

胡
军／著

茅山道乐研究

玉清道人題





◆ 茅山道教及科仪音乐

“三茅忏”科仪音乐

◆ “三茅忏”科仪音乐形态

◆ “三茅表”科仪音乐

“三茅表、忏”科仪音乐的功能

◆ “三茅表、忏”科仪音乐的文化特征

◆ 茅山道乐与地方民间音乐

ISBN 7-80123-383-2



9 787801 233837 >

ISBN 7-80123-383-2/K ·

定价: 15.60 元



作者与全国政协常委、中国道教协会会长、中国道教学院院长、中国道教文化研究所所长闵智亭合影



作者与全国政协常委、全国青联副主席、中国道教协会副会长兼《中国道教》杂志主编、中国道教学院副院长张继禹合影



作者与全国政协委员、中国道教协会副会长黄信阳合影



作者与中国道教协会常务理事、江苏省道教协会会长、茅山道教协会副会长兼《茅山道院》报主编杨世华（左二）和导师史新民教授（左三）合影

茅山道院道众上“三茅表”



拜“三茅忤”时的龙虎拜



作者参加茅山中国道教文化研讨会



茅山道乐团演奏“花子笑和尚”



周念孝道长(右一)、吴浩明道长(右三)等在接受采访



乾元观坤道在进行演奏



茅山道院道众的演奏活动

三峰混合 万古圣乡

——茅山道乐巡礼

(代序)

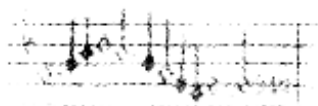
茅山道教,历史悠久,斋醮科仪及音乐独具特色,自成宗派,在中国道教史上产生过深远的影响。

早在东汉建安末,茅山即成为江东道教中心。东晋时,上清第一代宗师魏华存于茅山亲授《上清经》,茅山从而成为道教上清派的发祥地,称之“上清派”。嗣后,上清第七代宗师陆修静(406—477),总括“三洞”,创立了“南天师道”。据《茅山志》载:陆修静所著斋戒仪范有百余卷,为道教斋醮科仪的发展奠定了基础。他还撰写了大量的灵宝经书和步虚乐章,并亲自主持斋醮科仪活动,极大地推动了灵宝科仪音乐的发展。南朝时,其再传



弟子陶弘景(456—536)于茅山潜心经营数十载,倡导三教调和,创立了茅山宗。由于他博学多识,通晓时政,朝廷每遇大事,常往咨询,被称为“山中宰相”。唐朝前期,茅山在宫廷的推崇与扶持下,成为冠天下之名山,为道学之所宗。唐太宗曾多次派中使赴茅山坛场巡视斋醮,赏赐修醮道士。唐玄宗时,更是多次派员赴茅山修国醮,这都说明茅山道教在当时的影响。宋元之际,上清、灵宝派逐渐合归正一。明代,全真道传入,使茅山出现正一、全真共栖一山之格局。“三宫”沿传正一道统,“五观”则习传全真道派,“七十二茅庵”则两者兼而有之,更显其“儒门释户道相通,三教从来一祖风”的鲜明特色。清代,茅山道教日渐趋向民间,斋醮科仪活动更加频繁。之后屡遇战乱,历史上的“三宫五观”也遭受破坏。现以遗存的“九霄万福宫”(顶宫)、“元符万宁宫”(印宫)为主体合并成为“茅山道院”。茅山道教正由于它在历史上的地位与作用,所以它的科仪及音乐活动在中国道教的活动中一直十分显耀。

茅山道教的科仪活动,如今多在两宫进行,最频繁的醮仪为“正坛法事”中的“一表一忏”,即“三茅表”与“三茅忏”。它是茅山科范仪式的重要内容,也是茅山科仪音乐中独具特色的部分。“三茅表”是上清宗坛最具代



表性的科范,它是通过仪式的几个环节将讽咏“三茅”的内容动态地逐一展现出来。从整个过程看,它是以《卫灵咒》为主题坛歌,启首以“三茅卫灵总起”,中以《三茅词》向“三茅”呈意表愿,再以《三茅诰》礼谢“三师”而终仪。全仪共用 11 首道曲(9 首韵腔、2 首器乐曲牌),有咏、有念、有白、有奏,全是围绕颂奉“三茅真君”这一中心内容来展开演仪活动。属于早朝组成部分的“三茅忏”亦如此,也是由“开忏”、“拜忏”、“送忏”三部分构成。其众咏《香赞》、《志心朝礼》及拜忏时的讽诵圣文,清新淡雅,落音规范,堪称融融和和自然之章,而道众行礼的“龙虎拜”更是一大特色。

道教的形成与发展,也是中国古老文化的继承与发展,其科仪音乐也呈现出这一古老文化特色。茅山道教及科仪音乐,从萧梁至北宋中期,兴盛数百年,后虽归入正一道仍保其传统特色。如“三茅表”中的主题坛歌《卫灵咒》,即留有唐宋时代宗教音乐的遗韵,今仍是茅山上清派的一首代表经韵,如果从南宋淳祐九年(1249)三茅真君加封事典的记载算起,它至少流传了七、八百年了。《卫灵咒》是一支有着鲜明地域性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。此韵的词格是传统



的四字句式,全曲共十六句,均为堂郎韵脚。这一句式,与先秦时代《诗经·周颂》的祭歌十分相似,比如其中的《执竞》,即是一首祭武王、成王的乐歌,十四句全为四字句,也都是堂郎韵。《卫灵咒》在旋律上是以五声级进为主,字疏腔长,舒缓典雅,拖腔以人声或乐声串接,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,志在山水间的生活情趣很为一致。在形态上它是传统的头、腹、尾结构,上、下句重复,特色乐汇贯穿,显得神圣而气韵十足。“三茅忏”也与之近似,其词格与《卫灵咒》一样。这种采用古代词赋格律的经文,配上悠长、清亮的曲调,加之钟磬的击节,以及讽咏时的“何”、“呀”、“哎”等虚声,使人感到一种空灵缥缈的韵味,又富有浓郁的殿堂气息。

在吴越之地形成、发展并自成体系的茅山道教科仪音乐,其风格也显现出鲜明的地域性音乐文化特色,尤其是以斋醮符箓见长的正一道音乐更是如此。从整体风格上看,茅山道乐除留有古乐遗韵的同时,更具有江南民间音乐的特色。“三茅表”的音乐,是以羽调式为主,乐曲的骨干音多为正五音(La、do、re、mi、sol),极少用偏音,商、角二音起着支撑作用;五声级进型的乐汇是旋律发展的基础;曲调进行十分平稳,很少出现大跳;乐曲句



逗也很连贯，不显痕迹。这些都体现出吴越音调的特色。如《卫灵咒》的起、毕音，主音，支撑音及旋律的进行与拖腔等都可以说明。再从伴奏乐器看，茅山道乐除使用钟、磬、铃等法器外，并使用不少丝竹乐器，如笙、箫、笛、二胡、三弦、琵琶等，这些都与江南丝竹的乐器组合相似。其器乐曲牌的演奏清新明快，具有浓郁的吴越韵味。尤以那些《花子笑和尚》之类的曲牌，即是民间丝竹音乐的衍化，融入道乐之中，更显地域性音乐文化风采。

茅山道教音乐，包含了道教的不同派别的音乐和各种不同的音乐品类。茅山道乐中之所以融正一、全真两者兼而有之，是与茅山“三宫”沿正一、“五观”习全真有关。从古至今，这里都有茅氏兄弟享礼的“太元宝殿”，上清派的列祖列宗一直受到隆重的祀祠；再是茅山道教历史上就受到皇室的尊重，历代朝廷屡派重臣来山修醮，其规模非同一般，宫观道众联袂演仪，正一全真音乐互渗，久而久之，使这里的道乐具有多教派音乐的混融特色。再从音乐品类观之，道教音乐虽多为经韵咏唱，但还有类似戏曲韵白、说唱与民间器乐演奏等多种形式，这在茅山道乐中也很突出。如在“三茅表”的开始及结尾所使用的器乐曲《万年欢》、《小开门》等，便是当地民间流



行的器乐曲；其中有的韵腔则与戏曲板腔体手法相似，前有引子，中间是上、下两个乐句的反复或变化反复，诵唱时可以根据情节的需要而任意增减；还有一些诵念式的韵腔，如《三茅词》等则与说唱的数板十分接近。这一多种形式的音乐混融，是与茅山道教科仪活动的客观环境与历史状况紧密相关的，诸如在农历一些时令节日举行的法事活动，为使信众心舒意畅，道众在科仪活动中，也常会采用一些地域性文化的演艺形式，以悦众好，这也是形成茅山道教音乐混融色彩的重要原因。

道教自南朝陆修静修订斋醮以来，也一直为茅山道教沿用。由于地域环境的不同，茅山道教所受到的传统文化与地域文化的影响也不尽相同，所以，茅山道乐除有各地宫观道乐的共性外，更显其自身的风格特色，在中国道教科仪音乐中独树一帜。

史新民

2001年6月于武昌

目 录

三峰混合 万古圣乡	
——茅山道乐巡礼(代序) 史新民	1
前 言	1
第一章 茅山道教及科仪音乐	9
第一节 茅山道教概况	10
第二节 茅山道教科仪沿革及特点	14
第三节 茅山道教科仪音乐源流及现状	22
第二章 “三茅忏”科仪音乐	36
第一节 “三茅忏”科仪版本	36



第二节 “三茅忏”科仪简介	37
第三节 “三茅忏”科仪结构	39
第四节 “三茅忏”科仪音乐程序	43
一、仪式音乐的组合	43
二、仪式音乐的程序	43
第三章 “三茅忏”科仪音乐形态	47
第一节 “三茅忏”科仪音乐的表现形式	47
一、经韵及咏唱	47
二、乐器及法器	49
第二节 “三茅忏”音乐诸要素	52
一、仪式音乐的结构	52
二、仪式音乐的音调	57
三、仪式音乐的腔式	59
第三节 “三茅忏”音乐风格与特点	61
一、仪式音乐风格差异	61
二、仪式音乐风格特点	63
第四章 “三茅表”科仪音乐	68
第一节 “三茅表”科仪	68
一、仪式版本	68
二、科仪简介	74



第二节 “三茅表”的演仪程序	75
一、演仪进程	75
二、演仪仪师	76
第三节 “三茅表”结构及音乐	79
一、启坛之音乐	80
二、表愿之音乐	82
三、终仪之音乐	85
第四节 “三茅表”音乐的程式法则	86
一、齐杂兼容之句式法则	86
二、变速发展之板式法则	91
三、偈曲贯穿之联曲法则	94
四、高功变坛之演仪法则	96
 第五章 “三茅表、忭”科仪音乐的功能	101
第一节 神道与礼仪	101
第二节 宣教与修性	105
第三节 演仪与娱人	108
第四节 德教与怡情	113
 第六章 “三茅表、忭”科仪音乐的文化特征	117
第一节 规范性与灵活性	117
第二节 地域性与通用性	122



第三节 宗教性与民俗性	128
第七章 茅山道乐与地方民间音乐	133
第一节 民俗之孕育	134
第二节 吴歌之渗透	139
第三节 昆曲之影响	144
第四节 丝竹之演化	155
结 语	162
征引、参考书目与文论举要	167
附录：茅山道教音乐韵腔、曲牌选曲	170
后 记	212

前 言



图1 大茅峰九霄万福宫(顶宫)远眺

华阳境天,地肺名山,
三峰混合,万古圣乡。

.....

地处物华天宝、地灵人杰的古都金陵东南隅,有一处遐迩闻名的道教圣地——茅山。

茅山道教是著名的三大符箓派之一。她是中国道教



上清派的发祥地，也是中国道教茅山宗的摇篮，同时又是“三茅真君”筑庵修道、行医济民的栖身之处所。常言道：山不在高，有仙则名。从“秦汉神仙府”到“梁唐宰相家”，历史上的茅山名人荟萃，高道辈出。特别是刘宋时期，茅山作为当时都城金陵的后山，朝廷屯粮聚兵御敌、帝王掌山执教安民、官僚仕族避世归隐、文人骚客抚琴弄墨、善男信女朝圣祭拜等都无不聚集于此，茅山亦由此声名显赫，香火旺盛。在中国的道教史上，茅山上清宗坛影响深远并独具特色。在教理教义上，茅山宗创始人陶弘景主张敞开山门，兼修儒、释，以开放的态势融汇众派以丰富自身。与此同时，由于特殊的历史原因和民俗风情，当地民众侍奉“三茅”之势尤盛。故使茅山道教形成了既尊“三清”更敬“三茅”的宗教信仰文化传统。

茅山道教斋法久负盛名，道场斋醮科仪活动频繁，道乐文化资源极为丰富。她不仅有全国道教所共有的科仪和经韵，而且更有自身的地域性科仪及音乐，其斋醮法事活动的内容与其它各教派有明显的区别。在名目繁多科仪中，以“正坛法事”中的“三茅表”、“三茅忏”最具代表性。“三茅表”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，而“三茅忏”则为茅



山信道之士的必修经仪,拜忏者均以此经法为主。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,而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。《茅山道乐研究》即是以现行“三茅表”和“三茅忏”等科仪为研究对象,从音乐史学、音乐形态学、音乐民族学、地域文化学等学科,对“三茅表”、“三茅忏”科仪音乐,进行全面、系统、深入的阐释,并旁及茅山道教相关的音乐文化现象,以此来窥视茅山道教音乐的整体风貌与特征。

对道教音乐的研究,在历史上不乏其人。但自明清以来,大规模地有组织、有目的性地对道教音乐进系统整理研究,是于二十世纪中、下叶开始的。其间,既有田野工作的收集整理,又有在此基础上的理论研究。由于道教音乐是整个道教文化中的一个组成部分,所以它在某些层面能更直接而具体地展示我们民族的传统文化。

二十世纪以来,较早关注到道教音乐理论研究的,当属陈国符先生。四十年代,陈国符在昆明西南联合大学化工系执教期间,从1942年开始“于龙泉镇之北京大



学文科研究所始得《道藏》，自是而后，历年翻阅札录，排比推考”，于1945年撰成《道教斋醮仪源流考略稿》。随后，陈国符从该《稿》中，“取其道乐一节，略事增补，成《道乐考略稿》”，收入《道藏源流考》一书，于1949年由中华书局印行。对道教音乐的发展历史的研究，作出了重要贡献。

中华人民共和国成立之后，先后有两次较大规模地对道教音乐的收集整理。一次始于二十世纪五十年代中后期，以记谱、文字介绍说明为特点。其间比较有影响的文章有陈国符《道乐考略稿》等5篇，到了六十年代，并非音乐家的道教学者陈国符在其力作《道乐考略稿》的基础上撰写的《明清道教音乐考略》，提到了大量的道教音乐文献，为音乐学家们的研究起到了一个路标的作用。这段时间还有书、谱10本。我国著名的民族音乐家杨荫浏先生编的《湖南音乐普查报告附录之一·宗教音乐》^①这一资料，对湖南衡阳地区的道教音乐（包括“应教”和“巫教”音乐）作了较翔实的文字和曲谱记录。不久，由余尚清、金中英先生编辑的《苏州道教艺术集》^②对苏州“玄妙观”正一道的科仪“全符”、“全表”、“火司

① 中央音乐学院民族音乐研究所，1958年油印本。

② 中国舞蹈艺术研究会，1957年油印本。



朝”音乐作了系统地收集整理,并用工尺谱记录“正一雅韵”八十余首。书中收入了余尚清撰写的《苏州的道教音乐》一文,该文除记叙了作者参加中国舞蹈艺术研究会研究组,于1956年冒着江南的酷暑,在苏州采录“打醮”的实况外,还对苏州道教的斋醮科仪音乐与当地民间音乐的联系及清嘉庆己未年(1799)刊印的苏州高道曹希圣道长所传道乐《钧天妙乐》作了初步的考证。此举影响较大,并在道教音乐的研究中起到了开创性的作用。还有《扬州道教音乐介绍》^①,陕西音乐家协会印发了由李石工等人记录、翻译的古谱《佳县白云山道教经韵八套及笙管曲二十七首》,以及杨荫浏先生编辑的《苏南吹打》、上海音乐学院李民雄先生编辑的《浙江民间吹打》二书中,也收录了江苏、浙江一些地区的部分道教音乐资料。

道教音乐研究在中断20多年之后,从二十世纪八十年代开始,一些有远见卓识的道教学者和音乐家则身体力行,通过自己卓有成效的工作,为第二次大规模收集整理道教音乐重新拉开了帷幕。特别是《中国民族音乐集成》开展的工作,推动着道教音乐研究工作的大规模开展。除各地“集成”之外,仅从1981年至1994年这

^① 扬州市文委文化处、扬州市文联编,1958年油印本。



十几年的粗略统计,在全国各地音乐刊物与高等音乐院校的学报上发表的研究文章即达 350 篇以上;专著、谱集也有三、四十部之多。从 1983 年起,先后三次在香港召开了有中国大陆、香港、台湾等地区的学者参加的“道教科仪音乐研讨会”,相互交流了各自的研究成果与心得,推动了这一学术领域研究工作的深入发展。

研究道教音乐,不仅需要从总体上了解和研究,而且需要对地域性的道乐加以具体的探讨,才能更深刻地理解与把握道教音乐自身的风格特征与发展规律。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。自二十世纪八十年代以来,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茅山道乐的研究,如上海音乐学院的陈大灿先生,就于八十年代中期率先赴茅山开展田野工作,在他所收集整理的《中国道教音乐·道教茅山、常熟卷》^①音带中,汇编有《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》一文^②。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》、

①中国唱片上海公司出版。

②《上海道教》1992 年总第 13 期。



《文词》、《老八板》、《天生牌》、《丧绵羊》、《八段锦》、《梅花三弄》等音响资料,陈登霖先生还撰写了《茅山道教音乐初探》^①这些工作都为研究茅山道乐提供了一些可贵的参考资料。然而,限于当时的种种条件,这些研究工作仅是初步的搜集整理和概略性的介绍,要全面地了解茅山道乐文化,尚待进一步地挖掘和深入地研究。

前已述及,茅山道在中国道教诸多教派中具有鲜明的特点。她除具有全国道教所共有的某些科仪和道乐外,为适应当地民众的好尚,还形成了自己独具一格的地域性特色的科仪和音乐,这些科仪在茅山道教活动中具有典型意义。1994年夏,笔者有机会参加了武汉音乐学院道教音乐研究室为编辑《中国茅山道教音乐》^②所进行的调查工作,在师长们的带领和指导下,曾多次赴茅山进行调研,先后访问道众近30余人,其中特别得到了江苏省道教协会会长、茅山道教协会副会长杨世华道长,原江苏省道教协会会长、现茅山道教协会会长朱易经道长,茅山道教科仪音乐传人周念孝、吴浩明道长及其茅山道士何春生、徐朝文、徐兆明、朱长年、何玉宏等人的热情帮助。为了进一步搜集茅山道教音乐文化资

① 《句容文史资料》第五辑 1987年10月。

② 向思义、胡军主编《中国茅山道教音乐》,长江文艺出版社,2001年出版。



料,我曾求教于著名道教学者李养正教授,并有幸地得到了全国政协常委、中国道教协会会长、中国道教学学院院长、中国道教文化研究所所长闵智亭道长的指教。其间,还专访了第七届全国政协常委、第三、四届中国道教协会黎遇航会长(原茅山元符万宁宫道士),中国道教协会袁志鸿副秘书长(原茅山道教协会副会长兼秘书长)……,在这一工作的基础上,完成了硕士学位论文《茅山道教“三茅表”科仪音乐研究》。本书拟以自己对茅山道教音乐的调查了解与积累的资料,并以《中国茅山道教音乐》为主要参考文献,通过对其代表性科仪音乐进行深入地研究分析,以期全面而具体地阐述茅山上清宗坛科仪音乐的历史,客观、准确地对其进行理论分析与形态描述,进而探讨它在道教音乐史上的地位与影响。

第一章 茅山道教及科仪音乐

茅山是以自然景观、道教文化和革命史迹为特色的风景名胜区,集神州脉气于一体,溶天地精华于一山。它位于江苏省西南部,主峰(海拔 372.5 米)在句容市境内(距南京市东南 66 公里处),山境东接良常山,西连紫金山,南至四平山,北到秦望山。大茅峰、二茅峰、三茅峰由南向北蜿蜒起伏,递次降低,延绵 90 多公里,总面积 32 平方公里。古人认为昆仑山脉绵延于此,山如地中之肺,故比之肺叶,称地肺山;因山势曲折,形似“己”字,故又名句曲山、己重山、己山。

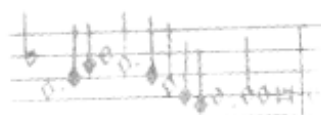
相传西汉景帝年间,陕西咸阳南关有茅氏兄弟三人。大茅君名盈,字叔申,少秉异操,独味清虚,年十八,遂弃家人恒山修道,遇西城王君拜为师,授至真上道,得行服饵调神之法。后参访各地名山洞府,至龟山遇西王母,口授茅盈以玉佩金珰之道、太极玄真之经,辞师乃归恒山北谷,时年已四十九。归家见父母,父怒其久出远



游，欲用杖击之，不意杖折数段，始知其道成，于是乃至。时茅盈弟茅固字季伟，官执金吾，季弟茅衷字思和，为五官大夫，闻其兄学道成仙，遂各弃官还家，寻见盈欲从学道。茅盈叹云，二弟已年老，上清升霄大术难学，只可修成地仙。于是兄弟三人于南下句曲山筑庵修道，行医济民。三茅兄弟仙逝后，当地群众缅怀敬仰之情，更句曲山为三茅山，后世简称茅山，并尊奉茅氏兄弟为“三茅真君”。

第一节 茅山道教概况

“道教”在南北朝以前只是一个为诸子百家所共用的概念，顾名思义，它崇奉“道”，故得此名。一是源于古代之神道，二是起于《老子》的道论。道教在创始形成的过程中，奉老子为教主和天神，尊为“太上老君”，以《道德经》为祖经，将“道”加以改造，成为道教的信仰核心，一切教义也都是由此引伸出来的。东汉顺帝时（125～144），张陵创立“五斗米道”，主要在今四川一带流传活动；汉灵帝时（168～188），张角创立太平道，主要在今河北、河南、山东、江苏北部一带活动，此两道派成为早期



道教中的两大宗派。据传张陵第四代后裔张盛于曹魏时从汉中迁居江西龙虎山，建立正一宗坛，子孙世袭“天师”位，益盛数载。至宋嘉熙三年(1239)，三十五代天师奉朝廷之命提举“三山”(龙虎山、茅山、阁皂山)符篆，正一道由此统领江南符篆众派，茅山道教为其之一，属正一教派。

茅山道观初建于西汉，距今已有两千多年的历史。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。”茅山宗是古三洞经法的综合者和传承者，在中国的道教史上起着重要的承上启下的作用。相传距今 5000 年前，即有展上公修炼于句曲；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



图2 茅山元符万宁宫(印宫)

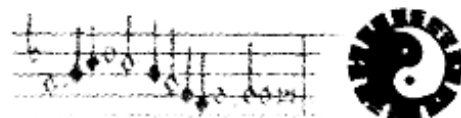


行善于此。东汉建安末,北方名道左慈入茅山营造宫室,教授弟子葛玄,后再传弟子郑隐,使茅山成为江东道教中心。东晋时,上清第一代宗师魏华存于茅山亲授《上清经》,茅山由此成为道教上清派的发祥地,并称之为“上清派”。自南朝齐梁陶弘景开始,“历代宗师多居茅山传道,兼奉传说于茅山成道之‘三茅真君’,故又名茅山派、茅山宗。”^①该派强调“法不偏执”^②,主张“儒、释、道三教合一”。另据《云笈七签》卷二十七《洞天福地》载:茅山被誉为道教七十二福地中的第一福地,十大洞天中的第八洞天。南朝时期,茅山成为刘宋王朝都城金陵的后方基地。特别是在唐朝前期,由于帝王的极力推崇与扶持,茅山成为冠天下之名山,为道学之所宗。以茅山上清派四十五代宗师为主体的道教“经籍派”著书立说甚丰,对中国道教思想文化和斋醮科仪的发展产生了重大的影响,同时也留下了丰富的斋醮音乐文献资料。“可以毫不夸张的说,从公元三世纪到十二世纪的中国道教的历史,就是围绕着茅山展开的。”^③后至宋元时期,北方全真道

① 李养正主编《道教手册》,中州古籍出版社 1991 年。

② 茅山派主修《上清经》兼修《灵宝经》、《三皇经》。

③ 陈耀庭《高峰入云 清流见底——论茅山上清派道教历史特点》,《上海道教》1992 年总第 13 期。



的兴起,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,至元时茅山并为正一道,但其仪规、经韵仍保持着茅山宗的传统和特色。元末明初之际,茅山道教日渐式微,开始显露出世俗化的趋向,随着北方全真道的传入,茅山道场出现了正一派和全真派共栖一山的格局。清代,随着时势变迁,茅山道教逐渐趋向民间,其斋醮科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”(即九霄万福宫、元符万宁宫、崇禧万寿宫、德佑观、仁佑观、玉晨观、白云观、乾元观)也遭受了巨大的破坏,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”);“元符万宁宫”(俗称“印宫”)为主体合并成为茅山道院。

表1 茅山宫观统计表

宫观名称	简称	位置	始建年代	史上主要建筑规模	现存主要建筑设施	备注
九霄万福宫	顶宫	大茅峰顶	汉代	五殿、两阁、六道院及客舍百余间	四殿、两楼、两道院及三门两厅	
元符万宁宫	印宫	积金峰南	唐代	十三房道院	道祖广场、四殿、两道院及三门	建有“老子”大型塑像

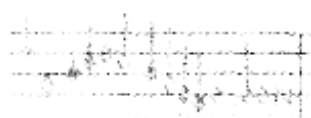


崇禧万寿宫	下宫	丁公山南	南朝	四殿、三宫及十二房道院		1966 年水库淹没
乾元观		小茅峰东	宋代	六殿、四楼、两门及一花园	两殿及住宅区	坤道道观
玉晨观		雷平山北	唐代	两殿八房	玉晨村民房	道教第一福地
白云观		白云峰下	宋代	三殿、两楼及建筑50间	他用	遗址尚存
德佑观		二茅峰顶	元代	两殿一楼	他用	1958 年拆
仁佑观		小茅峰	元代	三殿、一阁	他用	1958 年拆

第二节 茅山道教科仪沿革及特点

道教科仪是道教徒按照规定的程式、仪范举行各种宗教活动的总称。科,可解作“动作”;科,又有“程义”。“程者,物之准也”^①,即“动作”、行为、活动的准则,程式、程序。我们常说的“照本宣科”,就是指道士应“照”科仪

^① 《荀子·致仕》。



规定的程式、程序之“本”，“宣”演各类宗教“科”范法事。仪，为典章制度的礼节仪式。我们常说的“行礼如仪”就是指道士举“行”典章“礼”节，要“如”同照本宣科一样，遵循既定威“仪”。

在道教经典中，“科仪”又常与“斋醮”连用，称“斋醮科仪”。斋，为斋戒、斋法。斋戒，是道教徒必须遵循的清规戒律；斋法，是道教修斋的方法。醮，为坛醮，来源于我国古代社会的祭坛。所谓“坛”，即在平坦的地上，用土筑的高台，古代以坛为祭祀天神和先祖的场所。隋唐以后，“斋醮”联称，又与“科仪”连用，称“斋醮科仪”。因此，“斋醮科仪”就成了道教徒遵循既定的规范，科仪按照规定的程式，在殿堂内进行自我修持，祭祖祀神，在殿堂内、外举行祈福恩，却病延寿，祝国迎祥，祈晴祷雨、解厄攘灾，祝寿庆贺等阳事太平斋醮，或摄招亡魂，沐浴度济，破狱破湖，炼度赈济等阴事荐亡斋醮之总称^①。

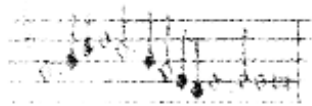
自秦汉时始，斋醮均与祭祀鬼神的活动有关，其仪式需由方士来主持。宋玉在《高唐赋》中云：“有方之士，羡门高溪，上成郁林，公乐巨谷，进纯牲，祷旋宫，醮诸神，礼太一。”此乃方士所举行的一种祭祷之法。后来方士演变为道士，这种斋醮祭祀也就成为道教的活动内

^① 周振锡、史新民等著《道教音乐》，北京燕山出版社，1994年。



容。《三国志》卷 54《吕蒙传》载:建安二十年(215),吴将吕蒙病笃,孙权“命道士于星辰下为之请命”,这与古代祭祷之法是一脉相承的,带有明显的巫祝活动的痕迹。说明汉魏时期的道教,吸取了此种思想与形式,并逐渐演成道教斋醮之雏形。

茅山道教斋醮科仪的发展,经历了一个漫长的历史过程。相传,早在西汉时期,茅氏兄弟即于句曲修道羽化,成为茅山道教所奉之尊神。南北朝时,道教流布日广、道士日众,但佛、道之间互争声势也愈演愈烈,从而导致了道教进入到“蜕变革新”时期。在北方,嵩山道士寇谦之(365~488)清整道教,提倡醮仪礼及规诫,创立了“北天师道”。在南方,茅山上清第七代宗师陆修静(406~477),总括“三洞”、提倡内持斋戒、外持威仪。创立了“南天师道”。据《茅山志》载:陆修静所著斋戒仪范有百余卷。如《太上洞玄灵宝受度仪》、《三元斋仪灵宝说光烛戒罚祝愿仪》、《古法宿启建斋仪》等,及已佚的《灵宝道士自修盟真斋立成仪》、《金箓斋仪》、《玉箓斋仪》、《九幽斋仪》、《解考斋》、《涂炭斋仪》、《燃灯礼祝威仪》等,这些都为道教斋醮科仪的发展奠定了基础。茅山道教的醮仪在上清派开创之初,并不重符箓、斋醮,至南朝梁时,茅山上清第九代宗师、茅山宗创始人陶弘景



(456~536)于茅山苦心经营数载,倡导三教调和,这在一定的程度上缓和了当时社会在宗教信仰上所产生的突出矛盾,由此斋醮科仪内涵也更为丰富,并呈现出新的面貌。

隋唐五代的道教,是南北朝道教的延续和发展,主要表现茅山道系的延续与发展。唐代,李氏帝王自诩为老子李耳之后裔,道教遂成为皇族宗教,而茅山数代宗师均见重于当朝,茅山道教位居唐代道教之主流,呈现出鼎盛之景象,斋醮科仪也因之得以迅猛发展。“唐太宗即位之初,即敕命著名道士李含光建茅山坛宇,为国斋醮……。贞观年间,唐太宗多次派中使赴茅山坛场,巡视斋醮,赏赐茅山修醮道士。”^①开元十五年,唐玄宗亦从司马承祯之言,敕五岳各置真君庙一所,其形相制度,皆令承祯推按道经,创意为之。又如,“开元十五年,玄宗派玉真公主及光禄卿韦韬至司马承祯所居阳台观金录斋。天宝十载冬,玄宗令李含光为九度修功德;十一载五月,又令焚修斋醮,频诏赐物,修斋活动从六月持续到十一月;十三载,诏令李含光依《河图内篇》修斋并余功德等。茅山宫观这样频繁地、大规模地为国斋修,反映了茅山道的影响力及其承担的国家斋醮活动的分

① 张泽洪《唐代道教斋醮》,《上海道教》1994年第2期。



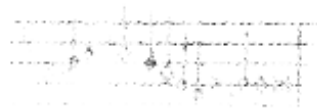
量。”^①此外,唐末五代茅山道士杜光庭所编纂的《道门科范大全集》共八十七卷,总斯时科范仪式之大全,其中有关“章表”的科仪,“其结构大致都是:升坛,礼师,宣卫灵咒,鸣法鼓 24 通,发炉,请称法位,……出户等等。”^②这与今“三茅表”的结构颇为相似。正如著名道教学者李养正先生在《道教简史》一书中所述:“杜光庭是道教斋醮仪式的集大成者,也可以说是完成者,他所制定的道门科范,道教至今依然沿用。”

宋代,“茅山道士很受宋室信用,如二十五代宗师刘混康自神宗起即进入宫中。宋徽宗于公元 1103 年为刘混康建道观,名为天宁万寿宫,赐刘混康‘葆真观妙先生’号。公元 1114 年又为茅山派二十七代宗师刘希和加号。”^③可见,宋时的茅山斋法仍颇受朝廷敬重。史料有关茅山受皇命祝祷国泰民安的斋醮活动记载甚多,如《茅山志》卷二十五载:宋仁宗“天圣三年(1025),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。”《茅山志》卷四记:嘉熙元年(1237)“科命

① 汪桂平《唐代的茅山道》,《文史知识》。

② 陈耀庭《上海道教斋醮和“进表”科仪概述》,《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》1989 年。

③ 朱越利《道教问答》,华夏出版社 1993 年。



道士二十一员于建康府元符万宁宫,启建灵宝道场一昼二夜,满散设醮三百六十分位,告盟天地,诞集嘉祥、谨依旧式,诣上清宗坛华阳洞天投送金龙玉简。”又如《道藏》致字号《三茅真君加封事典》卷下第三,便记有宋淳佑九年(1249)六月在“庆礼设醮仪”中,有关茅山科仪的程式规定:“卫灵咒,发炉……各称法位,请圣、初献、宣词、亚献、终献、送圣……”。基于以上文献资料,可以明显看出,宋时已有专事“三茅”为内容的法事,而现今“三茅表”中最具代表性的《卫灵咒》于唐宋时已有出现,再从其事典法事的程式看,也隐约可见“三茅表”科仪的端倪。

元代,随着北方全真道兴起,茅山道教虽日渐式微,但由于地域性文化等历史原因,当地民众犹对“三茅”祭祀有加,“三茅表”、“三茅忏”科仪演练十分频繁。其四十三代宗师许道杞(1236~1291)、四十四代宗师王道孟(1254~1311)仍以斋法为元室所重。

明代,北方全真道逐渐向南扩展,茅山结束了正一派(主要为“上清派”)一统道场的局面。宗教生活中随之出现“‘三宫’沿传正一道统,‘五观’则习传全真道派”^①“七十二茅庵”既有正一派,又有全真派的新格局。这样,

^① 黎遇航、袁志鸿《茅山道教今昔》,《中国道教》1987年第4期。



茅山道场除了昔日独一的正一斋法外,又增添了注重身心炼养的全真斋醮仪范,茅山道场“儒门释户道相通,三教从来一祖风”^①的特色更为鲜明。

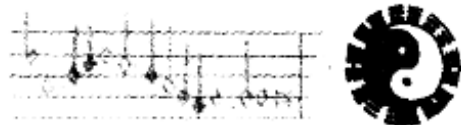
清代,茅山道教与皇室往来甚少,昔日“顶宫一炉香;印宫一颗印,下宫千亩田万亩山”的优越地位受到冲击。迫于经济不济,从不下山的茅山道士,开始深入民间从事各种斋醮活动,为争取信众和获得生计来源,茅山道士在斋醮活动中择取民众好尚,因此科仪内容日趋通俗化。

元、明以来,茅山的斋醮科仪有“国醮”及“民醮”之分。其“国醮”多为承受皇命而举行的“国家太平、皇图巩固、人寿年丰”的演法活动。其“国醮”仪规从祭式、祭品、祭仪、祭服及祝文等都有严格的规定。

历史的变迁,社会的进步,茅山道教科仪的内涵也不断地发生着变化。据杨世华会长介绍,历史上封建帝王的“国醮”现早已不做,如今,茅山道院应信众要求或逢道教重大节日举行的斋法活动,与历史上的“民醮”大体相似,主要有以下几种:

一、金篆道场:茅山醮仪中最大的道场,意在祝祷国泰民安,时为七昼夜,参加道众多达数十人,其内容

^① 《重阳全真集》卷一。



如下:

表2 金箓道场

时 间	内 容
第一天	取水、净坛、洒净、开坛颂经、开忏。晚上:礼拜斗忏;
第二天	早课、请圣、拜三茅忏。晚上:礼拜斗忏;
第三天	早课、安位、拜三茅忏。晚上:礼斗忏;
第四天	早课、拜玉皇忏、进天表。晚上:开灯、解结、散花、跑长寿灯;
第五天	早课、拜玉皇忏。晚上:沐浴、破血湖、破地狱、渡仙桥;
第六天	早课、拜玉皇忏。晚上:讽诵受生经普福;
第七天	早课、朝天忏、送圣。晚上:三法事炼度、圆满;

二、黄箓道场:为平民百姓所做的大规模道场,如茅山所举行的“超度抗日战争中南京大屠杀死难的中国同胞黄箓大法会。”时为三昼夜。

表3 黄箓道场

时 间	内 容
头日上午	开幕典礼、扬帆挂榜、献礼。下午:拜诵玉皇宝忏、五方安位、晚课。晚上:朝十王、破丰都;
次日上午	早课、拜诵三茅宝忏。下午:发符招将、晚课。晚上:铁罐炼度焰口;
三日上午	早课、拜东岳忏下午:跑五方、上三茅表、圆满;



三、正坛法事：主要为生者所作，意在消灾灭乱、保泰延生。其内容有发符、早朝、午朝、晚朝、拜忏、参斗、祥星、供天等。其程序为：

表4 正坛法事

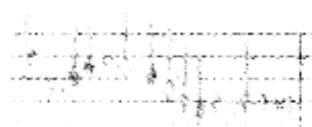
程 序	内 容
开 经	步虚词、诵三茅经、清静经、天师诰、葛仙翁诰、许真君诰、三清四御诰、三茅诰等
拜 忏	咏香赞、颂圣号、三礼、发愿、向来、送忏、咏会、回向鹤、回向文。
发 符	
早朝请圣	步虚词、焚香、请称法位、呈文、咏洒静咒、高功做功、开启、修斋、请圣、迎鸾接驾、称职、奏请、安拉。
午朝上表	法鼓三通……礼经(按人各恭敬)发愿。

四、度亡法事：为亡人所作。其内容主要有放焰口、破地狱、过仙桥、施食等。

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。如拜三茅忏、上三茅表、拜玉皇忏、铁罐炼度焰口等，如今“进三茅表”亦称为午朝科仪。

第三节 茅山道教科仪音乐源流及现状

道教生长于中国，与中国传统文化浑然一体，是本



土文化的重要组成部分,它在我国的流传已有两千多年的历史了。而伴随道教产生而形成的道教音乐,是道教斋醮法事活动中十分重要的不可缺少的内容,它是吸纳远古时期丰富多姿的巫觋祭仪乐舞,以及缤纷奇丽的荆楚巫乐舞的成分,作为道教音乐的主要源头。

远古时代的巫术是道教的渊源,巫觋利用歌乐舞以“悦神、降神、事神”,人们对自然和鬼神的崇拜是道教滋长的温床。而各种祈神的祭祀均有歌乐舞相伴随,这些都为初始的道教音乐提供了丰富的养分与生长的条件。老庄哲学与秦汉道家学说是道教的思想依托,也为道教音乐的形成奠定了理论基础。东汉迄魏晋、南北朝,早期的道教科仪音乐,即是在古代巫乐舞及祭祀音乐宗教意识与道家学说的理论上产生与不断发展以至形成。

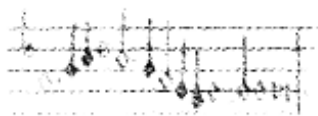
茅山斋醮科仪在道教诸派中独具特色,它在道教历史长河中始终一脉相传、承袭至今。茅山道教科仪音乐传也是师承严谨,世代相系,其诵、唱、念、奏、击均由老道长严依道规传授。

据传,早在东汉时期,茅山修炼士周太宾善鼓琴,昔教孙登独弦,能弹成八音。东晋时期,江苏句容葛氏家族中的葛洪在其《抱朴子内篇·道意篇》中云及:“心受制于奢玩,情浊乱于波荡,于是有倾越之灾,有不振之祸,



而徒烹肥腍,沃醑醪醴,撞金伐革,讴歌踊跃……。”形象地描绘出歌舞在早期道教祭祀活动中所起的作用。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。葛洪还积极主张改良民间道教及其粗俗的用乐方式,力求使道教跻身于上层社会。随着《上清经》和《灵宝经》的出现,相继形成了在修炼上皆重乐的上清派和灵宝派,为道乐的发展创造了条件。至北魏,有寇谦之将直诵改为乐诵,此举在道教音乐的发展史上具有划时代的意义。南朝刘宋时,陆修静规范醮仪。他在《太上灵宝授度仪》中曰:“礼十方毕,师起巡行,咏步虚词。”另据《道藏源流考》载:刘宋陆修静斋仪,今存《太上洞玄灵宝授度仪》及《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》。《授度仪》云:“‘咏步虚’词。”以上可见道教中的古老经韵《步虚》于刘宋时已经出现,且与茅山醮仪关系密切。这一时期,由于道教得到了皇宫贵族的扶持和道教自身发展之所需,特别是陆修静等一代宗师的努力,道教音乐进入到一个崭新的时期,其表现在“(陆修静)一是创立了具有程序性和逻辑性的科仪体系;二是编创了丰富的经典曲目体系;三是将‘存思’法广泛用于科仪音乐,从而建构起正统科仪音乐的基本模式。”^①至此,道教乐舞

^① 蒲亨强《道教科仪音乐历史考察》,《中国道教》1996年第4期。



正式形成且与古代巫乐舞分野。从葛洪至陆修静,众多的茅山宗师在奉道兴乐的活动中,对早期道乐的形成与发展起了重要的作用。因此,可以看出,茅山道乐实乃宗法传统,乐诵先声,可视为早期道教音乐的代表之一。

由于道乐的发展是一个不断变化的动态过程,斋醮作为道教文化的一种载体,是道教思想文化的外向反映,音乐作为斋醮活动的重要组成部分,它随着道教仪范的形成而形成,随着道教斋醮的发展而发展。

在玄学、佛学日益兴起的魏晋南北朝时期,道教在教理、教义方面就显得相形见绌。这样,从客观上就促使道教要向义理化发展,因而出现了一些新的宗派和新的格局。作为斋醮活动重要组成部分的道教音乐,也随着道教义理的不断丰富而发展。在推动道教向义理化方向发展,茅山上清第七代宗师陆修静的再传弟子、茅山宗的创始人陶弘景作出了重要的贡献。他采取三教调和,佛道双修的态度,创意了一种以道教为主体(而又是以道教“上清派”为主体),兼容儒、释的新宗派,使道教义理大大地向前跨进了一步,也对道教科仪音乐的发展起到了重大的推动作用。

陶弘景(456~536),南朝齐、梁时的道教学者。字通明,自号华阳隐君,谥贞白先生。丹阳秣陵人(今江苏省

南京市),南朝士族出身。自少聪慧,十岁读《神仙传》,十五岁作《寻山志》,二十岁时齐高帝引为诸王侍读,后拜左卫殿中将军。三十岁左右拜陆修静的弟子东阳道士孙游岳学道教符图经法,遂遍游名山,寻访仙药真经。南齐永明六年(488),在茅山得到杨羲、许谧手书真迹。永明八年(490)东行,拜谒各地居士和法师,历时二百余日,寻得真人遗迹十余卷。永明十年(492)辞去朝廷食禄,隐居句容曲山(今江苏茅山),传上清大洞经篆,倡导上清经说,开道教茅山宗,成为上清派的实际创始人。平时他虽然栖循山林,高蹈世外,但却精通时政,晓知天下大事。梁武帝即位后,朝廷每有大事,常往咨询,平时书信往来频繁,成了朝野闻名的“山中宰相”。陶弘景继承老庄哲理和葛洪的仙学思想,主张道、儒、释三教调和,兼容并包,在茅山宫观中,建有佛、道二堂,隔日轮番朝礼。陶弘景尊奉上清经篆并博采众长,继承与发扬“南天师道”的传统,使道教的义理得到了深化,斋醮科仪更趋规范;而斋醮科仪的完备又推动着醮仪音乐的发展。陶弘景很爱好音乐,也颇有造诣,茅山道士袁志鸿的《道教神仙故事》一书中提到陶弘景“特别喜欢听人吹笙……同时他更爱山风啸号、松涛阵阵,所以华阳馆庭院中亦皆遍植松树,每闻滚滚松涛,他必欣然而为豪迈之乐。”



陶弘景的音乐好尚,无疑对茅山道教音乐的发展起到了积极的推动作用。

陶弘景以茅山《上清》经法为主,尊奉三茅(茅盈、茅衷、茅固)及魏华存、杨羲祖师。数十年间,他不仅积极从事著述,并参与修行实践,潜心经营茅山道教上清派基地,从而使斋醮科仪更趋规范。此时的科仪音乐呈何形态,今已无法从典籍中查找。由于茅山各宫观多供奉“三茅真君”,在历来的科仪中,均又保留了讽诵“三茅”的内容,因此我们将在以后的章节,对三茅表、忏的科仪音乐作一剖析,以窥其某些原始脉络。

唐宋两代,茅山道教鼎盛,以唐代更为显赫。在唐代,以歌舞大曲为主体的宫廷音乐的兴起和繁盛,谱写了音乐史上的新篇章,亦为道教音乐的发展提供了富足的条件。茅山道教的发展历史,是与社会政治、经济、文化的发展相一致的。唐玄宗以前,可视为唐朝前期,茅山道教的几代宗师受朝廷信用,与皇室往来甚密,影响力冠道教诸派之首。《茅山志》叙录第一载:“梁唐尊尚之笃,真人道士,代为帝者师”。唐前期,茅山第十代宗师王远知、第十一代宗师潘师正、第十二代宗师司马承祯、第十三代宗师李含光及道教学者吴筠等,都倍受唐历代帝王的礼敬。唐高祖起兵反隋,王远知密传符命,为其制造



舆论有功,后被封为朝散大夫。另据《旧唐书》本传:“太宗登极,将加重位于王远知,远知固辞不从,强请归山,太宗乃召洛州资给人船,并施法服。敕润州于旧山造太平观,赐田,度道师七十七人为侍者。”唐室又多次召见在道教音乐方面颇有建树的茅山第十一代宗师潘师正问道,据《茅山志》载:“上元三年,唐高宗幸东部,礼嵩岳,召见,请作符书,辞曰不解。复问山中所需,对曰:‘茂松盛林,臣之所需,此山中不乏矣。’”茅山道教音乐家第十二代宗师司马承祯虽栖遁山林,高蹈世外,终因博达的学识和由隐逸而得高名,为唐朝诸王所重。《旧唐书·司马承祯》载,睿宗曾召司马承祯问以阴阳术数之事:“帝曰:‘理身无为,则清高矣。理国无为,如何’对曰:‘国犹身也,《老子》曰……’睿宗叹息曰:‘广成之言,即斯是也’。”另第十六代宗师孙智清、第十七代宗师吴法通与宫廷往来频繁,其影响力尤以茅山名道应夷节弟子、唐末五代杜光庭突出,他深受僖宗厚待,“应制为道门领袖”^①,曾随僖宗避难川蜀,遂留成都,赐号“广成先生”。他平生广集张道陵和陆修静以来的道法科教,并著有《金篆斋启坛仪》1卷,《金篆斋忏方仪》1卷,《太上黄篆斋仪》58卷,《太上灵宝玉贵明真斋忏方仪》1卷,《太上

^① 《仙鉴》。



灵宝玉贵明真大斋言功仪》1卷,《太上洞渊三昧神咒十方忏仪》1卷,《太上洞渊三昧神咒旦行道仪》,《太上正一阅录仪》1卷,《道门科范大全集》87卷,《广成集》等,实为道教斋醮仪式的集大成者,他所制定的道门科范,为推动道教科仪音乐的发展产生了积极的影响。

唐朝帝王为求得自身的“长生久视”和国家的长治久安,还广兴坛醮斋法。茅山道场即成了祈祷江山永固,为国修斋建醮的皇室家庙。“唐太宗即位之初,即敕命著名道士李含光建茅山坛宇,为国斋醮,……贞观九年(626),唐太宗多次派中使赴茅山坛场,巡视斋醮,赏赐茅山修醮道士。”^①与此同时,唐“政府对道教科仪音乐的创制进行了积极的干预。这种情况主要有以下三方面表现:一、在政府推动下,制定了更为规范的道教音乐仪规。二、创立了道教的庙堂祭乐制。三、把道教音乐纳入宫廷燕乐系统,用于宴飨”。^②唐帝王的崇道活动使道教科范仪式愈加规范和完备,而科仪的规范和完备也必然推动科仪音乐的发展,如《新唐书·隐逸列传》曰:“(唐高宗)对道士潘师正特别尊敬,诏令在嵩山修建崇唐观、奉天宫,安置潘师正作主持。宫观落成之日,礼部太常寺

① 张泽洪《唐代道教斋醮》,《上海道教》1994年第2期。

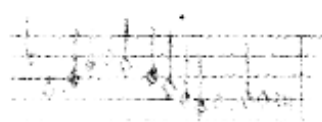
② 王小盾《唐代的道曲和道调》,《中国音乐学》(季刊)1992年第2期。



奉献新曲,名曰:《祈仙》、《望仙》、《翹仙》,令庙中道童演唱,以为祭神乐章”。唐高宗颁诏为潘师正筑观,唐朝礼部为道教制曲,这既表明宫廷对茅山宗师的礼重,同时又是朝廷创立道教庙堂祭乐礼制并通过茅山道士实施的一个实例。

在中国的历史上,唐玄宗号称道教皇帝,他一生对道教尤为笃信。前述,从唐代的道教发展过程看,唐玄宗以前是茅山道教的鼎盛时期,其后则是向民间化和分散化的演进时期。与此同时,从唐玄宗个人的从道活动观之,也可划分为特点各异两大时期,“前期玄宗更看重道教在政治上的作用,后期玄宗更看重道教在人生信仰上的作用。也就是说,玄宗本人曾经历了一个由重视道教经典中的治国理身原则到重视道教方术中的神仙思想的转变。”^①而这一变化,从中加快了茅山道教由皇族宗教转向民间宗教的世俗化进程。所以,从某种意义上讲,帝王的喜怒哀乐是茅山道教兴衰起落的直接原因。由于唐玄宗虔诚遵道,因而自其登位以来,他对茅山宗师礼敬非常,如直呼司马承祯为“道兄”,且顺其意在五岳各赐建真君庙一所,以规范五岳的民间宗教信仰,并向其亲受法箓,“道士司马承祯寿终正寝,明皇亲为制

① 王小盾《唐代的道曲和道调》,《中国音乐学》(季刊)1992年第2期。



碑文,封官赐号”^①。茅山第十三代宗师李含光与唐玄宗过从甚密,玄宗曾遥拜李含光为度师,并赐衣一裘以申师资之礼,赐号曰“玄静先生”,还召李含光入京请受道法,并请李含光向太上老君转告,“朕志求道要,缅想真仙”。又如“天宝十载冬,玄宗令李含光为九度修功德;十一载五月,又令焚修斋醮,频诏赐物。”^②吴筠于唐开元中,南游金陵,访道茅山。唐玄宗闻其高名,即召问道法及神仙修炼之事。唐玄宗在与司马承祯、李含光等人的频繁交往中,对道教音乐耳濡目睹,由此产生了浓厚的兴趣。据《新唐书·礼乐志》卷二十二载:“开元九年(721),玄宗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》……。”可见,唐玄宗受茅山道的影响颇深,且在从道的实践中注重科范音乐,并为宫廷音乐与道乐交流起了重要作用。《册府元龟》卷五十四载:“天宝十年(751),玄宗于内道场亲授诸道士《步虚声》韵……。”另《唐要会》卷三三载:“天宝十三载七月十日,太乐署供奉曲名,及改诸乐名”。此举是在玄宗的圣旨下实施的,这次大规模的道乐整改活动使道曲构成了天宝年间宫廷燕乐的主体;而中国道教音乐吸收俗乐的传统,

① 蒲亨强《道教与宫廷音乐》,《中国道教》增刊1992年。

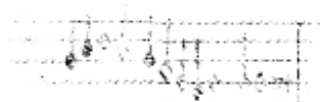
② 汪桂平《唐代的茅山道》,《文史知识》。



也是在天宝年间形成的。又如《通雅》卷三〇：“唐燕乐曲有铜钹相合之乐。铜钹谓之铜盘。司马承祯制《玄真道曲》、《大罗天曲》，有饶钹，盖其小者”，这便是茅山道乐受唐宫廷音乐影响，在乐器配制上的相应表现。

宋时，茅山道场盛势不减，科仪活动依然频繁，其科仪音乐亦丰富多样。后茅山虽与正一、灵宝混一，但其科仪音乐除较少融摄正一某些成分外，其音乐的传承仍以“上清派”科仪音乐为主要特色。

金世宗大定七年(1167)，北方全真道创立，并迅猛向南拓展。约在明初之际传入茅山，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。前及“三宫”沿传正一道统、“五观”习传全真道派格局的出现，使茅山道教科仪音乐开始进入正一与全真两派渗融的新时期。还由于历史与地域性文化等多种原因，茅山各宫观多供奉“三茅真君”，“三茅”的传说，贯穿于茅山各宫观殿堂内外及整个茅山风景区，为了适应信众对“三茅”表白意愿的需要，无论茅山的正一道还是全真道，均在各类科仪的“章表”中，保留讽诵“三茅”的内容。这样，共同的教理教义和处于同一地域文化背景下的两派道乐，彼此间发生着交流与融合，使茅山道场科仪用乐的



规模更为庞大。如明嘉靖(约16世纪中叶)江永年《茅山志》后编道秩考,关于国醮登坛演习的茅山道士分工记录如下:“唱念二十一名:知磬四名、正仪一名、表白四名、清道一名。宣读一名、训忏两名、引揖两名、手鼎两名、知钟一名、知鼓一名、侍职二名。”另“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。”以上阵容之全、气势之宏于此可见一斑。

清代,茅山道教趋向民间,其科仪音乐亦随民众好尚发生变化。近人陈国符先生在《道藏源流考》中述及:“现代道教,主要为全真教正乙教。正乙教斋醮讲究音乐,江南正乙教道士斋醮,唱昆曲,奏粗细十番锣鼓。”这也从一个侧面反映出茅山道教科仪音乐“应世人俗”的变化情况。

此后,茅山历经了太平天国革命、抗日战争、十年“文革”,其科仪音乐遭受了巨大的破坏且濒临失传的危险。随着党的宗教政策的贯彻和落实,茅山道教方才开始恢复,在一些老道长的传授下,一批年青的道士逐渐熟悉经忏醮仪音乐的诵念唱奏,富有特色的茅山斋醮科仪也得以传承下来。



茅山“上清派”第七十五代传人黎遇航道长介绍：今茅山道乐的传承已与历史上之传承方式不尽相同，从前多为师徒口口相传，要求徒弟上功夫，如吹笛时需迎风口练气息，两肩上各放一碗清水且不得偏洒，否则罚跪香。现则以举办学习班的形式为主要传承方式。

历史上，茅山是道教诸派共栖之地，各派均有各自的谱系。现今茅山传留着上清和全真龙门派谱系。

“上清派”谱系始传于上清第 25 代宗师刘混康，此前之谱系目前已难于考证。从刘混康至今已有 78 代字辈，其谱系为：

“真人法派：	混靖希景	守汝玄至	宗道大天
	得惟自尊	克崇祖德	光绍真应
	师宝友嗣	永世仁昌	公存以敬
	有子必存	能思继本	瑞拱一成
续编法派：	元复其始	粹清纯如	载启先觉
	钦明澹支	灏演精信	神涵堪信
	性定龙顺	念受敏持	懋嘉骈赐
	福广春堤	云章揖业	绪悉瑶芝

1993 年重建乾元观，其宗系为全真邱祖“龙门派”，法派字辈为：



道德通玄静,真常守太清,一阳来复本,
至理宗诚信,崇高嗣法兴,合教永圆明,
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。”^①

如今茅山的宗教活动主要在两宫举行,其最频繁的斋醮科仪为“正坛法事”和“度亡法事”,而又以“一表一忏”最具代表性。这些科仪中所遗存的音乐可分为韵腔和器乐曲牌两大类,茅山道士则分别习称其为“偈子”和“音乐”。自1994年春始,武汉音乐学院道教音乐研究室在茅山道院共搜集整理了70余首“偈子”(注:“偈”为道教经韵格式之一,现茅山道教音乐中韵腔除称“偈”外,还有“咒”、“赞”、“引”等其它韵格。本书中按茅山道士的习称,统称“偈子”)和30余首“音乐”,虽可能会有个别遗漏,但已出版的《中国茅山道教音乐》一书,仍能反映现今茅山道乐的整体面貌。

① 句容市地方志办公室编《句容茅山志》,黄山书社出版发行,1998年。

第二章 “三茅忭”科仪音乐

第一节 “三茅忭”科仪版本

为茅山所独有的科仪“三茅忭”，目前在茅山道院流传着两个科仪版本：一是清乾隆二十六年（1761）的雕版印刷本；二是根据茅山第 60 代上清宗坛传人施觉义道长回忆所辑录的手抄本。现将两版本内容与结构作些对照，见下表：

表 5 茅山道院“三茅忭”科仪版本对照表

经韵 版本	序号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
清代雕版		香赞	八大神咒	祈经礼诵	三茅经	三茅诰	三茅真君垂训文	三茅真君圣号	香赞	通圣文	志心朝礼	开忭偈	称职文	拜忭	称职文
施传手本		香赞	步虚	通圣文	志心朝礼	称职文	拜忭	称职文	向来	送忭	回向鹤	回向文			



从以上两个版本来看,清乾隆二十六年的雕版印刷本相对完整,而施觉义道长的传本由于在传承过程中转抄甚多,故难免有所遗漏或差错。

目前,茅山道院在举行“三茅忭”科仪时,因道众与施觉义道长有着直接的师承关系,故其在版本的选择上虽两者兼容,但仍以施传版本为主。如图:

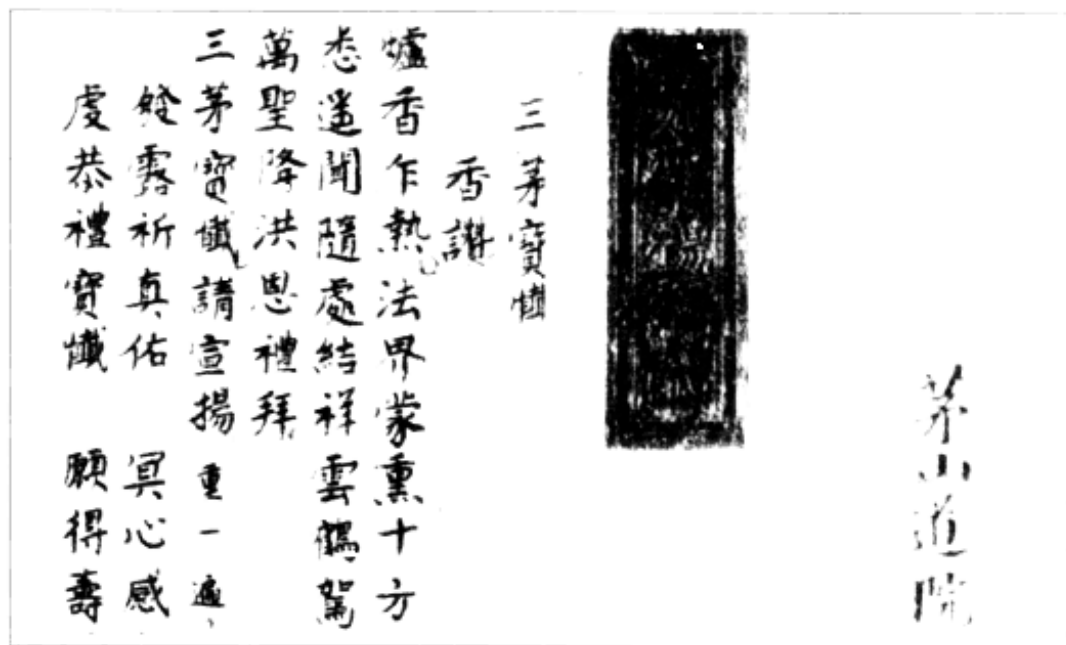


图3 施传“三茅忭”科仪抄本(影印)

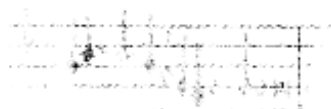
第二节 “三茅忭”科仪简介

“三茅忭”全称“三茅延生赐福宝忭”,也称“三茅帝



君宝忏”。

忏是一种宗教性的神秘预言，又称忏语。所谓拜忏亦有忏悔之意，是信众对人神发露自己的过错、祈求容忍宽恕之虔意。正如“三茅忏”启首的《步虚》词中所说：“虔恭礼宝忏，愿得寿长年。”据茅山朱长年等道长称：“三茅忏”是道教茅山派的第一要宗，而拜忏也是“三茅”得道的根基。“三茅”在得道前就一直做着宣善劝世的活动，他们不远千里自北南下茅山，采药炼丹济世度人，最终得道成仙，成为茅山派的开山始祖。后世的茅山道教徒沿以诵经礼拜等形式忏悔过咎，济世度人，超度亡人，如此焚香谢过，便渐习成仪。从经文分析，“三茅忏”的通篇内容都是香赞、步虚词、赞文、仙圣事迹等等，它一方面要求道教徒及信众效法先圣宗师从道向善；另一方面借助“三茅”真君的神威法力保佑众生。茅山道众作为上清派的后裔子弟，对上清派经仪都是礼教有加，不仅要牢记熟背，而且要深谙其要义。茅山道众认为“三茅忏”是茅山宗的神圣经法，所以“三茅忏”对他们而言是修性悟道的第一要经，并作为自己必修的日常功课。而周围的信众出于对祖师的崇敬，也多约做“三茅忏”，尤在每年香期，拜忏活动更是络绎不绝。



第三节 “三茅忏”科仪结构

茅山道院举行“三茅忏”的演仪活动,从仪式空间来看,首先要设立坛场。历史上,茅山道士打醮拜忏都有固定的场所,早朝、午朝、晚朝等法事活动设于醮堂楼;诵经拜忏等科范仪式则在经堂楼。然而,近20年来,由于昔日茅山的醮堂楼和经堂楼已颓残不全,道众的演法活动便改在顶宫供奉有“三茅”祖师神像的太元宝殿中进行。近年来,随着茅山道院的发展,醮堂楼和经堂楼虽已相继建成和恢复,但演仪“三茅忏”的场所却未能恢复旧制,其原因主要在于斋主及信众坚持要在“三茅”祖师前拜忏,以显得更为心诚神灵,从而约定成俗。

拜诵“三茅忏”的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。内坛中供奉有祖师像,香案、忏桌设于正中,忏桌上立有忏牌。

参与“三茅忏”科仪演法的组成人员有道众和信众。

道众按其演法职责分为经师、乐师、鼓师、法师(即

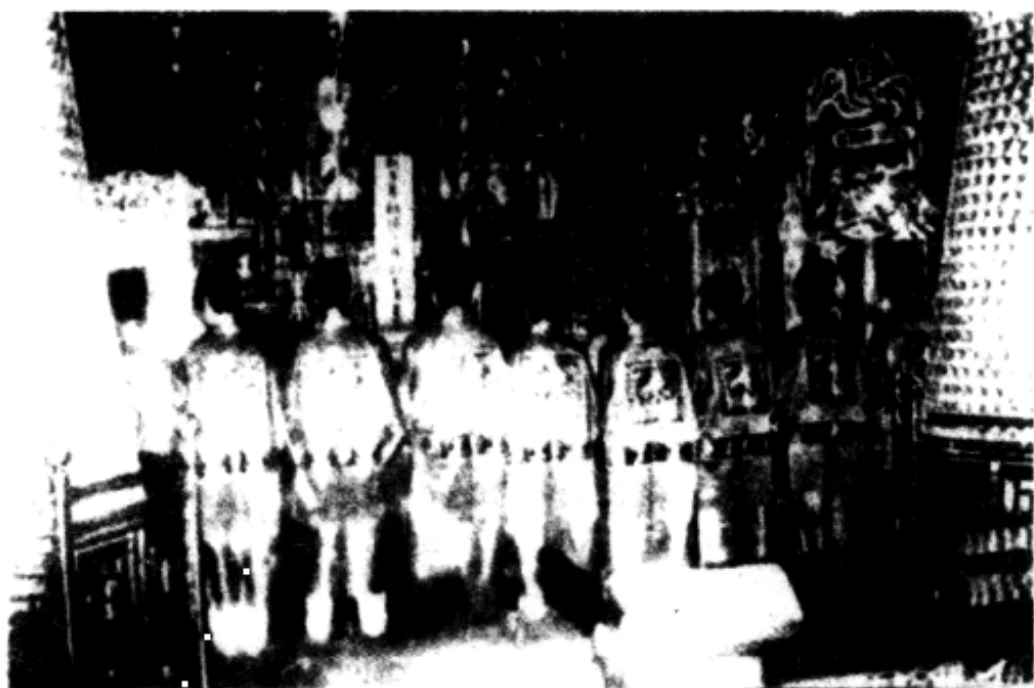


图4 “三茅忭”科仪

高功)。演法过程中,鼓师起着主导作用(发鼓为号),法师居中,经师分列左右。现茅山道院演仪“三茅忭”的主要参与人员如表(见下页)。

信众主要为茅山周边地区的信众,由于在民间流传着“茅山菩萨照远不照近”的传说,故也有不少远方虔诚的香客前来茅山朝拜“三茅”祖师,特别是在每年农历腊月24日至来年的3月18日茅山香期期间,朝山的信众及香客更是络绎不绝,大都要求拜诵“三茅忭”。

茅山道院“三茅忭”科仪原属早朝、晚朝的组成部分,现应信众的要求常作为一个独立的科仪而且应用相

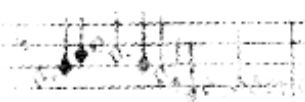


表 6 茅山道院“三茅忞”科仪演法人员情况表

类 别	姓 名	道号或法号	演奏法器或乐器
经 师	赵爱家	受真	木鱼
	邹小飞	敏品	铛
	袁小平		铃
	贡正平	敏德	鐃
	王晓牛	敏戟	木鱼
	巫金旺	敏含	铛
	吕春光		鐃
	朱荣国		铛
乐 师	曹根银	敏威	二胡、笛子、唢呐
	朱世平	敏光	笛子、唢呐
	曹本顺		笛子、箫
	陶阿才		笛子、唢呐
	朱长年	受元	二胡、笛子
	何玉宏	罗宏(法号)	二胡、唢呐
	徐朝文	敏弘	笛子、古筝
	何春生	受方	笙、唢呐
鼓 师	魏加才	敏耀	大鼓、小鼓
	经圣福	敏合	大鼓、小鼓
法师(高功)	何玉宏	罗宏	
	王晓牛	敏戟	
	朱荣国		
	伍国祥		



当频繁。仪式进程根据其特定内容可分为三个仪式环节:

环节之一

(开忏)

香赞◎→八大神咒或步虚词◎→祈经礼颂→三茅真经→三茅宝诰→赞→三茅真君垂训文→三茅真君圣号→香赞◎→拜忏→朝拜三礼→开忏偈→三茅自序。



环节之二

(拜忏)

“三茅忏”圣号◎



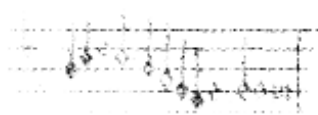
环节之三

(送忏)

三茅宝诰◎→经师自序→礼神偈文→回向鹤◎→回向文◎→送忏◎

(有◎者为韵腔)

图 5



第四节 “三茅忏”科仪音乐程序

一、仪式音乐的组合

“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》（曲目可任选）组成。其组合按科仪内容需要及演仪进程进行串接，此在科仪结构中已有述及，不赘。

二、仪式音乐的程序

据现场采录和何春生道长等介绍，“三茅忏”科仪音乐程序随其演仪环节亦可分为开忏——拜忏——送忏 3 个部分。

开忏前，经师各持法器并头戴道冠身着忏衣，分列坛场忏桌前左右两侧（一般 4 至 8 人），乐师（一般 4 至 6 人）在西，司鼓居东（1 人）。发鼓号令，法师与忏众点香燃烛，忏主和信众伏拜于坛前，此时，钟鼓齐鸣，奏



《大开门》，众咏《香赞》，在铛、鐃、鱼、铃有规律的节奏声中，营造出庄严肃穆的殿堂气息，此为开忏乐。司鼓唱《香赞》、《步虚》，毕，经师于忏桌前诵经、诰直至拜忏。司鼓引唱圣文第一句，左边经师接唱一拜，司鼓随前句尾引唱第二句，右边经师接唱一拜，如此循环反复以“龙虎拜”（茅山道院道众拜忏时左右两排起伏交错，此在茅山称为“龙虎拜”。）的形式诵完圣文。拜忏是在悠扬的《志心朝礼》韵腔声中启唱，道众左右两列以唱、拜相间并以法器间奏讽咏“三茅忏”圣号，曲调典雅，是为拜忏乐。接着宣疏，后咏《三茅诰》，起奏《收尾》送忏乐，两边经师先后出坛，诵唱并焚化疏文，锣鼓齐鸣，在融融和和的送忏乐声中结束。圣文（即拜忏）完后如不送忏，则进行下一程序。



图6 “三茅忏”演仪时的“龙虎拜”

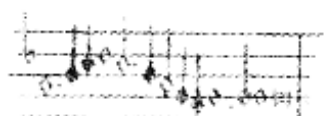


表 7 茅山道院“三茅忏”音乐程序

仪式环节	行仪内容	经、韵名称	诵唱方式	乐器或法器演奏形式
开 忏	经师分列坛前,法师点香燃烛后,功德人和信士跪于坛前			
	鼓师击鼓三通,法器鸣响,乐师奏乐,司鼓引《香赞》	《香赞》	咏唱	击鼓三通,器乐演奏(大开门),亦可自选。
	咏至“炉香乍熟”时法器下板,			法器演奏节奏型为:“铛铛鏐、铛铛鏐、铛铛、铛鏐”
	接唱《步虚》词后收板	《步虚》	咏唱	法器及乐器随腔伴奏
	经师于忏桌前诵念经诰,完毕后法器收板	念诵圣文《志心朝礼》称职文圣号	念诵 咏唱 念诵 念诵	称职文结束时法器收板。
拜 忏	司鼓引唱《志心朝礼》,经师“龙虎拜”,诵唱《圣文》	《圣号》	咏唱	乐器伴奏,拜完后法器齐响,节奏型为“铛铛铛、铛鏐、铛铛鏐”
	送忏、宣疏	宣疏	念诵	
送 忏	法师、经师、乐师出坛	《三茅诰》	咏唱	器乐合奏,法器伴奏众师出坛
	高功焚化疏文			
	诵经	《送忏韵》	咏唱	器乐伴奏,接奏《收尾》
备注	如不送忏,宣疏后经师接念称职文,咏《回向鹤》、《回向文》、《三茅诰》结束	称 职 文 《回向鹤》 《回向文》 《三茅诰》	念诵 咏唱 咏唱 咏唱	音乐伴奏,法器收板节奏型为“铛鏐、铛鏐、铛铛鏐”



图7 道士领信众、香客转八卦

每当科仪结束后，信众和香客常有余兴未尽，此时道众会带领众人在欢快的乐声中“转八卦”、“绕太极”，此一形式颇受信众的垂爱与青睐，十几年来，已成为茅山“三茅忭”演仪活动中的一道新景观。

第三章 “三茅忭”科仪音乐形态

第一节 “三茅忭”科仪 音乐的表现形式

一、经韵及咏唱

道教科仪音乐有声乐和器乐两大载体。声乐部分主要是诵经音乐,即将道教经文配上曲调进行演唱,是道乐之主体。根据不同科仪用途有“赞”、“颂”、“引”、“步虚”、“偈”等格式,演唱形式有独唱、领唱、齐唱等。在科仪活动中往往依法事情节需要进行串联组合,形成结构严谨规范的“套曲”。^①

以上这些经韵格式,在“三茅忭”科仪和茅山上清宗

^① 周振锡、史新民等《道教音乐》,北京燕山出版社1994年。



坛的其它斋醮科仪中均有出现。

“赞”，可作引见、辅助、赞美解。在“三茅忏”科仪中，其《香赞》便有敬香赞美之意。

“咒”，有“祝告”之意。是诸神、诸仙，向修持者、信徒及香客、斋主祝告。在“三茅忏”科仪中，其清代雕版本之《八大神咒》即是净心安神。

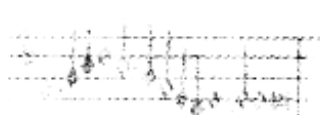
“符”，道教驱役鬼神以至人神合一的秘文。《清微言降大法》：符者天地之真信。人皆假之以朱墨纸笔，吾独谓一点灵光通天彻地。在“三茅忏”科仪送忏中，道众诵咏的《开天符》即是上呈“三茅真君”的祈祷之辞。

“诰”，古代一种训诫勉励的文体。诰，自上而下告之。道教有宝诰，每个尊神都有一圣诰，诰文，常述该神的功德威力。在“三茅忏”科仪中，《三茅诰》是茅山祖师“三茅”真君的宝诰。

在“三茅忏”科仪进程中，由于法事情节的不同，故所使用的韵腔也有以下几种类型的歌腔形态：

第一种为“讽咏式”韵腔。此类韵腔旋律优美动听，具有徐缓悠扬、赞美颂扬的特点，为“三茅忏”科仪音乐中之精华。如《志心朝礼》旋律疏缓，恬静淡雅。

第二种为的“陈述式”韵腔。此类韵腔少有拖腔，且多为上下句的齐言句式，长于表达道徒拜忏呈文的虔诚



之心,如科仪中的《圣文》。

第三种为“诵念式”韵腔。此类韵腔旋律简炼,节奏明快,具有一种似唱非唱,似念非念而口语化的特点。如科仪中的《三茅诰》。

第四种为“表白式”韵腔。此类韵腔是在诵唱中夹韵白为特点。如科仪中的三茅真君垂训文,除诵唱经文外,还常插入道白与咒语,淋漓尽致地表达道众表忏的虔诚之心。

在诵唱形式上,则有众唱、领唱、独唱等形式。众唱常常为“偈子”的引子部分,为启首之用。领唱一般为法师所唱,多与众唱相间出现。独唱则多为经师表文所唱,但法师因演仪所需有时也有以独唱形式出现。

二、乐器及法器

“三茅忏”中使用的乐器非常丰富,主要有击乐、吹管、拉弦、弹拨等四大类。据周念孝道长介绍:凡在苏北地区民间音乐中的乐器在茅山道教科仪中均有运用。有些乐器在历史上曾使用过,现已不再用,如管子、九音锣、李月锣等,另是有的乐器现因缺少精通的乐师而暂未使用,如扬琴、琵琶等。



(一)乐器分类

表 8 “三茅忡”乐器分类表

击乐类	钲、鐃、鱼、铃、板鼓、手鼓、京鼓、磬、大鼓、大锣、大钟、大鐃
吹管类	笙、箫、笛、小叭呐(小唢呐)
拉弦类	二胡、大胡(中胡)
弹拨类	三弦、琵琶、月琴、扬琴

(二)乐器组合及演奏形式

“三茅忡”中乐器组合,从整体上可分为“细乐”和“粗乐”两种形式。

表 9 “三茅忡”乐器组合表

组 合	常用乐器
粗 乐	唢呐、笙、大钹、大鐃、大鼓、大锣及大钟
细 乐	笛、二胡、三弦、琵琶、月琴

表其演奏形式可归纳为以下几种:

1、大奏:使用的乐器有吹管乐器,如唢呐、笙、笛等,法器有大钹、大鐃、大鼓、大锣等。主要用于渲染热烈欢快的气氛,具有武乐属性。法器常用“仓 鐃 乙 仓 鐃 仓 鐃”



的节奏型击打。

2、细奏：这种演奏形式常使用丝竹乐器，如笛、二胡、三弦、月琴等。法器有小鐲、小鼓以及铛、铃等。法器常用“请当 请当 请当 当”的节奏型演奏，主要用于安祥、肃穆的场面。如科仪“上表”结束后绕“太极圈”的伴奏音乐即用此种形式演奏。

3、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 鐲等小件法器，以“鐲 当当”的奏法，在曲中时击时歇，相间而现，用作科仪中禹步与其他形体动作的伴奏。如诵唱《圣号》时即采用此演奏方式，为旋律起了点缀作用。

4、清奏：这种演奏形式只用吹管或丝弦乐器演奏，不打法器，这一 奏法既可作为科仪中经韵与经韵之间的插曲使用，也可作为唱诵某一首经韵时的伴奏使用。

5、击奏：这是一种只用法器（打击乐器）的演奏形式，除用铛、鐲（大鐲、小鐲）、鱼、铃、鼓（京鼓、板鼓）外，还有大锣、小锣等法器。它主要用于开坛或收尾。

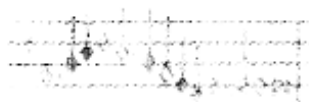


第二节 “三茅忏”音乐诸要素

一、仪式音乐的结构

(一)整体结构

这里说的整体结构,是指在一个科仪的全过程中,有着多首韵腔与器乐曲牌的组合与连接而构成的整体结构。因此,科仪的整体结构也就决定着仪式音乐的整体结构。在“三茅忏”科仪活动中,各首韵腔和曲牌都各自有着相互连接、排列组合的序承关系,具备着由多首“偈”、“曲”组成的完整结构。前述“三茅忏”科仪在整体上分为开忏、拜忏、送忏三大部分。从科仪的程式内容和整体结构观之,其中的《香赞》为开仪之用、《送忏韵》为结坛时用,此两首韵腔即有引子和尾声的功能作用,而中间的《圣号》、《三茅诰》、《回向鹤》、《回向文》等一首首独立的韵腔,彼此按照一定的序次与科仪特定内容组合起来,这些相对独立、完整的韵曲,是串连“三茅忏”科仪音乐套曲的一个个环链。从“三茅忏”音乐整体观之,



它的结构与唐代大曲结构相似，现将“三茅忏”音乐与“唐代大曲”的结构比较如下：

表 10 “三茅忏”与“唐代大曲”结构对照表

序号	1		2		3					
结构名称	散序	鞞	中序	正头	破	入破	虚催	遍	歇拍	煞袞
唐代大曲	结构自由、器乐独奏、轮奏或合奏	过度到慢板乐段	结构固定、慢板、歌为主、器乐伴奏、排遍若干遍	节奏过渡到略快	奏加快 节奏的速度几次改变、由散板入节	散板	由散板入节奏	较快的乐段	节奏慢下来	结束
三茅忏	器乐齐奏《小开门》	《香赞》慢板引启	《步虚》送文主文	击乐节奏渐快	《志新朝礼》引入圣号	称职文散板	入《称职文》	《回向文》转快接《回向鹤》	起《送忏韵》	《度绵丰》结坛

综上述，可以看出今“三茅忏”科仪结构在某种程度上遗留古代“章表”之旧式，其音乐结构也承袭了古代宫廷音乐的某些因素，并在长期的宗教活动中不断地发展变化而日趋通俗化。



(二)韵腔体式

“三茅忏”科仪的韵腔体式，即是指其中一首相对独立的韵曲结构而言，以一首韵曲为单位，“三茅忏”科仪音乐在结构体式上主要有着如下几种类型：

1、整起散落式

韵腔的曲首为规整板式，但在结尾处则选用散板毕曲。如“三茅忏”科仪中的《香赞》即如此。

例 1

香 赞

1=B $\frac{2}{4}$
♩ = 60
何玉宏 传唱

起

(头) 5 6 1 | 5 6 4 5 1 | 6 6 5 | 6 . 1 2 4 1 5 6 1 | 5 5 1 6 1 5 |

炉 香 乍 熟，

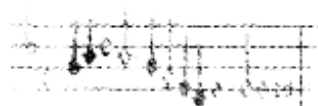
(尾) 廿 2 3 2 3 | 2 1 6 5 1 - | 2 . 3 1 6 [∨] 1 3 5

三茅宝忏 请 宣 (呢) 扬。

2 3 1 6 - - - \ ||

2、整起整落式

韵腔的启首和结束部位，其结构以规整的板式开始，并以规整的板式结束，呈规整有序的状态。如“三茅



“三茅忏”科仪中的核心韵腔“三茅忏”《圣号》即为整起整落型的韵腔。

例 2

三 茅 忏 《圣号》

1=A $\frac{2}{4}$
♩ = 54

周念孝 传唱

(头) $\underline{3 \ 6 \ 5 \ 3} \mid \underline{2 \ 3 \ 1 \ 5} \mid \underline{1 \ 6 \cdot} \mid \underline{2 \cdot \ 5 \ 3 \ 5} \mid \underline{1 \ 2 \ 3 \ 5} \mid \dots$
志(呀) 心(呀) 新

(尾) $\underline{2 \ 3 \ 1} \ \underline{2 \cdot \ 3} \mid \underline{5 \ 3 \ 5} \ \underline{6 \ 5 \ 2} \mid \underline{3 \cdot \ 5} \ \underline{2 \ 3 \ 1} \mid \underline{6 \ 6 \ 1} \ \underline{2 \ 3 \ 2} \mid \underline{1 \ -} \mid$
愿 得 寿 长 年。

3、散起整落式

韵腔的开头部分散板,节奏上呈无严格规律的自由状态,但结束部分却节奏规整。此类韵腔在咏唱时较为自由,且气氛热烈,如《三茅诰》(不包括固定尾句)。

例 3

三 茅 诰

1=G $\frac{2}{4}$
♩ = 50

周念孝 传唱

(头) $\underline{2 \ 3} \ - \ \mid \underline{2 \ 3 \ 5} \mid \underline{1 \ 2 \ 6 \ 5 \ 6 \ 1} \mid \underline{2 \ 2 \ 3 \ 6 \ 5 \ 3} \mid$
太 元 妙 冲(啊)

(尾) $\underline{2 \cdot \ 3} \ \underline{2 \ 1} \mid \underline{6 \ 2} \ \underline{1 \ 6} \mid \overset{1}{\underline{5 \ -}} \mid \overset{2}{\underline{5 \ -}} \parallel$
茅 真 君, 君。



4、对仗重复式

韵腔内部的句式为上下两句的对仗似结构,无张弛变化之情况。如《步虚》中“发露祈真佑,冥心感圣贤。虔恭礼宝忏,愿得寿长年。”即如此。

例 4

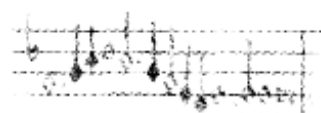
步 虚

1=G 2/4 ♩ = 66 何玉宏 传唱

<u>3 . 2</u> <u>1 2</u>	<u>3 . 2</u> <u>1 2</u>	<u>3 . 2</u> <u>5 3 5</u>	<u>6 6 2</u> <u>1 1 6</u>	5 -
发(呀)	露(呃)	祈(呃)	真(嗯)	佑,
<u>2 3 1</u> <u>2 3</u>	<u>5 3 5</u> <u>6 1 5 6</u>	<u>3 3 5</u> <u>2 3 1</u>	<u>6 6 1</u> <u>2 3 5</u>	1 ⁽¹²⁶¹⁾ -
冥(呃)	心	感	圣	贤。

5、固定合尾式

不同韵腔的结尾处,均用一种固定的尾句结束,从而使各首韵腔呈现出相对统一的风格。这种固定的尾句在《三茅诰》、《回向文》、《送忏韵》等韵腔中皆有出现,且经词内容亦完全相同,同为“三茅应化天尊,不可思议功德。”



例 5

廿 2 2 5 3̣ 2 1̣ 2 1̣ : 2/4 1̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2 | 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ |
 三 茅 应 化 真 君 三 茅 应 (啊)

3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 1̣ | 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 2̣ 2̣ 1̣ | 3̣ 3̣ 2̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 6̣ 1̣ | 2 |
 化 真 君。 不 可

3̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 2̣ - ||
 思 (啊) 议 功 德。

二、仪式音乐的音调

在各地道教宫观中,使用乐器为经韵伴奏或演奏曲牌的情况相对较少,多数宫观(尤其全真派宫观)大都使用法器(击乐)为经韵伴奏或演奏,所以道众在演仪中诵唱经韵时往往调高不固定,常常是高功起音定调。

但茅山道众在咏唱时则有明确的调高概念。据周念孝道长讲,民间工尺七调在“三茅忞”中都用,但常用的有小宫调(即 D 调)、正宫调(即 G 调)、上字调(♭B 调)、乙字调(即 A 调),又以上字调居多。道士常用一支平调



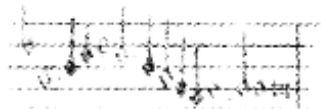
笛子(即D调曲笛)起音,全班随笛校音,笛随高功、经师定调,因为不同的高功、经师的诵唱音域不同,所起的调高有时就会有所差异,所以乐师要随时根据高功所诵的调高调整指法。随着高功的相对稳定,乐班人员相对固定,从而形成了几个相对常用的调。此外,二胡按笛筒音的音高也有几种定弦方法,如正弓(do sol 弦),反弓(sol re 弦)。

现将“三茅忏”科仪各首“偈子”调高列表如下:

表 11“三茅忏”“偈子”调高表

曲名	民间工尺七调	国际调名	百分比
《香赞》	上字调	$\flat B$	14.2%
《圣号》	上字调	$\flat B$	14.2%
《送忏韵》	小工调	D	14.2%
《步虚》	正宫调	G	57%
《三茅诰》	正宫调	G	
《回向鹤》	正宫调	G	
《回向文》	正宫调	G	

就调式而言,乐曲的终止音常常是其调式重要标志,当然也不能一概而论。有些经韵、曲牌有时也以非主音终结全曲,这就使调式出现了一个逻辑主音(中心音)和形式主音(结束音)情况。“三茅忏”音乐中以商、



宫调式居多。其中商调式为 42.8%，宫调式为 28.5%，另羽调式为 14.2%，徵调式为 14.2%。商调式居多，宫调式次之。杜光庭在《太上黄箓斋仪》卷四十里有《步虚旋绕》之唱词“冲虚归道德，曲折合宫商”，说明道乐中重宫商之韵，这也是继承了中国古代礼乐的用乐传统。

三、仪式音乐的腔式

道教是根植在中国土地上的民族宗教，从它的思想内涵到外向形态，它是中国传统文化的继承与发展。它的内容，“上标老子，次述神仙，下袭张陵”^①所以它是“以我国古代社会的鬼神崇拜为基础；以神仙存在、神仙可求论和诱使人们用方术修持以追求长生不死、登仙享乐和用祭祀醮仪以祈福免灾为主体内容和特征；……”^②茅山道教“三茅忞”科仪内容也是此一信仰的反映。

“三茅忞”的经词是由正字和衬字组成的，词格以四言为主，还有五言、七言等，其内容玄妙，深奥莫测。如《回向鹤》经文，全由四字句组成：“三清三境，三宝天尊。昊天至尊，玉皇上帝。八极九霄，洪荣列圣。十方三

① 刘勰《灭惑论》。

② 李养正《道教概说》。



界,应祷殊真。……”这种词格与内容与先秦时《诗经》中的“颂”的部分是一致的,可以说是古代祭祀文化的继承。

在经韵的行腔格式上,“三茅忏”音乐在很大程度上受到经词的影响,经词密则腔急,经词疏则腔缓。这样一来,在腔与词的配搭上就存在着腔词同步和腔词异步的情况。腔词同步即一个腔句一句经词。腔词异步即腔词结构与经词的句式结构不一致,形成了腔词错位的现象。总体来看,“三茅忏”音乐旋律进行以上、下句反复为多,长短变化依情而定,“一字一音”的情况较少出现,有着“字疏腔长”的特点,另外,在板式与腔式的结合上,“三茅忏”韵腔中的衬字,字位多起于“闪板”(后半板,将板移开),而落于“腰板”(在延音中下板)。有时,衬字也往往占有板位,所用板数也不受限制,有的衬字还在强拍上起腔而反复吟诵。

这种采用古代词赋格律所作的经文,配以连绵、婉转的旋律,加上钟、鼓和鸣以及咏唱时舒缓与“呵、吓”的虚声,使人感到“三茅忏”韵腔具有一种神奇典雅的韵味。如《香赞》



例 6

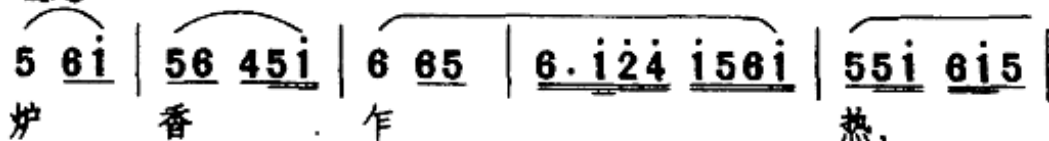
香 赞

1= \flat B $\frac{2}{4}$

♩ = 60

何玉宏 传唱

缓起



由于腔长字疏,平稳舒缓,并带有较长的拖腔,显现出一种神圣的殿堂氛围,开忭即给人以肃穆庄严的感觉。

第三节 “三茅忭”音乐风格与特点

一、仪式音乐风格差异

茅山在历史上曾经有过许多教派流传,现居茅山各宫、观的道士和散居茅山周边的伙居道统属正一、全真两大道派。茅山道教音乐,从整体上构成了以正一派音乐为主体,与全真派音乐并存的格局。据茅山第78代上清宗坛科仪音乐传人周念孝道长介绍:从前的“三宫五观”都建有“三茅殿”,不同的是“三宫”里“三茅”位主坛,“五观”中“三茅”居副坛。历史上茅山的“三宫五观”也有



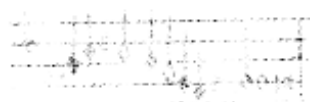
不同的师承关系，师徒间多是口口相传，如茅山顶宫原有6房道院（施觉义道长系顶宫道士），茅山印宫原有12房道院（周念孝道长系印宫道士），经忏上就有相异之处。

我们在调查工作中收集、记录的茅山印宫、茅山顶宫和乾元观的“三茅忏”科仪核心经韵《三茅忏》（圣号）中，由于全真、正一两派修持方式的不一和正一派内各宫观传承差别，所以同一韵腔的经文虽然相同，但对曲调加花的繁简不一而表现出的音乐风格也有差异。见下例：

例 7

三 茅 忏
（圣号）

正一派 (印宫韵腔)	1=A 2/4 1 1 1 2 3 6̣1 565 36 32 圣 (啊) 高
正一派 (顶宫韵腔)	1=G 2/4 3 6̣1 56 32 1 6̣1 21 23 圣 (啊) 高
全真派 (乾元观韵腔)	1=A 2/4 2 2̣16 2̣ 16 63 5 6 63 5 圣高祖 在茅山 得 道 太 初



二、仪式音乐风格特点

“三茅忏”科仪音乐中的各首韵腔,在旋律形态上往往大都具有某些共性因素,使其科仪音乐风格在总体上呈现出相对的统一性。而促使各首韵腔在旋律上保持共性因素的原因,主要是一些特性音型和典型乐句在起作用。特性音型中多在四度以内流动而少有大跳音程,这种音程所构成的旋律,与道众拜忏的情绪是相吻合的。常见特性音型如下表:

表 12 “三茅忏”特性音型统计表

特性音型	音 程	使用部位
$\underline{\underline{623}} \quad \underline{\underline{1216}}$	纯四、大二、大三、 小三	乐句头和尾
$\underline{\underline{323}} \quad 5$	大二、小三	乐句尾部
$\underline{\underline{5\dot{1}}} \quad \underline{\underline{6\dot{1}5}}$	小三、纯五、大二	乐句中部
$\underline{\underline{335}} \quad \underline{\underline{12}}$	大二、小三、纯四	乐句头部
$\underline{\underline{56\dot{1}54}}$	小三、纯四、大二	乐句头部
$\underline{\underline{35}} \quad \underline{\underline{2165}}$	纯四、大二	乐句头部
$\underline{\underline{6123}} \quad \underline{\underline{1561}}$	小三、纯五、大二、大三	乐句中部
$\underline{\underline{223}} \quad \underline{\underline{5\dot{1}65}}$	大二、小三、纯四	乐句头部



从上表中可以看出,“三茅忤”中的特性音程以同度、大二度、小三度、纯四度为主,其中级进居多。另外,为便于道众举腔换韵和引入众咏,有时也将个别音型发展成独具特色的大跳音程。

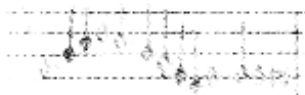
例 8

$\widehat{62}$	$\widehat{16}$	5	$\widehat{565}$	$\widehat{3235}$	6
茅	真	君	(哎)		志

典型乐句则贯穿着各首韵腔的始终,制约着乐曲的发展。现以印宫韵腔为例,常见的典型乐句如下表:

表 13 “三茅忤”特性乐句表

韵腔名称	乐句	调高	节拍	特性乐句	使用位置
《步虚》	A	G	2/4	$\underline{3\dot{2}} \underline{12} \underline{3\dot{2}} \underline{12} \underline{3\dot{2}} \underline{535} \underline{6\dot{5}}$	前部
《步虚》	B	G	2/4	$\underline{231} \underline{23} \underline{535} \underline{6\dot{1}36} \underline{335} \underline{2321}$	后部
《三茅忤》	C	G	2/4	$\underline{6\dot{1}} \underline{653} \underline{235} \underline{2321} \underline{6123} \underline{1656}$	中部
《香赞》	D	G	2/4	$\underline{36} \underline{5653} \underline{23} \underline{2165} \underline{16} \underline{1231}$	中部



我们在现场采录过程中发现,以上的这些典型乐句并非一成不变,而是随拜忏活动与忏词(由于拜忏者均有各自的意愿,故相关的忏词也有所不同。)的不同而发展成相应的变化乐句,以适应演仪活动的需要,常见的手法有以下几种情形:

1、旋律加花

将典型乐句用装饰音进行加花,以增添旋律的华彩。此类乐句在拜忏中常有一定的灵活性,用茅山道众的话来说是“加花子”。

例 9

A 1=G 2/4

3 . 2 12 | 3 . 2 12 | 3 . 2 535 | 6 5 |.....

发(呀) 愿(呢) 祈(呢) 真佑,

加花乐句 1=G 2/4

35 1612 | 335 112 | 332 535 | 662 165 |

度 恭 礼 宝 忏,

2、旋律收缩

将典型乐句简化,保持骨架,使之变得欢快有力,此系一种缩简了旋律型的句式。



例 10

B 1=G 2/4

收缩乐句	$\underline{\underline{231}} \quad \underline{\underline{23}} \mid \underline{\underline{535}} \quad \underline{\underline{6\dot{1}56}} \mid \underline{\underline{335}} \quad \underline{\underline{2321}} \mid \underline{\underline{661}} \quad \underline{\underline{235}} \mid 1$ 真 (啊) 心 感 圣 赞。
	1=G 2/4
	$\underline{\underline{3.2}} \quad \underline{\underline{12}} \mid 3 - \mid \underline{\underline{3.5}} \quad \underline{\underline{21}} \mid \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{23}} \mid 1 \quad 0. \mid$ 愿 得 寿 长 年。

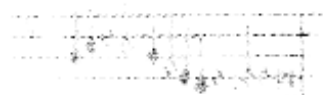
3、旋律扩充

在典型乐句的基础上，加入一些新的音乐材料，将乐句的句幅进行扩充和伸展，扩充后的乐句旋律连绵不断。

例 11

C 1=G 2/4

旋律扩充	$\underline{\underline{5.1}} \quad \underline{\underline{653}} \mid \underline{\underline{235}} \quad \underline{\underline{2321}} \mid \underline{\underline{6123}} \quad \underline{\underline{1656}} \mid \underline{\underline{12}} \quad \underline{\underline{1}} \mid$ 真 应 真 君。
	1=G 2/4
	$\underline{\underline{5.1}} \quad \underline{\underline{653}} \mid \underline{\underline{235}} \quad \underline{\underline{231}} \mid \underline{\underline{666}} \quad \underline{\underline{6561}} \mid \underline{\underline{253}} \quad \underline{\underline{2321}} \mid \underline{\underline{665}} \quad \underline{\underline{656}} \mid$ 冲 静 得 (啊) 佑 (啊) 妙 (哇)
	$\underline{\underline{256}} \quad \underline{\underline{3256}} \mid \underline{\underline{235}} \quad \underline{\underline{1656}} \mid \underline{\underline{1.2}} \quad \underline{\underline{1}} \mid$ 应 真 君。



4、旋律组合

将两首不同韵腔中一些乐句的某一部分重新组合在一起,从而形成新的组合乐句。如“三茅忞”《圣号》的启首句“志心朝礼”,即是将典型乐句 D 的头部和典型乐句 A 的头部组合后而形成的新乐句。

例 12

A	<p>1=G 2/4</p> <p><u>3</u> <u>2</u> <u>12</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>12</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>535</u> 6 5 <u>3</u> <u>2</u> <u>1 2</u></p> <p>发(呀) 露(啊) 祈(啊) 真佑,发(呀)</p>
D	<p>1=G 2/4</p> <p><u>3.6</u> <u>5553</u> <u>2.3</u> <u>2165</u> <u>1.6</u> <u>1231</u> <u>2.3</u> <u>2165</u> 1 <u>1 2</u> </p> <p>十 方 三 界 慈 遍,</p>
组合乐句	<p>1=A 2/4</p> <p><u>3</u> <u>6</u> <u>5 3</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>1 5</u> 1 6 • <u>3 2</u> <u>1 2</u> <u>3 2</u> <u>3 5</u> </p> <p>志(呀) 心(啊) 朝</p>

第四章 “三茅表”科仪音乐

第一节 “三茅表”科仪

一、仪式版本

茅山是道教上清派的发祥地，在斋醮科仪中又称“上清宗坛”。即有别于其他道派之特点。其斋醮科仪以早朝、午朝为主要科仪。其中午朝科仪称“上天表”，又称“进三茅表”。

茅山各宫观不同教派所演仪的“三茅表”，所用的版本均大同小异，应是同出一宗，各宫观道众也如是说。



二、茅山午朝科儀

雄起：先法鼓三通，次樂隊奏樂，萬年歡。高功持主捏訣準備開
羽上四至六人，各持鑼叉鈴鐺，站立案旁。中鋪聖鏡，前設香案
敕令牌、水盂、寶劍、令旗、飛符、寶。

奏樂聲中，高功拜四方，正中一拜（捏訣存思五方五帝尊神
默運二神：靈寶洞真，步三台罡（清訣），然後，全案前：一
念：

志心初念上香，騰空敬上供養，玉清聖境，元始天尊，恭望天慈，謝
志心聖念上香，騰空敬上供養，上清真境，靈寶天尊，恭望天慈，謝
志心三念上香，騰空敬上供養，太清仙境，道德天尊，恭望天慈，謝



图8“三茅表”版本(影印)

关于“三茅表”的形成，目前尚未见有史料记载，就此曾专访过茅山道众，皆谓历代茅山道士在传承中也未曾留下准确的口碑材料。元代，茅山“四十五代宗师刘大彬，集撰《茅山志》33卷，搜集茅山文史资料甚丰，为宋元茅山派宗师中唯一有著作传世者。”^①由于《茅山志》是目前学术界公认现今所见最早、最全面记载“茅山宗”道史的志书，从卷一《诰副墨·汉诏诰》至卷三十三《金薤编·杂著》，其内容丰富、资料翔实。然而志中却未见

① 任继愈《中国道教史》，上海人民出版社1990年版。

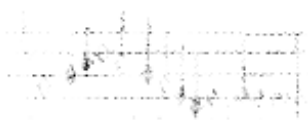


有关“三茅表”的情况记载。从《茅山志》所涉的内容分析,刘大彬修志时对“三茅表”不慎疏漏的可能性极小,所以“三茅表”可能是在元刘大彬修志之后逐渐形成的。在此之前“三茅表”虽未形成独立和完整的科仪,但在茅山其它科仪中出现讽颂“三茅”的内容却是不容排除的。



图9 “三茅表”全照

现茅山正一派所做“三茅表”,是以茅山周念孝(1919~1997年)道长之传授为范本。周道长祖籍江苏金坛,12岁时入茅山“印宫”西斋道院,师从黎遇航道长,是“上清派”78代传人。他天资聪慧,记忆力强,故



12岁左右已学会了茅山派主要经韵及各种乐器和法器的演奏,很快便在道友中脱颖而出,为茅山“上清派”中出色的经韵乐师。“抗战”及“文革”期间,周念孝道长曾两度下山务农。1978年随着党的宗教政策的进一步落实,他重返茅山,并招收了八名学员,为茅山道院积极培养人才。其中杨世华(道号受亨)今已是茅山道院主要负责人,朱长年(道号受元)等已成为茅山道院的高功。1994年,武汉音乐学院与茅山道院合作搜集、整理茅山道乐,得到了周念孝道长的大力支持,他为采录工作的顺利进行作出了重要的贡献,也因此获得道内“茅山经忏最高奖”。1995年12月5日,中国道教正一派在江西龙虎山举行首次国内授箓传度法会,周念孝道长被推举为“正一授箓保举大师”。

茅山正一道平时举行“三茅表”多在两宫进行,在通常情况下,“九霄万福宫”的道场较“元符万宁宫”频繁。每逢茅山举行全朝科仪时,拜“三茅表”更为隆重,如时间须在正午,地点须在醮堂,在内容上也要“一本正经”,不容删节。然而,更多的时候,“三茅表”往往作为一个独立的科仪,为满足斋主的各种要求而做,其举行的时间、地点均无严格规定。据茅山道教协会副秘书长徐朝文等人介绍:许多香客为求吉祥,常于农历除夕之夜登临茅



山争烧“头炷香”，并多要求拜“三茅表”。此外，茅山道士在科仪进行的过程中，也常会“根据情况做事情”，并随时可以“把音装进口袋里”，即将科仪结构进行局部的减省或调动。

“全真龙门岔枝的阎祖派”道众所栖的“乾元观”位于江苏省金坛市境内。在明万历年间的碑刻《乾元观记》中记有：“三宫五观”中只有“乾元观”属“子孙丛林”，其它属“子孙宫观”。茅山的“三宫五观”都供奉茅山祖师“三茅真君”。又据“全真龙门岔枝的阎祖派”第24代传人、现茅山道教协会会长朱易经称：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”目前正处于恢复阶段，观内仅有坤道十余人，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，据现茅山“乾元观”当家尹信慧道长介绍：为了满足赴茅山进香信众之意愿，茅山“乾元观”的坤道现已开始举行“三茅表”科仪，其师傅均是来自两宫的“客师”。历史上，茅山道众习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。

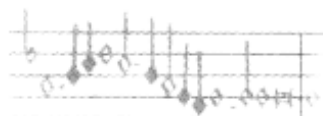


图 10 乾元观“三茅表”坤道照

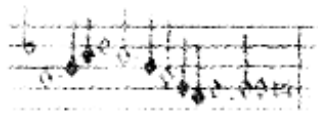
从上述可以看出,现茅山道院所举行的“三茅表”科仪,无论是道派不同还是繁简差异,其现行版本可说均出于周念孝道长所传。我们在多次的田野工作中,也发现“三茅表”科仪版本相当规范,即兴成分较少,仅“乾元观”坤道在唱腔上稍有差别,这一方面是由于“乾元观”坤道与茅山道院乾道在声区上存在着差别;另一方面是由于全真、正一两派修持方式的不一而在音乐上的一种反映。书中所举“三茅表”科仪音乐,是以茅山道院正一派音乐为例。



二、科仪简介

“三茅表”又称“上天表”、“进三茅表”，为茅山“上清宗坛”有别于其他道派特点的主要科仪，其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。长期以来，由于历史文化的积淀，茅山周围地区的民众对“三茅”怀有很深的敬仰之情，这种深厚的地域性信仰文化，为宗教活动提供了极为有利的条件。于是，在茅山“上清宗坛”的活动中，讽咏“三茅真君”的法事也必然应运而生，经过长期的演练实践，从而逐步形成了以奉颂“三茅”为内容和具有严谨程式的“三茅表”科范仪式。

“三茅表”属“进表”科仪。“进表”这种仪式历史悠久，《三国志·张鲁传》注引《典略》载：“角为太平道。……为病人请祷。请祷之法，书病人姓名，说服罪之意，作三通，其一上之天，著山上；其一埋之地；其一沉之水，谓之三官手书”。后至南北朝时，朝廷群臣礼敬天子的章奏形式也被融摄到道教法事活动之中，在仪式中便出现了章表字样，但大多是模仿官府的文牒样式。又据《后汉书·胡广传》注引《汉杂事》中云：“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……’”。今“三茅表”尚遗存着古代“章表”之旧式，如高功宣疏时所诵经文“诚惶诚恐，稽首顿首。”与其如同出一辙，具有传统儒学礼制的鲜明特点。

第二节 “三茅表”的演仪程序

一、演仪进程

举行“三茅表”科仪，需由熟谙朝科经卷的道长为“高功”出坛主持，现茅山道院“上表时，都是跟着周爷做。”（茅山道众口碑）据茅山道士何春生介绍，现行“三茅表”的程序大致如下：法鼓三通，乐队奏《花子笑和尚》，高功持圭捏诀升坛，“龙虎”二班各四人分列坛前左右各持铛、鐃、鱼、铃等法器。高功参拜五方（捏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）乐声中，高功匍伏罡坛、司鼓举，各礼师存念如法，高功立于坛前，众咏和。高

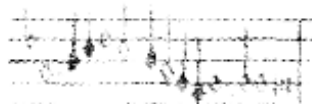


功举《卫灵咒》，请称法位、宣疏、颂圣号呈文，宣词（表白咏诵三茅词）。司鼓举《华夏颂》（高功同时发炉、上本位香）焚第二道符，发符，焚第三道符、招将、宣关文，薰表咏《断罡符》诰，出词、《开天符》、焚表、回坛、唱颂三茅圣号。小礼经（人各恭敬）发愿，《小开门》终仪。此为“一本正经”。而平日之进表，道众常不唱《小礼经》而用《三茅诰》结坛。有时上表结束后，斋主和游客常会在道士带领下，在乐声中围着道场转“九洲”，绕“太极”，以显其向“三茅真君”表白意愿、功德圆满的欢快之情。

二、演仪仪师

从“三茅表”演仪活动来看，仪式的组成人员主要有道众及信众。由于信众在科仪的活动过程中，其行为举止一般处于从属的被动地位，跪拜、上香、发愿、供品等活动均模拟道士而做，见势而行。故道士乃是科仪活动的执行者和指挥者。所以，要圆满地完成好演仪活动，道众就须各就其位、各司其职。

今茅山道场参加“三茅表”的演法人员，根据科仪的内容及其程式所需，其分工主要为“四师”：即“法师”、“经师”、“乐师”、“鱼师”。



法师也称高功,此乃道内的一种尊号。按照道教仪规要求,“正一道士要按《三洞修道仪》授箬后,方可为人章醮。”^①茅山道士要取得法师(俗称“吃念佛”)的资格,必须经过“拜法”仪式后才能胜任。茅山道场举行“三茅表”科仪时,盛大的场面由三人担任高功,居中者为主高功,左右为副高功(都讲、监斋),但一般情况下只有一名高功出坛。若将“三茅表”科仪看着是一出“折子戏”,高功可称得上是本齋的主角,一堂“三茅表”科仪进举行得成功与否,高功的招式在很大程度上起主导作用。

经师在“三茅表”科仪活动中,主要是诵经拜表,以配合高功完成演法活动。参加“三茅表”科仪的经师一般是四人、八人或十人不等。据茅山道士朱长年介绍:茅山各教派经师诵经跪表各有不同,正一派经师跪表左右两排起伏交错,称之“龙虎拜”;茅山全真派道士跪表时则齐匍同立,称之“一指丹”。

乐师(也称“音和”)即科仪音乐的演奏人员。在科仪中主要承担“偈子”的伴奏并为法师的踏罡步斗、穿花舞剑等演法动作的奏乐以渲染道场气氛。现乐师所使用的乐器主要有击乐(钲、鐃、木鱼、铃、板鼓、手鼓、京鼓、磬、大鼓、大锣、大钟、大鐃等)、吹管(笙、箫、笛、小叭呐(小

① 闵智亭《道教仪范》,中国道教学院编印。1990年。



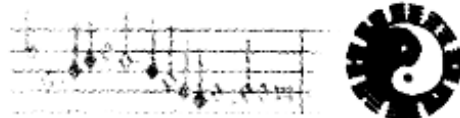
唢呐)等)、拉弦(二胡、大胡(中胡)等)、弹拨(三弦、琵琶、月琴、扬琴等)等四类。

鱼师是击打木鱼的乐师。据何春生介绍,由于木鱼在“三茅表”中的作用非常重要,故须指派专人担当木鱼的演奏,年长日久,在茅山便形成了鱼师之称。此外,“三茅表”中还有司鼓人员,亦称之为“鼓师”。

现将目前茅山道院“三茅表”演仪人员名单列表如下:

表 14 “三茅表”演仪人员情况表

职位	姓名	担任角色	人数
高功	何玉宏		一名
	朱荣国		
	伍国祥		
	周 伟		
鼓师	经圣福		一名
	朱长连		
	魏加才		
乐师	徐朝文	二胡、笛子	一般 4—6 名
	曹根银	二胡、笛子	
	陶阿才	笛子、唢呐	
	曹本顺	笛子、箫	
	朱世平	二胡、琵琶	
	何春生	笙、二胡	



经师	赵爱家		一般 4—8 名
	贡正平		
	王晓牛		
	邹小飞		
	袁小平		
	吕春光		
	颜 辉		
	冷竹平		

第三节 “三茅表”结构及音乐

“三茅表”科仪的演法程式,是茅山道众按照科仪脚本,进行演仪的过程,也是音乐进行的全过程。整个科仪音乐,是由《花子笑和尚》(或《万年欢》)、《小开门》2首完整的“音乐”和《卫灵咒》、《称职》、《圣板》、《华夏赞》、《三茅词》、《滕词进表天尊》、《断罡符》、《开天符》、《小礼经》(或《三茅诰》)9首“偈子”组成。其进行顺序是:



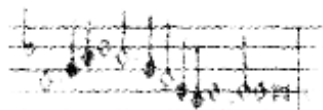
表 15“三茅表”演仪顺序表

序 号	曲 目	表现形式
1	《花子笑和尚》	器乐曲版
2	《卫灵咒》	咏唱
3	《称职》	讽经
4	《圣板》	讽经
5	《三茅词》	诵念
6	《华夏赞》	咏唱
7	《滕词进表天尊》	咏唱
8	《断罡符》	念咒腔
9	《开天符》	诵诰
10	《小礼经》(或《三茅诰》)	咏唱
11	《小开门》	器乐曲版

“三茅表”科仪本身所表现的特定内容,可分为三个仪式环节,音乐配合演仪进程,亦可分为三个部分。

一、启坛之音乐

高功登坛具职、仰启圣高仙尊:此部分由“音乐”《花子笑和尚》和《卫灵咒》、《称职》、《圣板》三首“偈子”组成,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。首先,高功出坛前鼓师法鼓三通,接着乐班高奏颇具江南风格特色的《花子笑和尚》,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,因此,此曲的结构较为自由,长短可不拘而任意反复。随后,众咏茅山道教独有的、以颂赞“三茅”功德为主要内容的第一首“偈子”《卫灵咒》,此偈实为“三茅表”的开仪“坛歌”,用周念孝道长的话说是“三茅卫灵总起”,其头尾为散板,中间的正板部分为上、下句型结构,每句各为四小节,其上句旋律进行为上扬,下句的前半句先由低而高再逐步下降,后半句再上扬又徐缓下行,均环绕主音(羽)进行。如下句的前半句:

例 13

1 = c 4/4

<u>661</u>	<u>555</u>	<u>1216</u>	<u>65</u>	· <u>23</u>	<u>65</u>	<u>135</u>	<u>231</u>	2	<u>55i</u>	<u>6i65</u>	<u>332</u>	<u>5653</u>	……
万	(哪)								古	(哎)			

这种清远遒亮、娓娓动听的曲调,与庄严肃穆祭祀气氛是十分吻合的。紧接着,众咏第二首“偈子”《称职》,高功奉午朝进表词科,泊领朝山修醮信士及家人临坛庆中具职,再咏唱第三首“偈子”《圣板》,仰启三清上圣,十方高真,诸天地师等,恭谨焚香,奏请供养。此两首“偈子”旋律是以相同的上、下句为基本模式而变化发展的。以上三首“偈子”,尤以《卫灵咒》具有很强的颂扬性特点。



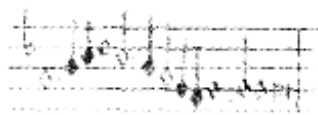
二、表愿之音乐

高功具表呈文、率众请福启恩：此部分由《三茅词》、《华夏赞》、《腾词进表天尊》、《断罡符》、《开天符》五首“偈子”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瑶坛起奏，咏唱《三茅词》，由于此“偈”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，这是因为此三首“偈子”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于陈述性的特点，如下例：

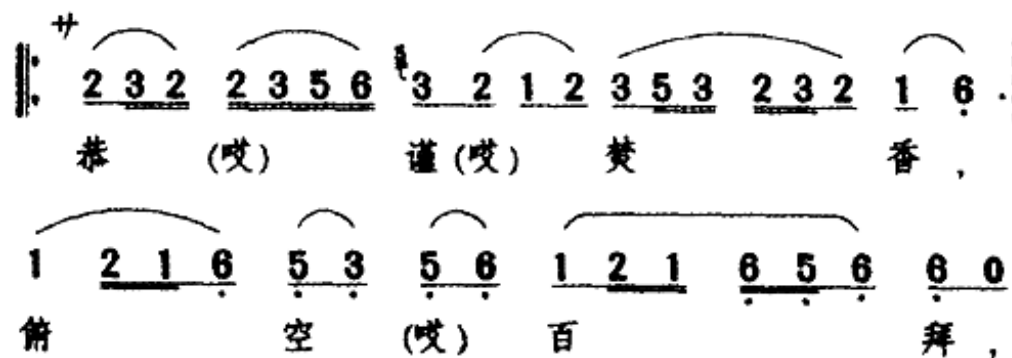
例 14

《称 职》

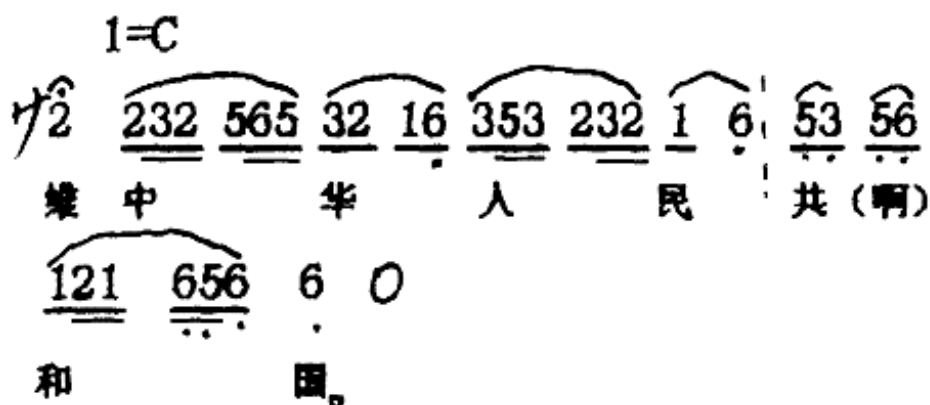
♪ 2 32 2356 3 2 12 2 53 232 1 6 . : 1 216 53
 大(咬) 上(咬) 三(咬) 五 都(呢) 功
 5 6 1 21 656 6 0
 经(呢) 集



《圣 板》



三 茅 词



接着，在《华夏赞》吟声和打击乐声中，高功执法念咒，招领各路兵将，呈送表文，速达天庭。

《华夏赞》一支古老的道教经韵，现最早见于南宋吕太老的《道门道教必用集》卷一《寇之师传》中，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》”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”。

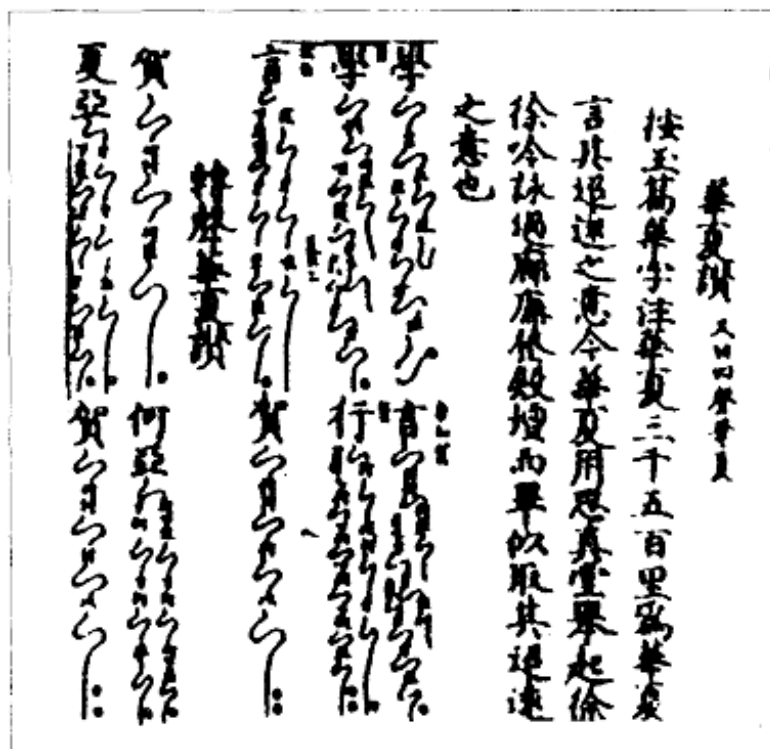
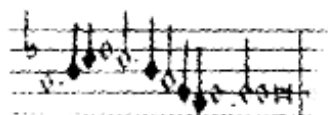


图 11 道藏中《华夏赞》影印

1995 年春，武汉音乐学院的道乐学者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。据吴道长生前口碑：此韵乃历代师传下来的，唱词因年代久远而已经失传，今以虚声咏唱。从《华夏赞》在茅山道教《上天表》中的使用及吴道长介绍的情况看，此韵有可能是这首古代道教经韵之遗存。



三、终仪之音乐

道众稽首信礼、志心皈依“三师”：此部分由“偈子”《小礼经》(或《三茅诰》)和“音乐”《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“终仪”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,功德圆满,音乐有着热烈欢快特点,并具有尾声的功能。如《三茅诰》的音乐速度加快,旋律中四度上扬的音程频繁出现,乐曲显得清新流畅,而《小礼经》的“灵通感应天尊,不可思议功德”的尾句旋律也十分明快热烈,并多次加以反复,突出了音乐的性格特点,给人以圆满结束之感。

整个科仪在《小开门》乐声中终仪。此外,“三茅表”中的各首“偈子”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。

总之,“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,又有其不尽相同的一些结构特点。



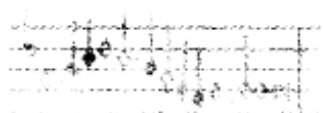
第四节 “三茅表” 音乐的程式法则

“三茅表”科仪音乐的结构和规模并不庞大,但有着严谨的程式。茅山道众章醮时须“依科阐事”、“行礼如仪”。科仪音乐作为仪式中不可缺少的有机部分,它贯串着科仪的全过程,从而有着严谨的音乐程式法则。

一、齐杂兼容之句式法则

“三茅表”中的经词或经文,有的是法事韵腔中一种特殊的唱文。“三茅表”音乐主要是依附经词或经文的内容而存在的,所以,经词或经文的组合形式,也影响着“三茅表”经韵唱腔中的句、逗结构形式。

“三茅表”9首“偈子”的经词,从总体词格到表现形式,在一定程度上受了南北朝骈文的影响,同时,又保留了诗歌的一般韵味。南北朝时代,既是文学史上骈文的繁荣时期,同时也是佛、道教的兴盛之际。一些名师高道



为使道教能在当时的社会生活中得以生存、发展，他们必然要在道教的经文与用乐方面顺应社会时尚，不断地进行革新。茅山宗创始人陶弘景，既是杰出的道教思想家、医学家，同时也是著名的文学家。他用骈文所著的《答谢中书书》写景佳作便传世至今。《文心雕龙·章句篇》中对骈文曾有这样的描述：“四字密而不促，六字格而非缓。或变之以三五，盖应机之权变也。”今“三茅表”经文词格、韵律就与其十分近似，配之以曲调，呈现出齐杂兼容之词腔特征。

经韵中的“齐杂兼容”法则，首先表现在“三茅表”经词句式方面是“齐言句式”与“杂言句式”并存。“齐言句式”在句法上讲究规整对仗，韵律上注重韵脚平仄。其中还可细分为“四言句式”、“六言句式”与“重章叠句”三种情况。“四言句式”的句幅匀称，语气贯通。“六言句式”多用于“偈子”的结束部分。“重章叠句”是在一种统一中求变化的句式，这一用法，既升华了经词的义涵，又增添了经词韵律的美感。如：

四言句式

五色之烟，熏表上天，
五色之炁，熏表达御。



下官故炁,不得妄干,
承差官将,速御敷腾。

六言句式

一心一念慕道,二念二景常明,
三念三世愿家,四念四气和平,
五念五星顺序,六念六律秀平,
七念七星朗照,八念八节康宁,
九念九州安泰,十念大道与行。

重章叠句

志一心稽首礼,金容玉相道宝

●●●●●●

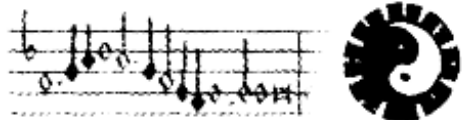
志一心稽首礼,龙章凤录金宝,

●●●●●●

志一心稽首礼,天人道德师宝。

●●●●●●

“杂言句式”则是一种长短不一的句式,掺杂在经文的开始、收尾或科仪中“请称法位、宣疏、颂圣号、宣文、宣词”等处,如:



三茅山九霄宫，
祖师法坛，
志心修建上清答报朝贺祈恩，
呈词进悃，
礼忏诵经，
顺星延寿，
迎祥保泰，
普利醮筵一坛，
恭祈道力，
介福方来事。
(过板)

另外，“杂言句式”中还有一些“首尾叠词”和“固定尾句”的情况，呈现出“和中有变”、“变中呈和”的特点，如：

首尾叠词

圣师中央黄老君，扶桑大道君。

● ●

● ●

圣师金阙上相，东华青童道君。

● ●

● ●



固定尾句

一切信礼,三茅应化天尊,不可思议功德。



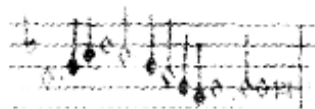
经韵中的“齐杂兼容”法则,还表现在“三茅表”音乐的曲调在与经文结合方面,由于受到“齐言句式”与“杂言句式”不同词格的约束,所以各首“偈子”的曲调模式,在结构上也相应地表现出“齐言韵腔句式”与“杂言韵腔句式”两种情况。

所谓“齐言韵腔句式”,指乐句的长短、句幅以及词腔配合,都严格地遵循对仗规律。如《断罡符》

例 15

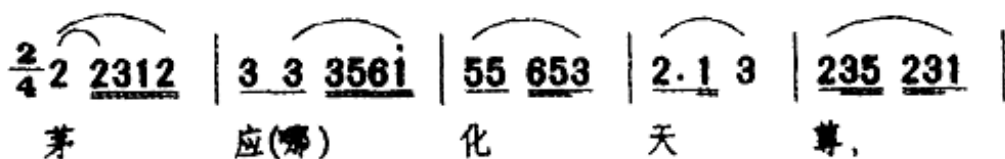
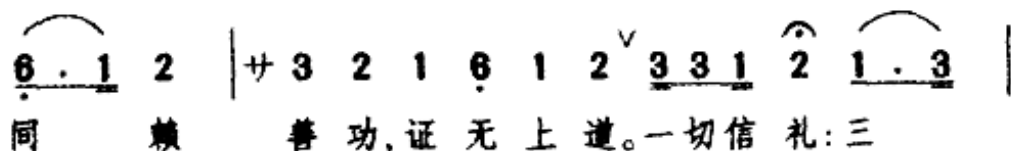
$\text{ : } 1 \quad \overset{\frown}{\underline{6 \quad 5}} \quad \quad \overset{\frown}{\underline{1 \quad 2}} \quad 3 \quad \quad 5 \quad \overset{\frown}{\underline{2 \quad 3}} \quad \quad \overset{\frown}{\underline{1 \quad 5}} \quad \underline{6} \quad \text{ }$	玉 帝 诰 命、 敕 震 罡 乾、
---	--

所谓“杂言韵腔句式”,是句幅长短不一或结构的可塑性较大的乐句。这类乐句在“三茅表”中有两种情况较为突出:一是常常在乐句中加进较长的拖腔;二是“齐”“杂”混融,即从句式的局部结构分析为“齐言韵腔”,但从句式整体结构观之则属“杂言韵腔”。如《开天符》



例 16

$$1 = \frac{2}{4}$$



总之,“三茅表”的经韵句式法则,是由科仪特定的内容所决定的,词有句格,“齐”“杂”并用;偈随词意,“齐”“杂”兼容。

二、变速发展之板式法则

我国民族传统音乐中的板式,有着特定的内涵。“板式”一词作为我国民族传统音乐中的专有名词,是指“戏曲音乐的节拍名称,即各种不同的板式形式;在板腔体唱腔中,板式是具有一定的节拍、节奏、速度、旋律和句法特点的基本腔调结构;南北曲的每一曲牌中,板的数目和下板的位置等格式。”^①本书中的“板式”是指“三茅

① 《中国音乐词典》,人民音乐出版社 1985 年。

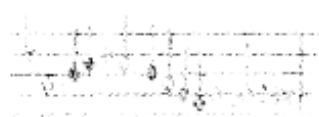


表”音乐中的拍子、节奏和速度。

“三茅表”中的板式类别有散板、一眼板、三眼板；板式形态繁简相融；板式速度快慢兼备，且三者又是有机统一的，并随科仪特定内容和情绪的需要，呈现出变速发展之特征。从“三茅表”总体结构上看，它采用了中国传统的“散、中、散”结构，“中”间的各部分又相互贯串发展，有着“慢、中、快”的变化，呈现出“散、慢、中、快、散”典型传统音乐结构模式，而其中的每一首“偈子”，还表现为正曲前、后多用散板作为引子和尾声，由此可见，无论是在“三茅表”音乐的总体结构还是每首“偈子”的单个结构中，散板均占有重要的地位。而“我国民族传统音乐的散类板式，其速度，可慢、可中、可快，是一种弹性速度。”^①“三茅表”音乐中的散板也是如此，其“板中呈变”、“形散神存”，此手法有利于茅山道士演仪时显示其音乐技艺，抒发其宗教情感，是“三茅表”音乐中最能体现个性风格特征的板式。

与此同时，板式变速之发展还表现为依经词的多寡和科仪情节的需要，板式亦作相应的增减。现以《称职》的基本乐句的变化为例，即可看出，由于经词的增加，原

① 周振锡《萨祖铁罐施食祭炼科范》音乐试析——兼论道教科仪音乐的套曲构成原则，《黄钟》武汉音乐学院学报 1991 年第 4 期。



四字句变成六字句则前面加长了四拍；由于演仪情节的需要，原四字句 增长了两拍，而速度加快后又将原句中的两拍省掉，六字句由于字数加多了，则只省去了其中的一拍。

例 17 《称职》板式变速情况

基本乐句 1=C

4/4 $\underline{5\ 3}$ $\underline{5\ 6}$ $\underline{\dot{1}\ \dot{2}\dot{1}}$ $\underline{6\ 56}$ 6 0
 都 司 院 (哎) 使

(1) 依词增减

4/4 $\underline{3\ 5}$ 6 $\dot{1}$ $\underline{\dot{2}\ 6}$ $\underline{5\ 3}$ $\underline{5\ 6}$ $\underline{\dot{1}\ \dot{2}\dot{1}}$ $\underline{6\ 56}$ 6 0
 玉 府 五 (哎) 雷 (呀) 上 (唉) 舞

(2) 依词增减

4/4 $\underline{\dot{1}\ \dot{2}\dot{1}\ 6}$ $\underline{5\ 3}$ $\underline{5\ 6}$ $\underline{\dot{1}\ \dot{2}\dot{1}}$ $\underline{6\ 56}$ 6 0
 都 (唉) 功 经 (呃) 录

(b)

4/4 $\underline{5\ 6}$ $\underline{\dot{1}\ \dot{2}\dot{1}}$ 6 0
 请 福 祈 愿

(c)

$\underline{5\ 3}$ $\underline{5\ 6}$ $\underline{\dot{1}\ \dot{2}\dot{1}}$ 6 0
 保 泰 延 生 值 士

总之，“三茅表”音乐中的板式，在仪式的进程中，随着经词的繁简和演仪情节的变化而变化。



三、偈曲贯串之联曲法则

“偈”，即前述的“偈子”；“曲”，是指器乐“曲牌”，也就是前已述及的“音乐”。一场唱、诵、念、奏、击等手法俱全的“三茅表”科仪音乐，在表现形式上可归为声乐和器乐两大类。在科仪进行中，除道众的诵唱外，乐师演奏的器乐曲牌及法器牌子，常用以开仪供香、连接科仪程序、烘托演仪动作及科仪结束等等，这种间奏音乐在整个科仪中也占有重要的地位。

本章第三节“音乐结构”中提到：“三茅表”是由2首完整的“音乐”和9首“偈子”所组成。从布局上看，2首“音乐”分置于开仪和结尾处，中间部分则是“偈子”的唱、诵、念、咒。偈、曲在外向上虽呈现出“头尾奏，中间诵”的分离样式，但“三茅表”的“偈子”和“音乐”是有机统一、相互承接、贯串发展的。“在科仪活动中，每首韵和曲各自都有相互连接、排列组合的序存关系。”^①而这种关系反映在“三茅表”中，即为各首“偈子”和经文之间，多插入器乐曲牌片断与法器的间奏，这是因为，“道场中祝诵赞唱的程序结构主要依靠打击法器的控制；法

^① 周振锡、史新民等《道教音乐》，北京燕山出版社1994年。



事的变更转换要靠打击法器的调节；每首韵腔唱诵过程中更是离不开打击法器的击拍数板；打击法器的特殊音色、音响及别致的演奏技法，被用来烘托音乐的仙道气氛和强烈的宗教色彩。”^①笔者曾在拙文《茅山道乐器乐曲牌调查报告》^②中，将器乐曲牌的运用归纳为“启朝、连接、闹场、结坛、即兴”五种情况，从“三茅表”音乐的情况看，皆有着上述作用。如牌子《七字锣》片断，常可即兴插入作连接用。如：

例 18

答 答丁· | 答仓 | 丁丁 仓 | 丁丁 乙丁 | 而令仓 | 丁丁 乙丁 |
而令仓 | 丁丁 乙答 | 而令 仓 |

在“三茅表”中，偈、曲之所以能贯串发展，是“三茅表”演仪进程所决定的。由于各首“音乐”和“偈子”都不同程度地配以铛、鐺、鱼、铃等打击法器，这既可增强音乐的气氛，同时又对音乐的进行产生着推动力。茅山道士朱长年曾讲：“朝休鼓”在“三茅表”中有着重要的间奏功能，起着连接作用。茅山道士在“三茅表”的演仪过程中，偈、曲虽都为其音乐的表现形式，但也各有侧重：“偈子”依附经词的内容而存在，最能表现出道教徒的思想

① 向思义《道教音乐之法器刍议》，《黄钟》武汉音乐学院学报 1994 年第 4 期。

② 胡军《茅山道乐器乐曲牌调查报告》，《黄钟》武汉音乐学院学报 1995 年第 4 期。



感情,展现科仪活动的本质,因此,从这种意义上看,“偈主曲次”;而“音乐”作为“启朝、连接、闹场、结坛、即兴”之用,对偈、曲的贯串发展起着一种推动作用,所以,从这种角度来说,“曲强偈弱”。

现以茅山道教文化研究室潘延川(现名潘一德)道长编撰的《茅山上清宗坛斋醮科仪(点校)》本为参照,结合所汇集的调查工作资料,将“三茅表”偈、曲贯串情况整理为如下图示:

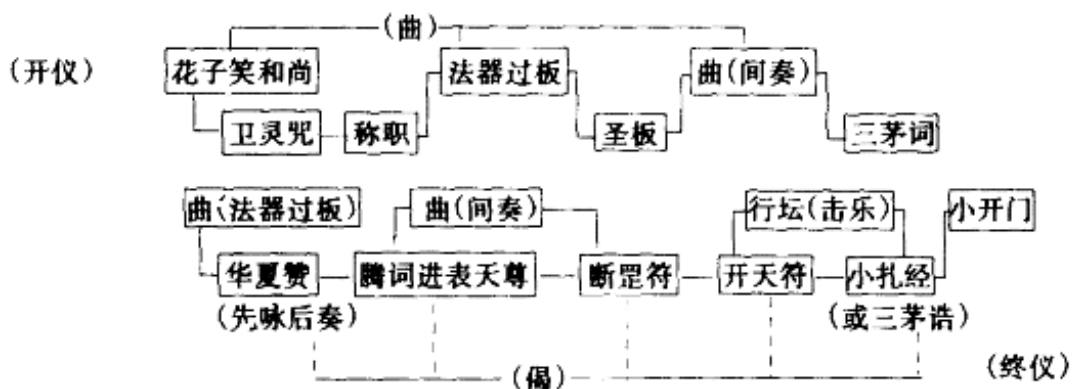
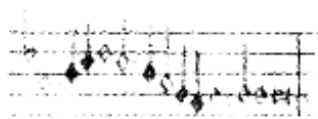


图 12 “三茅表”偈、曲贯串图

总之,偈、曲贯串,一气呵成,犹如环链一样将“三茅表”音乐连接起来,形成一部完整的套曲。

四、高功变坛之演仪法则

“三茅表”科仪是一种综合性的艺术形态,是融歌、



舞、乐于一体的表演形式。这一外向形态，有其悠久的历史渊源。“道教源于巫祝，继承了‘巫以歌舞降神’的传统；同时道教重祈禳祭祀，即所谓坛醮，不断吸取帝王庙堂仪典音乐和民俗祭神音乐以丰富自己的宗教活动内容，遂逐渐形成了以表达神仙信仰为核心内容的道教音乐。几乎有醮仪便有音乐，道教音乐成为了传统的演教方式之一。”^①道教科仪的歌（韵腔）、舞（禹步、踏罡、踩八卦、绕坛等）、乐（乐器与法器演奏）是紧密结合在一起的，是为高功演仪服务的。“对于该宗教圈外的人来说，仪式如同‘表演’。道教的大型集体仪式犹如一出‘折子戏’。”^②

高功是章醮的领头人，在醮坛上中居高座。如《上清灵宝大法》中所云：“凡升坛则高功居前，出坛则高功居后”，今“三茅表”的演仪过程中，高功进出坛场的程序便是如此。对信众来说，高功法力很大，为凡人与神灵间的媒介人物，是代信众表白心愿的信使。正因如此，高功在信众心目中是颇具威严的形象。对道众而言，高功“其职也，道德内

① 史新民主编《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司1987年版。

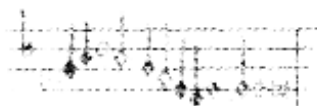
② 陈耀庭《论道教仪式的结构—要素及其组合》，陈鼓应主编《道家文化研究》第1辑。



充,威仪外备。天人归向,鬼神共瞻。”^①因此,要求高功洁身自律、虔诚修行。我们实地考察中还发现一个有趣的现象,即每年的农历腊月二十四“开山门”至来春三月十八日“关山门”,为茅山的香期庙会季节,遵循茅山习规,道众在香期都须斋戒沐浴。平时正一派道士可食荤腥,然而,许多高功在演法前也常自引斋戒。问其因?谓出自对神灵的尊奉和对科仪中自身功力的把握,这实为茅山高功演法时的一种意念。他们认为“凡身不洁,元命不显,召将行持难为感应,故祖师立变神之法。”^②“三茅表”是表达道众及信众求神祈福的愿望与感恩之情的科仪。仪式的全部过程包含了“请神、祈福、谢神”这一完整的三项程序。由于他们的工作对象是神灵,是以颂神、表愿为主旨,所以,它的音乐必然带有浓郁的宗教色彩与殿堂气息,高功作为“三茅表”演仪的中心人物,科仪中的主要“偈子”《卫灵咒》、《三茅词》、《滕词进表天尊》等均由他举领或独咏。高功还在导引曲《华夏赞》的吟(奏)声中,进行所谓先天门、地户、人门、鬼路(艮户)发符、招将,变坛等许多形体表演,其音乐亦随着法事情节

① 《太清玉册》卷4。

② 《道教大辞典》“变神”词条,中国道教协会、苏州道教协会编,华夏出版社1993年。



的发展而在主导乐句的基础上不断地进行变化,以配合高功变坛。现将乐曲结构和变化反复列表如下:

表 16《华夏赞》结构图示表

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

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。

在这个过程中,高功便不断地改变着自己的身份,忽儿扮圣“降旨”,忽儿扮帅“招将”,以此来塑造不同的人物形象,完成科仪中不同的醮祭使命。“三茅表”中高功的“变坛”法则,与我国民间说唱艺术中的“一人多角”很为相似。它也是道教科仪表演艺术的一大特色。

总之,在“三茅表”演仪的进程中,音乐依托科仪内容,随着情节的需要而不断地变换各种板式与速度,还经常地间以法器伴奏,以配合高功的各种演仪动作的变



化和表演。

综上所述,“三茅表”科仪的音乐程式,是受科仪特定内容和结构形式的影响和制约,而在“三茅表”科仪音乐的程式法则中,所体现出句式的“齐”“杂”兼容、板式的变速发展、“偈”、“曲”的连接贯串、高功的变坛演仪等特点,也都是在科仪整体框架之下,音乐与科仪相结合的一种表现。

第五章 “三茅表、忏” 科仪音乐的功能

道教文化受中国传统文化多方面的影响，内容包罗万象，因而，道教思想文化也渗透到社会的各个角落和层面，使其在功能上呈现出多重性，在学科上形成交缘性。“三茅表”作为茅山代表性的斋醮科仪，蕴含着丰富的茅山道教文化思想内容，音乐作为表现道教文化思想的特殊手段，在功能属性上也有着多重性的特征。

第一节 神道与礼仪

道教是我国土生土长的宗教，其信仰内容，具有着



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古代哲学是道教前史的主要思想内涵。追溯道教产生的历史渊源，远在春秋战国时期，在思想文化领域出现了百家争鸣的繁荣局面。秦汉一统大业，使封建制度在中国得以建立和巩固，特别是汉武帝推行“罢黜百家，独尊儒术”的治世方针，为儒家礼仪制度赋予了强烈的政治色彩。随着儒家谶纬神学及方仙信仰、黄老道的兴起，人为宗教集团组织的社会条件也逐渐形成，于是乎以神仙信仰为核心、融摄先秦道家神秘主义思想及儒教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，因而弥补了人们在精神上的宗教需求。茅山宗师司马承祯的《坐亡论》就认为：人要长生久视，必须“得道”。所以，以“神道设教”而产生的科仪也渗透着内在的人文精神，在与礼仪的结合中，形成了以神仙信仰活动为内容的宗教活动形式——斋醮科仪。

道教仪礼继承了“巫以歌舞降神”的传统。远古时代，人们还处于蒙昧阶段，崇拜自然、崇拜神仙，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。《说文》中解释“巫”字像人“两袂舞形”，谓“巫”是“女能事无形，以舞降神者也”。郑玄也说：“巫以歌舞为职，以乐神者也。”代古先民为了祈福禳灾，就是



由巫祝来负责祭祀活动,所以先秦时期巫风是十分盛行的。这种祭祀的巫乐舞,就直接萌生了道教音乐,并为之提供了丰富的养分与生长条件。

古代的巫术,其内容十分庞杂,有占卜、祈雨、圆梦、驱疫、祀神等活动,巫觋被认为是与神力相结合的、半神半人的人。这种“通神”的人在巫术祭仪中靠神的力量或赢得丰收、或战胜疾病、或使灵魂升天、或能预知未来。由于在活动中要严格按神“规定”的程序与方法事事,于是便产生了种种不同的巫术祭祀仪式,形成了独特的、以表达神仙信仰和符合斋醮仪礼需要的道教音乐。

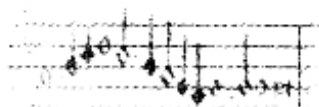
“《太平经》指出,音乐可以‘通神明’。道教认为,音乐之所以能通神明,是因为音乐代表了‘天地之善气精’。悦耳的音乐,是由声粒子构成的‘天地之善气’它能在时空中运动,起振动与传递的作用。道教的神学观点还认为,人与神相通的外在形式导引,靠两种气息的传递,一是香火的‘烟气’,二靠音乐‘善气之声’的‘声气’。请神必敬神,敬神必悦神。以经文配合虔诚美妙的乐音,来表达道众和信士们请神敬神的心愿,被认为是取悦神意的最恰当方式。①《太平经》把音乐看成是宇宙

① 李玉珍《东北道教的开光科范仪式音乐及其功用》,1991年香港“第二届道教科仪音乐研讨会”论文集。



的组成部分，而且是根植于宇宙之中的一种有声的艺术。它认为音乐是人与宇宙之间的桥梁，通过它，人类可以唤起宇宙中许多相应的力量。而这座桥梁将人与宇宙紧密相连，从而帮助人类避邪免灾。

“三茅表”属“进表”科仪。“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，稽首顿首……’。”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》中所述就如同出一辙。其科仪程式在一定程度上也承袭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。由于“三茅表、忏”科仪多是面向广大的世俗层面，在频繁的演练中，这种复演模式无形中对世俗群众有着深刻的影响。同时，“三茅表、忏”科仪又是在江南地带民间习俗和信仰的基础上进行不断地演练而形成的，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。在演仪中音乐是为科仪内容而



服务的,是“神道与礼仪”的一种艺术表现,它有助于宣扬宗教义理,并使演教内容更具诱导力。

总之,“三茅表、忏”音乐也是一种人文精神的意蕴,有着深邃的中国传统文化的根柢和明显的社会功能属性。

第二节 宣教与修性

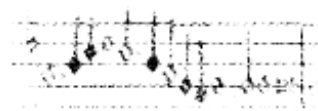
虔诚的宗教信仰及其行为是道士区别于世俗民众的重要标志。对道教众仙的尊重和对祖师的崇奉,是每个道士进行虔诚修炼的内在动力,茅山道士也概莫能外。同时,道众开宗布道,宣传教理教义,使人静化,使人豁达,被视为修积功德的方式之一。因此,宗教徒为了达到他们向群众宣传教义的目的,常常采用民间音乐,以适应当地民众的习俗好尚,取得“喜闻乐见”的传道效果。

“三茅表、忏”音乐在茅山道众的宗教活动中,也是他们宣传教理教义的一种艺术手段。按照素有小《道藏》之称的《云笈七签》卷四上说:上清是天上宫府的称号,“众真之所处,大圣之所经也”。所以,要求虔诚的信徒



“恭伸三谒，不滞幽灵”，恭敬地展开自己的身躯拜谒茅山神灵，“倾心顶祝，百日翱翔”，以顶礼的礼仪来祝祷，只要心诚，神灵就会时刻护佑你，天随人愿，无事不成。因此“三茅表、忏”科仪音乐在法事活动中，可以起到一种“悦神、降神、事神”的作用，成为表达道士与信众虔诚赞颂之心的特殊手段。“三茅表、忏”以音乐作为宣扬教理教义的媒体，用综合艺术形式来达到其宣教布道的目的，使信众接受教理，并用以教化世人，在频繁的科仪活动中而不断地传承下去。

“三茅表、忏”音乐在斋醮仪式中体现其宣教功能的同时，还表现在道士日常生活中以音乐来愉悦身心，修身养性。茅山道士徐朝文和何春生等人称，历史上对茅山修道之人要求十分严格，一般道士要会“琴、棋、书、画”；资深道士要会“琴、棋、书、画，吹、拉、弹、唱”；高道能“琴、棋、书、画，吹、拉、弹、唱，医、卜、星、相”。从茅山道士的口碑中，可看出无论道徒还是高道，音乐是具有道士日常生活中不可缺少的重要内容。在道士心目中，音乐有通神之威力。有学者认为，道教音乐作为敬请神灵的一种媒介，激动着道士及信徒，使他们在音乐中的“通神明”中，进行人与神的天人交往。而这种人神的所谓交往，其实质决定于人的本体。人从自我的音乐审



美感知、尤其在这种音乐的宗教色彩的审美感知中，音乐的冥想，音乐的神怡，音乐的导视，使人身在远离现实生活环境的寺庙宫观之中，聆听着悠扬的音乐，排除杂念，六欲不生、身心清静、无为无欲，以似幻非幻的飘逸之情，忘掉现实生活中的一切，从而仿佛进入一个“香雾迷蒙，祥云掩拥”的朦胧飘渺的神秘清虚之境。如上清经典《大洞真经序中》云：“能长斋，绝志人间，诵《玉篇》于曲室，叩琼音以震灵，则真人定录于东华，……诵咏此章万遍即毕。”音乐在道士的修持中如此重要，是因为“乐可以调气息、和阴阳，因而道教徒利用音乐的这一特性而创作了玄门独有的音乐来修持自己。”^①另道教的最早经典《太平经》卷五十中云：“诸乐者，所以通声音，化动六方八极之气，其面和则来应顺善，不和则来应战逆。”亦强调了气息与用乐的关系。可见，道教音乐作为一种宗教音乐，除用音乐来宣扬宗教内容和加强宗教仪式的气氛之外，道众还应用音乐的特殊功能，进行修身养性，从有为而无为，致虚守静。

总之，音乐不仅是表达宗教义理的重要手段，而且能帮助道士调剂自身的宗教修持生活，起到怡悦身心的效果。在茅山道众看来，能掌握美妙无比的“仙乐”是自

^① 李福《道教举乐之意》，《中国道教》1996年第4期。



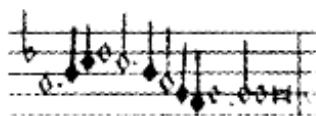
身修持功底的一种体现,是宗教生活的重要内容。



图 13 茅山道士日常生活照

第三节 演仪与娱人

“道教音乐是以表达神仙信仰为主要内涵的‘神曲’,地方民间音乐是致力于反应现实生活的‘俗乐’,‘神曲’与‘俗乐’虽然是如此泾渭分明,但又有着这样或那样的内在联系。首先,从唯物主义观点来看,道教音乐之‘神曲’即不是来自神灵的灵感,也不是来自虚幻的彼



岸世界,而是来自客观的现实世界,是民间‘俗乐’的神化形式。因此,可以毫不夸张地说,离开世俗生活,就没有民间音乐,也就不会有道教音乐。”^①

由于道教科仪音乐的演出对象毕竟是世间的人,它表演的实际接受者是现实生活中的信徒和接触道教科仪活动的信众。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,便是道教音乐的重要目的之一。为此,道教科仪音乐势必具有娱人的性质。

“三茅表、忏”在一般情况下,大都是应信众的要求而做的。举行这一科仪时,吹、拉、弹、唱俱全,吸引着众多的观众。一堂“三茅表、忏”科仪,音乐因法事情节的变化而情绪各异,有庄严肃穆的赞颂之歌;有缥缈幽静的玄天之韵;有威武雄壮的昂扬之声;有热烈欢快的喜庆之乐。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。可见,音乐对演仪活动无疑起着极为重要的作用。

茅山道士举行“三茅表、忏”时,根据对象的不同,其科仪音乐的功能属性也可由道内的事神转变成教外的娱人。由于一些科仪活动多与民间习俗紧密结合,对信

① 周振锡、史新民等著《道教音乐》,北京燕山出版社,1991年。



众来说,他们只是为了满足自身虔诚祈求的心愿,但对绝大多数的观众而言,却是被悠扬的乐声所吸引,而作为一个欣赏者的身份参与这一活动,并从中得到娱乐与消遣。如每逢各种岁时节日,人们常进行朝山拜顶活动,它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。这一切,都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。茅山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,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。其科仪除内容是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。

从演仪的具体情形而言,在特定的时空里,“三茅表、忭”科仪音乐的诵唱和乐器伴奏,均由道士担任,“信众在极个别的法事中虽然也参与小部分活动,用现在的话来说,就是跟着法师、道士后面跑‘龙套’,但是,他们并不参加诵唱和演奏道教音乐的活动,更多地是作为观

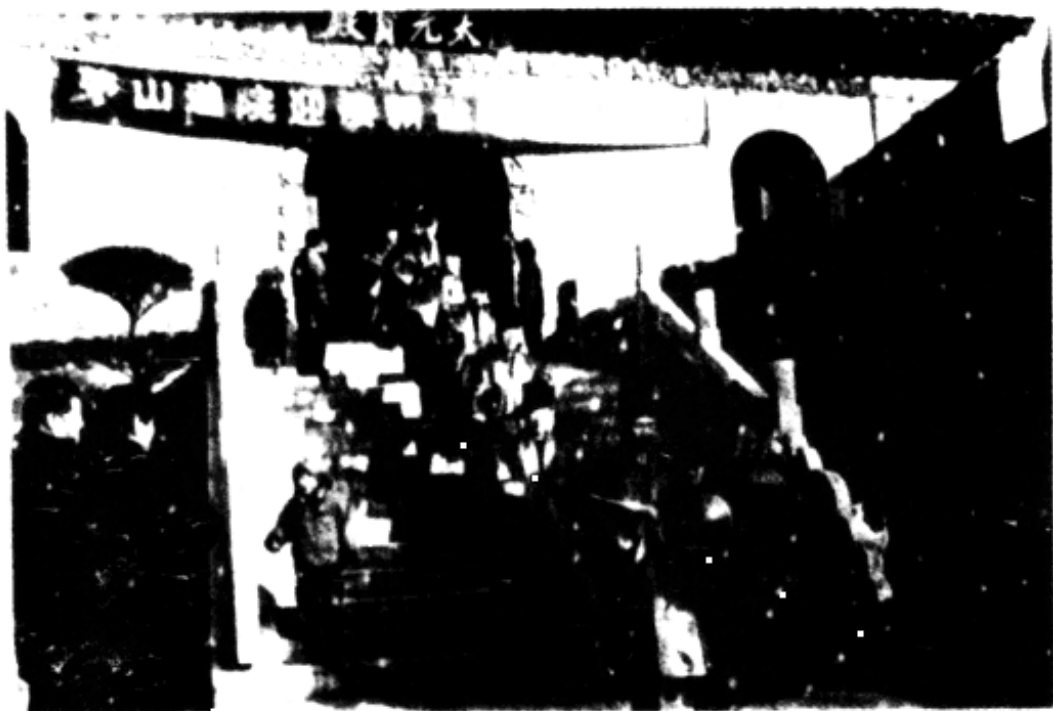
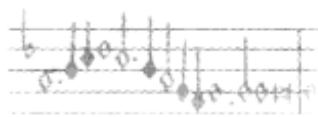


图 14 茅山道士为信众演仪

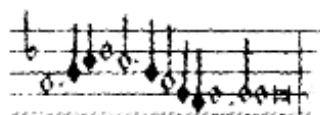
众和欣赏者在一旁观看和聆听。道教音乐完全由道士演奏、演唱的特点，就要求道士不但要熟悉道教经卷，精通斋醮仪式，而且还要演唱道曲、演奏乐器、吟表（类似戏曲念白的宗教念白）、禹步（类似舞蹈的步伐）等等的艺术的本领。随着历史的发展，对于一个道士应有的艺术水平的要求也愈来愈高。所以，江南民间流传着一句谚语说：‘出一个秀才容易，出一个佳（能干）道士难’，就是说，一个道士不仅要学会宗教的一套，而且在演唱、演奏上也要有较好的艺术水平，只有在唱、念、做、演奏乐器等艺术方面才能出众的道士，才有资格在



斋醮法事中担任‘都讲’、‘高功’等较高的职务。因此,在道士学道的过程中,正一派道士从小就要花费大量的时间习艺,这种习艺从教授的形式到学习的内容,几乎和近代戏曲科班的学习相差无几。正因如此,近代中国南方诸省和江南一带的正一派道士,实际上大都具有初级的艺术水平。”^①

因此,从音乐角度来看,一场斋醮科仪活动,实际上是道士按照“脚本”(科仪要求)在信众面前,进行一场宗教仪式的“演出”。所以周围的群众看道场尤如观戏一样。在这种特定氛围的演出过程中,人们自然可以得到一定的艺术享受。茅山每年香期(又称“做春事”)中,大茅山顶万人济济,朝圣祖师。近年来,茅山道院早春三月的香期庙会中接待的香客游人达二十一万之多。每年农历二月十五(老君诞辰),大茅九霄万福宫,一天就可接待五万余人,这些香客多是来自南京、上海、镇江、常熟等地。所以道教音乐在众多的香客中,无疑起到了一定观赏和娱乐作用。可见,道教科仪音乐,既观照到了社会的世俗层面,带有浓厚的“人情味”,而当它对准自己的宗教领域时,音乐又是神圣的“仙音谐曲”,能起“仰仙通神”的作用,成为演仪的重要组成部分。

^① 陈大灿《道教音乐初论》,道教会刊,1984年第13期。



总之，茅山道士在章醮过程中，把寄托着宗教信仰的演法活动与民众的艺术欣赏活动结合起来，使科仪成为特定的法事内容和形式及其思想理论体系密切结合在一起的一种宗教和艺术相混合的复合体。

第四节 德教与怡情

全国政协常委、中国道教协会会长、中国道教学院院长、中国道教文化研究所所长闵智亭道长，在茅山“顶宫”的“灵官殿”中书有“十万朝山非是别忤逆子孙休见我；一半进香也有功孝顺儿女皆为你”的楹联，其上联是对那种出家一年，神在眼前；出家二年，神在大殿；出家三年，神在天边的“逆子”进行了训诫。下联则是规劝世人朝山进香贵在诚心，做一个一半进香也有功的孝顺儿女。

音乐对人的教化作用是潜移默化的，《太平经》卷一百三十七至一百五十三中写到：‘夫者，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。’认为音乐是用声音



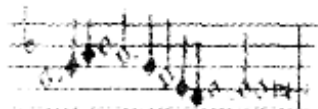
和乐器表达的一种语言，它不是空洞没有意义，而是要用无形的乐声去感召有形的人身，以音响去感召事物。听音乐可知天地造化，说明音乐是有内容、有目的的。所以到了汉代，原始的巫觋歌舞从用意于祈祷娱神发展到了用音乐去教化人。不仅追求用音乐来感召神灵，而且把音乐同社会政治联系起来，用心到音乐的社会作用，与儒家所谓的‘声音之道，与政通矣’的主张相吻合。”^①

茅山道士在宣教布道时，多运用经历代不断演练所承递下来的优美的音乐艺术形式，以使信众加深对其教义的理解。由于音乐是语言的升华，能表现人的喜、怒、哀、乐的思想情感，并对人的意识和行为起着潜移默化的作用，所以历代统治者皆注重以礼乐教化臣民。《汉书·礼乐志》上有云：“故乐者，圣人之所以感天地，通神明，安万民，成性类者也”。

从茅山道教的历史看，早在“公元 311 年，洛阳陷落，西晋王朝避居南方，江南的一些王族在南京附近的茅山创立了自己的上清派道教，以补偿其政治权力的失落。”^②远在道教正式形成以前，茅氏三兄弟就因行善

① 李养正主编《道教手册》，中州古籍出版社，1993 年。

② 蒋见元《西方对上清派的研究》，《上海道教》1992 年。



济民深得周围群众敬仰，世人为缅怀其功德而供奉“三茅”，“三茅”的传说于此妇孺皆知、家喻户晓。因此，统治者为了达到顺服臣民的目的，也借用“三茅”的影响以安抚民众。《太平经》中卷一百一十三又云：“凡乐者，所以制怒也。……喜乐者，乃道德之门也。”同卷：“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。”其意为：音乐能力比较小的人仅能达到使少数人快乐的目的；有中等音乐能力的人会取得中等的成绩，也只能使一部分人快乐；对于有超常音乐能力的人，他们会取得非凡的成绩并能用音乐使天地万物快乐。所以，人事乐则天地悦而无怒，世界就会祥和，因此不会产生愤怒，所有的灾难、坏事及邪恶都会被快乐驱逐殆尽，太平气就会盛行，上苍之太平气会从天而降，大地之太平气会从下升起，从而保护人们安居乐业。

与此同时，由于“人同主，神同源”，“三茅表、忏”音乐又可起到静化心灵、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，达到利于国家的治理和社会稳定的目的。前文述及，茅山宗在中国道教史上有着上承下延的历史特点，其创始人陶弘景首倡三教调和。可见，和则有利于国泰，国泰则民



安,民安则歌舞升平。

总之,统治者利用宗教信仰力阐“道教”之尊,而音乐又起着一定的怡情作用,有助于宣扬伦理道德,从而达到国家的长治久安。

综上所述,“三茅表、忏”的音乐功能具有多重性的特征,它往往伴随科仪经文,渲染宗教气氛,增强教义感染力,取得宗教效应。

第六章 “三茅表、忭”科仪 音乐的文化特征

若欲从宏观上把握道教音乐的总体文化特征，则必需从地域性宫观、道院的斋醮科仪音乐所呈现出的音乐文化现象进行归纳和总结，才能得出一些符合实际的认识。茅山“三茅表、忭”作为茅山道教代表性的科范仪式，其科仪音乐有着如下主要文化特征。

第一节 规范性与灵活性

规范性与灵活性的结合，是“三茅表、忭”科仪音乐文化的一个主要特征。首先，作为一堂科仪，无论是照本宣科，还是删繁就简，都要依着一定的程序进行，以



体现其程式的规范性。如“三茅表”中的 11 首“偈”、“曲”，在仪式进行中，都有着不可中断或颠倒的连接关系，就是单个“偈子”，为适应诵经的需要，音乐节奏也十分规整。如《卫灵咒》，就采取了上、下句重复的手法，除头、尾为散板外，中间（正板）部分属上、下句型结构，每句各为四小节，每个实字均落于第二板，在多次的变化反复中，这个位置与旋律均未改变，如：

例 19

《卫灵咒》

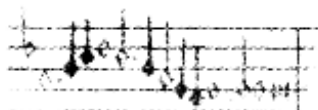
1=C $\frac{4}{4}$

$\underline{2\ 3}\ \underline{2\ 3}\ |\ \underline{2\ 23}\ \underline{2356}\ 3\ -|\ \underline{2\ 3}\ \underline{1215}\ \underline{6\cdot 1}\ \underline{2\ 32}\ |\ \underline{1\ 13}\ \underline{2\ 16}\ \dots\dots$
 三 峰 (咬)

$\underline{2}\ \underline{2\ 3}\ \vdots\ \underline{2\ 23}\ \underline{5652}\ 3\ -|\ \underline{2\cdot 3}\ \underline{1215}\ \underline{6\cdot 1}\ \underline{2\ 32}\ |\ \underline{1\ 13}\ \underline{2\ 16}$
 气 (咬) 啊 运 (啊)

同时，在《称职》与《圣板》中，正板部分则一板（两拍或一拍）一字，十分规范与严谨，以适应诵经祈神的需要。

然而，从武汉音乐学院道教音乐研究室所搜集、整理的近百首茅山道乐情况来看，若要将这些“偈”、“曲”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，同一韵腔在不同的科仪运用时，有的是调换了经词；



有的是作些结构上的改动；有的是咏唱形式不同。这也说明，道教科仪音乐在组曲与运用上也呈现出较大的灵活性。如“三茅表”的科仪程序也很繁复，在音乐上也仅用了2首“音乐”和9首“偈子”，而道众却能将不多的“偈”、“曲”运用到繁复的科仪内容中，并使演仪绘声绘色且得心应手，这不能不说是由于科仪组曲与诵唱的灵活性有关。

如果说，“一个道士只要能熟练一定数量的仪式结构中的要素，就可以参加由不同要素以不同方式组合起来之不同目的的仪式。”^①那么，同样可以认为，一个道士只要能熟练掌握一定数量的“偈”、“曲”，亦可以将同一的“偈”、“曲”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，背诵如流。但讽咏之谱也不都是一韵到底，如多数“偈子”，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“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

① 陈耀庭《上海道教斋醮和‘进表’科仪概述》，《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》1989年。

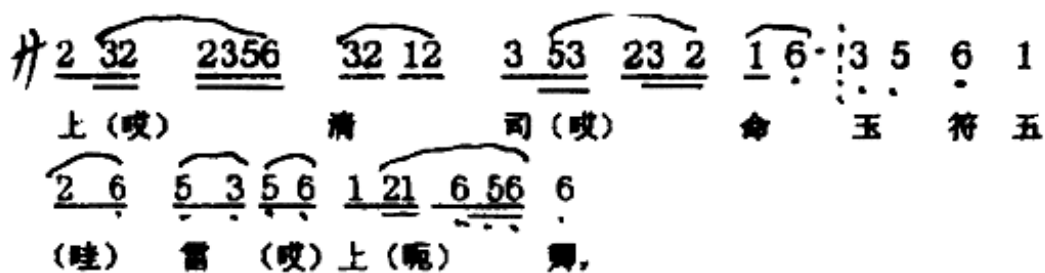


职》、《圣板》、《三茅词》三首“偈子”，都是运用相同的上、下句变化发展而成，其旋律组合的可塑性很大，常会因科仪的内容不同或经词字数的长短，而作相应的旋律扩充和收缩，且能保持旋律的基本骨架而不失其个性，这种灵活的手法在“三茅表”中常具体表现为“头尾连接”和“去头串尾”两种情况。“头尾连接”即将某“偈子”的前句尾部去掉，并将后句的头部去掉，形成一种去尾、掐头的情况，再连接起来也显得十分自然流畅。“去头串尾”即将某“偈子”的前后两句的头部均去掉，只将两尾串接，再紧接尾句的慢板，也很适合诵唱的祈祷情绪。如：

例 20

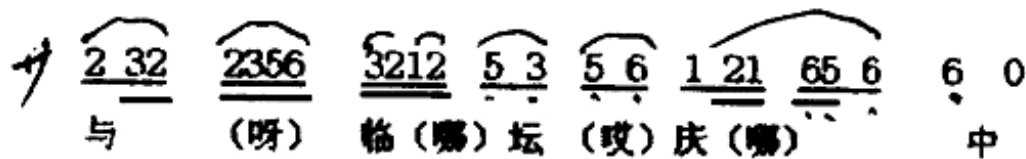
《称 职》

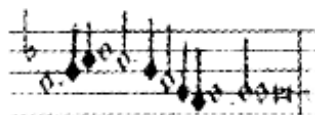
1 = C



(1) 头尾连接

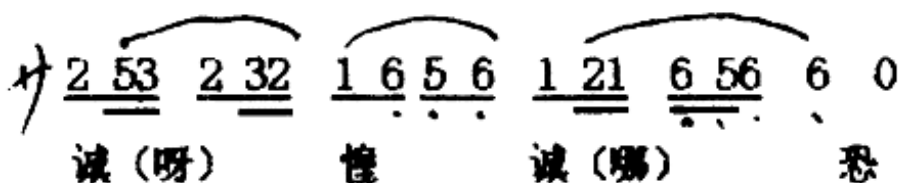
1 = C





(2) 去头串尾

1=C



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》皆用同一曲调收尾,原属“三茅杆”科仪中的《三茅诰》,也被道士灵活地运用到“三茅表”之中。

形成这种特点的主要原因,是因为正一派的斋醮活动多为民间所做。要按照斋主的要求进行,时间长短不一。如在香期内,放一台“焰口”时间长的要从日落做到日出,短的只需要四、五个小时;有的做水陆道场,长的三天、七天,甚至更长;再如初一、十五的科仪活动要正唱,平时则可简唱。不论长、短、正、简,每个仪式的主要步骤都要到堂,所以只能在唱诵的时间与内容上进行繁、简的变化处理。

“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;又如在民间器乐曲中,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。

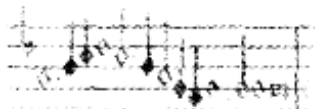
总之，“三茅表、忏”音乐的规范性与灵活性是有机结合的，曲体规范，应用灵活是这一结合体的基本特征。

第二节 地域性与通用性

俗话说：“一方水土养一方人”。道教作为我国土生土长的宗教，其生存和发展无不与一定的历史文化背景息息相关。因此，各地道乐也有着鲜明的地域性风格；同时，由于道教义理的同宗共源，又使各地的道乐在表现宗教特定内容时有着一些趋同之处。

“所谓地域性，是指由于人文地理的不同，人们信奉、主祭的神灵也存在着某些差异，‘山居者祀虎，水居者祀龙，陆居者祀牛，泽居者祀蛇’。”^①“三茅表、忏”科仪的地域性即指其某些音乐的运用有着一定的方位和范

① 连横：《台湾通史》第413页，商务印书馆1983年版。



围,它与科仪的内容密切结合,成为体现科仪特色的标志之一;通用性是指“三茅表、忏”科仪音乐中的某些结构形式和曲目为道乐中所共有,有着“天下同”的共性特征。

道教是一个有多神结构的宗教,奉祀庞大的神团系统,很容易使人“见神就磕头,逢庙便烧香”。然而在群神众仙之中,其地位崇高的“三清”、玉皇等尊神,在教徒和信众的观念中往往显得十分遥远,颇有“可望而不可及”的神秘感。因此在实际的朝奉中,那些颇显亲近的地方神灵,常会受到当地民众更加虔诚的膜拜。“三茅表”科仪,是以宣扬“三茅真君”功绩为主旨,其中《卫灵咒》在歌词上就鲜明地表现出地域性的特点。“南宋江南道教旧有正一、灵宝、清微、神霄、天心东华等符箓道派,其演唱《卫灵咒》亦有多种。科仪书亦多讲及此曲,其中以林灵素(1239-1302年)所编的《灵宝领教济度金书》的‘赞颂应用品’章中论述较为全面,有《五方卫灵咒》、《三日九朝卫灵咒》、《一日三朝卫灵咒》、《璇玑斋卫灵咒》等。而茅山的《卫灵咒》‘华阳境天’是一首茅山颂歌,上清派历代宗师的赞歌,是独此一家专用的《卫灵咒》。”^①其首句“华阳境天,地肺名山,三峰混合,万古圣乡”,便

① 陈大灿《茅山道教音乐考》,《上海道教》1992年总第13期。



将茅山的社会文化背景和自然的地理风貌,以及悠久的道教历史,以赞美的语气展现出来;接着“气连巴蜀,境接东皇。祥辉八表,焕合神光”,则将茅山道教的恢宏气势和其与早期天师道之渊源关系描述得淋漓尽致。所以,每当其舒缓悠长的乐声缭绕时,总会让人联想到茅山“上清宗坛”开坛演法之情景,使信众对“三茅”的崇敬之情也随之油然而生。周念孝道长喻,这首只茅山道教独有的“偈子”,经代代相传,它的韵格均无甚更动。周道长提供的这一信息,可说明茅山派道乐《卫灵咒》的独有宗传是相当严谨而稳定的。所以,陈大灿先生曾肯定地说:“茅山道教科仪中的茅山派音乐,就是唐宋时形成的带有茅山地区特点的道教音乐。”此外,仪中用于呈表的《三茅词》与颂扬“三茅真君”功德无量的《小礼经》(或《三茅诰》),同样也具有上述的一些特点。可见,“三茅表、忏”是在吴越文化的滋润下,经长时间而形成的独具茅山特点的道教斋仪,其科仪音乐也必然会吸融地方音乐文化的养分为其所用。

“三茅表、忏”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,地方风格性鲜明(第七章将详述)。然而,由于“三茅表、忏”科仪除用于赞颂“三茅”外,还要兼奉上清



众神和历代得道真人,因而其科仪音乐又有着一定的通用性,表现为有意识地吸取其它人文音乐的养分为己所用,并体现出道乐的一些共同规律,从而又具有兼容并蓄的特征。

首先,道教音乐“在结构的总体布局上,常用‘散、慢、中、快、散’形式。……某些科仪音乐有时并不呈严格的‘散、慢、中、快、散’形式。例如有的结构呈‘散、中、慢、中、快、中、慢、散’、或‘散、慢、中、慢、中、快、中、慢、散’等形式,但在总体上似属‘散、慢、中、快、散’的大略趋势。”^①从前述的“三茅表”音乐的总体结构观之,我们不难看出这种结构与道乐总体结构布局是相一致的,这也是“三茅表”音乐通用性的一种表现。再者,从“三茅表”音乐中的局部结构分析,科仪中有的韵腔因词相同,虽前面乐曲旋律不同,但在后面相同的词中即应用了相同的旋律,这与中国传统音乐中的“合尾式”情况相似。如《腾词进表天尊》的重复乐句“腾词进表天尊”与《断罡符》中运用此句的旋律完全一致,再如《开天符》的尾句“三茅应化天尊,不可思议功德”,与《小礼经》的“灵通感应天尊,不可思议功德”的情况也是一样。以上这些固定尾句的结构形式,是道乐中常见的普遍现象。在对《中国

① 周振锡、史新民等《道教音乐》,北京燕山出版社 1994 年。



武当山道教音乐》、《全真正韵谱辑》、《中国龙虎山天师道音乐》三部道教音乐专著中的固定尾句的定量分析发现：在《中国武当山道教音乐》一书中，其经韵中的各种固定尾句共计有 27 首，占全书所辑经韵总数的 45%；在《全真正韵谱辑》一书中，其经韵中的各种固定尾句共计有 54 首，占全书所辑经韵总数的 77%；在《中国龙虎山天师道音乐》一书中，其经韵中的各种固定尾句共计有 35 首，占全书所辑经韵总数的 40%。这些固定尾句的经词多为“常静天尊”、“十方救苦天尊”、“灵宝天尊”、“道德天尊”等内容，《三茅表》中的“腾词进表天尊”、“三茅应化天尊”的音乐结构就与此相近似，这些固定尾句中的某些曲调因地域音乐文化的差异而有所不同，但道乐中固定尾句类同的程式特征，却是整个道乐所反映出的共性规律。

其次，前面提到的《三茅词》与《称职》和《圣板》，这三首“偈子”都是运用相同的上、下句变化发展而成，因此其音乐有着一种通用性，它们所表现出的一些诵念形式，与说唱音乐中的数板的情况相似，但又有一定的旋律性，若将它置于道教斋醮科仪整体范畴之中来看，这种音乐表现形式也是一种普遍的现象。在道教法事中，为了表达“敬神祈愿”等科仪内容，音乐常常会运用一种



散板式的诵念腔式，其速度的快慢随情绪而变，旋律的长短依经词而行，但最后上、下句的落音却一致相同，这在武当道乐中的《诵念表》与龙虎山道乐中的《劝酒文》等亦如此类。

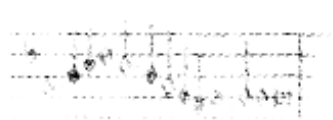
再次，道教为了取信于民，其音乐常常向民间采撷资料，以适应民众的审美情趣，如我国传统音乐文化中的《万年欢》、《老八板》、《柳青娘》、《小开门》等曲牌，就多为道乐所用。“三茅表”中的《小开门》等音乐，即多源于传统戏曲曲牌。同时，科仪中使用的《冲头急急风》、《走马锣》、《三阴三阳界》、《七字锣》等“法器牌子”，也呈现出戏剧武场牌子和民间锣鼓乐的某些特点。此外，“三茅表”中的《称职》、《圣板》、《小礼经》等多是道乐中的常用经韵，道乐中的此类经韵的曲调虽可能彼此不尽相同，但其所表现的道教特定内容却是共同的，有着广义的音乐文化特色。

总之，“三茅表、忏”科仪音乐在呈现地域性风格的同时，由于宗教音乐的共同属性，又使“三茅表、忏”音乐在一定的程度上表现出通用性特征，两者间的有机结合和统一，也是地域性道教宫观在音乐文化上的一种表现。



第三节 宗教性与民俗性

道教的宫观道院历来有“玄妙之门”、“人间仙乡”之谓。自古以来,奉道者也十分注重研究“玄”学,使许多教理、教义显得十分深奥莫测,冥渺迷离,令人似懂非懂,朦朦胧胧。“三茅表、忏”音乐作为一种宗教仪式音乐,是为宗教仪式内容服务的。正因如此,其音韵必然蕴涵着宗教文化的特质基因。从“三茅表”音乐来看,其经文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。如“灋”、“靈”、“霸”等等。这样的经文加上“哎”、“呵”、“呃”、“哇”等虚字,再配上缠绵曲折、娓娓悠长、“字疏腔长”的曲调,自然使人产生一种虚幻的感觉。如前所述“三茅表”首曲《卫灵咒》的第一段虽只16个字,第一句4个字为散板(21拍),后三句为12个字,则用了21板共84拍,并且速度十分缓慢($\text{♩} = 50$),字少腔长,这和道教徒长期注重修身炼养性生活节奏缓慢的习性有关。道士演仪时的庄严作象,口诵真言,面对神明,虔诚敬意,更给人一种幽静、玄妙之感。另外,



打击乐器(道众称“法器”)在道士心目中具有能通神、除魔、避邪的神奇寓意。在“三茅表、忏”音乐中,采用打击乐器(特别是钟、磬、鼓、铃等)进行伴奏与间奏,这些金石鸣响与虚幻的诵经之声结合在一起,更使人犹如进入到一个神秘清虚之境。再者,道士在诵唱经文时,往往是重风韵不尚华彩,重飘逸不求字清,一首《华夏赞》,就是用“依、呀、呵、哇”等虚声一咏到底,而在一些咒语的诵念中,这种“依、呀、呵、哇”更为突出,更使人感到飘虚玄幻。

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,营构出一幅人们意念中的人间仙境,在“琳琅振响,十方肃静”的道场氛围中,“三茅表、忏”的宗教音乐文化个性特征得以充分展现,它在表现宗教特定内容的同时,又必须顺应各地民众的好尚,且以“喜闻乐见”的形式“还乐于民”。于是“三茅表、忏”音乐在自身的发展过程中,与地方音乐文化既相互对立又相互包容,仅使道众在行法演仪时既有如身临其境的宗教体验,而其精神渲染力又给信众平添了几分虔诚之心。

“三茅表、忏”音乐文化特征是由其宗教的特定内容所决定的。道教要争取更多的信众,扩大自身的影响,其



音乐表现,也呈现出既“超凡脱俗”又“应世入俗”的宗教性与民俗性相结合的特征。

华阳境地自古以来物华天宝、交通便利、民情淳朴,这为茅山道乐与地方民间音乐的交融提供了良好的客观条件。在两者交融的过程中,共处同一社会历史条件和区域文化背景下的教内道众及教外民众,由于不同的文化心理导致了音乐价值观念上的差异。对于民众来说,音乐是陶冶生活情操的一门艺术,要求有可赏性;但对于道众而言,音乐则是“悦神、降神、事神”的仙曲,是表达自身虔诚修持和“通天达地”的一种手段。因此,道士将民间的“俗乐”升华为道教“仙曲”的过程,本质上是道士在虔诚的宗教热情和审美情趣的支配下,将民间音乐文化与宗教文化进行契合的过程。在这个过程中,道士常常会根据道教义理及自我修持的需要,因时因地的进行取舍。如茅山的香期季节,对道众而言是他们虔诚斋期,其间,他们较之平日要更加庄严弘道,音乐也随之更赋神韵;而对群众而言,这只是一种宗教色彩的民俗传统庙会,是一年中欢乐的节日,我们曾采访过部分常往茅山的香客,他们大多认为此时的道场音乐更热闹、好听。下面的这首民谣,就描绘了他们的喜悦之情。



茅山连金陵，江湖据下流。
三神乘白鹤，各站一山头。
占雨灌早稻，陆田亦复柔。
妻子咸宝室，使我百无忧。
白鸽翔青天，何时复来游。

所以，茅山道士为了适应民众习俗和审美心理，他们就必须音乐的“宗教性”与“民俗性”之间架设一座桥梁，而这座桥梁的建构方法表现为茅山道士在“三茅表、忏”音乐中，常融摄了一些当地的民间音乐成分，兼容并蓄，多源吸收。在长期的演练过程中，奉道者按自身的审美情趣，将音乐进行“道化”，如将原曲通过增头去尾、去偏音、改结音等手法加以发展，致使某些音乐一时难于分清哪些是人文音乐的遗音，哪些是民间音乐的原韵。但细观之，其音乐原貌却仍依稀可辨，如：

例 21

江 苏	1=D 4/4
民间器乐曲	6 3 5 6 1,2 65 3 3 5 6 5 3 2 3
“三茅表”	1=C 4/4
《小开门》	6 ¹ 3 2 5 6,2 ¹ 1 1 7 6 5 6 32 3



总之,“置身于某一地域和环境的宗教活动,必然浸泡在当地民间音乐之中……旋律受地方语言、生活习俗的影响而形成带有宗教色彩的共性及各自冗露地域性色彩个性。”^①茅山虽不高峻,但其地域作为刘宋王朝的后山,对全国政治、文化生活都有着很大的影响,由此可见当时的茅山并不“清静”,其地理环境、人文习俗等诸多因素将其推上了历史的舞台,于是,凡与茅山有关的社会生活各个层面,皆在这个舞台上进行宗教性与民俗性的交织与共演。

综上所述,“三茅表、忏”音乐是以宗教信仰为内容的“神道设教”、“礼仪文明”、“道德纲常”等汇聚营构而成的宗教文化,是道教宣扬其义理经文的重要手段。

① 刘颀《陕西宗教音乐考略》,《全国首届宗教音乐编辑工作会议论文》1987年。

第七章 茅山道乐与地方民间音乐

道教生长于中国大地，根基于民间，其所润发出来的经韵音乐，也必然根植于民间，而自然也呈现出浓郁的地方民间色彩。道教音乐由于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，所以道教音乐是离不开民间音乐的，它们之间是一种互为融摄、互相吸收、各为所用的关系，这早已是人们的共识。五代修斋时道乐就开始吸取民间音乐，唐末张若海撰《玄坛刊误论》十七卷中载：“广陈杂乐，巴歌渝午，悉渗其间。”清叶梦殊《阅世编》卷九也有：“（释道）斋醮坛场，……合乐笙歌，竞同优戏。”也都说明了这一点。

道教音乐风格的形成，受到诸多因素的影响，如道众的修炼方法、经韵的传承方式以及地域文化及民俗风情的影响等等。这些因素使道教音乐风格呈现出宗教性



与民俗性相结合特征。其中,地域文化对道乐风格的影响尤为明显,它是形成各地宫观道乐异彩纷呈、丰富多彩的主要原因。

我国幅员辽阔,从南到北,自西徂东,各地的历史条件、社会背景、风土人情不尽相同,因而在文化上存在着地域性的差异。而置身于各地的宫观、道院,必然要受到当地文化和民俗风情的影响。道教音乐在与这一文化的汇融过程中,为了适应当地民众的好尚,往往也会有意识地融摄地方音乐为己所用,使其音乐为民众所喜闻乐见,从而达到宣教布道的最佳效果,因此也就形成了各地道乐不同的风格特色。

第一节 民俗之孕育

茅山景色秀丽,素有九峰、十八泉、二十六洞、二十八池等自然景观,是融道教文化、革命史迹于一体的风景名胜,此区域古为吴越之地。历史上,她先后作为刘宋(建业)、南唐(金陵)、南宋(临安)等朝的后山,受到当朝政治、经济和文化的影响而名誉江南。作为道教的“第一福地,第八洞天”,茅山先后孕育出了陆修静、陶弘



景、王远知、潘师正、司马承祯、李含光、杜光庭及后来的刘混康、刘大彬等一大批道教思想家、文学家和音乐家，他们放情山水，投奔“洞天”、“福地”，抚琴咏韵、吟诗作赋，使茅山道教浓染着“知识分子阶层的道教”的色彩。与此同时，茅山历代宗师借助“三茅祖师”在吴越大地上的深厚影响，在远离尘俗的山野披荆斩棘，营造宫观，吸引信众，修道传法。如今，地处江南鱼米之乡腹地的茅山，“距镇江、常州、南京各 70 多公里，东至上海、南至杭州各 300 公里。山区交通，以公路为主，常州至溧水，句容至石墩头，后白至南镇街，金坛至金牛岭等线路，均直达茅山，连接 104 国道宁杭公路和句镇公路。山区乡镇之间公路纵横交错，四通八达。茅山至南京（禄口）国际机场 58 公里，至常州机场 80 公里，至沪宁高速公路和上党道口各 40 公里。”^①如此便利的交通，使“洞天福地”的茅山在世人眼里，亦不是林茂山深的“世外桃源”，而成为海外弟子寻根朝祖、信众进香祈愿、人们旅游观光的圣地。如今茅山终日玄音四起，钟鼓相闻；远近香客，接踵而至，常年香火旺盛，四季游人不绝。

道教信仰流行于不同地区，会促使富于地方特色的民间文艺活动及风土人情也得以相应地发展。在这种地

^① 《句容茅山志》，黄山书社，1998 年版。



理及人文环境因素下,茅山形成了特有的道教文化传统及民俗风情。

茅山香期:道教崇尚多神,节日繁多。茅山将道教节日最集中的时间定为香期,时间从农历腊月二十四“开山门”起,到来春的农历三月十八“交篆”(将其间的表章、奏折全部焚化)结束。其间茅山各宫观必须封斋素食,以示对祖师的恭敬。除夕之夜,茅山道士与朝山香客共济一堂守岁已相沿成习,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,茅山则要举行隆重的法事活动进行庆贺,老百姓俗称“打醮”,进香祈愿的信众香客,人山人海,素有“十万朝山”之说。

茅山祖师——茅盈生日: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是善男信女做延生道场,进“三茅表”,拜“三茅忤”、诵“三茅经”,以祝合家添福平安。山下也多举行物质交流会,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多会争先恐后地拥向太元宝殿,抢着向“三茅真君”供上第一炷信香,点燃第一根蜡烛,磕上第一个响头,讨个“头炷香火”。香客们诚信“头



炷香火”能获“吉兆”，求得新的一年万事平安。

茅山“顶宫一炉香，印宫一颗印”：茅山有着“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（此宫保存着宋徽宗皇帝赐赏的九老仙都君印，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，据说香袋上有了这印迹，一年便会吉祥如意。



图 15 农历除夕夜信众烧“头炷香”

“茅山菩萨照远不照近”：在茅山周边地区的民间，流传着“茅山菩萨照远不照近”说法。菩萨本是佛教徒对修炼成佛者的尊称，但由于民众宗教意识的混融，“僧不



僧,道不道;亦僧亦道,非僧非道的现象在民间并不会受到诘难。”^①所以在民间也自然有了“茅山菩萨照远不照近”之说。由于“三茅真君”的显赫声名,也使得一些虔诚的远方信众和游人慕名而来,使茅山的影响超越了吴越大地,茅山亦更为遐尔闻名。

茅山周边的民众的年岁习俗也颇具特色,江苏省句容朱琢山曾在其《茅山年岁习俗》一文中对此有所述及:

1、送竹筷

茅山周围的寺庙僧道,每逢春节前夕,即送灶(腊月二十三、二十四日)以后,向当地家家户户赠送竹筷,“筷子筷子,快添桂子”,是添人进口的吉祥示意,各户也给僧道赠钱物。

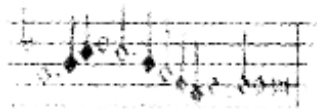
2、守岁

《东京梦华录》记载:“除夕之夜……上庶之家,围炉而坐,达旦不眠,谓之守岁”。茅山一带各户,除夕之夜,家家生起火炉,又叫“架火堆”、“元宝火”,合家老小围炉而坐,乐叙天伦,河南客民,尤为讲究,在火上烧夜餐。当家人就此在子孙面前,总结过去,打算未来。

3、贴春联

明代陈云瞻的《簪云楼杂话》所记:“帝都金陵,除夕

^① 侯杰、范丽珠:《中国民众宗教意识》,天津人民出版社,1994年版。



前忽传旨，公卿上庶之家，门口须加春联一付：帝（明太祖）微行出观”习用这个传统，茅山各户，俱在除夕贴上春联。苏北各户和当地居民，凡门都贴春联，门的横额上还加贴剪纸门挂。河南客民则不然，门上只贴门神（或年画），春联贴在门框上，横额不贴门挂。

解放前，当地有个规矩，春联一贴上门，外人就不得随便进屋。因此欠债的穷人，春联贴得最早，这样可以把讨债的财主拒之门外，俗话说“头腊八，尤之可”、“二腊八，急如火”、“三腊八，没处躲”。解放后，穷人翻了身，此俗也随之改变了。

此外，还有“掸尘”、“送灶”、“拜年”、“吃年夜饭”等年岁习俗。

总之，在吴越大地，如此众多的民间信仰和风情习俗，也多与茅山道教有关联，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吴越风韵与特色。

第二节 吴歌之渗透

我国民歌历史悠久，蕴藏丰富。各地民歌风格不一，



异彩纷呈。江南民歌是指位于我国长江南岸、东海之滨区域内的民歌。其中心地带是苏南、上海、浙江等区域。此地古为吴地，大部分属吴语方言区，故历史文人也称江南民歌为吴歌。今江南民歌继承吴歌之传统，具有细腻柔软、清雅秀丽的风格。

茅山地处姑苏地带，茅山道乐在长期流传和发展中，始终浸淫在民歌的大海之中，它与民歌有着不解之缘。茅山道乐吸取江南民歌中的精华为道所用，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，偶尔用之，亦在不在重要的部位。此外，茅山音乐中的“偈子”还在有江南色彩音列之基础上，形成了具有江南音乐典雅飘逸、清新明快的特色乐汇。如：

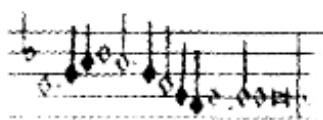
例 22

《卫灵咒》

1 = C 4/4

$\underline{\underline{135}} \quad \underline{\underline{216}} \quad , \quad \underline{\underline{556}} \quad \underline{\underline{3235}} \quad 6 -$

在行腔上，茅山道士的唱腔常常融合着江南民歌的某些润腔特点。江南民歌的腔式幅度一般较小，“在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”。^①茅山道士在咏唱时,虽要像师传的要求那样“刷子掉了毛,有板有眼”,但在行腔中也是倚音、滑音比颤音多。

茅山道乐在长期的发展过程中,它的体内渗透着江南民歌的成分自不待言。在茅山“三茅表”科仪的11首“偈”、“曲”中,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,进行平缓,句逗连贯,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;并由“135 216”、“265 1”等构成自身的色彩乐汇,这些都与江南民歌一致。下面仅举茅山道乐乾元观韵腔《三茅忏》(圣号)与江苏民歌《长工叹苦》作一对照,即可看出它们之间的渗透情况。

例 23

	1=A	2/4	
全真派 (乾元观韵腔)	2̣	<u>2̣1̣6</u>	2̣ <u>1̣6</u> <u>6̣.3̣</u> 5 6 <u>6̣3̣</u> 5.....
	圣	高祖	在茅山得道太初
	1=C	2/4	居苏记
江苏民歌 《长工叹苦》	2̣ 2̣	<u>2̣1̣6</u>	1̣ 2̣ <u>2̣1̣6</u> 5 · 6 2̣ 2̣ <u>2̣1̣6</u>
	正月	里来	是新呀春, 阿德种田

① 江明墩《论江南民歌的地方色彩》上海音乐出版社1988年。

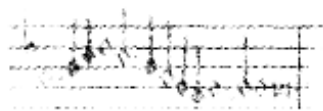


我们还可以从江南民歌与茅山道乐的另一个例证比较中,进一步说明两者彼此间的血缘关系。

《散花》(十二月散花词)是茅山道乐中的一支散韵,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时,随意咏唱的“偈子”,内容讲天地日月、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。

我们在田野工作中获悉,《散花》的传唱者为周念孝道长于抗战时期,在江苏金坛“城隍庙”出家时所学,由于参与“城隍庙”宗教活动的多为伙居道士,他们使用的音乐主要来自民间或从一定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”道乐带至茅山,这在很大程度上即是将民间音乐融入了茅山道教音乐之中。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一人,茅山道乐受民间音乐影响的途径也多种多样,但我们可以通过此例,窥探茅山道乐与江南民间音乐在某些方面的相互关系。

《茉莉花》是江苏扬州的一首小调民歌,曲调流畅、柔软、曲折、细腻。它的旋法变化丰富,常把级进音程和跳进音程,单向上升、下降同弧形、波状形旋律巧妙结合



起来,形成一种起伏跌宕而又和谐统一的曲调进行。

下择取《散花》中的领唱部分与和《茉莉花》合唱部分与江苏溧阳民歌《十二月花名》进行比较。

例 24

《散花》、《茉莉花》谱例对照

《茉莉花》 (江苏民歌)	$1 = D \frac{2}{4}$ $\text{♩} = 76$ $\overset{\frown}{3} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{5} \quad \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{1} \mid \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{6} \mid \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{1} \mid 5 -$ 好一朵 茉莉花, 好一朵茉莉花,
(散花) (周念孝传唱)	$1 = G \frac{2}{4}$ $\underline{\underline{\dot{1} \dot{1} \dot{1} \underline{\underline{6561}}}} \mid \underline{\underline{53}} \underline{\underline{53}} \mid \underline{\underline{55}} \underline{\underline{\dot{1}}} \mid \underline{\underline{65}} \underline{\underline{53}} \mid$ 正月里是新年,(啊) 关公月下新

《十二月花名》、《散花》谱例对照

《十二月花名》 (江苏溧阳民歌)	$1 = G \frac{2}{4}$ $\underline{\underline{156}} \underline{\underline{1}} \mid \underline{\underline{153}} \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{553}} \underline{\underline{25}} \mid \underline{\underline{661}} \underline{\underline{2\cdot3}} \mid$ 正月里什么花,人人所爱什么人
《散花》 (周念孝传唱)	$1 = G \frac{2}{4}$ $\underline{\underline{535}} \underline{\underline{1}} \mid \underline{\underline{535}} \underline{\underline{1}} \mid \underline{\underline{5\dot{1}}} \underline{\underline{6553}} \mid \underline{\underline{5\cdot653}} \underline{\underline{235}} \mid \underline{\underline{321}} \underline{\underline{2}} \mid$ 桃花李花大雪腊梅花,先数仙花。

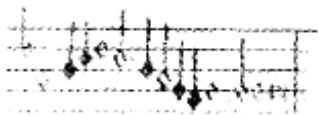


从以上的比较中我们可以发现,茅山的《散花》与《茉莉花》、《十二月花名》的音乐在形态上酷似,特别是句、逗的尾部旋律,几乎完全一样。与此同时,茅山的《散花》经词与江苏溧阳民歌《十二月花名》唱词,在平仄和格律上也十分相近。所以,茅山道乐与江南民歌之间存在着紧密的联系。

第三节 昆曲之影响

中国的戏曲,是在宋元之际正式形成的。在此之前,道教的经韵音乐对戏曲的生成与发展曾产生过极大的影响,但戏曲形成之后,二者则在长期共存下互相渗透,互相影响,所以道教科仪中呈现出“合乐笙歌,竞同优戏”,以及江南正一道斋醮中唱昆曲的情况,这也是茅山道教科仪音乐现实情况的写照。

昆曲,又名昆腔、昆山腔,产生于元末明初江苏昆山一带,系有南曲和当地民间音乐相结合衍变而成。明嘉靖十年至二十年(1531~1541年)间,魏良辅等人在吸收南北曲所长之基础上,对原有的昆山腔进行改革,使之唱腔“委婉细腻,流利悠远”,习称“水磨腔”。茅山道乐



与昆曲虽不能说是“同宗共源”，但也有着不可分割的紧密关系。

从音乐结构上看。茅山道乐与昆曲在结构上均呈现出“散”、“正”、“散”，一种首尾呼应、一线贯串的模式。我们知道，昆曲是典型的曲牌体音乐，曲体结构上继承了元曲和南北曲的结构特点，其唱腔结构为规范的套曲形式，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，在整体结构上体现出首尾呼应、一线贯串的特点。在茅山道乐中这种结构特点是非常普遍的。比如《三茅表》中的 11 首“偈子”和“音乐”，正曲前后多加散板引子和尾声。其中“散头”、“散尾”的 8 首，占 72%，“散尾”的 2 首，占 18%，全曲为散板的 1 首，占 9%。这些韵腔，无论是从个体，还是在整体上，都呈“散”、“正”、“散”的结构模式。这和昆曲的结构特点较为近似。再如具有茅山斋醮科仪特点的《三茅忏》科仪音乐，由《香赞》、《步虚》、《志心朝礼》、《圣号》、《三茅诰》、《回向鹤》、《回向文》、《送忏韵》等“偈子”所组成，从科仪的程式内容和整体结构观之，其中的《香赞》为开仪之用，《送忏韵》为结坛时用，这两首韵腔在整个科仪中具有引子和尾声的功能作用，而中间多首“偈子”的串联，颇类似于昆曲中曲牌联缀的正曲部分。现将

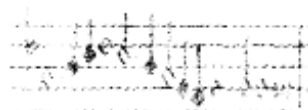


“三茅忭”科仪音乐与昆曲南曲“游园”结构列表对照如下,其两者在整体上的趋同性即可见一斑。

表 17 “三茅忭”科仪与昆曲套曲结构对照表

类 别		茅山道乐	昆曲(南曲)
名 称		“三茅忭”科仪	游 园
结 构	引 子	香 赞	绕地游
	正曲	步虚 志心朝礼 圣号 三茅诰 回向鹤 回向文	步步娇 醉扶归 皂罗袍 好姐姐
	尾声	送忭韵	尾声

从腔式上看。茅山道乐中“偈子”唱腔与昆曲中的南曲唱腔颇为近似。昆曲委婉细腻,流畅清丽,有“水磨腔”之称。昆曲中的南曲讲究字少调缓,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。见下面两例:



例 25 a

粉 孩 儿(南中吕)

昆 曲

小工调(1=D)

吴秀松传唱

武俊达记谱



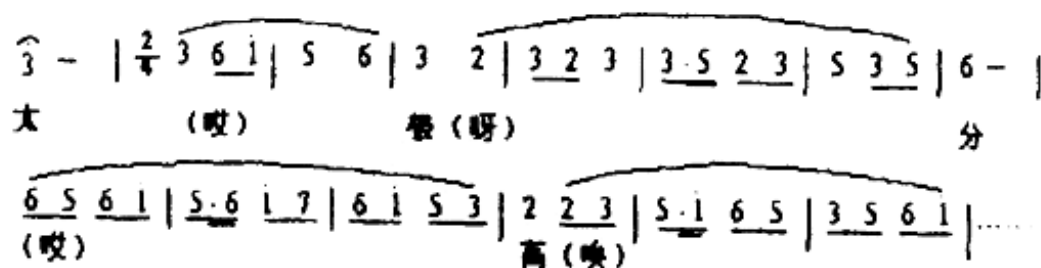
例 25 b

茅山道乐

《步 虚》

周念孝传谱

1=D ♩=60



上面两例的共同之处在于两者均具有“字疏腔长”的特点。

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,这也是民间音



乐中最常用的旋律发展手法,其方法是扩大音值,细分节拍,用小腔把它进行充实,使音腔更为委婉曲折,更富抒情性。而茅山道乐中的扩板产生的原因,多是由于不同科仪的用途与不同道派在修持上的侧重不同,从而反映在音乐风格上,对旋律加花时繁简程度不同所致,如下例:

例 26 a

茅山道乐器乐曲牌《万年欢》

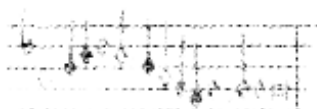
	1=C	J=60	
全真派	$\frac{2}{4}$	<u>6 1 5</u> 6 <u>1 6 1 2</u> <u>3 5</u> 	
	1=C	J=40	
正一派	$\frac{4}{4}$	<u>6.1</u> <u>5 6 3 5</u> <u>6 6 7</u> <u>6 5 3 2</u> <u>1 2 1 6</u> <u>1 2</u> <u>3 5 2 3</u> <u>5 5 6</u> 	

例 26 b

南仙吕入双调曲集〔朝元令〕

《琴挑》 第一支	$\frac{8}{4}$	3 5 3 3 3 2 3 5 6 5 3 2 1 - - 2 1 6 6 5
		更 声 谱 声 ,
《琴挑》 第三支	$\frac{4}{4}$	3 3 3 2 3 2 1 2 1 1 6 5
		天 生 候 生 ,

从以上各谱例的对比中,以第一例对照第二例看,



即可看见扩板(或赠板)的手法,反之,以扩板(或赠板)的第二例对比第一例看,后者又是前者的减板手法。

另外,在字位方面,昆曲唱腔的字位结构,其规律在于多运用加帽句式,即在句首加入衬字和词组。其中北曲多用底板(在句末谐音的字用切分节奏,使由开头的强音落在眼上,其延长的弱音便结束在板上。)而茅山道乐仅只在韵腔中加入衬字,其衬字的字位多起于“闪板”(板下后音再出),而落于“腰板”(在延音中下板)。

例 27 a

昆曲加帽句式:

“你道是古来多被奸臣弄,便是圣世何尝没四凶?”

例 27 b

称 职

1=G

徐兆明 传唱

$\underline{232}$ $\underline{2356}$ $\overset{5}{3} \underline{2}$ $\underline{12}$ $\underline{253}$ $\underline{232}$ $\underline{1}$ $\underline{6} \cdot$ $\underline{1}$ $\underline{216}$ $\underline{53}$ $\underline{56}$ $\underline{121}$ $\underline{656}$
 太〈哎〉 上〈哎〉 三〈哎〉 五 都〈啊〉 功 径〈啊〉

在词格与韵律上。茅山道乐中的经词,大多数属



四言六句,在很大程度上是受到了南北朝骈文的影响。以“三茅表”科仪的经词为例,其在韵律方面的有着如下特点:

1、韵 例

韵例是指经词的用韵格式,它包括韵数、韵在句中的位置、韵与韵之间的距离和它们的彼此关系。

韵数:茅山道乐经词中的韵数,主要为“一韵到底”和“转韵”两种。“一韵到底”为普遍现象。其“转韵”情况举例如下:

太上三五,都功经策……,上清都知,雷霆
都知院使……,请福祈恩,保泰延生……,诚慌
诚恐,稽首顿首。

韵的位置:韵的位置分为句中韵和句末韵。“三茅表”科仪中的经词主要为句末韵。如:

一心一念恭道,二念二景常明。
三念三世愿家,四念四气和平。

韵与韵之间的距离:韵的距离分为“句句押韵”和



“隔句押韵”。“三茅表”科仪中的经词多为“隔句押韵”，且可细分为两种情况。

一是句首韵。如

太上通天，达御断罡，风起真符，灵宝大帝，
力下飞天，玉帝诰命，力震罡乾，统招白帝，
掌执鬼仙，神兵万万，天丁千千，旌旗蔽日……

二是联末韵。如

三皇太初，肇起灵场。
祥辉八表，焕合神光。

2、韵 脚

韵脚是指韵的分类。我们现所说的押韵合辙，是从现代汉语的角度进行分析。现代汉语的韵脚常分为十八韵十三辙，各韵辙有宽窄洪细之分，宽辙常用字多，押韵较容易；韵辙洪细是由发音时口腔、鼻腔共鸣大小等因素决定的。下仍以“三茅表”科仪为例，其 11 首韵腔的韵辙主要分为江阳、中东、人辰、言前，其共性为声韵洪亮，字韵范围宽。



江阳:《卫灵咒》、《圣板》

人辰:《称职引》、《三茅词》、《三茅诰》、《小礼经》

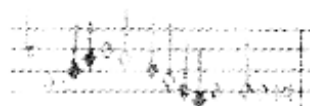
言前:《腾词进表天尊》、《断罡符》

中东:《开天符》

茅山道乐的经词与昆曲中的唱词,总的来说均是一种长短句相济的韵文,两者的共性之处体现在用词格律上,其文体形式上都有严格的要求,且有着较高的文学性。

主要差异在于,茅山道乐的经词作为一种特殊的唱文,是道教文化的一种载体。茅山道乐韵腔的咏唱风格、科仪的程式、道场的气氛,在很大程度上受着经词内容的影响。昆曲中词的段数、句数、字数和四声、韵句则往往要受曲的制约。

从用韵来看,昆曲不少字头用吴音,其中的南曲平仄是平声较低,仄声较高,且上下句平仄声通押,字母用韵按《中原音韵》分类,并根据吴语方言有所改变。茅山道乐经词中的用韵也是以吴语方言为基础,共性特征为声韵洪亮,字韵范围宽。下将昆曲用韵(简称昆韵)、茅山道教经词用韵(简称茅韵)情况,对比京剧用韵(简称京



韵)列表如下:

表 18 昆韵、京韵、茅韵分类关系表

韵类	昆韵 21 部	京韵 13 辙	茅韵 分类
穿鼻韵 ng	江阴	江阳 ang	《卫灵咒》、《圣板》
	庚亨 东同	中东 eng、ong	《开天符》
抵颚韵 n	真文	人辰 en	《称职引》、《三茅词》、 《三茅诰》、《小礼经》
闭口韵 m	干寒 天田 欢桓 侵寻 监咸 纤廉	言前 an	《腾词进表天尊》、《断 罡符》

从乐器运用上。茅山道场使用的乐器与昆曲的伴奏乐器均有相当的规模。如明嘉靖(约 16 世纪中叶)江永年《茅山志》后编道秩考,关于国醮登坛演习的茅山道士分工记载如下:“唱念二十一名:知磬四名、正仪一名、表白四名、清道四名、宣读一名、训忏两名、引辑两名、手鼎两名、知钟一名、侍职二名”。另“内坛奏乐一十五名:云锣一名、笙四名、管二名、笛二名、札二名、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”。可以看出,其中使用乐器(包



括法器)有磬、手鼎、知钟、云罗、笙、管、笛、札、鼓、板等,种类甚多。以上阵容之大、规格之全、气势之宏于此可见一斑。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、单鼓皮、荸荠鼓、云锣、小锣、大锣、汤锣、大饶、小钹、木鱼。当今昆剧的场面已有所扩大,所用的乐器也有所增加,比如箫、琵琶、月琴、胡琴等,尤其是弦乐器如琵琶、扬琴已是常用乐器之一,今日茅山道乐所用的乐器也有所变化,一是增加弦乐器如胡琴、琵琶、古筝,管乐器唢呐、小叭呐(小唢呐),二是古时记载的一些乐器如管子和过去所用的乐器如三弦由于目前无人能演奏而未用。从以上所列的乐器上看,昆曲和茅山道乐所用的乐器大体上是一致的。

以上,我们通过从音乐结构、腔式、词格与韵律、乐器运用等几方面的比较分析,不难发现,茅山道乐与昆曲形成的时间虽有先后,但两者都是在吴越地域性文化背景下孕育、产生、发展,有着共同的文化底蕴作为基础。

茅山道乐的音韵较之昆曲古朴,以颂唱的赞偈而论,较之昆曲静穆幽远。昆曲产生之初,可能在一定程



度上受道乐的影响。后经过不断的改革,逐渐形成自身的个性,愈来愈受群众的青睐,特别是我国江南一带的群众,在音乐文化生活方面受其影响更深。因此,茅山道士在宗教活动中为了争取更多的信众,也自然要借助于这一喜闻乐见的音乐形式,于是,昆曲在一定程度上又往往又被道教融摄,为道所用。如茅山道教协会会长朱易经道长所介绍的:茅山道士每做道场时,常常会在开坛前演唱昆曲、小调,以招徕和取悦信众。陈国符先生在《道教考略稿》中提到:“现代道教,主要为全真正乙教。正乙教斋醮讲究音乐。江南正一教道士斋醮唱昆曲,奏粗细十番锣鼓。”即是这种情形的印证。

第四节 丝竹之演化

民间器乐曲,历史悠久,传统深厚,是我国民族音乐的重要组成部分。它的器乐品种繁多,乐种纷呈多样,曲目也十分丰富,广泛流行于民间,所以道教音乐也把触角探深到民间器乐曲。它吸取这一丰富的养料来发展自己,所以形成了江南道士斋醮时演奏粗细十番锣鼓的情况。由于许多道士具有较高的音乐才能与艺术造诣,往



往把民间器乐曲吸取过来后，依据科仪的要求加工改编，进行艺术再创造，使民众更为喜爱，也更易广泛而持久地流传。从某种意义上讲，它对民间器乐曲的发展与流传起到了一定的促进作用。茅山道乐也正是这样不断地吸收江南丝竹和苏南吹打等民间器乐曲中的乐曲来丰富自己的。

江南丝竹是我国传统丝竹乐中的一个乐种，流行于江苏南部和浙江一带。乐队的编制一般为7—8人，常用乐器有二胡、小三弦、琵琶、扬琴、笛子、箫、笙、鼓、板、木鱼、铃等。音乐结构主要有板式变化和曲牌联缀两种。江南丝竹的旋律优美，风格秀雅清澈。在演奏上，笛子演奏注重气息的运用，二胡则是力度变化细微，各种乐器采取你繁我简、填充加花等手法。

苏南吹打流行于苏南一带。它有十番鼓、十番锣鼓等不同类别，十番鼓乐队常使用的乐器有曲笛、箫、笙、小唢呐；二胡、板胡；小三弦、琵琶；板鼓、云锣、木鱼等。十番锣鼓可分为“荤锣鼓”（除打击乐器外，兼用管弦乐器。）、“素锣鼓”（只用打击乐器）两类。“荤锣鼓”根据主奏乐器的不同，可分为“笛吹锣鼓”、“笙吹锣鼓”等多种形式。“素锣鼓”常使用云锣、喜锣、七钹、小钹等乐器。

茅山道乐中“音乐”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。

从音乐形态特征看:在所搜集的 30 首茅山“音乐”中,其中的 20 多首正一派“音乐”尤显得清新明快,形态多样,这是茅山道教“音乐”在一定的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“俗乐”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。

例 28

《花子笑和尚》

1=G $\frac{4}{4}$
♩ = 58

周念孝 演奏

缓起

6.2̣ 1̣2̣ 545 3257 | ^{tr}6̣ 1̣ 256 3256 | 1.7 656 161 2356 |

3.2 35 661̣ 5765 | 3.2 5765 223 1612 | ^{tr}336 5635 223 1215 |

可见,当所谓的“俗乐”一旦进入道教宫观的殿堂之内,音乐的质感也随之葛变,清音漂渺,出神入化,使人肃然起敬,产生一种“神韵仙曲”之感。历代茅山道教音

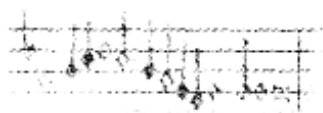


乐家使这些“俗乐”“仙化”的方式，不外以下二种：一是将当地“俗乐”“殿堂化”，二是将外来“俗乐”“丝竹化”，根据从道者自身的审美情趣，使“音乐”按照宗教的要求进行衍化，从而完成这一“俗乐”“仙化”的过程。下以京剧胡琴曲牌《柳青娘》与茅山“音乐”《柳青娘》旋律片断的比较为例：

例 29

《柳青娘》 (京剧胡琴曲牌)	1 = G 2/4 6 6 1 2316 2 2 2123 5 6 4 3 2351 3216
《柳青娘》 (茅山道乐)	2. 35 1 3 2161 5 1 = F 2/4 6 61 23 1 2 1 2 3 5612 6535 256 3516 2. 1 3432 1235 21 6 5

上例中的茅山“音乐”《柳青娘》，在运用京剧胡琴曲牌《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”的处理，使音乐格调较京剧胡琴曲牌更为轻盈活泼，同时，在演奏时，又加入铛、鐲等法器的击节，丝弦、金石齐鸣，呈现出明显的殿堂气息。茅山道乐将传统器乐曲牌和江南民间音乐混融，为



“道”所用,使人叹为观止。

另茅山道乐中常用之“音乐”《柳摇金》,其音乐则是在一定的程度上吸收了江南吹打曲《柳摇金》的成分,下将两首《柳摇金》的旋律片断对照列出,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 30

《柳摇金》

何玉宏 演奏

《柳摇金》	$1 = D \frac{4}{4}$
(茅山道乐)	$\text{♩} = 50$
	$\underline{3\ 2}\ \underline{1\ 2}\ \underline{3\ 5}\ 3\ \ \underline{2\ 1}\ \underline{3\ 2}\ 1 - \mid \dots\dots$
《柳摇金》	$1 = G \frac{4}{4}$
(民间器乐)	$\underline{2\ 3}\ \underline{1\ 6} \mid 2 -\ 2\ \underline{1}\ \underline{3\ 2} \mid 1 - \dots\dots$

其次,从法器、乐器的配置上看:打击乐器在道教中称为法器。在茅山道教的花器中,一类为民间常用的打击乐器;另一类为道教特有的打击乐器,如铛子、木鱼、手铃等。这些法器用于道教的科仪程式之中,经道士之手,击奏出一种特殊音响,与各种吹管、丝竹乐器和谐地结合在一起,用于器乐曲牌的演奏。



图 16 茅山道众演奏《花子笑和尚》

茅山道乐器乐曲牌演奏的乐队形式,从整体上可分为“细”奏乐队和“大”奏乐队。“细”奏常使用丝竹乐器,如笛、二胡、三弦、琵琶、月琴等,打击法器有小镲、小鼓、木鱼以及钲、铃等。“大”奏常使用吹管乐器,主要有唢呐、笙、笛,打击法器为大钹、大镲、大鼓、大锣等。在茅山道乐中,笛子常在乐队中多居主导地位,全班随笛校音。茅山的“细”奏的乐队配置,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“笙吹锣鼓”近似,而其中纯打击演奏(如《走马锣》、《七字锣》、《三阴三阳界》等锣鼓牌子。)所用的法器数目,与十番锣鼓“素锣鼓”的乐器编制相近。

从演奏形式分类看:本书第二章中曾将“三茅忤”科



仪音乐的演奏形式分为“大奏”、“细奏”、“节奏”、“清奏”、“击奏”等形式。从茅山道乐中的器乐演奏的总体看,亦即如此。

此外,在茅山的“萨祖铁罐焰口”中,常用与十番鼓中同名的吹打曲《小开门》开坛,再紧接不同的“音乐”进行演奏。这种形式与由多支散曲、鼓段或锣鼓段联缀而成的苏南“套头”,可谓是大同小异。

通过以上分析,茅山道教“音乐”在演奏形式上,与江南丝竹、苏南吹打的演奏形式既趋同,又存异。茅山道士在演奏时的手法繁简兼用,自由灵活,“弯子”较多,不拘一格。其“细奏”、“节奏”、“清奏”与江南丝竹的演奏手法颇为相似。而“大奏”同十番锣鼓中的“荤锣鼓”很接近,“击奏”则与十番锣鼓中的“素锣鼓”类同。

综上所述,茅山道教音乐根植于民间,在长期的科仪演练中,由于受到江南音乐文化的滋润,茅山道士在打醮时,自然在道乐中会融摄一些当地民间音乐的素材,采取为民众喜闻乐见的形式,以便以最佳的演出效果,宣传其教理教义。

结 语

宗教音乐是我国传统音乐的组成部分,由于传统音乐文化的发展是一个持续不断的过程,宗教音乐在历史上曾对继承与发扬我国民族文化艺术产生着一定的影响,这些对研究我国古代文明发展史、音乐文化史都是不可缺少的。

道教在我国有着广阔的流布,由于道教各宫观、道院分处于不同的地域环境,它们所受到的传统文化与地域文化的影响也不尽相同。因此,各宫观道乐也不会是千篇一律的,它们具有共同的一面,又有不同的地方,我们认为,这种不同主要体现在各宫观道乐异彩纷呈,各有自身的风格特征。我们在阐述茅山“三茅表”、“三茅杆”科仪音乐时,以较多的篇幅来描述它与地域音乐文



化的关系,其意即在于此。

纵观整个茅山道教音乐的历史进程,可谓是中国道教音乐发展的一个缩影,历史悠久的吴越文化孕育出了众多的名师、高道,他们大都对中国道教音乐的流布与发展起过重大的作用,对后世乃至今天还产生着一定的影响。历史上的茅山道场由于受历代皇室恩宠使其斋醮科仪活动演练频繁,加之历代宗师不断地推陈出新,使茅山道教自成宗派,地位显赫,并以斋醮法术闻名于世,其科仪及其音乐也独具特色。总体来说,主要体现如下:

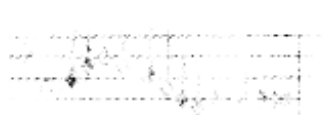
茅山道教科仪音乐,从萧梁至北宋中期,鼎盛数百年,后归入正一道仍保持其传统特色。她保留有唐宋时代宗教音乐的遗韵,如“三茅表”中的《卫灵咒》,即是保留至今的茅山上清派的代表作。此“偈”经词是传统的四字句式,全曲共十六句,其音韵为堂郎韵的韵脚,起着总领赞颂茅山山川神灵的作用。这种句式形态,与先秦时代《诗经·周颂》的祭歌十分一致。

“三茅忏”的情况也与之近似,词格与《卫灵咒》一样。这种采用古代词赋格律的经文,配上悠长、委婉的曲调,加之钟磬的击节,以及讽咏时的“何”、“呀”、“吓”等虚字,使人感到一种虚幻飘逸的韵味,显现出一种神圣的殿堂氛围。



在吴越之地形成、发展并独成体系的茅山道教科仪音乐，其风格也呈现出明显的地域性音乐文化特色——清新流畅，尤其是以斋醮符箓见长的正一道音乐更是如此。这种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”的敬奉有加，这一民俗信仰文化，给茅山道教科仪活动提供了有利的条件，形成了以拜颂“三茅”为内容而组成的一整套具有严谨程式的“一表一忏”，组成了具有鲜明个性色彩的茅山道教科仪及其音乐结构，在香火不断的宫观里承袭下来。

茅山道教音乐，包涵了道教不同派别的音乐类型和各种不同的音乐品类。从教理教理角度看，如午朝科仪的音乐是以正一派音乐为主，吸收了全真派的一些特点。正一派音乐是以民间音乐为其特色，其音乐与斋醮符箓的活动紧密结合。此外，像科仪中的高功执剑捧盂，在古老经韵《华夏赞》声中导引法事诸端等等，皆与古代巫术礼教活动有着密切的联系，也可以说是巫教活动的遗绪。在器乐使用上除钟、磬、鼓、铃等法器大致统一外，还加入了江南丝竹的一些器乐组合形式，而在旋律上则吸融了一些全真派音乐的特点，如曲调悠扬飘逸，古朴典雅；结构上与唐宋大曲近似；以及部分咏唱仍以钟、磬



为主要的伴奏乐器,说明茅山道教科仪音乐融正一、全真两者兼而有之,这是与茅山“三宫”沿“正一”、而“五观”习“全真”有关。从古至今,这里都有茅氏兄弟享礼的“太元宝殿”,上清派的列祖列宗一直受着隆重的祀祠;再是茅山道教历史上就受到皇室的尊重,特别是唐宋两代,更是兴盛时期,不少帝王曾驾幸茅山,并屡派众臣亲临“三宫五观”法坛,这样也使得正一、全真两派的科仪音乐互相交融,互为吸收,使茅山道教音乐具有混融的特色。

总之,茅山是中国的道教名山,有着丰富的道教文化积累,她在历史的衍进中对中国道教音乐的流布与发展起过重大的作用,茅山道教音乐所涉及的领域以及所产生的种种文化效应,正显示出它本身的丰富内涵与巨大影响。鉴于此,茅山斋醮仪范亦可看作中国道教斋醮科仪的范本之一。所以,“三茅表”、“三茅杆”及整个茅山道乐所表现出的音乐文化特征,也可视为全国道教音乐的共同特征。

道教科仪音乐是一个动态的概念,它必然要随着社会的发展而发展。马克思主义者认为:“宗教是人类社会发展到一定阶段的历史现象,它有发生、发展和消亡的过程。宗教信仰、宗教感情,以及同这种信仰和感情相适



应的宗教仪式和宗教组织，都是社会历史的产物。”当前，随着党的宗教政策的贯彻执行，作为宗教外向形态的各种科仪也将随着正常的宗教生活而延续下去。

社会的发展，人民生活水平的提高，也带来了一些生活方式的变化。如今，人们在紧张的工作之余外出旅游休闲已逐渐成为一种时尚。旅游事业的兴盛，给茅山道院的发展带来了新的机遇。茅山道院也敞开山门面向广大游客，而茅山道教的科仪内容也将随着殿前信众与游客的不同需求而不断渗入一些新的因素，发生一些变化，以使道教文化与社会相适应，现“三茅表”、“三茅忏”演仪中所呈现的一些新内容和形式，即是茅山道教科仪及音乐“应世入俗”的一种具体表现。正如道教学者陈耀庭先生所言：“茅山的变化很大，茅山的压力很大，茅山的潜力很深……。”^①在新的历史时期，在与社会主义社会相适应的情况下，茅山“上清宗坛”将展现它的崭新面貌。

^① 《茅山道院》报总 12 期，句容市道教协会编。

征引、参考书目与文论举要

《道藏》文物出版社、上海书店、天津古迹出版社。

《道藏辑要》成都二仙庵刻版。

〔日〕小柳司气太：《道教概说》，上海商务印书馆，1930年。

陈国符：《道藏源流考》，中华书局，1963年。

陈大灿：《道教音乐初论》，《道协会刊》，1984年第13期。

卿希泰：《中国道教思想史纲》，四川人民出版社，1985年。

句容县政协编：《句容文史资料》第一辑、第五辑，1987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。

李养正主编:《道教手册》,中州古迹出版社,1989年。

李养正:《道教与中国社会》,中国华侨出版社,1989年。

李养正:《道教概说》,1989年。

任继愈编:《中国道教史》,1990年。

武艺民:《琐谈道教音乐的起源与发展》,《音乐舞蹈》,1990年第1期。

闵智亭:《道教仪范》,中国道教学院印,1990年。

张继禹:《天师道史略》,华文出版社,1990年。

曹本冶:《道教研究与香港道乐》,《黄钟》,1991年第4期。

向思义:《道教音乐之法器刍议》,《黄钟》,1991年第4期。

葛兆光:《道教与中国文化》,上海人民出版社,1991年。

周振锡、史新民等著:《道教音乐》,北京燕山出版社,1994年。

甘绍成等:《隋唐五代道教科仪音乐研究》,《道教研



究》，1994 年第 1 辑。

侯杰、范丽珠：《中国民众宗教意识》，天津人民出版社，1994 年。

朱越利主编：《今日中国宗教》，今日中国出版社，1994 年。

史新民：《道教科仪音乐之现行研究》，武汉音乐学院音乐学系建系十周年论文集。

李刚主编：《古今中外宗教概观》，巴蜀书社，1997 年。

田青：《中国宗教音乐》，人民音乐出版社，1998 年。

句容市地方志办公室编：《句容茅山志》，黄山书社，1998 年。

向思义、胡军主编：《中国茅山道教音乐》，长江文艺出版社，2001 年。

附 录

茅山道教音乐韵腔、曲牌选曲

一、三茅延生赐福宝忏



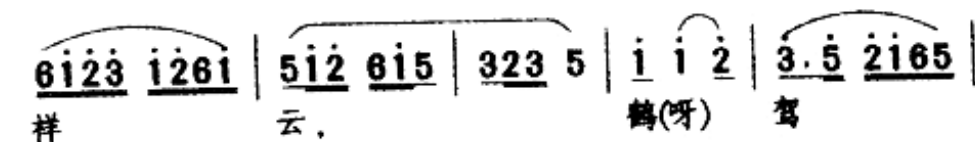
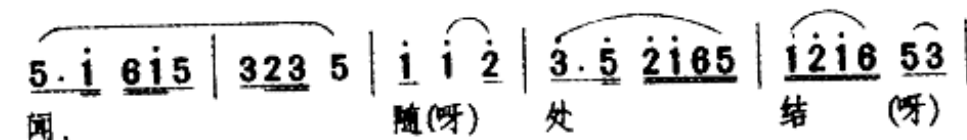
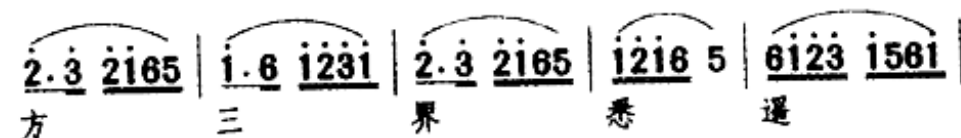
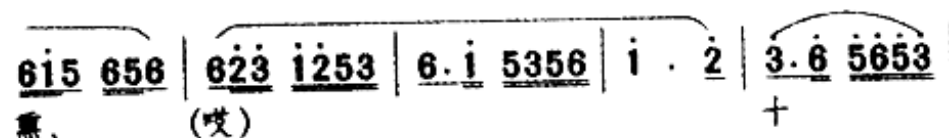
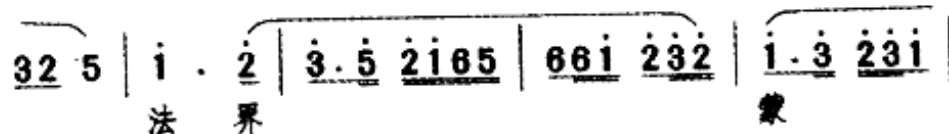
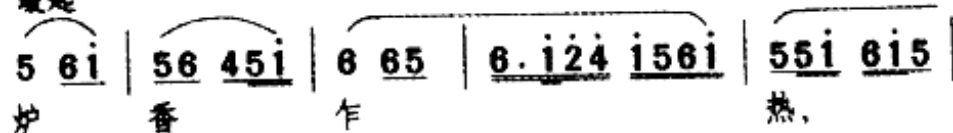
香 赞

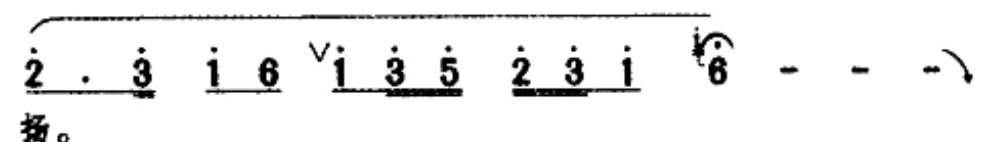
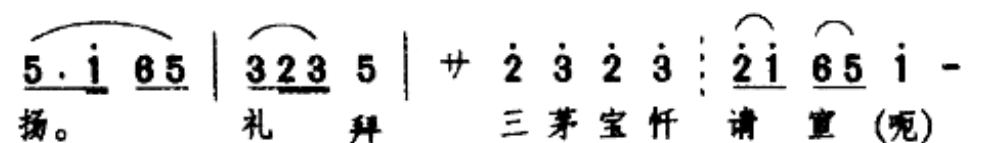
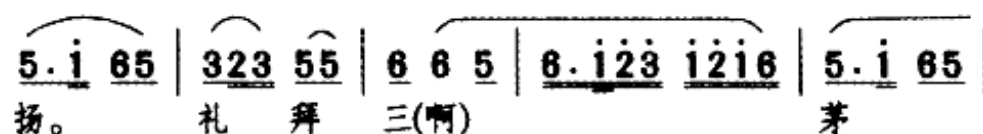
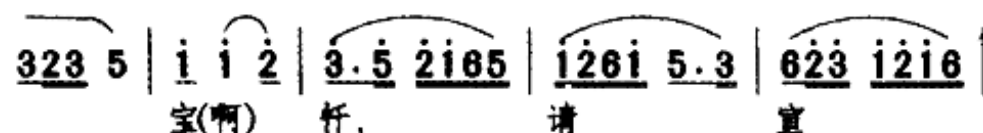
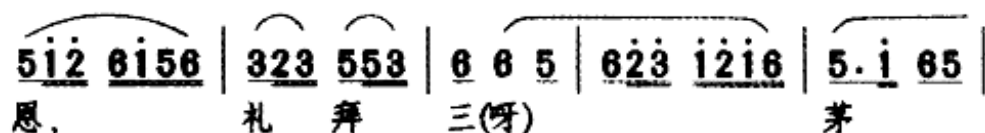
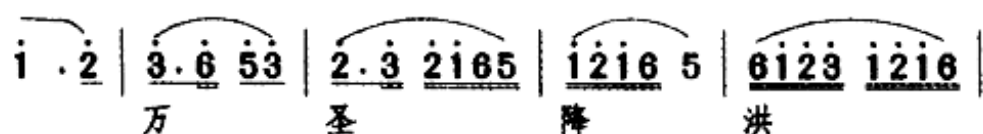
1 = $\flat B$ $\frac{2}{4}$

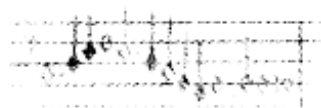
♩ = 60

何五宏 传唱

缓起







提 纲

1=G $\frac{2}{4}$

何玉宏 传唱

♩ = 66

$\underline{3.2} \underline{12} \mid \underline{3.2} \underline{12} \mid \underline{3.2} \underline{535} \mid \underline{66\dot{2}} \underline{\dot{1}\dot{1}6} \mid 5 \overset{(8581)}{-}$
 发(呀) 露(呃) 祈(呃) 真 (嗯) 佑,

$\underline{231} \underline{23} \mid \underline{535} \underline{6\dot{1}56} \mid \underline{335} \underline{231} \mid \underline{66\dot{1}} \underline{235} \mid 1 \overset{(1281)}{-}$
 冥 (呃) 心 感 圣 贤。

$\underline{3.5} \underline{1612} \mid \underline{335} \underline{12} \mid \underline{332} \underline{535} \mid \underline{66\dot{2}} \underline{\dot{1}\dot{1}6} \mid 5 \overset{(6535)}{-}$
 虔 恭 礼 宝 忏,

$\underline{231} \underline{2.3} \mid \underline{535} \underline{652} \mid \underline{3.5} \underline{231} \mid \underline{66\dot{1}} \underline{232} \mid 1 \overset{(3235\ 2)}{-}$
 愿 得 寿 长 年。

$\underline{2\ 3\ 2\ 1} \mid \underline{6\ 5\ 6} \mid \underline{\dot{1}\ 6\ 5} \mid \underline{3\ 5} \mid \underline{6\ \dot{1}\ 5} \mid 6) \parallel$



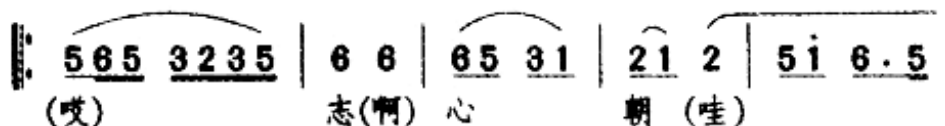
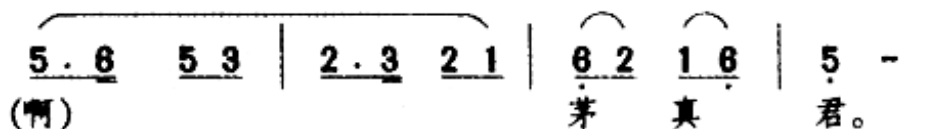
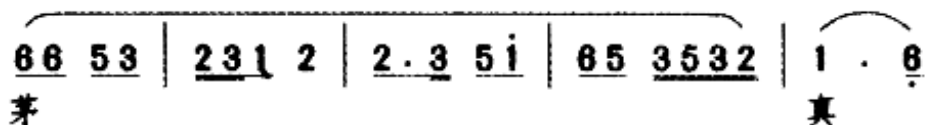
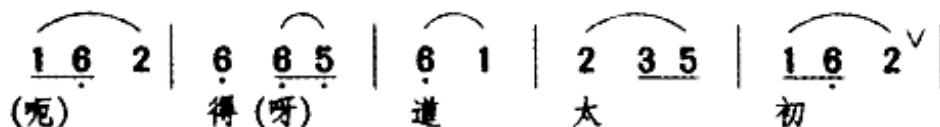
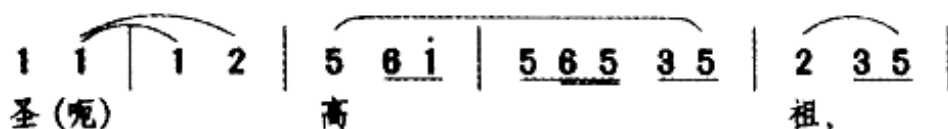
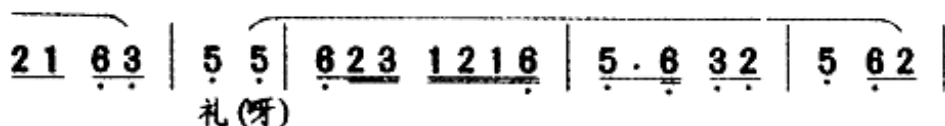
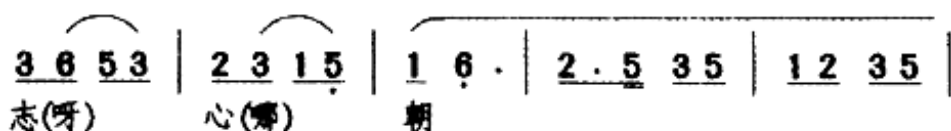
三 茅 忞

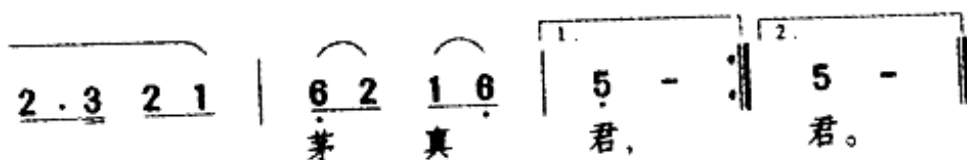
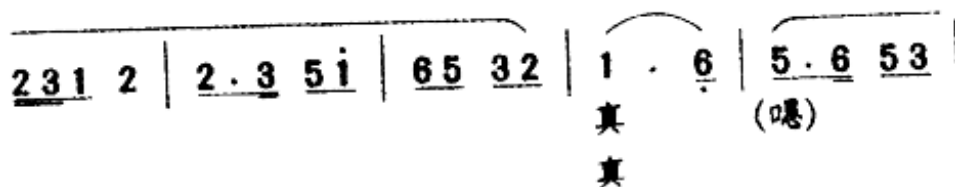
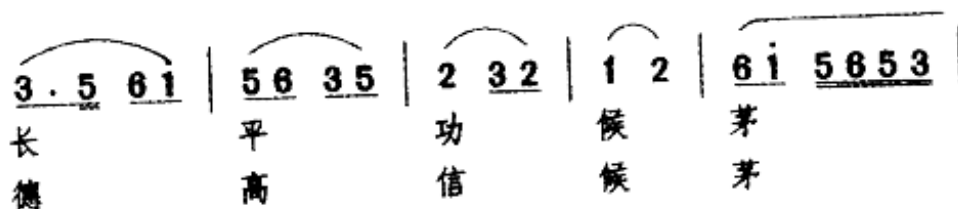
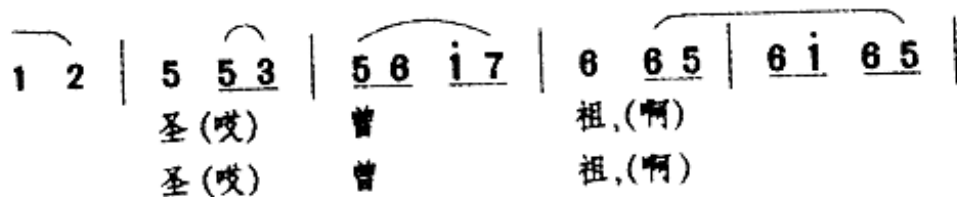
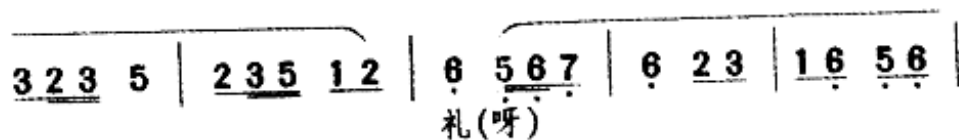
(圣 号)

1=A $\frac{2}{4}$

♩ = 54

周念孝 传唱





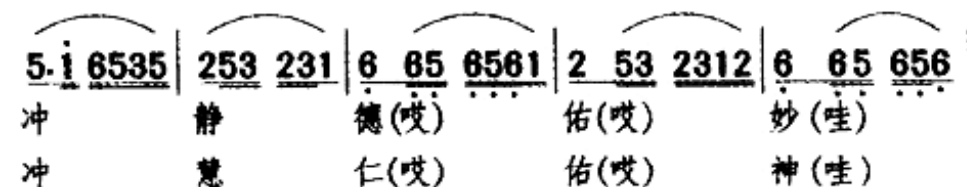
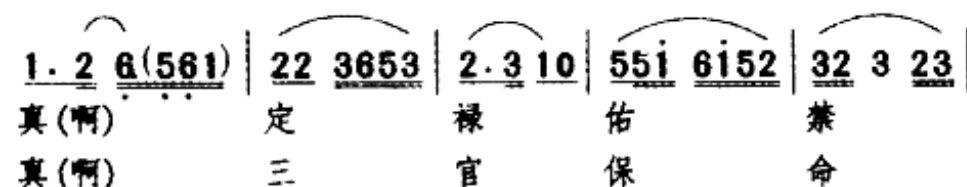
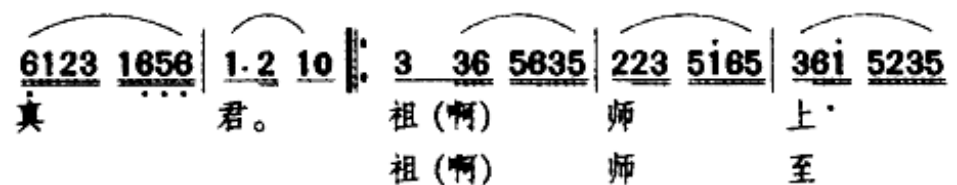
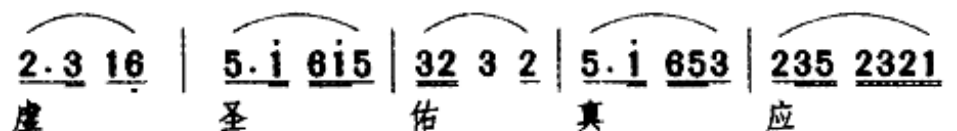
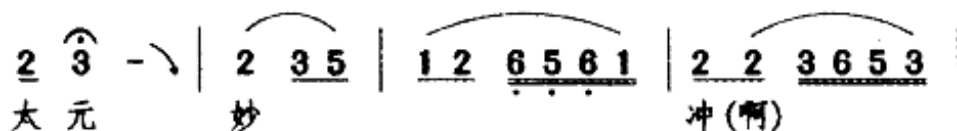


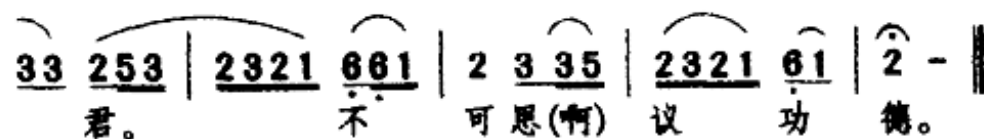
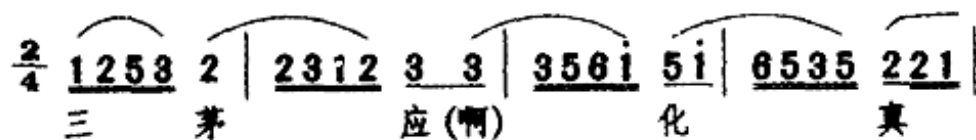
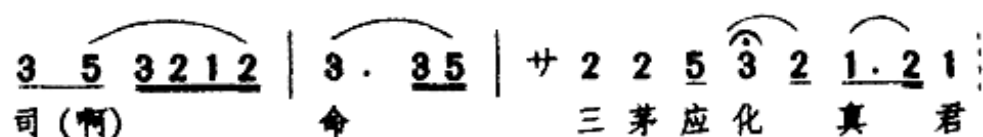
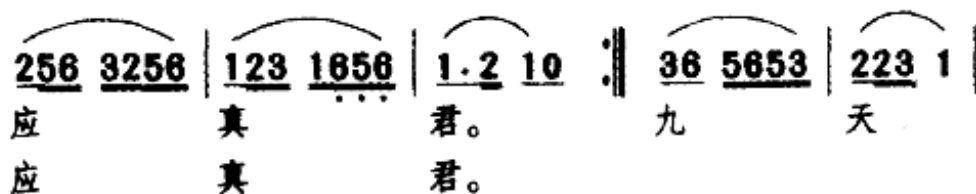
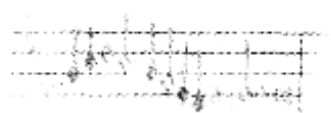
三 茅 诒

$$1 = G \quad \frac{2}{4}$$

周念孝 传唱

♩ = 50







回 向 鹤

1=G

♩ = 48

吴浩明 传唱

3 35 61545 335 2135 | 1 23 7656 1 1 2. 356 |
回(呀) (呀) (依呀) 乡(哎) 鹤(呀啊)

3 32 356 3. 212 | 323 32 3. 561 5323 |
三 (哎) 清 (哎)

5 5 621 665 325 | 253 2316 65 1. 235 |
三(呀) 境 (呀啊) 三

212 6. 156 3. 561 5235 | 1 623 112 352 |
宝 天(哎) 尊, (哎)

3 35 61545 135 2 135 | 1 23 7656 1 1 2356 |
回(呀) (依呀) 乡(哎) 鹤(呀啊)

3 32 356 3. 212 | 323 32 3. 561 5323 |
昊 (哎) 天 (哎)

5 5 6517 665 325 | 253 2316 65 135 |
至(哎) 尊 (呀啊) 玉(呀)皇

212 61545 3. 561 5235 | 1. 23 112 352 | 3 --- |
上(啊) 帝。 (啊哎)

渐慢



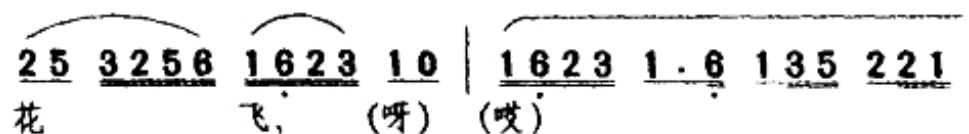
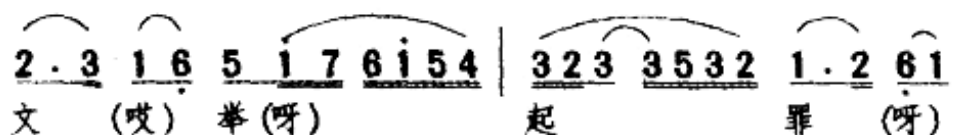
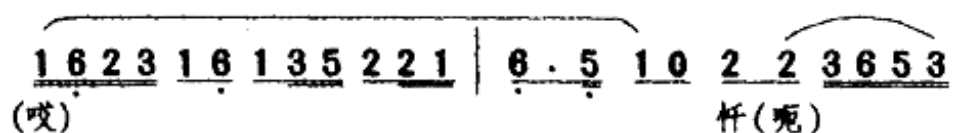
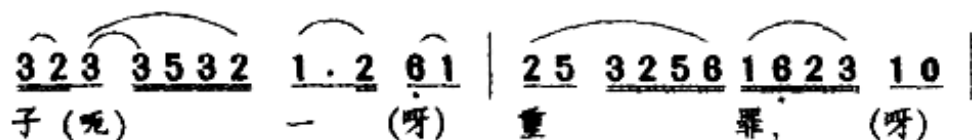
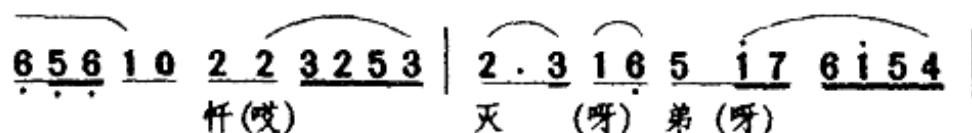
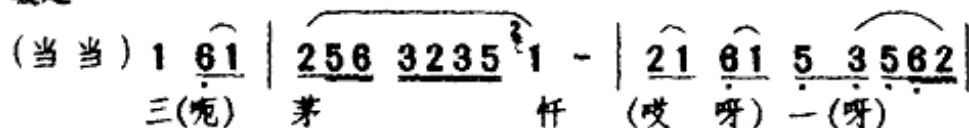
回 向 文

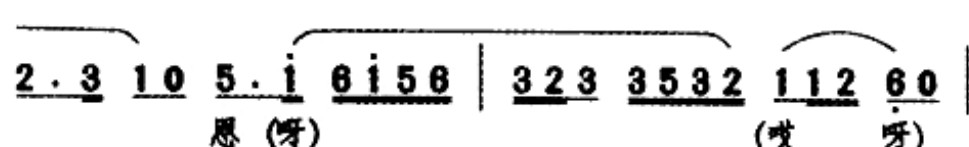
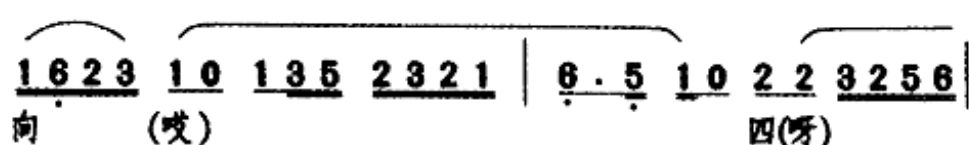
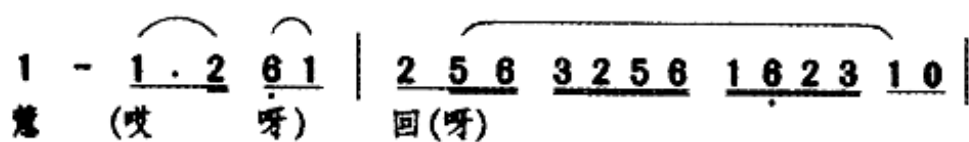
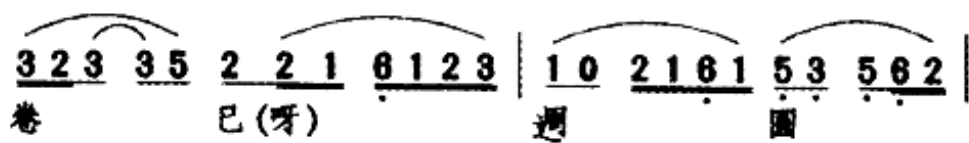
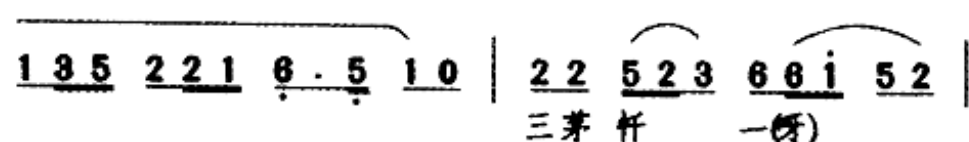
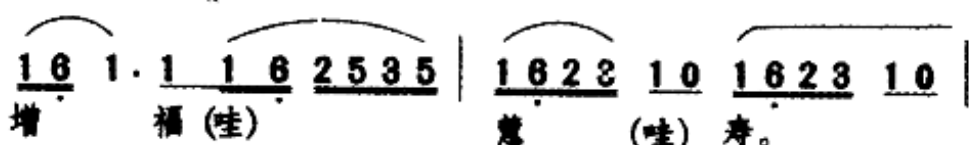
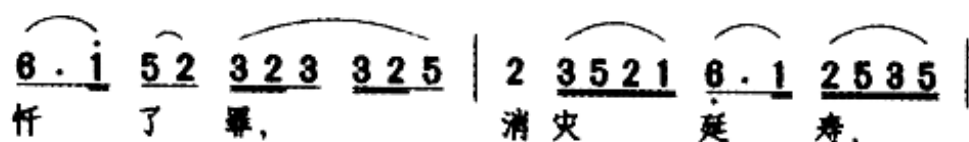
1=G

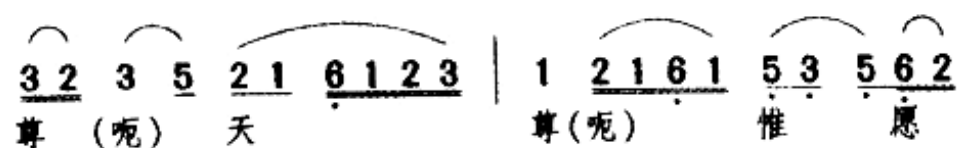
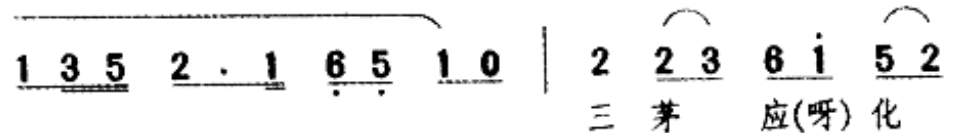
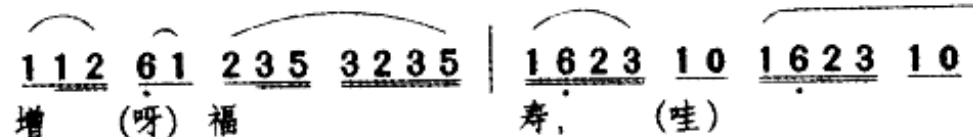
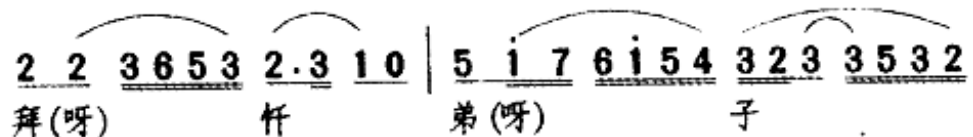
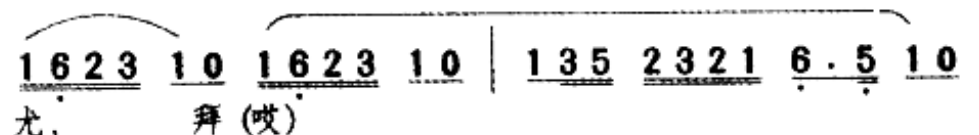
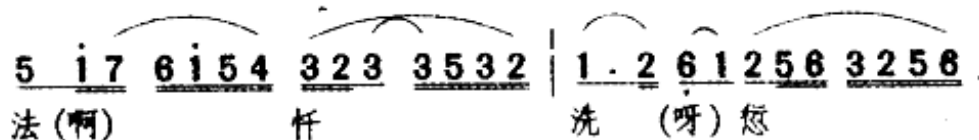
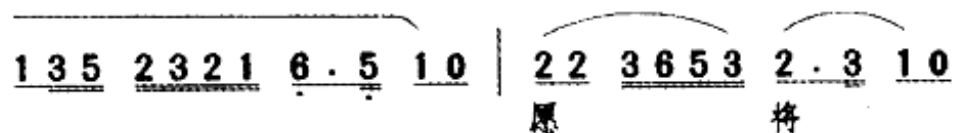
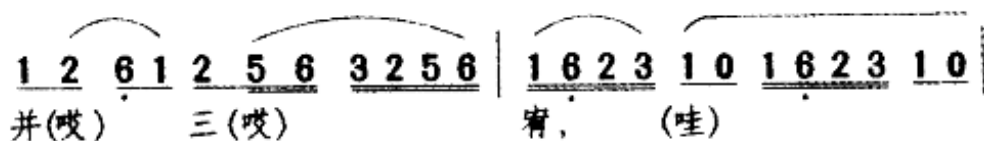
♩ = 52

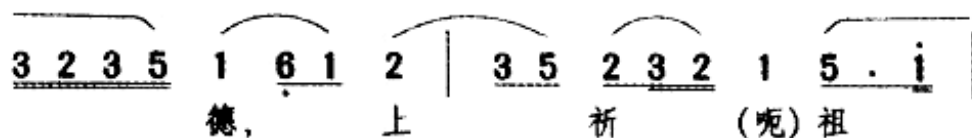
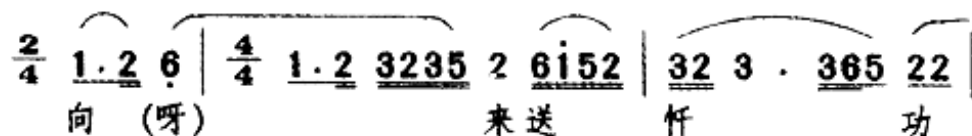
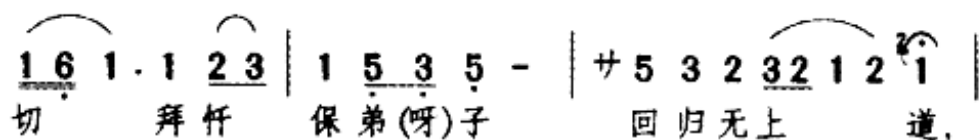
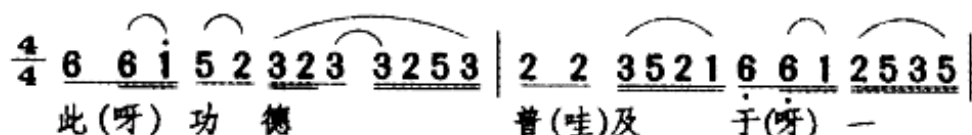
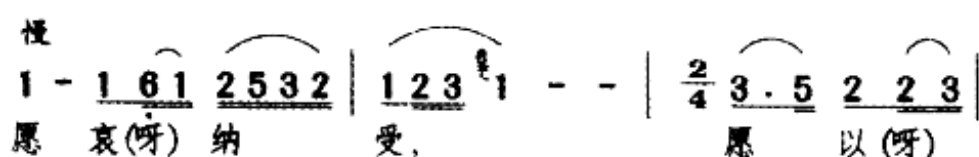
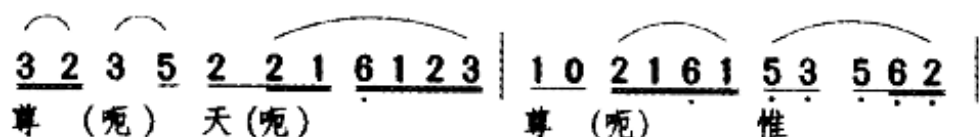
吴浩明 传唱

缓起











$\underline{2\ 3\ 2\ 1}\ \underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{5}}\ \underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{1}}\ 2\ |$ 卅 $\underline{3\ 2\ 1}\ \underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{1}}\ 2 - 3\ \overset{\circ}{2}$
 同 赖 善 功 证 无 上 道 一 切 信 礼

$\underline{1\ 3\ 5}\ 2\ |$ $\underline{2\ 1\ 2}\ \underline{3\ 3}\ \underline{3\ 5\ 6\ \underset{\cdot}{1}}\ \underline{5\ 0}\ \underline{6\ 5\ 3\ 5}\ 2\ \underline{3\ 5}$
 三 茅 应(哪) 化 天

$\underline{2\ 1}\ \underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{1}}\ \underline{2\ 0}\ \overset{\text{慢}}{\underline{3\ 5}}\ \underline{2\ 1}\ \underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{1}}\ \overset{\vee}{2} - \parallel$
 尊(呢) 不 可 思 议 功 德。

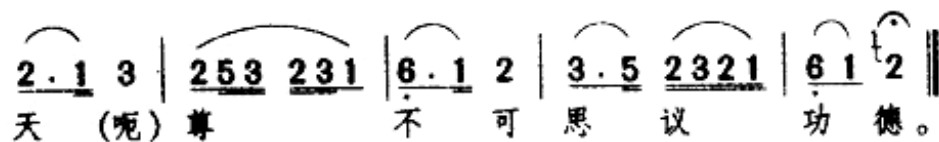
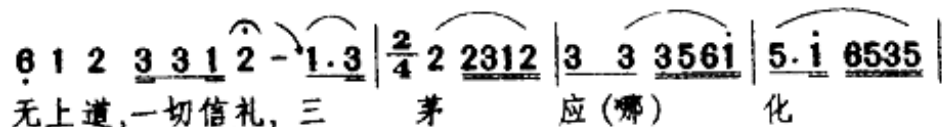
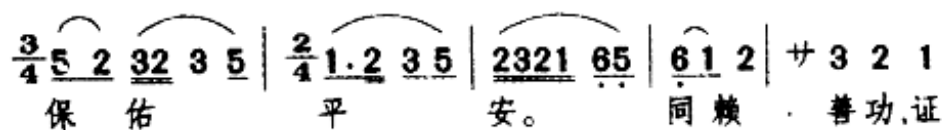
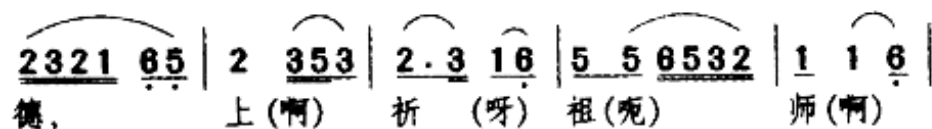
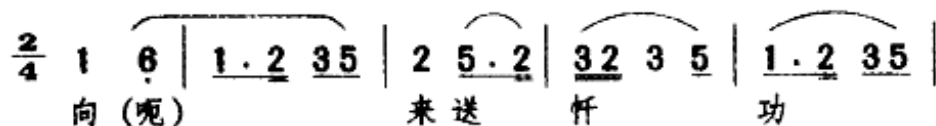


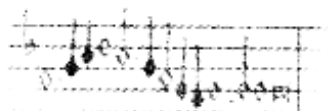
送 忏 韵

1=D

周念孝 传唱

♩ = 66





二、茅山午朝科仪 (进三茅表)



花子笑和尚

1=G $\frac{4}{4}$
♩ = 58

周念孝 演奏

缓起

6.2 1̇2 545 3257 | ^{tr} 6.1̇ 256 3256 | 1.7 656 161 2356 |

3.2 35 661̇ 5765 | 3.2 5765 223 1612 | ^{tr} 336 5635 223 1215 |

662 176 556 3257 | 6.61 256 3256 | 1.7 615 161 2356 |

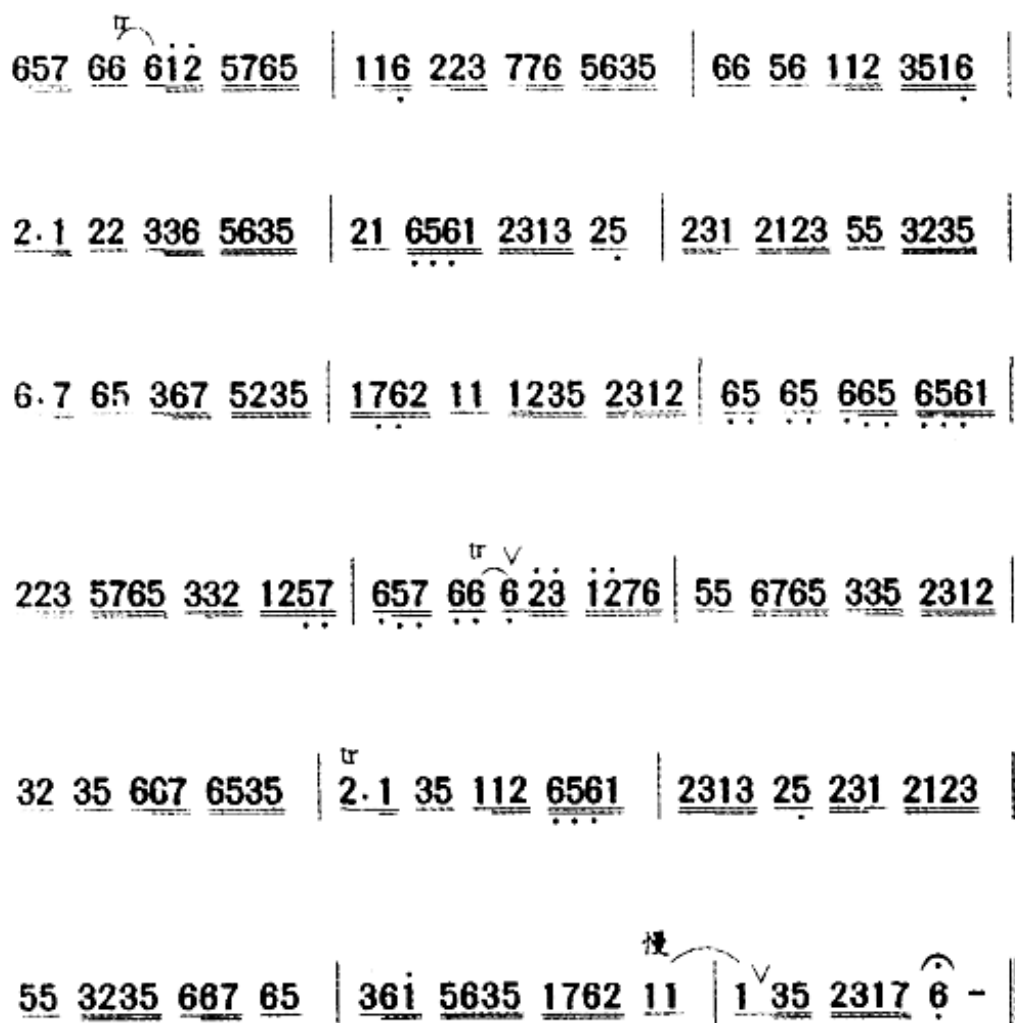
3.2 325 661̇ 5765 | 332 5 223 1612 | 3.2 35 661̇ 5765 |

335 2312 3.521 3.2 | 361̇ 5.6 112 6561̇ | 21 22 335 2123 |

5636 5 56 1̇25 | ^{tr} 6.7 66 61̇2 1765 | 32 35 661̇ 5.653 |

221 325 112 6561̇ | 213 23 25 2523 | 55 6765 335 2312 |

33 356 223 1235 | 221 3532 113 2321 | 662 176 5645 325 |



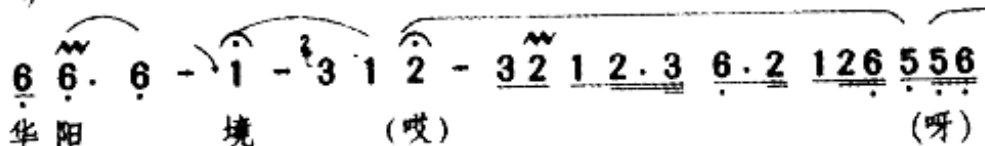


卫灵咒

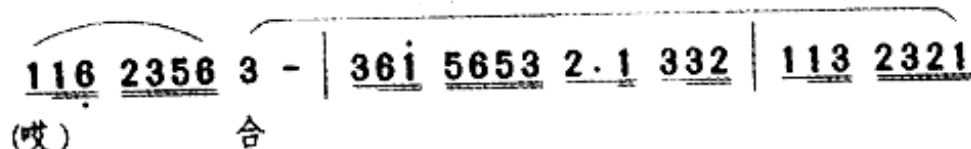
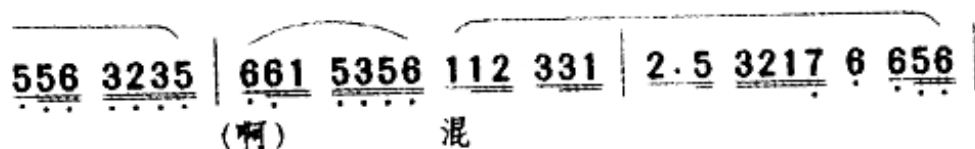
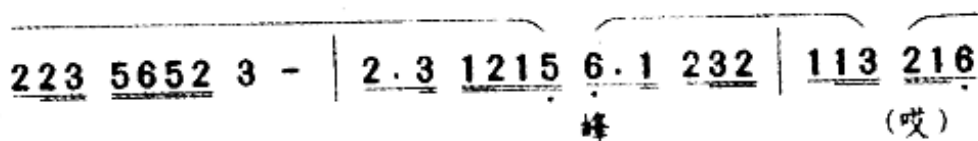
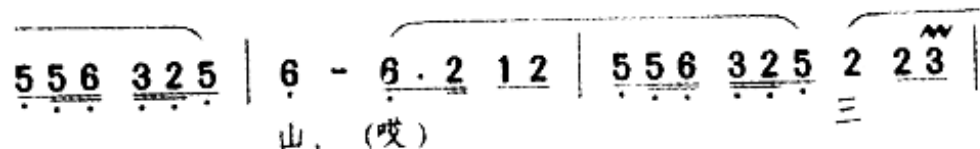
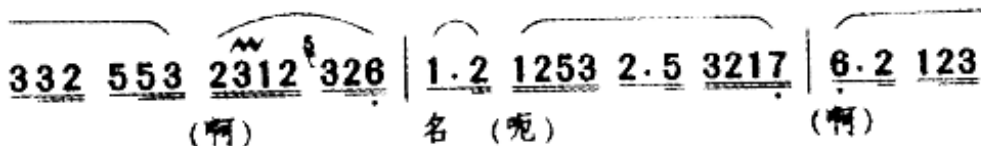
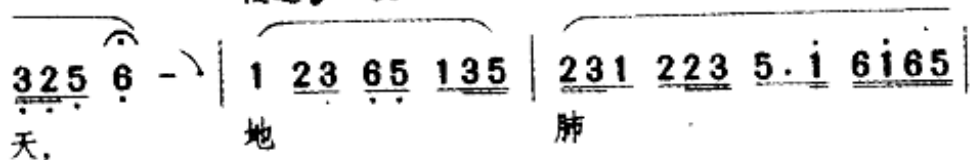
1=G $\frac{4}{4}$

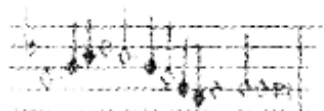
周念孝 传唱
余兆明

廿



慢速 ♩ = 50





$\underline{6} \underline{6} \underline{1} \underline{5} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{1} \underline{3} \underline{5} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid$
 万(哪) 古 (哎)

$\underline{5} \underline{5} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{2} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \mid$
 (哎) 圣(哪)

$\underline{6} \underline{6} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{3} \underline{2} \underline{5} \underline{7} \underline{6} - \mid \overset{(56 \text{ 稍快})}{\underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{4} \mid}$
 (啊) 乡。

$\underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{7} \underline{5} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{1} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \mid$

$\underline{6} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{7} \mid \underline{6} \underline{6} \underline{1} \underline{5} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{5} \underline{5} \underline{6} \mid$

$\underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{2} \underline{1} \underline{3} \underline{5} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \underline{6} \underline{1} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \mid$

$\underline{2} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{4} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{7} \underline{5} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{1} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \underline{6} \underline{5} \underline{1} \underline{1} \underline{2} \mid$

$\underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{7} \underline{7} \underline{2} \mid \underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{3} \underline{2} \underline{5} \underline{3} \mid$

回原速

$\underline{2} \underline{2} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{2} \underline{3} - \mid \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{5} \underline{6} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \mid$

气(哎) (啊)

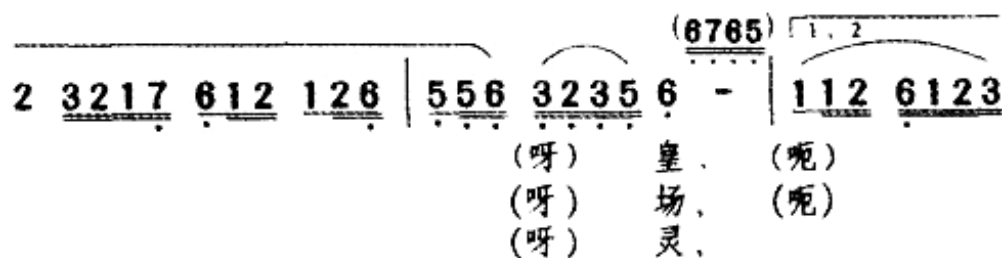
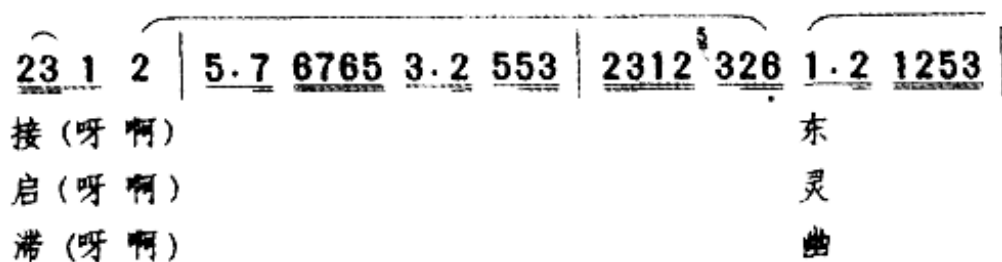
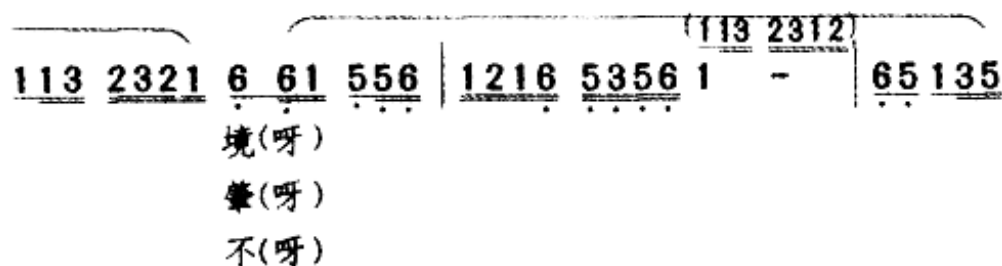
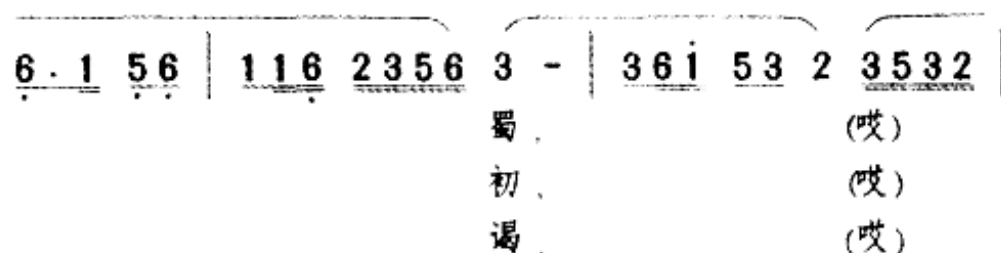
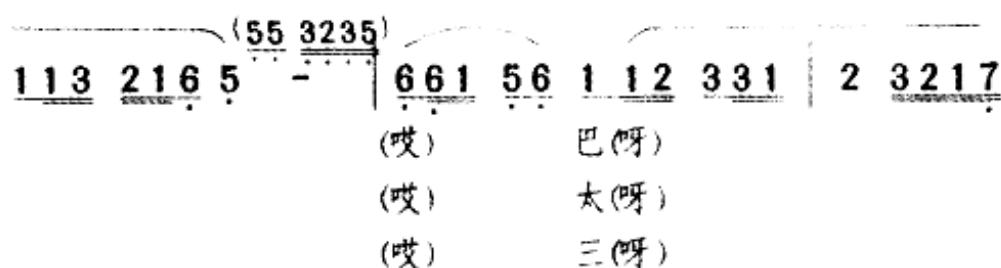
运(哪)

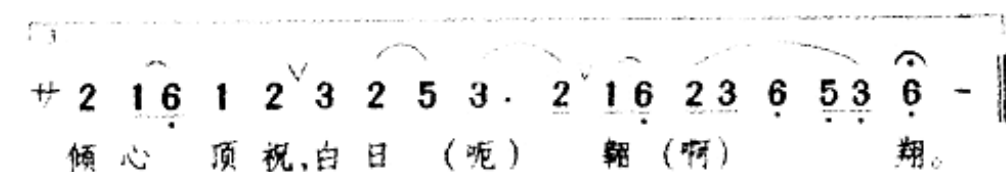
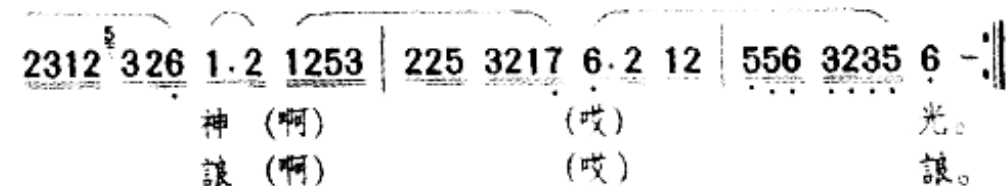
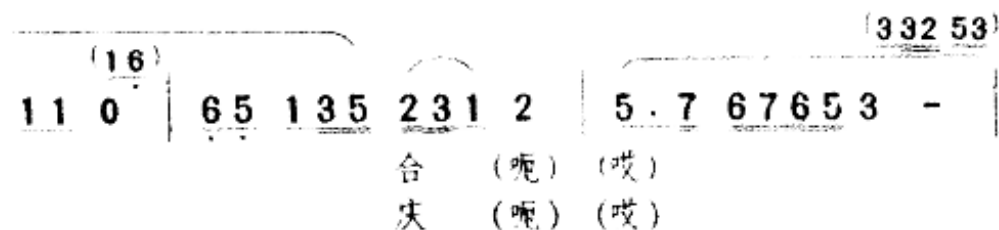
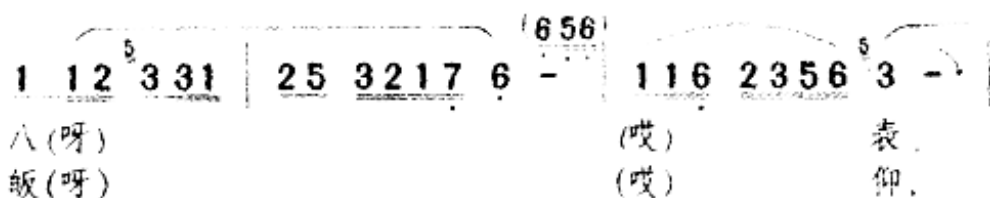
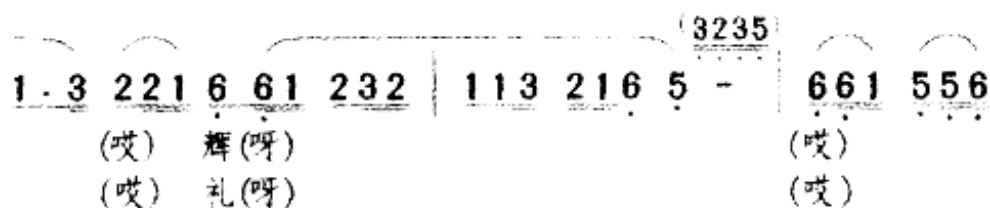
三(哎) (啊)

皇(哪)

恭(哎) (啊)

伸(哪)







称 职 引

1=G

周念孝 传唱

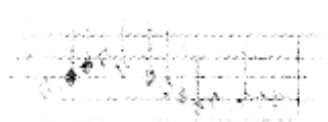
サ 6 1 2 3̇ 2 5 3 2 1 6 1 6 1 2 . 3 1 6 5 6 7
真 道 合 (呀)

6 - V : 2 2 5 3 . 2 V 1 2 3 6 5 3 6 - :
真, 恭 对 (呀) 三 (呢) 君,

6 1 2 3 - V 2 5 3 2 1 V 5 . 3 3 . 2 1 2 1 6 - V :
道 称 (哎)

6 1 2 3 . 2 1 2 1 6 : 6 2 1 6 1 6 1 V 2 . 3 1 6 2 . 3
(哎) 法 位。(呀 呢 依

1 6 5 7̇ 6 - \ ||
呀 啊)



称 职

1=G

朱长年 传唱

廿 2 32 2356 3 2 12 2 53 232 1 6 . : 1 216 53
 大(哎) 上(哎) 三(哎) 五 都(呢) 功

5 6 1 21 656 6 0 : 2 32 2356 32 12 3 53 232
 经(呢) 策 上(哎) 清 司(哎)

1 6 . : 35 6 1 26 53 56 1 21 656 6 0 :
 命 玉 府 五(哇) 雷 (哎) 上(呢) 乡

||: 232 2356 3 2 12 353 232 1 6 . : 53 56
 都 (哇) 知(哎) 雷 寔 都 司
 奉 (哇) 行(哎) 午 朝 进
 愚 (哇) 昧(哎) 小 臣 某 (哇)

1 21 656 6 0 :|| 3 56 1 2 : 12 35 21 6 :
 院(哎) 使, 谨同坛下朝山修醮,
 词(哎) 科。
 某 某,



快
5 6 1 2 1 6 : 5 . 6 5 6 1 2 1 6 : 2 3 2 2 3 5 6 3 2 1 2
请福祈 恩, 保泰延生信 士 洎 (哎) 领(哪)

3 5 3 2 3 2 1 6 . : 1 2 1 6 5 3 5 6 1 2 1 6 5 6 6 0 :
合(各) 家 眷 (哎) 属 (哪) 人 等

2 3 2 2 3 5 6 3 2 1 2 : 5 3 5 6 1 2 1 6 5 6 6 0 :
与 (呀) 临(哪) 坛 (哎) 庆(哪) 中

2 3 2 2 3 5 6 3 2 1 : 2 5 3 2 3 2 1 6 5 6 1 2 1 6 5 6 6 0 :
各 (呀) 职。 诚(呀) 惶 诚(哪) 恐。

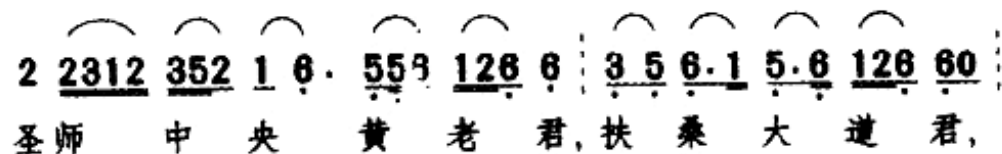
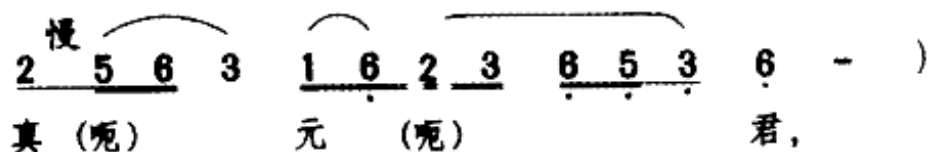
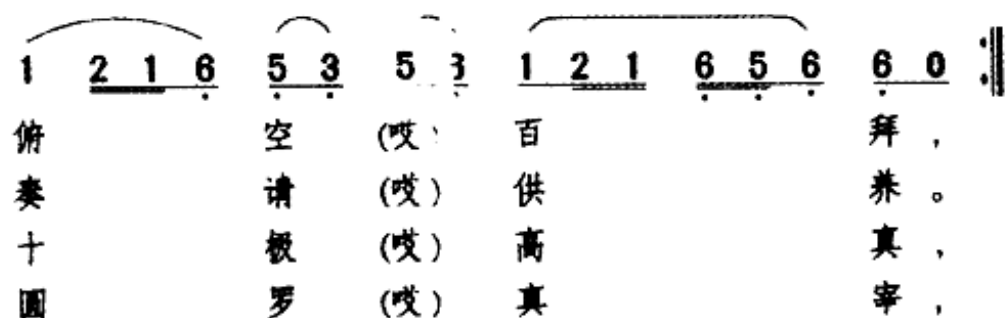
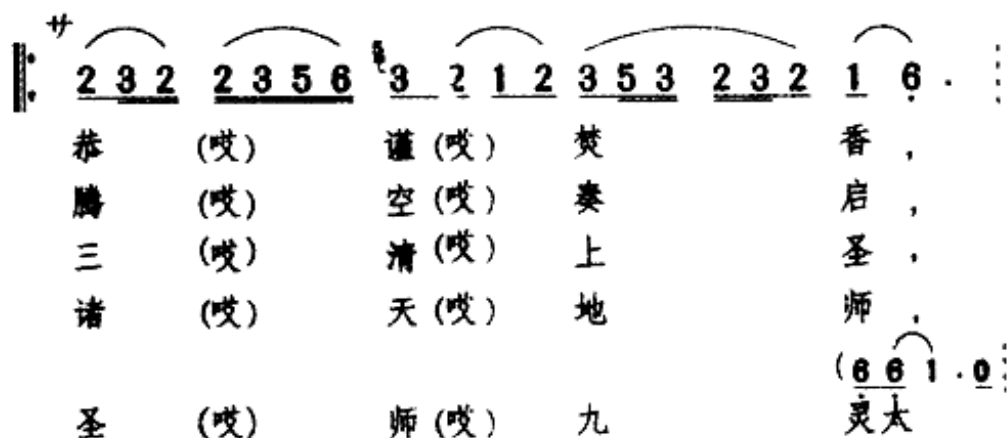
6 1 6 2 5 3 . 2 1 2 3 6 5 3 6 :||
稽 首 顿 (哎) 首。



圣 板

朱长年 传唱

1=A





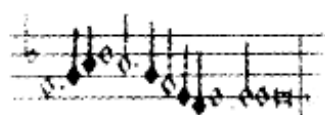
2 3 1 2 3 5 2 1 6 5 1 2 6 6 | 3 5 6 2 2 3 5 . 6 1 2 6 6 0 |
 圣师 金 阙 上 相 东 华青(哎) 童 道 君,

2 3 1 2 3 5 2 1 6 5 1 2 6 6 | 5 6 2 3 2 5 . 6 5 5 6 1 2 6 6 |
 圣师 金 阙 上 宰 后 圣 玄 无 大 道 君,

2 3 1 2 3 5 2 1 6 5 1 2 6 6 | 2 2 3 5 5 6 1 2 6 6 0 |
 圣师 西 极 西 城 总 真 王 君,

2 3 1 2 3 5 2 6 6 1 | 2 5 6 3 . 2 1 6 2 3 6 5 3 6 |
 太 虚 真 人 南 (哪) 岳 赤 君,

(词 略)

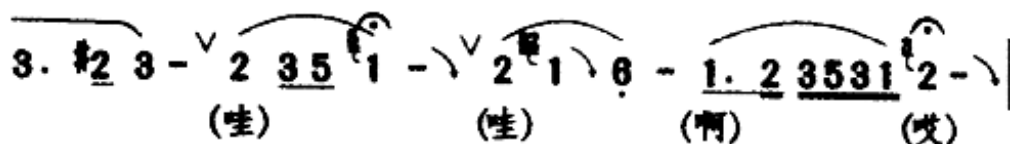
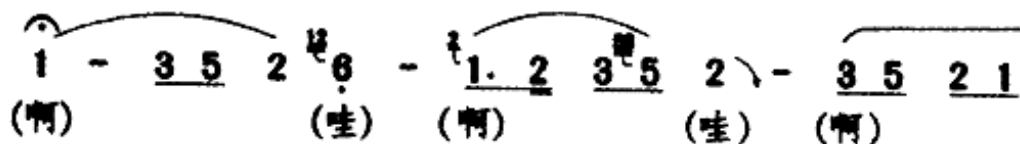


华夏赞

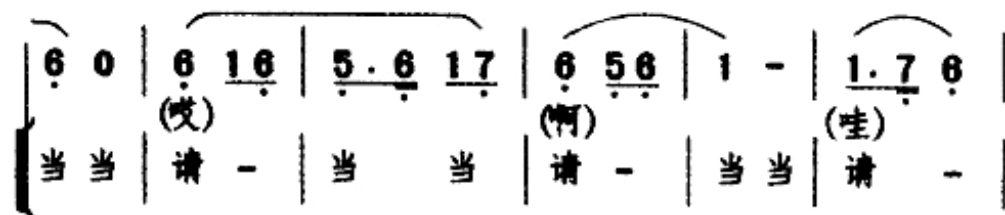
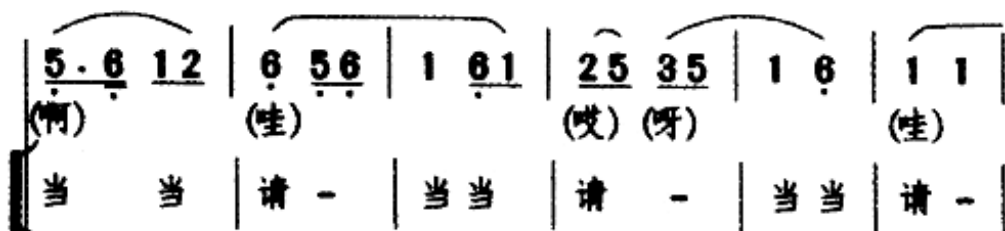
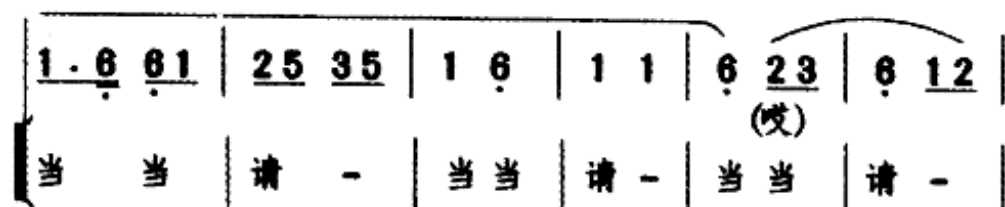
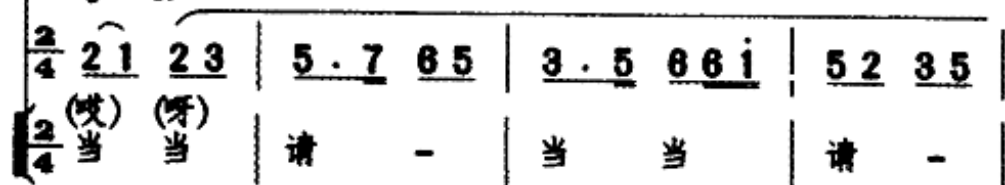
1=C

吴浩明 传唱

サ



♩ = 69





2 5 6 5	3 5 2 3	5 3 5	6 2 1 7	6 6 5	(3 2 5 3) 3 6 5 6
(哎)			(哎)		(啊)
当当	请 -	当当	请 -	当当	请 -

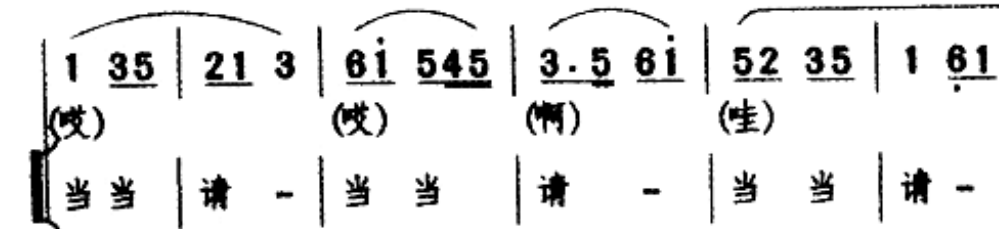
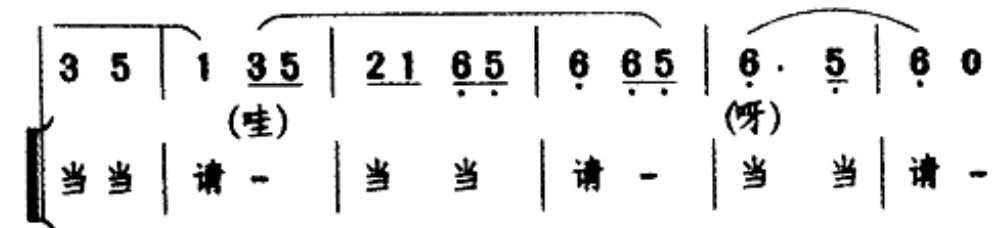
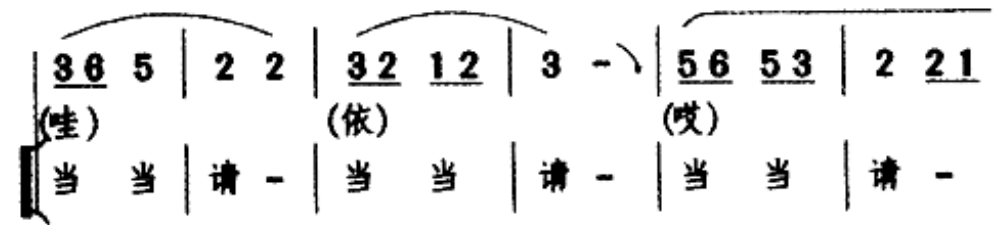
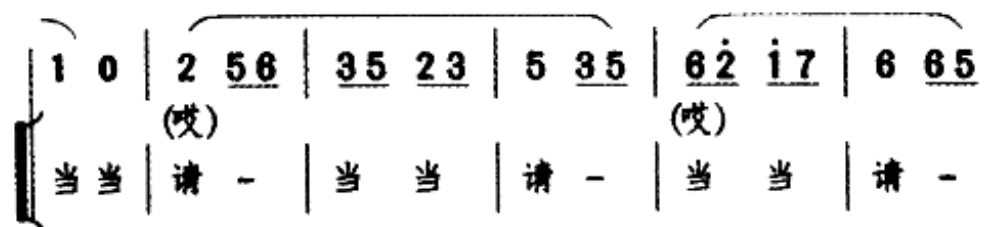
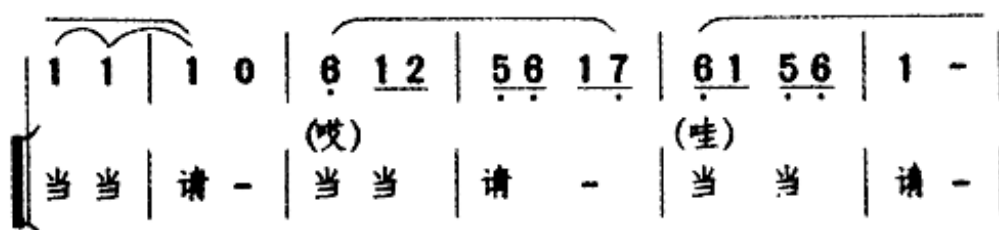
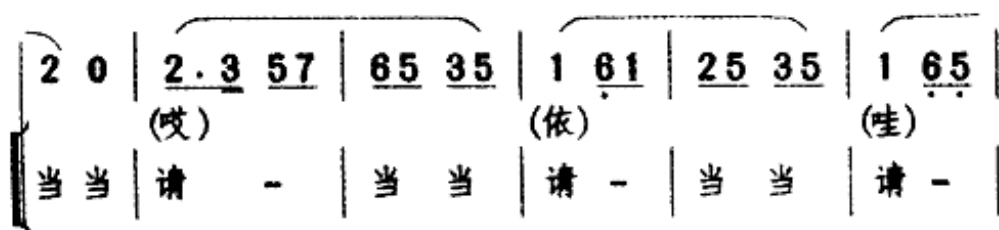
2 2	3 5 1 2	3 . 5 6 1	5 6 5 3 5	2 2 1	3 5
	(哎)			(啊)	
当当	请 -	当 当	请 -	当当	请 -

1 3 5	2 3 1 7	6 6 5	6 0 0 5	6 6 5	1 1 3
(哎)		(哇)	(啊)		
当当	请 -	当当	请 -	当当	请 -

2 3	6 1 5 4 5	3 . 5 6 1	5 2 3 5	1 6 1	2 5 3 5
	(哎)		(啊)		
当当	请 -	当 当	请 -	当当	请 -

1 6 5	1 1	1 0	6 1 2	5 6 1 7	6 1 5 6
(哇)			(哎)		(哇)
当当	请 -	当当	请 -	当 当	请 -

1 -	1 0 .	1 1	1 2 3	6 5 1 3	2 1 3
			(哎)		(呀)
当当	请 -	当 当	请 -	当 当	请 -





2 5 3 5 | 6 6̣ 5̣ | 1 1 | 6 0 | 6 1 6̣ | 5̣. 6̣ 1 2

(啊) (哇)

当 当 | 请 - | 当 当 | 请 - | 当 当 | 请 -

6 1 5 6̣ | 1 - | 2 1 6̣ | 1 1 2 | 6 1 2 3 | 1 -

(哎) (啊) (哇)

当 当 | 请 - | 当 当 | 请 - | 当 当 | 请 -

1 0 | 2 3 5 | 3 5 2 | 5̣. 6̣ 3 5 | 6̣ 2̣ 1̣ 7 | 6 6 5

(啊) (哎)

当 当 | 请 - | 当 当 | 请 - | 当 当 | 请 -

3 2 5 | 2 2 5 | 3 2 1 2 | 3 0 | 5 5 3 | 2 2 1

(哇) (依) (哎)

当 当 | 请 - | 当 当 | 请 - | 当 当 | 请 -

3 5 | 1 3 5 | 2 3 1 5̣ | 6̣ 0 ∇

(哇)

当 当 | 请 - | 当 当 | 请

+
5 1̣ 6 5 3 2 3 1 2 3 —

(哎)

当 当 当 当 当 请 请 请 请 请 请
请 请 请 请 请

5 6̣. 1̣ 5 3 | 5̣. 6̣ 1̣ 7 6̣ 1̣ 5 3 —

(呀) (啊) (呀)

请 请 请 请 请 请 请 请 请 请 请 请 请 请 请 请 请 请 请 0



腾词进表天尊

1=A $\frac{3}{4}$

♩ = 63

周念孝 传唱

5 5 6 1 5 6 | 1 1 2 1 | 1 1 2 3 5 3 | 2 3 2 3 5 1 2 1 |

腾(啊)

6 6 5 | 6 2 3 2 3 1 6 | 5 5 1 6 5 4 5 | 6 5 6 5 |

词 (啊)

1 5 3 2 . 1 | 6 1 2 3 | 2 2 3 2 1 | 6 6 5 |

进 (啊)

表(啊)

1 . 3 2 | 2 2 3 5 | 1 . 6 1 2 | 廿 3 5 2 1 6 - |

腾 (呢)

词 (啊)

进表(啊)

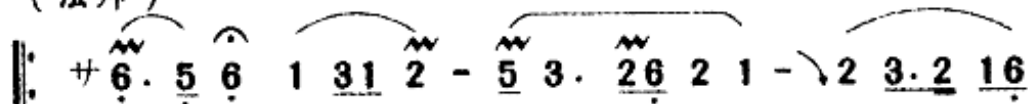
$\frac{2}{4}$ 6 . 5 6 | 6 2 3 1 2 1 6 | 5 6 5 | 5 - |

天 (呀)

尊。



(法师)

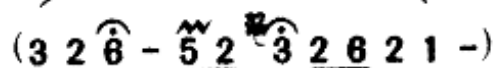


五 (哇) 色 (哎) (呃)

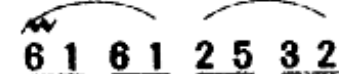
熏 (哇) 词 (哎) (呃)

五 (哇) 色 (哎) (呃)

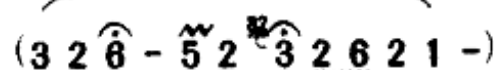
熏 (哇) 词 (哎) (呃)



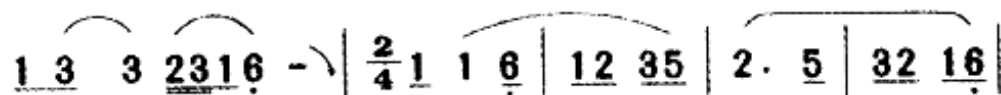
下 (哇) 官 (哎) (呃)



不 得 (哎) (呃)



承 (哇) 差 (呃) (呃)



之(啊) 烟 五(呃) 色

上(啊) 天 熏(呃) 词(表)

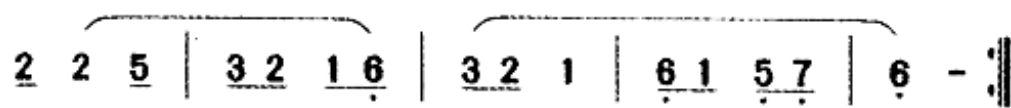
之(啊) 炁 五(呃) 色

达(啊) 御。 熏(呃) 词(表)

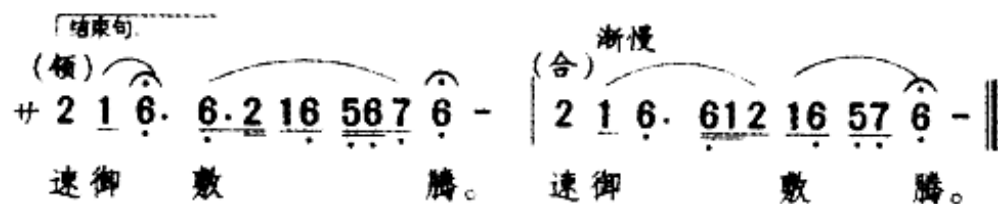
故(啊) 炁, 下(呃) 官

$\underline{1623} \text{ } \underline{653} \text{ } 6 - \text{ } |$
 妄 干, 不(呃) 得

$\underline{5.23} \text{ } | \text{ } \underline{36} \text{ } \underline{53} \text{ } |$
 官 将, 承(呃) 差



之(呀)	烟,
上(呀)	天,
之(呀)	炁,
达(呀)	御。
故(呀)	炁,
妄(呀)	干,
官(呀)	将,





断罡符

1=A $\frac{3}{4}$

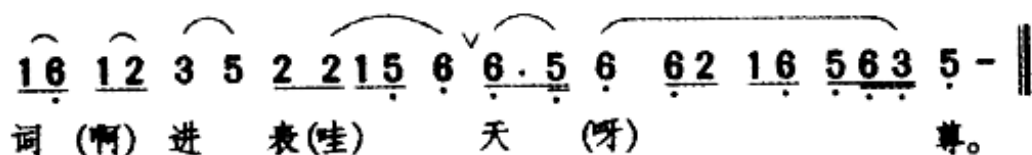
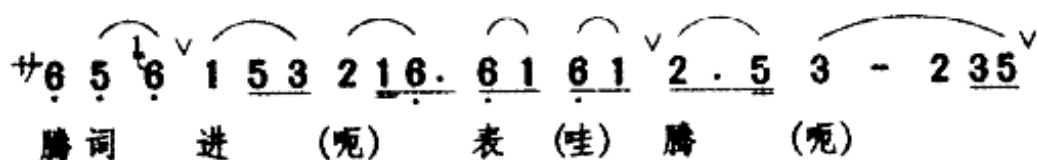
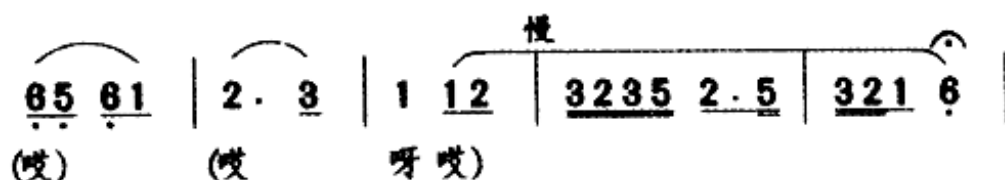
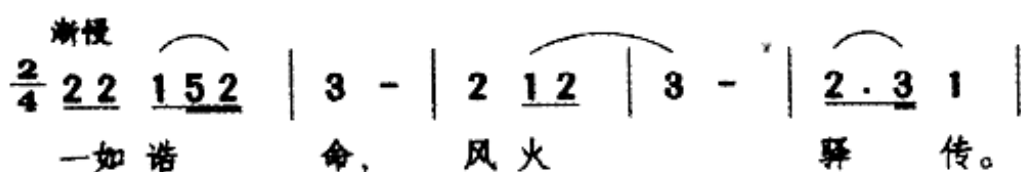
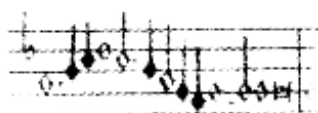
♩ = 72

徐光明 传唱

2 $\widehat{3}$. | $\widehat{2\ 3}$ 1 | 1 $\widehat{3\ 5}$ | $\widehat{2\ 3\ 1}$ 6̣ | 5 $\widehat{3\ 2}$ |
大 上 通 天, 达 御 断 罡, 风 起

5 1 | 3 5 | $\widehat{1\ 2}$ 3 | $\widehat{5\ 3}$ 2 | $\widehat{1\ 5}$ 6̣ |
真 符, 灵 宝 大 帝, 敕 下 飞 天,

1	$\widehat{6\ 5}$		$\widehat{1\ 2}$	3		5	$\widehat{2\ 3}$		$\widehat{1\ 5}$	6̣	:
玉	帝		浩	命,		敕	震		罡	乾,	
统	招		白	帝,		掌	执		鬼	仙,	
神	兵		万	万,		天	丁		千	千,	
旌	旗		藏	日,		烈	火		冲	天,	
敢	有		无	有,		执	事		吾	前,	
首	斩		见	帝,		捆	送		罗	前,	
官	驛		小	吏,		吾	替		神	仙,	
各	随		词	奏,		直	奏		帝	前,	
造	吾		之	命,		当	奏		三	天,	
必	合		归	群,		速	送		罗	千,	
使	灵		卫	护,		不	敢		离	前,	
扫	荡		魔	土,		功	德		周	圆,	
斋	事		告	毕,		育	功		无	边,	





开天符

1=C $\frac{2}{4}$

$\text{♩} = 72$

周念孝 传唱

缓起 中速

2 3 2 | 1 1 2 | 3. 5 2 1 | 6. 5 6 1 | 2 2 3 2 1 |
 倘 遇 词(哎) 文, (啊) 速 送(哎)

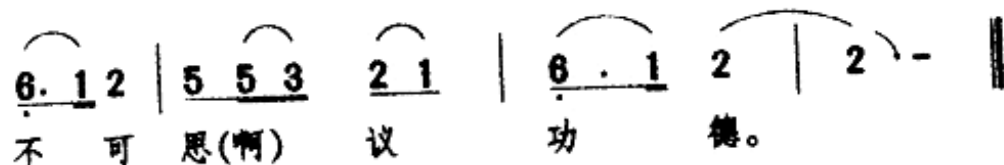
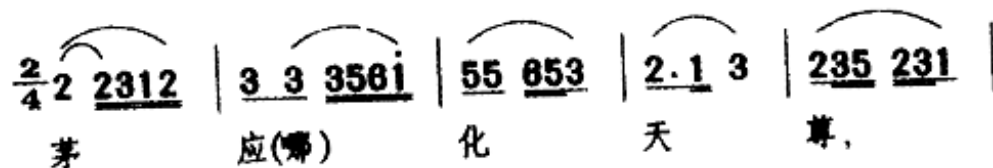
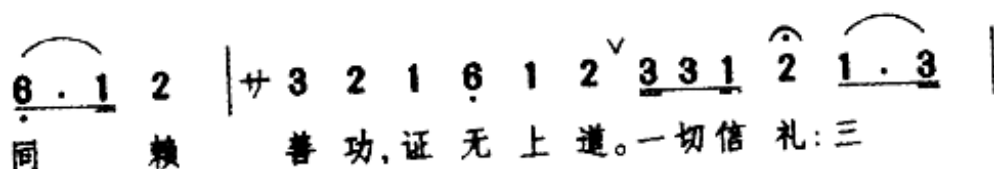
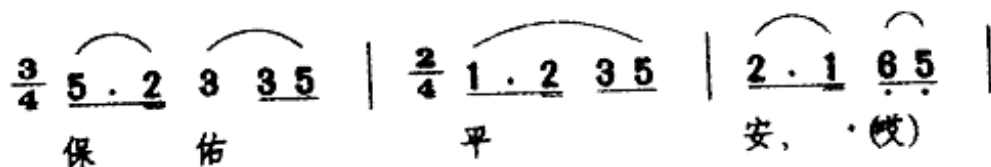
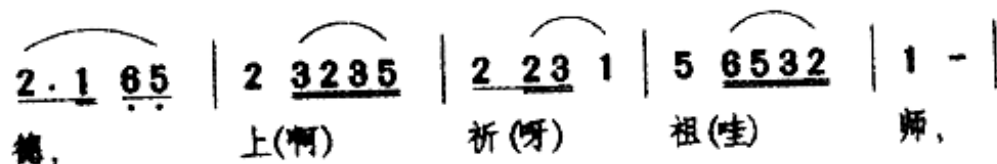
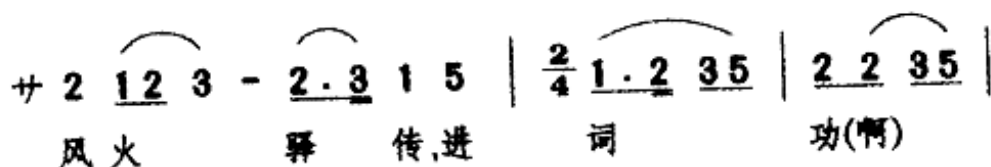
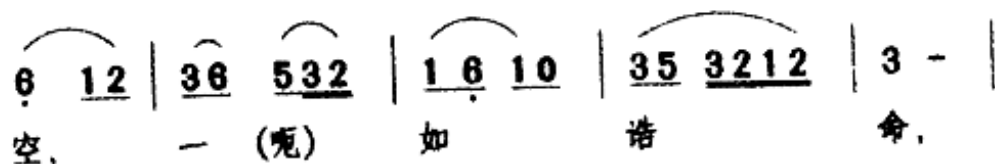
6 2 1 2 5 | 6. 0 | 1 6 1 | 2 3 2 | 3 6 5 3 2 |
 罗(哎) 风, 流 金(哎) 火

1. 6 1 2 | 3. 6 5 6 5 3 | 2 2 3 2 1 | 6 2 1 2 5 | 6. 0 |
 铃 (哎) 照 微 黄(啊) 中,

1 1 6 1 | 5 3 2 | 1 6 1 2 | 3. 5 2 1 | 6. 5 6 1 |
 龙(啊) 虎(哇) 骑(呀) 吏, (呀) 直

2 2 3 2 1 | 6 2 1 2 5 | 6. 0 | 3. 6 5 3 | 2. 5 3 3 2 |
 奏 云(哎) 官, 普(哇) 天(呃)

1 6 1 2 | 3. 5 2 1 | 2. 3 2 | 2 5 3 2 5 6 | 1 2 7 6 5 |
 同(啊) 庆, (啊) 飞(呀) 游 太(呀)

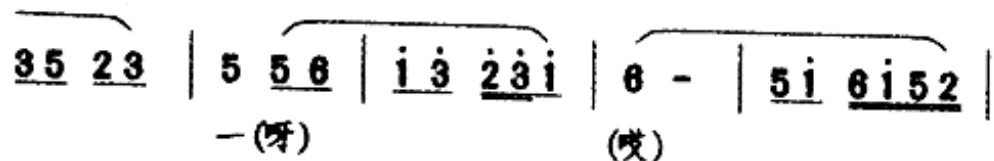
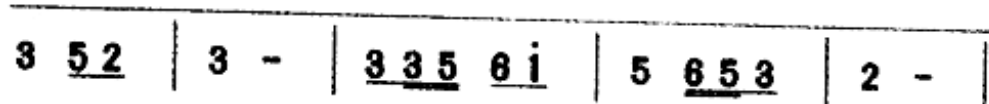
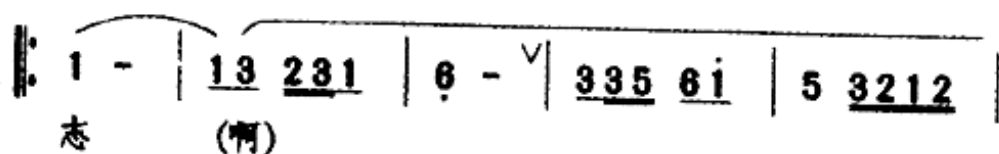
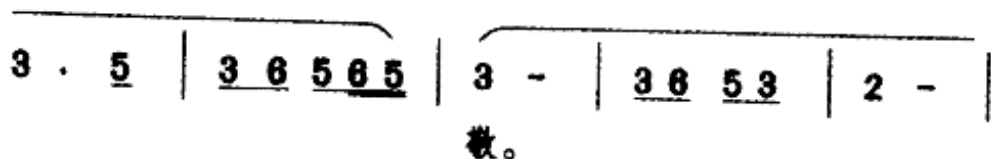
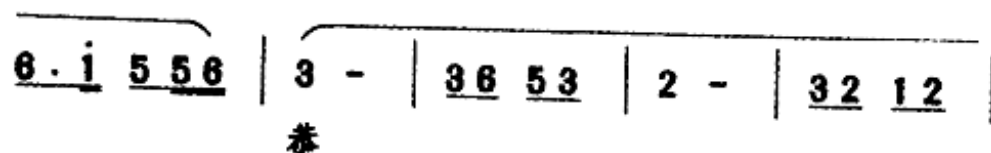
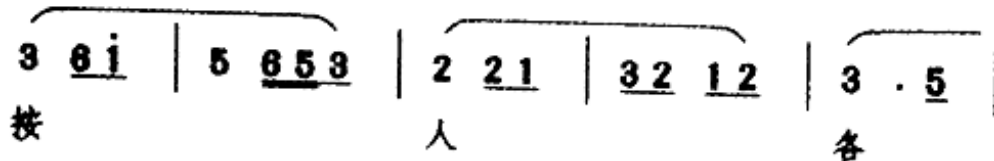


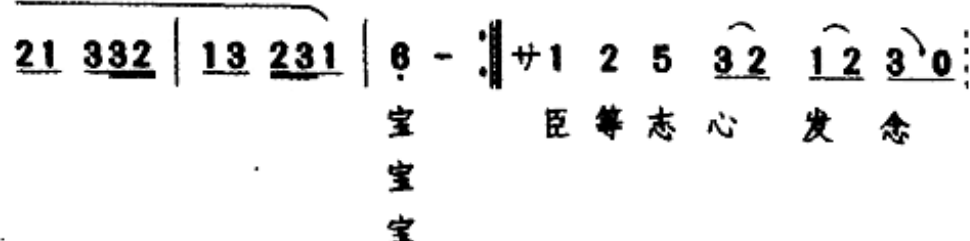
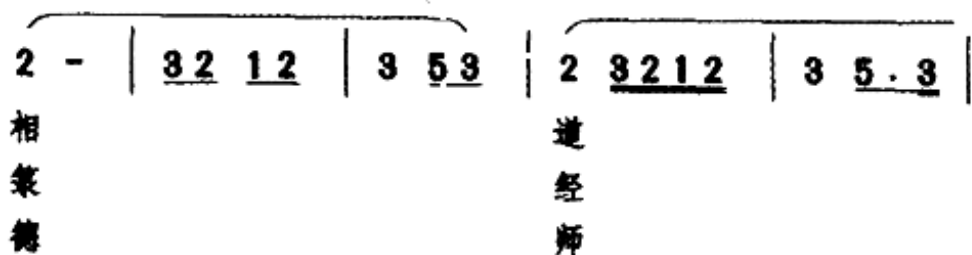
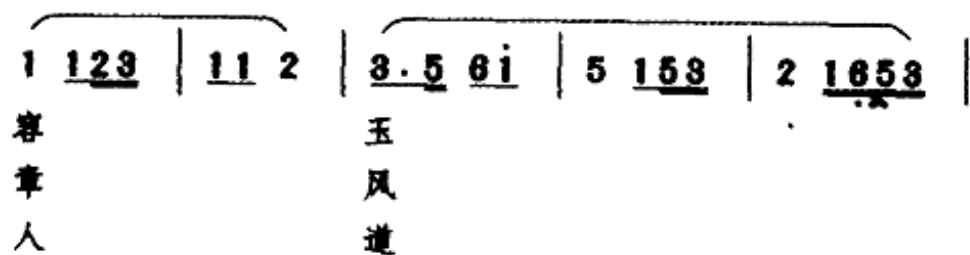
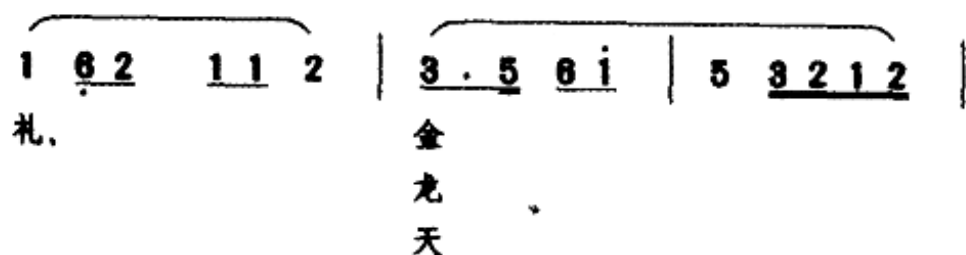
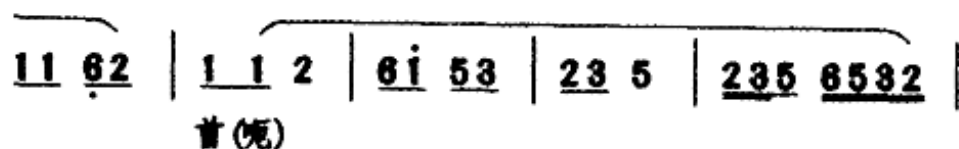
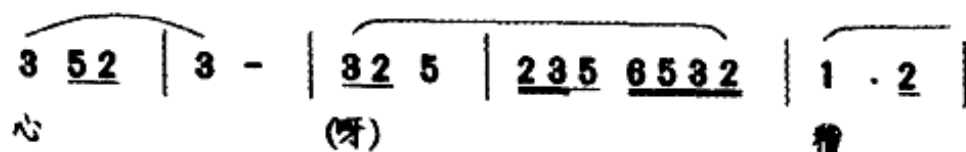
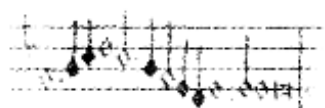
小 礼 经

1=D $\frac{3}{4}$
 $\text{♩} = 58$

周念孝 传唱

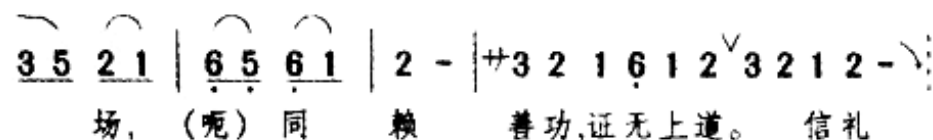
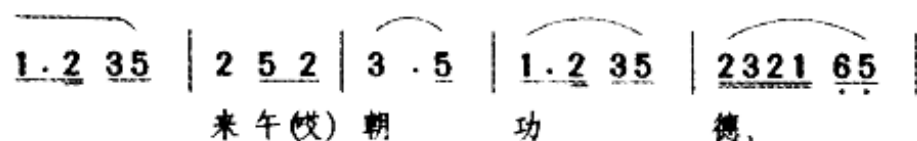
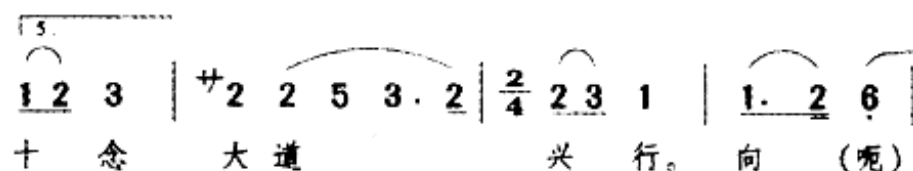
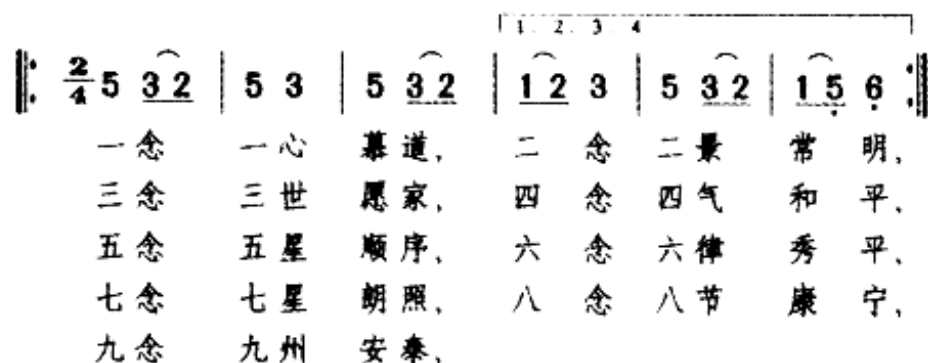
起







茅山道乐研究





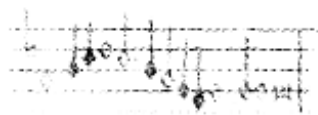
$\overset{\frown}{1} \cdot \overset{\frown}{3}$ $\overset{\frown}{2} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{2} \overset{\vee}{3}$ $\overset{\frown}{3} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{1}$ $\overset{\frown}{5} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{3}$ $\overset{\frown}{2} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{3}$
 灵 通 感(哎) 应 天

$\overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{5}$ $\overset{\frown}{3} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{1}$ $\overset{\frown}{6} \overset{\frown}{1}$ $\overset{\vee}{2} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{3}$ $\overset{\frown}{2} \overset{\frown}{1}$ $\overset{\frown}{6} \overset{\frown}{1}$ $\overset{\frown}{2} - \parallel$
 尊。 不 可 思(呀) 议 功 德。

后 记

未曾想过我会与“道”结缘。

我清楚地记得，那还是 1994 年的仲夏，供职于武汉音乐学院的我在考取本院硕士研究生后，时逢学院研究生培养计划作局部的调整，这一纯属偶然的机遇，使我能受益于史新民教授、周振锡教授门下。先生是我国著名道教音乐专家，其学识渊博，平易谦和，乐于助人。当时，末学的我对道教文化及其音乐的认识和了解几乎是一片空白，拜师的见面礼仪是几篇肤浅的短文。有幸先生豁达大度地接纳了我，先是教我做人，后是传道、授业、解惑。在先生的教诲、鞭策和鼓励下，我由此走上了道学之路。几年来，作为一名初涉道教音乐



的后学，我能顺利地完硕士阶段的学习，在国内刊物上陆续发表一些习作，走上大学讲台并出版处女作……，这中间的每一点进步，无不凝聚着先生的心血与期望。拙作《中国道教音乐简史》一书于去年付梓后，我曾拟以自己的硕士学位论文《茅山道教“三茅表”科仪音乐研究》为基础，试对触具风韵的茅山上清派音乐作进一步的探讨，此意亦得到先生的肯定与支持。如今先生已是古稀之年，却依然诲人不倦地指导着我的学业，关心着我的事业，此情此恩，激励我更加发奋求索，多做确实的工作以谢师！

自二十世纪八十年代以来，武汉音乐学院的专家、学者不断地深入挖掘、采录，编辑出版了《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》等多部道教音乐谱集，这些成果是我们研究道乐文化的宝贵资料。1994年始，武汉音乐学院道教音乐研究室着手编辑《中国茅山道教音乐》，我曾先后七次赴茅山及周边地区调查道教音乐及采撷风情。其间，茅山道教协会杨世华副会长屡嘱我等细查深研，多出成果。这对我来说实难领命，更不敢当。此次，终在师长们的敦促下，谨成书稿。

本书在撰写的过程中，受惠于诸多前辈、学者和朋



友的支持和帮助。全国政协常委、中国道教协会会长、中国道教学院院长、中国道教文化研究所所长闵智亭道长亲自为本书题签书名。我国著名道教学者李养正教授拨冗审阅了书稿。中国道教协会常务理事、江苏省道教协会会长、茅山道教协会副会长杨世华对本书的出版给予了关心和支持。茅山道教文化研究室何春生道长为本书提供了照片及许多翔实的资料,在写作上也给了我诸多帮助。此外,中国道教协会副秘书长(原茅山道教协会副会长兼秘书长)袁志鸿道长,茅山道教协会会长朱易经道长以及徐朝文、朱长年、何玉宏等道友及茅山道众也对我给予了热情帮助。在此谨致衷心的感谢!

由于成书时间短促,加之本人学力不够,书中不当之处实所难免,祈盼专家、学者及广大读者教正。

作 者

二〇〇一年夏于武昌都司湖畔