 中国文艺家研究丛书 II

全真正韵闵谱研究

QUAN ZHEN ZHENG YUN MIN PU YAN JIU

孙 凡 著

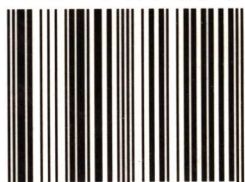
大众文艺出版社



责任编辑 / 门书文

封面设计 / 王 莹

ISBN 7-80171-722-8



9 787801 717221 >

ISBN 7-80171-722-8/J·22

定价 本册定价：20.00元

● 中国文艺家研究丛书 II

全真正韵闵谱研究

QUAN ZHEN ZHENG YUN MIN PU YAN JIU

江苏工业学院图书馆
藏书章



图书在版编目 (CIP) 数据

全真正韵阁谱研究/孙凡著. —北京: 大众文艺出版社, 2005.7

(中国文艺家研究丛书. 第2辑/冯光钰主编)

ISBN 7-80171-722-8

I. 全… II. 孙… III. 道教—宗教音乐—研究—中国 IV. J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 074832 号

中国文艺家研究丛书 II (1-10)

大众文艺出版社出版发行

(北京市东城区府学胡同甲 1 号 邮编: 100007)

北京隆昌伟业印刷有限公司印刷 新华书店经销

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 110 字数 2530 千字

2005 年 7 月北京第 1 版 2005 年 7 月北京第 1 次印刷

ISBN 7-80171-722-8/J·22

定价: 188 元

版权所有 翻印必究。

大众文艺出版社发行部 电话: 84040746



孙凡 女，湖北随州人，文学硕士，现任武汉音乐学院音乐学系副教授。主要从事民族音乐、当代音乐、音乐传播的教学与研究。发表的学术论文主要有：《全真正韵的咏唱风格》、《全真道科仪中的阴韵和阳韵》、《现代人文环境中的“十方韵”》、《世俗音乐的道教化》、《全真道仪式音乐的符号意义》、《民间歌唱：中国民族声乐的教育基础》等20余篇；出版著作有《湖北民间器乐文化》（合著）等。

湖北省教育厅 2001 年重点科研项目
项目编号：2001A23004

序 一

李养正



上世纪 80 年代初，我国音乐学研究者开始了对我国世俗宗教音乐的搜集、采录与研究工作，道教斋醮音乐自然也在其关注范畴之中。武汉音乐学院史新民教授领导的“武汉音乐学院道教音乐室”，在 80 年代中搜集、采录、研究并出版《武当山道教音乐》后，又在 90 年代初采编、整理、出版了当代道教全真派大师、高功闵智亭传谱的《全真正韵谱辑》一书。按，道教斋醮音乐渊源于古代宗法信仰所建构的礼乐文明，道教分正一、全真两大宗派，其所操持的斋醮音乐亦各有声色。所谓《全真正韵》，乃是三山五岳全真道丛林宫观统一的、最有标志性的仪式音乐，也可以说是全真道斋醮仪礼音乐的精粹。《全真正韵谱辑》为道教音乐研究开拓了新领域，也提供了宝贵的资料。1993 年史新民教授进而以《全真正韵谱辑》为研究对象，设立了课题，指导其青年研究生对“全真正韵”的音乐形态结构、咏唱风格特征以及与世俗音乐的关联，进行深入的探讨。当年夏，“武汉音乐学院道教音乐研究室”选派了硕士研究生孙凡，到设在北京的“中国道

2 全真正韵闵谱研究

教学院”进修“道教法事音乐”与“中国道教史”，并近距离观察、了解道教宫观的生活与行持的状况，使更能实际体察道教音乐文化的背景与价值。当时闵智亭大师和我，均任教于中国道教学院，闵主讲“道教经义”与“道教斋醮”（其中包括有“全真正韵”），我主讲“中国道教史”。因此，在当时“中国道教学院进修班”的课堂上，我见到了武汉音乐学院的硕士研究生孙凡。他在这里听课和采集资料，约近三个多月。时间虽不长，由于他文静朴实、谦逊勤学，特别是以非教徒的身份而生活和学习于道教院校中，处处尊重宗教情感、注意言谈举止的态度，得到了中国道教学院师生的好评。当时年近古稀的闵智亭大师（时为中国道教学院常务副院长）和我（中国道教学院副院长、教授），认为孙凡不仅敬业尊师，而且具有较好的政治素养，可说是一位好青年、好学生。闵智亭大师是全真道最著名的“高功”、学者，而且是《全真正韵》的传谱人，他对道教科仪及法事音乐（演奏与咏唱）不仅熟谙，而且有精湛的研究。孙凡在闵智亭大师的细心教诲下，可以说是深得《全真正韵》的要旨。这对孙凡后来深入研究《全真正韵》，在道教知识方面打下了扎实的基础。十多年过去了，当年的青年研究生，如今已是武汉音乐学院的副教授，在学术研究工作方面已卓有成就，据我所知：他曾参与编纂国家重点研究项目《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》，获文化部颁发的“集体成果奖”和全国艺术科学规划小组颁发的“文艺集成志书编纂二等奖”。发表的学术论文主要有《全真正韵的咏唱风格》、《全真道科仪中的阴韵和阳韵》、《现代人人文环境中的“十方韵”》、《世俗音乐的道教化》、《全真道仪式音乐的符号意义》、《民间歌唱：中国民族声乐的教育基础》、《教化大众：计划经济时代音乐创作与传播的同一主题》等二十余篇。还出版著作

有《湖北民间器乐文化》(合著)等。近年来,利用工作之暇,她勤奋地又完成了《全真正韵闵谱研究》的写作,就《全真正韵》的历史源流、经词、韵腔、韵板、类别、程式性、咏唱风格以及与世俗音乐的关系、现代人文环境对“全真正韵”的影响,发表了有新意的见解。特别是在“咏唱风格”中谈到了“情、性、理兼容”、“歌、舞、乐一身”、“声、气、神贯通”,关注到了“道教音乐”并非单纯用悦耳音乐取悦于“神”,也不是单纯用音乐语言沟通于“神”;而另方面还在于用悠扬、委婉的抒情音乐缓解世俗人心理上过高的精神压力,舒散其郁闷,涤净其烦躁,营造其内心的宁静;更在曲词中寓以道教义理,达到道德教化的目的。正如作者在其《后记》中所说:“《全真正韵谱辑》浓缩了全真道音乐之精华,要深入地理解和把握这本极有价值的音乐文献,不仅要音乐形态作详细解读,还需走出乐谱,结合全真教理教义,从仪式过程中道士咏唱经韵的宗教行为里去作进一步的研究。”故而我以为,此书是对全真道传统的《正韵》所作的科学剖析与现代诠释,既使古老的《正韵》所蕴涵的音乐价值大放光彩,也为道教音乐研究开阔了视野和开拓了新的研究途径。我赞赏孙凡的学术成就,同时也对精心培育人材的史新民教授表示敬佩。孙凡在该书《前言》中说,此说的出版是他对已“仙游”的闵智亭大师最好的纪念,闵智亭大师仙境有知,必倍感欣慰。是为序。

八十老翁写于自适斋

2005年10月22日

序二



1994年春，作者的硕士学位论文《全真正韵闵谱53韵研究》，曾得到全真正韵的传谱者，原中国道教协会会长、中国道教学院院长、中国道教文化研究所所长闵智亭大师的悉心指导与帮助。后来，论文以优异的成绩通过答辩。记得就在答辩会后，闵大师曾语重心长地对孙凡说：“文章写得不错啊，这可是对‘全真正韵’研究的一个开篇，希望你能继续地研究下去，在不长的时间里，拿出一部全真道乐的专著来！”

这些年来作者牢记闵大师的嘱托，在紧张繁忙的教学、编辑工作中，经常利用空余时间走访名山宫观，细读经典史籍，在获得大量第一手资料的基础上，经过多年的努力，于2002年底完成了《全真正韵“闵谱”研究》初稿。在闵大师和著名道教文化研究专家李养正教授的亲自审阅后，又三易其稿，终于在2005年秋正式付梓，的确令人高兴。

“全真正韵”是全真道音乐文化之典范，它在形成和发展过程中，与中国古代音乐紧密联系，并不断地吸收着中国民族民间音乐营养，是一部具有鲜明中国民族音乐文化风格与特色

2 全真正韵闽谱研究

的道乐经典。作者结合道教的教理教义，对“全真正韵”的形成、传播与发展进行了深入地研究，并运用定量与定性相结合的方法，从多角度对其音乐形态特征进行了分析。将“全真正韵”置于社会文化的系统中、宗教文化的范畴内，进行了细致地描述和深入地解析，还从宏观上将“全真正韵”音乐形态与宗教文化、社会文化进行比较、印证、描述与阐释，说明它不仅是一种宗教音乐现象，也是一种宗教文化现象；不仅是一种社会音乐现象，也是一种综合的社会文化现象。从而使读者能较为全面、深入地理解和把握“全真正韵”音乐文化本质和历史价值。

孙凡是近年来对“全真正韵”研究发表论文较多的作者之一。作为一位青年学者，她既务实——经常进行实地考察，又求真——广泛查阅文献资料，所以，才能这样全方位、多角度、全面系统地对“全真正韵”进行研究与探讨。同时，在这个研究领域里，她还得到不少德高望重的名家、学者的教诲与指导，这是值得庆幸的。希望在今后的日子里，能见到她更多的学术研究成果，为弘扬民族优秀的传统宗教文化多做贡献。

史新民

2005年夏于武昌

前 言

如果说道教音乐是一种特殊的音乐，那是相对于世俗音乐而言的。道教音乐是以表现道教观念，宣扬道教教理，以道教崇拜为目的，与道教观念、道教情感、道教精神和道教仪式相结合的艺术。因而，在道教信徒看来，道教音乐不是我们世俗社会理解的那种用于欣赏的艺术形式，而是一种他们用语言不能表达的“语言”，是为了与神灵沟通和交流而创造的有特殊意义的声音。

道教分为正一和全真两派，各派都有特点鲜明的仪式音乐。20世纪80年代始，全真派仪式音乐的搜集、采录、研究渐渐被我国音乐学术界重视，但比起对有乐谱传承的正一派音乐的研究还是远远不够的。在全真派仪式音乐的研究中，对各宫观仪式音乐的记录、整理和描述的成果较多，而对通用于全真道十方丛林的全真正韵的整体性研究就少了。但是，我们知道全真派仪式音乐的主体是全真正韵，它是我们识别全真派文化的标志性符号之一。

20世纪90年代初，由史新民教授领导的“武汉音乐学院道教音乐研究室”，采编、整理、出版了当代全真道著名高功闵智亭大师传谱的《全真正韵谱辑》一书，此书为学术界对全真正韵的研究提供了一份极有价值的资料。

《全真正韵闵谱研究》是对《全真正韵谱辑》（本书简称

“闽谱”)的专题性研究。“闽谱”是全真道第一本用简谱的形式出版发行的全真正韵谱辑,它是根据全真道唯一的一本音乐文献《重刊道藏辑要·全真正韵》整理而成。本书选择《全真正韵谱辑》作为研究对象,主要是基于“全真正韵闽谱”的自身价值和研究意义以及研究的可行性和对传谱者闵智亭大师的崇敬。

1993年夏天,按照导师的教学安排,我在闵智亭大师教授的中国道教学院学习了三个月。有幸得到大师的亲切教诲,对全真道音乐有了进一步的认识,同时大师的渊博学识和人格魅力深深吸引着我,使我产生了研究他及他传谱的全真正韵的愿望。当时已拥有整套闵智亭大师传谱的乐谱和音响资料,也曾多次聆听过大师的咏唱。关于全真正韵,虽然少有历史文献,但,跟大师学习基本可弥补文字资料欠缺的不足。另外,由于道教学院就设在北京白云观内(白云观是全真派的主要宫观),不仅能在专家云集的学院里学到道教文化知识,还能在白云观里近距离地观察到道人们的宗教生活和宗教活动,使自己能够在道教文化的背景中亲身体验音乐。

全真正韵处在宗教与艺术的交叉地带,如何把这一课题置于宏观的文化背景中进行探视,既展开对全真正韵本体的感性领略,又注意挖掘它所内含的理论品质,是本题目的理论要点。

本书研究主要从三个方面展开:其一,第一和第二章,重点是对全真正韵的涵义及其发生发展的理论界定和对闵智亭大师与“闽谱”的介绍。其二,第三至第七章,详细论述了全真正韵的形态特征、表意方式等,重在音乐本体的描述和分析。其三,第八和第九章,对全真正韵的咏唱风格及其与世俗音乐的关系进行了深入地探讨。总之,希望通过对全真正韵闽谱的

总体观照和对其构成范畴的具体分析，力求深入、细致地阐释全真正韵的文化特质和艺术价值。

“闵谱”的研究时间是漫长的，在我漫长的学习和研究过程中，得到了许多师长和道友的帮助。在此我要特别感谢尊敬的三位师长——闵智亭大师、李养正先生和我的导师史新民教授，正是他们的关心和指教，才有了今天呈现在读者面前的这本专著，他们的恩情使我铭感于衷。

现今，闵大师已乘鹤而去，没能在他在世时出版此书是我最大的遗憾。自大师离开之后，我一直在为尽快出版此书努力着。值得庆幸的是，在他的学生中国道教协会副会长张继禹道长和西安临潼明圣宫主持刘世天道长的支持和帮助下，《全真正韵闵谱研究》将正式出版，谢谢他们帮我实现了这份心愿！另外，还要感谢湖北省道教协会的吴信玄道长，她将保存的闵智亭大师的所有图片光盘送给了我，还有刘世天道长，也把自己收藏的大师照片给了我，珍贵的图片不仅为该书增色添彩，同时，也强化了读者对大师及其音乐的感性认识。

作为一介书生，《全真正韵闵谱研究》的出版，是我对闵智亭大师最好的纪念！

目 录

序一	李养正 (1)
序二	史新民 (1)
前 言	(1)
第一章 全真道与“全真正韵”的历史源流	(1)
一、全真道的创立及其教理教义	(1)
二、全真正韵的涵义及其历史源流	(6)
第二章 闵智亭大师与《全真正韵谱辑》	(24)
一、玉溪道人闵智亭大师	(24)
二、闵谱《全真正韵谱辑》	(35)
第三章 全真正韵的经词	(41)
一、经词的句式	(41)
二、经词的韵律	(46)
三、衬字与衬词	(50)
四、经词句式与韵腔句式	(51)
第四章 全真正韵的韵腔	(54)
一、曲调	(54)

2 全真正韵闽谱研究

二、节奏、速度、板式·····	(59)
三、曲体结构·····	(64)
第五章 全真正韵的韵板 ·····	(74)
一、韵板的节奏·····	(75)
二、韵板的板式·····	(76)
三、韵板的组合用法·····	(80)
第六章 全真正韵的类别 ·····	(83)
一、科仪中的阳事、阴事与阳韵、阴韵·····	(84)
二、全真正韵在阴阳法事中的使用率·····	(95)
第七章 全真正韵的程式性 ·····	(98)
一、单韵运用的程式性·····	(99)
二、联韵运用的程式性·····	(102)
三、法器伴奏的程式性·····	(107)
第八章 全真正韵的咏唱风格 ·····	(109)
一、“情”、“性”、“理”兼容 ·····	(109)
二、“歌”、“舞”、“乐”一身 ·····	(112)
三、“声”、“气”、“神”贯通 ·····	(114)
第九章 全真正韵与世俗音乐的关系 ·····	(117)
一、全真正韵中的世俗音乐·····	(117)
二、世俗音乐的道教化·····	(125)
三、世俗音乐道教化的历史根源·····	(129)

附一 全真道仪式音乐的符号意义·····	(134)
一、敬畏之情·····	(136)
二、清静之心·····	(146)
三、中和之意·····	(149)
附二 现代人文环境中的全真正韵·····	(152)
一、现代人文环境对全真正韵的影响·····	(152)
二、关于全真正韵的继承与发展·····	(160)
附三 全真正韵阅谱精选·····	(165)
主要参考文献·····	(205)
后记·····	(208)

第一章

全真道与“全真正韵”的历史源流

全真正韵是全真派道士在道教义理制约下创作的一种安适心性、表达意愿的宗教音乐。它的源流与社会历史，尤其是道教全真派的发展史有着渊源关系。因此，研究全真正韵的形成与发展，首先得从全真派的历史源流和教理教义说起。

一、全真道的创立及其教理教义

根植于中国的道教，早期约形成于东汉末年。创教初期，其活动分散，发展缓慢，教派纷杂，名目繁多；随后又逐步靠拢，各派之间互相影响，但基本上还是各自独立发展，多派并存。道教在东汉时即形成有太平道、五斗米道两派，魏晋南北朝以后又有上清、灵宝等派别的出现，从南宋和金元南北对峙之后，又出现了四大教派：正一道、全真道、真大道和太一道。自元代以来，全真与正一便成为道教的两大宗派，一直流传至今。

1. 全真道的创立

12世纪在我国北方兴起的全真道，系金世宗大定七年（1167）由著名道士王重阳所创立。宋金之际，中原失主，黄河流域及苏北、皖北地区，遭受着金人铁蹄的践踏，干戈迭起，民不聊生，儒士失意，仕途渺茫，民族矛盾日趋尖锐。王重阳顺应时需，在道教内另辟蹊径，独树一帜地建立起了以“儒、释、道”三教合一的宗教思想为理论基础，以不娶妻室、不茹荤腥、出家身居宫观为主要教规，以清修炼养为主要宗教生活内容，有新的教团组织及传教方式的全真道。全真道，鼎盛于金、元交替，王重阳的著名弟子邱处机掌管天下道教之时。元代以来，逐渐成为与正一道并立的两大教派之一。

南宋偏安，南北战事频仍，由于南宋封建统治腐败，抗击无力，使北方女真族、蒙古军相继挥戈南进，中原一带被异族统治。南宋封建统治的腐败，还表现在对待宗教事务方面，由于南宋统治阶级宠信符箓派道士，利用道教符箓神化自己，引起社会人士的反感，北方的很多道教宫观在战乱中毁于兵火，随着宋王朝的灭亡，符箓派道教已极其凋弊，在我国北方已基本上衰落了。然而，在我国社会中，道教仍然是源远流长、根深蒂固的宗教。当时，一方面，经战乱备受心灵创伤的人民大众，渴求新的精神慰藉；另一方面，统治阶级为了缓和民族矛盾和阶级矛盾，也在呼唤着新的精神武器。频繁战争，使身处下层的汉族士人，在国破家亡、人生价值观无法实现之时，纷纷“慷慨入道”，改革旧道教，创建新教派，王重阳就是这批儒士中的杰出代表。王重阳“从庶族地主中应运而出，上承北宋内丹道教传统，顺应时代思潮，创立了一个具有完整教义

教制的新道派——全真道。^①

王重阳（1112—1170），原名中孚，入道后改名，号重阳子，山西咸阳人，出生于一个家业丰厚的庶族之家，幼习儒术，晓通经史。金人统治北方时，王重阳和众多儒士一样，曾试图通过科举跻身仕途；但是，战争的苦难，社会的动荡，人民的呻吟，使他在官场坐卧不安，终于辞官弃家，遁入玄门。王重阳出离家室，先修道于陕西户县，云游终南山，后往山东昆嵛山（今山东牟平县东南），马钰、孙不二夫妇筑魔师事之，题魔名为“全真”，以此他的信徒皆号全真道士。

王重阳在山东昆嵛山立会组社，创建教团，化儒入道，收



（图1） 王重阳与七大弟子

① 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社1990年版，第519页。

马钰、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通、孙不二等七大弟子。这七名高徒，多为出身于豪门之家的儒士，追随王重阳，遁入玄门之后，成为推动全真道兴旺发达的中坚力量，并各立门派，被称为“北七真人”。其中，马钰、丘处机的影响最大。

马钰（1123—1183），原名从义，入道后改名钰，号丹阳子，山东宁海（今牟平）人，出身于当地的“冠裳大姓，富甲宁海”，“祖宗皆以通儒显官”之家^①。马钰幼习儒术，早年为秀才，是王重阳在山东开示点化的第一人。由于王重阳的良苦用心，使“好虚无乐恬淡，已深悟玄元之理^②”的马钰，日后成长为王重阳的得力助手，第二位掌教人。

丘处机（1148—1227），号长春子，山东栖霞人，“幼敏而强记，博而高才^③”。19岁入昆崙山学道，拜王重阳为师。王重阳羽化后，丘处机隐修于陇州龙门山七年，建立了龙门派。丘处机以悲天悯人、济世救民的思想，弘扬教化，引人向善，深得人心，赢得大批信徒和中下层官吏的敬信；同时，丘处机还抱着“存无为而行有为”的宗旨，在复杂的政治斗争中，极善审时度势，应远在西域征伐的成吉思汗之诏，率十八高徒西行数万里，在西城雪山（今阿富汗境内兴都库什山）行营，谒见成吉思汗，从而得到了最高统治者的支持，适时地将全真道推向鼎盛，成为这一鼎盛时期的掌教人。

① 《重阳教化集》，转引自张应超：《马丹阳与全真道》，载《中国道教》1992年增刊，第223页。

② 同①，第224页。

③ 负信常：《略谈长春真人济世救民思想》，载《中国道教》1989年第1期。

2. 全真道的教理教义

全真道是在改革旧有道教的基础上创立起来的,其“全真”二字可谓该教教理教义之纲宗,具体体现在以下三个方面:

(1) 以儒、释、道三教合一的理论为立教宗旨

王重阳主张儒、释、道三教合一,告诫人们诵读《道德真经》(道教经典)、《般若心经》(佛教经典)、《孝经》(儒家经典),创立“三教平等会”^①。全真道在道教钟吕内丹派学说的基础上,利用道教内丹学与佛教禅宗轮回说相通之处,宣扬



(图2) 老子出游

^① 许抗生:《简论老子在中国道教史上的地位与影响》,载《中国道教》1992年增刊,第97页。

儒学的“三纲五常”说，置“忠孝”于修行的首位。以儒、释、道三教合一的理论为立教宗旨，既迎合了封建统治阶级的口味，又满足了不同阶层的需要。

(2) 以性命双修、成仙证真的思想为宗教信仰

旧道教关于“肉体长生、飞升成仙”的说教，总是被事实所否定，因此王重阳经过长期的酝酿，提出了一套精致的宣教方式。全真道的内丹“性命双修”，“性”功指修心，“命”功为炼气。“成仙证真”之“真”，是指个人内修的“真功”及传道济世的“真行”；“天仙”乃修炼内丹的最高境界，只要“全”心“全”意地修炼，一旦内丹修炼“真”功告成，即可自主生死。以“性命双修、成仙证真”的思想为宗教信仰，既比旧道教关于“肉体长生”的说教精致，又较佛教“禅宗平易、浅显”。^①

(3) 以识心见性、除情去欲的教规为修行指南

王重阳以老子的清静思想为修行指南，提倡识心见性、除情去欲、忍耻含垢、苦己利人、积功累行，以不娶妻室、不茹荤腥、出家身居宫观为主要教规。此修行指南之“真行”，深得士大夫及平民百姓的欢迎，从而为全真道赢得了大批信徒。

二、全真正韵的涵义及其历史源流

1. 全真正韵的涵义

何谓全真正韵？这是我们研究全真正韵时首先要明确的问题。全真正韵最早见载清朝后期四川成都二仙庵雕版印刷的

^① 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社1990年版，第538页。

《重刊道藏辑要·全真正韵》一书。这是目前所见最完整的一部全真道乐谱辑。据说这本“乐谱是清代道教全真派宫观通用谱^①”，“现在陕西、甘肃、山东、江苏、湖北、浙江、四川等著名的道教‘十方丛林’和一些宫观道院皆使用此韵。^②”

全真道以“正韵”来指认的经韵音乐是什么样的音乐？全真正韵之“正韵”的涵义是什么？目前，虽然从文献上难以找到有关全真道音乐的记载，不知“正韵”的确切涵义，但任何事物的出现并不是无源之水、无本之木，总能从历史的遗存中寻到一些迹象。

从文字的构造来看，“韵”字是形声加会意，字的左边是“音”，指声音或与声音有关的事物，字的右边是“匀”，指和谐匀称，两个字组合一起，表示和谐的声音。道教历史文献中，早就有用“韵”来指代音乐的记载。《府庠元龟》卷五十四中记载：“（天宝十载）四月，帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辨等谢曰：臣自凡愚，生逢大圣，服膺真教，庇影玄门。……伏见陛下亲教步虚及诸声赞：以至明之独览，断历代之传疑。……平上去入，则备体于正声。吟讽抑扬，则宛仍于旧韵。^③”这段文字清楚地记述了皇帝在道场教道士们唱诵道教音乐——“步虚声韵”的情景，通过皇帝“正声”，即矫正之后的道教音乐更接近传统之“旧韵”的事实。

金元时期，全真道的创始人——王重阳在他的《五更令》中也是用“韵”来指认道教音乐：“……三更端，鼓声正。冬冬响，韵音转令鸣莹。其中便聒现灵根，会通贤道圣。……”

① 闵智亭：《全真正韵谱辑·序》，中国文联出版公司 1991 年版，第 1、2 页。

② 闵智亭：《道教〈全真正韵〉跋》，载《道协会刊》，第 17 期。

③ 陈国符：《道藏源流考》（下），中华书局 1992 年出版，第 295 页。

既是文人诗词中也同样用“韵”来称呼委婉动听的道教音乐，如至元八年（1271）王恽在他的《清明游长春宫》中有这样的诗句：“松风韵飒金铛静，竹露光寒鹤梦清。”

明清时期更有以“韵”来命名的道教音乐谱辑，如《古韵成规》、《霓裳雅韵》、《全真正韵》等。这些史料说明，“韵”是指美妙的道教音乐。

那么“正韵”之“正”呢？

从字面理解“正”有“主体”和“恰好”之意。“主”与“副”相对，如果将“全真正韵”比着全真道音乐的“主体”部分，那么“地方韵”就是全真道音乐的“副体”部分^①；“恰好”即恰到好处，是天人合一的最佳契合点，没有强烈的对比，没有激烈的冲突，和谐、均匀，“可合和阴阳”之音乐，正好符合“正”意。

综上所述：由于全真道仪式中乐诵的经文主要为韵文，人们便把这种有经文有声韵的音乐称为经韵。再者，全真道音乐中，以“韵”来指认的音乐，的确旋律性较强，因此，全真道便用“韵”来命名其音乐。而“正韵”则是经过历史地筛选和确认了的“正统”和“正宗”，即全真道经韵音乐的主体，也是全真道士心中最理想的经韵。

“正韵”的出现，可从以下三个方面来理解：一是为了方便来自不同宫观的全真道士可以同在一起诵念经文，特别是受戒和做普天大醮等仪式，为了避免各唱各的，就需要统一、规范诵唱的声韵节奏；二是由于全真道提倡道士出家修道，住观云游，这一修行方式决定了全真道必须具有一套系统化、规范

^① 全真道音乐由全真正韵和地方韵构成。地方韵是指某一地区范围内使用的经韵，与当地语言和民间音乐结合紧密，有浓郁的地域风格。

化了的常用仪式经韵，只有实行统一的经韵，才便于道士们云游十方丛林；三是为了区别于色彩丰富的“地方韵”。

2. 全真正韵的源流

(1) 全真正韵的承传渊源

道教音乐文化是中华民族传统文化的重要组成部分。道教音乐的渊源，可追溯到我国古代的宗法宗教，古代的宗法宗教已有用音乐祀神、娱神的习风，比如祭祀昊天上帝、帝王先祖、四方之神等都有音乐。但作为道教举行科仪使用的音乐，目前能见到的最早记载，则是北魏神瑞二年（415）嵩山道士寇谦之所撰的《云中音诵新科之诫》。诵经时，改“直诵”为“音诵”。即是将经文改为诗赋或韵文，使之依文字的四声关系产生一些有规律的韵调，从而具备了一些音乐特性，合乎乐章的要求，使经文变成了可以咏唱的“经韵”。寇谦之在“云中音诵”四字的下方注有：“即华夏颂，步虚声。”据陈国符先生在《道藏源流考·道乐考略稿》中解释：“华夏颂，当即华夏赞。……宋代集《玉音法事》卷中云：华夏赞又曰四声华夏。^①”“步虚声，当用以吟咏步虚辞。”^②这些都说明它们是举行斋醮科仪时所使用的一种歌咏曲调，是一种可以咏唱的“乐诵”式经韵乐章。

至唐代，道教音乐在帝王的直接参与下，得到了很大的发展。李氏王朝出于自身的需要而尊宠道教，使道教音乐大量进入宫廷；同时道教也得到不少文人雅士的喜好，而写出了许多反映道乐的诗篇，更加促使道教音乐与宫廷音乐、乃至佛教音

① 陈国符：《道藏源流考》（下），中华书局1992年出版，第291页。

② 同上，第292页。

乐和民间音乐的交流，产生了大量的道曲，为宋金时期道乐的发展奠定了基础。

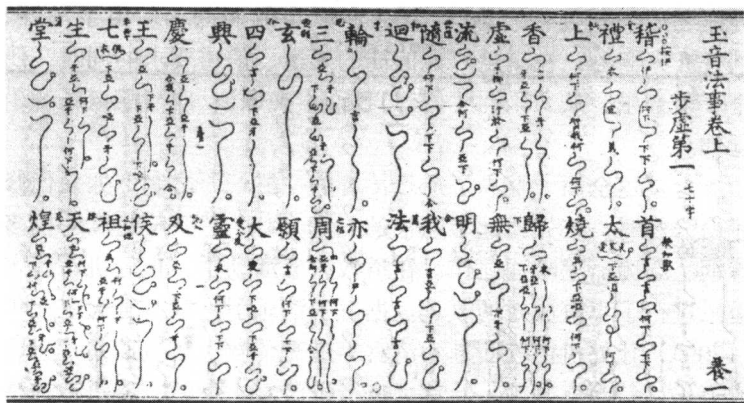
北宋时期，统治者对道教音乐的发展表现出极大的热情，曾设云璈部主管道乐，不仅亲自为道教法事制声赞唱词，并采取积极推行道教音乐在全国各地的统一、规范，诏各地宫观道士上京培训，诏道士编辑皇帝御制的道教声赞唱词以及出版声赞唱谱，于政和年间（1111—1115）道教声赞谱集——《玉音法事》三卷问世，共辑录唐宋道曲 50 首。这是目前所能见到的最早的道教经韵音乐的谱辑，具有很高的文献价值与学术价值。

金元时期，全真道在北方悄然兴起，随着教派的不断壮大，斋醮活动十分兴盛。然而，有关全真道音乐却鲜见文字记载，由于史料匮乏，给后人的研究带来了诸多不便。因此，想对全真正韵的形成过程，列出一个准确、清晰的时间表是不切实际的。依据道教文献的分析，以及与现存经韵的比较，参考其他学者的研究成果，我认为全真正韵是继承并发展了唐宋宫观道乐的传统，从全真道的教理、教义出发，在本教派的宗教哲学思想及审美情趣的基础上，于全真道科仪法事的长期实践中，吸收其它传统音乐之长，逐步创编、累积而成的。对于这种观点，应从以下几个方面来理解：

首先，从目前所能见到的最早的道教经韵音乐谱辑——《玉音法事》来分析：

《玉音法事》是记录唐宋道教音乐的一本道乐文献。虽然其中的曲线谱无法破解，但就经词与现在全真道宫观使用的全真正韵比较，其渊源关系十分明显。一是《玉音法事》中收录的促吟【步虚】：“太极分高厚，轻清上属天……”的经词与“全真正韵”中【步虚韵】的经词完全相同。这段经词被广泛

运用于《玉皇朝科》、《诸真朝科》等众多科仪之中，是当今《步虚韵》中使用频率最高的经词之一。二是全真正韵中的【仙家乐】和【白鹤飞】两首经韵，每句经词用“仙家乐”或“白鹤飞”结句的格式与《玉音法事》中【散花乐】的格式完全相同。它印证了“全真正韵”与唐宋道教音乐的承继关系。



(图3) 《玉音法事》曲线谱

其次，从全真道士的传教方式和科仪活动来分析：

自全真道创始人王重阳起，伴随着历代祖师传教的足迹，全真正韵的形成经过了漫长的历程。在创教初期的传教活动中，王重阳“尤长于以诗词歌曲劝诱士人^①”，在山东昆嵛山点化马钰时，写下了近300首诗词，可见，此时的王重阳仍持儒士之风。王重阳在《立教十五论》中，规定全真道道士，必

^① 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社1990年出版，第520页。

须出家住观，“绝世欲、炼心性”，每日早、晚必须上殿诵经。尔后，他率徒云游、传教、布道期间，仍不忘每日设置“早坛”、“晚坛”，“乐诵”经文。全真道在创教初期，不行斋醮，未撰新的经典，在沿用已有道教经典的同时，继承了原有经韵；但是，“为了吸引道众，从马钰开始便逐渐地兴起斋醮之风。”^①据《金莲正宗记》载，马钰曾多次主持斋醮仪式；继马钰之后，刘处玄掌教18年，亦以主醮而闻名。由于马钰、刘处玄兴斋醮，在满足广大信徒的崇道、信道要求的同时，使全真道音乐，从“乐诵”《玄门日诵早晚课》，向斋醮道场音乐延伸。

全真道全面“继承了道教传统的‘醮坛’之制，如元代修建白云观时，首先建起了原来的‘虚皇坛’。”^②丘处机的很多诗词，亦为斋醮吟诵之作。在道教教务活动中，丘处机对唐宋道乐进行了卓有成效的改进。据《玉清乐引》载，金大定元年（1209），丘处机由胶西赴太清宫等道观传教、布道期间，对唐代道乐【三涂五苦颂】八首，进行了改编、创新，将每首的精华择出，合成一首，更名为【三涂颂】，此曲成了宋代以后崂山全真道道乐曲牌中的精华，流传至今。

刘处玄在创立全真道随山派后，静居太清宫数十年期间，改编、整理了太清宫的全真道道乐；北七真人中的唯一坤道、清静派的创始人孙不二，精心研究经韵琴曲，她在崂山留下的琴曲，被崂山道士称为“孙谱”。

可见，全真道音乐是在王重阳创立全真道后，经过王重阳、马钰、刘处玄、丘处机、孙不二等高道的艰苦、卓有成效

① 詹石窗：《南宋金元的道教》，上海古籍出版社1989年版，第15页。

② 闵智亭：《道教仪范》，中国道教学院1990年编印，第5页。

地工作,继承唐宋道乐传统,从本教派的教理、教义出发,在本教派科仪法事的长期实践中,继承、改编、创作,不断累积,逐步形成了以“全真正韵”为核心的全真道道乐体系。

由于仪式在道士眼里如清规戒律,后人谁也不敢擅自改动。虽说我们现在无法拿出确凿证据来证明全真正韵的久远历史,但就以上有限的史料也能旁证出大致的历史脉络。部分学者的研究成果也印证了这一观点。据甘绍成先生的研究:“全真道曲——十方韵从金代创制以来,已经历了七百多年的历史。”^①另据蒲亨强先生的研究,全真正韵“其实际运用的年代至迟在明代或更早时期”。清末《重刊道藏辑要·全真正韵》的刊行,“证明现行的科仪经韵完整保留了明清的原貌;其次也表明全真派从明末以来已成为传承发展正统科仪音乐的主体,这也与当代全真道的权威地位相对应。”^②闵智亭大师曾说:《重刊道藏辑要·全真正韵》“是清代道教全真派宫观通用谱”,“据我收藏的‘陕西城隍庙大清乾隆五十八年(1783)十月吉日刊造的《太上玄门功课经》,开经诵咏的【澄清韵】、【吊挂】、【启请】、【步虚】、【下水船】、【小赞】等等,与这本‘当、请’板《全真正韵》完全一样。据道光二十三年(1843)陕西留坝县张良庙方丈任永真所纂《三乘集要》中所记‘高功’、‘提科’、‘表白’、‘经师’等负责经忏职司的明确规定,如规定‘提科’职司是‘提音接韵,雅步容庄,喉音清澈,……随声应和’等等皆可引证《全真正韵》的使用历史已久”^③。

① 甘绍成:《全真道曲——十方韵的流传》,载《黄钟》1991年第4期,第97页。

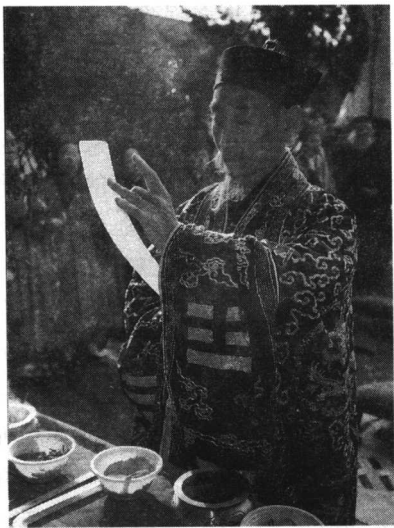
② 蒲亨强:《道教科仪音乐历史考察(下)》,载《音乐艺术》1997年第2期,第7页。

③ 闵智亭:《全真正韵谱辑·序》,中国文联出版公司1991年出版,第2页。

(2) 全真正韵的流传

全真正韵又称“十方韵”，即十方丛林通用经韵。“十方丛林”是指全真道分布在全国各地的重要宗教活动场所，如北京的白云观、西安的八仙宫、湖北的武当山等。全真正韵是如何传入各地，并通用于全真道十方丛林的呢？

首先，从丘处机掌管天下道教说起。金、元交替时期，丘处机西行参见元太祖，太祖尊称丘处机为“活神仙”，封“大宗师”，命其掌管天下道教。丘处机东归后，居燕京长春宫（今北京白云观），从此，该处便成了全国全真道的活动中心，天下“第一丛林”。随着蒙古军的南下，全真道教团抓住有利时机，迅速由北向南扩展，营建宫观，广收道徒。元统一后，“全真道渡江南传，不久江浙鄂闽等地皆有了全真道活动的踪迹。^①”至此，全真道传遍大江南北，兴盛至极。与全真道仪式活动密不可分的“全真正韵”，随着全真道士的足迹，传遍全国各地宫观。



(图4) 闵大师做法事

其次，“十方丛林”体制和传戒制度也是推动全真正韵广泛传播的重要因素。丘处机确立全真道“十方丛林”体制，创

① 任继愈主编：《中国道教史》上海人民出版社1990年出版，第525页。

立全真道传戒制度，订立了严谨的科范威仪程序，在传戒威仪中，使用“全真正韵”诵经受戒。“十方丛林”以燕京长春宫为中心，各地律师在长春宫受戒后，方能回原地传戒。此教规传承至今。“全真正韵”随着规范的传戒威仪，传播到各地的“十方丛林”。我们可以从甘绍成先生对全国各地十方韵流传情况的统计中得到印证^①。他统计的全真正韵在十几处宫观的流行情况：全部应用的有四川青城山与成都青羊宫；其次为湖北武当山紫霄宫，相同的韵曲有 28 首（其中将【早皈依】、【午皈依】、【晚皈依】合成一首【三皈依】；将【金骷髅】、【银骷髅】合成一首【叹骷髅】），还有 7 首属于一种异名同词同曲、异名异词同曲和异名同词异曲的情况，如【送化赞】改为【香花送】、【幽冥韵】改成【幽冥引】、【咽喉咒】改为【酆都咒】等；再次为北京白云观、浙江温州天台山桐柏宫、河北巨鹿县灵应观、陕西八仙宫、佳县白云观、湖南衡山、山东胶东道观等地。粗略统计即可看出：长江以北流传的地域较广，并且应用的也较多。再从使用率方面看，有些经韵的使用率非常高。如【三皈依】，除山东尚未发现外，其他宫观都有；而【澄清韵】、【步虚韵】、【小赞韵】等经韵均在大多数宫观中流传使用。“十方韵”在北京、陕西、甘肃、河南、山东、江苏、浙江、湖南、湖北、河北、四川等地流传至今的事实，说明全真正韵是广泛流行于全真道十方丛林的主体经韵。另一方面，也可从闵道长的云游经历中得到证实：闵道长每到一处全真宫观挂单，均能用自己熟谙的“全真正韵”，与当地道士一道谐和地参与诵唱道经，说明闵道长传谱的“全真正韵”，正是现当

^① 甘绍成：《全真道曲——十方韵的流传》，载《黄钟》1991 年第 4 期，第 92、93 页。

代通用于全真道“十方丛林”的“正韵”。

“全真正韵”使用的广泛性和在全真道音乐中的主体地位，还可利用表格统计、比较来说明。以北京白云观、西安八仙宫、湖北武当山、四川青城山、武汉长春观等当代著名的全真道宫观早晚功课中使用的经韵为参照，列表如下：

全真道十方丛林主要宫观早课经韵使用情况一览表

宫 观	西安 八仙宫	北京 白云观	四川 青城山	湖北 武当山	武汉 长春观
韵	【澄清韵】 【举天尊】 【提纲】 【吊挂韵】 【大启请】 【小启请】	【澄清韵】 【举天尊】 【双吊挂】 【提纲】 【小启请】 【提纲】	【澄清韵】 【举天尊】 【提纲】 【吊挂】 【大启请】 【小启请】	【澄清韵】 【举天尊】 【吊挂】 【香供养】	【澄清韵】 【举天尊】 【提纲】 【吊挂韵】 【大启请】 【小启请】
咒	净心神咒 净口神咒 净身神咒	净心神咒 净口神咒 净身神咒	净心神咒 净口神咒 净身神咒	净心神咒 净口神咒 净身神咒	净心神咒 净口神咒 净身神咒
经	太上君说 常清静经 消灾护命 妙经 攘灾度厄 真经 玉星心印 妙经	太上君说 常清静经 消灾护命 妙经 攘灾度厄 真经 玉星心印 妙经	常清静经 消灾护命 妙经 攘灾度厄 真经 玉星心印 妙经	常清静经 消灾护命 妙经 攘灾度厄 真经 玉星心印 妙经	太上君说 常清静经 消灾护命 妙经 攘灾度厄 真经 玉星心印 妙经

续表

宫观	西安 八仙宫	北京 白云观	四川 青城山	湖北 武当山	武汉 长春观
诰	玉清诰 上清诰 太清诰	玉清宝诰 上清宝诰 太宝诰	玉清诰 上清诰 太清诰	玉清宝诰 上清宝诰 太清宝诰	玉清诰 上清诰 太清诰
韵·咒	【中堂赞】 邱祖忏文 端望 【小赞】 仰启咒 土地咒 结经偈	【三皈依】 【天尊板】 祀圣文 【中堂赞】 忏悔文 端望 【小赞韵】 /灵官咒 【大皈依】 【三皈依】	【天尊板】 【中堂赞】 邱祖忏文 【小赞】 灵官神咒 【三皈依】 【小皈依】	【中堂赞】 忏悔文 【三皈依】	【中堂赞】 邱祖忏文 端望 【小赞】 仰启咒 土地咒 结经偈 【三皈依】

全真道十方丛林主要宫观晚课经韵使用情况一览表

宫观	西安 八仙宫	北京 白云观	四川 青城山	湖北 武当山	武汉 长春观
韵	【步虚韵】 【下水船】 【大启请】	【步虚韵】 【举天尊】 【吊挂】 【下水船】 【香供养】 【提纲】 【小启请】 【提纲】	【步虚韵】 【举天尊】 【提纲】 【下水船】 【干倒拐】 【小启请】	【步虚】 【举天尊】 【吊挂】 【香供养】	【步虚韵】 【下水船】 【大启请】

续表

宫观	西安 八仙宫	北京 白云观	四川 青城山	湖北 武当山	武汉 长春观
经	开经偈 太上洞玄 灵宝救苦 拔罪妙经	玄蕴咒 太上洞玄 灵宝救苦 援罪妙经	开经偈 救苦妙经 升天得道 真经	玄蕴咒 太上洞玄 灵宝救苦 拔罪妙经	开经偈 太上洞玄 灵宝救苦 拔罪妙经
诰	斗姥诰 三官诰 玄天诰	斗姥宝诰 救苦宝诰/ 三官宝诰 玄天宝诰	斗姥诰 三官诰 玄天诰	斗姥宝诰 三官宝诰 玄天宝诰	斗姥诰 三官诰 玄天诰
韵· 诰· 咒	【中堂赞】 报恩诰 十二愿 【小赞】 结经偈	【小赞韵】 报恩宝诰 济苦天尊 土地咒/供 养咒 【三皈依】	【天尊板】 【反八天】 【小赞】 【回向赞】 【三皈依】 【小皈依】	【小赞】 土地咒 【大皈依】 供养咒 结斋咒	【中堂赞】 报恩诰 十二愿 【小赞】 结经偈

通过以上比较可以看出,虽然宫观不同,但无论是仪式的程序,还是经韵的使用情况却基本相同;那么,经韵形态如何呢?

下面以《全真正韵谱辑》中的【午皈依】同武当山宫观的【三皈依】的经词与韵腔进行对照:

例一

闵智亭传谱
《午皈依》

志 (啊) 心 (哎)

武当山喇万慧传谱
《三皈依》

志 (啊) 心 (哪)

3 3212 | 3 [∨] 6 6̃ | 5 6̇ 6535̃ | 5.3 2 | 2321 [∨] |

皈 (啊)

1̇ 2 6 5 | 3 0 3561̇ | 561̇ 2 6 5 | 6.1̇ 53 | 23 10 |

皈 (呀)

3 356561̇ | 5 6̇ 3 | 5 3. 2 | 1.235 [∨] | 6̃.53 5 |

命(啊) 礼 (哎) (哎) 无

3 356 1̇ | 1. 2̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 6̇ 5 | 3.21 | 5.33561̇ |

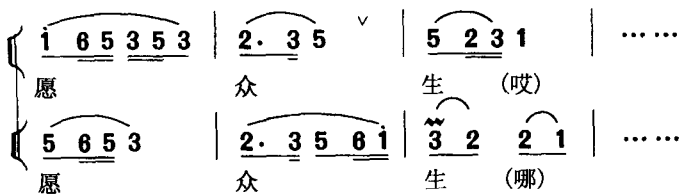
命(哪) 礼 (呀) 无(啊)

6̃ 6̃ 6̃ 5 [∨] | 1̇ 6̃ 5̃ 6̃ | 5.32 | 2. 35 [∨] | 5 6̃ 561̇ |

上 道 宝 (哎) 当

2 2̇ 1̇ 5 | 1̇. 2̇ 6̇ 561̇ | 5.3312 | 2 235 | 5.1̇ 6̇ 561̇ |

上 道 宝 (也) 当(啊)



不同地区的两首【皈依】韵，韵腔上，不仅旋律线基本保持一致，并且句逗落腔处的旋律与落音也是完全一样；经词和经词的板式安排也是完全相同的。

当然，各宫观使用的全真正韵在音乐形态上也并非完全一致。由于口传心授的传承方式具有游移性和不稳定性，加上传承个体素质方面的差异，往往使得全真正韵在传承中出现走样和异化现象，特别是各宫观所处地理位置上的不同，长期受地缘文化的影响，当地的语言声调和民间音乐等因素也会促使全真正韵发生某些变化，涂抹上地域性色彩。下面以几处宫观的【步虚韵】为例，从旋律上进行对照：

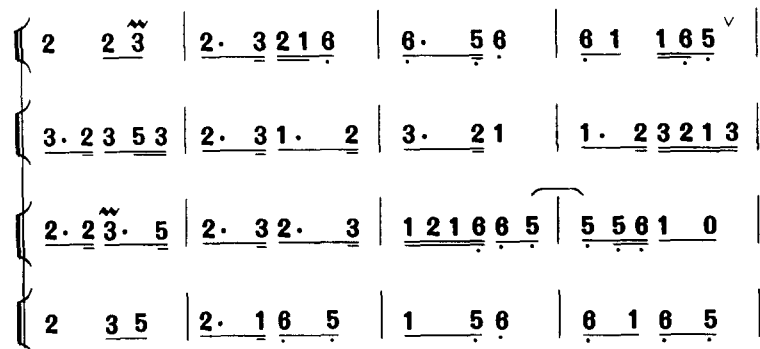
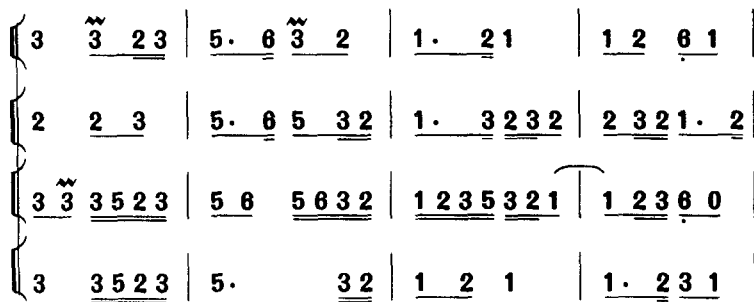
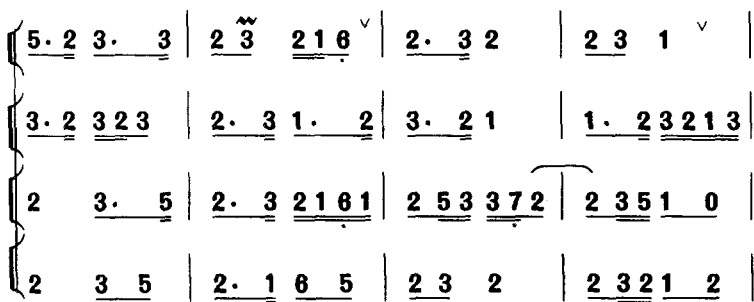
例 2

步 虚 韵^①

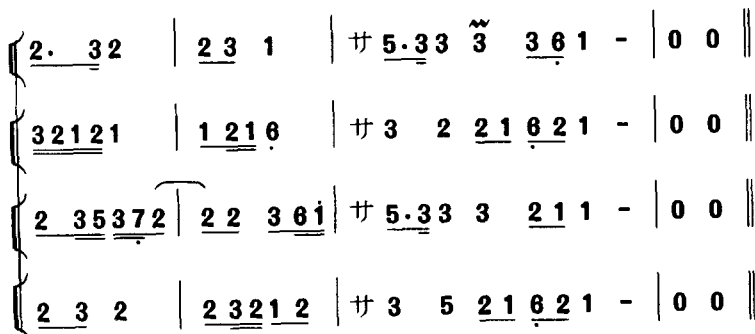
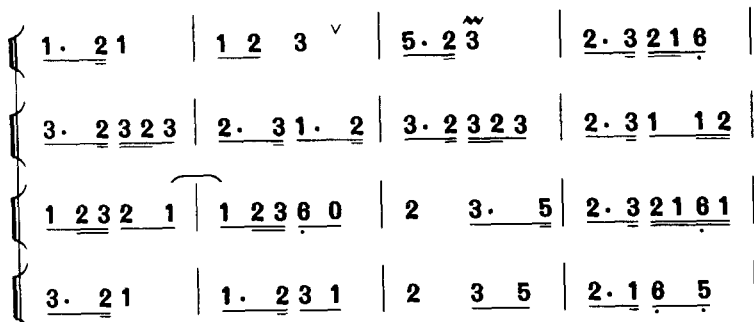
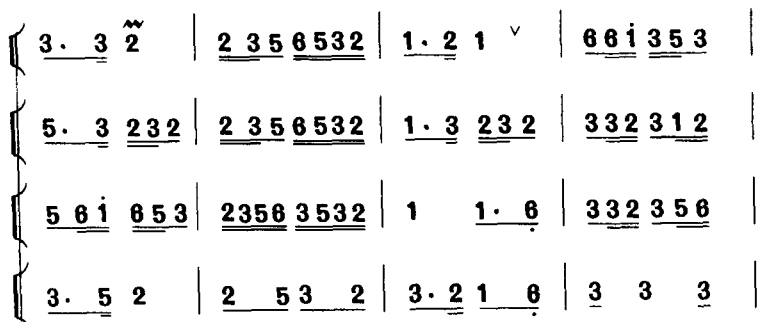
(旋律谱)

{	廿2	2̣. 3̣ 1̣ 6̣	2̣/4 2̣ 2̣ 3̣	1̣. 2̣ 1̣	1̣2̣ 3̣	...
{	廿5	5̣. 3̣3̣ 5̣	3̣3̣3̣2̣	2̣/4 1̣ 6̣ 1̣	3̣	2̣3̣2̣ 2̣3̣2̣1̣. 2̣
{	廿2̣.	5̣	3̣2̣1̣6̣	2̣/4 3̣8̣ 3̣5̣3̣2̣	1̣2̣3̣5̣3̣2̣1̣	1̣2̣3̣6̣ 0̣
{	廿2̣	2̣3̣ 2̣1̣ 6̣1̣	2̣/4 2̣ 2̣ 3̣2̣	1̣ 2̣ 1̣	1̣. 2̣3̣ 1̣	...

① 谱例转引自王忠人、刘红：《〈全真正韵〉采录整理报告》，载《黄钟》1991年第4期，第83、84页。



22 全真正韵闲谱研究



从闵道长传谱的【步虚韵】和北京白云观、湖北武当山、四川青城山等宫观的【步虚韵】对照看，旋律上的共性是显而易见的，但在流传过程中，由于客观因素的影响，各地经韵或多或少的变异也是存在的。但，全真正韵通用于全真道十方丛林，以及它所具有的统一性和相对稳定性则是不言而喻的。

全真正韵颇能体现出道教清静无为、不染尘世的意境，以及善行爱人的思想，具有高度的艺术内涵。因而，全真道视“正韵”为“经典”，把咏唱“正韵”当成了全真道推行统一十方丛林仪式活动的标志。由于咏唱“正韵”是全真道士宗教活动的重要内容，是道士每天必行之事，因而“经典”的意义被逐渐强化。“经典”作为一种文化的载体，应当说它总是在不同的层面上影响着道士的生活，统一着信仰者们的思想，道士们会在不知不觉的状态下接受它，传承它。

第二章

闵智亭大师 与《全真正韵谱辑》

研究《全真正韵谱辑》，首先我们要认识这本谱辑的传人，了解谱辑的体例、内容、谱式等情况。

一、玉溪道人闵智亭大师

1. 学道

闵智亭（1924～2003），字玉溪，号玉溪道人。中国当代著名的道教学者。河南南召县人，出生于书香门第，从小喜爱阅读《留侯传》及陶渊明田园诗。18岁时，因日寇侵华，学校停办而被迫辍学，投奔华山出家修道，拜刘礼仙道长为师，为全真道华山派黄冠。入道后，虔诚诵习道经，潜心钻研教理、教义。在其师刘仙礼道长的勉励下，闵道长于1943年外出参访，以求深造。闵道长外出挂单、参学的第一站是西安八仙宫，在此他受到了监院邱明中（系弃官从道者）、都讲商明修（系清末拔贡出身）等潜心研道者的教诲，又拜著名高功赵理忠道长为师，修习道教经韵及科仪。



(图5) 闵智亭大师

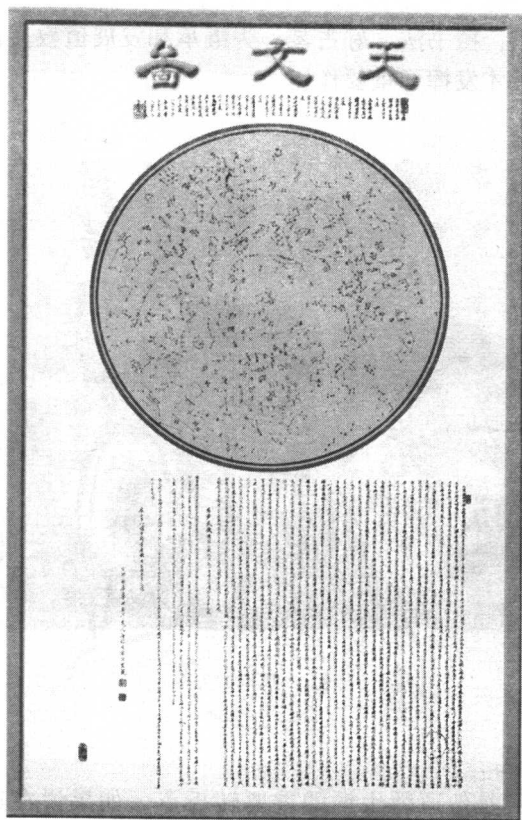


(图6) 闵大师画《兰草图》

1946年春，闵道长踏上了南下参访的道路。首至湖北武昌长春观。1947年初夏，他离开长春观去上海白云观，后又转至杭州，挂单于玉皇山之福星观，在福星观幸遇书画造诣颇深的清白道士周济，闵道长向他虚心求教，学习书画。

相继，他又结识了西湖之滨半角山房的古琴大师徐元白，向他学习古琴弹奏技艺；又从道教诗人黄夷吾（系曾务科举之业的博学之士）学习古诗词。闵道长在玉皇山福星观学道习艺

获益匪浅，为日后成为多才多艺的道教学者，打下了良好的基础。

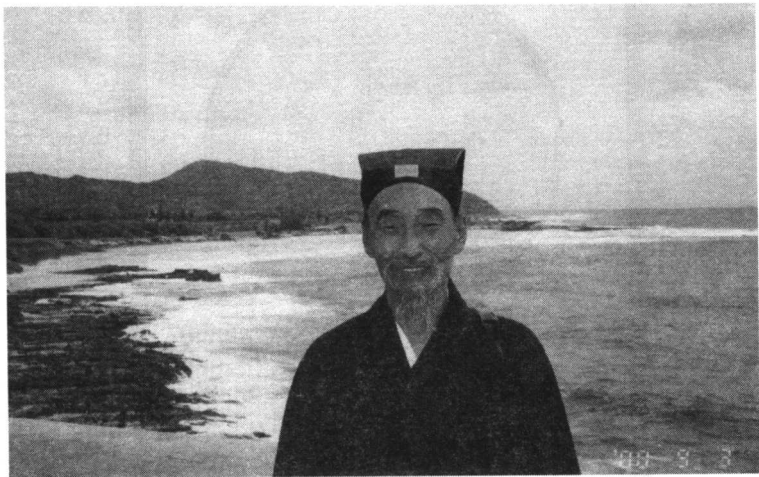


(图7) 闵大师绘制的《天文图》

1950年，他参与了上海白云观翻检修补明代《正统道藏》的工作，并有幸结识了著名道教学者、仙学大师陈撄宁先生和

主编《道藏精华录》的丁福保先生。1951年秋，离沪返回西安八仙宫……^①

闵道长在他几十年的道教生活历程中，云游四方，参访名道，广结善缘，广采博纳，厚积了丰赡的学养与才艺：通经史，精音乐，擅书法，好古琴。为继承和发展道教文化，培养当代道教人才发挥了重要作用。



(图8) 闵智亭大师

2. 传道

1985年是他道教生涯的重要转折点。如果说在这之前是

^① 参考李养正先生撰写的“我所认识的闵智亭道长”一文。载《全真正韵谱辑》，中国文联出版公司1991年出版，第1、2页。

他学识“厚积”的过程，那么从这一年起便是“勃发”的开始。

那年，中国道教协会知人善任，邀请闵智亭道长，来北京主持“中国道教学院”的教学工作。教学中他总是以其博闻强记，生动形象地讲授，使学员们在《道教经典》、《道教仪范》、《经韵》等课程学习中受益匪浅。培养了大批精道学、义理，懂道教仪范和宫观管理的人才，成就了一批道教骨干。他们中有的担任地方道协会长，有的成为宫观当家、高功、法师等。为改革开放以后，恢复宫观宗教活动，推动道教的发展，做出了积极的贡献。

闵道长重视教育，从他走进道教学院至今，就没离开过讲台，即使1998年当选为中国道教协会会长，公务缠身，也没有放弃道教学院的教学和管理工作。他清

楚地认识到：提高年轻道士的自身素质，丰富他们的道教知识，培养年轻的道教学者是道教健康发展的首要任务。因而，育人便成了他生活中的重要内容。



（图9） 闵大师与学生刘世天在一起

除教学和公务之外，在道教文化的研究和传播方面成绩斐然。自从他从事教育，先后编著的书籍有：《道教仪范》、《全真高道传记》、《五祖七真金元高道传》、《道教仙话》、《道教杂谈随笔》、《道教大辞典》、《功课经注解》等。除此之外，闵道长还非常重视经韵音乐。因历代高功都是以能诵经吟韵主持法事为传统，正因为他继承了这一传统，并认识到音乐在传道过程中的重要性，所以，便把他所掌握的经韵汇集成册，以传后人。这就是当代第一部，也是唯一的一部用简谱的形式出版发行的《全真正韵谱辑》。

在他的著作里，特别值得一提的是《道教仪范》和《全真正韵谱辑》，已经成为规范当代道教、特别是全真道仪范和科仪音乐的蓝本。大家自觉地向着统一的范式靠近，这一方面说明是对闵道长学识地位的认可，另一方面也反映出他人格魅力所具有的向心力。

3. 修道

在繁忙的工作之余，修道仍是他每天生活的重要内容。如深研道教经典、苦练书法、焚香抚琴等。闵道长擅长形体宽扁，左右舒展，笔画讲究波磔的隶书。他的书体结构方正工整，疏朗宽博，风格端庄典雅，严谨中又带有自然、清逸的姿致。人们常说：文如其人，字如其人。他的书法与他儒道兼容的文化修养、含蓄的个性、内在的情感有着直接的联系。闵道长的家庭乃书香门第，从小接受的是儒家教育，后来又选择了教规谨严的全真道。全真道提倡性命双修，讲究心理与生理的安宁与闲适，特别强调内心清静以及克制与忍让，因而他擅长并喜爱结构匀称、内敛、平稳的隶书也就是种必然了。

(图10) 闵大师为《全真正韵谱辑》一书题字



每天清晨弹几首古琴曲，已是闵道长修炼心性的重要内容之一。在他客厅右面墙壁上挂着一幅字画，中间是一幅闵道长抚琴小像，两旁挂着我国著名书法家李铎先生的题字：“名画要如诗句读，古琴兼作水声听。”客厅正面墙壁上挂有两张古琴。从客厅的摆设，就可看出主人对古琴的钟爱。平常他最喜欢弹奏的有流动跌宕的《流水》和表现文人雅士智慧而又孤傲心态的《酒狂》等古琴曲。

古琴是我国古代文人的代表乐器。古代文人将琴视为天地的具体象征：弧形的面板和平直的底板，象征“天圆地方”，十三徽，象征着一年十二个月再加一闰月……认为弹琴就是人与宇宙的对话，或回归大自然的一种行为。闵道长之所以以琴为友，正是体悟到了古代文人赋予古琴以生命和文化的意义，

古琴具有的隐士风采，以及从中感受到的悠游自在。作为琴家，他以“山林派”自居，我们知道古琴中的“山林派”并非按地域来划分的流派，而是品格上的区别。“山林派”过去是指离群索居，隐于山林的隐士琴家。现在的“山林派”，继承了追求自然、恬淡，不流于俗，重在修身养性的隐士文化传统。

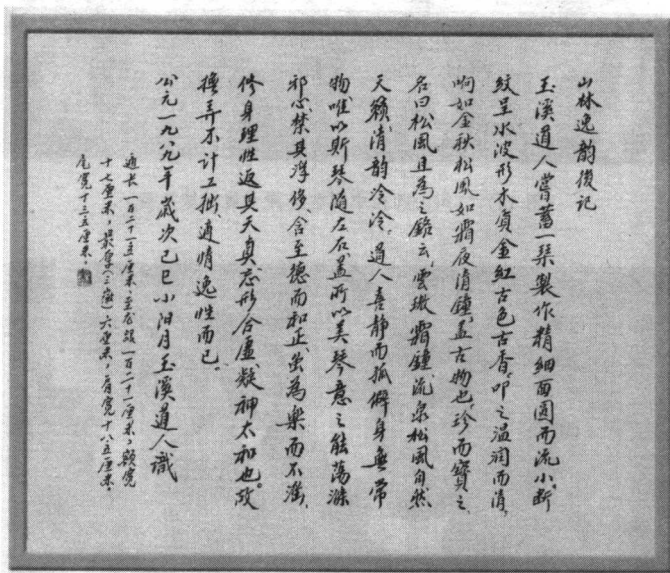


(图 11) 闵大师弹奏古琴

正如闵道长在《山林逸韵后记》中所写：“……云璈霜钟，流泉松风，自然天籁，清韵泠泠。道士喜静而孤僻，身无常物，唯以斯琴随左右。盖所以美琴意之？能荡涤邪心，禁其浮侈，含至德而和正，虽为乐而不淫，修身理性返其天真，忘形合虚，凝神太和也。故抚弄不计工拙，适情逸性而已。”^①可见，弹琴对于他而言并不仅仅是自娱，因琴声“能荡涤邪心，

^① 中国古琴艺术联谊中心：《七弦琴音乐艺术》第九辑，内部学术研究成果，中国青年出版社 2001 年 8 月印刷。

禁其浮侈，含至德而和正”，可以“修身理性返其天真”，抚琴的目的与其它修持方式一样，是为了“内炼成真”。由于闵道长琴艺修养高深，2001年我国在向联合国申报古琴作为世界文化“口头和非物质遗产”项目的宣传片中，特意邀请他演奏了古琴曲，他那独具一格的演奏和仙风道骨的气质，博得了人们的仰慕和赞叹。



(图 12) 《山林逸韵后记》

闵道长是一位虔诚的道教学者，简朴、恬静的生活，孜孜不倦的道学追求，使他在继承、发展和传播全真道文化方面做出了重要贡献。



(图 13) 闵大师在中国驻美国大使馆做祈祷



(图 14) 在“中国道教书画展”开幕试上致辞

二、闵谱《全真正韵谱辑》

“闵谱”《全真正韵谱辑》，是在整理《重刊道藏辑要·全真正韵》的基础上又增补了部分内容而成。《重刊道藏辑要·全真正韵》，被视为全真道音乐文化的珍贵遗存，它浓缩了全真道音乐之精华。闵智亭道长以其独具的远见卓识，经过精心地筹划安排，1990年重阳节之际，与武汉音乐学院道教音乐研究室密切合作，将“全真正韵”传唱、录音、记谱，闵道长又逐字逐句、逐音逐腔进行核对，经过双方的共同努力，1991年由文联出版社正式出版发行了玉溪道人闵智亭传谱的《全真正韵谱辑》。

《全真正韵谱辑》是建国以来全真道整理出版的第一部道乐经典专集。它的出版既为当今学人研究全真道音乐提供了一份极有价值的资料，又为年青道士学习“全真正韵”带来了便利，对保存和传播全真正韵有着深远的影响。它的出现也是应时之需，20世纪道教经历了曲曲折折的发展过程，无论是50年代“反右斗争”对道教的损伤，还是六七十年代“文化大革命”对道教灾难性的冲击，期间，不仅道教宫观、经典、文物遭到严重破坏，就连虔诚的道教徒也未能幸免于难。打着“砸破四旧”、“消灭宗教”的“红卫兵”以及形形色色的“造反组织”大肆捣毁宫观文物设施，焚烧道教经典……取缔正一道，对历来以宫观为家、教团组织较严紧的全真道，则强迫其还俗，勒令遣散……^①道教界的领导人士和各宫观德高望重的道长遭到严重的迫害。文革后，随着宗教政策的落实，全真道

^① 李养正主编：《当代道教》，北京东方出版社2000年出版，第68～69页。

宫观的仪式活动逐渐恢复，然而，由于文革中部分宫观主持科仪活动的老道长的仙逝，或因强迫其离开的时间太久，有些宫观的经韵音乐出现了断层，正常的宗教活动已无法开展。为了尽快恢复全真道各宫观的科仪活动，闵智亭道长凭着强健的记忆，整理出了 68 首全真经韵。

1. 《全真正韵谱辑》的体例与内容

《全真正韵谱辑》是闵智亭道长根据师傅传授的《重刊道藏辑要·全真正韵》整理而成。《重刊道藏辑要·全真正韵》，系清代后期四川成都二仙庵重刊《道藏辑要》中的一卷，是《明·正统道藏》之外的一部附简略谱式的全真道道教经韵乐章。《重刊道藏辑要·全真正韵》，共辑录“全真正韵”56 首，经文右侧注有“当”、“请”、“鱼”等敲击法器的字样，但未标明旋律腔调。没有学过经韵的，无法照本诵唱，仍需师傅口传心授。

《全真正韵谱辑》的体例：《全真正韵谱辑》遵循着《重刊道藏辑要·全真正韵》的体例。即按照宫观常行早晚功课经韵在前，斋醮法事经韵在后；阳韵在前，阴韵在后的顺序列谱。并把他自己所授的 15 首常用的全真经韵附属其后。此谱辑选调择例，既明确了二者的承传关系，又体现了精约中求实用的原则。

《全真正韵谱辑》的内容：一是包括【澄清韵】、【步虚韵】等“全真正韵”53 首（另有【供养赞】、【九条龙】、【拉早船仙家乐】3 首，闵道长因记忆不全，以免误传，未予收录）；二是作为“附录”，还收入了全真道科仪中常用，《重刊道藏辑要·全真正韵》又未收入的，仍由闵智亭道长传谱的【七宝赞】等全真经韵 15 首；三是在每首经韵后，增加了注释，对不同

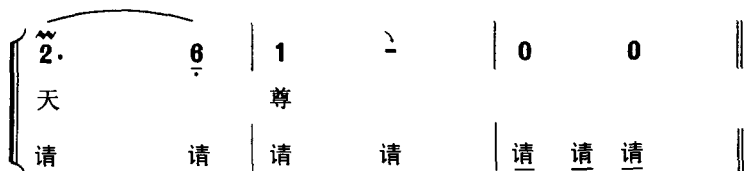
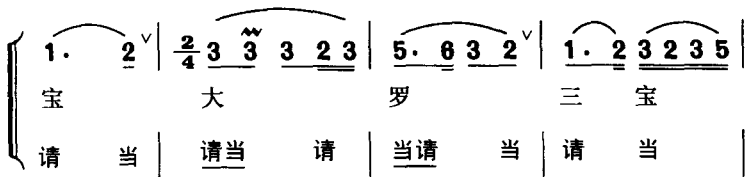
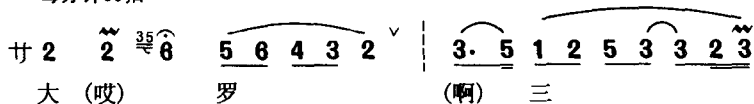
经韵在仪式中的具体运用作了简要说明，如【澄清韵】“注：此韵为早坛功课经韵，在‘荡秽’科仪常用‘净天地解秽咒’作澄清韵咏”；【小赞韵】“注：此韵为阴、阳法事通用韵，不同神圣用不同赞辞。”四是在使用简谱记录韵腔曲调的同时，保留了《重刊道藏辑要·全真正韵》中，用作韵腔伴奏、间奏、前奏之韵板的“当请谱”，以显其特色。

例 3

举 天 尊

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

每分钟60拍



(注：此韵称作“文天尊”，所有法事和诵经都用。“铁罐施食”在台上常用“武天尊”韵腔。文、武是指韵腔之快、慢而言的。)

当请谱无意于描写音乐的构成，一般也不能胜任这种用途。这种记谱法首要目标是规定音乐的节奏，道士们只是把它当作经韵的框架使用——一种助记物。当请谱就是对所记录的音乐的节奏结构做的规定。它与《玉音法事》中用图形模仿所记录的旋律的轮廓线的记谱法不同。如果说《玉音法事》中的记谱法告诉我们，旋律的概念是声音的运动，那么当请谱则告诉我们，旋律的概念是节奏的运动。当请谱不标明音高，是有缘由的，因为歌唱者不需要这个信息。他只需要知道何时开始唱他已经记熟的乐句和终止程式。学唱这些经韵的道士只要按传统方式，即丝毫不差地模仿师傅或向学过它的人寻求帮助即可。这就是我们常说的：口传心授的传承方式。

全真道用当请谱来传承全真正韵的历史，文字记载虽始见于清末《重刊道藏辑要·全真正韵》，但不能因此而断言全真道音乐实践，对“当、请板”的使用亦始于此。在全真道士闻经悟道、学习经韵时，常以右手代“铛”、左手代“鐺”而击打桌面，已是全真道代代相传的习韵方式。由此推论，全真道对“当、请板”的使用，有可能随“全真正韵”的产生而产生，随“全真正韵”的形成而形成。因为，明代所传《大明御制玄教乐章》，收《醮坛赞咏乐章》、《玄天上帝乐章》、《洪恩灵济真君乐章》三部，录道曲14首，已采用“工尺”记谱法。至清代，“工尺谱”在道教音乐中，日渐流行，南方正一道各宫观已普遍采用。当请谱未标明旋律腔调，未记录音高，比有音高的“工尺谱”，显然略逊一筹。然而，《重刊道藏辑要·全真正韵》却没采用“工尺”记谱法，仍然坚持使用“当请”记谱法，并流传至今。除此方法是全真道士学习经韵的传统方式之外，亦可能是防止后人以讹传讹而变动道乐之根本。“铛子”、“鐺”是“全真正韵”最基本的打击乐器，其特殊的音响与道

士诵经之声结合，随着不同韵腔的节拍、节奏、速度，构成了几种不同的基本敲击板式，严格地控制着声腔的长短、字位的“板眼”和腔调的轻重缓急，既严谨规范，不易走样，又便于记忆。

3. 全真道科仪中的“全真正韵”

道教科仪的形成，从简单到繁复，从三张斋仪到陆修静创制规范化的正统科仪，经历了漫长地发展过程。现代全真道科仪在继承传统道教仪式的过程中，按照本教派的需要不断补充和修正，最终形成了有别于传统的全真道科仪。全真道科仪是指全真道举行的各种宗教仪式。按内容分为：修道法事和斋醮法事两类。修道法事是道士自我修持，通过诵经来澄清心灵的仪式，主要是朝暮课诵；斋醮法事则是按照一定法规设醮祭祀祷告神灵，为生者消灾赐福，为亡者超度的宗教活动，以及信徒庆神圣诞及道教节日的宗教活动。按科仪性质又分为：祈福的阳事与度亡的阴事两类。

《全真正韵谱辑》中的经韵，就是从全真道《玄门早晚坛功课》、《萨祖铁罐施食》和其它科仪中选编出来的，乃全真道音乐之精华。如用于早晚坛的【澄清韵】、【单吊挂】、【双吊挂】、【举天尊】、【中堂赞】、【下水船】、【步虚韵】、【小赞】等经韵和用于《萨祖铁罐施食》等阴事道场的【干倒拐】、【三炷香】、【慈尊赞】、【黄箓斋】、【仰启咒】、【五供养】、【大救苦引】、【小救苦引】等经韵。由于它是正韵，自然就成了全真道音乐的主腔，道士如果唱会了这些经韵，便能进殿诵经、拜忏，还可以云游挂单，与其他宫观道士共演法事。

第三章

全真正韵的经词

经词是指经韵音乐中的唱词，作为道教经文的一部分，它先于音乐而存在，是一种具体体现全真道教理教义的文化载体。全真道的宗教信仰和宗教教义，都表现在经文里；典雅的文字和文体，是一种具有节奏和韵脚的多种形式的诗。全真正韵的经词就是这种诗歌、咒语和卜辞三位一体，具有那种强有力的文学艺术效果的“诗词”。

一、经词的句式

经词的句式，是指全真正韵唱词中句子的格式。

1. 句式的分类

玉溪道人闵智亭传谱的《全真正韵谱辑》中收录的曲目经词的句式，分为“齐言句式”、“杂言句式”两类。

(1) 齐言句式

“齐言句式”，是指经词的字数、韵律、平仄，均有严格的规律，每句经词字数完全相同的句式结构。闵谱中，属“齐言句式”的有 20 余首，含四言句式、五言句式、七言句式三种；

其中，多为阳韵，阴韵较少使用齐言句式。

四言句式的曲目有【澄清韵】、【中堂赞】、【反八天】等；五言句式的曲目有【步虚韵】、【风交雪】等；七言句式的曲目有【双吊挂】、【单吊挂】、【大启请】、【下水船】、【幽冥韵】等。以七言句式为多。

如【双吊挂】

上坛齐举步虚声
祝国迎祥竭寸诚
当日陈情金阙内
今朝香霭玉炉焚

.....

闲谱中经词的“齐言句式”，在继承我国五言、七言绝句，五言、七言律诗传统的同时，还继承和发展了我国四言、六言韵文的写作手法，在韵律、平仄的排比、对仗等方面，均为我们提供了有益的写作经验。

(2) 杂言句式

“杂言句式”，又称为“长短句式”。这类句式，是指经词句子的字数，虽没有严格的限制，但用韵、平仄仍有一定之规的句式。闲谱韵曲的经词，主要有“韵文”、“韵散结合”两种文体。

“韵文”是指有节奏、有韵律的“长短句式”经词；“韵散结合”是指同一曲目中，既有韵文，又有散文的“长短句式”经词。“韵文”的曲目有【小赞韵】、【阴小赞】、【金骷髅】、【银骷髅】等。

如【阴小赞】

道宝法筵开，
妙用奇哉。
亡灵灭罪免三灾。
青华宝盖来接引，
送上天台，
送上天台。

“韵散结合”的曲目有【大救苦引】、【圆满赞】、【梅花引】、【黄箬斋】等。与齐言句式相反，阴韵多用杂言，占了全部“杂言句式”的近三分之二。在闵谱中，阴韵主要用于超度亡魂的斋醮科仪法事，尤其是“杂言句式”中的“韵文”和“韵散结合”文体，抒情、叙事兼备，以通俗易懂的语言启人悟道，劝人向善，更容易为章醮的斋主及俗民接受。

如【三信礼】

玉清宫，
元始主，
三界师，
四生父，
若皈依，
大慈悲，
能灭孤魂身业罪，
欲求解脱免轮回。
凭道宝，
恩光力，
众幽魂蒙赉济，

各承饱暖升天去。

.....

这些韵文与散文的有机配合，形成了全真正韵完美的艺术形式，为历代信徒所喜闻乐见。其中的“韵散结合”体，如【大救苦引】、【小救苦引】等，多是闲谱中著名的大型经韵。【大救苦引】长达20多分钟。

2. 句式的字位

齐言句式和杂言句式的经词，在与韵腔的结合中，它的字位排列有着鲜明的个性特征。

(1) 齐言句式的字位排列，有两种类型：一为“均匀型”，词在板上，节奏呈一字一板或一字两板的等值排列，词逗之间不断开，词句末用加板的方法拉宽节奏来划分词句，如一字一拍散板节奏的尾句乐段，即属此类；

例 4

中 堂 赞

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

每分钟60拍

5 2 5 | 5 6 1 6 5 3̣ | 2. 3 5̣ | 5 2̣ 3 1 | 1 2 3̣^v |

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

1.-5.				廿6.	
<u>2. 35</u>	<u>2[~] 3 3321</u>	<u>1. 32. 3</u> ^v	<u>1 6 5</u>	<u>6 1 5</u> :	<u>5. 3 3[~]</u> <u>2. 1⁶ 1</u>
念	念	存	诚	大 道 证 盟	
万	圣	能	灵		
普	化	分	形		
三	界	遵	行		
请	福	延	生		

二为“混合型”，即词句的头逗较自由，腰逗、尾逗为一字一板或一字两板的均匀节奏，词句末用加板的方法拉宽节奏，段末终止处字位排列规范，最末两字的字位距离由长到短，有从二板至一板、从三板至一板两种固定格式，如词曲相同有尾句及无尾句乐段，多属此类。

齐言句中，虽然词句常由两个或三个词逗构成，但是，无论是“均匀型”，还是“混合型”，字位的等值排列，均突破了语言的自然节律。是诵经的一种延续或歌唱化。我们知道道士诵经时的字节多是一字一音，而非以经文的自然节律来安排。这种现象与经文内容，不无关系，是“全真正韵”区别于世俗音乐的重要特点之一。

(2) 杂言句式的字位排列：一方面，它具有“齐言句式”字位排列之特点；另一方面，由“杂言句式”自身结构特点所决定，使得字数相同的语句，可有一字四板（小节）、一字一板（小节）、一字一眼（一拍）等多种音符时值安排方法。可谓齐杂相间，方法多样，运用自如，灵活多变。

无论是“齐言句式”，还是“杂言句式”，其字位排列，均以“一言一板”为基本格式，句头、句尾，则板起板落或板起眼落，强调词句尾逗节奏的稳定性和规范性。这种字位排列，

突破了语言的自然节律，造成词句模糊，词曲相互包容，浑然一体。这一特征与世俗音乐中的“字正腔圆”有着明显的区别。世俗音乐特别强调字正腔圆，为了能达到字正腔圆，配曲时，特别注重对唱词的字调、语调、轻重、顿逗等要素的准确把握。以避免“倒字”或字音不清。经词是用来传达全真道的教理教仪，是表意的，表意要好懂，好懂要靠腔对词的字调、语调、轻重、顿逗等要素的正确表达。全真正韵虽然在“腔格”上基本符合“字调”的要求，可是在语调、轻重和顿逗方面并没按照音乐中腔词结合的常规，遵循词或腔的自然运行规律。不被强调的实际效果是字音不清，词句模糊。为什么会这样？对这一问题的分析，如果站在全真道士的角度，便是一个不难回答的问题。全真正韵是宗教音乐，而非世俗音乐，音乐功能主要是娱神。无论是代神立言，还是为民上表，传达信徒自己的意愿，它的主要“听众”是神，而非人。那么其音乐自然就有别于世俗音乐，甚至就是道士有意作为的“仙乐”特征之一。

二、经词的韵律

经词的韵律，是指经韵唱词中句子用韵的规律，即把韵母相同或相近的字安排在一定的位置上，使它们互相呼应，造成有规律的周期性反复，使经词在音响上联结成一个和谐的整体。阅读经词韵律的用法，有“联末韵”、“段末韵”、“叠韵”三种：

1. 联末韵

“联末韵”，是指将两句（一对上、下句）作为一联，除起句在韵上外，其它上句（逢单数的句子）末不押韵，联末（下句、

逢双数的句子)押韵的用韵方法。“联末韵”不仅是我国传统律诗、绝句、词牌、楹联常见的用韵方法,也是我国丰富多彩的民歌、曲艺、戏曲唱词常见的用韵方法。在“闵谱”中,“联末韵”的用法,极为普遍。如【幽冥韵】经词的开始两联:

东极青华妙严宫,
紫雾霞光彻太空。
千朵莲花映宝座,
九头狮子出云中。

起句“东极青华妙严宫”句末的“宫”字,与第一联下句“紫雾霞光彻太空”句末的“空”字押韵;第二联的上句“千朵莲花映宝座”句末的“座”,不在韵上,联末下句“九头狮子出云中”的“中”字,与第一联联末的“空”字押韵。

2. 段末韵

“段末韵”,是在每一段之段落末句的句末用韵。这一用法,虽不如“联末韵”用韵那样频繁,但是,固定在经词的各个段落之末押韵,同样可使经词的各个段落之间,前后呼应,融为一体,以增加经词的韵味。在“闵谱”中,“段末韵”的用法,亦不罕见。如【五供养】:

香供养,金鼎放毫光,宝盖氤氲极乐界,祥云缭绕大罗天,呈瑞玉皇前。

•

慈云步,飞下九重天,地府曹僚施法雨,酆都山下降凌云,香散罪魂愆。

• (下略)

3. 叠韵

“叠韵”，是在后续经词的句首，有规律地重叠前句经词的音节，所重叠之经词音节，可以是单字音节，或双字、三字音节，上下递传，展转相承，又称“顶真格”。在“阅谱”中，“叠韵”的用法，虽不多见，但这种重叠传递、渐次增长、严谨巧妙、一气呵成、连环扣式的精心安排，极大地增强了经词的韵律感，丰富了经词的表现力。这种句型可以使语句衔接得紧凑而又流畅。如【慈尊赞】：

慈尊九色莲花座，

•

(单音节)

座座七宝骞林。

• • •

(单音节)(双音节)

骞林百亿瑞光中，

• • • • •

(双音节)(三音节)

瑞光中现出妙严宫。

• • •

(三音节)

另如《玉皇朝科》中的【吊挂韵】：

稽首虔诚拜昊天，

• •

昊天今日赴经筵。

• • • •

经筵里面金光现，

• • • •

光现空中宝珠悬。

• • • •

珠悬碧落朝元始，

• • • •

元始说法度群仙。

• • • •

群仙踊跃礼太上，

• • • •

太上弥罗无上天。

• •

【慈尊赞】中的上下句是从顶一字，到顶二字，再到顶三字，随着语气的变化，自然推进。【吊挂】韵中的上下句系统地运用了顶二字，上递下承，蜿蜒不绝，犹如一江春水，顺流而下。经词中上下递传、展转相承的句法，历史久远。唐代诗人刘禹锡《踏歌行》诗中有“新词宛转递相传”之句，可见汉唐以来盛行于民间节日的“踏歌”，是采用了这种上下句宛转传递的形式。

由于经词韵律的乐音性质，给人们的韵感尤为强烈，因而为全真正韵音韵美的创造展示了广阔的天地。道教经词讲究韵律，一是继承了我国文学传统，二是把用韵看成是表达感情的

自然需要，是内在的感情韵律与外在的形式韵律的结合。正如金·王若虚在《滹南诗话》写道：“诗之有韵，如风中之竹，石间之泉，柳上之莺，墙下之蛩，风行铎鸣，自成音响，岂容拟议？夫笑而呵呵，叹而唧唧，皆天籁也，岂有择呵呵声而笑，择唧唧声而叹哉！”无论是庄严肃穆的赞颂神仙、飘渺恬静的自我修炼，还是威武雄壮的仰启神仙和悲叹哀怨的悼念亡魂，不同情感的经韵都有相适应的韵律形式来抒发，才能产生优美的乐章。

三、衬字与衬词

闵谱中的衬字、衬词，是指咏唱韵腔时，在经词中所附加的“啊”、“哪”、“哎”等虚字、虚词。

1. 衬字、衬词的字位安排

经词通常出现在板（强拍）上，衬字、衬词则多随经词之后，出现在眼（弱拍）上。然而，在词句的转换之处，衬字、衬词也有可能出现在板（强拍）上。咏唱时，衬字、衬词常用弱唱，对韵腔进行润饰。

2. 衬字、衬词与衬腔

衬腔常用同音或级进下行的方式引入；道士在咏唱时，并不强调衬字、衬词之“字头”（声母）的发音，而是依衬字、衬词前经词之“字尾”（韵母）的发音，随腔起伏，连绵不断。如果将单个经词视为“点”；那么衬字、衬词则如同“线”。“点”由“线”牵，衬腔将各个不等距离的“点”，贯穿在一起，使“衬腔”与经词之“正腔”自然结合，形成连贯的歌

腔。句间充当连接部的衬腔，多在板上起，衬腔前的乐句有停顿感，衬腔与下句的起腔连在一起，由衬腔自然引申出下一乐句。由衬腔发展演变成的“衬句”，常用在词句的转换之处。

四、经词句式与韵腔句式

“全真正韵”闽谱的经词句式与韵腔句式，其关系为“同位”与“错位”并存，以“错位”处理法为主。“错位”在闽谱中，是将对称的齐言上、下句经词，在韵腔中作不对称的乐句处理。

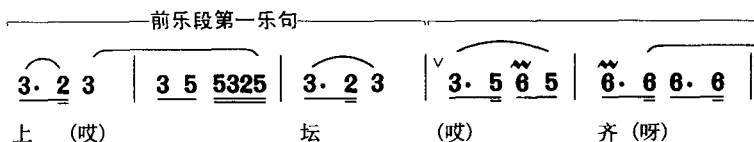
例 5

单 吊 挂

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

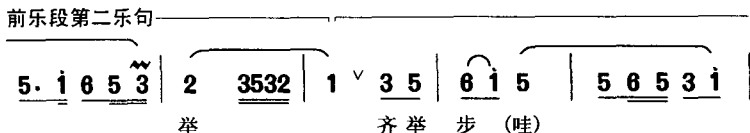
每分钟60拍

前乐段第一乐句



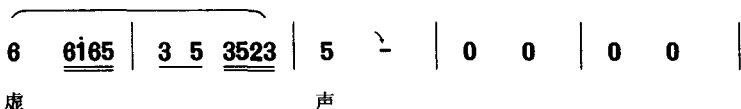
上 (哎) 坛 (哎) 齐 (呀)

前乐段第二乐句

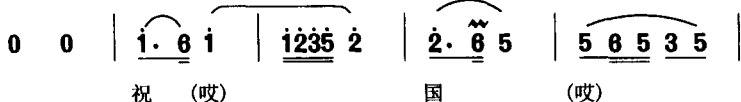


举 齐 举 步 (哇)

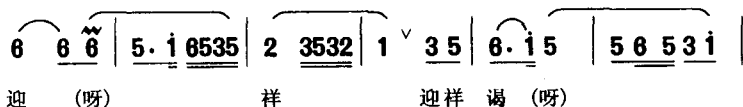
前乐段第三乐句



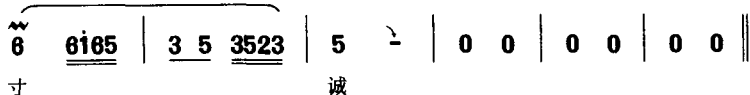
后乐段第一乐句



后乐段第二乐句



后乐段第三乐句



上例，是一对对称的七言上、下句经词，却未按常规处理成一个乐段，而将上、下两句经词“错位”，处理成两个乐段，上句七言经词为第一乐段，下句七言经词为第二乐段，第一、第二乐段均由三个乐句构成。这种词句与乐句的“错位”处理，不同于我国传统世俗音乐中，由文体决定乐体的词曲结合规律。世俗音乐中唱腔除了有表意、表情之外，还有“正词”的作用，即指唱腔对语调要求的适应。腔句旋法与语调是相顺结合的关系，无论是“按谱填词”，还是“按词配腔”，词对曲都具有一定的制约作用。全真正韵中，这种词对曲的制约作用

并不大，主要表现在“一曲多用”，即一段韵腔可根据不同仪式来配用多种经词。这也许是形成词曲错位的原因之一。这种错位是创作者对词曲的结合规律缺乏认识？还是有意为之？有待进一步研究。但，有一点值得我们注意：在全真道士那里，经韵不是俗人眼中的音乐。因此，我们在分析和研究全真正韵时，便不能套用俗乐创作的理论标准。

全真正韵这种经词句式与韵腔句式的“错位”，使“词”、“腔”有如两条在同一起点起步，各自在自己所处的特定环境里，按自己的特定规律自由运行，预期汇于同一终点的路线，这种“殊途同归”的词曲结合方式，加上道士存想神真，神情超脱的演唱，的确使经韵有云缠雾绕、舒展飘逸之“仙风”。

第四章

全真正韵的韵腔

“韵腔”是全真正韵的基本音乐形态。具体反映在曲调、节奏和结构等方面。调式、旋律线和节奏的有机结合并通过结构加以体现便是完整的韵腔。经词与韵腔的结合，构成了传递道教文化信息特有的音乐语言。对其特征的分析研究，不仅要把握“韵腔”本身的行腔规律，还要将“韵腔”的曲调、节奏和结构，置于道教特有的宗教氛围中，与经词的“句式”、“韵律”等结合起来，综合考察，才能对其获得正确的认识。

一、曲调

语言的腔调、声音的高低、语势的轻重缓急和声调的抑扬顿挫而形成的韵律，是曲调线的自然基础。全真道士用符合宗教的“基础”，构成了个性显著的经韵曲调，具体体现在音程、音型、音域、乐句及终结音等方面。

1. 特性音型

特性音型是曲调中出现频率高、位置重，形成曲调风格特征的重要因素。对“全真正韵”谱音程关系的统计，出现频

率较高的一些音程，依次为：大二度、小三度、纯四度三种。对由这些音程构成的音型进行分类，并按照它们在韵腔中的分布进行统计，发现这几种音型在拥有量和使用量上处于前列，它们出现在“全真正韵”的句首、句腹、句尾等曲调构成的支架性位置上，对统一“全真正韵”的整体风格，起着十分重要的作用。

特性音型一览表

特性音型	音程	使用位置
<u>1. 2</u> 1, <u>3. 2</u> 3	大二度	乐逗、乐句的头或尾
<u>1. 6</u> 1	小三度	乐逗、乐句的头或尾
<u>2. 3</u> 5	大二度、小三度	乐逗、乐句的首或腹
<u>5. 3</u> 2 1	小三度、大二度	乐逗、乐句的首或腹
<u>1. 5</u> 5 6 5 -	纯四度、纯一度、 大二度	拖腔或衬腔
<u>5. 2</u> 1	纯四度、大二度	句尾
<u>2. 6</u> 1	纯四度、小三度	句尾
<u>1. 2</u> <u>3235</u> <u>2</u> <u>32</u> 1	大二度、小三度、 纯四度、大二度	句头或句腹

如将上表音型中之音程，按在音型内部出现次数的多寡排序，结果为：大二度居首，小三度、纯四度次之。3种音程，构成特性音型时，有如下5种不同的组合方式：

大二度：do - re - do、mi - re - mi

小三度：do - la - do

大二度加小三度: re - mi - sol、la - sol - mi

小三度加大二度: sol - mi - re

纯四度加大二度 (小三度); sol - re - do、re - la - do

上述3种音程、5种不同组合,以相同或相似的音型样式,出现在“全真正韵”的句首、句腹或句尾,成为“全真正韵”曲调发展的支架。形成了线条圆润流畅、宁静飘逸、庄严肃穆的经韵风格。

2. 特性乐句

在“全真正韵”中,除上述特性音程对曲调发展起着支架作用外,还有为数不多的“特性乐句”,这些“特性乐句”,如同一些“道乐成语”,用于不同韵腔之同一位置,有着固定的表意功能。现将“全真正韵”中最具典型性、代表性,并且使用次数最多的10句“特性乐句”列表如下:

特性乐句一览表

特 性 乐 句		使 用 位 置
5	3 2 2 6 1	曲尾
5	<u>6532</u> <u>1. 2</u> <u>3235</u>	曲尾
2.	<u>6</u> 1 -	
i	<u>2532</u> <u>32 i</u> <u>16 5</u>	曲首、段首
i. 3	<u>232i</u> <u>2i 6</u> <u>65 3</u>	
5.	<u>6 5</u>	

续表

特 性 乐 句	使 用 位 置
<u>3. 2 3</u> <u>3 5 5 2</u> <u>3. 2 3</u>	曲首、段首
<u>5. 6 $\dot{1}$ 7</u> <u>6 7 $\underline{65}$ 6</u> 5 -	曲尾、段尾
<u>5. $\dot{1}$ $\underline{6\dot{1}65}$</u> <u>3 5 $\underline{5632}$</u> 1 -	曲尾、段尾
<u>6 $\underline{6.5}$ 3</u> - <u>6.7 5 $\underline{6.5}$ 3</u> - <u>5. 6</u> 5 -	曲首
<u>$\dot{1}$ $\underline{6\dot{1}}$ 6 5</u> <u>6. $\dot{1}$ $\underline{65}$ 3</u> <u>$\underline{356\dot{1}}$ $\underline{5 2}$</u> <u>3. 2 3</u>	散板转整板的句首、段首
<u>5. $\dot{1}$ $\underline{6\dot{1}65}$</u> <u>3 5 3 $\underline{23}$</u> 5 - (或 3 -)	曲尾
5 <u>2 5</u> <u>5 $\underline{6\dot{1}}$ $\underline{65}$ 3</u> <u>2. 3 5</u>	曲首

以上特性乐句为我们认识全真正韵的曲调特征提供了大量信息:

(1) 音域不宽, 常见在十度以内, 旋律起伏不大, 以级进为主的进行使曲调显得十分平稳, 如行云流水。

(2) 特性乐句主要在中音区, 这基本上反映了阅谱全真正韵的音区选择与全真道的修道之本——“清静无为”的追求是一致的。因为不同音区的运用与情绪的表达密切相关: 情绪和

缓平静时，通常用中音区；情绪高昂激动时，通常倾向于高音区；情绪低沉压抑时，音区通常居低。

(3) 乐句的线状呈现两种趋势：一是下行，这种常用在具有稳定性质的曲尾或段尾；二是平行，虽然旋律线稍有曲折，但，总的趋势是升降幅度不大，这种常用在曲首或句首。我们知道旋律线状的形态变化与演唱者的感情、情绪、态度的变化是一致的。平行正好与道士超脱、平淡的修道生活、精神状态相吻合。

(4) 曲首、曲尾是构成和稳定曲调的基本框架。相同线状和音区的特性乐句在句首和句尾的重复性使用，一方面，对“全真正韵”风格的统一，起着重要的主导性作用；另一方面，由于在不同经韵相同位置上的多次运用，还有助于经韵的记忆和传唱。所以道士们常说：只要掌握了几首常用经韵，其它的经韵便很容易学会，也就是这个原因。

3. 韵腔终结音

在中国传统音乐中，终结音常常与调式主音有着直接的联系，因而透过终结音可以了解全真正韵的调式倾向。对闵谱“全真正韵”终结音的统计结果如下表：

闵谱经韵终结音统计表

终结音	韵腔数量	比 例
宫	30	47%
徵	22	29%
商	1	2%
羽	6	9%
角	9	13%

从上表不难看出，闵谱所用的终结音，不外乎宫、商、角、徵、羽五音，按照它们各自在韵腔中所占比例的大小，依次排列为：宫、徵、角、羽、商，其中终止于宫音的韵腔比例最大，接近一半，共 30 首，并以颂道、赞神的阳韵为主。这一方面是因为宫音稳定，符合殿堂庄重肃穆的气氛；另一方面是沿袭我国古代社会“君为宫”的用律礼教传统，视“道”为“君”、视道教“尊神”为“君”，如尊道教始祖老子为“太上老君”，还有“道君”、“元君”、“真君”、“帝君”、“星君”等。这些都是道教神仙中的高位仙官，所以，在颂道、赞神的阳韵中，以“宫音”为主并终结于宫，是符合道教神仙信仰的。一般而言，落于宫、徵的曲调稳定性较强，而落于商、角、羽的曲调稳定性较弱。在宫、商、角、徵、羽五音中，闵谱全真正韵除了宫结音占主导之外，以徵音结束的韵腔所占比例次之，在重复乐段或多乐段的韵腔中，结束韵腔之徵音，常与前乐段的终止音（宫音），形成鲜明对照，并以阴韵为主；以角音结束的韵腔所占比例再次，亦以阴韵为主，结束韵腔之角音，则位于前乐段的终止音（宫音）的大三度之上，有意犹未尽之感；以羽音结束的 6 首韵腔，主要是阴韵；以商音结束的韵腔，仅 1 首，为阴韵，即【大救苦引】，此韵不仅在闵谱中，也是迄今在道教音乐中所能见到的篇幅最为长大的韵腔之一。

二、节奏、速度、板式

1. 节奏

节奏作为一种高度理性化的概念和总结，与全真道的法事内容及所表达的思想感情紧密相关。美学家朱光潜说：

所谓“节奏”是各种艺术的一个普遍的要素，形体的长短大小相错杂，颜色的深浅浓淡相调和，都是节奏。不过音乐中节奏用的最广。音乐的节奏就是长短高低宏纤急缓相继承的关系，这些关系时时变化，听者所费的心力和所用的心的活动也随之变化。因此，听者心中自发生一种节奏和音乐的节奏相平行。听一曲高而缓的调子，心力也随之作一种高而缓的活动；听一曲低而急的调子，心力也随之作一种低而急的活动，这种高而缓或低而急的心力活动常蔓延浸润，使全部心境和它同期共鸣。高而缓的节奏容易引起欢欣鼓舞的心情，低而急的节奏容易引起抑郁凄惻的心情。^①

经文的文体不同，节奏也不同。闽谱韵腔的典型节奏形态，总的体现一种平稳的特征。主要有以下两种形态：

一是均衡型。音符时值均匀，一板一腔或两板一腔，句逗之处加长一倍，十分统一，节奏进行平稳。如【澄清韵】、【大启请】、【中堂赞】等。

例 6

大 启 请

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

每分钟60拍 慢起

真 心 清 静

① 朱光潜：《朱光潜美学文集》，上海文艺出版社 1982 年出版，第 46 页。

<u>2.</u> <u>3</u> <u>5</u>	<u>2.</u> <u><u>3</u></u> <u>2</u> <u>1</u> <u>2</u>	<u>5</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>1</u>	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>3</u>
道	为	宗	
<u>2.</u> <u>3</u> <u>5</u>	<u>2</u> <u><u>3</u></u> <u>2</u> <u>1</u>	<u>2.</u> <u>3</u> <u>5</u>	<u>2</u> <u><u>3</u></u> <u>2321</u>
臂	彼	中	天
<u>1.</u> <u>3</u> <u>2.</u> <u>3</u>	<u>1.</u> <u>3</u> <u>2</u>	<u>1.</u> <u>6</u> <u>5</u>	<u>6</u> <u>1</u> <u>5</u> :
宝	月	同	(词略)

此韵是七言八句，上下句结构。上下句均为七言八板，一字一板，句尾加长一倍，典型的均衡型节奏。旋律简练，无衬词。充分体现出坛场内庄严肃穆的气氛。

二是疏密型。疏密型主要是指经词有重叠的韵腔，有先疏后密和先密后疏两种。如【小赞韵】、【大赞韵】、【下水船】、【干倒拐】、【三宝词】等。

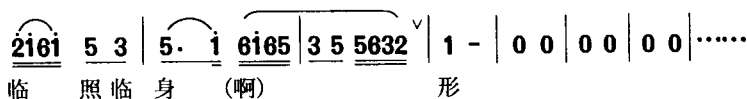
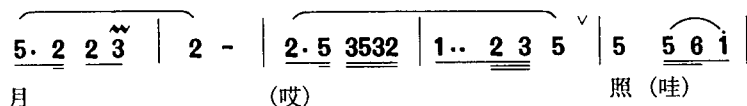
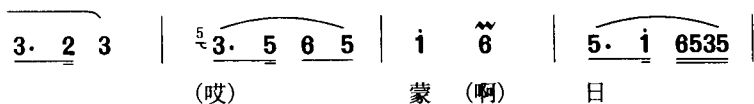
例 7

大 赞 韵

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

每分钟48拍 慢起

<u>6</u> <u>6765</u>	<u>6</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>5672</u>	<u>6.</u> <u>5</u> <u>6</u>	<u>6</u> <u><u>7</u></u> <u>6</u> <u>3</u>
酬 (哇)	天	地 (呀)	(啊)
<u>5.</u> <u>6</u> <u>5</u>	<u>1</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>	<u>6.</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>3</u>	<u>3561</u> <u>5.</u> <u>2</u>
盖	载	恩	



这是一首先疏后密的节奏排列，重叠的经词并不占用更多的时值，而是在一板内完成，紧接着以规整的节奏结束乐句。疏密型节奏打破了全真正韵一板一腔或两板一腔的等值排列，平中见波，静中见动。

强弱、快慢、松紧是节奏的决定因素。道士诵经的语言节奏和修道生活的节奏是韵腔节奏的自然基础。全真道士生活的自然环境、生活习惯、修行方式和独特的文化传统也和节奏特点的形成有着密切的关系，如经韵咏唱中没有被强调的重音节奏，节拍的强弱只是相对而言。节奏的轻重和律动受制于人的生理感受。道士在殿堂内做功课、做法事，面对威严的诸位神仙和祖师，关照自己的心、性、德，消除欲望，此时的经韵节奏给人们传递的信息是：庄严、清静，帮助道士达到“无我”的境地。清静寡欲的修道生活，即使在现代科技高速发展的今天，也没改变传统的全真道经韵音乐的节奏。无论是身居高山的宫殿，还是繁华闹市的道观，都仍然保持着传统，相对于千姿百态，丰富生动的民间音乐节奏，规整、均匀、平稳的音乐

节奏，仍然是全真正韵坚守和继承的节奏传统。

2. 速度

阅谱“全真正韵”，除一首【快澄清韵】为快速（每分钟120拍）外，其余均为慢速或中速（每分钟48—78拍），且以标准中速（每分钟60拍）所占比例最大。60拍正好符合人的心脏每分钟跳动60次的自然状态，这是巧合，还是有意为之？我们知道，对道士而言，咏唱经韵也是修炼气息，如果说科学旨在探寻自然规律，那么艺术的追求则是与自然的和谐，即“法自然师造化”。

3. 板式

板式指“全真正韵”阅谱的节拍形式。68首经韵中“单眼板”（2/4拍子）占统治地位，其次是散板，而散板只用在经韵的头和尾；只有【澄清韵】、【五供养】等7首经韵，使用“三眼板”（4/4拍子）；两首“二眼板”（3/4拍子）；唯【快澄清韵】和【中堂赞】一韵的后部，使用“流水板”（1/4拍子）。

虽然全真正韵也是按照强弱关系来记写板式，但这种强弱位置上的强弱关系，并不过分强调。

就单独韵曲的节拍而言，有“散起散落”、“散起整落”、“整起散落”、“整起整落”多种形式，以“散起散落”为主。节奏特点：散起散落，中间以单一的2/4拍或4/4拍进行，没有戏剧性的板式变化。如【澄清韵】的首句“琳琅振响”和尾句“大量玄玄也”，都是用散板咏唱的。即使整板起落的经韵，演唱也相对自由。全真正韵之所以“散板”起、落，是为了统一演唱者的调高、速度和节奏，有引导作用。如果演唱混乱不

齐，是对神的不敬和不诚，也就违背了全真道的宗教信仰，因而，散起散落，在闵谱“全真正韵”中，有着特殊的意义。

如果，将“速度”看作韵腔运行的“流速”，那么，“节奏”可理解为韵腔运行的“流量”。力度均衡的“流量”，以最佳的“流速”，平稳地、缓缓地流动着……这就是不尚华彩、崇尚自然、清静无为的全真道经韵音乐的节奏、速度、板式之特征。

三、曲体结构

闵谱全真正韵的曲体结构，可从仪式整体和单个经韵两个方面分析。

1. 仪式中的经韵结构

经韵在全真道仪式中，与仪式结构高度统一，曲目的使用顺序与仪式程序的关系是固定的。因此，就仪式而言，全真正韵结构属“联曲体”。它与民间“联曲体”音乐，既有相同之处，也有不同之处。其相同之处表现在：全真道的一套科仪，与“联曲体”的曲艺音乐的一套唱段、“联曲体”的戏曲音乐的一部剧目、“联曲体”的民间器乐的一套曲目一样，均由多个曲牌联缀而成。其不同之处表现在：“联曲体”曲艺音乐、戏曲音乐、民间器乐曲中的各个不同“曲牌”，曲调旋律、节拍节奏各异，用于不同的唱段、剧目、套曲时，可填入不同唱段、剧目的唱词，或换用不同的乐器演奏，仅对该“曲牌”之曲调旋律、节拍节奏略作变化，其各个不同“曲牌”音乐本身的“差异性”，及在各个不同的唱段、剧目、套曲中的“适用性”较强；但是，全真正韵闵谱中的不同韵腔，由于“特性音

型”、“特性乐句”的使用，却带有较多的“相似性”，“全真正韵”的韵腔，一般为词曲一体，“专曲专用”，用在全真道的各类科范仪式的相同程序中；也有“一曲多用”的情况，即按仪式需要，在同一韵腔中，填入不同的经词。无论是专曲专用，还是一曲多用，其“通用性”则是较强的。

2. 单一的经韵结构

如同中国古代建筑结构，虽然形态上看似大同小异：长方形、大屋顶、青砖红瓦，其实各有不同，它们的差异有的体现在大的整体布局上，有的则反映在小的装饰上。经韵结构也是如此，虽然韵腔长短不一，手法也难强求一致，但有一点则是共同的，即在总体结构上，由两部分组成，一为形制较大，奉祀神灵、表达信徒意愿的主体韵腔；二为尾声，此为不可或缺的附属韵腔，一般用于呼唤“天尊”。主体韵腔均衡、对称与尾声构成了完整的曲体。

阅谱全真正韵的曲体结构，主要有如下四种类型：

(1) 重复型

“重复型”结构，是一种简单的结构形态，在“阅谱”中使用最广，是曲调发展的主要结构形式。其形态表现为：乐句与乐句、乐段与乐段之间为严格重复和变化重复两种。

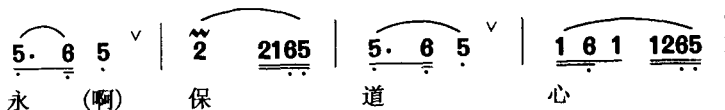
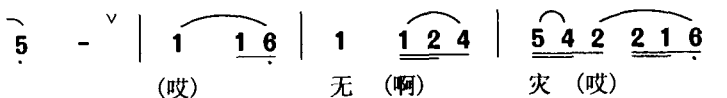
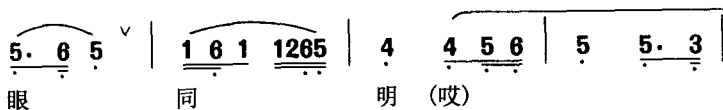
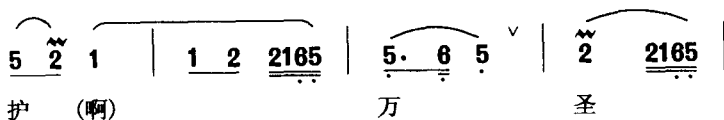
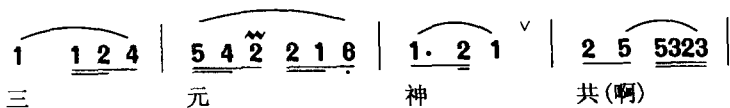
乐句重复，常见于“双句乐段”和“四句乐段”之中，“双句乐段”的第二句常是第一乐句的重复，“四句乐段”的第三、第四乐句常是第一、二乐句的严格重复或变化重复。变化重复多是采用变“头”重复“腹、尾”，或重复“头”变“尾”的方法。这类结构的韵腔，其经词多为“齐言句式”，如【风交雪】，即属此类。

例 8

风 交 雪

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

每分钟60拍

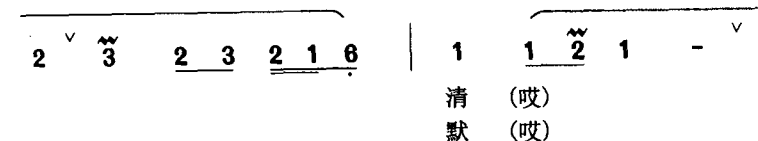
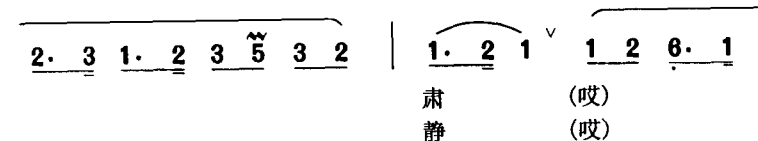
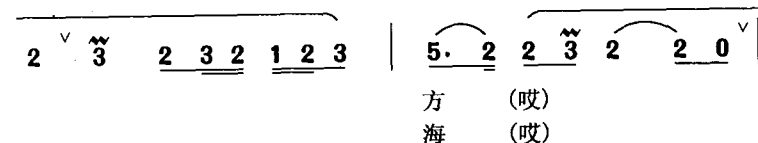
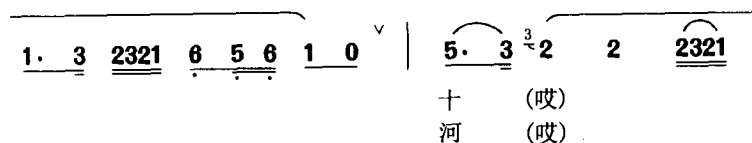
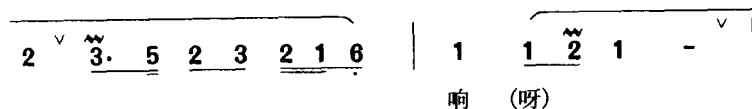
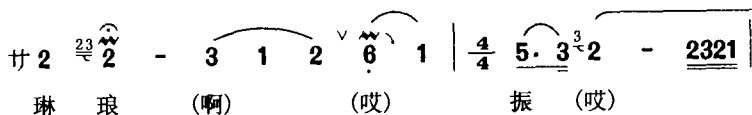


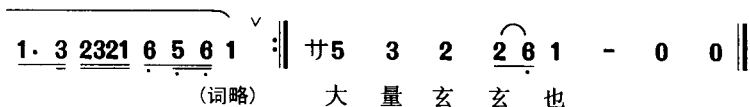
例 9

澄 清 韵

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

每分钟60拍





上述十句经词，第一句“琳琅振响”之“琳琅”二字，运用“散板”起腔，从“振”字开始“上板”；韵腔从第二句“十方肃清”至第九句“冥慧洞清”共八句经词，采用“分节歌”形式，由八板（小节）慢三眼（4/4拍子）之起伏平缓的同一曲调旋律，反复咏唱八遍，其长大之旋律行腔，自不言而喻；第十句“大量玄玄也”，运用“散板”落腔，旋律线呈下行趋势至宫音结束全韵。

(3) 合尾型

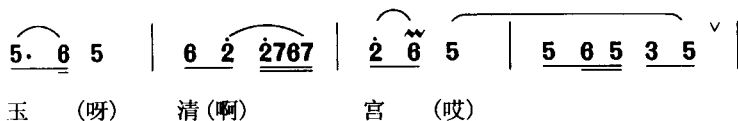
“合尾型”结构，是指一种由两个或两个以上乐段组成的韵腔中，各乐段有着相同或基本相同结尾的一种结构形态。这种结构在全真正韵音乐中广泛运用。如【慈尊赞】、【三信礼】、【青华引】、【圆满赞】等。

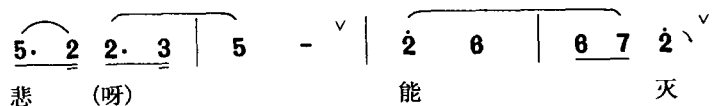
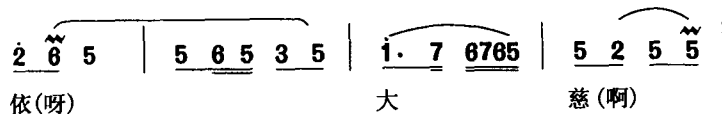
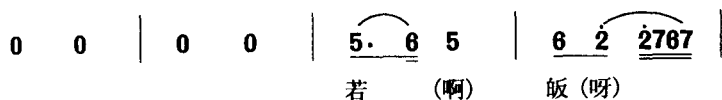
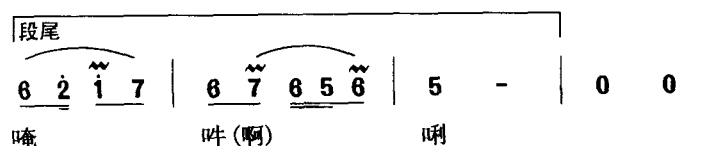
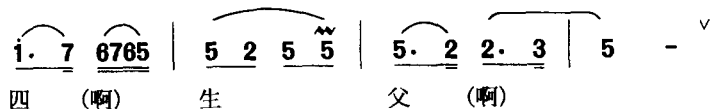
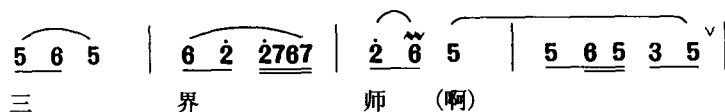
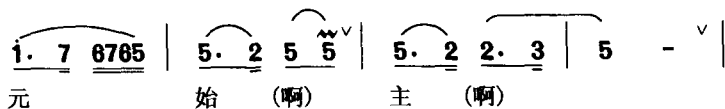
例 10

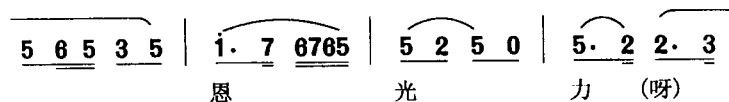
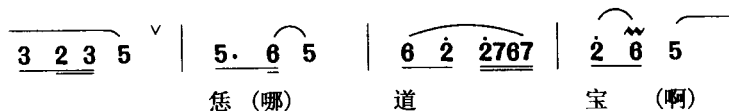
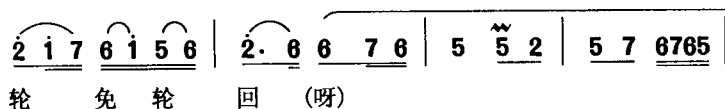
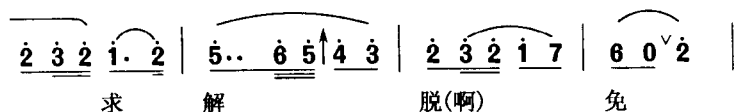
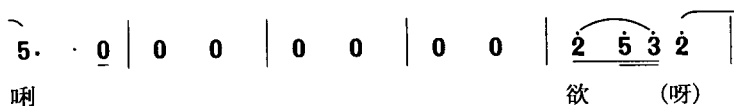
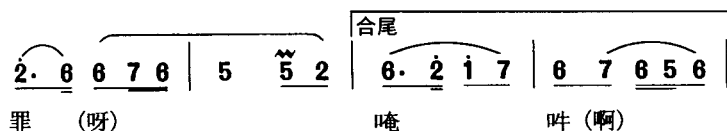
三 信 礼

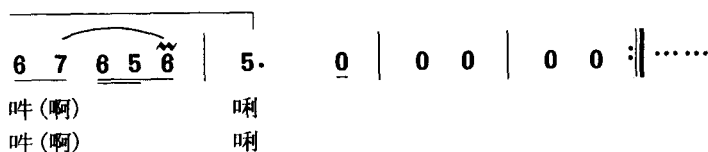
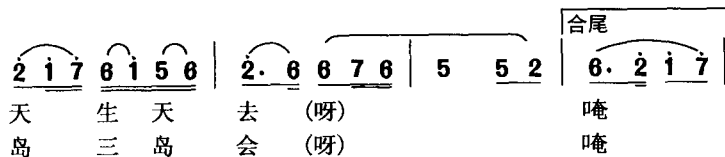
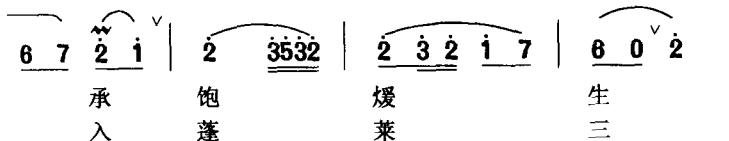
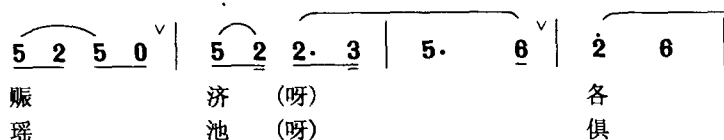
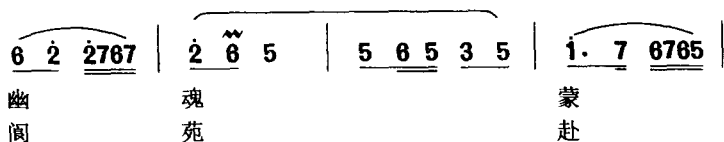
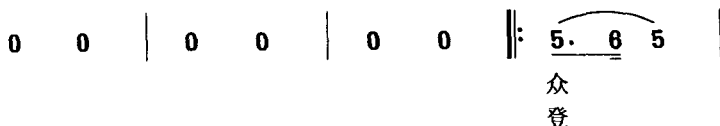
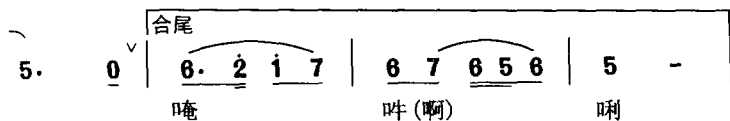
$$1=G \quad \frac{2}{4}$$

每分钟64拍 慢起









全曲共分四个乐段加一个尾声，变化重复或引伸的乐段之间对比性不大，各段之间的结尾均相同（除尾声），构成了多段合尾型。

（4）综合型

“综合型”结构，是指一首经韵中，综合了两种或两种以上的结构原则，互相结合，或是以某一种结构原则为主，同时加进另一种或几种的结构原则，所构成的韵腔。由于乐段之间常用合尾、变化重复、变奏、引伸等多种发展手法，所以各个乐段之间的关系变化并不太大。如【金骷髅】、【梅花引】等。

阅谱中“重复型”、“起平落型”结构的经韵，经词为“齐言句式”的多用于“阳韵”，为“杂言句式”的多用于“阴韵”。“阳韵”在乐段结束时，常用两种形式的尾句：一是曲同词异的散板短小尾句；另一种是词曲相同、节奏规整的长大尾句（如以“香供养……天尊”结束的尾句）。而“合尾型”、“综合型”结构的经韵，多为阴韵，且篇幅长大，经词句式常用韵散相间的“杂言句式”。

综上所述，全真正韵韵腔是一种简单易记的规范化的宗教音乐。道士们可以通过简单的曲调和节奏，来祈求神的祝福和宽恕。这是一种在不同时间、地点，举行不同内容的宗教仪式上，道士们都能唱诵的宗教音乐，不需要复杂的结构和节奏，也不需要繁杂的旋律修饰，其曲调、节奏的特征是简单易记的，特别是与规范化了的道教仪式相结合，可以在信仰者中造成一种传统的习惯听觉，这对于保持全真正韵风格特征具有相当的作用。

第五章

全真正韵的韵板

韵板又称“当请板”，是指咏唱经韵时伴奏“法器”敲击的板式。法器乃法用之器，一般在醮坛配合经韵及科仪使用，有些也可在专行法术时使用。大致分为两类：一是为仰启神仙，朝敬祖师以及驱恶镇邪的器物，二是仪式音乐中使用的各种打击乐器。道教法器，上可招神遣将，下可驱邪除魔，具有无比的神力。

《全真正韵谱辑》中使用的法器，共有铛子、鐃（或称小钹）和木鱼3种。铛子和鐃作为经韵的主要伴奏乐器，常配合使用，因此，道士们便以铛子、鐃发出的状声字——“当、请”来命名其敲击的节奏为“当请板”，道内俗称“老三板”，即两铛一鐃板——“当当请”。

韵板有固定的节奏形态和运动规律。



(图 16) 手持法器(打击乐器)的乐师

一、韵板的节奏

闵智亭道长常说：“道教传授经韵，师傅拍桌击板，只要板对了，韵子就错不了”。也就是说，韵板在学唱全真正韵中，还具有提示的作用。“韵板”由“节奏类别”、“节奏组合”、“节奏型态”三大要素组成。

1. 节奏类别

《全真正韵谱辑》中，构成韵板节奏时值的音符常用二分音符、四分音符、八分音符 3 种。其基本“节奏类型”，有如下 4 种：

- (1) 等分节奏 × ×
 (2) 顺分节奏 × - × ×
 (3) 逆分节奏 × × × - ; × × ×
 (4) 切分节奏 × × ×

2. 节奏组合

以上 4 种基本“节奏类别”，形成了如下 5 种“节奏组合”：

- (1) 逆分 + 等分 + 逆分 × × | × - | × × | × × |
 × × | × × × | × × ×
 (2) 等分 + 逆分 × × | × × × |
 (3) 等分 + 切分 × × | × × × |
 (4) 顺分 + 等分 × × × | × × × × |
 (5) 逆分 + 等分 × × × | × × × × |

3. 节奏型态

4 种基本“节奏类别”、5 种“节奏组合”，又形成了如下 9 种“节奏型态”：

- (1) 当 当 请—；请— 当 当
 (2) 请 当
 (3) 请 当当
 (4) 当请 当当
 (5) 请 请
 (6) 当 请请
 (7) 请当 当请

(8) 请 请 请

(9) 请 当 请 当 请 当

二、韵板的板式

韵板的板式是指法器击奏的节奏形式。

由 4 种基本“节奏类别”，5 种“节奏组合”，9 种“节奏型态”，构成了如下 5 种韵板的“板式”：

1. 一请板

“一请板”，以击鐃一次为特征，并以此而得名。“一请板”基本的击奏方式有如下两种：

(1) 当 当 请—； 请 — 当 当 |

(2) 当 | 请

“一请板”，不仅是能独立使用的基本板式，而且可以作为基本的韵板“元素”，形成新的韵板板式。

2. 三请板

“三请板”，以击鐃三次为特征，并以此而得名。“三请板”基本的击奏方式有如下两种：

(1) 当 请 请 | 当 请 当 当 |

(2) 请 当 请 | 当 请 当 |

“三请板”的第一种击奏方式，常用于以木鱼击拍数板且

为分节歌形式的乐段结束前的两小节拖腔之中；第二种击奏方式，在固定尾句的【香供养】中，以两小节为一组予以重复，在尾句出现前才得以改变。

3. 五请板

“五请板”，以击撩五次为特征，并以此而得名。“五请板”基本的击奏方式有如下五种：

(1) 当 当|请 当|请当 请|当请 当|请 — |

(2) 当 请请|当 请请|当请 当当|请当 请|

(3) 请|当当|请|当当|请当|请当|请 |

(4) 请 请|请 请 请 ||

(5) A: 当 |请 当 |请当 请|当请 当|请

B: 当当|请 当当|请当 请|当请 当当|请

“五请板”的第一种击奏方式，常用于四言句式的韵腔之中；第二种击奏方式，常用于单句为六言句式的韵腔之中，句中经词排列较为密集；第三种击奏方式，在“闲谱”中仅用于唯一一段 1/4 拍子的韵腔之中；第四种击奏方式，是非固定尾句韵腔结束前两小节共同使用的韵板板式；第五种击奏方式 B，是将 A 第一、二、三板（小节）眼（弱拍）上的一个四分音符（击“当”一次），变为两个八分音符（击“当”两次）的结果，常作为段与段之间的“间奏”使用。

4. 七请板

“七请板”，以击撩七次为特征，并以此而得名。“七请板”是在“五请板”的基础上，增加一个基本板式单位（一请板）

构成的，其基本的击奏方式有如下两种：

- (1) 当 当|请— 当 当|请 当 请 当|
 请当请 当请 当|请—
 (2) 请 请|请 请|请请 请 ||

“七请板”的第一种击奏方式，常用于双句结构的韵腔之中；第二种击奏方式，常用于各种韵腔的结尾，作为“尾奏”使用。

5. 九请板

“九请板”，以击镲九次为特征，并以此而得名。“九请板”是在“七请板”的基础上，增加一个基本板式单位（一请板）构成的，其基本的击奏方式有如下两种：

- (1) 请 请|请 请|请 请|请 请 ||
 (2) 当 当|请 —|当 当|请 —|当 当|请 —|
 当 当|请 当|请 当|请当 请|当请 当|请 —

“九请板”的第一种击奏方式，是多种韵腔结尾的一种固定的“尾奏”板式；第二种击奏方式，常用于带“叠字”句式的经词曲调之中的伴奏。

板式使用最规范、最稳定的位置，一是段与段之间的“间奏”，二是经韵结束处的“尾奏”。

以上归纳出的5种板式，它们分别是一、三、五、七、九单数，而非二、四、六、八、十双数。这使我联想到中国传统文化中“单数属阳，称天，双数属阴，称地”的数字观念。这

一观念渗透到各个领域。在中国古代音乐文献中，“十二律”也作了阴阳分类，处在单数位置上的六律为阳律，处在双数位置上的六律为阴律。阳为明、为善、为动，阴为暗、为恶、为静。全真道以单数来规范韵板的板式，与敲击韵板的法器的职能有着内在的联系。法器是为了招神、扬善、驱恶，本性属阳，因而选用单数也就属自然而为了。

三、韵板的组合用法

“韵板”在《全真正韵谱辑》中，作为经韵的伴奏、间奏、尾奏使用时，板式的组合方式，有如下两种：

1. 两种单个板式之并列组合用法

两种不同或相同的板式之并列组合，是将前述之5种单个韵板板式，作为“单词”，并列组合成“韵板句式”的一种用法。各种不同的“韵板句式”，作为韵腔的伴奏、间奏、尾奏，广泛地用于“全真正韵”的各个韵腔之中。由两种不同或相同的单个韵板板式，并列组合成的“韵板句式”，有如下五种：

(1) 三请板与一请板的组合

请 当 请 | 当 请 当 当 | 请 — |

(2) 一请板与五请板的组合

A: 当 当 | 请 当 | 请 当 | 请 当 请 | 当 请 当 | 请 —

B: 当 当 | 请 — | 当 当 | 请 请 | 请 请 请 ||

(3) 三请板与五请板的组合

当 请 请 | 当 请 当 当 | 请 当 当 | 请 当 当 | 请 当 请 |
当 请 当 当 |

(4) 三请板与九请板的组合

请当 请 | 当请 当当 | 请 请 | 请 请 | 请 请 | 请 请
请 ||

(5) 七请板与七请板的组合

当 当 | 请— | 当 当 | 请 当 | 请 当 | 请当 请 | 当请 当 | 请— |
当 当 | 请— | 当 当 | 请 当 | 请 当 | 请当 请 | 当请 当 | 请— |

2. 由小及大之多种板式组合用法

是将前述韵板中 5 种从“一请板”至“九请板”的全部板式或部分板式，由小及大地进行组合。全真正韵中，这类板式组合法，虽不多见，但特点鲜明，逻辑严谨。如第一首经韵【澄清韵】之韵板，就是典型的从“一请板”至“九请板”，囊括了韵板的全部板式。见下表：

【澄清韵】韵板板式组合一览表

板式名及运用程序	板 式 型 态	出现次数
一请板	<u>请当</u> 当当	1 次
三请板	<u>请当</u> 请 <u>当请</u> 当当	2 次连续
五请板	请 当 请 当 <u>请当</u> 请 <u>当请</u> 当	1 次
七请板	请— 当当 请— 当当 请 当 请 当 <u>请当</u> 请 <u>当请</u> 当	2 次连续
九请板	请 请 请 请 请 请 <u>请</u> 请 <u>请</u>	1 次

从上表可以看出，【澄清韵】韵板板式的组合，是按一、三、五、七、九的顺序排列的。其中，“一、五、九”各出现

一次,“三、七”各出现二次,呈回旋结构。该韵作为《玄门日诵早课》的第一首韵腔,对早坛仪式起始的宗教氛围,开诵经韵的举腔上板,及对咏唱后续韵腔的影响,均具有重要意义,其典型性,是毋庸置疑的。

由此可见,铛子、鐃和木鱼作为击节乐器,它具有规范节奏,控制速度,便于道士掌握和咏唱经韵,还能够防止后人以讹传讹变动道乐根本之“道笃”功用。

作为法器,它必定蕴藏着法力。《洞真太上太霄琅书》卷四上说:“法者何也?夜也合也,洗垢去尘,息欲静志,去念玄宗,十善为业,行止合道,三界所崇,以正除邪,故谓为法。”之所以称之为法器,说明道士已赋予这些器物神圣的含义,“物”本身已有了帮助道士息欲静志,扬善驱邪的功能。铛子和鐃都是铜制小型的打击乐器,道教认为鐃的声音可惊吓、驱赶妖魔;而木鱼本为祥瑞之物,从声学的角度来讲,刻成鱼形的法器,能发出更响的声音,因而,“福音”也就传的更远。对于主张出家住观,以“性命双修”、“成仙证真”的思想为宗教信仰;以“识心见性”、“除情去欲”为修行指南的全真道士而言,音色清亮、纯净的“当请”声,其简单的音型、稳定的节奏和严谨的结构,不仅突显出全真正韵简易平淡、庄重肃穆、虚静恬淡的风格特征。也是导引道士“闻经悟道”、“修身养性”的一种行为方式。

第六章

全真正韵的类别

阳韵和阴韵，是按属性对全真道经韵音乐的分类。划分的正确与否，直接影响着人们对经韵功能、作用的认识。长期以来，学者们按照法事的性质来界定阴韵和阳韵。即：用在阳事中的经韵是阳韵，反之就是阴韵。这听起来似乎没错，但就是这看似简单的问题，却不能用简单的方法来证明。如果说，阳韵是用在阳事中的经韵，那阴事中广泛运用的与阳韵同名、同曲的，也就是乐谱中被指明为阳事或阴阳法事通用的“阳韵”，该如何归类？依阴事和阳事作为划分的依据，似乎说不清，道不明。这也使我们看到了问题的复杂性。道教仪式结构复杂，如《萨祖铁罐炼度施食焰口》（俗称“放焰口”）就是由“开坛”、“请水”、“荡秽”、“上救苦疏”、“破狱”、“摄召”、“祭孤”、“施食”等各种独立的科仪组成的大型法事。其中有些科仪不仅仅是大型阴事道场的组成部分，同时也是阳事的有机部分，并且每个科仪都具有特定的神学意义和作用。对此该如何来界定其中的经韵属性呢？只有从科仪以及科仪音乐本身的作用和意义等方面来分析。

一、科仪中的阳事、阴事与阳韵、阴韵

道教是以神仙为信仰的宗教。取悦于神的行动，就是宗教仪式。为了讨得神仙的“欢心”，必须敬神、礼神、赞神、颂神、娱神。早在《灵宝无量度人上品妙经》中，就有“一唱召万神，再歌来众真”的记载，可见音乐的魔力之强大。神爱乐，乐娱神。神乐了，才能万物感应，阴阳和顺，降福消灾，亡魂升仙，三界（天界、人界、地界）太平。



(图 17)

道士致经

全真道科仪将象征“生”的“神”与象征“死”的“鬼”，归为“阳”和“阴”。用“阳”来指认“天”、“神”、“生”、“明”，用阴来指认“地”、“鬼”、“死”、“暗”。由于“乐可合阴阳”，产生“人神感应”，音乐便成了结合具体的阴事或阳事来表达道教的神学思想和理念的重要内容。

阴韵、阳韵是对全真道经韵音乐属性的整体划分。

道教阴阳经韵类别划分的时间，虽不可详考，但据北周武帝宇文邕敕纂的《无上秘要》卷二十中“《阳歌九章》《阴歌六章》”的记载，至少说明早在南北朝时期，道教音乐中就有“阴”“阳”的划分。

1. 阳事与阳韵

阳事是指为纪念道教祖师圣诞以及请神为民祈福消灾的各种科仪。如纪念祖师圣诞举行的《三清朝科》、《玉皇朝科》等等。“朝科”，即朝拜神灵之仪式，又称“上疏表科”。“疏”是道教斋醮科仪使用的文书之一。道教借用“封建时代臣下向君主分条陈述事情的文书^①”的书写格式，申发文书，上呈天庭。向上天主宰世人生死罪福的神灵陈述斋醮意旨。与此相近的还有《上表》等科仪。

下面表格中列出了《全真正韵谱辑》中阳韵在科仪中的运用情况。

阳韵阳韵运用情况一览表（29首）

韵 名	科仪名称	时 间	场 所	内 容
澄清韵	早课、开光、荡秽	早晨、上午	殿内	赞道澄清
举天尊	功课及诸法事	昼夜	殿内、殿外	称神
吊 挂 韵 (双吊挂)	功课、朝科、摄召、 请水、荡秽	昼夜	殿内、殿外	祝祥
大启请	功课、荡秽、皇经	昼夜	殿内	赞道请神

① 《现代汉语词典》，商务印书馆，1986年出版，第1062页。

续表

韵 名	科仪名称	时 间	场 所	内 容
小启请	功课、荡秽、皇经	昼夜	殿内	敬神
天尊板	出坛、祭孤、摄召、 清水、荐亡	昼夜	殿外	敬神
中堂赞	功课、皇经	昼夜	殿内	求神
小赞韵	功课、诸法事	昼夜	殿内、殿外	赞神
大赞韵	诸法事	昼夜	殿内、殿外	赞神
步虚韵	午课、晚课、诸法 事	昼夜	殿内、殿外	拜神
早皈依	早课	早晨	殿内	皈依三宝
午皈依	午课	中午	殿内	皈依三宝
晚皈依	晚课	晚上	殿内	皈依三宝
仙家乐	凡拜忏、诵经	上午、下午	殿内	赞神
白鹤飞	凡拜忏、诵经	上午、下午	殿内	赞神
三宝香	凡上疏表科	早晨、上午	殿内	上香通神
三宝词	凡上疏表科	早晨、上午	殿内	上香通神
送化赞	凡上疏表科	早晨、上午	殿内	送表
焚化赞	凡上疏表科	早晨、上午	殿内	焚表
三尊赞	凡拜忏、诵经	早晨、上午	殿内	赞神
单吊挂	早课（初一、十五）	早晨	殿内	祝祥祈祷
倒卷帘	开坛、大表、接驾	早晨、上午	殿内	礼神
云乐歌	拜忏、诵经及科仪 末	上午、下午	殿内	祈祷

续表

韵 名	科仪名称	时 间	场 所	内 容
七宝赞	大梵斗	夜晚	殿内	赞神
天花引	经前皆可用	上午、下午	殿内	赞神
混元赞	同三尊赞	早晨、上午	殿内	赞神
开天符	上大表、接玉皇驾	早晨、上午	殿内	开天
洒净韵	上大表、荡秽	早晨、上午	殿内	净坛
圆满赞	大梵斗	夜晚	殿内	赞神

(注：①早晨、上午，是指子时至午时，即夜里11点~第2天中午1点。昼夜，是指子时到亥时一天中的各种法事。②《大梵斗》是诵“北斗经”，因“北斗”在晚上出现，所以该科仪在北斗出现的时辰里做。在阳事中，这是个特殊的例子。)

表中之所以列出阳韵依存的科仪，以及举行科仪的时间、场所、内容，是各种仪式文化都有自己的体量定位。仪式中的每一首经韵、每一件物品和每一个动作等，都不是没有原因的。它们结合在一起，属于整体的一部分，并且具有自身的意义。

一览表告诉我们：

(1) 阳韵使用的科仪，不仅仅是阳事，还有阴事。阳韵广泛用于修行功课、纪念法事、诵经拜忏和祈祥度亡各类法事。而以阳事为主。

(2) 举行阳事的时间：主要在子时到午时这段时间。时间对道教而言有着特殊的意义，就像“戊日”，道内不能焚香，不能诵经、朝圣，不能举行斋醮一样，阳事一般在子时至午时做。道教认为不同时间诵经法事有不同功能：“子时”乃“阳

生之初”，“午时”乃“阴生之首”。子时到午时乃阴消阳长时，此时诵经修炼，易结神缘，能“立登圣域”；代人消灾忏罪、请福延生，能够达到赐福赦罪解厄的目的。下午，“阴生之初”，多行“拜忏”。道教认为，阴长阳消时，修炼、忏悔，可“死里逃生”。因此，信徒们怀着一种虔诚、战战兢兢之情感，痛心忏悔，认真首过，免遭阴秽之气。

(3) 行阳事的场所：主要在殿内，即主殿和三清殿，其次是殿外。阳事在主殿和三清殿内举行，是因为这些殿堂里，供奉着道教的最高神和祖师，他们象征着化生万物的道，是“善”的化身。

(4) 阳韵的内容：以颂赞、礼拜、祈求神灵为主。神，对世俗社会有极大的威慑力，人们既祈求它又害怕它，阳韵正是道教徒虔诚信仰、赞神功德，取悦它的一种唱诵形式。

2. 阴事与阴韵

阴事是指全真道超阴度亡的法事。《全真正韵谱辑》中共有 39 首，将阴韵用表格列出，既能方便人们了解阴韵在科仪中的具体运用，又能与阳韵形成比较，清楚认识阴阳经韵的作用和意义。

阴谱阴韵运用情况一览表 (39 首)

韵 名	科仪名称	时 间	场 所	内 容
清华引	救苦忏	夜晚	殿内、殿外	赞神
大救苦引	放焰口、祭孤	夜晚	殿外	祈求救度
幽冥韵	救苦朝科、祭孤	夜晚	殿内、殿外	赞颂祈求
三炷香	救苦朝科、荐亡	夜晚	殿内、殿外	供神

续表

韵 名	科仪名称	时 间	场 所	内 容
慈尊赞	放焰口	夜晚	殿外	赞神
黄箬斋	放焰口	夜晚	殿外	降神拔度
仰启咒	放焰口	夜晚	殿外	仰启神灵
三信礼	放焰口	夜晚	殿外	启请拔度
三拿鹅	放焰口	夜晚	殿外	颂神功德
五召请	放焰口	夜晚	殿外	召请孤幽
阴小赞	放焰口	夜晚	殿外	求神
五供养	放焰口	夜晚	殿外	供神
悲叹韵	放焰口、祭孤、荐亡	夜晚	殿外	说法
小救苦引	放焰口、祭孤、荐亡	夜晚	殿外	赞神
召请尾	放焰口、摄召	夜晚	殿外	召请孤魂
返魂香	放焰口、摄召、祭孤、荐亡	夜晚	殿外	焚香拔度返魂
十伤符	放焰口	夜晚	殿外	宣符
金骷髅	放焰口	夜晚	殿外	召请骷髅 临法会
银骷髅	放焰口	夜晚	殿外	
咽喉咒	放焰口	夜晚	殿外	颂神法力
梅花引	放焰口、荐亡	夜晚	殿外	颂神
反五供	放焰口	夜晚	殿外	供亡魂
出生咒	放焰口	夜晚	殿外	述亡魂超生

续表

韵 名	科仪名称	时 间	场 所	内 容
宝箬符	放焰口、祭孤	夜晚	殿外	拔度
跑马韵	放焰口	夜晚	殿外	谢神
下水船	晚课、摄召、祭孤、 荐亡	夜晚	殿内、殿外	赞救苦天尊
干倒拐	祭孤、放焰口	夜晚	殿外	颂扬道力
反八天	晚课、祭孤、放焰 口	夜晚	殿内、殿外	请神拔度
光明满月	祭孤	夜晚	殿外	赞神求度
三奠茶	祭孤、朝真、荐亡	夜晚	殿外	度魂说法
两头一样 赞	放焰口	夜晚	殿外	赞神
破酆都板	放焰口	夜晚	殿外	运神破狱
歌斗章	摄召	夜晚	殿外	赞神求度
五厨经	放焰口	夜晚	殿外	孤魂用法 食
河南三上 香	救苦朝科	夜晚	殿外、殿内	上香
柳枝雨	摄召、祭孤、荐亡	夜晚	殿外	祭孤
达摩引	放焰口	夜晚	殿外	颂神说法
快澄清板	送亡、朝真	夜晚	殿外	亡灵得度
风交雪	祭孤、破狱、荐亡	夜晚	殿外	求神赦罪

(注：未时至亥时，指下午1点~晚上11点；夜晚，指酉时至亥时，即晚上5点~晚上11点。《放焰口》在戌时进行，即晚上7点。传

说因为阎王爷戌时放鬼。)

上表给我们提供的信息:

(1) 阴韵使用的科仪: 度亡道场和晚课。

(2) 举行科仪的时间: 是未时至亥时, 主要在夜晚酉时至亥时。道教认为, 这段时间乃阴降之时, 此时行阴事易结鬼缘。因为鬼藏在阴森黑暗的地狱, 怕见光明。

(3) 举行科仪的场所: 除晚课外, 一般在殿外设坛, 或在救苦殿、祖堂、斋堂内举行。

(4) 阴韵的内容: 颂神、请神主要用于主宰阴界的神灵、地祇, 以及对亡魂野鬼的超度。

由此得出, 阴韵是道教徒借助神力, 夜晚在殿外设坛, 解冤拔罪、拯救亡灵时咏唱的经韵。与阳事不同的是, 阴事中高功主要作为神的“代言人”出现。当他以神的化身, 破狱、摄召、祭孤、施食, 来度亡救苦、悲叹人生时, 低回委婉的阴韵, 使道场的气氛更加悲凉、肃穆。

3. 阴阳法事与通用经韵

“通用经韵”是指运用于通用法事和专用法事中的经韵。“通用法事”是指构成阳事或阴事的相同部分。“专用法事”是指专用于阳事或阴事的科仪。

(1) 通用法事中使用的通用经韵

凡做法事, 无论是祈福还是度亡, 都要迎真请圣。凡迎真请圣, 必先清净道场, 然后才能依科阐事。因耽心坛场内外, 来来往往的人带来秽气, 难以降格高真, 所以法事前要请五龙之法水, 洒净坛场。这便有了《请水》、《荡秽》科仪。其功能如《道藏·灵宝玉鉴·敕水禁坛门》中所说: “小则清肃方隅,

大则净明天地，饰严内外之仪则。格降上下之神祇，是以斋洁为先，诚明为本。盖邪则能干正，非正气则不能避其非，秽则能败真，非真气则无以涤其秽。^①故要“启请”神祇，“洒净”坛场，“澄清”秽气。因而，便有了《开坛》、《请水》、《荡秽》等通用于阴阳法事的必行科仪。

如，为庆贺玉皇大帝圣诞做的大型祈福道场，时间长达九天，内容是“上祝圣寿，下祈清泰”。从第一天起，科仪的程序是：早晨和上午分别做《开坛》、《请水》、《荡秽》、《扬幡》、《玉皇朝科》、《诵玉皇经》……恭请玉皇降临坛场，庆贺玉皇圣诞，颂扬大帝功德威力；下午《拜玉皇忏》或念“三官经”等，晚上“拜北斗”等等。求玉皇圣真赐福、消灾。保佑国家风调雨顺、国泰民安、教法兴隆、道众修真有份、地狱野鬼早日超度免遭轮回之苦。

度亡道场的程序是：早晨、上午做《开坛》、《请水》、《荡秽》等科仪，下午做《拜忏》，晚上做《祭孤》《荐亡》等。

由此可见，《开坛》、《请水》、《荡秽》这类独立性差的仪式，之所以易与阴事或阳事相融，因为它们的功能和作用，是阴阳科仪共同的礼仪需求。

同样的仪式，同样的经韵，在同样的时间和场所，以相同的内容和目的（请神），出现在不同性质的法事里，似乎有着不同的阴阳属性。在祈祥道场偏阳，反之用在度亡道场则偏阴。其实，就举行通用法事的时间、场所、对象、内容和目的而言，即使是构成阴事科仪的组成部分，也无法改变它的属性。经韵除少数因供奉的神不同，改变部分经词之外，它在仪式中的程序、作用和意义完全一样。如【举天尊】，在阳事的

① 转引自闵智亭：《道教仪范》，中国道教学院，1990年编印，第202页。

《开坛》中举“福生无量天尊”，阴事则举“度人无量天尊”。仅此而已。

(2) 专用法事中使用的通用经韵

指阴阳诸专用法事中的相同经韵。如阳事各种专用“朝科”和《摄召》、《祭孤》、《放焰口》等阴事中的【步虚韵】、【举天尊】、【吊挂韵】、【小赞】、【大赞】、【大启请】、【小启请】。这些经韵无论在阳事还是阴事，不仅曲名相同，而且曲调一样，变动的只是部分经词。如歌颂神仙圣界的【步虚】。

在阳事《祝寿科仪》中的经词是：

太极分高厚，
轻清上属天。
人能修至道，
身乃作真仙。
行溢三千数，
时订四万年。
丹台开宝笈，
金口永流传。

在阴事《摄召科仪》中的经词是：

大道洞玄虚，
有念无不契。
炼质入仙真，
遂成金刚体。
超度三界难，
地狱五苦解。

悉皈太上经，

静念稽首礼。

经韵颂语依神而变，因事而异。虽然运用的法事内容、时间、场所不同，但它们仍然属“阳”。这是由于经韵的表述方式和对象——“人”对“天神”（或阳神），即下对上的关系决定的。无论是主宰天地万物的最高天神——“元始法王”，还是主领“鬼神”的“青华教主”，他们都是道教供奉的天神，他们象征着生、善，象征着光明和希望，因而，以这些圣神为对象的经韵，都是阳韵。

这说明阳韵不仅仅是用在阳事，也用在阴事。因为做阴事的目的是通过借助神力超度地狱里受苦受难的亡魂。在道教看来，这些亡魂入地狱，是因为他们积恶太深。为“普度众生”，道士们就要请神超度野鬼孤魂，以示向善、向生、向明。请神，就得敬神、礼神、乐神、赞神，因而，便有了【步虚】、【吊挂】、【举天尊】、【小赞】、【大赞】等阳韵。阳韵伴随着天神的存在而存在，因而，否定了“阳韵是阳事中使用的经韵”的定义。那么阴韵是否可以用在阳事中呢？阴韵不能用于阳事。就象阴事不能在供奉天神的殿堂里举行一样严格。

所以说，界定阴阳经韵的条件不是唯一的。

一是根据经韵运用的法事性质来判断，如为神仙及活着的人祈福的法事中使用的经韵为阳韵；为阴曹地府的地祇、鬼魂度亡的法事中使用的经韵是阴韵。这里的“阳”象征着“生”，“阴”象征着“死”。

二是根据法事中经韵表达的具体对象来判断。如针对天神、人，象征着“善”的经韵为阳韵；而以象征“恶”的地狱里的地祇、亡魂的经韵为阴韵。

三是根据法事举行的时间、场所来判断。子时至午时在殿内举行的法事为阳事，经韵为阳韵；未时至亥时，主要在殿外设坛举行的法事为阴事，经韵为阴韵。

二、全真正韵在阴阳法事中的使用率

当代全真道宗教活动常行科仪，“主要有：一、早课出坛祝将科仪；二、晚课出坛祭孤科仪；三、祝寿科仪；四、庆贺科仪；五、荐亡开坛、安位科仪；六、三元午朝科仪；七、诵皇经圆满大回向科仪；八、迎鸾接驾玄律科仪；九、上大表科仪；十、施食科仪，等等。^①”根据这些常行科仪，统计出使用率最高的经韵是：

阅谱全真正韵最高使用率一览表

经韵名称	阴阳属性	运用情况
举天尊	阳韵	一切科仪
步虚韵	阳韵	早课以外的诸科仪
吊挂韵	阳韵	功课及阴阳法事
小赞韵	阳韵	功课及阴阳法事
大赞韵	阳韵	功课以外的诸科仪
大启请	阳韵	功课及部分阴阳法事
小启请	阳韵	功课及部分阴阳法事
天尊板	阳韵	部分阴阳法事
中堂赞	阳韵	功课及部分阴阳法事

^① 周高德：《道教文化与生活》，宗教文化出版社，1999年出版，第86页。

全真道科仪中使用率最高的，是通用于阴阳法事中的阳韵。这些经韵为什么能够广泛的、经常性的被使用，有着怎样的宗教意义呢？如果从以下两个方面分析，便能说明一些问题。

(1) 阳韵呈现的“敬天尊圣”思想，是中国古代祭祖及先贤崇拜人文精神的体现。道教认为，诵经万遍，能得道成仙。“经之为经者，是前圣之心宗。”“圣”被道教尊奉为祖师。如道教敬信的“三宝”，就是道教传经送宝的经教祖师。道教最早经典《太平经》里有“天地君父师”之说。因而，凡科仪都要先礼师存念，“《洞玄法轮经》称：‘师者宝也。为学无师，道则不成，非师不度，非师不仙，故师我父也。’指出学道升仙都要依靠师尊，不然不能成道，不能登仙。^①”所以，敬神、拜神就成了道士修道的重要内容。另，“因信鬼神其能为祸福，而吉凶于人间，故为祈祷与祭祀，而信仰崇拜。^②”

(2) 源于得道成仙、天人合一的宗教理想。这些经韵广泛地运用在每天必行的，“课自己之功，修自身之道”的功课和祈福禳灾的法事中，具备通神感灵的作用和意义。道教认为，宇宙由天界、人界、地界构成。神居天，鬼居地，人居其中，善则成仙，恶则成鬼。修长生之道，要行善积德，只要“诸恶莫作，众善奉行”，便能得道长生。道教这种视自然与人“同构互感”的理论，产生于以人的生存本能为基石以及“万物之中，人最为贵”的思想。因道教“贵生”、“乐生”，所以才要修长生之道，而长生，就必须行善积德。“生”为阳，“神”为

① 卿希泰主编：《中国道教》卷三，东方出版中心 1996 年出版，第 219 页。

② 闵智亭、李养正主编：《道教大辞典·鬼神崇拜》，华夏出版社，1994 年出版，第 873 页。

阳，尚阳就是崇善。广泛使用阳韵，以赞颂神之功德，祈求神灵除恶扬善，借助神力“弃阴纯阳”，其最终目的是为了实现与天同体、天人合一的理想。

第七章

全真正韵的程式性

全真正韵在贯穿斋醮科仪的过程中，受斋醮标准格式强大约束力的制约，无论就具体的经韵形态，还是经韵之间的连接程序以及法器伴奏等等，都有着严格的程式规范。

在中国传统音乐中，论及“程式性”，人们谈论最多的是戏曲音乐，并把它看成是中国戏曲音乐的重要特征之一^①。如果将道教音乐与之比较，其程式性表现是有过之而无不及：音乐有结构程式，表演有动作程式，伴奏有韵板程式，穿戴有服装程式等等。

道教徒按一定法事形式准则做道场叫“依科阐事”，即“照本宣科”。称法事的“底本”为科仪本，如开坛法事的“底本”叫“开坛科仪”、荡秽叫“荡秽科仪”，简称开坛科、荡秽科等。“科”在《说文》中有“程”等的意思，而“程”又有法则之意。《荀子·致仕》说：“程者，物之准也。”因而“科”

^① 董维松：《民族音乐结构型态中的程式性与非程式性》，载《中央音乐学院学报》1986年第2期，第18页；蔡际洲：《传统戏曲音乐与现代戏曲音乐的文化比较——关于“程式化”与“非程式化”现象生成原因的探讨》，载《音乐研究》1994年第2期，第57页。

即程式^①。《说文》曰：“式，法也。”可见，科仪程式不是一般的表现手段、形式或规则，而是一种特殊的具有强大约束力的标准格式。全真道经韵音乐在名目繁多的科仪的运用过程中，无论是具体的经韵形态，还是经韵之间的连接程序以及法器伴奏等等，都有着严格的程式规范。

一、单韵运用的程式性

单韵即单曲。单韵在全真道仪式中的运用程式，表现为“一曲多用”。“一曲”指同一首曲牌（借用曲牌来指认经韵），“多用”指运用在繁复多样仪式的相同“仪式元”中。

全真道斋醮科仪有阳事和阴事之分。阳事指太平醮之类的法事，用以祈福谢恩、祝寿庆贺、祝国迎祥、解厄禳灾等；阴事属济幽度亡之类的法事，有摄召、施食等。每种仪式都有多个仪式单元组成。仪式不同，表述对象不同，经词内容则不同，但曲调却相同。这是因为相同的仪式单元，在不同的仪式中有着同样的象征意义。全真道科仪包含的大量象征因素，都是通过科仪活动来“实现”。咏唱全真正韵就是“实现”象征的一种宗教行为。如：

（1）【步虚韵】用于所有的阴阳法事，是科仪的第一首经韵。科仪开始时，道众旋绕坛场，轻声咏唱【步虚韵】，象征将往玉京金阙朝拜圣真，旋绕于虚空之中。道士们存想思神，幻觉中，仿佛步入仙境，神仙随身旋回而行。道士是人与神交流的“中介”，而仪式则是完成这种交流的“媒体”。道士只有借助神力才能进行仪式，因此，仪式一开始就要步入“仙境”，

^① 闵智亭：《道教仪范》，中国道教学院1990年编印，第120～121页。

礼拜圣真，就要咏唱【步虚韵】。

(2)【举天尊】是称呼神，“举”是称的意思，“天尊”是指道教尊崇的有“三界之主，天人之师”称谓的神仙。这首篇幅短小的经韵，无论做功课，还是做道场都用，并由提科专事，凡经韵或说文中是赞神、求神的，紧接其后的便是提科（有时是高功）【举天尊】，恭请不同的神灵。因为道教都是借助神力，为祈福消灾来敬神建斋的斋主行科仪，帮助他们通神致意的。所以请神、敬神，便成了科仪中的首要“任务”。



(图18) 闵大师做法事

(3)【提纲】从一个仪式单元到另一个仪式单元中的过度，为承上启下之用。七言四句，由上下单经师相互唱和，即高功唱前两句，表白接后两句。在早、午、晚课道士的自我修持和祈福、度亡的阴阳法事中普遍使用。

(4)【香供养】专用于各仪式中拈香叩拜时的短小经韵。附属在以七言八句为主的经韵之后，如【双吊挂】、【单吊挂】、【三宝词】、【三宝香】、【倒卷帘】、【幽冥韵】、【下水船】等。在《中国武当山道教音乐》中，作为独立的曲牌标识在乐谱上^①。香为五供^③之首，仪式中拜神就上香，参拜对象不同，经词不同。坛场上香烟缭绕，道教认为香既能上达天界通感神灵，表达诚信，还可隔氛去秽，是科仪中供养众神，请福祈真必不可少的重要信物。

(5)【小赞韵】【大赞韵】在各科仪结束之前，赞神功德用韵。对众神灵光临坛场，赐福消灾，先灵受度，咏“赞韵”，酬天地之恩德，表达其诚敬之情。

(6)【三皈依】即皈依道、经、师三宝，主要运用在早、午、晚功课和阴事科仪中。道士们反复诵念神灵宝号，虔诚祈求、祷告、来表达对神灵敬畏、企盼、皈依的心情。

(7)【三宝词】【三宝香】是阳事科仪中高功上香踏“三宝罡”时的专用韵。“道由心学，心假香传。”“假”通借，意思为：心愿是凭借香去传达的。因而，凡阳事都要供养“三宝”，其方式是上香踏“三宝罡”，唱【三宝词】或【三宝香】。一般是三段词连续唱，如果是重要法事就分开唱：说段白文→提纲→唱段经韵→举个天尊。唱一段词，点一炷香，踏一个罡。用

① 史新民：《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司 1987 年版，第 62 页。

香供养道、经、师三宝天尊，表述皈依、忏悔之诚意。

踏罡步斗是斋醮时在数尺见方的醮坛上，高功脚穿云靴，随着音乐沉思九天，按照星辰斗宿之方位，九宫八卦之图礼拜星斗、召请神灵的仪式。踏罡步斗时铺设的罡单上布满的星宿图象，以象征浩瀚的天庭。道教称踏罡步斗的步法为禹步。

科仪内容不同，形成了不同内容的罡单。有三宝罡、九灵罡、二十八宿罡、八卦罡等，各罡单都有固定的步伐、固定的经韵或念咒。如上表要踏“三宝罡”。建坛就踏“净坛罡”等等。

(8)【送表赞】【焚化赞】在阴、阳法事中“送表”或“化表”时咏唱的经韵。将书写信众祈愿的表文送到焚炉之中化行。表示仰仗神威，遣发使者飞升天庭送奏表文。焚烧疏文象征通达神灵。

全真正韵中长大一些的经韵缺乏终止感，像没唱完一样，而短小的【举天尊】和【香供养】则有着稳定的终止感。如果把单个的经韵放在科仪中，按照它们的连接程式便发现，尾随在长大经韵之后的【举天尊】和【香供养】，不仅在内容上与前者溶为一体，曲调上也构成了一个完整的音乐结构。所以说，经韵是不能脱离仪式而存在的。

二、联韵运用的程式性

仪式有一种强制力，在特殊的时间和环境里你离不开它，因为那时你身处其中就想不起别的事。仪式总是有严格规范的，做了前面你就想做后面的，这是一种结构的力量。在道士看来，这结构是神所“规定”的，必须严格遵守。

1. 功课中的经韵连接程式

功课属念经、诵经自我修持仪式活动，虽内容有别，却有着相同的结构程式：器乐合奏→咏唱经韵→念咒→诵经→祷告→咏唱经韵→器乐合奏。其中经韵音乐的连接有着固定的排列规则，不能前后颠倒。

全真正韵在功课仪式结构中的联接程式——即联韵运用程式：

早课	韵	【澄清韵】→【举天尊】→【双吊挂】→【提纲】→【小启请】→【提纲】
	经	咒·诰·经
	韵	【天尊板】→【中堂赞】→【小赞韵】→【早皈依】
午课	韵	【步虚韵】→【举天尊】→【提纲】→【小启请】
	经	咒·诰·经
	韵	【天尊板】→【中堂赞】→【小赞韵】→【午皈依】
晚课	韵	【步虚韵】→【举天尊】→【下水船】→【提纲】→【小启请】→【提纲】
	经	咒·诰·经
	韵	【天尊板】→【中堂赞】→【小赞韵】→【晚皈依】

2. 联韵在阳事科仪中的运用程式

“上表”、“度亡”是道教目前最主要的法事。所有的祈愿，即求福消灾，都用“上表”、“三元表”等。通过上表，可将写有信众祈愿的表文送达天庭，祭告上苍，恭请众神光临醮坛赐福、灭灾。道士作为中介，他们是“奉旨”行事，只有请到了

掌管人间“生死大权”的神灵，有了他们的神力护佑，才能进行具体法事。

法事内容、繁简根据斋主的意愿来安排，时间有半天的，有三天的，有七天的不等。一般采用通用科，通用是相对于专用而言的，指一般例行节日的较为简单、小型的法事。凡阳事，虽然内容有别，但却有着程式化的结构。道教是把不同经韵，按一定规则连缀成一组组套曲的方式组合的，无论什么仪式哪个曲牌接哪个曲牌，一般是固定不变的。

全真正韵在阳事科仪结构中的联接程式——即联韵运用程式：

上(大)表科仪	请圣科仪	诸真科仪	祝寿科仪	庆贺科仪
高功说文	高功说文	高功说文	高功说文	高功说文
【步虚韵】	【步虚韵】	【步虚韵】	【步虚韵】	【步虚韵】
【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】
【吊挂韵】	【吊挂韵】	【吊挂韵】	【吊挂韵】	【吊挂韵】
高功说文	高功说文	高功说文	高功说文	高功说文
【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】
【提纲】	【提纲】	【提纲】	【提纲】	【提纲】
【三宝词】	【三宝词】	【三宝词】	【三宝词】	【三宝香】
高功说文	高功说文	高功说文	高功说文	高功说文
【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】
【提纲】	【提纲】	【提纲】	【提纲】	【提纲】

续表

上(大)表科仪	请圣科仪	诸真科仪	祝寿科仪	庆贺科仪
【祝香咒】	【祝香咒】	【祝香咒】	念“祝寿文”	【祝香咒】
【威灵咒】	【威灵咒】	【威灵咒】		【威灵咒】
称职	称职	称职	称职	称职
宣“圣班”	宣“圣班”	宣“圣班”		宣“圣班”
宣表	宣表	宣表		宣表
【焚化赞】	【小赞韵】	【大赞韵】	【大赞韵】	【送化赞】
化表	化表	化表	化表	化表
说送表文	说送表文	说送表文	说送表文	说送表文

(注:【吊挂】是拈香、默礼神灵,告诉他做什么道场,并请他降临。如果神不降临,法事就没法进行,一般唱【双吊挂】;【祝香咒】是上三根香;【威灵咒】是用来念祖师爷圣号和颂赞其功绩的,就是拈香、称号(叫名字);“称职”,就是告诉祖师爷我是谁,我有什么事求您;数“圣班”,是将天上的神都数一遍,每一个都要请示到,祈求诸神保佑;“宣表”即宣读表文。)

上表通过五个阳事科仪的比较,说明全真道阳事科仪,是用相同的曲牌,来表现不同的内容;用相同的经韵联接程序,来表现不同的科仪结构程序。这是典型的联韵运用的程式性特征的体现。

阳事中同一首经韵,如【步虚】、【吊挂】、【小赞】、【大赞】、【送化赞】、【天地赞】、【威灵咒】、【圣班】等又分通用和专用。这是指经词,通用是指什么法事都可用的经词,主要作用是以备忘词时就急。由于阴事是用于度亡,对冥府;阳事是用于祈福,对天神。因而通用的经韵也有阴阳之分,如《全真

正韵谱辑》中【步虚】的经词，是阴事、晚课中唯一的一首通用韵。阳事中的通用【步虚】主要有两首，经词分别是：“宝座临金殿……”和“行溢三千数……”无论用于阴事或阳事，也无论是通用或专用，【步虚】的旋律、节奏、句式都是一样的，但一般要求用专用经词。为了表示虔诚，给每一个祖师都配有属于自己的【步虚】、【吊挂】、【小赞】、【威灵咒】、【圣班】，这样表意明确、主次分明。

全真正韵中，阴韵多于阳韵，正是由于阳韵多为一曲多用，而阴韵则主要是专曲专用的原故。

3. 全真道各类仪式中的共同程式

晚 课	上（大）表科仪	诸真科仪	施食科仪	摄召科仪
高功说文	高功说文	高功说文	高功说文	高功说文
【步虚韵】	【步虚韵】	【步虚韵】	【步虚韵】	【步虚韵】
【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】	【举天尊】
【吊挂韵】	【吊挂韵】	【吊挂韵】	【吊挂韵】	【吊挂韵】

阴事不像阳事，众多科仪有着相同的结构程式，阴事中每个法事都有一套专用仪式，经韵也不像阳事同一个韵子可以换不同的词，阴韵几乎是专曲专用。但无论是宫观常行科仪还是斋醮科仪，无论是阳事还是阴事，科仪开始的三首经韵的运用程序，却有着共同遵循的程式。

无论是什么仪式，只要程序内容相同，那么，都可按照规定的格式“表演”。如象征前往玉京金阙朝拜圣真的内容，就按旋绕坛场，咏唱【步虚】的程式表演；如用香供养三宝，就

要按上香、踏“三宝罡”，咏唱【三宝香】、【三宝词】的程式表演。

仪式内容具有超时代性，如祈福度亡，无论什么朝代活着的人希望自己生活美满，而对死去的人，亲人们希望通过超度也能使他们“幸福”。

三、法器伴奏的程式性

伴奏程式主要指《全真正韵谱辑》中当请板的运用程式。

道教称伴奏乐器为法器，即做法用之器。主要有铛子、鐮和木鱼等，其敲击的板式称当请板。按照鐮的发音点数，又分为一请板、三请板、五请板、七请板和九请板。运用中程式化的伴奏主要体现在乐段联接处和乐曲终止上。

1. 段落间当请板的运用程式

段与段之间的“间奏”用“五请板”：

A：请 当 | 请 当 | 请当 请 | 当请 当 |

B：请 当当 | 请 当当 | 请当 请 | 当请 当当 |

A 和 B 虽然差别不大，只是在第一、第二和第四小节的眼位上多击一次铛子，但在具体运用上却不同。A 用在“非分节歌”形式的阴韵的段落间，B 则用在以“分节歌”形式为主的阳韵的段落连接处。

2. 终止句当请板的运用程式

全真正韵的终止句有两种形式：一是散板，二是整板。无

论散板还是整板，主要是用鐮单击的方式来结束经韵。

A：“五请板”：请 请 | 请 请 请 ||

B：“九请板”：请 请 | 请 请 | 请 请 | 请 请 请 ||

以散板和【香供养】作尾句的经韵，用“九请板”作固定尾奏，如【澄清韵】、【双吊挂】、【步虚韵】、【单吊挂】等，而其它整板终止的经韵则用“五请板”，如【大赞韵】、【三宝词】、【送化赞】、【大救苦引】、【圆满赞】等。

铛子的音色清亮悦耳，声波向上向外；鐮的音色稍暗，声波向下向内，有稳定感，这也许是击鐮结尾的原因。

以上五请板的运用，不论段落间，还是终止处，第一板都分别击在段落的结束音和经韵的终止音上。

全真正韵的程式性是保持其“纯洁血统”的重要因素。道观的清规戒律，也使道士们特别重视百世可知的全真正韵。对演绎仪式的熟悉程度以及运用程式的水平，是评价道士是否“合格”的主要尺度。如果道士熟练地掌握了仪式中的全真正韵，就好像有了一张“通行证”，无论去全真道十方丛林中任何一个宫观，都可参加其中的法事。如果不能严格遵循全真正韵的运用程式，就像填词赋诗违反了格律必然要遭人鄙视一样，会被人视为不正规、剽学来的，便会被视为“异姓”。因此，严格地把握全真正韵的程式性特征，“按格行科”是保存其音乐特质的重要方式。

第八章

全真正韵的咏唱风格

一、“情”、“性”、“理”兼容

元代燕南芝庵的著名音乐理论著作《唱论》里说：“三教所唱，各有所尚：道家唱情；僧家唱性；儒家唱理^①”。全真道创始人王重阳及其高徒主张“三教合一”，使得“全真正韵”，兼容了道唱之“情”、僧唱之“性”、儒唱之“理”，从而形成了“情”、“性”、“理”兼容之独特的韵腔咏唱风格。

道教“以性命双修、成仙证真的思想为宗教信仰”，认为人可以“自主生死”，“我命在我不在天地”，^②对待自己，提倡“养生”、“重生”、“贵生”；对待别人，则提倡“吾所为乐者，人得其得者也，”应“苦己利人”、“先人后己”，在“修道”的同时要“积德”。道教之“重情”，由此可见一斑。道教是一种多神教，崇奉的“神仙”很多。所谓“三界”，即天上、

① 傅惜华：《古典戏曲声乐论著丛编》，人民音乐出版社 1983 年版，第 1 页。

② 葛洪：《抱朴子·内篇·黄白篇》，转引自李养正：《道教概说》，中华书局 1989 年版，第 238 页。

人间、地狱，其天上、地域之“社会”，皆以人间社会为蓝本，在神与神、神与人、神与鬼、鬼与鬼、鬼与人的关系上，均像人与人的关系一样，十分注重“情”义。《唱论》又说：“凡唱曲之门户，有小唱；寸唱；慢唱；坛唱；步虚；道情；撒炼；带烦；瓢叫。^①”可见，“道情”作为我国民族民间传统的曲艺音乐之著名曲种，不仅至今流传甚广，且历史悠久。“全真正韵”中，咏唱“阳韵”如行云流水，咏唱“阴韵”则一唱三叹；咏唱赞颂神仙之韵，庄严肃穆；咏唱自我修炼之韵，飘渺恬静；咏唱仰启神仙之韵，威武雄壮；咏唱悼念亡魂之韵，悲叹哀怨……^②因此，作为“全真正韵”咏唱风格的基础，道教所唱之“情”，是极为丰富的。

道教的“识心见性”论，是借鉴、改造佛教“见性成佛”学说的结果。在佛教讲经、受戒、诵经等各项宗教仪式中“举唱梵呗”，称为“作梵”。由于“梵音”具有止息喧乱的作用，便于“见性成佛”之“禅门功课”及其它佛教法事活动的进行，故有的佛教经典又将“梵音”，义译为“止息”。我国近代著名音乐家李叔同（1880—1942），生于天津的一个进士、盐商家庭。早年留学日本，回国后从事学堂音乐教育，为我国著名的学堂乐歌作者，是音乐和美术教育家。“1918年到杭州虎跑寺出家，法名演音，号弘一。^③”弘一法师李叔同，削发为僧之后，继承和发展了佛教“赞呗”、“赞偈”，“咏诵”、“念

① 傅惜华：《古典戏曲声乐论著丛编》，人民音乐出版社1983年版，第1页。

② 史新民主编：《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司1987年版，第21页。

③ 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐词典》，人民音乐出版社1984年版，第228页。

诵”传统，严格遵守不得以俗歌咏而说法的清规，摒弃了自己早年创造的流畅、活泼、激情、热烈的音乐风格，倡导“见性成佛”之空泛、恬静、清虚、飘渺的咏唱风格。由于“援佛入道”，咏唱佛教梵呗歌曲时，僧唱之“性”，已被兼容到“全真正韵”的咏唱风格之中，道亦唱“性”。

儒家在乐教方面所“唱”之“理”，是指儒家在“乐所以修内，礼所以补外”，“移风易俗，莫善于乐，安上治民，莫善于礼^①”的礼乐教化思想指导下，提倡用“歌诗弦诵”、“揖让习礼”来陶冶人们的情操。由于王重阳及其高徒，皆出身于“儒士”，遁入玄门之后，虽“道风”日增，然“儒风”犹存，“歌诗弦诵”从全真道的创立之初起，就是王重阳、丘处机等人用来宣教、布道的重要手段。我国当代全真道音乐大师闵智亭道长，亦是一位宗教界的“歌诗弦诵”的代表人物。著名学者李养正先生在《我所认识的玉溪道士》一文中写道：“玉溪道士……诵习经典，重临醮坛，潜心丹道，过清静之宗教生活。闲暇之时，或焚香抚琴，或展纸作画，或吟诗以自遣，或练剑以健身，怡然自得，俨然住世半仙矣。^②”

可见，将道唱之“情”、僧唱之“性”、儒唱之“理”兼容而形成的“全真正韵”之独特的咏唱风格，不仅是“全真正韵”形成之初的咏唱风格，也是流传至今的现代“全真正韵”之基本的咏唱风格。

① 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》（上册），人民音乐出版社1990年版，第60页。

② 李养正：《我所认识的玉溪道士》，载《全真正韵谱辑》，中国文联出版公司1991年版，第6页。

二、“歌”、“舞”、“乐”一身

道教的科范仪式复杂，为道教科范仪式服务的道教科仪音乐“全真正韵”，也不例外，咏唱韵腔的过程，实际上是“歌”、“舞”、“乐”同时进行的一项纷繁的综合性宗教艺术实践活动，且这一宗教艺术实践活动，常要由一人同时去完成。咏唱“全真正韵”时，为了适应科仪程式的需要，均需配合诵经、念咒、画符、供香、供花、供灯、供水、供果、作揖、扣头、礼拜、踏罡、步斗等众多、复杂的宗教动作，边歌、边舞、边执乐，集“歌”、“舞”、“乐”于一身，才有可能完成。“道士常说：‘道士的肚子，是杂货铺子’。意思是说，作为一名道士必需念、唱、奏、打、舞俱全，才能适应道教科范仪式的要求，开展正常的宗教活动。^①”

玉溪道人闵智亭道长，是我国当代首屈一指的著名“高功”，能“歌”、善“舞”、精于“乐”。

闵智亭道长，于1990年的金秋季节，与武汉音乐学院道教音乐研究室的专家合作，“一周内，《全真正韵》除【九条龙】、【供养赞】、【拉旱船仙家乐】外，余53韵全部录毕”，“老道长的诵唱，起腔徐缓，从容自然，声清气贯，神传意致，堪为道家风范”，“可见其持诵功底是多么深厚，对经韵乐章又是何等之熟谙”。^②

他“晓道教经史，尤精斋醮音乐；平素嗜好，唯琴棋书画

① 史新民、周振锡：《武当山道教音乐初探》，载《黄钟》1987年第2期。

② 王忠人、刘红：《“全真正韵”采录报告》，载《黄钟》1991年第4期。

(图19)

闵大师礼拜神灵

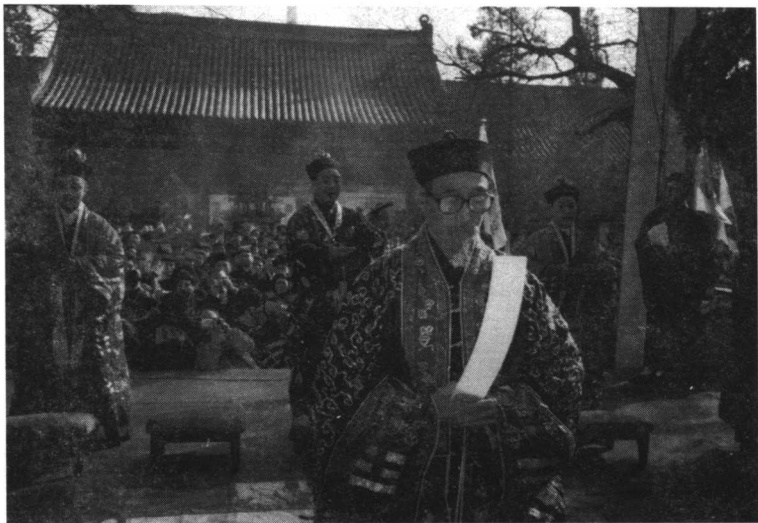


与吟诗舞剑^①”。1991年春，西安市八仙宫举行修复落成、神像开光、监院升座典礼，闵道长主持了这次三项圣典合一的大典。在整个过程中，各项科范仪式，庄严肃穆，复杂严谨，极为隆重。闵道长的“手”、“眼”、“身”、“法”、“步”之各个宗教舞蹈动作，均在闵道长带头咏唱的“全真正韵”，及由八仙宫与武汉

音乐学院联合组成的道教乐团的伴奏下，清静典雅、悠扬婉转地进行。闵道长不仅熟谙“撞金伐革”，精于钟、磬、鱼、鐃等打击乐器，还精于“琴”。如前述，李养正先生所描述的闵道长诵习经典、潜心丹道之情景，笔者1993年在中国道教学院学习期间，曾有幸多次目睹、聆听大师“撞金伐革”，“焚香抚琴”，其精湛的琴艺，令人赞叹。

闵智亭道长，在自己长达50年的宗教生涯中，在道教各项科范仪式中，集“歌”、“舞”、“乐”于一身，在“全真正韵”的咏唱实践中，继承了“全真正韵”特有的咏唱风格。

^① 李养正：《我所认识的玉溪道士》，载《全真正韵谱辑》，中国文联出版公司1991年版，第6页。



(图 20) 闵大师在科仪活动中

三、“声”、“气”、“神”贯通

宗教生活中的重要内容是由日常早、晚课及各种斋醮法事构成。为了却尘事、修真得道，科仪圣事与养生修炼合为一体。其中，全真正韵除能使修道者在歌诵吟唱的庄严气氛中达到感通圣真的境界，还兼具澄清性灵、安神调气的妙用。彰显全真道性命双修，修真达圣的宗教境界。

元代燕南芝庵的著名音乐理论著作《唱论》中还说：“凡一曲中，各有其声：变声；敦声；机声；喏声；困声；三过

声。有偷气；取气；换气；歇气；就气；爱者有一口气^①”。



(图 21) 朝拜神仙

可见，我国传统的声乐理论，已从实践中总结出系统的有关“声”与“气”的运用法则。咏唱“全真正韵”，不仅注重“声”、“气”的运用，还讲究“运声”“运气”时的“运神”，强调“声”、“气”、“神”贯通。闵道长在一周之内，连续咏唱，录音全本其传谱的《全真正韵谱辑》，他在总结自己的咏唱经验时说：“唱经韵，气运丹田，这也是在养生修性，只要方法得当，如此诵唱并不为之所累。”^②道士在咏唱韵腔时，

① 傅惜华：《古典戏曲声乐论著丛编》，人民音乐出版社 1983 年版，第 7 页。

② 王忠人、刘 红：《“全真正韵”采录报告》，载《黄钟》1991 年第 4 期。

神情专注，心性统一，声由气托，气随声行，以气带声，气运丹田，道法自然，使“声”、“气”、“神”贯通，形成了韵腔咏唱风格的又一道独有之特征。

道教“气”的修炼，即为呼吸的修炼。通过呼吸的修炼达到养气全神、祛病延年的作用。服气修炼法的要旨是通过深呼吸，锻炼肺部的活动能力，加强氧气的摄入量，扩大二氧化碳的排除量。呼吸中要求气息均匀轻缓而深长，从而达到服气养身、服气疗病的双重目的。所以强调息之深沉，吸之以踵，使身体内部的呼吸自我循环，如同婴儿在母腹中的呼吸状态。因而，只有好的气息，才能完成仪式中的经韵诵唱，才能以美好的声音去传“神”。如高功在仪式中念《祝寿文》、“称职”完后，拈香唱“真主真香，虔诚上启”这八个字时，要上坛打个躬，然后拈三根香，叩三个头。缓慢的速度使整个过程需要有足够的气息来支撑。这种在全真道内丹学派“修身养性”意念支配下的歌唱活动，与经词内容、曲调行腔水乳交融、浑然一体，已经成为具有调节道士心理与生理律动，使之保持平衡之必备内容。此一内容，不仅成了全真道道士排除俗情杂念、净化心灵信仰的早、晚必修“功课”，而且成了全真道章醮、建道场，举行复杂严谨的科范仪式的必备程序。

第九章

全真正韵与世俗音乐的关系

全真正韵是在承继道乐传统和吸收世俗音乐的基础上发展而成的，结构层次和表现形态自然呈现出两种，即：以道士修身养性为内容的，风格清雅、肃穆、细腻、玄远的“雅”韵，和以鬼神信仰、祈福禳灾为内容的，风格较为质朴、易解、通俗的“俗”韵。“雅”和“俗”文化特征，与创造、承载它的社会阶层和提供它的流传环境息息相关，是文人音乐和民间音乐等世俗音乐在全真道经韵中的集中体现。然而，道士并不是照搬世俗音乐，而是将其道教化，即用道教的表述方式来演绎世俗音乐，体现出它不同的文化属性、审美趣味和价值取向。世俗音乐道教化有其社会根源和思想根源，它与中国古代社会思潮的变化相适应，与全真道自身的发展相一致。

一、全真正韵中的世俗音乐

1. 全真正韵的雅文化特征

全真道创立的历史事实证明，全真经韵的形成，与金元时期的“儒士之风”，有着密切的关系。金元时期的全真道，实际上是“士大夫的道教”。王重阳、“七真人”以及他们的弟子

等留下了大量的诗、词、歌，他们研读“三教”经书，不仅对佛学禅理有相当造诣，特别是儒学根底尤为深厚。他们不仅以诗文与诸秀才就学道、修行事相答问，还常常以“劝道”、“乐道”事与达官相咏和。因此，全真正韵与“士大夫”的思想观念、文化意识、理想追求和审美情趣有着密切的关系。所以，全真正韵具有明显的雅文化特征。



(图 22)

(1) 全真正韵的经词

全真正韵的经词，是“士大夫”参与创作，体现儒士之风的典型代表。其中用于“玄门日诵早晚课”中的经词，在内容上，从“三教合一”的立教宗旨出发，遵循“性命双修”、“成仙证真”的宗教信仰和“识心见性”、“除情去欲”的修行指

南，倡导“清静无为”、“济世救民”为基本的宗教思想；在形式上，以语言精炼、形象鲜明、韵律规范为主要特征。经词内容的“基本思想”和经词形式的“主要特征”，是非“遁入玄门”之士大夫的作品所能具备的。例如，全真正韵中的经词，专押平声韵这一手法，就是金元时期称之为近体诗的典型用韵方法。这一用韵方法，即所谓“平声是长音，可以延长而不变调，便于曼声歌唱，符合诗‘咏言’和‘咏歌’的要求^①”，因此，如果没有经历十年读书的寒窗之苦，而又“遁入玄门”的儒士，是无法创作出这类优雅的诗歌的。【大启请】的经词就是一首传统七言律诗：

真心清静道为宗，
譬彼中天宝月同；
净扫迷云无点翳，
一轮光满太虚空。

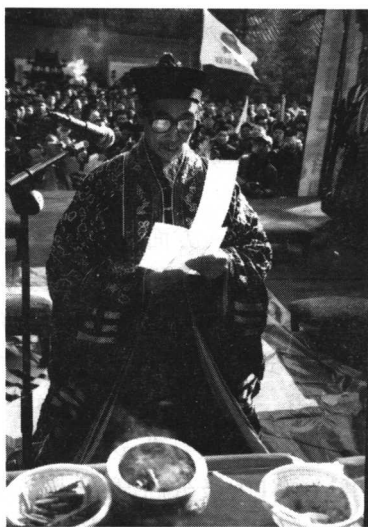
就全真经韵的经词来看，一方面有直接保留唐宋经词的经韵音乐，如用于《早课》、《祝寿科仪》、《玉皇朝科》、《诸真朝科》等阳事仪式中的【步虚韵】，既保留了原有的标题，又保留了原有的五言八句的句式结构和经词内容：“太极分高厚，轻清上属天。人能修至道，身乃作真仙。行溢三千数，时订四万年。丹台开宝笈，金口永流传。”^②这是一首与北宋的道教音乐文献《玉音法事》中【太极分高厚·步虚】完全相同的经韵；另一方面套用传统道教中文人参与创作最多的经韵音乐的

① 程毅中：《中国诗体流变》，北京：中华书局1992版，第65页。

② 闵智亭：《道教仪范》，北京：中国道教学院1990印，第136页。

标题和格式，重作了歌词，以保持同前期道教中文雅音乐的承接关系。

上述步虚音乐，最具仙乐之神韵，历代颇受赞誉。如唐人张仲素在《上元日听太清宫步虚》中云：“仙客开金篆，元辰会玉京。灵歌宾紫府，雅韵出层城，声杂音徐彻，风飘响更清。……谁知九陌上，尘俗仰遗声。”从道教仪式最早使用的步虚词——大约成书于南朝梁陈时的《洞玄灵宝玉京山步虚经》中收录的《洞玄步虚吟》，经隋唐“步虚词”成为一种文人雅士善用的独立诗体，后被全真道继承，广泛应用于宗教仪式，可见“步虚”始终承续着道教中雅文化的传统。



(图 23)
闵大师致经

与步虚一脉相承的，还有唐宋以来的赞颂词。在道教斋醮仪式盛行之际，道士、文人乃至皇帝官宦广制道曲，并有各种

赞咏词的诞生。今天所能见到的《金篆斋三洞赞咏仪》和《玉音法事》谱辑，都收录有大量的赞咏词。《全真正韵谱辑》中也存有多首赞咏词。如【中堂赞】、【小赞韵】、【大赞韵】、【仙家乐】、【白鹤飞】、【送化赞】、【圆满赞】、【慈尊赞】等，从形式上看，赞咏词虽然保存了步虚词的入乐法式，但也具备了一些新的特点。最重要的就是长短句的出现。

如【三尊赞】：

建法筵，
垂悬相，
高极弥罗星斗上。
十方国土礼金身，
五色琼光瞻玉像。
花雨飞，
鸾歌唱，
仰叩玄恩消灾障。

……

作者在七言诗的基础上加入许多三言句，这就形成了长短不一的格式，具有独特的韵味。

(2) 全真正韵的韵腔

全真正韵的韵腔，其中不少为士大夫参与创作，也有一些是他们在斋醮科仪活动中，将原有道曲进行改编，因此，其韵腔必然体现出一种儒雅之风。从现存全真正韵的韵腔来看，它的曲调、速度、节奏、板式、曲体结构、咏唱风格等等，也是非“遁入玄门”之士大夫的作品所能完全具备的。因为，这一音乐形态特征，是吸收儒家“歌诗弦诵”的礼乐教化思想，借

鉴释家“梵音赞呗”的诵唱手法，继承和发展传统道教“乐诵经文”的音乐文化传统，凝聚着儒士出身的道教音乐家的创作智慧，充分体现出一种雅文化的特色。全真经韵之平稳轻缓、庄重肃穆、淡雅飘逸的音乐风格，就是“遁入玄门”的儒士，所追求的“律吕外意”之审美情趣，以及所倾心的“吟诗抚琴”之艺术爱好的集中反映。

全真正韵在音乐风格上，不仅具有古朴典雅之气质，而且其形态与现存的一些文人音乐特征极为相似。如古琴曲【平沙落雁】与全真正韵【慈尊座】就是一例。^①

例 11

《慈尊座》	{	<u>1</u>	<u>2̣ 5̣ 3̣</u>		<u>2</u>	<u>1 6 5</u>		<u>1</u>	<u>3̣ 2̣ 3̣</u>		<u>1 2 1 6 3</u>		
《平沙落雁》	{	<u>1 1 2 3</u>		<u>2 3 2 1 6 5</u>		<u>6 1</u>		<u>1 6 5 3 2 3</u>					
	{	<u>3̣ .</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>2</u>		<u>6 1</u>	<u>6 5 3</u>		<u>2 3 1</u>	<u>2</u>	
	{	<u>3 5 3 2</u>	<u>1 6 1</u>		<u>2</u>	<u>3 5 3</u>		<u>2</u>	<u>2</u>			

二者比较，其旋律的走向及骨干音基本一致，道曲中所呈现出的文人雅乐之风韵，也是不言而喻的。

① 史新民：《论武当道乐之特征》，载《黄钟》1991年第4期，第9页。

2. 全真正韵的俗文化特征

全真正韵的传播，与我国丰富多彩的民间俗乐有着十分密切的关系，这点已被全真道传教、布道的历史事实所证明。

从某种意义上讲，道教“仙乐”是来自于客观现实世界，是民间俗乐的道教化。所以二者之间存在着一定的内在联系，“仙乐”也必然具有俗乐的特征。清初叶梦珠辑《阅世编》卷九记载：“斋醮坛场……合乐笙歌，竞同优戏。”说明道教音乐具有民俗性的特点。

全真道从以诗歌劝人到大兴斋醮的传教、布道的历史事实证明，为了扩展自己的影响，不得不迫使自己采用世俗化的方式和面貌，即以祈福禳灾等易于接受的世俗化的宗教活动来吸引大众，传播教义。丘处机是推动全真道走向兴盛的重要人物，不仅他积极进行无数次斋醮活动，还规劝道友：“幸遇天庭开教化，临逢斋醮莫推辞。”

全真道在自己的发展过程中，为适应社会需要，“与时迁移，应物变化，立俗成事^①”，将长期以来在中国传统社会中，影响人们思维定势，以及生活习惯的民风、民俗，纳入到全真道斋醮科仪程式之中，一改初衷，从马钰开始便逐渐兴起“斋醮之风”，至丘处机掌管天下道教时，章醮建道场，已开始风行全国。名目繁多的仪式内容，与节日民俗密不可分。如：“三清尊神圣诞”即玉清节（冬至）、上清节（夏至）、太清节（农历二月十五）；“玉皇圣诞”（正月初九，俗称玉皇会）；“三元节”即上元节（农历正月十五），中元节（农历七月十五），下元节（农历十月十五）；“九皇会”（农历九月初一至九月初

^① 闵智亭：《全真派的创立和对传统道教的发展》，载《中国道教》1991年第3期。

九)等,与我国丰富多彩的民风、民俗密切相关。其中的经韵音乐,自然的融合了我国民间口承文学以及民歌、戏曲、曲艺等民间音乐。

全真道正韵音乐是包含“全真正韵”和“地方韵”的一个完整体系。全真正韵是这一体系的“范本”,是主体部分;而至今仍流传于全真道十方丛林,地域风格浓郁的地方韵,如北京韵、崂山韵、东北新韵、广成韵、武当韵等,则是地方民间俗乐结合全真正韵的产物。所以不管是全真正韵还是地方韵,它们的经词、韵腔,均与我国民间音乐,有着千丝万缕的联系。因而全真经韵不可避免地呈现出鲜明的俗文化特征。

首先,在文体运用上,全真正韵主要有“韵文体”和“韵散相间”两种。“韵散相间”文体,是“散中夹韵”,或“韵中夹散”,乃“道情”、“渔鼓”、“大鼓”、“评弹”、“琴书”、“快书”等我国民间曲艺曲种唱词的一种典型文体。这一文体,既便于写景抒情,更长于表意叙事。经韵音乐采用此文体,重在以通俗语言点破玄机,启人了悟,很容易为斋主及以斋主为代表的参加斋醮科仪的俗民所接受。如【银骷髅】,就是“韵中夹散”的例子,其用语明白如话,却有一种感召的力量:

昨日荒郊去游玩,
忽见一个大的骷髅,
荆棘丛中草墓丘,
冷飕飕,
风吹荷叶到愁;
骷髅啊,
你在滴水河边卧沙(丘),
清风碎草为毡月作灯,

冷清清，
又无一个来往弟兄；
骷髅啊，
你这路傍君子，
你是谁家一个先亡，……
今宵修设冥阳会，
炉内才焚上宝香，
广召灵魂赴道场，
消灾障，
受沾法力送往仙乡。

其次，在制曲手法上以民间音乐为素材，进行加工提炼，或套用，或改换部分旋律，求得淋漓尽致地表达敬神、娱人的宗教感情。这种情况在全真道音乐随处可见。如武当山道教音乐、崂山韵、东北新韵、广成韵等，其中的部分经韵音乐，就是以全真正韵为基础，吸收世俗音乐，加以变化发展，而形成具有当地民间音乐风格的道教音乐。

全真经韵在流传和发展的过程中，与民俗、民乐的联系十分紧密。从主观上讲，道教为了宣教、布道，扩大自己的影响，经韵音乐的创制者必然要恪守“道不离俗”的传统，吸取民间俗乐，经过道士之手进行“道教化”，用来招揽与取悦民众，以适应社会，满足自身生存和发展的需要。所以，全真经韵的俗文化特征会自然显现出来。

二、世俗音乐的道教化

所谓世俗音乐的道教化，就是全真道把本来不属于道教的

非宗教音乐，如文人音乐、民间音乐、宫廷音乐等纳入到全真道音乐的范畴，作为全真道的仪式音乐，为弘扬全真道教义服务，成为全真道音乐的一部分。

无论是文人的雅，还是民间的俗，为了使人超尘遐想，在全真道这里，都被涂抹上了浓浓的宗教色彩——神圣性，显示出全真道经韵音乐出世脱尘的独特风采。

就道教本身而言，其音乐不在于艺术化，而在于宗教化、神圣化，并使之具有“神”的感召力。经韵作为一种服务工具，也是导引道士更和谐地“出神入化”，进入清虚境界的方式之一。正如清代音乐家徐大椿在《乐府传声》中所说的那样，其声则“飞驳天表，游览太虚，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间”。这种超凡脱俗的审美心态，要求道士做法事时，结合咏唱、吟诵、禹步、奏乐等多种形式，演唱者必须“庄严作象，意专观想，身与口协，口与意符，意与身合，面对神明，虚心敬意^①”，才能感动神灵，获得“性命双修”、“成仙证真”的效果。全真经韵是如何将世俗音乐道教化的呢？

1. 曲名与经词的道教表述

道教音乐从本质上讲，它是为神服务的，所以经韵音乐必须内涵仙风道骨之韵，这也是它区别于其它传统音乐的重要方面。从曲目的标题来看，为了区分和确指的需要，众多经韵又各有具体名称。其命名之根据，或据道教尊神对象，如【天尊板】、【举天尊】、【三宝香】、【三宝词】等；或据用途名，如【澄清韵】、【大启请】、【小启请】、【送化赞】、【焚化赞】等，是概括性的提示出作品的基本意旨、情绪或某种意境。如具有

^① 周振锡、史新民：《道教音乐》，北京燕山出版社 1994 年版。

雅文化特征，早课中的第一首经韵——【澄清韵】，其标题指天道的清彻无尘，人道的清静无杂，意蕴精深。其名虽不见经传，但在各地全真道宫观的法事和颂经中普遍采用。

如【澄清韵】

琳琅振响，
十方肃清。
河海静默，
山岳吞烟。
万灵振伏，
召集群仙。
天无氛秽，
地无妖尘。
冥慧洞清，
大量玄玄也。

此歌词源于《元始无量度人上品妙经》。道教奉元始天尊为最高神，为道教徒的共同信仰。据说因“诵咏此经，感应不少^①”，而备受推崇。“讽诵之篇，则此卷为首^②”，是道门必习的功课书。唐初道士成玄英对上述歌词作过注释：“诵咏之者，上感诸天，服佩灵文，即随气所，至功行圆满，升为金阙之臣。^③”他认为只要虔诚念诵《度人经》这几句经文，即可长生久视，甚至能“积学成真，通真人圣”。【澄清韵】的思想内

① 《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社 1988 年联合出版，第 6 册，第 376 页。

② 同上，第 2 册，第 188 页。

③ 陈景元：《元始无量度人上品妙经集注》。

容,体现了道教徒成仙证道的渴望,是他们追求“三业(身业、口业、意业)清静”,“淡泊虚夷,不染尘境,体兹正道,悟彼重玄”,得道长生的理想。

2. 节奏、速度的道教化

全真道士为了成仙证真,而清心寡欲,修炼心性,弃尘世之烦恼,必将世俗音乐道教化。“化”的重要方式在于对音乐的节奏和速度的把握。平稳的节奏,徐缓的速度,能够营造出虚静、平淡的气氛,这种气氛也正是道士们修心养性所需要的。

还以【澄清韵】的旋律为例,首先散板引腔以徐缓的速度进入,寥寥几个音即勾画出一幅悠远静穆的意象;腔幅悠长的正板,连绵不断、悠扬婉转、一唱三叹,突现出韵腔淡雅飘逸的特点。加上音色清亮的钹子、鐃小件法器伴奏,创造出一种玄虚幽静的神仙境界。

正如一位青年道士所言:“由于长期的宫观生活,我们的心态和情感已发生了很大的变化——超脱、淡泊。一首流行歌曲,如果让我们道士唱,其结果与歌星的演唱在节奏、速度和情感处理方面会完全不同……^①”其实这种对同首乐曲演唱处理上的不同,也正体现了世俗化和道教化的差异。

唱颂着“神”韵“仙”味的经韵音乐,伴随着舞蹈的仪式活动,不仅是宗教信仰者力图同所崇拜和信仰的对象保持一种特定的联系,而且对于巩固和强化道士们的宗教意识有着极其重要的意义。

^① 摘自作者 2000 年于武昌长春观的采访笔记。

三、世俗音乐道教化的历史根源

道教是与其他社会因素复杂地纠缠在一起的。道教观念和道教价值观部分地受各种社会群体的影响，因为这些社会群体是使它们得以产生的一个来源。道教观念和价值观表达了这些社会群体的需求、思维方式和对于由它们这些群体所组成的社会的看法。全真道把世俗音乐道教化，不是一种孤立的行为，而是与中国古代社会思潮的变化相适应，与全真道自身的发展相一致，归根结底是由中国国情所制约和决定的。

1. 社会根源

(1) 战乱时期全真道观成为文人的避难所

元初成吉思汗明令全真道宗师丘处机掌管天下道教，并对其大加提倡，为全真道首领和名道士封官赐爵。因遭世乱，一批失意儒士和有民族气节的人士纷纷涌入全真门中，使全真道呈现十分鼎盛的局面。元朝是全真道才俊辈出的年代。许多高道生于儒学世家，如马钰、尹志平、宋披云、秦志安等，入道前，他们已通晓经史大义，雅嗜道德性命之学；入道后，他们表现出极强的创造力，无论是在宫观宗教艺术，还是理论创发方面都成绩斐然。

(2) 社会需要全真道发挥其宗教功能

全真道创教初期虽然以一种独特的面貌显现于世——坐环苦修，透悟心性。但它既然是宗教就必须具备两个功能：一是满足个体超越的心理需求；二是满足整个社会的现实期望。前者为独超，后者为济世，是道教的社会功能。第一种功能在全真道创教初期得到了充分的发挥，大量文献记载，全真道创教

初期不谈斋醮，多是通过诗词唱和宣传全真教旨。但当全真道发展到一定阶段，在社会上产生一定影响时，社会对于它就自然提出了期望。全真道除教祖王重阳从来没有涉猎过任何形式的醮祠外，七真以降都参与过各种形式的祈禳活动。金元时期的国家大醮几乎都是由全真道宗师主持。

从王重阳创教到“七真”传教，从不事斋醮，发展到大兴斋醮。全真道根据自身发展而经历的变革过程，可以看成是走向成熟，成为真正的宗教的历程。世界上没有一个无仪式的宗教，因为仪式是宗教存在并得以发展的重要因素。全真道要广泛地争取信徒，扩大自己的影响，就不能不利用仪式这种现成的易被不同层次的人接受的形式来“代神立言”，张扬教义。因而，从马钰开始逐渐兴起了斋醮。这种变化既顺应了当时社会文化的发展趋势，又继承了道教鬼神信仰的文化传统。传教的对象扩大到上至权贵、士人，下至贫民百姓。《感应篇图说》言：“遇上等人说性理，遇下等人说因果。”针对不同对象，他们随机应变、因势利导、因人而异，采用不同的化人方式，如对士大夫全真道士以吟诗诵词的方式，用修心养性的理论劝人入道、悟道；对待目不识丁的劳动群众，宗教对他们的影响，主要不是来自玄妙艰深的宗教哲学，而是来自鬼神信仰、祈福禳灾等世俗化的宗教活动。斋醮仪式的兴起，大量世俗音乐自然会被引入全真道仪式，因为，宗教仪式内容本身，就是世俗民众心态的反映。

2. 思想根源

(1) 儒家思想的深刻影响

首先，道教的神仙，绝大部分是典型化、理想化了的真实的人，他们有姓、有名；第二，道教创造的神仙系统，等级森

严，层次繁多，分工细密，有与世俗同样的伦理关系，实际上天界就是典型化了的人世。

由于中国封建宗法制度的强大，顽固，历史长久，所以它对中国的传统文化有着极为重大的影响。中国的宗教不得不为封建宗法、纲常名教服务，这不仅表现在仪式上，宗教理论上也是与当时的封建宗法制度配合的。正如著名学者任继愈先生所言：“金元时期的全真道把出家修仙与世俗的忠孝仁义相为表里，把道教社会化，实际上是儒教的一个支派。”^①历代文人、著名道士的诗词、论著，也充分证明了这一点。如清代著名全真道士刘一明，从内修角度，强调修炼必须“积德修行”，称“道者，为己之事；德者，为人之事。修道有尽而积德无穷”，感叹“德者，自己人世之事；道者，师传成仙之事。不积德而欲修道，人事且不能，仙道怎得成？”^②刘一明在他的《道书十二种》中用了大量的诗、词、歌、曲等若干首，论说三教同源和内丹理论，在修炼的各个环节大量融合儒、释，特别融合理学。

（2）传统道教世俗化的作用

全真道文化的结构层次和表现形态，是以全真道的教理教义为核心内容的“高层位文化”，和以世代传承、广泛流播的斋醮仪式为内容的，世俗化形态的“低层位文化”。世俗化的“低层位文化”，由于它对人以及各种文化现象的影响，比高层位文化来得更直接、更广泛，成为全真道传教的主要方式。

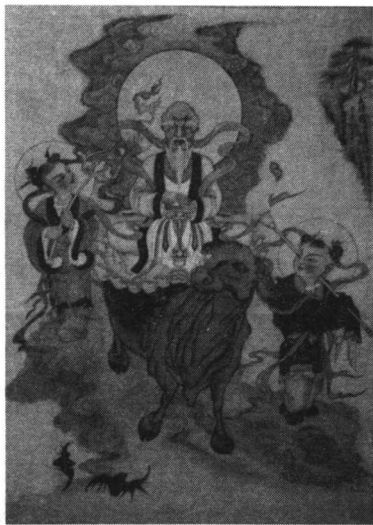
如：善恶报应的宗教观念，就是传统道教竭力阐发宣扬的

① 任继愈：《中国道教史·序》，上海人民出版社 1990 版，第 6 页。

② 清·刘一明：《道书十二种》，中国中医药出版社 1990 版，第 529 ~ 530 页。

内容，逐渐成了一般道教徒信仰中最根本、最普遍、最渗透人的意识的教育。在这样的教义思想基础上，因而出现了宗教道德，出现了戒律、清规，出现了修正、修善、积德、修性等等修持方式。如果不是虔诚的信仰天道承负及善恶报应，则等于是承认冥冥之中有天神照察一切、主宰一切，也就无所谓修持，从而也就不是道教徒了。

(3) 三教合一以道为本的思想



(图 24)

道教教祖老子

全真道虽主张三教合一，援引、融摄儒、佛思想，但仍以道为本。虽然以阳界定善，以阴归属恶，认为舍恶从善才能炼就纯阳之体。把道德践履与修道实践联系起来，肯定积德与修道的内在联系。但因道教的终极目的毕竟不是成圣而是成仙，所以在道与德的关系上体现出内道外儒，以道为本为体，以儒

为流为用。

另，全真道虽借用禅宗的“平常心”，但赋予了新意。全真道所说的“平常心”的含义是：既不离喜怒哀乐之情同时又不为这些情感所转。要求做到不为祸福寿夭、生死去来而心有所动，是一种不着于物，不动于情的心理境界。强调心应万物，不为物牵。实际上全真道的“平常心”本质上仍然不过是心的虚寂状态。^①因而，“平常心”既是全真道一切修炼的基础，也是全真道将世俗音乐道教化的思想基础。这种运用逻辑来组织的理性化的思想，使认识活动相对地摆脱了情感成分的参与。

全真道经韵音乐实际上是神圣化了的世俗音乐。“雅”与“俗”本来是世俗音乐的基本范畴，而道教则把这一范畴也纳入到道教音乐，并神圣化了，把人世间的世俗音乐道教化了。但这种神圣反映的宗教音乐意识对社会存在具有相当大的相对独立性，会对社会存在产生特定的社会作用。所以，尽管全真道经韵音乐是世俗音乐升华了的神圣反映，但这升华了神圣反映，也能折射和反射到世俗人间，同世俗音乐一样，能够起着特定的社会作用，尽管两者所起的社会作用是不同的，但两者都能起着特定修心、娱人作用则是互有联系的。

^① 张广保：《金元全真道内丹心性学》，上海：生活、读书、新知三联书店1995版，第99～100页。

附 一

全真道仪式音乐的符号意义

全真道仪式是包含诵经、舞蹈、服饰、神像、法器、供品等听觉和视觉符号的综合体，在很大程度上表现为一种宗教艺术活动。“诵经”包括念和唱：念指咏念经文与诵念道教诸神和真仙圣号；唱指以经韵赞颂诸神、真仙的功德。“经韵”是指人声咏唱部分，是全真道仪式里“音乐”的主要内容。经韵是依附于仪式而存在的，如果脱离仪式，音乐就像被抽干水分，缺乏灵气的一个空壳，便失去了它存在的价值和意义。虽然经韵在道士心中并不等于我们所理解的“音乐”、“艺术”等概念，但作为一种艺术形式，它却是客观存在的。道士们在仪式活动中，一方面采用诵经、舞蹈等人体本身执行媒介，另一方面又采用了一些体外化媒介，如利用神像，摆放的法器实物和擂鼓、敲击木鱼、铛子、铙等乐器来传递和交流信息，以此来强化宗教观念和宗教情感，规范宗教行为，巩固宗教组织。

“符号是信息的表现形式，是信息的感性袒露，而信息则是符号的表现内容，是符号的内蕴意义。^①”符号的形式和内容的联系，“完全是处于符号创造者的主观规定和社会成员的

① 邵培仁：《传播学导论》，浙江大学出版社2002年第6版，第175页。

共同约定。^①”由听觉和视觉构成的全真道仪式符号体系，是道人通过学习传统来继承的创造物，他们把经文曲调化为经韵，把体语程式化为舞蹈，不仅能够表示具体的事物，而且能够表达全真道士的宗教信仰和思想观念等抽象的事物。便于重复的程式化的动作和便于记忆的曲调化的经韵，与其它符号共同构成具有独特象征意义的仪式，定期面向道内和道外传播着宗教信息。



(图 25) 神圣的法事活动

“音乐符号只是音乐传播的中介物，而传播活动的主体却

① 邵培仁：《传播学导论》，浙江大学出版社 2002 年第 6 版，第 202 页。

是人，只有从人的角度去分析，才能真正理解人所创作的音乐符号的实质。^①由于仪式的综合性和音乐的依附性，只有将音乐放在特定的仪式中，从传播者的宗教行为入手，用整体观念来分析仪式中的音乐，才能得出其音乐的基本涵义。

研究结果现归纳为：敬畏之情、清静之心和中和之意。

一、敬畏之情

敬：尊敬，恭敬。“郑玄笺：‘敬，慎也。’杨倞注：‘敬，谓不敢慢也。’^②”“敬畏”又敬重又畏惧。全真道信徒“不敢慢”并深感畏惧的对象是其信奉的诸神、祖师以及德高望重者。对神灵的“敬畏”是全真道士由信仰而生的情感基础，也是传播致效的关键。

全真道通过一系列秩序规范的神圣仪式来沟通人与神之间的联系，这些仪式是以感性秩序的建立为前提，即以“礼”来主宰、规范、制约着信徒的行为活动。“礼”是“敬畏”的表现形式，由于有了“敬畏”，自然生出很多的“礼”来。

中国传统意义上的“礼”，是指礼之义与礼之仪两件事。“礼仪”与“礼义”是表里关系，“礼仪”是“礼义”的载体，“礼义”的信息通过“礼仪”传播出来，按“礼仪”行事，就是按“礼义”的要求行事。

“礼”的产生是由于“人们总是习惯于‘以己度人’，从人类自己的感情与心理出发去推测外界事物”，“人们认为神与人一样，喜欢丰盛精美的食物与欢腾热闹的场面，怜悯苦难深重

① 薛艺兵：《音乐传播的符号学原理》，《黄钟》2003年第2期，第10页。

② 《辞海》，上海辞书出版社，第1661页。

的受难者，爱好清洁，喜欢人们对自己的尊敬与虔诚”，^①于是，仪式中便有了信徒虔诚地供奉的供器和供品，有了道士清心斋戒，鸣鼓击磬，讴歌神灵事功，感谢神灵恩德的颂赞和“手之舞之，足之蹈之”的舞蹈……这些“象征性”、“符号化”的礼仪形式，正是信徒敬畏神灵的具体情感体现，如著名学者吕大吉所言：

从宗教体验中人们可以获得宗教感情，它随着神灵观念的产生而自然地伴生出来；随着神灵观念的演进，神的神性愈益崇高，神的权能日益巨大，神的形象日益完美，信仰者对神的依赖之感和敬畏之情也就相应膨胀。对神的信仰愈是虔诚，人的宗教感情便越发强烈。内在情感必然外在化为相应的言词和身体动作，以此来表现心中的神灵和自己内心对神灵的体验。由于神灵和神性只是想像中的存在，任何人都不可能对神有实实在在的感触，所以，一切表现神灵及其神性的言词和身体动作便不能不是拟人化的、象征性的。或者用某种感性的形象、物质性的实物和偶像来象征那本属虚无缥缈的神灵；或者用比喻性的言词来表现神灵的形状；或者用模拟化的身体动作来表现神灵的行为、事功以及自己对神灵的感受和体验……一切“象征性”、“符号化”的表现，都是超越自然本能的人性升华或人性的创造性活动，具体化为形象性的艺术。^②

由于信仰虔诚，“对神的依赖之感和敬畏之情”也就“越发强烈”，全真道仪式中“象征性”、“符号化”的艺术，正是

① 葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社，1991年第3版，第80页。

② 吕大吉、张世辉：《宗教是一种社会文化形式》，载《新华文摘》，2005年第1期，第109页。

内在情感的外在化表现，是“自己内心对神灵的体验”。如：为庆祝诸神的圣诞而举行的各种仪式活动；庄重的建筑和殿堂里云气缭绕、舒展飘逸的壁画，以及神态威严、祥和高大的神像；奉高功——精通经戒、德高望重、通真召灵、释疑解滞、导达群贤的道人为神的代言人，并推其主持斋仪，领唱经韵；贯穿于仪式中的叩拜、供养和诵念诸神圣号、咏赞诸神功德的音乐；对神表示虔诚和敬重的服饰；具有象征超自然力的法器等等。当你步入全真道观，你的视觉和听觉处处能够感受到信徒强烈的宗教情感。全真道正是借助于这些体态化、物化、活动化、程式化的象征符号向上（神）传达着对神灵的敬畏和祈求；向下（人）则传播着鬼神信仰和宗教伦理。



（图 28） 高大的三皇殿

具体而言，首先，是道观的整体环境给人以高大、威严、神秘之感。如宏伟、高大的殿堂，庄重的颜色；殿堂内云气缭绕，壮丽浩荡，舒展飘逸，“仙风”、“仙态”呼之欲出的壁画；以及陈列的神态各异，面貌威严的高大神像。为了表达对神的敬畏之情，道士们采用了“高大”、“威严”、“仙风”、“仙态”等符号来表现神仙世界，并以此来缩小自己。

其次，是已成典章制度的各种仪式活动。全真道仪式众多，各种仪式的内容、程序、表达方式、组织内固定的角色关系等等均有明文规定。

(1) 为庆祝诸神的圣诞而举行的各种仪式活动。如：《祝寿科仪》、《玉皇朝科》、《三清朝科》、《三元朝科》、《九皇朝科》等。宗教就是要通过各种仪式来沟通人与神之间的联系，和向神灵表达人的敬畏和愿望，以此显示宗教的神圣性和庄严性。

(2) 仪式前的清心洁身和仪式中的叩拜。道教崇拜神仙，注重祭祀祈祷，而且认为神仙禀质清静高雅、整洁肃穆，因此，要求祭祀者必须在祭祀之前沐浴更衣，不饮酒，不吃荤，整洁心、口、身，以示虔诚。《北京白云观道场介绍》中，要求“信众参加者，要斋戒沐浴，诚心恳祷，服装整洁，随同跪拜。”叩拜礼仪十分讲究，主要有两种形式：三礼三叩和三礼九叩。叩拜是对神仙、祖师表示特别敬重的礼仪，贯穿于这整个仪式过程。

(3) 高功的特殊地位。高功是精通经戒、主持斋仪、度人入道、堪为众范的道士。因而，对高功的选拔，道教历来有着极高的标准。高功必须是精通经戒、德高望重，道德内充，威仪外备，能通真召灵，释疑解滞，导达群贤的道人。不仅如此，还要在唱、念、做甚至演奏等艺术方面才能出众，才有资格在斋醮仪式中担任高功等较高的职务。由于高功乃德高望重

之人，因而，倍受信徒敬重。仪式中，高功领唱经韵，步罡踏斗，沟通人神，代神宣教，拔度人鬼。他们是全真道神学理论的创造者和传播者，是教义、教规的制定者和推行者，是宗教仪式的主持者。他们在道教中的意义是，被奉为神的代言人，可以向人们传达神的意志，并代表人向神表示敬畏、愿望和所祈求的帮助。

再次，道人善于借物示“仪”，借物传“义”。各种仪式中都有传达某种礼仪信息功用的器物。

(1) 服饰。用于特定仪式的服饰，其形制、规格、尺寸、色彩、用途等都有特别的规定和涵义。如做斋醮法事和举行宗教大典时高功、方丈他们穿的，长至脚踝，袖长随身的法服。道教用宽大的长袍来掩盖自己的身形，使其看上去更接近神而不是人，以此表示对神灵的最高敬重。



(图 27) 袖长随身的法服

道教崇尚紫色，一是道教认为上帝居紫微垣；二是源于教祖老子“紫气东来”之典故；三是道教倍受宠爱的唐宋时期，皇宫规定紫色为高级官员的服色。被尊称为“人天教主”的方丈身穿的法服就是象征地位和吉祥的紫色。全真道服饰是宗教意识的外部表现，是宗教意识的物化标志。也是接受宗教束缚的一种神圣性象征。表示道士们愿意虔诚地接受宗教（神灵）对他们所规定的种种束缚，这些束缚也源于敬畏。

（2）供养。道人在以礼物示仪，示义，意向上最用心。无论什么仪式，上对神灵必送礼物。供养是指神坛上，供奉神灵的香、花、灯、水、果。仪式中有专用于供养的经韵——【五供养】。“请福祈真，香花为本。”【五供养】中香居五供之首。道教举行仪式，开坛必先烧香。道教认为：香不仅能表达诚信，还具有通神召灵，隔氛去秽，降福于人的功能。“香自诚心起，烟从信里来，一诚通天界，诸真下瑶阶。”^①香如同传递信息的“使者”，可以将信徒的意愿上传给神灵。因为香能通三界，可透九天。正因如此，道教举行法事，“三上香”成了必行科仪。如用于各种仪式中高功上香供神、通神踏“三宝罡”时咏唱的【三宝香】、【三宝词】经韵。

如：【三宝香】

稽首皈依道，
道在杳冥中。
恍惚开祖劫，
混沌理难穷。
愿烧道宝香，

① 闵智亭：《道教仪范》，中国道教学院编印 1990 年，第 123 页。

道宝香，生生常供养。

稽首皈依经，
经文焕八方。
五千四十八，
凤篆与龙章。
愿烧经宝香，
经宝香，生生常供养。

稽首皈依师，
师恩莫能量。

.....

愿烧师宝香，
师宝香，生生常供养。
香供养，道经师宝天尊。

在《上祖师表》仪式中，高功送表、化表时咏唱的【送化赞】：

香花送，
使者早登程，
宝马金鞍空碧落，
祥云缭绕大罗天，
足下彩云生。

.....

在《施食科仪》中，高功开坛要向太乙救苦天尊上香，恭对三宝，咏唱【三炷香】：

稽首先天一炷香，
香云缭绕遍十方。
此香愿达青华府，
奏请太乙救苦尊。

.....

恭对神灵和祖师，道士们叩首焚香，以此礼仪来表达虔诚信仰。

(3) 法器。法器是全真道仪式中最有特点的道具。常用的有两类：一类是仰启神仙、朝敬祖师及驱恶镇邪的器物，如朝简、如意、玉印、宝剑等；另一类是用于仪式的各种打击乐器。之所以将打击乐器视为法器，是因为道人赋予它们某种神秘的寓意和特殊的宗教功能。礼节与经韵，再加上礼器，更加强化了道士在神与人之间的关系和作用。

第四，经韵音乐。经韵音乐作为“象征符号都是特定文化的结晶与标志，其中积淀着深厚的历史传统，蕴含着丰富的情感内容。^①”

如，为纪念道教祖师圣诞以及请神为民祈福消灾的“阳韵”，“由于是对神而唱诵，因此，道士的举止行为极为神圣，每字每句的唱诵都非常认真。手中所持法器简直如同神器一般，不得多敲一次，也不敢漏击一下，容不得有半点‘俗’之成分，绝对维持其‘仙家’规范。^②”这充分说明，“神”的威慑力是巨大的。因此，人们既信仰它，崇拜它，祈求它，又害怕它。

① 李彬：《传播学引论》，新华出版社 2003 年第 2 版，第 121 页。

② 周振锡、史新民等：《道教音乐》，北京燕山出版社 1994 年版，第 52 页。

全真正韵的内容主要是对神的赞颂和祈求。咏赞诸神功德的“赞”，是道教经韵格式之一。《道教义枢·十二部义》：“赞”以表事，“颂”以歌德。“道教认为颂赞之文，源于元始天尊受元始度人空洞灵章，此灵章为自然之音，碧落缠虚，天霞流曼，万音合响，浮沉清浊，抑扬婉转，错而成歌，其声洞彻交唱诸天。经高圣上真传写于世，即成上清歌咏之曲，六甲灵飞之章，灵宝步虚之篇，玉检龟山之颂。”^①所以，用颂赞经韵礼圣朝真，其声可直达天庭，能博得万圣鉴观，千真欢悦，而降临坛场，赐福禳灾，佑其得道成真。全真正韵中的“赞”，如【大赞】、【小赞】、【中堂赞】等，是对诸神诸仙功德的赞美称颂，篇幅不长，节奏徐缓，曲调庄严。这些“声乐形式的音乐，当它们作为音乐符号被用来传播时，其意义通常已经明确地附加在歌词的语言符号中了。因此，传播中声乐形式的音乐实际上有着音乐符号和语言符号的双重功能”^②。如通用于阴阳法事中的【小赞韵】：

例 12

小 赞 韵

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

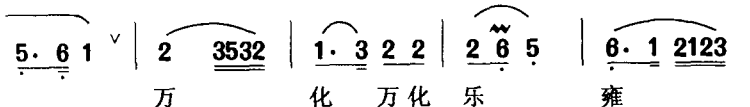
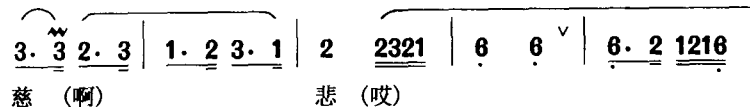
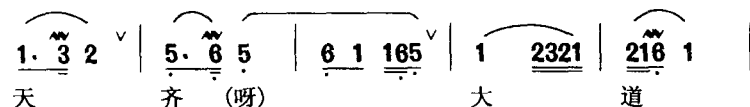
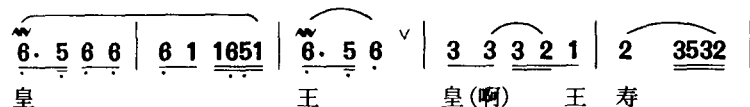
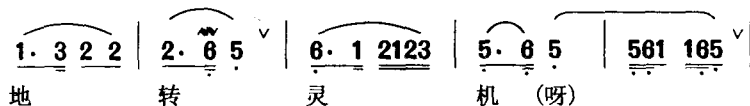
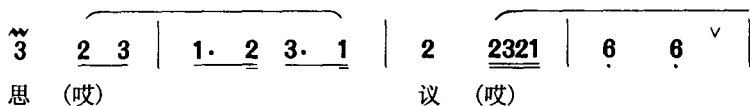
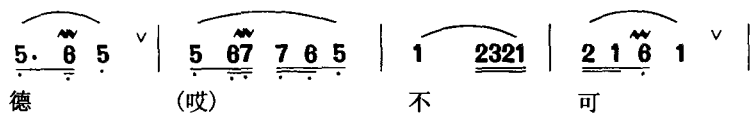
每分钟60拍

慢起

$\underline{5.} \quad \underline{6} \quad \underline{\underline{7672}}$	$\underline{6} \quad \underline{\underline{76}} \quad \underline{5} \quad \text{v}$	$\underline{2.} \quad \underline{7} \quad \underline{\underline{6}}$	$\underline{6} \quad \underline{\underline{72}} \quad \underline{\underline{276}}$
诵	经	功	(哎)

① 张泽洪：《道教斋醮符咒仪式》，巴蜀书社1999年版，第101页。

② 薛艺兵：《音乐传播的符号学原理》，载《黄钟》2003年第2期，第10页。



$\dot{5} \cdot \dot{6} \dot{5}$ | $\dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{165} \vee$ | $3 \quad \underline{\underline{356}}$ | $\dot{5} \cdot \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}}$ | $\dot{5} \cdot \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{23}}$ |
 熙 (呀) (哎) 大 道 慈 (哎)

$1 \vee \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}}$ | $2 \quad \underline{\underline{2321}}$ | $\dot{6} \quad \dot{6} \vee$ | $\dot{6} \cdot \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1216}}$ | $\dot{5} \cdot \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \vee$ |
 悲 (哎)

$2 \quad \underline{\underline{3532}}$ | $\underline{\underline{1}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}}$ | $\underline{\underline{2}} \cdot \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \vee$ | $\underline{\underline{6}} \underline{\underline{61}} \underline{\underline{2123}}$ |
 万 化 万 化 乐 雍

$\dot{5} \cdot \underline{\underline{6}} \dot{5}$ | $\dot{5} \quad \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}}$ | $0 \quad 0$ ||
 熙 (呀)

此类经韵，不同仪式恭对不同神圣用不同赞辞。道士们在灵香氤氲、灯烛洞幽、灵幡摇曳的坛场上，虔诚地颂赞。长声短调，协韵合律，配以铛、鐺、木鱼声，庄严道场，烘托神秘气氛，仿佛神灵真的降临坛场，给人以强烈的宗教感染力。

二、清静之心

全真派要求修道者必须出家，身居丛林，不娶妻室，不茹荤腥，认为清静无为是修道之本。忘情去欲，心地清静，才能返璞归真，故也称为“修静派”。《丹阳真人语录》说：“道家留丹经子书，千经万论，可一言蔽之曰：清静。”故明心才能见性，一念不生才能清静，明心见性才能修丹成真，超脱生死。

全真强调内修，谴欲澄心。内修都要依靠“清静”功法作为基础。全真道创立后，“清静”之法，就完全同精、气、神的内修联系在一起了。《纯阳真人浑成集》中，有以《清》、《静》题名的两首诗，这两首诗从“外侵”、“内念”等角度描述内修中的感受。《真仙直指语录》引全真七子之一马丹阳的话：“清静者，清谓清其心源，静谓静其气海。心源清则外物不能扰，性定而神明。气海静则邪欲不能作，精全而腹实。……”可见，清静是修行之根本。



(图 28)

身着青色服饰的道士

最切身的感受是，每当你进入宫观，都会有种不可思议的静，这种静猛一看是指宫观里的木鱼声，香炉里上升的烟雾，和以青、蓝为主的冷色服饰，实际上远远不止，应包括道教效仿神仙爱清静而制造的清静环境。如节奏匀称的整体建筑，色调和谐的景物，道观中之神像，宫前观后之柳，池中之水……沉沉无声，都足为清静之象征。

全真道强调内修，因而建立了一套遣欲澄心，常清常静的修炼方法。仪式作为一种强制性行为规范，也是全真道用以导人入静的一种修持手段。

全真道士身静、心静，用乐也静。

为了斋戒身心，洗心涤虑，每天清晨，全真道士从咏【澄清韵】开始每日必修的早功课。“琳琅振响，十分肃清……”，紧接着诵《清静经》、【举（常清常静）天尊】，同时向常清常静天尊叩头礼拜，然后唱【吊挂】：“真心清静道为宗，譬彼中天宝月同……”咏【香供养】，并焚香供养常清常静天尊……

庄严静穆的神圣殿堂里，全真道士行礼如仪，形象庄重。仪式中没有花哨、夸张的舞蹈动作，级进为主的旋律，适中音域，无大跨越的流动音线，平稳的音速，缓和的节奏，如行云流水，伴以清亮的铛、鐃、木鱼声，加以自然、适度的人声咏唱，信徒们一下子进入了一个清静、安谧、肃穆的境界，给人以心平气和的感觉。这些经词内容不仅能使人获得心理的宁静，还能导致身体的健康，正吻合了全真道倡导的“无欲无念”和“闲适安静”的“心性双修”的教旨。

修心，首先要除去对物质利益的追求，对名位的奢望，即“去物欲，简尘事”。物欲之起，固然由于外界存在的刺激，但更重要的是由于“我”的存在，由于“我”的眼、耳、鼻、舌、感觉、思想意识接受了外物的引诱，所以道教徒认为必须

“塞其兑，闭起门，终身不勤”（《老子》）。塞之则心不动，闭之则万物不入，我心不起，万念即灭，见素抱朴，正是保守本真的方法，也是“收心习静”的精神修炼过程。道教修炼的思想是追求在心理上、精神上、社会环境中达到清静无为的出世境地。全真道士每日做早晚坛科仪，就是为了灭尘缘，断欲界，使其归入清静状态的必修功课。

三、中和之意

“中和”即协调、均匀、天人合一、阴阳相合、调和、适中，就是有节制，讲分寸，恰到好处之意。丘处机说：“修身之道，贵乎中和，太怒则伤乎身，太喜则伤乎神，太思虑则伤乎气。此三者于道甚损，宜戒之也。”（《长春真人西游记》）

宋·叶适说：“道源于一而成于两。”“两”就是阴阳。具有修身养性功能的仪式音乐虽有阴韵和阳韵之分，但这种“分”不是绝对的，而是阴中有阳，阳中有阴，阴阳相合。经韵风格并非或阳刚，或阴柔，而是刚柔相济。如果说“礼”的精神是秩序，那么“经韵”强调的就是和谐。

“乐从和”是全真道仪式音乐遵循的法则。其乐不仅追求人间关系的“和”，重要的是与天地鬼神的“和”，即把仪式中音乐和动作的节律与人的身心的情感和节奏的韵律相对应，组织、构造一个“相互感应的同构系统”。全真道认为人和天地是混然一体、息息相通的，只要善于修道养身，与自然融合，便能长生久视，达到天人合一的境界。



(图 29) 拜神

负阴抱阳产生和。正因有了“和”，经韵才好听，才能娱悦神灵。全真经韵讲究阴阳相和，并以“和”的标准来塑造感情。所以，全真正韵中没有过分强烈的哀伤、忧愁和欢悦，没有过分的情感宣泄。全真正韵所追求的是情感符合教徒身心和神仙世界的和谐，排斥偏离和破坏这一标准的任何情感和音乐。因此，一是要遵循自然，如以中音区为主的歌唱音域和与人的心跳时速相一致的音乐节拍，按人声的自然音高歌唱，音调既不硬性拔高，也不有意压低；二是反自然，如一字一节或一字两节的均匀排列打乱了语言的天然节律，曲调句逗与经词句逗错位相合，使经韵形成了连绵不断气息悠长的咏唱效果；三是不离喜怒哀乐，同时又不为其左右，即心应万物，不为物牵的咏唱风格，等等。都是“和”的需要，也是“和”的表现。

全真道作为一个组织，它是按一定的宗旨和系统建立起来

的机构比较完备的集体。在这个集体里，人们被编入一定的组织机构中，个人的行为要受到一定规范的制约。严格的仪式，通过一系列象征符号把宗教的神圣性和明确的目的性联系起来，不仅规范和制约着信徒的宗教行为，还影响和培育着信徒的宗教感情。在清音雅韵的咏唱中进行着全真道文化的传承和传播。

附 二

现代人文环境中的全真正韵

依照师傅口传心授的传承方式，是形成全真正韵“天下同”的根本原因。“天下同”，说明静态的稳定结构是因缘于文化的封闭来实现的。其封闭性虽然能最大限度地保持音乐特质；但这却滞后于中国现代社会政治、经济、文化一体化进程的要求。在面临当代社会的文化符号和物质信息包围的时代里，全真正韵的稳定结构是否受到冲击？人文环境给它带来了那些变化？笔者通过实地采访以及其它方式获得的信息，结合文献资料，以现代人文环境为切入点，来探讨全真正韵的保存与发展。

一、现代人文环境对全真正韵的影响

20 世纪，是中国文化史上最急遽变动的时代。“道教”如同“传统”一词在有些人心中早已成为落后的代称，而作为其外向形态的“全真正韵”也未能例外。近百年来，全真正韵的兴衰与全真道自身形态之间的关联也更加明显。宗教的发展一向不能免于政治、经济、社会文化的影响，因此从政府重视的程度以及同时代经济、文化环境这三方面来分析，我们即可大

体掌握全真正韵在现代社会人文环境中的发展状况。

(一) 政治运动的干预及社会发展对全真正韵的影响

1. 全真道宫观“在过去有神圣的地位，很少受外界动荡的干扰，其经韵音乐传承又有极强的保守性，所以道乐的传承延续较少被中断。更多地将古代音乐材料保存下来，成为活生生的音乐‘文物’，具有珍贵的历史价值。^①”而近百年来，道教音乐不但没有大的变化，反倒大量丢失，很多宫观的音乐出现了断层。这主要是因为：建国前，由于战争使道教宫观受到很大冲击。建国后，特别是“文革”十年浩劫期间，“把宗教定为应尽速彻底扫除的‘四旧’中之最‘旧’，把教徒打入‘另册’……历来以宫观为家的全真道士被遣散、驱逐出宫观，”勒令还俗。“在全国可以说已经没有一座保持教制的、实际的道教宫观了。道士既无可诵之经书，更无可作醮仪之道坛，……晨钟暮鼓寂灭了，步虚之声寂灭了。”^②文革后，虽然政府恢复了宗教信仰自由，以及道教宫观管理体制和正常的宗教活动，但是，十年的身心摧残，使一些掌握全真正韵的老道士相继去世，部分道教音乐被带入“仙境”，成了真正的“仙乐”。

2. 随着信息时代的到来，电视、电脑、音响以及现代化的通信工具等进入道教宫观，国内外各种音乐形式通过广播电视，大量涌入道士们的生活。现代社会对受过教育的年轻道士的审美观、价值观有很大的影响。青年道士认为全真正韵的可

① 蒲京强：《道教与中国传统音乐》，台湾文津出版社，1993年版。

② 李养正：《当代中国道教》，中国社会科学出版社1993年版，第15、16页。

听性、全真道仪式的观赏性等有待进一步提高。

3. 快速的生活节奏，对全真道士的宗教生活带来一定的影响。为适应现代人的生活节奏，虽然全真道各种仪式按照传统依旧如法如仪地进行，但宗教活动减少，仪式内容简化。如晨钟暮鼓，开清止静，用于全真道士修身养性的早晚功课，除了正月初一、十五念完全部功课经之外，一般每天早晚课只念其中一部分，一些经韵也被省略。

应现代人的宗教需求，全真道斋醮仪式中的祈祥道场的内容也相应地发生了变化。过去那些祈晴祷雨、安宅镇土等有悖于现代社会精神文明的斋醮仪式已弃之不用，代之以事业成功、婚姻美满、父母长寿、生意兴隆、财源茂盛等反映现代人生活的斋醮仪式。虽然内容更新，但仪式的形式、结构没变，全真正韵的曲调没变，变的只是部分经词。这些变化是随道士自身素质的提高以及全真道贴近时代的反映。

（二）旅游及文化交流对全真正韵的影响

1. 如今随着社会人文环境的改变，作为中国传统文化重要组成部分的道教已溶入社会一体化发展的轨道，道教宫观的职能也逐渐发生了变化。它不仅仅是修身养性、宣道布道的场所，而是各地发展经济的一个“窗口”。这主要是道观自身具有的商业能力。我们知道，中国道教宫观建筑群的地址选择，基本上都是对自然环境的选择。顺其自然，因地制宜，依山傍水，因山就势，是中国道教宫观建筑的显著特征。在中国，一般说来，凡是名山必有道观，有所谓“山不在高，有仙则名”之说。著名的道观往往都选择在林木葱郁的山峦峰谷之中。如武当山、崂山、青城山、华山等名山中的宫观，都是融合在大自然中的建筑创作。优美的自然环境及宫观透出的幽古情调，

可调剂、缓解当代社会压力给人造成的浮躁心理和烦恼情绪，成了忙碌的人们放松自己观光旅游的好去处。当地政府利用道教宫观现有的自然和人文资源，把名山、名观作为发展当地旅游业的重要资源，乃至经济的重要支柱。同时，道观也把游览道观和为民做法事，作为改善经济，增加收入，寻求新的生存空间，开拓新的发展道路的一种方式。

由于道教宫观职能有所转移，道士的生活方式也有了改变：一方面作为宗教职业者，保存和传承着全真道文化；另一方面担负起了当地旅游服务业的职能，如管理道观，接待游客等。因而，全真正韵的生态格局也随之发生了变化，它生存的环境再也不是静谧的、远离闹市的修身养性之净地。融入全真道仪式中的全真正韵成了开辟旅游市场的重要人文资源，吸引着八方来客。咏唱全真正韵的部分仪式变成了具有观光化、表演化的旅游项目。观看仪式，欣赏全真正韵，则成了旅游观光的另一道风景线。

2. 全真派创始人王重阳说：“夫修行者，常清静为根本。”^①要求修行者必须涤除一切情欲，保持心地的完全清静。全真正韵的音乐风格特征，正体现了全真道这一修炼理论。所以说全真正韵不仅仅是一种音乐事项，是传播全真道教理教义之媒介，而是全真道士修身养性之重要途径之一。

20世纪80年代以来，随着对外交往的扩大，全真道道教乐团频繁出国演出，咏唱全真正韵成为全真道对外文化交流的重要手段。虽然目的是通过交流来宣传全真道音乐文化，但这种演出由于脱离了全真正韵的生存环境——神圣的宫观殿堂，而有点近似舞台表演。在全真道士那里演唱经韵本不是纯音乐

^① 《道藏》第25册，第799～800页。

表演，而是宗教仪式中的一部分内容，必须溶入仪式它才有存在的价值和意义，才能体现出全真正韵的宗教功能。如果远离宫观、神坛，人们便可能会从纯表演艺术的角度——演奏技巧、演唱技巧和旋律、节奏等音乐形态方面来判断它的艺术价值。

（三）现代音乐教育对全真正韵的影响

针对政治、经济、社会对全真道士生活的影响和需求，一方面全真道各地的宗教组织，在改变全真道原有的文化生态，提高全真道士的音乐文化素质方面采取了一系列措施；另一方面随着音乐界对中国音乐研究领域的拓宽和深入，全真正韵以它自身的魅力吸引了一批音乐学者。全真道与音乐界的互动，对全真正韵的传承，既有积极的意义，同时也存在一些不利的因素。这主要表现在以下几个方面：

1. 经韵乐谱的出版发行，简谱和五线谱的引入，改变了原有单一的口传心授的传承方式。笔者在不同宫观见到用简谱记录全真正韵的现象非常普遍，如北京白云观、武当山等宫观，在武汉长春观仪式的排练现场，还见到用简谱和“当请谱”分别记录的全真正韵。据长春观的道士介绍：现在全真道宫观因道士年龄的差异，采用的传承方式和用谱方式也不同，老年道士仍然沿用传统的“当请谱”以口传心授的方式来传授全真正韵；年轻道士则主要以简谱来学习和传授全真正韵，同时还兼用“当请谱”及五线谱。

全真道士根据他们在道观活动中的分工，对不同乐谱有着不同的选择。一般情况是：乐队成员都会简谱，有些还会五线谱，持法器者（演奏打击乐器的人）还熟练地掌握了“当请谱”。演唱经韵的道士是将简谱与“当请谱”结合起来使用，

因为学经韵不仅要会唱还要会打（打板），二者结合很快便能学会全真正韵。老道士仍然习守传统。这种差异，一是由于他们接受的音乐教育方式不同。老道士接受的是传统的音乐教育方式——击着“老三板”口传心授；年轻道士虽然从老道士那接受的是传统的传授方式，然而随着全真正韵乐谱的出版发行，简谱和五线谱具有的可视性，为年轻道士学习音乐提供了便利。二是根据实际“工作”所需，道士们作出的最佳选择。

2. 音乐学院的专家搜集、整理、出版的全真正韵音响、乐谱，是对保存全真道音乐文化的重要贡献。这些乐谱、音响，并没有束之高阁，而是作为传播全真正韵的重要手段，一直发挥着作用。这里最值一提的是 1991 年由武汉音乐学院采录、整理，中国文联出版社出版发行的《全真正韵谱辑》一书。

从中国道教学院成立以来，就开设了音乐课，以教唱全真正韵为主，还请音乐学院的老师讲授音乐理论知识。《全真正韵谱辑》的出版，为道教学员提供了经韵教材，为传播全真正韵提供了有利条件。目前全真道宫观基本上以《全真正韵谱辑》为蓝本，规范和补充着仪式经韵。这是此书出版近十年来产生的结果。记得几年前笔者曾就闵智亭道长传谱的《全真正韵谱辑》，在全真道士心中的地位采访过一些道士。他们虽然认同《全真正韵谱辑》，但由于各宫观都有以自己为“宗”的思想，特别是“地方韵”突出的宫观，他们认为“地方韵”更好听，因而并无吸收其他宫观经韵的想法。目前，观念的转变，要归功于道教学院多年来对道教学员潜移默化的影响（现在各宫观的“当家”大都是道教学院毕业的学生），以及《全真正韵谱辑》具有的系统性、完整性。当然也有音乐学者的一份功劳。

3. 随着宫观对外交流的需要,求变成了有志于发展道教音乐人士的追求。他们首先将年轻道士送到音乐学院进行专业培训,或请音乐院校的老师来宫观面授技艺,力求从音乐理论、演奏和演唱等方面入手,提高他们的音乐技能和艺术修养。因而,大批道士背着乐器,带着求知的欲望来到音乐学院,学习音乐基础知识、乐器和声乐技能。如湖北武当山道观、武汉长春观、北京白云观等道士,分别在武汉音乐学院、中国音乐学院和中央音乐学院等音乐院校和文艺团体学习。其方式有宫观指派,有个人自费求学。有一道士在武汉音乐学院经过两年的学习,以优秀的成绩毕业,学院授予他专科学历;北京白云观将声乐老师请进道观教授演唱技巧;长春观道士旁听《中国音乐欣赏》以及《中国传统音乐概论》等课程,并计划学习作曲,为以后的经韵创作积累知识等等。

就笔者掌握的资料来看,来音乐学院和文艺团体求学的道士有两种类型:一是在道观先跟老道士学过乐器,有一定基础,进音乐院校是为了提高;二是没有经过道观的熏陶,跟专业老师从头学。由于现代音乐教育是五四以后,西学东渐,并以欧洲音乐为中心的音乐教育体制。从音乐的基本理论到民族乐器的演奏和民族声乐的演唱,欧洲音乐的理论、技巧、审美贯穿其中。因而,对传承旋律古朴、庄重、自然,咏唱强调以情动人,以美感人的全真正韵,其中的利与弊,则是值得探讨的问题。

斋醮法事中,道士念颂祝咒,以声音宏亮为佳,在唐代的道举制度中,就有“表白科试声喉,声赞科试步虚三启^①”的历史。道教仪式之所以重视声音的美感,是因为美的声音能感

① 张泽洪:《道教斋醮符咒仪式》,巴蜀书社1999年版,第62页。

动神灵，吸引信徒。这种美应是以“自然”为基础的美。如全真道士的重要修持仪式——早晚功课，其内容主要是斋戒心神，清涤思虑，清心寡欲。面对着至高无上的神，一个深谙自己宗教教义的道士明白，咏唱是为了修身养性、明心见性，这里不需要歌手，道士们凭借的也不是某种学院派的技巧，而是自然天成。

通过以西洋音乐基础知识为内容的学习，对全真正韵的演奏、演唱有何影响？这些理论和技巧会不会淡化全真正韵的风格？笔者就此采访了部分道士，回答是：“专业老师只能传授一些演奏、演唱技巧，而这些在实际中能用上的少，因为全真正韵不需要复杂的技巧，所以不会影响全真正韵的风格。再说我们大多是先在道观中跟老道士学习几年以后，才去音乐学院进修的。即使那些一开始就接受学院派教学的道士，经过长期的磨合不会影响全真正韵原有的风格。”“有些专业老师演奏和演唱全真正韵上手很快，但就是没那个味。所以，我们是按照前辈的要求，还有自己的理解来唱、奏全真正韵的。学的知识要以全真正韵的需求去选择。”^①看来，现代音乐教育建立的传递知识的方法，一方面对道士音乐素质的提高以及道教音乐的发展有着积极的作用，但另一方面对于全真正韵的风格及其特质，却又无法兼顾。

从上述内容可以看出，现代人文环境对全真正韵的影响是显而易见的。这意味着现代社会对全真音乐的某些改变；但却并不意味着传统已经消亡，全真正韵仍是过去的延续。所不同的是思想观念的变化，这一变化主要体现在全真正韵的继承和发展问题上。不同年龄的全真道士观念上存在着明显的差异。

① 摘自笔者 2000 年 8 至 10 月间，在武汉长春观的采访笔记。

二、关于全真正韵的继承与发展

道教音乐本是颂神娱神、修身养性、弘扬道法的一种方式。它如同名山大川中灵光仙气环绕的宫观，在信徒心中具有神圣的含蕴。无论是道士，还是信徒都可从不同仪式的音乐中获得慰藉。自从开放之风吹开山门，面对迅猛发展的社会，全真道对是否固守传统，道观内出现了不同的声音。但就其实质而言，近百年来，除了深挖传统之外，少见新创作的经韵。是道士不需要，信徒不需要，还是无人重视这个问题？

（一）全真道士对全真正韵的传承观

1. 老道士对传承全真正韵的态度——传承所遵循的习惯

老道士在全真道宫观中的人数比虽然很小，但他们的思想观念产生的影响却是很大的。传承全真正韵的方式和要求，是因循守旧，口传心授，准规严行。他们认为只有严格地遵循道规保持传统，才能保住全真正韵的本质。所以，他们不求变，也不许变。如果年轻道士有点变动，老道士便说：“这是剽学来的东西，你念的经、唱的韵就不能通神、娱神，玉皇大帝不承认，众神灵也不会理。”^①在老道士那里可变的是有碍于社会发展的仪式和经韵中的经词。

2. 年轻道士对传承全真正韵的态度——继承与发展并存

全真道观的年轻道士的文化素质整体而言比老道士要高，与社会的接触比老道士频繁，对迅速发展的社会的适应能力要强，对新生事物的接受要快。因而在思想观念和审美趣味方面

^① 摘自笔者 2000 年 8 至 10 月间，在武汉长春观的采访笔记。

与老道士有一定的差异。加上与正一道的经韵音乐相比，全真正韵的数量要少，风格较单一，因而，他们寻思着改变、创新。

(1) 过去咏唱全真正韵首先强调的是虔诚，欣赏性居其次。如今的年轻道士，希望将欣赏性提升到与虔诚性同等地位。他们认为全真正韵在欣赏性方面有待加强。因为只有具有了欣赏性，才能吸引信徒去了解你的思想和内容。但是，他们主张改变的并不是所有的全真正韵，可变的只是为信徒做法事中使用的全真正韵，或在其中增添一些新的经韵音乐，以丰富全真正韵，满足当代信徒的审美需求。

(2) 年轻道士想改，只是力不从心。他们非常清楚自己在音乐知识方面的欠缺，以及对全真正韵的精髓把握不够。这种情况下，即使做了某种努力也可能是以失败告终。所以，他们迫切希望能建立一个权威性的道教乐团，专门进行道教音乐的演奏和演唱。以此为契机，在不破坏文化“资源”的前提下，将新的全真正韵“建立在活的发展和发展的传统之上。”如把各地宫观全真正韵和地方韵中的精华部分，搜集、整理，在此基础上创新，既不丢弃传统，又溶入了当代人的审美观念。他们希望在全国各全真道宫观有着高度统一和规范化的，融传统和创新为一体的全真正韵。在他们心中新创经韵应自然、雅致、动听，与传统全真正韵有着同样的宗教价值、艺术价值和审美价值。在一次谈话中，有几个年轻道士不约而同地提到了电视剧《红楼梦》中的配乐，特别是几首插曲，他们称赞作曲家王立平先生写得好。作品既有中国传统音乐的韵味，又受现代人的欢迎。希望全真正韵的发展能向电视剧《红楼梦》那样。他们明白，只有懂音乐创作并掌握全真道音乐特质的人，才能承担起这份担子。

(二) 新世纪的呼唤

在现代社会中，如何继承自己的传统又不固步自封？如何关注现实又有所创新？这是世界各国、各民族、各学科共同关注的问题。面对传统“落后”，创新呼声极高的现实，要想保持全真正韵的特质并不断地传承下去，必须要继承传统，发展创新。

1. 继承传统

传统是什么？传统并不等于过去，传统就是把过去和现在连结起来，就是过去发生的，现在仍然保持着的东西。过去有的，因没有生命力，现在已不复存在的东西，它就不是传统。全真正韵是过去有的，现在仍然存在，并对当代全真道士生活有着重要意义的宗教音乐。如何继承这一传统，作者认为要加强三方面的教育：

一是古汉语和道教音乐教育。道教有着近两千年的历史，全真派创立也近千年，作为道士如果连古汉语都看不懂，便无法阅读丰富的道教文献，无法理解道教经词，就不能够了解悠久的道教音乐文化，更谈不上鉴别道教传统的精华和糟粕。要继承传统，必须要了解传统。凡是对传统有深刻理解的人，都是在古汉语上有很深的造诣；凡是全真道十方丛林中的著名高功，都是熟谙经韵之人。如现代著名的道教学者易心莹、闵智亭道长等。掌握古汉语是继承全真正韵的基础。虽然道教学院早已开设了经韵课，但接受教育者有限，只有从年青道士抓起，在全真道宫观内要求人人学习古汉语、学唱道教经韵，才能将优秀的传统继承下去。

二是创建全真道音乐资料馆。收集、整理全真道各宫观现存的以及文献资料记载的全真道经韵、乐器以及相关的器物。

运用现代科技,结合仪式制成音、谱、图、文资料片,分门别类地介绍全真道音乐文化。对道士和音乐工作者实行免费参观,为他们提供更多地了解全真道音乐文化的机会。

三是培养道教音乐家。无论任何一种艺术形式的形成乃至兴盛,都与对该艺术贡献杰出的代表人物有着密切的联系。全真道只有培养出热爱道教,对传统音乐文化有深刻理解,对现代音乐文化有清楚认识的道教音乐家,才能承担起继承和保护自己独特的音乐传统的重任。

2. 发展创新

(1) 宗教在医治战争创伤、提倡宽容和解方面具有独特的功能。正因如此,2000年8月28日至31日,全世界近1000名宗教和精神领袖齐聚纽约,出席在那里召开的世界和平千年大会。此次大会的召开,是道教发展的新契机,特别是全真道作为和平使者和抚慰者的角色,有着优良的传统。如元代邱处机为了和平、为了黎民百姓,他应远在西域征伐的成吉思汗之诏,率十八高徒西行数万里;为了抚慰经战乱备受心灵创伤的人民大众,他大兴斋醮等。他的行为具有极大的影响力,使信徒激增,全真道发展至盛。他的主张和行为契合了当时社会所需,上至统治者,下至百姓。

新的契机预示着新的开始,而这新的开始又是对过去的延续。全真正韵要想恢复往日的生机,就要注入新的血液,才能使它充满活力。而这又与整个仪式的发展相辅相成,仪式内容与服务对象的变化,必然带来仪式音乐的改变。现代社会从国家大典到个人的婚丧喜庆以及传统的民俗节日等都有仪式需要。将宗教仪式与现代人心理需求自然衔接,定会为全真正韵的发展带来一片新天地。

(2) 对于全真正韵的保存,不同年龄的道士其思想感情有

着惊人的一致，是由于他们共同认识到全真正韵作为经典在全真道文化中的价值。虽不知“全真正韵”这一称谓起源于何时？就一个“正”字，它的微言大义却是显而易见的。“正”，必有其权威性。即使这样，我们决不能“只是把它接受过来，忠实的保存着，然后毫无改变地保持着并传给后代^①”。而是需要创新和转化。只有在历史的文化传统的基础上努力创新，才会形成适应新的时代条件要求的全真道音乐文化。

过去全真道士以最简洁的音乐语言去表达无限丰富的意蕴。全真正韵中“音接词断”、“词接音变”的音与词之间所体现出的飘忽灵动，规整、平稳的节奏，徐缓的速度，适中的力度与自然咏唱之间所显现出的阴柔宁静，对人的精神有着重要的影响。如何更好地保存传统，促使全真道“全真正韵”的健康发展，在现今信息社会不被任何文明的“入侵者”同化？首先在保持“全真正韵”音乐文化基本特征的同时，需要深刻地了解人文中的其它因素，使之与本宗教传统音乐文化辩证地衔接，创造性地转化“全真正韵”中的符号与价值系统，使之变成有利于变迁的种子，以保持文化的认同。

① 黑格尔：《哲学史讲演录》，中华书局1995年版，第8页。

{ 2 [∨] 2 [~] 3 2. 3 2 1 6 6. 5 6 6 1 1 6 5 [∨] 不 (啊) 契 (啊) (哎) 刚 (啊) 体 (啊) (哎) 苦 (啊) 解 (啊) (哎)	{ 请 当 请 当 请 当 请 当 请 当
---	-----------------------------

{ 3. 3 [~] 2 2 3 5 6 5 3 2 1. 2 1 [∨] 6 6 1 [˙] 3 5 3 炼 质 炼 质 超 度 超 度 悉 皈 悉 皈	{ 请 - 当 当 请 - 当 当
---	-------------------------

{ 1. 2 1 1 2 3 [∨] 5. 2 3 [~] 2. 3 2 1 6 入 (啊) (哎) 仙 三 (啊) (哎) 界 太 (啊) (哎) 上	{ 请 - 当 当 请 当 请 当
---	-------------------------

{ 2. 3 2 [∨] 2 3 1 : 5. 3 3 2 [~] 2 6 1 - 0 0 真 (哎) 静 念 稽 首 礼 难 (哎) 经 (哎)	{ 请 当 请 当 请 当 : 请 请 请 请 请 请 请 请
---	---------------------------------------

注：此韵为诵经常用韵。不同经典有不同步虚辞。

双 吊 挂

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

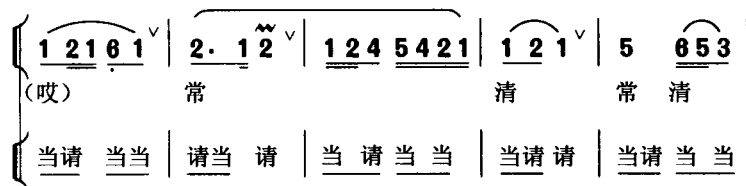
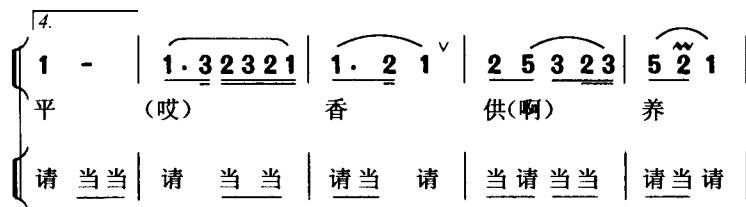
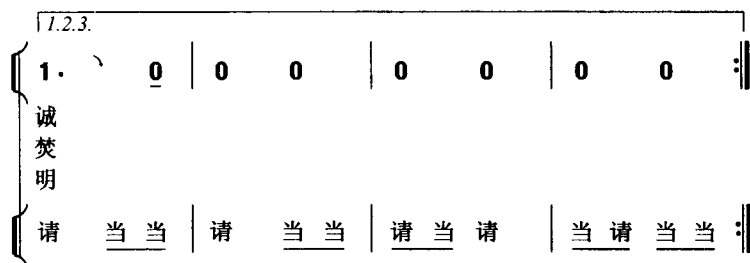
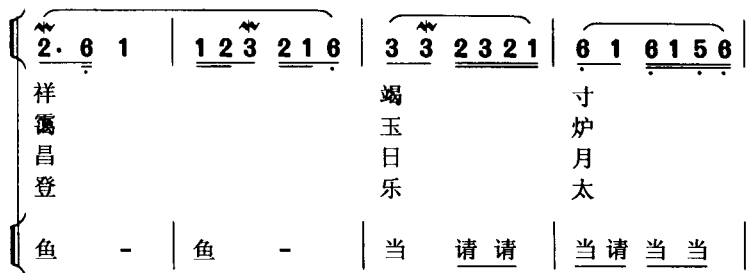
每分钟60拍 慢起

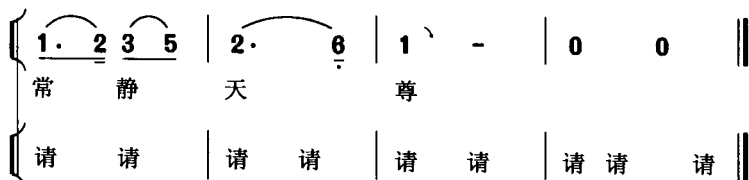
: 1. <u>2 3 2 3 5</u> <u>2 3 2</u> 1 [∨] <u>2. 5 [~]3 2 3</u> <u>5. 3 3. 2</u>			
上	坛	齐	举 (哎)
当	日	陈	情 (哎)
皇	图	巩	固 (哎)
万	民	瞻	仰 (哎)
: <u>请 当 请</u> <u>当 请</u> <u>当 当</u> 请 - 鱼 -			

(起唱第一小节不奏当请谱)

1. <u>2 [~]3 2</u> [∨] 5 <u>6 5 3 5</u> <u>2 3 2 1 6 1</u> <u>3. 2 ²1</u> [∨]			
	步 (啊)	虚	声 (哎)
	金 (啊)	阙	内 (哎)
	山 (啊)	河	壮 (哎)
	尧 (啊)	舜	日 (哎)
鱼 -	鱼 -	鱼 -	鱼 -

1. <u>2 3 5</u> <u>6 [~]3 2</u> <u>5. 6 3 5 3 2</u> <u>1 1 2 3 2 3 5</u>			
	祝	国 (哎)	迎
	今	朝 (哎)	香
	帝	道 (哎)	遐
	岁	稔 (哎)	丰
鱼 -	鱼 -	鱼 -	鱼 -





注：此韵凡诵经都可用。

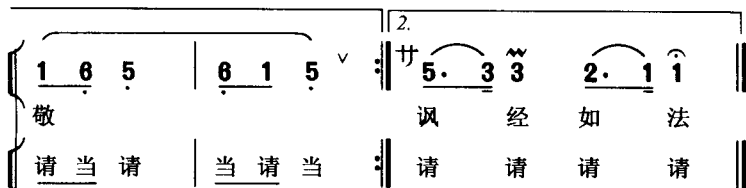
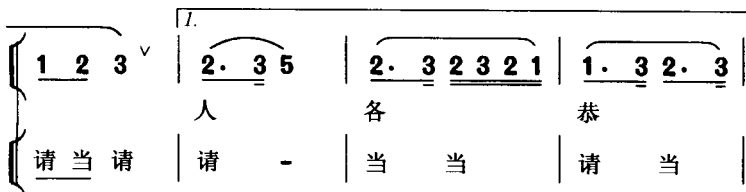
小 启 请

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

每分钟60拍



(起唱第一小节不奏当谱)



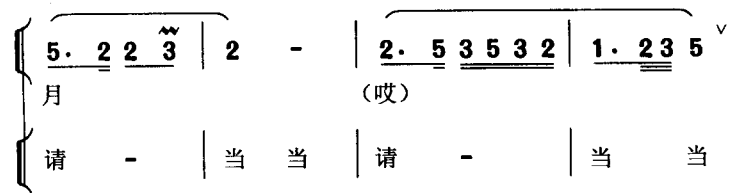
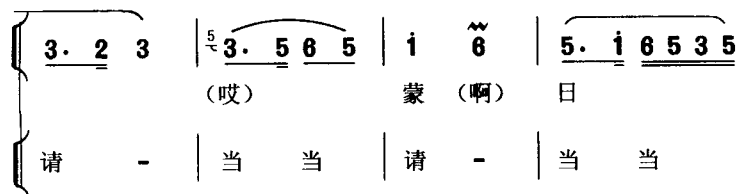
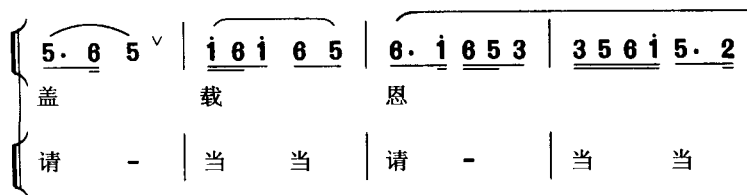
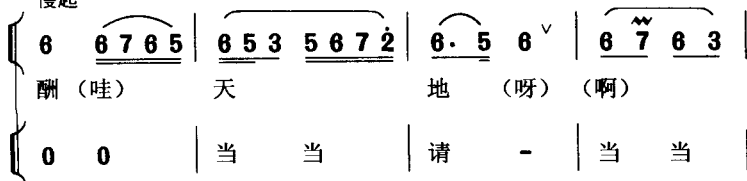
注：此韵为诵经中常用韵。

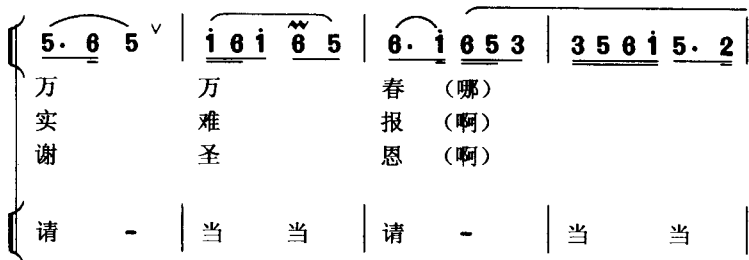
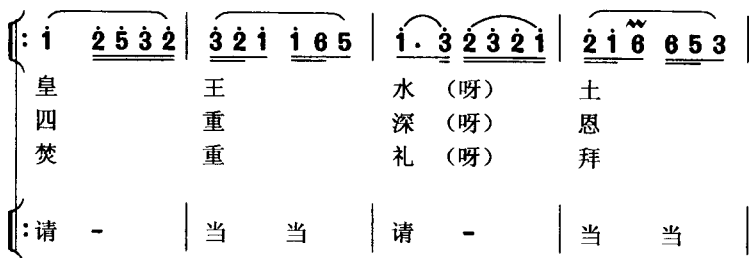
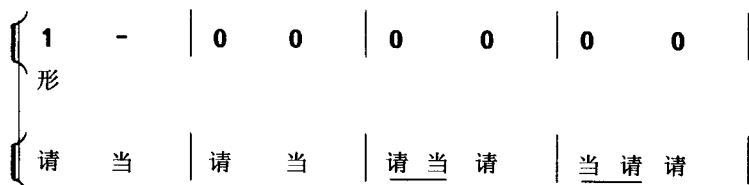
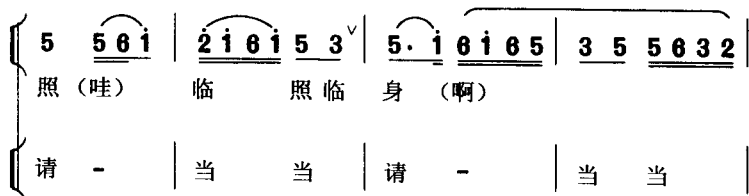
大 赞 韵

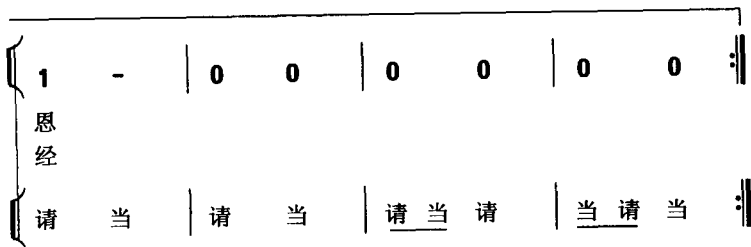
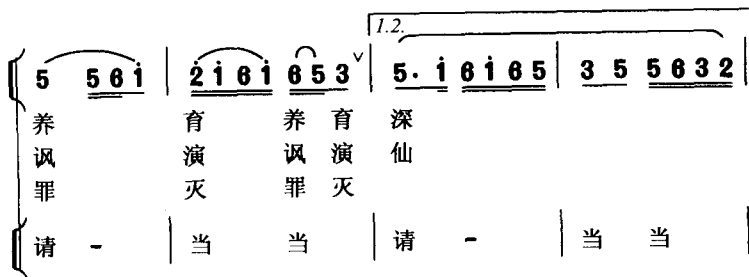
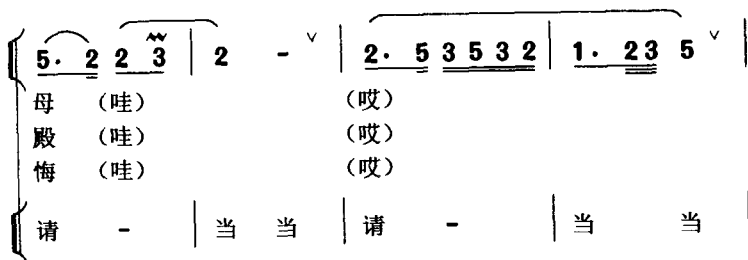
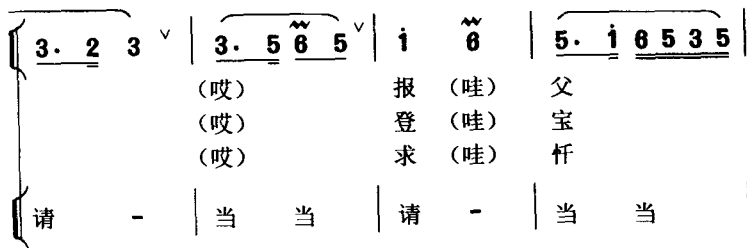
1=G $\frac{2}{4}$

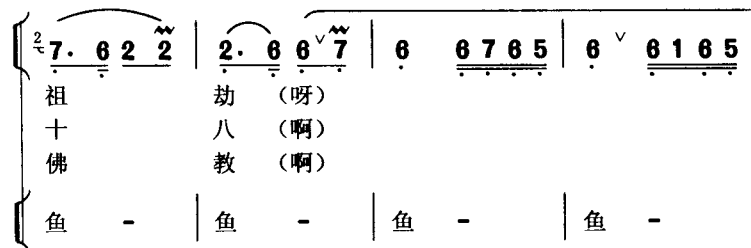
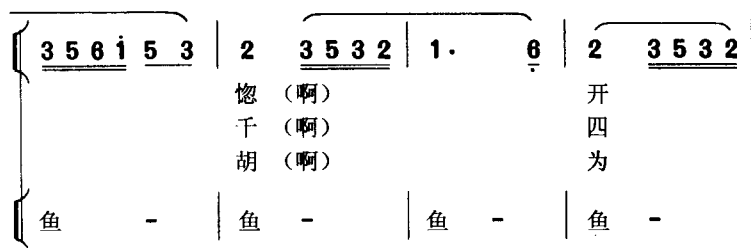
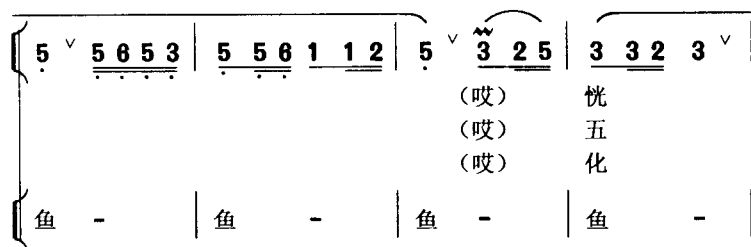
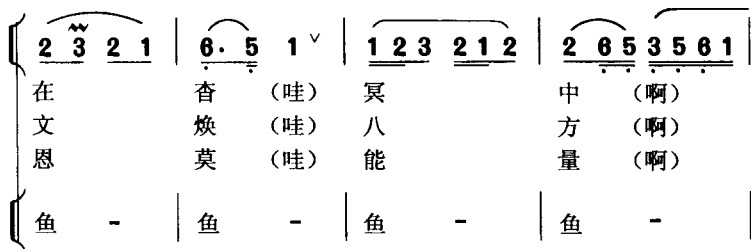
每分钟48拍

慢起







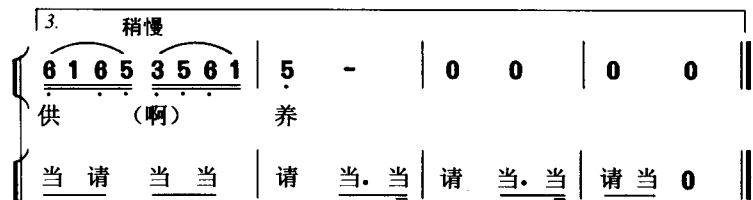
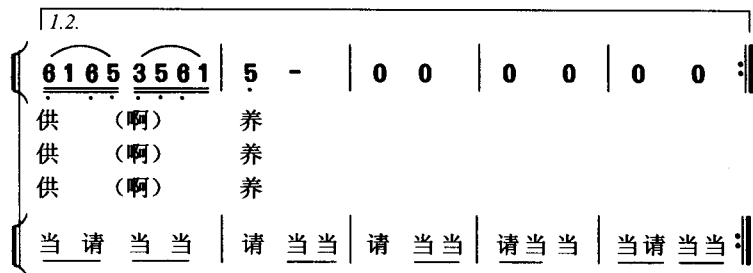
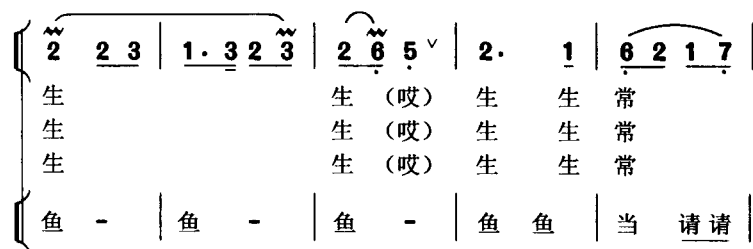
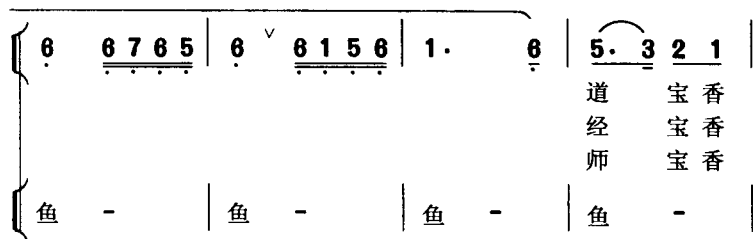


{ 1. 6 ^v	{ 2. 3 5. 3	{ 2. 3 [~] 2 1	{ 6. 5 1
	混	沌	理 (呀)
	风	纂	与 (呀)
	苦	海	作 (呀)
鱼 -	鱼 -	鱼 -	鱼 -

{ 1 2 3 [~] 2 1 2	{ 2 6 5 3 5 6 1	{ 5 ^v 5 6 5 3	{ 5 5 6 1 1 2
难	穷 (啊)		
龙	章 (啊)		
慈	航 (啊)		
鱼 -	鱼 -	鱼 -	鱼 -

{ 5 ^v 3 [~] 2 5	{ 3 3 2 3 ^v	{ 3 5 6 1 5 3 [~]	{ 2 3 5 3 2
	愿		烧
	愿		烧
	愿		烧
鱼 -	鱼 -	鱼 -	鱼 -

{ 1. 6	{ 2 3 5 3 2	{ 2 7 ² 6 2 2 [~]	{ 2. 6 6 ^v 7 [~]
	道	宝 道 宝	香
	经	宝 经 宝	香
	师	宝 师 宝	香
鱼 -	鱼 -	鱼 -	鱼 -



注：此韵为高功上香踏“三宝罡”专用韵。

请 鱼 - | 当 当 | 请 鱼 - | 当 当

$\overbrace{5 \cdot 6}^{\text{b}} \dot{1} \mid \overbrace{6 \cdot \dot{1}}^{\text{b}} \underline{\underline{5653}} \mid \overbrace{2 \cdot 3 \cdot 5 \cdot 3^{\vee}}^{\text{b}} \mid \underline{\underline{235}} \underline{\underline{6 \uparrow 432}}$

请鱼 - 当 当 | 请鱼 - 鱼 当

$\overbrace{1 \cdot 2}^{\vee} 1 \mid \overbrace{53}^{\vee} 5 \mid \overbrace{53}^{\vee} \mid \overbrace{5 \cdot 1 \ 6 \ 1 \ 6 \ 5}^{\vee} \mid \overbrace{3 \ 5 \ 5 \ 6 \ 3 \ 2}^{\vee}$

请鱼 - 当 当 | 请鱼 - | 当 当

1	-	0	0	0	0	0	0	6	651
---	---	---	---	---	---	---	---	---	-----

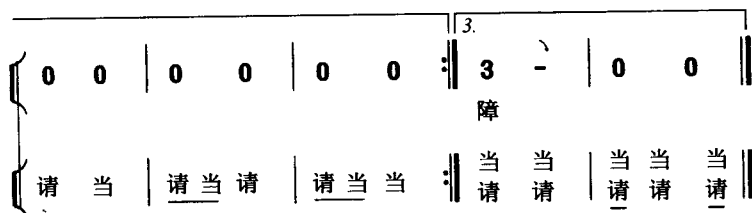
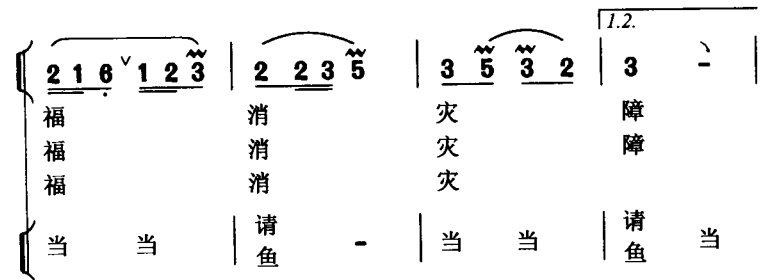
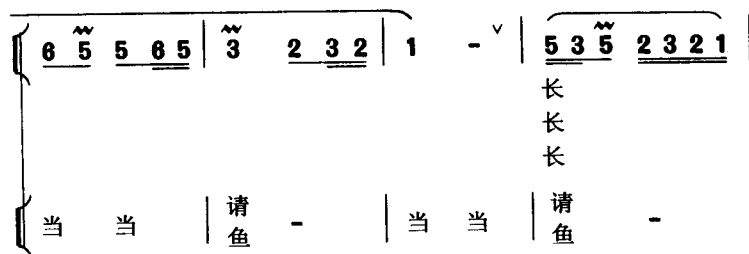
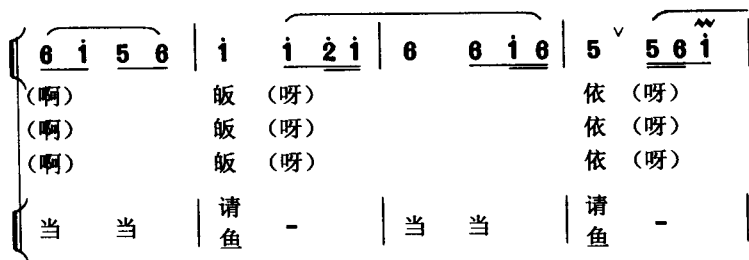
请 当 | 请 当 | 请 当 请 | 当 请 当 | 请 当

<u>1</u>	<u>3 5</u>	<u>6 5</u>		<u>6.</u>	<u>5</u>	<u>1</u>		<u>1 2 3</u>	<u>2 2</u>		<u>1.</u>	<u>3</u>	<u>2 1</u>	<u>6</u>	
—	心	持	(啊)								诵	(啊)			
—	心	持	(啊)								诵	(啊)			
—	心	持	(啊)								诵	(啊)			
当	当	请	鱼	-				当	当		请	鱼	-		

<u>5</u>	-	^v		<u>5.</u>	<u>1 6 1 6 5</u>		<u>3.</u>	<u>5 6</u>	<u>5</u>		<u>2</u>	<u>7</u>	<u>6 1 5 6</u>	
				(哎)							杆			
				(哎)							杆			
				(哎)							杆			
当	当			请	鱼	-		当	当		请	鱼	-	

<u>1.</u>	<u>2 1</u>	<u>6</u>		<u>5</u>	<u>5 6 1</u>		<u>1</u>	<u>3</u>	<u>3 5 3 5</u>	^v		<u>6.</u>	<u>1 6 5 3</u>	
除		身		业	身	业	障	(啊)						
除		心		业	心	业	障	(啊)						
除		口		口	口	业	障	(啊)						
当	当	请	鱼	-			当	当			请	鱼	-	

<u>2</u>	-	^v		<u>2.</u>	<u>5 3 5 3 2</u>		<u>1.</u>	<u>2 3</u>	<u>5</u>	^v		<u>2.</u>	<u>7</u>	<u>6</u>	
				(哎)							是	故			
				(哎)							是	故			
				(哎)							是	故			
当	当			请	鱼	-		当	当		请	鱼	-		



注：此韵为高功上香踏“三宝罡”专用韵。

仙 家 乐

(又名“大有仙家乐”)

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

每分钟52拍

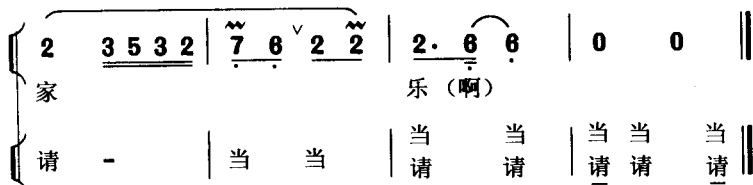
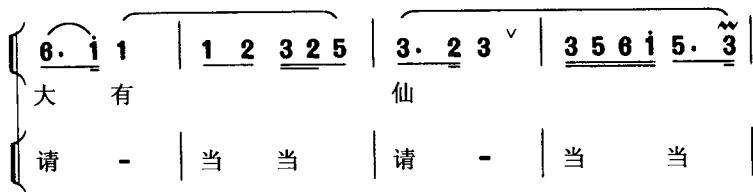
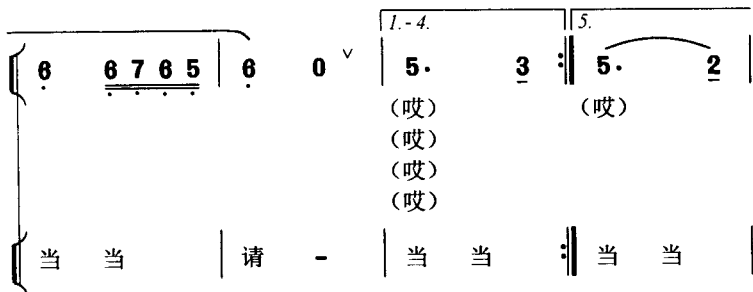
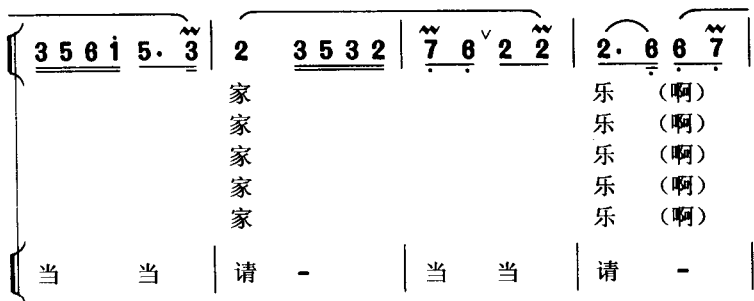
起慢

{ : 5 5 6 1	{ 2 1 6̃ 6 5 3	{ 5 5 6 1
仙 白 玉 一 万	家 鹤 皇 朝 里	仙 初 恩 飞 烟
{ : 请 -	{ 当 当	{ 请 -

(起唱第一小节不奏当请谱)

{ 2 1 6̃ 6 5 3	{ 5. 6 5 [∨]	{ 1 6 5 3 5 6	{ 1. 5 5 6̃
人 生 养 上 霞	寿 羽 五 通 路	命 未 灵 明 不	长 (啊) 齐 (啊) 机 (啊) 殿 (啊) 迷 (啊)
{ 当 当	{ 请 -	{ 当 当	{ 请 -

{ 5. 3	{ 5 [∨] 6. 1	{ 3 3 2 5	{ 3. 2 3 [∨]
{	(哎) (哎) (哎) (哎) (哎)	{	仙 仙 仙 仙 仙
{ 当 当	{ 请 -	{ 当 当	{ 请 -



注：用于开经前诵经、拜忏之韵。属于“上单”韵类。

白 鹤 飞

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

每分钟48拍

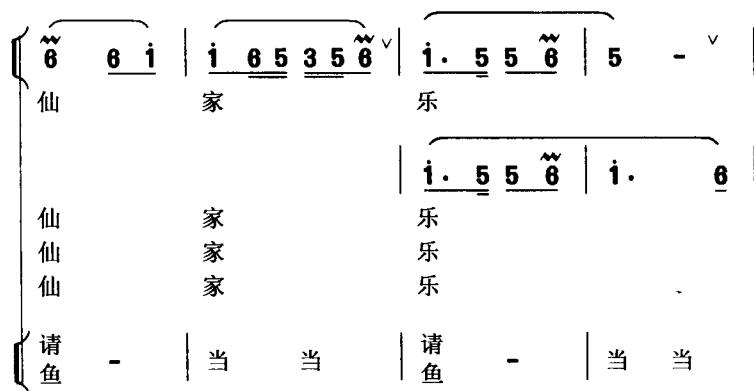
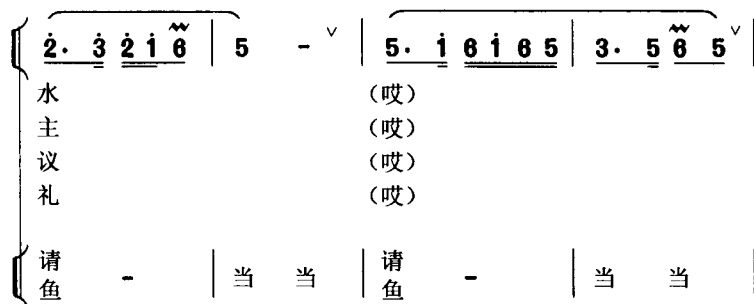
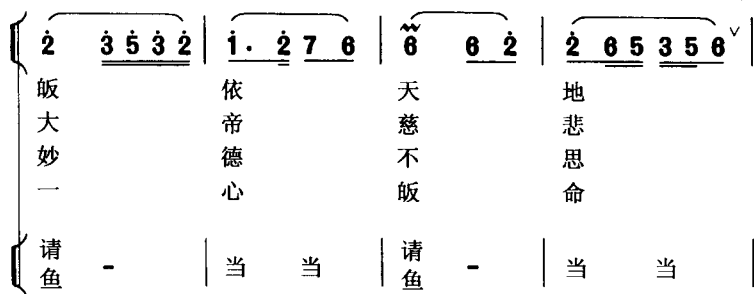
慢起

{	\sim 6 6 i	i 6 5 3 5 6	\sim i . 5 5 6	5 - \vee	
	道	场	启		
	道	场	启		
	道	场	启		
	道	场	启		
{	请 -	当 当	请 鱼 -	当 当	

(起唱第一小节不奏当请谱)

{	\sim 5 . i 6 i 6 5	\sim 3 . 5 6 5	\sim 6 6 i	\sim i 6 5 3 5 6	
	(哎)		法 (呀)	筵	
	(哎)		法 (呀)	筵	
	(哎)		法 (呀)	筵	
	(哎)		法 (呀)	筵	
{	请 -	当 当	请 鱼 -	当 当	

{	\sim i . 5 5 . 6	\sim i . 6	\sim 2 3 5 3 2	\sim 3 2 i i 6	
	开 (吧)		稍	首	
	开 (吧)		三	官	
	开 (吧)		神	功	
	开 (吧)		谨	运	
{	请 -	当 当	请 鱼 -	当 当	



{ 2 <u>3 5 3 2</u> <u>3 2 1</u> 1 1. <u>2 3 2 3 5</u> <u>2 3 2 1</u> <u>6 1 5 6</u>	鹤 鹤 鹤 鹤
{ 请 鱼 - 当 当 请 鱼 - 当 当	

{ 1.2.3. 0 0 0 0 0 0 : 4. 1 - 0 0	飞 飞 飞 飞
{ 请 当 请 当 <u>请当</u> 请 <u>当请</u> 当 : 请 鱼 请 鱼 <u>请鱼</u> <u>请鱼</u> <u>请鱼</u>	

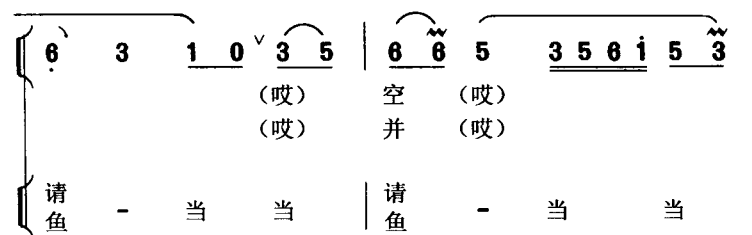
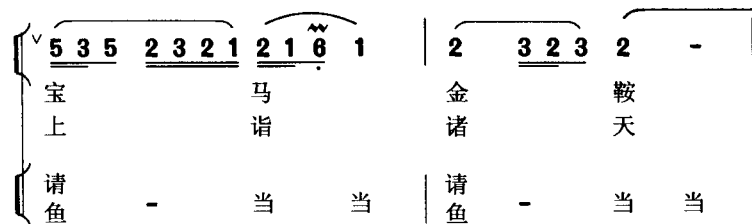
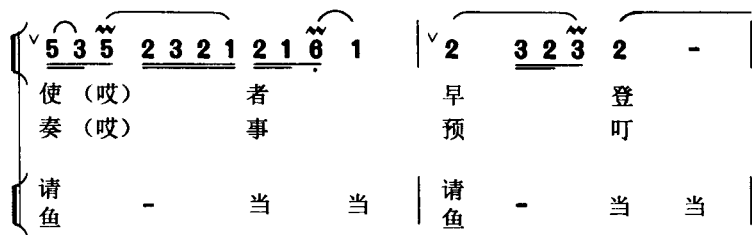
注：此韵为开经前诵经、拜忏之韵。属于“上单”韵类。

送 花 赞

$$1=D \quad \frac{4}{4}$$

每分钟48拍

{ 2 <u>2 3 2 1</u> <u>2 1 6 1 2 3</u> 2. <u>1 2</u> <u>2 3</u> <u>2 1</u>	香 随 花 表 送 去 (哎) (哎)
{ 请 鱼 - 当 当 请 - 当 当	

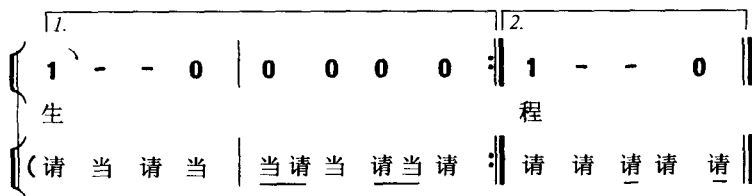
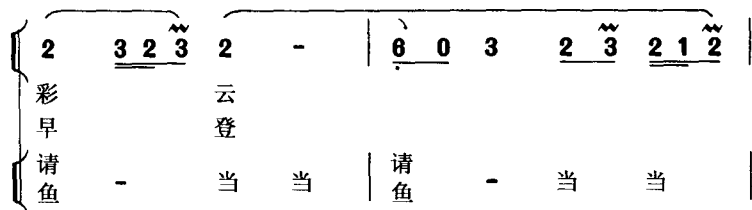
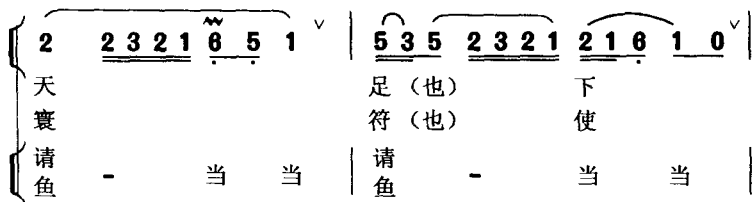


<p>2 <u>3·5321</u> <u>1235</u> 2 <u>23216</u> <u>6165</u> </p>	<p>碧 (哎) 落 琼 (哎) 阙</p>
<p>请鱼 - 当 当 请鱼 - 当 当 </p>	

<p><u>6 0</u> [∨] <u>61561</u> 1 <u>6</u> [∨] <u>2· 3 5 3</u> <u>2 3</u> [~] <u>2 1</u> </p>	<p>样 云 下 临</p>
<p>请鱼 - 当 当 请鱼 - 当 当 </p>	

<p><u>6· 5 1 0</u> [∨] <u>1 2 3</u> <u>2 1</u> [~] <u>2</u> <u>2· 6 5 5</u> <u>5· 3 2 1</u> [∨] </p>	<p>绕 绕 绕 水 国 水 国</p>
<p>请鱼 - 当 当 请鱼 - 当 当 </p>	

<p>2 <u>3 2 3</u> [~] 2 - <u>6 0</u> [∨] <u>3</u> <u>2 3 2 1 2 3 5</u> </p>	<p>大 罗 (啊) 及 阳 (啊)</p>
<p>请鱼 - 当 当 请鱼 - 当 当 </p>	

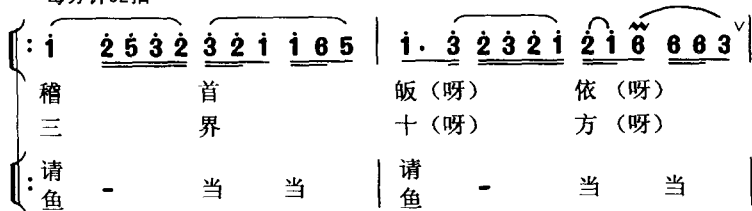


注：此韵为送表、化表用韵。

焚 化 赞

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

每分钟52拍

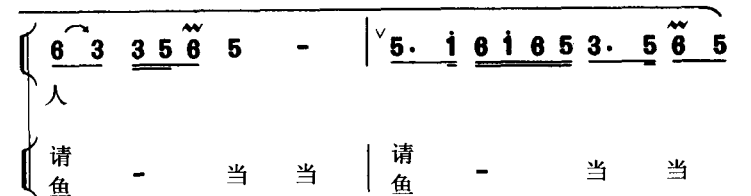
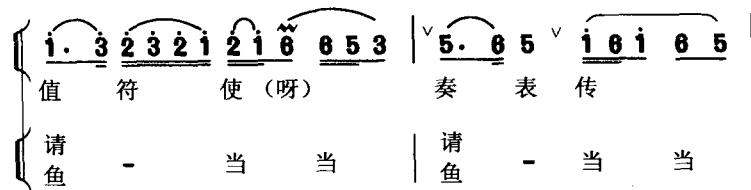
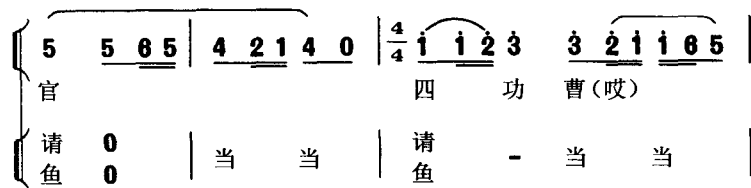
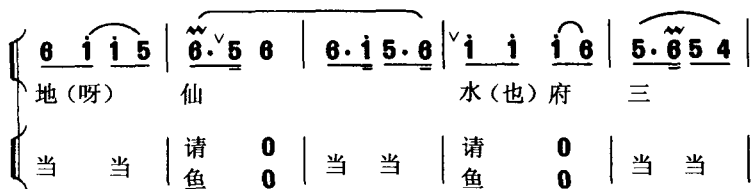


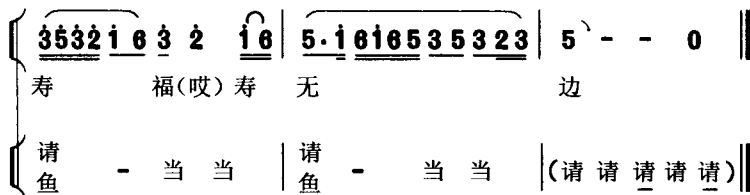
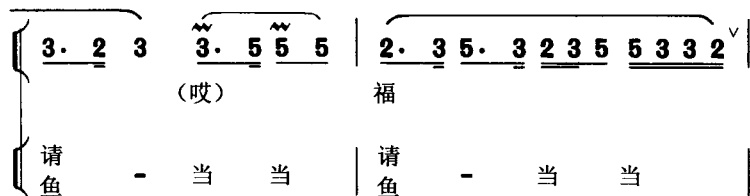
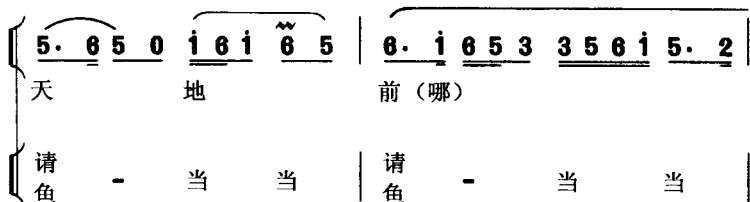
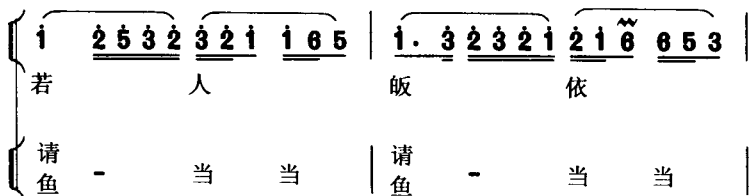
{ 5. 6 5 [∨] 1̣ 6 1̣ 6 5 6. 1̣ 6 5 3 3 5 6 1̣ 5. 2	天 地 (呀) 前 尽 遥 (呀) 观
{ 请 鱼 - 当 当 请 当 - 当 当	

{ 3. 2 3 0 [∨] 3. 5 6̣ 5 2. 3 5. 3 2 3 5 5 3 3 2 [∨]	(哎) 炉 (哎) 方
{ 请 鱼 - 当 当 请 鱼 - 当 当	

{ 3 5 3 2 1̣ 6 3 2 1̣ 6 5. 1̣ 6 1̣ 6 5 3 5 [∨] 5 6 3 2	起 (也) 炉 (哎) 起 祥 圣 (也) 万 (哎) 圣 临
{ 请 鱼 - 当 当 请 鱼 - 当 当	

{ 1 - - 0 0 0 0 0 : $\frac{2}{4}$ 6. 5 6	烟 天 轩
{ (请 当 请 当 请 当 请 当 请 当 : 请 鱼 0 0	





注：此韵为送表、化表用韵。

三 炷 香

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

每分钟56拍

慢起

： <u>1</u> <u>2 5 3 2</u> <u>3 2 1</u> <u>1 6 5</u> <u>1 . 3 2 3 2 1</u> <u>2 1 6</u> <u>6 5 3</u>
稍 首 先 天
此 香 愿 达
稍 首 先 天
此 香 愿 达
稍 首 先 天
此 香 愿 达
： 请 - 当 当 请 - 当 当

(起唱第一小节不奏当请谱)

5 . 6 5 ^v <u>1 6 1</u> <u>6 5</u> <u>6 . 1 6 5 3</u> <u>3 5 6 1 5 . 2</u>
一 炷 香
青 华 府
二 炷 香
朱 陵 府
三 炷 香
黄 华 府
： 请 - 当 当 请 - 当 当

$\{ \underline{3.} \underline{2} \underline{3}^{\vee} \mid \underline{\tilde{3.}} \underline{5} \underline{\tilde{6}} \underline{5}^{\vee} \mid \underline{5.} \underline{6} \underline{1}^{\vee} \mid \underline{2} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \mid$				
	香	云	繚	绕
	奏	清	太	乙
	香	云	繚	绕
	奏	清	十	方
	香	云	繚	绕
	奏	清	道	场
$\{ \text{请} \quad - \mid \text{当} \quad \text{当} \mid \text{请} \quad - \mid \text{当} \quad \text{当} \mid$				

$\{ \underline{5} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{2.} \underline{3} \underline{2} \underline{1}^{\vee} \mid \underline{2.} \underline{3} \underline{5} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{5.632} \mid \overset{1.-5.}{\underline{1}} - \mid$				
遍	十	(啊)		方
救	苦	(啊)		尊
遍	十	(啊)		方
灵	宝	(啊)		尊
遍	十	(啊)		方
诸	圣	(啊)		
$\{ \text{请} \quad - \mid \text{当} \quad \text{当} \mid \text{请} \quad - \mid \text{当} \quad \text{当} \mid \text{请} \quad \text{当} \mid$				

$\{ \underline{0} \underline{0} \mid \underline{0} \underline{0} \mid \underline{0} \underline{0} \mid \overset{6.}{\underline{3}} - \mid \underline{0} \underline{0} \mid$				
			尊	
$\{ \text{请} \quad \text{当} \mid \underline{\text{请当}} \text{请} \mid \underline{\text{请当}} \text{当} \mid \text{请} \quad \text{当} \mid \underline{\text{当当}} \text{当} \mid \underline{\text{当}} \mid$				

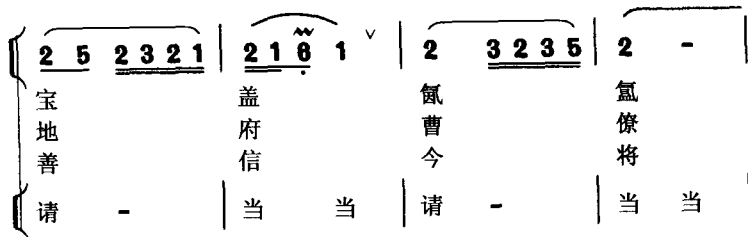
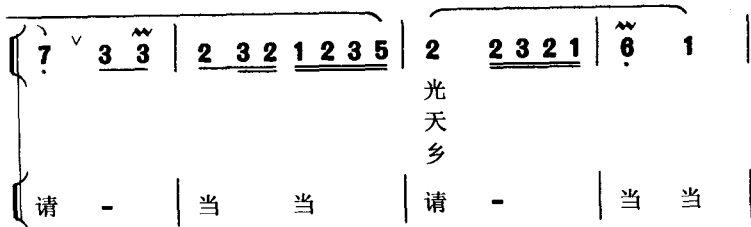
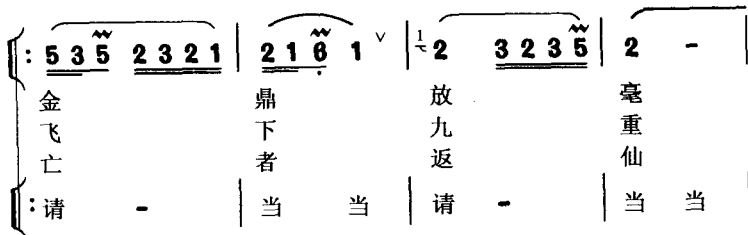
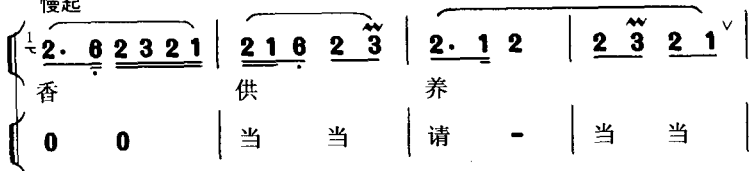
注：此韵为阴韵。

五 供 养

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

每分钟52拍

慢起



{	7 [˘] 3 [˘] 3 [˘] 1 [˘] 3 5 6 [˘] 5 3 5 6 1 [˘] 5 3	}
	极 施 香	
{	请 - 当 当 请 - 当 当	}

{	2 3 5 3 2 1 [˘] 1 2 3 [˘] 2 2 3 2 1 6 6 7 6 5	}
乐 法 供	界 雨 养	
{	请 - 当 当 请 - 当 当	}

{	6 [˘] 6 1 5 6 1 - 1 [˘] 2 [˘] 3 5 [˘] 3 2 [˘] 3 [˘] 2 1	}
	祥 鄮 拔	云 都 度
{	请 - 当 当 请 - 当 当	}

{	6 [˘] 5 1 [˘] 2 3 2 2 [˘] 6 5 5 5 [˘] 3 2 1 [˘]	}
繚 山 亡	(哎) (哎) (哎)	绕 下 者
{	请 - 当 当 请 - 当 当	}

{	2 <u>3 2 3 5</u>	2 -	7 ^ˊ <u>3 3</u> [˜]	2 <u>3 2 1</u> <u>2 3 5</u>	
大 降 早		罗 凌 生			
{	请 -	当 当	请 -	当 当	

{	2 <u>2 3 2 1</u>	<u>6</u> [˜] 1 ^ˊ	2 5 <u>2 3 2 1</u>	<u>2 1 6</u> [˜] 1 ^ˊ	
天 烟 方			呈 香 善	瑞 散 信	
{	请 -	当 当	请 -	当 当	

{	2 <u>3 2 3 5</u>	2 -	7 ^ˊ <u>3 3</u> [˜]	2 3 <u>2 1 2</u>	1 ^ˊ -	
玉 罪 保		皇 魂 安			前 愆	
{	请 -	当 当	请 -	当 当	请 当	

{	0 0	0 0	0 0	2 <u>2 3 2 1</u>	
				慈 蒙	
{	请 当	请 当 请	当 请 当	请 -	

$\overbrace{2\ 1\ 6\ 1\ 2\ 3}^{\sim}$		$\overbrace{2\ 2\ 3\ 2\ 1}$		$\overbrace{6\ 5\ 1}$		$\overbrace{1\ -\ 0\ 0}^{3.}$	
云		步				康	
救		度					
当	当	请 -		当	当	请	当
						当	当
						当	当
						当	当

注：此韵为阴韵。

三 尊 赞

(又名“建法筵”)

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

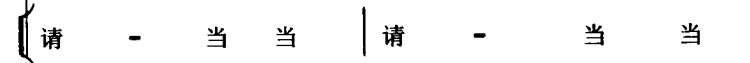
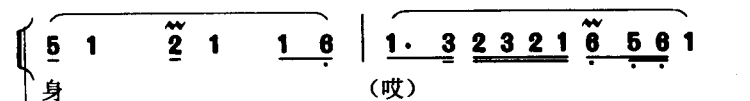
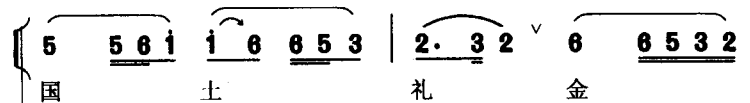
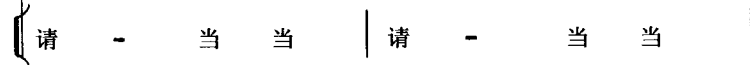
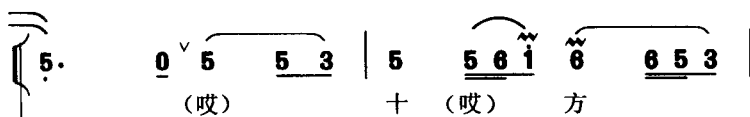
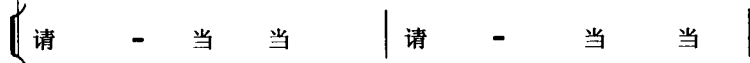
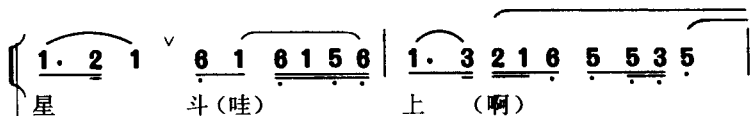
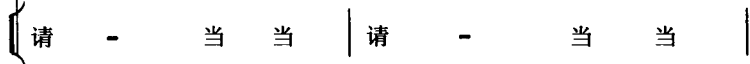
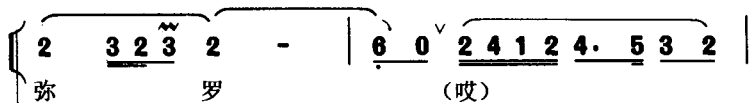
每分钟48拍

慢起

$\overbrace{2\ 2\ 3\ 2\ 1}$		$\overbrace{2\ 1\ 6}$		$\overbrace{1\ 2\ 3\ 5}$		$\overbrace{2\ 1\ 2}^{\sim}$		$\overbrace{2\ 3\ 2\ 6}^{\vee}$	
建	(哪)	法		筵		(哎)			
0	0	当	当	请	-	当	当		

$\overbrace{1\ 2\ 1}^{\vee}$		$\overbrace{1\ 6\ 1}$		$\overbrace{6\ 1\ 5\ 6}$		$\overbrace{1\ 3\ 2\ 1\ 6}$		$\overbrace{5\ 5\ 6\ 5\ 3}$	
垂	(啊)	悬		相		(哎)			
请	-	当	当	请	-	当	当		

$\overbrace{5\ 0}^{\vee}$		$\overbrace{1\ 1\ 6}$		$\overbrace{2\ 5\ 3\ 5}$		$\overbrace{3\ 2\ 2\ 1}^{5.}$	
		(哎)		高		极	
请	-	当	当	请	-	当	当



2 5 3 5 3. 2 2 1 | 2 2 3 2 3 6 6 5 3 |
 五 色 琼 光
 请 - 当 当 | 请 - 当 当

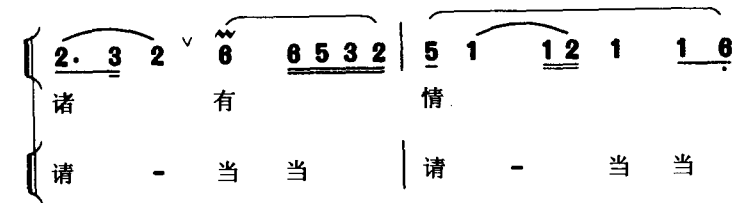
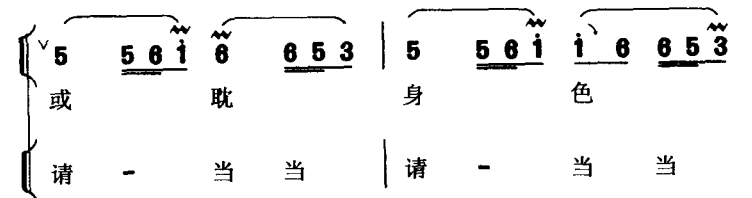
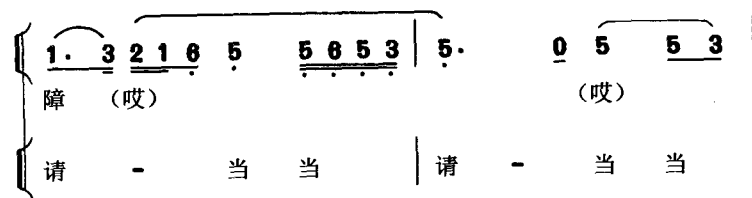
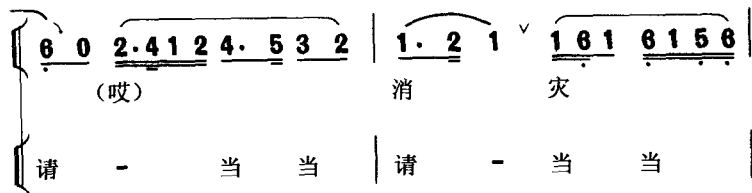
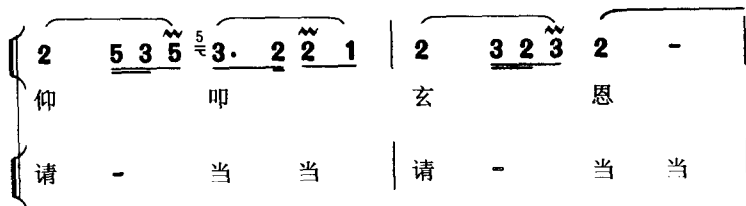
1 1 2 1 [^] 1 6 1 6 1 5 6 | 1. 3 2 1 6 5 [^] 5 6 5 3
 瞻 玉 (呀) 像
 请 - 当 当 | 请 - 当 当

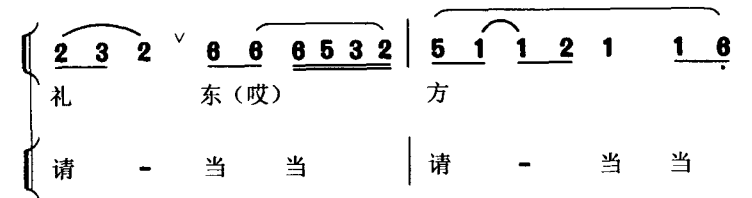
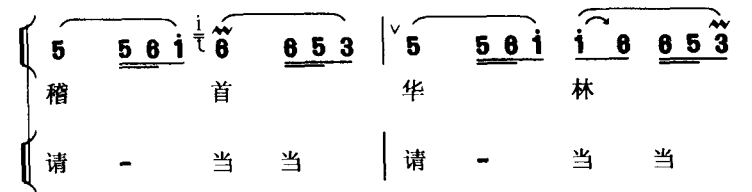
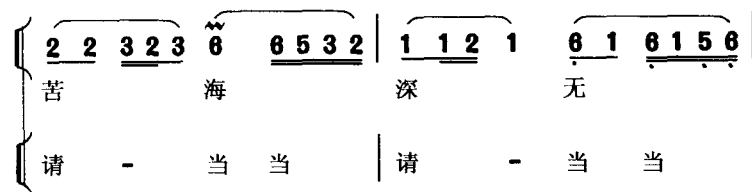
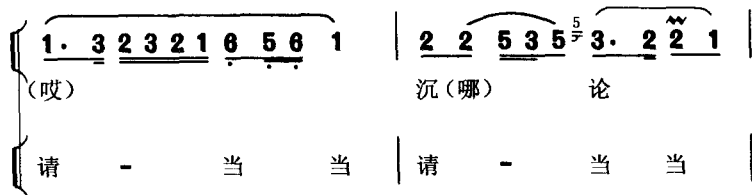
5. 0 1 1 6 | 2 5 3 5 3 2 1 2 3
(哎) 花 雨
请 - 当 当 | 请 - 当 当

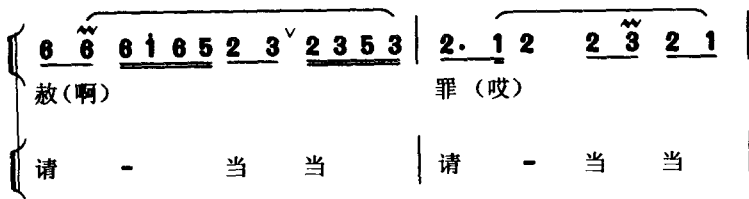
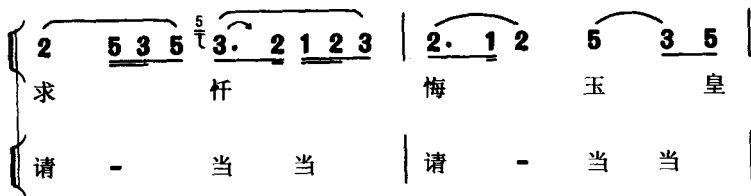
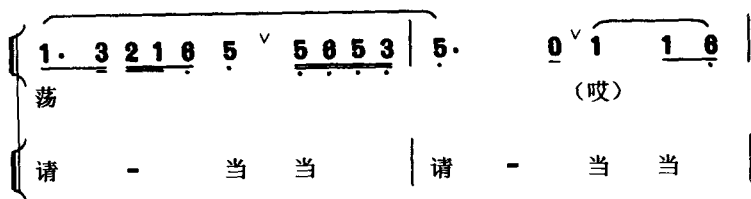
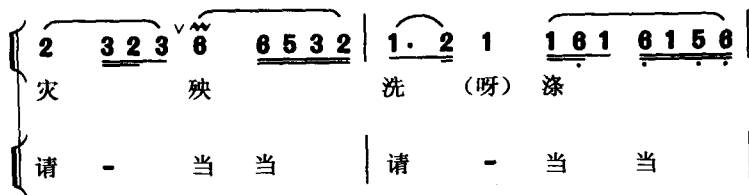
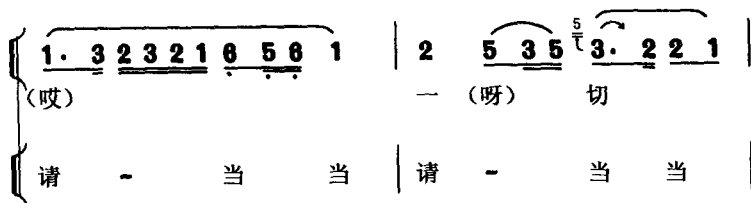
{ 2 3 1 2 } ^ { 2 3 2 6 } | { 1. 2 1 } ^ { 1 6 1 6 1 5 6 }
 飞 (哎) 鸾 歌
 请 - 当 当 | 请 - 当 当

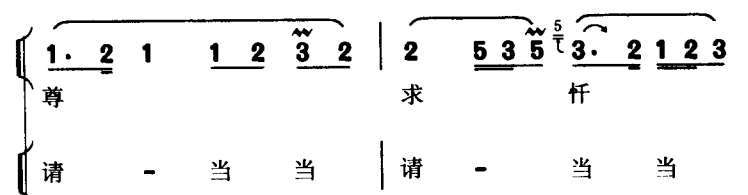
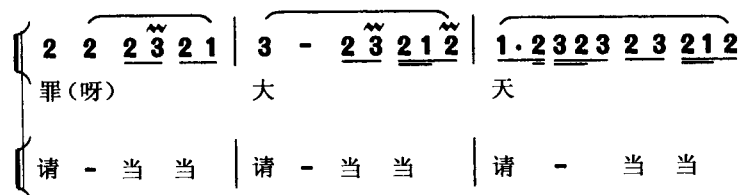
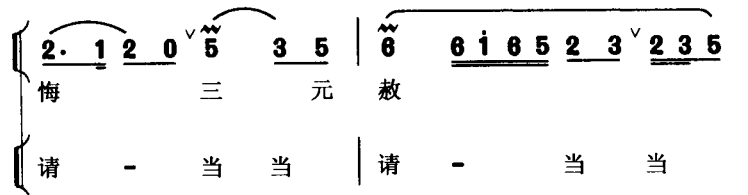
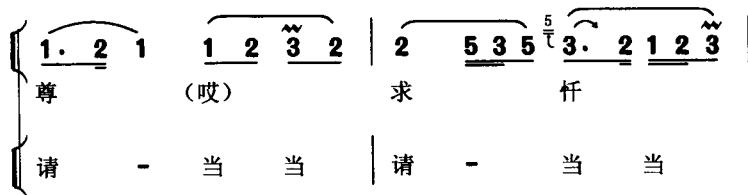
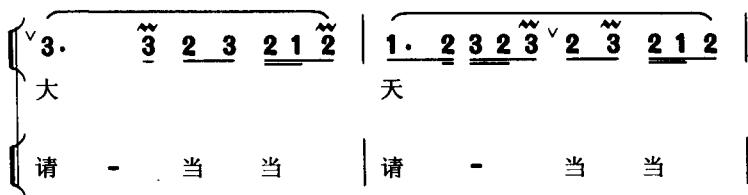
唱 1. 3 2 1 6̇ 5 5 6 5 3 5. 0 1 1 6̇
(哎)

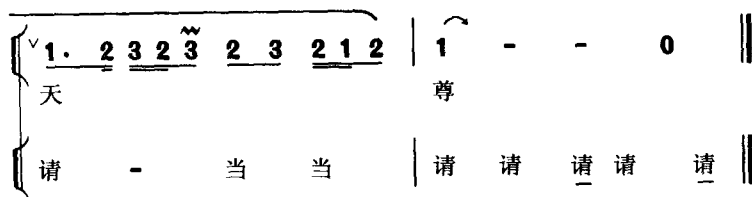
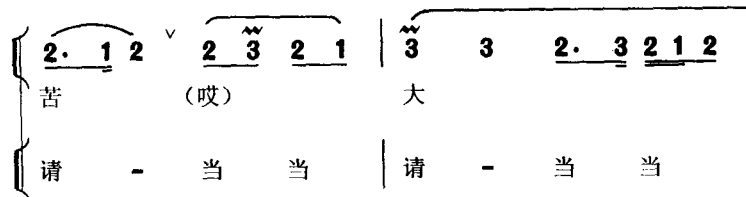
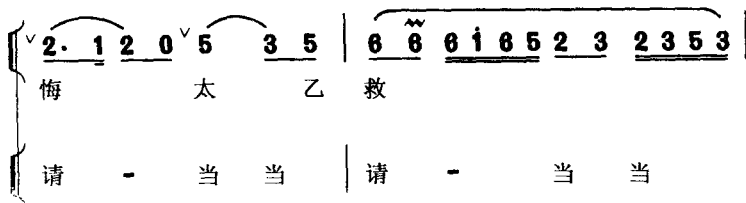
请 - 当 当 请 - 当 当











注：此韵为诵经拜忏下单时用韵。属于“下单”韵。

主要参考文献

- [1]史新民主编：《全真正韵谱辑》，中国文联出版公司1991年版。
- [2]闵智亭：《道教规范》，中国道教学院印刷。
- [3]李养正：《道教概说》，中华书局1989年版。
- [4]闵智亭、李养正主编：《道教大辞典》，华夏出版社1994年版。
- [5]任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社1990年版。
- [6]詹石窗：《南宋金元的道教》，上海古籍出版社1989年版。
- [7]陈国符：《道藏源流考》，中华书局1992年版。
- [8]李养正：《当代中国道教》，中国社会科学出版社1993年版。
- [9]葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社1991年版。
- [10]张广保：《金元全真道内丹心性学》，生活·读书·新知三联书店1995年版。
- [11]张泽洪：《道教斋醮符咒仪式》，巴蜀书社1999年版。
- [12]钱穆：《中国文化史导论》（修订本），商务印书馆

1998 年版。

[13]傅惜华编：《古典戏曲声乐论著丛编》，人民音乐出版社 1983 年版。

[14]中国大百科全书编委会编：《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社 1988 年版。

[15]杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社 1985 年版。

[16]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。

[17]周振锡、史新民等：《道教音乐》，北京燕山出版社 1994 年版。

[18]《黄钟——武汉音乐学院学报》（道教音乐研究专号），1991 年第 4 期。

[19]曹本冶主编：《中国道教音乐史略》，新文丰出版公司 1996 年版。

[20]蒋述卓：《宗教艺术论》，暨南大学出版社 1998 年版。

[21]徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社 1987 年版。

[22]冯天瑜等：《中华文化史》，上海人民出版社 1990 年版。

[23]孙玄龄：《元散曲音乐》，文化艺术出版社 1988 年版。

[24]卿希泰主编：《中国道教》，东方出版中心 1986 年版。

[25]文史知识编辑部编：《儒·佛·道与传统文化》，中华书局 1990 年版。

[26]陈敬一：《中国传播史论》，武汉大学出版社 2002 年版。

[27]李养正：《道教史略讲》，中国道教学院 1997 年编印。

[28]刘国良:《道教精萃》,吉林文史出版社1991年版。

[29]周高德:《道教文化与生活》,宗教文化出版社1999年版。

[30]李养正、张继禹主编:《中国道教》(期刊),中国道教协会编辑出版。

后 记

呈现在读者面前的这本专著是在我 1994 年撰写的硕士论文基础上修改、扩充而成的。在撰写论文过程中得到了我的导师史新民先生的精心指导，从论文的构架到结篇定稿都凝结了先生的心血。原中国道教文化研究所所长、著名道教学者李养正先生，中国道教协会会长闵智亭大师，武汉音乐学院周振锡教授及一些师长，他们都为论文提出了许多宝贵的意见，在此深表谢意！还要感谢《黄钟》、《交响》等期刊和人民音乐出版社的编辑，本书的部分章节曾以论文的形式在这些刊物和出版社出版的论文集中发表过。

这部书稿从构思到杀青断断续续历时数年，虽然在硕士毕业时已经有继续深入、扩充，最后以一本书的形式回报关心和帮助过我的师长和朋友的打算，因各种原因中间停歇了几年，直到近两年才开始续接这一课题的研究。《全真正韵谱辑》浓缩了全真道音乐之精华，要深入地理解和把握这本极有价值的音乐文献，不仅要音乐形态作详细解读，还需走出乐谱，结合全真道教理教义，从仪式过程中道士咏唱经韵的宗教行为里去作进一步研究。仪式完全是在音乐中进行的，而音乐又是依附于仪式而存在的。在道教看来，音乐不是象我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语

言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受神灵对他们的旨意。对于道士而言，道教音乐不是用来“欣赏”的，而是用来娱神并与神交流的。因而，对全真正韵的研究并非全在静态的乐谱里，而是在动态的仪式表演中。要从仪式中去发现，去探究，必须深入到全真道宫观，深入到道士的生活中。然而，受时间和条件的限制，这一计划难以实现，因此，在研究的过程中，常常感到力不从心，有些问题难以深入，但又不甘心流于肤浅，这也是此书稿久拖未出的原因之一。

限于笔者的学识与能力，不妥之处在所难免，恭请道界和音乐学界的师长、朋友不吝指教！

孙 凡

2005年夏于武汉两湖书院