

# 道乐通论

• 蒲亨强 著



中央音乐学院出版社

责任编辑：张 萌

责任校对：周 莹

封面设计：宝蕾元 贺晋予

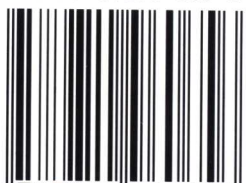
### 作者简介：



蒲亨强，男，1952年生于重庆。中央音乐学院中国传统音乐博士，现为南京师范大学特聘教授，博士生导师。

长期从事中国传统音乐及道教音乐的教学研究，已发表《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》、《武当山道教音乐研究》、《中国音乐的新视野》、《寻千年楚声遗韵》、《中国重要宫观道乐》、《道教与中国传统音乐》、《长江音乐文化论述》、《中国音乐通论》著作8部，《论民歌的基础结构——核腔》等论文百余篇。

ISBN 7-81096-065-2



9 787810 960656 >

定价：35.00元  
(附CD一张)



# 道乐通论

● 蒲亨强 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

道乐通论/蒲亨强著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2004. 12

ISBN 7-81096-065-2

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 129334 号

道乐通论

蒲亨强著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 12.75 插页: 8

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2004 年 12 月第 1 版 2004 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1—3,200 册

书 号: ISBN 7-81096-065-2

定 价: 35.00 元 (附 CD 一张)

中央音乐学院出版社

北京市鲍家街 43 号

邮编: 100031

发行部: 010-66418248

传真: 010-66415711





▲ 茅山乾元觀



▲ 敬天尊儀



▲ 北京白云观道士唱经



▲ 茅山坤道抚箏



高功主持度亡科仪



步罡踏斗





▲ 正一道乐队



▲ 武昌长春观



▲ 华山山门



▲ 沈阳太清宫



▲ 武当山课诵场紫霄宫



▲ 上海白云观忏灯仪式



高功持笏吟韵



道士禹步

龙虎山嗣汶天师府





▲ 全真道奏法器



▲ 北京白云观

## 前 言

自1987年道教音乐调查工作和学术研究刚开禁不久，笔者因一个偶然的机遇，应邀为即将出版的首部道乐编著书籍《中国武当山道教音乐》撰写“概述”理论文字，并专程赴武当山考察。由此行开始，我义无反顾地从中国民歌研究转到了道教音乐的领域。如今屈指算来已近二十个年头。此期间可以说心无旁物，一心扑在此项专题领域之中。或利用开会之便，或专程前往调查，仅武当山前后就去过八次，几乎跑遍了中国重要的道观和名山，搜集到大量第一手道教音乐的录音资料及文献口碑材料；与此同时，也开始了对道乐的专题研究。回顾研究的历程，从思想观念层面讲，起初纯粹起于对奇异的道乐体验的好奇感，更因对以口传方式保存了如此美妙音乐的道教音乐家的崇敬感而沉浸其间，流连忘返。后来逐渐明确了方向，大致围绕“总观全貌，透视本质，把握神韵”的方向展开研究，欲知道乐之奥秘而后快。从具体研究实践层面来看，大致先是从个案调研（武当山）开始，逐渐由点到面、由浅入深、由此及彼、从内到外，逐步扩大研究的广度和深度，对道教音乐展开一个个专题研究。不觉二十年弹指一挥间，其间漫长的跋涉历程，甘苦皆有，冷暖自知，总算慢慢积累了不少新的知识和认识，对于这一熟悉而又陌生的音乐现象逐渐增多了解，并越益产生了感情，深陷其中而至今不悔，并为能有机遇接触和研究这一神奇的音乐文化而感到幸运。



在多年调查研究过程中，笔者越来越产生了一个强烈的愿望——这一宗珍贵的祖国文化遗产，不应该只限于学术界知晓，不应该深藏于学术的象牙塔中，而应该让更多关心祖国文化的人来了解它、认识它、欣赏它，应该让古老神秘的道乐在当代文化中继续发挥其有益的效用。

当然，对于博大精深的道教音乐来说，不是哪一个人或几个人花几十年时间就能穷尽其底蕴的，学术研究绝不能寄望于毕其一功于一役，或许我们只能逐渐接近它的真相。任何事物总是通过人们一个阶段、一个阶段的不断认识之后才会逐渐露出其庐山真面的。因而，在有一定积累的时候，将自己一个认识阶段的体会成果总结出来，让更多的人方便了解道乐面貌，引发更多更精彩的研究成果，不亦乐乎？

基于这些想法，我想在现阶段将自己长期调查研究的成果加以整理总结，形成一本比较系统全面论述道乐特点的专著，是可行的也有一定的必要性。

本书是近二十年来笔者在中国传统音乐和道教音乐专题研究方面所获心得的提炼和总结，旨在从历史脉络、形态特征、审美风格和历史价值四大方面全方位地论述道教音乐的基本面貌和本质特点，为更多的学者和关心道教音乐的读者提供一个比较完整的道乐印象，是谓“通论”之本意。

全书共分四篇。第一篇着重描述分析道乐的渊源和产生、形成、发展的历史全程。通过本篇研究，基本理清了道乐历史发展的线索以及其中隐含的某些规律，使读者对道乐有一个清晰的历史感，基本了解它是如何一步步跨越近两千年的历程而走到今天，明白其珍贵的历史意义所在；

第二篇从基本特点、音乐形态、音乐曲目、仪式类型等角度多侧面考察论述道乐作为一种宗教音乐所独具的形态特点，使读者对道乐的基本面貌和它区别于一般民族民间音乐的本体特点有一种全方位的认识；

第三篇深入探索道教的音乐观念和宏观风格特征。道乐是多

少具有一些神秘性的音乐品种，它的外在形态已表现出了诸多不同于世俗音乐的特征，而这些特征的铸就，在很大程度上与道士们不同寻常的思想观念有密切关联。了解这些隐密奇异的观念，无疑可加深我们对道乐品质的认识，拓宽对道乐审美体验的理解，从而有可能以更宏观、更简约的方式把握道乐的主导风格。

如果说前三篇主要围绕道乐本身的特点而作面面观的话，那么第四篇则将视野进一步拓宽，将道乐置身于华夏音乐中进行考察，观察道乐在中国传统音乐大家庭中扮演了一个什么角色？对于中国音乐诸多品种形式的发展起到何种真实的作用？此篇论述必须基于对中国音乐和道教音乐两方面的情况都有相当深入详实地了解，并须仔细考证、辨析道乐与不同音乐品种千丝万缕而又错综复杂的相互关联，最后才能对其间的真实关系作出判断，对道乐的千秋功过和历史价值作出评说。因此，本书尽可能搜寻道乐与民族音乐诸品种的联系线索和方式，客观论述其相互依存和影响的现象和关联。在总的观点上，笔者持“交叉授粉”的相互影响观。道乐是中国音乐的重要组成部分，它与中国音乐其他成员在相互依存和相互影响的状态中而发展。但在具体的论述中，笔者将更多揭示道乐影响、促进中国音乐发展的积极的一面，其理由很简单：其一，这本身是一个客观事实，只是我们以往太少关注和研究这一方面而已；其二，在中国音乐学研究中，由于政治环境的制约，长期以来人们对道乐的认识持有较多偏见，因此本书更多强调道乐影响中国音乐的事实和观点，也带有补缺和纠偏的含义。

本书最后附录了两篇道乐学术研究的综述文章，以便读者更全面了解道乐研究的整体情况，也为研究者的进一步研究提供一个较全面的文摘性文献。

本书写作中参考了大量道经原始文献，也参考了宗教学、音乐学界诸多前辈的论著，这些都在注释和参考文献中一一注明。由于道教音乐在音乐学术研究中尚是一个全新的领域，总的来说，可资凭借的观点材料甚为匮乏。因此，无论在研究课题的择

定，资料利用以及方法观点的确立方面，都必须拿出自己的选择、分析和判断。就这个意义而言，本书的主体内容和观点是作者个人独立见解的集结，它是否能够达到著者的初衷，是否能对音乐学者、宗教学者、社会科学学者以及广大关心道乐的人士提供各自所需的某些知识，就只能留给读者们判断了。

蒲亨强

2004年5月于南京龙凤花园腾龙里静庐



## 目 录

## 第一篇 历史考

第一章 先秦汉时期：道乐之渊源 .....	(3)
第一节 古代国家祭祀仪式 .....	(3)
第二节 民间巫祠乐舞 .....	(4)
第三节 秦汉神仙音乐 .....	(6)
第二章 东汉时期：道乐的萌芽 .....	(11)
第三章 东晋南北朝时期：道乐传统模式的形成 .....	(13)
第一节 葛洪的音乐观念及新道派的崛起 .....	(13)
第二节 最早的程序化斋仪音乐——《灵宝斋》 .....	(15)
第三节 寇谦之及其斋仪音乐 .....	(16)
第四节 陆修静及其斋仪音乐 .....	(19)
第五节 灵宝派及其科仪音乐 .....	(24)
第四章 唐代北宋时期：道乐的巩固及上移 .....	(27)
第一节 传统道乐的继承巩固 .....	(28)
第二节 道乐的上移发展 .....	(31)
一、“御用道乐”的形成 .....	(32)
二、道乐用于皇宫祭典 .....	(33)
第三节 道乐流被文人和民间 .....	(36)
第五章 南宋金元时期：道乐的下移及扩容 .....	(40)
第一节 从黄箓斋仪看道乐的下移扩容 .....	(43)
一、南宋的黄箓斋 .....	(43)
二、元代的黄箓斋 .....	(44)
第二节 从重要科书看道乐的理论与实践 .....	(51)
一、《道门通教必用集》 .....	(51)

二、《无上黄箓大斋立成仪》 .....	(52)
三、《灵宝领教济度金书》 .....	(53)
四、《灵宝玉鉴》 .....	(54)
五、《上清灵宝大法》 .....	(55)
六、《太极祭炼内法》 .....	(55)
七、《道法会元》 .....	(55)
第三节 其它重要科仪的程序 .....	(56)
一、上章仪 .....	(56)
二、章官醮仪 .....	(57)
三、金钟玉磬仪 .....	(57)
四、宿启仪 .....	(57)
第六章 明清时期：道乐的进一步下移及定型 .....	(59)
概述 .....	(59)
第一节 从重要科书看道乐实践 .....	(61)
一、集大成的《上清灵宝济度大成金书》 .....	(61)
二、明皇室御用的《大明玄教立成斋醮仪范》 .....	(63)
三、全真道的科书 .....	(64)
四、正一派的度亡科书 .....	(68)
第二节 典型科仪音乐实例分析 .....	(69)
一、五种度亡科仪音乐的比较 .....	(69)
二、祈福类科仪音乐 .....	(71)
第三节 科仪音乐的乐队 .....	(73)
第七章 现当代时期：道乐的延续及保存状况 .....	(75)
第一节 道乐延续传承的基本情况 .....	(75)
第二节 保存道乐传统较好的地区 .....	(78)
一、湖北武当山的道乐 .....	(78)
二、辽宁省的道乐 .....	(79)
三、河南省的道乐 .....	(79)
四、陕西省的道乐 .....	(80)
五、福建省的道乐 .....	(80)

六、山东省的道乐 .....	(81)
七、河北巨鹿县的道乐 .....	(81)
八、山西省的道乐 .....	(82)
九、四川省的道乐 .....	(82)
十、浙江省的道乐 .....	(83)
十一、北京的道乐 .....	(83)
十二、湖南省的道乐 .....	(83)
十三、香港的道乐 .....	(83)
第三节 完整科仪音乐的保存情况 .....	(86)
一、“施食”科仪音乐 .....	(86)
二、“上表”科仪音乐 .....	(90)
三、“课诵”科仪音乐 .....	(90)
四、罗天大醮三朝仪 .....	(91)
第四节 科仪音乐基本构件的保存情况 .....	(92)
本篇小结 .....	(97)

## 第二篇 形态论

第一章 总体特点论述 .....	(100)
第一节 雅俗分野的流派特点 .....	(100)
一、音乐差异 .....	(103)
二、文化背景 .....	(106)
第二节 超地域性的风格特点 .....	(107)
一、超地域性的表现 .....	(108)
二、超地域性的成因 .....	(110)
第三节 古老性的历史特点 .....	(112)
一、原始巫覡乐舞因素 .....	(113)
二、古乐风格的痕迹构造 .....	(115)
第二章 经韵(声乐曲)的形态特点 .....	(116)
第一节 旋律形态 .....	(116)
一、唱法、旋律的类型化特征 .....	(116)

---

二、韵腔的主腔及其类型化特点 .....	(117)
第二节 曲式及其结构规律 .....	(120)
一、单曲的曲式 .....	(120)
二、套曲的曲式 .....	(121)
三、内在结构规律 .....	(121)
四、主腔与旋律群体之关联 .....	(124)
五、曲词关系 .....	(128)
第三章 科仪与音乐关系论 .....	(130)
第一节 科仪构成的系统观 .....	(130)
第二节 科仪的功能 .....	(132)
第三节 科仪音乐的自身逻辑 .....	(134)
一、整体结构逻辑 .....	(134)
二、表现信仰的方式 .....	(135)
第四章 科仪音乐类型及特征 .....	(137)
第一节 修道科仪音乐 .....	(137)
一、课诵科仪概述 .....	(137)
二、课诵音乐的运用程序 .....	(138)
三、课诵音乐的结构特点 .....	(140)
第二节 祈禳科仪音乐 .....	(142)
一、科仪概述 .....	(142)
二、祈禳科仪音乐运用的程序 .....	(143)
三、音乐形式特征 .....	(147)
第三节 开度科仪音乐 .....	(148)
一、科仪概述 .....	(148)
二、施食科仪音乐运用的程序 .....	(149)
三、施食科仪音乐的结构特点 .....	(156)
第五章 道乐曲目考论 .....	(159)
第一节 曲目构成的一般特征 .....	(159)
第二节 曲目的来源及分类 .....	(160)
一、标意性曲目 .....	(160)

二、源于科仪节次之曲目 .....	(163)
三、取自经文首句词之曲目 .....	(167)
四、沿用古代音乐之曲目 .....	(167)
五、源于民间音乐之曲目 .....	(169)
本篇小结 .....	(169)

### 第三篇 风格论

<b>第一章 道教音乐观</b> .....	(172)
第一节 起源观 .....	(173)
第二节 功能观 .....	(174)
一、通神降魔 .....	(174)
二、修道养生 .....	(177)
第三节 审美观 .....	(178)
<b>第二章 道乐之功能</b> .....	(179)
第一节 营造气氛 .....	(180)
第二节 加固信仰 .....	(181)
第三节 修炼身心 .....	(182)
<b>第三章 道乐审美风格</b> .....	(186)
第一节 审美形态特征 .....	(186)
一、阴柔性格的旋律形态 .....	(187)
二、自然随意的节奏、节拍 .....	(189)
三、自然平衡的速度、力度与唱法特点 .....	(192)
第二节 阴柔——道乐审美的主导风格 .....	(193)
第三节 道乐之“韵” .....	(194)

### 第四篇 关系论

<b>引 论</b> .....	(200)
一、传统音乐产生发展的促进者 .....	(202)
二、传统音乐的集中者 .....	(202)
三、传统音乐的传授者 .....	(203)



---

四、民间音乐的提高者 .....	(204)
五、古代音乐的系存者 .....	(205)
<b>第一章 道乐与宫廷音乐 .....</b>	<b>(210)</b>
概 况 .....	(210)
第一节 唐明皇与道教音乐 .....	(214)
第二节 宋徽宗创作、推行道教音乐 .....	(222)
第三节 《玉音法事》名实辩 .....	(224)
一、题名辩 .....	(224)
二、实质辩 .....	(228)
第四节 明皇室对道乐的重视和扶植 .....	(234)
第五节 道乐与宫廷音乐之关系问题 .....	(237)
<b>第二章 道乐与佛乐 .....</b>	<b>(239)</b>
第一节 仪轨制度 .....	(240)
第二节 经韵文体 .....	(245)
第三节 经韵词汇 .....	(249)
第四节 佛道音乐的相关性问题 .....	(251)
<b>第三章 道乐与文人音乐 .....</b>	<b>(254)</b>
第一节 琴乐的仙道意向 .....	(255)
第二节 词乐的道教影响 .....	(258)
第三节 姜白石歌曲的道乐渊源 .....	(260)
<b>第四章 道乐与曲线谱 .....</b>	<b>(264)</b>
第一节 从声曲折说起 .....	(265)
第二节 符箓：曲线谱之源 .....	(268)
第三节 曲线谱在唐宋的流变 .....	(274)
第四节 曲线谱在元明的流变 .....	(276)
<b>第五章 道乐与戏曲音乐 .....</b>	<b>(286)</b>
第一节 题材剧目 .....	(287)
第二节 创作主体 .....	(289)
第三节 科范之渊源 .....	(290)
第四节 音乐共性 .....	(291)

一、音乐结构 .....	(292)
二、演奏形式 .....	(292)
三、典型音调 .....	(293)
第五节 因果关联问题 .....	(293)
<b>第六章 道乐与民族器乐 .....</b>	<b>(299)</b>
第一节 科仪中的器乐 .....	(299)
第二节 民族器乐结构思维之道 .....	(302)
一、《二泉映月》变奏曲式中的阴阳观念 .....	(302)
二、数列结构的道教因缘 .....	(305)
第三节 道乐与器乐的互渗 .....	(313)
<b>第七章 道乐与民歌 .....</b>	<b>(320)</b>
第一节 民歌中的仙道意向 .....	(321)
第二节 风俗歌中的道教仪式因素 .....	(323)
第三节 道乐给民歌音乐增添了特异色彩 .....	(326)
一、音乐形态的共性比较 .....	(326)
二、旷达意韵的道乐渊源 .....	(327)
第四节 道乐与民歌音乐的融合 .....	(329)
第五节 交叉授粉、共生共荣 .....	(331)
<b>主要参考文献 .....</b>	<b>(333)</b>
<b>附录1 20 世纪的道教音乐研究 .....</b>	<b>(339)</b>
<b>附录2 本书曲谱 .....</b>	<b>(360)</b>
<b>附录3 蒲亨强主要论文索引 .....</b>	<b>(387)</b>
<b>附录4 蒲亨强专著、译著、合著目录索引 .....</b>	<b>(391)</b>
<b>后 记 .....</b>	<b>(392)</b>

## 第一篇 历史考

道教是中国土生土长的民族宗教，它根植于中国传统文化的良田沃土，广揽杂收古代巫术、神仙方术、神鬼祭礼、儒、释理论及古代哲学、科技等多种文化养料而构建起以“长生成仙、祈福禳灾”为核心内容的理论和实践体系。道教的哲思和理想，落实于名目繁多的祷神斋醮仪式形象，而这些仪式又都与音乐结合进行。因此，自道教在东汉末（公元126—144年）形成之后不久，作为道教文化有机组成部分之一的道教音乐也开始了其发生发展的历程。

道教音乐的发展与道教本身发展的演变过程基本同步但是描述分析道教音乐的历史情况却特别困难，其原因，首先是有关历史文献极为稀少零散，更无经过系统整理的资料；其次是有关研究论著寥如晨星，因而无论在研究成果和资料上可资凭借的东西都不多；再次是道教音乐传承主要仰赖于口传，缺乏明晰的乐谱或音响数据的录存，而口传数据最早仅可上溯到清末。这些特点，使道乐史研究很难建立在直接的音乐资料基础上，而必须另寻新路。目前最值得注意的基本资料是道教仪式经书。道教的哲理信仰均外化于繁多的仪式行为中，道教历来很重视济世度人的斋醮仪式，从东晋时期开始就有了记录仪式过程的传统，从而为

我们留下了卷帙浩繁的仪式文献。这些仪式文献道教内部称之为科仪书或科书，其中详细记录了大量仪式资料，历代延绵不断，且不乏与音乐相关的资料。根据这些文献，对照今存的活的音响，再结合各历史时期道教发展的大势及相关文化背景，可望大致把握道乐历史发展的基本轨迹。

东汉年间，道教创立于下层民众，此时期民间道教的道乐占据主导地位，标志着道教音乐的初萌。到魏晋年间，上层道教进入历史舞台，对民间道教进行全面改革，促使道教向官方正统化方向迈进，官方道乐的发展开始占据主流轨道。至南北朝，经灵宝派科仪大师陆修静的身体力行和卓有成效的改革，终于创建了规范的道教音乐系统，并形成了稳定的道乐传统模式。从此，这个模式一直为后世各道派遵循，成为道乐发展的主流。历经一千六百多年，虽然代代有发展，或曲或直，或简或繁，但其基本体制和内容却稳固地延续至今，使道教音乐成为一项保存古代音乐资料最多、延续时间最长的特殊音乐品种。与此同时，民间道乐则沿着世俗化的道路继续在广阔乡镇发展运行。

本篇拟简要论述道乐发生、发展的完整历史过程，并揭示其间的某些重要现象和规律，以对道乐史的发展脉络获得一个简明概要的印象。

## 第一章 先秦汉时期：道乐之渊源

道教音乐虽正式萌生于东汉时期，但在东汉之前就有一个很长的酝酿过程，其历史渊源可追溯到很古老的年代。同时，道教音乐的萌生不是源于某种单一的文化基因，而是吸取了多种传统文化的因素，具有多源性。从影响较大确有材料证明的方面看，大致可分为古代国家祭祀仪式和民间巫祠乐舞两个主源，秦汉神仙音乐一个旁源。

### 第一节 古代国家祭祀仪式

中国是十分重视祭祀的国度。早在先秦时期，历代统治者为宜扬“君权神授”的观念，就构造了各种国家祭祀礼仪，这些祭礼直接为后世的道教仪式奉为模板。道教自己并不讳言这个重要来源。南宋道教集大成性质的经典《道门通教必用集·序》中就明白指出道教斋醮正是沿用古代帝王的祭礼：“古者天子祀天地，格神明，皆具牺牲之礼，洁粢盛，备衣服，先散斋而后致斋，以成其祭。……天师因经立教，而易祭祀为斋醮之科。”<sup>①</sup>

事实确实如此，将道教仪式与古代国家祭礼的相关记载作比较不难发现，两者的诸多观念和形式确有明显的因袭关联。古代国家祭祀诸神，多成为后世道教祭祀的尊神。如天帝演为玉皇大帝，天、地、水三神演为三官，北方七星宿神演为真武，等等。

道教祭仪诸多基本名目和表演体制，亦沿袭古代祭礼的样

<sup>①</sup> 《正统道藏》第52册，第42459页。《道藏》第32册，第1页。

式。如修斋设醮的斋醮，仪式法术存想等，均源于古祭礼。道教音乐中的专职唱、念、吹、打的神职分工如高功、乐师、提科、师钟、师鼓、师磬之类，也是从古代巫觋演变过来的。

道教科仪必用音乐的表演模式，也源于古人的观念和制度。从观念层面看，音乐在古人心目中是一种神秘特殊的符号，它无形无象，却无所不达，弥漫于空间，可直捣人的心灵，迷醉人的情感，任何语言动作都难以达到这种效果。因而上古神话中往往将音乐视为神的创造物，后有凡人上天窃而得之，人世上才有了音乐<sup>①</sup>。在这种观念支配下，音乐成了通神的语言。古代帝王非常重视祭祀和用乐，”建立了庞大有序的礼乐制度，并在周代趋于完备，对中国礼乐文明影响深远。周朝统治者专设国家音乐机构“大司乐”，掌管祭祀乐舞的编排训练演出，故《史记·封禅书》说：“古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼。”

周代祭祀不同神灵时要用不同的音律和乐曲，《大司乐》云：“乃分乐而序之，以祭以享以祀。乃奏黄钟、歌大吕、舞云门，以祀天神。”另祭山川、享先祖、祀四望，所奏所歌所舞的内容都各不同，所谓奏乐不同，降神不同。可以认为，先秦时期国家宗教祭典已形成了完备的体制，其基本观念和实践样式为后起的道教仪式音乐所模仿继承，特别对正统道教一支有直接关系。

## 第二节 民间巫祠乐舞

古代巫觋乐舞和民间祭神仪式的传统是早期民间道教音乐的重要来源。古代宗教祭仪不仅被上层帝王贵族列为国之大事，也

---

<sup>①</sup> 上古神话中，神作歌舞的神话产生于前，《山海经·海内经》：“帝俊有八子，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。”向神取歌舞的神话产生于后，《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》、《九歌》以下。”“《九辩》、《九歌》皆天帝乐名也。开登天而窃以下用之也。”（郭注）



同样为广大的下层民众所信奉遵行，只不过民间祭祀的对象和礼仪更灵活、通俗、简陋而已。

殷人重巫，以巫咸、巫贤为相，反映了巫在上层社会已有崇高地位。上古时代民间盛行的自然崇拜和鬼神崇拜，都是巫祠音乐滋生的温床。先民崇拜神灵是为了祈福免灾。但神非凡人可以接近，于是有巫祝出来以宗教为职业，专门负责官方或民间的祭典，执行沟通神人的仪式活动。《说文》谓巫：“女能事无形，以舞降神者也”。《国语·楚语》说“在男曰巫，在女曰巫”，巫觋亦合称巫，皆能歌善舞，是古代的职业音乐舞蹈家，且擅长以法术治病。先民以为疾病是恶鬼附体所致，需用巫术加以解除，由此而有符咒驱鬼的法术。

春秋以降，巫风绵延广被，尤以荆楚为甚。屈原所作《九歌》、《离骚》等，北方孔子收集编撰的《诗经》，实多采自民巫祭神歌辞。巫觋祷祠乐舞中歌舞乐一体的表演形式，以及占卜、兆验、谶纬等巫术，各种祀神仪式、法器仪仗、符箓偈咒、禹步手诀等作法程序，无一不为后来的道教斋醮音乐所吸收。《吕氏春秋·勿躬》云：“巫彭作医”，可知古时巫兼有医的专长和职能。后来民间道教擅长画符治病，以及祈禳、禁咒等术皆源于此。巫取悦鬼神的重要手段之一就是歌舞。《尚书·伊训》云：“敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”；孔疏曰：“巫以歌舞事神”。《国语·楚语》观射父谓“家为巫史”反映了当时楚地的社会风尚。楚人重巫，尤其以乐舞为甚。屈原《九歌》实源于楚民祭神歌舞，其《离骚》中有巫咸降神场面的细致描写，“陈钟按鼓”、“激楚阳阿”之类，皆楚民祭祀歌舞之情状。现道教斋祀中仍可以看到很多巫风遗绪。例如：道士们设斋祀神时，担任主持人的法师都要“头戴宝冠，身披霞帔，手持玉简”装扮得庄重威严，两旁还有若干手持威仪的助手，这颇像楚巫“灵（主巫）偃兮姢服。芳菲菲兮（群巫）满堂”的翻版；斋仪中钟鼓齐鸣，“弦歌鼓舞”就是楚巫扬枹拊鼓、陈竽浩倡的遗响。

汉初朝廷又在“长安置祠祝官、女巫”，有梁巫、晋巫、秦

巫、荆巫、九天巫之分，各司其神。武帝尤敬鬼神之祀，祠太一神于东南之郊，“置祭具以致天神”礼拜神君，“使人受书其言，命之曰书法”，此“书法”大约类似后来道教的符文。道教正是直接承袭这些神道巫风而兴起的。尤其符篆派的符咒、斋醮、科仪，多取自古代至汉的鬼神祭祀和巫术。因而，早期道教音乐沿用巫觋乐舞的某些因素，是十分自然的。

汉魏之际，各地巫祝祭祀活动十分盛行。如曹操早在汉灵帝光和末年任济南相时，便在当地“禁断淫祀”，毁东汉民间祠坛数百所，并严格命令“止绝官吏不得祠祀”。<sup>①</sup>魏文帝曹丕也对民间宗教活动严加禁止。统治者屡下禁令反倒说明民间“淫祀”之盛况。其实，有些统治者自己也在迷信巫觋。例如：魏明帝曹睿曾把一位自称天神下降，以符水为人治病的“寿春农民妻”迎入后宫，宠信多年。<sup>②</sup>西晋末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。（孙）秀家日为淫祀，作厌胜之文，使巫祝选择战日，又令亲近于高山着羽衣，诈骗称仙人王乔，作神仙画，论述祚长久以惑众”。<sup>③</sup>可见直至魏晋，巫祀之风头未减。

以上两大主源，都具有集体化、程序化的祭祀特点。经道教进行新的综合改造之后，形成了道教特色的祭祀仪式体系。

### 第三节 秦汉神仙音乐

神仙思想本是道教的基本信仰和理论基础，道教仪式音乐也是建立在这一思想之上的。古代的神仙、神话本与音乐须臾不离，这种非仪式化的仙乐在秦汉时期的传说记载中经常出现，十分活跃，并已从早期浓厚的神巫色彩逐渐向道家道教色彩演变。

① 《魏志·武帝纪》注引王忱《魏书》。

② 《三国志·魏志·明帝纪》。

③ 《晋书·赵王伦传》。

这些后世称为“仙乐”的音乐样式从形式和审美观方面对后来的正统道乐产生了重要影响，甚至被后来的正统道教奉为最高的审美境界。

古代帝王多热衷于神仙方术，以求长生，此风自战国至东汉长久不衰。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，但它却已在预示着道教音乐后来的发展方向。

秦汉时期的帝王大都崇拜神仙，向往长生。其达到这一目标的途径，除了借助于国家宗教祭礼，倾心于“封禅”祈天神庇佑外，还有一些个人信仰方面的个体性活动。具体地说，就是沉溺乞灵于方士之辈营造的神仙学说和长生不死方术。如秦皇汉武时期，大量神仙思想传说迷漫宫廷，神仙方士之流活跃于君侧。

汉代已有仙乐演于宫廷的文献记载。《汉武帝内传》<sup>①</sup>中详述了汉武帝与西王母宴晤，王母授其神仙术，并在酒宴中指挥众多女伎表演仙乐之事。书中的西王母形象，俨然是一位统领众多女乐伎、主管仙乐的道教乐神。众女伎奉命独奏各种吹打乐器<sup>②</sup>，音响“众声澈朗，灵音骇空”，还独唱、自弹自唱及对唱多首仙

① 汉班固撰，中华书局1985年新1版，第1页。

② “乃命侍女王子登弹八琅之敖，又命侍女董双成吹云箫之笙，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，侍女段安香作九天之钧”。

歌仙曲。<sup>①</sup>

西王母仙乐虽有传说性质，但却是基于神仙道教盛行的社会现实。汉代的神仙方士散居于山林宫阙，侧重在上层人物中活动；以治病驱邪为宗旨的天师符篆道派建立组织，在民间广泛活动。从《汉武帝内传》所载王母与武帝交谈的内容来看，神仙派和符篆派思想在西王母身上均有体现<sup>②</sup>，可谓集当时道教思想信仰于一体而略偏重于神仙派。书中描述的仙乐表演，各女伎皆有名有姓，各司乐器明确，吟唱歌曲有标题、有唱词，显然是基于当时一种真实的音乐形式。这些音乐首先具有明显的仙道色彩，如以吹打为主的钟、磬、璈等器，音响的“澈朗，灵音骇空”等，都是后来道教所用乐器的典型特点。此外，从众乐伎皆女性而又妙龄美貌、音响清朗的特点来看，又很像宫廷宴乐或房中乐的排场。综合这些特点，大致可知所谓“西王母仙乐”，实为宫廷宴乐与神仙音乐的融合物。

这种雅化的仙乐样式当是道乐的一个重要旁源。更重要的是，后世神仙道的文献中仍屡屡描述仙歌、仙乐的表演情景，与“西王母仙乐”颇为相似，两者间显然有一脉相承的关联。这就表明，这一在先秦东汉时期显得还很零散的个体性音乐活动，已为后来的正统道教阶层所推崇继承，并在观念层面演化道乐审美的最高境界，极大地影响着道乐风格演进的轨迹。

如东晋时期灵宝派的道经《洞玄灵宝玉京山步虚经》<sup>③</sup>以较长段落和浪漫笔调描述了最高仙境玉京山表演仙乐的场面：“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

① “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，披云沉灵舆，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。……抚敎命众女，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，‘自弹云林之散，鸣弦骇调，清音灵朗，元风四发，道歌步元之曲，’更有对歌，‘王母又命侍女田四飞答歌’”。载《汉武帝内传》第17页。

② 详参《汉武帝内传》，第8-10页。

③ 原文参见《正统道藏》第57册，第46411页。

歌章，诸天仙奏响音乐，千百万乐妓奏响明朗嘹亮的云教，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，……”在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，显得更为神秘玄虚。这种音乐模式可视为“西王母仙乐”的变化发展形态。

至于西王母主持的仙乐模式在《汉武内传》中所载的场面，于后世道经《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》云：“四真吟唱，太极真人先命北寒玉女宋联消弹九气之教，方诸青童又命东华玉女燕景殊击西盈之钟，扶桑蜎谷神王又命云林玉女贾屈庭吹凤唳之箫，清虚真人又命飞玄玉女鲜于灵金拊九合之节，太极真人发飞空之歌一章。”《高仙盼游洞灵之曲一章并序》云：“于是二真乃命侍女王延贤于广运等弹云林琅于之教，侍女安德香范四殊击昆明之筑，侍女左抱容韩能宾吹凤鸾之箫，侍女赵运子李庆玉拊流金之石，侍女辛白鹤……等四人合歌。……吟咏大洞章，唱此三九篇。”这些仙乐描述显然都以《汉武内传》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，多为十几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，多是十几人的表演形式，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”对于道乐实践也有直接的重要影响。

西王母神乐活动的资料研究告诉我们，早在汉武帝时期，神仙家人物已与上层统治阶层有密切接触，并开始信仰、音乐上

构建了理想的模式。“西王母仙乐”与上层宫廷音乐结合所构成的道乐模式，无论从政治还是音乐的角度看，都顺应了历史的潮流，预示了道教音乐后来的发展方向。这种仙乐体系虽然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”资料的研究，可能将正统道教音乐孕育形成的历史年代再往前追溯一步，使有关研究得到深化。虽然从规模上看“西王母仙乐”像一旁源，但从审美的和更长远的角度看，它代表的音乐模式在正统道教音乐史上占有特殊的重要地位。

以上三源中，两个主源对道乐实践形态的影响最显著，其分别导源出后世正统官方道乐与下层民间道乐两个风格体系，并一直贯穿于整个道乐发展全程，只不过随历史阶段的不同，各有此消彼长的变化而已。而旁源则更多从思想和审美风格的层面影响与加强着第一主源的倾向和力量，这也正是以后道乐发展全程中，正统的官方道教音乐能够逐步占据道乐主流的历史渊源所在。



## 第二章 东汉时期：道乐的萌芽

东汉顺帝年间，朝政无纲，政治凋敝，天灾人祸交迫而至，民生艰难，如坠水火之中。斯时朝野均盛行各种神秘主义学说，这些都从政治和社会思想文化方面为道教的应运而生准备了条件。道教在这时的正式创立，实非偶然。早期道教起于下层民众，故称民间道教，各道派中以“五斗米道”和“太平道”势力最大。“五斗米道”在道内也称为“正一道”、“天师道”。

据文献记载，当时天师道在适应民众需要的宗教活动中，曾施行上章祈祷、画符驱鬼、念咒避邪、苦妄度厄等道术活动，伴随这些活动，天师道创立了最早的科仪音乐形式——

上章仪，相传为张陵制作并传授，“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，”<sup>①</sup>此上章仪式即后来道教广泛施行的“上表”仪式的前身。

另外，张陵还制作了旨教斋，是一种“真而古拙”<sup>②</sup>原始色彩很浓的斋仪。

还有张鲁创制的涂炭斋，通过“苦妄度厄”的自虐广度来赎罪避灾，也是一种很原始的仪式。

以上早期斋仪为后来道教沿用，但从南北朝时期以后其程序内容已有很多新变化。

早期道教斋仪有简单的坛场布置、经文、威仪和法规，并有诵经和乐器演奏等音乐形式配合。其音乐样式主要沿用民间巫乐

① 新校本《魏书卷》（114 志）第 2 卷，第 3048 页。

② 陈国符《道藏源流考》下册，中华书局 1985 年版，第 328 页引《正一论》。

形式，如歌舞乐一体的表演形式，乐器以钟、鼓为主，也有弦乐器，并有歌、有吟等声乐形式。稍后的道教文献中对之有简略描述：《三天内解经》载“弦歌鼓舞，烹杀六畜，酌祭邪鬼。”“而徒……撞金伐革，讴歌踊跃，拜伏稽顙，求乞福愿。”<sup>①</sup>

早期民间道教虽创立了最早的仪式音乐，但并未构成主流传统，对后来整个道教音乐历史的发展影响甚微，究其原因，主要有二：其一，这些仪式音乐主要取自地方民间巫乐，缺乏明确的理论指导，形式散漫，不成规制，不可能形成为后世所遵循的模板；其二，早期道教各派与当政的统治阶层处于对抗与不合作的状态，政治经济上根本得不到政权的扶持，自身发展举步维艰。因而，随着道教大势的消沉，早期道教音乐也停滞衰退。

---

<sup>①</sup> 《道藏》第28册，第413页。

### 第三章 东晋南北朝时期： 道乐传统模式的形成

曹魏以来，民间道教受到统治阶层的镇压或招抚而趋沉寂，道教发展面临危机。此时，由神仙派道士和高级士族构成的新道教为振兴道教而发动改革，促使道教向上层官方转化。从此，靠拢官方的正统道教开始领导道教发展的潮流。正统道乐的传统也开始酝酿于这一背景之中。道教从民间转向正统，道教音乐从原始零散整合为系统规范，主要肇始于葛洪的理论总结和新道派的发展形成。

#### 第一节 葛洪的音乐观念及新道派的崛起

葛洪撰《抱朴子》表述的“仙道可学”的神仙思想，是正统道教信仰养生、成仙，强调“思神”、“守一”内修术的理论基础，对正统道乐的形成也具有理论指导意义。葛洪还作了大量整理、传授、传播经书的工作，为道乐实践作了题材内容的准备。他还严厉贬斥粗鄙低俗的民间道乐形式，强调音乐情调应归宗于虚静守神，以有助于修道养生。这些思想对正统道乐追求虚静的审美情趣有直接影响。

葛洪撰《抱朴子》后约半个世纪，相继出现了许多上层道教构建的新道经和信奉这些道经的新道派。其中影响最大的道经道派是《灵宝经》、《上清经》，灵宝派、上清派。这两经两派与道乐关系十分密切。

《上清经》亦称《大洞真经》，其开创人和传人均是南方士

族，主要采用偈或咒的形式专供诵读。其最大特点是运用“存思法”并形成了专门的仪式。诵经全过程，始有存思仪，中有多章诵经，后有总结性的存思和仪式，已具有仪式化倾向。上清派对道教音乐的影响主要有二：一是提倡存思和诵经配合运用，将其固定化、仪式化；另一方面是把诵经音乐的功能提升成得道通神的必要途径，确立了音乐在宗教信仰体系中不同寻常的崇高地位。到后来上清派宗师陶弘景在其有关理论阐述中，已将诵经音乐凌驾于所有修炼术之上，认为要想成仙，最好的办法就是多诵经，其它食草木之药、行房中法、行气导引、食神丹之法都等而下之，不如诵经万遍的功效，<sup>①</sup>将音乐视为最有效的修道术，鼓励多诵经，多用音乐，起到推动音乐发展的重要作用，也导源出道教音乐以诵经唱念为主的基本特色。

《灵宝经》是与《上清经》几乎同时出现的另一重要经典，对道教音乐的形成发展影响最大。东晋末叶葛洪的重孙葛巢甫在古《灵宝经》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》），其大量吸取了佛教普度思想和术语，强调斋法的通神祈祷功能。后经陆修静增删、制定科仪，灵宝之教大行于世。灵宝派也强调诵经与存思、念咒、咽气等法术和种种奇妙经德。但灵宝派更注重道教信仰的实践和普及，自标“大乘”，主张“普度一切人”，促使教义更易于广泛传播。在修炼方法上特别强调斋醮。《灵宝经》所收大量经文符咒，后成为道教仪式音乐的主要唱词。例如：《真文赤书》、《空洞灵章》、《步虚章》〔澄清韵〕等。正因灵宝派兼取各家之长，注重实践，故一出就风行于社会，在理论和实践形式上都迅速向成熟的教团道教转化，并构建了最早的程序化科仪——《灵宝斋》。

<sup>①</sup> 《真诰》、《甄命授》第一。

## 第二节 最早的程序化斋仪音乐——《灵宝斋》

《灵宝斋》相传为东晋末葛巢甫撰，是用于“三洞弟子诸修斋法，皆当烧香歌诵以上，像真人大圣众绕太上道君台时也。”显然是道士们拜谒道君尊神的一种常行斋仪，也是道教音乐史上最早有文字记录全过程的仪式，其运用了结构较完整的仪式程序和较多音乐曲目：

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→左行旋绕香炉→咏〔步虚〕→蹶〔无拔空洞章〕→行十善念→〔太极颂〕

上面的〔步虚〕、〔空洞章〕和〔太极颂〕是最早见于记载的道教经韵曲目，斋仪中首次出现了“法师、都讲、监斋、侍经、侍香、侍灯”执行科仪的六种神职人员分工，表明仪式音乐已初具章法，但这些仪节与曲目尚无详实记录。

南北朝时期，道教改革达到高潮，并最终完成了向正统官方化的转变，科仪音乐终于被整合为一个规范体系，正式形成了稳定的传统。

中国道乐虽萌生于东汉，但明确记载之道乐历史或道乐传统，实始于东晋的“灵宝派”。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。中国道乐传统明确的形成期，正在南北朝。斋仪音乐的历史转折是趋于官方化，成为后世道乐发展的基本航线。斋乐的形式内容有了规范的模式，为后世所宗法延续。对这关键时期的研究，主要聚焦于道乐改革的领军人物——南北天师道领袖陆修静与寇谦之，但学术界在评价这两个重要人物时却存在明显问题，多持“重寇轻陆”论。若基于相关史料作深入分析，从历史传承方面作比较研究，则不难见出事实正好相反，“重陆轻寇”的结论更切合当时的史实，且与道乐历史全程所贯穿的“南盛于北”之规律相吻合。

长期以来研究界对此时期道乐现象存在一边倒的认识,甚至道内科仪音乐大师亦不免持此论。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。<sup>①</sup>而在权威性的道教史专著中,甚至将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。”<sup>②</sup>

但是,如果我们将史料搜索目光聚焦于与音乐关系最密的斋仪文献,拓宽和加深相关史料的挖掘研究工作;如果将研究视野扩展到道乐史的全程,观察其承传关系,就会发现,南朝陆修静的作用实际上远远超过了北方寇谦之。原有的历史评价应该颠倒过来。

### 第三节 寇谦之及其斋仪音乐

南北朝时期,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不同,在斋乐方面的建树也很不一样,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”。他在斋乐方面的作为主要是重视斋仪的功能,认为诵经

---

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》、《步虚辞》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。

② 任继愈主编:《中国道教史》(修订本)上卷,第216页。中国社会科学出版社,2001年9月第1版。

礼拜是长生的重要途径,<sup>①</sup> 另外还新增了一些斋仪名目和音乐曲目等。但总的看, 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》),<sup>②</sup> 此经题名关涉音乐;

其二, 他创制了新的斋仪, 如道官受箬, 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(详见后文), 表明其斋仪有初步的程序化倾向;

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。<sup>③</sup> 涉及到新的曲目《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。

客观地看, 上举材料虽少, 但确有一定诱导性。此前, 道教斋仪文献向来是以仪式为主, 很少涉及音乐形式及相关概念, 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,<sup>④</sup> 另外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, 如果不作过细推敲, 不拓宽分析研究的视野, 确实容易被这

① “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。”《音诵诫经》, 载《正统道藏》第30册, 第24229页。

② 《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。

③ 同前注。

④ 《道藏》第18册, 第210页。

些材料所迷惑。

然而，细究起来，这些材料本身并不能说明多少问题。先看《云中音诵新科之诫》，作为推行新法的纲领，托称太上老君降授，冠以“云中音诵”之音乐性题名，目的是利用传统观念加强其威力，震慑道众服膺其新法而已。按传统观念历来视音乐为神物，通神达真之门径，并有悦神长生、治病驱邪等不可思议之神奇功能。故新经采用“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，便知这些神化性的音乐概念并不意味他真创制了一套新斋乐。他的音诵乐章落实到斋乐上看，可证材料仅有“音诵”、“直诵”、《八胤乐》三项。

“音诵”当是音调有一定起伏的旋律性较强的咏唱法，“直诵”当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，并无内容及说明可征，仅此一曲要与形成斋乐体系挂上钩，未免牵强。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，这就表明此曲的唱念法尚未形成规范，曲调也未成熟定型，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》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、礼十方、左行旋绕香炉、步虚、蹶《无披空洞章》、行十善念、《太极颂》”。

显然，即使比较其前的灵宝斋，寇之斋仪在节次的丰富、仪式结构的完整方面都差距甚远，简陋得多，亦无明确的经韵曲



目，根本谈不上有何发展。至于说寇创建了道教斋仪音乐，也是完全不能成立的想当然之论了。

以上仅就“重寇轻陆”论的常用材料而分析，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，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，他惟一一首有版权的《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，这也是中国道乐的特点和规律。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，这个历史使命在南朝陆修静手中才真正得以完成。

#### 第四节 陆修静及其斋仪音乐

陆修静（公元406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为主干，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,<sup>①</sup>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勿庸置疑。

其二,构建了规范的斋仪模式。科仪书是道士执行斋仪的脚本,亦是记载斋乐的可征文献。陆修静之前,道教尚无专门科书出现,将斋乐内容详录于书,标志着斋乐形式的凝固化,此传统亦始于陆修静。他共“着斋法仪范百余卷”,现知其名并尚存原作的有《太上洞玄灵宝授度仪》、《洞玄灵宝众简文》、《洞玄灵宝五感文》、《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》等四种。他所撰斋仪科书不但数量大,且记载相当详实。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”。<sup>②</sup>开创了“照本宣科,依科阐事”的科仪实践传统,使科仪音乐的表演和传承有了统一模板。他不仅精通理论,还曾躬躬实践,曾主持过两次大型斋仪“三元涂炭斋”和“三元露斋”。<sup>③</sup>

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,<sup>④</sup>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。其仪节为:

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它类型的

① 《洞玄灵宝五感文》,《道藏》第32册,第618页。

② 《无上黄篆大斋立成仪》卷之一《仪范门·序斋第一》。《道藏》第9册,第378页。

③ 《正统道藏》第54册,第43859页;第42册,第33806页。

④ 《道藏》第9册,第839至857页。

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、叩头拈颊、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秉告的神更多；“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”即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，是程序化的舞唱形式，处于全仪中部的步虚，表演气氛上掀起了一次高潮；“礼经颂”即唱三段阐明经文要旨的诗。唐代以后称〔三启〕；“三礼”即礼谢三宝，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”，即法师收回体内诸神，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—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框架，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，构建了较完整的斋乐曲目体系。陆不仅熟谙斋仪，且音乐造詣颇深，撰有多种斋醮乐章，仅道教名曲《步虚》就撰有多种词章。<sup>①</sup> 仅在《授度仪》中，其所用音乐曲目已趋系统完备，并多为后世道教科仪音乐所沿用，计有：[金真太空章]，[卫灵神祝]，[十方天尊]，[五真人颂]，[赤书玉篇]，[八会天文]（简称[八天]），[步虚词]，[礼经颂]（唐后易名为[三启]或[三启颂]），[三礼]（后世易名《三皈依》），[三徒五苦]（唐后易名[三途五苦颂]或[三途颂]），[奉戒颂]，[还戒颂]等。

以上歌曲除[步虚]外，余多为新出，且有标题，分为章、

① “《升玄步虚章》1卷、《灵宝步虚词》1卷、《步虚洞章》1卷等。《洞玄灵宝玉京山步虚辞》中所载《步虚词》10首，已证明为他所作，或即《灵宝步虚词》中之内容。”引自卿希泰主编《中国道教史》第1卷，第474页。

咒、颂、文、篇、祝、词等体裁，并多规定“赞唱、诵、诵咏、咏、唱、讽诵、齐诵、舞唱”等唱法。一些重要经韵并有细致的唱法指导，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，建构了以“清虚恬静”为旨趣的道乐审美风格。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。”<sup>①</sup>“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。”<sup>②</sup>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，这种心理特点深刻地广泛地影响到道士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。

据已知材料还可推测，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，参访仙踪时主要游历于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。”<sup>③</sup>《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”，<sup>④</sup>又他本人世居南方，代为着姓，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，决定着他编创斋仪音乐时必然会有特定倾向性。

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

① 《洞玄灵宝说光烛戒罚灯祝愿仪》，《道藏》第9册，第821页。

② 同前注。

③ 卷10，载《道藏》第5册，第559页。

④ 《云笈七签》卷5，载《道藏》第22册，第27页。

有成效的，形成了相当规范的模式和体系：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的事实，表明从他开始道乐已形成了较稳定的传统模式。

可以认为，陆修静创制的道教音乐体系，构成了道乐史上划时代的里程碑，从此科仪音乐臻于规范完备，凝固为稳定传统，并一直为后继者奉为经典。他在道乐史上的历史地位与功绩，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。可以说，明确的天道教音乐史萌生于东汉，而明确的天道教音乐传统则酝酿于魏晋，萌生于东晋，形成于南朝陆修静。陆修静的道乐改革能取得巨大成就，与他和灵宝派的深厚渊源大有干系。

## 第五节 灵宝派及其科仪音乐

陆修静的斋仪与《灵宝斋》同出于灵宝派，此派道士以注重斋仪音乐为特色。陆修静之后灵宝派的斋法更被道内奉为“大法”而风行于世，传衍千多年，成为中国道乐的主流。治道乐史若聚焦于灵宝派，则思过半矣。

道教各派对科仪音乐的重视程度及贡献大不相同。其中，最重视道教音乐，延续时间最长久，影响最深远的首推东晋形成的灵宝派。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，在浙江天台山桐柏观修道时得授灵宝经。东晋末，葛巢甫依托祖辈传下的古经大加增饰，遂创灵宝一派。灵宝派初期创制的斋仪如《灵宝斋》，虽然内容仍较简单，但表明了此派道士构建规范化斋仪的努力。灵宝派后经陆修静发扬光大，形成完

善的斋法体系。陆氏也因之而成为融合各道派的灵宝科仪大师。唐释道宣称他：“祖述三张，弘衍二葛。……遂妄加穿凿，广制斋仪，糜费极繁，意在王者遵奉。”<sup>①</sup>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。陆氏曾从句容葛粲处得《灵宝五符》一卷加以敷述，广为教授施行，<sup>②</sup>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。<sup>③</sup>总之，灵宝斋法的整理教授与广行于世，都与陆氏关系密切。

陆氏所制斋仪，以灵宝斋为基础，兼融上清、洞神、天师道斋法和佛教教义，由此成为道斋的集大成者，灵宝大法的制定者。灵宝斋醮经典多达几十种数百卷，皆与陆氏息息相关。如前所述，陆制科仪不仅结构长大，内容丰富，更重要的是建立了一种神学逻辑，对后世产生了巨大影响，后世道教大师无不推崇有加。如吴筠《简寂先生陆君碑》称赞他的“斋醮仪范，为将来典式焉。”《无上黄篆大斋立成仪》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。”

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。

经南朝陆修静发扬光大的灵宝斋法，在唐以后成为相对独立的行法体系得到各道派的公认共传。尽管历代不断有所发展创新，却从未改变其传统根基。此传统形成过程中起决定作用的是灵宝派，没有此派道士的建树，道教科仪音乐的面貌进程与进程

① 《广弘明集》卷4。

② 陶弘景《真诰》卷20：“陆既敷述《真文赤书》、《人鸟五符》等，教授施行已广”。

③ 闾丘方远《太上洞玄灵宝大纲钞》。

必会重新书写。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。



## 第四章 唐代北宋时期： 道乐的巩固及上移

从唐代开始，正统道教音乐的发展路线，大致可沿道内和道外社会两个方面进行考察。道乐在道教内部的发展，基本上是对前朝传统仪式音乐的收集整理、继承巩固，没有太大的新变化。此时期，自成一体的道教斋醮也因迎合了统治者祈福禳灾、神化政权的心理需要而受到官方的崇奉和青睐。因而，即使是道内的发展路线，也更多与皇室官府相结合而进行。另一条路线，是道乐开始进一步靠拢上层官方，谋求生存发展空间，有向上层渗透发展的意图和趋势，并经由宫廷，道乐开始走出道观，进入中国社会。神权与皇权的政治联姻，宗教与政治的相互利用配合，强化了道教音乐的上层官方化，在客观上促进了道教音乐的新发展，并奠定了道乐世俗化发展的新趋势。

此时期道教音乐的隆盛，主要体现于运用场合、范围的拓展。首先，它从道观内部走向宫庭和民间，从此分化为道内道外两个音乐系统，向社会各阶层蔓延，由此溶入中国音乐大家庭，成为中国音乐的重要成员；其次，从局部地区向全国各地推行，由此成为具有全国性影响的音乐品种；再次，在皇室行政力量协调下进行的全国性经韵集成，使正统科仪音乐在全国范围得到统一和规范。这些发展有利于道乐的传承，也使道乐开始产生更广泛的社会影响。

## 第一节 传统道乐的继承巩固

入唐以后，道教内部自己运用的斋仪体系仍沿袭南朝传统。从此时期张万福、杜光庭等一批名道士所收撰的斋仪内容来看，大体皆以南朝时期陆修静所撰为本。唐道士吴筠《简寂先生陆君碑》称赞陆“斋醮仪范，为将来典式焉。”《无上黄箓大斋立成仪》卷17也说：“盖自陆天师因《太极敷斋威仪经》，撰灵宝道士自修盟真斋立成仪，始自相沿用之，所不可废。”因而，从道教内部道乐发展情况来讲，基本是对原有道乐传统的进一步巩固，其内容形式未发生重大的新变革。唐代道派承袭南北朝以上清、灵宝、正一等经箓派为主流，并进一步加强了官方色彩。三派道教中以茅山上清派最盛，其祖师爷陶弘景是继陆修静后的又一道教领袖，名声显赫于朝野，文章诗赋琴棋书画，样样善长。<sup>①</sup>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，反映出道教靠拢官方的大获成功。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。”<sup>②</sup>茅山派宗师陶弘景是陆修静的再传弟子，其传承灵宝派之脉十分清楚。北宋，各地名山新兴的道派，多重符箓科仪，尤以江南为最盛。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”，三山符箓虽各有所宗，但差异并不大，后有归附茅山的趋势。在全国范围看始终以茅山派势力最大，居于主流地位。<sup>③</sup>茅山派的宗主地

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，第46页，上海古籍出版社，1990年版。

③ 《茅山志》卷16：“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、阁皂之传上清毕法，盖始于此。”《正统道藏》第9册，第6947页。

位，主要得力于其领袖长期与统治者过从甚密，享有政治经济上许多特权。

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”。上清派的地位显赫更多体现于注重理论建设和靠近上层官方，成为当时最显的大道宗。但在斋醮音乐方面，则仍以扎根于基层的灵宝派影响巨大，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。

灵宝派科仪音乐传统得以继承巩固的突出特点是，传承灵宝科仪的众多大师并不限于灵宝派道士，而属其他多种道派。换言之，诸道派在共同承递推动灵宝科仪继续发展。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。自称三洞第子的京城太清观大德张万福，也致力于宏扬灵宝法，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，但在科仪方面则以宏扬灵宝法为主旨，平生致力于总结发扬灵宝斋，“常谓道法科教，自汉天师暨陆修静撰集以来，岁月绵邈，凡将废坠，遂考真伪，条例始末。故天下羽属，永远受其赐。”曾两次游历搜访，足迹遍及半个中国，搜集道经三千多卷，亲手修订斋醮经书多达十余种近二百卷，其中《道门科范大全》87卷和《太上黄箓斋仪》58卷是科仪音乐的集大成之作，由此成为继陆氏之后又一位宏扬灵宝斋乐的大师。

唐代宫廷常用的金箓、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。有的斋仪本未载细节传世，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，但稍加分析，不难见出各斋都有一个基本框架。而这个框架，不出陆修静所构建的斋仪模式的结构形式。

如持续五天的黄箓斋，整体结构为三大部。第一天行“宿启”仪，为正斋作准备之“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\*号，余为袭前朝旧制）：

“帽”[唱道赞]\*→[华夏赞]\*→[启堂颂]\*→三上香→[上香密咒]

“主部”礼师存念→[卫灵咒]→鸣法鼓→发炉→上启→称法位→读词→忏悔\*→[命魔咒]→[步虚]→三启三礼→重称法位→发十念→复炉→[出堂颂]→出户咒\*→回向\*

上述主部即为杜撰各种斋仪的基本框架，据之增减一些构件或改变同名曲目的词文，即可灵活通用于多种斋仪。如唐代国家祀典常用的金箓斋、玉箓斋等，均依这一基本框架而构成。

唐代道教科仪除新增少数附加构件外，基本框架仍照搬灵宝模式，其核心是“自然斋”（全称《洞玄灵宝自然斋仪》），杜光庭称之为“斋法之祖”，其与唐代道教各种科仪通用的基本框架类似：

各礼师存念如法→鸣法鼓→发炉→称名位→读词→礼十方忏→四圣方忏→密咒→步虚→三启→三礼→重称名位→十二愿→复炉→出堂

唐代常用的斋仪尚有金箓、玉箓等。金箓斋专用于消除天灾，保佑帝王长命幸福，自陆修静时期一直列为诸斋之首，然科书未载其详。到唐代此斋运用频繁起来，反映了道教与皇室关系的密切。此斋多与“投龙仪”和“罗天大醮”结合而用，在道教

洞天福地举行。杜光庭《天坛王屋山圣迹序》云：“国家保安宗社，金篆籍文，设罗天大醮，投金龙玉简于天下名山洞府。”<sup>①</sup>至杜光庭始撰专集行世。据杜集本，<sup>②</sup>此斋结构全同黄篆斋。玉篆斋，据唐《弁正论》云是用于“救济人民，改恶从善，谢过乞福”，<sup>③</sup>也用来为皇后公主祈福，从杜撰《玉篆资度仪》看，<sup>④</sup>其结构程序与金、黄二篆全同。

通过以上诸斋简析，可见唐代道教仪式虽然名目增多，内容更加详实，但各种斋仪都按照一个基本框架构建，而这个基本框架则源于南朝道乐传统。唐代道教诸派共同承递发展灵宝斋，其根本原因在于灵宝法以其完善规范性得到各道派的推崇，成为一种相对独立的成熟的实践工具，应用性强，适应面广，可为诸宗所直接沿用。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。

## 第二节 道乐的上移发展

唐代道教音乐的世俗化，是以融入宫廷音乐为重要标志的。十分幸运的是，唐代皇室非常崇拜道教，神圣的宗教与代表世俗社会最高权力的皇权一拍即合，使道乐向皇宫推行的意图得以顺利实现。

唐朝开国皇帝自称老子李耳的后裔，大力扶持、推行道教文化，以后历朝君王都崇道不悔，尤以明皇朝为甚。北宋诸帝大都崇道，迷信斋醮，尤以宋徽宗最突出。在帝王和政权的扶持下，道教音乐不断涌入宫中，地位相当显赫。标志有二：其一，成为帝王贵族创编音乐的素材和灵感，形成“御用道乐”一支；其

① 转引自张泽洪著：《道教祭礼仪典》第32页，四川人民出版社，1994年7月版。

② 《道藏》第89册，第77页。

③ 转引自〔日〕福井康顺等编修《道教》第1卷。

④ 《道藏》第9册，第142页。

二，直接用于皇宫的祭祀典礼之中，成为宫廷音乐的成员之一。

### 一、“御用道乐”的形成

“御用道乐”即由帝王贵族编创、整理和运用的仿道乐作品，其性质上既含有一定的道教色彩或因素，但与正统的道乐又有区别。此类仿制道乐自唐代始有之，以后历代都有沿用，并在唐明皇与宋徽宗两朝达到高峰。

唐代诸帝均崇信斋醮，重视道乐，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。唐明皇更自幼崇奉道教，酷爱道乐，并亲自参与道乐的教授、创作和演出。史载他曾在皇宫中亲教诸道士“步虚声”，并创作了数十首仙道意味的传世名作，用于祭祀雅乐及宴乐中。名垂千古的大型法曲作品《霓裳羽衣舞曲》，从标题、意境、服饰到音乐风格，都有明显的道乐意韵。在他的带动下，皇室不少高官、乐工也仿作了大量仙道意味的音乐作品，使道乐一时弥漫于宫中。

宋代诸帝佞道更甚，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。精通艺术的宋徽宗很重视培训道士的歌唱技能，于政和四年（公元1114年）三月，“诏诸路监督司，每路通选宫观道士十人，遣发上京，赴左右街道录院讲习科道声赞规仪，后习熟遣还本处。”<sup>①</sup>出于崇道扶政的政治目的，徽宗亲自参与道教音乐的修订、创作和集成，并大力向全国推广，开帝王建设道乐的先河。他还主持编订了中国道乐史上第一部道乐曲集《玉音法事》，内收前朝及当时的道曲数十首，歌曲用曲线标其声韵腔调。真宗、徽宗为《玉清乐》、《白鹤词》、《散花词》、《上清乐》、《步虚词》等道曲亲制歌词。

“玉音”即“仙乐”，“法事”为“（斋仪）词曲”，合解

<sup>①</sup> 《续资治通鉴》卷90。

“仙乐词曲〈集〉”，是供教习及演出的道乐词曲专集，也是正统道乐固有系统的有机延续。

《玉音法事》的编集，首先是适应统一传习斋仪音乐之需，在全国范围统一整理经韵，以利于保存和传授。《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。”<sup>①</sup>同时，这本曲集还直接用为宫廷祭祀演唱的唱本。宋·吴自牧《梦粱录》卷1《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。”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。

《玉音法事》的曲目唱词可分两类，一类为沿用前代道乐旧曲和唐代道曲，另一类为宋代新增之作，即御制道乐。属于“御制”的曲目为数极少，多为改编，即套用道乐曲名格式，填上新词。如〔步虚词〕十首，即套用南朝陆修静所制的十大步虚，但唱词已另外填词，与前全然不同，增添了宋代帝王的时代特色。类似情况如《玉清乐》、《上清乐》、《太清乐》等。帝王御制道乐的活动并未触动道乐传统的基本内容，是正统道乐的加枝添叶式发展。从客观上看，对于道乐在全国范围的规范和推广起到积极的作用。

## 二、道乐用于皇宫祭典

唐宋时期宫廷的重要祭祀场所多是皇家设立的道观、道场，重大祭典多直接在这些道观、道场中按道法仪式执行，仪式所奏音乐大量采用御制道乐或宫廷雅乐，扩大了道乐的社会影响，并形成制度。“（开元）十年正月己丑，诏两京及诸州各置玄元一所，每年依道法斋醮。”<sup>②</sup>盖唐室以老子为远祖每年用道教斋醮音

<sup>①</sup> 陈国符著：《北宋玉音法事吟谱考稿》，载《国际道教礼仪音乐研讨会论文集》第181页。

<sup>②</sup> 《册符元龟》卷53。

乐祭享之。天宝元年，又命有司定玄元朝告享所奏乐，经太常寺申奏采用“混成”、“太乙”等雅乐曲调，遂使雅乐和道乐混融一堂而运用。<sup>①</sup> 天宝十年四月，唐明皇于皇宫内道场亲教诸道士步虚声韵，并将其更定的步虚声腔韵宣示中外。<sup>②</sup> 唐玄宗还亲自创作了许多道教风格的乐曲，其中著名者有《霓裳羽衣曲》、《紫微八卦舞》，以荐献于太清宫，贵异于九朝。<sup>③</sup> 天宝二年，西京（玄元朝）改为太清宫，明皇又亲制《降真召仙之曲》、《紫征送仙之曲》，于太清宫奏之。<sup>④</sup> 唐明皇不仅自己创作，还鼓动朝廷重臣和著名道士也创作道曲。《新唐书礼乐志》云：“帝（玄宗）方寝喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺之章制《紫清上圣道曲》。太清宫成，太常卿韦制《景云》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》六曲。”

传统道曲流入宫廷后，经帝王贵族们的染指改造，又有新制出现。如经典名曲《步虚》的歌词另出八句之体，新编的《金阙步虚》每首为十句，其曲调当有一些新的变化。由于《步虚》流行广、影响大，其曲调声韵往往又可移用于吟唱其他经词。如《太上洞渊三昧神咒悔谢仪》有颂、十方各一首，经书云“如颂吟《步虚》咏之，旋行一周。”此即谓借用《步虚》曲调以咏唱此十首颂也。类似的曲目尚有《三涂五苦颂》、《七真赞》等。《唐会要》卷33记，天宝十三年太乐署供奉曲目中，林钟宫（道调）有步虚，说明步虚一曲在唐代还用于宫廷娱乐性质的燕乐。由于乐曲本身的广泛流行，加上宫廷贵族的仿作衍化，《步虚》一曲在唐代已非限于固定曲词的一首道歌，而已衍为含多种不同曲、词的步虚系统。同一步虚曲调可吟唱多种经文，形成“调同词不同”的曲目群体，成为道曲发展的一个新特征。

① 《册府元龟》卷569。

② 《册府元龟》卷54。

③ 《混元圣纪》卷8。

④ 《混元圣纪》卷9。



这和道曲运用场合的不断扩大相关。道教斋醮有统一的经典，但因记谱法的落后及传习的困难，音乐难作统一规定。因而当同一曲目用于不同场合诸如宫廷雅乐、燕乐或民间法事时，由于运用者社会阶层、艺术修养、审美趣味及运用目的之不同，必然会在曲调上发生各种变化。《步虚》的衍变现象，实是道乐扩展到社会发展时的必然结果。

皇帝和贵族不仅喜好和编创道乐作品，还利用行政手段强化道乐在宫廷音乐中的至尊地位。如唐高宗李治笃信道教，会令乐工制作“道调”。<sup>①</sup>高宗尊事道士潘师正，令太常署奏新曲《祈仙》、《望仙》、《翹仙》。<sup>②</sup>玄宗时宫廷道教音乐极盛，由此导致了专用于道曲的雅乐律林钟均上的宫调式的产生。<sup>③</sup>天宝十三年（公元754年），唐玄宗下诏改诸乐名，并刻石颁布中外。他所改的一大批乐名均以“道调”、“法曲”为中心。为使胡乐华化，将许多胡乐佛曲改为仙道的曲名，如《龟兹佛曲》改为《金华·调真》，《山刚》改为《神仙》，《婆罗门》改为《霓裳羽衣》等等。《混元圣纪》卷9云诏以祝板为青词，用青纸朱书。改为用青词，亦是仿从道教斋醮科仪。玄宗之后，好道曲的帝王不乏其人，如文宗诏太常卿制《云韶法曲》和《霓裳羽衣舞曲》，并将法曲改名为仙韶曲。<sup>④</sup>五代前蜀后主王衍好道，“尝与太后、太妃游青城山，宫人衣服，皆画云霞，飘然望之若仙。衍自作《甘州曲》，述其仙状，上下山谷，衍常自歌，而使宫人和之。”<sup>⑤</sup>“蜀主衍常裹小巾，其尖如锥。宫人皆衣道服，簪莲花冠，施胭脂夹脸，号醉妆。因作《醉妆词》。”<sup>⑥</sup>

① 《旧唐书·礼乐志》：“高宗自以李氏老子之后，命乐工制道调”。

② 《旧唐书》卷192《潘师正传》。

③ 玄宗召道士、大臣、乐工制道曲见《新唐书》卷22《礼乐志》；自制道曲见《混元圣纪》卷8及《唐音癸签》卷13；亲加订正步虚声见《册府元龟》卷54；诏令道教与胡乐合作见《新唐书》卷23《礼乐志》。

④ 《新唐书》卷23《礼乐志》。

⑤ 《新五代史·前蜀世家第三》。

⑥ 孙光宪《北梦琐言》佚文。

凡此皆可说明，道乐传入上层宫廷以后深受重视，应用甚广，影响相当大。

### 第三节 道乐流被文人和民间

上有好者，下必甚焉。上层宫廷崇奉仿制道乐之风，渐波及文人阶层和民间。而道乐也有深入扎根于民间的天然需要，道乐演出对象扩展到接触道教科仪活动的听众，其目的是要唤起众生对神的衷心信仰。这就必然要求它迎合民间的审美趣味，以至于“广陈杂乐，巴歌渝舞，悉参其间”。<sup>①</sup>为了使民众喜听，道教徒也常常直接借用民间音乐形式来抒情写志，布道诱民。这一点可在敦煌曲子中找到例证。如敦煌曲《谒金门·仙境美》，<sup>②</sup>“仙境美，满洞桃花绿水。宝殿琼楼霞阁翠，六铢常挂体。闷即天宫游戏，满酌琼浆任醉。谁羡浮生荣与贵，临回看即是。”此曲大约为道士文人所作。敦煌曲辞中又有《还京洛》四首，任半塘先生认为是道家以剑驱鬼的唱词，文辞朴陋，当为民间道士之作，应在下层民众流传。道教音乐广泛吸收民间音乐素材，使之宗教化、通俗化，从而更加强了其影响力。这样一来，便使道教音乐在整个唐燕乐文化中占有举足轻重的地位，成为唐燕乐中富有活力的一支。在道教音乐的传播过程中，不仅不断地衍生增殖，也不断变异转型。帝王、乐工、文人、民间艺人都成了道教音乐的传播者和接受者，并在传播中根据自己的意识和心理改变道教音乐的艺术形态，使之符合自己的目标和利益。例如：帝王竭力使其成为高贵庄严的宫廷音乐；宫廷乐工则以自己精湛的演技使其更技巧化；民间徒众则更需要它更清新活泼……这样，经过众多社会阶层群体的参与，道教音乐的形式内容不断膨胀，品味也渐

① 五代张若海《玄坛刊误论》卷17。

② 本文所引敦煌曲《谒金门》、《内家娇》见于任半塘先生《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987年版。

渐发生了变异。道曲俗乐化（包括道曲被纳入词乐）即是这种变异的表现方式之一。任半塘先生在《教坊记笺订》一书中，明确标出俗乐道曲七首：《众仙乐》、《太白星》、《临江仙》、《五云仙》、《洞仙歌》、《女冠子》、《罗步底》。任先生考证《五云仙》本事时写道，“此曲因道家神话而有。《幽怪录》叙开元十八年正月，玄宗与道士叶法善、步虚至广陵观灯，谓广陵士女皆仰望曰：‘仙人现于五色云中’”。可见此类道教俗曲的产生，无非是一种神仙信仰的世俗化。道教在保存神圣的仪典乐以增加其权威感，保留自身传统特色的同时，也并不排挤增加一些较轻松的抒情音乐来营造亲和力。这是道教音乐分化流传过程中的一个普遍现象。

道乐的俗化，俗乐的仙道化，是道教音乐走向全社会后必然产生的新形态。仅以《步虚》的流传情况为例，《步虚词》本是道教斋坛专用的歌诗。《乐府古题要解》称，“步虚词，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美。”因其品味独特，神韵独具，而为古代文人所欣赏看重，纷起效仿其体式而制新章。今天所见较早的文人仿制作品是北周庾信的十首五言诗，载《乐府诗集》，有八句、十句、十二句之别。到了唐代，文人仿作更多，体制越益多样化。据《乐府诗集》卷78《杂曲歌辞》所列，有顾况、韦渠牟之五律，皎然、吴筠之五古，陈陶之七古（亦称《步虚引》），刘禹锡、苏郁、陈羽、高骈之七绝。从有关诗文描述来看，步虚声腔以其独特的风格，为不同阶层的人群所喜好，或填词或歌唱。项斯《送宫人入道》描述了入道宫女唱步虚的情况：“将敲碧落新斋磬，却进昭阳旧赐箏。旦暮焚香绕坛上，步虚犹作按歌声。”和凝《宫调》云：“芙蓉冠子水精簪，闲对君王理玉琴。莺头莺唇胜仙子，《步虚》声细象窗深。”这些都是宫廷乐伎唱《步虚》之例。王建《赠王处士》诗云：“道士写将行气法，家童授与步虚词。”这是家童唱之例。李涉《听邻女吟》诗云：“含情遥夜几人知，闲咏风流小谢诗，还似霓旌下烟雾，月边吹落上清辞。”这是当时民女以步虚曲调唱谢朓诗歌。宋代戏曲音

乐中多用道曲，其中也有步虚声。可见当时文人和民间对道曲的兴趣很浓。

隋唐的女冠是道乐俗化的重要桥梁。唐代时公主和贵族女子入道观已成风气，这些妇女入观时必定带着一批精通音乐的宫伎。另有不少宫廷乐伎也常因种种原因离宫入观，《全唐诗》中即有七首以宫人入道为题材的诗作，王建、项斯、张箫远、张籍、韦应物、戴叔伦、于鹄均有题咏。卢纶《过玉真公主影殿》谓“君看白首诵经者，半是宫中歌舞人”，表明宫中乐伎入观修行的现象较为普遍。这些宫伎入观，又将俗乐与不食人间烟火的道教音乐融合一起。唐代崇尚音乐，追逐享乐，女冠音乐自然得上流社会青睐。所以宫廷往往成为乐伎模仿女冠、歌唱道曲的重要场所，“每到宫中歌舞会，折腰齐唱步虚声”<sup>①</sup>。唐代寺观不仅是僧道的修行传道之所，亦是文人、市民娱乐活动的中心。佛道的讲道都集中于此，女冠亦登台讲道，以“白咽红颊长眉青”<sup>②</sup>的色相诱发观者“浪凭青鸟通丁宁”的联想。

女冠以色艺耀于宫廷、炫于市井，进一步将仙乐与俗曲合二为一。文人与女冠的交往又使道乐传播中加入了文人创作的因素。隋末，道教“斋醮，似俗酒脯棋琴行之”<sup>③</sup>，已有将祭祀音乐文雅化的倾向。在宫廷推崇道乐时，文人亦追步宫廷，极力模仿。大量文人《步虚声》的产生即是明证。文人与女冠的交往起源很早，李白、李颀、高适、王维等均有赞颂女炼师的诗作，当时还仅限于诗文赠达和对长生不死的膜拜。而到了中唐，则明显地表现出艳情动机，“或云欲学吹凤笙，所慕灵妃婉箫史”。<sup>④</sup>与中唐社会上弥漫的艳情浪潮和宴饮风习相呼应，落魄文人多从仕途转向艳情寻找新的人生价值的心理补偿，很容易与家伎、私

① 薛涛《试新服裁制初成》。

② 韩愈《华山女》。

③ 转引自：卿希秦主编《中国道教》第四册，第61页，知识出版社，1994年版。

④ 韩愈《淮氏子》。

伎、营伎、女冠产生爱情，狎妓之风越来越普遍，而音乐是最为重要的媒介物。文人一旦与女冠接触，就必然要将女冠仙乐与宴饮俗乐相融，形成含仙道色彩“歌令尖新”的流行曲。这个过程萌芽于盛唐宫廷、盛于中唐，到晚唐五代则大为泛滥，由此而产生了大量以仙凡情事为曲牌的词作。可以说，女冠这种音乐因素使道教音乐着染了艳情色彩汇入流行词乐，在唐宋文人“倚声填词”蔚成风气的时候，其所倚之“声”不少也融入了道乐因素。如词牌《瑶池宴》、《望仙门》、《献仙音》、《太白星》、《临江仙》、《女冠子》、《传言玉女》、《洞仙歌》、《瑞鹤仙》、《众仙乐》、《五云仙》、《罗布底》等等，都有飘飘欲仙的道教气象。随着道乐影响的广泛扩大，一些传统悠久，艺术感染力强的道乐名曲如步虚之类，已发展为盛行朝野的流行歌曲了。

总之，唐代道教音乐是在同宫廷音乐、文人音乐和民间音乐相结合的道路上而传播发展。其中与宫廷音乐结合的道乐居于主导地位，它是最正统的宣教乐章。而和民间音乐相结合的道乐有很广的流传面和群众基础，它不断从各地民间音乐中吸取丰富养料。

唐代和北宋时期道教仪式音乐的传承发展，除了固有传统自身延续的驱动力外，皇室国家机器的参与支持也是道教音乐能融入全社会的决定性原因。帝王的躬躬整理和编创，拓展了道教音乐的社会传播面，丰富了曲目和唱词体系，促进了道乐在全国范围的规范统一，由此推动道乐从山林宫观渗透到广阔的社会，形成鼎盛的局面。但应注意到，帝王贵族的参与道乐建设是在尊重、保留已有传统基本内容前提下进行的，南北朝时期已形成的灵宝斋法传统，仍是这一时期道乐的主流，并得到进一步巩固、丰富和加强。

## 第五章 南宋金元时期： 道乐的下移及扩容

南宋金元时期，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，社会的动荡不宁，战争造成的生死剧变，使社会思潮从唐宋时期对生之幸福的追求转向对于死亡现象的终极关怀。这种终极关怀反映了人性所共有的根深蒂固的思想感情。对于死亡，人们既感恐惧、失望和无奈，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，解救情感在生死关头的难关时，宗教自有其高明的办法。如佛教称之为解脱，是脱离苦海的良途。而道教则采取积极的信仰安慰，使人相信永生，相信灵魂的单独存在，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。这种赐与，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（包括个人和社会）。<sup>①</sup>因而，在文化上自有其特殊的价值。

在政治经济和文化艺术方面，也发生了重要变化。自金人攻破汴京以后，中国文化重心南移到江浙一带，这种文化重心的下移，带来了适应普通民众思想感情的文艺形式的勃兴。典型之例是民间戏曲音乐开始雄霸中国乐坛。特别是南宋宣和年间兴起于永嘉（浙江温州）、泉州地区民间的新戏曲形式——永嘉杂剧

---

<sup>①</sup> 参阅〔英〕马林诺夫斯基著、李安宅译：《巫术宗教科学与神话》第29页，中国民间文艺出版社，1986年5月版。

(又称南戏或戏文),以其生动通俗、新颖灵活的内容形式风行于东南一带,深受民众欢迎,并成为中国戏曲音乐正式形成的标志。此外,南方民俗文艺与佛道思想、仪式表演的交融趋密,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。这些都构成了道乐发展的重要文化背景。

这些文化背景对道乐发展有直接影响,此时期道乐发展在总体上有下移民间的转向发展和仪式内容大大扩展的两个主流特点,即本章所论的“转向”及“扩容”。

此时期的道乐进一步保持“南移”趋势,以南方为宏传基地的固有倾向得到进一步强化。正统道乐在江浙一带得到发扬,盛行于世。从此时期面世并传今的文献来看,科书的编行空前繁荣,斋仪种类增多,仪节更加繁复,记载更加详实,且多为南方道士编行,反映了科仪在南方的尤为盛行;与此同时,道乐发展还出现了新的“下移”趋势,并使度亡性质的黄箓斋长足发展。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,其所记科仪都将黄箓斋置于主体地位,而黄箓斋中又以度亡仪为核心;道乐发展的另一新特征是,在盛行于世的度亡仪中强化“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。

此时期新道派的崛起也是一个突出变化。除原有的三山符箓派外,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。其中以全真道规模最大。教主王重阳于金大定七年(公元1167年)在宁海州构全真庵开创全真派,继而先后点化七大弟子: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，因而身价陡涨，使龙门派风云直上，在北方广泛流传。元初，黄河以北全真宫观林立，约有数百所之多，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。全真道在宋元时开始成为最主要的道派之一。从元代开始，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，钦命正一天师统辖江南诸道派。元代后，道教统归为正一、全真两大派，形成割据南北的格局。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符箓道派几有天壤之别，但当时在科仪音乐上却与正一等派并无根本区别。全真宗师多精通科仪，宋金时期全真祖庭十方大天长观（今白云观）就多次受命为皇室举行大型国醮，<sup>①</sup>全真道与正一等其它道派同坛举行斋仪之事也很常见。<sup>②</sup>足可说明道教科仪音乐传统之稳固性，已超越了时代和道派的界限。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，这不能不说是中国道乐的一大特色。

---

① “金大定二十八年（公元1188年）世宗召丘处机进京主持万寿节醮事。翌年，章宗命王处一设醮求福。明昌元年（公元1190年）王在天长观为国设普天大醮七昼夜。泰和元年（公元1201年）、三年（公元1203年）章宗两次召王在亳州太清宫举行普天大醮。金大安三年（公元1211年）金完颜永济敕中都太清宫提点李大方在宫内设罗天大醮三昼夜。元世祖中统元年（公元1260年）忽必烈诏全真掌教宋德方在长春宫主持罗天清醮七昼夜……。”参见张洪泽著《道教祭祀仪典》第42页。

② “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。……”参见张洪泽著《道教祭祀仪典》第43页。



## 第一节 从黄箬斋仪看道乐的下移扩容

道乐的下移与扩容是相互联系的两个发展倾向。从南宋以来运用的科仪文献记载来看,道乐的运用更多面对下层民间,特别表现为最受普通民众欢迎的度亡类斋仪成为道教常行的主体科仪,并有多种名目和规模。仅以当时最大型最有代表性的科书《灵宝领教济度金书》所载的常用斋仪来看,即有祈禳黄箬斋、青玄黄箬救苦妙斋、灭度五炼生尸斋;十回度人经法道场、迁拔道场;血湖道场等。

而在大量运用的度亡斋仪中,为了使仪式更人性化、生活化,更符合普通老百姓的思想、心理和欣赏习惯,道教在仪式中借鉴佛教故事和仪式因素,结合中国人的传统孝道人伦思想,大大增添和丰富了仪式的故事情节,从而使仪式项目和音乐曲目都相应丰富起来。

由于上述原因,此时期科仪音乐的内容有较大幅度发展,而在不同的斋、仪中,各自发展的幅度又不尽一致。下面,以当时最流行的黄箬斋为例作一些抽样分析,以透视典型个案对此期间的科仪音乐获得一个较具体准确的认识。

此斋仪在这一时期的各种代表性科书中都占显赫地位,尤以《无上黄箬大斋立成仪》与《灵宝领教济度金书》所收最全面,其分别代表南宋和元代两个时期的发展形态,现分别介绍。

### 一、南宋的黄箬斋

保留了传统斋仪的框架和三部性结构,但在中部“行道”之后新增了五“仪”,其总体程序如下(加\*者为新加仪):

禁坛仪→宿启→行道仪→召灵仪→炼度仪→传戒仪→升度仪  
→斛食仪\*→飞章谒帝仪\*→散坛言功

每仪又各有一套程序内容,在框架模式和通用构件基础上间插专用构件以表达特定的仪式意义。其中新仪的程序(加\*者为

新构件，加☆者既是专用构件也是新构件）：

**禁坛仪：**分大、小两种，其理实同。用于行斋之先，法师左执水盂，右执剑，旋行十方，驱魔净秽，净化祭坛，使法坛一尘不染，凝聚道气，以迎仙圣临坛。后世“荡秽”、“洒净”皆其类

**召灵仪：**上香→召神→召请亡魂☆→〔歌阴斗章〕\*→再召亡魂☆→〔歌阳斗章〕☆→三招☆→〔歌回黄章〕\*→上启→洒水沐浴☆→回向→〔举天尊〕\*→举〔东井颂〕☆→〔荡秽〕☆→咒食仪☆→回向

**炼度仪：**荡秽☆→〔烧香颂〕☆→上香→上启→三献→召神→火炼☆→4言咒→〔八天〕→举天尊\*→水炼☆→回向

**传戒仪：**上香→唱道赞→传戒\*→回向→焚简颂·→放生仪☆→发炉→上启→诵〔太极真人颂〕→复炉

**升度仪：**上香→举〔智能赞〕第三→唱道赞→三皈依→授九戒☆→宣宝诰☆→请五方童子☆→法桥咒☆→焚简颂

**斛食仪：**上香→普献颂\*→上启→洒净祝☆→（即〔开咽喉〕→召请三师☆→诵〔救苦经〕☆→讽隐语☆→诵〔破丰都咒〕→旋绕破狱☆→吟〔启请法言〕\*→施食☆→〔回向〕

## 二、元代的黄箓斋

《灵宝领教济度金书》中所收分“青玄黄箓救苦妙斋”与“祈禳黄箓斋”两种，各具“开度救亡”和“祈福禳灾”两种不同功能，但科仪程序大致相似，区别仅在于前者多一“破狱救亡”的节目，现只析介前者的基本程序。

经科规定，正斋开始的前七天要拜“破丰都、素车、开路、摄召、沐浴、普度、度亡”七章，这些章文的名目，实为正斋礼仪的核心，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。正斋中，用一系列基本礼仪象征性地表现从地狱中解救亡魂后，给他们洗澡、医疗，恢复人形，再施以仙食甘露，水火祭炼，从而脱胎换骨，升天成仙的完整情节。各仪的节目程序如下：

**禁坛：**上表→召魂\*请光分灯\*→宿启告斋→关灯破狱\*→召摄正度亡魂\*→沐浴\*→全角医治\*→修设普度净供\*→普召\*→施食\*→炼度\*→传戒超生\*⇒→诵救苦经\*→散坛言功→辞师→炼度醮\*→往生\*→谢恩醮\*→送师

显然其节目梗概与南宋的模式相似，但更丰富。现只介绍其中新增节目标程序：

**破狱仪：**〔华夏赞〕引→上启上香→⇒召神→开阴府☆→诵〔救苦经〕☆→⇒破狱☆→〔破丰都咒〕☆→⇒〔向来〕（回向）

**召魂仪：**吟〔偈〕→〔摄召密章〕→（即〔回黄章〕）☆→〔歌阳斗章〕☆→〔歌斗章〕☆→〔歌斗章〕☆→⇒说文→〔三召请〕☆→〔叹文〕☆→吟〔宝偈〕

**沐浴仪：**上香→念〔瞻仰颂〕☆\*→沐浴东井咒（颂）☆→诵〔冠带咒〕\*☆→荡秽咒☆→诵沐浴、炼度等四言咒☆→说文

**全角仪：**〔步虚〕→洒净→举→说文→宣符☆→解冤释结☆→医治全角科☆→〔叹文〕

**咒食仪：**举〔三天尊〕→〔启请咒〕☆→破狱☆→诵法食☆→〔炼化〕☆→〔八天〕

**净供仪：**〔步虚〕→洒净（禁坛）→〔普献颂〕☆→祝香→召灵请神☆→众诵〔中篇〕（〔八天〕）☆→召摄鬼魂→洒甘露→变食☆→破狱☆→〔破丰都咒〕☆→普召鬼魂☆

**还形：**沐浴解秽→洒露〔开咽喉〕→施食→水火炼度→诵〔炼魂玉章〕（七律）→〔智能颂〕（五律）→〔三皈依〕→传戒→〔北帝颂〕（五言）→〔奉戒颂〕⇒超生→启谢（神灵）→〔回骈颂〕→送魂升天

由上不难看出，黄箓斋仪是围绕“度亡施食”这一中心内容，组织了大量的仪式节目而构成，而各仪式环节之间常重复使用一些礼仪节目。在各种相对独立的仪式程序中，以“净供仪”的节目最丰，形式最完备，可独立施行，可以说它是黄箓斋中心内容的浓缩形态，而黄箓斋的繁复化只是为了对付时间拉长的场合而已。“净供仪”因较精练较典型而更为常用，凡各道派的

“度亡施食”一类科仪大都采用这一模式，这点道教大师已清楚地指出：“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。”<sup>①</sup>

至此，已可掌握此时期科仪发展的大轮廓：诸斋中以黄箓斋最完备最流行，黄箓斋中又以净供仪最精练最常用，这个特点持续至今。下表是前述诸科书中“度亡”类科仪的比较分析，从中可参较同异，观其梗要（见表1）：

表1 南宋、元五种度亡仪比较

净供仪	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 *	召魂	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 *
诵八天	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
召魂	传戒 *	送魂渡桥 *	宣宝篆	升天 *
人浴还形 *	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 *				
智能颂				
三皈依				
奉戒颂				
升天金篆 *				
启谢回坛颂				
送魂				

注：上表中标 \* 是新出的仪节或曲目。

显然，上五仪因具有同样的功能而有共同的框架和基本节

① 《灵宝领教济度金书》卷320，《斋醮须知品·开度》。

目。综上所述，此时期道教仪式音乐的扩容，主要体现为黄箓斋中新增了“破狱度亡”这一环节，从而在宗教神学逻辑上将原来仅以“诵经功德”济世度人的抽象观念情节化、戏剧化、形象化；在形式上极大膨胀了科仪的节目和构件，形成了富有新意的更为繁复的结构形态。这一扩容更迎合中国民众的思想观念，易于为民众接受和欣赏，更易于普及。中国民众长期在儒道思想影响下，已形成了慎终追远、乐生重死的传统精神，与渴望长生的心理相对待，同样产生了对死亡现象感到迷茫、恐怖、关怀、崇拜以至征服的强烈心理。而面对死亡现象——即鬼魂特别是无人祭祀的孤魂——的对策不外乎有两种，一是镇压驱逐，二是安抚讨好。而在素有乐善好施美德和富于同情心的国人心目中，更倾向于用安抚的方法。度亡施食仪式的宗旨就是拯救在地狱受难的亡魂。在这种追思祝祷亡者，人饥我饥的利他主义行为中，实际暗含着利己的目的，人们认为，只有安抚好阴间痛苦呻吟的鬼魂，使他们超生成仙，才能避免他们的侵害骚扰，从而使活着的人却灾无病，平安长生。这就是度亡斋能在民间广泛流行的思想基础。同时，由于度亡斋吸取了佛教的地狱轮回说，仪式情节更加复杂，唱念形式相应就更加丰富，对于文艺生活贫乏的民众，不失为一种调剂精神生活的艺术形式。因此从南宋之后，度亡施食仪就一直在道教科仪音乐中占据了主流地位。

度亡仪的扩容发展，对于道教音乐的诸多要素方面也起了相应的促进作用。下面简要分析科仪音乐的发展因素。

斋仪中新增的构件，往往是科仪音乐发展创新的具体表征，此时期新增的仪节主要与“破狱施食”的情节相关，这些仪节的神学意义在于：

**卷帘仪：**启请真临坛时，想象人间君王临朝听政，须有卷帘威仪，再面陈奏疏。

**破狱：**所谓“破丰都之秽浊，荡泉壤之幽阴”，法师运神，念动移狱之诀，使九幽地狱移在目前，再以经咒法术，举剑一一掣开十八层地狱，使亡魂得出。

**召请：**分两类对象，施食仪中，首先要邀请尊神降坛助法，因尊神众多，故有多次召请；其次要召各类幽魂前来法坛接受炼度，享受甘露法食，因亡魂分为正度的亡魂、正度魂的祖宗三代和无人供养的孤魂野鬼三类，故需三次召请之，又称“摄召、普召、召魂”或“三召请”。因而在仪式全过程中，召请仪需间行多次，分两块进行。

**召魂仪：**召请仪中专门召请亡魂的仪节，案此仪中〔歌阳斗章〕〔歌阴斗章〕采用骚体：“五行所造兮，复归于五行…”，表明其与楚巫乐舞中“招魂”节目的渊源关系。

**医治全角：**亡魂在地狱受各种酷刑，早已身缺肢残，不成人样，故需先复原其形体。

**沐浴：**幽魂虽成人形，但在地狱中久染污垢邪气，须以神水为之洗涤。

**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，喉细如针，饮食难进。故需先用法术猛火攻开，再以甘露清凉滋润之，使能进仙食。

**净供、变食：**以法力将普通饮食变为仙食，将粒米变化如山积，以供众鬼魂食用，后世演为修设斋筵仪。

**炼度：**含两层意思，炼是以法师之阳炼亡魂之阴，以法师之全炼亡魂之缺；度则是度亡魂上南宫仙界，度命登真也。因须在水池火沼中分别祭炼，故细分水炼、火炼两目。

**渡桥：**道教认为凡人或亡魂须渡过“大法桥”方能成仙得道。

**解冤释结：**孤魂野鬼因种种原因在阴阳两界结下了冤愆，须设法解除，方能得救超生。

以上新仪，极富戏剧性和现世人情味，充满浪漫的艺术精神，多借鉴佛教施食仪节，惟炼度、卷帘和渡桥等仪为道教独有，体现了民族特色。

新增经曲都与以上仪节内容相关，唱词体式更加多样（下标

△者为至今流传者): 四言诗体: [开天符命] △, [歌斗章] △;

五言诗体: [还戒]、[明灯]、[启坛]、[普献]、[太极]、[沐浴东井]等颂; [七真]、[学仙]等赞; [破丰都] △、[甘露通真]等咒;

五言唱和体: [摄召密章] 又名 [回黄章] △;

四、五言合体: [玄蕴咒] △;

六言诗体: [普召牒];

骚体: [歌阴斗章] △、[歌阳斗章] △;

七律: [宝偈], [启请咒] △, [举天尊] △;

散文唱和体: [三召请] △、[举天尊] △;

赋体: [叹文] △, 等等。

词体上传统的四五言诗体和散文体仍占较大比重, 新出骚体、六言体、唱和体, 意味着取材更宽, 音乐形式和表情幅度有新的拓展。其中 [举天尊] 和 [叹文] 两曲在科仪中出现频率很高。[举天尊] 为呼唤天尊名号, 一次度亡仪中常要呼喊数十次天尊, 唱数十次 [举], 成为度亡科仪的一个显著标志, 至今仍然如此。[叹文] 一曲, 当时尚无此标题, 当代科仪中方有之, 歌词以“伏以”二字开头, 词文极富抒情感慨特性, 标名甚为得体。度亡仪中的 [叹文] 也多次使用, 按现在的用法, 或唱, 或说, 凡唱者, 其曲调必优美深沉; 凡说者, 多用韵白, 意味感叹而庄重。赋体在唐代科仪中已偶有运用, 但在这个时期则运用得更多了, 其篇幅长大, 宜于表达丰富深刻的内容和情感。

古典名曲 [步虚] 在继续沿用南朝时的 10 首 [大步虚词] 和北宋御制的 10 首 [小步虚] 的同时, 又另有新变: 其一, [长吟步虚] 实用 [三启颂] 第三段的唱词: “大道洞玄虚, 有念无不契……”; 其二, 在许多科仪中, 其出现位置由传统的居中部而移到最前面, 如《冥府醮仪》、《诵诸品经仪》、《真灵醮仪》等, 可能意味着其重要性的上升。这两个特点保留至今。

此时期广泛采用众和的唱法, 由于“众和”的唱词通常是比

较自由的散文体或长短句词体，主唱部分的唱词均为齐言韵文体，遂使经韵新增了一种韵、散相间的词体和演唱形式。众和唱法有两种运用形式，一种是与韵文体分开，通常放在韵文唱词的后面，如〔普召〕、〔摄召密章〕等曲目的词格。另一种形式是插入韵文体之中的“破格体”，如〔散花〕原为五绝诗体，因加入和唱，遂破五绝为词体：上句吟毕，继吟“散花礼”三字，为“五字+三字”，方吟下一句，吟毕继吟“满道场圣真前供养”八字，为“五字+八字”，这样一来，音乐曲调结构理当相应变换为非方整句式的乐段了。这些唱法的变化使曲式结构更加灵活多样，音乐表情幅度更丰富宽广。

仪式音乐的发展促使祭坛神职分工新增了专司音乐的“知磬”一职，他基本包揽了经韵的吟唱，是名符其实的道教音乐家。原有的“法师”仍为仪式主持人，负责整个仪式进行的起止，但只唱极少与存思相关的经韵，“都讲”则只负责提示仪节的转换，启唱单句体的引腔型经韵；“直坛”则只举唱天尊。知磬一职的出现，表明科仪中的音乐内容更加丰富复杂，以至需要有人主持了。从下仪中可看出他的唱念任务相当繁重：

#### 朝谒次序<sup>①</sup>

解秽→静天地咒→上香→知磬举〔金真演教天尊〕→知磬举〔唱道赞〕→直坛举〔天尊号〕→知磬举〔华夏赞〕→法师密咒存思→都讲举〔各礼师〕→法师闭目静思，存思…→法师宣〔五方卫灵咒〕→众和〔与道合真〕→都讲唱鸣法鼓24通→法师叩齿集神发炉→出官→都讲举〔各称法位〕→法师称职宣科→知磬宣词→三上香→知磬举〔礼十方〕→举〔总十方〕、〔总三光〕、〔总五岳〕→法师命魔→都讲举按〔步虚〕旋绕→知磬举〔十大步虚〕→知磬举〔至心皈命〕→知磬举〔三礼〕→都讲举〔重称法位〕→都讲唱〔愿念〕→法师复炉→知磬举〔出堂颂〕→出户咒→知磬举〔向来赞〕→知磬举〔宿启事毕〕→众官复位→

<sup>①</sup> 《灵宝领教济度金书》卷9。



法师复神咽液→揖散已如常仪

## 第二节 从重要科书看道乐的理论与实践

此时期道乐发展值得注意的现象是刊行的科仪书数量极多，内容极丰，广泛涉及到科仪音乐理论和实践上的一些重要问题，现择要介绍。

### 一、《道门通教必用集》

题为南宋西蜀道士吕太古编，<sup>①</sup>取材甚广，序云其以西蜀道经为本，又“请得都下道经数百卷，……其间科仪居多，……参较同异，考辨古今，始自童蒙，迄于行教。皆从道教经科及历代宗师近世知名之士参详考究”而成，颇有科仪音乐集成的性质。序中还论及科仪音乐重要理论，如“天师因经立教，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。”指明了道乐的通神功能及其与古代祭祀的渊源关系；又如“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”，虽寥寥数语，却点明了道乐的基本性质是“礼”“乐”两要素的有机配合，两者相辅相成不可偏废，否则就会失去道乐的主体性。编者针对当时已有偏胜礼或乐的弊端，力倡乐与礼的兼重，对音乐功能高度重视。此书的重点是想全面解决科仪音乐的教育传习问题，培养合格的法师，从而保存正统科仪音乐的传统。全书分八篇详述法师必须学习掌握的科仪音乐曲目、知识和技能。

矜式篇第一：述道童启蒙阶段必学的出家经训和历史知识等。

词赞篇第二：经韵曲目的汇编，除《玉音法事》所收的全部

<sup>①</sup> 载《道藏》第32册，第1页。

曲目外，尚增补陆仪中的基本曲目和一些新出的仪节曲目。并指出初入道者须以应和模仿法系统学唱全套仪式的基本经韵，所谓“童蒙入道，应和居先，起自启堂，迄于辞圣，皆可赞颂，着于经科点校之初。”

赞咏篇第三：列有《五方卫灵咒》、《五劫生尸章》和外坛赞咏中〔开方偈〕、〔三召请偈〕、〔法桥偈〕、〔三皈依〕等曲目，这是需要正式教唱的部分重要音韵，特别要求运用存思术，严格遵循传统的规范，所谓“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”。

炼教启奏篇第四（原注云：旧本为步虚篇，今删换）：列斋仪开始处的仪节和经文，如发炉、启师、本命经文之类。

职佐篇第五：列叹经、忏悔、开五方、三召请、法桥等文，引沐浴仪语等唱念的仪文。

赞导篇第六：列唐杜光庭制定的“开坛、宿启、行道、诸忏举方、转经、斋堂、言功设醮”等仪轨，要求主持仪式的法师必须：“节奏详明，音韵典雅，必得其人，以动众听。”明确提出了音乐美学风格的要求。

威仪篇第七：含转坛仪和九时引经文两项。

此书完整罗列了仪式的基本要点和曲目，堪称科仪教材模板性质的大全之作。

## 二、《无上黄箓大斋立成仪》

凡 57 卷，<sup>①</sup> 乃历代黄箓斋的汇集。卷 57《修书始末》云编修时间始于宋宁宗嘉泰二年（公元 1202 年），成于宋宁宗嘉定十六年（公元 1223 年），历时 20 载，题为留用光传授，蒋叔舆编次。蒋、留皆高级士族。蒋世居永嘉（今浙江温州），其曾祖到其父三代均为朝廷大夫。自幼即颖悟明锐，博览文献，过目成诵，工唐律，清苦雅淡，工习音声以为悦，后遇留用光，得其真

<sup>①</sup> 载《道藏》第 9 册，第 378—480 页。

传，复加以编排，删合考订复正为《黄箓斋仪》36卷，《自然斋仪》15卷，《行香诵经仪》24卷，总名为《灵宝玉检》75卷。留氏祖籍河洛人，后南迁到泉州。其六世祖即仕唐官光禄大夫，留氏自幼解司玄学，受法于龙虎山上清正一宫道士蔡元久后，矢志道学达三十年，遍览道经，穷究旨归，分别条绪，诸法书靡一不练，专以玉府五雷法正一法为宗主。他平生所得法书，均为荆蜀方士隐君子者授。他因道法高深灵验而受到皇上赏识，历任右街道篆、左街道篆擢太一宫都监等要职。全书各卷的源出不一，分别为东晋陆修静、唐代张万福、杜光庭等人撰集。卷数与原载不符，显经后人增删。《道藏》本全书分24门，第12门为科仪门（卷16至卷31），专述斋的节目程序。黄箓斋仪经历代大师增补，已臻完备，此书清晰显示了它的历史演变线索。

卷319谓斋醮升坛出坛“知磬执引磬”。又云法事进行中钟声用法“故两句一击钟磬，今吟咏稍歇。”钟磬乃宫廷雅乐之重器，道教斋仪亦重用之，可见其与雅乐的密切关系。又云斋醮升坛出坛，由云璈部作乐。《玄坛刊误论》十七云：“谨案仙书，玉京山诸天仙圣众，奏钧天广乐，鼓云璈，吹赤箫，莺歌凤舞，霓幢羽葆，燃香捧花，步虚赞咏，旋遶天尊。”所谓云璈部，乃宫廷专奏道乐之乐部。

### 三、《灵宝领教济度金书》

题为宁全真传授，林灵真编撰，共320卷，专述行于东南的斋仪制度，撰于元成宗大德六年（公元1302年）。<sup>①</sup>两人均活动于浙江省。宁全真嗣丹元真人东华嫡传，后又遇田灵虚，得授陆修静的三洞经教，自是修持不怠，能通真达灵，飞神谒帝，名振京师。靖康国难后，随大驾南巡，驻跸吴会16年，常为皇室建斋，受皇帝荣宠，使灵宝大法盛行。林灵真温州人，幼习儒书，因累试不第遂弃儒从道，绍开东华之教，蔚为一代真师。林尽览

<sup>①</sup> 《道藏》卷7。

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 11 卷，尽收大小斋醮祈禳之事。后受到教主真人重视，将书印行。林授弟子甚伙，皆玄门中表表者。宁林两人所着科仪属灵宝法的浙东分支，史称东华派，以天台山为中心远播南方各地，声势浩大。全书内容丰繁，记录详实，集中反映了此时期灵宝科仪音乐的面貌。今藏本所集多达 320 卷，全书正文共分 19 品，其中有关科仪音乐者有二品：

第六品“赞颂应用品”（卷 10 至 11）为经韵专集，全收《玉音法事》的曲目和陆仪中的基本曲目，均分类注明为祈禳、开度专用或通用。

第七品“科仪立成品”（卷 12 至 259），详细介绍各“仪”的程序，是对“斋”的内容的详述。例如：已知《黄箓斋》中有“召魂”仪，查此品中的“召魂仪”，便可知其详细程序有吟偈，诵摄召密章，歌阳斗章，歌阴斗章，三召请，举天尊等。但此品中的科仪并非逐一按各斋内容，而是将各斋所用之仪按祈禳、开度通用，祈禳独用，开度独用三类来编排，这就避免了科书记载的重复问题，在实际运用时，可将此品与专述斋法的第三品对照起来按图索骥，即可方便行事。此品各仪中，以卷 97 至 99 青玄斋用的“普度净供品”最突出，其新构件最多，程序内容丰富完整，显示了黄箓斋和度亡仪的梗概和出此时期度亡仪的长足发展情况。

#### 四、《灵宝玉鉴》

凡 44 卷，是南宋最重要的灵宝法科仪音乐的总集。<sup>①</sup> 其“综合历来符箓祈禳、炼度之法，分门别类，条贯清晰，”<sup>②</sup> 编者沿袭唐代杜天师的观念，最重视“黄箓斋”，以其运用面最广：“……若能依式修崇，即可消弥灾变，生灵蒙福，幽壤沾恩，自天子至

① 《道藏》第 10 册，第 9 页。

② 朱越利著：《道教要籍概论》第 153 页，北京燕山出版社，1992 年版。

于庶人皆可建也。”其中的度亡科仪实与上书中的“净供”仪雷同。

### 五、《上清灵宝大法》

南宋道士金允中编，凡44卷。<sup>①</sup> 书集中展示了中原派灵宝科仪，分门别类述符篆、斋醮、炼度、章颂、威仪等，还提供了大量有关灵宝派演变和派别斗争的资料。”<sup>②</sup> 此派科仪行于北方，作者自视传统，攻击浙东派灵宝法之违戾教典，但察其科仪的基本程序，仍与东华派并无太大歧异，如卷44为南宋末年经他校订的“炼度”仪，实与上书中的“净供品”类似。另《道藏》中收有宁全真授、王契真所集的《上清灵宝大法》科书66卷，其与东华灵宝法仍属同一体系。

### 六、《太极祭炼内法》

宋代吴地人郑所南编，西蜀道士侯以正序称郑：“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”。全书3卷，<sup>③</sup> 卷上所述度亡“祭炼”仪的节次，与浙东灵宝派“净供”仪大同小异。

### 七、《道法会元》

题为元初人李道纯辑录的宋元符箓诸派（清微、灵宝、神霄、净明、正一等派）秘法，全书268卷，融内炼学说为一体，“主要内容以述清微派雷法为主，”<sup>④</sup> 卷210收元人王玄真编的《丹阳祭炼内旨》<sup>⑤</sup>。

以上科书大致反映了道教斋仪实践的概貌，以“施食”仪最

① 《道藏》第30-31册。

② 《道教要籍概论》第154页。

③ 《道藏》第10册，第439页。

④ 参见《道教要籍概论》。

⑤ 《道藏》第28册，第669页。

为突出，此仪在唐代中元节已露端倪，这个时期却特别盛行起来，成为主流斋仪，并从此盛行不衰。大约从明代开始，正式以“施食”命名。此时期则名以“祭炼”和“净供”两类。“净供仪”分“玉山净供”、“大梵甘露净供”、“普度净供”等名目；“祭炼仪”则有“太极祭炼”、“丹阳祭炼”等，其称名虽不同，实质则一，其中以“普度净供品”的仪式最全，基本体现了黄箓斋和诸施食仪的框架，堪称此时期斋仪的标本。

上述科书都有一些共同特点，如编者大多是南方道士，都得到皇室官府的赞助，这证明正统道乐的保存与弘传基地始终在南方，并依附于皇权政治而发展；虽然不同科书的后面都站立着不同道派、宗法不同的道术，但其科仪音乐的基本格局仍一致遵循前代已奠定的上清灵宝传统，可谓万法归一、独宗一统，这些特点都与前代传统一脉相承。

### 第三节 其它重要科仪的程序

#### 一、上章仪

此仪虽在东汉即已有之，但内容不详，唐代杜光庭编科书中虽有《拜章》的记载，但其仪式程序却与今不同，直到元《灵宝领教济度金书》卷12中始有《九灵飞步上章仪》的仪节记录，并与今之《上表》相贯通，应该说是目前所见最早记录上章仪程序的实例，现照录其程序如下：

[烧香颂] → [各礼师] → 鸣鼓 → 发炉 → 称法位 → 上启 → 重鸣法鼓 → 简阅吏兵（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]

此仪作为后世“上表”仪的基本模式，其礼仪的要目基本沿用南朝《授度仪》，只增加了宣章一类专用构件，音乐曲目大多删节。

## 二、章官醮仪

此仪的程序<sup>①</sup>为唐代《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]

## 三、金钟玉磬仪

此仪为祈祷开度仪式通用的一种非独立型仪式。<sup>②</sup> 道教认为，鸣奏钟磬，具有混合阴阳二气之妙用。金钟与天之吉瑞相和，玉磬则与地之宁静相应，钟磬交鸣，则可交感天地，招来十方神灵。虽然有此不同寻常的功能，然其科仪，则明显是《授度仪》的简化形态，与上章仪类似：

上香→[步虚]→洒净→烧香→[礼师]→宣[卫灵咒]  
→鸣法鼓二十四通→[称法位]→重鸣法鼓→宣表→遣表→[焚  
词颂]→[重称法位]→复炉→[出堂颂]

## 四、宿启仪

此仪用于“朝奏”仪式，与黄箓斋中的宿启节次不同，其程序实际是综合南北朝和唐代科仪内容，略有新创<sup>③</sup>（见标·号者）。

焚解秽符→静天地咒→上香→[举天尊]·→上启→[唱道  
赞]→[华夏赞]→吟[智能颂]→[礼十方]→说戒→[奉  
戒颂]→举[烧香颂]→密咒（玉华散景）→[各礼师]→  
[五方灵咒]→唱鸣法鼓 24 通→发炉→[称法位]→[称职]  
→宣科·→[礼十方]→皈命忏悔→[三启颂]→举[三礼]  
→举[重称法位]→举[天尊号]→十二愿→复炉→[出堂颂]

① 《灵宝领教济度金书》卷 16。

② 《灵宝领教济度金书》卷 14。

③ 《灵宝领教济度金书》卷 24。

→出户咒→〔向来颂〕→举宿启事毕→揖散已如常仪

总的来看，继承传统仍是此时期科仪音乐发展的基本方针，具体表现在两点：其一，原有的三部性框架模式仍是各类斋仪结构的基本组织方法；其二，原有的科仪构件仍被全盘采用，表明科仪传统相当稳定。但值得注意的是，此时期道乐发展演变的倾向也相当突出，远甚于隋唐北宋时期。其主要原因是黄箓斋和度亡仪在这个时期特别地盛行起来，并因“破狱净供”情节的强化而极大丰富了科仪音乐的题材内容，随之而来的必然结果就是礼仪构件大为增多，音乐曲目数量大为丰富，音乐形式和唱法更加丰富多彩。这个富有新意的發展势头在宋元后一直持续至今，在这个意义上，可以说此时期道教科仪音乐的发展在历史上具有一定转折意义。



## 第六章 明清时期： 道乐的进一步下移及定型

### 概 述

明清时期，科仪音乐基本承袭宋元时期灵宝大法浙东派的体制，明清皇室的道教基本政策是，对正一教始而借重利用，继而严加监控，进而步步贬抑，促使正一道声势趋衰，社会地位陡降，其运用场合更进一步下移到民间。但对于一向居于民间的全真教则较为宽松，不时甚有看重之举，因而促使历来在野活动的全真教的地位有所上升。

明太祖起于下层民间，深谙正一道精于科仪礼乐又素有民众基础，故对之既利用又严控，这一国策在他为《大明玄教立成斋醮仪》所作序中有清楚表述。他首先高度评价正一道度亡科仪“益人伦，厚风俗”之大功，继又严厉批评其滥设科仪、靡费民资之过，故要重整科仪，力倡科仪要删繁就简，不妄费民资。从中可看出正一道科仪音乐在民间盛行的同时，已出现了拜金主义的苗头，导致皇室对其的信任度有所下降。

虽然如此，但因元代外族统治的中断，明初雅乐寝失，故太祖迫切欲借道教科仪音乐重建国家祀典，因而明朝的大部分时期，皇室对道乐仍很倚重。洪武十二年建南京神乐观，专司国祀，全以道士拟定祭乐音律乐器，以道童任乐舞生主持祭祀，此制度尚推广到诸道教名山如朝天宫、江西龙虎山正一祖庭、太和武当山、江苏茅山、北京东岳庙等道观，分设朝廷供奉的神乐观

和乐舞生，皆国立大道场，执行国醮大典。故明中叶前道乐尚称兴旺。

清代统治者信仰佛教，对道教不甚重视，但在清初顺治、康熙、雍正三朝，尚还有明例保护道教，从乾隆直到道光年间。皇室对正一派逐渐疏远，使其社会地位下落，正一道遂更多转向民间发展。

全真道则素以出家远俗为宗，皇室对之素来不存戒心，控制管理较松，使其得以养光韬晦，保存实力。明末清初，长期沉寂的全真道审时度势，发起了复兴运动。龙门派领袖王常月一改全真戒律单传秘授的旧制，公开设坛传戒，并取得了清廷的保护和支持。于顺治十三年（公元1656年）“奉旨主讲白云观，赐紫衣凡三次，登坛说戒，度弟子千余人。”<sup>①</sup>一时南北道流纷纷来京求戒。康熙二年（公元1663年）王常月率徒南下，于南京、杭州、湖州、武当等名观立坛授戒，南人皈依甚伙。王卒后，其门人继续于各地开山传戒，建宗立派，影响极大，盛于东南、江浙一带，遍及南北各地，乃至东北、西北、西南边远地区，均陆续有全真龙门派的传播痕迹。龙门派的四出传戒，扩大了全真道的影响，使全真道乐也随之以正统身份散布于全国各地重要宫观，对于渐衰的道教起到中兴作用。全真道地位的上升，加上其住观修行的传统，使其科仪音乐比较规范统一，遂逐步形成道教的一大主流，正统道教的象征。仅以武当山为例，宋元时还以正一道占有主体地位，辅以全真、清微诸派，到清初时，各宫观全真焚修道士数量陡增，全真派成为占有绝对优势的道派。明清时期编行的大量重要科仪音乐文献大都出自全真道。这些均可表明历史发展到清初，全真派的地位开始略占了上风。

从下位层次文化角度观之，明清道教科仪音乐并未衰微，只是其主战场移到了广阔的民间而已。大量科书的刊行、科仪种类的增多、科仪节目的丰富，均可证明这点。总体上看，此时期道

<sup>①</sup> 《白云观志》收清·完颜崇实《昆阳王真人道行碑》。

教科仪有以下基本特点：第一，基本保留了前代的传统模式，但进一步下移民间，尤以正一道为甚，其科仪中器乐演奏的比重明显增多，与此时期民间器乐的勃兴相呼应，表明其俗化演变速度更快。而全真道则顽强坚持固有传统，上升为正统道教的主题；第二，繁多斋仪种类中仍以度亡仪为中心，其节目程序趋繁，明小说《金瓶梅》描写了北方市民举行度亡斋的程序，一如南方同类科仪，表明当时度亡仪在全国仍是统一的模式；第三，道派虽有分化，但礼仪的基本框架和内容仍统一为宗法上清灵宝系统，科书也均为南方道士所撰，体现了与前代传统的承递关系；第四，明清的科书对于音乐运用的记载更为详实，使我们有可能更清楚地比较古今科仪音乐的对应关系。

## 第一节 从重要科书看道乐实践

### 一、集大成的《上清灵宝济度大成金书》

明宣德七年高士周思得编撰。<sup>①</sup>周自序云“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。”可知此书是在宋元浙东派《灵宝领教济度金书》基础上，又增补多种科书内容而成。书后另有四十五代天师九阳子和道策司左演法豫章吴大节作序，可知此书编行的浓厚官方背景和在道内的权威性。现略介作者行状及背景，以识此书的特点和价值。思得浙江钱塘人，方成童，颖悟过人，读书辄成诵。后在吴山（今杭州）遇宗阳宫提点丘月庵，授灵宝雷法，又得其珍藏南宋《灵宝法书》，嗣后沉潜其间，反复研究增订，凡二十多年，乃有此大成金书之撰集问世。《续文献通考》云，思得少时曾从43代天师张宇初读道书，永乐初至京。其享年九十有三，历事成、

<sup>①</sup> 胡道静等主编：《藏外道书》卷16。巴蜀书社，1992年版。

仁、宣、英、景五朝，因其精雷法等祈禳科仪，屡着护国之功，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。思得门人可考者就有百余人，故其道法的后传自甚繁衍。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。总之，此科书的内容显然是总辑古代的科仪音乐，直承南宋浙东灵宝法传统。

全书通为40卷，按“门-品(科)”分类，共分19门，每门含若干品科，每品又含若干仪、文或曲，详列祈禳开度所用之各种科仪的节次仪范及所用音乐曲词、表章款式、符箓文书等。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。例如：所收仪式中仅《朝真谒帝门》之《开度朝仪品》就有：无上黄箓九朝科、玄都大献、九天生神、五炼生尸、青玄黄箓、盟真、迁拔、十回度人等三朝仪。音乐曲目集中于《赞唱应用门》中的《法事品》(另《朝真卫灵品》中总列16首[卫灵咒]唱词)，共有二百多首，前40首并附曲线谱，基本照录北宋《玉音法事》卷上卷中所列道曲，只有细小变化：其一，排版格式不同，两书词曲均为竖排，《玉》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；其二，少数同名道曲，唱词不同，如[华夏赞]，在《玉》版中是“学言学行言贺”六字，在此版中则为“亚贺贺贺下下贺”七字；[转声华夏赞]在《玉》版中标曲线，词为“贺、何亚、夏亚、贺”六字，在此版中则不标曲线，只注云“于前第三贺字下转声”；其三，个别道曲标题略异，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]等等。另外的一百多首道曲无谱，基本照录《玉音法事》卷下的内容，只增添了少数新曲

目。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，径举‘元’字，众亦从始字和起，正合政和格范也。”也可为佐证。这就意味着北宋政和年间颁发各宫观的《玉》版在明代犹行于道流。这一事实在道乐研究史上有重大意义，因现今的道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联结起来了。据丁煌先生研究，因思得高徒与后人贤者众，《大成金书》一直流传至民国三十年前后。

## 二、明皇室御用的《大明玄教立成斋醮仪范》

明世多朝君主，大举清整道教斋醮科仪，盖欲注国之大、正祀仪典纲目序节入于道教斋醮轨制中，用垂规范，所编科书《大明玄教立成斋醮仪范》<sup>①</sup>是令礼部会儒、释、道共拟之，故其科仪虽以道统为本，也掺杂了儒家礼乐的因素。这些科仪可能主要在皇宫或国立道观施行，对上层社会有较大影响，大致可分为三种类型。

第一种，洪武七年（公元1374年）11月23日，由道士宋宗真、邓仲修等据灵宝科仪删撰编定的《大明玄教立成斋醮仪》。此科书实承南宋《黄箓科仪》之制，又遵循太祖旨意，“删繁就简，立成定规”，名为《建度亡醮三日节目》，立三日、一昼夜和一日三种亡醮，此三仪仅因持时不同而有繁简之别，基本内容都一样，最短的一日仪是基本框架，一昼夜和三日科仪则是它的繁化，后面将制表分析《一日节次》，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”、“出官”等仪节的变名。

第二种，祈福性质的阳醮仪，又分两类，一类是永乐十五年

<sup>①</sup> 《道藏》第9册，第1-12页。

后编成的专祀“洪恩灵济真君”的仪式，由行道、宿启、三朝、祈谢设醮、礼愿文、灯仪八仪构成，其总体结构与前朝传统无异。据丁煌先生考证，所祀为五代的徐真君，但其科仪仍借用道教的现成模式（见后文分析）。另一类是普祭性质的祈禳仪式，有明嘉靖年间编成的两部金箓斋仪，罗天大醮三朝仪、设醮仪，玉帝、祖天师、道祖、真武等尊神圣诞的酌献仪等。

第三种，《大明御制玄教乐章》，<sup>①</sup>永乐帝御制道曲十三首，皆以工尺谱其声律，用为祭祀真武帝与真君，全为一字一音唱法，有十一首符合“起调毕曲”理论，其音乐呆板，有北曲风格，少数曲名取自民间曲牌如〔迎仙客〕、〔步步高〕、〔醉仙喜〕等，这些乐章显然是原宫廷所用的祭乐，而非正宗道曲。

可见即使钦定之科仪音乐，仍以度亡斋为重，这是社会流行大势的反映，但为帝王祈福禳灾的祭仪也占有较大比重，这正是皇室借重道教科仪的主要目的。这些科仪的节目程序结构，基本上是搬用道教已有的传统模式，至于其所用音乐，尚不得而知。从《玄教乐章》的工尺谱曲调来看，与正统道乐的南曲风格相去甚远，艺术上毫无价值可言，完全是帝王或宫廷乐官附庸风雅之作，它的运用恐怕只是在宫廷这个狭小范围内，在道观和民间影响甚微，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清时代，要想以外行身分加入道乐创作，其结果只能是昙花一现，真正占主导地位的仍然是根基深厚的正统道乐传统。

### 三、全真道的科书

此时期全真道科书所涉科仪的数量、种类最多，科仪内容的丰富完整也出于其它道派之右。反映了全真科仪音乐独领风骚的新局面。现择要介绍数种主要科书和曲集。

<sup>①</sup> 《道藏》第19册，第858页。

### 1. 《广成仪制》

题为清乾隆年间青城道士云峰羽客陈仲远校辑，汇集全真道派科仪文本二百七十余种，原藏于四川青城山古常道观，向未传世。清末由成都二仙庵刊行，现收入《藏外道书》，书名广成，当系标示传杜光庭之脉。各仪以“正朝”、“集”或“全集”归类，而不称“仪”、“科”、“斋”、“醮”，体现出一种新的类名。如归入“正朝”的即有天曹、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。归入“全集”的就更多，有水陆大斋迎请符简、启坛、启师、会将、迎驾、攘痘疹、接寿、送太岁、十王大斋、金箓受生、水火炼度、星醮三朝、誓火三朝、祀雷、保苗、田禾醮、和瘟、火德、攘蚁、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。其用途十分广泛，反映了适应民众需要的特点。考“正朝”、“全集”的程序，实相当于宋元“仪”、“醮”、“品”这一级结构，具相对独立性，惟《铁罐斛食》和《青玄施食》两种“全集”的程序长大、节目极丰，具完整独立性，与元代“净供品”相近。此书对仪式的编排尚无甚体系性，只是照实罗列而已，但其收罗科仪之丰，祭祀范围之广，则又很突出，显示了当时全真派科仪的盛行局面。各仪的性质仍分属“祈禳”和“度亡”两大类，民俗性和度亡类科仪占有突出地位也反映了时代大势。

### 2. 《重刊道藏辑要全真正韵》

题为清光绪二十三年（公元1906年）成都二仙庵雕板印行彭定求编辑的《重刊道藏辑要》，是科仪音乐的一部重要文献。全书以全真道教义为选辑标准，集明代《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。其中首次刊载《全真正韵》，本收录 57 首全真经韵：

[澄清韵]、[举天尊]、[双吊挂]、[大启请]、[小启请]、[天尊板]、[中堂赞]、[小赞]、[步虚韵]、[下水船]、[干倒拐]、[反八天]、[早皈依]、[午皈依]、[晚皈依]、[风交雪]、[大赞韵]、[仙家乐]（〔大仙家乐〕）、[仙家乐]（〔拉早船仙家乐〕）、[白鹤飞]、[三宝香]、[三宝词]、[送化赞]、[焚化赞]、[三尊赞]、[单吊挂]、[倒卷帘]、[云乐歌]、[供养赞]、[青华引]、[大救苦引]、[圆满赞]、[九条龙]、[幽冥韵]、[三炷香]（又名〔三上香〕）、[慈尊赞]、[黄箬斋]、[仰启咒]、[三信礼]、[三拿鹤]、[五召请]、[阴小赞]、[五供养]、（与〔送化赞〕同韵）、[悲叹韵]（又名〔吾今悲叹〕）、[小救苦引]、[召请尾]、[返魂香]、[十伤符]、[金骷髅]、[银骷髅]、[咽喉咒]、[丰都咒]、[梅花引]、[反五供]、[出生咒]、[宝篆符]、[跑马韵]、[慢澄清]

《重刊》在原本后又加了 16 首：

[提纲]（四言、七言）、[七宝赞]（即〔七御高真〕）、[天花引]（即〔黄庭赞〕）、[混元赞]、[开天符]、[光明满月]、[柳枝雨]、[三奠茶]、[达摩引]、[破丰都]、[歌斗章]、[洒净韵]、[五厨经]、[阴七宝赞]、[怀诚供]、[河南三上香]

这 73 首，包括了所有斋仪的常用经韵，以施食仪的经韵数量最多，这些韵一直保存至今。诸韵中惟最后一首冠以地区名称，说明直到清末，在运用场合更多向民间下移的情况下，全真道仍不轻易吸收世俗音乐，顽强维系着古代传统道乐的纯洁性。以上诸韵均附法器伴奏谱，即在唱词侧附“当、请、鱼”字谱以标示法器铛、铙和木鱼的奏法，已体现出全真道器乐伴奏重视法器，不求音响华丽喧闹的特点，这与全真道住观清修的修道方式有关。全真正韵的编排也未按科仪分类，且无音高节奏记载。没有师传是无法照本演唱的，显然“正韵”是作为宫观口传心授时的辅助教材。所谓“正韵”，意为全真韵之正宗、正统，因其可在各地十方丛林中通用，又名“十方韵”。此韵集既谓“重刊”，



其实际产生和运用的年代当然很早。据现有资料推测,当在宋元年间即已有之。证据之一,正韵中绝大多数曲目和唱词已见载于宋元科书,显已用于当时的正统科仪音乐实践;证据之二,全真道在元代时已声势显赫,盛行全国大江南北。忽必烈平江南后,全真高道宋披云的弟子纷纷南下宏教,到元末时江南全真道宗宋披云者为多。北方全真宫观数量之多、规制之宏伟为历朝莫及(据不完全统计约有数百所),可见全真已为最大道派之一。再则全真道素重教育,教祖王重阳创教之初就创立了用诗词唱和形式传道的风尚,元初全真各地宫观都设夜坐制度,由大师讲学。至李至常大宗师掌教时,各大宫观设正式的讲筵,以讲经师主讲传统经典。<sup>①</sup>后来全真丛林还专设“韵学”,由高功教授十方经韵。<sup>②</sup>“韵学”的出现,是全真道正规经韵教育的标志,也是全真正韵已成熟的铁证。虽然“韵学”产生的年代尚不详,但它与元代“讲筵”制度性质相近,两者时隔不会太远。据以上事实,大致可以肯定全真正韵的主体内容在宋末元初已然产生并用于科仪实践,其运用者,据当时科书所载主要是上清灵宝派及浙江东华派,均为正统道派。虽尚未见全真派用此批韵的科书或文献,但既然全真当时盛行全国南北,又常举行大型斋仪,就不可能不用这批经韵。因而更准确地说,这批经韵应是其时正统道教继承传统并创新发展后而形成的,而全真道先将其借用过来,加以规范,渐形成本派所有的经韵体系。至于这些经韵当时是否已有了正韵之名,或已正式纳入了全真宫观的教育制度,还有待考证。

### 3. 课诵科仪

《重刊道藏辑要》“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<sup>③</sup>。在当代道教科仪中,课

① 详参张广保著:《金元全真道内丹心性学》第57-58页,三联书店,1995年版。

② 武理真《全真教十方丛林之规制》,载《中国道教》1987年第2期。

③ 详参下编表12。

诵是最常用的科仪之一，且因其只用于道观内部的修行，而具有特殊性。但因前此科书中未载此仪，故其历史面目最为模糊。它是怎样一步步走到成熟，至今不详，有待进一步研究。

上三种全真科书的刊行，在科仪音乐史上有重要意义。首先，它们所记载的科仪种类丰富而全面，现行的各种科仪基本都已出现了。由此为我们提供了一个历时比较的参照系。其次，这些科仪在很大程度上代表了明清正统道教音乐的基本面貌，表明全真派在清初以后确已成为传承正统科仪音乐的主体道派，这与当代道教音乐的实际格局也是完全对应的。

#### 四、正一派的度亡科书

明清刊行的正一派科书显然不如全真派丰富全面，从中反映出来的斋仪情况，无论在数量、种类或节目程序的丰富严谨上，都逊色甚多，即使我们将钦定的科仪也算在正一派名下，情况也好不了多少。说明到清代时，正一派确已相当衰微了。现今藏书所收的正一派科仪，较重要者主要有以下两种：

##### 1. 太极灵宝济炼科仪

题为清乾隆三十二年，龙虎山敕封妙正真人娄近垣奉亲王之命编成。娄自序编书缘起云：“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。……”是知此书也是据元代《灵宝领教济度金书》的版本加以考校增订而成，直承灵宝派（浙江东华派一支）的衣钵。科书注明可通用于黄篆斋、放施食和荐亡等仪。其音乐上的明显特点是器乐分量大大突出，起营造热闹气氛的作用。各仪节间多注“奏乐”、“随便奏乐”、“齐鸣钧乐”、“发擂三通”、“音乐随”、“曲牌”等器乐演奏提示。书后附标有板眼、和句的七首工尺谱曲牌：[隔凡]、[金字经]、[一封书]、[青鸾舞]、[凤凰栖]、[清江引]、[桂枝香]，多为民间曲牌，显然用为过场曲，在科书中标“随便奏乐”和“曲牌”处，即酌

情选用之。这种器乐大量运用的现象，古代科书中罕见，当是娄据当时正一派科仪实践所“增补”之内容。

观清季正一道的名山宫观，多已消声敛迹，唯据守龙虎山祖庭，而在天师本山，其科仪尚如此大量借用世俗音乐，其它地方就可想而知了。清初人叶梦珠在所著《阅世编》卷九中描述他所见之正一道科仪音乐：“余幼所见斋醮坛场，不无庄严色相，至于诵经宣号，虽疾徐抑扬，似有声律，然而鼓吹法曲，更唱迭合，独多率真。今道场装饰靡丽，固不可言，至赞诵宣扬，引商刻羽，合乐笙歌，形同优戏。”前后可能不过几十年间，正一道音乐之下移混同于民间世俗音乐的情况，竟至如此地步。不过在科仪程序上，则仍保留了传统的框架，与同时期全真派的《施食仪》多有相似，只是略显较简陋和不严谨，如度亡仪中最主要的节目《破狱》竟被取消。

## 2. 玉宸经法炼度内旨

明人赵宜真编的炼度科仪，为正一派分支清微派所用之仪，其仪式程序基本沿用宋元传统。

## 第二节 典型科仪音乐实例分析

现以前列科书，择要分析其中重要科仪的程序节目，以对科仪音乐的内容和程序有更具体的认识。

### 一、五种度亡科仪音乐的比较

度亡科仪是明清时期的主流科仪，科书收录既多，记录也比前代大为详实，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制表分析（见表2）。（1）明代《玉宸经炼度内旨》之炼度科仪<sup>①</sup>，表中简称《玉宸经》。（2）明代钦

<sup>①</sup> 《道法会元》卷17，《道藏》第28册，第669页。

定亡斋中的一日节次。(3)清代龙虎山的《太极灵宝济炼》<sup>①</sup>。上三仪属正一派。(4)清代《广成仪制铁罐斛食全集》<sup>②</sup>。(5)清代《青玄济炼铁罐施食全集》<sup>③</sup>，书序云此仪在清初时就用于北京白云观，原称《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（《藏外道书》卷14）。后两仪为全真派所用。

从下表中不难看出，五种度亡科仪虽名目各异，其基本程序都大体一致，都是同出于灵宝法传统，仅各有繁简增删而已，其中以《青玄济炼铁罐施食》的内容最完整详细，表明全真道科仪最规范，更好保留了古代传统。

表2 明清五种度亡仪式音乐比较

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	步虚	奏乐	吟偈	上香	步虚5言
建水火池	三献酒		三炷香	变神	青华宝诰		干倒拐7言
摄召	遣将	发鼓	提纲	摄召	举天尊		举天尊
解冤结	扬幡吟偈	登座	举天尊		提纲		提纲7言
医治	召亡沐浴		干倒拐	登坛洒净	荡秽咒		三炷香
分生	安监斋	变神	黄篆斋	建水火池	八天	称职	圣班韵
超度	敷座讽经	上启摄召	破丰都咒	发播	青华赞	登座	慈尊赞,杂言
降露咒食	召请	破狱	破狱		返魂香		黄篆斋筵
水火炼	沐浴		叹文1	具职	救苦赞	请圣	仰启咒7言
超度	咒食	称扬大偈	幽冥韵	焚符	破丰都咒	三礼	三清官,7言
	召孤施食	普召	普召牒		三召请		返魂香
	炼度	解冤结	十伤符	宣普召牒	叹文1	施斛食	破18狱
	传戒		叹文2		普召牒		叹文1骈文

① 载《藏外道书》卷17，第628-672页。

② 载《藏外道书》卷14第568-588页。

③ 载《藏外道书》卷14第589-635页。

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	
	献供送神	洒露	开咽喉		修设斋筵	催召	召请
	化财满散	烹食	修设斋筵	医治全形	叹文 2	摄召	五供养,杂言
		变食	五厨经		叹文 2		悲叹 7 言
			三皈依	解冤释结	十伤符		叹文 2,骈体
		传戒	八天	变食洒露	度人偈	普召	普召牒
		超升	快中称	上启祭炼	三皈依	解冤结	十伤符
		下坛回谢		传戒	智慧赞		叹骷髅,骈文
				送亡生天	送亡偈		叹文 3,骈文
					青华赞	破狱	破丰都咒
				上香	香赞		开咽喉
				下坛		咒食	五厨经 5 言
							梅花引
						施食	修设斋筵
						引魂	三皈依
						传戒	八天
						谢神	快澄清板

## 二、祈福类科仪音乐

祈福禳灾性质的科仪名目甚多,大则祈祷天地星辰仙圣道祖的庆典,小则却攘蝗虫水旱,不及一一罗列,现择较主要且至今仍流行者介绍分析,观其特点。

### 1. 罗天大醮

道教谓三界之上为大罗天,罗天大醮属祭天、祭星辰之大型祈福斋仪。祭坛设一千二百星神醮位,常结合金箓斋而行。唐宋以来历代多举行此醮,但无详载。明代钦定仪范中的罗天大醮首载此仪的程序内容、体制与宋元黄箓斋相似,只少了序部,以主部“三朝仪”和尾声“设醮仪”构成,诸仪皆以早朝仪为基本框架,唯唱词各异。现录早朝仪程序如下:

各礼师存念如法,鸣法鼓二十四通,称法位、宣词、上香、

唱方（礼十方）、忏悔命魔、三启颂、三礼、重称法位、发愿、复炉

其中“宣词”处有“当今皇帝伏愿……”句，证明此仪是皇帝亲自祈天祷福所用。显然此醮的总体结构和程序仍沿袭古代传统模式。另外，明代皇帝最重视的祭祀洪恩灵济真君的诸仪式，同样是采用这一模式，此不赘述。

## 2. 贡祀诸天正朝集

此为全真道祷告大罗诸天之仪，内容是赞颂礼拜天神，程序甚简但结构完整：

举天尊、启坛颂、三礼、志心朝礼、志心皈命礼、八天、具职上启、宣奏、遣关、送化、回向

## 3. 上表仪

《广成仪制》收有多种进表上章之仪，内容大体相同，唯繁简及程序略异，现选介三种较有特点者，足知其基本面貌。

《进表上章总朝全集》（宣统三年辛亥成都二仙庵藏本），<sup>①</sup>记载节目程序甚详，与现行的“上表”仪式相似：

[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：[小赞]，为首见之曲，词体为5，4，7，7，4，4，与现行同名曲一样，内容是赞美奉神的供品茶、花等。[开天符]，今上表仪有此曲。[三炷香]，配合三献仪节，每上一炷香唱一首步虚词。[送化]，现名[香花送]，表示将祈祷心愿送达诸天。

正朝进表全集，<sup>②</sup>向最高尊神三清进表之仪，程序和节目都

① 载《藏外道书》卷15，第391-409页。

② 载《藏外道书》卷14。

有一些新的特点，如通常放在开头的“禁坛”却置于尾部，但因置前的“荡秽”具同一功能而有所弥补；同样情况的是〔三皈依〕，通常置尾部，现在也放在前面。新节目中较有特色的是“化坛”，其旨在以冥想法将法坛幻化为仙境，尤能体现道教仪式的神秘性。〔三信礼〕则是标示此仪特殊对象的专用曲目。此仪中“鸣钟磬”的节次占重要地位，是通神招仙的主要手段，反映了道教的神秘音乐观。全仪结束于“卷帘”，表示三清神已露真面，降临法坛<sup>①</sup>。

玉帝正朝集，<sup>②</sup>向玉皇大帝上表之仪，在道教神谱中，玉帝地位本不如三清，但自宋代后却深受道教和民间信士之崇奉，高居于诸神之首，成为最重要的尊神，祭礼尤为隆重，程序严谨，节目丰富，很完整地保存了传统模式的结构和内容，并新增了较多符合仪式主旨的专用节次和音乐曲目，堪称“上表仪”的代表作<sup>③</sup>。

### 第三节 科仪音乐的乐队

科仪音乐创始时，就有“天乐”风范的斋醮乐队。所用乐器历代虽繁简不一，但也体现出一种倾向性，一般很少采用丝弦乐器，而以钟鼓、铜器为主，加上一些管乐器，避免过于丰富媚俗的音响，以突出庄重典雅的风格。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，大致反映出当时正统道乐的典型乐队编制。

明清时期因皇室的贬抑，正一道呈衰微之势，故学界多据之认定明清为道教衰微不堪的时期。至于科仪音乐，也多据明太祖

① 仪式程序详参表11。

② 载《藏外道书》卷14。

③ 仪式程序详参见表11。

的政策和措施，定论为“删繁就简，立为定规”的基本特征。此论若就教团组织、社会影响的情况而言，尚可理解。但若从下位层次文化角度观察，以科仪音乐而论，则实不然。如上述，道教教团活动在正一派收缩阵地的同时，全真派却在积极宏道、迅速崛起，其科仪音乐不但相当完整地沿袭了古代传统，却颇多新的拓展和成就。

事实表明，明清科仪音乐并未衰微，它仍在继承传统的基础上继续发展，只不过有了新的动向和特点。其中最主要的就是道派的分饒，全真道更多担负起保存、传播和统一正统科仪音乐传统的任务，正一派却更多转人民间，与民间音乐融合一起而发展。这一新动向正是当今道乐风格分野局面之肇始，这个特点在最近收集龙虎山天师道科仪音乐的结果中显示得很清楚，许多重要仪式，竟只收集到一两首经韵，而且其经韵全然是当地民间音乐的旋律风格，宗教本色荡然无存。<sup>①</sup> 天师祖庭的科仪音乐尚且如此，其它地区就可想而知了。联系到当代全国道乐总体格局来看，可以肯定此时期道教的分化和俗化，对于各派各地道乐风格的歧异发展有较大影响。但由于科仪音乐传承过程中礼仪、经文以书传音乐用口传的特点，各派科仪礼仪程序和经文方面的歧异则相对较小。

总起来看，明清时期的科仪音乐的主流仍相当完好保存着自魏晋一路发展而来的传统形式，由此成为连接当代道乐的重要历史时段。

---

<sup>①</sup> 参见王忠人主编：《龙虎山正一天师道音乐》，中国文联出版公司，1993年版。



## 第七章 现当代时期： 道乐的延续及保存状况

### 第一节 道乐延续传承的基本情况

清末民初，随着封建社会的解体，道教受到各方政治势力的猛烈冲击，教团长期以来赖以维持生存的宫观田产，也逐渐取缔。1928年，国民党政府颁布神祠废存标准后，甚至道教庙观也多被废除，改建为学校、机关和军营。在中国共产党领导的革命根据地，道教活动也被视为迷信。随着道教的消沉，道教音乐自然也面临迅速衰亡的命运。仅以湖北武当山宫观道乐为例，明代八宫二观和较大的庵堂均能独立演奏道乐进行祀典斋醮，每个宫观执乐的乐师都在十人以上，每年举行纪念斋醮法事总计二十次以上。<sup>①</sup>明张开东《大岳赋》描写道：“道官提点，太常祠部不下百员，羽客廩食，殆千有余人。戛玉撞金，鸣丝吹竹，飘云端，同工殊曲，击金钟兮鏜鏜，鸣云璈兮琅琅。”可见其道乐盛况之一斑，到了清末民初，只剩下城隍庙，周府庵、紫霄宫、南山岩、金顶等宫观尚勉强维持日常诵经活动，执乐道士仅剩50余人。<sup>②</sup>20世纪30—50年代期间，宫观遭兵匪游民侵扰偷盗，道士大多还俗，仅留少数看管庙产文物。其中，通经乐者已寥寥无

① 参见蒲亨强著：《明代武当山道教音乐考略》，载《第二届道教礼仪音乐研讨会论文集》人民音乐出版社，1992年版。

② 参见蒲亨强著：《武当山道教音乐概述》中国文联出版公司，1987年版。

几，盛极一时的武当道乐完全声断音消了。这种衰败情形可以说是全国道教音乐命运的一幅缩影。

中华人民共和国成立以后，政府在宪法中对公民的宗教信仰自由予以保护。但这一政策在面对民间斋醮法事音乐活动时难以真正落实。尤其在“文化大革命”十年内乱中，道教更受到冲击。在本世纪50年代初至70年代末，道教音乐基本停止活动。道教经师、乐师大都星散民间，或务农、或做工、或进入剧团，仅能以民间音乐面目出现于文艺舞台。例如：1956年3月，湖北襄阳地区在樊城举行民乐汇演，八名乐师均系还俗道人；1957年9月在湖北剧场举行民乐汇演，仍是原班人马参加并获古乐演奏奖，演奏了《木本经》、《行路词》、《小开门》、《五声佛》等正曲及各类耍曲，原来均是道教法事用乐。又如，苏州玄妙观道教音乐家们，曾于50年代组成苏州民间音乐代表团应邀赴意大利各城市演出，其精湛的器乐演奏艺术受到国外音乐家高度赞赏。从这些情况看来，道教音乐并未因道教的衰微而完全销声匿迹，它所独具的高度艺术价值仍对政府和人民有一定吸引力。以民间音乐的面目而活动，这是道教在现代条件下延续其科仪音乐传统的重要途径之一。在这一时期，少数音乐工作者对道教音乐进行了收集整理工作。1953年中国音乐研究所组成了一个研究小组对湖南十几个地区的道乐也作了收集工作，并出版了一本内部参考的《湖南宗教音乐》。其中，著名音乐史学家杨荫浏先生写了《道教礼赞》一文，对湖南道教音乐作了初步介绍分析。当然，以今天的眼光看来，他的某些评价，如说道教音乐是对民间音乐的歪曲和利用，是有失公允的，在当时的政治氛围中，学者观念染上一些时代色彩，似也难免。1956年8月间，中国舞蹈家协会委派一支调查组赴苏州考察道教科仪音乐，并汇编了《苏州道教艺术集》，其中包含了一部分工尺谱的道教法事歌曲，并在介绍文字中有较公允和较高的评价。这份资料也以内部参考形式出版。

20世纪80年代初，宗教信仰自由的政策逐步落实，建立于

1957年的道教徒全国性群众组织《中国道教协会》于1980年重新开始活动,<sup>①</sup>各地道教宫观逐步恢复,流失民间的老道人多被请回宫观,恢复正常的宗教生活。推动和开展道教研究工作,被列为中国道教协会的重要工作之一。从此,各地宫观不同程度恢复了日常诵经奏乐的科仪音乐活动,民间道士斋醮活动也有抬头。许多年逾古稀的道教高功的乐师重操旧业,传授科仪音乐给年轻道士,对于道乐传统的消亡命运之挽救起到重要作用,因为这些道教乐师高功掌握的音乐材料大多直接承递了清代及更早期时期的道乐传统。

20世纪80年代中期,随着民族民间器乐曲集成工作在全国范围的深入展开,一个大规模的收集、整理、研究道教音乐的活动也开始在全国内铺开。从1984年起,国内有过三次较大规模的收集整理道教音乐范围的工作。一次在上海,由上海音乐学院教师组织的研究小组对上海地区尚存的道乐进行录音录像,并出版了道教斋醮音乐实况的录像带和录音带;一次在北京,由中国音乐学院教师为主体的研究小组对北京白云观的道教音乐进行了全面录音,并内部编辑油印了一本白云观道教音乐曲谱集,同时还组织了一场“白云观道教音乐汇报演出音乐会”,于1988年3月29日晚在北京音乐厅公开演出,使道教全真音乐首次登上了首都舞台。这场道教仪式音乐会得到北京宗教界、音乐界及社会各界人士的赞赏,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”。另一次在湖北,由“中国民族民间器乐曲集成·湖北卷编辑部”和武汉音乐学院教师组成的研究小组三上武当山,对武当山宫观的现存道乐及湖北谷城县民间火居道士音乐从音像、乐谱、文献资料三方面进行了全方位的收集整理,并于1987年由中国文联出版公司出版了《中国武当山道教音乐》一书。此书是近代第一部系统地、全面

<sup>①</sup> 此会曾于“文化大革命”时期中断活动。

地介绍研究特定地域道教音乐的专著，此书以武当山道教“课颂”、“萨祖铁罐施食”等科仪音乐的完整曲谱资料为主体，其中的“概述”部分叙述了武当道乐的历史沿革，对道教音乐的流派、法事音乐类型及风格特点进行了系统的介绍分析。此外，在四川、山东等地也先后开始了收集整理当地道教音乐工作。

在以上活动的推动下，一个研究道教音乐的基本队伍也开始悄然孕育，逐步形成并不断扩大。1987年9月7日，由《中国民族音乐集成》总编辑部在湖北省主持召开的全国寺院宗教音乐专题编辑工作会议在武当山紫霄宫开幕，会议历时八天，来自全国29个省、自治区、直辖市“集成”地方卷的主编、副主编和主要编辑人员，宗教界知名人士及有关专家、教授、学者、新闻记者共一百余人出席了会议。与会者对当地宗教音乐的历史和现状进行了广泛交流和热烈讨论，从这时开始，道乐学术研究和道乐活动一样都迎来了祥和的春天。

尽管从近现代到当代的二百年中，道教基本处于无倚无傍、自谋生路之景。道乐的发展也完全停滞，只能在十分艰难困苦的环境中勉强维系延续下来。但令人欣慰并感到幸运的是，经过如此长期的中断，道乐传统至今竟然并未烟消灰灭，它依仗道教乐师的口传和民众的信仰，以各种曲折的方式传承至今。这不能不说是中国文化的一大幸事！

## 第二节 保存道乐传统较好的地区

根据笔者调查及同行学者的调查研究，目前中国道乐传统保存较好的地区遍布全国各地，兹择要论述如下：

### 一、湖北武当山的道乐

截止20世纪80年代，全山尚有十余名老道教经师乐师从事科研科仪音乐活动，其传唱的经韵音乐系师承于清末的道教乐师，目前还可以唱全套“课诵”、“施食”及“赈济”三种斋仪

音乐曲调,以及“上祖师表”、“玉黄经”等科仪的部分曲调。武当山紫霄宫、太和宫已恢复日常课诵及斋醮法事的音乐活动,音乐风格主要属全真道传统,但也融合了少量正一教的音乐风格。武当山周邻乡村的民间火居道士也时有斋醮法事音乐活动,其音乐属于正一教体系。以上两派道乐(暂分称为“宫观道”和“家居道”)的曲谱已收入《中国武当山道教音乐》一书中,共80余首。

## 二、辽宁省的道乐

主要集中地是鞍山的千山无量观和沈阳太清宫,尤以太清宫道士较多,经乐恢复较完整。道乐分为“颂经”和“器乐”两部分。“颂经”音乐原属白云观体系,后来据传在一百多年前有两个道人吸收了当地民间音乐予以改编丰富,逐形成具有地方色彩的《东北新韵》。现在东北全境道教颂经均用《东北新韵》,此韵是全真“十方韵”和东北地域民间音乐相融合之产物,在太清宫保存较完整,由全真道士演唱。《东北新韵》把诵经音乐分成十三块大韵和六块小韵,此外,尚有若干散韵和“鱼子经”,经韵演唱仅以法器“打击乐器”伴奏。器乐曲演奏只存于民间正一派。

## 三、河南省的道乐

据南阳地区器乐曲资料卷(油印初稿)统计,收有宗教音乐的器乐曲143首,商丘地区18首(筹<sup>①</sup>曲4首、管子曲14首)。浚县碧霞宫已进行道教音乐录音,收集到工尺谱记录的乐曲16首。沁阳县收宗教器乐的工尺谱32首。商城县收集道教的丝弦锣鼓曲30多首。省里已整理出《真空道教诵经音乐》专辑。

① 一种古老的吹管乐器。

#### 四、陕西省的道乐

陕西本属全真道盛行之地。历史上著名道观有西安八仙庵、佳县白云观、华山玉泉道院等。现以白云观保存道乐较好，每年农历四月八日均有盛大庙会，是时有道教音乐集中表演，尤擅长笙管演奏，高手辈出，其他地方道乐已流人民间丧葬礼法事活动中。白云观现在乐队编制有八或九人，以笙、管主奏，小件打击乐器伴奏。演奏形式分“坐乐”、“行乐”、“舞乐”。“坐乐”用于丧葬仪式，在灵柩前、经堂、奠棚、法坛等场合举行时，乐师坐在凳上演奏；“行乐”用于前往埋葬墓地，或祈雨、祈晴法事中，乐师边行边奏乐；“舞乐”用于“施食”之类斋醮科仪，即祭奠亡魂孤鬼的法事，多在富家多日道场中用。其程序一般为：扬幡、招魂、迎水、阅庙、早晚朝、转碟、过天桥、分灯、倒坛、施食、行礼、出殡送葬。舞乐在转碟、分灯、倒坛等过场节目中进行。击乐先鸣，管乐随经韵而共奏，道士五至七人扮为仙童玉女，手击神灯和乐队列成纵队，翩翩起舞，在法师带领下，云步向前，由慢渐快，绕转圆场，如蛇盘龙舞状而蜿蜒起伏，时而将油灯随手翻转，时而抛空后稳接，舞停乐止。

道人们过去吹奏管乐器多用本调（六字作 Do）和具调（上字为 Do），乐曲速度缓慢，旋律古朴。后来为迎合民众心理，改用甲调（尺字作 Do），速度加快曲调华丽，风格趋于民间音乐色彩。

#### 五、福建省的道乐

现以正一派最流行，道教音乐早先只念诵经文和清唱赞词，并严格按赞本所标钟鼓符号执拍，民国初才加入丝竹和赞，称为“禅和曲”。这是一种含佛教梵呗音乐因素的道乐，现福州禅和曲收集到二百余首曲目，融入了较多佛乐俗乐因素。

## 六、山东省的道乐

截至1966年之前,山东省仍有数座全真道庵,如崂山太清宫、泰山碧霞寺、岱庙等,都住有全真道的传人。全真道经韵分“十方韵”、“崂山韵”。泰山道观采用“十方韵”,经师来自陕西,岱庙的道士存谱二十多册,总称“玉音仙范”。崂山位于山东,全真道曾称之为“东祖庭”,往昔道观发达,现仅崂山承续之。回归道士中仅匡常修(1903年-?)善唱,其年轻时好京剧和地方戏,28岁出家崂山,故其经韵参有较多戏曲音乐因素。民国年间,崂山在东北各道观广泛流行,<sup>①</sup>足见其流传之广。辽东农村民间道士(又称村庙道士)颇流行,存有歌曲手抄本载47首歌曲。道观经韵分“清诏”、“亡诏”两类,前者用于经坛课诵及庙会,后者用于渡亡济幽斋醮法事。全真道士的日常功课是唱经韵歌曲,不重器乐;民间火居道士则突出运用器乐曲,这在各地是普遍规律。现存道教乐谱有半字谱、工尺谱两种谱式,均以“上”作Do。道士演奏的器乐曲分套曲、单曲两类。套曲每套含数目不定的若干单曲,单曲的调高各有不同。

## 七、河北巨鹿县的道乐

巨鹿乃秦汉古郡,张角于此发创太平道,是江北道教的发源地之一。1949年前有通仙观、灵应观等大道观。1949年后,道观被拆除,道士流入民间,1980年后又在民间开始恢复科仪音乐活动。科仪分为修行、打醮(祈福)和斋事(度幽)三类。观内颂经时只用钟鼓打随声。民间斋醮则有12人至20人组成的乐队,唱经时或以管乐器伴奏,称“带乐器”,或仅以打击乐伴奏,称“带铜器”。打击乐分为大套子和小套子,前者是大型独立的套曲式,如《开坛钹》,作为仪式开始时的序奏;后者是唱腔或吹管段落间的间奏段。

<sup>①</sup> 据沈阳太清宫道长战全生口述。

## 八、山西省的道乐

道教分晋北、晋南两大派。晋北属“北天师道”，即“正一教”。音乐多用于白事（即丧事），偶或用于红事（即喜事），由此形成两类曲目。白事曲目大部分是带有经文的边唱边奏的“赞叹曲”，如“一盏灯”、“十灭罪”、“瑜珈经”、“永皈依”、“种种无名”（是套曲，由“大成经”、“虞美人”、“鬼拉腿”、“吊棒捶”等十多个曲目组成）。此类曲目保留道教仪式音乐成分较多。专用于红事的有六个套曲，号称“六大套”，即《普咒庵》（四股）、<sup>①</sup>《要帐》（二股）、《水红花》（一股）、《大走马》（三股）、《驻马听》（四股）、《骂鱼郎》（四股）。这类音乐已趋于民俗化。

晋南道教全真龙门派，均为住观道士。据84岁老道人李理琴述：古代道教音乐，开始只有纯打击乐演奏的“八十一花”，象征老子的八十一岁，经卷上讲，“先有咣咣嚓，后有天地人。”之后才有了用笙、箫、管、笛、琴伴奏的“经调”，如《五佛经》（即《老君经》），还有《玉室朝天宝禅》十部，纯道曲叫“梵歌”，均有经文唱词。

龙门派和正一派在科仪上有较大共性，音乐上（曲目、演奏风格）却差异较大。

## 九、四川省的道乐

在四川集中在灌县青城山、成都青羊宫等道观的全真道乐得到了较全面的收集整理，这些道乐以经韵歌曲为主，分“北韵”、“南韵”两类。其中“北韵”曲调与北京白云观和武当道观同属一经韵体系（全真正韵），是武当山太子坡全真道人陈清觉等于清初传到青城山、二仙庵等宫观的，至今仍有十数首经韵同武当道乐保持着惊人的相似性。“南韵”又叫“广成韵”，是民间火居道人运用的地方化、民间化的道教歌曲。以上两种经韵都已整理

<sup>①</sup> “股”指在每套乐曲中，主要段落的一次变奏。



并油印成册。

### 十、浙江省的道乐

浙江省现少有宫观道存在，较多是火居道士在活动，其音乐多同民间音乐相融合。民间道士乐班颇活跃，仅上海地区就有250余个，达2000多人，已收集曲目300多首，录音140多首。上海历史上宫观道曾很盛行，明清两代建道观140多座。现仅存两所，即白云观和玉佛寺。但目前白云观做法事均是请民间正一道来演奏，这种情况在江苏、浙江一带很普遍。例如：苏州玄妙观，也是由正一道人主持，平常住乡下，有法事活动才来住观。从全国来看，江浙的情况比较特殊。其他地区的宫观道，大都以全真派为主体，且长期住观修行做法事。

### 十一、北京的道乐

道乐主要集中在白云观，尚保持有完整的课诵、施食等数套完整的仪式音乐。现存的道乐主要由陕西华山和浙江天台山桐柏宫两处道长带来。已有完整的曲谱资料整理出版，其经韵属“十方韵”体系。

### 十二、湖南省的道乐

衡山是“道教圣地”之一。山中之玄都观尚有道乐保存并已作初步收集整理，其经韵大致属全真“十方韵”体系。湖南农村近年民间道教的斋醮音乐活动恢复较快，逢重大道教节日，湖南民间道士还成群结队到武昌长春观举行法事。

### 十三、香港的道乐

香港著名道观有圆玄学院和青松观等。圆玄学院常应邀举行渡幽法事活动，已整理出版了《道科度幽乐谱》，含《玄门开位科》、《摄召真科》、《关灯散花科》、《玄门启师科》、《先天斛食济炼幽科》五科全套仪式歌曲数十首。其道乐属全真派，是抗战

时期从广东罗浮山冲虚观传去的。

广东罗浮山、杭州玉环皇山附星观、成都二仙庵、千山无量观、甘肃平凉崆峒山、西安八仙宫、云南魏宝山等地尚有宫观道乐保存和传承。至于各地和台湾民间道士音乐活动，就更为普遍，不及一一赘述。以上是道乐保存较好地区的概览，但在有的地区，道乐传统完全中断的情况同样存在。例如：黑龙江省，清代著名道观有：齐齐哈尔“关帝庙”（1642年建）、宾县“关帝庙”（1641年建）、安宁“老君庙”（1666年建）、双城“无量观”（1768年建），至民国、伪满洲国时，道教几乎遍及全省，而到土地改革时几乎荡然无存。现全省男女道士不足10人。

从以上粗略介绍中，可以看出，近代以来道教虽然受到巨大冲击，但道教音乐却因其独有的美学价值和民众的信仰，仍有一部分被不同程度地、曲折地保存下来。但是，随着时代的发展，特别是通经乐的道士大都年事已高，他们一旦作古，道乐就有声断音消的危险。音乐界、宗教界许多有识之士已开始焦虑地注视到这一问题。近年来，随着海内外道教文化热潮的高涨和国内民族音乐集成在全国范围的不断深入，一支以中国学者为主体的道教音乐研究队伍逐渐形成。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。自1986年以来，学者们的研究成果相继问世，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种文化价值的艺术宝库，它既是道教文化的重要组成部分，也是华夏传统音乐的一种综合体现，欲了解道教文化的整体特点和传统音乐之神韵，就必须认真研究和理解道教音乐。由于许多学者和有关部门的重视，道教音乐无论在收集整理还是学术研究方面都呈现前所未有的兴旺景象。

道教音乐的内涵十分丰富，研究前景非常广阔，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，只有抱

着科学求实的态度，一个专题一个专题，一步一个脚印地逼近道教音乐的真实面目和本质特点，才可能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，为现代新音乐文化的建设提供有益的借鉴和启示。

在研究道教音乐的博大内涵时，首先需要大致了解它在当代保存的现状及其基本特点，这对于提高研究的自觉性、有效性具有重要意义。

面对当代道乐之现状，需要首先思考的问题是：它究竟在多大程度上保留了传统？通过本世纪 80 年代全国范围的收集整理后，大量现存道乐情况浮出水面，才逐渐有了一个初步答案，历经沧桑，道乐传统犹存。当代科仪音乐是历代道乐的层积物，是从 1800 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。应该强调，道乐传统能够渡过困难的衰微期而延续至今，全真派起了关键作用。建国后，众多道派中以全真派更多依托宫观坚持宗教活动，较完好地保存了传统。当代全真道乐无论从仪式程序结构还是音乐曲目来看，较多保留了古老道乐的原貌，并且其音乐旋律在全国各地都相当统一，由此成为认识道乐现状的较好活标本。

对于道乐现状之细致考察，一般可以取两个角度：一是从共时性角度将现存各地宫观的科仪音乐逐一作描述分析，得出一个宏观的、静态的认识；<sup>①</sup>二是共时性与历时性相结合，即将当代的内容与古代传统作比较，如此可鉴古知今，对当代道乐的历史来源和价值有更清晰的理解。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，故本章就着重从这一角度进行。

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区和港台。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

---

① 参见本书附录 1。

当山和北京白云观的道乐实践较有代表性。故下面的分析将以这两处的科仪音乐为样本,具体分析取两个角度:其一,观察完整仪式的全过程和形态,以认识古今同类仪式的整体性异同关系;其二,单独考察礼仪节目和音乐曲目的历史来源,以观察科仪构件方面保存古代传统的现状。通过这两方面分析的综合,对道乐现状的认识就不再停留于静态的笼统的水平,而可以比较清晰地说明当代科仪音乐保存古代传统的具体情况和年代问题,从而对其历史内涵和现状特点有更全面准确的认识。

### 第三节 完整科仪音乐的保存情况

对完整科仪作古今比较,既可观察科仪构件的保存情况,还可看出这些构件运行程序的保存情况,更能反映科仪音乐保留古代传统的完整程度。当代运用的完整科仪种类繁多,现选择其中比较常用且有代表性的科仪实例与古代科仪传统作比较分析,从中举一反三,即可知道乐现状的一般面貌。

#### 一、“施食”科仪音乐

此例的比较采用四个标本,当代两个,即武当山和北京白云观两处;明代和宋元各一个。这样可将历史年代上溯到宋元时期。为了说明标本的典型性,先略介各本的有关背景。

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、全真诸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,成为具全国性影响的国立道场之一。清初,全真龙门派上升为武当道教的主体,全真高道四处宏道,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,武当道乐历史悠久,是现存道乐中保存传统最好的个案之

一。《施食》现仍为武当山多种科仪中内容最丰富、最具代表性的一种，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，属全真道常用的《施食》版本，明清时已有此本刊行于世。

北京白云观，现为中国道教协会驻地，在全国素有重要地位，全真龙门派的祖师邱长春曾住持此观，故全真道徒尊奉为祖庭，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，始定现在的规模。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营，前述成都二仙庵刊行的《青玄铁罐济炼施食》（全真演教全堂大法）就是从白云观请回的，可见白云观在明末清初时仍沿用全真“十方韵”，并是全国全真教的大本营。清末道教势力大衰，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，白云观道乐较好保留了古代传统的面貌，是全真“十方韵”的又一典型个案。

此观科仪也以《施食》最有代表性，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”，有三个高功表演，故有多次称职和《叹文》的重复使用，曲目颇丰。在下表的比较时对多次重复的构件〔举天尊〕、〔提纲〕只列第一首。

“明清铁罐施食”仪取该时期全真道经书《广成仪制》所收数种中最全的一种《青玄铁罐施食》，当时已流行全国南北，尤以南方四川为盛。其背景在前章中已有介绍，不赘述。

宋元“净供施食”，即《灵宝领教济度金书》中的“净供品”，其反映了“青玄黄篆救苦妙斋”科仪的概要内容，属于正统道乐“灵宝大法”的嫡传一脉，宋元时流行于全国，尤盛行于江浙一带。

以下是上四仪的比较分析（见表3）：

表3 施食科仪音乐古今比较

当代武当施食		当代白云观施食		明代青玄铁罐施食		宋元净供品（施食）	
仪节	曲目	仪节	曲目	仪节	曲目	仪节	曲目
上香	步虚	上香	步虚	上香	步虚		步虚
称职	干倒拐 三炷香		举天尊 吊挂		干倒拐 举天尊	洒净祝 香请神	普献颂
上启	提纲清 华圣境		提纲 小赞韵		提纲 三炷香	召摄鬼魂 洒露变食	
登座 启奏 三信礼	慈尊赞 东华引 三清宫	摄召 沐浴	五方召请 柳枝雨	称职上启 登座安神	圣班韵 慈尊赞 黄篆斋	破狱普 召鬼魂	破丰都咒 回黄章歌 阳斗章
洒甘露	柳枝雨 返魂香		返魂香 叹文1	请圣 三礼	仰启咒 三清官		歌阴斗章* 歌斗章*
	仰启咒 黄篆斋	拈香	小救苦 三炷香	施斛食	返魂香 破十八狱	三召请 全形	叹文 举天尊
供养科	举天尊 五供养 悲叹	发炉 称职 登座	祝香咒 圣班韵 慈尊赞	催召 摄召	叹文 召请 五供养	解冤释结 沐浴解秽	叹文 沐浴颂
变神 破狱	破丰都咒 破十八狱	三信礼	三宝赞 三清宫 仰启咒	普召	悲叹 叹文1 普召牒	开咽喉	荡秽咒 咽喉咒
摄召	小救苦引	摄召	普召牒	解冤结	十伤符	水火炼度	炼魂章*
	幽冥引	烹法食	黄篆斋		叹骷髅		智能颂*
召请 叹骷髅	供养科	五供养 叹文2	秘咒	叹文2 破丰都	传戒	三皈依 北帝颂	
完形沐浴	五方		梅花引	洒露	开咽喉		奉戒颂*

续表

当代武当施食		当代白云观施食		明代青玄铁罐施食		宋元净供品（施食）	
咽喉咒 变食	开咽喉 五厨轻	书讳 变斛食	清华赞 破丰都	咒食	五厨经 梅花引	超生谢神 送魂生天	回骈颂 *
	梅花引	变神破狱	破十八狱	变食施食	修设斋筵		
施食 传戒	修设斋 筵八天	慢中称 叹文 3	引魂传 戒生天	三皈依 八天			
升天 谢神下坛	三皈依	召魂	五召请 叹骷髅	渡桥 谢神	快中称		
			十伤符 悲叹韵				
			叹文 4				
		洒露	开咽喉				
		咒食 施食	五厨经 修斋筵				
		传戒生天 渡桥谢神	三皈依 快中称 *				

上表所析可证明两个问题：

第一，四仪的基本程序和内容均为大同小异，各仪之差异，只是仪节和曲目略有增减，连接程序稍有变化而已，其一脉相承的关系很清楚。如白云观与明清《施食》相比较，全仪 40 首韵曲，只少〔干倒拐〕和〔八天〕两曲，由于同曲的重复，多出现 14 曲，唱词全同的韵达 24 首。武当山与明清《施食》更接近，各用 28 个、29 个曲目，数量相当，武当多用 6 曲，少 5 曲：〔十伤符〕、〔圣班韵〕和三首〔叹文〕（只保留了〔叹文 3〕），唱词全同的达 18 曲。考虑到表演中临时增减曲目的因素，这些差异都相当细微。宋元“净供仪”的曲目相对差异较大，但基本的仪式框架和核心曲目仍与另三仪无异，显然应视为母本。

第二，当代和明清的三仪均属全真派，而又与宋元同仪有明

显渊源关系，由此可证当代全真派确是直承正统“灵宝”大法的传统，其历史传承关系十分清晰。

综上所述，可以断定当代全真派“施食”科仪较完整保留了明清科仪的全貌和宋元科仪的基本框架。

## 二、“上表”科仪音乐

此仪渊源可追溯到原始道教时期，与此仪名称接近而有程序记载之仪最早见于唐杜光庭所集的《东岳济度拜章大醮仪》，其次是宋元时期东华派所集《灵宝领教济度金书》中的《九灵飞步上章仪》，但这两仪的程序内容却与当代《上表》仪不同，而与当时的《黄箓斋三日行道仪》、明代和当代的《罗天大醮三朝仪》相同，故此两仪将移入《罗天大醮三朝仪》一节比较，以使名致实归，见出同类科仪实质内容的历史渊源。据目前所知，与当代《上表》名实一致的科仪可上溯到明末清初全真道科书《广成仪制》中所收的三种上表仪，当代北京白云观的《上大表》仪程序内容为（凡标\*号者为此仪独有）：上香，步虚，慢澄清韵\*，香供养，举天尊，提纲，三宝香，发炉，祝香咒，威灵咒\*，宣符，倒卷帘韵，称职，圣班韵\*，荡秽，澄清韵\*，熏表韵，开天符，步罡，香花送，大赞韵\*，下坛，回谢

比较《广成仪制》所收三种上表仪，除少数仪节和曲目略有增减不同外，其基本内容和程序很相似，可见当代上表仪式音乐较完整保留了明代以至更早时期同类仪式音乐的原貌。

## 三、“课诵”科仪音乐

目前所见最早的历史文献是清代《重刊道藏辑要·张集》中所收的课诵仪式，其实际运用年代当可追溯更早时期。将当代北京白云观的同类仪式音乐作比较，两者的内容程序几乎全同，可证当代课诵仪相当完整地保留了古代传统的面貌。



#### 四、罗天大醮三朝仪

此仪之比较用五个标本——当代以北京白云观为例；在古代比较部分，采用与此仪“名”（科仪类型）“实”（程序曲目等内容）皆同之仪一个，载于明代《大明玄教立成斋醮仪》；另采用与此仪“名”异“实”同之仪三个：其一，宋元《灵宝领教济度金书》卷12之《九灵飞步上章仪》（简称《上章仪》）；其二，唐代杜光庭集《东岳济度拜章大醮仪》（简称《拜章仪》）；其三，唐杜光庭集《黄篆斋三朝行道仪》之《中分行道仪》（简称《行道仪》）。

上五仪虽有“名”的异同，但其仪式程序和曲目内容均大致相同，清晰表明当代《罗天大醮三朝仪》仍保留了唐代最典型的科仪音乐结构模式和基本内容。又由于此仪式的基本节目程序框架和节目，如“上香、各礼师、鸣法鼓、发炉、称法位、三启颂、发愿、复炉”等实承袭唐代的“自然朝”亦即刘宋时期陆修静科仪音乐亦即东晋《灵宝斋》的传统模式，故此仪实保留了东晋刘宋时期道乐传统正式形成期的基本模式，其历史传脉十分清楚。

如此取例分析还进一步证明前已有述的科仪音乐历史发展的一些重要现象和规律：其一，南北朝形成的正统科仪音乐传统确实具有顽强的稳定性和延续性，其基本模式至今犹存；其二，科仪音乐传统中确实构建了一个较固定的结构框架模式（包括一套基本程序和构件），在实践中体现出灵活的变异性和通用性。所谓变异性和通用性是两个相辅相承的功能，意味着这个框架模式既可保持不变也可略加变异地通用于不同的仪式类型中。正如表中所示，一种科仪类型在后来的历史阶段可以演变为另一种科仪类型，但其基本程序内容却并无二致。

从上述实例的对照分析中已可清楚见出当代几个重要科仪类型历史来源的大致层积状态：有的保留了南朝刘宋时期道乐的基本框架模式，如罗天大醮；有的保留了南宋时期斋仪的基本内

容，如施食；而所有常用科仪则都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。故可认定当代科仪音乐的主要类型是自南朝以来历代科仪音乐的累积物，特别完整地保存了明清的体制。从这一结论中还可进一步证明科仪音乐历史发展的一个重要现象，即南北朝正式形成的科仪音乐传统模式固然在以后的历史发展过程中一直延续不断，其基本内容至今犹存，是科仪音乐历史发展的一大主流。但另一方面，在宋元时期，因施食类科仪的长足发展，又兴起了一个富有新意的科仪程序结构体系，此结构体系既与主流有密切渊源关联，但也有很多新的内容和特点，由此形成科仪音乐发展史上具有一定转折意义的强大支流。从整体上看，当代各种科仪音乐类型的程序和内容，大都可从这两大流脉中找到其历史来源。

#### 第四节 科仪音乐基本构件的保存情况

仪式节目和音乐曲目是科仪音乐的基本构成材料，但由于科仪音乐发展的变异性和通用性特点，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它不同仪式。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，但它们并未失传，而大多是被移用于其它类型的仪式中了。因此，如果只从几种完整科仪类型角度考查，就可能漏掉一些重要资料，这就有必要将当代科仪的基本构件与古代传统作一全面比较，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，现制表作一通观（见表4）。表中悉列当代科仪中常用的重要仪节和曲目，以\*标明其出现之年代，从中可对道乐构件历史来源的大致年代一目了然。需要说明，在历史文献中曲名发生变异或阙如无载的情况下，各曲目的历史来源则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。不言而喻，目前有关科仪音乐的文献研究和田野工作并未完结，故本表仅供大致参考，有待不断补充完善。

表 4 当代道乐基本构件历史来源一览表

曲 目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪节	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	*			
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. 梵词颂			*		送圣		*		
17. 梵化赞			*		化财		*		
18. 梵化赞			*		读词		*		
19. 三尊赞			*		礼方		*		
20. 歌斗章			*		禁坛		*		
21. 三召请			*		解冤结		*		

续表

曲 目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪节	刘宋	唐宋	宋元	明清
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			*		全形			*	
27. 破丰都咒			*		念咒语			*	
28. 启请			*		立幡			*	
29. 举天尊			*		开咽喉			*	
30. 荡秽咒			*		修斋			*	
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			*	
36. 下水船				*	谢恩			*	
37. 叹文				*	鸣钟			*	
38. 干倒拐				*	封表			*	
39. 反八天				*	称职			*	
40. 风交雪				*	卷帘			*	
41. 大赞韵				*	命魔			*	
42. 白鹤飞				*	化坛			*	
43. 三宝香				*	变神			*	
44. 三宝词				*	召将			*	
45. 倒卷帘				*					

续表

曲 目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪节	刘宋	唐宋	宋元	明清
46. 供养赞				*					
47. 青华引				*					
48. 大救苦引				*					
49. 圆满赞				*					
50. 幽冥韵				*					
51. 慈尊赞				*					
52. 黄篆斋				*					
53. 仰启咒				*					
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. 小救苦				*					
63. 叹骷髅				*					
64. 咽喉咒				*					
65. 梅花引				*					
66. 仰启咒				*					
67. 快中称				*					
68. 熏表韵				*					

续表

曲 目	刘宋	唐宋	宋元	明清	仪节	刘宋	唐宋	宋元	明清
69. 出生咒				*					
70. 宝篆符				*					
71. 跑马韵				*					
72. 快澄清				*					
73. 提纲				*					
74. 开天符				*					
75. 混元赞				*					
76. 柳枝雨				*					
77. 破丰都				*					
78. 洒净韵				*					
79. 下水船				*					
80. 七宝赞				*					
81. 仙家乐				*					

从上表可清楚看出,当代科仪音乐的基本构件保留了元代以前历代科仪音乐传统的核心内容,明清新增的曲目按理在元代以前就应配合相应仪节而已出现,部分仪节和相应曲目不同步的原因当是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,可能还未能包括当时实际运用的全部曲目。

通过道乐材料的古今比较,现有充分把握定论:当代道教音乐是古代道乐传统的累积物,其保存了南北朝以来历代流行的基本仪节、曲目和结构程序,特别完整地保留了明清时期科仪音乐的体制。可以毫不夸张地说,在当代仍存活运用的中国民族音乐,尤其是大型结构的音乐体系中,道教科仪音乐是保存历史印迹最丰富、最完整、最古老的品种之一。

## 本篇小结

道教音乐的口传，密传性，以及甚少乐谱传世等传承特点，使我们难以对道乐历史现象中的形态特点作出比较详细的考察描述。虽然如此，与音乐相关的大量仪式文献的完好保存又使我们感到庆幸，因为从中揭示的道乐历史发展轨迹仍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，似乎还很难看到有哪个音乐品种能像道教科仪音乐那样，如此完整地保持长大而丰富的音乐体制并延续近两千年之久。由于科仪与音乐的共生关系，当确认了仪节、曲目的历史延续性和稳定性，也可在相当程度上印证其音乐形态的相应性质。“今之乐犹古之乐”，反之，古之乐亦应存于今之乐中。研究成果在不断表明，当代科仪音乐，不仅在仪式程序和曲目唱词上较完整保存了古老传统，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。

道教音乐能延续如此悠久的岁月而保持它的传统面貌，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，首先应归因于道教对神圣信仰和传统的无比尊重。纵观道乐发展的全程，既能应时而变，更强调传统的连续，有变有不变，以不变应万变，有变乃恒，不致中断消亡，有不变才不致面目全非，为其它文化所消融；其次应归因于照本宣科的传承方式，科书的详载和不间断的刊行，使得科仪音乐形式相对凝固化，因而道乐在代际、人际的传承传播都有章可循，从而将变易和讹误降低到最小程度。正因如此，它历经岁月沧桑，始终能保持古老的基本框架，并反映出一些历史发展的规律：

1. 传统的延续性和超道派特点。南朝陆修静创建的灵宝派仪式音乐，构成道乐实践的传统模式，一直被各道派奉为经典，代代相因、环环相扣，在保持稳定延续的同时，具有了超越时空、道派的特性。虽然其间不时汇入一些支流，或九转曲折，这个传

统从没中断。

2. 神圣性的贯穿。科仪音乐操作始终强调神秘空灵这一大本宗, 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, 与神灵沟通的工具。神圣性与音乐的共生关系, 从观念和审美的层面制约着道教音乐基本风格的形成发展。

3. 依附官方和上层雅化的属性。历代科仪音乐大师, 都明智地依附上层官方, 争取国家政权的支持, 从而在政治经济和意识形态等基本条件方面奠定了科仪音乐生存发展的必要基础。科仪音乐大师本身多是高级知识分子, 有很高的文化修养和艺术品味, 他们在科仪音乐编纂、传播和传承上的决定性作用, 使道乐染上了明显的上层雅文化色彩。

4. 偏重南方的超地域属性。道乐的形成、发展和盛传始终以南方为基地, 历代道乐明显偏重于较统一的南乐风格体系, 这与南方文化生态相对封闭, 易于保存古老文化有关。因而使道乐形成了特殊的“超地域”属性。

5. 兼收并蓄的动态性。道乐发展过程中也不断地适时地吸收和利用外部音乐文化因素, 能够顺应时代之变, 灵活调整自身结构。在科仪音乐传统形成之初, 即已昭昭可见儒、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而得以延续至今。

以上发展规律贯穿于道乐历史发展全程, 对道乐审美心理、审美形态和主导风格的铸就产生了深远影响。



## 第二篇 形态论

道教音乐作为一种宗教艺术，有其自身的创造、组织、运用音乐的特点。在漫长的封建自然经济社会中，地区与地区、宫廷与民间、贵族与平民之间联系甚少，而道教以其宗教信仰的凝聚力，以及在“是法平等、无有高下”的思想支配下对社会各阶层的开放，成为沟通社会联系的重要媒体，发挥了重要的化合功能。它一方面紧密靠拢皇宫显贵，以确保其经济来源和生存发展，为适应皇权统治之需，必然要吸收运用一些宫廷音乐成分；另一方面它又要吸引下层群众的广泛信奉，以确保其存在的基础，壮大其声势，为适应民众的好尚，就需要不断吸收民间音乐养料；道士们虽身居人迹罕至的高山深林，但由于道官的调遣转移和道众的四方云游，以及传戒制度的播衍，又使不同地域的音乐文化维系着特殊的联系纽带；同时，道教根据其独有的“飞驭天表，游览太虚，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间”的审美情趣，对其吸收的各种音乐元素作了新的综合与改造。

由于上述种种原因，遂使道教音乐得以逐渐形成其绝无仅有的自身特点。研究道教音乐，必须先要聚焦于它拥有的那些区别于其它中国音乐品种的特点，也就是要先弄清其特殊性及其它独立存在的理由，由此才能真正切入它的本质，正确评价它的历史作用和地位。本篇将围绕道教音乐本体的各个相关侧面，采用宏观把握与微观透视相结合的方法，对道乐的形态学特征进行分析论述，以弄清道乐艺术方面的自身特色所在。

## 第一章 总体特点论述

马端临在《文献通考》中论及道教文化时有“杂而多端”一评，此说甚有道理。道教文化包容太丰，其内部难免有各种层次的差异，有时甚至包容了性质很不相同的文化属性。道乐亦如此，虽然在总体上看均属于道教，有相同的思想信仰和行法方式，但在具体的宗教观念和实践活动方面，则因道派和信仰层次的不同，在音乐形态风格上表现出诸多差异。因而，有必要先从宏观角度观察一下道乐之成其为道乐的最一般的总体特点，亦即那些既能区别于其它中国音乐品种，又能涵盖各道派各地区道乐的具普遍性的音乐现象。弄清这些总体特点，将有助于有一个把握道乐基本特征的认识前提，根据这个前提，再来进一步体认道乐内部比较细微的层次差异，如此将宏观把握与微观透视结合起来，庶可见林也见木，比较全面准确地认识道乐的形态特征。于此可从三个方面进行归纳和认识。

### 第一节 雅俗分野的流派特点

道教音乐整体上并非单一风格的体系。而是具有较大包容性的风格体系，即兼容了“雅乐”——上位层次音乐文化和“俗乐”——下位层次音乐文化，这两种不同的音乐风格体系，具体表现形式是住观道与在家道这两大流派的分野，其分别代表“雅、俗”两种音乐风格的特点。

两大流派分野与道派状况密切相关。早期有“巫道”、“丹鼎道”之分，汉魏以后众多新老道派，如天师道、灵宝派、上清

派、符篆派等，大致可归入“官方道教”、“民间道教”两大派别。宋金以后至今，众多道派又可统归于全真、正一两大派，道乐史上新老宗派杂多，名谓不一，但大致可分为两种差异甚大的流派则是始终如一的。这种差异同样反映在道教音乐风格上。

由于两大流派又不完全等同于一般的道教派别划分体系。因而笔者提出“住观道”和“家居道”这两个流派概念来加以界定，这样的流派概念虽然与“官方道教”和“民间道教”，或全真派与正一派等对举概念有相似地方，但也有重要差别。它们完全是基于音乐风格的差异，着眼于道乐实际状况而提出的，具有特殊的针对性和辨异性。

如当代道教大致可分为全真、正一两大流派，从道教文化角度看这两派确有明显区别性，但若纯粹从音乐风格角度来看，这种分法则又不尽然妥当。因为这两派历史上曾有的混融，使其音乐也有趋于同化统一的现象。至迟在元明时期，这两派道人以至更多宗派的道人就有同住一地宫观从事宗教活动的现象，各派道人在长期共同生活与从业中，逐渐打破原有的宗派区别，而向统一的“住观派”音乐风格体系发展。因此，仅沿用官方民间，全真、正一的分派概念，已不能切合道乐风格的真实情况了。

兹以明代武当山各宫提点的宗派情况为例证明（见表5）：

表5 明代武当山提点简况一览表

姓名	道派	道职	官职	宫观	原位地	重要经历与备注
任自垣	茅山	右玄仪	提点	玉虚宫	安徽庆天府茅山	幼入道茅山，镇江府人，晚年任太常寺丞。
邵庆芳	正一		提点	玉虚宫	广信府龙虎山	幼从龙虎山学道，曾往广东清理道教。
周惟中			提点	玉虚宫	广信府龙虎山	
张道贤			提点	玉虚宫	荆州府玄妙观	神乐观乐舞生
林子良	正一	右演法	提点	玉虚宫	江西龙虎山	

续表

姓名	道派	道职	官职	宫观	原驻地	重要经历与备注
□ 吉 山			提点	太和宫	山西怀庆府 王屋山	
□ 复 过			提点	太和宫	安陆州 玄妙观	
李时中	三茅	右正一	提点	五龙宫	安徽应天府茅山	早年入三茅山学读周易, 永乐元年皇上钦除右正一。
李素希	全真		提点	五龙宫	本山本宫	
吴继祖	正一		提点	五龙宫	龙虎山	
施渊静	全真		提点	五龙宫	苏州玄妙观	
卢秋云	全真		提点		终南山 万寿宫	先在万寿宫学全真之理, 后人龙虎山天师领符。
胡古崖		道纪	提点	紫霄宫	建昌府玄妙观	江西
梅月轩		道纪	提点	紫霄宫	池州府玄妙观	江西 池州
□ 复 高	榔梅派		提点	紫霄宫	南昌府	
孙碧云	榔梅派	右正一	提点	南岩宫	陕西华山	明永乐十年太宗赐
王一中			提点	南岩宫		
詹观寿			提点	南岩宫	龙虎山	
罗凤翔			提点	遇真宫	江西吉安府	吉水县迎真坛炼师
赵忠纯			提点	静乐宫	嘉兴府玄妙观	浙江 嘉兴府
张太和	清微派		提点	静乐宫	太平府	浙江
钱若无	清微派	道纪	提点	静乐宫	镇江府丹阳县	京口方阳人
李敬希		道纪	提点	南岩宫		

足见早在明代, 同一地区或宫观的道官构成已有打破道派和地区限制的情况, 容纳多种不同宗派于一地, 一般道士情况也大致如此。直到当代, 仍然保留了这一格局。各派道人的长期共处促使其音乐风格渐趋合同。另一方面, 广大在家修行从业的民间道士, 则仍然保持着分散化、地域化的音乐风格体系发展。此派道士往往固守家庭和家族的生活习惯, 仪式音乐只作为副业, 因

而与本土音乐保持着密切联系，具有鲜明的地方性和多样性。这种大的流派分野在全国普遍有之，惟称呼不同而已。或称在庙、在家，或称禅门、应门。其根本的辨别依据就是长住宫观或居住家庭，这一差异决定了其所用音乐风格上的一系列差异。

因而，在研究道乐时，很有必要首先提出“住观道”与“家居道”的流派概念来认识道乐的内部差异性，既有普遍意义，也更为具体准确。否则，就容易犯以偏概全的错误，导致研究思路的混乱模糊。下面进一步探讨两流派音乐的基本差异。

### 一、音乐差异

两大流派音乐的差异表现在以下几个方面。

#### 1. 音乐传承及运用方式

住观道音乐的传承具有专业性，通常有专门的教学制度和教材，固定的时间和场所。如一般的“十方丛林”中，旧时每年冬季设两个学——讲学与韵学。“讲学”由客室设备，请讲督讲学。所讲为《阴符经》、《道德经》、《文始经》、《南华经》、《冲虚经》、《早晚功课经》、《参同契》等。“韵学”由寮房设备请高功等。直到当代，各地道观都抽出时间专习唱经奏乐，由专业知识较丰富的高功照本宣科，口传心授，系统教授常用的全套科仪音乐。不仅教是专业化的，用也是相当固定和经常性的。除了道教祭日固定进行斋醮活动外，每日晨昏均要进行两次“课诵”仪式，均持续近一小时，吟唱十多支经韵。

这种专业化的传承方式，使道士们能够较规范系统地修习音乐，强化提高奏唱技术。在这样的音乐氛围中，很多并不专攻音乐的道徒也在耳濡目染中学会了吟唱音乐，一个道观的道士普遍会唱经韵是很寻常的事。

此外，正规道观有云游参访的制度，住观道士常有异地交往和交流的机会，能接触或容纳更多不同地域的音乐，有利于道乐材料的丰富和技艺水平的提高。

相反，家居道的音乐传授多以家族为纽带，很少同外地交

流。大多是就地取材,从当地民间音乐或邻近宫观中吸取一些材料,因而传习的音乐较单一,地域性强,缺乏统一规范性。加之家居道只是“逢场作戏”,临时有邀请才设坛打醮,并无固定化的仪式诵经活动,这些都局限了其音乐曲调的丰富积累和技能的强化。

两派音乐传授运用的另一明显区别是对体裁的偏重不同。住观派重唱经和法器演奏,家居道重器乐演奏。这个差异与其用乐目的和审美追求有关。

住观道用乐多在殿内,是以与神对话,养身修性为目的,很少有追求经济效益而媚俗的表演因素,故其音乐多是吟唱经文,追求清雅闲适的情调,竭力保留古老的经韵。而家居道法事常在室外举行,对象是世俗的老百姓,有明显的表演和营利性质,为吸引听众,顺应民众欣赏趣味,往往追求广场效应和热闹气氛,以赢得民众欣赏,获得经济利益。器乐音响较宏亮,演奏易持久,自然成为首选工具。故其音乐较多吸收民众熟悉的地方音乐,具有鲜明的地方色彩和世俗气息。

故住观道多出唱经高手,一般高功都会唱几十首歌曲旋律;而家居道则重视器乐的训练和运用,多出器乐演奏名家。法师除唱经外,大多能掌握几种乐器,并能精通某种乐器之演奏,如著名的二胡演奏家瞎子阿炳,名震中外的南鼓王朱勤甫,皆火居道世家出身。

## 2. 曲式结构

住观道歌曲结构较规范稳定,基础性的单曲结构多用散起、入板、散收的模式,曲式较丰富多样,既有较短小的单段体,也有较长大复杂的两段、三段甚至多段体。套曲性质多用曲牌联袂体制。

家居道歌曲结构更多体现简单易唱的原则。单段歌曲多直接进入板演唱,不用引腔尾腔等附加结构曲式也多采用单段体歌曲,篇幅短小,材料单纯。套曲则以板腔体为基本结构原则。

### 3. 旋律材料

住观道韵腔<sup>①</sup>旋律材料丰富,从主腔<sup>②</sup>角度看,即以单段体歌曲而论,含两个以上不同主腔材料的并不鲜见(见曲1中标出的主腔形态),旋法以级进为主,偶插大跳,旋线曲折婉转,表情细腻。居家道韵腔的旋律材料多单一,十多首歌构成的套曲往往只是两个不同主腔的循环变奏。单段体歌曲多只用一个主腔。

### 4. 唱经风格

住观道音乐主要含修炼意味,歌唱速度一般舒缓沉着(仅朗诵调中的“棒棒经”<sup>③</sup>例外),用“丹田气”连音唱法,呼吸连贯、均匀,从容而柔和,音量中强,音色较低沉圆润,唱者沉浸在“清静无为”的境界中,构成玄虚、静穆的氛围,听来恍若隔世之音。其歌唱咬字颇有特点,那就是不求清楚,不强调吐字清晰,因为他们是唱给神听,关键在于心诚,心到意会则灵,歌词本身的表达并不特别重要。“不求清楚”尚有另一音乐的效用,那就是“讲圆”,即吐字要圆润连贯,唱出圆和流畅的曲调,字若太正,腔就难圆。看来他们的唱法与传统戏曲讲求“字正腔圆”不同,更注重“腔圆”,音与意合,神灵自通,而不追求“字正”。因他们并不需要听众听明白经词。

而家居道则不同,他们音乐演出首先要使听众感兴趣,听清楚,故多追求速度稍快的大音量喊唱,导致气息浅而粗,音不够圆。湖北火居道高功周彬相曾介绍说:“住观道人嗓子放不开,只阴不阳,只有下韵,无高韵,而我们唱时有高低韵,高下自如。”此说虽有自我抬高之意,但也说明道士们都已意识到不同道派唱法的差异性。

上述大致说明道乐流派分野的客观存在及表现形态,从中可以引出两点重要认识:其一,住观道音乐保存了道教音乐中最古

① 即道教诵经声乐曲中旋律比较优美完整的曲调,道人或称为韵、韵子。

② 即主要旋律型,并在曲调中多次重复或变化重复地运用。

③ 多用延绵不绝地极快速度一字一音朗诵经文的唱法,严格地说,这是一种离自然言语形态很近的念经调,不能视作“韵”或“歌曲”。

老的曲调和更纯正的道乐风味；其二，家居道音乐是一种俗化的道乐形态，是道教音乐同俗乐相混融的产品，据之研究道教音乐自身的特质不具典型性。因此，现阶段在道教音乐的整理研究中，尤其在探索道教音乐特质的课题中，应注意两派的区别性，并将住观道音乐作为主要对象。

## 二、文化背景

道教音乐两大流派的分野并非偶然，而与各自所属的社会阶层及生活方式的不同有关。

两派虽均为道教，其实际所处的社会阶层和地位有甚大差别。住观派一直靠拢当权的上层社会，由此获得统治者的青睐和资助。古时之名观高道的待遇，多可与公侯高官比肩，很多著名宫观，直属皇宫，成为皇室祭祀的家庙，其衣食住行以至仪式用品，均由官府包办，丝毫不愁经济生活来源。道门领袖人物，更与最高权力机构过从甚密，得皇帝封官赐号者亦不鲜见。即使一般的宫观道士，官府和百姓也得另眼相看，住观道士俨然成为社会上的显赫成员。宫观道士对当政者的投桃报李，就是用仪式音乐服务于权贵，其音乐风格之靠拢上层雅化是必然选择。而家居道士作为半职业道士，平时与一般百姓无异，其服务对象也是下层民众，与皇室官府殊少交往，根本得不到当权者的资助。这些背景决定了其音乐风格的选择和归宿。

当然，同一般民众相比，家居道的社会地位和文化修养又要略高一筹。因他们除了一般的劳动技能外，还掌握了丰富的科仪知识和技术，诸如吹、打、念、唱，舞、写（文书、符文）等，且还要懂得选宅基、观风水、看八字等知识，由此成为平民中的知识阶层，被民众尊称为“火居先生”。不过，这种俗化的道教文化毕竟同正统的“住观道”有相当差距，它更通俗易懂，更能一般为一般民众接受。

住观道士长期居住宫观，过着与世隔绝的清修生活方式：不娶妻、不茹荤、着道袍、蓄发须、头挽髻、戴古冠巾、脚着云



履，仍保持古代汉装打扮。这种生活方式强化了保存古老传统的意识。家居道可食荤、娶妻，只在做法事时才穿道袍，平时衣着及生活方式同常人无异。与民众和世俗社会保持着天然联系。这些文化背景的差异，是道乐流派分野形成的客观条件和原因。

## 第二节 超地域性的风格特点

流派的分野，相应引发道乐形态的另一重要特点，即音乐风格的超地域性与地域性现象并存，并分别附着于住观道与家居道。笔者1987年出版的《中国武当山道教音乐》一书的概述中曾对武当道乐的风格特点作过如下判断：“武当山道教音乐形态的一般特征偏重于中国南方尤其是江南一带音乐的风格”。地处中国南北交界而略微偏北地区的武当山道乐却具有明显的南乐风格，这段话实已提出了超地域风格的问题。<sup>①</sup>

地域性是中国民间音乐的普遍特点，并不是道乐所独有的品质，而超地域性则不然，它在道乐中体现突出而鲜明，在其它民间音乐中却很少见，故可视为道教音乐独有的特点。下面将着重探讨超地域性的现象及原因。

“超地域性”是相对“地域性”而言的。“地域性”或曰“地方色彩”，是中国音乐理论研究的常用术语，表示某一地域范围内的民间乐种在形式风格上的共性特征，并与其它地域音乐相区别。例如：江南音乐（丝竹、民歌、戏曲、弹词等）具有细腻委婉、清雅秀丽的风格。形式上多用五声级进的曲折旋法，小幅旋线、乐汇，“顶踵格、拆头”的旋律发展手法，润腔较纤细、

---

<sup>①</sup> “超地域”概念是笔者于1993年台湾文津出版社出版的《道教与中国传统音乐》一书中提出的，以后陆续有一些学者在其论著中相继认同这一风格判断，并扩大到更广地区的道乐评判中，但使用了不同的概念，如“跨地域”之类。顺便需要指出的是，在沿用前有之概念或观点说明同一音乐现象时，另取大同小异之概念是不大可取的，它除了造成不必要的同型概念堆积，影响读者理解外，也有不符合学术规范和道德之嫌。

朴实等，这些共性特点构成了江南音乐的地域性。由于中国各地音乐都具有鲜明的“地域性”，所以研究民间音乐必称“地域性”，已成为一个基本原理。

然而，用这原理分析道教音乐却行不通，因为许多地区住观道音乐都有统一的风格，与当地音乐风格联系甚少，并由此体现出其特异韵味。这一“超地域性”现象在各地道乐中相当普遍地存在。如四川青城山道教经韵风格同相距千里之遥的武当道乐十分相似（有十多支歌曲的曲、词几乎完全一样）；又如，当代北京白云观道乐源出于浙江和陕西，但其音乐风格却和武当道乐相似，类似现象各地普遍存在，构成道教音乐的一大特点，值得仔细研究。为了更清楚认识“超地域性”现象，现以武当道乐为例，列其形式表征，探其形成原因。

### 一、超地域性的表现

超地域性是所有住观道音乐中都普遍存在的音乐现象，为了更细致说明情况，现以武当山为例作较详论述。

武当山位于湖北西北部，从宋元以来此山各宫观住有多种不同道派，他们都自称“在庙道”或“住观道”。在长期同鸣一山的共融过程后，各派道士音乐的总体风格渐趋雷同，都具有超地域性，主要表现在：甚少见当地民间音乐的风格因素，反含有甚多外地音乐尤其是江南一带音乐的色彩，现按比重的大小，略述其所处地音乐的因素。

#### 1. 江南音乐色彩

江南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。吴歌从南朝乐府始见诸文献，从古到今，吴歌的风格以婉雅著称，而一听武当道乐就明显地感受到江南吴歌的风格特点。从音乐形式的具体特点看有以下典型的江南音乐特征：

五声级进为主的曲折旋法，旋线起伏较小，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)——羽等几种行腔。调式常用同宫系统的调式转换,也有大二度转调与上五度宫调系统的调式交替。另外,两地虽少有整体旋律的相同相似,但典型乐汇的相似却颇多见,表明两地音乐的深层联系(见曲1江南色彩乐汇)。整曲的相似性现象也时有所见,如武当道教器乐曲(耍曲)《雪花飘》与江苏民歌之《茉莉花》,旋律是尽同的<sup>①</sup>。旋律发展手法的相同,如“顶种格”、“拆头”、“搭尾”等。润腔一般较细腻朴实,颤音幅度小,多为单颤音,以大二度居多。

## 2. 江西音乐因素

双大二度结构、结音为商的典型腔格“Mi、Do、Re”,此腔在江西民歌和弋阳腔音乐中普遍运用,且常置于句尾、段尾。在源于弋阳腔的各高腔剧种中,现仍较多运用此腔,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。武当山道乐韵腔中也广泛运用此腔,概与江西音乐有渊源关系。江西弋阳县附近的贵溪县龙虎山,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,唱腔搬用法事音乐,俗称“道士腔”。江西音乐因素有可能因道官道士调派和音乐传播的渠道传到武当山。

## 3. 陕西道教鼓乐因素

在乐器组合、工尺谱体系(以六为宫),管乐器的常用开眼取调法,打击乐运用特点和体裁结构等方面均有相似之处,另还用一些相同的乐曲标题,如《下水船》、《耍曲》等。

## 4. 川西宗教音乐因素

峨眉山佛曲《梅花引》、《忏悔文》与武当道曲的同名曲旋律形态相似。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》的词曲风格全同。两地道乐的基本旋律风格、曲目体系也多有相通之处。

上举数例,以江南音乐风格所占比重最大,几成为武当道乐

① 参见《中国武当山道教音乐》中的曲例,中国文联出版公司,1987年版。

的主导风格，足证武当道乐确实融汇了多种外地风格因素，具有超地域性。

## 二、超地域性的成因

超地域性的成因主要导源于宗教文化的特殊条件，可归结于两大因素的合力作用，即宫观丛林制度的制约与中央集权政治的控制。

早在南北朝时期，道教已开始形成在固定宫观修行，按教阶组织道团的宗教制度，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，仿效佛教丛林，强调严格清修，对宫观制度进行改革，建立了“十方丛林”与“子孙庙”两个系统。丛林又称“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，戒律森严，宛如军营。传戒期满，外地道士返回原庙修行。丛林中的名真高道时常云游外地传授教义，弘扬道要。各丛林之间经常来往交流，形成交叉授粉的双向影响，而每一丛林又不断向周围的子孙庙进行文化传播辐射。于是，道教文化逐渐超越了空间限制，增强了共性。

以武当山为例，约在宋元之际成为十方丛林。至明代，因嘉靖皇帝的推崇而臻极盛，成为全国道教中心。据《太和山志》记载，明代武当山来自全国各地的道官，高道有数百人之众。这些道士必然为武当山带来了大量外地文化因子。与此同时，武当道士也经常云游外地丛林，传道演法，从而又将武当道教文化散播到外地道观。可见，道乐的超地域性，首先与道士四海云游的生活方式相关，而这一方式，又是丛林制度所使然的规律行为，这就使道乐的超地域性相应具有了普遍性和必然性。

道乐超地域性形成的另一个重要外部原因是封建中央集权政治的控制。从南北朝始，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，将道教管理系统按封建官制纳入国家机器管

辖之下，控制干预道教发展的轨迹。皇室的控制干预主要有两项行政措施：设置道官和委任道职，由此促进了道乐超地域性的形成。皇朝设置道官之举，早在梁武帝天监二年便已有之。《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。又专设神乐观，于宗庙祭典时演奏道乐，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的教阶制度。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充实丛林的管理和音乐表演。

仅以武当山为例，从永乐十一年至永乐二十一年，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《太和山志》记载，这23名道官皆来自外地（仅一人是武当本地人），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%。西北的山西、陕西两省共得3人，湖北2人（在武当山之外），武当山1人。江南籍与江西籍高道占绝对优势。

武当山为明代历届皇帝举行重大祭典的家庙，每逢大典，为壮声威，皇室要调动宫廷雅乐前来助阵，还由礼部奉旨着道篆司到全国名观选拔高道来武当使用。这些外来道士，多在武当专事各种科仪经乐活动。其籍贯仍以南方最多，据《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，共得139人。北方片的山西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，北方片也有一定比例，湖北籍尤其是武当本地的反很少。这

种格局与前述道乐超地域性现象十分吻合，当然不会是巧合现象。

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的客观存在及其形成原因。集权制度和丛林制度的制约体现出一种“中心趋向”的专制文化性格，它也是道教音乐特点形成的基本社会根源。中国社会自秦汉以来都是专制集权国家，皇帝及其所属的官僚阶层是统治阶级的代表，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，封建帝王出于维护统治的需要而提倡和扶植它，也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，道教组织及其文化的盛衰发展基本取决于最高权力机构的青白眼，这是中国国情的特殊所决定的不可抗拒的规律。

可以认为，封建统治者所制定的道教政策，在很大程度上决定了道教文化的命运和特质。不认识这一点，就难以理解道乐的超地域性。反观家居道，一直与统治者关系疏远，甚至遭到打击和压制，只能始终依托民间，扎根民间，其音乐风格也就不可能形成超地域性了。

### 第三节 古老性的历史特点

古老性在此是一个相对的时间概念，意指其带有相对年代较久远的音乐材料和风格。目前对此可从多方面得到印证，但最可靠的仍是听感经验。我们聆听道乐作品总会感受到十分邈远古老的韵味，别具一格，亦即，听赏经验告诉我们，它与我们所耳熟能详的近代以来的各种音乐作品风格很不相同，甚至与那些公认“本是古人留”的民歌作品也很不一样。这种审美直觉体验告诉我们，道乐是一种近世音乐色彩甚少，保留古代音乐材料风味更多的品种，具有时间上的古老性。

尽管听觉上不难感受到道乐的古老性，但要具体指明道曲的历史年代，认真讲断代研究就很感为难。因为道乐大多是依口传方式而传承，十分缺乏有确切年代可考的乐谱文献。我们只有多方设法，另辟蹊径，寻找新的研究途径，才可能慢慢逼近它的真相。通过运用将音乐形态分析，文献史料和口碑传说考证三者相结合的方法，对大量道乐现象进行综合比较及逆向研究，获得了一个初步的认识和结论：道乐是历代古乐不断累积而成的一个多层次系统。“历代”和“多层次”两个定语强调道乐材料是复杂的多层结构，它包容了上自南北朝时期，下至明清时期的音乐成分；“因素”一词强调道乐可能会保留某些较完整的古乐曲调，但更可能保存古乐的某些形式因子。由于道乐传承具有保守性、连续性和尊崇传统的特点，使它不仅排斥了近代以来新起的音乐形式和材料，而且保存了比其它传统的民族音乐品种更多的古乐因素。下面举出一些初步分析出来的例证和线索。

### 一、原始巫覡乐舞因素

在音乐史上，产生于原始社会时期的巫覡乐舞是远古音乐的主要内容，作为职业音乐家的巫师在从事宗教活动时，以歌舞事神、悦神、降神。《周礼·春官宗伯》载：“司巫掌群巫之政令，若国大旱，则帅巫而舞雩。”远古时各种图腾崇拜的大型乐舞如《云门》、《韶》等，都是宗教祭祀性质的乐舞，为巫风乐舞之滥觞。后来的《九歌》以及每年秋季驱除瘟疫时的傩舞，更同巫舞直接相关。远古帝王的祀神祭祀，莫不作乐，皆以巫为主持。远古巫舞之盛况，于今除遗留少量文字资料外，声、谱、图俱无。巫乐之原始形态及表演形式已成难解之迷。然而，在现存道乐中，尚保留了一些与文献记载的巫乐舞相似的因素，或可据之窥探巫乐之形貌神韵之一二。

道教本与巫覡关系密切，道教是古代神鬼崇拜和方仙信仰的延续发展，道士乃古巫祝、方士之遗绪。道教音乐亦直承了“巫以歌舞降神”的传统，至今仍保留了一些巫乐舞之痕迹。如道教

科仪中的“步罡踏斗”（建醮时礼拜星斗的舞姿，道教以此升天达真，通神召仙）即源于巫舞中之禹步。所谓禹步，传说是大禹治水中小腿受了伤，“步不能过，名曰禹步，”其实就是原始巫师的舞步。云梦秦简《日书》中就记有关于远行的巫术，说出了邦门，要“先行禹步”，然后三勉，念“某行无咎”，这样便会平安无事。所以汉代扬雄著《法言·重黎》中便说“巫步多禹”，注中还说“俗巫多效禹步。”而道教却把它当作必修科目，愈加以神化，说它“三步九迹，”上应“三元九星”。《太上六壬明鉴符阴经》卷四还专门记载了《真人禹步斗罡法》“用白垩画作九星，斗间相去三尺，从天罡起，禹步随作，一次第之，居魁星前，逆步之。”道教将禹步同星宿象数相结合，再配合符文念咒，便可生神奇作用，可“遂见金阙尊，以朝天阙”，“可召诸神而使之矣”。

道教典籍《太上助国救民总真秘要》有《太上正法禹步斗纲掌目诀法图文》，录有禹步的步法之图义，这些禹步法当源于远古巫舞，又有新的发展衍变。

另从道乐的表演形式来看，每种科仪皆运用“歌、舞、乐”一体的形式，也颇有古代乐舞之遗韵。“歌”，唱腔，科仪音乐之主体部分。皆以高功领唱，提纲接应，两位为唱之主角。副讲、引班、侍香以及见习道士多依腔逐次应合。唱词都是经文，也常用“吟”、“念”法，音调质朴，接近自然语音之形态。“舞”，包括做工和舞蹈。藉程序化的形体动作以表达意韵。“做工”部分可分为捻香、拜、揖、跪、叩等。均源于生活的艺术程序动作，并以古礼为依据。“舞蹈”比“做工”更为夸张和美化，约可分为旋绕、舞剑、步罡踏斗等具舞容的表演。“乐”指乐器演奏，配合唱念舞蹈，连接各节，渲染气氛。念白时以锣鼓乐标示句逗，赞咏更伴以器乐之声，以期“琳琅振响，歌咏诸天”。

以上歌舞乐做综合一体的表演形式，也颇令人联想到古巫乐舞之情状。



## 二、古乐风格的痕迹构造

住观派音乐中尚保存有若干古乐风格的痕迹构造，如歌唱速度及唱法。道乐韵腔的唱速较慢，腔幅悠长连绵，一唱三叹，颇有典雅悠游之风。如韵腔《澄清韵》，四言句式，一字多音，两字配一个悠长乐句，四字配完一个乐段，连续歌唱，不用过门，字间拖腔衬以大量“啊、呀、衣、哎”之类衬词，这些风格和形式特征，同北宋《玉音法事》曲线谱记音的歌曲形态十分相近。

道乐主用法器，家居道多用笛、管、笙等吹管乐器，不用或少用拉弦类唐代以后产生的乐器。道教现在保存和使用了一部分古代声曲折谱式的子遗形式。如下图：

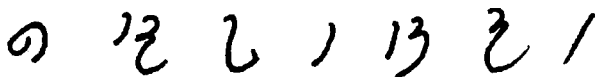


图1：道教现存字谱举例

道曲中常用一种典型歌腔 Mi、Do、Re，并多置于句尾、段尾等重要位置，给人以强烈的印象。而此腔及其用法，在南宋姜白石道人歌曲中也屡见不鲜。

道曲终止时普遍采用先在商音延长，再经由短暂的羽音而徐缓煞于宫音的模式，Re——La——Do，此模式大古代琴曲中亦常见之（见曲2 琴曲《梅花三弄》与道曲《双吊卦》终止式比较）。

## 第二章 经韵（声乐曲）的形态特点

道乐总体上包括声乐曲和器乐曲两大体裁，但运用最多且最能体现道乐特质的则是配合经文的声乐曲，即道教所谓的经韵。按照旋律形态的不同，经韵下大致可分为旋律性很强的韵腔和吟咏性的经腔等。

### 第一节 旋律形态

道教经韵的旋律不同于目前所听到的各种传统声乐品种的形态样式，现就其中较突出的独有特点作具体分析。

#### 一、唱法、旋律的类型化特征

经韵是科仪音乐中比重最大的部分，是在吟唱“咒、诰”，咏唱“赞、颂”中逐渐形成发展起来的。所有经韵在唱法和旋律形态上具有三种类型：

1. 念唱腔。腔型简朴，接近自然言语音调，节奏亦单调，唱各种咒语，最典型的是四言句式念唱腔，唱时用同一短腔不断反复唱不同的词，以木鱼或堂鼓随字伴奏，一字一音一击，另有一番玄奇清邈的殿室特色。

2. 吟唱腔。吟诗唱法，初步形成长短不一的腔，并初具对应性结构，上下句落音很规则，上句常落商或羽音，下句一律落宫音。乐句节奏同经文句式结合紧密，其基本规律是：一字一拍，句末加一拍延长（上句末延长一拍，下句末休止一拍）。因而，四言句式的经词，必然配以五拍长的乐句，五言配六拍，余依此

类推（见曲3，吟腔形态）。

吟唱腔的音调、节奏已趋于歌唱性，是念唱腔的进一步发展型态。上述两种腔调可归为经腔范畴。

3. 咏唱腔。即“韵腔”型，其旋律和节奏都很丰富多样，表情也较为细腻曲折，抒情性颇强。道人称为“韵”、“韵子”、“韵腔”，从形态和表情的深刻丰富来看，其堪称为道乐的精华，其形式特点与一般常见的声乐体裁都不大一样，若勉强作定性分析，则可谓其更靠近传统小调、昆曲和说唱的旋律特点，但又透露出浓郁的宗教气息，由此别创新声，另具一格。

韵腔因地域风格的变化而在各地又有细分和不同称法。如川西道教细分为“北韵”，即北方传入的韵腔亦即全真十方韵；“南韵”，即当地家居道的民间歌腔。有的地区又依演唱场合与对象而作细分，如武当道教细分为“阳调”，即面对阳世神灵歌唱的曲调，道士个人修炼或集体祭祀诸神圣诞仪式时用的韵腔；“阴调”，即面对阴间鬼魂而唱的腔调，是度亡类仪式中所用的韵腔，如此等等。

## 二、韵腔的主腔及其类型化特点

道教韵腔作品数量颇多，以一地而论，不同名的韵腔就达80余首，这些作品的词曲形态都不尽相同。总合起来看，旋律形态是相当丰富复杂的，但若稍作细致分析，则可见出，这些旋律成品实际上存在着不同程度的类型化现象。有很多作品具有“同曲异名”的特点，同样也存在“同名而曲异”的情况。在“同名异曲”的曲调群中，则各曲间亦有或多或少的相同腔节，异名同曲的曲调群中，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。欲从中找到某些易于理解的线索或规律，关键点在于找出旋律形态中相同或相似的基因。经初步分析，我认为这种旋律基因就是多首韵腔共用的某些腔句，它们的形态可能完全相同，也可能是大同小异，但无论如何，我们所感受到的类型化，以及深藏于旋律表象之下

的某些旋律构造的规律，正由之具体体现。根据这些共用腔句的实际特点，我称之为“主腔”。所谓“主腔”，是指能在单个韵腔作品旋律中起主要和核心作用的腔句，同时还能在不同韵腔中较广泛地通用。我们只要正确地判断出旋律中的主腔，分析清楚其具体的形态特点及其在多首韵腔中运用和发展的方法，就会逐渐接近道乐韵腔旋律整体构造的内在奥秘。

根据主腔形态及其组合状况的不同，可将所有道乐韵腔的旋律归成三类：异名同腔类、集曲（腔）类、单曲类。三类韵腔的特征如下述：

### 1. 异名同腔类

此类曲调群，虽然标题、具体旋律线不完全相似，但它们都有一个相同或相似的主腔贯穿全曲，从而使各曲具有程度不一的类型现象。此类曲调音乐材料较统一单纯，通常为单主题单段体。由于主腔形态和性格的不同，此类尚可细分为若干小类。如以武当道乐为例，其中《梅花引》、《三清宫》、《步虚》、《单吊挂》、《白鹤翅》、《小赞》、《五供养》等曲均系同样主腔的单段体，可归为《步虚》类；《一炷真香》、《五声佛》、《干道拐》等曲又可归为《五声佛》类；《澄清韵》、《大赞》等曲又可归为《澄清韵》类等等。为便于理解，现将《步虚》类曲调的主腔举例如下（见曲3）（该曲例采用武当道教的传谱，为读谱方便，一律用C调记谱）。

### 2. 集曲类

这类曲调有集腔、集曲性质，每曲组合两个或两个以上不同的主腔、乐段而交织成曲，各腔或由各主腔衍展而成的段落间有对比性。这类曲调的结构相应拉长，有两段体、三段体等曲式。以北京白云观闵智亭传谱的《中堂赞》为例说明（见曲4《中堂赞》）。例中的“请当”谱是法器演奏的谐音谱式；“请”是“小

钹”的音响；“当”是“铛子”的音响。<sup>①</sup>

此歌为两段体结构，音乐材料、性格均有对比性。第一段为D宫调，由两个句幅悠长的上下乐句构成。上句落宫，下句落徵，附加一散板腔煞于宫，下句用“鱼咬尾”手法承接发展，自然流畅，一气呵成。曲调连锦不绝，细腻恬静，抒咏性强。第二段为A徵调，节拍速度略加紧，情绪变得激动起来，改用一字一音的念唱腔，曲调简单，节奏顿挫，同第一段形成明显对比。

### 3. 单曲类

此类韵腔的主腔无类聚性。从曲调发展上看又有两种情形：一是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地再现或重复一次；另一种是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：

《反八天》是阮蓬志传谱的早坛韵腔。结构为复对应性四句体乐段。主腔在第一句呈示，又在第三句完全再现，第四句是第二句材料的紧缩再现。主腔的再现加强了全曲的统一性，句式的长短参差则带来一定变化因素（见曲5，《反八天》）。

《吊卦》是展开性曲调。其展开性首先体现在主腔在首句呈示后的展开过程中不作明显的重复和再现，而是采用节奏模仿、自由移位、扩腔再现等变形发展；其次是旋律中心音（句尾煞音）不断移动，开始围绕商音旋转，然后逐层下降，再上升，形成“商、宫、羽、徵、宫”的中心音序列。在音乐渐进展开中，腔型和中心音不断变化，再加上自第九小节句幅缩短、气息细碎、节奏步步催紧，更突出了曲调的不稳性和展开性（见曲6，《晚坛吊卦》）。

经韵曲调材料、风格虽有其丰富复杂性，但其中仍有一些规律可循。其中一个重要规律是，根据流派来划分、判断一地曲调的基本属性，大致可行。亦即凡属住观道的曲调，其材料较丰

<sup>①</sup> 这是伴奏经韵最常用的法器，此外还有另一些法器奏谱：“鱼”——木鱼；“冬”——大鼓；“坤儿”——大铙；“鐃”——大鐃；“一”——代表延长或休止，读作 Yi，以后谱中不另作说明。

富，风格偏于沈静古雅；而属住家道的曲调，则有较强地域性和民间气质，材料较简单，风格较明快活跃。另一重要规律是，道乐曲调是自成一体的，其基本材料风格并不随科仪不同而改变，而是保持其固有的基本的形态去配合不同的科仪。旋律于科仪之关系，是以不变、少变而应万变。例如：北京白云观的科仪有“施食”、“课诵”、“玉皇经”等内容完全不同的多种样式，但其音乐材料和风格却基本统一。其它地区的住观道音乐大致相同。又如武当山住观道的“施食”同家居道的“赈济”均属度亡科仪，然而其音乐材料风格却迥异。因此，对一地道乐材料风格基本特征之分析判断，首先要考虑执行仪式的流派特点，这是理清旋律风格的最重要的分界点。分清这点后，才谈得上再研究道曲与科仪的具体配合关系。

## 第二节 曲式及其结构规律

道教仪式所用音乐的形式特点有诸多共性。换言之，音乐在配合科仪时，是按照其自身的形式逻辑运动的，有它自己的规律性。因而有必要先单独分析科仪音乐的自身形式特征，才有可能进一步准确了解音乐同科仪的关系。科仪音乐是将一支支歌曲、乐曲按一定程序组合成套曲来配合特定的法事活动，因此首先从单曲和套曲两类结构单元来分别研究其特点，更细的结构划分在后面再讨论。

### 一、单曲的曲式

单曲即有标题的、自成起迄的一支经韵。单曲结构的独立性、完整性有不同程度差异，可分为两类形式：

#### 1. 独立型单曲

这类单曲有很强的独立完整性，起迄均有散板的引腔和尾腔，形成散起——入板——散收的规范结构样式，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，多见于抒咏性韵腔，例如道乐最典型的曲目《澄清韵》、《步虚》、

《黄箬斋》、《叹骷髅》等皆用这种结构（见曲7，《澄清韵》）。

## 2. 非独立型单曲

这类单曲的独立性较弱，结构无散板引腔和尾腔，一开始就上板歌唱，起煞均较突兀，曲调较紧凑急促，常用于套曲中间位置，多见于吟唱腔或诵唱腔。如《救苦宝入选诰》、《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》、《吊挂》、《中堂赞》、《小启请》等（见曲8，《小启请》）。

以上两类单曲在表现功能、运用方式上有所不同，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，这两类曲调交织运用于套曲中，起到对比和变化的作用。

## 二、套曲的曲式

每场科仪的音乐都是采用由若干单曲连接而成的套曲形式，套曲中常穿插击打乐段落和器乐曲牌。每部套曲含单曲十支以上，但其具体样式和结构性质则有两种模式：一是“曲牌联缀体”，由若干不同单曲联缀而成，住观派科仪用此形式，这种套曲也含有板腔变奏因素；另一种是“循环变奏体”，即由两支不同形态性格的母曲及其变体循环相间多次运用而形成的套曲形式，住家道多用此形式。这两种体制与宋代“唱赚”中的“缠令”和“缠达”两种结构形式颇相似。此外，宋元说唱戏曲音乐套曲结构中常用的“么篇”（同曲变体连用）、“煞”（结尾前同曲变体的连用）等曲调发展手法在道乐套曲中也多见。

## 三、内在结构规律

以上着重从完成形态的角度对道乐曲体进行静态的分析，现在从完成过程的角度探讨道乐唱腔形成的动态过程，探索道乐旋律的乐句、乐段乃至整曲结构内在的规律性。这种分析观念的形成，导源于我们很容易感受到的一个明显旋律现象，即一地道乐中虽然拥有很多标题不同的唱腔，但听来总有似曾相识之感，其

旋律腔型多有相似之处。这种相似性的根源，是许多唱腔都不约而同地运用了相同或相似的主腔。这个现象使我们思考，在口头传承口头创作的传统中，道人们头脑中贮存的旋律，除了少量完整旋律成品外，更多是记忆贮存那些常用的重要的主腔形态，因而在实际演唱中，他们往往依据贮存库中的若干主腔即兴发挥，构成一首首完成形态的道乐旋律。由于道人存记于脑的主腔材料相对有限，遂导致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相对多样化，又造成了道乐旋律成品数量较多，细节丰富的一面。

因此，“主腔生成”便是道乐旋律构成过程的基本规律。

主腔生成的具体手法主要有两种：主腔衍展与主腔综合。

主腔衍展指一个主腔以逐渐细微变化的方式衍生出若干大小异的乐句从而构成一曲，主腔性格十分突出。这种手法多形成单句变化体式。衍展的典型类型为主腔后置型，即主腔处于乐句后半部，而衍展的腔型处于前半部（见曲9，《梅花引》）。

在曲例9中，稳定呈现于乐句尾部的主腔型态相对固定，而衍展部分的腔节则相对变动不拘，同时音调和旋法保持了主腔性格，明显属于主腔的衍生物。这首歌的其它乐句都依此方式而构成，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。

此外，主腔衍展的形态尚有先现型和骨干音型两类样式，先现型的形态与后置型相反，骨干音型则指主腔以骨干音呈现，其间围绕穿插其他一些音级。因主腔音级处于重要节拍位置，故仍能显示其基本特征，这类手法少见，曲10中的《三炷香》为先现型主腔，主腔在前两小节呈示，接着开始衍展生三小节的变形，两腔的衍生关系十分清楚。《东华引》为骨干音型（见曲10，《三炷香》、《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，以“主腔后置型”最为常见。

主腔综合即在主腔衍展基础上，更综合两个或两个以上不同



的主腔而构成一曲。各主腔和由主腔衍展而成的乐句、乐段之间有明显对比性，并形成单两段体或单三段体的曲式。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。

主腔综合有以下三种方式：

1. 循环型。ab—ab—ab，将两个不同的主腔衍展构成乐句，多次交替循环而构成全曲（见曲 11《叹文》）。

2. 对置型。A + B。两个主腔各衍展为一个乐段，对置呈现构成作品（见曲 12，《三炷香》）。

3. 再现型。多个主腔综合交织成曲时，其中有的主腔不断再现。这类曲调结构长大，音调丰富而古雅，常置于套曲的高潮处，配合重要经文，如《慈尊座》一曲（见曲 13，《慈尊座》）。

此歌堪称道曲中腔句组合之典范，集中体现了道人们高妙的创腔思维，严谨的结构感和娴熟的创作手法，达到了音调材料统一与丰富的高度平衡。歌曲共综合使用了四个不同的主腔材料：11 号、5 号主腔各呈现一次，1、4 号主腔各呈现四次，为全曲的基调。四个主腔通过衍展而巧妙转换，连接自然。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、移步换景的变化美，又有整体统一感和结构严谨感。兹简析主腔运用的情况。启唱的散板引腔用雅乐七声音阶，二度级进旋法，曲调平缓，情调古雅，结束于角音。入板的正体首先呈示抒情性的 11 号主腔，先围绕“羽，角”两音旋转，以角音煞于上句，继而围绕“羽，徵”两音衍展，在徵音上完成下句，构成上下句体的第一乐段；第二乐段共并合了三个主腔，以长大的结构形成“猪肚”。先以刚劲的 4 号主腔引入，又自然过渡到 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；在打击乐四小节间奏后，开始上下句体的第三段，上句再现第二段的上句，下句则再现第一段的下句，因综合再现了前面两段的主腔材料，从而以加强统一性的效果完满结束全曲。此歌每乐句都颇长大，已相当乐段规模，故全曲可看作复三部的曲式，呈现出“凤头，猪肚，豹尾”的结构布局（见表

## 6)。该曲的结构图标：

表 6 《慈尊座》曲式结构

结构性质	起				转		过渡	合		
结构型态	引腔	A			B		间奏	A		
		a	衬腔	b	c	D		c	衬腔	b
主腔号		11		11	4 + 1	5		4 + 1	2	11
小节数		5	1	8	8	13	4	8		8

以上分析可说明主腔在道曲构成中的重要地位。

#### 四、主腔与旋律群体之关联

旋律群体指特定地区道乐不同标题作品的旋律的总和，虽然每个地区的道乐作品一般都有数十首之多，但并不意味着它们的旋律形态都是互不雷同、互不关联的一盘散沙。从旋律角度分析，可发现一地的旋律群体实由少量的主腔衍展综合而成，全国住观道的旋律群体大致也如此。以这样的观点看问题，抓住主腔这一中心环节，不但直接抓住了道乐旋律结构之本质，更可简明直观地体验与把握道曲的全貌和风格特点。

例如：武当山道乐仅声乐曲的作品就达 80 余首之多，但这个旋律群体实际上只有 20 个不同的主腔旋律（见曲 14，武当山道乐主腔形态一览）。

通过这些主腔的各种变化及其不同组合，构成了武当山全部旋律群体的结构。运用主腔分析的观念和方法，可以以简驭繁地认清道乐旋律的整体面貌和风格。

实际上，以曲 14 中所列的 20 个主腔并不具有同等意义，即它们的重复运用率是大不一样的。例如：18 号以后的腔无重复率，严格说不是主腔，只因其音调别致，有独特表现而也纳入表中，以备进一步研讨所用。其他主腔重复运用的程度仍大有不





续表

腔号		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
腔曲关系	曲目																		
单 曲 类	辞谢腔																*		
	启请																*		
	步虚																*		
	晚吊挂								*										
	大皈依																		*
	三拿鹅														*			*	
	放食												*						
	八天													*					

上表是各主腔与声乐曲之对应关系表。从中可以看出各曲调的构成特点及主腔的重复率，再结合主腔基本形态表，即可对道乐的整体构成有个全局认识。此表还附设了几个辅助性分类参数，以了解更多相关背景情况。<sup>①</sup>

上表是以音乐材料为主、兼顾科仪、运用场合、流派等因素的多参数综合分类，通过对各参数的综合分析，不但能看出旋律结构的系统特征，还可了解音乐配合科仪时的自身规律以及不同道派的区别。

表中清楚显示各主腔中最引人注目的是1号、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，几乎占了旋律群体的一半；5号单独成曲者5首，与其他主腔并合成曲者12首，这17首占旋律群体四分之一。仅1号、5号两主腔构曲的数量就占了全曲调的四分之三，显然

<sup>①</sup> 指明歌曲在何种科仪中唱的科仪类别：“课”代表“课诵”，“玉”即“玉皇经”，“施”即“施食”，以上为住观道之仪式音乐；“赈”即“赈济”，“上”即上表，“玄”即“玄门应用荐亡科”，以上为家居道仪式音乐。再以传唱人的姓氏提示流派情况。如“喇”“方”“冯”“胡”等皆属在观派；周即周炳相，火居道，代表居家派。韵的传统分类情况：“阳”指“阳调”，“阴”即“阴调”。

居于主导地位，正是控制道乐整体风格统一性之基础结构。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号主腔构曲者11首，11号成曲者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号的音调和节奏型也类似1号，均可视变形较大的变体。其他的十几个主腔重复率均低，多则3、4首，少则1、2首，显然在道乐系统中处于次要地位。鉴于1号和5号主腔在道乐系统中的支配控制地位，可称之为核心主腔，简称核腔。核腔作为一种基础结构，发挥着统一风格的重要作用，而其它腔型作为派生性、变异性的结构体，则具有丰富、对比、变化的功能。这也正是道乐整体结构的系统特征之所在。

主腔与核腔两种结构体之提炼，不仅可以据以窥探道曲结构的内在规律与奥秘，同时它们的通用性和基础性特点还暗示其产生流传的古老性，这就为探索道乐的风格问题提供了一条新线索。

## 五、曲词关系

道乐韵腔是曲与词相结合的声乐形态，从其唱腔旋律与唱词各自分开来看，都颇有宗教特色。从歌词来看，多为四言、五言句及骈偶汉赋体、佛经赞偈体等古诗体，形式整齐，杂用短歌及长篇的格式，词语古雅、华丽、深奥，意境和内容都偏于神秘、玄虚、超脱，它是由古巫术祭祷歌诗而诗经而乐府诗一路发展而来，融伦理、哲学、宗教、文艺、美学于一炉的佳作。其曲调方面，也大致具有与歌词相近的特征，两者有机配合，自然就有效加强了韵腔的宗教气息和独特品质。

一般在声乐作品中，词与曲的配合关系可以采用多种形式，但在不同类型的声乐品种中，其词曲配合往往形成了某些带规律性的结构特点，由此往往体现出该品种特有的审美倾向。道乐韵腔作为宗教声乐作品，其曲词配合关系也体现了某些自身特性，现从两个角度予以研究。

### 1. 单字与曲调的组合关系

歌词中每个字、词和曲调的配合有两种情况：其一为“一字一音”，道乐中常用配合特长经文的唱腔，凡这类唱腔的旋律都普遍采用念唱或吟诗型的腔调，形成一字一音的词曲配合关系，节奏规整单一，旋律简洁，速度统一用急速的单音念唱和悠扬闲雅的数音吟唱两型曲，音乐功能偏重于陈述。这种组合关系成规模有规律地运用，构成道乐的一大特点，也颇能营造神秘、超脱的宗教气氛。

其二为“一字多音”，通常用于咏唱腔，配合篇幅较短内容较重要的经文，其节奏型变化较丰，韵律富于抑扬，旋律音调颇曲折延绵，并常间用大量衬词拖腔，偏重“声情”的表达，强调抒咏性，是最能表现道乐艺术性的精品。

## 2. 全歌的词曲组合关系

一首完整曲调与一段完整歌词的组合关系有三种不同搭配：

(1) “一曲一词”。一首曲调固定配唱一段特定歌词，不多见（见曲15，《三拿鹅》）。

(2) “一曲多词”。同一首曲调配唱不同内容，不同标题的多首歌词。（见曲8《小启请》与曲4《中堂赞》第一段词曲比较，）两曲的歌词、标题全不同，但曲调完全一样。

(3) “一词多曲”。同一段歌词配合多种不同曲调而用于不同法事（见曲16《干倒拐》并同曲6《吊卦》比较）。两曲歌词相同，但曲调、标题却迥然相异。

上述后面两种情况相当常见，这种“非固定搭配关系”由两个原因所致：一是在口传心授传统中道人记忆力有限，有时难免出现张冠李戴的情况，另一原因则反映出道人们运用道乐的灵活性、变通性，是曲调有自己的运用规律和独立性的表现。这些情况表明将曲词既相联系又相区别地进行剖析是很有必要的。既不能说音乐和经文毫无联系，但更不能说曲调完全依附经文。只有这样才能更准确把握曲调配合科仪时的具体方式和特点，从而了解到乐的内在规律。

### 第三章 科仪与音乐关系论

道教音乐是仪式与音乐的合成体，两者在复杂的配合中完成共同的神学使命，达到特定的祈祷目标。就此而言，两者是统一的关系。另一方面，两者完成目标的具体方式手段又不是同一的，音乐用特殊的旋律音响形式来表达神学意图，在表现形式逻辑上，要遵循自身的艺术规律，因而有时又与仪式要素处于相悖或对立的状态。要完整准确地理解道教音乐，不可不理解仪式，也不可不清楚仪式与音乐的真实关系。

#### 第一节 科仪构成的系统观

“科仪”即国际上通谓的“仪式”，它是所有宗教文化所必不可少的外显形态。我们要弄清道教音乐的自身特点，首先要理解科仪的内涵和外延。

科，即动作、程序，俗云“照本宣科”，道云“依科阐事”，都是讲依据一定程序规章行事。

仪，即礼节、仪式、行为规范等，如常说的“行礼如仪”，讲的是按照公认规范、礼节敷演。

“科仪”在道教法事中，主要指各种仪式之程序、规范和节次，甚至包括唱念做舞的一招一式。为便于表演和传承，历代道教大都将重要和常用的仪式笔录于书，这种凝固化的文献形态，在道教中叫做“科仪书”，或简称“科仪”、“科书”、“科”、“仪”等等，作为不同仪式表演的“脚本”，以便道士照本宣科，敷演如仪。如开坛法事的“底本”叫“开坛科仪”，荡秽叫“荡



秽科仪”，简称为：开坛科，荡秽科。如此等等。

是知“科仪”有多层含义，一是泛指道教徒所必须遵循的程序和规范；二是指具体的仪式类型或节目；三是指记录表演程序的剧本、脚本。

道教继承传统文化，在民间信仰和古代神话基础上演绎成具多种用途的科仪，大则为国祈福、禳解灾疫、祈晴祈雨；小则修道成仙、祈福祝寿、度亡升天、安宅镇土等等。大凡人所希求之美好愿望皆能以相应的科仪予以满足。

道教现行的各种科仪，基本上是沿袭唐宋以来历代整理的程序，但也非完全照搬，而是依教派、地域的衍变而大同小异。比如，家居派的科仪地域性强些，其变化和灵活性就更多些，而全真道（宫观派）科仪的传承严格要求谨遵传统，不能轻易改变，因有“死全真”之称，其同一科仪在全国十方丛林中的脚本和表演内容都大致相同。

道教科仪作为一种综合性、程序性的行为系统，从其施行的实际状态来看，可分为两个相互关联的子系统。

其一是隐性的信仰，主要是运动于法师头脑中的神秘思维（也通过显性的方术行为使其具有可证性），这种思维形式虽然看不见，摸不着（偶尔在科书中略现端倪），但它却是道士与神沟通的前提，是仪式得以成立的决定性因素。如果没有神秘思维，仪式以至音乐就不复存在了，于此可见隐性信仰的重要性；

其二是显性的行为系统，即狭义的科仪。信仰并不能靠单纯的玄想实现，必须要有一套可见的礼仪与艺术活动作外显表达，使一般人都能捉摸、欣赏、感动和理解。这完全是一套博大的专门的学问。法师必须经专门训练后，才能以恰如其分的表演去通神召灵，实现信仰的外弘。

显性行为系统是多种艺术要素的有机综合：

一是礼仪，即仪式的节次及其程序，按不同的用途而组织成一组逻辑结构，表达某种祈求和情节，是超验主义的行为模式；

二是经文，以文学形式阐释礼仪，类似戏剧脚本，能明确表

达礼仪的具体意义；

三是音乐，以音响形式阐释礼仪，类似戏曲的唱腔，抽象地表达礼仪预定的情感和气氛；

四是舞蹈做工，如踏罡步斗、步虚旋绕、画符书讳、掐诀手印、叩拜舞剑等，以体态运动形式象征地表达礼仪含义；

五是布景道具，坛场设置的和法师穿戴、使用的各种物品，这些物品的材料、形状、色彩、气味等性质，在仪式中都被赋予了特殊的“指称”意义，成为象征神圣事物的代码。

上述两个子系统是互动的关系，信仰系统对于行为系统具有根本的制约作用，但除非用于个人修行，在任何济世度人的活动中，它必须借助行为系统方能实现其意义，两者是表与里的一体关系。在行为系统中，音乐是最主要的元素，在道教观念中，诵经是自修的功德，也是召唤神灵，给人救助的重要手段。音乐之参与仪式，主要是配合经文形成经韵，再配合特定的礼仪构成整合的结构，由此发挥其特殊职能。因此，欲观察音乐的特点，应着重分析它和礼仪（经文）的相关性。其他表演行为，如舞蹈动作和美术布景等作用相对较间接，可略而不论。

## 第二节 科仪的功能

宗教科仪的功能是复杂多样的，从教徒思维心理角度看，首先具有培养宗教信念的功能。仪式借助于通俗、具体的感性形式灌输宗教思想，使人投身于宗教，形成宗教观念，唤起强烈的情绪体验。经常参加仪式的人，其宗教信念比一般人要强烈得多。其次是加强宗教集体意识的功能。道士们本来自五湖四海，具有不同的思想意识，但在长期集体化的仪式活动中，在共同的信仰和行为体验的制约陶冶中，逐渐形成了共同的思想情感和心理，强化了教团的统一性。再次是加强宗教文化稳定性的功能。由于神圣性的支配，礼仪形式内容包括经文、程序、规则以至动作都被赋予了不可随意改变的意义，因而成为宗教中最保守的成分，

在不断重复运作中获得了很大的稳定性。这也是道教礼仪愈上千年而很少变化的根本原因。这些功能对于道教音乐均有潜在的、间接的影响。

道教仪式与音乐之间究竟是一种什么关系？这个问题相当复杂。在很大程度上，两者很像中国传统文化中的“礼乐”制度。一方面，“礼”代表着政治伦理观念和制定者的意愿，“乐”是实现“礼”的重要手段，两者仿佛是主从关系；另一方面，“乐”作为实现或表现“礼”的重要形式，又与“礼”相辅相成、缺一不可，很难说孰高孰低，更不能将音乐仅仅视为仪式的称职奴婢。音乐以其特殊的形式传达着用言语或词语难以表达的深奥的情感体验，正因此而获得了它独立的地位。重要的是弄清两者的功能和相关性，从客观分析中得出正确的认识。

考察礼仪对音乐的影响，大致有以下几点可陈。首先，礼仪直接影响音乐执行者的观念、情感。道教仪式含有强烈的神秘思想和深沉的宗教情感，音乐的基本情感和审美情趣必须与之同步。其次，音乐形态某些“量”或“表层结构”的层面要受仪式形式的制约。比如，仪式的规模往往规定了音乐曲目的数量亦即音乐结构的规模，凡情节复杂、规模庞大、礼仪繁多的仪式类型，所用曲目的数量就最多，套数结构规模也最大。反之，音乐曲目就较少，套数规模也较小。再有，科仪中仪节和经词的反复与再现，往往导致音乐曲调的反复与再现。此外，单曲结构及其表情幅度一般也要受经文格律和内容的制约。如启请呼唤尊神的经文，句式简短、内容简单，所配的曲调往往也结构最短，音域最窄，情绪最单一。而表现科仪核心思想的经文如〔叹文〕、〔叹骷髅〕、〔黄篆斋〕、〔慈尊赞〕、〔澄清韵〕等，句式复杂，篇幅长大，内容丰富，则常以音域最宽，结构长大复杂，旋律性最强，表情最细腻的曲调来配合，从而成为全套数中的核心唱段，一般少有例外。

### 第三节 科仪音乐的自身逻辑

音乐作为一种抽象艺术，有其特殊的运动逻辑，在配合表现科仪的神学内容时，音乐语言并非完全依从文学语言的形式运行，而必须遵照音乐艺术自身的运动形式逻辑来设计，由此不时体现出它与仪式其他表现要素的某些区别性和相对独立性。这就提醒我们在研究中，不能够简单按仪式中文学语言的特点来套用于音乐的分析，而要以既有联系又有区别的观念作具体专门的分析，才能见出道乐的真实特点。

#### 一、整体结构逻辑

如前所述，科仪结构主要由散韵交替的经词段落组成，经词这种特殊的文学形式能表达确定的意义和情节，各段之间有明确的意义上的逻辑关系，总体上按“起、开、合”的三部性结构布局，表现情节由发生、发展和结束而构成的逻辑结构。但音乐因在表义和形式逻辑上的特殊性，主要依靠旋律运动和音响效果来表达渲染相应的情绪情感，并不能表达经文的具体含义和仪式情节，故整体无法与仪式构成同步的三部性结构；在旋律形态上，各曲的材料和性格都比较统一，基本是变奏和并置关系，再加上同曲的大量重复和再现，使音乐套曲结构采用具有自身特色的含板腔因素的联曲体结构。

即使单个曲调的结构性质也往往不与经词吻合。例如：〔步虚〕的唱词结构多为“起承转合”性质，而所配曲调则是单句变奏性质。曲例〔叹骷髅〕的唱词为散文式的多句集合性质，但曲式则为含变奏的对比性三段体。更常见的是“破句”现象，即音乐的句、段结构打破唱词的句、段结构，与唱词句式逻辑不对应。典型曲例见〔澄清韵〕一曲，其唱词为四言诗4句，每句本是一个逻辑表义单位，但由于长大衬腔的使用，每句唱词都被乐句分割零碎，语义单位与乐义单位全不匹配。如第一词句“天无

氛秽”四字，竟分派入三个长腔句中，唱词完全被曲调分割。其他词句也大致如此，显然此歌是重声情而不在意词义的表达，旋律纯然按自己的逻辑而运行布局，尽管音乐情感在总体上很吻合唱词的意蕴。类似的曲词结构在道乐中占很大比重，可见音乐的运动形式和结构确有自己的内在逻辑。

## 二、表现信仰的方式

在表现神学信仰思想方面，音乐和仪礼的方式也是大相径庭的。音乐是以“抽象表情”的方式，礼仪则是“清晰表义”的方式。以文字为载体的礼仪及经文可以清楚表达其具体的内容和含义，我们可以通过这些载体清晰知晓它的意思，但配合仪式的音乐并不能告诉我们这些仪式做的什么，只是表现出某种情感，衬托、渲染某种需要的气氛。这个基本区别首先决定于音乐本质上长于表达抽象的感情，这是音乐审美的一般特点，科仪音乐同样不会例外。区别只在于表情的偏爱范畴不同。世俗音乐之表情，常是以情感的复杂和变化的剧烈为能事，而道教仪式音乐所抒之情则有一种统一的定势，重在表达对神的向往、赞美、祈祷等宗教感情，以及由之而生的虚静、阴柔等审美体验，这种偏于统一的感情常笼罩于整个科仪过程，循环往复地渲染、贯穿于多首经韵，而并不细碎地限于每首经文的具体内容。这是科仪音乐表情的特殊性所在，也是道乐曲调常给人大同小异感受的原因之一。从这样的观点看问题，也就不至于简单地“以仪、以词释声”，仅据仪式和唱词内容来阐释经韵的音乐特点，而能注重对音乐自身形式和美学特点作更深入的研究。

正因为科仪音乐表情的抽象和单纯，反使其涵盖面极广，能以有限表现无限，在具体运用中可以灵活移植，具有不确定性和可互换性，从而形成了一些不同于礼仪经文的曲调运用原则。

其一，“一曲多词多仪”原则，即同一曲调可不变或稍变地运用于多种不同内容的经文和仪式。

其二，“一腔多词多曲”原则，即同一主腔可不变或稍变地

灵活运用于多种不同的唱词和曲调，不限于一段经文、一个曲调。这类主腔数量不多，但运用率却极高，成为各种曲调构成的基础材料。由此造成了这样一种现象，当科仪以大量不同的礼仪和经文叙述不同的神学情节时，音乐却以相对精练的材料阐述相对统一单纯的宗教情感，也就是说，多种不同内容的科仪，是用形式和风格相当统一的音乐去配合的。这些现象充分表明音乐是相对独立的符号系统。

以上分析初步说明，科仪中的“乐”，既在一定层面受到“礼”的制约，同时也有相对独立性和自身的表现逻辑，这是分析仪式音乐特点的一个要点。乐与礼的辩证关系，要求我们在研究道乐时应立足于音乐形态的系统特点，再结合仪式的特点去剖析两者的真实关系。

## 第四章 科仪音乐类型及特征

道教科仪音乐的名目极为繁多，依其性质、目的、内容之不同而大致可归纳为“修道”、“祈禳”、“开度”三大类，每大类下可再细分若干小类。

### 第一节 修道科仪音乐

修道指修炼身心，悟道得道，以达长生不死之境的所有道法活动。此类活动范围极广，形式颇多，诸如道士个人炼丹吐纳，咏经诵读，辟谷服气，以至于一琴一榻，怡然自得，无不包含修道之意。至于音乐唱奏，自然也与修道密切联系，但要论到集体化、仪式化的修道音乐活动，目前所见，则主要是朝暮课诵仪式也，它是道士自我持修的日常仪式，简称“课诵”，亦称“早晚坛”。

#### 一、课诵科仪概述

“课诵”现为宫观道最基本的常行仪轨，全称“玄门日诵早晚课”。有关此仪的源起情况学术界尚无研究和定论，现据有关文献的综合研究提出一己之见。

课诵科仪的形成是多源的。首先是《灵宝度人经》的影响。东晋成书的《度人经》为灵宝经系之首经，后被道教尊为万经之首。《灵宝经》对道教的重大影响之一是促使修行方式从早期的个人存想扩展到集体性的修斋、烧香、诵经活动。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”。这些观念愈演愈烈，以至诵经仪式被视为修道养生的最高方术，因而为道士们勤行不疲。由推崇《度人经》而引发的重视诵经仪式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，模仿佛教的念诵仪制。早在东晋佛教就有念诵仪制，寺院定时举行念经、礼拜和梵吹歌赞等法事，冀获功德于念诵仪式中，所以也叫功课。东晋的道安，制僧尼轨范三则：一曰行香定座上讲之法（即讲经仪），二曰常六时行道饮食唱时法（即课诵斋粥仪），三曰布萨差使悔过等法（即道场忏法仪），这三大仪式为佛教后来各仪之滥觞。其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。以后历代相沿，至宋元后普遍施行，明清之际趋于定型，遍及各派和居家信徒，成为丛林必修功课。

再次，吸取儒教祭祀仪式，构造了以赞颂及音乐为主的仪式活动。

以上三则，从观念、行为方式上为道教课诵仪的形成作了充分准备。道教课诵仪正式形成的年代约在唐代前后。五代杜光庭所撰《太上黄篆斋仪》中记载当时正斋中每日的早中晚各行道诵经三次，就已具课诵之特点。唐代形成的“常朝仪”，亦“旦夕常行”，作为道士每日勤行的仪式，要求入室之后上香、唱颂，然后继续进行三上香、礼方、三业忏悔、三启、三礼、愿念、学仙颂，这应是道教最早的课诵仪了。

## 二、课诵音乐的运用程序

现凡稍具规模的道教官观必每日施行早晚课诵仪。定课诵于朝暮二时，各有其依据。早上五更，天还未亮，道徒思想清醒活跃，易生欲念，破夜警醒而起，洗后即上殿课诵，通过念经可收心还净，进入无欲无念的修道境界。暮为日晡，一天将尽，人的意识昏然蒙眬，通过念经礼诵，可除却昏昧之意念，进入专一的



宗教思维。所以二时功课成为道观通行的重要规制。

各地道观课诵仪所用的经书、音乐曲目及程序大致相同。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》，课经内容相似。

全真道较大宫观不但所用曲目、顺序一致，曲调也多雷同，即均属十方韵体系。早晚课的经文和音乐各有不同特点。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（见表8、表9），以供参考研究之便：

表8 紫霄宫课诵仪式音乐运用程序

早坛			晚坛		
内容、程序	声乐	器乐	内容、程序	声乐	器乐
		鼓三通			钟鼓三通
澄清韵	咏唱	全奏	步虚	咏唱	全奏
吊卦	咏唱	全奏	吊卦	咏唱	全奏
提纲	咏唱	全奏	提纲	咏唱	全奏
净心（口、身）神咒	念唱	木鱼	玄蕴咒、尔时	念唱	木鱼
安土地、祝香、净天地等神咒	念唱	木鱼	斗老、玄天宝诰	念唱	木鱼
玄蕴咒	吟唱	钟、木鱼	三官、吕祖宝诰	念唱	木鱼
玉清、上清、太清宝诰	咏唱	全奏	三官宝诰	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、后土等宝诰	念唱	木鱼	清华妙殿	咏唱	全奏
南极、南王祖、北王祖等宝诰	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
祝经文	吟唱	钟、木鱼	三皈依	咏唱	全奏
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					

表9 北京白云观课诵仪式音乐运用程序

早坛			晚坛		
曲目程序	声乐	器乐	内容、程序	声乐	器乐
		钟鼓三通			钟鼓三通
太极韵	咏唱	全奏	清虚韵		全奏
澄清韵	咏唱	全奏	步虚韵	咏唱	全奏
举天尊	咏唱	全奏	举天尊	咏唱	全奏
双吊卦	咏唱	全奏	吊卦	咏唱	全奏
提纲	咏唱	全奏	提纲	咏唱	全奏
小启请	咏唱	全奏	小启请	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	斗姥宝诰	吟唱	钟、木鱼
三清诰等	吟唱	钟、木鱼	救姥宝诰	念唱	木鱼
弥勒诰	吟唱	钟、木鱼	报恩宝诰	念唱	木鱼
普化宝诰	念唱	木鱼			
提纲	咏唱	全奏			
天尊板	咏唱	全奏	天尊板	咏唱	全奏
中堂赞	咏唱	全奏	中堂赞	咏唱	全奏
忏悔文	咏唱	全奏	土地咒	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	提纲	咏唱	全奏
三皈依	咏唱	全奏	三皈依	咏唱	全奏
		钟鼓			钟鼓

### 三、课诵音乐的结构特点

课诵音乐整体为曲牌联缀体。抒咏性韵腔、经咒吟念同法器演奏迭相迎送，交织成章。曲调的联接顺序、调性布局、情绪和速度变化上均有一定规律性，兹以喇万慧道长传谱的一套早坛韵腔为标本，制表分析课诵音乐的体制特征（见表10）：

表 10 课诵音乐体制

韵腕顺序	澄清韵	单吊卦	双吊卦	一炷真香	玉清宝诰	提纲转五声佛	忏悔文	小赞	三皈依
速度 (每分钟拍数)	70 拍	70 拍	60 拍	72 拍	140 拍	48 拍	72→ 108 拍	86 拍	84 拍
调性	D	D	G→ <sup>b</sup> B	F→ <sup>b</sup> B	F	<sup>b</sup> B→F	<sup>b</sup> B→f	<sup>b</sup> E	<sup>b</sup> 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
联系因素									

从上表可以看到课诵音乐体制有以下特点:

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

## 第二节 祈禳科仪音乐

### 一、科仪概述

道教科仪除道众自我持修性质的仪式外，其它均可按其性质统分为阳事和阴事两大类。阳事属清醮，亦称太平醮，以祈福禳灾为目的，道教科仪分类为“祈禳”类，举凡上表呈愿、却病延寿、祝国迎祥、祈晴祷雨、解厄禳灾、祝寿庆贺等皆属此类。祈禳仪式种类亦多，运用较频者当首推为道教尊神圣诞、接驾、飞升等祭日中举行的专用科仪。道教既要请神祈福禳灾，先要恭敬讨好诸尊神，是为媚神之举。

道教信奉的神仙众多，所以他们的祭日数量可观。稍大的宫观当奉行典的固定祭日每年就有几十个之多，其中有道教教主和尊神的生日，如老君（农历二月十五日）、玉皇（元月初九）、土地（二月初二）、灶君（八月初三）、火神（六月廿三）、雷神（六月廿四）、财神（三月十五）、梓潼帝君（二月初三）等等。还有传说中得道仙翁或某些道派的祖师的生日，如吕洞宾（四月十四日）、邱长春（正月十五日）、真武大帝（三月三）等等。宫观道众每逢这些祭日，都要举行上表、祝寿、庆贺等科仪，届时附近小庙的道徒和信徒也会来参加，俨然如盛大节日。

祈禳科仪由来甚古，如神仙吕洞宾的生日，宫观士庶的庆典都很隆重，即以吴地而论：“四月十四日为吕仙诞”。俗称“神仙生日”，是日“官为致祭于福济观，观中修崇醮会，香客骈集。”<sup>①</sup>北方也大抵如此，旧时北宋：“京师神圣重纯阳，吕祖词间好道场，”“香火最盛，祭祷殆无虚日。”<sup>②</sup>

当然，道教更崇重的一般为老君、玉皇、真武等尊神之诞

① 顾禄：《清嘉录》卷4。

② 《北平风俗类征·祠祀及禁忌》。

辰。老君生日，自唐以来就极受重视。南宋都城杭州“天庆观”近年设老君诞会，燃万盏华灯，供圣修斋，为民祈福。士庶拈香瞻仰，往来无数。玉皇的崇高地位崛起于宋代，迄今仍高踞于道教殿堂的中央，不仅道观有极盛大的斋醮科仪，民间也很轰动，据《昆新合志》戴宋代清形：“元月初九为圣诞，清真观道侣架阁于庭，设醮祀玉帝，俗名‘斋天’，观者如堵。”真武神自元明以来尤受皇室崇重，亦为各地道观所崇重。每逢其圣诞，宫观必行盛大斋醮，持诵《真武妙经》。

## 二、祈禳科仪音乐运用的程序

现行的祈禳仪式主要有庆贺尊神圣诞的科仪和为诸真祝寿的圣班两大类。前者主要用于“普福道场”及设有专用朝科之诸神如玉皇、三清、三元、真武、九皇、接驾等；后者有九天圣母、五祖七真八仙总朝、太阳、太阴、南极寿星、乐王、龙王、关帝、东狱、札斗等圣班。<sup>①</sup>各朝科仪注虽有大小繁简之不同，但基本框架相似，只是针对所祀尊神之不同而加上特定的节次和曲目而已。下面选择几种常用朝科，观其仪式程序及音乐运用的大概情况。

### 1. 玉皇朝科

玉皇的圣诞有专用朝科，因所行仪式主体内容为“上表”，故不少地方也称为“上玉皇表”。视所需规模而有简单的通用科仪或上大表之别，上大表也叫做上朱表，隆重得多，仪式也复杂得多，通常要上三个高功（亦有加一名“报朝官”，是四个高功）。如只用一个高功，叫做“单朝大表”。然所行科仪程序是一样的。下以《玉皇清微朝科》（玉皇单朝大表）为例制表分析（见表11）：

<sup>①</sup> 本节参考闵智亭著：《道教仪范》，中国道教协会内部出版。

表 11 玉皇朝科仪式程序及音乐

科仪程序	音乐运用		
	曲目程序	唱奏者	唱法
高功就位	法器共奏	经师奏	
高功拈香	步虚	提科唱	咏唱腔
高功拜玉皇	吊卦	高功唱	咏唱腔
提科举	举天尊	提科唱	咏唱腔
高功祝香	提纲	高功唱	咏唱腔
踏罡、默运	三宝香	高功唱	咏唱腔
发炉	祝香咒	高功念	念唱腔
	威灵咒	高功吟	吟唱腔
称职	念白	高功念	念唱腔
宣表	念表文	表白念	念唱腔
高功行荡秽科	澄清韵	高功唱	咏唱腔
高功踏八卦罡	熏表韵	高功唱	咏唱腔
高功宣表、焚表	焚化赞	高功唱	咏唱腔
踏罡拜表	法器伴奏	经师奏	
斋主拈香化表	法器伴奏	经师奏	
高功揖让、散班	法器齐鸣	经师奏	

## 2. 三清朝科

三清朝科各有专用的步虚、吊卦、圣班、臣香文，以此与其它朝科相区别。此朝科可通用于三清圣诞（见表 12）。

## 3. 祝寿科仪

每逢祖师圣诞，先一日晚上止静后，举行祝寿。如老君圣诞，于二月十四日晚上祝寿，二月十五日早课后举行庆贺（见表 13）。

表 12 三清朝科仪式程序及音乐

科仪程序	音乐运用		
	曲目程序	唱奏者	唱法
高功拈香	法器牌子	经师奏	
	步虚	提科	咏唱腔
高功举香拜天尊	吊卦	高功	咏唱腔
提科举	举天尊	提科	咏唱腔
高功提纲	提纲	高功	咏唱腔
高功踏道宝罡	三宝词（一段）	高功	咏唱腔
上香默运	提纲	高功	咏唱腔
高功踏经宝罡	三宝词（二段）	高功	咏唱腔
上香默运	提纲	高功	咏唱腔
高功踏师宝罡	三宝词（三段）	高功	咏唱腔
上香默运	提纲	高功	咏唱腔
高功发炉	祝香咒	高功	念唱腔
高功跪宣	威严咒	高功	念唱腔
高功称职表	念圣班	高功	念唱腔
表白宣表	念表文	表白	念唱腔
高功念诰	三清诰	高功	吟唱腔
监院（斋主）化表			
高功说送表文			

表 13 祝寿科仪程序及音乐

科仪程序	音乐运用		
	曲目程序	唱奏者	唱法
经师就位	大鼓三通	高功奏	
监院拈香			
高功上单、说文	步虚	提科	咏唱腔
高功举天尊	吊卦	高功	咏唱腔
提科举	举天尊	提科	咏唱腔
	提纲	高功	咏唱腔
高功踏三宝罡	三宝词	高功	咏唱腔
上香默念	提纲	高功	咏唱腔
高功俯伏	祝寿文	高功	吟唱腔

续表

科仪程序	音乐运用		
	曲目程序	唱奏者	唱法
众拜	五祖七真诰	众念吟	吟唱腔
	皈命礼	众唱	咏唱腔
叩首	大赞	高功	咏唱腔
监院捻香、化表			
高功就位、上疏			
大众排班	头通鼓	执鼓师	
班斋就位	大磬、引磬各一声	殿主、提科	
叩首	二通鼓	执鼓师	
	大磬、引磬各一声	殿主、提科	
	三通鼓	执鼓师	
	大磬、引磬各一声	殿主、提科	
退班、散坛			

从上几种科仪可看出，各仪有一大致相同的框架和基本曲目如步虚、吊卦、举天尊、提纲、三宝香等。各仪个性主要表现在两个地方，一是相同曲目的歌词内容不一样。如同为步虚一曲，在真武朝科中是：

圣德流下土，星旗荡妖氛，剑光照日月，万载永沾恩。

“三清朝科”则为：

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

“玉皇朝科”则是：

举步朝金阙，飞身谒玉京；天外琳琅响，齐举步虚声。

“三元朝科”又是：

三元神共双，万圣眼同明，无灾亦无障，永保道心宁。

每仪均依其所拜神和意旨的不同而各有特定歌词，其他同名曲目也大抵如此。如《吊卦》一曲，“真武朝科”中的歌词是：

真武玄天上帝同，当年修道悟真空。净乐空中辞父母，武当山上证玄通……



“三清朝科”中则为：

三清圣号广宣扬，一句能消万劫殃。七宝林中朝上帝，五明宫内礼虚皇……

在“玉皇朝科”中又是：

稽守虔诚拜昊天，昊天今日赴经筵。经筵里面金光现，光现空中宝珠悬……

其它曲目均是这样，不再赘列。

各仪的另一个区别是，增添了一些专用的程序和曲目，以示其特定的祭祀对象和内容。例如，“玉皇朝科”有“荡秽”、“洒净”节次，起净天地解秽等作用，遂相应增添独有的《澄清韵》一曲；有特定的焚表仪遂增《焚化赞》一曲。又如“祝寿科仪”，则增祝寿节次，又相应多有“祝寿文”及“大赞”一曲。

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

### 三、音乐形式特征

祈禳仪式音乐是面对“神”，故其经韵均属“阳调”、“阳韵”，因其特殊的对象和目的，使用了一些独有的仪节及曲目。这些特点容易使人认为其音乐形式也有相应的独特性。然而，事实上其音乐形式的基本方面与其它科仪并无重要区别，而是使用同一模式的音乐体系。

从套曲结构体制来看，均采用曲牌联缀体。唱法均以念唱、吟唱、咏唱交替进行，

曲调形态方面可从两个角度分析。同名不同词的曲调，如北京白云观《步虚》、《提纲》、《澄清韵》等歌各自只有一个曲调，但可拥有多种不同内容的歌词而通用于不同朝科中。异词的曲目有一个共性，就是句式一致，如《步虚》均用五言体，《提纲》一律用七言体，这就为一曲配多词提供了方便和可能。“一曲多用”已成为道乐运用的普遍原则。

而异名异词之曲调,即各种专用歌曲,虽其标题歌词是特有的,但其音乐形式则与其他科仪经韵有很多共性特征,如都采用五声音阶或带变宫、清角、微升清角的六声、七声音阶;旋法均以级进为主,旋律曲折多致;腔幅一般较悠长延绵,好用长大的拖腔;曲调流畅委婉,有一唱三叹之致;风格闲静典雅等等。进一步分析,不少专用歌曲和其他科仪中的歌曲明显运用着相同的旋律或旋律段落,如不等长两段体的《大赞》之第二段和“施食”科仪的《三炷香》一曲几乎全同(见曲17《大赞》谱并比较曲12《三炷香》)。

又如三段体的《焚化赞》中第一、三两段(见曲18《焚化赞》)为《三炷香》旋律之变体。

上述例证十分常见,足以说明祈禳仪式虽有其特定的对象、目的、仪节和经韵,但其所运用的音乐形式却基本上和其他科仪雷同,属同一的风格体系。

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

### 第三节 开度科仪音乐

#### 一、科仪概述

道教科仪分类中的“开度”类主要指阴事,又称幽醮、幽事等,以济幽度亡为目的,举凡摄召亡魂、沐浴度桥、破狱破湖、炼度施食等皆属此类。

开度类科仪从隋唐时期就已流行,以黄箓斋流行最广,历代科仪文献极多,自南宋时起更成为诸斋之首。代表性的科仪见载

《道藏·洞玄部》的就有：太上黄箓斋仪 58 卷、无上黄箓大斋立成仪 57 卷、黄箓大斋转经仪、黄箓五老悼亡仪等，皆普召天神地祀人鬼而设，追忏罪根，冀升仙界，不可思议之宏伟隆重科仪。清乾隆十五年和亲王重刻过一本经龙虎山娄近垣勘订的《黄箓科仪》，卷 1 至卷 9 为发奏、建坛、宿启、拜表、早朝、午朝、解坛、设醮各项科仪；卷 10 为总圣位科；卷 11 为通用文检；卷 12 为秘符手诀、坛图印式、步虚散花、乐谱赞文。从南宋到现当代，黄箓斋、施食等度亡类科仪一直是最流行的仪式。

现行开度类斋醮名目繁杂，以施食最有代表性，各地称法有“焰口”、“荐亡科”、“炼度”等。各地各派所依照的文本和做法亦有不等差异。各地行仪规模也有灵活性，长短不一，有一日或一夜的，有一整天或三整天的，最长的可达七天。随时间长短，应做科仪有简有繁，如荡秽就有大小之别，不管法事简做繁做，都有一定之规，根据高功的传授“依科阐事”，否则就叫做“没传授”，说明这个高功是“剽学”，没有得到他上一代高功“拨职”，没拨职的高功按玄规在天曹没挂号记名，不属正统传授高功。住家道按《三洞修道仪》亦须授正一箓后方可为人章醮，在章醮中方可称臣某。全真派的高功传代，犹如全真派方丈接“法”之义，下一代方丈不接上一代方丈的“法”，是不能“开期放戒”当律师称人天教主的。<sup>①</sup>

开度科仪的仪式程序、内容及音乐也有基本框架，法师据此运用于各仪，视情施以变通。因此，只需分析一种较常用的科仪及其音乐，便可触类旁通，知其大要。下面选择最常用的《施食》予以分析。

## 二、施食科仪音乐运用的程序

施食也称“斛食”，建斋醮祭炼道场，演斛食济幽法事，相传源起于太极仙翁葛玄，故又称“太极祭炼法”。自唐代流行后

<sup>①</sup> 此段参考闵智亭著：《道教仪范》。

历代相沿不绝。据《道藏·大明玄教立成斋仪·建度亡醮三日节次》所载明代开度仪式，第三日济孤施斛。其《灵宝设斛科》记有程序：称扬太乙救苦天尊，焚符、洒净、诵丰都咒、焚召魂符、解冤释结符，加持斛食、五厨经、散施斛食、传戒说三皈九戒、送亡、化财等仪注，一如现行的《施食》科仪。

施食的形成虽有本民族黄箓斋的根源，但在形式体制上也借鉴了佛教“焰口”的因素，故今道人多换称为“放焰口”。民间道教别称亦多，如“赈济”、“忏灯”之类。名称不一，实质则同，皆为超度悼亡的法事。各地各派现行的科仪文本亦有不同。如陕、甘、四川用四川二仙庵刊本《太上清微祭炼救苦铁罐鸿仪》简称为《太上祭炼铁罐施食》；江南有正一派的《蓬壶炼》、《太乙炼》、《斗姥炼》等；苏州一带用《太极灵宝祭炼科仪》；全真道则用《萨祖铁罐炼度施食焰口》简称《铁罐炼》；香港全真道观用《先天斛食祭炼幽科》，是广州三元宫清同治元年的刊本。

从音乐角度考察，仍可据“住观道”同“家居道”的定义而作大致区分，住观道的音乐及科仪统一性较强，各地相同、相似的因素多；而家居道较多染上当地民间音乐色彩，各地差异较多，地域性浓。

今以北京白云观、武当紫霄宫、湖北谷城县、香港圆玄学院四地“施食”为例分析其音乐运用情况，前两地代表住观道风格，后两地代表家居道风格，由此可对“施食”科仪音乐的特征作一大致把握。为省篇幅，仅详述白云观一地，其余数地只概略描述（参见表14）：

表 14 白云观“施食”科仪音乐运用

仪式	曲目	形式	材料结构	异同关系	起音	音域	煞音
出坛	1 太极韵	器乐曲	A 单段变奏		角	9 度	徵
上香	2 步虚	咏唱	引子 + A		徵	8 度	宫
赞德	3 举天尊	咏唱	B 段变奏	类似 1	角	9	宫
宣牒	4 吊卦	咏唱	C 引子 + 两段体		商	12	宫
	5 宝诰经	吟	D 单段变奏		角	9	宫
	6 提纲	咏唱	E 单段变奏		宫	11	宫
	7 天尊板	吟	B1		角	8	宫
称职	8 小赞韵	咏唱	引子 + F 单段变奏		商	8	宫
敕幡	9 召请	咏唱	引子 + G 段变奏		羽	12	宫
洒露	10 叹文 (1)	咏唱	H 引子 + 单三段		角	14	宫
	11 举天尊	咏唱	B2	同 3	商	9	宫
洒水	12 水赞	咏唱	I 引子 + 单两段		羽	13	宫
书讳	13 返魂香	咏唱	J 引子 + 单两段		角	12	宫
	14 叹文 (2)	咏唱	H1	类似 10	角		宫
放幡	15 小救苦引	咏唱	K 引子 + 单段		角	14	宫
	16 天尊板	吟	B3	同 7	角		宫
	17 提纲	咏唱	E1	同 6	宫		宫
拈香	18 香赞	咏唱	M 引子 + 段变奏		宫	13	宫
	19 祝香咒	诵	N 引子 + 单两段		羽	4	宫
	20 提纲	咏唱	E2	同 6	宫		宫
宣疏	21 称职	咏唱	N1	19 的扩充	羽		宫
	22 提纲	咏唱	E3	同 6	宫		宫
	23 发鼓	鼓独奏					
	24 提纲	咏唱	E4	同 6	宫		宫
	25 举	咏唱	B4	同 3	角		宫
登座	26 慈尊赞	咏唱	M1	类似 18	宫		宫
三信礼	27 三宝赞	咏唱	M2	类似 18	宫		宫
禹步	28 三宝赞一	咏唱	M3	类似 18	宫		宫
	29 三宝赞二	咏唱	M4	类似 18	宫		宫
书讳	30 三信礼	咏唱	L 引子 + 单两段		角	11	宫
	31 举	咏唱	B5	同 3	角		宫
	32 称职	咏唱	N2	类 19	羽		宫

续表

仪式	曲目	形式	材料结构	异同关系	起音	音域	煞音
书讳	33 举	咏唱	B6	同 3	角		宫
	34 仰启咒	诵	K1	类 15	角		宫
发文	35 普召牒	咏唱	H2	类 10	角		宫
洒变食	36 黄篆斋	咏唱	O 单三段		宫	12	宫
	37 五供养	咏唱	P 变奏的单三段	类似 4	商	12	宫
	38 叹文(3)	咏唱	Q 变奏原单两段	类似 10	角	13	宫
	39 梅花引	咏唱	I1		羽	9	宫
	40 呼奄咒	诵	单两句自由反复		徵		宫
	41 清华妙境	吟	单两句自由反复		角	9	宫
	42 清华赞	咏唱	R 引子 + 三段体		徵	9	宫
变神	43 破丰都赞	吟	T 单段体		羽	4	羽
	44 天尊板	吟	B7	同 7	角		宫
念咒	45 真符经	吟			角		商
破狱	46 破丰都板	咏唱	T1 单段变奏		宫	9	商
	47 小救苦吟	咏唱	Y 引子 + 乐段聚集		商	14	宫
	48 举天尊	咏唱	B8	同 3	角		宫
	49 慢中称	咏唱	Z 单句变奏		商	6	羽
	50 叹文(4)	咏唱	H2		角		宫
召魂	51 五召请	咏唱	W 引子 + 单段		角	9	宫
解冤结	52 叹骷髅	咏唱	O1	类 36			
	53 举	咏唱	B9	同 3	角		宫
	54 悲叹韵	咏唱	X 循环变奏		商	9	宫
	55 举	咏唱	B10	同 3	角		宫
	56 叹文(5)	咏唱	H3	类 10	角		宫
	57 发鼓	鼓独奏					
洒露	58 咽喉咒	吟	W 单段变奏		角	11	徵
	59 清华妙严	吟	单句反复		角		徵
变施食	60 二十四类	吟	Q 乐段聚集		宫	15	宫
	61 举	咏唱	B11	同 3	角		宫
	62 香赞	咏唱	N	类 18	宫		宫
	63 吟腔	吟					徵
	64 举	咏唱	B12	同 3	角		宫

续表

仪式	曲目	形式	材料结构	异同关系	起音	音域	煞音
	65 佚名曲	咏唱	O4	36 的变体	宫		
谢神	66 快中称	咏唱	B 单句变奏		角	9	宫

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

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

高功揖让，拈香说文后，唱《举天尊》：音调在前曲基础上拉长，上下句结构，有过渡性质，也很像前曲的补充终止段。

高功起《吊卦》：音调略异，单段变化体。高功说文：“伏以，……迎请威灵来降临，广布神化赴坛庭……。”表白宣牒后，高功提纲：“爱河千尺浪，苦海万丈深。表白接：“欲免轮回苦，大众称天尊。”

高功起《天尊板》：单句反复，音调用《举天尊》的下句。高功说文“……寻声来救苦，亡者早升天”，提科举：“升天得道天尊。”高功起唱《干倒拐》韵，复对应的四句体，四句分别煞于“徵、羽、徵、宫”，附加散板宫调式尾腔，曲调用新材料。

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

接说文后又起《天尊板》。

高功说文后，提科举《风交雪》韵：曲调用清乐七声，上下句体又作两次较长的扩展变奏。

高功说文：“十万救苦放祥光，照破铜城铁壁墙。”

提科接：“亡者随光旋转动，出离幽冥赴道场。”

高功右持杨柳枝施法雨遍洒于幽灵、法筵。

高功起《柳枝雨》韵：长大的三段体，每段腔调不同，有对比性；节奏趋于活泼跳动，音调也明快华丽，情绪转为明快欢畅，同前面数曲形成鲜明对比，造成高潮。

高功放幡、执水、米盂、天目书救苦等讳，踏“五常罡”洒法雨于食。

高功说文后，起唱《三炷（上）香》韵：单段体，曲调与前曲第二段基本一样。高功边唱边踏“三宝罡”上香，接着发炉，念祝香咒，接念威灵咒。

提科提：“恭对法台。”表白接：“请称职位”。高功称职：“臣系太上无极大道……龙门正宗，邱太真人门下，依科闡事臣×××领台坛两班道众人等，今据×县栖居，焚修弟子××奉道设坛讽经，今值良辰之日，虔就本宫设立法台，判放斛食一筵。”接念“青华诰”。

高功咏唱《阴小赞》韵：徵调式单乐段，加一慢起引腔而构成全曲，音调围绕“商——徵”两音旋转，每一乐句的旋线呈高起，逐级下行的运动，曲调悠扬委婉，风格较独特。

高功同表白、提科对白。表白令执鼓师发鼓三通，直至高功登法台动作完。高功行“十方礼”拜座。掐袂袖手掩面躬身存神、变神，默运救苦讳。默念召神咒。表白燃表于高功前身后背书符文，书毕摇铃示意。高功至案前执令拈香默动“三清讳”上香、书讳，默念万神速现真形。书云篆，书通天讳，步“八卦罡”，念咒“奄吽吽，千宫开天门，……”。三揖至案前，书讳。

咏唱《慈尊赞》：引腔加两段体，第二段是主体，其音调更趋高昂，结构更长，反复配五段赞词，曲调流畅绵延，曲折多致，具赞颂风。边唱边执柳枝洒法水。

道众唱《黄篆斋》：结构长大，散板引腔（与前曲相同）加基本乐段的13次变奏和7次反复，大意是修设斋筵、供品，祈望神仙品尝，帮助死者超升。

高功执五老冠，书篆，默念咒文：“太乙慈尊降甘露”一气七遍。



念《仰启咒》：单两段体念唱，第二段曲调转属调，情绪更高昂，有一定对比性。念唱时每句都有手印、书讳等表演，仰启诸神降法场。

咏唱《三信礼》：唱时，双手结印，托香目运讳文，掐纹，上三炷香皆有秘咒。

音乐用清乐七声音阶，清角微升高  $1/4$  音，具河南音乐风，结构为基本段落作四次变奏。仰启三清降临斋筵。

接唱《返魂香》：引腔加乐段反复、变奏，乐段为起承转合四句体，拖腔悠长。五声旋律（起、承两句）和七声旋律（转、合）形成一定对比，曲调材料和表情均较丰富。

吟《破丰都》：此歌为不规整的上下句复，曲调简练，节奏规整，气息较急促，一字一音唱法。吟唱时，每破一狱皆有掐纹、书讳、念秘咒的魔术表演。高功依仗密咒、符文、仙歌之威力，掣开丰都一十八层地狱，召请各方鬼魂来赴法会。

咏唱《五供养》：斋主备香、花、灯、水、果五供品，奉献于诸神。在奉献供品时，高功双手结印，依次执行固定程序：托香（花、灯、水、果）目运各讳文，运毕，令书不同讳文。全曲音乐为一个悠长的宫调段落的反复和变奏，旋律围绕“商——宫”两音旋转，商音突出，旋法以级进为主，曲调委婉连绵。

高功咏唱《悲叹韵》（又名《吾今悲叹》）：复对应性四句体的多次反复和变奏，煞音分别为“宫、商、宫、徵”，句间、句尾多用长拖腔，再加上微升 FA 和曲折级进的旋法，曲情颇为哀婉缠绵。

高功烧符，书符文，立起默念《追魂咒》，急催幽魂来临法会。

接唱《小救苦引》。高功“敕幡”：催召鬼魂。高功存神慈尊以扬柳青枝遍洒甘露。于幡上书讳。运讳、……行十四召请，咏唱《召请尾》。上两曲都是惟愿幽魂今宵来赴筵。《小救苦引》曲调长大，字疏腔长，多用衬腔、拖腔和装饰音，旋律起伏多致。《召请尾》则很短，用一字一音念唱，似有急迫之意，与前曲情

绪构成对比。

高功念《变斛食》，烧符，令书讳，掐纹放诀。默念开咽喉咒一气七遍。

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

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

在整个仪式进行中，除咏唱经韵外，高功登台前尚演奏成套器乐曲牌，在各节次之间，尚穿插器乐或法器牌子作为伴奏或过渡。其他地方的“施食”仪及音乐情况也与此仪大同小异。

### 三、施食科仪音乐的结构特点

施食科仪音乐与其他仪式音乐类型有一定区别，如仪式以度亡为宗旨，明显的故事情节，拥有一批特有的经韵曲目和唱词，总体结构比其他仪式类型都更长，表演更具有人情味、通俗性等等，但其音乐结构的基本性质与其他科仪并无根本差别。如整体音乐结构均是曲联体为主的性质，音乐曲目和材料较丰富，套曲音乐展开过程中，既有不同曲调的对比穿插，也广泛运用重复、变奏、再现等板腔因素来加强统一性，这些不但是一地区各类科仪音乐套曲结构的基本特点，也是各地住观派科仪音乐的一般特征。例如武当山的“施食”科仪音乐结构即与此相似，说明住观道科仪音乐确有较多共性（见表15）：

表 15 武当山“施食”科仪、音乐程序及结构

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

但居家派执行的“施食”仪式音乐就有不同了，如湖北谷城县的火居道自称正一派，实属家居道范畴，其经常运用的“赈济”科仪实与“施食”同一类型，此仪整体结构性质不同于住观道，是采用循环变奏性质的结构体制（见表 16）。全套曲以《大偈子》（A）和《慈尊座》（B）为两支基本母曲，运用循环变奏的发展手法而构成。音乐材料简单，更突出统一性，仅两个母曲的形态风格有明显对比性，主要表现在：A 是五声宫调式，旋律

运动采用“徵——宫”型旋法，宫调色彩；B则是六声羽调式，增添偏音“变宫”，旋律运动采用“角——羽”型旋法，羽调色彩很浓。此外，两支母曲间也有一些相似腔节作为联系因素（见曲19《大偈子》，曲20《慈尊座》）。

表 16 谷城县“赈济”科仪音乐程序及结构

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

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

若将家居道“赈济”同住观道“施食”套曲体制进行比较，便可发现，前者曲调材料简单，发展手法偏重于板腔变化因素；后者曲调材料、旋法、表情均很丰富，强调联曲体因素，这又从一个方面反映出“家居道”同“住观道”音乐的风格分野。

## 第五章 道乐曲目考论

曲目这个概念虽直接体现于标题，但同时还包含唱词、旋律等要素，一种音乐体系的曲目构成情况通常直接或间接地反映出它的历史积累、库存量以及音乐思维、音乐风格的特点。道教音乐的曲目与一般民间音乐相比也有诸多自身特点，这些是认识道乐整体特点的一个重要内容。

### 第一节 曲目构成的一般特征

从道乐曲目总体构成特点看，首先曲目的数量与其他民间音乐比较就显得尤为丰富，一般保存传统较好的宫观通常拥有不同标题的曲目近百首，其次，道乐曲目的标题都有鲜明的宗教色彩。此外，从与道派的关联性看，一般住观派曲目的数量更丰富，居家派曲目数量则较少；住观派声乐曲目所占比重大，宗教性质明显，居家派器乐曲目较多，民间色彩浓。

从曲目的标题特点看有以下基本特点：

1. 一曲多名，即同一曲调以不同标题应用于同一或不同的科仪之中，标题与曲、词内容无固定联系。

2. 一名多曲，即同一标题用于不同之词曲，例如《步虚》一名各地道教均有之，但其实际的词或曲却可能大相径庭（当然也不排斥有相同或大同小异之例），甚至在同一地区道教中，其同名曲目也可能用不同的词曲，例如武当山住观道和家居道都有《步虚》一曲名，但其词、曲却全异。

## 第二节 曲目的来源及分类

研究道乐曲目来源及分类的真实情况,有助于深入把握道乐标题特点及其历史渊源,也将有助于加深对道乐本质的认识。现存的道乐曲目大多渊源甚古,不少已有上千年的流传史,它们的来源是多源的,但其中也有明显的主源,那就是宗教仪式及经文,从这样的角度去溯流探源,索隐发微,才有可能认清其形成的来源及规律性。

根据曲目的标题特点及其源出的不同情况看,可分为以下六类进行研究。

### 一、标意性曲目

这类曲目均属抒情歌曲,其标题能概括出作品的基本意旨、情绪或意境。标题与经文和音乐形式都有较紧密妥贴的联系,多为比较重要和常用的典型曲目。兹择要举例并略作考述。

1. 《澄清韵》此歌流传颇广。几乎各地皆有,此曲颇能反映道乐曲目运用的某些基本特点。一方面,它以同名同曲词的面貌灵活配用于多地多种科仪。如北京白云观既用于早课,又用于玉皇朝科;武当道教则仅用于早课(见曲21《澄清韵》)。另在其他许多地区如甘肃兰州白云观、成都青羊宫等均也运用同形的曲目。

另一方面,在不少地区又较多出现同词异曲异名的情况。如广东罗浮山的《步虚》,其词和《澄清韵》全同,然曲与名则不同。同样情况见于香港圆玄学院《玄启师科》之首曲《开经赞》,其词全同,但曲与名迥异,音乐全是广东音乐风味(见曲22《开经赞》)。

这些现象反映出道乐的曲、词、名这曲目三要素中,经词的稳定统一性最强。这是因为词直接表达宗教内容,意义明确易解,且有经书记录,传授传播中不易讹变。上述两种运用情况

中,同名同曲词面貌用于各地各仪的《澄清韵》显然更接近道乐传统的原始形态,其曲具“超地域性”,风格古朴典雅;而同词异名异曲的情况,则应视作其的俗化流变的形式。

此曲歌词源出于东晋灵宝经典《度人经》,原词很长,现常用的核心唱句为“天无氛秽,地无妖尘,冥慧洞清,大量玄玄也。”唐初名道士成玄英曾注解此经,十分推崇此经“开人度物,死生通济”的神奇法力,认为只要虔诚念诵此经,即可通仙成道,所谓“诵经十遍,上达诸天,起死回骸,咸得长生”,“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。”这种静养念经即可成仙证道的理论,成为后来住观道士修炼的指导思想。所谓“澄清”,既指“玉宇澄清,纤层不染”的天界景象,也指道徒“三业清静”、“淡泊虚夷,不染层境,体兹正道,悟彼重玄”的心境,在这样境界中不断修炼才可能达到修道长生的目的,成为得道的活神仙。既指天道的清澈,亦像人道的清静,天人合一,此曲意旨可谓精深,此歌音乐也吻合标题意旨。引腔一开唱是十数个商音的连续叠唱,从极缓慢起渐快后突然上扬到清角才又慢下来,下行到宫音略停留,接着以典型的环绕终止式结束,仅寥寥四音,勾勒出一幅清虚淡雅的意象,颇得“大音希声”之三昧。入板的正体唱段,句幅连绵不绝,悠长宛转,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,旋律类似引腔,构成首尾呼应关系,使全曲结构显得严谨而完满,同时与正体所强调的商调色彩形成了调式上的微妙平衡。此歌以商为中心的主腔型,在道曲中占有极重要地位,在全国许多宫观道乐曲调中都可见到它的运用。仅举数例(见曲22,《澄清韵》主腔通用曲例)。

2. 《步虚》历史悠久的代表性曲目。早在南朝灵宝派大师陆修静撰《授度仪》中即见载十大步虚词,以后广为运用,传衍不

绝，渐繁衍为变体极多的步虚系统。此歌常一字而虚声吟咏，乃模拟“神仙上圣朝玄都玉京，飞巡虚空所讽咏。”道教认为其声腔源于古代祭祀音乐。“古者祭祀歌乐章，或歌毛诗。今法事长吟步虚，本此也。”早期步虚词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。秉歌观大汉，天乐适我娱。齐声无上德，下倦不与俦。妙想明文觉，洗洗巡虚游。”（《步虚》第一）道教情调极浓，演唱时道士要踏禹步旋绕神坛香炉，故古籍多称“步虚缭绕”。

唐代此曲流入宫廷，经帝王仿制改编，表现内容范围更扩大而丰富，又流传于文人及民间，臻于极盛，薛涛《拭新服裁制初成》诗云：“每到宫中歌舞会，折腰齐唱步虚辞。”说明中晚唐时期步虚在宫廷表演时已有舞容，并成队舞，有特制服饰和规定动作，有参礼仪式。唐宋文人亦多仿步虚歌体而创多种《步虚词》。在漫长的发展过程中，步虚的词曲别体越益增多，滚成一个大雪球，影响巨大，几成为道乐的代名词了。现存步虚曲变异甚多。一曲多词者广见，如苏州玄妙观的步虚曲就配唱了《穿步虚》、《送符偈》、《天师颂》、《焚表颂》、《焚词颂》、《祭火官》、《洒净》、《降圣》、《送三宝》、《结坛》等曲目。各地《步虚》的曲调也有不同。

有些地区的步虚曲调为相同或相似关系，这些共性较强的步虚曲调有可能保留了较古老的母体形式（见曲23，共性化的《步虚》曲调比较）。

曲例中的四首步虚，唱词虽有同有异，但曲调及主腔却很相似，可视作同一母体的初级变化形式。另外两首步虚，分别为广州三元宫与上海虹庙道士所唱，其曲调变化加大，可视为母体曲调的二级变化形态（见曲24，共性化的《步虚》曲调比较之二）。

但各地住家民间道教所唱步虚，曲调不同者居多，如湖北谷城、台湾及香港等地所唱之曲均不一样。香港圆玄学院虽称为全真派，但修行方式实与家居道无异，故列入家居道范畴。三地的



步虚曲调已地域化、民间化，远离了母体的形态（见曲 25《步虚》、见曲 26《步虚》，见曲 27《步虚赞》）。

可见步虚运用情况复杂多样，现《步虚》一曲实已不能简单用一首固定歌曲的概念理解，而是一个含多种词曲，异同情况极复杂的曲调家族。步虚的繁衍现状，是口头传统下历时悠久、流传太广的必然结果。

## 二、源于科仪节次之曲目

更多的曲目是直接源于科仪的程序节目，通过分析这些曲目可考察音乐与科仪之关系，科仪的衍变轨迹等。兹举例分述。

1. 《黄篆斋筵》，又名《黄篆斋》。曲名源于六朝时已有的一种大型斋仪。唐以后此斋运用越来越多，功能广泛，主要用于超度亡灵。现《黄篆斋》一歌多作为“施食”科仪中一个节目，保留了拔度鬼魂、谢罪希恩之类的早期内容特点，曲调丰富，结构长大。

2. 《三宝香》，源于斋仪中的“三上香”仪式。“三上香”即向道、经、师烧香礼拜，每上香完则读愿文。祈祷从地狱解放斋主的九世父母及一切亡魂往生天界；祈祷帝王到师、父母、同学、诸士贤等得道；祈求一切众生免于灾厄。同源曲目尚有《三宝词》和《三皈依》等。更准确地说，从古代斋仪三上香中衍生出了若干同类异名的经韵，这些经韵的标题与曲调不尽相同，但其歌词和仪式用法却一致，保留了古代斋仪的基本特点。兹以北京白云观《三宝香》和《三宝词》两歌为例说明，两歌的歌词内容大致相同，高功上香踏“三宝罡”时专用，踏道、经、师三宝罡时分别唱这三段词，但曲调则并不相同（见曲 28《三宝香》，曲 29《三宝词》）。

这两首曲例反映出道曲衍变的一种规律，即在历代传承中，仪式和歌词部分相对稳定地保留，而曲调和标题却有较多变化。这是因为科书常仅记载仪式程序和歌词之故。

3. 《念表文》，源于“上表”斋仪。上表是向道教尊神烧香

表达愿望的专用仪式。曲名源出黄箓斋中的“言功拜表”仪，即将行道诵经所积功德向诸神报告，请求满足心愿：以这些功德救济灵魂，使生者获得幸福。向天神上奏“黄缙朱表”的原文，集中叙述斋的目的。同类曲目有《诵念表》、《登台上表》等。经词大多是信徒的各种愿望，伏愿尊神赏赐汪洋惠泽，保佑信徒如愿以偿云云。上表的愿望无所不包，既有为死者赦罪解厄的，更多是为生者祈福，诸如保佑“攻读者智能聪明，务农者五谷丰登，行善者增福添寿，修真者道果圆明，保佑四时顺遂，八节吉祥，炎消社祸散，全家安康”等等，甚至求“早生贵子”，亦可具表上呈。总之寄托了一切美好愿望。待唱完各种赞颂后，即焚烧表文，借青烟而上达尊神。音乐旋律常用朴素的朗诵调，以宜于陈述愿望。

4. 《辞谢腔》，源出于唐代“言功拜表”后所行的“谢恩醮”仪式，大意是感谢神灵协助斋功成就。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，作为斋仪的一部分使用，唐以后多放在斋仪的最后使用。

5. 《忏悔文》，源出于古代斋仪中的“礼忏”仪式。礼忏是对各方神灵的忏悔，向各方三礼，上香，然后读忏悔文。其唱歌内容是向十方圣众真心忏悔世俗的种种罪障，并用道教戒律约束警戒自己，以求得道成仙，音乐采用宜于陈述的吟唱腔。

6. 《大启请》、《小启请》，也源出“礼忏”仪式。读忏悔文后，接着要读“三启”，即读三段诗，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。现作为道教常用的韵，用于多种不同的仪式中，如北京的“玉皇朝科”，香港的“玄门启师科”等（称《启请赞》）。这些韵的歌词尚大致保留了古仪之意旨，但各地曲调不同，歧异较大。如武当山喇道长传谱的《小启请》一歌较长，词意接近古仪，而《大启请》一歌则颇短，词意则为忏悔罪障，与古仪意旨相去甚远。而北京白云观则恰相反，其《大启请》一曲较长，词意接近古仪，而《小启

请》则极短，仅有一句无实义的呼唤词。

7. 《发文正奏》，现用于《上表》仪，源出于宋代黄箓斋正斋开始前所举行的“预告”“正奏”“拜章”等仪。所谓“预告”“正奏”，是向众多神灵发文书报告将要举行斋醮，请他们协助。正奏时发文书的神灵极多，分为发“奏状”、“申状”、“牒状”的三种等级，向形形色色的众多神灵分别发各式各样的原文，大约与道教在宋代确立了全国规模的冥界组织等级制度有关。

现《发文正奏》一歌，当是此古仪的孑遗形式，内容已残缺不全。<sup>①</sup>

8. 《破十八狱》，又名《破狱》、《破丰都》等，用于《施食》仪，源出宋代黄箓斋中的“破狱”“召灵”等仪节。施食仪是象征性地表演求神救度亡魂的情节，其中破地狱是核心仪式，以灯为象征，从丰都地狱解救亡魂，然后将解救出来的亡魂召到坛上，通过召灵、沐浴、咒食等一系列仪式，给他们吃天上的食品，使能升天得超度。歌词大意是呼唤玉宝皇上天尊、十方灵宝救苦天尊协助，并依仗密咒“腌哑吽，吽哑利，吽吽吽”的威力掣开丰都一十八层地狱以拔度灵魂。音乐用朗诵调，以围绕宫音旋转的下行腔句不断变奏而构成全曲。从曲名及歌词内容看，此曲仍保留了古代黄箓斋最本质的内容。与《破狱》同类型的经韵尚有《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。

9. 《叹文》，源于“召灵”仪，高功咏唱此歌，向丰都地狱的各种鬼魂发出邀请。歌中哀叹各种不得善终，死于非命的孤魂野鬼，有看破红尘的悲凉出世之情。音乐也紧密配合，音调丰富多彩，节奏舒缓滞重，拖腔悠长宛转，极尽悲哀感叹之致。

10. 《小救苦引》、《幽冥引》，源出“召灵”仪，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。

<sup>①</sup> 参见《中国武当山道教音乐》一书。

11. 《叹骷髅》，源出“召灵”仪。道教认为，人的魂指心神，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，即出于此意。《叹骷髅》本事出自庄子《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《叹骷髅》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，还综合了刚劲挺拔的曲调，淋漓尽致地表达了感慨、虚远、悲凉的情致。

12. 《五芽符命》，源出施食中的“沐浴”仪。道教认为，死者魂魄分离，其原因是死者生前大患临身，积怨忿而成冤怼，以至难逃苦海。所谓《五芽符命》，即是请五帝为鬼魂完复人身：“青帝双魂魂肝木旺，赤帝养气心火烹，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，各类孤魂野鬼还须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》。

13. 《五厨经》，源出“咒食”仪。意即用五方五行五脏之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，并为修行得道作好准备。

14. 《提纲》，即在提科举“天尊”之后，高功咏唱七言四句诗的前两句，提示纲要，然后表白接念后两句，由此构成“举——提——接”的固定程序。如在“三清朝科”中，提科举：

“赤明中劫天尊”。高功提钢：“钟鼓琳琅响彻天，十方肃静得安然”，表白接：“天无氛秽朝元始，地无妖尘诣圣颜”。这种程序在一次仪式中常多次出现，故一仪遂有多次举天尊，提纲，每次的曲调都一样，但词不同。提纲和举皆用咏唱腔，抒情味较浓。

15. 《大赞》，源出于祝寿科仪中的最后一仪。祝寿朝科中，高功诵祝寿文后要念诰，念诰毕，高功起《大赞》韵，主要是酬谢、赞美天地，所以又称为《酬天地》。

16. 《焚化赞》，源出上表中的最后一个节目焚表仪。表白宣表文，高功行荡秽、踏八卦罡、熏表等仪后，即起此赞，之后又踏罡拜表，监院（斋主）拈香、化表。表文于是借一缕青烟和飞云上达天尊，以求皇天眷佑、民安物阜、风调雨顺、十方善信、福寿增延……。

上述源于斋仪节目的曲目，多出自黄篆斋，原因是黄篆斋功能的重要和广泛，能满足生者对亡人的悼念抚慰，还可满足生者的美好愿望，故其仪式特别长大复杂，音乐曲目也相应丰富多彩。

### 三、取自经文首句词之曲目

道曲中有一部分曲目是直接摘取经文首句歌词中的首句词而形成。例如：《香花送》取自：“真武朝科”（又称“上祖师表”）中“升表”仪式所唱歌曲的首句词：“香花送，使者早登程，……”；其他如《吾今悲叹》、《慈尊救苦赞》、《返魂香》、《柳枝雨》、《酬天地》、《建法筵》、《慈尊座》、《东华引》、《仰启咒》、《召请》等皆属此类情况。

这类曲目的标题虽然只取歌词首句而成，也不能涵盖歌曲的基本意旨，但首句词毕竟常常涉及歌词的主题，所以这类标题多少也可暗示歌曲的局部意义，与歌曲内容意境也有一定关联。

### 四、沿用古代音乐之曲目

道乐曲目中有一部分是从古代音乐同一曲目流变而来的，现

略举例。

1. 《下水船》。现为道教器乐《耍曲》类曲目，从曲名看与唐代宴会使用的酒令一类曲调有关。此曲名见载于唐崔令钦撰《教坊记》，任半塘教授释名曰：“乃因曲水泛觴而兴之调。与《回波乐》、《上行杯》、《劝金盞》等调同一成因。”“船，指酒盞言。”<sup>①</sup>可见最早是行酒令时所唱的小调，至今道教用为器乐曲名，其间流变历程的漫长复杂自不待言，亦可见道乐与中国其他音乐品种交融之一端。

2. 《十面镜》，又称为“四面镜”。查《金元散曲》中吕宫有曲牌名为《快活三过朝天子四边静》，乃带过曲。疑《十面镜》、《四明镜》乃《四边静》之音讹。古代声乐曲演变为器乐曲是较多见的情况，道教称器乐曲为“曲牌”，也与其来源有关。原宋元词曲曲牌皆是有词有曲的歌调，后渐演变为器乐曲，歌词丢失，但曲调和曲牌称谓仍被保留下来，陕西道派鼓乐曲亦多有此例。

3. 《耍孩儿》，现为武当道教器乐“耍曲”曲牌，西安道派鼓乐亦有此曲牌名。此曲名来源众说纷云。一说为唐明皇取名，<sup>②</sup>传说公元712年，玄宗太子出生后终日泣哭不止，玄宗即召梨园伶人之为演唱逗乐，各种乐舞百戏，皆不止其哭。唯有一曲唱起，孩儿即转悲为喜，故玄宗将该曲定名为《耍孩儿》；又说系由金元时期的《般涉调·耍孩儿》演变而成；<sup>③</sup>再有一说是此曲原名《魔合罗》（《太和正音谱》）或名《摩喉罗》，系梵语 *Muhura* 之音译，源自佛门，由西域传至中原<sup>④</sup>。

从宋金时期董解元的《西厢记诸宫调》始，《耍孩儿》已成为古典戏曲、说唱音乐之常用曲牌，以后元杂剧、散曲、明清俚曲以及《九宫大成南北词宫谱》等有关文著词谱中，屡见其曲牌

① 参见《敦煌曲初探》，第322页，上海古籍出版社。

② 参见孔繁洲著：《耍孩儿溯源》，载《音乐舞蹈》1986年1期32页。

③ 同注②。

④ 同注②。

词文及乐谱，足见其源远流长。

4. 《万年欢》宋代宫廷云韶部即有此曲，每于上元等节日奏于宫中，属大曲，中吕宫，可见那时即与道教音乐有缘。近代以来昆曲吹打曲牌中亦有此曲，属“神乐类”，只配合动作而无群唱。现武当道教用为“耍曲”的牌名。

### 五、源于民间音乐之曲目

这类曲目大都见于住观道的器乐牌子。如武当山的《大开门》、《小开门》，原系昆曲吹打曲牌，用于伴奏盛大宴会。而另一些耍曲牌子《水乐音》、《海白菜》、《背靠背》、《四川调》、《闹台尾》、《雪花飘》等，显系借用民间小调之类的歌名。

家居道此类曲目更多些，其器乐部分多用地方戏曲的曲牌，唱腔也有许多曲牌是来自俗乐。如仅以重庆市铜梁县虎峰区福果乡三多村的亢鹏道场乐班为例，其锣鼓曲名几乎全部借用川剧的或民间锣鼓曲曲牌，如饺子锣、抽筋赞、饶钹锣，老腔锣鼓、火堂锣鼓、下山虎、水葫芦、新腔、风车子、小起头、扯四锤、阴锣、急扣板，单工尺、正四锤、三声鼓、合同锣鼓、扫板、振铃、三擂鼓、扣板、急三枪、赶眼、八句锣、上天梯、扑灯蛾、课课子、扫眼……。而其唱腔亦多借用川剧和民间小调曲名，如哭皇天、腾苍龙、天真牌、对口调、望单台、高腔、悦调、挂金锁、宣扬调、唱火占子、饶钹腔、驻马听、驻云飞、园林好，逍遥调、混江龙、悲调、苦魂调等等。

## 本篇小结

考察道乐曲目是认识道乐特征及源流演变的一个重要侧面。以上粗略考述，涉及道乐曲目形成的特殊轨迹和流变现象，从中可认识到以下几个特点。

首先，源于科仪程序的曲目占有主导地位（其他来源的曲目或多或少都与科仪经文有关），反映出道乐标题是按照有助于科

仪的演出、传承的原则而命名的。对于道教来说，科仪比音乐本身更重要，因此道士用科仪节目作为歌曲标题是顺理成章的。此外，这种命名法有其实用目的。自古以来，科仪的传承传播主要是利用书面语言，传承比较准确完整，不易发生歧异或遗漏；相反，音乐传承主要是靠口传心授，这种传播很易产生讹误，变异或遗漏。反映到标题问题上，如果按音乐的内容特征来命名，必然很难统一，为传播和记忆的方便起见，直接采用仪式名目作相应经韵歌曲之标题，显然最有利于统一规范。至于标题是否能反映歌曲的音乐特征，在科仪音乐中看来还不是最要紧的问题。这一点，也是道乐中同名异曲、一曲多名现象之原因所在。认识到这点，我们在分析道乐曲目的标题与内容之关系时，就会持更客观更谨慎的态度，不至于望文生义，牵强附会去诠释它了。

事实上，从现已掌握的资料看，各地科仪音乐在音乐形式上虽多有不同，但在科仪程序和经文内容上却大致一样，这在很大程度上与传播方式有关，试想经韵歌曲也与科仪书一样用书写方式传承，其稳定性和统一性肯定就强多了。

其次，现在道曲中源于仪式节目的歌曲绝大多数是用于“施食”法事中，将这些曲目综合起来，可看出其基本保留了唐宋时期黄箓斋仪的主要程序和经文内容，

这就说明现存“施食”法事继承并保存了比较完整的古代黄箓斋仪的传统，这对于构拟古代斋醮音乐的特点，探索斋醮音乐的古今演变规律都具有重要研究价值。



## 第三篇 风格论

从形态考察中，我们已看到道教音乐确有许多与俗乐不同的特点，这里有必要进一步从更深层的思想观念层面和更宏观的风格层面来探究和把握道乐实践的意识背景和本质：道教主观上对音乐是否持有某些特异的观念？这些观念对道乐实践产生了何种影响？道乐在客观事实上又可产生哪些独特的功能？纷纭复杂的道乐作品有无比统一的审美倾向与风格？通过这些更深层面的探讨，可以更理性更准确地认清道教音乐的特性。

## 第一章 道教音乐观

人是观念的动物，人的行动受观念的支配，因而要理解人的行为特点，必须了解其特定的观念。音乐观是人们对音乐本质的基本看法，它支配人的音乐实践，制约特定音乐风格的形成，万千世界林林总总的音乐现象，归根到底都源于不同人群的音乐观。

道乐之异于其他音乐，很大程度是由于执行者具有异于常人的观念——道士作为虔诚的宗教信仰者，其观念固有很多超验的主观成分，不能等同于其音乐事实上达到的效果。但这些观念毕竟对其音乐行为有直接制约和影响。研究道乐，固不能全然认同其音乐观的科学性，但也不能随意回避或否定它，而要先以同情的态度承认它、正视它，再客观地研究它，才能深入了解其合理性所在及道乐特殊性的形成机制。

不过，欲探索道教的音乐观远比儒教和佛教都更困难。因为道教在音乐活动方面历来重实践轻理论，基本没有较完整专门的观念形态阐述，只能从一些零散的相关描述中细心梳理，捕捉分析有用的信息，才可能逼近其音乐观的真实内涵。

研究道教音乐观，只能基于道教自己的说法和文献。成书于南宋的大型科仪文献《上清灵宝大成金书·序》中开宗明义地谈道：“但着威仪于科范，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？”这段话将科仪、表演与音乐并举而阐其要旨，提到音乐的真谛是“奥”，这一字真言，可看作是道教大师音乐观念的一个精炼表述。科仪音乐不能仅追求表面的音声，而要表达它深含的奥义，才是科教的本意。这“奥”可理解为神秘玄

虚，是道教对音乐符号的独特认识和看法，弄清它的真实内涵，才可能逼近道教音乐观的隐密世界。

## 第一节 起源观

音乐是如何产生的？这是中外古今音乐理论家孜孜不倦地探寻的一个根本问题。各种学说众说纷纭，各有道理，又不能定于一尊。这种现象正反映出音乐产生的多源性特点，正可解释音乐风格多样化的必然性。然而已有的音乐起源诸说，无论是“劳动”或“语言”，“求爱”与“信号”，都与道教的看法对不上号。道教对此特殊的理解，在东晋时期面世的道经《洞玄灵宝玉京山步虚经》（简称《步虚经》）中可以读到基本答案。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。<sup>①</sup>显然，道教认为音乐本源于天界固有的大音，神仙将其记录后流传下来，才有了世间的音乐。这种自然天成的天音观神妙莫测，显然是一种超验的起源观。但它确实是历代道教的基本共识，道经文献中凡涉及音乐的描述，都充满神秘色彩，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”，音乐完全成了天神的象征。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，经文中用较长段落和浪漫笔调描述了仙乐的表演场面，形象反映了道教的音乐观，译成今文大意为：“玉京山在无色无尘的三清大罗天上，山上有金玉铸成的宫阙和七种珠宝镶成的黑色祭坛，山之八方各有一株坠满七种金银珠玉的自然树，这是最高尊神太上无极虚皇天尊的住所。许多神仙真人和帝王每月三次，点燃通灵的自然檀香，向空中撒散鲜花，围绕着祭坛旋绕三周，赞美太上，并咏诵象征空虚深邃之道的歌曲（空洞歌章），此时，诸天仙奏响了音乐，千

<sup>①</sup> 载《正统道藏》第1卷。

百万乐伎奏起明朗嘹亮的云笳，真妃击节而齐声歌唱，仙童表情庄严地唱着清婉的歌调，玉女缓缓跳起优雅的舞蹈，姿态柔婉，韵律流动。灵风吹动树中的七种珠宝，发出了自成宫商的音调，众神闻听此音调就飞腾天际，不停地奏乐和清歌，感叹这大音至乐的雅妙宛绝，难以名状。忽而太上天尊擂起震天的法鼓，众真人安静地清唱洞经，体味着其中的玄义奥妙，为之感动喜悦。”<sup>①</sup>道教构想的这幅神奇宏丽的仙乐图，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。

## 第二节 功能观

道教的音乐功能观也是从属于神秘力量这一大本宗的，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，但道教的功能观却另树一帜，它推崇的是“通神降魔、修道养生”等功能，恰与其起源观相呼应。有关音乐的道经记述大抵不离此说。

### 一、通神降魔

所谓通神的功能，实即巩固宗教信仰的功能，这是道教视为最主要的一种功能。道教典籍谈音乐不多，一当谈及就要将其同神相联系。如《云笈七签·羽圣保德真君传》云：“倘末时祈祀，不及备此三坛，亦当精洁词章，鲜异花果，扣鼓集神，恳祈而

<sup>①</sup> 载《正统道藏》第57册，第46411页。

告。”《要修科仪戒律》卷8引《太真科》云：“斋堂之前，经台之上，皆悬金钟玉磬……非唯警戒人众，亦乃感动群灵。”可以说，召神集神、感动群灵之功能乃是音乐用于科仪之基础和动因。

通神是道教信仰和仪式的基点，也是道教音乐功能观的核心要务。科仪中常用的《金钟玉磬仪》就集中反映了这一观念。清代的《正朝进表》仪式中，向三清尊神礼拜，启请神将时，先要鸣金钟二十五声，以召阴神，因“林钟气应乎阴元”，次振玉磬三十六音，以集阳神，因“玉磬音和于仙乐”，再金钟玉磬交鸣三十六音，这样就可以“混合二气，表阴着阳，金和动瑞，玉应静昌，交感上下，格鉴十方”，也就是说，金玉交鸣，可使阴气上升，阳气下降，二气混合，即可交感天地上下，由此召来十方神灵。同时，钟磬交鸣，包涵天籁之音，其音传上九霄，可与仙乐沟通，“传音于仙乐，响彻云霄”，遂出现瑰丽的仙乐景象：“九凤齐唱于丹陛，百兽率舞于黄庭”，最后法师就“可通高远之天，兹造步于枫门”，沟通天人，进入仙境了。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得到特别强调。最迟在唐代，道教就真诚地认为，不同的音乐和奏法，可交感不同神灵。唐代玉清观道士朱法满撰《要修科仪戒律钞》<sup>①</sup>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交通不同的神：“鸣三下法阴数生于二，成于十，抓爪弹十下法长牙之音，阳数生于一成于九，次引九槌震琼瑶之响，三下者上闻清微禹余大赤之三天，中应无色色欲之三界，下警地狱饿鬼畜生之三途，……三三为九，故九槌也。敍长法，敍长二十七槌，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

<sup>①</sup> 载《正统道藏》第11册。

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。

咏唱的经韵，当然更是通神达仙的必要手段，这也正是科仪须臾不离经韵的原因所在。一场科仪，所唱经韵少则十多曲，多则达数十曲，经韵随仪式通神阶段的来临而推向高潮，与信仰仪式浑为一体。清初《三元斋》科仪<sup>①</sup>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》中的四十二个字母的读音，以同样的曲调唱四十二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”能获得智能与功德。<sup>②</sup>可见诵经通神是道释两教都有的观念。

驱魔逐邪则是道教的另一重要音乐功能观，其与通神功能相呼应。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，即会仓惶逃遁，“若有道士能为疾民建斋转经，奏章设醮，法师行道之处，恶鬼闻之自然逃遁，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。”

音乐可通神驱魔，这在常人看来当然是匪夷所思的，但却符合道教信仰的思维逻辑。在道教看来，神魔皆非常人，与他们打交道，不能用常人的语言符号。而音乐作为天界宇宙的创造物，本是巨大威力的象征物，亦是天界神魔能够理解的特殊符号。因而用音乐来媚神震魔就是最有效的手段和方式了。

① 载《藏外道书》第14册《广成仪制》。

② 参见胡耀《佛教与音乐艺术》，第96页。

## 二、修道养生

修道养生是道教信仰的最高目标，贯穿于道教文化的各个领域，音乐自不能例外。道教很早就意识到音乐的修道养生功能，认为“讽经诵祝，乃修仙之径路。……得修仙之路，得以晓自然之理。”<sup>①</sup>《洞玄空洞灵章经》称：“若能长斋，诵经灵章，万遍道成，”<sup>②</sup>《太上老君说常清静妙经》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。”又引葛仙翁曰：“吾得此道，曾诵此经万遍。”其所诵之经，多为句式整齐的诗体，便于诵唱。除用讽诵法外，还用咏唱法，如《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。”魏晋时期的上清派更认为诵经的修道功能胜过其它炼养术，《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，不须行其它术也，立便仙矣。若得《大洞真经》者，复不须金丹之道也。读之万过毕，便仙也”<sup>③</sup>至迟从魏晋开始，道教音乐就与炼心紧密结合，“心斋——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，后着耳彻听，天尊诵经之声，琅琅然如钟声。”道教每日必诵的功课经要求：“……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。慎无轻慢交谈接语，务在端肃，念念无违，随愿祷祝，自然感应。”<sup>④</sup>道教中人都将诵经作为炼功术而用，有三种诵法：神诵、心诵和气诵，各用发自上、中、下三丹田不同之气，随事之轻重而诵之。道士大都会唱韵，也因为其有炼功之效用。

① 载《太上玄门功课经序》，载《重刊道藏辑要·张集》。

② 载《无上秘要》10册，第149页。

③ 载《甄命授》第一。

④ 载《甄命授》第一。

### 第三节 审美观

道教文献虽少有音乐美感的描述，但从道经中仍可寻一些蛛丝马迹，可证道教不但有敏感的审美力，而且这种审美体验是非常神奇的。《步虚经》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，遂产生了一种美感体验——“雅妙宛绝，难以名状”，这八个字既是道乐的审美效应，更是道教的音乐审美理想，言语虽少，却已反映了道教特有的审美观。虽然在音乐起源问题上，道教的认识是非常抽象和超验的，强烈的主观体认为人们的理解布下了密团。但落实到实践形态的美感体验，其观念就趋于实在，有明确具体的指向，使人可以捉摸了。他们的美感体验不外乎有两个要点，一是高雅奇妙、柔宛至极点，二是空灵玄远，可供人体味、感动，但却难用语言形容描述，它太深奥了。这种审美观虽仍有浓厚的神秘色彩，但很可能隐含着某些真实的因素，这种体验在很大程度上已接近了音乐的特殊本质和审美规律。值得注意的是，自古以来道教音乐实践确实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。这种契合恐非偶然的巧合，表明道教音乐观虽有主观信仰的因素，但并不全是故弄玄虚、无的放矢的空想，而有其符合审美法则的内容和实践基础。

上述简要分析大致表明，道教音乐观虽未形成较完整的理论表述体系，但其内在的思维逻辑仍是清晰和自成一格的，那就是围绕神秘玄奥的大本宗而运转，服务于道教神学信仰。其中含有很多真实的合理的成分，可作为研究道乐特殊性的重要参考和依据。但也不可否认，这种带有强烈宗教信仰和感情的音乐观中，含有很多超现实的主观想象因素，对于科学研究来看它还不完全正确，也不够完善。有必要从客观角度对其音乐功能作出进一步的分析研究，以获得更合理、全面的认识。



## 第二章 道乐之功能

任何一个人或一个社会集团在运用音乐时，都要通过音乐发挥某种功能。更细致地区分，所谓音乐的功能体现，有两个方面的性质，一方面，是音乐创造者和使用者所希望达到的功能，即是局内人的主观意图或观念，另一方面，是这种音乐所实际达到的并为接受者认同的功能，即是局外人的共鸣效应或音乐客观的内容。从这不同角度产生的音乐功能观，可能都是以音乐本体的某些特征为基础，但其间却会有不同程度的差异。

就道乐而言，也同样存在这两个角度的功能理解问题。作为研究者，既不能无视道教所希冀和论定的功能观，也不能完全以之为定则，作为理解道乐的完全依据。而应从比较客观的或者说兼具局内人和局外人身份的立场来加以审视。

如果说前一章更多是谈到局内人理解的道乐功能观的话，本章则更多从实际效应的客观立场来观察道乐的基本功能。

从功能特征来看，音乐作品之纳入道教仪式体系，对其内容和形式产生了深远的影响，超自然物——神鬼成为道乐的主要内容。道徒把音乐只看作有助于使人们满怀激情来对待神灵形象、深信超自然物存在的一种途径和手段。音乐一当踏入道教膜拜体系，便获得新的功能，它是激发和增强信徒的宗教情感和观念的工具，是促使道徒同神鬼交通的手段。

但宗教功能并不完全代表音乐的功能，在道教仪式中，音乐仍然是一种审美艺术，并未失去其审美的特性和规律，音乐使它的创作者、演出者和欣赏者继续获得审美愉悦。

可以认为，从最宏观的角度来看，道教音乐具有两种最基本

的功能：一是使宗教信仰得到巩固、增强的宗教功能，再是使感受者产生审美体验的艺术功能。既相配合又相对独立的道教音乐特点，要求我们兼融局内人和局外人的立场，从比较客观的角度研究道乐的功能问题，这种研究与道教的音乐观是有所区别的。这里除讨论那些与道教功能观相吻合的内容，并将其作更完善和精密的理论阐述外，还将提出道教自己尚未认识到的某些功能。

## 第一节 营造气氛

道场科仪的进行，需要构成和凡世不同的特殊气氛，使人有身临其境之感。而这些气氛的造成，必须有相应特点的音乐方可达成。如果用世俗音乐与道场仪式配合，其效果将是不伦不类，适得其反。道教的特殊气氛是超凡脱俗，是庄严、悠缓、沈静、安宁，使人产生相应的宗教情绪。在营造这些特殊气氛中，音乐显然起了巨大的作用。如开坛建醮之初，必鸣庄严、缓重的钟鼓，以显示威仪而靖众，使道众敛声屏息，进入虔敬肃穆的气氛之中；仰启尊神，赞颂诸仙时，则诸器鸣唱，歌声悠扬清雅，以激发信徒敬神之激情；驱妖捉鬼的仪式中，乐队奏响大件击乐器，高功唱起威武高亢的“武腔”，顿时构成激烈昂扬的气氛；悼唁孤魂野鬼时，乐器则轻吹细打，高功唱起低回拖曳的“文腔”，使人又感染到悲凉哀幽的气息。至于清越的钟磬声，幽雅的笛箫笙声回响山岭，常构成人间仙境之氛围，则屡见于历代文人诗赋：“峰围仙磬深难散，月避神灯眼愈明，何当绝顶凌霄汉，来试缑山子晋笙”。“七十二洞群真聚，天外吹笙来玉女”。“清磬一声凉月高，古洞层局发幽异”。“月砌瑶阶泉滴乳，玉箫催风和烟舞”。《太清玉册》释“晨钟暮鼓”：“以召百灵，壮宫观之威仪”。这些均可证无乐不足以加强道教仙境之气氛。不难想象，如果没有了音乐，凡人对于道教仪式神秘感、庄严感和异常感的体验都会大打折扣。

## 第二节 加固信仰

道教音乐的另一功能是加强道教徒的宗教信仰，具体是通过“遣欲止念”使道教徒净化心灵，提升人格境界，从而走向成仙的通途。“遣欲止念”本是道教通神仪式及修道养生过程中的一种必要手段，亦即所谓“顺意、致思”、“检束心念”。道教视斋为立德之本，其依据就是斋仪音乐可通过遣欲而致仁善。凡人都有七情六欲，思念丛生，头脑不得清静，不但妨碍通神修道，也极大损害身心健康。因此欲要修道立德，必须遣除欲念，而遣欲的重要手段就是念经音乐。也就是说，利用音乐这一神界的语言音韵，配合经文中的戒律词语，帮助道徒克服排除内心的邪恶欲念，才可能通真达圣。道徒要想飞升成仙，也要依仗诵经音乐的神奇法力，所谓“诵经万遍，上达诸天，……诵咏之者，上感诸天，……至功行圆满，升为金阙之臣”，“千遍通神，万遍升天”。都说明道教观念中确实将诵经音乐视为遣欲通仙的必要手段，非常重视。难怪道士们要天天课诵经典，乐此不疲了。

道乐加强信仰功能的客观性效应具体如何体现？在此先要分清一个问题，即诵唱道乐可通仙这点虽是道教的主观愿望和幻想，但其能澄清心念，培养道教信仰所需要的人格境界，则是客观存在的功能。于此可从普遍心理和音乐审美这两个方面加以分析验证。

从普通心理学的角度来看，道乐具有一种强制性控制思维活动的功能。我们常人的心理活动每天都在不断运转，纷想各种名利得失和俗事凡念，但在心理活动能量上都有一个阈限，只能有一定的思考范围和量，如果我们将心理思维活动强制性地控制在某一对象方面，就自然会排挤开其他不需要的心理活动。道教正是利用人的这一普遍心理特点，以强制性的制度和要求，道士们每天都要花大量时间在特写环境诵唱体现道教信仰的长篇经文，将注意力和心念都集中在这些特定的对象内容之中，从而将各种

凡欲之念从思维范围中尽量排除，不给这些欲望思维的空间，久而久之，自然就培养了宗教所需要的清心寡欲心态，超脱于尘世的欲望凡念了。所以道教徒的诵经，带有明显的强制性，一是从信仰思想层面来要求和规范，二是建立相应的具体的量化制度，如列为每日必行的日常性行为，并必须要达到相当的量，鼓励量越多越好等等。

从音乐审美的角度来看，道士诵经的音乐，有其特定的审美风格，它不急不躁、不强不弱，自然而然，气定神闲，总的强调一个虚静阴柔。这样的音乐，平和柔美，高远飘逸，十分有助于平息人的心理欲念，使人在这宁静安详自然的乐声中，心灵得到净化，视荣华富贵为浮云，在长期唱念中，自然就培养了道士特有的心态和人格境界。

### 第三节 修炼身心

道教认为音乐是修道养生的重要手段，这并非宗教的神秘玄想，而是有其科学的内涵。因而可以认为音乐养生功能观是符合客观实际的，只不过道教使用了一些过于玄虚的话语来表述，使人反以为是宗教宣传的神说罢了。因而，我们有必要揭开其神秘的面纱，科学地分析其中隐藏的合理内核及其真实效应。

其实，道教音乐无论从演唱或音响的实际过程和效果来看，都与人体机能有密切关联，它的有助于养生的功能，大致有身心两个方面，且更多是心机修养在发挥作用。

从生理修炼方面来看，唱歌是要大量运用呼吸的一项艺术运动，而如何运气用气，如何引入身体不同共鸣体的方法，都与道教气功吐纳术相关。道士们唱歌时均运用导引气法，讲究气沉丹田，细长吐气等，一致认为唱歌是在练气功。职业道徒（即住观道）通常每人都有术业专攻，或长于医学，或长于天文地理，或长于武术等等，虽然许多道士并不专长音乐，但他们往往也会吟唱一些经韵，其原因就在于他们认为唱歌需增大运气量，可以和

练气功相结合，所谓“治身、守形”也。凡此皆表明道教音乐与养生的相通。同时，唱歌运气如何调动不同共鸣体，尤其是那些通常难以得到运动的头腔、胸腔、腹腔共鸣体，这在道教中都是有讲究的，其念经调中常用的各种咒语音腔，都有助于打开和激荡一般形体锻炼难以触及的体内器官，从而使其得到运动和锻炼，增强了机体的活力。

然而，道教音乐歌唱活动有助养生的功能，更多体现于心理锻炼方面。道乐形态特征与世俗音乐完全不同，简单说它是一种特殊心理训练，是以清静为旨归，通过达到静心宁神、凝神入定、高度寂静的状态，来保养和加强人的生命能量和活力。这种功能作用首先是通过道乐本体的独特性来体现和达成的。道乐的形态特征，无论从节奏、音调、旋法、旋线以至词曲关系来看，都一致导向一个柔字，一个静字。道教音乐最突出的形态风格特点是阴柔，小音程音调，回环级进的旋法，渐变发展，不急不燥、不强不弱、从容安静的演唱，都造成安详宁静之美，能平息内心的浮躁焦灼，进入闲云野鹤之境，万念俱息、物我两忘之态。这种心理状态能导致生理变化，如减缓心律，降低血液循环速度，使人的脑力和体力得到休息，最大限度防止生命能量的耗散，存储保养人的精气神。

现代社会发展的突出问题是生命节奏的加快，人为了追逐物质利益，不惜绞尽脑汁奔波于名利场，殊不知却为此付出了丢失生命元素的代价。人的脑力、体力既要运动也要适时休息，否则就像机器运转一样会超负荷，现代人生理、心理毛病越来越多，就与节奏的加快有关。那么这与音乐有何关系呢？表面来看，人们以为音乐是有助于人愉快放松的活动，所以人们工作之余都乐于去欣赏各种音乐，从中得到休息和调剂。这种观念一般看来是不错的，但细究起来也不尽然科学。同样是音乐，其功能是有所不同的。拿世俗音乐与道教音乐来比较，就可清楚见其间的差异。一般说来，世俗音乐具有浓厚的生活气息，它更多追求声色的丰富多彩，以搅动人的心旌、激荡人的情感为旨归，越是变化

多的，音响丰满溢耳的就是好的音乐，因为它能使人感慨激动，热耳酸心，不觉手之舞之足之蹈之。这样的音乐，能更多满足人的感官娱乐，但却在不觉中耗散了人的生命能量，是不利于养生的。我们看一般歌星或乐手，一场演出下来，大汗淋漓，面红耳赤，就可知其间的利弊所在。而从听众的角度看，又何尝不是如此。但道乐无论从唱或听方面看，都是越听越唱越归于宁静安详，气定神闲，犹如在干渴中畅饮一通山涧的甘泉，身心得到极大的真正的放松。同是音乐，其不同的功效是显而易见的。

在实践中，道乐的养生功能可从经文和音乐形式两方面来作考察与实证。道乐是与仪式、经文综合运作的，各种表现形式都贯穿以内修术，如各类仪式做法中，法师先要通过“存思”、“观想”等内修术将自己提升到与神相会的状态，方能行使法事职能。以修道成仙为目的的课诵仪中，这点表现得更鲜明。如早课仪式的经文以诗意般的韵文、吟咏的形式阐述修道的要旨，完全是一种艺术化的修道活动。

第一曲《澄清韵》，经文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》具体点明修炼体内精气神上品妙药到达清静真性的内丹宗旨。接诵《净心、净口、净身》三神咒，表现“遣欲以还静”的修炼方法。《净天地解秽咒》解说天地清静之形态。《祝香咒》借助“香烟”，使内修功能外扩而通能。

念主经《清静经》，反复重申内修要旨——清静。《玉皇心印妙经》细述内修的阶段和心理感受，与道冥合的境界，强调诵经是修道成功的重要手段。

跪诵《中堂赞》强调真诚诵经所能收到的诸多奇效。《忏悔文》、《小赞》，一再赞叹诵经的功效。

最后一曲《三皈依》强调“清静真一，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。

音乐形式的特殊性决定了它不能具体表达修道内涵，而只能

抽象表现修道所需要的心态，从而体现其功能。道乐形式的审美情趣与修道心理完全对应。如小音程级进旋法，旋律运动的平滑柔和，渐变的发展，结构思维强调无冲突性，自然流泻的节律，加上不等长句式的普遍运用，节奏运动平稳连绵，速度、力度平衡自然，这些形式特征不约而同地趋向虚静阴柔之美，这样的音乐，不能使人洪耳骇心，热血沸腾，在现代人听来或许有些单调甚至冗长，然而，它却正合养生道，可使人新陈代谢和心律减慢，心理紧张消除，身心放松，从而阻止热能的耗散，起到祛病强身、延年益寿的功能。这种音乐，无疑正是道教信仰所需的音乐，它是修道过程中主体心理的艺术表现，可以有效加强道长们“心归太虚”的出世心态。

音乐是人心感于物的产物，一定的音乐风格决定于人“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，他们的人生境界是修道长生、回归“自然”，“自然”就是“自”己而“然”，宇宙万物本来就是这样的状态，它柔弱无争、淡泊虚静。然而，万物正从这“虚静空灵”的“无”中建立起来：大象无形，大音稀声，道乐的形式特点同样以“法自然”为旨归，表现为虚静、阴柔的乐风，正符合修道养生的身心状态。我们听诵经音声，那么幽冥玄虚，像一股清泉沁入心田，尘世烦恼、功名羁绊、心灵的骚动和焦灼，顿时在这超脱的乐声中得到解脱。为什么道乐能有这样奇妙的效应呢？于此人们不惜用美妙的诗文和词语来形容，或试图从音乐分析中寻找原因，但终难切中要害。现在看来，这些问题都可从其修道养生功能中得到合理解释。在当代社会疾病和人的身心病症泛滥成灾的状况中，如能充分认识和利用道教音乐的养生功能，不是一项纠偏除弊的良方吗？

### 第三章 道乐审美风格

审美风格是道教音乐研究的一个重要方面，通过这一研究，可以高度简约的思维方式把握其最普遍的特点。简单地说，风格即个性，即由作品形式和内容的统一中所体现的特性。现实生活中存在多种音乐类型，不同的音乐类型各有特定的审美形态特点，所引起的美感体验也各有差异，这些构成了不同的风格和审美范畴。

对道乐审美风格的认识，应该既落实于感性形式层面而对之作具体的捉摸，又上升到美学理论和文化层面作宏观把握，可从三个相互联系的方面进行理论探讨。首先，道乐风格特点是由音乐形式具体体现，因而须从形态入手，分析形式要素的典型特点和感情内容；通观形式要素的整体关系及其共同的审美趣味，上升到审美范畴作宏观把握；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合力作用，因而须结合道乐所由生成的“物态”作整体性研究，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，即特定的“乐态”生成于并映像出特定的“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。

#### 第一节 审美形态特征

音乐风格是由审美形态所具体体现，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,<sup>①</sup>下面的分析只着眼于典型的形式要素及其特征。

### 一、阴柔性格的旋律形态

旋律是道乐表现情感的主要形式,尽管在不同场合不同仪式节目中道乐旋律的表现形态是多种多样,不尽一致的,但总体上也有明显的统一性和倾向性,即各形式要素特征都一致倾向于表现柔性之美。

#### 1. 柔婉性格的腔型模式

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。

---

<sup>①</sup> 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》中作了较宽泛的解释,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”。本文采用后者的定义。参见北京大学出版社1988年2月版该书第四章《音乐风格》。

## 2. 轻微渐变的发展手法

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,韵腔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,现就此作一些补充分析。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7《澄清韵》入板后开始的两小节短句为核腔,分ab两个因子各占一小节,此核腔与其后五小节长句的延伸腔构成派生关系,延伸腔采用核腔的b因子作二度回环式展开。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、节奏和旋律等)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旋律中具有普遍性。

## 3. 变奏为主、拼合为辅的结构原则

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,多按句变奏原则而构成。如《天尊板》和《步虚》,结构图标分别为:A、A1、A2、A3。A、A1、

A2。单段体反复形态，则多体现为段变奏性质如《澄清韵》。多段体的结构，因表现内容复杂化，结构长大起来，则通常运用拼合不同主腔材料重组的结构原则，但在旋律生成发展的总体布局看，仍具有突出的展衍变奏性质。即不同乐段本身的内部结构，仍多是声相邻的腔节、腔句的连续衍生而成，而不同乐段之间，也有运用相同材料的情况，则构成了段变奏的关系（参见曲3、4）。多段体中由于不同主腔材料的引入，尚运用了并置对比、循环、对称、起承转合等结构原则，但大多数情况下，这些结构形态中都不同程度运用了变奏原则，如北京白云观施食仪式中的《叹文》为对比性的三段体，结构图标为：

引腔 A (8小节) B (11) C (11) A B C1 (29)

A B C2 (10) A B C3 (11) 尾腔。

A段是个一气呵成的长句构成的衬腔乐段，抒情味极浓；B段是两个长乐句的并置，音区提高，情绪富于抑扬；C段则是较自由的朗诵调，气息急促，情绪较激动。三段作三次反复，每次反复时C段均有变奏，其结构长度的变化特别突出。

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、自然随意的节奏、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，节奏是人的灵魂的反映，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。<sup>①</sup>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,也只可能存在一种“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,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,韵的节奏与节拍的对立,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捉摸。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

---

① 参见野村良雄著,金文达、张前译,《音乐美学》中关于节奏的论述,人民音乐出版社1991年版,第48页。

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；其二是与修道炼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兼是一种修道养生的炼功行为（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。为此我曾作过试验，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。参见曲7《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、二拍子的不断交替，并标出韵律重音。

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。曲7《澄清韵》的主腔型（a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。

### 三、自然平衡的速度、力度与唱法特点

道教经韵在速度、力度和唱法上也有一些明显特色：速度不急不燥，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，绝无像民歌《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“头腹尾”的讲究，在字音关系上它多依腔行字，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，但却使腔调进行特别自然流畅。这些特点均体现出追求单纯、平和、宁静的审美情趣。

以现代人的欣赏眼光看来，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，以达到媚俗的功利目的，而是用乐音形式与神对话，作心灵的交流，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练气修道之一途，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。这样的音乐，在艺术上或有其短，在宗教神学和养生上却正有其长。

## 第二节 阴柔——道乐审美的主导风格

从整体结构关系上看,道乐形式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。

审美范畴是对多种多样审美形态作分类的描述,以便从理论上把握美的本质特点,而风格则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,“审美范畴一般都是经过高度概括的‘大风格’”<sup>①</sup>因而在美感比较单纯的道乐中,审美范畴与风格是一对等价概念,本节就在这样的意义上使用这两个概念。“主导”一词,意在强调其典型性,而不至于完全排除其它从属性的审美范畴。

道乐形式要素有明显的同构型: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……,这些特征都体现出无冲突的宁静、和谐、柔弱美感,而这种内向的美感与中国文艺美学的审美范畴——“阴柔”一脉相通,也很接近一般艺术美学范畴中的“优美”。

优美的形式特点大致可与道乐主导风格会通。如一般认为的优美属性有“蛇形线条,小、光滑、逐渐变化、不露棱角、单纯(而非单调)、亲切、接近、宁静、怡和、不太深奥复杂的外观。”<sup>②</sup>等特征,类似道乐旋律、结构、材料的基本特征相通。

中国古代艺术的审美品类,大致可划分为阴柔和阳刚这两个基本范畴,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。这些对于阴柔范畴所作的经验性描述,也适用于道乐的主导

① 参见《现代美学体系》第40页。

② 参见《现代美学体系》第70-72页。

风格体验。

### 第三节 道乐之“韵”

中国传统美学中的“韵”是一个与“阴柔”及道乐风格密切相关的范畴。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。早在魏晋时期，道教经典就提到了“钧”（韵），作为仙乐的统称，沿用不绝。如“九天之钧”、“天钧”（魏晋）、“音韵”（南宋）、“阳韵”（元代）、“声韵”（明代）、“法韵”（清代）。清代后此概念的运用更加泛化，用于特指器乐曲牌或道乐曲谱书名，以至于指称道派、地域风格和曲调类名等。凡此皆可见出“韵”在道乐概念体系中的重要地位。道教之用“韵”，并不仅止于象征仙乐，还表明了其追求的审美情趣。

韵最早作为音乐术语出现时，就已代表阴柔品格。汉末蔡邕《蔡中郎集·外集三·弹琴赋》：“繁弦既抑，雅韵乃扬。”此韵字以“雅”限定，已暗示了清素、简约之风。古人凡谈到乐韵之风格，大都不离“清”、“和”品格。魏晋时期，韵广泛用于人伦鉴识，用来形容人的神态情调，并多与玄、道、远、淡、神、雅、清、情、素等字连用，成为一个浸透道家情趣的偏于清远柔雅的审美范畴。自梁天监中画家谢赫《古画品录》提出“气韵生动”的美学范畴，韵进入艺术领域，从此成为一千多年流注不绝的艺术审美范畴，并始终保留了它最早作为音乐术语时已内含的清雅阴柔属性。韵观念的出现，与道家庄学也有密切关联。道家庄学的清、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。以韵为阴柔美，在宋以后已成为古人的审美共识。

韵从一个音乐术语逐渐发展成古代审美范畴，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，韵就是清远淡雅而余味无穷的美。韵较为内在微弱，故中国



古代倡阴柔之美者多重“韵”，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，是玄学的美学概括。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。<sup>①</sup>中国古今文艺美学家都一致认为，韵是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？

道教音乐实践和有关经文表明，韵这个术语连同它的审美属性，亦为道教音乐所重视和发挥。古代音乐实践中凡用韵之音乐，多具阴柔的属性，且与道乐有关。唐代李太玄《玉女舞霓裳》诗有：“歌声似磬韵还幽”句，<sup>②</sup>仙乐霓裳之歌声清冷，韵味幽深，阴柔之意跃然耳际。南宋词人白石道人《凄凉犯》序：“以此曲示国工田正德，使以哑篪吹之，其韵极美。”其《过垂虹》诗云：“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫”，这几处说到韵的美感，谓美谓凄凉，谓娇谓低唱，皆有阴柔之意。而白石本人生与道教过从甚密，其音乐的习得，也与道人传授有关。<sup>③</sup>道教文献多以韵代称仙乐，凡科书谈及仙乐风格时亦多用“清、淡、玄、虚、冷”等字眼形容，多以“凤、鸾、窈窕”来比拟，均暗示了韵的审美属性。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”。《太上洞玄灵宝智能礼赞》：“雅歌三天上，……由此步玄音”。<sup>④</sup>《诸真歌颂》：“玄唱种福田……清唱扶桑际……玄吟五老会。”“鸾唱华盖间，凤钧导龙辇。”<sup>⑤</sup>《白鹤词之六》：“白鹤飞来通吉信，清音齐

① 参见《中国美学范畴辞典》“韵”条，第162页，第167页，中国人民大学出版社出版。

② 参见《全唐诗中的乐舞资料》。

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

④ 载《道藏》第11册。

⑤ 载《道藏》第19册。

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”。<sup>①</sup>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一起了：玄学思潮的风行，韵之成为审美范畴，道教仪式音乐的创始，这应是“韵”之进入道教音乐实践的历史契机。道教斋仪创始人葛洪、葛巢甫、陆修静等均为南方士族，其深受老庄玄学和南方文化的影响，采撷浸透玄学精神的“韵”作为道教音乐的基本审美理想，是顺理成章的；陆修静创始的仪式音乐轨范，一直占有正统地位，被后世道教遵为典范，其在仪式音乐中设计的审美理想能够下延上千年不绝，同样是很自然的。

阴柔之成为道教音乐的主导风格并非偶然，实有大文化背景的支撑。在古代哲学中阴柔代表地、清、水、雌等女性属性，根本特点是柔弱无为，无为而为，一切作为如行云流水，如雁过长空，不留纤芥在胸，故与道的本质相通。在音乐审美形态中，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

<sup>①</sup> 载《藏外道书》第16卷，第60页。

到他们的心灵，并渐渐升华为一种哲学美学观念，付诸艺术创造的实践。“自然”，就是“自”己而“然”，宇宙万物没有任何人为痕迹的本来如此的运行状态，看起来它柔弱无争、淡泊虚静，好像什么都没作，然而，在冥冥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构型的根源所在。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。



## 第四篇 关系论

## 引 论

道教音乐产生于中国本土，与中国民族音乐有天然的血缘关联，也自然是中国音乐的重要组成部分之一。它与中国音乐各品种之间存在一种什么关系，这是研究道乐中必须面对的一个重要课题。长期以来，由于政治的、历史的偏见，在论述道乐与民族民间音乐关系时，学术界一直存在不同看法和观点，且以贬低漠视论占有主导地位，即使被学术界尊为大师的人物也未能免俗。如早在20世纪50年代就关注道乐，并对之进行采集、整理出版的著名音乐史学家杨荫浏先生，在分析评价湖南道教音乐与当地民间音乐关系时就将湖南道教音乐说成“只不过是民间音乐的利用和歪曲”。几乎与此同一时期，少数学者则在直观感受中作出了截然不同的判断，如武汉音乐学院教授余尚清在《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”。对于同一音乐现象，学者们作出的评价尚如此悬殊，一般民众的认识就更可想而知了。因而，在当前客观地、实事求是地分析廓清道乐与中国民族音乐的相关性问题，仍然有紧迫的理论意义和现实意义，它关系到如何正确评价道乐的千秋功过，估计它的当代意义，关系到如何有效地继承发扬民族音乐优秀遗产等重大问题。

在论述道乐与中国音乐关系之前，有必要对它在中国音乐历史上的地位作一概略的了解。

在当代社会的音乐生活中，道教音乐似乎是一种远离主流的音乐现象，它只是在偏僻的山林，幽暗的殿堂鸣唱，只有那些与世隔绝的道士们在运用，还有那些虔诚信道的香客们才在经常聆

听。表面看来它似乎只能勾起人们遥远的回忆，而在现实生活中已在逐渐消失。但如用历史的、更深入的眼光看问题，则会发现道教音乐其实离我们仍然很近，它仿佛空气般弥漫在周围而我们却不自知。比如说我们现在经常还在聆听欣赏的许多音乐作品，如通常我们都把它们看作民间音乐的戏曲、说唱、器乐等艺术品种中，很可能包含着不少道教音乐的成分，甚至它们的形成发展过程都得力于道乐的影响，有的甚至直接导源于道乐。就拿人们很熟悉的苏南吹打来说吧，包括音乐专业的人员一向都认其为苏南地区的民间器乐，而实际上这个乐种的主创主演都是当地火居道士，其音乐与道教音乐的水乳交融自不待言。举世闻名的二胡曲《二泉映月》，过去专业出版物中含糊地将其标名为传统乐曲或民间乐曲，一般人更以为它就是民间艺人的作品，实际上它的曲作者也是出身于道教世家的道士华彦钧，其旋律综合了道乐曲牌与民间曲调。这些现象在当代中国音乐中并不鲜见。更不用说中国音乐以“清、远、静、淡”为特点的民族神韵，集中地体现于道教音乐的审美风格之中。这些现象表明道教音乐不但以独立的面貌呈现于世，而且更多以融入的方式寓于中国音乐诸多品种中。

从历史发展角度考察，还可认识到，中国音乐很多品种在其形成发展过程中，都不同程度接受过道乐的影响或促进，道乐在中国音乐历史上占有重要地位。我们有必要先从宏观视野鸟瞰一下道教音乐在中国音乐体系构架中的位置。

中国音乐从最宏观的角度可以划分为两大品类：“雅乐”与“俗乐”，前者主要包括宫廷音乐和文人音乐，后者主要包括民间音乐各品种。以雅、俗乐为参照系，就可见出道乐正处于一种“中介性”或“兼容性”的位置。这是根据音乐创作主体的社会阶层属性及音乐风格特征而作出的一种定位。所谓中介性，指道教的社会阶层正处于雅化的上层文化与俗化的下层民间文化之间，创作主体这一特殊的社会地位，决定了其音乐审美观、音乐功能观以及音乐形态风格的兼容性：不雅不俗，亦雅亦俗，雅俗

兼备。道乐在中国音乐中的特殊地位和性质，决定了它在中国音乐史上扮演了一个特殊的角色，发挥了如下几方面的特殊作用。

### 一、传统音乐产生发展的促进者

由于道教音乐产生形成的年代较早，又一直延续不断地发展，因而在中国音乐史上，它对不少中国音乐品种的产生发展都曾起到不同程度的积极的推动作用。例如说唱音乐曲种“渔鼓道情”，最早即渊源于托钵僧类型的道士，他们在四处云游时，借助渔鼓、简板等乐器作为唱吟之伴奏，演唱宣传教义的故事，并以之获得一些费用，这种形式已与后来说唱音乐的道情曲种很相似。后来唐代的《承天》、《九真》等道曲，以道教故事为题材，宣扬出世思想，原为徒歌，到南宋时，开始用渔鼓、简板等乐器伴奏，故正式称为“渔鼓道情”。元人杂剧《岳阳楼》等剧中已有道情的穿插演唱。明代道情作品有《蓝关记》等。清代徐大椿、郑夔、金农等人曾采用道情形式写过不少作品。随着道教的衰落，道教故事渐为民间故事、神话、传奇、小说所取代，扩大了道情的题材。又同各地的民间音乐形式相结合，形成了同源异流的多种曲艺形式，如陕北道情、神池道情、江西道情、湖北渔鼓、湖南渔鼓等。

自唐宋以后，道教对多种民族音乐品种的辐射影响力逐步扩大，如宫廷音乐、文人音乐（词乐、琴乐）、戏曲音乐、民族器乐、风俗歌等品种的发展中无不可见道教影响的痕迹。

### 二、传统音乐的集中者

道教在过去封建社会中的特殊地位及特殊生活方式，使它成为民族音乐的集中者。所谓“集中”，有两个方面的含义：一是就社会阶层而言，古代中国的音乐大致依创作表演者的社会阶层而各有不同的特点，如上层社会的宫廷、文人音乐，下层社会的市民、农民音乐等，它们之间因社会地位、审美趣味、艺术传统的不同，集中在一起表演、交流的机会并不太多。而道教因其宗



教学说为各阶层人士共同信奉，其著名丛林宫观又常成为社会各阶层音乐表演之场所，如旧时武当宫观，既是皇室斋醮的家庙，又是湖北、河南、陕西诸省民间信徒“上祖师表”<sup>①</sup>的固定场所。这样，无形之中使道教宫观成为各类音乐的集中地，对各阶层音乐的集中、交流和取长补短，均发挥了特殊的积极效用。二是就地域性而言，中国幅圆辽阔，各地的音乐因其地理环境、方言土音、审美习惯等条件的差异，而形成了各具色彩的地方音乐，体现了中国音乐的丰富性，这固是有益的一面。但在另一方面看，过去由于交通的不便，以及民众“安土重迁”的传统观念，使各地音乐甚少集中的可能，妨碍了各地艺术经验的交流，这又不利于中国音乐的艺术性的不断提高。这种局限在一定程度上由道教给予了弥补。一般的道观在过去多吸引数省区民间信众的朝拜，而道士（主要是住观道士）又经常云游外地参访，或应邀到外地做斋醮法事。这些活动使道教得以将不同地域的音乐集中起来，创造出更新更丰富的乐章。例如：北京白云观现存道乐，即融汇了江苏、陕西、河南诸地的音乐因素，其音乐材料十分丰富。正因为道教在集中民族音乐方面的独特条件，使其音乐较之于某一地域某一阶层的音乐就更为丰富。

### 三、传统音乐的传授者

前面已有述及，道教十方丛林内建立了比较固定和系统的经韵传授制度，并有专门的教师和教授曲目，这种专业化的传授制度，不仅确保了道教内部学习音乐的稳定性和延续性。而且对于宗教外部人士的学习民族音乐，也有相当大的影响。道观在过去常是各阶层人士朝拜、参访和游览的场所，各方人士在与道教接触的过程中，有意识或无意识地都会聆听、学习到道教所保存的民族音乐。例如唐明皇在任潞州别驾时就经常出入道观，与道士过从甚密，学习交流道教音乐。过去时代的士大夫文人也多有游

<sup>①</sup> 即向真武祖师上表的纪念法事活动，有成套仪式音乐。

访道教名山的癖好，由此也常有机会接触和学习到道教音乐或道观中保存的各种民族音乐，如前述姜白石从衡山道观乐工中得悉唐代大曲乐谱，即是显例之一。说明古代上层社会的宫廷音乐和文人音乐创作，也颇有多种可能得力于道教的传授，虽然这种传授多半是间接的或无意识的，但其所产生的实际效用仍不可忽视。至于下层社会的民间音乐，因素来无职业化的传授制度，故其音乐发展多面临自生自灭的命运。这一局限在一定程度上也由道教予以了弥补。例如中国乡村城镇中颇活跃的民间道士乐班、乐社，往往也有较固定较专业化的音乐传习制度（通常以家族为纽带）。而这些乐班又比较接近民俗社会，常与民间艺人来往或共同演出，所以这些道士实际上也担任了向民间艺人传授音乐材料、表演技能的任务。

#### 四、民间音乐的提高者

中国民间音乐的创造者和表演者主要是生活在社会底层的劳动人民，他们既无从事职业音乐创作的条件，也甚少受到良好的文化教育，遂使其音乐品格具有“自然天成”的特点，宛如一块未经雕磨的璞玉，虽则清新质朴，又未免在形式上有不够精致细腻之憾，结构上亦多为简短小品，少有长篇大套的造构。因而，民间音乐的进一步完善，以渐臻更高艺术境界，常需要一个提高和加工的过程。这种提高工作在现代社会自然是由专业音乐家来担任，而在古代社会，道教则是民间音乐的提高者之一。

道教之提高民间音乐，实因其有一些优越条件。第一，道教中的法师、乐师多为职业音乐家，具有较深厚的文化修养和音乐知识，因而无论在音乐素材的选择、音乐技能和审美能力的提高上都比一般民间艺人有更多可能；第二，道观经济状况都比较充裕，又无需从事生产劳动，遂使道士有更多的精力和时间来从事音乐作品的细致提炼加工，不断精益求精。因此，民间音乐一当流入道观，势必得到不同程度的改造加工，这种改造和加工首先当然会服从宗教宣传和审美观的要求，而使之染上一层殿堂色

彩。但由于上述的特殊条件，民间音乐素材在道人们再创造中，又由原来的粗朴简短，直畅自由的面貌而逐渐发展成为更为细腻含蓄，形式更长大多样而又完整严谨的艺术精品，其艺术形式和美学内涵都有了新的开掘和提高。

### 五、古代音乐的系存者

中国素有“礼乐之邦”之称，在数千年的文明史中，我们的祖先创造了无比丰富、无比辉煌的音乐文化，给后人留下了取之不竭的音乐遗产。但令人遗憾的是，由于音乐艺术的特殊性及其它种种原因，<sup>①</sup> 这份遗产绝多是以文献或文物形态保存于今，另有少量唐宋以来的古谱资料，其中有一些在解译上还未获学术界公认，至于有声有乐的古代音乐资料，可以说根本没有。因此，一部中国音乐史，事实上已让无声、无乐、无谱的音乐资料占了多半，难怪有人讥称为“哑巴音乐史”，这种状况极大妨碍了今人学习、研究和鉴赏古代音乐文化，引起了学术界的注意。近年来学术界开始运用一种新的“逆向研究”方法，即从尚存的活的民族音乐文化中，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，从而逐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，这种研究方法，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，因而受到很多学者的重视和实践，并已取得很多成绩。但就目前状况而言，在这一研究领域中尚有许多古老乐种未引起足够的注意，其中道教音乐便是颇为重要的而又未被特别关注的一个对象。

如前所述，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形成了富有自身特点的文化实体。它的第一个特点

---

<sup>①</sup> 音乐作为时间、音响艺术，往往随时间的过去而消逝，因而过去音乐的音响面貌，殊难保存或再现。在乐谱不发达的古代社会，以乐谱形式传承下来的音乐资料也极为少见。

是音乐构成上的多层多向性，它与中国古代音乐文化关系密切，特别在盛唐以后，它与诸多传统音乐品种的相互关系愈益密切。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幅射性，它的边缘与非宗教文化交渗，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，绝多民族音乐品种都染有道教音乐的色彩。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。特别是宫观道乐，历来受到皇权与神权的双重保护，既少受到尘世动乱的影响，亦少受朝代更替的冲击，故能自成一体地连续发展，未被中断；再则道乐的传承多谨遵传统规范而不越，严格照上辈所传样式演唱，故使道乐成为变迁世界中之不变世界，在保存古代音乐文化方面，较之其他音乐品种就有了更多更大的可能性。

道教音乐的以上特点，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，认识和构拟中国古代音乐文化形态的现实依据。关于道教保存古代音乐文化的情况，前已有专章论说，这里只着重补充说明一点，即道乐中不仅保存了古代音乐材料，而且还是以活化石的形态保存了相当完整的词曲资料。也就是说，我们不仅能指出道乐中某作品确是毫无疑义的某一朝代的古代作品，而且还可认定它的音响和乐谱确实保存了古代音乐的原貌，这个特点在其他乐种尚不多见。

上述看法，是从音乐形态比较和文献考证的综合性研究中得出的。其研究的基本思路是：设甲、乙两地道乐若干作品的词曲形态完全相同或相似，再考证出乙地这些作品乃是甲地于明末传去的，即可认定，甲乙两地相同或相似的这些词、曲，应是明末以至更古时代的古乐原貌（乐谱和音响）。这种现象在现存道乐中是较普遍的。

例如：武当山和青城山相隔千里之遥，均为道教名山，据现有音响数据，已知两山道乐有甚多共性，其中有十多首经韵，虽然标题不同，但其整首词、曲却极为相似，表明这部分道曲有传

递或同源的关系，仅举曲 31 青城道教北韵《小启请》（见曲 31）与武当山阮蓬志传谱的“阳韵”《反八天》（见曲 5）作比较，可见出两曲虽然曲名不同，但曲、词形态和结构极为相似。

除了完整曲、词的相似外，还有些曲目的歌词不同，但旋律、曲词关系却均相似；在词格、节拍速度，腔型等方面两山也有诸多共性因素，这表明两山道乐确有历史渊源关系。

据武当山和青城山道人口述，青城山道观曾毁于明末，后由武当道人去传道，才又重新恢复了法事活动，故青城道乐即是明末由武当传去。沿此条线索追踪考察，果然找到新的材料足以证实上述说法。据有关学者论著<sup>①</sup>及碑文、支谱<sup>②</sup>一致的见解和记载，可清楚了解传人和传入年代是这样的：有名有姓的传人有三，一是武当山太子坡全真高道陈清觉（道号寒松、烟霞），他于清康熙八年（一说康熙廿六年）<sup>③</sup>入川参访，见殿宇荒凉，因而留居，振饰洞天，经数年努力，重新恢复了青城山道教丛林活动，即交道友张清湖主持庙务，只身到青羊宫静养，康熙三十四年（公元 1695 年）又重建二仙庵，主持庙务，开堂接众，广收道徒，后又承康熙皇帝于康熙四十一年诏见，教封碧洞真人，从此创立全真道龙门派碧洞宗一门，填补了川西道教史的断层，此派延续至今，成为川西道教的主体。

第二个人川传道的是武当太子坡道人张清夜，他于雍正元年（公元 1723 年）入蜀，先后主持青羊宫、武侯祠，敷扬道要，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。

第三人是陈清觉的师兄穆清风，号玉房子，仍为武当山太子坡全真道士，于康熙五十三年（公元 1714 年）来成都梓潼宫，

---

① 参见李远国著：《四川道教史话》，四川人民出版社 1985 年出版。王纯五著：《青城山道教的宗派和现状》。载《宗教学研究》1987 年 3 期。逸山著：《第五洞天青城山》，载《中国道教》1989 年 3 期。

② 清人刘沅《碧洞真人墓碑》，魏至龄《龙门宗派碧洞堂上支谱》。

③ 清人刘沅《碧洞真人墓碑》，魏至龄《龙门宗派碧洞堂上支谱》。

修建养济学堂，传演道法，雍正七年退隐青城山白云观，兼主持眉州重瞳观。

这三位武当道人入蜀后，通过创宗立派，恢复丛林制度，不仅使一度中断的青城山以至川西道教重新恢复，也随之将武当道乐输入川西。这些武当道士入蜀的可考时间至今已有三百多年，以后尚无两地再有交流的记载可考，这就意味着，当时传去的若干经韵，在相距千里的两地分别传唱了三百多年后的今天，其形态仍保持着完整的相似性，由此证明，这部分道曲传入青城和川西名观（二仙庵、青羊宫等）后的三百年来，音响形态甚少变化，可以说仍保留了其初传时的原貌！更无论这些道曲在传入川西前已在武当山传唱了多年，它们完全有可能是元明以至更古时期的古乐材料。足见道教保存古乐风貌的神奇大力。

在中国音乐历史上，就某一乐种而作全国范围的统一整理，似不多见，而道教就曾多次做过这种工作：北魏寇谦之在公元415年；唐代在天宝年间；宋徽宗在政和年间诏各地道观的道士进京学习统一的唱赞后又遣还原地，并向全国宫观颁布《玉音法事》曲集；明代神乐观乐舞生的四处活动；清初全真道在各地的传宗布道，都曾做过全国范围的统一整理道乐的工作。现仍存活于各地道观的道曲，均不同程度地存有相同、相似的完整曲调或片断腔型。这些音响材料可否认为是这些统一传播工作所遗留的痕迹？换言之，各地尚存的同一形态的道曲或腔型，应该可以认为就是存在年代较久远的古曲资料。重要的是，由于道乐至今仍在深山古刹中传唱存活，所以一旦我们弄清其断代问题，就有可能比较真实具体地鉴赏到古代作品的形态和演唱的原貌，而不是仅依靠谱面去作分析推测。

从以上概略论述中，可见出道教在中国音乐史上占有独特的地位，并对于各种传统音乐品种的发生发展起到过多方面的影响和积极作用。在现代社会的迅猛变化中，道教作为宗教集团确已再难恢复它往日的显赫地位。但道教所创造的音乐却并不因道教的衰退而消亡殆尽，它在诸多庄严静穆的殿堂中传唱，仍以各种

变异形态寄寓于民间音乐之中，继续给人们以美的享受。它那独到的艺术构思和音乐形式，将会为当代音乐的新创造提供有益的素材和启示。在古代音乐资料极度匮乏的今天，中国各地仍存活的道教音乐将更加显示出特别珍贵的历史价值和学术价值。

为了更清楚认识道乐与中国音乐的关系，下面选择一些具代表性的中国音乐品种，逐一考察其与道教音乐的相互交流影响关系，从这一侧面可帮助我们加深对道乐特点和历史地位的理解。

## 第一章 道乐与宫廷音乐

### 概 况

从东晋南北朝时期开始，正统道教的上层领袖就已清楚意识到，道教要获得正常发展的必要条件就不可不走上层路线，从政治、经济、思想等方面与统治者的意图保持高度一致。因而，从那以后，道教很重视靠拢上层官方权贵阶层，以期获得掌权阶层的全力支持，为其顺利发展奠定坚实基础；而南北朝以后的历代帝王贵族们也十分需要利用道教的理论、神话来增强“君权神授”、“奉天承运”的神秘性，达到巩固政权的政治目的，同时也利用道教斋醮来祈福禳灾、添福增寿，满足其尽情享受现世荣华的心理需要。这样，神权与皇权就在相互利用支持的过程中，发生了盘根错节的复杂交往和相互影响关系。

早在魏晋南北朝时期，官方道教便深入宫廷，获帝王高官崇奉。北朝以来，“每帝即位，必受符箓，以为故事。”以后历代帝王崇道之举不穷，但他们最感兴趣道教文化之一便是科仪斋醮。因为道士最擅长此类法术，并宣扬这些宗教活动具有强大威力，如各种斋醮或可“上消天灾，保佑帝王，下禳毒害，以度兆民”，或可“安国家，保佑六宫”。而帝王正需要这些神秘观念来实现其政治意图，满足其心理需要，故对道教斋醮的功能深信无疑。这样，神权与皇权的意图一拍即合。道教仪式音乐也就随着宫廷中频繁举行的斋醮堂而皇之地进入了宫廷。

大业六年（公元610年），隋炀帝在两都及他地巡游，常以



僧尼、道士、女冠自随，谓之“四道场”，每日设宴亦以僧尼、道士、女冠为一席。<sup>①</sup> 大业七年，炀帝至涿郡，遣使迎道士王远知至涿，见之于临朔宫，亲执弟子礼，命于中狱修斋仪。<sup>②</sup> 这是道教斋仪及音乐较早为帝王所用之例。

《通鉴》二百卷载尉迟敬德“晚年闲居，学延年术，修饰池台，奏清商乐，以自奉养。”这是上层人物学道教养生时利用音乐加强功效之例，清商乐是一个内涵很丰富的概念，魏晋以后已被视为“华夏正声”，<sup>③</sup> 成为当时中国音乐的泛称，主要含江左所传中原旧曲及江南吴歌，荆、楚西声。但在这里，似应理解为具有道教仙乐色彩之音乐。

唐高宗对道士潘师正特别尊敬，诏令在嵩山建修崇唐观、奉天宫，安置潘师正作主持，宫观落成之日，礼部太常寺奉献新曲，名曰：《祈仙》、《望仙》、《翹仙》，令庙中道童演唱，以为祭神乐章。<sup>④</sup> 此新曲当是根据道乐素材，模仿仙乐之风格而制。

唐代宗大历一年（公元766年）“始作盂兰盆会于禁中，于内道场造盂兰盆锦，饰以金翠。设高祖以下七圣位，幡节衣冠皆具，各以帝号识其幡，自禁内分诣道佛祠，铙吹鼓舞，奔走相属。是日立仗，百官班光顺门奉迎导从，岁以为常。”<sup>⑤</sup> 盂兰盆会原系佛教仪式，后道教因袭之，在唐代已是佛道两教均重视的大型法事。武宗将此法事引入宫廷，是时释道同时进行，念经奏乐，声势一定可观。武宗在藩时就颇好道术修摄之事，曾召道士赵归真等八十人入禁中，于三殿修金箓道场，他亲至三殿九天坛受法箓。<sup>⑥</sup> 以他敢于将僧道盂兰盆会同时用于禁中。

① 载《资治通鉴》卷181。

② 载《旧唐书》卷192《王远知传》。

③ 隋文帝称之，因其保存了秦、汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈各代传统俗乐之故。

④ 载《新唐书·隐逸列传》。

⑤ 载《新唐书》卷145《王缙传》。

⑥ 载《旧唐书》卷18。

唐中宗景龙三年（公元709年），中宗宴集时，命群臣各效技艺以为笑乐，有浑脱舞，有诵婆罗门咒，而芦藏用则效道士上章。<sup>①</sup>在宴会用乐之中，竟仿效道教仪式音乐以取乐，这实在有点亵渎神灵，不过从中可见出道乐在宫廷中影响之大，运用之广。

唐僖宗李环于中和三年（公元883年），诏帝房宗室李特立与道士李无为于成都青羊肆玄中观设醮祈真，并将玄中观改号青羊宫，诏令“诸道州府紫极宫，宜委长吏如法修饰，仍选有科仪道士祭醮。”<sup>②</sup>又如道士赵希越入宫，命他于内廷举行醮祭和祈祷。

十国帝王中，崇道者亦不乏其人。如闽主王璘（原名延钧）于天福四年（公元939年）四月，“作三清宫于禁中，以黄金数千斤铸玉皇大帝、天尊、老君像、昼夜作乐，焚香祷祀，求神丹。”前蜀王建称帝后，亦崇奉道教，甚好道乐，其作《霓裳词》之七云：“一声声向天头落，效得仙人夜唱经。”正是他个人爱好的写照。其子王衍继位后，更有过之。史称他曾起重光、太清、延昌、会真之殿，清和、迎仙之宫，后宫皆戴金莲花冠，衣道士服。当与太后、太妃游青城山，宫人衣服，皆画云霞，飘飘然望之若仙。衍自作《甘州曲》，述其仙状，上下山谷，衍常自歌，而使宫人和之。

宋代诸帝亦重斋醮。宋真宗于大中祥符元年（公元1008年）扮演了一场天书下降的闹剧。其时“有司设大次朝元殿之西廊、黄麾仗、宫悬、登歌，文武官陪列，帝服华袍升殿，酌献三清天书”<sup>③</sup>，以国家祀典规模来迎天书下降。他还亲自制定有关朝拜圣祖，玉清昭应宫，景灵宫等一些敬神的乐章。天禧三年（公元1019年）八月，真宗还大会道释于天安殿，建道场，参加者共一

① 载《新唐书》卷109。

② 载《历代崇道记》。

③ 载《宋史》卷104《礼志七》。

万三千多人，这种大型的教徒集会，为宋真宗时千道会的张本。以至“道场斋醮，无有虚日，且百司供德，至不可资计。”徽宗以道教教主自居，使道教几乎成为国教。政和七年（公元1117年）诏令设置教级制度。重和元年（公元1118年）十月，又置道官二十六等，道职八等。宣和三年（公元1121年），令三京置女道箓、副道箓各一员，节镇置道正副各一员，余州置道正一员。

据《宋史》卷四百六十二载，有道士魏汉津，自言师事唐仙人李良号“李八白”者，授以鼎乐之法，崇宁三年（公元1104年）正月，徽宗召见，献乐仪。于是请先铸九鼎，次铸帝坐大钟及二十四节气钟。四年三月，鼎成，赐号：“冲显处士”；八月，《大晟乐》成，加号“虚和冲显宝应先生”，颁其乐书于天下。又据《续资治通鉴》卷八十九载：崇宁四年七月甲辰“魏汉津赐号冲显宝应先生，以九鼎成推赏也。”“九月，始用新乐，赐魏汉津号嘉成侯……”与《宋史》所载略异，但用其新乐则一。宋代专设演奏道乐的乐部——“法曲部，其曲二，一曰道调宫望瀛，二曰小石调献仙音。”<sup>①</sup>另有专奏黄门乐的云韶部，原名箫韶部，雍熙初，改曰云韶，每上元、观灯，上巳、端午观水嬉，皆命作乐于宫中。

明代诸帝信仰道教，重视斋醮音乐，并大量运用于宫廷，同雅乐的关系十分密切，宫廷雅乐的声律制定及其演奏，均以道士为骨干。乐生要精挑细选，否则影响到君、臣、观主均不勤于祀事；再是音乐要以人声为主，以使“神人悦和，即八音谐和。”帝王们很清楚，真正能达到上述要求的，非擅长古乐的道士莫属。明代亦有云笈部奏乐，明永乐中四十三代天师张宇初《道门十规》云：“苟不以诚敬斋庄为本，惟无钟鼓喧哗，幡花眩采彩，语言嬉笑，举动轻浮，何以对越上帝。（中略）其所用云乐之外，其余铙钹铃铎，不得杂用。”是知明初云笈部乐，道教法事和官

<sup>①</sup> 载《宋史·乐志十七》。

廷均采用之，其不用铙钹等器，只用钟鼓和管乐，突出庄重静穆的风格，乃正统道教的模式。

明嘉靖中江永年《茅山志》后编道秩考国醮登坛道众，内有“唱念二十二名，知磬四名，正仪一名，表白四名，清道一名，宣读一名，训忏二名，引揖二名，手鼎二名，知钟一名，知鼓一名，侍职二名。内坛奏乐一十五名：云锣（即“云璈”）一名，笙四名，管二名，笛二名，札（板鼓）二名，板二名，鼓二名。外坛奏乐一十五名：云锣三名，笙二名，管二名，笛二名。札二名，板二名，鼓二名。

陈国符先生认为此即当时云璈部的编制，如此看来，宫廷的云璈部当是仿道教而设置的。

以上大致介绍了历代皇宫中道教音乐的渗透和运用简况，于历代文献甚少谈及音乐情形，各朝的有关资料又详略不等，所以这个问题目前尚难以系统地梳理，为了更深入了解宫廷音乐同道教音乐的相互关系及其特点，有必要选择一些同道乐关系最密切，资料相对较详实的帝王或朝代作一解剖麻雀式的个案研究。

## 第一节 唐明皇与道教音乐

中国历代帝王最精通音乐者，当推唐明皇为头号种子。在他一生的音乐活动中，道教音乐占有举足轻重的地位，他称得上是一位不折不扣的道教音乐家。考察明皇和道乐的关系。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。

唐明皇对道教的尊崇与前代皇帝有所不同。首先，他尊崇道教较少出于政治上藉以标榜“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、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。他向道士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。

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，将太上老君奉为祖宗，百般尊崇，还把道士划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，诚可谓精诚奉道，至死不悔。

明皇朝虽然名义上是儒、佛、道三教调合，但实际上却一心一意大兴道教。考古文献中，明皇与儒、释二教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一两项重大的尊崇道教的活动记载。以上所述，不过择其要者而已，但从其中已不难看到，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。

明皇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》受到群臣喝采。他幼年时代便与道教音乐结下了因缘，他常和道情艺人交流，努力钻研法曲，深得音律之妙。<sup>①</sup>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，<sup>②</sup>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

① 参见李尤白《梨园考论》，载《光明日报》1982年7月13日4版

② 参见武艺民《法曲与山西道教音乐》，载《音乐舞蹈》1986年1期。

越的音乐家，他对道教音乐绝不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，亦是他艺术才华藉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—755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。

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。

为了进一步繁荣道曲创作，明皇还鼓动著名道士司马承祯、李含光和工部侍郎贺知章、太常寺卿韦滔等创作改编道曲。这类曲目据《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。甚至在庄严隆重的宗庙雅乐的降神送神仪式音乐中，他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》。这样一来，道乐作品就渗透到宫廷音乐的每种品类之中了。

明皇还俨然以导师的姿态，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，显示了他对道乐特点的内行与自信。册府元龟卷五十四云：“（天宝十载）四月，帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辨等谢曰：伏见陛下新教步虚及诸声赞，以至于明之独览，断历代之传疑。……平上去入，则备体于正声。吟讽抑扬，则宛仍于旧韵。使咏之者，审分明之旨；闻之者，无伪舛之言。妙协天钧，克谐仙唱。……非应道之主，孰

能正之。是可以振畅玄风，发挥圣作。……特赐编诸史册，宣中外。”道士之语虽有媚上之嫌，但也道出了一些历史真相。它说明了明皇对道教音乐的掌握和运用已达到颇高造诣；他不但娴于作曲，更深得道乐特色之真谛，注意保存道乐传统风貌，故能使道士也叹服。其次，从中可看出当时道曲的一般形态特征，即腔幅悠长，宛转曲折，风格细腻典雅。现存的道教音乐（如《澄清韵》、《步虚》等韵腔）仍保留了这些基本特点，可谓古今相去不远。

盛唐音乐的主流是燕乐歌舞大曲，而燕乐之精华则是唐明皇最重视的法曲。法曲之名至迟在南北朝时已有之，隋代用于宗教仪式，属中国音乐风格系统。明皇曾创作过 40 余首法曲作品，其标题都有仙道意味。在明皇的倡导下，法曲得到飞跃发展，宫廷为之专设“法曲部”，创作也很活跃，艺术性趋于成熟完善。从法事音乐体裁演变为大型歌舞曲，以其独特而精湛的形式跃居盛唐音乐的巅峰，在中国乐坛活跃了近两百年，直到唐文宗开成三年（公元 838 年）改“法曲部”为“仙韶乐”，才渐趋衰落。唐代法曲的面貌现只能从当时的诗歌描述中去领略揣摩了，所幸法曲的面貌特点在现存道乐中多能得到对应，从这些资料中能略窥盛唐法曲音乐的某些特点。

说起法曲，不能不提到《霓裳羽衣曲》这一代表作。关于此曲的创作过程，是研究明皇与道乐关系的一个重要方面，也是音乐学界至今争议不休的一个问题。各家之见，归纳起来有以下几端：

1. 西凉进献说。
2. 明皇亲作说。
3. 道乐与印度乐曲（婆罗门）合璧说。
4. 印度乐曲，西凉进献，明皇易名说。
5. 西凉创作，明皇润色说。
6. 明皇据道家音乐记谱改编说。

最后一说为笔者之新解，所据资料是唐代诸多传说故事，其

见于《异人录》、《逸史》、《鹿草事类》、柳宗元的《龙城录》、蒋防的《幻戏志》、杨臣源的《李暮吹笛记》及《明皇杂录》、《幽怪录》、《仙传拾遗》、《开元天宝传信记》诸书。各书说法虽不尽一致，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）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，学术界多斥之为荒诞无稽，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。一件作品有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，才能得其真谛。近世人感觉荒唐的事，唐代或许以为正常，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朝野盛行；道曲和道教色彩的音乐充盈于朝野；明皇既虔诚信道又酷爱道学。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，可从传说故事本身的解析和《霓裳羽衣曲》的风格分析两个方面进行论证。我们以为，这些传说故事在荒诞的表象下，却隐含着历史真实性。“游月宫闻仙乐”事虽荒诞，但此



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，而这场闹剧的实质则是道士们为迎合明皇的意象而玩的一套大型幻术。他们预先模拟仿造出月宫仙境，由道士或宫女扮为仙女，排练好仙乐，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乐，（传说中对音乐风格是用“清丽”二字形容，这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。据葛洪《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“酹水为酒，削木为脯，使之退行，止船即住，呼鸟自随，唾鱼即活”。因此，道士用幻术布景在明皇眼前制造一场月宫仙乐幻境，确非难事。更重要的是，明皇素将道教神仙幻想当做现实人生理想孜孜以求，梦寐以思，渴求飞升成仙的强烈愿望，在他心理上形成了一种思维定势。这种思维方式促使明皇对道士吹嘘的一切都确信无疑。因此，月宫幻境本身的逼真与否倒居其次，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。

从唐人诗歌中对《霓裳羽衣曲》的描述看，其与现存道乐型态特征多相吻合，这就从实证角度进一步坐实了上一推论。兹撮要例略加分析。

杜牧《华清宫》诗云：“月间仙曲调，霓作舞衣裳”。李月雄《省试霓裳羽衣曲》诗云：“风管迟参差，霞衣竞摇曳”。陈赟《霓裳羽衣曲赋》：“摇曳动容，宛似群仙之态……人风韵肃，清音忽长”。白居易《嵩阳观夜奏霓裳》：“开元遣曲自凄凉，况近秋天调是商”。徐红《又听霓裳羽衣曲送陈君》：“清商一曲送人行。”《新唐书·礼乐志》称：“凡曲终，必遽，惟《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。”白居易咏《霓裳》之歌曰：“唳鹤曲终长引声”。注曰：“凡曲将毕，皆声迫促速，惟《霓裳羽衣曲》之末，长引一声也。”柳宗元《龙城录》记道：“又听乐音嘈噪，亦甚清丽”。以上所叙《霓裳羽衣曲》之特点，全与道教色彩和道乐风格相对应。霓裳羽衣乃道教仙女的服饰特色，有霞霓翠羽之美。音乐风格方面如浓重的商调色彩，曲终长引一声（指乐曲结束时放慢速度或放散唱），音调清丽，伴奏乐器的组合样式，全曲的大型套曲结构及演奏方式等。这些从实证角度表明：《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。

天宝十三年，明皇利用政治手段实施了一项重大的乐制改革——更改曲名，颁示中外，从而将倡导道乐的活动推向新的高潮。

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，胡乐输入达于极盛，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。

所更改的曲名，大多是将原来的胡曲改为具有鲜明道教色彩的曲名。如将“龟兹佛曲”改为“金华洞真”，“因度玉”改为

“归圣曲”，“光色但腾”改为“紫云腾”，“摩观首罗”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“无昭庆”，“苏莫遮”改为“万字清”，“舞仙鹤乞婆”改为“仙云要”。显然更改乐名的用心是确立道乐的核心地位，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，至少有利于壮大道教音乐的声势。虽然现尚无从究诘这次乐改的具体过程和实质，但明皇酷爱、扶植道乐的一片苦心 and 决心，却从中昭示无碍了。

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，成就了他创作的伟大。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环节，也是研究盛唐宫廷音乐特色的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作出了贡献，他以绝高的音乐天才丰富、提高了道教音乐的艺术性和表现力；以帝王的身份亲自创作、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”，明皇后期政治上的昏庸，导致了“安史之乱”和他仓惶奔蜀，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，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，讨论明皇与道乐的关系就不无现实意义了。

## 第二节 宋徽宗创作、推行道教音乐

宋徽宗赵佶，是北宋继真宗以后又一个著名的崇道皇帝。他在位二十余年（公元1101—1125年）的崇奉道教和思想，大致分为前后两期。崇宁、大观（公元1102—1110年）年间为前期，政和、宣和（公元1111—1125年）年间为后期。在前期，他只是般地崇道。最宠信的道士是茅山第二十五代宗师刘混康和龙虎山三十代天师张继先等，很信奉灵丹符水之类法术。在后期，出于政治斗争的需要和信仰的加深，他在全国大规模扶植和推行道教，他亲自同大臣及道士们共同策划掀起了一场崇道热潮。

宋徽宗大规模崇道是从宠信道士并利用道士编造政治神话开始的。他最宠信的道士是左道篆徐知常推荐的高道林灵素，林吹嘘徽宗是神霄府的神霄玉清王，上帝的长子，深获徽宗青睐，赐号通真达灵先生。自此，徽宗成为神、人合一，君权、神权合一的皇帝。政和七年（公元1117年）二月，徽宗又称青华帝君夜降宣和殿，授他“帝诰、天书、云篆”等事，并命道士二千余人集于上清宝篆宫，由林灵素宣谕其事，并命京师吏民皆授“神宣秘篆”。四月，徽宗又讽示道篆院，授意群臣及道篆院“册朕为教主皇帝”。这样，他又成了天神、人君、教主三位一体的皇帝，能主宰天上、人间、地府灾福。

徽宗在崇奉符篆道士，编造神话的同时，采取了一系列措施来大力扶植道教。他多次下诏在全国搜访有道法和道行的道士和异人，令各路监司选送道士到京师道篆院学习科仪业务，学成后仍回原地，命各州县仿照儒学形式设立道学，学习《道德经》、《庄子》等书，并诏太学、辟雍各置《道德经》、《庄子》等经书的博士二员，讲授道经。他还仿效政府官吏品秩，设郎、大夫等

道官二十六等，设校籍、授经等道职八等。又封道士林灵素等人为“金门羽客”，可以出入禁宫，和大臣等同。他又命各州县官吏同宫观主持道士以礼相待，抬高道士的政治社会地位。

徽宗还在全国大建宫观，命全国州府皆建神霄玉清万寿宫，供奉长生大帝君和青华帝君之神位，实即供奉徽宗自己的神位，各官皆拨田产千亩，装饰极为华丽。他还命各洞天福地皆修建宫观，塑造神像，积极的搜集、整理、编写和刻印道籍，政和中，编成我国第一部全部刊行的《政和万寿道藏》。他又命道箓院编写“道史”和“仙史”，这是我国历史上规模最大的道教史和道教神话人物传记。徽宗时期，编造了不少道经和道法，他亲自作《御注冲虚道德经》、《御注冲虚至德真经》等书，又作步虚词、青词多种。

徽宗虽然不特别精通道教音乐，但他却深知道教音乐的重要性，亲自参加了道教法事经歌的创作、集成，并向全国宫观推广。中国道教音乐史上第一部道教斋醮经韵曲专集——《玉音法事》，就是在他亲自关心和支持下编辑而成，并附编入《道藏》，永奉醮章。他还亲自为这部歌曲集创作歌词，词每字下有上下曲折宛延状的曲线谱，此谱是汉代“声曲折”谱的嫡传形式，是汉符箓派道士在符文基础上创制的最古老的乐谱。现在可以见到的《玉音法事》曲谱载于明正统道藏，共有三卷。《玉音法事》卷上所收道曲词谱中有多首北宋帝御制道词。如宋徽宗御制道词的歌曲有《白鹤词》、《玉清乐》、《上清乐》、《下清乐》、《教花词》、《步虚词》各一首。有长吟、短吟。卷下收宋真宗御制道词等，但总体上仍以传统道曲为主。

徽宗不但亲制道乐歌词，还亲自宣召并授意道官将《玉音法事》编入道藏，传之永久。“教门辛卯岁（宋徽宗政和元年）……淮东上合门使黄冕得旨，宣左街道箓徐知常，右街道箓董南运（即在京道箓院主管教门公事的道官）赴宣和殿蒙恩召对。出御制御书《玉清乐》《上清乐》……。等词共六十首，宣示久之。……方恳请编入宝藏之际，俄降天语，许附大藏，永奉醮章。”

既是皇帝亲制的歌词，又是天神之意旨（这当是徽宗故弄玄虚之惯技了），道官当然明白徽宗之用意，丝毫不敢怠慢，“谨捧归蓬华，即告出玉虚殿通籍（仕宦新进）之士！先次传录，习咏，复命工装写成册，散布诸宫观，永耀琅函。”

宋徽宗的崇道活动，对于全国宫观斋醮经韵的统一规范起到重要作用，尽管他完全是出于自己个人的政治意图。

### 第三节 《玉音法事》名实辩

《玉音法事》作为道乐史上第一部词谱兼备的经韵总集，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）雕板印行的《政和万寿道藏》之中，<sup>①</sup>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。<sup>②</sup>正因为宋徽宗较多参与了《玉音法事》的编创发行，因而使人们对此书属性的评价发生了误导，以至有学者认为此曲集全是皇帝御制的。按此理解路线，不独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，自然也会极大影响到其它研究课题的进程。因而很有必要就此作一考辩，弄清此文献的真实原意和整体性质，为更深入的相关课题研究提供一个比较可靠的坐标。

#### 一、题名辩

著名道教学者陈国符教授在其专论的导言中开宗明义对《玉音法事》作了解题，共三句话，“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”，<sup>③</sup>此解题虽简短异

① 载三家本《道藏》第11册，第120页。

② 参见陈国符著：《北宋玉音法事吟（线）谱考稿》，载《国际道教礼仪及音乐研讨会论文集》第181页，香港民族音乐学会1989年编。

③ 详见陈国符著：《北宋玉音法事吟（线）谱考稿》，载《国际道教礼仪及音乐研讨会论文集》第181页，香港民族音乐学会1989年编。

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，然无论从文化史或道教史上看，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”，<sup>①</sup>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。

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。在其最后一句合解“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，平空添一“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”作了更狭窄的限定，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

<sup>①</sup> 《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。

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作法都会曲解其本意。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，而与人间乐调不同，所谓“空歌不是人间调，梵响应从碧落传。”<sup>①</sup> 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。<sup>②</sup> 此释并非纯思辩的，而有实例可证。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。

又看“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

① 载《藏外道书》卷17，《上清灵宝济度大成金书》卷24《明法事赞咏》。

② 载《玉音法事》卷下《返生颂》有“常能颂玉章，玄音御霄霞”句。



中，凡斋仪均名之以斋、醮、仪、科、仪、科仪、全集等等。诸如黄箓斋、谢恩醮、净供仪、炼度科等，其规模及内容各有不同，但从不称斋仪为法事，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。

明宣德七年高士周思得编撰了一部《上清灵宝济度大成金书》，<sup>①</sup> 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，作分门别类详述记录。全书通为四十卷，按“门——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》（此门只设此一品），集中收载历代道乐曲目及曲词达二百多首（其它门或品均无此体例，北宋《玉音法事》所收的曲词也基本包容在内）。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”。此书卷二四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等。大意谓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。<sup>②</sup> 这里，将神秘玄虚的道乐类称为“法事”就再明白不过了。

① 参见胡道静等主编《藏外道书》，巴蜀书社1995年第1版，卷16第32页。

② 载《明法事赞咏》。《藏外道书》卷17，第56—57页。

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法力的事项，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，<sup>①</sup>以之作为修仙门径，比服药、行房中术和吃金丹都更有效。<sup>②</sup>因而，称音乐为法事，在局外人看来颇难理解，但却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，反复研究增订二十多年乃撰成问世，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。“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？还须从文本分析中作进一步考辩。

## 二、实质辩

现收载于三家本《道藏》的《玉音法事》共分上、中、下三

① 载《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。”

② 载《真诰》（甄命授）第1卷。

卷。上卷收 19 曲，中卷收 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。下卷分为两部分，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模板。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，真还是件值得一书的大事。

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。<sup>①</sup>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，先掌握常用的通用的曲目，如同先练好基本功，则必然有裨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（侧重斋仪的文献）《金篆灵宝道场斋仪》（426 部）于天下”<sup>②</sup>后不久，又会

① 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序框架是雷同的。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。

② 载《宋史·二》卷 20。

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。再则北宋帝频仍举行斋仪，训练道士习乐的现实等，都亟需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，赴左右街道策院讲习科道声赞规仪，候习熟遣还本处。”<sup>①</sup> 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。”<sup>②</sup> 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

① 载《续资治通鉴》第5册卷91，第2357页。

② 参见陈国符著《北宋玉音法事吟谱考稿》，载《国际道教科仪音乐研讨会论文集》第181页。

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\*号者）和唐代道曲（见标△号者），另一类为宋代新增之作。

其编排情况为：上卷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、谱式型态、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)]，[梵词颂]，[山简]，[水简]，[土简]，[白鹤(词)]。

中卷28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]、[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上卷：

[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]，[云舆颂]，[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。

下卷为唱词总汇,完整记载所有曲目的多段唱词,均无谱,很可能是通用上卷中卷的那些曲调,故略而不谱。

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》共十首五言诗,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):“旋行蹑云纲,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):“鸾树玄景园,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):“天真帝一宫,谒谒冠耀灵,……”

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：“宝篆修真范，丹诚奏上苍……”

步虚第八：“宛宛神州地，巍巍众妙坛……”

步虚第九：“水巽魔宫慑，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作些大致风格的揣测。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宛转柔美之态，应属南曲体系。再从各曲的腔词关系看，宛延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宛抒情的“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。

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。宋徽宗的历史功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，而他们最正常的編集办法，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，不仅是一部文献的体认问题，还是道乐历史研究的重要一环，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，而仍葆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。

#### 第四节 明皇室对道乐的重视和扶植

明代诸帝对道教皆相当尊崇敬奉，对道教教团加强管理。明太祖重视正一教之斋醮，命道士编成斋醮仪范，定为玄门统一格式。洪武七年（公元1374年）有《御制文教立成斋醮仪文序》云“朕观释道之教，各有二徒，僧有禅有教，道有正一有全真。



祥与全真务以修身养性独为自己而已；教与正一专以超脱特为孝子慈亲之设，益人伦，厚风俗，其功大矣哉。…敕礼部会僧道定拟释道科仪格式，遍行诸处，使释道遵守，庶不糜费贫民，亦全僧道之精灵，岂不美哉。”

到了这些固定祭日，宫观举行盛大仪式活动，除了吟唱通常的仪式音乐外，还针对不同的主神位而增诵特定的经韵。例如，祭祷玉皇大帝，须增诵《玉皇本行集经》；祭祀真武大帝，须增诵《真武妙经》等等。根据《玉匣记》通行本所载的一些主要神的祭日及内容，可知武当道教每年固定进行的纪念性法事内容大致如下：（择要而列）

正月初一，天蜡之辰、弥勒佛辰诞，

正月初九，玉皇上帝圣诞，

正月十五，上元天官圣诞，正一真人圣诞，

二月初一，刘真人圣诞，

二月十五，太上老君圣诞，

三月初一，谭祖圣诞，

三月十五，昊天大帝圣诞，

四月初一，长生谭真君成道，萧公圣诞，

四月十五，钟离祖师圣诞，

五月初一，南极长生大帝圣诞，

五月初五，张天师圣诞，

七月初五，中元地官圣诞，

八月初一，计真君圣诞，

九月初一，南斗下降之辰，初一日至初九日，北斗九星降世之辰，世人斋戒此九日，胜常日，有无量功德。

九月初九，张三丰祖师圣诞，玄天上帝飞升。

十月初一，东皇大帝圣诞，

十月十五，下元水官圣诞，

十二月初一，念经一卷，比常日念经胜如常有十千万功德。

另有直承皇室旨意举办的各种祈福大醮，其规模尤为庞大，

少则三、五昼夜，长者达四十九昼夜。其内容既有为国为民祈福，也有安放圣像之类的庆典。

世宗继位之初即滥行斋醮，事无大小，系请于神，不验则请之再三，有验则行大醮以谢神佑，“不斋则醮，月无虚日”。这样，道教执乐人员完全和宫廷雅乐享有了同等地位待遇，并和雅乐执行着相似的使命。

明太祖亲制道教歌曲，制定科仪音乐格式，表明了当政者对道乐的重视和扶植，进一步提高了道乐的社会影响和地位。明代宫廷为了应付频繁的斋醮仪式，还专门培养了一个宫廷仪仗队，以太监充道士，宫女充女冠，事毕仍易内臣服色。《天启宫词》咏官女祈禳，注云天启四年：“吴地大水，上命道经厂内官教官女数十人演元教，建醮禳灾，霓服云璈，与羽流无异。”这些亦道亦官的宫女，当是精通仪式音乐之流。

明代皇帝对道教仪式音乐的重视，还广及京城之外的名山大观。在一些外地的道教名山举行国家祀典时，为了壮大声势，皇室往往还抽调宫廷雅乐队到道场助阵，如明代道教中心的武当山，曾作为明代国家郊祭大典的祭坛，每逢行南郊大礼时，皇室要抽调宫廷雅乐前去助威，于此也可见宫廷雅乐与道教音乐的可融性。《太和山志》载上清派道士曹希鸣《云谷诗》清楚记载了这一历史事实：

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。

此诗是雅乐同道乐合堂共唱的真实写照，虽然着语不多，但颇能说明许多历史真相。抽调雅乐到道观，同以宫女扮道姑演法一样，都是皇室重视道教斋醮音乐的表现，也是皇室强化道教斋醮音乐祭祀功能的具体措施。

明诸寅亮撰《金陵玄观志》卷一云：“朝天宫，百僚朝贺于此习仪。”考朝天宫，乃历史悠久的道教名观，其地即吴治城。刘宋时始置总明观，唐建紫极宫。宋真宗改祥符宫。元代元贞时改玄妙观，文宗时又改永寿宫。至洪武十七年（公元1384年）

秋七月丁酉初一日重建，赐名朝天。道教国家管理机构道篆司即设于此宫。明代百官朝贺，竟在道宫演习典礼仪式，完全以道教仪范为准则，对道教科仪的崇奉态度于此可见。

### 第五节 道乐与宫廷音乐之关系问题

道教音乐随着官方道教进入宫廷后，与宫廷音乐同鸣一堂，或直接构成宫廷音乐的一个组成部份，或与宫廷音乐相融合，使宫廷音乐渗透了道乐的成分，对宫廷音乐艺术表现力的丰富与提高发挥了重要作用；另一方面，帝王贵族在创作、推行、欣赏道乐的同时，也按照自己的政治意图、审美观念和音乐素养对道乐进行了一定程度的改造，从而使道教音乐必然也打上了一些宫廷音乐的烙印。

宫廷音乐和道乐在相互利用、交叉授粉、不断交融的密切关系中，逐渐形成你中有我，我中有你的状态。这是我们对两者关系所持的基本观点。当然，两者相互吸收融合的具体程度、方式等问题，还值得进一步作深入研究。

宫廷音乐是中国古典音乐的重要成分，然而历代宫廷音乐留存至今的，除了文献记载和少量乐谱外，并无多少音响资料可供分析欣赏。因而，从现存的同古代宫廷音乐有密切交融关系的活的乐种中去重构其形态风格特征就显得尤为必要。在这方面，道乐就是一个很有希望的对象。如前所述，道乐和历代宫廷音乐曾有密切关系，其构成本体中含有不少宫廷音乐的成分，当古代宫廷音乐因战乱或改朝换代而被中断之时，自成一体且又连续发展着的道教音乐却将诸多宫廷音乐因子保存了下来。

古代宫廷乐使星散于民间时多流入道观便是道教保存宫廷音乐的重要原因之一。古代宫廷和贵族，因种种原因，如乐妓年纪渐长，或因她们的主人死去，或因战乱等等，经常需要遣散乐伎。一方面被遣散的乐伎多无独立经济地位和自由的生活出路，另一方面宫廷贵族怕她们流落出外有伤大雅，并不愿放弃对她们

人身自由的控制。因此，为乐伎们规定的出路主要是进道观寺院去修道，其次才是嫁人。在北魏时期，约公元528年，北魏贵族高阳王雍死后，其五百乐伎中大多奉命入道。

这种情况，大约历代皆有之。例如，唐代宫廷乐工流入宫观，已成习例，多见诸记载。唐德宗时宫廷著名舞伎萧某，颇受宠爱，后请允人嵩南洞清观为女道士，因修道功深被称为萧炼师，由宫廷乐伎摇身一变成为道士了。

《唐语林》卷七记：咸通（公元860—874年）中，有书生云：“常闻山池内，步虚笙磬之音。”唐卢纶《过玉贞公主影殿》诗云：“多照纱窗起暗尘，青松绕殿不知春，闻看白首诵经者，半是宫中歌舞人。”可见这种情况相当普遍。

不仅是乐伎，古代不少公主也有虔诚信道，以至脱尘入观为道者，如唐代明皇的玉真公主等曾出家到青城山道观修道。这些公主大多通音乐，虽然她们入道，多为表面文章，但对于音乐的输入道观，也会起到一定作用。至于宫廷乐伎，都专长宫廷音乐，且有相当程度的专业修养。她们大批进入道观，遂将宫廷音乐带入，并充实了道观的音乐人才和音乐内容。

道教保存古代宫廷音乐的另一重要原因是道教音乐的传承有较强的稳定性和保守性。道教音乐（这里主要指住观道乐）自形成伊始，便一直受到皇室的扶持利用和官府的荫护，一直受到宫观组织和清规戒律之制约，甚少受到尘世动乱的干扰和冲击，所以它得以自成一体地连续发展，未被中断。同时道乐历代强调照传统古法传承演唱，不允许随意更改上辈所教样式；尤其是金真道要求更严，至有“死金真”之称，加之道人经济地位素为优越，其音乐主要用于神圣场合，并不以此为谋生唯一途径，不必媚俗，所以它就没有多少不断更新的必要。道乐的保守性、稳定性发展特征，使道教在保存古代宫廷音乐因子方面，较之其它传统音乐品种，就有较多更大的可能性。这些，也正是研究道乐与宫廷音乐关系的现实意义所在。同时，这也是更全面理解道教音乐特质的一个重要侧面。

## 第二章 道乐与佛乐

道教萌生之前，正值佛教东传，两教在中国的漫长发展过程中，为了扩大自身影响和市场，争取更多的信众，曾不断地你争我吵，相互指责贬低，一度闹得不可开交，水火不相容。另一方面，两教毕竟都是宗教，在信仰和行法体制上也有不少共同性，加上两教各有自身的优势，佛教拥有更成熟的宗教理论和较完善的仪轨制度，道教则有更高明的思想灵性和本土音乐文化根基，因而为着自身的丰富发展壮大，两教不管情愿不情愿，自觉不自觉地总会从对方身上吸取有益的因素和养料。既相矛盾排斥，又相利用借鉴，构成了佛道两教的复杂关系。佛教音乐的情况，也大抵如此。

道教、佛教均重视用音乐宣传教义，这是两教仪式音乐必然产生交流的基本前提。佛教东传中土，其原有的印度、西域风格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，僧人采用包括道乐在内的中国传统的音乐形式来改编传入的佛曲，或者直接创作新佛曲，由此形成了中国特色的佛教音乐。而道教成立之初，由于在宗教思想和组织形态方面准备不够充分，特别在宗教思想和仪轨制度方面比较佛教来看显得简陋粗疏一些，为了尽快适应宗教宣传和行法活动的需要，借鉴吸取佛教的一些现成理论概念和行法样式也是很自然的事，这正体现了中国文化的“拿来主义”精神。事实上，两教在早期确实对立矛盾较突出，但越到后来，特别到了明清时期，两教融合的趋势却越来越明显，如全真道即以融合三教为其宗旨。正因为这一有分有合的发展历程，使佛道音

乐之间表现出十分错综复杂的相互关系。考察佛道音乐相互影响利用的方式和因素,不仅可以深化对道乐构成特点之认识,也有裨于了解佛教音乐的华化问题。

在当代,道教与佛教同处一地进行宗教活动的现象已很少见,但在历史上却曾有过这样的共处现象,道观丛林长期兼供佛教圣像亦时有所见。例如武当山素为道教圣地,但从南北朝至清代,却一直有较多佛教文化的渗透。武当山近年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 座鑿金铁佛像,高达 1 米以上,矮者仅 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、天官、鬼卒,还有元代的石狮等,另有建于南北朝时期的石佛群,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,这些文物充分表明佛教文化曾融入武当山,并在这道教圣地曾有过广泛的活动和影响。

经过初步考察研究,对于中国佛道两教仪式音乐之相关性,本书持有这样一个基本看法:在宗教仪式理论、制度、经词文体等间接与音乐相关的形式内容方面,道教接受佛教的影响较多一些,而在音乐本体的形式及风格方面,则佛教更多接受了中国传统音乐及道教音乐的风格体系。下面就科仪与音乐的一些表现要素,分析论述佛道音乐文化交互渗透的具体情况。

## 第一节 仪轨制度

佛教于东汉年间从印度传入中国时已是一种成熟宗教的形态,在宗教仪轨方面也具备较完整严密的理论与实践体系。而当时道教由于尚在初创阶段,其仪轨方面的理论和制度还不够完善。因此道教于南北朝时期整顿改革斋仪时,借用佛教现成的仪轨形式,寻找一个合理规范的框架成为方便可行的办法。从南北朝始,道教流行的诸多科仪名目及内容就不同程度借鉴了佛教仪

式之因素。

比如道教科仪中常用的“施食”，就同佛教的“水陆法会”和“焰口”有密切关系。中国佛寺每年都要举行一系列佛事活动，其中以“水陆法会”的规模最盛大、最隆重，以“焰口施食”最经常、最普遍。

“水陆法会”全称“法界圣凡水陆普渡大斋盛会”，亦称“水陆道场”“水陆大会”，“水陆斋”、“水陆斋仪”、“悲济会”等，是中国佛教的一种极隆重的经忏法事。举行法事的时间较长，最少的七天，多则可达四十九天。参加法事的僧人有几十甚至上百，规模盛大。法会上设内坛和外坛，以各种饮食为供品，供养诸佛、菩萨、天神、五岳、河海、大地、龙神、冥官眷属乃至畜生、饿鬼及地狱众生等。诵经设斋，礼佛拜忏，追荐亡灵。据宋遵式的《施食正名》谓系：“取诸仙致食于流水，鬼致食于净地”（见《金园圆集》卷中），故名“水陆”。水陆法事是由梁武帝的《慈悲道场忏法》和唐代密教冥道无遮大斋相结合发展起来的。史载：“谓水陆者，…因（梁）武帝梦一神僧告曰：“六道四生，受苦无量，何不作水陆（大斋）普济群灵？……。帝劝志公广寻经论，必有因缘。于是搜寻贝叶，……早夜披览，及详珂难遇面燃鬼建立平等斛食之意，用制仪文，三年乃成，遂于润（润州，今江苏镇江市）之金山寺修设。帝躬临地席，诏（僧）佑律师宣文。”（宋·宗监《释门正统》卷四）到了宋代，杨锸采用密教仪轨编写成《水陆仪》（今佚）对水陆法会的流行起不少的推动作用。至此水陆法会盛行于世，特别是成为战争以后朝野经常举行的一种超渡亡魂的法会。苏轼曾为亡妻王氏设水陆道场，撰《水陆法赞》十六篇，称“眉山水陆”。水陆法会一直沿续到明清两代，并为道士吸收运用。清代在江浙苏杭一带，经常可见释道共同或分别举行“水陆法会”之事。

焰口施食是根据唐密宗不空译《佛说救拔焰口饿鬼陀罗尼经》而举行的一种佛事仪式。焰口，也称面燃，佛经名词，是饿鬼王的名称。据上述经文描绘，其形枯瘦，咽细如针，口吐火

焰。经文还说，释迦牟尼大弟子阿难独居闲静处习定，半夜三更有一个名叫焰口的鬼王来对他说，你三日以后命终，投生在饿鬼中，如要免此苦难，必须于明天普遍施食于鬼神。阿难为求自己不堕入饿鬼之中，也使诸饿鬼能解除苦难，于是前去请求释迦牟尼的帮助。释迦牟尼遂为之说诵经咒，指点施舍的方法。这种施舍方法后来成为修持密宗的人每天必须修持的一种行事。密宗有专门对饿鬼施食的经咒和念诵仪轨，此仪式通常是在黄昏后举行。取一净器，盛以净水及少许米饭糕饼之类，右手按器，口念经咒，后称如来名号；再取食器，泻净地上，以作布施，超度饿鬼。近代的习惯，凡佛教重大法会圆满结束之日，或丧事期中，也多举行焰口施食。

从以上文献考述中可以看出，佛教在梁武帝时代到唐代时就发展了比较体系化的有严格程序的以普渡饿鬼为中心内容的水陆法会和焰口施食科仪，而同一时期的道教科仪黄箓斋虽也是以渡幽为主要内容，但从文献记载看，这种渡幽科仪主要是追荐祖先和自己的亲人，以使其脱离地狱之苦。确实黄箓斋与焰口施食同属追荐亡魂的活动，在中国本土的民间信仰中有其深厚的基础，但是在唐宋时期记载中，都没有提到以孤魂饿鬼为对象的普渡性质的斋醮。因而，施食、焰口这类特定性质的仪式最先是佛教发展起来的，其中斋仪的主要角色饿鬼王的名称——面燃，本身就是佛经名词，指那些没有后代祭祀的无缘佛。

宋代以来，佛教水陆斋更加流行，广泛祭祀水陆孤魂，道教已有的黄箓斋也在这种目的的支配下盛行起来。这种仪式，实际上是为了生者的幸福和安宁而去安抚死者的不满，为无人关照的孤魂野鬼举行超升仪。就这点而论，“施食”的内容是与中国民间崇拜敬畏死者的传统观念是相通的，因此可以设想，唐末以来道教在黄箓斋的基础上吸收了“施食焰口”的某些仪式内容和形式，使斋醮目的由“私渡”转化到“普渡”，对象由自己的亲人转化到似乎与己无直接关系的“饿鬼”，这样一来黄箓斋的仪式内容就更富有人情味了。在这种普渡性质的以及为冤魂和怀怨而



死的亡魂举行的斋仪中，人们的想法大概是，如果冥界的死者不得安宁，就会引起活人的病痛苦难。这种观念比起仅以家人为对象的斋仪，就更易引起广大民众的共鸣，因为死人的事在一个家庭中不会经常发生，但生灾害病的事却在任何家庭都难以避免，为了保证活人的平安，向那些冥冥之中可能致祸的孤魂野鬼行善施食就是很值得的了。这或许是后来普渡性质的黄箓斋特别盛行的思想基础。此外，佛教斋仪的某些形式和概念也可能为道教所借用。道教的度幽科仪——“施食”或“赈济”之类，虽有其自身的来源和基础，但在仪式的目的和程序上吸取了佛教“施食”的很多因素。“施食”、“赈济”这两个仪式名称本身就是佛教仪式用语，经文歌词中出现的“面燃”“鬼王”等概念显然是借用自佛教法事。从湖北的县志记载中还可见出，过去举行盂兰盆会的多是僧家或僧道，如《房县志》载：“中元节（农历七月十五日），道书为地官赦罪之辰。僧家举行盂兰会，建施食台，放河灯照幽冥，谓之祀饿鬼”《江夏县志》云：“七月初一至十五日，僧道作盂兰会”。“盂兰会”全称为“盂兰盆会”，原是汉语系佛教于每年七月十五日举行的超渡历代宗亲的仪式，与唐杜光庭所记当时黄箓斋的超渡对象是一致的。《盂兰盆经》的题解有两说：一说盂是梵音，义为倒悬；盆是华言，指盛食供僧的器皿。第二说以为盂兰盆三字都是梵语音译，即梵语乌蓝婆拏（译为“倒悬”）的音译。原是一种将名餐香俎盛于盆内，奉佛施僧以救倒悬之苦的仪式，到宋代时，施食物件由佛僧转化为饿鬼，与水陆法会中的施食焰口仪式完全是一回事了。从上举县志情况看来，清代以前，湖北各地的施食仪式还主要由佛教操持，也有僧道合办之例，佛道之间的交流是肯定存在了。现存道教“施食”仪式的程序有许多可在佛经中找到出处。如不空译《瑜伽集要救阿难陀罗尼仪轨经》中的行法程序共十五项，其中一、破地狱真言，二、召饿鬼真言，六、忏悔真言，七、施甘露真言，八、开咽喉真言，十二、施食真言，十四、普供养真言等，仍是现行道教“施食”科仪中的主要仪式节目，有的并用为歌曲标题。

另佛教有许多关于焰口施食的经典，而道教却一直没有这方面的原始著作，这也是道教借鉴佛教施食仪式因素的一个旁证。

民间火居道也称施食为“赈济”，此名目也有一些佛教痕迹。“赈济”一名是从施食科仪的主题词“赈济饿鬼”中得名。赈济的经韵歌曲中多次提到的“面燃”，本源是佛经名词。赈济经韵中有好几首歌曲和高功说白都述说了三教本同根的思想，似乎也为借鉴佛教仪式因素提供了理论依据。如高功在“拜三师”仪式中说白：三教原来本同根，是谁分派各有因，有人渗透儒释通，稽首皈依三教尊。在韵腔《皈依腔》中也有类似内容。

既然三教是同根，那么相互交流影响也就是顺理成章之事了。综以上述，可以对佛道之间在斋醮仪式方面的关系作出如下总结：道教“施食”和“赈济”科仪作为一种荐亡度幽法事，它的形成有其本土的基础，那就是中国民间敬畏死者的传统信仰和道教固有的祭奠科仪。但这两种仪式在发展为以普渡施食为主体内容，并具有较系统的仪式程序的形态时，却受到佛教仪式、经卷的较大影响。简而言之，考察“施食”、“赈济”的形成发展有两个主要的来源：一是道教传统和民间信仰，一是佛教仪式的影响。前者构建了道教斋仪的主体内容和语言材料，后者主要提供了仪式程序的框架结构，因而可以说道教“施食”和“赈济”科仪是佛道仪式相互融合的产物。特别是全真道盛行之后，其教义上倡导三教合流、道释双修，有意识地吸取佛教的东西，遂使佛道之间的交融更具有了历史必然性。

道教的另一重要仪式——课诵也与佛教仪式有密切关联，课诵仪式的形成有其本土的基础，即道教自身的传统和佛教祭祀仪式的影响，同时，也模仿吸取了佛教十方丛林中朝暮课诵仪制，从而建立了比较体系化的道教课诵制度。现行道教课诵仪式仍有不少节次和曲目与大乘佛教的课诵仪式相通。佛教早晚课是以念咒、唱念佛赞偈、念“心经”依次而行，早晚课告竣前的固定节次为“赞偈”念佛号绕行称三菩萨。（即“三皈依”）道教早晚大抵也是这样的程序：

以念咒、诰，唱颂神经韵交替依次而行，早晚课结束前的程序为：小赞（或大赞）令三皈依（或大皈依）。道教晚课中的曲目《忏悔文》责源于佛教晚课所诵的《礼佛大忏悔文》，忏悔一词是华梵结合。忏表示消除已往的宿业、悔意，不造未来的新愆。《三皈依》是梵文 Trisaragamam 的意译，原是佛教皈依三宝仪式中所用，皈依三宝是忏悔文中第二部分的内容。（忏悔全文为四个部分所组成。）

综以上述，可证道教某些重要科仪在形成发展过程中确实模仿吸取了较多佛教仪式的形式因素，有的科仪甚至是以佛教仪式框架和概念为基础来构建的。

## 第二节 经韵文体

道教歌章所用歌词体系由古巫术祭祷歌诗，而诗经，而汉赋及乐府诗一路发展而来，至魏晋南北朝以降，又吸收了佛教梵呗、赞颂的译经文体因素，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，后来逐渐加入散文才创造出韵散结合的体式。在汉语文中韵散结合的体式也有，如汉赋，又如陶潜写了《桃花源诗》又写《桃花源记》，但这种韵散结合的体式较简单，运用也不很普遍，不像佛教经典（译经文体）那样形式多样地广泛运用。佛经韵散兼用的形式有的是韵文在前，如《法句譬喻经》一类，先出“法句”，然后解释，举事例则成个故事；有的散文在前，如《法华经》，散文记叙以后，再用韵文重复描述。有的韵散是互相重复的；有的二者相互配合。佛典汉译绝大部分是在东汉，前后历时近九百年，可谓人类文化史上的壮举。汉译佛典不但数量庞大，而且质量很高，译经文体在当时文坛上别具一格是

个新创造，其文体雅俗共赏，比较质直和通俗，易于被群众所接受。译经体对当时和以后的中国文学有深刻影响。从道教斋醮歌章体式的形成发展来看，受佛经文体影响尤其直接明显，现存的道教经韵歌章可以说绝大部分都是用韵散兼行的译经体。道教科仪中经文的念唱通常是韵、散相间而行的，其结合的形式有很多样。科仪中高功所起之“韵”、“提纲”，均为配合曲调的韵文，其句式较多用四言、五言、七言的齐字句和骈偶体；而高功的“称职”，表白的“说文”，高功同提科、表白之间的问答、承接等经文部分，则除了用齐字句和骈偶体外，更多用杂言句式的散文体。

为了更清楚说明问题，不妨以“施食”科仪为例观其文体及结合方式：

开坛时，高功揖让，拈香说文：“城隍主宰掌握万民之祸福，（十一字再八字）”，为杂言散文。高功举：六字，散文。

高功起韵《步虚》，五言韵文，配曲调。

高功起韵《吊卦》，七言律诗韵文，曲调。

高功说文：“伏以，七言四句，八言两句，四言两句，三言四句，四、六、四言九句，六、四言两句。”乃韵、散兼行之文体。

高功《提纲》五言二句韵文，配曲调。

表白接：五言二句韵文。

高功起天尊板：散文一句，配曲调。

高功说文：五言四句韵文。

提科举：六字句散文一句，配曲调。

高功叹文：杂言句式散文。

起《天尊板》：六字句散文，配曲调。

高功说文：七言四句韵文。

提科起《风交雪》韵：五言四句加一六字句，韵散结合，有曲调。

高功说文：散文。

提科举：六言散文单句。

高功说文：七言二句韵文。

提科接：七言二句韵文。

高功起《柳桂雨》韵：韵、散兼行，句式为：八、七、七、七、三、七、曲调。

高功说文：韵、散结合。

高功念《天尊板》：六字句，曲调。

高功说文：散文。

表白接举：六字句，曲调。

高功提纲：七言二句，韵文。

表白接：七言二句，韵文。

高功起《三上香》韵：七言十二句，韵文。

高功念《祝香咒》：四言韵文。

高功念《威灵咒》：同上。

高功称职：散文。

高功念青华诔：五言十句，四言十二句，韵文。

高功起《小赞》：韵散兼行。

高功说文：散文。

以下为高功和表白对答说白：散、韵、赋体兼行。

高功起韵《慈尊座》：骈体韵文。

高功起韵《黄策斋》：七言律诗韵文。

高功念《仰启咒》：七言韵文加咒语。

高功唱《返魂香》：骈体韵文。

高功唱《破丰都》：韵文。

高功唱《五供养》：韵文。

高功唱《吾今悲叹》：韵文。

高功唱《小救苦引》：韵、散兼行。

高功唱《五厨经》，边默念咒文：韵散结合。

高功起《跑马韵》：韵文。

可见“施食”科仪的经韵文体乃是以散文开始，接着以韵散

相间而行的方式念唱完全部经词。其句式十分多样，以齐字句和赋体为主，散文体为辅，这显然是为着诵唱的方便和富于音乐性；各种句式的结合也十分灵活多样，既有四言、五言、七言、赋体及散文独立成章的情况，也不乏各种句式文体混用于一章之例；韵散的结合方式也很多样，既有韵、散分离成章的经文段，亦有韵散结合用于一章的情况。这些文体、句式及结合方法，均是佛典译经体中十分常见的。道教词体的佛教影响，在道教歌曲的标题上也有很多证明。

道乐曲目中，有不少以“赞、偈”为标题类名。如“鸿雁赞”、“三宝赞”、“刀兵偈子”“大偈子”、“大赞”、“小赞”、“铙钹偈子”等，这“赞”、“偈”本是一种译经文体，源自佛教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。凡覲国王，必有赞德。见佛之仪以歌叹为贵。经中偈颂，皆其式也。”

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，佛教的渗透起了很大作用。道佛两家在争夺政治地位和社会影响的同时，也不排斥在哲理、仪式甚至神谱方面互相利用。在道教典籍中，仿照佛经名称，借用佛教东西的地方颇为不少，佛教徒忿忿然指责道教“偷窃佛典，持作老经”也是事出有因。道教经书也仿照佛经分作十二类将“赞颂”归为第十一类。《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，也是对佛经文体的借鉴。

有学者认为，道教经典《道藏》的三洞四辅分类法，也是模仿佛教经典“三藏”、“四类”的分类法，看来也是很可能的。词体结构本身当然还不是音乐形式因素，但特定的词格、词汇对于歌曲的音乐结构、意蕴也仍会产生一定影响。

### 第三节 经韵词汇

道教歌曲中常可见到许多新鲜奇异的词语，其大多源于佛教经典。兹略举数例如次。

“甘露、甘露赞”。香港道教“玄门开位科”中有《甘露赞》一歌，其歌词为：

悲天长夜苦，热脑三途中，猛火出咽喉，常生饥渴念。一洒甘露浆，热脑得清凉，神魂生大罗，润及于一切。二洒甘露浆，五脏悉和彰，咽喉久闭冷，得达悟真常。三洒甘露浆，擢体练真光，凝神归大上，朝礼谒虚皇。

北京白云观《达摩引》一歌中也有：

天尊慈惠阐冥阳，普与亡灵焉福乡，  
甘露流润垂济度，炎池热脑得清凉。……

武当道曲《三炷香》中有：

一枝杨柳，开甘露之法门。

可知“甘露”一词在道教歌曲中相当广泛地运用，主要是用来比喻天尊解救饿鬼的灵丹妙药，有神奇法力。考其词其义，均与佛经有关。甘露原系梵语 Amṛta（阿密哩多）之意译词汇，Amṛta 异名天酒、美露、甘如蜜，天人所食，乃诸天不死之药，食者命长身安，力大体光。

“三界”，道乐歌曲《步虚》中有“超度三界难”句，此三界一词亦源于佛经术语。佛教把世界划分为欲、色、无色三界，皆处在“生死轮回”过程中，认为是有情众生存在的三种境界。

据《俱舍论》卷八等载：(1) 欲界，为具有食欲、淫欲的众生所居。包括“五道”中的地狱、畜生、饿鬼、六欲天和人，以及他们所依存的场所（“器世间”），如人所居的四洲等。(2) 色界，位于欲界之上，为已离食、淫等欲的众生所居。其“器”（宫殿等）及“有情”仍为“色”所属界，即仍离不开物质。包括四静虑处（或“四禅天”）十七种天，称色界十七天。(3) 无色界。在色界之上，为无形色众生所居。“其体非色，立无色名”，包括四天，称“四无色天”。以上“三界”系根据佛教善恶报应理论和禅定修行勾画出来的。据称，修“四静虑”死后可生色界；反之不进行这种禅定或达不到一定程度，死后生欲界；修“四无色定”，死后生无色界。佛教以三界为“迷界”，认为从中解脱达到“涅槃”才是最高境界。此词此义皆为道教仪式所借用，所以道歌才唱道超度三界是很难的。

“三宝”，源出梵文 Triratna，佛教称佛、法、僧为三宝。“佛”指佛教创始人释迦牟尼，也泛指一切佛；“法”即佛教教义；“僧”指继承、宣扬佛教教义的僧侣。道教徒每于持诵经韵仪式中宣念至心朝礼三宝，唱《三宝香》、《三宝词》，踏“三宝罡”等，当与佛教之皈依佛、法、僧为三宝有渊源关系。道教以道、经、师为三宝，是对佛教三宝之变通提法。

“七宝”，道教经韵中有“七宝林中七宝台，宝林宝树宝花开”句。“七宝”原系佛教名词，不同佛经中说法不一。《法华经》以金、银、琉璃、碑磬、玛瑙、珍珠、玫瑰为七宝。《无量寿经》、《阿弥陀经》、《大智度论》、《般若经》所述七宝不尽相同，但大抵是人世间稀罕之物则是一致的。道教音乐唱词中借用此语，系用来描绘仙道世界的灿烂珍贵景象。

另道教斋仪所用咒语乃至经韵歌词，常用一些玄虚怪僻的词，可能是梵语或佛经用语之音译，如南北朝时期道教仪式中的经文《八天内音》，现为武当“施食”科仪中最后一首歌曲《八天》的歌词：“晷娄阿荅，须延明首，法揽菩灵，稼那阿奕，勿河流吟，华都丽曲，鲜菩育臻，荅落大梵，无行上首，回跢流



玄，阿陀龙罗，四象虚员。”等等

佛教词汇被借用于道教经韵后，自然会根据道教的教义而产生不同程度的变化，但这些新词汇无疑使原有的道经用语得到丰富和义理化，并给道教歌词增添了不少玄虚神秘的色彩，这正是道教所希冀的诵经效果。

#### 第四节 佛道音乐的相关性问题

以上几节所述虽与科仪音乐有关，但毕竟未涉及音乐形式的本体分析，本节拟着重讨论道佛科仪在音乐形式上的共性现象及相互关系。

前面已说过，佛教音乐传入中国后，为适应中国人的传统欣赏习惯，不得不向中国传统音乐的风格靠拢，形成中国特色的佛教音乐。那么，中国佛教音乐的形式特征怎样？其与中国道教音乐形式有何关系？有何异同？弄清这些后，才可能全面认识和评价道佛音乐的相互联系。

目前仅将武当道乐和峨眉山、五台山佛教音乐中的同名曲牌进行了比较，便发现在旋律歌腔上有很多相似因素（见曲32，武当山道乐与峨眉山佛乐同名曲比较）。

此外，尚有诸多异名歌曲在曲调上亦有不同程度的相似性，如佛教《施食》与道教《澄清韵》，佛曲《归依雄》与道曲《梅花引》等等，如作更广范围的比较分析，还可找到更多相似之例。

佛道音乐的共性因素尚有诸多方面的体现，比如，从声乐曲的材料上看，均是使用五声音阶或五声性七声音阶的旋律，旋法均以级进为主；从器乐曲方面看，两教都吸收了许多古代音乐和民间音乐的曲牌。

当然，佛道音乐的曲调和风格也不能说毫无差别，佛曲通常更为悠缓沉静，尤其是“梵呗”的演唱速度极慢，一般为每分钟25至30拍，而道教音乐则稍多具潇洒旷达之美，比佛教音乐多

一些人间烟火味。

佛道科仪音乐复杂的纠结和共性表象带来一个必须回答的问题：如何评价和把握佛道音乐的源流关系和特点？要弄清这个问题，首先要确定中国佛教音乐究竟属于其原生的印度佛曲体系抑或是中国音乐体系？

从历史记载与活的音乐现状来看，中国佛乐应已演化为中国音乐风格体系，其演化过程至迟始于唐代。唐贞元年间净土宗名僧少康曾记录当时中国流行的佛乐特点是：“所述《偈》、《赞》，皆附会郑卫之声，变体而作。非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵。譬如善医，以饴蜜涂逆口之药，诱婴儿之入口耳。”说明唐代佛教艺僧已吸收利用中国音乐来达到宣传佛教教义的目的。类似记载还有唐代著名高僧鸠摩罗什的议论：“什每为（沙门慧）叙论及西方词体，商略异同。云：‘天竺国俗，甚重文制，其宫商体均，以入管弦为善。凡覲国王，必有赞德；见佛之仪，以歌叹为贵。经中偈颂，皆其式也。但改梵为秦，失其蔚藻，虽得大意，殊隔文体；有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕啰也。’”鸠摩罗什站在维护原始佛曲立场上指责当时的佛曲“改梵为秦”，已失天竺原味，正表明当时佛乐已趋华化的大势。只是他还未认识到，这是原始佛曲走向中国大众的必然发展，否则就难以为华夏人民所欣赏所接受。我国佛乐学者田青先生曾撰专文探讨并认定佛教音乐的华化问题，虽然不排除某些地区的佛乐尤其是喇嘛教佛乐可能还保留有异国情调，但中国佛乐在总体上看应该是中国化的风格。

既然确认中国佛乐已基本“华化”，成为中国音乐的一个组成部分，那么进一步探讨道佛音乐的关系就有了一个重要前提。

从前述道教吸收了佛教仪轨、词体因素这一事实看来，很容易使人联想到道教同样吸收了佛教音乐的形式因素，也就是说，在佛道音乐曲调中存在的那些共性因素，乃是佛教传递给道教的。然而，问题并非如此简单。虽然道教从佛教中借用了一些仪轨、词体等因素，但绝不能就此认为道教必然也借用了佛教的音

乐形式，因为仪轨程序、歌词格式等虽与音乐有一定关系，但并不完全是一回事，这正如瓶与酒的关系，旧瓶可以装陈酿，也可盛新酒。

道佛科仪音乐相互关系之特点，看来也是这样的，可以用“取其外壳，填己之血肉”一句话来概括表述。亦即，道教借用了佛教仪轨程序、词体等框架性质的因素，而填充以自己固有的音乐。此评价的理由有二：一是道教初创时期，斋仪杂而多端，急需有一个较完整严密的框架体系予以规范化、体系化，而以成熟形态传入中原的佛教仪轨体系，正可适应道教仪式发展的这种需要；二是从道教科仪音乐自身结构来看，其音乐的历史渊源极为悠远，其根基又极为深广，完全有能力用自己的音乐形式服务于其宗教活动，没有借用佛乐的必要性。更何况道乐与中国音乐素有天然的血缘，其音乐形式风格本已适合中国人民的审美观念和艺术传统，这就使它吸取佛乐形式的可能性更微弱了。

基于以上分析，可以认为道、佛两教的音乐均和中国传统音乐有密切关系，它们是同一大树上结出的两朵奇葩。至于道佛音乐曲调的那些共性成分，要么是道教传给佛教，要么是两教各自取材于中国传统音乐材料而形成的巧合，舍此再无它种解释。

### 第三章 道乐与文人音乐

从社会阶层属性来看，正统道教的上层人物本多属于士的阶层，具备较高文化水平，懂得各种学术思想，不少精通儒学。而中国的相当一部分有才华的文人，也对道教思想情有独钟。仕途通达者多热衷于儒家，穷愁失意者就自然转向逍遥自在的道家，故道教思想在魏晋时期已被许多士大夫文人广泛接受，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。

文人是中国社会中文化修养最高，知识最广的一个特殊阶层，古代文人大多懂得甚至精通音乐，他们将音乐作为抒情寄怀、修身养性的重要途径。由此创造出文人音乐这一独特的音乐品种，其无论在审美情趣、创作方式上或是在其偏爱的体裁和音乐形式上都有许多自身特点，比如，其审美以“恬淡、含蓄”为其特色；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，音乐表现比较细腻与个性化，节奏舒缓从容，不疾不燥，旋律延绵流畅，起伏不大如此等等。

更重要的是，文人大都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，这已是众所周知的事实。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、音响资料主要就是明、清文人编辑的歌谱、曲谱中传留下来的。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”曲谱已经佚失，仅有一些带注解的指法符号保留在14世纪起出版的琴谱中。所以，今天要据乐谱来

研究古代音乐，在很大程度上是据文人音乐而论了。中国文人与道教文化有天然的紧密联系。

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，而文人的接受道教则主要是通过后一渠道的影响。

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，他们中的某些成员也曾干预政治，为社会作出巨大贡献，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：师曹、刘向、桓谭、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……，举不胜举。众多文人空怀经国济世的理想和才华，在现实面前频遭破灭而无法施展，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，从而道家哲学几乎成了许多文人寻求解脱人世苦闷的良方。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。

### 第一节 琴乐的仙道意向

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。而琴乐美学思想中最突出的一点就是对“道”的终极追求。

“道”是道家哲学的基本命题，也是道家美学的最高境界。“道”究竟是什么呢？它“是万物之母，宇宙的本体和生命”，<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 参见叶朗著：《中国美学史大纲》第一章。

具有空灵虚幻的属性,“道不可闻,道不可见,道不当名。道无问,问不应。”<sup>①</sup>但它亦虚亦实,冥冥中控制宇宙万物的运行,是一种最高的规律。“道是存在于渺渺冥冥之中的自然万物,存在与发展的规律”,<sup>②</sup>按道教自己的解释最简明易懂,道就是“自然”,“无所不在而又万古长存”,这种崇尚自然本体特征的哲学思想,落实到音乐审美和实践中,就是追求虚静、柔弱、高远、清雅等的风格特征。

文人的音乐审美理想就很讲究乐要与“道”相统一,音乐不过是通向道的境界的一种方法或途径:“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,养中和之德性,道之精微寓焉”(苏璟)。具体到古琴演奏时的心理状态同样也要符合道的本质,“凡鼓琴……坐定,心不外驰……务要轻、重、疾、徐,卷舒自如,体态尊重,方能与道妙会,神与道融”(扬表正)。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。这是种别具特色的审美观,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……俗响不入,渊乎大雅,徒以繁声促调,触人之耳,而不能感入之心”。(徐上瀛)这种癖好,是对世俗趣味的厌倦和不满。于是,清代虞山派琴家严征倡导的“清、微、淡、远”为中心的审美情趣在琴界大受推崇,被奉为正宗。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。这种情趣在徐上瀛的《琴论》中说得更明白一些:“于清静中发为美音”,“音愈希,则意趣愈永”,“惟在沉细之际,而更发其光明……”。总之,在文人琴家

① 载《庄子·知北游》。

② 参见潘震元著:《三秋耕树美二月花新》,载《文艺研究》1987年2期。

看来,道的或自然的审美理念具体体现于琴乐中时,就是以清静、沉细、微弱、柔婉、稀疏之音响达到隽永淡远的旨趣。这些观念同《老子》一书中的音乐审美认识有密切渊源关系。《老子》一书约成于战国初期,其中提出的几个音乐美学命题,可以说是一种质朴自然的美学观。老子提出的“五音令人耳聋”、“大音希声”、“道为万物之母”等命题,含有一定的辩证思想。表面看来,他似乎认为繁丽的音乐声响有害于人的感官和本性的淳朴,含有否定音乐和一切审美活动的意味。但另一方面,也应看到他的本意并不是完全否定音乐,而是反对片面追求音声的繁丽形式的那种审美情趣。他所说的“大音希声”也存在这种两面性的意义,所谓“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,指的是哲学上的虚的境界,并非特指音乐审美的境界。老子说这些话是为了批判现实社会中过多出现人为创造活动,往往违背破坏了自然规律。如果我们能辩证地体认这些话的深刻意蕴,则可能在音乐创作、欣赏中起到某些积极作用,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雕琢之时,“大音希声”的积极影响体现得十分明显。就音乐审美的创作方面而言,它促使我们从一味追求形式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的把握,在音声的有无、动静、多少、强弱、快慢等若干对立现象的联系、对比与结合之间,更多关注无、静、少、弱、慢的音响,以创作出余音绕梁、回味无穷的优秀作品。就音乐审美的欣赏方面而言,它要求人们不应拘于声音的直接感受,即听得到的局限,而应进一步调动内心的感悟、想象、联想活动,从声音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境界,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、更深刻的韵味,不断提高审美能力。这些,正是老子美学思想的光辉点和精微所在,这些审美理想的精华为文人所领悟、接受和崇拜,并深刻影响到文人音乐的审美观和形式。难怪文人琴

乐作品中，多弥漫仙道色彩，如《颐真》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。

## 第二节 词乐的道教影响

词乐，广义上讲即古代文人的诗词歌曲，一般特指宋代长短句格律的歌曲。这种歌曲很像今天的艺术歌曲，主要以文人阶层为创作主体，是文人音乐的一个重要品种。词乐的歌词及音乐方面来看，与道教思想文化和道教音乐均有密切的关系。

从词体演进的角度看，道乐的影响就十分明显。宋以前的诗词音乐创作以“倚声填词”为主，因而，诗词体式的变化往往与曲调形式直接关联。以步虚词为例，本是道教斋醮所用的五言歌诗体，产生于东晋，以后一起沿用于斋坛不绝。自唐代道乐流入社会后，奉道的宫廷贵族、文人、俗家仿制道乐，追步仙风，多竟唱步虚词。故文人喜唱喜作之步虚词，最初受道乐作品之启发影响是毫无疑问的。此辞格在唐代渐由齐言变为杂言，恰与整个文人歌坛体式由诗向词过渡的演变轨迹相同步。此间可认为歌坛潮流带动了步虚体式的演变，亦可认为是步虚的蔓延发展促进了歌坛诗体的演变，究竟孰先孰后可暂置而不论，但步虚在此歌风演变中扮演了重要角色则毋庸置疑。杂言“步虚词”在唐代仍称为“步虚词”、“步虚歌”或“步虚引”，在宋代则称为“步虚子令”。《唐音癸签》卷十三云：“道家‘步虚辞’，唐以前多五言，其破为长短句，自李德裕始。”这种长短句，为“三、三、七、七、七”句法，即同《桂殿秋》、《捣练子》词调格式相合。《太平广记》卷四十六引《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，幽求记其一焉。词曰：‘凤凰三十六，碧天高太清。元君夫人踏云雨，冷风飒飒吹颿笙。’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：“铙铁板，闲引步虚声。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，似可表明此词调原是采用步虚声的曲调而成。宋人刘昌诗在《芦浦笔记》卷九中云：“《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》。”这又是文人以宫廷鼓吹乐曲调作步虚辞之例，其格式同《望江南》词调。南宋程泌《沌水词》内有《步虚词》，实为《西江月》词体，这说明南宋产生的《西江月》词调与道乐《步虚词》体式相同，也有渊源关系。道乐《步虚》的体式演变过程，大致从唐开始出现新的体制，齐言杂言并存，唱法各异。宋代唱者日多，又在杂言步虚基础上创制了《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。”体为双调五十七字，前段六句四平韵，后段七句三平韵。由齐言诗体的道教《步虚》演为杂言曲子词的具体情况十分复杂，但总能展示道乐对歌体的演进产生了重要影响。正因为道教思想、道教音乐为文人所接受看重，此时期词乐中颇多出现仙道色彩的作品。如敦煌曲子词中有《还京乐》（砍妖魅）联章四首，《谒金门》（仙境美）一首，《临江仙》（求仙）一首。黄升在《花庵词选》中《巫山一段云》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，许多道教色彩的词调如《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，均可视为道教音乐对词体、词乐影响的具体标志。

### 第三节 姜白石歌曲的道乐渊源

说起宋词音乐，不能不提到最负盛名的姜夔，他是南宋著名的婉约派词人，也是最精通音乐的词家，同时，又是一位与道教音乐关系最密切的词人音乐家。姜夔与道乐的密切关系，构成了文人音乐与道乐关联的一个典型个案。因此，全面考察姜夔与道乐的过从及渊源，可以从更具体细致的层面了解文人音乐与道乐相关的现象及原因所在。

姜夔别号白石道人，饶州鄱阳人（今江西省），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。他一生好游历，浪迹过江西、湖北、湖南、江苏、浙江一带的许多地方。他能自度词曲，《白石道人歌曲》里今存有17首旁注工尺谱的词，真实保留了七百多年前的词乐面貌，成为中国音乐史上的珍贵文献。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》；一种是依旧谱填词，如《霓裳中序第一》。

以上六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唯一的宋代词乐文献，经杨荫浏先生翻成简谱后我们可以听到宋代以至更早时期比较真实可靠的歌调了。<sup>①</sup>

中国文人懂得音乐者众，但像姜白石这样精通音乐，能唱能奏，且能用多种手法进行创作者，却是绝无仅有之例。这里我们

<sup>①</sup> 参见《宋·姜白石创作歌曲研究》，人民音乐出版社1979年版。

不打算全面探讨他的创作，只拟弄清与本书主题相关的两个问题：即白石歌曲的音乐有何基本特色？其创作的渊源及其与道教音乐的关系？这也是学术界尚未给予足够重视和研究的问题。首先可以认定，白石音乐创作同道教确有密切的渊源关系。从白石歌曲创作的素材来源看，其中沿用前代乐谱的作品大都和道教音乐有关，如《霓裳中序第一》一调是他游湘时从衡山道观乐工旧书中觅得《霓裳曲》十八段乐谱，填中序一段而成。其原序云：“丙午岁（公元1186年），留长沙，登祝融因得祠神之曲、曰黄帝盐、苏合香。<sup>①</sup>又于乐工故书中得商调霓裳曲十八阙，皆虚谱无词。<sup>②</sup>霓裳道调，此乃商调，<sup>③</sup>乐天诗云：散序六阙。此特两阙，未知孰是？然音节闲雅，不类今曲。予不暇尽作，作中序一阙传于世。”可知白石所作《霓裳中序第一》的曲调实源于唐代具道乐色彩的曲谱。再从白石道人的一生经历及其音乐知识的渊源看，也和道教有直接联系。白石词有“洞仙歌”和“法曲献仙音”两名，都有飘飘欲仙的气象。又据桑世昌兰亭记白石藏兰亭共四本，第一本有黄庭坚题，白石跋云：“嘉泰壬戌年得于童道人。”<sup>④</sup>他在湖南时，就屡次游衡山，出入道观，可见他一直与道流过从甚密。

① 参见陈田夫《南岳总胜集》：“献迎神曲。……，三献：联合香、皇帝炎、四朵子。”洪迈《容斋续笔》：“今南岳献神乐曲有皇帝盐，而俗传为黄帝炎。”

② 十八阙之思考，《齐东野语》卷十《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”应指一首歌，“段”应指乐段结构，一歌含两乐段，故十八阙即十八首歌，共有三十六段也。

③ 《沈氏乐律》即沈括《梦溪笔谈》之《乐律》，有云：“然霓裳本谓之道调法曲。”笔者按，“道调、商调”乃古人同一歌曲调式的不同名称。唐代霓裳一曲因系道教风格，故纳入道调法曲部，此“道调”当按歌曲所属门类而名之，也暗示其旋律调式。唐代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”。衡山道观乐工也记谱为商调，这些名称皆直指其旋律调式，故道调、商调皆指调式，称法不同，对象、实质则一。

④ 参见夏承焘著：《姜白石编年笺校》第287、321页。

又白石《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》。<sup>①</sup>明代张羽《白石道人传》于此有详述，云白石从异人处得授《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。”照此说法，白石诗词音乐技能的提高，都和这位异人（应为老道人）的传授相关。此说是目前所见唯一能证明白石音乐习得来源的材料。联系到白石一生行状与道教的不解之缘来看，应是可信的。姜白石一生宦途多舛、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。

另从音乐形态特色上看，也能找到证明白石与道乐有密切渊源的实证材料。在他的自度歌曲中相当普遍地运用了一种由 Mi、Do、Re 构成的，以 Re（商）为结音的三音腔，此腔也是现存道歌中的常用腔之一，而且此腔在白石歌曲和道乐中的用法也颇为一致，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 首用到此腔，其中两首系移位变形，兹将道乐与白石歌曲的片断各举数例以作比较（见曲 33，道乐与白石歌曲比较谱，前四例为道乐作品，后七例为白石歌曲）。

这些曲例无论从腔型特点或运用的位置看，都有明显的相似性。

需要进一步探讨的是，这种腔型的来源如何解释？是各自创作还是有某种传递关系？

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，可合理地推论，这种腔很可能是唐代道调法曲或唐代道乐中运用的典型腔，因其常用于句尾、段尾，故给人以明显的商调印象，这也是古人作霓裳曲多为商调之本质原因所在。天宝之乱后，道调随宫廷乐工星散于民间，一部分流入道观而留存下来，这正是

<sup>①</sup> 参见夏承焘著：《姜白石编年笺校》第 287、321 页。

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，故除了对个别符号作出一些推测性解释外，全面准确的译谱工作一直未能进行。直到1958年，一个很偶然的机遇才使情况出现了转机。当时著名音乐史学家杨荫浏应邀到西安讲学，并考察民间乐种西安鼓乐，他惊喜地发现，“鼓乐”不仅从其形式、结构和其它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，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。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，并顺利地将十七首歌曲译为今谱出版，得到学术界的承认。<sup>①</sup> 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。

---

<sup>①</sup> 参见中央音乐学院中国音乐研究所编内部资料《民族器乐》第34页。1961年10月北京版。

## 第四章 道乐与曲线谱

曲线谱是中国古代乐谱中的一种奇谱，之所以称奇，有以下几点：其一，此谱见于文献记载最早，在《汉书》中已提及的“周歌诗声曲折”即是，学术界现多已认为此“声曲折”即曲线谱式；其二，此谱式至今在不少传统音乐中仍见其运用痕迹，然其从汉以来的流变轨迹却十分模糊，脉络不清；其三，此谱式符号奇特，至今无法解读翻译。谱式为大小圆圈示意句逗或打击乐演奏，另有蜿蜒曲线，以示音调之曲折抑扬，学术界曾称为“吟（线）谱”、“步虚谱”，为统一和形象化起见，本章统名之为“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。曲线谱道曲乃北宋帝亲写部分道词，从而使道曲兼得皇权神权之优宠，并作为斋醮时吟唱经韵之模板，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，又在得入（入，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。……唯有盘棒声全在口诀。若非面议，难以尽言。或恐有疑难处，但请不吝下防，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

粗略的谱式作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。

曲线谱作为古代道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，具有不容忽视的研究价值。在近年研究中，我接触到一些相关资料，渐集腋成裘，理而懂之，遂摸索出一条曲线谱源流演变之线索。

目前音乐学界对于曲线谱之探讨，大多仅是从其它专题上偶或论及，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。<sup>①</sup>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，本章将以之作为进一步研究的重要前提，而着重论述弄清此谱式的源流演变脉络，以及其生成和传播过程中与道教音乐的特殊联系。

## 第一节 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，<sup>②</sup>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观点和更开阔的视野。下面先要弄清曲线谱的奇异符号是来自于什么东

---

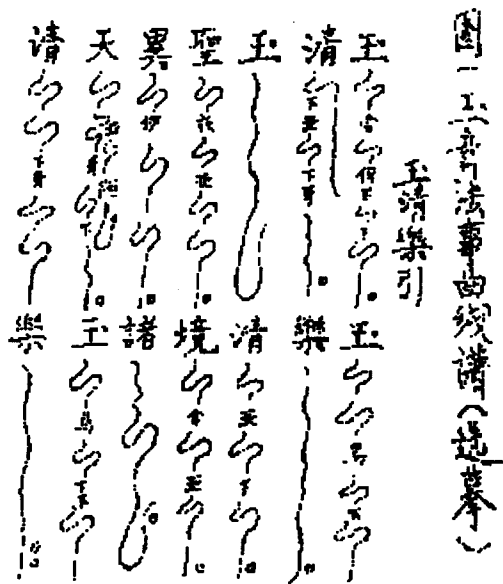
① 参见《民族民间音乐》1985年田青文，1987年3期陈应时文，以及《中国音乐辞典》“声曲折”条。

② 参见蒲亨强文：《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2期。

西？它是由何途径演变而成的？

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、律吕字谱、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。然而惟独曲线和圆圈构架而成的曲线谱似乎与文字系统无缘，它的奇特之处就在于此，它令人望而却步之处也正在于此，下面且以《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律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、三线有独吟、齐唱及合唱之含义。

综上所述简析，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占谱的创造发展，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现），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义功能。曲线谱与其它指法谱、音位谱、半字谱等在自身形态及表义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——道教符篆文字。换言之，声曲折谱式直接脱胎自源于古文的符文。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（或巫覡、方士之流）的符篆文。下面，需要略论符篆及有关问题，由此说明曲线谱符号之来源。

## 第二节 符篆：曲线谱之源

“符篆”（Book of Magic Amulet）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、竹使符。”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，具有无尚权威；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，天神授与道士神符。神符之说，东汉已有之。<sup>①</sup> 东汉晚期兴起的太平道

<sup>①</sup> 《后汉书·费长房传》中云：“翁又作一符曰：以此主地上鬼神。……遂能医疗众病，鞭笞百鬼，及驱使社出。

与五斗米道，便已大量制作和使用神符了。<sup>①</sup>“箒”本是记录之意，一种“箒”是指戒箒，即道教所谓登真箒，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》卷四十五《明正一箒》第三云：“箒者，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、箒并用，统称“符箒”。总之，“符箒”是天神的旨令与众神之名箒，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，尔后演变为道教的主要教术。道士为人占卜以“决凶吉”；卖符箒以驱鬼辟邪；为人斋醮祈禳以“祛病求福”，念咒以“去灾、退鬼、避猛兽”。这些术在道教属符箒派，主要为正一派道士所操持，此派盛行于东汉。“符箒”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“符箒”。

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

① 《太平经》卷1至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》104至107卷中所载的“复文”。《太平经》108卷说：“欲除病疾而大开道者，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。

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，以代天意天命，又曰‘符命’：为道士所用，以表神意。”<sup>①</sup>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，为何惟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寻找答案了。关于符箓之构成方式和种类，黄公伟先生又有如下说。

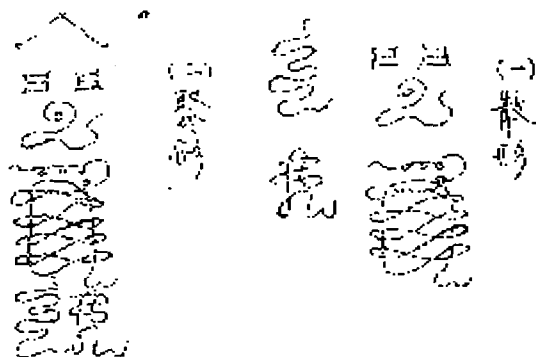
“符箓”即以云书、鸾书、虫书、鱼书等架构成“聚”、“散”两体，龙云鸾腾天、虫鱼潜渊，上下无不通，体用互出、形神兼备，而为道士演法之用，此符箓所以为神道也。汉代道士采用象形、象意、假借等造字形式，复合为云气缭绕的符文。此种符文有“聚形”（合体）“散形”（独体）之变化，匠心之妙，架构成奇异复式的“神符”，“命符”、“鬼符”等各种类型，与“口诀”、“咒语”相配合运用，以通阴阳造化神明本体。

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作了准备。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，要之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：<sup>②</sup>

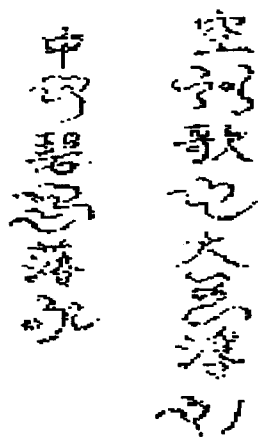
<sup>①</sup> 参见《道教与修道秘义指要》台湾新文丰出版公司，1982年1月出版，第4分册。

<sup>②</sup> 均选摹自《道教与修道秘义指要》。



上清飞暴捉神神符

上列符经不少在汉代便已流传，如下图《云篆度人妙经》，全称《元始无量度人上品妙经》，共一百三十文（图中只选摹其中一行七文）：



云篆度人妙经

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。”将上列符篆经文与道教曲线谱相对照，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：“‘○’象征‘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。”<sup>①</sup>但在另一方面，画符时又追求“拟诸其形容，像其物宜。”<sup>②</sup>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，斯时符篆派尤盛行，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。如所周知，上古时期，巫师是文化的主要创造者和传播人，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。例如南北朝时代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

① 参见峨嵋居士著：《道坛作法》，台湾逸群图书有限公司，1984年出版。

② 载《易经》。

神韵，一些崇尚道法的道人通过写道经而成为书法家。<sup>①</sup> 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，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衷与平衡，使道教文化成为一种超验精神与科学理性兼融并蓄的矛盾体系，只不过在某些时期，某些文化要素上，某种方面占有优势罢了。

音乐作为沟通人神的重要手段，虽称为“天钧仙唱”，实则作为一种具体实用的符号体系，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摹仿曲调轮廓，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、对古谱的创造发展，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

---

<sup>①</sup> 参见陈寅恪著：《天师道与滨海地域之关系》认为南北朝书法与道教写经有关，举例证：“《真诰》卷19《叙录》云：三君（杨君羲，许长史谧许录翔）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：“郗诃性尚道法，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3本第9分册。

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。

### 第三节 曲线谱在唐宋的流变

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，上古名曰骷髏格，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”。<sup>①</sup>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。<sup>②</sup>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

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。”



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，<sup>①</sup>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，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。<sup>②</sup>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》将黄列为盛唐第一优人。<sup>③</sup>他与玄宗过从甚密，深获优宠，<sup>④</sup>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。<sup>⑤</sup>上述零散资料虽欠翔实，但也不失为一条研究线索。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。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。理由有二：一、汉唐相隔不远，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。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？二、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

① 《嘉祐杂志》云：“同州乐工翻河中（即蒲州）黄幡绰《霓裳》谱。”清代褚人获《坚朴集》云：黄幡绰亦是诙谐之辈，……而手书《霓裳羽衣曲》，刻石河中府，大有韵致。”

② 参见蒲亨强文：《唐明皇与道教音乐》，载《音乐艺术》1989年3期。

③ 《唐戏弄》云：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”。

④ 唐高彦《阙史》下云黄善以倡戏匡諫，“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諫者”。唐周繇《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”。

⑤ 近人杜颖陶《玉霜移藏曲提要》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。

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。此书是有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。

综上所述,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。

#### 第四节 曲线谱在元明的流变


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。<sup>①</sup>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,不过它在此时由于主要流传于民间,没有像“声曲折”、“歌楼格”、“骷髅格”那些乐谱那么荣幸而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“圈腔谱”。此名比较形象地指出

<sup>①</sup> 参见蒲亨强文:《道教音乐与中国传统戏曲音乐》,载《华中师范大学学报》1988年2期。


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。<sup>①</sup> 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。


1. 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，时间上至元末明初，下至现当代，这都是有谱可考的。如果作推论的话，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：


①冲腔： 从中、高音区向下方回旋进行，后半句忽然大跳翻高并在高音区作较长时值进行的一种腔句。


②花头子：旋律在高音区进行，字疏腔长的散板腔句。故谱字全以曲线标于每一个唱词右傍，如果在曲线下加上一△符号，则此词的拖腔就特别长，达到一个乐句。且以曲牌《宜春令》中一句唱词为例说明“花头子”的符号特点：


花： 较长的拖腔，旋律要为平直；


披： 短拖腔，旋律平直；


<sup>①</sup> 张九在《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。参见《中央音乐学院学报》1989年第3期。

露:  特长拖腔, 旋律蜿蜒逐渐下行;


月:  短拖腔, 旋律很平直;


有:  长拖腔, 旋律婉转起来再下行;


荫:  特长拖腔, 旋律平行环绕运动。


上腔:  腔句多在高音区成波浪式进行, 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。


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:  或  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：**  是该曲种中特别的一句腔。


**短腔：**  腔句旋律较平稳，句幅较短。

**呀子：**  用于唱“呀”字的腔句。

**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。

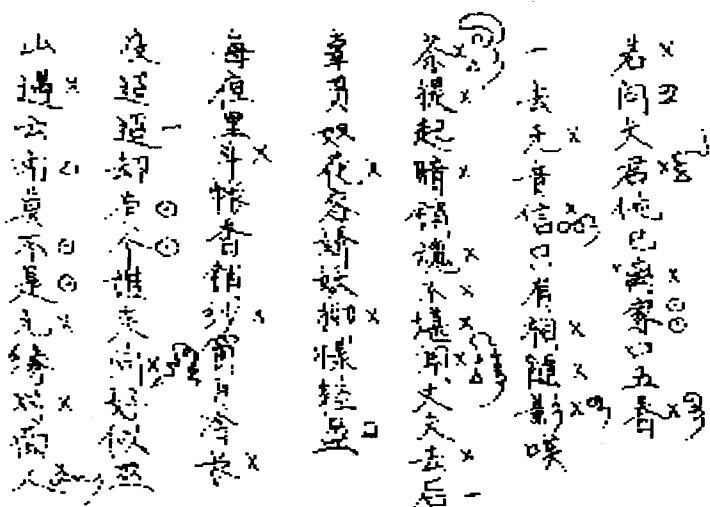
以上为旋律腔调符号。另在尺板符号中的引板和绞捶符号，亦显系声曲折符号之嬗变形式：

**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。

为了更清楚了解此圈腔谱式的运用特点，不妨举一实例：


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,<sup>①</sup>

, 表示起唱

, 上行腔句;

, 下行腔句;

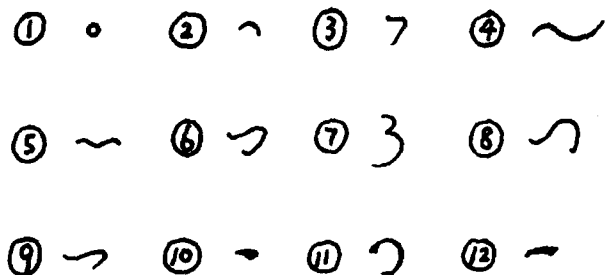
, 唱重复词句的上行腔句;

, 唱重复词句的下行腔句。

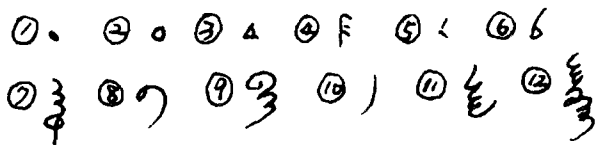
与江西弋阳腔有一定渊源关系的广东潮州戏文, 据明代嘉靖年间的抄本看来, 也使用类似圈腔谱的乐谱形式, 兹列“生本”《一枝梅》中所用符号并编号如次:<sup>②</sup>

① 引自张九文:《关于高腔的圈腔谱式》, 载《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, 此书中有一册完整的“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。



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。<sup>①</sup>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，但更华丽细腻。12上调后下调。上调后又一下调，旋律低一高一低，线条直些的则唱得平直一些；如波浪大些的，则要唱得婉转曲折些。

① 参见蒲亨建文：《高腔系通用腔研究》，载《黄钟》1988年第3期。

上述符号中1至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击乐外还有节奏节拍功能，这里也得到现实的印证。至于6至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建国后仍运用曲线谱式。<sup>①</sup>从上举诸谱式可看出，高腔剧种中广泛运用的圈腔谱式，在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，这从漫长历史发展看并不为怪，而且对这些变异尚可作出合情合理的解释。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，它显系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作出原因解释。

2. 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

① 参见《绍兴高腔》，载华东戏曲研究院编《华东地方戏曲丛刊》第二集。



腔，而弋阳腔的形成则与道教法事音乐有不可分割的关系。<sup>①</sup> 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排演。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。<sup>②</sup> 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，主军江西道坛，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排演之，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”，<sup>③</sup> 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它南方各省，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，可视为汉唐曲线谱子遗的尚有以

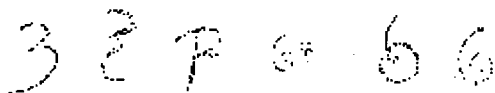
---

① 参见流沙文：《从南戏到弋阳腔》，载《高腔学术论文集》，中国戏剧出版社1982年1版。

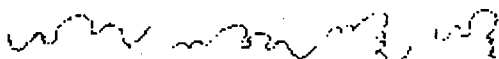
② 参见钱南阳著：《戏文概论》，上海古籍出版社1983年版。

③ 参见流沙文：《从南戏到弋阳腔》，载《高腔学术论文集》，中国戏剧出版社1982年1版。

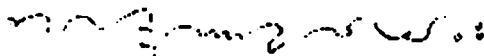
下一些谱式。现存于山东岱庙的全真道乐谱抄本（清同治九年）中的某些谱字和记号：



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，各种不同符号之表义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，<sup>①</sup> 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司时期（公元1765—1780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，经文叫中还插有一些说明演奏次数、力度变化的文字。<sup>②</sup> 兹略举几种符号如下：（均横向书写）



① 参见肖兴华文：《藏族乐谱——央移》，载《音乐研究》，1982年第2期。

② 参见崔炳元文：《德格印经院的三份乐谱》，载《中国音乐》，1985年第2期。

另在明清宫廷音乐中用  为鼓一击记号,<sup>①</sup>  为搏拊记号。<sup>②</sup> 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,如果我们注意收集之并作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、情调及唱法等特点作出大抵不差的解释,当然这应是另文专论之事。

本章旨在探讨曲线谱之源流,试图穷源尽委,揭示其与道教文化的依存关系。所论虽难免挂一漏万,但已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→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,始终强调了道教文化这一载体的重要作用,这是本章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作出一以贯通的合理解释。

① 参见万依、黄海涛著:《清代宫廷音乐》,中华书局香港分局1985年1版。

② 搏拊:状如腰鼓,稍大,横置于木架上,左右杖或手横击之。

## 第五章 道乐与戏曲音乐

中国戏曲音乐是最具有民族特色的艺术之一，也是中国传统音乐的重要组成部分。它和中国的诸多传统音乐品种有不同程度的亲缘关系。然而，学术界在考察戏曲音乐的特色及其渊源问题时，迄今一直很少考虑它与道教音乐的相互联系。即或偶有论之，也存在一种偏见：道教与戏曲无缘；或虽承认有缘，也只认定是道教利用了戏曲音乐，而很少从另外的角度来思考这一问题。如戏剧理论家余秋雨先生就曾发表过一个有代表性的观点：“原先在印度时曾与戏剧发生过密切过从关系的佛教，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”，<sup>①</sup>他以断然的语气否定了道教与戏剧结缘的可能。

音乐理论界一些权威性的史论著述在论及道教音乐时，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。这些观念，对于道教音乐的研究也产生了影响，对于中国戏曲音乐本身的研究，也设置了一个人为的障碍。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划上等号。其实，道家与道教并不完全是一回

<sup>①</sup> 参见《戏曲理论史稿》第108页，上海文艺出版社1983年1版。

事，尤其道家音乐理论与道教的音乐实践更不能混为一谈。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，并未产生多少实际影响。道教音乐从诞生伊始就与很多民族音乐（包括戏曲音乐）有密切的天然血缘联系，以后的发展过程中，更有着相互影响、休戚与共的紧密关系。上述认识是对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，如果将考察目光放在活的音乐实践上，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，我们将失去许多重要的东西，将不能对传统戏曲音乐的特征获得完善的认识。反之，在弄清道教音乐对戏曲音乐种种影响的过程中，我们对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。

## 第一节 题材剧目

对于完成形态的中国戏曲，著名戏曲史学家王国维曾悬示过一个为戏曲界公认的定义：“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……。”<sup>①</sup>在他看来，中国戏曲的完整型态，系由音乐、科范动作、对白、剧本等要素构成，其中音乐占有重要地位。除了舞台美术外，他的这一定义基本完整且符合中国戏曲音乐的真实特点。考察中国戏曲构成要素的发展史，显然都不同程度地渗透了道教的影响。

从中国戏曲剧目和题材的发展史看，最早见载的剧目是公元前约100年之《总会仙唱》，据汉代张衡《西京赋》的有关描述，可知该剧有神仙角色，剧情颇含神仙意味。公元6世纪之初梁武帝所作的《上云乐》，据考是一出歌舞戏，乃以道教神仙西王母

<sup>①</sup> 参见《宋元戏曲考》四：“宋之乐曲”。

与穆天子为主角，搬演瑶池会与金丹会等情节，<sup>①</sup> 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。”<sup>②</sup> 他认为：“仅就全唐诗所采，太平广记等书中传奇故事而寓有歌篇者言，即有九事，分见于初、盛、中、晚唐。女主角为仙女，男主角为士子，措大。大半以爱情离合为关目，俨然为歌舞类剧本之结构，其中甚至有双方对唱，各作代言，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，又有仙凡绮丽之戏，以织女洛神嫦娥上元夫人等为题材。凡此可能皆唐代道家戏之苗裔也。”<sup>③</sup> 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作了统计，共有三十四种，占元剧总目十六分之一。庄一拂《古代戏曲存目汇考》所载取材道教的戏曲，至少也在两百种以上。《元曲选》及其《外编》所保留下来的道教剧几与公案剧、爱情剧和历史剧数量相当。至现当代，道教题材在戏曲中仍占有重要地位。昆曲老艺人高步云根据传统经验将戏曲器乐曲牌分为六类，当头第一类即为“神乐类”，<sup>④</sup> 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，湖南侗族的傩戏，广西壮族的师公戏，在演出戏的祭坛上，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。<sup>⑤</sup> 戏班艺人多自称是道士，属茅山、玄黄、

① 参见任二北著《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年第一版。

② 参见任二北著《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年第一版，第180页。

③ 参见任二北著《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年第一版，第180页。

④ 参见中国音乐研究所编《民族音乐概论》第207页，人民音乐出版社，1964年第1版。

⑤ 参见曲六乙著：《中国的傩坛戏》，载《民族艺术》1987年，第2期。

师娘、坐坛等教派。

道教传说的八仙：蓝采和、吕洞宾、铁拐李、汉钟离、韩湘子、张国老、曹国舅、何仙姑等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。

## 第二节 创作主体

中国传统戏曲的创作主体成员复杂，按社会阶层大致可分为文人作家和民间艺人两大类。这两类创作主体都有浓厚的道教影响色彩。

文人作家的道教影响，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，特别在道教盛隆时期的元代，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，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，邾经号欢梦道士，朱权号曜仙，高明号菜根道人，邱睿号赤玉峰道人，徐渭号青藤道人，王骥德号方诸仙史，袁于令号吉衣道人，黄周星号笑仓道人，杨恩寿号蓬道人等等。道教对民间艺人的影响较之文人作家就更为直接而深广。不少民间艺人多是地地道道的道士或者出身于道士世家。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，当地称为

“道士腔”。<sup>①</sup>实际上，道士直接成为地方戏曲创演人员在各地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最重要的途径之一。

### 第三节 科范之渊源

表演唱奏的程式化是中国戏曲的重要特色之一，这一特点的形成，很可能导源于道教斋醮法事。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序化动作称为“科范”，据戏剧史家钱南阳先生考证，“科范”一词最早见于唐代道教文献，本意指道教仪式音乐。<sup>②</sup>《砚北杂志》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，皆有严格章法和规范，的确酷似戏曲的程序化动作表演，不过花样没有戏曲中那么丰富而已。这足以证明“科范”很可能最早是由道士所创，后来为戏曲吸收利用后得到进一步丰富和发展。

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，这些虽然不是直接的音乐形式因素，却反映了戏曲与道教的血缘关联，并与音乐表演特点有一定相关性。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的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

① 参见流沙文：《从南戏到弋阳腔》，载《高腔学术论文集》，中国戏剧出版社，1982年版。

② 参见钱南阳著：《戏文概论》，上海古籍出版社，1984年第1版。



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《元朝北杂剧总目考略》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。<sup>①</sup>另《唐明皇秋夜梧桐雨》和朱权《冲漠于独步大罗天》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”，皆唱道情时所用的伴奏乐器。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到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，从实证角度来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。

#### 第四节 音乐共性

目前已收集整理的大量道教音乐材料表明，道教音乐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，与戏曲音乐从一般结构模式到具体校法，两者均有颇多相似点，表明他们具有密切的血缘关系。下面先概略论述两者之间的相似因素。

---

<sup>①</sup> 据《古名家杂剧》本。

## 一、音乐结构

道教仪式的音乐大多较丰富，均为有一定程序性的大型套曲，大致有曲牌连缀和板式变奏两种结构体制，分别为住观道和家居道采用。戏曲音乐历史上也先后采用过这种音乐体制。早期戏曲音乐如元杂剧、南戏和明代四大声腔海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔等皆采用曲联体，明末清初兴起的梆子腔、皮黄腔又开运用板腔体之先河，直到今天，各地戏曲音乐仍主要采用这两种结构体制。

道教唱腔与戏曲唱段的节奏结构多为散起，入板再散收，唱腔旋律的乐句衔接常连绵不断，字少腔多，一唱三叹。吹打节奏上常采用弱起，短长型和切分音组成的特性节奏，这种节奏型在其它音乐品种中较罕见。

## 二、演奏形式

在道教音乐与戏曲音乐演奏形式中常是唱、念、吹、打相间使用，文腔武腔、大吹打与小吹打交替运用。其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。

道教乐队由一人司鼓、当（类似戏曲乐器“板”），统一指挥，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，还懂得法事的全部过程和细节。演奏时他左手执当，敲强拍控制乐队节奏，右手掌大小雨鼓，在弱拍上打出繁密的花点，往往板敲某种鼓点子，要能暗示出下面的内容，使乐队和唱者能顺利进入，这些特点显然与戏曲乐队组织法很是相同。

中国民间音乐的传承基本是口传心授或剽学，而道乐与戏曲音乐曾一定程度运用乐谱传承。特别是源远流长的“线形谱”，

几乎只用于道乐与戏曲音乐，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。

道乐用此谱的时间早于戏曲音乐，至迟在宋代就有文献记录，而戏曲运用线形谱的剧种声腔有高腔、青阳腔和潮剧，有手抄本记载见于明代，从谱式形态和功能看都与道乐谱式相似，明显有一脉相承的关系。

### 三、典型音调

道教音乐与高腔系音乐中普遍运用着一种典型音调，因其在高腔系声腔旋律中具有广泛通用的特性而可名之为“通用腔”，其具体形态为下行大三度加上行大二度、结音为商（Do、Mi、Re）的三音腔。此典型音调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，经有关研究证明，此腔最早源于具有浓厚道教音乐背景的江西原始弋阳腔。无独有偶，很多地区道教音乐中也普遍运用此腔，考虑到原始弋阳腔是从当地道士法事音乐中脱胎而来的，故可推论高腔系声腔的形成受到道乐的重要影响。以上音乐形态的比较研究，进一步从实证角度证明了道教与传统戏曲音乐确实有极密切的血缘关系。

## 第五节 因果关联问题

道教仪式音乐与戏曲音乐形态上的诸多相似性现象提出了一个史学范畴的问题：这些相似现象是由谁传递给谁？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认为是戏曲影响了道教，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》一书即认为：“从元世祖中统二年（公元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《闻世编》卷九）例如近代江南正一教斋醮所唱的就是昆曲。”<sup>①</sup>如果仅从宋元到近现代这段历史考察，确实容易得出戏曲影响道教音乐这个结论。然而如把考察的眼光再往前延伸，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起了重大影响和促成作用。

在历时性研究方面，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，就从道教斋醮音乐的正式形成与记载来看，亦远在我国戏曲音乐（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”，<sup>②</sup>并对步法、经诵、时间、仪仗、卦象等都作了严格规定，正式形成并健全了道教斋醮科仪。如前所述，道教仪式结构和内容十分庞繁，其音乐结构也相应十分丰富长大，为联曲体和板腔体的结构。在举行醮仪时，由专职人员唱奏程序化的经韵，长大的乐章与念白的韵白、禹步吟表和击乐组合在一起。主持的法师如高功、都讲、监斋、监坛都要“头戴宝冠，身被霞帔，手持玉简”。<sup>③</sup>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于传统戏曲而形成，我们就有理由推论：传统戏韵音乐的早期阶段，在吸收其它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

① 参见邱坤良主编，台湾远流出版公司，1981年版。

② 载《无上黄箓大斋立成仪》卷1。

③ 载《云笈七签》卷25。

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。据钱南阳先生考证，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。<sup>①</sup>其中《步虚声》一曲是道教最早用的著名歌曲，《五供养》也是斋醮中常用歌曲，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，可以认定是道教传递给戏曲的音乐形式因素尚有几项：

### 1. 线形谱

道教与戏曲声腔共同使用过线形谱。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加载道教经典，其实际应用年代当可推得更早。在年代序列上已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关系），高腔系各剧种是由元末江西弋阳腔一路发展形成的。据弋阳县当地的传说，弋阳腔是由道士唱《目连戏文》演变而来的。早期弋阳腔戏班成员直接由道教徒组成，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。

### 2. 通用腔

高腔与道乐都不约而同地运用同一形态的通用腔。那么此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，恰恰是天师道及黄箓斋仪最流行的地域。据陈国符先生考证，“此斋醮仪集为留用光、蒋叔舆一家之言。蒋留皆南宋人，受法于龙虎山上清一宫道士蔡元久。流行地区相当于现在之

<sup>①</sup> 参见《戏文概论》，上海古籍出版社，1983年。

湖北、湖南、江西、安徽、江苏、长江以南及浙江。……”还有文章云：“南宋时此斋醮仪集上述流行地区道士之习俗，善长熟练音乐，使群众喜欢斋醮。”<sup>①</sup>上引资料说明，通用腔从江西道乐中传入高腔之后，在继续向其它地域散播的过程中，除了借助于戏班的流动演出外，道教斋仪的传播也发挥着重要的作用。

道教对传统戏曲音乐形成的直接影响，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，道教对中国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，在秦晋各地区形成了关中道情、商洛道情、安康道情等剧种。”<sup>②</sup>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。仪式分为二种，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，并且伴随着高跷、过刀山等杂耍表演，后从《目莲救母》中摘取小段进行表演，这种描写宗教故事的表演，虽未脱离法事内容，但已具有傩戏雏形。19世纪末开始由和尚与道士联合组成剧团，并丰富了剧目，走出寺庙，演出于闽南城乡。<sup>③</sup>

器乐曲牌是戏曲音乐的重要组成部分，一般戏曲剧种都拥有

① 参见《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 参见曲六乙文：《中国的傩坛戏》，载《民族艺术》，1987年第2期。

③ 参见曲六乙文：《中国的傩坛戏》，载《民族艺术》，1987年第2期。

连堂成套的数十乃至数百支器乐曲牌。现已发现有些剧种的器乐曲牌是直接取自道教仪式的曲牌。如成都广成坛的名道士蔡敬之在20世纪30年代初曾收集整理了一本道教笛谱,系手抄工尺谱本,约60余曲。在20世纪50年代末期,川剧音乐工作者将其译为简谱后整理出版,冠名以《川剧笛子曲谱》,于是道曲摇身一变成为戏剧音乐了。不知内情者,以为这些曲牌就是川剧音乐固有的。类似这种寄寓民间音乐而生存的道乐,在全国就太多了。道教的唱腔亦为戏曲广泛运用,有的逐渐发生衍变,或演为戏曲曲牌的类名。如四川高腔最常用的《梭梭刚》类曲牌,本源于道教“步罡踏斗”表演时唱的经腔。在“步罡”中,道士们且舞且唱,步态缭绕,犹如穿楼状,故四川方言俗称为“梭罡”,“梭”即擦地行走状,罡音通“刚”,后来就讹称为《梭刚》,简写为《梭冈》了。

上述现象在戏曲声腔形成发展中屡见不鲜。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,尽管作为一项专题研究,有关认识还有待进一步深化,有关理论假说尚需作大量综合性研究予以确证和完善,对于本文的宗旨来说,这些事例想来已能初步说明问题。

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研究中得到应有重视,更因为道乐确实在戏曲音乐中占有重要地位,由此角度切入研究,将为戏曲音乐形成发展和艺术特色的研究提供一把新的钥匙。特别在戏曲音乐史方面,由于传统戏曲音乐主要仰赖口传心授的传承,古代戏曲留存于今的除少量文字资料外,甚少乐谱或其它音乐资料,仅就这些

资料来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。而道教音乐构成的多源性和历史发展的保守性特质，正可使之成为研究构拟古代戏曲音乐面貌的新材料。

道教音乐与戏曲音乐这两朵根植于中华民族音乐肥田沃土中的奇葩，共同孕育于原始巫祀乐舞这一混沌母体。本就相同的遗传基因，注定了它们在后来的发展历程中会结下不解之缘，在创作方式、音乐审美观念和音乐型态上始终保持血缘关系，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，在道教音乐中可以寻找到新的广阔天地。



## 第六章 道乐与民族器乐

### 第一节 科仪中的器乐

道教乐器有各种丝竹乐器和打击乐器，后者又称“法器”。两类乐器常配合而用，但作用各有不同。一般住观道更多运用法器伴奏唱经。乐器在科仪中主要有两种运用形式：一是伴奏唱、念、做、舞；一是独立演奏曲牌，仿佛戏曲的过场音乐，这时它有重要的结构作用。器乐的功能很接近戏曲音乐中的情况，大致有控制节奏、渲染气氛、连接过渡、强化旋律色彩等。其宗教特点则主要体现于法器运用上。器乐是道教音乐的重要组成部分，由于宗教观念和仪式的制约，器乐进入道教文化领域后，也形成了一些自身的运用特点。

1. 浓厚的民间性。器乐在民间道教音乐中占较大比重，表明它与民间音乐有特别紧密的联系。

2. 打击乐占突出地位。道教中有句行话，“先有咣咣嚓，后有天地人”，意谓打击乐器最先用于道教科仪，其后才用了丝竹管弦乐器。迄今无论在何派道教音乐中，以鼓、锣为主的打击乐占有突出地位仍是共同的特点之一。

3. 运用的广泛性和重要性。在道教科仪活动中，器乐的运用较之唱腔、念白、舞蹈等形式更为广泛、频繁，它贯穿于法事的始终，可以说无吹打不成道乐。正因为它运用广泛，所以道教内部极为重视器乐技术的学习和提高，掌握吹打演奏艺术成为道士的入门功课。道教中有许多行话和经验之谈都反应了其对器乐的

重视程度。如湖北火居道士常说“道不离三”，意谓要成功进行一场法事必须要“敲匠”（鼓师）“吹管师”、“唱经师”这三个主要角色的配合，三项中器乐部分占了两项。道士常说：“十年能熬出一个举子，熬不出一个道士。儒家有六艺，即礼、乐、射、御、书、数，而道家有八艺，即吹、打、念、唱、雕、书、竹、剪。”将吹打列为八艺之首，足见其重视程度之高，又说十年熬不出一个道士，可见其学习难度很大，用功非常艰苦。正因器乐运用的广泛和重要，促使器乐演奏艺术在道教中得到特别高度的发展。

4. 神秘性和象征性。器乐，尤其是打击乐部分在道教科仪中兼具乐器和法器的双重功能，它的演奏技法和效果常直接受到道教特有的义理和神秘观念的制约和影响，从而促使道教器乐艺术渐至形成了一些绝无仅有的形式特点。

道乐中所用各种法器，并不仅是音乐器具，而被认为各有其神奇法力，兼有祭祀用具之功能，故将其与令旗、令箭、宝剑、玉印、天莲尺、镇坛木等器物等同看待，统称为“法器”，意为有“法力”之器具。由此，道教赋予了法器种种神秘的象征意义，使其在打上宗教印迹的同时具有了特殊的表现力，从中还显示了道教与中国传统文化的渊源关系，值得略加介绍。

大鼓，素被视为最重要的法器，又称为“法鼓”。道教认为，建醮时奏鸣法鼓，可以“震起法众，祛除邪气，通报鬼神”，甚至还能“普为众生”，所以道场发事之初，必先擂法鼓。过去宫观还设“知鼓”专司其职。道教这种神秘观念导源于中国古代的传统观念。殷商人认为鼓声是雷神扣击连鼓所发之声，《说文解字》说雷的古写字有连鼓之形，而其本源又是甲骨文。楚人称雷神为雷公、雷师，视为太阳神的侍卫神。先秦时凡祭日都离不开鼓，便与此观念有关。当日蚀出现时，古人以为日神被天狗吃掉，遂击鼓驱狗，象征雷神的巨大吼声以救护日神。现今一些少数民族中还保留这种风俗。鼓与雷神信仰结合后便开始了神化的历程。周代以后，日神祭祀被纳入祭天之礼的范畴，所谓“祭天

之礼，兼及三望”，属郊祭的祭法。因日神高居于天，故祭时需筑高坛，所谓“祭日于坛”。后来道教祭祀亦设“坛”，称早晚课诵为早晚坛等，当与“祭日于坛”有些关联。

道教后将雷神纳入道教神仙谱系，宣称轩辕氏得道升天为雷神，封他为“九天应元雷声普化天尊”，欲利用雷神雷声之威力警戒信徒，增添仪式的神秘色彩。这些神秘观念促使鼓的运用带有必然性和日常性，使鼓艺术得到更高的发展。中国鼓艺术中最杰出的组织及鼓手大都出自道门，如西安鼓乐和苏南吹打均以道士乐班为骨干，名扬海内外的南鼓王朱勤甫及著名鼓师安来绪等，均为道士世家出身。这确实是耐人寻味的文化现象。

钟，又称帝钟，上帝之金钟，振击之则万神齐至，所谓“振响帝钟，召集十方”。钟磬本属宫廷雅乐重器，道教亦重用之，于此可见出道教与宫廷之密切联系。过去皇室经常钦赐钟磬给名山道场。大宫观内均设“知钟、知磬”专司其职。过去在“吴中江表荆楚之间，皆以都讲执磬，赞导行礼、须先击磬齐众，而后赞唱升坛”。在宫观的斋台之上，皆悬金钟玉磬，依时而鸣。不仅警戒众人，亦能感动神灵。道教之用钟磬，不仅因其神秘象征意义，也可节制歌赞节奏的缓急，更还有养生之功能。《道藏》还载有《洞玄灵宝钟磬威仪经》规定钟磬的陈设及奏法。

铙钹，道教将其与黄帝联系起来，赋予其神秘法力：“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<sup>①</sup>”，将铙钹的发明权送给黄帝，实欲夸大其神力。道教后来又将其与专司救度的尊神相联系：“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，以惊破地狱也”。<sup>②</sup>

法器被涂上神秘色彩和象征意义，就不是常人理解的一般乐器了。相关的神秘色彩和想象，对法器演奏的思维和艺术手法都

① 参见《太清玉册》，载《道藏》第36册。

② 同上注。

会产生十分微妙的影响，这也是道教器乐演奏，总有些不同凡响的原因所在。

## 第二节 民族器乐结构思维之道

由于以上运用特点，使道教器乐艺术发展到相当高的造诣，成为中国器乐艺术的杰出代表。民族器乐的诸多名家往往出自道门，如南鼓王朱勤甫、二胡演奏家阿炳，西安鼓乐的名鼓师安来绪等。至于出自道士的器乐名作更是不胜枚举。这些都不是偶然的現象。再由于道教器乐的民间品格，遂使道教对民间器乐艺术的思维观念和形式技巧均产生了深刻影响。道教与中国器乐艺术有十分广泛而复杂的关系，下面选择一些比较突出的且尚未得到学术界足够重视的侧面予以研讨。

民族器乐曲拥有鲜明的民族性，其中一个重要特点就体现于结构思维方面，比较偏爱“非方整性”的形式，句数多少不一，句幅长短参差，甚有错综复杂之美感，而与西欧古典音乐作品偏爱的平衡、对称的“方整性”结构有很大不同。中国传统器乐作品结构的“非方整性”，并不意味着它的形式结构是随意而无章法的，恰恰相反，在这些不均称形式的背后，却隐藏着比欧洲古典音乐的均称原则更为深奥的结构思维，蕴含着更为丰富，更加高妙，更为令人惊异的审美追求！特别值得注意的是，民族器乐曲结构的新颖构思和章法，很多是导源于道教文化，这恰是中外学者未曾注意的问题，这也正是本章将着力探讨的焦点。

### 一、《二泉映月》变奏曲式中的阴阳观念

《易传》云：“一阴一阳之谓道。”即把阴阳交替互补、相反相看成是宇宙变化的根本规律，并将这一规律推广到世界自然界的万事万物，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味的热门话题。虽然阴阳观念并非道教所独创、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。

现以著名二胡曲《二泉映月》的结构思维为例说明其与阴阳观念之联系。《二泉映月》是一首雅俗共赏的二胡名曲，它的艺术感染力有多方面表现，其中一个重要特色就在于它的曲式结构，采用了殊为别致的变奏曲式，双主题变奏不像一般民间音乐通常运用的单主题变奏；双主题在每次变奏中非均衡地发展，又和欧洲双主题变奏曲中均衡发展的原则迥异情趣，这些特点反映出《二泉映月》结构思维的独特性。下面我们先了解一下此曲结构思维的具体情况。

《二泉映月》曲式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，塑造出既有对比又有统一的音乐形象。

乐曲从一个深重叹息的短小引子开始，接着呈示第一主题A，此主题节奏疏缓，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，体现的是“阴柔”之美，仿佛是对平静的泉水、美好的月色之赞叹，又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。

乐曲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；泉水虽平世不平，月色虽好人不幸！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，对不平遭际的感慨。

两个主题各具“静、动”性格，各具“阴、阳”色彩，循环呈示，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。这两个主题在以后的循环变奏中也有明显对比性。两个主题呈示后各变奏五次，每次A的变奏都是收拢性的，曲调、句幅基本不作大的变化；而B的变奏则每次都有大幅度展开，不断引入新的变化，并逐层推向高潮，使其阳刚气质愈益显明。

在道教“阴阳”观念中，阴和阳这两种属性既对立（对比），又统一（互补），当某种属性发展到极至时，就会向其对立面转化，所谓“否极泰来”，就是此原理的表述形式之一，当“阳”盛极时就要复归于“阴”，反之亦然。饶有趣味的是，《二泉映月》的曲式也含有这种意味，B主题每次变奏达到顶点时，就要立即复归于阴性色调的A主题，“动极而静”，在阴柔委婉的A主题上停留一会，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《二泉映月》获得了与众不同的音乐结构形式。

以上从结构思维上说明了《二泉映月》与阴阳观念的相通，但要证明道教在其中的影响力，还须从曲作者的身世经历方面略作分析论证。

在《二泉映月》曲谱出版物的有关说明上，现一般都称之为“民间乐曲”，这种说法虽无大错，但从学术研究角度看，却不能说是很准确的，事实上，此曲的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更为得当。众所周知，阿

炳（华彦钧）的父亲华清和是江苏无锡雷尊殿的主持道士，其人精通道教音乐，弦丝竹样样会奏，尤擅琵琶。阿炳可谓出身道教世家，不仅自幼耳濡目染道教斋醮音乐，而且得到其父的嫡传亲授，从小就得严格训练，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”之美号名震无锡城。华清和去世后，阿炳继承父业作了雷尊殿的主持道士，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与定型，主要得力于道乐传统。他接触、学习、从事道教音乐的时间达数十年，这种特殊氛围和背景对他的音乐创作必然有着深刻影响。关于《二泉映月》的创作来源，阿炳本人就曾说过此曲原系道教的唢呐曲，又据无锡当地音乐干部说此曲与道乐中的“醉仙戏”慢板有渊源关系，<sup>①</sup>可推测此曲取材于多种道乐。不难想象，阿炳在学习运用道教音乐的同时，也会大量吸收道教的某些哲理和观念，他之所以能创作出这一不朽之作，除了其生活经历外，其音乐创作的思维模式必然受到他所最熟悉精通的道教哲学观念（阴阳五行之类）及道乐素材的制约和影响。可以认为，道教广泛运用的阴阳观念，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呢？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。

## 二、数列结构的道教因缘

在20世纪时，许多西方音乐家为了避免欧洲古典音乐那千篇一律的均称原则，追求创新，开始大胆探索各种新颖的节奏结构，即以简单的节奏要素合成比以前更为复杂的节奏样式，从斯

---

<sup>①</sup> 参见赵钧文：《道教与民族器乐》，载《民间文艺季刊》，1987年第2期，第88页。

特拉文斯基的《春之祭》<sup>①</sup>和席林格作曲体系中所设计的单元式等比数列结构,到阿尔班·伯格《抒情组曲》等作品中以“5、4、3、2、1”为节奏序列的等差数列结构,尽管手法不同,样式各异,却都属于数列结构的范畴。这些作品以其怪异新奇的节奏结构和惊世骇俗的音响效果而震动了西方乐坛。但是这些最富于创新精神的现代西方音乐家们却万万没有想到,他们苦心追求的各种数列结构形式,早在数百年前的中国民族器乐中已然广泛出现,而且形式比他们所设计的更为丰富、更为严谨,更加令人陶醉。

在中国传统器乐形式尤其是各地的吹打乐乐种中,按各种数列结构而作曲的作品可谓俯拾皆是。<sup>②</sup>略举两例:

苏南吹打《游西湖》(见曲33),以“拍”为计算单位,可见其是采用了公差 $d=2$ (拍)的递增式等差数列结构,其公式为 $4, 6, 8 (d2)$ (拍)。

浙江吹打《将军得胜令》(见曲34)是先按“1、3、5、7”递增,紧接又按“7、5、3、1”递减。这种先递增后递减的模式,民间艺人形象地称之为“金橄榄”。

在中国民间器乐曲中,具有各种数列结构内涵的作品可以找出不少典型的实例。更堪注意的是,民间艺人还将各种数列结构用形象化的术语来明确标明,这就说明他们的运用数列结构的行为,绝非偶然的巧合,而是一种有意识的创造,并已达到相当完美的水平。这类术语及其数列结构内涵,可略举几个范例如下。(仅以苏南吹打为例)

著名的苏南吹打曲《十八六四二》就是其中一例,从它的曲名标题就可以看出它的公差为“2”的递减式等差数列结构特点,

① 此曲全部由十六分音符的单个短促音值复合成不匀称的音组。均以5、2、3等斐波那奇数字穿插交替出现,体现了结构单元的明显特征,是一种典型的单元式等比数列结构。

② 在其他传统音乐品种如昆曲、琴歌、民歌中也可找到数列结构的作品,但不如器乐中那么普遍、严谨和成熟。



用公式来表述应为 10、8、6、4、2 (d2)。

《十八六四二》是苏南吹打（又有《十番锣鼓》、《十样锦》、《十不闲》之称）的代表性乐曲，它包含了这类吹打乐中各种基本的锣鼓点，节奏丰富多样。归纳起来，主要有“合八”体、“宝塔尖”体、“蛇脱壳”体、“橄榄尖”体、“螺蛳结顶”体等节奏模式及其变体，配合不同音色、力度的各类打击乐器，造成变化多端的结构模式。

“鱼合八”体的结构是以木鱼为主体和其它击乐器组成“合八”（共击八下）的形式：<sup>①</sup>

第一句：	<u>七七</u>	<u>一七</u>	<u>一七</u>	七	札
第二句：	<u>内内内</u>	<u>一内</u>	内	札札	札
第三句：	<u>同同</u>	同	<u>札札札</u>	<u>一札札</u>	札
第四句：	王	札札	<u>札札札札</u>	<u>一札札</u>	札

上例每句主体的节奏都合为“八”，但通过乐器、音色的不同组合变化造成结构关系的变化即第一句是“七加一”，第二句是“五加三”合八，第三句是“三加五”合八，第四句是“一加七”合八，所以它实为递减式和递增式两种数列结构的拼合，其实质仍为公差为2的等差数列结构之变形。

“金橄榄”体的结构即“一、三、五、七、五、三、一”的锣鼓点，呈两端小中腹大的橄榄形式。

以上是橄榄尖体的变形，各句开始的主体关系形成橄榄尖形式，但每句末都有“扎”、“丈”两音“七”字句逗的结束句。

“螺蛳结顶”体的结构即“三、五、七、五、三、一”锣鼓

① 声字谱说明：“七”为七钹响击；“内”为喜锣敲中心；“同”为同鼓重打中心；“王”为大锣鼓击中心与边之间；“扎”为板鼓边上重击一记；“勺”为拍板相击；“各”为小木鱼敲击；“丈”为重敲大锣中心，同时其它打击乐器齐奏。

点的形式，它通常总是在整个套曲的最末部分作为终局出现。

不难看出，苏南吹打无论从曲式整体的宏观节奏或从乐句细部的微观节奏，都贯穿着严密的数列结构思维，各种结构都建立在以公差为2的等差数列结构基础上。其具体公式可概括为“1、3、5、7、”和“2、4、6、8、10”两大类。前一数字模式的变形较多，“鱼合八”是此数列及其逆行形式之拼合；“金橄榄”则是此数列之递增式和递减式的组接；而“螺蛳结顶”则可视作“金橄榄”体的减略变体形式。等差数列结构是苏南吹打及其它器乐合奏形式中最常见的一种数字模式，前面已说过，民间艺人之运用数列结构于音乐实践，绝非偶然。那么，现在需要进一步深究的问题是：民间艺人的数列思维是怎样形成的？又是怎样或经由何种途径而用于器乐艺术实践之中的？

经多方研究，我对上述问题试作如下解答：传统器乐曲中数列结构的形成有其深厚的历史渊源，其数列思维当远肇于《周易》象数思维模式，近取诸宋代“道易”术数之学中的“河洛图”，而数列结构的付诸音乐实践，则与道教文化更有直接的关系。现围绕上一结论分述如下。

周易象数思维模式，同其哲理一样，素为科学家们所信奉。象的实质在象其物，关于数，《系辞》则说：“参伍以变，错综其数，通其变，遂成天下之文；极其数，遂定天下之象。”有象有数，《周易》乃成为中国古代的“宇宙代数学”，蕴涵着相当深刻的数理哲学，可以“范围天地之化而不过，曲成万物而不道。”，极大地启发了中国人的数学思维能力。《系辞传》第九章提出“天数”、“地数”的数字模式：“天一地二，天三地四，天五地六，天七地八，天九地十。天数五，地数五，五位相得而各有合。天数二十有五，地数三十，凡天地之数五十有五，此所以成变化而行鬼神也。”天数即一、三、五、七、九，此五数为奇数，又称阳数，其和为二十五，仍是奇数；地数即二、四、六、八、十，又称阴数、偶数，其和为三十，仍是偶数。天数与地数总和为五十五，仍为奇数（阳数）。

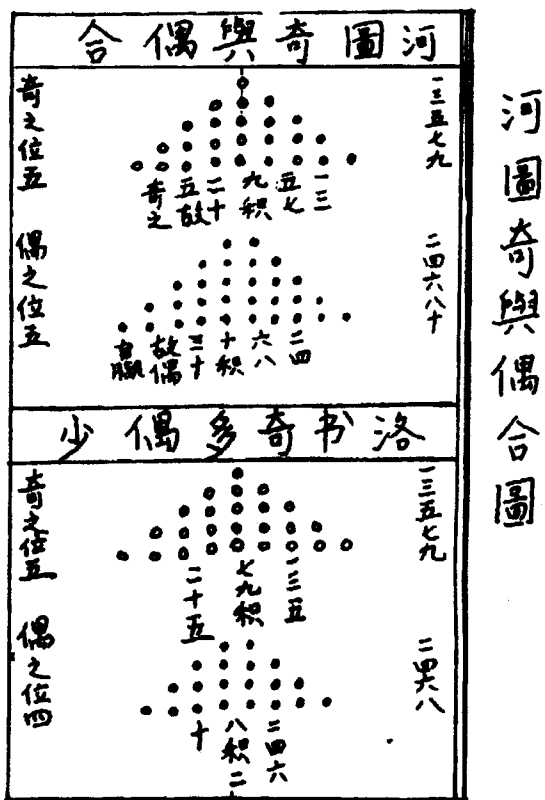
周易虽有象数之说，但截至宋代前并无图。据说发明电子计算机的德国人莱布尼兹，他根据中国的道教典籍《易图》而提倡二进制的数学运算，而有计算机的发明，于是引起数学界研究《易图》的热潮。那么，《易图》源出于何处呢？《道藏》中有两种标题涉及《周易》的书。一是洞真部灵图类里的《周易图》和刘牧的《易数隐图》等；另一是太玄部里的《周易参同契》。实际上这两种《易》书，与《易》义的关系极小，而是属于道教范畴的另外两种学问的著作。前者乃推算术数的与数学有关的书，后者乃讲求金丹术的与化学有关的书。清代胡渭《易图明辨》云：“图、书之说，乃修炼、术数，二家旁分《易》之支流，而非作《易》之根柢。”言道教术数根源于周易，但又有很多新发展，有一定道理。故后世有《道易》一说，以区别于《周易》。《道易》的最大特点之一是有了关于术数的图书。南宋理学大儒朱熹专注《易》，作《周易本义》一书，才把《周易》置于书首，包括《河图图》、《洛书图》、伏羲八卦和六十四卦的次序图与方位图，文王八卦的次序图与方位，卦变图》等。从汉、唐至北宋的《周易》经学，并未著录这些内容，它来自何方？据胡道静先生考证，“刘牧得之于种放，种放得之于陈搏。邵雍得之于李之才，李之才得之于穆修，穆修亦得之于陈抟。”<sup>①</sup>于是，易图的老祖宗就清楚了，它原来是五代宋初之间的高道陈抟制造的一套数术之学。此派遗留的文献便是刘牧的《易数+隐图》，此图经清代四库全书馆臣查找，果然在《道藏》中查到此书“实在洞真部灵图类云字号中”，而且断言说：“是即图、书之学出于道家之一证，”讲得十分清楚，可见《周易本义》里的《易图》似有从《道藏》里窃来之嫌。

《易图》原是道教术数之学，其追求先见与玄理，表诸图、书，所用方法则是数学的，可以贯通等差级数、等比级数、二项式定理、逻辑数学，这也就证明了国人在世界上最先发明了和运

<sup>①</sup> 参见胡道静文：《道教与中国文化》，载《中国道教》，1988年第1期。

用了二进制（时间是在五代末）。

黄公伟教授在其《道教与修道秘义指要》一书中说：“而象数图之《洛书图》与《河图》并行于‘咸淳’（南宋度宗，公元1265年）之际。以象图为据，以数推行天下人休咎之变，”并在上书中附有《河图奇与偶合图》，<sup>①</sup>兹照摹于下。



<sup>①</sup> 参见《道教与修道秘义摘要》，台湾新文丰公司出版，1982年1月出版，第271、272页。

这里的河洛二图奇偶位数不同，总数亦异。河图中奇、偶之位皆五，奇数总和二十五，偶数总和三十，故偶赢，奇偶总和为五十五；洛书奇位五，和二十五，偶位四，和二十，奇多偶少，奇偶总和四十五。故知，道易河图洛书之异在于奇偶位数及其总数之不同，这与周易中天数地数之数字模式也是既相通又有异，但从周易到北宋道易象数图的数字模式都有一个基本共同点，即都是贯穿的公差为2的等差数列结构；1、3、5、7、(9)，2、4、6、8、10。这已与苏南吹打中的两种常用数列结构几乎完全一样。

由于道易术数已然图像化，更为直观，更易普及，所以较之于抽象化、哲理性的周易象数，它被文化程度不太高的民间艺人所接受的可能性就更大，它当是民间器乐曲数列结构思维的近源。这里又联想到传统器乐曲中奇数（阳数、天数）类的数列（1、3、5、7）运用更多，也可能与古代传统文化中历来重“天”、重“阳”、重“天人感应”的观念有关，音乐与“数”的配合，看来与传统文化精神也是同步的。

从苏南吹打具有浓厚道教背景这一情况中，尚可对数列结构是经由道教这个途径传入器乐创作中的论点予以有力旁证。

苏南吹打（十番锣鼓）在明清时已流行于民间，如明代余环（公元1616年生）在其《板桥杂记》中，已提到明代万历年间（公元1573-1619年）南京秦淮河一带游客演奏“十番鼓”的事，又如清代李斗的《扬州画舫录》（公元1795年初刻）中，也讲到演奏“十番锣鼓”和“十番鼓”之事，已有“粗、细十番”之别，并谓“是乐前明已有之。”

现今学术界均把十番锣鼓列为民间音乐范畴而论，是不甚准确的，事实上，它应属道教音乐，或者说是道乐与民间音乐融合的产物，不指出它的道教背景，就难以识明其历史真相。

从作品来源上说，江南一带道教的司鼓与丝竹乐演奏总称“梵音”，又称“钧天妙乐”，而传统的十番锣鼓曲过去艺人们也自称为“梵音”，其曲目如《满庭芳》、《梅梢月》、《凝瑞草》、

《浪淘沙》等，大都是取自“梵音”的作品。也就是说，十番锣鼓的作品，大部分取自道教器乐曲“梵音”。从演奏名家的背景看，更能说明问题。十番锣鼓历代出了不少技艺超群的演奏名家，如清代“以鼓名者前有陆勤泉，号霹雳，今为王振宇。以笛名者，前有某，今为孙霓桥…或以铙名，或以钹名，皆以专家著也。”<sup>①</sup>现代有名闻遐迩的“南鼓王”朱勤甫。明清名家因史料阙如，难考其身世，而现代名家则多系道教中人。如朱勤甫，其自幼与道教音乐结下不解之缘，其家五世以道教音乐为艺，朱11岁时正式拜堂叔朱秀亭（名锦帆，系道教乐师）为师，12岁时习司鼓，到16岁满师时，他学会了笛、笙、唢呐、梆胡和大部分打击乐器。17岁时他已成为有名的鼓手，经常去苏州、常熟等地演出，他以音乐道士为职业，长期在无锡、苏州一带打醮奏乐，直至1952年。

朱先生在道教司鼓技艺上大胆创新，从传统的、简单的“法鼓三通”奏法上，发展为节奏多变的慢、中、快鼓段，组成了富有表现力的鼓曲，由此成为近代最著名的司鼓名家。1921年8月、12月，他两次应邀为美国波士顿交响乐队指挥家、作曲家爱希汉演奏十番锣鼓，其击鼓技艺受到高度赞赏。1940年左右，他组织了一个“十勿拆”班社，由各有专长的道教音乐家集结组成，是苏、锡、常一带具有较高演奏水平的音乐班社，他把苏南吹打梵音的继承发展放在首位，训练有素，精益求精，名扬京沪线。

1947年10月上旬，朱勤甫班社与“天韵社”合作，赴上海“湖社”与京剧、昆曲名家联合演出三天，人才荟萃，盛况空前，当时的大中华电台播放演出实况十天，还由唱片厂灌制了《山坡羊》、《梅梢月》、《下西风》、《寿亭侯》等六张唱片，朱因其精湛技艺而被誉为“南鼓王”（京剧鼓手人称“北鼓王”）。

1952年以后，朱先后在中央戏剧学院和中央实验歌剧院国乐

<sup>①</sup> 载《阅世编》卷10，清初上海叶梦珠辑。

队领奏梵音锣鼓和任教,1963年至1976年多次应聘到最高音乐学府上海音乐学院和中央音乐学院、中国音乐学院任教,传授司鼓艺术。

1957年,中国音乐研究所杨荫浏和曹安和把朱先生演奏的鼓曲进行录音和速记整理成文,标题由“梵音”和“钧天妙乐”改为《苏南吹打曲》出版。依据朱先生的演奏,杨教授又先后于1957年5月和1980年12月整理了《苏南十番鼓曲》(1983年3月第二版)与《十番锣鼓》两本乐谱,由人民音乐出版社出版,为全国各音乐团体的司鼓艺术提供了珍贵参考资料,在音乐界颇具影响。

从上述背景考察中,可见出苏南吹打的乐曲和演奏名家均有浓厚道教背景,因此在其作品中广泛运用的数列结构的灵感来自何方,应该十分清楚了。

### 第三节 道乐与器乐的互渗

中国各地民间道教在斋醮法事中甚重器乐部分的运用,一个斋醮乐队本身就是一个合奏乐队形式,而一场法事往往又要演奏多个曲牌,成为一种大型套曲结构。为赢得民众的欣赏,道人们在技艺上都是刻意求精,都有一套过硬的演奏本领,在长期实践中使道教器乐无论在技法和创作上都达到了相当高的水平。再由于民间道教身居尘世,与平民百姓过从甚密,在审美趣味,艺术实践活动上和民间颇为接近,从而促进道教与民间合奏乐种不断融合,以至达到难分泾渭的地步。

道教与民间乐种融合的情况相当普遍,其融合的方式、程度因地因时而各有特点,但其基本的情况不外乎两种类型:

1. 原属民间音乐性质的曲调,被道教用于斋醮法事后渐在音乐形式和风格上染上了宗教气息,并成为道教音乐的正式成员。如长沙道教所用器乐曲牌〔傍妆台〕、〔山坡羊〕、〔迎仙客〕、〔哪吒令〕、〔南正宫〕、〔北正宫〕、〔大桃红〕、〔小桃红〕、〔汉

东山]、[柳青娘]、[柳摇金]、[水红花]、[水龙吟]、[朝天子]、[万年欢]、[一枝梅]、[叶落梧桐]、[哭皇天]、[哭苦瓶]、[望五乡]、[雁儿落]、[乾坤落]、[中风韵]、[合头]等。大多原是民间器乐曲、戏曲曲牌中常用的曲目。

利用民歌、戏曲唱腔材料而改编为道乐曲牌的也很常见。如衡山道教的器乐曲牌中，有一个《庄王擂鼓》是汲取了湘剧《打鼓骂曹》的旋律，其《风吹荷叶煞》则是吸收了昆曲《尼姑思凡》折中的音乐。<sup>①</sup>而武当道教器乐曲牌《雪花飘》的旋律则完全借用了江苏小调《茉莉花》。当然，道教借用民间音乐曲牌时，总会进行一些改造，或改换曲名，或改变旋律、风格的某些因素，使之符合道教仪式的要求。

2. 原属道教法事的乐种、乐曲，因长期同民间艺人搭班演出，兼用于民间艺术活动中，逐渐加深了其本身的民间音乐品格，与民间器乐合二为一。随着道教的衰落，尤其因近代以来专业音乐工作者的改名改编等原因，相当多的道教器乐曲和合奏形式被改题换面，而完全以民间器乐的面目出现。如前述的《十番锣鼓》、阿炳的器乐曲等，皆是显例。至于各地方戏种中的器乐曲牌，多沿用道教法事吹打曲牌，也并非罕见（如川剧等）。道教器乐一旦融入民间器乐曲中，必然面临着被改名、改造之命运，但它的音乐形式和风格，当仍旧或多或少地寄寓于新的名目中而被保存下来，“名亡而实犹存焉”，这是不难想见的。

道教与传统器乐就是在这种交叉授粉的复杂关系中共融共存，从而丰富发展了中国的器乐艺术，使之无论在创作水平和演奏技巧上都达到了举世瞩目的高度。下面以较典型的民间乐种西安鼓乐为例作较详论述。

鼓乐在民间称为“细乐”或“乐器”，因各种鼓在乐种中地位显赫，研究者就在1952年给它定名为“鼓乐”或“西安鼓乐”。以后沿用下来为学术界所采用。西安鼓乐以其悠久的历史

<sup>①</sup> 参见《湖南音乐考察报告·道教音乐》，第598页。



和高度的艺术水平而名闻海内外,为研究者所注目,至今仍有珍贵的历史价值和艺术价值。作为一种大型吹打乐,拥有数以千计的曲牌,复杂多样的结构和不同的流派,其音乐形式特点和唐宋歌舞“大曲”的关系很密切,保留了不少“大曲”的痕迹(见表17):

表17 《坐乐》与唐《大曲》结构比较<sup>①</sup>

大曲		《敦煌卷子》 古乐谱	陕西鼓乐道派 《坐乐》全套(结构特征)		
散 序	散板:节奏自由,器乐独奏、轮奏或合奏;有若干遍,每遍不同及:过渡到慢的段落	1. 品弄	1. 开场鼓:全部打击乐器合奏	引	两端的打击乐器合奏和循环性吹打交替中间是快
		2. 弄	2. 起目:散起由几个小曲组成		
		3. 倾杯乐	头匣:较轻快	起	慢交替的循环体部分
		4. 又慢曲子	3. 耍曲:稍慢、较抒情		
		5. 又曲子	(鼓段)二匣:即再现头匣		
拍 序 或 歌 头	排遍:慢板歌唱为主,有若干遍  颠、正颠:速度略快的过渡部分	6. 急曲子	4. 耍曲:稍慢、较抒情	承	慢速的多段体部分
		7. 又曲子	5. 三匣:即再现头匣		
		8. 又慢曲子	6. 法鼓段:吹打交替	承	慢速的多段体部分
		9. 急曲子			
		10. 又慢曲子			
拍 序 或 歌 头	排遍:慢板歌唱为主,有若干遍  颠、正颠:速度略快的过渡部分	11. (佚名)	7. 帽头子:小件打击乐器合奏	承	慢速的多段体部分
		12. 倾杯乐	8. 别子:中速		
		13. 又慢曲子	9. 帽头子:后半截	承	慢速的多段体部分
		西江月	10. 引令:较慢		
		14. 又慢曲子	11. 套词:极慢,由若干段组成		
拍 序 或 歌 头	排遍:慢板歌唱为主,有若干遍  颠、正颠:速度略快的过渡部分	15. 慢曲子心事子	接行拍:较快,套词的结尾	转	慢速的多段体部分
		16. 又慢曲子伊州			
拍 序 或 歌 头	排遍:慢板歌唱为主,有若干遍  颠、正颠:速度略快的过渡部分	17. 又急曲子		转	慢速的多段体部分

① 此表转引自叶栋编著《民族器乐的体裁与形式》,上海音乐出版社。

续表

大曲		《敦煌卷子》 古乐谱	陕西鼓乐道派 《坐乐》全套(结构特征)		
破或舞遍速度几次变化	入破:略快 的散板 虚催(破第二):由散板进入有拍的乐曲 滚遍:较快 宝(催拍促拍):更快 滚遍:极快 歇拍:渐慢 杀滚:放慢	18. 水鼓子 19. 急胡相问 20. 长沙女引	12. 赶东山(即雨包头、曲破): 头身 中速 尾	转	较快的有再现的多段体部分
		21. (佚名) 22. 撒金砂 23. 营富 24. 伊州 25. 水鼓子	13. 湛(或赞、赚):中速接下水船:较前略快 接扑灯蛾:快、较热烈 14. 赶东山:尾,较快	合	
			15. 后退鼓:全部打击乐器合奏	结	

大套鼓乐的结构长大,全曲分前后两大部。前部以中速的吹、打(曲、鼓)交替和简繁(紧宽、快慢)的曲调交替的循环体为主,具有起的功能;后部以慢速的多段体和较快的有再现的多段体为主,具承转合的功能。如将它同“大曲”资料及从敦煌莫高窟发现的唐代抄写的卷子《大曲》古乐谱比较来看,其开始的循环部分,相当于“大曲”中开始的“慢曲子”、“急曲子”循环交替的部分;其中间慢速的多段体部分,相当于“大曲”中间的一系列不同的“慢曲子”;其最后较快的有再现的多段体部分,相当于“大曲”中转快的过渡部分和最后较快的一系列不同的曲牌音乐部分。上表是道派《坐乐》全套与唐“大曲”在结构上的相似性比较。

西安鼓乐的其它特点尚有:从演奏形式看,分“坐乐”和“行乐”两种,“坐乐”是一种有着固定程序的大型组曲,其形式

庞大完整、结构复杂，但却有头有身有尾，艺人们称为“穿靴戴帽”。全套坐乐分前、后两部。“行乐”是在街道行进中和庙会的群众场合演奏，形式比较简单、自由。

从音乐情绪看，大套坐乐的前部比较轻快，后部开始比较缓慢抒情，最后转入热烈。

从乐谱谱式看，使用的是从宋朝流传下来的“半字谱”。

从读谱法看，用固定唱名法，同时，在读谱时，艺人们总要用一种“哼哈”的办法，来弥补谱中字音的不足和增强读谱时的韵味，因之，他们都把读谱叫做“韵曲”。

从使用乐器看，节奏乐器在许多乐章中常以主角面目出现，特别是那四种不同形状、不同音响、不同性能的鼓（座鼓、战鼓、乐鼓、独鼓）的表现力，使“坐乐”获得了非常丰富而独特的色彩。鼓的地位和表现力，在整个演奏中十分突出。从“坐乐”来说，一开始必先敲一段从容而颇有气势的开场鼓，然后才进入第一乐章的“头、二、三段”（或称“匣”）。先是曲鼓同显的“八拍鼓段”（头匣），接着是一段“耍曲”（清吹、鼓作伴奏）。二匣与头匣一样，三匣有八拍鼓段而无“耍曲”，清吹处用鼓段重复来代替。“法鼓段”是以曲鼓交辉的多段体组成，“垒鼓”主要是打击乐的表演，“前退鼓”作为过渡段，结束前部。最后，还必须以“退鼓”结束全套乐曲的演奏，这时的“退鼓”比“前退鼓”更多一些变化。到“九环鼓”时，又以极热烈而快速的情绪结束全曲。

“行乐”有两种不同体裁，一种叫“同乐鼓”，一种叫“单面鼓”（又叫“乱八仙”），皆以鼓而名。

凡此，可见鼓之重要。素来研究者多注目于“鼓乐”的艺术性和历史价值，很少关注它同道教的特殊关系。其实，西安鼓乐之所以能达到如此高的艺术成就，其中有道教的贡献功不可没。

鼓乐的流行，有文献和乐谱版本可考的，至迟可上溯到清初

或更早。<sup>①</sup> 在早期阶段,鼓乐实际上只有僧、道两派(鼓乐界称“玄、释”两门),随着时代的发展,掌握在宗教界的鼓乐逐渐流向民间,并为农民所学习、掌握,形成了一个新的流派,即俗派。

细究起来,三派鼓乐中,以道派的传统最悠长,影响也最大。道派以城隍庙为大本营,道派乐社有城隍庙乐社及迎祥观乐社。西安城隍庙建于明洪武二十年(公元1367年),到清代尚住道士二、三百人,为西安最大的庙宇之一,据道士艺人安来绪说,此庙在明代时就有鼓乐,流传至今一直不衰。迎祥观今尚存有景龙钟,与唐代道乐遗音有无关涉,尚待研究。

各派鼓乐流行之地,在周至县之楼观台及仙游寺至蓝田县之水陆庵,大致环绕终南山麓地区,这一带宋金时为全真教之圣地,近时刊行之《道家金石略》,全真道碑刻多至374件,其重要者多在鼓乐流行区域。丘处机为全真教北七真之一,龙门派的创始人,曾“西行万里,谒大汗与中亚”,<sup>②</sup>被成吉思汗称为“神仙”,丘祖门庭遂盛极一时。金世宗曾命丘主万春节醮事,职高功。<sup>③</sup>丘从山东来关中十五余年,行教化于此邦,<sup>④</sup>影响甚巨。其辞如《木兰花慢》即为“赣榆县诸王村三殿庙黄箓醮罢作”道士作醮必有唱奏音乐。前面说过,西安鼓乐以鼓为主要乐器,居引导地位,全真教祖师王重阳喜欢以“词”传教理,作有刮鼓社词多首,知全真教徒早有鼓社之组织,兹照录其刮鼓社词如次:<sup>⑤</sup>

刮鼓社刮鼓社,这刮鼓本是仙家乐。见个灵童,于中使俏,自然能做作。长长把玉绳挥霍。金花一朵头边烁。便按定五方跳

① 城隍庙安来绪道长存有一本清雍正九年(公元1731年)的乐谱抄本,另有原西仓(永丰学社)的清康熙二十八年抄本。

② 参见《中国寺庙掌故与传说》第51页,中国展望出版社,1985年。

③ 参见《道家金石略》第452页。

④ 参见丘处机《满庭芳小序》,载《全金元词》,第458页。

⑤ 转引自饶忠颐:《西安鼓乐与全真教》,载(香港)《首届道教科仪音乐研讨会论文集》,人民音乐出版社,1989年12月。

跃。早晨起踏云脚。早晨起踏云脚。会戏谑。正洽真欢乐。显现玲珑，可琐了了，遍体缓络。逐引下，满空鸾鹤。迎来接去同磅礴。共舞出、九光丹药。蓬莱路有期约。蓬莱路有期约。

又有五更令五首，对鼓声作种种描写，兹转录一首：<sup>①</sup>

一更初，鼓声傻。槌槌耍，敲着心猿意马。细细而，击动铮铮，使俱齐擒下。万象森罗空里挂。泼焰焰神辉、惺惺洒洒。明光射入宝瓶宫，早儿娇女。

王重阳又有《减字木兰花自咏》一首云：

“小名十八……，傻得唯新，刮鼓丛中第一人。”

“刮”字何义，尚难考其详，疑为鼓声的状声字。查西安乐特有鼓谱名“鼓札子”，其状声字大致如下：

“灯”、“冷”、“吞”、“通”：击鼓心，

“乍”、“拉”：鼓边，“豆”：独鼓。

倚音及其它装饰音用“而”表示连击或由鼓心至鼓边反复用密点奏出。

西安道派名鼓师安来绪传谱中，有青天歌（套词），其名源自丘处机，丘氏有“青天歌”一首，系讲内丹练气的作品。现行鼓乐之青天歌曲名，当然用丘氏作品无疑。具见鼓乐与全真教关系之深。

西安鼓乐有据可考只能追溯到明清，而全真道鼓社早在宋金已有之；全真教祖师王重阳、龙门派祖师丘处机俱重视鼓之运用，以之为传教之重要法器；周至县东十六里置有重阳宫，其殿曰祖庵。<sup>②</sup> 这一带为重阳发迹之地，丘氏亦行教于此区，后来鼓乐乐社，恰林立于这一全真教盛行之地，当非偶然而起现代西安鼓乐仍以道派最盛，鼓乐最著名的鼓师亦系道士，都可证明西安鼓乐与道教的密切历史渊源。

① 转引自饶忠颐：《西安鼓乐与全真教》，载（香港）《首届道教科仪音乐研讨会论文集》，人民音乐出版社，1989年12月。

② 参见刘祖谦传《重阳仙迹记》及清乾隆毕沅的《西安府志·古迹志下》。

## 第七章 道乐与民歌

在中国音乐文化整体结构中,民歌属于劳动大众的艺术创造物,过去学术界一般认为它与靠近上位层次文化的道教音乐关系较疏远,同宗教音乐不会有太多关系,即或有之,也只能是道教利用民歌为其宗教宣传的通俗易懂而服务,而民歌则不可能接受道教音乐的影响。由于早在20世纪60年代考察道教音乐的初期,著名音乐史学家杨荫浏先生就明确地提出了这样的看法,<sup>①</sup>对后来的研究者产生了重要影响。近年来虽有零星的不同观点出现,但问题并未得到令人满意的解决。道乐在发生发展过程中曾深受民歌及其它民间音乐的影响,固然是无可非议的客观事实,但这仅是问题的一个方面。在另一方面看来,道乐因其特殊的条件和历史背景,早在唐代前后即已形成了具有自己特点的音乐体系,它在继续和民歌、民间音乐文化交流接触过程中,也在不断地以其独特的艺术构思和形式对民歌起反作用、反影响。在某些地区,特别是交通封闭的山乡,道士和歌师,道曲和民歌往往融为一体。对于道教和民歌文化的相互渗透及其相互关系等问题,尚有必要作深入细致的分析后才可能作出准确的评价。鉴于音乐界学术研究中存在的偏颇,本章在探讨两者关系时,更多将注意力放在道乐对民歌的反影响方面,以使人们对这一问题获得更全面的认识。

---

<sup>①</sup> 参见杨荫浏著《古代歌曲》。

## 第一节 民歌中的仙道意向

在中国农村，由于科学文化的落后，人们对诸多自然现象例如病虫、旱涝的侵袭，人的生老病死等感到困惑迷惘、惊恐畏惧，所以很容易滋生天地万物必有神灵主宰的迷信观念；又有很多人对他世间的种种艰辛一时无法征服避免，只好寄望于飘渺的来世能过上好的生活，作为解除现实痛苦的精神安慰。这些盛行于农村的观念，成为道教文化渗透流传的良好土壤。农民们一旦患了可怕的病痛，就要请道士、端公之流来跳神驱邪；家中有人病故或寿终，往往请道士来主持悼亡仪式；下田栽秧薅草之前，先要唱一段请神歌，以祈祷风调雨顺、五谷丰登。在寄托了人民心声的民歌中，也处处可见仙道思想的踪迹。道教的尊神诸帝也成了农民劳动歌声中的内容，如湖北监利县的车水锣鼓中有一段民歌《上告玉皇闹五帝》，其歌词是：

癸下，上告玉皇闹五帝，下告室内阎王君。

湖北竹溪县薅草锣鼓是一种集体薅草劳动中唱的民歌。清晨歌师打锣鼓以集众，开始萨前要举行请神仪式，先焚香、烧纸、放炮、奠酒、供刀头肉，三通鼓罢，首先唱《请禾苗神歌》：

甲：你我开始把神请，先请五谷禾苗神。

乙：又请风调并雨顺，保佑五谷来丰登。

甲：风伯雨师一起请，雷公闪电两尊神。

乙：山神土地也要请，野兽耗老你承担。

甲：主东酒菜将你敬，惟愿他五谷来丰登。

乙：一些神圣安排定，回转又说与伙伴听。

仙道风味最浓的，要数祭奠亡人的风俗歌。湖北沙市的风俗歌“鼓盆歌”即源于“庄周鼓盆”这一典故。相传东周列国时，庄周之妻亡故，庄周悲伤不已，却又在痛定之后，悟出“凡人必死”之理，产生“齐生死”的思想，于是击鼓而歌悼念亡妻，这就是最早的“鼓盆歌”。又有传说庄周为试妻而装死，发现其妻

不贞。遂从棺中跃起，“复鼓盆而歌之”，叹其不幸。后人沿此典故，在停尸办丧期间，将脚盆底朝天而歌，再后又有人在盆上置一鼓击唱之，以悼念亡人，慰抚丧家亲人。沙市流行的“鼓盆歌”即沿此发展而来，逢丧事，歌师们就去丧家点灯设象，固桌坐唱，故又称“坐丧鼓”。唱时由一人或二、三人为一组轮番起歌，曲调委婉、缠绵，旁边另有一鼓师用捶敲鼓面、鼓沿作伴奏，节奏鲜明，富有情趣。这种击鼓唱歌悼念亡人的风俗歌在南方许多地方的城乡颇为盛行，但名称各异，或称“跳丧鼓”、“围鼓”、“丧歌”。其歌词中常渗透了道教文化因素，如道教关于人有魂魄，死后可上天堂或地狱等观念，在丧歌中就多有出现。神农架林区的丧歌《合莲莲》唱道：

天出宝盖重重现，地涌金莲朵朵鲜，  
接应亡人早升天，阴魂阳魄云雾中，  
一去幽冥再不达，凄凄惨惨……

道教科仪歌曲中常有的“五方”、“五色”观念，也渗透到民间风俗歌中。如湖北神农架林区的风俗歌《围鼓子》（丧歌），也叫《打待尸》、《阴锣鼓》，由歌师二人（一锣一鼓）围着亡者边走边唱，一般可唱一通宵，是用套曲组歌形式，其中第五首的歌词是这样的：（歌名：接引先亡上天堂）

早晨还阳还东方，东方青衣童子，  
骑青马，打青旗，接引先亡到南方。  
早晨还阳还南方，南方赤衣童子骑赤马，  
打赤旗，接引先亡到西方。  
早晨还阳还西方，西方白衣童子，  
骑白马打白旗，接引先亡到北方。  
早晨还阳还北方，北方黑衣童子，  
骑黑马打黑旗，接引先亡到中央。  
早晨还阳还中央，中央黄衣童子，  
骑黄马打黄旗，接引先亡到五方。  
早晨还阳还五方，五方金童哎，



五人五马五色骑，接引先亡到天堂。

## 第二节 风俗歌中的道教仪式因素

旧时中国乡村盛行各种与婚丧嫁娶、生老病死相关的民俗活动，围绕这些活动都有相应的民歌演唱，形成了风俗歌。在各种风俗歌中悼念亡人的歌种最为盛行，也最集中体现了道教音乐文化的渗透和影响。这里着重以风俗歌中的丧歌为例，阐述其与道教的密切关系。各地民间的丧歌通常要唱一通宵，演唱内容丰富，曲调繁多的一整套组歌；而在丧事进行过程中，往往遵循古制，行礼如仪，已具有仪式化的特点。故主持丧事的歌师，不但会唱歌盘古，还需懂得若干仪式程序和有关知识。旧时习俗，凡遇丧事，丧家就要请年高德韶的歌师傅来主持丧事仪式。在很多情况下，往往是请道士们来主持仪式，道士在丧事中常习惯于将法事科仪与民俗相结合而运用，从而使丧歌中渗透了一定道教仪式的色彩。试以湖北大冶县黄金湖的风俗歌《孝歌》为例说明之。

“孝祭”也叫“白喜祭”，属“堂祭”的一种，通常在人死后，准备埋葬的头天晚上举行“夜祭”，埋葬的当天上午行“路祭”。全部仪式过程大致如下：

### 1. 祭堂陈设“三案”

香案：在最前方置烛、香炉等，供献礼烧香用。

中亭案：放檀香炉，燃放线香和檀树末。

灵案：放“灵牌”（灵位），牌后放棺木，以白幕帐中隔之。屋左方设“大赞案”和“陈设所”，前者由两张台子叠成，上为一条台，下为一方台，成T字形，案上是“主叫礼”的坐位，这和道教科仪中的“施食台”或“焰口台”的摆法，用途全同：“陈设所”上放有鱼、肉、酒、饭、香、纸、炮、蜡、茶具、酒具等，另放有“哀章”（即悼词）和“六所告文”，“告文”接近道教“诰文”之章法和文风，略举如次：

- (1) 浣洗所：恭祝致告，主祭浣洗，束带撩衣……。
- (2) 香帛所：……仙人瑞鹤，彩结仙机，神兮降福……。
- (3) 茗献所：……茗献清芬，仙人掌设，瑞草魁呈……。
- (4) 酒樽所：恭祝致告，搏涪酒芳，甲浮鸭绿，酌献大鹅黄……。
- (5) 肴饌所：(略)。
- (6) 燎化所：(略)。

词皆四言古诗体，文词古雅，仙神色彩颇浓，与道教仪式所唱经文歌词风格雷同。“陈设所”由一执事管理之，屋的右方设“小赞案”，同“大赞案”，案上是“副叫礼”的座位。另设一“音乐处”，乃乐师奏乐之地。以上祭堂陈设颇类道场设备。这些设备的名称及排场都与道乐相近。

## 2. 参加人员及职能

丧者亲属，“护丧生”一人，“叫礼”二人，负责指挥整个仪式之进行，亦称“大赞”、“小赞”，其地位和职能颇像道教的“高功”和“都讲”。“歌童”二至六人，在“叫礼”指挥下领唱祭歌和读“六所告文”，很像道教仪式中的经师。

“引礼生”三人以上，在“叫礼”指挥下引路行礼，犹如道场中的“引班”角色。

“随礼生”三人以上，随“歌童”一起唱祭歌，念祭文，随“引礼生”到处行礼如仪。

“代奠生”三至五人，专门司下跪，行礼之职。

“乐手”四至十人左右，职司伴奏音乐和过场音乐，相当于道教中的经乐师。以上人员及职能颇类似道教科仪中演法人员的角色分配情形。

## 3. 夜祭仪式程序及歌曲

“夜祭”在晚饭后天黑开始，其程序如下：

(1) 巡所：在“叫礼”指挥下，“引礼生”引众人向贴于两边墙上的“六所”依次念“告文”和行礼。

(2) 迎神：“夜祭”开始之前，先要迎神。“引礼生”将众

人引向屋外，全体面南，在歌童领唱下，众人合唱“迎神诗”，唱词为：

我求神兮降自阳，阳魂升兮登天堂。

见君蒿兮感惨怆，琅墩振兮照宗房。

我求神兮降自阴，阴魂升兮入地冥……

此歌词类楚辞，求神方式有楚地“招魂”仪式之遗风。唱完后，到“灵柩”前行跪拜，向神献茗，然后回“香案”前，接行“三献礼”。

(3) 三献礼：每次献礼均行礼、上香、加坛、上茶、敬烟、献“哀章”一首，唱两支歌。三次献礼共唱六支歌，歌曲顺序为《寥莪诗》、《踏歌诗》、《思慕词》、《琼瑶诗》、《伤心诗》、《薤露诗》。歌中祈祷死者早升天堂，得享仙家之乐。如《踏歌诗》中描绘了仙界的美妙景象，很像是道教追求的玉京仙境：……朝骑鸾凤到碧落，暮见桑田生白波，长映明晖在空际，金银宫阙高嵯峨，仙家景，仙家乐，仙家之乐乐如何。

又如《琼瑶诗》中唱道：

琼瑶阁上会神仙，鹤驾游来日月边，

真性俨然不昧在，南官归去再升天。

此仪式当同道教斋醮中的“三上香”科仪节目有关。

道教长生成仙的理想，在民歌中得此仪式当同道教斋醮中的“三上香”科仪节目有关。

(4) 用饭：众人三献礼完后，接着端上饭来给亡魂吃，接唱《侑食诗》。隋唐帝王宴饮时，每端饭食至御座前，即有奏“侑食乐”之举，《侑食诗》之歌名当沿此而来。但从此项仪式内容看，是给亡魂吃饭，则同道教“施食”科仪有更直接的关系。

(5) 用茶：撤膳后，叫亡魂用茶，唱《奠茶歌》。

(6) 祝古安神：即祝死者安神，并唱《安神诗》。

结束。

《夜祭》的仪式程序及歌词，与祭堂设置和仪式执行者分工情况一样，都吸收了较多道教科仪（尤其是“施食”科仪）的因

素，可以说它是道教科仪的朴素化、民俗化的变形。

### 第三节 道乐给民歌音乐增添了特异色彩

从总体上看，民歌中的道教影响更多体现在仪式程序、歌词内容方面，而在音乐上则大都仍采用当地人所熟悉的地方曲调。但在一些特定地域，特别是靠近道教名山大观，道教音乐影响很大的地区，民歌的音乐思维和形式也同样接受了道教音乐风格的深刻影响。兹以湖北均县民歌为例略加研究。

均县地处鄂西北，境内武当山为道教著名丛林所在。就整个鄂西北地区来看，当地民歌的音乐形态和风格基本上与道教无甚共性。惟均县（古均州）民歌有相当一部分作品（主要是风俗歌和灯调）却呈现出一种特异色彩——这些民歌的形态风格与鄂西北乃至荆楚地区民歌的一般特征迥异其趣，独树一帜，反与武当道乐有相通点。这些相似现象，暗示历史上此区民歌曾与道教音乐有过接触交流，值得玩味的问题在于：究竟是谁影响了谁？经分析研究后，基本可以认定，均县民歌是因道乐之影响而形成其特异风采的。

兹从两者相似性的比较入手，进而联系历史背景的考察来论证这一结论。

#### 一、音乐形态的共性比较

均县民歌音乐形式上和道乐的共性有以下几点具体表现：

音域。均县民歌有不少曲调的音域很宽广，常在八度以上音域运动，有的旋律甚至达到十五度。如湖北均县风俗歌夜锣鼓《情姐爱我我爱她》一曲旋律的音列达十五度之宽（见曲36）。

显然，如此宽广的音域，在其他地区民歌旋律中是极罕见的，然而在武当道乐中却很常见，如武当道乐《梅花引》的音域也达到十五度（见曲37）。

2. 腔型。均县民歌常用一种其它地方民歌中较少见的腔型，

即双大二度结构,以“商”为结音的三音歌腔,参见《情姐爱我我爱她》一歌的节选谱(见曲38),其腔型也在道乐很多韵腔中通用。

3. 旋律线状。均县民歌的旋律线常以连绵起伏、宽广悠长的句幅和大幅度的下降型旋法而构成其特色,而这种旋律运动线状,恰是道教歌曲旋律最常见的。兹各举一例(见曲39《来到武当抬头看》,曲40《小赞》)。

4. 节奏型态。均县民歌旋律句型在节奏上常以弱起节奏加短长型和切分音共组为一种特性节奏型:此节奏型不但在荆楚地区,即在全国范围的民歌中也殊为罕见,但在道教“赈济”科仪的吹打曲牌中却频频出现,成为一种主导性节奏型,兹各举一曲例片断(见曲41《来到武当抬头看》与曲42《木本经》)。

5. 相同的艺术手法——拆头。

道教吹打曲牌音乐常应用“拆头”手法。即在一些“中板”或“快板”的曲调的某些乐句末尾,歌唱或吹管旋律休止,而让打击乐敲打若干拍的点子,这种用打击乐来拆开曲调前后乐句的艺术手法,民间称之为“拆头”。由调一加上拆头,便使节奏显得铿锵有力,情绪更为紧凑活泼。“拆头”有“半拆”“单拆”“双拆”之分,各占二拍、四拍、八拍时值,其功能各有不同,半拆的鼓点与曲调的关系是增补性的,“单拆”和“双拆”则起对答呼应作用。(见曲43《四平号》与曲44《心上栽花早逢春》)两曲分别为湖北道教吹打曲和民歌中运用“拆头”的节选谱。

## 二、旷达意韵的道乐渊源

以上音乐相似现象之比较已证明两者曾发生过交流和影响。为了更能证明道乐影响当地民歌这一论点,再提出以下论据:

1. 这些相似因素在均县民歌和荆楚民歌整体范围内看,并非典型特征,而属特例,很明显是受外来影响而形成的非原生性特征;相反,这些相似现象在道乐中却是很典型的、具代表性的

原生特征。因而，它应是均县民众在与道教音乐长期接触中，逐渐学到一些道乐特点并借用于民歌中，从而给原有民歌带入了新奇色调。

2. 从历史文化背景看，道教受当地民歌影响的可能性亦极微小。武当道教历代受到皇室官府的扶植、崇奉和控制，特别从明代起，尤受皇室恩宠，俨然成为皇帝的家庙。据《太和山志》记载，从明永乐到正统年间，皇朝给道观下了一百多圣旨，或提调敕授道人任各种官职，仅永乐十一年到二十一年这十年间，就置提点二十三名，皆官正六品；或经常钦降各种象器、法器给道观，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，大多要到道观祭奠真武神；每逢在道观举行大的祀典时，朝廷还要在全国各地征集有名望有才能的道士来使用，明朝时，由皇室派来和从各地召集来的“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，道教一般是不敢轻易吸收“下里巴人”的当地民歌因素进大雅殿堂里来的。同时，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，武当道士的经济地位一直很优渥，明代皇帝拨了八百里官山作为武当道教的田产庄园以为日常用度。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，他们没有从当地民歌中汲取新鲜因素的必要性。相反，当地的农民们过去倒是经常朝山敬神，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，还记载着这一历史状况。如均县官山风俗歌《来到武当抬头看》的歌词唱到：“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年代的情景了，它真实再现出已然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. 均县民歌中与武当道乐相似的因素，恰恰大都出现在“风俗歌”这一品种中，这从另一方面证明了这些因素是从道乐中汲取而来的。因风俗歌中的“阴歌”、“夜锣鼓”是一种悼念亡人所唱的民歌，这类民歌与道教教义、信仰和仪式活动有相通之处，因而在这类歌中借用一些道乐因素，可谓恰到好处，十分自然。这说明民众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，有明确目的性和选择性的。这种创造性的借鉴，确实起到丰富民歌表现力的作用。同时，从一般情况看来，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，很可能是当时就有道士直接参加演唱这一因素的影响。

#### 第四节 道乐与民歌音乐的融合

如果说特定地域的民歌音乐形式主要受道乐之影响，那么反过来看，乡村居家道的音乐则更普遍地利用民歌音乐来唱经文，则是规律性现象。旧时乡镇，或因丰收，安土地神；或因城镇失火，酬谢火神；或因瘟疫流行祈福禳灾，或因久旱求雨、久雨祈晴，或为妇女做解，<sup>①</sup> 或为死人超度等事项，常要请民间道士举行仪式做道场，以求“驱邪降妖，人神安乐”。这些由家居道士

---

<sup>①</sup> 解脱妇女罪孽的仪式称“做解”。

主持的仪式规模有大有小,其中较隆重的仪式是“打醮”,一般进行三、五天,长者达七天。根据道家“七僧八道”的说法,一般由八名道士参加仪式,主持人叫法师,他身穿法衣,手执法剑,担任领唱任务,其余道士身穿道袍,担任伴唱。其它法事如常用的“度士”一类,视主家经济情况而定其规模,豪富家亡人一般请四、五个道士跳丧,贫苦人家一般只请一名道士超度亡魂,安慰生者。这些仪式中都要唱很多道教歌曲,仅以湖北咸宁、荆州两地为例,现已搜集到的道教歌曲即有以下名目:《平板》、《说白》、《目莲腔》、《劝亡人》、《辞圣》、《三宝经》、《做勋旗》、《叹孤魂》、《仙家乐》、《八字生来太刚强》、《撒花》。上为咸宁地区的部分道歌。荆州地区的道歌数目更多,主要有:《打醮》、《闻路词》、《闻路》、《往生咒》、《破勘都》、《引亡》、《十叹》、《叹亡》、《破血湖池》、《十月怀胎》、《早赴莲花会》、《造船》、《三皈命》、《赈济叹孤》、《降魔》。

以上为监利县常用的一套度亡道歌。

《启灯》、《卷帘》、《踩八卦·比箭》、《渡幽·叹七》、《撒食》、《拜忏》、《造船》、《歌云铭词》、《八句调》、《三上香》、《风招柳》、《赏花》、《礼谢十五》。

以上为天门县道士常用的道歌。

《圆盆》、《劝亡》、《做斋调》、《圆盆调》、《开光盆》、《观音调》、《散花调》、《十月怀胎》、《节子歌》、《请佛》、《炉香乍雪》、《观音赐福》。

以上为江陵县常用的道歌。

这些道歌的标题及歌词内容,虽有民俗化迹象,也掺和了一些佛教内容,但总体上仍具浓厚的道教色彩,并保留了道教“施食”科仪的节次和基本曲目。这些现象使人容易推想其音乐也必然用了道教自己的曲调,然而,通过音乐形式的分析比较,就不难发现,这些道歌虽则沿用了道教的歌名、歌词和仪式节次,但其音乐却完全利用了当地民歌的旋律。下仅以监利县道歌为例分析说明。



监利县地处江汉平原，这里的民歌和整个江汉平原地区的民歌都具有共同的风格特点，其中最突出的一点是其音调结构主要以“宽声韵”的 Sol、Do、Re（包含 La、Re、Mi、Re、Sol、La）和“大声韵”的 Do、Mi、Sol（含 Fa、La、Do、Sol、Si、Re）两类三音腔为基调行腔为歌。这两种三声腔很有特色，前者为纯四度加大二度，后者为大三度加小三度，在旋律运动中，纯四度和大三度两种音程颇活跃，反映了当地人唱歌偏爱宽、大音程的思维特点。如《孝父母》是监利县栽秧号子《罗罗咚》套曲中的第五支歌，其音调即以 Sol、La、Re 三音腔为基调行腔，而 Re、Sol、La 和 Sol、Do、Re 则为其移位形式（见曲 45《孝父母》）。

而当地的道士歌曲也是以同样的音调行腔为歌，如《往生咒》是道场法事常用曲调，其旋律仍以 Sol、Do、Re 为基调（见曲 46）。

又如以 Do、Mi、Sol 为基调的歌调，在监利民歌和道士歌曲都可看到（见曲 47《放牛歌》，曲 48《破血湖池》）。

从以上四首歌调之比较中，可见出荆州民歌运用着和道歌相同的音调和旋法，而且这些形式特征在民歌中具典型性，当地道士与农民关系很密切，大多数道士本就是农民，故可认定道歌曲调主要利用了民歌来配合法事。对于那些居住家乡的民间道士来说，这也是很自然的。

## 第五节 交叉授粉、共生共荣

道乐与民歌之间相互影响的关系比较复杂。从道乐形成发展过程来看，既不断汲取民歌材料以丰富自身结构，同时也经常以其独特的音乐手法给民歌以深刻影响。仅仅注意到单方面的情况都会失之偏颇，相互利用，相互影响才是两者客观存在的关系。但是由于具体地域和道派等条件的不同，其相互影响的具体状况并不一致，这就要求我们必须根据具体情况作具体分析，最后才能抽象出较准确的普遍结论。从本章剖析中，大致可总结出以下

一些规律:

1. 从地域角度看,凡道教势力和影响较大的地区,特别是邻近道教圣地,著名宫观丛林的地域,道教音乐对民歌的影响就颇大,反之,民歌对道乐影响就会较多。

2. 从道派角度看,宫观道受民歌影响较小,而家居道则更多接受民歌的某些因素,这与两大流派接近民众的紧密程度直接相关。

3. 从相互影响的要素看,民歌较多利用道教的观念、仪式和经文等要素,而接受道教音乐形式的情况较少;相反,道教(主要是家居道)歌曲则较多利用民歌的音乐形式因素,在仪式、观念、歌词上却较多保留道教自己的特点。

以上是从个案研究基础上对民歌与道教相互关系的一般结论和几点具体认识,更全面准确的认识尚待以后作更广泛研究后方能获得。

尤值一提的是,道教对民歌的影响虽然常限于某些特定的地域,范围不是很广,但这种影响却有其特殊的意义。我们知道,道教音乐的保守性特点,使它的传承具有很强的延续性,得以将历代的优秀艺术经验累积下来;历代道人生活相对优裕安闲,有较多闲时和精力对音乐进行细致加工提炼,使道乐艺术性达到较高造诣,形成诸多其它音乐品种(特别是民间歌曲)所未具备的长处。如果能注意将道教的某些艺术优长借鉴过来,对于当代音乐的创新发展必会产生良好的效应。均县民歌就很好地证明了这点。由于这些民歌较多借用了道教曲调的新奇之处,其旋律表情的幅度、深度较之其它未受道乐影响的民歌,确实有了很大的拓展,听来令人耳目一新,具有迷人的艺术魅力。

## 主要参考文献

《老君音诵戒经》、《太上洞玄灵宝授度仪》、《无上秘要》、《要修科仪戒律钞》、《太上黄箓斋仪》、《道门科范大全集》、《灵宝玉鉴》、《上清灵宝大法》、《道门通教必用集》、《玉音法事》、《无上黄箓大斋立成仪》、《灵宝领教济度金书》、《道法会元》、《道门定制》、《道书援神契》、《道门十规》、《大明玄教立成斋醮仪范》、《玄坛刊误论》、《度人经》、《全真清规》、《道书援神契》、《斋戒录》、《金箓斋仪》、《洞玄灵宝玉京山步虚经》、《玉皇宥罪赐福宝忏》、《茅山志》、《金箓斋三洞赞咏仪》、《众仙赞颂灵章》、《众仙赞颂歌章》、《众仙赞颂玄章》、《江淮异人录》、《正一旨教斋仪》、《正一威仪经》、《诸真歌颂》、《大明御制玄教乐章》、《仙乐集》、《步虚经》、《灵宝施食法》。

以上载《道藏》（上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印版）。

《上清灵宝济度大成金书》、《太极灵宝祭炼科仪》、《广成仪制铁罐斛食全集》、《诏亡科》、《青玄济炼铁罐施食全集》、《进表上章总朝全集》、《忏法大观》、《贡祀诸天正朝集》、《水火炼度全集》、《正朝进表全集》、《玉帝正朝集》。

以上载《藏外道书》（巴蜀书社版）。

《太上玄门功课经》、《全真正韵》（载《重刊道藏辑要》）。

明·任志垣编著：《大岳太和山志》

任继愈主编：《宗教词典》，上海辞书出版社，1981年版。

卿希泰主编：《中国道教史》（四卷本），四川人民出版社，1988年4月第1版。

卿希泰著：《中国道教思想史纲》，四川人民出版社，1985年8月第1版。

任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社，1990年6月第1版。

王明著：《道家与道教思想研究》，中国社会科学出版社，1984年1版。

陈国符著：《道藏源流考》，中华书局1985年第1版。

李养正著：《道教概说》，中华书局1989年2月第1版。

南怀瑾著：《静坐修道与长生不老》，复旦大学出版社，1994年1月第1版。

南怀瑾著：《道家、密宗与东方神秘学》，中国世界语出版社，1994年7月出版。

张广保著：《金元全真道内丹心性学》，三联书店，1995年4月第1版。

任继愈主编：《中国佛教史》，中国社会科学出版社，1981年9月第1版。

中国佛教协会编：《中国佛教》，知识出版社，1982年8月第1版。

罗纳德著：《社会中的宗教》，四川人民出版社，1991年1月第1版。

葛兆光著：《道教与中国文化》，上海人民出版社，1987年9月第1版。

张泽洪著：《道教祭礼仪典》，四川人民出版社，1994年7月第1版。

黄公伟著：《道教与修道秘义指要》，台湾新文丰出版公司，1992年版。

〔日〕福井康顺等监修，朱越利译：《道教》，上海古籍出版社，1990年6月第1版。

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。

闵智亭著：《道教仪范》中国道教学院1989年（内部资料）。

丁煌著：《上清灵宝济度大成全书四十卷初研》，载《道教学探索》第二号，1989年12月版。

胡孚琛著：《魏晋神仙道教》，人民出版社，1989年6月第1版。

朱越利著：《道教要籍概论》，北京燕山出版社，1992年12月第1版。

高寿仙著：《中国宗教礼俗》，天津人民出版社，1992年12月第1版。

黄公伟著：《道教与修道秘义指要》，台湾新文丰出版公司，1982年元月第1版。

〔日〕洼德忠著，萧坤华译：《道教史》，上海译文出版社，1987年7月第1版。

〔美〕维克多·特纳编，方永德等译：《庆典》，上海文艺出版社，1993年7月第1版。

〔美〕克里斯蒂安·乔基姆著，王平等译：《中国的宗教精神》，中国华侨出版公司，1991年5月第1版。

〔美〕斯特伦著，金泽、何其敏译：《人与神——宗教生活的理解》，上海人民出版社，1991年11月第1版。

〔苏〕诺维科夫主编，龚学增、潘宇等译：《宗教学教程》，中国人民大学出版社，1990年12月1版。

〔英〕马林诺夫斯基著，李安宅译：《巫术宗教科学与神话》，中国民间文艺出版社，1986年5月1版。

李大吉主编：《宗教学通论》，中国社会科学出版社，1989年版。

《中国文化精英全集·宗教卷》，中国国际广播出版社，1992年版，

任继愈选编，李富华校注：《佛教经籍选编》，中国社会科学

出版社, 1985 年版。

传芾著:《略述道教内观守静等修真之术》,《中国道教》,1987 年第 3 期。

童恩正著:《中国古代的巫》,中国社会科学,1995 年第 5 期。

〔美〕爱德华·麦克诺尔·伯恩斯、菲利普·李·拉尔夫著:《世界文明史》,罗经国等译,商务印书馆,1987 年版。

朱谦之著:《文化哲学》,商务印书馆,1990 年版。

《二十四史》,北京中华书局,1959—1977 年出版。

马端临著:《文献通考》。

〔苏〕德·莫·乌格里诺维奇著,沈翼鹏译,由之校:《宗教心理学》,社会科学文献出版社,1989 年版。

〔美〕玛丽·乔·梅多、理查德·德·卡霍著:《宗教心理学》,陈麟书、陈耀庭等译,四川人民出版社,1990 年版。

韩林德著:《境生象外》,三联书店,1995 年 4 月第 1 版。

张文勋著:《华夏文化与审美意识》,云南人民出版社,1992 年 7 月第 1 版。

〔瑞士〕荣格等著,通山译:《金华养生秘旨与分析心理学》,东方出版社,1993 年 4 月第 1 版。

成复旺主编:《中国美学范畴辞典》,中国人民大学出版社,1995 年版。

胡经之著:《文艺美学》,北京大学出版社,1989 年 11 月第 1 版。

张涵著:《中华美学的基本精神及其当代意义》,载《文艺研究》,1995 年第 2 期。

彭立勋著:《美感心理研究》,湖南人民出版社,1985 年 11 月第 1 版。

〔美〕艾伦·温诺著,陶东风等译:《创造的世界》,黄河文艺出版社,1988 年 7 月第 1 版。

敏泽著:《中国美学思想史》,中国社会科学出版社,1986

年版。

卓菲亚·丽萨著，于润洋译：《音乐美学新稿》，人民音乐出版社，1992年8月第1版。

叶栋著：《民族器乐的体裁与形式》，上海文艺出版社，1983年1版。

王小盾著：《魏晋南北朝道教科仪音乐》，载《首届道教科仪音乐研讨会论文集》。

吕锤宽著：《台湾的道教醮祭仪式与科仪》，国立艺术学院，1989年出版。

蒲亨建著：《武当道乐特异风格的形态学研究》，载《第二届道教科仪音乐研讨会论文》。

中国音乐家协会成都分会编：《寺院音乐》，1955年版。

费邓洪著：《含蓄与弦外之音》，载《中国音乐学》，1969年1期。

胡耀著：《佛教与音乐艺术》，天津人民出版社，1992年12月第1版。

徐复观著：《中国艺术精神》，春风文艺出版社，1987年版。

杨立青著：《梅西安作曲技法初探》，福建教育出版社，1989年9月第1版。

中国音乐学院编：《民族音乐文论选萃》，中国文联出版公司，1994年9月第1版。

武汉音乐学院编：《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司，1987年8月第1版。

史新民主编：《全真正韵谱辑》，中国文联出版公司，1991年8月第1版。

朱恒夫著：《目连戏研究》，南京大学出版社，1993年5月第1版。

蔡丰明著：《江南民间社戏》，百家出版社，1995年12月第1版。

〔法〕施舟人原著，廖文英、曾于真译：《步虚的研究》载

《道教学探索第二号》。

任二北著：《唐声诗》，上海古籍出版社，1982年1版。

任二北著：《唐戏弄》，上海古籍出版社，1964年1版。

中央音乐学院中国音乐研究所编：《古代歌曲》，（内部资料）1961年北京。

中国音乐研究所编：《民族器乐》，（1961年北京）。

杨荫浏、阴法鲁著：《宋·姜白石创作歌曲研究》，人民音乐出版社，1979年第2次印刷。

王守泰著：《昆曲格律》，江苏人民出版社，1982年6月第1版。

连波著：《戏曲作曲》，上海音乐出版社，1989年7月第1版。

戴嘉枋：《俗乐观与中国传统音乐美学观的层次构筑》载《音乐学文集》，中央音乐学院学报，1992年1版。

陈国符著：《明清道教音乐考稿》，载《中华文史论丛》第18辑，上海古籍出版社，1981年第1版。

钱南阳著：《戏文概论》，上海古籍出版社，1982年第1版。

何昌林著：《论燕乐半字谱》，载《文献》，1983年第3期。

夏承焘著：《姜白石编年笺校》，上海古籍出版社，1981年第1版。

中国音乐研究所编：《民族器乐》，人民音乐出版社，1961年第1版。

彭修文著：《苏南吹打音乐》，音乐出版社，1957年第1版。

杨荫浏、曹安和编著：《十番锣鼓》，人民音乐出版社，1981年第1版。

何为著：《戏曲音乐研究》，中国戏剧出版社，1985年第1版。

杨匡民主编：《中国民歌集成湖北卷》，1982年油印本。

杨荫浏著：《湖南音乐普查报告附录·宗教音乐》，音乐出版社，1960年第1版。

周厚群编：《谷城道教坛门音乐》，1982年油印本。



## 附录 1. 20 世纪的道教音乐研究

### 一、研究的历史脉络

道教音乐在中国发生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。

本世纪 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。另有陈国符在从文化学、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”，由人民音乐出版社正式出版。杨荫浏撰写的《宗教音乐·在湖南音乐普查报告附录之一》<sup>①</sup>，对湖南衡阳地区的道教音乐（包括应教和巫教）进行记

---

<sup>①</sup> 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。

谱整理和文字分析。此后又有《苏州道教艺术集》、<sup>①</sup>《扬州道教音乐介绍》<sup>②</sup>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。

本世纪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,是为“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,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,为不少音乐学者列上研究日程。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:正式发表的论文复盖国内各种音乐和宗教刊物,出版了多种道乐曲辑、专著和编著,先后举行多次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

① 中国舞蹈艺术研究会,1957年油印。

② 扬州市人委文化处、扬州市文联编,1958年油印。

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作了人员上的准备。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军，在宏扬传统文化、推动学术研究中正发挥着重要作用。

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”的十来年间。下面将此时期的主要论著按研究论域分类综述，使学界了解道乐研究的进展及特点。

## 二、研究论域分述

### 1. 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，对各地道乐作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、音乐传人、音乐形式、典型曲目等。以后渐扩展论及道乐与其它音乐品种的关系、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。研究涉及的重要地区如下。

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编著,<sup>①</sup> 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”<sup>②</sup> 及“艺人小传”<sup>③</sup> 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的;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人喇万慧、方继权、吴礼瀛、周炳相等人的学乐经历和艺术特长作了较详介绍。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》<sup>④</sup> 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作了分类列表说明,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》<sup>⑤</sup> 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]、[黄籙斋筵]、[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徵考辩》<sup>⑥</sup> 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,起统一定位作用的音调腔格;“宫韵

① 《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部编,中国文联出版公司,1987年版。

② 蒲亨强撰写。

③ 庞耘撰写。

④ 蒲亨强文,载《音乐艺术》,1987年第3期。

⑤ 蒲亨强文,载《黄钟》,1991年第4期。

⑥ 蒲亨建文,载《艺苑》,1991年第3期。

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“有意识的改造和综合”，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》<sup>①</sup>，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》<sup>②</sup> 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》<sup>③</sup> 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》<sup>④</sup> 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》<sup>⑤</sup> 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》<sup>⑥</sup> 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》<sup>⑦</sup>，以雅俗

① 周振锡著，载《黄钟》，1991年第4期。

② 史新民著，载《黄钟》，1991年第4期。

③ 刘红著，载《黄钟》，1991年第4期。

④ 杜汉华著，载《黄钟》，1991年第4期。

⑤ 袁冬艳著，载《黄钟》，1991年第4期。

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。

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，以皇室正统玄教乐章为主，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》<sup>①</sup> 研究道乐的结构规律和风格特点，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》<sup>②</sup> 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。

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》<sup>③</sup> 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”作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》<sup>④</sup> 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。

《全真祖庭北京白云观道乐》<sup>⑤</sup> 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

---

① 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。

② 蒲亨强著，台湾商务印书馆，1993年12月初版。

③ 张鸿髯著，载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

④ 柯琳著，载《第二届道教科仪音乐研讨会》论文集。

⑤ 蒲亨强著，载《音乐艺术》，1995年2期。

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。

四川地区的研究也较有力度。《川西地区道教音乐调查报告》<sup>①</sup> 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作了介绍分析。《川西道教音乐的类型及其特征》<sup>②</sup> 从音乐体裁、曲调、乐种曲牌方面对“静坛”和“行坛”两派的音乐特点作了综合分析。《川西道教音乐与地方音乐的关系》<sup>③</sup> 考察道乐与其它乐种之关系，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。

《武当山、青城山道教音乐之比较研究》<sup>④</sup> 比较研究两地音乐的共性和历史联系，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》<sup>⑤</sup> 一文通过历史、科仪、乐队和典型经韵〔卫灵咒〕的分析较详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》<sup>⑥</sup> 对此观道乐的历史、科仪类型和曲目作了较详分析，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

① 甘绍成、董阳著，载《音乐探索》，1988年第2期。

② 甘绍成著，载《音乐探索》，1989年第3期。

③ 甘绍成著，载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》。

④ 蒲亨强、蒲亨建著，载《交响》，1988年第4期。

⑤ 陈大灿著，载《中国道教》，1987年第4期。

⑥ 蒲亨强著，载台湾杂志《关系我》，第61期。

音乐与民间音乐高度融合的结晶。

《苏州玄妙观道教音乐》<sup>①</sup> 对该观道乐的历史现状及艺术特点均作了简要介绍。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调和变奏技法等。

《太清宫道乐的流传》<sup>②</sup> 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》<sup>③</sup> 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。

《胶东道曲概述》<sup>④</sup> 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》<sup>⑤</sup> 是对大陆华山、青城山、杭州抱朴道院、苏州玄妙观等 12 个重点宫观道乐作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、

① 黄常伦著,载《中国道教》,1988年第3期。

② 《中国道教》1988年第1期,摘自《崂山餐霞录》,原著者不详。

③ 李玉珍著,载《第一届道教礼仪音乐研讨会》论文集。

④ 詹仁中著,载《音乐学习与研究》。

⑤ 蒲亨强、蒲亨建等著,载《音乐爱好者》,1994年第1期-1995年第6期。



典型曲目、音乐特色等方面作了描述分析，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。<sup>①</sup>

台湾道教属正一天师系统，其道乐传统沿袭大陆闽南的民间道乐，具有较强地方特色。当地有学者对之作较全面的收集研究。《台湾的道教醮祭与科仪》<sup>②</sup>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，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。当地的学者对之作多方面的考察研究。《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》<sup>③</sup>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 参见钟光全著《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《西安八仙宫道乐》，载《交响》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与发展》，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。

② 吕锺宽著，载《音乐艺术》，1989年第2期。

③ 曹本冶著，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。

## 2. 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地探究: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》<sup>①</sup>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,演变成为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。”

《道教与中国传统戏曲音乐》<sup>②</sup>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;继而从历时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。

《全真道与中国戏曲》<sup>③</sup>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

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。

剧的密切关系,认为全真道对杂剧和其它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》<sup>①</sup> 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”仪式作了描述,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。

《龟兹乐与道教》<sup>②</sup> 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》<sup>③</sup> 在对山东道情音乐之来源、特点和用途作较详考论后,对其与俗曲的关系作出明确结论: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》<sup>④</sup> 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》<sup>⑤</sup> 考察唐明皇的崇道国策和音乐创作表

① 陈守仁著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

② 霍旭初著,载《新疆艺术》1988年第1期。

③ 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。

④ 饶忠颐著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

⑤ 蒲亨强著,载《音乐艺术》,1989年第3期。

演经历,认为他与道乐有密切关系,是不折不扣的道教音乐家。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》<sup>①</sup>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作了比较。最后认为,道乐于佛乐的关系是“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》<sup>②</sup>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》<sup>③</sup>探讨并首次勾勒出中国最早乐谱“声曲折”渊源流变的完整线索: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》<sup>④</sup>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。

---

① 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。

② 尼树仁著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

③ 蒲亨强、蒲亨建著,载《众妙之门》,湖南教育出版社,1991年1版。

④ 蒲亨强著,台湾文津出版社,1993年3月初版。

### 3. 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》<sup>①</sup> 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作了实例比较。

《正一道音乐与全真道音乐的比较研究》<sup>②</sup> 对道教两个主要流派的音乐从历史及风格流布上作了细致比较,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》<sup>③</sup> 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》<sup>④</sup> 概论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它民族音乐的辐射性),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》<sup>⑤</sup> 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,而提出了“多参数多层次综合分类法”的新的分类理论和方法。

《全真正韵谱辑》<sup>⑥</sup> 是全真道常用的 53 首经韵的曲谱集成,谱辑的“前言”并介绍了全真正韵的有关知识和特点。对于全真

① 陈大灿著,载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》。

② 甘绍成著,载《道家文化研究》第九辑。

③ 罗织著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

④ 蒲亨强著,载《道家文化研究》第九辑。

⑤ 蒲亨强著,载《宗教学研究》,1989 年第 3 期。

⑥ 史新民、周振锡、王忠人、向思义、刘红采录、编辑,中国文联出版公司 1991 年版。

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”或是“正韵”系统可能还有待进一步考证。

《[全真正韵]采录整理报告》<sup>①</sup>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作了梳理和实例比较,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》<sup>②</sup>探讨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》<sup>③</sup>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。

《二泉映月曲式结构的阴阳观念》<sup>④</sup>分析二胡名曲《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。

#### 4. 历史学研究

这方面一直较薄弱,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

① 王忠人、刘红著,载《黄钟》,1991年第4期。

② 蒲亨强著,载《星海音乐学院学报》,1998年第4期。

③ 王忠人主编,中国文联出版公司,1992年出版。

④ 蒲亨强著,载《音乐艺术》,1994年第1期。

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作区分地使用。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。

《仙道的世界——道教与中国文化》<sup>①</sup>一文在“道教音乐与俗曲”一节中对“步虚声”与“道情”的形成历史作了简扼梳理,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》<sup>②</sup>认为根据现存道乐中与古乐相关的因素作逆向研究,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觋乐舞、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》<sup>③</sup>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,资料颇为宏富。唯行文古奥,过于散漫,可读性稍欠。

编著《中国道教音乐》<sup>④</sup>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。可惜资料发掘不够,致使历史线索缺乏系统连贯

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年第1版。

② 蒲亨强、彭李玲著,载《音乐艺术》(上海音乐学院学报),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。

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，所引资料包容了当时所见的主要论著，作者又作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。

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》<sup>①</sup>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”）和重巫道的祷祠歌舞两类；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、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《道教科仪音乐现状考略》<sup>②</sup>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，由此首次清理出科仪音乐发生发展、传承演变的完整线索。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，并呈现出“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，考证清楚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。

#### 5. 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

① 王小盾著，载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

② 蒲亨强者，载《音乐艺术》，1997年第1、2期，1998年第3期。



论文。

《道教科仪音乐的炼养功能》<sup>①</sup> 将研究触及人体科学疆域,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作一定的诱导与激发,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作更细致的论证才更具有说服力。

《道教音乐观略论》<sup>②</sup> 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》<sup>③</sup> 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》<sup>④</sup> 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》<sup>⑤</sup> 一书从历史、审美

① 费师逊著,载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集。

② 蒲亨强著,载《宗教学研究》1998年第3期。

③ 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。

④ 蒲亨强著,载《中央音乐学院学报》1998年第1期。

⑤ 蒲亨强著,巴蜀书社,2000年8月初版。

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察,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》<sup>①</sup> 通过《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而确立而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多人与会。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

---

<sup>①</sup> 蒲亨强著,载《道教神仙信仰研究论文集》,台湾中华道统出版社,2000年9月版。

《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，香港园玄学院、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”，来自中国大陆和港台的近 20 名音乐家相聚香港园玄学院，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、道乐与其它宗教音乐的关系”等五个主题展开研讨。<sup>①</sup>

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，香港园玄学院、《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、地方道乐形研究”等三个专题宣读讨论论文。<sup>②</sup>

以上学术会议与活动，对不同时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。

---

① 有关论文参阅《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，要点可参见蒲亨强著《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》。

#### 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，研究难度不断增加，一些抱有“猎奇”思想的研究者只好激流勇退，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，准备再作新的冲刺。

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. 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。

##### 2. 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。

### 3. 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作深入透视,方能渐近其本质,识其形态风格的真正奥秘。

### 4. 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,都将大有帮助。

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,它的文化涵量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宗教研究所编《宗教年鉴》2001 年卷)

## 附录 2：本书曲谱

### 曲 1. 江南色彩乐汇：

第一种，连续下行的色彩乐汇：



第二种，下行级进乐汇的多次模进：



第三种，跳进式色彩乐汇：



第四种，波峰型乐汇：



## 曲2. 琴曲《梅花三弄》与道曲《双吊卦》终止式比较:



## 曲3. 吟腔形态:



## 曲 4. 《中堂赞》(武当山喇万慧传谱):

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Chinese, and the rhythmic notation is indicated by numbers and characters below the staff.

向 来 诵 经  
请 = 当 当 请 当 请 当 当 当 当

念 念 存 诚  
请 = 当 当 请 当 请 当 当 当 当

大 道 澄 盟  
请 请 请 请 请 请 请 当 请 请 当 当

浩 力 不 思 议  
请 当 当 请 当 请 当 请 当 当

回 向 十 方 诸 圣  
请 当 当 请 当 当 请 当 请 当

众 愿 见 真 心  
请 当 当 请 当 当 请 当 当

求 忏 悔 河 沙  
当 请 当 请 请 当 当 请 当 当





## 曲 5. 《反八天》(武当山喇万慧传谱):



## 曲 6. 《晚坛吊卦》(武当山喇万慧传谱):

种 (啊) 种 (啊) 无 (啊) 名 (啊)

(啊)

是 (哎) 苦 (啊)

根 (哪)

苦 (啊) 根 除 (啊)

尽 (哪)

善 (哪) 根 (哪)

存 哪

## 曲7. 《澄清韵》(北京白云观):



## 曲8. 《小启请》(闵智亭传谱):



## 曲 9. 《梅花引》(阮蓬志传谱):



## 曲 10. 《三炷香》、《东华引》(武当山喇万慧传谱):



## 东华引

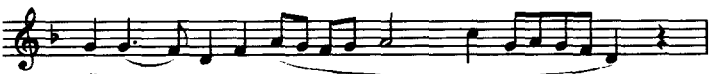


蓬 策 之 岛 赴 全 阙

## 曲 11. 《叹文》(武当山喇万慧传谱):



清 法 肇 分 (哪)



晃 天 荡 荡 (哎)

## 曲 12. 《三炷香》(武当山喇万慧传谱):



稽 (呀) 首 先 天



(呀) 十 方 化 号 度 群 生 (哪)

## 曲 13. 《慈尊座》(武当山喇万慧传谱):

慈 草 (唔)

九 色

莲 (哪) 花 座 (也)

(啊) 座 座 七宝 簪

林, (哪)

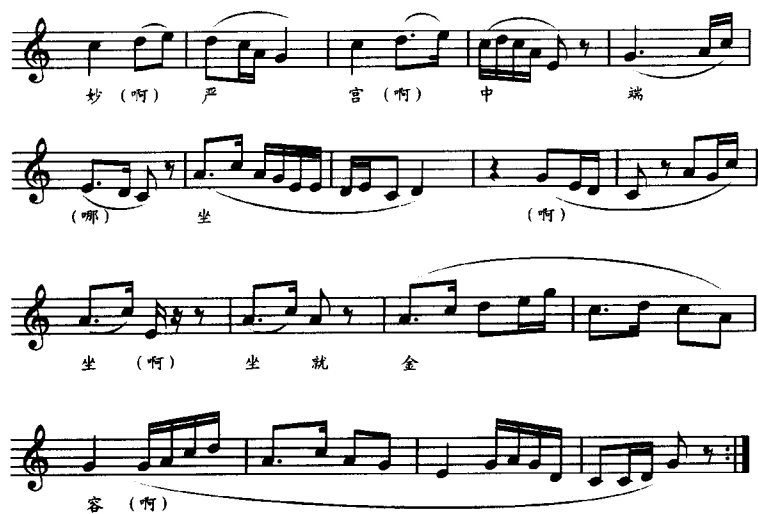
簪 林 百 意 瑞

光 中 (哎)

瑞 光 中 现 出 (啊)

现 出 妙 严 宫 (啊)

一 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚 辛 壬 癸 子 丑 寅 卯 辰 巳 午 未 申 酉 戌 亥



曲 14. 武当山主腔形态一览:



6

7

8

9

10

11

12

13

14

15



曲 15. 《三拿鹅》(武当山喇万慧传谱):







曲 16. 《干倒拐》(黄信诚传谱):



曲 17. 《大赞》(武当山喇万慧传谱):





曲 18. 《焚化赞》(闵智亨传谱):



曲 19. 《大偈子》(谷城县周彬相传谱):



## 曲 20. 《慈尊座》(谷城县周彬相传谱):



## 曲 21. 《澄清韵》(武当山传谱):





曲 22. 《开经赞》(香港圆玄学院):



曲 23. 《澄清韵》主腔通用曲例:



## 曲 24. 共性化的《步虚》曲调比较:

苏州玄妙观  
乐法以为妻 爱经如珠玉

武当紫霄宫:  
(大通洞玄帝)  
悉呀 归 太 上

山东崂山太清宫  
(大通洞)  
玄 虚

北京白云观:  
(大通洞玄帝)  
有 念 无 啊

哎 不 啊 爽 啊

## 曲 25. 共性化的《步虚》曲调比较之二:

广州三元宫步虚  
太也极呀 分乃高 厚, (呀)

轻(呀)清(呀) 上(呀)属(呀) 天 那(呀)

上海虹庙步虚  
太(呀) 极 分 高 厚

轻(额) 清(呀) 上 属 天

## 曲 26. 《步虚》(湖北谷城县):

大 道(喂) 洞 (啊) 玄 虚

有(哇) 念 (咧) 无(哇) 不

契 (也) 炼 (咧) 质 (哎)

入 (哇) 仙 真 (咧) 遂

真 金 刚 体

## 曲 27. 《步虚》(台湾北部正一派开启科):

昔亚在呀下 延呀恩 呀 殿何 呀 中

何 宵呀 呀 降 九 皇 六呀真呀下

分 左 右 何 亚 黄 寡呀下 逃何 轩

牙 麻牙 广 内下 牙 尊牙神牙 馭 牙



曲 28. 《步虚赞》(香港):



曲 29. 《三宝香》(闵智亭传谱):





曲 30. 《三宝词》(闵智亭传谱):





## 曲 31. 《小启请》(青城山北韵):



## 曲 32. 武当道乐与峨眉山佛乐同名曲比较:

佛道[忏悔立]主题



佛道[梅花引]主题



## 曲 33. 苏南吹打《游西湖》:

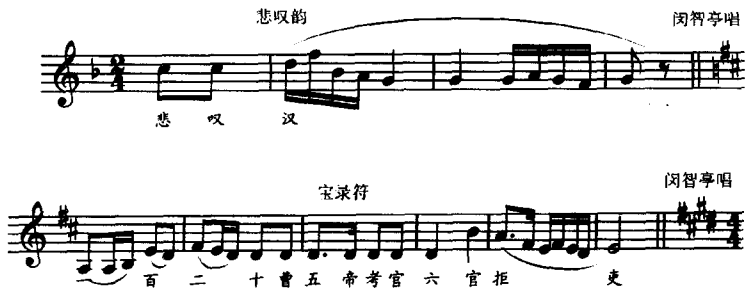


## 曲 34. 浙江吹打《将军得胜令》:



## 曲 35. 道乐与白石歌曲比较谱:

(前 4 例为道乐作品, 后 7 例为白石歌曲)





## 曲 36. 《情姐爱我我爱她》(湖北均县风俗歌·夜锣鼓):



## 曲 37. 《梅花引》(武当道乐):



## 曲 38. 《情姐爱我我爱她》(节选谱):



## 曲 39. 《来到武当抬头看》(均县风俗歌·阴歌):



## 曲 40. 《小赞》(武当道乐):



## 曲 41. 《来到武当抬头看》(节选谱):



## 曲 42. 《木本经》(道乐曲牌):



## 曲 43. 《四平号》(道教吹打曲节选):



## 曲 44. 《心上栽花早逢春》(均县灯歌·花鼓):



## 曲 45. 《孝父母》:

(罗 嘴 也 也 罗 嘴 也 罗

也 也 罗罗罗 哎嘴 啊啊 咚啊 咚啊 罗嘴

也 也 罗 也 也 罗罗嘴 嘴 嘴

嘴 哎一周哎 哎哎 哎 二岁哎哎哎 哎

娘哎怀也哎哎哎哎嘴 抱 罗嘴 也

也 罗嘴 也 罗 也 也 罗罗罗 哎嘴 啊啊 咚啊

咚啊罗嘴也 也 罗 也 也 罗罗嘴 嘴 嘴 嘴)

## 曲 46. 《往生咒》:



## 曲 47. 《放牛歌》:





曲 48. 《破血湖池》:





## 附录3: 蒲亨强主要论文索引

1. 《武当山道教音乐概述》(中国文联出版公司1987年版)
2. 《武当山道教音乐初探》(《音乐艺术》1987年9月第3期)
3. 《武当道乐与均县民歌》(《星海音乐学院学报》1988年12月第4期)
4. 《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)
5. 《道教音乐与中国传统戏曲音乐》(《华中师大学报》1988年12月第6期)
6. 《中国道教音乐分类构想》(《宗教学研究》1989年1-2期)
7. 《唐明皇与道教音乐》(《音乐艺术》1989年9月第3期)
8. 《宗教音乐研究述评》(《中国音乐年鉴》1989年卷)
9. 《楚声、苗歌与荆楚道乐》(《文艺之窗》1989年第7期)
10. 《源远流长的武当道乐》(《文艺之窗》1990年第3期)
11. 《道教音乐研究漫谈》(《民族艺术》1990年第2期)
12. 《道教与声曲折谱式》(载《众妙之门》湖南教育出版社1990年8月)
13. 《楚声苗歌与道教音乐》(《文艺之窗》1991年第2期)
14. 《道教与声曲折谱式》(载《众妙之门》, 湖南教育出版社1991年1版)
15. 《首届道教科仪音乐研讨会述评》(《人民音乐》1990年第2期)

16. 《武当山道教音乐曲目考源》(《黄钟》1991年12月第4期)
17. 《武当道乐的曲体及风格初论》(《香港首届道乐研讨会文集》人民音乐出版社1992年1版)
18. 《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》(《中国音乐学》1992年第3期)
19. 《道乐与宫廷音乐》(《中国道教文化研讨会论文集·中国道教》1992年增刊)
20. 《西安道教音乐》(《交响》1994年第2期)
21. 《二泉映月曲式与阴阳观念》(《音乐艺术》1994年3月)
22. 《明代武当道乐考略》(《香港二届道乐研讨会论文集》人民音乐出版社1994年版)
23. 《中国道教音乐巡礼》(《音乐爱好者》1994年第1-1995年第6期)
24. 《道乐与修道养生指要》(上、下), (台湾《关系我》总63、64期)
25. 《道教与中国佛教音乐》(《武当山中国道教文化研讨会论文集·中国道教增刊》1994年)
26. 《苏州道教音乐》(《音乐学习与研究》1995年第2期)
27. 《北京白云观道教音乐》(《音乐艺术》1995年第2期)
28. 《数列结构是怎样来的》(《中国音乐》1995年第4期)
29. 《道教音乐特征简论》(《道家文化研究》1996年4月第九辑)
30. 《道教科仪音乐历史考查》(上、下), (《音乐艺术》1997年第1期、第2期)
31. 《全真道法器音乐艺术特点探微》(《星海音乐学院学报》1997年第4期)
32. 《上海白云观道乐》(台湾《关系我》第61期)
33. 《阴柔清韵——道乐审美风格论》(《中央音乐学院学

报》1998年第1期)

34. 《当代道教科仪音乐现状考略》(《音乐艺术》1998年第2期)

35. 《道教音乐观论略》(四川大学《宗教学研究》1998年第3期)

36. 《道乐入门》(台湾《关系我》第64期)

37. 《道教乐神——西王母考略》(载《道教神仙信仰研究论文集》,台湾中华道统出版社2000年9月版)

38. 《此曲只应天上有》(台湾《北市国乐》第58期)

39. 《土家族“土语民歌”述略》(《中国音乐》1986年第3期)

40. 《论民歌的基础结构——核腔》(《中央音乐学院学报》1987年第2期)

41. 《“DO、MI、SOL”三音列新论》(《黄钟》1987年第3期)

42. 《綦江苗歌调查》(《民族艺术》1987年第2期)

43. 《綦江苗歌及其民俗特点》(《吉首大学学报》1988年第3期)

44. 《苗族婚礼歌》(《中国音乐》1988年第1期)

45. 《苗族民歌研究》(《中国音乐学》1988年第1期)

46. 《论苗族民歌的三种风格模式》(《艺苑》1989年第1期)

47. 《论婚俗对苗歌特质的影响》(《艺苑》1989年第4期)

48. 《苗瑶畲三族民歌及其文化背景比较研究》(《民族艺术》1989年第3期)

49. 《论核腔与民歌调式》(《艺苑》1990年第2期)

50. 《楚苗音乐特异终止式研究》(《中央音乐学院学报》1993年第3期)

51. 《阴柔清韵——道乐审美风格论》(《中央音乐学院学报》1998年第3期)

52. 《土苗音乐采风录》(1-6,《音乐爱好者》1999年第2-2000年第1期)
53. 《关于“核腔”问题的商讨》(《中央音乐学院学报》2000年第2期)
54. 《武当民歌村六奇》(《郧阳师专学报》2000年第2期)
55. 《中国鼓文化史话》(《音乐爱好者》1991年第5期-1993年第6期)
56. 《剽学——值得注意的民间音乐传承方式》(《中国音乐》2001年第3期)
57. 《玉音法事名实辩》(《黄钟》2002年第3期)
58. 《20世纪的道教音乐学术研究》(《宗教研究年鉴》2001卷)
59. 《灵宝派:正统道教科仪音乐传统的主载体》(《中国音乐》2002年第4期)
60. 《道乐养生功能论略》(《中国音乐》2003年第4期)
61. 《民歌地方色彩辨析》(《中国音乐》2003年第4期)
62. 《道教音乐的内核与外缘》(《交响》2003年第4期)
63. 《交流与碰撞——中国传统音乐前沿课题研讨会述评》(《音乐研究》2004年第4期)
64. 《中日旋律相似性略论》(《中国音乐》2004年第3期)

## 附录4: 蒲亨强专著、译著、合著目录索引

1. 《道教与中国传统音乐》(台湾文津出版社 1993 年 3 月 1 版)
2. 《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》(巴蜀书社 2000 年 8 月 1 版)
3. 《武当山道教音乐研究》(台湾商务印书馆 1993 年 12 月 1 版)
4. 《中国古典名曲鉴赏大观》(蒲亨建、彭李玲合著, 台湾文津出版社 1998 年 9 月 1 版)
5. 《中国鼓文化研究》(严昌洪合著, 广西教育出版社 1997 年 1 版)
6. 《武当山志·道教音乐卷》(新华出版社 1995 年 9 月 1 版)
7. 《中国武当山道教音乐概述》(中国文联出版公司 1987 年 1 版)
8. 《印度文化史·音乐》(译著, 北京商务印书馆 1998 年 1 版)
9. 《中国音乐文化大观》(编委、主要撰稿人, 北京大学出版社 2001 年 1 版)
10. 《中国音乐的新视野》(南京师范大学出版社 2002 年 12 月 1 版)
11. 《道教大辞典》(参编, 华夏出版社 1998 年 1 版)

## 后 记

本书搁笔之际，脑海中油然浮现了我二十年来研究道乐的一些重要历程和场景，油然浮现了使本书得以完成的众多人物的音容相貌。

首先想到的是田野调查的场景，无数次前往各地山林宫观的奔波采访，使我获得大量珍贵音乐资料的同时，更有缘结识许多道教界的高师大德，没有他们的大力支持，我不可能获得所需的大量珍贵资料，也不可能知晓一些隐密的道乐知识，当然，也就不可能有本书的面世。

我要以怀念的心情特别提到已然驾鹤西去的一些道长们，他们是：武当山道教高功、道教音乐家喇万慧，武当山道协会长王光德，北京白云观提科卢信睿，中国道协原会长、道教音乐家闵智亭，上海白云观高功朱掌福道长。

我还要感激地提到现仍健在的一些道长们，他们是：中国道教协会副会长、天师道当代传人张继禹，江苏省道协会长、茅山顶宫道长杨世华，茅山道人冯可珠，北京白云观监院黄信阳，原北京白云观高功黄信成，中国道协副会长、上海白云观道长陈莲笙，上海白云观高功史孝君，陕西楼观台监院任法融，陕北佳县白云观监院张明贵，华山玉泉院高功周通玄，武汉市道协秘书长王平先生，以及杭州抱朴道院、苏州玄妙观、沈阳太清宫、西安八仙宫等各地宫观的道长和道协领导们。他们为我的采访调查提供了热情帮助和介绍。

使我一直不能忘怀的还有众多在学术研究中给我以真诚帮助的前辈学者们，他们或从方法论上，或从资料挖掘方向上，或从

严谨学风上，甚至从具体文稿的修改提高上，都曾经给予我十分重要的教诲和意见，使我得以在这新的研究领域中逐渐成熟起来。需要特别提到：华中师范大学中文系博士生导师、著名道教文学、民间文学学者刘过华教授，华中师范大学历史系博士生导师、著名道家哲学学者熊德基教授，四川大学宗教学博士生导师、著名道教史学者卿希泰教授，武汉音乐学院前院长、著名音乐理论家童忠良教授，我的硕士导师、武汉音乐学院杨匡民教授，我的博士生导师、中央音乐学院袁静芳教授，他们给我在学术之路上提供的启示和榜样，使我受益终身。

最后应该特别提及以下单位：华中师范大学科研处、图书馆，武汉音乐学院图书馆，南京师范大学特聘教授办公室、科技处、图书馆，这些单位的领导和职员先生们，为我的研究工作提供了重要的资助和方便。

没有以上人员的无私帮助和扶持，本书的完成将是不可想象的事。在此一并记载，以为纪念。并以此书的面世作为交给他们的一份回赠，向他们表示衷心的感谢。

蒲亨强

2004年5月，识于南京腾龙里静庐