法斋醮，所用多为这类道曲”^①。唐玄宗还亲自在内道场皇宫祠神场所中教诸道士步虚声韵（见《册府元龟》卷54）。唐玄宗自己也曾创作了一些道曲如《霓裳羽衣曲》。“宋元时代，道教曲调甚多，有云笈部，且用词曲。”^②明初设置专事雅乐、道乐的神乐观，以道童为乐舞生（专职乐工、舞工），并令道士冷谦定雅乐。乐舞生是受过宫廷祭祀音乐训练的御用演礼、诵经、奏乐人员，其服饰俱如全真道士，人员也以全真道士为主，以后也有正一道士。乐舞生不仅在京城宫廷供职，当时的名山大观亦有朝廷派遣和供养的乐舞生专事经乐活动。如明代的武当山，朝廷供养的乐舞生见载者便达四百之众。明《大岳太和山志》载：“道众四百名已蒙给赐斋粮，要照神乐观乐舞生例每年给赐布匹奉。永乐十七年四月二十九日。”当时名山大观的道乐，俨然已成为明代宫廷音乐的一部分。明初斋醮音乐仍用宋元之旧，另有新制乐章，多用南北曲曲牌。

宫廷音乐是中国古代音乐的重要组成部分。尤其是唐代宫廷音乐，广揽外域音乐，兼收民间俗乐，在繁荣的盛唐音乐文化中，占有重要地位。然而唐代宫廷音乐留存至今的，除了文字记载和少量尚待解译的古谱外，并无音响资料可供分析。因而，从一些与唐宫廷音乐有密切关系的现仍存活的乐种中去探寻它的形态特征，就显得殊有必要。在这方面，道乐就是一个很有希望的对象。如前所述，现仍存活的道教与历代宫廷音乐（特别是唐、明两代）曾有密切关系。道乐的构成本身就含有大量宫廷音乐成分，当其古代宫廷音乐因战乱或改朝换代而被中断之时，自成一体地延续发展的道教音乐却将诸多宫廷音乐保存下来，如宫廷乐工舞工星散于民间时多流入道观便是一个佐证。而且道乐的历代传授又具有很强的稳定性和保守性，特别是受官方制约颇强的宫观道乐，一般不许轻易更改或即兴创造，使其有可能保留了较多古代宫廷乐风和音乐的形式因素。这些特点，便是我们从现存道乐研究入手，逆向窥探古代宫廷音乐奥秘

① 详邱坤良主编：《中国传统戏曲音乐》，中国台湾远流出版公司1981年版，“宗教音乐”条。

② 同注①。

的现实依据。仅以武当山道乐为例,就可看到若干古代宫廷音乐或古曲的某种风韵及音乐形式上因袭的痕迹。

(1)曲目方面。尚存古代宫廷运用过的道曲《步虚》,《步虚》早在南朝宋刘敬叔的《异苑》中便有记载:“陈思王(曹植)游山,忽闻空里诵经声,清远遒亮,晓音者则而写之为神仙声。道士效之,作步虚声。”按此说法,此曲最先可能是宫廷乐工(解音者)据佛教梵呗之音而作,后经道士仿效改编,创作成最早的一首道曲。此曲在唐代流行于文人阶层和宫廷,成为宫廷音乐中的重要曲目。以后历代经籍中多有记载。此曲据称因其宛如众仙缥缈步行虚空歌颂之声而得名。目前《步虚》仍是武当课诵音乐中每天必唱的重要道曲,它是晚坛的第一首韵腔(声乐曲调),它的主腔在其他诸多韵腔中都有应用,仍采用古代记载的四言诗体,音乐形态和风格非常古雅。

(2)很多韵腔演唱速度很慢,一唱三叹,有古乐风味。如早坛的第一首韵腔《澄清韵》,四言句式,一字多音,两字配一个悠长的乐句,四字配完一个乐段,连续演唱,不用过门,字间衬以大量“啊、呀、哟、唉、海”之类衬词。这些形态特征,与北宋《玉音法事》中用蜿蜒曲线记音的道曲形态非常接近。

(3)歌词句式多为四言、五言句,少用六言、七言句,不用唐以后的词曲体。

(4)宫观器乐以钟磬鼓钹等击乐为主,民间伙居道加用吹管乐,均不使用弦乐器。

(5)乐谱采用“以六为官”的工尺谱式。

(6)课诵音乐程序是,先击钟鼓三通,然后击乐先后进入,最后人声启唱,颇有唐大曲“金石丝竹,次第发声”之遗韵。

(7)有的旋律腔型,极似宋白石道人歌曲之风貌。如《三拿鹅》的主腔和结束句。

四、道教音乐与古代乐谱

《汉书·艺文志》提到的“声曲折”,是迄今在我国历史上所见反映我国古代记谱形式的最早的文字记载,因尚无实物为证,声曲折的谱式形态特征至今不详。但在北宋《玉音法事》中录有唐至宋代五十首道曲,有玉京步虚词、金阙步虚词、空洞章、启堂颂、醮斋颂、上清乐、玉清乐、太清乐、白鹤词、散花词等曲目,歌词旁不注工尺,而于字下有蜿蜒曲线记音,此谱疑即“声曲折”之类乐谱。其歌词与曲线间嵌以“贺、下、亚、牙”等虚词,亦疑为衬词。此谱含义虽尚难解,但大致可看出有一字多音、腔幅悠长、间插衬词、速度较慢、一唱三叹等特点。值



得注意的是,武当道乐很多韵腔的词曲关系、在唱法等特点上与上述情况颇为相似,如果能够确认这种蜿蜒曲线谱即为声曲折,而现又眼见得道乐的形态与曲线谱十分近似,那么,从现存的道乐入手去推测分析汉代声曲折谱式之具体特征,也就有了一条延续的联系线。这一设想,尤盼得到古谱研究学者的批评与注意。

五、道教音乐与古代戏曲音乐

道教与近古戏曲的关系尤为密切。特别是道教斋醮法事音乐在组织结构、乐队、音乐形态、唱法上与戏曲音乐存在若干相似处。从总体一般特点看,由于斋醮仪式的结构和内容十分庞大繁杂,所以其音乐的结构相应也十分丰富长大,而且具有内在的逻辑安排。如以武当山道教斋醮中的赈济法事音乐为例,全套音乐以《大偈子》和《慈尊座》为基本曲调,运用循环变奏手法而构成板腔性质的套曲体制。两个基本曲调各有特性,大偈子是五声宫调式,徵一宫型旋法,慈尊座则为六声羽调式,添加变宫音,羽一角型旋法。两个曲调运用板腔变化与正反调发展手法衍生出二十多首变体,全套曲在音乐材料、调性调式、速度等方面按起、承、转、合的原则而布局。章法严谨,颇具匠心。在赈济法事中,这套音乐是与念白、诵经腔、禹步、吟表等形式组合在一起的,且始终有吹打贯穿做伴,这种结构确实极似中国戏曲的一般模式。两者在具体形态上还有若干相似点,兹做略述。

(1)打击乐是音乐的主要部分,它自成体系,并以其音响节奏带动全局贯穿始终,用以配合韵腔、曲牌以及唱做念的语气节奏感,渲染情绪气氛,统一整个音乐的节奏风格。

(2)均以散板或慢速的音乐启唱,继以上板或速度稍快的音乐,最后以散板或渐慢的尾声作结。

(3)唱念吹打等相间使用,文腔武腔、大件吹打与小件吹打交替运用,音乐段落可大可小,十分灵活。

(4)乐队均由鼓师指挥,他在演奏时左手执板(道教用钹子),敲板位控制乐队节奏,点子较稀,右手掌一大一小鼓,在眼位上打出花点来。

(5)道教韵腔的唱法是一个乐句紧接一个,连绵不断,不用过门。这与昆曲唱法相同。

斋醮音乐与戏曲音乐的相似性给我们提出了一个史学范畴的新课题,谁影响了谁?从近古到近现代这段历史考察,似乎是戏曲音乐形式先于斋醮音乐而

形成,戏曲影响了道教,是道教利用戏曲音乐来配合其科仪,并借以宣扬道法。如《中国传统戏曲音乐》一书即认为:“从元世祖中统二年(公元1260年)芮城永乐宫全真领袖潘德冲墓石椁浅刻院本演出图可以看出,全真教十分重视利用院本、杂剧艺术形式来宣扬道教,所以在元杂剧中就出现许多以全真道士(如马丹阳)和八仙为主角的剧本。”另外,唐代以来的道调至元明时期已逐渐发展成道情的说唱形式。而最重要的,近代道教科仪也常“引商刻羽,合乐笙歌,竞同优戏”(清初叶梦珠《辑闻世编》卷九)。例如近代江南正一教斋醮所唱的就是昆曲。从这些现象看,似乎确实是戏曲影响道乐。但问题并不那么简单,如把考察的历史再往前延伸,且不说远在商周,道教的源头早已形成雒戏,就从道教斋醮音乐的正式形成与见载来看,亦是远在我国戏曲形式(南戏、杂剧)正式形成之前。早在南朝刘宋,庐山道士陆修静依据封建的宗法思想和制度,并吸收佛教修持仪式,广制斋戒仪范,逐步形成道教斋醮科仪。至唐代道法斋醮更进入宫廷,得到帝王扶植利用,达到极盛,唐以后历代宫廷大都沿袭旧制,同时斋醮还一直在民间广泛流行。如前所述,斋醮音乐已然形成戏曲音乐的模式,这样一来,自然的结论应是南戏杂剧很可能直接利用了斋醮音乐形式来搬演故事,逐步移花接木,形成后来的戏曲音乐体制,在后来的发展中又常为斋醮音乐所利用,形成你中有我,我中有你的混合现象,以至人们竟误源为流,本末倒置。上述论点目前尚属假说范畴,还需做大量综合性研究予以确证。这种看法,无疑对中国古代戏曲形成的研究提出了一个新课题。

宋元戏曲留存于今的大多为文字资料,除少数乐谱外甚少其他音乐资料,因而,欲窥近古戏曲之音乐风貌及形态特征,以现存的道教斋醮音乐研究为突破口,或许不无裨益。

道教音乐与古代民间俗曲、佛教音乐也有着密切关联,值得注意,这里暂不赘述。

六、结 语

道教音乐作为宗教文化的重要组成部分,在宗教推动和影响下逐步形成—一个富有自身特点的文化实体。它的第一个特点是音乐构成上的多层多向性。道教音乐与中国古代音乐文化关系密切,特别表现在进入盛唐以后,对许多传统音乐品种的辐射作用有不断增强的趋势。如果说道教音乐体系的形成表现出较强的多源性和依附性,那么道教音乐的影响则表现出较强的辐射性,它的边缘与非宗教音乐文化交渗,具有模糊不定的性质。道教音乐文化的涵盖面极



宽,可以说在封建社会后期,很多民族音乐品种都染有道教音乐的色彩。如古代宫廷音乐、文人音乐、戏曲音乐、说唱音乐、民族器乐、民歌小调等,往往无一不见道教音乐之踪迹。

道教音乐的第二个重要特点,是其历史发展的连续性和保守性。道教音乐(这里主要指宫观道乐部分)自它形成伊始,便一直受着宫观组织和清规戒律之制约,一直受到皇宫的扶植利用及官府荫护,甚少受到尘世动乱的冲击,所以它得以自成一体地连续发展,没有中断。同时道教音乐历代靠口传心授,严格照上辈所传样式演唱,决不允许随意更改传统模式,特别是全真道要求更严,以至有“死全真”之称。而且道教经济地位一直很优渥,其音乐主要用于神圣的场合,并不以之为谋生的工具,所以它就没有多少不断更新的需要。道乐的连续性和保守性的发展特征,使得道教在保存古代音乐文化因素方面,较之其他民族音乐品种,就具有更多更大的可能性。

道教音乐的以上特点,正是我们今天以道乐研究为突破口,不断向纵深发展,溯流探源,多方求证,对中国古代音乐文化进行逆向研究的现实依据。

本文的宗旨只是提出现存道乐中所存在的与古代音乐有联系的一些因素,提出从活的道乐中窥探古代音乐形态奥秘的种种可能性线索。目前,这些可能性大多还仅仅是设想,而设想的实现,尚须经过长期艰苦细致的求证工作。这里不揣冒昧地先将这些不成熟的设想提出,仅是为了早点听到学界师长的批评指正,以开茅塞,少走弯路尔。

(原载《音乐艺术》1988年第2期)

唐明皇与道教音乐

一、楔子

中国历代帝王精通音乐者,当推唐明皇为头号种子,对此说恐无人会持异议。如再命题曰:唐明皇酷爱且精通道教音乐,对此茫然者,怀疑者,甚而摇头否定者,可能就会大有人在了。确实,学界一般都知道明皇对中外雅俗等各类音乐的态度是兼收并容,无所不纳,故能成其伟大的创作。但对于明皇与道教音乐的深刻关系,人们却甚少注目,更无专门的研究。其实,在唐明皇一生的音乐活动中,道教音乐实在占有举足轻重的地位,而明皇本人,则正是一个不折不扣的道教音乐家。考察明皇与道乐的关系,不但可以深化我们对于明皇创作和宫廷道乐的构成特征及其相互关系之认识,而且由此还可以进一步窥探唐代宫廷音乐与唐代官方道乐的构成特征及其相互关系。同时,抓住这条线索来研究现存于各地宫观和民间的道乐作品,则可以对这些作品的历史渊源和风格特征做出更为恰当的解释。

二

明皇与道教音乐的深刻关系,是有其特定的社会与历史文化背景的。这在今天看来或许有几分偶然性,只因道教与李唐皇室攀上了同宗之谊,唐代遂成为道教发展的黄金时期。唐代开国皇帝李渊及李世民出于政治目的,自命为太上老君后裔,奉天命来坐天下,大肆抬高道教的地位。唐高祖李渊于武德八年(公元625年)下诏宣布三教中道教第一,儒教第二,佛教第三。这一措施引起佛教的极为不满,当时有个佛教徒为此跑到宫廷抗辩,竟被乱杖打死。贞观十一年(公元637年)唐太宗李世民再次宣布尊崇道教。到唐明皇李隆基时代,更将对道教的尊崇推向了新的高潮。

唐明皇对道教的尊崇与前代皇帝有所不同。首先,他的尊崇道教,较少出于政治上借以标榜君权神授这一目的,而更多是为了满足个人的生存欲、享受欲和幻想欲;其次,他所独具的音乐天赋,富于幻想和想象、充满浪漫情感的心理素质,这些艺术审美的特征与道教的信仰和审美特征非常契合。



上述特点,使得他的尊崇道教在心理上大大削弱了虚伪的和政治的因素,而几乎完全是抱着真心虔诚的态度,达到了前所未有的迷醉境界。他与道教的著名道士过从甚密,先后将卢鸿一、王希夷、李含光、司马承祯、李遐、张果、甘泉先生等道士三请四迎地请到京城来加官封号,百般宠信,及至道士告辞归山时,则又赠送米绢,或赋词以遣之。^① 道士司马承祯寿终正寝,明皇亲为制碑文,封官赐号,他请李含光向太上老君转告“朕志求道要,缅想真仙”^②。还向司马承祯亲受法篆,^③召李含光入京请受道法^④;向吴筠询问金丹修炼及神仙羽化之事。他亲自煮炼丹药,告丞相于宫中内道场立坛炼药“神异”事,宰相等连忙上表称贺。^⑤ 他崇尚长生轻举之术,不仅自己奉道虔诚,还要大臣百官仿而效之,他命崇学馆学士子三元日(按:道教节日)讲《道德南华》诸经,群公百辟咸就观礼”^⑥。他不遗余力地宣扬推广道教经典,不但亲自注疏了《孝经》《道德经》《老子》《金刚经》《金刚般若经》并颁布于天下^⑦,还令士庶家藏《老子》一本,并将道教经文正式纳入科举考试科目^⑧,他在两京及诸州各置玄元皇帝庙一所,每年依道法斋醮,并设置崇玄学,后改为崇玄馆,以宰相担任大学士,领导两京玄元宫及道观。^⑨ 天宝六年(公元747年)正月,他下诏谓“崇我训祖,其推道门。将以福助生灵,弘拯天下”^⑩。将道教太上老君奉为祖宗,百般尊崇,还把道士划为归宗正寺作亲戚看待,道士坐法地方官无权处置,只由道教戒格处分^⑪,俨然将道教徒奉为特权阶层。直到安史之乱丢掉帝位逃奔四川之际,他还念念不忘炼丹之事,以道士杨通幽“觅杨妃魂魄事”赐物千段,金银各千两,良田五千亩^⑫,诚可谓精诚奉道,至死不悔。

明皇朝,虽然名义上是儒、佛、道三教调和,但实际上却将儒、佛教打入了冷宫,一心一意大兴道教。考古文献中,明皇与儒、佛二者关系的记载真是寥若晨星,而他与道教的有关活动记载却比比皆是,几乎每隔一两年就有两项重大的

① 《旧唐书》卷191《明皇杂录》。

② 《全唐文》卷36《唐玄宗命李含光奉词诣坛陈谢敕》。

③ 《旧唐书》卷192《司马承祯传》。

④ 《颜鲁公集》卷9《李含光碑铭》。

⑤ 《册府元龟》卷54。

⑥ 《唐大诏令集》。

⑦ 《旧唐书》卷8,《封氏见闻记》卷1,《册府元龟》卷51。

⑧ 《旧唐书》卷8。

⑨ 《旧唐书》卷8。

⑩ 《册府元龟》卷54。

⑪ 《唐会要》卷49、卷50。

⑫ 《太平广记》卷20。

尊崇道教活动的记载。以上所述,不过择其要者而已,但从中已不难看到,唐明皇是一个何等虔诚的道教信徒。明皇既大力尊崇道教,又兼具绝高的音乐天赋,这就注定他会与道教音乐结下不解之缘。

三

明皇在六岁时就酷爱歌舞音乐,曾在其祖母武则天举行的盛宴中当众表演《长命女》受到群臣喝彩。他幼年时代便与道教音乐结下了因缘,常和道情艺人交游,努力钻研法曲,深得音律之妙^①。他即位前任潞州(山西长治)别驾时,便经常出入道观,与演奏法曲的道士过从甚密,耳濡目染中更进一步加深了对道乐的了解,并产生了酷爱之情。

明皇作为一个虔诚的道教信徒和卓越的音乐家,一旦热爱上道教音乐,就绝不会仅以个人的喜爱和欣赏而满足,一旦大权在手,时机成熟,他势必会将己之所欲广施于人,致力于发展推广道教音乐,这一机遇随着他登上皇帝的宝座而很快来临。提倡发展道教音乐,既是明皇尊崇道教活动的重要组成部分,亦是他艺术才华借以尽情发挥的重要渠道。在明皇执政的近半个世纪中(公元712—756年),道教音乐犹如锦上添花,滚油沃火,在皇室宫廷中畅通无阻,声势显赫,并蔓延到上层社会和文人阶层。明皇与道教音乐的关系有诸多方面的复杂表现,下面择其显分而论之。

四

作为一位帝王音乐家,明皇创作了不少流传千古的音乐作品,而这些作品中的佼佼者,大都充满浓郁的道教色彩,充分表现出他对创作道乐的极大热忱。

(开元二十九年,公元741年)二月辛卯,他制作了《霓裳羽衣曲》和《紫微八卦舞》,以荐献于太清宫,并“贵异于九庙”^②。天宝四年(公元745年),又创作《降真召仙》之曲和《紫微送仙之曲》,在太清宫演奏^③。天宝十三载(公元754年),创作《三元道曲》。据《唐音癸签》记载,明皇创作了40多首法曲,其曲名据《乐府诗集》,载有《长生乐》《赤白桃李》《望瀛》《献仙音》《献天花》《霓裳羽衣》等,大都是仙道意味的乐曲。

为了进一步繁荣道曲创作,明皇还大力鼓动著名道士司马承祯、李含光和

① 李尤白:《梨园考论》,载《光明日报》1982年7月第4版。

② 《混元圣纪》卷8。

③ 《混元圣纪》卷9。



工部侍郎贺知章、太常卿(主管雅乐的最高官史)韦频等创作改编道曲。这些曲目据《新唐书·礼乐志》记载有《玄真道曲》《大罗天曲》《紫清上圣道曲》《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》等。

在明皇的身体力行和大力倡导下,唐代宫廷乐中一时充斥了各种道曲,既有明皇和大臣、道士们新创作改编的道曲,亦有道教的传统乐曲,这些乐曲,主要运用于两京及诸州玄元庙每年举行的道法斋醮和宴享娱乐场合。就这样,明皇还觉得不够味,甚至在庄严隆重的宗庙雅乐的降神送神仪式音乐中,也毫不客气地用上了道教色彩的音乐——《混成之乐》和《太乙之乐》^①。这样一来,道乐作品就渗透到宫廷音乐的每种品类,无所不在了。

五

明皇不仅亲自创作道曲,还俨然以导师的姿态,亲自向道士传授道教传统歌曲,并对已有讹传的道教名曲进行修订、加工和提高,对道乐的保存和发展做出了重大贡献。《册府元龟》卷54云:“(天宝十载,公元751年)四月,帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辨等谢曰,‘伏见陛下亲教步虚及诸声赞,以至明之独揽,断历代之传疑。定麟骥于海陆,分景镜于真伪。平上去入,则备体于正声。吟讽抑扬,则宛仍于旧韵。使咏之者,审分明之旨,闻之者,无伪舛之言。妙协钧天,克谐仙唱。伏以灵章本趣,理固如然。但为流传人间,讹谬滋久。非应道之主,孰能正之。是可以振畅玄风,发挥圣作……特赐编诸史册,宣示中外。’”帝曰:“一时之事,何足言焉,所请者依。”

上面这段史料蕴含了一些重要信息,值得分析。首先,它说明了明皇对道教音乐的掌握和运用已达到极高造诣,他不但娴熟于作曲技术,能按照四声平仄规律对当时真伪混杂的《步虚》在声腔上进行修订和加工,而且他还深得道乐传统特色之三昧,在旋律进行上,“宛仍于旧韵”很好地保留了道乐的风格特征。连道士们也不得不由衷赞叹“妙协钧天,克谐仙唱……可以振畅玄风,发挥圣作。”

其次,说明了盛唐道乐歌唱以辨及平上去入者方为正声。从这点可以看出当时道曲的一般形态特征来。所谓辨及平上去入,就是说旋律走向要吻合歌词阴阳四声的高低和曲折,用今天的术语来讲就是依字行腔,这种唱法是一种精细的唱法,反映在词曲关系上是一字多音,旋律形态必然是腔幅悠长,宛转曲

^① 《册府元龟》卷569。



折,音乐风格细腻典雅。值得一提的是,至今仍存活在民间的道教课诵音乐(如武当山晚坛中的《步虚》等韵腔),在唱法和风格上仍保留了上述特征,诚可谓“古今相去不远”。

再次,明皇修订教授道乐时,不可避免地会根据自己的审美观对传统道乐做或多或少的加工改造,而经他加工后的道乐又被道士们奉为圭臬而传承下去。在这里,道乐与明皇的创作就合二为一,交融在一块了。这事实说明,在道教音乐的躯体中,曾混杂着帝王创作音乐的血液,需附带说明的是,明皇所教的《步虚》声韵,是道教斋醮音乐中最著名的一首传统歌曲,早在南朝时便已见诸史册,以后历代传唱不绝,至今仍存活于各地道教宫观。或许正因为明皇的青睐和修订,此曲在唐代特别盛行,唐人诗句中频频咏及它。张籍有“却到瑶坛上头宿,应闻空里步虚声。”许浑有“天风吹下步虚声”(《宿咸宜观》)，“步虚声尽天未晓”，“步虚宁比竹枝歌”。苏郁《步虚词》有“今夜笙歌第几重”。殷尧藩《府试中元观唐流步虚》诗有：“星辰朝帝处，鸾鹤步虚声”句。从步虚的广泛传唱便可推知唐代道乐从宫观进入宫廷后，经明皇的倡导和发展，又流传及士大夫贵族阶层，并大量返流到道观和民间，影响广泛，这与明皇的创作和传导是大有干系的。

六

盛唐音乐文化的主流是燕乐歌舞大曲，而法曲则又是燕乐之精华。法曲之名至迟在南北朝时已有之，隋代作为法事仪式音乐。唐代更与道曲相结合，发展至极盛^①。法曲风格是“音清而近雅”^②，属于中国音乐的风格（清乐系统），雅乐登歌亦奏法曲^③。法曲至唐因与道乐的进一步结合而至极盛，这一结合的契机则正是明皇的酷爱 and 大力倡导。难怪有学者干脆把法曲说成是唐玄宗加工制造的音乐。“……法曲是基础于隋以来的中国音乐，因为唐玄宗好神仙道法，就以这种音乐为纪念而名法曲，法曲就是道法之曲，和佛曲对立，因此法曲又名出道法曲。”^④法曲之名虽不由玄宗所取，但其深得玄宗爱好，与佛曲不同，倒是中的之言。著名日本音乐学者岸边成雄也有类似看法：“至于法曲，则系玄宗在梨园亲自教授的音乐。系正乐之意（但非佛教法乐之意），因其道教思想背景极

① （唐）段安节：《乐府杂录》。

② 《旧唐书·礼乐志》。

③ 《乐府杂录·雅乐部》。

④ 刘尧民：《词与音乐》。



浓,故有法曲之名,而一般则称为道调法曲者。”^①正因为法曲有浓厚的道教音乐色彩,所以明皇就格外青睐,为了更有效地提高发展法曲,他还亲自设立了一所规模完备的皇家音乐舞蹈戏曲学院——梨园,他本人出任院长(称“崔公”或“崖公”),下设专门的创作和导演两套班子,他自己也亲自担任法曲的创作和排练,并挑选了三百名技术高超的宫廷乐工在梨园,由他教授排练法曲作品,随时纠正演奏中的错误^②。他还亲自创作了四十余首法曲作品^③,各曲的标题大都有飘飘欲仙的意象。在玄宗的大力倡导下,法曲在唐代得到飞跃发展。宫廷还专设了“法曲部”,作品层出不穷,艺术性愈臻成熟完美。法曲从一种法事音乐体裁演变为一种大型套曲结构的歌舞曲,以其独特而精湛的艺术形式一跃而居于盛唐音乐文化之巅峰,以其旺盛的艺术生命力在中国乐坛活跃了将近二百年,直到唐文宗开成三年(公元838年)改“法曲部”为“仙韶乐”,才渐趋衰微。唐代法曲音乐现在已成为绝响,只留给我们一些著名作品的名目和历代诗人的文字描述,从这些资料中,尚能略窥盛唐法曲音乐结构、表演形式、伴奏乐器的特点,值得庆幸的是,这些特点至今还能在各地的道教音乐中得到诸多印证。使我们有可能根据现存的道乐对盛唐音乐进行逆向研究,逐步解开唐代宫廷音乐形态之谜。

七

《霓裳羽衣曲》是唐代法曲的代表作。关于《霓》的创作过程,是研究明皇与道乐关系的一个重要课题,也是音乐史学界和文学界至今尚有争议的一个课题。限于篇幅和本文宗旨,这里只拟约略陈述自己的新看法(详细论述拟述诸专文)。学术界对《霓》的创作过程之意见,归纳起来大致有以下几端说法。

(1)西凉进献说^④。

(2)明皇亲作说^⑤。

(3)道乐与印度乐曲(婆罗门)合璧说^⑥。

(4)印度乐曲,西凉进献,明皇易名说^⑦。

① [日]岸边成雄:《唐代音乐史的研究》序说。

② 《文献通考》。

③ (明)胡震亨:《唐音癸签》。

④ 《新唐书·礼乐志》和白乐天《和元微之〈霓裳羽衣曲歌〉》。

⑤ 见刘禹锡、李祐、元稹之诗作。

⑥ (唐)郑嵎:《津阳门诗·注》。

⑦ 转引自秦序:《唐玄宗是霓裳羽衣曲的作者吗》,《中国音乐学》1987年第4期。



(5)西凉创造,明皇润色说^①。

(6)道士作术引明皇游(或梦)月宫闻仙乐据之记谱改编说。或曰:明皇据道家音乐记谱改编说。

最后一说为笔者之别解。我所依据的资料是唐代的诸多传说故事,其见于《异人录》《逸史》《鹿革事类》、柳宗元《龙城录》、蒋防《幻戏志》、杨臣源《李暮吹笛记》《明皇杂录》《幽怪录》《仙传拾遗》《开元天宝传信记》诸书。诸书具体说法虽不尽一致,但基本情节大致相同:道士(或申天师或罗公远或叶法善)作法术,于八月十五日夜(年代:开元六年或天宝初)引明皇游月宫,闻数名(或数百名)仙女歌舞仙乐,乐音清丽,明皇问及曲名(或得今曲名,或得《紫云回》曲名易之,或不得曲名)密记其音调,归作(或云谕伶官像其调而作)《霓》。此类传说因附有浓厚的灵异神奇色彩,学术界多斥为荒诞无稽,不足为训。然而事实上,问题并非如此简单,这些故事的产生,有着深广的时代和社会依据。我国古代流传下来的优美乐曲,往往附有灵异的故事,令明皇因之召乱而不悔的《霓》其附有的故事,自然会加倍灵异。一件作品用如此多的故事来渲染,就不是用虚妄荒诞的结论可以搪塞过去的,它表明唐代确实盛传此类传说,此曲在当时社会已取得崇高地位。谓之有相当的渲染尚可,若谓纯系作者的捏造,则或不然。对历史事件的研究,须以历史的具体分析的眼光,并结合当时的社会文化背景去考虑,方能得其真谛。近世人感觉荒唐的事,唐代人或许认为正常,反之亦然。比如唐代道教制造的“飞升月宫”的故事,在当时与后世的学者看来,真是异想天开,荒诞之至,然而在已经实现登月旅行的现代人看来,这些故事蕴含着多少天才构想,何止“正常”二字可以品评。落实到《霓裳羽衣曲》产生的特定文化背景,应聚焦于下列三点:神秘浪漫的道教学说于朝野盛行,道曲和道教色彩的音乐充盈于宫廷和民间,唐明皇既虔诚信道又酷爱道乐。我想,如从这样的背景角度切入,就可能捕获这些灵异故事中蕴含的珍贵信息;《霓裳羽衣曲》是明皇根据道教乐舞记谱或加工改编而成的乐曲,具有浓厚的道教背景和道教色彩。对于这一论点,我们可以从对传说故事本身的解析和《霓裳羽衣曲》的风格分析两个方面来进行论证。我们认为,这些传说故事在荒诞的表象下,却隐含着一些历史的真实性。游月宫闻仙乐事虽荒诞但这些传说并非无中生有,很可能在唐代宫廷中确实曾经发生过类似的闹剧,而这场闹剧实际上不过是道士们为了迎合明皇的意象,而玩弄的一套大型幻术。他们预先模拟仿造出月宫仙境,由

^① (唐)白居易:《霓裳羽衣舞歌》;(南宋)王灼:《碧鸡漫志》。

道士或宫女扮为仙女,排练好仙乐(即道教乐舞)于夜半时分,道士作术(可能是障眼法、机关布景之类魔术)引明皇进入这一仙境。仙女奏起清丽的仙乐,使恍惚状态中的明皇竟然信以为真,深信飞升月宫之理想已然实现,于是密记其音调,归来记谱作成《霓裳羽衣曲》,正因为仙女唱的是明皇所熟悉的道教音乐(传说中对音乐风格是用“清丽”二字形容,这也正是道教音乐的特征,亦可为一证),所以明皇才可能听一遍后就记得下来,于次日凭记忆而制成《霓裳羽衣曲》。设想此曲若是素未得闻的佛乐或西凉乐,天赋再高的音乐家也是不大可能仅听一两遍就能记忆下来的。

综上所述,可知传说中游月宫是假,但预置月宫幻境,演奏道教音乐,明皇据之而作《霓裳羽衣曲》却可能是真有其事,这或许才是《霓裳羽衣曲》创作的真实过程。

上述解析的依据首先在于幻术历来是道教的拿手好戏,在唐代制造游月宫的幻术并非难事。早在汉魏时,吴越的巫师就擅长刀枪不入、使水倒流、使钉自出等魔术,南朝的道士也会这类幻术。葛洪《抱朴子》内篇卷3《对俗》中提及的幻术就有九百多种,有玩隐身术的、入水不沉、踩刀不伤、变形易貌、呼唤禽兽等等,可见当时这类幻术很流行而且技法颇高。唐代道士更盛行这类幻术,如道士殷文祥能“酌水为酒,削木为脯,使之退行,止船即住,呼鸟自随,唾鱼即活”。(《云笈七签》卷113)。道士张果更能“绝气如死,良久渐苏”。在唐明皇面前“累试仙术,不可穷纪”,逗得明皇及嫔御皆惊笑,以为真是活神仙乱世^①。因此,道士利用幻术本领,再预设一套高明的机关布景,在明皇眼前制造一场月宫奏仙乐的幻境,确非难事。另一方面,明皇素来将道教白日飞升,神仙羽化的幻想当作自己现实可行的人生理想而孜孜以求,梦寐以思,渴求飞升月宫成仙的强烈愿望,在他心理上形成了一种思维定式^②。这种定势思维促使明皇对道士吹嘘设置的一切东西都确信无疑。因此,道士制造月宫幻境的法术灵验与否、逼真与否倒居其次,关键在于明皇虔诚信奉的心理促使他宁愿弄假成真,以抚慰他渴求成仙的心灵,并为他的艺术创作添注新的灵感和意象。如果说上述对传说之解析尚有推论的性质,那么从唐人诗歌中对《霓裳羽衣曲》特征的描述看来,其与现存道乐形态特征多相吻合,这就从实证角度进一步证实了我们的猜想。兹撮要列举并略加分析。

① 转引自葛兆光:《道教与中国文化》,上海人民出版社1987年版。

② 照克雷奇的说法,思维定式使人“倾向于看见最适合我们当前对于世界所全神贯注的和定向的东西”。[美]克雷奇等:《心理学纲要》下册,周先庚等译,第78页。

杜牧《华须宫》诗云：“月间仙曲调，霓作舞衣裳。”李月雄省试《霓裳羽衣曲》诗云：“风管递参差，霞衣竞摇曳。”陈岷《霓裳羽衣曲赋》：“摇曳动容，宛似群仙之态……人风韵肃，清音忽长。”白居易《嵩阳观夜奏霓裳》：“开元遗曲自凄凉，况近秋天调是商。”徐铉《又听霓裳羽衣曲送陈君》：“清商一曲送人行”。《新唐书·礼乐志》称：“凡曲终，必遽，惟《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。”白居易咏《霓裳》之歌曰：“唳鹤曲终长引声”。注曰：“凡曲将毕，皆声急促速。惟《霓裳羽衣曲》之末，长引一声也。”柳宗元《龙城录》：“又听乐音嘈杂，亦甚清丽。”段安节《乐府杂录》：“法曲又名法乐……所用乐器，有钟、磬、铙、钹、幢箫、琵琶等。演奏时金石丝竹先后参加，而后合奏。”以上所叙《霓裳羽衣曲》之特点，无一不是道教色彩，道乐风格。霓裳羽衣乃道教仙女的服饰特色，有霞霓翠羽之美。音乐风格方面，无一不与现存道乐的特征相对应，如浓重的商调色彩，曲终长引一声（大概指乐曲结束时放慢速度，散板演唱），音调清丽，伴奏乐器组合，套曲结构，演奏方式等。这就从实证角度表明：《霓裳羽衣曲》确实是唐明皇根据道乐制谱加工发展而成的歌舞音乐。

八

天宝十三年（公元754年），明皇利用行政手段实施了一项重大的乐制改革——更改曲名，颁示中外，从而将倡导道教音乐的活动推向了一个新的高潮。早在魏晋以降，以西域音乐为代表的外来音乐——胡部新声便开始滔滔输入中国，初期至明皇朝一直与中国的雅乐、俗乐分开演奏，各不相犯，胡乐输入达到极盛，渐与道调法曲合作演奏。虽然明皇对各种音乐均能广揽旁收，但毕竟他最宠爱的是代表华夏正声的道教音乐，为了确立道乐的主导地位，遂于天宝十三载（公元754年）诏令道曲与胡乐合奏之同时，动用国家音乐机构——太常寺更改了一大批乐曲标题，并将新曲名立石刊于太常寺。^①所更改的曲名，大多是将原来的胡乐曲名改为具有鲜明道教色彩的曲名。如将龟兹佛曲改为金华洞真，因度玉改为归圣曲，光色俱腾改为紫云腾，摩醯首罗改为归真，勿稽贱改为无寿疆，苏莫刺耶改为玉京春，阿个盘个改为元昭庆，急龟兹佛曲改为金华洞真，苏莫遮改为万字清，舞仙鹤乞婆改为仙云要。显然更改乐名的实质是确立道教音乐的核心地位，对胡乐和佛曲进行改造或改编，从而达到化胡为华、融佛为道、壮大道乐声势之目的。乐名一经更改，道教音乐的声势更是浩浩荡荡，显

^① 《唐会要》卷33。



赫于世了。虽然现尚无从探究这次乐改的具体过程和措施,但明皇酷爱、扶植道乐的一片苦心和决心,却从中昭示无疑了。

九、结 语

鲁迅先生在数十年前就曾说过:“中国根柢全在道教……以此读史,有多种问题可迎刃而解。”^①对于这段言简意深的话,或许我们要通过有关道教文化的若干专题研究,才能真正领悟到其中的深厚含蕴。即便是唐明皇与道教音乐这一小小的课题,限于篇幅,本文也还难以将两者的联系详尽阐述,也还难以将两者的复杂关系做出完整准确的评估。本文所做的只能算是初步揭示出明皇与道教音乐有深刻密切的关系这一历来为人所忽视的客观事实,并从中引发出一些个人体会供学界批评参考。

作为一位天赋极高的音乐家,唐明皇的音乐思维和音乐创作无不打上道教音乐的深深烙印。道教音乐的丰富素材和巧妙构思不断丰富其音乐创作,道教的神奇幻想为其音乐思维提供了神奇谲诡、色彩绚丽的意象。可以毫不夸张地说,正是道教音乐的影响,构成了他的创作特色,成就了他伟大的创作。因此,道教音乐的影响,是研究唐明皇音乐创作特色的一个不可或缺的一环,也是研究盛唐宫廷音乐特色一个不可忽视的课题。另一方面,唐明皇的倡导和创作,也对盛唐道教音乐的兴盛发展做出了极大贡献,他以绝高的音乐天赋,丰富提高了道教音乐的艺术性和表现力,以帝王的身分亲自创作、修订、教授和倡导道乐,使道乐作品得到加工和传承,对后世道乐的发展产生了深远的影响。

以上两方面事实足以表明:明皇的音乐创作和盛唐宫廷音乐均包含着道教音乐的素材和精神,而唐代道教音乐则渗透了明皇创作(代表宫廷音乐)的血液,两者之间处于相互利用、相互影响、交叉授粉的双边关系,以至达到水乳交融、难以分离的境地。“渔阳鞞鼓动地来,惊破霓裳羽衣曲”,明唐后期政治上的昏庸,导致了“安史之乱”和他仓皇奔蜀、忍痛缢妃的悲惨结局,他发展创造音乐文化的宏图亦随之化为泡影。但是,他一度精心建树的盛唐音乐之花,并未随着他政治之舟的颠覆而凋零殆尽。那些曾与明皇共奏一堂的宫廷道士们,在安史之乱后纷纷星散于各地宫观与民间,珍贵的盛唐音乐文物,亦随之被带入了香烟缭绕的道教官观,寓形于道教音乐之中,仰赖于道士的传承,而自成一体地世代延续下来。在今天仍存活于各地的道教音乐中,往往还能找到若干盛唐宫

^① 《致许寿裳》,《鲁迅全集》第9卷,第285页。



廷音乐文化的痕迹,实在有其深刻的历史原因。仅就这点来说,我们今天讨论明皇与道教音乐的关系,也就不无实际意义了。

(原载《音乐艺术》1989年第3期)



《玉音法事》曲线谱源流初探

一、引言

《玉音法事》系道教书名。明正统《道藏》收有三卷,作为道教举行斋醮科仪时赞颂吟咏之范本,其卷上、卷中收道曲吟谱。卷上用宋徽宗御制《白鹤词》一首,卷中用徽宗制《玉清乐》《上清乐》《下清乐》五言诗,《散花词》《步虚词》各一首。卷下收宋徽宗御制道词、宣和续降道词、宋真宗御制道词等。其他道词非北宋帝御制,是道教素有之曲。如唐名道士杜光庭《太上黄箓斋仪》卷1载:“华夏赞,出《玉匮明真经》,今但有十八虚声。”此书卷上、卷中道曲每个正词旁注有大小圆圈符号,字下注蜿蜒曲线,以示音调之曲折抑扬,这便是现在学术界所称的“吟(线)谱”“步虚谱”,为统一和形象化起见,我们暂统名之为“曲线谱”,此谱虽见载于传今的明版正统《道藏》,实则早已流布于北宋末叶至明代中叶。明成化刊本云:“宋徽宗政和年间道君皇帝御制长吟《玉音法事》,并短促步虚词及玉虚殿格范促吟隐字步虚词。”(按隐字指诸天之隐韵,非世间之常词。)又云:“教门辛卯岁(宋徽宗政和九年)……准东上阁门使黄冕得旨,宣左街道篆徐常知,右街道篆董南运(按在京道篆院12名道官中左右街道篆各1名,主管教门公事)赴宣和殿,蒙恩召对。出御制御书《玉清》《上清》《太清乐》《步虚》《白鹤》《散花》词共60首,宣示久之。……继而圣语,同时吟和,莫非协应空歌大梵之音。方恳请编入宝藏之际,俄降天语,许附大藏,永奉醮章。已而续降纶旨,以御札墨笔赐许常知收掌。……(常知)谨捧归蓬华,即告出玉虚殿通籍之士:先次传录习咏。复命工装写成册,散布诸宫观,永耀琅函。”如此可知,曲线谱道曲乃北宋帝亲写部分道词,宫廷道官迎合龙颜,恳请编入道藏,从而使道曲兼得皇权、神权之优宠,并作为斋醮大典时吟唱经韵之范本,颁布宫廷及全国的道教官观。所谓玉虚殿格范,当时法事道曲之唱法规则也。曲线谱所记仅音乐大体轮廓,尚需教者面授方得其要,故成化刊本又云:“玉音长吟,并隐字步虚,虽吟哦赞咏,有若难通。若得善本,朝夕课(按指道观日常早晚课诵)览观,专意留心,精加训练。不过数月,自可造惜。至于传授口诀,又在得人(人,中也。即中其疑惑),相与指明。尚有余音,笔舌难尽,自非与而议,未易通悟,更请详视签出,日



熟心专,不过数月,定可精通。其余逐篇吟咏,皆可类晓尔。唯有磬棒声全在口诀。若非面议,难以尽言。或恐有疑难处,但请不吝下访,庶可面议声音曲折。”上述的口诀,当是传授曲线谱道曲叫师傅所备的一套规范性口头教材,以对粗略的谱式做出细微实际的补充说明。可惜现在已无此口诀的有关记载,所以这形态特异的曲线谱也就被今人视为“天书咒语”,难以理解了。至于其符号之来龙去脉及含义,也就更是一大奥秘。

虽然如此,曲线谱作为古代道教音乐和中国古谱发展史的一项重要资料,在古代音乐材料极度匮乏的今天,仍然具有不容忽视的研究价值,值得我们去探幽析微。在近年的研究工作中,我们接触到一些相关资料,渐集腋成裘,理而董之,遂摸索出一条曲线谱源流演变之线索,自视尚能圆说,敝帚自珍,故不揣冒昧,发表短见,只望能抛砖引玉,在此寂寞领域引起同好之兴趣和共同讨论,推动曲线谱的研究进程,亦幸莫大焉。

目前音乐学术界对于曲线谱之探讨甚为薄弱,大多仅是从其他专题上偶或论及,缺乏系统性,从这些零星研究中,有一个比较公认和值得注意的重要看法,即认为曲线谱是汉代“声曲折”之实物形态或流变形式^①。此观点虽非专论性质,也缺乏必要而充实的论证,但是这些都并不影响观点本身的正确性和重要性。虽然我们原则上同意这一看法,并以之作为进一步研究的重要依据之一。但这些看法毕竟属浅尝辄止的议论,失之空疏,并未理清此谱之源流系统,亦未弄清下述问题:此谱符号源于何物?其生成和传播的主要途径和载体为何?它依存于什么社会团体和文化背景而发生发展?显然,只有弄清上列问题,才可能深入认识此谱式的源流系统和本质特点。本文将试图探讨并解答之。

二、从声曲折说起

确认曲线谱是汉代“声曲折”之嫡传。其形态相同,由此将曲线谱的来源先追溯到汉代,是本文的第一个前提,另据我们的研究,现存武当山的道教歌曲《步虚》《澄清韵》等的形态和唱法与《玉音法事》所载道曲十分相似^②,且曲线谱独载于道教典籍,可证曲线谱与道教文化有特别密切的关系,这是我们研究的另一重要前提。以上两个前提结合起来,就给我们提供了新的视点和更开阔的视野。下面先要弄清:曲线谱的奇异符号是来自于什么东西?它是由何途径演

① 详中国艺术研究院音乐研究所编:《中国音乐辞典》,人民音乐出版社,“声曲折”条。

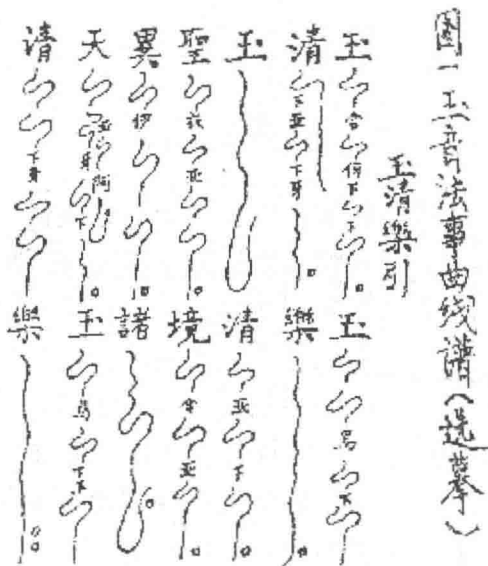
② 详蒲亨强:《从道教音乐探寻我国古代音乐奥秘的若干设想》,载《音乐艺术》1988年第2期。



变而成的？

问题的探讨，先由“形”始，再及其“义”。

纵观中国历代古谱，大都与特定的文字形态相关，这似乎成为一种规律。例如宫商字谱、律品字谱、燕乐半字谱、古琴谱、箏谱、三弦谱及锣鼓经谱（汉字象声字）等，很少例外，这深刻说明我国古谱符号与古文字的血缘关系。然而唯独曲线和圆圈构架而成的同线谱似乎与文字系统无缘，它的奇特之处正在于此，它令人望而却步之处也正在于此，且以《玉音法事》所载谱式为例先观其“形”。



谱符号仅两种：曲线与圆圈，曲线有繁简曲折之不同，或蜿蜒，或平直，或悠长，或短促，各尽其妙，意有所指。圆圈有大小两种。

从词曲关系看：正词每字（较大字体者）下均注曲线，或单线、或双线，且有三线并行者，两线多出现于歌曲终处或乐句煞处，于线间嵌有“何、下、亚、牙、乌、夷”等小字，当为衬字。大圆圈常偕小圆或单独标于歌曲首字、煞字，中间正词旁有时也标之，虽无一定之规，但必标于一条曲线之首尾（不插于中途）则是固定的。小圆标记较自由，但不标于启唱首字。（以上描述分析是基于所有歌谱情况，在图1中没有全部呈现，特此说明）

兹再析其“义”如下：

- (1) 可明确指示起调毕曲之处，何时咏唱、诵唱、念唱以至合唱；
- (2) 曲线繁简、长短、曲直，可提示腔型唱法之华丽简朴、悠长短促、上行下



行等大致形态和旋线大体轮廓以及歌曲的基本风格;

(3)圆圈原意为模拟锣鼓之形,标记击乐器之奏法,引申出来也可能兼有提示起调毕曲分句、换气等节奏节拍功能,以及渲染强调等表情意义;

(4)单、双、三线殆有独吟、齐唱及合唱之含义。

综上形义简析,可看出曲线谱符号之选择构架,乃以“象形”为基本原则,曲线像旋律运动线条(声响上连续不断的听觉印象自然可转换为绵延相继的线性视觉形象),圆圈像鼓锣之形。注意并发现此谱构造之象形性至关重要,因为由此使我们联想到了古象形文字,并解决了前述曲线谱与文字无缘之疑点。实际上曲线谱并不能游离于一般规律,只不过它是与更古老的且已绝传的文字相联系罢了。只有认识到这点,将早期曲线谱——声曲折放在中国古谱历史发展序列的最前列,才能窥探到曲线谱式来源之奥秘,并由此领悟,声曲折、曲线谱乃至以后历代古谱的创造发展,与古代文字形态的演变有着微妙的血缘关系:如早期谱式声曲折是以曲线作为基本符号,与文字发展初期阶段的象形文亦步亦趋,后来的古琴谱、燕乐半字谱、工尺谱、琵琶谱、二四谱以至击乐谱、三弦谱等均是借用汉字形态或摘其偏旁而构建,莫不与特定时期的汉字结缘。这绝非偶然所致的现象。因为音乐与语言在时间上皆不能传久,在空间上皆不能播远,十口相传,遂生变异,为补救这一不足,遂有文字和乐谱的产生,以有形的标识,来固定无形的声音。易言之,语言和音乐皆以声音表达思想,皆先由口传于耳,再由手传于眼,这是其相通之处。再因文字先于乐谱而出现(虽则音乐可能先于言语出观),所以文字构造及形态,必然深刻地影响到乐谱的创造发展,这也正是早期曲线谱式——声曲折导源于古象形文字的内在动因。当然,虽然各种古谱形态都是借用汉字符号而构建,但绝不意味着它们与曲线谱就有同样的表意功能。曲线谱与其他指法谱、音位谱、半字谱等在自身形态及表意功能上仍有原则区别。

从古象形文到声曲折,其间还有一个重要的中介环节——道教符箓文字。换言之,声曲折谱式直接脱胎于源于古文的符文。声曲折见载于《汉书》,故学界一般认为其产生于汉代。这样,曲线谱之源头就可溯到东汉或更早的道教(或巫觋方士之流)的符箓文。下面,需要略论符箓及有关问题,由此说明曲线谱符号之来源。

三、从符箓论曲线谱之来源

所谓“符箓”(Book of Magic Symbol),是源自符号性的“古文”,刻于竹板象



征神性所在。什么是“符”?《说文解字》说:“符,信也。汉制以竹,长六寸,分而相合。”《史记·孝文本纪》:“初与郡国守相为铜虎符、竹使任。”索隐谓:“汉旧仪,铜虎符发兵,长六寸,竹使符出入征发。”故“符”原是帝王下旨的凭证,具有无上权威;后来方士道众,亦谓天神有符,或为图,或为篆文,在天空以云彩显现,道士篆之,遂成神符,或者说,天神授予道士神符。神符之说,东汉已有之。^①东汉晚期兴起的太平道与五斗米道,便已大量制作和使用神符了^②。“篆”本是记录之意。一种“篆”是指戒篆,即道教所谓登真篆,也就是奉道人的名册,另一种则指记录天神的名册。据《云笈七签》卷45《明正一篆》第三云:“篆者,太上神真之灵文,九天众圣之秘言,将以检劾三界官属,御运元元,统握群品,鉴鹭罪福,考明功过善恶轻重,纪于简籍。”即依天神旨令,检劾三界官属之功过。因此符、篆并用,统称“符篆”。总之,“符篆”是天神的旨令与众神之名篆,可以役使鬼神,排除邪魔和成仙,这些所谓的“术”,源于古之巫祝,尔后演为道教的主要教术。道士为人占卜以“决凶吉”;卖符篆以驱鬼辟邪;为人斋醮祈禳以“祛病求福”,念咒以“去灾、退鬼、避猛兽”。这些术,在道教属符篆派,主要为正一派道士所操持,此派盛行于东汉。“符篆”的架构特点是象形,又有象外(摹形)、象内(传神)之分。如《易经》说:“以类万物之情”为象外,又云:“以通神明之德”为象内。道士用符号(Symbol of magic),所谓“象声”为“咒”(Charms),“象意”则为神,其形用古文则为“符篆”。

道士画符如云雾缭绕,神秘莫测,其旨在通神,但其形却并非凭空捏造、任意为之,而是以古文为本。台湾著名学者黄公伟于此有专门论述,兹转录如次。

伏羲氏画八卦作“龙书”,以龙纪官,炎帝神龙氏尝百草作“穗书”,黄帝作“云书”,少昊氏作“鸾书”,高阳氏作“蝌蚪书”,史佚作“虎书”,其下更有“虫书”、“鱼书”之古文。《班志》称:“秦八体”、“新六技”,用于摹印章、书幡信,而不因秦始皇“书同文”用今文隶书小篆而绝传。春秋初东易齐国管仲知古文,楚之老子出身史官,均不用周统,孔子以“蝌蚪文”删定六经,汉孔安国传之。此符号性文字为古文,尚书易纬所用,故汉有神符,以代天意天

① 《后汉书·费长房传》:“又为作一符,曰:‘以此主地上鬼神。……遂能医疗众病,鞭笞百鬼,及驱使社公。’”

② 《太平经》卷1~17所说后圣李君传授青童大帝的二十四诀中,便有“服开明灵符”“佩星象符”“佩五神符”,认为服符水、佩符图均可以“灾害不能伤,魔邪不敢难。”现在所能见到的道教最早的符字,便是《太平经》卷104~107中所载的“复文”。《太平经》卷108说:“欲除疾病而大开道者,取决于丹书吞字也。”这时已把符字符图宣扬为天神的文字与图符。

命,又曰“符命”,为道士所用,以表神意。^①

此述符箓之所本,虽所引颇多传说性质,但说符文由鱼书、虫书、蝌蚪文之类象形符号演变而来,则大致可信。或曰象形文可谓世界各民族上古时皆有使用的文字之一,为何唯在中国能演为符文又进而衍变出乐谱形式呢?个中三昧,就只有从中国独有的道教文化中去寻找答案了。关于符箓之构成方式和种类,黄天伟先生又有如下说。

“符箓”即以云书、鸾书、虫书、鱼书等架构成“聚”“散”两体,龙云鸾腾天、虫鱼潜渊,上下无不通,体用互出。形神兼备,而为道士演法之用,此符箓所以为神道也。汉代道士采用象形、象意、假借等造字形式,复合为云气缭绕的符文。此种符文有“聚形”(合体)、“散形”(独体)之变化,匠心之妙,架构成奇异复式的“神符”“命符”“鬼符”等各种类型,与“口诀”“咒语”相配合运用,以通阴阳造化神明本体。

上述引文大致说明了符箓产生之由来,而我们之所以引用并同意这种看法,不仅在于黄公伟先生是一位著名学者,更重要的是从已知符箓材料看来,确有相当程度的象形性,而这一象形原则,又贯穿到后来曲线谱的创造,可以说道士在创造符文中体现出来的象形思维,为稍后曲线谱的诞生从形态和思维上均做了准备。下面就将道教符箓经文的一些材料与曲线谱进行形态比较,从实证角度来论证曲线谱源于符箓的观点。

考道教典籍中各种聚散符文及经书之符号形态,不外乎均以圆圈和曲线两种为基本构件。兹选录各式符文如下^②。

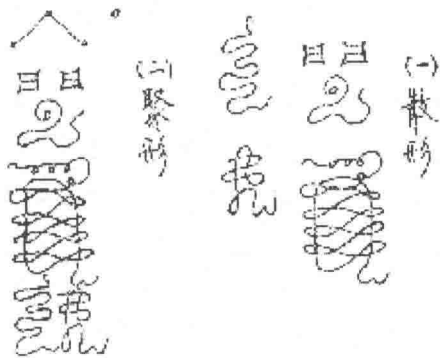


图1 上清飞暴捉神神符

① 黄公伟:《道教与修道秘义指要》,中国台湾新文丰出版公司1982年版,第4分册。

② 均选摹自黄公伟:《道教与修道秘义指要》,中国台湾新文丰出版公司1982年版。

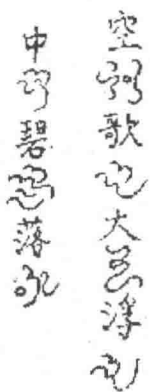


图2 云笈度人妙经

上列符经不少在汉代便已流传,如图2《度人经》,全称《元始无量度人上品妙经》,共130文(图3只选摹其中一行七文),唐初就有著名道士成玄英注解之,宣扬此经能“开人度物,死生通济,诵咏之者,上感诸天,服佩灵文,即随炁所,至功行圆满,升为金阙之臣。”又称:“诵经十遍,上达诸天,起死回骸,咸得长生。”将上列符箓经文与道教曲线谱(见图1)相对照,不难看出,曲线谱的符号——曲线与圆圈,正与符文构件相似,尤其与《度人经》符号更是如出一辙,两者之源流关系,于是昭然。

道教画符,曲折神妙,取与三元相连,象征吉凶鬼神,法力无边,本为超自然的宗教宣传手段。如曲线的复式组合象征龙云腾天,人神相通;圆圈则像星宿,河图洛书已有之,三台星、北斗星均以之表征,它还象征抽象的“道”。道教认为:“‘○’象‘道’,又名‘无极’,不属阴,也不属阳,混沌未开,不可捉摸,却具有创造万物的能力。”^①但在另一方面,画符时又追求“拟诸其形容,象其物宜。”^②试图肖像一切物形事理,这就蕴含了一定理性精神。殷商尚巫,楚汉直承其统。东汉政治凋敝,天灾人祸,交迫而至,道教乘机兴起,为苦难生民推出神仙道的新途,斯时符箓派尤盛行,其于画符念咒作法道坛之际,必以经韵歌舞相偕,而为在人际代际传播道乐之需,就自然产生了将转瞬即逝的音乐凝固下来的愿望。于是,道士于时常运用熟视存胸的形似旋线的曲折符文中得到灵感启示,进而仿造创新成一种新的乐谱符号,乃顺理成章的曲线谱诞生之途径。曲线谱由道教所创,这是有其历史必然的。众所周知,上古时期,巫师是文化的主要创

① 峨眉居士等:《道坛作法》,中国台湾逸群图书有限公司1984年版。

② 《易经》。

造者和传播人,巫觋乐舞是中国音乐舞蹈史上最早盛开的花朵,而道教正是远古巫觋之余绪,它直接继承了“巫以歌舞降神”的传统,因而由道士创造出中国最早的乐谱形式,不正是“舍我其谁”吗?值得一提的是,道教写经画符,堪称中国古代文化的一大奇迹,它不仅催生出我国最早的乐谱,同时还极大影响着书法艺术。例如南北朝时期之书法就与道教写经有关,不少大书法家都偏善写经画符,其艺术成就非人工所逮,皆得益于道法神韵,一些崇尚道法的道人,通过写道经而成为书法家。^① 道教写经画符,讲究在一笔一画中要含有“精、气、神”三元,以合于金木水火土五行之德,传达内气之神功,由此生不可思议之功能,具有超理性的灵性,故道教又称之为“灵符”“神符”。此说虽有嫌玄虚,但从客观角度分析,其实是将书法与“气功”“神韵”糅合起来,故能成就其灵性。中国书法的神韵,已可从符文中寻根,此亦可作为曲线谱源于符文之反证。道教文化总体上是充满悖论的“神人合一”的特殊文化体系,作为沟通人神之媒介体,它一方面要面对虚无超灵的神仙世界。而为着现实的目的,同时又要面对求实的社会民众,这就注定了它始终在神秘的彼岸与现实的此岸之矛盾中寻求折中与平衡,使道教文化成为一种超验精神与科学理性兼容并蓄的矛盾体系,只不过在某些时期、某些文化要素上、某些方面占有优势罢了。

音乐作为沟通人神的重要手段,虽称为“天钧仙唱”,实则作为一种具体使用的符号体系,它的创造和表演都离不开现实主义这一根源,而它的传播传承,更要借助于切实可行的手段,这就要求道士们在运用音乐时必须具备更多科学求实精神。

如果说源自古文的符篆更多添上了迷信和神秘色彩的话,那么发轫并升华于符文的早期曲线谱——声曲折则更多利用发挥了符文中象形的理性因素,力图用简单而形象化的曲线来追摹曲调轮廓,从而创造出具有一定科学性和实用性的乐谱符号,并对后来中国音乐的传承、古谱的创造发展,无论在思维方法与传承特点上,均产生了深远影响,这是道教对中国音乐文化的一个杰出贡献。正因为曲线谱具有一定科学性和实用性,对音乐传承起到一定作用(对于理性科学较落后的古代社会,这一乐谱对各阶层音乐尤其是民间音乐的助记传授作用是不可低估的),所以,它能在各种新兴乐谱的冲击和千年岁月的磨蚀中仍然

① 陈寅恪《天师道与海滨地域之关系》认为南北朝书法与道教写经有关,举例证:“《真诰》卷十九《叙录》云:三君(杨君义,许长史謐许篆翔)手迹杨君书最工……篆书乃是学杨而字体劲利,偏善写经。画符与杨相似,郁勃锋势,殆非人工所逮。”《太平经》云:“郗诜性尚道法,密自遵行,善隶书(王羲之)相埒。自起写道经,将盈百卷。于今多有在者。”可说明道教与书法之密切关系,载中央研究院《历史语言研究所集刊》第三本第四分册。



绵延不绝或显或隐地传承到近现代,以至在今天的道观寺庙和戏曲音乐中仍然得到运用,这不能不引起研究者的注目。下面将继续考察曲线谱在汉以后至今的历代流变线索,试图勾勒出曲线谱源流演变之系统,并由此再证关于曲线谱源出符文且由道教创造传承的主要观点。

四、曲线谱在唐宋的流传

唐代数百年间,无有关声曲折和曲线谱的明确记载,直至北宋道教乐谱《玉音法事》曲线谱才又突现峥嵘。这自然使人疑惑,难道《玉音法事》乐谱是无源之水?它能在毫无继承、毫无前期酝酿准备的背景中突然出现,而且那么完整而体系化吗?回答是否定的。只要细心爬梳,寻幽究微,就不难从一些零星资料中推测出,声曲折在唐代并未消失,而仍在道乐和宫廷音乐中流传,只不过显现不明显或者是文献记载甚少尔。《宋书·乐志》载张华表文,述魏代合乐诗章,谓其“韵逗曲折”不改于汉。唐代又有唐谱《歌楼格》之传说,是有关曲线谱之重要研究资料。明末钮少雅谓歌楼格“乃汉武帝唐玄宗之曲谱,上古名曰骷髅格,至汉易为蛤蟆贯。后唐玄宗鄙其不雅,易做歌楼格……流传至今者也。”^①此说虽多传闻性质,但绝非凭空捏造。所谓汉唐皇帝所用曲谱,很可能就是曲线谱之类的东西。堪为此说旁证是另一则资料即“唐人横书,类梵字”的《霓裳》谱,写于蒲中逍遥楼楣上,又谓其为法曲《献仙音曲》之遗声^②。沈括还说此谱“字训不通”,“莫知是非”。这种对一般人来说“字训不通,类梵音”的乐谱,可能就是被今人视为“天书咒语”的曲线谱,而《霓裳》与《献仙音曲》亦正是唐代道调法曲中著名乐曲,与道教密切相关。王灼《碧鸡漫志》引宋江休复《嘉祐杂志》称:唐人横书谱是蒲州黄幡绰书写^③,这就进一步证明了此谱与道教有关。所谓蒲州,即蒲中,今山西省永济县(今永济市),山西素为道教盛行之地,唐玄宗即位前任潞州(山西长治)别驾时,便经常出入于道观,与演奏法曲的道士过从甚密^④。又考黄幡绰其人,亦是山西人,唐玄宗时的著名乐工,任半塘《唐戏弄》将

① 转引自任半塘:《唐声诗》。

② (宋)沈括:《梦溪笔谈》云:“今蒲中逍遥楼楣上有唐人横书,类梵字,相传是《霓裳》谱,字训不通,莫知是非。或谓今燕部有《献仙音曲》,乃其遗声。”

③ 《嘉祐杂志》:“同州乐工翻河中(即蒲州)黄幡绰《霓裳》谱。”清代褚人获《坚朴集》卷4云:“黄幡绰亦是诙诨之辈……而手书《霓裳羽衣曲》,刻石河中府,大有韵致。”

④ 详蒲亨强:《唐明皇与道教音乐》,载《音乐艺术》1989年第3期。

黄列为盛唐第一优人^①。他与玄宗过从甚密,深获优宠^②,而且他还是一个著名道士,“乃西方散圣降凡,别号潇洒真人。”传说他还将骷髅格(明皇易名歌楼格)乐谱交给明皇^③。上述零散资料虽欠翔实,但也不失为一条研究之线索。这些资料的记述人皆为宋代以降历代著名学者,其记述虽难免有讹传之处(如谱式名称问题),但恐怕不会是凭空臆想,必有相当历史事实为依据,方有众多学者去记载并传之后世。若持客观态度取其实质,我们有理由推测:唐代流传的歌楼格或横书裳霓书谱之类乐谱很可能就是汉代声曲折的流变形式之一。理由有二:(1)唐去汉不远,从历史发展一般规律看,在汉代已产生并运用的声曲折谱式,不大可能在唐代就一下子销声匿迹,应在唐代有所承继方合情理。正如本文后面谈到的,声曲折在宋代又正式见诸道教典籍,元明迄今尚在民间运行。怎会唯独在唐代就消逝了呢?(2)唐代歌楼格诸谱式的使用及书写,均与道教人士相涉,这正与我们论述曲线谱的创造及传承主要仰赖道教的想法是一致的。至宋,曲线谱正式见载于道教法事音乐专书《玉音法事》中。此书是由北宋皇帝亲自参与集成及推行的道教法事歌曲集,显示了皇室对道教音乐的高度重视,在今天看来真是“匪夷所思”的事,但在当时却是古已有之的传统。早在唐代,明皇就在皇宫侍佛场所亲自修订、教授道士们步虚声了,看来皇室与道教之联姻、皇权神权之并重,是古代皇帝的国策之一了。《玉音法事》谱集的出现,标志着曲线谱历史发展上的一个高潮,为今天的研究提供了珍贵的实物形态,考此谱符号与《度人经》等符文十分相似,可谓声曲折之嫡传。

综上可知,唐宋两代,尊崇道教,重视并爱好道教音乐的传唱,使汉代流传下来的曲线谱在各种新兴乐谱形式——琴谱、琵琶谱、燕乐半字谱、律吕谱等已然产生运用时,仍然得以流传(主要在道乐和宫廷音乐中),在当时的乐坛仍占有一席之地。

五、曲线谱在元明以来的流变

唐宋以降,中国音乐进入以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段。在萌芽期就

① 《唐戏弄》:书中说段安节《乐府杂录》载黄“有耳道”,“是拍板专家”。(明)朱权《太和正音谱》云:“如黄幡绰……镜新磨、雷海清辈,皆古之名倡也,止以乐名称之耳,亘世无字。”

② (唐)高彦《闾史》下云黄善以倡戏匡谏,“开元中,玄宗如一日不见黄幡绰,龙颜为之不舒,而幡绰往往能以倡戏匡谏者。”(唐)周繇《梦舞钟馗赋》有黄幡绰曾梦引钟馗之说:“皇躬抱疾,佳梦通神。见幡绰兮上言丹陛,引钟馗兮来舞华茵。”

③ 近人杜颖陶《记玉霜箴所藏钞本戏曲》内列明末清初人撰《磨尘镜》演黄之生平,详述黄系道教散圣降凡,命青鸾传骷髅格乐谱给明皇之事,其谱只有圈点平仄,等等。

与戏曲有天然血缘的道教音乐,更紧密地与戏曲音乐相互影响、推动,在某些剧种尤其是高腔戏中,两者几乎水乳相融、不分彼此了。^① 随着道教乐师大量流入民间、跻身于戏曲队伍之列,曲线谱也与其他道乐因素一起融汇于戏曲音乐洪流,不过它在那时由于主要流传于民间,没有像“声曲折”“歌楼格”“骷髅格”那些乐谱那么荣幸地被士大夫文人赋予雅名,而是默默无闻地被戏曲艺人们运用着,长期以来未能引起学者们的注意和研究。只是在近些年,才有个别地方戏曲研究者专门发表了论文研究此谱,并将其命名为“圈腔谱”,此名比较形象地指出了此谱的书写方式,但又不尽准确,而且此文作者关于此谱由高腔艺人创用之观点我们也不敢苟同^②。但为统一起见,本文仍沿用此名,来论述我们自己关于此谱渊源的新看法:圈腔谱是道教曲线谱的流变形式之一,而非高腔艺人所创用。由此将圈腔谱式纳入曲线谱在元明迄今期间的流变之子系统。兹从以下两个方面来论证上述观点。

(一)圈腔谱与曲线谱之形态共性

现已发现运用圈腔谱式的戏曲剧种主要是流行于我国南方各省的一些高腔剧种,时间上逮元末明初,下迨现当代,这还都是有谱可考的。如果做推论的话,则运用年代还可上溯更古。

现所见到的各地圈腔谱式形态均与曲线谱大同小异,尤以湖南辰河高腔的符号样式最丰富也最接近《玉音法事》所载的曲线谱符号。辰河高腔目连戏的音乐,在历代艺人们口传心授的同时,流传着一种用“圈、点”符号来标记唱腔和板眼的传统记谱法,艺人们称此记谱法为“圈腔点板”,至今仍在艺人中广泛使用。艺人们通常在手抄的剧本上“圈腔点板”。即是以各种带圈的曲线符号标于词旁,表示其腔句旋律的走向;用点、线等符号标于词旁,表示腔句的长短及节奏变化。艺人们视词旁的符号演唱。其各种符号及含义如下^③。

冲腔:



前半句从中音区或高音区向高回旋,后半句往上翻高并在下音区进行,以较长的音收腔。

① 详蒲亨强:《道教音乐与中国传统戏曲音乐》,载《华中师范大学学报》1988年第2期。

② 张九:《关于高腔的圈腔谱式》一文中提出此名并认为圈腔谱系清代高腔艺人创用,见《中央音乐学院学报》1989年第3期。


③ 参见吴宗泽、易场:《宫调在辰河高腔曲牌中的运用》,及吴宗泽:《辰河高腔目连戏译乐研究》,湖南怀化地区艺术馆1978年、1990年油印本。

上腔: 


腔句多在高音区呈波浪式进行, 唢呐帮腔的落音在中音区, 落音高于平腔和下腔。

平腔: 


腔句起伏不大, 较平稳。

平下腔: 


腔句的唱腔在较高音区向中音区回旋, 帮腔部分多在中低音区, 较为平稳。

原下腔: 

腔句的旋律有一定起伏, 多在高、中音区进行, 终止感较强。

下腔: 


腔句有一定起伏, 多在中低音区。

多弯下腔: 


腔句旋律起伏较大。

重句: 


重复唱一次前句唱词, 或前句唱词后三个字。“又”或“O”表示重复, 后面的符号表示唱腔的腔型。

犯腔: 

在一腔句中, 引进不同母调的腔调或某腔的片断, 这一句腔就叫“犯腔”。

低哀子: 

旋律多在中、低音区进行, 较为平稳, 表达悲伤、感叹情感。

高哀子: 

旋律多在高音区进行, 表达呼号或悲愤等感情, 哀子的节奏比较自由, 速度较慢。

花腔：


腔句旋律起伏较大,节奏较为自由,句幅较长。

特腔：


特腔是辰河高腔曲种中特别的一句腔。

短腔：

腔句旋律较平稳,句幅较短。

呀子：

呀子是用于唱“呀”字的腔句。

头子：

头子又叫单调头子,前半句散板,后半句有板眼,速度稍慢,旋律比较平稳,常用在曲牌的第一句。

以上为旋律腔调符号。另在尺板符号中的引板和绞捶符号,亦显系声曲折符号之嬗变形式。

引板：

唢呐帮腔前面的两眼。

绞捶：

用于低、昆腔为头子的锣鼓点子,有大打和小打两种。

为了更清楚地了解此圈腔谱式的运用特点,不妨举一实例(图3)。

图六 高腔圈腔谱实例

半天飞自道松林试道
 岩间夫君他已离零四五春
 一去无音信只有相思影
 参提起暗销魂不堪闻夫夫去后
 幸负奴花各娇奴柳株轻盈
 每夜星半帐香销纱窗月冷长
 夜迢迢却有个推来问好似要
 山通云南莫不是无缘对面人

图3 高腔圈腔谱实例

半天飞(目连戏《松林试道》),湖南湘剧高腔的圈腔谱式略有简化^①。

△,表示起唱;

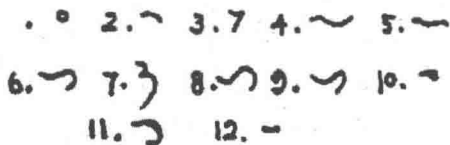
↗,上行腔句;

↘,下行腔句;

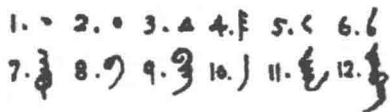
↗↗,唱重复词句的上行腔句;

↘↘,唱重复词句的下行腔句。

与江西弋阳腔有一定渊源关系的广东潮州戏文,据明代嘉靖年间的抄本看来,也使用类似圈腔谱的乐谱形式,兹列“生本”《一枝梅》中所用符号并编号如此^②。



潮剧上谱之标法与辰河高腔一样,竖行标于词旁,除“10、12”两种符号外,余皆与《玉音法事》曲线谱式一致。与潮剧谱式相似的还有青阳腔谱式。青阳腔是明代江西弋阳腔流传到安徽池州府青阳一带与当地语言和民间音乐结合而形成的一种声腔,属高腔系统,至今仍保留了很多原始弋阳腔的音乐特征。^③据汪锦琦先生提供的青阳唱腔曲本中的一些符号及解释,照录如下。



这些符号的含义:(1)板。(2)眼。(3)段落停顿,当休止符用;或标在句尾,标示唱二流板。(4)二流板开唱的符号。(5)漏板。(6)上韵,亦称上调,旋律上行,记在一句唱腔的末尾。(7)上花调,同上韵,但更婉转圆润。(8)下韵或下调,唱腔下行,亦记于一句唱腔的末尾。(9)下花调,类似上花调的意义。(10)平韵,表示声腔要延长时间,常用于散板唱段。(11)中花调,与平韵类同,但更华彩细腻。(12)上调后下调,上调后又一下调,旋律低—高一低,线条直些的则

① 张九《关于高腔的圈腔谱式》一文中提出此名并认为圈腔谱系清代高腔艺人创用,见《中央音乐学院学报》1989年第3期。

② 广东人民出版社出版的《明本潮州戏文五种》一书中有广东揭阳县明代墓出土的潮剧抄本《蔡伯喈》。此书正文中有一页写“嘉靖”二字,故可确认其年代,此书中有—册完整的“生本”。“生本”所录乐谱有十余首,本文据其中《一枝梅》谱列其符号。

③ 详蒲亨建:《高腔系“通用腔”研究》,载《黄钟·武汉音乐学院学报》1988年第3期。



唱得平直一些；如波浪大些的，则要唱得婉转曲折些。上述符号中1~5皆为节奏标记，是曲线谱所没有的，可视为曲线谱的发展变异，其中2的圆圈，与曲线谱中的圆圈之形态和功能均有相同之点，前面所分析推测曲线谱之圆圈除了标记击乐之外还有节奏、节拍功能，这里也得到现实的印证。至于6~12的所有符号，源出曲线谱更属无疑的了。

另据蒋星煜先生介绍，浙江绍兴高腔艺人直到新中国成立以后仍运用曲线谱式^①。从上举诸谱式可看出，高腔剧种中广泛运用的圈腔谱式，其一系列基本特点与道教曲线谱十分相似：

- (1) 皆为声乐谱；
- (2) 符号构件以曲线、圆圈为主；
- (3) 写谱方式皆为竖行书写；
- (4) 均只标记旋律大体轮廓，需借助口传方悉其微言大义。

当然，不可否认圈腔谱式也有一些局部变异，这从漫长历史发展来看并不为怪，而且对这些变异尚可做出合情合理的解释。例如圆圈符号后来演为纯节奏符号（工尺谱的“眼”是否源于此，值得研究），既有其内在基因，也是艺人为适应现实需要、弥补曲线谱节奏符号不明确的弱点而进行修改的结果。又如圈腔谱中的三角形符号，系曲线谱所无，但它实为圆圈符号之演变形式，因在辰河高腔中，它与圆圈同在使用，而其含义却无二致，它显示艺人手抄引起之变异，其道理很简单，三角形比圆圈写来方便容易得多，仍可约定俗成表达相同含义，何乐而不为呢？

以上，我们从形态角度证明了圈腔谱与曲线谱确有一脉相承的血缘，下面，再进一步从相关背景方面做出原因解释。

（二）圈腔谱式的道教背景

道教曲线谱在高腔戏中的广泛运用，绝非偶然的巧合，而自有其特定的历史因缘和背景，其中最主要的，便在于元明以来高腔戏的发生发展，始终与道教文化息息相关。

现存各地高腔剧种，乃是导源于元末明初产生于江西的弋阳腔，而弋阳腔的形成，则与道教法事音乐有不可分割的关系。现在赣东北和赣南的高腔艺人都一致认为，弋阳腔的音乐唱腔，就是以《目连戏文》唱的作为标准曲牌。从宋元南戏到明代的弋阳腔，《目连戏文》是个承上启下的环节。宋元以后，浙江方

^① 见《绍兴高腔》，载华东戏曲研究院编《华东地方戏曲丛刊》第二集。

面以演《目连戏文》为内容的南戏传到江西,佛道两教便都组织人员搬演。南戏本身就颇有道教色彩,早期南戏中使用《步虚声》《长生道引》《蓬莱仙》《叱精令》《五供养》《五方鬼》等若干著名道教法事歌曲^①。而江西弋阳邻县贵溪的龙虎山,素为道教圣地,唐代以来,以张天师为领袖的龙虎山正一教,主宰江西道坛,影响波及全国,至明代地位更加显赫,历代天师,多被皇帝封为“正一嗣教真人”,官居正二品。当富有道教色彩的南戏传到弋阳等地,道教就组织职业道士搬演之,所配音乐即日常所用的法事音乐,故当地人称这些戏班为“道士班”,称其唱腔为“道士腔”^②,这便是早期弋阳腔之来历。弋阳腔的浓厚道教背景,常为元明时农民起义所利用,故很快风行江西及其他南方各省,明初时便已传到湖南。可以认为,原始高腔戏班组织即以道教乐师为主,这些乐师在用道乐套唱戏文内容时,自然会将其原有的乐谱形式移用进去,到后来高腔名声打响后,人们反将此谱附于高腔之名下了。再从历史年代角度看,已知高腔产生和使用圈腔谱之年代最早可溯到元代,潮剧用此谱的确切年代为明嘉靖年间,均远远晚于道教曲线谱产生运用之年代,这就从时间序列上证明道教传谱到戏曲中的论点。相反,如果说圈腔谱是由相距遥遥且分布于半个南中国的数省高腔艺人各自独立发明,而无共同的渊源和媒介,实在是令人难以信服的。

元明以来,除了圈腔谱外,可视为汉唐曲线谱孑遗的尚有以下一些谱式。现存于山东岱庙的全真道乐谱抄本(清同治九年,公元1870年)中的某些谱字和记号如下。



西藏喇嘛教的“央移”乐谱,亦以曲线为符号,且置于五条平行的横线中间。每个音节后均有曲线符号,各种不同符号之表意功能大致是提示歌曲起讫、旋律升降方向、幅度及装饰音多少等^③,符号与经文横排书写,略举几种。



川西德格印经院亦搜集到两种经乐古谱,一份唱经用,称《查巴》;另一份叫《俄雍》,是唱经谱及鼓、钹伴奏法之说明。《查巴》谱式用一条蜿蜒于格子内的曲线表示,大致反映出音调的高低和时值。据考这份乐谱是在德格第十四代土

① 钱南扬:《戏文概论》,上海古籍出版社1983年版。

② 引自流沙:《从南戏到弋阳腔》,载《高腔学术讨论文集》,文化艺术出版社1983年版。

③ 肖兴华:《藏族乐谱——央移》,载《音乐研究》1982年第2期。

司时期(公元 1740—1752 年),由一位叫拉萨却吉穷的喇嘛从后藏的萨迦寺带到德格来的。《俄雍》是萨迦寺庙音乐中的“锣鼓经”,乐谱在经文上标类似《查巴》谱的曲线;经文下面画圆圈符号,表示钹与藏鼓演奏的大致位置,经文中还插有一些说明演奏次数、力度变化的文字^①。兹略举几种符号如下(均横向书写)。



另在明清宫廷音乐中用○为鼓击记号^②,●○为搏拊记号^③。

上例鼓演奏记号与曲线谱之圆圈符号在形态和含义上均是相通的。

可以肯定,在今天活的民间音乐中还会有一些尚待发现的曲线谱子遗形式,如果我们注意收集并做比较研究和逆向研究,相信能够对《玉音法事》中的曲线谱之旋律风格、情调及唱法等特点做出大抵不差的解释,当然这应是另文专论之事。

六、结 语

本文旨在探讨《玉音法事》曲线谱之源流,试图穷源尽委,所论必然挂一漏万。但就已涉及的材料和讨论,已能初步勾勒出曲线谱之粗略的源流始末:古象形文→道教符文→汉声曲折谱→唐歌楼格谱→宋《玉音法事》曲线谱→元明迄今的圈腔谱、央移谱等。在论述此发展线索时,我们始终强调道教文化这一载体的重要作用,这是本文的新视角、新观点之所在,也只有从此角度切入,才可能对曲线谱的历史源流做出一以贯通的合理解释。

由于长期的封闭禁锢,人们已与道教文化产生了隔膜,一旦论及,常持否定、贬低态度。因此,低估或忽略了它在中国音乐史上的地位作用,这就不能不局限了对于道教音乐和中国传统音乐的研究眼光,近年来虽然研究成果迭出,令人可喜,但仍未显示出应有的眼光和胆魄。而其他领域的不少眼光敏锐的学者,早就对道教文化做出了相当精辟的评价,看来颇值音乐学者深思。

鲁迅先生从历史研究角度曾说过一段名言:“中国根柢全在道教……以此读史,有多种问题可迎刃而解。”^④一位日本学者从神话学研究中引出结论:“要

① 崔炳元:《德格印经院的三份乐谱》,载《中国音乐》1985年第7期。

② 万依、黄海涛:《清代宫廷音乐》,故宫博物院紫禁城出版社,中华书局香港分局1985年第1版。

③ 状如腰鼓,稍大,横置于木架上,左右杖或手横击之。

④ 《致许寿裳》,《鲁迅全集》第9卷,第285页。

理解中国人,无论如何首先要理解道教。”^①英国李约博士在其巨著《中国科学技术史》中,从科技史角度热情评价:“中国人的特性中,很多最吸引人的地方,都来自道教的传统,中国如果没有道教,就像大树没有根一样,道家在中国文化中,至今还是生气蓬勃的。”^②台湾道教学者《道教大辞典》的编纂者李叔还更从文化学角度高度赞叹:“东方文化以中国文化为主流,中国文化以道家文化为中心,在昔中国,则纯以道教文化表现之。盖昔之道家,即后之道教也,是以道教文化即中华文化之根源!”^③从这些学者的评价来看,本文的观点似乎不是那么太离经叛道了。

(原载《中国音乐学》1992年第3期)

① 转引自葛兆光:《道教与中国文化》,上海人民出版社1987年7月第1版。

② 转引自刘守华:《道教与中国民间文化》,载《中国道教》1988年第2期。

③ 转引自刘守华:《道教与中国民间文化》,载《中国道教》1988年第2期。



《玉音法事》名实辩

一、引言

政治上昏庸无能的宋徽宗,在道教音乐史上却颇有些声名,著名的《玉音法事》即是其“艺绩”之一。作为道教音乐史上第一部词谱兼备的经韵词曲总集,《玉音法事》囊括了自东晋以来历代流行的道教仪式经韵,收载于北宋政和年间(公元1111—1118年)雕版印行的《政和万寿道藏》之中^①,其编辑印行和向全国颁布的全过程,均与宋徽宗的授意、支持和身体力行有直接关系^②。《玉音法事》搜罗道曲极丰,基本曲目还附有曲线谱式,因而在道教音乐史及中国音乐史上具有特殊价值,引来众多学者的注目。目前学术界的有关研究主要聚焦于其曲线型谱式的解读或其源流的探讨,相反对于此书名实内容的界说及总体评价等更基础的问题,则甚少问津。唯出身科技界的著名道教学者陈国符曾做过简要解释。

笔者近年也感兴趣于《玉音法事》,曾就曲线谱式的源流做过一些专题研究^③,深感《玉音法事》这部文献包含的研究信息相当丰富,涉及的研究问题颇多且难度甚大,而要解决好这些比较尖端的课题,不能不先从基础的工作做起,弄清此书本身的内涵和意义。观目前仅此一家的陈氏学说却存在很大偏差,若按其理解路线,不但对题名会产生相当误解,且对文献的实际内涵以至道教音乐史实的判断也会产生误导,自然也会极大地影响到其他研究课题的进程。因而觉得很有必要撰文就此做一考辨,提出自己的新释,以期弄清此文献的真实原意和整体内容性质,为更深入的相关课题研究提供一个比较可靠的坐标。

二、题名辩

陈国符先生在其专论的导言中开宗明义对《玉音法事》做了解题,共三句

① 载《道藏》第11册,第120页。

② 详陈国符:《北宋玉音法事吟(线)谱考稿》,载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》第181页,香港民族音乐学会1989年编。

③ 详参蒲亨强、蒲亨建:《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》,载《中国音乐学》1992年第3期。

话,“玉音谓王言,法事谓斋醮仪,《玉音法事》谓斋醮仪中吟北宋帝御制道词。”^①此解题虽简短异常,却很清楚明白,大约可分两层意思。前两句为分解,第一句以“王言”解“玉音”,观其以“王”释“玉”,理由大约基于此书的编著印行与帝王关系很密切,然无论从文化史还是道教史上看,这一解释都无相应例子可查,即或以象征比喻手法理解,通常帝王亦是像金像阳,后妃则像阴像玉。例如道教斋醮中,专为帝王举行之斋称为“金篆斋”,为皇后公主举行之斋则称为“玉篆斋”^②,绝无以“玉”释“王”之理之例,可见此解为事出有因,查无实据的推测,实难立足。又以“言”解“音”,作谓语动词,就更显牵强。无论在音乐史或文学史、道教史上,“音”素为名词,从不作动词使用,更无“言”之语义。第二分句以“斋醮仪”解“法事”,此解实属现代局外人的观念,并非道内的传统观念,亦不符此书之实质(详后说)。

按其分解思路,此书题名即应界说为“御制的斋醮仪”,是以斋仪为主体的文献。

在其最后一句和解“斋醮仪中吟北宋帝御制道词”中,内涵又有新的变化和限定。其一,凭空添一“吟”字作主要动词,使题名的性质和内涵发生很大变化。其二,将“法事”做了更狭窄的限定,仅指“御制道词”。

可见,陈释虽简短,而其前后矛盾和臆测附会的因素则颇显,然其指导思想却很明确,即想强调两点,其一,此书创制主体为帝王(而非道教);其二,此书性质是以斋醮仪为主体(而非音乐词曲)。按此释名,此书既以北宋帝制的斋醮仪或道词为主体,当然其性质就成了“御制斋仪”,而道教音乐的主体性已不复存在。那么,如此解题是否符合此书及历史的真实情况呢?笔者的答案是否定的。

笔者以为,研究道教文献,首先应持局内人的立场,尊重道教传统的思维观念,并以道内相关文献所载实例为证据,依此原则循序渐进地研究,或能逼近事实真相,得出可靠认识和结论。任何以局外人或现代人的臆断去代替原作思想的做法,都会曲解其本意。据此思路,笔者提出自己的理解和解释。

先看“玉音”,其实它与道典道歌中常见的“玉章”“玄音”“清谣”“空歌”“梵响”“灵章”等概念一样,都是泛称天上神真传授的仙乐,是一种自然之音,而与

① 详参蒲亨强、蒲亨建:《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》,载《中国音乐学》1992年第3期。

② 《道藏》第32册,第618页,《洞玄灵宝五感文》记载陆修静创制九斋十二法,其中金篆斋列为灵宝斋九法中的第一法,注明其功能为:“调和阴阳,消灾伏异,为帝王国主请福延祚。”以后历代循此惯例,以金篆斋为诸斋之首。而唐代兴起的玉篆斋则用于济民,也用为皇后公主祈福。



人间乐调不同,所谓“空歌不是人间调,梵响应从碧落传。”^①宋以前道乐文献中凡用此词者均作复合名词,是有浓厚审美意味和道教色彩的“仙音”泛称。在道教传统概念体系中,“玉”意指“法”,与“道”相通,是个内涵极丰的抽象名词,此观念在南北朝及更早时期就已形成。《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》云:“玉京喻法体也,法本无言,亦无形相,今则假玄都名相说法。”而“音”则从来都是专指音乐或歌曲。在《玉音法事》卷下所载道歌中,有“玉章”和“玉音”等词,此时玉作形容词修饰“章、音”,构成复合名词,皆意谓仙道音乐^②。此释并非纯思辨的,而有运用实例可资证明。目前所知“玉音”用于道乐名曲之最早实例,见于南北朝道教科仪音乐大师陆修静所制道曲《步虚第八》中,其唱词有“严我九龙驾,乘虚以逍遥。八天如指掌,六合何足辽?众真诵洞玄,太上唱清谣。香花随风散,玉音成紫霄。”等句,此歌描述众真人自由巡行虚空宇宙间诵唱仙歌的潇洒意象,将“玉音”与“清谣”相举,象征仙乐的指意十分明白,是一种抽象审美意味的道乐美称。在后世记载道教音乐实践情况的科仪文献中,此词的语义大抵不离此轨。如明清科仪文献中,常用“玉音梵唱”之句。可见,以“玉音”泛指“道乐仙音”,素为道教的传统观念,而将之拆开作主谓结构,强释为“王言”,显然是局外人的附会。

再看“法事”,此词在宋及以前道教文献中未见具体解释或相关例证。但可以肯定,它不与斋醮仪对等而论。道教科仪文献中,凡斋仪均名之以斋、醮、科、仪、科仪、全集等等。诸如黄篆斋、谢恩醮、净供仪、炼度科等,其规模及内容各有不同,但从从不称斋仪为法事,亦无斋仪与法事互换而名之例。可见,在当时道教的观念中,法事并不指称斋醮仪。

那么,“法事”究竟意指什么?既然宋及以前不见直接的解释与例证,就只能将搜索目光放得更宽更远,去搜索相关的旁证。当我们将探索眼光延伸及明代,一个重要例证终于浮出水面。

明宣德七年(公元1432年)高士周思得编撰了一部《上清灵宝济度大成金书》^③,其是集大成性质的道教科仪大百科,总辑南朝以来历代科仪及音乐,做分门别类详述记录。全书通为四十卷,按“门一品(科)”分为19“门”、上百“品”,每品又含若干仪、经文或词曲,详列祈禳开度所用之各种斋仪的节次仪范及所用

① 胡道静,陈耀庭等:《藏外道书》卷17,巴蜀书社1994年版。《上清灵宝济度大成金书》卷24《明法事赞咏》。

② 《玉音法事》卷下《返生颂》有“常能颂玉章,玄音彻霄霞”句。

③ 胡道静,陈耀庭等:《藏外道书》卷16,巴蜀书社1994年版,第32页。

词曲、表章款式、符篆文书等。开卷即在《赞唱应用门》中专设一《法事品》(蒲亨强案:此门只设此一品),集中收录历代道乐曲目及曲词达200多首(蒲亨强案:其他门或品均无此体例,北宋《玉音法事》所收的曲词也基本包含在内)。可见此品实为斋仪音乐专集,性质同《玉音法事》,只是曲目更多,规模更大。其归类名之曰“法事”,即表明在道教看来,“斋仪音乐”就是“法事”。此书卷24中专立文字详解斋仪及音乐的种种名目概念,内有《明法事赞咏》一节专释“法事”之义,并述道教音乐的起源、特点及类名为法事的由来等。大意为元始天尊于天上授空歌,命天老上帝按笔以施,后形成上清歌咏之曲,是乐有修真长生悦神之功用,“或宣讲深玄,或秘在上经,或降于前古,流演万年,载扬玄范,所以法事之类,皆出于道藏经科之中”,后之学者应专心留意,精加纯熟,以在斋仪中齐声赞咏,以合玄音,如此可使圣真欢悦,如此等等^①。这里,将神秘玄虚的道乐类称为“法事”,就再明白不过了。可证在道教传统观念中,“法事”乃从实践角度泛称斋乐的一个专词。道教历来视音乐唱念为有特殊神力的事项,诵经功德不可思量,可消天灾保帝王,可通神通真,可成道成仙,可驱魔治病^②,以之作为修仙门径,比服药、行房中术和吃金丹都更有效^③。因而,称音乐为法事,在局外人看来颇难理解,但完全符合道教的思维和信仰。

据周思得自序称,此书是他从杭州宗阳宫提点丘月庵处得其珍藏南宋《灵宝法书》后,反复研究增订20多年乃撰成问世,既然此书直承南宋灵宝法传统,又完整无缺地保存了《玉音法事》的材料,其以“法事”概指“道乐”的观念同样可移用于北宋《玉音法事》,也就没有太大问题了。

“法事”仍泛指“道乐”,自然也就成了“玉音”的一个等价概念,这样来理解《玉音法事》的题名,也就文从字顺,理义皆通了。即,“玉音”即“仙道音乐”亦即“法事”,全释就是“仙道音乐(集)”。

此题名新释,完全依据道教斋仪音乐的传统观念和运用实例,排除了任何主观臆测的因素,与陈释的理解差异非常明显。它强调文献编集主体是道内人士而非道外帝王,强调文献性质是正统道乐而非御制道乐。可见书名含义的辨析,实关系到对曲集内容和道乐本质的理解问题。当然,名的自圆其说是一回事,实的情况又是另一回事。此文献的实质内容及其与题释的对应情况如何?

① 胡道静,陈耀庭等:《藏外道书》卷17,《明法事赞咏》,第56~57页。

② 《道藏》第1册《度人经》云:“若能长斋,诵经灵章,万遍道成”,《无上秘要》第10册第149页《洞玄空洞灵章经》:“千遍通神,万遍通真。”《正统道藏》第56册第45517页《上清真人授经时颂金真章》说:“诵之(12歌章)者,令人百关开朗,疾病散天。”

③ 《真诰》(甄命授)第一。



还须从文本分析中做进一步考辨。

三、实质辩

现收载于《道藏》的《玉音法事》共分上中下三卷。卷上收 19 曲,卷中收 29 曲,均附曲线谱式,大约提示歌调的长短曲直。此谱式无具体音高和节奏,有明显的象形会意性质。卷下分为两部分,第一部分为两种《启经文》科仪的节目,这两种斋仪是相当短小的非独立的仪式,显然是附篆性质的。第二部分是唱词总汇。全书编排体例明显以道乐词曲汇编为主,当是经韵教习或演出时参照的词曲范本。因而可断此书实质是道教音乐的文献而非斋醮仪的文献。

读者会问,争论此书的实质究竟有何意义?其实,在道教音乐文献史上,将音乐曲目汇编成专集,真还是件值得一说的大事。

按道教斋醮文献的传统编撰体例,历来重仪式而轻音乐,科仪文献只载不同斋醮的名称、节次和程序,而音乐曲目则随仪节而附,从不单列编书。这一传统体例当然与音乐符号记录难度有关,但它确实极不利于音乐的传习。我们知道,道教斋仪因用途的不同而形成的种类节目极为繁多,其数量远远多于音乐曲目。少量的音乐曲目随大量的仪式而运用时,只能采取以简驭繁的重复法。所谓重复法有两个含义,一是仪式框架的重复,即各种不同仪式的基本节目和程式框架是雷同的。二是音乐曲目的重复使用,即各仪都运用一批通用的曲目,只穿插少数专用曲目来体现各仪的特殊用途。在这种情况下,道士们若随仪而习乐,势必造成重复,有见木不见林之弊,进程和效率都会大受影响。反过来说,若将音乐词曲单独汇编,先掌握常用的通用曲目,如同先练好基本功,则必然有益于提高道乐的传习效率。

故专集性质的《玉音法事》的印行,标志着斋仪文献体例的历史性转折,它开了斋醮音乐编撰的先河,对道乐在全国的统一保存、传习流播也有深远影响。其在北宋的首出,既是道乐传承的历史必然,也与宋徽宗的倡导分不开。宋徽宗崇拜道教,又深谙艺术之道,他应懂得随仪习乐之弊,深知斋仪音乐的运用规律,所以他才在北宋大观二年(公元 1108 年)“颁《金篆灵宝道场斋仪》(426 部)于天下”(侧重斋仪的文献)^①,后不久,又会同高道多人编印发行了音乐专集《玉音法事》。两者一集科仪之大成,一集音乐之大成,各自侧重不同,可互补而用于实践。两部专集的先后行世,可再证前述之北宋时“法事”可代称“道乐”而不

^① 《宋史·二》卷 20。

等于斋醮仪的论点,否则就很难理解宋徽宗在短短几年中会先后印行相同性质的斋仪书。

据此可认定,《玉音法事》性质上是道乐专集,而其功能首先是适应统一传习斋仪音乐之需。隋唐以来道乐进入宫廷和社会,创作日增,讹谬亦生,因此在全国范围统一整理经韵,以利保存和传授,在宋理应提上日程。再则北宋帝频举行斋仪,训练道士习乐的现实等,都亟须一部便于操作的曲集供乐人照本宣唱。史载徽宗在政和四年(公元1114年)春,诏“诸路监司,每路通选宫观道士十人,遣发上京,赴左右街道箴院讲习科道声赞规仪,候习熟遣还本处。”^①这类全国性的道乐集训,显然需要有统一的曲本。以《玉音法事》作为教习曲本的另一明证是,《空洞》一曲附注小字云:“空洞一首,若在习学时自合字起九玉至元字声了。”另据说在宋徽宗授意下,《玉音法事》曾在皇宫道士中“先次传录、习咏,复命工装写成册,散布诸宫观,永耀函琅。”^②此外,由于此曲集汇编了基本的曲词,因而也适宜于作道乐演唱实践中照本宣科的唱本。宋吴自牧《梦粱录》卷一《车驾诣景灵宫孟飨》称:“崇烟馆道士二十四员,在殿墀下叙立,举玉音法事。”即是宫廷祭祀时演唱《玉音法事》曲调的实例。“举”者,“唱”之意也,道内至今仍用此术语,“举玉音法事”即“唱玉音法事”。可证此曲集当时不但在道观运用,也用于宫廷,不仅用于教习,也用于演唱实践,有很大的应用价值。

确认《玉音法事》为道乐专集而非斋仪专集后,需进一步判断的是,此曲集中传统道乐与御制道乐孰为主体?这个问题不仅关系到对《玉音法事》文献的定性,也关系到如何认识它在道乐史上的地位和价值。在前述不同释名中,对此理解是截然不同的。因此有必要结合其实质内容进行分析。

《玉音法事》在这方面提供的信息主要有曲目、唱词和谱式等项。其曲目唱词可分两类情况,一类为沿用前代道乐旧曲,包括南北朝陆修静所撰曲目(见标“*”者)和唐代道曲(见标“△”者),另一类为宋代新增之作。

其编排情况为:卷上18首曲词,其中前朝道教旧曲有9首,余为宋代新增者。此卷各曲篇幅均较长,结构独立完整,综合其篇幅、谱式形态、标题及唱词上的特点看,它们应是旋律性较强的重要曲目。

《步虚第一》*、《步虚第三》*、《步虚第五》*、《金阙步虚》、《空洞》*、《奉戒颂》*、《三启第一》*、《三启第二》*、《三启第三》*、《启堂颂》△、《敷斋颂》、《大学仙(颂)》、《小学仙(颂)》、《焚词颂》、《山简》、《水简》、《土简》、《白

① 《续资治通鉴》第5册卷91,第2357页。

② 陈国符:《北宋玉音法事吟(线)谱考稿》,载《国际道教科仪音乐研讨会论文集》第181页。



鹤(词)》。

卷中 30 首曲目,传统旧曲 9 首,余为新出。其词曲结构除《玉清乐》《太清乐》《上清乐》《散花引》《步虚词》外,多为短小的单句“赞”体,如:《起敬赞》:“人各恭敬”;《开经》:“稽首虚皇天尊前”;《宿命赞》:“宿命有信然”;《每遇斋毕赞》:“斋福无量”;《华夏赞》:“学言学行言贺”;《转声华夏赞》:“贺何亚夏亚贺”;《斗经末句》:“勿示非人,戒慎之为”;《解座赞》:“为诸来生”。这类唱腔很简短,节奏较自由,结构不独立,在斋仪中似乎作为启唱、转折的段落,从旋律和结构方面看其重要性显然次于卷上。

《玉清乐引》《玉清乐》《上清乐引》《上清乐》《太清乐引》《太清乐》《散花引》《五言散花》《七言散花》《起敬赞》[△]、《敷坐赞》[△]、《开经》《宿命赞》《三闻经》《解座赞》《每遇斋毕赞》《唱道赞》[△]、《华夏赞》[△]、《转声华夏赞》[△]、《请五师》《云与颂》《请符使》《步虚词》(第一首)*、《三途颂》*、《斗经末句》《礼十方》*、《礼十一曜》[△]、《举信礼声范》《关灯举斗位》《三捻上香》。

以上两卷所载曲目均附曲线谱式。

卷下为唱词总汇,完整记载所有曲目的多段唱词,均无谱,很可能是通用卷上、卷中的那些曲调,故略而不录。

以上分卷均非按仪式类型,而依曲调特性排列,颇有系统简明的教本特点,很便于系统地传习道教斋仪音乐,显系出于教习意图而编排。

虽然全书依音乐特性而编排,但其具有鲜明的仪式性和道教色彩则是毫无疑问的。全书中沿用前代道教斋仪旧曲部分自然无须赘论。至于新出部分,其标题和唱词内容仍多与道教仪式节目密切相关,以此表明了其道教属性。属于“御制”的曲目为数极少。所谓“御制”者,亦多是填词改编的性质,即套用道教传统曲名格式,填上新词。如《步虚词》十首,实即陆修静所制步虚词之填词改编。

陆修静《步虚词》共 10 首五言诗,句数多寡不一,词义玄奥,富于浪漫飘逸的仙道意境。

步虚第一(14 句):“稽首礼太上,烧香归虚无,……”

步虚第二(12 句):“旋行蹶云纲,乘虚步玄纪,……”

步虚第三(10 句):“嵯峨玄都山,十方宗皇一,……”

步虚第四(22 句):“俯仰存太上,华景秀丹田,……”

步虚第五(10 句):“控轡适十方,旋憩玄景阿,……”

步虚第六(12 句):“大道师玄寂,升仙友无英,……”

步虚第七(10句):“骞树玄景园,灿烂七宝林,……”

步虚第八(12句):“严我九龙驾,乘虚以逍遥,……”

步虚第九(8句):“天真帝一官,謁謁冠耀灵,……”

步虚第十(14句):“至真无所待,时或攀飞龙,……”

而北宋御制《步虚词》亦十首五言诗,但唱词句数和内容有变,句数压缩统一为8句,词义稍显世俗化,礼仪性和帝王气象更浓。

步虚第一:“太极分高厚,轻清上属天,……”

步虚第二:“大梵三天主,虚皇五老尊,……”

步虚第三:“蒙蒙如细雾,冉冉曳铢衣,……”

步虚第四:“旋步云罡上,天风飒飒吹,……”

步虚第五:“绿鬓颓云髻,青霞络羽衣,……”

步虚第六:“昔在延恩殿,中宵降九皇,……”

步虚第七:“宝箓修真范,丹诚奏上苍,……”

步虚第八:“宛宛神州地,巍巍众妙坛,……”

步虚第九:“水巽魔官慑,灯开夜府明,……”

步虚第十:“华夏吟哦远,人声自抑扬,……”

值得一提的是,北宋帝王虽以其政治权力而使其附庸风雅的新制跻身于道乐文献之中,但在遵循自身规律而运行的道乐实践中,这些外行作品必然因缺乏艺术生命力而遭到无情的淘汰。元明时期道教斋仪中的步虚词,又复用陆修静所制步虚唱词而摒弃宋帝御制道词,就证明了这一点。

类似情况是《玉清乐》《上清乐》《太清乐》等御制曲目,其在道乐史上亦属“昙花一现”之作,宋以后的道教科仪中多不见其踪影,再不能为道教音乐实践所认可而进入道乐曲目系统,而真正延续至今仍在广泛运用的曲目,仍然是道教自己创制的那部分内容。

《玉音法事》的谱式形态深奥难解,要确切解读为今谱尚是很遥远的事。目前只能据其外部特点做些大致风格的揣测。观其曲线多蜿蜒悠长,极少见短促、平直之线条,绝无顿挫生硬之形,大约暗示曲调轮廓有婉转柔美之态,应属南曲体系。再从各曲的腔词关系看,蜿蜒曲线谱多逐字而间插,歌词间距疏远,并多间以小字衬词,显然是一字多音,腔幅宽长的唱法,有节奏悠缓、曲折多致之象。这些形式特点都一致导向柔婉抒情的“南音”风格体系,与南朝陆修静斋乐的特点一脉相通。

御制道乐在《玉音法事》中的无足轻重,在道乐史上也是昙花一现的事实,



除表明《玉音法事》的正宗道乐性质外,还可反映出一些历史发展规律。其一,无论帝王权力多么显赫,多么想介入道乐创作,但它最终仍不能破坏和代替道乐自身艺术规律的运行;其二,南朝陆修静建构的斋仪音乐,一直为后世道教所遵循和强化,已形成了相当稳定的传统模式,这一模式虽在历史进程中因政治经济的干预而时有局部曲折,但最终仍要流入强大的传统河道之中。

四、简短的结论

北宋科仪音乐的发展,除了道教传统延续的内驱力外,皇室的参与也是一个新的动力因素,宋徽宗的历史艺绩主要在于行政倡导和支持,拓展了科仪音乐的社会传播面,促进了经韵的全国统一,但应该注意的是,帝王的参与并未冲击已有的科仪音乐传统。本文研究已可证明,《玉音法事》的主体是道教自己的音乐体系,其性质是仙道音乐。所谓“帝王御制”的题解和定性,乃高估了帝王的作用,名释既不通,其实亦难副。实际上,专业性的编撰工作只能依靠内行的高道们,而他们最正常的编集办法,也只能是全面搜集历代流行当时运用的道曲,加以重新整理编排而已。至于御制作品的录入,不过是一种敬上的表面文章罢了。现代的音乐集成体例不是还有这一遗韵吗?

《玉音法事》名实辩,不仅是对于一部文献的体认问题,还是研究道乐历史的重要一环,关系到道乐历史发展链条是否延续完整的问题,不同的名实理解,将导致完全不同的结论。本文研究导致的结论是,即使在帝王参与很多的情况下,南朝奠定的道乐传统并未受到太大的冲击和震撼,而仍保其强大的生命力不断延续,向前发展。这正是《玉音法事》在道乐历史研究中的重要价值所在,也是本文写作的理论意义所在。

(原载《黄钟·武汉音乐学院学报》2002年第3期)

道教乐神——西王母考略

一、引言

希腊神话中有一个主管艺术的女神缪斯,中国古代神话中也有一个主管音乐的女神西王母。

中国是一个神话和礼乐的国度,但历来有关音乐之神却颇少见。道教是一个多神崇拜的宗教,但在众多神祇中,真正与音乐有点瓜葛的神几乎没有。因之无论从中国神话系统还是道教神仙信仰来看,有关音乐的女性乐神,目前所知还只有西王母一个。就此而言,考察西王母与音乐、道教的关系,考察西王母信仰在中国产生的社会历史背景和思想文化基础,对于了解中国礼乐文化和道教音乐都是很有意义的。

二、乐神形象的变迁

西王母乐神形象的产生发展与古代神话文献《山海经》的传世密不可分,毕沅校正序中述《山海经》:“作于禹益,述于周秦,其学行于汉。”西王母的乐神形象大约也是始于原始社会时期,详述于周,盛行于汉。她一开始出现就与音乐结下不解之缘,随着历史文化的发展,她的形象不断变迁,大致经历三个阶段后,才定型为道教唯一的乐神。

(一)原始社会:氏族乐神

《山海经·第二》^①中最早记载了西王母其人,仅寥寥几句:“玉山,西王母所居也。西王母,其状如人,豹尾虎齿而善啸,蓬发戴胜。”所述虽然至简,但已显现出一个似人似兽的部落首领或巫婆的形象,她文身蓬发,装束奇异,俗遂以为神人。这段简短文字中特别记载了西王母“善啸”,由于没有其他特长的记述,我们有理由认为这是她最主要的专长。所谓“善啸”亦即善吟、善唱,是古代一种特殊歌法,很像今天的吹口哨,是一种无言歌,却可啸出多种曲调节奏,自由

① (晋)郭璞注,中华书局版,毕沅撰新校正序中云:“山海经作于禹、益,述于周、秦,其学行于汉,明于晋。而知之者魏酈道元也。”



表达各种情绪情感。堪为印证的是这种啸法直到魏晋时期尚在运用,当时与司马氏专权持不同政见的文人多不敢轻谈国事,只好借清谈或音乐来曲折表达衷情,以示不合作态度,其音乐行为方面多用弹琴和啸唱,因啸唱有其特别的作用,它既可自由表达内心的复杂情感,又因无歌词而不至被抓住口实。故反对朝政的清谈文人多乐用此道。如竹林七贤之一的阮籍就“嗜酒能啸,善弹琴^①”。他曾入深山神仙道与隐士孙登商讨导气之术,但孙却不予理睬,“籍因长啸而退”。走至半岭,忽闻山上传来“响乎岩谷,声若鸾凤”的美妙声音,正是孙登在啸。阮籍至此深深折服孙登的啸唱技术远在他之上。从这些故事中可以获得两个重要信息,其一,啸唱在古代文人隐士中是相当流行的,是一种有特殊技巧和表现力的一种歌唱法;其二,啸唱多为具道教理念行为的文士所习用,内含着修道养生的功用。这两点对于西王母后来之转型为道教乐神至关重要。

说西王母原型为部落首领或巫婆,也是基于她的啸歌特长。善歌是原始时期巫覡必具的特殊才能,是巫覡具有神力的表现。在上古人观念中,音乐最早是神创造的,后来才由人学到。夏商两代神话传说中,神创造“乐舞”的神话在先,《山海经·海内经》:“帝后有八子,是始为歌舞。”《西山经》:“天山……有神焉,其状如黄囊,赤如丹火……是识歌舞,实为帝江也。”人向神取歌舞的神话在后,《山海经·大荒西经》:“西南海之外,赤水之南,流沙之西,有人珥两青蛇,乘两龙,名曰夏后开,开上三嫫于天,得《九辩》与《九歌》以下。”“《九辩》《九歌》皆天帝乐名也。开登天而窃以下用之也。”(郭璞注)(按:《九辩》等本为原始时期舜的乐舞,舜被神话为天帝,其乐舞自然也成了神乐,夏后开登天取得这些乐舞,才为下界凡人所用)

在原始时代,只有巫覡或部落首领之辈才精通歌舞,他们以音乐为特殊通讯符号通神、娱神,由此自己也具有了神力,成为俗民崇拜的偶像。夏商时巫风盛行,巫祀必歌舞以乐神,巫覡地位崇高的社会原因就在于此思想观念的盛行。

因而,我们注意到西王母之所以被视为神,“善啸”是其必要前提。如没有这个特长,西王母神话将不完整,也将不会为后世继续塑造下去。历史和神话都是延续的完整系统,从后世西王母传说中,我们可以看到她的音乐能有更多的展开,由此证明西王母与音乐有某种必然的因缘,因而我们有理由将西王母定位为中国古代神话中的女性乐神,这个形象产生的最早时代远远早于希腊神话中的艺术女神缪斯。仅此亦可为中国是礼乐之邦的一个注脚吧。

^① 转引自《晋书》卷29《列传第十九》。

(二) 周代:乐神形象的确立

如果说原始社会时期西王母的乐神形象还比较简单模糊的话,到了周代,她的乐神形象就开始丰满起来,并进一步得到确立。

《穆天子传》卷3^①中用相当篇幅的文字描述周穆王与西王母宴饮聚晤,西王母大展歌喉之事。“吉日甲子,天子宾于西王母……乙丑,天子觴西王母于瑶池之上,西王母为天子谣曰:‘白云在天,山陵自出。’……西王母又为天子吟曰:‘徂彼西土,爰居其野,虎豹为群,于鹊与处。嘉命不迁,我惟帝女,彼何世民,又将去子。吹笙鼓簧,中心翔翔。世民之子,唯天之望。’”这时的西王母形象已从一个隅之地的氏族巫师变为贵于天子、能与天子直接对话的天神,社会地位大大提高,同时她的音乐才能展示得更为充分,更为清晰具体了。我们看,她与周穆王会晤时是以歌代言,先“谣”后“吟”,用不同歌唱法应对。“谣”即“徒歌”,无伴奏清唱也;吟即吟诵,似说似唱之谓,谣和吟都是指唱法表演形式较简单,旋律节奏较朴素的歌唱。显而易见,在周代的神话传说中,西王母的善歌特长得到进一步确认和更多展开,她以歌代言,并用谣吟多种唱法,俨然成为中华民族特别是少数民族善歌传统的象征,或许说古人将中华民族善歌传统寄托到西王母形象上吧。在此,西王母的乐神形象进一步确立,她具体折射出中华传统文化中的爱乐精神。

(三) 汉代:转型为道教乐神

汉代,在神仙养生学说朝野盛行、道教成立的特定历史文化背景中,西王母形象发生了较大变化,开始转型为道教乐神。

《汉武帝内传》描述了汉武帝与西王母宴晤,西王母俨然以神仙大师身份向武帝传授神仙养生术,在酒宴中开音乐会,独奏独唱仙乐之事。^②这时的西王母形象仍保留周代神话传说中社会地位崇高、与帝王阶层交往密切的特点,并有较大转型。首先是她的外貌形象大大美化,变为美轮美奂、容颜绝世的天仙神灵;再是变为道教的尊神,居于众仙之上,其降临人间时排场恢宏壮观,“群仙数万,光耀庭宇”^③,她的形象和地位更加崇高;最后是她的音乐职能发生了重要变化,变为统领众多女乐、主掌仙乐的道教乐神。她与音乐的关系更加密切,音乐职能更加重要,她所主持表演的音乐更加具体丰富。且看,她降临宫廷时人尚

① (晋)郭璞注,中华书局1985年新1版,第15页。

② (汉)班固撰,中华书局1985年新1版,第1页。

③ (汉)班固撰,中华书局1985年新1版,第2页。



未到,音乐先闻“云中有箫鼓之声”,她为汉武帝在酒宴间举行盛大的音乐会,她手下的乐伎各有专长,轮流独奏各种吹打乐器,王母“乃命侍女王子登弹八琅之敖,又命侍女董双成吹云龠之笙,又命侍女石公子击昆庭之钟,又命侍女徐飞琼鼓震灵之簧,侍女阮凌华拊五灵之石,侍女范成君击洞庭之磬,侍女端安香作九天之钧”,众女伎既能独奏,其演奏技巧和乐曲旋律必有相当造诣。其音响“众声澈朗,灵音骇空”,亦是洋洋盈耳,自有格调。不仅有各种乐器独奏,还有多首清歌独唱,“又命侍女安法婴歌元灵之曲”,其词曰:“大象虽寥廓,我把天地户,披云沉灵与,倏忽适下土。空洞成元音,至灵不容冶。太真嘘中唱……”二曲曰:“元圃遏北台,五城焕嵯峨。……抚敖命众女,咏发感中和。妙畅自然乐,为此立云歌。韶尽至韵存,真音辞无邪。”又有上元夫人的自弹自唱表演:“自弹云林之敖,鸣弦骇调,清音灵朗,元风四发,遁歌步元之曲”,更有对歌形式:“王母又命侍女田四飞答歌”^①。

从这些描述中可以认为,西王母在汉代已转型为道教的乐神。这一转型是当时社会思潮的必然结果。她外形的美化,反映了人们对乐神形象的审美理想。在当时人心目中,音乐和神仙都是美好的事物,因而掌管音乐的神应有美丽的外形。而她从一般的氏族乐神或神仙转换为道教的乐神,则是基于当时道教盛行的社会现实。汉代道教思想盛行,以服食修炼,得道长生为宗旨的神仙方士道派散居于山林宫阙,侧重在上层人物中活动;以治病驱邪、祈祷思过为宗旨的天师符箓道派建立组织,在民间广泛活动。从《汉武帝内传》所述王母与武帝的交谈来看,神仙派和符箓派思想在她身上均有体现,如她向武帝传授服食练气、养生长生等道术,又赐教各种金书秘字、符箓图文等^②,可谓集当时道教思想信仰于一体而略偏重于神仙派。从她主持音乐会中所用的乐器和音乐风格来看,也具有鲜明的道教仙乐风采^③。因此,王母在汉代转型为道教尊神是当时历史现实的一种折射。

① 《汉武帝内传》第17页。

② 详参《汉武帝内传》第8~10页。

③ 同注②第3页中描述众仙女奏乐之器,以吹打乐为主,正是道教正统乐队的典型样式。又其中钟磬敖等器,更具道教色彩。钟磬本为古代宫廷音乐重器,道教袭之,用为仪式音乐重器,更赋予浓厚道教色彩。在宋元时已设“知钟”“知磬”二道职,负责音乐唱念。以为“金钟玉磬之法,召集高功身中阴阳二神,和合天地,驱逐厌秽,召集真灵,启格十方,通幽达明,追摄魂魄,调集息度,无至妄耗,有二神以主之。故开坛之初,必鸣钟磬以召集之……则可召灵。”(《上清灵宝大法》卷55)。敖即古之云敖,今称云锣或韵铎。道教认为它是古代祭神之乐器,“常高于常乐,全用清声达于天地,手执者像天乐,可游行而奏也。”(《道书援神契》,载《正统道藏》第53册,第43146页)。又述音乐效果“众声彻朗,灵音骇空”等,也具道教音乐风格。

她从善歌的音乐家形象而转为统领指导一个高级别乐团的音乐总监,也是当时宫廷音乐和道教仙乐发展到较高水平的曲折反映,由此她的音乐身份更提高了一个档次,更符合乐神的条件,她的乐神形象于此趋于完满。

综观西王母乐神形象的发展完成过程,虽然染有诸多神仙灵异的玄虚色彩,但并不是凭空而来的,而是有其现实思想文化基础的。原始社会时期西王母以具音乐才能的氏族神的面目出现,正是该时期神创造乐、神与乐密不可分这一普遍观念的感性显现;周秦时期西王母形象的上层贵族化,音乐行为的具象化,又折射出当时神权逐渐下移到君权,神君联姻的社会格局,同时也反映了当时音乐文化发展到礼乐制度完备建立的新阶段等社会文化特点;汉代西王母之定格为道教的乐神,其音乐职能和音乐行为更加完善并形成特定的风格体系,则又显然与当时道家道教文化盛行于朝野的社会现实相呼应,与神仙道派同宫廷帝王贵族过从甚密的状况相吻合。因而可以说,西王母乐神形象的变迁发展过程,艺术而真实地反映了中华民族特定历史阶段的主流文化思潮。

三、西王母与道教音乐

既然确认西王母是道教的乐神,那么我们就有必要探究一下她与现实中的道教音乐有何关系。首先需要弄清西王母所代表的仙乐在道教音乐中占有一个什么地位。

从汉代有关西王母仙乐活动的神话描述来看,所述乐伎皆有名有姓,各司乐器明确,吟唱歌曲有标题有唱词,显然是基于一种真实的音乐生活。从众乐伎皆女性而又妙龄美貌、音乐排场奢华壮观、音响风格宏大清朗等特点来看,这些仙乐实质应是当时宫廷宴乐与神仙道乐的混合物。

古代帝王多热衷于神仙方术,以求长生,此风自战国至东汉而不衰。帝王求仙人、仙药,多求助于神仙方士之术而交通神人,使神仙道士得以群集于君侧。在乐能通神养生的观念指引下,神仙派方士、道士既接受了宫廷音乐的影响,将其采用为道教仙乐的材料,又按自己的审美理想和音乐经验,对宫廷音乐进行了综合改造,从而造就出上层雅化的道教仙乐模式。这就是西王母仙乐神话得以产生的社会基础,也是西王母仙乐活动的特殊性质所在。这种上层贵族化的仙乐模式在汉代虽未成为整个道教音乐的主流,但它却已预示着道教音乐后来的发展方向。因此,我们要弄清这一仙乐模式与整个道教音乐的关系,需要对道教音乐的大势约做了解。

早期道教音乐大致可分为两大类型,一是早期天师道创造的主要在下层民



众中流行的祷词歌舞音乐,由于天师道在政治上与统治阶层持不协调的对抗态度,使其初创的科仪音乐无法获得上层社会的青睐和继续发展的必要条件,随着统治阶层对民间道教的镇压改造,这种巫乐色彩的祷词歌舞音乐模式在汉代以后也相应停滞。

早期道教音乐的另一类型是神仙派道教创造使用的仙乐。神仙派道教创造了两个神仙世界,其一是以玄都玉京山太上无极虚皇天尊为尊,由众神仙真人和帝王组成;另一个是以西王母为尊,由上元夫人及众女仙组成。两个神仙世界都以神仙帝王为尊,都追求长生成仙,都视音乐为通神达仙的途径,都持神秘玄妙的音乐观念,都有自成一格的音乐模式。其间微妙差异有二,其一,玉京山仙乐的活动不存在一个起主导作用的乐神,而后者则有西王母这个中心人物;其二,玉京山仙乐的表演具有冥思玄想的抽象性,是一种思辨色彩很强的理想模式。而后者则结合了神话传说和帝王音乐的因素,音乐表演的场面和人物很具体,是一种经验色彩很浓厚的实践模式。这些差别,使两者对道教音乐实践影响的直接性就有所不同。下面不妨比较这两个神仙世界中的仙乐场面。

早期道经《洞玄灵宝玉京山步虚经》^①以较长段落和浪漫笔调描述了玉京山仙乐的表演场面:许多神仙真人和帝王每月三次,点香散花,绕祭坛三周,颂咏空洞歌章,诸天仙奏响音乐,千百万乐伎奏响明朗嘹亮的云璈,真妃击节齐唱,仙童庄严地唱着清歌,玉女优雅曼舞,众神闻音飞腾,不停地奏乐清歌,感叹大音的雅妙宛绝,难以名状。忽而太上天尊擂起震天法鼓,众真人安静清唱洞经,虽然这一宏大壮观的仙乐场面中仍依稀可见帝王仪仗宴享音乐的痕迹,但众多表演者都无名无姓,也无明确的曲目唱词,是一些抽象符号的集合,十分神秘玄虚。因而这种音乐模式对后来的道乐实践没有产生太直接的影响,后来的道教文献也不再见其踪影。

而西王母主持的仙乐模式就有所不同,《汉武帝内传》中所记载的场面在道经《云笈七签》中也有颇多类似记述,如《四真人降魏夫人歌共五章并序》:“四真吟唱,太极真人先命北寒玉女宋联消弹九气之璈,方诸青童又命东华玉女燕景珠击西盈之钟,扶桑蜴谷神王又命云林玉女贾屈庭吹风唳之箫,清虚真人又命飞玄玉女鲜于灵金拊九合之节,太极真人发飞空之歌一章。”《高仙盼游洞灵之曲一章并序》:“于是二真乃命侍女王延贤于广运等弹云林琅于之璈,侍女安德香范四珠击昆明之筑,侍女左抱容韩能宾吹凤鸾之箫,侍女赵运子李庆玉拊流

^① 原文参见《正统道藏》第57册,第46411页。

金之石,侍女辛白鹄……四人合歌。……吟咏大洞章,唱此三九篇。”这些仙乐显然都是以《汉武帝内传》中的西王母神乐为蓝本,表明这一仙乐模式为后来的道教所继承发扬。这类仙乐不像玉京山仙乐那样壮观庞大,多为十来人的真人侍女清歌合咏,但都有名有姓,所用乐器和表演的曲目都丰富而具体,气氛清雅,这些都加强了一种真实性,很像汉魏宫廷“房中乐”或士大夫的家伎宴乐。

自南朝刘宋陆修静创建正统道教音乐后,历代道乐主流大多以之为范本,至今依然如此,从这一规范化的道乐模式的形式特点来看,多是十来人的表演形式,音乐以唱为主,并以轻雅音色的吹打乐组成伴奏乐队,音乐情调偏于清雅空灵,这一音乐风格显然更为接近西王母的仙乐模式,由此可见,西王母仙乐对于道乐实践的影响更直接、更重要。

由此出发,我们可领悟出西王母仙乐在道教音乐历史研究方面的特殊意义。

道教音乐史当前研究进展一般认为,早期道教音乐是以民间天师道的巫祀音乐为主流,内容和形式都很原始简陋,由于天师道与统治阶层的对抗,本身缺乏统一领导和组织涣散,使其科仪音乐不能得到正常发展的必要条件,难以形成后世所宗的模式。随着统治阶级的镇压和安抚,早期民间道教发展日趋衰退,其巫祀音乐在汉以后就相应停滞,只能分散于各地民间活动。魏晋以后,神仙士族道教登上历史舞台,通过整顿改革原始道教,攀龙附凤,形成依附官方的正统道教,渐成为道教之主流。到南北朝时期,士族道士陆修静改革创建了规范化的正统道教音乐模式,并作为道乐的主体而一直延续至今。神仙士族道派改革创建科仪音乐的活动在魏晋南北朝时期有较多文献记载,而其在汉代的活动却不详。因而目前道乐史研究对这一改革的渊源情况不明。西王母神乐活动的记载正为我们提供了这方面的线索,可聊弥补这一空白,因而弥显珍贵。它告诉我们,早在汉武帝时期,神仙派道教已与上层社会有密切接触,并开始信仰、音乐上构造实施其理想模式。西王母仙乐与上层宫廷音乐结合所构成的道乐模式,无论从政治的或音乐的角度看,都顺应了历史潮流,预示了道教音乐后来的发展方向。这种仙乐体系虽然是在魏晋南北朝时期才得到比较全面的创建,但它的胚胎却早在汉时已开始躁动。因此,西王母仙乐的有关资料,有可能将正统道教音乐孕育形成的历史年代再往前溯一步,使有关研究得到深化。

因而,西王母不仅是道教乐神,而且她代表的音乐模式在正统道教音乐史上也占有特殊的地位。

(“道教与中国传统文化国际学术研讨会”参会论文,2000年10月成都,原载《道教国际学术研讨会论文集》,2001年)



道教科仪音乐历史考察(上)

前 言

科仪通谓仪式,亦称斋醮、法事,是道教宗教实践的主要形式,其以综合性程式性的外在表演系统,集中而又艺术化地体现了道教理念,仪式音乐因兼具浓厚的宗教性和音乐性而代表着道教音乐的内核和本质。所谓宗教性,指仪式作为宗教的独特行为模式,是道教教义实践体系的灵魂和交通神人的基本行为方式,其完全在神学观念的支配下操作,必然体现出浓厚的区别于世俗文化行为的特性。所谓音乐性,指仪式过程始终伴随着丰富的音乐表演,实为道教音乐萌生和发展的摇篮。道教史上浩如烟海的仪式书,不仅展示了历代道教仪式的详细过程和内容,而且反映了道教运用音乐的方式和思维特点,是研究道教音乐可靠的一手资料。可以说只有经过仪式音乐之门才能进入道教音乐的神秘殿堂,才能真正认识道教音乐的本质,否则很容易出现一些意想不到的错误。

迄今有关科仪音乐的课题研究中,以历史研究最为薄弱。存在的主要问题,一是研究对象不统一,对科仪音乐与非科仪音乐,道内人士的音乐与道外人士运用的含道教观念的音乐未做严格区分;二是纯以科仪音乐为对象的文论仅限于断代史,尚无通史研究;三是基本的史料建设缺乏系统的发掘整理和研究,多杂取道外文献的零散记载为基本史料,或将道内文献与道外文献不做区分地使用,这样的研究使道教音乐史至今不能呈现清晰连贯的线索,更谈不上规律的发现。为了推动研究的进程,更完整深刻地认识道教音乐的面貌和特点,当前必须加快历史研究的步伐。

本文拟从新的角度对道教音乐历史进行较系统的研究。即以道教内部的科仪文献为基本史料,以科仪音乐为主要研究对象,论述方式采用编年史的体例,对每一重要朝代的科仪音乐先概述其总体特点,次结合典型科仪实例的具体分析,研究其形式特点和继承发展关系,由此揭示科仪音乐史上的重要现象和规律,理清科仪音乐发展史的完整线索。

初萌与改革

东汉时期,原始道教已有简单的斋仪和转经奏乐活动,以此为起点,道教科仪音乐开始了她绵亘上千年的发展历程。科仪音乐从诞生到正式形成,有一个较长的准备过程,其间可分为初萌与改革两阶段。

初萌期以三张斋仪为表征,其是科仪音乐史上最早出现的仪式音乐。从三张斋仪到陆修静创制规范化的正统仪式音乐,是经由改造走向成熟的时期。

一、初萌(东汉)

道教最初发端于下层民众。汉末政治凋敝、战祸迭起,天灾人祸交迫而至,民间道教遂乘机兴起,他们组织教团,以符水治病、驱妖捉鬼、祈祥禳灾,施行各种法术活动,在民众中广泛蔓延。东汉后期五斗米道的三位天师张陵、张衡和张鲁祖孙三人模仿封建等级制,建立了一个从鬼卒、祭酒、治头大祭酒直到天师的政教合一的宗教组织。他们通过设立静庐、建立礼斗制度、造作斋仪书、创造斋法等活动,促成了科仪音乐的萌生。最早的科仪音乐首推张陵制作的《旨教斋》,“旨教斋者,天师以教治官。旨教斋法,虽真而古拙。”^①。接着是张鲁创制的《涂炭斋》^②,这两种斋仪都很原始简陋,具有自虐以赎罪的性质。修斋者须“露身中坛,束骸自缚,散发泥额,悬头衔发于栏格之下。”^③另外还有三元八节、祈拜北斗等仪式,“于三元八节、本命生辰,北斗下日,严整坛场,转经斋醮,依仪行道。”^④综合上述及后世有关文献记载,早期科仪音乐有如下特点。

- (1)有简单的坛场设备、科仪节目和音乐配合;
- (2)音乐以诵经为主,尚无定型曲目;
- (3)表演形式为歌舞乐一体,乐有钟鼓弦乐等器,唱有歌、吟之法。^⑤

早期斋仪中的仪节、表演形式和音乐行为都很原始简陋,缺乏规范和逻辑,早期教团的民间性质和科仪执行人的理论修养,都还不具备构建一种规范体系的条件,与统治阶层也无融洽合作关系,随着太平道被镇压和五斗米道被招降,

① 陈国符:《道藏源流考》下册第328页引《正一论》。

② (北周)释道安《二教论》:“涂炭斋者,事起张鲁。”

③ 《无上秘要》卷50《涂炭斋品》,《正统道藏》第42册,第33628页。

④ 《道藏》第11册载张陵撰《北斗本命延生真经》等。

⑤ 刘宋三天弟子陈氏撰《三天内解经》:“弦歌鼓舞,烹杀六畜,酌祭邪鬼。”葛洪《抱朴子·道意篇》:“撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽颡,求乞福愿。”《太上太真科经》:“杀生鼓舞,祠祀歌吟。”



其发展势头锐减,古拙的科仪音乐相应停滞。

二、改革(魏晋南北朝)

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

(一)葛洪的音乐理论

东晋初著名道教学者葛洪主要从理论上来改造民间道教。其所撰《抱朴子·内篇》一书对以往的神仙信仰和各种方术做了系统整理和理论阐述,并反对杂术淫祀和靡丽乐舞,提倡内修存思法,猛烈抨击民间道教活动。在《汉武内传》^①一书中,谈及有关西王母之乐事,笙、钟、璈等乐器及“九天之钧”这一仙乐概念,并描述了仙乐的空灵玄妙,反映了神仙道教对正统科仪音乐理想风格的追求。

(二)新道派与科仪音乐

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

上清派和灵宝派都很重视音乐的修道通神功能,认为诵经是得道、合真、通神的必要途径。上清派的主要经典《大洞真经序》第2页云:“能长斋,绝志人间,诵《玉篇》于曲室,叩琼音以震灵,则真人定录于东华广诵咏此章万遍即毕,……九灵使者,太乙司命来迎于子。”《黄庭内景玉经·上清章》有云:“是曰玉书可精研,咏之万遍升三天。”灵宝派也有类似思想。这些理论使音乐与科仪的配合有了新的意义和必然性,为科仪音乐的正式形成提供了重要的理论依据。

东晋末葛巢甫造构的《灵宝经》是最早的道教科仪书,其与葛洪的仙学有共

^① 据余嘉锡说系葛洪作。参《四库提要辩证》卷18《子部》,中华书局1980年版。

同的传授系统^①，属于神仙道教的科仪，它在很大程度上接受了影响，如追求学仙飞升，讲究存思叩齿，淘汰巫觋杂术等；但又针对神仙道个人化的倾向，自称“大乘”，主张教化愚贤，开度一切学人，并从三张科仪吸取了厨会、忏悔法，从佛教中吸取了十恶说和十方拜仪节等有利于普及教义的因素。正因为《灵宝经》兼取各派之长，所以其一出就风行一时，使一度停滞的科仪音乐有了新的发展。《灵宝经》中所叙的《灵宝斋》已有初步的程序和一套节目：“香炉祝”“鸣天鼓二十四通”“上启”“烧香祝愿”“四向拜祝”“转经”“行十善念”“拜章启颂”等。

（三）寇谦之的科仪改革

寇谦之（公元365—448年）是北魏之际北方天师道的首领，早年修习张鲁道术，神瑞二年（公元415年），托称太上老君授他“天师之位”，赐《云中音诵新科之诫》20卷，并令他：“清整道教，除去三张伪法……”始光中（公元424—428年），寇亲赴魏平城（今山西大同）献道书于太武帝，建立新天师道场，创北天师道，太武帝亲至道坛受录，并封寇为国师。

寇谦之创建北方道教，对道教的改革和发展很有影响，但他主要致力于建立道教的一般行为规范，使之与中国传统文化心理相适应，所谓“专经礼度为首，而加之以服食闭练。”而对于较为复杂的斋醮、符箓及炼丹等科仪和方法、较为高级的理论和神谱等，却没有大的发展。他想构建的是一个以道兼儒、政教合一的政治体系，而不是完善一个宗教的理论、科仪及方法体系。比起南朝道士来，他在道教体系构建中的作用是次要的。^②在科仪音乐史上，寇谦之的作用也同样不能高估。过去学界根据他“一从吾乐章诵诫新法”之说，认为他创造了一套新的乐章，是科仪音乐的创建人，但如从科仪文献中做历史考察，便知事实并非如此。

从他造作的科仪来看^③，其节目和音乐均很简单。如《度亡法》科仪的节次有：拜叩、转颊、称职、上启、三捻香、烧香发愿。而《传戒》则主要是礼拜，“向诫经八拜……执经作八胤乐音诵，受者伏诵经意卷后八拜止，若不解音诵者，但直诵而已。”他的音乐建树，见载者只有三个术语，一是涉及曲目的“八胤乐”，当是反复唱八段的分节歌，以与八拜之礼相配合。另两个涉及唱法，即“音诵”，当是有一定起伏和简单音调形态的吟诗腔；“直诵”，当是单音唱法或曲调平直的朗诵调。他说“八胤乐”音诵、直诵皆可，可见尚未形成定型的曲调，也没有严密的

① 参陈国符：《道藏源流考·上清经考证》，中华书局1963年增订版。

② 参葛兆光：《道教与中国传统文化》。

③ 《正统道藏》第30册。



音乐表演制度。总之,从有关的科仪文献中,既看不到他新法乐章的相应证明,也看不到后世科仪与他的继承关系。他唯一有标题的“八胤乐”也未能传世,足可说明他创建科仪音乐传统的说法是不可取的。

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

正式形成(南北朝)

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

一、陆修静的改革活动

陆修静,吴兴东迁(今浙江吴兴县)人,三国吴丞相陆凯后裔,代为著姓。生于东晋安帝义熙二年(公元406年),幼习儒书,但性喜遭术。他曾游历名山,“南至衡、熊、湘,暨九嶷、罗浮,西至巫峡、峨嵋”搜寻道书,为科仪改革做了充分准备^①。他的活动受到上层社会注意,曾奉诏入宫讲道,获宋文帝、宋明帝的礼遇^②。

由此渐声名鹊起,道俗归心。他致力于改革道教凡20多年,平生著述甚

① 《云笈七签》卷5《宋庐山简寂陆先生》,《正统道藏》第36册,第29173页。

② 刘宋文帝元嘉二十九年(公元452年)应诏入宫讲道说法,不舍昼夜,帝服膺尊异之。皇太后王氏执门徒之礼。明帝泰始三年(公元467年)奉诏赴建康,明帝躬亲问道,礼遇甚厚。于北郊为他建崇虚馆。

丰,逾30多种,他最早将道书按三洞分类,奠定了《道藏》的体例基础。他最早建立道馆,为道教宫观制度和戒律的完善成熟开了先声^①。他的宗教活动范围很广,下面主要介绍他的科仪改革活动。

陆修静的改革师承甚广,“祖述三张,弘衍二葛”,天师、上清、灵宝三派兼习,但重点则是灵宝派。

他毕生致力于发扬灵宝经,后人尊其为灵宝派教祖。他所敷衍、阐释的灵宝经文,主要有关斋醮科仪,“所著斋法仪范百余卷”^②。他以葛巢甫所撰《灵宝斋》为基础,并吸收早期天师道科仪、儒教礼法和佛教思想后加以幕境总结而成,将原有的科仪扩展到包括诸派科仪在内的“九斋十二法”。计有上清斋二法,灵宝斋九法(金篆斋、黄篆斋、明真斋、三元斋、八节斋、自然斋、三皇斋、太一斋、旨教斋)和涂炭斋,综揽诸家,独宗灵宝^③。他认为音乐是检束三业,使之不沉沦堕落的重要手段之一,并从理论上将音乐、仪式和修道术结合为一个有内在联系的体系,他说:“身为杀盗淫动,故役之以礼拜,口有恶言绮妄两舌,故课之以诵经,心有贪欲嗔恚之念,故使之以思神。用此三法,洗心净行,心行精至,斋之义也”^④。灵宝派经他“更加增修,立成仪轨”后大行于世。他不仅致力于理论建设,且还躬躬实践。他主持的科仪,见于记载有两次,一次是率门人建三元涂炭斋^⑤,另一次是为宋明帝禳病所建的长达30天的三元露斋^⑥。他的改革是在前人基础上的大幅度发展,在理论和实践上均有新创,并进一步强化了与统治阶层的合作关系。

二、陆修静科仪音乐的基本特色

陆修静撰有百多卷科仪书,现知其名的就有《金篆科仪》《玉篆科仪》《九幽科仪》《解考科仪》《涂炭科仪》《三元科仪》《陆先生道门科略》《太上洞玄灵宝授度仪》《洞玄灵宝众简文》《洞玄灵宝五感文》《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》等,不过多已失散,现存其原作的仅有上举最后四种。他还颇懂音乐,曾撰有多

① 道馆(观)的出现与上清灵宝派的师徒传授制和提倡出家住观的主张有关。现知最早的道观即是陆于公元461年在江西庐山建的简寂观。到萧齐时代,大批道观出现。据不完全统计,有名称的南朝道观有一百多个,多建在江苏、茅山一带。参《中国道教史》卷1,第55页。

② 《茅山志》卷10。

③ 详《洞玄灵宝五感文》。

④ 《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》,《正统道藏》第16册,第12717页。

⑤ 《正统道藏》第54册,第43859页。

⑥ (唐)吴筠:《简寂先生陆君碑》。



种斋醮乐章,如《升玄步虚章》《灵宝步虚词》《步虚洞章》等。《洞玄灵宝玉京山步虚词》中所载《步虚词》10首,已证明为他所作,或即《灵宝步虚词》中之内容^①。所以他编创的科仪不但仪节完整,音乐曲目也极丰富。现以较有代表性的《太上洞玄灵宝授度仪》为例分析其基本特点。

《授度仪》是三师开度弟子,传授经法的科仪,综合了多种科仪的经文^②。此科仪大致反映出陆修静科仪音乐的基本特点。全仪分为《出官启奏仪》与《登坛告大盟仪》两部,第一部具序曲性质,节目较简单,以存思和通神为主,将科仪的内容通报尊神,以求恩准襄助。仪节为:三捻香、鸣天鼓、发炉、出官、读表文、重敕、念祝文、叩齿、复官、复炉等。无曲目唱词记载,也少用音乐。第二部为科仪的主体,表现传法授戒的具体过程,所用仪节和音乐大为丰富。表(一)是对第二部科仪音乐运用的分析。

表(一) 《授度仪》(二) 《登坛告大盟仪》程序及曲目

仪式及曲目程序	新仪	新曲	通用	专用	词体	传后世
诵《金真太空章》		•		•	五言 40 句	
诵《卫灵神咒》		•	•		四言诗五段	•
发炉祝	•	•	•		散文体	•
至心皈命十方天尊		•	•		散文体	•
出官	•	•	•		散文体	•
读、送表文			•		散文体	•
鸣法鼓			•		•	•
上启,上香,散花	•	•	•		散文体	•
诵《五真人颂》		•		•	五言诗五段	
诵五方《赤书玉篇》	•	•		•	四言诗五段	
八会内音玉字天文		•	•		四言诗四段	八天
封策两头祝		•		•	四言诗五段	
告文、上启		•	•		散文体	•
咏步虚词		•	•		十首五言诗	•
诵《礼经颂》		•	•		五言诗三首	三启颂

① 详卿希泰主编:《中国道教史》卷1,四川人民出版社1988年版,第474页。

② 陆自序云此仪“按金黄二策、明真玉诀、真一自然经诀,准则众圣真人授度之轨,敷三部八景神官,撰康登坛盟誓立成仪注”。《道藏》第9册,第853页。

续表

仪式及曲目程序	新仪	新曲	通用	专用	词体	传后世
唱《三礼》		•	•		三句散文	三皈依
授《六誓文》	•	•			五言四言交替	
叩头转颊						
授法位	•		•			
诵《三徒五苦》	•	•	•		五言诗七段	三途颂
言功复官	•		•		散文	•
复炉祝	•	•			散文	•
诵《奉戒颂》	•	•	•		五言诗	•
《还戒颂》	•	•	•		五言诗	•
绕坛梵咏	•	•				
回向读简竟祝	•	•	•		四言诗	•
上香复炉	•		•		散文	•

从表(一)可看出,陆仪既有继承,也有新创,结构已有较固定的模式,其中的基本仪节多传后世,现略介绍其含义如下。

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

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

复官:法师存,将已完成任务的官将复召回体内,再叩齿、咽气,以恢复元神。

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

经韵音乐的改革成就同样引人注目。陆修静之前的科仪书中很少见载曲名,歌词。自陆仪始,曲目和经词陡然丰富,均作详载,据之可揣测其音乐运用的大致情况。其经文形式都是由散文和韵文交替组成,散文便于讲说,韵文便于诵咏,韵文所占比例大于散文,可以想象科仪的歌唱段落极多,音乐性很强。韵文多有标题,并标明“赞唱、诵、诵咏、咏、唱”等,全用五言、四言诗体,偶句数,有章、咒、颂、文、篇、祝、词等体裁,可断定是定型的歌曲。即使是散文句式,常常也可歌唱,如《十方天尊》,词为单句呼喊句“至心归命东方……灵宝天尊”,但却标明是“唱”,这种形式至今犹存。韵曲的段数、句数各有长短不同,暗示它们



可能运用多种结构形式。科仪书中记载,在传授《真人颂》时“依玉诀正音字字解说口授读度”,唱《八会天文》时“次读细字,唱度之,横读之也”等,说明当时的经韵传唱,已有了相当细致严密的规范和要求(可能还有一种音韵范本),并有相当广的表现幅度。这些经韵曲目多是新见,并多成为后世必用的经典曲目,标志着音乐体系的成熟和权威性。

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

综上述,陆修静的改革是全面系统而富有成效的,由此“(陆修静)大敞法门,深宏典奥,朝野注意,道俗归心。道教之盛,于此为盛矣”^①。道教在组织形式、行为规范、神谱及典籍上都有了定制,斋醮科仪终臻于规范完备,凝固为传之万世的传统,其具体标志如下。

(1)奠定了“照本宣科,依科阐事”的科仪实践传统。自他编创大量科仪经书后,道教科仪中的“祝香、奏启、请事、礼谢、愿念,罔一不本经文。”^②有了统一的范本和规范的行法系统。

(2)创制了完整规范的科仪音乐体系,内含程序性的框架、结构原则和丰富的仪节。其框架特征是,按照一定的情节,有程序地将“基本仪节”(发炉一出官—复官—步虚—复炉等)连接成一个具有“呈示—重复—展开—再现—结束”性质的逻辑结构,以表现“趋向神—人神合一—神助—谢神”这一宗教信仰的基本程式,体现“人神(天)合一”的哲学理念。此框架具有很强的稳定性和通用性。其结构原则是“以简驭繁,随事损益”,即在基本框架的基础上,随具体科仪的不同性质而增损“专用仪节”。这种方法类似“搭积木”的原理,在程序性框架和基本仪节的规范中,灵活搭配不同的专用仪节,既可保持系统的稳定性,又可较方便地转换具体的科仪样式。

(3)编创了丰富的音乐曲目,以配合繁多的科仪,并规范了演唱形式。如《步虚》的吟唱,有特定的程式,“安徐雅步,审整庠序,执板当心,临目内视,注念玄真,心形同丹合”等^③,其他经韵,也大多规定了唱法。这就使科仪音乐形成了稳定的传统模式。

可见,陆修静创建的科仪音乐在道教音乐史上具有划时代的意义,它以丰

① 《三洞珠囊》卷2。

② 《无上黄箓大斋立成仪》卷1。

③ 《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》。

富完整而具逻辑性的面貌构成了模式体系,并具有“以简驭繁”的可操作性,为科仪音乐的传承发展提供了范本和方便。正因为如此,他创建的科仪音乐一直为后继者奉为经典,标志着道教正统科仪音乐传统的正式形成。

三、陆修静科仪音乐的来源及风格

陆修静创编的科仪音乐,取自何处?这个问题涉及正统科仪音乐传统的根基和基本风格。对此虽然尚无具体的实证材料可资考察,但从有关旁证材料看,可以肯定一个大概范围,即只能是源于南方的音乐体系,证据之一,陆修静世居江南,自小受南方文化熏陶,他音乐的习得和审美偏爱,一般只可能是“南音”体系;证据之二,他搜寻道经、寻访仙踪时只到过南方,主要是湖南、四川这两处巫道盛行之地,可见他编创科仪音乐,是有明确目的性的,是他的文化根基和科仪音乐盛行地域的文化背景所赋予他的必然选择。堪为印证的是,偏重南方音乐的这一风格属性,从陆修静开始,一直在科仪音乐历史长河的主航道中奔流不息,迄今依然如此。

(原载《音乐艺术》1997年第1期)



道教科仪音乐历史考察(下)

发展——鼎盛期(唐、北宋)

一、概况

唐代是道教全盛期,其道派承袭南北朝,来源于神仙道和天师道两大系统。上清、灵宝、正一等经篆派道教,实为神仙道教改造天师道后形成的道派,另有楼观派道士形成的终南山道团,实为神仙道教和经篆派道士的融汇,故唐代道教各道派之间区别并不大,以获得官方支持的正统道教(神仙道教、士族道教)为主体。由于皇室的崇奉,唐代道观遍布全国名山大邑,尤以茅山上清派最为兴盛,此派祖师爷陶弘景集六朝道教之大成,是继陆修静后的又一道教领袖,名声显赫于朝野,常遥控政局,有“山中宰相”之称,他的文学、艺术造诣高深,文章诗赋、琴棋书画,样样擅长。^①陶之后继者如王远知、潘师正、司马承贞、李含光等都甚获皇室礼遇,反映出正统道教靠拢官方的方针得到有力贯彻,并收到显著成效。茅山上清派的教团活动,对全国道教具指导意义,“为联系以各地名山为据点的诸教派,促使统一的道教教团的形成,作出了巨大贡献。”^②此道派与陆修静有明显继承关系,陆是上清派第七代宗师,陶是第九代宗师。

唐以后科仪音乐的传承与道派的传衍基本同步,继承陆修静的传统而发展。唐代诸帝大都虔诚奉道,唐代早期就在全中国 300 多个州建立了道观,除去皇族、亲王、贵族等施舍的道观不算,原来的记录是全国约 2000 多座官修道观和 15000 多名道士,道教空前繁荣。帝王尤信斋醮祈福之事,以至于将祈愿皇室长命和国家安宁的国家祭典活动交由道观斋醮执行,形成了制度。特别在精通音乐的明皇时期,更大力推广科仪音乐,并亲自创作道教风格的音乐,形成宫廷御用道曲体系。北宋皇帝多推崇道教,尤以真宗、徽宗为甚。太宗、真宗的崇道,基本是效法唐代,除每年按时祭献“翊圣”,在宫中大搞斋醮外,还收集道经,

① (唐)张彦远:《历代名画记》卷 7 说他“善绘画”;《南史》说他“善琴棋,工草隶”。

② 转引自[日]福井康顺等监修:《道教》第 1 卷,上海古籍出版社 1990 年版,第 46 页。

编纂《道藏》，在全国大修宫观。还实行特有的“提举”制度，即派高官到各大宫观兼职，管理和保护道教。真宗时从龙虎山诏请第二十四代张天师入宫，同天师道也有密切接触，徽宗对道教的醉心程度更是史无前例，他将道官分为26等，与一般文武官阶并行，他精通艺术，热爱道乐，在发展道乐方面有特殊贡献。唐宋帝王的崇道为科仪音乐的发展提供了良好的条件和机遇，同时也使道教科仪的政治、社会职能极大加强。从唐代始，科仪音乐在皇权政治的荫护下从殿堂进入皇宫，波及文人阶层进而弥漫于世俗社会，在更为广阔的领域中，沿着道内和道外两途而发展。从此，科仪音乐分化为两个系统，一是道教内部运用的正统道乐，一是道外以宫廷御用道曲为代表的世俗道乐，这两种体系虽有一定联系和相通，但有重大区别。

二、唐代科仪音乐

唐代斋醮，仍袭南朝传统。当时继续撰集科仪的重要人物张万福、杜光庭，大体皆以陆修静所撰为本。^①《唐六典》卷4列举了此时期常用的七种斋——金箓大斋、黄箓斋、明真斋、三元斋、八节斋、涂炭斋、自然斋，规定在三元日和皇帝诞辰时，道观中要举行金箓、明真等斋，在高祖以下皇帝和皇后的忌日，两京选道观和佛寺各两所，其他州各一所，集合道士、僧侣举行一定的斋，这些斋醮都是经过陆修静整理的。

《弁正论》将斋分成两类加以说明，一是为了极道，意思是心斋坐忘，即静心冥想，达到得道的阶段。另一种是济度，即为了拯救一切众生。^②浙江人杜光庭作为道门领袖，平生致力于收集、编纂和删定前朝流传、亡佚的各种科仪，曾两次游历搜访，足迹遍及半个中国，搜集道经三千多卷，占史载者多半，由此成为唐代科仪音乐的集大成者。他于唐懿宗时应九经之举未中，入天台山当了道士。他师事应夷节，除传茅山派上清大法之外，还在龙虎山受正兰紫虚都功等箓，也接受了后者的传统。他主要活动于蜀地，甚获蜀主宠幸。公元913年王建封杜为金紫光禄大夫、蔡国公。王衍封杜为传真天师。唐僖宗入蜀时，赐号“广成先生”，以望他重振道教。杜对科仪的整理发展，仍以灵宝为宗。^③他新撰一种世称“广成韵”的音乐体系，当时的川人称之为“下江调”，可证其音乐最初必然是江浙一带的“江南”色彩，是上清灵宝系统的经腔，后来经四川道士的运

① (唐)吴筠：《简寂先生陆君碑》称赞陆“斋醮仪范，为将来典式焉”。

② 参《道教》第1卷，第175页。

③ 僖宗“幸蜀之年，山中修灵宝道场，周天大醮”，《旧唐书》卷67《李靖传》。



用和改造,特别是清代乾隆年间的青城山道士陈仲远的发扬,才使“广成韵”的音乐进一步川化,流播川、滇,形成“广成南韵”一系。^① 杜光庭生平著科仪书 20 多种,其代表作《道门科范大全集》共 87 卷,是唐末叶至前蜀各种斋醮科仪的集成。全书按仪名编撰,如卷 1~3 为生日本命仪,分别为清旦行道、午朝行道和晚朝行道等。

87 卷总收录 41 种科仪,含祈嗣、祈雨、求雪、消灾、注禄、禳病、安宅、衍生、济度、谢罪、崇神等名目,他很重视黄箓斋,曾编撰了 40 卷黄箓科仪,不过内容比南宋时的黄箓科仪简单得多,杜光庭所编各种科仪,体例大体一致。兹简析其中两仪,以见唐代道教科仪音乐的概貌。

(一)《灵宝崇神大醮仪》

此仪代表祈福类的阳醮,其程序、节次和曲目与前代的传承关系参见表(二)。祈福类科仪的名目极多,但程序、内容和曲目都大致同上,不同科仪的变化主要是增或减一些专用仪节,或变换唱词,基本继承前代“搭积木”之法。其中初献(散花、上启、宜词)、亚献、终献三个仪节是传统“三上香”仪节的繁复化,而“三上香”本源于周代宫廷郊祭中的三献仪,此科仪的繁复化发展及在各仪中的普遍运用,体现了密切靠拢皇室的意图。最后增加的“化财”仪节,象征给鬼魂送钱在阴间花费,似乎体现出唐人经济意识的增强。

表(二) 《灵宝崇神大醮仪》程序

程序	设醮行道	升坛	存念	宣卫灵咒	鸣鼓	发炉	称位	降圣	初献	亚献	终献	十二愿	复炉	出堂颂	辞师	送圣化财
新仪	·	·					·	·	·	·	·			·	·	·
新曲								·	·	·	·					
传后世	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·

(二)《太上黄箓科仪》

为度亡类阴醮科仪^②,全仪持续两天,每天都有早、中、晚三次行道科仪,第一日的早朝仪为基本结构,由序(一)和主部(二)构成,其余五朝实为主部(二)的变化反复,亦即两天六场科仪,实为序(一)和主部(二)这个基本结构体的五

① 参樊祖荫:《民族音乐文论选萃》中何昌林文。

② 载《道藏》第 9 册,第 181~193 页。

次变化重复,图示为:序— $A+A_1+A_2+A_3+A_4+A_5$,这种模式显然继承了陆的《授度仪》的结构体制,只是具体的仪节和曲目有所简化和少量的演变。表(三)为第一日早朝行道仪的程序。

表(三) 《太上黄录斋仪》

仪式及曲目程序	新仪	新曲	词体	传后世
唱《道场众》等				•
启堂颂			五言	
入户咒				•
华夏赞、上香				•
《卫灵咒》				•
鸣法鼓发炉				•
出兵上启				•
名称法位				•
读词			散文	•
香供养	•	•		•
礼方忏悔	•	•	散文	•
步虚旋绕			三首	•
三启			一首	•
三礼				•
重称法位	•			•
发念				•
复炉				•
出堂颂			散文	•
出户咒	•			
回师				•

《卫灵咒》的歌词内容与前不同。《步虚》则只用了陆仪中的第2~4首。《三启》,是陆仪中《礼经颂》的变名,只用原第一首。《华夏赞》,原注云,华夏赞出玉匮明真经,今但用十八虚声。可能此曲已演变为纯器乐曲,当是后世过场曲的张本。《道场众等》是《道赞》的变名。

可见,唐代科仪音乐,无论是祈福类还是度亡类,主要是继承前有的传统模式,新创的因素是次要的,是渐变的发展方式。值得一提的是,杜本人的道派与活动范围都与陆不同,但仍选择了陆整理的道乐系统,证明陆仪已凝固为传统,具有广泛的权威性和影响力,足以突破地区和道派的限制,这一特点,贯穿于以后的科仪发展史,成为一个规律。



说明:上启,是“出官”的变名。称法位是法师向神报告自己的法录和神职。

三、北宋《玉音法事》中的科仪音乐

宋代诸帝佞道甚于佞佛,帝王直接参与道教斋醮的建设,朝野举行斋醮日益广泛。徽宗时期,更为斋醮制定了全国统一的科仪书,大观二年(公元1108年)向全国道观颁布“金篆灵宝道场仪范”426部,大中祥符五年(公元1012年)命太常礼院制定“天庆道场斋醮仪式”,均颁行全国。在科仪音乐史上最有影响的成果是《玉音法事》的编撰发行,这是科仪音乐史上第一部词谱兼备的经韵曲集,囊括了当时流行的各类经韵,新增北宋皇帝御制的经词,由此集中反映了北宋科仪音乐的面貌。

宋吴自牧《梦粱录》记载道士在宫廷唱《五音法事》之事^①,可证此曲集确在北宋已出并流行。全书共分三卷,卷上收19曲,卷中收33曲,均附曲线谱。谱式为蜿蜒曲线,以示歌调的长短曲直,另间注平上去入四声,或注众和,以示众人合唱,但无具体音高和节奏,可能是口授时所用的一种辅助教材,同时也兼用为科仪演出时的曲集。卷下载有两类《启经文》科仪的节目。

此曲集的刊行,标志科仪音乐在北宋的鼎盛,是历史的必然产物。科仪音乐发展至宋代已蔚为大观,在长足发展的同时,难免讹谬浸生。唐明皇时即有亲教诸道士步虚声,纠正声韵讹误之举,可见正统道乐声腔的讹变由来已久。因此,在全国范围统一整理经韵,以利保存和传授,到宋代理当提上日程,再则北宋皇帝多好斋醮祈福,频仍举行斋醮的现实,也需要汇编一部法事歌曲集供执行人照本宣唱,另外宋徽宗这个特殊人物的亲自参与也起到关键作用。史载他在政和四年(公元1114年)春,诏各地通选宫观道士10人上京赴左右街道篆院培训科道声赞仪轨,候习熟遣还本处^②。此曲集很可能是配合这次道乐集训和颁布全国的仪范的专用谱集。

《玉音法事》作为皇室和道教联合制定并颁布全国宫观的科仪歌曲集,对于道乐的传承和在全国的统一均产生了极为重要的作用。兹从科仪和曲目方面简析其历史传承关系。

卷下收有两类启经文的科仪,其节次和程序分析如下。

1.(祈福类)启经文

(1)举起敬赞,三皈依,敷坐赞,诵念如法,表白启经。

① 卷1《车驾诣景灵宫孟飨》:“崇烟馆道士二十四员,在殿墀下叙立,举玉音法事。”

② 《续资治通鉴》卷91。

(2)开经法事看诵宝经,促吟步虚,表白叹经,举闻经,解坐赞,举向来,回向。

2.(超度类)黄箓启经文

(1)与上仪之(1)全同。

(2)开经法事虚皇号,转诵宝经,促吟步虚,表白叹经,灵宝叹经,讽度人经,回向,举忏二十方天尊,忏五星,忏五岳,清醮都唱,黄箓都唱,举唱十方,五星都唱,五岳都唱,举唱五岳,知磬长跪忏悔,礼十一曜,知磬归命忏悔,四结愿,辞三宝。

可以看出,两种启经文的性质和内容虽异,但结构和程序都大体一致,只是仪节和曲目有繁简之别,超度性质的比祈福性质的启经文更繁复。这种结构方法和基本的仪节目目,与陆仪的传统模式是一脉相承的。

其发展因素多是在传统基础上的繁简变化,如三皈依、举忏二十方、五星、五岳等天尊,清醮都唱,黄箓都唱,举唱十方,五星都唱,五岳都唱,举唱五岳等,内容均是向尊神礼拜皈依,实为陆仪“三礼”的发展,因神谱扩大,举忏的对象增多,科仪就更趋烦琐。

四结愿是十二愿的简化。辞三宝是送三师之变名。解坐赞是解座顷之变体,如此等等。新创之仪只有举起敬赞和表白启经。从音乐曲目方面看,道内的经韵曲目多是古已有之,如卷上、卷中附有曲线谱的,玉京步虚词十首,奉戒颂,三启三首,启堂颂,太极太虚真人歌三涂五苦颂八首。三皈依赞,三涂颂,三捻上香(易名三上香),举解坐赞,举唱三宝,送圣颂,智慧颂,宿命赞,三闻经赞,解座赞,华夏赞,大学仙颂,小学仙颂,焚词颂,等等。

新增之曲主要是皇帝圣制的,玉清乐、上清乐、太清乐、白鹤词、散花词、步虚词十首,宣和续降,长吟玉音金阙步虚,空洞灵章,献供文,施出生咒,披戴颂,敷斋颂,山简,水简,土简,沐浴东井颂,清水度魂颂,天真六通颂,返生颂(炼度用),金木颂,朱陵黄华太一三偈,七官古散花,五官散花,宋真宗制玉清昭应宫散花词十首。起敬赞,敷坐赞,开经赞,每遇斋毕赞,唱道赞斗经末句,举位礼声范,关灯举斗位,转声华夏赞,礼十方,礼十一曜,请五师,玄与颂,请符使。

可见,无论从科仪还是音乐曲目看,《玉音法事》都是前代传统的有机延续。

唐宋道曲的唱法也有一些新发展,仅以《步虚》为例,新增的《步虚词》十首,皆五言八句,词格较前更加统一精简,新出“长吟”“促吟”两种唱法,并详细规定了步虚在科仪中的用法程式。^①一般原则,十首步虚在法事中均需唱完,称为“全咏之

① 参见《洞玄灵宝玉京山步虚经》,《道藏》第34册,第625~628页。《玉音法事》卷下。



式”，若缺一首，就是诚心不专，难以感动上圣高真，同是“全咏”，由于科仪规模不同有两种用法。在大型的三日九朝科仪中，每朝各歌咏十首，在寻常一日三朝科仪中，共唱这十首，早朝旋绕第一周唱第一首，第二周第二、第三首连续唱，因其都是仄韵，第三周唱第四首，余六首，分在中、晚朝之内每一周（币）吟咏一首，这样才“乃合朝奏玉京山全咏之式”。每首步虚的末句皆要“同唱善声”各一拜。所谓“善声”，是一衬腔乐句，有“善行”二字，余皆虚字“下、亚、何、霞、牙”等，与现道曲中常用的散板尾腔相似。这种定制，表明音乐体制更趋成熟和程式化。

《玉音法事》经韵的音乐形态和风格，虽无法做实证性考究，但从所附曲线谱的形态和曲词关系上，仍可做出一些初步分析。谱式的曲线多为蜿蜒悠长之态，极少见短促、平直线条，绝无顿挫生硬之态，歌词间距疏远，多用衬字衬腔，显见其曲调都具有曲折多致、一字多音、腔幅宽长的特点，是同出于某种相当统一的偏于柔婉抒情和阴柔美的音乐体系。由此可得出符合逻辑的认识，这一体系只能属“南音”范畴，并直承了陆修静时期科仪音乐传统的基本风貌。

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

南宋、元代的科仪音乐

金、南宋之际，道教流派孳生，北方金国兴起了太一、大道、全真三派新道教，继有净明道、金丹派南宗等新道派出现。北方新兴教团以全真道规模最大，持续最长，其教主王重阳于金大定七年（公元1167年）在宁海州构全真庵，始创全真派。他先后点化七大弟子：马钰、邱长春、谭处瑞、刘长生、王玉阳、郝太古、孙不二，合称七真，通过七真宏教，全真大盛。全真教自邱处机被元太祖召见，赐号“神仙”，命其掌天下道教后，身价陡涨，所创龙门派遂凌驾于各派之上，成为全真道的代名词，在北方迅速流传开来。元初，黄河以北全真宫观林立，约数百所之多，以燕京长春宫和终南重阳万寿宫为两大传教中心，另有开封朝元宫和山西纯阳万寿宫两处宏伟的别业。至元代，南北天师道与上清、灵宝、净明诸派合流，归并于以符箓为主的正一派，皇室命正一天师统辖江南诸道派。元代后，道教统归为正一、全真两大派，尽管两派道士在教义和修行方式上有较大区别，但在科仪音乐方面却相当统一，都共传前代传统之脉。

南宋，佛教水陆斋的流行和政局的动荡，刺激了国人固有的乐生重死的传统观念，加上全真道主张儒、释、道三教合一，大量借鉴佛教文化，促使度亡类科

仪大获发展。黄箓斋长足发展的主要标志,一是由单纯的祭祖改变为普度世间的孤魂野鬼,扩展了祭亡的对象和范围,更易于在各阶层中流传;二是受佛教“地狱轮回”观念的影响和借鉴佛教“施食救亡”的仪制,增加了“破狱”等情节,从而扩充了度亡科仪的节目内容。南宋后撰写的大量科仪书,占现行《道藏》等道经中同类著作的大部分,所记科仪几乎都将黄箓科仪置于中心地位,其仪节和曲目比唐代黄箓斋大为增多,这一特点历经元明清而持续至今。

一、科仪音乐曲目概貌

此时期编行了两部集成性质的科仪书,反映出当时科仪音乐曲目的总体面貌。

(一)《道门通教必用集》

南宋西蜀道士吕太古编,是具教材和手册性质的科仪音乐文献。^①其规模可与北宋《玉音法事》相比,自序云此书是在西蜀道经基础上,“请得都下道经数百卷,皆吾蜀所缺者,其间科仪居多……参较同异,考辨古今,始自童蒙,迄于行教”而集成。书中对道乐的教习方式和曲目均有严格规定,为前代所无之举。所收科仪多为陆、杜天师,汇集的经韵曲目,除全部沿用北宋《玉音法事》中的曲目外,尚新增了以下与“破狱救亡”仪节相配合的曲目:《普供养赞》《三召请偈》《引沐浴仪语》《法桥文》《炼教启奏篇》《叹经文》《忏悔文》《开五方文》《三召请文》《七真赞》《送经赞》《启经赞》《难思议赞》《普供养赞》等。

(二)《灵宝领教济度金书》

宁全真撰、林灵真编,是东华派科仪的总集,共320卷,撰于元成宗大德六年(公元1302年)。林灵真,温州平阳人,曾任温州路玄学讲师,继升道箓,后住持温州路天清观。此书广泛收集了前代和当时流行的各类科仪,并注明何仪为祈福度亡通用,何为独用,具有初步的分类观念。各仪间既有一些通用的节目,特别是步虚、洒净和烧香三项,为各科仪开始所固定使用的“帽”;也有一些表现特定科仪内容的专用节目,科仪程序和基本曲目明显保持了与前代科仪音乐传统的联系。

如《章官醮仪》,即是唐杜光庭编《东岳济度拜章大醮仪》的简化形态:步虚,洒净,烧香颂,称法位,请圣,初献,亚献,终献,送圣颂。

比较《东岳济度拜章大醮仪》:升坛,宣卫灵咒,鸣法鼓,发炉,称法位,降圣,初献(散花、上启),宣词,亚献,终献,十二愿,复炉,出堂颂,出户,送圣,回向。

① 载《正统道藏》第53册。



在祈祷开度通用的《金钟玉磬仪》中,可明显看出陆修静科仪的基本骨架和节目曲目:上香,步虚,洒净,烧香,礼师,宜卫灵咒,鸣法鼓二十四通,称法位,重鸣法鼓,宣表,封表,遣表,焚词颂,重称法位复炉,出堂颂。

度亡类科仪,则比前代更为繁化。如其中“施食”科仪较前代和同时代的都复杂得多。详表(四)。

表(四) 南宋、元五种度亡仪比较

施食科仪	灵宝玉鉴	上清灵宝大法	太极内炼法	道法会元
步虚洒净	禁坛	祝香	坐炼·	内炼飞神·
普献颂·	卷帘仪·	歌斗章	招魂	破狱·
祝香	破狱·	摄召	沐浴·	召六道
降真召灵	召请	水火交炼·	施露斛食·	沐浴·
诵灵书中篇	沐浴·	说戒	水炼·	变食·
变食·	修斋筵	赞三宝	火炼·	水火炼·
破狱·	炼度·	传戒	传戒	传戒
招魂	传戒	送魂渡桥·	宣宝录	升天·
入浴还形·	辞谢众神	焚燎	升天·	
解秽·		举三清乐·		
洒甘露·				
开咽喉·				
受食·				
诵炼魂章·				
智慧颂				
三皈依				
奉戒颂				
升天录·				
启谢回坛颂				
送魂				

注:上表中标“·”者是新出的仪节或曲目。

二、五个度亡科仪实例的分析

为了更详细地了解此时期科仪音乐的基本面貌及历史传承关系,兹选几种较重要的度亡科仪制表做一比较。为节省篇幅,各仪中重复的节目均删略,只

保留核心内容。先略约介绍各科仪的出处和背景情况。

(1)《灵宝玉鉴》，凡44卷，是南宋最重要的灵宝法科仪音乐的总集，其“综合历来符箓祈禳、炼度之法，分门别类，条贯清晰”。其中“黄箓斋”运用面最广：“……若能依式修崇，即可消弭灾变，生灵蒙福，幽壤沾恩，自天子至于庶人皆可建也。”其科仪内容极度膨胀，持时长达12天的《开度黄箓斋五日节目》仪节庞杂。在正斋开始前七天要拜“破丰都、素车、开路、摄召、沐浴、普度、度亡”七章，这些章文的名目，与正斋中的核心科仪密切相关，是集中体现科仪主要环节的文书，它们发给与救济亡魂的过程直接相关的诸神，报告将行斋醮，请求协助。七章拜毕，于次日进入五日正斋，用一系列科仪，象征性地表现从地狱中解救变魂、仙化升天的完整情节。表(四)是选取五日正斋中的核心节目。

(2)《上清灵宝大法》，南宋道士金允中编，凡44卷，此书集中展示了中原派灵宝科仪，本表据卷44南宋末年经他校订的“炼度”科仪。

(3)《太极祭炼内法》，宋代吴地人郑所南编，西蜀道士侯以正在序中称郑，“理贯三教也，采摭诸家祭炼之法，删繁削伪，谆谆训释，聚而成编……可谓博约而详者也。”

(4)《道法会元》，元初人李道纯辑，录有宋元符箓诸派秘法，下表选用其中元人王玄真编的《丹阳祭炼内旨》卷210。

(5)《施食科仪》，载《灵宝领教济度金书》卷99和卷97的“科仪立成品”(青玄斋用)中的“普度净供品”，所记最详，其节目与曲目与当代全真派“施食”尽同。[见表(四)]

上述五种度亡仪的节次大同小异。但比前代繁复，新增仪节的意义为：

卷帘仪：与化坛相续的科仪。化坛指道士将坛场幻化为瑶坛仙境；卷帘指启请仙真临坛时，模仿人间君王临朝听政的威仪，卷帘听高功面陈奏疏。

禁坛、解秽：法师运用存思行法以神水驱邪净秽，清法法坛，以迎尊神临坛。

破狱：法师以存神、念咒唱经之法，掣开十八层地狱，解救亡魂。

召请、普召：法师邀请各类幽魂前来法坛接受炼度，享受甘露法食。

沐浴：法师用仙术为幽魂洗礼，洗去地狱中的污垢邪气。

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

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

炼度、炼魂：用水、火修炼死魂，使其仙化成人。

渡桥：接引亡魂经过阴间奈何桥的情节。

以上诸新仪，多与佛教焰口施食仪节雷同，唯炼度和渡桥等为道教独有，体现了民族特色。

以上度亡科仪，虽然新增了节目，但这些变化并不意味着其与传统的中断，只是一种发展和补充。结合同时期《道门通教必用集》所载的经韵曲目看，大量沿用了前代的内容，说明在音乐配合上，南宋科仪音乐仍延续了固有的传统。虽然新增了一些曲名和歌词都与前“破狱、炼度”类歌曲不同，但绝不意味着必然采用了新的音乐曲调。据本人研究表明，科仪音乐形式虽然受到科仪内容的制约，但她仍有其自身的独立性和审美逻辑，某种曲调系统一旦形成并定型后，就有了相当的独立性和稳定性，她可以灵活地通用于不同的科仪、不同的经词中，“一曲多用、旧曲新唱”之法，是科仪音乐创作、运用上的一个普遍规律，现在这样，历史上也应该如此，所谓“今之乐犹古之乐”，反之亦然。因此，有理由认为，南宋后虽新增了一些科仪节目和曲目，但在曲调形式上则很可能仍是沿用传统的模式，也有新的转型和扩充，它的基本科仪框架和音乐体系并未与传统形成突变关系。

明清时期的科仪音乐

明代道教发展由盛转衰，明中叶以前，道教仍兴旺发展。开国君主朱元璋殊宠正一派道士，认为其度亡斋可资彰扬孝道人伦。明中叶后，中国资本主义因素已开始萌芽，封建社会岌岌可危，依附于封建社会的道教不得不随之而走向衰落。

入清以后，统治者素无道教信仰，逐步采取各种限制措施，遂加速了道教的衰落。清初顺治、康熙、雍正三朝，尚明例保护道教，到乾隆时期，即一再贬抑，道光年间，禁止正一派领袖觐见。清初，长期沉寂的全真教中一些高道外出立坛公开传戒，在南方影响甚巨，全真道通过这些活动地位剧升，开始领导着正统道教发展的潮流，对于江河日下的道教起到中兴作用，对延续古代科仪音乐传统起了关键的作用。

明中叶后大量刊行的科仪书，仍以度亡科仪为中心，均为南方道士所撰，体现与前代的继承性。

明小说《金瓶梅》描写了北方市民举行度亡斋的详细程序，一如南方的科仪，表明当时度亡仪不但风行全国，而且是统一的模式。此时期科仪书中对于

音乐运用的记载较前代更详,较多记载器乐的演奏情况,表明器乐在科仪中的比重较前代更突出,这一现象,与明清时期民间器乐的勃兴有关。现今常用的全真正韵曲集、功课经仪和上章仪在清代首次完整刊行面世。当代流行的主要科仪音乐如“施食”“上表”和“课诵”等与明清科仪记载的科仪程序、节目和音乐曲目以至唱词几乎全同,证明现行科仪音乐相当完整地保留了明清的面貌。

一、科仪音乐曲目概貌

沿袭前代传统,明代亦有集大成性质的科仪书——《上清灵宝济度大成金书》,此书为明宣德七年(公元1432年)京师大德观住持,制授履和养素宗教高士周思得在元代《灵宝领教济度金书》基础上增补而成^①,通为四十卷。规模庞大,以“门一品一科”分门别类详列各种科仪、音乐名目和操作过程,是科仪音乐史上继北宋《玉音法事》、南宋《道门通教必用集》、元《灵宝领教济度金书》之后又一次科仪音乐的集大成。

当头第一卷的前两门《玄教祝颂门》和《赞唱应用门》就集中罗列唱颂曲目的目录,表明对音乐的高度重视。另在第四卷《朝真谒帝门》的“朝真卫灵品”,总列16首用于不同对象的《卫灵咒》,“制器品”下列有“金钟玉器科”。仅《赞唱应用门·法事品》就列有经曲204首,前40首附曲线谱,与《玉音法事》的词曲形态几乎全同,另增一些前代所无的曲目,可证明明代科仪音乐是承袭唐道乐传统。^②从音乐曲目角度与《玉音法事》比较,即可明显见出其与古代传统的承递关系。

(1)相同的曲目:《玉音法事》中标有曲线的歌曲和皇帝撰的曲词,基本全部照搬过来,连曲线谱式也相似。

(2)新加的曲目:修斋颂,解坛颂,请、送五帝、天官、地官、水官、监斋等颂十首,阳歌九章,阴歌九章,明灯颂十首,向来颂,总唱十方、五星、五岳,散唱十方、五星、五岳天尊号,举唱命魔。

较有特色的是出现了阴歌与阳歌的分类概念,应是现代道乐中“阳韵”“阴韵”分类法的滥觞。《大成金书》曲目、曲线谱与《玉音法事》明显相似,证明明清科仪音乐直承了唐宋道乐的传统,这在道乐研究史上有重大意义,因现今的道

① 载胡道静,陈耀庭等《藏外道书》卷16之四。周序云:“遂访求于演法吴公大节,提点杨公震宗,复得真集(案:即《灵宝领教济度金书》),间尝窃附己意,补其散失,订其讹谬,参以简策,佐以符章。”书后另有四十五代天师九阳子和道篆司左演法豫幸吴大节作序。

② 在《空洞》一曲中有注文曰:“……如在坛席醮筵中,不必举合字,迳举‘元’字,众亦从始字和起,正合政和格范也。”可见此曲集与《玉音法事》的渊源关系。



乐已可认定较完整保留了明代的传统,以《大成金书》为中介,当代道乐与唐宋甚至更古时代的道乐传统就连接起来了。

二、课诵科仪与《全真正韵》的重刊

清光绪二十三年(公元 1897 年)成都二仙庵雕版印行的《重刊道藏辑要》,由彭定求编,是科仪音乐史的一部重要文献,全书以全真道教义为选辑标准,收罗明代《正统道藏》漏收的道书而成,实为全真道书的辑要。全书共分 28 集,收 292 种著作,含 531 卷,其中有两种涉及科仪音乐。

“张集”中收有《太上玄门功课经》,首次刊行全真派“早坛”“午坛”“晚坛”三种课诵科仪的全部程序和曲目,与现行课诵科仪完全一致。

首次刊载《全真正韵》曲目 56 首及法器伴奏谱,是目前所见最完整的全真派经韵曲集。其实际运用的年代至迟在明代或更早时期。全部经韵均附“当请”字谱,即在经文侧标“当、请、鱼”以为法器铛、钹和木鱼的演奏符号。此曲集汇集了全真丛林通用的经韵,具有教材性质,但因谱式至简,必须口传心授,没有师传是无法照本演唱的。这套经韵曲完好地保存至今。

《功课经》和《全真正韵》的刊行,在科仪音乐史上有重要意义,首先它提供了一个历史性比较的参照,证明现行的科仪经韵完整保留了明清的原貌,其次也表明全真派从明末以来已成为传承发展正统科仪音乐的主体,这也与当代全真道的权威地位相对应。

三、《进表上章总朝全集》

进表上章之仪由来已久,《隋书·经籍志》中已有用于“消灾度厄,如章表之仪,烧香陈读。云奏上天曹,请为除厄,谓之上章”的记载,但未见科仪内容的详细记载。清宣统三年(公元 1911 年)成都二仙庵藏本的“上章”科仪记载节目程序甚详,与现行的“上表”仪式极为相似:《香供养》,宣解秽符,上香,具职上启,《小赞》,宣表,遣关,宣《开天符》,《三炷香》,《三启颂》,《送化》,回坛,转经,忏悔,三谢,发十二愿,复炉,出户,谢师,回向,礼谢三宝。

此仪仍保留了传统模式的基本框架和通用曲目,新增了数个专用曲目,以体现此仪的具体作用,兹略介如下:《小赞》,在历代科仪书中首见此曲,词体为 5、4、7、7、4、4,与现行同名曲一样。

《开天符》,今上表仪有此曲。《三炷香》,配合三献仪节,每上一炷香唱一首五言四句的步虚词。

四、科仪音乐的乐队

科仪音乐创始时,就建立了“天乐”风范的斋醮乐队。其所用乐器历代繁简不一,但基本特色是庄重典雅,以法器和管乐器为主。明代修《茅山志》卷31中记有举行国醮时的道乐队阵容,有唱念22人,内坛奏乐15人,外坛奏乐15人,乐器有钟、磬、鼓、云锣、笙、笛、管、札、板等,基本可以反映正统道乐的典型乐队编制。

五、五种度亡科仪音乐分析

明清时期的度亡科仪书对科仪节次和音乐曲目、唱词的记载比前代大为翔实,从中已可清楚看出其与当代仪式的对应关系。兹选五种较有代表性的科仪分析。

(1)明代赵宜真编《玉宸经炼度内旨》中有炼度科仪,^①基本保留了南宋《黄箓科仪》的程序和内容。

(2)《大明玄教立成斋醮仪》,明洪武七年(公元1374年),太祖命道士宋宗真、邓仲修等据灵宝科仪删撰,太祖作序。^②此仪范书共分三部分,第一部分收多种祭祀道教尊神的阳醮类科仪,各仪的结构和内容大同小异。第二部分《大明御制玄教乐章》,是皇帝撰的法事经韵共十三首,皆附工尺谱,一字一音,有十一曲符合“起调毕曲”理论。音乐呆板,与正统道乐风格相去甚远,显系雅乐化的御用道乐体系。第三部分是《建度亡醮三日节目》,分别收有三日、一昼夜和一日三种醮仪。此三仪因费时不同而有繁简之别,但基本内容一样,最短的一日科仪是基本模式,一昼夜和三日科仪则是它的繁化,增加了一些附属性的仪节和重复性节次。本文分析的是一日节次,此科仪也与南宋《黄箓科仪》对应严密。其中“发直符”含有洒净、召将、三献酒、读关文、遣将等节次,实为南宋“大禁坛”仪节的变名。

(3)《广成仪制铁罐施食全集》,清乾隆年间青城道士陈仲远校辑,属杜光庭创立的“广成韵”体系,其科仪程序和曲目以至唱词与现行的“施食”极似。与前代科仪比较,主要增加了多首篇幅长大骈文体的《叹文》曲目。

(4)《太极灵宝济炼科仪》,清乾隆三十二年(公元1767年),龙虎山正一派

① 《道法会元》卷18。

② 《道藏》第9册。



法师娄近垣奉亲王之命据宋代大成金书增订,直承灵宝派(浙江东华派一支)的衣钵。^①书中多次记有“奏乐”“随便奏乐”“齐鸣钧乐”“音乐随”等语,书后并附标有板眼、和句的七首工尺谱曲牌。

此仪的程序除少“破狱”一项外,基本保留了宋元的传统格式,其中“荡秽”仪为“禁坛”仪的变名。此科仪虽由正一天师道编行,但其仪式程序和音乐曲目、唱词与同时期全真派的《铁罐施食》大同小异。

(5)《青玄济炼铁罐施食全集》,此仪是目前所见唯一标明为全真教所用、所传的科仪书。据书序云,此仪在清初时就用于北京白云观,称“全真演教全堂大法”。康熙年间,成都二仙庵全真龙门派碧洞宗第一代方丈亲到京地请回,据之每年开期传戒,留传下来。现存是光绪庚子年的抄本,^②此仪虽为全真派所用,但与前述正一、广成诸派的施食仪基本相似。

表(五) 明清五种度亡仪式程序及曲目

玉宸经	建醮一日	广成铁罐斛食		太极灵宝济炼		青玄铁罐施食	
仪节	仪节	仪节	曲目	仪节	曲目	仪节	曲目
存神奏告	发符召将	上香	参鬼王·四言	奏乐上香	青华浩·五言	上香	步虚五言
建水火池	三献酒		三炷香·七言	升座发搐	青华赞·		干倒拐·七言
摄召	遣将	升座	叹文1·骈文	存想存见	返魂香·七言	称职	三炷香
解冤结	扬幡吟偈	上启摄召	发路炬·五言	摄召	三召请·散文	上启	提纲·七言
医治	召亡沐浴	破狱	叹文2·骈文	宣普召牒	叹文1·骈文	登座化身	慈尊赞·词体
分生	安监斋	再召请	花幡请·七律	焚招魂符	召灵偈·七言		黄箓斋筵·
超度	敷座讽经	宣十伤符	叹文3·骈文	三召请	黄箓斋·七言	请圣	仰启咒·七言

① 娄序云:“是科见于宋之大成金书。而姑苏元都观,铁竹施先生曾为刊布,流传既久,亥豕多讹,恭遇和硕和亲王,垂念于万法之缘,留心于至道之典,手取斯编,命近垣增订。广为考核。附录其中。……”载胡道静,陈耀庭:《藏外道书》卷17。

② 胡道静,陈耀庭:《藏外道书》卷14。

续表

玉宸经	建醮一日	广成铁罐斛食		太极灵宝济炼		青玄铁罐施食	
仪节	仪节	仪节	曲目	仪节	曲目	仪节	曲目
降露咒食	召请	开咽喉	五厨经·	医治全形	叹文2· 骈文	三礼	三清宫·七言
水火炼	沐浴	降露变食	说三皈· 散文	举,变食	叹文3· 骈文		返魂香
超度	咒食	渡法桥	传戒·	上启炼度	三皈依	破狱	破狱·五言
	召孤施食	宣灵书	八天· 四言		智慧颂		叹文1·骈文
	炼度	宣召	叹文3· 骈文	传戒	吟奉戒颂		叹文2·骈文
	传戒	同声赞咏	叹文4· 骈文		吟送亡偈·	摄召	五供养·杂言
	献供送神	下座回谢			吟青华赞	发牒	救苦经
	化财满散			回坛谢师			悲叹·七言
				上香	香赞·词牌		叹文3·骈体
						催召	召请
						发愿	叹骷髅·骈文
							叹文4·骈文
						秘咒	丰都咒·五言
						完形沐浴	
						开咽喉	
						洒甘露	五厨经·五言
						变食施食	施食·骈体
						引魂	三皈依
						传戒	八天
						渡法桥	
						升天谢神	

注:上表中凡标“·”之曲目,其标题、唱词与今用者全同,并且多为前代科仪书未记载者。



从上述不难看出,五种度亡科仪的基本内容包括主要仪节,音乐曲目大体一致,不同之处,仅仅是各有繁简增删而已,显然都是源于同一的固有传统模式,其中尤以《青玄济炼铁罐施食》最完整详细,表明全真道的科仪音乐发展已居各派之首。

明清时期的科仪音乐,总体看是在唐宋传统模式基础上的丰富发展,不同地域、道派的多种科仪,都仍然一致宗法“上清灵宝”体系,由于科仪程序记载详细,使我们已能清楚看到它与当代科仪音乐的对应关系。值得注意的是,此时期全真派科仪音乐的传承发展尤为突出,在统一和传播科仪音乐方面超过了正一派,由此占领了正统道乐的主阵地。这些特点,使明清的科仪音乐具有了承古启今的作用,成为连接当代道乐与古代传统的重要一环。

(作者附言:本文写作中得到袁静芳教授悉心指导,谨此致谢。)

(原载《音乐艺术》1997年第2期)

当代道教科仪音乐现状考略

1911年辛亥革命爆发,次年清朝灭亡,持续两千多年的封建王朝彻底终结。此后直到20世纪80年代初期的数十年间,道教完全失去国家政权的保护和资助,进入停滞衰微状态。道教音乐自然也无任何新发展可言,故在考查过道乐古代史后,本文就直接分析当代道乐的现状,主要依据20世纪80年代以来抢救收集的音乐资料,为了保持历史叙述的连续性,先略述清末以来道教延续之概况。

一、近现代道教概况

清末民初,道教随封建社会的末运而衰微,道教宫观衰颓,道士星散。只在一些大都市中,道教还勉力维持日常宗教活动。道教与执政者间偶有相互利用之举,如全真道在北京、沈阳和武汉等地道观曾举行过约六次全国放戒活动。民国初年(公元1912年),道教为图振兴,在北京和上海先后成立了两个全国性的道教会:北京的中央道教总会(全真派),上海的“中华民国”道教总会(正一天师派)。但由于缺乏经济实力和权威领导,均未能开展有影响的活动。1928年,国民党政府颁布神祠废除标准,道教庙观多被废除,改建为学校、机关、军营。到20世纪30—50年代期间,宫观道士大多还俗回家,仅留少数人看管庙产文物。中华人民共和国成立后,政府在宪法中保护公民的宗教信仰自由,对宗教建筑和文物也采取了保护措施。1957年7月,道教在北京成立了全国性的宗教组织——中国道教协会,独立开展教务活动。据统计,“文化大革命”前全国尚保存637座宫观,住观道士大约一万人,“文化大革命”后住观道士约三千人。20世纪80年代初,因改革开放和宗教政策的落实,一度中断的中国道教协会恢复活动。现在经县以上政府批准恢复宗教活动的宫观有200座,重点开放宫观21座,全真丛林住观道士近万人,子孙庙全真道士约两千人。多年销声匿迹的民间正一道士近年重操旧业,人数陡增至约五万人。各地将散失民间的老道长请回宫观传乐授徒,进行正常的宗教生活和科仪活动。道教界还举办各种学习班,培养新一代人才,传授科仪音乐,这样,濒临声断音消的道教音乐终于得以保存和延续。



二、当代科仪音乐保留古代传统之现状

近现代以来,道教音乐随着道教大势的衰微,只能在艰难困苦中勉力维持,当今需要首先思考的问题是,现仍存活的道乐究竟在多大程度上保留了传统?20世纪80年代中期从全国范围抢救整理出来的道乐资料为此提供了一个初步答案:历经沧桑,道乐传统犹存。当代科仪音乐是历代道乐的沉积物,是从一千八百多年前一步步走到今天的活的音乐“文物”。这个结论已成为当前学术界的一致共识,虽然它还显得很笼统模糊。道乐传统能够渡过困难的衰微期而延续至今,是全真派一直坚持的教团活动起了关键作用。据调查,新中国成立后,散居民间的正一派科仪活动,多被视为封建迷信而遭禁止取缔,经乐师多星散民间,偶尔以民间音乐的面目活动。唯全真派一直在宫观坚持宗教活动,受到国家法律保护,较完好地保存了传统,并因此而足以代表当代道乐的基本面貌和特点。根据现有资料和作者亲自调查所知,当代全真道乐无论从仪式程序结构或音乐曲目来看,在全国各地都是相当统一的,这为我们的现状考察提供了方便。

对于道乐现状之考察,一般可以从两个角度进行,一是单纯从共时性角度将现存各地宫观的科仪音乐逐一做描述分析,得出一个宏观的静态的认识;二是共时性与历史性相结合,即抽选当代道乐的典型内容并与古代传统做比较分析,如此可获得一个动态的认识,既可把握道乐的基本现状,同时更可鉴古知今,对当代道乐的历史来源和历史价值有更深刻的理解。鉴于从后一角度研究的意义更大,且学术界目前尚未进行这一工作,故本文就只从这一角度进行,结合实例分析当代道乐保存历史传统的现状和特点。

当代中国道乐实践中仍保留传统并恢复宗教音乐活动的地区遍及大陆二十多个省市和港台。其中保留传统较完好的有湖北、北京、上海、浙江、江苏、四川等地的全真道宫观,尤以湖北武当山和北京白云观的道乐实践较为活跃和有代表性。故下面的分析将以这两处的科仪音乐为基础,并从两个方面做具体分析:一方面是,观察某一仪式的全过程和完整形态,以认识古今同一仪式在程序结构和内容上的整体性关系;另一方面是,撇开仪式程序过程,只考察礼仪节目和音乐曲目等构件材料,观察各个材料构件的历史来源。通过这两方面的分析和综合,我们对道乐现状的认识就不再是停留于笼统模糊的阶段,而可以比较清晰地说清当代科仪音乐保存古代传统的具体情况和年代问题,从而对当代道乐的历史内涵和现状特点有更深刻准确的理解。

(一)完整科仪音乐的古今比较

当代独立进行的完整科仪种类繁多,其中比较常用且有代表性的则主要是“施食”“上表”和“课诵”三类,同一科仪在各地全真宫观中的程序和内容都大致相似,均源出于同一传统。下面对当代道乐实例做一些抽样分析,从中举一反三,即可知道乐现状的一般面貌。

1.武当山“施食”科仪

武当山,又名“太和山”,道教名山之一,位于湖北西北部。自东汉末即被称为“仙山”,唐代以后,历代皇帝在此修观建宫,明代更大力扩建,形成八宫、二观、三十六庵堂、七十二岩庙的庞大宫观建筑群。从宋元始,即有正一、清微、全真派在武当举行斋仪活动。明代更设神乐观,四百多乐舞生常配合雅乐举行盛大国醮,最长者持续四十九天。明代的武当山已是为数不多的国立道场之一,具全国性影响。清初,全真龙门派已成为武当道教的主体,全真高道四处扬道,曾去青城创龙门派碧洞宗,重振川西道乐传统。种种资料表明,武当道乐不仅历史悠久,也是现存道乐中保存传统最好的个案之一。武当山多种科仪中以“施食”仪的内容最丰富、最具代表性,可反映全真道乐的基本特点,其全称为《萨祖铁罐施食祭炼科范》,所谓萨祖是救度亡魂的主神,又称大教主、仙翁,铁罐则应是盛放仙食的器具,在明清科仪《青玄济炼铁罐施食》(即《全真演教全堂大法》)的唱词中已提到萨仙翁,现比较这两仪,即知其程序和曲目内容有较完整的相似性。现制表对照分析,“比较分析”栏之“同”意指两仪的曲目和歌词全同,“多”是指武当施食多加的曲目。由于当代科仪已有音乐形态可考,故表中增添了曲式和乐段材料分析,以大写英文字母表示不同的乐段材料,从中可初步了解音乐形态的特点。将此表与清初的《青玄施食》仪[见表(一)]做比较,可更清楚地看出,武当“施食”科仪显然相当完整地保存了《青玄施食》的礼仪、曲目和唱词,只有少数曲目的增减,武当多用6曲,比《青玄》少5曲:《十伤符》《圣班韵》和三首《叹文》(只保留了这《叹文3》),再就是中部仪节程序略有变异。两仪各用了28个、29个曲目,数量相当,其中两仪都用且唱词全同的达18曲,考虑到表演中临时增减曲目的因素,其实际差异相当细微。由于《青玄施食》的基本框架和内容早在南宋《青玄黄箓斋》中已有之,故可以说当代武当“施食”实际上保留了南宋道乐的传统模式。



表(一) 武当山“施食”科仪程序及音乐运用示意

仪式程序	曲目程序	比较分析	主腔材料与曲式
上香	1.步虚	歌词不同	$A(a+a1 \rightarrow a5)$ 句变奏
	2.干倒拐	同	$A1, a6$ 单句体
称职	3.三炷香	同	$B(a+b)$ 上下句体
上启	4.提纲	同	$C(a+a1)$
	5.清华圣境	多	$D(a-a6)$
登座	6.慈尊赞	同	$E+B1+B2$ 单三段
启奏	7.东华引	多	$F(a-a7)$
三信礼	8.三清宫	同	$A1(a-a5)$
洒甘露	9.柳枝雨	多	$E1+E2+E3$
	10.返魂香	同	$H1+c4$ 段变奏
	11.仰启咒	同	$G(a+a1)$ 句变奏
	12.黄箓斋	同	$H+G1+B1$ 单三段
	13.举天尊	同	单句体
供养科	14.五供养	同	$1+A2$
	15.悲叹	同	$H2$
变神	16.破丰都咒	同	$11+J$ 两段体
破狱	17.破十八狱	同	K , 吟腔, 乐句变奏
	18.叹文	同	$M(H1+A3)-M3$ 段变奏
摄召	19.小救苦引	多	$N-N1$
	20.幽冥引	多	O 乐段反复
	21.召请	同	$L-L11$
	22.叹骷髅	同	$E1+B3+B4$
完形沐浴	23.五方	多	$N2$
咽喉咒	24.开咽喉	同	$H2$, 句变奏
变食	25.五厨经	同	$I2$
	26.梅花引	同	$E6+E7$, 段变奏
洒露施食	27.修设斋筵	同	$F1$, 句变奏 5 次
传戒	28.八天	同	$F2$, 句变奏 3 次
升天	29.三皈依	同	P
谢神下坛			

2. 北京白云观“施食”科仪音乐

白云观现为中国道教协会驻地,在全国有重要地位,全真龙门派的祖师邱长春曾住持此观,故全真教徒尊奉为祖庭,号称全真派的“天下第一丛林”。此观始建于唐开元二十七年(公元739年),称天长观,金改名为太极宫,元改名为长春宫,邱长春在此演立龙门宗派,邱逝世后改称为白云观。明永乐年间重修扩建,始定现规模。自清顺治年间龙门派中兴主将王常月在此开坛说戒后,白云观渐成为全国道教的中心。白云观道乐从金代开始有记载。常应皇室之需举行普天大醮等大型科仪。直到清初,此观仍是全真道乐的大本宫,前述成都二仙庵刊行的《青玄济炼施食》就是从白云观请回的,可见白云观在明清时仍在沿用全真“十方韵”。清末时曾一度改用地方化的“北京韵”。到1983年道观恢复宗教活动时,因原有道士大多星散,遂从浙江苍南县燕窠洞请来以黄信阳为首的一批全真龙门派道士主持科仪音乐,故现白云观道乐实属浙江派。浙江省素为道教音乐盛传之域,许多高道、重要道派和科书皆出于此域,大量历史资料和现存音乐足以证明,白云观道乐较好地保留了古代传统的面貌,是全真十方韵的典型个案。此观科仪也以“施食”最有代表性,亦称《萨祖铁罐施食焰口》。因受佛教影响,常也称为“焰口”,运用时有不同的规模,最大型的叫“大焰口”,由三个高功表演,故有多次称职和“叹文”的重复使用,曲目颇丰。现仍制表与清初《青玄施食》做对照比较。下表对多次重复的构件《举天尊》《提纲》只列第一首。最后《快中称》一曲实即《快澄清板》的异名。下表清楚显示,白云观“施食”也相当完整地保留了《青玄施食》的基本内容。全套曲共40首韵,只少《干倒拐》和《八天》两曲,多加了14曲,唱词全同的韵达24首,很明显是《青玄施食》的有机发展,变化处也只是仪节和曲目略有增减,程序稍有调整。

表(二) 北京白云观“施食”科仪程序及音乐运用

仪式程序	曲目	腔调材料	结构形态	比较	起音	音域	煞
出坛	太极韵	器乐	句变奏乐段		角	九度	角
上香	1.步虚	A1	a, a1, a2	词异	徵	八度	宫
	2.举天尊	A2	引子+a	同	角	九度	宫
	3.吊挂	A3	a+b	多	商	十二度	宫
	4.提纲	B	a+b+c+d	同	宫	十度	宫
	5.小赞韵	A5	A→a6	多	商	八度	宫
摄召	6.五方召请	C+A6	a+a1→a4	同	浊羽	十一度	宫
	7.叹文1	A7+a8	引+A+B+C	同	角	十三度	宫

续表

仪式程序	曲目	腔调材料	结构形态	比较	起音	音域	煞
沐浴	8.柳枝雨	A9+D	a+b	多	羽	十二度	宫
	9.返魂香	E+a10	A+A1+B+B1	同	宫	十一度	宫
	10.叹文 2	同叹文 1	同叹文 1	同			
	11.小救苦引	F+E1	乐段变奏	多	角	十三度	宫
拈香	12.三炷香	G+D1	A→A5 段变奏	同	宫	十二度	宫
	13.祝香咒	吟腔	上下句反复	多	羽	四度	宫
发炉称职	14.圣班韵	H+A11	多句聚集两段体	同	羽	十二度	羽
登座	15.慈尊赞	D2	乐段变奏体	同			宫
	16.三宝赞	G1+D1	段变奏三次	多			宫
三信礼	17.三清宫	A12+a13	段变奏 A+A1	同	角	十度	宫
	18.仰启咒	F1+E1	同小救苦引	同			
摄召	19.普召牒	A7+A8	同叹文 1	同			
烹法食	20.黄箬斋	I+A14+J	三段体反复	同	清宫	十一度	宫
供养科	21.五供养	A15+K	类回旋体	同	商	十一度	宫
	22.叹文 3	A16	A→A8B→B2	同	角	十二度	宫
	23.梅花引	类回旋曲	多		羽	九度	宫
书讳	24.呼奄咒	吟腔	a+b 自由反复	多	徵	五度	宫
	25.清华赞	A12+M+K2	三段体	多	徵	九度	宫
变斛食	26.破丰都咒	A18	单句反复体	同	羽	四度	羽
变神	27.真符经	吟腔		多	商	五度	商
破狱	28.破丰都板	A19+H1	段变奏	同	羽	七度	商
	29.慢中称	A20+H2	单句变奏	多	商	六度	羽
	30.叹文 4	A7, A8	同叹文 1	多	宫		
普召	31.五召请	H3	乐段变奏	同	角	七度	宫
	32.叹骷髅	G2+K3	三段体反复	同			宫
说文	33.十伤符	吟腔		同			
	34.悲叹韵	A21+K4	类循环变奏体	同	商	九度	宫
	35.叹文 5	同叹文 1	同叹文 1	多			
洒露	36.开咽喉	N	段变奏 6	同	角	十度	徵
咒食	37.五厨经	吟腔		同	角	五度	宫

续表

仪式程序	曲目	腔调材料	结构形态	比较	起音	音域	煞
施食	38.修设斋筵	O+L	多段各有变奏	同	清宫	十五度	宫
传戒升天	39.三皈依	G2+dl	同三炷香	同			宫
渡桥谢神	40.快中称	A23	单句变化体	同	角	七度	宫

3.白云观罗天大醮三朝仪

此仪基本保留了明代《大明玄教立成斋醮仪》中所载同类仪式的程序和节目,与唐代的“自然朝”,亦即刘宋时陆修静《授度仪》的基本框架和通用节目相似。

表(三) 北京白云观“罗天大醮三朝”科仪程序及音乐运用

仪式程序	曲目	首句经词	曲目比较	仪式比较
上香	上坛调	器乐曲		同
行道	玉芙蓉	器乐曲		同
各礼师	散花吟	存念加法	同	同
鸣法鼓,发炉				同
称法位		初称法位	同	同
称职	数圣班		同	同
提科启	三启颂之一	乐法以为妻	同	同
表白次启	三启颂之二	郁郁家国盛	同	同
高功三启	三启颂之三	大道洞玄虚	同	同
器乐过场曲	小开门			
三礼	重称法位	重称法位	同	同
称职	数圣班		同	同
宣符发愿				同
复炉退朝				同
尾声	普天乐	器乐曲		

另外当代北京白云观的“贡祀”“课诵”和“上表”等仪,均与明清时期之同类科仪程序全同。

从上述实例的对照分析中已可清楚见出当代的完整科仪在保留古代传统上的大致年代特点:有的保留了南朝刘宋时期道乐的基本框架模式(罗天大醮);有的保留了南宋时期斋仪的基本框架内容(施食);更多的常用科仪音乐则



相当完整地保存了明清时期同类科仪的结构程序和基本内容(施食、上表、课诵等)。

(二) 科仪音乐构件材料的古今比较

仪式节目和音乐曲目是科仪的基本构成材料,但实际上很多构件一般并不限于为某一仪式所专用,而可灵活地通用于其他不同仪式。加上历代科仪种类的增减、科仪结构形式的衍变等因素,使得科仪构件与特定仪式的配合状态不断发生复杂的变化,结果往往会出现这样一个普遍性的现象:古代某一仪式的某些构件,在后代或当代的同一仪式中不再出现,但这个现象又并不意味着它们已失传,而很可能是被移用于其他类型的仪式中了。因此,如果我们只从完整仪式形态的角度考察,就会漏掉一些重要资料,这就有必要将当代科仪的基本构件与古代传统做一全面比较,才能更全面地认识科仪传统的保存状况。为了清楚简明起见,现制表做一通观。表中悉列当代科仪中常用的重要仪节和曲目,以星点标明其出现之年代,从中可对道乐构件保存古代传统的具体年代一目了然。需要说明,在曲名变异或阙如时,各曲目均以唱词的出现年代为准,同一曲目而有多种唱词者,则依其新出之年代逐一罗列,因制表版面的局限,表中的“唐宋”实指“唐、北宋”时期,“宋元”则指“南宋金元”时期。不言而喻,目前有关科仪音乐的文献研究和整理工作并未完结,故本表仅供大致参考,有待不断补充完善。

表(四) 当代道乐基本构件历史年代一览

序号	曲目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪式	刘宋	唐宋	宋元	明清
1	卫灵咒	•	•	•	•	存思	•	•	•	•
2	三启颂	•	•	•	•	鸣法鼓	•	•	•	•
3	三皈依	•	•	•	•	发炉	•	•	•	•
4	步虚韵	•	•	•	•	出官	•	•	•	•
5	澄清韵	•			•	上启	•	•	•	•
6	八天	•	•	•	•	上香	•	•	•	•
7	三途颂	•	•	•	•	散花	•	•	•	•
8	唱道赞		•	•	•	传戒	•	•	•	•
9	三奠茶		•			旋绕	•	•	•	•
10	三上香	•	•	•	•	发愿	•	•	•	•
11	忏悔文		•	•	•	复炉	•	•	•	•

续表

序号	曲目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪式	刘宋	唐宋	宋元	明清
12	启堂颂		•	•	•	升坛		•		
13	华夏赞		•			称法位		•	•	•
14	各礼师		•	•	•	重称法位		•		
15	出堂颂		•	•	•	三献		•		
16	焚词颂			•	•	送圣		•	•	•
17	送化赞			•	•	化财		•		
18	焚化赞			•	•	读词		•		
19	三尊赞			•	•	礼方忏悔		•	•	•
20	歌斗章			•	•	禁坛		•		
21	三召请			•	•	解冤释结		•	•	•
22	称职			•	•	请光分灯			•	
23	圣班韵			•		破狱			•	
24	五厨经			•	•	召摄			•	•
25	普献颂			•		沐浴			•	•
26	开咽喉		•	•	•					
27	破丰都咒			•	•	全形医治			•	•
28	启请			•	•	立幡			•	•
29	举天尊	•	•	•	•	开咽喉			•	•
30	荡秽咒			•	•	修设净供			•	•
31	举三天尊				•	净供			•	•
32	双吊挂				•	咒食			•	•
33	单吊挂				•	施食			•	•
34	中堂赞				•	炼度			•	•
35	小赞				•	传戒超生			•	•
36	下水船				•	谢恩送师			•	•
37	叹文				•	鸣钟磬			•	•
38	干倒拐				•	封表遣表			•	•
39	反八天				•	称职宣科			•	•
40	风交雪				•	卷帘			•	•
41	大赞韵				•	命魔			•	



续表

序号	曲目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪式	刘宋	唐宋	宋元	明清
42	白鹤飞				•	化坛			•	•
43	三宝香				•	变神			•	•
44	三宝词				•	召将			•	•
45	倒卷帘				•					
46	供养赞				•					
47	青华引				•					
48	大教苦引				•					
49	圆满赞				•					
50	幽冥韵				•					
51	慈尊赞				•					
52	黄箓斋				•					
53	仰启咒				•					
54	三信礼				•					
55	三拿鹅				•					
56	五召请				•					
57	召请尾				•					
58	五供养				•					
59	悲叹韵				•					
60	返魂香				•					
61	十伤符				•					
62	小教苦引				•					
63	叹骷髅				•					
64	咽喉咒				•					
65	梅花引				•					
66	仰启咒				•					
67	快中称				•					
68	薰表韵				•					
69	出生咒				•					
70	宝箓符				•					
71	跑马韵				•					

续表

序号	曲目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪式	刘宋	唐宋	宋元	明清
72	快澄清板				•					
73	提纲				•					
74	开天符				•					
75	混元赞				•					
76	柳枝雨				•					
77	破丰都板				•					
78	洒净韵				•					
79	下水船				•					
80	达摩引									
81	光明满月									
82	七宝赞									
83	阴七宝赞									
84	天花引									
85	仙家乐									

从上表不难看出,当代科仪音乐的基本仪节和曲目在元代以前就已齐备,而明清新增加的许多曲目按常理在元代就应配合相应仪节而已出现,这种仪节和曲目不同步的现象,原因在于宋元科书忽略了对曲目的记录。上表主要依据科书记载而列,以便查有实据,故在此特别提请注意。

综上述我们已有充分把握得出结论:当代道教科仪音乐是历代道乐传统的沉积,其保存了南北朝以来历代流行的基本仪节、曲目甚至整体性的程序结构,特别完整地保留了明清时期科仪音乐的体制和形态。

三、小 结

由于仪式、唱词以书传,音乐唱腔用口传这一基本传承方式的局限性,对于科仪音乐古代史的研究,不得不在音乐形态的神秘殿堂面前踌躇不前:如此清晰确切的仪节、曲目、歌词史料,使我们足以摸清科仪音乐整体框架的历史传衍线索,而如此简略模糊的纯音乐史料,又使我们不得不在音乐形态面前更多持审慎的缄默,只能偶尔据一般规律和古今之对照做一些揣测。科仪音乐的史料特点已然铸就,既然不能苛求古人,道乐古代史的研究目前看来只能如此。虽然,本篇已揭示的道乐历史发展特点已足以令人赞叹不已:在中国音乐史上,甚



至在世界音乐史上,我们似乎还没有看到有哪一个音乐品种能像道教科仪音乐那样,相当完整地保持如此长大而丰富的音乐体制并延续近两千年之久。进一步说,由于科仪与音乐的共生关系,一旦确认了仪节、曲目的历史延续性和稳定性后,也在相当程度上可以印证其音乐形态的相应性质。古与今并非截然分割,而是一种有机连续体,正如古人所言:“今之乐犹古之乐”;反之,古之乐亦应存于今之乐中。当代民族音乐学的研究成果已不断证实,活的口头传统有相当顽强的历史稳定性,其保存历史面貌的可能并不亚于书面记载的历史,而更具有鲜活的特点。当代道乐研究成果也在不断表明,而且我们也有充分理由相信:当代科仪音乐,不仅在仪式程序和曲目唱词上较完整地保存了古老的传统,且其基本的音乐形式和风格特点以至众多核心曲调形态,也应大致如此。

道教科仪音乐能够延续如此悠久的岁月而保持它相当清晰的传统面貌,这是道教可以自傲于华夏乐坛的,也是华夏子孙可以自傲于世界音乐之林的。这宗珍贵文化遗产能够保留至今,首先应归功于道教对神圣信仰和既有传统的无比尊重,在每次应时代之变而调整自身结构时,既顺应时势,更强调传统的连续,保持其主体性;其次应归功于照本宣科的传承方式,科书的详载和不间断的刊行,使得科仪音乐在代际、人际的传承传播都有章可循,有法可依,从而将变易和讹误降到最低程度。综观科仪音乐发展的历程,显现出两个贯穿始终的基本规律。其一,有变有不变,以不变应万变,即以表层的万变来维持核心的不变。如同任何古老传统一样,有变乃恒,不致中断消亡,有不变才不致面目全非,为其他文化所消融;其二,在接收道外世俗文化因素时,总是化人为己,而不化己为人。因此,它在历史长河中始终保持了自己的主体性,这个主体性具体表现为下列特点。

(1)传统的稳定和延续。魏晋时期上清灵宝等,反映了道乐传统在理论和教仪上的定型。而南朝陆修静据之创建的仪式音乐,则是道乐传统在行为实践上的凝固,此道乐传统在历史发展过程中,始终被奉为经典,代代相因、环环相扣,超越了时空、道派的局限。虽然其间不时汇入一些支流,或九转曲折,但从没中断,一直保持着清晰的基本框架模式。

(2)神圣性的主导贯穿。神圣性指宗教信仰和修炼术所构成的神秘空灵状态,科仪音乐的操作始终强调神圣性的大本宗,伴随以特殊的心理或生理修炼方术,成为直接体验终极实在,成功地与神灵沟通的工具,神圣性与音乐的共生关系,从思想观念和审美心理的层面决定了科仪音乐的基本风格特色。

(3)领导层的上层精英属性。历代领导科仪音乐潮流的大师,大都是高级

士族知识分子,其人生经历多先儒后道,有很高的文化修养,曾得到正规的训练和修习,同时多与上层社会关系密切,有国家政权的支持。他们的参与,不仅使科仪音乐的编纂、传播和传承行之有效,而且最大限度地保证了传统的纯洁性。

(4)偏重南乐的地域文化属性。此谓之南方,犹指以江南、荆楚和巴蜀为中心的地域文化圈。道乐的形成、发展和盛传大都以南方为中心和基地,历代道乐的形态风格明显偏重于南乐体系。

(5)兼收并蓄的动态性。道乐发展固以尊重传统为其大本宗,但也并不排斥对道外文化的适时吸收和利用。在科仪音乐传统形成之初,既已昭昭可见儒、释文化的因子,其后更不时与宫廷、文人和民间的音乐文化保持着若即若离、时分时合之关系。道乐正因此而成其博大,得以延续至今。

道乐历史发展特点的综合作用,对于道乐审美心理、审美形态和主导风格的铸就将产生深刻而深远的影响。

(原载《音乐艺术》1998年第2期)



道乐史上南陆北寇的评价问题

一、引言

在道教音乐发展史上,南北朝是一个关键时期。从道乐史的全程看,音乐历来随仪而行。自汉末天师道创用“上章”“旨教”“涂炭”等斋后,道乐理应随之萌生。唯其斋仪多原始简陋,不成体制,其音乐情况文献无征。加之其政治上与统治阶层相对抗,遂注定其斋乐不能形成传统模式,也不能对后世产生多少影响。

中国明确之道乐史,实萌生于东晋末神仙道的“灵宝派”,疑为葛巢甫所撰之“灵宝斋”,以仪式化的斋仪音乐,标志着斋仪道派的形成和斋乐仪式化的肇始。而中国道乐明确的形成期,正在南北朝时期。新天师道对民间道教的全面改革活动,促使斋仪音乐也发生了历史性转折。从此,道乐审美趋于神仙化、官方化,确定了后世道乐发展的基本航线。道乐形式内容迅速丰富规范起来,构建起基本定型的模式结构。为后世所宗的斋乐传统自此正式形成。

南北朝在道乐史上的重要地位无论怎样高估都不会过分。限于文献的原因,今研究南北朝道乐,又只能聚焦于新天师道的两位领军人物陆修静、寇谦之,只有探明这两位大师斋乐改革的真实内容,正确评价其历史地位,即可大致判明当时道乐的面貌和性质,由此也可对道乐发展史的全部链条获得贯穿完整的理解。可见,对南陆北寇道乐改革的述评,在道乐史研究中亦具重大意义。

然而,长期以来音乐研究界在这个问题上却形成了一边倒的倾向:“重寇轻陆,扬北抑南”,只要翻开关涉道乐史的论著,只要谈到南北朝这段历史,多高估北寇,忽视甚至漠视南陆。即使身在道门的科仪音乐大师亦难免于此论。如当代著名道士音乐家闵智亭,在有关文论中将斋仪音乐发展规范之功全归于寇,而只字不提陆^①,就是很有代表性的论点。而在权威性的道教史专著中,甚至将

① 当张道陵集老庄思想、神仙信仰与西南少数民族巫术于一创立道教时,就创立了斋醮仪式,《三官手书》可说是最早的斋醮仪范。那时在举行祈禳祷祝时仅是对经文“直诵”,到了北魏寇谦之,创出《云中音诵》始改“直诵”为“音诵”,即有了较规范的“声乐”和使用“器乐”伴奏。《云中音诵》所记《华夏颂》《步虚词》皆是当时使用的声乐赞颂。……但这种声腔韵调早已失传,已无从得知。载玉溪道人闵智亭传谱,武汉音乐学院道教音乐研究室编《全真正韵谱辑》序,中国文联出版公司1991年8月第1版,第1页。

斋乐创建之功也归之于寇,如所谓:“在斋仪上奏乐,大概也始于寇谦之。”^①

其实这种认识并不吻合当时的史实,颇不利于这段历史的研究和澄清。故笔者以为此论大可商榷,此题大有细究之必要。

如果我们将史料搜索目光聚焦于与音乐关系最密切的斋仪文献,拓宽和加深相关史料的挖掘研究工作,而不是仅限于一些常见史料;如果我们研究的视野扩展到道乐史的全程和脉络,观察其前其后承传关系,而不是孤立地、静止地就事论事,就会发现“重寇轻陆”论颇难成立。无论从当时的道乐情况及其对后世的影响来看,南朝陆修静的作用实际上都远远超过了北方寇谦之。“重寇轻陆,扬北抑南”的历史评价应该颠倒过来。

二、寇谦之斋仪音乐活动述评

南北朝的道教改革最终完成了官方化的转变,道乐亦随之被整合为一个规范体系,形成了传统。但当时南北天师道的改革在总体目标、指导思想和具体内容上各有侧重,在斋乐方面的建树也很不一样,我们既不能一概而论,更不能主次颠倒。而应立足于史实的辨析和比较,从中得出客观的认识和结论。

北方寇谦之(公元365—448年)清整道教的重心是“以礼度为首”。即在政治和组织制度上以儒家礼教来改革取代三张旧法。当然,他在斋乐方面的作为主要是重视斋仪的功能,认为诵经礼拜是长生的重要途径。^②另外还新增了一些斋仪名目和音乐曲目等。但总的来看斋乐并不是他改革的重点,目前所见的有关史料主要有三种。

其一,他于神瑞二年(公元415年)托称太上老君授他“天师之位”,赐《云中音诵新科之诫》(亦名《老君音诵诫经》)^③,此经题名关涉音乐。

其二,他创制了新的斋仪如道官受箓、求愿、解厄、治病、度亡等,并有简单的较固定的程序。如《求愿斋》与《度亡》仪的程序大同小异,表明其斋仪有初步的程式化倾向。

其三,斋仪中运用了一些新的音乐形式。如《传戒》仪中传戒法师先执经作《八胤乐》音诵,受戒者则伏诵经意卷后八拜止,若不解音诵者,但直诵而已。^④

① 任继愈主编:《中国道教史》(修订本)上卷,中国社会科学出版社2001年9月第1版,第216页。

② “诸欲修学长生之人,好共寻诸诵诫,建功香火,斋练功成,感彻之后,长生可克。”选自《音诵诫经》,载《正统道藏》第30册,第24229页。

③ 《魏书·释老志》称此经共20卷,《圣记》作“九卷”,现仅残存一卷,收入《正统道藏》力字号。

④ 《魏书·释老志》称此经共20卷,《圣记》作“九卷”,现仅残存一卷,收入《正统道藏》力字号。



涉及新的曲目《八胤乐》，新的唱法术语“音诵”“直诵”等。

这些材料即寇谦之斋乐改革的基本内容，也是“重寇轻陆”论的主要论据。

从客观上看，上举材料虽少，但确有一定诱导性。此前道教斋仪文献素以仪式为主，不涉音乐，而《诫经》这部改革纲领却赫然冠以“音诵”之名，经文中又有“一从吾乐章诵诫新法”句^①，他所创斋仪中还出现了“音诵”“乐章”、《八胤乐》等很专业的音乐术语。这些新鲜内容都在诱导人们获得这样一个印象：寇很懂音乐，也很重视斋乐，且还创制了一套诵经乐章。加上寇的改革活动又略早于南方陆修静，如果不做过细推敲，不拓宽分析研究的视野，确实容易被这些材料所迷惑。

然而，细究起来，这些材料本身并不能说明什么问题。

先看《云中音诵新科之诫》，作为推行新法的纲领，其称太上老君降授，不过是假托神命以抬高身份，而以“云中音诵”修饰其题名，目的仍然是利用道教传统观念来加强其威力，震慑道众服膺其新法而已。按道教传统观念历来视音乐为神造之物，是通神达真之主要门径，并有悦神长生、治病驱邪等不可思议之神奇功能。故其新经采用“音诵”，遂可大增其神性威力。“一从吾乐章诵诫”句，大致也是同样意图。观其言而察其行，便知这些宣传性的音乐词汇并不意味着他真创制了一套新的斋乐。遍查此经及相关经文科仪，他的音诵乐章落实到斋乐上看，可证材料也仅有“音诵”“直诵”、《八胤乐》三项。

“音诵”是音调有一定起伏的旋律性较强的咏唱法，“直诵”是音调简易平直的朗读式唱法。这些唱法本古已有之，寇的功绩不过是对道士唱经法给出了一种概念表述，仅据此并不能说明其音乐本身有何新的创造发展。《八胤乐》之曲名前所未见，属新制韵曲，但此曲仅有标题，并无任何其他翔实内容及说明可征，仅此一点要与创造形成斋乐体系的结论挂上钩，未免太牵强。实际上此曲的艺术性也并不令人乐观。经中记载道士唱此曲时可任选“音诵”“直诵”两法，表明其唱念尚未形成严格规范，此歌曲调也尚未成熟定型，否则绝不能随意采用两种不同唱法。至于他新制的几种斋仪，远未达到东晋《灵宝斋》的水平，兹比较如下：

《求愿斋》程序：三上香、八拜、九叩头、三转颊、复上香言愿等。

《度亡》仪程序：八拜、九叩头、九转颊、称职、上启、三捻香、烧香发愿、上章。

《灵宝斋》程序：香炉祝、鸣天鼓、出官、上启、香炉祝、三烧香、三祝愿、礼十

^① 《道藏》第18册，第210页。

方、左行旋绕香炉、步虚、蹶《无极空洞章》、行十善念、《太极颂》。

比较其前的灵宝斋，寇之斋仪在节次的丰富、仪式结构的完整和曲目的运用上，都差距甚远，简陋得多，根本谈不上有何发展。

以上仅就“重寇轻陆”论者常用材料而分析，已可见颇有拔高之嫌。若再从历史发展角度考察，此论就更难立足。按历史发展一般规律，大凡重要时期的重要音乐现象，必有其前后关联的脉络可寻，也必能在后世传承甚久，否则其历史地位就无从谈起。而寇所创之斋乐，在后世可征的斋乐文献中却毫无消息可寻，他唯一一首有版权的《八胤乐》也是泥牛入海，无任何人传承。其“音诵乐章”在道乐史上可谓“后无来者”的昙花一现，对道乐发展并未产生任何影响。这样的斋乐却要担起道乐形成的重任，不是太勉为其难了吗？

诚然，寇谦之作为北天师道的领袖，他的改革促进了道教官方化的进程，但我们却不能因此而轻易地将斋乐改革的桂冠戴在他头上，政治教义和组织改革的内容毕竟不能等同或囊括更专门复杂的斋仪音乐改革的内容。

纵观道乐的历史发展，总是南盛于北，道乐发展的基地始终在南方，这确实是中国道乐的特有现象和规律。尽管南北朝时北天师道曾一度盛行，但并没因此而形成斋乐的北派。如果我们进一步将南朝陆修静的斋乐改革纳入比较，就会更清楚地看出，寇谦之时代并没有构建起一个为后世所宗的斋乐模式，这个历史使命，是在南朝陆修静手中才真正得以完成。

三、陆修静斋仪音乐活动述评

陆修静(公元406—477年)的道教改革活动虽略晚于寇谦之，但他的改革重点却是在斋乐方面，并通过多方面努力而取得了卓越成就，其具体内容大致体现于如下四个方面。

其一，建立了完备的斋仪体系。陆制科仪乃以灵宝派系为主干，同时又总结和吸收了前代各种斋仪后进行的创造。他建立的“九斋十二法”科仪体系^①，功能多样，运用广泛，适应社会各阶层的需要，后世道教的主要斋仪，在他手中已灿然齐备。其斋法分类显然以灵宝斋为主，灵宝斋经他“更加增修，立成仪轨”后大行于世，成为道教科仪音乐的经典。后世道教尊陆为灵宝派教祖，奉灵宝法为万法之宗，其斋仪大师的历史地位毋庸置疑。

其二，构建了规范的斋仪模式。科仪书是道士执行斋仪的脚本，亦是记载

^① 《洞玄灵宝五感文》，《道藏》第32册，第618页。



斋乐的可证文献。陆修静之前,道教尚无专门科书出现,将斋乐内容详录于书,标志着斋乐形式的凝固化,此传统亦始于陆修静。他共“著斋法仪范百余卷”,现知其名并尚存原作的有《太上洞玄灵宝授度仪》《洞玄灵宝众简文》《洞玄灵宝五感文》《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》四种。撰写科仪诚非易事,除客观条件外,撰者须在道内具有权威地位,在理论和实践方面有广泛知识和高深造诣。他所撰斋仪科书不但数量大,且记载相当完整翔实。经他的集成总结和新创,各种斋仪皆“立为成仪、祝香奏启、出官请事、礼谢愿念,罔不一本经文”^①。开创了“照本宣科,依科阐事”的科仪实践传统,使科仪音乐的表演和传承有了统一范本。他不仅精通理论,还曾躬身实践,据载他曾主持过两次大型斋仪“三元涂炭斋”和“三元露斋”^②。

从现存《授度仪》中,可见出陆制斋仪已形成了规范的模式。《授度仪》是法师授经度徒之仪^③,乃综合金篆黄篆等斋仪经诀而成,内容丰富,结构完整,是很有代表性的斋仪。全仪分《出官启奏仪》与《登坛告大盟仪》两个部分。前者很像序曲,程序简单,表现法师派遣体内神官向天神报告将要举行仪式,祈求恩准襄助的内容。其仪节如下。

三捻香、发炉、出官、读表文、重敕、念祝、复官、复炉。

这套仪节已构成基本模式,可作为骨架而通用于其他类型的斋仪中。此模式与东晋《灵宝斋》有明显渊源。接着的《登坛告大盟仪》是全仪的主体,内容更丰富,在基本模式的框架中又增加了大量新仪节,其程序如次:

诵《金真太空章》、诵《卫灵神咒》、发炉祝、《皈命十方天尊》、出官、读送表文、鸣法鼓、上启、上香、散花、诵《五真人颂》、诵《赤书玉篇》、八会内音玉字天文、封策两头祝、告文、上启、咏《步虚词》《礼经颂》《三启颂》、唱《三礼》、三皈依、授六誓文、叩头搏颊、授法位、诵《三徒五苦》《三途颂》、言功复官、复炉祝、诵《奉戒颂》《还戒颂》、绕坛梵咏《回向》、读简竟祝、上香、复炉。各仪节按特定的神学逻辑组合为三大单元:

第一单元:从“发炉祝”到“上启”,为全仪的序曲。

“发炉祝”即法师用存思法召出三十六位体内之神向天界诸神通报修斋旨意。“礼十方”即向十方天尊礼拜。“出官”意同发炉,不过所呼出的神和所禀告的神更多。“送表文”即法师派体内仙官将表文送呈上帝御前。“三上香”是向

① 《无上黄箓大斋立成仪》卷之一《仪范门·序斋第一》,载《道藏》第9册,第378页。

② 《正统道藏》第54册,第43859页,第42册,第33806页。

③ 《道藏》第9册,第839~857页。

道经师三宝上香,同时散花。“上启”即法师向上帝灵宝元尊面陈行仪的初衷和传授内容。此单元的神学逻辑是求神通神。阐发斋意,表达求神的心愿,法师用存思法,以咒语、香烟和表文为媒介,沟通神界。

第二单元:从“步虚”到“三礼”,为仪式的“主部”。

法师与神相会,坛场幻化为仙境,不断诵唱韵文,借神力以授度诸经。“巡行步虚”,道士旋绕十方天尊而礼拜唱赞。每拜一方即唱一段步虚,共唱十段为“全咏之式”。每诵一首迄礼拜散花,唱一句尾声拖腔,是程式化的舞唱形式,处于全仪中部的步虚,表演气氛上大概掀起了一次高潮。

“礼经颂”,唱三段阐明经文要旨的诗。唐代以后称《三启》;“三礼”,礼谢三宝,后世易名为《三皈依》一曲。

第三单元:从“复官”到“回向”,为全仪的“结束部”。

“言功复官”,法师收回体内诸神,谢众神,且论功行赏。“复炉祝”意旨同“复炉”,在各种科仪中,均处于最后,表示仪式的结束。“回向偈”,大意是将前面念诵的内容归于念诵人的心愿目的上,用于全仪的最后,各种仪式大都要演唱不同内容的“回向偈”。

在这些丰富复杂的仪节中隐含着一个基本模式,其以“发炉→步虚赞神→复炉”为支撑点,形成“呈示→展开→再现结束”性质的三部结构,以体现“趋向神(求神)→人神会合(神助)→神人分离(谢神)”的神学逻辑。其他具体仪节和音乐曲目犹如填充骨架的“构件”,相应聚为三个单元,程序化地组接成表演内容。这些“构件”可分为“通用构件”与“专用构件”两类,在仪式构建中,模式框架和通用构件稍加变通即可通用各斋仪。通过这种方法,陆修静为杂而多端的科仪创制了一个简易的模式,类似于“搭积木”的原理,在框架和通用构件基础上,随仪增用搭配“专用构件”,遂很方便地构成了一个个具体的斋仪,这种“以简驭繁,随仪损益”的结构原理从方法论上解决了构建科仪中稳定性与灵活性的矛盾。

其三,构建了较完善的斋乐曲目体系。陆不仅熟谙斋仪,且是真正的音乐行家,其音乐造诣颇深。他撰有多种斋醮乐章,仅道教经典名曲《步虚》就撰有多种辞章^①。仅在《授度仪》中,所用音乐曲目就大为增广,全有唱词和唱法说明:

① “《升玄步虚章》第一卷、《灵宝步虚词》第一卷、《步虚洞章》第一卷等。《洞玄灵宝玉京山步虚辞》中所载《步虚词》10首,已证明为他所作,或即《灵宝步虚词》中之内容。”引自卿希泰主编:《中国道教史》第1卷,第474页。



诵《金真太空章》，经书注此曲“以制万魔”。

诵《卫灵神祝》，以唱五方。

唱《十方天尊》，唱词十段，是分节歌曲式。

诵咏《五真人颂》。

《五方赤书玉篇》，唱词出于《五篇真文》。

《八会内音自然玉字九气总诸天文》，唱“五方”之“天文”，唱词出自《度人经》，天文即道符篆文。颇多佛教用语如观音、摩罗、法轮、大梵等，此曲标题后世有变异，明代称为《东(南、西、北)方灵书》，现代武当山“施食”科仪中简称为《八天》。

咏《步虚词》。斋仪中用《步虚》且有唱词和唱法详细记载者当始于此仪。共十首五言诗，句数不一。词意极富仙道音乐之意象，且出现为后世广泛运用的仙乐泛称概念“玉音”“清谣”等。

诵《礼经颂》，唐代以后易名为《三启》或《三启颂》。其中第三首在当代全真教“施食”仪中易名为《步虚》。

唱《三礼》，后世易名《三皈依》。

师诵《三徒五苦》，唐代后易名《三途五苦颂》或《三途颂》。

诵《奉戒颂》，此曲沿用到明代。

《还戒颂》。

以上经韵歌曲除《步虚》外，余多为新出，且多有固定标题，分为章、咒、颂、文、篇、祝、词等类，并多规定“赞唱、诵、诵咏、咏、唱、讽诵、齐诵、舞唱”等唱法。一些重要经韵，有更严格的细则规范，如授《真人颂》时，要“依玉诀正音字字解说口授读度”；唱《八会天文》时，要“次读细字，唱度之，横读之也”；等等。

其四，提出了斋仪音乐的审美构想。他吸取佛教密宗检束身口心的“三业说”，将音乐、仪式和存思整合为有机联系的行法体系，认为其合力作用即可实现斋的本义——清虚、恬静。“是故太上天尊开玄都上宫紫微玉笈，出灵宝妙斋，以人三关躁扰，不能闲停，身为杀盗淫动，故役之以礼拜；口有恶言绮妄两舌，故课之以诵经；心有贪欲嗔恚之念，故使之以思神。用此三法，洗心净行，心行精至，斋之义也。”^①“夫斋者，正以清虚为体，恬静为业，谦卑为本，恭敬为事，战战兢兢，如履薄冰，肃肃栗栗，如对严君。”^②他将斋义归结为“虚静”，不啻对道士集体心理的养成提出了明确要求，这种心理特点还能深刻地广泛影响到道士

① 《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》，载《道藏》第9册，第821页。

② 《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》，载《道藏》第9册，第821页。



审美心理趋同性的形成,虚静至今仍是道乐基本的美感特点,与他的倡导是分不开的。在《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》中,他以形象化笔调描述了仙乐的境界:“建斋行道……手把花幡,前导凤歌,后从天钧,白鹤狮子,啸歌邕邕,烧香散花,浮空而来,瞻履行道,观听法音……”这一华丽高雅而又飘逸浪漫的境界,显然是帝王音乐与神真仙乐的理想混合物,在当代道教斋乐中仍不时可闻其遗韵。

值得一提的是,据目前已知材料还可推测,陆修静的斋乐材料多取自中国南方,偏于南音风格。他收集科仪,参访仙踪的游历地域主要是盛行巫乐道乐的南方,《茅山志》谓他“诣衡湘、九嶷,访南真之遗迹,西至峨眉、西城,寻清虚之高躅。”^①《宋庐山简寂陆先生》谓他“遂收迹寰中,冥搜潜衡态湘暨九嶷罗浮,西至峨眉巫峡”^②;他又世居南方,代为著姓,为江南士族世家出身,南方文化的熏陶对其审美情趣有天然的影响,制约着他编创斋仪音乐时必然会有特定倾向性。这个推测与道乐历史发展始终是“南盛于北”的规律特点是完全吻合的。

以上材料足以表明,陆修静的斋仪音乐改革是全面深刻而卓有成效的,无论斋仪还是音乐,都已形成相当规范的模式和体系。音乐演唱形式已有定规,曲目极为丰富,曲调趋于定型,旋律多样化,表现力增强。其斋仪音乐堪称一出大型的民族清唱剧。其斋仪乐章多被后世沿用为经典曲目的事实,表明在他的时代道教音乐已开始凝结为较稳定的传统,其对后世道乐的发展影响十分深远。

可以认为,陆修静的音乐造诣及其改革斋乐的成就,不但非寇谦之可同日而语,也大大超越了包括“灵宝斋”在内的前代各种斋仪的水平。

四、篇末赘语

南朝陆修静斋仪与东晋《灵宝斋》同出于灵宝系统,此系统以注重斋仪音乐为其特色,然而只是在陆修静之后,灵宝斋法才被道内奉为斋醮之“大法”而风行于世,传衍一千多年,成为中国道乐的主流。治道乐史若聚焦于灵宝系,则思过半矣。反观寇谦之的斋乐,显然与南方灵宝系的关系较疏远,其在南北朝时已无大的作为和影响,后来亦不能跻身于道教斋乐之主流。比较辨析之后,陆寇二人孰为斋仪音乐形成期之主将,南方北方孰为道教音乐之大本营,也就泾渭分明,不难判断了。通过本文的比较述评,可为南北朝这段道乐的历史研究

① 卷10,载《道藏》第5册,第559页。

② 《云笈七签》卷5,载《道藏》第22册,第27页。



提供新的视野和观点,由此出发,还可对道乐发生和形成期的脉络获得一个新的更切合实际的认识和结论:中国明确的道乐史萌生于东晋,其基本格局和传统的奠定则始于南朝陆修静。

(原载《宗教学研究》2002年第3期)

灵宝派:道教科仪音乐传统的主载体

一、引言

道教历史上形成的繁多道派在教理教义和弘道行法上各有不等差异,但在科仪音乐上却始终奉行一个相对统一的主流传统,体现出纷繁时空变迁中内核的稳定性。这个独特音乐现象尚未引起人们充分重视。此主流传统是如何形成发展的?其与各种道派有何关联?都是颇值探讨的问题。

笔者认为,道教诸派对科仪音乐及其传统的形成传衍在重视程度及贡献作用上都大不相同。其中,最重视科仪音乐实践、延续时间最长久、影响最深远的当首推东晋时期形成的灵宝派。将道教音乐按道派进行区分,并抓住灵宝派这条线索做重点研究,才真正找到了道教科仪音乐的根。这种角度的研究,还将有助于我们更完整准确地理解道教音乐历史发展的全部链条,认清其本质特点。故本文拟以灵宝派为重心,分析研究其与道教科仪音乐传统形成发展全过程的关联。

二、东晋南朝的灵宝派道乐

东汉顺帝年间兴起的道教诸派皆起于民间,以天师道、太平道势力最大,他们为争取信众,施行了一些符水治病之类的活动。关于其仪式音乐,目前所知仅有天师道创始人张陵制作传授的“斋祠跪拜”的《上章仪》和“真而古朴”的《旨教斋》,张鲁创制的《涂炭斋》等。另在三元八节等时节也要举行“严整坛场,转经斋醮,依仪行道”的斋仪。这类斋仪均属民间祷词歌舞类型。形式原始简单,歌舞乐一体的表演,钟鼓为器,也有讴歌唱念等^①。这些科仪音乐尚未形成较稳定的形态,更未形成一个为后世效法的传统,故很少延续,对道乐发展未产生重要影响。

曹魏以来,新兴的士族道教构造经书,创立道派,发起改革活动,促使道教向上层官方转化,终取得统治者认同支持,渐成为道教主体。当时江南道教的

^① 所谓“弦歌鼓舞,烹杀六畜”(《三天内解经》)、“撞金伐鼓,讴歌踊跃”(《抱朴子·道意篇》)。



发展最盛,故新道派均产生于南方,其各奉行新造的《三皇》《灵宝》《上清》三洞真经。上清派创始于东晋,后经王灵期推衍,茅山陶弘景潜心整理经典渐大盛。此派道士重视个人修道成仙,强调存思与诵经的巨大作用,但不注意道教信仰的群众性和普及性,因而于科仪音乐建树不多。

灵宝派道士的道术以符咒、科仪为主,精通符篆斋醮,亦讲习存神诵经术,兼受天师道、上清派和佛教大乘经义影响,强调有为和普度一切人,注重道教信仰的普及和实践,故于科仪音乐用力最勤,贡献最大。

灵宝派的初祖葛玄(公元164—244年)为丹阳句容人,居常好弹琴,在天台山桐柏观修道时得授灵宝经。东晋末,江南道教兴起造经高潮,葛巢甫依托祖辈传下的古经大加增饰,遂创灵宝一派。灵宝派初期只有一些很简单的斋仪,其中《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》(简称《灵宝斋》)是最早的结构较完整的科仪,并运用了道乐史上最早的一组经典曲目《步虚》《空洞章》《太极颂》等,表明了此派道士构建规范化斋仪的努力。

香炉祝(发炉)—鸣天鼓二十四通—出官—上启—香炉祝(复炉)—三烧香—三祝愿—礼十方—绕香炉—咏《步虚》—蹶《无披空洞章》—行十善念—《太极颂》。

灵宝派后来以科仪著称并形成完善的斋法体系,始于南天师道领袖陆修静。陆氏是融合各道派的灵宝派科仪大师。唐释道宣称他:“祖述三张,弘衍二葛。……遂妄加穿凿,广制斋仪,靡费极繁,意在王者遵奉。”^①语虽出自贬抑之意,但也准确说出了他广制斋仪的来源和目的。陆氏曾从句容荀粲处得《灵宝五符》一卷加以复述,广为教授施行^②,至宋文、明二帝时,他将灵宝经法更加增修,立成仪轨,使灵宝之教大行于世。^③总之,灵宝经的整理与教授施行,灵宝派的广行于世,都与他关系密切。

陆氏所制斋仪,以灵宝斋法为基础,兼容上清、洞神、天师道斋法和佛教教义,使道教科仪有了完善的体制和充实的内容。可以说他是以前道斋的集大成者,灵宝斋法的制定者。灵宝派斋醮经典多达几十种数百卷,皆与陆氏息息相关。他曾游历巫风盛行的衡湘九嶷、峨眉巫峡巴蜀等地,搜寻仙踪道书,为创建科仪音乐做准备。他最早将道教仪式系统化为九斋十二法,广泛适应社会各阶层的需要,后世道教尊陆氏为灵宝派教祖,奉灵宝法为万法之宗,就是从这里开

① 《广弘明集》卷4。

② 陶弘景:《真诰》卷20:“陆既复述《真文赤书》《人鸟五符》等,教授施行已广。”

③ (唐)阎丘方远:《太上洞玄灵宝大纲钞》。

始的。他曾“著斋法仪范百余卷”^①，将科仪表演过程笔录于书，使科仪音乐传承有了标准的范本。他还亲自主持一些大型斋仪，撰写多种斋醮乐章。经他整理的科仪不仅数量多，记载也十分翔实，通过对原有科仪“后加撰次，立为成仪，祝香启奏，出官请事，礼谢愿念，罔不一本经文”^②，开创了“照本宣科，依科阐事”的传统，他还吸取佛教密宗检束身心口的“三业说”，从理论上将音乐、仪式、存思整合为有内在联系的行法体系，以之实现斋仪“清虚恬静”的本义^③，由此确立了道教音乐的审美标准。

陆制科仪结构长大，内容丰富，并暗含着神学逻辑。现以《太上洞玄灵宝授度仪》为例略做介绍，其程序如下（无“《》”者为仪式节目，有“《》”者为音乐经韵）。

（序部）诵《金真太空章》、《卫灵神咒》、发炉祝、礼十方天尊、出官、送表文、鸣法鼓、上香上启散花；（主部）诵《五真人颂》、诵《赤书玉篇》、《八会天文》、封策两头祝、告文、上启、咏《步虚》、诵《礼经颂》、唱《三礼》、授《六誓文》、叩头转颊、授法位、诵《三途五苦》；（结束部）言功复官、复炉祝、诵《奉戒颂》、《还戒颂》、梵咏、回向、上香复炉。

其神学逻辑是以“发炉—步虚赞神—复炉”为支点，构成“序部—主部—结束部”性质的三部结构，体现“趋神—会神（神助）—谢神”的宗教信仰。其他具体节目和曲目犹如建筑“构件”，相应聚为三大部依次表演。这些构件的性质可分两类，一类是用于特定仪式的专用构件，如“封策两头祝、授六誓文、授法位、诵《奉戒颂》《还戒颂》”等。另一类如“发炉、出官、复炉、复官、步虚、卫灵咒”等为可以通用其他仪式的通用构件。这里，他为繁复的斋仪提供了一个结构方法，即以框架和通用构件为基础，随仪损益专用构件，遂可方便地构成具体的仪式，这种“以简驭繁，随事损益”的结构法解决了科仪音乐统一与杂多、稳定与变化的矛盾，从此使科仪音乐在规范体制的基础上顺利向前发展。难怪吴筠《简寂先生陆君碑》称赞他的“斋醮仪范，为将来典式焉”。《无上黄箓大斋立成仪》卷十七亦说“盖陆天师因《太极敷斋威仪经》，撰灵宝道士自修盟真斋立成仪始，自后相沿用之，所不可废。”其斋仪在内容和结构上都形成了相对凝固的传统模

① 《茅山志》卷10，载《道藏》第9册。

② 《无上黄箓大斋立成仪》卷之一，载《道藏》第9册，第378页。

③ “用此三法，洗心净行，心行精至，斋之义也。”（唐初道经《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷6，载《道藏》第24册，第746页）。“夫斋者，正以清虚为体，恬静为业。”〔明〕宋谦《宋文宪公集》卷10《汉天师世家序》。

式,对后世产生了巨大影响。

故可认为,明确的道教科仪音乐及其传统模式乃草创于东晋灵宝派,而其臻于规范完备和正式形成,则始于南朝灵宝派科仪大师陆修静。

陆氏的工作大大推动了灵宝派的发展,一度超过上清派。《真诰》载齐初大茅山下崇元馆二十年内“远近男女互来依约,周流数里,廨舍十余坊,而学上道者甚寡,不过修灵宝斋及章符而已”。茅山每年三月十八日朝山庙会“车有数百乘,人将四五千,道欲男女,状如都市之众看人,唯共登山作灵宝唱赞”。上清派的根据地都盛行灵宝斋仪,其他地方就可想而知了。

三、隋唐五代的灵宝派道乐

隋至五代 380 余年间,道教经由上层宫廷进入中国社会,各道派在发展中不断融合。此时期灵宝派传授颇隐秘,但始终以独立道派而存在,与天师、上清两派同列为三大符箓道派,合称“三山鼎峙,辅化皇图”。上清派因更注重理论和靠近上层官方,成为当时最显的大道宗。灵宝派则更多扎根民间,着力于斋醮,影响仍然巨大。此时期道教音乐开始走向道外社会,宫廷帝王亦运用、教授或仿作道乐,使道乐分化为道内及道外两支,然其实质内容,凡运用于科仪者,均以灵宝斋传统为范本,南朝道乐传统被完整继承,并以超越道派的特点而巩固发展。

此时期灵宝派科仪音乐发展最突出的特点是,传承发展灵宝科仪的大师本身并不一定是灵宝派,而多属其他道派。换言之,由诸道派共同承递推动灵宝科仪继续发展。如唐代研究弘扬灵宝派的高道主要有薛幽栖、李少微、成玄英、田应虚、冯惟良、应夷节、杜光庭等,或为上清派、重玄派传人,或宗系不明。不同道宗均重视发展灵宝法,如上清派第十一代宗师潘师正、第十三代宗师李含光,均研究和传播灵宝科仪。自称三洞弟子的京城太清观大德张万福,也致力于弘扬灵宝法,编撰有《三洞法服科戒文》《正一盟威箓立成仪》等,详述灵宝科仪。唐代重玄派大师薛幽栖、李少微、成玄英等先后注释《度人经》,使其成为万经之首,从而扩大了灵宝派的影响。

唐代最重要的科仪大师杜光庭本属南岳天台派,除传上清法外,也曾接受正一派影响,但在科仪音乐方面则以弘扬灵宝法为主旨,与陆修静一脉相承。他平生致力于总结发扬灵宝斋,“常谓道法科教,自汉天师暨陆修静撰集以来,岁月绵邈,凡将废坠,遂考真伪,条例始末。故天下羽属,永远受其赐。”他曾两次游历搜访,足迹遍及半个中国,搜集道经 3000 多卷,亲手修订斋醮经书多达

10余种,近200卷,其中《道门科范大全》第87卷和《太上黄箓斋仪》第58卷是科仪音乐的集大成之作,由此成为继陆氏之后又一位弘扬灵宝斋乐的大师,贡献非常显著。

唐代道教科仪正式登上国家祭典的大雅之堂,宫廷常用的金箓、黄箓、明真、神咒、三元、八节、涂炭、自然等斋仪,都是经过陆修静整理的灵宝法。有的斋法陆本未载细节传世,如金箓、黄箓二斋,均是经杜光庭整理而得以扬世。

杜氏所撰科仪种类繁多,功能广泛,但各斋都有一个类似的基本框架。

如持续五天的黄箓斋,整体结构为三大部。第一天行“宿启”仪,为正斋做准备之“序部”;次日行正斋三天,每天分“早中晚”各行一次行道诵经仪,称“三朝仪”,为“主部”;第五天行“言功拜表”和“散坛设醮”两仪,为“结束部”。全斋共有十二仪,各仪均源于第一天早朝仪中的“主部”。此早朝仪分为“帽”和“主部”,“帽”在结构上同时也是整个正斋的序,其结构程序如下所示(凡新增仪节和曲目标以“*”,余为袭前朝旧制)。

“帽”:《唱道赞》*→《华夏赞》*→《启堂颂》*→三上香→《上香秘咒》。

“主部”:礼师存念→《卫灵咒》→鸣法鼓→发炉→上启→称法位→读词→忏悔*→《命魔咒》→《步虚》→三启三礼→重称法位→发十念→复炉→《出堂颂》*→出户咒*→回向。

上述“主部”即为基本框架,据之增减一些专用构件或改变同名曲目的词文,即可灵活通用于多种斋仪之中。如唐代国家祀典常用的金箓斋、玉箓斋等,亦同样以这一基本框架而构成。

唐代道教科仪除新增少数附加性质的构件外,基本框架仍照搬陆修静的传统模式,其核心是“自然斋”(全称《洞玄灵宝自然斋仪》),杜光庭因其出于灵宝派而称之为“斋法之祖”,其是道教各种科仪通用的基础结构^①。

各礼师存念如法→鸣法鼓→发炉→称名位→读词→礼十方忏→四圣方忏→秘咒→步虚→三启→三礼→重称名位→十二愿→复炉→出堂。

灵宝法作为道教科仪的模式统贯于三洞,运用于各派,唐代道教诸派共同承递发展灵宝斋法,其根本原因在于灵宝法的完善规范已得到各道派的公认,成为一种相对独立的、相当成熟的宗教信仰实践工具,应用性强,适应面广,完全可以为诸宗所直接沿用。事实上,其他任何道派的科仪根本不能与灵宝斋法相媲美,另起炉灶再造新制既无可能也全无必要。

^① 胡道静,陈耀庭等:《藏外道书》卷9,巴蜀书社1992年版,第819页。



四、宋元灵宝派道乐

宋元道派分化繁衍,原三大符箓道派各以龙虎山、茅山、阁皂山三山为本山传播于江南。又衍生出北帝、神霄、清微、东华、天心、太一、净明等新宗。正一派从北宋起因得皇室崇奉而渐昌,居三山首领。从元代开始,符箓诸宗统并于正一派。北方又先后兴起太一、真大、全真等新道派,以全真派影响最大。全真龙门派领袖邱长春曾被元太祖召见,赐号“神仙”,命其掌天下道教,因而风靡北方,成为主要道派之一。元代后,道教诸宗统归为正一、全真两大派。

虽然道派分衍特别复杂,但各派科仪音乐仍以灵宝法执其牛耳,道教凡举言科仪者,莫不宗主灵宝。具体表现于以下三个方面。

其一,灵宝斋法编撰进入极盛,传世的大型斋书都属灵宝派,或出于灵宝派传人,或出于其他道派,继续体现了各道派在斋仪音乐上惟灵宝派马首是瞻的传统特点。

宁全真授、林灵真编撰的《灵宝领教济度金书》320卷,为集灵宝斋之大成的百科全书。授、编者皆是活动于浙东的科仪大师。宁全真曾从田应虚得授陆修静经教,主典皇室祭祀。其集诸真经典,合灵宝、东华二系科仪为一,开创灵宝东华派。林灵真继宁全真绍开东华之教,受到正一教主的赏识。二人所传科仪史称东华派,远播南方各地,声势浩大。此派科仪实为陆修静奠定传统的发扬光大。

道士金允中、王契真皆编撰《上清灵宝大法》,皆收录灵宝斋法,两法各行于中原浙东,但其科仪内容实为一统,与东华灵宝法属同一体系。

不著撰者的《灵宝玉鉴》44卷,也是灵宝科仪音乐的总集,“分门别类,条贯清晰”,最重视黄箓斋。

正一道也宗法灵宝。郑所南撰《太极祭炼内法议略》3卷阐灵宝度亡之术,书前有第四十三代天师张宇初序:“灵宝斋法,始徐、葛、郑三师流于世,迨汉唐宋元以来,蹊殊径异,纠纷交错,不啻千百,夫升堂入室之至则一也。”南宋龙虎山正一道士留用光所传灵宝斋仪,由其徒蒋叔与编为《无上黄箓大斋立成仪》57卷,乃历代黄箓斋的汇集,分别源出于南朝陆修静,唐代张万福、杜光庭等人,灵宝之脉十分清楚。

其二,各种斋仪的结构内容仍属灵宝斋法传统。如《上章》《章官》《金钟玉磬》等仪,或繁或简,但都有相似的基本结构和内容,却与刘宋陆氏的《授度仪》一脉相承,唯构件略有增减或名称不同。

如元代《灵宝领教济度金书》卷12《九灵飞步上章仪》节次(加“*”者为新出构件,余为旧制)。

《烧香颂》→《各礼师存念如法》→鸣法鼓→发炉→称法位→上启→重鸣法鼓→阅吏兵(即出官)→宣章焚章*→举《焚章颂》*→重称法位→重诚上启→纳官(即复官)→发愿→复炉→《出堂颂》。

其三,斋仪的革新发展仍以灵宝派为领军,反映了灵宝派的主流地位和与时俱进的精神。

此时期最流行的斋仪是黄箓斋中度亡性质的仪式,因佛教焰口影响,新增“破狱”的情节,极大膨胀了科仪内容。如以下新增仪节多与破狱情节相关(加“《》”者同时亦是新增的音乐曲目)。

卷帘仪、破狱、《召请》、招魂仪、医治全形、沐浴、《洒甘露》、《开咽喉》、净供变食、炼度、解冤结。

新增经曲的唱词体式更加多样化,除传统的四言、五言诗体外,又运用了五言唱和体、四五言合体、六言诗体、七律、骚体、散文唱和体、赋体等,这些曲目多沿用至今。

开天符、歌斗章、太极颂、破丰都咒、摄召密章(回黄章)、玄蕴咒、普召牒、歌阴斗章、歌阳斗章、启请、举天尊、叹文等。

全真派初期只以词传教,不尚符箓斋醮,可能有一些个体化的音乐表演形式,但于集体化、仪式化的斋仪音乐并无建树。科仪音乐文献无一出自全真派即是明证。

五、明清灵宝派道乐

明代道教科仪仍受帝王重视,国家祭典专设中央乐团性质的神乐观,执乐者均用道士。^① 皇宫广设斋醮,“紫禁之内,祷祀繁兴。乾清宫内官千数辈,究习经典,讲诵科仪……”^②以至“不斋则醮,月无虚日”^③。帝王竟“不复视朝,唯日夕斋醮”^④。清帝信仰佛教,抑制正一道,使之转向民间发展。唯全真道审时度势,由龙门派领袖王常月发起复兴运动,一改全真戒律单传密授的旧制,公开设坛传戒,得到清廷支持,四处设坛传戒,对整个道教的发展起到中兴作用。明清

① 《明史》卷74:“神云观掌乐舞,以备大祀天地、神祇及宗庙、社稷之祭,隶太常寺,与道策司无统属。”《留青日札摘抄》:“我朝祭祀赞礼者,太常寺之道士,奏乐者,神乐观之道士。”

② 《明通鉴》卷40。

③ 《明通鉴》卷50。

④ 《万历野获编》卷2。



时期道教科仪音乐的传承发展有两个新动向,一是更多转向下层民间,二是全真派发挥了越来越重要的作用。此时期全真、正一两大派有不断融合交渗之势。尽管此时期全真派地位大大上升,也有了本派的科仪音乐,但从其实质内容来看,仍是主流传统的有机继承,其他各派科仪音乐也同样如此,仍以灵宝法为基本来源和统一因素,具体表现于以下两个方面。

首先,最重要的科仪大师及科仪文献仍继承灵宝派传统。如高道周思得,明成祖时以灵宝法名显京师,其撰《上清灵宝济度大成金书》,是当时最大型的科仪文献,是直接以南宋《灵宝领教济度金书》为基础,增补其他科仪书而成。周氏浙江钱塘人,少时曾从第四十三代天师张宇初读道书,因精通祈禳科仪得到朝廷嘉奖,敕任住持大德观和南京朝天宫,官居二品。后在杭州遇重阳宫提点丘月庵得其珍藏《灵宝法书》,反复研究增订凡 20 多年,接受并研究灵宝斋法,因有此书问世。虽然周氏本人在教义思想上接受了正一、全真道派的影响,但其总辑科仪的指导思想显然以弘扬灵宝斋法为主旨。全书通为 40 卷,按“门一品(科)”分类。共分 19 门,每门分若干品科,每品又含若干仪、文或曲。详列各种斋仪所用的节次、音乐词曲和文书符篆等,卷帙浩繁、规模庞大,几乎包含了南朝刘宋以来历代重要科仪文献,堪称道教科仪音乐的大百科全书。其中音乐词曲部分集中在《赞唱应用门》中的《法事品》,达 200 多首,尽收前代传统道曲。前 40 首并附曲线谱,基本照录北宋《玉音法事》所收道曲体例,可证北宋皇宫颁发全国道观的道乐词曲在明代仍行于道流,以此《大成金书》为中介,现存道教音乐与古代道乐传统就连接起来了。

其次,各派科仪实践,仍承递灵宝斋法传统。如正一派科书有两种,一是龙虎山敕封妙正真人娄近垣于清乾隆三十二年(公元 1767 年)奉亲王之命编成的《太极灵宝济炼科仪》,其自序谓此书据元代《灵宝领教济度金书》的版本加以考校增订而成。此仪与传统模式的不同处是加大了器乐的比重,运用了大量民间曲牌,体现了民俗化的倾向。另一种是明人赵宜真编的《玉宸经法炼度内旨》,属清微派仪式,其程序内容基本沿用宋元传统。至如全真道重要科书有《广成仪制》《全真正韵》两种,虽然其仪式分类标名和经韵曲目有较多变化,但核心内容仍未脱离灵宝斋传统。《广成仪制》为清乾隆年间青城山道士陈仲远校辑,汇集全真道派科仪文献 270 余种。书名广成,标明其与唐代广成先生杜光庭有源流关系。此科仪文献的新特点有二:一是仪名多冠以“正朝”“全集”之名,如“贡祀诸天正朝”“启坛全集”等,采用了新的仪式类名体系,具有相对独立性的仪式,与前代传统斋仪相比较,相当于宋元灵宝斋中“仪”“醮”“品”一级仪式的结

构,名异而实同;其二,全书斋仪编排尚无明确的分类架构,只是罗列仪式而已。表明全真派在科仪音乐实践方面主要是利用已有的传统内容,而非自制新篇。

《全真正韵》载于清代成都二仙庵彭定求编辑的《重刊道藏辑要》,共收录73首常用经韵,只载唱词并附“当、请、鱼”法器伴奏谱,为全真道最正宗之经韵,可在全国各地丛林通用,故又名“十方韵”,从曲名和唱词内容看,除少量为新创之曲外,其他基本上是自东晋以来历代灵宝斋传统内容的渐层堆积。

为了更清楚地说明各派科仪皆宗法灵宝传统,现比较全真、正一两大道派所用度亡仪式的节次如下:

正一派[太极灵宝祭炼]:上香→[吟偈]→变神→[青华宝诰]→摄召→[举天尊]→[提纲]→登坛洒净→[荡秽咒]→建水火池→[八天]→发擂→[青华赞]→[返魂香]→[救苦赞]→[破丰都咒]→[三召请]→普召牒→[修设斋筵]→医治全形→[叹文]→解冤结→[十伤符]→变食→[度人偈]→上启祭炼→[三皈依]→传戒→[智慧赞]→送亡生天→[送亡偈]→[青华赞]→上香→[香赞]→下坛。

全真派[青玄铁罐施食]:上香→[步虚]→[千倒拐]→[举天尊]→[提纲]→[三炷香]→称职上启→[圣班韵]→登坛→[慈尊赞]→[黄箬斋筵]→请圣→[仰启咒]→三礼→[三清官]→[返魂香]→施食→[破狱]→[叹文]→催召→[召请]→摄召→[五供养]→[悲叹]→[普召牒]→解冤结→[十伤符]→[叹骷髅]→破狱→[破丰都咒]→[开咽喉]→咒食→[五厨经]→[梅花引]→施食→[黄箬斋筵]→引魂→[三皈依]→传戒升天→[八天]→谢神→[快澄清板]。

上两仪虽名目内容、繁简顺序各有不同,但显然同出一源,都是东晋南朝以来历代灵宝斋仪基本构件的累积,更多沿袭了南宋灵宝派度亡仪式的内容,其中东晋南朝传统模式的框架因素仍依稀保留(见下划线的节目),有变有不变,这是历史发展的必然规律和结果。

六、结 语

本文的研讨引出两个认识和结论。第一,道教科仪音乐史贯穿一个主流传统,其初萌于东晋灵宝斋,正式形成于南朝陆修静创制的灵宝九斋。唐以后,此传统作为相对独立的行法体系和运用工具,得到各个道派的公认共传。尽管后来不断有所发展创新,但从未脱离这个传统的根基,更未改弦易张。在中国音乐史上,甚至在世界音乐史上,我们似乎还没有看到有哪一个音乐品种能像道



教科仪音乐这样,能够完整地保持如此长大的音乐体制并延续 1600 多年之久。就此而言,它无论在道教文化史或中国音乐史上都是一个颇堪注意研究的音乐现象。第二,此传统形成过程中起决定作用的道派是灵宝派,没有此派道士的革新建树,科仪音乐的进程或许会重新书写。在后来发展进程中,灵宝斋法能超越道派樊篱而成为道教音乐的主流,关键原因在于它正式形成时已达到高度的完善性、规范性和自足性,在纵向传承时极便于人们直接运用或模仿,在横向传播时能广泛活用于多种不同用途的仪式和满足社会各阶层的心理信仰需要。故其能够延续长存,为各派所遵奉。

上述认识和结论对道乐史研究也有重要意义,它以纵深分析和抓主要矛盾的办法使我们更清晰认识到道乐发展完整延续的历史真相。不至于因见木不见林而扭曲历史,做出误断。比如关于北方天师道领袖寇谦之的历史评价,史学界权威著作认为是他创建了道教音乐,所谓“在斋仪上奏乐,大概始于寇谦之”^①。音乐界也有类似议论,如道教音乐传人闵智亭在《全真正韵谱辑》序中称因寇氏创出《云中音诵》,始改“直诵”为“音诵”,才有了较规范的声乐和使用器乐伴奏。事实上,寇氏的改革活动重心并不在于斋醮科仪,他创用的仪式音乐在道乐史上也并无前后承递联系,不过是短促的昙花一现,论断他创建或规范道乐,纯属事出有因,查无实据。同样问题还出现在全真道音乐鉴定上,学界多以为全真正韵是此道派创立后自己创造的。实际上其音乐曲目很多在更早时期灵宝派的传统文献中已然有之,明显属于对灵宝派音乐传统的继承发扬,而非自创新章。类似问题,若不从整个历史脉络中溯源探流,不结合道派做细致的区别认识,就难以区分出传统与变异,主流与支流,将认识引向迷茫的歧途。因而,在道教音乐研究进入精确深入阶段时,开始并加强道派角度的细致研究,是很有意义和必要的一项工作。

(原载《中国音乐》2002 年第 4 期)

① 任继愈主编:《中国道教史》(修订本)上卷,中国社会科学出版社 2001 年 9 月第 1 版,第 216 页。

道教“施食”仪式音乐源流考

仪式是道教教理教义最主要的外显实践形式,作为一种综合表演体系,本身含有大量音乐行为。因此,一般谈及仪式,自然包含音乐元素。但在研究中为了论述的方便,通常也将仪式和音乐两概念分而论之。这时仪式作为狭义的理解,专指念、做、舞等非音乐的表演形式,而音乐则专指唱、吟、诵、咏、奏等表演形式。道教仪式确实很像中国戏曲,都是综合性的表演体系。正因为仪式与音乐的有机统一性,我们以整体观来考察仪式的渊源和特点,当然也有助于更全面地观察音乐在仪式系统中的特点、作用及其发展轨迹,同时借助仪式的详细资料记载,也还可弥补文献疏于记载音乐行为的不足,使我们能更清楚地认识仪式音乐的古今流变情况。本文着重考察当代最盛行的“施食”仪式的古今源流演变过程,使我们加深对这一重要仪式历史沿革及其特点的理解,同时也寄望于从仪式角度认识道教音乐的特点和古今演变线索。

一、萌芽:北魏的“亡人设会”

“施食”是当代道观常用仪式之一,也是运用音乐节目最丰富的仪式类型。当代保存传统较好的典型个案有武当山的《萨祖铁罐施食祭炼科范》和北京白云观的《焰口》,两地均属全真龙门派。

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

“施食”仪式由来已久,它的萌芽形态可追溯到北魏时期。当时北天师道的领袖寇谦之大力整顿道教,在科仪音乐方面也有创制和改革之举。他托言老君传授而编制的《老君音诵戒经》中,载有“亡人设会”仪式的表演程序。

老君曰,为亡人设会烧香时,道官一人靖坛中正东向,箒生及主人亦东向,各八拜九叩头九转颊,三满三过止。各皆再拜恳。若人多者,亦可坐,礼拜叩头。主称官号姓字。上启无极大道万万至真无极大道,以手捻香三

^① 转引自任宗权:《道教科仪概览》,宗教文化出版社2006年12月第1版,第341页。



上著炉中，口并言，为亡者（甲乙）解罪过，烧香愿言。余人以次到坛前，上香如法尽。各各讫。靖主上章，余人当席拜。主人东向叩头，上章，讫。设会解坐，讫。靖主入靖启事，为主人求愿收福言。当时主人东向叩头，坐罢。出时客向靖八拜，而归家焉。主人一宿之中满三过烧香。明慎奉行如律令。^①

为了分析方便，我们可将其中所含仪式音乐元素简化呈现如下：

“八拜，上启，三上香，愿言，上章，八拜。”

尽管此仪程序和节目极简单，但也有其逻辑结构，以“烧香”为中心，始终于“八拜”礼仪。同时，它已表现出“施食”仪式音乐的一些先兆。如，首先，它们都是祭亡性质的仪式；其次，运用了一些共同的仪式节目，并一直为后来历代道教仪式所沿用。“上启”，即法师向神灵报告自己的道职及举行仪式的意图，以获得神的襄助；“愿言”，表达斋主的良好愿望；“上章”，向神递送表文。“三上香”，既是仪式表演，也是音乐曲目，即延续至今的《三炷香》一曲。据考证，稍早时期的东晋“灵宝斋”中已用“三烧香”这一核心节目“三烧香三祝愿”^②相关文献记录表明这“三烧香”已是经韵形态。其一，此节目后附有三段词文，文字略异，体式则一。^③其大意是烧香归命三尊，以此功德保佑父母祖宗脱离苦难，升天得道。^④其二，这些词文系用歌颂之法。紧接“三烧香”词文之后有说明文字：“今三洞弟子，诸修斋法，皆当烧香歌颂，以上象真人大圣众，绕太上道君台时也。”^⑤很明显，烧香与歌颂连用，当然应是歌唱之文。

根据以上分析，可以认为寇氏所撰“亡人设会”是施食的早期萌芽形态。

二、雏形：南朝的“中斋仪”

南朝时期，《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》^⑥记录了诸多仪式程序，其中的“中斋仪”程序中明确出现了“施食”概念，其中心内容也是向天尊、真圣和众生

① 《道藏》第18册，第215页。

② 《道藏》第9册，第868页。

③ 《道藏》第9册，第868页。

④ 如第一烧香的文辞：“臣等烧香归身归神归命大道，臣等首体投地归命太上三尊，愿以是功德归流七世父母，乞免离十苦八难，上登天堂，衣食自然，常居无为。今故烧香自归依师尊大圣，众至真之德。得道之后，升入无形，与道合真。”

⑤ 《道藏》第9册，第869页。

⑥ 题“金明七真撰”。约成书于唐代。《道藏》第24册，第763页。全书六卷，卷1为罪缘品、善缘品、总例品、置观品；卷2为造像品、写经品、度人品；卷3为法具品、法服品、居处品；卷4为育经仪、讲经仪、法次仪、灵宝中盟经目；卷5有上清大洞真经目、法服图仪；卷6有常朝仪、中斋仪、中会议、度人仪等。卷首有金明七真所作序，称“道教三洞大经，率备威仪科戒。……皆依经录出，非构虚词。”虽此书成于唐代，但既云其系“皆依经录出，非构虚词”，故推论其所据之“经”当出自正统道教仪式形成期的南朝。

“施食”，其可視為施食雛形的出現。

時至澡漱供養悉如法，唱人各恭敬。至心稽首三寶，行道行香，誦無上尊行香頌曰：道以齋為先，勤行登金闕。故設大法橋，普度諸人物。宿世恩德報，道心超然發。身飛升玄都，七祖咸解脫。齋官嘆道功德。平坐如法施食咒願（小注此受食咒），一切作福田，施食最為先。見世受快樂，過去得生天。當來居淨土，衣食常自然。是故今供養，普獻于諸天。食過齋拱手咒曰：香厨妙供，上獻天尊，中獻真聖。下及眾生，普同飽滿，福流齋官，如水歸海。食迄施食，忤食曰上啟，十方天尊，敬白見前。大眾弟子今日所營齋供，或恐手觸不淨，衣服不淨……事事種種，多不如法。愿三寶弘慈，布施歡喜，殘有供具，回施一切。當愿施者得福，食者無罪。齋官捻香，供養如法，唱贊咏如法。次齋官持淨施，云布施咒愿，上啟。次唱持念，人各恭敬，至心稽首（三寶天尊），以此設齋功德，資被群生离苦解脫，至心稽首礼得道众圣。^①

為察看得簡明起見，現將以上程序簡化處理而觀其要目如下：

唱人各恭敬，礼三寶，上香，行香頌，受食咒，香厨咒，施食，忤食，上啟，唱贊，發愿，三皈依，礼圣。

詠學仙頌
學仙行為急 奉戒制情心 虛夷正氣居
仙聖自相尋 若不信法言 胡為棲山林
科曰凡朝依此儀連齋算一千二百

中齋儀
時至澡漱供養悉如法唱人各恭敬
至心稽首太上無極大道至心稽首三十六
部尊經至心稽首玄中大法師
行道行香一切眾官誦無上尊行香頌曰
道以齋為先 勤行登金闕 故設大法橋
普度諸人物 宿世恩德報 道心超然發
身飛昇玄都 七祖咸解脫
至心稽首太上三尊十方眾聖
齋官長跪歎道功德

原夫无色之已示妙色於人間无身之身見
真身於象外故能形分百萬變化无窮影散
億千隨迎莫測由是惡周法界則劫劫度人
德被塵沙乃方教化或遊行八十一國化
被西戎或在世九百餘年導諸中夏普使人

其節目程序比寇氏“度亡儀”稍豐富複雜，圍繞“施食”為核心而自成一体，尚屬普度性質。無論從名或實來看，“中齋儀”都可視為當代“施食”的雛形。

另南朝時期流行的《黃篆齋》^②，其功能是“為人拔度九祖罪根”^③，道書《云

① 《道藏》第24冊，第763頁。

② 其在陆修靜的《九齋十二法科儀體系》中列為靈寶齋法系統中的第二法。

③ 《道藏》第32冊，第618頁。



笈七签》中的《道教灵验记》记载了隋朝时士民及帝王阶层修黄箓道场应验事例多起,有三日三夜、七日等不同规模。黄箓斋的祭祖悼亡性质,使其在后来的发展中与“施食”仪有千丝万缕的联系。

三、正式形成:唐代的“玄都大献”仪

唐代在中元节举行的一种“玄都大献”仪式,其仪性质从前此的“普度”转变为向“饿鬼”施食的专度仪式,表明其接受了佛教同类仪式因素的影响。

唐初人欧阳询主编《艺文类聚》^①卷4载:

道经曰:七月十五,中元之日,地官校勾,搜选人间,分别善恶。诸天圣众,并诣官,简定劫数,人鬼传策,饿鬼囚徒,一时皆集。以其日作玄都大献于玉京山,采诸花果,奇珍异味,幢幡宝盖,清膳饮食,献诸圣众,道士于其夜讲诵是经,十方大圣,齐诵灵篇,囚徒饿鬼俱饱满,免地众苦,得还人间。

以上所称的“玄都大献”仪,虽然文献没有详载其全部程序内容,但从记载所透露的某些重要信息中,可看出它已具备当代“施食”仪之核心内容。如,举行时间为中元节,主要施食对象为地狱的饿鬼,音乐方面除了“讲诵经书”外,还有《灵篇》这首一直沿用于今的经韵。^② 这些特点足可标志“施食”仪的正式形成。

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

第一日清旦行道仪^③的程序节目如下:

① 《艺文类聚》是唐代开国初年由高祖李渊下令编修的类书,武德七年(公元624年)成书。全书分46部,多为唐初或隋之史料。

② 《灵篇》全称为《元始灵书》,查东晋时期《度人经》中已有托言“道君撰”的《元始灵书》上、中、下三篇。每篇分东南西北中五方而有五段四言韵诗歌词,每方(每段)则以“八天”命名。故《灵书》当为组歌形式,其中《元始灵书中篇》的《东方八天》,其标题与歌词仍保留在当代武当山“施食”仪式中。故可肯定,此《灵书》为施食仪的代表性经韵。

③ 载《太上黄箓斋仪》卷之一,《道藏》第9册,第181~185页。原小字注云:“旧仪令斋主每日投词如告斋之法,既初建斋时已投词祈告,若每日重叠即于礼为繁。今止一度,余日并停。”

众官列位,唱道,华夏赞^①,启堂颂^②,入户咒,华夏赞,三上香,上香秘咒,玉华散景。各礼师,法师存见,卫灵咒,鸣法鼓,发炉,上启,各称法位,读词,礼方,步虚,三启,三礼,重称法位,同诚上启,发念,复炉,出堂颂,出户咒,回师,朝仪事毕。

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

四、发展:宋元的黄箓斋

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

传自南宋的浙东派大型仪式书《灵宝领教济度金书》中收有“开度”“青玄”与“祈禳”三种黄箓斋,其中“开度”类黄箓斋^③持续五日,正斋开始前七天还要逐日进拜“破丰都开业道、素车白马、开通道路、摄招亡魂、沐浴全形、普度幽魂、九炼生仙升度度亡魂”七种朱章^④。从这些章文的名目即后面正斋的核心内容可以看出,“开度”类黄箓斋已完全具备了当代施食的基本要素。黄箓斋作为大型的斋,是由各种相对独立的“仪”构成,《金书》中对各“仪”的程序亦有记录,并首次出现了“施食”仪名目。其程序为:“步虚,洒净,上香,吟诵,宣咒”等项。另正斋有“普度净供仪”,其仪式音乐程序已接近当代“施食”仪,它也是当时黄箓斋的核心内容^⑤。

[步虚],洒净,[普献颂],祝香,请神,焚召灵等符,[举天尊],[召灵请神]^⑥,众诵[中篇]^⑦,招魂,甘露,变食,破狱,[破丰都咒],普召鬼魂,全形,

① 华夏赞向无词曲详述,从曲名推测其最初当为唱诵的经韵,原小字注:“华夏赞出玉匮明真经,今但用十八虚声耳。”唐时但用虚声,可能已演变成成为纯器乐曲牌。

② 唱词为:“勤行奉斋戒,诵经制六情。故得乘空飞,耀景上玉清。精心奉经教,吐纳炼五神。功德冠诸天,转轮上成仙。”

③ 《道藏》第7册,第33页。

④ 《道藏》第7册,第34页。

⑤ 《道藏》第7册,第445~470页。

⑥ 现存曲目简化为《召请》或《三召请》。

⑦ 即[灵书中篇]的略称,实乃当代[八天]经韵之异名。



引亡入浴，洒甘露，众念[中篇]，水火炼，焚降真符，众诵[隐语]，诵章与焚符(多次循环)，[智慧颂]，[举]，[三宝赞]，[太乙赞]，[北帝颂]，[奉戒颂]，启谢。

可见，在黄箓斋与施食和整合过程中，深受民众欢迎和欣赏的“施食”“净供”等仪实已一跃成为黄箓斋的核心内容，它们无论从名还是实的角度看，都完全具备了今天施食的基本特点。

五、完善：明代的理论及仪式独立

施食仪在明代的进展可用完善来定义，其标志有二。

其一，实践的蓬勃发展促使相关理论阐述的产生，使人们能够更正确深刻地理解仪式的含义。明代高道周思得编大型科仪文献《上清灵宝济度大成金书》的卷23载有“施食琼篇”，专门解释其要义：

施食之法，全在发心广大。当神清而气凝，愿普而恣必契于妙。次则藉于至诚静定。……当先全我太一之天而后度幽鬼悉得升太一之天，亦同太一之义也。……至广至大之施食皆神气之变化也。……故行法者变神遣将，存想尤当专一。或存想微差或念虑略动，幽鬼皆不获食。……心定则通真，神全则祭鬼。其法实静坐所致。若我静定未能纯熟，则定中所观祭炼之境亦狭隘污秽，饮食亦淡薄，而幽冥亦未满足。虽得济亦浅。若我静定已纯熟，则定中所现饮食亦香洁广大清净，而幽冥亦满足所愿，得济亦深。我有一分静定则有一分灵验。……行事既毕，泯为无物，始合清净虚无之理。……他祭炼法虽未尽善，苟其至诚确乎不可拔，亦可以召附近之游鬼歆享。终不能破地狱，召有拘系之罪鬼，如得食以充一时之饱随即饥渴矣，仍留滞于幽阴之间不得超化。又无水火升降之妙，岂得上南官受更生之恩？^①

此述“施食”仪式中法师的内在修炼作用，仪式的神学意义全凭法师意念，而意念之所以能产生神力，则又全靠“致虚极守定笃”而达到清净虚无之境界，从而使实践形态的仪式与道家思想精髓联系起来，不仅有助于人们理解施食的大义，也提高了仪式自身的品格档次。

其二，由于仪式的频繁举行，为了适应社会各阶层的需要和表演的方便，从明代开始，“施食仪”“净供仪”等短小精悍、内容集中的专仪已从黄箓斋中分离

^① 胡道静，陈耀庭等：《藏外道书》卷17，巴蜀书社1994年版，第30～34页。

出来独立发展。这一分化发展无疑也更有利于“施食”仪式自身水平的提高精化,这一独立发展趋势持续到清代后,“施食”已完全独立成为最盛行的仪式,而内容过于庞杂、持续时间过长的黄箓斋则退出了历史舞台。

六、定型:清代的“施食”仪

清代的“施食”仪已完全独立存在和运用,并成为最盛行的仪式而在历史上占有特殊的一席之地。其一,在盛行各地各派中形成了诸多支系,而有青玄、太乙、蓬壶、萨祖、铁罐等不同名目;其二,文献记录十分翔实,内容已趋固定并与当代同类仪式完全接轨了。

清代“施食”名目甚多,其中记录最详的是全真道的《青玄济炼铁罐施食全集》(后简称《铁罐施食》)^①。全集载于《广成仪制》。考其名目,“青玄”即苍玄,青天。^②又意为“青玄帝”,其是专施救苦慈功的神。元代《灵宝领教济度金书》中已有“青玄黄箓救苦妙斋”的运用,可证此仪的渊源。“济炼”,《太极祭炼法》云:“祭者,设饮食以破其饥渴也;炼者以精神而开其幽暗也。”^③表明其施食炼神的性质;“铁罐”即道教尊神萨祖真君普度众生时所用之器物^④,此即铁罐施食之来历。集后有《新序》概略介绍科仪传承的沿革、特点及本书缘起。

夫书者自从祖师开闡以来,赈济孤幽,超度荧魂,爰凭法力度脱沉沦。后世学人不知其法,往往行持有差,不能度己,焉能度人?阴阳一理,道法无二。自从元始天尊说法以来,原从口传心授古时演教。祖师浮黎受命之时,师师相传,口口相授。祖师大道已成,尽居无为天官至今。仰之弥高,瞻之弥坚,何以得见。又天真皇人按笔乃书,尽将口传心授妙法真诀录于书中,并不隐藏,留于后世。不言不语,善教善应。所以后世学人以书为师,得其书者,及如见师。将书中之法诀仔细参透,必得其法。依法科行持,无不灵应。传授心法,只在一意而已。夫意字一点一画,书中有诀。仔细详之,意到法灵,意到天官,即是天官,意到地府,即是地府,意在人间,即是人间。万法归一,皆由一意而感。收藏寂然不动,用时感而遂通。此书未曾刊板,乃系二仙庵碧洞堂第一代方丈八十老人亲到京地白云观千苦求请,领受全真演教全堂大法,迎回四川省西道成都府成都县西门外离城五

① 胡道静,陈耀庭等:《藏外道书》卷14,巴蜀书社1994年版,第589~635页。

② 《汉书·礼乐志》:“忽乘青玄,熙事备成。”颜师古注:“言还神礼毕,忽登青天而去。”

③ 转引自闵智亭:《道教仪范》,中国道教学院编印1990年版,第183~184页。

④ 详任宗权:《道教科仪概览》,宗教文化出版社2006年版,第343页。



里福地二仙庵，主人永远流传，利济众生。每年开期传戒至今，大阐法门。凡有求戒人等，不俱贤愚，无人不度。今有谷泉子，系渠县人氏，于庚子年间到都地求戒，至壬寅年仍在本庵丹台碧洞堂上请出铁罐施食全部，沐手誊抄，奉送有缘人。有缘者，同归觉路。无福者，常处迷途。得此书者，依科行持，无不灵应。修己以度人，利阳亦济幽。阴超阳泰，存亡沾恩矣。大清光绪庚子年春季月上院抄毕。^①

是知此书为二仙庵碧洞堂第一代方丈亲到北京请回留存，查“碧洞宗”乃清代从武当山传入四川的全真龙门派道宗，其时间当在二仙庵碧洞堂创建的清康熙八年（公元1669年）之后不久。现刊本是常住二仙庵的道士谷泉子于清光绪年间的手抄本。序中谷泉子又以局内人的身份论及科仪音乐传承的某些特点。首先，他指出古时演教是以口传心授之法而传承，至天真皇人时期，方创笔传之法，始有科书传世。此论虽有传说性质，但符合实情，反映了道教从早期的“度己”到“度人”的观念更新和手段转变。其次，强调科书在弘扬传承道法上的权威性和重要性，它代表祖师的形象，见其书如见其人。“依法科行持，无不灵应。”再次，指出了意念在传法中的重要作用。这些论述应该说都反映了科仪音乐的某些本质特点。

这部当时通行全国的施食仪式音乐的具体情况在文献中得到完整的记录，笔者曾对保留此仪式较完整的浙江省雁荡山燕窠洞全真龙门派^②的同名仪式做过实地考察，两相比较，可见出它们的基本框架和具体内容非常接近，只是节目有局部繁简或前后顺序略有不同变化。参见下面的比较表。

表（一）古今“施食”仪式音乐节目比较

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐施食全集》	燕窠洞“焰口”仪式
	清虚韵		×
举	太乙救苦天尊	×	×
	幽冥韵	×	
	步虚		×
举	十方救苦天尊	×	×
上香	叹文1	×	×
举	香云达信天尊	×	×

① 胡道静，陈耀庭等：《藏外道书》卷14，巴蜀书社1994年版，第635页。

② 演唱者为高功黄信诚、提科卢信睿等，蒲亨强采录记谱（未发表本）。

续表

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐施食全集》	燕窠洞“焰口”仪式
	提纲	×	×
	三上香	×	×
	小赞	×	×
称职	称职	×	×
	五召请	×	×
上启	提纲	×	×
变神,登座	法鼓三通	×	×
举	高升平坐天尊	×	×
洒水	水赞		×
	天尊板	×	×
	叹文 2	×	×
	大赞	×	×
	返魂香	×	×
请神	黄箓斋	×	×
念咒	仰启咒	×	×
	小救苦引		×
举	香云达信天尊	×	×
礼上	三信礼	×	×
	提纲	×	×
	三拿鹅		×
举	十方常住天尊	×	×
	提纲	×	×
破狱	两头一样赞	×	×
称职	圣班韵	×	×
	破丰都板	×	×
召请,举	大慈接引天尊	×	×
	提纲	×	×
举	叹文 3	×	×
引魂	花幡接引等天尊	×	×
禹步	三宝赞	×	×



续表

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐施食全集》	燕窠洞“焰口”仪式
书讳	三信礼	×	×
举	法通三界天尊	×	×
念诀	叹文四	×	×
摄召	五供养	×	×
举	香厨妙供天尊	×	×
	仰启咒		×
画符念咒	众诵救苦经	×	×
酒食	悲叹韵	×	×
	黄箓斋	×	×
	普召牒	×	×
举	十方救苦天尊	×	×
摄召	东极宫中		×
举	九幽沉沦天尊	×	×
	叹文 5	×	×
普召	提纲	×	×
	召请十召请尾	×	×
	梅花引	×	×
	返魂香	×	×
	清华赞		×
举	生天得道天尊	×	×
	众咏十伤符	×	×
破狱	破丰都咒	×	×
宣符	叹骷髅	×	×
举	追魂度命天尊	×	×
	叹文 6	×	
开咽喉	咽喉咒	×	×
	慢中称		×
举	清凉甘露等天尊	×	×
变食	出生咒	×	
洒甘露	五厨经	×	×

续表

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐施食全集》	燕窠洞“焰口”仪式
皈依三宝	志心皈命礼	×	×
举	道经师三宝天尊	×	×
	三皈依	×	×
传戒,宣宝箓	闻法得度天尊	×	×
三阳济炼	灵书中篇	×	×
下坛,举	法桥大渡天尊	×	×
	二十四类	×	×
回谢,向来	快中称	×	×

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

(原载《乐府新声·沈阳音乐学院学报》2009年第2期)

道教“课诵”仪式音乐源流考

一、引 论

“课诵”是道教每天早晚施行的日常性仪式，其持时虽然不长，但由于它用于道教徒自身修养，因而宗教气氛特别浓厚纯正；又因其以诵唱经典为主，并无以取悦民众为目的的情节和做工舞容表演，故其音乐性特强，全以歌唱和诵念为主。就此而言，课诵在众多仪式音乐中是有其特殊性的。一个道观，是否还保留了课诵的制度，往往成为它是否保留了更多传统特色的一个重要标志。事实上，当代无论正一道还是全真道，凡尚保留了课诵制度者，多具有一定的规模，且保留传统规矩和特色也较多。当代道教施行“课诵”仪式的情况是多样化的，尤以全真、正一两大派各有其不同特点。但究竟两大派有何异同，尚未得到仔细研究；道教“课诵”仪式的来源情况也是相当复杂模糊的，至今学界也尚未予以专门考察和澄清。本文将就这两个问题，做一较完整深入的研究，以明其古今面貌及特点。

二、运用现状

全真、正一两大道派虽都有课诵仪式，但运用情况是有所差异的。一般来说，全真道观尚在运用“课诵”的情况较为普遍多见，而正一道观则甚少保留“课诵”。两大派所诵经书文本也有不同，至于其音乐方面的内容和运用特点，则差异更大。

当代全真道稍具规模之宫观丛林，均有每天早晚念功课经之日常仪式。通称“太上玄门早晚功课经”，简称“课诵”“早晚课”“早晚坛”等。此仪不同于“开度”“祈禳”两大类，主要用为道士自身修炼而求得道。

大清光绪岁次丁亥仲秋一清道人重刊《太上全真功课经序》：

窃以金书玉笈，为入道之门墙。讽经诵咒，乃修仙之径路。得入道之门，可以入元始之性。获修仙之路，得以晓自然之心。是故道者，住丛林，焚香火，三千日里勤功，十二时中无怠。朝夕勤礼圣容……功课者，课功也。课自己之功者，修自身之道也。赖先圣之典也，诵上圣之金书玉诰，明

自己之本性真心。非科教，不能弘扬大道。非课诵，无以保养元和。经之为经，是前圣之心宗，咒之为咒，乃古仙之妙法。诵之诚者，则经明，行之笃者，则法验。……非丛林，无以陶镕大众之德性，非梯蹬，何以希求出世之真仙。若肯诚心修道，二六时中，刻刻提撕，时时检点，在世端能出世，居尘自可离尘。……课诵诸品仙经及群真宝号，故净口净心净身而有咒，安天安地安神而有章，皆有次序，更无躐等。虽是随堂之功课，实为祝国之大猷。朝夕诵念，昼夜忘疲，直候三千功满，八百行圆，方是出家之上事，丈夫之道德也。

早晚功课的内容大致是相同的，主要是经、诰和咒等。但随着所属宗派的不同，所在地区的差别，也略有差异。例如：全真派的早课中有颂赞本派祖师的《北五祖诰》《南五祖诰》和《七真诰》。正一派的晚课中有颂赞本派祖师的《祖天师宝诰》和《虚靖天师宝诰》，茅山道院道士的晚课中有《三茅真君宝诰》，等等。宫观道士的早晚功课的程序大致相同，都是以《开经偈》（即《澄清韵》或《香赞》）开始，以《十二愿》和《三皈依》结束。早课中间包含三个部分，一是各种神咒如净心净口等，二是几部重要经书如《清净经》等，三是各种诰如玉清宝诰等。晚课中间包含两个部分，一是几种经，如《灵宝十方救苦妙经》等，二是各种诰，如《斗姆宝诰》等。宫观道士行早晚功课的目的一是为了修道。柳守元《清微宏范道门功课》的《序》中称：“金书玉笈为入道之门，宝诰丹经乃修仙之路。得其门，可以复原真之性；由是路，可以炼不坏之身。是故羽士住丛林，奉香火，三千里行持，十二时中课诵。朝夕朝礼，期上接夫圣真；夙夜输诚，祝永绵夫国祚。”二是为了养生，柳守元称“不勤持诵，何以保养元和”。

道教认为，朝暮二时念经礼诵，可除却昏昧之意念，进入专一的宗教思维，还能消除疲劳，平静焦躁。所以二时功课成为道观通行的重要规制。

道教历来重视课诵之功能，教门高真莫不重课诵而谆谆教诫。长春邱祖云：“两堂功课宜持，五品皇经莫怠。”《道藏》中《天皇至道太清玉册·晨昏朝修》云：“道众凡栖琳宇，当以焚修祀事为先。宫观之住持每日集众升殿焚香诵经，朝真礼圣，当体祀天奉教之心，以罄修真之心志。”《功课经序》云：“经之为经，是前圣之心宗；咒之为咒，乃古仙之妙法。诵之诚者则经明；行之笃者则法验。经明则道契于内，法验则术彰于外。经明法验而两全，内功外行而俱有。”诵之不懈，既可保养元和，且可合助道力。是故修真之士当借“功课”以课功。各地道观课诵仪所用的经书有两种版本，一为《玄门日诵早晚课》，一为《太上全真早晚坛课》，内容相似，上殿念诵功课持续约一小时。



全真道宫观课诵的音乐是比较统一的,所用曲目、顺序一致,曲调也多雷同,均属“十方韵”体系。早晚课的经文和音乐仅略有小异。兹将武当山紫霄宫同北京白云观早晚课的音乐运用情况分别制表如下,从中管窥当代道教“课诵”仪式音乐的一般情况。

表(一) 武当山紫霄宫课诵仪式音乐

早坛			晚坛		
内容、程序	声乐	器乐	内容、程序	声乐	器乐
		钟鼓三通			钟鼓三通
澄清韵	咏唱	全奏	步虚	咏唱	全奏
吊卦	咏唱	全奏	吊卦	咏唱	全奏
提纲	咏唱	全奏	提纲	咏唱	全奏
净心(口、身)神咒	念唱	木鱼	玄蕴咒、时	念唱	木鱼
安土地、祝香、净天地等神咒	念唱	木鱼	斗姥诰	念唱	木鱼
玄蕴咒、尔时	吟唱	钟、木鱼	三官、吕祖	念唱	木鱼
玉清、上清、清	咏唱	全奏	玉灵宝诰	吟唱	钟、木鱼
玉帝、星主宝诰	念唱	木鱼、钟	救苦诰	吟唱	钟、木鱼
天皇、后土等宝诰	念唱	木鱼	清华妙	咏唱	全奏
南极、南王祖、北王祖等宝诰	念唱	木鱼	报恩诰	念转咏唱	木鱼转全奏
七真、普化宝诰	念唱	木鱼	十二愿	念唱	木鱼
祝经文	吟唱	钟、木鱼	春华教主	咏唱	全奏
中堂赞	咏唱	全奏	向来、青华圣境	吟唱	钟、木鱼
发十愿、向来、举天尊	咏唱	全奏	三皈依	念唱	木鱼
三皈依	咏唱	全奏			钟鼓三通
		钟鼓三通	结束		
结束					

表(二) 北京白云观课诵仪式音乐

早坛			晚坛		
曲目程序	声乐	器乐	曲目程序	声乐	器乐
		钟鼓三通			钟鼓三通
太极韵	咏唱	全奏	清虚韵		全奏

续表

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

课诵的音乐有咏唱和念诵,纯为抒情歌曲形态的经韵有十来首左右,故整个仪式音乐实为歌曲联唱,整体结构为曲牌体。抒咏性韵腔、经咒吟念同法器演奏迭相迎送,交织成章。曲调的连接顺序、调性布局、情绪和速度变化上均有一定规律性,如武当山全真派喇万慧道长传谱的早坛韵腔,具有以下音乐体制特征:

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

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



3.套曲的调发展和速度均照“静—动—静”的布局,颇具艺术匠心。

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

白云观早课的经韵数量虽多于武当山,但基本框架相似,而音乐形态风格的特点,则更是雷同。表明凡全真派之课诵音乐,各地都是相似的、统一的。

当代正一派的“课诵”仪式则另有一些自身特点。正一派道士更多关注仪式音乐的市场效应,以从中获取生活资料。故对于这种关起门来自己为自己做的仪式已不甚重视。正一派道观中仍执行“课诵”仪式的宫观屈指可数,数量远少于全真道观。仅有上海白云观、上海城隍庙、江苏茅山、苏州玄妙观等一些较大规模的道观仍在执行此项仪式。

而从课诵制度的建立和经书的使用情况来看,正一派显然不像全真派那么成熟。

在1997年以前,正一派甚至还没有自己的课诵经书,而是借用全真道的《太上全真早晚坛功课经》,这多少证明正一道丢失传统的趋势较明显。这种状况已引起诸多有识之士的担忧,期望能有通行本问世。在这种情况下,1997年8月,上海市道教协会集江西龙虎山、江苏茅山、苏州玄妙观、上海城隍庙等名山宫观日常修持早晚功课之经本,复加整理、补充、修改。凡各地异同者存之,类同者校正之,有疑问者据《道藏》修改之,编成《太上正一早晚功课经》,从此,正一派有了自己统一的早晚功课经书。从经书由上海道协出面编印,上海道协会长陈莲笙进行整理、补充和修改的过程来看,上海道协所在地的白云观在全国正一派中占有突出的重要地位。上海白云观的“课诵”仪式每天在正殿凌霄宝殿举行,持续约半小时。道众面对神像,吟念经文。

下表是其早晚课诵仪式的程序和音乐曲目,从中可看出正一派“课诵”仪式音乐的一般特点。

表(三) 上海白云观早课仪式音乐程序

程序	首句词	表演
香赞	祥烟馥郁	咏唱
举天尊	香云达信	唱
净心、口、身等神咒	太上台星	念
安土地、净天地、祝香等神咒	丹朱口神	念

续表

程序	首句词	表演
清静经	大道无形	念
经赞	玄宗教主	咏唱
护命妙经	稽首皈依众妙道	念
尔时	元始天尊	念
玉皇经	上药三品	念
三清宝诰	三界之上	念
弥罗、天皇等宝诰	太上弥罗无上天	念
举天尊	雷声普化	念
发十二愿	一愿乾坤明素	念
颂赞	诵经功德不可思议	咏唱
王帅诰	仰启神威豁落将	念
土地咒	此间土地	念
三皈依	第一皈依	吟
称念天尊	道经师宝天尊	念

表(四) 上海白云观晚课仪式音乐程序

程序	首句词	表演
香赞	玉坛香尽	咏唱
开经咒	寂寂至无宗	念
尔时	救苦天尊	念
举天尊	东方玉宝皇上	念
说偈	杳杳冥冥清静道	念
升天经,拔罪经		念
颂	伟哉大道君	念
尔时	元始天尊	念
颂	冷冷甘露滋	念
宣偈	功德不可思议	念
尔时	救苦天尊	念
颂	天尊大慈悲	念
经赞	十方救苦	咏唱



续表

程序	首句词	表演
三称天尊	随愿往生	唱
斗姥、三官等宝诰	西天竺国	念
举天尊	太乙救苦	唱
发十二愿	一愿元始颁命	念
颂赞	青华教主	咏唱
王帅诰	先天主将	念
土地咒	此间土地	念
三皈依	第一皈依	吟
称念天尊	道经师宝	念

将上表与全真派同类仪式音乐相比较,有同有异。

相同之处是,课诵仪式举行的时间大体一致,都是早晚各一次,持续时间半小时左右;仪式的大体表演形式一致,都是唱念交替,仪式的首尾都是歌唱经文,中间为吟念长篇经文;所吟念的经文内容也相同,为各种宝诰、清静、玉皇等重要经文。

差异之处很明显,首先体现在歌唱曲目运用的数量上,全真道“课诵”仪式中抒咏性的韵腔多达十多首,而正一道“课诵”仅有三首,大量经文是用直念法;其次,全真派抒咏性经韵的曲名、唱词和旋律各不相同,各有特色,而正一派三首韵的标题比较雷同,都名为《赞》,它们的唱词虽各不相同,但旋律却相似;再次,正一派几首《赞》的唱词,有的是借用度亡仪式中所用的曲词,如晚课第一首《香赞》,即是用清代正一派科仪“太极灵宝祭炼”科仪中尾声处一首同名曲的经词。将度亡仪的经韵用于课诵中,这在全真道中是非常罕见之例。以上差异,颇反映出正一派课诵仪式的自身特点。

上殿课诵的道士有 10 名左右,以两名老道居右,司小堂鼓、吊钟和竹笛兼诵唱,并负指挥之责;其余年轻道士居左,分司击乐器和诵唱。道众应一字排开,左右相距甚远,演唱时进入略有先后,加上各人音区高低不一,遂不时形成简单的模仿、对位复调现象。

课诵经韵共用三种不同的腔型,用得最多的是“念诵腔”类朗诵调。“吟腔”类似吟诗腔,虽长短不一,但已有一定程式,旋律音调均很简朴,均煞于宫音,所有吟腔旋律都是下面这四个羽—宫型上下句短腔的自由变奏:



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

早晚课共用了6首《赞》，所配经文都不同，但旋律风格都大体相似。初听之下，似有平淡冗长之感，多听之后，就渐渐领略到一种深沉含蓄的美感。那绵延柔婉的音调，气息悠长的节律，仿佛是心灵冥思的倾诉，内在细腻的乐音，使人听后余味无穷，内心顿时感到超脱和抚慰。

三、源流考

按说此仪以其独特的功能与音乐唱念的频繁，其重要性完全不亚于其他类型。但奇怪的是，道内学者介绍仪式不大提及它，道外研究者也甚少专门考察它。尤其关于它的历史来源情况至今几乎无人研究，很不清楚。有感于此，笔者对之做了一番比较系统的考察，现提出研究结论供学界参考。我认为，课诵科仪的形成是多源的。

首先是道教自身理论观念的影响。东晋成书的《度人经》的普度观念促使道士修行方式从早期的个人存想扩展到集体的修斋、烧香、诵经。历代道士非常推崇此经，认为它有“开人度物，死生通济”的神奇法力，强调常诵此经可得道长生，“诵经十遍，上达诸天，起死回骸，咸得长生。诵咏之者，上感诸天，至功行圆满，升为金阙之臣”。这些观念促使集体诵经的仪式被视为修道养生的最高



方术,因而道士们勤行不疲。由推崇《度人经》引发的重视集体诵经的观念与宗教活动,是课诵仪式形成的主源,诵经静养为修身养性之妙方门径,至今仍是课诵音乐的目的。

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

道教课诵仪的萌芽形态当在南北朝与隋唐之交,《道藏》24册载有《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》6卷共25页,原题“金明七真撰”,金明七真乃神仙名号。据考此书最晚在唐玄宗之前已问世。原书3卷,《宋史·艺文志》有著录。今《道藏》本6卷。本书为现存早期道教科戒威仪之重要资料,对于研究隋唐官方道教科戒制度、宫观生活有重要参考价值,尤为研究考定早期道教仪式音乐之重要史料。全书内容可分为两部分。

其一为“指修时要”,分若干品著录道士女冠出家修道及日常饮食起居、服饰举止等方面所应遵守奉行之科条戒规,共512条。卷1的“置观品”^①介绍道观体制,对钟阁经楼、写经坊等各种建筑体制有详细规定,其中谈到,“科曰凡出家之人务存清素,远弃骄奢,须从俭省。所居之处皆不得华丽靡曼。床席器玩并须淳朴,不得同俗。……凡观皆须别造一院,屋宇如法。拟供修造天尊等功德”。卷2“度人品”云:“凡道士女冠出家之后,先须纲纪整齐。法教凡有五种,一择其道行淳厚,心常营法不私其己愿成就者……”^②表明南北朝时道观建设已具规模,除祭奠场所外,也建立了出家常住宫观的制度,对住观道士有较严格的遴选要求。这些制度场所的规制化,为道士勤行课诵提供了必要条件。

其二为“仪范八章”,即介绍八种科仪的规范。有诵经仪、讲经仪、法次仪、法服仪、常朝仪、中斋仪、中会议、度人仪等。卷之四载的“诵经仪”程序为:“三上香,绕经一周,复三上香,唱‘人各恭敬,至心皈依道经师’,唱‘平坐如法’,净水(洒净),熏净,行经,唱赞咏如法咒曰‘宿命有信然,弱器谓之无。皆欲眼前见,过目则言悠……’,次唱静念如法,叩齿,存思,次唱一切诵各念无上尊七遍

① 《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷6,《道藏》第24册,第744页。

② 《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷6,《道藏》第24册,第751页。

迄。唱请转轮，乃一时开经。若别推一人上座诵经，便唱请法师升高座。法师起执简当经象三礼，上座，三拜，此洞玄法，余洞真洞神各依本法。若修行经法者，复各案本科。读经竟，收经一人行水洒净，复持香旋行敛净总迄。赞咏如法，唱人各恭敬，三上香，执简平立，至心归命太上三尊十方众圣。高德一人叹经启愿。……科曰，凡读诵经依此仪。”^①

上文证明当时已有专门的诵经仪式，并有一套固定的节目程序，以唱念赞咏之法诵经。“讲经仪”的仪式程序一如上仪。

与当代课诵有密切关联的是卷6的“常朝仪”，后有小字注云：“四众三洞可旦夕常行所以谓之常朝。若别人室朝真自依五等朝法也。”可见此仪每天早晚各行一次，区别于其他朝真科法。此仪当时也有较完备的程序：

初入堂，上香旋行，颂曰：“学道当勤苦，敛信运丹诚。烧香归太上，真气杂烟馨。唯希开大宥，七祖离幽冥。”三上香，礼十方，唱人各恭敬，至心归命（十方天尊），忏悔曰：“众等至心归身无极大道天尊，忏悔皇家及臣众等一切众生前代今生或身形所犯四肢举措动违戒律，不依经典……”诵经颂曰：“乐法以为妻，爱经如珠玉……”^②十二愿，咏学仙颂：“学仙行为急，奉戒制情心。庐夷正气居，仙圣自相寻。若不信法言，胡为栖山林。”^③其仪式梗概为：“入堂，上香，颂，三上香，礼十方，唱归命礼，忏悔文，三途颂，发愿，学仙颂。”

“常朝仪”的核心部分是礼十方，同后来的早晚功课以诵念咒经诰为主不同。但以天天举行的形式而言，又是十分接近的。其中一些基本节目如上香、颂、礼方、三皈依、忏悔等仍保留在今天的课诵仪中。

宋元时期其发展情况不详。明代正续《道藏》中亦无早晚功课的经籍。

直到清代成书的《道藏辑要·张集》中，方收有《清微宏范道门功课》和《太上玄门功课经》等两种科仪文献，大约出于清代以前。推测到明末清初，道教宫观已普遍施行早晚功课制度。

《清微宏范道门功课》题为宏教真人柳守元撰，在“道门功课”名下分早中晚三坛而列其节目，显然与唐代黄箓斋的三时行道有点渊源关联。

早坛功课程序如下^④：

① 《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷6，《道藏》第24册，第756页。

② 此曲即《三涂颂》，北朝寇谦之所创仪式中已有此曲。

③ 《道藏》第24册，第762～763页。

④ 凡□号中之曲目，原经书无，今据闵智亭传谱校订。凡《》号内之曲名则为原经书有载。凡原书无曲名，今又暂不可考者，则照录其首句词以备考。

《香赞》(蓬瀛朝爽,参礼诸天,玉清初日,镜光圆晓。气蔼祥烟,秘典心仙,入道冀成仙),《开经偈》(实为《澄清韵》),举常清静天尊,《大启请》,净心、净口、净身、净天地、金光、祝香、玄蕴等神咒,护命妙经(稽首皈依众妙道)尔时,清静经,玉皇经,玉枢经,吕祖心经,偈(一切唯心心最危)举玉皇、雷声天尊,[中堂赞],[邱祖忏悔文],礼谢三宝,收赞,《三皈》。

午坛功课十分简单,除头尾沿用早坛曲目各一首外,中部是诵念大量的“诰”,几乎涉及所有的尊神:

《香赞》,开诰偈,吕祖、玉清、上清、太清、弥罗、后土、东华木公等诰^①,收赞,《三皈》。

晚坛功课:

《香赞》(“深沉宵漏,宁静遥天,太清日月庆重圆。常住结祥烟,回向诚宣,证道得飞仙。”)《开经偈》^②,举救苦天尊,《千倒拐》,玄蕴咒,尔时,说偈,颂曰(天尊说教经,接引于群生……朗诵罪福句,万遍心垢净),颂曰(伟哉大道君,常普无量功),斗姥心经,长生咒,回向文,举太乙救苦、纯阳妙道等天尊,十二愿,《忏悔文》,收赞,《三皈》。

《太上玄门功课经》分早晚两坛,曲目及程序略异于上,现介绍如下。

太上早坛功课经^③:

[澄清韵],[双吊卦],举天尊,[大启请],[小启请](念诵大量咒、经、诰),[中堂赞],[邱祖忏文],十二愿,[小赞],[向来],三皈依。

晚坛功课经:

[步虚韵],[举天尊],[下水船],香供养,[千倒拐],人各恭敬,[开经偈](各种经、颂、诰、偈等),[提纲](“爱河千层浪,苦海万丈深。欲免轮回苦,大众转天尊。”) (小字:转至孤魂处施食毕回坛跪念),[反八天],十二愿,[青华教主],回向(“青华圣境,东极上官……”),[皈命礼],谢天尊。

随堂施食一宗:

众念天尊,举(符命与通传……闻法到人天),天尊,[幽冥韵],香供养,[出生咒],[五厨经],变食,洒甘露,救苦诰,[破丰都板],往生咒,施食,摄召,咒食,化财,[元始符命],生天,举天尊,回坛。

① 案:每诵一诰之后均有“至心皈命礼”,表示向尊神皈依之意。其中比较独特的是有“三茅真君诰”。

② 实为《步虚》的异名,唱词原为寇天师《老君音诵诫经》中著录的《三启颂》之第三段,“大道洞玄虚,有念无不契……”唐宋后易为《步虚》之唱词。

③ 案:其经韵均只载唱词,而无曲目名,今依当代道乐之曲名而添加。

从以上两种功课经的内容来看,实属大同小异,基本程序节目很一致,显然有其共同的历史来源。而其曲目及程序的某些细微差异,则显示出使用道派的不同。《清微功课》更像正一派的版本,而《太上玄门功课》则主要为全真派所用。若与前述当代道教课诵仪式程序比较,也不难看出两者基本一致。足证当代课诵仪式音乐相当完好地保存了明清时期的体制模式。

(原载《云南艺术学院学报》2011年第1期)

西南大学音乐学新视野丛书

XINAN DAXUE YINYUEXUE XINSHIYE CONGSHU

总主编 郑茂平

道乐探奥（下）

DAOYUE TANAO

蒲亨强 著

Puhengqiang Zhu



西南师范大学出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

西南大学音乐学新视野丛书

XINAN DAXUE YINYUEXUE XINSHIYE CONGSHU



道乐探奥

赣中南打八仙音乐文化

江苏地域音乐文化

中国宫廷音乐与书写

陪都重庆音乐教育机构

Belcanto在中国（1905—1966）

音乐表演心理素质

音乐心理学研究方法

音乐表演美学

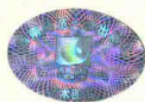
纯四度基因创作析


山境——刘之音乐作品集

中国民歌复调钢琴作品50首

新课程音乐教学设计

音乐课程与教学论



装帧设计:  周娟 尹恒



官方网站



天猫旗舰店

ISBN 978-7-5621-7344-1



9 787562 173441 >

定价: 78.00元 (平装)
98.00元 (精装)

西南大学音乐学新视野丛书

总主编 郑茂平



道乐探奥（下）

DAOYUE TANAO

蒲亨强 著

Puhengqiang Zhu



西南师范大学出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

道乐探奥 / 蒲亨强著. —重庆: 西南师范大学出版社, 2016.1

ISBN 978-7-5621-7344-1

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 256496 号

西南大学音乐学新视野丛书

道乐探奥

蒲亨强 著

责任编辑:王英杰

装帧设计:  周娟 尹恒

排 版:重庆大雅数码印刷有限公司

出版发行:西南师范大学出版社

地址:重庆市北碚区天生路 2 号

邮编:400715

网址:www.xscbs.com

经 销:全国新华书店

印 刷 者:重庆紫石东南印务有限公司

开 本:720 mm×1030 mm 1/16

印 张:39.75

字 数:779 千

版 次:2016 年 1 月 第 1 版

印 次:2016 年 1 月 第 1 次印刷

书 号:ISBN 978-7-5621-7344-1

定 价:78.00 元(平装) 98.00 元(精装)



目录

Wu Lin



第4辑 文献资料研究

道教典籍:亟待开发的音乐资料宝库	3
存见道乐史料研究:汉魏晋时期	10
《太上老君戒经》及《老君音诵诫经》中的道乐史料研究	15
《太上洞玄灵宝授度仪》音乐资料研究	21
存见道乐史料研究:杜光庭及其《道门科范大全》	29
《玉音法事》所载音乐史料研究	34
杜光庭《太上黄篆斋仪》音乐资料研究	43
南宋《道门通教必用集》所载音乐资料研究	51
元《灵宝领教济度金书》音乐史料研究	58
明代御制斋醮音乐史料研究	68
明代《上清灵宝济度大成金书》音乐史料研究	75
清代《太极灵宝祭炼科仪》音乐资料研究	85
清代《铁罐斛食全集》音乐史料研究	96
清代《青玄济炼铁罐施食》音乐资料研究	104

第5辑 经韵研究

当代道教经韵源流考:东晋南北朝产生的经韵(上) ...	119
当代道教经韵源流考:东晋南北朝产生的经韵(中) ...	132
当代道教经韵源流考:东晋南北朝产生的经韵(下) ...	147
论东晋产生的道教经韵《三炷香》.....	167
唐代产生的道教经韵.....	179
唐、北宋传今的两首道教经韵考析	198
论南宋产生的两首道教经韵《五厨经》《丰都咒》.....	216
南宋时期的三首道教经韵.....	230

第6辑 学术综述

1988 年中国宗教音乐研究述评	251
吾将上下而求索 ——首届道教科仪音乐研讨会综述(中国香港)	259
20 世纪道教音乐学术研究综述	265

第4辑

文献资料研究

.....
Wensian Ziliao Yanjiu



道教典籍:亟待开发的音乐资料宝库

在中国音乐学与道教学研究领域中,道教音乐算是起步最晚的。从20世纪70年代末期突破研究禁区算起,迄今仅有三十余载。虽然期间取得的研究成果相当丰硕,也引起了国内外学术界的高度关注和赞赏,但客观地说,总体研究中还存在诸多问题,有的问题还较严重。

问题之一,研究对象界定不精确,妨碍了对道教音乐面貌和本质的认识。道教音乐是为宗教神学信仰服务的音乐现象,其面貌杂而多端,具有多层性。研究的当务之急应先确定研究对象的主体,以逼近其区别于一般世俗音乐的本质。而当前的道教音乐研究,多未充分注意道乐的內部分层特点,将不同道派的、仪式的与非仪式的、道內的与道外的音乐现象笼统地视为一物而进行研究。研究对象的模糊化与泛化,将导致道教音乐内核与外缘的混淆,纯正的道乐传统特征难以显现。例如对同一地方道乐特征的研究,不同学者往往得出不同结论,一说具有地方民间音乐风格,一说具有古代宫廷音乐风格。结论的矛盾如此之大,而又各有依据,振振有词。问题就出在,他们研究的对象虽是同一地区,却是不同的道派。一为全真派住观道,一为正一派火居道,这两种道派的音乐本身就有极大差异,如果不做细致区分,各说各话,当然会引出不同结论。作者自以为是,读者却昏昏然不明就里。

问题之二,历史研究极为薄弱。至今不清楚现存道教仪式及音乐曲目的历史来源,尚无资料与对象统一贯穿的通史研究,重大历史阶段的划分、重要人物的评价或付阙如,或众说纷纭,甚或有谬误的认识。

这里略举两例以说明问题之所在。关于道教仪式音乐形成时期及其代表人物,学术界多认定北朝时期的寇谦之具有开创、规范道乐之首功。当代道教音乐大师闵智亭认为:“到了北魏寇谦之,创出《云中音诵》始改‘直诵’为‘音诵’,即有了较规范的‘声乐’和使用‘器乐’伴奏。”“远在北魏神瑞二年(公元415年)嵩山道士寇谦之撰《云中音诵新科之诫》,是道教音乐现今能见到的最早记载。”^①道教史学界及音乐学界多持同一看法,将创建道乐之功归为寇氏。然而,

^① 武汉音乐学院道教音乐研究室编:《全真正韵谱辑》,中国文联出版社1991年版,第1页、第8页。



通过深入的史料挖掘和研究则可发现,这种认识不符合道教发展史的真实情况,无论从音乐改革的成果还是从历史影响来看,寇氏之贡献前不及东晋时期的“灵宝斋”,后不及南朝时期的陆修静。另一事例是关于皇室御制道乐的研究,在唐代、北宋及明朝都有皇室亲自参与道乐制作发行之举。在道教学界及音乐学界的相关研究中,大都将其视为传统道乐的等同物,甚至视为道乐的主流或高潮标志。其实不然,如果细查其内容实质就不难发现,这些东西要么是传统道乐的填词之作,要么是含有道教意念的附庸风雅之作,要么是借用民间或雅乐旋律的改窜之作,从音乐上看多与传统道乐相去甚远,更谈不上是道乐的主流。这些错误认识的产生,都与缺乏系统细致研究道教文献的资料有关。

问题之三,道教音乐的基本概念不清。望文生义、牵强附会的诠释时有所见。例如道教最常用的基本概念“玉音法事”,连道教学研究专家陈国符教授也曾误解为:“玉音谓御制,法事谓斋醮仪,《玉音法事》谓斋醮仪中吟北宋帝御制道词。”^①此解非是。

在道教传统概念体系中,“玉音”实际上从来都专指仙乐歌曲。在《玉音法事》卷下所载道歌中,凡“玉章”和“玉音”等词,均与吟唱经韵相应。南朝陆修静所制道曲《步虚第八》中就有“众真诵洞玄,太上唱清谣。香花随风散,玉音成紫霄”等句,将“玉音”与“清谣”相举,象征仙乐,十分明白。大约在唐代记载成书的《玉策济幽判斛仪》“祭炼”吟诵文之后有七绝诗一首唱云:“玉音仙乐响珊珊,鹤舞鸾飞度九关。执箒把符超法界,参朝金阙覲天颜。”^②更确凿地指明了玉音即仙乐。后世科仪文献中,此词语义大抵不离此轨。如明清科仪文献中,常用“玉音梵唱”之句。可见,以“玉音”泛指“道乐、仙音”,素为道教的基本常识观念。“玉音”与道典、道歌中常见的“玉章”“清谣”“空歌”“梵响”“灵章”等概念一样,都泛称仙乐。至于“法事”,在道教文献与观念中,也均与音乐行为对应,意为具有法力的事项。如《玉音法事》卷下中的“法事”名目下,均对应以音乐曲目。直到明代仍保留这一含义。如明宣德七年周思得撰《上清灵宝济度大成金书》^③,通为40卷,分为19“门”上百“品”,开卷即在《赞唱应用门》专设唯一的《法事品》,收载历代道乐曲词达两百多首。此书卷24《明法事赞咏》更明确解释“法

① 陈国符:《北宋玉音法事吟(线)谱考稿》,载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,中国香港民族音乐学会1989年编,第181页。

② 《道藏》第9册,第180~181页。

③ 胡道静,陈耀庭等:《藏外道书》卷16,巴蜀书社1994年版,第32页。



事”之义，专述道乐的起源及类名为法事的由来。大意谓道乐是天尊所授，复命上帝按笔以施而形成，是乐有修真长生悦神之功用，其意义深玄，由前古经典秘传，如此等等。可见，“法事”作为“玉音”的等价概念，强调仙乐是具有法力的事项而已。这样理解，既理义皆通，亦符合道教的传统观念。“玉音”即“法事”，即具有神奇法力的仙乐。陈教授是专攻道教史的专家，也曾写过最早的道乐源流史专著，尚不免望文生义之误，原因就在于他尚未对道教音乐原始资料做全盘的考察研究。

以上显然并非是无关痛痒的细节，而是事关学术研究的基本要素。试想，如果我们研究对象不明、研究材料不足、基本概念误解，怎么可能认识对象的本质特点？产生这些问题的原因固然多种多样，但基本可以归结到两个核心问题：未能从局内人的立场思考研究对象，未能以局内人的一手资料为基础来研究问题。显然，这两个问题实为一个问题的两个方面。前者代表观念，后者代表材料。

因此，道教音乐学术研究要有大的突破，首先要解决观念问题。于此我的态度是鲜明的。既然是研究道教音乐，就要以尊重和同情的态度去正视她，了解清楚道教自己是如何看待和运用音乐的。否则，若以自己的观念或经验来对待道教音乐，很可能研究的已不是真正的道教音乐，早已偏离她的本体了。观念解决了，材料就好办了。道教存有卷帙浩繁的经典文献，记录了大量有关音乐的资料，这些资料正是我们研究道教音乐的主要凭借，是一个值得深入开发的资料宝库。

说来奇怪，在道教学研究领域中，细研道教典籍是一个最基本的环节，但在道教音乐研究界，至今还对此缺乏清醒认识和积极实践。

笔者在十多年前已意识到道教典籍中的音乐资料是研究道教音乐的可靠资料。在20世纪末的博士论文撰写中，笔者做了初步尝试，在图书馆枯坐数月，从道典中查找到大量新资料，据此有效解决了以往道乐史研究中资料极度匮乏的问题，首次理清了道乐史的发展脉络和某些规律。初战告捷，信心更加坚定。从浩如烟海的典籍中全面搜寻和研究音乐资料，较好地解决了当前道教音乐研究中存在的问题，从此就形成了一个更加明晰的研究目标。

在研究过程中，我深切体会到，道教典籍确实是值得开发利用的音乐资料宝库。所谓“道典”，主要指《道藏》《藏外道书》《道藏辑要》等经典文献。据目前所知，道典文献中所录音乐资料大致分四种类型。一是仪式文献，即道教所称



的“科仪”“科范”“科书”“科”“仪”“斋”“醮”等,实质上,它们都是实录各种仪式过程的文本。典型实例如《授度仪》《灵宝斋》《黄箓大斋立成仪》《领宝领教济度金书》等。仪式文献的初具规模和正式见诸文献,始于东晋时期的“灵宝斋”。南朝刘宋时期陆修静更明确建立了完整的仪式体系和“照本宣科”的实践传统,使仪式实践更加规范化。以后历代道教大师,都做了整理改编科书的大量工作。由此仪式文献承前启后,流淌千多年而延续不绝。又因道教仪式必伴随音乐,仪式文献都有丰富的音乐资料记载。故也可视之为仪式音乐文献或与音乐直接相关的文献。仪式文献是道教音乐资料的大宗。因其记录的详细、延续的久长而可供我们研究道教音乐的很多重要问题。诸如道教音乐史的脉络、音乐的运用方式和功能、道教音乐观念和概念的本义等。第二种类型是道教音乐词曲文献。即直接记录音乐曲目、乐谱和唱词的文献,也是我们研究道教音乐的一手资料,典型实例如《玉音法事》《上清灵宝济度大成金书》中的《法事品》等。第三种类型是有关音乐教育培训的专门文献,这种文献存量不多,但价值珍贵。如南宋成书的《道门通教必用集》,详细介绍了从道童成长为法师所需要掌握的音乐曲目和演唱技能等。第四种类型是散见于各种经书的有关音乐概念、观念的描述。道教一般重实践而轻理论,很少专门谈论音乐问题,但在各种经书中,往往穿插了对音乐事项的认识和看法,这些看法最能代表道教自身对于音乐的理解,若细心理董,集腋成裘,也当有可观的收获。

道典中相关音乐资料记载的历史延续性,决定了我们研究道教音乐的特点规律首先可从史的角度进行。

工作的第一步是在广泛查阅典籍所记载音乐资料的基础上,按编年体例对其中较有代表性的音乐文献做历时性编排,大致划分为“渊源”“萌芽”“形成”“发展”和“定型”等几个历史阶段,每阶段的音乐资料以典型文献为纲进行摘译研究,以期从文献学角度追踪道教音乐历史发展的线索。同时按“仪式音乐”“音乐思想”“典型人物”等论域做横向分类,以研究不同时期道乐的全貌及特点。

具体研究的方法和步骤,应贯穿“以史带论”的原则。即让资料说话,充分展示资料的原创性和研究空间。每个历史阶段除了对道乐发展的大势及音乐文献的基本情况应有一个宏观的概述外,重要的工作是对典型的音乐文献资料进行摘录、断句和翻译,详细注明出处。这样做的目的是使读者能从研究文献中直接接触到原始文献的面貌和内容,同时也为进一步查阅利用相关文献提供

方便,并为进一步研究提供较完整翔实的一手资料。在此基础上,可对资料涉及的音乐现象展开研究,特别对于以往道教音乐研究中模糊的、有争议的 and 错误的结论展开辨析,提出新的认识和结论。

对于道典存见音乐文献的研究过程中,特别要注重和提倡“古今互证”的研究方法。历史资料研究可以帮助我们认识道乐的本质特点和历史脉络,更好地理解现存道乐的渊源和价值。但现存道乐的研究成果,同样也可弥补文献所载之不足,帮助我们正确理解文献记录的音乐概念和现象。简言之,即将活的音乐现象与死的文献资料相结合、相印证而解决某些疑难问题。尤其是在我国古代乐谱记录匮乏的条件下,“古今互证”更是十分必要的研究方法。这个研究方法包含“以今证古”与“鉴古明今”两个侧面。

其一,以今证古,即参照活的音乐实践来解读古代文献,可解除古代文献记录中音乐意识淡漠的局限,更准确地认识文献所隐含的音乐信息,从而为构拟古代音乐的原貌提供可能。在研读古代文献时,判断文本的音乐属性并不是一个简单问题。一般来说,判断清代以前仪式文献中的音乐内容,主要有以下几个文献标识。一为乐谱,二为曲名,三为唱、吟、咏等提示,四为文本的格律,综合以上标识,判断其为音乐文本没有什么问题。但也有相当多的文本,并无以上四种提示,且采用散文或骈文格式。若仅从文本来分析,很难确认其真实的音乐属性,容易误解为念吟或说白。如当代全真道“施食”仪式音乐中普遍运用的《叹文》一曲,在古代文献中均未见此曲目,仅载词文。如清代“施食”中第六首《叹文》的词文^①:

伏以。三途罢拷,六道临坛。或生于万国九州之地,居于五岳四渎之中。春秋之世,判乱真主草主。战国之时,并吞南朝北朝。晋宋齐梁,棺槨尽埋于旷野。周秦吴魏,尸骸俱葬于荒郊。春去秋回,四时不逢于祭祀。寒来暑往,八节罕遇于追修。凄凄惨惨,使用钱财,哪有讴讴歌歌,吃穿衣衣食食并无。冻的皮破肉绽,饿的形瘦骨枯。老的少的,悲悲切切。大的小的,哭哭啼啼。瘸的跛的,扶墙摩壁。聋的哑的,摆手摇头。瘫的瞎的,扯扯拽拽。强的弱的,闹闹诹诹。冷冷清清,饥寒难忍。泪泪汪汪,苦楚伤情。可怜可怜,哀哉哀哉。既到吾坛,必听吾示。不许混乱争抢,休要逞势撒泼。莫使粗心大胆,勿得弄狗惊鸡。早向今宵求解脱,勿学往日用痴迷。且喜

^① 胡道静,陈耀庭等:《藏外道书》卷14,巴蜀书社1994年版,第617~618页。



当坛之盛会，丢却背后之是非。最忌蛇心鼠眼，犹嫌虎咽狼餐。饱则从君请便，饥则任意所餐。都来拱手听加持，面礼真师求解脱。尚虑汝等，诸仙子众。自倾阳世，久处阴司。神魂荡散，精魄飞扬。咽喉闭塞，饮食难通。仰劳道力，宣扬秘咒。

此曲篇幅长大，文体奇特，骈偶体、对偶句、四言诗、六言诗错杂而用，按音乐学家的理解颇难配合曲调，多理解为念说，实则不然。在当代道教音乐实践中，它实际上是一首抒咏性极强且旋律优美的歌曲。全曲为对比性的三段体，前有悲切叹息的散板引腔，第一段是个一气呵成的连绵起伏的长乐句，全用衬词，情调低回委婉，曲调优美流畅；第二段为两个长乐句，旋律起伏大，情绪激动，两句后面均有器乐过门，增加了音乐对比性；第三段则运用朗诵调，字密腔紧，情绪更趋激动。全曲音乐深沉幽美，情绪丰富，各种不同情绪的曲调交织循环，组成一首动人的命运咏叹调，堪称道乐精品。此曲在仪式中多次运用，每次的旋律形态大同小异，极富道教意韵。这样一首韵腔，如果不结合当代道乐的充分研究，仅从文献角度考虑，是难识其真相的。

其二，鉴古明今。即从古代文献的整体的细致分析中，可以准确理解当今仪式音乐的宗教背景和含义。如当代《举天尊》一曲，通常在道教仪式中反复运用。每次运用的位置，大多前接一首抒咏唱腔，后接说白。由于其结构短小，抒咏性也不强，又一律煞于宫音构成稳定终止感。因此从音乐逻辑上看，很容易理解为是紧接前面韵腔的一个补充终止。而且难以理解，为何这样一个曲目会在仪式中反复频繁地出现。现根据古代文献的整体分析，才恍然大悟其含义。原来这首简单的旋律，在仪式中有重大意义。道士要完成一场仪式的功德，需请各司其职的多位天尊助力，道士们邀请天尊时，都用歌唱法呼唤不同天尊的名号。因而，每唱一次《举天尊》，就预示着仪式场景和程序的转换。每次请天尊的名号不同，但旋律大致雷同。而这首旋律的稳定终止感，正可协助构成场景的停顿和转换。如果不整体研讨历史文献，就很难明白此歌音乐形态和运用方式的产生原因和宗教含义。

通过以上的研究理念和方法，本书意欲达到两个研究目标：一，推动道乐研究的资料建设，为后续研究提供更可靠翔实的原始资料库，并建立从典籍所载音乐材料入手研究道教音乐艺术的观念和方法论；二，根据道典所载音乐资料研究道乐史论的一些基础理论和疑难问题。诸如，明确道教音乐的内核与外缘，理清道教仪式音乐发展的全程线索、阶段性特征和代表人物，理解道教的音



乐观念与概念体系,认清道乐的古今联系,由此更加逼近道教音乐作为宗教音乐品种的本质和真相。

道教音乐是一个相当复杂丰富的音乐现象,道典文献中有关记载既浩如烟海而又不乏隐晦深奥之笔法,还需要做更多更深入的挖掘和整理研究。本文提出这一研究课题和自己的研究心得,其目的是希望引起音乐学与道教学界更多学者的重视和关注,共同进入道教典籍这一音乐资料的宝库中探索出更多的奇珍异宝。

(原载《乐府新声·沈阳音乐学院学报》2009年第1期)



存见道乐史料研究:汉魏晋时期

一、缘 起

在道教音乐研究领域,有关道教音乐史的研究最显薄弱。主要原因在于史料建设贫弱。首先是资料利用的方向对象不统一,或杂取道外文献,或道内与道外文献不做区分地混用。实际上,道内与道外材料无论在观念或可信度上差异都很大,将其混而用之,所得认识结论必然会有隔膜、矛盾或偏差;其次,史料本身缺乏连续性,即使应用道内文献,因多为断代的描述,代代不相延续,遑论应用道外文献,更乏能连成一气的史料。因而,至今难以对道乐史全程做出完整描述。这些问题的核心在于资料发掘的方向和理念不明确。

实际上,道内文献保存了大量一手材料,但至今音乐学界尚无人对之做系统梳理。有鉴于此,我花时日广寻相关道书中的材料,收获甚多,特整理出来供学术界同仁参考。本文所述,主要以道内文献为据,所析对象主要是主体性的科仪音乐类型。体例大致先按年代逐次辑录文献史料,次做必要的分析,最后结合道乐史的问题略展开论述。

二、东汉时期

此时期资料极少,目前所见大致如下。

《魏书·释老志》载:“及张陵受道于鹄鸣,因传天官章本千有二百,弟子相授,其事大行。斋祠跪拜,各成法道。”^①此谓张陵传授天官章本事,并有斋祠之仪,当为后世“上章”仪式之滥觞。

陈国符《道藏源流考》下册第328页引《正一论》:“旨教斋者,天师以教治官。……旨教斋法,虽真而古拙。”

北周释道安《二教论》:“涂炭斋者,事起张鲁。”

上两则指明早期五斗米道领袖张陵、张鲁创制了两种斋仪。

① 新校本《魏书》卷114,第3048页。(中国台湾)“中央研究院”汉籍电子文献,瀚典全文检索系统1.3版,1997年12月。

《无上秘要》卷50《涂炭斋品》^①：“露身中坛，束骸自缚，散发泥额，悬头衔发于栏格之下。”记述涂炭斋修斋者的形状及做法，似有苦行僧的意味。

传为张陵所撰之《北斗本命延生真经》云^②：“于三元八节、本命生辰、北斗下日，严整坛场，转经斋醮，依仪行道。”此则讲念诵《北斗本命延生真经》的场合、时间及排场，语虽不多，却颇堪注意。其已述及诸多科仪音乐的要素。如，有固定的时间及名目；坛场布置讲究营造严肃规范的气氛；仪式中的诵经伴随着围绕斋坛旋转的舞步，这应是后世道场必行的“步虚缭绕”的载歌载舞形式的先声；严格依照规定的仪节而施行道术活动，表明当时的诵经仪式已有规定的程序节次。

东汉是道教创始时期，也是道教音乐的萌生期，道乐史料的稀少，反映了道乐初起时的简陋情况和民间性特征。可想而知，当时起于民间的道士们既顾不上从文献方面总结和整理已有的仪式音乐，同时也缺乏记录整理文献的观念和能力，因为当时具有较高文化素养的士族阶层还未入主道教。

从上述文献资料中仍可见出萌芽时期道教音乐的一些基本特点。其一，当时制作的仪式名目还不多，节次内容也很简单古拙，但已有固定的排场和程序；其二，科仪大致都有音乐的配合，以诵经为主，伴随着一定的旋转舞步，保留了原始时期歌舞乐一体的形态；其三，诵经以吟咏为主，尚无旋律形态的歌曲，也未形成词曲定型的曲目。这些都反映出道教仪式音乐初创时的简朴特征。

三、曹魏时期

此时期由于民间道教遭到统治者的镇压排斥，其祷祀活动也随之势头大减，因而，相关斋仪音乐的资料几无所见，只能从一些间接性的资料中略可管窥当时各地道教巫祝祭祀活动仍在流行的一二踪影。

曹操任济南相时，在当地“禁断淫祠”，“止绝官吏不得祠祀”。统一北方后，又继续“除奸邪鬼神之事。世之淫祀，由此遂绝”。^③

《续高僧传·释僧勔传》：“（曹丕）告豫州刺史：‘老聘贤人，未宜先孔子’。……此祠（按指苦县老子祠）之兴由桓帝，……恐小人谓此为神，妄为祷祝，违反常禁。”

曹丕黄初五年，正式下诏禁止民间祭祀：“叔世衰乱，崇信巫吏，至乃宫殿之

① 《正统道藏》第42册，第33628页。

② 《道藏》第11册载，传为张陵所撰。

③ 《三国志·魏志·武帝纪》，注引王沈《魏书》。



内、户牖之间，无不沃酹，甚矣甚惑也！自今其敢设非祀之祭、巫祝之言，皆以执左道论，著于令典。”^①

“八王之乱”中的赵王司马伦及其亲信孙秀“并惑巫鬼，听妖邪之说”，他们“拜道士胡沃为将军，以招福佑。秀家日为淫祀，作厌胜之文，使巫祝选择战日，又令近亲于嵩山著羽衣，诈称仙人王乔，做神仙书，述伦祚长久以惑众”。

此时期由于统治者对民间道教采取镇压和控制的政策，相应地对民间性的祷词仪式也大加禁贬。但是，即使上层王侯之中，也不乏崇信道士神仙学说和祀祷之事者，可见，尽管统治者屡加禁止，当时社会中民间道教之仪式也仍然在流行。

四、东晋时期

此时期是道乐史上一个重要阶段。相关史料表明了两个重大转折倾向。一是从思想观念层面促使道教从民间下层向官方上层转变，集中体现于士族道士葛洪的相关论述；二是道教仪式音乐规范化发展的萌芽，具体体现于灵宝斋的出现。

作为士族道士的代表人物，葛洪出身于江南士族家庭，家族世代在朝廷为官，他与上层权贵应该说有天然的联系。他著书立说的核心是追求成仙长生，他强调学仙养生之法要在清静无为、遣欲忘形，这一思想促使他对道教音乐产生了或直接或间接的重要判断和影响。具体表现于他对民间道教音乐形态的不屑和对正统道乐范式理念的建构。

他把民间道教视为异端，称为“妖道”或“杂猥道士”。他于晋元帝建武元年（公元317年）撰写的《抱朴子·内篇》一书，是晋代神仙道教的代表作，书中涉及道教音乐的观点表现在三方面。首先，反对民间道教的祭祀杂术，《祛惑》篇中说其“或长于符水禁祝之法，治邪有效，而未必晓于不死之道也。或修行杂术，能见鬼怪，无益于年命”。其次，明确反对巫风乐舞和各种靡丽之乐，在《抱朴子·道意篇》中云：“而徒烹宰肥腍，沃酹醪醴，撞金伐革，讴歌踊跃，拜伏稽颡，守请虚坐，求乞福愿。……至死不悟，不亦哀哉？”再次，把“守一”释为“思见身中诸神”，提倡内修存思法，进一步强调了内修存思法在科仪中的地位。《地真》篇：“守玄一，并思其身，分为三人。”葛洪虽然对道教仪式音乐并未做很多的直接的评论，但他反对淫乐、强调清静内修的观点却对正统道教仪式音乐理念

^① 《三国志·魏志·文帝纪》。

的萌生产生深远的影响。如后来秉承葛洪理念的士族道派上清派,就认为诵咏经文有通神修身的重要功能,将诵咏经文提到极高的通神地位。《大洞真经序》第2页云:“能长斋,绝志人间,诵《玉篇》于曲室,叩琼音以震灵,则真人定策于东华,……诵咏此章万遍即毕,……九灵使者,太乙司命来迎于子。”正是这种理念的形象表述。

葛洪撰《抱朴子》后约半个世纪,相继出现了许多由士族道士构建的新道经和新道派,其中对后世仪式音乐影响最大的当首推《灵宝经》和灵宝派。

灵宝经有古今之分。《古灵宝经》的某些内容在东汉已出,都以阴阳五行思想架构,且在后来的正统道乐中成为重要的道歌唱词。如其中的五篇真文,又称《灵宝赤书》《真文赤书》《灵宝文》,仅一卷174字,见于《道藏》的主要有三处,其以五段四言诗叙述五帝真文,现摘录《无上秘要》卷24《真文品》中《东方九气青天真文》一段^①:“东方九气,始皇青天,碧霞郁垒,中有老人,总校图策,摄气成仙。”这段经文即后来道教仪式音乐常用歌曲之一《卫灵咒》的唱词。

另《灵宝五符序》亦称《五符经》,实即《五篇真文》的衍体。

《今灵宝经》是葛洪从孙葛巢甫在《古灵宝经》的基础上增衍而成的,即《灵宝无量度人上品妙经》(简称《度人经》),共60卷^②。首卷为本经,五千多字,主要宣扬“仙道贵生,无量度人”的观念,继承发展了《五篇真文》的基本思想,将五方观念大加扩展。其中《元始灵书》三篇和《太极真人颂》一篇,都是后来道教仪式音乐的重要曲目。后来信奉灵宝经者日益增多,遂形成灵宝派。此派道士注重道教信仰的实践和普及,在修炼方法上强调科仪斋醮,其经文多成为后世仪式念唱的文本,因而其与道教音乐有最密切的关联。

尤为值得注意的是,灵宝派在此时期构建了最早的正统道教仪式雏形——《灵宝斋》。此斋全称《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》,东晋末葛巢甫造构^③。《灵宝斋》堪称最早的有较详文字记载仪式程序内容的科仪,其同葛洪的仙学有共同的传授系统,可说是神仙道派的斋仪,也是正统道派最早的较为规范化的斋仪。因而它在道乐史上有重要地位。此仪式的重要性在于以下三点:其一,有较完整的仪式节目及程序;其二,出现了明确的歌曲标题;最后,这套仪式的框架和内容,成为后来正统道教仪式音乐形成发展的重要基础,其程序和节目多前所未见:

① 《道藏》第25册,第66页,原文共184字。

② 《道藏》第1册,第1页。

③ 《道藏》第9册,第867~874页。



香炉祝(发炉)—鸣天鼓—出官—上启—香炉祝(复炉)—三烧香—三祝愿—礼十方—绕香炉—咏[步虚]—蹶[无披空洞章]—行十善念—[太极颂]。

上载以[]符号标记的三个节目,均是最早见载文献的道乐歌曲,且均长传于后世。已有较完整的程序节目“香炉祝”“鸣天鼓”“上启”“烧香祝愿”“四向拜祝”“转经”“行十善念”等,反映了正统道教仪式音乐的萌生,首次出现了“法师、都讲、侍经”等六种神职分工。这些都表明此仪式表演已初具章法规则,预示着正统道教仪式音乐的萌生。

《今灵宝经》收罗的大量经文咒语,不少直接成为科仪音乐的曲名和唱词。例如,经过陆修静鉴别的35卷经典中,就有[真文赤书][空洞灵章][步虚章][生神章][诸天内音]等。另外,至今各地宫观早课中常用的首曲《澄清韵》,虽名称不见于记载,但其歌词实出自于《灵宝经》中的多段四言诗。现录其中一段:“天无氛秽,地无妖尘,冥慧洞清,大量玄玄。”

总之,从葛洪到灵宝派,道教音乐发生了一些意味深长的变化,一是在观念和系统上从民间性向官方性转变,促使正统道教逐渐占据主流地位;二是从注重个人修炼转为普及与集体化,使科仪音乐在信仰体系中占据重要位置;三是通过长期的积淀和观念的转化,道教仪式音乐已形成了有一定规范的雏形。由于这些变化,使正统道乐的正式形成在信仰、心理和实践的各个层面都做了准备,正统仪式音乐的基本元素也已次第具备。但这些内容似乎还在各自的轨道上运行,还需要有一个系统的整合。

(原载《中国音乐》2006年第4期)

《太上老君戒经》及《老君音诵诫经》中的 道乐史料研究

南北朝是道教音乐史上最重要的时期之一。从整个道教发展史看,一批有知识有远见的士族道士为了力挽道教衰退的命运,从教理教义和发展方略上开始重大改革,竭力向上层官方靠拢,与皇权结成神圣同盟,促使道教从民间向官方转化,以获得正常发展的环境和条件。从此,依附官方的正统道教渐成为道教发展之主流。历史证明,这种改革是识时务的、成功的。与此同时,与教义信仰如影相随的道教音乐,也在发生相应的重大改革和变化,促使一种与此前道乐传统几乎全然不同的正统道教仪式音乐在此时期正式形成,并成为后来道乐发展之主流,一直流淌至今,逾一千八百余年而不绝。这一切变化的历史动力,都集中在南北天师道首脑寇谦之和陆修静两人身上。这似乎暗示,寇陆二人在道乐史上的作为和作用,一如其在道教史上同等重要,立下了同等的丰功。或如学术界目前多数人认为的,寇氏更具有开创之功。然而,历史事实和真相却并非如此,它饶有趣味而又发人深省。进一步深入的史料挖掘和研究表明,尽管寇陆二氏在道教发展史上均声名显赫,但其在道乐史上却存在重大差异。无论从存见史料的质和量来看,还是从历史影响的深远性来看,陆氏的显赫都远超过寇氏。这个现象,正可证明,音乐艺术有其自身的发展逻辑和规律,道教音乐仍有其自身的特质,虽然它在很多时候要受到信仰和教义的影响和制约。

寇谦之(公元365—448年)是北魏之际北天师道的首领,早年修习张鲁道术,神瑞二年,托称太上老君授他“天师之位”,赐《云中音诵新科之诫》二十卷,并令他“清整道教,除去三张伪法……”始光中(公元424—428年),寇氏亲赴魏平城(今山西大同)献道书于太武帝,建立新天师道场,创北天师道,太武帝亲至道坛受箓,并封寇为国师。寇谦之造作的科仪音乐史料见于《道藏》者主要有两种,一为《太上老君戒经》,一为《老君音诵诫经》。

一、《太上老君戒经》

顾名思义,所谓《戒经》,即关于道教戒律的经文也。全篇围绕“戒”而展开论述,其中有涉及道乐之内容。现依文献之序择要录述分析之。开篇《戒上》述



戒之来源及要义,皆托老君而言之。先述老子西游至天竺,授关令尹喜道德二经之事后,“老君于是复授喜要戒,普令一切咸持度世。谓但持戒去恶,自得度世。然持戒者乃为奉经,奉经者必在求道。今既闻奉持之法,且举戒而言也”。^①此段说老君所授之“戒”与“经”“道”有内在关联,是“去恶度世”之宝,亦是确保“经”与“道”得以实施的手段。接下来的内容与音乐相关。老君授戒之后,又“于是说颂三章”。

颂者,美其事也。明持戒奉法并为道之因,故先诵其宗致,以悟始学,令知其指归也。初章明持戒所得身心福渐;次章明其法,既普家国咸兴,天人同庆;后章明自渐之深理穷于经,经理既穷,乃至成真。故有三章。^②

此段说,颂是赞美戒的歌章,以诵唱的方式,指明“戒”的道理,使世人易于明白。并解释了颂分为三章的道理及内容,是一个由个人到家国最后达到穷经成真的发展逻辑。由此进一步强调了“戒”在度世济人方面的重大意义。

接下来是“颂”的歌词,兹照录如下:

乐法以为妻,受经如珠玉。持戒制六情,念道遣所欲。淡泊正气庭,肃然神静默。天魔并敬护,世世受大福。天人同其愿,缥缈入大乘。因心立福田,靡靡法轮升。七祖生天堂,我身白日腾。大道洞玄虚,有念无不启。练质入仙真,遂成金刚体。超度三界难,地狱五苦解。悉归太上经,静念稽首礼。^③

此五言诗体之“颂”,即歌章,以歌唱的方式来赞美“戒”的要旨和功用,既强调阐明了“戒”的核心含义,又使人易于理解。其所有的歌唱形式及语言内容,显然都是针对一般从道信道者而具有很强的通俗易懂性质,具有宣传和开度世人之用。比如,仅从第一句来看,就采用比喻之法,使人们能像爱妻子、珠玉那样喜欢“法教经戒”,直译为“喜爱法教吧,把它当作你的妻子,接受经戒吧,把它当成珍珠宝贝”。全歌二十二句每句都附释文,为省篇幅,仅照录首句释文如下:

妻者栖也,谓相依栖也。阴阳肇气,人伦之道,莫不由夫妻生我者矣。乐者,谓并有待而相乐也。一切众生咸知乐妻,若栖心法教,则无待返偶而生理自足。又明乐法能如乐妻,则能持身奉经也。^④

① 《道藏》第18册,第201页。

② 《道藏》第18册,第201~202页。

③ 《道藏》第18册,第201页。

④ 《道藏》第18册,第202页。

释文说得更为透彻有味，直译为：“妻子就是栖息，说的是相互依托而居住。阴阳生发之气，人间伦理之规律，无不像因夫妻之爱而生出我来一样啊。欢乐，说的是有所期待而相互快乐也。每个人都知道喜爱妻子，如果将此心放到法教上，那么无须期待回到两人世界，在生理上自然也能满足。又能明白爱法如爱妻一样，那么就能够把握自身而侍奉法教了。”宣教者唯恐一般人不懂深奥的道法而不接受道教经戒，遂用最容易理解的事物来加以诱导，也是用心良苦了。

此歌可谓最早在文献中出现的一首有歌词记录的道教歌曲，此前灵宝斋中已有多种道歌曲名，但无歌词记载。此歌是老君所作抑或是寇氏所创或所编，现不得而知，但可肯定它是早期正统道教的基本曲目之一。稍后从南朝开始，此歌就作为经典而频频在道教仪式中运用，并有了明确的曲名——《三途颂》。值得一提的是，此颂歌流传久远，直到今天的道教仪式中尚可见到其踪影，只不过其在名实上历经了一些可以理解的变化。例如，从“大道洞玄虚”以后的唱词，在当代道乐中，已演变为诸多仪式如“大焰口”“晚课”中第一首经典《步虚》了。这在口传为主的道乐传统中，是常见之事。由于此曲在道乐中的重要性，试录析其释文，以加深对于此歌内容及“戒”的要义之理解。

大道洞玄虚：“一切诸法皆称为道，乃有百官及万八千种，并是六天及三界之道。大道者，无形无象洞玄虚，道无不在，理无不应。故云大也。”此句讲道教最高理念“道”的博大深邃。

有念无不启：“启谓感也。此明持戒念道有心即感。念念不止，以至成道，莫非念力。”讲持戒经须口念心到，念念不忘，心诚则灵。

练质入仙真：“欲多则神浊，气清则质练。练质成真莫不由戒。”因持戒而遣欲，达到气清成真。

遂成金刚体：“言其表里坚真，无复朽败也。”身心奉戒而坚强，自然不会腐朽亏损。

超度三界难：“欲界色界无色界，此三界生死轮转无休，恒与三途对治，故云难也。自非成真，莫能超者也。”

地狱五苦解：“五苦是地狱中寒池、火车、镬汤、刀山、剑树也。解脱，既超三界，无复苦缘也。亦谓五道为五苦也。”

悉归太上经：“上清法也，众法所穷。故云归太上经也。”

静念稽首礼：“诵说既竟，法缘略显。今将说戒，故令静念稽首而受也。”^①

① 《道藏》第18册，第208页。



可见,“颂”作为对戒经的提要和赞美,是用诵唱之法而宣的,同时,它也是为正式的说戒而作的开场白,有宣导之功用。从颂的唱词及释义来看,明显受佛教教义之影响。接下来,老君向尹喜传授五戒:杀、盗、淫、妄语、酒。讲述五戒之道理,其中颇强调道教信奉的五方五行观念。如“五戒者,在天为五纬,在地为五岳,在数为五行,在治为五帝,在人为五脏”,这些都贯穿以天人合一的观念而做了有机联系。这里文献中不惮其烦地做了阐述,兹不赘述。以下谈诵戒之方法、功能、仪式等,略与音乐相关。兹摘要如下:

于是赞诵恭心而受,赞颂五戒之事也,谓受之身,三归既竟于三宝前,稽颡自誓,一一受解,然后授之。恭心者,如对神也。老君曰,若复男子女人受正戒已,进求经法,谓五千文也。先当受戒。朝夕礼事,虽复饥寒亦不阙,此是奉经之法也。月修十直,月有十斋日也。年有三斋,一年用三月长斋也。诵经万遍,白日登晨。暗读曰诵。晨者真仙之域也。用此斋直诵经万过,则获飞仙西升。十直三斋别有经也。若为人敷说,宣通妙义,大利众生。……敷扬讲说,开导未悟,则功德广济三途救拔也。清信男清信女,在家出家,受持经法,愿乐神仙,日夜诵读,求诸妙义,谓无为至理也。去诸喧杂,调心制性,柔颜善气,劝诸男女。^①

从以上引文中可以看出,寇氏很重视宣教的实践性,特别强调诵经的功能和反复诵、天天诵的必要性。对于诵戒的方法、功能等也做了细致规范。其要点是:(1)受戒是传道授经的前提;(2)诵经的对象范围,既是道徒自身修炼,也鼓励向道外群众宣扬,有普度之义,以扩大道教信仰的影响面;(3)奉经的时间场合,在家出家均可,一般须每天早晚进行,作为日常功课,此外每月有十天,每年有三个月为长斋日,另有专门的经文,显然有强化修炼之意;(4)关于诵经的功能,提到很高的高度,大致有通神达真、修身养性两大功能,具体有遣欲、制性、开导、救拔等。对诵经功能的强调,无疑对于道教音乐的运用和发展,是有重要意义的。

总体来看,寇氏在《太上老君戒经》中重在宣扬正统的道教戒律和教义,其中借鉴了大量佛教的教义,使道教信仰能够符合中国传统的伦理观念和统治者的意图,通过强调诵经的意义和方法,使新的道教信仰能深入人心,为广大群众理解接受。虽然他的重心并未放在音乐方面,但由于对诵经功能、方式的强化,对道教歌曲的记录,无意间也对道教音乐的发展起到一定推进作用。

^① 《道藏》第18册,第210页。

二、《老君音诵诫经》

关于《老君音诵诫经》，此文献因有“音诵”二字，故历来学术界多以其为道教音乐文献，而大加引用，并以此为据，对寇氏在道乐史上的历史地位予以高度评价。笔者认为，此题还应在加强文献研究的基础上重新认识。此文献仍托称老君之言，仍围绕诫经主题，主要叙述执行诵诫科律的一些仪式及程序。兹择其与仪式音乐相关者摘录分析之。

老君曰，道官箴生，初受戒律之时，向诫经八拜，正立经前，若师若友，执经作八胤乐音诵。受者伏诵经意卷后讫后八拜止。若不解音诵者，但直诵而已。其戒律以两若相成之，常当恭谨。若辗转授同友及弟子，按法传之，明慎奉行如律令。^①

这段应是讲“受诫”仪式，程序非常简单：八拜—八胤乐音诵—受者伏诵—八拜，主要是诵经与八拜之礼。音乐上涉及三个概念，一是曲名“八胤乐”，其音乐及唱词情况均不详，可能是一种反复唱八段的分节歌，以与八拜之礼相配合。另有唱法术语“音诵”“直诵”，前者当是吟咏腔，后者则是音调极朴素的朗诵调。他说“八胤乐”音诵、直诵皆可，可见此曲尚未形成稳定的曲调形态和严格的唱法规范。此后又以长大篇幅宣传老君授寇氏以天师正位，负责推广乐章诵诫新法，以整顿道教世风，使之规范化。

老君曰，汝（谦之）就系天师正位，并教生民佐国扶命，勤理道法，断发黄赤。以诸官祭酒之官，校人治箴符契，取人金银财帛，……尽皆断禁。一从吾乐章诵诫新法。其伪诈法科勿复承用。……吾以汝受天官内治，领中外官临统真职，可比系天师同位。吾此乐音之教诫，从天地一正。……^②

这里托言老君委以重任，以天师之名义改革、禁止旧法科仪，并以乐诵之法宣传他的新法科仪，以示其名正言顺和乐诵新法的重要。

次述及另一仪式《烧香求愿法》：

道官箴生，男女民烧香求愿法。入靖东向，三上香，讫。八拜，便脱巾帽，九叩头，三转颊，满三，讫。启言男官（甲乙）今日时烧香愿言，上启。便以手捻香著炉中，口并言愿（甲乙）以年七以来过罪得除，长生延年。复上香愿言（某乙）三宗五祖，七世父母，前亡后死，免离苦难，得在安乐之处。后上香言愿，门内大小口数端等，无他利害……复上香，愿仕官高迁。复上

① 《道藏》第18册，第211页。

② 《道藏》第18册，第214页。



香,愿县官口舌,疾病除愈……^①

此仪式节次亦极简单,主要是反复地上香、叩拜、言愿,未涉及音乐。

综上资料可见,寇氏所撰之仪式名目虽多而其规模甚小内容甚乏,大致可分两类。一为道官内部自修乞愿;二为为民祈福修身消灾,要求平等仁爱。

次述《祭亡仪式》:

老君曰,为亡人设会烧香时,道官一人靖坛中正东向,录生及主人亦东向,各八拜九叩头九转颊,三满三过止。各皆再拜恳。若人多者,亦可坐,礼拜叩头。主称官号姓字。上启无极大道万万至真无极大道,以手捻香三上著炉中,口并言,为亡者(甲乙)解罪过,烧香愿言。余人以次到坛前恳,上香如法尽。各各讫。靖主上章,余人当席拜。主人东向叩头,上章,讫。设会解坐,讫。靖主入靖启事,为主人求愿收福言。当时主人东向叩头,坐罢。出时客向靖八拜,而归家焉。主人一宿之中满三过烧香。明慎奉行如律令。^②

此仪仍极简单,除一般常用的烧香叩拜言愿外,仅增加“上启”一节目,亦未涉及音乐事项。

总体来看,寇氏进行道教改革的重心并不在科仪音乐上,而只是想借助音乐之特殊功能来加强其新法科戒的威力和普及,其在科仪音乐上的改革是相当简单杂散的,在数量和质量上还未超越东晋时期的水平。在有关的科仪史料中,既看不到他新法乐章的相应阐明,也看不到与后世科仪音乐的承递关系。他唯一有标题的“八胤乐”也未能传世,足可说明他创建科仪音乐传统的说法是不足为训的。

显然,寇氏的科仪改革重点在于从教义上提高民间道教科仪的档次,使其由俗变雅,靠拢上层,以获得统治者的政治保护和良好的发展条件。而在仪式音乐的实质内容方面,他并未真正重视并身体力行,因而远未创造一套严密的科仪程序和较完备的音乐体系,也远未构建一种为后世所宗的科仪音乐模式,这一历史使命,直到南朝陆修静的科仪改革,才最后得到完成。

(原载《宗教学研究》2007年第1期)

① 《道藏》第18册,第215页。

② 《道藏》第18册,第215页。

《太上洞玄灵宝授度仪》音乐资料研究

如果说北魏寇谦之着重从政治伦理和宗教教义的角度进行改革的话,南朝陆修静则主要从科仪音乐的角度进行他的改革。尽管陆修静创制的科仪音乐中仍能明显见到东晋时期灵宝斋仪的基本框架,但其所编制的科仪中,音乐内容之丰富、形式之完整、逻辑之严谨,都远远超越了其前各个时期仪式音乐之规模 and 水平,其后历代的科仪大师,也几乎无人可望其项背。就目前已知史料来看,陆氏在科仪音乐史上的巨大贡献和地位,可称前无古人,后无来者,实在令人惊叹。

陆修静,吴兴东迁(今浙江吴兴县)人,三国吴丞相陆凯后裔,代为著姓,生于东晋安帝义熙二年(公元406年),幼习儒书,但性喜道术,“研精玉书,稽仙圣奥旨。……勤而习之,不舍寤寐”。^①他曾长期游历名山,参访仙踪,广集科仪,“诣衡湘九嶷访南真之遗迹,西至峨眉西城寻清虚之高躅”。“遂收迹寰中,冥搜潜衡态湘九嶷罗浮,西至峨眉巫峡”,^②其游历范围甚广,且偏重于南方地区。为科仪改革做了充分准备。他的活动受到上层社会注意,曾奉诏入宫讲道,获宋文帝、宋明帝的礼遇,由此渐声名鹊起,道俗归心。他致力于改革道教二十多年,平生著述甚丰,逾三十多种;他最早将道书按三洞分类,奠定了《道藏》的体例基础;他最早建立道馆,为道教宫观制度和戒律的完善成熟开了先声。

他的宗教活动范围很广,在科仪改革方面尤为引人瞩目。其科仪改革集前代之大成。“祖述三张,弘衍二葛”,天师、上清、灵宝三派兼习,但重点则是灵宝派。他毕生致力于发扬灵宝经,后人尊其为灵宝派教祖。他所阐释的灵宝经文,主要有关斋醮科仪,“所著斋法仪范百余卷”。他以葛巢甫所撰《灵宝斋》为基础,并吸收早期天师道科仪、儒教礼法和佛教思想后加以系统总结而成,将原有的科仪扩展到包括诸派科仪在内的“九斋十二法”。计有上清斋二法,灵宝斋九法(金篆斋、黄篆斋、明真斋、三元斋、八节斋、自然斋、三皇斋、旨教斋和涂炭斋),综揽诸家,独宗灵宝。他认为音乐是检束三业,使之不沉沦堕落的重要手

① 《全唐文》卷926,吴筠《简寂先生陆君碑》,第10册,第9659页。

② 《茅山志》卷10,《道藏》第5册,第559页。《云笈七签》卷5《宋庐山简寂陆先生》,《道藏》第22册,第27页。

段之一,并从理论上将音乐、仪式和修道术结合为一个有内在联系的体系,他说:“身为杀盗淫动,故役之以礼拜。口有恶言绮妄两舌,故课以诵经;心有贪欲咳患之念,故使之以思神。用此三法,洗心净行,心行精至,斋之义也。”灵宝派经他“更加增修,立成仪轨”后大行于世。他不仅致力于理论建设,且还亲躬实践,曾主持三元涂炭斋,为宋明帝禳病建长达30天的三元露斋等。他的改革是在前人基础上的大幅度发展,在理论和实践上均有新创。

陆修静撰有百多卷科仪书,现知其名的就有《金篆科仪》《玉篆科仪》《九幽科仪》《解考科仪》《涂炭科仪》《三元科仪》《陆先生道门科略》《太上洞玄灵宝授度仪》《洞玄灵宝众简文》《洞玄灵宝五感文》《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》等,不过多已散佚,现存其原作的仅有上举最后四种。他还颇懂音乐,曾撰有多种斋醮乐章,如《升玄步虚章》《灵宝步虚词》《步虚洞章》等。“《洞玄灵宝玉京山步虚辞》中所载《步虚词》10首,已证明为他所作,或即《灵宝步虚词》中之内容^①。”他编创的科仪中以《太上洞玄灵宝授度仪》^②(后简称《授度仪》)一仪最具代表性,其不但仪节完整,音乐曲目也极丰富。下面选录此仪之原文(皆蒲亨强断句)并做译析。

此仪文本由两部分构成,各有标题。兹逐步摘要并译析之。

第一部标名曰“太上洞灵宝授度仪表”,署“臣陆修静谨进”,是他向各尊神所进之表文,此部主要表明他撰写此仪式的原委初衷,意在征求尊神的审查和批准之后,再予以实施:

臣修静依栖至道,翹竚灵文造次,弗忘幸会有数。顾使草茅之品,获披龙凤之章。妙重尊严,非所堪胜。诚欣诚恐,冰炭于心。自从叨窃以来一十七年,竭诚尽思,遵奉修研,玩习神文,耽味玄趣。心存目想,期以必通。秉操励情。夙夜匪懈。考览所受,粗得周遍。自觉神开意解,渐悟理归。宛义妙致,本自仰绝……期以必通秉操励情,夙夜匪懈。……

伏寻灵宝大法下世度人玄科旧目三十六卷。符图则自然空生,赞说皆上真注笔。仙圣之所由,历劫之筌范。文则奇丽尊贵,事则真要密妙,辞则清虚玄雅,理则幽微睿远。标明罪福权便,应适戒律轨仪。导达群芳,灵音八振,聋盲开豁,法门四达,巨细获所,洋洋大化,无量法桥。但正教始兴,天书宝重,大有之蕴,不尽显行。然即今见元始旧经并仙公所稟。臣据信者合三十五卷,根末表里,足相辅成。大乘之体,备用不少。但授度威仪,

① 转引自卿希泰主编:《中国道教史》第一卷,四川人民出版社1996年版,第474页。

② 《道藏》第9册,第839~857页。

唯有二表，关奏启请，无其典式。若圣人传法，则天真列具。不假名引之烦。今下俗滓秽，必须神官感通达御。既阙成科于愚夫罔厝。自灵宝导世以来，相传授者，或总度三洞同坛共盟，精芜糅杂，小大混行。时有单受洞玄，而施用上法。告召错滥，不相主伍；或采博下道黄赤之官，降就卑猥，引曲非所，颠倒乱妄，不得体式，乖违冥典，迷误后徒。……窃按金黄二篆，明真玉诀，真一自然经诀。准则众圣真人授度之轨。敷三部八景神官，撰集登坛盟誓为立成仪注。既幽玄远绝，非肉眼可测。神明事微，岂尸愚所体。执笔战悚，形魂交丧，惧以谬越致罪，又虑造作招考。……缮治虽竟，不敢擅用。谨洁身清斋，于三宝御前诵读一过，恩惟太上众真，玄中大法师，垂神照鉴，矜察所启。若有一毫之补，合请施行。如其不允，则当毁除……

从上可见，陆氏是在继承以灵宝大法传统为主的基础上，广揽博收多种传统科仪，更积近二十年研习积累之功然后撰写此仪的。在当时科仪传统濒临失传，运用相当杂乱无章的情况下，陆氏做了大量的钩沉发微、考幽补缺工作，并以十分严谨规范的态度对待历史留存的传统法典和仪式文献，重新撰集了已濒临失传的授度科仪。

第二部标名几乎同第一部，“太上洞灵宝授度仪”仅少一“表”字，表明这是正式科仪程序的完整记述。此部也先有一段文字介绍科仪的有关背景内容，包括科仪的规模、目的、排场供品设备等等，无一不引经据典，师出有名：

黄篆简文灵仙品云：“受经法当为三师开度弟子一十九人。建功立德，赞天有名。乃得登坛告盟，佩受五老赤书真文，玉篇三部，八景二十四真。……明真科云：‘盟用金钱二万四千……用五方纹绶各四十尺……’玉诀云：‘今真文五符……五种杂和之香经……’玉诀云：‘当于灵岳作高坛……’黄篆简文云：‘受法当依明科斋信诣师，对斋七日，黄绶章表，奏言诸天所受书文。露坛一宿。’”

次详细记述了两种科仪的次第程序。

其一为“灵宝大盟宿露真文拜表出官启奏次第”：

师与弟子俱从地户入左回师入内坛北向三捻香，弟子往外坛南面北向对章师鸣天鼓三十六通，次发炉^①如法，次出官^②（案：散文体）：谨出臣身中五体真官功曹吏，出臣身中三洞飞仙，上三天执法。开化阴阳功曹，度道消

① 发炉：高功存神，派遣身内的诸多神官神将向神仙报告修斋的旨意，先叩齿再念祝。

② 出官：类似发炉，法师用意念派出身中众多神仙官将，整装觐见最高尊神，将科仪中拟用的文书、章程和表文等提供审查，以期协助科仪的成就。表示斋仪开始的阶段。



灾散祸解厄君吏，各十一人出上高身……次读表文，次重约敕，重敕臣身中五体真官，官一小吏，十二书佐，严装显服，冠带垂缨，及时操臣。拜露真文章表，上诣太上曹，误字为易，脱字为益……次叩齿^①九通祝曰，次复官^②（案：散文体）：臣身中功曹使者，策上将军，吏兵上章之官，效力事讫，还入臣身中，在左还左，在右还右。安隐九官六府，金堂玉室十二关机之中。……次复炉^③如法。毕师与弟子从地户出。

案，此仪于晚上举行，是预备科仪，名为《大盟宿露拜表仪》，作为后面正式的《授度仪》的一个序曲部分，程序很简单，以念祝祈祷为主，殆无音乐。主要内容是法师派遣体内的诸神向天神报告将要举行仪式，祈求襄助。仪节为“三捻香，发炉，出官，读表文，重敕，念祝，复官，复炉”。

它虽然是以念咒和动作为主的礼仪，但这些节目在仪式结构功能上极为重要，其不但在次日正式举行的主体科仪中作为基本框架而重新运用，也是后来道教各种规格、各种不同类型的繁多仪式的最基本的框架结构，具有通用性。而且此仪基本沿袭了东晋《灵宝斋》的程序内容。

其二为正式的授度仪式，于次日举行，称《明日登坛告大盟次第法》：

叩齿三十六通，诵金真太空章一篇，其辞（案，共五言四十句）曰：“天魔乘空发，万精骇神庭。托化谣歌章，随便入无名。……嘯命靡不倾，招真究三洞。慧诵朗自清，……”毕便左行弟子随师从天门入内坛；次诵卫灵神祝曰：“九炁青天，明星大神。焕照东乡，洞映九门。转烛阳光，扫秽除氛。……”（案：此卫灵神祝，以后历代道教仪式音乐常用之，各地各时代之卫灵咒词曲各有不同特色。至今江苏茅山仍以卫灵咒为其代表曲目，词曲皆优美，并具有独特的地方特色。）

次叩齿二十四通，次发炉祝曰：“无上三天玄元始三炁太上老君，召出臣身中三五功曹左右官使者……”

唱东方天尊，方各三拜，亦可一拜。亦可不依版，直依方唱。次南次西次北……以上方次下方具如一文。“臣等至心归命，东方无极太上灵宝天尊，苍帝九炁天君，东乡诸灵官，至心归命南方……”（案：此仪式节次及歌唱，至今仍保留在各地道教仪式音乐中，曲名多为《三皈依》或《至心皈命

① 叩齿即是“鸣法鼓”。

② 复官：法师存神，将已完成任务的神官神将复召回体内，再叩齿、咽气，以恢复元神。表示斋功圆满完成。

③ 复炉：法师咽气、存、念咒，将派出的神收回身中，经文形式类同发炉，唯咒词略异，其功能同复官。

礼》等，唱词内容雷同。）

次法师就位东向，弟子还东面西向伏地，法师长跪又叩齿二十四通出官：“谨出臣身中五体真官功曹吏，出臣身中灵宝洞玄三部八景洞天，八府飞天上仙官各二十四人出……”

次读表文，又叩齿三通送表：“谨遣臣身中五体仙官乘骑，重敕功曹使者，奏事直符，传言书佐，严装显服……臣度道黄缙赤表一通，上诣元始五老上帝，至真大圣尊神御前。若所方倒错，文字谬误。不依旧法者，愿为随事正定，必使上合。……”（案：此仪表现恭敬地向上帝尊神呈报表文，显然是模仿皇室礼仪制度。由此可见出正统道教仪式与皇权和国家典礼的密切关联。）

次弟子左转南向师，左回北向长跪鸣鼓三十六通：“太上灵宝无上洞玄法师某甲先生稽首再礼谨上请，太极典经仙郎，侍经玉郎……”

次法师启奉毕，于是起。

弟子从师后三上五方香，每至一方辄长跪上香，周竟。便巡行三匝。

散花十方。（案：散花作为一种仪式节次，在后世道教各种仪式音乐有广泛运用，至今依存。）

于时当诵咏五真人诵一篇。弟子再礼唱善。

太极真人颂曰（案：五言二十六句）：“太上大道君，出是灵宝经。高妙难为喻，犹彼统玄中玄。……法师转相授，宝信劫数年。广念度一切，大福报尔身。……大道无彼我，传当得其人。”

太上玄一第一真人颂曰（案：五言十八句）：“众妙出洞真，灿烂耀太清。……众真诵洞真，搢香稽首礼。……”（案：以后依次为第二第三真人及三天大法天师诸颂。唱词的主旨是强调和歌颂灵宝经的正统和经典意义，大力宣扬和推广灵宝斋法。也正是从这个时期开始，灵宝派科仪成为道教仪式及音乐传统的主干载体。）

诵毕。法师弟子各还复位，南北相对。披真文于案上。

师诵真文序毕，弟子再礼。次依玉诀正音字字解说，口授读度，弟子承受诀言。东方安宝华林青灵始老九炁青天赤书真文。

东方赤书玉篇：“东方九炁，始皇青天。碧霞郁垒，中有老人。……”（案：以下依次为南、中、西、北五方的赤书玉篇，均为四言长诗。）

东方青帝八会内音自然玉字九炁总诸天文：“重楼阿会，无恕观音。须延明首，法揽菩昙。稼那阿奔，忽诃流吟。华都曲丽，解菩有臻。答落大



梵，散烟庆云。飞洒玉都，明魔上门。无行上首，回谡谡流玄。阿陁龙罗，四象吁员。”……诀东方内音毕。弟子回心东向伏冥目，师叩齿九通祝曰：“赤明开图，八炁回真。总统玄门，青帝大神。流化九外，缠绵我身。灵音八书，六十四篇。……”毕，弟子仰头九咽炁，次读细字，唱度之横读之也。

（案：以后依次为南方赤帝、西方白帝、北方黑帝的天文，体式如一，都是先唱一段“天文”，再念祝的模式。在当今武当山道教“施食”科仪音乐中有标名为《八天》的歌曲，其唱词仍完全保留上曲中“天文”的内容，只是曲名做了简化。此唱词源自《度人经》，所谓天文，原是道符篆文。在文物考古资料中，这种五方天文的符篆已有发现，主要见于唐代皇室贵族的墓葬石^①，唱词怪异，词义难明，颇多佛教用语的因素，诸如观音、摩罗、法轮、大梵等显然出自佛教。反映了当时道教科仪音乐接受了较多佛教的影响。此外，还出现了一些道教特色的音乐概念，如“玉音八字”中的“玉音”，实即仙音仙乐之统称，“空歌保珍”中的“空歌”，也是道教歌曲的另一称谓，意指众仙在虚空中巡行时所唱之歌。“洞音自生”，则表达了道教对于音乐起源及性质的理念，即空洞玄虚之音，自然生成。如此等等。）

次度策文，上版符诀曰：“天灵步兵，太一升天。”次封策两头祝曰：“元始太真，五灵高尊。太华皓映，洞朗八门。五老告命。（四言长诗，后略）”次师告丹水文……次弟子自盟文，再拜上启……

次师起立北向……师从而祝曰：“天书简不烦，道德自备足。修之必神仙，当复何所欲。”……

次弟子奉受真文带策，执杖礼十方。……毕。师起巡行，咏步虚，其辞曰：

稽首礼太上，烧香归虚无，流明随我回，法轮亦三周。……
旋行蹶云纲，乘虚步玄纪，吟咏帝一尊，百关自调理。……
嵯峨玄都山，十方宗皇一，迢迢天宝台，光明焰流日。……
俯仰存太上，华景秀丹田……天挺超世才，乐诵希微篇。……
控辔适十方，旋憩玄景阿，仰观劫刃台，俯瞪紫云罗。……
大道师玄寂，升仙友无英，公子度灵符，太一奉洞章。……
蹇树玄景园，灿烂七宝林，天兽三百名，师子巨万寻。……
严我九龙驾，乘虚以逍遥……众仙诵洞玄，太上唱清谣……

① 参见王育成：《文物所见中国古代道符述论》，载《道家文化研究》第九辑，上海古籍出版社1996年版，第293页。

天真帝一官，谒谒冠耀灵……虚皇拊云璈，众真诵洞经。

至真无所待，时或辔飞龙，长斋会玄都，鸣玉叩琼钟。……法鼓会群仙，灵唱靡不同……

(案：以上共10首五言诗，句数分别为14、12、10、22、10、12、10、12、8、14句。当即史载之步虚歌也。)

次北向诵礼经颂三首，其辞曰：

第一：乐法以为妻，受经如珠玉。持戒制六情，念道遣所欲。……

第二：郁郁家国盛，济济经道兴。天人同其愿，缥缈入大乘。……

第三：大道洞玄虚，有念无不契。练质入仙真，遂成金刚体。超度三界难，地狱五苦解。悉归太上礼，静念稽首礼。

(案：唐以后此曲易名为《三启》或《三启颂》。其中第三首在当代全真教“施食”仪中易名为[步虚]。)

每诵步虚一首讫，弟子唱善散花，礼一拜，毕。

唱三礼曰：“至心稽首礼太上无极大道……”次平坐，弟子向师伏，师说元始禁戒，弟子句句唱喏。……

授六誓文曰：“一誓不轻泄，二誓不猥慢……”

师立诵曰：“真道高妙，应感则宣……”次师简授弟子法位曰：“太上灵宝……”

次还读，前谒十方版及五师版……弟子叩头转颊无数，其辞曰……

次师诵三途五苦，辞曰：“三才及万物，倚伏各有龄……”次法师还向东口启，言功复官：“泰玄都正一平炁天师阳平治左平炁臣某稽首再礼。……”

次法师复炉祝曰：“香官使者，左右龙虎君……”

次诵奉戒颂：“道为无心宗，一切作福田。立功无定准，本愿各由人。……”

还戒颂：“天尊大慈悲，说戒度众生。威德被幽显，果报感真灵。……”毕。

师弟子绕坛梵咏，还事了。

从以上史料摘录译析中不难见出《授度仪》有以下重要特征。

1. 其是法师开度弟子、传授经戒的专用科仪，其综合了多种传统科仪的因素，包括东汉时期的天师道涂炭斋，也兼容了佛教的思想，但却以灵宝斋法和道教传统思想为主体，集中反映出陆修静科仪音乐集大成的性质。

2. 仪式的形式结构完整丰富。既有继承，也有新创，并建立了一套较稳定的富于逻辑的结构模式，其特征是，以“基本仪节”组成一个具有“呈示(发炉)、重复(出官)、展开(上香、上表、念祝、散花、步虚等)、再现、结束(复炉、梵咏等)”性



质的逻辑结构,以表现“趋向神、人神合一、神助、谢神”这一宗教信仰的基本程式,体现“人神(天)合一”的哲学理念。此框架具有很强的稳定性和通用性。其结构原则是“以简驭繁,随事损益”,即在基本框架基础上,随具体科仪的不同性质而增减“专用仪节”,类似“搭积木”的原理,在框架和基本仪节的规范中,灵活搭配不同的专用仪节,既可保持系统的稳定性,又可较方便地转换具体的科仪。

3.经韵音乐也空前丰富,引人注目。曲目唱词陡增,经文、散文、韵交替,念说诵咏皆有之,且韵文比例大于散文,可见其歌唱段落极多,音乐性很强。韵文多有标题,唱法多样如“赞唱、诵、诵咏、咏、唱、讽诵、咏诵、齐诵、舞唱”等,有章、咒、颂、文、篇、祝、词等体裁,多是定型的歌曲。即使是散文句式,常常也可歌唱,如《十方天尊》,词为散文句式,却标明“唱”,这种形式至今犹存。唱法趋于规范精确,如“依玉诀正音字字解说口授读度”,“次读细字,唱度之,横读之也”,等等。经韵曲目多是新见,并多成为后世必用曲目,表明陆氏工作的集大成性质。音乐表情和感染力的大幅度发展,与科仪的丰富化有关。

综上所述,陆修静的改革无论在仪式或音乐上看都是系统而富有成效的,由此“(陆修静)大敞法门,深宏典奥,朝野注意,道俗归心。道教之盛,于此为盛矣”。道教斋醮音乐终臻于规范完备,凝固为传之万世的传统。

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

这一音乐传统的主流是盛行于南方的灵宝派科仪音乐。陆修静世居江南,自小受南方文化熏陶,他的音乐习得和审美偏爱受“南音”体系影响较大。他搜寻道经、寻访仙踪时只到过南方的湖南、四川这两处巫道盛行之地,可见他编创科仪音乐,是有明确目的性的,是他的文化根基和科仪音乐盛行地域的文化背景所赋予他的必然选择。堪为印证的是,偏重南方音乐的这一风格属性,从陆修静开始,一直在科仪音乐历史长河的主航道中奔流不息,迄今依然如此。其中许多仪节和音乐词曲传承于后世。故陆氏在道教音乐史上占据继往开来、承前启后的历史地位。正统道教音乐传统在他的时代才真正得以正式形成。就其在道教仪式音乐历史上的地位而言,寇谦之实难望其项背。

(原载《乐府新声·沈阳音乐学院学报》2007年第2期)



存见道乐史料研究： 杜光庭及其《道门科范大全》

唐代是道教音乐的重要发展期。以士族道士为代表的正统道教在南北朝取得了道教领导权后，继续其靠拢官方的策略，以期得到皇室官府的信奉和支持，由此，将科仪音乐引入宫廷，开始走向广阔的中国社会。唐代诸帝多信斋醮科仪，专设道举制度，分表白、声赞、焚修等科目检验道士念唱行法之水准，还将国家祭典交由道观执行形成制度。此时期道教音乐的发展，体现于两条路线，即道外与道内。道外这条路线，经由宫廷，再向社会各阶层蔓延，由此成为中国传统音乐的一个重要成员，使道乐开始产生广泛的社会影响。沿着这条路线而产生了一些新兴的道乐形式，其自然不可避免地会增加一些社会音乐文化的影响和因素。道内这条路线，主要承袭南北朝以来以陆修静为代表的灵宝经箓派传统^①。

虽然唐代道教靠拢官方卓有努力和成效，并催生出道外仿作的世俗化道乐新枝，但就道乐发展的主体内容来说，仍以道内固有的传统模式为主流。

据《唐六典》卷4记载，此时期常用道教斋仪计有七种斋：金箓大斋、黄箓斋、明真斋、三元斋、八节斋、涂炭斋、自然斋，规定在三元日和皇帝诞辰道观中要举行金箓、明真等斋。上述斋法，明显体现出为上层社会服务的倾向，其主要是唐末五代道教大师杜光庭继续编撰而集大成的。在科仪音乐方面，他的贡献可以说是“述而不作”，以继承为主。杜光庭也是南方高级知识分子，处州缙云（今浙江）人，生于唐宣宗大中四年（公元850年），卒于后唐明宗长兴四年（公元933年）。他于唐懿宗时应九经之举未中，乃奋然入天台山当了道士，师事应夷节。在道统上，他除传茅山派上清大法之外，还在龙虎山受正一紫虚都功等箓，也接受了后者的传统，渐成为道门领袖，并受到僖宗的崇奉。中和元年（公元881年）随僖宗入蜀后一直留居成都青城山，甚获蜀主宠幸。公元913年前蜀主王建封他为金紫光禄大夫尚书户部侍郎上柱国蔡国公，赐号“广成先生”。后王衍又封他为传真天师。他与上层社会一直关系密切。他平生致力于收集、编纂

^①（唐）吴筠《简寂先生陆君碑》称赞陆“斋醮仪范，为将来典式焉”。



和删定前朝流传、亡佚的各种科仪，曾两次游历搜访，足迹遍及半个中国，搜集道经三千多卷，占史载者多半，由此成为科仪音乐的又一个集大成者。

据史载，唐僖宗“幸蜀之年，山中修灵宝道场，周天大醮”^①，可见杜对科仪的整理发展，仍以灵宝为宗。杜光庭生平著科仪书二十多种，对于科仪音乐的整理和发展都有显著成就，故被时人誉为“词林万叶，学海千寻，扶宗立教，天下第一”^②，是科仪音乐史上继陆修静后的一代宗师。杜所撰的大量科仪书中，以《道门科范大全集》和《太上黄箓斋仪》58卷最具代表性，包括多种大斋的仪轨，运用范围有所增广。

《道门科范大全集》^③是道教多种科仪的汇编集成。全书卷帙浩繁，共87卷，收录41种科仪，按仪名编撰，如卷1~3为生日本命仪，分别为清旦行道、午朝行道和晚朝行道。另有祈嗣、祈雨、求雪、消灾、注禄、禳病、安宅、延生、济度、谢罪、崇神、上章等名目，总体上看，以祈福类比重较大。这个特征反映出唐朝道教在科仪发展上很注重适应皇室贵族的心理需要。因为皇家之重视道教仪式，更多是出于巩固统治，祈盼祝福的目的。

本文着重研究《道门科范大全集》中的相关音乐资料，从中可见出唐代道教仪式音乐的一般特点和结构规律。

此全集中所载仪式杂多，虽然用途功能不一，但从仪式节目和音乐运用情况来看，实际上各仪的结构框架和构件大体一致，基本上是继承了陆修静的仪式传统。兹随机选择两种仪式的程序，译析如下。

生日本命仪，广成先生杜光庭删。（案：表明此仪非杜氏创制，而是据前朝版本而增删勘定。）

清旦行道，法事升坛如式（案，如式，即此升坛之仪按原有模式也），都讲举，即都讲为仪式主持人；举，意谓唱或念，这里明确出现了仪式主持人的分工，表明仪式音乐表演更趋于规范专业化：“各礼师存念如法。”（案，存念，为宗教法术，即沉思，运用意念想象神灵形象，以进入特定的超验境界；如法，即按照传统法式规则也。）

宣卫灵咒：“青阳虚映，耀日回灵，水星却灾，木德致昌。……上卫仙翁，（和）与道合真。”（案，为五言十九句的四言诗体。曲目同南朝时期道教仪式歌曲，但唱词略异，最后一句前标小号字“和”，表明此歌最后一句为众

① 《旧唐书·李靖传》卷67。

② 《道门通教必用集》卷1《历代宗师略传》，载《道藏》第32册，第1页。

③ 《道藏》第31册，第759~966页。

和唱法,采用了领和演唱形式,这在唱法上与前有所新变。)

都讲鸣法鼓二十四通,高功发炉:“无上三天玄元始三炁太上老君,召出臣身中三五功曹左右官使者……”(案,此仪及其所念咒语,与南朝陆修静《授度仪》之同名仪式完全一致,足见其渊源关联。高功作为仪式音乐主持人在此仪中首次出现,按现在高功的职能看,主要负责音乐唱念的主持,是专职的仪式音乐家。)

都讲举:“请称法位,具位臣某与合坛官众等谨同诚上启,虚无自然元始天尊,太上玉晨大道君……臣闻,玉天岩远,难升浩劫之家。金洞渺清,徒仰素灵之馆。……稽首再拜,奉迎圣驾。”(案:此仪大意是法事主持人都讲率领众法师向诸尊神表明做法事的意愿和身份职位,请诸神降临法坛助一臂之力。)

降两班圣位。

降帝,云与。(案,以上两组节目都是请神下凡之仪。)

知磬举,散花,奏乐。(案,知磬乃专司唱念的法师,在法坛上协助高功。此仪有奏乐之记载,显然,这里已有了专门的乐队演奏程序,音乐较前更为丰富。)

具位臣某与临坛官众等谨重诚上启(案,主持人率众再一次启请诸尊神,陈述举行仪式的意旨和诚意。):“三清上圣,宝界真灵。窃以一元布景……申闻斋意词诚,谨当宣奏。”

宣词:“按如词言文理甚切,披陈血胆倾写精诚,俯伸臣子之诚,庶尽谦恭之分。仰乞诸天上圣,三府威灵。俯赐威光,洞垂昭鉴。伏愿斋功纪籍,道果资身……再拜上香酒陈亚献。”

奏乐。

重伸上启。

再拜上香酒陈终献。

奏乐。

重诚上启。

奏乐。

重称法位。

知磬举送圣颂。(案:仪式临近结束,唱颂以送诸神回天界。)

都讲举:“存神烧香。”(案:实即“复炉”节目。)

香官使者,左右龙虎君,侍香诸灵官。当令臣设醮朝修之所……在此



香火炉前，当愿十方仙童玉女接待兰烟，传臣向来所启之诚，速达……玉皇上帝御前。

举：宝花圆满天尊。

奏乐。

送神，化财，向来，回向，礼毕。

初献散花，上启，宣词，亚献散花，上启，终献散花，十二愿，散文体，复炉，出堂颂，出户五言诗，送圣，回向，杂言体。

为了更清楚见出当时科仪音乐的普遍运用规律和模式，下面再随机举另一例分析之。

《灵宝崇神大醮仪》程序：

设醮行道

法事升坛如常，各礼师存念如法，宣卫灵咒（四言诗）：五星列照，焕明五方。水星却灾，木德致昌。……

鸣法鼓二十四通，发炉：“无上三天玄元始三炁太上老君，召出臣身中三五功曹左右官使者……”请称法位，具位臣某等谨同诚上启：“三清上帝，十极高真，日帝星皇，南辰北斗……降圣初献，散花”，具位臣某等谨虔诚上启：“三清上帝，十极高真，醮筵证盟，一切真宰……今有词诚，谨当宣奏。”

宣词，亚献，散花，词文昭告，谅达聪明。今弟子某，激切虔祈，曲尽心声之发；洪灵不测，有如谷应之朗。……听其言而观其行，神之爱子民福无穷。众等虔恭谨陈终献，散花，臣谨重诚上启：“三清上帝，十极高真，醮筵证盟，一切真宰……某等下情，不任虔祝之至。”

十二愿，复炉：“谨摄香官使者，左右龙虎君，侍香诸灵官。当令臣向来设醮行道之所……在此香火炉前，当愿十方仙童玉女接待兰烟，传臣向来所启之诚，速达……昊天玉皇上帝御前。”

出堂颂，辞师，送圣、化财。

从以上两仪的文献翻译和分析中不难看出，其明显是用同一基本框架构成，区别点主要是随仪式的特定目的的不同而增减少量的专用构件或不同程度地变换词文内容。其他科仪也大体如此。这种结构模式和内容，基本上沿袭了南朝陆修静所创建的科仪音乐传统。即使在面对皇宫的道教仪式中，也可看到一些体现时代和社会阶层特色的新内容。如从仪式节目上看，就有以下新内容产生。

三献：向神奉献茶、香、花等供品的仪节，后世演为“供养科”，增为五种供品。

称法位：法师向神报告自己的法位和神职，后演变为“称职”仪节。

化财：焚烧冥币，象征送给阴间的鬼魂消费。

纳职：仪式即将结束时，诸道士将职简交还法师，表示完成任务，暂且卸职。

送圣：仪式圆满结束，送诸神返回天界的专用仪节。后世也称“谢师”“辞谢”等。

另从音乐方面看，也新出现了一些曲目。

唱道赞：是早朝的开场曲，唱词为“道场众等，人各运心，归命三宝一切念”。科书原只录唱词，并无曲名，因在后来的北宋《玉音法事》中有标名为《唱道赞》，故名。此曲强调道士心斋和存思，进入特定的通神心理状态。^①

启堂颂：斋仪开始时的经韵，宣扬音乐的心斋功能，五言律诗一首。

出堂颂：斋仪将终结时所唱的经韵，赞颂斋功成就圆满。

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

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

（原载《中国音乐》2007年第3期）

① 《道书援神契》中《论唱道及登坛品第十三》解释云：“凡修斋逐朝登坛之前，法师与宫班立于玄中法师前，高功法师启白后，都讲唱‘道场众等，人各运心，归命三宝，赞咏行道’。其所唱云‘人各运心’者，即是令法师斋官运心玄极，注想宸严，旨在默念冥思。”



《玉音法事》所载音乐史料研究

一、概 况

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

卷上、卷中为道教曲集,依曲目而列完整词曲。词曲形态均为竖排,多为一行两字,每字下均附曲线乐谱。在道乐史上,唱腔而附有乐谱者,始于此书。唯其谱式甚为奇特,古今中外,尚未见其实例。^②其谱式为蜿蜒曲线,每字所附曲线,其曲折度不尽一致,大约表示唱腔旋线的长短曲直起伏状和表情性,无具体音高节奏,明显有象形会意的性质,若非秘传亲授,难悉其奥。一些正词及每一线间多缀有个数不等的小体字,多为“何、下、亚、合、牙”,疑为衬腔;每字又有单线式、双线式或三线式,疑有单声、多声之别;又歌曲之首字或每字曲线之尾部,多傍附大小圆圈,疑为钟鼓之类法器标识。此谱式真称得上是“神奇秘谱”,虽经多位学者研究,至今仍无法真正解读。但无论如何,此曲线为乐谱符号,则是毫无疑问的。

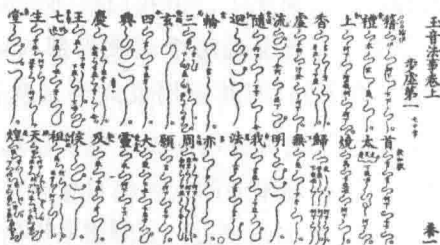


图1 卷上首曲《步虚第一》

① 《道藏》第11册,第120~145页。

② 有之者,均为与道教有密切关系之乐种,如高腔诸剧种及潮剧等。详参蒲亨强、蒲亨建:《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》,载《中国音乐学》1992年第4期。

卷下分为两部分,第一部分为两种科仪节目,第二部分是唱词总汇。

兹分别依次进行摘要分析,以识此书之内容、性质及其在道教音乐史上的特殊意义。

二、卷 上

卷上收 17 曲,无文字说明。直接按以下曲目顺序连载词曲:

《步虚第一》《步虚第三》《步虚第五》(案:前三曲系摘自南朝陆天师十大步虚,这里有个疑问,为何只选载这三首词曲?联系到卷下全录陆氏十大步虚唱词的体例,可有一个合理推测:陆氏的十大步虚在传统唱法中,只有这三首是采用不同旋律,余七曲皆沿用这几个基本旋律,为同曲异词关系,故有此编排体例。)《金阙步虚》《空洞》(小字注:醮筵中不必兴合字,径从元字举起,合元始开,图敷落五篇,高唱空洞年。①)

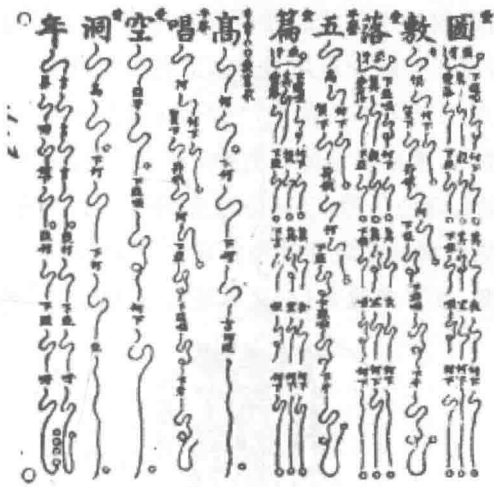


图2 卷上《空洞》

(案:上曲为前朝所无者,词曲较特殊,唱词格式古怪,词义不明。词曲关系也甚特别,每行仅一字,曲线谱悠长,衬字多而密,而乐谱形态,依三句唱词而有疏、密、疏的三段式布局,即前后两句,曲线多单线式,较平直,中间一句曲线多用三线式,曲折度大,抒咏性特强。)

《奉戒颂》《三启第一》《三启第二》《三启第三》《启堂颂》《敷斋颂》《大学

① 凡本文援引原始文献中的唱词时,均为笔者断句。



仙》《小学仙》《梵词颂》《山简》《水简》《白鹤》。

卷上诸曲,总体格式较统一,除《空洞》外,均是两字一行的谱式,曲线大都较曲折,起伏有致,衬字多而繁密,当是旋律较华丽,抒情性较强的基本曲目。

三、卷 中

卷中收 31 曲,曲目顺序如下:

《玉清乐引》《玉清乐》《上清乐引》《上清乐》《太清乐引》《太清乐》《散花引》《五言散花》《七言散花》《起敬赞》《敷坐赞》《开经》《宿命赞》《三闻经》《解座赞》《每遇斋毕赞》《唱道赞》。(注云:“按藏经醮仪卷所载,每遇唱道时,知磬举至末句,道众默念天尊三声或五或七或九声。如阳醮念长生保命天尊,福生无量天尊,阴醮念太一救苦天尊。”)(案:至宋代,道教科仪音乐已形成大分类概念,即将繁复的各种功能的仪式,统一区分为阳醮、阴醮两大类,这表明道教对于仪式的性质和功能已有了更为宏观的理性认识和把握,以简驭繁地在实践中运用具体仪式的倾向更加明确。)

《华夏赞》(按玉篇华字注华夏,“三千五百里为华夏,言其迢远之意。今华夏用思真堂举起,徐徐吟咏过廊庑登殿坛而毕,似取其迢远之意也”。)(案:此注表明道教对曲调的运用,已充分注意到音乐的特殊功能和表情作用,能够通过旋律的悠长婉转来象征某种特定的意境和形象。观其乐谱形态,线条至为蜿蜒多变,且有多线并行,又可证曲线谱却有象形会意之特点。)

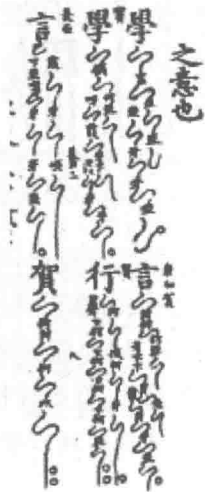


图 3 华夏赞曲词

《转声华夏赞》《请五师》《云与颂》《请符使》《步虚词》《三途颂》《斗经末句》《礼十方》《礼十一曜》《举信礼声范》《关灯举斗位》《三捻上香》《易名三上香》。

卷中诸曲中,前朝旧曲有9首,余为宋代新增。其词曲结构除《玉清乐》《太清乐》《上清乐》《散花》《步虚词》外,多为短小的单句“赞”体,如:

《起敬赞》“人各恭敬”;

《开经》“稽首虚皇天尊前”;

《宿命赞》“宿命有信然”;

《每遇斋毕赞》“斋福无量”;

《华夏赞》“学言学行言贺”;

《转声华夏赞》“贺何亚夏亚贺”;

《斗经末句》“勿示非人,戒慎之”;

《解座赞》“为诸来生”。

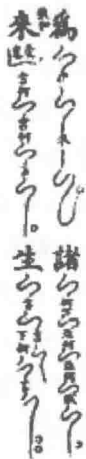


图4 解座赞词曲

显然,卷中诸曲的内容与卷上有所不同,一是新作增多,二是单句式的词曲也相对较多,这类唱腔十分简短,多一行五字,曲线谱短小而较平直,显然是起引子或过渡作用的。这些都表明这一卷的词曲相对不如卷上那么重要。如果单从经韵旋律角度来看,可以做一推测,即单句式旋律应该是古代传统保留下的内容,它们与卷上的那些抒咏性强的基本曲调合在一起,大致能反映当时所有传统道曲之主旋律面貌。而结构较长的其他新出经曲,其曲调虽仍承道乐传统之大宗,但也有不同程度的新变化。



四、卷 下

卷下分为两部分，第一部分是两种启经文仪式节次，名目为“启经文”及“黄箓启经文”。第二部分是道曲唱词汇总。兹分别节录并略做分析。

启经文

云篆太虚浩劫之初……今升入经座，谨奉为(某)增延寿……

道众平座，举起敬赞，次三皈依，次敷坐赞，诵念如法，表白启经：“云篆太虚浩劫之初，乍遐乍迩或沉或浮……今升入经座，谨奉为某增延寿算……”

开经法事，看诵宝经，次举促吟步虚，表白叹经“详夫三洞宝经乃万天圣范，结飞玄之妙气，成大梵之龙章……法众虔诚，闻经赞咏”。次举闻经，次解坐赞，次举向来，次回向：“天回云汉结真气以成文，地发琅函显灵章而出世。……声赞法事，功德无限……”

黄箓启经文

道众平座，举起敬赞，次三皈依，次敷坐赞，诵念如法，表白启经：“劫仞宝台香云素盖，妙哉元始洞观无碍诸天大圣……今升入经座，转诵仙经，当发如是愿，今辰奉为黄箓斋主，某荐亡过某神魂起升仙界……”

开经法事，虚皇号，转诵宝经，举促吟步虚，表白叹经，灵宝叹经：“伏以，元始祖劫，化生诸天，演碧落之空歌，映紫虚之郁秀……法众虔诚，闻经赞咏。”讽度人经回向：“元始灵书，诸天隐韵，齐声讽诵，一言消万劫之愆；异口同声，十过度九幽之若。向来讽诵无量度人上品妙经，称念天尊圣号，声赞法事，功德无限胜因。奉为黄箓斋主……”讽并看度人经回向，伏愿，举忏二十方天尊号，清醮都唱，举唱十方，五星都唱，举唱五岳，次知磬举礼归命忏悔，礼十三号，四结愿，辞三宝，志心声调。

可见以上两种仪式的节次框架大致雷同，只因功能之异，前者为祈福，后者为度亡，而各有小异。或同一仪节而念诵内容各异，或后者的仪式程序更丰富复杂。由此可以看出，宋代斋醮仪式的运用仍遵循了传统的方法，即运用通用性节次以保持仪式程序的基本框架，同时根据具体仪式的不同而增减一些专用节次和唱诵内容。这里有一个问题，为何在这里突兀地编排两个仪式的程序，而使全书总体内容显得不够统一？一个合理解释是，这部文献总体上以唱念曲目为主，但作为实用教科书来说，这些曲目毕竟最终要结合仪式而用。因而编者加进最常用、最基本的两个仪式，这两个仪式虽然至简，但却体现了仪式音乐

的大分类观念,一为祈福的阳醮,一为度亡的阴醮。这种大分类观念比起传统的九斋十二法来说,更具有宏观概括力,因此也更易于学习把握。从这个意义上说,这两个仪式的节次,对于所有繁复仪式就具有了一定程度的普适性,很适合学者应用。当然,要完全掌握各种具体仪式,还需进一步学习专门的科仪书,这个问题宋代已有考虑,已编排有专门仪式文献以供运用,在后面还会谈到。由于《玉音法事》中主要解决唱念曲词问题,故只顺便介绍最基本的仪式类型。

唱词总汇部分记录大量曲目和唱词,其顺序如下:

宋道君圣制道词:玉清乐、上清乐、太清乐、白鹤词、散花词、步虚词各10首,宣和续降长吟玉音金阙步虚,步虚词2首,玉京步虚词10首。(案:后有注文解释唱步虚10首的古法,相当严谨,从中可见,这是一种舞唱法,即在绕圈散花的过程中歌唱步虚,且需用“全咏之式”,即一日三朝中,每朝绕三圈各唱三首步虚,唯其中第一朝第一圈连唱步虚第一、第二两首,合为三朝九圈共10首。三日九朝之仪式,也按此格式而唱。①)

空洞灵章,奉戒颂,三启三首,启堂颂,敷斋颂,大学仙颂,小学仙颂,焚词颂,山简,水简,土简,智慧颂,沐浴颂,清水度魂颂,天真六通颂,返生颂,金木颂,大一三偈,五言散花,宋真宗制玉清昭应宫散花词10首,三途五苦颂8首,献粥,举唱三宝,献供文,施出生咒,举解坐赞,送圣颂。

从以上曲目唱词来看,主要补齐了其他两卷中未收录完整的唱词,且均无乐谱,推测其当是通用卷上、卷中的曲调。

五、性质及历史意义

通过以上原始文献的摘录分析,大致可以明白《玉音法事》究竟是什么性质的文献,也可进一步认识它在道乐史上的重要地位。

此前道教学界及音乐学界极少系统研究此部文献,唯道教学者陈国符曾解

① 原文为:右玉京步虚十首按太上玉京山步虚经云,太极左仙翁葛玄于天台山传授弟子郑思远,思远复传仙翁从孙葛洪号抱朴子者是也。郑君说仙翁去世时告思远曰,所受上清大洞道经付吾家子弟,世世传录至人,勿闭天道。信知琅函秘典,贵在流通。兼经首所载,诸大圣天尊帝王高仙真人,各各持斋奉法,尊太上虚皇号,烧香散花,旋绕七宝玄台三周匝,诵披空洞大歌章,太上称善,则歌咏步虚,其功德深妙,不可得而殚说也。谨按藏经中斋法云,三日九朝在每一朝之内各歌咏十首,令其周足。每朝至旋绕之时,坛众未行先举稽首礼太上,吟咏至末句,同唱善声各一拜。次举旋行蹑云罡,咏和次坛众丁罡步徐行至末句,各唱善声各一拜。次后每一首毕,同唱善声各一拜。又谓如寻常一日三朝,可在三朝之内共周足。其十首第一匝举稽首礼太上,吟咏至末句同唱善声各一拜。第二匝举旋行蹑云罡连过嵯峨玄都山,通作一首,吟咏至末句同唱善声各一拜,正合早朝也。余有六首,分在午朝晚朝之内,每一匝吟咏一首,如此则三朝之内十首亦周足矣,乃合朝奏玉京山全咏之式也。



《玉音法事》为：“玉音谓御制，法事谓斋醮仪，《玉音法事》谓斋醮仪中吟北宋帝御制道词。”^①此解非是。

在道教传统概念体系中，“玉音”从来都专指音乐或歌曲。在《玉音法事》卷下所载道歌中，凡“玉章”和“玉音”等词，均与吟唱经韵相应。早在南朝陆修静所制道曲《步虚第八》中就有“众真诵洞玄，太上唱清谣。香花随风散，玉音成紫霄”等句，将“玉音”与“清谣”相举，象征仙乐，十分明白。大约在唐代记载成书的《玉录济幽判斛仪》“祭炼”吟诵文之后有七绝诗一首唱云：“玉音仙乐响珊珊，鹤舞鸾飞度九关。执录把符超法界，参朝金阙覲天颜。”^②更确凿地指明了玉音即仙乐。后世科仪文献中，此词语义大抵不离此轨。如明清科仪文献中，常用“玉音梵唱”之句。可见，以“玉音”泛指“道乐仙音”，素为道教的传统观念。“玉音”实与道典道歌中常见的“玉章”“清谣”“空歌”“梵响”“灵章”等概念一样，都是泛称仙乐。至于“法事”，在古代道教观念中，也均与音乐唱念行为对应，意为具有法力的事项。如《玉音法事》卷下中凡记录法事名目者，均对应音乐唱念曲目。这种观念至少保留到明清时期。如明宣德七年周思得撰《上清灵宝济度大成金书》^③，通为40卷，分为19“门”上百“品”，开卷即在《赞唱应用门》中专设唯一的《法事品》，收载历代道乐曲词达二百多首（蒲亨强案：其他门或品均无此体例）。此书卷24《明法事赞咏》释“法事”之义，专述道教音乐的起源及类名为法事的由来。大意谓道乐是天尊所授，复命上帝按笔以施而形成，是乐有修真长生悦神之功用，其意义深玄，由前古经典秘传，如此等等。可见，“法事”亦泛指“道乐”，是“玉音”的等价概念。这样理解，也就理义皆通，文从字顺了。玉音即法事即仙乐。《玉音法事》即道乐曲集。

更准确地说，这部道乐曲集主要是用于教习与具体运用中的教本。从其三卷的编排内容来看，就明显体现出了一道渐进的道乐教科书特点。卷上所集为最重要的，完全是传统的道乐曲词，它是必须首先学会的曲目；卷中为较简短的传统道曲和为帝王道词所配之曲，其曲词相对来说不是那么重要，故放在第二步来学习；卷下则仅是补齐通用旋律的唱词，自然放在最后来掌握了。也就是说，只要先学会前两卷的曲词，所有道乐旋律就可完全掌握。补充唱词的事，也就很容易了。

① 陈国符：《北宋玉音法事吟（线）谱考稿》，载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》，中国香港民族音乐学会1989年编，第181页。

② 《道藏》第9册，第180～181页。

③ 胡道静，陈耀庭等：《藏外道书》卷16，巴蜀书社1994年版，第32页。

将道曲汇编成书,便于专门学习掌握好常用曲目,练好基本功,必然有裨于提高道乐的传习效率。故《玉音法事》的印行,一方面开了斋醮音乐集成的先河,另一方面对于道乐在全国的统一保存、传习流播也产生了深远影响。其在北宋的首出,既是道乐传承的历史必然,也与宋徽宗的倡导分不开。宋徽宗崇拜道教,又深谙艺术之道,他在北宋大观二年(公元1108年)“颁《金箓灵宝道场斋仪》(案:系专门侧重斋仪的文献)426部于天下”^①,后不久,又指令多位高道编印发行道乐专集《玉音法事》。两者正可互补而用于实践。史载徽宗在政和四年(公元1114年)春,诏“诸路监司,每路通选宫观道士十人,遣发上京,赴左右街道院讲习科道声赞规仪,候习熟遣还本处”。^②这类全国性的道乐集训,显然需要有统一的曲本。以《玉音法事》作为教习曲本的另一明证是《空洞》一曲,附注小字云:“空洞一首,若在习学时自合字起九玉至元字声了。”由于此曲集汇编了基本的曲词,因而也适宜于作道乐演唱实践中照本宣科的唱本。宋吴自牧《梦粱录》卷一《车驾诣景灵宫孟飨》称“崇烟馆道士二十四员,在殿墀下叙立,举玉音法事”。即是宫廷祭祀时演唱《玉音法事》曲调的实例。“举”者“唱”也,可证此曲集当时不但在道观中运用,也在宫廷中用于演唱实践。其编排分卷均非按仪式类型,而依曲调特性排列,颇有系统简明的教本特点,显系出于教习意图而编排。

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

值得注意的是,以上10曲步虚,在《玉音法事》卷中仅列其中步虚第一的词曲,其形态异于其他诸曲。其采用一行五字的格式,且每字所配曲线短而平,比较传统玉京山步虚第一之乐谱形态,明显见出其曲调有很大简化。由此可以推测,宋代道教为帝王道词所谱之曲,较传统旋律已有所改变,特别注意到加强其通俗易唱性,以便于流传。可证道教虽然尊重传统,但随时代发展也要不断促成一些新变化,以适应时代需要。联系到当代道观所唱步虚,仍多采用御制道词者^③,表明当时道教的这一改革是成功的。又从另9曲无曲谱,仅全附歌词于

① 《宋史·二》卷20。

② 《续资治通鉴》卷91,第5册,第2357页。

③ 当代北京白云观道教焰口仪式中的步虚,即采用“太极分高厚”这首御制道词的步虚。



卷下来看,表明这 10 首步虚可能是共用这一个曲调。

步虚第一“太极分高厚,轻清上属天……”

步虚第二“大梵三天主,虚皇五老尊……”

步虚第三“蒙蒙如细雾,冉冉曳铢衣……”

步虚第四“旋步云罡上,天风飒飒吹……”

步虚第五“绿鬓颓云髻,青霞络羽衣……”

步虚第六“昔在延恩殿,中宵降九皇……”

(中略)

步虚第十“华夏吟哦远,人声自抑扬……”

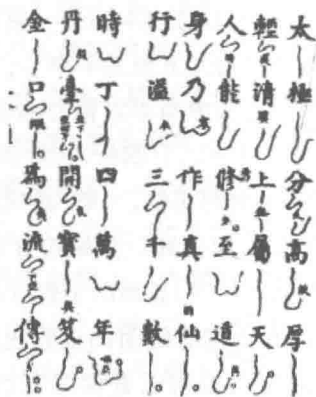


图5 卷中御制步虚第一词曲

《玉音法事》的乐谱形态多蜿蜒悠长,绝无顿挫生硬之形,暗示其旋律线多有婉转柔美之态。各曲的腔词关系,蜿蜒曲线多逐字而附,歌词间距疏远,并多间以小字衬词,显然是一字多音唱法,有节奏悠缓、曲折多致之象。这些形式特点都表明其偏于柔婉的“南音”风格,与南朝陆修静斋乐的特点一脉相通。

宋代科仪音乐的发展,皇室的参与固然是一个新的动力,宋徽宗的倡导和支持,拓展了科仪音乐的社会传播面,促进了经韵的全国统一。但我们仍应注意,帝王的参与创作并未冲击固有的科仪音乐传统。《玉音法事》的主体仍保留了道教传统体系。实际上,专业性的编撰工作只能依靠内行的高道,而他们最正常的编集办法,也只能是全面搜集历代流行当时运用的道曲,加以重新整理编排而已。由此来看,即使在帝王参与很多的情况下,南朝奠定的道乐传统并未受到太大的冲击和震撼,而仍葆其强大的生命力不断延续发展。

(原载《乐府新声·沈阳音乐学院学报》2007年第3期)

杜光庭《太上黄箓斋仪》音乐资料研究

一、概 况

“黄箓斋”是道教最重要、最普及的仪式之一。此斋名目最早见于南朝陆修静建立的《九斋十二法科仪体系》中,属洞玄灵宝斋九法系统中的第二法,其功能是“为人拔度九祖罪根”。^①与第一法金箓斋“为帝王国主请福延祚”的功能和对象有所不同,其最先主要用于民众阶层祭祖度亡,至唐宋时期,为适应帝王贵族阶段之需,黄箓斋的运用场合及功能扩大到为国为民祈福消灾等方面。这一仪式的运用场合及范围自宋之后迅速扩大。至今仍广泛用于民间的“祭炼”“施食”“焰口”“忏灯”等度亡类仪式,皆承其余绪。

据道书《云笈七签》中《道教灵验记》记载,隋朝时士民阶层以至隋文帝有修黄箓道场应验等事例多起,有三日三夜、七日等不同规模。表明隋代此斋在朝野即已广泛流行,且规模不小。但这些文献多只记其名其事,不载科仪音乐内容之详。直到唐末杜光庭编《太上黄箓斋仪》出现,我们才看到了此仪式的具体内容和程序。

《太上黄箓斋仪》凡 58 卷^②,每卷卷首均注明为唐广成先生杜光庭“集”或“删”,表明其均为杜撰^③。

本文拟对原始文献做较系统的摘、译、析,以期认清此斋仪在古代运用的真实情况、结构框架和模式,由此加深理解音乐在道教仪式中的重要功能和作用,科仪音乐传统样式的古今传承情况以及杜光庭在科仪音乐文献集成历史上所发挥的承前启后的历史作用。

二、各卷目次内容简析

全书 58 卷都记载了什么内容呢?它是一部什么性质的文献呢?这里先对各卷的目次及大体内容做一个基本了解分析,或能从中获悉此部文献的具体情况

① 《洞玄灵宝五感文》,《道藏》第 32 册,第 618 页。

② 《太上黄箓斋仪》卷之一《仪范门·序斋第一》,载《道藏》第 9 册,第 181~378 页。

③ 古时谈编集前代成本而曰“撰”,“杜撰”本意为杜光庭撰,今“杜撰”一词当源于此,但其意已有变。



况和性质。

V1~9^①:此九卷为黄箓斋三日正斋第一、第二、第三日每天早中晚三场“行道仪”的内容,其名目为“第一日清旦行道仪”等,三日统共九场仪式。“行道仪”不著名目,只著时间,又置于文献的最前,显系黄箓斋基本仪式音乐的程序内容。以后各卷,虽仍采用行道仪的形式,不过因加了针对特定对象的名目,具有专用仪式的意味。如:

V10~12:“太子降诞”早中晚三时行道;

V13~15:“敕为臣下消灾”三时行道;

V16~18:“敕为臣下迁拔”三时行道;

V19~21:“人臣为国消灾”三时行道;

V22~24:“安宅”;

V25:“安宅三时通用行道”;

V26~28:“消灾”;

V29~31:“忏禳疾病”;

V32~34:“三元”;

V35~36:普度幽魂迁拔中分,落景;

V37~39,迁拔;

V40:解考(投词禁坛宿启一如灵宝法);

V41:忏悔;

V42:士庶消灾二十方忏悔;

V43:士庶消灾五方忏悔;

V44:安宅行道方忏;

V45:安宅方忏;

V46:荷恩感瑞五段方忏^②;

V47:人臣为国五段忏悔;

V48:解考忏方;

V49:言功拜表(删);

V50:散坛设醮;

V51:拔苦济度方忏;

① 为简明起见,本书均用 V(volume)及阿拉伯数字代指原文献中的卷数标记。如 V1 代表“卷之一”。

② 原文有小字注:“升坛之时或盛寒盛暑及风雨之变,恐失礼容,宜用此忏以从简易。”由此可见忏类仪式也用于升坛仪节,在实际运用中亦可因事而繁简不一。



V52:转经;

V53:赞导。

斋坛赞唱仪轨:启斋夜,众官列位于玄中法师前,差一人读职迄。又一人引斋主礼玄师,再拜,三捻香,自述斋意,授词函于高功。三上香,次唱三皈依,次都讲唱一切念,次华夏引至三官前上香。

综上,不难见出此文献是黄箓斋仪的集大成之作。全书依内容之不同大致可分为三大块,第一块是从V1~40的40卷,记载正斋施用的主体仪式程序及内容,以行道仪为核心,依各种功能用途的不同而衍生多种变体;第二块是“忏悔类”仪式,此类仪式从音乐及仪式节目来看,本乏善可陈,唯因其如此,反显出与主体仪式之异,即它本身并无丰富繁复的节目和音乐唱念表演,只是对不同的众多的天神地灵忏悔而已,大概正因如此,加上忏悔本身具有特别的宗教意味,故单独集成之;第三块是几种单一仪式的介绍。这几种仪式或应用于行道仪中,或与行道仪交替而用,而且它们都很突出音乐的运用,在当时又已为道内人士所忽视,故单独集成之。

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

三、突出音乐运用的几种仪节

虽然道教仪式一般都离不开音乐的配合,但在具体仪式环节中,运用音乐的程度并不完全一致,或多或少。全书单列介绍者,正是音乐运用特别突出的仪式节目,现摘译分析之,以更清楚理解音乐在仪式中的作用。

V52:转经。原有小字注云:“夫修黄箓灵宝诸斋每日三时行道时转经,昼夜六时为弟子闻奏诵祈福祉。其行道后消息移时,仍别转经赞道法事,一如金箓简文登座诵经威仪。如或风雨不常及别事,即行道与转经相续可矣。”^①从中可知,黄箓斋的主体仪式是“三时行道”,行道时即要转诵经文,行道之后,在夜里又专做“转经”赞道法事,这是以诵唱为主的仪式,法术行为和念咒之类颇少。它同样也要举行三次,加上白昼的三时行道,昼夜六时就有六次诵经仪式。转

① 《太上黄箓斋仪》卷之一《仪范门·序斋第一》,载《道藏》第9册,第341页。

经法事与金箓登座诵经威仪是一样的,主要通过庄严的诵经音乐来营造法坛氛围。在天气不好或其他特殊情况下,行道与转经可连续进行。下面是转经仪式的程序及内容:

知磬唱道,上香秘咒,三皈依,赞咏如法,宿命赞,静念如法^①,启经赞,请转宝经,转众经,送经颂,解座赞,叹经功德,三闻经,旋行礼诵七真赞^②,小学仙赞,回向赞。^③

V53:赞导。此仪式前有长篇文字介绍,现援引如次:

经科皆云,斋官之内,以道德尊高者为法师,明练法度为都讲也。又都讲取词云,先鸣法鼓,次引朋众,风则执仪,敬凭赞说。此即赞唱导引,皆都讲之务也。吴中江表荆楚之间,皆以都讲执磬赞导行礼。夫先鸣法鼓者,钟磬之谓也。欲令群官整肃,仪制森然,须先击磬齐众,而后赞唱升坛,亦都讲之职也。但以近年,或都讲年德稍高,不欲一一劳止,即于众官之内,差一人执磬唱礼。盖事出一时,元非古制。……又高功法师,职在敷奏,进止俯仰,居众之先。或昏毫不任,自可求退。岂容假乎翻类冗员。今蜀地高功,止于发炉复炉两称名位,其他宣读,皆委他人。虽云先唱后随,何异龙吟龟应?此盖不惧冥谴,自掇罪尤。人事尚且未容,天道如何通感?后之法主,深可戒为。……监斋秉执科,宪绳纠行,务在无私,共引典法。若有亏犯,务须授简告之。受罚之人,亦须甘心伏罪。……其次侍经,整飭坛场,主张法席,经科几案,供养供须,施列数张,皆须检校。况旧法于斋堂之内,置两高座,三时讲读。故简文云,三时讲唱是也。……行道既毕,法师众官三时讲诵矣。近代相承,只于坛场之内三时行道三时转经,久无讲唱之事,亦无两座之设。然转经之时,众官既坐,一人行净水。侍香行香,侍经行经。转读既了,侍经收经。……又按金箓古仪及黄箓旧法,宿启之夜及言功之时,皆先作自然朝,至三礼后即告斋署取说戒宣科,明旦晨晓依法行道。此法自张天师陆先生寇天师、张清都相传至今,颇历年代,皆以斋法出于灵宝。自然朝为斋之祖宗。故先行自然朝,示不忘本也。……^④

① 此为仪式中的法术行为,即闭目沉思并联想神圣形象威仪,原小字注:“法师依法瞑目存思,出威仪自然经。”

② 此旋行礼赞七真,实为一种舞唱法,原小字注:“或三首五首如步虚法,出玉京山步虚经。”表明其唱法是模仿步虚,都有典籍记载可凭据。在步虚经中,关于步虚的传统唱法有详细规定和说明。大致是边绕圈子边唱,每绕一圈唱一首步虚(其中一圈连唱两首)并散花礼拜,如此十首步虚绕九匝而唱完。

③ 《太上黄箓斋仪》卷之一《仪范门·序斋第一》,载《道藏》第9册,第341~346页。

④ 《太上黄箓斋仪》卷之一《仪范门·序斋第一》,载《道藏》第9册,第346~347页。



这段文字本是介绍说明“赞导”仪式的程序及特点,又延伸涉及道教仪式主持人分工职责,技能要求,道教唱念传统及其当时保存状况,以及斋法系统的来源等与仪式密切相关的重要问题。这些论述有助于加深我们对黄箓斋及道教音乐体制的认识和理解。现简析如下。

关于仪式主持人要求及分工特点,法师需“道德尊高者”充任,可知坛场上的法师,更多具有形象大使的意义,虽然他体现出仪式音乐的档次和形象威严,但并不做具体的事,他的地位很像新加坡的元首。而“都讲”就不同了,他首先要“明练法度”,娴熟于法场仪式的各种程序规矩,能够主持并领导整个仪式的程序和音乐进行,所谓“先鸣法鼓,次引朋众,风则执仪,敬凭赞说。此即赞唱导引,皆都讲之务也”。其中又解释了“鸣法鼓”之含义,从中使我们知道,此时期仪式中的“鸣法鼓”,已非旧制“叩齿”之法术行为,而演变为敲击钟磬的音乐事项,具有集合众道士,整肃群官,森严仪制,指示仪式开始的重要功能。可见“都讲”在当时是仪式音乐的具体指挥者,是干实事的职位,他相当于新加坡的总理。正因为“都讲”职务特别重要,文献中不惮其烦地强调,并对当时仪式音乐实践中以次充好、敷衍塞责的现象进行了严肃批评,认为其脱离了传统古制。应该说,这种批评对于保留传统的延续和维护仪式音乐的庄严性,都有重要警戒作用。

“高功”一职,在当代的作用是仪式音乐的负责人,相当于唐时的“都讲”,而在当时,还不是那么举足轻重,而有其特定的职能。他主要领导众官向神灵奏文和礼拜等仪式进程,所谓“职在敷奏,进止俯仰,居众之先”。当时有些地区的高功,也存在以次充好、马虎对待的现象,作者同样进行了尖锐批评,认为其对人对天都是极不恭敬的态度,直接影响到仪式音乐的沟通神人之功能。所谓“虽云先唱后随,何异龙吟龟应?此盖不惧冥谴,自掇罪尤。人事尚且未容,天道如何通感?”

在介绍“侍经”等职务时,作者还对古代讲唱制度的失传表示了忧虑,指出旧法在坛堂之内,专置两高座以供“三时讲读,讲唱”。由此可知,传统的道教仪式中,除了“行道”“转经”等主体仪式行为外,还有纯音乐唱念的“三时讲唱”,是在三时行道、三时转经之后专设的唱念项目,表明古代道教仪式对音乐行为的重视,也表明了作者对这种制度的提倡,这正符合古代道教认为多多诵经念唱,即可积累功德的理仿。而至唐末时,“久无讲唱之事,亦无两座之设”。对仪式音乐的重视已去古甚远了。从这些评论中,可以看出,杜天师在整理黄箓斋时,虽自谦为“集、删、撰”,但实际上也做了不少针砭时弊,维护传统精华的理论建



设,对于延续道教仪式音乐传统起了承前启后的作用。

最后,作者还提到了斋法之源的问题,此问题同时还涉及仪式音乐的模式来源。他认为,根据古法记载,源远流长的道教斋法,皆出于灵宝派,而灵宝斋法之祖,则是“自然朝”,所谓“此法……颇历年代,皆以斋法出于灵宝。自然朝为斋之祖宗。故先行自然朝,示不忘本也。……”

这段文字进一步帮助我们理解“黄箓斋”仪式音乐的全貌。即在三日正斋之前的夜晚,要举行“宿启”等预备性的仪式,正斋中,有“行道、转经、三时讲唱”等主体仪式行为,在临近结束时,则有“言功拜表、散坛设醮”等尾声性质的仪式节目。全斋内容丰富而具有严格的程序。同时,从中还可深入认识道教音乐运用的严谨规范和仪式音乐的来源问题。“自然朝”作为道教最早期的仪式形态,同时也是后来纷繁仪式发展中,万变中之“不变”模式。这个本原性的仪式模型,不但在各种正式仪式之前多要行之,在后面我们还会谈到,黄箓斋以及各种其他仪式,多来源于这个“自然朝”。

四、仪式程序的模式化

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

下面就来做一些具体的比照分析。

第一日清旦行道仪^{①②}

众官列位幡节,香案肃整,于玄师前立定。唱“道场众等,人各运心^③,归命三宝一切念”,华夏赞引至地户^④,启堂颂^⑤,入户咒,华夏赞引入坛升天门,上十方香,至玉案,三上香,上香秘咒,玉华散景。

① 载卷之一,原小字注云:“旧仪令斋主每日投词如告斋之法,既初建斋时已投词祈告,若每日重叠即于礼为繁。今止一度,余日并停。”道教仪式多有反复运用之通用性节次,在南朝陆修静所撰仪式中,已有删繁就简之举,在杜氏编集时又专门提出,表明杜氏继续在做删繁就简的工作。

② 《太上黄箓斋仪》卷之一《仪范门·序斋第一》,载《道藏》第9册,第181~185页。

③ 案,运心即存思、沉思,为道教在仪式中通过心理修炼,以全神贯注于道经师三宝。

④ 华夏赞向无词曲详述,从曲名推测其最初当为唱诵的经韵,原小字注:“华夏赞出玉匱明真经,今组用十八虚声目。”唐时但用虚声,可能已演变成纯器乐曲牌。

⑤ 唱词为:“勤行奉斋戒,诵经制六情。故得乘空飞,耀景上玉清。精心奉经教,吐纳炼五神。功德冠诸天,转轮上成仙。”

各礼师存念如法,法师瞑目存见^①,卫灵咒^②,鸣法鼓二十四通,发炉^③,出吏兵上启^④,各称法位^⑤,读词,礼方^⑥,步虚旋绕^⑦,三启^⑧,三礼^⑨,重称法位,同诚上启,发念^⑩,复炉^⑪,出堂颂,出户咒,回师,朝仪事毕。

上仪可分为两部分,第一部分从“列位”到“玉华散景”,是清旦行道仪也是整个九朝仪的序部,在其他仪式中不重复运用;第二部分从“各礼师”至“回师”,是此仪的“主部”,它在其他仪式中得到重复运用,形成了模式。

下面比较《第一日中分行道》的仪式程序内容:

入户,各礼师存念如法,卫灵^⑫,鸣法鼓二十四通,发炉^⑬,各称法位:“上清玄都弟子,臣某等同诚上启……”

读词,礼方,忏悔,步虚^⑭,三启,三礼。重称法位,重伸上启,发愿^⑮,复炉,出户。

不难见出,中分行道基本照搬清旦行道的“主部”。

再看《第一日落景行道》的程序内容:

入户,各礼师存念如法。卫灵^⑯,鸣法鼓二十四通,发炉。各称法位,同诚上启。读词。礼方,忏悔,步虚^⑰,三启,三礼。重称法位,发十愿。复炉。

① 即沉思,联想多种神圣形象,如“太上三尊乘空下降,左右龙虎,千乘万骑……”

② 唱词为四言十八句:“金真绿霞,焕映三天。飞云丹霄,诸天控缡……”

③ 案,此仪所念咒语,“三天玄元始三炁太上老君,召出臣等身中三五功曹左右官使者……”与南朝陆氏“授度仪”及杜氏“生日本命仪”等之同名仪式完全一致。

④ 咒语为:“谨出臣等身中五体真官功曹吏,出无上三天执法开化阴阳功曹,度道消灾散祸解厄君吏各十二人……”与前朝同仪大同小异。

⑤ 念词为:“上清玄都大洞三景弟子,无上三洞法师奉行黄箓大斋,法师某岳先生某帝真人,臣某谨同诚上启。虚无自然元始天尊无极大道,太上帝君,……今奉词旨,敢不上闻。”与前朝同类仪式雷同。

⑥ 原小字注:“随方忏悔二十方或都忏五段,仪出下卷。”

⑦ 其沿用陆修静《授度仪》十大步虚中的三首,第二:“旋行蹶云纲,乘虚步玄纪,……”第三:“嵯峨玄都山,十方宗皇一,……”第四:“俯仰存太上,华景秀丹田,……天挺超世才,乐诵希微篇。……”

⑧ 实为陆氏“授度仪”中《礼经颂》三首之第一首,“乐法以为妻,受经如珠玉。……”此为易名之始。

⑨ 案:即向道、经、师三宝稽首礼拜。

⑩ 愿词为:“一念天地交泰,二念日月贞明……十念……”发愿之仪似兴起于唐代,此前无。

⑪ 念词如:“香官使者,左右龙虎君……全同前朝传统模式。”

⑫ 唱词为四言十八句:“谣歌空洞,帝君守坛……”

⑬ 案:原文献并未标记“发炉”节次,但从其念唱词文为“无上三天玄元始三炁太上老君,召出臣等身中三五功曹……”完全是前代“发炉”的唱词,应属略记或漏抄,故加此仪节目目。

⑭ 唱词用陆氏十大步虚之第二首。

⑮ 案,共十二愿。

⑯ 唱词为四言十四句:“神光朗耀,瑞气周旋……”

⑰ 仅唱陆氏十大步虚之第三首。



出户。

同样是照搬清旦行道之“主部”。

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

可见《黄箓斋》所有的醮仪结构,大体是第一日清旦行道仪中“主部”这一基本模式的衍变。事实上,在以后的研究中我将进一步证明,杜光庭整理的其他斋仪也大都采用了这个模式。由此表明在唐末,作为一代宗师的杜天师,在道教科仪音乐的编集过程中,仍然主要地继承了早期道教的传统内容和“以简驭繁”的实践方法,并且针对当时道教音乐某些传统规范面临失传或随意敷衍的现象,一再地强调要严格传承古法制度,要恢复和加强音乐唱念的实践。杜氏在继承传统的基础上,也针对当时的现实,身体力行地做了一些新的工作和努力,这种创新性虽然细微,但无疑对于传统的保存和发扬起到极为重要的承前启后作用。正是在这些方面的业绩,奠定了他本人在道教科仪音乐史上的历史地位,当之无愧为一代宗师。

(原载《音乐探索》2008年第1期)

南宋《道门通教必用集》 所载音乐资料研究

《道门通教必用集》是道教史上首部有关道士教育培训的综合文献,又因其中仪式音乐内容占有极大比重,故在音乐史上,它又是一部具有特殊意义的仪式音乐文献。全书结构含序、目录、正文九卷。从此文献中,我们不仅可以认识道教在音乐教育传承上的一些知识体系、方法步骤,还可进一步理解道教音乐的历史来源及某些运用特征,更还可从中见出南宋时期道教音乐发展的一些重大变化。

下面依其结构,择其涉及音乐的资料进行初步分析研究。

一、序

先有序两篇,首篇为南宋嘉泰元年辛酉(公元1201年)夏江原朴庵道士吕元素撰,述编撰缘起,“天师立教于西蜀,广成终老于益州。故蜀之人奉道为盛,而仪注亦甚详。第所传素无刊本,差误实多。顷观中藏书既成,适左史简池刘公太常,眉山朱公……请得都下道经数百卷,皆吾蜀所缺者,其间科仪居多。乃令小师太古参较同异,考古辩今,始自童蒙,迄于行教,缀辑成集,以贻后人”。^①

是知吕元素身处天师道发源及仪式盛行之西蜀,为着实践将传统仪式传诸后世,遂积累经书,引进当地所缺的资料,指导吕太古编出这部较完整翔实的科仪书。但这部文献的重要意义并不止于仪式及音乐范围,类似文献其前早已有之,例如《玉音法事》。但此书的编撰却另有一大新特点,它是按照培养一个合格道士的全过程来设计布局的,故名通教集。由此,这部文献就具有了道士培训标准教材的特点,而又由于其中音乐唱诵占很大比重,从中可见出音乐在道士知识构成中所占的重要地位,由此又具有了仪式音乐教科书的性质,正因这个特点,它在道教音乐史上具有了特殊意义,前无古人,后无来者。

序二是元成宗元贞(公元1295年)仁安观悟真大师韩混成撰,此序篇幅稍长,其中以简要的笔调阐述了道教斋醮音乐与中国传统文化的密切关联,认为道教继承了古代皇室的天地郊庙祭祀礼仪,又按照道教的信仰思想做了新的变

^① 《道藏》第32册,第1页。



化而形成了斋醮科仪。科仪中的音乐活动,正是秉承了古代传统思想中音乐可通神明,祷上下的观念。可谓一语道破了道教音乐的来龙去脉及基本功能。

古者天子礼天地格神明,皆具牺牲之礼。……先散斋而后致斋以成其祭。犹虑仪不及物与不成享也。而况士庶乎?是以太上谈经立法,以好生恶杀为务之继。天师因经立教,而易祭祀为斋醮之科,法天象地,备物表诚,行道诵经,飞章达款,亦将有以举洪仪,修清祀也。是故欲雍诗颂清庙,使声成文,谓之音,可以通于神明,祷于上下,唱步虚,咏洞章,原其理也,亦无二致。^①

在这篇序中,作者还进一步指出道教实践活动中仪式与音乐相互配合、不可或缺的密切关系。认为一个合格的法师,必须完备掌握这两项技能。并指出当时的道士多只识其一,不能兼善的现象。

而道家者流合规仪者,则失于声音之学,得音声者失于规仪之备。^②

从这些言论中不难看出,道教中人很清楚道教仪式音乐是继承了中国古代礼乐思想传统,并加以变易而形成的。如果说古代礼乐是王化的两大法宝,则仪式音乐是道教信仰得以实现和弘扬的两大支柱,两者相辅相成,缺一不可。这也是道教音乐得以取得较高成就,绵延于今的思想保证。

两篇序文虽然谈仪式音乐的内容并不多,但都有洞察之明,以简洁的语言指出了道教音乐的一些重要特征,对于理解道教音乐的历史及性质,都颇有启示。

二、目 录

序后为“目录”与正文,南宋鹤林道士吕太古著。值得注意的是此书的目录格式颇有特色,与今不类。它实为目录与提要的综合,即在列出各卷标题之同时,也对每卷成立之目的要点和记载内容,均有简明概述。读此目录,对全集之内容要点已可基本把握。

为能全面扼要了解这部文献的整体特点,下面将“目录”^③断句翻译并略做分析。

慕道之初,必求标准。发愿、持戒、经训具存。自汉及今,扶宗立教,人天师表,皆可模范。故立《矜式篇第一》。

① 《道藏》第32册,第1页。

② 《道藏》第32册,第1页。

③ 《道藏》第32册,第2~3页。

此述立篇之目的,向往道教者,必须寻求基本的标准和规则,这些内容自古有之,可以从古人留存的经训科仪和大师榜样中学习。

太上出家经训,历代宗师略传。童蒙入道,应和居先,起自启堂,迄于辞圣,皆可赞颂,著于经科点授之初,可无善本,故立《词赞篇第二》。

阐述刚入道的道童在启蒙学习阶段,先要以应和模仿的自学方式,完整地学唱仪式中从开始曲的“启堂颂”到结束时的“辞圣颂”等全套经韵。表明音乐唱念是培养合格道士全过程中一开始就要着手进行的基本要求和技能,可见音乐技能在道教科仪中占有头等重要地位。对于了解道教音乐传统有重要参考价值。

步虚词及赞颂,祝诸品真文符简,五方消灾真文,十二愿念。

此为道童初学之最基本也是最重要的唱念曲目内容。

童子长成,教习音韵,单声诵念,赞助行持,传闻舛差,蹈袭芜鄙,悉加厘正,俾就谨严。《赞咏篇第三》。

述道童成长,经过一段时间培训后,需要经乐师以严谨方式教授音韵和单声诵念,在学唱经韵音乐中修持身心。表明道教在音乐教育方面的重视和专业性,也暗示了道乐的修养功能。到了这一阶段,音乐教习的方式,不但从自学性质的应和转到由专人教授,而且在规格上,有了更高的要求,要严格遵照正宗的旋律和唱法,十分严谨。如果说在童子应和阶段,还只是要求“能唱会唱”即可,而到了成人学习音韵的阶段,则要求“唱好唱对”。

五方卫灵咒,五劫生尸章,外坛赞咏,旧本《步虚篇第四》。今删出《步虚》,添《炼教启奏篇》。开奏启白,上御案香,祝香后入意,启坛文,黄箓斋祝香后文,宿启白五师文,建坛发炉,启斋五师前启师,黄箓为国三时告师,真武经文,安宅经文。冠简之初,必由赞佐内外法事,非上一条,文或未安,本或多误,初步宜谨择善而从,故立《职佐篇第五》。三日叹经文,黄箓启散忏悔,消灾明真忏悔,开五方文,三度召请文,咒食仪沐浴仪。举扬之职,分司威仪,节奏详明,音韵典雅,广成著述,专立为科,必得其人,以动众听。故立《赞导篇第六》。

此篇先明确提出音乐唱念的技术和美学风格要求,认为音乐唱念事关仪式的威严,因而必须节奏清楚明确,旋律情调典雅庄重,令人感动而乐听。

杜天师赞道仪序:开坛仪轨,宿启仪轨,行道仪轨,诸忏举方,转经仪轨,斋堂仪轨,言功设醮仪轨。古称威仪,今号都讲,一坛节奏,同著前篇,敕水戒严,启经赞述,皆为紧要,尚多讹误。故立《威仪篇第七》。敕坛仪,



九时引经文^①。高功之任，道德威仪，檄召存思，百灵咸听，多有仪注。考诸前人，集为一篇，以备讲究。故立《精思篇第八》。发奏诀法，升坛关奏说，礼师存念法，鸣法鼓说，步虚命魔存思法……

此篇汇集唱诵念咒诀舞步等仪式法术中所需要掌握的基本方法和知识技能，并首次记载了高功这一仪式主持人的职责和作用。

右八篇皆从道教经科及历代宗师近世知名之世，参详考究，集为一篇。不敢少有臆说，以误后贤，秘为一家之私，则非通论，援侵诸木与同学共有，为传道度人指教之需。……

三、正文

正文共九卷^②，每卷均标明“鹤林道士吕太古集”。各卷细述目录中各篇的具体内容或经韵词文。现择要节录并略析其主要内容。

卷之一《矜式篇》。其中《太上出家经训》引经据典，叙述出家人应该遵循的规则和道理。《历代宗师略传》则罗列历代道教大师如张天师、葛仙翁、陆修静、寇谦之、杜光庭等多人之小传，以供从道之人仿效。

卷之二《词赞篇》。列举大量经韵的曲名及唱词：

启堂颂，智慧颂，奉戒颂，请师颂，唱道赞，华夏赞，三启颂三首^③，玉京步虚词十首，金阙步虚词，步虚词十首，玉清乐，上清乐，太清乐，白鹤词三首，出堂颂，三皈依赞，宿命赞，送经赞，解坐赞，七真赞，小学仙赞，又一首，焚词颂，度简颂，符戒颂，焚简颂，出简颂，水简颂，三途五苦颂，明灯颂，散花乐，古散花乐，五字散花乐，焚朱表颂，解坛颂，还戒颂，辞师颂，奉送赞^④，难思议赞，祝镇天真文，一炼度真文，又一首，五方消灾真文正字，祝消灾真文，祝符戒，祝焚龙，十二念，十二愿，巢仪十二念，普供养赞，祝八威真文，八威真文。^⑤ 凡七十余首经韵，几乎囊括了前代的传统经韵，且有宋代以来新添之曲。

卷之三《赞咏篇》。首列《五方卫灵咒》，先有小字注云：“此咒固非赞咏篇所编，然患多出耳闻口授，讹谬者多。故著于此，俾自童子时点授，则终身受用也。”又按“此咒皆制邪之文，故皆有我字或有改为臣字误也。诵咒发炉存神之

① 正文中，这两仪分两卷述之，故全书共成九卷。

② 《道藏》第32册，第3～52页。

③ 即前代《三涂颂》之异名经韵。

④ 曲名后有小字注云“每句下有散花林三字”，殆为唱和形式也。

⑤ 《道藏》第32册，第9～17页。

后,方是关奏上真。初无慊尔并依金篆仪及藏经诸处契勘录出”。^①

注文说明咒的功能是制身中之邪,故置于发炉、存神等交通神灵法术之前。道士只有先通过这些法术活动,使自己具备了神的某些资质,才能够与神沟通,祈神相助,此即关奏上真之义。所以在科仪音乐程序中,卫灵咒总是最先唱诵的曲目。

外坛赞咏:坛外法事,字字皆以拔度为本,诚非细事。况是施主追悼之际,惨戚装怀,讴歌词曲,尤为不便。今取前有偈颂及新添,以助行事,庶几典雅。

第一度召请诸神偈,第二度如亡人偈,第三度召请偈,澡浴偈^②,引沐浴仪语,法桥偈,法桥文,次和,次举,下桥偈,皈依三宝忏罪,送亡人法事。

以上“外坛法赞咏”的内容说明了几个问题,其一是所谓“坛外”法事,原是超度亡魂的悼唁法事,由此明白道教法事有坛内、坛外之分,原是有功能的不同。但内坛应是敬神祈福类法事;其二,法事的功能对于音乐赞咏的情调是有制约力的。如悼亡类赞咏,就要求“惨戚装怀,典雅”,以与施主的心情吻合;其三,既取前代偈颂,又有新添,表明道教虽特别强调尊重传统,但也代有新创,以利弘道;其四,从“外坛赞咏”的仪式程序及音乐词文中,可看出南宋时期的度亡仪式比较前代同类型的黄箓斋来说已有明显变化。即仪式和音乐大有丰富,并按照给亡人洗澡、进食、沐浴后度过法桥而升天成仙的情节而布局,由此使仪式音乐增添了戏剧性、人情味而更具可观赏性。这与其前的黄箓斋主要通过反复诵经而积累功德的做法不可同日而语。这固然与南宋时期兵荒马乱的时代背景有关,同时从赞咏曲目中大量出现“偈”体歌曲以及梵音词曲来看,也应较多接受了佛教仪式音乐的影响。南宋以后,此类专司度亡灵的仪式,逐渐从功能更广泛的黄箓斋中独立出来,甚至可以说逐渐取代了黄箓斋,而形成专科性的仪式节目,诸如各种“施食”“焰口”“忏灯”等,殆皆源于此。

卷之四《启奏篇》。^③ 此篇列举多种“高功”上香时吟唱的“咒”“祝”“文”,如《上手炉香祝》《入意文》《启坛文》等。咒祝多为四言诗体,当是可歌之曲,文多为散文诗体,当为吟诵之曲。

① 《道藏》第32册,第18~20页。

② 原有小字注:“先同诵八天梵文,令法师存想取三十二天真气入浴水,然后吟此偈。毕,一童子诵文引科偈。”

③ 《道藏》第32册,第21~25页。



卷之五《职佐篇》。^①此篇列各种唱诵之词文,如叹经文、忏悔文、召请亡鬼、举天尊、沐浴仪、度亡鬼咒、咒施甘露法食仪、启请咒、通真咒、香花水饭等供养。这些词文多是咏吟之歌,或也标明是法师立诵。显然与度亡仪式有关,词大都保留至今。

卷之六《赞导篇》。此篇引用唐末杜光庭的“赞导仪序”,对各种斋官如法师、都讲、侍经等所负责的科仪音乐职能做了介绍。

卷之七《威仪篇·勅坛仪》^②。“一坛威仪,皆自都讲赞导也。则敕坛当是都讲为之。”可见都讲在塑造仪式威仪中是举足轻重的人物,音乐在仪式中的作用随之可见。其仪式节次为:“白事存想,召四灵,足履丁字,剑水相向咒,诵净天地咒,安土地咒,诵净坛咒,诵各方帝君咒,次举天尊,次诵敕身咒,次禹步,次称位请官。”此仪主要以念咒舞剑步斗等做工表演以通神请神。而这些巫覡乐舞时期的巫术表演广泛用于其他仪式,且留存至今。

卷之八《威仪篇》《黄箓九时启经文》^③。即九次“转经”,诵经宗旨大致沿用陆修静所创黄箓斋的模式,既有为国祈祥祝延,亦有祭祖度亡,功能广泛,并有依附帝王官方的色彩。

卷之九《精思篇》。此篇解释科仪音乐中所用基本法术及仪式之含义,如发奏、白事、升坛、存思、诀咒、踏罡步斗、符篆文字等,这些是法师所必须掌握的技能。

四、余 论

综上所述,《通教集》完整罗列了仪式的基本要点和曲目,并按照教育传承的目标和重要性及难易程度做了合理编排,堪称科仪范本性质的大全之作。将其与略早成书的《玉音法事》相比较,不难看出其创新性所在。《玉音法事》作为道乐史上第一部仪式音乐词曲集,着眼于道乐照本宣科的实践运用,并无理论的阐述和培养人才的思考,因而,它更适宜成熟道士所用;而《通教集》作为道乐史上第一部道士培训教科书,其内容更全面,理论与实践兼备,着眼于培训道士掌握基本的道教经典和仪式音乐技能,并且按照从启蒙到逐渐完善成熟的教育阶段性,编排相应的仪式及音乐材料,既有理论的阐明,亦有循序渐进的匠心独具。由此具备了前无古人的仪式音乐教育功能,对于道教仪式音乐在传统规范

① 《道藏》第32册,第25~28页。

② 《道藏》第32册,第37页。

③ 《道藏》第32册,第44~47页。

下的传承发展,起到承先启后的重要作用。我们当代人接触道教音乐时,总感觉它有奇特的韵味和相当程度的专业色彩,又联想到,许多道乐作品及深受道教音乐影响的民间音乐作品,以其高水平的艺术成就而享誉中外乐坛,这些不能不与道教重视科仪音乐教育传承的传统有密切关联。事实上,自南宋以后,道教逐步建立起了更加规范严格的仪式音乐培训体系。如果我们从这部文献的研究入手,更延及若干类似文献做系统之研究,或有望写出一部有特色、有启发性的道教音乐教育史著。从道教独特的音乐教育体制和方法中,或许有可能总结出一些对当代音乐教育有益的东西。

(原载《乐府新声·沈阳音乐学院学报》2007年第4期)



元《灵宝领教济度金书》音乐史料研究

一、文献概况

题为宁全真传授、林灵真编撰于元成宗大德六年(公元1302年)的《灵宝领教济度金书》(后文均简称《金书》),是元朝最大型的道教仪式音乐文献,共320卷。文献题名甚费解,且尚无人解释,故试析之。“灵宝”,指明此书所记内容之道派归属;“领教”,殆为统领各教派之意;“济度”,应为“救济超度”;“金书”,即“经典珍贵之书”。合解为“统领各教派的救济超度科仪的灵宝派经书”。仅从题名可见,元朝科仪音乐的主流仍是灵宝派,其博大精深、绵延不绝,在实践中超越了道派的局限,而为各道派所认同共用。

此书开卷即“目录”,详列各卷内容^[1],体现了当时分类观念和方法上的一些新变化。目录为两层次分类法,第一层次为“品”,“品”之下再细分为“仪”或其他名目。

全书共20品,现照列并简析如下,以见其梗概。

1.《坛幕制度品》“开度、祈禳通用”^①(V1),含有多种“斋坛”“幕”“灯图”及“道场”之图形。如“内外坛陈设图”“血湖道场陈设图”“章官幕”“安宅斋”等,为各种仪式之坛场布置提供规范的格局及图形等。

2.《坛信经例品》“通用”(V2),含“黄箓坛合用事件”。

3.《修奉节目品》^②(V2),列20种大型斋醮的基本节目,以黄箓斋为主体。

4.《圣真班位品》“通用”(V3~7),列众神之神位及等级。

5.《朝奏次序品》“通用”(V8~9),收《宿启》《朝谒》两种。

6.《赞诵应用品》“通用”(V10~11),含150余种经韵曲目并列举唱词。其中,“颂”39首^③:启坛、解坛、请玄师、诸天师、请监斋、请天官、请地官、请水官、请五帝、请经师、请籍师、请度师、送玄师、送天师、送监斋、送天官、送地官、送水

① 开度,祈禳为不同性质的两种基本仪式类型,前者为拔度亡魂,面对阴间鬼魂;后者为祈福禳灾,面对阳间活人。两类仪式可通用的节目,当为基础性的内容,后一律简称“通用”。

② 此品内容庞大,下列20种大型斋之节目,如开度黄箓斋五日节目,明真斋三日节目,青玄黄箓救苦斋三日节目……

③ 每类曲目均只记曲名,略去类名,如颂类的“启坛”,实即“启坛颂”,其他词类、乐类、章类记录均准此。

官、送五帝、送经师、送籍师、送度师、明灯、智慧、奉戒、还戒、烧香、太极、投简、度简、焚词、焚疏、迎真、送真、送真符、普献、北帝、三启、又度简；“赞”3首：学道、七真、华夏；“词”或“乐”^①各10首：大步虚^②、步虚^③、玉清乐、上清乐、太清乐、七言散花（仅此曲含8首）、五言散花^④；“咒”6首：五方卫灵、三日九朝卫灵、一日三朝卫灵、五方总、五星都、璇玑斋卫灵；“愿念”4首：早朝十念、午朝十二愿、晚朝十愿、小十二愿；请左右幕词、送左右幕词、三皈依、三闻经、招魂诸章4首：阳斗、阴斗、又斗、召六道；“偈”8首：生神、灵宝经、开道路、朝礼、传戒三宝、三清乐、堪叹三、五方童子。以上曲目分类虽不够严谨，但大致是依“颂”“赞”“咒”“章”“词”“偈”“愿”等而分类，多为前朝已有的且为不同仪式所通用的基本曲目，其以赞颂类曲目为主体，体现了对神灵的敬仰。

7.《科仪立成品》《通用》（V12~259），内容浩繁长达247卷。列举大量道教仪式的程序和内容，各种具体的“仪”作为“斋”的亚层次节目，也有一套固定程序和构件，此品等于是对“斋”的进一步详述。例如，从第三品中仅告诉了《黄箓斋》中有“招魂”“破狱”等“仪”的名目，但并未列出这些“仪”的具体程序曲目等内容，可对照查第七品中的“招魂仪”，即详细列出了其程序。因此，第七品与第三品虽在目录上为同一层次，但就其实际内容来看，则分别代表了“斋”和“仪”这两个不同层次的对应关系。但是，第七品中的多种“仪”并不严格按照“斋”的顺序编排，而是将各斋所用之不同的“仪”统一罗列，并分为祈禳、开度通用，祈禳独用，开度独用三类，这样就避免了重复记载。在实际运用时，可将此品与第三品对照起来按图索骥，即可方便行事。此品各仪中，以V97~99青玄斋用的“普度净供品”最为重要，其新构件最多，程序内容丰富，包含了黄箓斋和诸度亡仪的梗概内容，清楚显示出此时期度亡仪的长足发展，其中出现了一些新的仪式名目，体现了元代仪式音乐的新发展。

8.《紫英灵书品》（V260），含“真气水火”“治病”等符文。

9.《开度追摄品》（V261），含“追魂”“招魂”等符。

10.《炼尸生仙品》（V262），含“返魂”“入棺”等章符。

11.《炼度品》（V263~265），含“大洞”“三部八景”等符。

① 除玉清、上清、太清三首为乐类外，余皆为词类，如大步虚词。

② 即道教传统的十大步虚。

③ 即宋徽宗等改编的10首步虚词，将道教固有的步虚词冠名为大，且列于前，可见编者更重视道教固有传统，尽管他们不得不依附皇权。

④ 唱词后附有唱法注释曰：“凡散花每两句为一首，上一句吟毕，继吟‘散花礼’三字，方吟下一句。吟毕继吟‘满道场圣真前供养’八字。”显然，此歌为对比性两句体乐段反复的结构，唱法和曲式都有程式。



12.《符简轨范品》(V266~274),含“灵宝登斋诸符”等符、文。

13.《书篆诀目品》(V275),含“发遣”“万灵”诸符。

14.《书篆旨诀品》(V276~281),含“长生”“玉清”“金书”等符、简、宝诰。

15.《存思玄妙品》“通用”(V282~286),含“炼秽变神步罡”“设醮降圣”等多种人神交通之法术。

16.《诰命等级品》“通用”(V287~291),列“飞”“简”“方函”等诰,此品明显反映出道教借鉴皇权等级制度的特征。

17.《幡盖陈设品》(V291~292),列“招魂”“引魂”诸幡。

18.《表榜规制品》(V293~303),列“破狱”“言功”诸表、榜。

19.《文檄发放品》(V304~318),列“斋主投词”等檄文。

20.《斋醮须知品》(V319~320),分述“上章”“分灯”“开度”“祈禳”“总记”诸项之要领及要求。

记述建斋的基本礼仪与设备要求等,如“简”的数量及木材制作、摆设方式,斋主请法师建斋的程序等,与音乐仪式均关系不大。不赘。

全书目录分类细致详尽,但略嫌细碎,今按其内容宏观归纳为三大类,以便更简明地理解和把握其本质特点。

1.坛场设备布置类:第1~4品凡7卷。

2.仪式音乐类:第5~7品凡251卷,为全书之主体,其中将音乐事项置于仪式之前,反映出道教对音乐的重视程序。充分表明此书作为重要仪式之音乐文献的性质。

3.章符幡文及法术类:含第8~19品凡60卷。

显然,此书囊括了各种不同类型斋醮仪式必须应用的所有事项,且大致按照仪式行为过程及重要程序而排列。第一大类以坛场设置及神像排列为主,体现了斋仪对神灵的敬重和通神、娱神的信仰功能;第二大类以音乐与仪式为主,反映了道教交通人神的主要途径及手段;第三大类为运用各种神秘的法术及文件,起到加强、辅助通神手段之功能。这些内容在分类层次下都有详细的程序及图文记述,因而具有可操作性,兼具科仪音乐实用手册和教科书的特点。另正文前有“嗣教录”,后有“斋醮须知品”各一篇,相当于“序”与“后记”,对科书的相关背景做了补充说明。

二、背景:“嗣教录”及“须知品”译析

目录之后有大德六年(公元1302年)玄学讲师林天任撰《灵宝领教济度金

书嗣教录》一篇序^[1]，分“赞化宁先生”“水南林先生”两段，为此书编著人宁、林二先生立传，分别介绍其道学经历、传承脉络、时代地域背景、仪式音乐的发展及历史地位等问题，事涉仪式音乐甚多，两人活动区域皆在浙江省。特摘要断句并译析如下^①：

宁先生讳全真开封府人也，世裔莫详。幼养于裴氏家，长犹从裴姓。……其资稟纯异，敏于记忆，凡诸子百家医药卜筮之书，无不该贯融会。善察天文产躔度，尤工于风角鸟占卜术……会尚书王古入朝，雅知先生有道，檄充史椽尚书，嗣丹元真人东华嫡传。又闻田灵虚遇陆简寂于庐山，玄受三洞经教，与东华玄旨会合。尚书延至灵虚于家，俾先生典侍抄录。先生既心与道契，一见辄解悟。凡宗旨秘文，必私录副本。灵虚知先生宿有仙分，心切许之。……一日灵虚言于尚书，曰裴氏子根器深重，骨相合仙，异日当负大名，然振起吾东华教者，必此人也。欲以上道授之，俾其掌教可乎？尚书亦欣然曰，此吾志也。遂授焉。自是修持不怠，能通真达灵。飞神谒帝，名振京师。遭靖康国难，大驾南巡，先生奉所生母以行，遂飘泊来南。凡所至处，人辄归慕。

以上这段话讲述宁全真从一个平民成长为道教一代大师的神奇经历，说明这个过程既有本人的天赋，亦有机遇和伯乐促成；又讲述其随政治风云变幻，而从北至南，创建东华道派。这里涉及比较重要的资料有二，一是宁氏的师承体系，仍是陆修静灵宝大法的嫡传；二是贵族官府的支持，再次证明，道教要求的发展，必须依附皇室官府的势力。这已成为一个规律。后面大致讲述宁氏在吴地待了16年，经常为皇室建斋祈禳，因其斋法灵验，受到皇帝荣宠，朝廷凡有醮礼，皆由他主典之，使上清灵宝大法盛行朝廷。后因遭到左街道箬刘能真的嫉恨谤讪，惹来杀身之祸。在第二段水南林先生中，介绍林先生法讳宁真，世为温州人，祖宗三代为高官，林幼习儒书百家，因累试不第，遂弃儒从道，舍宅为观，绍开东华之教，蔚为一代真师，以度生济死为己任，建普度大会者不一。后受正一教主赏识，檄任温州路玄学讲师，继升道箬。但林自视焰然，乃退居琳宇，著书立说，尽览三洞领教诸科及历代祖师所著经典，准绳正一教法，辑为济度之书十一卷，符章奥旨二卷，尽收大小斋醮祈禳之事。后携书遍历名山，受到教主真人重视，将书印行，授灵宝通玄弘教法师住持温州路天清观。林还是科仪大教育家，受道弟子甚多，在温州就有百多人，其方外从游踵接，皆玄门中表表者，可

① 因原文甚为繁细，不宜照搬，故笔者择要概述，以便阅读，读者若有兴趣可查阅原文。

谓一时授受之盛。

可见宁、林两人都是影响极大的一代科仪大师，其所著科仪属灵宝法在浙东的分支流派，史称东华派，以天台山为中心远播南方各地，声势浩大。此派虽于科仪有所创衍，然其主体实沿陆已奠定的灵宝传统，从中还可看出元代道教仪式音乐发展的两个基本特点。其一，完整有机地延续了古代传统模式，仪式类型及程序内容仍以灵宝为大宗，同时也接受了大量南方正一符篆派的仪式因素；其二，发展中心转移到政治经济文化的重心地带——浙江省，这与当时中国文化的南移大趋势紧密配合。而且我们在以后还会看到，这一格局的影响流传至今。

《斋醮须知品》(V320)为全书末卷。逐一介绍常用的科仪项目的具体含义和操作程序及方法，执行及研究科仪音乐者不可不知。因其篇幅较长，现择要略做译析，以管中窥豹。

上章^[2]“诸章奏别是一派，与斋醮无预。正一章乃玄元道君下教祖天师领户化民上章首过，流传至今。九灵章乃西灵……诸书章每章宜单幅，幅宜单行，行宜单字。每行字不过一十有七。……”是知上章仪式乃相对独立的程式，各种不同类型的上章，主要区别在于所奉奏神祇的对象不同。但在章文的书写格式、上章的时间场合，则有严格的程式化规定。

分灯^[2]“诸分灯宜于日中，以阳燧取火。是谓太阳真火，接以油烛，至晚不绝。……以天上之阳光开地下之阴暗也。合在元始御座前行事”。是知所谓分灯，乃指将天上阳火分于地上烛火，表示以盛阳之光破地狱之阴暗，颇有象征意义。其他条目，大致如此论述，因与音乐相关性不强，从略。

全书内容纷繁，记录翔实，集中反映了此时期科仪音乐的面貌。所集各卷咸题作“洞微高士开先救苦真人宁全真授，灵宝通玄弘教水南先生林宁真编”。

三、元代仪式音乐的主体：黄箓斋

《金书》中单列“科仪”类达两百多卷，每卷记一“仪”，每一仪虽也有其自成一体的节目和程序，但一般不能独立运用，而多作为独立运用的“斋”“品”之构成内容之一。每仪均标明其为某斋独用或为各种斋合用。显然，这部分具有“仪式库”的性质，即将各种不同“仪”的程序做法集成于此，供道士们在实践中灵活地根据不同仪式的需要而选取。此部分名目繁多，不及详列。下面选择主体性的和与音乐有特殊关联之“仪”做一概要分析。

与音乐关系密切之“仪”当首推《金钟玉磬仪》，其程序为：“立班，上香，振金

钟二十五声，击玉磬三十声，钟磬交振三十六声，振金钟九声，振玉磬六声，交振大钟磬各四十九声，步虚旋绕，向来，又金钟玉磬科，振金钟，振玉磬，钟磬交振，敛大钟磬。”

程序简单，主要是钟磬各单击或合击之不断反复，每次唯点数不同，其间仅穿插数项其他仪式音乐节目。所堪注意者主要有二：一是体例较特殊，每一次敲击钟磬节目时，均用非常统一的唱韵格式，先吟一段骈文，次唱四言诗或五言诗一首。如此划一的体式，在其他“仪”中鲜见，是否在强调神权与皇权的大一统意识？在传统观念中，钟磬是反映帝王之尊的重器。现摘录第一段“振金钟二十五声”的词文：“伏以，圆虚含象，阳韵凝和，黄中融无极之声，逸响廓太空之量。玄通冲漠，大音密契于郁罗渊默；回旋雅观，潜符于劫初真机。谷应妙景，泓澄铿锵而华盖云开，缥缈而流精霞映。九重感圣，十极迎仙，肃运玄功，昭谐釐事，召阳神咒，恭对披宣。元梵恢漠，九霞映空。丹灵显著，五纬交通。真阳激彻，韵合玄宫。元始徘徊，群仙敬从。万气齐仙，隐微降衷。道生自然，变化无穷。（和）与道合真，宣召阳神符。”上述词文，书中并未注明是唱或说，但根据当代现存同类体式词文的用法来看，都是采用抒情性强的咏唱方式。因而，我们可以推测，钟磬敲击之后的两段唱词，应是抒情悠远的唱法，一来可与当代经韵唱法吻合，二来也符合赞颂天地博大景象所需要的情感。

第二个特点是，此仪式明显反映了天地阴阳交泰之传统观念。在中国古代传统思想和数理知识中，奇数“一三五七九”代表阳数，象征天、男性等概念；而偶数“二四六八十”代表阴数，象征地、女性等概念。此道教仪式中，以钟声代表太空之阳韵，且多敲击奇数之声，而以磬代表地之阴韵，且多敲击偶数之声。充分体现出道教无论在观念还是实践上都与传统文化具有密切的渊源关联。这些观念，在吟唱词文中更明确显现。如“击玉磬三十声”中的唱词选段：“伏以，浮阴凝润，方景温澄。表玉界而梵唱凌空，列瑶坛而灵音彻野。……召阴神咒，恭对披宣。……玄坛制品，玉磬琳琅。……阴生梵唱，流演玄纲。……”

至于主体性的仪式类型，则当首推“黄箓斋”。早在隋唐，黄箓斋已逐渐流行，至宋，已开始居于诸仪之主流地位，到元代，从《金书》中所收仪式来看，黄箓斋仪仍稳固地保持其主体地位，并出现了一些新的发展，比唐宋时期同类仪式在种类和具体程序内容上又更显丰富繁杂。体现出以度人济世为宗旨的黄箓斋在中国大地上越益深入人心，流行益广。由于大多数仪式程序多具通用性，故一旦弄清了黄箓斋的程序特点，对元代大多数仪式的构成情况也可基本把握。

《金书》中收有“开度黄箓斋五日节目”“青玄黄箓救苦妙斋”与“祈禳黄箓斋”三种黄箓斋，现分别介绍其要目如下。

(一)《开度》黄箓斋基本程序^[1]

正斋开始的前七天要逐日进拜“破丰都开业道、素车白马、开通道路、摄招亡魂、沐浴全形、普度幽魂、九炼生仙升度亡魂”等七种朱章^[2]，这些章文的名目，实为后面正斋礼仪的核心，它们发给与救济亡魂过程直接相关的诸神，报告将行斋醮，请求协助。这里我们可以看出，所谓“开度”，实即通过一系列仪式升度亡魂，救济亡灵，使其脱离地狱，得道升天。仍属度亡类仪式，体现了黄箓斋的主旨。其五日基本程序如下：

第一日始建斋坛，依次行“大禁坛仪”^①，立六幕，宣简，午后发放招魂符，设三官醮，入夜，请光分灯，次宿启告斋，行卷帘仪^②，上表入坛，补职，说戒，宣禁，行宿启仪，次关灯破狱。

第二日清旦升坛行道，上通天救苦表，升坛诵经，竖幡，催召，落景升坛行道，告行九幽二简，入夜关灯，召摄正度魂灵及七祖九幽亡者，赴坛沐浴，全形，医治，解结，献法食^③，安奉。

第三日清旦升坛行道，告简，升坛诵经，临午升坛行道，告行金书宝诰及荡涤血湖等符命，又升坛诵经，次竖幡，次发催召孤魂滞魄文檄。落景升坛行道，上水火表，入夜关诸大地狱灯，夜中修设玄者大献玉山净供普度，召诸类幽魂，享食，受炼，传戒，行生。^④

第四日清旦行道，告行隐书内音，次升坛诵经，临午升坛行道，告行符命，次又升坛诵经，奏三天门三省，请旨，投简，落景，竖幡，升坛行道，上表，行长生简，竖超度幡，引灵，传戒，烧献财马，夜中设炼度醮，炼度正度魂仪，授符。

① 检验斋坛是否洁净，是否符合接待诸神仙的规格要求。

② 卷帘即模仿人间帝王之礼仪规格，使所请神灵现出尊容金身，为请神下凡之意。

③ 从沐浴至献法食的一系列仪式，是此日仪式的核心内容。即将各类正度亡魂即主祭之亡魂请到法坛，给他们沐浴净身，将残缺不全的形貌整容完善，医治好各种毛病，解脱其前世之冤仇怨结，然后再请他们享用甘露仙食，为升天做好准备。这种情节性的仪式节目，虽为神秘，实则体现了中国文化传统中浓厚的人情味和亲情伦理。

④ 第三日仪式内容与第二日大同小异，不同的主要在于祭祀对象更加泛化，而推广到缺乏亲属关怀的孤魂野鬼。按受佛教地狱轮回说影响后的中国传统文化观念，无人照应的孤魂野魄会骚扰阴间斋主的亲属以至阳间的人，故在祭祀正度亡魂和祖宗时，也应普度孤魂，使他们得以享有仙食，从而使祖宗在天之灵得以安宁。这种慈悲为怀的观念，实为利人利己的慈善行为。

第五日发请醮表状,散坛,上斋词,上言功朱表,行简,还戒,纳职,辞三宝众圣,设醮,埋简,清旦行道,辞三师(玄、天、法),辞五帝三官三师,上表,撤幕,午后诵醮中经,入夜开坛,请设,设谢恩醮,进青词,献经文,送真师,投山水简。

(二)黄箓救苦妙斋三日节目

立幕,请表,开坛,上救苦表,颁符,宣宝赦,发招魂文,入夜请光分灯,安镇补职说戒宣禁不起宿启告斋,行大符,关灯破狱,摄招正度亡魂,沐浴全形医治咒食安奉;次日行道,修设普度净供,普召诸类幽魂享食受炼传戒超生;第三日早升坛诵救苦经,午后散坛上言功表还戒纳职起镇次辞六师、三官幕,上表,送圣,入夜设炼度醮,上表炼度正荐亡灵,传符授戒,往生,夜中设谢恩醮,献钱马,送真师如仪。

此斋的程序内容实为开度节目的翻版,应属同类仪式。因而此时期道教仪式统分为“开度”“祈禳”两大类,是正确的。

(三)祈禳黄箓斋五日节目^[1]

“祈禳”斋是面对阳世之人,以祈福禳灾为主要功能,所谓“保身命、护家宅、资经营,宜修”。^[1]

先向三清四御诸神遍告斋意、建斋。

初日:立幕,行大禁坛仪,立六幕,请表,午后行呼阴召阳仪,开坛,召将,请光分灯,宿启告斋意,卷帘,上表,入坛,安镇,补职,说戒,宣禁,行宿启仪。

第二日:清旦升坛行道,告行辟水火符,升坛诵经,临午行道,告符,又升坛诵经,落景升坛行道,告行利子孙符,入夜关灯,设紫符禳度行年星运。

第三日:清旦升坛行道,告行进口进财宝符,升坛诵经,临午升坛行道,告行保田保蚕等符命,又升坛诵经,落景升坛行道,告行利六畜除万病符,入夜修设玄都大献玉山净供,普召诸类幽魂,享食,受炼,往生仙界。

第四日:清旦行道,告行遣官讼符,次升坛诵经,临午升坛行道,告行辟盗贼符,次又升坛诵经,落景升坛行道,告行解冤家符,入夜设土府醮,保护宅舍,导迎和气,辟斥不祥。

第五日:发请醮表状,散坛,上斋词,上言功朱表,行简,还戒,纳职,辞三宝众圣,设醮,埋简,清旦行道,辞三师(玄、天、法)、辞五帝三官三师,上表,撤幕,午后诵醮中经,入夜开坛,请圣,设谢恩醮,进青词,献经文,送真师,投山水简。



祈禳斋虽然功能明显不同,但仪式程序框架实与开度类并无二致。不同之处在于少“破狱救亡”一节目,所念符文增多,内容多为人们对阳世生活劳动的美好愿望。

为了更清楚认识《金书》中“仪”的构成特点及其与“斋”“品”之关系,现摘录一些新出现的“仪”的基本程序,从中既可见出当时仪式的某些新发展状况,亦可对此书特点有更具体的认识。

施食仪(V21)^[1]:“步虚,洒净,上香,吟诵,宣咒。”

大禁坛仪(V22)^[1]:“上香,焚如灵符,执剑,剑水相向,旋行,焚召五帝符,执剑水归位,上香。”

催召仪(V28)^[1]:“步虚,洒净,上香,志心奉请,三献,散花,宣催召牒,吟偈,歌阳斗章,歌阴斗章,歌斗章。”

全形仪(V29)^[1]:“《步虚》^①,洒净,《回灵养素天尊》^②,说文,宣符,宣焚全形符,《解冤释结天尊》,宣焚解冤符,医治全形科,《叹文》《还形返生天尊》,焚身亡符,焚解冤释结三符,《意愿接引天尊》,引幡诣浴堂前。”

沐浴仪(V30)^[1]:“上香,法师存变^③独念《瞻仰颂》《举天尊》,焚符,引水至浴室,诵变化浴室咒,多次《举天尊》及焚符循环,众吟《瞻仰颂》归灵座。”

咒食仪(V31)^[1]:“举《三天尊》《启请咒》,多次《举天尊》与焚符、念咒节目之交替循环,举《广度沉沦天尊》,(和)‘不可思议功德’。”

破狱仪(V33)^[1]:“《华夏赞》引至大道前启白,分灯,《华夏赞》引符烛策杖前行导法师至太一前上香,《华夏赞》引符烛策杖法师至狱灯前,众念咒点灯,举天尊,旋行,宣‘破狱’等符(上三项多次循环),诵《救苦经》,众念《破丰都咒》《向来》(回向),再拜上香,赞引归静默堂。”

医治全形灵官醮仪(V36)^[1]:“《步虚》,洒净,各称法位,初献花,散花,亚献,三献,向来,请圣,初献,亚献,三献。”

炼度醮仪(V94)^[1]:“《步虚》,咒水行净,上启,请神,初奠茶酒,上启,亚奠,上启,三奠,炼度仪,《步虚》《举天尊》,升座,《超度颂》,启奏,《举太乙救苦等天尊》,焚降真召灵等符,诵章,《智慧颂》《道宝赞》《经宝赞》《师宝赞》

① 凡标记《》符号者,表示其为可唱诵的音乐曲目,并且这些曲目至今犹存。

② 此天尊在仪式中实为唱迎,即“举天尊”,“举”即“唱”之意,多在请神仪式中用之,每请一神,须唱其名号,每迎接一尊神,即唱吟其名号,是为“举天尊”也。

③ 存变即“存神”与“变神”两个法术动作,通过意念沉思,法师转换为“神”。

《太乙赞》《举天尊》《北帝颂》《奉戒颂》，上启，宣符，宣牒，《吟偈》，上启，《举》《回辘颂》，执幡送亡如仪。”

普度净供仪(V96~97)^[1]：“《步虚》，洒净，《普献颂》，祝香，请神，焚召灵等符，《举天尊》《召灵请神》^①，众诵《中篇》^②，召摄鬼魂，甘露，变食，破狱，《破丰都咒》，普召鬼魂，全形，引亡入浴，洒甘露，众念《中篇》，水火炼，焚降真符，众诵《隐语》，诵章与焚符（多次循环），《智慧颂》《举》《三宝赞》《太乙赞》《北帝颂》《奉戒颂》，启谢。”

以上诸“仪”围绕“度亡、施食”这一中心而构成一组行为模式，这是宋元以来黄箓斋所增加的一组仪式，它使单纯以诵经功德来度亡的黄箓斋，更增加了富于想象力和人情味的节目，从而更具有悲天悯人的感情因素和娱神娱人的功能。从而更为广大人民所容易理解和接受而更广泛地流行开来，成为当时各种斋仪之主体。

以黄箓斋为名的斋仪甚多，其可能用于不同的场合与对象，但其实质内容却都是大同小异的。正如道教中人清楚指出：“诸施食，所谓玉山净供，所谓甘露净供，所谓祭炼，均一法耳，特科仪有详略也。”^③

据此，我们明白此时期科仪音乐构成的大轮廓：诸斋中以黄箓斋最完备最流行，黄箓斋中又以“破狱、施食、度亡灵”为中心，这个特点持续至今。

尽管元代中国的社会文化背景发生了巨大的变化，但从道教仪式音乐发展的轨迹来看，仍相当完整地延续了前代已奠定的传统样式，并在此基础上有了更广泛的运用和更丰富的发展。这不能不使人赞叹道教文化及音乐传统的神奇大力，如果没有雄厚文化和民心的支撑，没有道教大师们的顽强经营，没有仪式音乐顺天应人的自身品格和艺术意味，这一切断不可能。

本文主要参考文献

[1]《道藏》第7册[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[2]《道藏》第8册[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

(原载《乐府新声·沈阳音乐学院学报》2008年第1期)

① 现存曲目简化为《召请》或《三召请》。

② 即灵书中篇，乃《八天》之异名，意为灵书玉篇之类。

③ 《金书》卷320《斋醮须知品·开度》。



明代御制斋醮音乐史料研究

一、引言

明代是道教仪式音乐发展的一个重要时期,经过一千多年的历史发展积淀,道教音乐的形式内容渐趋定型且相当完整地保存于至今,成为古今比较的一个重要坐标。此时期除了道教自身的仪式音乐之外,外部社会也有参与,尤以明皇室所谓“御制”斋醮音乐最引人注目。表面看来,明皇帝的做法很像宋徽宗的崇道之举,既定制出斋醮仪范,又辅之以专门的玄教乐章,两者合璧,足敷应用。更有甚者,明皇帝并不满足于照本宣科沿用道统,更摆出了一副耳提面命的改革姿态。他似乎很有权威、很有自信地经营此事。那么,结果如何呢?在道乐史上究竟有何历史地位呢?治道教音乐史者无论如何也绕不过这个问题。

事实上,包括我本人在内,已有少数学者早已涉猎此题,但经过多年的研究积累,感觉这个问题并未得到彻底解决。一来,对有关原始文献资料的整理研究还不全不细,未能把握其全貌与真相;二来,相关的认识研究还不深不透,未能理清这套东西的实质,甚至有错误导向的萌芽,更遑论其背后隐藏的文化内涵。

因此,本文对相关文献史料在做全盘清理和细致研究时,提出自己的认识看法,以供大家参考。

二、《大明玄教立成斋醮仪范》史料研究

明朝君主大举清整道教斋醮,其目的不过是以利教化。明太祖朱元璋立国后不久就实施了多项实际的道教发展政策,其中最具有实用性的举措即是洪武七年(公元1375年)下诏编定的科书《大明玄教立成斋醮仪范》^①,以之体现他对道教仪式的基本态度和策略。书前有他亲撰的《御制玄教斋醮仪文序》一篇,称:

朕观释道之教,各有二徒。僧有禅有教,道有正一有全真。禅与全真

^① 《大明玄教立成斋醮仪范》,载《道藏》第9册,第1~12页。

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

此序虽用语不甚严谨，但其旨意很清楚，大概表述了这几层意思。首先，充分肯定祭礼科仪有助于人伦孝悌教化的功能，推崇擅长科仪的正一教。认为科仪虽非法律条令，但其教化作用超过正统的儒家伦理思想和国家法令，“其释道两家，绝无绳愆纠缪之为，从而不异者甚广”；其次，严厉批评了释道科仪中存在的问题，“非理妄为，广设科仪，于理且不通，人情不近。……欲为死者免罪……糜费家资……致使精神疲倦，观其仪范之设，于中文讹字否……”用词不可谓不严厉而怒形于色。最后，皇帝亲自出马，下令官方进行改革。

显然明太祖打着为民旗号，根本意图则是想加强皇室统治及其思想基础——儒家伦理。是的，道教科仪颇堪推崇利用，但必须纳入国家政治的轨道，绝不能任其自由发展。虽然道教历来在政治经济上都不得不依附皇室，而中国封建集权也从来未真正做到宗教信仰自由，但像明太祖这样强硬态度，训导、支配之意多于尊重、崇拜之心，在历史上还是比较罕见的。这一国策，也为明皇室后来大肆贬抑，甚至惩罚正一教主埋下了伏笔。

继有《大明玄教立成斋醮仪范序略》一篇，称：

神龟龙马图书，出应于明时，九凤八鸾鸣唱，密谐于妙范。……五千余言道德之旨，兴治化以同符，自经义隐而失真，致科范传而寝广。百家异户，历代滥觞。唱赞繁则质实之弗专，昼夜多则精诚之必懈。考之于礼乐制度，既或潜差质之于天地，神祇宁无冒渎。喜有圣人之在上，庶几仙道之



重新钦遇。皇帝陛下，洁净精微……遂通用敛福于庶民，复留神于两教。洪武七年十一月二十三日臣宋宗真、赵允中、傅同虚、郑仲修、周玄真等钦奏圣旨，编定道门科仪，去繁就简，立成定规进奏。……谨列品序仪文于后。

此序主要为皇帝歌功颂德，并无甚新意，但却表明了具体制作者诚惶诚恐地谨遵皇帝意图编定科仪的基本态度——“删繁就简”。这两篇序清楚表明，此仪范完全是按皇帝意图而编定，并未考虑道教人士的意见。那么，这改革的结果如何呢？它与道教传统科仪有何关系呢？现做摘要分析。

改革编定的科仪至为简单，实际只有一个“度亡斋”，全称为“建度亡斋三日节次”，又分为：《三日节次》《一昼夜节次》和《一日节次》。此三种仪式只是各自持续时间和繁简的不同，程序内容基本一样。兹摘录《三日节次》的节目如次^①：

第一日：发直符，洒净（四言长诗），召将，三献文（骈文体），请关^②，遣将，化财回向，扬幡，白文（骈文体），咒幡（四言长诗），吟偈（七绝），讽经回向，安监坛（骈文体），请神，法事，诵经，安监斋（骈文体），敷座演经，请经法事，讽灵宝等经，灵前召请，咒食（五律），[礼请颂]（七言诗十五言诗），唱念“破丰都”“生魂育魄”“三光法气开重楼”“加持法食”“普献法食”等咒^③，讽经化财回向，立寒林所，吟偈，施食，接待。

第二日：洒净，法事，讽经，礼忏，举《起敬赞》《三皈依》《敷座赞》，咒食，吟偈，焚符，咒斛，讽经。至晚接待孤魂施食。

第三日：净坛，请师，降神通意，安镇五方真符，告符简，开灯，召亡，沐浴更衣，咒食，济孤施斛。灵宝设斛科，称扬救苦天尊，焚符，洒净，称天尊（骈文体），诵《丰都咒》，焚招魂符，召孤，沐浴咒，解冤释结，加持斛食，《五厨经》，炼度，《三皈依》，传戒，读疏，送亡，化财，回向。

以上节次多有重复使用者，为简明直观，现去其重复者，列其梗概如下：

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

可见明太祖的科仪改革，实质就是大大地简化道教仪式，其将“度亡斋”以外的其他仪式类型统统删节，而度亡斋本身也不过是在沿袭前朝道教“黄箓斋”

① 这三日节目均有若干重复性节目，本文作了删节。

② 疑为“请官”之误，即邀请天界各位神官神灵下凡襄助斋仪之意。

③ 以上咒为五言或四言诗，多用念唱法。

模式基础上的大加简化而已。这一改革的结果确实完全实现了明太祖倡导孝道、人伦和删繁就简的意图,并无任何新意。但将丰富多样的道教仪式简化到这唯一的类型,道教科仪以至道教本身的体系性还能存在吗?尽管度亡斋确是最流行的仪式类型之一。我敢肯定的是,道教并未真正理会、认可这个改革,后来的道教科仪实践已证明这点。

科仪改革如此,音乐改革又如何呢?

三、《大明御制玄教乐章》音乐史料研究

所谓《大明御制玄教乐章》^①,是继北宋《玉音法事》之后第二部词曲文献。两书均称为御制,体例也大致相同,都是直接记载多首歌曲,且有谱。但其实质内容却不可同日而语。兹对它做一番较完整细致的研究,以弄清其历史真面目。

开篇记载歌曲篇目:

《醮坛御制赞咏乐章·迎凤辇》:《迎神》《献供》《行道》《请师》《献酒》《送圣》《天下乐》《过声》《圣贤记》《过声》《青天歌》,凡11曲;

《玄天上帝乐章》:《迎仙客》、又7首(蒲亨强案:其不著工尺,显系沿用《迎仙客》曲调复沓七遍,调同词不同之体)、《步步高》《醉仙喜》,凡3曲。

以上两种乐章凡14曲,皆为歌曲体裁,唱词左附工尺谱。

《洪恩灵济真君乐章》:《迎仙客》、又7首;

《大明御制天尊词曲·玄天上帝词曲》:《弘利益之曲》、又5首。

以上两种乐章实各含一曲,均无谱。

若不计复沓之又一体,全部乐章凡16曲,前两种乐章词曲兼备共14首,后两种乐章有词无谱。整个体例类《玉音法事》。

但其曲名实甚为古怪费解。第一:似道非道。从整体标名和内容来看,应属皇宫所用之道乐,曲名颇多道教用语,如玄教、迎神、献供、行道、醮坛、请师、献酒、送圣、玄天上帝等等,但这些在道教传统中原来都只是原仪式节目而非歌名。且有《步步高》《醉仙喜》等民间俗曲堂皇进入醮仪。而真正传统的经典节目及曲目在这里却踪影全无。这不得不令人认为,这是一帮外行的“杰作”。

第二:旋律呆板,与道乐传统相去甚远。现据其词曲略做分析研究。

唱词均为七言诗体,而非道教歌曲常用的五言、四言诗。内容是神道与皇道之杂糅,道家色彩浓于道教。曲名与唱词都未体现仪式情节,即使与编定的

^① 《大明御制玄教乐章》,载《道藏》第19册,第858~861页。



《度亡斋》仪式也不能配套。比如度亡斋必用的重要曲目《召请》《破丰都咒》《开咽喉》《三皈依》等均无。也就是说,同样由皇室编定的两套东西,并不能合璧配套使用。

歌谱为当时通行的正体工尺谱,从右到左竖行书写,无调号及节拍节奏标记。一字一音唱法,相当呆板。现按常用之正宫调译出数首,以观其形态特征:

例1 迎神

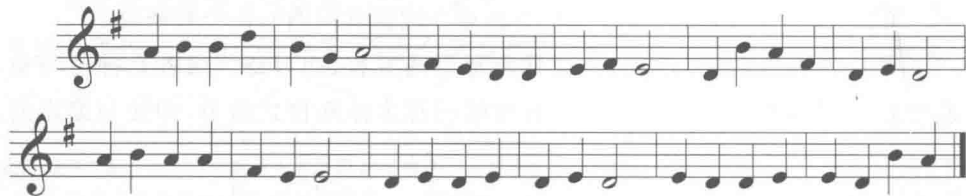


例2 献供



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

例3 步步高



通过以上乐谱之简析,不难看出,虽然这些乐章在唱词和曲名上杂糅了道教仪式及少量民间曲牌,但其自身的音乐形态和情调则是统一的。统一到什么风格呢?我们可以肯定地说,绝非正统的道乐风格,无论从此前北宋《玉音法事》所载曲线谱中一唱三叹、一字多音的婉转乐风,或是从当代现存的活的道乐风格来看,都与此风马牛不相及。也可肯定地说,它绝非民间音乐风格。民间音乐甚至比道乐更加自由清新,何曾有如此呆板的乐风?唯一的结论,就显然只能是历代宫廷所推崇的祭礼雅乐了。

采用正宗的道教科仪(有极大简化改变),却采用风格迥然不同的宫廷雅乐旋律,而且这两套文本的内容基本不能配套,不能不使人得出这样的认识,明朝的御制道教科仪音乐,虽然力图贯彻其改革的观念和意图,但在实际操作的技术层面来看,则完全是外行之作。这样的成果,不但远离了正统道教仪式音乐的本质和面貌,其本身也毫无艺术价值可言。最后它只能是集权统治者的一厢情愿,难以付诸艺术实践,很快为主流的道教仪式音乐家无情抛弃。

这就产生一个问题,道教音乐主流发展到明代,其本身仍旧保持了传统风格并已趋于定型化,而明代皇帝为何不借用道士力量来撰写乐章,或干脆仿照宋徽宗的办法直接沿用道乐旋律呢?这里就涉及文化背景和统治者思想意识的问题了。

四、余 言

如果我们将明朝御制乐章与宋徽宗御制乐章稍做比较,就不难看出其中的差异所在。首先,宋明两代皇帝的艺术素质不可同日而语,差别很大。宋徽宗虽不是一个合格的皇帝,但却无疑具有高度艺术修养和造诣。他发展推行道教音乐在相当程度上怀有真实艺术感情,以内行身份来进行这项工作。由此,他不但尊重道乐传统,也明白道乐作品的艺术水平和风格统一性。他当然也深知他自己并无必要也并无能力去触动和改变原有的道乐旋律。所以他在编辑曲集时,主要依托内行的道士们,他实事求是地标明自己所做的只是“御制道词”。这就看出,宋徽宗不但懂行、识货,观念方法也很严谨。因而他指令编著的科仪音乐文献取得了有效成果。《玉音法事》歌曲包括徽宗创制道词的歌曲大多沿用至今,就是很好的证明。至少对于道教音乐的延续发展来说,他做了一件功德。

反观明太祖,在政治上固是很有作为,建立了几百年的大明江山。但就其艺术修养来看就乏善可陈了。以他出身的寒微,终其一生致力于逐鹿中原、争



权夺利,还看不到他有任何艺术修为的证据。他不能不以外行的身份来改革道乐。事实上,他在改革道乐时确实是唯意志论,既乏尊重的感情,亦难识别音乐的高低文野。音乐不过是实现他政治意图的工具,具体如何操作,则是他不想管也无力做的事了。这样,在一批唯上是瞻的官僚手中,最后弄得不伦不类,也就不足为奇了。

当然,问题还不仅仅在于懂行与否,作为统治者来说,关键还在于对传统文化的特别门类持以尊重态度,充分理解其特殊规律和历史地位。如果不问青红皂白以唯政治论的观念去瞎指挥,必然适得其反,闹出笑话。这方面宋徽宗应该是做得较好的范例。而明皇帝则是一个反面教员。用之时则不吝封以高官厚禄,好话说尽,一旦有拂旨意,则毫不留情地一贬再贬,甚至判刑。至于音乐本身的价值和自身规律,更不在他们的考虑范围。

尽管明代皇家在崇奉道教方面做足了表面文章,在京城和名山大观设立神乐观,以道士充任乐舞生,执行国之大祭,将军军事与祭祀列为国家大事,“国之大事,在祀与戎”;又将道教领袖纳入官僚体系,封以高官厚禄。但正因上述思想的影响,他们才会在染指道教仪式音乐时露了洋相,给后人留下笑柄。这也注定了《玄教乐章》的工尺谱曲调在艺术上毫无价值可言,它的运用恐怕只是在宫廷这个狭小范围内和短暂的时间跨度内,在道观和民间却并不流行,影响甚微,在明代前后的正统道乐传统中,甚至在后来正一民间道的科仪音乐中都根本不见这些曲目。可见即使在帝王尚威风凛凛的明代,要想以外行身份加入道乐创作而又不尊重道乐自身规律,其结果只能是昙花一现,为占主流地位的道乐传统无情地抛弃。

(原载《中国音乐》2008年第2期)

明代《上清灵宝济度大成金书》 音乐史料研究

一、概况：序、目录

继元代大型科仪音乐文献《灵宝领教济度金书》刊行二十一年之后的明宣德七年(公元1433年),又一部大型科仪书——《上清灵宝济度大成金书》(后简称《大成金书》)^[1]面世,从书名看,后书多了“上清”“大成”两个定语,少“领教”一词,上清派本与灵宝派在科仪传统上有师承关系,“大成”,集大成之谓也。两书的道派师承关联是显然的。

编修人周养真(讳思得),是明代声名显赫的高道,住持北京大都观。全书构架完整,排场甚大。含前序、目录、正文40卷与后序。第5页周氏序末题:“藏于森玉堂,弘农法讳太和,儒名圣时,道号青松子。”第二页末行下题“玄学弟子太和杨永,自号青松子”。字迹与目录、正文文字迥然不同,殆为藏书者手迹。故知此宣德本道经为青松子所收藏,地点是北京的森玉堂。据台湾成功大学丁煌教授云,现中国台北“中央图书馆”、美国普林斯顿大学葛思德东方图书馆各藏有宣德本《大成金书》一部。

前序三篇,均为玄门高层领袖撰写。第一篇为天一嗣教崇修至道葆素演法真人领道教事四十五代天师九阳子淡然书,述编书缘起。“道也者,生育天地,长养万物。无极无穷焉。可以文辞备载者哉。自龙汉开图,元始说经,皆口口相传,或隐或显,微妙莫测。至我祖天师,受道鹤鸣山,而经科渐著,受授始明。若灵宝金书,自有宋以来,虽诸家著述不一,而编集亦各有序。将以昭示古今,利济存亡,感天动地,与道合真。何其盛欤。予尝披阅诸品经科,未有若是其明且尽者也。大德观高士周思得遭际明朝,栋梁吾道。恭沐圣恩,屡修金篆,其坛遗典仪,一依此式。莫不感应骈臻,诸天称庆。……遂命工侵梓,广而传之,以示悠久。请予序其端……此书乃乾坤之囊龠,造化之杼机。微言奥旨,不可轻传。……”^[1]此序对灵宝派科书及本书编者和书的内容均给予高度评价,其间透露的相关认识则有正亦有误,需做辨析。其一,表现出推崇和依附皇权政治的色彩。这一政治意图本是正统道教战略决策,到明代,因皇室册封正一教主统领道教,正一教地位上升,依附极权统治的倾向更加突出了。看他即使在



评价高道周氏时,也首先要冠以“恭沐圣恩,屡修金箓”的字眼。需要注意的是,尽管与皇权联姻确是道教明智的决策,但将高道的人品及其科仪音乐作品统统视为以皇室之马首是瞻,则又过犹不及。这种观念消解了道教普世信仰的价值观和更广大的弘道范围,其最终结果,会导致道教独立性的丧失。明代后期,正一教屡遭皇室贬抑惩罚,固与其自身建设不力有关,也与上层人物过分依附皇室的做法不无关联。又其将科仪音乐受授传统的源头追溯到汉正一天师道创教时期,这种观点并不符合实情。事实上,随着正一教在汉末的式微,其草创的粗陋的科仪音乐也基本中断,由此引起士族道教的全面改革。从东晋南北朝开始,由士族道教领导和创建的上清灵宝派科仪音乐,从观念与实践层面完全刷新早期道教的科仪音乐,成功地建立起传统模式,并从此成为主流而传承至今。尽管他后面也不能不强调“若灵宝金书,自有宋以来……”但毕竟把源流弄错了。作为正一教主想拔高本教派的历史地位或情有可原,但于学理是不正确的,故需指出。不过,他对道乐的“口口相传”传统,对《大成金书》其人其作的高度评价,则都是正确的。

前序第二篇为道箓司左演法吴大节书于明宣德八年(公元1434年):

……灵宝为万法之祖,妙用枢机,法天象地,保隆国祚,福佑斯民。被痲储祥,拯幽拔滞,普沦普度,是谓无量。故曰无文不光,无文不明,无文不立,无文不成,无文不度,无文不生。利益存正。开度三界,迨乎圣师授受;宝典琼篇,出乎金格威仪科式。文字品目,列于简隶。钩沉引源,沛若江海。师法相因,其书其人,目击道存,靡有加焉。……今就京师大德观住持,制授履和养素崇教高士素庵周宗师幼参紫极田君灵宝宗旨,发明玄奥。应际宠光,羽仪天朝,辅翼玄宗……^[1]

此序述科仪音乐历史来源时,摒弃了前序中移花接木的说法,直接阐明了灵宝派的始祖和主体地位、普世济度的广大功能,认识就客观多了。

前序第三篇为编者周思得自序于宣德七年(公元1433年):

……吾少从学于月庵丘先生,一日窥其披阅水南林真所集,田宁二真人灵宝法书。喟然叹曰,是书有益于吾教岂浅浅哉。奈何不得有为者而责付之。予进而言曰。是道说者谓,灵者性也,宝者命也。苟知乎此则,理与心融,道与气合。不假作为而大业自立矣。今之职是者,但著威仪于科范而不本乎诚,纵矩步于罡斗而不求乎理;习音声于潮梵而不探其奥。……是与古人立教垂训之意,果有所取与?先生欣然嘉其言。遂开示远大蹊径,朝夕诲训,未尝少倦。复勉以始终此心,传于不朽。……余沈潜反复于

其间,迨今二十余年。朝夕拳拳,不敢自逸。深愧躬行……遂访求于演法吴公大节,提点杨公震宗,复得真集。间尝窃附己意,补其散失,订其讹谬,参以简策,佐以符章。^[1]

此序论述更细致清晰,首先明确指出了此书宗灵宝大法的渊源脉络:南朝灵宝法——宋元灵宝分支浙东派《灵宝领教济度金书》——宗阳宫提点丘月庵授灵宝珍藏《灵宝法书》——周氏增补、编修。其次,对当时科仪音乐中的流弊做了深刻分析,批评其只重形式不重思想内容的做法。强调对于科范、踏罡、音声等要素须知其所以然,提出了经典的“本乎诚,求乎理,探其奥”的三字真言。

如果说前两篇为官样文章,以重量级人物的出场来显示此书深厚的官方背景和权威性。而自序则更具学术性专业性,表明周氏道学知识积累之深厚,治学之严谨,造诣之高深。二十余年磨一剑,使我们不能不对他的著作持高度信任。

据载,周思得是道教史上一个重量级人物。浙江钱塘人,方成童,聪悟过人,读书辄成诵。后师从月庵丘公学道,又从第四十三代天师张宇初读道书,永乐初,召至京,享年九十有三,历事成、仁、宣、英、景五朝。“因其精雷法等祈禳科仪,屡著护国之功,得到朝廷嘉奖,敕任住持大德观,兼住持南京朝天宫,皆国立大宫观,宣德三年帝封崇教高士,秩跻二品,可谓荣宠隆厚。后返居杭州凤凰山太清宫。”^[3]思得门人可考者就有百余人,故其道法的弘传自甚繁衍。思得所交游甚密者,在教外多为帝王达官,在教内同道,则多是玄门领袖级人物,另有僧、儒、将军之流,可知其人其作,在道乐史上必有深巨之影响。思得在教义上主“性命”说,以性命解“灵宝”。在修行上主“清静”说,视清静为金丹之要领。是知其虽与正一天师过从甚密,然其思想明显有全真道的影响。

全书卷末有后序两篇,第一篇为北京神乐观提点杨震宗书于明宣德七年,此序本与前序内容相近,主要宣扬周思得及其宗师林灵真资质、来历、本事如何了得,如何受皇室重视恩宠。唯其中有些论述值得一提,“水南林先生法号灵真,温州平阳人……颖悟不凡……累试不第,遂弃儒从道,舍宅为观。……扁其宅曰丹元观,学道于虚一林先生,东华薛先生。绍开东华之教,蔚为一代真师。”这里将林灵真定为东华派的创始人,而东华派实承灵宝法,不但在元明盛行,且起到承前启后的重要历史作用,至今影响甚巨。据吾调查所知,20世纪80年代以来,北京白云观因后继乏人,遂从浙江温州一带引进多名年轻有为的骨干道士,使白云观道乐重鸣,成为道乐一大中心。这批人多精通科仪音乐,有的已成长为道内领袖人物。由此可见浙东道乐影响之大,实有其历史渊源。“思得者……精习



灵宝度人之旨,行持五雷火府之法。际遇圣明永乐间,召入京师,俾以其法济幽度显。……以所传灵虚田宗师符章奥旨,集为全书三卷,散施四方,与同志者共。犹虑未广,复以水南林先生修撰济度之书,参以平昔所用诸品科范,校讎成帙,命之曰上清灵宝大成金书。……印行于世。”这段话指明周思得撰书之原委,系以陆修静、田灵虚一路传下来的灵宝派斋法为主,又综合了元代东华派的科仪而成,并以其崇高的社会地位和众多门徒,将此科仪广行于世。神乐观是皇家行重大祭祀的专门乐舞机构,均由道士构成,而北京神乐观最高领导提点亲自作序,加以褒扬,其权威性自不待言,也等于向全国宫观颁布推广。

后序第二篇是周氏两个门生的赞颂之词,无甚可资圈点之处,不赘。

全书正文 40 卷题署情况为,卷 1、卷 23、卷 34~37、卷 39、卷 40,题为“周思得修集”,其余 32 卷题为“嗣青玄府下教司命灵宝领教师林灵真撰集,制授履和养素崇教高士周思得修集”,显为编修集成的性质。

目录大致按“门一品一科、仪”三个层次分类,共分为 20 门,87 品。每门含若干品,每品又含若干仪、科、文或曲。如“流传利济门”(卷 19)下一层分“传度、施生”两品,而“传度品”又含“救度、金液炼形、预修受戒、受戒忏悔、生身受度”诸“仪”,“灵宝传度”一“科”。

通过这样的分层,详列出各种科仪的节次仪范或音乐曲词,或表章款式,或符篆文书等。卷帙浩繁、规模庞大,几乎包容了南朝以来历代重要的科仪音乐,堪称道教科仪音乐的大百科。下面依次介绍其目录之内容,因篇幅所限,只罗列到“门”及“品”这两层次,品之下的类目从略。

玄教祝颂门(V1):含万岁圣节、岁旦等祝香文 7 篇,师真堂、真官堂等祝赞文 4 篇,凡 11 篇。

赞唱应用门·法事品(V1):收录道曲曲目凡 122 首,不少曲目本身还有 10 首、8 首之复沓^①。

眷词启建门(V2),含“发絨”“扬幡”“神幕”“神虎玉削仪”“茭廓寒林”“掩棺”共 6 品。

朝真谒帝门(V3~9),含“演道”“师幕”“盟天告地”“请亡宿启仪”“真文”“愿念”“分灯”“制品”“净坛”“开启”“卷帘”“朝真卫灵”^②“朝真发炉”“朝真圣位”“开度朝仪”“祈禳朝仪”“飞神谒帝”“祈禳开度单朝”“告符”“急忏”“散坛仪”“朝修冒颈”22 品。

① 另《朝真卫灵品》中总列 16 首《卫灵咒》唱词。

② 含 12 首“卫灵咒”曲词。

升坛转经门(V10):开度转经、祈禳转经 2 品。

赞祝灯仪门(V11~14):开度灯仪、祈禳灯仪 2 品。

招魂浴食门(V15):摄召拯济、玉箴召摄、灵前忏悔科、朝谒请幡文偈共 4 品。

受炼更生门(V16~18):斛科、施戒、斛炼换用文偈、祭炼科、^①正炼科共 5 品。

流传利济门(V19):传度、施生 2 品。

礼成醮谢门(V20~22):开度正醮仪、开度各幕三献、祈禳正醮仪、各幕三献、祈禳诸真醮仪,共 6 品。

登坛宗旨门(V23~24):召役发遣、朝修上道^②、章表、诸真玄奥、道法释议^③、赞导节次,共 6 品。

仙仪法制门(V25):坛幕、开度灯坛图、祈禳灯坛图、灵宝印令、坛信经例,共 5 品。

合契符章门(V26~30):开度祈禳通用、开度符箓、开度秘篆,共 3 品。

颁告符简门(V31~32):开度灵文、开度祈禳灵文、祈禳灵文,共 3 品。

灵幡宝盖门(V33):扬立幡符、虚皇坛幡符、召摄幡符、斛炼幡符、书篆幡符,共 5 品。

文检立成门(V34~37):开度、榜语、词疏、祈禳,共 4 品。

章法格式门(V38):开度章、祈禳章,共 2 品。

表笈规制门(V38):朱表、开度祈禳正表、散表,共 3 品。

圣真班位门(V39~40)。

斋醮须知门(V40)。

前序、后序。

以上目录结构大致沿袭元代《灵宝领教济度金书》的框架,且综合了北宋《玉音法事》的内容,明显地体现了对前代仪式传统的继承关系,不愧称之为“大成金书”。全书可宏观分为仪式、音乐、神位、符章表咒这四大块科仪要素,这种分类结构具有集成和备查的性质,实践中各人按需而取,十分方便。单从仪式行为的角度看,则最实用的内容是第三层次,即“品”之下的“科”“仪”,其详列了各种科仪的具体程序与做法。有意思的是关于音乐事项,则只设“赞唱应用”一

① 此品含灵宝、太极心法、青玄普度等科祭炼科。以灵宝科打头,其他类型的品目之下,凡有多种“科”者,均以“灵宝”派打头,此证时至明朝,道教科仪仍以灵宝传统为主体。

② 含“鸣法鼓”“三捻香”等“法”及“召灵”“礼师”等咒。

③ 此品含有“灵宝经法源流”“明发炉”“明礼师卫灵”“明净坛”“明称法位开启”“明升坛”等,对于了解基本仪式节目的内在含义及做法有重要参考价值。



“门”和“法事”一“品”。这里有两个问题值得做音乐学研究的人注意。其一，这种分类体例是绝无而仅有的，其他“门”下面都分列了若干“品”，少则两品，多达十几品，唯音乐曲词设独“门”独“品”，且置于全书首卷之第二门，其重视程序不难想见；其二，名音乐为“法事”，证明道教视音乐为具有神奇法力的事项，而非今人理解的法事即“仪式”。这一观念非常深刻地反映了道教的传统思想，法师必通音乐，以唱念行为这种特殊语言交通神灵，使神灵下降神坛，又加上沉思、变神等意念法术，达到“变神”——神灵附体、变为神灵，由此替神行道。故仪式中的音乐唱念，实为道教思想信仰和仪式行为的支撑点，并非小事一桩。

二、“法事品”中的音乐资料

“法事品”全为经韵曲名及词曲，实为经韵曲集，曲目顺序^①为：步虚第一（第二、第三），金阙步虚，空洞，奉戒，三启第一（第二、第三），启堂颂，敷斋颂，大学仙，小学仙，梵词颂^②，山简，水简，土简，白鹤，泰玄宗^③，玉清乐引，玉清乐，上清乐引，上清乐，太清乐引，太清乐，散花引，五言散花，七言散花，起敬赞，三皈依，敷坐赞，开经，宿命赞，三闻经，解坐赞，唱道赞，华夏^④、转声华夏^⑤，请师修斋颂^⑥、送师修斋颂^⑦，云与颂，请符使，步虚词，三途颂^⑧，三捻上香^⑨，信礼^⑩，礼十方，礼十一曜，礼斗，斗经末句，每遇斋毕道（以上诸曲附有旁谱，以下均只著唱词），启坛颂，解坛颂，请玄师颂，请五帝颂，请天师颂，请天官颂，请地官颂，请水官颂，请经师颂，请籍师颂，请度师颂，请监斋颂，送玄师颂，送五帝颂，送天师颂，送天官颂，送地官颂，送水官颂，送经师颂，送籍师颂，送度师颂，送监斋颂，明灯颂四首，灭灯颂，华夏赞，玉京步虚词 10 首，步虚词 10 首，阳歌 9 章，阴歌 9 章，太乙回耀明灯颂 10 首，空洞灵章，山简，水简，土简，玉清乐 10 首，上清乐 10 首，太清乐 10 首，白鹤词 10 首，智慧颂 3 首，奉戒颂，还戒颂，易名三上香，七言

① 为读者便于比较，凡与北宋《玉音法事》曲目不同之处均在注释中说明，并请参见蒲亨强：《玉音法事音乐史料研究》，载《乐府新声·沈阳音乐学院学报》2007 年第 3 期。

② 《玉音法事》名《梵词》。

③ 《玉音法事》无此曲。

④ 《玉音法事》中此曲名为《华夏赞》。

⑤ 按此曲无谱，小号文字注曰“于前第三声字下转声”。^[1]又《玉音法事》中有同名曲，但曲名多一“赞”字。

⑥ 即《玉音法事》中《请五师》一曲的异名同词曲。

⑦ 即《玉音法事》中《送五师》一曲的异名。

⑧ 《玉音法事》于此处多《斗经末句》一曲。

⑨ 《玉音法事》中此曲顺序移后。

⑩ 《玉音法事》中名为《举信礼声范》，且位置移后。

古散花 8 首,玉清昭应宫散花词 10 首,五言散花 10 首,又两句散花 10 首,送圣颂,焚疏颂,送符使颂,沐浴东井颂,清水度颂,天真六通颂,返生颂,金木颂,三途五苦颂八首,向来颂,总唱十方,总唱五星,总唱五岳,散唱十方,散唱五星,散唱五岳,五星天尊号,五岳天尊号,举唱命魔,礼经,辞三宝,四结愿,回精思阁,献供文,施出生咒,披戴颂 7 首。

上载曲目除去单曲重复外,不同曲目凡 122 首。在正文中,从第一首《步虚第一》至《每遇斋毕道》凡 51 首均附曲线谱,其体式与北宋《玉音法事》卷上、卷中所列道曲雷同,仅有一些细小的变化:其一,版式不同,两书词曲均为竖排,《玉音法事》版每页横分为三栏,每栏排两字,而此版是每页横分两栏,每栏排三字,因而字体略大。可参见下图比较:

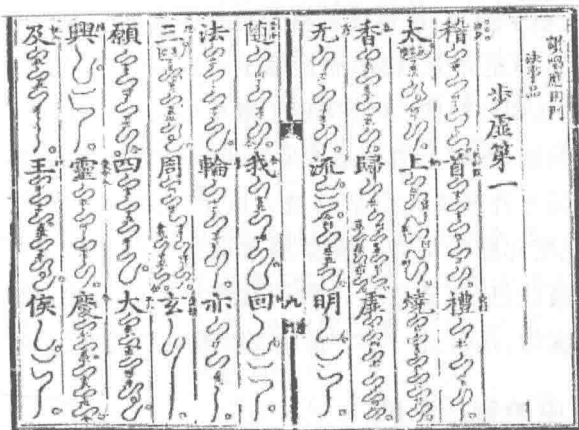


图1 《大成金书〈步虚第一〉》词曲图示^[1]

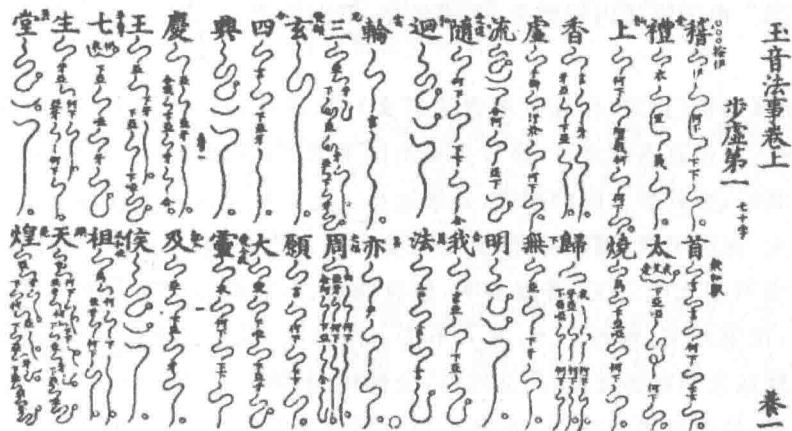


图2 《玉音法事〈步虚第一〉》词曲图示^[4]

其二,少数曲目“名同词异”,如《华夏赞》在《玉音法事》版中是“学言学行言贺”六个字,在《大成金书》版中则为“亚贺贺贺下下贺”七个字;《转声华夏赞》在《玉音法事》版中标有曲线谱,唱词为“贺、何亚、夏亚、贺”六字,《金书》版中则无曲线谱,只注云“于前第三贺字下转声”。其三,个别道曲“名异词同”,如《请五师》变为《请师修斋颂》,《送五师》变为《送师修斋颂》,《举信礼声范》变为《礼斗》,《焚词》改为《焚词颂》等。其四,部分曲目顺序不同,如此等等。至于后面的一百多首道词无谱,也基本与《玉音法事》卷下的内容雷同。这一整体相似、局部相异的现象,证明了一个重要历史事实,即此书编撰时,在总体构架上借鉴了《灵宝领教济度金书》的体例,而在音乐分类上则主要参照了北宋《玉音法事》的内容。此书在《空洞》一曲有注文曰:“……如在坛席醮筵中,不必举合字,迺举‘元’字,众亦从始字和起,正合政和格范也。”即是参照了《玉音法事》的明证。但是,这种参照,也不是完全照搬,而是做了一定的新的处理。不过,从总体框架看来,发展变化是很细微的,主要体现了继承传统的精神。

这里有一个问题,即以上曲目是否反映了当时道乐实践中的全部唱腔?回答是否定的。实际上许多宋元以来已进入道乐实践的大量重要曲目均未见于入此品的记录,说明此品很可能只提供编者认为最经典和最基本的传统曲目。较晚产生的其他新曲目,当随仪式进程而自然呈现。因此,我们欲了解此时期音乐运用的全部实情,还需进一步考察此文献有关仪式的记录。

三、“仪式”中的音乐资料

《大成金书》中第3~11门,几乎都关系到仪式,内容繁多,牵涉音乐运用的具体情况。由于仪式内容庞杂,无法尽述,下面先选择几种做一简析,以管中窥豹也。

《朝真谒帝门》之《存真堂祝香演道文》中,述及道教科仪的完整发展线索:“老君说五千余言道德之章,修身齐家治国平天下,皆此道也。非常道也。混元十子传其宗,得其妙。师师授受,其来远矣。至于东汉天师张真君开正一大教,醮天祭鬼,保国宁家,辅正除邪,其功大矣。亘古迄今,宗风益振,乃此道也。三国时葛真君阐太极之文,济度幽明,位登仙翁,亦此道也。且灵宝一书,始自天真皇人,按笔乃书,留行下土,非人不传。南宋简寂陆翁,闭藏其书,以待至人。而出元魏寇天师宣扬此道,广演经科,公候将相,靡不敬礼。唐叶靖天师行飞神御炁之道,神虎追摄之法,杜光庭天师立黄箓斋醮之仪,二师兼行,此道愈大。至宋徽庙时,侍宸林宗师出神霄大法,流布人间,符图炁诀,悉皆隐书,此道盛

行。南渡以来,祖师诚应田真人得灵宝书于庐山石室中,此即陆师所藏之书也。自兹而后,龙章凤篆,玉笈琅函,广度学仙弟子。继有王、宁、金等诸祖,各派之分,源流颇殊,其道则一。龙虎山留用光宗师,东华水南林真人,各集大成而全之,可谓备矣。”^[1]此段概述千余年科仪音乐之源流脉络,相当完备,其中充分肯定灵宝派及陆天师的历史地位,将陆列于冠天师之前,为精湛之笔。但其仅将陆氏的功绩说成是藏书及传书,则又抹杀了其创建正统科仪音乐之伟业,读者不可不识。实际上,“其前宁全真、蒋叔与曾论述前代科仪,提出陆修静、张万福、杜光庭为科教三师之说”。^[3]当是更为中的之论。

《坛转经门一开度转经品一十回度人转经仪一早朝》^[1]:

入坛,宣科,三捻香,高功跪奏,具法位,奏告(上启),表白宣表,《大学仙法事》,道众请经,《起敬赞》《三皈依》《敷座赞》,侍经启经或表白,举三清三境天尊(和四声)^①,《宿命赞》,静念如法,请转宝经,转经,[小步虚第一首]过东方神王位前,礼方,宣忏,宣表,[小步虚第二首]诣南方,礼方,宣忏,告符,宣符,天尊归位,步虚方忏表符俱同前,诵经,[大步虚]旋绕,[三启],礼经,代谢,十二愿,出堂。

上仪中有小字注“和四声”,表明当时已广行唱和之形式。另《三皈依》《小步虚》为前代所无之曲。又法职人员中,高功已成为仪式主持人,都讲一职已不见载,可证此时期都讲已为高功取代,此制保存至今。

《招魂浴食门一摄亡拯济品一催召式》^[1]:

知磬举偈,众和,高功上香,洒净,[普献颂],当职道士召神,散花献酒,道众吟[焚疏颂],高功执幡,祝将,拘魂,举[慈悲接引天尊],知磬接幡吟偈,高功步罡,[阳斗章],[阴斗章],[三召请]……法众运诚,玉音导引,众诵[灵宝救苦颂],引幡至法师座前全形沐浴。

灵宝全形科^[1]:

具位,奏启,[举天尊],宣符,次吟[沐浴东井颂],[清水度魂颂]^②,道众诵[灵宝救苦颂],咒食,表白对灵位吟偈,三上香,表白启白,[返魂香],[志心皈命礼]。

又招亡魂式:

[普献颂]同前,启白,三招亡魂,[灵宝救苦颂],[沐浴颂],催召三献文,吟[三宝偈],[安灵偈],[启请颂],[五供养]文偈,[五供养]四套,[总五

① 后举多个天尊,每个天尊后均注“和”。

② 小字注:“在玉音品。”

供养]五首,灵前三献文。……

以上诸仪中,《法事品》未录之曲有《三皈依》《阳斗章》《阴斗章》《三召请》《返魂香》《志心皈命礼》《灵宝救苦颂》诸首,均传存至今。可证,《法事品》并未全收音乐唱腔,特别是晚近新出者。

当代经韵曲目在明代大都可找到出处。需注意古今道经中并非每首经韵均有标题,判断之法,可据唱词及以今证古,只要文献中的经文在今天仍为歌唱形式,一般即可证其在古代应属经韵。至于文献中标有“唱”“吟”“诵”等,也不失为旁证之一。

另从黄箓斋节目程度可观察明代仪式传承演进的一般大势。

《黄箓大斋设醮科》(V20)^[1]:

各礼师存念如法,鸣法鼓二十四通,高功发炉,称法位,称职,宣职,再称法位,重诚上启,宣疏,送圣颂,复炉。

与前代杜天师的黄箓斋仪相比,可见明代仪式仍保留了古代传统的基本模式。而其斋仪程序大有简化的原因,则是因此斋的主体内容已分解到其他度亡类专用仪式中了。

总之,从综合仪式及音乐的史料来看,明代道教仪式音乐具有集大成和定型化的特点,所谓集大成,指当时仪式音乐基本上囊括了之前历代道乐之传统内容,亦有轻微渐进的发展改编,正如《大成金书》每卷所标明的“灵宝领教法师林灵真撰集,崇教高士周思得重修”。

从《大成金书》所载音乐曲词与《玉音法事》比较所看出的总体相似事实中,意味着北宋政和年间颁发各宫观的《玉音法事》在明朝流行于道教。其在道乐研究史上的重大意义是,当代道乐已经证明较完整保留了明朝传统,那么,以《大成金书》为中介,当代道乐与唐宋甚至更古时代的道乐传统就联结起来了。

本文主要参考文献

[1]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷16)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[2]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷17)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[3]道藏(第11册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[4]张泽洪.周思得与《上海灵宝济度大成金书》[J].中国道教,1988(1).

清代《太极灵宝祭炼科仪》音乐资料研究

一、仪式及文献概况

本文研究的清代《太极灵宝祭炼科仪》(后简称“祭炼”)是现存标明为正一派所用的且内容最完整的仪式音乐文献。在研究这部文献之前,有必要先理清“祭炼”仪式的来龙去脉。“祭炼”亦谓“炼度”,“‘炼’指的是法师以真火和真水交炼亡者的灵魂,‘度’就是通过交炼,拔度幽灵。”^[1]作为灵宝斋法的一种,其由来甚久。宋以前的道教文献多托称为太极葛仙翁所创之祭鬼法,故称“太极祭炼法”。但据有关学者考证,虽然灵宝派早期经典《度人经》中已有“死魂受炼,仙化成人”的说法,但并无水火交炼意义上的“受炼”。而且,两晋南北朝以及隋唐五代的道教文献中均没有炼度仪或者祭炼仪的记载。北宋末年,有郑所南出专著《太极祭炼内法》解释其意:“……炼度是炼自己造化,以度幽魂。未能炼神,安能度鬼。全仗真心内事,其符其咒乃寓我之造化耳。”^[2]明确了此法宗旨是通过炼己身之神以度鬼魂,但仍无仪式的记载。直到宋元时期编成的《灵宝领教济度金书》《上清灵宝大法》等道书中,才开始有炼度仪的大量记载。据此我们可以认为,“祭炼”之思想萌生较早,但仪式的出现及运用却当始于宋代。宋以后此仪的发展形态比较复杂,它与同类性质的“施食”“黄箓斋”“焰口”等仪的关系比较模糊,致使学界的认识也比较含混。一般认为其是“施食”仪式的一个环节或两仪的合用。但事实并非如此。近因执行国家科研项目,吾对相关历史文献再做研读,方基本弄清其脉络。

细究起来,祭炼仪式的核心是“收招亡魂,水火交炼”,即通过外在的水池火沼取真实水火,再通过法师内炼神力,取日月阴阳之精华,加上符咒之法力,获得不可思议之神功,从而度鬼魂。故其神学理念和实践的要点是水火交炼,以此区别于其他度亡仪式。在宋元文献记载中它都是自成一仪的,后来才逐渐与施食、净供、黄箓斋等仪合用,用于整个仪式的后部。另一方面,当其独立运用时,也不断加上其他仪式及音乐的节目,因而其自身面貌渐显模糊。

从历史发展角度看,实践形态的炼度仪式音乐,也可分为两个阶段。第一阶段是宋末的兴起与盛行于南方,其相对独立并葆有自身特点;第二阶段自元



代至今,其更多与“施食”仪式合用并大量吸收其他仪式的内容,因而其自身体系愈显丰富复杂,自身特色也渐显模糊。正如道教中人清楚指出:“诸施食,所谓玉山净供,所谓甘露净供,所谓祭炼,均一法耳,特科仪有详略也。”^①

第一阶段的情况,在宋代诸多道教仪式文献中多有记载,现以《灵宝领教济度金书》所载为例。其仪式程序内容如下:

[华夏赞]引至炼度坛,举金阙化身天尊,升座,祝香,奏启,举度人无量,[平座赞],召将,举,宣混洞赤文章,水炼变仙,举黄华荡形,建水池,宣降真水符,举玉眸炼质,建火池,宣降真火符,引魂,举水火炼形天尊,上启,宣表,焚五帝符,举五帝全形天尊,焚五芽符,火炼变仙,举九天称庆、九阳生化、仙化成人、全形、金容出世、宝华圆满等天尊,重诚上启,回辘颂,召十方神王,诵上天度人章,法师下座,送亡灵,度桥,吟偈,诵三界魔王章,焚燎。^[3]

另有“炼度醮仪”,内容大同小异:

[步虚],咒水行净,上启,请神,初奠茶酒,上启,亚奠,上启,三奠,炼度仪,[步虚],[举天尊],升座,[超度颂],启奏,[举太乙救苦等天尊],焚降真召灵等符,诵章,[智慧颂],[道宝赞],[经宝赞],[师宝赞],[太乙赞],[举天尊],[北帝颂],[奉戒颂],上启,宣符,宣牒,[吟偈],上启,[举],[回辘颂],执幡送亡如仪。^[4]

不难看出,早期“炼度”仪无论从神学理念还是仪式音乐节目来看,都有自成体系的核心内容:水火交炼。它的另一特点是,相对其他度亡仪式单元而言,它的节目都十分简单,除运用大量的《举天尊》外,仅有屈指可数的几首“赞”“颂”“偈”。大量传统曲目未见运用,亦无新创曲目。这些特点,表明它确实是按特定理念而在宋代初步创立的新仪,以此具有自在性。但理念的单纯和无情节性则决定了其内容的简单,从而决定了它在后来发展中必须与其他仪式结合而用,并大量吸收相应的节目内容,否则就难以为继。

第二阶段的情况则是本文研究的清代《太极灵宝祭炼科仪》,此仪仍然保留了炼度的核心内容,但却吸收了大量其他仪式的节目,其内容极度膨胀,由此构成一种更为独立的大型仪式,这个特点持续至今。

值得注意的是,从清代开始,度亡仪式音乐文献多标明其所属的道派,而目前所见者以全真派居多。正一派的文献仅有《太极灵宝祭炼科仪》一项。这一现象多少证明了清代以来全真派复兴的盛况,也显示了这部文献在认识正一派

① 《灵宝领教济度金书》卷320《斋醮须知品·开度》,《道藏》第7册。

祭炼科仪的特点、比较两大道派科仪音乐发展规律方面的特殊价值。

以上大致勾勒出“祭炼”仪式的历史脉络和演变情况。下面在研究清代“祭炼”仪式之前,先将文献的相关背景略做介绍分析。

此书不着撰人,前有八十老人敕封妙正真人娄近垣序一篇。然后是仪式音乐程序内容的详细记载,最后附有各种符文、手印、文检及《太极灵宝祭炼科仪乐谱》多首。

查娄氏为龙虎山高道,曾任太清宫提点,其撰序时间为大清乾隆二十二年(公元1758年),故可确认此仪属天师正一派,修订于清乾隆年间。娄序中提及此书之历史来源及修订过程:“科者法也。设其法以传后世者也。虽然,行持之士,务当虔恪,方能感召斯通。……炼度之功莫大焉。是科见于宋之大成金书。而姑苏元都观铁竹施先生曾为刊布。流传既久,亥多讹。恭遇和硕和亲王,垂念于万法之缘。留心于至道之典。手取斯编,命近垣增订,广为考核,附录其中。俾阅之者,一目了然,即能通晓。”^[5]可知此书是在宋代科仪辗转流传基础上的修订本,娄氏认定此仪产生时间为宋,是符合历史真相的。在此科书的前面有一段说明文字:“如有黄箓斋坛,道众先至于斋坛序立,随便奏乐(谱见后以下同),法师上香,班首等吟偈至诵青华宝诰后,道众复奏乐引至神虎前上香……若专放施食,道众至坛奏乐,法师即对祭炼坛上香。”^[5]亦表明至迟在清代,此仪已与“黄箓斋”“施食”等仪式合用通用,这几种仪式的形式内容都趋于一致了。

二、文献所载仪式音乐资料研究

现据文献记载^[5]摘录此仪式音乐之要点内容并分析研究如下^①:

上香,吟偈音乐随:“东井黄华沼,石景水母君。黄华荡形质,拔度众幽灵。”举黄华荡形天尊(重和)。

吟偈音乐随:“南上朱陵府,丹天流火药味庭。玉眸炼形质,拔度众幽灵。”举玉眸炼形质天尊(重和)。

存想,变神,诵《青华宝诰》:“青华长乐界,东极妙严宫。七宝芳萼林,九色莲花座。万真环拱内,百亿瑞光中。玉清灵宝尊,应化元元始。浩劫垂慈济,大千甘露门。……”

举大圣三宝天尊,吟《召请偈》音乐随:“才闻召请,速离冥途。来登清静之法筵,去证往生之云路。……”

① 原文献每句均断为句号,今笔者据其意及今人理解习惯重新做了断句处理。



知磬举来临法会天尊。

洒净，班首等吟偈音乐随：“天尊说教经，引接于亡魂。勤修学无为，悟真道自成。不迷亦不荒，无我亦无名。朗咏罪福句，万遍心垢清。……”知磬举五龙荡秽天尊。班首等举向来摄召法师一揖上香，一揖朗念：“清者浊之源，动者静之基。人能常清静，天地悉皆归。荡秽灵章，众当持诵。”

班首等吟《荡秽咒》音乐随：“神灵天真，玉液元津。上清华房，元始天尊。……千千驱秽，凶恶不存。万万魔王，保命护身。”

知磬举，志心皈依。信礼，月府太阴皇君。

法师洒净毕，对水池步北斗罡，吟《太阴神咒》音乐随：“仰望顾八表，唯月蕴阴精。……”

书讳，建水火池，班首等诵《元始灵书中篇》^①：“获无自育，九日导乾。坤母东复，形摄上元。陀罗育邈，妙气合云。……碧落浮黎，空歌保珍。恶奕无品，洞妙自真。元梵恢漠，南寂度人。”

知磬举黄华荡形天尊，表白举志心皈依，法师对火沼步南斗罡，吟《太阳神咒》：“东望扶桑宫，稽首朝郁仪。太阳洞明景，寥寥何所思。……”

焚建火沼符，班首等诵《元始灵书中篇》：“南阎洞浮，玉眸诜诜。梵形落空，九灵推前。……”

法师班首等俱升座序立，道众发擂^②三通毕。

举广度沉沦天尊。

吟《青华赞》：“青华教主。太乙慈尊。玉清应化现金身。大开甘露门，接引亡魂，永渡爱河津。大圣太乙救苦大天尊。”

法师默诵《大洞玉章》，存身，班首等诵《清静经》。

法师存想，变神为灵宝天尊。

吟偈：“饿鬼穷魂皆解脱，冤家债主总欢欣。……寻声救苦无上尊。”

吟偈：“结滞冤憎生地狱，回心欢喜是天堂。”

存思，洒净，吟偈《返魂香》：“金炉才热返魂香，梵唱空歌声韵长。圣号已闻金阙下，幽关节咸睹玉毫光。三途五苦离长夜，十类孤魂赴道场。享此无边甘露味，自然热恼皆清凉。不可思议功德。”

法师称职，表白宣斋意。

① 此经韵的唱词与古代的《灵书中篇》和全真道传今的异名同词的《八天》不同，显有衍变。可见，全真道的经韵比正一道更能保留古代传统。

② 发擂，即吹打乐演奏，类似戏曲的打闹台。

知磬举度人无量，慧光普照等天尊。

存想，《叹文1》：“伏以。冥冥长夜，锁铜关石壁之囚。……谨持秘咒，用破冥关。”

举开通长夜天尊。

焚破地狱符，吟《丰都咒》^①：“茫茫丰都中，重重金刚山……”

焚召神虎符，三召请，吟《神虎三召偈》：“志心奉请，南陵天府，追魂使者。北魁元范府，摄魄大将军。……”

表白宣普召牒，《叹文2》：“伏以，有生必有死，乃循环不息之机。无始亦无终，总轮回自然之理。……法众慈悲，恭行摄召。”

摄召，举慈悲接引天尊，焚召孤魂符。

吟偈：“北斗回标夜气清，华幡三举召幽灵。……”

宣普召牒，法师击尺执帝钟朗念：“志心奉请，尽十方空界。天仙道。佛释道。一切圣贤。……速临无碍之筵，受此无边甘露法味。”

班首等执帝钟吟音乐随《修设斋筵》：“修设斋筵，仰奉慈悲主。乞赐元恩，拯拔簪缨鬼。锦绣文章，早奋冲霄志。独占鳌头，显祖荣妻子。……法众慈悲，歌章召请。”^②

医治，全形^③。

举三界医王天尊，法师直念《叹文3》：“伏以苦海爱河，总是情波欲浪……”

知表举元皇荡秽天、清水度魂、荡除阴秽等天尊。（案：每举一天尊，则念一首四言诗表达相同的含义。）

沐浴，直念《叹文4》：“生生化化，常萦执对之思。蠢蠢林林，孰悟和同之理。……”

解冤结，举解冤释结天尊。

焚符，洒净，《十伤符》。

变食，知表举酥酆味天尊。

洒甘露，《叹文5》：“伏以，灵书玉字，梵光流散于河沙。金饭宝浆，真气普熏于法界。……静尔凝神，听宣斛偈。”

举度人无量天尊。吟偈《叹骷髅》：“一片贪嗔痴，到底翻成苦海。大慈方便教，今宵还遇慈航。……”

① 每唱一句，法师即存想丰都山地狱的景象。

② 后有多段修设斋筵的唱段，以召请各类鬼魂来临法筵。

③ 此仪表示法师存想为天医为各类孤魂医治各种疾病，然后才享受法食。



重诚上启,《叹文6》:“伏以,水润下,火炎上,普天咸赖于甄铎。……”

水火炼度,举水火炼形天尊。

焚符,诵《九天生神玉章》。

举九天称庆天尊,诵《生天真经》。

传戒,直念《叹文7》:“伏以,阳魂阴魄,陶铎长养之中。……”

举仙化成人天尊,焚符,念:“元始符命,受炼形神。日月交感,阴阳姤精。……”

吟《青元导魂章》:“玉京万法大罗天,千重宝范亿元言……”

举逍遥快乐天尊,宣行祭炼,《三皈依》:“第一皈依无上道宝,虚无之本天地之根。……”

宣策,传戒,吟《智慧颂》:“智慧生戒根,真道戒为主。三宝由自典,高仙所崇授。泛此不死舟,倏忽济大有。当此说戒时,幽魂来稽首。”

吟《奉戒颂》:“道为无心宗,一切作福田。立功无定主,本愿各由人。……”

直念《叹文8》:“伏闻,太极玉文,灿烂十方之界。元都宝策,昭朗天地之间……”

重诚上启,慰谢。吟《送圣颂》:“回辔五云兴,腾驾九章歌。……”

举倾光回驾天尊。

辞坛,吟《送亡偈》:“瑶坛闾事已周圆,法侣声声赞洞元。……奉送神仪登云路,福留后裔永绵绵。”

生天,朗念《向来》:“向来冶炼功德,上祈道力。开度幽魂……”

齐举广度沉沦天尊。

下座,吟《青华赞》。

回坛,吟偈《香赞》:“玉坛香净,朝罢讽宸。琼台演法度迷津,超出苦众生。万类幽灵,炼质化成人。大圣太乙救苦大天尊。”

表白朗念:“向来回谢功德,仰卧赖师恩。开度幽灵,同赖善果。证无上道,一切信礼。”

道众发擂,圆揖,礼毕下坛。

将以上所记清代“祭炼”仪式音乐与宋元时期的炼度仪做比较分析,不难看出以下特点:首先,清代“祭炼”的内容有了极大的发展,其明显综合了“施食”仪式并吸收了大量“施食”的节目;其次,仍然保留了早期阶段“水火炼度”的核心内容,将其作为整个仪式的一个不太显眼的环节而置于后部。由此保留了“祭炼”仪的自身属性。一般情况下,正宗的“施食”仪式并不一定采用水火炼度的



能表明正一派科仪音乐的自身特点,开始形成了不同于全真道的一些形式特点。这一发展趋势,以后愈演愈烈,旋律风格上同样如此。

三、相关仪式的纵横比较

为了弄清正一派祭炼仪式音乐的古今演变情况,同时也观察正一派与全真道仪式音乐在发展过程中的不同轨迹和趋势,我们不妨将清代正一派祭炼仪式音乐进一步与当代现存的正一道和全真道的同类仪式音乐制表进行纵横比较如下。当代正一道所取标本为上海白云观,全真道所取标本则为北京白云观。此两地之仪式音乐一般可确信为两大道派科仪音乐的典型样本,其资料均经过笔者实地调查所得。见下表:

表(一) 清代正一派与当代正一道和全真道仪式音乐比较表

清代正一派太极灵宝济炼科仪音乐程序		当代北京白云观全真道焰口科仪音乐程序		当代上海白云观正一道忏灯科仪音乐程序	
仪式节目	音乐节目	仪式节目	音乐节目	仪式节目	音乐节目
上香	偈[东井]	上香	步虚	上香	念玉皇宝忏朝礼仪文
	举[黄华荡形]		举天尊	启请	拜忏
	偈[朱陵府]	宣牒	吊卦	发擂	请三天尊音乐随
	举[玉眸炼形质]		宝诰经		举天尊
存想	[青华宝诰]		提纲	请圣	度五品真经
变神	举大圣三宝		举天尊	称职	大皈依
	召请偈	称职	称职		请圣韵
	举[来临法会]天尊	敕幡	召请		慈尊赞
洒净	偈[天尊说经]	洒露	叹文 1	敲钟集众	诵消灭经
	举五龙荡秽天尊		举天尊	上供	三奠酒
上香	荡秽咒	洒水	水赞	礼慈尊	谨奉礼
步北斗罡	太阴神咒	书讳	返魂香	上启	梵元宫
步南斗罡	太阳神咒		叹文 2	烹食	酒饭偈
升座	发擂	放幡	小救苦引		五供养 ^①

① 此曲从仪式环节内容来看应属传统曲目《五供养》,但实际唱词形态格律及唱法都很不同于古制,显然有较大变异:“香花果宝灯,奉献诸直。精诚上格圣遥临,俱细冥阳符被泽。拯拔苦魂,清斋虔供诸天帝。爱呼斋人圣,超凡证法身。”

续表

清代正一派太极灵宝济炼科仪音乐程序		当代北京白云观全真道焰口科仪音乐程序		当代上海白云观正一派忏灯科仪音乐程序	
仪式节目	音乐节目	仪式节目	音乐节目	仪式节目	音乐节目
	举广度沉沦天尊		举天尊	洒甘露	狮王偈
	青华赞	提科	提纲		四景偈
存身	大洞玉章	拈香	香赞	三召请	大朝头
存想,变神	诵清静经	发鼓	鼓独奏		一炷冥香
	吟偈两首	提	提纲	度亡灵	东极妙严宫
存思,洒净	返魂香		举天尊	拜忏	唱念经文
称职宣斋意	举度人无量	登座	慈尊赞	十献	唱念交替
存想	叹文 1	禹步	三宝赞	玉皇忏	咏诵交替
	举开通长夜天尊	书讳	三信礼	招魂	吹打音乐
破地狱焚符	丰都咒		举天尊	渡桥	念经与吹打
三召请	三召偈		仰启咒	祭孤魂铺食	念经文
宣普召牒	叹文 2	发牒	普召牒	破狱	位前偈 ^①
	吟偈	洒食	黄箬斋	引魂	步虚
普召	修设斋筵		五供养	谢神	叹骷髅
医治,全形	举三界医王天尊		叹文 3	上表	香偈
	叹文 3		梅花引	卷帘	瑶坛偈
	举元皇荡秽等天尊		清华赞	上香洒水	香水偈
沐浴	叹文 4	宣符	十伤符		祝香赞
解冤结,举	解冤释结	变神	破丰都赞	举	酥酡摩味
焚符,洒净	十伤符	举	天尊	供养水花	献供偈
变食	举酥酡味味天尊	念咒	真符经	请神	臣等恭愿 ^②
洒甘露	叹文 5	破狱	破丰都板	送灵	破丰都咒
	举度人无量天尊	举	小救苦吟	化财,回向	吟经,吹打
	叹骷髅		慢中称		
重诚上启	叹文 6		叹文 4		

① 此偈从唱词“茫茫丰都中,重重金刚山”看,实属古代《破丰都板》的异名同词。

② 曲名甚费解,从唱词内容看似为“请神”与《三皈依》两种节目之混合,但这样做是不合古制的。这正显现出正一派在传承古制时错讹较多之一端。



续表

清代正一派太极灵宝济炼科仪音乐程序		当代北京白云观全真道焰口科仪音乐程序		当代上海白云观正一派忏灯科仪音乐程序	
仪式节目	音乐节目	仪式节目	音乐节目	仪式节目	音乐节目
水火炼度		招魂	五召请		
焚符	生神章		悲叹韵		
	举九天称庆天尊		叹文 5		
	生天真经	洒露	咽喉咒		
传戒	叹文 7		清华妙严		
焚符	举仙化成人天尊	施法食	二十四类		
	元始符命	渡法桥	快中称		
	导魂章	谢神			
祭炼	举逍遥快乐天尊				
宣策	三皈依				
传戒	智慧颂				
	奉戒颂				
重诚上启	叹文 8				
辞坛	送亡偈				
生天	向来				
	举广度沉沦天尊				
下座	青华赞				
回坛	香赞				
礼毕	向来				
下坛	发擂				

从以上诸仪之纵横比较中不难看出某些特点。首先,从断代的道派比较角度看,清代全真道施食和正一派的祭炼运用着大量相同相似的节目,基本框架内容比较一致。这就意味着直到清代,两大道派的科仪音乐仍然继承和遵奉古已有之的灵宝大法传统,表明道教科仪音乐确实存在着一个源远流长的超越道派局限的深厚传统。其次,从古今比较的角度看,显然全真派保留古代传统更完整准确,它基本上延续了清代的仪式音乐模式。而正一派的科仪音乐则有较大变化。表现在,仪式音乐的程式化不强,相当自由,如“忏灯”仪式,实为“拜忏”“施食”“灯仪”等不同仪式的杂散合用,因而整体上看程序节目结构的逻辑

性不强,章法不严谨,多不合古制。同时,其程序节目不但大大简化,且其曲名改变较多、较大,不少曲目找不到经典文献的依据,也有一些将传统早已明确的曲名做了地方化篡改,以致不知所云。这些都证明,如果说清朝以前全真正一道的仪式框架和基本内容还很接近,明显继承了一个共同传统,那么从清朝以后,两派发展的歧异明显增大。全真道更多更完整地保存了古代仪式音乐传统特色,而正一道则更多民俗化、地方化的发展,距离古老传统越来越远了。

本文主要参考文献

- [1]陈耀庭.道教礼仪[M].北京:宗教文化出版社,2003.
- [2]道藏(第10册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.
- [3]灵宝领教济度金书.道藏(第7册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.
- [4]灵宝领教济度金书.道藏(第7册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.
- [5]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷17)[M].成都:巴蜀书社,1994.

(原载《音乐探索》2008年第4期)



清代《铁罐斛食全集》音乐史料研究

一、文献概况

《铁罐斛食全集》(后简称《铁罐斛食》)是清代盛行的“斛食”仪式全过程的实录,载于清代道教仪式音乐文献《广成仪制》一书中,署为清乾隆年间青城道士云峰羽客陈仲远校辑^①。仲远(公元1733—1796年),字云峰,道号复慧,清代雍正十三年(公元1733年)生于四川郫县,卒于嘉庆元年(公元1796年),生逢乾隆执政的60年。又别号青城山道士,曾建水陆斋醮,敕赐“南台真人”号。《广成仪制》共汇集全真道仪式270余种,原藏于四川青城山古常道观,清末由成都二仙庵刊行,现收入《藏外道书》。全书各仪以“正朝”“集”或“全集”为新的类名。归入“正朝”的有天曹、贡祀诸天、金木、日月、九幽、九天生神、北斗、星主、观音、玉帝、上元大会庆圣、忏罪、解厄、忏悔等名目,是主要以天界尊神为祭祀对象的仪式类型。归入“全集”的数量更多,有水陆大斋迎请符简,启坛、启师、会将、迎驾、禳痘疹、接寿、送太岁、十王斋、金篆受生、水火炼度、星醮三朝、誓火三朝、祀雷、保苗、田禾醮、和瘟、火德、禳蚁、祀供虫蝗、血湖正朝、言功设醮、传授戒言、正朝进表、报恩、正申、炼度、救苦、禁坛、祝国仪文、致谢帅将、敕破九狱、漂放莲灯、六时荐拔、水陆大斋普召孤魂、丰都妙斋(左案、右案)、九天生神大斋、九天炼度、阴醮宣经、祭灵、奠谢、阳醮五方明灯、祀供(太阳、水府、风伯),分灯、卷帘等名目,是为世俗凡人祈福度亡而施行的仪式类型。从仪式结构规模看,“正朝”“全集”一般相当于宋元“仪”“醮”“品”这一级结构,一般是相对独立的一组仪式程序。但也有特殊情况,如《铁罐斛食》和《青玄施食》两种“全集”的程序长大、节目极丰,是完全独立的大型仪式。

《铁罐斛食》校正于清中叶,实际运用年代当更早。“铁罐”原是道教尊神萨祖在拔度亡魂时所用的器皿,用来施药加符。^①“斛”是盛食物的木盒,此即“铁罐斛食”之来历,实即“施食”的异名,此仪的历史最早可追溯到南朝时期的黄篆

① “萨祖即萨守坚,宋时四川西河人,道经称一元无上萨祖真君,‘咒枣施药,普度众生,更将铁罐加符,利幽拔苦,赈济孤魂,垂科度亡’”,转引自任宗权:《道教科仪概览》,宗教文化出版社2006年版,第343页。

斋,唐代欧阳修《艺文类聚》中已有此仪式在中元节施行的记载,但尚无此名目和程序内容的详载。南宋以来,有“施食”“净供”等名目及程序内容见载于道典,皆同一科仪。到清代,有关施食、斛食的仪式文献增多,记载趋于翔实。《铁罐斛食》即是其中记录较详的一种科仪,可以作为我们认识清朝以至更早时期“施食”仪式音乐具体情况的一手资料,同时以之作为参照,还可以清楚体认当代同类仪式保存古代传统的情况,因而在科仪音乐史研究具有重要意义。

二、科仪音乐程序摘析

现据文献所载将此仪式的全部程序内容做摘录、断句和分析^①:

上香参鬼王,[步虚]:“筵开济炼启玄章,宝鼎初焚妙洞香。面向青官频礼请,愿从云路下仙行。”

先吟《三礼》^②:“稽首先天一炷香,香云缭绕遍十方。此香愿达青华府,启奏太乙救苦尊。……”

金鸣三匝,鼓发三通。[提纲]:“金鼓齐鸣后,十类孤魂惊。请师登宝座,说法度幽魂。”

高功升座,[举摄迹归本天尊]。

[幽冥韵]:“东极青华妙严宫,紫雾霞光彻太空。千朵莲花映宝座,九头狮子出云中。……”

[举十方救苦天尊],

高功代五老冠,变神。说白:“太上立教说法,众生悉皆闻知。……十类孤魂尽皈依,今宵黄箓妙偈。”

[黄箓斋]^③:“黄箓斋筵妙严宫,青城山下说原因。张氏丽华会造罪,三官拷较甚分明。……”“一片贪嗔痴,到底返成苦海。大慈方成教,今宵得遇慈航。……”

[叹文]^④:“伏以,天阶夜静,人市更残。金乌已坠于西山,玉兔将升于东海。……”

① 凡括号[]内的标题均系笔者据今道教所用曲目补注。凡书名号《》中的曲名则属原文献有者,后均准此。直到清代,科仪文献仍大量存在只记歌词不标题的情况。

② 后两段唱词略,曲名今名为[三炷香]。

③ 此歌为七律诗十五言六言两对句十五言长诗的结构,原无歌名,兹按今北京白云观“焰口”科仪同名曲之标题而补记。

④ 唱词为骈偶体,原无歌名,今依北京白云观“焰口”科仪中道士同名曲之命名为标题,旋律极富抒情性。本文后面的多首[叹文]均循此解。



密运真香，虔诚上启^①。

宣救苦疏，功秘咒幡。

诵[太上洞玄灵宝救苦妙经]。

尔时^②，

降甘露，画符，念追魂咒^③。

[发路炬]^④：“太微回黄旗，无英命灵幡。摄召长夜府，开度受生魂。”

写生神章符。召请，引魂。

[举灵幡摄召天尊]，

众持诵[开丰都真言]^⑤，

[天尊说经颂]：“天尊说教经，接引于浮生。……朗咏罪福句，万遍心垢清。”

[咽喉咒]^⑥：“茫茫丰都中，重重金刚山……”

[破丰都板]^⑦：“东方玉宝皇上尊，皇上天尊风雷地狱拔度亡魂，十方灵宝救苦尊，救苦天尊，奄哑吽吽哑利吽吽吽，东极宫中破开丰都第一层……奄哑吽吽哑利吽吽吽，东极宫中破开丰都第十八层。”^⑧

念秘咒运讳。

[叹文2]：“伏以，阴阳首判，清浊肇分。尧天荡荡，古今之兴废；禹迹茫茫，视江山而不改。……”

称扬[大偈]^⑨：“前亡后化众孤魂，有主无依恐不闻。……此夜好承功德力，花幡召请望来临。”

普召^⑩。

[举天尊]，[杨柳枝]^⑪：“天尊圣号妙无穷，应化如神顷刻中，杨柳枝头

① 上启，即高功以香烟为媒介，向多位天尊真人启禀斋意，以争取获得他们帮助仪式圆满成功。

② 注：高功存想救苦天尊已下降现身，此时高功幻化天尊，代天尊行法。

③ 此咒语甚有道教自身特色，不同于佛教之咒。除首字唵、唵两字为虚词外，余皆实词，每词有次数不等的重复或再现，每词都加口字偏旁。现去其重字依序录之：“急来临降飞魂摄临法会。”其意义明显，即请天尊召请亡魂来临法会。

④ 即立幡招魂。

⑤ 此处的真言雷同追魂咒之咒语，虚实词间行。

⑥ 歌名今依闵智亭传谱《全真正韵谱辑》而定。

⑦ 此曲曾有异名[破丰都咒]、[破丰都]等。

⑧ 此歌为急唱，其中咒语类似佛教的六字咒。

⑨ 今此曲名[幽冥韵]。

⑩ 注：即广泛召请各类孤魂来临法会，区别于以某类神灵或特定鬼魂为对象的召请。

⑪ 依现今道歌名之，又名[洒甘露]。

甘露洒,祥光照处破丰都。”

[举天尊],

宣[十伤符]^①。

[叹文之三]:“伏以,三途罢拷,六道临坛。生于万国九州之内,居于五岳四瀆之中……”

化食,法主默念咒,开咽喉符,火化食中。

[开咽喉]:“悲哉苦魂众,热罹三途中。猛火入咽喉,当生饥渴念。……”

[东极官中]^②:“东极官中太乙尊,玉清应化启宗门。今宵大演慈悲法,普济河沙众鬼魂。”

羽众加持[真言秘偈]^③:“修设斋筵,大慈因缘起。救苦天尊,化现云端里。……赈济孤魂,早得生天去。”

施食,[举清凉甘露天尊],

洒甘露。“玉诀应化甘露食,普施河沙众鬼神。愿皆饱满舍慳贪,脱化人天生净界。”

[出生咒]:“汝等鬼神众,吾今施汝供。一粒遍十方,河沙鬼神用。”“常乐天官不夜春,普施甘露济群生。顿息尘埃归正道,法众调诵五厨经。”

[五厨经]:“一气和太和,得一道皆泰。……”

变食(将自然法食遍施于普天下之饿鬼)。

超生,[举超生脱化天尊],

[提纲]:“普施甘露济沉幽,十类孤魂归善俦。自此仙神生净土,蓬莱仙境好遨游。”

[举超生三界天尊],

[三皈依]:“玄元阐化道经师,普度人天衍大慈。接引孤魂归净土,志心礼叩莫迟迟。第一皈依,无上道宝……”

受偈,说戒,吟咏偈章:“万里悲号实可哀,五音苦爽丧黄泉。……”

举广度无量天尊、法桥大度天尊。

① 文献未载符文内容,但同时期的《青玄铁罐施食》仪式文献中有此歌并载唱词,可参照。“第一法界一切守边护界南征北战……无辜杀伤,一切孤魂等众。解伤符命,谨当告下。”按此文献所载词,并非诗词格律,然今北京白云观“焰口”仪式中有此曲,为夹诵夹抒的唱法,旋律甚为独特动听而富于韵味。可见古代科仪音乐文献中,即使散文口语式的经文,也完全可能采用歌曲形式宣讲。若不对照今天的道乐实践,仅凭文献研读,完全可能误解为念白形式。可见道乐研究古今对证的重要性。

② 曲名今无传,系笔者据首句唱词而暂定。

③ 今曲名为《修设斋筵》。



[元始灵书中篇]:“僮娄阿会,无恕观音……”^①

宣召,加持〈真言〉:“魂神澄正,万气长存。……功满德就,飞升上清。”
举生天得道天尊。

[叹文之四]:“伏以,饿鬼道中,久随沙尘之劫;爱河岸上,难瞻天日之光。……”

法侣同声赞咏[东极宫]:“东极宫,青华府,太乙救苦大天尊。……”

[叹文之五]:“伏以,三阳济炼,最上妙缘。承斯神力,普济幽魂。……”

[快中称]^②:“千江有水千江月,万里无云万里天。此夜好向天堂路,当来果报善因缘。……”

向来^③,下座,回谢:“元始传言地狱开,无鞅数众自天来。今宵大演慈悲法,礼毕还当下宝座。”“踏开三宝路,师返九莲台。幽魂生净界,五福自天来。”

从以上仪式程序来看,内容比较丰富,情节也比较完整,表现了从请神,破十八狱,到召请各类孤魂前来法坛享受法食,最后得道升天的全部过程。

三、古今同名仪式音乐之比较

上述清乾隆年间校正之《铁罐斛食》与我们在 20 世纪 80 年代末调查到的当代武当山道教“施食”仪式音乐非常相似^④,下面列表将这两种同类仪式音乐做一比较,以见其古今之联系情况。

表(一) 清代“铁罐斛食”与当代武当山“施食”仪式程序比较表

清代《铁罐斛食全集》仪式程序		当代武当山《施食》仪式程序	
仪式节目	音乐节目	仪式节目	音乐节目
上香参鬼王	步虚	发擂	要曲多首
	三礼	礼官	步虚

① 此歌据目前调查所知仅见于武当山道教施食仪式中,唱词全同,唯曲名称为[八天]。亦合古意,早在晋末至南朝时期,道教第一经书《度人经》中已含[灵书中篇]上中下三篇,每篇均要歌颂东南西北四方,每方八天,合三十二天以应三十二帝。现存武当山施食仪式中的[八天]一歌,因只取灵书中篇中的东方八天一段,故其称名为八天既合古意,亦符实用情况。

② 此歌今北京白云观“施食”中有之,亦出现在尾声部分。其旋律类似江南小调风格,虽其曲名古无记载,但唱词是全同的,故以今名名之。唯其标题颇费解,根据唱词内容来看,可能有快速称赞神灵之意。

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

④ 曲例详曹本治、蒲亨强:《武当山道教音乐研究》,中国台湾商务印书馆 1993 年版。

续表

清代《铁罐斛食全集》仪式程序		当代武当山《施食》仪式程序	
仪式节目	音乐节目	仪式节目	音乐节目
金鼓三通	提纲	上香	幽冥韵
升座	摄迹归本天尊	上启	举太乙天尊
代五老冠	千倒拐	具职	提纲
变神	十方救苦天尊	兴身,礼拜	三炷香
运香	黄箓斋		举天尊
上启,宣疏	叹文 1	变坛	慈尊座
降甘露	诵救苦经	升座	东华引
召请	发路炬		黄箓斋
引魂	举摄召天尊	请神	三清宫
持诵	开丰都真言	念咒	仰启咒
破狱	天尊说经颂		举天尊
	咽喉咒	摄召	五供养
	破丰都板	变神	破狱咒
念咒	叹文 2		举天尊
普召	大偈	施法雨	追魂咒
宣符	杨柳枝	书讳	催魂咒
	举天尊	破狱	咽喉咒
	十伤符		举天尊
念咒化符	叹文 3		破丰都板
化食,念秘咒	开咽喉	召请	叹文
	东极宫中	催召	小救苦引
洒甘露	真言秘咒	发牒	举天尊
施食	清凉甘露天尊		召请
超生	洒甘露		举天尊
	出生咒		叹骷髅
	五厨经		出生咒
变食,超生	超生脱化天尊		举天尊
说戒	提纲	烹食	五厨经
	超生三界天尊	洒甘露	放食



续表

清代《铁罐斛食全集》仪式程序		当代武当山《施食》仪式程序	
仪式节目	音乐节目	仪式节目	音乐节目
受偈,说戒	三皈依		举天尊
	广度无量天尊	传戒,谢神	灵书中篇
	灵书中篇		举天尊
宣召	生天得天尊	生天	三皈依
	叹文 4	下坛,回谢	
	东极宫		
向来	叹文 5		
下座回谢	快中称		

以上仪式比较表明当代武当山仪式的程序节目有较多简化,其原因大致有二。一是武当山从清末以来有较长时间的中断。20 世纪 80 年代末我们去实地调查时刚恢复宗教活动不久,政府和道教协会从民间请回了一些尚健在的老道人来主持科仪的教学与恢复,他们本是靠口传与剽学的方式而学会科仪音乐,也基本上全凭回忆而表演仪式音乐,难免会有某些环节的丢失;第二个原因是一些同型曲目的不断再现往往被他们省略了,如《举天尊》《叹文》《提纲》等曲,按理在仪式中应多次出现,而老道人可能会因其旋律大致相似而省略。请参见曲例《举大罗三宝天尊》,全真道仪式音乐中举任何不同的天尊都运用这一基本旋律。

举大罗三宝天尊



尽管节目繁简和先后顺序略有差异,武当山仪式的基本框架和关键节目上仍然与清代基本一致。

由此可获得两点启示。其一,清代以来,全真道在保存古代科仪音乐方面做了大量工作,比较完好地保存了古代仪式传统,而且在实践中保持了较强的

统一性;其二,武当山的施食仪式音乐基本沿袭了清朝以至更早时期道教音乐的传统面目,不愧为保存科仪传统较完整的道教圣地。

本文主要参考文献

[1]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷14)[M].成都:巴蜀书社,1994.

(原载《乐府新声·沈阳音乐学院学报》2008年第4期)



清代《青玄济炼铁罐施食》音乐资料研究^①

一、引言

中国宗教祭祀深受传统思想文化影响,其外化形式的形成发展,无不可细查出其幽隐的思想根源。传统思想文化中有“慎终追远”一说,即“重死”的观念。查早期国家祭祀礼仪,除祭祀天地诸神的郊祭外,即是祭列祖列宗的宗庙,即“慎终追远”之意。故宗教祭祀礼仪在生死之间的选择,显然更重死。所谓继往开来,亦此意,先要继往,才可开来。也有延续传统、标榜正统的意义在其间。当然,对死者的怀念同情,归根结底还是关心活人。传统观念中,死者有魂魄(此暗合物质不灭定律),可保佑亦可干扰活人,因此不可不祭、不重之。这种思想观念,在道教中体现尤为明显。道教斋仪承古代祭祀之余绪又有新发展。道教思想很有辩证性。思想追求是乐生恶死,实践操作则重死轻生,原因已如上述。只看其科仪类型即昭然若揭。道教仪式自南朝以来,祭祀亡者的专仪《黄箓斋》即自成门类,盛行一时。自唐宋以降迄今,更浩浩荡荡蔚为大观,成为最流行的仪式之一。反观生的仪式,实难望其项背。唐末杜天师编定洋洋大观的仪式中,仅见一种《生日本命仪》,简简单单、马马虎虎,行之甚少,传之亦稀,基本不值一提。而道教追远之仪式,除盛行于世外,其本身的结构内容,也在不断发展膨胀。其间除广泛吸收中华传统思想和礼仪外,也借鉴了不少佛教的观念和概念,如焰口、面燃、施食、破狱等。对于中华传统祭礼也有展衍,如祭祀对象从祖宗亲人扩及他人以至无人关照的孤魂野鬼,从阴间扩展到阳间诸社会阶层,最后成为冥阳普利之通仪。不能说不体现了中国思想文化中慈悲、兼济、圆融的特点。继承和广揽博收,遂使其内容和名称变化繁杂。然概言之,唐前名黄箓度亡,内容以诵经功德为主,唐代开始借鉴佛教的观念和仪式因素,度亡类仪式的内容为之一变,不光是以诵经为主,而有了向饿鬼施食的情节^②,此即后

① 2007 年国家社科基金项目成果(批准号:07BZJ012)。

② (唐)欧阳询《艺文类聚》卷 4 载:“道经曰:七月十五,中元之日,地官校勾,搜选人间,分别善恶。诸天圣众,并诣宫,简定劫数,人鬼传策,饿鬼囚徒,一时皆集。以其日作玄都大献于玉京山,采诸花果,奇珍异味,幢幡宝盖,清膳饮食,献诸圣众,道士于其夜讲诵是经,十方大圣,齐诵灵篇,囚徒饿鬼俱饱满,免地众苦,得还人间。”从这仪式所地、时间、内容和所诵《灵篇》等特点看,正是后来盛行的施食类仪式。只是当时尚无“施食”的名目而已。

世的各类“施食”之仪，宋代方有“施食”仪名目的正式见诸文献^①，另有“净供、焰口、祭炼”等多种名目，但这些名目不同的仪式实质内容都是一样的，只是详略不同而已。正如道教中人清楚指出：“诸施食，所谓玉山净供，所谓甘露净供，所谓祭炼，均一法耳，特科仪有详略也。”^②其仪式内容丰富化、情节化，音乐唱念也大为膨胀，由此成为道教祭祀仪式的大宗，亦是观赏性极强的音乐清唱剧。

清代祭亡类仪式的发展有其特殊历史地位，其一，“施食”因派系之别而复修饰以青玄、太乙、蓬壶、萨祖、铁罐等不同，反映了其广泛发展的历史特点；其二，其仪式音乐节目记录细致全面，且与当代运用的同类仪式极为相近。故值得予以仔细考察。清代祭亡仪式的名目繁多，因全真、正一派别的不同而有别。目前所见最早的记录较详的历史文献是全真道的《青玄济炼铁罐施食全集》（后简称《铁罐施食》）^③。

二、文献概况

《铁罐施食》载于《广成仪制》。考其名目，“青玄”即苍玄，青天^④；又意为“青玄帝”，即青玄九阳上帝的省称，其是专施救苦慈功的神。元代《灵宝领教济度金书》中已有“青玄黄篆救苦妙斋”运用，内容即同“施食”。可证此仪源于南朝以来的灵宝斋仪。“济炼”，《太极祭炼法》云：“祭者，设饮食以破其饥渴也；炼者，以精神而开其幽暗也。祭炼之要，在于静心存神，以神度鬼。”^⑤表明此仪为度亡性质。“铁罐”施食据说是萨祖所传，“萨祖即萨守坚，宋时四川西河人，道经称一元无上萨祖真君，‘咒枣施药，普度众生，更将铁罐加符，利幽拔苦，赍济孤魂，垂科度亡’。”^⑥此即铁罐施食之来历。集后有《新序》概略介绍科仪传承的沿革、特点及本书缘起：

夫书者自从祖师开闢以来，赍济孤幽，超度焚魂，爰凭法力度脱沉沦。后世学人不知其法，往往行持有差，不能度己，焉能度人？阴阳一理，道法无二。自从元始天尊说法以来，原从口传心授古时演教。祖师浮黎受命之时，师师相传，口口相授。祖师大道已成，尽居无为天官至今。仰之弥高，瞻之弥坚，何以得见。又天真皇人按笔乃书，尽将口传心授妙法真诀篆于书中，并不隐藏，留于后世。不言不语，善教善应。所以后世学人以书为师，得其书者，及如见师。将书中之法诀仔细参透，必得其法。依法科行

① 《灵宝领教济度金书》卷21载有“施食”仪的具体程序，载《道藏》第7册，第132～135页。

② 《灵宝领教济度金书》卷320《斋醮须知品·开度》。

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

④ 转引自闵智享：《道教仪范》，中国道教学院编印1990年版，第183～184页。



持,无不灵应。传授心法,只在一意而已。夫意字一点一画,书中有诀。仔细详之,意到法灵,意到天官,即是天官,意到地府,即是地府,意在人间,即是人间。万法归一,皆由一意而感。收藏寂然不动,用时感而遂通。此书未曾刊版,乃系二仙庵碧洞堂第一代方丈八十老人亲到京地白云观千苦求请,领受全真演教全堂大法,迎回四川省西道成都府成都县西门外离城五里福地二仙庵,主人永远留传,利济众生。每年开期传戒至今,大阐法门。凡有求戒人等,不俱贤愚,无人不度。今有谷泉子,系渠县人氏,于庚子年间到都地求戒,至壬寅年仍在本庵丹台碧洞堂上请出铁罐施食全部,沐手誊抄,奉送有缘人。有缘的,同归觉路。无福者,常处迷途。得此书者,依科行持,无不灵应。修己以度人,利阳亦济幽。阴超阳泰,存亡沾恩矣。大清光绪庚子年春季月上院抄毕。^[1]

是知此书为二仙庵碧洞堂第一代方丈亲到北京请回留存,查“碧洞宗”乃清代从武当山传入四川的全真龙门派道宗^①,其时间当在二仙庵碧洞堂创建的清康熙八年(公元1669年)之后不久。也就是说,在三百多年前四川已广泛运用北京全真派的科仪音乐了。现刊本是常住二仙庵的道士谷泉子于清光绪年间的手抄本。序中谷泉子又以局内人的身份论及科仪音乐传承的某些特点。首先,他指出古时演教是以口传心授之法而传承,至天真皇人时期,方创笔传之法,始有科书传世。此论虽有传说性质,但符合实情,反映了道教从早期的“度己”到“度人”的观念更新和手段转变。其次,强调科书在弘扬传承道法上的权威性和重要性,它代表祖师的形象,见其书如见其人,所谓“得其书者,及如见师”;体现了道法所谓“将书中之法诀仔细参透,必得其法”。“依法科行持,无不灵应。”再次,指出了意念在传法中的重要作用。所谓“传授心法,只在一意而已。夫意字一点一画,书中有诀。仔细详之,意到法灵”。这些论述应该说都反映了科仪音乐的某些本质特点。

那么,这部通行全国的全真道施食仪式有什么特点,它与当代流行的同类仪式关系如何呢?

① 明末四川因战乱,青城、二仙庵等名观香火中断。清康熙八年(公元1669年),全真龙门派道士陈清觉(公元1606—1705年)自武当太子坡来青城山传武当龙门派,成都府臬府赵良璧建二仙庵,迎陈氏主持,于是陈在二仙庵开堂接众,广收道徒,后又承康熙皇帝诏见,敕封龙门碧洞宗真人,从此便开全真龙门派碧洞宗一门,并延续至今。继陈氏之后又有五个武当全真道士相继来川传道,填补了四川道教的历史断层,使川西道教演变为全真龙门派的一统天下。而成都二仙庵则因保存了全真演教大法而成为传戒的中心和道乐的中心。详蒲亨强、蒲亨建:《武当山青城山道教音乐之比较研究》,载《交响·西安音乐学院学报》,1988年第4期。

三、仪式程序^[1]

兹根据文献所载对相关仪式音乐程序的基本内容进行断句、摘录并略做必要分析如下：

[念白]^①：“符命与通传，惠光照九泉。……业海皆息浪，闻法到人天。”

[举]，太乙救苦天尊。

[幽冥韵]：“东极青华妙严宫，紫雾霞光彻太空。……”

[举]，十方救苦天尊。

[叹文一]，“夫香者，飞云结篆，明德惟馨。阳气升腾，丹鼎运元神之火……传香有偈，宝号称扬”。

[举]，香云达信天尊。

[提纲]^②：“一炷真香烈火焚，金童玉女下瑶闻。此香愿达青华府，奏请太乙救苦尊。”

[三炷香]：“稽首先天一炷香，香云缭绕遍十方。此香愿达青华府，奏请太乙救苦尊。……”

表白提：“恭对慈尊，请称法职。”

高功接[称职]：“臣系太上无极大道……龙门正宗邱大真人门下第××代妙道弟子××率领合堂两班道众人等。同叩坛前，稽首顿首，炉焚真香，虔诚上启，东极宫中救苦天尊……”

上启，高功拜元神离九州。

[提纲]：“太上说法为教主，拔度孤魂出迷途。吾今立在法台下，端听三声鸣法鼓。”

掐诀变相^③。

提科白：“法鼓三通扣，琳琅彻十方。高功登宝座，说法度存亡。”

[举]，高升平座天尊。

[叹文二]：“伏以。太上慈悲宝忏，拔度亡者生天。恐堕幽冥在黄泉，全凭道力追荐。……”

① 凡括号[]内之歌名表示非原书著录，系笔者据当代运用实情及闵智亭传谱的[全真正韵谱辑]的著录名而补，凡书名号《》之歌名则是原书著录，全文准此。

② 今亦名《一炷真香》。

③ 即“变神”科仪，通过联想与做工，法师幻化为天尊。



同吟[大赞]^①：“慈尊九色莲花座，座座七宝萼林。……”

白：“太上立教说法，众生悉皆闻之。……十类孤魂尽皈依，今宵黄箓妙偈。”

[黄箓斋]^②：“黄箓斋筵妙严宫，青城山下说原因。……启请神咒大众宣。”

[仰启咒]：“仰启碧云大教主，一元无上萨仙翁……”

[举]，香云达信天尊：“香乃玉华散景……默运一诚，先吟三礼。”

[三信礼]：“志一心信礼。玉清宫，元始主，三界师，四生父。奄吽唎……”

[三拿鹅]^③：“稽首皈依无上道，道宝慈尊，先天立教。亿劫度人，鸿蒙未开。……”

[举]，十方常住道宝天尊。

[提纲]：“虚无自然真常道，道教之中玄中妙。……稽首皈依无上道，道宝道宝慈尊。……唯愿身孽罪消灭，引亡灵上往往上玉清。”^④

[两头一样赞]：“金炉添炷返魂香，梵响空歌声韵长。……”

众诵[救苦经]，高功带五老冠。

破狱，[破丰都板]^⑤：“东方玉宝皇上尊，皇上天尊风雷地狱拔度亡魂。十方灵宝救苦尊，奄哑吽吽唎吽吽吽，东极宫中破开丰都第一层。……”

[举]，大慈接引天尊。

[呪文三]：“伏以，阴阳造化，爰从生杀之机。善恶循环，各有昏明之路。……”
召请，引魂。

[举]，花幡接引天尊。

[五召请]：“志一心召请，东(南西北中)方世界青衣童子下瑶阶，手执青幡来接引，引将魂来。”

[阴小赞]：“道宝法筵开，妙用奇哉。亡灵灭罪免三灾，青华宝盞来接引，送上天台。”

[举]，法通三界天尊。

[呪文四]：“伏以，天阶夜静，人市更残。金乌已坠于西山，玉兔将升于

① 今道曲为咏唱，故知古代之吟并不完全类今之理解，其含义更宽。原书有歌名，今因本名为[慈尊赞]，误。

② 今亦名[黄箓斋筵]。

③ 案：实际演唱中，[三信礼]与[三拿鹅]是交替循环三次而唱完的。应该是同一歌曲的两个有机部分。

④ 此曲按以上格式并依上清宫经宝，太清宫师宝而反复，共三段。当今多地均有此曲，或有异名曰[三皈依]，均依词意而名。[三清宫]之名系取自闵智亭传谱。

⑤ 后按此词格反复 17 遍，共破开十八层地狱。各地有异名[破丰都咒]、[破十八狱]等。

东海。……”

摄召。[五供养]:“香供养,金鼎放毫光。宝盖氤氲极乐界,祥云缭绕大罗天。……”

[举],香厨妙供天尊。

众诵[救苦经],画符,念咒。

[悲叹韵]^①:“吾今悲叹汉云霄,夜飘飘。水向石边流出冷……”

[举],十方救苦天尊。摄招。

[东极宫中]:“东极宫中,太乙慈尊,十方化号为救苦,百亿光中现慈容……”

[举],九幽沉沦天尊。

[叹文五]:“阴阳首判,清浊肇分。尧天荡荡,叹古今之兴废……”

[提纲]:“灵幡飘荡本无风,风动幡飞瞬息中……”

[普召]:“北阴界内,地府城中,冥司面然之鬼王……花幡召请望来临。”^②

[召请尾]:“香花召请望来临,花幡召请望来临。”

[返魂香]:“步虚缭绕遍十方,阆苑奇花满道场。奉请亡灵来受度,金炉添炷返魂香……一炷返魂香,迳通三界路。……”

[举],生天得道天尊。

[十伤符]^③:“灵宝符命,解释一切杀伤符命,右符告下,三界十方,应管六道四生,十类孤魂滞魄冥司去处。……”宣符。

众咏[骷髅真言]:“昨日荒郊去游玩,忽睹一副白骨骷髅……”

[举],追魂度命天尊。

[叹文六]:“三途考罢,六道临坛。或生于万国九州之地,居于五岳四渎之中。……”

[咽喉咒](又名[丰都咒]):“茫茫丰都中,重重金刚山。灵宝无量光,洞照炎池烦……”

开咽喉符。

[开咽喉]:“悲哉苦魂众,热恼三途中。猛火入咽喉,常生饥渴念。……”

[举],清凉甘露、修真悟道、酥酡摩味、法食神变、消除身业、道经师宝

① 武当山异名[吾今悲叹]。

② 上段之格式共需反复十余次,以招各类亡魂,体现普度众生之意。

③ 意为召请十类受各种不同伤残的孤魂出离苦海,故后按此格式反复九次,原无歌名,兹按北京白云观“焰口”仪式同名曲而补记歌名。其旋律似吟似咏,极有悲悯的抒情韵味。

等天尊。

[出生咒]:“汝等鬼神众,吾今施汝供。一粒遍十方,河沙鬼神用。……”
洒甘露。

调诵[五厨经]:“一气和太和,得一道皆太。和乃无一和,玄理通玄际。……”

[志心皈命礼]:“青华长乐界,东极妙严宫,七宝芳蕤林,九色莲花座。……”
举道经师宝天尊。

[三皈依]:“第一皈依无极至尊道宝,当愿一切有情。……”

传戒。生天宝篆。[举],闻法得度天尊。

宣[灵书中篇]。

三阳济炼。

下坛:“功德法事已周圆,今宵大说慈悲法,礼毕还当下宝坛。”

[举],法桥大渡天尊。回谢。向来。

查上[铁罐施食]仪式音乐的节目程序,与笔者调查的当代北京白云观同名仪式十分相似,为简明起见,现将其程序内容均列表比较,从中见出清代施食仪式在当代的保存情况。

表(一) 清代施食与当代焰口仪式程序比较表

清代《青玄济炼铁罐施食》全集		当代北京白云观“焰口”仪式	
仪式节目	音乐唱念	仪式节目	音乐唱念
念白,举	太乙救苦天尊	念白,上香	步虚
	幽冥韵	举	天尊
举	十方救苦天尊	宣牒	吊卦
上香	叹文 1		宝诰经
举	香云达信天尊		提纲
	提纲	举	天尊板
三炷香		称职	小赞韵
称职	称职	救幡	五召请
上启	提纲	洒露	叹文 1
变神,登座	法鼓三通	举	救苦诰
举	高升平坐天尊	洒水	水赞
	叹文 2	书讳	天尊板
	大赞		一炷返魂香
请神	黄箓斋	放幡	叹文 2

续表

清代《青玄济炼铁罐施食》全集		当代北京白云观“焰口”仪式	
仪式节目	音乐唱念	仪式节目	音乐唱念
念咒	仰启咒		小救苦引
举	香云达信天尊	举	天尊
礼上	三信礼	拈香	提纲
	三拿鹅		香赞
举	十方常住天尊		祝香咒
	提纲		提纲
	返魂乡		称职
破狱	两头一样赞		称职
	破丰都板	发鼓	鼓独奏
召请,举	大慈接引天尊		提纲
举	叹文3	举	天尊
引魂	花幡接引等天尊	登座	慈尊赞
	五召请	禹步	三宝赞
	阴小赞	书讳	三信礼
举	法通三界天尊	举	天尊
念诀	叹文四	称职	称职
摄召	五供养	举	天尊
举	香厨妙供天尊	念咒	仰启咒
画符念咒	众诵救苦经	普召	普召牒
	悲叹韵	洒食	黄篆斋
举	十方救苦天尊	举	天尊
摄召	东极宫中	摄召	五供养
举	九幽沉沦天尊	举	天尊
	叹文5		叹文3
普召	提纲	举	天尊
	召请+召请尾		梅花引
	返魂香		清华赞
举	生天得道天尊	宣符	十伤符
	众咏十伤符	变神	破丰都咒



续表

清代《青玄济炼铁罐施食》全集		当代北京白云观“焰口”仪式	
仪式节目	音乐唱念	仪式节目	音乐唱念
宣符	众咏骷髅真言	举	天尊
	追魂度命天尊	念咒	真符经
	叹文 6	破狱	破丰都板
	咽喉咒	举	小救苦吟
开咽喉符	开咽喉		慢中称
举	清凉甘露等天尊		叹文 4
变食	出生咒	招魂	五召请
洒甘露	五厨经	画符	悲叹韵
皈依三宝	志心皈命礼		举天尊
举	道经师三宝天尊		叹文 5
	三皈依	开咽喉符	咽喉咒
传戒,宣宝录	闻法得度天尊	举	天尊
三阳济炼	灵书中篇		清华妙严
下坛,举	法桥大渡天尊	施食	二十四类
回谢,向来			快中称 ^①
		谢神、回向	

四、史料研究的几点启示

若对古代一种重要仪式的音乐文献资料进行研究,运用古今互勘之方法,则不仅可以更深入地解读文献中所隐藏的音乐信息,了解古代仪式音乐的面貌,更可对今天活的仪式音乐实践有更深刻的理解,明晰仪式音乐的古今联系。本文的研究中已获得以下一些新的启示。

其一,以今证古。参照活的音乐实践来解读古代仪式文献,则可解除古代文献记录中音乐意识淡漠的局限,更深入准确地认识文字文献所隐含的音乐属性,从而为复原或构拟古代音乐的原貌特征提供新的可能。在研读古代仪式文献时,如何判断文本的音乐属性,并不是一个简单的问题。一般来说,判断清代以前仪式文献中属于音乐行为的内容,主要有以下几个文献标识。一为乐谱,二为曲名,三为唱、吟、咏等提示,四为文本的韵文格律形式。综合以上四点标识,判断其为抒咏性的音乐文本没有什么问题。但也有相当一部分文本,并无

^① 闵本称[快澄清板]。

以上四种特征或提示,且采用散文体或骈体格式。若仅从文献文本来分析,很难确认其音乐属性,且容易误读为是念吟或说白。如当代全真道“施食”仪式音乐中普遍反复运用的《叹文》一曲,作为重头曲目之一,在古代仪式文献甚至在清代的《全真正韵》中均未见此曲目,但记其词文。如“施食”仪式中第六首《叹文》的词文^[1]:

伏以。三途罢拷,六道临坛。或生于万国九州之地,居于五岳四渎之中。春秋之世,判乱真主草主。战国之时,并吞南朝北朝。晋宋齐梁,棺槨尽埋于旷野。周秦吴魏,尸骸俱葬于荒郊。春去秋回,四时不逢于祭祀。寒来暑往,八节罕遇于追修。凄凄惨惨,使用钱财,哪有讴讴歌歌,吃穿衣食并无。冻得皮破肉绽,饿得形瘦骨枯。老的少的,悲悲切切。大的小的,哭哭啼啼。瘸的跛的,扶墙摩壁。聋的哑的,摆手摇头。瘫的瞎的,扯扯拽拽。强的弱的,闹闹诹诹。冷冷清清,饥寒难忍。泪泪汪汪,苦楚伤情。可怜可怜,哀哉哀哉。既到吾坛,必听吾示。不许混乱争抢,休要逞势撒泼。莫使粗心大胆,勿得弄狗惊鸡。早向今宵求解脱,勿学往日用痴迷。且喜当坛之盛会,丢却背后之是非。最忌蛇心鼠眼,犹嫌虎咽狼餐。饱则从君请便,饥则任意所餐。都来拱手听加持,面礼真师求解脱。尚虑汝等,诸仙子众。自倾阳世,久处阴司。神魂荡散,精魄飞扬。咽喉闭塞,饮食难通。仰劳道力,宣扬秘咒。

全文篇幅长大,文体奇特复杂,将骈偶体、对偶句、四言诗、六言诗错杂而用,意境恢宏,数历代英雄豪杰,终不免尸葬荒丘,叹人生无常,去日苦多,最终还得来临法坛吃法食方得升天解脱。情悲切而词恳切。此文的出现位置,前有“众咏《骷髅真言》”,后有“大众同接念咒”的“《破丰都咒》”,加上词体错综复杂,颇难配曲调,令人很容易理解为念说形式。但实则大谬。当代音乐实践反映出,此文不但抒咏性极强,且其旋律形态极富特色,配合词体词意亦非常妥帖。

全曲为对比性的三段体,前有散板引腔,其前短后长节奏型的连续运用,表现出悲切的叹息。正体的第一段是个一气呵成的连绵起伏的长大乐句,全用衬词,情绪低回委婉,曲调优美流畅,抒情味极浓;第二段以两个长乐句组成,两句旋律均是高起后渐层低降的走势,起伏度颇大,情绪开始激动,两句后面均有短暂的器乐过门,增加了音乐的对比性,富于抑扬顿挫;第三段则运用音调简洁的朗诵调,字密腔紧,气息急促,情绪更趋激动。长大的三段体又做了三次反复,每次反复时第三段都做了变奏,以配合自由吟唱风的朗诵调。全曲音乐深沉优美,情绪变化丰富,既有低回婉转的抒情曲调,哀叹天下古今,往事如烟,不堪回首;又有悲凉忧伤的旋律,悲吟生死之苦;更有一字一音的陈述性腔调,历数孤



魂野鬼之惨状,各种不同情绪的曲调交织循环,组成了一首十分动人的命运咏叹调。其旋律的细腻精美、结构的新颖别致、情调的深刻准确,均称罕见,堪称道乐精品。此曲在仪式中多次运用,每次的旋律形态大同小异,极富道教意韵。这样一首韵腔,如果不是对当代道乐有充分了解,仅从文献角度考虑,是难识其真相的。

其二,鉴古明今。从古代文献整体的细致分析中,可以进一步理解仪式音乐运用的宗教背景和内在含义,从而加深理解音乐形态及运用的特点所在。如《举天尊》一曲,它在当代“施食”仪式中不断再现,达数十次之多。每次出现的位置,前面大多是一首抒咏性较强的韵腔,后接念说。由于其结构短小,为单句体,音乐抒咏性也不太强,又一律煞于宫音,给人以稳定的终止感。因此从音乐逻辑上看,很容易理解为是紧接前面韵腔的一个补充终止。而且过去始终不能理解,为何这样一个曲目会在仪式中如此频繁地出现,其意义不明。现根据对古代仪式文献的整体分析,才恍然大悟其含义所在。原来这首看似简单而又多次运用的旋律,在仪式程序上有重大意义,道士们要完成“施食”仪式的功德,必须请大量的不同神灵助力,每个神灵在仪式中具有不同的功能和地位,各司其职。而举不同的天尊,也就是用吟咏唱法呼唤不同神灵的名号,请他们到场施展法力。因而,每举一次天尊,实际上预示着仪式程序的转换和新情节的开始。举多少次天尊,就意味着要请多少神和有多少次不同程序节目的出现。举天尊的唱法旋律大致雷同,一般只有速度的变化,慢为“文天尊”,快为“武天尊”,也有异名为“天尊板”者。这大概表示对各尊神一视同仁的态度吧。而旋律的稳定终止感,应该是协助构成一种场景的停顿和转换。从中我们可以明白,仪式的程序和性质决定了音乐的形态和运用方式。

其三,古今互证。将同一仪式音乐的文献资料与活的实践形态相对照进行分析研究,则有可能更清楚地看出宗教仪式音乐的古今联系线索和历史价值。如本文所初步研究的结果,清代与当代的“施食”仪式程序的基本内容和框架相当一致,只是节目有局部繁简的不同,或者前后顺序略有变化。这就雄辩地证明,当代全真道的“施食”仪式音乐仍保留了清代以至更早时期的传统面貌,道教仪式音乐确实是保存传统音乐因素十分完整的一项珍贵遗产。

本文主要参考文献

[1]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷14)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[2]任宗权.道教科仪概览[M].北京:宗教文化出版社,2006.



附曲 叹文 (黄信诚唱 蒲亨强录音、记谱)

慢起





(原载《中国音乐》2008年第3期)

第5辑

经韵研究



Jingyun Yanjiu



当代道教经韵源流考： 东晋南北朝产生的经韵(上)

迄今为止,在中国歌曲品种中,保存古代传统痕迹最多也最完整的当推道教经韵(经韵即歌唱经文之声乐曲)。何以言之?依据如下。第一,数量最多,自从20世纪80年代初道乐研究禁区突破以来,音乐工作者在全国范围内展开的搜集研究工作表明,道教保存至今的经韵大约有百首左右。第二,形式较完整,其中大多数经韵的标题和唱词都有可靠而延续性的历史文献记录,可供追溯其历史年代。毋庸讳言,有关经韵的可以明确破译的音谱资料基本阙如。但至少在中国音乐史范围来讲,这是无可奈何的缺失。我们不可能奢求几百年或上千年的作品还有音谱可查。然而,这点并不意味着我们无所作为。杨荫浏先生根据诗经唱词形态而构拟古代歌曲的曲式,既是证明,也是榜样。第三点,也是最重要的一点,这些经韵仍以活文物的形态和与仪式共存的系统在运用。也就是说,她们是历时性与共时性的高度融合,携裹着厚重的古老痕迹而同时在现代社会中鲜活地运用。此外,她们尚未与仪式表演生态脱节,而作为重要元素与仪式系统共同存活。这些重要特点区别于大多数生态环境已消亡的非物质音乐文化遗产,使之成为保持原生态最完整、持续时期更久远的稀有乐种。这些特点不仅使道乐保留传统因素的可能性更大,也为我们追溯考证其历史提供了更多依据、旁证和研究手段。就此而言,考察经韵的历史源流及发展脉络,不仅有助于认清道乐的历史价值,对于中国音乐史的研究,也能提供一些有益的资料和启示。

目前研究表明现存道乐曲目产生年代都不迟于清代,但它们在当代的运用状况及形态特点如何?它们具体产生的年代和发展线索是什么?这些问题还缺乏具体翔实的系统研究。本文拟以当代常用的且有文献可证的全真道经韵曲目为研究对象,先考察其在当代运用的一般面貌和形态风格的基本特征,再结合文献,稽考运用古今互证法研究其历史来源及发展轨迹,以便更清晰地认识当代道乐之现状和历史价值。这里需要略加说明,在多种道派中独取全真经韵为研究重点的理由,主要有三:一是它保存传统经韵曲目最丰富集中的;二是



多数曲目均有清晰的文献记录可考；最后也是最重要的，各种迹象表明，全真道是各道派中维系古老传统最完整、最顽强的一支。

为了加强历史感，纳入研究的曲目首先按其产生年代划分为几个历史阶段，每个阶段的曲目先逐一分析其仪式功能和艺术特点，再考查其历史来源及发展演变轨迹。

东晋南北朝是正统道教仪式音乐初萌、改革与形成的重要时期，当时不仅运用了多种用途的仪式，伴随仪式还运用了较多经韵。东晋时期神仙道士和高级士族加盟道教，形成了新兴道士集团，他们为了振兴道教，酝酿着改革，促使正统道教音乐传统的逐步形成。

新兴道士集团代表人物葛洪阐述的“仙道可学”神仙思想对正统道乐的形成具有理论指导意义。他的养生术以存思内养、修道成仙为最高目标，倡导“思神”“守一”“内视”等静修法术，他的音乐观与养生观的主张完全一致，认为音乐与养生都应统一于虚静守神的大本宗。这种观念对于后来正统道乐以阴柔虚静为主导的审美风格构建有直接影响。

葛洪的另一个重大贡献是传习、搜集和传播道经，他启动了新道派新道经。其中对后世影响最大的是上清、灵宝两经两派，其制作和传播都与奉道世家葛氏家族有关，他们从实践层面为科仪音乐的改革和形成做了组织和形式内容的充分准备。这些新道经在南朝时经陆修静整理，形成三洞真经，代表官方道教最高的教义理论和修炼方术。而新道派则成为科仪音乐实践的主力军。

《灵宝经》是与《上清经》几乎同时出现的经典，对斋仪音乐实践的影响最大最深远。东晋末叶经葛洪的从孙葛巢甫在古《灵宝经》的基础上大加增饰而造构繁衍，形成今《灵宝经》，即《灵宝无量度人上品妙经》（简称《度人经》），其后经陆修静增删经文、制订科仪，灵宝之教盛行于世。灵宝派强调诵经的奇妙功德。诸如“诵之十过，诸天遥唱，万帝设礼，河海静默，山岳藏云，日月停景，回尸起死，白骨成人”“若能长斋，诵经灵章，万遍道成”“千遍通神，万遍通真”^①，注重道教信仰的实践和普及，自标“大乘”，主张“普度一切人”。使教义更易于广泛传播。在修炼方法上主要强调斋醮，并构建了正统道教最早的集体化、程序化科仪的雏形——灵宝斋。

灵宝斋，东晋末葛巢甫撰，是正统道教音乐史上最早有文字记录的科仪，其程序和节目多前所未见，出现了《步虚》等最早的经韵，首次出现了“法师、都讲、监

① 《洞玄空洞灵章经》，载《道藏》第25册。

斋、侍经、侍香、侍灯”等执行科仪的神职分工，表明仪式表演已初具规则章法。《度人经》收罗的大量经文符咒，成为科仪音乐的唱词。此时期产生的经韵经过千多年岁月的磨损，尚有多首保存至今，其价值珍贵不言而喻。下面逐一考察之。

一、《澄清韵》

当代最具抒咏性和道教色彩的常用经韵，主要用于课诵和上表等仪式。有多种异名。全真道宫观多用为早课的首曲，以此导入念诵功课经，故亦名《开经赞》。

“上表”仪式中多用此韵配合“荡秽”科，表示清洁坛场，恭迎尊神，故也称为《荡秽》。此韵的旋律一唱三叹，迂回婉转，演唱有较大难度，故老修行称之为《澄半年》，意谓此曲需半年才能学会唱好^①。

虽然曲名不一，但词曲形态多大同小异，特别是歌词相当统一固定，为四言诗：“琳琅振响，十方肃清。九峰静默，七泽吞烟。万灵振伏，招集群仙。天无氛秽，地无妖尘，冥慧洞清，大量玄玄。”

从词义来看，所谓“澄清”，一指“玉宇澄清，纤尘不染”的天界景象，再谓道徒们要保持三业清静，不染凡念邪想的心态，以达到修道长生。既指天道的清澈无尘，亦像人道的清静无染，其意旨可谓精深。其旋律也大致符合此意境，如武当山早课中所用者，结构为单句衍展型单段体，变化反复两遍，附加散板引子和尾腔。引腔句幅短小，从商音始唱，上扬到清角音后下行到宫音自由延长，然后以商到羽的下行级进旋法结束引腔，寥寥四音，勾勒出一派清虚淡雅的意象，颇得“大音希声”之三昧。短暂出现的清角带有移宫色彩，使整个引腔显示出特别强烈的古典韵味。入板后的正体唱段几乎全是级进，围绕商音旋转，成为统一全曲音调的主线。旋线以下降型和环绕型为主，每段皆从属音起，逐渐迂回，下行至宫音作结，曲调连绵不绝，句幅悠长婉转。一字多音的抒情唱法，表现出超脱悠闲的情调。尾腔的散板节奏，与引腔相呼应。全曲结构完整而严谨，引腔和尾腔的羽、宫收束与正体偏重的商调色彩构成调式上的微妙平衡。最后的终止式先落在“商”音延长音上，再经由装饰“羽”音而徐缓地结束在主音上。与古代琴曲风格颇为相似。全歌情调娴雅优美，宗教气息浓郁，听后令人心宁气静，超尘脱俗。

^① 王玄禄：《说说百唱不厌的“澄清韵”》，载《中国道教》1993年第1期。



例1 澄清韵(阳调 阮蓬志传谱、蒲亨强记)



当代凡属正宗全真派十方韵体系的各地道观,所唱之同名曲,保持着词曲上相当完整的相同性。如闵智亭传谱的《全真正韵谱辑》^①,体现了较多西北音乐的影响痕迹;河北省道教协会编印的《早晚功课乐谱》^②,反映了浙江省苍南全真道乐的影响,但其所唱之同名曲,则与上曲完全一致,仅引腔部分略有简繁不同。在如此广阔区域中,此曲流传在词曲形态上保持如此惊人的相同相似性,这个现象正具体表现出全真韵“天下同”的自身特点,亦表明全真韵保留古老音乐形态的顽强。

考察此韵之历史年代较有难度,仅从曲名正式见载的文献记录来看,最早见于清代的《全真正韵》。另清代成书的《重刊道藏辑要·张集》^③中,收有《清微宏范道门功课》和《太上玄门功课经》等两种科仪文献,大约出于明末清初,分别

① 史新民主编,中国文联出版公司 1991 版。

② 崔信童记谱,1994 年 12 月,内部资料,宫观流通。

③ 《重刊道藏辑要》第 26 册,第 1 页。

为清微派与全真派所用。这两种版本的早课中均有此歌,在前仪中名之曰[开经偈],为全仪的第二首经韵。后者无标题,用为早课的首曲。两书所载歌词的后部分词语不全同,若以早期《度人经》所载为衡量标准(详后述),则明显是后者完整保留了早期经韵的原词,由此足见全真派是保存古代传统最好的道派。



图1 道门功课早坛[开经偈]



图2 太上早坛[澄清韵]

然遍查清代以前的历代科仪文献,却极难找到此经韵的曲名及歌词记录。

难道此曲迟至明清年间才产生?然而,仅据我对此歌古老质朴韵味的体验和她在道教仪式中的显赫地位,一开始我就深信此歌的产生年代应该相当古老。在稽查文献中,我抓住曲名和唱词这两条线索关注她的踪影。功夫不负有心人,经过长期细查,终于发现此段唱词竟赫然载于《度人经》中。

《度人经》其产生年代相当古老,其属《灵宝经》部,道教界权威人士都认为其是古灵宝经的继承和发展之作,其成书年代“约在东晋末年”,^[1]或“约出于东晋末至南朝刘宋”。^[2]其全称为《灵宝无量度人上品妙经》^①。全书六十卷,第一卷为本经,计五千多字。其体例复杂,大约包括道君前序、中序、后序三篇,元始洞玄和元洞玉历经文两章,元始灵书上、中、下三篇和太极真人颂一篇。宣扬“仙道贵生,无量度人”之旨。全文格律论叙散韵交错,其中“序”以“道言”引出,采用散韵交错的论述体,主要宣扬诵经可达长生之功德。经文两章为散韵交错的格式,其中穿插运用了大量韵文,如“元始灵书”用四言诗,“太极真人颂”用五言诗。这些韵文可均断为唱词,其中有曲名者如“灵书中篇”“真人颂”等,已证

① 《道藏》第1册。



明为沿用至今之曲目。余 60 卷为本经的敷衍解说,都被尊为经。《灵宝经》发展到《度人经》已日趋完善,成为道教史上重要经典,被道教徒尊为“万法之宗”“群经之首”,在《道藏》中列为首卷。

有意思的是,《澄清韵》这段词未载于本经,亦未出现于单纯的韵文段落,而是出现于卷 58《回生起死品》中最后一次“道言”的最后一段文字中。若非比照当代唱词,若非十分注意,很难意识到它是歌曲。现摘录原文献如下:

道言,此诸天中,大梵隐语,无量之音,旧文神霄,真王记录。紫台碧阁之上,招诸天以回生,敕北都以起死。鬼神礼之以增灵,仙圣佩之以洞妙。天地因之以化育,阴阳通之以媾形。……天真皇人,昔书其文以为正音。有知其音能斋而诵之者,诸天皆遣回生复形神王,下观其身。书其功勤,上奏诸天。万神朝礼,地祇侍门。大勋真仙,保举上清。……此音无所不辟,无所不攘,无所不度,无所不成。天真自然之音也。故诵之者,致神王下观,上帝遥唱,万神朝礼。三界侍轩,群妖束首,鬼精自亡。琳琅振响,十方肃清。九峰静默,七泽吞烟。万灵振伏,招集群仙。天无氛秽,地无妖尘。冥慧洞清,大量玄玄也。^[3]

元始無量度人上品妙經卷之五十八

保長存天真皇人昔書其文以為正音有知其音能齋而誦之者諸天皆遣迴生復形神王下觀其身書其功勤上奏諸天萬神朝禮地祇侍門大勲真仙保舉上清通備剋得遊行三界昇入金門此音無所不辟無所不攘無所不度無所不成天真自然之音也故誦之致神王下觀上帝遙唱萬神朝禮三界侍軒群妖束首鬼精自亡琳琅振響十方肅清九峯靜默七澤吞煙萬靈振伏招集群仙天無氛穢地無妖塵冥慧洞清大量玄玄也

图 3 《度人经》片断(含歌词)

这段文献记载中不但有此歌的全部歌词,且以极为夸张的词语强调此歌的神奇功能。尽管尚无曲名,但因歌词完整出现,且与其他一些经典曲目同列于经文中。再根据道经多有记唱词不记曲名的传统,我们可断定这段唱词是经韵,也是《澄清韵》最早产生运用的明证,年代约在东晋末至南朝。又鉴于此歌



所依附的道经为道教各派所尊奉为万经之首,因而它又具有了超越道派的通用性和常用于众韵之先的重要性。饶有趣味的是,这两个特点在当代也都得到了印证。当代道教特别是全真道,不但普遍用此韵,且其词曲都相当一致,有很强的统一性。又当代道教仍用此歌于仪式的首曲,表明了其重要性。这种在形式和性质上的古今相通,是否意味着此歌不但渊源古远,而且也相当完整地保留了古老传统的特性呢?我想答案应是肯定的。

关于此歌的历史线索,仍有一未解之谜。她自东晋载于道经直到明清科仪中方再次刊载其曲名及歌词。而这中间的千多年间,竟不见其踪影。是她没有运用于仪式还是我们尚未发现相应的文献记载?目前很难结论,只好留待以后进一步研究。

此韵的考证过程给我们一个新的启示。即我们在考证历史文献中的音乐信息时,要特别多用古今互证之法。根据明确的音乐信息,如表明演唱方式的“唱、咏、诵、赞”等,如标明文本格律的诗体赋体等来判断文本的音乐属性,自无太大问题。然很多既无曲名,亦无演唱标识,甚至是散文体的文本,也往往是歌唱形式,这一点已为大量实例研究所证明,它们却往往是由于仅从文献记载中难以识别而为今人所忽略者。这就需要运用综合知识进行判断,更宜用古今互证之法加以比勘,或能近其庐山真面。

二、《步虚》

当代道教运用最广的曲目,各种仪式多用此曲。歌词为五言四句诗体的复沓,歌咏道教最高仙境玉京山的景象和众仙飞行虚空时的形态,其声腔一字而虚声吟咏。在法坛中,道士们常旋行香炉边舞边唱,借香烟升腾之象,遥想升天之作,步行于缥缈的虚空,道教情调极浓。现各地所唱旋律形态有同有异,以全真道的旋律较为统一,正一道的旋律则多因地而异。

兹以北京白云观晚坛中的步虚为例略做分析。

音乐从散板的短小引腔进入,只用了 sol mi 两音,意境清虚恢宏,接着入板歌唱,悠长纤徐的旋律,全用五声音阶的级进,构成了平稳淡雅的基调。全曲中特别突出的是 mi do re 这个三音腔的贯穿,这一窄小音程、音调的环绕链条式运动,惟妙惟肖地描绘出众仙飘行云端的形象。现各地道教所唱步虚曲调大多舒缓悠扬,平稳优美,适于道士在绕坛、穿花等行进中诵唱。

现各地全真道观所唱《步虚》的词曲形态相对比较一致,如比较陕西闵智亭和武当喇万慧传谱的同名曲形态,虽然具象形态并不完全一致,但它们旋律进



行的基本框架和旋法特征都很相似,明显是出自于一个共同的母体。

关于此歌产生情况的历史认识,颇有迷雾缭绕之感。学界曾广行“道士效佛教渔山梵呗而成”一说,唯一依据是南朝宋刘敬叔在《异苑》有云:“陈思王曹植游山,忽闻空里诵经声,清远遒亮,解音者则而写之,为神仙声。道士效之,作步虚声。”若依此说,此曲产生年代应在汉魏之际,原创人并非道士。此依据显为孤证,且记述颇有想当然性质,于理不通,于史不符。从历史综合考察角度来看,此经韵绝无可能是佛教先创而道士袭之。虽然斯时之“步虚声”腔现已不得而知,即便从这段记载所描述的音乐特点“清远遒亮”来看,亦属华夏风格而非西域情调。再从整个经韵发展史看,东晋南北朝时期此曲已广用于道教仪式,历代道教仪式沿用而不绝,至今仍葆鲜明的中国风格。相反,佛教仪式中并无此曲之踪影。由此可断此曲应为道教首创并作为最重要的经典曲目。此经韵词曲从古到今均是浓厚的道教色彩。

例2 步虚韵(北京白云观 黄信诚等唱、蒲亨强记)

主腔 延伸

超 度 啊 呀 啊 三

界 啊 难 地 啊 狱 啊

五 苦 啊

啊 悉 呀 皈 悉 皈

太 上 经



那么,此韵产生运用的年代最早可追溯到什么时期呢?

现有文献表明,此曲最早见于东晋时期道教的《灵宝斋》中,此斋仪全称《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》^①,东晋末葛巢甫撰。用于此斋的经韵尚有《空洞章》与《太极颂》。这三首经韵中唯《太极颂》有词,余仅存曲名。此斋程序如下:

香炉祝,鸣天鼓,出官,上启,香炉祝,三烧香,三祝愿,礼十方,左旋香炉,咏步虚,蹶空洞章,行十善念,太极颂。

可证,此曲在东晋已最早运用于道教仪式。

稍后南朝刘宋陆修静编《授度仪》中,此韵已作为核心曲目用于仪式的中后部,其前为“礼十方”节目,然后师起巡行,咏步虚,其辞共十段,故后世道教亦称为“十大步虚”,当时已有完整唱词记载,为五言诗,各段句数不等。当是道教仪式中最早使用的步虚词,词作五言,句数不一。其中多是对天上仙境的描绘。兹摘录各段前几句辞:

稽首礼太上,烧香归虚无,流明随我回,法轮亦三周。……

旋行蹶云纲,乘虚步玄纪,吟咏帝一尊,百关自调理。……

嵯峨玄都山,十方宗皇一,迢迢天宝台,光明焰流日。……

俯仰存太上,华景秀丹田……天挺超世才,乐诵希微篇。……

控辔适十方,旋憩玄景阿,仰观劫刃台,俯瞪紫云罗。……

大道师玄寂,升仙友无英,公子度灵符,太一奉洞章。……

蹇树玄景园,灿烂七宝林,天兽三百名,师子巨万寻。……

严我九龙驾,乘虚以逍遥……众仙诵洞玄,太上唱清谣……

天真帝一官,謁謁冠耀灵……虚皇拊云璈,众真诵洞经。

至真无所待,时或辔飞龙,长斋会玄都,鸣玉叩琼钟。……法鼓会群仙,灵唱靡不同……^②

唱完后接诵礼经颂三首。据以上资料,可断定此经韵产生年代为东晋,是最早的且有曲名记载的经韵之一。自南朝将全咏之式用于仪式中之后,其成为道教仪式中的经典曲目而广泛运用,并发生了不同程度的变异发展。

南朝陆修静所创仪式奠定了正统道教仪式的基本模型,他对音乐也非常重

① 《道藏》第9册,第867~874页。

② 《道藏》第9册,第852~853页。

视,特别重视经韵的神学功能,对[步虚]的专门解释中可见出他的用心。他在《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》中指出道士的“步虚”是对天宫中神仙巡行时吟诵之声的模仿,称“圣众及自然妙行真人,皆一日三时,旋绕上宫,稽首行礼,飞虚浮空,散花烧香,手把十绝,啸咏洞章,赞九天之灵奥,尊玄文之妙重也”。要求唱时须“安徐雅步,执板当心”。宋代道士吕太古则在《道门通教必用集》中称,“陆天师曰:诵步虚经词,先叩齿三通,咽液三过;心存日月,在己面上;从鼻孔中入洞房金华宫,光明出项后,焕然作九色,圆象薄入玉枕,彻照十方,随我绕经旋回而行,毕叩齿三通,咽液三过”。指出道士在步虚时,要用叩齿法、存念法,似乎神仙随身旋回而行。他的解释,规范了《步虚》的含义及唱法,自然也奠定了[步虚]在道教经韵体系中的经典地位。

自是之后,历代仪式多用此韵。

唐代,此曲已是多种道教仪式必用之曲。唐末杜光庭撰《太上黄箓斋仪》^①是当时流行最广的度亡、祈祥兼用之科仪,其基本仪式是行道仪,而行道仪最完整者为三日九朝,即每天早中晚各行三次,共行九次。其每次“行道仪”均用此曲,歌词全同南朝刘宋时期的“十大步虚”,但每场仪式只唱其中一段(某一场连唱两段),九朝依次唱完十段。应用位置亦如南朝,其在“忏悔”后唱,接唱三启三礼。可见唐末五代道教仪式保留了早期步虚的唱词和用法。

隋唐时期,步虚作为道教信仰的艺术体现,已为社会各阶层广泛追求和仿制。其中有帝王之作,也有文人之作。当时“步虚词”成为一种独立的诗体,隋炀帝作过《步虚词两首》,有曰“俯临沧海岛,回出大罗天”,“总轸行无极,相推凌太虚”等。唐代诗人刘禹锡也有《步虚词两首》,有“阿母种桃云海际,花落子成二千岁”,“华表千年鹤一归,凝丹为顶雪为衣”之句。金代诗人元好问也有《步虚词》称“阆苑仙人白锦袍,海山宫阙醉蟠桃。三更月底鸾声急,万里风头鹤背高”。这些步虚词大都寄托了作者对神仙世界的向往或者对修道生活的追求。史载唐明皇曾在宫中“教诸道士步虚声”,可见其在皇宫中的显赫地位。

宋代此歌在皇宫得到仿制,词曲得以拓展。宋代张商英编有《金箓斋三洞赞咏仪》三卷,内录有宋太宗御制《步虚词》十首,宋真宗御制《步虚词》十首和宋徽宗御制《步虚词》十首,都是道士举行金箓斋仪时诵唱的步虚词。其中徽宗的十首步虚词都为宋代道教音乐谱集《玉音法事》下卷所采集,可知该十首词已被道士诵唱,并且编入了后来的道教仪式中,有的至今仍在使用的。例如:“昔在延恩殿,中霄降九皇。六真分左右,黄雾绕轩廊。”

^① 《道藏》第9册,第181~378页。

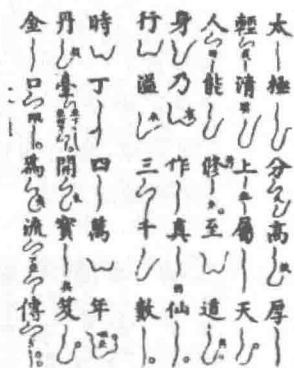


图5 卷中御制步虚第一词曲

将此曲与传统的《步虚第一》对照,不难看出其曲线谱的线条较为平直简洁,不是那么婉转悠长,显然词曲形态上都做了一些更通俗化的改编发展。

卷下为唱词总汇,记录大量曲目唱词,有大量皇帝制道词而沿用道教传统曲目者,其中仅步虚就有:宋道君圣制道词步虚词 10 首,宣和续降长吟玉音金阙步虚,步虚词 2 首,凡 13 首。这些新作步虚仅载唱词而无曲谱,可知其应沿用传统步虚之曲调和御制新编的步虚曲调。宋时为将新作步虚与道教传统步虚区分开,而命名后者为“玉京步虚词”,并附有注文详细解释传统步虚的唱法。它是一种舞唱法,在绕圈散花的过程中歌唱,采用“全咏之式”,即一日三朝中,每朝绕三圈各唱 3 首步虚,唯第一朝第一圈连唱步虚第一、第二 2 首,合为三朝九圈共 10 首。三日九朝之仪式,也按此格式而唱^①。

《玉音法事》的乐谱形态多蜿蜒悠长,绝无顿挫生硬之形,暗示其旋律线多有婉转柔美之态。各曲的腔词关系,蜿蜒曲线多逐字而附,歌词间距疏远,并多间以小字衬词,显是一字多音唱法,有节奏悠缓、曲折多致之象。这些形式特点都表明其偏于柔婉的“南音”风格,与南朝陆修静斋乐的特点一脉相通。

① 原文为:右玉京步虚十首按太上玉京山步虚经云,太极左仙翁葛玄于天台山传授弟子郑思远,思远复传仙翁从孙葛洪号抱朴子者是也。郑君说仙翁去世时告思远曰,所受上清大洞道经付吾家子弟,世世传录至人,勿闭天道。信知琅函秘典,贵在流通。兼经首所载,诸大圣天尊帝王高仙真人,各各持斋奉法,尊太上虚皇号,烧香散花,旋绕七宝玄台三周匝,诵披空洞大歌章,太上称善,则歌咏步虚,其功德深妙,不可得而殚说也。谨按藏经中斋法云,三日九朝在每一朝之内各歌咏十首,令其周足。每朝至旋绕之时,坛众未行先举稽首礼太上,吟咏至末句,同唱善声各一拜。次举旋行蹶云罡,咏和次坛众丁罡步徐行至末句,各唱善声各一拜。次后每一首毕,同唱善声各一拜。又谓如寻常一日三朝,可在三朝之内共周足。其十首第一匝举稽首礼太上,吟咏至末句同唱善声各一拜。第二匝举旋行蹶云罡连过嵯峨玄都山,通作一首,吟咏至末句同唱善声各一拜,正合早朝也。余有六首,分在午朝晚朝之内,每一匝吟咏一首,如此则三朝之内十首亦周足矣,乃合朝奏玉京山全咏之式也。



从御制新编的步虚唱词来看,词义更通俗易懂,仙道气氛仍浓,但又掺入了时代气息及歌颂帝王的因素。由于它是在保留道教色彩基础上的发展,因而仍为后世道教仪式所采用。

由于此歌在道教仪式中占有特别重要的地位,后又经皇室的推崇,唐代后在朝野盛行起来,甚至远播韩国日本等邻国。因运用之广,逐渐衍变成一个庞大的家族,几乎成为道乐的代名词。也正因为如此,它的变化也特别复杂,除了曲名之外,现在各地在唱词、曲调上都有不同程度的变异。唯全真道尚保持了较强的统一性。

本文主要参考文献

- [1]卿希泰.中国道教史(第一卷)[M].成都:四川人民出版社,1988.
- [2]任继愈.中国道教史(上卷)[M].北京:中国社会科学出版社,2001.
- [3]道藏(第1册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

(原载《中国音乐》2008年第4期)

当代道教经韵源流考： 东晋南北朝产生的经韵(中)

一、《八天》

亦名《灵书中篇》，此韵在当代各地道观中运用已颇罕见，目前所见唯武当山全真道“施食”仪式即将结束，高功卸冠时唱此曲^①。唱腔为上下句反复的结构，每乐句配两句歌词，变化反复三遍构成全曲。此曲旋律虽然并不复杂，但却有可圈可点之处。通常中国民间音乐的上下句结构形态是呈扬抑格，即上动下静，以使旋律结束趋于稳定。而此曲则反其道而行之，呈上静下动之态。上句起于中音区的徵，采用平直的五声回环式和下行级进式旋法而煞于宫，情调平稳。下句音区则提高四度到宫，以含跳进的直线下行经羽到角，再以富于棱角性的曲折进行煞于商，简洁的音调，附点的使用，使旋律产生了刚劲的力度和动感。这种先静后动的旋律结构安排显得独具匠心，下句的运动感突破了静止感，使反复结构显得更流畅而有动力。

歌词为四言十六句的诗体，词语玄奥，词义难解，不类一般经韵唱词，疑为梵文佛经的音译。

例1 八天



^① 曲例见曹本冶，蒲亨强：《武当山道教音乐研究》，中国台湾商务印书馆1993年版，第142~143页。



关于此歌产生年代，据其曲名和唱词等线索，细查了历代道教仪式音乐文献，终在早期灵宝派《度人经》一书中查到标为“道君撰”的《元始灵书》上、中、下三篇。每篇分“东、南、西、北、中”五方而有五段四言韵诗歌词，每方（每段）则以“八天”命名，此即本韵曲名之出处。故《灵书中篇》当为组歌形式，其中《元始灵书中篇》的《东方八天》^[1]，其标题与歌词与今曲《八天》全同，仅曲名多“东方”两字，原文如下：

元始灵书上篇

<p>西方八天</p> <p>刚降微控 陰懷孤儀 實然明素 定洞開微 周化幽德 證輝帝臺 平遊把座 恢茂重地 結臨臨育 麗無散闕 陽通百六 沈芒陽階</p>	<p>南方八天</p> <p>章史追祀 堅教燈宗 靈象玄華 龍陽僊宮 微正宵範 淵太凝沖 元關三紐 大梵飛空 隱骨龍立 天倫慶呈 神戶騰路 真元散精 淨提冥照 回合升遷 導臺雲雲 靈應騰天</p>	<p>東方八天</p> <p>廣生高映 覺元洞虛 應玄九真 化交肇圖 文靈運攝 宗範玄都 感變總括 成胎自成 結萃遠景 皇道合明 天琳耀權 系品育魂 融耀負立 圓英陸美 期巨神包 洪綱告享</p>	<p>北方八天</p> <p>幽廓冥默 真華會靈 堅不順道 告命靈林 龍安洞變 純陽隱玄 方本還照 象仗而貝 神變息元 解鍊靈根 赤精純遠 成就感尊 利雲交帝 億何中丘 鬱城瓊壘 謠音慶流 受位玉室 大慈通幽 玄章煥落 網輪週周</p>
--	--	--	--

元始灵书中篇 道君撰

<p>西方八天</p> <p>四象吁員 無行上首 回臨流玄 阿陀龍羅</p>	<p>南方八天</p> <p>南闕洞得 玉眸說說 梵形落空 元靈推前 淨洛華臺 綠羅大千</p>	<p>東方八天</p> <p>寶重阿音 無怒觀音 須延明首 法攬音雲 稼那阿英 忽訶流吟 華都曲麗 鮮音育錄 答落大梵 散煙慶雲 飛騰玉都 明魔上門</p>
--	--	--



可断上载之托言“道君”撰的“东方八天”经文为此歌源头。后世凡用此经韵时标题或名《八天》(取单歌之名),或名《灵书中篇》(取组歌之名),当源于此。

《度人经》出现年代不迟于东晋,故知此曲产生时间应与之相当。

稍晚,出现了此歌用于仪式的最早文献记载。南朝刘宋时期陆修静撰《太上洞玄灵宝授度仪》中,有题为《东方青帝八会内音自然玉字九炁总诸天文》^[2],唱词全同东晋《度人经》中的《东方八天》,通过对这个长标题(或可视此曲的全名)的分析,我们可进一步明白曲名“八天”之含义。

“八天”即道教所谓“八会天文”的缩写。“八会”,即日月星三元与五行之合称;“天文”,即神造之符篆文字。按道教文字起源观,在仓颉造字之前,由三五妙气凝空而成的“云篆”“天书”已为神造,其是最早最高级的文字,生于自然之气。故道教经书多掺有此类梵形天书,以示具有神力。^① 神造文字的观念,不仅成为道经之信条,也极大地影响了世俗社会书法艺术的发展。中国书法在魏晋南北朝时期开始成为独立艺术,诸多书法家爱写道经,道教的影响在其中起到了至关重要的作用。另标题中的“内音、自然玉字”等词语,其实就是“天文”的另一种表述法,强调其神秘自然和玄奥,也与“天文”同义^②。

可见《八天》经韵之唱词,实为神造天书,梵形经文,具广大神秘之功用。难怪今人不明其词义,这正是天书的神秘特征之一,其含义着实深奥玄远。

《授度仪》是法师向弟子传授若干重要文符秘诀的专用仪式,此曲用于仪式的中部,在授五方“赤书真文”“赤书玉篇”后,接着依五方授“八会天文”。

伴随此韵的歌唱,还有一些相应的修炼程式,如念诀、冥思、叩齿、咽炁等,充分体现了此经韵的神秘意味。

如“诀东方内音,弟子须东向伏闭目,师叩齿念九通祝”,然后又唱一段四言诗歌,唱完后,“弟子仰头九咽炁,次读细字,唱度之横读之也”。以后各方天文唱法都如此。在文物考古资料中,这种五方天文的符篆也有发现,主要见于唐代皇室贵族的墓葬石^③,证明它确实是一种神秘的符文。

下图是陆氏《授度仪》中此韵的原文记载。^[2]

① (南朝·梁)陶弘景《真诰》讲述文字产生之始末云:“造文之既肇矣,乃是五色初萌,文章写定之时。秀人民之交,阴阳之分,则有三元八会群方飞天之书,又有八龙云篆明光之章也。”(《道藏》第20册)早期道经进一步指出,先天地而生的文字实际上是由气凝结而成,《三皇经》云:“皇文帝书皆出虚无,空中结气成字,无祖无先,无穷无极,随运隐见,绵绵常存。”(《道藏》第22册)

② 《内音玉字经》解释云:“天真皇人曰:诸天内音自然玉字,字方一丈,自然而见空玄之上,八角垂芒,精光乱眼,灵书八会,字无正形,其趣宛奥,难可寻详,皆诸天之中大梵隐语,结飞玄之气,合和五方之音,生于元始之上,出于空洞之中,随运开度,普成天地之功。”

③ 参见王育成:《文物所见中国古代道符述论》,载《道家文化研究》第九辑,上海古籍出版社1996年版,第293页。

東方青帝八會內音自然玉字九炁
總諸天文

聖皇阿會無怨觀音須延明音法攬普曇
稼那阿奔忽訶流吟華都曲麗鮮善育臻
答落大梵散煙慶雲飛耀王都明魔上門
無行上首迴難流玄阿陀龍羅四象叶員
訣東方內音畢弟子迴心東向伏冥目師
叩齒九通祝曰

赤明開圖八炁迴具總統玄門青帝大神
流化九外纏綿我身靈音八書六十四篇
洞明天地與我合仙運致龍駕上昇帝軒
畢弟子仰頭九咽炁次讀細字唱度之橫
讀之也

南方赤帝八會內音自然玉字三炁

總諸天文

南燭洞浮玉眸說說梵形落空九靈推前
澤洛菩曇綠羅大千眇舞九醜詔誦緣遭
雲上九都飛生自霧那育那韻摩羅法輪
靈持無鏡攬寶蓮容靚朗廓弄神縷自宮

据以上文献所记,东晋时期灵宝派《度人经》中已有组歌形式的《元始灵书》,其中的各方《八天》则是分段单歌之名,词体均为四言诗。全套歌共有十五首。根据文献记载的情况看,早期仪式音乐中多采用全唱之式。而当代的《八天》则只保留了“东方八天”一段。从历史传承的有关记载来看,《元始灵书》三篇中用得最多的是“中篇”,而灵书中篇中用得最多的则是“东方八天”。一个经韵在仪式中用得最多,大约可表明它比较重要、比较好唱,这也是其硕果仅存于今的原因吧。此外,从仪式角度看这选择也有其玄机。东方是五方之首,一般首段词曲通常较重要,也易于记忆保存。而上中下三篇灵书之独多用中篇,根据后世《玉音法事》卷下《黄箓启经文》的说明,可知吟咏中篇的功能主要是度亡救苦。“灵书中篇,可救三途之苦,能迁九夜之魂。”^[3]

从宋以后,度亡仪式无论从观念或实践上看,都是最流行的仪式类型。故唯中篇得到重用和流传,也可理解。

此曲在南北朝后流传不绝,频见于重要仪式,运用场合不断扩大,然其本体形态则相当稳定。略如下述。

北宋《玉音法事》卷下的《黄箓启经文》仪式中,在赞咏《度人经》之后,即要齐唱《元始灵书》,并指明其是“诸天隐韵”,需“齐声讽诵,一言消万劫之愆;异口同声,十过度九幽之若”。指明这一“声赞法事,功德无限”。后接“讽并看度人经回向”^[3]程式,这就表明,在唐宋时代,《灵书中篇》作为重要经韵已用于当时最盛行的度亡仪式中,在运用场合特点上已与当代用法接轨。同时这段记载也证明,《灵书中篇》确是神秘的经韵,且采用齐唱唱法。



原文图示：

元始靈書諸天隱韻齊聲誦一言消萬劫
之愆異口同音十過度九幽之苦向來誦
無量度人上品妙經稱念天尊聖號聲讚法
事功德無限勝因奉為黃籙齋主某入意
伏願六根清淨獲登黎土以閱經一性圓明
同入寶珠而證果

諷并看度人經回向
靈書中篇可救三塗之苦本章上品能還九
夜之魂向來誦誦無量度人上品妙經稱念
天尊聖號稱讚法事功德無限勝因奉為齋
主某入意

南宋时期此经韵的运用特点沿袭唐宋之统，特别之处是正式出现了《八天》曲名。当时的道教音乐教育文献《道门通教必用集》中集成了大量在不同阶段和不同场合中道士需学习掌握的道曲，其中用于度亡仪式的“外坛赞咏”^[4]中罗列有多首曲目，在《澡浴偈》一歌中有小字注明先要“同诵八天梵文”^①，澡浴是法师在施食仪式中给鬼魂沐浴的节目，然后才可享受法食。

水關方便躋入洪鈞一氣收
澡浴偈先同誦八天梵文今法師存
然後吟此偈偶畢一童子誦文引科偈

總因心垢難滌洗苦海漂流不碍身津津惡
障未祛除穢穢清光難體觀金龍負致長庚
水王女分傳御坐香三熏三沐整威儀瑞景
乘虛朝太上

引沐浴儀語新
上來奉召所為亡者已承溫語得出寒鄉隨
符吏之匆匆不行而至望權竿之鈔鈔應召
而來將朝對於軒墀即受傳於符戒先須滌
身浴德振衣彈冠敬憑神呪以護符請就蘭
湯而濯濯四靈備衛九氣密羅深浴儀文請
為宣示

法橋偈
香獻無邊聖香煙散十方願來七寶臺垂光
五濁世永度人天衆咸令上法橋同會證無
為勤修不退轉

法橋文
合道場人至心歸命十極虛皇之聖五靈引

这里首次出现《八天》曲名，又与梵文连用，证明了我们前面有关歌词含义

① 原小字注：“先同诵八天梵文，令法师存想取三十二天真气入浴水，然后吟此偈。毕，一童子诵文引科偈。”

的猜想。另在唱法(同诵)和用于“施食”仪^①等特点上,都表明南宋时此经韵无论在曲名、唱词及用法上都与今全同。

宋元浙东派大型仪式音乐文献《灵宝领教济度金书》中有“普度净供仪”^[5],即今之“施食”仪式,节次中亦用[中篇]:

[步虚],洒净,[普献颂],祝香,请神,焚召灵等符,[举天尊],[召灵请神],众诵[中篇]^②,召摄鬼魂,甘露,变食,破狱,[破丰都咒],普召鬼魂,全形,引亡入浴,洒甘露,众念[中篇],水火炼,焚降真符,众诵[隐语],诵章与焚符,[智慧颂],[举],[三宝赞],[太乙赞],[北帝颂],[奉戒颂],启谢。

上载之[中篇],[隐语]实即《八天》经韵,仍用齐唱法。

明清科仪文献所载“施食”仪亦用此曲,多用中篇的全咏之式。下举一例。

清代《青玄济炼铁罐施食》临近结束时的“举闻法得度天尊”后有一段七绝指明“宣灵书中篇”,“举闻法得度天尊。幢幡宝盖下瑶阶,童子传言地狱开。若要孤魂生仙界,宣上灵书中篇来”。^[6]其首段歌词全同今天武当山的《八天》一曲,可见直到清代,中篇还是五方全唱之式,只是东方八天的歌名取消了。

青玄济炼铁罐施食全集

南閻洞浮	四象虚員	無行上首	散烟塵雲	華都曲麗	法攬菩曇	寶要阿蒼	以旌施食	若要孤魂生仙界	宣上靈書中篇來	童子傳言地獄開	舉 聞法得度天尊
玉眸訛訛	南方八天	回蹠流玄	飛灑玉都	鮮菩育臻	稼那阿奕	無惹觀音	公元				
梵形落空		阿陀龍羅	明魔上門	荅落大梵	忽訶流吟	須延明首					

可见,今天我们仍能听到的《八天》经韵渊源甚古,其流传线索清晰地从东

① “外坛赞咏:坛外法事,字字皆以拔度为本,诚非细事。况是施主追悼之际,惨戚装怀,讴歌词曲,尤为不便。今取前有偈颂及新添,以助行事,庶几典雅。第一度召请诸神偈,第二度如亡人偈,第三度召请偈,澡浴偈,引沐浴仪语,法桥偈,法桥文,次和,次举,下桥偈,皈依三宝忏罪,送亡人法事。”

② 即前述灵书中篇的略称,含《八天》一韵。



晋延续至今,仅是适应当代人的需要,做了“摘遍”的简化。

二、《卫灵咒》

目前所知江苏句容县茅山道教仪式中仍用此经韵,词曲均有特色。词用古老的四言诗体,内容是茅山仙境的赞歌:

华阳境天,地肺名山。三峰混合,万古圣乡。气连巴蜀,境接东皇。祥辉八表,焕合神光。三皇太初,肇启灵场。群礼皈依仰,福庆襁褓。恭伸三谒,不滞幽灵。倾心顶祝,百日翱翔。

音乐结构长大别致,起腔是一个悠长而感慨的散板乐句,羽调,深情而苍劲。入板主歌为循环体,旋律时而刚劲有力、深情自豪,时而连绵流畅、曲折多致,有清丽苍劲之风,深情而自豪。

例2 卫灵咒

16
 华 阳 境 (哎) (呀) 天,
 慢速
 地 肺 (啊)
 名 (呃) (啊) 山 (哎)。
 三 峰
 (哎) 圣(哪) (啊) 乡。
 稍快

气 (哎) (啊)

连 (哪) (哎) 巴 (呀)

蜀, (哎)

境 (呀) 接 (呀啊)

东

(呀) 皇。 (呢) (啊) 祥



文献表明,茅山早在宋代的《进三茅表》科仪中已使用《卫灵咒》^①一韵,三茅真君是茅山供奉的主神,看来这是独具茅山特色的《卫灵咒》。实际上此韵并非仅始于宋,更不是茅山一家独有之经韵,在宋以前已为历代多地仪式所用。它是一首不同地域不同仪式通用的经韵。所以宋以前其他文献所载的唱词多与今不类,不同时代、地区、道派和场合而有多种同名异词之经韵,符合道乐一曲多用、一曲多词的规律,无可厚非。那么,作为一首广为应用的曲目,它最早产生于什么年代呢?

文献表明,南朝刘宋时期(公元420—479年)陆修静所撰《授度仪》^②中,已

① 《道藏》致字号《三茅真君加封事典》卷下第三,对南宋淳祐九年六月的“庆礼设醮仪”中的节目做如下记载:“卫灵咒,发炉……各称法位,请圣,初献,宣词,亚献,终献,送圣……”转引自陈大灿《茅山道教音乐考》。

② 即法师传授经诀之专用仪式,音乐曲目颇丰。

用[卫灵神祝]经韵,词体为四言诗,曲名和词体与今相同,当是此曲最早用于仪式之例,其产生年代当更为古老。

在《授度仪》中,它是第二首韵(其前为诵[金真太空章],后接“发炉”仪),用五段四言诗按东南西北中五方分唱,凡86句^[2],其首段词为:

九炁青天,明星大神。焕照东乡,洞映九门。转烛阳光,扫秽除氛。开明童子,备卫我轩。收魔束妖,上对帝君。奉承正道,赤书玉文。九天符命,摄龙驿传。普天安镇,我得飞仙。

余四段前四句如下:

南方丹天,三气流光。荧星转烛,洞照太阳。……

七气之天,太白流精。光耀金门,洞朗太冥。……

北方玄天,五气徘徊。辰星灿烂,光耀太微。……

黄中理气,总统玄真。镇星吐辉,流焕九天。……

原文摘录如下:

次誦衛靈神祝曰

九炁青天明星大神焕照东乡洞映九门转
 燭陽光掃穢除氛開明童子備衛我軒收魔
 束扶上對帝君奉承正道赤書玉文九天符
 命攝龍驛傳普天安鎮我得飛仙
 南方丹天三炁流光熒星轉燭洞照太陽上
 有赤精開明靈童總禦火兵備守三宮斬邪
 束扶剪截魔王比帝所承風火入衝流鈴交
 煥啟有不從正道流行我奉上功保天長存
 億劫無終
 七炁之天太白流精光耀金門洞朗太冥中
 有素皇號曰帝靈保神安鎮衛我身形斷截

这种按五方思想架构的真文,以五方星宿对应人体五脏,通过唱诵真文而获得飞仙、护身、灭妖等神功。

此歌产生的年代可追溯到东汉已出的《古灵宝经》中的《五篇真文》,又称《灵宝赤书》《真文赤书》,仅一卷184字,也以五段四言诗叙述五帝真文,以阴阳五行思想架构。北周时期,武帝宇文邕(公元561—578年在位)令通道观学士所纂的最早的道教类书《无上秘要》,其卷24《真文品》中记载了《洞玄灵宝赤书五篇真文》,标明是出于《洞玄赤书经》^①,按五方序列分述真文。各方句数不等,

① 《道藏》第25册,第68~70页。



分四段唱词各表现“身得飞仙、星宿辅肝(心、脾、肺、肾)、制灭妖魔、水下可行”等功能。其词体及内容与[卫灵神咒]类似,字数略有增加,词语不全一致。兹录每方第一段词如下。

《东方九气青天真文》凡30句:“东方九气,始皇青天,碧霞郁垒,中有老人,总校图篆,摄气成仙。”

《南方三气丹天真文》凡48句:“南方丹天,赤帝玉堂。中有大神,号曰赤皇。上炎流烟,三气勃光。神仙受命,应运太阳。”

《中央黄天真文》凡38句:“中央总灵,黄上天元。始生五老,中皇高尊。摄气监真,总领群仙。典篆玄图,宿简玉文。推运促气,普告万神。”

《西方七气素天真文》:“西方素天,白帝七门。金灵皓映,太华流氛。白石峨峨,七气氤氲。上有始生,皇老大神。总领肺气,主校九天。检定图篆,制召上仙。”

《北方玄天五气真文》:“北方玄天,五气徘徊。中有黑帝,双皇太微。总领符命,仙炼八威。青裙羽属,龙文凤衣。上帝所举,制到玉阶。”

可见南朝仪式音乐中的《卫灵神咒》是从东汉《古灵宝经》中的《五篇真文》一路发展而来的,虽文字有衍变,但基本内容都用四言诗。以五方思想架构,是其共性。从仪式音乐历史来看,南朝《授度仪》中此曲的运用具有奠基意义,它的许多基本特点构成了后世流变中的稳定要素。如曲名、词体、靠前运用(体现率先修炼自身,再迎神遣官的仪式功能)等特点。

唐代以后,此曲运用的范围和内容都有所扩大,此时期曲名去一“神”字而为《卫灵咒》,与今名全同。

唐末杜光庭编撰《太上黄箓斋仪》中的《卫灵咒》:“金真绿霞,焕映三天。飞云丹霄……”^[2]

无上三天玄元始三炁太上老君召出臣等

召

灌鍊金泉 魔王恐懼

合景三田

生起蒙惠

分形億千

萬仙應感

陰翳俱消

飛雲丹霄

衛靈咒

金真綠霞 煥映三天

飛雲丹霄

諸天控輶 晨輝啓旦

陰翳俱消

九微震空 五星回旋

萬仙應感

自然妙玄 杳冥散景

分形億千

萬仙應感

陰翳俱消

飛雲丹霄

衛靈咒

金真綠霞 煥映三天

飛雲丹霄

U

○

杜撰《道门科范大全》^①中其他多种仪式亦用此歌。

如《生日本命仪》，在都讲举“各礼师”后即由“高功”（主持音乐的法师）宣[卫灵咒]，唱词在最后增加一“和”句：

青阳虚映，耀日回灵，水星却灾，木德致昌。……上卫仙翁，（和）^②与道合真。^{〔7〕}

道門科範大全集卷之一 同卷三 金
廣成先生杜光庭剛定
生日本命儀
清旦行道
法事陞壇如式
都講舉各禮師存念如法
高功宣衛靈咒
青陽虛映 耀日回靈 神虎辟邪 飛天流鈴
推好滅試 萬魔束形 九微迴道 八公攝精
千真校錄 三元蕩清 左嘯中黃 右示六丁
七轉八合 周旋天經 聖化靈龜 大道興行
慶雲流布 合景黃庭和與道合真
都講舉鳴法鼓二十四通
高功發爐

另《灵宝崇神大醮》《消灾星曜》等仪中均有宣[卫灵咒]，运用位置、词体均为同样模式，只是唱词各不相同。如《消灾星曜仪》唱词为：

五星列照，焕明五方。水星却灾，木德致昌。荧惑消祸，太白辟兵。……役使万灵，上卫仙翁。和与道合真。^{〔7〕}

与前朝相比较，唐代所用的《卫灵咒》略有变化，其一是唱法用“摘遍”之法，摘取五方卫灵的一方而唱，这样的做法显然是为了使仪式不致太冗长；其二，唱词内容有所变化，且每首均规范为18句。其不变之处仍主要体现于曲名、诗体和位置靠前三方面。

宋代此曲仍在流行。南宋《道门通教必用集》中《赞咏篇第三》^{〔4〕}列出了经乐师正规教授道童的音韵诵念作品，首篇即《五方卫灵咒》，并有小字注明此咒的仪式功能是“制邪”^③，即法师通过制邪而修炼护卫自身，以具备与神交通之资质，故置于发炉、存神等交通神灵的节目之前，因法师通过卫灵法术后才可能与神沟通。其仍按五方而列五段，内容与南朝《授度仪》中的《卫灵神咒》全同，唯

① 《道藏》第31册，第759～766页。

② 标小号字“和”，当表明此句为众和，全歌采用领和唱法，正体唱18句，再加一和句。

③ 原小字注云：“此咒固非赞咏篇所编，然患多出耳闻口授，讹谬者多。故著于此，俾自童子时点授，则终身受用也。又按此咒皆制邪之文，诵咒发炉存神之后，方是关奏上真。”

明代此曲目家族又有扩展,明代高道周思得撰《上清灵宝济度大成金书》中专列“朝真卫灵”一品,含[宿启五方]、[九朝]、[三朝]、[青玄]、[回荐斋]、[青玄自然行道]、[九天]、[祈禳]、[北斗]、[玄帝]、[东岳]、[散坛]等12种[卫灵咒]的目录。^[8]这里颇堪玩味的是,按此书的分类体例,音乐唱念曲目均统一纳入“法事品”,惟所有[卫灵咒]的唱词,单纳入“朝真卫灵品”。虽不明其意,但大致表明当时道教认为此韵另有比较特殊的功能吧。这12首用于不同场合的经韵都录有唱词,现照录一首原文如下,以供参考^[8]:

上清靈寶濟度大成金書卷四		朝真衛靈品	
宿啟五方	元天啓命	普度群生	消砂廣試
保龍三炁	億劫長存	西方	奔飛火鈴
金靈降景	長庚洞光	大梵流布	輪轉元綱
騰化十方	七閻開泰	回合陰陽	蔚明交養
玉文敷告	邪惡潛藏	北方	萬寶加祥
判罪除府	上連帝居	流精五炁	化形玉童
簡閱元曲	真炁照臨	進仰清都	標名金錄
飛神啓路	上登太無	中央	輔衛北闕
廣皇理炁	祖上居中	玄真混成	鑒生太玄
派鍊神宮	玉靈安鎮	天地開通	吉慶行事
類保長年	享福無窮	又宿衛靈咒	七轉八迴
又宿衛靈咒		東方	

其歌词与前代有较大的变化。可见,南北朝以后历经唐宋元明诸朝,本曲因其重要的仪式功能而在不断发展,伴随着它在不同的多种仪式中的运用,其曲目扩展为家族式,唱词内容也更加多样化,形成诸多变体。但它的基本性质和形态却未改变,这正是它作为一个独立曲目得以存在的理由。

清代以后,此歌渐从文献中淡出,表明它的运用正走向衰微。

综上观之,本曲的思想及形式渊源都相当古老,即使从其在仪式中正式运用算起,也有1500多年的发展历程了。在这漫长时光中,它广泛用于多种仪式,曲目唱词都在不断衍变,但也保留了稳定不变的要素,如格律、唱法和运用位置。此歌的神学意义是通过念咒制欲,护卫灵魂,准备与神沟通。更多体现为法师内修的隐性法术。明代以后,道教更多向民间发展,要求得到民众的理解,必须发展显性的节目,而过于神秘的节目就不得不渐渐退出历史舞台,这或许正是清代以后[卫灵咒]使用渐少的内在原因吧。

目前所见仍运用此歌的唯有江苏茅山一家,似乎表明其历史作用正走向终结,亦证明发源上清派的茅山不愧为保留传统最顽强的圣地之一,虽然它已不

可避免地发生了变化。

本文主要参考文献

[1]道藏(第1册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[2]道藏(第9册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[3]道藏(第11册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[4]道门通教必用集.道藏(第32册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[5]灵宝领教济度金书.道藏(第7册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[6]胡道静,陈耀庭等.青玄济炼铁罐施食.藏外道书(卷16)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[7]道门科范大全.道藏(第31册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[8]胡道静,陈耀庭等.青云济炼铁罐施食.藏外道书(卷16)[M].成都:巴蜀书社,1994.

(原载《中国音乐》2009年第1期)

当代道教经韵源流考： 东晋南北朝产生的经韵(下)

道教仪式音乐中的经韵《三皈依》《举天尊》是普遍运用于当代各地道观的重要曲目,本文首先介绍了其蕴含的仪式功能意义,继分析其在当代运用形态的典型样式及变体情况,最后利用道经文献资料考查其产生的年代及历史发展轨迹。通过这些具体经韵实例的研究,更准确细致地把握道教仪式音乐的艺术价值、仪式功能及历史价值。

一、《三皈依》

当代道教仪式的常用经韵之一,亦名《大皈依》等。由于此韵表达了道教信仰体系中至关重要的理念,所以它在不同仪式中广为运用,一般用于仪式结束的位置。如在全真道早晚课仪式中,都是用于仪式的最后。词曲形态完全一致,如武当山早晚课诵中的唱词,除开始一句引导性的五言句外,余为四言诗体,四句一段,共三段:

志心皈命礼。无上道宝,当愿众生,常侍天尊,永脱轮回。无上经宝,当愿众生,生生世世,得闻正法。无上师宝,当愿众生,学最上乘,不落邪见。

这是最常用的唱词版本。唱词含义非常清楚,宗旨是皈依道、经、师三宝,可开启智慧之门,脱离轮回,得闻正法,不落邪见。道宝为无形之至理、宇宙规律;经宝是师所传之自然妙文;师宝指得道之人。

各地现存的词曲形态大都与此类似,但也有不同程度的变化,尤其曲调的变异更大一些。如武当山早晚课的旋律歌咏性很强。全歌为一上二下的三句体:A+B+B1。由于乐句结构较长,亦可视为三段体。每段由长短不一的腔句组成,全曲在腔句之间、乐段之间的关系突出地运用了重复与变奏的原则,从而在错综复杂的发展过程中又不失其乐思承递贯穿的统一性,充分体现了道教独特而高明的变奏技术,利用经济的材料而编织出复杂多变的腔调形态,在统一与变化关系中取得了完美的平衡。下面先列全歌结构图示,再逐一分析其旋律发展的进程和特点。



段结构	A				B		B1	
句结构	a	a1	b	b1	c	d	c	c
小节数	2	2.5	3.5	4	5	4	5	5
起音	高宫	高宫	角	角	羽	高宫	羽	羽
落音	角	徵	宫	宫	徵	宫	徵	徵
旋法	级进	级进	级进	级进	级进	级进	级进	级进
旋线	波峰	波峰	波峰	波峰	波浪	瀑布	波浪	波浪

A 段由长短不一的四个腔句构成。第一腔 a 为全段主腔,两小节的旋律从高宫略上扬后即下行角音煞,五声级进旋法和上下行的波峰线条,情绪昂扬而逶迤,从音调、调式(宫)、旋法(级进)和旋线(波峰型)等旋律要素上奠定了全段基本轮廓和走向。第二腔 a1 两个半小节,前腔的小展衍。第三腔三个半小节,为前腔音区下移式扩充变奏,“角—宫”旋型,加强宫调式归属。第四腔 b1 四小节,前腔的轻微变奏,进一步强调宫调式。全段旋律的发展手法是明显中国特色的展衍性,旋法和旋线完全一致,从而与句式、音区和音型的变化因素构成了微妙平衡。

第二段 B 由两个不等长腔句构成,第一腔 c 五小节,“羽—徵”旋型,音区居中,情绪趋平静,并以上扬旋线煞于徵,从而使全句主旋律线构成“起、伏、起”的波浪形,在调式与旋线上与第一段构成一定对比。第二腔 d 四小节,“高宫—宫”的直线下行瀑布式旋线,前腔较大幅度的延伸,并回归到第一段的调式。第三段两个等长的腔句分别是第二段的完全再现与变化再现。

例 1 三皈依(武当山早课)





而同样是这首经韵曲目,在武当山全真道“施食”仪式中的词曲形态就有了较大变异。唱词虽意旨相似,也用四言诗,但具体文字内容略有变化,“稽首皈依,无上道宝,回谢十方,灵宝天尊。……”而旋律的差别就更大,全曲旋律形态是很朴素的吟诗腔,围绕商音旋转并煞于商音。结构为短小的单句体乐段,全无复杂的形态和发展手法可言。无论从词或曲来看,都可视为另一传唱版本:

例2 三皈依(武当山施食)



北京白云观闵智亭传谱的唱词为:

“至心皈命礼,太上道宝,十方诸天,九十九亿,九万九千,十方国土,历劫度人,清净真一,不二法门,本方教主,十方常住……”^①词曲形态较接近武当山课诵版本,为抒咏性唱腔。

① 曲名分列为早、午、晚皈依,为同曲异词,参见武汉音乐学院道教音乐研究室编:《全真正韵谱辑》第41页。

西安八仙宫晚课的唱词与例1一致,但唱腔则又略有自身特点。

全歌抒咏性颇强,五声级进旋法,旋律先围绕宫音运动,最后又围绕徵音旋转并煞于徵。这些都是典型的十方韵特点并与例1的形态相同。而音区居中,旋线多呈平稳的小波浪环绕,情绪偏于宁静,这些又与例1构成细微差异。

例3 三皈依(西安八仙宫晚课)

志 (啊) 心 (哪)

皈 命

礼。 1. 无 (啊) 上 (啊) 2. 常 (啊) 侍 (啊) 3. 生 (啊) 生 (啊)

道 宝, 当 愿 众 天 尊, 世,

生, 永 脱 轮

(打击乐)

回。 无 上 经 宝,

当 愿 众 生, 得 闻 正 法。

浙江温州全真道焰口仪式中的同名经韵又另有特点,其唱词用武当“施食”的版本(例2),而唱腔则明显是武当课诵版本(例1)的加花变奏的变体形态:

例4 三皈依(浙江“焰口”仪式)



以上曲例是现行实践中的部分代表样式,从中大致可以见出此经韵在各地运用中表现出的共性与个性特征。虽然各地同名经韵的词曲确有不同程度的差异,但它们的共性特点仍是突出的。如经文意旨和内容都是向道经师三宝表达皈依和感谢之情,词体多用四言诗,曲式结构都是分节歌,都用于仪式结束处。这些共性元素标示了此曲的自在意义。同时,也可见出在众多样式中,存在着两种基本的词曲版本,特别以例1的版本更具典型性,这些现状分析的特点都为我们考察其历史演变轨迹提供了基本的线索和依据。

根据这些共性线索,现已查到此曲的雏形应产生于南朝刘宋时期。证据是当时陆天师撰《授度仪》中的两首经韵。其一是法师在发炉祝后所唱的《五方天尊》,下为原文影印及断句:

次師引弟子左行執謁版西面向東
 唱東方天尊方各三拜亦可一拜亦
 可不須版直依方唱次南次西次北
 次東此次東南次西南次西北次上
 方次下方具如一文
 臣等至心歸命東方無極太上帝寶天尊蒼
 帝九炁天君東鄉諸靈官其帝先生姓氏名
 至心歸命南方無極太上帝寶天尊炎帝三
 炁天君南鄉諸靈官

次法师引弟子左行，执谒版，西面向东，唱东方天尊，方各三拜，亦可一拜。亦可不依版，直依方唱，次南，次西，次北……次上方，次下方，具如一文。^[1]

臣等，至心归命，东方无极太上帝灵宝天尊，苍帝九炁天君，东乡诸灵官，至心归命，南方无极太上帝灵宝天尊……

另一个节目是在[步虚]之后唱的《三礼》，其唱词为：“至心稽首礼，太上无极大道。至心稽首礼，三十六部真经。至心稽首礼，玄中大法师。”^[1]

每誦步虛一首訖弟子唱菩薩散花禮一拜
 畢唱三禮曰
 至心稽首禮太上無極大道
 至心稽首禮三十六部真經
 至心稽首禮玄中大法師
 次于坐弟子向師伏師說元始禁戒弟子
 句句唱諾弟子其甲自師告三言之

不难看出这两首经韵有三个共性特征：第一，都是唱诵的经韵；第二，内容都表达向神的虔诚归依，表明这个时期皈依神灵的理念得到强调，并形成了仪式程序；第三，唱词开始都有雷同的引导句“至心皈命”“至心稽首”。表明作为

经韵的主题句已经确立。其不同之处有两点：其一，运用位置不同，[五方天尊]在仪式前部，[三礼]在中间靠后部；其二，皈依之神灵不同，一为以灵宝天尊为主的五方天尊，一为道、经、师三宝天尊。

以上分析的三个共性特点，已昭示其与今曲的相通。特别是[三礼]，因运用于中后部，唱词明确地向三宝天尊皈依，与今曲的相似程度更高。这些都证明，当时已形成了向三宝皈依的理念和曲目，并奠定了此经韵词曲上的核心要素和形态。因而，可将[三礼]视为本曲产生时期的雏形。

唐代，与今曲名完全一样的[三皈依]经韵已运用于当时的主体仪式。如唐末五代时期道士杜光庭撰[太上黄箓斋仪]中的“转经仪”程序中即用此曲。唱词沿用南朝《授度仪》中的[三礼]模式，皈依三宝天尊，词体全用四言，无论从曲名、词体还是内容意旨来看，已与今曲极为相同了，“至心皈依。十方道宝，当愿众生，起心回向，一切敬礼。至心皈依。十方经宝，当愿众生，心开悟解，受持转诵。至心皈依。十方师宝，当愿众生，普上法桥，无有障碍”。^[1]

三皈依
人各恭敬
至心歸依十方道寶當願眾生起心回向一切敬禮
至心歸依十方經寶當願眾生心開悟解受持轉誦
至心歸依十方師寶當願眾生普上法橋無有障礙
道場衆等執簡端心平坐如法

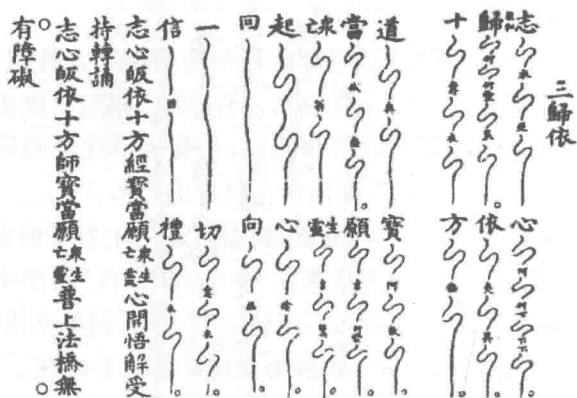
在“转经”仪式中，此韵用于开始处：“知磬唱道，上香秘咒，三皈依，赞咏如法，宿命赞，静念如法^①，启经赞，请转宝经，转众经，送经颂，解座赞，叹经功德，三闻经，旋行礼诵七真赞^②，小学仙赞，回向赞。”

北宋时出版的《玉音法事》卷中亦收录此曲，这是此韵首次有完整的名、词、曲记载，其唱词全同唐代转经仪所用者，亦与今相同。旁附曲线谱的线状先偏

① 此为仪式中的法术行为，即闭目沉思并联想神圣形象威仪，原小字注：“法师依法瞑目存思，出威仪自然经。”

② 此旋行礼赞七真，实为一种舞唱法，原小字注：“或三首五首如步虚法，出玉京山步虚经。”表明其唱法是模仿步虚，都有典籍记载可凭据。在《步虚经》中，关于步虚的传统唱法有详细规定和说明。大致是边绕圈子边唱，每绕一圈唱一首步虚（其中一圈连唱两首）并散花礼拜，如此十首步虚绕九匝而唱完。

于蜿蜒曲折,后亦有较平直者,疑其唱腔是抒情与吟诵交替而用,或今之两种词曲版本即导源于此。^[2]



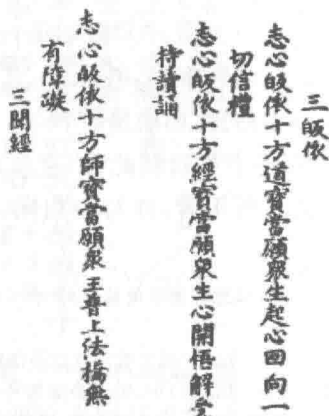
另卷下所附两种流行的基本仪式中均运用此韵。

《启经文》的程序：“升座，道众平座，举起敬赞，次三皈依，次敷坐赞，诵念如法，表白启经，开经法事，看诵宝经，次举促吟步虚，表白叹经，次举闻经，次解坐赞，次举向来，次回向。”^[2]

《黄箓启经文》的程序：“道众平座，举起敬赞，次三皈依，次敷坐赞，诵念如法，表白启经。”^[2]

这些记录表明早在唐代,广泛运用于当时主体仪式的〔三皈依〕经韵已与今曲的形态几乎完全一致,形成了稳定的样式。之后,它在道教仪式音乐中继续广为运用。

元《领宝领教济度金书》中的《赞诵应用品》(V10~11)收录历代常用经韵曲目及唱词 150 余首,其中《三皈依》曲目的唱词与唐宋时期完全一样。^[4]



另在唱经音乐为主的《转经品》仪式中亦运用《三皈依》曲目。这些都表明

南宋元时期,此曲的形态和运用方式严格继承了前有传统样式。

明代,度亡斋盛行于朝野,太祖皇帝开国之初即整顿道教科仪,将度亡斋列为首位,并指示道士做了简化改革,在御制《度亡斋三日节次》中第三日的程序中,《三皈依》一曲仍袭唐以来尊奉三宝之制,虽未详载唱词,但可肯定其不离唐代之框架内容。值得注意的是,此时期有一个新的演变是用于仪式结束处,这使它更完全地靠近今制了。

受戒之法静默為先持戒之法勤奉為上法
眾皈依同誠讚誦
按人各恭敬
夫三皈依者即是皈依道皈依經皈依師也
是故眾魂皆當信禮
三皈依
皈依既畢戒法將傳幽壤豁若春回寬對洪
然冰釋罪花凋落功果圓成法眾皈依當傳
九戒

净坛,请师,降神,召亡,沐浴,咒食,济孤施斛,称扬救苦天尊,焚符,洒净,称天尊,诵[丰都咒],焚招魂符,召孤,沐浴咒,解冤释结,加持斛食,[五厨经],炼度,[三皈依],传戒,送亡,化财,回向。〔1〕

清代,道教各种仪式音乐均已定型化。在最盛行的仪式如“施食”“课诵”中,都可看到《三皈依》作为必用曲目用于仪式的后部。如清代全真道两种主要度亡仪式“施食”与“斛食”中均用此韵。兹将《青玄施食科仪》中的《三皈依》摘印如下,其唱词全同武当“施食”的同名曲,为七言两句体的复沓。〔6〕

功德法事已周圓,諸真上聖各歸天
今宵大說慈悲法,禮畢還當下寶壇
眾 法橋大渡天尊 法門司眾下堂四拜
玄元開化道經師 普度人天朝太虛
接引亡魂生仙界 當壇稽首禮皈依
稽首皈依無上道 經回謝十方靈寶尊
道場諸聖眾



清代正一派的重要度亡仪式亦用此曲,大致雷同全真派,仅唱词略异。下为文献影印件^[7]:

敕命
三尊。授持大成。人闕天上。用作津梁。由
府陰曹。永無拘滯。嚴持淨念。不戒飯。依
知磬畢。
按人各恭敬。
道衆擊鼓三下。知磬畢。引磬三下。法
師擊尺。直念
第一皈依。無上道寶。虛無之本。天地之
根。應化無方。湛然冲寂。隨心有感。應念
祭煉科儀。卷上
垂慈澤。被南宮。惠周品彙。若非大道。何
以生成。是故百當。皈依道寶。
法師存想。元始天尊。芙蓉冠。青法衣。
手捧太極圖。端坐左右。符籙枕。臨幢
俱在虛空之中。又有南宮。無數朝禮。
道寶。法師跪首。等俱與身。站立。執香。
鐘同吟音樂。隨
道中尊。玉清王。浪澤無爲。元元祖。一炁
流光洞查。宮先天。先地。無窮所。日月明。

上载程序较为详细,法师先击鼓和引磬,再唱四言诗一首:“第一皈依,无上道宝,虚无之本,天地之根。……”法师存想天尊形象,又执帝钟吟偈一首,器乐伴奏。与同时期全真派仪式和固有传统模式比较,除唱词略异外,其他全同,显然属于同一曲目系统。可见直到清代,本曲仍有大同小异的若干版本运用于不同道派或不同仪式场合中。

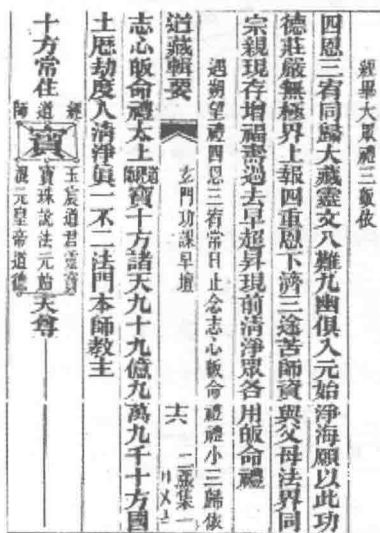
清代道教早晚课仪式则统一地运用此韵的另一唱词版本,与今之早晚课仪式形态完全相同。

清代成书的《道藏辑要·张集》中收有《清微宏范道门功课》和《太上玄门功课经》两种,分属清微派和全真派的早晚课科仪音乐文献,均在仪式最后运用本曲。《清微宏范道门功课》分早中晚三坛,经韵名均简化为《三皈依》,词同今武当山早晚课诵中之[三皈依]^[8],下为早课[三皈依]之影印件:

收讚
全真演教正一垂科天仙法派吉祥多位育
道藏輯要
道門功課
修煉永無魔
大聖回光普照大天尊三稱
三皈依
自皈依道當願眾生常侍天尊永脫輪迴
自皈依經當願眾生生生世世得聞正法
自皈依師當願眾生學最上乘不落邪見

《太上玄门功课经》分早晚两坛,早坛名[三皈依],晚坛名[皈命礼]。

唱词全同闵智亭传谱之早晚课。下为原文献影印件^[8]:



此曲目最早见载于南朝宋时期以后,历代传唱不绝,且其曲名、唱词及运用方式保持了历史的延续性,表明了此曲在上千年的传承过程中保留了相当的稳定性。

二、《举天尊》

《举天尊》又名《天尊板》,是现存各地道教仪式音乐广为应用,具有特殊意义的经韵。其本身形态并无甚奇异之处,结构为短小的上下句体,上句多为散板,下句入板,最后的煞腔又放散。旋律抒咏性不强,很像一个补充终止句。此曲的特殊意义体现在两点。一是应用面极广,任何仪式都要用到它,而且每种仪式音乐中常反复运用,少则近十次,多则达数十次。每次再现时旋律形态都基本不变。二是仪式功能突出。所谓“举”,即唱的意思,举天尊即唱天尊。一场仪式要完成其功德,须请多位天尊神仙助力,为表达虔诚之意,每请一位天尊,须用歌唱法来呼唤其名号。故举天尊实即歌唱呼唤天尊之名号。这样一来,每举一次天尊,就具有了预示仪式情节场景转换的特殊功能。

此韵又按演唱场合与速度快慢的不同分为《文天尊》和《武天尊》。《文天尊》速度较缓慢,用于多种法事和诵经。《武天尊》则速度较快,用于“施食”仪式。虽然每次举天尊名号不同,导致唱词不同,也有快慢区别,但其旋律形态大都雷同,尤其是下句多完全相同。下面列举一些常见的曲例。

例5 举天尊(武当山喇万慧传谱)



例6 举天尊(北京闵智亭传谱)



浙江天台山全真道大型的“焰口”仪式中不断运用《举天尊》达二十多次。其名称有《举天尊》与《天尊板》两种,其旋律框架大同小异。

例7 举天尊(十方救苦)



例8 举天尊(法通三界)

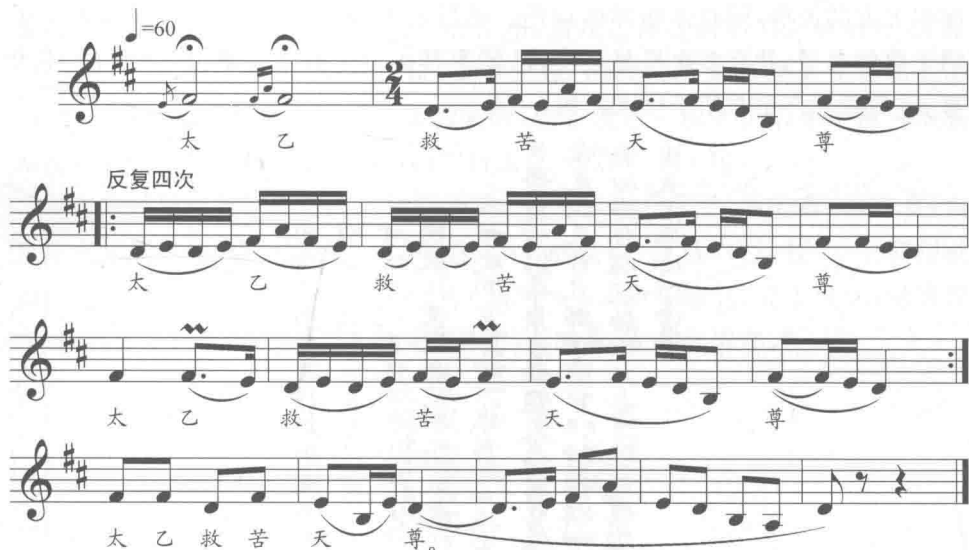




以上两首举天尊,虽然所称天尊名号不同,但其旋律形态完全一致,都是从角音散板领唱开始,然后众和入板,围绕角音旋转的唱腔旋律以五声级进为主,起伏度小,最后在“天尊”二字处节奏又放散并煞于宫音。再加上三小节的器乐尾奏以加强宫音结束感。凡举天尊的唱腔均采用此模式,故在全套曲中,举天尊的反复运用,在音乐上有静场、稳定、预示转换的效果。

《天尊板》的唱腔旋律基本也保持《举天尊》的框架,起于散唱的角音,煞于宫音。略有小异之处是旋律音型较密集,多用十六分音型,故显得气息较急促些。另入板的唱腔立即围绕宫音旋转而形成主题句,并做多次反复。如下曲所示。

例9 天尊板(太乙救苦)



有的《天尊板》也省略散唱的引腔,而直接入板歌唱,如下曲所示。

曲10 天尊板(太乙救苦)





从以上当代仍运用的词曲版本实例中不难看出,本经韵曲目虽然有一些细节性的差异,但它们基本特征是明显统一的,唱词都是天尊名号,旋律材料和结构形式均简单,围绕“角—宫”两音旋转,起伏不大的五声级进旋法。其主要的仪式功能是请神,预示场景和情节转变,运用频率极高,等等。这些稳定的形式表征,标明其是一个自在的曲目系统,并可作为我们追寻其历史源流轨迹的依据。

在追溯此曲的历史渊源时,可发现南朝刘宋时期的《授度仪》中的“发炉”节目之后,有“唱五方天尊”之节目:

“唱东方天尊,方各三拜,亦可一拜。亦可不依版,直依方唱。次南次西次北……臣等至心皈命,东方无极太上灵宝天尊……”^[1]可见这个程序是依方位而唱五方的天尊,同时伴随拜的动作。然后又唱《皈依天尊》,这里明确指示了唱天尊的名号,并有多次反复运用,已基本具备了今曲之要素,故可视为[举天尊]经韵最早产生并用于仪式之例。

次師引弟子左行執謁版西面向東
唱東方天尊方各三拜亦可一拜亦
可不須版直依方唱次南次西次北
次東此次東南次西南次西北次上
方次下方具如一女

臣等至心歸命東方無極太上靈寶天尊
帝九炁天君東鄉諸靈官其帝先生姓氏名
至心歸命南方無極太上靈寶天尊炎帝三
炁天君南鄉諸靈官

到唐代,开始用道教独有的“举”概念代替原来的“唱”,如杜光庭撰《道门科范大全》的卷之一《生日本命仪》^[9]中,在“发炉”之后,“都讲举,请称法位,具位臣某与合坛官众等,谨同诚上启:‘元始天尊……’”

紫微北極大帝御前

都講舉請稱法位

具位百姓某與合壇官衆等謹同誠上啓

斗極祖師洞真大道元始天尊斗極宗師洞

玄大道太上道君斗極真師洞神大道太上

老君玉皇大天尊玄穹高上帝斗中之尊天

这里应注意到,此时期已出现了神职分工,“都讲”“高功”“知磬”等各司其职,因而仪式程序有细化的倾向。前朝已有的“唱天尊”节目,分为两个程序进行。先由都讲(仪式的总负责人)举“请称法位”,再由高功等“上启天尊”。这里都讲的举唱是起提示高功报告天尊的作用,而高功接着所唱的天尊名号,才是“举天尊”的内容。这个“举称法位,上启天尊”的程式与今直接举天尊稍有不同,但其呼唤天尊的内容和功能是明确的,应该说这一程式仍沿用了南朝的基本模式,它在唐代“黄箓斋”主体仪式“行道仪”中亦广泛运用。

南宋时期道教仪式已广泛使用此韵,并完整地出现了《举天尊》的曲名,与今完全相同。如《道门通教必用集》卷之七《威仪篇》所载“敕坛仪”^[3]中即用此曲:“白事存想,召四灵,足履丁字,剑水相向咒,诵净天地咒,安土地咒,诵净坛咒,诵各方帝君咒,次举天尊,次诵敕身咒,次禹步,次称位请官。”

次舉天尊敕身若還按可削法師袖
鉤存神望齋官與水呪曰
水無定形以呪爲定在吾手中號曰神水與
天廓清與地永寧與人長生與鬼滅形一與
如霜二與如雪三與之後萬邪斷絕鬼魅潛
伏災殃殄滅南斗上生壽同日月急急如律
令敕

此文献的重要意义是表明此时期正式出现与今完全一样的《举天尊》标题,



虽未具体指陈天尊名号,正可表明此韵的通用性质,可随仪而灵活采用天尊名号,也表明此经韵本身简单,运用普遍,已不必细列内容了,甚合今之体例。当然一些具体仪式中也有指明所举天尊名号的情况。如《道门通教必用集》卷之五《职佐篇》^[3]列多种唱诵词文,如叹经文、忏悔文、召请亡鬼、举不可思议功德,大圣玄元教主、沐浴仪、度亡鬼咒、咒施甘露法食仪、启请咒、通真咒、香、花、水、饭等供养。这些词文多是咏吟之歌,或也标明是法师立诵。显然与度亡仪式有关,词大都保留至今。其中将“举教主”与其他经韵并列,可证其属歌唱之韵,与今之举天尊大体相同,只是在尊神教主前面加了一句“不可思议功德”的赞美句而已。

舉不可思議功德
 大聖玄元教主
 元始有命 上開八門 死竟受錄 無量度人
 天關一轉 飛天法輪 濟爾東方 震上諸神
 濟爾南方 離上諸神 濟爾西方 允上諸神

南宋以后,作为经韵曲目的《举天尊》形态已基本定型,运用更广,相关文献记录更细,表明其在仪式音乐中的功能已得到更多重视。

元代“黄箓斋”仪是由多种相对独立的小仪式构成的大型仪式,此斋仪中多次运用此曲。仅以其中相对独立的两个小仪式的程序为例:

“沐浴仪”(V30)^[4]

次再拜捧水當心以楊枝攪旋衆誦
 隱語
 法師存想獨念瞻仰頌
 崑崙道德事 功德已圓齊 降身來接引
 師寶自相携 慈悲洒法水 以用洗群迷
 永度三清岸 長辭五濁泥
 天河濯沐天尊
 引水詣浴室前
 衆誦變化浴室咒
 太玄之水 天一之精 開明三景 梵炁流并
 雲泉甘露 金真降靈 變化浴室 天地同清
 內外洞朗 香雲芽盈 今日沐浴 道炁光明
 法師以盂中水分置正寃浴室中及
 男女二室以楊枝洒之行持如前

“上香,法师存变独念[瞻仰颂]、[举天尊],焚符,引水至浴室,诵变化浴室咒,(多次举天尊及焚符循环),众吟[瞻仰颂]归灵座。”此仪仅是一个相对独立的仪式程序,内容并不复杂,主要功能是法师从地狱救出鬼魂,在将他们受到伤残的形体修复完好后,就要为他们洗澡净身,以便享受神食法筵。在这简单的沐浴程序中,所举天尊依次就有“天河灌沐、青水度魂、黄华荡形(5次)、金容玉相(3次)、慈悲接引”五位之多,加上多次反复者,共达十一次之多。从上面文献影印件中可以看出,每举一位天尊,都有其特定的仪式功能,如第一次举的天河灌沐天尊,其功能就是将天上的河水引到虚拟的浴室中,然后法师念唱一首咒文变换出浴室,再用杨柳枝将盂中之水洒于浴室,象征性地表现为鬼魂沐浴。其他的举天尊,都是各司其职的,每举一次天尊,都代表着仪式功能的转换。

与“沐浴仪”结构相当的“咒食仪”(V31)^[4],仪式内容是法师通过念咒,将凡间之米饭、水果等食品变换为仙食,仪式程序显然是以举天尊经韵和“焚符”为中心而展开的,一开始就举元始、灵宝、道德三大天尊,然后是多次[举天尊]与焚符、念咒节目的交替循环,其中所用到的独立经韵仅有《启请咒》和《破丰都咒》两首。每举一天尊后,且有众和“不可思议功德”。全仪所举天尊依次有“大圣元始、大圣灵宝、大圣道德、金容玉相、逍遥快乐、法雨流润、清凉甘露、变化无尽、大慈平等、广度沉沦”等十位之多。

科儀主成品 通用度
咒食儀
大聖元始天尊
大聖靈寶天尊
大聖道德天尊
三聖聖號不忌識 普為亡靈為福格
仰扣高明垂昭鑒 願於今日體慈惠
重重念喜皆無量 浩浩良因自有期
惟願亡靈乘道力 永辭苦海步雲梯
和不可思議功德
伏以金飯玉漿 嚙御陟九清之界 交梨火棗

宋元时期[举天尊]的蓬勃发展并非偶然,其与当时的社会背景和仪式发展的趋势紧密相关。当时社会震荡,政治动乱,战争和死亡现象频频发生,道教度亡仪式因之而盛行。斯时又大量借鉴了佛教焰口仪式因素,使度亡类仪式更富于情节性和人情味。仪式情节的具体化和情节化,促使道教神谱扩大,仪式中所请尊神的数量也不断增多。因而各种仪式中运用此韵的概率就极大增多了。

明清时期基本延续了宋元时期的模式,此韵在各种仪式中都广泛运用。

如明代的灵宝全形科,是度亡仪式中的一个单元,其程序中多次举不同的

天尊,并有“众和”标记,表明此时期举天尊已采用众人合唱的形式,与今之唱法完全一样了。下为仪式程序梗概,每一次举不同的天尊,都有特殊的仪式含义和表演程式出现:

宣科,众和[回灵养素天尊],宣符,和[回灵养素天尊],又和[解冤释结天尊],[清水度魂天尊],浴室咒,和[黄华荡形天尊],炼度神咒,次吟[沐浴东井],[清水度魂]等颂^①,仙衣、冠带等神咒,[金容出世天尊],诵[灵宝救苦颂],朝参文,知磬表白合声吟偈,[救苦颂],咒食,知磬表白对灵位吟偈,三上香,表白启白,念[开重楼咒],合吟[五供养],[返魂香],[志心皈依礼]。^②



清代两大道派全真道与正一道的各种仪式中均大量运用此韵,如正一派代表性的度亡仪式——《太极灵宝祭炼》^③的仪式音乐概要程序^④:

上香,吟偈音乐随,举黄华荡形天尊(重和)。吟偈音乐随,举玉眸炼形质天尊(重和),存想变神,诵《青华宝诰》,举大圣三宝天尊。吟《召请偈》音乐随,知磬举来临法会天尊。洒净。班首等吟偈音乐随,知磬举五龙荡秽天尊。班首摄召,法师上香,持诵《荡秽咒》音乐随。知磬举,志心皈依。洒净,步北斗罡,吟《太阴神咒》音乐随,书讳。建水火池。班首等诵《元始灵书中篇》,知磬举黄华荡形天尊。表白举志心皈依。法师对火召步南斗罡,

① 小字注:“在玉音品。”

② 原文献每句均断为句号,今笔者据其意及今人理解习惯重新做了断句处理。

吟《太陽神咒》，焚建火沼符，班首誦《元始靈書中篇》。升座序立，道眾發擗^①三通畢。舉廣度沉淪天尊。吟《青華贊》。法師默誦《大洞玉章》。班首等誦《清靜經》。法師存想變神為靈寶天尊。吟偈，洒淨。吟偈《返魂香》，法師稱職。表白宣齋意。知磬舉度人無量、慧光普照等天尊。吟《呪文1》，舉開通長夜天尊。焚破地獄符，吟[丰都咒]，焚召神虎符，吟《三召偈》。表白宣普召牒，吟《呪文2》，攝召。舉慈悲接引天尊。焚召孤魂符。吟偈，宣普召牒，班首等執帝鐘吟音樂隨，唱《修設齋筵》，医治，全形。舉三界醫王天尊。直念《呪文3》，知表舉元皇蕩穢天、清水度魂、蕩除陰穢等天尊。沐浴。直念《呪文4》，解冤結，舉解冤釋結天尊。《十傷符》。變食。知表舉酥醃味味天尊。洒甘露。唱《呪文5》。舉度人無量天尊。吟偈《呪骷髏》。重誠上启。《呪文6》。水火煉度，舉水火煉形天尊。焚符，誦《九天生神玉章》，舉九天稱庆天尊，誦《生天真經》。傳戒。直念《呪文7》，舉仙化成人天尊。念符，吟《青元導魂章》，舉逍遙快樂天尊。祭煉。《三皈依》，宣篆，傳戒。吟《智慧頌》。吟《奉戒頌》，直念《呪文8》，重誠上启，慰謝。吟《送聖頌》，舉傾光回駕天尊。辭壇。吟《送亡偈》，生天。朗念《向來》，齊舉廣度沉淪天尊。下座。吟《青華贊》。回壇。吟偈《香贊》，回謝，道眾發擗，園揖，禮畢下壇。

玉辟煉質天尊 <small>和重</small>	玉辟煉形質 <small>拔度衆幽靈</small>	南上朱陵府 <small>丹天流火庭</small>	黃華蕩形天尊 <small>和重</small>	黃華蕩形質 <small>拔度衆幽靈</small>	東井黃華沼 <small>石景水母君</small>	樂隨	祭煉科儀 <small>卷上</small>	太乙救苦天尊	磬舉	至壇奏樂法師即對祭煉壇上香知	華寶誥後道衆復奏樂引至神虎前	上香建水池火沼若專放施食道衆	壇奏樂法師即對祭煉壇上香知	壇以法師上香班首等吟偈至誦青	壇道衆先至齋壇序立隨便奏樂 <small>見補</small>	祭煉壇照圖陳設 <small>後圖見</small> 如有黃籙齋	太極靈寶祭煉科儀
--------------------------	----------------------------	----------------------------	--------------------------	----------------------------	----------------------------	----	------------------------	--------	----	----------------	----------------	----------------	---------------	----------------	---------------------------------	----------------------------------	----------

全真派的“青玄施食”儀式也大致如此，不贅列。

又各派道教早晚課誦儀式以及其他類型的儀式中，都大量運用此韻。這種狀況一直延續至今，使它成為具有特殊價值和意義的經韻曲目。

① 發擗，即吹打樂演奏，類似戲曲的打鬧台。



本文主要参考文献

- [1]道藏(第9册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.
- [2]道藏(第11册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.
- [3]道藏(第32册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.
- [4]灵宝领教济度金书.道藏(第7册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.
- [5]胡道静,陈耀庭等.上清灵宝济度大成金书.藏外道书(卷16)[M].成都:巴蜀书社,1994.
- [6]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷14)[M].成都:巴蜀书社,1994.
- [7]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷17)[M].成都:巴蜀书社,1994.
- [8]道藏辑要(卷26)[M].台北:中国台湾新文丰出版公司,2008.
- [9]道藏(第31册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

(原载《中国音乐》2009年第2期)

论东晋产生的道教经韵《三炷香》

本文研究的《三炷香》，又名《三上香》，是当代道教主要仪式必用的经韵，其名目内容集中体现了道教信仰的核心理念。我们知道，道教仪式作为一种神学实践体系，核心理念是通神达真，而“上香”环节则是这一理念的具体操作和体现。道教仪式是知行合一的实践体系，虽然通神主要凭意念所为，但也离不开外化的行为表演，其中主要的可视可听的物质媒介就是香烟和围绕上香而发生的仪式音乐表演程序。按道教理念，香是一种神物，凭借一缕香烟，可将下情上达，与神交通。因而上香很早就成了道教仪式中的一个基本节目，围绕上香形成了一套仪式音乐程式表演。当然，上香仪式音乐从古到今的形态并非一成不变，而有其变与不变的演变轨迹存焉。

且看当代各地道教仪式中传谱的典型曲例，多为三段七绝诗体，并以单乐段的旋律配合两句唱词，共反复5遍唱完。通过三段诗的吟唱而表达三次上香的仪式过程，从而邀请三位天尊来临法场。显然，经韵是紧密伴随三烧香的仪式行为而运用的。现行各地的同名经韵唱词上也基本一致：

稽首先天一炷香，香云缭绕遍十方，此香愿达青华府，奏请太乙救苦尊。稽首先天二炷香，香云缭绕遍十方，此香愿达朱陵府，奏请十方灵宝尊。稽首先天三炷香，香云缭绕遍十方，此香愿达黄华府，奏请道场诸圣尊。

从词意来看，烧香主要是奏请两位特定的尊神和所有圣尊。但太乙救苦天尊置于首位，显然此经韵主要用于施食、度亡仪式。

但是各地演唱《三炷香》的旋律形态却不尽一致，一般来讲，全真道的旋律形态相对统一，而正一派的旋律则歧异较大。兹以全真道的几个版本略做比较分析如下。

武当山喇万慧道长传谱的经韵旋律反映了中国中部和西南部的一般特点，其是以五声级进的微波型腔式为主腔，通过自由衍展而生成乐段。全歌以开始的两小节为主腔，然后在此主腔基础上运用句幅递增手法衍展为四腔句的基本乐段，四腔的句幅递增采用等差数列结构：2（小节）—3—4—5。间以四拍锣鼓点再反复歌唱五次，配唱完八句经词。一个乐段配两句词，词曲关系较错综，呈疏—密型结构，前三腔配第一句词（5+2字），第四腔句配第二句词。全曲旋线



起伏有致,乐韵优雅清丽中略显刚劲之气。

例1 三炷香(武当山)



北京白云观闵智亭道长传谱的旋律体现了中国北部和西北部全真道乐的基本特点,经韵旋律结构框架与唌本大致相同,也分为四个递进扩张的腔句,但因第四腔延伸为8小节并煞于宫音而形成变化。腔词关系也大同于唌本,只因旋法更多用级进,音区降低,旋律起伏度收小,使曲情显得更为细腻柔曼。

例2 三炷香(北京白云观)



以上两首全真道经韵的旋律仅有细小差异,白云观的曲调明显是武当山同名曲的加花变奏,出于同一母体,这些特点都有因可寻。其一,白云观与武当山

道教均属全真道,其经韵曲名、词曲形态本有相似性,表明全真道乐确具天下同的特点;其二,地域特点导致了两地经韵旋律的简繁差异。白云观虽地处北方,但其道乐因近年来受浙江全真道乐影响颇大,故其旋律的南音特点较重;而武当当地靠西北,受北音浸润较多,故其旋律又多了些简洁遒劲的北音气息。

如果说闽本的旋律形态和主题发展比武当仅是略有柔化、细化的处理变化,那么浙江温州燕窠洞全真道传谱的同名曲,则将这种柔化、细腻化发展到了极致,其速度放慢,大量运用十六分音符,使主题繁化细化,完全具有江南音乐的风格特点。

例3 三炷香(浙江)

♩=40

稽 首 先 天

一 炷 香

香 烟 缭 绕 遍 十

方

此 稽 首 迓 皈 达 依

青 二 华 炷 府 香

奏 香 启 烟 太 缘 乙 绕 救。 遍。

以上三地全真道的同名经韵形态有很强的相似性,表现在结构、主腔材料、承递性发展手法、鱼咬尾的句连接关系等基本元素上,区别仅在于旋律细节的刚柔变化。如果说武当山经韵是柔中略刚的话,闽本则明显偏于阴柔,浙本则



是完全的细柔化。三地跨越地域如此广阔,其经韵却不约而同地完整相似,表明它们是同一经韵曲调的演变。产生于一个共同的母体,而这母体经韵的来源必然十分古老。

从历时性角度考察此经韵的发生史,须稍费周折。因为此经韵名目及唱词的完全形态迟至清代方有文献记录。我们能说它产生于清代吗?显然不能。只要我们扩展研究思路 and 手段,建立起“仪式—音乐”一体化的前提,从经韵与仪式的结合形态入手,细致考证相关的文献注释,也就不难更准确地查明其产生年代和演变轨迹。

据此思路,查到东晋时期正统道教最早的仪式——“灵宝斋”的文献记录,下为摘取该仪式程序的要点^①:

香炉祝(发炉)—鸣天鼓—出官—上启—香炉祝(复炉)—三烧香三祝愿—礼十方—绕香炉—口咏[步虚]—蹶[无披空洞章]—行十善念—[太极颂]。

其中有“三烧香”这一核心节目,每次烧香程序均有详细词文记载,下摘第一次烧香的文字记录(余二次大体相同)^{①①}:

次一時持齋者長跪齋主自稱非治祭酒。
某先生臣某中等等今燒香因檢香燒之祝
願皆三燒香三祝願
第一燒香願曰
臣等燒香歸身歸神歸命大道臣等首體投
地歸命太上三尊願以是功德歸流七世父
母乞免難十苦八難上登天堂衣食自然常
居無爲今故燒香自歸依師尊大聖衆至真
之德得道之後昇入無形與道合真
夫三尊者道尊經尊真人尊也三一之尊

从文献记录看,三次烧香的格式内容大体一致,都是通过烧香表示祝愿,所吟唱的词文都是先表示向三尊的皈依,再将烧香积累的功德依次归流到七世父母、帝王君臣,以去除其苦难,最后一次烧香则将功德归流到法师自身,以求升天得道。于此我们可以立即意识到,东晋时期的三烧香节目与今之经韵在基本

① 摘文断句:“臣等烧香归身归神归命大道,臣等首体投地归命太上三尊,愿以是功德归流七世父母,乞免离十苦八难,上登天堂,衣食自然,常居无为。今故烧香自归依师尊大圣,众至真之德。得道之后,升入无形,与道合真。”

功能和框架结构上是相同的,烧香的次数和皈依的尊神都是三次,都通过烧香而将祝愿上达于尊神,都有歌唱的祷词;不同的是其皈依尊神的名目和经词的词体内容。鉴于烧香仪式运用的广泛,在不同场合不同历史阶段用不尽相同的对象和祷词完全是情理中事。这些差异,并不妨碍我们认定灵宝斋中的《三烧香》是当代经韵最初的雏形。

由于上述文献记载并未明确标记曲名,亦无“唱、咏、吟”之类说明,加上原文词体并非韵文,因而需要花点力气特别论证东晋之“三烧香”不仅是仪式,也是可唱诵的经韵形态。

依据一,三烧香的口语化词体,易被误认为是白文而非可歌之韵,但类似文体内容如当代仍用之[三皈依],实为歌唱之经韵,证明此类文体可歌在道教音乐中并不鲜见。另一确切的证据是,词文最后有“与道合真”四字,后世文献已表明,此四字在多种经韵中运用,并通常为“众和”唱法。由此可初步确证,东晋的[三烧香]一如今之[三上香],是经韵形态。

依据二,文献中紧接三烧香词文后有文字说明了两个重要特点。其一,道教诸斋法都以烧香为中心。其二,烧香必有歌颂之经文和行为,“斋人以次左行,旋绕香炉三匝毕。是时亦当口咏步虚,蹶无披空洞章。所以旋绕香者,上法玄根无上玉洞之天,大罗天上大道君所治七宝自然之台,无上诸真人持斋诵咏旋绕太上七宝之台,今法之焉。”^[1]

拜既竟齋人以次左行旋繞香爐三匝畢
是時亦當口詠步虛蹶無披空洞章所以
旋繞香者上法玄根無上玉洞之天大羅
天上太上天道君所治七寶自然之臺無
上諸真人持齋誦詠旋繞太上七寶之臺
今法之焉
又三洞弟子諸修齋法皆當燒香歌誦以
上象真人大聖眾繞太上道君臺時也故
求無上正真大道者亦可繞高座上清靈

很清楚,烧香与歌颂是仪式动作与音乐唱诵一体化的行为过程,将“三烧香”仪式同时视为经韵名目是符合历史事实和道教传统的。

至此已可明确“三烧香”是动作、歌颂、旋绕等形式综合表演的节目,虽然其歌词内容和体式与今不类,但这并不妨碍我们将其视为同一的曲目,可大致认

定它是此歌最早产生和运用时的形态。后来这一曲目延续发展的主体特征,将进一步证实这个推断。与此同时,从三次烧香词体内容的一致性可以分析它是一曲多词的分节歌形式。

南北朝时期的斋仪大致沿用东晋模式,烧香歌诵仍是重要节目,并出现了与今曲标题更为接近的“三上香”名目。如北魏时期寇谦之《老君音诵诫经》中记录的两种仪式都用了“三上香”。

下为《烧香求愿法》程序的原文影印及断句摘录:

老君曰道官籙生男女民烧香求愿法入靖
 東向懸三上香訖八拜便脫巾帽九叩頭三
 轉頰滿三訖啓言男官甲乙今日時燒香願
 言上啓便以手捻香著爐中口並言願甲乙
 以年七以來過罪得除長生延年復上香願
 言某乙三宗五祖七世父母前亡後死免離
 苦難得在安樂之處復上香言願門內大小
 口數端等無他利害來錢出入滑易復上香
 願仕官高遷復上香願縣官口舌疾病除愈
 一願一上香若為他人願通亦無苦上上二
 十上三上隨願齋日六時燒香寅午戌亥
 子丑是六時非齋日朝暮晨巳之日天清明
 夜半北向悔過向天地叩頭百下三十六轉
 頰三過三百下以為常則先緣福深者通神
 在近先緣福淺者八年得仙明慎奉行如律
 今

道官籙生,男女民烧香求愿法。入靖东向悬,三上香,訖。八拜,便脱巾帽,九叩头,三转颊,满三,訖。启言男官(甲乙)今日时烧香愿言,上启。便以手捻香著炉中,口并言愿(甲乙)以年七以来过罪得除,长生延年。复上香愿言(某乙)三宗五祖,七世父母,前亡后死,免离苦难,得在安乐之处。后上香言愿,门内大小口数端等,无他利害……复上香,愿仕官高迁。复上香,愿县官口舌,疾病除愈……^[2]

又述《祭亡仪式》程序的原文影印及断句摘录:

老君曰爲亡人設會燒香時道官一人靖壇中正東向籙生及主人亦東向各八拜九叩頭九轉頰三滿三過止各皆再拜懇若人多者亦可坐禮拜叩頭主稱官號姓字上啓無極大道萬萬至真無極大道以手捻香三上著爐中口並言爲亡者甲乙解罪過燒香願言餘人以次到壇前懇上香如法盡各各訖靖主上章餘人當席拜主人東向叩頭上章訖設會解坐訖靖主入靖啓事爲主人求願收福言當時主人東向叩頭坐罷出時客向靖八拜而歸家焉主人一宿之中滿三過燒香明慎奉行如律令

亡人设会烧香时,道官一人靖坛中正东向,籙生及主人亦东向,各八拜,九叩头,九转颊,三满三过止。各皆再拜恳。……主称官号姓字。上启无极大道,以手捻香三上著炉中,口并言,为亡者(甲乙)解罪过,烧香愿言。余人以次到坛前恳,上香如法尽。靖主上章,余人当席拜。主人东向叩头,上章,讫。设会解坐,讫。靖主入靖启事,为主人求愿收福言。当时主人东向叩头,坐罢。出时客向靖八拜,而归家焉。主人一宿之中满三过烧香。明慎奉行如律令。^[2]

以上两仪一为求愿,一为度亡,程序实大同小异,都主要采用三上香言愿的形式,表达长生、度亡、禳灾等意愿,可证当时上香仪式运用广泛,功能多样,且其基本形式和功能大致沿用东晋模式。

南朝刘宋时期,标志正统仪式音乐传统正式形成的《授度仪》中,亦用“三上五方香”节目,此标题已很类今。下为原文影印及断句:

次法師啓奉事於是起弟子從師後
三上五方香從東始每至一方輒長
跪上香周竟便巡行三市散花十方
于時當誦誅五真人頌誦一篇弟子
再禮唱喜
太極真人頌曰
太上大道君 出是靈寶經 高妙難爲喻
猶彼玄中玄 自然無爲道 學之得高仙
大手洞虛經 安坐朝諸天 上寶紫微臺



将法师启奉毕,于是弟子从师后三上五方香,从东始,每至一方辄长跪上香,周竟。便巡行三匝。散花十方,于时当诵五真人颂一篇,弟子再礼,唱善。^[1]

从节目本身程序来看有了新的发展:表演内容更精致、丰富和程序化,包括了“上香,绕行,散花,诵韵,礼拜,唱善”等一组行为;唱词已格律化,适应当时五方观念盛行的思潮,而诵五段真人颂,崇拜的尊神有所不同,等等。但仍沿用了东晋三烧香的基本表演框架。另外,它在整个仪式中的运用位置也体现了对传统的继承,处于仪式的前部,下面将整个仪式的要目摘录出来,以观察此节目的运用特点:

诵金真太空章,次诵卫灵神祝,次发炉祝,唱东方天尊,出官,次读表文,送表,三上五方香,诵咏五真人诵,唱善,太极真人颂(五言 26 句),第一真人颂(五言 18 句)。(案:以后依次为第二第三真人及三天大法天师诸颂。主旨是歌颂灵宝经的正统和经典意义)诵真文序,诵东方赤书玉篇,诵八会天文,上启,咏步虚,诵礼经颂,唱三礼,授六誓文,次师诵三途五苦,次法师复炉,次诵奉戒颂,还戒颂,绕坛梵咏。

可见,南北朝时期的《三上香》是在固有传统基础上的发展,其中特别重要的是歌唱因素更为加强,词体开始格律化,这使它作为经韵形态的自在性更加稳定了。

唐代,《三上香》作为固定经韵广泛运用于多种仪式。杜光庭撰当时最流行的《太上黄箓斋仪》中的主体仪式“行道仪”,即用此经韵。如《第一日清旦行道仪》之开始部分:

众官列位,香案肃整,唱道赞,华夏赞,启堂颂,入户咒,华夏赞引入天门上十方香(东方为始),至玉案三上香,上香秘咒,玉华散景。^[1]

这里虽然未标明上香所唱的经韵内容,但仍可看出其传承演变的蛛丝马迹。以上香为中心,用于前部,唱词应为五方五段,三次上香等,体现了对传统的继承;前有专曲引入,后加秘咒,体现了发展因素。

北宋时期,此经韵标题趋于稳定,并正式列入经典曲集中。当时出版的道乐经韵曲集《玉音法事》^[3]的卷中载有《三捻上香》《易名三上香》两经韵,这是此曲历史上首次以完整词曲形态见载于文献之例,见下图:



高功[上御案香祝]:“玉华散景,九气含烟。香云密罗,迳冲九天。侍香金童,传言玉女。上闻帝前,令臣所启,咸乞如言。”

[上手炉香祝]:“道由心学,心假香传。手执玉炉,心存九天……”

所谓“启奏”,是仪式开始时向尊神禀报建斋意愿的一组节目,因具体仪式内容的不同而有对象的变化。此时期的演变发展主要体现为重拾南北朝格律化的词体,且采用四言八句律诗的形式。

元代,此经韵无论从词体(四句体、五、六、七言交织)、曲名和唱词内容上看,都趋于规范,与今曲更接近了。

如元代的《关发三献仪》开始即用《三上香》经韵标题,分列三段词,原文及断句如次^[5]:

志心初捻上香,香径御大罗天,遍大罗三境,乘云盖,供养大罗三境尊……

關發三獻儀
焚檢攝妖氛儀

吾以月洗身以日鍊真仙人輔已玉女佐形
二十八宿與吾合并千邪萬魔逐水而清
洞中玄虛 晃朗太无 八方威神 使我自然
雲寶符命 普告九天 乾羅答那 洞罡太玄
斬妖縛邪 敬鬼萬千 中山神呪 元始玉文
持誦一遍 却鬼延年 按行五嶽 八海知聞
魔王來首 侍衛我軒 凶穢消蕩 道氣長存

三上香

志心初捻上香香徑御大羅天遍大羅三境
乘雲蓋供養大羅三境尊
志心三捻上香香徑御洞天宮過洞天真境
乘雲蓋供養洞天真境尊
志心三捻上香香徑御洞淵宮過洞淵水府
乘雲蓋供養洞淵水府尊

值得注意的是,在“三上香”之后又接“焚香供养”的节目,实即今《香供养》一韵的先声。

明代曲名又改称为《三捻香》,为北宋同曲名称之简化。多种仪式用之,如《度人转经仪》中入坛之后即用此经韵:“早朝入坛如式,宣科至三捻香毕,高功跪奏。”惜文献未载此曲具体详情,但从运用位置来看显然仍沿袭前朝传统模式:

入坛,三捻香,奏告,宣表,[大学仙法事],道众请经,[起敬赞],[三皈依],[敷座赞],启经,举天尊(和四声),[宿命赞],请转宝经,[小步虚第一首],礼方,宣忏,宣表,[小步虚第二首],礼方,宣忏,宣符,天尊归位,步虚方忏,诵经,[大步虚],[三启],礼经,代谢,十二愿,出堂。^[6]

清代《广成仪制铁罐斛食全集》收载于《广成仪制》一书,署名为清乾隆年间

青城道士云峰羽客陈仲远校辑^[7]，仪式音乐中的最前两首经韵《上香参鬼王》和《三礼》，均用七绝体，其中第二首经韵《三礼》的唱词与今曲全同，为同曲异名。

廣成侯制鐵鎖斛食全集
武陽雲羽客陳仲遠校輯

上香參鬼王
庭開濟煉敬玄章 寶鼎和氣妙洞香
而想青宮頌禮請 願從步路卜仙行

默迎一誠 先吟三禮

稽首先天一炷香香雲繞繞偏十方此香願達
青華府奏敬太乙救苦尊

稽首先天二炷香香雲繞繞偏十方此香願達
廣成侯制鐵鎖斛食全集

稽首先天三炷香香雲繞繞偏十方此香願達
朱陵府奏敬十方靈寶尊

稽首先天三炷香香雲繞繞偏十方此香願達
黃華府奏敬道場諸聖眾

综上所述，可证《三上香》经韵是伴随道教礼仪“三上香”节目而产生并运用于东晋时期的，作为一个重要的仪式音乐程序，体现了道教“通神”的基本信仰理念，因而可在多种不同的仪式类型中广泛使用。在后来的仪式音乐发展进程中，随着具体仪式及皈依神灵对象的不同，其具体的唱词体式和内容也有相应的灵活变化，由此在不断扩展演变中形成一个有特定内涵的经韵家族，它始终在变与不变的辩证关系中发展前进。相对来看，它的历史演变参数主要体现于唱词的体式和具体内容上，大致在产生运用初期的东晋时代，唱词采用口语化的体式，而从南北朝开始改用齐言诗体，唐宋时期则有分镖发展之势，在逐步进化发展中亦有明显的复古样式，至元代开始采用六、七言的四句体，在句式 and 段式结构上奠定了今曲的基本格局。清代则采用七言四句体，至此在曲名、唱词及用法上与今完全接轨并定型。这些都反映出作为集体创作传承的道教经韵音乐，必须随着时代、场合和地域的变化而与时俱进，灵活变化。但另一方面也应注意到，毕竟此曲相对稳定的统一性因素具有更大比重，如它在仪式功能、曲名、用法（靠前）、唱词含义及分节歌结构等基本形式、内容上的稳定性，决定了此经韵得以自成一格，历经千多年历史演变仍能延续流传其生命基因，由此构成了道乐保存传统的神奇大力的一个明证。这在中国音乐诸多品种流传史上也是绝无仅有之例吧。



本文主要参考文献

[1]道藏(第9册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[2]道藏(第18册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[3]道藏(第11册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[4]道藏(第32册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[5]灵宝领教济度金书.道藏(第7册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[6]胡道静,陈耀庭等.上清灵宝济度大成金书.藏外道书(卷16)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[7]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷14)[M].成都:巴蜀书社,1994.

(原载《中国音乐》2011年第1期)

唐代产生的道教经韵

在中国道教音乐史上,唐代是原有仪式音乐传统继承、巩固的集成时期。

此时期正统道教进一步得到皇室官府的大力信奉和支持,科仪音乐随之经由宫廷而走向广阔社会。唐代诸帝多信斋醮祈福,重视科仪音乐,专设道举制度,分表白、声赞、焚修等科目检验道士念唱行法之水准,还将国家祭典交由道观执行,形成制度。唐代出了一个精通艺术、醉心道教音乐的皇帝——唐玄宗,他出于崇道扶政的政治目的和热爱艺术的心灵需要,亲自参与道教音乐的引进、修订、创作和集成,并大力向全国推广,开帝王建设道乐的先河,极大促进了道乐的兴盛发展。此时期道教音乐的隆盛,主要体现于运用场合、范围的极大拓展。随着帝王的爱好崇奉,道乐开始从道观进入宫廷,然后逐步向民间社会各阶层蔓延,由此成为中国传统音乐的一个重要成员,使道乐开始产生广泛的社会影响。

从当时道教内部的科仪音乐发展情况来看,主要做的是集大成的继承传统工作。唐代道派承袭南北朝,以上清、灵宝、正一等经篆派道教为主流,这三道派即是经士族神仙道教改造天师道后形成的正统道教。正统道教很好地继承发扬其前期建立起来的科仪音乐传统。以杜光庭、张万福为代表的一批道教大师,对前有的仪式音乐传统进行了集大成的收集整理,使传统得到保存和延续。

从仪式音乐总体发展角度来看,尽管此时期帝王的参与使科仪音乐分化出另一支由道外社会仿作的世俗化道乐,但他们更多是立足于固有的道乐传统而进行编辑整理推广和少量的填词改编,使其进一步规范 and 普及而产生广泛的社会影响。因而,此时期仪式音乐的主流仍是延续传统,无论道内或道外,均未做大的创新发展,具体表现于此时期创新经韵数量不多,但弥足珍贵的是部分新出经韵曲目中至今尚有少数沿用到今天,使我们能清晰地考察到唐代产生的道曲及其传承于今的历史轨迹。现择要进行分析考证。

一、《大启请》《洒净韵》

此曲为诵经常用韵,上表仪必用。其仪式意义是“请神”,故名《大启请》。又按道教理念,凡请神临坛之前,须先洒扫坛场,驱秽净坛,故又名《洒净韵》《荡秽》等。这些异名有其内在统一性,呈现出此韵的仪式功能。



现北京白云观闵道长传谱的曲名为《大启请》及《洒净韵》的两首经韵,唱词相同,《洒净韵》仅略有扩充。下面我们来分析一下这两首经韵是何关系。

《大启请》唱词为七律体:“真心清静道为宗,譬彼中天宝月同。净扫迷云无点翳,一轮光满太虚空……”内容是以比喻手法要求道人之心要像天上明月一样清静皎洁,扫清心中的迷茫杂念,以使内心一片洁净如同清虚广大的太空。如此宗法清静,方能达到修道的目标。

旋律为展衍式的三句体乐段,首句以核腔 sol mi re 为基调,采用微波型旋法级进围绕 sol 音运动;第二句先拼合新腔 re mi do,再煞于核腔的逆行形式 re mi sol,略有变化;第三句先重复核腔的逆行形式 re mi sol,再采用核腔的下四度移位形式 do la sol 而煞于 sol。全歌节奏平稳简洁,旋律的整体印象是采用小声韵音调和级进旋法,又不断点描了 fa 与微升 fa 从而在南音色彩基调上又显出明显的北音韵味。从音乐形态特点可以判断,这首经韵属于以南音色彩为主的全真十方韵体系,但又含有北方音乐的色彩因素。这一判断完全符合传唱者的行为特点。闵道长本人所传唱的经韵为十方韵,但由于他出生于西北地区,游历和住观的地域也长期在西北一带,故其在十方韵中带有西北音乐色彩,也就成了他的唱腔体系标识。

例 1 大启请



同样由闵道长传谱《洒净韵》经韵,唱词与《大启请》的七律诗一样,后面则又增加了固定衬句“俱清静”并连接到和结束段“香供养,常清常净天尊”。表面看来,此韵是《大启请》一曲的扩充结构。但事实上,很多宫观是将“香供养”这个段落作为独立的经韵。因而,实际上《洒净韵》一韵是《大启请》与《香供养》两曲的组合形态。这样,我们就清楚了这两曲实为同曲异名的关系。它们的唱词

和神学功能内容完全一样。

从旋律基本风格来看,两曲也相似,仅具体旋律形态略有不同。《洒净韵》全曲为乐段变奏反复三遍。主题段 A 是带清角的六声音阶,旋律以回环级进的 sol la do(a) 为主,宽声韵的 do re sol(b) 为辅,宫调式的上下句是对称的 6 小节,上句旋律为 a+b,下句为 b+a,经过四小节的衬腔过渡,进入变奏段 A₁。A₁ 的变奏殊有特色,扩充压缩兼而有之。其上句 a₁ 在 A 段上句第 4 小节后嵌入 3 小节,从而将句子扩充为 9 小节,下句 b₁ 则从 A 段下句第 2 小节的弱拍处减去 3 小节而压缩为 3 小节。这种在乐句中做嵌入扩充压缩的变奏手法在中外都极罕见。尽管有这些音调上的差异,但仍可看出两曲的基本性格是相同的,全歌音调以级进为主,节奏平稳安详,多用鱼咬尾手法,体现了十方韵的基调,偏声 Fa 音和四度宽音程的渗透,又带来西北音色彩,总体印象仍是南音为主,兼收北音的闽氏风格。因而,无论从词或曲的形态特点来看,这两曲都具有明显的血缘关联,表明他们源自一个共同的母体。

例 2 洒净韵

♩ = 60

真 心 清 静

道 为 宗

俱

洁 净 暨 彼

中 天 宝 月 同

Detailed description: The musical score is written on five staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The lyrics are written below the notes. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various rests and phrasing slurs. The lyrics are: 真 心 清 静, 道 为 宗, 俱, 洁 净 暨 彼, 中 天 宝 月 同.



武昌长春观的《洒水韵》从标题看显然与以上两曲属同一曲目体系,也具有同样的神学功能,即为请神而洒扫坛场。但其具体的词曲形态则有较大差异。唱词全用四言诗体,陈述洒清净之神水以驱污秽,没有运用比喻手法。虽然如此,但我们仍不难看出,强调内外清净则是这三曲的主旨共性。其五声级进的旋法,绵延起伏的旋律都体现了全真十方韵的基本风格。这些现象都可表明,这三曲同属一个古老的曲目系统,至今仍保留了相同的基因,只是随着漫长的传播、传承、变迁,具体的形态细节发生了不同程度的衍变而已。

例3 洒水韵(武昌长春观)





根据此韵的神学功能,其与古代的“禁坛”仪式节次有密切关联。禁坛又称净坛,也是洒扫坛场驱邪逐魔,以迎神临之意。其产生年代至迟应在唐朝。唐末杜光庭记录的《太上黄箓斋仪》卷40“解考三时行道”仪,开始程序中就运用此仪:“投词,禁坛,宿启,一如灵宝法”,^①并说明是沿袭前代的灵宝大法。

○

晨精朗曜 紫煙御空 星壇煥映

衛靈

各禮師存念如法

上本位香

上香齋呪

上御案香

旋行上五方香從東為地

入戶

華夏讚引至地戶

唱道

衆官列位於玄師前立定

投詞禁壇宿啓一如靈寶法

解考三時行道

太上黃籙齋儀卷之四十

唐 廣成先生杜光庭集

王六

○

以上材料透露了一些重要信息。“禁坛”仪属灵宝法,置于仪式开始处。据宋以后文献记载可知,“禁坛”即净坛,其主要神学功能是洁净坛场,准备请神,多用于仪式开始位置,法师一手执剑,以驱妖秽,一手捧盂洒水,以洁坛场。虽然文献未载其是否有歌唱行为,更无经韵的具体详情。但根据凡重要节次均有经韵的一般规律来看,可推论其仪应有可歌之经韵相附着,而这经韵则应是今曲之前身。这个推论将立即得到印证。

南宋时期,“禁坛”已作为相对独立的仪式单元用于黄箓斋,与此同时,功能

① 《道藏》第9册,第292页。



相同的并在今天广为运用的“洒净”“启请”等名目也已出现于其他仪式中，它们名目虽不尽一致，但其运用位置在最前面，都有驱秽洁净的功能，说明它们属于名异实同的仪节和曲目。

南宋传到元代的仪式文献《灵宝领教济度金书》“科仪立成品”中的第一和第二仪式为“大禁坛”与“小禁坛”已有具体节目记录，如“大禁坛仪”的程序：

上香，焚符，步罡，执水盂，执剑，剑水相向，多方旋行（唱），荡秽，焚召五帝符，执剑水归位，上香。^①

小禁坛仪式节目略有简化。从中可见出禁坛仪式的主要程序是法师依东南西北各方位步罡舞剑洒水，以示将坛场每个地方都荡秽洒净，每旋行到一方时要立定，在做洒水舞剑动作的同时唱七言或四言诗一首，这些有关洒净的经韵虽然具体唱词内容各不相同，但已足可印证前面推论禁坛仪必有经韵是正确的。同时也可进一步看出，当时的禁坛仪要唱多首经韵，这些经韵的主要内容都是驱邪洁场。

下面列出几首在禁坛仪中的经韵文献影印件。第一幅影印件是旋行所唱的“洞中玄虚……”四言诗，其中有“神咒，持诵一遍”之句，表明这些律诗确为诵唱之经韵。后一幅影印件依次为法师持剑水相向时唱的七言诗和旋行至东方时唱的四言诗。这些材料表明唐宋时期禁坛仪表演比较复杂，要唱多首不同格律的洒净经韵，但这些经韵的内容都用于荡秽洁场，这是与今一致的。^②

次旋行

魔王東首	持誦一遍	新妖縛邪	靈寶符命	洞中玄虛
侍衛我軒	欲鬼延年	殺鬼萬千	普告九天	晃朗太元
凶穢消蕩	按行五嶽	中山神呪	乾羅答那	八方威神
道悉長存	八海知聞	元始玉文	洞置太玄	使我自然

次焚召五帝大魔符入壇中至東方

① 《灵宝领教济度金书》，《道藏》第7册，第136页。

② 《灵宝领教济度金书》，《道藏》第7册，第141页。

次劔水相向

法水清泠蕩穢塵神劔精焚驅魔氛玄壇禹
步周羅巡左揮右洒列群真三九得七揭闔
晨東乾履其推鄭君疾召威神敷玉文隨吾
周行躡飛雲邪清覆戴肅八門謹召靈寶攝
魔屏穢靈官疾赴玄壇宣通役使所有元始
符命謹當宣告

次告檢攝妖氛符牒

次焚召八方威神符

次執劔水旋行至壇外東方

東方威神蕩穢江昌綠水仗劔清蕩壇場百
邪摧落木厭飛揚斷除故氣流惠無疆急急
如律令

事实上宋代《洒净韵》的运用已普遍,当时黄箓斋中的各种小仪式都要唱《洒净》,它与步虚、上香等节目构成仪式开始处的固定模式,现略举数例:

施贫仪:“步虚,洒净,上香,吟诵……”^①

催召仪:“步虚,洒净,上香……”^②

全形仪:“[步虚],洒净,[回灵养素天尊]……”^③

医治全形灵官醮仪:“[步虚],洒净,各称法位”^④

炼度醮仪:“[步虚],咒水行净,上启,请神……”^⑤

普度净供仪:“[步虚],洒净,[普献颂],祝香,请神……启谢。”^⑥

这些仪式中的“洒净”节目在名称、功能和运用位置上都与今曲同。

明代大致沿袭南宋的名称和运用特点,主要用于度亡仪式类型。如《上清灵宝济度大成金书》中的《招魂浴食门—摄亡拯济品—催召式》^⑦:

知磬举偈,众和,高功上香,洒净,《普献颂》……

又如明御制的“建度亡斋三日节次”,每日仪式开始时均要用“洒净”或“净坛”节次。从这里也可看出,从唐至明的仪式中禁坛、净坛、洒净是具同一性的。

第一日:发直符,洒净,召将,三献文,请关,遣将……

① 《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第133~135页。

② 《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第164~167页。

③ 《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第167~170页。

④ 《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第198~200页。

⑤ 《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第445~448页。

⑥ 《灵宝领教济度金书》,《道藏》第7册,第455~470页。

⑦ 胡道静,陈耀庭等:《藏外道书》(卷16),巴蜀书社1994年版,第525~526页。



第二日:洒净,法事,讽经,礼忏,举[起敬赞]、[三皈依]……

第三日:净坛,请师,降神通意……

清代运用此曲的场合有所扩大,除悼亡仪式外,课诵仪式也用之。另一个重要演变是仪式中正式出现了《荡秽咒》曲名,似乎标志着仪节与曲目分离之始,如《太极灵宝济炼科仪》的程序:

上香,吟偈,举天尊,变神,诵《青华宝诰》《召请偈》,洒净。吟偈,摄召,上香,吟《荡秽咒》,洒净毕,步罡……

上仪中配合洒净仪式而吟唱的荡秽咒为四言诗^①。

清代《重刊道藏辑要·全真正韵》中列有名为《大启请》的经韵,其歌词与今同名曲全同。这首经韵用于各派早课仪式中。

如《清微宏范道门功课》早课程序^②:

《香赞》,《开经偈》,举天尊,[大启请],净心、净口等神咒,护命妙经,尔时,清静、玉皇等经,举天尊,[中堂赞],[忏悔文],礼谢,收赞,《三皈》。

《玄门功课早坛》^③的程序:

[澄清韵],[双吊卦],举天尊,[大启请],〔净心等咒诰〕,[中堂赞],[邱祖忏文],十二愿,[小赞],[向来],[三皈依]。

太上台星騰變無停驅邪縛魅保命護身智慧明淨心神安甯	帝前諷經如法	常清常淨天尊
寶經未開先念淨心口神咒眾當持誦	主經念	主經念
淨心神咒	上藥身中神氣精	眞心清淨道爲宗
道藏輯要	能知混合回風造	淨掃迷雲無點翳
玄門功課早壇	道場眾等人各恭敬恭對	一輪光滿太虛空
三	金鼎黃芽日日生	人人具足匪虧盈
一版集		

① 歌词为“神灵天真,玉液元津。上清华房,元始天尊。……千千驱秽,凶恶不存。万万魔王,保命护身”。

② 凡[]号中之曲目,原经书无,今据闵智亭传谱校订。凡《》号内之曲名则为原经书有载。凡原书无曲名,今又暂不可考者,则照录其首句词以备考。

③ 案:其经韵均只载唱词,而无曲目名,今依当代道乐之曲名而添加。

二、《小启请》

当代全真道课诵仪式必用曲目，多用于仪式开始后不久的前部，其神学功能表现道士在请神前要保持虔诚恭敬的心态，再开始讽经。又因其在请神前要有如神在前，准备赞颂之状，故又名《唱道赞》。

经笔者实地考察及查阅相关出版资料，并进行细致的形态分析，发现此曲在当代的运用形态，显示出杂多中的统一性。说其杂多，指其在不同地域有不同名称或唱词，旋律细节也并不完全一致。说其统一，则指无论有何变化，它们的旋律框架却基本统一，显然出于同一个曲调母体。

目前所知，现有五首经韵具有明显的相同相似性，综合其名、词、曲特点的比较分析，它们的相同、相似程度不尽一致，呈现为三种情况。第一种情况是名、词、曲完整相同。如北京白云观和浙江温州都名为《小启请》，唱词是相同的四言三句：“道场众等，人各恭敬，讽经如法。”旋律形态也很相似。第二种情况是名异而词曲形态相同。如武当山早课中有一首曲名为《反八天》的经韵，其词曲形态与上述两首《小启请》基本一样，仅唱词在第二句之后加了一句“恭对道前”，由此构成更完整的四言四句体。显然，此曲唱词在体式和逻辑上都更为完整。第三种情况是名、词相异而曲同。例如河北省道教协会编的《全真早坛经韵曲集》与闵智亭道长传谱的《全真正韵谱辑》中均有一曲《中堂赞》，其唱词则全然不同于上述曲目，但其旋律却非常相似。

通观以上情况可以看出，以上在不同地域、不同仪式中运用的五首经韵实为异名同(异)词同曲，它们的旋律都来源于同一母体，属于同一曲目体系。只是在传播中发生了细节衍变。很有意思的是，如果从相同性角度来看，上述五曲明显在旋律形态上保持了最强的统一性，而曲名和唱词则变化较多较大。这是否暗示了一个规律，即道教经韵在保留传统痕迹方面，音乐旋律是否是最顽强的要素？

下面对这几首经韵做一些细致的形态比较分析，以观察其变与不变的具体特点。由于武当山版本的唱词更为规范(北京版本可视遗漏第三句)，我们有理由将其拟为母曲先做音乐形态分析。

此曲为上下句单段体的“合头式”变化反复一次。两个乐句悠长连绵，具有不可分性。上句旋律围绕徵、商、宫三音曲折下降运动，旋线平起低降，间有起伏。下句连接采用鱼咬尾手法，承接上句落音，宫先略上行，再围绕商、羽、徵音曲折下行运动，旋线亦如上句。全歌旋律抒情而流畅，节奏整齐平均，顿挫分明，情调显得平稳而安详，表现出教徒恭敬虔诚的心态。

例4 反八天(武当山)



白云观《小启请》的旋律则保持了武当山《反八天》的基本结构和框架,但其节奏型和音调型更细碎多变,附点节奏用得更多,因而情调显得活泼一些。

例5 小启请(北京白云观)

闵智亭传唱



浙江温州全真道早晚坛均用《小启请》一韵,其唱词同母曲版本,旋律则明显也是母曲版本的变体,节奏变化更多,开始就用了弱拍起的长音,以代替八分音符的平均型,附点节奏用得更多,音调起伏更大,这些特征更接近北京的变体版本。

例6 小启请(浙江温州早晚坛)



河北道教的《中堂赞》一曲,虽然其唱词和标题都完全不同,但其旋律明显是大同小异的,更接近浙江温州的样式。

例7 中堂赞





根据对以上几曲的形态分析,大致可以认定,作为一首经韵曲目,其比较早期的原初形态应以《小启请》为曲名,词曲形态则应是武当山版本的模式。据此形态学特点搜索古代科仪音乐文献,查明此韵产生和运用的年代至迟应在唐代。

在唐末五代人杜光庭撰《太上黄箓斋仪》的主体仪式《第一日清旦行道仪》程序中,我们发现一首无名经韵很似今曲,下面是其基本节目程序:

众官列位,于玄师前立定。唱“道场众等,人各运心,归命三宝一切念。华夏赞,启堂颂,入户咒,华夏赞,上十方香,至玉案,三上香,上香秘咒,玉华散景”。^①

太上黄箓斋仪卷之一
唐 廣成先生杜 光庭集

第一日清旦行道儀
即於禮為繁今止一度餘日並停
建齋時已投詞祈告若每日重疊
即於禮為繁今止一度餘日並停
衆官列位攝節香案肅整於玄師前

立定
唱道場衆等人各運心歸命三寶一切念
華夏讚引至地戶
華夏讚今但用十闕八明
啟堂頌

上述程序中标明为唱“道场众等”的经韵,虽不著曲名,但唱词与今之《小启请》相同点甚多,如其前半部分词、词体、意旨(强调通过存思进入特定请神状态)^②以及靠前使用等。故可判断,此《唱道场》经韵应为今之《小启请》的早期形

① 《太上黄箓斋仪》,《道藏》第9册,第181~185页。

② 《道书援神契》中《论唱道及登坛品第十三》解释云:“凡修斋逐朝登坛之前,法师与宫班立于玄中法师前,高功法师启启后,都讲唱‘道场众等,人各运心,归命三宝,赞咏行道’。其所唱云‘人各运心’者,即是令法师斋官运心玄极,注想宸严,旨在默念冥思。”

态。在稍后北宋出书的《玉音法事》卷中,我们又发现一首名为《唱道赞》^①的经韵,其唱词全同唐之《唱道场》,两曲明显有直接承递关联,这样,从唐之《唱道场》,到宋之《唱道赞》再到今《小启请》,历史传递的线索就清晰浮现出来,它们是同一曲目体系的异名。

《唱道赞》首次完整记载了此经韵的词曲形态,并有小字注明其唱法云:

按藏经醮仪卷所载,每遇唱道时,知磬举至末句,道众默念天尊三声或五或七或九声。如阳醮念长生保命天尊,福生无量天尊,阴醮念太一救苦天尊。

图示:



可证此经韵是由音乐专职人员知磬演唱,唱到末句道众默念天尊。而且此曲早已载入藏经醮仪,其产生年代不会迟于唐代。

南宋成书的《道门通教必用集》之《卷之二词赞篇》,列举了72首经韵及唱词,其中^②亦收[唱道赞],并注明最后一句唱法为“和”。可见当时此韵的最后一句已改用众和,变为一领众和的唱法^③。

請師讚
人各恭敬
古儀請師止是經籙度三師作三翻請且
在正壇禮師存念之先乃自己傳度三世
之師後人不加考究誤以三師為天上仙
官故列為五師今既知是不可復改可專
五師中三師為天上鬱羅翹真大真定光
真人光妙音真人此乃天台葛仙公授經
時三師亦以見經教授傳之祖不忘所自
也如三清亦號三師已在正壇奉事不可
降為五師也玄中所以主教當在第一三
師次之監齋又次之
修齋行道奉請 玄中大法師降臨壇所
修齋行道奉請 經籙度三師降臨壇所
修齋行道奉請 監齋大法師降臨壇所
雲與已降鶴駕來臨齋事周圓還當奉送
唱道讚
道場衆等入各還心衆和皈命三寶一切念
華夏讚

① 《道藏》第11册,第130页。

② 《道藏》第32册,第9~17页。

③ 《道藏》第32册,第10页。



清代《重刊道藏辑要·全真正韵》中收录此曲,表明它被道教中人视为形式稳定的传统曲目之一。又清代成书的《道藏辑要·张集》中,收有《太上玄门功课经》,大约出于清代以前。其早坛仪式中在《大启请》之后即唱《小启请》。另在晚坛仪式中,在唱《干倒拐》经韵之后亦紧接此经韵:

道前誦經如法		道藏輯要		玄門功課晚壇		壹		三張集一	
道場眾等人各恭敬恭對	若皈聖智圓通地	道以無心度有情	但憑慧劍威神力	種種無名是苦根	香供養十方救苦天尊	誦經功德不可議	千慮請師千慮降	孟中霄露時常灑	手內楊柳不記秋
便是生天得道人	一切方便是修真	跳出輪迴五苦門	苦根除盡善根存	孤魂落魄早超昇	愛河常作度人舟				

以上文献记录未标曲名,清代仪式文献传统如此,对于一些古老稳定的曲目多不标曲名,殆因道内自然知晓无须赘列。但若不熟悉道乐的局外人,只看文献是不太弄得清的。当然,我们对照当代“活”的实践,则不难明白其为何唱得历史悠久的经韵。从以上文献记载中,又可捕捉到两个重要信息。其一,《小启请》之所以称为小,是有其道理的,一是它为四言四句体,唱词篇幅也小于其前的七律体的《大启请》,再则它紧接《大启请》之后,明显有补充附着之功能,故名。其二,见载于明清文献的《小启请》为四言四句体,这应是传统的规范格式。这就证明我们前面视武当山版本为较好保留传统样式的母曲,完全是符合历史事实的。

三、《忏悔文》

今道教宫观早课仪式的必用曲目。早课时道众诵经浩毕都要咏诵一段《邱祖忏悔文》以示自己真心诚意向祖师忏悔自己的罪过并发愿修真。各地课诵仪式中的唱词大致相同,先是一首七绝诗:“经功浩力难思议,回向十方诸圣师。愿涤真心求忏悔,河沙罪障悉消离。”赞颂经典与神灵,接着为自己的罪过而忏悔,词为四言诗与骈文的交掺:“忏悔我等,自从曩劫。乃至今生,假火风地水以成形,恋香味色声而触法。贪嗔嫉妒,恶口妄言,杀盗邪淫恣,姿情纵欲……”此

曲因标明为“邱祖”，可知其是有特定对象的一种忏悔文。从歌词的含义来看，是表示诵经的功德浩荡而不可思议，将诵经积累的功德转呈诸圣师，并向他们忏悔自己的各种罪孽以求超升。

各地旋律则不尽一致。武当山的曲调是吟诗腔风格，对应式上下句体（首句旋律）的七次变奏而成。上下句旋律基本是对称的，上句旋律为“徵—商”型，围绕“商”音旋转，音域较宽，呈先扬后抑的小波浪形运动旋线；下句“商—宫”型，为移低下方四度模仿上句的旋线，围绕宫音旋转。情调显得比较激动张扬。

华山道观的同名曲采用同样唱词，其旋律则是有较多变化的变体，全曲仍用两个乐句材料，分别围绕“商、宫”两音旋转而成。句、段的煞音及终止式也完全相同。这些共同点表明它们源于共同的母体。但华山经韵也有诸多细节性变异。音域较窄，旋线以平行环绕为主，略有下行。两个乐句交织一体，其中围绕商音的乐句明显占有主导地位。总体情调显得更加平稳宁静。

例8 忏悔文（武当山早课）

经 功 诰 呼 (呀) 不 可 思 (呀)

回 向 十 方 诸 (啊) 圣 (哪) 众

愿 见 真 心 求 忏 悔

河 沙 罪 障 悉 消 除

忏 悔 众 (啊) 等 (哪) 自 从 打 劫 (呀)

乃 至 今 生 (哪) 假 火 风 地 水 以 成 (哪) 形。

例 9 忏悔文(华山玉泉院早坛)



所谓忏悔文,也就是吟唱忏悔的词文。东晋末古灵宝经制立的灵宝斋仪式中已有重要节目“十方忏”或“二十方忏”等,实际上已含有诵戒忏悔的意味^①。如敦煌本《洞玄灵宝自然斋戒威仪经》所载宿启阶段的节目包含:入道户、发炉、称法位、关启、礼十方、十方忏、三启、三礼、重称法位关启、诵智慧颂、回心礼十方、说戒、署职、宣禁、复炉、咏奉戒颂、出治户。行道阶段的节次有“初入斋堂咒户、礼师、诵卫灵神咒、发炉、出官、启事、三上愿、十方礼、十方忏、存思命魔、步虚、礼经忏悔、愿念、复炉、咏奉戒颂、出户”。^②其节目中的“礼十方”是向十方诸神礼拜,表示皈依,紧接的“十方忏”就是向诸神忏悔谢罪。

从道理上讲,既有忏悔之仪,也应有忏悔的文辞经韵。不过,据有明确记载的道教仪式文献记录标准来看,唐代已有正式的忏悔节目及词曲记载^③。故我们推论忏悔文产生于唐朝,虽为保守观念,但因有更确切的证据提供而更令人信服。

唐末杜光庭天师撰《太上黄箓斋仪》^④中已有多种“忏悔”文专集,各用于不同场合。该书从卷41~48,分别列有为士庶消灾、安宅行道、荷恩感瑞五段方忏^⑤、人臣为国等忏悔名目。可见当时运用忏悔非常广泛,并各有特定的对象和

① 见敦煌写本《洞玄灵宝自然斋戒威仪经》,载《中华道藏》第3册,第277~281页。

② 以上转引自吕鹏志:《唐前道教仪式史纲》,中华书局2008年版,第143页。

③ 根据《太上黄箓斋仪》的记载,其忏悔文格式内容与唐不同,且授自东晋陆修静撰的“宿启建斋仪”,可证东晋实已有忏悔文与今体相近,并历代延续。

④ 《太上黄箓斋仪》,《道藏》第9册,第181页。

⑤ 原文有小字注:“升坛之时或盛寒盛暑及风雨之变,恐失礼容,宜用此忏以从简易。”由此可见忏类仪式也用于升坛仪节,在实际运用中亦可因事而繁简不一。

内容。虽然如此,其言词内容仍有程式和共性。

如《士庶消灾五方忏悔》,其对象是士大夫和庶民,目的是“消灾”。大致程式为三段式,先是“赞神”：“臣等伏闻,十极天尊,垂拱于无何之上;五老上帝,开图于太漠之中。弘道德以化群方,布恩慈而临品物。凡所祈启,必获感通。”

次明斋意：“今谨有黄策大斋主某官某乙,恩重君亲,义深国家。将崇福祉,爰设坛场,依按科仪斋持法信,皈命十方无极太上灵宝天尊,已得道大圣众……”最后乞神赐福：“特乞垂不宰之仁,播无私之泽,降贞祥于宗庙,延祚历于圣躬。万国咸宁,五兵自偃。次乞斋主某家九玄七祖,超度朱官,五族六亲,列名丹简,千灾不作,百福维新。一切生灵,同臻道荫。得道之后,升入无形。(和)与道合真。”^①

太上黄籙齋儀卷之四十三 无
唐廣成先生杜元庭集
士庶消灾五方懺悔
或於急迫宜用
此儀以修簡要
先禮方
臣等至心皈命十方无极太上靈寶天尊已
得道大聖衆至真諸君丈人十鄉神仙諸靈
官三禮各虔誠懺悔
次懺悔
臣等伏聞十極天尊垂拱於无何之上五老
上帝開圖於太漠之中弘道德以化群方布
恩慈而臨品物凡所祈啓必獲感通今謹有
黃籙大齋主某官某乙恩重君親義深家國
將崇福祉爰設壇場依按科儀齋持法信皈
命
十方无极太上靈寶天尊已得道大聖衆至
真諸君丈人十鄉神仙諸靈官特乞垂不宰
之仁播無私之澤降禎祥於宗廟延祚曆於
聖躬萬國咸寧五兵自偃次乞齋主某家九
玄七祖超度朱官五族六親列名丹簡千災

此程式内容,与今之忏悔文有同有异,从内容看,都有赞神及乞神的意旨,但今之忏悔文多了强调忏悔的内容;从词体格式来看多有相同点,如都用了四言体和骈偶体,但今之忏悔则又多了七绝体,并置于重要位置。从这些特征来看,两者联系因素还是明显的,属于同一曲目的历史变迁。

唐代忏悔文已有比较固定的格式,可通用于多种不同名目的“忏悔”。而且这种格式亦为后世所遵循运用。这里值得一提的是,文辞最后一句注明为“和”,可证当时“忏悔”是采用“一领众和”唱法的经韵。

南宋时期文献记录的忏悔文,有两种内容,一种是唐代模式。如《道门通教必用集》卷5《职佐篇》列多种忏悔文,并专门解释了“忏悔”之来源及意义:“道家仪文至于巢先生号为大备文字,皆有所出,或儒书或道书。剪裁铺张,自有体制,一字不可移易。惟忏悔文消灾迁拔两篇又多取庄子,使人闻之,洗濯疏淪,

^① 《太上黄策斋仪》卷43,《道藏》第9册,第308页。



有清心向道之意。未烛厥理者，或有改易，增加书字，殊为可笑。故书之以告将来。”^①这里说明忏悔之文辞来自儒道经典，唱之可令人清心寡欲，虔心向道。因而不能随意增改。这些忏悔文辞格式沿用唐代模式。略举例如下：

《黄箓启坛忏悔》：“臣法众等，至心归身归神归命，十方无极太上灵宝天尊。圆穹列曜，星辰厚地，洞天海岳，醮筵感降，一切真灵。……”^②

《散坛忏悔》：“臣闻，强名曰道，本清静以无为。不测者神有感通而必应。再荡涤于尸秽，终对越于灵真。伏念臣等仙品未充，业根尚在。虽稽参于宝箓，常讽诵于真经。宣举教科，修行斋直。虑有违于道范，曾未沃于灵心。……”

《迁拔忏悔》：“臣闻，探真精于象外，道本冲虚。发洪愿于寰中，理归清静。……”^③

另一种则包括了斋主忏悔已过，乞求升仙的内容。这一格式内容更近今体。而据文献传授脉络来看，标明为东晋陆修静撰的古法“宿启建斋仪”，经唐张万福补正，宋留用光传授，蒋叔与编次。可证这是一种更古老的传统^④。

次都講唱禮十方
志心皈命北方無極太上靈寶天尊一拜
次都講唱各皈命懺悔法師長
臣法眾等志心皈命無極大道天尊懺悔齋
主某臣眾等及一切眾生前世今世身形所
犯四肢舉措動違戒律不依經典身某大罪
無量無邊並乞蕩除皆願齋主某臣眾等及
一切眾生身入至仙會道合真稽首禮謝
无○
上十方正真三寶一拜
臣眾等志心皈命無極大道天尊懺悔齋主

从以上文献记载中可以明白，忏悔文辞源于经典，用于多种不同仪式，针对多种不同对象，具有多种不同的功能，故其言词内容不需也不能完全一致。这就提醒我们，考察此曲之源流演变，不可拘泥于词文的毕肖，而应主要依据其曲名、词体、基本内容和用法等特点来综合判断。

① 《道藏》第32册，第25页。

② 《道藏》第32册，第26页。

③ 《道藏》第32册，第27页。

④ 《道藏》第9册，第472页。

明清时期,忏悔文已应用七绝加四言诗与骈偶体的综合体式,与今曲的形式内容完全一样了。

例见《道藏辑要·张集》所载清代清微派和全真派的功课经,其早课中《邱祖忏悔文》的唱词如下:

邱祖忏悔文	經功浩力難思議	回向十方諸聖師
願激真心求懺悔	河沙罪障悉消離	
懺悔我等自從曩劫迺至今生假火風地水以成形戀香昧色		
聲而不悟貪瞋疾妬惡口妄言殺盜邪淫惑情縱欲逆辱父母		
悖負君師不敬天地神祇呵風罵雨不信罪福因果昧理欺心		
遂致報對昇沉輪迴展轉受諸苦惱無有休停皆由一念之差		
墮迷自性妄認六塵之幻沉溺愛河今而既獲人身叨親正教		
豈非千生慶幸一旦遭逢自合省心早求度世若仍似前流蕩		
必竟迷失本來一墮冥途化爲異類是當思沈淪苦發清淨心		
道藏輯要	道門功課	十
張集一		
版奉聖真特求懺悔乞憐愚昧原赦罪愆解釋報冤獨消魔障		

综上所述,忏悔作为非常古老的仪式节目,反映了道教重视诵经音乐和悔过消灾的理念。其经韵形态,至迟在东晋即已有之,至唐代时有一变体并行,故其形式内容一直有两个模式。两个模式均以赞神、祈福为框架,区别在重心为明斋意或忏悔已过。另一变化是历史性的,大约在明清以前,主要表达赞神祈福内容,词体为骈文与四言诗并用。这些内容特点决定了此曲必然运用于仪式的开端处,明清时则以赞经代替赞神,以赦罪代替祈福。运用位置也转移到仪式的中部。这些变化,是与时代文化的变迁密切相关的,体现了道教仪式音乐的内容也要与时俱进。不过,我们仍不难看出它在历史演变中始终保留的稳定元素,表明它作为一个经韵曲目的历史线索。

(原载《中国音乐》2010年第1期)



唐、北宋传今的两首道教经韵考析^①

在中国道教音乐史上,唐、北宋是道教仪式音乐传统的继承、推广时期。此时期正统道教进一步得到皇室官府的大力信奉和支持,唐代皇帝多崇奉道教,热衷于创作表演道曲。宋代诸帝佞道亦不让唐,除每年按时祭献“翊圣”,在宫中大搞斋醮外,还收集道经,编纂《道藏》,在全国大修宫观,实行特有的“提举”制度,派高官到各大宫观兼职管理道教。不无巧合的是,唐宋时期各出现了一个精通艺术、醉心道教音乐的皇帝——唐明皇与宋徽宗。他们出于崇道扶政的政治目的和对艺术的热爱,亲自参与道教音乐的修订、改编和集成,并动用皇室的行政力量进行全国性的仪式和经韵集成。史传唐明皇在宫中亲教诸道士唱步虚,并自创千古名曲《霓裳羽衣曲》。道教音乐史上最大型的仪式文献《灵宝斋醮仪式范》和经韵曲集《玉音法事》,是在宋徽宗主持下雕版印行的,使正统科仪音乐在全国范围得到统一和规范,从局部地区向全国各地推行,产生了广泛的社会影响,促进了道乐发展并成为具有全国性影响的音乐品种。

从当时道教内部的科仪音乐发展情况来看,主要是集大成地继承传统。南朝时期建立的宗法灵宝派的科仪音乐传统,在唐宋时期得到全面继承。至北宋时期各地名山新兴了诸多道派,大多重符箓科仪,尤以江南为盛,最有影响的是江西龙虎山、阁皂山和江苏茅山,合称“三山符箓”。《茅山志》卷16云:“初,三山经箓,龙虎《正一》,阁皂《灵宝》,茅山《大洞》,各嗣其本宗,先生请混一之。今龙虎、阁皂之传上清法,盖始于此。”^[1]三山符箓各有所宗,后又有归附茅山派的趋势。但这里要注意一个区别。即从道派势力来看,全国范围以茅山派势力最大。茅山派的宗主地位,主要得力于其领袖长期与统治者过从甚密,得到统治者的推崇佑护。但从科仪音乐来看,各家各派统一宗法的则是《灵宝》大法,使前期建立的仪式音乐传统得到统一的继承。

从仪式音乐总体情况来看,尽管此时期帝王的参与使科仪音乐分化出另一支由道外社会仿作的世俗化道乐,但他们更多是立足于固有的传统仪式而进行编辑、整理、推广和少量的填词改编,使其进一步规范 and 普及而产生广泛的社会影响。因而,此时期仪式音乐的主流仍是延续传统,无论道内或道外,均未做大

^① 本文为2007年国家社科基金项目阶段性成果之一,项目批准号:07BZJ012。

的创新发展。所以此时期新产生运用的经韵曲目数量并不多,但弥足珍贵的是当时新产生经韵曲目中尚有一些保留至今,使我们能清晰地考察到唐宋道曲传承的历史轨迹。现择要进行分析考证。

一、《称职》

道教祈禳仪式必用之韵,高功在仪式开始不久采用歌唱的方式向神报告自己的神职和斋意。又因唱《称职》时要向众多神圣致意,故又名《圣班韵》。现各地的唱词多为半文半白的体式:“臣系太上无极大道……龙门正宗邱大真人门下第××代妙道弟子××率领合堂两班道众人等。同叩坛前,稽首顿首,炉焚真香,虔诚上启:东极宫中救苦天尊,南极宫中度命天尊(案,以下为要报告的所有天尊神圣名号)……伏望暂离金阙,下降香坛……今有牒文,恭对敷宣。……志心称念,捧送天尊,不可思议功德。”^①这种文体不像歌诗,因而若非做细致的古今勘查比对,很容易误认为它是一段说白。历代科仪音乐文献从未将其列入经韵曲目范围。至今在道内或道外出版之曲集或论著中,也仍无人载述此曲。仅此一端,足见无论历史音乐文献记载还是当下音乐学术研究中还多有粗疏待补之处。实际上,此曲在仪式功能和音乐形态上都极富特色。首先,其词曲配合相当完美。它的唱词长大而形式错综,一般很难配合曲调,但道教却运用基本乐段自由衍展变化反复的形式,配合得那么妥帖巧妙。其次,腔调独特,创造出一种似吟似咏、时吟时咏的别致而富有韵味的旋律形态,使音乐的叙事性与抒情性得到完美的平衡和体现。我们理应将其纳入音乐曲目范畴并加以认真研究。

全歌旋律共由四个基本材料组成。先是乐句结构的引子,以上行的 la do re 窄声韵音调奠定了全曲的音调特色和中心音(羽)。后面三个基本材料类乐段结构。第1乐段承接引子音调施以自由衍展,其中加入一个含偏声变宫的自由移位,乐段本身多次做细微变化的重复,以配合长篇唱词,旋线呈微波状,吟诗腔风格,情绪宁静安详;第2段延续第1段的性格,但一开始就选取其含变宫的变形而展开,因而音区提高四度,略有色彩对比,仍为宁静的吟诗腔;第3段开始就提高八度音区到高羽,节奏拉宽,旋律起伏增大,呈大波浪形,由此变为抒情的赞歌风格,情绪明显激动起来,将全歌推进到高潮后,又从头反复。每次反复,无论是全曲、乐段或乐节,都有程度不同的衍展变化。因而使全歌听来既统一又不失变化,韵味深长。从旋律总体风格来看,偏于南音色彩,是典型的全

① 摘录自仪式书《萨祖铁罐施食》,北京白云观影印本。

真十方韵风格。

例1 《称职》主旋律(浙江燕窠洞)

$\text{♩} = 78$
 % (引子) ----- 1.

臣 哪 系 太 上 无 极 大 道 玉 清 金 笥

宝 啊 禄, 混 元 紫 府 选 仙 上 品 乘 东 华 演 教 龙 门 正 宗。

2.

3.

%

以上旋律样式运用范围相当广泛,在江苏茅山、湖北武当山、武昌长春观、华山玉泉院、青城山等地道观的仪式中都能听到类似唱腔。不同地域虽有不同程度的衍变,但其基本旋律材料和形态都是相似的。足见此韵旋律在相当古老的年代就已形成了比较稳定的模式。

下面以武昌长春观上表仪式中的同名经韵为例略做分析比较,首先可见出其基本的旋律材料和风格与上曲相似,显然是同曲的变体。但它也有较多细节变化,主要体现为两点。第一,省略了引子乐句,使全曲结构显得不太完整;第二,三个乐段材料本身都有变形,其中第一段变化较小,得到更加强调和突出的运用,它不断重复或变化重复。第二、三两段变化较大,运用率降低。

例2 《称职》主旋律比较(武昌长春观)

1段变体

3段变体

2段变体

1段材料

3段变形

The musical score is written on ten staves in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. Brackets and labels indicate specific sections: '1段变体' (Variation 1) on the first staff, '3段变体' (Variation 3) on the third staff, '2段变体' (Variation 2) on the fifth staff, '1段材料' (Material 1) on the sixth staff, and '3段变形' (Variation 3) on the tenth staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.



例3 《称职》全谱(武昌长春观)







需要说明,以上三曲实为浙江和武昌两地在当代运用的两首同名曲之比较,因此曲十分长大,故曲例 1 和曲例 2 仅列主旋律谱,一来便于读者比较,二来也避免占据过长篇幅。曲例 3 则列出武昌长春观的全谱,是为了深入研究的读者作参考之用。

通过这相隔遥远的两地两首同名经韵词曲形态如此相似的现象比较,可以证明两个问题。其一,它们在风格上都属于偏于南音色彩全真十方韵体系;其二,两地两曲“不约而同”的相似现象,表明它们来源于一个共同的曲目母体。两曲之间存在着的某些差异细节,不过是在分别流传中因地因人而生发的可以理解的变异。由此可进一步判断,它们的母体曲目的产生时间,必然可追溯到遥远的古老年代。下面我们就此做一溯源探源的考察。

那么,《称职》这首经韵的产生可追溯到什么年代呢?根据仪式与音乐一体化的一般规律,我们可以把考察的目光先聚焦于唐代。据仪式文献记载,当时虽然没有出现《称职》的名目,但在唐末仪式中已有叫“请称法位”的节目,其实其内容和功能与今之《称职》完全一样,显然它是《称职》的早期曲名。

在唐末杜光庭所撰仪式中多见此曲,如在祈禳类《生日本命仪》中的“清旦

行道仪”中用于仪式开始不久的“发炉”^①之后：

升坛，举各礼师，宣[卫灵咒]，鸣法鼓，发炉，都讲举请称法位，具位臣某与合坛官众等谨同诚上启，虚无自然元始天尊，太上玉晨大道君……稽首再拜，奉迎圣驾。降圣，知磬举散花，奏乐，重诚上启，宣词，重伸上启，终献，奏乐，重诚上启，重称法位。举送圣颂，复炉，举天尊，送神，化财，回向，礼毕。^[2]

都講舉請稱法位

具位臣姓某與合壇官眾等謹同誠上啓
斗極祖師洞真大道元始天尊斗極宗師洞
玄大道太上道君斗極真師洞神大道太上
老君玉皇大天尊玄穹高上帝斗中之尊天
皇大帝斗中之主紫微大帝北斗高上玉皇
尊帝君太微玉帝玄卿大帝君北斗太尉陽
明貪狼玉晨君北斗上宰陰精巨門玉晨君
北斗司空真人祿存玉晨君北斗遊擊玄冥
文曲玉晨君北斗斗君丹元廉貞玉晨君北
斗太常北極武曲玉晨君北斗上帝天關破
軍玉晨君北斗玉帝洞明外輔玉晨君北斗
帝真隱元內弼玉晨君斗中天罡萬真節度

图1 唐代《请称法位》唱词^[2]

上仪中，从都讲“举请称法位”到“上启”的内容，与今《称职》的含义及体式全同，语义上也是同一个意思，即都是仪式主持人向神报告自己的职位身份和建斋的目的，以请神灵批准襄助。这里我们还应注意到，当时的都讲即是主持人，文献并注明他是用“举”的形式来“称法位”的。这个“举”，按照历史和当代的实际意义，即是唱的意思，表明后面的词都是唱诵出来的，这也与今之《称职》仪式音乐情况完全一致。

另杜撰开度类《太上黄箓斋仪》中“第一日清旦行道仪”的程序：

众官列位。唱道赞，华夏赞，启堂颂，入户咒，华夏赞，上十方香，三上香，各礼师，卫灵咒，鸣法鼓，发炉，各称法位“上清玄都大洞三景弟子，无上三洞法师奉行黄箓大斋，法师某岳先生某帝真人，臣某谨同诚上启。虚无自然元始天尊无极大道，太上大道君……今奉词旨，敢不上闻”，礼方，步虚，三启，三礼，重称法位，同诚上启，发念，复炉，出堂颂，回师，事毕。^[3]

① “发炉”是框架性程序，法师派出身中之神。常用于仪式开始不久处。



各称法位衆官密稱已法位也
 上清玄都大洞三景弟子元上三洞法師奉
 行黃籙大齋法師某微先生某帝真人某
 謹同誠上啓
 虛元自然元始天尊元極大道太上大道君
 太上老君高上玉皇十方已得道大聖衆至
 具諸君丈人三十二天帝君玉虛上帝玉帝
 大帝東華南極西靈北真玄都玉京金闕七
 寶玄皇衆微上官靈寶至真明皇道君三十
 六部尊經玄中大法師三界官屬一切真靈
 聖尊傳勅良因生值大化玄真啓拔得處玄
 門三師盟授三寶具經法應度人九萬九千
 位登至真而功德應薄未能自仙衆尙踰過
 棲真塵寰但受法之初盟告三界的當度人
 濟物立功爲先凡所歸依理宜關奏今奉詞
 旨敢不上聞

图2 唐代《各称法位》唱词^[3]

唱词的内容格式更为接近今曲。显然这与黄篆斋与当代《称职》都用于度亡仪式有关。可见,当时的“称职”节目可通用于祈禳(祈福)与开度(度亡)两大类仪式中,唱词略有小异。这个特点也沿用至今。此外,上面仪式中有两个特点值得注意。其一是先有“各称法位”节目,并有小字注“众官密称已法位也”,表明在当时的仪式中,也有各位法师都要称其法位的程序,而不限于主持人。其二,后面又有“重称法位”的节目出现,表明称法位的程序有时也多次进行。这些现象,在当代全真道比较大型的“焰口”度亡仪式中依然运用。据此,可认定唐代的“称法位”即今曲《称职》之前身。

北宋时期多种仪式中仍多运用此仪式节目,并仍沿用唐代“各称法位”的模式。如《灵宝领教济度金书》^①中“医治全形灵官醮仪”的程序:

[步虚],洒净,各称法位,上启,初献花,散花,亚献,三献,向来,请圣,初献,亚献,三献。^[4]

靈寶領教濟度金書卷之三十六
 洞微高 開九敬香真人某金真使
 靈寶通玄弘教水南先生林靈真
 科儀立成品調度
 醫治全形靈官醮儀
 安座 灑淨
 各稱法位
 具位姓某謹焚香上啓
 靈寶玄壇天醫治職仙官君史泥元十二炁
 化生大將軍解冤釋結大神流澤司令簡司
 仙官將吏隨機應感一切真靈仗以聖澤春
 融廣覆三塗之熱憐神功雨潤普滋萬類之
 沉淪玄曹列靈寶之班紫炁來虛皇之令咸
 靈有赫變化無方九返七還坐致枯骸而再
 潤千和萬合能令真骨以成觀澄清入解之
 泉職麗六銖之服凡仰命慈濟垂情今有
 舊主某開度亡故某人某箇塵緣遠洽宜境
 二聖乘危而結累四大低離千冤若恨以投
 艱德辭未彈泥形神之垢穢與容止之影響
 非賴神通焉得感感一封籙奏已承帝教之

图3 宋元《各称法位》唱词^[4]

在步虚、洒净之后即开始“称法位”,再紧接“上启”,这一节目运用的程序特

① 此文献刊行于元代,师承自宋代。

点及其唱词内容,都更接近今天的《称职》了。步虚、洒净都是为迎接神灵做准备的仪式音乐节目和曲目,之后便顺理成章地向神报告职位,请神下凡帮助。

明代《称职》仪式节目及其名称首次见载于仪式文献。在同一仪式中尚是“称法位”与《称职》合用,因而可以看成是两种名目转换的时期。参见《上清灵宝济度大成金书》中的《黄箓大斋设醮科》程序:

各礼师存念,鸣法鼓,高功发炉,请称法位‘具某箓弟子参玄都正,系天师门下某治领职祭酒奉行三献法事……臣闻一阴一阳……’再称法位、称职‘臣闻鸾翠流华,拱紫金之瑞相,忝珠凝妙,开碧玉之祥光……今斋主某’,再称法位(臣谨重诚上启……),宣职,宣疏,送圣颂,复炉。[5]

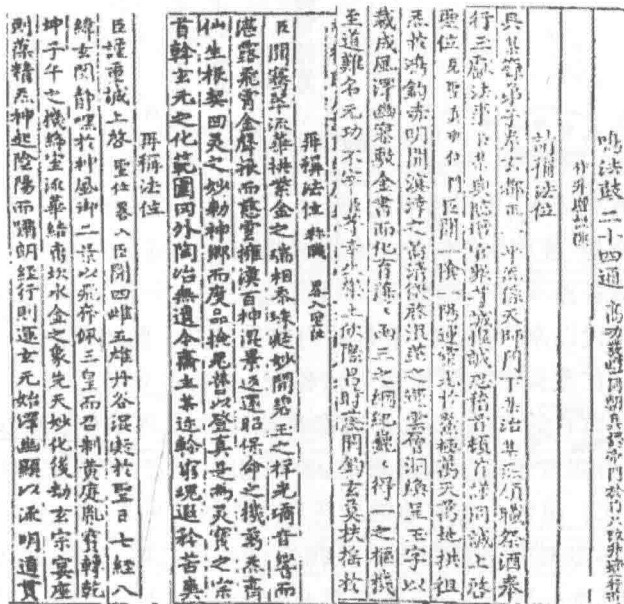


图4 明代《请称法位》唱词[5]

需要注意,仪式中“请称法位”“再称法位、称职”与“再称法位”三个节目连续运用,其中第一次“再称法位”是与《称职》并为一目的,表明两目是同一内容,也证明我们推断唐代的“请称法位”即今之《称职》是完全正确的。上三目各自所唱词文内容分别是“自报家门”“明斋意”和“请神”,显然是将唐代“请称法位”节目的内容分开在三目中表述,同时也显露了以《称职》代替“称法位”名目的先兆。

清代完全承接明代用法,已完全用《称职》取代了“称法位”名目,但实质内容仍保持一致。如《青玄济炼施食全集》仪式中,先是表白提:“恭对慈尊,请称法职”,然后高功接:“臣系太上无极大道……龙门正宗邱大真人门下第××代妙道弟子××率领合堂两班道众人等。同叩坛前,稽首顿首,炉焚真香,虔诚上



启,东极宫中救苦天尊……”^[6]

願違青華府奏請太乙救苦尊
 苦花 道場諸聖
 太上無極大道玉清金闕寶靈混元紫府
 選仙上品東華演教龍門正宗邱大真
 人門下第 代妙道弟子 率領
 闍瑤兩班道衆人等同叩壇前揚首頓首
 爐焚真香虔誠上啟
 東極宮中救苦天尊
 南極宋陵度命天尊
 西極黃華蕩形天尊
 北極玉眸鍊質天尊
 中極九幽拔罪天尊
 鐵椎純金

图5 清代《称职》唱词^[6]

表白的“请称法职”是用吟唱法,提示下面高功要做的节目,高功接唱的“臣系……”部分即是“称职”的本文。称职所唱内容大体分两部分,开始是自报家门,然后是启请各路天尊。因此我们可简化表明这一程式为“表白提示—高功称职”。其与唐代以来“称法位”节目的内容显然是一脉相承的。

综上所述,在漫长的发展历程中,《称职》仪式音乐节目的名称大致有两度细微的变化,然而它的实质内容、形态和功能却始终是古今一致的,这充分证明了这个仪式曲目在古老年代便已形成,并以相当稳定的、自成一体的形式内容延续发展到今天。虽然由于时地的变迁和运用场合的不尽一致,不同时代仪式中唱词的具体形态也有一定变异。但我们仍可肯定两点:一是,此曲目从唐至今的运用形态基本一致,是一个客观存在着的事实,它表明了这首经韵曲目的独立自在性和稳定性;其二,明代开始,这首经韵的词曲形式已基本固定,并沿用至今,这就证明了它珍贵的历史价值。

二、《焚化赞》

此韵是上表仪的专用节目。上表仪属于祈祥斋,围绕上表形成了一系列相关节目,如读表、封表、薰表、焚表、送表等。仪式主持人在向尊神送达表文之前,要焚烧表文以示借助一缕青烟而将表送达天庭。这时即唱此韵。

当代各地道观经常运用上表仪,而在仪式中均必唱此韵。其名称多有一些大同小异的叫法,如《焚化赞》《薰表韵》《薰表偈》等。但是,各地同一曲目的基本仪式功能和内容则是稳定而相同的,尽管其词曲的具体形式不尽一致。

如现北京白云观闵道长传谱《焚化赞》经韵,唱词为七字、四字的杂合体,“稽首皈依天地前,炉起祥烟。(三界十方尽遥观,万圣临轩)天仙地仙水府,三官四功,曹值符使,奏表传言。若人皈依天地前,福寿无边。”^①

唱词虽不长,所配音乐却是长大的对比性三段体 ABA1。第一段主题段是赞歌风格(旋律实为《三皈依》一韵的变体),再复唱一次以配合两个七四杂合句。旋律围绕“宫—徵”旋转,五声级进上下行旋法构成小波浪形。节奏疏密交替,以密为主,具江南丝竹风味。第二段前半部以吟咏音调引入对比因素,节奏拉宽,以八分音平均型节奏为主,音调平稳,并渗入清角为宫离调因素,后半部则变化再现 A 段主题材料。第三段变化再现 A 段。显然,全曲旋律风格仍保持南北兼容,以南为主的闵氏唱腔风格。

例4 焚化赞(北京白云观)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are in Chinese, and the music is a mix of vocal and instrumental parts.

System 1:

Vocal: 稽 首 皈 呀 依 (呀)

Piano: 清 当 当 清 当 当

System 2:

Vocal: 天 当 (呀) 前 (哎)

Piano: 清 地 当 清 当 当

System 3:

Vocal: 炉 起 (也) 炉 (哎) 起 祥

Piano: 清 当 当 清 当 当 清 停 停

① 摘自武汉音乐学院道教音乐研究室编:《全真正韵谱辑》,中国文联出版公司1991年8月第1版。



烟 天 仙 地(呀) 仙

请当 请当 请当 请当 请当 请 停 当当 请 当当

水也 府 三 官 四 功 曹 哎

请 当当 请 鱼 当当 请 鱼 当 当

值 符 使(呀) 奏 表 传 言

请 鱼 当当 请 鱼 当当 请 鱼 当当

若 人

请 鱼 当当 请 鱼 当当 请 鱼 当当

若 人 皈 依 天 地

请 鱼 当当 请 鱼 当当 请 鱼 当当



在武昌长春观“上玉皇大表”的仪式中有一首经韵，曲名为《薰表韵》，与《焚化赞》的功能和唱词大致相同，都表现焚表送表之意旨，但唱词的格律和具体用语有所不同，其全用四言诗体。旋律形态亦有小异，大致是《称职》一韵的主题变奏形态。但是，旋律强调级进和柔婉情调的基本风格，则表明其与《焚化赞》均同属十方韵风格体系。

例5 薰表韵(武昌长春观)





念：唵吽吽，乾宫开天门，兑泽统雄兵。艮山封鬼路，离宫驾火龙。坎水涌波涛，坤地留人行。震宫轰霹雳，巽风吹山崩。行在中宫立，八卦护我身。



根据以上两曲在标题、仪式功能、唱词意旨和旋律风格体系上的同一性，可推断它们是同一曲目因时地变化而形成的变体。这种同一曲目在具体词曲形式上的变异，在道教仪式音乐中是比较普遍的现象。而差异较大者，往往表明这个曲目产生年代比较久远，流传运用范围也相当广泛。那么，这首经韵曲目是产生于什么年代呢？它的演变轨迹又是如何呢？下面就此做一溯源考察。

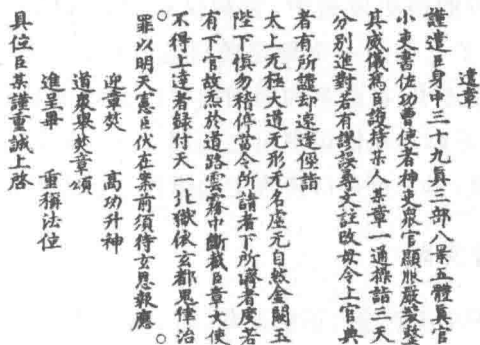
按通常惯例，一旦有上表仪式即应有此韵产生。考上表仪早在南北朝时期便已有之，然而直到宋之前，却并无详载其曲词的文献发现。故目前只能以明确有歌曲形态记录的文献为准。那么，可以认为至迟在北宋前后，此曲就产生并开始运用了。证据是北宋《玉音法事》中收录的《焚词》经韵曲词，其词为五言长律：“人天多障累，大道实矜怜。救度垂科教，咸今忏罪缘……”^[7]曲谱为曲线形态。参见下面图示。

图6 北宋《焚词》词曲^[7]

所谓“焚词”，其实也就是焚烧表文，与今《焚化赞》的曲名及实际仪式功能是完全相同的。当然，其词体和具体内容则与今曲不同，考虑到八百多年的历史沧桑和运用场合的差异，唱词有所不同和衍变，完全是可以理解的。因而，我们可有理由推测《焚词》一曲应是《焚化赞》《薰表韵》一类经韵之早期样式。

南宋沿袭北宋之制，《道门通教必用集》卷之二词《赞篇》，列举70余首经韵，囊括前代传统曲目与有宋新添之曲，其中收载《焚词颂》一曲^[8]，唱词全同北宋之《焚词》。

至元代，上表仪式已非常成熟了，《灵宝领教济度金书》卷12中《九灵飞步上章仪》，是目前所见上表仪最完整的记录，整个仪式以上章（即表）为中心，在宣章、校章、封章、遣章、迎章等一系列节目后有“迎章焚，道众举《焚章颂》”两目^[4]，前一节目表示道士烧表的行为，后一节目则是全体道士歌唱经韵的行为，此亦可证音乐与仪式节目一体化的规律性。

图7 宋元《焚章颂》曲目^[4]

这一仪式程序，与今天的《焚化赞》已非常接近了。明代这首仪式经韵仍沿

用宋代的曲名和形式。如明代《上清灵宝济度大成金书》“法事品”收载 122 首经韵中有《焚词颂》。到清代,随着上表仪的更加完善和丰富,此经韵的名称更加多样化,并与今之用法完全接轨。如清代成都二仙庵收藏的《进表上章总朝全集》^[9]中的《送化》经韵^[9]、《玉帝正朝集》中的“众念《薰表偈》”^[6]经韵等,均是同一曲目的异名。从下图示文字中可以看出,仪式是围绕上表为中心而运作的,有一套严格的程式:先迎表,再开启表函,再上报神仙,法师宣读表文,呼唤天尊,众唱薰表偈。整个过程中始终伴随着器乐演奏和经韵演唱,表现出对神的崇拜和对仪式的重视。

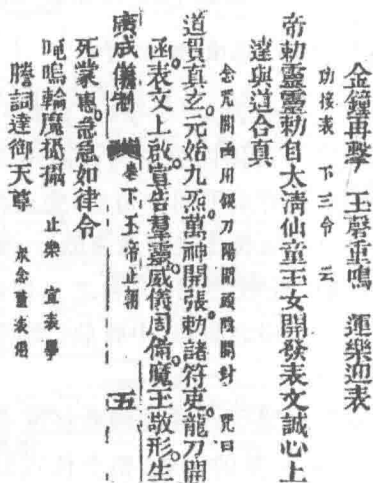


图8 清代《薰表偈》曲目^[6]

通过以上考述,可见当代仍存活的“焚化赞”经韵,至迟在宋代便已产生并运用于仪式。在漫长的历史发展中,它在仪式功能、标题、唱词意蕴上的统一性,不容置疑地表明了它作为一个稳定曲目的身份。当然,我们也看到它在不同时代不同地域的流传中、在曲名和唱词内容以至旋律形态上也都有不同程度的变异。然而,这并不影响我们识别出它们属于同一曲目。而这种同一曲目在不同地域的变体现象,本来也是口传为主的道教音乐传承过程中的必然结果。

本文主要参考文献

[1]中国台湾“中华道教会”.正统道藏(第9册)[M].台北:中国台湾新文丰出版公司,1977.

[2]道藏(第31册)[M].上海书店出版社、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[3]杜光庭.太上黄箓斋仪.道藏(第9册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[4]道藏(第7册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[5]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷16)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[6]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷14)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[7]道藏(第11册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[8]道藏(第32册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[9]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷15)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[原载《南京艺术学院学报》(音乐与表演版)2010年第2期]



论南宋产生的两首道教经韵 《五厨经》《丰都咒》

南宋战乱频频,政治动荡。因金兵的大举入侵,南宋朝廷偏安一隅,与金、元形成南北对峙局面。民族矛盾、阶级矛盾的异常尖锐化,导致社会文化的发展具有一些新的特点。

战争造成的社会动荡和生死剧变,使社会思潮从唐代对生之幸福的追求而转向对于死亡的终极关怀。对于死亡,人们既感到恐惧和无奈,同时又渴望生命的继续,相信灵魂的存在和永生的可能,这种复杂的情感危机,为宗教的参与提供了良好机遇。在面对死亡、解救情感难关时,道教采取了积极的信仰安慰,使人相信永生和灵的存在,并将这种解救信仰具象化于度亡仪式,以使其表里充实而可捉摸。这种实践操作,可使人们暂时渡过生死感情危机,保持生命继续的坚定信念,在文化上自有其特殊价值。

斯时适应普通民众思想感情的音乐形式勃兴起来。南方民俗文艺与佛道仪式音乐的交融趋密,如早期南戏中直接搬用《步虚声》《五供养》等道曲,宋元戏剧中有大量仙道题材的剧目,佛教“目连戏”与民间戏曲的融合,道教观念和经韵对宋元词乐的渗透,等等。

此时期道乐发展也有“南移、下移”趋势,道乐尤其在江浙一带得到弘扬,并出现了新的特点。

其一,科仪书的编行空前繁荣,种类增多,仪节更繁复,记载更翔实,多为南方道士编行,反映了科仪在南方的盛行;其二,度亡性质的仪式长足发展。南宋以来撰写的大量科仪书占现存道经中同类著作的大部分,而其所记科仪都将黄篆斋置于主体地位;其三,度亡仪因强化“破狱施食”情节而新增大量构件,从而极大扩充了仪式结构,形成了内容更充实、结构更丰满、更具人情味的新模式。度亡科仪的异军突起显然是为了适应社会思潮的发展,并与当时民众社会中盛行佛教“目莲戏”的背景也有直接关联。

从道教宗派与音乐的关系史来看,也有值得注意之处。虽然此时期新道派纷纷崛起。除原有的龙虎天师、茅山上清、阁皂灵宝三山符箓派外,北方金国兴起了太一、大道、全真三派新道教,继有净明道、金丹派南宗等新道派出现。如果我们据此认为各道派在音乐上各唱各的调,那就大错特错了。据笔者对大量科仪音乐文献的研究,可证至少从仪式模式和基本的曲目系统来看,各派的仪

式音乐并未另起炉灶,自创新章,而是一致共承传统薪火,以灵宝大法为宗。例如全真道提倡三教合一,注重性命修炼,在教义教理上与正一派有很大区别,但其所用科仪音乐却与正一等派保持基本一致。全真道与正一等其他道派同坛举行斋仪之事也很常见。“元仁宗延佑二年(公元1315年)玄教大宗师张留孙、全真掌教孙德或受命在长春宫建周天大醮七昼夜。泰定二年(公元1325年),正一道第三十九代天师张嗣成、全真掌教孙履道、玄教大宗师吴全节,率领南北道士千人,在长春宫建黄箓普度大醮七日。”^①足可说明道教科仪音乐的传统模式具有很强的统一稳固性,超越了时代和道派的局限。

中国音乐文化包括佛教文化,道教至宋元已有明显的南北道派分野,然其音乐却从未有相应的分化,始终保持着相当统一的偏重南方风格的传统,这是中国道乐的一大特色。

此时期道教仪式在分类命名上也有新的做法。其一,按功能分类法将斋仪统分为“开度”“祈禳”两大类。所有仪式依此而分为“开度独用”“祈禳独用”和“开度、祈禳通用”三种类型。^{②[2]}这种“以简驭繁”的分类法对于科仪音乐实践和理论均有重要意义。其二,科仪采用了更明确的分层概念,“斋”和“道场”指最大型而独立运用的科仪;“仪”和“醮”则是相对独立的亚层次仪式程序,一般不长大。最小的结构单元是“节次”(如发炉、出官、步虚等)。^[2]

南宋作为道教仪式音乐的转型期,新出诸多仪式经韵,它们的产生和运用,从微观实证角度反映出当时度亡仪式的发展大势及其具体形态。难能可贵的是,这些新出经韵大多沿用至今,堪称活的音乐文物。

本文选择两首经典曲目进行分析和考证,以明其历史源流,识其当代意义。

一、《五厨经》

当代道教“施食”仪式必用曲目,仪式中法师在召请亡魂来临法筵之前,借助意念“变食”^③即唱此韵,以供亡灵享用。唱词为五言韵诗:

“一气和太和,得一道皆泰,和乃无太和,玄理通玄际。

不以意思意,亦不求无思。意而无思意,亦不如是持。

莫将心缘心,还莫往绝缘。心在莫存心,真则守贞渊。

① 张泽洪:《道教祭礼仪典》,四川人民出版社1994年版,第43页。

② 开度,祈禳为不同性质的两种基本仪式类型,前者为拔度之魂,面对阴间鬼魂;后者为祈福禳灾,面对阳间活人。若两类仪式皆可通用的节目则当为更基础性的内容,仪式书中注明为“开度、祈禳通用”。此仪式书及其分类法见载于元代出版的文献《灵宝领教济度金书》,该书“序”中说明编撰者宁全真系直承南朝陆修静和南宋田灵虚之灵宝法,故可断此书及其分类体系至迟在南宋已有之。

③ 仪式节目,即将普通斛食变化为法食。

修理智离志，积修不符离。志而不修志，心业如已知。”^[1]

从局外人角度看，这唱词意义十分玄奥难解，哪里有什么厨房、食品的内容？这里就需要懂得道教文化的奥义才能理解这首经韵的含义。我们且先从曲名来说，看看道教是如何解释《五厨经》的意思的。原来道教认为，《五厨经》本是老子所说的经书，为五言二十句，主要讲述修身之要。唐代道士尹愔有《老子说五厨经注》一卷^①，其先解经名：“夫存一泰和则五脏充满，五神静正。五脏充则滋味足，五神静则嗜欲除。此经是五脏之所取给，如求食于厨，故云《五厨》尔。”看到这里，我们也就明白其奥义所在了。用通俗易懂的白话来解释，如果内心存思道气的话，那么心肝脾肺脏五脏就充实盈满，五神也宁静笃定。五脏充盈就滋味充足，五神安静就免除了嗜好欲望。这经书是在安置五脏的地方取得的，就好像人们从厨房求得食品一样，所以叫《五厨》。

此经文是不是老子所说且不深究，但经文以人们最熟悉的事物来象征深奥玄虚的道义，倒很像老子笔法。由此我们明白《五厨经》原是用比喻手法来讲修身养性之理。后来道教仪式中对《五厨经》的解释，大致源于此，但又进一步将食厨的概念做了具象化衍展，而逐渐转化为“饮食”之义，并形成了“变食”“施食”等祭鬼神的仪式节目。如明代高道周思得编大型科仪文献《上清灵宝济度大成金书》的卷23载有“施食琼篇”，专释“五厨”的含义是“五行太和之气聚而为厨”，并指出它是“变食之纲领”：

五厨者，乃五行太和之气聚而为厨，以祭鬼神也。最为微妙，其变食之纲领也。且鬼神受我饮食者，皆受我太和之甘露也。……故行法者变神遣将，存想尤当专一。或存想微差或念虑略动，幽鬼皆不获食。……心定则通真，神全则祭鬼。其法实静坐所致。若我静定未能纯熟，则定中所观祭炼之境亦狭隘污秽，饮食亦淡薄，而幽冥亦未满愿。虽得济亦浅。若我静定已纯熟，则定中所现饮食亦香洁广大清静，而幽冥亦满足所愿，得济亦深。我有一分静定则有一分灵验。……行事既毕，泯为无物，始合清净虚无之理。……^[5]

这样，玄奥深邃的自身修养就演变为浅显易懂的饮食之道，并外化为给饿鬼施法食的仪式行为。《五厨》之要义，皆凭法师意念神气之变化，虽唐以后已

① 原题“唐京肃明观尹愔注”。卷首有尹愔序，知此经乃是道士尹愔向皇上奏进的。按尹愔自号思贞子，“通老子书，为道士，师事叶法善，尽得其道，时玄宗尚玄言，召对喜甚，拜谏议大夫，集贤院学士……专领集贤史馆图书。”此注即其在任期间向唐玄宗奏进的。然据尹愔自序言：“伏读此经，五章尽修身卫生之要，全和含一，精义可以入神；坐忘遗照，安身可以崇德。研味滋久，辄为训注。”则知原书实分为五章。《道藏》本不分章，盖为后人所并。此注收入《道藏》第533册洞神部玉诀为“是”字帙中。

指具体的饮食,但仍与法师的修身养性有关,需要“致虚极守定笃”,达到清静虚无之境界,才能使法术灵验。这种观念、仪式、经韵,显然都是从道家哲理精髓中生发出来的。

现各地道教凡比较正规的“施食”或“焰口”仪式中,都唱此韵。而且唱词都较统一,只是曲调不尽相同。现以全真道两个重要宫观的经韵为例比较说明,以管中窥豹。

武当山喇万慧道长的传谱代表中国中南部的道乐风格体系,其唱词分两段,前段为五言诗,唱《五厨经》的本经,后段为七言诗体,为请五方神的内容,当是后来补充的段落以示请神。但全曲旋律是统一的风格,为上下句体的变奏。主题段由两个等长乐句(4小节)构成,上句a的音调较平直,以“mi re sol”为核腔,以“mi re”两音的附点与前十六分组合而构成特性节奏型,吟咏风;下句b的音调起伏较大,以“sol la do re”为核腔,五声级进上下行构成小波浪旋线,十六分密集节奏型频频出现,情调略趋于激动,与上句构成对比。全歌对主题段做了三次渐次发展的变奏,每次变奏都有音调、节奏和结构长度上的轻微变化。

例1 五厨经(喇万慧唱)

一 (呀) 气 和 太 和

得 一 道 皆 (呀)

太 (呀), 和 乃 无 一 和,

(啊) 玄 理 通 玄 (哪)

际 (呀)。 牵 (呀) 请 东 方



北京白云观闵道长传谱代表中国西北部道乐的風格,其唱詞全用五言詩的本經,偶有脫字錯字處。但其旋律則與武當山有较大不同。全歌僅六個樂句,為對應性上下句體的分節歌形式。音調形態也較簡單,上句以五聲級進旋法圍繞宮音做回環運動,下句稍高起,從角音下行級進到低徵結束。全曲為敘事性的吟詠風格。

例2 五厨经(北京白云观 闵智亭唱)



既然《五厨经》是“变食”之纲领、“施食”仪式的要件,那么从理论上说,它产



生年代就不应该晚于施食仪式见载文献的唐代,惜当时文献无具体详载^①。这样,我们就暂定有详情可徵的南宋为其产生年代。道教科仪文献《灵宝领教济度金书》中记载有多种斋仪式中所用的“普度净供仪”,是黄篆斋的主体仪式,其节目和程序已接近当代比较完整的施食仪,如青玄斋所用的普度净供仪中已用“变食”节次:

[步虚],洒净,[普献颂],祝香,请神,焚召灵等符,[举天尊],[召灵请神],众诵[中篇],招魂,清凉甘露天尊,焚甘露符,变化无尽天尊,焚变食符,酥酆抹味天尊,破狱,[破丰都咒],普召鬼魂,全形,引亡入浴,洒甘露,众念[中篇],水火炼,焚降真符,众诵[隐语],诵章与焚符,[智慧颂],[举],[三宝赞],[太乙赞],[北帝颂],[奉戒颂],启谢。^[2]

在变食之后并未出现有明确标题的经韵,但有一段四言十句诗体的歌曲:

玉清金阙,上元天一。化生灵泉,六龙普变。七珍奇果,妙绝芳鲜。玄通上食,广满无量。上仙大铃变,神仙大铃变。^[2]

此律诗虽未标曲名,但按仪式逻辑和当代实践情况来看,它应就是《五厨经》的前身。虽然其词体与具体文字与今并不全同,但它包含着后来《五厨经》一曲的基本意旨,即以天一之道气,变化出芳鲜的法食。由此我们可推论这首律诗应是《五厨经》的早期形态。

需注意到,在变食和律诗的前后均有“举天尊”,这三个环节连续构成了一个逻辑情节,先用请天尊和焚符等法术变食,再唱韵,使法食变得美味可口。可见唱韵在变食仪式中具有特殊的力量。

五厨经典名见于明代仪式文献,明御制《大明玄教斋醮仪范》中“建度亡斋三日节次”的第三日仪节中记载此歌,曲名和歌词内容都与今全同,证明当代五厨经相当完整地保留了明代面貌:

净坛,请师,降神通意,安镇五方真符,开灯,召亡,沐浴,咒食,济孤施斛。灵宝设斛科,称扬救苦天尊,焚符,洒净,称天尊(骈文体),诵[丰都咒],焚招魂符,召孤,沐浴咒,解冤释结,加持斛食,[五厨经],炼度,[三皈依],传戒,送亡,化财,回向。^[3]

① 欧阳修撰《艺文类聚》中已记录了唐代于中元节施行“施食”“净供”等仪的大致情况。惜无详细的程序记载。



焚燔念咒 焚燔咒 加持斛食
 五厨经 得一遵皆奉 和乃無一和
 玄理同玄際 亦不求無思 意而不復思
 是法如是持 莫將心緣心 還莫住絕緣 心在莫存心
 真則守真 修離忘離志 積修不符離 志而不修志
 已業無已知 訪食氣結氣 非諸久定結 氣歸諸本氣
 隨取常隨泄 散施斛食

图1 明代经韵《五厨经》完整版唱词

从中可以进一步认识到,仪式程序中连续运用的“加持斛食”和《五厨经》两个节目,实为南宋变食模式的沿用,“加持斛食”类似“焚变食符”,是变食的法术,而《五厨经》则是以唱韵形式来强化变食的功效。两个节目密不可分,共同构成了制作仙食的程序。这种模式也反证了前述南宋仪式在变食后出现的律诗应是《五厨经》的推测,事实上,明代至今的仪式也大体遵循这一模式。

由于变食仪与唱《五厨经》表达的同一内容,两者既密不可分而又混沌一体。所以将其运用顺序做颠倒变化似乎也无大碍。清代的各种仪式就做了如此运用,先调诵《五厨经》,再行“变食”仪。

如《广成仪制铁罐斛食全集》中,先调诵经韵才接“变食”仪。^[4]



图2 清代铁罐斛食仪式节目《五厨经》接《变食》原文影印件

清《玄门功课晚坛》后附的“随堂施食一宗”,其运用程序也是如此:

众念天尊,举(符命与通传……闻法到人天)举天尊,[幽冥韵],香供养,[出生咒],[五厨经],变食,洒甘露,救苦诰,[破丰都板],往生咒,施食,摄召,咒食,化财,[元始符命],生天,举天尊,回坛。^①

香供儀十方救苦天尊	玉訣應化霄露食	普施河沙眾鬼魂
願皆飽滿捨慳貪	脫化人天生淨界	
汝等鬼神眾吾今施汝供一粒福十方河沙鬼神用		
常樂天宮不夜春	普施霄露濟羣生	
頓息塵埃歸正道	法界調誦五厨經	
道藏輯要	玄門功課晚壇	三張集一
一系和太和	得一道皆泰	和乃無一和
不意思意	亦不求無思	意而無有意
莫將心緣心	還莫住絕緣	心在真存心
修理志離志	精修不符離	志而不修志
諸食系結系	非諸久定結	系歸諸本系
奉請變食神王變食小吏變此法食遍滿天地自然天厨食普		隨取當隨洩
及於一切神魂饑渴者盡沾甘露味		
奉請東王公西王母太乙天尊降霄露三天無量食充滿法界		
中濟汝饑渴者清靜無量身饑虛生飽滿熱惱得清涼一切饑渴者同登極樂界		

图3 清代晚坛施食仪式节目《五厨经》据《变食》原文影印件

清朝其他道派的“施食”仪中大都是同样情况,曲名、用法与唱词全同于今,明确要求用“调诵”之法。

综上所述,可以认定本曲的完全定型是在明代,但它的前身或雏形最迟在南宋之际便已产生。作为一首历史悠久、功能形式稳定的经韵曲目,它的具体形态经历了两个阶段的变化:第一阶段在南宋元时期,它附着于变食仪式环节之后,运用四言律诗唱词;第二阶段从明代至今,经韵被赋予明确的曲名《五厨经》,从仪式法术中独立出来,运用五言诗体唱词。两个阶段的内在统一性和延续性,主要体现于变食的功能和程序用法,由此体现了这首经韵既有变又有不变的历史演进过程。

二、《丰都咒》

当代施食仪式必用曲目,在道教神学体系中,丰都是地狱所在地,亦称鬼城,要拔度亡魂,就必须先将幽魂从地狱中救出。故丰都地狱就成了仪式中的一个重要地点,经韵《丰都咒》即缘于此。此曲异名甚多。因法师在此仪式环节需要仰仗法力,打破地狱,以解救鬼魂,故又名《破丰都咒》。按道教信仰,久处

^① 《道藏辑要·张集》“玄门功课晚坛”第11页。



地狱的饿鬼“咽喉闭塞，饮食难通”，需要“仰劳道力，宣扬秘咒”，在破地狱后，还要将饿鬼们的咽喉打开，才能顺利享用法食，故又称为《咽喉咒》。这些都是此经韵的神学意义和仪式背景。

现行唱词为五言八句律体，描绘了丰都的景象和法力洞照的意念：“茫茫丰都中，重重金刚山，灵宝无量光，洞照炎池烦。九幽（七祖）诸幽魂，身随香云幡。定慧青莲华，上生神永安。”

虽然现各地唱词都很统一，但经韵旋律则不尽相同。仅举二例说明之。

武当山喇万慧传谱的曲名为《丰都咒》，结构为自由变奏的二段体。A段为展衍式三句体乐段，五声商调。第一句用平均型及附点节奏，五声级进的旋律十分平直，围绕核腔 do re la 做回环下行羽音。第二句频用切分音及喇式节奏型（附点另前十六分音节），含六度上跳的核腔 mi do la sol，旋线起伏加大，使情绪渐趋激越。第三句保持第二句的节奏变化，加用十六音型的核腔 sol do la，音区提高，使情绪保持激动而进入击乐段。间插锣鼓段后的B段是四乐句的分节歌，整个B段是A段第三句的加花变奏，旋律多用大跳和密集节奏，进一步将情绪推向坚定激动。全段音乐起于羽，煞于不稳定的角音，便于流畅地做反复。全曲渐层加强丰富的变奏手法，情绪渐趋刚劲坚定的布局很符合歌曲的特定意境。

例3 丰都咒(武当山)

$\text{♩} = 78$

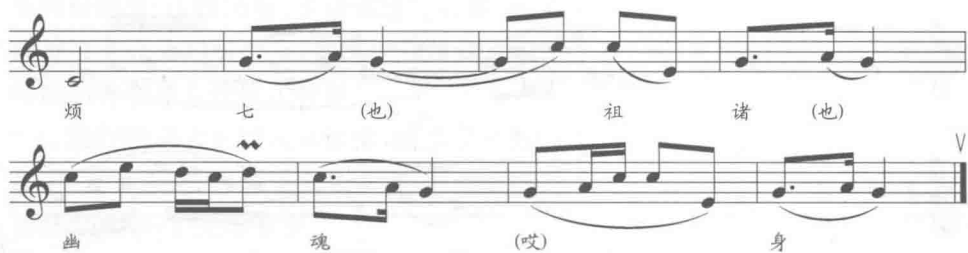
茫 (啊) 茫 丰 都 中, (啊) 重 (啊) 重
金 刚 (哎) 山, (哪) 哎
灵 (哪) 宝 无 量 光, (哎) 哎
洞 照 (哎) 九 (哪) 幽



北京白云观闵智亭道长的传谱称《咽喉咒》，亦名《丰都咒》，与武当山同名曲基本相似。单段体的轻微变奏 AA1。A 为展衍式四句体乐段，以徵为中心音的五声宫调式。音调拼合“sol do re”“do mi re”“do la sol”三腔型而成，跳进与级进交替的腔型旋法，在南音基调中亦显北音色彩。节奏多用八分平均型，掺以附点节奏，比较武当山同名曲旋律形态也略有变化，其情调多些平稳安详，少些刚劲激动，有四平八稳、悠然自得的意味。

例 4 丰都咒 (闵智亭唱)





浙江温州燕窠洞全真道传谱的曲调形态与风格则又独树一帜,音乐旋律以五声级进为主,音区较低,以窄声韵的 la do re 三音列为基调行腔,具有江南音乐柔婉细腻的特征。

例5 丰都咒(浙江传谱)



南宋时期黄箓斋仪盛行于世,南宋传谱、元代成书的《灵宝领教济度金书》中记录有多种不同类型黄箓斋的详细行法过程,其中“开度黄箓斋五日节目”,在正斋开始之前的七天要逐日进拜“破丰都开业道、素车白马、开通道路、摄招亡魂、沐浴全形、普度幽魂、九炼生仙升度亡魂”等七种朱章^[2]。这七次拜章的名目实为正斋的核心程序,比较完整地表现出法师运用法力,先打开丰都鬼城,将亡魂解救出来,然后给他们洗澡、修复残身、水火炼度、升天成仙这样一个仪式情节,已很接近当代的施食仪式了。其中“破丰都开业道”被列为首章,显然是最重要的仪式节目。

《灵宝领教济度金书》详细记载了这些朱章的仪式程序。卷31所载“咒食

仪”对应于第一章“破丰都开业道”的意旨，其程序如下：

举三天尊，[赞三天尊]，叹文，启请，金容玉相天尊，焚符，[破丰都开业道咒]，逍遥快乐天尊，[甘露通真咒]，法雨流润天尊，[甘露法食咒]，清凉甘露天尊，法食咒^①，酥陀抹味天尊，炼化法食咒^②，变化元量天尊，生魂育魄咒，弘济无边天尊，焚光明玉字符^③，大慈平等天尊，叹文，广度沉沦天尊和不可思议功德。^[2]

此仪程序实以破丰都、变食、炼度为基本内容，按其在当代的实际运用形态，其含有大量歌唱行为，如多次举天尊，多次咒文及叹文等，都采用五言或四言诗，都是唱诵形式。其中运用曲名为《破丰都开业道咒》的经韵，唱词全同今^[2]：

破豐都開業道咒
 茫茫鄧都中 重重金剛山 靈寶無量光
 洞照炎池煩 七祖諸幽鬼 身隨香雲縹
 定藥青蓮華 上生神永安
 逍遙快樂天尊
 雲臺層松提六洞 以超凌霞颺流精 慮旨開
 之鬱結 期潤玉樓之遠載 歌金色之章 廣
 靈儀從容受食
 奉為亡故某人靈寃仗茲往生仙界念
 玉清甘露通真咒
 功德金色光 睇睇開闔幽 華化流真香
 蓮蓋隨雲浮 千靈神元和 常居十二樓
 急宣靈寶旨 自在天堂遊
 法雨流潤天尊
 瓊漿鳳饌實天地之英華 玉發龍文結陰陽
 之精粹 飲復英風之舊載 歌甘露之章 廣
 靈儀從容受食
 焚符
 奉為亡故某人靈寃仗茲往生仙界念
 玉清甘露法食咒

图4 南宋《破丰都咒》唱词原文影印件

在构成黄箓斋的仪式单元中，也运用着类似的经韵，只是曲名略有细微变异。如破狱仪中称为《玉清破丰都咒》。

破狱仪：“[华夏赞]，分灯，[华夏赞]，上香，[华夏赞]，众念咒，九幽拔罪天尊，焚开阴曹符，宣破狱真符，众诵救苦经，焚毁锁张门符，仰启咒，宣破狱符，念[玉清破丰都咒]三遍，[向来]，上香，赞引归静默堂。”^[2]

此咒唱词照录如下：“茫茫丰都中，重重金刚山。灵宝无量光，洞照炎池烦。亡者承光明，朝礼玄元坛。生神超碧汉，童子导灵幡。”^[2]

此韵前四句唱词同今，后四句不同。南宋时期各仪所用的[丰都咒]多有此

① 案：有多种名目的法食咒，如开脏腑、清凉、恩重、玉函、通玄等，均为五言诗。

② 案：有多种不同的炼化名目，如三光泽婴、法气、玉阳、云华、导仙、宝气、定光等，均用五言诗，表现炼化过程。

③ 从焚此符时所唱四言长诗“檀栾附茝……”的内容来看，实为经韵《八天》或《灵书中篇》。

特点,前四句保持稳定不变,后四句则可随机灵活变化。

文献标示经韵均用“念”或“诵”法,而无“咏”“调诵”之类限定。这种描述正与今曲的吟诵风格相同,是否这意味着今曲的旋律尚保存了宋元传统?

“普度净供仪”的程序较复杂丰富,“[步虚],洒净,[普献颂],请神,召灵,举天尊,众诵[中篇],召摄,甘露,变食,焚破狱符,诵救苦经,焚破丰都符,太乙救苦天尊,焚[破丰都诰],普召,全形,入浴,洒甘露,众念[中篇],水火炼,焚降真符,众诵[隐语],诵章与焚符,[智慧颂],[举],[三宝赞],[太乙赞],[北帝颂],[奉戒颂],启谢。”^[2]其在举太乙救苦天尊并“焚破丰都诰”之后唱念的十二遍五律诗歌,唱词全同今之《丰都咒》:“茫茫丰都中,重重金刚山。灵宝无量光,洞照炎池烦。亡过诸灵魂,身随香云幡。定慧青莲花,上生身永安。”^[2]

以上诸曲虽标题略异,内容实则大同,可证宋时的同一经韵,其曲名和唱词可有灵活变化,但都无关宏旨。如上曲的曲名、唱词头四句与今同,但第五句后则与今不同,与当时其他仪式中同名曲的唱词也不同,这些变化当与道派和运用场合的不同有关。但一般前四句唱词内容都固定不变,它是认同这一经韵的主要标志。

明代道教仪式基本沿用宋元之制,曲名略作简化处理,明确为《丰都咒》,并标明其歌唱用吟咏法。

《大明玄教立成斋醮仪范》的记载“所有开业道灵音,谨当吟咏,诵丰都咒”。

避道以咸知自然意感誠子翁爾影隨響春
呼群率眾聲相應氣相求出生死能視
破能履無遮無礙深際而來或復或先徐徐
而至使者選招徠之力魂兮承攝召之功所
有開業道靈音謹當吟詠

誦都咒
稱太一救苦慈尊
召扶吟偈
焚召魂符

图5 明代吟咏《丰都咒》仪式节目影印件

上书中《建度亡醮三日节次》的第一日仪式程序,亦用此曲,然曲名则加长为《净丰都破地狱离寒庭升仙咒》,几乎涵盖了仪式的全部内容,歌词已全同今

曲,但却标明用念唱法:

发直符,洒净,召将,三献文,请关,遣将,化财回向,扬幡,咒幡,吟偈,讽经回向,安监坛,请神,法事,诵经,数座演经,请经法事,讽灵宝经,召请,咒食,[礼请颂],念[净丰都破地狱离寒庭升仙咒]……^[3]

以上文献所载诸曲,其曲名略有不同变化,很好理解,可视其为同曲异名就行了。但其在不同仪式中所注唱法五花八门,不尽一致,却有些费解了。虽然这好像是不太大的问题,但若从音乐学角度来思考,则又有必要略加深究。因为这个问题涉及如何评判当时诸曲的旋律形态,也关涉到我们如何理解局内人的音乐演唱观念和概念。我想可以从两个可能的角度来理解。第一种可能性,可设想这些同名曲的旋律大体一致,只是古代道内人士在使用演唱概念时并不做严格区分,或者传抄文献者做了比较随意的处理;第二种可能性,知道人们使用这些演唱概念是很严谨的,有区别意义的,那么这些不同标法的经韵就可能确有多种不同的唱法和旋律形态。这两种理解,都有可能,都有道理,但在目前情况下还难以确认何为唯一可能,抑或两种可能都并存?只好留待以后研究了。

随着各类施食祭炼仪式的日渐盛行,此曲在清代运用更为广泛,并在曲名、唱法和唱词上完全与当代形态相同。与前不同的是,清代文献记载此韵的演唱过程更为细致,如正一派《灵宝济炼科仪》中有“吟[丰都咒]”,对每一句唱词都注明其相应的法术动作如“存见(想象)——手诀(形体表现意象)——目运神篆”等^[5],充分表明道教唱韵伴随着丰富深奥的神学意义。在法师看来,破丰都是一项十分艰巨的任务,需要运用诸多神秘法术,再借音乐之力,方可顺利完成。

本文主要参考文献

[1]曹本冶,蒲亨强.武当山道教音乐研究[M].台北:中国台湾商务印书馆,1993.

[2]灵宝领教济度金书.道藏(第7册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[3]道藏(第9册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[4]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷14)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[5]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷17)[M].成都:巴蜀书社,1994.

(原载《中央音乐学院学报》2010年第3期)



南宋时期的三首道教经韵*

南宋是中国历史上战乱仍频,政治动荡的时期。民族矛盾和阶级矛盾的异常尖锐化,促使社会文化形态发展具有一些新的特点。

首先,社会思潮转向对死亡现象的特别关怀,这种复杂的情感危机,为宗教的参与提供了良好机遇。如道教即是采取积极的信仰安慰的见解,使人相信永生,相信灵的单独存在,并将这种解救信仰更具象化于度亡礼仪上面,以使其表里充实而可捉摸。这种赐予,可使人们暂时渡过生死感情的危机,保持生命继续的坚定信念,于是人心乃得安慰,精神乃得完整。

当时的文化艺术也发生了重要转变。即是文化重心的南移和下移。这一趋势同样表现在道乐发展的总体倾向上。由此使道乐发展具有了新的特点。具体表现于,其一,江南一带成为道教仪式音乐弘传的基地和大本营;其二,度亡性质的黄箓斋获得了长足发展,体现了适应广大民众心理和审美趣味的特征;其三,度亡仪因强化“破狱施食”情节而新增大量构件,从而极大扩充了仪式结构,形成了内容更充实结构更丰满更具人情味的新模式。

尽管此时期新道派迭起,但从科仪音乐方面考查,各派并未另起炉灶,自创新制,而是一致共承前代正统道乐传统之薪火,以上清灵宝大法为大宗。

中国音乐文化包括佛教文化,很早就有南北风格之别,唯道教虽至宋元已有明显的南北道派分野,然其音乐却从未有相应的分化,始终保持着相当统一的偏重南方风格的传统,这不能说不是中国道乐的一大特色。

南宋作为道教仪式音乐的转型期,其发展的主要标志是原已盛行的度亡仪因吸收了佛教“焰口”的观念和节目,由此更具情节性和人情味,因而更加盛行起来。当我们从经韵角度进行古今联系的考察时也可清楚发现,当时诸多新经韵的产生和运用,正与上述仪式类型的转型发展密切相关。这些新出的经韵多用于“施食”仪式,并多沿用至今。本文选择三首较重要的经韵进行分析和源流考证。

一、《破十八狱》

当代“施食”仪式中用于打破十八层地狱的经韵,故名。或又因其节奏急

* 基金项目:本论文为2007年国家社会科学基金艺术学国家一般项目“《道藏》所载音乐资料辑研”(项目编号:07BZJ012)阶段性成果之一。

促,全用垛板,以表现法师打破地狱解救亡魂的迫切心情,故又名《破丰都板》。全歌唱词为较自由的句式,内容大致是先启请各方天尊,再借助念咒之法力,打破地狱之门。全歌为分节歌,分十八段复沓,以逐层打开十八层地狱。其第一段词为:“东方玉宝皇上尊,皇上天尊风雷地狱拔度亡魂。十方灵宝救苦尊,俺哑吡哑咧吡吡,东极宫中,破开丰都第一层。”其余17段唱词大致雷同。现各地全真道经韵的唱词都相同,旋律形态风格也大同小异。武当山道教施食仪式中的经韵旋律看来最接近此歌的意境。全曲为单句自由变奏体,其垛板节拍最接近“板”之义。首句为主题句,旋律简洁、节奏明快中亦有简繁变化,音调围绕宫音运动,起煞于宫,从高宫叠唱起,下行级进到低宫煞。吟诵风的旋律含有刚毅之气,也颇能体现法师打破地狱的勇往直前精神。

曲1 破十八狱(喇万慧唱)

$\text{♩} = 72$

玉 宝 皇 上 尊 皇 上 天 (哪) 尊, 风 雷

地 狱 拔 度 灵 (哪) 魂。 十 方 灵 宝 救 苦 尊。

救 苦 天 (哪) 尊。 俺 哑 吡, 吡 哑 利

吡 吡 吡 东 极 宫 (啊) 中 破 开 丰 都

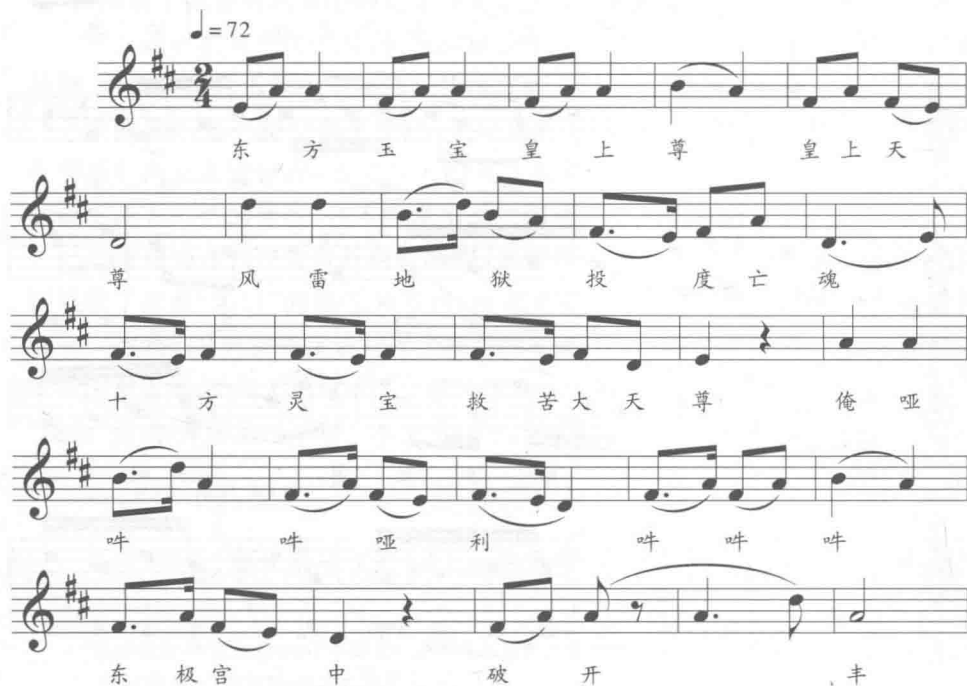
第 一 层。 玄 真 万 福 尊, 万 福 天

尊。 火 医 地 狱 拔 度 灵 (哪) 魂。 十 方 灵 宝



北京闵智亭传谱的《破丰都板》反映了中国西北部全真道乐的风格,全曲为非方整的四句(6+8+8+7小节)变奏体。主题句分头、尾两腔,头腔高起,尾腔低降,尾腔 mi, sol, mi, re, do 为全曲的主腔。后三个乐句均采用“变头、合尾”的展衍式变奏,突出了主腔的统一作用。全曲节奏平稳,音调简洁,下行级进为主的旋法具有重复吟咏风,在以宫为中心音旋转的同时也渗入较多徵色彩,节奏全用四分、八分的平均型,显得情调从容宁静。

曲 2 破丰都板(智亭传谱)





浙江温州燕窠洞黄信成传谱的同名曲体现了纯江南道乐的风格,形态比较独特,其旋律音区狭窄,材料简单,以五声音阶的曲折级进为主,旋律围绕“商”中心音运动并终止于商音,全曲起伏不大,具有吟诗腔风格。情绪比较平稳沉静。

曲3 破十八狱(黄信成唱)

$\text{♩} = 72$

东 方 玉 也 宝 皇 上 尊 呢

皇 上 天 尊 风 雪 地 狱 拔 度 亡

魂 十 方 灵 宝 救 苦 尊

俺 啞 吽 呢 吽 啞 利 也 吽 吽

吽 呢 东 宫 中 破 开 丰 都

第 一 层 呢 南 方 玄

万 福 尊 呢 万 福 天 尊 呢

那么,这一经韵究竟是在什么年代产生的呢?这个问题以往无人研究,也无从知晓。下面就此进行考究。

南宋时期黄箬斋已定型,黄箬斋作为大型仪式是由若干相对独立的仪式单元构成,其中破狱是必不可少的仪式环节。传自南宋的浙东派大型仪式书《灵宝领教济度金书》卷33单列有“破狱仪”的详细程序,从中我们可清楚看到其具体的步骤和内容:

华夏赞引,启白,运诚,分灯,运神,上香,点灯,洒净,召灵,奏启,九幽拔罪天尊,开阴曹,破狱,关发,众诵救苦经,旋行至东方,“九幽之东,震官幽冥之地……法众运诚,皈依赞咏:仰启东方主,玉宝皇上尊,愿临风雷狱,拔度九幽魂,和,往生神仙界”。旋东方破狱符,“东方幽狱号风雷,……”九幽拔罪天尊,旋行至南方……旋行至中央……旋行至众狱,破诸狱,念玉清破丰都诰,再拜上香,赞引归静默堂。^[2]

帝步仗章功德回煞亡靈清衆還誠皈伏讚
 咏
 仰啓東方主 玉寶皇上尊 願臨風雷獄
 拔度九幽魂 和往生神仙界
 宣東方破獄符
 東方幽獄號風雷 赫奕威權照九垓
 黑業繽紛迷妄識 紅塵縹繞鎖陰霾
 鳳凰詔下宸恩縛 犴狴庭空帝澤回
 祖炁真光齊接引 華林境界任徘徊
 九幽拔罪天尊 旋行至南方
 九幽之南離宮幽陰之地有大尉獄丞大食
 梁因某罪人今有齊主某崇道某齋開度亡
 故某入海及幽冥寬親平等依按靈寶所傳
 紫微九微神燈既依清微應化南方救苦玄
 真萬福天尊願感威神下破獄獄神烟霧勃
 頓消衆火之炎莫意露沾潔普耀室光而爽
 爽惡根落滅債訟消平升丹臺以陶形詣未
 陰而受化仗茲功德回煞亡靈清衆還誠皈
 依讚咏
 仰啓南方主 玄真萬福尊 願臨火將獄

从上述仪式程序中可见出施食仪本身的结构就很丰富,包含了若干节目及经韵,构成一个相对独立的围绕破狱而逐渐展开的仪式。我们特别注意到,此仪中有一组反复表演并歌唱的节目中,其经韵唱词与今曲有明显的渊源关联。那就是法师旋行各方时的表演,旋行从东方开始,以后按八卦方位依次旋行,最后回到中央。每旋行至一方,法师均要先后赞咏五言绝诗体(加一和声)与七言律诗体的经韵各一首。如此周而复始地按此模式复查。仔细分析这两首经韵的内容,可见出,五言绝诗这首为主歌,“仰启东方主,玉宝皇上尊,愿临风雷狱,拔度九幽魂。(和)往生神仙界”。其简练地表达了请天尊到地狱拔度亡魂的主旨。而在宣破狱符后接唱的七言律诗体经韵,则是对风雷幽狱景象的描述“东方幽狱号风雷,赫奕威权照九垓。黑业缤纷迷妄识,红尘缭绕锁阴霾。凤凰诏下宸恩缚,犴狴庭空帝泽回。祖气真光齐接引,华林境界任徘徊”。可看出是对主歌的补充和细述。这两首经韵特别是主歌的词句及内容与今存《破十八狱》

经韵唱词的渊源关系很清楚。今存经韵实际上是将主歌唱词做了合并、简化以及剪裁组合,再加上咒语而成的。如今存经韵的第一句,“东方玉宝皇上尊”,是主歌第一第二两句的合并,取第一句的东方两字,加上第二句而成。而今存经韵的第二句“风雷地狱拔度亡魂”,则是将原主歌的三、四两句做简化后加以合并而成。然后加上“唵哑吽”等咒语和最后一句“东极宫中,破开丰都第一层”。

根据这些分析,可以认为,南宋施食仪中法师旋行各方时所唱的五言体经韵即是今曲产生时的早期形态。

另南宋时期黄箓斋五日正斋的“普度净供仪”,是专门救度亡魂的专用仪式,通过一系列节目如请神、招魂、变食、破狱后给他们施食,再为之入浴、炼度,以使其脱离苦海,得道升天。程序很接近当代的施食仪,其程序中也有破狱仪,它是由焚破狱符、诵救苦经、焚破丰都符、焚破丰都诰等一系列节次组成:

[步虚],洒净,[普献颂],祝香,请太乙,焚降真召灵符,太乙救苦天尊,大圣元始天尊,奏请元始、灵宝、救苦等天尊,[召灵请神],众诵[中篇]旋绕洒净,焚梵气符,清凉甘露天尊,变食,酥陀抹味天尊,太乙救苦天尊,关召破狱灵官神吏,焚达冥符,太乙救苦天尊,焚元君、青玄等破狱符,诵救苦经,焚青玄破丰都符,太乙救苦天尊,焚[破丰都诰],八门开度天尊,焚青玄帝君开业道符,焚追魂符篆,普召鬼魂,众讽青玄仙魂章,改貌还形,引亡入浴,慈悲接引天尊,解秽除尘,普度仙衣,引魂朝礼,受食,洒甘露,开咽喉,众念[中篇]旋洒如常,大慈平等天尊,水火炼形,降真召灵,众诵[隐语],黄华荡形天尊,炼质荡形,生五脏,炼度全形,[智慧颂],亿劫化身天尊,亡灵皈依,道宝赞,[太乙赞],说戒,[北帝颂],慈悲证戒天尊,[奉戒颂],生天,宝华圆满天尊,启谢,回珥颂,送魂。^[2]

显然,上仪中的破狱、破丰都节次是构成庞大的“净供仪”的一个仪式单元。由上面两个仪式实例可以看出,最晚在南宋时期,施食仪式就已产生,作为一种独立的仪式,即可单独运用,但更多是作为一个仪式单元插入其他大型仪式中而运用。伴随着仪式,亦运用了有标题的经韵,这些经韵的唱词形态虽与今曲不完全一样,但基本的内容含义甚至关键的词句,都已清晰地奠定了。

南宋以后的施食仪式大都沿用南宋模式,即在诵救苦经后行破狱仪,并唱[破狱]经韵。明清时期也大致沿用此模式,唯一不同的是其经韵唱词形式已与当代[破十八狱]完全一样了。如清朝刊行的祭亡仪式文献《青玄铁罐施食》在众诵救苦经后,高功法师带五老冠(变神为太乙救苦天尊),存讳之后就唱这首经韵。^[1]



雷

千想只念天尊號 萬羅金清一卷經

眾誦救苦經 高功帶五老冠 守靈召三清

東方玉寶皇上尊 皇上天尊風雷地獄拔

度亡魂 十方靈寶救苦尊 唵吽吽吽吽

吽吽吽 東極宮中破開鄆都第一層

霞

南方玄真萬福尊 萬福天尊火醫地獄拔

度亡魂 十方靈寶救苦尊 唵吽吽吽吽

吽吽吽 東極宮中破開鄆都第二層

飛

西方太妙至極尊 至極天尊金剛地獄拔

度亡魂 十方靈寶救苦尊 唵吽吽吽吽

供眾跪念 十五

霄

吽吽吽 東極宮中破開鄆都第三層

北方玄工玉宸尊 玉宸天尊漠冷地獄拔

度亡魂 十方靈寶救苦尊 唵吽吽吽吽

電

吽吽吽 東極宮中破開鄆都第四層

東北度仙上聖尊 上聖天尊復湯地獄拔

度亡魂 十方靈寶救苦尊 唵吽吽吽吽

吽吽吽 東極宮中破開鄆都第五層

通过以上简略的历史考察及古今比较分析,可见出今天我们尚能听到的《破十八狱》经韵历史悠久,它自从南宋产生之后一直延续至今,且相当完整地保留了明清的原始面貌。在漫长历史发展过程中,它始终在仪式功能、演唱程序和唱词主旨上保持了历史连贯性,仅唱词形式内容发生了一些删繁就简的变化。

二、《倒卷帘》

此曲在当代各地道教中多用于上表仪。其仪式内涵是表现法师觐见尊神之礼仪,道教视神灵如帝王,要通过卷帘之礼方能睹其尊容,再面呈表文,请其恩准并襄助。此曲即在行此礼仪时唱。这个经韵的仪式内涵充分反映出道教仪式及其思想与古代宫廷礼乐制度的沿袭关联。当代反映西北全真道乐特点的闵道长传谱的唱词为七律体:

瑶坛设象玉京山,对越金容咫尺间。宝黍空悬瞻日表,珠帘高卷现天颜。鸾舆鹤驾临金殿,凤烛龙灯映宝坛。三界十方齐降鉴,滂流洪福到人寰。

以神像帝之意义十分明显。

曲4 倒卷帘

$\text{♩} = 80$

瑶 坛 (啊) 设 (啊) 像

玉 京 山 (啊)

对 越

金 容 咫 尺 (啊)

间 设 像 玉 京

山 金 容 咫 尺 间

经韵结构为变化再现的三段体。第一段为连绵不断的8小节长乐句加两小节过渡句,八分平均型的节奏从容平稳,主腔由 re la do 和 sol mi re 两音型构成,五声级进为主的旋法体现出南音色彩基调,而四度上跳与变宫的渗入又略显北音色彩。中段为规整的16小节,变奏性质的四句体,第四句具过渡性。旋律与第一段略有对比性,主腔材料换用 sol mi re 和 do mi re 两腔型,清角与变宫的运用,以及节奏的稍趋错落也带来对比色彩。变化再现段,运用了道教常用的嵌入式变奏手法。全歌音乐流畅平稳,情调从容闲适,歌唱性较强。

前已有述,倒卷帘经韵是专用于“卷帘”仪式节目的,现查到南宋传书、元代刊行的《灵宝领教济度金书》中有五日“黄箓斋”的仪式,其第一日斋仪中运用



“卷帘仪”：“次宿启告斋，行卷帘仪，上表，入坛，安镇、补职，说戒，宣禁……”^[2]

以上说明卷帘仪是用于序曲性质的“宿启仪”中，在向神禀告举行斋仪的目的后即行此仪，表示觐见尊神，接着才上表，向神报告举行仪式的内容。

進呈玉清大教及教告簡得青願行遂迎登
教臺先宣簡次宣教午後發放召還符札次
設三官醮次設社陰醮入夜請先分燈次闕
金錄燈次宿啓告齋行捲簾儀上表入壇安
鎮補職說戒宣禁行宿啓儀告行太上敕教
生天寶錄東極青宮九龍符命玉清破地獄
真符玉清拔幽魂真符次闕燈破獄次闕三
堂五苦燈第二日清旦升壇行道上通天教

上载文献只简单记述举行卷帘仪的位置，但并未记载其具体内容。又查《灵宝领教济度金书》卷17的“开启祝幕仪”中亦用卷帘仪，后接上表：

上香，十方灵宝天尊，洒净，宣检摄妖氛符，上香，上启，焚六十四卦真文，十方灵宝天尊，上香，上启，焚三皇文，十方灵宝天尊，卷帘仪，上香，启白，宣表“表文敷露，圣鉴昭彰……珠帘高卷，翠箔齐张，再拜皈依，玉音稽首”，法事“……法众虔诚，恭趋玉陛”。^[2]

上仪式在卷帘仪与上香之后，载有一段四六骈体文的启白：“臣闻，金阙玉房，紫烟耸郁罗之妙；琼林琪树，碧霞旋劫刃之玄。凝三素以峨峨，混九灵而渺渺。云阶七仞，升龙朗耀于青琅，月陞九成，翔凤盘旋于玄璐。……象玄都宝界之崇，仿玉京神山之邃，变凡作圣……”其诗体比较复杂，以四言七言骈偶句式为主，亦穿插六字句，看起来与今之唱词有较大差异。但我们仔细分析之后还是可以明确三点，其一，证明卷帘仪伴随着经韵歌唱，其二，唱词虽然篇幅长而体式错综，但仍以七字句为主导，这正与今之七言诗唱词格式相联系，其三，

其唱词意旨是描绘天上仙境,并指出其是变凡作圣,这与今曲之意旨是相通的。因而可以认为,今之《倒卷帘》一韵,在唱词上是南宋卷帘经韵的简化演变形态,而这种演变方式也符合道教经韵唱词由繁趋简的一般历史发展规律。由此,我们有理由推测上述文献记载的骈体唱词正是今之倒卷帘韵的初期形态。

十方靈寶天尊
捲簾儀 上香 啓白
北闕金闕玉房紫烟燄影羅之妙境林琪樹
碧霞旋初刃之玄凝三素以裁我混元靈而
眇眇雲階七仞升龍朗耀於青琅月陞九成
翔鳳盤旋於玄瑤雉扇擁流瓊之展鷹旂飄
曳玉之庭荒烝回旋御太虛而散耀神光洞
朗煥无色以通明上聖做宗下仙莫適以今
伏爲某人崇建某齋恭遵丹及廟建玄壇象
玄都寶界之崇仿玉京神山之遠梵凡作聖

明代的卷帘韵大体沿袭宋朝样式。有关文献记载证明我们前面的分析是合理的。明代文献记载的“卷帘”仪式中明确标示了[卷帘文]的经韵标题,其唱词与南宋的体式也完全一样。

如《上清灵宝大成金书》中的“朝真谒帝门”含有22品,“卷帘”单列为一品,由“化坛文”“上通真表文”“卷帘文”三节目构成,化坛即变凡为圣,化法坛为神坛,上表文即向神进献表文,卷帘文即面觐尊神时所奏表文,其沿用南宋的唱词体式,且分三次反复陈述:

臣闻,金榜高悬,森布九关之虎豹;羽班初整,肃严两序之宛鸾,譬犹披云雾而睹青天,孰若开闾阖而临黄道。洋洋在上,洞洞于中。户辟琉璃,素彩列冷光之卫,帘开翡翠,紫霞泛淑景之舆。……卷帘朝觐。^[3]

三段唱词格式相同,具体用词虽不完全一致,也与南宋唱词不尽相同,但我们仍可看出其基本意思是相通的,都是描绘仙景,表示卷帘觐见尊神。

到清代,情况发生了一些明显的变化。第一,出现了与今曲唱词完全一致的经韵;第二,运用方式,不见插入用于施食仪,而只用于从施食仪中脱离出来的上表仪中,且位置放在最开始处。清宣统三年辛亥成都二仙庵收藏的《玉帝正朝集》,是向玉皇上表的专用仪,其程序严谨丰富,并新增了较多专用曲目,可

视为上表的代表作,此仪开篇所唱之曲的唱词,即是今称之《倒卷帘》:

倦蕉文
臣聞金榜高懸蘇市九圍之虎豹羽班初整斷般兩序之鵝黃聲
披雲霧而觀青天孰若開開而臨黃道洋洋在上洞洞于中戶關
疎窗素彩列冷光之樹蕉開鼎翠雲霞之淑景之與日鑿道行肘行
膝步與其進也身恍恍於雲軒舉而行之儀儀導於大洞 臣于員
倦蕉朝觀 又
臣聞碧落浮空上列層霄金闕應凡化境下開平地玉京威儀森備
於九重侍衛精嚴於百辟然望闕開龍凡幾幾端拱於震耳蕉捲
於結繡仰瞻於天表臣于員云 又
臣聞始青分八十一天太皇列三十二帝五老聖無為之炁十真傳
梵景之靈臺羅布宿曜之宮高北罪孽疲之府坎離運日月之道軌

[倒卷帘],香供养,各礼师,[卫灵咒],鸣法鼓,出官,称职,鸣钟磬,[薰表偈],步罡,举步虚,开天符,弥罗诰,转经,三上香,重称职,发愿,谢师,化财,回向,下坛。^[1]

廣成儀制玉帝正朝集 陳復驥校輯
雲峰羽客
瑶壇設策玉京山 對越金容咫尺間
寶篆空懸瞻日表 珠簾高捲現天顏
宸衷鶴駕臨金殿 鳳燭龍燈映寶壇
三界十方齊降鑒 滂流洪福到人寰
香供餐
金容玉相天尊
玉清勅黃大梵分靈元
網流演星珠冠周絡
扣律令 臣于員云 臣于員云 臣于員云 臣于員云
天目直書 鑒於戶中 存見金光 龜龜
燒香皈太上奏名上帝座惟希開大有南斗上生
名
各禮師 存念如法請立衛靈
五星列照煥明五方水星却災木德致昌榮
消禍太白辟兵鎮星四據家國利亨名利王簡
錄于帝房乘輿散靈騰太空中出入冥無遊
十方五靈淨道招神攝風堤使萬靈上儀儀
玉清帝

按上仪中首曲的唱词全同今曲,在清代出版的《全真正韵》中亦收此曲并标名为《倒卷帘》,故可确认这首经韵的标题。这至少可证明,当代运用的《倒卷帘》经韵很完整地保留了清代样式。不过,此曲的标题加了一个“倒”字,倒也颇

费一番思索。它很可能是“倒装”之义。这样也就好理解为何它用于仪式的最前面,正是因为倒装用法而得名,与用于仪式后部的正格[卷帘]不同。除了词义上的解释外,我们还有一些仪式程序材料的证明。在清代出版的《正朝进表全集》中,我们看到,作为另一种对象类型的上表仪,其卷帘节目是用于最后,当为正格的卷帘模式:

[步虚偈]。[三皈依],香林说法天尊,三上香,香供养。众持诵荡秽灵章,举消灾延寿、长生保命等天尊。提纲。踏罡,叹文。称职,上启(诸神)。化坛,三信礼。出官,请神。禁坛。叹文,鸣金钟二十五声。叹文,振玉磬三十六声。金钟玉磬交鸣三十六音。叹文,鸣金钟九音,振玉磬六音。叹文,举总朝上帝天尊。上启。卷帘。宣符或化钱。

但这样一来,又出现了一个新的问题:我们前述明代以前的卷帘韵是不是属于正格的呢?如果是的话,那倒正好可以解释为何清代这首《倒卷帘》采用的唱词与前不同。不过,在当代道教仪式音乐实践中,目前还没有发现与古代卷帘韵唱词相同的经韵存在。因此,这个问题还期待今后发现新的材料再做进一步研究。

三、《召请》

《召请》是道教度亡仪式的必用曲目。在度亡仪式中,法师要完成一场仪式的任务,首先要召请各方尊神前来助阵,接着召请各种鬼魂来临法坛享用法食,受炼更生。这样,在仪式中,法师就要多次反复地召请神鬼。召请之事多用吟唱经韵来表达的。一般地说,召神鬼时又要依召请的具体对象和次数来有所区别,这样就有了各种不同名目的召请和相应的曲名,如《三召请》《五召请》《普召牒》等,各种不同召请的词曲内容也不尽一致。

武当山喇道长传谱的《召请》经韵,主要召请各方神灵,故其唱词除了一个头腔“志心召请”和尾腔“华幡召请望来临”之外,中间就是大量神灵名号的罗列。其唱腔旋律也大体依此布局为“引腔+正体+尾腔”。散板引腔为五声级进上下行的旋法,即全曲的主腔,其由两个核腔因子“sol la do”“mi re do”构成。入板的正体及尾腔的旋律都是这个主腔的变奏。

曲5 召请(武当施食)






阴 阳 二 大 神 (哪) 何 乔 二 元 帅, 三 都 追 魂 使 者,

七 真 玉 女, 地 道 功 曹, 三 元 执 事,

五 道 将 军, 丘 丞 墓 白, 河 伯 河 侯 (啊)

蒿 里 相 公, 冥 关 主 者, 太 上 沿 江,

沿 路 土 地, 善, 一 切 神 员

高 功 厚 承 官 将, 以 及 当 方 土 地,

管 界 灵 威 惟 愿 (啊) 符 使 匆 匆 扣 夜 局,

神 魂 冉 冉 出 幽 冥, 追 取 的 幽 魂 (哪) 来 临 法 会,

华 幡 召 请 望 来 临, 华 幡 召 请 来。

而北京闵道长传谱的《五召请》，也属于请神范围，但它是专用于请东南西北中五个方位的仙童，请各方仙童来负责接引鬼魂。故名五召请。此韵的曲名、词曲均略异于武当山的《召请》，但具有主题意义的第一句词“志心召请”则是相同的：

志一心召请,东(南西北中)方世界青衣童子下瑶阶,手执青幡来接引,引将魂来。

全歌为分节歌形式,分五段反复以示召请五方仙童。全歌旋律较平稳安闲,为展衍式的四句体乐段。第一乐句为主题句,由两个腔句构成,第一腔句为五声上下行级进的微波型,sol la do,sol me re,与武当山同名曲的主腔近似,显出同一曲目的旋律材料共性。第二腔句则为四度下跳的腔型 re la sol。以后三个乐句全以第二腔句材料展衍,再加上变宫的频频渗入,使音乐具有较明显的北音色彩,而与武当同名曲构成明显对比。

曲6 五召请(北京)

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of six lines of music, each corresponding to a line of lyrics. The lyrics are: 志 (啊) 一 心 召 请, 东 方 世 (啊) 界, 青 衣 童 子, 下 瑶 阶, 引 将 魂 来 (也), 引 将 魂 来。

The melody is characterized by a steady, calm rhythm with a mix of eighth and sixteenth notes. There are several measures with a 'V' above them, indicating a specific melodic pattern or a breath mark. The lyrics are written in Chinese characters with pinyin initials in parentheses for some characters.

另外在闵道长传谱的《全真正韵谱辑》中,有一曲名为《召请尾》,其实是将曲1的尾腔分离出来另成一曲,“香花召请望来临,花幡召请望来临。……”作为强调召请的诚意。另有《三召请》《普召》等名目,亦因召请对象不同而名。总



之,尽管有各种不同形式和对象的召请,但作为同一经韵曲目系统,他们的基本共性内容是表达邀请或召请的诚意。

可见即使同一首经韵曲目,也会因各种原因产生不同程度的形态变异。其中一个比较重要的原因是具体传唱人的生平经历和传承脉络。如曲6的旋律之所以有明显的北音色彩,其原因就在于传唱人闵道长原籍是河南,入道初即投华山及西安等北方宫观学经韵,后虽长期云游南北,但在西北地区宫观待的时间最长。而曲5的旋律略偏重于南音色彩,又因传唱人喇道长本是湖北籍人,长期在武当山行道,偶尔到外地也主要是武昌和杭州,平生游历范围及经韵传习多偏于南地。

同一曲目因具体内容、传承体系或传播地域的不同而引起形态上的不同程度变化,这对于口头传承传统的道教音乐来说,是不足为奇的。但不论如何变化,只要是同一曲目系统,其在曲名、唱词和旋律的基本形态以及仪式功能上则又必然保持着共性特征。这就是道教经韵在变与不变中发展的规律。

《召请》之曲是伴随仪式节目而用,仪式与音乐紧密联系,甚至融合一体。此曲目正式见载于南宋的仪式音乐文献。南宋《道门通教必用集》卷之五《职佐篇》^[4]列各种唱诵之词文,如叹经文、忏悔文、三度召请文、举天尊、沐浴仪、度亡鬼咒、咒施甘露法食仪、启请咒、通真咒、五供养等。这些词文多是咏吟之歌,或标明是法师立诵。显然用于度亡仪,词大都保留至今。其中“三度召请文”是目前所见《召请》类经韵曲目最早见载于文献的实例。

在三召请之前,先有一段七律诗体的赞咏之偈,概括说明紧接召请的对象和宗旨:凭借赞咏经韵和道法之力来拯救亡魂。

“上来仪范戒桑祗,想尔八方尽遍知。应有关津蒙济度,更无道路敢稽迟。亡魂已出寒庭狱,丹霍行升火炼池。空洞谣歌齐赞咏,敢凭道力拯灵仪。”^[4]

西北乾方 天門所經 地界主者 八方之靈
請開道路 接引亡人 使歸靈境 曉法開經
願此功德 保命生報 敢有推遲 通合鬼庫
霜形散育 風火無停
今法東等合道場人 至心叩請 東方青帝
南方赤帝 西方白帝 北方黑帝 中央黃帝
開路將軍 鑒察弟子 丹誠開闢 五方道路
偈曰
上來儀範戒桑祗 想爾八方盡遍知
應有關津蒙濟度 更無道路敢稽遲
亡魂已出寒庭獄 丹霍行升火煉池
空洞謠歌齊讚咏 敢憑道力拯靈儀
黃籙大醮第一度召請祀典神祇
伏蒙成虎沉隆聖空竹神聽之格恩控忱誠
而惕者入意以今奉率法東第一度召請古
先帝玉道德聖聖恩勳烈歷朝文武重臣
凡設祀典諸朝福德聖尊伏願斯遷醮取降
赴道場鎮錄齊功證明修奉

三度召请各有特定对象“神祇、亡魂、夜鬼”，其名目依次为“黄箓大斋第一度召请祀典神祇、第二度召请亡魂游魂、第三度召沉阴戒夜鬼”。三召请大致有统一的演唱程式：

“四言长诗——举天尊(或圣号)——七律偈颂。”

程式中最后的偈颂，是唱诵之经韵《三召请》。三遍偈颂的格律一样，但歌词内容依召请对象而有不同，兹照录如下。

一召：帝王稽古代天工，异教同风建大中。元首股肱无二用，鬼神贤圣信兼隆。人间祀典思遗列，天上仙班答骏功。香火载严尊溥告，愿驱云馭格精衷。

二召：道通天地独人伦，一聚天真万宝身。逐物便沦生死海，观身谁作圣贤人。精金百炼犹诸性，流火重烧复本真。举起神幡祛壅滞，尽招魂爽出迷津。

三召：上从曇誓下渊泉，六合旁通遍大千。达者自居形器外，迷徒宁免死生缠。业轮尽逐攀缘转，仙品谁知体悟迁。空际宝珠通窍道，冥心元始乞哀怜。

下为第三度召请后面的七律偈颂的影印件：^[4]

清投芥之誠萬類含生盡入懸珠之寶再伸
偈頌以攝遊魂
上從曇誓下淵泉 六合旁通遍大千
達者自居形器外 迷徒寧免死生纏
業輪盡逐攀緣轉 仙品誰知體悟遷
空際寶珠通竅道 冥心元始乞哀憐

编撰者认为列入《职佐篇》的曲目事关仪式的威严，十分重要，故“专立为科”，并明确提出了音乐唱念和风格上的严格要求：“节奏详明，音韵典雅，以动众听”。可见，《三召请》在当时已是重要曲目。不过，从文献记录情况来看，古代三召请仪式音乐远比现在复杂丰富，每次召请本身包含了多首经韵并穿插[举天尊]圣号，而且，这些格律化的经韵唱词体式与现今比较自由的唱词体式

南宋以后,《三召请》曲目随着度亡仪式的盛行而延续运用。明代出版的《上清灵宝济度大成金书》分“门”“品”详列当时与前代的各种仪式及音乐,其中《招魂浴食门—摄亡拯济品》中的“催召”仪式程序如下:

其中从志心奉请开始的三次召请的对象是亡魂,其唱词体式已很自由,已与南宋的格律化样式有别,而很接近今体了:

明《御制玄教斋醮仪范》中《三日度亡斋》的第一日斋仪中亦有“请神”“灵前召请”之仪，亦属召尊神与亡魂之类型：

发直符，洒净，召将，三献文，请关，化财，扬幡，吟偈，回向，安监坛，请神，法事，诵经，演经，讽灵宝等经，灵前咒食，[礼请颂]，唱[破丰都]等咒，化财回向，立寒林所，吟偈，施食。^[5]

志心者諸病皆除。純亡。雖身入。聖境。亦不受此。磨滅。昇度。功。穩。
志心再請云。志心三請云。志心奉請云。志心當開名請。
疾以開鬼關而挑魂魄。疾速。即。身。赴。信。影。而。頓。神。機。復。復。登。至。白。雲。頂。
慈惠之澤。宜生慶幸之心。伏願。覺性。昭明。真。淨。慧。潮。隨。神。光。而。變。步。
朝。天。陞。以。登。真。至。於。若。偶。姻。親。寬。授。普。救。罪。分。男。女。明。進。道。務。均。永。
超。度。之。功。可。隨。仙。飛。之。妙。法。衆。聖。咸。共。普。濟。引。
衆知。實。有。救。苦。明。受。普。仁。聖。教。普。引。轉。輪。妙。師。度。前。全。形。沐。浴。

靈寶度人經
般若經
靈寶咒食
自無生神寶 靈寶開大有 普救諸衆生
釋揚仙客况 未請上經寶 澄心恭稽首
以今施法食 惟願衆賢先
來爲靈寶上寶靈路往生仙界念靈寶慈惠
禮首頌曰
禮首明惠虛無等 稽首皈依靈寶主
我成天師無得稱 悉爲衆生作怙
慈悲三遍轉輪迴 永救三塗地獄苦
皈依東極青華帝 皈依六通慈惠父
皈依三清太上尊 永離生死大輪蹄
出有入空無所待 能令枯朽復成仙
千劫萬劫難一遇 烏髮廣說紫園錄
願超超死水大舟 使其形神無變遷
微消長夜苦 釋揚三塗中 華北隨真衆
功德不居職 一讚甘露漿 如熟得清涼
神魂生大羅 潤及於一切
奉爲靈寶上寶靈路往生仙界念神聖都破

上仪中的“灵前咒食”节次后接连唱五言诗、七律诗、五言诗各一首,均为经



这段歌词,全同今北京白云观“焰口”仪式中《普召牒》经韵,其以“志一心召请”起始,多段反复,以召请遍布环宇的各类亡魂。

清代以来仪式文献所载的召请类经韵的唱词格式逐渐统一地从主题句“志一心召请”开始,针对不同对象而吟唱不同内容的召请,其形式内容已完全与今接轨了。

本文主要参考文献

[1]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷14)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[2]灵宝领教济度金书.道藏(第7册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[3]胡道静,陈耀庭等.藏外道书(卷16)[M].成都:巴蜀书社,1994.

[4]道藏(第32册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

[5]道藏(第9册)[M].上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印本,1988.

(原载《艺术百家》2010年第2期,第二作者:陈芳)

第6辑

学术综述



Xueshu Zongshu



1988 年中国宗教音乐研究述评

宗教音乐研究在 1988 年可谓一个小旺年。仅在各类音乐期刊和非音乐专业期刊上公开发表的论文就有十多篇(章),再加上在两次全国性学术年会上宣读交流的十多篇宗教音乐研讨文章,共计约三十余篇,这对于一向沉寂的宗教音乐研究领域来说,在数量上已算可观。从这些论文的选题范围、所涉及的宗教音乐现象以及研究角度等方面来看,也都有了一些新的拓展,新人眼目之作亦有所见。另外也可看出,一支宗教音乐研究的基本队伍正在悄然孕育、不断扩大并将逐步形成。它由一些在音乐研究机构、音乐艺术院校和群众艺术馆从事教学、研究的专业音乐工作者和一些文、史、哲界的专家学者和音乐干部组成。这些事实都表明,宗教音乐是蕴含多层文化价值的艺术宝库,它在整个宗教文化实体中确实是一个不可或缺的组成部分,不深入研究宗教音乐,也就不可能完整地把握宗教文化乃至民族传统文化的整体特征。

一、关于宗教音乐与传统音乐关系的研究

宗教音乐与中国传统音乐文化关系的问题,是本年度研究中的一个热门话题。相当多的论文从不同角度论及这一专题。这一倾向表明,一些研究者的研究目光,已从早期阶段对宗教音乐本体做单一的描述性分析而转移到更深入的探究:在中国传统音乐文化发展的全过程中,宗教音乐究竟曾起过何种影响和推动作用?它究竟占有一个什么地位?扮演什么角色?这一倾向还表明人们正尝试用多侧面、多角度的比较研究来深入认识宗教音乐的自身价值和特征。很显然,在探清宗教音乐与其他传统音乐品种的相互关系之后,我们才会对宗教音乐自身特质及其发展规律之认识有进一步的深化和完善。

兹将此专题范围内对外发表的论文择其要者略加述评。

刘守华《道教与中国文化》(《中国道教》1988 年第 2 期),通过对道教音乐与传统音乐关系的概略考察,提出一种双向影响的看法。他认为道教音乐在历史发展过程中,一方面对民间音乐有重要影响,“如南方京族的‘唱哈节’,也是受道教音乐影响,以歌唱来祭神娱人,演变成为一年一度最隆重的民族节目”;另一方面,道教音乐也引进并融合了宫廷音乐和许多民间音乐的成分,广泛吸收



滋养,进行自己的创造,使雅乐与俗乐融为一体,成为中国民族音乐的一个宝贵组成部分。

笔者《道教音乐与中国传统戏曲音乐》(《华中师范大学学报》哲社版 1988 年第 6 期),本文旨在探究道教对于传统戏曲音乐在形成发展过程中所产生的重要影响和血缘关系。文章首先从音乐的形态风格和剧目、创作主体、科范等戏曲构成要素方面论述了两者之间所存在的诸多相似因素和密切关系,继而从历史性角度考证出这些相似因素绝大多数是在道教法事音乐中先期形成并运用的。文章列举了若干相似因素是由道教传递给戏曲的明显线索,最后得出与以往戏曲理论界某些学者所持“道教与戏曲无缘”的看法完全相反的结论:道教音乐对于传统戏曲音乐的形成和发展起过极其重要的影响和促进作用。

霍旭初《龟兹乐与道教》(《新疆艺术》1988 年第 1 期),是第一篇探讨道教音乐与西域音乐关系的专文,其论证要点为:道教在借鉴仿效某些佛教艺术形式时,曾吸收了随佛教传入中原的西域艺术之突出代表——龟兹乐。关于吸收的方式和途径,他列举了两个方:一是龟兹乐传入中原后在宫廷音乐中占有重要地位,唐玄宗崇道更改乐名,“改佛为道”,从而化龟兹乐为道乐;二是“天宝之乱”后,精通龟兹乐的宫廷艺伎流入道观,促成了道乐与龟兹乐的交融。立论的另一实证性依据是现存的北宋绘画真迹《朝元仙仗图》中东华帝君部众的一队伎乐标有“仙乐龟兹部”字样。作者认为,道教音乐至今可能还保留着龟兹乐的某些遗韵。此文观点虽尚需在音乐形态学方面再加探索来予以确证,但它无疑为道教音乐的研究开了一条新路。此文实际上已涉及佛教音乐与道教音乐关系的问题,是一项值得再做探讨的专题。

方立天在专著《中国佛教与传统文化》(上海人民出版社 1988 年 4 月第 1 版)中辟专节论及佛教音乐。他认为佛教音乐与中国传统音乐关系极为密切,“中国佛教音乐家们经过长期的摸索和实践,逐渐地熔历史悠久的宫廷音乐、宗教音乐、民间音乐于一炉,形成了以‘远、虚、淡、静’为特征的佛教音乐,并成为民族音乐的一部分”。关于中国佛教音乐的形成发展和自身特质问题,方文天主要持“华化”的观点:“佛教音乐是伴随着佛教从印度西域传入中国内地的。这些传入的佛曲和中原地区的语言及音乐传统不相适应,不能配合用汉语译出或创作的歌词,为了解决这个矛盾,僧人就采用民间乐曲或宫廷乐曲,来改编传入的佛曲。或者是直接创造新佛曲,由此形成中国的佛教音乐。”对于佛教音乐在中国文化和传统音乐中的功能,作者也予以积极肯定:“佛教的俗讲、演唱变文、诵经等活动,犹如文艺演出,能给人以艺术的享受,佛教音乐对于活跃人们的文化生活起了积极的作用。佛教寺院在一定程度上是民间音乐的集中者、保



存者、传授者和提高者,佛教音乐对于保存和发展民间音乐起了有益的作用。”这些看法具有一定的启迪作用。

胡道静《道藏与中国文化》(《中国道教》1988年第1期)一文以“此曲只应天上有”为题发表对道教音乐的看法,亦提及道乐与民间音乐和西域音乐的关系:“道曲和谐地吸收了丰富多彩的民间音乐,创造出斋醮法事的法曲与合唱。当唐代道教盛行之时,宫廷中的法事乐曲,又受到胡曲的影响。所以道教音乐是我国历代民间音乐与西域音乐融合而成的一种独具特色的音乐。”

二、关于宗教音乐的历史性研究

在宗教音乐研究领域中,着重从史的角度进行研究的论文素为鲜见,其原因首先是有关史料极为匮乏,经过抉择,爬梳比较系统的资料根本没有;其次是研究成果不多,很多专题不仅未展开讨论,甚至尚未涉及。因而不从资料上还是研究成果上看,可以凭借的东西都很稀少。尽管条件困窘,本年度仍有少数研究者在此专题范围中努力探索。

林培安《丛林度化观水陆——中国佛教梵呗仪轨浅淡》(《音乐艺术》1988年第2期)是第一篇专门探讨佛教梵呗仪轨历史沿革的文章,此文主要以佛教“水陆法会”为例,从史的角度对中国佛教仪轨的缘起,历朝发展演变、法事内容,道场规模、行事程序以至法器供物等皆做了较详细的论述,同时对中国佛教仪轨形成和传播的文化心理背景、与宫廷文化和民间音乐文化的联系、其自身的艺术特色等方面,也有中肯的分析和描述,可视为了解中国佛教仪轨特点的入门文章。不过作为一篇论述中国佛教仪轨沿革和艺术特色的专文,还应在音乐本体特征和民间性佛教仪轨之特点两方面再深入展开研究。

谢立新《中国佛教音乐之初》(《艺苑》音乐版 1988年第1期)旨在探究佛教音乐传入中国的具体年代,提出“佛教音乐先于佛教传入中国”之说。谢文以晋崔豹《古今注》和唐房玄龄等撰的《晋书·乐志》中所记博望侯张骞两次出使西域传法带回胡乐《摩诃兜勒》一曲之事,推断大约在公元前138~119年间佛教音乐即已传入中国;至于佛教之东传,作者认为即使以公元前二年大月氏王使伊尹向东汉博士弟子景卢口授佛经(见鱼豢:《魏略·西戎传》)事为佛教东传之滥觞,也已晚于佛教音乐之东传一百多年。

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2期)是第一篇专门探讨地方性宗教音乐历史分期问题的文章。作者以武当山道教音乐的兴衰演变和道乐整体构成中雅乐与俗乐各占地位、比重的不同而将武当山道教音乐发展历史划分为三个时期:(1)正统期,由唐至明,以皇室



制定的正统道教乐章占主导地位,音乐高雅,给民间音乐以极大影响;(2)蜕化期,明末至清初,正统道乐衰微,俗乐上升为主角;(3)新生期,正统道乐更加衰退,宫观道士大量流入民间,更紧密地与俗乐结合,促使其演技提高,音乐更加丰富。此文论证较粗疏,诸如历史分期及命名问题亦颇有匆忙定论之嫌,但文中的论述亦时有真知灼见,读者自可择善从之。该文在史料极度贫乏的情况下,敢于大刀阔斧地对武当道乐史做历史分期尝试,其开拓之功,良不可没。

李丰懋《仙道的世界——道教与中国文化》(见姜义华等编《港台及海外学者论中国文化》上海人民出版社1988年6月第1版)一文在“道教音乐与俗曲”一章中对“步虚声”与道情的形成和历史衍变做了简扼的梳理,提出“道教音乐以步虚系统及由此产生的道情为代表”这一新说。此见解虽失之偏狭(可能是作者接触“活”的道教音乐较少,而主要依据文献记载来研究所造成的局限),但作者关于道情、宝卷等说唱音乐形式与道教之关系的论述,也是研究者未遑涉及的一个内容,再有文中多引用的是一些较冷僻的史料,这些对于道教音乐史的研究无疑都具有建设作用和参考价值。

另有研究者开始关注到宗教音乐所独具的“活化石”性质,试图从“活”的音乐中去挖掘其蕴含的历史信息。彭李玲《从道教音乐探寻古代音乐奥秘的若干设想》(《音乐艺术》1988年第2期)一文旨在揭示现存道乐所特具的重要历史价值。以为根据现存道乐中与古代音乐相联系的因素做逆向研究,有可能逐步窥探业已失传的古代音乐形态之奥秘。文章立论基于两点:一是道教音乐在历史上曾与多种古代音乐形式有密切关系;二是道教音乐的传承有较强的连续性和保守性,使其较好地保存了较多古乐的遗风余韵。

这些特点“正是今天以道乐研究为突破口,不断向纵深发展,溯流探源,多方求证,对古代音乐文化进行逆向研究的现实依据”。作者还具体就道乐与古代巫觋乐舞、宫廷音乐、古谱和戏曲音乐等形式的历史联系提出初步的线索和研究设想。

三、关于地域性宗教音乐的介绍与研究

中国的宗教派系十分复杂多样,分布的地域又极为广阔,必须对每一重要地域的宗教音乐的风格形态和历史渊源分别加以分析描述和研究,然后再做相互比较,方能获得一种共同的理解线索,最后达到宏观把握各类宗教音乐实体自身的总体特征和发展规律。以此而言,在现阶段对地域性宗教音乐做深入的个案调查仍属一项基础性研究项目,随之而来比较研究方法的运用将是广泛的和行之有效的。1988年对地域性宗教音乐的调研工作亦有进展。

以往最少引起研究者注目的巫教音乐(中国仅次于佛道两教的一种通俗宗教),今年也出现了颇有分量的文章。邓光华《土家族傩坛巫教音乐研究报告》(《中国音乐学》1988年第3期)是他近年来对贵州黔东南地区巫教音乐做较深入调研后小结性的阶段性成果。此文对盛行于当地的巫教音乐从历史地理背景、音乐形态及分类、民俗风情特征以及研究价值等方面做了全面的论述,对巫教音乐的道教背景亦有较多介绍。该文材料翔实,有分析,有观点,是一篇有助于加深了解巫教音乐的重要文章。作者还提出了一些值得注意的判断:“贵州土家族傩坛活动中,至今残留着许多原始宗教与傩仪歌舞的痕迹”,“有的唱腔具有较浓的巫术味和神秘感,可能存有一定的楚声遗韵”。

苏州玄妙观是江南最重要的道观之一。黄常伦《苏州玄妙观道教音乐》(《中国道教》1988年第3期)对该观道乐的历史与现状及其艺术特色均做了简要介绍,其中特别提到,玄妙观道乐虽然不断吸取了民间吹打曲牌的特点并应用于道教礼仪,但也形成了一些自己的特点:如有分慢、中、快鼓段的独特的大鼓独奏段落;吹奏笛子时高超的变调和变奏技法等。

道教圣地山东崂山太清宫历史悠久,自古以来道派多而经韵杂。《太清宫道乐的流传》(《中国道教》1988年第1期,摘自《崂山夕霞录》,原著者不详)一文简要论述了太清宫道教经韵及其风格特征的历史沿革及历代衍变情形。文章引用大量口碑传说和方志野史资料,提供了太清宫道乐历史渊源的诸多重要线索:如太清宫沿用至今的《步虚》经韵曲调,最早系由唐李白创作的《清平调》衍变而来;经太清宫道长刘长生(创立随山派的北七真人之一)改编发展的《十方经韵》“有浓厚的江浙昆越音乐色彩,故崂山各教派称之为‘南韵’”;清万历年间,太清宫道士在北京白云观带回不少十方经韵和中原、秦晋地方戏曲音乐充实太清宫的十方道乐;清代宫廷音乐和文人古琴音乐与太清宫道乐的交流;清民间文艺家蒲松龄将琴乐、俚曲和鲁南柳子戏的帖彩片断传入道乐,等等。该文所引史料颇丰,且多有确凿的时间、地点、人物,虽然尚需更严谨的考据方能确证,但总的看,仍不失为了解太清宫道乐历史概况的一篇入门文献。

四川西部地区素为道教盛行区域,境内鹤鸣山是天师道的发祥地。甘绍成、董阳《川西地区道教音乐调查报告》(《音乐探索》1988年第2期)是作者对当地道教音乐进行较全面收集整理后而形成的一篇介绍性文章。该文对川西地区几个著名道教宫观和周邻民间流传的道教音乐,从历史沿革、音乐的内容和形式以及现状等三方面进行了初步的介绍和描述。

蒲亨强、蒲亨建《武当山、青城山道教音乐之比较研究》(《交响》1988年第4期)一文则是在个案调研的基础上,对两地域的道乐作横向的比较研究,探寻其



间存在的共性因素,意在揭示其内在的历史联系。作者认为,两山道乐存在着大量的共性因素,但这些因素可区分为两类并各具其不同的比较意义:一类是较为抽象的共性因素(如音乐分类、词曲关系、唱法等),可能上升为各地道乐均有的一般共性;而另一类较具象的共性因素(如音调及首经韵的完整相似现象)则是昭示两山道乐历史联系的特殊共性。以此出发,再结合形态比较和道人口碑传说,作者提出现存青城山宫观道乐之主体是武当山全真道人于清初传去的观点。

四、交流论文及其他活动

今年召开了两次全国性学术会议:一是中国传统音乐学会第五届年会,议题为传统音乐的分类;一是中国少数民族音乐学会第三届年会,议题为少数民族音乐的过去、现在与未来。两次会议虽然不是专门针对宗教音乐的研究,但仍有关于宗教音乐研究论文十多篇提交大会宣读和交流(这些论文均尚未公开发表),其中有新材料、新观点的论文略述如下:

刘琼芳《试谈德宏地区傣族宗教音乐与人民生活的关系》对傣族中保留至今的有浓厚原始色彩的宗教音乐如“拜社勐”(祭保护神)、“戛买海”(跳柳神)、“喊黄唤”(招魂调)、“胡派”(念魂调)等品种之内容、形式及运用场合做了详细介绍,并以较大篇幅描述了小乘佛教传入当地后对原有宗教音乐的重要影响和支配作用。关于宗教音乐与人民生活的关系,作者写道:“在傣族民间音乐中除情歌外,无不与宗教有直接和间接的联系”,文中介绍了若干鲜为人知的宗教音乐品种,颇有助于人们了解边陲之地的宗教音乐状态。

李安明《白族丧礼歌曲〈歌蓼莪之三章初探〉》从“保存的客观条件”“自身的保存价值”“音乐的古老特征”三个方面,试图论证白族的一首丧礼歌曲很可能是《诗经》遗音在民间的遗存这一观点。作者还提到,这首歌曲是与“洞经音乐”(广泛流行于云南各地的一种儒、释、道三位一体的地域性宗教音乐品类——笔者注)结合在一起而运用于悼念亡人的祭祀活动中的。尽管作者的观点是否确立,尚待继之以更严谨、更翔实的论证,但其揭示的现象却值得注意,其探索精神则应予肯定。

孙鸿钧《清王朝发祥地新宾满族单鼓音乐考》,对满族一种宗教祭祀音乐品种的由来、演变、表演形式及音乐特征做了初步介绍和描述。

尼树仁《试论中州佛教音乐与古代音乐》《大相国寺音乐概要》是对其原有研究内容的进一步深入和展开。他指出大相国寺音乐与西安鼓乐和京音乐有密切联系,认为中州佛教音乐保存了大量包括宫廷音乐、诗词音乐和民间音乐

在内的古代音乐。

邓印海《蓝田水会音乐概述》介绍了流传在关中一带民间祈雨时所用的全称“水陆大会”的一种古老的宗教音乐形式,并认为此形式是隋唐时(现仍用唐燕乐半字谱)就流传在民间的一种综合了宗教音乐(体现为三教合一形态)、俗乐及其他音乐因素的庙会音乐。

刘洁《陕西宗教音乐初探》概略描述了陕西省宗教音乐的活动范围、演出形式及艺术风格等特点,还论及宗教音乐与民间音乐的关系以及佛道两教音乐“互为吸收、趋于融合”等问题。

蒲亨强《中国道教音乐分类构想——多参数、多层次分类法的理论与实践》一文借鉴国外“冒号分类法”理论,提出多参数、多层次综合组配的分类构想,并据此针对集成和研究工作所需,从宏观的角度对道教音乐的分类法提出了一套具体完整的实施方案。

杜汉华《武当山道教音乐发隐》试图在同类专题已有成果基础上做出再探索。其议论既有附和成说之处(如对武当道乐整体风格形态的评估),也有提出自己看法之点(如道乐的流派问题)。

1988年值得提及的其他有关活动有两项。其一是3月29日晚,中国“音协”北京分会、北京白云观《中国民族民间器乐曲集成》(北京卷)编辑部、中国音乐学院等单位在北京音乐厅联合举办了一场“白云观道教音乐汇报演出音乐会”,使道教全真第一丛林的殿堂音乐第一次走上了首都舞台,此举对于弘扬传统文化遗产具有深远的意义。这场音乐会由道教青年经师和高功演唱经韵,中国音乐学院师生担任伴奏,他们向来自中央和北京市有关部门的领导及音乐界专家学者展示了白云观玄门法事音乐的主体部分(含课诵、玄门诸赞和萨祖铁罐施食等法事音乐)。这场演出得到了首都宗教界、音乐界及社会各方面人士的支持和赞赏,专家们一致认为:“这是一场颇具特色、令人耳目一新的音乐会。道教音乐典雅、和平、引人为善,使人有超脱一切、仙气飘逸之感,不愧为我国的国宝。”其二,6月12日,在湖北省哲学史学会的支持下于武昌中南财经大学召开了“湖北省道教学术研究会”成立大会,该会下设道教思想、道教史、道教文学艺术和道术科学四个研究组,该会注重道教音乐的研究,邀请了音乐界有关学者参加并拟定研究专题。并且该会正积极开展学术活动,拟于次年在武当山召开以“从多角度、多方向探讨道教与传统文化的关系”为中心议题的学术会议。

总体来看,1988年宗教音乐研究的进展是令人欣慰和振奋的,但毋庸讳言,也还存在一些值得注意和思考的问题。一些带有普遍性的问题是,目前研究者多处于人自为战的状态,研究课题的选择缺乏长远规划和宏观协调,长此以往,

重复性劳动的后果势必难免;在研究资料和情报信息本身还十分匮乏的情况下,各地不仅未能展开必要的交流和联系,反而有封锁资料意识和趋势,遂使已有资料的研究价值不能充分利用,现有的研究力量难以发挥其应有的效益,全国范围的研究工作也难以展开;就论文规格而言,具有理论力量的论文、能从广阔背景下做跨学科研究的文章尚不多见,需要多学科知识的尖端性课题,如宗教音乐乐谱研究方面尚无人问津,这固然是初期研究阶段的常见现象,但多少也说明面对内涵丰富的研究对象,一些研究者还缺乏足够的思想准备和知识技能准备;此外,沿用已有观点或成说来构建自己论文、而不加必要说明的做法也时有发生。上述问题无疑都是不利于推动事业正常发展的因素。这些问题也使人感到,在适当时候召开一次全国性宗教音乐学术研讨会并建立起一个全国性学术组织,以统一协调和指导全国同道者的研究步伐是必要的,并应该提上议事日程了。

宗教音乐研究是长期的、艰苦的,却又是大有可为的工作。这一工作目前正在稳步前进,随着全国各地收集、整理工作的节节推进,一个宗教音乐学术研究的热潮是指日可待的。

(原载《中国音乐年鉴》1989年卷)

吾将上下而求索

——首届道教科仪音乐研讨会综述(中国香港)

1989年12月27日,来自内地、中国台湾、中国香港的近二十名音乐学、化学专家学者齐集于香港圆玄学院贵宾室,开始举行为期三天的“道教科仪音乐研讨会”。近年来,随着国内外道教文化热潮的高涨和中国民族音乐集成在全国范围不断地深入展开,一支以华人学者为主体的道教音乐研究队伍正在逐渐形成。加紧抢救中国道教音乐遗产,描述其真实面貌,评估其千秋功过,发扬其优秀传统文化,已成为一项紧迫而严肃的学术工作,被不少传统音乐学者列上研究日程表。在不太长的时间里,蕴藏于各地的道教音乐资料(有些已濒临失传之境)陆续发掘清理出来,学者们的研究成果亦相继问世,起步甚晚的道教音乐研究开始呈现出勃勃生机。在研究清理这份遗产过程中,学者们逐渐认识到,道教音乐确是一个蕴含多层文化价值的艺术宝库,它既是华夏传统音乐的一种综合体现,亦是道教文化的有机组成部分。道教的哲思和理想落实于道教仪式形象,而道教仪式又总是与音乐相伴而行,因而欲理解道教文化的整体特点和华夏传统音乐之神韵,就必须研究和理解道教音乐。正是在这样的背景下,中国香港中华文化促进中心、中国香港圆玄学院、《人民音乐》编辑部克服种种困难,成功地联合办了这次研讨会(香港中文大学中国音乐资料馆参与协办)。虽然此会规模不大、时间也短,但由于是海内外首次专门以道教音乐为主题的学术会议(此前曾举行过五次研讨道教文化的国际会议,但都不是专门研讨道教音乐),因而具有十分特殊的重要意义。参会代表既有学识渊深、卓有建树的学坛名宿,更多名不见经传然而确有实绩的中青年学者和基层实干家,因而具有十分特殊的重要意义。

根据会议学术组的筹划,参会论文按以下五个主题撰文并宣读:

1. 曲目及音乐风格结构;
2. 音乐在仪式场合程序中的功能;
3. 仪式主持者的训练;
4. 道教音乐与民间音乐的关系;



5. 道教音乐与其他宗教音乐的关系。

会上宣读的论文内容丰富,涉及面广,方法多样,力求多角度、多侧面、多层次地探寻道教科仪音乐之特征及功能,体现出多元化、跨学科的研究趋势,不少论文具有较高学术水平,集中反映出近年来道教音乐研究最前沿的进展。

道教音乐与中国传统音乐之关系,是会议的一个热门话题,较多论文从不同角度论及此主题。此倾向表明,人们的研究目光,已从早期阶段对道教音乐本体做单向性描述分析转移到更深入的探究:在中国传统音乐历史发展长河中,道教音乐究竟占有什么地位?它自身构成特点怎样?它与民族民间音乐关系如何?很显然,探清道教音乐与传统音乐的相互关系,将有助于对道教音乐自身特质及其发展规律之认识。

西安鼓乐有道教背景已是众所周知,但饶忠颐《西安鼓乐与全真教》一文却特别指出鼓乐与全真教之关系,由此将鼓乐与全真道乐之研究推进了一大步。此文先据碑刻记载指出,鼓乐流行之区域,恰是全真教盛行之处,进而从鼓乐与道乐皆重鼓这一共性入手,考察到全真教祖王重阳词集中有“刮鼓社”词多首,知全真教徒早有鼓社组织,从而为西安鼓乐与全真教之渊源关系提供了一条新线索。

辛力《俗曲与道情——山东说唱道情音乐探微》一文在对山东道情音乐之来源、特征和用途做较详考论的基础上,对两者之关系做出明确结论:说唱道情音乐来自道情,道情音乐又源于道教法事音乐,各种道情(歌曲道情、说唱道情、戏曲道情)皆是道教音乐与民间音乐相结合的产物。

沈阳太清宫是中国东北最大的道观,创立于清康熙二年。李玉珍《东北新韵初探》一文结合录像向代表展示了太清宫道教经韵由崂山韵演为东北新韵的历史沿革及现状,亦着重从音乐形态角度考察了东北新韵与东北民间音乐的相互关系。她认为,东北新韵与东北二人转有密切血缘关系,表现为节奏、调式、衬词和音调方面的相似性;但新韵在连环式循环体和语桥的特殊作用上,则又体现出其宗教音乐色彩。

杜庆云《道教音乐与民间音乐关系探微》一文从宏观角度探讨道乐与民间音乐之关系。他先从源流、地理、民族诸因素论证两者有血缘关系的必然性,又从音乐表演形态的分类、曲目来源、传承关系、美学特征等层面描述了两者的联系,最后指出了道教音乐保存发展民间音乐文化的独特历史作用。

尼树仁《道教音乐与佛教音乐的比较研究》一文从发展史、宫观寺庙制度、经典戒律、二时课诵、使用乐器、音乐运用场合、乐谱、音乐形态和风格诸方面探

究了佛道两教发展过程中相互影响、渗透和吸收的情形,比较两教音乐之异同,最后得出结论:“中国道曲与佛曲基本相同,共性大于个性。”

甘绍成《川西道教音乐与地方音乐的关系》从实证角度爬梳比较了川剧昆腔、曲艺,峨眉山佛曲、歌舞音乐、民歌和器乐等六种地方音乐品种与川西道乐之间存在的共性表征,他认为:“这些共同点是儒、释、道、俗在特定的文化环境中相互影响的结果。”

陈守仁《宗教仪式及戏剧〈祭白虎〉的双重角色》一文是他四次观察粤剧戏班成员演出“祭白虎”仪式后的研究报告。广义的“祭白虎”指任何祭祀白虎的宗教仪式形式,狭义则仅指粤剧戏班经常演出的一个特定仪式。此文从驱邪功能、布景、演员、演出等方面对狭义的祭白虎仪式做了描述,认为:“祭白虎虽具宗教性的驱邪功能,但其风格特征与粤剧演出很接近”,进而推论:“戏剧的演出形式是借用祭祀仪式的体制和惯例以搬演故事。”此文为探讨宗教音乐与戏曲音乐之关系提供了一个实例。

中国道教派系复杂,分布地域极广,只有对每一重要地域的道教音乐分别进行分析研究,再做相互比较,方能获得共同的理解线索。张鸿懿提交的《北京白云观道教音乐研究》一文详细论述了白云观道乐的沿革、传承和更替状况,并对现存的“十方韵”和曾传的“北京韵”做了细致考证和形态学比较,最后结论是:“北京韵是从十方韵发展变化而来的,曲调变化主要是吸收不同时期当地民间音调和曲调发展手法。”此文对于进一步研究道乐的“天下同”现象有重要意义。

吴学源《昆明道教(清微派)科仪音乐探析》与钱康宁《巍山洞经音乐》两文分别结合详尽的录音、录像资料介绍分析了有特色的洞经音乐和清微派道乐的历史沿革、民俗文化背景及音乐形态特征。

吕锤宽宣读的《台湾的道教醮祭仪式与科仪》一文,着重从民俗学、社会学角度研究现存台湾的道教仪式音乐。对醮祭的种类和规模道场结构、道士职务、科仪种类及演出均有详细论述。他认为,道士的训练完整与否是道教音乐流派风格差异之主因;后场器乐比唱腔更多受地方音乐的影响。醮祭的核心仪式蕴含许多深邃的传统文化,故透过醮祭诸文化面的观察,可了解民间文化的本质,掌握民间文化的发展方向。

笔者《武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格初论》一文主要从形态学角度研究道乐的结构规律和风格特征。其主要观点是,重复率极高的两个主腔循衍展与综合两种手法构成了武当道乐作品的主干,其维系着道乐群体风格的统



一性,本身且具有古老性。武当道乐的一般风格特征是地理空间上的超地域性(即含有较多外来因素),时代风格则体现为积淀了较多历代古乐因素而近世音乐风格较淡。

在道教音乐研究中,着重探讨道教音乐史的论文一向寥若晨星,做断代详论之文更付阙如,其原因首先是史料匮乏,经过抉择爬梳的系统资料根本没有,其次是研究成果极少,因而无论资料观点,可资凭借的东西都不多。尽管条件困窘,这次会上却有力作出现。专攻古代音乐文学的青年学者王小盾提交的《魏晋南北朝的道教科仪音乐——兼论早期道教音乐的仪式化及功能的转型》一文基于宏富的文献资料,对早期道教科仪音乐之来源、形成和功能做了全面分析和总结。其论述要点是:魏晋南北朝是道教科仪音乐的奠基期,当时有重仙道的科仪音乐(含仙歌、音诵、道赞)和重巫道的祷词歌舞两类;早期天师道,经晋代神仙道教的改造而在寇谦之、陆修静所建立的南北朝新道教中臻于完善。其音乐素材来自古代雅乐和方士琴歌,文辞形式来自诗赋咒祝,吟诵方法来自佛教的呗梵转读,其指导思想融合了儒家伦理成分,其叩齿、咽液、存思等具体仪式来自古仙术,它同时配以禹步、礼斗等祭神方,这些因素的聚合过程,即道教音乐实现仪式化的过程。道教种仪音乐具有通神(实即巩固宗教信仰)、宣化、养生、遣欲四种功能。

张弦宣读的《历史上的宗教音乐初述》一文简扼概述了道教音乐的起源形成和历代发展脉络,她对道教音乐之来源持多源论;并主张对道乐形成期的划分应以其是否作为仪式活动的一部分而为主要标志。论文最后还强调,所谓道教音乐,应是在道教的宗教仪式活动中应用的音乐,显然,其基本观点是注重运用场合这一划分标准。虽言之不多,却已涉及道乐的定义、研究对象范围这一基本问题。

余树声《论儒道音乐美学传统的历史价值及其在我国古代音乐发展中的历史地位》一文从史学和美学的高度鸟瞰式考察儒道音乐的特征及历史地位,他的主要观点是强调道教音乐之特质是在于其民族性和俗乐性质,而它的俗乐性质又由于它植根于“情”,亦认为这也是它与雅乐的根本差别之所在。

道教科仪音乐以经韵为主,作为词曲结合的音乐形式,其歌词部分已形成了固定体式,成为科仪的有机成分,但它的特点尚无人专门研究。罗炽《道教醮仪颂倡祝咒探秘》和金兆钧《中国武当山的道教音乐曲词的文化分析》从不同角度对经韵歌词特点进行了探索。罗炽一文指出道教醮仪所用词体系由古巫术祭祷歌诗而诗经而乐府诗发展而来,经改造后形成自己的风格。堪称熔政治、

伦理、哲学、宗教、文艺、美学于一炉的佳作。金兆钧一文则着力分析曲词的思想内容和文化特征,提出保留宗教氛围基础上的开放性乃道教文化得以生存发展的内在条件这一观点。

研讨会上还宣读了一些拓宽研究领域的引人注目之作。本会主要筹办人之一的曹本冶博士很早就潜心于道教音乐研究,他的论文《道教仪式主持者的训练:一个香港全真派道馆的实例》聚焦于仪式音乐行为者,用解剖麻雀式的个案分析方法,对一个全真道馆的仪式音乐主持者——“经生”“醮师”的社会背景、经济收入、训练方法、考试制度、道观管理机构乃至称谓均做了细致论述。他认为,经生、醮师传承制度是立足于模拟家族系统,受制于社会需求,故以打斋修醮、超度亡灵为主要训练内容,传承制度的研究是理解道教仪式音乐流派和地域风格的关键,也是对各流派风格做比较研究不可缺少的环节。

费师逊在《道教仪式音乐中的炼养功能》一文中将研究触角延伸到人体科学疆域,因而成为一篇最富探索性、启发性的论文。他力图指出五行学说在仪式音乐中的具体运用,从而说明仪式音乐具有一定程度的炼养功能。论文引经据典、纵横捭阖,提出不少骇俗新说。诸如,论证五行与五脏、五音之对应关系;阐述“大音希声”即“天籁”“天乐”亦即人体内的“五脏之音”和人体外的“天体之音”。又着力援引谱例来论证仪式音乐具有三方面炼养功能:其一,“宫土”之音表述虔诚心愿和隐伏意念活动;其二,“角土”之音为呼唤或赞颂天尊上帝时所用;其三,“商兑”之音描绘清虚天界情景或涉及神仙形象(所谓“商兑”之音乃综合多层意义之概念,在曲调形态方面概指以商音为起讫的乐汇、乐句、乐段或音群,“宫土”“角震”皆类推)。作者在说明科仪音乐具有炼养功能的根据和过程后,认为:“科仪音乐就是想以音乐手段对功能做一定的诱导与激发,它既有宗教意义也有炼养意义。”

在短短三天里,代表们在紧张的节奏和热烈气氛中宣读论文、交流成果和心得。会上会下,不时就共同关心的理论问题展开讨论,各抒己见,会议始终洋溢着浓厚的学术气氛。总结讨论时,代表们踊跃发言,或抒表感想,提出下一步研究构想;或发疑提问,探讨一些尚未澄清的理论课题。代表们的话题主要集中在确定研究对象和研究者态度这两个问题上。有代表认为,道教音乐是一个复杂的综合性文化现象,其中一部分混融于民间地方音乐,另一部分则具有道教自身特色,在研究道教音乐的特殊功能时,应将重点放在后者方面。另有代表则提出,俗乐化的道乐,仍可能有某种特殊功能,其原因可能是演唱速度、唱法、场合的改变所致,也可能与唱词内容有关,这些问题尚待进一步探讨研究。

又有代表提出研究者的态度问题,主张研究者首先应持“局外人”的客观态度对客体做科学研究,从中引出可以验证的判断和结论,而不宜以“局内人”的姿态做先入为主式的研究。这两点论题,确系事关今后道教音乐研究方法、道路的重大问题,很多代表纷纷就此各抒己见,展开深入探讨,坦诚热烈的气氛将会议推向高潮而结束。短暂的研讨会取得了令人满意的成果,大家不但交流了成果,结下了新的友情,而且在讨论发言中不断受到启发,深化了认识,对未来的研究工作也有了新的起点和构想。在闭幕酒会上,圆玄学院副主席赵镇东先生热情洋溢地邀请代表们次年再来举行研讨,带来更多更好的研究成果。道教音乐研究的前途非常广阔、大有作为,但前面的道路还很长,有许多奥秘尚待探索,有许多迷雾尚待廓清,要使道教音乐抹去历史的尘埃,放射其深藏的艺术光辉和能量,尚须学者们群策群力,做长期不懈的努力。

(原载《人民音乐》1990年第2期)

20 世纪道教音乐学术研究综述

一、研究的历史脉络

道教音乐在中国发展已有近两千年历史,而音乐学界有关研究的进程,迄今为止仅有半个多世纪,大致经历了“萌芽”“拓荒”“中断”“全面铺开”四个阶段。

20 世纪 40 年代为“萌芽”期,时有著名音乐史学家杨荫浏敏感到苏南正一派道士班社演奏的“梵音”和道士艺人华彦钧创作的二胡曲蕴含极高的艺术价值,他的关注引发了后来有组织的专门调查,使这些世界级音乐珍宝得以发掘出来,光耀于世。如果没有杨先生的关注和采录,这些有明显道教背景的音乐可能会失传,中国音乐宝库将痛失一批最优秀的艺术杰作,收集研究道教音乐的历史意义也于此初显,影响深远。这是当时较突出之例。另有陈国符从化学、历史学角度研究《道藏》时引发出来的天师道音乐研究也是颇引人注目的。

50 年代的“拓荒”期中,在全面普查民族民间音乐的基础上,我国部分音乐学者开始收集整理局部地区的道乐,较有影响的成果有:1951 年杨荫浏、曹安和等将苏南民间道士演奏传谱的“梵音”整理记成简谱,改称“苏南吹打”在人民音乐出版社正式出版;杨荫浏撰写的《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录之一》^①,对湖南衡阳地区的道教音乐(包括应教和巫教)进行记谱整理和文字分析。此后又有《苏州道教艺术集》^②《扬州道教音乐介绍》^③等道乐资料的编印出版。由于当时大气候的影响和研究者主观条件的局限,此时期的研究大都停留在记谱整理、稍加分析的水平,发表的看法也难免瑕瑜互见。如杨荫浏将湖南道教音乐说成“只不过是民间音乐的利用和歪曲”,就有失偏颇。而余尚清在《苏州道教艺术集》中将道乐评价为“别开生面、美不胜收的民族歌舞剧”等等,就更接近实际一些。但不管怎样,这些成果在研究史上的“拓荒”之功都不可低估。

20 世纪 60 年代中期至 80 年代中期的整整二十年间,由于众所周知的原

① 杨荫浏著,1958 年民族音乐研究所油印,1960 年音乐出版社正式出版。

② 中国舞蹈艺术研究会研究组编,1957 年油印。

③ 扬州市人委文化处、扬州市文联编,1958 年油印。

因,党的宗教政策遭到彻底破坏,刚有起色的道乐研究完全停顿,为“中断”期。

80年代末期,由于中国共产党宗教政策的全面落实和“中国民族民间音乐集成”在全国范围的全面铺开,道乐研究禁区被打破,中断多年的采风工作迅速恢复。以湖北武当山、北京、上海等地为前导,全国各地先后对道乐进行了“抢救”式的采录,收集了大量道乐资料,上海音乐学院陈大灿等还将上海等地道乐录音、录像,在海内外发行。

随之,学术研究也紧锣密鼓地开场,不少音乐学者将抢救道教音乐遗产,描述其真实面貌,评估其千秋功过,发扬其优秀传统文化列上研究日程。在不太长的时间里,尚存各地的道乐资料(很多已濒临失传之境)陆续发掘清理出来,研究成果迭相问世,逐年递增。道乐研究呈现出勃勃生机:正式发表的论文覆盖国内各种音乐和宗教刊物,出版了多种道乐曲辑、专著,先后多次举行了国际性和全国性的学术研讨会,武汉音乐学院、中央音乐学院并于90年代相继招收了专攻道教音乐的硕士生和博士生。

在清理道乐遗产过程中,学者们犹如步入深山,蓦然发现众多养在深山人未识的奇葩,不禁为她那奇异的风采而赞叹不已:在深山幽院中尚存的道教音乐是如此丰富!如此独特!随着研究的深入,道乐的特殊魅力和广泛价值得到人们越来越广泛的认同和高度评价,在海内外产生了强烈反响。

此后直到90年代中期的十年间,道乐研究进入了“全面铺开”的高潮期,成绩相当显著:发掘整理了大量道乐资料,保存了稀世罕见的音乐遗产;开展了多角度的专题研究,逐渐揭开了蒙盖道乐近两千年之久的神秘面纱;开辟了学术研究的新领域,形成了一支以华人学者为主体的研究队伍,为道教音乐学科建设做了人员上的准备。这些事实都标志着道乐研究九转曲折,终于初具规模,登堂入室,已成为宗教学、音乐学研究的一个重要方面,在弘扬传统文化、推动学术研究中发挥着重要作用。

20世纪的道乐研究,比较集中和有质量的成果多出现于“全面铺开”的十年间。下面将此时期的主要论著按研究领域分类综述,俾学界了解道乐研究的进展及特点。

二、研究领域分述

(一)地域性道乐的研究

中国道教派系杂多,分布地域极广。必须对每一重要地域的道乐分别进行分析和研究,然后再相互比较,方能获得共同的理解线索,宏观把握道乐的总体

特点和发展规律。以此而言,对各地道乐做深入的个案调查是一项基础课题。

在道乐研究中,地域性道乐的研究启动最早,成果也最多,起初多具“概述”性质,即综合描述一地道乐的历史源流、宗派、流传范围、音乐传入、音乐形式、典型曲目等。以后渐扩展论及道乐与其他音乐品种的关系、音乐构成规律及道派风格分野等问题。有的论著突破了言必称“地方性、民间性”的传统理论教条,触及道乐的某些本质特点。

研究涉及重要地区如下。

1. 武当山,是收集研究进行最早的地区之一,研究成果颇丰,在全国有一定示范意义。

《中国武当山道教音乐》是第一部较全面反映武当道乐收集研究成果的专著^①,全书曲文并举,以经韵及曲牌130余首(简谱)为主体,前后并附“概述”^②及“艺人小传”^③两篇文字。“概述”对武当道乐的历史沿革、流派、仪式音乐分类及程序、音乐运用情况,主腔及风格特点均有较详细的论述,其要点有二:一是认为全部经韵是由八个左右主腔的变奏而构成;二是论定武当道乐整体风格偏重于南方尤其是江南音乐的色彩。“艺人小传”则对武当道乐主要传入喇万慧、方继权、吴礼瀛、周炳相等人的学乐经历和艺术特长做了较详细的介绍。全书特点是曲谱资料较丰富,“课诵”“施食”等科仪经韵全套照录,文字分析较全面精当,是了解武当道乐基本特点的入门书。

《武当山道教音乐初探》^④对武当道乐三种主要斋仪音乐的运用程序、各类主腔结构和旋律调式特点做了分类列表说明,并详细分析了《澄清韵》《步虚》等典型曲目的形式特点。还用曲牌比较、史料资鉴的方法,分析了武当道乐的历史渊源及构成内容。

《武当道乐部分曲目分类考源》^⑤侧重曲目的分类考证,将道乐主要曲目分为“标题性的”“源于科仪程序的”“吸收佛经赞颂文体的”三类。并对《澄清韵》《黄篆斋筵》《三炷香》《叹骷髅》等曲的来源进行了索隐发微。

《武当山道教韵腔之多重风格与形态特征考辨》^⑥创用“腔格定位”“宫韵定调”等概念分析道乐韵腔的形态和风格。“腔格定位”即收束于低音区、起统一

① 史新民主编,中国文联出版公司1987年版。

② 蒲亨强撰写。

③ 庞耘撰写。

④ 蒲亨强著,载《音乐艺术》1987年第3期。

⑤ 蒲亨强著,载《黄钟·武汉音乐学院学报》1991年第4期。

⑥ 蒲亨建著,载《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》1991年第3期。



定位作用的音调腔格;“宫韵定调”指定位腔多以宫调作结。认为“道众艺人们根据宗教的观念、意识和审美情趣”用“腔格定位”等手法,对“原来繁杂多姿的曲调材料”进行了“有意识地改造和综合”,从而形成了统一的宗教风格。

《〈萨祖铁罐施食祭炼科范〉音乐试析——兼论道教科仪音乐的套曲构成原则》^①侧重分析“施食”科仪全套音乐的套曲结构,认为是采用“四速多部”的构成原则。

《论武当道乐之特征》^②着重探讨武当道乐的形式风格,认为其“气质古朴典雅”。

《论“武当韵”与楚文化的渊源关系》^③探讨了楚乐舞与“武当韵”的关系,认为武当韵自然地表现出了部分楚文化特征。

《武当山道教音乐发隐》^④探讨武当道乐的分类和风格,分音乐为“课诵、禳醮、斋事、宝卷、道戏”五类,分风格为“大顶、鄂、豫、陕、川”五派。并认为“武当山是中国南北两路道教音乐交流的重要桥梁”。

《武当道乐韵腔唱诵方法初探》^⑤从声乐演唱方法的角度研究了道士唱诵的发音和音响特点,开拓了一个很有新意的研究领域。

《明代武当山道教音乐考略》^⑥是断代史的研究,指出明朝作为承前启后的历史阶段,其风格特质体现有三:(1)雅乐道乐的合流;(2)荟萃各地道乐之精华;(3)集历代道乐和各阶层音乐之大成(如雅乐、文人音乐、丝竹吹打和钟磬鼓乐等)。

《浅谈武当山道教音乐在历史演变中的三个时期》^⑦,以雅俗乐比重的不同而将其历史分为三个时期:(1)正统期,唐至明代,以皇室正统道教乐章为主,音乐高雅;(2)蜕化期,明末至清初,正统道乐衰退,俗乐上升为主角;(3)新生期,正统道乐更加衰退,道乐与俗乐更多结合。

《武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格初论》^⑧研究道乐的结构规律和风格特点,其认为两个核心主腔用多种发展手法构成道乐旋律的主干,造成道乐

① 周振锡著,载《黄钟·武汉音乐学院学报》1991年第4期。

② 史新民著,载同注①。

③ 刘红著,载同注①。

④ 杜汉华著,载同注①。

⑤ 袁东艳著,载同注①。

⑥ 蒲亨强著,载《第二届道教科仪音乐研讨会》论文集,人民音乐出版社1991年12月版。

⑦ 谭大江著,载《中国道教》1988年第2期。

⑧ 蒲亨强著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集,《人民音乐》编辑部1992年编。

的整体统一性。风格特点是空间上的超地域性(即含有较多外地因素),时间上的古老性。

《武当山道教音乐研究》^①是第一部系统研究武当道乐的专著,全书在大量一手资料基础上,从历史、科仪音乐类型、音乐分类、曲式结构及规律、超地域风格、流派分野、曲目考源、构成及渊源八个方面进行了颇详研究。

2. 北京白云观的研究也较引人注目

《北京白云观道教音乐研究》^②详细论述了白云观道乐的历史、传承和更替,并对现存的“十方韵”和曾传的“北京韵”做了细致考证和形态比较。认为“北京韵是从十方韵发展变化而来,曲调变化主要是吸收了不同时期当地民间音调和曲调发展手法”。此文颇有助于了解白云观道乐的全貌和认识道乐的“天下同”现象。

《白云观道教法事科仪调查报告》^③侧重描述“焰口”仪式的程序、坛场设置等,有助于了解白云观道乐科仪的详情及相关背景。

《琳琅振响古韵幽——全真祖庭北京白云观道乐》^④分析白云观道乐的历史、经乐师、“焰口”仪式套曲的程序和音乐形态。认为经韵结构多样、多用宫调式和重复性材料,在逻辑性和艺术性上均达到较高水平。白云观现存道乐传自浙江苍南县燕窠洞,是保留了古老传统的十方韵。

3. 四川地区的研究也较有力度

《川西地区道教音乐调查报告》^⑤从历史沿革、音乐形式及现状三方面对川西几个道观和民间坛门的道乐做了介绍分析。

《川西道教音乐的类型及其特征》^⑥从音乐体裁、曲调、乐种曲牌方面对“静坛”和“行坛”两派的音乐特点做了综合分析。

《川西道教音乐与地方音乐的关系》^⑦考察了道乐与其他乐种之关系,认为道乐与地方的儒、释、俗音乐品种长期相互影响、渗透,并由此形成了其独有的特色。

① 蒲亨强著,中国台湾商务印书馆1993年版。

② 张鸿懿著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

③ 柯琳著,载《第二届道教科仪音乐研讨会》论文集。

④ 蒲亨强著,载《音乐艺术》1995年第2期。

⑤ 甘绍成、董阳著,载《音乐探索·四川音乐学院学报》1988年第2期。

⑥ 甘绍成著,载《音乐探索·四川音乐学院学报》1989年第3期。

⑦ 甘绍成著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

《武当山青城山道教音乐之比较研究》^①比较研究两地音乐的共性和历史联系。其认为,两山道乐既存在一些可上升为全国道乐一般特点的共性(如音乐分类、词曲关系、唱法等),也存在反映两山道乐特殊历史联系的共性(如音调及经韵旋律的完整相似),再结合历史文献和道人口碑,作者提出现存青城山道乐是武当山全真龙门派道人于清初传入的新观点。

茅山是道教上清派的发源地,至今仍保持了独具一格的本山特色。《茅山的道教音乐》^②一文通过历史、科仪、乐队和典型经韵《卫灵咒》的分析,较详细地论证了茅山道乐独具特色的具体表现和形成原因。

上海白云观是江南正一道的名观之一,此观道乐具有鲜明地方特色和较高艺术成就。《上海白云观道乐》^③对此观道乐的历史、科仪类型和曲目做了较详细的分析,并以全套“忏灯”仪式的音乐运用和典型曲目《香赞》为例具体分析其音乐特点,认为有华丽柔美含蓄隽永之美,与江南丝竹和昆曲有密切血缘关系,是宗教音乐与民间音乐高度融合的结晶。

《苏州玄妙观道友继续发扬的道教音乐》^④对该观道乐的历史现状及艺术特点均做了简要介绍。其中特别提到,玄妙观道乐在吸取民间吹打音乐基础上也形成了一些自身特点,如有分慢、中、快鼓段的大鼓独奏段落,吹奏笛子时高超的变奏技法和变调等。

《太清宫道乐的流传》^⑤描述道教圣地山东崂山太清宫的经韵风格及历史衍变,提供了诸多重要线索:如太清宫的《步虚》经韵,最早系由唐李白创作的《清平调》衍变而来;经太清宫道长刘长生改编发展的[十方经韵]“有浓厚的江浙昆越音乐色彩,故崂山各教派称之为‘南韵’”;清代北京白云观十方经韵、中原秦晋地方戏曲音乐、宫廷音乐、文人琴乐、鲁南俚曲和柳子戏等音乐因素的传入。此文所引、所论虽尚待进一步考证,但仍不失为了解太清宫道乐的一篇入门文献。

《东北新韵初探》^⑥论述了沈阳太清宫所用“东北新韵”的来历、分类及其与民间音乐的关系,认为其与东北“二人转”有血缘关系,在节奏、调式、衬词和音调上有相似性,但在连环式循环体及“语桥”的特殊作用上又体现出宗教音乐色彩。

① 蒲亨强、蒲亨建著,载《交响·西安音乐学院学报》1988年第4期。

② 陈大灿著,载《中国道教》1987年第4期。

③ 蒲亨强著,载中国台湾《关系我》杂志第61期。

④ 黄常伦著,载《中国道教》1988年第3期。

⑤ 《中国道教》1988年第1期,摘自《崂山餐霞录》,原著者不详。

⑥ 李玉珍著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

《胶东道曲概述》^①概述“传统的”“祷神唱的”“度亡奏的”三类胶东道曲,并比较其与北京白云观道士所唱《步虚》的相似性,提出了道乐由京都流向民间的可能途径。作者还以乐曲《天下同》的三种不同演奏形式为例,说明胶东道士惯用的以丰富音乐表现力为目的的同宫系统变化主音的转调手法。

《中国道教音乐巡礼 1~12》^②是对华山、青城山、杭州抱朴道院、苏州玄妙观等 12 个重点宫观道乐做实地考察后的系列调查报告。每地均围绕历史沿革、道士构成、仪式音乐类型、典型曲目、音乐特色等方面做了描述分析,有助于概览中国道乐的基本现状。

另有论文分别论及重庆道场,东北道教开光仪式,黑龙江,西安八仙宫、城隍庙,江南无锡,昆明清微派等地的道教音乐。其或偏于仪式,或注重与民俗的关系,或侧重历史演变,都有一定参考价值^③。

台湾道教属正一天师系统,其道乐传统沿袭闽南的民间道乐,具有较强地方特色。当地有学者对之做了较全面的收集研究。《台湾的道教醮祭与科仪》^④着重从民俗学、社会学角度研究台湾的科仪音乐。以台南鹿耳门天后宫的罗天大醮、佳里镇金唐殿的五朝王醮等道乐为例,论述醮祭种类和规模、科仪的种类和演出、道场结构等。作者认为道士的训练完整与否是道乐流派风格差异之主要原因;后场器乐比唱腔更多受地方音乐的影响。核心仪式蕴含许多深邃的传统文化,故透过醮祭诸文化面的观察,可了解民间文化的本质。

香港道教是近代从广东地区传入的,道观多属全真派,但有融合儒释的倾向,音乐多染有广东地方民间音乐色彩。当地的学者对之做了多方面的考察研究。《香港道教全真派仪式音乐初述》《香港全真道科仪音乐的组成基素》^⑤等文从历史、仪式主持人、音乐形态、与地方音乐关系等方面介绍分析了当地全真道的斋醮音乐情况。

① 詹仁中著,载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》《音乐学习与研究》。

② 蒲亨强、蒲亨建等著,载《音乐爱好者》1994年第1期至1995年第6期。

③ 详参:钟光全著《重庆民俗与道教道场科仪音乐》,李玉珍著《东北道教的开光科范仪式音乐及其功用》,张晓凡著《黑龙江道教科仪音乐的历史与演变》。以上均载《第二届道教科仪音乐研讨会》论文集。蒲亨强著《笙箫上云神欲游——西安八仙宫道乐》,载《交响·西安音乐学院学报》1994年第2期。李石根著《西安城隍庙道派鼓乐》,载《音乐研究》1984年第1期。伍一鸣著《江南道教音乐的由来和发展》,载《中国道教》1989年第1期。吴学源著《昆明道教“清微派”科仪音乐探析》,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

④ 吕锤宽著,载《音乐艺术》1989年第2期。

⑤ 曹本治著,载《人民音乐》1989年第8期,《第二届道教科仪音乐研讨会》论文集。



(二)与传统音乐关系的研究

道乐与中国传统音乐的关系也是较热门的研究话题,这一倾向表明,人们的研究目光,已从早期阶段对道教音乐的单向性描述分析转移到更深入的探究:在中国传统音乐历史发展长河中,道乐究竟占有什么地位?它自身构成特点怎么样?它与民族民间音乐关系如何?很显然,探清道乐与传统音乐的相互关系,将有助于对道教音乐自身特点及其发展规律之认识。

早期研究多持“民间音乐影响论”的观点,以后逐渐有学者更多注意在特定阶段特定乐种中道乐的积极影响因素,也有学者持双向交流观点。

《道教与中国文化》^①一文提出双向影响的看法,认为道乐在历史发展过程中,一方面对民间音乐有重要影响,“如南方京族的‘唱哈节’是受道教音乐影响,以歌唱来祭神娱人,演变成一年一度最隆重的民族节日”;另一方面,“道教音乐也引进并融合了宫廷音乐和许多民间音乐的成分,广泛吸取滋养,进行自己的创造,使雅乐与俗乐融为一体,成为中国民族音乐的一个宝贵组成部分”。

《道教音乐与中国传统戏曲音乐》^②一文探究道乐对传统戏曲音乐的重要影响。首先从音乐形态、剧目、创作主体、科范等戏曲构成要素方面论述两者之间的诸多相似现象;继而从历史性角度考证出这些相似性多在道乐中先期形成运用并影响及戏曲音乐的若干线索,由此反对戏曲界某些学者所持“道教与戏曲无缘”的看法,认为道乐对戏曲音乐的形成和发展起过重要影响和推动作用。

《全真道与中国戏剧》^③从宫调及套曲、打击乐演奏、唱念形式以及道情在元杂剧中出现等几个方面论证了全真道音乐与元杂剧的密切关系,认为全真道对杂剧和其他戏曲发展有如下贡献:(1)胶东全真道士入杂剧角色,扩大了杂剧题材;(2)在全真道的发祥地保存着道教戏——蓝关戏。

《仪式及戏剧:〔祭白虎〕的双重角色》^④从驱邪功能、布景、演员、演出方面对粤剧戏班演出时执行的“祭白虎”仪式做了描述,认为其虽具宗教的驱邪功能,但风格与粤剧演出相似。进而推论戏剧的演出形式是借用祭祀仪式的体制和惯例以表演故事。

① 刘守华著,载《中国道教》1988年第2期。

② 蒲亨强著,载《华中师范大学学报》(哲社版)1988年第6期。

③ 詹仁中著,载《第二届道教科仪音乐研讨会》论文集。

④ 陈守仁著,载《第二届道教科仪音乐研讨会》论文集。

《龟兹乐与道教》^①是探讨道乐与西域音乐的专文,要点为:道教在借鉴佛教艺术形式时,曾吸收了随佛教传入中原的西域艺术之突出代表——龟兹乐。吸收的途径,一是经由唐代宫廷乐部中的龟兹乐,二是天宝之乱后龟兹乐伎流入道观。其实证依据是现存的北宋绘画真迹《朝元仙杖图》中东华帝君部众的一队伎乐标有“仙乐龟兹部”。作者并认为道乐至今可能还保留着龟兹乐的某些遗韵。

《俗曲与道情——山东说唱道情音乐探微》^②在对山东道情音乐之来源、特点和用途做较详考论后,对其与俗曲的关系做出明确结论:说唱道情音乐来自道情,道情又来自道教法事音乐。各种道情(歌曲道情、说唱道情、戏曲道情)皆是道教音乐与民间音乐相结合的产物。

《西安鼓乐与全真教》^③据碑刻记载指出鼓乐流行区恰为全真教盛行区,西安鼓乐与道乐皆重视鼓的运用。又以全真教祖王重阳词集中“刮鼓社”歌词多首为例,证明全真道教创教时就有鼓社组织,并喜用鼓词形式传道,对西安鼓乐的形成有重要影响。

《唐明皇与道教音乐》^④考察了唐明皇的崇道国策和音乐创作表演经历,认为他与道乐有密切关系,是一位伟大的道教音乐家。他既以帝王之尊大力扶持推行道乐的发展,又以音乐家身份从道乐吸取灵感和养料进行创作。千古绝唱的《霓裳羽衣曲》即是他基于道教神仙思想和道乐风范而创作出来的。

《道教与中国佛教音乐》^⑤探讨道乐与佛乐的关联性,首先从仪式制度、经韵文体、经词汇三方面分析了佛教的影响,又对道佛两教音乐的共性因素做了比较。最后认为,道乐与佛乐的关系是“取其外壳,填己血肉”。即借用了佛乐礼仪和经文等外在形式,而音乐旋律材料则是本土所固有的。

《道教音乐与佛教音乐的比较研究》^⑥从发展史、宫观寺庙制度、经典戒律、乐器、音乐运用场合、乐谱、音乐形态和风格诸方面比较两教音乐的关系和异同,得出结论:中国道曲与佛曲基本相同,共性大于个性。

《道教与声曲折谱式》^⑦探讨并首次勾勒出中国最早乐谱“声曲折”渊源流变

① 霍旭初著,载《新疆艺术》1988年第1期。

② 辛力著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集,《人民音乐》编辑部1992年编。

③ 饶忠颐著,载《第二届道教科仪音乐研讨会》论文集。

④ 蒲亨强著,载《音乐艺术》1989年第3期。

⑤ 蒲亨强著,载《中国道教》1994年增刊,《中国道教文化研讨会(武当山)》论文集。

⑥ 尼树仁著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

⑦ 蒲亨强、蒲亨建著,载《众妙之门》,湖南教育出版社1991年版。

的完整线索:汉之道教曲线符文→唐之“歌楼格”谱→宋之“类梵文横书”谱、“玉音法事”曲线谱→元明之“高腔圈腔谱”→清之“央移谱”→今之佛道“步虚谱”。并阐述了其源流演变始终与道教密切相关的新论点。

《道教与中国传统音乐》^①是第一部系统研究道乐与传统音乐关系的专著,全书内容围绕两方面展开:在系统简要地阐明道乐的历史及构成特点方面设“历史、基本特点、科仪音乐类型和重要作品”四章分别论述;在揭示道乐与传统音乐的关系设“宫廷音乐、佛乐、文人音乐、戏曲、古谱、传统器乐、民歌”七章分别论述。通过这些专章研究作者认为,道教对传统音乐的发展有巨大贡献,道教在音乐艺术上所起的积极作用多于消极作用。

(三)音乐形态学研究

《同一道曲在各地流传中的变化——广州全真派和上海、苏州正一派的道曲对比》^②对同名道曲在不同地区流传时因地域、道派的不同而发生的形态变化做了实例比较。

《正一道音乐与全真道音乐的比较研究》^③对道教两个主要流派的音乐从历史及风格流布上做了细致比较,认为正一道音乐具有一方流布、风格多样、亦道亦俗的特点,全真道音乐则以天下流布、超凡脱俗、亦道亦禅见长。

《道教醮仪颂倡祝咒探赜》^④指出道教醮仪所用唱词体系是由古巫术祭祷歌诗而诗经而乐府诗一路发展而来,经改造后形成了自己的风格,堪称熔政治、伦理、哲学、宗教、文艺、美学于一炉的佳作。

《道教音乐特征简论》^⑤概论了道教音乐一般形式特点,认为道乐在民族文化和宗教文化的合力作用下形成一系列独有的形式特点(总体构成的兼容性、表演传授的专业性、年代的古老性、音乐风格的超地域性和影响其他民族音乐的辐射性),通过这些特征可以清楚认识道教音乐的特殊价值及其在中国传统音乐中的重要地位。

《中国道教音乐分类构想》^⑥一文认为道乐收集研究中的分类法应切合道乐有多重内涵的特点,不能采取单一的标准和层次,提出了“多参数、多层次、综合分类法”的新的分类理论和方法。

① 蒲亨强著,中国台湾文津出版社1993年版。

② 陈大灿著,载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》。

③ 甘绍成著,载《道家文化研究》第九辑。

④ 罗炽著,载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》。

⑤ 蒲亨强著,载《道家文化研究》第九辑。

⑥ 蒲亨强著,载《宗教学研究》1989年第3期。

《全真正韵谱辑》^①是全真道常用的53首经韵的曲谱集成,谱辑的“前言”介绍了全真正韵的有关知识和特点。对于全真韵的研究有一定资料价值。由于全书实际只辑录了闵智亭道长一人的唱腔,究竟视为全真道的“地方韵”还是“正韵”系统可能还有待进一步考证。

《[全真正韵]采录整理报告》^②介绍了采访闵道长的过程。文中分析了四首传录不同的同名曲调《步虚韵》,认为它们的旋律既有共性又有个性。又认为所采录的经韵实由八个母腔派生而来的。还大胆猜测《香供养》曲尾的调性游移与楚声的“乱”有渊源关系。

《全真道曲——十方韵的流传》以统计学方法,对全真正韵在京、陕、鲁、冀、浙、湘、鄂、川七省一市的流传情况做了梳理和实例比较,认为全真道曲在流传过程中“尽管受到诸多外部因素如语言、环境、风俗习惯以及地方俗乐的影响”,但“始终保持着它的纯洁性”。

《全真道法器音乐艺术特点探微》^③探讨了全真道常用特色法器的特点,认为“配器的简易、音响的平和、表现的传神”是法器的基本艺术特色。其在神权、皇权思想的支配下而形成,并与道教信仰相通,艺术体现了“以至简表现至深”的道家美学观念。

《龙虎山正一天师道音乐》^④是江西龙虎山道乐的曲谱集,对于了解龙虎山正一派道乐的保存情况和音乐面貌具有一定资料价值。

《〈二泉映月〉曲式结构中的阴阳观念》^⑤分析了二胡名曲《二泉映月》的结构为对比性的双主题变奏曲,并进一步论证这种独特的阴阳互补性质的结构灵感来源于道教的阴阳观念。

(四)历史学研究

此方面研究一直较薄弱,初期阶段主要存在两个问题,一是研究对象不统一,对科仪音乐与非科仪音乐、道内运用的和道外社会运用的音乐无严格区分,往往更偏重于道乐在社会上的流传史;二是基本史料发掘方向有所偏失,多杂取道外文献的零散断续记载,或将道内资料与道外资料不做区分地使用。由此展开的研究一直难以理出一条比较系统的、清晰连贯的历史承递脉络。

① 武汉音乐学院道教音乐研究室编,中国文联出版公司1991年版。

② 王忠人、刘红著,载《黄钟·武汉音乐学院学报》1991年第4期。

③ 蒲亨强著,载《星海音乐学院学报》1997年第4期。

④ 王忠人主编,中国文联出版公司1993年版。

⑤ 蒲亨强著,载《音乐艺术》1994年第1期。

《仙道的世界——道教与中国文化》^①一文在“道教音乐与俗曲”一节中对“步虚声”与“道情”的形成历史做了简扼梳理,提出“道教音乐以步虚系统及由此产生的道情”为代表的新说。此文有关道情、宝卷等说唱音乐与道教关系之论述,所引的一些冷僻史料,对于道乐史研究有一定建设作用。

《从道教音乐探寻古代音乐奥秘的若干设想》^②认为根据现存道乐中与古乐相关的因素做逆向研究,可能窥探已失传古乐之形式奥秘。全文立论基于两点,一是道乐历史上曾与多种古乐有密切关系,二是道乐传承的保守性和延续性较强。论文还具体就道乐与古代巫覡乐舞、宫廷音乐、古谱和戏曲音乐等的历史联系提出了初步线索和研究设想。

《中国道教礼仪科乐唱赞道情的探索》^③征引古史资料,纵论道乐源于“崇道敬神”之经验,本于中华礼乐之华夏正声,属天人感应之仙音;歌调葆古乐的形式,又多吸人民间音乐;又分论道乐风格袭用楚声特点,“道调”属“清乐”,主用打击乐,以管为领式。所论不乏真知,资料颇为丰富。唯行文古奥,过于散漫,可读性稍欠。

《中国道教音乐》^④的“上篇”综合多种相关文献梳理道教音乐发展史,其中不乏珍贵资料,对于初步了解道乐史有一定参考价值。惜资料发掘不够,致使历史线索缺乏系统连贯性。“下篇”是对全国十五个地区道乐的“概述”,每地并附简谱曲例,所引资料包括了当时所见的主要论著,作者又做了较多新的综合补充,有助于了解各地道乐的概况以及研究的进展情况。

20世纪80年代末和90年代末发表的两篇论文,均聚焦于道教的科仪音乐并基于系统可靠的原始资料,使研究有了新的突破。

《早期道教的音乐及仪轨》^⑤属断代史研究,研究早期科仪音乐的来源、形成和功能。其论述要点是:魏晋南北朝是道教科仪音乐的奠基期,时有重仙道的科仪音乐(包括“仙歌、音诵、道赞”)和重巫道的祷词歌舞两类;早期道乐的仪式化过程,系创始于早期天师道,经晋代神仙道的改造而在南北朝寇谦之、陆修静两人那里得到完成。早期科仪音乐的音乐素材来自雅乐和方士琴歌,文辞取自诗赋咒祝,吟诵方法来自佛教梵呗转读,其指导思想融合了儒家伦理,其叩齿、

① 李丰懋著,载姜义华等编《港台及海外学者论中国文化》,上海人民出版社1988年版。

② 蒲亨强、彭李玲著,载《音乐艺术》1988年第2期。

③ 陆云遼著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集,《人民音乐》编辑部1992年编。

④ 王纯五、甘绍成编著,西南交通大学出版社1993年6月初版。

⑤ 王小盾著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

存思等具体仪式来自古神仙术。并有“通神、宣化、养生、遣欲”四大功能。

《道教科仪音乐历史考察》(上、下)与《当代道教科仪音乐现状考略》^①三篇系列论文是通史性研究。在古代部分,论文以原始道经为基本史料,追踪了科仪音乐形成、发展和演变的全程。通过对每一时期主要道派经典、科仪音乐典型实例和音乐运用特点的分析,首次清理出科仪音乐发生发展、传承演变的完整线索。其认为南朝陆修静正式创建了宗法上清灵宝派的科仪音乐传统,并历代延续不断,保存至今,呈现出“倚重官方、传统、南方”和“超越时空、超越道派”的发展规律。在当代部分,通过对完整科仪程序和基本曲目的古今比较分析,考证了现存道乐的历史来源和产生年代,证明了科仪音乐是保存古乐资料较多较完好的珍贵音乐品种。

(五)文化学及美学研究

此论域的研究相对较少、较薄弱,但亦有不乏启发性、开拓性的论文。

《道教科仪音乐的炼养功能》^②将研究触及人体科学领域,以阴阳五行学说论证道乐的炼养功能及五行与五脏、五音之对应关系,“宫土”“商兑”之音表述虔诚或天界仙形等,认为:“科仪音乐就是想以音乐手段对功能态做一定的诱导与激发,它既有宗教意义也有炼养意义。”在研究的早期阶段作者能注意到科仪音乐的炼养功能无疑是难能可贵的,但这类研究尚需将音乐形态与心理、生理分析结合起来做更细致的论证,才更具有说服力。

《道教音乐观论略》^③以原始道经为据,研究道教音乐观,认为其与世俗音乐观全然不同,贯穿着浓厚的玄虚神秘色彩。由“神造仙设、自成宫商”的本体观,“通神降魔、修道养生”的功能观和“雅妙宛绝、难以名状”的审美观组成,并对道士的音乐心理和音乐实践有重要而直接的影响。

《道家音乐美学传统和道教音乐》^④从老庄而刘安而嵇康而李贽一路探讨了道家音乐美学以自然为本的传统及发展。强调道乐之特质在于其植根于“情”的民族性和俗乐性,这也是它与雅乐的根本差别之所在。

《阴柔清韵——道教音乐审美风格论》^⑤通过旋律、节奏等典型审美形态要素的分析和术语“韵”的考论,认为其形态要素特点具有同质性。如自由遂意的

① 蒲亨强著,载《音乐艺术》1997年第1、2期,1998年第2期。

② 费师逊著,载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》。

③ 蒲亨强著,载《宗教学研究》1998年第3期。

④ 余树声著,载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》,《人民音乐》编辑部1992年编。

⑤ 蒲亨强著,载《中央音乐学院学报》1998年第1期。

节律、曲折级进的旋法、从容的速度、本真态的唱法等,都一致体现出无冲突性的“阴柔”美。进而探讨此审美风格形成的文化基础,是崇尚阴柔的道家哲学、重巫主柔的南方文化和宗法虚静的修道心理三要素的合力作用。

《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》^①一书从历史、审美艺术、文化现象三方面对科仪音乐进行了较系统研究,在资料发掘、观念和方法上都有一些新的开拓。通过仪式实例的跟踪考索,理清了道乐历史发展的线索。并纠正了前人对寇谦之历史地位的过高评价,而提出陆修静是科仪音乐创始人的新观点。又分析了仪式音乐为“起、承、合”的三部框架结构,主腔的通用性等形态特点。论述了宗教神秘性对道士审美心理、道乐独特形式和审美风格形成的重要影响。阐述了道乐形成过程中老庄哲学美学思想、南方地域文化及修道心理等文化背景的合力影响作用。

《道教乐神——西王母考略》^②通过对《山海经》等史料的分析,认为道教信仰的西王母实已具备“乐神”的条件,并考证了其乐神形象由萌芽到确立到转型的演变线索及其与道乐历史研究的关系。

三、重要学术会议及活动

1983年,香港中文大学中国音乐资料馆和香港中华文化促进中心联合在港召开“国际道教科仪及音乐研讨会”,有中国、法国、美国、加拿大、英国、日本和澳大利亚的学者30多人参会。提交论文中直接讨论道教音乐的有陈大灿的《同一道曲在各地流传中的变化》,与科仪音乐相关的有卿希泰的《关于道教斋醮及其形成问题》、陈耀庭的《上海道教斋醮及进表科仪概述》、法国学者施博尔(K. Schipper)的《步虚小考》等。

1987年9月《中国民族民间音乐集成》总编辑部在湖北襄樊、武当山召开了具有历史意义的“全国宗教音乐编辑工作会议”,全国80多位学者出席,研究有关宗教政策及宗教音乐的收集整理编辑等问题。提交会议的论著和报告近20余篇。这次会议吹响了全国性收集研究道乐的进军号。

1988年3月29日晚,中国“音协”北京分会、北京白云观、《中国民族民间器乐曲集成》(北京卷)编辑部、中国音乐学院等单位在北京音乐厅联合举办了一场“白云观道教音乐汇报演出音乐会”,将全真第一丛林的殿堂音乐第一次搬上了首都舞台。这场音乐会由道教青年经师和高功演唱经韵,中国音乐学院师生

① 蒲亨强著,巴蜀书社2000年8月初版。

② 蒲亨强著,载《道教神仙信仰研究》,中国台湾“中华道统出版社”2000年9月版。



担任伴奏,他们向音乐界专家学者展示了白云观的课诵、玄门诸赞和施食等仪式音乐,得到首都宗教界、音乐界及社会各方人士的赞赏。专家们一致认为:“这是一场颇具特色、令人耳目一新的音乐会。道教音乐典雅和平,引人为善,使人有超脱一切、仙气飘逸之感,不愧为我国的国宝。”

1989年12月,香港圆玄学院、香港中华文化促进中心及香港中文大学中国音乐资料馆联合在港召开了以道教音乐为主题的“第一届道教科仪音乐研讨会”,来自中国内地和中国港台的近20名音乐家相聚香港圆玄学院,围绕“曲目及音乐风格结构、音乐在仪式中的功能、仪式主持者的训练、道乐与民间音乐的关系、道乐与其他宗教音乐的关系”等五个主题宣读讨论了论文^①。

1990年6月,中国道教协会道教文化研究所和中国艺术研究院音乐研究所在北京白云观联合举办了道教音乐研讨会,部分省市还组织道教音乐团进京参加道教音乐周演出活动;1991年5月,香港圆玄学院、《人民音乐》编辑部和沈阳音乐学院联合在港召开“第二届道教科仪音乐研讨会”,20多名中国音乐家围绕“道教音乐的功能、历史及演变、地方道乐形态研究”等三个专题宣读讨论了论文^②。

以上学术会议与活动,对不同阶段中的道乐研究情况进行了及时的总结、交流和评估,对于提高道乐研究的水平,推动研究的深入开展起了较大促进作用。

四、研究前景预测

经过十来年较热闹的“全面铺开”和“持续发展”,近几年的道乐研究略显沉寂,似在休整。这似乎是历史的必然,因为随着研究的深化,研究难度的不断增加,一些抱有“猎奇”思想的研究者只好急流勇退,也有的学者受经济大潮的冲击而转移了兴趣,先后成了这一清苦领域的匆匆过客。大浪淘沙后留存的多是执着的中坚力量,他们正在思考、总结,准备再开始新的冲刺。

道乐研究今后将走向何方,其前景如何?这并非轻松的话题。但大方向则还是可以明确的,即不断拓展研究的深度、广度,建设科学的道教音乐理论体系。基于此,我们或许可以思考和关注以下一些理论问题及课题:

① 有关论文参阅《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》,要点可参见蒲亨强:《吾将上下而求索——1989年道教科仪音乐研讨会综述》,载《人民音乐》1990年第2期。

② 论文参阅《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》,要点参见乐川撰《第二届道教科仪音乐研讨会综述》。



（一）研究成果的宣传问题

中国音乐学者的道乐研究,目前与国内外其他宗教音乐研究的情况相比是走在前列的。应以各种形式向宗教界、音乐界和哲学界等宣传这方面的进展。一方面在更广泛范围中让学术界了解道乐研究的前沿情况,推动宗教音乐学研究的发展;另一方面要使研究走出学术的象牙之塔,让更多群众从中认识、欣赏祖国文化遗产中的又一奇观,加深理解、认同道教文化,使之在当代文明建设中焕发新的活力。

（二）研究对象的精密问题

任何学科建设,首先需要明确研究的对象和相关概念,以保证在规范的学术场中进行有效的讨论。以往的研究于此尚缺乏统一共识,以致时有“人言人殊,各有所指”的情况。比如对同一地区道乐风格的认识全然不同,或说幽雅玄虚,或说明快活泼,说者各有道理,听者一片混沌,不知就里。问题就出在所谈的对象是同一地区,却不是同一道派。这种现象并非个别,长此以往,势必造成逻辑的混乱,延滞研究的进程。实际上,道乐一如道教,是杂而多端的体系。大而言之,有上层官方和下层民间道派之分,同一道派的音乐,又有用于仪式和用于自娱之分,虽然一般都可列为道教音乐,但其间的差异是很大的。因而,在研究中严格界定对象和范围,将比较纯粹的道乐“内核”与比较杂驳的道乐“外缘”区别开来,各自放在适当题目中去研究,使研究对象更贴近研究目的,应是今后学术研究的当务之急。

（三）研究态度的客观问题

道乐研究者多受现代音乐特别是西洋音乐的教育和影响,因而容易先入为主,用研究世俗音乐中形成的观念、理论去套道乐现象,这就容易产生隔靴搔痒或削足适履之弊。实际上,道乐运用的观念和目的都与俗不同,它始终围绕着宗教信仰的神秘主题,如果忽略其神学因素,它的主体性将不复存在。我们既然是研究作为宗教艺术的道乐,就应该正视它的神学性质。多从局内人角度去思考和认识道教音乐现象,并采取多学科结合的方法做深入的透视,方能渐近其本质,识其形态风格的真正奥秘。

（四）研究课题的拓展

道教音乐与世界各民族的宗教音乐(佛教、伊斯兰教、基督教等)既有共性亦有个性,有着多方面的可比性,如从更广阔视野中与其他宗教音乐进行比较研究,对于促成世界宗教比较音乐学科的建立,从新的角度认识道乐自身特点,

都将大有助益。

道教音乐既是音乐艺术现象,也是宗教和文化现象,蕴含多层面的内容和价值。从审美角度研究它与中国传统哲学思想的关系;从养生角度研究其与人体科学的关系;从民俗文化角度研究它与社会风俗的关系;从形态学角度研究它表达宗教信仰的方式和规律,对艺术美学、音乐治疗学、音乐民俗学、音乐符号学的课题研究都将有所裨益,都是大有可为的研究领域。

道教音乐的研究道路还很长,它的文化涵养和多学科性质对研究者的素质提出了很高要求,要求我们不仅要有正确的方法和扎实的音乐学知识,还要具备广博的宗教学、文化学知识,更要有广阔的视野和敏锐的分析能力,才能在这充满荆棘的道路上不断前进,使研究水平迈上新的台阶。

——(原载中国社会科学院世界宗教研究所编《中国宗教研究年鉴》2001年卷)