

道家道教文化研究书系

華大
博雅
学术文库

当代正一与全真道乐研究

胡军 著

华中师范大学道家道教研究中心
茅山道教文化研究中心 主办

华中师范大学出版社

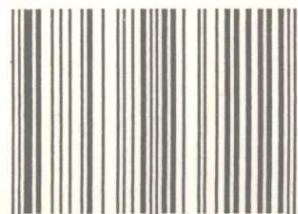
责任编辑/廖国春

责任校对/刘 峥

封面设计/罗明波



ISBN 978-7-5622-3721-1

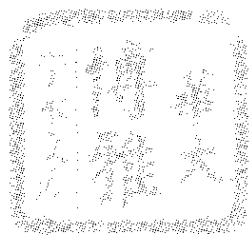


9 787562 237211 >

定价：28.00元

当代正一与全真道乐研究

胡军 著



道家道教文化研究书系

华中师范大学道家道教研究中心
茅山道教文化研究中心

主办



华中师范大学出版社

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

当代正一与全真道乐研究/胡军著. —武汉:华中师范大学出版社, 2008. 4

(道家道教文化研究书系)

ISBN 978-7-5622-3721-1

I. 当… II. 胡… III. ①正一道—宗教音乐—研究—中国—当代
②全真道—宗教音乐—研究—中国—当代 IV. J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 032318 号

当代正一与全真道乐研究

作者:胡 军 ©

责任编辑:廖国春

责任校对:刘 峥

封面设计:罗明波

编辑室:文字编辑室

电话:027—67863220

出版发行:华中师范大学出版社

社址:湖北省武汉市珞喻路 152 号

电话:027—67863040(发行部) 027—67861321(邮购)

传真:027—67863291

网址:<http://www.ccnupress.com>

电子信箱:hscbs@public.wh.hb.cn

经销:新华书店湖北发行所

印刷:湖北恒泰印务有限公司

督印:章光琼

字数:320 千字

开本:880mm×1230mm 1/32

印张:11.375

版次:2008 年 4 月第 1 版

印次:2008 年 4 月第 1 次印刷

印数:1—3000

定价:28.00 元

欢迎上网查询、购书

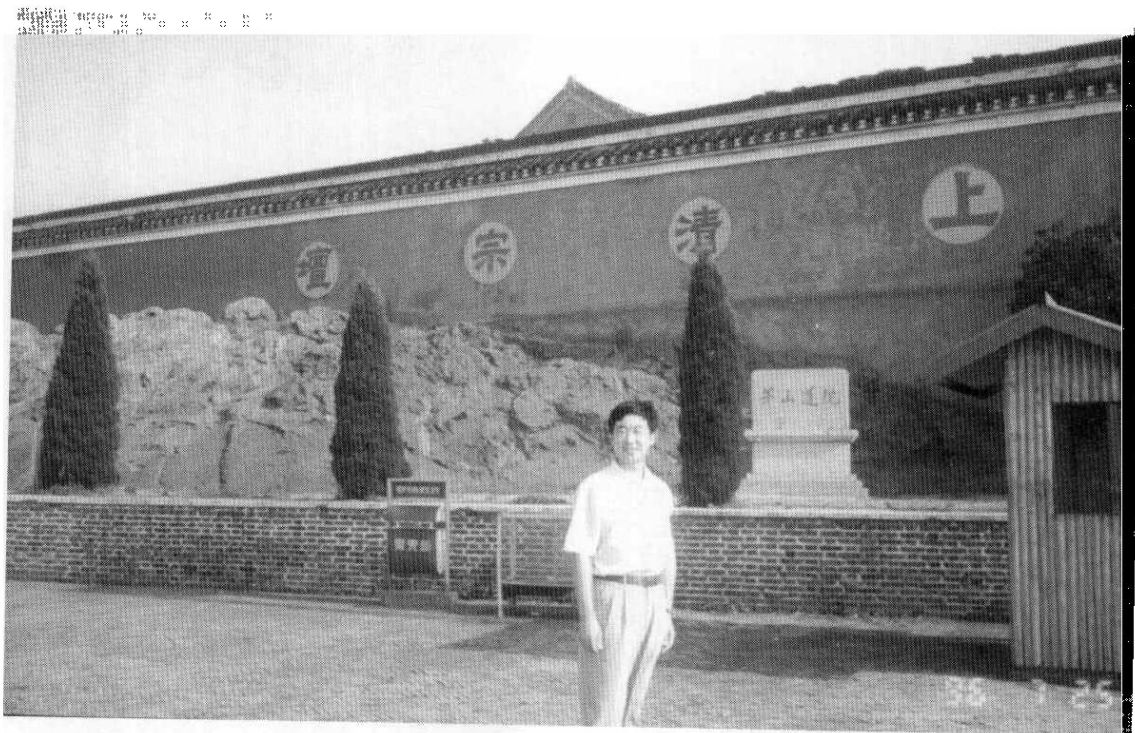
敬告读者:欢迎举报盗版,请打举报电话 027—67861321

當代正一與全真道樂研究

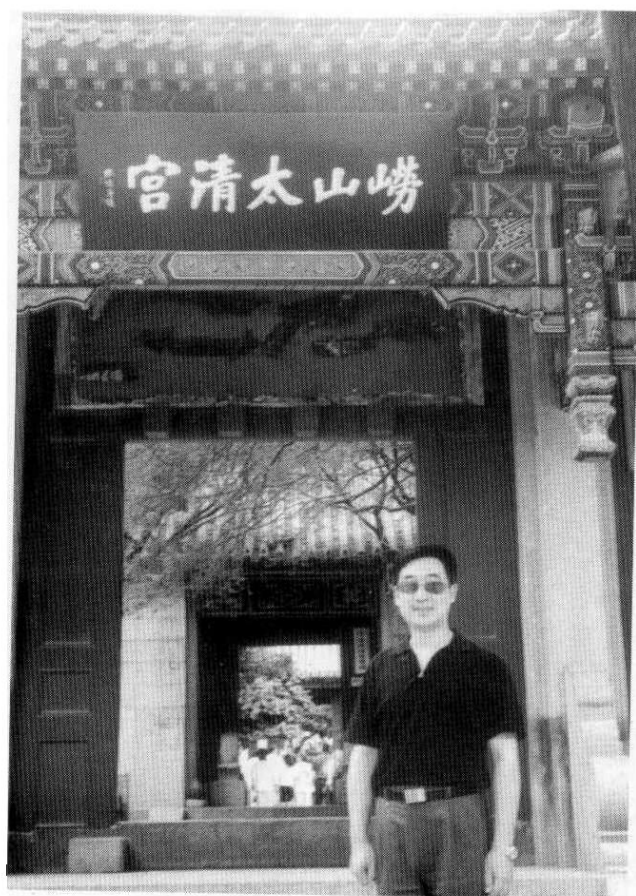
任法融題



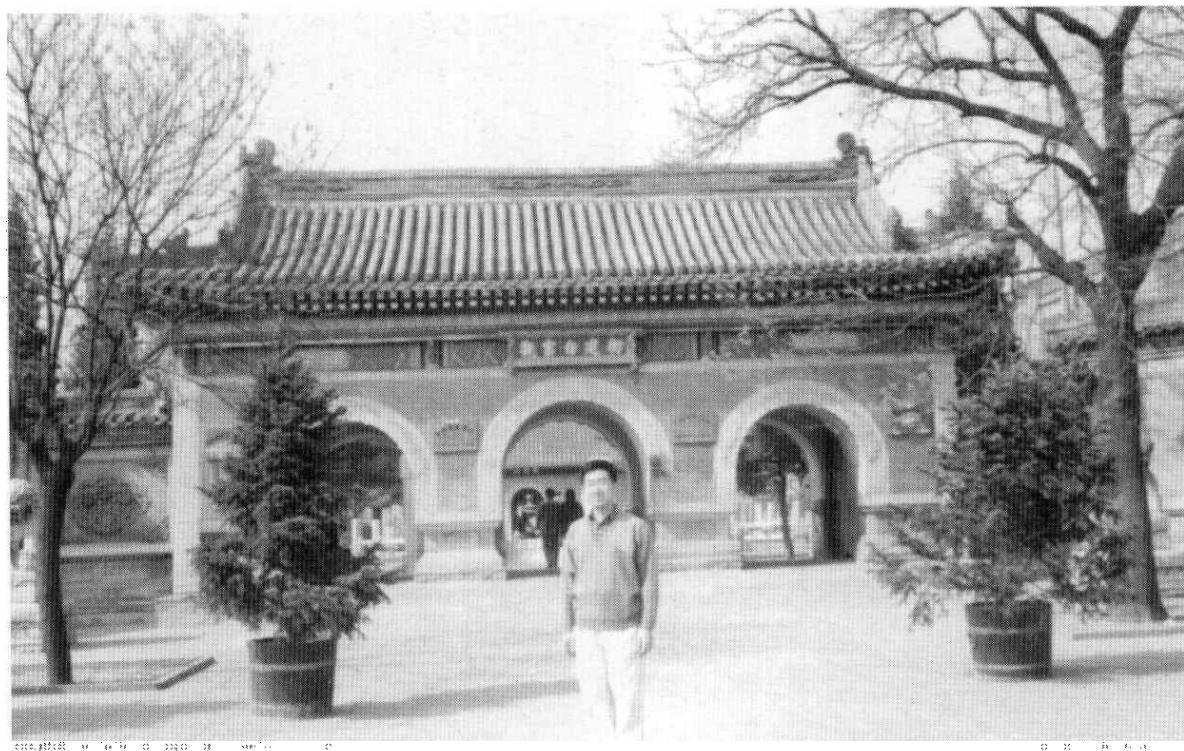
全国政协常委、中国道教协会任法融会长题写书名



作者在江苏茅山



作者在山东崂山



作者在北京白云观



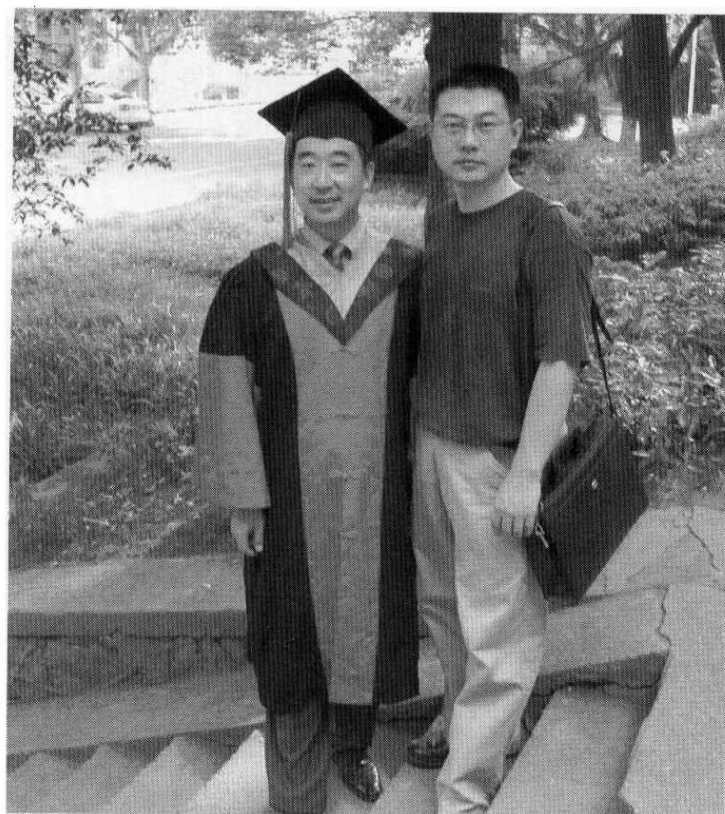
作者在湖北武当山采访



作者在江苏茅山道院采访



与导师熊铁基教授(中)、史新民教授(右)合影



与导师吴琦教授合影



与李养正研究员合影



与中国道教协会原会长闵智亭道长合影



与日本学者泷本裕造教授(中)和湖北省音乐家协会主席赵德义教授(右)合影

《道家道教文化研究书系》编委会

顾 问：陈鼓应 唐明邦 张继禹 黄胜得

主 任：熊铁基 杨世华

副主任：刘固盛(常务) 郑志平 冯可珠

编 委：(以姓氏笔画为序)

王玉德 王 平 史新民 刘守华

刘韶军 何春生 陈建宪 范 军

胡 军 萧汉明 董恩林 潘一德

道家道教文化研究书系

总 序

上世纪 80 年代以来,兴起了一股研究道家道教文化的热潮,至今仍可以说方兴未艾。这股研究热潮的兴起,一方面是有一批海内外学者(如王明、汤一介、陈鼓应、卿希泰等许多学者)的推动,另一方面又是与传统文化研究的发展一致的。

在中国传统文化中,儒、佛、道是否三足鼎立,似乎是一个可以进一步讨论的问题,除了佛教是“外来”的,儒、道二家都是中国土生土长的,究竟谁的资格最老,也是一个可以进一步讨论的问题。不过,儒、佛、道在产生和发展的过程中形成了各自的特点,则是毫无争议的。和儒、佛二家相比,道家以“道”为主要特点,名实相符,一目了然。但是,“道”字原本并非道家之“专利”,周秦诸子“道论”之作很多,汉以后的儒者讲“道统”、“原道”,也使用这个“道”字。到了宋代,从周敦颐、二程至朱熹一批被称为理学家的大儒,他们以儒家为主,兼容佛、道二家思想的某些内容,再一次改造儒学,被认为是继承道统之学。不过,儒家所论之道,其要旨在于重礼、乐、《诗》、《书》,实行王道之治,“以格物致知为先,明善诚身为要”。无论是目的或方法,都与道家、道教之“道”不同。至于佛教之用“道”,相对要简单些,“道”字在佛经中难得找到一个较确切的对应词,早在唐代译“道”为“菩提”抑或“末迦”就是争论过的问题,这里我们无法深究。从历史事实看,佛教在初传中土之时,曾借用过道家之“道”是可以肯定的,当时人们讲佛教,常常使用“佛道”、“释道”这样的词。宗密在《孟兰盆经疏下》中说:“佛教初传北方,呼僧为道士。”两晋南北朝时期,僧人被称为“道人”、“道士”的很多,佛教诵经礼拜之所乃至佛寺也被称为“道场”,甚至“道具”一词,开始也是指佛家用的器

物。这种情况,是一种表象的情况,理应与当时道教已产生并流行有关。一开始,人们祭祀黄老、浮图难分,而外来的佛教又特别需要努力与中土民情相结合。从魏晋到隋唐,道教日益成长,佛教越来越站稳脚跟,佛道之争愈演愈烈,围绕着“道”的争论也是很多的:一方面佛教不时诘难道教的“道”,另一方面有时又援用道教的“道”论,例如唐初因傅奕上言“废佛法事”,法琳奉命“陈对”,就曾用过“至道绝言”,且引老庄之言,但其目的却是“演涅槃”,“说般若”,还用“历史”证明关令尹之后“事佛不事道”。再者,佛教中“道”字的用法与含义多与道教不同,有时候“道”是菩提或涅槃的代名词;有时候“道”与“法”、“义理”、“因果”相联,如此之类例子颇多,不必详列。从上述情况看,佛教的“道”字,主要只是名词的借用以及相近梵言的意译,没有道家道教那样的深刻意义。

对于道家、道教来说,这个“道”字就有根本的、全面的、深刻的意义了。道家、道教离不开“道”,名实一致,“道”也在道家、道教思想文化中得到充分的发展,由此而形成中国所特有的“道学”。

关于道家与道教,大家都习惯用了,也不必时时刻刻去定义它们。由于两者之间存在密切的联系,很难将其截然分开,所以我们和许多学者一样,一直使用“道家道教文化”这样的词语,而对“道学”一词持谨慎态度。但是近年来,有些学者正式打出了“道学”的旗帜,出版了《道学研究》专刊,不止一次地召开了道学研讨会。我在一次会上谈到了“道学”这个提法问题。过去之所以避免提“道学”,是因为关于“道学”的提法和理解,存在一些歧义,例如《宋史》的道学类传实际是大儒传,儒道难分怕引起误会;又如过去在生活中,“道学先生”似乎是一个贬义词,形容有些迂腐习气,《红楼梦》中的袭人就被晴雯说成是“越发道学了,独自个在屋里面壁呢!”(第64回)当然,这些都是过去的事了,现在和今后,人们不会再去清这些老账了。公开倡导作为道家道教文化的道学,应该是没有什么问题的。而且,从历史上看,称道家之学为“道学”,也是渊源有自的,《隋书·经籍志》在子部记《老子》、《庄子》等道家著作之后写道:“自黄帝以下,圣哲之士所言道者,传之其人,世无师说。汉时,曹参始荐盖公能言黄老,文帝宗之。自是相传,道学众矣。”这是唐初人的记述,是当时人的一种对道家的看法,也是汉以后学者们看法的

总结和发展,是有代表性和普遍性的。我们从以上引文的前后叙述看更为清楚,关于道和道家的说明,既有黄老之言道的基本观点,也有儒家学者对道家的评判,这里就不详说了。但是,从以上引文及其所述对象看,凡是述老庄的,“言黄老”的,可以总称之为“道学”。从《隋志》记载看,除《老》、《庄》之外,包括《鬻子》、《抱朴子内篇》乃至《夷夏论》、《简文谈疏》、《广成子》等一些后起的道家著作,正所谓“道学众矣”。

《隋书·经籍志》似乎未明确把“道经符篆”列入“道学”,但并不能影响我们今日把道教文化(以各种“道经”为重要内容的文化)列入“道学”范围,如果要找点根据,葛洪时代人们已经把道教法术称为“道学”,其《神仙传·李仲甫》记载,李仲甫“少学道于王君”,“兼行遁甲,能步诀隐形”,有张生用匕首对他“左右刺斫”,“仲甫已在床上,笑曰:‘天下乃有汝辈愚人;道学未得,而欲杀之,我宁得杀耶?’”此所谓“道学”,显然指的是“法术”、“道术”。则道教之各种法术,亦可称之为“道学”。

最后应该说明的是,无论道家道教文化或者道学研究应该包括哪些内容?主要的当有:

首先,关于《老子》、《庄子》的研究,我们称之为“老学”、“庄学”,或者老庄学,包括老子、庄子其人其书的再研究,历代对《老子》、《庄子》的改造和诠释,《老子》、《庄子》的现代价值,等等。《老子》、《庄子》的思想对诸子百家有很大的影响,《老子》、《庄子》及其注释在道教经典中分量不小,无论在道家或道教的研究中,都是最重要的内容之一。

其次,关于黄老之学的研究。从前引《隋书·经籍志》的记载看,当时的“道学”,原本即指“言黄老”之“道”而言,《史记·陈丞相世家》说陈平“少时,本好黄帝、老子之术”,应该就是好黄老之学。对黄老之学的研究,学术界早就开始了,并且有较多的成果,但看法不完全一样,大家公认的是黄老之学是以老子道家学说为主而兼容他家。兼容,本是战国秦汉学术思想发展的一个趋势,问题是以什么为主。秦汉最为明显的是有以道家为主的兼容综合,和以儒家为主的兼容综合,前者我们称之为新道家,后者有人称之为新儒家(秦汉时期的新道家、新儒家,儒道二家在以后的历史发展中,还会继续有新的变化,可称之为魏晋新道家、宋明新儒学,乃至当代新儒家、当代新道家等等)。这样划分,是为

了对学术思想作进一步梳理和深入的研究,至于具体哪一些学派、学人、学说应如何归并,那是可以具体研讨的,并不是所有具有综合性特征的思想都笼统称之为黄老之学,无法否定的大儒董仲舒,其思想显然也有综合性特征,人们甚至可以从他的著作中找出一些黄老思想,但黄老之学中绝不会包括董仲舒。黄老之学当然是有一定范围的,我们要研究的是,主要言黄老之道的学人和学说。这些,可以也应该纳入道家、道教文化和道学的研究范围。

第三,其他道家诸子的研究。如《汉书·艺文志》和《隋书·经籍志》中所著录的道家诸子,包括《伊尹》、《太公》、《辛甲》、《鬻子》、《管子》、《文子》、《蜎子》、《关尹子》、《老成子》、《长卢子》、《王狄子》、《公子牟》、《田子》、《老莱子》、《黔娄子》、《官孙子》、《鹖冠子》、《黄帝四经》、《黄帝铭》、《黄帝君臣》、《杂黄帝》、《孙子》、《捷子》、《曹羽》、《郎中婴齐》、《君臣子》、《郑长者》、《楚子》、《道家言》等等,还有《隋志》中补录的《守白论》、《任子道论》、《唐子》、《杜氏幽求新书》、《抱朴子》、《符子》、《夷夏论》、《简文谈疏》、《无名子》、《玄子》、《游玄桂林》、《广成子》等等。

这一部分内容有几个问题要说明,一是它将与上一部分黄老之学的内容交叉重叠;二是大部分图书早已亡佚,后来辑佚的或者后出的,要仔细考辨;三是新出土的简帛,如1973年长沙马王堆出的帛书“黄帝四篇”等,有可能即为原来的《黄帝四经》等著作。与此同时,新出土的资料中完全可能有一些原来没有著录过的内容,那就需要加以探究和归类。

第四,道教研究,包括道教历史、道教经典、道教思想等的研究。道教史的深入研究,不仅是回顾过去,更重要的是正确理解现在和更好地展望未来。道教经典很多,也可以用“汗牛充栋”来形容,一部五千余卷的《道藏》就是一个尚未充分开发的大矿。道教思想可以从多方面展开研究,道教信仰、道教戒律的研究都将很有意义,道教醮仪和法术、符篆的研究对道教的发展也是重要的。道教文化的研究、道学研究理应包括这些内容。

以上所作简要的概括,应该不会有大的偏差;重要的是今后我们如何实行,望有志于道家道教文化研究、有志于道学研究的同道,共同努

力,弘扬和发展道家道教的道文化。

华中师范大学道家道教研究中心愿为促进道家道教文化研究作自己的一些努力。

本中心是2002年成立的,但有较长时期的历史渊源。1982年,几乎是同时,我的老师张舜徽先生发表《周秦道论发微》、詹剑峰先生发表《老子其人其书及其道论》。本人也在80年代初开始了秦汉道家思想的学习和研究,直至1984年出版《秦汉新道家略论稿》。而与我同辈的刘守华教授1983年开始发表《道教与中国民间故事传统》、《中国民间故事的道教色彩》等论文,引起了道教文化研究者的广泛注意,后来更写成《道教与中国民间文学》的专著。此后我们日益广泛地与道教文化的研究者以及道教界人士联系。我曾经在《秦汉新道家》一书的前言中说过,上世纪八九十年代为道家道教文化研究到处呼吁的陈鼓应先生,他先是奔走各地广泛与有关的研究者联络,同时在香港青松观侯宝垣道长的支持下,筹备出版有关刊物和准备召开学术讨论会议,1992年《道家文化研究》开始出版,1993年在四川成都召开了第一次大型的道家道教文化学术讨论会,一下子把海内外的中外学者聚集起来,展开道家道教文化的研讨,大大促进了道家道教文化的研究。与此同时,各地、各界、各种类型的学术讨论会越来越多。从事道家道教文化的研究者(包括专门的和兼及研究的)彼此都日益熟悉、交往起来,而研究的内容也日益丰富、深入。还值得一提的是,彼此交往之中,还有中国道协和各地宫观的许多道长,他们也举行过多次道教文化研讨会,邀请学者参加,互相切磋,并采取多种形式合作共同开展道教文化研究。我们开头所说的“方兴未艾”即就此发展情况而言。

2002年11月2日,华中师范大学道家道教研究中心成立,得到了黄胜得、陈鼓应、王博等先生的鼓励和支持,并远道而来亲临成立大会。我们的研究工作从此得以更为有序地展开。利用我们与学校历史文化学院的隶属关系,我们在专门史学科内设立道家道教文化研究方向,招收了博士和硕士研究生,在《华中师范大学学报》上开辟了“道家道教文化”专栏,继续深入老学、庄学的研究,逐步地兼及道家道教文化的其他

方面的研究等等。过去我们曾参加过一些合作项目,如“中华道藏”的整理工作,今后也将继续寻求各种合作。2005年,我们与江苏茅山道教文化研究中心商定,共同主办出版一个“道家道教文化研究书系”(也就是丛书),使得道家道教文化研究成果多一个发表园地。为学如积薪,我们的工作也是想为学术得以传承而添薪增火。此事得到了茅山道院和杨世华道长的大力支持,华中师范大学出版社范军社长具有敏锐的学术眼光,并且为这个书系精心设计,周密安排,从而在2006年伊始有了一个好的开端。

希望这个书系能够坚持下去。

希望在日后的实践过程中形成它自己的特色。

大家共同努力,主办者、作者、编辑出版者、关心支持者共同努力,以上希望是能够实现的。

熊铁基

2006年元旦

题 辞

这个题目涉及道教和音乐两个大的方面,这两方面我都不很熟悉,但又关系密切,音乐几乎时时都会不同程度地接触到,偶尔也会“比音而乐之”。道教是我近年来努力学习的一个方面。两个大的方面都与现实生活有密切关系,都有许多值得深入研究的问题,当胡军提出要以本题作为博士论文题目时,我毫不犹豫就同意了。除了值得研究之外,还因为他在音乐学院工作,以音乐为专业,特别是近些年来,他有道教音乐方面田野调查的实践,有可能作出有学术价值的成果。

胡军的研究是有基础的,硕士阶段在史新民等教授的指导下,在道教音乐研究领域已有一定造诣。好几年前,就撰写过《中国道教音乐简史》及有关道乐的一些论文,特别是在对茅山道乐调查研究的基础上又撰写过《茅山道乐研究》和相关论文,已相当深入了。撰写博士论文时,阅读了大量文献资料和田野调查材料,采用历史学、民俗学和音乐形态学多学科的研究方法,对当代道教正一和全真两大派的道乐作总体考察,归纳推理,系统论述。所作的努力及呈现的成果,定能有助于当代道乐的更深入研究。胡军付出了辛勤的劳动,为写好论文还多方虚心请教过许多师友,这也是难能可贵的。

论文完成后,请同行专家进行过评审,随后又进行了答辩,一致意见是肯定的,同时也提出了一些修改意见。事后,胡军根据所提意见并进一步参考有关资料作过修改,应该是更成熟一些了。

博士论文得到肯定,现在又正式出版,是胡军学术生涯的一个里程碑,今后学术之路还要走下去,希望有新的更大的里程碑出现。

熊铁基

2008年3月

目 录

绪论.....	(1)
第一章 正一道音乐的历史与现状	(21)
第一节 正一道乐的历史沿革	(21)
第二节 正一道乐的分布格局	(32)
一、龙虎山道乐.....	(35)
二、茅山道乐.....	(37)
三、苏州玄妙观道乐.....	(40)
四、无锡道乐.....	(42)
五、扬州道乐.....	(44)
六、上海道乐.....	(45)
七、台湾地区道乐.....	(47)
八、澳门地区道乐.....	(49)
九、洞经音乐.....	(51)
第三节 正一道乐与火居道乐	(54)
第二章 正一道音乐的类别与乐谱	(59)
第一节 韵腔与曲牌	(59)
一、韵腔.....	(59)
二、曲牌.....	(61)
第二节 乐器与乐谱	(62)
一、乐器.....	(62)
二、乐谱.....	(68)

第三章 全真道音乐的历史与现状	(73)
第一节 全真道乐的历史沿革	(73)
第二节 全真道乐的分布格局	(83)
一、北京白云观道乐	(84)
二、山东崂山道乐	(85)
三、沈阳太清宫道乐	(87)
四、陕西道乐	(88)
五、湖北武当山道乐	(90)
六、武昌长春观道乐	(94)
七、川西道乐	(97)
八、湖南衡山道乐	(99)
九、香港地区道乐	(101)
第三节 “十方韵”与“地方韵”	(102)
第四章 全真道“朝暮课”音乐与乐谱	(108)
第一节 “早坛功课”与“晚坛功课”音乐	(108)
一、“早坛功课”音乐	(108)
二、“晚坛功课”音乐	(114)
第二节 乐器与乐谱	(117)
一、乐器	(117)
二、乐谱	(123)
第五章 正一、全真道音乐的特征	(129)
第一节 正一道乐的特点	(130)
一、经韵的地域性	(130)
二、应用的民俗性	(138)
三、传承的古老性	(145)
第二节 全真道乐的特点	(151)
一、经韵的规范性	(151)
二、词、腔、板的程式性	(155)
三、传承的稳定性	(159)
第六章 正一、全真道音乐的异同	(163)

第一节 两派道乐之同	(163)
一、科仪宗出一脉	(163)
二、韵曲结构趋同	(169)
三、乐韵根基同源	(175)
第二节 两派道乐之异	(179)
一、风韵各具特色	(179)
二、组曲手法相异	(183)
三、融摄浓淡不一	(192)
第七章 道教音乐的功能特性	(199)
第一节 演教与布道	(199)
一、演乐行仪	(199)
二、授业传道	(208)
第二节 修身与养性	(212)
一、乐身养生	(212)
二、致乐治心	(214)
第三节 教化与怡情	(220)
一、德教无咎	(220)
二、乐人怡情	(222)
第八章 道教音乐的美学特质	(226)
第一节 奉“仙道”为尊	(226)
一、金石有声	(226)
二、克谐仙韵	(229)
第二节 以“平和”为体	(236)
一、音声相和	(236)
二、至和之乐	(238)
第三节 尚“自然”为美	(245)
一、天籁之音	(245)
二、自然之章	(248)
第九章 道教音乐的现代价值	(252)
第一节 展“神曲”之韵	(252)

一、古老经韵	(252)
二、玄门新声	(253)
第二节 演“世道”之情	(263)
一、节日庆典	(263)
二、民俗风情	(266)
第三节 弘“德教”之本	(270)
一、归真返璞	(271)
二、祥和安定	(272)
参考文献	(276)
附录 道教音乐韵腔、曲牌选辑	(284)
后记	(349)

绪 论

20 世纪 80 年代,全国艺术科研重点项目、规模浩大的《中国民族音乐集成》规划全面实施,其中之一的《中国民族民间器乐曲集成》,把宗教音乐列入收集范围,这就为全国各地搜集、整理道教音乐提供了极为有利的条件。十多年来,在广大音乐工作者的共同努力下,通过普查、搜集、整理而收编入卷的道教乐曲,据笔者对 17 个省、市、区“民器”卷中所收乐曲的统计,即有 700 首(套)之多^①。这不仅使全国各地的道乐得以系统、完整地保存下来,也为民族音乐文化的研究提供了一份具有重要价值的资料。

随着道乐资源的不断开发,民族音乐学界对道教音乐的研究也取得了丰硕的成果。在短短的十几年时间里,据不完全统计,有关道教音乐的研究论文与专著共有 400 余篇(部),其中专著就有 50 多部^②,这也极大地推动着道教音乐研究更加深入地向前发展。当今,道教音乐源流众多,涵盖广阔,内容繁杂,影响深远。因此,从现存的道教音乐中,择其代表性的道乐流派和主要宫观及地区的道教音乐,以此进行理论分析与形态描述就显得尤为重要。

在漫长的历史长河中,道教音乐分衍出了正一道音乐和全真道音乐两大道乐流派,并发展成为当今道教音乐之主体。从其宗教义理看,两派信仰相同,各自的音乐也是此中有彼、彼中有此、亦此亦彼、兼容并蓄。然而,由于道教两派的宗教生活存在区别,加之道派流传地区的文

① 据武汉音乐学院图书馆所收藏北京市、河北省、山西省、甘肃省、内蒙古自治区、宁夏回族自治区、辽宁省、陕西省、山东省、河南省、四川省、湖北省、湖南省、江苏省、上海市、福建省、浙江省的卷本统计。

② 据笔者参编的《20 世纪中国音乐史论研究文献综录宗教音乐卷·道教音乐》一书统计。

化不尽一致,从而使其乐韵各具特色,形成了不同的音乐风格与特征。正一道尊江西龙虎山嗣汉天师府为祖庭,以斋醮、符箓见长,其音乐承袭了唐宋道乐并进一步趋于完整和规范,经过历代道士、文人等不断润饰而发展成为一种宗教文化艺术;全真道则以北京白云观为祖庭,尚清修,重祈祷,音乐有着纯朴典雅的属性。当今正一、全真两大道乐的并存格局,使得道教音乐呈现出一种绚丽多彩的局面。

要深化当代道教音乐的研究,当然离不开对道教音乐现状的考察,特别是对当代道教两大流派的正一、全真道乐要有一个全面而清晰的了解与把握;对道教音乐文化的深邃内涵,也要有重点地作进一步的探讨;同时更要开拓新的文化视野,以关注现实生活对道教世俗化的影响。

早在新中国成立初期,即有学者开始对道乐收集与整理。20世纪50年代以来,以著名民族音乐家杨荫浏为代表的音乐理论工作者,便对道教音乐进行了收集,并有组织地对湖南等地的道教音乐进行系统挖掘与整理^①,从而在真正意义上开启了当代道教音乐的研究工作。随后,中南音乐专科学校(武汉音乐学院前身)余尚清教授于1957年对苏州道教音乐、扬州市文联的部分音乐工作者于1958年前后对扬州地区的道教音乐、陕西音乐家协会的一些音乐家1959年前后对佳县和葭榆的道教音乐也相继展开了收集与研究。至1962年,中国音乐家协会武汉分会对武当山道教音乐进行实地调查和考察,1963年,中华书局出版了著名道教学者陈国符先生的《道乐考略稿》,道教音乐研究由此形成了新中国成立以来的第一次高潮,但随即因“文化大革命”运动骤然跌入低谷。历时十载的“文化大革命”运动结束后,党的宗教政策逐步得到贯彻落实,道教的传承发展也走上了正常的宗教活动轨道。从20世纪80年代起,随着改革开放的不断发展和文化事业工作的进一步加强,宗教音乐收集与研究也形成了从禁区到热点的跨越式发展。这一时期的道教音乐的研究成果丰硕,学术研究队伍不断壮大,道

^① 代表性成果有杨荫浏主编《湖南音乐普查报告附录之一·宗教音乐》,中央音乐学院民族音乐研究所编,1958年油印本。

教音乐的研究由此呈现出“在全面收集整理的基础上进行研究；在道内外时贤学者的共同关注与身体力行下进行研究；在有重点、有中心的格局下进行研究；在汉族与少数民族中同步进行研究”^①之特点，出现了空前繁荣的局面。

港、澳、台和国外的道教音乐研究，也是当代道教音乐研究的重要组成部分。香港、澳门和台湾地区的道教音乐，因流传地区的道教主流派别不同，其相应的研究工作也各有侧重。香港的道教音乐研究以全真道音乐研究为主体。香港学界于1983年至1991年期间，组织召开了两届“道教科仪音乐研讨会”和一次“国际道教科仪及音乐研讨会”，香港作为道教音乐的研究中心之一，在海内外有着广泛的影响。澳门和台湾地区的道教音乐研究，因所属区域正一道活动居多，因此对正一道乐研究的成果颇多。而国外对道教音乐及其流派的研究，则以日本、法国和加拿大学者的研究最具代表性。

纵观当代道教音乐的研究，从研究的内容和所涉及之领域来看，多趋向于道乐的本体性研究、历时性研究、民族性研究和地域性研究等方面。此外对道教音乐流派的研究也为众多学者所关注，并逐渐成为道教音乐研究中的一个热点。对当代道乐流派的研究大体可归为以下三个方面。

一、有关正一道音乐的研究

从现有的研究成果看，其研究的主要内容有：

第一，名山和地区的正一道乐研究。正一道在我国流布广阔，尤其在民间有着深厚的基础。一般而言，正一道主要分布在我国南方，其中又与江西龙虎山嗣汉天师府祖庭和江南，尤以苏、沪一带的正一道最具典型性。正因如此，道教文化界和音乐学界多以江南一带正一道乐为主要研究对象。在对各名山宫观和地区的正一道乐研究中，我们不难发现，现有的研究成果呈现出多样性和系列性的特点。所谓多样性，是指学者对各地名山宫观和地区的正一道乐均有涉猎；所谓系列性，是指

^① 史新民：《20世纪中国音乐史论研究文献综录宗教音乐卷·道教音乐》第27页，（北京）人民音乐出版社，2005年。

“中国传统仪式音乐研究计划”对道教音乐所进行的系统研究。后者系香港中文大学的曹本冶博士^①在多年从事中国民族音乐研究的基础上,联合大陆部分同仁,在香港协调、组织,并由香港中文大学音乐系、中央音乐学院和武汉音乐学院联合统筹的一项长期研究计划。该项目相关学者先后对龙虎山、武当山、青城山、北京、上海、佳县、崂山、巨鹿、苏州、杭州、温州、无锡以及云南等地区代表性仪式音乐作了调查研究^②,并取得了一批有关道教音乐的研究成果,其中也包括对部分名山宫观和地区的正一道乐研究。

江西龙虎山嗣汉天师府为正一道祖庭,其道乐历史悠久,源远流长。但由于历史的原因和其他各种因素的影响,相当长的一段时间内对该地区的道乐研究工作未引起人们足够的重视,在20世纪90年代以前,音乐学界对龙虎山道乐的研究,仅是一些零星的收集与整理,其中较为突出的是:江西省贵溪县文化馆于1978年为抢救濒临失传的天师道音乐,组织全县健在的20余名民间道士进行了为期一周的斋醮科仪音乐表演活动,辑录了一些零星的道乐资料^③。直到1992年,武汉音乐学院道教音乐研究室的专家、学者对龙虎山道乐的收集、研究工作全面展开,随后出版《中国龙虎山天师道音乐》,龙虎山道乐才得到了道内外的关注与重视。“武汉音乐学院道教音乐研究室,以龙虎山道教音乐为主要课题,组织力量前往龙虎山嗣汉天师府进行采访、录音,在龙虎山道教协会的密切配合下,使这一道教文化遗产得到科学的保存与整理研究,这确乎是值得称赞的事。龙虎山道教醮仪音乐在全世界道教信徒中有着广泛影响……此书问世还将有两点好处,其一是为研究传统宗教音乐文化提供了新的资料;其二则为道教界传承龙虎山正一派醮仪音乐提供了书面的、方便的教材。”^④在武汉音乐学院对龙虎山

① 曹本冶博士现为上海高校音乐人类学E-研究院“中国传统仪式音乐研究中心”主持人。

② 曹本冶、刘红:《道乐论》第2页,(北京)宗教文化出版社,2003年。

③ 参见贾保胜《龙虎山的民间道乐与斋醮》,《上海道教》,1992年第1期。

④ 武汉音乐学院道教音乐研究室、江西龙虎山道教协会编:《中国龙虎山天师道音乐》李养正序,(北京)中国文联出版公司,1993年。

道乐进行收集、研究的基础上,有学者还对龙虎山道乐作了进一步的探讨。曹本冶、刘红先生合著了《龙虎山天师道音乐研究》^①,傅利民先生著有《斋醮科仪 天师神韵——龙虎山天师道科仪音乐研究》^②,这些成果将龙虎山天师道音乐的研究推向一个新的阶段。

茅山道场以其悠久的历史和丰富的道乐文化资源为海内外学者所瞩目。自20世纪80年代以来,随着道教音乐研究工作的不断深入,一些音乐工作者开始涉足对茅山道乐的研究,如上海音乐学院的陈大灿先生,就于20世纪80年代中期率先赴茅山开展田野工作,在他所收集整理《中国道教音乐·道教茅山、常熟卷》^③音带中,汇辑有《万年欢》、《卫灵咒》、《三茅诰》等几首韵腔,此外,陈先生还发表过《茅山道教音乐考》^④一文。稍后,原句容县政协文史资料研究委员会组织了部分音乐工作者,赴茅山道院搜集整理茅山道乐,并录有《万年欢》、《玉芙蓉》、《文词》、《老八板》、《天生牌》、《丧绵羊》、《八段锦》、《梅花三弄》等音乐资料,陈登霖先生还撰写了《茅山道教音乐初探》^⑤。这些工作都为研究茅山道乐提供了一些可贵的资料和帮助,然而,限于当时的各种条件,这些研究工作仅是初步的搜集整理和概略性的介绍。1994年夏,武汉音乐学院道教音乐研究室在史新民教授的率领下,赴茅山开展了大量的田野工作,得到了时任茅山道教协会副会长、茅山道教文化研究室主任杨世华和时任江苏省道教协会会长、茅山道教协会会长朱易经道长以及茅山道教科仪音乐传人周念孝道长(中国道教正一派首次国内授箓传度法会保举大师)、吴浩明道长和茅山道众的大力支持。在多次的田野工作基础上,武汉音乐学院道教音乐研究室与茅山道教协会联合编辑了《中国茅山道教音乐》^⑥。笔者在硕士学位论文《茅山道

① 曹本冶、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,(台北)台湾新文丰出版公司,1996年。

② 傅利民:《斋醮科仪 天师神韵——龙虎山天师道科仪音乐研究》,(成都)巴蜀书社,2003年。

③ 中国唱片公司上海分公司出版发行。

④ 陈大灿:《茅山道教音乐考》,《上海道教》,1992年总第13期。

⑤ 陈登霖:《茅山道教音乐初探》,《句容文史资料》第五辑,1987年。

⑥ 向思义、胡军主编:《中国茅山道教音乐》,(武汉)长江文艺出版社,2001年。

教“三茅表”醮仪音乐研究》的基础上,出版了《茅山道乐研究》^①。此后,史新民教授又在《茅山道院》和《茅山道讯》上连续发表《茅山道乐巡礼》、《茅山道乐赏析(1—12)》、《茅山道乐的几个特征》和《抱朴子音乐思想文化探微》等论文,将茅山道乐研究引向深入。

苏州地区的道乐研究,始于20世纪50年代余尚清、金中英先生等参与编辑的《苏州道教艺术集》^②。此集对苏州的道教醮事作了全面的记录,汇集了该地区道教的建筑、神像、雕刻、版画、神画等大量图片资料,尤其对苏州玄妙观正一道的科仪“全符”、“全表”、“火司朝”音乐作了系统的收集整理,并用工尺谱记录出来,共收“正一雅韵”80余首。还对每个科仪中曲目的运用、串接与所用乐器作了详细的文字说明。该书还收入余尚清先生撰写的《苏州的道教音乐》一文,分析了苏州正一道派的科仪音乐与当地民间音乐的联系,并对清嘉庆己未年(1799年)刊印的曹希圣传谱的《钧天妙乐》作了考证。但随后有关苏州正一道乐之研究成果却不多见,仅有黄常伦先生的《苏州玄妙观道友继承发扬的道教音乐》^③、张凤林先生的《苏州道教音乐浅析》^④和《苏州道教音乐特点要述》^⑤等少数文章,主要是对苏州正一道乐历史的陈述和对苏州道乐的简略介绍。直至刘红先生在其博士学位论文基础上完成《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪音乐为例展开的讨论》^⑥一书,使苏州道乐研究得以深入。随后,张凤林、曹本冶先生合作完成《苏州道乐概述》^⑦,苏州道乐之研究由此得到学界的进一步重视。

对扬州地区的道乐研究,较为突出的有朱瑞云先生。朱先生长期从事音乐文化艺术工作,其早在1957年于江苏省文化局供职时,得以机缘

① 胡军:《茅山道乐研究》,(北京)宗教文化出版社,2002年。

② 中国舞蹈艺术研究会编:《苏州道教艺术集》,1957年油印本。

③ 黄常伦:《苏州玄妙观道友继承发扬的道教音乐》,《中国道教》,1988年第3期。

④ 张凤林:《苏州道教音乐浅析》,《中国道教》,1990年第4期。

⑤ 张凤林:《苏州道教音乐特点要述》,《黄钟》,1991年第4期。

⑥ 刘红:《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪音乐为例展开的讨论》,(台北)台湾新文丰出版公司,1999年。

⑦ 张凤林、曹本冶:《苏州道乐概述》,(台北)台湾新文丰出版公司,2000年。

结识扬州城隍庙住持孙归源道长并拜其为师,习道间依据原《清吹笛谱·十番鼓》工尺谱,由道众演奏据实记谱并初步整理成册。几十年来,朱先生在广泛查阅和考证扬州道乐资料的同时,先后发表《扬州道教音乐(宫廷音乐)考》、《宫廷音乐的活化石——扬州道教音乐的源与流》等有关扬州道乐的研究论文,并在累积成果之基础上,著成《扬州道教音乐考》^①一书。该书分扬州道教音乐考文论、扬州道教音乐曲谱和扬州民间音乐三大部分。该书的出版对扬州地区的道乐研究具有积极的意义。

上海地区的道乐研究,则体现出两个明显的特点。其一是部分在道乐研究领域有影响的学者虽身居上海地区,但其道乐研究的视野并非仅局限于对上海地区道乐的探讨;其二是对上海本地区道乐之研究,又多是上海本地的学者。1982年,当时任教于上海音乐学院的陈大灿先生,在《道协会刊》第10期上撰文,积极呼吁道教与音乐学界重视道教音乐的搜集和整理,并和上海道教协会于1983年录制上海道教音乐,后于1985年由中国唱片公司上海分公司正式出版《中国道教音乐·上海卷·迎仙客》,从而引起音乐学界的重视与关注。陈先生还于1984年在《道协会刊》第13期上发表《道教音乐初论》,1985年在《宗教学研究》第6期上发表《道教音乐》,1987年在《文史知识》第5期上发表《漫谈道教音乐》,还撰有《同一道曲在各地流传中的变化——广州全真派和上海、苏州正一派的道曲对比》^②等文。这些很有见地的文章,对上海地区道教音乐乃至全国道教音乐的研究工作产生了积极的推动作用。著名道教学者陈耀庭先生对道教音乐的研究亦很有建树。他在1989年香港国际道教科仪及音乐研讨会上,发表论文《上海道教斋醮和“进表”科仪概述》^③,对上海道教斋醮和“进表”科仪及音乐见地独到,反响热烈。此后,史孝进、成笃生道长,朱建明、陈正生先生等也对上海道乐的总体面貌进行阐释。而曹本冶、朱建明先生合著的《海上白

① 朱瑞云:《扬州道教音乐考》,凤凰出版传媒集团江苏文艺出版社,2007年。

② 载曹本冶、罗炳良编《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,(香港)海峰出版社,1989年。

③ 载曹本冶、罗炳良编《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,(香港)海峰出版社,1989年。

云观施食科仪音乐研究》^①一书,系统地对上海海上白云观宫观音乐展开探讨;朱建明、谈敬德、陈正生先生合著的《上海郊区道教及其音乐研究》^②,则以上海郊区的嘉定和川沙道院等地道教音乐为对象进行了深入的研究;邹群、唐文清先生的《道教音乐述略》^③,对上海道乐的总体面貌进行了概括;而由陈莲笙道长任主编、陈大霖先生任执行副主编的《上海道教音乐集成》编辑委员会所编辑的《上海道教音乐集成》(第一卷)^④,分文字和乐谱两大部分,在全面系统地对上海地区道教庙观(上海城隍庙、松江东岳庙、上海白云观、南汇东岳庙、朱家角城隍庙、青浦城隍庙、崇福道院、浦东三元宫)及音乐进行全面介绍的同时,还辑录了部分道教音乐乐谱,上海地区道乐的研究也因此不断得以深化和拓展。

除上述具有代表性的正一道乐研究外,各省、市、区“民器”各地方卷中对正一道乐也多有涉及,如晋北地区、粤东地区、苏南地区、闽南地区以及其他保留正一道和火居道活动之名山和区域,其研究工作也是百花齐放,成果丰硕。

第二,少数民族地区的正一道乐研究。道教是汉民族的主要宗教,但在一些少数民族地区也有流传。少数民族地区所流行的正一道和民间火居道音乐,也是道教传统音乐文化的重要组成部分。在少数民族地区的道教音乐研究之中,当属与正一道和民间火居道音乐关系密切的云南省洞经音乐研究令人瞩目。据《民族音乐》1983年第2期文载:1962年9月,云南省文化局和音协云南分会联合组织云南省宋词乐调调查组,相继对丽江、下关、大理等洞经音乐展开调查,从而拉开了洞经音乐的研究帷幕。随后,有关洞经音乐的报道和研究持续不断,其内容涉及洞经音乐的诸多方面。有学者认为,洞经音乐是道教音乐文化和

① 曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,(台北)台湾新文丰出版公司,1997年。

② 朱建明、谈敬德、陈正生:《上海郊区道教及其音乐研究》,(台北)台湾新文丰出版公司,2001年。

③ 邹群、唐文清:《道教音乐述略》,载李明雄主编《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》第1273页,(北京)人民音乐出版社,1992年。

④ 陈莲笙主编:《上海道教音乐集成》(第一卷),上海音乐学院出版社,2006年。

云南地域文化有机结合的产物。“道教乐章音韵和器乐演奏历代都以师承关系传授,‘封闭’在宫观内……但道教又是扎根民间的民族宗教,在音乐领域里也就很自然地会吸收一些民间音乐进去。云南巍山地区流行在民间的道教音乐——洞经会,据说是唐末杜光庭天师从四川传去的。”^①此外,杨民康、杨晓勋先生合著的《云南红河、文山瑶族道教科仪音乐研究》^②,则对云南省近15万瑶族民众的道教信仰和音乐状况,以仪式音乐为对象进行了深入剖析,对其音乐社会文化属性和功能特质从“社会文化属性”和“文化功能及其变迁”两方面进行了阐述,进而对云南瑶族道教音乐文化的跨民族和地区情况进行了比较研究,由此得出“云南瑶族道教与道教音乐的存在,是与古代瑶族先民与中原汉族频繁接触、相互学习的必然结果”。可见,博大精深的道教文化不仅对华夏汉民族地区产生着深厚的影响,同时也传播到少数民族区域,形成了各个民族彼此间互为融通的文化现象。

第三,港、澳、台的正一道乐研究。从道乐的历史流变和师承传统分析,台、澳^③地区属于以正一道乐为主体之区域。就在当代大陆道乐研究蓬勃展开的同时,台、澳地区的学者也对道教音乐研究给予了广泛关注。在对道教音乐的研究上,台湾学者取得了相当突出的成绩,他们主要是对于台湾地区道教的科仪音乐进行实地调查、记录和分析,主要的研究学者有许瑞坤、吕锤宽、李秀琴、胡红波等人。

台湾学者吕锤宽先生多年来对台湾地区的道教宫观进行了深入的田野工作,并著有《台湾道教音乐源流略稿》^④、《台湾的道教醮祭仪式与科仪》^⑤、《台湾的道教仪式与音乐》^⑥等。在台湾正一道乐研究上,

① 闵智亭:《道乐高雅,有待整理》,《中国道教》,1990年第4期。

② 杨民康、杨晓勋:《云南红河、文山瑶族道教科仪音乐研究》,(台北)台湾新文丰出版公司,2000年。

③ 香港地区以全真道为主体,故有关香港地区道乐研究情况将在后文“有关全真道音乐的研究”中阐述。

④ 吕锤宽:《台湾道教音乐源流略稿》,《艺术学》,1989年第3期。

⑤ 吕锤宽:《台湾的道教醮祭仪式与科仪》,《台湾艺术评论》,1989年第1期。

⑥ 吕锤宽:《台湾的道教仪式与音乐》,《中国音乐学》,1990年第3期。

他认为“正一道士所从事的道场或法场法事,民间皆以为属(红事)或(吉事),故此派道士亦有以(红头师公)为称;然据道士之剖析,凡是劳请道士之法事,皆为对神明有所祈求,并非为吉。正一道士的唱腔,道场方面有《顿头》、《四字偈》、《五字偈》、《七字偈》等,皆属一曲多用,凡歌辞句法相同者,多可敷以同一曲调;《六字偈》、《玉京金阙》、《别龙楼》等则属专曲专用。此派道士的曲调虽不多,但唱法颇有特色,唱腔中所加的声辞较其他的民间音乐复杂”^①。其弟子李秀琴系“台湾道教斋仪音乐资料采录暨数位化诠释典藏计划”主持人,她长期从事道教音乐领域的研究工作,其硕士学位论文《台湾一位红头道士的两首仪式歌曲》(1980年)和博士学位论文《台湾的道教仪式音乐》(1991年),对台湾地区道乐尤其是正一道乐进行了全面的阐释,在海内外有着较大的影响。

澳门吴炳志先生之《澳门的正一派音乐》^②一文,从“正一派火居音乐再发源、音乐的韵腔(腔口)、经生的司职、音乐的节奏、单乐的曲牌、音乐的法器、科仪的纲次”七个方面,对澳门正一道音乐进行了简要的介绍,而吴镇堂、陈志莲先生的《澳门道乐团与澳门道教科仪音乐》^③,则对2002年澳门第一届道教音乐会以来的历次道乐活动进行了较为详细的记述。

国外对正一道乐的研究,成果也很突出。日本音乐学者泷本裕造便是一位在道乐研究上具有影响的外国学者。泷本裕造1932年出生于日本京都市,在京都大学先后完成硕士、博士学位的学业,曾任大谷大学教授、京都市立艺术大学音乐学系教授、校学部评议会成员,长期从事音乐学特别是音乐美学和音乐史学的教学与研究。对德国音乐,尤其是对贝多芬的专题研究成果丰硕。与此同时,泷本裕造也一直以极大的热情关注和研究日本民族音乐以及中国传统音乐,特别是对中国古代音乐美学、中国道教音乐的兴趣浓厚。其《日本音乐与中国音乐》^④,系作者在日本京都市立艺术大学退職纪念之作,也是作者在

① 吕锤宽:《台湾传统音乐之发展》,关斗门:国立艺术学院 BBS。

② 吴炳志:《澳门的正一派音乐》,《中国道教》,1997年第3期。

③ 吴镇堂、陈志莲:《澳门道乐团与澳门道教科仪音乐》,《上海道教》,2005年第2期。

④ [日]泷本裕造:《日本音乐与中国音乐》,京都市立艺术大学音乐学部编,1998年。

1994年3月至7月间来武汉音乐学院进行学术交流,深入正一道腹地江苏茅山和苏州玄妙观等中国多座道教宫观,在开展田野工作的基础上撰写的专著。书中诸多重要章节涉及中国道教音乐的流派研究,如书中对苏州玄妙观的进表科仪音乐就进行了较为全面的阐述。法国学者劳格文(John Laagered)20世纪80年代以来也经常来中国进行学术交流,“同海峡两岸道教界的朋友建立广泛的联系,既同上海音乐学院的陈大灿合作,用英语翻译了《中国道教音乐·茅山、常熟卷·万年欢》的说明书,又同台北的‘国立艺术学院’的吕锤宽合作发表了《台湾的道教音乐源流初探》一文。1987年6月,劳格文对福建省诏安县的道教音乐情况作调查,发现它们同台北县中和市的道士在科仪名目、音乐的系统等方面是一致的”^①,其研究成果在海内外产生了广泛的影响。而加拿大学者包士廉(Julian Pas)则是受箓于正一派的国外弟子,并于1985年参加香港“国际道教科仪及音乐研讨会”,与中国学者进行学术交流。另一位学者俭郁桦(Jan Yoo-Hoo),著有《人与宇宙之桥梁——〈太平经〉中的音乐哲学思想》^②一文,为道教音乐的研究也提出了自己独到的见解。这些外国学者对道教音乐的关注与研究,对道教音乐在国外的传播与研究起到了重要的推介作用。

对正一道乐的系列性研究,张振国先生著有《正一道曲选注》。张先生不但长期从事道教文化的研究,还积极倡导道教音乐的研究工作,他于1991年起在《上海道教》杂志上开设专栏并撰写系列文章,对诸多正一道曲进行了详细的诠释,各首道曲之后均附说明,道曲中的经词也有注解,为道教音乐的研究工作作出了积极的贡献。

二、有关全真道音乐的研究

当代全真道乐之研究,也为众多学者所关注。自20世纪50年代以来,音乐学界对全真道乐的研究取得了众多的成果。

^① 陈耀庭:《道教在海外》第232页,(福州)福建人民出版社,2000年。

^② 载曹本冶、罗炳良编《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,(香港)海峰出版社,1989年。

首先是对“全真正韵”的研究。全真派的经韵乐谱,历代少有记录,唯有由清代道士彭定球编订,清光绪三十二年(1906年)成都二仙庵住持闫永和、新津彭瀚然发起,贺龙骧参与校订印刷的《重刊道藏辑要全真正韵》,是明《正统道藏》之外能见到的最完整的一部全真派道乐的文字版本。现今刊行的《全真正韵谱辑》^①,系由玉溪道人闵智亭传谱,1990年武汉音乐学院道教音乐研究室整理出版。十多年来,有关“全真正韵”的研究也是成果层出不穷。其中,武汉音乐学院的孙凡副教授对“全真正韵”之“闵谱”进行了全方位的研究,并在其硕士学位论文基础上出版了专著《全真正韵闵谱研究》^②,对“全真正韵”的深入研究产生了积极的作用。除此之外,闵智亭道长的《道教〈全真正韵〉跋》^③、甘绍成、董阳先生的《全真正韵集》^④、余兰森先生的《〈全真正韵〉与信息场——〈全真正韵谱辑〉读后》^⑤和任宗权道长的《道教全真正韵的渊源及演变》^⑥等都是对“全真正韵”研究的见地之作。

其次是对全真道乐系统性研究。有关全真道音乐的系统性研究,有蒲亨强先生所主持的《中国道教音乐巡礼》^⑦,该书收有介绍全真道宫观道乐的系列文章。蒲先生长期从事中国传统音乐和道教音乐的研究工作,其于20世纪90年代开始,便与有关学者联袂在《音乐爱好者》刊物上,对大陆的重点道教宫观尤其是全真道宫观音乐逐一地进行了描述与介绍。

在“中国传统仪式音乐研究计划”中,还有许多方面涉及全真道音乐的研究。诸如袁静芳先生的《河北巨鹿道教法事音乐》(1997年)、袁静芳、李世斌先生的《佳县白云观道教科仪音乐研究》(1999年)、甘

① 史新民主编:《全真正韵谱辑》,(北京)中国文联出版公司,1991年。

② 孙凡:《全真正韵闵谱研究》,(北京)大众文艺出版社,2005年。

③ 闵智亭:《道教〈全真正韵〉跋》,《道协会刊》,1986年第17期。

④ 甘绍成、董阳:《全真正韵集》,《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》编辑部,1989年。

⑤ 余兰森:《〈全真正韵〉与信息场——〈全真正韵谱辑〉读后》,《黄钟》,1991年第4期。

⑥ 任宗权:《道教全真正韵的渊源及演变》,《中国道教》,2000年第1期。

⑦ 《中国道教音乐巡礼》主要对北京白云观、西安八仙宫、湖北武当山、长春观、浙江杭州抱朴道院等全真道宫观及音乐进行了介绍。

绍成先生的《青城山道教科仪音乐研究》(2000年)、曹本冶、徐宏图先生的《杭州抱朴道院道教科仪音乐研究》(2000年)以及《温州平阳东岳观道教科仪音乐研究》(2000年)和张鸿懿先生的《北京白云观道教音乐研究》(2001年)^①等等,均系统地对各地全真道乐进行了全面而深入的剖析。

再次是对名山宫观和地区的全真道乐研究。全真道主要分布在我国北方,以北京白云观为祖庭,形成了以北京白云观为中心的全真道教音乐体系。全国各地的全真道音乐,在总体上表现为以“全真正韵”即道众所称的“十方韵”为共性特征,在个性特征上表现为“全真正韵”融摄地方音乐的“地方韵”。自20世纪50年代以来,有关名山宫观和地区的全真道乐研究成果颇丰,尤以北京白云观与武当山宫观道乐研究引人瞩目。

北京白云观道教音乐研究。白云观被誉为道教全真派“天下第一丛林”,现为中国道教协会所在地。白云观历来香火旺盛,全真道演乐活动十分频繁。自20世纪80年代以来,以中央音乐学院张鸿懿先生为代表的民族音乐学者,对白云观道教音乐进行了深入的调查与研究,并取得了不少研究成果。仅张先生以北京白云观道乐为主题的研究文论就有六篇(部)之多,对全真道祖庭道乐的论述系统而全面。由卢肃主编的《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》^②中的“道教音乐述略”,则对北京地区道乐的代表白云观音乐,从基本一致的韵腔、变体关系的韵腔等方面,对白云观的北京韵和十方韵进行了对比研究。

武当山道教音乐研究。早在1962年,中国音乐家协会武汉分会就进行了武当山道教音乐的调查工作,并撰写了《武当山道教音乐调查报告》^③。20世纪80年代初,中华人民共和国文化部制订了收集和整理民族音乐遗产的《中国民族音乐集成》规划。在规划全面实施的过程中,以武汉音乐学院专家、学者为主组成的《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部,率先对湖北武当山道教音乐进行了实地考察,编

① 以上著作均出自“中国传统仪式音乐研究计划”,由台湾新文丰出版公司印行。

② 卢肃主编:《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》,中国 ISBN 中心,2003年。

③ 中国音乐家协会武汉分会编:《武当山道教音乐调查报告》,1962年油印本。

辑人员从音、谱、图、文、像五个方面,全面而翔实地对武当山道教音乐进行了记录和整理。此举既是“文化大革命”运动以后我国专家学者对武当山道乐开展的系统研究,也是这一历史阶段国内道乐研究的独步先声,它极大地推动了道教音乐的发展和后续研究。正由于其历史价值,武当山宫观道乐于2005年被国务院列入国家级非物质文化遗产名录。

《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部在对武当山道教音乐全面系统地收集与整理的基础上,出版了《中国武当山道教音乐》一书,此专著对武当山道教音乐的产生、发展及其流派作了全面系统的分析,反映了20世纪80年代后期中国音乐界对道教音乐总体把握的水平。特别是该书对武当山道教音乐的传人喇万慧(全真道华山派)、方继权(正一道三茅派)、吴理瀛(全真道龙门派)等高道进行了专访,并翔实地记录与整理,将其编入专著。如今其中许多的唱颂经韵,也随着一些高龄道长的羽化而成为历史的绝响。这些高道所做的整套科范仪式,现已十分罕见。此专著为及时挖掘和抢救武当山道乐提供了十分珍贵的历史资料,也为武当山道教音乐的传承建立了物化档案,在国内外产生了广泛影响。著名道教文化学者李养正教授对此予以高度评价:“是篇向世、俾丛林道众有授受之本,亦为音乐工作者提供宝贵资料,必然受欢迎。”是为“近现代第一部系统地、全面地研究某一特定地区道教音乐的专著”^①。它的文化价值也引起各级政府的重视和学界的广泛关注。特别是1987年9月,由《中国民族音乐集成》总编辑部在湖北武当山召开的“全国首届宗教音乐编辑工作会议”,对武当山道乐的收集与整理和研究工作给予了充分肯定。武汉音乐学院学报《黄钟》编辑部还开设了“武当道教音乐研究”专号。此后,一批有关武当山道乐的研究成果不断问世,近年出版的由史新民教授主编的《武当道教音乐》^②,则是在《中国武当山道教音乐》一书的基础上,根据武当山道乐的近二十年的变化与发展予以编撰,并将原书简谱译为五线谱式,有利于进一步推动武当山道教音乐学术交流活动。至21世纪初,据不完全统计,仅对武

① 曹本冶:《道乐研究与香港道乐》,《黄钟》,1991年第4期。

② 史新民主编:《武当道教音乐》,中国地图出版社,2006年。

当山道教科仪音乐的研究文章、专著,即有40篇(部)之多,对一名山宫观道乐研究出现如此众多的研究成果实不多见。这些文章多是将武当山道乐置于历史文化的大背景下进行全方位的剖析,探讨武当山道乐的历史渊源、社会背景、艺术特征、风格韵味与艺术流派等等。

香港地区的全真道乐研究。道教在香港地区的流传历史并不长,但其发展却异常迅速,且道教活动以全真道为主。香港的道乐研究,形成了以香港中文大学的曹本冶博士为首的学术研究群体。他与相关学者一道,实施了庞大的“中国传统仪式音乐研究计划”,而其撰写的《香港道教全真派仪式音乐初述》^①,则是关于香港全真道音乐研究的代表性论文。

国外有关全真道音乐的活动和研究,以新加坡韭菜芭道乐团道众为突出。该团成立于1996年,为新加坡目前唯一的一支道教乐团。其团长助理黄信成,原系北京白云观资深高功,他精通全真道科仪及音乐,现任该团高功并兼任经师,同时负责向团员教授全真道科仪和经韵。音乐顾问王忠人,原供职于武汉音乐学院道教音乐研究室,其长期坚持道教音乐的研究工作。他自赴狮城之后,积极开展道教音乐的开发与研究,现仍为新加坡和港、澳地区的道教音乐活动发挥着积极的作用。

三、有关道教音乐流派的比较研究

道乐流派的比较研究主要是从道教音乐流派之间的相互关系及各自的特点展开探讨,这些研究工作自20世纪80年代以来已初显端倪。如上述陈大灿先生的《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》,从音乐形态对同一道曲在各地的流传变化情况进行了对比研究。史新民教授的《全真、应付、火居——武当道乐析略》^②,以武当山道乐为研究对象,进而将道乐流派界定为全真、应付、火居,并阐明了三者之间的相互关系,对道乐流派的进一步深入研究产生了积极的作用。甘绍成先生的《正一道音乐与全真道音乐

① 曹本冶:《香港道教全真派仪式音乐初述》,《人民音乐》,1989年第8期。

② 史新民:《全真、应付、火居——武当道乐析略》,《黄钟》,1990年第1期。

的比较研究》^①,对正一道音乐和全真道音乐进行了较为深入的探讨,并提出正一道的音乐历史悠久,一方流布,风格多样,亦道亦俗;全真道的音乐承上启下,天下流布,风格独特,亦道亦佛(禅)。二者之间的差异,可谓泾渭分明!这些差异从另一种角度说明:正一道是一种“应世入俗”的宗教,该派道士大多散居民间,面向世俗生活,与当地群众有着广泛的联系与交流,它善于结合普通群众在音乐方面的兴趣爱好,广泛吸收人们所喜闻乐见的民间音乐形式来丰富自己的音乐,所以,它的音乐听起来往往具有浓厚的世俗气息;而全真道音乐则是一种“超凡脱俗”的宗教音乐,该派道士均出家深居宫观,过着严谨的宗教生活,虽也与外界有所接触,但并不“同流入俗”,因此该派音乐仅吸收和借鉴与自己格调相近的佛教禅门音乐来丰富自己的内涵,其音乐听起来往往具有浓厚的宗教气息。

除上述相关研究成果之外,还有武汉音乐学院周振锡、史新民等著的《道教音乐》^②、《道教大辞典》(音乐条目)^③等等,这些研究成果中均涉及道教音乐流派研究,并产生了一定的影响。

通过以上对道教音乐流派研究情况的简略回顾,我们不难发现对当代道乐流派的研究,不少学者及前贤为此做出了大量的工作,付出了辛勤的劳动,取得了一些学术研究成果,为本领域的研究工作打下了良好的基础。但尽管如此,由于受诸多的历史原因和客观条件的制约,其研究成果仍然为数不多,涉及的内容也不够广阔和深入,主要表现在:一是部分的研究成果尚属于道乐研究初始阶段的音谱资料辑录,在此基础上对当代道乐流派研究有待拓展和深化;二是部分的研究成果多偏重于单一道教音乐流派的研究,缺少学科之间的交缘与汇通,使得道教音乐的进一步研究难以深入和系统化;三是在众多的研究成果之中,从整体上对当代道教音乐流派进行探讨较少,还难以形成对当代道教音乐流派的

① 甘绍成:《正一道音乐与全真道音乐的比较研究》,《道家文化研究》第九辑,(上海)上海古籍出版社,1996年。

② 周振锡、史新民等:《道教音乐》,(北京)燕山出版社,1994年。

③ 中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》,(北京)华夏出版社,1994年。

总体印象；四是对当代道乐的现实意义及功能涉猎不多，尤以对当代道教音乐与社会现实生活关系及其发展趋向的探讨还需深入。

道教在我国流传久远，历史上道派纷繁复杂，源流众多。在金元之际分衍为正一与全真两大道派，其音乐也逐渐形成正一道与全真道两大系统。道教作为中华民族的文化遗产，在汉族地区和少数民族地区均有着深远的影响。而且具有中国文化传统的道教活动也早已传播到异国他乡，其影响遍及世界各地。总的来说，由于道教在我国乃至国外流布广阔，加上正一道与全真道宫观又分处于不同的地域环境和民族区域，因而形成了千姿百态的道教文化形式，其音乐表现出丰富多彩的风格特征。据李养正先生统计，现今作为道教活动场所的全国著名重点宫观有 21 处，另各省地方性著名道教活动场所多达 172 处^①。如此众多的道教宫观和传统深厚的民间信仰文化，使道教流派的宗教属性纷繁复杂，在音乐表现形式上也是异彩纷呈。正因如此，如不能清楚地明晰研究对象，界定其活动的范围，就难免会形成概念上的模糊不清，使研究工作难以深入。鉴于此，笔者将本书的研究对象和范围界定如下：

第一，本书的研究对象为当代“正一道乐”与“全真道乐”，系指构成当今道教音乐主体的两大流派。而当今道教正一与全真两大流派的界定，在本书中拟以原中国道教协会会长闵智亭道长的划分为依据：即“凡偏重符箓修持的，如茅山上清、阁皂山灵宝、龙虎山天师道、西山净明道，皆称作‘正一派’；凡偏重于内丹清修的包括张紫阳一系的皆称作‘全真派’”^②，其音乐也按此分别归属于这两大派别。

第二，本书“当代”之内涵，系指现今存活于各名山宫观及地区且正在道教活动中使用的正一与全真道乐。其内容包含三个层面：一是历史积淀传承至今的古风遗韵；二是道内加工改编的部分道乐文献；三是专业音乐工作者创作的部分道教音乐作品。三者之中，历史传承至今的道乐当为研究之重点。

① 参见李养正《当代中国道教》第 21、40 页，（北京）中国社会科学出版社，1993 年。

② 闵智亭：《道教杂讲随笔》第 27 页，京准字 2000—049。

第三,本书的研究范围,按现行道教音乐的活动特点和格局,概括为以下几个方面:

一是在大陆与港、澳、台和国外方面,以国内的正一与全真道教音乐为主,同时兼及港、澳、台和国外各道教宫观的正一与全真道乐;

二是在大陆汉民族地区和少数民族地区,以汉民族地区的正一与全真道教音乐为主,同时也涉及少数民族地区的道教音乐;

三是在各名山宫观及民间的火居道之间,以正在运用的各名山宫观道教音乐为主,并旁及民间火居道所使用的道教音乐。

本书在研究资料的运用上,将通过查阅历史文献与开展田野工作相结合的方式。历史文献包括史籍中所载的道家著作、道教经典及谱辑中有关的音乐理论以及各名山宫观所保存的原始音乐资料,特别是《中国民族民间器乐曲集成》各地方卷中的道乐资料。而田野工作则为相关专家、学者及笔者在各名山宫观搜集到的原始音乐信息和口碑资料。十多年来,笔者因在武汉音乐学院求学与供职,能在师长的指导下多次参与武汉音乐学院道教音乐研究室(后更名为“武汉音乐学院道教音乐研究培训中心”)相关课题的研究工作,受益匪浅。对武汉音乐学院的道教音乐研究,闵智亭道长曾有一个评价:“武汉音乐学院道教音乐研究室的专家、学者在院领导的关怀指导下,对道教音乐文化的研究做了大量的工作,成果斐然,十分可喜。他们自20世纪80年代,就先后到湖北武当山、西安八仙宫、江西龙虎山、江苏茅山等名山宫观,对道教科仪音乐进行了深入的挖掘、采录、整理,并编辑出版了多部道教音乐谱集。与此同时,还参与了《道教文化丛书》与《道教大辞典》的撰写工作。从《中国武当山道教音乐》、《全真正韵谱辑》、《中国龙虎山天师道音乐》、《中国茅山道教音乐》到《道教音乐》、《道教大辞典》(音乐条目),这些丰硕的成果,可谓是道教音乐文化研究的独步先声。我每到各地道教宫观及海外参访时,当言及武汉音乐学院专家们在道教音乐文化研究上作出的贡献,各地道友、同仁无不交口称赞,感激不已,认为是在弘扬民族文化方面做出的无量功德善事。”^①正因如此,笔者在

^① 胡军:《中国道教音乐简史》闵智亭序,(北京)华龄出版社,2000年。

多年的学习过程中,先后赴北京白云观、江西龙虎山、湖北武当山、湖南衡山、江苏茅山,四川青城山、成都青羊宫、武汉长春观、上海海上白云观、苏州玄妙观、庐山仙人洞、河南中岳庙、西安明圣宫、云南巍宝山、山西绵山和山东崂山等道教宫观做了一些田野工作。这不仅积累了对道教两大流派的感性认识,同时也收集了大量不同流派的道乐资料。尽管如此,这还不足以囊括当代道教音乐的全部内容。尤其是当代道教音乐两大流派分布广阔,内容丰富,因此所需的田野工作和资料收集工作量仍然很大。而有些地区的道教音乐流派文献及音乐资料又往往十分匮乏,特别是偏远或未开发的地区,道乐资料更是寥若晨星,现实的道乐活动也很稀少,此类道乐流派的研究论著更是屈指可数。故本书在道教音乐资料的选择与运用上,将以全国正一道具有代表性之一的茅山道乐和全真道具有代表性之一的武当山道乐为重点,并旁及其他一些名山宫观或地区的道乐,对它们进行分析和研究,以此来窥探当代正一与全真道乐的特点与风貌。

本书研究的基本思路是以史为据,史论结合。采取音乐史学、民俗学、音乐形态学相结合的研究方法,在中国传统文化这个大背景之下,结合道教音乐文化自身的规律与特点,并以当代道教音乐发展的历史时序为线,在叙述各历史阶段道乐流派发展、流变与特点的同时,从民族音乐学、宗教学等视角,深入地把握道乐流派的本质特征及其内在规律,对道乐各流派发展过程中有着重要影响的人与事作较翔实的描述,同时对当代道教音乐的与现实社会之关系及其发展趋向进行探索性思考。

本书共分九章。前四章在从宏观上把握当代两大流派道乐总体面貌的同时,着重对正一、全真道乐的历史与现状以及其音乐类别与乐谱等,分别进行完整而具体的阐述,力图对当今两大道乐流派有一个清楚的反映^①。第五、六两章则是对两派道乐各自的音乐特点与区别,从音

^① 笔者在学习期间,曾先后对北京白云观、江西龙虎山、湖北武当山、湖南衡山、江苏茅山、四川青城山、成都青羊宫、武汉长春观、上海海上白云观、苏州玄妙观、庐山仙人洞、河南中岳庙、西安明圣宫、云南巍宝山、山西绵山和山东崂山等地的道乐及洞经音乐进行过实地调查,并走访了各地宫观的一些道众。本书中有关正一、全真道乐的介绍,有一些本人所采访的情况与材料,并参照有关资料撰写而成。对引用的有关资料,均分别加以注释。

乐形态上作一比较分析,并从人文、历史、地域文化等层面阐释两者异同之原因。道教科仪音乐有着丰富深厚的传统音乐文化蕴涵,道家著作和道教经典,对音乐的生成、音乐的目的与意义以及音乐的功能与审美等也多有论及,故本书的后三章拟结合现实两派科仪音乐的运用状况,就道乐的功能特性与美学特质及道乐的现代文化价值进行一些研究与探讨。

第一章 正一道音乐的历史与现状

正一道有着悠久的历史,其源头可上溯至后汉时张陵所创立的五斗米道。在道教历史的发展过程中,正一派历来与世俗社会生活结合紧密,为适应社会环境和延续自身生存发展,该道派在与民间频繁的交融中形成了重斋醮、擅符箓的宗教特性。正一道在不同时期和发展阶段,也形成了各种不同的称谓,先后以“五斗米道”、“天师道”、“正一道”和“龙虎宗”等闻名于世,实为一脉,今则多称“正一道”或“正一派”。正一道作为当今道教主流宗派,在现实社会中有着广泛的影响,世俗化程度较为突出,特别是其中的火居道,更是与民间和社会世俗生活保持着千丝万缕的联系,体现出似道非道、亦道亦俗的特点。而作为正一道艺术表现形式的正一道音乐,从历史传统和现今的音乐活动情况分析,系秉承天师道音乐之传统而演变至今,是历代一些道士、文人不断润饰而发展形成的一种宗教文化艺术,它有着斋醮的特定色彩,其独特的文化艺术成就,今天仍具有深厚的社会基础和深远的文化影响。

第一节 正一道乐的历史沿革

中国道教的孕育时期是十分久远的。远古时期,盛行自然崇拜与鬼神崇拜,信仰上帝和天命,崇拜祖先,这种原始宗教的信仰,是道教得以产生的土壤。《周礼·春官》中对此有所记述,试引证如下:

司巫掌群巫之政令,若国大旱,则帅巫而舞雩。

《尚书·商书·伊训》中又云:

敢有恒舞于宫,酣歌于室,时为巫风。

从以上典载的文献可见,当时巫风颇为盛行,音乐舞蹈并用,这是道教音乐的源头之一。正一道始于汉末张道陵的“正一盟威之道”,即“五斗

米道”，其音乐发端于“三张”（张陵、张衡、张鲁）的天师道斋醮科仪音乐。在初期的天师道斋醮科仪中，《涂炭斋》是具有代表性的祭祀仪式，《笑道论·戒木枯死》载：

又案三张之术，畏鬼科曰：左配太极章，右配昆吾铁，指日则停空，拟鬼千里血。又造黄神越章杀鬼，朱章杀人。或为涂炭斋者，黄土泥面，驴转泥中，悬头著柱，打拍使熟。

可见早期的祭祀仪式形式极其简单、原始，形同巫术。在当时的历史条件下，祭祀活动主要是祈祷、画符、念咒，仪式在很大程度上还未能完全摆脱巫术的影响，具有浓郁的巫风色彩，因此音乐活动也多与巫术祭祀相关。显然，“巫以歌舞降神”这种原始的巫术仪式，对道教音乐的萌芽产生了强烈的影响，并在随后的道乐发展中被部分地继承下来，若隐若现地遗存在现今道教科仪音乐形态之中。

魏晋时期，随着天师道的北传与南迁，道教的影响迅速扩大。同时天师道也开始逐渐分化，士族道教得以崛起并日益强大，贵族阶层也开始着手从宗教义理和科仪形式上对民间道教实施改革，天师道科仪音乐的理论由此也得以进一步加强。士族道教的代表人物葛洪（283—363年），将早期道教思想加以改造，对古典经书进行整理、教授与传布，这些为科仪音乐的实践作了题材、内容上的准备。葛洪在其著作中即有以下记述：

心受制于奢玩，情浊乱于波荡，于是有倾越之灾，有不振之祸，而徒烹宰肥循，沃醑醪醴，撞金伐革，讴歌踊跃，拜伏稽顙，守请虚坐，求乞福愿，冀其必得，至死不悟，不亦哀哉？^①

这形象而生动地表明了先民在悠扬的乐声中载歌载舞、虔诚求福祈愿的情形。从道教音乐的发展史来看，初始的道乐，继承了“巫以歌舞降神”的传统。葛洪积极主张改良民间道教及其粗俗的用乐方式，倡导和追求古朴典雅、清静无为和净化人心的圣乐，以使道教及其音乐能跻身于上层社会，从而完成民间道教向官方道教、尘世俗乐向玄门仙音的转型。

至东晋哀帝年间（362—365年），江东天师道盛行，出现了以造作

^① 《抱朴子内篇·道意》。

道书,传授《三皇文》经法为首要任务的道教经篆派,以《元始无量度人上品妙经》为核心篇章的灵宝派,以《上清大洞真经》为代表性经典的上清派,这些道派在当时的社会中具有广泛的影响。这些道派所使用的音乐,一方面表现为在实践上重视存思与诵经的相互配合,并将其成型化、仪式化,成为后世科仪音乐的必用程式;另一方面则表现为把诵经音乐提升至得道通神的必要途径,从而确定了音乐的神学性质。

北魏时期,道教最显著的发展是寇谦之改革“五斗米道”。寇谦之(365—448年),字辅真,祖籍上谷昌平(今属北京),后迁居冯翊万年(今陕西临潼北)。北魏政权建立之后,实行与汉族融合的政策,在宗教上则采取扬道抑佛,信奉道教。寇谦之利用这一有利的时机对天师道实施改革。他“清整”道教,其手段即是利用神权,两次托言天神授其经书,一次称太上老君赐其《云中音诵新科之诫》,一次称老君玄孙李谱文授其《天中三真太文箓》^①。根据神意,要他“宣吾新科,清整道教,除去三张伪法,租米钱税,及男女合气之术”^②,制定乐章诵诫新法,“专以礼度为首,而加之以服食闭炼”^③,辅佐北方太平真君,代张陵为天师,后称为北天师道。从“新科”与“文箓”中看,寇谦之所制定的斋醮之法,对坛法、礼拜、衣冠、仪式等都有严格的规定。寇谦之将经文制为诗赋或韵文,使之依文字的四声关系产生一些有规律的韵调,具有音乐特征,符合乐章要求。

据现存《老君音诵诫经》中所云:

老君曰:……谦之,汝就系天师正位,并教生民,佐国扶命,勤理道法……一从吾乐章诵诫新法,其伪诈法科,勿复承用。

《老君音诵诫经》中又云:

道官箓生,初受诫律之时,向诫经八拜,正立经前,执经作八胤乐音诵。受者伏诵经意,卷后,迄。后,八拜,止。若不解音诵者,但直诵而已。

① 参见《魏书·释老志》。

② 《魏书·释老志》。

③ 《魏书·释老志》。

从《老君音诵诫经》文献可见,“乐章诵诫新法”不仅对诵经仪式的程序作了具体的规定,而且提出了乐诵这一具有划时代意义的形式。这部《云中音诵新科之诫》,当然不是什么神传仙授的,很有可能是寇谦之在沿袭古代礼乐与道教原始乐舞的基础上,并融摄梵呗之音演化而成的。这种“乐诵”或“音诵”,是在原有直诵的基础上发展起来的另一种诵经形式。“直诵”是一种音乐性不强的念唱形式,“音诵”则是有一定旋律起伏、音乐性较强的歌唱形式。寇谦之在制定斋仪时,主要强调了“音诵”,把他的“新科”名为“云中音诵”,意亦在此。“音诵”即是将原采用直诵的经文改为可以入乐咏唱的“乐诵”式的经韵乐章。经韵不仅用于诵经,还可以依其科仪内容的需要,按某种结构进行规范化组合,并以一种“乐章的形式”应用于斋醮法事。闵智亭道长在《道教〈全真正韵〉跋》中对这种“经韵乐章”作了进一步的阐述,他指出经韵乐章是“赞颂之辞,演音之韵,由诸天赞诵,含钧天妙乐,融融合合而成的自然之章”^①。“乐章诵诫新法”与上述教理教义的改革紧密相连,这样就使道教科仪音乐逐渐形成了自己的特色。

南朝刘宋时期,金陵道士陆修静(406—477年)也对道教进行了总结与改革。他吸收儒家礼法和佛教“三业清净”思想,主张修道应当用礼拜、诵经、思神三种方法,以“洗心洁行”,达于至道。因此他大力搜罗经诀,“总括三洞”,汇归一流,广制斋戒仪范,提倡斋仪。他编撰斋戒仪范类道经百余卷,将斋仪立为修道之根基,使得道教礼仪初步统一和完备,斋醮科仪音乐亦粗具规模。陆修静亲自实践的斋醮科仪音乐活动,今见于文字的记载有二:

一是《洞玄灵宝五感文》中载:

癸巳年(宋文帝元嘉三十年,即453年)冬携率门人建三元涂炭斋。

二是《三洞珠囊》卷一《救导品》引《道学传》载:

宋泰始七年(471年)四月,明帝不豫,先生率众建三元露斋(即涂炭斋),为国祈请。至二十日……二更再唱,堂前忽有黄气,

^① 闵智亭:《道教〈全真正韵〉跋》,《道协会刊》,1986年第17期。

状如宝盖,从下而升……预观斋者百有余人,莫不皆见。事奏,天子疾瘳,以为嘉祥。

此外,陆修静还为斋醮科仪创作了一些《步虚词》,现存《洞玄灵宝玉京山步虚经》中,即有他所作《步虚词》十首,《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》中还为这十首《步虚词》作了疏解。这些步虚词章的大量运用,极大地丰富了灵宝派科仪音乐。至此,道教乐舞正式形成并与古代巫祝乐舞分野,为日后道教科仪音乐的深入发展奠定了基础。

魏晋南北朝时期,是道教的蜕变勃新时期,也是道教斋醮科仪的形成时期。随着玄学、佛学的繁荣兴盛,道教在宗教义理方面显得相形见绌,这在客观上进一步促使道教向义理化的方向发展。而此时的阶级与民族矛盾异常尖锐,儒、释、道三教也彼此争论不休,尤以佛、道最为激烈。茅山宗创始人陶弘景(456—536年)鉴于当时形势,适时倡导三教调和、道佛双修,并积极对天师道进行整改。他尊奉上清经箓并博采众长,继承与发扬“南天师道”的传统,使得道教义理得到了深化,斋醮科仪更加趋于规范,而斋醮科仪的完备又推动着斋醮科仪音乐的发展。陶弘景所创茅山宗及其科仪音乐体系,对以后天师道及其音乐的发展起到了很大的推动作用。元代以后,茅山宗并入江南正一道。天师道科仪及其音乐经过陶弘景等人的不断调整与充实,由此呈现出一种崭新的面貌。

隋唐五代,天师道及其音乐得到进一步发展。隋炀帝曾于大业七年,在涿郡礼待道士王远知,且亲执弟子之礼^①,道教此时已有“法曲其声清近雅”的音乐。到了唐代,道教被视为国教受到众多皇帝的推崇,而作为正一道派系的上清派(茅山宗),当时在社会上的影响也进一步加强。“上清派从南朝至北宋中期,高道辈出,历为诸朝所重,尤其是隋唐二代,可称道教之主流。”^②

据《旧唐书·隐逸列传》载:

太宗登极,将加重位(于王远知),固请归山。至贞观九年,敕

① 参见《旧唐书·隐逸列传》。

② 李养正主编:《道教手册》第101页,(郑州)中州古籍出版社,1993年。

令润州府于茅山置太平观,并度道师二十七人。

《旧唐书·隐逸列传》又载:

高宗幸东都,因召见与语,问(潘)师正……高宗与天后甚尊敬之,留连信宿而还。寻敕所司于师正造崇唐观,岭上别起精思观以处之。初置奉天宫……皆为师已立名一焉。时太常奏新造乐曲,帝又令以《祈仙》、《望仙》、《翹仙》为名。

从以上典载中不难看出,王远知、潘师正等道士得到了唐太宗、唐高宗的礼遇。而唐睿宗也对道教情有独钟。《旧唐书·隐逸列传》中对唐睿宗召司马承祯问以阴阳术数之事亦有记载:

帝曰:“理身无为,则清高矣。理国无为,如何?”对曰:“国犹身也……”睿宗叹息曰:“广成之言,即斯是也。”

至于唐玄宗,其崇道活动更盛。唐玄宗不仅诏命道士司马承祯制《玄真道曲》,茅山道士李会元制《大罗天曲》^①,而且还在内道场中亲授道士“步虚声韵”。据《册府元龟》卷五十四《帝王部·尚黄老二》载:

(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:“臣自凡遇,生逢大圣,服膺真教,庇影玄门。谬得侍奉禁闱,恭承待问。夙夜兢惕,将何克堪。伏见陛下亲教步虚及诸声赞,以至明之独览,断历代之传疑。定骅骝于海陆,分景镜于真伪。平上去入,则备体于正声。吟讽抑扬,则宛仍于旧韵。使咏之者,审分明之旨;闻之者,无伪舛之言。妙协钧天,克谐仙唱。伏以灵章本趣,理固如然。但为流传人间,讹谬滋久。非应道之主,孰能正之。是可以振畅玄风,发挥圣作。臣忝趋仙禁,预听正声。欣戴之诚,倍万尝品。特赐编诸史册,宣示中外。”帝曰:“一时之事,何足言焉。所请者依。”

在唐朝诸帝垂青道教的同时,教内也不断涌现出一批名师高道,他们积极发展道教理论,大量创制各类道曲,形成了“广陈杂文、巴歌渝舞,悉参其间”^②的大好局面。五代著名道士杜光庭,更是集斋醮科仪之大

① 参见《新唐书·礼乐志》卷二十二。

② 张若海:《玄坛刊误论》卷十七。

成者,所辑《太上黄篆斋仪》共五十八卷,促使了道教斋醮音乐益加完备。

宋代,道教继续得到发展并呈现出兴盛之势。北宋的历代帝王对道教都相当崇奉,在宋真宗(998—1022年)与宋徽宗(1101—1125年)时期更是显赫一时。宋真宗赵恒多次佯造天书以夸张祥瑞,大搞庆贺典礼,还命王钦若、张君房编辑《道藏》,并大建宫观;宋徽宗赵佶在位期间,命天下皆建神霄万寿宫,自称“教主道君皇帝”,集天神(长生大帝君)、教主、皇帝于一身,并设立箫韶部(后改名云璈部^①),主管全国道乐。

据《宋史·乐志》载:

云璈部者,黄门乐也。开宝中,平岭表择广州内臣之聪警者,得八十人,命于教坊习乐艺,赐名箫韶部。雍熙初改曰璈。每上元观灯,上巳端午观水嬉,皆命作乐于宫中……用琵琶、箏、笙、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、板鼓。杂剧用傀儡。

《宋史·乐志》又载:

法曲部,其曲二,一曰道宫望瀛,二曰小石调献仙音。

由此可见宋时还设有道乐的演奏乐部。由于宋朝帝王的崇尚,当时的道士在社会上还享有一定的特权。宋代不少天师还得到皇室的礼待。如宋真宗召第二十四代天师张正随晋京,赐封“真静先生”;宋徽宗曾数次诏书第三十代天师张继先,并赐以“虚靖先生”。天师道自汉魏时从汉中迁居江西龙虎山,世袭“天师”之位,至宋时得到前所未有的重视,形成了“有宋以来,龙虎山天师都被赐以‘先生’尊号,聿其宫第,优其品级,赐以殊荣”^②的盛势。特别是宋理宗时敕命第三十五代天师张可大为“观妙先生”,并提举三山(龙虎山、茅山、阁皂山)符篆兼御前诸宫观教门公事,天师道从此成为统领上清、灵宝等江南符篆诸派的正统宗

^① 云璈部:宋代宫廷中设置的道教音乐机构。始创于北宋开宝年间(969—976年),原名箫韶部。雍熙初(985年)改名云璈部(参见中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》“云璈部”词条,第163页,北京华夏出版社,1994年)。

^② 张金涛主编:《中国龙虎山天师道》第24页,(南昌)江西人民出版社,2000年。

派。宋代的不少帝王将相也大都是道乐的喜好者,他们创制不少道教乐章,并亲自传授道士斋醮,还汇集了南北朝、隋唐以来的道曲,编成载有五十多首道曲的《玉音法事》三卷,用曲线谱记录留存下来,成为目前所能见到的一部最早的道教音乐歌腔谱集。南宋时,道教音乐广泛流传于民间,道乐中对于声乐形式(声)和器乐形式(音)的运用比较讲究悦耳动听,这正如《太上黄箓大斋立成仪》卷五十七所云:“时俗……工习声音以为悦。”

南宋金元时期,道教进入了一个变革、发展的新阶段。由于国家分裂,南北对峙,民族矛盾进一步加深,不断的战乱使社会处于动荡不安的局面,民众多寄予道教寻求精神慰藉,统治者借此积极扶持道教发展以缓和阶级矛盾,这样使得道教的发展有了一个很好的外部条件。在这种形势下,道教内部也随之开宗立派,各种支派相继出现。随着道派的分衍和新派的涌现,南方从龙虎天师、茅山上清、阁皂灵宝三山符箓派中,分化出了神霄派、清微派、混元派(天心正法派)、东华派、净明派等支派,这些教派至元时归宗合流为正一道。在北方,金大定七年(1167年)由王重阳创立的全真道,倡导儒、释、道三教相通,以融合儒、释思想为其特色,后来受到元代统治者的支持而盛极一时。南北教派的大量兴起,尤其是全真新道派的出现,促使道教更加向义理化的方面深入发展。道教音乐也由此开始逐渐归宗成系,为日后正一道与全真道两大音乐流派并存格局的形成奠定了基础。

元代,龙虎山第三十八代天师张与材于元成宗大德八年(1304年)被封为“正一教主”,主领三山符箓,江南诸派统称正一道,龙虎山遂为“正一宗坛”之祖庭,天师道音乐由此得到了更大的发展。南方正一道以龙虎山、茅山、阁皂山为中心传播“三山符箓”道教音乐;北方以中都天长观为中心开展全真道等新道派音乐活动,两派各自传播发展,并行不悖。在元代,历代天师皆多次亲自为帝王修斋建醮,受到皇帝的礼遇和各种赏赐,斋醮活动日盛,宫廷斋醮已呈滥行之势,出现了“不斋则醮,月无虚日”的盛况。

明代,帝王崇奉道教,为使道教成为自己的御用工具,他们自上而下建立了一套完整的道教管理机构。太祖朱元璋设玄教院统管全国道

教,洪武十五年(1382年)改为道录司^①,分全真、正一两派,隶属礼部。朱元璋出于家族渊源与实用主义的立场,还采取了扬正一抑全真的态度,使正一道在当时十分活跃。正一道以斋醮、符箓见长的特点也使明廷斋醮活动日益频繁,道教音乐由此呈现出宫廷化的趋势,并得到了空前的发展,于是就产生了“神乐观”、“乐舞生”这种前史所无而明代宫廷特有的音乐机制。

据《明史》卷七十四载:

(洪武)十一年建神乐观于郊祀坛西,设提点、知观。

《明史》卷六十一载有:

太祖初克金陵,即立典乐宫。其明年置雅乐,以供郊社之祭。元年,命自今朝贺,不用女乐,先是命选道童充乐舞生,至是始集。

《明史》卷七十四又载:

神乐观掌乐舞,以备大祀天地、神祇及宗庙、社稷之祭,隶太常寺,与道录司无统属。

《明史》卷七十四还载有:

太常寺掌祭祀礼乐之事,总其官属,籍其政令,以听于礼部。

以上记载说明了神乐观的体制、功能及作用。神乐观“隶太常寺”,太常寺“听于礼部”,它是一个政府机构,是设置于京都的由道士主领、训练和培养道童充任乐舞生的地方,而不是一般的道教宫观;神乐观的斋醮乐官、乐士、从赞礼至奏乐者皆用道士,所掌握的乐舞,都是为宫廷斋醮祭祀服务的。以上说明神乐观在宫廷中的地位以及在明皇朝政治生活中的作用。

由于道童充任的乐舞生的大量出现,明代的宫廷祭祀音乐与道教斋醮音乐已是一脉相系。明王朝还命道士编修斋醮仪范,制定玄门统一格式,御制道教科仪乐章,从而促使道教科仪更加规范化和定型化,使道教活动从组织到主要活动尽皆纳入朝廷的统制。明成祖朱棣继承

^① 道录司:道官官署。设于明代洪武十五年(1382年)四月,朱元璋诏令天下,中央置道录司总领其教,是明代设立的中央级道官机构,它是由“道箓”一词衍变而来(参见中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》“道录司”词条,第932页,北京华夏出版社,1994年)。

了太祖之衣钵,继位之后继续对道教进行治理整顿和规范化建设。在成祖朱棣的重视下,永乐初年,正一道士张宇初以道教教主的身份撰有《道门十规》一卷,实乃当时整顿道教纲领性的文献;永乐四年(1406年)敕令张宇初编辑《道藏》,现在所见的明正统十年(1445年)校定的《正统道藏》,便是由他及其弟张宇清主持编修的,其内容十分丰富,除道教经书及一些诸子百家著作之外,还辑录了明成祖于永乐年间御制的道教祭祀乐章——《大明御制玄教乐章》。

这部乐章乐曲多采用南北曲曲牌,以工尺谱记谱,共收道曲十四首。这部乐章由醮坛赞咏乐章、玄天上帝乐章和洪恩灵济真君乐章组成,将斋与醮糅合,融为一式。这部乐章是明代道教举行斋醮歌唱赞咏的一个范本,也是明代道教音乐宫廷化的最主要标志。

清代,对满清政权而言,道教属非主流信仰的宗教,因而得不到当朝统治者的崇尚,道教的发展受到一定的限制。但鉴于道教对汉民族的巨大凝聚力和深厚影响,清室王朝为维系政权的稳定和促进各民族的融合,也在一定程度上利用道教为其政权服务,并采取了一些相应的扶持手段。清初,皇室沿明制曾授张应京正一嗣教大真人,掌管天下道教。但自清同治后道教便与皇室关系日渐疏远。在这种情况下,正一道士为争取信众和维系生计,只得进一步向民间寻求生长点,道教由官方道教向民间道教转型的进程加快,其队伍也随之发生解体,不少道众融入民间成为火居道士。为取悦信众和达到喜闻乐见的传道效果,正一道士在行道活动时充分利用符箓与斋醮,在科仪活动中融摄各地民间音乐素材,其世俗化潮流蔚然成势。正一道在与民众的信仰和世俗生活的结合中寻找着生存与发展的空间,其法事音乐更是如此。此时的道教音乐与戏曲、曲艺、民歌、民间器乐曲互相吸收,更加融汇在一起,已呈现出似道非道、似俗非俗的特点。

辛亥革命(1911年)以后,民主思想得到广泛传播,为适应急剧的社会变革,各地道教纷纷成立社团性质的教团组织,其中正一道众为建立自己的宗教组织机构积极开展了一系列活动。如1912年秋,江西龙虎山正一道第六十二代天师张元旭,在上海成立了以正一道为主的“中

华民国道教总会”及“中华民国道教总会江西本部驻沪总机关部”；1912年冬，江苏吴县成立“吴县道教公会”；1927年上海火神庙成立“中国道教总会”；1932年上海道教正一道与全真道联合成立了“中华道教会”；1936年，龙虎山正一道与杭州全真道拟发起成立“中华民国道教会”；1942年上海浦东钦赐仰殿成立“上海特别市浦东道教同人联谊会”，旋复筹建“中华民国道教会”；1949年，龙虎山正一道第六十三代天师张恩溥与上海玉皇山福星观分院（本院在杭州玉皇山）住持李理山联合发起成立了“上海道教会”^①，但这些宗派均属地方性质，正一道音乐也只能随着各地的正一道活动得以延续与发展。

1949年新中国成立后，古老的道教进入了一个崭新的时代。在党和政府宗教政策的关怀下，1957年我国正式成立了全国道教界统一的宗教组织——中国道教协会（岳崇岱为首届会长）。随着全国性道教组织的建立，各名山宫观在中国道教协会和地方各级政府的领导下，宗教活动不断展开，正一道音乐也随着宗教活动的恢复而得到积极的发展。一批有代表性的正一道音乐研究成果得以面世。其中突出的有苏州、扬州等地的正一道音乐研究。但随着“文化大革命”运动的开展，由于当时的政治境遇，一批正一道士被迫下山还俗，他们只得与民间火居道士共同置身穷乡僻壤开展有限的宗教活动，此时正一道音乐活动也只能时断时续，艰难维系。

“文化大革命”运动结束后，党的宗教政策逐步得到贯彻落实。从1978年至1985年的八年间，大陆地区的道教，基本上恢复了“文化大革命”运动以前的景况。正一道传统的授箓制度也再次被提上道教界的议事日程。如1991年10月3日至10月9日（农历八月二十六日至九月初二），道教正一道在祖庭龙虎山嗣汉天师府为台湾和海外道徒举行隆重的授箓传度醮仪。由新加坡、马来西亚和台湾等地宫观举荐来授箓的弟子共36名，其中乾道35名，坤道1名。这次授箓传戒活动虽然只有7天，但在较短的时间内如法如仪进行了启师、洒酒、讲经、说戒、颁发职帖和法器 etc 道场活动，中间穿插了请水开坛、安龙奠土、申文发

^① 参见李养正《当代中国道教》第5页，（北京）中国社会科学出版社，1993年。

奏、宿启进表等道场^①。正一道音乐在授箓及其他道教重大活动中发挥了积极作用,道教音乐的重要价值也再次引起社会各界的广泛关注。

改革开放以来,大陆主要的正一道宫观在开展教务活动的同时,还积极培养道教音乐人才,各地纷纷组建道教经乐团以借助艺术手段为宗教活动服务。许多正一道教经乐团还应邀走出国门进行文化艺术交流活动。如1990年苏州道教音乐团正式成立以来,乐团多次应邀到英国、比利时、新加坡、澳门、台湾等地巡回表演;1998年,上海道教经乐团一行10人,在时任上海市道教协会秘书长史孝进的带领下,应邀赴法国、瑞士、德国和意大利四国的六个城市即巴黎、格勒若布尔、日内瓦、佛罗伦萨、都灵和法兰克福参加“世界宗教音乐节”活动;2000年前后,茅山道院道乐团应邀先后赴香港、澳门和台湾地区及新加坡和马来西亚等国进行道教文化交流;2004年,江西龙虎山道乐团应邀赴新加坡参加“第四届道教音乐汇演”等等,正一道科仪及其音乐也随着对外交流活动的开展而传播到世界各地,中国古老的道教音乐文化在新的历史时期焕发出勃勃生机。

第二节 正一道乐的分布格局

道教自古以来留下了众多的名胜和古迹,犹如一颗颗璀璨的明珠镶嵌在中华大地之上。道教宫观,是道教徒祀神、宣道、修炼、举办醮仪的场所和教职人员的住所,也是宗教文化艺术的殿堂。道教的名胜和古迹按道教传统主要分为“十大洞天”、“三十六小洞天”和“七十二福地”,均载于素有小道藏之称的《云笈七签》卷二十七之中。现辑录如下。

十大洞天:

1. 王屋山洞(今山西与河南间之王屋山)
2. 委羽山洞(今浙江省委羽山)
3. 西城山洞(今陕西省)
4. 西玄山洞(今西岳华山)
5. 青城山洞(今四川省青城山)
6. 赤城山洞(今浙江省赤城)

^① 参见李养正《当代中国道教》第52页,(北京)中国社会科学出版社,1993年。

山) 7. 罗浮山洞(今广东省罗浮山) 8. 句曲山洞(今江苏茅山)
9. 林屋山洞(今江苏省) 10. 括苍山洞(今浙江省括苍山)

三十六小洞天:

1. 霍桐山洞 2. 东岳太山洞 3. 南岳衡山洞 4. 西岳华山洞
5. 北岳常山洞 6. 中岳嵩山洞 7. 峨眉山洞 8. 庐山洞 9. 四明山洞
10. 会稽山洞 11. 太白山洞 12. 西山洞 13. 小汾山洞
14. 灊山洞 15. 鬼谷山洞 16. 武夷山洞 17. 玉笥山洞 18. 华盖山洞
19. 盖竹山洞 20. 都峤山洞 21. 白石山洞 22. 岵嵎山洞
23. 九嶷山洞 24. 洞阳山洞 25. 幕阜山洞 26. 大酉山洞
27. 金庭山洞 28. 麻姑山洞 29. 仙都山洞 30. 青田山洞
31. 钟山洞 32. 良常山洞 33. 紫盖山洞 34. 天目山洞 35. 桃源山洞
36. 金华山洞

七十二福地:

1. 地肺山(今江苏省) 2. 盖竹山(今浙江省) 3. 仙磔山(今浙江省)
4. 东仙源(今浙江省) 5. 西仙源(今江西省) 6. 南田山(今浙江省)
7. 玉溜山(今浙江省) 8. 清屿山(今浙江省)
9. 郁木洞(今江西省) 10. 丹霞洞(今江西省) 11. 君山(今湖南省)
12. 大若岩(今浙江省) 13. 焦源(今福建省) 14. 灵墟(今浙江省)
15. 沃洲(今浙江省) 16. 天姥岭(今浙江省) 17. 若耶溪(今浙江省)
18. 金庭山(今安徽省) 19. 清远山(今广东省)
20. 安山(今广东省) 21. 马岭山(今广西省) 22. 鹅羊山(今湖南省)
23. 洞真墟(今湖南省) 24. 青玉坛(今湖南省) 25. 光天坛(今湖南省)
26. 洞灵源(今湖南省) 27. 洞宫山(今福建省)
28. 陶山(今浙江省) 29. 三皇井(今浙江省) 30. 烂柯山(今浙江省)
31. 勒溪(今福建省) 32. 龙虎山(今江西省) 33. 灵山(今江西省)
34. 泉源(今广东省) 35. 金精山(今江西省) 36. 阁皂山(今江西省)
37. 始丰山(今江西省) 38. 逍遥山(今江西省)
39. 东白源(今江西省) 40. 钵池山(今江苏省) 41. 论山(今江苏省)
42. 毛公山(今江苏省) 43. 鸡笼山(今江苏省) 44. 桐柏山(今河南省)
45. 平都山(今四川省) 46. 绿萝山(今湖南省)

47. 虎溪山(今江西省) 48. 彰龙山(今湖南省) 49. 抱福山(今广东省) 50. 大面山(今四川省) 51. 元晨山(今江西省) 52. 马蹄山(今江西省) 53. 德山(今湖南省) 54. 高溪蓝水山(今陕西省) 55. 蓝水(今陕西省) 56. 玉峰(今陕西省) 57. 天柱山(今浙江省) 58. 商谷山(今陕西省) 59. 张公洞(今陕西省) 60. 司马梅山(今浙江省) 61. 长在山(今山东省) 62. 中条山(今山西省) 63. 菱湖鱼(今四川省) 64. 绵竹山(今四川省) 65. 武当山(今湖北省) 66. 女凡山(今河南省) 67. 瑰山(今四川省) 68. 金城山(今安徽省) 69. 云山(今湖南省) 70. 北邙山(今河南省) 71. 庐山(今山东省) 72. 东海山(今山东省)

以上这些名胜和古迹是我国珍贵的文化遗产。但新中国成立前的混乱时期以及成立后一些政治运动,却将这些盛景和道教宫观体制冲击殆尽,绝大部分殿宇被毁或被占用,无法开展正常的宗教生活。“文化大革命”运动以后,经过道教界几十年的努力,在人民政府有关部门的支持与帮助下,各地一些著名的道教宫观得到恢复,道教宗教活动场所(宫观寺院)的数量大幅度增长,现已达到一千七百多座。随着各地宫观道院的陆续开放,道教徒能够开展正常的宗教生活,其斋醮科仪音乐也由此兴盛起来。为了保存与发扬这一民族传统文化遗产,20世纪80年代以来,大陆及香港、台湾等地的一些学者,在广大教徒的协助下,较为全面地对道教科仪音乐进行了收集、整理与研究。

道教流布于中华大地,道教宫观星罗棋布。纵观现今道教两大流派总的分布格局,主要集中于大陆汉民族地区。就两派的构成格局而言,正一道宫观多分布于中国南方,其音乐则以传统的“三山嫡血派”(龙虎山、茅山、武当山)中之龙虎山、茅山道乐以及苏州玄妙观和上海等地区的道乐为其典型;全真派宫观多居于中国北方,以北京白云观道乐为其代表。大陆及港、台、澳乃至国外的一些道教音乐中,由于历史原因和现实景况,许多地区和宫观的音乐往往还体现出正一与全真互为渗透的情况。对此,本文拟将以正一为主的道乐归为正一道音乐体系,而将以全真为主的道乐纳入全真道音乐体系。现将全国主要名山、宫观或地区的正一道乐阐述如下。

一、龙虎山道乐

龙虎山位于江西省贵溪县境内。据《龙虎山志》卷十载：“山本名云锦山，第一代天师于此炼九天神丹，丹成而见龙虎，因以山名。”龙虎山系道教“七十二福地”中“三十二福地”，自古以来被道教徒尊为道教的最早发祥地，正一天师道祖庭。西晋以来，龙虎山开始成为全国道教中心，在道教史上有着极大的影响。特别是元朝敕命龙虎山主坛江南道教事务，后又诏龙虎山天师为正一教主，主领三山符篆，从而使其地位更为显赫。龙虎山在历史上宫观颇多，最著名的有龙虎山的“正一观”（又名演法观），贵溪上清镇的上清宫与天师府。现仅存天师府（全称“嗣汉天师府”）和重建的正一观。天师府乃历代天师起居之所，位于贵溪县上清古镇，建于宋崇宁四年（1105年）的天师府，元延祐六年（1319年）重建，明以后又多次修缮，是一座王府式的建筑群，气魄宏大，雄伟华丽，古朴典雅，号称“江南无双地，南国第一家”。正一天师道因代传玄坛世袭名号，遂与北方曲阜孔庙并称“南张北孔”，也是唯一向国内外道众授经传篆之地。

龙虎山道乐历史悠久，其音乐与斋醮科仪活动紧密结合，并随着天师道科仪的实践与发展日臻完善。早期的天师道承袭了古代巫术音乐的遗绪，以斋醮符篆为特色，且带有浓厚的民间巫风色彩。北魏时期道教改革家寇谦之立主新法，“改直诵为乐诵”，使天师道科仪音乐逐渐摆脱简陋的原始形态，开始向正统音乐形式转型，天师道科仪音乐素质得以提高和加强。至南朝陆修静时，其进一步规范道教科范仪式，天师道科仪音乐由此呈现出新的面貌。此后历代天师均为诸朝所重，尤以上述三十五代天师张大可被封赐“妙观先生”，提举三山（龙虎山、阁皂山、茅山）符篆兼御前诸道观教门公事、三十八代天师张与材被加封正一教主显赫一时，天师道音乐因此得以重视和发展。明中叶之后，龙虎山天师道逐渐式微，特别是清后更向民间渗融。龙虎山道乐在传承、流变的过程中，也始终与当地民间音乐密切联系在一起，除江西民歌、小调、曲艺、赣剧音乐外，还广泛吸收了昆曲、江南丝竹、苏南吹打等民间音乐之精华，形成了“上清韵”、“弋阳韵”、“牌子曲”等独具特色的龙虎山道乐。“上

清韵”是龙虎山道乐的主要韵腔,“弋阳腔”则富有地域性的音乐特点。

现今所流传和使用的龙虎山道乐,系天师道科仪音乐传人何灿燃(江西贵溪人,生于1920年农历二月初四,十三岁师从其叔父何贵臣,二十三岁入天师府从道)、汪少林(江西贵溪人,生于1915年农历三月十二,十六岁师从其父汪星辉,二十七岁入天师府从道)、张成炎(江西弋阳人,生于1923年农历十月初九,十二岁师从其父从道)等道长传授。1991年,随着龙虎山宗教生活的恢复,一批年轻的道友在老道长的教授下,开始习乐诵经,演绎道乐。为使龙虎山古老的道教音乐得以传承,1991年,武汉音乐学院道教音乐研究室专家、学者们不辞辛苦,多次深入龙虎山天师府,在各位青年道长的协助下,走村串户遍访各位资深道长,并同步开展音、谱、图、文、像的采录工作。1993年,由武汉音乐学院道教音乐研究室与龙虎山道教协会联合编辑的《中国龙虎山天师道音乐》一书,由中国文联出版公司出版发行。该书所辑音乐资料十分丰富,收集的道教经韵和器乐曲牌音乐共计106首。该著按“课诵及通用经韵”、“请水安土奠土科”、“发奏科”、“请圣科”、“拜斗科”、“三官忏科”、“社司经忏科”、“玉皇忏科”、“三朝科”、“慈航经忏科”、“灵宝济炼度孤科”、“召亡科”、“度幽科”等科仪分类辑录,较全面地反映了龙虎山道教音乐的基本面貌。现今龙虎山继承和保留了《灵宝济炼度孤科仪》、《传度授箓科仪》、《三朝科仪》、《三官忏仪》、《慈航经忏科仪》等道教科仪,其中以《传度授箓科仪》影响广泛。1991年以来,随着党的宗教政策的贯彻落实,中断多年的龙虎山正一道徒的授箓活动得到恢复。在历次规模宏大、气氛庄严的正一道授箓法会中,道乐的活动十分丰富,吹、拉、弹、唱一应俱全,天师道音乐也随之名扬海外。今龙虎山各类斋醮法事活动中,音乐有独唱、齐唱、吟诵、鼓乐、吹管、弦索等形式;作为法器的钹、锣、小锣、鼓等打击乐器及笛、箫、笙等吹管乐器与二胡、三弦、琵琶等弦索乐器,为配合协调主坛高功的演法动作,也常常做一些技术性的装饰,加花、变奏、轮回和反复处理。龙虎山道乐的旋律常以羽音为主,形态与当地民间音乐相似。曲牌虽为数不多,但富于变化并具有很强的功能作用。龙虎山道乐成分也丰富多样,既有道教固有特色的韵腔,如《步虚》、《净秽咒》、《启请赞》等,又有儒、释、道兼容的

韵曲,如《送孤魂赞》、《度三杯酒》、《普陀赞》、《弥陀赞》等;既有民间世俗意味的韵曲,如《劝帕歌》、《十保歌》等,又有与传统戏曲和器乐曲相近似的曲牌,如《小开门》、《山坡羊》、《小工调》等。



图1 《中国龙虎山天师道音乐》音带)

二、茅山道乐

茅山位于江苏省西南部,原称地肺山,因山势曲折,形似“己”字,故又名句曲山。相传西汉景帝时,陕西咸阳南关茅盈、茅固、茅衷兄弟三人于山筑庵修道,行医济民。茅氏兄弟仙逝后,当地群众缅怀敬仰之情,更句曲山名为三茅山,后世简称茅山。

茅山“上清宗坛”在道教中的地位极为显赫,据清代《茅山志》载:

“句曲之于金陵，是养真之福境，成神仙之灵区。”这不仅是因其年代久远，且也与影响广布、信徒众多有关。距今 5000 年前，传上古时展上公修炼于句曲；周燕国郭四朝设坛于地肺；先秦李明真人行道于丹阳；汉时“三茅”修道行善于此。东汉建安末，北方高道左慈入茅山营造宫室，教授弟子葛玄，后再传弟子郑隐，使茅山成为江东道教中心。东晋时，上清第一代宗师魏华存于茅山亲授《上清经》，茅山由此成为道教上清派的发祥地，齐梁时经南梁陶弘景统一为“茅山派”。此后又经著名道士王远知、潘师正、司马承祯等弘扬，使茅山派的理论体系、仪式规范、组织系统、宫观建筑等更臻完善。元成宗大德八年（1304 年），当朝封张道陵三十八代后裔张与材为“正一教主”，总领三山符箓，茅山遂成为“正一派”重要的道场。随着全真道的崛起，南北天师道遂与茅山上清派和阁皂山灵宝派逐渐归宗合流，至元时并为正一道。元末明初，随着北方“全真道”的逐渐南扩，茅山结束了正一（主要是上清派）统领道场的局面，形成了“三宫”（即九霄万福宫、元符万灵宫、崇禧万寿宫）沿传“正一”道统，“五观”（德佑观、仁佑观、玉晨观、白云观、乾元观）习传“全真”道派的格局，但二者之间基本沿用茅山传统宗教仪式，均供奉茅山祖师“三茅真君”。清代的茅山道教则进一步趋向民间，其醮仪活动更为频繁与活跃。此后，茅山屡遇战乱，历史上的“三宫五观”遭受了巨大的破坏，其规模锐减，颓残不振，1982 年，才以遗存的“九霄万福宫”（俗称“顶宫”）、“元符万灵宫”（俗称“印宫”）为主体合并成为茅山道院。

茅山道教的斋醮音乐活动，经隋唐之兴盛，在宋元二朝又受到宫廷的宠信，活动十分频繁。明《道藏》、《茅山志》以及《茅山志后编》，对茅山受皇命所举行的醮事及节目次序、唱曲等，甚至醮事所使用的法器、乐器、演唱和演奏人员配备，均有详细说明。如从文献记载中关于国醮登坛演练的茅山道士的分工情况看，演奏乐器的道士达三十名，阵容之全、气势之宏于此可见一斑。

现今茅山道场所使用的音乐主要为上清科仪音乐传人周念孝、吴浩明道长所传。茅山道教斋法久负盛名，道场斋醮科仪活动频繁，道教音乐文化资源极为丰富。茅山不仅有全国道教所通用的科仪和经韵，而且更有自身的地域性科仪及音乐。茅山道场宗教活动主要在两宫进

行,最频繁的斋醮科仪为“正坛法事”和“度亡法事”,并以“正坛法事”中的“一表一忏”最具代表性,即“三茅表”、“三茅忏”。“三茅表”系午朝科仪的组成部分,其内容除为“三茅真君”与上清系列仙真进行上表呈文、以表达道众的虔诚修持外,又是善男信女朝山进香、还愿求安常用之科仪。现传“三茅表”的醮仪音乐是一部有咏、有念、有白、有奏,并遵循一定的程式组合而成的大型套曲,板式形态繁简相融,速度快慢兼备,呈现出“散、慢、中、快、散”的典型中国传统音乐结构模式。音调上具有江南音乐典雅飘逸、清新明快的特色,《卫灵咒》就是其代表性的韵腔。“三茅表”醮仪中所运用的音乐可分为韵腔(道士俗称为“偈子”)和器乐曲牌(道士俗称为“音乐”)两大部分。“三茅忏”则为茅山信道之士的必修经仪,拜忏者均以此经为主,故此类科仪乃是茅山道教上清派独有的宗教仪范。而作为其外向形态的科仪音乐,既保留着茅山宗道乐传统,又有鲜明的地域性音乐文化特点,且在长期的承传过程中有着相对的稳定性,可以说它们是具有代表性的茅山道教科仪音乐。而茅山道乐中民谣风韵浓郁的“散花”调、古老的经韵《华夏赞》、礼拜天尊的《香赞》、清新雅逸的《效丈》、《文词》和清新明快的《花子笑和尚》等都是道教音乐文化中不可多得的珍品。



图2 (江苏茅山道院道乐团举行斋醮科仪活动 作者摄)

茅山道教活动演仪仪师分为“法师”、“经师”、“乐师”、“鱼师”等,使用乐器主要有打击乐(钲、鐃、木鱼、铃、板鼓、手鼓、京鼓、磬、大鼓、大锣、大钟、大鐃等)、吹管乐(笙、箫、笛、小叭呐(即小唢呐)等)、拉弦乐(二胡、大胡等)和弹拨乐(三弦、琵琶、月琴、扬琴等)四类。

三、苏州玄妙观道乐

苏州玄妙观位于江苏省苏州市观前街,是一座位居闹市并与城市融为一体的古老道观,该观由主殿“三清殿”、副殿“弥罗宝阁”和东西两侧二十五座配殿组成。苏州玄妙观建于西晋咸宁二年(276年),初名“真庆道院”,唐为“开元宫”,宋时更名“天庆宫”,元元贞元年(1295年)始称玄妙观,明洪武四年(1371年),明太祖诏定玄妙观为“正一丛林”,清康熙十一年(1672年)朝廷斥资修缮玄妙宫观。历史上,苏州玄妙观素为诸朝所重,观内有十八人文景观,是江南地区重要的道教活动场所。

苏州玄妙观道教历史悠久,道乐活动十分频繁。苏州玄妙观道乐不断吸收历代民间传统音乐的成分,其音乐风格深受民俗文化和地域风情的影响,具有吴歌之渗透、丝竹之演化和昆曲之影响的特点。苏州玄妙观道乐把道教的经韵乐章与民间音乐相融合,形成了具有特色的宫观道乐。历史上的苏州玄妙观道乐,主要的斋醮活动形式有“城醮”(即城市居民进行的道教祭祀活动)、“乡醮”(即村民所进行的道教祭祀活动)和“独醮”(即家庭所进行的道教祭祀活动)。在各种法事活动中,有独唱、吟唱、齐唱、鼓乐、吹打乐合奏等多种表演形式,道众演法时可根据不同法事动作的需要,采取坐乐和行乐的形式演奏。它由于受到宫廷音乐的影响,所以道众在演奏时,往往还十分注重转、承、接、合的运用。以唱、念展开,笛、鼓、弦在伴奏中起着主要作用,形成旋律纯清、低沉、缓慢、刚柔兼容的风格。乐器除曲笛、堂鼓外,还有双青、三弦、笙、箫、古提琴、韵锣、曲笛、笙箫、阮、云锣、大锣、小锣、长招军等古老民族乐器。

现今的玄妙观道乐,除吸收道外音乐成分外,在道内自身音乐传承上,继承了明末清初施亮生真人辑成的《斋天》等科书和清嘉庆四年

(1799年)道士曹希圣重订的《钧天妙乐》。其中苏州道士曹希圣合谱汇编的《钧天妙乐》、《古韵成规》、《霓裳雅韵》即“曹谱”为该观当家经韵。音乐形式分声乐与器乐两部分,声乐即经忏曲,主要用于诵经拜忏之中。如《香赞》、《经赞》、《水偈》、《送符偈》、《水龙吟》、《开天符》等;器乐曲分笛曲、吹打曲两类,据今编《苏州道教艺术集》所载:道教笛曲共九十六首,分载于五本册籍上,其中《钧天妙乐》上部载小笛曲二十四首,乐曲短小,速度快,时间短,如《清江引》、《一封书》、《柳摇金》等;中部载中笛曲十一首,篇幅较大,如《大桂香枝》、《素玉娇枝》等;下部载大笛曲七首,篇幅长,速度慢,如《醉仙喜》、《大玉娇枝》、《大青鸾舞》等。《古韵成规》载曲二十六首,《霓裳雅韵》载曲二十八首,曲中有“乙、凡”二音出现,所以称之为新笛曲。这些笛曲均出自吹打曲,也分为以单个曲反复变奏或联缀的小型吹打,如《步步高》、《山坡羊》等。用堂鼓与板鼓独奏段落联缀的吹打套曲,道士称“梵音”,民间称“十番鼓”,如《一封书》、《满庭芳》、《甘州歌》等。有以多种打击乐器合奏的段落联缀的吹打套曲,民间称之为“十番锣鼓”,如《十八拍》、《下西风》、《将军令》等。还有纯粹由打击乐合奏的“清锣鼓”,如《十八六四二》等。在苏州玄妙观道乐的吹打乐中,大鼓处于中心地位,统领和调节着整个乐队。苏州



图3 (苏州玄妙观道教音乐演示厅 作者摄)

玄妙观在长期的道教科仪音乐活动中,由于重视大鼓的功能与运用,由此也培育出一批鼓乐演技的奇世传人,苏州道乐鼓师毛仲青、周祖馥等人的鼓技在道内外就名声显赫。另外为增添醮坛气氛,与苏州玄妙观道教音乐表演密切相关的“飞钹”技艺源于明朝永乐年间,距今已有近七百年的历史,堪称苏州玄妙观一绝。“飞钹”表演分为“上套”和“下套”两组动作,它将“飞钹”技巧融入音乐文化和宗教信仰之中,形成了独具特色的道教文化表现形式。

2005年5月20日,“苏州玄妙观道教音乐”以其悠久的历史和文化艺术价值,被国务院列入国家级非物质文化遗产名目,成为全国宫观道乐中两处入选国家级非物质文化遗产名目的宫观道乐之一。

四、无锡道乐^①

无锡位于江苏省南部,为江南正一道重要活动之区域。自古以来,道教在苏南无锡一带广为流传,民间信仰文化基础深厚,民众大多信巫尚祀,信士、道观遍及城镇乡村。在苏南无锡民间斋坛中,主坛的正一道士多系小手工业者或农民,他们平日多散居城镇和乡村。其中一种自称“仁道”两教,即既做“堂名”(农闲时参与民间婚丧嫁娶时的音乐活动),又做道士(参与道教斋醮中的音乐伴奏活动);另一种称为“敷应道士”(休闲时应邀到宫观道院做“客师”)。这种亦道亦艺,一人多角的道教活动形式,为苏南一带的道教音乐带来了生气与活力,在社会生活中有着广泛的影响。

无锡道教音乐是江南吴地民间音乐的重要组成部分,无锡的正一道士(以在家道士为主)所使用的“打醮”音乐,在很大程度上承袭了明清以来的江南民间音乐。他们以道教音乐为基础,广泛吸收了昆曲、江南民歌和江南十番锣鼓的素材,并结合当地言语特点和民俗习惯适当加以改编,逐渐形成了苏南地区民众喜闻乐见的道教音乐形式。其中《香赞》、《赞三宝》、《文书调》等是无锡道乐中具有代表性的韵腔。吹打乐是无锡道乐中具有代表性的演奏形式,无锡道乐中最具特色的为“梵

^① 参见伍一鸣《江南道教音乐的由来和发展》,《中国道教》,1989年第1期。

音”和“锣鼓”，在结构上可大致分为曲牌吹打与套曲吹打两大类。梵音是道教科仪活动的一种陪衬性音乐。无锡正一道士所使用的梵音，系在“十番鼓笛”《满庭芳》的基础上，经过长期的实践与创新而逐渐形成。梵音在曲体结构上为大套器乐合奏曲，其板式变化灵活，即兴性强，笛子为主奏乐器。常见梵音有无鼓段梵音套曲，如《小立春风》、《醉仙戏》、《山坡羊》等；一鼓段梵音套曲，如《一封书》、《滚绣球》等；二鼓段梵音套曲，如《满庭芳》、《雁儿落》等；三鼓段梵音套曲，如《甘州歌》、《泣颜回》等。无锡地区道教音乐的器乐形式主要为丝竹乐和吹打乐的演奏，并以丝竹锣鼓而闻名于道内外。无锡正一道士的音乐技艺普遍较高，他们擅长将民间“十番锣鼓”予以加工改造，并灵活运用于民俗庙会活动或道教醮仪之中。常见的锣鼓乐有清锣鼓，如《十八六四二》、《清钹锣鼓》等；笙吹锣鼓，如《寿亭侯》、《阴送》等；笛吹锣鼓，如《下西风》、《大红袍》、《喜元宵》等。

现今无锡地区的道教音乐，其中部分源自由无锡“天韵社”古乐班（无锡道乐历史上曾有“十不拆”组合之说，“十”即指阚献之、宋勤甫、王云波、尤墨坪、支廷楨、王士贤、赵锡钧、谢濂山、伍鼎初、田琴初十人）和无锡高道伍一鸣等人的传承。无锡正一道士中的“敷应道士”技艺娴熟，



图4 （江南正一道士在民间的“打醮”场景）

这些道士大多自幼习乐诵经,在梵音与锣鼓方面具有一定造诣。新中国成立初期,民族音乐家杨荫浏曾赴无锡数次采撷道乐,先后访问“敷应道士”十多人,在此基础上由人民音乐出版社出版《苏南吹打曲》,并向世人推出了原无锡雷尊殿道士、杰出民间音乐家阿炳其人及其家喻户晓的《二泉映月》等音乐佳作。

道教传入无锡已经千余年之久。为继承和弘扬无锡道教音乐文化传统,2007年9月21日,无锡市道教协会在无锡市锡剧博物馆举行了无锡道教音乐团成立庆典仪式,此举无疑将会对无锡道教音乐的继承、保护、研究与利用产生积极的推动作用。

五、扬州道乐^①

扬州也是江南正一道重要的活动区域之一。扬州道教历史悠久,据扬州所辖高邮出土文物所示,早在东汉时期扬州就有道教活动的痕迹。扬州道教音乐,沿承明制,继之清室,有着明清两代宫廷音乐之特色。扬州正一道教的斋醮法事活动素来频繁,其道教音乐在秉承历代宫廷音乐的基础上,亦不乏江南民间音乐之特色。近代以来,扬州道教音乐形成了以扬州城隍庙为中心、辐射扬州城乡和周边地区的正一道音乐格局。陈国符先生所言:现代道乐,有暇当更详考之,治元明清三代中国音乐史,当以研治十番鼓之形成与演变为主;犹以唐宋大曲为主;又云:江南正一道士斋醮、唱昆曲、奏粗细十番锣鼓^②。在清代盛极一时并传沿至今的《清吹笛谱·十番鼓》,系扬州正一道音乐的代表性音乐,其风格清新明快,恬静淡雅。

扬州道教音乐可分为文场和武场。据扬州道士孙归源和其子孙元瓚称^③:文武场乐队人数多达数十人。文场乐器主要有笛、箫、二胡、四胡、琵琶、箏、笙等乐器;武场乐器主要有磬、云锣、堂鼓、板鼓、檀板、木鱼等乐器。演奏形式有坐乐与立乐之分,手法有众奏、迭奏、独奏、伴

^① 参见朱瑞云《扬州道教音乐考》,凤凰出版传媒集团江苏文艺出版社,2007年。

^② 陈国符:《道乐考略稿》,(北京)中华书局,1963年。

^③ 参见朱瑞云《扬州道教音乐考》,凤凰出版传媒集团江苏文艺出版社,2007年。

奏、连奏和吹打乐合奏;演奏方式有由 17 人左右组成的“跑方”(吹拉弹打同步进行,由慢渐快,步法紧凑)和由 9 人左右组成的“散花”(先打后吹,夹杂道白与道情);演奏风格以柔和淡雅的细乐为特色。

扬州道教正一道法事活动坛场还有内坛与外坛之分,内坛主要为扬州正一道士在宫观内所举行的修持活动,演法时乐队列于坛前左侧,高功立于坛前,主要采用坐乐形式;外坛为扬州正一道士为民间丧事所举行的法事活动,演法时文场、武场乐队置于坛前两侧,文场主要采用立乐形式。扬州道教法事活动形式还有早朝、午朝和晚朝,早、晚朝所使用的音乐多为套曲形式。

扬州道教音乐的发展手法主要有呼应、正反合、变奏、循环、对比、拆头等等,在曲式结构上可分为散曲和剧曲,散曲则分为小令和套数,曲式结构多以三段体和二段体为主。

现今扬州道教音乐早在 1958 年前后即引起专家、学者的重视,并在当时由扬州市文联的部分音乐工作者对其展开了搜集与研究。特别是近年来,朱瑞云先生根据扬州道教传人孙归源口述,记录和整理出扬州道教音乐曲谱,分成齐奏曲集、唱赞曲集和合奏曲谱加以辑录,其中《贺圣朝》、《朝天子》、《锦衣香》、《四季道情》等是其代表性的经韵。扬州道教音乐曲谱全面而系统地展示了扬州道教音乐的风貌与特色。

六、上海道乐

上海道教历史悠久,其年代可上溯至宋代。《松江府志》、《江苏金石记》、《绍熙云间志》等文献记载,松江在南宋绍兴三十一年(1161 年)建有“松鹤观”,嘉定在南宋绍兴戊子年(1228 年)建有“集仙宫”,上海十六铺在宋咸淳八年(1272 年)建有“丹凤楼”等等,这些宫观均为现上海道教宫观之雏形。

上海地区的道教,历史上诸派混融。早年上海民间的职业性、半职业性道教班社较多,属正一道体系。上海宫观传布的道教则多属全真道,并以“海上白云观”为其代表。上海“海上白云观”自全真派道士徐至成发端,建于清光绪八年(1882 年),原名雷祖殿,后更名为“海上白

云观”。“海上白云观”在历史上曾有过两次大的扩建工程,一是在光绪十二年(1886年),一是在光绪十九年(1893年)。两次扩建先后建成斗姆殿、斋堂、客堂和三清殿、吕祖殿、丘祖殿等。光绪十四年(1888年),徐至成在北京获明版《正统道藏》八千余卷,供奉于“海上白云观”藏经阁,“海上白云观”亦被视为北京白云观的下院,其宗教生活和律制沿用北京白云观戒制。但在1949年以前,由于社会动乱和宫观自身管理不善,“海上白云观”道教一直处于道俗混杂,十分困难的境地。自1978年以来,随着上海道教活动逐渐得以恢复,“海上白云观”在上海乃至全国道教界名声大振,现已成为上海道教研究、教务活动、人才培养和对外联谊的中心之一。

上海道教在历史上曾受到茅山与龙虎山道教的影响,并且与当地民众的生活关系密切,属正一道系统。上海道教现存主要有“上海城隍庙”、“松江东岳庙”、“海上白云观”、“南汇东岳庙”、“朱家角城隍庙”、“青浦城隍庙”、“崇福道院”、“浦东三元宫”等道教宫观。由于地理环境的影响,上海地区道乐充分体现出南方、尤其是江南正一道科仪音乐的特色。

现今上海地区道乐在形式上可分为声乐与器乐两大部分。声乐即韵腔,根据曲牌名称不同,可分为步虚、颂、赞、偈等形式。常见曲目有《步虚》(多首)、《祝香颂》、《香赞》、《香偈》、《香水偈》、《送表偈》、《献供偈》、《三宝偈》以及其他诸如《风入松》、《三信礼》、《三符命》、《上斋》等等。其诵唱方式有咏唱、吟唱、念唱等。器乐部分分为细乐与粗乐,细乐由笛、箫、二胡、三弦、琵琶、阮等乐器加上钟、鼓、铛、鐃等打击法器组合而成;粗乐由唢呐、锣、平锣、铙、钹、鐃等乐器和法器组合而成。在道教仪式中,无论粗乐还是细乐,钟鼓都起着十分重要的指挥作用。上海地区道乐按所属区域可分为“西乡”、“东乡”和“市区”三区道乐,各区道乐特色不尽相同,“西乡”(主要涵盖嘉定、松江、青浦、宝山等地区)道乐受京、昆戏曲和苏南吹打的影响,音乐风格较为粗犷;“东乡”(主要涵盖南汇等地区)道乐多显细腻柔和;“市区”(主要涵盖道教宫观)道乐则庄严玄幻。

上海地区道乐的特点突出,个性鲜明。上海地区道乐与江南地方

音乐存在着紧密的联系,道众在演乐时都十分注重借鉴江南民间音乐元素,在长期的道教科仪活动中,形成了独具特色的道教音乐风格。其主要表现在:曲调徐缓典雅,缠绵抒情,方言念唱,具有浓郁的吴越文化气息;特性曲调贯串唱腔,连接句幅,稳中有变;韵腔曲牌内容丰富,繁简相宜且多擅调性变化;曲调中多装饰音,称为“加花字眼”,速度比较缓慢,庄严华丽;音乐伴奏上注重拉弦和弹拨乐器的运用,并以曲笛、钟鼓为主奏乐器,特色乐器相间出现,乐器配制丰富多彩。

随着上海地区道教音乐活动的不断深入,2003 年经上海市道教协会、上海城隍庙住持陈莲笙道长倡议,成立了由吉宏忠道长任团长,陈大灿先生任艺术总监的上海城隍庙道乐团。该团成立以来,道乐演练和对外文化交流活动十分频繁,为推动上海地区乃至全国的道乐发展作出了积极的贡献。



图5 (上海道乐团 作者摄)

七、台湾地区道乐^①

· 台湾地区的道教信仰源远流长,受中国传统特别是闽南文化的影

^① 参见吕锤宽《台湾道教音乐源流略稿》(《艺术学》,1989 年第 3 期)及其有关论著。

响深厚。据不完全统计,全台祭祀道教众神的宫观多达四千余座,道教信众约五百万人以上。台湾地区的道士主要来自大陆福建的漳州和泉州等地。早在20世纪50年代,以正一派道士为骨干成立了台湾省道教教会,第六十三代天师张恩溥任前数届理事长。台湾道教依地理方位分为南、北两派(亦可细分为中部、南部和北部),都属于天师道正一派。其科仪多沿自闽南漳州、泉州道教演仪的闽南系统,但无一本科仪相同。台湾道教音乐的传承方式主要为口传心授,由于传承方式的独特和授业道士的功力差异,其科仪的音乐风格也迥然不同。中部与南部的道教科仪大致相同,道曲尚阴柔,唱念之时抑扬顿挫;北部道曲崇刚健,唱念之时注重字正腔圆。在表演体系上,中部、南部表演颇为宏大,经韵结构缜密;北部表演则规模较小,经韵结构亦较松散。在科仪的经文方面,中部与南部常用的均见之于《道藏》,如《步虚词》、《散花词》、《三清乐》、《三启颂》等,在科仪的表演形式、法事规模、经韵诵唱等方面,其道场的宗教性气氛都较强,音乐具有庄严肃穆、缥缈玄幻的特点;而北部的科仪属闽南民间宗教仪式,民间气息较浓,音乐具有活泼欢快、清新质朴的特点。

台湾道士有红头道士与乌头道士之分。红头道士(做法事时戴法冠,但在收魂或祭方时,要用红布巾包头,故名)一般分为天师派、老君派、灵宝派、神霄派、闾山三奶派等;乌头道士(主要从事丧葬礼仪活动)一般分属茅山派、清微派、武当道系等。

现今的台湾道教音乐被广泛应用于斋醮科仪之中。台湾道乐的声乐形式根据歌唱方式不同分为“吟”、“引”、“曲”三种。“吟”无乐器伴奏,以简单的旋律配以自由、无固定拍法的节拍歌唱,吟咏的节奏长短随曲文、句法而定,犹如唐诗、宋词之吟唱方式。吟又有一般性吟唱和说白夹唱之分。一般性吟唱时,整段词文全用吟的方式,其调较低,加上舒缓的节奏,从低沉的音韵中衬托出高功庄严的法事。说白夹唱的方式,用吟的地方常随道士功力的深浅而不同。“引”为加伴奏的歌唱,唱法与“吟”近似,唯其歌词有一定的形式与格律,每段词有固定段数、句数和字数,还有一定的韵脚,犹如宋词中的“引”或南北曲中的“引子”,这种唱法俗称“牵调”或“牵曲”,意为将一支曲调引长歌唱。如台

湾中、南部道曲属引子曲者,唱词都有一定的格律,像《道场进茶》、早朝科仪中的《茶赞》三首。“曲”与南北曲的正曲相似,是具有一定拍法的歌曲形式。它有一定长度的乐拍与乐句,只要歌词的格律相同,即可以用同一曲调填之。实际上这种“曲”已经“曲牌化”,如《步虚词》、《道赞词》、《三启颂》、《雁过沙》等曲,所以同一曲调均有三至四首以上不同的歌词。台湾道乐的器乐形式根据演奏形式的不同,可分为“吹打音乐”与“锣鼓音乐”两类。吹打音乐多以唢呐曲牌与锣鼓牌子联缀而成。开始由锣鼓奏一段,接着是两支唢呐演奏曲牌(旋律中夹有鼓点),这样锣鼓段与唢呐曲牌循环反复,其演奏长短因牌子而定。锣鼓音乐,主要用于道教科仪动作性较强的法事。如中南部科仪之《召四灵》的舞剑、《禁坛》的“收禁命魔”,北部科仪《敕水禁坛》之“召四灵”、“敕水”、“敕剑”。锣鼓音乐常常与唢呐音乐相联并用。台湾道教科仪音乐中使用的乐器,尤其是后场使用者,均系民间音乐中常用乐器,主要有唢呐、小唢呐、壳子琴、秦琴。其他还有扬琴、笛子、箫、太广弦、和弦等,现今也有加上电吉他或电子琴。锣鼓乐类有单面鼓、堂鼓、板、小钹、大钹、小锣、大锣、铜锣、单音、响盏,有的还加双音、叫锣等。另外还有木鱼、法铃等法器。

近年来,台湾地区的道教音乐文化活动十分丰富,与大陆的道教音乐文化交流也十分频繁。如2005年7月,应台湾“中华道教总会”的邀请,四川青城山、湖北武当山、江西龙虎山、苏州玄妙观、成都青羊宫等组成的大陆道教音乐团,由国家宗教局郭伟司长担任顾问,中国道教协会副会长张继禹担任团长,赴台参加以“蓬莱仙韵颂太平”为主题的海峡两岸道教音乐会,巡回演出及文化交流行程达半月之久。此次道教音乐汇演为近年来两岸规模最大的一次道教音乐盛会,极大地推动了两岸道教文化的交流,也进一步增进了海峡两岸人民的友谊。

八、澳门地区道乐

澳门原属于广东省香山县(今中山市)。早在宋朝时,道教就已传入香山地区,并建有宫观道院,崇拜三清(即玉清原始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊)和鲁灵光、玄武、东岳大帝、城隍、康王等道教众神。

明清时期,香山地区的道教活动颇为盛行,推动了澳门道教信仰的扩展。相传道教流入澳门的时间可追溯到明宪宗成化年间(1465—1487年),那时在澳门岛就建有妈祖庙,迄今已有五百多年的历史了。另外于三巴门建于1891年的吕祖仙院,亦为澳门道教的重要史迹。

澳门文化多元,宗教信仰十分自由,各种宗教信徒接近澳门总人数的90%,宗教信仰的社会基础十分广泛。所信宗教多是儒、释、道三教混融,也有一些民间传统信仰。在澳门民间信仰中信奉多神,以对观音、天后、关帝的信仰普遍,尤以对妈祖崇奉更甚。妈祖又名天妃、天后,是道教供奉的海上尊神之一,在东南沿海一带有着众多的信众。据传妈祖原名林默娘,于宋代出生于福建莆田的湄州岛,少时秀美聪颖,长大成人后,通晓医药,治病助人,颇受当地百姓信赖。因在一次海难中捐躯而羽化升天,后海上渔民每遇灾难均仰慕妈祖救护而祈求逢凶化吉,久而妈祖遂成为海上公认的护佑神。由于澳门地处东南沿海,早期居民多以渔业为生,故对妈祖倍加崇敬。妈祖在我国澳门、香港、台湾及东南亚地区仍极受崇拜,由此形成了信仰妈祖的道教文化圈。此外,在澳门地区所信奉的朱大仙、三婆神、洪圣爷、水上仙姑、悦城龙母,亦是澳门道教文化中的重要海神信仰。

传入澳门的道教主要是正一道派,道士一般不出家,平时应信众之邀只做一些拜忏、超度、荐亡之类的科仪。由于其活动多与民间习俗相结合,如四月八的“舞醉龙”、七月鬼节的“烧街衣”、九月二十八的纪念华光大帝、腊月二十四的“祭灶神”等,也有东家请道士插科打诨,以兴个热闹、图个吉利。特别是每逢农历的春节与三月二十三的妈祖生日,妈祖庙更是香火不断、乐声不歇,从除夕午夜起,信众就络绎不绝前来烧香还愿,祈福平安。尤其在妈祖诞生前后,庙前还要搭起大帐篷,不仅举办道教科仪活动,而且还要上演神功戏,更是热闹非凡。

现今的澳门道教系由广东香山等地传入。由于特殊的地理环境,十年的“文化大革命”运动未对澳门道教活动产生太大的冲击和破坏,其科仪音乐也相对完整地保留了昔日广东正一道音乐传统,所以其科仪音乐与广东一带的正一道乐相似,并以吟咏(诵、念、举、唱)为主,辅

之以铛、鐃、磬、铃等法器间奏,在咏唱时也有以唢呐伴奏与过场,少有管弦参与。常用曲目有《步虚》、《志心朝礼》、《吊挂》、《四季偈》、《三稽首》、《大赞》等。

近年来,澳门的道教音乐活动在澳门道教协会监事长吴京意道长和澳门道教协会副监事长区均祥道长的关心下,呈现出生机勃勃之势。如2002年1月,澳门道教协会成功举办了第一届道教音乐会,区均祥道长与香港道乐团联袂演出;2002年9月,澳门道教协会成立澳门道乐团,主要展演澳门正一派科仪音乐;2004年1月,澳门道乐团赴新加坡参加“第四届道教音乐汇演”深受好评;2005年1月,澳门道乐团参加“庆祝澳门回归五周年活动”获得广泛赞誉等等^①。这些道教音乐活动的开展,对继承和弘扬澳门道教音乐文化传统,扩大澳门道教文化交流产生了积极的作用。

九、洞经音乐

道教音乐在其流传过程中,不仅流向了广大的汉族地区,同时也流入了边远地带的兄弟民族之中,“洞经”即是道乐传入南国云南丽江之后,与当地纳西族的音乐相融合而形成的一个特殊乐种。

据调查,洞经音乐乃是明清之际传入丽江的,在清代逐步完善、普及并有所变异。“三洞经文”系宋元之际由四川传入云南丽江。《道藏》收录有元代道士张仲寿于至大四年(1311年)所作的序文:“大洞仙经,盖西蜀之文,中原未之见也。”说明这里的经文是四川传本。丽江洞经音乐的经腔采用“广成南韵”。四川的南韵经腔是晚唐五代的道教学者广成先生杜光庭制定的,杜光庭系江西龙虎山上清宫、江苏茅山“上清宗坛”等天师上清系统的经腔、符箓、醮坛科仪的传人与集大成者,并将江南经腔传播到四川。清代乾隆年间的青城山道士陈仲远(又名复慧,号云峰羽客),精心研究杜光庭的《道门科范》,结合杜光庭以来八百年间道教科仪的变化发展,撰成校正性的科书《广成仪制》数十种,

^① 参见吴镇堂、陈志莲《澳门道乐团与澳门道教科仪音乐》,《上海道教》,2005年第2期。

使“广成南韵”经腔流播川、滇,产生极大的影响。清光绪《丽江府志》亦载:丽江木氏土司从浙江请来了张姓大道士,以主持丽江文昌宫、大宝积宫等处的道坛科仪,木氏还与张道士共诵《皇经》。据称此张道士是张天师后裔、三十一代天师的后人,后成为纳西族的一员,其子孙已加入纳西族。其所用经腔,仍是“正乙天师腔”,与“广成南韵”同源。

洞经音乐传入丽江后,得到了能歌善舞的纳西族人民的喜爱,并组织了“洞经会”,俗称“谈经班”。洞经谈演,按办会地点分为“宫观会”与“家庭会”两种。宫观会有:“四季会”:即每年的二月初三文昌圣诞,八月初三文昌文圣会,此二会在文昌宫举行;五月十三武圣会,六月二十四关圣圣诞,此二会在关帝庙举行,一般办会三天。“三元会”:正月十五上元会(亦称天官会),七月十五中元会(亦称地官会),十月十五下元会(亦称水官会),还有九月初一朝斗会,为地方禳灾度厄,庙宇落成安龙垫土,追悼烈士等。“家庭会”有私家做寿、求子、祈福、消灾、新房落成、丧事超度、做斋等。

丽江洞经音乐是经腔与细乐的结合。四川与云南各地的洞经乐队,往往使用唢呐,习称为“大乐”,唯有丽江洞经乐队,从来不用唢呐,其演奏的音乐古朴醇美而又恬雅,所以又称为“洞经细乐”。长期以来,这种华夏古韵与纳西族音乐文化的相互影响、渗透,直至完全融合,形成了具有独特风格的纳西古乐——丽江洞经音乐。这种“活的音乐化石”经道教为载体传承到今天,现经宣科先生等人的弘扬,已成为云南丽江引人瞩目的“千古绝唱”。

除丽江洞经音乐外,在云南巍宝山下的巍山彝族回族自治县,至今流传着一种有800余年历史的民族民间古乐——“南诏雅乐”,亦属洞经音乐。早在东汉时期,道教即对巍山彝族的宗教信仰产生影响。《巍宝山志》中有彝帅孟获之兄弟得汉人良方妙药以济世度人的记载。道教文化与彝族宗教信仰交织融合,使得彝族宗教信仰中的祖先崇拜与民族神敬仰彼此交融渗透。巍山是我国唐朝时期南诏故邦的发祥地,据考此地在唐时便建有道教宫观。“南诏雅乐”俗称“洞经古乐”,其不仅吸取中原文化和宫廷音乐及道教音乐的元素,同时又融合了当地民

族民间音乐的风格特色,具有古朴典雅、含蓄深沉的风格特征。“南诏雅乐”多为古器乐合奏曲,使用的乐器主要有瑟、箏、古琴、笙、箫、笛、青铜锣、磬、钹等民族乐器。“南诏雅乐”还曾为世人了解云南洞经音乐起过积极的推动作用。据云南省巍山县洞经古乐团团长殷俊华及洞经音乐专家唐鑫馆员等向笔者介绍^①:云南音乐集成工作起步较早,1986年9月,云南群众文化馆便着手开始收集南诏古乐,1987年经音乐工作者努力将所收集的南诏古乐搬上舞台。1988年8月,巍山南诏古乐作为云南民族民间音乐的代表,应邀参演由中国科学院在北京举办的《第二届国际世界语科技学术会议》,其演出引起世界各国代表的强烈反响。中央人民广播电台为此专门录制了《古乐逢春喜新生——介绍云南省巍山洞经古乐》的专题音乐节目,此举成为云南洞经音乐在首都北京的首次展演,也开创了云南洞经音乐冲出云南红土高原走向世界的先河。



图6 (云南省巍山县洞经古乐团 作者摄)

^① 2004年8月2日,笔者赴云南巍山开展田野工作期间,当晚于该县“醉茶房”就云南洞经音乐采访云南省巍山县洞经古乐团团长殷俊华及唐鑫等人。

道教宫观在我国分置于不同区域,道教音乐活动影响广泛。就正一道乐而言,除正一宫观道乐外,散居民间各地的正一道士为数众多,他们将道乐与当地民间音乐紧密结合,致使正一道乐百花齐放、异彩纷呈。如现在河南各地,尤其是广大农村地区,近几十年内,在宗教音乐方面有一个突出的变化,从艺人员由纯宗教性质向民间职业化乐班方向演变,尤其明显的是20世纪80年代以后,不少原来曾在道观中从道的乐手们,多数已经还俗成家,带头在民间组织乐班,为民间丧殡服务,正一派道人尤为如此^①;又如现今出家道在内蒙古自治区逐渐衰落,但火居道的道场法事依然活跃在民间。农村的丧葬祭祀亡灵大都要请火居道道场乐班诵经吹打,以表示对死者的怀念之情^②等等。本节未及的宫观或地区特别是《中国民族民间器乐曲集成》各地方卷中收入的正一道乐情况,将在以后章节中另述。

第三节 正一道乐与火居道乐

火居道在元代就已经存在,明俞汝楫《礼部志稿》卷三十四《僧道禁例》云:“洪武中僧道不务祖风,及俗人行瑜伽法。称火居道士者,俱有严禁。”火居道士又称“火居子”、“火居仙”,这是对居家道士有妻室子女者的称谓。火居道从属于正一道系统,这类道士虽奉香火但仍食人间烟火,不脱家室之累,在历史上多以民间法师的形象呈现于世间。火居道士虽法术不高,但由于能更多地参与民间祭祀活动,涉足世俗生活,广泛活跃于城镇与乡村,因而深受各地群众的信赖。明代以来火居道士的数量不断增多,在民间得到一定发展。清代,随着道教世俗化进程的不断加快,道教进一步向民间扩散,从而也促使更多的道众转向民间而成为火居道士。近现代以来,各地火居道士人数进一步扩大,尤其

^① 周斌:《道教音乐述略》,载李书印主编《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》第1378页,中国ISBN中心,1997年。

^② 王俊杰:《道教音乐述略》,载王世一主编《中国民族民间器乐曲集成·内蒙古卷》第1100页,中国ISBN中心,2001年。

是江南一带散居民间的火居道与日俱增,南方有些省份的火居道人数高达数万人以上。

火居道士的世俗性特点和民俗性特点较强,平日大多散居民间,日常生活与普通百姓相差无异,唯有举行宗教仪式时,才显示其道士身份与本色。如“辽宁火居道士均有家眷,不住庙,仅参加本村、屯某一道观的活动。他们会念经文,会奏法器和笙管,常以道士身份参加民间红白喜事活动。由于他们生活和活动在民间,特别是常与民间鼓艺人联袂,故道教笙管乐与民间笙管乐的关系极为密切,在长期相互传授与吸收的过程中,两者区别已微乎其微”^①。火居道士是将宗教信仰活动与民俗活动兼容结合的实践者,在世俗民众心目中,火居道士和蔼可亲且能济世度人。正因为如此,火居道士不凭宫观那种炫耀神威的高大殿堂与信众崇拜的偶像来慑服信众并祈求神的保佑,而是以自己多彩的科仪艺术魅力来影响人们的好尚,因此他们的身份实际上更接近于民间艺人。由于火居道士大多通晓道经仪范,且艺术造诣和音乐表演水平较高,故在民间具有广泛的群众基础并享有一定的威望。火居道士所做的道场与宫观道士所做的道场,在形式和方法上大致一样,但其伴随仪式所用的音乐特点并不完全相同,从而形成了正一道乐体系中宫观乐派和民俗乐派趋同存异的现象。

火居道音乐色彩纷呈,常有“三里不同道,十曲九不同”之说。火居道士散居民间,其活动与民间习俗紧密结合,如各种民间岁时节日活动,人们朝山拜顶活动,这些活动不仅是一种纪念性的聚会,也是一种有节日氛围的群众性的娱乐活动。这一切都使得火居道士必须运用多种艺术手段来表达信众的意愿与需要。因此,火居道的音乐具有鲜明的地方性。火居道士与当地民众交往接触十分广泛,他们熟悉民情,对群众的习尚与对音乐文化的需求十分了解。他们在利用做道场这一活动中,为了最大限度地招徕信众,以达到事神、娱人的效果,就必须把艺术的触角伸向民间,采用当地流行的、为民众所喜爱的民歌、戏曲及器

^① 乔永君、杨久盛:《道教音乐述略》,载丁鸣主编《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》第1270页,中国ISBN中心,1996年。

乐曲牌,经过一番修饰,使之染上一层宗教的色彩,而融入道教斋醮科仪音乐之中,从而实现宗教性与民俗性的有机统一。其科仪除内容具有道教的一般特点外,在音乐形式上与民间俗乐基本一样,实际上是一种以道教为形式的民俗音乐活动,其音乐的地方特色是不言而喻的。火居道音乐十分丰富,各地均有所不同,因而也形成了“十曲九不同”的特点。

火居道多以做外坛法事为主,并广泛活动于城镇与乡村,它的音乐十分丰富。如“由于甘肃地域较广,各地道事活动不大相同。特别是正一道人多散居于城乡各处,故在科仪活动方面颇不一致,在城市,大型道场有时与全真派联合举行,亦有单独举行的。农村的正一派道人,多系父子、亲属、邻居相承袭,传授教义经课,也有少数实行拜师授冠的仪式。活动方式上,陇东、陇南、中部地区,多系师父一人带几位徒弟活动。平日各安生业,群众有事时,他们往往在周围数十里之内奔波,做道场诵经”^①。火居道士的演奏技艺也较高,演奏的乐曲多显得华丽、热烈、欢快,有着浓郁的民间气息。据笔者对《中国民族民间器乐曲集成》一些地方卷本的统计发现,火居道士在道场音乐方面往往根据当地群众所需来安排仪式和音乐。例如内蒙古的火居道法事科仪活动主要用于“白事”即丧葬活动。其传统道场活动有大、小规模之分。大法事时间七昼八夜,共计 28 堂仪式,主要有预报、迎经、取水、借杆、扬幡、悬灯、游莲、过桥、五献、拾献、三尊酒、沐浴、超亡、观灯、祭灶、午朝进表等等;小法事即“坐夜法事”,共有 9 堂仪式,先后顺序为预报、迎经、取水、扬幡、悬灯、过桥、沐浴、超亡等等。无论大、小法事,虽其中仪式环节繁简有别,但在音乐上多运用当地流传的民间乐曲。在音乐功能上,他们根据当地群众的意愿和好尚,还将一部分音乐专用于超度即“唱给死人听”,另一部分音乐则“唱给活人听”,以取悦于围观群众,因而颇受欢迎^②。又如湖北

① 郝毅、郑立明:《道教音乐述略》,载郝毅主编《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》第 628 页,中国 ISBN 中心,1997 年。

② 王俊杰:《道教音乐述略》,载王世一主编《中国民族民间器乐曲集成·内蒙古卷》第 1101 页,中国 ISBN 中心,2001 年。

谷城的火居道,从打击乐器看,演奏形式灵活多样,机动性强,少则二三人,多可达五六人,所用打击乐器依人数多寡而定,但铙、鐃、钲子、鼓四件是必备的。打击乐器有大铙、三指、四指、五指、三喻、大鐃、小鐃、外坛鐃、三音钲、五音钲、九音钲、铃子、钲子、吉子、包包囊、鼓、木鱼、磬等。在曲牌的结构上,乐曲之间的连接与转换都十分自由、灵活且富于即兴性。而荆山一带现存的“巫音”与“端公扛神”,与当地的祭祀、禳灾、祈福、庆丰等民俗活动结合得也十分紧密,特别是每年农历正月初九至十三为“送会香”,荆山周边的群众都要朝拜火神庙,打着旗幡,抬着半幅鸾驾,以及全猪全羊、豆腐、糍粑等贡品,还有贡香,并请火居先生打醮、念祭文、烧文书,巫音乐班跟随,场面壮观,十分热闹。端公举行法事,按一天一夜或三天三夜地进行迎神、安位、上香、喜神、送神等法事活动;也有按斋主的意愿,或祭奠亡灵,或禳灾避祸,或驱邪降魔,或添口增寿等。肃穆的诵经声,伴之以法器的敲击声,配合扭摇、飘逸的舞姿,隐现图腾时代气氛,这也是一种“道不离俗”传统的体现。

正一道与火居道如此亲密的渊源关系,在音乐上也体现得具体而鲜明。总的来说,正一道乐系统与火居道乐系统之间构成一种立体的、多层面的格局,其结构见下表:

表 1 正一道乐与火居道乐比较

层 次	对 比	特 点
第一层面	不同地区与不同宫观的正一道乐	“异彩纷呈”
第二层面	正一宫观道乐与民间火居道乐	“仙曲俗用”
第三层面	不同地区的火居道乐	“三里不同道,十曲九不同”

上表中的不同地区与不同宫观的正一道乐、正一宫观道乐与民间火居道乐以及各地火居道乐之间,其音乐均有着各自的风格,从而形成了正一道乐与火居道乐百花齐放、异彩纷呈的特点,其彼此之间的音乐形态比较也将在以后章节中另述。

此外,如湖南的“应门”、湖北的“端公”、江苏的“音和”、福建的“师公”、甘肃的“先生”、四川的“行坛”和云南的“洞经会”等即是这种状况。火居道音乐活动均充分利用当地的民俗风情和地域音乐文化,有的甚

至将道教文化与当地音乐文化镶嵌合一。如“福建火居道音乐多与当地戏曲音乐以及其他民间音乐形式紧相关联,并吸收当地戏曲音乐及其他民间音乐的曲调,填上道教内容的唱词来歌唱”^①。这无疑是一种“仙曲俗唱”的形式,只有这样,才能充分展示出火居道特有的艺术才能而为当地群众所喜闻乐见。

^① 王耀华:《道教音乐述略》,载吴凤章主编《中国民族民间器乐曲集成·福建卷》第2425页,中国 ISBN 中心,2001年。

第二章 正一道音乐的类别与乐谱

正一道以斋醮、符篆见长,其斋醮包含内容甚多,主要有设坛、画符、念咒、鸣鼓、发炉、降神、迎驾、表章、诵经、赞颂、青词、步虚等。因此,配合这些法事活动的音乐也十分丰富。但由于法事情节不同,音乐的组合也十分多样。如为表达道众虔诚的祈祷心愿,需要咏唱持诵各种韵腔;又如为了配合法师行法时腾云驾雾、呼风唤雨、踏罡步斗、降妖捉鬼的各种宗教动作的需要,需演奏大量的器乐曲牌,其中除专用曲目之外,亦有少数的世俗曲牌。这些民间音乐进入玄门之内,与钟鼓之声结合,呈现出明显的地域性音乐文化特色。

第一节 韵腔与曲牌

一、韵腔

正一道音乐在体裁上可分为声乐和器乐两大类。声乐形式道内习惯称之为“韵腔”,有些正一宫观还分为“颂”、“赞”、“步虚”、“偈”、“咒”、“符”、“诰”等格式。

“颂”、“赞”有“赞美”、“赞颂”之意。《道教义枢·十二部义》训“赞”以表事,“颂”以歌德,谓之“赞颂者,如五真新颂,九天旧章之例”。道教音乐中的“赞”,可作引见、辅助和赞美解,大多是韵腔中的阳韵(主要指用于内坛祭典仪式中的韵腔),如《大赞》、《小赞》、《中堂赞》、《送化赞》、《三尊赞》、《圆满赞》等,为对诸神、诸仙功德的赞美称颂。“赞”类韵腔,旋律优美,结构严谨,一般篇幅不大,常为多段唱词,使用同一曲调,反复诵唱。

“步虚”,亦称“步虚韵”、“步虚声”,是道教诵经时最具代表性的一

种韵调,它是用以讽诵步虚词的腔调。寇谦之《云中音诵新科之诫》中即有步虚声之记述。步虚词章,历代道士、文人多有选作,词章皆为五言诗体。韵律为一字多音,声韵优雅、悠长、缥缈,多虚声,犹步云端。《道书援神契·步虚》云:“古者祭祀歌舞章或歌毛诗。今法事长吟,本诸此也。《书》曰:声依永律和声。”这系指“步虚”是在高功演法招将时配以罡步的一种韵调名称。

“偈”,源于佛教,为“偈陀”(梵文 Gatha)之简称,意译为“颂”。道教的偈多以四言、五言、七言为句,四句为一偈,内容大都是赞颂功德之词,用于各种科仪活动,如《香偈》、《水偈》、《刀兵偈》等。

“咒”,有“祝告”之意。是向诸神众仙的祝福与祷告,同时也向修持者、信徒及香客、斋主表达祝愿之情,如《卫灵咒》、《八大神咒》等。

“符”,《清微言降大法》中云:“符者天地之真信。人皆假之以朱墨纸笔,吾独谓一点灵光通天彻地。”可见“符”是道教驱役鬼神以至人神合一的秘文。在道教科仪中常用的《断罡符》、《开天符》即是祈祷行法之辞。

“诰”,即自上而下告之,是一种训诫勉励的文体。道教有各种宝诰,众神诸仙各自都有一尊圣诰。诰文即常述该神功德和威力。如在茅山道场中的《三茅诰》,系茅山祖师“三茅真君”的宝诰。

道教音乐的“韵腔”因不同的科仪内容而情形各异,时而庄严肃穆,时而缥缈玄静,时而威武雄壮,时而热烈欢快。演仪者的诵经诵唱方式也就必须随着法事情节的所需而各有不同,从而形成不同的歌腔形态,一般分为:

第一,讽经腔。是一种近似念白的念诵,讽经时虽有一定的高低起伏,但还不是成型的韵腔。道士在演仪时常运用的具有韵律的经文道白和咒语即属此类。

第二,念咒腔。是道教科仪中念咒时形成的一种歌腔,其字数规范,音律稳定,节拍规整。道士有时将此称之为“棒棒经”。

第三,诵诰腔。是一种曲调简练,落音规范的韵腔。其各乐句的节拍,与诰文的词格结合得十分紧密,并依诰文词格而定。音乐起伏曲折不大,音调平稳规整,呈现一种似念非念、似唱非唱的形态。如道众常

使用的“宝诰腔”即是如此。

第四,咏唱腔。是一种唱法细腻,具有抒情表意特点的韵腔,是道教音乐中的精品,它的旋律性强,曲调最优美,也是运用最多的一种韵腔。如《澄清韵》、《步虚》等。

二、曲牌

器乐形式在道内习惯称之为“曲牌”。正一道音乐的“曲牌”也可以根据其用途的不同分为“正曲”和“耍曲”。

“正曲”运用于道教科仪之中,是法事科仪活动不可缺少的重要组成部分,其运用的位置和作用都具有不可替代性。因此正曲在道众心目中无比神圣,演奏时必须“照本宣科”和“行礼如仪”,以示道众的虔诚之意。

“耍曲”运用于道教科仪的开头和结尾处,主要起着聚集人气的的作用。这类“耍曲”有着很强的娱乐性,往往是道众采取当地民间喜闻乐见的形式,借助音乐方式进行宣教布道和寓教于乐的重要手段。

正一道音乐的“曲牌”在道教科仪活动中有着十分重要的作用,诸如为配合道教法师行法时的腾云驾雾、呼风唤雨,或高功踏罡步斗、穿花舞剑等形体动作伴奏及渲染道场气氛、招徕观众等均需演奏不同的器乐曲牌音乐。道教科仪活动中的器乐曲牌音乐,从其科仪的实际运用看,大致可分为以下几种功能:

第一,启朝功能。这类器乐曲牌音乐常常用于科仪的启始。在道教的许多科仪中,多以器乐曲牌音乐开启坛场的仪式活动。

第二,连接功能。这类器乐曲牌音乐在道教科仪活动中常常是作为斋醮科仪中间的连接功能而使用,这些器乐曲牌音乐的出现,往往有其固定的位置和含义,它与道教科仪的内容有着紧密的联系。

第三,闹场功能。这类器乐曲牌音乐在道教科仪活动中有时用于道场正式程序开始之前,作开坛的准备,以招徕信众。

第四,结坛功能。这类器乐曲牌音乐在道教科仪活动中常作为科仪结束时的收尾音乐,以示科仪活动的终了。

第五,即兴功能。这类器乐曲牌音乐在道教科仪活动中除上述功能外,更多的时候,道士在斋醮活动中常根据科仪进行中的不同情节的需要,有选择地插奏不同情绪的器乐曲牌,以变化法事情节和渲染道场气氛。

正一道音乐的“曲牌”演奏班子的编制及演奏时的法器、乐器的配置,虽千变万化,但仍遵循一定的传统习规。其演奏形式亦可归纳为以下几种:

第一,大奏。这种演奏形式使用的乐器有吹管乐器,如唢呐、笙、笛等,常用的法器有大钹、大镲、大鼓、大锣等,主要用于雄壮、威武的场合。

第二,细奏。这种演奏形式常使用丝竹乐器,如笛、二胡、三弦、月琴等,法器有小鼓、小镲以及铛、铃等,主要用于安详、肃穆的祭祀场面。

第三,节奏。这种演奏形式主要是在丝竹乐器演奏的同时,用木鱼、小镲等小件法器在曲中时击时歇,相间出现,用作科仪中高功禹步与其他形体动作的伴奏。

第四,清奏。科仪程序中经韵与经韵之间作为插曲使用,也可作为唱诵某一首经韵时的间奏使用。

第五,击奏。这是一种只用法器的演奏形式,除用铛、镲、鱼、铃、鼓、磬外,还有大锣、小锣等法器。主要用于每一场法事的开坛或结尾,性质类似“闹台”。

在正一道科仪活动中,还有一种“法器牌子”。所谓“法器牌子”即是由纯法器(主要为打击法器)演奏的音乐。这种音乐特点鲜明,既可单独演奏,也可与道教仪式结合,从而形成一个有机的整体。

第二节 乐器与乐谱

一、乐器

早期的天师道音乐所用的乐器,以在道书中称之为“法器”的磬和

鼓等打击乐器为主。隋唐以来,增加了吹管、弹拨乐器,宋朝以后,又加入了拉弦乐器,使其具有相当的规模,形式也更加趋于规范。据明嘉靖(1522—1566年)中,江永年《茅山志后编》“道秩考”记载国醮登坛的道教科仪及科仪乐师的编制是:

唱念二十一名:知磬四名、正仪一名、表白四名、清道一名、宣读一名、词忏二名、引揖二名、手鼎二名、知钟一名、知鼓一名、待职二名。内坛奏乐一十五名:云锣一名、笙四名、管二名、笛二名、札二名、板二名、鼓二名。外坛奏乐一十五名:云锣二名、笙三名、管二名、笛二名、札二名、板二名、鼓二名。

在道教科仪音乐中,除钟、磬、法鼓被作为法器之外,手鼎、知钟、札、板等也已列入醮坛仪式音乐编制。

近代以来,正一道音乐所使用的乐器亦无统一的定制,除钟、磬、鼓等法器大致统一外,其他所用乐器大都带有地方性特点。如“在苏南(苏州、无锡、常熟)地区的正一道音乐中,它的乐器配置和演奏形式往往采用当地盛行的‘苏南吹打’;在上海地区的正一道音乐中,它的乐器配置和演奏形式往往采用‘江南丝竹’;而西安地区的正一道,往往采用‘西安鼓乐’;河北地区的正一道,往往采用‘山西八大套’;云南地区的正一道,往往采用‘洞经音乐’;四川地区的正一道,往往采用‘川剧锣鼓’;福建、台湾的正一道,往往采用‘福建南音’。如此种种,均与各地地方乐种一脉相承”^①。2003年,笔者曾应邀赴北京参加由中国道教协会和香港蓬瀛仙馆联合主办的“第三届道教音乐汇演”,所见“台湾高雄文化院国乐团”、“茅山道院道乐团”和“苏州姑苏仙乐团”等众多的参演团体之中,各地正一道所使用的乐器可谓异彩纷呈而各具特色。以下,我们以南方的江南地区、浙东地区以及北方的河北、山西等地为例,将各地区的正一道乐器组合与当地所流行的地方乐种作一对比,便不难发现各地正一道音乐所使用的乐器,除道教特有的乐器和打击法器外,其他多与本地民间乐器大同小异。

^① 甘绍成:《正一道音乐与全真道音乐的比较研究》,《道家文化研究》第九辑,上海古籍出版社,1996年。

表2 部分地区正一道乐器结构一览表^①

地 区	本地区流行乐种及乐器组合	道教乐器配置	备 注
上海地区	“江南丝竹” “丝”乐器：二胡、中胡、琵琶、三弦、扬琴等； “竹”乐器：笛、箫、笙； 其他乐器：板、板鼓、碰铃等。	细乐：二胡、三弦、琵琶、阮、笛、箫、钟、鼓、铛、鐃等； 粗乐：唢呐、大锣、小锣、大镲、小镲、板鼓等； 法器：铛、鐃、鱼、铃、磬。	道教活动以海上白云观、城隍庙和上海郊区正一道活动为主。
江苏地区	“江南丝竹”见上栏 “苏南吹打” “十番鼓”：鼓、板、云锣、笛、箫、笙、胡琴、小三弦等； “十番锣鼓”：“十番鼓”加大锣、马锣、小钹等； “粗吹锣鼓”：大唢呐的全套打击乐。	茅山：拉弦乐器（二胡、大胡）；弹拨乐器（三弦、琵琶、月琴、扬琴）；吹管乐器（笙、箫、笛、小唢呐）；打击乐器（铛、鐃、木鱼、磬、板鼓、大钟、大镲）。 苏州：拉弦乐器（二胡、板胡、提琴、三弦、双青）；吹管乐器（笙、箫、曲笛、唢呐）；打击乐器（云锣、大锣、小锣、大鼓、单皮鼓、钟、磬、钹）。	茅山道院乐器配置更多具有“江南丝竹”特点，而苏州玄妙观乐器配置则多与“苏南吹打”近似。
浙江地区	“浙东锣鼓” 打击乐器：五锣（个锣、争锣、尽锣、斗锣、丈锣）、三鼓（板鼓、小堂鼓、大鼓）、三大锣（马锣、乳锣、大锣）、小钹、大钹、水钹等。	拉弦乐器：二胡、板胡等； 弹拨乐器：三弦、琵琶等； 吹管乐器：唢呐、笛子等； 打击乐器：铛、鐃、木鱼、磬、板鼓、堂鼓、小锣、大锣、小钹、大钹等。	浙江道教乐器配置以浙江正一道“太极祭炼”科仪乐器配置为例。

^① 参见李民雄《中国民族音乐大系·民族器乐卷》，上海音乐出版社，1989年。

续表

地 区	本地区流行乐种及乐器组合	道教乐器配置	备 注
河北地区	<p>“河北吹歌” (管子为主) 吹管乐器:管子、海笛、梆笛、口笛; 打击乐器:小鼓、大鼓、铙、云锣、梆子等; 拉弦乐器:梆胡、胡琴等。</p> <p>(唢呐为主) 吹管乐器:唢呐、小唢呐、笙; 打击乐器:大鼓兼堂鼓、大钹、大铙兼大锣。</p>	<p>小乐队:笙、笛、鼓、木鱼、钹子、小钹、大钹、大铙等; 大乐队:大管、塌管、尖管、大钹、大铙、笙、笛、鼓、木鱼、钹子等。</p>	河北正一道打醮时所使用乐器组合与“河北吹歌”近似。
山西地区	<p>“晋北鼓乐” 吹管乐器:管子、笙、海笛、笛子; 打击乐器:鼓、小钹、大钹、大锣、云锣。</p>	<p>吹管乐器:管子、低音大管、笙等; 打击乐器:手鼓、云锣、钹子、大钹、大铙等。</p>	山西正一道活动多以大同为中心并辐射周边地区。

从上我们可以看出,各地正一道乐器配置均受地方器乐文化的影响。但相比之下,江南地区正一道使用的乐器多以笛、弦子、鼓、钹、笙、箫、云锣、大锣、小锣、小唢呐、二胡等乐器为主,音乐表现出清新明快的特点。而北方正一道所用乐器多以管、唢呐、笛、笙和打击乐器为主,音乐则显得热情奔放。下面以陈莲笙道长任主编、陈大霖先生任执行副主编所编辑的《上海道教音乐集成》(第一卷)为例,将正一道部分乐器和法器图示列举如下^①:

^① 图片引自陈莲笙主编《上海道教音乐集成》(第一卷)第14、15、16页,上海音乐学院出版社,2006年。



图7 大鼓

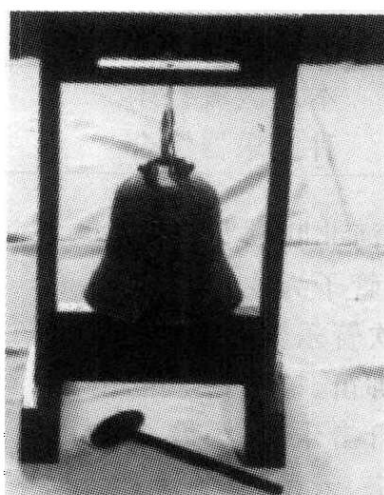


图8 小钟



图9 锣、钹



图10 磬、木鱼



图11 手鼓



图 12 中阮

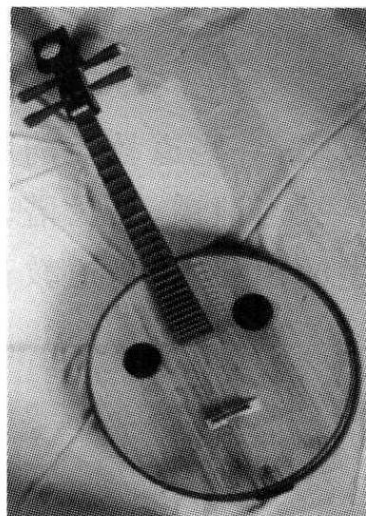


图 13 大阮

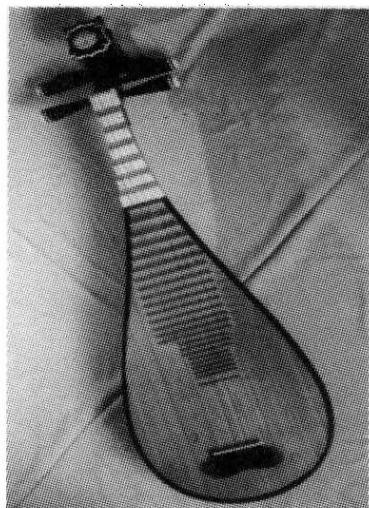


图 14 琵琶



图 15 三弦

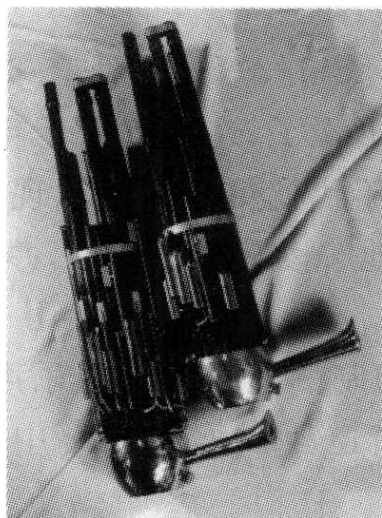


图 16 笙

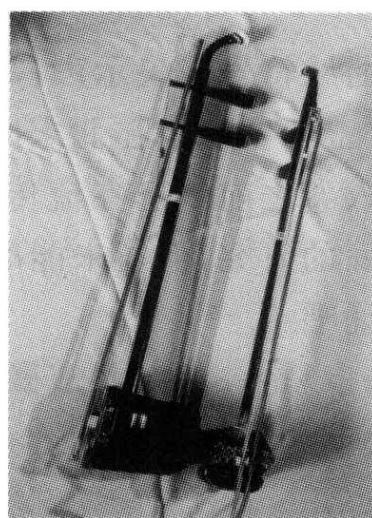


图 17 二胡

二、乐谱

自宋代以来,一些道教经韵版本中关于正一道音乐乐谱的记载颇多,诸如声曲线、当请谱、工尺谱、郎谱与坤僚谱等等。其中最具典型的《玉音法事》中的声曲线,是道教音乐一种古老的记谱法,如图:

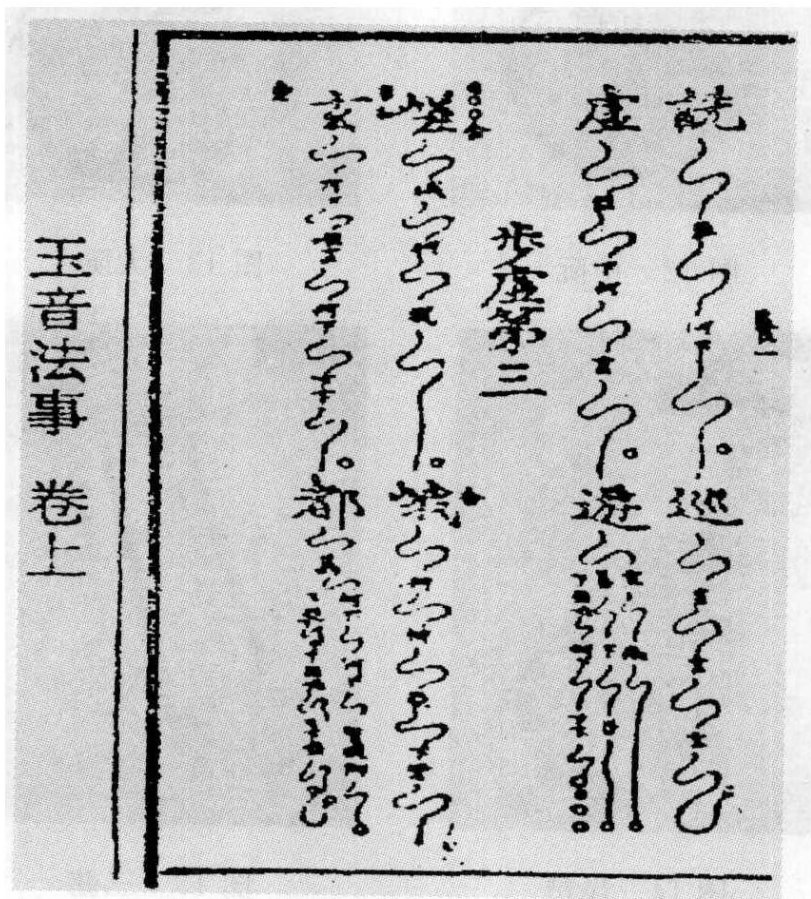


图 18

它是用曲线符号来表示声音的高低与长短的一种谱式。最早见于《道藏》中的《玉音法事》,在北宋时就出现了,迄今约有千年之久,若考虑到它还未入卷之前就已在流传,其年代就更为久远。现在虽有学者在从事这方面的研究,但还未能准确地解读其记写规律,并使人可以清晰地辨认与诵唱。

《玉音法事》是一部由北宋徽宗御制的道教法事音乐声赞谱集成。所谓《玉音法事》,陈国符先生在《明清道教音乐考稿》^①中说:“玉音谓

^① 陈国符:《明清道教音乐考稿》,《中华文史论丛》第二辑,上海古籍出版社,1981年。

御制,法事谓斋醮仪,玉音法事谓斋醮仪中吟北宋帝御制道词。”还有学者认为“玉音”即磬声^①，“法事”则指道教的斋醮仪式。总之，它是一部道教斋醮仪式中的音乐声赞谱。这部道乐声赞谱集成的形成过程，据陈国符先生在《北宋〈玉音法事〉吟（线）谱考稿》^②文中引成化刊本《玉音法事》云：

宋徽宗政和年间，道君皇帝（徽宗）御制长吟《玉音法事》，并短吟步虚词及玉虚殿格范促隐字步虚词。

教门辛卯岁（宋徽宗政和元年，即公元1111年）……淮东上阁门使黄冕得旨，宣左街道录徐知常，右街道录董南运（按在京道录院道官十二员内左右街道录各一员，主管教门公事）赴宣和殿，蒙恩召对。出御制御书《玉清》、《上清》、《太清》、《步虚》、《白鹤》、《散花》词共六十首，宣示久之。……继而圣语，令商运举咏六七字。同声吟和，莫非协应空歌大梵之音。……方恳请编入藏宝之际，俄降天语，许附大藏，永奉醮章。已而续降纶者，以御札墨笔赐徐知常收掌。……（知常）谨捧归蓬华，即告书玉虚（殿）通籍（仕宦新进）之士。先次传录，习咏（国符按：云习咏，当有吟咏格范），复命工装写成册，散布诸宫观，永耀琅函。

从上段文字中可以看出，《玉音法事》的最后成书年代大约在北宋道君徽宗时期，其中所收曲目是唐宋时期常用于金箓斋仪和黄箓斋仪的音声格范。

从《玉音法事》的曲目看，历时较早的是由东汉时的斋仪音乐演变而来。《广弘明集》卷一《吴主孙权叙佛道三宗》称道教斋醮“似俗酒脯棋琴行之”。六朝以后，北魏寇谦之改革天师道，制订了《云中音诵新科之诫》，这是正一派道教音乐较早的书面记载。经南朝陆修静撰订斋醮仪轨，这种音乐由此初具规模。至隋唐因斋醮音乐得到朝廷重视，创制道曲、道调，使道教斋醮音乐日臻完备。宋代则把南北朝、隋、唐以来的

① 参见孙晓辉《〈玉音法事〉曲目考释及其结构探讨》，武汉音乐学院1997届硕士学位论文。

② 载曹本冶、罗炳良编《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》，（香港）海峰出版社，1989年。

道曲，总汇成《玉音法事》三卷，用曲线谱记录留存下来。所以此书可以看成是道教音乐的第一部经韵谱集。

现存《玉音法事》，分为上、中、下三卷。上卷、中卷载赞词及曲谱，辑录道曲五十首，下卷载斋醮法事及赞词。

上卷有《玉京步虚词》十首中之第一、三、五三首，《金阙步虚词》一首，《空洞灵章》三首，《奉戒颂》一首，《三启》三首，《启堂颂》一首，《敷斋颂》（即《出堂颂》）一首，《大学仙颂》一首，《小学仙颂》一首，《焚词颂》一首，《山简》一首，《水简》一首，宋徽宗制《白鹤词》十首中之第一首。

中卷有宋徽宗制之《玉清乐》、《上清乐》、《太清乐》、《五言散花词》各十首中之第一首及其引曲，以及《七言散花词》一首，《起敬赞》、《三皈依赞》、《敷坐赞》、《开经赞》（《虚皇号》）、《宿命赞》、《三闻经颂》、《解坐赞》、《每遇斋华赞》、《唱道赞》、《华夏赞》（亦名《四声华夏》）、《请五师》（玄、天、经、籍、度）、《玄舆颂》、《请符使》、《送五师》（无谱，疑同《请五师》），还有促吟《步虚·太极分高厚》一首，《三塗颂》（太极真人《三塗五苦颂》）八首中之第一首，《斗经末句》、《礼十方》、《礼十一曜》、《举信礼声范》、《关灯举斗位》、《三捻上香》、《易名三上香》（无谱）各一首。

下卷是依式而行的斋醮科仪的程式说明以及成套歌辞。其科仪程式有启经文、开经法事、讽度人经，回向，举忏二十方天尊号、五星天尊号、五岳天尊号，举唱五星、五岳、十方，礼十一曜、礼十三号和四结愿等程序，其中记录有知磬举某曲联结大型套曲的支曲，还记有都讲的念白串词。成套的歌辞有太极左仙翁传《玉京山步虚》十首和唱势说明，太极太虚真人歌《三塗五苦颂》八首，“宋徽宗御制道词”中《玉清乐》、《上清乐》、《太清乐》、《白鹤飞》、《散花词》、《步虚词》各十首。

《玉音法事》在其上、中卷所载的声赞使用的谱式十分独特，采用一种形似曲线蜿蜒之音声曲折谱，它的发生与发展同道教音乐关系非常密切。在《汉书·艺文志》中所载之二十八家歌诗篇目中即有“声曲折”之名。王先谦在《汉书补注》中认为这种歌声曲折谱“即歌声之谱”。而杜光庭编撰的《太上黄箓斋仪》卷四十里，记有《步虚》旋绕之唱词：

《华夏》吟哦远，人声自抑扬。

冲虚归道德，曲折合宫商。

这里的“曲折合宫商”，即指道士在吟唱《华夏赞》等道曲中，使用的是一种“曲折”符号，即高低曲折的音乐旋律，说明唐代即存在一种歌声曲折谱，用这种符号表示宫商的变化。唐代乐谱《歌楼格》亦与此有关。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，易作歌楼格……流传至今者也”^①。宋沈括《梦溪笔谈》卷五《乐律》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。”可见宋代的《玉音法事》中的歌声曲折谱是传承于唐代的道韵歌声曲折谱。

《玉音法事》所采用的歌声曲折谱，据沈约《乐府题解》说：“凡古乐录皆大字是辞，细字是声，声辞合解致然。”大字为科仪的唱词，细字则为加于唱词后的声辞。

这种在咏唱中加声辞的现象，早在南北朝时期的民间歌曲《相和歌》中即有此唱法。如《乐府诗集》卷二十六引《古今乐录》：

诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳、有趋、有乱。辞者其歌诗也；声者“若羊吾夷伊那何”之类也。又云：《玉音法事》……悉以大字书辞，细字言声，而以曲折联络之。

从这些记载看，《玉音法事》之歌声曲折谱是一种综合谱式，大字书写的是歌辞，细字（小字）表示的是声腔，它是由歌词文字、曲折符号、细字和声、四声平仄和底板击节几个部分组成的图文统一体。

《玉音法事》之歌声曲折体格，是一种显示韵腔、节奏、歌辞读音及正声附和叶韵之声的综合图文谱式。大字表示歌辞，这些歌辞是齐杂言体并存。有五言、七言、四言骈赋体等规则的“齐言古诗体”，也有歌辞不规则的“杂言体”。曲折符号表示宫商，其符号有：第一类是折韵类及其变形，第二类是平韵类，是指某旋律音高一直保持行进，第三类是曲折后再向上，第四类是平韵后再向上，第五类是折韵后向下打结后再向上……《玉音法事》中的和声分为三类：第一是音腔虚字，如何、下、何下、下下等，不断出现在每首曲目之中，是表示特殊的韵腔旋律的虚声。

^① 钮少雅、徐子室：《南曲九宫正史》自序。

第二是叶韵虚字,如盎(-ang)、因(-in)等,是将歌词正字的韵母音并入声腔表示吐字归韵。第三是实字和声,这类和声辞是用实字表示的,用小字与音曲相连。这种和声辞被齐言句式破为长短句式,固定在每一句唱腔的结尾处,是为《和声联章乐体》^①。《玉音法事》中使用的主要的法器是磬中的一种——引磬,是用符号来标志的,除曲首之外,都出现在歌辞正字的尾韵,是一种击节之法。辞注四声表示平仄,在《玉音法事》歌辞正文的右上方注有区别于正常发音的“平上去入”的四声发声,这也是认识歌声曲折谱的一个重要标识。

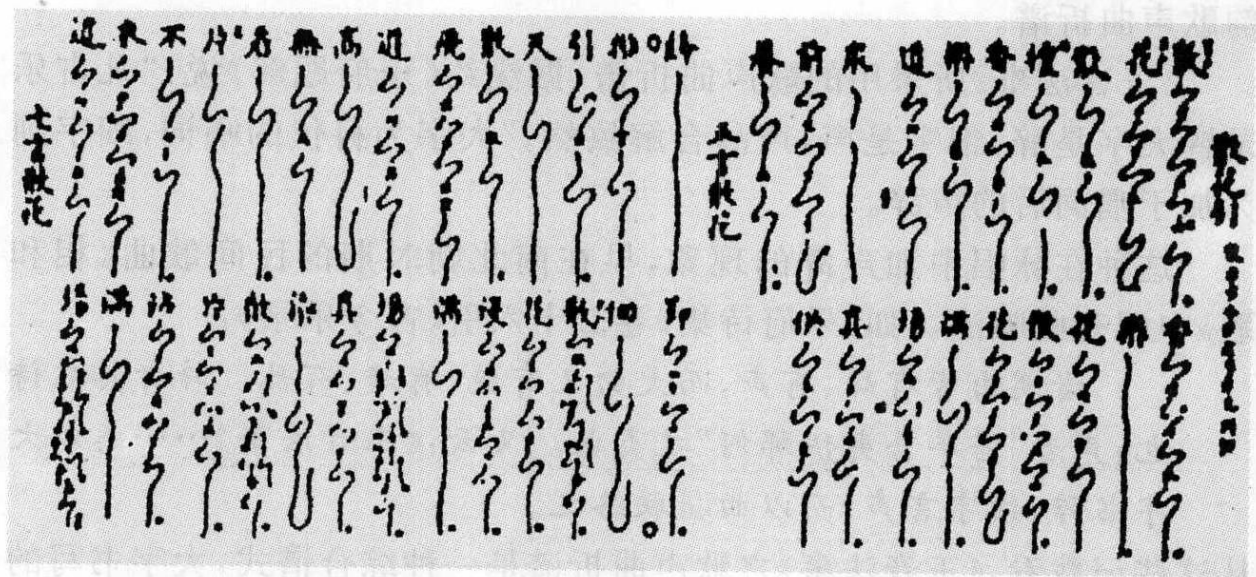


图 19

近现代正一道最典型的乐谱,乃前述清嘉庆四年(1799年)苏州玄妙观道士曹希圣将吾定庵所收集、整理的道乐乐谱汇编成的道教笛曲共九十六首。这些都是用工尺谱法记录的,即是道内称之的“曹谱”。另在一些道教宫观与民间火居道音乐中,还可以见到很多不同的谱式,如河北省广宗的“太平鼓谱”,江苏省茅山道院的“呵哎谱”和湖北省谷城火居道的“三四五”击乐谱等等。它们不仅在正一道乐的传承中起了重要的作用,而且也是道教音乐文化的一种特殊载体。

^① 参见孙晓辉《〈玉音法事〉谱面结构试析》,《黄钟》,1997年第3期。

第三章 全真道音乐的历史与现状

金元时期,我国北方女真与蒙古游牧民族相继入主中原,宋王朝偏安于东南一隅。由于连年战乱和异族统治,民族和阶级矛盾的双重压迫使得大批汉族民众生活贫苦,政治上也处于社会的低层,人们只得从精神上向宗教求得解脱与慰藉,大批志士也纷纷遁入道门,并顺时探寻弘教之路。而统治者为了缓和民族与阶级矛盾,积极利用道家忍辱守雌的说教来安抚汉人,于是在中国北方出现了三个新的教派,即太一道、真大道和全真道。前两派在元末后逐渐衰微并归宗合流,唯全真独存繁衍传承至今。全真道是兴盛于金元时期的一个最大、最主要的新道派,该派主张“三教合流”,强调识心见性和性命双修,以不娶妻室、不茹荤腥和提倡自身炼养为主要宗教生活内容。其创教后深得庶族、儒士和文人的拥戴而使其发展迅猛,影响广大。随着全真道的不断传播与发展,道教开始形成南北两大宗派,元后全真道与正一道共同构建为当今道教的主流派别。全真道音乐作为全真道的独特艺术表现形式,与中国古代音乐文化紧密相联,它在很大程度上反映了全真道士的崇道追求和审美气质,保存了大量古代宫廷音乐活的“因子”,于今具有极其珍贵的音乐史料价值。

第一节 全真道乐的历史沿革

相对历史悠久的正一道而言,创教于金元时期的全真道是一个承上启下的道派。这种承上启下的关系反映在音乐上,则表现为在全真道形成之前,其科仪音乐与正一道音乐是一脉相承的。因为从总的范围看,全真道与正一道同属于道教,两派在教理、教义上基本趋同。所以在宋元之前,虽有众多的教派,但并不因此而分衍出诸多的音乐派别

和形成各自的教派属性,而是一个统一的道派体系。但在全真道形成之后,因音乐多应用于该派的修性和炼养,故全真道更加注重于对宋元以前道乐中有益炼养功用成分的吸纳,并在自身宗教实践活动中,逐渐形成具有鲜明个性特色的全真派道乐^①。

晚唐五代,在道教外丹术继续流行的同时,道教内丹术开始受到世人的重视,人们更加注重自我的修身与炼养。北宋时,一批高道如吕洞宾、陈抟、刘海蟾等人开宗布道,广宣教义,大力提倡道教内丹之术,其信徒逐渐渗透于社会各个阶层,表现出强盛的生命力。至金元时期,由于民族矛盾的异常尖锐和时局的动荡不安,宗教成为社会基层民众和仕途失意之士的一种精神寄托。就道教而言,由于当时正一道在社会上流传已久,符箓道派一些弊端日渐显现,特别是其未能使人摆脱苦难和精神贫瘠,未能从根本上解决当时人们的困惑与现实问题,人们渴望着能对道教进行整改,创立新派并借以走出苦难和获得精神慰藉。为适应当时的这种社会思潮,一些儒生雅士出身的从道者在运用道教音乐时另辟蹊径,开始在道乐中注入更多纯朴典雅的因素。在全真道传播及其音乐的实践活动中,全真道创始者王重阳及其弟子“北七真人”作出了积极的贡献。

金元之际,以“三教合一、除情去欲、清修苦练”为要旨的全真道在中国北方兴起后,随后分衍出“龙门”(丘处机)、“随山”(刘处玄)、“南无”(谭处端)、“遇山”(马丹阳)、“华山”(郝大通)、“嵒山”(王处一)、“清静”(孙不二)七真派,成为推动全真道及其音乐中兴的骨干群体。纵观金元之际全真道的历史演变,大略经历了初创、渐盛、极盛和内衰四个阶段^②。

全真道初创时期。其创始人王喆(1112—1170年),原名中孚,号重阳,祖籍陕西咸阳,出生于一个丰厚的庶族之家。自幼喜读儒书,才思敏捷,通晓经史,擅长骑射。金人统治北方时,王喆曾试图通过科举跻身仕途,直到中年,仍不得志,于是弃家遁入玄门。金大定七年(1167

① 参见周振锡、史新民等著《道教音乐》,(北京)燕山出版社,1994年。

② 此划分依据参见任继愈主编《中国道教史》,上海人民出版社,1990年。

年)焚庵东行,在山东宁海等地先后收马钰、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通、孙不二七大弟子。王喆曾在马钰家筑“全真庵”自住,成为“全真”教的初端。他在文登、宁海、福山、登州(今蓬莱)、莱州(今掖县)建立三教七宝会、金莲会、三光会、玉华会、平等会等,进行结社传教活动,开始创立全真道。王喆在创教时期,擅长运用艺术手段感悟世人,以传教布道。他先后写下几百首诗词,同时还借助当时所流行的诗词歌曲来劝诱世人皈依玄门。其中与道乐活动有关的记述有其名作《归山操》,亦为其崇道兴乐的文辞。文载如下:

钰与云水僧竺律师殿试范寿倾,相会于郡城之北三教堂,因焚香晏坐鄆州道士王大师鼓琴久之,亦一时之盛会。日昃则有乡人云集。由此作琴操《归山操》^①。

王喆还力倡三教合一,以《道德经》、《孝经》、《般若心经》授人讽诵,又教人正心诚意、少私寡欲之理。这些既符合当时社会潮流,也符合统治者的政治意愿,同时又满足了不同阶层的需要,从而使得全真道在此时期获得了更大的发展。王喆创立全真道后,在其宗教活动中,为达到清修及各类斋醮法事所需,他在《立教十五论》中规定出家者必须“投庵”、“静坐”、“定心”、“修炼性命”。自始,全真道徒每日早晚必须上殿诵经,例行“早坛功课”和“晚坛功课”。他在率徒云游、宣教、布道期间亦是如此。尔后,为了吸收更多的道众,王喆还大兴斋醮之风,改编整理全真道乐,从而也使得全真道音乐向斋醮音乐的方向延伸和发展。

全真道渐盛时期。王喆羽化后,其门下的全真七子继续弘教布道,经过他们多年的苦心经营,全真道开始受到金朝的重视和礼待。为迎合统治者的好尚,“遇山派”执教马钰和“随山派”主坛刘处玄也适时积极开展道乐的实践活动。据《金莲正宗记》卷三载,马钰擅长主持斋醮科仪活动,常以诗词曲赋阐扬玄道。刘处玄则著有《仙乐集》,且以斋醮著称于世。金世宗还数次召“崑山派”祖师王处一询问修身之道,朝廷多次奖赐道经于全真弟子以笼络人心。此时的全真道经过七真诸师的弘扬,“至丘处机掌教,全真以其在民众中的影响引起金朝重视。大定

^① 《宁海州志·卷六》。

二十七年(1187年),征王处一至燕京居天长观。二十八年再征王处一,又诏丘处机,讲论至道”^①。全真道利用这一大好契机更加顺应时潮,终于得到官方的扶持与推广,其影响在民间逐渐扩大,信众倍增,香火日盛,全真道音乐也由此得以进一步发展。

全真道极盛时期。随着全真道在民间的迅猛发展,活跃在中原大地的这支宗教力量得到了蒙、金、南宋三国前所未有的重视。《长春真人西游记》卷一曾有相关记述:时逢三权割据,各方势力为借助全真影响以平定天下,蒙、金、南宋三国均遣使臣御召教首丘处机,以安其政。丘处机在权衡时局之后,不顾年事已高,亲率十八高徒西行数万里,于西域雪山(今阿富汗境内兴都库什山)行营,谒见成吉思汗,受到元太祖的礼待。元太祖善于纳谏,经丘处机感悟后决定以安民政策为兴国安邦之大略,并赐号“神仙”,爵“大宗师”,命其掌管天下道教。丘返归燕京(今北京市)后,广发度牒,建立平等、长春、灵宝等八个教会,大量建立宫观,设坛作醮,将全真教推向鼎盛。他所住的燕京长春观(今北京白云观),从此亦成为全真道及其音乐的活动中心。丘处机在传教布道期间,改编了唐代道乐《三塗五苦颂》八首为《三塗颂》,流传至今。清静派创始人孙不二,也潜心研究经韵、琴曲,为道乐增添了不少新内容,其创制的全真道琴曲,今被崂山道士称之为“孙谱”。元统一中国后,南北文化开始交流融合,全真道及其音乐也随之跨江南传,全真高道纷纷南下筑宫建观,完善教制和进行音乐实践活动,并广收信徒,其发展进入极盛时期。

全真道内衰时期。随着全真道的兴盛,其教风也随之发生诸多变化。至元末,一些名师高道渐离出家初衷,开始追逐富贵名禄,全真道也因此呈现出外盛内衰之势,其音乐发展也相对滞缓。

值得注意的是,道教音乐特别是全真道音乐与元代戏曲具有很密切的联系。元代以来,随着出家人道之士的不断增多,投身勾栏愤书疾词的世风日盛,“道教崇尚神仙奇妙叠出的幻影,与我国戏曲神似意象

^① 中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》第477页,(北京)华夏出版社,1994年。

的表情布达,以及观众借助宗教扬善抑恶的心理”^①,这三者的互相结合就成为当时文化生活中反映现实生活的一种最理想的艺术样式。在宋杂剧基础上发展起来的元杂剧以及南戏,成了斯时音乐文化的主流。元杂剧是一种以唱为主的戏剧,剧词、音乐的结构十分严谨。一本戏通常分为四折,外加《楔子》,其结构按音乐的四组套曲的形式,是由谈唱故事转化成扮演有内容情节的戏剧品种。据明宁王朱权将元杂剧按其内容和题材进行分类看,他把“神仙道化剧”列于杂剧十二科之首,第二科“隐居乐道”也与道教关系十分密切。这些剧目多系宣传出世、修道、升仙等思想,表现内容以神仙故事为题材。如《叹骷髅》、《张天师》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《铁拐李度金童玉女》等。这就说明,“神仙道化剧”占有如此突出的地位,是与当时的政治形势分不开的。同时,不少道士与信徒,既是元杂剧的剧作者,又是演出成员。他们的直接参与,无疑对元杂剧的发展和影响是十分巨大的。道教利用元杂剧这一艺术形式来宣传自己的情况,我们还可以从元代山西芮城道士潘德冲墓石椁刻院本演出图得到说明。附图:



图 20 (图片引自《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社,1990 年)

全真道音乐与元杂剧、南戏之间的这些共同之点,是它们在长期共存与发展的过程中相互渗透、相互影响的结果。此时的道教诸派也进

^① 詹仁仲:《全真道与中国戏剧》,载《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》,(北京)人民音乐出版社,1991 年。

一步归宗合流,炼养之派融入全真,符箓众系则统属正一,全真道与正一道逐渐演绎而奠定了日后道教宗派的总体格局,道教音乐亦分衍为全真与正一两大体系。

明代,道教进入上层社会政治生活,祭祀专门设有“乐舞生”一职,其主要任务是在皇帝每年举行的祭奠中,歌咏、演舞。何谓乐舞生?李养正先生在《中国武当山道教音乐》序中提到:“所谓‘乐舞生’,乃是受过宫廷祭祀音乐训练的御用演礼、诵经、奏乐的人员,其服饰俱如全真道士。”又据明王佐《敕建大岳太和山志·上》记载:“道众四百名蒙给赐斋粮,要照神乐观乐舞生例每年给赐布匹奉。永乐十七年四月二十九日。”明朝为实施君主独尊的政治体制,借助道教以乞求神祇保佑其皇图永固、国祚永享,故在利用道教的过程中也积极倡导和促使道教科仪规范化,敕命道士编制斋醮仪范统一玄门格式,故道教音乐亦日趋规范,而与之相应的“神乐观”、“乐舞生”也就应运而生。当时道教两大宗派发展并行不悖,但就其影响和社会作用而言,全真道不及正一道。“明太祖分道教为正一,为全真,认为全真独为自己,而正一可以益人伦,厚风俗,既已表现出对正一与全真的不同态度。明代帝王所征召和任用的道士几乎没有一个人是全真派,太祖的基本态度就已决定了明代全真派的地位。”^①全真道虽然未能像金元时期那样得到当朝的重视与扶持,但在民间的影响犹存,其音乐的发展只是相对正一道略显沉寂。

清代,道教总体上趋于世俗化,全真道却迎来了一度中兴的局面。清初全真龙门支派王常月,曾奉旨主坛北京白云观,旗下弟子千余人,影响遍及大江南北。一些全真高道在秉承原有道乐的基础上,根据本派教理以及本教派的宗教哲学思想及审美观念,吸收了古代音乐,继承并发展了唐宋宫观道乐中科仪法事音乐传统,部分全真宫观由此出现了道乐兴盛之势。如据陈振涛先生的《清与民国年间崂山道乐考略》文载:“嘉庆年间,崂山各庙道士,出现了一些鼓琴、静修养气者,连老百姓也有不少这样效仿的,当时的代表是叶泰恩的徒弟、古琴家、‘太清宫’道士薛一了。他为了通过弹琴达到练气功的目的,盘坐石上,鼓琴吟

^① 任继愈主编:《中国道教史》第624页,上海人民出版社,1990年。

诗,尽夜不归。”而此时备受全真道众推崇的《重刊道藏辑要全真正韵》,也已在全真道宫观中盛行^①。

关于“全真正韵”的创始,目前尚无文献可考,但不少学者就此作出过一些研究。闵智亭道长认为:“全真韵”的形成与宫观封闭式的口口相传有关,其源承宋时或者更早^②。甘绍成先生则认为:“全真正韵”形成于金代,已经历了七百多年的历史^③。而蒲亨强先生提出:“全真正韵”当在宋元年间即有之。一是因为“全真正韵”中绝大多数曲目和唱词已见载于宋元科书;二是因为元时全真各地宫观设有夜坐制度,各大宫观还设立讲筵传授经典,并在全真丛林专设“韵学”教授“十方经韵”^④。孙凡副教授认为:“全真正韵”是在继承并发展了唐宋宫观道乐的传统,从全真的教理、教义出发,在本教派的宗教哲学思想及审美情趣的基础上,于全真道科仪法事的长期实践中,吸收其他传统音乐之长,逐步创编、累积而成的^⑤。笔者以为,“全真正韵”形成于金元交替之际,是全真道在长期的科仪活动实践中,逐步形成的个性和体系,并衍化成为各地全真道宫观所通用的科仪音乐。

清末民初至新中国成立前,由于中国社会处于动荡的时局之中,外有列强入侵,内有战火硝烟,全真道及其音乐发展也相当缓慢,全真道众多不问时政,终日习乐诵经以“逍遥”度世。北京白云观、西安八仙宫、成都青羊宫、沈阳太清宫、武昌长春观等全国的“十方丛林”,均以“全真正韵”作为统一的科仪范本,自传自衍。在当时政治境况下,全真道众伴随着晨钟暮鼓艰难度日。

新中国成立以来,由于党的宗教政策得到贯彻与落实,全真道科仪和音乐实践活动也得到了恢复和实施,全真道音乐体系不断得以完善。如1988年11月中国道教协会第四届二次理事会议作出了恢复全真传

① 史新民主编:《全真正韵谱辑》闵智亭序,(北京)中国文联出版公司,1991年。

② 史新民主编:《全真正韵谱辑》闵智亭序,(北京)中国文联出版公司,1991年。

③ 甘绍成:《全真道曲——十方韵的流传》,《黄钟》,1991年第4期。

④ 参见蒲亨强《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》第96页,(成都)巴蜀书社,2000年。

⑤ 参见孙凡《全真正韵阅谱研究》第10页,(北京)大众文艺出版社,2005年。

戒的决议,成立了传戒仪典筹备小组。经过一年的筹备,于1989年11月至12月2日,即农历10月15至11月5日,在全真祖庭北京白云观举行了隆重的传戒受戒仪典。这是新中国成立后首次传戒,是道教宗教活动中的一件大事^①。此后,全真道的一些丛林宫观还陆续举行了传统的监院升座仪式,如1992年5月16日西安八仙宫闵智亭监院的升座仪式就异常热烈。大凡在这些传统的全真道仪式活动中,道教科仪及其音乐活动演练十分频繁。为适应道教活动的开展和对外交流活动的需要,一些著名的全真道宫观还成立了道教经乐团开展教务活动。如北京白云观道教经乐团、武当山道教武术音乐团、西安八仙宫道乐团、青城山道乐团等等。其中北京白云观道教经乐团自1989年成立以来,曾多次出访加拿大、新加坡、香港、台湾等国家和地区,举行道教音乐专场演出,所到之处均受到热烈欢迎和好评,为道教音乐的广泛传播起到了积极的推动作用。现将该团1989年以来主要活动情况展示如下:

表3 北京白云观道教经乐团主要活动情况表

序号	时间	地点	活动名称	负责人	乐团人数	兼职或特聘人员	备注
1	1989年 8月22日	北京 白云观	“北京白云观道教经乐团”成立	黄信阳	30多人 (白云观经师18人, 中国音乐学院教师8人)	音乐顾问:卢肃(北京市音协主席)、李西安(中国音乐学院院长),宗教顾问:闵智亭(中国道协副秘书长)	由中国道教协会、北京白云观组织
2	1990年 1月29日	北京 音乐厅	迎春音乐会	黄信阳	全团人员	嘉宾:陈昊苏(时任广播电视部副部长)、何鲁丽(时任北京市副市长)	北京市各宗教团体联合主办

^① 参见李养正《当代中国道教》第50页,(北京)中国社会科学出版社,1993年。

续表

序号	时间	地点	活动名称	负责人	乐团人数	兼职或特聘人员	备注
3	1990年 6月3日	北京 白云观	道教音乐研讨会	黄信阳	相关人员		中国道协文化研究所、中国音乐研究院联合主办
4	1990年	北京 大连	制作《仙家乐》、《白云飞》录音磁带	黄信阳	相关人员	监制：周润明、王奇云	中国国际广播音像出版社出版发行
5	1993年 4月30日	新加坡	护国祈安大请醮暨超度大法会	黄信阳	16人		新加坡道教总会主办
6	1993年 9月17日	北京 白云观	首次“罗天大醮”	黄信阳	全团人员		中国道协、香港青松观、台北指南宫联合主办
7	1994年 8月	香港	首次赴港演出	黄信阳	27人	中国音乐学院部分教师	
8	1994年	北京	制作“中国道教音乐选粹”——云中乐	由国栋	相关人员	音乐顾问：李西安，监制：黄信阳	中国职工音像出版社出版
9	1997年 7月16日	香港	庆祝香港回归祖国祈福法会	黄信阳	全团人员		香港道教联合会主办
10	2001年	山西 绵山	“罗天大醮”	黄信阳	全团人员		中国道教协会、山西道教协会(筹)联合主办

续表

序号	时间	地点	活动名称	负责人	乐团人数	兼职或特聘人员	备注
11	2001 年	香港	首届道教音乐汇演	黄信阳	全团人员		香港蓬瀛仙馆主办
12	2002 年	台湾	第二届道教音乐汇演	黄信阳	全团人员		台湾高雄市文化院、香港蓬瀛仙馆、台北指南宫、凤山镇南宫联合主办
13	2003 年	北京	第三届道教音乐汇演	李宇林	20 人	中国音乐学院部分教师	中国道教协会、香港蓬瀛仙馆联合主办
14	2003 年	北京	制作“白云观道教音乐会”——三清境	黄信阳	相关人员	乐队指挥:张之良	北京北影录音录像公司出版发行
15	2004 年	香港	观音殿神像开光	黄信阳	11 人		香港蓬瀛仙馆主办
16	2005 年	广州	第五届道教音乐汇演	张继禹	相关人员		中国道教协会、广东省道教协会联合主办
17	2005 年	台北	海峡两岸道教音乐会	张继禹	相关人员		中国道教协会、台湾中华道教总会联合主办

续表

序号	时间	地点	活动名称	负责人	乐团人数	兼职或特聘人员	备注
18	2006 年	山西	海峡两岸三地纪念吕祖诞辰1208周年	李宇林	相关人员		中国道教协会、山西运城人民政府联合主办
19	2007 年	香港	庆祝香港回归十周年罗天大醮	李宇林	全团人员		香港道教联合会

第二节 全真道乐的分布格局

随着金元之际正一与全真两大道派格局的确立,各地宫观道教活动迅速展开。就全真道派而言,一些宫观和地区逐渐发展成为我国全真道的重点活动区域。如北方主要有北京白云观、山东崂山太清宫、辽宁沈阳太清宫、河北巨鹿等著名道观和地区;西部及西南部主要有西安八仙宫、西岳华山、陕西佳县白云观、四川灌县青城山和成都青羊宫等道教宫观和道教圣地;中部主要有湖北武当山和武昌长春观等名山和名观;南部主要有湖南衡山和广东罗浮山等道教名山;东南部主要有浙江杭州抱朴道院和温州平阳东岳观等道院和道观;港、澳、台地区以香港为主要区域;国外则集中在新加坡和马来西亚等地。以上名山宫观和地区中现今的全真道乐活动,除小部分略显沉寂外,大多数音乐实践活动仍十分频繁,所蕴藏的道乐文化资源也很丰富,并在全真道系统内遵循“全真正韵”为范本,形成了全国各道院、宫观、丛林既规范统一又各具特色的全真道乐体系。以下,我们择取大陆和港、澳、台地区的代表性全真道乐作一述要。

一、北京白云观道乐

北京白云观位于北京市西城区西便门外,为道教全真龙门派祖庭,被誉为全真“天下第一丛林”。白云观现为中国道教协会所在地,是全国道教活动的中心,也是进行道教音乐实践活动的重要道场和对外进行音乐文化交流的重要窗口。

北京白云观始建于唐,原名“天长观”。《北平庙宇通检》记载:白云观前身系唐代的天长观故墟,始建于唐开元二十九年(公元741年)。金代曾被赐名曰“十方大天长观”,后因泰和二年(1202年)不幸罹于火灾,经缮修后更名“太极宫”。正大元年(1224年)又经丘处机改名为“长春宫”。丘逝后,弟子将葬其的长春宫东下院称之白云观,成吉思汗谕旨改称为“长春宫”。元末毁于兵火,明成祖于永乐时期(1407—1424年)敕命重修,明正统八年(1443年)改名为“白云观”,初成今日白云道观之端倪。

白云观道乐历史悠久,自古高道云集,人才辈出。发展至今已形成具有自身特点的全真道乐体系。白云观道乐按道派属性可分为“十方韵”和“地方韵”。在清以前一直沿用“全真正韵”,清末白云观方丈孟永才将“全真正韵”依北京方言略作变化,改成“地方韵”即“北京韵”。但“北京韵”今已无人会唱,仅存由曹安和先生抄录的、由王君据白云观住持安世林和白全一口授的经韵二十六首,系用工尺谱记录的抄本。

现今白云观所用的经韵“十方韵”属于“全真正韵”。其经乐系统主要为中国道教协会副会长、北京道教协会会长黄信阳等人在道教音乐实践的基础上所建立。黄信阳道长原在浙江出家修道,自赴京挂单于白云观后,将浙江的地方音乐唱韵与当年孟永才主持创编“北京韵”的音韵进行融合,并在学术界和道教界的帮助下,经过多年的潜心实践,终于恢复了昔日白云观的全真斋醮科仪音乐。

白云观道乐按科仪运用的场合可分“早坛功课”音乐、“晚坛功课”音乐、“施食科仪”音乐和“玉皇忏”科仪音乐。在斋醮仪式中使用的情况是:“早坛功课”音乐,如《澄清韵》、《双吊挂》、《小启请》、《三清诰》、《中堂赞》等;“晚坛功课”音乐,如《步虚韵》、《斗姆宝诰》、《救苦宝诰》

等;“施食科仪”音乐,如《吊挂》、《五方召请》、《叹文》、《一炷返魂香》、《祝香咒》、《慈尊座》、《五供养》、《破丰都》、《叹骷髅》等;“玉皇忏”音乐,如《白鹤飞》、《玉皇忏》、《忏韵》等。还有一些器乐曲,如《引子》、《小开门》、《太极韵》、《清虚韵》等等。

白云观道乐还可以按音乐形式分为过曲型韵腔、咏唱型韵腔、戏曲和说唱风格型韵腔及民歌小曲型韵腔。其过曲型的韵腔,一般作为呼唤天神尊号或提示经文下接韵腔之用,其结构短小,如《天尊板》、《举》(即“举天尊”)和《提纲》等;其咏唱型的韵腔,是斋醮仪式中的主要部分,它是讽诵经文和说明仪式主要内容的韵腔,这类韵腔优美动听,极富歌唱性。在音乐风格上,一种是保留古风的韵腔,如《澄清韵》、《步虚韵》、《吊挂》、《双吊挂》以及各种“赞”韵;再一种是具有明清小曲风格的韵腔,如《弥罗诰》、《普化诰》、《斗姆诰》、《三皈依》、《玉皇忏》、《忏韵》等;其戏曲和说唱风格的韵腔,如《叹文》、《普召牒》等;其民歌小曲的韵腔,如《三信礼》中用的《鲜花调》,《咽喉咒》中用的《四季歌》,《二十四类》中用的《花鼓调》、《小放牛》等小调联套。这类韵腔在“萨祖铁罐施食”中使用的数量最多。

白云观道乐中常使用铛、鐃、铃、铎、鼓、铙、钹、磬、提钟、引磬、木鱼等打击乐器,同时兼及二胡、中胡、琵琶、阮、三弦、笛子、笙、箫、唢呐等乐器,其演奏形式有器乐合奏、拉弦乐、吹打乐和鼓乐等多种形式。

现今白云观道教经乐团自1989年成立以来,在积极进行对外音乐文化交流的同时,还录制了大量的道教音乐音像制品,如《全真玉皇朝科仪》、《仙家乐》、大明玄教乐章《迎风辇》选曲、《天尊韵》、《云中乐》和《道教玄门晚课》等等,这些音像制品对推动北京白云观道教音乐的发展和道教音乐的普及产生了积极的作用。

二、山东崂山道乐^①

崂山位于山东省青岛市东北25公里处,为我国“沿海第一名山”,也是我国沿海海拔最高的名山,自古以来崂山被方士、羽客称为“神窟

^① 参见《山东省志·宗教库》, <http://www.shandong.gov.cn/art>。

仙宅”。崂山先秦属东夷,其咒音称之“东夷咒”。唐宋时,帝王好方术,修仙者多于此寻道盘桓,道教由此而盛行千载。

崂山道乐源远流长,早在魏晋南北朝时,崂山各宫观的经韵曲牌已居正统之列。金章宗明昌六年(1195年)全真道龙门派创始人丘处机来到崂山,讲道传戒,传播道教十方经韵曲牌,并于金泰和八年(1208年)在崂山把唐宋流传下来的《三塗五苦颂》八首改编合为一首,更名《三塗颂》,成为此后崂山道乐曲牌中殿坛经曲之精华。随后,随山派创始人刘处玄(刘长生)静居太清宫数十年,继承和发展了太清宫传下来的《十方经韵》。清静派创始人孙不二与其侄女孙又贞于金泰和年间,隐居崂山明道观和白云庵创制道教经曲。孙不二等深居宫观,抚琴不倦,对崂山道教经曲内容进行了系统的规整、充实与改革,写出了不少经曲,特别是谱写了广为传诵的《子午歌》,即今之“孙谱”《崂山吊挂》。而崂山所称之“谢谱”,亦为南宋年间卫王两妃谢丽、谢安姊妹所传。两谢于浙江临安遁入崂山隐居修道后,积极研究道乐和改革经韵曲牌。两谢将《三塗颂》配上江南丝竹乐风韵,更名《三清号》。元代的崂山道乐活动略显沉寂,但明时崂山太清宫等经乐韵曲得到了进一步发展。据《道藏源流考》载,太清宫道士耿义兰等在僧道庙址之争中取胜后,万历皇帝除降旨毁寺复宫外,并赐《道藏》及珍贵的乐谱和精制的古琴三十多张。清代至民国年间,崂山道乐世俗化程度日渐显露,崂山道教音乐活动与民间的接触更为紧密,演奏形式也更加丰富多样。原来所设的“外坛”发展到“走坛”,原来所用的“仙乐”注入了“凡音”。清中叶至民国年间,崂山太清宫的古琴音乐异军突起,在道内外影响广泛。

现今的崂山道乐,主要由金山派传人匡常修所传。崂山道派依地理状况可分为“内山派”(内山派主要身居太清宫、上清宫、明霞洞、明道观、太平宫、关帝庙、凝真观、聚仙宫、华楼宫、神清宫、大崂观、蔚竹庵、太和观、白云庵、紫英庵、玉清宫等宫观,以自身修持为主,所用音乐风格朴实典雅)和“山外派”(山外派主要身居百福庵、马山、灵山、大妙山、大通宫、通真宫等宫观,与世俗民众接触频繁,所用音乐风格清新明快)。在崂山一百多处宫观之中,其道乐以“全真正韵”为主体,但它与

胶东一带地方语言和民间音乐联系紧密,又以独具地方风格的“地方韵”之“崂山韵”而闻名道内外。“崂山韵”按音乐形式分为“韵腔”和“曲牌”两大类。“韵腔”系用于经文唱诵的音乐;“曲牌”则为以法器和乐器进行演奏的音乐。这里的主要韵腔有:《大澄清》、《小澄清》、《崂山吊挂》、《晚课吊挂》、《步虚》、《小赞》、《举天尊》、《忏悔文》、《净心神咒》、《诰腔》、《大皈依》等。器乐分吹打乐与打击乐两种形式,吹打乐以管子或唢呐等乐器为主奏,并套以钲、鐃、鼓等打击乐器合奏。其乐曲有《祭马》、《泰山景》、《青羊》、《天下同》、《老十番》、《白云》、《月儿高》、《离恨天》、《游湖》、《紫薇近仙》等。打击乐器以钲、鐃、铃、鼓、木鱼等合奏。其乐曲有《清板》、《花板》、《七星点》、《随生板》、《九胜板》等。

三、沈阳太清宫道乐^①

沈阳太清宫位于辽宁省沈阳市河区西顺城街北口,该宫创建于清康熙二年(1663年),最早的太清宫称为三教堂,乾隆四十四年(1779年)改为太清宫,由宗门改为丛林律门,是释、道、儒三教合一的宗门寺庙,被誉为我国道教丛林道院十方常住。据《太清宫丛林历史法略》载:自清代道光三年(1823年)始,沈阳太清宫方丈孙抱一于宫内开坛传戒,至民国三十三年(1944年)时受戒弟子已多达数千人。

历史上,沈阳太清宫建筑规模宏大,气势庄严。《奉天府承德县祠祀志》载:清时“有三殿三楹、经楼三楹、后殿三楹、配殿八楹、耳房四楹、前殿三楹、大门一楹、左右边门各一楹”。太清宫自建宫开始,无论是道众的修持法事、庆祝法事,还是祈祷法事,都要唱诵经文道韵,音乐成为其中的重要组成部分。沈阳太清宫道场斋醮活动十分频繁,主要有正月初九送玉皇大帝;正月十五上元天宫圣诞日;二月十五太上老君圣诞日;四月十四吕洞宾圣诞日;四月十七向五方五老天尊还债日;七月十五中元地宫圣诞日;腊月二十四接玉皇大帝;腊月三十迎神等等。以上这些斋醮科仪活动中,均要使用音乐。沈阳太清宫道众初期所诵唱的

^① 参见周振锡、史新民等《道教音乐》第176页,(北京)燕山出版社,1994年。

韵腔,是由山东道士传入的“崂山韵”。后来,有阚氏二兄弟,原为戏曲演员,不得志而弃业出家,来到太清宫。他们吸取东北地方戏曲音乐“二人转”及其他东北民间音乐的营养,在原有“崂山韵”的基础上,重新为经文创作了新的韵腔,称之“东北新韵”即“东北韵”,并沿用至今。

现今“东北韵”的韵腔分为五类:一是大韵。其结构比较庞大,节奏规整,开头是领诵者散板起韵,后面皆为一板三眼的慢速唱诵,并有法器作伴奏,主要有鼓、铛、钹、柷、木鱼等法器。大韵在斋醮科仪中占有重要的地位,只在初一、十五中午上殿及纪念、吉祥道场、水陆道场等大型活动时使用。其曲有十三首:《白鹤飞》、《柳含烟》、《三炷香》、《三清赞》、《三宝赞》、《柳枝雨》、《大五洒》、《大骷髅》、《鬼引》、《返魂香》、《丰都山》、《梅花引》、《大慈仁者》。二是小韵。多在早晚功课、纪念、吉祥道场中使用,以一板三眼节奏为主,也有些以一板一眼和一板二眼用于结尾处的。速度比大韵略快,也用法器作节奏伴奏,法器配置与大韵相似。其曲有六首:《吊挂》、《腰吊挂》、《小赞香》、《天尊韵》、《六句赞》、《小道场》。三是走马韵。因节奏与速度形似走马而得名,一般由中速开始,越奏越快,多为短小的上、下句韵腔。法器重音均击在板上,所以道士又称为“打头韵”,法器主要有大扇、鼓、铛等等。其曲有十首:《小骷髅》、《忏悔文》、《开坛》、《六节赞》、《信礼》、《四句打》、《五献》、《十阵》、《破十方狱》、《刀兵偈》。四是忏韵。忏韵比大小韵更加突出唱诵的特点,曲调流畅优美,伴奏精巧,多用于朔望日正殿和吉祥道场。其曲有二:《礼忏朝韵》、《三皈依》。五是诵经韵。有流水和散板两种,这是道士诵经时的常用调,速度很快,节奏较为自由,近似于“念白”,多用于长大的经文之中。流水配之木鱼,散板无法器伴奏。其曲有七首:《太上三之灾罪水忏》、《挂金锁》、《三才及万物》、《二十四灵》、《律大文》、《九幽拔罪大天尊》、《举药子》。

四、陕西道乐

陕西是道教萌芽与繁荣之地,有道教“第四洞天”的西岳华山,有素称“道教福地”的楼观台,有全真道“十方丛林”的八仙宫等等。

华山位于陕西省华阴县南,自古便是“方仙道”仙家修炼之地,山麓的西岳庙,是历代封建帝王祭谒华岳的神庙,每至祭日,鼓乐笙箫齐奏。北魏寇谦之曾与仙人成公兴共入华山修道,唐金仙公主也曾和华山修道,唐玄宗为其建“仙姑观”,又封华山为“金天王”,并大规模修建道观,创制道乐。宋代陈抟先后居华山修道撰写经书四十余年,使之在道教史上更具有重要地位。全真道兴起后,七真之一的郝大通开创全真华山派。今华山道乐属于全真“十方韵”,但遗憾的是近代以来传统的华山道乐未能得以很好继承,少有人通晓,道众演法多以打击乐代替。幸有曾居华山的当代高道闵智亭道长传承“全真正韵”,使得华山道乐得以承传延续。

终南山麓的楼观台,也是道教较早的道观之一,素有“仙都”之称,又名“紫云楼”。相传为太上老君讲经圣地,秦汉在此建有老子祠。到隋唐之际,楼观道进入鼎盛期。唐朝尊老子为宗祖,在武德三年(620年)曾敕令修楼观宫宇,改楼观为“宗圣观”,宫观建筑宏伟,常住道众二百余人。唐高宗曾令乐工制作道曲,教道士演奏,还亲授《降真召仙之曲》、《紫微送仙之曲》等,在宗圣观及华山等地道观演奏。金哀宗天兴年间(1232—1234年),因兵火楼观焚毁殆尽。元代,全真道曾加以修复,楼观归全真派。

西安八仙宫位于西安市东关,古称八仙庵,建于唐兴庆宫旧址,初创于宋代。据八仙宫碑石记载,宋时在此地下常闻隐隐雷鸣之声,百姓建雷神庙镇之。后有人于雷神庙看见八异人游宴于此,认为是“八仙”显化,遂建八仙庙祀之,称八仙庵。全真教兴起后,于此大建庙宇,明代更成为著名的道教宫观。清康熙(1662—1722年)初,道士任天然重修并扩建该观,于此开坛传戒,使之成为全真道“十方丛林”。嘉庆年间的董清奇、韩合义,以及后期的刘合仑、李宗阳均对庙务有所发展,使科仪音乐更加繁荣。西安八仙宫道乐所用经韵为“全真正韵”。近年来,以胡诚林道长为代表的八仙宫道众,长期坚持开展道教音乐的实践活动,为八仙宫道乐的发展作出了积极的努力。

现今陕西道教音乐分为声乐与器乐两种形式。上述几处宫观内主要是声乐形式加上法器伴奏。声乐即经韵唱诵,这些宫观均采用“全真

正韵”。各宫观在法事中所采用的经韵,在唱诵方式、曲调旋律等方面,基本上保持一致。如其中的《澄清韵》、《举天尊》、《双吊挂》、《大启请》、《中堂赞》、《步虚韵》、《早皈依》、《风交雪》、《仙家乐》、《三宝词》、《云乐歌》、《青华引》、《三炷香》、《仰启咒》、《五召请》、《十伤符》、《金骷髅》、《跑马韵》等五十多首,皆为常用韵。器乐形式以陕北佳县白云观道乐为代表,主要系张明贵道长传承。器乐形式以吹打为主,乐器有笙、管、海笛(小唢呐)、小鼓、小镲、钹、大锣等。主奏乐器为管和海笛,所奏之乐称为“笙管曲”,如《上南坡》、《柳青娘》、《万年红》、《哪吒令》、《老八板》、《千声佛》、《狮子令》、《西方赞》、《五声佛》、《得胜回营》、《鬼扯腿》、《小四季》、《大四季》等。法器曲牌有《白云晨钟》、《上香曲》、《长流水》、《钹钹镲》等。



图 21 (陕西西安八仙宫道乐团,图片提供:西安八仙宫)

五、湖北武当山道乐

武当山又名太和山,位于湖北省西北部,是我国著名的道教圣地和世界文化遗产。其自古誉称“方圆八百里”,以 72 峰、36 岩、24 涧和 11 洞为奇。古籍史载有不少著名羽客、道士隐居修炼于此。据《武当福地总真集》记载:“宋泰始中(466—471 年)为晋王记室,解官辟谷入武当

山仙去。”《真诰·稽神枢》云：“(谢)允字运通，历阳人……晋太康中(280—290年)表辞官入道，诏许之，西上武当……结茅于石室，不数年得冲寂之妙。”唐人姚简曾在唐太宗时出为武当节度使，后亦“隐居武当，志慕虚玄”。武当山道观营建于唐贞观(627—649年)时，宋元都有所扩建。元末兵火致使大部分宫观被毁。

正一道于北宋真宗年间(999—1022年)进入武当山，成为宋元之际武当山道教宗派的主体，曾传过大茅、三茅、火居等分支；全真道则于明洪武年间(1368—1398年)由龙门正宗四代传人丘元清来武当住持玉龙宫，也传过龙门、华山、蓬莱以及榔梅、白衣、恩赐御制等派别，后来取代了正一道的地位。现从总体上而言，武当山系以全真道为主体的道山。

明代是武当山发展的鼎盛时期，从全国范围而言，道教虽呈现衰微趋势，然而武当山却一度中兴，其主要原因是由于永乐皇帝朱棣的重视。朱棣为夺取皇位，假借神道兴“靖难之师”，登基后为巩固、神化皇权而对武当山进行大规模建设。永乐年间，武当道教已拥有全国最庞大的教团组织和规模最大、最宏伟的宫观建筑群。永乐以后明室诸帝，均把武当宫观视为“皇室家庙”，倍加扶持，多加封武当山为“大岳”、“玄岳”，并大肆修建宫观，使其成为当时“天下第一名山”。

随着武当道教的兴盛，武当道教音乐也有了新的发展。一是大量道士的涌入，不同道乐的互融，形成道乐的新特点。武当山虽不是五岳，但因朱氏皇朝的特殊关系，不仅被赐封为大岳太和山，而且按宫廷之制设置祭祀的乐舞生。这众多的道士，享受着乐舞生的待遇，由于他们来自全国各地，不同道派的科仪音乐，均有各自的风格，在联堂合手举行斋醮活动中，互为融汇，逐渐形成了既有共性又有个性的武当道乐体系。二是朝廷重视，钦降乐器，斋醮音乐活动规模空前。明成祖御制的《大明御制玄教乐章》中的第二章《玄天上帝乐章》就是专门为武当山御制的。永乐二十二年(1424年)，钦命张宇清、任自垣等率道众在玉虚宫建“金箓围恩延禧普度罗天大醮”，并御制《金箓大醮意》(包括《圣旨》、《延禧表式》、《青词式》)。此外，明诸帝经常钦降乐器给武当，如《太和山志》记载的有“金钟一口，玉磬一副架卓全。铜镀金钟一口锤

全,曲磬一个锤全。钟一口木雕贴金架全。金钟玉磬一付架全”等等,又有“朝廷所赐钟磬诸器皆藏焉”等。现存太和宫吊钟台的铜钟即为“大明永乐十四年吉日造”,天柱峰金殿前其左侧磬亭内的铜磬造于明嘉靖四十年(1561年),右侧亭内的铜钟为明嘉靖四十二年(1563年)造。所以明代武当山“八宫二观”和较大的庵堂均能独立演奏道乐进行祀典法事,每个宫观能执乐的乐师均在十人以上,可见当时规模之壮观。三是配备专职官员,负责教习乐舞,斋醮音乐更趋规范与丰富。据《敕建大岳太和山志·下》载:“张道贤,荆南人。幼从玄妙观(苏州道教名观)出家。洪武二十八年举为神乐观乐舞生。永乐十五年钦降玄天玉虚宫提点。”主管专门事务的官职,神乐观提点即为掌握乐舞的官员,朝廷将一普通的乐舞生拜官授职,负责乐舞的教习,可见明廷对乐舞和道教科仪音乐之重视。张道贤任玉虚宫提点后,一方面在玉虚宫配备专门音乐教师和管理人员,另一方面又将宫廷祭祀雅乐引来武当山,使之与道乐融为一体,从而更加丰富了武当道教的斋醮音乐,也使道场活动更具有明廷皇室气息。四是编修仪范,举办频繁的斋醮活动,道教音乐更为宫廷化。明代斋醮科仪是以太祖命付若霖、邓冲修等编修的《大明玄教立成斋醮仪》为规范的,所以在四十三代天师张宇初撰写的《道门十规》中云:“斋法引持……一尊太祖皇帝立成仪范,恪守为则。”武当山作为皇家道场是必然要严格遵循的。其醮仪程序均为设坛摆供、焚香、(存想)降神、进茶、念咒、化符、上章诵经、赞颂等,并配以烛灯、旗幡、步虚韵调、钟笛笙磬等仪注。其举行国醮登坛奏乐的人数和乐器种类、数量都有严格的规定。现虽无具体资料可考,但作为明代“三山嫡血派”(武当山、茅山、龙虎山)的武当,在举行国醮时当与茅山、龙虎山相似。

武当山道乐,由于其特殊的历史背景与历史条件,在其发展过程中全真与正一两派共栖一山,由于它们联堂合手共行法事,其音乐语言在长期的相互交融中而逐渐融合。全真道的科范仪式对象是道教尊奉的诸神、诸仙及修持者本人,其音乐风格古朴典雅、清幽玄妙,富有浓郁的殿堂气息;而正一道法事对象除道教尊奉的诸神、诸仙之外,还包括各类鬼蜮幽魂及人间的信教群众,音乐风格较为多样,既有富有殿堂气息

的“赞”、“韵”，又有鲜明道院风貌的“偈”、“引”，其音乐语言更为注意吸纳当地民间音乐语汇来丰富自己，呈现出鲜明的地方特色。两派的音乐相互融通，使之更加丰富，形成了以共同法器牌子为基础，以“全真正韵”为核心的武当山道教音乐。

现今武当山道教音乐主要为全真道“华山派”喇万慧、“龙门派”吴理瀛等人传授。其音乐有“韵腔”和“曲牌”两类。“韵腔”根据用途不同可分为“阴韵”与“阳韵”；“曲牌”分为“正曲”和“耍曲”。按其法事类型有修道法事、纪念法事和斋醮法事三类；诵唱方式则可分为讽经腔、念咒腔、诵诰腔和咏唱腔四类。

近 20 年来，武当山道教科仪及其音乐活动演练十分频繁，也举办了多届包含道教音乐研究的道教文化学术会议。如 1992 年 9 月 17 日至 21 日，在武当山玉虚宫，由武当山道教协会发起并主办了以弘扬武当文化为主题的国际学术研讨会；1993 年，由湖北武当山道教协会、中国道教协会道教文化研究所联合举办的“中国武当山道教文化学术研讨会”，于同年 10 月 5 日至 9 日在湖北省武当山镇召开；2005 年，由湖北省政府台湾事务办公室、湖北省民宗委、湖北省十堰市政府共同主办，湖北省鄂台交流促进会、武当山旅游经济特区、武当山道协承办的“海峡两岸武当文化论坛”在武当山举行。这些影响广泛的学术活动都把武当山道乐及道教音乐作为重要的研讨内容。为适应道教活动的开展和对外交流活动的需要，武当山道教协会还充分整合优势资源，适时成立了武当山道教武术音乐团，曾先后派送一些道众赴武汉音乐学院及专业文艺团体学习和深造，以提高其音乐的演奏技艺。该团还曾多次应邀出访新加坡、香港、台湾等国家和地区，举行道教音乐专场演出，所到之处均受到热烈欢迎和好评，为道教音乐的广泛传播起到了积极的推动作用。在此过程中涌现出了李光富、刘文国、赵连武、龚金唤等一批现今武当山道教音乐的中坚力量，他们积极探索，勇于实践，在承袭师传的基础上，又逐渐回忆起一些新的音乐文化资料与过去未收录的韵腔、曲牌，并适时运用于科仪音乐实践活动之中，使得武当山道乐既保持原始面貌，又不乏时代气息。



图 22 (湖北武当山道教武术音乐团)

六、武昌长春观道乐

武昌长春观系我国道教全真派著名的十方丛林之一,位于湖北省武汉市武昌大东门外繁华地段的蛇山尾部双峰山麓。元时,道教全真龙门派祖师长春真人丘处机遣弟子至武昌创办道教丛林,后世弟子为纪念先祖,在松岛立观建庵,取名为“长春观”。清代咸丰元年(1851年)该观毁于兵燹,现存道教建筑为同治三年(1864年)全真道士何合春重建。长春观历史悠久,文化底蕴深厚。因清末助建长春观的钦差大臣官文崇信藏传佛教,且此一时期道观主持侯永德深受西方思想文化的影响,故长春观道教建筑以其浓厚的藏族风情及欧式风格特点显示其个性,成为我国道教建筑中唯一的一个集藏族风格和欧式风格于一体的道教宫观。整个道观建筑依山就势,从下而上,层层递进,中西文化建筑相得益彰。长春观中轴建筑主要有灵官殿(供奉镇守山门之神王灵富)、太清殿(供奉太上老君)、七真殿(供奉丘处机等七位真人)、三皇殿(供奉伏羲、神农等)、古神坛、古先农坛等建筑;左路为十方堂、经堂、大客堂、功德祠、大士阁、来成殿和藏经阁等;右路为厨房、斋堂、丘祖殿、主侍堂、世谱堂和纯阳祠等建筑。

现长春观道教科仪音乐活动主要在三皇殿、灵官殿和太清殿等处举行。主要的法事活动有超度法事(活动之一是农历二月十五日在太清殿内举行太上老君圣诞法会;活动之二是农历三月清明节在三皇殿举行超度法会;活动之三是农历四月初八在迎真苑内八卦池举行放生节;活动之四是农历七月十五在三皇殿举行中元节法会;活动之五是农历十一月十一日在三皇殿举行超度法会)、祈祷法事(活动之一是农历正月初一子时在灵官殿前举行迎喜神法事;活动之二是农历正月初一至初三在甲子殿、太清殿举行朝拜太岁法会;活动之三是农历正月初五子时、午时在财神殿举行财神会;活动之四是农历正月初八在三皇殿举行上九会;活动之五是农历正月十五在太清殿举行上元天官节;活动之六是农历二月初三在七真殿、太清殿举行文帝君圣诞法会;活动之七是农历二月十九在三皇殿举行观音法会;活动之八是农历五月十三在财神殿举行磨刀会;活动之九是农历七月初七在会仙桥举行鹊桥会;活动之十是农历九月初一至初九在太清殿元坛举行九皇会;活动之十一是农历十月十五在太清殿举行下元节法会;活动之十二是农历十二月十七日至三十日在甲子殿举行赞星礼斗祈祥法会),以上法事内容中均有道教音乐活动。在长春观众多的法事科仪活动中,以告慰先祖在天之灵、寄托生者对故人哀思的“超度法会”最具代表。在每年的清明节举行“超度法会”的日子,来长春观三皇殿观看超度法会的善男信女难以数计。信徒和斋客还常常会在观内请高功为己演仪以求吉利。“超度法会”科仪活动程序严格,演唱的形式丰富多彩。所以斋主在科仪的选择上繁简有别,经济条件比较富裕的家庭多选择全本科仪,而经济条件较差的家庭则往往选择其中的一两个代表性科仪。“超度法会”仪式音乐主要由开坛、摄召、施食三个大部分组成。

参加开坛法事活动的一般为十五人,八乾七坤。打击乐器贯穿仪式全部过程,乐班及乐器编制为:3人持手铃,2人持磬,2人持钹,2人持鐃,1人持木鱼,2人持铛,3人持铙,演唱的曲目主要有《步虚》、《吊挂》、《大赞》、《小救苦韵》等;参加摄召法事活动的一般为十一人。乐班及乐器编制为:1人持鼓,2人持磬,2人持钹,2人持鐃,2人持铛,2人持铙,演唱的曲目主要有《步虚》、《五供养》、《吊卦》等;施食法事是“超

度法会”的最后一个环节,参加法事科仪活动的一般为十五人。乐班及乐器编制为:3人持手铃,4人持钹,2人持鐸,1人持木鱼,1人持鼓,2人持铛,2人持铙,演唱的曲目主要有《吊挂》、《提纲》、《风交韵》、《三宝词》等。

长春观道教音乐文化资源丰富,作为中国道教全真派的著名丛林宫观,自古以来以“经忏丛林”闻名于世,一些经忏和道乐功底深厚且在道内外影响广泛的高道如闵智亭、喇万慧等都曾挂单长春观。现今的长春观道教音乐在住持吴诚真会长的支持下,全观80余道众在继承传统道乐的基础上,不断地推陈出新和积极探索,涌现出了诸如任宗权、迟信觉和雷宗南等一批有为的道教音乐人才。宫观还适时成立了“长春观经忏法务团”,并多次应邀出访马来西亚、新加坡、香港、台湾等国家或地区,参加国内外一些重大道教音乐和法务活动。2003年,长春观及武汉道教文化研究会还会同武汉音乐学院、香港道教学院联合录制《全真道音乐》DVD音像资料,并面向全国开办了“道教高功音乐学习班”,在道教界产生了广泛的影响。



图 23 (武昌长春观庙会斋醮法事公告栏 作者摄)

七、川西道乐

川西是道教在四川的活动中心,历史上著名的道教宫观甚多。这里有“幽静天下”的青城山,天师创道的鹤鸣山,闻名遐迩的成都青羊宫以及《重刊道藏辑要全真正韵》的策源地成都二仙庵。其中都江堰市的青城山天师洞、成都的青羊宫一直保存至今。

青城山位于四川都江堰市西南,系天师道的发祥圣地。青城山道教有静坛与行坛之分。静坛为宫观道派,音乐传人主要有江至霖、吴理充、钟明健等人;行坛为民间坛门,音乐传人主要有江大光、李文彬等人。静坛道乐以集体活动方式为主,多使用经韵唱腔并兼用器乐曲牌;行坛道乐以个体活动方式居多,多使用器乐曲牌并兼用经韵唱腔。青城山道教音乐分为声乐与器乐两部分,所用韵腔又分为南北两类,以成都二仙庵雕版印行的《道藏辑要全真正韵》为范本的,称为“北韵”。“北韵”主要有《小赞韵》、《天尊板》、《慈尊赞》、《黄篆斋》、《五召请》、《破十八狱》、《召请尾》、《阴小赞》等韵腔;“南韵”的韵词,曲目中的大部分存于《广成仪制》等有关科仪经卷之中,采用“广成韵”的唱法,“南韵”主要有《祝香咒》、《十伤符》、《出生咒》、《二郎神》、《开坛符》、《跑马韵》、《朝礼天地圣号》、《三炷香》等韵腔。青城山道教音乐器乐部分常使用的乐器,静坛主要有笛子、二星、铛子、苏铛、铙子、苏铙、引磬、铃、摇铃、法鼓、堂鼓、木鱼;行坛主要有笛子、洞箫、唢呐、盖板胡琴、川胡、二胡、二星、七星、铛子、铙子、苏铙、引磬、摇铃、碰铃、小锣、马锣、大锣、钹、掌鼓、引鼓、板鼓、木鱼、挂板。按演奏形式还分为吹打和锣鼓音乐两种,吹打音乐一是以笛子为主奏乐器加大小胡琴、二胡和小锣、小鼓演奏的音乐,称为笛子套打;二是以唢呐为主奏乐器加大锣、大鼓演奏的音乐,称为唢呐套打。常用曲牌有《小开门》、《柳青娘》、《醉花音》、《沽美酒》、《秋色芙蓉》等。

青羊宫位于四川省成都市西南,原为唐玄宗时节度使鲜于仲通的府第,后改为道观。据汉扬雄《蜀王本纪》:老子为关令尹喜著《道德经》,临别曰:“子行道千日后,于成都青羊肆寻吾。”故以此“青羊”名观。清康熙初年,湖北武当山全真道士陈清觉、张清夜相继来川,他们在成

都青羊宫、灌县青城山和三台县云台观等地主持教务。至此,成都青羊宫及四川各地道观均陆续采用全真道通用的科仪音乐,该宫的二仙庵于光绪年间,曾推举道士去北京白云观学戒,二仙庵也就成为四川乃至西南全真道著名的“十方丛林”。青羊宫几经兴废,清康熙、乾隆、同治、光绪年间曾大规模修复,整个建筑古朴大方,气势雄伟,庄严肃穆,庭院幽致清雅,钟鼓常鸣,磬声悠悠,香客、游人络绎不绝。青羊宫珍藏有清代《道藏辑要》雕版,共一万三千多块,现设藏经机构,重印道教典籍,流通于国内外。并将全真道“十方丛林”通用的“全真正韵”,作为《道藏辑要》的续编之一,刊印问世,共收道曲五十六首。

现今成都青羊宫斋醮科仪活动十分丰富,除道内日常早晚功课外,还应社会信众要求举办了形式多样的道场。阳醮类道场主要有“南斗祝文”、“拜斗解厄”、“静斗燃灯”、“接寿正朝”、“三景玉符”、“正奏三清”、“十八诰符”等科仪;阴醮类道场主要有“救哭正朝”、“度人总朝”、“天医正朝”、“施威超度”等科仪。这些科仪中均使用丰富多彩的道教音乐。成都青羊宫道乐主要分为声乐与器乐两大类。声乐分为:一是韵曲,又称“腔赞”或“赞子”,是一种旋律性强,调式调性明晰,音乐形式与曲体完整,采用咏唱形式演唱的韵曲。青羊宫采用青城山静坛的“北韵”,其曲目约六十余首,有五十六首收录于原成都二仙庵藏本《重刊道藏辑要全真正韵》,音乐宗教气氛浓郁,曲调典雅肃穆。二是吟诵曲,是一种以语言音调为基础,歌腔风格较弱,调式调性相对独立或不够独立,但又具有一定的声调起伏和完整的五声音阶的声乐体裁。三是朗诵曲,完全按照语言声调高低,词曲结合紧密,调式调性不鲜明,音阶形式仅限于四声音列,音调起伏小,结构缺乏独立性,是一种介于吟诵和念白之间的体裁。器乐分为细乐和大乐两类。细乐,又称“小乐”,通常指以笛子或铛子、钹为主奏乐器,配以其他发音柔和、音量较小的乐器组成的乐队所合奏的音乐。细乐还可分为笛子曲牌、法器牌子、铛钹牌子三种形式。常用曲目有《小开门》、《柳青娘》、《扮妆台》、《满江红》、《将军令》、《朝参》、《汉东山》、《南景宫》等。大乐,仅限于行坛使用,以唢呐或大锣、大鼓(堂鼓)为主奏乐器,配以其他发音刚强、音量较大的乐器合奏。主要有两种形式:唢呐曲牌和锣鼓牌子。常用曲目有:《粉

蝶儿》、《醉花阴》、《拾牌名》、《大环柱》、《四大芙蓉》、《四大序》、《普天乐》、《甘州歌》等。此外,尚有一些短小的锣鼓牌子,如《单槌》、《飞梆子》、《溜子》等。其曲牌总共约有一百余首,也多与川剧音乐通用。

近年来,成立于2003年的成都青羊宫道乐团,在顾问陈明昌和团长李建的带领下,道教音乐实践活动开展得十分频繁。该团曾应邀参加了“第五届道教音乐汇演”、“第六届道教音乐汇演”以及在台湾举办的“蓬莱仙韵颂太平”和“海峡两岸道教音乐会”等活动,在道内外深受好评。

八、湖南衡山道乐

南岳衡山位于湖南省衡山县境内,自古以来就有“天下南岳”、“五岳独秀”之美誉。其“祝融峰之高、藏经殿之秀、方广寺之深、水帘洞之奇”,使得南岳在中国名山和中国宗教史上的地位显赫。千百年来,南岳佛道两派共存一山,相行不悖。衡山道教历史久远,被道教誉称“三十六小洞天”中的第三洞天,七十二福地中的第二十二福地。魏晋时期,魏华存于衡山修炼得道,至唐代时已有“十大丛林”、“八百茅庵”之盛况。南岳著名的道教宫观建筑有南岳庙、黄庭观、玄都观、铨德观,侍奉南岳大帝、魏华存诸真。

衡山道教音乐,常常与民俗活动紧密结合。衡山南岳香市和庙会的周期一般都较长,早在每年农历三月,中南周边各省即有香客开始朝拜南岳(如武昌长春观素有举办“南岳盛会”的俗信宗教传统,系道众和信众赴衡山朝圣后返回观内举行颂扬南岳大帝的一种宗教活动)。而香期高潮却在每年农历八月。香期时节,南岳山下一派繁荣景象,各类民俗活动令人眼花缭乱。而香市又是民间音乐和道乐相互融合的舞台。古镇北街被称为“音乐一条街”,沿街许多店铺和临时摊点专门经营二胡、笛子和锣鼓等各种乐器。许多艺人自拉自唱,其中也不乏道士加入。而在南岳庙会中,“拾地故事”则是当地的一种独特的民间表演形式。人们把英雄人物事迹编成一个耳熟能详的故事,在庙会期间文人艺匠或宗教人士扮成各类角色,走街串巷,吹拉弹打,热闹非凡。

现存的衡山道乐总体上属“十方韵”体系,但由于地域文化的影响

又使其带有地方性特征,并逐渐形成了具有地域性风格的全真道音韵。今通用于衡山道教法事活动中的音乐,系由高道罗永曦、李圆益于1996年传唱,由李宪光、傅力时记谱,南岳道教协会于1997年辑谱成册。这本《湖南全真正韵谱》,按专业音乐要求,根据人民音乐出版社1979年编印的《歌曲简谱记谱规格》记谱,并采用经韵旋律与法器伴奏谱同步记录的方法,用汉语拼音字母代替法器“当请”之声。该谱辑辑录有《步虚韵》、《晚皈依》、《弥罗诰唱韵》、《弥罗诰拜韵》等48首韵腔和曲牌,配有《南岳衡山道教音乐》音带,这为南岳乃至湖南道教经韵的习演提供了授受之本。

近年来,南岳道衡山道众在中国道教协会副会长、湖南省道教协会副会长、南岳道教协会会长黄至安道长的带领下,积极开展教务活动和道教音乐的实践和交流。2002年,湖南省道教协会与武汉音乐学院道教音乐研究室合作,联合摄制了“道教全真萨祖铁罐施食科仪”VCD光碟上下册,为道教科仪活动提供了珍贵的音像资料和教材。



图24 (湖南衡山“道教全真萨祖铁罐施食科仪”光碟)

九、香港地区道乐^①

香港早在明清时期即有道教的传播。近代以来,香港道教发展很快,1930年建立了第一家全真道馆——蓬瀛仙馆,属全真道龙门派,其传授经文系秉承广州三元宫经系。香港现有大小全真道馆四十多个,道士女冠近千人,信徒达数十万。最著名的全真道观有圆玄学院及青松观,其音乐代表着香港全真道音乐的主流。

香港全真道音乐广泛应用于道教的各种斋醮科仪之中。科仪的执行者主要由“经生”和“醮生”担任。经生乃入道而能在坛内执行吟诵经文的道门弟子,在执行醮坛仪式时,还分为主科(即“高功”,主持科仪法事)、二手(即“都讲”,带领经生们唱赞)、三手(即“副讲”,协助主科和二手并负责表白)。此外,其他经生称为“散众”。经生多擅长于科仪的演礼、经文的吟诵和唱赞,同时也兼奏磬、引磬、铛、木鱼等法器。醮生则是在道教科仪中负责乐器演奏的乐师,一般不一定入道,属于专业器乐演奏者,他们还可以为宗教寺院、殡仪馆以及社团、乡村等提供器乐伴奏。

在科范仪式中,香港道乐也是声乐、器乐类型曲目兼用。声乐曲目的吟诵、咏唱方法在经文中注有“白”、“读”、“宣读”、“诵”、“令”、“称”、“举”、“念”、“和”、“宣扬”、“唱”、“赞颂”、“赞”、“吊挂”、“步虚”、“偈”等字眼,具体可分为朗诵、吟诵、唱赞等形式。朗诵,是介于念说(“白”或“读”)与吟唱之间的声乐曲调。其特点是提高吸音朗诵,注重语言声调的自然起伏,旋律性不强,只在句末落韵收音,讲究上下句落音,一字一拍,节奏单一,以木鱼击节数拍。吟诵,介于朗诵与歌唱之间的声乐曲调。特点是在朗诵的基础上对语音声调作进一步夸张,多伴有曲调及音节的高声唱诵,用磬和木鱼伴奏。唱赞,是一种歌唱型的声乐曲调。特点是旋律迂回曲折,悠扬婉转。在香港全真道道教科仪音乐中,器乐曲主要采用合奏形式演奏,通常使用唢呐、笛子、喉管等吹管乐器,还有钹、锣、鼓、铛、木鱼、手铃等打击乐器。器乐曲在科仪中分别用于以下

^① 参见曹本冶《香港道教全真派仪式音乐初述》(《人民音乐》,1989年第8期)及其有关论著。

场合:一是仪式中念唱(经文)之前,经生入坛时的打击乐前奏;二是仪式念唱(经文)前,经生站定各自位置整理衣冠时的吹管及打击乐前奏;三是仪式进行中的吹管打击乐间奏;四是仪式完毕时经生出坛的打击乐尾奏。所使用器乐曲牌多取自戏曲曲牌改编而成,可长可短,也可以终止在不同音上,灵活地循环重复,以配合仪式之需。

香港全真道科仪音乐源于广东,虽随着时间的推移,道曲有所变异,风格上也呈现出一些变化,但曲调仍然保持原貌。同时内地流入的一些民歌和戏曲过场音乐,亦广泛应用于道教科仪音乐之中,如《上云梯》、《孟姜女》、《送情郎》、《剪剪花》、《十月怀胎》等,这显然是对民间音乐的吸纳,说明它与内地流传的民间音乐关系密切。

近年来,香港道教音乐活动十分频繁,其中香港道乐团当属其中的中坚力量。该团是于1996年经香港政府批准注册的以道教音乐活动为主旨的团体。该团现有60多人的庞大规模,道乐团编制齐备,人员素质精良,在道内外影响广泛。

综览全真道音乐的总体布局,除上述所及代表性的全真道音乐外,还有一些地区诸如浙江杭州的抱朴道院,温州平阳的东岳观,河北巨鹿等地区 and 全国其他地区与宫观的全真道乐也颇具特色,在此不赘。

第三节 “十方韵”与“地方韵”

道内通称的“十方韵”即“全真正韵”。十方系指东、西、南、北、东南、西南、东北、西北、天上、地下。“十方韵”为全国全真道“十方丛林”宫观所通用的“正统”、“正宗”、“正规”之经韵,是全真道具有标志性和代表性的斋醮音乐。在全真道传戒威仪活动中,由于仪式主要采用“全真正韵”以诵经受戒,因此,“全真正韵”往往随着各地道士的受戒活动而传布到各地的“十方丛林”。

现流传的“十方韵”之“全真正韵”,是清代后期重刊《道藏辑要》中的一卷,即《重刊道藏辑要全真正韵》,属于明《正统道藏》之外一部附有“当请”谱式的全真道教经韵谱辑,共收全真道常用经韵56首。未有旋律腔调,只在经文右侧注有“当”(铛子)、“请”(鐃)、“鱼”(木鱼)等法器

演奏的状声字,并用圈、点注明“板眼”记号。“全真正韵”是目前尚存于世的最完整的一部全真道乐谱,由于其未标明旋律而无法咏诵。可喜的是,目前尚有一部由玉溪道人闵智亭传谱的《全真正韵谱辑》,此谱辑与二仙庵雕版的《重刊道藏辑要全真正韵》内容基本相同。《全真正韵谱辑》不仅经过闵智亭道长的整理,而且于1990年与武汉音乐学院道教音乐研究室合作录音、记谱、整理出版,其韵腔除保留“当请”韵板外,还以简谱刊出,这为我们对“全真正韵”的经词、韵腔、韵板的整体了解与认识提供了一本重要的参考资料。

玉溪道人,河南省南召县人,出身书香门第。18岁投奔华山出家修道,并随著名高道赵理忠修习经韵。在几十年的道教生涯中,闵道长虔诚诵习道经,潜心钻研教理、教义,云游四方,参访名道,广结善缘,博采众长。闵道长熟读经史,精通道教醮仪音韵。每到一处,均能运用自己熟谙的“全真正韵”与当地道众一起,谐和地参与诵唱道经。玉溪道人所传的《全真正韵谱辑》,通用于全国全真道“十方丛林”,已为全国道友公认为全真道的“当家经韵”。此一传谱,不仅继承了唐宋以来道乐之精华,而且规范了道教全真道的经韵音乐,并广泛地使用于全真道的各种科范仪式之中。玉溪道人以其独具的远见卓识,并在我国著名道教学者李养正先生的支持下,适时地将嫡传的五十三首《重刊道藏辑要全真正韵》及自己整理校正的十五首“全真韵”传录下来,并予以编辑出版,为丛林道众贡奉了一授受之本,为宗教界、音乐界的学者提供了一份可贵的资料,此举实乃功德无量之善事^①。

“全真正韵”形成于金元交替之际,由于当时众多儒客雅士遁入道门并参与各种科范仪式的活动,其经词往往体现出一种典型的儒士之风。从内容上以“性命双修”、“成仙证真”的宗教信仰和“识心见性”、“除情去欲”为修行指南,倡导一种“清静无为”、“济世救民”的基本宗教思想;从形式上以语言精练、形象鲜明、韵律规范为主要特征。而“全真正韵”有关“曲调”、“速度、节奏、板式”、“曲体结构”、“咏唱风格”等音乐形态特征,也是吸收了儒家“歌诗弦诵”的礼乐教化思想,继承和发展了

^① 参见周振锡、史新民等著《道教音乐》第45页,(北京)燕山出版社,1994年。

传统道教“乐诵经文”的音乐文化传统,充分体现出儒士出身的道教音乐家的创作才能。所以“全真正韵”音乐体现出一种清淡舒缓、悠扬婉转、庄重典雅、气息流畅的风格,亦为“玄门之士”所追求,十方道众所敬仰。

笔者曾对北京白云观、西安八仙宫、成都青羊宫、沈阳太清宫、武昌长春观、杭州抱朴道院等一些全真道宫观的斋醮科仪音乐做过一些统计和分析,发现其仪程中的“韵”(如《澄清韵》、《步虚韵》等)、“赞”(如《中堂赞》、《小赞》等)、“引”(如《青华引》、《救苦引》等)、“诰”(如《玄天诰》、《斗姥诰》等)、“咒”(如《八大神咒》、《仰启咒》等)是相似或一致的。这都进一步地说明“全真正韵”在三山五岳全真道丛林宫观中的通用性。

“全真正韵”在长期传承的过程中,也与我国丰富多彩的民间俗乐有着十分密切的关系。为了适应社会的需要,必然将各地的民风、民俗、语言习惯和民间音乐纳入到斋醮科仪中。于是在音乐上,为了适应斋主要求与宣教布道的需要,在一定程度上改变和调整原有的音乐形式,顺应当地民众的好尚,达到群众喜闻乐见的效果,从而使得一些地方的宫观,在长期的宗教活动中形成了具有地域性特色的经韵音乐。如“北京韵”、“崂山韵”、“广成韵”、“东北韵”、“武当韵”等,这些均是“全真正韵”(“十方韵”)与当地民间俗乐相结合的产物,道内习称“地方韵”。如“崂山韵”,它以“全真正韵”为主体,但又与胶东一带地方语言联系紧密,所以除与“十方韵”有着大体相同的共同特征外,又独具地方风格。“崂山韵”经韵音乐的唱诵以内坛中运用为主,从音乐风格上看,总体上仍然和“十方韵”近似,但又与地方音韵相结合而形成了《崂山吊挂》、《崂山步虚》等,具有十分鲜明的地方色彩。尚有不少经韵,在其演唱风格、旋法特征及结构特征上,均具有浓郁的胶东地方风韵。“广成韵”又称“南韵”,为清代流行于四川的一种地方韵,主要为与民间结合较多的行坛道士所用。又如“东北韵”是吸收东北地方戏曲“二人转”及其他东北民间音乐的营养,重新为经韵创作的新经韵。“东北韵”的唱诵,以演唱为主,同时以鼓、截钟、木鱼、磬、铛、钹等法器伴奏。其韵腔的乐句衔接连贯,句间均以衬词或过渡性曲调填充;调式多样,不仅五个调式(宫、商、角、徵、羽)全用,还存在调式交替现象:一曲多词、一词

多曲普遍;衬词使用占较大的分量,与东北民间音乐有着不少共同因素。当然作为宗教艺术,它们之间在心理素质、感情内涵、艺术形式和表现方法上亦有相当大的差异,从而形成了自身独立的艺术风格与特征。而“武当韵”的来源比较广泛,“既保持有古代音乐素材,又渗透着当代音乐特征;既有本乡本土的音乐特点,又具有其他各地的音乐性格。但其本质特征最突出地体现在受地方民间音乐影响而形成的地方性”^①。“武当韵”的音乐表现顺应了中原、鄂西北一带人们的审美情趣与要求,属长江以北的乐调;同时在旋律色彩上,吸收了当地民间音乐的特点;并且还采用了部分地方戏曲曲牌及音调,吸收了戏曲唱腔音乐的某些成分,使之形成具有特色的道教音乐。“北京韵”也是在保持“十方韵”总体风格基础上,吸收了北京地区不同时期的民间音乐因素发展而成。这种文化现象反映在音乐上,即“北京韵”和“十方韵”之间表现出韵腔基本一致的同时,又呈现出韵腔形态的变体等特征。核心是在保持骨干旋律的基础上,韵腔之间呈现出“换头、变唱、宫调变化”等变体关系,构成变体群^②。这种变化即使经历了半个多世纪,其音乐形态的稳定性依稀可见。下以北京白云观不同时期“北京韵”和“十方韵”中的《小赞韵》为例对照说明。

例 1

小 赞 韵

小 赞 韵 十方韵1989年记谱	
小 赞 北京韵1944—1945年记谱	
小 赞 北京韵1983年记谱	

① 刘红:《试论〈武当韵〉》,《黄钟》,1990年第1期。

② 参见张鸿懿《道教音乐述略》,载卢肃主编《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》第1815页,中国ISBN中心,2003年。

德

不 可 思 不 思

议,

诸 天 诸

地 天 地 转 灵

The musical score is written on ten staves, organized into five systems of three staves each. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are in Chinese characters, with some characters appearing below multiple staves. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The lyrics are: 德 (De), 不 (Bu), 可 (Ke), 思 (Si), 不 (Bu), 思 (Si), 议 (Yi), 诸 (Zhu), 天 (Tian), 诸 (Zhu), 地 (Di), 天 (Tian), 地 (Di), 转 (Zhuan), 灵 (Ling).



(后略, 张鸿懿、马宝山记谱)

(谱例引自卢肃主编《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》，中国ISBN中心，2003年)

又如鼓吹乐在全国各地普遍存在,其地位十分显赫。如历史悠久、艺术水平极高的西安鼓乐,它拥有数以千计的曲牌、复杂多样的结构和不同的流派。其音乐形式与特点保留了不少“唐大曲”的痕迹,形成长大的结构。现今演奏形式分为“坐乐”与“行乐”两种,“坐乐”组曲固定,形式庞大完整,结构复杂。“行乐”形式简单,自由使用乐器,以鼓为主,这种乐器极富表现力,在演奏之中十分突出。从这些方面看,它不仅是一套具有高艺术性和历史价值的乐曲,而且与道教音乐有十分特殊的关系。据陕西城隍庙安未绪道长存有的一本清雍正九年抄本和原西仓(永丰学社)清康熙二十八年抄本看,在早期,这种鼓乐是在僧、道两派(鼓乐齐称“玄、释”两门)使用之后才逐渐流向民间,为普通民众所学习、掌握、运用。在安未绪的传籍中,有青天歌(套词),乃源自丘处机的“青天歌”,多是讲内丹炼气的作品,可见鼓乐与全真教的关系密切。而且过去最著名的鼓乐师亦多道士,可证明西安鼓乐与道教联系之近,也可说道乐注入了民间的审美趣味,是在艺术实践活动中不断融合的结果。

由此可见,全真道的音乐发展到今天,已形成了一个由“十方韵”与“地方韵”相结合的完整体系,充分体现出雅俗兼备、雅中存俗、以俗求雅、雅俗共赏的文化特点,其文化内涵和音乐形态等诸方面都是十分丰富的,在中国音乐文化中,具有很高的研究价值。

第四章 全真道“朝暮课”音乐与乐谱

“玄门日诵功课经”，即“早坛功课”与“晚坛功课”，或称“日诵功课”、“课诵”，是道教宫观重要科仪之一，是全真道的代表仪范，也是重修持的全真道士每日必修之功课。这一课诵制度据考源于王重阳所创立的道教丛林制度。道教认为：“修自身之道者，赖先圣之典也。诵上圣之金书玉诰，明自己之本性真心。非科教不能弘扬大道，非课诵无以保养元和。经之为经者，是前圣之心宗。咒之为咒，乃古仙之妙法。诵之诚者则经明，行之笃者则法验。经明则道契于内，法验则术彰于外。经明法验而两全，内功外行而俱有，此是住丛林之规范，修仙者之仙澄。”^①故功课经实乃修道者入门之门径，祝国迎祥之大猷。凡居观出家的高真，积功累德，“课诵”对修身养性是为首要。在从道者自身看来，早晚功课目的有四：“一是经是修持之经路，入道之门墙；二是住丛林之规范，断绝尘缘；三是弘扬阐教，消灾解厄；四是祈求国泰民安、普度幽魂。”^②所以，道众除“六戊日”（戊子、戊寅、戊辰、戊午、戊申、戊戌）之外，每日定要伴随晨钟暮鼓上坛持诵早晚功课经，以示虔诚修行和累积功德以致惠泽无极。而用于全真道士平日持诵“功课”的经韵音乐，其气质含蓄、宁静，不尚华彩，并以通行于道内的“全真正韵”为范本。

第一节 “早坛功课”与“晚坛功课”音乐

一、“早坛功课”音乐

日诵“早坛功课”，为居观道士一天开启之科仪，由是而入，意在内

① 柳守元：《太上玄门日诵功课经·序》。

② 中国道教协会副会长黄信阳道长口碑。

炼自我,达圣通神,以求延生益年。每当晨曦微露,宫观内的“开静”钟声就划破了黎明的宁静,随着钟磬和鸣,金声玉韵使隔夜混浊之气涤荡一空。道众在引磬声中,整装上殿,讽诵经文。现全国各地全真道“丛林”和宫观所使用的“早坛功课”音乐大致相同,但举行的时间因季节和各地的气候不同而有所差异。“早坛功课”中所使用的科仪音乐,多以“全真正韵”为范本,内容较为统一。其程序和结构一般由“韵腔”、“神咒”、“诵经”、“诵诰”等部分组成。“韵腔”是富于抒情性的道教歌腔,“早坛功课”中因演法情节的不同,其腔式往往也有不同的变化。“咒”如前述,有“祝告”之意,系道众向诸神众仙呈愿表意之文。“早坛功课”中的神咒,即是道众自身面向诸神、诸仙的祝告。道众认为神咒乃天神所颁,可以上报四恩而大济三有,得法者可以驱役鬼神。“经”为道众上呈圣神所演仪的科仪范本之文,道众均须照本宣科地虔诚云诵。而“诰”有训诫勉励之意,“诵诰”则是道众对众神的祈祷和奉诵。所以“早坛功课”中如此丰富且严格的科范仪式,亦使其音乐庄严肃穆、缥缈玄静。

为进一步说明道教“早坛功课”音乐的结构特点,现结合笔者在武当山田野工作中所收集的有关资料,同时参阅史新民教授主编的《中国武当山道教音乐》^①一书相关内容和谱例,对武当山道教“早坛功课”科仪音乐程序阐述如下:

“早坛功课”共由五大部分构成。

第一部分由《澄清韵》、《举天尊》、《吊挂》、《香供养》和《提纲》五首韵腔组成。其核心韵腔为“早坛功课”的第一首经韵《澄清韵》。此歌词源出于东晋灵宝经典《度人经》,曾受到历代高真的推崇,日久成为住观道士在“玉宇澄清”的意境中修炼、静养念经的指导思想。《澄清韵》的音乐风格纯朴、典雅、清静、纯真,呈现出一种超凡脱俗的韵味。这首作为“早坛功课”启首之“阳韵”,可使道众在一日之晨便进入一种清静无尘之境,从而使日常的修身炼养有一个良好的开端。

^① 史新民主编:《中国武当山道教音乐》,(北京)中国文联出版公司,1987年。

例 2

澄 清 韵

♩=72 喇万慧 唱

琳 琅 (额) 振 (哪)

响, (啊)

十 (啊) 河 (啊) 山 (啊) 方 (啊) 海 (啊) 狱 (啊)

肃 (啊) 静 (啊) 吞 (哪) 清。 默。 烟。

1.7. 8. (哎) (哎) (哎) (4-7.词略) (哎) (哎 嗨) 大 量 玄 玄 也。

经《提纲》总领经文,作为提首,“早坛功课”随之转入第二部分。此部分主要由八咒(《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天地神咒》、《祝香咒》、《金光神咒》、《玄蕴咒》)组成。伴随八咒所进行的《念咒腔》,是道教科仪中念咒时常使用的一种歌腔形

态。其字数规范,音律稳定,节拍规整,经词对仗,似念非念,似唱非唱。

例 3

念 咒 腔

太上 台星, 应变 无停。 驱邪 缚魅, 保命 护身。
 智慧 明永, 净久, 心魄 身无 安丧 宁倾。

沉痾 能自 痊, 尘劳 溺可 扶。 太上 老君,
 幽冥 冥将 有赖, 尘由 是升 仙都。

说 常清静经。 老君曰: 大大 道道 无形, 生 育
 大大 道道 无无 名, 长 育

万物; 吾不 知其名, 强名 曰道。 夫道者,
 万地; 物; 万物;

有清 有浊, 有动 有静。 (略) 稽首 皈依

众妙 道, 志心 恭敬 二玄真。 今运 一心 心所议, 粗识

此经 经所因。 丹在 身中, 非白 非青, 诵持 万遍。

第三部分为诵经部分,由《太上老君说常清静经》、《太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经》、《太上灵宝天尊说攘灾度厄真经》、《高上玉皇心印妙经》组成。此部分虽然没有完整的韵腔,但诵经之声仍多是高低起

伏、抑扬顿挫,具有一定的音律特征。

第四部分为诵诰部分,由《玉清宝诰》、《上清宝诰》、《太清宝诰》、《玉帝宝诰》、《天皇宝诰》、《星主宝诰》、《后土宝诰》、《南极宝诰》、《北五祖宝诰》、《南五祖宝诰》、《七真宝诰》、《普化宝诰》十二诰组成。诵诰音乐主要是一种曲调简练、落音规范的“韵腔”,各乐句的节拍与诰文的词格结合得十分紧密,并依诰文词格而定。“乐诵此类文诰,用两种不同的韵腔。其一为:用于平时的‘诵诰腔’,此种韵腔一字一音,依字行腔,旋律极为简练,乐诵时,只诵唱而不叩头膜拜;另一为:用于初一、十五及道教重大节日祭典的‘拜诰腔’,此种韵腔在依字行腔的同时,还注重字正腔圆,往往在某一字上旋律迂回曲折、悠扬婉转,形成很长的拖腔,音乐极其优美动听,乐诵者除诵唱外,还要和着音乐叩头膜拜。”^①“早坛功课”中的第四诰《玉帝宝诰》即兼有“诵诰”与“拜诰”两腔。而《玉帝宝诰》的“拜诰腔”又称为《弥罗诰》,用于初一、十五及道教重大节日祭典的正坛,结构宏大,气势磅礴。

例 4

弥 罗 诰

♩=60 喇万慧 唱

志 (啊) 心 (啊)

皈 (呀) 命 (哪) 礼 (呀) 太 (也) 上

弥 罗 无 上 天, (哪 啊) 礼 拜

^① 周振锡:《〈斗姆宝诰〉试析——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原则》,《黄钟》,1990年第1期。

第四章 全真道“朝暮课”音乐与乐谱



注：上丹念经时用此曲调

第五部分由《中堂赞》、《忏悔文》、《小赞》三首韵腔组成。《中堂赞》系对道教众神的礼诵，其音乐在旋律上与第二部分《提纲》相似，具有遥相呼应之意，也有“起调毕曲”之感。最后以句式、韵仄颇具定式的《小赞》韵腔结束“早坛功课”音乐。

例 5

中 堂 赞

向 (啊) 来 (呀) 诵 (啊) 经 (哪)
 千 (啊) 真 (哪) 拱 (啊) 听 (哪)
 应 (啊) 元 (哪) 合 (啊) 气 (呀)
 九 (啊) 天 (哪) 有 (啊) 命 (哪)
 消 (啊) 灾 (呀) 忏 (哪) 罪 (呀)
 功 (啊) 圆 (哪) 行 (哪) 满 (哪)

1. -- 5.
 哎 嗨 哎) 念 (哪)
 哎 嗨 哎) 念 (哪)
 哎 嗨 哎) 圣 (哪)
 哎 嗨 哎) 化 (哪)
 哎 嗨 哎) 界 (呀)
 哎 嗨 哎) 福 (啊)
 哎 嗨 哎) 存 (哪)
 哎 嗨 哎) 通 (哪)
 哎 嗨 哎) 分 (哪)
 哎 嗨 哎) 遵 (哪)
 哎 嗨 哎) 延 (哪)

6.
 大 道 证 明。

注：P代表“撩”，M代表“铛”

二、“晚坛功课”音乐

全真的“晚坛功课”如同“早坛功课”一样，也是道众日常进行自我修持的重要科仪，意在毕其一天修行之功德，故教门高真莫不重视晚坛课诵而谆谆教众。按传统的定制和习规，各地宫观的全真道众每日晚斋毕，便随着晚坛的头通鼓声，即时严整衣冠上坛课诵。如今，随着旅

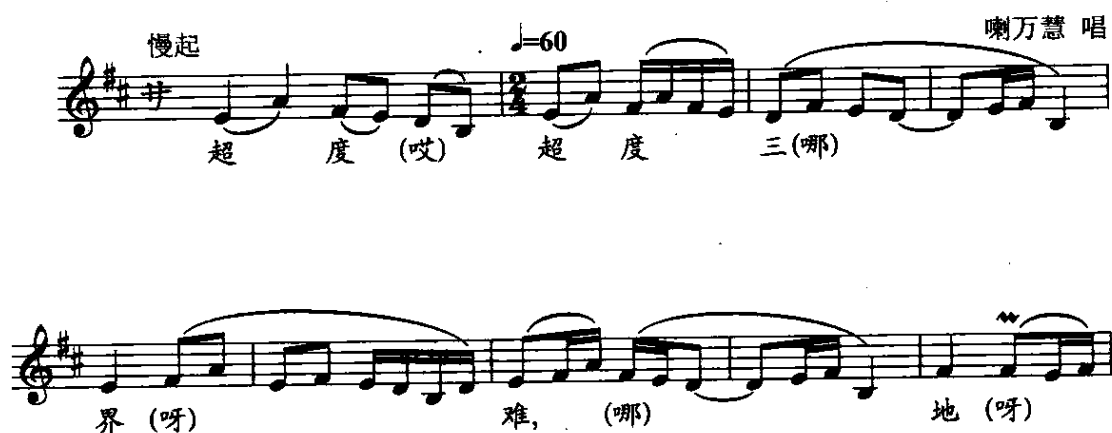
游事业的兴起,一些宫观道院为便于游客观赏和扩大对外宣传,也多在宫观掩门之前,带领香客信众和游客上殿登坛,演仪“晚坛功课”,以满足香客信众和游客之意愿。

现以被全国全真宫观广泛采用的《玄门日诵早晚功课经注》^①一书中的“晚坛功课”和武当山道乐部分乐谱为例,将全真道“晚坛功课”五大音乐程序阐述如下。

第一部分由《步虚》、《下水船》、《大启请》、《开经偈》组成。“晚坛功课”第一首韵腔《步虚》,是以众仙缥缈、步行虚空之声而得名。《步虚》渊源尤古,音乐风格纯净飘逸,清远迢亮。它作为晚功课的首韵,使道众在缥缈的乐声中,恬静地步入清虚之境,以适应宗教仪式特定氛围的需要。道众以一天虔诚的修持功德,欲达“若能矢志专诚,二六时中,猛勇精进,永无退转,在世端能出世,居尘自可离尘,出无虚无,逍遥宇宙,自由自在,无灭无生,方寸不染,一尘妙用,直超三界。若此者,了自心一念之尘根,脱世上三途之苦厄,履长生之大道,渡苦海之洪涛,攘灾而灾消,祈福而福至,无求不应,有感皆通”^②之意境,并圆满地结束一天的修持功德。

例 6

步 虚



① 闵智亭主编:《玄门日诵早晚功课经注》,(北京)宗教文化出版社,2000年。

② 《道门功课》序,《藏外道书》第29册,(成都)巴蜀书社,1994年。



第二部分为诸品真经。由讽咏《太上洞玄灵宝救苦拔罪妙经》、《元始天尊说升天得道真经》、《太上说解冤拔罪妙经》三经组成。道众认为常念此三经,可达“天堂享大福,地狱无苦生”之目的。故道众在咏诵诸品真经时,心境虔诚,音韵舒缓。

第三部分为诸真宝诰。由《斗姆宝诰》、《三官宝诰》、《玄天宝诰》、《祖天师宝诰》、《吕祖宝诰》、《萨祖宝诰》、《王灵官宝诰》、《太乙宝诰》组成。在诸真宝诰之中,其中的《斗姆宝诰》配用之乐具有独到之处。“《斗姆宝诰》的‘拜诰腔’与早坛《玉帝宝诰》的《弥罗诰》或晚坛用来‘拜诰’的《反八天》比较,在艺术上,《斗姆宝诰》要丰富、华丽、复杂得多。《斗姆宝诰》的‘拜诰腔’,全腔 402 板(小节),中速,一眼板(2/4 拍),约 15 分钟。”^①故《斗姆宝诰》中的“拜诰腔”,堪称是道门玄音之精粹,也

① 周振锡、史新民等著:《道教音乐》第 108 页,(北京)燕山出版社,1994 年。

是我国传统音乐中词曲结合完美且不可多得的声乐艺术珍品。

第四部分为中堂赞及报恩宝诰。由《知表吟偈》、《中堂赞》、《报恩宝诰》和《十二愿》组成。其中《中堂赞》为道教经赞之一,《大明御制玄教立成斋醮仪》中规定高功咒幡时采用此韵。

第五部分为小赞及结经偈。由《小赞》、《土地咒》、《结经偈》和《三皈依》组成。晚坛所供主神为“太乙救苦天尊”,其中《结经偈》常为结坛所用之偈。道众在融合的乐声中,伴随着肃穆的咏唱之声和钟鼓齐鸣,从而结束晚坛课诵。

上述可见,朝暮课诵这种纯净而又神圣的经韵乐章,平静而又清邈的活动节律,无疑对道众的修持十分有益。

第二节 乐器与乐谱

一、乐器

道教音乐器物系指在道教科仪活动中所使用的各种伴奏乐器,如笙、箫、管、笛、二胡、扬琴、古筝、琵琶等,这些伴奏乐器从广义上讲亦可称之为法器。法器是道士在演法时显示其法力的一种象征性器物,主要是指道教法事中所使用的各类打击法器,如大铙、小铙、大鐃、小鐃、铛子、手铃、大木鱼、大鼓、小鼓、大铁磬、小铜磬等。这些法器运用于道教科仪程序之中,与晨钟暮鼓、金石玉磬和各种吹管、丝弦乐器和谐地结合在一起,用于道教法事的演奏。

全真道器乐音乐形式以合奏为主,少见有独奏或重奏的形式。由于全真道以清修静养为主旨,音乐相对正一道显得深沉而纯朴,因此在乐器的使用上以打击法器为多,同时加入笙、箫、管、笛等管乐器与少许的丝弦乐器。据中国道教协会原会长闵智亭道长向笔者介绍,全真道的经韵音乐以往是少用乐器,多用铛子、鐃、木鱼、鼓、钟、磬等小件法器伴奏。对于庆祝、祈祷法事活动场面的道场伴奏则多用钟、鼓、磬、大铙、大钹、大木鱼、铛、鐃、铃等大件法器,近代又加入了少许吹管、弹拨、拉弦等乐器,但仍以打击乐器与吹管乐器为主。

全真道宫观音乐多以“全真正韵”为范本,其相对稳定和统一的音乐风格也使各地全真道宫观在乐器使用上大同小异。尤其是打击法器的金石鸣响和玄幻之韵,赋予全真道乐幽深典雅之特色。笔者曾于2001年5月21日至30日(农历四月二十九日至闰四月初八),应中国道教协会之邀赴山西绵山参加“祈祷世界和平、国家昌盛、祖国统一、人民幸福——罗天大醮”盛典。此次盛况空前的道教仪式活动,有海外(新加坡、马来西亚)、香港、台湾和大陆各地(北京、上海、江西、江苏、湖北、四川、陕西、河北、辽宁、吉林、黑龙江、浙江、安徽、福建、山东、湖南、广东、甘肃、河南、青海、重庆)的道教经乐团参加,这从总体上可以较为全面地反映出当今道乐的基本面貌。在庄严肃穆、声势浩大的“请圣”威仪活动中,各团两列纵队,仪仗人员依次排列,各经乐团有序依次前行(乐师在前,经师随后)。笔者通过对北京白云观、沈阳太清宫、西安八仙宫、茅山乾元观、四川青城山、武汉长春观和香港、新加坡等主要全真道经乐团乐器配制的观察发现,各团所用乐器及其乐队编制均大同小异,较为统一。由此可以看出全真“天下同”的宗教思想在音乐上也有着相应的体现。

下面以大陆和香港地区有代表性的全真道乐中的打击法器为例进行比较,对其在打击法器运用上的趋同性便可一目了然。

表4 部分全真道宫观打击法器一览表^①

打击法器 宫观	大铙	小铙	大钹	小钹	铛子	木鱼	手铃	摇铃	大锣	小锣	大鼓	堂鼓	鼓	磬	铜磬	钟	小铙
北京 白云观	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙		⊙	⊙	⊙		⊙	⊙	⊙	⊙	⊙
佳县 白云观	⊙		⊙		⊙	⊙				⊙			⊙				⊙
沈阳 太清宫	⊙	⊙	⊙		⊙	⊙	⊙				⊙			⊙	⊙	⊙	⊙

^① 参见周振锡、史新民等著《道教音乐》(北京燕山出版社1994年版)第79页表格,并对原表进行了修改和补充。

续表

打击法器 宫观	大饶	小饶	大钹	小钹	铛子	木鱼	手铃	摇铃	大锣	小锣	大鼓	堂鼓	鼓	磬	铜磬	钟	小鐃
崂山 太清宫					○	○	○						○				○
杭州 抱朴道院				○	○	○				○			○	○		○	○
温州 东岳观		○		○	○	○	○							○		○	
西安 八仙宫	○	○	○	○		○							○	○			○
湖北 武当山	○	○	○	○		○	○				○		○		○		
川西 青城山	○				○	○		○				○		○		○	
成都 青羊宫	○				○	○		○	○	○				○			○
香港宫观		○		○	○	○	○			○			○			○	

全真道除打击法器在运用上具有相似之处外,在伴奏乐器的运用上也有其相同性。常见的伴奏乐器主要有笙、箫、管、笛和少许丝弦乐器及各地宫观的一些特殊乐器。一般而言,北方全真道所使用的管乐较南方全真道居多,而南方全真道所使用的丝弦乐则较北方全真道突出,但总体上都趋向统一。以下将全真道部分乐器和法器图示列举如下^①:

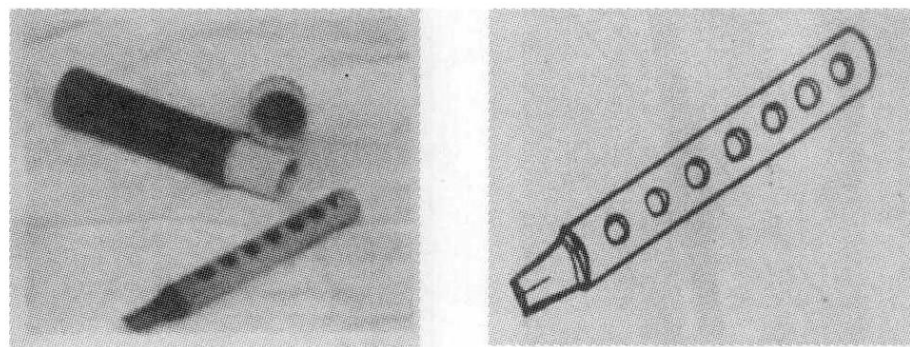


图 25 三眼管

^① 图片引自史新民主编《中国武当山道教音乐》,(北京)中国文联出版公司,1987年。

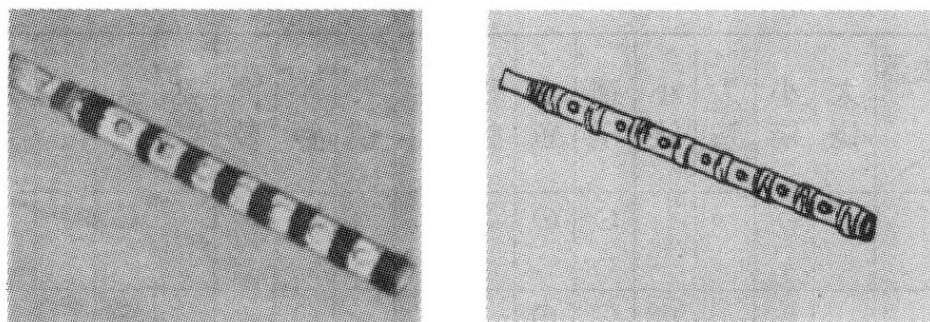


图 26 四眼管

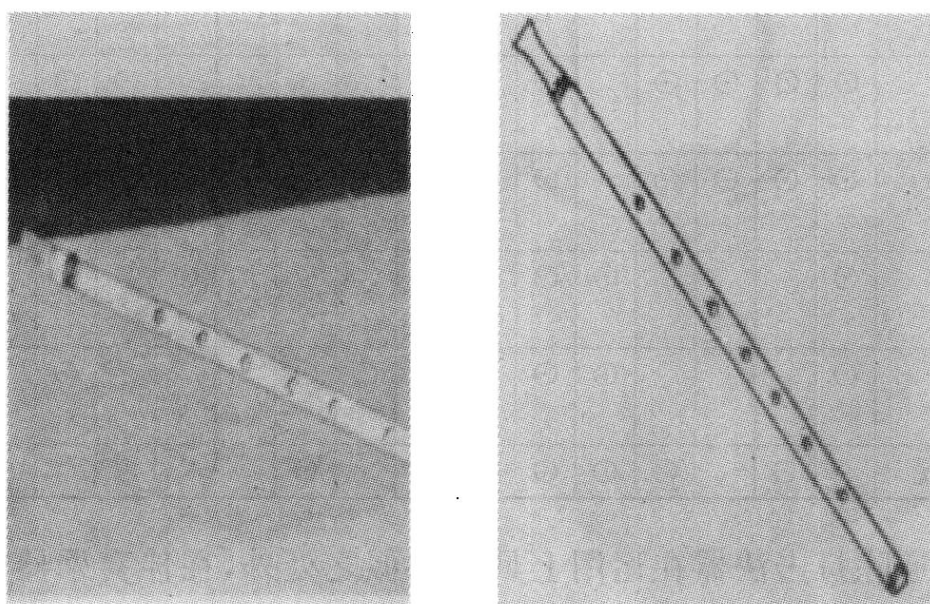


图 27 管子

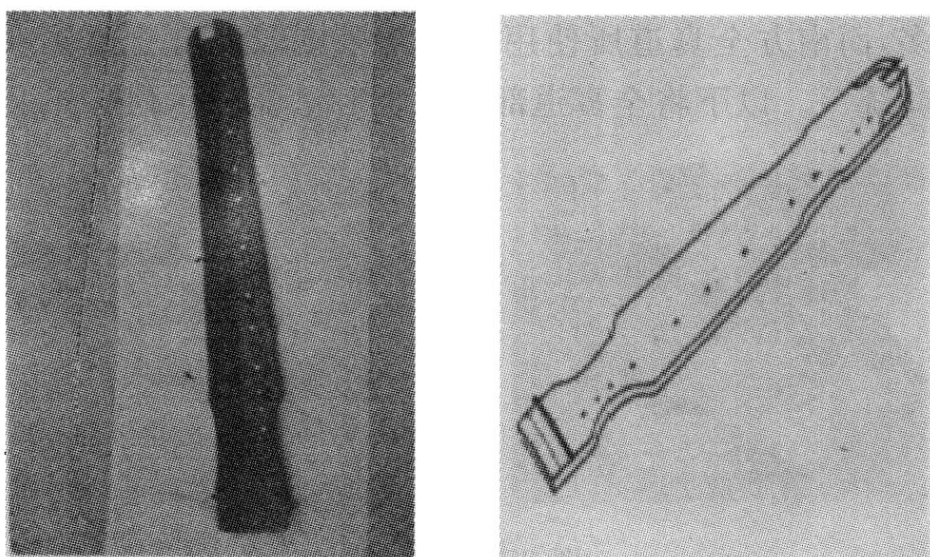


图 28 古琴

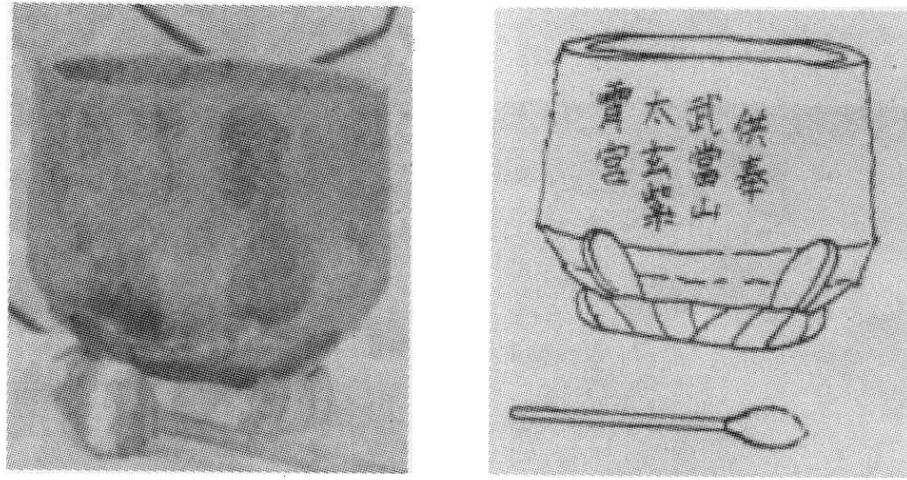


图 29 大铁磬

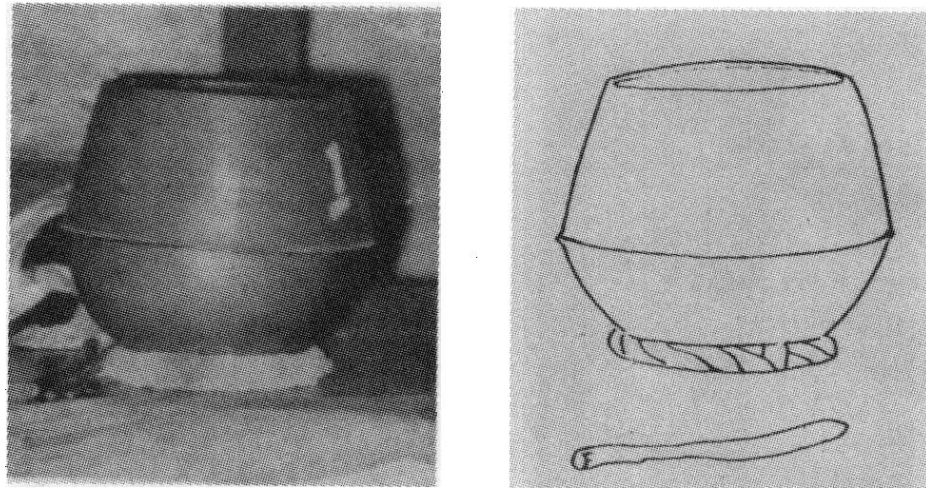


图 30 大铜磬

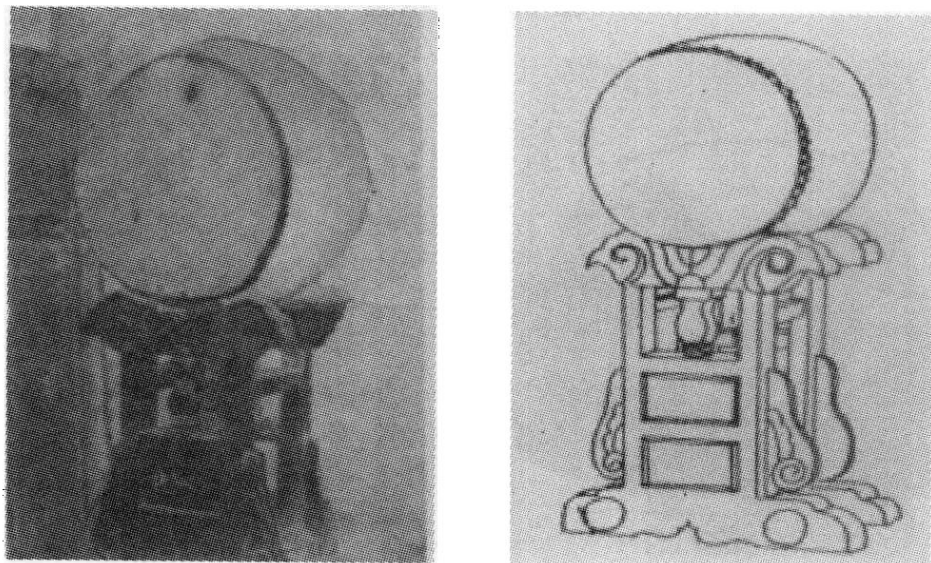


图 31 大鼓

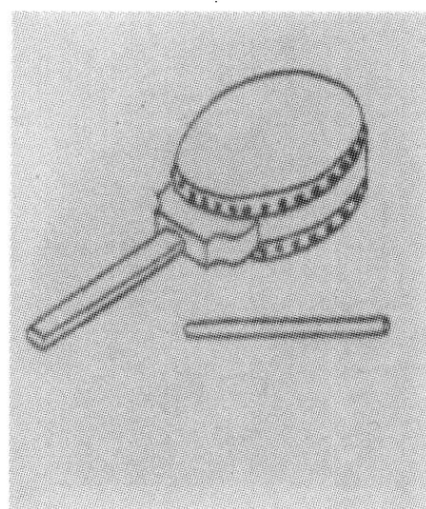
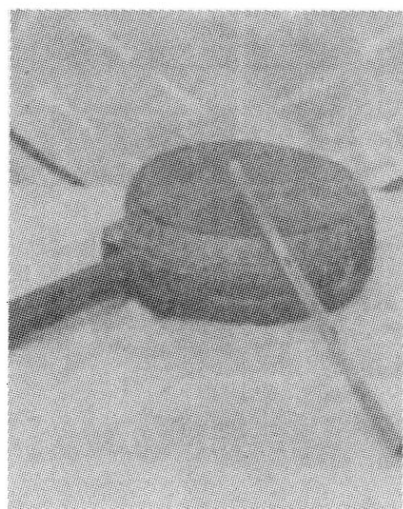


图 32 手鼓



图 33 大木鱼

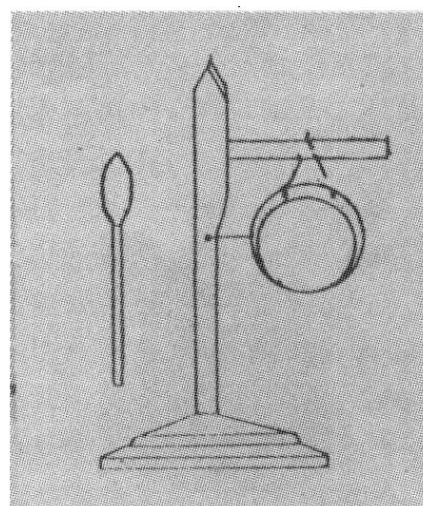
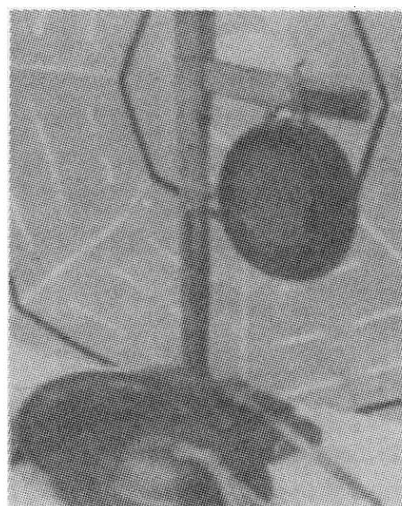


图 34 铛子

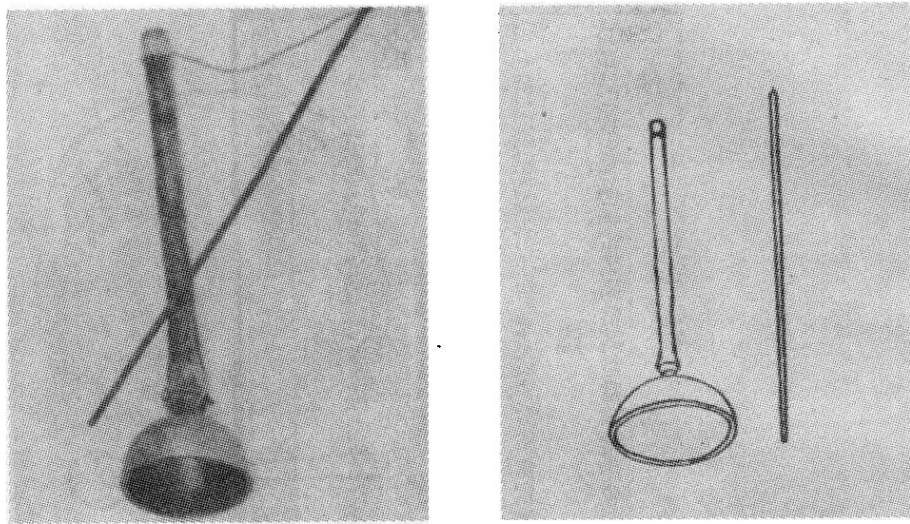


图 35 音磬

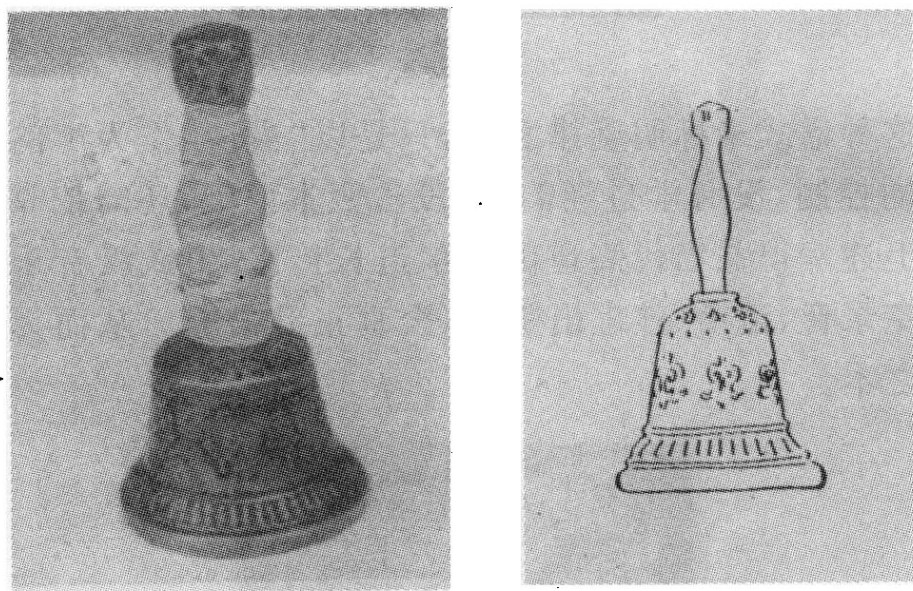


图 36 手铃

二、乐谱

全真道的“全真正韵”，在金元之时尚无乐谱留下，现流传的乃是清代后期(1906年)贺龙骧、彭瀚然在四川成都二仙庵重刊《道藏辑要》中的一卷，它的全称是《重刊道藏辑要全真正韵》，是明《正统道藏》之外的一部附“当请”谱式的全真道教经韵。

如上所述，《重刊道藏辑要全真正韵》，只在经文右侧注有“当”(铛子)、“请”(鐃)，“鱼”(木鱼)等法器演奏的状声字，并用圈点注明“板眼”

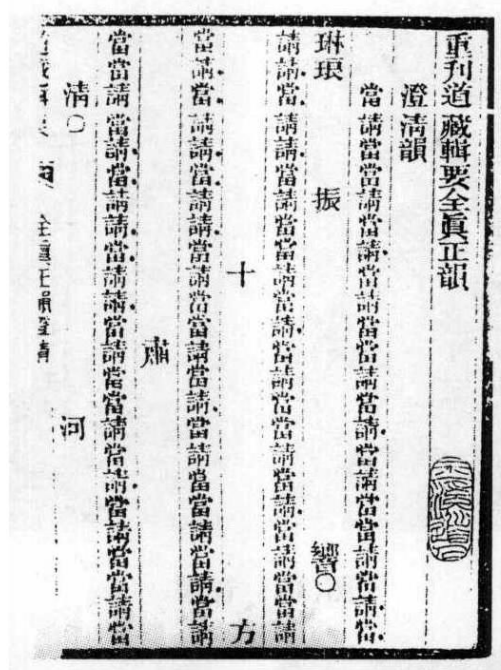


图 37

记号。但这种谱式未标明旋律腔调，只是以“当请”作为声韵乐拍的长短与速度的控制，没有学过经韵的，没法照本诵唱，还需依靠师傅的口传相授。上述幸得益当代高道闵智亭道长传谱，由武汉音乐学院道教音乐研究室录音、记谱、整理出版之《全真正韵谱辑》，从而为丛林道众提供授受之本。

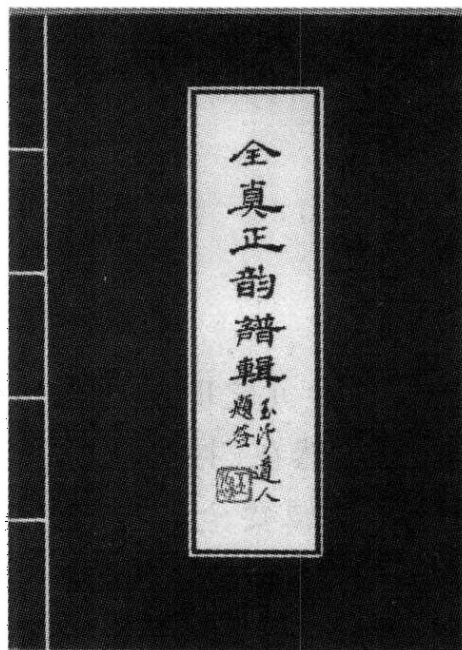


图 38

该《谱辑》收有全真道常用经韵 53 首。其曲目:《澄清韵》、《举天尊》、《双吊挂》、《大启清》、《小启清》、《天尊板》、《中堂赞》、《小赞韵》、《大赞韵》、《步虚韵》、《下水船》、《干倒拐》、《反八天》、《早皈依》、《午皈依》、《晚皈依》、《风交雪》、《仙家乐》、《白鹤飞》、《三宝香》、《三宝洞》、《送化赞》、《焚化赞》、《三尊赞》、《单吊挂》、《倒卷帘》、《云乐歌》、《青华引》、《大救苦引》、《圆满赞》、《幽冥韵》、《三炷香》、《慈尊赞》、《黄箬斋》、《仰启咒》、《三信礼》、《三拿鹅》、《五召请》、《阴小赞》、《五供养》、《悲叹韵》、《小救苦引》、《召请尾》、《返魂香》、《十伤符》、《金骷髅》、《银骷髅》、《咽喉咒》、《梅花引》、《反五供》、《出生咒》、《宝箬符》、《跑马韵》。

从《谱辑》看,其经词的句式可分为“齐言”与“杂言”两类。“齐言句式”的句子的字数、韵律、平仄,对应十分严格,它继承了我国绝句、律诗的传统,运用了排比、对仗的手法,有很高的文学价值。其中分“四言”、“五言”、“七言”三种句式,而以“七言句式”为多,有 10 首。如《大启请》、《幽冥韵》等。而“杂言句式”的经词字数虽无严格限制,但用韵及平仄仍有一定的讲究,分为有节奏、有韵律的长短句式“韵文”与既有“散文”又有“韵文”的“韵散结合”两种文体。其中阴韵近三分之二,这也是为了适应超度亡人的斋醮科仪法事之所需。

从《谱辑》看,其旋律多以五声级进为多,落腔以“宫”音为主,主要用于颂道、赞神的韵腔之中,它沿袭了我国古代社会用律的礼教传统;曲体多用一段体,“散起散落”为主,它既保留了唐宋大曲的某些遗存,也符合道士诵经的实际需要。

从《谱辑》看,其中的韵板即“当请板”,亦为全真道乐赋予了深刻的涵义。“当请板”的节奏型有:顺分节奏,如“× — × ×”;等分节奏,如“× ×”;逆分节奏,如“×× ×”;切分节奏,如“× × ×”等,用这几种节奏型可以组合成多种节奏形态。青年学者孙凡对此有所论及:如运用“请 — 当 当、请 当、请 当 当、当 请 当 当、请 请、当 请 请、请 当 当 请、请 请 请、请 当 请 当 请 当”等,由此而组成五种韵板。即一请板,如:“请 — 当 当”、“请 当”,这是最基本的韵板板式;三请板,如:“当 请 请 | 当 请 当 当 |”、“请 当 请 | 当 请 当 |”;五请板,如:“请 — | 当 当 | 请 当 | 请 当 请 | 当 请 当 |”、“请 请 | 请 请 请 |”;七请板,如:

“请—当当|请—当当|请当请当|请当 请当请当|”;九请板,如:“请—|当当|请—|当当|请—|当当|请—|当当|请当|请当|请当 请|当请当|。”^①这种“当请谱”,既强调了它的功能作用,又维系着古人祭祀“撞金伐革”的古老传统,“更为重要的是,这是道乐谱式创造者文化心态的反映:一切道教活动都是道人悟‘道’的感悟过程,在这一过程中,任何事物都失去了它具体存在的方式,变成了道人‘悟道’的条件。经韵音乐,其感悟性更生动直接。经词的内容是具体的,反映出的‘道’性却是抽象的、无穷的;‘当请’谱乐只具体限定了经韵音乐的结构句幅,曲调旋律则由道人于传承中、诵唱时感悟。于具体中感悟抽象,从有限探求无限,这也就是这种谱式的最高境界和最终目的”^②。

可见,《全真正韵谱辑》浓缩了全真道乐之精华,为全真道乐的传承与发展起到了十分重要的范本作用。

除《全真正韵谱辑》谱式外,全真道各宫观道院在自身音乐传承和音乐实践活动中,也保留着一些具有个性和地域特点的道乐谱式,这些音乐谱式在道教音乐活动中,师承相授,代代接传,对继承和发展各地宫观道乐起到了重要的作用。如北京白云观、山东崂山太清宫、山东岱庙和湖北武当山等宫观和名山的全真道乐谱式亦是如此。



图 39 (北京白云观道教经韵抄本,引自卢肃主编《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》,中国 ISBN 中心,2003 年)

① 孙凡:《全真正韵·阅谱 53 韵研究》,武汉音乐学院 1995 届硕士学位论文。

② 曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘:《中国道教音乐史略》第 186 页,(台北)台湾新文丰出版公司,1996 年。



图 40 (山东崂山道教经韵抄本)

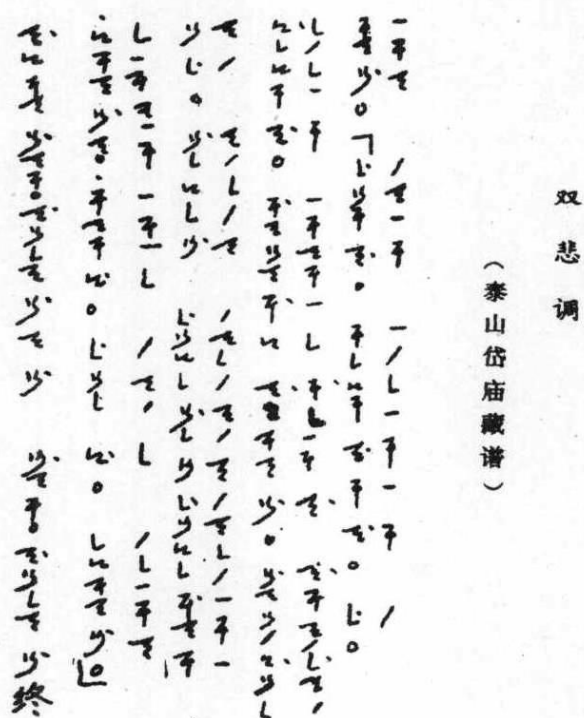


图 41 (山东岱庙藏谱, 引自张凤良主编《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》, 中国 ISBN 中心, 1994 年)



图 42 （湖北武当山道教工尺谱）

第五章 正一、全真道音乐的特征

中国道教的产生是多源、多渠道的,各教派之间既互有影响,而又独立发展。东汉末年形成的早期道教即有在今河北、河南、山东、江苏北部一带流传活动的“太平道”和在今四川一带流传活动的“五斗米道”。魏晋南北朝以后,又有上清、灵宝等派别先后出现。不过这些道派的教义基本一致,只是道法和道术的侧重点不一,或师承系统有别。而真正形成不同的宗派,则是从南宋和金元南北对峙之后开始。这时的教派主要有正一道、全真道、南宗、真大道和太一道等。自元代以来,随着南宗、真大道和太一道等道派的归流,正一道与全真道便成为道教的两大宗派,流传至今。

明王祿《青崖丛录》云:

神仙方技之术,又有二焉。曰炼养也,曰服食也,此二者,今全真之教是矣。朱巫祭酒之教,亦有二焉。曰符箓也,曰科教也,此二者,今正一之教是矣。

正一道与全真道,正由于修持方法上的侧重不同,使二者在科仪音乐形态特征上显示出相对的独立性。正一道以斋醮符箓为重,它与各地习俗紧密结合,广泛吸收民间音乐,其科仪音乐具有鲜明的地域性文化特征;各地宫观道乐虽在继承传统道乐的总体风格上有一定的趋同性,但各地道乐的行腔、旋律装饰都带有明显的地域性的音乐特点而显得各不相同,尤其是散居民间的火居道,演乐的地方性更为突出。全真道重修持炼养,其音乐主要是用于修持、庆典和祈祷等法事活动中,所以其通行的“全真正韵”音乐则以幽静、典雅和含蓄深沉凸显其个性。下面对两大流派在音乐上的不同特征,分别予以阐述。

第一节 正一道乐的特点

道教生长于中华大地,根基于民间,其所润发出来的经韵音乐,也必然源自于民间,因而呈现出浓郁的地方民间音乐色彩。正一道音乐以表达神仙信仰为主要内涵,但它也是来自客观世界的现实生活,是一种民间音乐的神化形式,所以正一道音乐始终离不开民间音乐,它们之间是一种互为融摄、互相吸收、各为所用的关系,这早已为人们所熟知。唐末张若海《玄坛刊误论》载:

广陈杂乐,巴歌渝舞,悉参其间。^①

清叶梦珠《阅世编》也云:

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(道)曲,更唱迭和,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,竞同优戏。不惟失设斋建醮之意,反开褻越渎祀之风,是亦释道之一变也。^②

今人陈国符先生在《道藏源流考》中也述及:

现代道教,主要为全真正乙教。正乙教斋醮讲究音乐。江南正乙教道士斋醮,唱昆曲,奏粗细十番锣鼓。^③

以上不同时期的文献记载,均说明正一道在长期的传衍过程中,善于积极而灵活地融摄当地民间音乐来充实自己。同时,从道乐起源与远古文化的联系、历代帝王与道乐的关系以及道乐自身形态中的古乐遗存等现象看,它与古代音乐也有着千丝万缕的渊源关系。

一、经韵的地域性

正一道以斋醮符篆活动深入民间,盛行于世,历经千载。南北朝时期,特别是唐、宋时代,正一道也曾一度成为官方道教,并不断对中国道教历史进程产生深远而广泛的影响。时至清代,由于满清贵族不信仰道教,入关之后对趋于式微的道教态度十分冷漠,因而道教与上层社会逐

① 张若海:《玄坛刊误论》卷十七。

② 叶梦珠:《阅世编》卷九。

③ 陈国符:《道藏源流考》第305页,(北京)中华书局,1963年。

渐疏远,进一步趋向民间,在与社会生活和民俗风情的密切结合中,其科仪的音乐成分更具地方音韵的色彩,从而形成了浓郁的地方风格,并广泛地流传于大众社会,渗透于社会文化的各个层面。正一道在广为流布中尤为突出,其科仪音乐发展至今天更是异彩纷呈,蔚为大观。

正一道源发于民间,自古即与民俗有着千丝万缕的联系,故其斋醮符篆亦具有“应世入俗”的特点,因而在教派称谓上也各有所尚。正一道即有上清、灵宝、清微、三山符篆派等宗派;道士也有出家、在家之分,还有应门、应付、火居道等称谓。这些称谓,从不同角度反映了正一道教派的性质,是宗教文化与地域文化有机结合的体现。

由于受到不同地理位置、人文环境、语言习俗等地域性因素文化的影响,各地正一宫观道乐也呈现出明显的地域性音乐文化特征。

如上海正一道乐在演唱风格上趋于细腻、庄重、典雅,曲调婉转流畅,唱腔层次分明,多用加花字眼,以曲笛、钟鼓伴奏,整个音乐显得庄重华丽、优雅丰满;而苏州的正一道乐在行腔中,则多注重转、承、接、合的运用,以唱念展开,乐器以笛、鼓、弦伴奏,曲调风格纯清、低沉、缓慢,形成柔中有刚、刚中含柔的风格,唱腔带有浓郁的当地民歌(吴腔)韵调,形成深具个性的“苏州腔”。同时,各地的正一道音乐因各地民间音乐的不同影响,即使是同一法事中的同一首词,由于各地选用当地音调配曲,出现了许多“同名异曲”的现象,“三里不同道,十曲九不同”就是正一道乐这种情况的生动写照。如正一道乐中的《步虚韵》、《吊挂韵》等,几乎各地均不相同。陈大灿先生曾将广州、上海和苏州三地的正一道乐中的《步虚》进行过比较,发现道士所用经韵存在着“各人各腔”的现象,其音乐形态有着明显的差异,这些均系地方音乐文化的影响所致。

例 7

步 虚





(谱例引自陈大灿《同一道曲在各地流传中的变化——广州全真派和上海、苏州正一派的道曲对比》，载曹本冶、罗炳良编《国际道教礼仪及音乐研讨会论文集》，香港海峰出版社，1989年)

对于正一道乐因受地域文化之影响而形成音乐形态上的差异，我们还可以从同一道曲在不同名山所反映出的不同音乐形态得到印证。如江西龙虎山的道乐《炉香赞》与江苏茅山道院的道乐《香赞》，虽经词完全一样，但由于各自所受地方文化的影响不同，因而在音乐形态上存在着较大的差异。

例 8

♩=64

龙虎山
《炉香赞》

炉 (呃) 香 乍 (呃) 热, 法 (呀) 界 蒙 (呃)

♩=60 缓起

茅山
《香赞》

炉 香 乍 热,

薰, (哪) 诸 (呀) 佛 海 会

法 界 蒙 薰, (哎)

从对以上两首乐曲旋律的对比可以看出,江苏茅山《香赞》所用十六分音型较多,音乐比江西龙虎山《炉香赞》显得更加清新明快和活泼流畅,这是受到了清新飘逸的江南民间音乐风格影响的结果。而《炉香赞》属江西龙虎山“慈航经忏科”的组成韵腔,龙虎山天师道的经韵乐章,在一定程度上存在着与佛教“梵呗之音”相互融合和彼此吸收的现象,因此龙虎山《炉香赞》较茅山《香赞》就略显稳重雅致,从而在音乐形态上呈现出一些自身的个性特征。

同时,从民间火居道与宫观的正一道看,他们虽在宗教信仰与斋醮科仪活动方面基本相同,但由于民间火居道散居世俗社会,其斋醮主要是在当地民间进行。民间火居道为了最大限度地吸引民众参与斋醮法事活动,扬其教义,达到事神娱人的目的,这就必须广泛地吸取民间音乐,经过一番修饰,再现于民众之中,在反复演练的过程中,更显现出各自的地方特色而异彩纷呈,经韵的地域性特征就更为突出。现以武当山道乐中的《大五声佛》方继权传谱(正一派道士)与谷城火居道乐《启请》中的间奏片段作一对照:

例 9

《大五声佛》

《启请》间奏



(谱例引自史新民主编《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》，中国ISBN中心，1994年)

这两首乐曲旋律基本一致，但大同中见小异。而《启请》中的间奏显得更华丽，加进了一些装饰音与切分音，将大跳改为小跳，以五声级进为主，个别地方还出现临时性离调现象，并以 2/4 拍子进行演奏。这些都是当地民间音乐中常用的手法，使火居道乐的民俗气息更加浓厚。

再从各地火居道的音乐来看，他们虽有基本相同的科仪经卷，但在念唱吹打上却有区别，演奏曲牌音乐有所差异，诵念经文也不一样。可以说，一个地方的火居道是一个地方的样子，即使是咏唱同一首韵腔与演奏同一首曲牌也有着不同的风格与特点，有时甚至面目全非。如谷城火居道与长阳火居道所咏唱的《澄清韵》就是如此。

例 10

澄 清 韵

谷城火居道

琳 琅 (哎) 振 (哪) (哎 嗨)

长阳火居道

琳 (哪) 琅 (哪) 振 (哪)



(谱例引自史新民主编《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》，中国ISBN中心，1994年)

各地火居道不同的音乐特点是和当地民间音乐与语言习惯紧密相连的，他们运用民众熟悉的音调，使自己的音乐符合当地民众的欣赏习惯与审美情趣，从而事神与娱人。

为进一步说明正一道音乐与地域性音乐文化之间的紧密联系，展示正一道经韵的地域性特征，我们还是以茅山道教音乐为例，来阐述正一道乐与地方民间音乐的相互关系。

茅山地处江南姑苏地带，其道乐在长期的流传和发展中，始终浸淫在江南民歌的大海之中，它的体内渗透着当地大量的民歌成分。茅山道乐吸取江南民歌中的精华为其所用，它以具有江南音乐典雅飘逸、清新明快的特色乐汇，制成具有当地民间音乐风格的道曲。《散花》系茅山正一道乐中的一支散韵，由领唱与合唱两部分组成。它实际上是一种口头文学的俗唱小曲，是茅山道士在斋醮科仪活动

中所唱的道曲,讲天地日月,论人间万象。这种即兴发挥的咏唱方式,深受信众的喜爱,道众也可从中自娱。笔者在茅山调查时曾访问过《散花》传唱者周念孝道长,周称该曲系于抗战时期在江苏金坛“城隍庙”出家时所学。由于参与“城隍庙”宗教活动的多系火居道士,所以他们所使用的音乐主要来自民间或从某种程度上说就是民间音乐。不难想象,日后周念孝道长将“城隍庙”音乐带至茅山,自然会在斋醮科仪活动中将“城隍庙”的一些音乐元素融入茅山道乐之中。当然,在茅山道乐长期的衍变、流传过程中,使茅山道教音乐与民间音乐发生联系的道士并非仅周念孝道长一人,茅山道乐受地方民间音乐影响的途径也是多种多样,但由此我们可以窥探茅山道乐与江南民间音乐的一些相互关系。

以下选取《散花》中的领唱部分与江苏民歌《茉莉花》进行比较。

例 11

Example 11 shows a comparison of two musical pieces. The top staff is for the Jiangsu folk song 'Jasmine Flower' (《茉莉花》), with a tempo marking of ♩=76. The melody is in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are '好一朵茉莉花, 好一朵茉莉花,'. The bottom staff is for the Taoist song 'Scattered Flowers' (《散花》), attributed to Zhou Nianxiao. It is also in G major and 2/4 time. The lyrics are '正月里是新年,(啊) 关公月下斩'. The musical notation for both pieces is very similar, particularly in the phrasing and melodic lines.

从上例比较中可以发现,茅山《散花》与江苏民歌《茉莉花》在音乐形态上近似,特别是句、逗和尾部旋律几乎完全一样。同时,茅山的《散花》经词与江苏民歌的《茉莉花》唱词,在平仄和格律上也十分相近,由此可以看出江南民歌对茅山道乐之渗透。

茅山道乐在广泛吸取民间歌曲养分的同时,也把触角探伸到民间器乐曲,并不断地吸收江南丝竹和苏南吹打等民间器乐曲中的音乐元素来丰富自己。茅山道乐中的器乐曲牌与江南丝竹有着密切的联系,无论是曲牌的形态特征,还是法器、乐器的配置及其演奏形式等方面,

都可以看到江南丝竹的一些痕迹。

从音乐形态分析,茅山道乐中的器乐曲牌显得清新明快,形态多样,这是茅山道乐在一定程度上受到了江南音乐的影响所致。这些曲牌,主要承源于由当地民间音乐而演化的器乐曲牌,它既保留了江南音乐的某些特点,又有着浓郁的殿堂气息。历代的茅山道众通过将当地民间音乐“殿堂化”,将外来音乐“丝竹化”等方式,以自己的审美情趣和仪范要求进行衍化,从而完成这一世俗音乐的“道化”过程。现以京剧胡琴曲牌《柳青娘》与茅山道乐曲牌《柳青娘》旋律片段作一比较:

例 12



上例中的茅山道乐曲牌《柳青娘》,就是在演奏京剧曲牌《柳青娘》时,采取时而“加花”、时而“减花”(简化)的变奏手法进行“丝竹化”处理,使其音乐风格更为轻盈活泼,同时在演奏时又加入法器的节击,丝弦、金石齐鸣,散发出浓厚的殿堂气息。

如上所述,茅山道乐根植于民间,在长期的科仪演练中,由于受到江南音乐文化的滋润,道士在打醮时,在道乐中融摄一些当地民间音乐素材,采取为民众所喜闻乐见的形式,以便达到最佳的传道效果。

此外,笔者在采访龙虎山天师道时,发现其音乐呈现出一种即道即艺和亦仙亦俗的特点。他们根据善男信女可以接受的条件,选用他们熟悉的、最容易接受的音乐语言和艺术形式,达到传道演法的目的。因此,龙虎山天师道音乐不仅在内容上兼容当地民歌、弋阳高腔、江西赣剧曲牌等多种音乐成分于一身,而且在唱奏这些道曲时,也运用了民间

通俗的说唱表演、歌舞表演、器乐表演等形式。一首“叹亡人生”，说唱相间，如泣如诉，形成一种独特的艺术门类。标明为“弋阳腔”的龙虎山天师道乐曲，只出现在经韵部分，它是与经文密切配合在一起的经忏音乐，以弋阳一带的语言、民歌为基础，在音乐形态特征上有明显的共同因素。经文全用方言诵唱，韵腔旋律的地域性风格非常突出。每首“弋阳腔”均完整、准确地表达了经文的特定情绪，韵曲与经文结合紧密，音乐语言与宗教氛围贴切完美，旋律的乐句、乐段的张弛伸缩随着经文长短而变化，处理十分自然，使“弋阳腔”在天师道音乐中得以“道”的升华，从而形成了源于民间音乐又不同于民间音乐的特色。而山西的正一道则以大同为中心，辐射阳高、应县等晋北一带。乐器主要运用当地民间常用的管子和大钹等吹管与打击乐器，乐谱也多采用民间工尺谱式，尤以民间婚嫁喜庆活动居多，音乐活动中因多使用民间乐班。又如流行于湖南湘潭、浏阳、衡东、湘乡等地的正一道音乐活动，也多是在运用湖南民间音乐的基础上，正一道士与当地民间乐班“响房”、“八仙班”紧密合作，共同演绎斋醮和民俗活动，其音乐的地域性特点鲜明而为民众所喜闻乐见。

二、应用的民俗性

道教流行于不同的地区，无论是正一派还是全真道派，均会受到当地文化和民俗风情的影响，而富于地方特色的民间演艺活动及风土人情中也会留有道教文化的印迹。“道教举行各种斋醮活动，俗称做法事。有些法事在宫观内举行，有些法事应乡民邀请在民间举行。做法事时，道士要吹打念唱，步罡踏斗，这就和音乐舞蹈发生了联系。民间做法事，多邀请家住乡间的火居道士主持，他们既是道徒，又是熟悉和喜爱民间艺术的艺人。”^①相比而言，由于正一道与民间结合得比全真道紧密，因此音乐融入民俗活动的频率更高、程度更深。在与民间俗文化结合的过程中，形成了多种多样的艺术形式。

道情艺术是道教向世俗化、民俗化方向发展而产生的一种艺术形

^① 刘守华：《道教与民俗文学》第158页，（北京）燕山出版社，1993年。

式。道教要得到更大的发展,就必须争取广大的民众,于是各地的道士特别是正一道士和火居道士多利用民间说唱形式来招徕群众,逐渐形成了一种“新经韵”,开始用渔鼓、简板等乐器击节伴奏,这便是道情。由于“道情毕竟不能等同于一般的道曲。如果说道曲的制作是服从礼神颂仙宗旨并且是为斋醮法事活动服务,成为整个法事活动过程的组成部分,那么道情则具有独立性。这就是说,道情可以离开道教的斋醮法事仪式,独立演唱。这样,道士或奉道之人便可以根据可能的条件对于所唱曲词加以变通。或者为演述神仙故事而朝叙事方向倾斜;或者为阐说大道秘法而借助各种人们熟悉的物象来暗示哲理意蕴。但不管内容是朝哪个方向发展,都必须以崇高的修道情感动人”^①。正因为如此,随后出现的“击渔鼓,唱道情”的游方道士,将这种艺术形式推向社会,使得道教经韵音乐具有强烈的民俗性。道士在宣教布道的过程中常常变换活动方式与演唱形式,特别是其演唱的内容多把道教经典编成道教故事,并吸收长短句式 and 曲牌音乐,经过一段时间的发展,形成今日流布全国的所谓“俗曲道情”。道情的演唱者除道士之外,现还有不少民间艺人;题材上也不断扩大,内容更加广泛,民俗气息更加浓郁;音腔上或采用其他曲种的音腔,或与其他曲种合流逐渐衍化成一种为民众所喜闻乐见的说唱形式——民间道情和道情戏,对民间音乐的发展产生了极大的影响。如江苏常州道情由上、下手两人搭档表演,上手担任说、表、唱、做,行中称“大先生”;下手专打鼓击板,为上手帮腔,“拖下板”,一般由徒弟担任,称为“小先生”。常州道情纯用常州方言说唱,整个演出无管弦乐器伴奏。其常用曲调有《平调》、《长三调》、《阴阳调》、《悲调》等,根据情节需要灵活运用。每逢开场,必然由上手唱一段“开篇”,然后再唱“正书”。观赏常州道情表演已经成为当地重要的民俗活动。又如湖南道情(俗称渔鼓),因在当地民俗活动中使用频繁,故其发展过程中受到当地民间音乐的影响较大,其唱腔的音乐结构与风格也是多姿多彩,各具特色。今在表演形式上也有新的突破,有坐唱,也有站着唱和走唱,由单人演唱发展到对唱、领唱、齐唱、合唱等,其表

① 詹石窗:《道教与戏剧》第180页,厦门大学出版社,2004年。

演者也由一二人发展到多人。伴奏乐器除渔鼓、简板之外,还加入了小钹、二胡、月琴、三弦等。其曲目也多为广泛流传的历史故事、民间传说和风土人情。而河南坠子,由“道情”与“小鼓弦”(又名“莺歌柳”)结合而成,以后由于用坠子弦代替了小鼓弦而得名,此也多用于民俗庙会之中。山西道情,主要有永济道情、洪洞道情、临县道情和晋北道情,其中以晋北道情和洪洞道情影响最大。传统曲目多来自道教十渡船故事,如《张良传》、《韩湘子传》、《李翠莲传》、《庄周传》等,也演唱一些民俗文化传说。陕西的道情,在与当地民俗文化的结合中形成了皮影戏,影响遍及陕南、陕北,剧目达千本以上,内容丰富而广泛,多以民俗文化、神话故事与历史故事为主要题材;音乐分文场、武场和唱腔三部分,节奏自然,旋律明快。可见,各地的道士特别是正一道士和火居道士,将抒发超脱俗尘、徜徉乐道之情的道情艺术与民俗文化有机结合,起到了积极的传道效果。

道戏在我国民间广为流传,是道教与戏曲相结合的产物。各地道士特别是入世频繁的正一道士和扎根民间的火居道士,他们在道教活动中,将道教音乐文化与各地戏曲相结合,形成了各具特色的道戏文化。如广西的“师公戏”、湖南的“傩戏”、陕南的“端公戏”、贵州的“地戏”、安徽的“端公戏”、江苏的“香火戏”等,这些均是道乐与民俗文化融合的产物。如广西“师公戏”的道师又名道公,主要参与民间丧葬活动,道教活动中的参与者也多为正一道士和火居道士,所使用的音乐和素材多采用当地民间音乐和民俗文化元素。现随着时代的发展,又名山歌剧的现代师公戏,在音乐上更加注重锣鼓的运用,从而凸显音乐气氛,表现现实内容。又如湖南的“傩戏”,主要流行于湖南省的苗、侗、瑶、土家族等地区。傩戏是先民祈福禳灾祭礼仪式的遗绪,具有明显的宗教文化色彩。傩戏程式一般为开坛、开洞、闭坛三个部分。开坛即迎神,开洞即演法(为傩戏的主要部分),闭坛即送神。傩戏演出的乐班多为民间艺人,亦不乏正一或火居道士。音乐主要采用民间音乐或宗教体裁特别是道曲。表演者表演时头戴面具,吟诵交织,具有地方特色的小锣、中锣、钹、小钗、鼓、师刀、牛角等乐器相间而现,“娱神”“娱人”,特色鲜明。而享有“东方人体文化的活化石”美誉的陕南“端公戏”,是道

教信仰和陕南地区风土民情之融合在音乐文化艺术上的生动写照。主坛端公戏的男巫称为“端公”，女巫称为“神婆”，多来自民间火居道，所用的“神歌”主要为民间小调和歌谣。贵州的“地戏”则是流行于贵州安顺的地方戏，当地民众纳祥祈福均要演出地戏。地戏一般由开财门、扫开场、跳神和扫收场组成，其表演特点是韵文说唱和锣鼓伴奏。而最具特点之处是其表演者头戴传神面具。各类面相分为五类及“五色相”，而道人形象为“五色相”之一。这也从一定的程度上可以看出道教对安顺地戏的影响，道教特别是正一道、火居道对当地民俗音乐文化艺术的渗入。安徽的“端公戏”则是在当地民间音乐的基础上，广泛吸收了徽剧和目连戏的养料而形成的一种地方戏。因与佛道活动结合紧密又称之为“还愿戏”。而江苏的“香火戏”，则是在祈求丰收的“青苗会”和延福消灾的“太平会”等基础上发展而来，亦有着鲜明的道教文化色彩。从以上各地的道戏我们不难看出，在道教与戏曲的相互结合中，民俗信仰及其活动是其基础和纽带，而各地的风土人情和民俗氛围则形成了道戏发展的文化土壤。

道歌也是一种具有民俗特点的艺术形式，在我国许多地方特别是广大的农村地区广为流传。正一道士和火居道士在民俗活动中常使用和传唱道歌。道歌的歌词带有一些宗教色彩，内容丰富，形式多样。有的道歌表现生者对亡者的怀念，有的道歌表达人们对幸福生活的向往，有的道歌表达人们对圣德贤才的礼敬，有的道歌也体现出群众的生活情趣和乐观向上的精神面貌，有的道歌还包含一些生活常识……如湖北荆州火居道士在民间举行丧葬法事活动时，常诵唱“望魂台下一清泉，流来流去几千年，先人喝得清泉水，不成神来也成仙”^①等内容的道歌，表达了后人对先人的追思与祝愿。又如湖南土家族在新居落成时，也有邀请火居道士演法以示庆贺的民俗。火居道士演法时，要持诵“吉日良辰登龙门，火炮连天冲九霄，玉帝坐在凌霄殿，响声震得龙位摆。忙将太白金星唤，南天门外看分晓。金星看罢忙回奏，玉帝在上听根苗。如今凡间人运好，喜事重重在今朝”^②等内容的道歌，以祈祷斋主

① 《中国歌谣集成·湖北卷荆州地区歌谣集》，中国民间文艺出版社，1990年。

② 刘守华：《道教与民俗文学》第168页，（北京）燕山出版社，1993年。

吉祥如意。而吴越之地的道歌多称之为神歌。吴越神歌向道教吸收的内容往往要比佛教广泛。“尤其是道教中有这样一种派别,它的神职人员并不住在道教的宫观之中,也没有什么清静出世的念头,他们都住在自己家中,也娶老婆,也生儿育女,自称‘居士’,也称‘家居道士’,又因为这种道士跟凡人一样有各种烦恼忧患,常有欲火炽烈的危险,所以又称之为‘火居道士’。这种人平时在家供奉香火,诵读道经,消灾灭祸,赐寿延年,而他们的祭仪行为总是离不开画符念咒,给人们留下颇深的印象,所以也有人称之为符篆派道教。由此可见,这种火居道士跟神歌手就更有许多相似之处。因此在有的地方,人们常将神歌手和火居道士混淆起来。比如在浙江平湖,有一种太保先生也兼做火居道士,人称‘太保道士’。也有的太保先生自称是‘正宗道教’,‘跟佛教不搭界’。在浙江嘉善,人们则把赞神歌的歌手称为‘道士先生’。”^①所以,在地处吴越腹地的江苏茅山,有一首名为《十二月花名》的道教神歌,是茅山道士深入江南民间打醮所唱之曲,伴随着“小道下山来,黄花遍地开,渔鼓声声响,请出众仙来”的念白,演法道士将《散花》歌词从“正月里梅花大雪开,二月里杏花等春来,三月里桃花红,四月里蔷薇花,度亡灵,召超生”,一直唱到“冬月里大雪飘,腊月里腊梅花”,一年四季,月月有花,诙谐幽默,趣味性、知识性强,深受当地民众喜爱,是一首具有浓郁民俗风情的江南道歌。

在各地的民间习俗信仰文化活动中,许多民间习俗往往与道教文化传说和道教岁时节令息息相关。正是由于正一道士和民间火居道士的特殊身份与音乐技能,使得他们在法事活动中能直接融入当地民俗风情,并吸取地方音乐用于斋醮法事活动。许多民间传统音乐曲牌,如《将军令》、《十八拍》、《水龙吟》、《清江引》、《山坡羊》、《小桃红》等都被吸收引入发展为正一道音乐曲牌。如在江南吴越之地,“民间习俗风气浓厚,人们又往往把宗教信仰与民俗信仰混为一体,致使道教斋醮活动盛行”^②。江南的正一道音乐,大多采用当地民间广为流传的“江南丝

① 顾希佳:《祭坛古歌与中国文化》第343页,人民出版社,2000年。

② 张凤林:《苏州道教音乐浅析》,《中国道教》,1990年第4期。

竹”和“十番锣鼓”音乐,至于在家的火居道士,所使用的音乐与俗乐几无二样。又如川西的道教音乐与当地民俗活动关系也是十分密切。“过去,青城山一带的民俗活动比比皆是,单是道教每年举办的斋醮活动就举不胜举。如专为死者超度亡魂所举办的道场活动就有多种类型:有根据亡者死期长短安排的《首七道场》(以七天一算)、《二七》、《三七》、《四七》、《五七》、《六七》、《百期》(一百天之后)和《除服》(三年之后)道场;有送亡者入葬时所做的《还山道场》。在上述道场活动中,川剧的演唱活动往往贯串在道场之中。”^①不仅如此,不少正一道士音乐技能高超,演奏技巧娴熟,他们在科仪中的演奏,不仅是一种宗教活动,而且是一种颇具感染力的艺术表演。他们也把民间一些精彩的技法,引进了道教音乐。如苏州有些老道士的大鼓演奏技艺就十分出色,这些都是从民间传统音乐中吸收发展而来的。大鼓独奏时,分慢鼓段、中鼓段和快鼓段。其慢如泉水,中如江涛,快如骤雨。他们还通过诸如“急急大排”、“细排”、“海底翻”、“鲤鱼扑水”、“蝴蝶双飞”、“倒山墙”、“虎摇头”、“接头”、“收头”等鼓韵的变化,以不同的音乐节奏来表达不同的意境。

从上我们不难看到,在原为道教法事中所用的不少乐曲,因长期运用于民间艺人的演艺活动和民间习俗活动之中,从而不断加深了民间音乐的韵味,成为民间音乐演奏的重要组成部分。随着时代的发展,后来不少的民间音乐家和专业工作者参与,将原有的道曲进行收编应用而融入民间音乐的演奏之中,但其中的道乐原有形式与风格韵味依然或多或少地被传承下来,使之更加丰富。

所以,道教信仰与民俗文化相结合,形成民间信仰文化的鲜明特征。下面仍以本人在田野工作中对茅山道乐的调查为例,来进一步说明正一道乐与民间习俗之联系。

据茅山道教协会会长杨世华道长向笔者介绍,江南华阳地区民俗风情浓厚,茅山地域民俗文化更是绚丽多彩,其主要如下。

茅山香期:茅山香期间的道乐活动内容丰富,名目繁多。道教崇奉

^① 甘绍成主编:《青城山道教音乐研究》第444页,(台北)台湾新文丰出版公司,2000年。

多神,茅山将道教节日最为集中的时间定为香期,即从农历腊月二十四“开山门”起,到来春的农历三月十八“交箴”(即将其间的表章、奏折全部焚化)结束。山门启闭均要举行斋醮仪式和表演道乐,此间茅山各宫观必须封斋素食,以示对三茅祖师的礼敬。除夕之夜,茅山道士与香客共济一堂守岁已相习成俗,香客赞道士“人在山上就是仙”,道士则称香客“心向山上能成仙”。香期间,若时逢农历二月十五道祖太上老君圣诞,茅山还要举行隆重的法事活动以示庆贺,老百姓俗称“打醮”。打醮当日进香祈愿的信众香客络绎不绝,人山人海,锣鼓喧天,盛况空前,素有“十万朝山”之说。

茅山祖师生日:农历十月初三,为大三茅祖师茅盈生日。这一天,茅山道士要为朝山的善男信女做延生道场,进“三茅表”、拜“三茅忏”、念“三茅经”、诵唱《三茅赞》,以祝合家添福平安。山下也多举行物资交流会,吹拉弹唱,热闹非凡。

茅山“头炷香火”:每逢农历除夕与新春交替的子时,来茅山祈愿的香客们都争先恐后地拥向太元宝殿,抢着向“三茅真君”供上第一炷高香,点燃第一根蜡烛,磕上第一个响头,听到第一声钟响,以讨得“头炷香火”。香客们诚信“头炷香火”能获吉兆确保一生平安,晨钟暮鼓能获灵感成就万事吉祥。

茅山“顶宫一炉香,印宫一颗印”:茅山有“顶宫一炉香,印宫一颗印”的传统。顶宫即九霄万福宫,印宫即元符万宁宫(此宫保存着宋徽宗钦赐的九老仙都君印,为茅山道教的镇山之印)。一年四季都有香客和游客来到顶宫进香,下山时多带回“一炷香”,赋予“回香(乡)得福”之意。下山途中,香客们还必来印宫盖印,据说香袋上有了这一印迹,一年中便会吉祥如意。如今,一些香客下山时还不忘带上一些茅山道乐的音像资料,企盼居家能仙乐绕梁。

“茅山菩萨照远不照近”:在茅山周边广大地区和民众的心目中,流传着“茅山菩萨照远不照近”的传说。由于“三茅真君”的显赫名声,这种民俗文化也吸引了一些虔诚的远方信众和游人前来朝山,甚至国外的善男信女也接踵而至。茅山道乐也由此得以广为流传,影响超越吴越大地。

在以上绚丽多彩的民俗活动中,音乐是不可缺少的重要内容。正如茅山道士所言:“香期庙会闹不闹,全看音乐好不好。”^①可见吴越之地的民间信仰和风情习俗是与茅山道教活动紧密相联的,这就为茅山道众宣教布道提供了极好的条件和广阔的空间。因此,茅山道教的科仪活动在与传统的民俗风情结合中,也使其外向形态的科仪音乐具有鲜明的民俗色彩。

通过上述道乐与民俗活动结合的事例,我们从中不难看出,道教在中国民间存在深厚的影响,有着广泛的群众基础。因此,正一道作为一个深入民间的道派,其宗教音乐活动与各地的民俗风情紧密结合,相得益彰,即道即艺,亦神亦俗,体现出了其特殊的价值和活力。

三、传承的古老性^②

正一道乐有着悠久的历史渊源,自东晋葛洪改革民间道教中“道人及女巫歌讴击鼓下神”^③的巫教祭祀音乐传统,并促使其向正统的官方道教转化,正一道乐也随之开始摆脱原始的巫乐舞影响,逐渐登上大雅之堂。随后,正一道在道教历史的发展长河中,不断受到历代帝王的尊崇,正一道乐也随之进入宫廷,与宫廷音乐相互辉映而同鸣一堂。所以,正一道乐与古代宫廷音乐也有着密切的关系。当道乐进入宫廷为帝王所用时,也必然将宫廷音乐中的一些音韵与形式以及宫廷御制的一些道曲纳入其中而传承下来。正一道乐中至今还保留的古老的曲目,即是古代宫廷遗韵的体现。

如今,我们从现存的正一道乐之中,仍依稀可见一些正一道曲的古风遗韵。不少道曲,渊源甚古,至今仍为道乐中最常用的重要曲目。如《步虚》一韵,约为汉魏时期的作品,据《吴苑记》载:

陈思王游鱼山,闻岩里有诵经声,清远道亮,因使解音者写之,为神仙之声,道士效之,作步虚声。^④

① 据茅山道士朱长年向笔者介绍。

② 本节参见拙文《道教经韵〈华夏赞〉探隐》,《黄钟》,2002年第3期。

③ 《后汉书·董卓传》注引《献帝起居注》。

④ 江汲:《词名集解》卷二引。

此后,这首经韵历代传唱不绝,成为最重要的经韵歌曲之一。至唐代,此韵已流入宫廷,唐玄宗尊崇道教,并“于内道场亲教诸道士步虚声韵”^①。这一类古老的道教经韵,在许多正一道教宫观中得以传承。今部分正一道宫观所运用的科仪音乐,在结构和程式上就存留着某些古代宫廷音乐的结构雏形。

《华夏赞》是一支古老的道教经韵,因该谱采用曲线符号记谱,致使今人尚未详其音调。笔者于此列举这首古老的道曲,并探究该曲历史演变和现实景况,其意在阐明正一道乐历史之久远和道乐传承延续之活力。

《华夏赞》这支道教的古老经韵,目前能见到的较早记载见于南宋吕太古、马道逸所编《道门通教必用集》^②,书中对寇谦之的“云中音诵”四字所作的注释是:“即华夏颂·步虚声。”陈国符先生在《道藏源流考·道乐考略稿》中认为:“《华夏颂》当即《华夏赞》。”^③宋代《玉音法事》卷中云:“《华夏赞》又曰《四声华夏》。”“又有《转声华夏》赞,皆录有曲谱。”而《玉音法事》中的曲线谱式,目前虽有学者在从事研究,但还未能准确地解释其记写规律,并使人可以清晰地辨认与读唱,以致使这支已有千年记载的古老经韵至今难详知其原始风貌。

1995年春,笔者随导师史新民教授在江苏茅山道院作宫观道乐调查时,发现尚有此韵,能咏者仅有吴浩明高功一人。吴道长生前向笔者言及此韵乃历代传承下来的,唱词因年代久远而已经失传。现吴之传谱已收入《中国茅山道教音乐》一书中。这一音谱的获得,不仅为我们认识“声折曲”得到了一些可供比照的信息,也对我们了解当今正一道乐结构之原始性提供了一份宝贵的资料。现从此韵在茅山道教科仪“上天表”(即“三茅表”)中的运用及吴浩明等茅山道众的口碑,试对《华夏赞》的音乐特征作些探讨。

在应用上。此韵用于“三茅表”中高功执法念咒,招领兵将,呈表送文,速达天庭等情节,乐曲中部各乐句都配合高功演式和谐地融为一

① 《册府元龟》卷五十四,《尚黄老第二》。

② 《道门通教必用集》卷一《寇谦之传》引。

③ 陈国符:《道藏源流考》第291页,(北京)中华书局,1963年。

体。开始是高功谨敕天门之神,紧接是谨敕地户之神,继为谨敕人门之神,还有谨敕艮户之神。这首作为道教法事科仪中的重要引导曲而用于呈送表文的情况,与现存在各种道教科范典籍中的记载大致相同。前蜀杜光庭在《太上黄箓斋仪》的卷首对此即有说明:

《华夏赞》引至地户(《华夏赞》出《玉匱明真经》,今但用十八虚声耳)。

《华夏赞》引入坛升天门上十方香。

同书卷四十《解考三时行道》:

投词禁坛宿启如灵宝法,众官列位于玄师前立定。唱道。《华夏赞》引至地户、人户。旋行上五方香。各礼师存念如法。卫灵咒。

《金箓斋启坛仪》中也云:

《宿启仪》……都讲鸣馨告众,中外肃然,斋主投词或大臣为国或帝王降命,皆有代拜。臣寮捧函投词,师授词闭告,一如常仪。

次《三皈依颂》。次《华夏赞》。次《请三师赞》。次旋行至地户禁坛。

我们从以上记载不难看出两者之间的一致性。

在结构上。现今的《华夏赞》的曲体结构,由引子、正曲(A、B、C)与尾声三部分组成。高功是在此韵的吟(奏)声中,进行出天门、地户、人门、发符、招将等变坛活动并作许多形态表演,这是一种古老的道教演法仪式,而音乐亦随着法事情节的发展,在主导乐句的基础上不断地变化,以配合高功的演仪活动,其旋律句幅也是依情因地而随意增减。在正曲部分,还作了多种变化反复,并在结束前重复了B、C两个乐句。如下表:

表5 《华夏赞》结构图示

乐曲结构	++ A a a ¹ : B C A ¹ a ¹ : A ² a ¹ B C A ³ a ¹ B ² C ² ++
小节数	8, 9, 5, 7, 10, 10, 5, 11, 5, 7, 10, 10, 9, 8, 7
起落音	(2-4)(6-6)(6-1)(2-2)(3-6)(1-1)(6-1)(1-1)(6-1)(2-2)(3-6)(1-6)(6-1)(2-2)(3-6)

这种结构形态与汉魏时期流行的相和大曲的“艳”、“曲”、“趋”、“乱”的形式十分近似。南朝宋郭茂倩《乐府诗集》卷二六：

大曲又有艳、有趋、有乱。……艳在曲之前，趋在曲之后。

明王骥德《曲律》卷一《论调第三》中也提到：

杨用修谓艳在曲前，即今之“引子”，趋在曲后，即今之“尾声”是也。

尔后的隋唐、宋之燕乐大曲，大体上都有“散序”、“中序”和“破”三大部分，并且在其中各部分还分成多“遍”。这与今存的《华夏赞》在结构思维上也是一脉相承的。但是这种结构与西方曲式结构的发展手法大相径庭。它运用复衍法，即将基本乐句的部分旋律（前部、后部或中部），甚至是大部分的旋律进行变化发展（如改换、延长、缩短），并且继续将延长的部分进行改变，将每一乐句派生出多个子句，在复奏中每个子句再不断进行变化，形成一种在衍展基础上的变化重复，以配合高功变坛招将的仪式进程，堪称道教科仪表演艺术的一大特色。如：

例 13

《华夏赞》主导乐句（第一句）为：



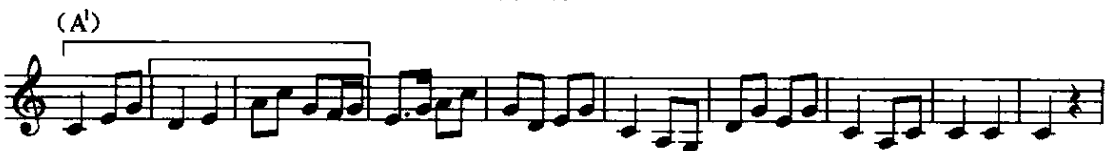
1. 改变前半句（此时高功谨敕天门之神）



2. 保留派生句部分旋律再减缩（此时高功谨敕地户之神）



3. 扩展变化主导乐句（此时高功谨敕人门之神）



4. 简略重复（此时高功谨敕艮户之神）



在落腔上。今存的《华夏赞》在韵腔上也留有古风遗韵。此韵旋律典雅流畅，句逗连接自如，全曲多以段落为单位而一气呵成，节拍不甚明显。中国的音乐节拍成熟于明代，故这一情况与明以前的韵律性节拍有关，与唐以前的“拍”、“解”、“迭”的概念也十分接近。还有，它的句末多是以叠音方式出现，这都在古曲中得到印证。魏末琴家、音乐理论家嵇康在临刑前从容演奏的《广陵散》，虽情绪与其有所不同，但在其《大序》尾声中的“乱”所出现的主调，与《华夏赞》的句末极为相似；梁末隐居于九嶷山的会稽人丘明传之《碣石调·幽兰》中的句末、段落也都是此种手法。见下例：

例 14



还有琴曲《胡笳十八拍》也有类似情况。这些古老的乐曲，是汉至唐时流行于江南吴越一带的名曲，这一制曲思维也会这一古老的道乐《华夏赞》在音韵上产生影响，只不过随着时间的推移与运用场合的不同而多有变异罢了。

从以上分析可见，此一在道教宫观中首次发现的《华夏赞》音乐资料，对研究正一道教音乐来说，实为不可多得的可贵材料。同时，也可说明正一道乐具有古老性这一特点。

此外，现今在正一道宫观和民间火居道中保存或正在使用的一些

古老乐器,也充分说明正一道音乐的历史久远。如江苏苏州道教音乐中使用的“三弦”、“双青”、“长招军”;云南洞经音乐中使用的“钵铃”、“苏古笃”、“波伯”;四川青城山行坛道士使用的“二星”、“苏铙”、“海螺”、“盖板子”等,这些都是不可多得的道教文化精品。

正一道音乐显得如此丰富多样,是有着它的历史、人文、地域等诸多原因的。正一道音乐历史悠久,道教成立之后,经南北朝寇谦之、陆修静的改革与创制,形成了较为完备的天师道科仪音乐,到隋唐五代至宋的斋醮科仪音乐活动日趋频繁,元代龙虎山三十八代天师张与材被封为“正一教主”,统领三山符箓之后,正一道的斋醮科仪音乐更受重视,明朝廷的扶持使之再度兴盛,永乐年间颁发的《大明御制玄教乐章》,体现了对正一道乐的重视与提倡。清代道乐也有所发展,出现了由娄近垣整理编成的《清微黄箓大斋科仪》手抄本谱辑,清末民初,正一道虽日渐式微,但散居民间的火居道的斋醮活动仍很活跃,其音乐则向民间倾斜。从以上可以看出,正一道音乐反映了历史上道教音乐的积淀,是对优秀传统音乐文化的传衍。

我们可以看到,民间信仰文化对道教音乐的影响也是很深厚的。总的来说,道教是多神教,它虽有最高的尊神“三清”、“四御”,但那些只是无垠苍穹的虚境,而道(信)众虔诚膜拜的却是尊居一方的神灵,民谚有云:“菩萨还是本地的灵。”而地方神往往都是应特定环境下人们之心理需求而产生的,有着浓郁的“亲民”色彩,因而具有深厚的民俗性。如张陵、王重阳、三茅、黄大仙、妈祖等等。这种民间信仰与民俗风情的结合,形成了一种无形的信仰文化圈(带)。为了能表达对地方神的虔诚,道(信)众总是以自身最诚挚的形式与歌唱来颂扬之,这就使得道教外向形态的科仪音乐必然具有民俗性音乐文化的色彩。笔者在书中较集中地选取茅山道乐为例,意在阐明此一地区的道乐特征深受民俗文化影响之缘由。如早在西汉时期,茅氏三兄弟于句曲修道,行医惠民,羽化后成为茅山所奉之尊神,茅山道教信仰由此发端。茅山既是道教上清派的发祥地,又是茅山宗的摇篮,也是“三茅真君”筑庵修道、行医济民的栖息之所。历史上的茅山,名人荟萃,高道云集,特别是在刘宋时期,茅山作为当时都城金陵的后山,更是名声显赫,香火旺盛。由于这种特殊的历

史原因和民俗风情,当地民众侍奉“三茅”之势尤盛,故茅山道教形成了既尊“三清”,更敬“三茅”的宗教文化传统。所以这里不仅有全国道教所共有的科仪和经韵,而且更有其自身的地域性的科仪与音乐。上及在茅山众多的道教科范仪式中,又以“正坛法事”中的“三茅表、忏”最具代表性。茅山道众认为“三茅忏”是茅山宗的神圣经法,是修身悟道的第一要经,并作为自己必修的日常功课。茅山周围的信众出于对“三茅”祖师的崇敬,也常约做“三茅忏”,尤其在每年的香期,人们登顶拜忏的活动更是络绎不绝。“三茅表”又称“上天表”,属进表科仪。“进三茅表”内容系道众及香客为请福祈恩、禳灾求安、保泰延生而举行的法事活动,这种民俗文化对道乐风格的影响是十分鲜明的。因此,茅山道教科仪活动在与传统的民俗风情结合中,也必然使作为科仪重要组成部分的音乐具有鲜明的吴越风韵与特色。其他各地正一道乐的情况亦是如此。

第二节 全真道乐的特点

全真道是一个注重修持和炼养实践的道派,元人徐琰将其要旨概括为:“其修持大略以识心见性,除情去欲,忍耻含垢,苦己利人为宗。”^①全真道宫观的组织形式、管理体制以及道众的生活方式都有着严格的清规戒律。这种身居丛林,五更“开静”,起更“止静”以及周而复始的朝暮课诵等各种修持活动,使得它的科仪音乐至今仍保持着独特的风貌。从现今各地全真道乐看,都具有相对的稳定性,而且在传承方式上也较为统一和规范,所以其“全真正韵”才得以十方流布,成为当家之经韵。

一、经韵的规范性

自从王重阳创立“十方丛林”制度以来,其教规教义非常严格,教徒们墨守成规,虔诚专一,尤其是全真道内的“十方丛林”更是如此。奉道者均须按照全真宗旨,依科阐事和修行演法。故各地的全真宫观也就逐渐形成了严格统一的仪轨和相对规范的科仪音乐,这与丰富多彩而

^① 《甘水仙源录》卷三,《广宁通玄太古真人郝宗师道行碑》。

带有鲜明的地方风格的正一道乐有着明显的区别。这也是由于全真道音乐在传承的过程中历来严谨、规范,全真道内的经韵以“全真正韵”为范本,各地宫观道众均须遵规严行;经韵的传承,也是通过师辈的口传心授,所以它的音乐形态、韵腔风格以及具体的旋法、节奏等都大同小异。由于对道教的虔诚信仰,道众对所诵之经都怀着一种神圣情感,故道内传承演练“全真正韵”的过程必须照本宣科,不得随意更动,这一传统保持了全真道乐的典雅属性,达到经韵的统一和规范。



图 43 (全真道乐演奏 作者摄)

清代的《重刊道藏辑要全真正韵》所辑录的有 56 首经韵,注有“当请板”和“板眼”记号,而闵智亭道长所收藏的“陕西都城隍庙大清乾隆五十八年(1783 年)十月吉日刊造的《太上玄门功课经》,开经颂咏的《澄清韵》、《吊挂》、《启请》、《步虚》、《下水船》、《小赞》等等,与这本‘当请’板《全真正韵》完全一样”^①,并且它的“当请板”和“板、眼”记号与注明,也都与现今流行的经韵一致。同时,我们还可以从《重刊道藏辑要全真正韵》中的经韵在部分地方宫观的流传情况看,与四川青城山、成都青羊宫所用韵曲完全相同,而湖北武当山紫霄宫也有 35 首与之一样,北京白云观、浙江温州天台山桐柏宫也有与它相同的经典 27 首。

^① 史新民主编:《全真正韵谱辑》闵智亭序,(北京)中国文联出版公司,1991 年。

这也说明随着全真道“十方丛林”制度的建立,“十方韵”就逐渐在各地全真道宫观流传,成为通用之经韵。

现将北京白云观、西安八仙宫、四川青城山、成都青羊宫、湖北武当山、武汉长春观和湖南衡山等地的全真道“早坛功课”内容及其音乐对照列出,不难看出分布各地的全真道宫观“早坛功课”的结构和程序,它们在总体上是趋于一致的,经韵的运用具有一定规范性。

表6 部分名山宫观全真道“早坛功课”对照表^①

名山 宫观	神咒部分	诵经部分	诵诰部分	韵腔部分
北京 白云观	《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天神地》、《祝香咒》、《金光神咒》、《玄蕴咒》	《清静经》、《消灾护命妙经》、《玉皇心印妙经》	《玉清宝诰》、《上清宝诰》、《太清宝诰》、《玉帝宝诰》、《天皇宝诰》、《星主宝诰》、《后土宝诰》、《南极宝诰》、《北五祖宝诰》、《南五祖宝诰》、《七真宝诰》、《普化宝诰》	《澄清韵》 《举天尊》 《双吊挂》 《提纲》 《小启请》
西安 八仙宫	《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天地解秽咒》、《祝香咒》、《金光神咒》、《玄蕴咒》	《太上君说常清静消灾护命妙经》、《禳灾度厄真经》、《玉皇心印妙经》	《玉清诰》、《上清诰》、《太清诰》、《弥罗宝》、《天皇诰》、《星主诰》、《后土诰》、《南极诰》、《雷祖诰》	《澄清韵》 《举天尊》 《提纲》 《吊挂韵》 《小启请》
四川 青城山	《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天地解秽咒》、《祝香咒》、《金光神咒》、《开经玄蕴咒》	《清静经》、《消灾护命妙经》、《禳灾度厄真经》、《玉皇心印妙经》	《玉清诰》、《上清诰》、《太清诰》、《弥罗宝》、《天皇诰》、《星主诰》、《后土诰》、《神霄诰》、《北五祖诰》、《南五祖诰》、《七真诰》、《北普化诰》	《澄清韵》 《举天尊》 《提纲》 《双吊挂》 《大启请》 《小启请》

^① 参见孙凡《全真正韵宫谱研究》(北京大众文艺出版社2005年版)第16页表格,并对原表进行了修改和补充。

续表

名山 宫观	神咒部分	诵经部分	诵诰部分	韵腔部分
成都青羊宫	《净心咒》、《净口咒》、《净身咒》、《安土地咒》、《净天地咒》、《祝香咒》、《金光咒》、《玄蕴咒》	《太上洞玄灵宝救苦拔罪妙经》、《元始天尊说生天得道真经》	《玉清诰》、《上清诰》、《太清诰》、《玉帝诰》、《天皇诰》、《星主诰》、《后土诰》、《南极诰》、《北五祖诰》、《南五祖诰》、《七真诰》、《普化诰》	《澄清韵》 《举天尊》 《提纲》 《吊挂韵》 《大启请》 《小启请》
湖北武当山	《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天地神咒》、《祝香咒》、《金光神咒》、《玄蕴咒》	《太上老君说常清静经》、《太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经》、《太上灵宝天尊说攘灾度厄真经》、《高上玉皇心印妙经》	《玉清宝诰》、《上清宝诰》、《太清宝诰》、《玉帝宝诰》、《天皇宝诰》、《星主宝诰》、《后土宝诰》、《南极宝诰》、《北五祖宝诰》、《南五祖宝诰》、《七真宝诰》、《普化宝诰》	《澄清韵》 《举天尊》 《吊挂》 《香供养》
武汉长春观	《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天地神咒》、《祝香咒》、《金光神咒》、《玄蕴咒》	《太上老君说常清静经》、《消灾护命妙经》、《攘灾度厄真经》、《玉皇心印妙经》	《玉清诰》、《上清诰》、《太清诰》、《玉帝诰》、《天皇诰》、《星主诰》、《后土诰》、《南极诰》、《北五祖诰》、《南五祖诰》、《七真诰》、《普化诰》	《澄清韵》 《举天尊》 《提纲》 《吊挂韵》 《小启请》
湖南衡山	《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天地神咒》、《祝香咒》、《金光神咒》、《萨祖咒》	《太上老君说常清静经》、《消灾护命妙经》、《攘灾度厄真经》、《玉皇心印妙经》	《玉清诰》、《上清诰》、《太清诰》、《玉帝诰》、《天皇诰》、《星主诰》、《后土诰》、《南极诰》、《七真诰》、《道姆诰》	《澄清韵》 《举天尊》 《提纲》 《双吊挂》 《小启请》

前面还提及,由于各地全真道宫观受地域性社会文化的影响,为了顺应当地民众的习俗好尚,以更好地达到宣教布道的效果,其科仪音乐在“十方韵”的基础上,还往往作一些相应的改变。如调整一些音乐形式,有选择地吸收当地的一些民间音乐,来补充和丰富自己的科仪音乐,从而逐步地形成了具有地方音乐语言特点的科仪音乐,如“崂山

韵”、“东北韵”、“广成韵”、“武当韵”等。但尽管如此,它们仍需以“全真正韵”为范本,在音乐形态与风格上保持相对的统一性。以下择其“全真正韵”的《下水船》与四川青城山和湖南衡山全真道晚坛经韵《下水船》作一对照,即可看出“全真正韵”在与川西和湘南两地民间音乐融合之后,其音乐依然保持着原有的规范与旋律音韵的特色。

例 15

下水船

全真正韵 $\text{♩}=60$ 慢起
救(啊) 苦(啊)天 尊(哎)

四川青城山
(领)救(哦) (合)苦(哎)天(哪) 尊(哎 哎嗨哎嗨 哎)

湖南衡山 中速稍快
种(哪 啊)种 无 名(哪 哎)

(谱例引自史新民主编《全真正韵谱辑》,中国文联出版公司,1991年;甘绍成主编《青城山道教音乐研究》,台北新文丰出版公司,2000年;南岳道教协会编《湖南全真正韵谱》,1997年)

二、词、腔、板的程式性

全真道的创立,既是道教的自我更新与发展,也是时代的促成。金元之际,华北地区遭受金人践踏,民不聊生,儒士失意,饱受战乱创伤的人民大众,渴望获得新的精神慰藉,身处下层的汉族人士,在国破家亡、人生价值无法实现之际,纷纷慨然入道。儒士中的代表人物王重阳,“从庶族地主中应运而生,上承北宋内丹道教传统,顺应时代思潮,创立了一个具有完整教义教制的新道派——全真道”^①。全真道创教后,广收文人雅士,或仕途失意者及宫廷乐伎等,这些人文气质颇浓的人群组

① 任继愈主编:《中国道教史》第519页,上海人民出版社,1990年。

成的新道派,反映在它的形态载体上必然会呈现出明显的雅文化气息,加之他们重修持的宗教生活,更使其科仪经韵具有典雅、规范的特色。这在“全真正韵”的总体形态上就有着充分的体现。“全真正韵”作为全真道科范仪式的重要音乐形式,实际上是文人雅士的思想观念、文化意识、理想追求和审美情趣的反映。

首先,词的程式性表现在经词的句格典雅规整。“全真正韵”中的经词,是文人雅士参与创作的。其内容遵循“性命双修”、“成仙证真”的宗教信仰和“识心见性”、“除情去欲”的修行指南,倡导一种“清静无为”、“济世利民”的基本教义,所以在词格的形式上,以语言精练、形象鲜明、句格规整而形成其特征,展现出儒士之风。作为全真道经文组成部分的经韵唱词,其句子的格式在继承我国五言、七言绝句,五言、七言律诗传统的同时,还全面发展了我国四言、五言韵文的写作手法。从闵智亭道长传谱的《全真正韵谱辑》中收录的 53 首曲目的经词看,可分为“齐言句式”与“杂言句式”两类。其“齐言句式”有 22 首,分“四言”、“五言”、“七言”三种。它们的字句对仗工整,讲究平仄韵律。如常用经韵《双吊挂》(七言句)开始两联:

上坛齐举步虚声,祝国迎祥竭寸诚。

当日陈情金阙内,今朝香霭玉炉焚。

起句末的“声”字与第一联末的“诚”字押韵;第二联上句末的“内”字不在韵上,下句末的“焚”字与上句末的“诚”字押韵。这种除起句上韵外,其余上句(逢单的句子)末不一定押韵,而联末(逢双的句子)押韵的“联末韵”,是我国传统律诗常见的“一、三、五不论,二、四、六分明”的用韵方法,这在我国丰富多彩的民歌、曲艺、戏曲唱词中也是常见的。而在全真经韵中则更为普遍。其他如“早坛功课”必诵的《澄清韵》(四言句)、《步虚韵》(五言句)等均是这种句字规整、平仄押韵的方法,可见它承袭了传统的诗歌的严谨程式而传习至今。

另外,从“长短句式”即“杂言句式”看,虽然经词句子无严格的字数限制,但用韵仍很规范,在“全真正韵”中属此类的经韵有 31 首,分“韵文”与“韵散”两种文体。“韵文”是有节奏、有韵律的“长短句式”经词,“韵散”则是“韵文”、“散文”相间的经词。这种“杂言”经词,主要用于超度亡灵的斋醮法事,尤其是韵、散结合的文体,叙事、抒情兼备,通俗易

懂,易为斋醮的斋主及信众所接受,故多用于叙事。这种文体是受当时曲子词影响所致。“曲子词”在宋代盛极一时,是当时流传广泛的一种抒情歌曲,并影响到金元时期的诗歌发展。曲子词,也称长短句,是一种句幅不一的歌曲,所以又称杂言。这种长短句相间的文体,节奏活泼多样,较为接近口语,所以被全真道用来宣教布道,唱诵经文。如“全真正韵”中的《小救苦引》的首段:

东极宫中,太乙慈尊。十方化号为救苦,百亿光中
现慈容。宏誓愿力深,幽阴界救出众苦生。

其次,韵的程式性表现在韵腔运用服务于仪式范本。在全真道众多的斋醮仪范中,不管是大醮、中醮、小醮,其程式虽可繁可简,但都有一定的规范。音乐是配合各种科仪而使用的,起着烘托宗教氛围,渲染法事内容的作用,它贯串于科仪之始终。由于各项科仪都有着严谨的程式,因此韵腔在曲调与运用上也有一定的程式性特征。上述武当山宫观中《玄门日诵早功课》音乐,其具体内容分为五道程式:

第一,咏《澄清韵》、《举天尊》、《吊挂》等五腔以敬香供水;

第二,念《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地神咒》、《净天地神咒》等八咒以净心安神;

第三,讽《太上老君说常清静经》、《太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经》等四经以闻经悟道;

第四,诵《玉清宝诰》、《上清宝诰》、《太清宝诰》等十二诰以修习诸圣训诫之诰;

第五,咏《中堂赞》、《忏悔文》等三腔以祝圣、忏悔;

最后在《三皈依》的咏唱声中与钟鼓法器声中终仪。

从以上五道程式可见,“早坛功课”的程式是很严谨的,音乐是紧紧围绕着科仪程序进行的,不仅武当山宫观如此,其他各地全真道宫观也与此基本一致。从韵腔上看,它既有《澄清韵》、《中堂赞》、《三皈依》等主要韵腔,又有《提纲》、《举天尊》等连接韵腔;同时,有些韵腔大都共用一个核心乐句,使其音韵统一,自成体系。如《举天尊》、《双吊挂》、《步虚韵》、《小赞》等就是以《澄清韵》的核心乐句



贯串各曲,并且在曲式的结构上

也很趋同。不少韵腔具有引子、尾子的特点,有的还形成“前引后散”的布局。闵智亭道长传谱的 53 首“全真正韵”,其中不少经韵都终止在一个固定的尾句上。如《双吊挂》、《下水船》、《单吊挂》、《幽冥韵》等都是

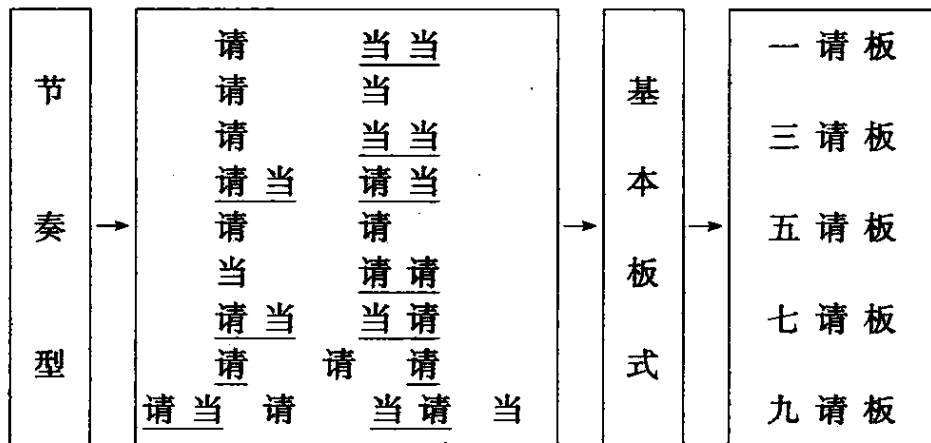


句来结束的。

再次,板的程式性表现在韵板的组合具有一定的规律。以往全真道的“十方丛林”宫观,对道众运用日诵科仪音乐要求甚为严格,部分入道修行不久的年轻道士,课诵音乐的要领需要一定的时日和悟性方能掌握,故道门中亦有“澄半年”(即学习日诵科仪音乐至少需要半年时间)和“道士好当,怕的是铃琅振响”之说。

如今,全真道乐所采用的韵板,即“当请板”(即铛子、小鑼音响的谐音字),是在咏唱韵腔时,作为伴奏、间奏、尾奏的形式。它的节奏、板式、组合及用法都有一定的规律性。

上已提及,“当请板”是用铛、鑼击奏,以二分音符、四分音符、八分音符的时值构成九种不同的节奏形态,又以各种节奏形态组合成“一请板”、“三请板”、“五请板”、“七请板”、“九请板”五种基本板式而应用于经韵之中。如图:



(注:“一请板”即小鑼打击一次;“三请板”即小鑼打击三次,其他类推。)

图 44

它可以采用两种板式组合,或用多种板式不同组合,也可以由小及大的多种板式系列组合。这种多样的组合方式,既有变化,又很严谨,并用于不同韵腔之中。如“早坛功课”中的第一首韵腔《澄清韵》的韵

板,即是从“一请板”至“九请板”的系列应用,并且是按“一、三、五、七、九”的顺序排列。其中“一、五、九”各出现一次,“三、七”各出现两次,呈现出一种回旋式的结构:

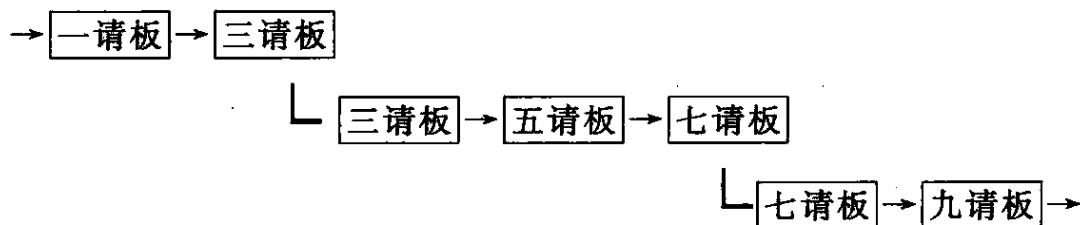


图 45

由于此腔是《玄门日诵早功课》的第一首韵腔,所以对营造宗教仪式氛围、启诵经韵的举腔上板,以及对后续韵腔的诵唱有着氛韵贯通、一气呵成的重要作用。

“当请板”即是在咏唱时以法器击节出板,俗称“老三板”即两铛一鐃板——铛铛鐃。在修习经韵时,以右手代铛子,左手代鐃子,拍击桌面,只要板对了,韵子就好上口。正因为全真道音乐在韵板组合上有规律可循,故道士在学诵经韵时,特别注重掌板,只要抓住了韵板的规律与句幅的结构,学习的韵腔就错不了。

三、传承的稳定性

全真道音乐由于教规严格,传承方式规范,使其在音乐形态上保留着相对稳定的特征。在全真道内部,其传承方式主要有师徒传承和教团传承。各支派均有其统一的传承代系,有的历经数十代,仍能追踪溯源。现以闵智亭道长所提供的全真道七真派中主要的派系字谱为例,可看出全真道严格的谱系传承。

表 7 全真道主要支派谱系表

派别及道派简况	创始人简况	百字谱系
龙门派:全真教派之一。奉丘处机为祖师,教名因丘隐修陇州龙门山而得名。	丘处机:金代道士。号长春子,师承王重阳。元室赐封“长春演道主教真人”。	道德通玄静,真常守太清,一阳来复本,合教永圆明,至理宗诚信,崇高嗣法兴,世景荣惟懋,希微衍自守,住修正仁毅,超升云会登,大妙中黄贵,圣体全用功,虚空乾坤秀,金木性相逢,山海龙虎交,莲开现宝新,行满丹书诏,月盈祥光生,万古续仙号,三界都是亲。

续表

派别及道派简况	创始人简况	百字谱系
华山派:全真教派之一。奉郝大通为祖师。另陈抟之华山派名称老华山派。	郝大通:金代道士。字太古,号广宁,师承王重阳。元室赐封“广宁通玄太古真人”。	至(志)一无上道,崇教演全真,冲和德正本,仁义礼智信,嘉祥宗泰宇,万里复元亨,清静通玄化,体性悟诚明,养素守坚志,虚灵慧业生,希贤遵秘法,慎修保纯贞,敬谨规良善,默功毓秀英,勤能扶世运,积久大丹成,永建根基厚,仙瀛书盛名,圆满光华照,云天庆上升。
随山派:全真教派之一。奉刘处玄为祖师。	刘处玄:金代道士。字通妙,号长生子,师承王重阳。元室赐封“长生辅化明德真人”。	思道明仁德,全真性复常,景高和礼义,嗣信守忠良,裕谦贤旅泰,宗友茂惟祥,盛益希诚朴,玄元世永昌,金木万古续,智慧保宁光,圣体通三界,广大演自清,志虚空教化,月盈妙中黄,用功悟仙号,丹书现荣阳,行满乾坤秀,圆满衍相逢,逢开龙虎诏,超升崇利亨。
南无派:全真教派之一。奉谭处端为祖师。	谭处端:金代道士。字通正,号长真子,师承王重阳。元室赐封“长真云水蕴德真人”。	道本崇真理,玄微至妙仙,立在云霄上,功成必有名,大教明清静,宏演德惟良,悟元光性体,一志复圆融,冲寿通旅泰,了然衍注兴,中和宗正巧,智慧化全家,新友圣书诏,炼就宝金丹,裕谦常礼仪,慈行满乾坤,龙虎广修理,模照永遐龄,山川千古秀,盛希守忠贤。
崑山派:全真教派之一。奉王处一为祖师。	王处一:金代道士。号全阳子,师承王重阳。元室赐封“玉阳体道广度真人”。	清静无为道,至诚有姓名,金石功知巧,通此加地仙,产冲宗义德,璞福世康宁,莲开丹书鉴,广大复圆融,旅泰万古续,常义现荣阳,洁渊威锦量,行满卯惟祥,未修空妙瑞,阐言守忠良,虞悟容之迥,朴极献葑馥。

全真道这种严格的传承方式在音乐上也有相应的反映。由于全真道音乐多为口传心授,使其音乐旋律在总体风格上除具有悠扬飘逸的神情外,还具有不少纯朴幽深、典雅神秘的意味。其早、晚坛课诵音乐,从曲名、形态、风格特征等,体现出一种纯正的道教音乐类型,保存了道教音乐中传统的曲调,且某些旋律仍与宋明时期的琴曲有着密切的对应关系。这使我们在聆听全真道“早坛功课”和“晚坛功课”音乐时,总

会明显地感受到十分古雅奇妙的音乐韵味。同时,全真道音乐中,也有与唐宋大曲乃至楚歌相类似的结构特征,现将武当山早坛课诵音乐与唐代大曲的结构框架列表作一对照,便可看出这种关系。

表 8 早坛课诵音乐与唐代大曲结构对照表^①

唐代大曲	早坛课诵音乐
(一)散序——节奏自由 鞞——过渡到慢板乐段	(一)“当请”起奏 启唱《澄清韵》散板引子
(二)中序——节奏固定、慢板 正颠——节奏过渡到略快	(二)转入固定节奏的“韵子”唱诵 (慢板“韵子”接中的速度变化)
(三)破——节奏几次改变,由敬 板入节奏,逐步加快 入破——散板 虚催——由板入节奏亦称 “破第二” 袞遍——较快的乐段 歇拍——节奏慢下来 煞袞——结束	(三)唱《举天尊》引子转入中板后,散板结 尾,再接唱《吊挂》、《香供养》转入中速 《提纲》(散板) 《反八天》由散板引子后入节奏唱诵《念咒 腔》,字板速度较快 《念咒腔》速度逐渐加快 由《念咒腔》的一字板改唱速度稍慢的《诵诰 腔》;接唱《中堂赞》、《忏悔》和《小赞》,节奏 趋于中速稍慢 慢唱诵《三皈依》,结束早课

从全真道音乐的伴奏乐器上看,仍可体现出全真道音乐的传承稳定性特点。今全真道所使用的乐器在总体上仍遵循古代之编制,以鼓、钟、磬、管、笛、笙等古乐器为主,这些乐器是几千年前就开始使用的巫祀祭神乐器。道教源于巫祝,继承了“巫以歌舞降神”的传统。远古巫觋歌舞中就有钟鼓齐鸣、“扬枹兮拊鼓,疏缓节安歌,陈竽瑟兮诰歌”^②的场面,由此可知远古的巫仪中就已开始使用钟、鼓之乐。

葛洪《抱朴子·道意》云:

撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽颡,守请虚坐,乞求福愿。

文中的“金”指钟,“革”指鼓。所以早在东晋,钟、鼓已成为道教科仪音乐的必备乐器。《要修科仪戒律钞》卷八引《太真科》也云:

① 此表转引自周振锡、史新民等著《道教音乐》第57页,(北京)燕山出版社,1994年。

② 屈原:《九歌·东皇太一》。

斋堂之前,经台之上,皆悬金钟玉磬。钟磬依时鸣。行道上讲,悉先叩击。

我们从文献的记述,可以看出全真道宫观殿堂的钟、磬之器,早已“依时鸣”响,用于课诵。现全真道教宫观,其经韵音乐的伴奏也仍以钟、鼓、磬为主要的打击乐器。

总之,严谨统一的传承方式和清规戒律的严格定制,使得全真道音乐嫡传有序,彰而不乱。加上道教音乐在历史长河中传承自成一脉,少受外界干扰,因而全真道音乐在很大程度上也保留了我国古代民族民间音乐文化活的因子,这也正是道乐在现今具有特殊价值之所在。

全真道之所以在音乐上具有以上特点,总的来说是与其宗教性质有关。全真道士注重清修、静养与住观修行,并在日常宗教生活中通过诵经、拜忏来达到修身养性和悟道证真。所以他们在音乐的传承上墨守成规,不随意更改,其音韵虽经几百来年的传承,至今在音调、诵唱风格上仍保持着古风遗韵,全国各地的全真宫观现今流传的道乐也可说明这一点。同时,由于修持的需要,所采用的音调朴素、自然,行腔走板规整、有序,使用乐器较为单一,这些都与全真道追求的“清静自然”、“澹泊宁静”的宗教生活有密切的关系。

全真道乐也可以说是一种文人音乐,其创教者以及诸真多出于文人雅士,他们中大多数都识乐善文,长于以诗词歌赋劝诱世人,宣教布道,他们创制出全真道课诵及其他各种仪范所需之经韵音乐,这种传统的经韵一直流传至今,使得“全真正韵”在词、腔、板式上仍保留着古代律诗、绝句的格式和典雅、纯朴的音乐风格,并长期流布于十方常住之所。

第六章 正一、全真道音乐的异同

正一道乐与全真道乐是在漫长的历史发展中繁衍出来的两大道教音乐派别。从整体上看,两派均祖述黄老,宪章庄列,宗教属性是一脉同源,在斋醮活动类型上有许多共同之处,其科仪音乐也是根植于民族民间音乐,正一、全真道乐均是如此。但由于各自的宗教活动有所差别,在吸纳民族民间音乐的不同层面以及对音乐风格的好尚有所区别,使得它们在音乐形态上各显示出自身的特征。两者互为补充,互相彰显,共同组成道教音乐的靓丽殿堂。

第一节 两派道乐之同

一、科仪宗出一脉

正一、全真道教音乐都同源于古代的仪式音乐。早期的天师道音乐,是吸收民间巫觋祭祀音乐,以弦歌鼓舞形式祷祭鬼神。天师道产生之后,随即出现了早期道教的斋醮科仪。据《魏书·释老志》载:

张陵受道于鹤鸣,因传天官章本千有二百,弟子相授,其事大行,斋祀跪拜,各成道法。

另据《法苑珠林》六十九《妄传邪教》条云:“后汉时张陵造《灵宝经》及章醮等道书二十四卷。”又据北宋念常《佛祖历代通载》卷六亦云:建安丙申(即建安二十年),“道始作灵宝”,原注云:“张陵客蜀,居鹤鸣山作此经,又造章醮道书二十四卷,以惑百姓。”这些史籍所载说明,当时的仪典即有号称一千二百卷的《天官章本》、《灵宝经》和二十四卷的“章醮”道书。可见,东汉天师道在产生时,已经出现了道教早期的斋醮仪典。

道教早期的斋醮仪典中之“斋”意，如《斋戒》所言：

斋者齐也，齐整三业。外者不染尘垢，内则五脏清虚，降真致神，与道合真。其法略略有三种：一设供斋，可积德解愆；二节食斋，可和神保寿；三心斋，即疏淪其心，解嗜欲，澡雪精神去秽累，掇击其智绝思虑。盖所以无思无虑则专道，无嗜无欲则乐道，无秽无累则合道。以上三者，即祭祀之斋与心斋也。合三者统言“斋法”。^①

这种原始且具有祈福禳灾和清心寡欲意蕴的斋醮仪典，作为道教仪式的文化发端，对日后正一道与全真道的斋醮法事活动产生了深远的影响。道教音乐的发展，都遵循着古制和紧密服务于道教仪式内容。今道教科仪之基础是以南朝陆修静所编斋仪为蓝本，后世历代传承延续而成。陆修静乃三国吴丞相陆凯后裔，吴兴东迁（今浙江吴兴县）人，生于东晋安帝义熙二年（406年），自幼习读儒书，但尤好道术。他遍游天下名山，寻觅仙踪，广搜道书，为适时道教科仪改革作了充分的准备。他的活动受到当时上层社会的关注，曾奉诏入宫讲道。他将自己长期收集的大量道经加以辨别真伪，校刊整理成经戒、符箓等书共有一千二百二十八卷（实为一千零九十卷）。他还将道经分洞真、洞玄、洞神三部，洞真部以《上清经》为中心组成，洞玄部以《灵宝经》为中心组成，洞神部以《三皇文》为中心组成，这就是所谓的“总括三洞”。他将斋仪立为修道之本基，并使得道教礼仪初步统一和完备。陆修静关于斋仪的著述也是十分丰富的，仅从其撰写的《洞玄灵宝五感文》以及其他有关的著述中，对道教的“众斋法”即分为“九斋十二法”庞大斋醮体系，这一以灵宝为主体的“九斋十二法”的内容是：

第一，洞真上清之斋，以无为为宗，有二法：

其一法，绝群离偶，眼神静炁，遗形忘体，合于道无。

其二法，心斋，疏淪其心，澡雪精神。

第二，洞玄灵宝之斋，以有为为宗，有九法：

其一法，金录斋，调和阴阳，消灾伏异，为帝王国主请福延祚。

^① 《云笈七签》卷三十七《斋戒》。

其二法,黄录斋,为人拔度九祖罪根。

其三法,明真斋,学士自拔亿万曾祖九幽之魂。

其四法,三元斋,学士自谢涉学犯戒之罪。

其五法,八节斋,学士忏悔七玄及己身宿世今生之罪。

其六法,自然斋,普济之法,内以修身,外以救过,为百姓祈福消灾。

其七法,洞神三皇之斋,以精简为上。

其八法,太一之斋,以恭肃为首。

其九法,指教之斋,以清素为贵。

第三,涂炭之斋,以苦节为功。上解亿曾万祖、宗亲门族及己身家门无殃数罪,拯拔忧苦,济人危厄。

陆修静使众多的道书得以系统化,为后世纂修《道藏》奠定了基础。他从理论上还将音乐、仪式和修道之术三者结合为一个内在统一的有机整体。陆修静创建的科仪及音乐,具有丰富的形态和完整的模式体系,为后世奉为经典,普行于世,沿用至今。

在中国道教史上,尽管正一道与全真道的形成各有先后,宗教生活方式的侧重点不一,但作为两派音乐文化内涵的宗教文化基础却是相同的,斋醮科仪文化的源流是一脉相承的。所以,正如蒲亨强先生所言:“道教科仪音乐从初萌于东晋灵宝斋,正式形成于南北朝陆修静创制的灵宝九斋开始,一直运用着规范完整的大型套曲音乐形式,尽管后来不断有所发展创新,但却从未脱离这个基本模式。在中国音乐史上,甚至在世界音乐史上,我们似乎还没有看到有哪一个音乐品种能像道教科仪音乐这样,如此完整地保持如此长大的套曲音乐体制并延续1500多年之久。”^①也正由于如此,正一道与全真道音乐因它们在宗教属性上同宗共源,故其仪式音乐的结构类型也有不少之处是相同的。

道教科仪从宗教文化属性上可以分为“阳事道场”和“阴事道场”两大类,所谓阳事,系为生者举行的祈祷仪式,主要内容有对诸神众真的颂扬、道教节日的庆祝、传戒授箓的演礼等各类朝科近70种;所谓阴

^① 蒲亨强:《中国音乐的新视野》第49页,南京师范大学出版社,2002年。

事,系为故人举行的超度仪式,大小朝科也有 30 种之多。如“阳事道场”中“祝寿科仪”的曲目韵腔《步虚》、《举天尊》、《吊挂》、《提纲》、《三宝词》、《大赞》等韵,都是有针对性的词文,不同的神圣有不同的赞颂词文。但“祝寿科仪”是道教的通用科仪,对哪个神都能用,所以词意无针对性。不管通用也好,针对性也罢,韵腔的旋律不能变。如“祝寿科”步虚韵词是“行溢三千数,时订数万年”,它与“晚坛功课”步虚韵“大道洞玄虚,有念无不契”是一个韵腔。以此类推,《吊挂》、《提纲》、《举天尊》皆一样。正如诗词中填词一样,一首“水调歌头”词,尽管词意不同,但格式不能变,变了就不成为“水调歌头”词了。由此可以看出正一、全真道教科仪音乐的同宗共源性。

道教的科仪活动从宗教活动场所和活动所面对的对象看,还可分为道众在宫观内进行自我修持的日常“课诵科仪音乐”以及道众面向世俗民众进行斋醮活动的“道场科仪音乐”。就课诵科仪及其音乐而言,正一道与全真道的课诵科仪及其音乐活动,是奉道者自身所固有的最日常和最基本的法事活动,奉道者意在通过早晚各一次的上殿拜忏、念诵经文等自我修持,求得“荡秽寡欲”的清静境界。按道人之解释,早上阳气上升,会思尘缘,因此要做“早坛功课”;晚上阴气下降,会思欲界,故而要做“晚坛功课”。五代杜光庭《太上黄箓斋仪》中就有正斋中每日的早中晚各行其道诵经三次之记载,说明已具备课诵之特点。唐代形成的“常朝仪”,可说是道教最早的课诵仪。现在凡稍具规模的道教宫观无论是正一道还是全真道,必每日施行早晚功课。如茅山上清宗坛和龙虎山天师府的正一道即有日诵早晚功课制度。相比而言,全真道则更加重视每日“早坛功课”和“晚坛功课”的修持,以自我肃清凡心俗念,祈求神灵赐福降恩。无论是正一道还是全真道的“早坛功课”和“晚坛功课”,均有着《澄清韵》、《吊挂》、《步虚》等共同的经韵曲目,体现出道教文化的共性特征。除此之外,由于正一道与全真道两大道派有着共同的宗教文化信仰,故“自元明以降,正一与全真相互交参,龙门派道士颇有学正一法并以祈祷斋醮名世者”^①。所以,两派道士在科仪活动

^① 李养正主编:《道教手册》第 116 页,(郑州)中州古籍出版社,1993 年。

中联堂演法之事就不足为奇。如四川青城山一带静坛派(即全真道)和行坛派(即正一道)曾经使用过一部斋仪《全真青济炼铁罐施食全集》或《广成仪制铁罐施食全集》,在内容、结构、程序、演礼方式等方面均大体相同^①。而在茅山道场,以茅山道院的正一道和茅山乾元观的全真道共同组成的“混元宗坛”也颇具特色,两派以和相融的共性特征将在后文中另述。

当代道教科仪及音乐乃历代科仪道乐之遗存。道场科仪主要是道众用于敬奉神灵、超度孤鬼亡魂的一种祈祷科仪。常见的有代表性的科仪主要有“萨祖铁罐施食祭炼科范”。下面我们以江西龙虎山“灵宝济炼度弧”科为代表的正一道科仪及音乐、湖北武当山“萨祖铁罐施食祭炼科范”为代表的全真道科仪及音乐,与明清时期所传的“青玄济炼铁罐施食”的度亡科仪及音乐作一比较。江西龙虎山“灵宝济炼度弧”科是天师道祭炼之法,欲在炼度自身,以度幽魂。“灵宝济炼度弧”科包含斛食、超幽和炼度三个互为关联的仪节。湖北武当山“萨祖铁罐施食祭炼科范”,是斋主为超度先人或亲属亡魂而举办的宗教法事活动,有高功具职、变坛、念咒、书讳、传戒五道程式。明清时期的“青玄济炼铁罐施食”的度亡科仪,亦为今全真道保存较为完整的科范仪式。以下将以上三个科仪对照列出,不难发现正一道与全真道科仪同宗共源之特点。

表9 施食济炼科仪对比表^②

青玄济炼铁罐施食		灵宝济炼度弧		萨祖铁罐施食祭炼科范	
仪式环节	曲目或经韵	仪式环节	曲目或经韵	仪式环节	曲目或经韵
上香	步虚	洒法水	荡秽咒	上香	步虚
	千倒拐	圣赞	三皈依赞		千倒拐
称职	三炷香	圣赞	念“高登宝座天尊”	称职	三炷香
	提纲	圣赞	三通鼓	上启	提纲

① 参见甘绍成《青城山道教音乐研究》第242页,(台北)台湾新文丰出版公司,2000年。

② 参见蒲亨强《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》第111页,(成都)巴蜀书社,2000年。

续表

青玄济炼铁罐施食		灵宝济炼度弧		萨祖铁罐施食祭炼科范	
仪式环节	曲目或经韵	仪式环节	曲目或经韵	仪式环节	曲目或经韵
称职上启	圣班韵	圣赞	念“呼吟圣号”	登座	慈尊赞
登座变神	慈尊赞	圣赞	三宝赞	启奏	东华引
	黄箓斋	叹弧	孤魂赞	三信礼	三清宫
请圣	仰启奏	请神	迎仙客	洒甘露	柳枝雨
三礼	三清宫		吟偈		返魂香
	返魂香	超幽	和斗章		仰启咒
施斛食	破十八狱	超幽	破丰都咒		黄金斋策
	叹文	超幽	念斗章		举天尊
催召	召请		凡调	供养科	五供养
摄召	五供养	超幽	五方童子引		悲叹
	悲叹	召孤魂	念“志心召请”	变神	破丰都咒
	叹文 1	炼度	尺字大开门	破狱	破十八狱
普召	普召牒	炼度	念“慈悲接引大天尊”		叹文
解冤结	十方符	炼度	念“生者去,化者来”	摄召	小救苦引
	叹骷髅		念“恭请三宝天尊”		幽冥引
	叹文 2	说戒	念“九戒”		召请
密咒	破丰都咒	三奠酒	叹孤魂 三劝酒		叹骷髅
洒露	开咽喉		四景	完形沐浴	五方
咒食	五厨经	三奠酒	念“云厨妙供天尊”	咽喉咒	开咽喉
	梅花引	念经	念“救苦经”	变食	五厨经
变食施食	修设斋筵		小桃红		梅花引
引魂	三皈依		皈依三宝赞	施食	修设斋筵

“灵宝济炼度弧”科是清时龙虎山正一派法师娄近垣奉亲王之命,据宋代大成金书而增订,直承灵宝派之衣钵。书中多次记有“奏乐”、“随便奏乐”、“齐鸣钧乐”、“音乐随”等语,书后并附有标有板眼、乐句的七首工尺谱曲牌。此科仪的程序基本上保留了宋元的传统格式。此科仪虽由正一天师道编行,但其仪式程序和音乐曲目、唱词与同时期全真

道的“萨祖铁罐施食祭炼科范”大同小异。

“青玄济炼铁罐施食”是目前所见唯一标明为全真道所传的科仪。它在清初时就用于北京白云观,称为“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赴京地请回,据传是每年开期传戒所留传下来的。现存是光绪庚子年间之抄本^①。此仪虽为全真道所用,但与现今正一道的济炼科仪在仪式环节和曲目上基本相似。

“萨祖铁罐施食祭炼科范”系现存于武当山的全真科仪,将它与清时“青玄济炼铁罐施食”科仪比较,便不难发现武当山道乐较完整地保存了“青玄济炼铁罐施食”科仪所用曲目和唱词,只是少数曲目有所增减,中部仪式环节程序略有变异。“青玄济炼铁罐施食”的基本框架和内容,在南宋《青玄黄篆斋》中早已有之,故可说明当代武当山“萨祖铁罐施食祭炼科范”实际上保留了南宋道乐的传统模式,它与正一道的宗教属性和科仪音乐实为宗出一脉,统属一个道教文化体系。

二、韵曲结构趋同

正一道乐与全真道乐,由于它们源流一脉,所以在音乐内容上的表现是基本相同的。它们都是借助音乐这一艺术形式来显示自身的力量,表达宗教信仰,宣扬教理、教义。它们的演乐程序也基本一致,均要“照本宣科”和“行礼如仪”,因而韵曲结构趋向统一。二者都有声乐、器乐在内的韵腔和器乐曲牌。声乐主要是经韵音乐,如“赞”、“颂”、“引”、“步虚韵”等,演唱形式有独唱、领唱、齐唱等;器乐形式主要用于法事首、尾韵腔过门及演法动作之中,起烘托法事情节、渲染宗教氛围的作用。

这里我们将茅山与武当山“早坛功课”和“晚坛功课”的韵曲结构作一比照,可以看出正一道与全真道在“早坛功课”和“晚坛功课”中除有相同的经韵曲目外,其韵曲结构也是相近一致的。

^① 《藏外道书》第十四册,(成都)巴蜀书社,1994年。

表 10 茅山、武当山“早课”和“晚课”对比表

名 山 科 仪	茅 山		武 当 山	
	仪式环节	韵、曲、 咒、经、诰	仪式环节	韵、曲、 咒、经、诰
早 坛 功 课	启坛	啸咏朱陵府	开坛	澄清韵
		香赞		举天尊
		朝礼		吊挂
				提纲
	念神咒	静心咒	念神咒	静心神咒
		静口咒		静口神咒
		静身咒		静身神咒
		安土地咒		安土地神咒
				祝香咒
		静天地咒		
		金光咒		金光神咒
				玄蕴咒
	讽经	三茅真经	讽经	
		太上老君 说常清静经		太上老君 说常清静经
				太上洞玄 灵宝升玄消 灾护命妙经
				太上灵宝 天尊说攘 灾度厄真经
		高上玉皇 心印妙经		高上玉皇 心印妙经

续表

名山科仪	茅山		武当山	
	仪式环节	韵、曲 咒、经、诰	仪式环节	韵、曲 咒、经、诰
	诵诰	玉清宝诰	诵诰	玉清宝诰
		上清宝诰		上清宝诰
		太清宝诰		太清宝诰
		玉帝宝诰		玉帝宝诰
		天皇宝诰		天皇宝诰
		星主宝诰		星主宝诰
		天师宝诰		后土宝诰
		葛仙翁宝诰		南极宝诰
		东岳宝诰		北五祖宝诰
		江东宝诰		南五祖宝诰
		三茅真君宝诰		七真宝诰
		普化宝诰		普化宝诰
	结坛		结坛	灵官咒
		土地咒		土地咒
		诵经香赞		
		三皈依		三皈依
		法器、丝竹乐齐奏		法器、管弦乐齐奏

续表

名山科仪	茅 山		武 当 山	
	仪式环节	韵、曲 咒、经、诰	仪式环节	韵、曲 咒、经、诰
晚坛功课	开坛	步虚	开坛	步虚
	讽经诵诰	开忏偈	礼拜 救天尊	
				举天尊
		三茅忏圣号		吊挂
		赞		玄蕴咒
		玉清胎元 内养真君	讽经诵诰	太上洞玄灵宝 救苦拔罪妙经
		元始天尊 三官宝号经		元始天尊说 升天得道真经
		太上洞玄灵宝 救苦拔罪妙经		太上老君说 解冤拔罪妙经
				救苦拔罪妙经
		斗姆宝诰		斗姆宝诰
		玄天宝诰		三官宝诰
		灵官宝诰		玄天宝诰
		三官宝诰		吕祖宝诰
		祖天师宝诰		丘祖宝诰
				萨祖宝诰
				灵官宝诰
				救苦宝诰
				报恩宝诰
				小赞
		土地咒		土地咒
				大皈依
	结坛	念“三茅应化天尊，不可思议功德”	结坛	供养咒
		小礼经		结斋咒

上表所示,茅山早晚课与武当山早晚课在仪式程序和韵曲结构上是趋向同一的。主要的区别仅在于茅山与武当山所祭之神位不同而在

圣号上有所差异。茅山正一道以颂扬“三茅真君”为主祀，故仪式中多用三茅真君宝忏和三茅真君圣号，具有明显的地方宗教文化信仰色彩；而武当山主祭真武大帝，圣号中则多表现为颂扬真武神的文治武功。

我们再以茅山正一道“萨祖铁罐焰口”与武当山全真道“萨祖铁罐施食祭炼科仪”的全套韵腔与部分经词、乐曲作一对比。

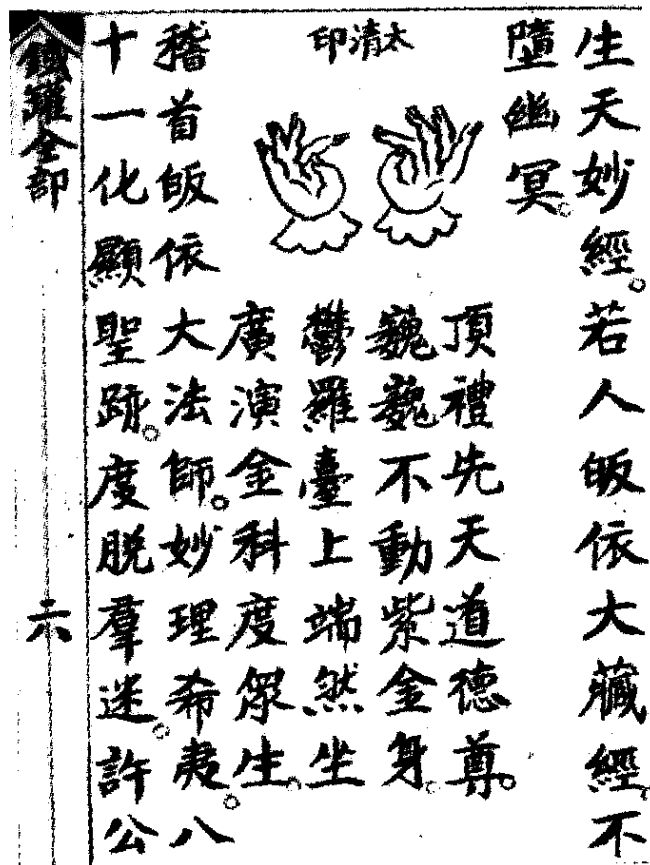


图 46 (茅山“萨祖铁罐焰口”)

茅山“萨祖铁罐焰口”全套韵腔：《步虚》、《吊挂》、《提纲》(之一)、《举天尊》、《叹文》(之一)、《三上香》、《柳枝雨》、《提纲》(之二)、《慈尊座》、《举天尊》、《三皈依》、《称职》、《人意》、《仰启咒》、《香供养》、《菓供养》、《叹文》(之二)、《梅花引》、《小救苦引》、《召请》(之一)、《召请》(之二)、《悲叹韵》、《化食咒》、《洒甘露》、《升天宝篆》、《一去影无踪》。

武当山“萨祖铁罐施食祭炼科仪”全套韵腔：《步虚》、《千倒拐》、《提纲》、《三炷香》、《慈尊座》、《东华引》、《三清宫》、《仰启咒》、《黄篆斋》、《五供养》、《丰都咒》、《破十八狱》、《叹文》、《小救苦引》、《幽冥引》、《召请》、《叹骷髅》、《五芽符命》、《五厨经》、《放食》、《八天》、《三皈依》。

这两派的科仪,都属于斋主为超度亲属亡魂,请求道观设坛建醮举办的宗教法事活动。茅山正一道“放焰口”科仪韵腔有 26 首,武当全真道“放施食”科仪韵腔有 22 首,二者之间曲目相同和近似的有 14 首之多,且茅山《香供养》与武当山《五供养》的经词也是大同小异。

茅山的《香供养》经词:

香供养,金鼎放祥光,宝盖氤氲极乐界,祥云缭绕大罗天,呈瑞玉皇前。

慈云布,飞上九重天,地府曹僚施法雨,丰都山下降灵烟,香散罪魂愆。

蒙救度,亡灵返仙乡,斋主今将香供养,拔度亡者上天堂,惟愿降道场。

礼拜天尊香供养。

武当山《五供养》经词:

香供养,金鼎放祥光,宝盖氤氲极乐界,祥云缭绕大罗天,呈瑞玉皇前。

慈云布,飞上九重天,地府曹僚施法雨,丰都山下降灵烟,香散罪魂愆。

蒙救度,亡灵返仙乡,斋主今将香供养,拔度幽魂早生方,惟愿降道场。

从以上对照可以看出,武当山《五供养》的经词,只是将茅山《香供养》经词第三段倒数第二句改为“拔度幽魂早生方”,缺少最后的散板尾句“礼拜天尊香供养”。

我们还可以将其中的一首韵腔进行对比:

例 16

茅山道乐
《三炷香》

稽(呀 哎) 首(呢) 皈(呀) 依 (呀) 一(呀)

武当道乐
《三炷香》

稽 (呀) 首 先 天 一 (呀)



(谱例引自向思义、胡军主编《中国茅山道教音乐》，武汉长江文艺出版社，2001年；史新民主编《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司，1987年)

从以上两首韵腔对比不难看出，它们不仅经词一样，而且旋律结构也是大体趋同，只是各地宫观道士演唱习惯不同而略有变化而已。

三、乐韵根基同源

道教是中国土生土长的民族宗教，其科仪音乐也是根植于民族民间音乐。所以当我们聆听道教音乐时，不管是正一道乐还是全真道乐，都能感受到那浓郁的民族民间音乐风韵。但是，在内涵丰富的道乐中

被纳入神仙信仰系统的事神音乐,又有其相对的独立性,它以自己独有的特色和功能影响人们的信仰与行为,也影响着社会世俗生活和民间的世俗音乐。道乐与民间音乐的血缘关系,早已为人们所认识。所以,道教音乐至近代已渗入了较多成分的民间音乐,正一道音乐在这方面体现得更为突出,它应用民间音乐中的民歌、曲艺音乐、戏曲音乐、器乐音乐来充实、丰富、发展自己,这也是学术界的共识。全真道也是如此,在“全真正韵”中一些韵腔的音乐形态,也体现出不少民间音乐的特征,而其中“地方韵”,则更是融汇了当地民间音乐的特征而形成其个性。现举《全真正韵谱辑》中《风交雪》为例来说明:

例 17

风 交 雪

The musical score for "Wind and Snow" (风交雪) is presented in three systems, each with a vocal line and a rhythmic accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line, and rhythmic markings (such as "当", "请", and "哎") are placed below the accompaniment line.

System 1:

三 元 神 共(啊) 护(啊)

当 当 请 当 当 请 当 当

System 2:

万 圣 眼 同 明(哎)

请 当 当 请 当 当 请 当 当 请

System 3:

(哎) 无(啊) 灾(哎) 亦 无(啊) 障(啊)

当 当 请 当 当 请 当 当 请



此一韵腔为 2/4 拍子,七声音阶,徵调式;全曲由不规整的上下句单乐段反复(中部插有一小节过门),再加尾句构成。韵中运用了“啊”、“哎”等衬词及衬腔支撑着旋律的发展变化,使之委婉动人。这种音阶、调式、结构等均与民歌相似,它们之间不可分割的联系是十分明显的。我们再从“地方韵”中的“东北韵”看,这种情况就更为突出。如“东北韵”中的《六句赞》:

例 18




与东北民歌《对花》作一比较:

例 19



可以看出东北民歌《对花》中的色彩音调  或

 在“东北韵”《六句赞》的旋律中屡次出现,散发出浓郁

的东北乡土气息。

以叙事为主,兼有抒情与语言音韵相结合的民间曲艺音乐,也早已为道乐所吸收。上述宋元时期为道士布道与募化时所咏唱的道

情,亦为民众喜闻乐见的一种说唱艺术形式而盛行于世。至今道教音乐与曲艺音乐之间仍存在着此种艺术上的渊源关系。曲艺音乐中的说唱结合、节奏富于变化、声音造型艺术等特点,均在道教音乐中有所体现,如课诵音乐中的“念咒腔”以及“诵诰腔”即是相当于“唱”和“说”的一种有韵律的念白。如全真道的“东北韵”中的《举药子》,无论是举腔、落音、旋法,还是音乐风格都与曲艺音乐曲牌《葫芦腔》相似:

例 20

例 20 展示了道教音乐《举药子》与曲艺音乐《葫芦腔》的对比。上方为《举药子》的乐谱，下方为《葫芦腔》的乐谱。两者均采用五线谱记法，调性为C大调（一个升号）。《举药子》的歌词为“空中(啊) 结就 (来) 浮云 篆,(来)”，《葫芦腔》的歌词为“一轮明月 (哎) 照西(呀) 厢,”。乐谱中使用了大量的装饰音和连音线，体现了道教音乐特有的韵律感。

至于各地流传的道化戏,如上述山东的“道情戏”、湖南的“师道戏”、贵州的“地戏”等,均是道教与戏曲合二为一的产物,这就使得道乐中出现“合乐笙歌,竟同优戏”的情况,江南正一道士在斋醮中唱昆曲,湖南祁阳道教应用“祈剧”及“高腔”唱腔等即是如此。道乐的器乐曲牌吸收传统深厚的民间器乐曲更是比比皆是,江南正一道士奏粗细十番锣鼓就是例证。可见,不论是正一道乐还是全真道乐,它们的经曲乐韵,其根源均是来自民族民间音乐。

第二节 两派道乐之异

正一道与全真道,其科仪音乐虽同属于一个大的道乐体系,但由于其教义及修持方法等方面各有不同的侧重,从而使两派道乐形成一定的差异。正一道以斋醮符篆见长,具有浓郁的地域文化特征,所以其音乐呈现出风格多样和亦道亦俗的特点。全真道以自身修养为重,其音乐幽静典雅,朴素深沉,因而体现出一种超凡脱俗的风韵。具体而言,两派道乐的差异主要表现在音乐风格、组曲手法和对民间音乐不同程度的融摄与吸收上。

一、风韵各具特色

正一道始于汉末张道陵的“正一盟威之道”,即“五斗米道”,南北朝称“天师道”,历史悠久。早期的斋醮仪式简单易行,道乐形式也比较单一。较早的书面记载是北魏寇谦之的《云中音诵新科之诫》,后经南朝刘宋时陆修静之撰订斋醮仪轨,使其斋醮音乐初具规模。通过斋醮科仪中的礼拜、诵经、思神等仪式,来检束身心口三业;通过静思期真,安神和气,配以清雅之道乐,达到陶冶情操,归真返璞,与道合一。唐朝时斋醮音乐发展到鼎盛时期,宋代则把南北朝以来的道曲进行总汇,编成《玉音法事》三卷,南宋时道乐广泛流行于民间。江西的龙虎山自唐宋时便成为正一道的活动中心,元成宗大德八年(1304年)授三十八代天师张与材“正一教主,主领三山符篆”。因而正一道名正式形成,统领江南道教。正一道乐由于顺应民俗活动之需,直接吸收民间音乐用于斋醮活动之中,而具有鲜明的地方特色,各地宫观道乐虽在总体风格上大致趋同,但其行腔、旋律装饰等都带有当地民间音乐的特点。如据上文中述及的余尚清先生的《苏州的道教音乐》^①介绍,久负盛名的苏州玄妙观道乐,通过历史的不断丰富与发展,吸收民间传统音乐与昆曲,把道教的经韵乐章与民间音乐相融合,形成了具有特色的宫观道乐。又

^① 载《苏州道教艺术集》,(北京)中国舞蹈艺术研究会编,1957年油印本。

如上海的道教在历史上曾受到龙虎山天师道、茅山和苏州道教的影响,因而其斋醮科仪音乐也具有鲜明的江南地域风格特色和宗教文化色彩。近代以来,上海道教法事活动逐渐成为上海市及周边民众所喜爱的宗教和民俗活动,甚至出现“贫农做七也开丧,吊挂徽门摆道场。正昼管弦声闹热,深宵灯烛色辉煌”^①的景象,上海道教在民间影响广泛而迅猛发展。所以,上海道教文化在与地方文化的结合中,其斋醮科仪音乐也大量吸收流行于沪地的沪剧、昆曲、江南丝竹和江南民歌小调,常用曲目有《朝天子》、《将军令》、《小开门》、《锦绣球》、《四花调》、《倒骑驴曲》等,音乐风格具有鲜明的地域性。以上这些都是各地正一道在长期的发展过程中,根据自身的需要有机地吸收、融合了当地民间音乐的成分,逐步形成了自己独特的风格和体系,从而可以看出正一道乐具有世俗性的特色。

全真道在金元之时形成,其音乐“全真正韵”与金元交替时期的“儒士之风”有着密切的联系。它实际上是文人雅士道教科范仪式的重要音乐形式,是他们文化意识、理想追求和审美情趣的反映。所以它的音乐具有明显的典雅性特征。全真道融合佛、道,并益以儒家伦理之学说,主张三教合一,修道者必须出家,身居丛林,不娶妻室,不茹荤腥,不尚符篆,不事黄白之术,以清静无为为修道之本。全真道在音乐上主要继承发展、完善了先前道乐中的修持炼养成分,并吸收了佛教教义教制的修持形式,承上启下形成了全真道音乐上的个性,清末整理而盛行于世的“全真正韵”即是标志。

全真道与正一道由于在修持方式上存在着明显的差异,因此在宗教生活方式上也随之带来一定的区别。全真道士信仰虔诚,重修身养性,他们深居宫观,较少外出为信徒行演斋醮法事,意在通过自我内炼修持,领悟玄门之“道性”和累积功力。其诵经修持的科仪音乐多是为神灵与修持者本人所专用,且念经做道场也多在宫观内进行。所以,全真道乐在道众心目中具有神圣性,而且在师徒的传承中也极为严谨,不得随意改动,正因为如此,全真道乐也保留了较多的

^① 清《上海市自治志》。

传统音乐成分。因此流行于“十方丛林”和一些宫观道院的“全真正韵”，音乐风格清幽、典雅，重声韵而不尚华彩，具有浓厚的殿堂气息与宗教韵味。它的经韵有明显的重宫音的调式特点，各经韵不论是何音阶调式，中间乐句是何结音，末尾大多数是终止到宫音，这就显示了“全真正韵”音乐的庄严、肃穆、恬静与稳重，并具有导引修持者进入清虚之境的宗教音乐气质。

现以通用于各道院宫观早晚课诵的第一首经韵《澄清韵》为例。所谓“澄清”，即指“玉宇澄清，纤尘不染”的神仙天界景象，即要求信徒们绝尘离俗、无物无注，排除杂念、去情除欲，以达到修道长生、飞升成仙的目的，所以正一、全真两派均将此韵用于早晚功课之首。下面将两派《澄清韵》作一对照：

例 21

《澄清韵》
(茅山道院)

琳 琅 (呢) 振 (呢) (哎)

《澄清韵》
(全真正韵)

琳 琅 (啊) (哎) 振 (哎)

响, (呀) 十

响, (呀) 十

(谱例引自向思义、胡军主编《中国茅山道教音乐》，武汉长江文艺出版社，2001年；史新民主编《全真正韵谱辑》，中国文联出版公司，1991年)

虽然从以上两派《澄清韵》的经词上看完全一样，旋律上的进行也大体趋同。但茅山道乐吸取了江南民歌中之音乐素材为道所用，具有细腻柔

软、清雅秀丽的风格；行腔中的

和

等即是江南音乐典雅飘逸、清新明快的特色乐汇；整板起唱，整板收尾，起调于羽结束于羽，更加突出了地方风韵的特点。而“全真正韵”中之《澄清韵》，从音乐形态上看，散起散落，引腔散板一开唱就以商音连续叠唱，从慢渐快，以“商、羽、宫”环绕而终止引腔，即体现出一种清虚淡雅的韵味；入板之后，句幅连绵不绝，悠长宛转，长大的衬腔的运用，加上道士一唱三叹的抒咏唱法，更加突出了此韵腔清雅闲适的情致；尾腔仍用散板，旋法与引腔类似，形成首尾呼应，使全曲结构显得严谨而完满，充分体现出全真道乐典雅飘逸的神韵。

正一道乐与全真道乐风韵各具特色，而在正一道与全真道共存一山的情况下，两派道乐则呈现出一种兼容并蓄的特点。如上述的江南名山茅山，由于历史的原因，正一道与全真道共栖一山，两派音乐形成一个完整的体系，不过仍然反映出一些差异。现将茅山道教正一、全真两派《文词》中的旋律片段对照便可看出，其两派音乐虽在同一曲调的基础上形成，但由于对旋律加花繁简程度的不同而又表现出各自的音乐特色。

例 22

文 词



从上例我们不难看出，茅山全真道所使用的《文词》旋律形态简练，相对共存一山的正一道而言，其音乐风格显得更为质朴，这与茅山全真道多重自身修持的宗教生活特性相近一致。而茅山正一道所用之《文词》，其旋律形态发展手法相对丰富多样，表现出茅山正一道为适应当

地民俗活动和传道宣教之需,道众充分发挥自身艺术才能,在乐曲基本结构基础上,对旋律进行了加花润饰,从而使其音乐既具有清新明快的特点,又具有浓郁的殿堂气息。

所以,由于正一道和全真道宗教生活方式上的一些差异,导致其融入世俗社会的程度不一,因而也就形成了不同的音乐风格特征。总的来说,正一道音乐的世俗性强,音乐的地域特色鲜明,而全真道音乐的宗教性强,音乐的宫观色彩浓厚。

二、组曲手法相异

道教的科范仪式多种多样,科仪音乐也丰富多彩。正一道与全真道在科仪音乐的运用上,也呈现出程式上、结构上不同的特征。

正一道的斋醮科仪活动,多为民众所做,要根据斋主的要求进行,时间长短不一,所以常在唱诵的时间与内容上进行繁、简的变化处理。如仍以茅山正一道为例^①:

笔者从武汉音乐学院道教音乐研究室所搜集的近百首茅山道乐来看,若要将这些韵腔曲牌音乐分别地运用到众多的斋醮科仪之中,其乐曲的数量与纷繁的科仪就难以构成对应的比例关系。但我们可以看到,同一首韵腔在不同的科仪中运用时,有的是调换了经词,有的是进行了结构上的改动,有的是咏唱形式各有不同。这些都说明正一道科仪音乐在组合与运用上有着较大的灵活性。如茅山最具代表性的“三茅表”科仪,虽程序十分丰富,但在音乐上仅运用了2首器乐曲牌和9首韵腔,而道士却能将为数不多的器乐曲牌和韵腔运用到丰富的科仪内容中,并使演仪绘声绘色且得心应手,这就与科仪组曲与诵唱的灵活性有关。可以说,一个道士只要能熟练掌握一定数量的器乐曲牌和韵腔,亦可以将同一的器乐曲牌和韵腔经过不同的组合方式,运用到不同的科仪之中。

诵经乃每个道士的必修之课,对其主要经文必须会唱善咏,背诵

^① 参阅拙著《茅山道乐研究》第118页,(北京)宗教文化出版社,2002年。

如流。特别是正一道士举行斋醮活动时,他们在大多数情况下面对的是世俗群众,演法时斋主、信众乃至普通百姓参与程度高,互动性强。所以讽咏之谱也不都是一韵到底,如不少韵腔是在引子之后,多为上、下句的反复诵唱,虽基本曲调相同,但演唱者可根据情况灵活运用,以适应经词内容的要求和演仪情况的变化。在茅山“三茅表”科仪音乐中,这种灵活性特点表现得尤为突出。如科仪中的《称职》、《圣板》、《三茅词》三首韵腔,都是运用相同的上、下句变化发展而成,其旋律组合的可塑性很大,常会因科仪的内容不同或经词字数的长短,而作相应的旋律扩充和收缩,且能保持旋律的基本骨架而不失其个性,这种灵活的手法在“三茅表”中常具体表现为“头尾连接”和“去头串尾”两种情况。“头尾连接”即将某曲牌的前句尾部去掉,并将后句的头部去掉,形成一种去尾、掐头的情况,再连接起来也显得十分自然流畅。“去头串尾”则是将其韵腔的前后两句的头部均去掉,只将两句尾部串接,再紧接尾句的慢板,也很适合诵唱的祈祷情绪。如:

例 23

称 职



除此之外,“三茅表”科仪在组曲时对乐曲的选用也较灵活,如《开天符》、《小礼经》、《三茅诰》皆用相同的乐句收尾,原属“三茅忏”科仪中的《三茅诰》,也被道士灵活地运用到“三茅表”之中。

“三茅表”音乐中诵唱的灵活性特点,与我国民族传统音乐文化中的戏曲音乐、民间器乐曲的有些情况类似。如京剧的唱腔,同一板式也可因人物性格的差异而有相应的变化。民间器乐曲中,也常有将基本曲调在复奏时保持不变,只对旋律作增减润饰,并运用各种技巧对旋律进行力度、速度变化处理。这与正一道士常根据科仪内容和工作对象的不同,而在咏唱时进行相应的变化也颇为相同。

我们还可以看到,在正一道的斋醮科仪和法事活动中,为表现召神遣将声势磅礴的场面,或镇邪压魔剑拔弩张的情趣,或期盼风调雨顺求福祈愿的心情,或清静无为神仙缥缈的意境,需要运用独唱、齐唱、鼓乐、吹打乐合奏等多种音乐形式来表现。在整个法事行程中,伴奏者能根据主醮法师在供香、步罡、绕坛、朝拜等许多宗教仪式进行的同时,采取“坐乐”(坐乐多在堂内进行,道士根据仪式内容和坛场布局要求采取坐立方式演奏)和“行乐”(行乐一般在堂外举行,道士根据仪式内容和周围环境变化采取行走方式演奏)的形式演奏,并且能够根据动作变化的迥异,在音乐伴奏中灵活地加以装饰、加花、变奏等,以协调主醮法师的动作。这种“坐乐”和“行乐”的演奏形式也是正一道组曲手法之一。各地正一道坐乐和行乐的演奏形式往往不尽相同,有的采取“坐乐”,有的使用“行乐”,有的则坐、行兼备。如江苏苏州玄妙观正一道演法时就有“坐乐”、“行乐”,青城山行坛派道士则有颇具特色的“旋绕形”这种“行乐”演奏形式等等。这些正一道的演奏形式无论是坐还是行,多与当地民间乐班所应用的形式相近。如我们以邹群、唐文清先生在《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》“道教音乐述略”所举图示为例,便可看出上海东乡正一道举行道教音乐活动时的“坐乐”,其经乐队的位置排列和演奏形式就与上海民间“清乐班”在民间喜庆活动中的相似。

东乡道教音乐演奏座位表

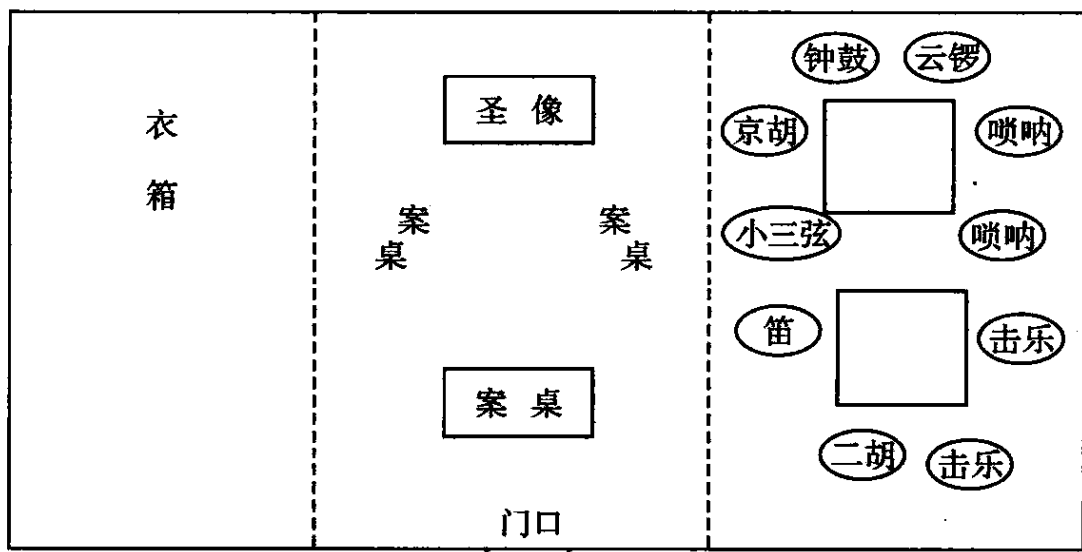


图 47

正一道的演奏形式是紧密围绕着道教斋醮活动内容进行的。正因为如此,它对正一道乐器组合方式和音乐表现形式都产生了一定的影响。

同时,正一道的法事活动主要是应当地民众的邀请而做,斋主、观众并不都是道教信徒,因此,正一道乐中的器乐曲牌十分丰富,在演奏人数与乐器组合上,也依斋情大小而定。他们演奏的曲牌在连接、转换、起首、煞尾时虽有一些传统习惯,但也有着灵活性。如谷城火居道在开坛前演奏的《发擂》,是由《引子》、《木本经》、《打曲头》、《耍孩儿》、《对口曲》、《小酒令》、《四明镜》、《尾声》等多首曲牌组成,但在演奏中,其中有的曲牌可以番几次,也可以视情况省去个别牌子。所以火居道士讲:“那是个呆家伙(指‘发擂’),可长可短,在哪里停住,要听管子的领音,只能一人当家,其他都是配管。”^①又如上述的茅山道士在道乐的组曲方式上灵活多样,以至于在茅山道院道众演法时,常常会“根据情况做事情,随时把音装进袋里”^②。从上我们可以窥见正一道乐在组曲手法上具有灵活性和多样性。

全真道重清修,从道者须出家深居宫观道院,其科仪音乐一方面具有浓厚的殿堂气息;另一方面由于修习的“全真正韵”乃全真道的通用

① 谷城火居道士周炳相口碑资料。

② 据茅山道士徐朝文、何春生等向笔者介绍。

经韵,全靠师辈的口传心授与道徒的记忆和长期反复演练。所以全真道的音乐在流传过程中,发展延缓而具有较大的稳定性,在道乐组曲上也有一定的规律性。

全真道的科范仪式也复杂多样,玄门日诵早晚课更是宫观内最基本的科仪活动,凡居观道士,每天须早晚两次上殿诵经。同时,全真道的传戒制度,素来十分严格而隆重,传授“全真正韵”是传戒活动的重要内容之一。在举行各种科范仪式时,受戒者均须完成诵经、念咒、供香、供灯、供果、礼拜、咏唱、禹步、奏乐等一系列复杂的程序,这些在道教经卷中均有明文规定,道士必须准规严行,其科仪音乐必是“如刷子掉了毛,有板有眼”^①。

全真道由于传教方式十分严谨,通过各种传人去进行宣教活动,从而使得“全真正韵”在全国范围内得以统一、规范地流传。同时全真道也十分重视传戒活动对道乐发展的影响,全国各地的道士多会将他们在受戒期间所学到的“全真正韵”带回自己所居的宫观道院,并传授给宫观道院内的其他道士,所以使得全真道乐具有一种规范性的特征。

下面我们列举流行于一些地区的全真道曲《澄清韵》进行比较:

例 24

澄 清 韵

北京白云观
浙江天台山

天 无 氛

湖北武当山

天 无 (哎) 氛 (哪)

四川青城山

天 无 (啊) 哎 啊 啊 哎) 氛 (哎)

① 笔者 1996 年于中国道教学院求学期间获白云观周高德、罗曼等道众口碑资料。



(谱例引自袁静芳主编《中国传统音乐概论·道教音乐》，上海音乐出版社，2000年；史新民主编《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司，1987年；甘绍成《全真道曲——十方韵的流传》，《黄钟》，1991年)

分别流传于北京白云观、浙江天台山、湖北武当山和四川青城山的四首《澄清韵》(北京白云观流传的《澄清韵》系1983年北京白云观恢复宗教活动后，监院黄信阳从浙江温州天台山桐柏宫带来的，故两地流传的是一致的)，它们之间除散板部分略有差异外，在正板部分几乎完全一致。同时，它们在曲名、唱词、曲调上都是相同的。若将前面所列举的“全真正韵”中之《澄清韵》来与其进行对比，除经词稍有差异之外，整个旋律骨架几乎完全一样。我们还可选取湖南衡山、湖北武当山、浙江杭州葛岭道院、四川青城山所使用的全真道曲《悲叹韵》与“全真正韵”的《悲叹韵》作一对比(详见例25)，即可进一步看出这几首不同地区的全真道韵腔，均同出于“全真正韵”。由此可见，全真道音乐的规范性是十分明显的。

以修持为重的全真道徒，其行为主要是修演仪范，闻经悟道，道士必须每日早晚上殿诵咏《玄门日诵早晚课》。此一周而复始、终年不辍的修持活动，其仪式程序与韵曲组合不仅融合、自然，而且严谨、规范。如现今大多数全真道宫观的“早坛功课”，就是由敬香供水、净心安神、闻经悟道、诵神祝圣、忏悔皈依五道程序组成，共用12支韵腔。在每一程序中都嵌有幽雅的专用经韵，以表现法事内容和修持者的心愿，而且在各道程序之间还有《吊挂》、《提纲》等韵腔衔接，显得明快流畅，一气呵成，使修持者对神灵的敬仰与向往美好未来的心

境得以酣畅地表述,以获得精神上的慰藉。此种仪式中有个别韵腔,每月初一、十五必须正咏^①,平时也可以简唱,但无论是正咏还是简唱,基本程序都不可改动。“晚坛功课”除经韵内容稍有不同外,其基本仪程亦是如此。

例 25

悲 叹 韵

The musical score for '悲叹韵' is presented in five staves, each representing a different regional style. The lyrics are: 吾 (啊) 今 悲 叹 (哪) (呀) (呢) 悲 叹 汉 (啊) 汉 (啊).

- 全真正韵**: Tempo $\text{♩} = 60$. The melody is in 2/4 time, featuring a mix of eighth and quarter notes with some ties.
- 湖南衡山**: Tempo **中速** (Moderato). The melody is in 2/4 time, characterized by a more active eighth-note pattern.
- 湖北武当山**: Tempo $\text{♩} = 60$. The melody is in 2/4 time, with a similar tempo to the first style but a distinct melodic contour.
- 浙江杭州葛岭**: Tempo $\text{♩} = 120$. The melody is in 2/4 time, notably faster than the others, with a more rhythmic eighth-note flow.
- 四川青城山 (北韵)**: Tempo $\text{♩} = 48$. The melody is in 2/4 time, the slowest of the group, with a more spacious feel.

The final two staves show a continuation of the melody with the lyrics '悲 叹 汉' and '(呢) 汉 (啊) 汉 (啊)', featuring a variety of note values and ties.

① 如“诵诰腔”,在初一、十五要正唱“拜诰”,平时简唱“诵诰”。



(谱例引自史新民主编《全真正韵谱辑》，中国文联出版公司，1991年；南岳道教协会编《湖南全真正韵谱》，1997年；史新民主编《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司，1987年；马骥主编《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》，中国ISBN中心，1994年；甘绍成主编《青城山道教音乐研究》，台北新文丰出版公司，2000年)

全真道音乐之所以能通用十方，除其具有严格的斋醮科仪程式、清规戒律的教条和相对封闭的传承机制外，其核心乐句与骨干音型也是形成共性特征的基本要素。这些核心乐句与骨干音型在道士演

乐时,常常以“母腔”的形式出现,并时时贯串整个法事科仪活动。如以闵智亭道长传谱的“全真正韵”为例,从其所辑录的五十多首经韵看,多是在一些“母腔”上形成乐句乃至乐曲。“全真正韵”在旋律形态上,数十首经韵实际上是由几个“母腔”派生展衍而成。如谱辑中的《澄清韵》、《举天尊》、《双吊挂》、《小赞韵》、《步虚韵》、《三信礼》、《云乐歌》、《风交雪》、《倒卷帘》,其母腔是《澄清韵》,其核心乐句则是:

是:  这样,只要能掌握几个最基本的韵腔,“全真正韵”中的其他经韵也就可依韵板之变化而诵唱自如了。

同时,“全真正韵”在结构上也有规律可循。在众多的经韵中,其中不少的经韵终止于一个固定的尾句上,如《双吊挂》、《下水船》、《单吊挂》、《倒卷帘》、《幽冥韵》等都是以经文“香供养 × × × × 天尊”和完全相同的旋律作尾句结束。它是经韵乐章依法事情节来进行组合和联缀的,以表达相同的内容和配合相应的动作。如用于课诵,在早、晚功课程序里串接的《香供养》一韵,这种固定尾句就是《香供养》之韵。上述几首经韵,实际上就是《双吊挂》+《香供养》、《下水船》+《香供养》、《单吊挂》+《香供养》、《倒卷帘》+《香供养》、《幽冥韵》+《香供养》。《香供养》这种结构形式往往是前一韵的概括和总结,反映了仙道贵生、无量度人道众的愿望和归宿。如下例:

例 26

单 吊 挂



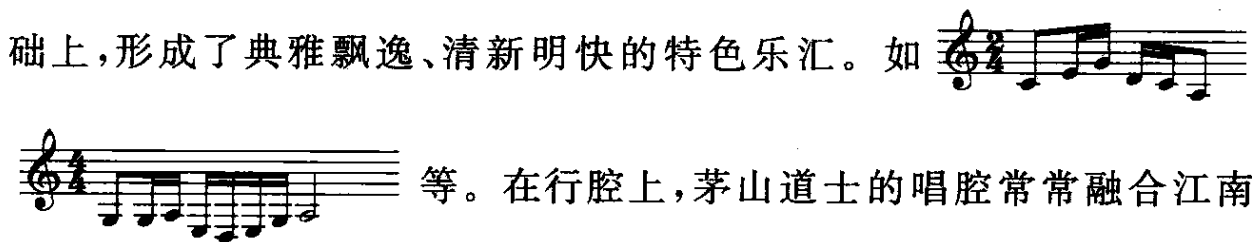
可见,全真道从乐的规范性及其经韵曲调的衍展性,使全真道音乐在组曲的手法上亦有自身的特点和风格。

三、融摄浓淡不一

道教的生存与发展无不与一定的历史文化背景息息相关,其科仪音乐也必然会随历史和社会条件变化而吸收融合地方音乐文化的养分为其所用,不过,具体到正一道与全真道两派音乐来说,对民间音乐的融摄便有浓与淡、多和少的差别,由此体现出正一道音乐的兼容性和全真道音乐的统一性。在此再以茅山道乐为例予以说明^①。

茅山道教音乐,形成于吴越之地,其科仪音乐是为了配合各类科范的演仪活动,其主要对象是众多的信众、香客。尤其是茅山周围的民众,对“三茅”敬奉有加,这一民俗信仰文化,给茅山科仪活动提供了有利的条件,其代表性科仪“三茅表、忏”的音乐与江南一带的民歌、江南丝竹、苏南吹打、昆曲(特别是南昆)等地方民间音乐存在着血缘般的关系,地方风格鲜明,为民众所喜闻乐见,从而达到宣教布道的最佳效果。

茅山道乐在长期的流传和发展中,吸取江南民歌中的精华为其所用,从而制成具有当地民间音乐风格的道曲。在音调上,茅山道乐常以五声正音(La、Do、Ri、Mi、Sol)居多,少用偏音,偶而用之,亦在不重要的部位。此外,茅山道乐中的韵腔,还在具有江南音韵色彩的基础上,形成了典雅飘逸、清新明快的特色乐汇。如



等。在行腔上,茅山道士的唱腔常常融合江南民歌的某些润腔特点,腔式幅度一般较小,“在以五声音阶为主的江南民歌中,颤音以大二度居多,小三度亦有,但较少。小三度的倚音、滑音比颤音多”^②。茅山道士在咏唱时,虽像师传的那样“有板有眼”,但行

① 参见拙著《茅山道乐研究》第140、145、159页,(北京)宗教文化出版社,2002年。

② 江明墩:《论江南民歌的地方色彩》第135页,上海音乐出版社,1988年。

腔中也是倚音、滑音比颤音多。在色彩上,茅山“三茅表”科仪的2首器乐曲牌和9首韵腔中,以五声调式为主,羽调式色彩浓郁,上五度音(角)、下五度音(商)起着支撑作用,构成骨干框架;五声级进型的乐汇是旋律发展的基础,徐缓舒展,颇具神韵;其中虽有三首结音于商和徵(但旋律进行仍以羽为骨干,只是落音时有所变化),整体上仍是羽调色彩。这些都与江南民歌一致,可以说是兼容当地民歌的结果。下以茅山道乐《散花》与江苏溧阳民歌《十二月花名》的片段进行比较即可一目了然。

例 27

《十二月花名》
(江苏溧阳民歌)

正月里什么花, 人人所爱什么人,

《散花》
(茅山道乐)

桃花李花大雪腊梅花, 先散仙花。

茅山道乐在长期的流传和发展中,也与当地戏曲音乐有着不解之缘。从戏曲音乐看,产生于元末明初江苏昆山一带的昆曲,系由南曲和当地民间音乐相结合演变而成。它与茅山道乐存在着不可分割的紧密联系。在音乐结构上,茅山道乐与昆曲呈现出“散”、“正”、“散”这种首尾呼应、一线贯串的模式。昆曲继承了元曲和南北曲的结构特点,其唱腔为规范的套曲形式,一般由引子、正曲和尾声组成。引子和尾声多为散板式的曲牌,正曲则包含了多个曲牌。在茅山道乐中这种结构特点非常普遍,比如上述“三茅表”中的2首器乐曲牌和9首韵腔,正曲前后多加散板引子与尾声。这些韵腔和曲牌,无论是从个体来看,还是在整体上看,都呈“散”、“正”、“散”的结构模式,与昆曲特点较为近似。再如茅山道教“三茅忏”科仪音乐,也是由多首器乐曲牌所组成,从科仪的程式和整体结构观之,其中的《香赞》为开仪之用,《送忏韵》为结坛时所用,它们起着引子和尾声的功能作用;而中间的多首器乐的串联,颇类似昆曲中曲牌联缀的正曲部分。在腔式上,茅山道乐中韵腔唱腔与昆

曲南曲唱腔也颇为相近。昆曲委婉细腻,流畅清丽,有“水磨腔”之称;它讲究字少调缓,声情重于词情,字少而运腔委婉悠长。茅山道乐在经韵的行腔格式上,一字一音的情况也很少出现,往往是以字滚音,字少腔长。茅山道乐与昆曲在板式变化上,均运用扩板和减板的手法。扩板是南曲中最具特点的板式,这也属于民间音乐中最常用的旋律发展手法,使音腔更为委婉曲折,更富抒情性。而茅山道乐中由于不同科仪的用途,从而反映在音乐风格上,对旋律加花时的繁简程度不同而产生扩板。在乐器运用上,茅山道场使用的乐器与昆曲的伴奏乐器均有相当的规模。明嘉靖江永年《茅山志后编》“道秩考”,关于国醮登坛演习茅山道士,使用的乐器(包括法器)有磬、手鼎、知钟、云锣、笙、管、笛、札、鼓、板等,种类甚多;今又增加胡琴、琵琶、古筝、唢呐、小叭呐(小唢呐)、管子、三弦等。而据清李斛《扬州话舫录》所载昆曲成熟时的伴奏乐器,也有十七种之多,管乐器六种:笛、笙、唢呐、小唢呐、号筒、喇叭,弦乐器一种:三弦(小三弦、弦子),击乐器十种:板、单皮鼓、荸荠鼓、云锣、小锣、大锣、汤锣、大铙、小钹、木鱼。今昆曲更增加了箫、琵琶、月琴、胡琴等。可见昆曲与茅山道乐所用乐器大体上是一致的。

茅山道乐在长期的流传和发展中,也广泛吸取民间器乐曲来丰富和发展自己,它往往把民间器乐曲吸取过来后,再依据自身科仪的要求而加工改编,进行艺术的再创造,使民众更为喜爱,也更易广泛而持久地流传。尤其是注重吸纳江南丝竹和苏南吹打等民间器乐曲中的乐曲来充实自己。所以茅山道乐中的韵腔与江南丝竹、苏南吹打有着密切的联系,无论是从道乐的形态特征,还是从法器、乐器的配置及其演奏形式等方面,都可以看到江南丝竹、苏南吹打的一些痕迹。茅山道乐器乐曲牌显得清新明快,形态多样。这些曲牌,主要由当地民间世俗音乐演化而来,它既保留了江南音乐的某些特点,又具有浓郁的殿堂气息。如茅山道乐中常用的器乐曲牌《柳摇金》,其音乐则是在一定程度上吸收了江南吹打曲《柳摇金》的成分,下面将它们的旋律的片段对照列出,即可看到茅山道乐将传统曲牌和江南民间音乐混融的一些情况:

例 28

柳 摇 金



再从法器、乐器的配置和乐队形式上看,两者也十分相近。茅山的“细”奏乐队与江南丝竹乐队、十番锣鼓中的“笛吹锣鼓”乐队很接近,而“大奏”的乐队配置则与十番锣鼓中的“笙吹锣鼓”相似,其中的纯打击乐演奏(如《走马锣》、《七字锣》等牌子)所用的法器数目与十番锣鼓“素锣鼓”的乐器编制相近。

又如苏南一带广为流传的“十番鼓”,通常使用吹管乐器演奏,被道内称为“梵音”。还有使用鼓乐段的吹打套曲,民间则称为“十番锣鼓”,它是在套曲中插入由多种打击乐器合奏的段落,如《十八拍》、《下西风》、《将军令》等,尤其是《将军令》曲调威武雄壮,节奏欢快,是道教斋醮法事活动中用来烘托召神遣将的乐曲。另有纯粹由打击乐器合奏的“清锣鼓”,其中的主要曲目就有无锡道士经常演奏的《十、八、六、四》等。正如民族音乐家杨荫柳、曹安和先生在改编无锡等地的吹打曲后,认为“农村所谓‘吹打’,与道教所谓‘梵音’,完全是一个东西了”^①。这都因为一般道士生活在民间,在浓郁地方音乐文化熏陶下成长,与民间艺人同台演奏,这样就使得一些道教音乐也通过民间艺人在民间传接、保存、流传并推广。

从上可以看出,江南正一道音乐根植于民间,在长期的科仪演练中,由于受到江南音乐文化的滋润,致使道众在打醮时自然会在道乐中融摄一些当地民间音乐的素材。而这种融摄是深入而浓厚的,有时甚至是水乳交融的。这些融摄在其他地区的正一道乐中亦是如此,往往都采取当地民众喜闻乐见的音乐形式,以便以最佳的演仪效果宣传其

^① 杨荫柳、曹安和:《苏南吹打曲》,(北京)人民音乐出版社,1957年。

教理、教义和争取信众。

全真道音乐是以“全真正韵”为统一的范本,在全真道“十方丛林”及一些主要宫观广为流布,因而形成了具有共性特点的“十方韵”,道士可凭借着“十方韵”云游挂单,步入其他地区宫观进殿诵经、拜忏;也可以联堂合手共演法事。这种修持形式,使得全真道音乐呈现出一种统一的特征。今日全真道观,仍然是“克谐仙唱”,“全真正韵”响彻“十方”,这与全真道音乐传承的固有方式关系密切。它的经韵乐章在宫观内都是师徒相承以口传心授,由于这一保守、封闭式的传承方式,使得“全真正韵”经韵音乐在信徒心目中增强了几分神圣性,也遗存了不少纯朴典雅的韵律,而流传于各地宫观。

自全真道的“十方丛林”制度建立以后,“全真正韵”就逐渐在全国“十方丛林”和一些道观流传开来。据全国各地全真道宫观的相关资料表明,这种经韵已在北京、陕西、甘肃、河南、山东、江苏、浙江、湖南、湖北、河北、四川等地流传,它们都或多或少地保存有与《重刊道藏辑要全真正韵》相同或相似的韵腔。这些韵腔通过传教、传戒等一些途径在全国范围内流传,并成为全国“十方丛林”和一些道观的通用经韵。下面以几个宫观的《五供养》的音乐进行对照说明:

例 29

五 供 养

全真正韵 $\text{♩}=52$ 慢

香 供 养, 金 鼎

北京白云观

香(哎) 供(啊) 香供养(啊), 金(乃) 鼎(哎)

成都青羊宫 慢速

香 供(哎 嗨) 养,(哪哈哎) 金(哪 哈) 鼎(哪)

四川青城山 $\text{♩}=60$

香 供 养(啊), 金 鼎



(谱例引自史新民主编《全真正韵谱辑》，中国文联出版公司，1991年；卢肃主编《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》，中国ISBN，2003年；杜天文主编《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》，中国ISBN，1999年；甘绍成主编《青城山道教音乐研究》，台北新文丰出版公司，2000年)

例中四首不同地区宫观中的《五供养》，它们经词相同，在旋律骨架上均以“全真正韵”为基础并作了某些变动，但从旋法、音韵、节奏中仍可以窥见它们之间的统一性特征。

同时，全真道的法事科仪活动，具有十分严格的程式与规范。每一堂科仪，无论是照本宣科，还是行礼如仪，都要虔诚遵循一定的程序进行，以体现其仪式的神圣性。因此，全真道法事科仪活动中的音乐，其每首韵腔和曲牌在仪式的进行中，都有着不可中断或倒置的连接关系，就是单首韵腔，为适应诵经与演法的需要，音乐的节奏也大多规整和统一。

当然，全真道音乐虽有其纯朴典雅的属性与传承严谨的特点，但它也并非是一成不变的。各地宫观受地域性音乐文化的影响，在客观上也需要对自己原有的音乐形式进行一些调整与补充，来顺应当地民众的风情习俗与审美情趣，从而取得喜闻乐见的布道效果。这就要求全真道要有选择地、局部地吸收与应用当地的一些民族民间音乐，以丰富和补充自己的科仪音乐内容。因此，全真道音乐在组曲手法上，除沿用

通行于“十方丛林”的“全真正韵”外,各地的一些宫观在自己的科仪中活动中也吸收了一些地方语言与民间音乐,逐渐地形成了与“全真正韵”风格一致但又不尽相同的“地方韵”,从而构成了以“全真正韵”为总体特征兼有地方性音乐色彩之“地方韵”的全真道音乐体系。

全真道音乐由于受修持方式的制约以及经韵传承方式的影响,使得全真道音乐在全国各地的流传,从总体的旋律形态上、结构上、韵律特色上大体都是一致的,对地方民间音乐的借鉴和吸收也有着自身的选择性与局限性,对民间音乐的融摄程度不及正一道浓厚,在整体音乐风格上呈现出的是一种既统一又规范的特征。

作为道教文化组成部分的道教音乐,它总要适应社会的需要而不断变化与发展。所以正一道与全真道这两派道乐之间有着上述的一些差异,只是相对比较而言。因为它们毕竟同属于一个大的宗教体系,其基本的教理、教义是相通的,音乐都是为总的教旨服务的,所以它们存在的一些差异只有主与次、多和少之分,并不是一种绝对的状态。两派道乐之间甚至有时还存在着相互影响的情况。如“据崂山道士的传述,现在运用于殿堂之上的‘十方吊挂’一韵,相传为西汉时崂山太清宫创建人张廉夫由江西来崂山时带到太清宫的。后道教祖师七真之一的刘长生在太清宫创立随山派后,崂山随山派用的‘吊挂’便采用此韵,而不采用‘崂山吊挂’。由于此韵来自江西,崂山各宫观称该韵为南韵,且说这首韵与古时龙虎山等宫观所用的曲牌相同,故又称‘十方韵吊挂’”^①。所以,正一道乐虽以世俗性为主,但由于它是为本身宗教信仰服务的,也存在着一些典雅的音韵属性;全真道音乐以幽静、典雅为重,但为了适应当地民众的好尚,其中也不乏存留一些世俗性的因素(如前述的“地方韵”,即是“全真正韵”与地方音乐文化相结合的产物)。其他诸如灵活与严谨、融合与统一等方面亦是如此。

^① 王忠人主编:《中国龙虎山天师道音乐》第14页,(北京)中国文联出版公司,1993年。

第七章 道教音乐的功能特性

道教文化作为中华优秀传统文化的重要组成部分,内容包罗万象,并渗透到社会生活的各个层面。道教科仪音乐是道教文化的一个重要组成部分,是道教徒通过听觉形象参与科仪活动的艺术媒介;道教科仪音乐也一直伴随着道教的流传而兴盛、发展。所以,在道家著作和道教经典中,有不少关于音乐的记述论及音乐的社会功能和宗教功能,并且在现今的道教音乐实践中得到展现。剖析道教音乐文化,对我们理解道教文化的内涵及其传衍和深远影响都是十分有益的。

第一节 演教与布道

一、演乐行仪

道教的宗教信仰内容,具有中华民族古老宗教意识的特点。鬼神崇拜、神仙信仰与方术以及道家哲学是道教产生的文化土壤。秦汉一统大业,使封建制度在中国得以建立和巩固。随着方仙信仰的盛行,儒家谶纬神学及黄老道的兴起,人为宗教集团组织的社会条件也逐渐形成,于是以神仙信仰为核心、融摄先秦道家神秘主义思想及儒家谶纬神学并具有中国传统文化特质的道教,便在东汉时期应运而生,由此弥补了人们在精神上的宗教需求。道教认为,人要长生久视,必须得道,所谓“生,道之别体也”^①。所以,以“神道设教”而产生的礼仪也渗透着内在的人文精神,在道教的实践过程中,形成了以神仙信仰活动为内容的宗教活动形式,即斋醮科仪。

^① 饶宗颐:《老子想尔注校证》第33页,上海古籍出版社,1991年。

斋醮科仪具体而言就是“道教徒遵循既定的规范,科仪按照规定的程式,在殿堂内、外举行祈福谢恩,却病延寿,祝国迎祥,祈晴祷雨,解厄禳灾,祝寿庆贺等阳事太平斋醮,或摄招忘魂,沐浴渡济,破狱破湖,炼度赈济等阴事荐亡斋醮之总称”^①。道教的各类斋醮科仪名目繁多,条例细琐,可分为小科、中科和大科,其程式繁简不一,但仍有一定的习规。

道教的仪式音乐,是配合斋醮科仪而使用的音乐。道教礼仪继承了古时巫祝祭祀与祈祷的传统。远古时期,巫成了人、神之间的媒体,巫觋利用歌舞以降神、悦神;祝以言词与神沟通。祭祀活动中的巫乐舞,直接萌生了道教音乐,并为之提供了丰富的养分与生长的条件。而巫觋这种“通神”的人,在祭祀中靠神的力量或赢得丰收、或战胜病魔、或使灵魂升天、或能预知未来,在活动中要严格遵循既定的程序与方法,后世的道教也继承了这一传统,于是便产生了种种不同的祭祀仪式,形成了独特的、以表达神灵信仰需要的金钟玉磬之声,道教音乐的仪式功能也通过醮坛活动得到了充分的展现。

其一,道教音乐具有祈祥度亡的作用。道教仪式中的音乐是为醮仪内容而服务的,是“神道与礼仪”的一种艺术表现。道教的早期经典《太平经》,即对道教音乐有所论述,如《太平经》云:

音声者,即是乐之语谈也。占远占近,皆当合之。日时姓字,分画境界,王相休废,更相取舍,以为语谈,精者听之无失也^②。

又云:

夫音,非空也,以致真事,以虚致实,以无形身召有形身之法也。夫乐,乃以音响召事,比若人开口出声,有好有恶,善者致吉,恶者致凶。……乐声,正天地阴阳五行之语言也。听其音,知天地情,四时五行之气和,以不知尽矣^③。

《太平经》认为音乐乃是用人声或乐器表达的一种“语谈”,是以音响这

① 周振锡、史新民等著:《道教音乐》第93页,(北京)燕山出版社,1994年。

② 《太平经》卷一百十五至一百十六。

③ 《太平经》卷一百三十七至一百五十三。

一特定的音乐形式、表达方式去感召事物。听音乐便可以知道天地间的情况,善恶吉凶之内容。这种说法是对音乐的功能、意义、内容、目的及行为的一种概括和总结。

祈祥法事是道教的主要法事内容之一,其功能为祈祷福佑安康、益寿延年和风调雨顺等吉祥之事,此类斋醮科仪活动道教俗称“阳醮”,民间称之“红事”;度亡道场也是道教最为常见的斋醮科仪,主要为济生度死,即拔度罪魂以弘道度人,此类斋醮科仪活动道教俗称“阴醮”,民间称之“白事”。所以,道教音乐的“韵腔”根据宗教内容的不同,还可逐层细分为“阳韵”和“阴韵”。“阳韵”主要是运用于殿堂内法事活动,多表现于祈祷和祝愿之类的法事内容;“阴韵”则主要是运用于殿堂外法事活动,多表现于超度和“赈济”有关的法事内容。道教科仪与音乐紧密联系在一起,用音乐阐释其科仪的内容,培养道士的宗教信念,用特殊的旋律音响形式表达了祈祥度亡的神学意图。

道教敬神中乐器的使用,也对道教法事活动产生一定的影响。在道教典籍中也有一些关于这方面的论述。如《云笈七签》卷一百三十《翊圣保德真君传》云:

倘未时祷祀,不及备此三坛,亦当精洁词章,鲜异花果,扣鼓集神,恳祷而告。

前引《要修科仪戒律钞》卷八引《大真科》也称:

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。

这些材料说明,道教音乐之器乐曲在斋醮仪式中,也具有十分显著的“感动群灵”的作用。又如武当山道乐中的一首《白鹤翅》,是农历腊月二十五日玉帝巡天之日,高功演法接驾最高尊神“三清”(上清、玉清、太清)及其他众神时演奏的一支笛曲,这首乐曲的节奏、节拍都显得十分自由,旋律由低而高,再由高而低,蜿蜒起伏。旋律之后,接着连击钟磬,先慢后快,先疏后密,以示尊神的到来。这种敬神、迎神的仪式配以颇具仙味的乐曲,可产生出一种极其美好的艺术效果以宣演教义。

其二,道教音乐具有连接法事仪节的作用。所谓仪节也就是道

教法事进行的各个部分和环节。由于道教经书范文在道众心目中具有无比的神圣性,因而要求从道者演法时必须照本宣科和行礼如仪。这使道教的仪式音乐,据法事情节所需贯穿于各项科范仪式之始终,成为道教仪式活动中不可缺少的重要组成部分。现今道场活动中常见的法事音乐主要有课诵科仪音乐、上表科仪音乐和施食科仪音乐等形式。从一定意义上讲,有多少种道教的科范仪式,也就有多少种仪式的音乐。凡道众按照经典科仪脚本所进行的演仪过程,实际上也是音乐进行的全过程。一场完备的道教科仪,无论其规模或大或小,其相应的仪式音乐多是唱、诵、念、打一应俱全。这些丰富多彩的音乐在仪式活动中用于启坛、连接和结坛之用,具有连接仪式环节和推动演仪进程的作用。

这里,我们以龙虎山和茅山的代表性科仪为例,便可看出作为道教仪式有机组成的道教音乐,在贯穿道教科仪过程中具有严谨的法事程式作用。

龙虎山天师府“启请”科仪是龙虎宗坛最频繁的法事科仪活动之一,也是天师府道众日常必备的修行功课。这类玄门早晚课诵音乐数量虽为数不多,但涉猎内容广泛并贯穿天师道科仪音乐活动的全过程。“启请”科仪有《澄清韵》、《迎请师尊赞》、《净秽咒》(一)、《净秽咒》(二)和《净秽咒》(弋阳腔)、《太上起经赞》(弋阳腔)、《启请赞》等韵腔组成。仪式整体上可分为“开坛、上坛、事坛、结坛和散坛”几个环节。从起坛毕仪全程看,其开坛(《小开门》)和散坛(《小过堂》)均为器乐曲牌,形成首尾呼应之势,而作为仪式主要内容“事坛”部分的各环节连接与转换均伴随着唱(诵唱韵腔)、念(持诵经文)、奏(演奏乐器)、打(打击法器)进行。尤其是其中颇具个性色彩和道教文化内涵的“三声锣”和“九声锣”,十分规律地相间出现,既用于配合道众的演仪活动,也成为仪式环节的连接链条。“启请”仪式的科仪结构详见下页图^①:

^① 参见傅利民《斋醮科仪 天师神韵——龙虎山天师道科仪音乐研究》第39页,(成都)巴蜀书社,2003年。

龙虎山“启请”科仪结构图式

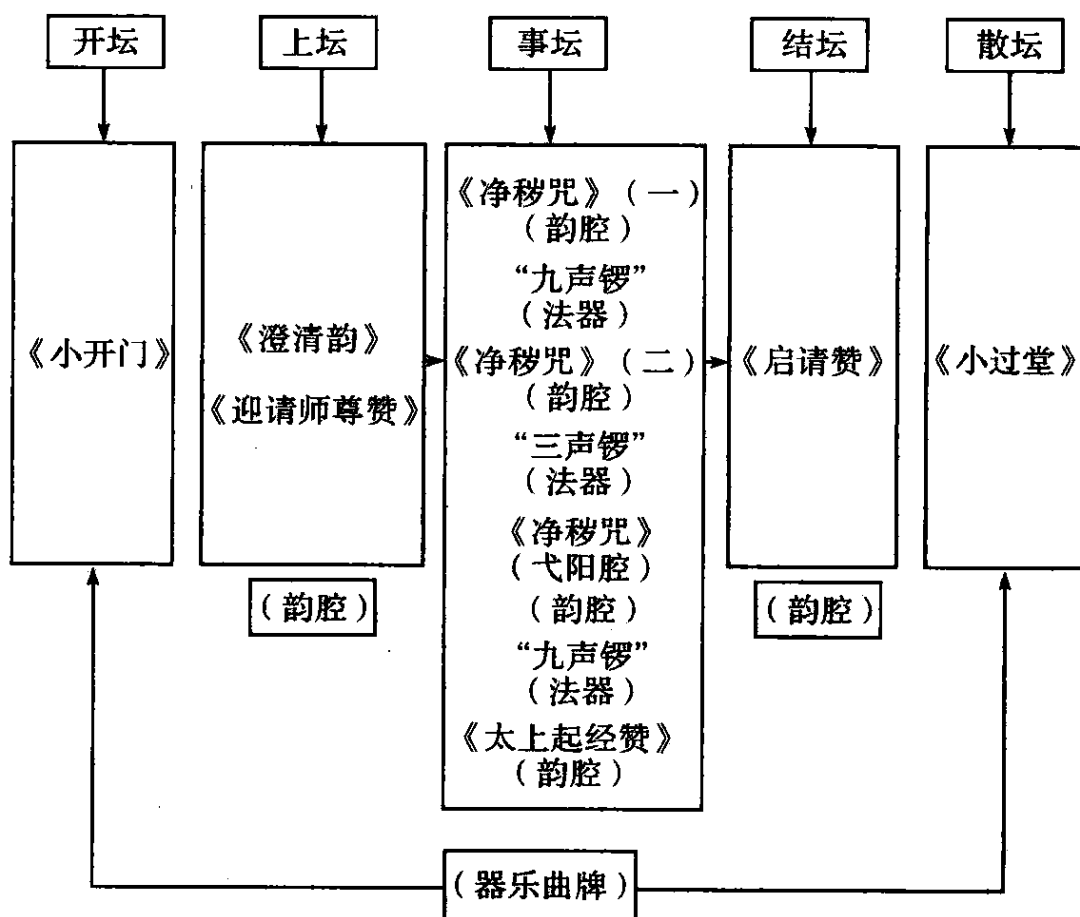


图 48

笔者在龙虎山采访工作中还发现,天师道音乐中的一些曲牌和经韵,多可灵活地在多种科仪场合穿插使用。据龙虎山天师府王丽萍等道众向笔者介绍:这种情形主要是看所用的曲牌和经韵是否和套。由此看来,仪式中的音乐运用对仪式的进程有着十分重要的影响。

道乐的连接作用,在茅山道教“进表”科仪中亦有表现。“进表”仪式历史悠久,在宫廷君臣朝事礼仪和道教斋醮科仪中皆有运用。“进表”作为宫廷群臣启奏帝王天子的圣书形式时间甚早,据《后汉书·胡广传》注引《汉杂事》曰:

凡群臣之书,通于天子者四品:一日章,二日奏,三日表……上言“臣某言”,下言“诚惶诚恐,顿首顿首”……

其后,这种体现着森严等级制的王朝文书,被道教融摄到斋醮科仪之中,当作奏请诸神玉表的仪式。现今“三茅表”中高功宣疏时所诵经文

“诚惶诚恐，稽首顿首”，与《后汉书·胡广传》典载如出一辙。其科仪程式在一定程度上也延续了宫廷君臣朝礼之式，可以说它是一种君臣礼仪模式的复演。

茅山道院举行“三茅表”科仪，需由熟谙经卷朝科的道长任“高功”出坛主持，“现茅山道院上表时，都是跟着周爷做”^①。现行“三茅表”的程序大致如下^②：法鼓三通，乐队奏《花子笑和尚》，高功持圭掐诀升坛，“龙虎”二班各四人分列坛前左右各持铛、鐺、鱼、铃等法器。高功参拜五方（掐诀存思五方五帝尊神）运三讳、步三台罡（赐三清诀至香案前跪拜）、三上香（即御案香，默念焚香咒存礼三宝）、焚第一道符（念焚符咒），再运讳（大茅君盈讳）乐曲中，高功匍匐罡坛、司鼓举，各礼师存念如法，高功立于坛前，众咏和。高功举《卫灵咒》，请称法位、宣疏、颂圣号呈文，宣词（表白咏诵三茅词）。司鼓举《华夏颂》（高功同时发炉、上本位香）焚第二道符，发符，焚第三道符、招将、宣关文，薰表咏《断罡符》诰，出词、《开天符》、焚表、回坛、唱颂三茅圣号。小礼经（人各恭敬）发愿，《小开门》终仪。此为“一本正经”。而平日之进表，道众常不唱《小礼经》而用《三茅诰》结坛。有时上表结束后，斋主和游客常会在道士带领下，在乐声中围着道场转“九洲”，绕“太极”，以表达道众和信众向“三茅真君”表白意愿后而功德圆满的欢快之情。

“三茅表”音乐由《花子笑和尚》、《小开门》2首器乐曲牌和《卫灵咒》、《称职》、《圣板》、《三茅词》、《华夏赞》、《腾词进表天尊》、《断罡符》、《开天符》、《小礼经》（或《三茅诰》）9首韵腔组成，结构如下：

【开仪】→

《花子笑和尚》（曲牌）→《卫灵咒》（咏唱）《称职》（讽经）→《圣板》（讽经）《三茅词》（诵念）→《华夏赞》（咏唱）→《腾词进表天尊》（咏唱）→《断罡符》（念咒腔）……→《开天符》（诵诰）→《小礼经》（或《三茅诰》）（咏唱）→《小开门》（曲牌）

→【终仪】

① 笔者在田野工作中获茅山道众口碑资料。

② 参见拙著《茅山道乐研究》第75页，（北京）宗教文化出版社，2002年。

“三茅表”科仪本身所表现的特定内容,可分为三个仪式环节,音乐受制于科仪内容,亦可分为启坛之音乐、表愿之音乐和终仪之音乐三个部分。

在启坛音乐部分,主要有《花子笑和尚》和《卫灵咒》、《称职》、《圣板》三首韵腔,作为全本科仪中的第一个仪式环节,音乐主要是为“启朝”和“高功具职”服务的。《花子笑和尚》用以配合高功出坛、拈香、行礼等一系列程式化动作,为“三茅表”正式开仪作准备。而以颂赞“三茅”功德为主要内容的第一首韵腔《卫灵咒》,实为“三茅表”的开仪“坛歌”,用茅山道众的话说是“三茅卫灵总起”。

在表愿音乐部分,主要由《三茅词》、《华夏赞》、《腾词进表天尊》、《断罡符》、《开天符》五首韵腔组成,作为全本科仪的中间仪式环节,是仪式的展开部分,音乐主要是为“呈表祈愿”服务的。高功在具职后即率信众登坛起奏,咏唱《三茅词》,由于此韵是向“三茅”祖师表愿之文,应是“三茅表”科仪的中心内容。从其音乐结构形态来看,它的旋律仍是以相同的上、下句为基本句式变化发展而成,且所用的音乐材料与第一部分中的《称职》、《圣板》基本一样,这是因为这三首韵腔主要是为配合高功具职或呈送表文所用,音乐风格统一而极富陈述性的特点。

在终仪音乐部分,主要由《小礼经》(或《三茅诰》)和《小开门》组成,作为全本科仪中的最后一个仪式环节,音乐主要是为礼谢“三师”和结坛服务的。高功礼正,稽首信礼,缓起《小礼经》(或《三茅诰》)。因科仪渐近尾声,功德趋于圆满,音乐有着热烈欢快的特点,并具有尾声的功能。整个科仪在《小开门》乐声中终仪。此外,“三茅表”中的各首韵腔和经文之间还不断地插入器乐曲牌片段与法器结合作间奏音乐,以烘托气氛或起连接作用。

可见,“三茅表”科仪音乐,可以说是一部有咏、有念、有白、有奏,并遵循一定的程式而组合的大型套曲,而各个仪式环节中的音乐,又与科仪进程紧密相连。

再如以北京白云观“早坛功课”科仪音乐为例。北京白云观“早坛功课”是全真派具有代表性的课诵科仪,其全部科仪按仪式环节可分为

五大部分^①。第一部分由《太极韵》、《澄清韵》、《举天尊》、《双吊挂》、《提纲》、《小启请》等韵腔和曲牌组成；第二部分由《提纲》和《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土神咒》、《净天神地》、《祝香咒》、《金光神咒》、《玄蕴咒》八大神咒组成；第三部分由《常清常静经》、《消灾护命妙经》、《禳斋度厄真经》、《心印妙经》四经组成；第四部分由《玉清宝诰》、《上清宝诰》、《太清宝诰》、《玉帝宝诰》、《天皇宝诰》、《星主宝诰》、《后土宝诰》、《南极宝诰》、《北五祖宝诰》、《南五祖宝诰》、《七真宝诰》、《普化宝诰》十二宝诰组成；第五部分由《提纲》、《天尊板》、《中堂赞》、《祝圣文》、《忏悔文》、《小赞韵》、《灵官咒》、《土地咒》、《大皈依》、《三皈依》组成。从打击乐作为“早坛功课”的引子开始，以《澄清韵》为首韵开启整朝科仪；《提纲》作为第二部分的头曲，由于其经词内容简明扼要且高度概括，因而具有导引的作用；第三部分各类经文的持诵，系道众闻经悟道、修真养性之功，讽经有一定的音级律动和贯串功能；第四部分中的一些诰文，词曲结合紧密，且多在结束段选用寓意深远的词语，形成意犹未尽之意，对科仪进行产生互动作用；而第五部分则又由《提纲》启首。“早坛功课”中的一些韵曲，在经文句式上随其长短相错还配以相应的旋律变化，以适合不同仪式环境的演仪要求。而“早坛功课”中各部分仪式内容的衔接与转换，也主要是由音乐加以串联，各个环节张弛有度，相得益彰。

除上述之外，道教音乐中常见的《提纲》、《吊挂》、《称职》、《举天尊》等韵腔，在仪式环节中本身就具有仪式内容所蕴涵的“提纲挈领”和“起承转合”之功用。道教科仪中《小开门》、《天下同》等也多用于科仪之中，与道教音乐曲牌相互连接，成为科仪的一个组成部分。而道教仪式中常使用的一些固定尾腔诸如“不可思议功德”、“常静常静大天尊”等等，也具有强烈的贯串功能和结坛效应。

其三，道教音乐具有渲染道场气氛的作用。道教科仪是道教文化的重要载体，而音乐又是仪式的重要组成部分。为配合高功演法和表达道众的虔诚信念，音乐对表现仪式内容和营造道场氛围具有十分突出的效

^① 参见张鸿懿《道教音乐》，载袁静芳《中国传统音乐概论》第460页，上海音乐出版社，2000年。

应。名目繁多的道教科仪所使用的音乐往往都十分丰富,其音乐风格亦是多种多样。为配合法师主坛演仪,经师持文诵经,乐师均要根据不同的仪式场景配之相应的音乐,以渲染宗教情绪和加强法事效应。

道场的仪式音乐,有的显得庄严肃穆。这类音乐多运用在法事的启首和仪式的正坛环节,以表达道众对道教诸神的礼敬和对道教教义的尊崇。道教认为,音乐具有通神的功能。通神是道教信仰和仪式的基本点,是它的核心所在。《太平经》也指出,音乐可以“通神明”。音乐之所以能通神明,是因为音乐代表了“天地之善气精”。道教的神学观点认为,人与神相通的外在形式导引,靠两种气息的传递,一靠香火的“烟气”,二靠音乐的“声气”。以虔诚美妙的“善气之声”,来表达道众和信士们请神敬神的心愿。可见,音乐这种肃穆的情调即表达与道教思想相一致的风格,能够激发起道众和信众无比虔诚的力量,产生出令人敬畏虔诚的宗教效应。

道场的仪式音乐,有的显得缥缈玄静。这类音乐多运用道众呈表诵经的仪式环节。自古以来奉道者十分注重研究“玄”学,使许多教理道义显得十分深奥莫测,令人似懂非懂,似清非清。道教经文也多采用古时的词赋格律,四言、六言、四六句均有,而且在很多地方用字古僻或为道教所专用,如“炁”等等。这样的经文加上“哎”、“呵”、“呃”、“唉”等虚字,再配以缠绵曲折、委婉悠长的曲调,使人感到缥缈玄幻、深邃悠远。特别是道乐中配合道众绕坛穿行的虚幻之声《步虚》韵更是如此。

道场的仪式音乐,有的显得威武雄壮。这类音乐多运用在仪式中高功招兵点将、镇妖伏魔的法事情形之际,以凸显其宗教气氛。这种音乐的运用配之以高功急急律令之声,再加上在演奏乐器上主要采用吹管乐器(多为笙、箫、管、笛等乐器)和打击乐器(主要有大钹、大镲、大鼓、大锣等法器),从而烘托出激烈宏大的醮坛气氛。

道场的仪式音乐,有的显得欢快热烈。这类音乐主要运用在道教科仪开坛前和结坛后。许多道教科范仪式,道众在开坛前常常会演奏一些“耍曲”招徕信众和游客,以增添演法的效应。这些“耍曲”多为民众所喜闻乐见的音乐,有时甚至是“道曲俗唱”,其音乐风格清新明快,热烈活泼。而在一些坛场终仪后,为满足余兴未尽的信众和游客,道众

还时常会随机应变地演奏一些欢快的曲调,以引导众人进行“转八卦”、“绕太极”等醮坛活动。

当然,上述庄严肃穆、缥缈玄静、威武雄壮和欢快热烈之乐,在道教仪式环节中的运用并非是一成不变,但都遵循为仪式内容服务和烘托道场气氛的原则。所以,玄奥的经文,虚渺的乐声,空灵的音响,缭绕的香烟,特定的服饰,与清静肃穆的殿堂融合在一起,其音响的质感也随即募变,让人肃然起敬,营造出一幅人们意念中的圣地仙境。在“琳琅振响,十方肃静”的道场氛围中,它不仅使道众在行仪演法时有如身临其境,而且给信众更增加了几分虔诚之心。由此可见,“音响的玄幻性”是人们在长期的传统文化意识积淀下,在心理因素上对宗教特质音响的本能反应。

道教仪式音乐内涵丰富,涉猎广阔,其功能和作用也相应体现在诸多方面,但其核心作用却是在道教仪式中所体现的特殊本质和效应。

二、授业传道

道教音乐除仪式音乐特有的功能特性外,还有着授业传道的作用。所谓授业,是指道教音乐的师徒相授亦是教内传承的重要组成部分;所谓传道,则是指道教在传播的过程中音乐对教化民众和争取信众有着重要的影响。

道教自元明以来宗派体系日益完善,宗派的划分与界定除修持方法的异同之外,其师承源流之异和教派传授的字辈体系亦是道教宗派分属的重要标志。当今的道教从整体上统分为正一与全真两大宗派,但各派之中又有许多分支与传承。在这些纷繁复杂的派系之中,道教音乐对道教的承传和总体风格的形成起了不可低估的作用。

历史上,道教在相当长的时期内,其音乐的传承多为师徒单传相延。“道教音乐在宫观中大都是师徒相承、口传心授,一方面由于它在信徒心目中有神圣性,另一方面由于教徒一般都文化程度不高,故而保守性较强,演变过程延缓。正因为这样,所以它保存古典音乐的成分就比较大,成为研究古代音乐的宝贵资料。”^①所以,这一特殊的传授形式

^① 史新民主编:《中国武当山道教音乐》李养正序,(北京)中国文联出版公司,1987年。

和文化形态,使得道教音乐在道教的发展与继承上,在一定程度上起到了承先启后和授业传教的作用。

道教宗派及其音乐的传承,无论是正一派还是全真派,都甚为严格且内容丰富。如以正一派体系中的龙虎宗和茅山道及其音乐为例。

正一派龙虎宗历经千余年,在历史长河中不断兼容并蓄和归宗合流。其教派虽与民间交融十分紧密,且在音乐上也十分注意广泛吸收民间音乐的养分以丰富自身的传承与发展,但在道内师承体系与授乐系统中,却有着一定的规制。如天师张真人正一派(包括台湾现用)字派谱系是^①:

守道明仁德	全真复太和
志诚宣玉典	忠正演金科
冲汉通玄(元)韞	高宏(弘)鼎大罗
三山扬妙法(愈兴振)	四(福)海涌洪波

这些传衍旷久的字派谱系,体现出了道教严格的传承体制。而音乐的运用与传授,也必须按其字派系统,在晨钟暮鼓、笛箫笙吟中相沿承袭。

道教全真派的传承,根据其自身特点在音乐上也有着特定的内容,其字派谱系的传沿有着更为严格的要求。这种特定的内容和要求,反映在传承系统和音乐表现上,主要是全真派中的一些分支流派,无论置身何处,其传承的字派谱系都严谨统一。如(甘肃)全真龙门派已经传至 34 代,其传承是以百字派单为顺序^②:

道德通玄静	真常守太清
一阳来复本	合教永圆明
至理宗诚信	崇高嗣法兴
世景荣惟懋	希微衍自宁
未修正仁义	超升云会登

① 闵智亭编著:《道教杂讲随笔》第 29 页,京准字 2000—049。

② 郝毅、郑立明:《道教音乐述略》,载郝毅主编《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》第 626 页,中国 ISBN 中心,1997 年。

大妙中黄贵 圣体全用功
虚空乾坤秀 金木性相逢
山海龙虎交 莲开现宝珍
行满丹书诏 月盈祥光生
万古续仙号 三界都是亲

全真龙门派这种严格的百字派系,即是在以正一派为主体的道山之中,依然能保持着传承的独立性和全真道派音乐相对的统一性。如全真派约在元末明初之际传入茅山,全真派道士阎晓峰居茅山乾元观,将全真龙门派与茅山派融合为一,形成龙门岔枝阎祖派,并延及茅山各道观,形成“三宫”沿传正一道统、“五观”习传全真道派格局^①。1993年重建乾元观,其宗系为全真丘祖“龙门派”,法派字辈为^②:

道德通玄静 真常守太清
一阳来复本 合教永圆明
至理宗诚信 崇高嗣法兴
世景荣惟懋 希微衍自宁
未修正仁义 超升云会登
大妙中黄贵 圣体全用功
虚空乾坤秀 金木性相逢
山海龙虎交 莲开现宝珍
行满丹书诏 月映祥光生
万古续仙号 三界都是亲

现茅山“全真龙门岔枝的阎祖派”道众所栖的乾元观当家尹信慧系25代字辈。据明万历年间的碑刻《乾元观记》中记载:茅山“三宫五观”中只有乾元观属“子孙丛林”,其他属“子孙宫观”。据茅山“乾元观”当家尹信慧道长介绍,茅山“乾元观”一般情况下不做“三茅表”科仪,其科仪音乐的传承也十分“讲规矩”。

^① 历史上茅山“三宫”指九霄万福宫、元符万灵宫和崇禧万寿宫,“五观”指德佑观、仁佑观、玉晨观、白云观和乾元观。

^② 句容市地方志办公室编:《句容茅山志》第86页,黄山书社出版发行,1998年。

虔诚的宗教信仰及其行为是道士区别于世俗的重要标志。对道教众仙的尊重和对祖师的崇奉,是每个道士进行修炼的内在动力。道教开宗布道,宣传教理、教义,多是通过音乐这一艺术手段来进行的。道教音乐在教内沿袭道派发展的同时,还要面向世俗生活因而具有宣教布道的作用。如茅山道教“三茅表”中的主题坛歌《卫灵咒》,是茅山上清宗坛一首代表性的经韵,而上清是天上宫府的称号,“乃众真之处,大圣之所经也”^①,《卫灵咒》正是对上清众神的礼赞。如果从南宋淳祐九年(1249年)三茅真君的加封事典记载起算,它至少流传了七八百年。《卫灵咒》是一支具有鲜明地域性音乐文化特色的茅山颂歌,“三峰混合,万古圣乡”,茅氏兄弟两千年前于此修炼,使之成为道教圣地而盛名于世。该曲是以颂扬“三茅”功德为主要内容的。如:

例 30

卫 灵 咒



(谱例引自向恩义、胡军主编《中国茅山道教音乐》,武汉长江文艺出版社,2001年)

此韵的词格为传统的四字句式,全曲共十六句。在旋律上可以看出它是以五声级进为主,字疏腔长,典雅舒展,拖腔以人声与乐声串接,一气呵成,这与祭仪的颂扬气氛十分吻合,也和道众修身养性、清静无为的生活情趣很为一致。在音乐形态上则是头、腹、尾的结构,上、下句重复,特色乐句贯串,显得神圣而气韵十足,呈现出一派清远迢亮、庄严肃穆的仪典气氛。这使得虔诚的信徒“恭伸三谒,不滞幽灵”,要恭敬地

^① 《云笈七签》卷四,《上清源统经目注序》。

展开自己的身躯拜谒神灵,“倾心顶祝,百日翱翔”,以顶祝的礼仪来祝祷,只要心诚,神灵就会时刻保佑你,天随人愿,无事不成。而通过这种科仪音乐活动,可以起到一种“悦神、降神、事神”的作用,成为表达道众与信众虔诚赞颂之心的特殊手段,可见,奉道者以音乐感动群灵,以音乐艺术形式来达到弘道之目的。由于这种科仪多是面向广大的世俗层面,在频繁的演练中,无疑也对世俗群众产生深刻的影响。同时,上述茅山道教科仪是在江南吴越之地民间习俗和信仰的基础上不断演练而形成的,其内容包含着神道(尊奉“三茅真君”)、人道(信仰寄托)、世道(民间习俗)等多种成分。而演仪中音乐是为科仪内容服务的,它有助于宣扬道教义理,并使演教内容更具诱导力。

第二节 修身与养性

一、乐身养生

道教是一个重视生命的宗教,“延年益寿、羽化登仙”反映了道教的思想追求和宗教文化理念。道教乐生恶死,对生命充满着积极的进取精神。因此道众都十分重视修养身心。“养生”一词,来源甚古,文献中也多有记载。在《庄子·养生主》中就有:“吾闻庖丁之言,得养生焉。”唐成玄英疏:“遂悟养生之道也。”历来,道家与道教都十分重视修真养性,把平时的修炼视为养生之道。尤其是全真道,更是以“性命双修,成仙证真”的思想为宗教信仰,“性”功为修心,“命”功为炼气,“真”为个人内修的“真功”及布道济世的“真行”,成仙乃修炼之最高境界。故从道者皆真心诚意地炼养,并遵照经典范本施行:

诚心定气,叩齿演音,然后朗诵。……随愿祷祝,自然感应^①。道众认为:一旦“真”功告成,即可自主生死。所以自古以来,为能达到“长生久视”,道教在对生命的追求与探索中,积累了大量的实践经验和文明成果。在“仙道贵生,无量度人”和“贵生”、“重生”的实践中,道教

^① 《重刊道藏辑要·张集》。

先后发展了外丹、内丹等一系列养身方法,各种炼养方术诸如服气、存想、胎息、吐纳、辟谷、坐忘和守静等等,道术多样且内容丰富多彩。一些养身理论和相关的音乐文献也相继形成,道教的养生方术逐渐成为一种有理论指导的实践活动。如《云笈七签》卷五十六之《元气论》云:

夫修无为入真道者,先须保道气于体中,息元气于藏中,然后辅之以药物,助之以百行。则能内愈外病,外安万神,内气归元,外邪自却,却灾害于外,神道德于内,内外相济,保守身命,岂不善乎。上述文献中的“元气”之论,是与老子的“万物负阴而抱阳,冲气以为和”^①思想融会而贯通的,表明了道教对“气”之功用在于修身养性中的重视。

而道教音乐对修身养性之作用,在诸多文献中也典载甚多。如在谈到道教音乐的功能时,魏晋时期的道教理论家、医学家、炼丹家葛洪在《抱朴子内篇·道意》中有云:

心受制于奢玩,情浊乱于波荡,于是有倾越之灾,有不振之祸,而徒烹宰肥腍,沃醑醪醴,撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽顙,守清虚坐,求乞福愿……

这说明当时人们有倾越之灾,不振之祸时,就会烹宰猪羊,击钟撞鼓,歌咏舞蹈,稽首叩拜,以求福愿。这是音乐在早期道教祭祀活动中以及对先民心灵作用所起功效的生动写照。另在《太平经》和一些道教经典中,也多处提到了音乐在祭祀活动中对净化人心和怡养身心的作用,如卷十八至三十四云:

以乐治身守形顺念致思却灾。……故乐者,天地之善气精为之,以致神明,故静以生光明,光明所以候神也。能通神明,有以道为邻且得长生久存。

《太平经》继承了古代巫觋歌、舞、乐的传统思维,提出了以乐“治身”、“守形”、“顺念”、“致思”、“却灾”一套完整的音乐的宗教功能理论。认为音乐“能通神明”,道教徒兴乐,下得其意以“乐身”、“乐治”;中得其意

^① 《老子》第四十二章。

以“乐精”、“守形”；上得其意以“乐神”、“顺念”。通过音乐悟道而得道，当可“长生久存”。又如上清经典《大洞真经序》中对乐身养生亦有记载：

能长斋，绝志人间，诵《玉篇》于曲室，叩琼音以震灵，则真人定录于东华……诵咏此章万遍即毕。

道教的重要经典，对我国中医理论发展有密切关系的《黄庭经》中也有：

仙人道士非有神，积精累气乃成真。

而《太上老君内观经》也云：

道者有而无形，无而有情，变化不测，通神群生。在人之声，则为神明，所谓心也。所以教人修道则必修心也，教人修心则必修道也。道不可见，因生以明之；生不可常，用道以守之，若生亡，则道废，道废则生亡。生道合一，则长生不死。

通过上述一些经典文献的载述，可见奉道者要经过一定的修炼，才可以返本还源，与“道”同一性，从而达到长生久视的目的。要达到这样的境地，斋醮科仪以及与之相关联的音乐活动是十分重要的。可以说音乐与道教徒的修身悟道、净化心灵也是密不可分的。

总的来说，道教对生命给予了高度的关注与重视，在探索长生的实践过程中积累了宝贵经验和丰硕成果。而其中音乐的运用作为道教文化的一种艺术形式和外在形态，对道教生命伦理观的实践起到了积极的推动作用。

二、致乐治心

音乐具有愉悦身心的功效是显而易见的。音乐是通过“音乐语言”向人们叙诉千端万绪的事物，形象地表现喜怒哀乐的情致，可以说音乐是人类文明、精神生活的重要表现。同时，一首美好的音乐，不仅可以使人享受艺术之美，而且对人更具有陶冶身心的作用。在我国历史上，不少典籍对此有所论及。如《礼记·乐记》中多处阐述了音乐与身心修养的关系。如：

凡音之起，由人心生也。人心之动，使物之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变。变成方，谓之音。比音而乐之，及

干、戚、羽、旄，谓之乐。

礼乐不可斯须去身，致乐以治心。

以上是说音的产生是由人的思想感情受外界事物影响的结果，而且“礼”、“乐”一时一刻都离不开人的身心，并以此来提高人的内心修养。

道教音乐作为一种特殊的音乐，对养生更具有独特的作用。在道教对生命的追求过程中，奉道者常常通过讽咏经文来求得一种超脱尘世之心境，以实现悟道成真的意愿；通过平时的音乐熏陶来改变所谓的世俗心态，从而进入仙界之境地；通过对大自然音响之感应，进行自我身心的平衡，而达到延年益寿的目的。总之，音乐与他们的修身息息相关。

道教音乐的养生作用，体现在晨钟暮鼓可以陶冶身心。步入道教宫观，钟鼓楼阁顿时映入眼帘，及至殿堂，磬、铃、铛、鐃等众多法器金石之声即在耳边不断回响。道乐中的这些法器不仅有诵经击节之用，而且是道士修行悟道的应化条件，从具体引申抽象，从有限探求无限。道教徒就是生活在这样一个音响环境里，终日受到这些神圣法器鸣响的熏陶，这对道众的自身修养无疑是十分有利的。

从现今道教科仪音乐中所使用的多数打击法器看，它们都与古代祭仪中的法器有相似的贯通之处。如《洞玄灵宝钟磬威仪经》云：

世间钟……悬治左方台阁楼殿。依时整法服，祝诵赞唱。击之皆初急之，缓疏打三下若八下为节。急之，复之，急之，缓疏击二十四槌，急之，复急之，缓徐击十二槌，毕。

磬以金、银、钢、铁、玉作。若行道礼诵赞唱斋戒，击之节之，皆当作架悬之。

以上记述了钟磬在“祝诵”、“赞唱”、“斋戒”等道教科范仪式中的运用与击奏之法。

法器在道教科仪中的运用，有着举足轻重的作用。它们除了直接应用于讽咏经文中而凸显其宗教功能外，一些法器在道教徒的心目中还有着神圣的地位与寓意。

钟磬齐鸣，把人引入仙界境地。道教认为，钟磬的声响既能通神，又可驱魔。大钟置于钟楼，在早晚开静、止静时，与大鼓配合使用，由老

修行任“钟头”(职司开静、止静击大钟者)。击大钟时还应默念和吟诵“钟文”:闻钟声,拜老君;离地狱,出火坑;愿成道,度众生^①。并认为:钟口向下,其声能召唤地府神灵。磬有圆磬与引磬之分,圆磬用于诵经和礼拜神像时敲响;引磬(又名手磬)是道众在醮坛朝拜或“转天尊”时持而鸣之,用于引导道众。磬口向上,谓之其声能上九霄,通达天庭,用于通报神明或祈福禳灾。所以,这些法器的鸣响,能将人引入静寂、玄妙的仙界之中,体现了道众对人生的美好向往。

道书云:晨钟暮鼓,以召百灵,壮宫观之威仪,弘山陵之气象,每日晨昏,不可或缺。鼓在道众的心目中,其声响亦有通神辟邪的双重功用,所以《太上助国救民总真秘要》载有:“凡建醮道场行法事时,必先鸣法鼓。”鼓又是经韵音乐中的重要节奏法器,起到稳定与控制音乐速度、节奏的重要作用。铙、钹、铛、鐃,通常都是配合使用。铃,又名“帝钟”、“三清钟”、“法铃”、“法钟”等。钢制,有柄,铃内有舌;柄上端称着剑,呈“山”字形,以象征三清之意。铃有“振动法铃,神鬼咸钦”之作用,也有降神除魔之功能。故《道书授神契·帝钟》有云:

古之祀神,舞者执铙帝钟,铙之小者耳。

此文献说明帝钟在道乐中的重要作用。大、小木鱼用于不同的科仪之中,也具有特定的意蕴。如《无上秘要》中记载:

木鱼清磬,振醒尘寰。

可见众多法器的特殊音色、音响,它们的神奇寓意以及别致的演奏技法,被用来烘托音乐的仙道气氛和强烈的宗教色彩。钟鼓齐鸣,万物苏醒,法力所及,功德圆满。生活在这种音乐氛围中的道众,自己的身心也会受到良好的陶冶。

道教音乐的养生作用,体现在神圣礼乐可以净化心灵。道教的日常活动是举行各种科仪,在科仪中诵唱的经韵,对道教徒来说是一种神圣的语言。认为音乐是有意义的,是用音声表达的一种“语谈”,是以音响这一特殊的音乐形式、表达方式去感召事物。

道教科仪活动繁多,而修持法事中的“玄门日诵早晚课”对道教徒

^① 参见周高德《道教文化与生活》第241页,(北京)宗教文化出版社,1999年。

的修身养性乃至为重要。柳守元《太上玄门日诵功课经·序》中云：

功课者，课功也。课自己之功者，修自身之道也。

道教还认为：

经者以太无神诵为上也。夫诵经之法有三：一者明诵，二者默诵，三者半明半默诵。三法总谓之形诵，非诵法之妙也。惟运我元神，跻于太虚，直至寥顿时金阙之界，朝礼元始天王，定神太空之内，自见天元无极法界圆明于中，朗诵仙经，混合百神，真所谓太玄一音，流响玉清，乃神诵之妙也，是为诵经第一义。^①

“课诵”是道教科仪中的代表仪范，也是道教徒每日必修的功课。其科仪音乐堪称是道乐中之精华，也是我国传统音乐中词曲结合完美的声乐艺术珍品。课诵音乐风格纯净飘逸，清远遒亮，以适应宗教仪式特定氛围的需要。每当晨曦微露，宫观内的“开静”钟声划破了黎明的宁静，随着钟磬和鸣，使隔夜混浊之气涤荡一空。道众在引磬声中，整装上殿，讽诵经文。早课的核心韵腔《澄清韵》首句“琳琅振响，十方肃静”从引腔开始，其旋律就围绕着商音连续叠唱，后在宫音上稍作停留，又上扬到徵音上，紧接着以“商、羽、宫”的环绕终止结束，勾画出一幅清虚淡雅的意象，使殿堂气氛庄穆沉静，道众心神收摄。当咏唱第二句“河海静默，山岳吞云”时，在悠扬的乐声中，给人以无穷思慕，仿佛置身浩瀚无垠的太虚之中，一切都是那么清静、美好，可以领略和体悟太上所言的“致虚极，守静笃”的清虚玄静。《澄清韵》咏唱“天无（哎）氛（哪）秽（呀）……”正是“琳琅振响，十方肃静”情景的写照。随着歌者全身心地投入，使之产生一种特殊的虔诚心境。此韵的歌词是源于《元始无量度人上品妙经》，唐代著名道士成玄英在注解此经时称：“上圣元始天尊”所降《度人经》具有“开人度物，死生通济”的神奇法功，谓“诵经十遍，上达诸天，起死回骸，咸得长生”^②，并对经文“天无氛秽，地无妖尘，冥慧洞清，大量玄玄也”注曰：“诵咏之者，上感诸天，服配灵文，即随气所至，

① 《大洞玉经疏要十二义》。

② 陈景元：《元始无量度人上品妙经四注》卷一。

功圆行满,升为金阙之臣。”^①以上文献即是说,只要虔诚诵咏《度人经》这几句经文,便可起死回生,长生久视。这种无欲无为的静养之道,给信徒一种虔诚的祈望,以致激发出无穷的精神力量。《澄清韵》一歌所蕴涵的思想内容,正与《度人经》宣传的思想一致,而“澄清”之神仙天界景象,也是信徒们念念不忘追求与渴望达到的“仙境”,它要求道徒要“三业清净”(身业净、口业净、意业净),淡泊清虚,离尘绝俗,以达到长生久视、悟道飞升的目的。此韵意境深邃,概览精炼,既是天道的清彻无尘,亦是人道的清静无杂,所谓天人合一也。

随着《澄清韵》经韵在空中旋绕,人心在沉思,心绪与大自然融会贯通,使人回味无穷,且启迪悟性。当尾腔在“大量玄玄也”中徐缓散落时,形成首尾呼应。融合的乐声,空灵的音响,使歌者在缥缈忘我之中与“神”交往,音乐的冥响,音乐的神怡,唤起人们美好的审美体验。那种清静、纯真、愉悦之情,已是超凡脱俗乃至出神入化,进入天人合一的崇高境地。可见,没有音乐,就不可能达到这种意念中的理想效果。而晚功课第一首韵腔《步虚》,也渊源尤古,《步虚》此韵是以众仙缥缈、步行虚空之声而得名。它作为晚功课的首韵,使道众在缥缈的乐声中,恬静地步入清虚之境,并圆满地结束一天的修持功德。

所以,朝暮课制这种纯净而又神圣的经韵乐章,平静而又清邈的活动节律,无疑对人的身心健康是十分有益的。如今,笔者见到,有不少的信众、香客,经常在宫观小住时日,早晚随道众上殿,恭对道前,行礼如仪,以祈福寿延年。

历史上许多高道、宗师,除以音乐来宣扬宗教内容和渲染宗教仪式气氛外,以乐养性之事也多有记述,他们在“功课”之余,或吟诗作画,以抒发胸臆,陶冶情操。道教创始人张道陵,东汉明帝时(58—75年)任巴郡江州(今重庆市)令,后辞官隐居于北邙山(今洛阳市北),学长生之道。朝廷多次征召为官,皆不从命,惟喜弹琴咏经,独乐天真^②。南天师道创始人陆修静,也是一名著名的道教音乐家和琴师。他长居庐山

^① 陈景元:《元始无量度人上品妙经四注》卷四。

^② 参见《汉天师世家》卷二。

修道,不仅编成了道教史上最早的《三洞经书目录》,对道教斋醮科仪进行了第一次系统的整理工作,并强调了斋醮仪式中音乐的作用,认为音乐有制正遣欢的功能。《琴史补》说他“善鼓琴”,也是一位以琴修身的高道。茅山宗创始人陶弘景,“善琴棋,工草本”^①,并善诗文。他“特别喜欢听人吹笙,同时,他更爱山风啸号、松涛阵阵,所以华阳馆庭院中皆遍植松树,每闻滚滚松涛,他必欣然而为豪迈之乐”^②。其“山川之美,古来共谈。高峰入云,清流见底。两岸翠竹,四时俱备。晓雾将歇,猿鸟乱鸣。日夕欲颓,沉鳞竞跃”^③的千古名句,即是陶弘景习文尚乐、寄情山水的传世佳作。唐代著名道士司马承祯,也是一位道乐作曲家和琴师。他作有《蓬莱操》等琴曲,撰有琴学著作《素琴传》,并和茅山道士李含光、工部侍郎贺知章(晚年出家为道士)、太常卿韦绹等人一起创作改编过道曲,他“尝著《坐忘论》,因授琴而作《坐忘引》,又每调弦作商音,以其清流疏越,故歌《白云引》,明其道号耳”^④。北宋乔绪然,曾任长广郡待管,后因讼事遭株连而弃官入道。他幼习琴诗,在崂山太平宫出家后,更是潜心琴乐,不问时政。元初俞琰,他嗜琴成好,尤好音律乐谱,经过潜心研究,作谱四十余首。明初道士冷谦^⑤,也是著名的古琴理论家,元末隐居吴山修道,擅长绘画,通晓音律并善鼓瑟,所著《冷仙琴声十六法》,为后人研究古琴演奏美学中的一些重要问题提供了理论依据。清初成都武侯祠方丈张清夜,善书瀚,工诗词,通音律,雍正年间居住在城东惜字宫,一琴一榻,息影江天,悠然自得。还有清康熙年间崂山太清宫住持褚守恃,高足叶泰恩以及叶的弟子薛一了和他的高足韩谦让等,都是以精湛琴技享誉崂山,其“左手弹古调,右手含正音。泛音击清磬,突音捣寒声声入淡远,余音绕社林。指点断文古,传留到如今。不求悦俗目,但求养身心”^⑥。还有清末玉清宫道士张鹤、青城山

① 李延寿:《南史·隐逸列传》。

② 袁志鸿:《道教神仙故事》第71页,(北京)华夏出版社,1995年。

③ 陶弘景:《答谢中书书》,《艺文类聚》卷三七。

④ 《琴书大全》。

⑤ 冷谦,明初琴家、道士。字起敬,号龙阳子,钱塘人,明朝协律郎。

⑥ 光绪三十三年山东巡府杨士骧为韩谦让赋诗。

道士张孔山、张伯龙、杨厚庵和龚仰之等，都是著名的琴师大家。他们“致乐以治心”，积累了丰富的道教音乐养身之道。

道教音乐是道教徒进行修身养性的重要内容，也是他们平时不可或缺的精神养怡。正因为如此，道众和芸芸众生在晨钟暮鼓和融融和和的乐声中，周而复始地持诵早晚坛功课经，而且终年不辍。他们融摄天地之灵秀，吟奏自然之华章，这种纯净、幽雅的演乐活动与清静无为的心境，正是他们经以载道，摄养身心的重要途径。

第三节 教化与怡情

一、德教无咎

道教以“道”和“德”为其根本信仰，尊道而贵德。据《正一法文天师教戒科经》典载：

道以冲和为德，以不和相克。是以天地合和，父慈子孝，天垂福庆。贤者深思念焉，岂可不和！

可见道教接受了传统的道德思想。而“道教理想和追求的除健康长寿成仙外，还有‘至治’的世俗现实社会，即建立一个极大公平、人人安其居、乐其俗、美其服的和平王国，使人各安生理，乐享太平，竟其天年，像‘华胥氏之国’那样美好”^①。所以，道乐作为反映道教文化思想的一种艺术形式，也必然会体现出德育教化的功用。

音乐对人的教化作用虽是潜移默化的，但其影响却十分明显。由于音乐是广大群众喜、怒、哀、乐的思想情感以及意识和行为规范的外向表现方式，所以历代统治者皆注重以礼乐教化臣民。《汉书·礼乐志》载有：

故乐者，圣人之所以感天地，通神明，安万民，成性类者也。

当这种“通神明，安万民”的仙音妙乐被运用于道教活动之中，与特定的思想文化和法事情节相结合，其特有的德教作用便不言而喻。

^① 闵智亭编著：《道教杂讲随笔》第29页，京准字2000—049。

道教的重要经典《太平经》中有许多地方论及了音乐对德教和快乐的作用。如《太平经》卷一百一十五至一百一十六载：

夫上善大乐岁，凡万物尽生善，人人欢喜，心中常乐欲歌舞，人默自相爱，不变争，自生乐，上下不相克贼，皆相乐。

此文意在说明崇尚善美的时代会呈现出祥和之势，在万事尽美的环境中，人们相互热爱，彼此无争，彼此以歌舞来表达幸福情感。因此快乐根源于美德，美德起因于快乐。无为为快乐之本，快乐为无为之用。歌舞是快乐的起因，快乐是歌舞的根源。音乐是由快乐产生的，这也意味着音乐用于表现快乐并根植于快乐之中。原卷十八至三十四又载：

故原气乐即生大昌，自然乐则物强，天乐即三光明，地乐则成有常，五行乐则不相伤，四时乐则所生王，王者乐则天下无病，行乐则不相害伤，万物乐则守其常。

此文意在表明繁荣和祥和是快乐所致。当苍天快乐时，太阳、月亮、星辰变得更加明亮。当大地快乐时，则丰收不断。若五行皆快乐，则不会彼此伤害。快乐的四季会创造出最美好的事物。统治者快乐时就不会有邪恶，人们快乐时就不会彼此伤害，万物快乐时就会保持各自的美德。虽然人类影响宇宙的方法多种多样，但只有音乐能起桥梁作用，其原因在于声音的和谐，在于其对德育教化的特殊作用。《太平经》卷一百一十三又云：

凡乐者，所以制怒也。……喜乐者，乃道德之门也。

同卷又载：

具乐器以为常，因以和调相化，上有益于国家，使天气和调，常喜国家寿，天下亦被其德教而无咎。

乐，小具小得其意者，以乐人；中具中得其意者，以乐治；上具上得其意者，以乐天地。

《太平经》在此提到，音乐可以使人为之“悦喜”，用音乐去陶冶人的情操，乃是通达道德之门的途径。这里还谈到了音乐与社会的关系，好的音乐“有益于国家”，能“使天气和调”，是“德教”的结果。好的音乐还可以达到“乐人”、“乐治”、“乐天地”、“乐神灵”的目的。实际上，《太平经》已论及了道教音乐的主要功能，即用音乐去感神、降神、娱神，进而达到

“通天达地”的作用,并且把它同社会政治联系起来,以观照世俗的各个层面,对民众进行德育教化。这样一来可使社会稳定,使之“平安”、“和谐”。对自然“以乐天地”,可使天地为之“和”,以创造一个和谐良好的自然环境,使之风调雨顺、五谷丰登、国泰民安。

“南天师道”创立者、茅山上清第七代宗师庐山道士陆修静(406—477年)也十分注重道乐的德育教化作用。其在习修“三洞”、提倡内持斋戒、外持威仪的同时,亦对道教科仪的教化功能多有著述。如他在《洞玄灵宝斋说法烛戒罚灯祝愿仪》中云:

若善男善女,信乐道法,束带清静,听来观化,然当别席坐起,不得参杂。斋主大小,皆束带蹑履,不得散诞跟履。若宜处分,每和声下气,不得更相呼唤,高声高厉,则触忤天真,犯干灵禁。

今日之道教音乐,正是遵循这些音乐理论而进行科仪活动的。在道教的诸多科仪音乐中,许多经词就具有明显的劝善色彩。如“谨同坛下,朝山修醮,请福祈恩,保泰延生信士”;“修设斋筵,大慈因缘起,救苦天尊”;“度人无量,度人无量天尊”。而在一些名山宫观之中,当地民众为缅怀先圣贤能,常运用颇具地方风韵的道教音乐为之歌功颂德。如茅山当地民众缅怀“三茅”行医济民之恩供奉“三茅真君”,“三茅”的传说才得以世代相系、妇孺皆知、家喻户晓。而统治者为了达到驯服臣民的目的,也必然会借用“三茅”的影响以安抚民众。于是与“三茅”有关的各种道教科仪音乐活动能够起到净化心灵、导人向善的“德教”作用,成为人们和睦相处的精神纽带,从而教化民众广行善举。又如在东南沿海一带备受崇奉的海上尊神妈祖,相传常年云游海上为渔民和航海者解救危难,后世为铭恩泽建庙祭之,使其享受人间香火和仙音妙乐。道教音乐这种德育教化的功能,即使在现今的时代,依然对民众道德教育和社会的稳定和谐有着一定的积极意义。

二、乐人怡情

道教科仪音乐在表演的过程中,它的实际接受者是现实生活中的道徒和接触道教科仪活动的信众。其目的是以悠扬的乐声,激发人们的宗教审美体验,以争取更多的听众,在缥缈忘我、冥冥之中与神交往,

达到宣教布道的效果。同时,道教科仪音乐势必也对信众以及广大的观赏者起到愉悦身心的作用。

自明代以来,道教音乐不仅承袭了唐、宋、元之旧曲,并且吸收了南北曲新制道曲,特别是广泛采用民间俗乐使之神化为道教斋醮科仪活动所用,以增强其社会性与艺术性。这类音乐在各种科仪活动中,尤其是用于殿堂外斋醮道场活动中的音乐,容易被信仰道教的俗民接受而具有一定的观赏性和怡情作用。正如上述所列文献称道教音乐即“引商刻羽,合乐笙歌,竞同优戏”,说明那时的道教音乐和民间音乐联系就十分紧密。这种情况在我国各地的道教音乐中均有存在。

如上海地区的道乐活动,具有鲜明的“亲民”色彩。道众在进行宗教活动过程中,为能最大限度地满足群众的娱乐需求,总是会千方百计在音乐上进行有效的发挥。如“民间的在家道士,他们熟谙本地民间的习俗、群众的艺术情趣。他们为增加道教的诱惑力以扩大影响,为迎合群众文娱欣赏的需求以开拓业务,所以吸收流行于本地的戏曲曲牌和各种民间音乐。有的直接挪用,有的加以改造和溶化以适应道教科仪的需要。他们使用当地方言念唱,借鉴江南丝竹放慢加花、支声性复调的音乐创作手法和民间十番锣鼓的套路。甚至在法事仪式结束后,还加唱各种民间小调及戏曲唱段”^①。所以这些民间的道教活动是宗教性与民俗性的有机统一。

又如江西龙虎山道场的道乐活动,大多数是应信众的要求而做。举行这一科仪时,吹、拉、弹、唱俱全,音乐因法事情节的变化而情绪各异,异彩纷呈。在演仪过程之中,高功常常集“歌”、“舞”、“乐”于一身,“情”、“性”、“理”兼容,“声”、“气”、“神”贯通而完成演法任务。所以音乐对演仪活动所起的作用是极为重要的。而且天师府道士举行科仪活动时,根据对象的不同,其科仪音乐和功能属性也可由道内的事神转变为教外的怡情。由于一些科仪活动多与民间习俗紧密结合,对信众来说,他们不仅可以满足自身虔诚祈求的心愿,往往也多被悠扬的乐声所

^① 邹群、唐文清:《道教音乐述略》,载李民雄主编《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》第1274页,人民音乐出版社,1992年。

吸引,以一个欣赏者的身份参与这一活动,并从中得到愉悦与消遣。如每逢各种岁时节日,人们进行朝山拜府的活动,不仅是一种纪念性的聚会,也是一种有欢乐氛围的群众性的娱乐活动。这就使得道士必须运用多种艺术手段来表达信众的意愿与需要。天师府道士与当地民众交往接触十分广泛,他们熟悉民情,对群众的习尚与对音乐文化的需求十分了解。他们利用做道场这一活动,为了最大限度地招徕信众,以达到事神、娱人的效果,就把艺术的触角伸向民间,采用当地流行的、为民众所喜爱的民歌、戏曲及器乐曲牌,经过一番修饰,使之浓染上一层宗教的色彩,而融于道教斋醮科仪音乐之中。

又如苏州道乐之《散花》,是道士即兴咏唱的韵腔,道众可从中得到自娱。而由南曲与当地民间音乐相结合衍变而成的昆曲,在一定程度上也被道乐所融摄,不管是板式结构、旋律发展手法、唱腔字位还是在乐曲运用上,二者都有着共同的文化底蕴作为基础,互相影响、互为利用。所以江南道士做道场时,常常会在开坛前演唱昆曲、小调,以招徕和取悦信众。而广泛流行于江南民间的器乐曲,也被道教音乐吸收和发展,形成了江南道士斋醮时演奏粗细十番锣鼓的情形。因此,其科仪除内容具有道教的一般特点外,在音乐形式上与民间俗乐基本一样,实际上是一种以道教为形式的民俗音乐活动,其音乐的地方性特色自不待言。

还有各地道班在深入民间展开斋醮活动的同时,为扩大自身影响和维持生计,有些道班在联堂合手演法的同时彼此之间亦不乏竞争意识,以能使自己拥有更广阔的市场和信众群体。这客观上对章醮道士提出了更高的要求,如何取信于民、取乐于民也成为争取信众的重要手段和科仪音乐活动的主要内容。因此,这客观上从另一方面促使道教更深入地向民间延伸,迫使道众不断提高章醮水平和音乐技能。道教在与民间音乐的结合中经韵曲目也不断丰富,世俗性程度不断加快,艺术性不断提高,怡情教化作用不断增强。李宪光先生指出^①:道场与斋

^① 参见李宪光《道教音乐述略》,载孙洲主编《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》,中国 ISBN 中心,1996 年。

醮,是中国农村文化生活的补充。在中华人民共和国成立以前的千百年来,农民文化生活十分匮乏,集、歌、舞、乐为一体的道场与斋醮活动,成了群众文化生活的一部分。面对不可抗拒的天灾人祸,祈求上天赐福解脱的心理,是农民们参与坛醮活动的主导思想。在农村中流行的“看道场去”这样一句俗语,就把这一宗教活动淡化为和看戏、看龙灯一样的艺术欣赏,吸引了更多的人投入这一活动,从而使道教音乐得到持续的发展。

所以一场斋醮科仪活动,从音乐角度来看,实际上是道士按照“脚本”(科仪内容)在信众面前进行一场宗教仪式的“演出”,围观者犹如观戏一样。在此过程中,各类道场和庙会实际上是广大群众观赏文艺的大舞台,在这种特定氛围的演出过程中,这些道教经韵的演唱与乐器的演奏,客观上起到了娱人、陶冶身心的作用。人们自然可以从中得到美好的艺术享受,这也是道场和庙会能够吸引大众的重要原因之一。

第八章 道教音乐的美学特质

道教音乐是一种特殊的音乐,它是表达道教科仪内容与表达信众意愿的重要艺术手段。一般来说,道教音乐多是使用民间音乐来反映古代人民的一种特殊心理状态,表达人民对美好生活的向往,所以说,道教音乐也是构成我们民族音乐审美的一个重要组成部分,如果我们对道教音乐在如何反映人们的心理和音乐审美观方面有着深入的了解与认识,就能更深刻地体悟道教音乐的特殊价值。

在道家著作和道教经典中,谈及音乐理论时,总要论及到音乐的美学特质,谈到道乐的审美意义、功能与过程。道乐的美学特质与道的特点一致,遵循和谐与自然的原则。所以,对道教科仪音乐来说,要从“仙道”的角度去进行总体观念的理解,要从“平和”的方面去进行本体的认识,还要从“自然”的音声中去体验美的存在。

第一节 奉“仙道”为尊

一、金石有声

道教音乐是以表达神仙信仰为主要内涵的“神曲”,但是却来自客观的现实世界,是民间“俗乐”的神化形式。历史上,不少文人雅士与封建统治者出于对道乐的喜好,并参与过一些道教科仪活动,制作了一些道调、道曲,更加丰富了道教音乐的内容。这些所谓的“仙音妙乐”,实质上是“道”的体现。

“道”是中国古代哲学中特有的概念。道的含义丰富而复杂,不同的思想家在不同情况下所说的“道”,内涵往往有所区别。“道”字的最初意义是道路,后来引申为做事的途径、方法和原则。“道”作为哲学概

念,则是春秋时代的思想家、道家学派的创始人老子提出来的,“道”作为老子哲学思想体系的核心,既是产生并决定世界万物的本源,也代表世界运动变化的普遍规律。老子说:

道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。^①

老子用高度抽象而简约的语言阐明了宇宙万物生成的过程,万物都是由阴阳和合的作用而产生的。老子又云:

道生之,德畜之,物形之,势成之。是以万物莫不尊道而贵德。^②

这里同样强调了“道”在万物产生过程中的作用。总之,“道”作为世界的总根源而决定着天地万物,“道”和万物的关系是生成与被生成、决定与被决定的关系。由此可以看出,作为万物之一物的音乐也自然是统生与被决定在“道”的逻辑之中。在其他道家著作与道教经典中对此有明确的说明。

《吕氏春秋·大乐篇》云:

乐之所由来者远矣,生于度量,本于太一。

太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上一下,合而成章。……万物所出,造于太一,化于阴阳……形体有虚,莫不有声。声出于和,和出于适。先王定乐,由此而生。

凡乐,天地之和,阴阳之调也。

大乐,君臣、父子、长少之所欢欣而说也。欢欣生于平,平生于道。道也者,视之不见,听之不闻,不可为状。有知不见之见,不闻之闻,无状之状者,则几乎知之矣。道也者,至精也,不可为形,不可为名,强为之名,谓之太一。

上述引文认为:一是音乐“生于度量,本于太一”,而“太一出两仪,两仪出阴阳”,“万物所出,造于太一,化于阴阳”,所以,音乐的本源是“道”,是“听之不闻”的,是“不可为名”的;二是音乐是“天地之和,阴阳之调”

^① 《老子》第四十二章。

^② 《老子》第五十一章。

的结果,“声出于和,和出于适”。这一“道”生乐,乐生于“道”的观点,是对老子“道”乃万宗之源理论的具体阐述。

在《太平经》的音乐理论中,对此还有具体的说明。卷一百十五至一百十六云:

故为阴阳者,动则有音声。

又五音乃各有所引动,或引天,或引地,或引日月星辰,或引四时五行,或引山川,或引人民万物。音动者皆有所动摇,各有所致。……动音,凡万物精神悉先来朝乃后动,占其形体。故动乐音,常当务知其事,审得其意,太平可取,凶气可去。

《太平经》认为阴阳气动才有音声,音声虽发自人心的情感,但却是外界事物所引动的,即外界事物引动了人心,才发而为音声。音声应当本阴阳、顺天地、序四时、应人伦、原情性,达到风之以德、感之以乐的目的。《太平经》中的音乐生成的理论,是基于“阴阳”和“五行”思想的,是对老子“道”生乐思想的具体阐述。

东晋葛洪也认为:

道者涵乾括坤,其本无名。吴札晋野竭聪,不能寻其音声乎窈冥之内,为声之声,为响之响,为形之形,为影之影……强名为道,已失其真。^①

这就是说,“道”是宇宙一切事物的根源,当然音乐也必然是由“道”而生。而且这种音乐是形象与内容的恍惚,它不仅从表象,并且从本体上抓住了音乐的特征来进行阐述。这与老子“大音希声”的思想是一脉相承的。《老子》第四十一章中又提出:

大音希声,大象无形。

“希声”,老子这样解释:“听之不闻名曰希。”即是说,道的音乐并非无声,而是惟恍惟惚不确定的幻声,此声即使不闻,却能派生出最纯美而自然的音乐。《老子》第二章中提到:

声音相和,前后相随。

也与此意相近。《庄子·齐物论》中则云:

^① 《抱朴子内篇·道意》。

乐出虚，蒸成菌。

亦是说音乐是从空虚的乐器中发出的，它的本体就是一种恍惚不定的虚幻之声。还提出：

夫天籁者，吹万不同，而使其自己也……

这个“天籁”，就是自然而然，即音乐本身的“道”，是人们所追求的最高音乐境界。

总之，从“俗乐”到“神曲”，从“人籁”之曲到“天籁”之音，“仙音妙乐”是“道化”的结果，是“道”的基本特征。由于“道”是可以体悟和感受的，道教音乐存在于“道”中，是体现“道”的途径和方式之一，也是“道”的表现形式。由此看来，金石之声包涵着丰富的哲学思想和宗教意蕴。

二、克谐仙韵

由于受道教神仙信仰的影响，道乐又体现出某种神秘特性，具有“仙”的意味。这种奉仙道为尊的总体观念，在现存之道教音乐的结构中仍然得到体现。下面仅举武当山玄门日诵功课中的《斗姆宝诰》为例来说明。

斗姆是《斗姆宝诰》中所叩拜的道教众神中仅次于西王母的第二位女尊神。《太上玄灵斗姆大圣元君本命延生心经》载：斗姆为北斗众星之母，斗为之魄，水为之精，号“中天梵气斗姆元君”。共生九子，作为长子的天皇大帝、次子的紫微大帝，是协助玉皇之神，后七子（贪狼、巨门、禄存、文曲、廉贞、武曲、破军七星）为北斗七星，我国古代称为“极星”。“九”具有深刻的文化内涵和吉祥之意，在我国文字中“九”蕴有“久”义，在我国古代数目观念中，“九”又蕴有“无限”、“无穷”之义，其数字之大、位置之高已达极致。《说文解字》曰：“九，阳之变也。象其屈曲究变之形。”在道教文化中，“九”为纯阳之数，为道教所推崇。斗姆所生子数“九”，在道教徒心目中，实为一无穷数，至少天上的所有星宿都是斗姆的子女。斗姆的子女既是如上所述之众多的道教显赫尊神，那么，斗姆在道教诸神中具有九五之尊的显赫地位，是可想而知的。

上已提到武当山“晚坛功课”中《斗姆宝诰》分为两种情况，一种是用于平时的“诵诰腔”，此种韵腔一字一音，依字行腔，旋律极为简练，乐

诵时,只诵唱而不叩头膜拜;另一种是用于初一、十五及道教重大节日祀典的“拜诰腔”,此种韵腔特别注重字正腔圆,旋律迂回曲折,音乐优美动听,乐诵者除诵唱外,还要和着音乐叩头膜拜。

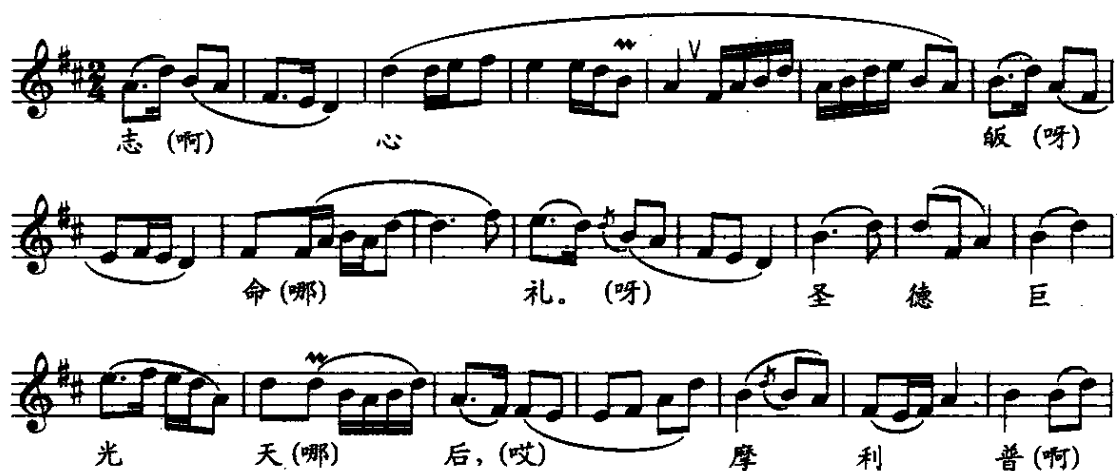
《斗姆宝诰》的“拜诰腔”是现存道乐中旋律最优美、结构最严谨、篇幅庞大、气势宏伟、影响深远的一首单乐章韵腔:全腔共 402 板(小节),中速,一眼板(2/4 拍子)。全腔由不同落音、不同板格的 26 对上、下句所构成。这 26 对上、下句的旋律,由非对称型板格上、下句的“(众等)志心皈命礼”和“圣德巨光天后,摩利普天大圣,圆明斗姆天尊”,作为静态旋律贯串全腔;而用来穿插于静态旋律之间的,则是一组动态旋律,是由其原型及其用“加板法”扩充乐句所形成的不同板数上、下句组成^①。

《斗姆宝诰》“拜诰腔”的音乐,为了充分表达修持“晚坛功课”的道众和在晚坛上跪经的善男信女对斗姆元君的虔诚之心,出于乐诵时要对斗姆元君五体投地的膜拜需要,将“(众等)志心皈命礼”和“圣德巨光天后,摩利普天大圣,圆明斗姆天尊”这对上、下句,作为重要的宗教命题,反复拜唱,其空灵玄幻的音韵,更使修持的内涵得以充分地展现,兹将该曲部分转录于下:

例 31

斗 姆 宝 诰

(拜 诰)



^① 参见周振锡《〈斗姆宝诰〉试析——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原则》,《黄钟》,1990 年第 1 期。

天(哪) 大 圣,(咧 哎) 圆 明 斗(啊)

姆(啊) 天 尊。(哪) 众 等 志(啊)

心 皈(呀) 命(哪)

礼。(呀) 西(呀) 天 竺(啊) 国(哎)

大 智(啊) 光 中。(哎) 圣 德

巨 光 天(哪) 后,(哎) 摩 利 普(啊)

天(哪) 大 圣,(咧 哎) 圆 明 斗(啊)

姆(啊) 天 尊。(哪) 众 等 志(啊)

心 皈(呀) 命(哪)

礼。(呀) 真 空 妙 相 法

王 师,(哎) 无 上 玄 元

天 母 主。(哎) 圣 德 巨

光 天(哪) 后,(哎) 摩 利 普

天(哪) 大 圣,(咧 哎) 圆 明 斗(啊)

姆(啊) 尊(哪) 众 等 志 (啊)

心 皈(呀) 命(哪)

礼。(呀) 金(哪) 光 烁 处,(哎)

宝(啊) 杵 旋 时,(哎)

日 月(呀) 潜 辉。(哎) 圣 德

鬼 神(哪) 失 色。(哎)

巨 光 天(哪) 后, 摩 利 普(啊)

天(哪) 大 圣,(咧 哎) 圆 明 斗(啊)

姆(啊) 天 尊(哪) 众 等 志 (啊)

心 皈(呀) 命(哪)

礼。(呀) 显 灵 踪 于 尘(哪)

世,(哎) 卫 圣 驾 于 阎(哪)

浮。(哎) 圣 德 巨 光 天(哪)

后,(哎) 摩 利 普(啊) 天(哪) 大

圣,(咧 哎) 圆 明 斗(啊) 姆(啊) 天

尊。(哪) 众 等 志(啊) 心

皈(呀) 命(哪) 礼。(呀)

众 生 有 难 若 称 名,(哎)

大 土 寻 声 来 救

苦。(哎) 圣 德 巨 光 天(哪)

后,(哎) 摩 利 普(啊) 天(啊) 大



(谱例引自史新民主编《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司，1987年)

全曲以斗姆元君在宝诰中的训戒之腔句穿插其间,成为一个有机的整体。“拜诰腔”的九对上、下句经词,除去皈依“斗姆天尊”的起落句外,实余八对用作穿插。由于上述两句作起腔、收腔,就可拜唱九次,以取“九”这一蕴有“久”、“无限”、“无穷”之意的吉祥数字。为了更好地说明,我们将其章法列表于下:

表 11

(众等)志心皈命礼	(简称“起句”)
西天竺国,大智光中。	(简称“A”句)
真空妙相法王师,无上玄元天母主。	(简称“B”句)
金光烁处,日月潜辉。	(简称“C”句)
宝杵旋时,鬼神失色。	(简称“D”句)
显灵踪于尘世,卫圣驾于阎浮。	(简称“E”句)
众生有难若称名,大士寻声来救苦。	(简称“F”句)
大悲大愿,大圣大慈。	(简称“G”句)
宝诰圆满,万罪消除。	(简称“H”句)
圣德巨光天后,摩利普天大圣,圆明斗姆天尊。	(简称“落句”)

上述诰文,其“志心皈命礼”可看成是“起句”,而“圣德巨光天后,摩利普天大圣,圆明斗姆天尊”可看成是“落句”。此一巧妙安排,凸显其宗教命题,用其余八对上、下句进行穿插,在象征众信徒(起腔)皈依于斗姆天尊(收腔)的同时,使全腔以此旋转九次,“九旋”归一,得以“圆满”。其旋法是以起句至落句绕一太极作启请与皈依为首旋。然后进入诰文,从起句→A→落句为第二旋,再从起句→B→落句为第三旋,余

类推。如下图：

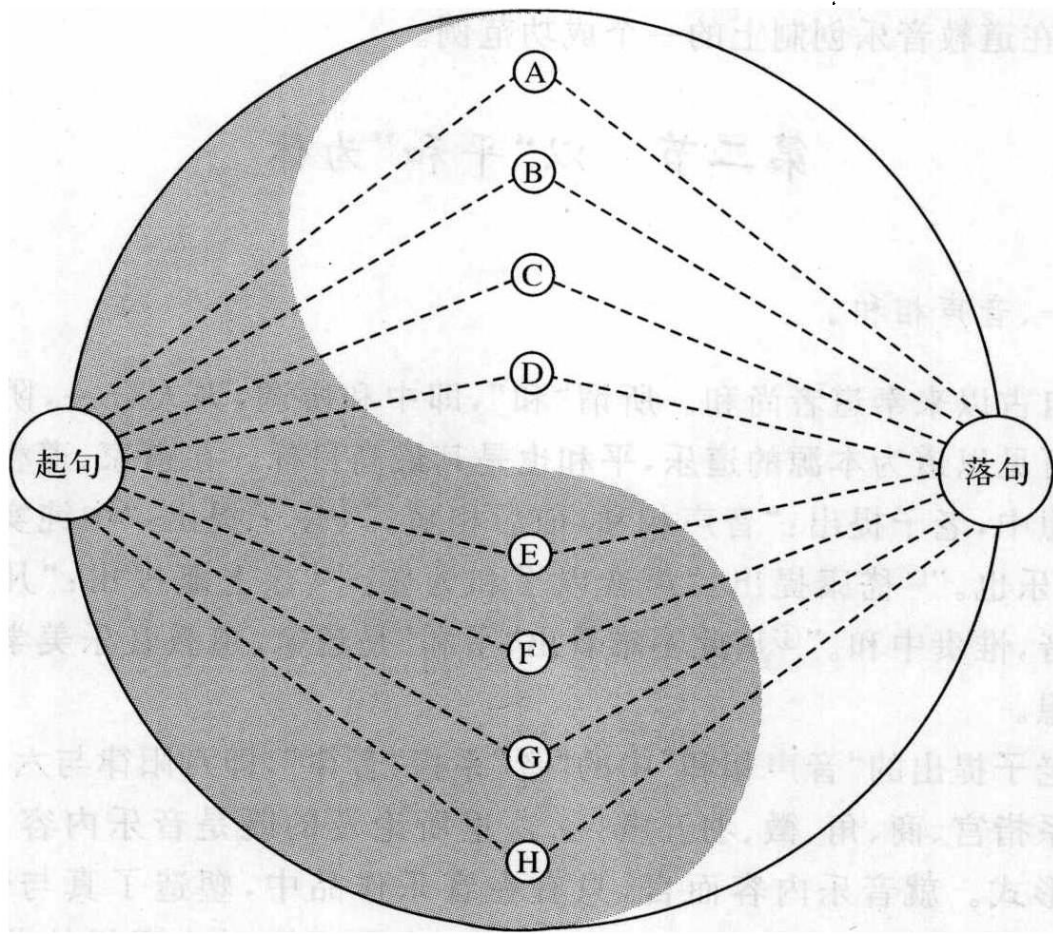


图 49

由此观之,《斗姆宝诰》“拜诰腔”是遵循老子《道德经》的哲学原理“道生一,一生二,二生三,三生万物”的。这种曲式结构,实由“道”而生。此“道”既是道教哲学思想理论基础的老子《道德经》之理论核心,亦反映出道教音乐的美学思想与创作原则。这一原则体现在道教音乐的整体章法之中,正如南朝宋周敦颐《太极图说》所云:

无极而太极。太极动而生阳,动极而静;静而生阴,静极而动。……原始反终,故知生死之说。大哉易也,斯其至矣!

《斗姆宝诰》“拜诰腔”以向斗姆元君边唱边拜之“德”为太极,生出其他几对阳性动态的旋律。动极而静,又生出“圣德巨光天后,摩利普天大圣,圆明斗姆天尊”与“志心皈命礼”等二对阴性静态的旋律,静极复动,原始反终,形成了有着内在联系的曲式构成整体章法原则。这种将单一的音乐主题发展得淋漓尽致而创造的民族古典曲式,这种克谐

仙韵的用乐理念,是我国古代道教音乐家运用道家以仙道为尊的哲学思想,在道教音乐创制上的一个成功范例。

第二节 以“平和”为体

一、音声相和

自古以来奉道者尚和。所谓“和”,即中和协调,天人合一,阴阳合一。可见以道为本源的道乐,平和也是其最高目标。在道家、道教的音乐思想中,老子提出:“音声相和,前后相随。”^①庄子提出:“中纯实而反乎情,乐也。”^②嵇康提出:“声音以平和为体。”^③徐上瀛提出:“凡弦上之取音,惟贵中和。”^④从此不难看出“平和”是道家、道教音乐美学的基本思想。

老子提出的“音声相和”中的“音”系指“音律”,即六阳律与六阴吕。“声”系指宫、商、角、徵、羽五声^⑤。这里所论及的既是音乐内容,又是音乐形式。就音乐内容而言,只有在音乐作品中,塑造了真与假、善与恶、美与丑的艺术形象的对立、冲突,才有可能到达理想的艺术境界;就音乐形式而言,在技法上使十二“音律”与五“声”相和,理想的艺术境界才能达到,才能创造出完美的音乐艺术作品,给人以美的享受。

《老子》第四十一章中有这样的论述:

大方无隅,大器晚成,大音希声,大象无形,道隐无名。夫唯道,善贷且成。

这里的“大方”、“大象”、“大音”,都是就“道”而言的。而“隅”、“形”、“声”,则是就“物”而言的。老子把形而上的“道”看得比形而下的“物”

① 《老子》第十四章。

② 《庄子·善性》。

③ 嵇康:《声无哀乐论》。

④ 徐上瀛:《溪山琴况》。

⑤ 参见周振锡、史新民等著《道教音乐》第27页,(北京)燕山出版社,1994年。

更为根本和更为重要。此处的“大音希声”，在老子看来那就是最完美的音乐，是作为“道”的音乐，是音乐的本体^①。

“大音”可以解释为音乐，这种音乐，人们是听不到的。“希声”二字十分关键，老子云：

视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，搏之不得名曰微。此三者不可致诘，故混而为一。一者，其上不皦，其下不昧，绳绳兮不可名，复归于无物。是谓无状之状，无物之象，是谓惚恍。^②

夷、希、微三句“不可致诘”，就是说没有必要探求究竟，可混为一谈，这就是道，是恍惚不清的，故老子亦有“道之为物，惟恍惟惚”^③之说。音乐是音响的艺术，没有音的前提，音乐亦不存在，故“希声”并非无声。“大音”是音乐之“道”，是“听之不闻”的。因此，老子提醒人们从音乐的表现方法上，仅有宏大的音响堆砌，是不能成为一部好的音乐作品的。要创作好的音乐作品，应遵循道的法则，隐其名，才能现其身；要善于贷凭，才能成功。音乐的旋律，应在婉转中，才可悠扬；音乐的节奏，应于平“无隅”中，才会顿挫“大方”；音乐的章法，应是平铺直叙，留有余地，方能结构严谨^④，笔者以为亦是如此。

道教主张“和”而反对“同”。“同”产生不出什么变化，因而也就得不出任何新的结果。“和”则不然，它是相反相异的因素统一在一起，从而引起矛盾，发生变化，产生出新的结果来。把这一理论运用到音乐上，认为音乐如果只是同一种声音反复重复，使人感到单调乏味，产生不出音乐的美来。反之，不同的五声，不同的六律，不同的八音，相反相成结合在一起，就会产生美妙的音乐。

道教认为五行有序，阴阳调和，万物处于平和的状态，才是理想的结果。这一认识也反映到音乐的美学思想中。如《庄子·马蹄》中云：

① 参见蒋孔阳《评老子“大音希声”的美学思想》，《复旦大学学报》，1981年第1期。

② 《老子》第十四章。

③ 《老子》第二十一章。

④ 参见周振锡、史新民等著《道教音乐》第28页，（北京）燕山出版社，1994年。

五声不乱，熟应六律。

就是说五声不被调配，谁能合于六律？如果我们从音乐技法的角度来理解其含义，可以认为：若宫、商、角、徵、羽五声不相交替混杂，怎么能奏出美妙和谐的音乐呢？音乐家在技法上要巧妙地运用五声，才能奏出和美的音乐。

《太平经》卷一百十五至一百十六云：

夫乐者，何必歌舞，众声相和也。……然未欲大得天地之心意，有益于帝王政理者，乃当顺用天地之心意，不可逆太岁诸神，同合其气，与帝王用事。……上得其意者，可以乐神灵；中得其意者，可以乐精；下得其意者，可以乐身；俱得其意者，上帝王可游而无事，乐起而刑断绝，精神相厌也。

《太平经》提到了能“使天地和调”的音乐有益于国家，还可以“以乐天地”，使天地为之“和”，用音乐去感化天地，创造一个和谐良好的生态环境。

魏晋思想家嵇康所著《声无哀乐论》，可说是一篇道家音乐美学专论。嵇康认为音乐的本体是“和”，故在《声无哀乐论》中云：

声音以平和为体，而感物无常。心志以所俟为主，应感而发。五味万殊，而大同于美，曲变虽众，亦大同于和。美有甘，和有乐。

上述典载文献意在表明音乐应追求平和之声。而音乐之所以能感动人的心灵，激发人的感情，靠的也是和。因此，音声相和不仅是乐的作用，也是乐的本质。乐之所以能发生和的作用，正是因为它有这种本质。就这点来看，嵇康可谓发前人之所未发^①。嵇康的“和”的音乐美学观念，是对道家音乐美学思想的深化。

二、至和之乐

道教主张平和的美学观念，体现在音乐中也是十分多样的。

一是道教音乐讲究动、静结合。《太平经》卷一百十五至一百十六

^① 参见冯友兰《中国哲学史新编(中)》第468页，人民出版社，1998年。

中指出:

故乐动辄与音声俱,阳者有音,故一宫、三徵、五商、七羽、九角,而二四六八十不名音也。

其中五个奇数属阳,动有音,五个偶数属阴,静不名音,动静结合,声音则和谐动听。在道教的斋醮科仪中,为了吸引观众,增添宗教活动的气氛,在开坛演仪之前的“闹台”,其旋律十分欢快流动,富于世俗气息,道众称之为“耍曲”,而用于各种科仪之中的音乐,则追求庄严,其旋律又显得虚幻宁静,富于殿堂气息。即使是一般的器乐曲牌,一旦进入玄门,与法器之声相结合,也呈现浓郁的宗教音乐之韵味,这些用于科仪程序的专用乐曲,道众称之为“正曲”。这种动静结合,组成了一幅幅异彩纷呈的音乐画卷,演绎出各种不同科仪的文化蕴涵。

在现今茅山道教音乐中,也有这种“耍曲”与“正曲”的运用。“三茅忏”是茅山最具代表性的科仪之一。拜诵“三茅忏”时坛场有内坛和外坛之分,外坛为信众的活动区域,内坛则为道众的演法区域。“三茅忏”科仪音乐由韵腔《香赞》、《步虚》、《志心朝礼》、《圣号》、《三茅诰》、《回向鹤》、《回向文》、《送忏韵》和器乐曲牌《大开门》、《文词》、《收尾》组成,仪式环节分为开忏——拜忏——送忏三个部分。笔者在茅山的采录工作中曾观察到这样一种现象,茅山道众举行“三茅忏”科仪时,开忏、拜忏、送忏三部分严格“照本宣科”,音乐统一规范。但在科仪的开头和结尾又不时进行“闹台”活动。如在开坛前茅山道众常常会演奏、演唱《万年欢》、《散花》等一些气氛欢快的“耍曲”,以示“启坛”。而每当科仪结束后,面对余兴未尽的信众和香客,道众又常常会带领众人在欢快的乐声中“转八卦”、“绕太极”,此形式颇受信众的垂爱与青睐。所以这种动、静音乐的结合,应用于各种科仪之中,显得道教音乐十分丰富多彩。

二是道教音乐讲究阴、阳调和。道教认为五行有序,阴阳调和,万物处于中和的状态,才是理想的结果。

自天有地,自日有月,自阴有阳,自春有秋,自夏有冬,自昼有夜,自左有右,自表有里,自白有黑,自明有冥,自刚有柔,自男有女,自前有后,自上有下,自君有臣,自甲有乙,自子有丑,自五有

六,自木有草,自牝有牡,自雄有雌,自山有阜,此道之根柄也。阴阳之枢机,神灵之至意也。^①

这一认识也反映到音乐的美学思想中。《汉书·律历志》中提到:十二律,由六律六吕而成。律为阳,吕为阴。“阳与阳,阴与阴之间调和,名为相合。”并提出“律吕唱合,以育生成化,歌奏用焉”。《太平经》卷十八至三十四载:

乐乃可和合阴阳,凡事默作也,使人得道本也。

同书卷五十中提出:

古者圣贤调乐,所以感物类,和阴阳,定四时五行。阴阳调则其声易听,阴阳不和,乖逆错乱,则音声难听。

这都说明道教音乐追求阴阳调和。在现今道教音乐中,即有“阴韵”(又称阴调)和“阳韵”(又称阳调)之分。据茅山道教协会杨世华会长介绍^②,如今在茅山道场应信众要求或逢道教重要节日所举行的斋法活动,主要有“金篆道场”、“黄篆道场”、“正坛法事”、“度亡法事”等,以上斋醮法事中的部分内容,均可以作为相对独立的科仪进行活动。笔者在田野工作中发现,“阴韵”主要指用于外坛的韵腔,多在户外或斋主堂前举行的斋仪中诵唱,如“度亡法事”等科仪多用此种韵腔。“阳韵”则多是用于内坛祀典的韵腔,一般是在殿堂中诵唱,如“正坛法事”中的“三茅表”、“三茅忏”等科仪中所用之韵腔。在许多道教科仪活动中,既用“阴韵”,也用“阳韵”,人神共处,仙俗相和。对神唱神曲,一种仙风道骨之风范,用于供神、敬神,向神表白意愿,祈祷神灵佑护,驱邪去孽,以求康泰平安。对人用俗乐,不仅具有民俗气息,而且展示出道法自然,妙乐通神的威力。这种阴韵、阳韵的调和,体现出一种雅俗共赏的中和之声。

在茅山道教音乐中以“混元宗坛”^③斋法活动中的阴阳调和尤为明

① 王明:《太平经合校》第728页,中华书局,1963年。

② 笔者于1996年在茅山采访时获口碑资料。

③ 历史上,茅山道众俗称由正一派独立完成的演法活动为“上清宗坛”,由正一派与全真派联堂合手完成的演法活动为“混元宗坛”,双方彼此互称客师。

显。茅山自明以来正一派与全真派一山并存,宗教生活素有“三宫”沿传正一道统、“五观”习传全真道派、“七十二茅庵”既有正一派又有全真派的传统,其科仪音乐由此呈现出正一道音乐与全真道音乐两派相互渗融的特点。据“全真龙门岔枝的阎祖派”第24代传人、茅山道教协会名誉会长朱易经称^①,原茅山“三宫五观”都有“三茅殿”,不同之处有主坛和副坛之分,“三宫”里“三茅”在正殿,“五观”中则“三清”居正位。乾元观由于尚在恢复和发展阶段,观内仅有坤道十多人,宗教生活多以自身修持为主,即诵念早晚功课经,并兼做“玉皇宝忏”及“施食焰口”,一般情况下不做“三茅表”科仪。不过,为了满足赴茅山进香信众之意愿,茅山乾元观的坤道现已在开始举行“三茅表”科仪,其师傅均是来自两宫(茅山道院正一派)的“客师”。茅山道院乾道和茅山乾元观坤道联堂合手所演绎的各种科仪及韵腔的混用,虽然在唱腔和音区上有一些差别,但在音乐总体风格上依然具有和而不同、兼容并蓄、阴阳调和的特点。

三是道教音乐也注重散、正相间。在道教音乐中,灵活性与规范性结合也是其一个重要特征。道教音乐中的“散”是为了表达道众一种清静无为的心态,显得潇洒自如,不少韵腔均以散板组成,如《提纲》、《数圣板》等。而有些韵曲则由散、正、散组成,在法事启始时,先由“高功”以散板吟咏引腔,由于无固定节奏,速度舒缓自由,任引领者自由发挥。随后,道众齐声应合,并逐步将节奏引入正板,以慢速诵唱经韵,表达主旨内容。随后,再次将节奏引入正板,以慢而散终曲,如道教“早坛功课”中的首曲《澄清韵》,为“早坛功课”的开仪韵腔,其头尾为散板,中间的正板部分为上、下句型结构。还有道教中的常用典型经韵《称职》、《华夏赞》等结构亦是如此。道教音乐的这种结构和特征,是与特定的法事内容和形式及其音乐审美密切结合的,这种完美的融合,也是道教“中和”的美学观念的一种具体体现。这种美学观点,在《老子想尔注》中有着更加详细的阐述。《老子想尔注》言:

道贵中和,当中和行之;志意不可溢,违道诫,忿争激,急弦声,

^① 笔者于1999年在茅山采访时获口碑资料。

所以者过。^①

道教音乐以平和为本体的观念,在一些大型斋醮仪式的音乐程式中也有体现,现以“萨祖铁罐施食祭炼科范”为例来说之。

“萨祖铁罐施食祭炼科范”是道教常用的典型阴事荐亡道场科范,这一坛醮,俗名称为“做斋”,道众将其简称为“施食”或“赈济”。主持这一醮坛法事的宗教神职人员称为“高功”。全真道士担任高功者要得到上一代高功“拨职”方可称臣,正一道士则要按《三洞修道仪》授箬后,方可为人章醮,在法事中称“臣某”。另外尚需四至八名熟悉经书、科仪的道士作为法师,执法器和吹管乐器参加演奏、咏唱、诵经。其醮坛仪式,可简可繁。简,则一夜了事或一日一夜了事。繁,则三天、七天,甚至举办七七四十九天的大型道场。无论繁、简,此类的阴事荐亡坛醮的程式,均有下列“五道程式”,音乐则为“五部曲式”组成。现以武当山宫观“萨祖铁罐施食祭炼科范”^②的科仪音乐为例:

第一程式:高功礼官、具职、兴身。

这是本道场的预备,所以在高功登坛前,至少要演奏半小时的器乐曲牌,有时甚至更长,称为“闹台”或“发播”。死者亲友及道场附近群众,闻声前来“看斋”,使“哭丧”的气氛转化成了“闹丧”的白喜事。在器乐曲牌的演奏即将结束前,高功在鼓乐声中,穿戴衣冠,并绕道场三周,礼官上香,正式出坛主持科仪。

在第一程式之中,共咏唱四腔。高功在虚无缥缈的气氛中,咏唱的第一、二首韵腔为《步虚》、《干倒拐》。《步虚》是一首见于文献记载的最古老的、用途最广的道乐韵腔,声韵清远道亮,宛如众仙拂袖、步行虚空,歌声一起,将出坛诵经的众法师及前来看斋之斋主亲友和道场附近群众,引入了既庄严肃穆又虚无缥缈的仙境般的道场。《步虚》音乐,是一首散起(仅一字一音的篇幅)、散收的慢速韵腔,音乐意境之核心是“慢”,用“散”板“起”、“收”,是为了进一步强调“慢”。《干倒拐》音乐,类似“流水板”,由若干对七言上、下句乐段构成,每段下句的后三言“吞

① 饶宗颐:《老子想尔注校证》第7页,上海古籍出版社,1991年。

② 参见周振锡、史新民等著《道教音乐》第110页,(北京)燕山出版社,1994年。

腔”不唱出声,隐虚于乐段末的法器声中。音乐速度类型为“快”。第三首韵腔《提纲》,其音乐也是一首由上、下句乐段构成的散板韵腔。第四首韵腔《三炷香》的前段,为上、下句乐段,中速、单眼板(2/4拍),下句末字为“吞腔”,不唱出声,隐虚于法器声中,后段使用的音乐速度类型为“快”的早、晚坛课诵科仪“宝诰”之“诵诰腔”。

上述第一程式中所咏唱四腔,音乐速度为慢(《步虚》)、快(《干倒拐》)、散(《提纲》)、中(《三炷香》前段)、快(《三炷香》后段)。虽“快”速出现两次,但其篇幅不长,且“散”的篇幅为两对五言上、下句,“中”仅为《三炷香》之后段,从上述“慢、快、散、中、快”的程式中,“慢”速开坛的《步虚》,在曲式功能上有明显的优势。

第二程式:高功变坛,仰启诸神诸仙,降临法会。

在此程式中,共咏唱六腔。第五首韵腔《慈尊座》(又称《慈尊赞》),是一首散起归整的中型韵腔,旋律优美,音乐玄妙、严肃、空旷。第六首韵腔《东华引》,其音乐实为早、晚坛课诵科仪“宝诰”之“诵诰腔”的变体,但速度不“快”,而使用“中”等速度。第七首韵腔《三清宫》,其音乐也是一首散起规整的中速韵腔。第八首韵腔《仰启咒》,其音乐也是一首中速韵腔。第九首韵腔《黄篆斋筵》,其音乐又是一首散起规整的中速韵腔。第九首韵腔《五供养》,其音乐也是一首中速韵腔。

上述第二程式中,每二腔为一组,第一组《慈尊座》、《东华行》的音乐速度为“散中(《慈尊座》)、中(《东华引》)”;第二组《三清宫》、《仰启咒》的音乐速度亦为“散中(《三清宫》)、中(《仰启咒》)”;第三组《黄篆斋筵》、《五供养》的音乐速度亦是“散中(《黄篆斋筵》)、中(《五供养》)”。由此观之,每组的第二韵腔均为中速韵腔,音乐速度形成严谨的“散中、中”,“散中、中”,“散中、中”程式。这三组中,“散”仅用来起腔,因此,在上述六腔三组“散中、中”程式中,“中”速在曲式功能上占有明显的优势。

第三程式:高功念咒破狱,召请各方鬼魂来赴法会。

此程式共咏唱八腔。高功向诸、诸仙斋筵供养已毕,存神变化,将自己变为救苦天尊。默念《破狱咒》、《追魂咒》、《催魂咒》,皆一气七遍。咏唱的第十一首韵腔《丰都咒》的音乐是一首中速韵腔,第十二首韵腔

《破十八狱》则是一首快速韵腔。第十三首韵腔《叹文》的音乐是一首现存道教音乐中篇幅较长的散板韵腔。全腔经词字数近三百,词格虽为长短句,但仍有内在的严谨格式。音乐采用四乐句的“起、承、转、合”乐段之多段结构,高功咏唱时,仅用摇铃伴奏,长于一拍的音符该音只摇奏一下,其他音符每拍摇奏一下。第十四首韵腔《小救苦引》是一首散起规整的慢速韵腔。第十五首《幽魂引》是一首中速韵腔。第十六、十七首《召请》(共召请九次)、《叹骷髅》(第十次召请),两首音乐同是散起规整的中速韵腔。第十八首韵腔《五芽符命》的音乐是中速韵腔。

如上所述之第三程式,构成三组,前三腔《丰都咒》、《破十八狱》、《叹文》为一组,音乐速度为“中、快、散”;中二腔《小救苦引》、《幽魂引》为一组,音乐速度为“散慢、中”;后三腔《召请》、《叹骷髅》、《五芽符命》为一组,音乐速度为“散、散中、中”。在此三组中,虽中组散板音乐不占优势,但前、后二组,无论是篇幅还是音乐情绪、格调,散板音乐都占有绝对的优势。所以,在这一科仪程序中,音乐的曲式结构功能之支点是“散”。

第四程式:高功书讳,救苦天尊普施法食。

此程式共咏唱二腔,第十九首韵腔《五厨经》,其音乐是一首中速韵腔。至此,斋醮道场法仪进程达到高潮,高功及众法师咏唱第二十首韵腔《放食》,其音乐是一首近似戏曲音乐快板唱段的快速韵腔。

在第四程式中,其音乐两腔速度,虽一中(《五厨经》)、一快(《放食》),中速之《五厨经》是为进入高潮的《放食》作铺垫和准备的。因此,在此一种科仪程序中,“快”的音乐速度是曲式结构功能的支点。

第五程式:高功传戒,众魂辞谢,天尊引魂升天。

此程式共咏唱二腔,在即将结束全部“萨祖铁罐施食祭炼科范”之斋醮道场法仪程序时,高功与众法师咏唱第二十一首韵腔《八天》、第二十二首韵腔《三皈依》,这两首均为中速韵腔,其音乐的曲式结构功能的支点是“中”。

从以上对“萨祖铁罐施食祭炼科范”这一典型的阴事荐亡道场科仪音乐的简介与分析中,我们可以窥见作为道教科仪音乐的大型套曲,为适应表达我国土生土长的民族宗教内容之需要,采用的是“五部(五道

程式)”,各部(各道程式)以音乐速度为代表的曲式结构功能的优势或支点依次是:“慢、中、散、快、中”,而在“散、慢、中、快”四速中,将“中”板重用,并将“中”用于最后程式,将道家、道教的平和音乐思想,体现于科仪音乐程式之中,这是奉道音乐家的有意而为,也是“声音以平和为体”的道家、道教音乐美学思想在道教科仪活动中的具体运用。

总之,道教的思想意蕴决定了道教音乐的“中和之性”与“淡泊之情”,由此,呈现出崇尚至和之乐的美学特征,而“中和”之美反映在社会功能上也具有积极的意义。《太平经》卷一百一十三中论及“使天地和调”之乐有益国家,亦可“以乐天地”,使天地为之和,即可以用音乐去感天动地。所以,道教音乐可以体现“阴、阳调和”、“动、静结合”和“散、正相间”等思想,凸显仙风道骨之风范,以用于呈达意愿,祈祷国泰民安和社会和谐,并展示出妙乐通神的力量。

第三节 尚“自然”为美

一、天籁之音

老子哲学的最高范畴是“道”。老子在论“道”时,经常将“道”与自然联系在一起。他说:

人法地,地法天,天法道,道法自然。^①

希言自然。^②

道之尊,德之贵,夫莫之命而常自然。^③

文中所言自然,有任其自然的意思,是事物发展的必然规律。因为任何事物均有自己的客观属性,有其内在联系和必然性,也就是有着合乎自己本性的存在方式。只要人们不以自己的意志强加改变,其存在就是合乎道理的。因此这种合乎道理的本性即是“道”之存在方式,而这种

① 《老子》第二十五章。

② 《老子》第二十三章。

③ 《老子》第五十一章。

存在方式也就是美的外在表现。

老子所述实际上是在讲美的本身,这种自然本身为美的观念对中国美学影响深远。老子还认为,“道”的根本特征是“无为”,这是他哲学中仅次于“道”的重要范畴。老子所说的“道”的自然特性,自然是按其本性存在的,它的运动就是自身的运动,并把这种运动的状态叫做“无为”。“无为”的核心意思是不妄为。依事物的本性而存在,而活动,即要按客观规律办事。

庄子也是一位倡导“道法自然”的代表人物,并进一步发展了自然美学思想,如《庄子·骈拇》篇中云:

天地有常然。常然者,曲者不以钩,直者不以绳,圆者不以规,方者不以矩,附离不以胶漆,约束不以纆索。

后世魏晋玄学家则本着“越名教而任自然”^①的精神追求,着力弘扬老庄自然天成之说,崇尚自然天成的艺术创作。

以上这些对自然美学法则的精辟论述,也同样反映在音乐的自然美学之上。老子在其《道德经》中述及:

天下皆知美之为美,斯恶矣;天下皆知善之为善,斯不善矣。^②这里指出,音乐作为一门艺术,其内容是靠使用各种艺术手段来实现的,或真、善、美,或假、恶、丑,都是相对的,是在比较、对立中相存的。老子还进一步指出:

五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽,驰骋田猎令人心发狂,难得之货令人行妨。”^③

他告诫人们,五色、五音、五味,本来是满足人们目、耳、口的欲望的,但这些东西却反而足以伤害人的目、耳、口。因此,为了顺应“道”的自然,保全“真”和“朴”,他反对五色、五音、五味,而崇尚一种“无欲”的,顺乎

① 陈望衡先生所著《中国古典美学史》(湖南教育出版社,1998年)认为:魏晋文人中所谓“越名教而任自然”,就是要冲决名教礼法的约束而一任人性的自然发展。从追求个体自由的人格言之,它无疑是一种进步的人生态度,它在美学上的意义首先在于倡导一种自然天放的率真美。

② 《老子》第十二章。

③ 《老子》第十二章。

于“道”的“空灵”美^①。所以《老子》第四十一章中提出的“大方”、“大象”、“大音”都是指“道”。所谓“隅”、“形”、“声”，则是就“物”而言，“道”是根本的。此处的“大音希声”，在老子看来那就是最完美的音乐，是作为“道”的音乐，是音乐的本身。只有遵循道的法则，才能创作出好的音乐作品来。

庄子则在继承老子自然法则的基础上，十分注重音乐的“空灵”之美。在具体谈到音乐时，庄子说：

视乎冥冥，听乎无声。冥冥之中，独见晓焉；无声之中，独闻和焉。^②

庄子之言说明现实世界的音乐，是从这种听不见的音乐中产生出来的。他还在《齐物论》中将宇宙的音响归为“人籁”、“地籁”和“天籁”，而他所追求的则是自然界发出的“天籁”之音，其对“天籁”的理解文献有载：

子游曰：“地籁则众窍是已，人籁则比竹是已。敢问天籁。”

子綦曰：“夫天籁者，吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁邪。”

可见这里对“天籁”的解释即音乐的空灵之美雅。

嵇康在《声无哀乐论》中谈到音乐的本体时，也提出：

夫天地合德，万物资生；寒暑代往，五行以成；章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间，其善与不善，虽遭浊乱，其体自若，而无变也。

夫五色有好丑，五音有善恶，此物之自然也。

他认为音乐是客观的物质性存在，其本源为自然。他说“声音有自然之和”，“然随曲之情，尽于和域；应美之口，绝于甘境”。即在音乐中追求自然平雅之美，以克谐之音、至和之声调节人的身心。所以他的认识与老子的“大音希声”思想是相通的。

著名道教学者葛洪也认为：

^① 参见周振锡、史新民等著《道教音乐》第27页，（北京）燕山出版社，1994年。

^② 《庄子·天地》篇。

夫五声八音,清商流徵,损聪者也。①

然华荣势利诱其意,素颜玉肤惑其目;清商流徵乱其耳……

是以遐棲幽遁,韬鳞掩藻,遏欲视之目,遣损明之色,杜思音之耳,远乱听之声……②

这些论述都与老子、庄子的观点是一致的。他们都是从“无为”的思想出发,摒弃物欲的诱惑,注重自身的修养,故“杜思音之耳,远乱听之声”。他们反对的不是一般的音乐,而是那种恣情于声色之音,提倡以“赏克谐之雅韵”③那种质朴自然、纯净的天籁之音来颐养身心。

二、自然之章

道家“自然而然”的审美理念,一直为道教音乐所继承与发展。道教以神仙信仰为核心,在教义上融摄先秦道家哲学思想,所以在音乐上必然呈现出虚无空灵之象,即老子所说的“道之为物,惟恍惟惚,惚兮恍兮,其中有象”那样一种恬淡无为的艺术境界。强调以修身悟道为宗旨,摒弃使人损聪的音声,从“无为”的思想出发,做到“静寂无为,忘其形骸”,反对淫祀、粗俗之乐,提倡自然之声,以求得道证真。

道教崇尚自然,志在冲漠,寄傲宇宙,追求无为与逍遥、恬淡与飘逸,其音乐思想也反映出清远淡雅、朴实自然的情趣,它以简朴的音乐语言,显示其出世飞升的思想。在宗教生活中,道者不仅日常诵习早晚功课以进行自我修持,平时也十分真挚吟咏操缦自然之章以感悟人生。《老子想尔注》对《道德经》中“五音令人耳聋”的解释是:“非雅音也。郑卫之声抗争伤人,听过神去故聋。”④道教反对的是恣情于声色之郑声,提倡朴实自然、纯正典雅的音乐。这里,我们可以举一则传说故事来说明。李隆基是一个崇道甚笃的皇帝,据《太真外传》注:

《霓裳羽衣曲》者,是玄宗登三乡,望女儿乡所作也。

① 《抱朴子内篇·畅玄》。

② 《抱朴子内篇·至理》。

③ 《抱朴子内篇·论仙》。

④ 饶宗颐:《老子想尔注校正》第14页,上海古籍出版社,1991年。

此曲是唐玄宗受到自然环境的感染所作,并为它注入了神仙故事内容,表现了一个超凡脱俗的仙境世界。正如王建诗《霓裳辞》所云:“一声声向天头落,效得仙人夜唱经。”充满着浪漫主义的情调。这样的音乐听之使人“声随风飘,或凝或散,悠扬于竹烟波月之间者久之。曲未竟而乐天陶然已醉睡于石上矣”^①。道教徒就是运用这样的自然之声来修身养性,特别是后来主张“全神炼气,出家修真”的全真道更是如此。

自王重阳创立全真道以来,不少的奉道者出身于书香门第,他们 also 具有很好的文化水平与艺术修养,多能识音善文,在信仰与自然的浸润中,他们或度散曲,或谱琴歌,以表达意愿,感悟人生,求得祛病强身,延年益寿。成书于元代的《鸣鹤余音》^②,就汇集了钟离权、王重阳、丘处机等近四十位仙真的歌赋诗词五百余首,这些作品大多是咏颂习道之乐及修仙之事。书前有元虞集所作之叙,云:“会稽冯尊师,本燕赵书生。游汴,迁异人得仙学,所赋歌曲,高洁雄畅。最传者,苏武慢二十篇。前十篇道遗世之乐,后十篇论修仙之事。会稽费无隐独善歌之,闻者有凌云之思,无复留连光景者矣。予山居,每登高望远则与无隐歌而和之。”从文中可以领略到当时在科仪之外的道歌、道乐的内容、形式和风格,也可以联想到那种幽静、典雅、自然、悠闲的缥缈之声。这样的音乐用于宣教布道,修身养性,并与科仪音乐共同构成了全真道的音乐体系。

当今的道教音乐,虽经近两千年的传承与流变,仍然能体现出那种空灵、淡雅、含蓄、深沉的自然特性。如道教宫观中朝暮课诵所用之韵腔,就凝聚着道教音乐古朴、典雅、恬静、缥缈之自然风韵。从道者在诵唱时,似乎其“清静无为”的心境得以升华,尤以歌唱性很强的咏唱式唱法为多,它具有音韵悠扬、抒情表意的特点,加之法器的间奏,独具一番克谐雅韵之情趣。如上文中提及的运用于宫观晚课中之第一首韵腔《步虚》,即是这种道教音乐的代表作之一。这首经韵历代传唱不绝。早期在斋仪中歌唱时,常以一字而虚声吟咏,边绕香炉边唱,乃模拟升天的动作。《步虚》声腔源于古代祭祀音乐,其词之内容为歌咏最高仙

① 白居易:《池上篇》诗序。

② 参见《正统道藏》太玄部“随”字号。

境玉京山的意象。唐代流入宫廷,并要求《步虚》唱法恢复古制,以辨及平上去入方为正声,可知仍属虚声咏诵之精细唱法,形态上大致是一字多音,一唱三叹,腔幅悠长,风格细腻幽雅。自唐宋迄今,《步虚》一直是道教斋仪中必备曲目。如武当道乐所存《步虚》一曲,仍为五言诗体,是每天晚坛音乐启唱的第一首韵腔,它的主韵在其他很多韵腔中均得到应用。《步虚》多虚声,腔幅悠长,声韵清远迢亮,宛如众仙拂袖,步行虚空。玄奥经文,缥缈乐声,空灵音响,缭绕香烟与清静肃穆的殿堂融合在一起,体现出宗教文化的鲜明特征。

近现代以来,道教音乐中感悟自然、借景抒情之作也屡见不鲜。一首传世佳作《二泉映月》,即是无锡道士华彦钧在道家思想影响下的抒怀之作。华彦钧,是一位从小出家的正一道士,他自幼修习道乐,有着很高的音乐修养,在其创作的《二泉映月》这一乐曲中,他借无锡惠山二泉月色来抒发自己对美好生活的追求与向往,使人听了深受感动。从乐曲结构上看,它与早晚课音乐有相似之处,属于循环变奏体,全曲共十六段,每段由两个部分组成,每一部分是收拢型的,情绪上较为平稳沉静;第二部分多作大幅度跌宕,情绪激昂,属于主题乐段,这与道教中的《提纲》的纽带作用十分相似,也与《斗姆宝诰》的“九旋腔”^①结构很为近似;从旋律方面看,以级进为主,间以四、五度大跳,尤以少量六度跳进的运用,使乐曲风格更加挺拔隽秀,清新雅致,这与《澄清韵》、《吊挂》等也十分相似;从调式上看,一、二、三段均终止在“徵”音上,而四、五段结束在“宫”音上,是一种宫徵组合调式;全曲可作无限循环,好似那生生不息转而不止的“八卦”;而在技法中运用的“浪弓”,右手用力,有轻有重,有虚有实,与道士咏唱时的“一唱三叹”、顿挫抑扬的韵味如出一辙。该曲确实是音乐中不可多得的精品。其主题的变化发展,深刻地揭示了作者内心的生活感受和顽强的生活意志,充分反映了道者对美好生活和自然情趣的向往与追求。

当代著名道教大师闵智亭,也是一位性命双修的高道,在他生前居

^① 周振锡先生在其《〈斗姆宝诰〉试析——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原则》一文中提出此概念,《黄钟》,1990年第1期。

住的北京白云观朴素雅静的居室里,广陈经典史籍,两壁悬挂着字画以及那跃然入目的古琴。这张古琴木质金红,叩之温润而清亮,如金秋松风,如霜夜清钟,故名曰“松风”,此琴是明以前的珍品,伴随着道长的一生。闵大师在“功课”之余,抚琴以自慰,韵音以修身。洋洋兮一曲《高山流水》,层峦叠嶂,幽涧滴泉,清冷奇境。淙淙细流,瀑布飞溅,波涛翻滚。乐曲形象生动,气势磅礴,使人心旷神怡。陶陶兮一曲《渔舟唱晚》,描绘出渔夫放声高歌、豪放不羁的醉态。吟唱性的旋律,犹如江岸月色,渔夫独酌,哼唱渔歌,自得其乐。这种给人以悠闲自乐的感受,正符合道士修炼养生和纯朴自然之情趣。还有武当高道喇万慧,也是一生以琴为乐,以山林为伴,一张“龙门风雨”,在他仙逝时仍留在身边,伴其终身和回归自然。可见他在自己的修道生涯中,归隐山林,清静自然,以琴抒志,净化心灵,成为最美好的理想和审美意志。

所以,道众以自然为美,他们通过音乐之声而无物无注,在宗教生活中塑造出一种意念中的人间仙境,这种自然之章体现出道教崇尚自然的鲜明特征。这种以自然为美的情趣也培养了道众热爱自然、关注自然、保护自然,与大自然和睦相处,营造美化宫观之自然生态环境的意识。



图 50 (2003 年摄于北京白云观闵智亭道长居室)

第九章 道教音乐的现代价值

道教音乐作为玄门之音,它以独特的艺术形式表现出特殊人群的审美性格和气质。道教音乐音韵清逸淡雅,缥缈玄幻,法器的金石鸣响与虚幻的诵经之声交织融合,使人感到犹如步入神秘清虚之境。所以这种以表达神仙信仰为主要内涵的音乐,在道众及信众中认为是一种“神曲”、“仙乐”。道教是中国的本土宗教,千百年来根植于华夏沃土,对中华文明产生着深远的影响。近现代以来,道教“神曲”、“仙乐”愈来愈多地与现实生活发生着紧密的联系,除了宗教功能外,它对当今的音乐创作、休闲旅游以及节庆活动,特别是在构建和谐社会等方面的作用已为更多的人所认识与接受,道教音乐已日渐显现出独特的文化功能及其现代价值。

第一节 展“神曲”之韵

一、古老经韵

在中国音乐史上,作为传统音乐组成部分的道教音乐,与历代的宫廷音乐、文人音乐、民间音乐有着紧密的联系,在长期的相互融摄中,涌现出了不少流传久远的经典之作,成为我国传统音乐文化中的瑰宝。

唐代李隆基,就是我国历史上著名的崇奉道教的皇帝,他不仅对老子的思想十分推崇,而且对道教音乐钟爱尤深。据《新唐书·礼乐志》卷二十二载:

开元九年(721年),玄宗诏道士司马承祯制《玄真道曲》,茅山道士李会远制《大罗天曲》,二部伺郎贺知章制《紫清道曲》和《上圣道曲》。太清宫成,太常寺制《景曲》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》六曲。

又据《混元圣经》卷八载：开元二十九年，玄宗还自编《霓裳羽衣曲》，相传此曲是罗公远、叶法善二道士帮助他完成的。《唐逸史》有云：

罗公远引明皇游月宫，掷一竹杖于空，为大桥，色如金，行数十里，至一大城阁，罗曰：此乃月宫与也。明皇素晓音律，乃密记其音，及归，使伶人继其声，作《霓裳羽衣曲》。

“唐明皇游腔”，这不过是一附会元传说，但玄宗得他人之助作“霓”曲，完成了一部千古绝唱的佳作，却是事实。

宋代，曾设箫韶部（后更名为云璈部）主管与创制道乐，并留有辑录50首道曲的《玉音法事》三卷。极负盛名的白石道人，他不仅是著名的婉约派词人，也是一位酷爱道教音乐的文人音乐家。他们的不少作品，大都与道教音乐有关。如《霓裳中序第一》是他游湘时从衡山道观一旧书中觅得《霓裳曲》十八段乐谱，填中序一段而成。而此曲实源于唐代道乐色彩的乐谱，至今仍有此古谱流传于世。

《大明御制玄醮乐章》是明成祖朱棣在位时制就的道教音乐谱辑，乐曲多采用南北曲曲牌，以工尺谱记谱，共有道曲十四首，并在道教宫观设立“方中乐观”从事创制道乐与祭祀活动。

上述近现代人们熟知的民间音乐家阿炳（华彦均），就是一位从小出家的正一道士，他自幼随父华清和修习道乐，即显示出良好的音乐潜质。他虽过早地双目失明，但对道乐中的吹、拉、弹、唱无不精通，成为无锡道教演奏乐器的高手。阿炳学道而起，从道而终，他将自己的一生谱写成音乐自传体乐曲《二泉映月》，深刻地倾诉了自己所经历的苦难，那凄凉婉转、深沉幽愤的曲词给人以深刻的感动与震撼。此一作品在新中国成立后被改编为民族乐队和交响乐队大型作品而推向国际乐坛，享誉世界。著名指挥家小泽征尔每执棒指挥此曲，总是感动得黯然泪下，惊叹不已。这是中国民族音乐走向世界并产生巨大影响的重要作品之一。可以说，它是我们民族音乐文化的瑰宝。

二、玄门新声

在道教的历史长河中，其教派的沿袭和传承主要为师徒相袭或教团相承。在道教科仪及其音乐的传承上，其仪式、唱词过去多采取书

传,音乐韵腔用口授这一基本而古老的传承方式。广大道众凡事固守道统,遵规严行。如今,随着社会的发展和道教活动形式的变化,道教音乐的传承方式也在一些领域和某些层面开始显露出新的因素。随着道教音乐学术研究的不断深入,全国各地的宫观道院的道教音乐活动也逐渐得以恢复,道教音乐文化在道教文化中的应有地位得到了前所未有的重视,道教界开始意识到培养道教音乐人才的重要性和紧迫感。许多名山宫观道院在音乐院校和艺术团体及学界的帮助下,将传统的道乐进行挖掘、整理并汇编成册,为道众的宗教活动提供了授受之本。

随着道教音乐创制活动的拓展,道教音乐人才的培养工作也提上了议事日程。专业音乐工作者参与道乐的活动,应是当代道教音乐发展的一种新的趋向。由于许多年轻道士有的从道习艺的时间不长,有的音乐知识和技能还有待于提高。因此,道教音乐人才的培训工作尤为重要。加强年轻道士传统文化的培训以及他们对道教经忏科仪音乐的演练,从而使他们在继承传统道教音乐的同时能突破陈规开拓创新,这已成为道界和学界的广泛共识。近年来,中国道教学院和各音乐艺术院校及相关文艺团体在此方面做了大量的工作。例如自20世纪80年代以来,武汉音乐学院的专家学者在深入进行道乐调查研究基础上,在全国众多的专业院校中率先承担了培养道教音乐人才的重任。多年来,武汉音乐学院道教音乐研究室及其后的道教音乐研究培训中心先后为湖北武当山、江西龙虎山、江苏玄妙观、江苏茅山道院、武汉长春观、湖南衡山和山西绵山等道教宫观道众开展道乐培训工作,为道教音乐的发展作出了积极的贡献。

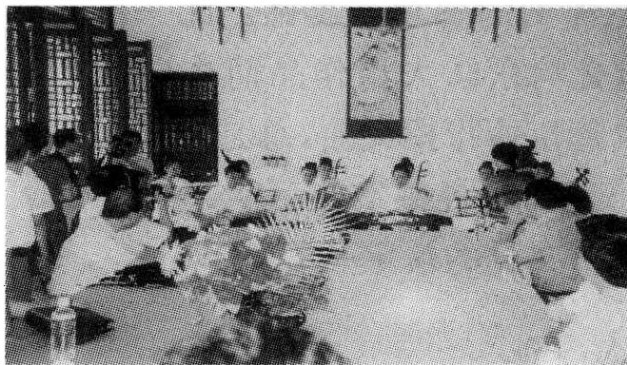


图 51、52 (武汉音乐学院史新民教授等专家、学者深入道教宫观采录道乐 作者摄)

2002年,茅山道院为提高道众音乐素养,加强道教乐团建设,选派17名学员赴武汉音乐学院进行了为期半年的音乐专业学习。这些道士经过严格的专业训练后,使茅山道教乐团的整体水平有了明显的提高。如今,该团活跃于道内外和海内外,已成为国内最具影响力的道教乐团之一。现将茅山道院学员在武汉音乐学院的专业学习和师资情况简介如下:

表 12 武汉音乐学院“江苏茅山道乐培训班”情况表

项目 姓名	学号	专业	专业指导教师	乐理与 视唱课	唱歌课	打击乐课
朱长年	0201 (学员班长)	管子	张志可 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
曹本顺	0202	竹笛	周可奇 讲师	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
巫金旺	0203	二胡	别小霞 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
吕春光	0204	琵琶	周谦 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
颜辉	0205	古筝	高雁 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
朱亚平	0206	琵琶	周谦 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
贡正平	0207	琵琶	周谦 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
曹根银	0208	二胡	别小霞 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
伍国祥	0209	三弦	莱明佑	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
王小牛	0210	中胡	别小霞 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
赵建祥	0211	唢呐	张志可 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
李元喜	0212	二胡	别小霞 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授

续表

项目 姓名	学号	专业	专业指 导教师	乐理与 视唱课	唱歌课	打击乐课
周伟	0213	二胡	别小霞 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
余志成	0214	二胡	别小霞 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
何玉洪	0215	笙	谭军 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
王苏	0216	竹笛	周可奇 讲师	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
经圣福	0217	扬琴	甘永康 副教授	赵德义 教授	黎军 国家一级演员	于德琛 副教授
其 他	合奏课程		向思义 副教授	艺术指导 兼班主任	胡军 副教授	

又如 2003 年 9 月,湖北省道教协会、武汉音乐学院道教音乐研究培训中心与武汉道教文化研究会和武汉长春观联合举办了全国性的“政策法规、道教‘高功·音乐’学习班”。来自全国十六个省、市和自治区的 36 名学员聚集江城武汉长春观,进行了为期近三个月的学习。学习期间,学员还于武汉音乐学院编钟音乐厅进行公开演出,并为香港青松观录制了全真道音乐 DVD 光盘,深受好评。



图 53 (江苏茅山道院道乐培训班汇报演出 作者摄)

此外,上海音乐学院、中央音乐学院对道教专业人才的培养也做了卓有成效的工作,如上海音乐学院的陈大灿先生在 20 世纪 80 年代就对上海的道

教音乐进行整理与研究;中央音乐学院以袁静芳先生为首的研究者们,也对道教音乐文化进行一系列的探索并培养了这方面的硕士生与博士生。其他音乐院校、专业团体也对道教专业人才的培养做出了积极的工作。

在对道乐资源的不断开发和对传统道乐集成工作不断深入的基础上,一些从事道教文化研究的时贤学者也身体力行地开始实行尝试创作新的道曲,以使道教音乐能更适合于社会发展的需要。如由著名作曲家、湖北电影制片厂厂长王原平先生作曲,中国湖北天人音乐创联体演唱、演奏,新加坡正道音乐创作私人有限公司出版发行的“乐诵老子道德经”,首次以音乐的形式将“道德经”面世,深受道内外好评。武汉音乐学院史新民教授采用道乐素材,运用民间音乐支声变奏手法,以钟、磬模仿道乐打击法器节奏而创作的《大五声佛》,曲调古朴典雅,具有浓郁的宗教殿堂气息。而另一首作品《三茅赞》^①,其空灵、洪亮的乐声混响于殿堂之内和山林之间,使人感受到一种美好的宗教艺术享受。



图 54 (茅山“三茅赞”CD)

特别值得关注的是,2005年5月24日至29日,全国人大常委、民进中央副主席、著名词曲作家王立平,中国音协副主席、著名作曲家赵季平,著名作曲家黄准、刘为光、李海鹰,著名电影导演艺术家李前宽、著名

^① 湖南文化音像出版社出版。

作曲家赵麟、王晓峰等 20 多位当代中国著名音乐家云集武当山,参加“中国武当山道教音乐研讨会暨中国电影音乐学会 2006 年工作会议”,并应邀为武当山创作音乐。音乐专家们通过对“太和玄音”的亲身感受,对武当道乐产生了浓厚兴趣与创作热情。正如著名词曲作家王立平所言:武当道教音乐作为民族音乐的重要组成部分,确实有它自身的特殊价值,在很大的程度上保留着古代音乐的某些宝贵因素,从这个意义上以它为载体,对研究我国古代音乐是非常有意义和有价值的^①。同时,武当道教音乐拓宽了民族音乐学科,弘扬了民族优秀传统文化,十分宝贵。

本次以武当道乐为素材,是一次词曲作家服务社会大众,回馈社会关怀的创作活动。著名作曲家赵季平也表示:武当山是天下名山,自然风光旖旎,文化底蕴深厚,此次组织众多词曲作家深入武当山,既是一次重要的采风活动,也是一次重要的创作活动,特别是观看了武当道教音乐,我感觉武当道教音乐,既有南北融合,北方细腻的一面,又显出南方的豪迈,尤其在调式上十分丰富。我们将通过采风,吸纳名山大川的灵气和武当道乐的精华,运用现代音乐表现手法,为武当山创作出优秀作品,为唱响武当仙山作出我们应有的贡献^②。



图 55 (我国当代著名音乐艺术家参与武当道乐创作活动)

① 袁正洪:《中国著名电影作曲家盛赞武当道教音乐独具神韵》,中新社湖北新闻网十堰频道 5 月 29 日讯。

② 袁正洪:《中国著名电影作曲家盛赞武当道教音乐独具神韵》,中新社湖北新闻网十堰频道 5 月 29 日讯。

在专业音乐工作者对道乐予以重视和开发的同时,随着道内的宗教艺术实践活动的逐渐频繁,一大批年轻道士在道教科仪音乐的舞台上崭露头角,有的甚至脱颖而出成为各宫观道院斋醮科仪音乐活动的中坚力量。如在中国道教协会及各艺术院校和专业团体的支持与帮助下,组建了“北京白云观道教经乐团”、“山西恒山道乐团”、“辽宁千山无量观道乐团”、“上海白云观道乐团”、“上海城隍庙道乐团”、“湖北武当山道教武术音乐团”、“苏州玄妙观道乐团”、“江苏茅山道乐团”、“江西龙虎山道乐团”等一大批道教乐团也活跃在全国各地,有的还到英国、加拿大、新加坡、香港、台湾等国家和地区进行道教文化交流,为道教音乐的传承、传播作出了积极的贡献。他们在继承传统道乐的基础上,创作了一批新道曲,如江苏茅山道乐团创作了《龙池听沧桑》、《喜客泉》、《茅山道缘》、《松风日夜》、《仙人洞》等 16 首新道曲,武汉长春观创作有《黄冠朝元仪》等科仪音乐。这些由道内创作的新道曲用于科范仪式与展演活动之中,受到道内外的首肯与好评。

自 2001 年起,为进一步弘扬道教音乐文化,交流和切磋道教音乐演奏技艺,推出新人新作,道教界每年均在不同国家、地区或国内各地举办一次“道教音乐汇演”,迄今已有七届。2001 年,由香港蓬瀛仙馆、香港中文大学宗教系、香港中文大学音乐系联合主办的“首届道教音乐汇演”在香港举行;2002 年,由台湾高雄市文化院、香港蓬瀛仙馆、台北指南宫、凤山镇南宫联合主办的“第二届道教音乐汇演”在台湾举行;2003 年,由中国道教协会和香港蓬瀛仙馆联合主办的“第三届道教音乐汇演”在北京举行;2004 年,由新加坡韭菜芭城隍庙和香港蓬瀛仙馆联合主办的“第四届道教音乐汇演”在新加坡举行;2005 年,由中国道教协会和广东省道教协会联合主办的“第五届道教音乐汇演”在广州举行;2006 年,由中国道教协会主办的“第六届道教音乐汇演”在成都举行;2007 年,由中国道教协会和香港道教协会联合举办的“第七届道教音乐汇演”在香港举行。笔者曾应邀出席了其中几届道教音乐汇演活动,现将历届道教音乐汇演基本情况列表如下^①:

^① 参见道教文化资料库, <http://www.taoism.org.hk>。

表 13 “七届道教音乐汇演”基本情况表

届次	时间	地点	主办单位	参与团体	主要演出部分曲目	备注
第一届	2001 年	香港	香港蓬瀛仙馆、香港中文大学宗教系、香港中文大学音乐系联合主办	北京白云观道教经乐团、河北道教协会经乐团、台湾高雄文化院国乐团、新加坡韭菜芭城隍庙经乐团、香港新界北区文艺协会舞蹈团和蓬瀛仙馆香港道教乐团	《乐诵道德经》等	分别在香港理工大学和香港中文大学举行
第二届	2002 年	台湾	台湾高雄市文化院、香港蓬瀛仙馆、台北指南宫、凤山镇南宫联合主办	北京白云观道教经乐团、新加坡韭菜芭城隍庙经乐团、蓬瀛仙馆香港道教乐团、台湾高雄文化院国乐团和台北指南宫道乐团	《悲叹韵》、《霓裳曲》、《单调挂》、《晚皈依》、《感恩歌》	
第三届	2003 年	北京	中国道教协会和香港蓬瀛仙馆联合主办	新加坡韭菜芭城隍庙经乐团、台湾高雄文化院国乐团、新加坡大士泊公《道德经》唱诵团、香港道乐团、北京白云观道教经乐团、苏州玄妙观道乐团、江苏茅山道院道乐团和山西绵山道乐团	《道德经》、《五供养》、《步虚韵》、《三炷香》、《茅山卫灵咒》、《澄清韵》、《将军令》	在北京民族文化宫举行

续表

届次	时间	地点	主办单位	参与团体	主要演出部分曲目	备注
第四届	2004 年	新加坡	新加坡韭菜芭城隍庙和香港蓬瀛仙馆联合主办	江西龙虎山天师府经乐团、江苏茅山道院道乐团、香港道乐团、澳门道教协会道乐团、台湾高雄文化院国乐团、台湾南投玉皇宫道乐团、新加坡道乐团、新加坡大士泊公《道德经》合唱团	《乐诵道德经》、《茅山卫灵咒》、《万神朝礼》	在新加坡嘉龙剧院举行
第五届	2005 年	广州	中国道教协会和广东省道教协会联合主办	广东省道乐团、上海道乐团、江西龙虎山天师府经乐团、武当山道教武术音乐团、成都青羊宫道乐团、新加坡道乐团、台湾高雄文化院国乐团、台湾南投玉皇宫国乐团、香港道乐团和香港至和道教中乐团	《玉芙蓉》、《曲牌联缀》	广州星海音乐厅
第六届	2006 年	成都	中国道教协会	新加坡道乐团、高雄文化院国乐团、香港道乐团、武当山道教武术音乐团、青城山仙乐团、成都青羊宫道乐团等	《步云诵》、《玉皇宝诰》、《祝香赞》、《祈福》、《武当仙乐神功》、《道风遗韵》、《二泉映月》	本次汇演作为“第二届中国(成都)道教文化节”活动内容之一
第七届	2007 年	香港	中国道教协会和香港道教协会联合主办	香港道教联合会道经乐团、新加坡道乐团、澳门道乐团、江苏茅山道院道乐团、青城山仙乐团、上海城隍庙道乐团等	《乐诵道德经》等	



图 56 (第三届道教音乐汇演·北京 作者摄)

2005年6月1日,由马来西亚道教组织联合总会和中国道教协会主办的“马来西亚首届道教音乐晚会”,在马来西亚砂劳越州美里市民事中心举行。来自西安万寿八仙宫经乐团、武昌长春观经乐团和山西绵山大罗宫道乐团等国内道教经乐团与马来西亚沙劳越州美里市莲花山三清观等国外经乐团参加了汇演。以上几届道教音乐汇演和音乐晚会,均有音乐院校和专业团体加盟,已逐渐成为道教音乐生活中的一件盛事,这不仅为国内道教音乐文化建设与发展提供了一个交流平台,还进一步促进了国内道教界和学术界同境外、海外道教界和学术界在道教音乐文化领域的相互交流与合作。

为增强道教音乐艺术的演绎效果和展示宫观道教文化特色,一些道教宫观在道乐的实践活动中,还大胆引进其他艺术表现形式,以此来增强道教文化的艺术魅力。如武当山道教协会将空灵玄幻的武当武术和清声玉磬的武当道乐联袂展示,反响强烈。而和鸣以乐的道教文化服饰表演,则是在道乐的金石玉磬声中,让人耳闻目睹和亲身体会道教文化艺术的博大精深。

从上可以看到,道教音乐展“神曲”之韵,既有历史的传统,也有现实的需要;既有道内的自我实践,也有道外学界和专业工作者的参与。具有悠久历史和丰富文化内涵的道教音乐,以自己独特的风韵和魅力,成为我们民族音乐灿烂文化中的一朵玄门奇葩。



图 57 (道教服饰表演 作者摄)

第二节 演“世道”之情

一、节日庆典

节庆文化是中华民族文化的重要组成部分。千百年来,不同的地域和民俗风情孕育了绚丽多彩的华夏节日文化。这些相沿成俗的传统节日已成为凝聚炎黄子孙、向世界展示民族文化特质的重要载体。在这些传统佳节中,不少节日的形成与人们的宗教信仰、民俗活动有着密不可分的联系。

道教是中华民族本土宗教,是中华文化的主干之一。道教文化在其历史发展的长河之中,对人们的意识、气质、审美情趣乃至性格都产生着极为深刻的影响。道教的一些节日,也往往与民间传统节日有着千丝万缕的联系。如宋张君房《云笈七签》载:

正月一日名天腊,五月五日名地腊,七月七日名道德腊。^①

这里清楚地表明道教与传统节日之间的紧密关系。道教的传统节日十分多样而丰富,一年之中,月月有节,像正月有“元旦”、“祭财神”(正月初二祭“正一玄坛大元帅”赵公明)、“顺星”(正月初八道门祭星大典)、

^① 张君房:《云笈七签》卷三十七。

“八仙节”(正月初八洞神仙)、“天诞”(正月初九玉皇大帝圣诞)、“元宵节”(正月十五上元节)、“燕九”(正月十九白云观祭长春真人丘处机)等。除此以外,各地区尚有一些特有的风情习俗,其中也有不少与道教文化息息相关的岁时节令。这众多的传统节日,构成了中华优秀传统文化多姿多彩的节庆文化。这些节日实际上是节日、民俗活动、文艺娱乐、经贸活动等于一体的复合体,在广大民众尤其是基层群众的生活中产生了深刻的影响。现将道教常见节日列举如下表^①:

表 14 道教主要节日一览表

内容 月份	节日名称	别 称	时 间	备 注
正月	元旦	新年	正月朔日	
	祭财神		正月初二	道教奉“正一玄坛大元帅” 赵公明为财神
	顺星	星灯	正月初八	道门祭星大典
	八仙节		正月初八	八洞神仙:汉钟离(钟离权)、 吕洞宾、李铁拐、张果老、曹国舅、 蓝采和、韩湘子、何仙姑
	天诞	玉皇大帝 圣诞	正月初九	
	元宵节	上元节	正月十五	道教以正月十五为上元
	燕九	筵九 烟九	正月十九	与白云观所奉长春真 人丘处机有关
二月	惜字会			道教祭“文昌梓潼帝君”
	道诞	太上老君 圣诞	农历 二月十五	
	社日			道教祭祀地神日
三月	清明节			道教奉介子推为神
	三巡会	城隍神出巡		
四月	朝东岳庙		农历 三月二十八	
	碧霞元君诞	天仙庙会		

^① 参见李养正主编《道教手册》第 562 页,(郑州)中州古籍出版社,1993 年。

续表

内容 月份	节日名称	别 称	时 间	备 注
五月	端午节	端午节 重午节	农历 五月初五	道教奉屈原为神
	关圣庙会		农历 五月十三	道教奉关公为神
六月	接太阳节		农历 六月十八	道教奉太阳为神
	关圣帝君 诞辰		农历 六月二十四	道教奉关公为神
七月	祀星	七星斗坛	农历七月 朔至七夕	
	中元节	鬼节 七月半	农历 七月十五	中元指中元地官诞辰
八月	中秋节		农历 八月十五	
九月	重阳节		农历 九月初九	
十月	下元节		农历 十月十五	道教所奉水官之诞辰
十一月	冬至			道教所奉元始天尊之诞辰
十二月	祀灶		农历十二月 二十三	

在以上众多的道教的传统节日中,道教音乐是不可缺少的重要内容,它作为岁时节令和风土习俗中的主要艺术形式之一。在民众生活中的重要作用及影响,自古以来就有经典载述。如《白虎通德论·礼乐》孝经云:

安上治民,莫善于礼,移风易俗,莫善于乐。

所以,“道教与岁时风俗的这种联系,一方面,表现了她不断吸取民间风俗的营养以丰富和充实自己,并在世态人情发生变化的情况下,及时调整自己。另一方面,又表现了她对民间文化的渗透力,和对时令习俗的指导作用,这么一来,也使得道教的若干因素,通过年年岁岁的民

俗活动,一代一代地流传下来,成为我们民族传统的一部分”^①。而从一定意义上讲,道教音乐则促进了民俗节日的沿袭与发展,丰富了节庆活动的形式与内容。广大民众所喜闻乐见的节庆活动也有意和无意受到道教文化的影响或熏陶。这些传统的道教文化节日,如今已成为人们日常生活中的重要内容。

二、民俗风情

除以上一些主要道教传统节日外,不少地区尚有一些特有的风情习俗,其中也多与道教文化息息相关,最终建构成为中华传统文化中多姿多彩的节庆文化。

节庆活动是现实社会中不可忽略或缺的内容。而节庆文化对丰富社会生活具有不可低估的作用。随着道教传统节日活动的展开,道教音乐也与民间风俗和岁时节令紧密相连。而道教信仰流行于不同的地区,会促使富于地方特色的民间文艺活动及风土人情得以相应地发展。从今天仍活跃于各地的道教节日与传统庙会看,乐班的活动尤为频繁,人们以乐代言,演乐宣志,以表达其心声,抒发其情志。以下,仅以北京白云观“燕九节”、上海城隍庙“三巡会”、山东泰山“香会”、河南嵩山“庙会”和四川青城山“花会”、湖南衡山南岳“香市”和“庙会”为例^②,即可看出道乐在节庆文化中的独特作用。

北京白云观“燕九节”:此节日源于真人丘长春。明沈榜《宛署杂记》云:

卓城门外有白云观,相传金道人邱长春修炼之所,正月十九,飞身。士女往观,详人物下。自是岁以为常,是日天下伎巧毕集,走马射箭,观者应接不暇。

北京白云观“燕九节”由于历史的原因和深厚的文化积淀,逐渐形成了

^① 刘仲宇:《道教与岁时风俗(上)》,《上海道教》,1994年第2期。

^② 参引朱越利主编《中国道教宫观文化》,宗教文化出版社,1996年;甘绍成主编《青城山道教音乐研究》,(台北)台湾新文丰出版公司,2000年;曹晋、谭合林、旷顺年著《南岳导游》,海南出版社,1995年。

京城百姓所必来的庙会和京城盛事。在历史的长河中,“燕九节”随着时局时兴时衰,但在民间影响深远。如1987年春节,北京白云观首次举办民俗迎春会,恢复了以往的传统庙会。庙会期间,人山人海,各类民俗活动异彩纷呈,而看歌舞,听曲艺,演仪道乐则必不可少,盛况不逊当年。

上海城隍庙“三巡会”:系指城隍出巡之香会。上海城隍庙每年举行三次出巡,分别于清明节、中元节(七月十五)、十月朝(十月初一)这三个日期……在城隍出巡途中,全城居民手持信香立于道旁,或者随队而行。众人念“太乙救苦天尊”,祈求城隍减免亡灵罪过,乐队吹奏优美动听的道教音乐。

山东泰山“香会”:泰山自古以来被誉为五岳之冠。朝山进香和庙会活动经久不衰。每年农历三至四月香会期,成千上万信众登临岱顶朝拜泰山娘娘。众香客亦是吹拉弹唱,其中不乏一些道教经韵和曲牌。

河南嵩山“庙会”:嵩山被誉为中岳,其庙会历史久远。相传每年三月和十月初五至十五的香期,香客均须礼拜嵩山进行敬神和祭祖活动。因此,庙会期间善男信女接踵而至,傍晚时分,人们往往会聚集于庙内烧香祈祷,并手持木鱼、铜铃,齐声诵咏经文。

四川青城山“花会”：“花会”是四川成都青羊宫和二仙庵曾举行的道教节日活动。它客观上促进了道乐与地方民间音乐的交流。每年老君诞辰,均要举行“花会”活动。活动期间,除进行正常的宗教活动外,香客信众也同时可以观赏到川剧、竹琴、清音、花灯和相声等表演。道教积极利用民间音乐为道所用以宣教布道,也使道教音乐从中得到了发展。

湖南衡山南岳“香市”和“庙会”:南岳衡山香市周期较长,早在每年农历三月,中南周边各省即有香客开始朝拜南岳,而香期高潮却在农历八月。每临香期时节,南岳山下一派繁荣景象。各类民俗活动令人眼花缭乱,而香市又是民间音乐和道乐相互融合的舞台。

道教音乐除参与各地民俗活动和岁时节令的节庆活动外,每逢道教自身重大庆典仪式和节日祭祀,道教音乐仍起到渲染节日气氛、丰富

活动内容之功效。如笔者 2004 年 10 月应陕西省道教协会和西安明圣宫邀请,赴西安明圣宫参加“明圣宫开光大典”,耳闻目睹了整个仪式过程。组委会在活动期间,于 2004 年 10 月 31 日晚在西安市南门瓮城举行了独具特色的“道家仙乐晚会”,晚会规模宏大,盛况空前。其晚会流程如下:

表 15 西安明圣宫开光大典——“道家仙乐晚会”

时间:2004 年 10 月 31 日

地点:西安市南门瓮城

时 间	晚会流程
19:20	车队抵达南门广场入口,在御道口下车
19:30	由迎宾宫女引领全体来宾至吊桥前小广场排列两队
19:30—19:33	中国道教协会任法融会长致欢迎辞
19:33	<p>入城仪式正式开始。</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 礼仪官在仕女和号手的陪同下出场致辞。 2. 辞毕,战鼓擂响,4 名号手手举长吹奏三巡。 3. 迎宾礼仪表演,仪仗武士在仪仗曲中手持仪杖列队出迎。 4. 挑灯仕女和各国使臣依次出迎分列两侧。 5. 舞蹈仕女手举鲜花、礼果表演欢快的迎宾舞。 6. 乐舞完毕后,礼仪官、使臣齐呼:“恭请道长入城。” 7. 由掌灯仕女引导宾客缓步入城。 8. 通过吊桥前,由文臣向宾客发放通关文牒(礼仪女官作环行背景)。 9. 通过月城两侧走廊,进入瓮城,参加晚宴。 <p>(以上 25 分钟)</p>
19:58—20:10	来宾至瓮城就座。
20:10—20:14	开城舞蹈——《迎宾舞》。
20:14—20:17	主持人出场,介绍嘉宾。
20:18—20:22	由明圣宫住持刘世天道长致辞。
20:22—20:27	江苏茅山道院道乐团演奏道家仙乐——《迎仙客》。
20:27—20:32	咏诵《道德经》第一章、第八章(配背景音乐古琴曲——《高山流水》)。
20:32—20:36	武当太极拳表演。

续表

时 间	晚会流程
20:36—20:42	武当山道教武术音乐团表演道家仙乐——《白鹤飞》。
20:42—20:46	舞蹈——《步虚声》。
20:46—21:00	省市领导与台湾来宾互赠礼品并讲话。
21:00—21:06	西安城隍庙鼓乐社演奏西安鼓乐——《满园春》。
21:06—21:11	华山剑法表演。
21:11—21:16	书画名家为明圣宫开光大典献画。 (作者:王西京、贾平凹 授画:刘世天)
21:16—21:21	舞蹈——《天女散花》。
21:21—21:26	西安明圣宫经乐团表演道家仙乐——《仙家乐》。
21:26—21:38	大型模特秀:天道神韵。
21:38—21:50	道教大师任法融、张继禹、张桎、颜武雄代表两岸道教界登台祈福,祈祷国泰民安、风调雨顺,世界和平。
21:50	晚会结束,功德圆满,来宾返回宾馆。



图 58 (中国道教协会任法融会长主持入城仪式 作者摄)

从以上各地道教节日活动可以看出,在节庆活动中,道教音乐对信众来说,能够满足自身虔诚祈求的心愿;对绝大多数的观众而言,也能够被悠扬的乐声所吸引;而以一个欣赏者的身份参与民俗或庙会活动,

并能从中得到娱乐与消遣。真可谓是“内行看门道,外行看热闹”。道教节庆活动中的音乐活动,也多由道士和乐手承担,大多观众和游人不参加音乐活动。所以周围的群众“看道场”和“观庙会”犹如观戏一样。在这种特定氛围中,人们自然可以得到一定的艺术享受,宗教信仰的演法活动与民众的艺术欣赏活动得以有机地统一。

我们还看到,在这些富有深厚传统文化底蕴与绚丽多彩的时令节日里,道众不仅为人们演乐助兴,以增添节日的欢乐气氛,而且还举办各种吉祥道场,颂祝国家繁荣昌盛,人民生活幸福安康,这也是道教在与时俱进的新的历史时期中,对道教音乐功能的移位与延伸的一种体现。

第三节 弘“德教”之本

党的十六届六中全会的《中共中央关于构建和谐社会若干重大问题的决定》(以下简称《决定》)指出:“社会主义和谐社会是充满活力的社会,也是团结和和睦的社会。必须最大限度地激发社会活力,促进党政关系、民族关系、宗教关系、阶层关系、海外同胞关系的和谐,巩固全国各族人民大团结,巩固海内外中华儿女大团结。”它具有重大的理论和实践意义,是我国改革开放和现代化建设的科学总结,是贯彻落实科学发展观的战略举措。

《决定》还指出:“全面贯彻落实党的宗教信仰政策,依法管理宗教事务,坚持独立自主的原则,积极引导宗教与社会主义社会相适应,加强信教群众与不信教群众的团结,发挥宗教在促进和谐方面的积极作用。”在当前全面构建社会主义和谐社会的进程中,宗教和谐也是社会和谐的重要方面。在构建社会和谐中宗教也可以发挥自己的积极作用。因为“我国宗教的教义中都包含着有益构建和谐社会丰富的思想资源,宗教界为构建社会主义和谐社会服务,一项重要的任务,就是要挖掘和弘扬宗教教义中的这些有益内容,使之在现实社会中发挥积极作用。道教是我国土生土长的宗教,在一千八百多年的历史中,道教以鲜明的民族性和巨大的包容性,对我国的社会历史、政治经济、哲学科学、伦理道德、文化艺术、民俗、民风、民族性格和心理素质等各个方面,

产生了广泛而深刻的影响。道教以‘尊道贵德’为核心,特别强调人与人之间的和谐及人与自然的和谐,如济世利人的社会责任感,慈爱和同的处世方式,顺应自然的行为原则,崇俭抑奢的生活信条,清静恬淡的精神境界,性命双修的养生思想,天人和谐的生态智慧等”^①。如今,道教思想文化精髓对我们所生存的自然环境和社会环境具有深刻的现实指导作用。而作为道教文化重要组成部分的道教音乐文化,对我们改善和优化自然、人文和社会环境也有着积极的现实意义。

一、归真返璞

道教音乐之所以能弘“德教”之本,是因为这种融融合合的自然之章,以其特有的文化艺术形态和表现方式,对协调人与生态之间的关系产生着一定的积极作用。生态是当今人类赖以生存的自然环境状态。“天人合一”是道教生态伦理思想的出发点,其强调人与自然和谐相处,主张“归真返璞”和“知足常乐”。这有利于我们对自身生存环境的保护和关注,也是道教顺应自然思想在当今社会生活中具体体现。时下,休闲旅游已蔚为时尚,旅游活动已逐渐成为一种社会潮流。都市观光、科普考察、名山探险、生态休闲等名目繁多而又特色鲜明的旅游文化活动,为众多的旅游者提供了形式多样的消费选择。一些向往大都市生活的游人,他们希望在闲暇之余感受现代文明,享受物质生活所带来的舒适与快乐,而更多的游人则把目光投向了名山大川,他们期盼能纵情山水、回归自然,以求得到精神生活的慰藉和愉悦。这样一来,也就为道教音乐活动融入生态系统建立起相互的关联。尽管广大民众旅游的主要目的是欣赏自然风光和人文景观,以陶冶性情、愉悦身心。而从古代遗留下来的人文景观中,不少是宗教文化遗产。如今随着时代的变迁,昔日的洞天福地不仅是道者弘道利生、修炼栖息之处所,同时也成为广大游客观光旅游和休闲之胜地。

道教在我国流布广阔,古往今来留下了众多的名胜和古迹,犹如一

^① 刘延东:《加强自身建设,树立道教良好形象,努力为构建社会主义和谐社会作贡献》,《中国宗教》,2005年第7期。

颗颗璀璨的明珠镶嵌在中华大地之上。它不仅有“三十六小洞天”和“七十二福地”，还有遍布全国各地的名山宫观。如今，当人们揽胜于名山大川时，亦可聆听那宫观道院的琳琅振响与清远道亮的吟诵之声。旅游文化事业的兴盛，使大自然鬼斧神工的风光名胜被赋予文化内涵，诸如“功德碑”、“八卦阵”、“转运殿”、“长寿石”、“生命泉”、“吉祥树”等强烈地吸引着广大游客。与宗教文化相结合的旅游文化活动，已成为了当下旅游文化视野中的一种活跃的文化现象。

道教音乐是表达宗教信仰、宣传教理、教义的艺术手段，也是奉道者修身养性和宣教布道的重要行为方式，其音乐思想反映了清远淡雅、朴实自然的情趣。老子提倡朴实自然、纯正典雅的“大音”和“希声”，强调奉道者体性悟道应吟诵融合自然之华章。庄子的“体道”主要表现在其“逍遥游”中，他强调的是个体精神的畅游，推崇的是自然之美，注重的是“心斋”、“坐忘”和“物化”。所以，道教音乐蕴涵着深奥的宗教哲理，反映着从道者特有的审美情趣，体现出一种纯朴、飘逸的自然风韵，给游客以清远淡雅和超凡脱俗的神圣意味。

绿水青山的洞天福地，融摄着天地之灵秀。白云深处的宫观道院，厚载着岁月之年轮。道教随着社会的发展而适应更新，这既是历史的必然，也是道教活动得以延续的必由之路。旅游事业的发展，不仅加快了道教的世俗化进程，同时也有助于道教音乐文化的传播与发展，对弘扬我们民族的优秀传统音乐文化有着积极的现实意义。而“逍遥游”中的“天籁”之声，不仅丰富着旅游文化内涵，同时也为旅游文化事业的兴盛注入了生机与活力，道乐与生态的和谐共融也由此备受世人瞩目。

二、祥和安定

道教音乐之所以能弘“德教”之本，是因为它在全面构建社会主义和谐社会的进程中有着特有的现实意义。“何谓和谐，最一般地说，和谐是事物之间的一种有序协调的秩序。和谐首先是一种秩序，就是说，是事物一种共存的状态，是事物相互影响、相互作用的方式。其次是一种有序状态，就是说，是事物各安其位、各守本分、各司其职的良序，而不是事物的错位、越位、混乱的无序或恶序。最后是一种协调状态，就

是说事物之间不敌对、不争斗,相反,彼此之间配合默契,成彼之美。”^①这种和谐内涵就包含在道教清静自然、国安民丰、欣乐太平等教义中,也与道教的圆融人心、稳定社会、护国利民等思想相一致。

道教教理、教义中蕴涵着诸多有益于构建和谐社会的文化资源。道教要与社会主义相适应,为构建和谐社会服务,就必须发掘和弘扬教义、教理中一些有益的文化内涵,使之在现实社会中发挥积极的作用。“和谐哲学”内涵丰富,政治和谐、社会和谐、经济和谐、文化和谐、自然和谐、家庭和谐等无所不包。其中人和、和睦、和谐、和以处众、和衷共济、内外和顺、家和万事兴等是道教所推崇的精神,而“道法自然、重生贵和”是道教的核心教义。这些思想对于人与人、人与自然的相互尊重、和睦相处,对于建设和谐社会都会产生积极的作用,而作为道教活动中不可缺少的科仪音乐,更可以在构建和谐社会中发挥直接的有益作用。

在道家、道教思想文化中,许多经典著作中论及到通则和谐、和则通道的思想理念。如《道教义枢·三宝义》中云:

一者道宝,二者太上经宝,三者大法师宝。道以通达为义,谓能自通通地,又能令凡达理,通物至乐。

《答向子期难养生论》中又云:

有主于中,以内乐外,虽无钟鼓,乐已具矣。^②

“和”是道家、道教音乐美学的基本思想,道教音乐中的这种“和”的音乐思想,具体体现在三个方面,即人与自然的和谐,人与人之间的和谐,人与社会的和谐。正因为如此,道教音乐才为人们所接受,并不断地在发展中强化“和”的内容,增强“和”的功能,因而积累了丰富的“和”的思想内容并应用于道教实践活动之中。

道教主张人道合乎天道,主张人与自然的统一,主张主观与客观的统一,把人与自然的和谐视为人生的最高境界。道教的这种审美观念,在各地的宫观诵经中,便体现出空灵、淡雅、含蓄、深沉的“自然”特性。宫观道院的“朝暮课诵”所用之韵腔,凝聚着道教音乐古朴、典雅、恬静、

^① 江畅:《幸福与和谐》第5页,人民出版社,2005年。

^② 《答向子期难养生论》,《全三国文》卷四十八。

缥缈之自然风韵。这类韵雅以歌唱性的咏唱为多,它具有音韵悠扬,抒情表意的特点,加上法器的间奏,独具一番克谐雅韵之情趣。道教音乐不仅可以调节个人的身心,还可以影响到天地、社会,如《太平经》卷一百三十所云:

得乐天地法者,天地为之和;得乐人法者,人为其快喜;得乐治法者,治为其平安。

《太平经》中的这一记述旨在说明道教要用音乐影响天地,用音乐来陶冶人的情操,用音乐来止戒斗断奸邪,兴道德,制逆恶。

上述音乐思想在道教科仪音乐中都有体现。道教的各种斋醮科仪包括自我修持、祭祖祀神、祈福谢恩、祛病延寿、祈情祷雨、解厄攘灾、祝寿庆贺等,都蕴涵着丰富的和谐因素,而配合斋醮使用的科仪音乐,更是起着烘托宗教气氛、渲染法事情节的作用,而成为创造和谐气氛不可或缺的部分。像修持法事的“朝暮课诵”的念诵,就是要求通过自我修持,领悟玄妙之“道性”和积累清虚之“功德”,修持者通过上殿拜忏、诵念经文而求得“荡秽寡欲”的清虚境界。在咏唱道教的音乐声中,修持者排除杂念而得到“澄清”,这就从客观上起到了净化心灵、修炼身心的目的,这也与创造和谐人际关系的思想是一致的。又如祈祷活动的《萨祖铁罐施食祭炼科仪》,更是慰藉生者的心灵,以教化后人。这与老子提出的“声音相和”、庄子提出的“中纯实而反乎情,乐也”的音乐思想是一致的,将“中和”的音乐美学思想融入斋醮科仪音乐程式之中,是“声音以平和为体”的美学观念之体现,其中包涵众多有益社会和谐的因素。

道教自创建以来,始终与国家、民族的政治、经济、文化紧密相连,从客观上讲,国家兴盛,道教也会得到发展。所以,道教的节庆活动都体现出对国家、对民族的祝祷。众多的庙会与演乐活动,营造出一种国家、社会和谐和祥和安定的气氛。在历史上,不少名山宫观为国修醮的活动十分频繁,以祈求国家的康泰。以茅山为例:贞观九年(626年),唐太宗敕文遣太史令薛稷、校书郎张道本、太子左内率长史桓法嗣等赴茅山,史载:“送香油镇彩,金龙玉避于观所,为国祈恩。”^①又如《旧唐

^① 江昊:《唐国师升真先生王法之真人立观碑》,《全唐文》卷九百二十三。

书·礼乐志》载：“玄宗御极多年，尚长生轻举之术，于大同殿立真仙之像，每中夜夙兴焚香顶礼。天下名山令道士、中官合炼醮祭，相继于路。”《茅山志》卷二十五又载：宋仁宗“天圣三年（1025年），茅山崇禧观开建上清黄坛，预取玉箓道场七昼夜，别设谢恩道场两昼夜”。元明以来，茅山斋醮亦多为皇命而举行“国家太平，人寿年丰”的国醮演仪活动。明嘉庆江永年《茅山志后编》“道秩考”，还载有国醮登坛演仪的茅山道士演奏的乐器及分工记录。

现今此种为封建帝王歌功颂德的“国醮”早已停止，但其形式却有新的变化，而在内容上则有新的含意。例如在茅山举办的金箓道场颂祝国泰民安、五谷丰登，历时七昼夜，而黄箓道场，则为“超度抗日战争中南京大屠杀死难同胞大法会”，时为三昼夜。这些大型斋醮法事活动，不仅有着丰富的经韵音乐，而且还有众多的器乐曲演奏。可见在道教的各种活动中，也有不少体现出对国家、对民族的祝祷，而众多的庙会 and 乐班的频繁活动，人们以乐代言，演乐宣教，表达各自的心愿。这些活动对营造和谐社会和维护国家安定团结有着积极的现实作用。

道教根植于华夏沃土，对中华文明产生着深远的影响。时至今日，道教文化仍对现实社会生活有着强大的渗透力。而作为道教文化重要组成部分的道教音乐，其与现实社会愈来愈多地发生着紧密的联系，它在构建当今和谐社会中发挥着独特的文化功能。笔者以为，当代道教在适应社会发展的过程中，也必须寻求新的生长点，只有这样才能与时俱进并与社会和谐相处。作为道教艺术表现形式的道教音乐，也要随着人们生活世界的变化，来调整新时期的致乐功能，并不断地丰富与创新，既要保留传统道教音乐的主体风格，也要有所前进。在革新中求生存，在生存中求发展，从而丰富道教音乐内涵，创新道教音乐形式，使传统与现实结合，形式与内容相适，为弘扬中华民族优秀传统文化作出新的贡献。

参 考 文 献

一、道教文化类

1. 寇谦之:《老君音诵诫经》,《道藏》,上海书店、天津古籍出版社、文物出版社,1988年。
2. 陆修静:《陆先生道门科略》,《道藏》本。
3. 《玉音法事》,《道藏》本。
4. 《三洞珠囊》,《道藏》本。
5. 《洞玄灵宝五感文》,《道藏》本。
6. 《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》,《道藏》本。
7. 朱法满:《要修科仪戒律钞》,《道藏》本。
8. 杜光庭:《太上黄箓斋仪》,《道藏》本。
9. 杜光庭:《金箓斋启坛仪》,《道藏》本。
10. 张若海:《玄坛刊误论》,《道藏》本。
11. 张君房:《云笈七签》,《道藏》本。
12. 陈景元:《元始无量度人上品妙经四注》,《道藏》本。
13. 吕太古、马道逸:《道门通教必用集》,《道藏》本。
14. 李志常:《长春真人西游记》,《道藏》本。
15. 李道谦:《甘水仙源录》,《道藏》本。
16. 秦志安:《金莲正宗记》,《道藏》本。
17. 《太上玄门早坛功课经》,《藏外道书》本,(成都)巴蜀书社,1994年。
18. 《太上玄门晚坛功课经》,《藏外道书》本。
19. 王祯:《青崖丛录》,上海涵芬楼,1920年影印本。
20. 叶梦珠:《阅世编》,上海通社,1936年排印本。
21. 王明:《太平经合校》,(北京)中华书局,1960年。

22. 陈国符:《道藏源流考》,(北京)中华书局,1963年。
23. 陈鼓应:《庄子今注今译》,(北京)中华书局,1983年。
24. 陈鼓应:《老子注译及评介》,(北京)中华书局,1984年。
25. 王明:《抱朴子内篇校释》,(北京)中华书局,1985年。
26. 葛兆光:《道教与中国文化》,上海人民出版社,1987年。
27. 任继愈主编:《中国道教史》,上海人民出版社,1990年。
28. 闵智亭:《道教仪范》,(北京)中国道教学院印,1990年。
29. 饶宗颐:《老子想尔注校证》,上海古籍出版社,1991年。
30. 詹石窗:《道教文学史》,上海文艺出版社,1992年。
31. 李养正主编:《道教手册》,(郑州)中州古籍出版社,1993年。
32. 李养正:《当代中国道教》,(北京)中国社会科学出版社,1993年。
33. 王光德、杨立志:《武当道教史略》,(北京)华文出版社,1993年。
34. 刘守华:《道教与民俗文学》,(北京)燕山出版社,1993年。
35. 中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》,(北京)华夏出版社,1994年。
36. 卿希泰主编:《中国道教史》,(成都)四川人民出版社,1996年。
37. 朱越利主编:《中国道教宫观文化》,(北京)宗教文化出版社,1996年。
38. 熊铁基、马良怀、刘韶军:《中国老学史》,(福州)福建人民出版社,1997年。
39. 李刚主编:《古今中外宗教概观》,(成都)巴蜀书社,1997年。
40. 张继禹主编:《道法自然与环境保护——兼论道教济世贵生思想》,(北京)华夏出版社,1998年。
41. 陈麟书、陈霞主编:《宗教学原理》,(北京)宗教文化出版社,1999年。
42. 张泽洪:《道教斋醮符咒仪式》,(成都)巴蜀书社,1999年。
43. 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》,(合肥)安徽文艺出版社,1999年。
44. 周高德:《道教文化与生活》,(北京)宗教文化出版社,1999年。
45. 闵智亭主编:《玄门日诵早晚功课经注》,(北京)宗教文化出版社,2000年。

46. 陈耀庭:《道教在海外》,(福州)福建人民出版社,2000年。
47. 张金涛主编:《中国龙虎山天师道》,(南昌)江西人民出版社,2000年。
48. 杨琳:《中国传统节日文化》,(北京)宗教文化出版社,2000年。
49. 闵智亭:《道教杂讲随笔》,(北京)京准字 2000—049。
50. 唐大潮:《中国道教简史》,(北京)宗教文化出版社,2001年。
51. 刘固盛:《宋元老学研究》,(成都)巴蜀书社,2001年。
52. 中国道教协会文化研究所、江苏省句容茅山道院编印:《二十一世纪中国道教展望——茅山中国道教文化研讨会会议论文集》,2001年。
53. 刘仲宇:《道教法术》,上海文化出版社,2002年。
54. 胡军:《哲学是什么》,北京大学出版社,2002年。
55. 许晓光:《旅游与宗教》,(成都)四川人民出版社,2002年。
56. 詹石窗:《道教文化十五讲》,北京大学出版社,2003年。
57. 陈耀庭:《道教礼仪》,(北京)宗教文化出版社,2003年。
58. 熊铁基、刘固盛主编:《道教文化十二讲》,(合肥)安徽教育出版社,2004年。
59. 宫哲兵主编:《当代道家与道教》,(武汉)湖北教育出版社,2005年。
60. 唐明邦:《论道崇真集》,(武汉)华中师范大学出版社,2006年。

二、音乐艺术类

(集成)

1. 刘洁:《道教音乐述略》,载刘恒之主编《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》,中国 ISBN 中心,1992年。
2. 邹群、唐文清:《道教音乐述略》,载李民雄主编《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》,(北京)人民音乐出版社,1992年。
3. 史新民:《道教音乐述略》,载史新民主编《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》,中国 ISBN 中心,1994年。
4. 詹仁中:《道教音乐述略》,载张凤良主编《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》,中国 ISBN 中心,1994年。

5. 马骧:《道教音乐述略》,载马骧主编《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》,中国 ISBN 中心,1994 年。
6. 刘同生:《道教音乐述略》,载刘同生《中国民族民间器乐曲集成·宁夏卷》,中国 ISBN 中心,1995 年。
7. 乔永君、杨久盛:《道教音乐述略》,载丁鸣主编《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》,中国 ISBN 中心,1996 年。
8. 李宪光:《道教音乐述略》,载孙渊主编《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》,中国 ISBN 中心,1996 年。
9. 郝毅、郑立明:《道教音乐述略》,载郝毅主编《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》,中国 ISBN 中心,1997 年。
10. 周斌:《道教音乐述略》,载李书印主编《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》,中国 ISBN 中心,1997 年。
11. 潘忠禄:《道教音乐述略》,载王杰主编《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》,中国 ISBN 中心,1997 年。
12. 谢建平:《道教音乐述略》,载杭文成主编《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》,中国 ISBN 中心,1998 年。
13. 甘绍成、董阳:《道教音乐述略》,载杜天文主编《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》,中国 ISBN 中心,1999 年。
14. 任得泽:《道教音乐述略》,载刘建昌主编《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》,中国 ISBN 中心,2000 年。
15. 王俊杰:《道教音乐述略》,载王世一主编《中国民族民间器乐曲集成·内蒙古卷》,中国 ISBN 中心,2001 年。
16. 王耀华:《道教音乐述略》,载吴凤章主编《中国民族民间器乐曲集成·福建卷》,中国 ISBN 中心,2001 年。
17. 张鸿懿:《道教音乐述略》,载卢肃主编《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》,中国 ISBN 中心,2003 年。

(专著)

1. 余尚清:《苏州的道教音乐》,中国舞蹈艺术研究会编:《苏州道教艺术集》,1957 年油印本。
2. 史新民主编:《中国武当山道教音乐》,(北京)中国文联出版公司,

- 1987年。
3. 谷城县文化馆编:《道教坛门音乐集成》,谷城县文化馆油印本,1988年。
 4. 曹本冶、毛继增、魏煌主编:《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》,(北京)人民音乐出版社,1991年。
 5. 曹本冶编:《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》,(北京)人民音乐出版社,1992年。
 6. 史新民主编:《全真正韵谱辑》,(北京)中国文联出版公司,1992年。
 7. 王纯五、甘绍成:《中国道教音乐》,(成都)西南交通大学出版社,1993年。
 8. 王忠人主编:《中国龙虎山天师道音乐》,(北京)中国文联出版公司,1993年。
 9. 蒲亨强:《道教与中国传统音乐》,(台北)文津出版社,1993年。
 10. 刘守华:《道教与民俗文学》,(北京)燕山出版社,1993年。
 11. 吕锤宽:《台湾的道教仪式与音乐》,(台北)学艺出版社,1994年。
 12. 周振锡、史新民等:《道教音乐》,(北京)燕山出版社,1994年。
 13. 曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘:《中国道教音乐史略》,(台北)台湾新文丰出版公司,1996年。
 14. 刘红:《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪为例展开的讨论》,(台北)台湾新文丰出版公司,1996年。
 15. 杨匡民、李幼平:《荆楚歌乐舞》,(武汉)湖北教育出版社,1997年。
 16. 南岳道教协会编:《湖南全真正韵谱》,内部印刷本,1997年。
 17. 田青:《中国宗教音乐》,(北京)人民音乐出版社,1998年。
 18. 王耀华:《世界民族音乐概论》,上海音乐出版社,1998年。
 19. 蒲亨强:《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》,(成都)巴蜀书社,2000年。
 20. 甘绍成主编:《青城山道教音乐》,(台北)台湾新文丰出版公司,2000年。
 21. 袁静芳主编:《中国艺术教育大系·音乐卷——中国传统音乐概论》,上海音乐出版社,2000年。

22. 胡军:《中国道教音乐简史》,(北京)华龄出版社,2000年。
23. 向思义、胡军主编:《中国茅山道教音乐》,(武汉)长江文艺出版社,2001年。
24. 胡军:《茅山道乐研究》,(北京)宗教文化出版社,2002年。
25. 傅利民:《斋醮科仪 天师神韵——龙虎山天师道科仪音乐研究》,(成都)巴蜀书社,2003年。
26. 史新民、卢国元、杨顺适、孙凡:《湖北民间器乐文化》,(北京)中国文联出版公司,2003年。
27. 曹本冶、刘红:《道乐论》,(北京)宗教文化出版社,2003年。
28. 王耀华、杜亚雄:《中国传统音乐概论》,(福州)福建教育出版社,2004年。
29. 詹石窗:《道教与戏剧》,(福建)厦门大学出版社,2004年。
30. 史新民:《20世纪中国音乐史论研究文献综录宗教音乐卷·道教音乐》,(北京)人民音乐出版社,2005年。
31. 孙凡:《全真正韵闵谱研究》,(北京)大众文艺出版社,2005年。

(论文)

1. 李养正:《〈太平经〉中的音乐理论》,《道协会刊》,1986年第17期。
2. 黄信阳:《全真早晚功课简介》,《道协会刊》,1986年第18期。
3. 陈大灿:《茅山道教音乐考》,《中国道教》,1987年第4期。
4. 杨顺适:《楚风遗声巫音调》,《中国音乐》,1989年第2期。
5. 曹本冶:《香港道教全真派仪式音乐初述》,《人民音乐》,1989年第8期。
6. 吴学源:《〈洞经音乐〉中国大百科全书·音乐舞蹈》,中国大百科全书出版社,1989年。
7. 罗炽:《道教醮仪颂偈祝咒探赜》,人民音乐编辑部:《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》,1989年。
8. 张鸿懿:《北京白云观的道教音乐》,《中国音乐》,1990年第4期。
9. 史新民:《全真、应付、火居——武当道乐析略》,《黄钟》,1990年第1期。
10. 周振锡:《〈斗姆宝诰〉试析——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原

则》，《黄钟》，1990年第1期。

11. 王忠人：《试论〈二泉映月〉的道乐特征》，《黄钟》，1990年第1期。
12. 毛继增：《敬神 娱人——试论道教科仪音乐的功能》，《音乐研究》，1991年第4期。
13. 史新民、周振锡：《中国武当山道教音乐》，《黄钟》（英文版），1991年第1期。
14. 杜汉华：《武当山道教音乐发隐》，《黄钟》，1991年第4期。
15. 王忠人、刘红：《〈全真正韵〉采录整理报告》，《黄钟》，1991年第4期。
16. 史新民：《太和仙乐得复鸣》，《民族音乐工作》，1998年增刊。
17. 蒲亨强：《阴柔清韵——道教音乐审美风格论》，《中央音乐学院学报》，1998年第1期。
18. 史新民：《巫音探源》，《黄钟》，2000年第1期。
19. 孙凡：《全真正韵的继承与发展》，《黄钟》，2002年第1期。
20. 蒲亨强：《道教音乐的内核、外缘及分层观》，《交响》，2003年第4期。
21. 胡军：《道教音乐与养身》，《中国宗教》，2003年第3期。
22. 周耘：《道乐渊源探析》，《黄钟》，2005年第4期。
23. 胡军：《明代的宫廷音乐与〈大明御制玄教乐章〉》，《宗教学研究》，2006年第1期。
24. 刘红：《当代道教音乐的回顾与展望（上）》，《中国道教》，2006年第6期。
25. 傅利民：《道教科仪音乐的宗教功能》，《中国音乐》，2007年第1期。

三、外文及译著类

1. [日]小柳司气太：《道教概说》，上海商务印书馆，1930年。
2. [日]窪德忠：《道教史》，上海译文出版社，1990年。
3. [日]大渊忍尔：《道教とそ经典》，东京创文社，1997年。
4. [日]泷本裕造：《日本音乐与中国音乐》，京都艺术大学，1998年。
5. [法]安娜·塞德尔：《西方道教研究史》，上海古籍出版社，2000年。

6. Grimes; Ronald L. 1982. *Beginnings in Ritual Studies*. Washington, D. C. : University Press of America.
7. Tsao Penyeh. 1989. *Taoist Ritual Music of the Yu-lan Pen-hui (Feeding the Hungry Ghost Festival) in a Hong Kong Taoist Temple*. Hong Kong: Hai Feng Publishing Co. , Ltd.
8. Ress, Helen. 2000. *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*. New York: Oxford University Press.

附录 道教音乐韵腔、曲牌选辑

乐诵老子道德经



仙道貴生歌

——为纪念老子诞辰而作

赵德义 胡军 词曲



真 武 赞

—— 武当山道歌

史新民 词曲

♩50 广穆 赞颂

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven lines of music. The first line begins with a tempo and mood marking '♩50 广穆 赞颂'. The lyrics are: 志(啊) 心(哪). The second line has lyrics: 皈(呀) 命(哪) 礼,(呀) 玄(哪). The third line has lyrics: 天(哪) 真(哪) 武(哇). The fourth line has the lyric: 大(呀). The fifth line has lyrics: 帝(呀) 君。(请当请当请). The sixth line has lyrics: 志(啊) (啊) (啊) 皈(呀). The seventh line has lyrics: (啊) 心(哪). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Dynamics markings 'p' (piano) are present above the sixth and seventh lines.

志(啊) 心(哪)

皈(呀) 命(哪) 礼,(呀) 玄(哪)

天(哪) 真(哪) 武(哇)

大(呀)

帝(呀) 君。(请当请当请)

志(啊) (啊) (啊) 皈(呀)

(啊) 心(哪)

命(哪) 礼,(呀) (啊)

命(哪) 礼,(呀) 玄(哪) 天(哪)

真(哪) (啊)

(啊) 武(哇)

大(啊) 帝

大(啊) 帝(呀)

君. (请当请当请)

啊) 君. (请当请当请)

三 茅 颂

史新民 词曲

The musical score is written on four staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first measure and a '50' tempo marking. The second staff continues the melody with lyrics '九(哇) 天(哪) 司(呀) 命,(哪)'. The third staff continues with lyrics '三(哪) 茅 应(哪)'. The fourth staff concludes with lyrics '化 真(哪) 君。' and '(韵白) 三茅 应化 真 君。'. The score uses various musical notations including eighth notes, quarter notes, and fermatas.

哎 哎

50

九(哇) 天(哪) 司(呀) 命,(哪)

三(哪) 茅 应(哪)

化 真(哪) 君。 (韵白) 三茅 应化 真 君。

回 向 文

♩=100

何玉洪 曲

三茅忏一 卷功德力, (忏信 毕)
三茅忏一 卷功已周 圆, (回回 回恩)

解并了冤, 忏愿 文将 举法

起忏 罪洗 化愿 飞 (罪 化 飞), (消
尤 (洗 愿 尤), (延
(拜
(弟

灾) 增 福 慧。 咚 咚 咚 咚 咚
寿) 增 福 慧。 咚 咚 咚 咚 咚
子)

善功证无上道, 一切信礼, 三茅 应

化 天 尊, 不 可 思 议 功 德。

南 岳 行

憧憬地 向往地

任宗权 词曲

吾 欲 西 池 谒 王 母， 便 来
南 岳 拜 夫 人。 古 观 青 苔 不 计
秋， 何 处 觅 仙 踪。
忽 闻 空 中 有 真 声， 真 心
清 静 道 为 宗。 永 记 我 心 中。

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of five lines of music. The first line contains the lyrics '吾 欲 西 池 谒 王 母， 便 来'. The second line contains '南 岳 拜 夫 人。 古 观 青 苔 不 计'. The third line contains '秋， 何 处 觅 仙 踪.'. The fourth line contains '忽 闻 空 中 有 真 声， 真 心'. The fifth line contains '清 静 道 为 宗。 永 记 我 心 中.' and ends with a double bar line. There are first and second endings marked above the staff in the fifth line.

礼 赞

慢速 庄严 快速 欢快

蓝天 曲



献 酒

张振庭 记谱

此酒世间无 味胜, 醍醐
营厨瓣香 斋 妙用, 奇 哉

神仙由自抱琴天 沽, 漫酌一杯
珍饈百味自天 来, 奉献灶君

通大道, 醉往蓬 壶, 漫酌一杯
来纳受, 赐福 消 灾, 奉献灶君

通大道, 醉往蓬 壶。
来纳受, 赐福 消 灾。

净 秽 咒

江西龙虎山

♩=72

天 地 (呀) 自 (呀) 然 (呃)

秽 (呀) 气 (呀 呃) 秽 气

分 (呃) 散 (哪) 洞 (呃)

中 (哪) 洞 中 玄 (呃)

虚 (啊) 晃 (呃) 朗 (呃)



晃 朗 大 (呢) 元
自 (呢) 然
九 (呢) 天



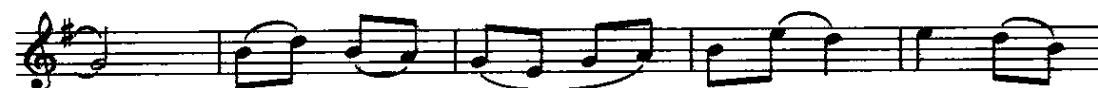
八 (呀) 方 (哪) 八 方 威 (呀)
灵 (呀) 宝 (哪) 灵 宝 符 (呀)
乾 (呀) 罗 (哪) 乾 罗 恒 (呀)



神 使 (呀)
命 普 (呀)
哪 洞 (呀)



我 (呀 呢) 使 我 常 (呢) 存 (哪)
告 (呀 呢) 普 告
罡 (呀 呢) 洞 罡



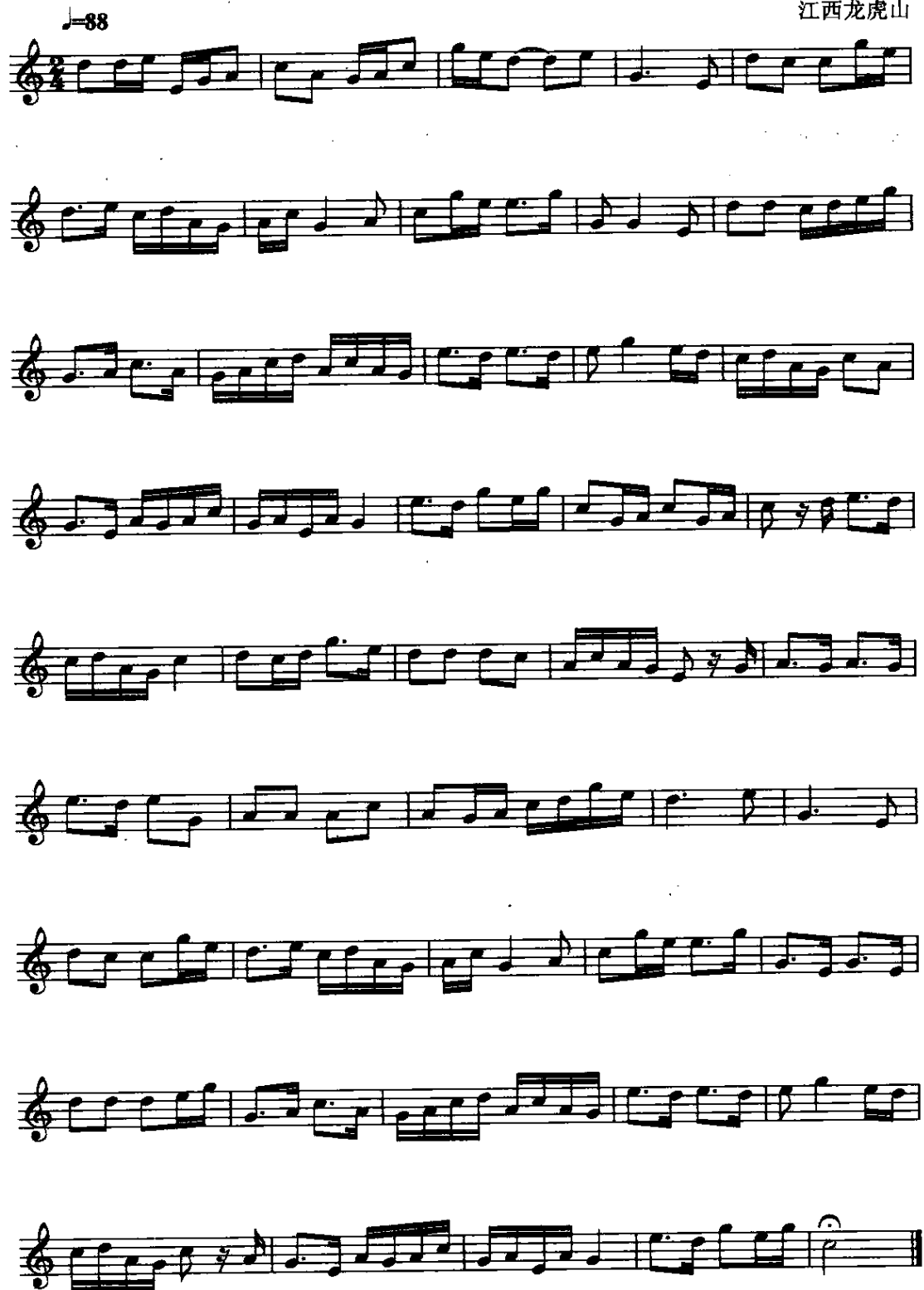
常 清 常 静 (呢) 常 清



(黄有胜传唱, 谱例引自王忠人主编《中国龙虎山天师道音乐》)

尺字大开门

江西龙虎山



(谱例引自王忠人主编《中国龙虎山天师道音乐》)

结 坛

♩=84

江苏苏州

韵腔

皈 依 正 道， 回 谢

木 鱼

各 一 一 一 各

同 鼓

屯 (光) | 当 当 屯 屯而 | 当屯 当 仑屯仑屯 仑屯 |

大小翁铙 汤 锣

库 库 | 齐 汤 库 汤 | 齐汤 一汤 库 汤 |

高 真 水 悉 庄 严，

一 各 一 各 一 各

当屯 屯 7一个 当屯 | 当浪当 一个当 当 屯而 | 仑屯 屯 7一个 当屯 |

齐汤 一汤 库 汤 | 齐汤 一汤 库 汤 | 齐汤 一汤 库 汤 |

福 留 醺 官， 愿 保 平

一 | 各 各 6 一 各 一

当浪当 一个当 当 屯而 | 当屯 当 而 6 而 仑屯仑屯 仑屯 仑一个 仑屯屯 |

齐汤 一汤 库 汤 | 齐 汤 库 汤 6 齐汤 一汤 库 汤 齐 汤 |

各 各 | 各 各 | 各 冬 冬 | 各 冬 冬 | 各 冬 冬 ||

仑屯仑屯 仑屯 | 一个 屯 | 屯 屯 屯 | 屯 屯 屯 | 屯 屯 屯 ||

库 齐 齐 库 | 库 齐 齐 | 库 齐 齐 | 库 齐 齐 | 库 齐 齐 ||

(陈大灿采录, 顾再欣、袁遥、周骏华记谱, 顾再欣译谱)

卫 灵 咒

江苏茅山道院

华 阳 境 (哎) (呀) 天,
 地 肺 (啊)
 名 (呃) (啊) 山, (哎) 三
 峰 (哎)
 (啊) 混 (哎) 合,
 万 (哪)
 古 (哎) (哎) 圣 (哪)
 (啊) 乡。
 稍快



气(哎) (啊)
三(哎) (啊)
恭(哎) (啊)

连(哪)
皇(哪)
伸(哪)



(哎) 巴(呀)
(哎) 太(呀)
(哎) 三(呀)

蜀,
初,
谒,



(哎) 境(呀)
(哎) 肇(呀)
(哎) 不(呀)

接(呀 啊)
启(呀 啊)
滞(呀 啊)

东灵幽

1.2.

(呀) 皇, (呃)
(呀) 场, (呃)
(呀) 灵,

(啊) 祥 群 (哎) 辉(呀)
(啊) (哎) 礼(呀)

(哎) 八(呀) (哎) 表,
(哎) 皈(呀) (哎) 仰,

(呀) 焕(哎) (哎)
(呀) 福(哎) (哎)

合 (呃)(哎) 神(啊)
庆 (呃)(哎) 諝(啊)

(哎) 光。
(哎) 諝。

3. V V V
倾心 顶祝, 白日 (呃) 翱 (啊) 翔。

(周念孝、徐兆明传唱)

华夏赞

江苏茅山道院

(啊) (哇) (啊) (哇) (啊)

(哇) (哇) (啊) (哎)

$\text{♩} = 69$

(哎) (呀)

当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — |

(哎) (啊) (哇)

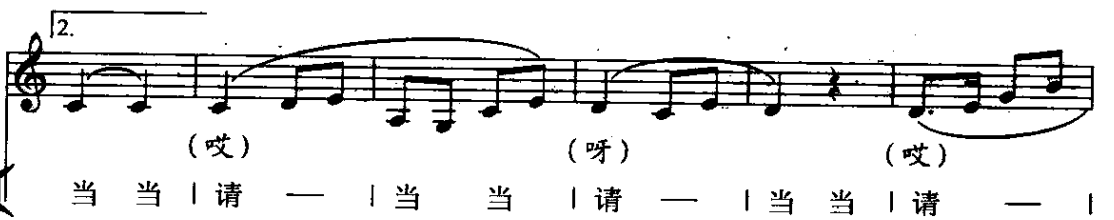
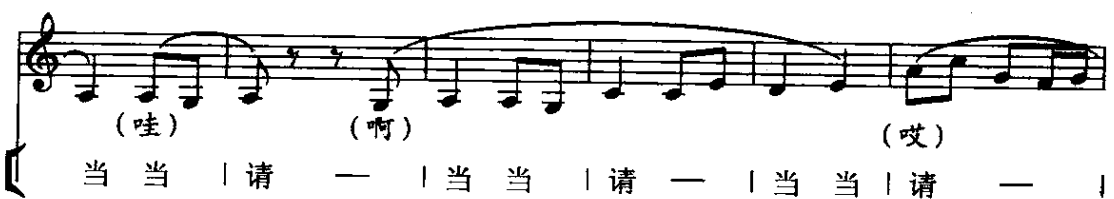
当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — |

(哎) (呀) (哇) (哎)

当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — |

(啊) (哇) (哎)

当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — |





(吴浩明传唱)

神 前 花

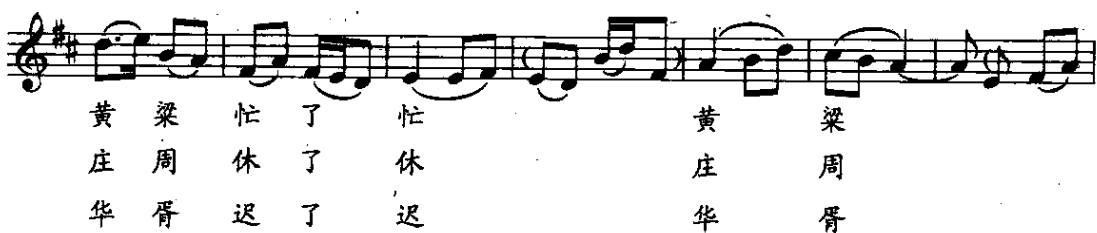
江苏茅山乾元观



三 奠 酒

稍慢

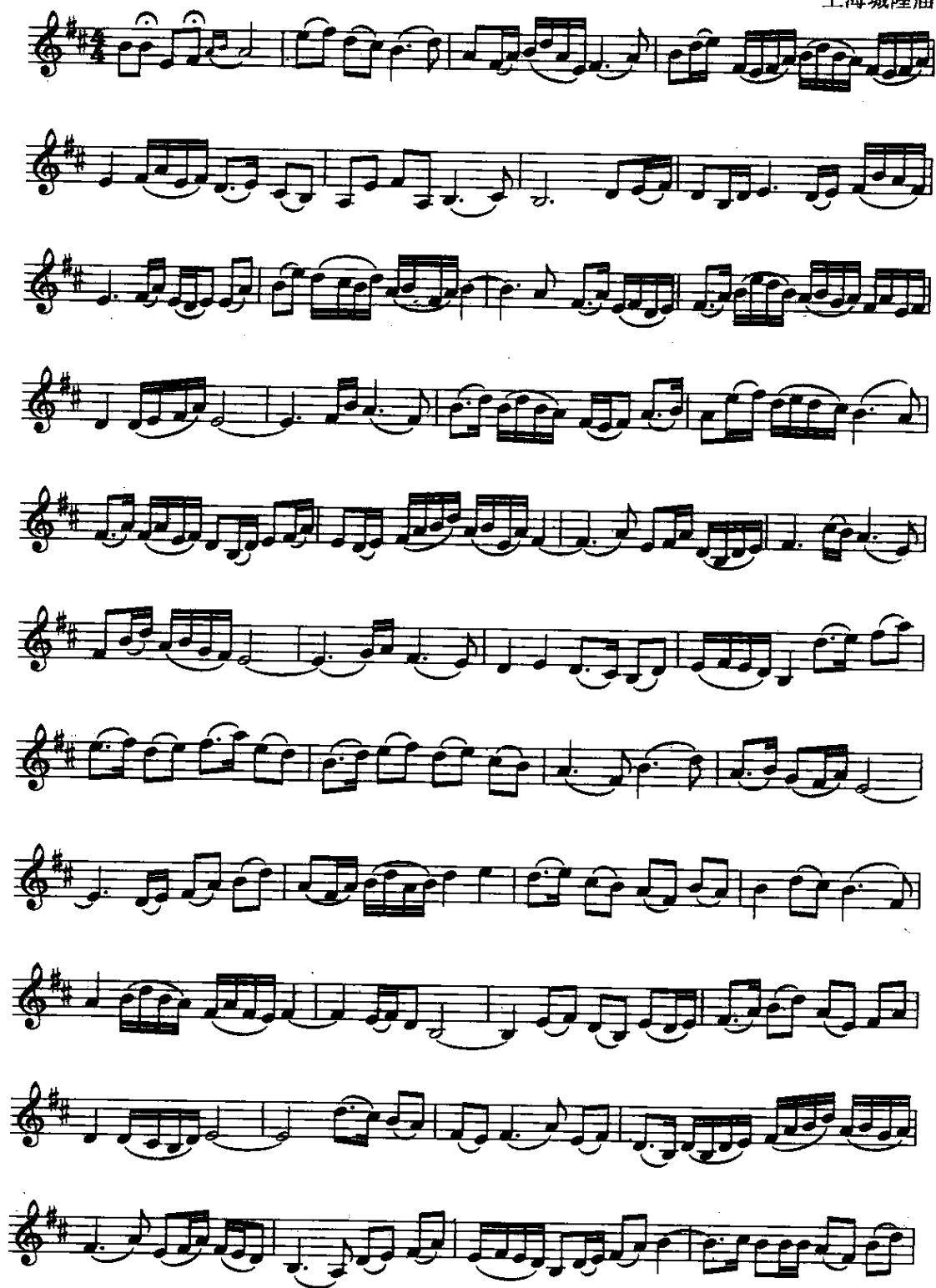
上海城隍庙

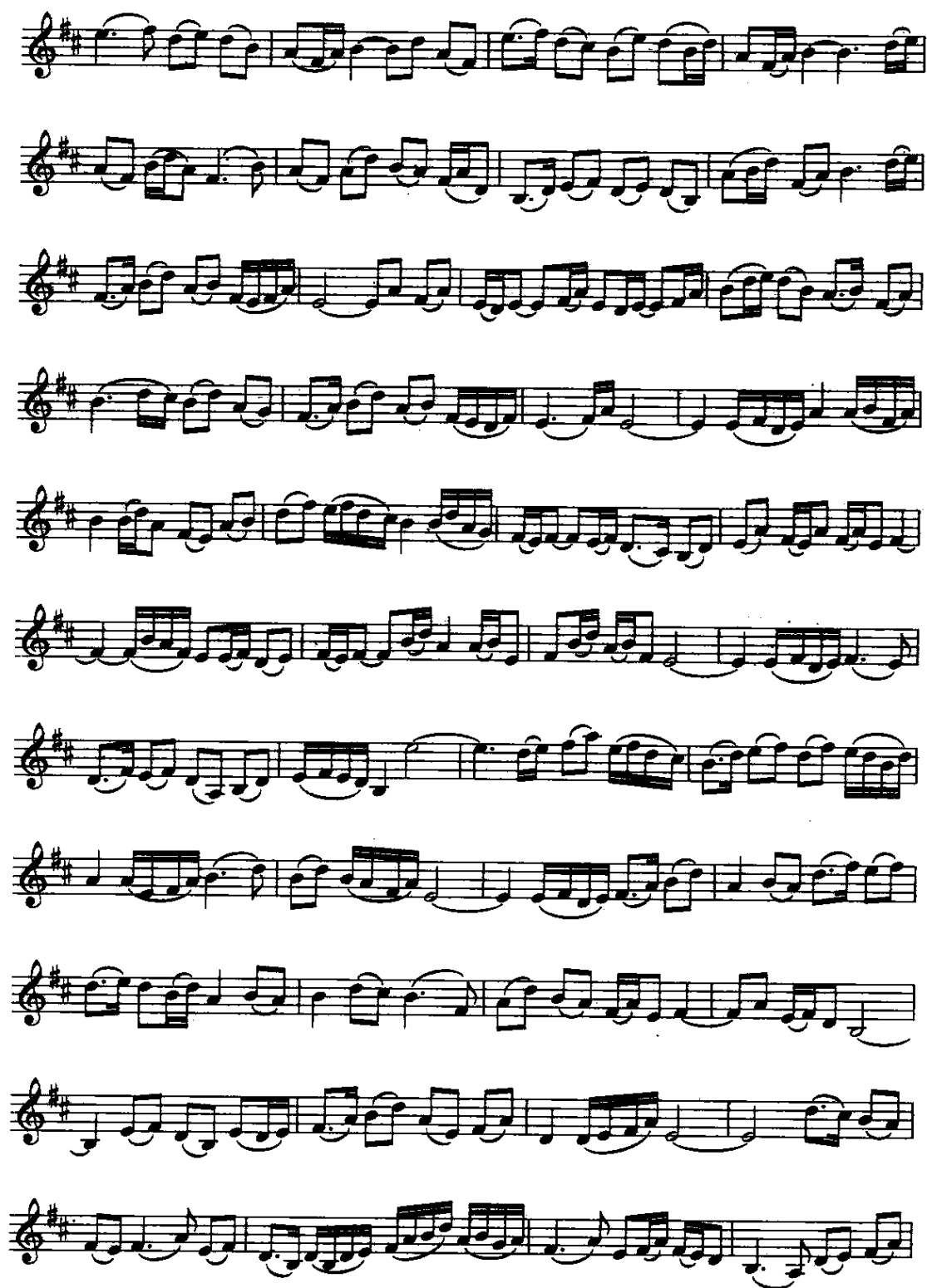


(谱例引自陈莲笙主编《上海道教音乐集成》第一卷)

玉芙蓉

上海城隍庙





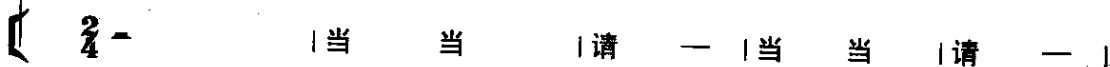


(谱例引自陈莲笙主编《上海道教音乐集成》第一卷)

大 赞 韵

♩=48 慢起

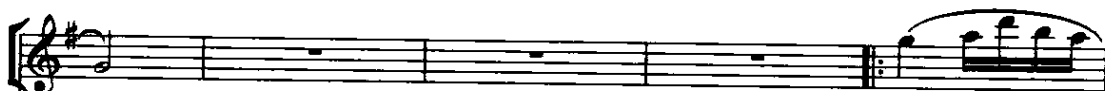
全真正韵





照 (哇) 临 照 临 身 (啊)

当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — | 当 当 |



形

皇
四
焚

请 当 | 请 当 | 请 当 | 请 当 | 请 当 |



王 水 (呀) 土 万 万
重 深 (呀) 恩 实 难
香 礼 (呀) 拜 谢 圣

当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — | 当 当 |



春 (哪) (哎) 报 (哇)
报 (啊) (哎) 登 (哇)
恩 (啊) (哎) 求 (哇)

请 — | 当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — |

父 母 (哇) (哎)
宝 殿 (哇) (哎)
忤 悔 (哇) (哎)

当 当 | 请 — | 当 当 | 请 — | 当 当 |

养 育 养 育 深 恩
讽 演 讽 演 仙
罪 灭 罪 灭 经

请 — | 当 当 | 请 — | 当 当 | 请 当 | 请 当 |

福 生

请 当 请 | 当 请 当 || 请 — | 当 当 | 请 请 | 请 请 请 ||

注：“当”即铛子演奏符号
“请”即小钹演奏符号

(闵智亭传唱，谱例引自史新民主编《全真正韵谱辑》)

清 虚 吟

♩=66→84

北京白云观

旋律

法器

1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31 33 35 37 39 41 43 45 47 49 51 53 55 57 59 61 63 65 67 69 71 73 75 77 79 81 83 85 87 89 91 93 95 97 99 101 103 105 107 109 111 113 115 117 119 121 123 125 127 129 131 133 135 137 139 141 143 145 147 149 151 153 155 157 159 161 163 165 167 169 171 173 175 177 179 181 183 185 187 189 191 193 195 197 199 201 203 205 207 209 211 213 215 217 219 221 223 225 227 229 231 233 235 237 239 241 243 245 247 249 251 253 255 257 259 261 263 265 267 269 271 273 275 277 279 281 283 285 287 289 291 293 295 297 299 301 303 305 307 309 311 313 315 317 319 321 323 325 327 329 331 333 335 337 339 341 343 345 347 349 351 353 355 357 359 361 363 365 367 369 371 373 375 377 379 381 383 385 387 389 391 393 395 397 399 401 403 405 407 409 411 413 415 417 419 421 423 425 427 429 431 433 435 437 439 441 443 445 447 449 451 453 455 457 459 461 463 465 467 469 471 473 475 477 479 481 483 485 487 489 491 493 495 497 499 501 503 505 507 509 511 513 515 517 519 521 523 525 527 529 531 533 535 537 539 541 543 545 547 549 551 553 555 557 559 561 563 565 567 569 571 573 575 577 579 581 583 585 587 589 591 593 595 597 599 601 603 605 607 609 611 613 615 617 619 621 623 625 627 629 631 633 635 637 639 641 643 645 647 649 651 653 655 657 659 661 663 665 667 669 671 673 675 677 679 681 683 685 687 689 691 693 695 697 699 701 703 705 707 709 711 713 715 717 719 721 723 725 727 729 731 733 735 737 739 741 743 745 747 749 751 753 755 757 759 761 763 765 767 769 771 773 775 777 779 781 783 785 787 789 791 793 795 797 799 801 803 805 807 809 811 813 815 817 819 821 823 825 827 829 831 833 835 837 839 841 843 845 847 849 851 853 855 857 859 861 863 865 867 869 871 873 875 877 879 881 883 885 887 889 891 893 895 897 899 901 903 905 907 909 911 913 915 917 919 921 923 925 927 929 931 933 935 937 939 941 943 945 947 949 951 953 955 957 959 961 963 965 967 969 971 973 975 977 979 981 983 985 987 989 991 993 995 997 999 1001 1003 1005 1007 1009 1011 1013 1015 1017 1019 1021 1023 1025 1027 1029 1031 1033 1035 1037 1039 1041 1043 1045 1047 1049 1051 1053 1055 1057 1059 1061 1063 1065 1067 1069 1071 1073 1075 1077 1079 1081 1083 1085 1087 1089 1091 1093 1095 1097 1099 1101 1103 1105 1107 1109 1111 1113 1115 1117 1119 1121 1123 1125 1127 1129 1131 1133 1135 1137 1139 1141 1143 1145 1147 1149 1151 1153 1155 1157 1159 1161 1163 1165 1167 1169 1171 1173 1175 1177 1179 1181 1183 1185 1187 1189 1191 1193 1195 1197 1199 1201 1203 1205 1207 1209 1211 1213 1215 1217 1219 1221 1223 1225 1227 1229 1231 1233 1235 1237 1239 1241 1243 1245 1247 1249 1251 1253 1255 1257 1259 1261 1263 1265 1267 1269 1271 1273 1275 1277 1279 1281 1283 1285 1287 1289 1291 1293 1295 1297 1299 1301 1303 1305 1307 1309 1311 1313 1315 1317 1319 1321 1323 1325 1327 1329 1331 1333 1335 1337 1339 1341 1343 1345 1347 1349 1351 1353 1355 1357 1359 1361 1363 1365 1367 1369 1371 1373 1375 1377 1379 1381 1383 1385 1387 1389 1391 1393 1395 1397 1399 1401 1403 1405 1407 1409 1411 1413 1415 1417 1419 1421 1423 1425 1427 1429 1431 1433 1435 1437 1439 1441 1443 1445 1447 1449 1451 1453 1455 1457 1459 1461 1463 1465 1467 1469 1471 1473 1475 1477 1479 1481 1483 1485 1487 1489 1491 1493 1495 1497 1499 1501 1503 1505 1507 1509 1511 1513 1515 1517 1519 1521 1523 1525 1527 1529 1531 1533 1535 1537 1539 1541 1543 1545 1547 1549 1551 1553 1555 1557 1559 1561 1563 1565 1567 1569 1571 1573 1575 1577 1579 1581 1583 1585 1587 1589 1591 1593 1595 1597 1599 1601 1603 1605 1607 1609 1611 1613 1615 1617 1619 1621 1623 1625 1627 1629 1631 1633 1635 1637 1639 1641 1643 1645 1647 1649 1651 1653 1655 1657 1659 1661 1663 1665 1667 1669 1671 1673 1675 1677 1679 1681 1683 1685 1687 1689 1691 1693 1695 1697 1699 1701 1703 1705 1707 1709 1711 1713 1715 1717 1719 1721 1723 1725 1727 1729 1731 1733 1735 1737 1739 1741 1743 1745 1747 1749 1751 1753 1755 1757 1759 1761 1763 1765 1767 1769 1771 1773 1775 1777 1779 1781 1783 1785 1787 1789 1791 1793 1795 1797 1799 1801 1803 1805 1807 1809 1811 1813 1815 1817 1819 1821 1823 1825 1827 1829 1831 1833 1835 1837 1839 1841 1843 1845 1847 1849 1851 1853 1855 1857 1859

叮冬 乙咻乙咻 咻 | 冬冬冬冬乙冬冬 | 叮冬 乙咻乙咻 咻 | 冬冬冬冬冬冬冬冬冬冬 |

冬 乙咻 乙咻 咻 | 冬 乙咻 乙咻 咻 || 冬冬冬冬冬乙冬冬 | 叮冬 乙咻 乙咻 乙 |

冬冬 冬冬 乙冬 冬 | 叮冬 乙咄 乙咄 咄 | 冬冬 冬冬 乙冬 冬 | 叮冬 乙咄 乙咄 咄 |

冬 冬 冬冬 乙 冬 | 冬 . 乙 啪 乙 啪 啪 | 冬 } 乙 啪 啪 || 冬 乙 冬 乙 冬 冬 |

叮冬 乙咻 乙咻 咻 | 冬冬 冬冬 乙冬 冬 | 叮冬 乙咻 乙咻 咻 | 冬冬 冬冬 乙冬 冬 |

渐慢

叮冬 乙啲 乙啲 啲 | 冬冬 冬冬 乙冬 冬 | 叮冬 冬冬冬 |

由慢渐快 → ♩=160 ♩=138

叮叮叮叮 冬冬冬冬冬冬冬冬 | 冬冬冬冬冬冬冬 2 叮啲 叮 | 叮啲 叮 |

叮啲 叮 | 叮啲 叮 | 叮啲 啲 | 叮啲 啲 | 啲 |

♩=76

起 令 | 起 令 | 起 令 | 起 令 | 起 令 | 起令 起令 | 起 |

(黄信阳等演奏, 张之良、陈树林记谱)

白 鹤 飞

辽宁沈阳

♩=40

领 合

唱腔

法器谱

道 场 (哎), 启 (哎),

廿 空 空 空 郎 匡郎 当来 匡 空 空 当

郎 匡郎 当 法 (哎) 筵 (来 哎) 法 筵

郎 匡郎 当 匡 空 空 当 郎 匡郎 当

开 (哎)

匡 空 空 当 郎 匡郎 当 匡 空 空 当


设 (哎) 齐 (哎) 设齐

望 (哎) 天 (哎) 望天

随 (哎) 御 (哎)

云 (哎) 霭 (哎)

郎 匡郎 当 匡 空 空 当 郎 匡郎 当



整 (哎),
我 (哎),
陛 (哎),
霭 (哎),
匡 空 空 当 郎 匡 郎 当 匡 空 空 当



番 (来 哎) 扬 (哎)
云 (来 哎) 路 (哇 哎)
赐 (哎) 福 (哇 哎)
帝 (哎)
郎 匡 郎 当 匡 空 空 当 郎 匡 郎 当



五 (哇 哎) 彩 (哎)。
徘 (哎) 徊 (哎)。
消 (哎) 灾 (哎)。
匡 当 郎 当 匡 当 郎来 当来 匡 空 空 当



郎 匡 郎 当 匡 空 空 当 郎 匡 郎 当

络

铛

鼓

杆钟

磬

The first system of the musical score consists of a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The vocal line spans three measures, with a long melisma in the second measure. Below the vocal line are five staves for instruments: 络 (Luo), 铛 (Dang), 鼓 (Gu), 杆钟 (Ganzhong), and 磬 (Qin). The 络 staff has a single note in the first measure. The 铛 staff has a single note in the first measure and a single note in the third measure. The 鼓 staff has a single note in the first measure and a single note in the third measure. The 杆钟 staff has a single note in the first measure and a single note in the third measure. The 磬 staff has a single note in the first measure and a single note in the third measure.

络

铛

鼓

杆钟

The second system of the musical score continues the vocal line and instrumental parts. The vocal line spans three measures, with a long melisma in the second measure. The instrumental parts continue with single notes in the first and third measures. The 磬 staff has a single note in the first measure and a single note in the third measure.

紫 (哎) 金 (来 哎) 紫 金 台 (哎)。
 齐 (哎) 降 (哎) 鉴 (哎)。
 满 (哎) 空 (哎) 满 空 排 (哎)。

络
 铛
 鼓
 杆钟

唱腔
 法器
 郎· 匡 郎 当 匡 空 空 当 郎 匡 郎 当 :||

驾 (哎) 临 (哎)
 郎 匡 郎来 当来 匡 匡 郎来 当来 匡 郎来 匡来 匡

来
 当来 匡来 匡当 空 匡当 匡当 匡当 郎当 郎当 匡当

(谱例引自丁鸣主编《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》)

崂山吊挂

中板 山东崂山

三七长众 清宝乘等 圣林白志

诤中鹤心 妙朝游皈 南上三命

梁帝界礼

一无每鸾 句名驾歌 能功青凤

消内牛舞 万礼遍降 劫虚十道

殃皇方场

Detailed description: The musical score is written on ten staves. The first five staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The last two staves are in bass clef with the same key signature. The lyrics are written in vertical Chinese characters below the notes. The tempo is marked '中板' (Moderato) and the origin is '山东崂山' (Shandong Laoshan). The lyrics include: '三七长众', '清宝乘等', '圣林白志', '诤中鹤心', '妙朝游皈', '南上三命', '梁帝界礼', '一无每鸾', '句名驾歌', '能功青凤', '消内牛舞', '万礼遍降', '劫虚十道', and '殃皇方场'.

(匡常修传唱, 陈振涛、王英记谱)

鬼谷泪接天下同

(管子主奏)

河北巨鹿

中板 ♩=96

(甌善增等演奏, 潘忠禄记谱)

注: “龙”即鼓轻击
“冬”即鼓重击

道 情

【一】
♩=104 山西绛县

唢呐
锣鼓经

冬 冬 | 冬 冬 | 冬 冬 | 冬冬冬冬 | 冬冬 冬冬冬 |

冬冬衣冬 | 冬 冬冬 | 衣冬冬衣冬 | 衣冬冬冬 | 冬 冬冬 |

衣冬衣冬 | 衣冬冬衣冬 | 冬冬冬冬 | 衣冬冬冬 | 衣冬冬冬 | 冬 衣冬 |

冬 衣冬 | 冬冬 衣冬冬 | 冬冬衣冬冬 | 冬冬衣冬冬 | 冬 衣冬冬 |

衣冬衣冬 | 冬 冬冬冬冬冬冬冬 | 冬冬冬冬冬 | 衣冬 冬冬冬冬冬冬冬 |





(宋玉贵等演奏, 徐昌元采录, 李泳葆记谱)

真 武 赞

(经 韵)

陕西佳县

中板

赞真武, 号玄天,

降生在

开只护 皇, 开只护 皇, 元御天 年前尊 生永大 而镇慈 神北大 灵方悲

长绕免 而三众 权元生 修扶降 得太魔 道子耶 武亿护道

1.2. ()

当万 山, 年,

()

五降 龙魔护 圣道 金大 光天

3. ()

现, 尊, 步降 金魔 伐耶. 天。

(唐至恭、张明贵等唱奏, 申飞雪采录、记谱)

仰 启 咒

甘肃张掖

唱腔

主，一元无上萨仙翁，先(啊)天雷部大尚
书(啊)，亲(啊)授铁师教传旨(啊)。
誓(啊)在
功勤行(啊)真教，普(啊)三界悉(啊)皈
依(呀)，我(啊)令启请望(啊)来临(啊)，大(啊)赐
师(啊)威加(啊)拥护(啊)。

(谱例引自郝毅主编《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》)

白 坛 赞

(法事经曲)

♩=72 内蒙古商都

(因唱词听不清略记)

(梁万、阎旺、阎汉斌等唱奏，王俊杰记谱)

午 皈 依

慢速 领 合 都江堰青城山 古常道观

志 (哎 哎 嗨 哎) 心(哎 哎 哎 嗨 哎 哎 嗨

哎 嗨 哎 嗨) 皈 (呀 啊 哈 啊 哈) 命 (啊 啊 哈 啊)

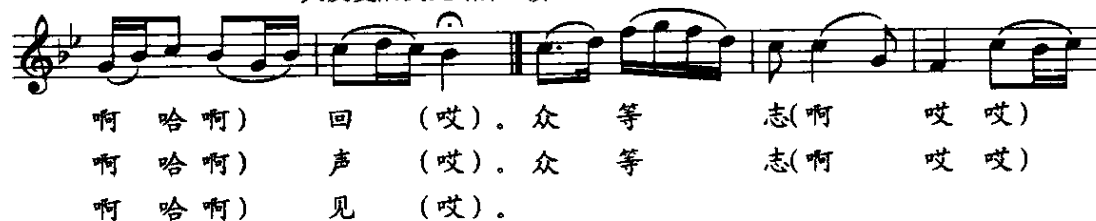
礼 (呀 哎 哎 嗨)。无(啊 哎 嗨) 上 道
 无(啊 哎 嗨) 上 经
 无(啊 哎 嗨) 上 师

宝, (哎) 无 上 道 宝 当(啊) 愿 众
 宝, (哎) 无 上 经 宝 当(啊) 愿 众
 宝, (哎) 无 上 师 宝 当(啊) 愿 众

生。(呀 哈 哎 哎 嗨) 常(啊 哎 嗨) 侍 天 (呀)
 生。(呀 哈 哎 哎 嗨) 生(啊 哎 嗨) 生 世 (呀)
 生。(呀 哈 哎 哎 嗨) 学(啊 哎 嗨) 最 上 (呀)



大反复后到此结束 领



D.S.

(江至霖等唱奏, 甘绍成、董阳采录、记谱)

青 华 引

成都青羊宫

领 合

赞 礼 东 方 (啊 哎 啊 哈 哎 哎)

青 (哎 哎 嗨 哎) 华 (呀 哎 哎 哎 嗨 哎 嗨 哎 哎)

圣 (哪 啊 哈 啊 哈) 境, (来 啊 啊 啊

哎 哎 哎) 莲 (来 哎 嗨 哎) 花 (呀 哈 哎 哎

哎 嗨 哎 嗨 哎 哎) 九 (哎 啊 哈 啊 哈) 色 (呀

哎 哎 哎) 九 (哎) 九 (啊) 色 馨 (哪 啊 哈 啊)

香(哪 哈 啊 哈 啊 哈 啊)。 当 请 当 七(呀) 宝(哎)

骞(啊) 林(哎) 玉 (哎 哎 嗨 哎) 清 (哪 哎

哎嗨哎 嗨哎哎) 应(哪哈啊 哈啊哈)化(哎 哎 哎)化(也)化(呀) 现金(哪哈啊 哈啊 哈)

身(哪 哈啊 哈啊 哈啊 哈啊), 当请当太(哎) 乙(也)

天(哎 哎哎嗨)尊(来 哎哎 哎哎大(也)大(呀) 藏

慈(啊 哈啊 哈啊) 仁(哪哈啊 哈啊 哈啊 哈啊 哈)

当请当

化(啊) 道(哎) 无(哎 哎 嗨)量(啊 哈 哎 现(啊) 道(哎) 清(哎 哎 嗨)众(啊 哈 哎

哎嗨哎 哎哎嗨) 群(哪哈啊 哈啊 哈)真,(哎 哎嗨哎 哎哎嗨) 诚(哪哈啊 哈啊 哈)心,(哎

1.

哎爱嗨 哎哎)降(哎)降(哪) 下洪(啊 啊哈啊) 哎爱嗨 哎哎)愿(来)愿(哪) 乐鸿(啊

2.

恩(哪 哈啊 哈啊 哈啊) 当请当 啊哈啊) 钧。

(刘理钊等演唱, 甘绍成、董阳采录、记谱)

道 场 启

河南鄢陵

慢板 $\text{♩} = 60$

稍慢 $\text{♩} = 102$

渐快 $\text{♩} = 107$

渐慢

The musical score is written in a single staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of ten lines of music. The first line begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The tempo markings are: '慢板' (Ad libitum) with $\text{♩} = 60$, '稍慢' (Ritardando) with $\text{♩} = 102$, '渐快' (Accelerando) with $\text{♩} = 107$, and '渐慢' (Ritardando). The score includes various musical ornaments such as trills (tr), grace notes (v), and slurs. The piece concludes with a double bar line.

(张文灿、徐长来记谱)

梅 花 引

湖北武当山

$\text{♩} = 84$

稽 东 (啊) 宫

主 (呀) (哎) 救

苦 (啊) 救 (呀) 慈

尊。(哪) 太 (啊) 上 慈(啊)

仁(哪) 广 (哎) 发 洪 誓

顾 (哪) (哎) 度 (啊)

脱(哎) 度 (啊) 脱 众 (啊)

生。(哪)

(喇万慧传唱, 谱例引自史新民主编《中国武当山道教音乐》)

中 堂 赞

湖北武当山

当 请当 请当 请当 当 当 向(啊) 来(呀)
千(哪) 真(哪)
应(哪) 之(哪)

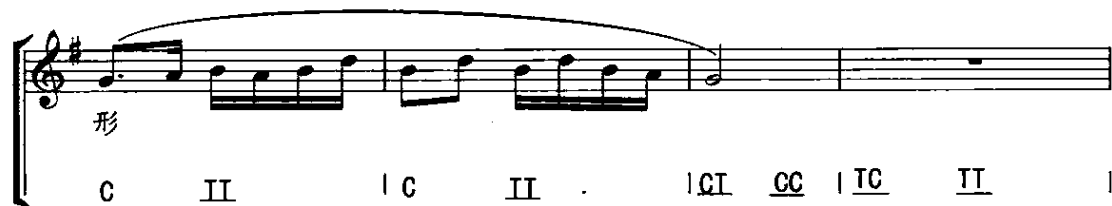
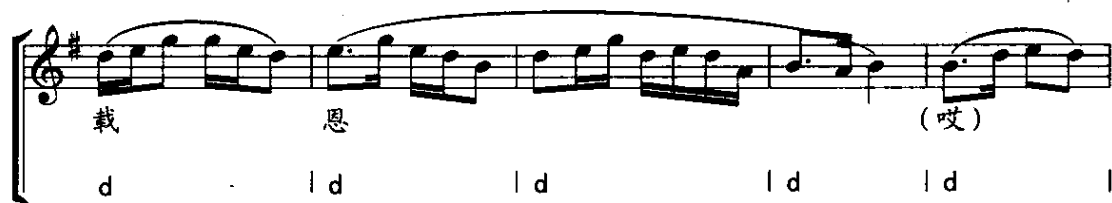
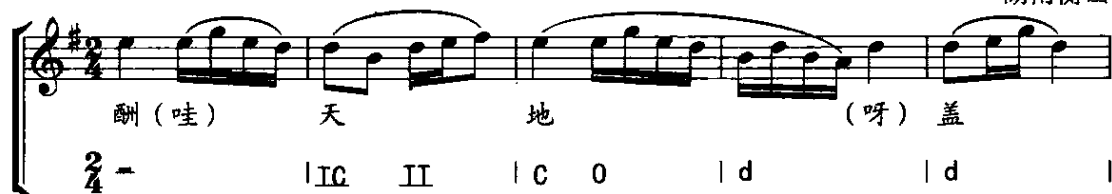
1.2.
诵(啊) 经,(哪 哎 嗨 哎) 念(哪) 念(哪)
拱(啊) 听,(哪 哎 嗨 哎) 万(哪) 圣(哪)
合(啊) 气,(呀 哎 嗨 哎) 普(啊) 化(啊)

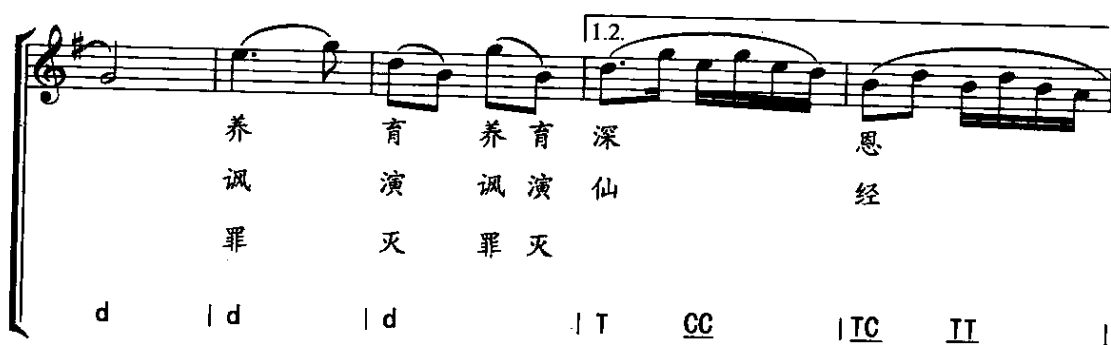
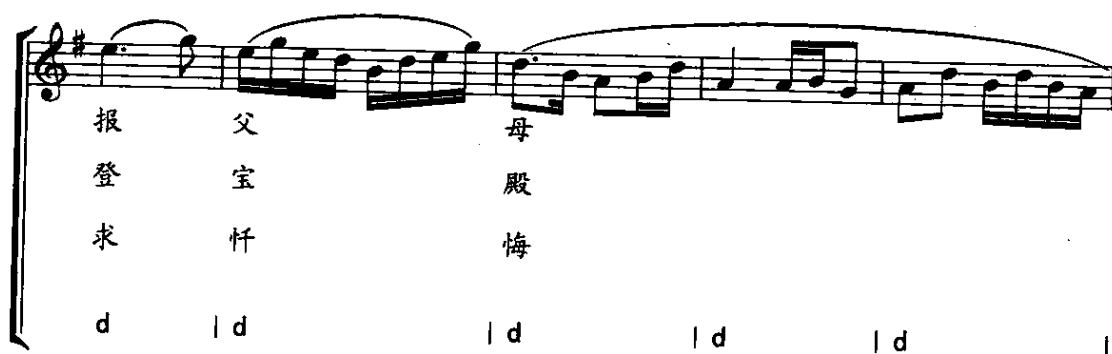
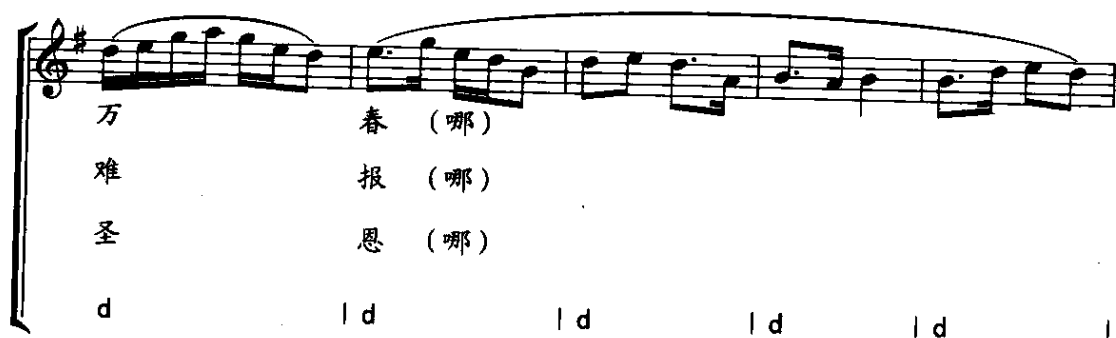
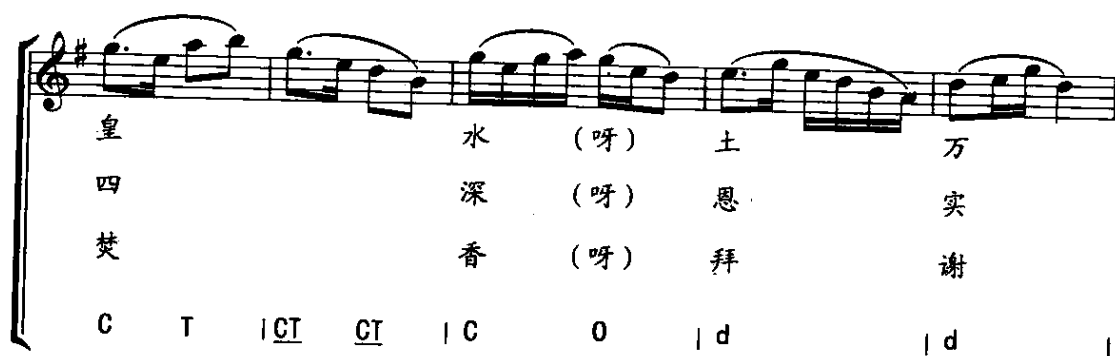
3.
存(哪) 诚,(哪 哎 嗨 哎) 大 道 证 明
通(啊) 灵,(哪 哎 嗨 哎)
分(哪) 形,(哪 哎 嗨 哎)

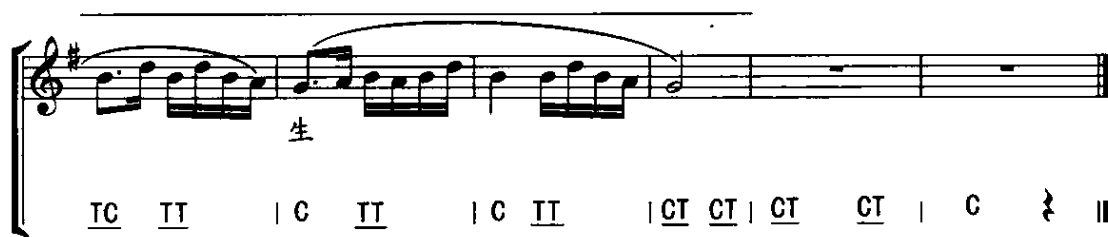
(胡海燕、范海琴、李凤娇、张成珍、龚金焕诵唱, 远蓬志、吴理斌传谱, 谱例引自史新民主编《中国武当山道教音乐》)

报 恩 赞

湖南衡山







注：“T”即钹子的演奏符号

“C”即小钹的演奏符号

“d”即木鱼的演奏符号

(罗永曦、李圆益传唱，李宪光、傅力时记谱，谱例引自南岳道教协会编《湖南全真正韵》)

道 姥 诰

中速稍快 湖南衡山

志 (哎) 心 (啊) 朝 (啊)

① * 西天竺国大智光中圣德巨光天后

摩利支天大圣圆 (啊) 明 (哪)

道姥天尊 (哎) 心

朝 圣德圆满万罪消除

圣德巨光天后摩利支天大圣圆 (哎)

Detailed description: The musical score is written in a single system with six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo/mood is '中速稍快' (Moderato). The location '湖南衡山' (Hunan Hengshan) is noted in the top right. The lyrics are in Chinese characters with vocalizations in parentheses. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and a repeat sign with a first ending bracket. The lyrics are: 志 (哎) 心 (啊) 朝 (啊); 西天竺国大智光中圣德巨光天后; 摩利支天大圣圆 (啊) 明 (哪); 道姥天尊 (哎) 心; 朝 圣德圆满万罪消除; 圣德巨光天后摩利支天大圣圆 (哎).



注：（一）本诰共有经文十一段，在 * 号处依次换唱一句，因按字行腔曲谱亦稍有不同，特附后。



（二）本韵仅用木鱼、引磬两法器配奏，引磬每拍一击，木鱼逢“板”一击。

（罗永曦、李圆益传唱，李宪光、傅力时记谱，谱例引自南岳道教协会编《湖南全真正韵》）

仙 家 乐

♩=104 浙江杭州葛岭

曲 调

法器

道 场 启 (呀),

七 - | 当 当 当 | 七 - | 当 当 |

法 筵 开

七 - | 当 当 | 七 - | 当 当 | 七 - |

三 (啊) 清 圣 号

当 当 | 七 - | 当 当 | 七 - | 当 当 |

广 宣 扬 (啊)。

七 - | 当 当 | 七 - | 当 当 | 七 - |

仙 家 乐, 白

当 当 | 七 - | 当 当 | 七 - | 当 当 | 七 - |

鹤 当 当 | 七 当 当 |

飞。 七 当 | 七 当 | 七 当 七 | 当 当 七 当 ||

(抱朴道院众道姑演唱，马骧记录)

北 偈

♩=88 福建漳州

玉 清 上 清

与 太 清 玉

清 上 清 与

♩=100

太 清, 生 天

生 地 变 生

灵。 传 经 传

科 典 传 经 传 法

传 科 典, 度

Detailed description: The musical score is written on ten staves of five-line music staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first staff has a tempo marking of ♩=88. The second staff has a tempo marking of ♩=100. The lyrics are in Chinese characters, written below the notes. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are some rests and longer note values. The lyrics are: 玉 清 上 清, 与 太 清 玉, 清 上 清 与, 太 清, 生 天, 生 地 变 生, 灵。 传 经 传, 科 典 传 经 传 法, 传 科 典, 度.



(庄文义主唱、庄文贵、庄振国伴唱, 谢西天、林水、谢少燕采录, 林水记谱)

道 有 心 学

♩=40 香港道乐

道 由 心 (哪) 学 (哪) 心 (哪) 假
真 灵 下 (哪) 盼 (哪) 仙 (哪) 旌

香 传 香 (哪) 热 (哪) 玉 炉
临 轩 弟 (哪) 子 (哪) 禀 告

心 (呀) 存(呀)心 存 蒂 (呀) 前 (啊)
经 (呀) 达(呀)经 达 九 (呀) 天 (啊)

弟子系 太(呀) 上(哪) 混(哪)元 门 (哪) 下 清 静
道(哪)德

真(哪) 一(哪) 不(啊)二 法 门(哪)嗣 派全真
演(哪) 教(哪) 叨(啊)行 科范 事(哪)焚 修弟子
众(哪) 等(哪) 谨(啊)领 人(哪) 信人

等(哪)诚 惶 诚(哪) 恐(哪) 稽(啊)首 顿 首(哪)

熏(哪) 沐(哪) 焚 (哪) 香(哪) 虔(哪) 诚 虔 诚

上 (呀) 启。(哪)

(谱例引自 Pen-yeh Taso. 1989. Taoist Ritual Music.

Hal Feng Publishing Co. Ltd.)

玉皇赞

澳门道乐

志 心 皈 命

礼 金 阙 玄 穹 主

高 上 玉 皇 尊

诸 仙

圣 师 万 天 万 天 帝 万 天 帝

主 演 三 卷 五 品

之 妙 法

周 十 号 万 德 万 德

之 洪 名 放 十 七

大 光 明

示 三 十 种 功

德 拔 度 拔 度 生 拔 度 生 死

运 化 古 运 化 古 今

一 万 二 千 三 十

六 字 洞 玄 洞 玄

灵 洞 玄 灵 宝 高 上 玉 皇 本 行 集

经 信 礼

高 上

(放慢) 高 上 玉 皇 尊。

(加快)

(吴炳钰传唱, 王忠人记谱)

证 道 歌

台湾道乐

玉 清 圣 境 元 始 尊， 玉 宸
大 道 灵 宝 尊，
太 上 老 君， 雷
声 善 化 天 尊， 诸 天
地 广 开 众 妙 门。 善 好 缘。

Detailed description: The musical score is written on five staves in a single system. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Lyrics are placed below the notes, with some characters aligned under specific notes and others under groups of notes. The lyrics are: '玉 清 圣 境 元 始 尊， 玉 宸', '大 道 灵 宝 尊，', '太 上 老 君， 雷', '声 善 化 天 尊， 诸 天', and '地 广 开 众 妙 门。 善 好 缘。'. The score ends with a double bar line.

(谱例引自吕锤宽《台湾道教音乐源流略稿》)

水 赞

新加坡道乐
海南籍道坛经韵

中速

法 水 洒 无 边
荡 涤 昏 迷, 五 龙
吐 水 吐 水 付 杨
枝, 灌 洒 道 场 严 洁 净
水 炼 琉 璃。
清 净 会 天 尊, 皈 依
清 净 会 天 尊。

Detailed description: The musical score is written on seven staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '中速' (Moderato). The lyrics are in Chinese and are placed below the notes. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several long horizontal lines above the staves, likely indicating breath marks or phrasing. The lyrics are: '法 水 洒 无 边', '荡 涤 昏 迷, 五 龙', '吐 水 吐 水 付 杨', '枝, 灌 洒 道 场 严 洁 净', '水 炼 琉 璃。', '清 净 会 天 尊, 皈 依', and '清 净 会 天 尊。'.

(张家麟传唱, 王忠人记谱)

后 记

公元 2003 年,是我难以忘怀之年。这一年,华中师范大学迎来了百年华诞,也正是在这一年,我终能圆梦成为桂子山上百年学府里的一名学子。

我自 1994 年于武汉音乐学院涉足道教音乐文化研习,到 2003 年前往华中师范大学道家道教研究中心攻读博士学位,也正好历时十载。十年来,由于自身的天资不足,在求学的道路上总是跌跌爬爬,步履蹒跚。早在武汉音乐学院供职和攻读硕士学位期间,导师史新民教授就屡屡叮嘱我多阅读一些道教史籍。“欲知大道,必先知史。”研究道教音乐,也必须在整个道教文化大背景之下来进行探索,才有可能使道教音乐的研究工作得以深入。在先生的指导下,我虽然完成了《中国道教音乐简史》和《茅山道乐研究》的写作,但也深感自己学养太浅,力所难逮,这也更加激发了我继续求学的愿望。

进入学术氛围浓厚的华中师范大学后,我有幸能受业于熊铁基教授和吴琦教授门下。导师熊铁基教授和吴琦教授以渊博的学识、严谨的学风和平易近人的师德风范,给予了我极大的关心和鼓励。几年来,导师针对我的学习情况,进行了悉心的指导,无论是对我培养方案的制订,还是指定我所阅读的书目,以及积极创造条件让我参与诸多的学术会议和研究课题等,无不凝聚着师长的心血。我在兼职学习的同时能如期通过博士学位论文答辩,并有幸被评选为 2007 年湖北省优秀博士学位论文,这些都是导师精心点拨和悉心教导的结果。

本书是在我的博士学位论文《当代道乐·正一与全真》的基础上拓展而成。

本书得以顺利完成,应感谢诸多前辈和师长的关心和指导。多年来导师史新民教授对我倾注了大量心血并时刻关注着我学业的进步与

发展；民间音乐专家杨顺适先生，在资料与写作上也多次给予我帮助，这种甘为人梯、奖掖后学的师德让我深受感动。华中师范大学的诸位师长，在课堂内外也给予我许多关怀与厚爱。还要特别感谢刘固盛教授对我师兄般的无私帮助与支持。

本书得以顺利完成，应感谢《中国民族民间器乐曲集成》各地方卷的专家和音乐文化工作者。自20世纪80年代以来，他们跋山涉水，潜身丛林，及时挖掘、抢救和整理了大量宝贵的道乐文献资料，为当今道乐的深入研究奠定了基础。若没有这些时贤的辛勤工作，本书也是难以成稿的。

本书得以顺利完成，应感谢武汉音乐学院领导、师长和学友多年来对我的关心和支持，使我能在繁忙工作之际兼顾完成学业；应感谢武汉音乐学院原道教音乐研究室周振锡、向思义、王忠人、刘红、孙凡以及甘绍成、蒲亨强、傅利民等一批在道乐领域研究卓有成效的专家和学者，他们的研究成果和独到见解，也曾给予我许多的帮助与启迪。

本书得以顺利完成，还应感谢家人对我的支持和鼓励。我的求学之路艰辛坎坷，幸有妻子玲莉的理解和奉献。为支持我完成好工作和学业，她主动承担起家庭的责任，更多的时候仅与小女芊芊相依为伴，严寒酷暑，风来雨往……每思于此，我心惆怅。

本书得以顺利完成，还应特别感谢全国政协常委、中国道教协会任法融会长对本书出版的关心和为本书题写书名；感谢湖北省道教协会万建芳秘书长对本书出版的支持与帮助。

十多年来，我在田野工作中曾造访过众多道教名山和宫观，所到之处，均得到各地道友的支持与帮助，在此谨对给予我帮助的各地道友和同仁表示深深的谢意。

时光荏苒，蓦然回首已步入不惑之年。求学之路漫长而永无止境，我唯有继续前行。

2006年8月初稿于桂子山

2008年3月定稿于两湖书院