

上海市文化广播影视管理局

• 江南文化孕育的上海道教音乐，具有一种特别的宁静与华贵。经过近代百余年的传承、融合、演变，以体系化的整体科仪音乐结构形成了独有的风格。

• 没有道教仪式，就没有道教音乐。在信仰和仪式的制约下，道教音乐形成了独树一帜的特点。

• 道教音乐是中国音乐特殊而重要的一员。在宫观庙宇传唱的科仪曲目，是历代传统音乐的积淀。它的阴柔幽静之美，体现了中华民族的音乐审美精神。



DAOIST MUSIC IN SHANGHAI

Shanghai State-level Intangible Cultural Heritage Series

上海市国家级非物质文化遗产名录项目丛书

上海道教音乐

上海文化出版社



上海大都市纷繁复杂的文化生态和多元包容的文化风格，使非物质文化遗产资源积淀深厚，形态丰富。

列入国家级非物质文化遗产名录的上海项目，涵盖了民间文学、传统音乐、传统舞蹈、传统戏剧、曲艺、传统美术、传统技艺、传统医药和民俗等多个门类，是上海近现代历史、城市文化和工商业文明的代表。

丰富多彩、独具特色的上海非物质文化遗产体现了鲜明的地域特色和丰厚的历史积淀，构成了上海古今融合、东西交汇的城市文化底蕴，既是海派文化发展的载体和见证，也是上海文化大都市建设的基础和源泉。

上架建议：民间音乐 非遗

ISBN 978-7-5535-0354-7



9 787553 503547 >

定价：60.00 元

易文网：www.ewen.com



世纪出版

编委会主任 胡劲军

本卷主编 吉宏忠



DAOIST MUSIC IN SHANGHAI

Shanghai State-level Intangible Cultural Heritage Series

上海市国家级非物质文化遗产名录项目丛书

上海文化出版社

上海道教音乐



图书在版编目(CIP)数据

上海道教音乐 / 吉宏忠主编. —上海: 上海文化出版社, 2015.5

(上海市国家级非物质文化遗产名录项目丛书)

ISBN 978-7-5535-0354-7

I. ①上… II. ①吉… III. ①道教—宗教音乐—介绍—上海市 IV. ①J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 002567 号

出版人

王 刚

责任编辑

赵光敏

英文翻译

孙欣祺

整体设计

叶 珺

设计制作

叶 珺 方 明 叶 菲

书名

上海道教音乐

出版

上海世纪出版集团

上海文化出版社

地址: 上海市绍兴路7号

网址: www.cshwh.com

发行

上海世纪出版股份有限公司发行中心

印刷

上海丽佳制版印刷有限公司

开本

787×1092 1/16

印张

9.5

版次

2015年5月第一版 2015年5月第一次印刷

国际书号

ISBN 978-7-5535-0354-7/J.115

定价

60.00元

告读者 如发现本书质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 021-64855582



目

CONTENTS

录

General Preface	4
Foreword	10

总序
前言

Daoism and Daoist Music in Shanghai

上海道教和道教音乐

Daoism in Shanghai	16
Daoist Ceremonies and Music in Shanghai	20
Daoist Music on Either Side of the Huangpu River	25
Appreciation of Daoist Music in Shanghai	30

上海道教
上海道教科仪和音乐
浦江两岸的道教音乐
上海道教音乐的欣赏

Performances and Genres of Daoist Music in Shanghai

上海道教音乐的应用与体裁

Performances of Daoist Music in Shanghai	36
Genres of Daoist Music in Shanghai	47
Styles of Daoist Music in Shanghai	52
Daoist Musical Instruments	55

上海道教音乐的应用
上海道教音乐的体裁
上海道教音乐的风格
道教音乐使用的乐器

Noumenon Form and Cultural Implications

本体形态和文化内涵

Musical Structure of Ceremonies for Reciting Scriptures	76
Cultural Implications of the Music for Reciting Scriptures	83
Religious Faith System in the Music for Reciting Scriptures	90

课诵科仪的音乐结构
课诵音乐的文化内涵
课诵音乐的宗教信仰体系

Similarity and Difference Between Buddhist Ceremonial Music and Daoist One	94
---	----

佛、道仪式音乐的共性与差别

Daoist Music in Shanghai and Traditional Art

上海道教音乐和传统艺术

Daoist Music in Shanghai and Kunqu Opera	99
Daoist Music and the String and Wind Music of South China	102
Daoist Music and Court Music	105
Daoist Music and Spiritual Purification and Regimen	109

上海道教音乐与昆曲
道教音乐与江南丝竹
道教音乐与宫廷音乐
道教音乐和修心养生

Protection and Inheritance of Daoist Music in Shanghai

上海道教音乐的保护与传承

Inheritance of Daoist Music in Shanghai	114
Chen Liansheng and Daoist Music in Shanghai	119
Ji Hongzhong, Inheritor in a New Generation	123
Shi Jitong, Inheritor at the National Level	127

上海道教音乐的传承
陈莲笙和上海道教音乐
新一代传承人吉宏忠
国家级传承人石季通

Entities and Results of Inheritance

传承实体和成果

Entities of Daoist Music Inheritance in Shanghai	136
Research on Daoist Music in Modern Shanghai	139
Synopses of Research Papers on Daoist Music in Shanghai	145

上海道教音乐传承实体
近代上海道教音乐研究
上海道教音乐研究论文提要

Postscript	150
References	151

后记
参考文献

编委会主任 胡劲军

本卷主编 吉宏忠



DAOIST MUSIC IN SHANGHAI

Shanghai State-level Intangible Cultural Heritage Series

上海市国家级非物质文化遗产名录项目丛书

上海文化出版社

上海道教音乐



上海市国家级非物质文化遗产名录项目丛书

• 编委会 •

主 任 胡劲军

副 主 任 王小明

编 委 杨庆红 萧烨璿 高春明 郭 宇 孙重亮 王 刚
俞瑾云 李 莉 茅善玉 陈忠国 秦建国 王正浩
方 阳 崔晓力 叶品毅 欧晓川 吴文沁 黄 泓
陈 列 赵亦农 张 新 范文翔 王卫国 申向军
万 萍 燕小明 陆引娟 薛亚峰 盛玲芳 金拥军
施仲君

专 家 组 江明惇 荣广润 高春明 陈勤建 罗怀臻 田兆元
吴少华 蔡丰明 胡申生 方 阳 石关桐 包燕丽
刘 红 朱裕平 张荫尧 沈鸿鑫 周丽娟 郑祖安
施 远 徐华龙 屠恒贤 萧 梅 蓝 凡 潘文国

项目协调 葛永铭 张黎明 蒋 薇

出版策划 王 刚 赵光敏

.....
本卷主编 吉宏忠

编 委 孙 云 向际万 罗建川 李志豪 眭朝晖 王锡宝
程年碗 张伟强 王 伶 张孚玉 陈渝生 王友贵

撰 稿 陈大霖 吕 畅

总序

中国是一个拥有五千年历史的文明古国，勤劳智慧的中华民族，创造了丰富多彩的非物质文化遗产。这些非物质文化遗产蕴含着中华民族的价值观念、审美追求与情感记忆，展现着中华民族的文明特征和充沛的创造力，连接着各民族的深厚情感和恒久血脉，为当代文化的发展与创新提供着强大的动力。保护和弘扬优秀的非物质文化遗产，对建设社会主义核心价值体系具有重要的作用。

上海文化的源头，可以追溯到 6000 年以前。青浦崧泽、福泉山、金山查山、闵行马桥等地的考古发现表明，那时先民们已经劳动、休养、生息在这片土地上了。后来，随着时间的推移，海岸线不断东移，上海先民们的活动也不断顺势东进，约在 10 世纪前叶才全部形成现今的格局。千百年以来，上海曾经只是个小渔村，但因其水路交通便利，至唐宋时期逐渐形成繁荣的港口；南宋咸淳三年（1267），正式设立镇治；元朝至元二十八年（1291），上海正式建县，这是上海建城的开始。到了明代，上海地区商肆酒楼林立，已经成为远近闻名的“东南名邑”；清政府在 1685 年设立上海江海关，一个国际性大商埠从此发展起来；至 1840 年鸦片战争前夕，上海县因交通便利、万商云集、物产丰富而被称为“江海之通津，东南之都会”。鸦片战争结束后，英国强迫清政府签订丧权辱国的《南京条约》，上海被开放成通商口岸，外国资本的入侵摧残了上海的传统手工业，但同时也带来了先进的科学技术和管理经验，促进了上海的商业、金融、纺织、轻工业、交通运输的发展，形成了新型的工商文明。

时空变幻，朝代更替，正是这样独特的工商业文明的生态环境，孕育了丰富多彩的非物质文化遗产，其中有反映古代民间信仰的民俗，有人们喜闻乐见的歌舞、戏曲和丝竹乐曲，还有巧夺天工的传统工艺、撼人心魄的民间竞技和令人叹服的工艺美术等。这些文化瑰宝世代流传，有的流传区域较小，仅限于某一乡镇；有的流传广泛，辐射至周边省份，在流传过程中还在不断地演变。这些古老而鲜活的城市文化历史传统，是我们建设国际文化大都市和加强城市文化软实力的重要基础。目前，上海市已经认定了 157 项上海市级非物质文化遗产名录项目，其中的 49 项已经列入了国家级非物质文化遗产名录。

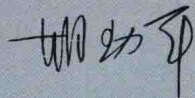
然而，非物质文化遗产面临传统整体断裂的危机依然存在，我们必须以最急

切的心情和最快的速度投入到拯救非物质文化遗产的行动中去。非物质文化遗产并不会因为列入保护名录就立刻走出困境，保护工作也不会自然大功告成，我们仍须竭尽所能，通过种种途径，大声疾呼对非物质文化遗产的抢救、保护与传承，并且在力所能及的范围内开展保护工作，努力让珍贵的历史文化遗产薪火相传。

近年来，党中央和国务院高度重视非物质文化遗产保护工作。党的十七大报告指出，要“加强对各民族文化的挖掘和保护，重视文物和非物质文化遗产保护”。2011年，《中华人民共和国非物质文化遗产法》正式施行，使得我国非物质文化遗产保护工作步入了有法可依的阶段。十七届六中全会上通过的《中共中央关于深化文化体制改革推动社会主义文化大发展大繁荣若干重大问题的决定》，更为在全社会开展非物质文化遗产保护工作提供了良好的环境。在各级政府的高度重视下，在各地文化管理部门的共同努力下，非物质文化遗产保护工作已经取得了突破性进展。

让伟大先辈们创造的文化遗产代代相传，使其在全球化的语境中发扬光大，是我们今人的责任。筚路蓝缕的先辈们有权要求我们承担这份责任、经受这一考验，做出让历史满意的回答。编辑出版“上海市国家级非物质文化遗产名录项目丛书”就是我们当下给出的回答之一。自2009年起，我们通过“一个项目一本书”的形式，采用文字、图片、大事记、知识链接等方式，对列入国家级非物质文化遗产名录的上海项目进行了生动而全面的介绍。截止目前，这套大型丛书已经累计出版分卷22部，对本市珍贵的文化遗存进行了系统性的整理，也为非物质文化遗产在社会公众中的传播普及起到了积极作用。在编辑出版丛书的过程中，我们深深体会到上海非物质文化遗产挖掘、抢救和保护工作的紧迫性和必要性，这将不断鞭策我们努力将这项工程不断推进下去。

现在，当我们饱览这套正在持续出版的丛书之余，不能不对长期致力于保护传承上海非物质文化遗产的传承人和工作者肃然起敬，也不能不向为“上海市国家级非物质文化遗产名录项目丛书”编辑出版工作倾注心血的撰稿人、审稿专家和编辑们表示诚挚的感谢。对于丛书编纂工作中出现的不当之处，敬请读者批评指正。



上海市国家级非物质文化遗产名录项目丛书编委会主任
上海市文化广播影视管理局局长

2012年10月

GENERAL PREFACE

With five thousand years of history stretching from ancient civilizations to a contemporary, developing modern nation, Chinese people long used their diligence and intelligence to create a rich variety of intangible cultural heritage. China's intangible cultural heritage contains the values, aesthetic pursuits and emotional memories of the Chinese nation, and in turn demonstrates the creative characteristics of Chinese civilization. Cultural heritage is both a heartstring and lifeblood of a civilization, and this heritage provides us with powerful momentum for the development and innovation of contemporary culture. Protecting and promoting our outstanding intangible cultural heritage plays an important role in constructing the socialist core of our value system.

In fact, the origin of Shanghai culture can be traced back six thousand years, as demonstrated by archaeological findings in the areas of Qingpu's Songze, Fuquanshan Hill, Jinshan's Chashan Hill and Minhang's Maqiao showing that our ancestors were already working and living in the Shanghai area. Over time, the coastline gradually shifted eastward and along with our ancestor's activities. A geographical and municipal starting point that would be familiar to us today didn't form until around early 10th century. Until then, for thousands of years, Shanghai was just a small fishing village. Given its proximity to convenient waterway transportation, Shanghai has gradually become a busy port starting from the Tang and Song Dynasties. In the year 1267, during the Southern Song Dynasty, Shanghai was formally established as a town. During the Yuan Dynasty in 1291, Shanghai was officially established as a county, which we take as the origin of Shanghai as a city. By the Ming Dynasty, shops and restaurants proliferating in Shanghai, and the city became one of the most important and famous in southeastern China. In 1685, the Qing government established an official customs operation Jianghaiguan in Shanghai, an international commercial port began to take shape. Before the Opium War in 1840, Shanghai was already known as the region's "Southeast metropolis and communications hub", due to good transportation systems, large number of merchants, and rich natural resources. After the Opium War, Britain forced the Qing to sign the humiliating Treaty of Nanking, requiring Shanghai to become an open trading port. Although the subsequent invasion of foreign capital devastated Shanghai's traditional handicrafts, it also brought advanced science and technology and management experience, promoting the development of Shanghai's commercial, financial and industrial sectors, including textiles, light industry, and transportation, and helped spur the emergence of a new industrial and commercial civilization.

Spatial and temporal changes, the rising and falling of different dynasties, especially with Shanghai's unique ecological environment and industrial and commercial civilization, gave birth to a variety of intangible cultural practices, reflecting traditional folk beliefs and values, their beloved dances, opera and "string and bamboo" music, as well as intricate traditional crafts, breathtaking folk athletics and creative arts. These cultural treasures were handed down from generation to generation, some being active only in small areas, such as a township; some spreading widely to surrounding provinces, continuing to evolve and spread today. These ancient but still living cultural and historical traditions remain an important foundation for building an international cultural metropolis and enhancing the positive soft power of our urban culture. At present,

Shanghai has already identified 157 Shanghai city-level intangible cultural heritage items, of which, 49 have been listed as state-level intangible cultural heritage.

However, intangible cultural heritage is still facing the crisis of the breakdown and dissolution of tradition, and with this in mind, we must take the fastest possible action to rescue the Intangible Cultural Heritage. Intangible Cultural Heritage will still face challenges even being included in the protection list, the protection work is yet more to be done. We need to continue to do all that we can, in the strongest of terms and through a variety of channels, to rescue, protect and pass down our precious intangible cultural heritage.

In recent years, the CPC Central Committee and the State Council have attached great importance to the protection of intangible cultural heritage. The 17th Party Congress Report requires us "to strengthen the excavation and protection of the national culture, with emphasis on cultural relics and intangible cultural heritage protection." In 2011, the People's Republic of China Intangible Cultural Heritage Act came into effect, providing China's intangible cultural heritage protection work a legal framework. Adopted by the 17th Session of the Sixth Plenary Session of the CPC Central Committee's Decision on Deepening Reform of Cultural System to Promote Socialist Cultural Development and Prosperity of Some Major Issues, this framework has provided a good environment for more intangible cultural heritage protection work to be carried out society wide. Given the great importance attached to these efforts by all levels of governments and local departments of cultural administration, we have collectively made breakthroughs in intangible cultural heritage protection work.

It is our responsibility today to pass on our cultural heritage from generation to the next, and ensure that it will flourish amid globalization. We have a deep responsibility to those who came before us to make sure this happens. Editing and publishing the Shanghai State-level Intangible Cultural Heritage Book Series is one of the ways we can fulfill this responsibility. Since 2009, in the form of "one item, one volume", we have provided a vivid and comprehensive introduction to Shanghai items that were included in the state-level intangible cultural heritage list. We have done this by assembling text, pictures, memorabilia and knowledge chain etc. Thus far, this large series has published 22 volumes, giving a systematic collation of city's precious cultural relics, and doing so in a way that has also played a positive role in spreading and popularizing Intangible Cultural Heritage. In the process of editing and publishing these books, we have deepened our appreciation for the urgency and necessity of excavating, rescuing and protecting Intangible Cultural Heritage, and this will continue to spur our efforts to push forward the project.

Now, as we enjoy the publication of this book series, we cannot fail to pay respect to the long committed inheritors and workers who continue to develop, protect, and pass along Shanghai Intangible Cultural Heritage. We also cannot fail to express our deep appreciation for the writers, peer reviewers and editors who have dedicated themselves wholeheartedly for "Shanghai State-level Intangible Cultural Heritage Book Series". We welcome any feedback that helps us enrich this series of works.

Hu Jinjun

Director of the Editorial Committee
Shanghai State-level Intangible Cultural Heritage Series
Director-General of Shanghai Municipal Administration of
Culture, Radio, Film & Television

October 2012



目

CONTENTS

录

General Preface	4
Foreword	10

总序
前言

Daoism and Daoist Music in Shanghai

上海道教和道教音乐

Daoism in Shanghai	16
Daoist Ceremonies and Music in Shanghai	20
Daoist Music on Either Side of the Huangpu River	25
Appreciation of Daoist Music in Shanghai	30

上海道教
上海道教科仪和音乐
浦江两岸的道教音乐
上海道教音乐的欣赏

Performances and Genres of Daoist Music in Shanghai

上海道教音乐的应用与体裁

Performances of Daoist Music in Shanghai	36
Genres of Daoist Music in Shanghai	47
Styles of Daoist Music in Shanghai	52
Daoist Musical Instruments	55

上海道教音乐的应用
上海道教音乐的体裁
上海道教音乐的风格
道教音乐使用的乐器

Noumenon Form and Cultural Implications

本体形态和文化内涵

Musical Structure of Ceremonies for Reciting Scriptures	76
Cultural Implications of the Music for Reciting Scriptures	83
Religious Faith System in the Music for Reciting Scriptures	90

课诵科仪的音乐结构
课诵音乐的文化内涵
课诵音乐的宗教信仰体系

Similarity and Difference Between Buddhist Ceremonial Music and Daoist One	94
---	----

佛、道仪式音乐的共性与差别

Daoist Music in Shanghai and Traditional Art

上海道教音乐和传统艺术

Daoist Music in Shanghai and Kunqu Opera	99
Daoist Music and the String and Wind Music of South China	102
Daoist Music and Court Music	105
Daoist Music and Spiritual Purification and Regimen	109

上海道教音乐与昆曲
道教音乐与江南丝竹
道教音乐与宫廷音乐
道教音乐和修心养生

Protection and Inheritance of Daoist Music in Shanghai

上海道教音乐的保护与传承

Inheritance of Daoist Music in Shanghai	114
Chen Liansheng and Daoist Music in Shanghai	119
Ji Hongzhong, Inheritor in a New Generation	123
Shi Jitong, Inheritor at the National Level	127

上海道教音乐的传承
陈莲笙和上海道教音乐
新一代传承人吉宏忠
国家级传承人石季通

Entities and Results of Inheritance

传承实体和成果

Entities of Daoist Music Inheritance in Shanghai	136
Research on Daoist Music in Modern Shanghai	139
Synopses of Research Papers on Daoist Music in Shanghai	145

上海道教音乐传承实体
近代上海道教音乐研究
上海道教音乐研究论文提要

Postscript	150
References	151

后记
参考文献

前言

道教作为中国的本土宗教已经在华夏大地上流传了近两千年。在这漫长的历史洪流中，道教逐步渗透到炎黄子孙的生活与习俗之中，成为中华民族的一个不可缺少的文化符号。

那么，今天的道教音乐是如何随着时间的脚步缓缓走来，她是如何从一棵破土而出的嫩苗成长为一棵枝繁叶茂的参天大树，她又在道教文化漫长而复杂的演变过程中发生了哪些激荡的转折或者缓缓的涟漪？就让我们溯流探源，拨开笼罩在历史长河之上的层层迷雾，一起回到教主张陵创立道教的时代，一同回顾道教音乐所走过的辉煌而又曲折的成长之路。

东汉末年，政治凋敝，各路军阀割据混战，民不聊生，风雨飘摇中的东汉王朝早已无力安抚饱受饥寒的芸芸众生。祖天师张陵背负老君的诰命，带着悲天悯人的情怀，毅然走出潜修多年的鹤鸣山，率领门下弟子在民风醇厚的巴山蜀水之间创立了正一盟威道（又称五斗米道）。从此，道教正式登上了中国的历史舞台。

道教从创立伊始，就十分注重对民间传统巫祝活动的继承与发展。因此，原始巫术以歌舞娱神的特点在道教早期的活动中便存在了。那么早期的道教音乐是什么样子的呢？据《三天内解经》记载：在当时的道教活动中“弦歌鼓舞，……撞金伐革，讴歌踊跃”（《道藏》上海书店出版社，1988年版，第28册，第413页）。祭祀仪式上，在钟鼓和拨弦乐器的伴奏下，道众纷纷唱起祭祀时歌颂神灵的乐曲，祈求护佑。可以想见，这既是一种充满了对美好生活热切向往的真诚祈祷，更是一种有着深厚群众基础、饱含华夏民族文化凝聚力的神圣仪式。



随着时间的脚步慢慢前行，中国历史上持续最久的分裂时期——魏晋南北朝时期到来了。道教在逐步传播的过程中不断遇到了新的机遇与挑战。祖天师时代单一的道众阶层已经被打破，伴随着道教神学思想的进一步发展和南北天师道的并立，一场针对道教音乐文化的改革也由此拉开了序幕。

在东晋时期南方出现的两个最为重要的道教派别——灵宝派和上清派所奉行的主要经典《灵宝无量度人上品妙经》与《上清经》中，均肯定了道教音乐在修炼方式和信仰仪式上的重要地位，极大推动了道乐的进一步发展。寇谦之的科仪改革，南朝的陆修静在其基础上建立了体系化的“九斋十二法”。因其功能的完备，特别是运用方式的灵活多样被后世道众奉为万法之宗，成为道教斋仪成熟的标志，在道教音乐发展史上具有划时代的意义。

总的看来，南北方为了适应新的弘道环境，均对道教音乐进行了许多新的探索，其中最为重要的两项观念——科仪与音乐配合不必拘泥一法一宗，可以根据教义结合实际情况灵活处理；经文在允许的情况下尽量采取音颂，直接得到了后世的认可与继承。

公元8世纪，华夏大地迎来了中国古代历史上最为强盛的大唐帝国文化高峰。道教备受唐王朝数代帝王的推崇，进入了新的繁盛时期。随着道教作为国教的地位逐步确立，道教音乐也由于宫廷甚至帝王的直接参与创作、整理而逐渐呈现出系统化、世俗化的特点。高宗李治首命乐工制作道曲，玄宗李隆基不仅诏命当时著名高道司马承祯、李会元等制作道曲，而且动用工部、太常等政府机构创制道曲，大开官方制作、推广道教音乐的先河。另外，最受后世瞩目的著名唐代大曲，由玄宗本人亲自创作的道教乐舞《霓裳羽衣曲》，更以其精美的音乐、曼妙的舞蹈成为中国古代音乐史上的千古绝唱。

北宋时期延续了唐代帝王崇奉道教的传统。真宗赵恒命王钦若、张君房编辑

《道藏》；徽宗赵佶曾设立云璈部专管全国道乐，道教现存的第一部词谱兼备的经韵词曲总集——《玉音法事》，也是在他的授意与支持下完成的。这部曲谱巨著的意义不仅在于其制作者的权威和其在当时由于官方主流意识形态的支持下的广泛流行，更在于其将南北朝、隋唐以来直至北宋的重要道教科仪乐曲尽数收录。可以说这本曲谱集中体现了道教音乐在祖天师首创之后，经过数代高道大德的继承、改革与发展，历时七百余年后再次走向一统，标志着道教音乐作为一种艺术品种进入了成熟期。

南宋金元时期，中国的经济文化中心随着宋王朝的南迁进一步向南方转移，一定时期内相对稳定的社会局势刺激了戏曲艺术的诞生与发展，进而为南方道教音乐注入了新的血液。北宋时期流传下来的传统道教科仪在种类和形式上均取得了很大的发展，道派纷呈。全真派根据传统道乐和唐宋以来道教科仪中的诸多斋法加以改进创新，逐步形成全国各地全真道宫观通用的科仪音乐——《全真正韵》。南方教派逐步归于正一，又由于全真道音乐大量取材于传统道乐，因此形成了南北方道乐以主体统一，局部相对有所差别的局面。在连年的战乱之下，人世的无常和生命的脆弱，引发了人民对死亡这一人生终极主题的强烈关注，这种情况下道教度亡科仪大量涌现，度亡斋仪音乐以传统道乐为主要因素，配合更为丰富的唱念形式和更加人性化的情节内容，深受大众欢迎，逐渐占据了道教科仪音乐的主流地位。

明代太祖朱元璋、成祖朱棣登位以前均得到过道教佐助，因此明中叶以前皇室对于道教的扶持是十分用力的。出身于下层社会的明太祖对当时的道教科仪有着十分深入的认识，道教科仪音乐还承担了当时所有官方祭祀仪式中所需的乐舞，继宋之后再度成为政府礼仪中固定的组成部分。其中最为重要的是太祖颁布的《大明玄教立成斋醮仪》和成祖创作的《大明御制玄教乐章》，两者共同构成明皇室



御用道教科仪音乐的主体。

自南宋而始，道教音乐从官方再度走向民间、从皇室再度走向大众的过程，道教音乐自此便深入大众生活的方方面面，明代道教科仪音乐在数量和质量上达到了新的高峰。

清代皇室崇尚佛教，促使正一派道教音乐更为深入地走向民间。在民俗化的过程中，正一派道教科仪音乐的地域性特点也渐渐趋向明显。

新中国成立后，在政府宗教政策的支持推动下，大批音乐工作者与道教界人士共同投入到对传统道乐的整理、收集工作中。主要体现在三个方面：《中国民族民间器乐曲集成》对全国范围内道乐曲的大规模采集；地域性道教音乐研究专著大量出现；对道教音乐源流变革、音乐形态的深入考察和分析，这些广泛、深入的研究工作，及其带来的大量成果，是道教音乐发展史上从未有过的。

随着改革开放、国民经济的迅速崛起，道教复兴的局面渐露端倪。在信息时代更为快捷、便利的传播途径的帮助下，必将对未来道教和道教音乐的发展产生深远的影响，为自祖天师创教时代便一直伴随道教发展和成长的道教音乐注入新的活力。



Daoism and Daoist Music in Shanghai

Daoist music is eulogized as celestial music. In Shanghai, Daoist Music cannot exist without Daoist ceremonies. Daoist ceremonial music in Shanghai can be classified into two schools: the East and the West school. The East school is active in regions east of the Huangpu River, including Pudong, Nanhui, Fengxian and Jinshan. The West school prevails in the urban areas, Jiading, Qingpu, Minhang and Songjiang.

上海道教和道教音乐

『空歌不是人间调，梵响应从碧落传』没有上海道教的科仪，就没有上海道教音乐。从传承的途径来看，上海道教科仪音乐大致分为东帮和西帮两派。东帮主要活动于黄浦江以东的广大地区，包括现在的浦东、南汇、奉贤、金山等地；西帮主要活动于市区、嘉定及青浦、闵行、松江等地。

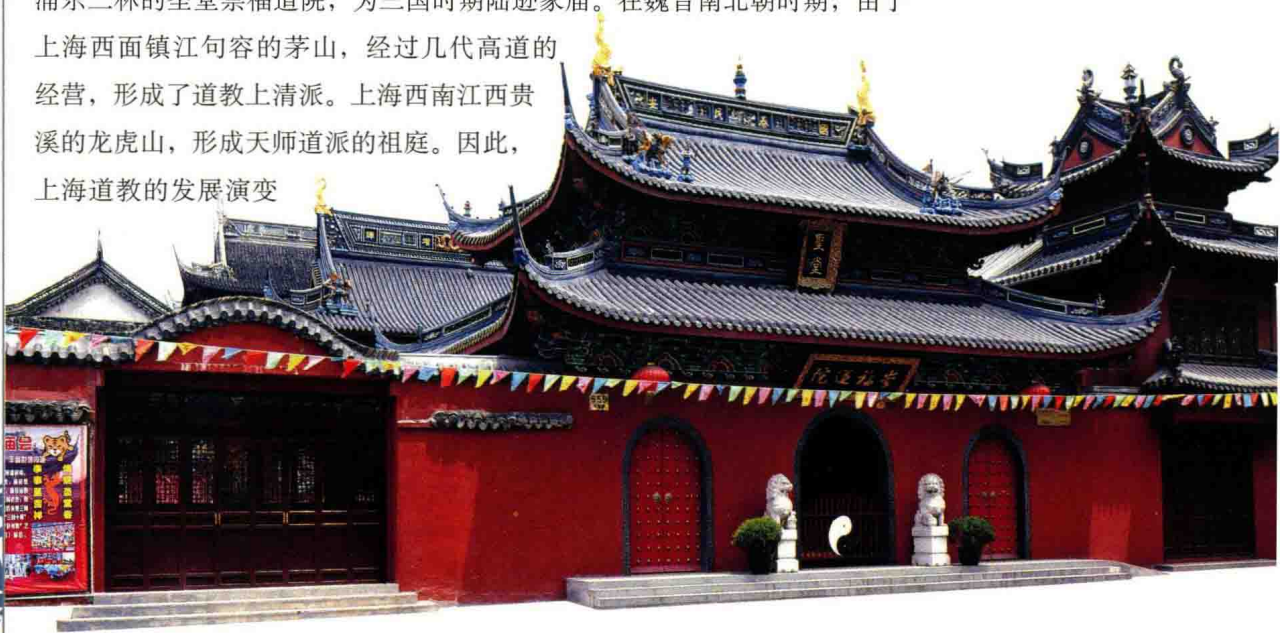


上海道教

《吕氏春秋·大乐》云：“音乐之由来者远矣，出于度量，本于太一。”“太一”者，一也，元也，道也。在中国人传统的道家哲学观念中，音乐起源于“道”，与“道”的关系自然十分密切，而道教也是十分注重音乐的。要真正地明白上海道教音乐的真谛，首先，应该对上海道教和上海道教科仪要有个初步的认识和了解。

道教传入上海时间，一般认为在三国、东晋时期(220-430)。葛玄、葛洪在金山卫西、松江一些活动的传说，就是道教最早传入上海的痕迹。又，浦东三林的圣堂崇福道院，为三国时期陆逊家庙。在魏晋南北朝时期，由于上海西面镇江句容的茅山，经过几代高道的经营，形成了道教上清派。上海西南江西贵溪的龙虎山，形成天师道派的祖庭。因此，上海道教的发展演变

三国时期陆逊家庙，浦东三林正一道观崇福道院。





改革开放以后，重建的全真道坤道观浦东三元宫。



1994年上海城隍庙恢复开放，如今庙内殿堂庄严，香客如潮。

都受到了来自茅山和龙虎山的影响。

唐宋时期，由于帝王崇道和经济的发展，上海道教初具规模，并有了进一步发展。据史称，浦东钦赐仰殿始建于唐代，原名东岳行宫。清末秦荣光《上海县竹枝词》云：“东岳行宫在浦东，相传唐敕建兴工，信官叔宝秦监造，钦赐还称仰殿雄。”（《上海滩与上海人丛书》，上海古籍出版社1989年版）据《松江府志》载：松江仙鹤观建于南宋1161年（绍兴三十一年），嘉定集仙宫建于1228年（绍定元年），上海十六铺附近

的丹凤楼建于1272年（咸淳八年）。

元代的江南道教有了较为广泛的传播，许多文人为了避免在元代从政，借道教来掩护，纷纷入道，成为出家或在家道士，也就大大提高了道教徒的素质。赵孟頫、黄公望等人就是当时入道的文人墨客。明代，随着上海人口的不断增长，经济的迅速发展，民众对道教、神仙的信仰与日俱增，道观如雨春笋般地建立，使上海正一派道教得到不断的增强，给上海道教的繁荣注入活力，道教活动的重心也逐

知识链接

全真道

全真道在众多道派中产生时间最晚，大约形成于宋金时期，但它却后来居上，与正一道并驾齐驱，成为主流道派之一。教主王重阳，“北五祖”是全真派尊奉的五位祖师，即王玄甫、钟离权、吕洞宾、刘海蟾和王重阳，“北七真”是指王重阳的七大弟子，即马钰、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通、孙不二。全真道提倡三教合一，注重性命修炼，全真派道士住庙，断缘，所以必须出家，不能娶亲成家。出家的全真道士要遵守清规戒律，其生活和信仰活动由道观统一安排。



历史悠久的上海松江东岳庙，随着宗教政策的落实，2003年11月底复建竣工，恢复开放。

唐、宋、元、明、清几代的发展，上海的地方志中也曾记载了几位有名有姓的道士，但是相对于西面的茅山地区和南面的龙虎山地区，此时的上海尚未出现过具有全国性影响的高道。

然而，当历史的时针指向19世纪中叶，根据《南京条约》和《五口通商章程》的规定，上海正式开埠，随着大量外资的涌入，上海逐渐取代广州一跃而成为中外贸易、文化交流的中心。经济的腾飞和人口的激增，刺激了上海周边地区（如杭州、无锡、苏州、宁波、绍兴、南通、江阴、常熟等），以及传统的道教圣地（如龙虎山、茅山、武当山等）的各派道众纷至沓来，再加上本地原有的本帮道士更为频繁的宗教活动，在不到一百年的时间里，上海市内道观发展到了三十余座。1912到1937年，上海市内的道院，包括本帮和外地来沪道士的道院，发展到七十四座，比1840年以前的增加了四倍。1943年，道

渐东移于浦江两侧。尽管清朝皇室崇佛抑道，但是，清代上海逐渐成为中国的政治经济中心，各地农工商人士云集上海，各地道士也陆续来上海谋生，对上海道教兼收并蓄，吸纳各地教派营养，丰富和发展浦东、浦西等本帮教派，具有重要作用。所以，上海道教虽然历经南朝、

正一道

正一道是道教诸派中历史最悠久的道派，正一道的前身是汉末产生的正一盟威之道（俗称“五斗米道”），奉张道陵天师为最高领袖。《太平御览》引《上元宝经》称：“太清正一真人张道陵，沛国人，本大儒。汉延光四年始学道，至汉末于鹤鸣山，仙官来降，授以正一盟威之道，施化领民之法，号天师。”唐代，南北天师道与灵宝、上清等派融合，形成正一道。以龙虎山为本，主领三山（龙虎山、茅山、阁皂山）符箓，正一道士生活与修行方式多染世俗民间色彩，可结婚生子，平时可茹荤纳腥。其信仰修持和规戒执行都依靠道士自觉。

知识链接

位于浦东源深路上的钦赐仰殿。

院和道房的总数达到一百一十七处，道士人数在极盛时期已经超过三千人。（阮仁泽、高振农主编《上海宗教史》，上海人民出版社，1992年版，第413页）上海成为中国近代道教最受瞩目的焦点地区之一。当时，不仅全真、正一两派道士不断开设新的道院，连龙虎山第六十二代、六十三代天师也以上海为其弘道传教的主要活动场所。由于地域上的优势和种种原因，特别是第六十二代、六十三代天师的大力支持，上海地区的道教逐步呈现出以更为强调科仪、符篆的正一派为主的局面，上海道教音乐也随之发展，成为中国近代道教正一派科仪音乐的集大成者之一。

综观上海道教的发展历史，进一步探索上海道教的历史轨迹，虽然，它既无洞天福地，又无仙圣遗迹。在清代以前，也没有出现过有历史意义的道教活动和人物，但是，上海的经济、文化和地域条件的优越，使上海道教逐渐形成了它自己的特点。上海道教不仅包含正一和全真两派，而且包含有各地来的各派道士，正所谓是“海纳百川”。上海道教徒同其他地区道教徒比较，明显不同的是他们同社会生活的关系十分密切，视野比较开阔，思想比较活跃。许多道士亦工亦道、亦农亦道、亦商亦道，因此，宗教生活具有兼容性、开放性和可变性。为适应上海的社会生活，他们对宗教生活也作了许多适应性变化，如道教仪式结合许多民间戏剧、音乐和舞蹈成分等，以求道教不至于被



社会淘汰。近代以来，又出现了陈撄宁这样的著名道教学者。所以说，上海正一派道教在中国道教的地位和影响都是举足轻重的。

特别是改革开放以来，随着党和政府宗教信仰自由政策的贯彻落实，很多道教宫观得以恢复重建和正常开放，上海道学院成立并相继毕业了四届新时期的年轻道教教职人员。上海道教不仅出现了道教正一派一代宗师陈莲笙，上海道教音乐国家级非物质文化遗产项目代表性传承人石季通等老一辈道高望重的道长，而且涌现出更多像吉宏忠、丁常云这样的爱国爱教的年轻道教人士。上海的道教音乐不但被列入上海市人民政府非物质文化遗产保护名录，2008年还被列入全国非物质文化遗产保护名录，而且，上海城隍庙道教乐团已经走向国门，走向世界，所录制的上海道教音乐也已经在全世界发行。

上海道教科仪和音乐

同东西方许多宗教一样，道教十分重视音乐在表达宗教思想，抒发宗教情感，弘扬宗教教理、教义以及个人修炼养生、通神降魔中所发挥的不可替代的作用。如今，这些祖先留下的丰富而又璀璨的道教音乐文化，犹如一颗颗瑰丽的宝石，正等待着我们去慢慢地欣赏与品味。

上海道教音乐基本上都是与各种道教科仪相伴随的，它是道教科仪的一个重要组成部分，也是道教内涵向外延伸的演艺形式，是完善宗教内容的一个基本要素。确切地说，没有道教仪式，就没有道教音乐；没有道教的科仪，就没有一套程序化的仪式；没有道士的赞咏歌唱，科仪的目的就不可能达到。当今时代很多普通百姓不一定了解道教的科仪，那么，道教科仪是什么呢？通俗地说就是“做道场”。至于道教科仪的具体内容，我们在下一章会表述。

上海城隍庙道乐团
演奏道教音乐，传承和
传播道教音乐。



上海城隍庙道乐团在城隍圣诞日演奏道曲。

说到“做道场”，现在六十、七十岁年纪的上海人，可能还可以回忆起小时候的情景，在街道、弄堂看到的人家办红白喜事，道士做道场等热烈闹猛场面。实际上，在中国及上海的城市和乡村一段漫长的历史时期里，看道场曾经也是中国农民和市民的一个文化娱乐活动。那时候没有电视，文化生活贫乏，业余时间单调，生活在穷乡僻壤的农民、拥挤在苏州河边弄堂里的市民，都会出来“轧闹猛”，有的走上几里路，来看道场，做几天，就看几天。有的做道场的东家还供吃，供喝，免费接待，还不能赶人家走。著名二胡演奏家闵惠芬回忆说：“在我遥远的童蒙时代，我的家乡地处江南文化名城宜兴的农村，每当哪家做道场，或重要节日、造房上梁、祈风唤雨，总是吸引着众多的乡民参与观赏，成为农村常见不鲜的民俗风景线。那低沉的念经声，和谐淳厚的奏乐声，那冉冉上升的烧香的烟，那围绕四周的人群肃穆屏息的气氛，构成了一幅神圣庄严的景象。这些，也可以说是我最早的音乐启蒙了。”就是现在，你如果到上海的奉贤、南汇、崇明等郊区农村，偶尔还可以看到在农民家里或场地上搭棚“做道场”的情景。

对于普通的百姓或者道教信众而言，道教科仪由于是一个科仪一个内容，一个科仪一个形式，因此，道教的科仪如同中国传统戏剧里的折子戏一样。所以说，看道场就像看大戏，



不是没有道理的。我们从文化艺术的角度，来剖析道教科仪的内涵，它应该是造型艺术和表演艺术有机结合的综合艺术的展现。造型艺术方面：神坛设置于坛场中心，神坛供奉的神像，有的雕刻精细制作的塑像，有的用工笔技法精美绘制的神像。道士诵经的经桌，也摆设得比较讲究，一般都安有“杆牌”或“屏风”。这些“杆牌”和“屏风”上面的金箔，在烛光下，金光闪闪，不仅使得坛场更加庄严，也吸引很多信众细细观赏。还有经桌的桌围、旌节幢幡、吊褂等丝织制品都是五彩缤纷的绣花图案，或者松柏仙鹤，或者游龙飞凤，或者牡丹富贵，或者吉祥如意、阴阳八卦，把坛场衬托得多姿多彩，琳琅满目。道士和法师的服装也和平常的不一样，穿的道衣都是用金银丝绣的花纹图案，色彩鲜明淡雅，构图华丽清晰。一般都是阴阳八卦、松柏仙鹤、暗八仙纹以及福寿花纹。如此上下左右丰富的场景，让人们的视觉无不为之震撼。

我们从下面上海道教科仪中的祝愿、早

课、晚课科仪程序及音乐运用的表格，可以了解到上海道教科仪节次中运用的音乐，更进一步体会到上海道教科仪和音乐之间密不可分的关系。

祝愿科仪一般在道观的节庆日举行。道观的节庆日主要是指诸神圣诞以及各种宗教节日、民俗活动的庆典，例如太上老君的圣诞日、张道陵天师的圣诞日、城隍老爷的圣诞日以及“三元节”等民俗节日。

在节庆之日，道场讲究神前敬献香、花、等十样十品，光鲜美丽，以壮观瞻。在献供时，主持和监院须是双手擎供逾顶额，两足膝跪于神前，以击鼓为令“头通鼓，燃灯，献供；二通鼓，上香，拈香；三通鼓，朝谒礼迄，开始诵经，道众随后跪经”。（《道协会刊》1984 年第 14

期，第 54 页）在科仪中通疏上表，献上供品，依次上香，礼拜，表示道门弟子崇敬之意。

上海道教祝愿科仪程序音乐运用

程 序	音乐运用	唱 法
上坛	迎仙客	奏
步虚	太极分高厚	唱
瑶台	瑶台偈	唱
洒净	琳琅振响	唱
香偈	道由心学	唱
诵经		念
通真		念
献茶	雀舌与仙春	唱
散花		念
宣疏		念
发愿		念
三皈依	三皈依	唱

上海道教课诵科仪音乐运用程序

早 课			晚 课		
程 序	首句词	表 演	程 序	首句词	表 演
香赞	祥烟馥郁	咏唱	香赞	玉檀香炷	咏唱
净心神咒等八大咒		念	开经咒等		念
清静经		念	救苦经		念
香赞	玄宗教主	咏唱	昇天经		念
消灾经		念	解冤经		念
度厄经		念	往生经		念
心印经		念	香赞	十方救苦	咏唱
玉清宝诰	三界之上	咏唱	斗姥宝诰	西天竺国	咏唱
上清宝诰	居上清境	咏唱	玄天宝诰	混元六天	咏唱
太清宝诰	随方设教	咏唱	祖天师宝诰	本来南土	咏唱
雷祖宝诰	九天应元府	咏唱	太乙宝诰	清华长乐	咏唱
三皈依	第一皈依	咏唱	三皈依	第一皈依	咏唱



上海城隍庙法务团，在河南登封中岳庙做道场。

在表演艺术上，道教每一个科仪的内容不尽相同，每一个科仪又是一个过程。每个科仪过程都有开始、铺垫、高潮和结尾，类似于中国传统戏剧的折子戏。

科仪的开场往往是钟鼓和笙管等音乐，在音乐声中，道士和法师陆续登上坛场。根据科仪的程序和要求，唱赞和念白，形成有音乐和无音乐部分的交叉进行。在科仪中道士和法师还会经常穿插一些行走动作，主要有两类，一类是缓慢的，边唱边走。此时所唱的大多是一些步虚类、瑶坛偈类的词曲，道士和法师在坛场上绕行，唱词就是将瑶坛幻化成为天界神仙

知识链接

科 仪

科仪一词的使用，大约早于“斋醮”。科者，原是法规、条例的意思，后引申为法式、程式和规则。道教称仪式为“科仪”，就是说道教的仪式都是有一定的程式的，不能胡乱行事。大约自唐代起，以科仪指仪式逐渐流行，对科仪经本敬称“科典”或“科书”。“科仪”也是道教徒使用的专业名词，是在“斋”和“醮”中所行的一项项仪式的指称，斋醮是科仪的总称。社会上流行的对道教仪式的俗称一般是“做道场”、“做法事”和“做功德”。



钦赐仰殿道观举行神
像开光科仪。用法力注入神
像显示灵性。

在科仪进行中独立演示的舞蹈，这时，伴奏的音乐，基本上都是道教音乐中优美动听的曲牌。结合法师舒缓的丁字步，配合转身、俯身、下蹲、云手甩袖，绛衣飘拂，宛如一朵度化亡魂的莲花。

人们常说戏剧演员的基本功“唱做念”，一个道士在科仪演示中，不仅是“唱做念”，还要参加音乐的伴奏。这也正是为什么名震全国的苏南鼓王朱勤甫、瞎子阿炳都出身于道士，为什么五六十年代上海有不少道士出身的，如周荣寿、金鸣皋、朱润福等都转业进入中国电影乐团、上海民族乐团等优秀演出团体和地方戏剧团，还有不少出现在上海的江南丝竹队伍中，成为上海地方民间音乐的积极参与者和佼佼者的原因。

道士在科仪中的音乐、唱、做、念，不仅是一种沟通神人关系的宗教行为，弘道宣教、教化民众和传播信仰的具体实践，而且也发挥了传承民族文化的功能。上海道教音乐是上海道教科仪中的重要组成部分，这种表演结构独特，歌舞乐一体的表演体系，完全称得上是一种具有民族神韵的“歌舞剧”，这种形式在中国传统音乐中是罕见的。

的金阙，祈请神灵下降。音乐节奏舒缓，道士慢步行走，或成一列顺虚而行，或两列交叉，互相穿插。另一类，道士在科仪中的行走是比较激烈的，往往是以打击乐“急急风”来烘托气氛，达到科仪最后高潮。

在上海道教科仪中经常还可以看到，音乐和舞蹈的展现。法师的“步罡踏斗”，就是法师

浦江两岸的道教音乐

江南地区自东晋时代便以清商古乐的勃兴而成为中国古代传统音乐文化的直接继承者。自南宋以降,伴随着传统音乐世俗化脚步的加快,更是在市民大众的生活中形成了一片底蕴深厚的音乐文化沃土,不仅培植了南戏、昆曲、苏州弹词、江南丝竹等优秀的戏曲、曲艺、民族器乐合奏品种,也为道教音乐的发展提供了坚实的基础。近代进入上海的正一派道士以来源地域划分,形成相对稳定的行会组织的主要有本帮道士、苏州帮道士、无锡帮道士、宁波帮道士。其中,本帮道士受到茅山影响较多,苏州帮、无锡帮带有浓郁江南地区音乐风格,宁波帮道士则受到龙虎山影响较多等。虽然各帮道士在道教科仪音乐的阐演方面各具地方特色,但是在不断的借鉴、交流中,特别是在江南丰富的民间音乐的影响下,上海道教音乐的整体风格更加趋向融合。

在经过了一个多世纪的沉积和凝练后,目前的上海道教科仪音乐从音乐特征上可以大致分为东帮和西帮两派。东帮主要活动于黄浦江以东的广大地区,包括现在的浦东、南汇、奉贤、金山等地,西帮主要活动于市区、嘉定、青浦、闵行、松江等地。这种划分也不是完全绝对的(比如,市区道士在新中国成立以前所奏道乐与西帮其他地区的道乐有着明显的区别,风格上偏于典雅、



道教界为世博会祈福,风调雨顺,国泰民安。



薛明德老道长在做道场，众多信仰者虔诚、崇敬。

悠长，锣鼓粗乐用的极少，而新中国成立后这种区别逐渐消失)，只是在整体音乐特点上大致有此区别，这是由于东、西帮道士在道场实践中，不仅人员上频繁出现交错、交流的现象，道乐演奏上也时常互相借鉴。

东、西两帮共同的特点，也就是上海道教科仪音乐的特点主要有以下几点：

首先，带有明显江南民间音乐风格，曲调起伏绵延，在慢速为主的唱腔中，对骨干音调进行大量装饰音、经过音为主的加花修饰，形成华丽庄严的主导风格。

其次，中国传统音乐的换头、合尾的发展手法和清角为宫、变宫为角的转调方式，在上海道教音乐中有十分明显的运用。

再次，大段唱腔中，在每句之间，有时甚至每句当中，往往加入独立乐句构成的带有明显器乐性旋律特点的伴奏连接，唱者此时辅以大量衬词随伴奏旋律吟唱，为缓慢行进的旋律，不时注入新的活力，给人一种洒脱、自如的独特感受。如上海道教科仪中经常用到的乐曲《瑶坛偈》就是典型的代表。

第四，大多数音乐的旋律，采取主题音调

变形的发展手法，在节奏、节拍、调性主音等方面进行变化，形成一咏三叹的风格，同时音乐层次十分鲜明。

第五，不同唱腔在伴奏乐器的使用上均不相同，尤其是主要伴奏乐器的区别非常明显。缓慢抒情的唱段多以曲笛、二胡为主要伴奏乐器；而快速激动的唱段多以唢呐、打击乐为主要伴奏乐器，各类乐器使用非常丰富。同时，由于大量不同种类的乐器在同一科仪中先后使用，往往出现一人分担多件乐器演奏的情况。

第六，在吟唱具有说唱性质的长篇乐曲时，道众往往根据自身的嗓音特点和方言音韵，在集体吟唱主题音调时即兴在旋律上方或下方加入随机的纯四度、纯五度、纯八度的不同旋律行进，形成特殊的复调音型，使本来固定的打击乐伴奏的、呈现无限反复状态的简单音调之中，不时出现厚重的和声行进，给乐曲发展不

断带来新意。

那么，区分这两个派别的主要音乐特点是什么呢？

首先，在音阶使用上，东帮道士以五声音阶为主，西帮道士以七声古音阶为主。同样一段道曲，在骨干音相同的情况下，东帮道士以简练、清澈的唱腔吟诵，加花也多从五声音阶中选择；西帮道士则在润腔方面采用更多的装饰音，并且往往采取大量以变徵和变宫为主的经过音和辅助音。例如，在日诵早课开始时演唱的一首《香赞》



年轻道士在道场中演奏道曲。二胡、笛子是主要乐器。

知识链接

丝竹乐

在《周礼·春官》中，把乐器分类归纳为“八类”：即“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”。称“八音”。后《礼记·乐记第九》称：金石丝竹，乐之器也。它是一种传统器乐形式，是一种丝弦乐器与竹管乐器共同演奏的音乐。现今主要流传在中国南方地区，如人们比较熟悉的江南丝竹、广东音乐、福建南音等等。所以，丝竹一般是指长三角地区习惯使用的二胡、笛子、琵琶、三弦、扬琴、笙、箫、鼓板等乐器。在上海道教音乐中经常被称为“细乐”，丝竹乐演奏的曲目曲调优美秀雅，柔和清澈。

中的一段旋律，就可以明显看出两派的不同。浦西使用带变徵和变宫的七声音阶，两个偏音大量被用作经过音和辅助音；浦东则使用五声音阶，浦西使用的偏音全部被省略。

其次，在器乐合奏及伴奏方面，东帮道士更为强调笛、唢呐等吹管乐器，西帮道士则注重二胡等拉弦乐器。同时，在打击乐器的使用上，东帮在钟鼓、小钹、小钊、小云锣的组合使用中较西帮更为灵活多变，西帮则在粗锣鼓乐方面较东帮更为丰富，个别乐曲与十番锣鼓的音乐形态十分接近。但是，两派在器乐合奏方面共同的特点是以三弦为主的弹拨乐，相对以笛、唢呐为首的吹管乐和以钟鼓、大锣为首的打击乐较为薄弱，甚至在道场使用中时有时无，并不固定，这种情况东帮道士更为明显。

再次，在演奏速度和力度方面，东帮道士演奏速度明显快于西帮道士，有时同一个科仪，两派在阐演时间上能相差一倍，而西帮道士在



浦东三林崇福道院道场，吹打为主，闹猛、震撼。

演奏力度的差异极限方面，较之东帮道士更大，特别是在以唢呐和打击乐为主的粗锣鼓和以曲笛、钟鼓、二胡为主的丝竹乐中，真正做到了震耳欲聋和婉转细润两个极端，以更加鲜明的戏剧性对比，带有更为强烈的感染力。

总的看来，黄浦江一江之隔，把上海分为浦东和浦西，历史上，浦东和浦西因为经济发展程度的差异，民众审美需求的差别，上海道教自外地传入至今八百多年历史的轨迹等诸多因素，以及道教音乐本身所具有的地域性特征，从音乐的感觉上也造就了上海道教科仪音乐的东帮、西帮特色。

东帮道乐，以浦东川沙、南汇道教传统为典型，主要以细乐为主，少量的粗吹曲目用于间场音乐。音乐的风格特色是行腔软滑流畅，器乐伴奏和间奏采用演奏江南丝竹的你繁我简，你高我低，你长我短的手法，在乐器与乐器之间和乐器与声部之间，造成横向旋律连绵不断，纵向各声部富有对比的效果，并呈现乐部之间支声复调的现象。

吹打乐

又称鼓吹乐，是以锣、鼓等打击乐器辅以唢呐、笙、笛子等吹奏乐器合奏形式的音乐，民间广泛流传的“吹打”、“吹歌”（如苏南吹打、河北吹打、西安鼓乐、潮州大锣鼓、辽宁鼓吹、山西八大套等）这些吹管乐的演奏形式，与古代的“鼓吹乐”有着十分密切的不可分割的渊源关系。在上海道教音乐中被称为“粗乐”，演奏时气势雄浑大气，一般用在道教科仪高潮部分加以演奏，用以增加热烈闹猛和宗教气氛。

知识链接



新春接财神道场。信徒们对财源茂盛充满期盼。

西帮道乐，以嘉定、松江、青浦、崇明为代表，他们的唱腔和风格近似昆曲。器乐演奏以粗乐为主，打击乐套路与十番锣鼓相同。昆曲、京剧的不少曲牌也常见于道场中。这种道、俗互融的传统，丰富了西帮道乐的曲目和演出形式。在东和西之间的上海市区本帮道士演奏的道乐含东帮道乐风格较浓，市区的道士具有与音乐界联系密切，和东、西道士来往交流频繁优势，在演奏风格上互相兼容，取长补短，形成了上海道教音乐南北混响、东西交融的风格。

我们从这几年搜集、整理的道教音乐乐谱的情况来看，发现浦东南汇道教音乐是目前上海道教音乐曲目保存较完整、原生态较齐全、数量最多。这主要得益于原南汇文化馆音乐工

作者谈敬德先生，20世纪80年代初他在对上海南汇民族民间音乐认真细心搜集和整理的过程中，对上海道教音乐文化遗产抱有深厚民族情感和抢救保存的历史使命感，给我们上海道教抢救和收藏了很多宝贵的音乐资料。

上海道教音乐在经历了近代一百余年的撞击、融合、演变之后，终于形成了相对稳定的形态，在探索音乐艺术与道教徒的个人修炼以及与道教教理、教义思想结合方面，以体系化的整体科仪音乐结构形成了其独有的思想体系；在吸收江南地区丰富的民间音乐和对各地道教音乐去芜取精的过程中，取得了超越性的发展，从而为祖国多彩的民族民间音乐宝库增添了一抹别致的亮色。



2012年的北京大型
道教音乐会“太和清音”。

凡是聆听过沪上道教音乐的人都会感到道教音乐很好听，令人心平气顺，具有不同凡俗的美感。正所谓：“此曲只应天上有，人间能有几回闻。”但是，要真正理解这种独特的美感是什么，却又无从谈起，难以言说。这其中的主要原因，固然与道教音乐之美比较幽深隐晦，不为当代人熟悉有关，但更重要的是如何理解道教音乐的审美风格，怎样欣赏道教音乐，才能走近这朵古雅奇妙、独具一格，“养在深山人未识”的奇葩。

明代周思得在《上清灵宝济度大成金书》里引用过三洞女冠清虚文逸大师一首赞颂道教音乐的诗歌：“清磬徐敲绕醺筵，声高余韵入云烟。乍低忽若喷崖浪，才细还如噪露蝉。四座高真齐降格，一坛羽客尚回旋。空歌不是人间调，梵响应从碧落传。”这首诗歌描写了道教音乐的绝妙，它恰如其分地描写了道教音乐婉转动听的旋律，悠扬清远的余韵；清脆的磬声伴随着道士忽高忽低的赞咏声，高的时候直上云霄，低的时候如崖下海浪，细声诵唱又如同早晨的夏蝉，让人清醒；最后也说道教的音乐从天上“碧落传”。在《大成金书》卷二十四的“明法事赞咏”称：“昔元始天尊于始青天中碧落空歌大浮黎土，受元始度人空洞灵章。自然之音，碧落缠虚，天霞流曼，神风鼓激，万音合响，浮沉清浊，抑扬宛转，错而成歌，其声洞彻，交唱诸天。乃命天老上帝按笔以施。是以无歌不明，无歌不立，无歌不成，无歌不度，无歌不生，是为大梵碧落空歌，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。”这段文字的意思很清楚，那就是道教科仪的经文和音乐都是来自于天上的神



灵。按照道教自己的解释，经文是元始天尊传授的，音乐是由神灵“天老上帝”编成的。所以，道士在进行科仪的时候，必须按照神灵编定的科书和音乐演习，不能马虎。道士在演习中必须赞咏歌唱，因为“无歌不明，无歌不立，无歌不成，无歌不度，无歌不生”。这就是说，如果不赞咏歌唱，科仪的目的就不可能达到，生者不能度，死者不能生。

道教音乐的本意尽管如此，但是，对于大多数道教信众来说，在观看道士演习道教科仪，聆听道教音乐的时候，感受到的只是人间的音乐文化。这个音乐文化是中国的、传统的、古老的、民间的，因而也是熟悉的、亲切的。

与此同时，道教音乐又属于中国传统音乐文化非常重要的一个门类。它的创作和演奏，不可避免地带有强烈的艺术自身的规律。今天，祖先留给我们各种丰富的宗教艺术遗产，无一不具备极高的艺术价值。因为，违背艺术规律的宗教艺术产品，很难经得起时间的考验流传至今。道

教音乐从唐代开始，就作为一种有着独特艺术魅力的文化精品受到世人喜爱；近代以来，道教徒中出现了大批有着深厚音乐素养的音乐家、演奏家；当代，很多地方的道教音乐又成功申报为国家级非物质文化遗产。这些都证明道教音乐作为一个艺术品种，符合音乐艺术的一般规律，具有其独到的艺术魅力，即艺术性。

上海道教的日常功课和道场科仪中有许多唱赞的部分，这些唱赞都需要道士诵唱。诵唱的声乐从形式上，有独唱、齐唱、吟唱。其中独唱往往有高功和都讲、监斋等法师担任，齐唱往往有道士即兴的重唱旋律出现，吟唱则是无伴奏的清板演唱，这就需要吟唱的道士有较高的演唱能力。高功法师等都要随着经文的内容，就是在同样的曲调中，也要变换节奏，变换声腔，细致地表达出不同程度的感情，体现了道士高水平的音乐表现能力，使得旁听信众在感情上也受到极大的感染。器乐部分形式上都用在科仪的开头、结尾、伴唱及过门和道士行走队列变换，法师的步罡踏斗等等场合。音乐的旋律丰富多彩，乐器使用变化多端，乐器演奏都由道士自己担任，熟练地烘托科仪坛场的气氛。通过音乐表现道士用符法召唤神将天吏，有的表现众神抵临坛场的喜悦，有的表现元神出窍飞登仙界的恬静缥缈，有的表现镇煞驱魔的道法威严。再者，道士在科仪中念诵、演唱时都是上海本地方言，毫无疑问，在音乐



北京白云观道教经乐团用道教音乐赞颂“三清大帝”。

的风格特色上，也充分体现了上海本地民众所喜闻乐见的地方音乐成分。虽然，道教音乐是为道教的科仪内容服务的，与世俗社会音乐的功能不同，不过，人们在音乐艺术的欣赏过程中，对这种差别似乎并不在意。在他们的耳朵里，欣赏到的是传统而古老，却又具有本乡本土特色的音乐语言。

由于道教科仪和道教音乐是代代师承的，所以，对于从事道教音乐艺术研究的人来说，道教音乐又是中国古代音乐的活化石。尽管，在中国漫长的历史进程中，风云变幻，但是，道教音乐在中国传统音乐中，顽强保存传统。上海当代很多道教音乐都来源于遥远的年代，最晚的也是明清、民国时期，最早的可能要追溯到更为遥远的时期。所以，从珍贵的历史价值而言，道教音乐是历代传统音乐的累积，堪称活的音乐文物。

《玉音法事》

宋徽宗亲自主持编写了科仪音乐史上第一部经韵曲集《玉音法事》，也是道教音乐史上第一部词谱兼备的经韵词曲总集，囊括了自东晋以来历代流行的道教仪式经韵，全书分上中下三卷，在道教音乐史及中国音乐史上具有特殊价值。词曲形态均为竖排，一行两字，每字下均附曲线乐谱。在道乐史上，唱腔而附有乐谱者始于此书，唯其谱式甚为奇特，古今中外，尚未见实例，称得上“神奇秘谱”，至今仍无法真正解读。

知识链接

道教音乐的形态风格和功能的丰富独特性，决定了道教音乐所兼而有之的双重属性——宗教性和艺术性。首先，从道教音乐的创作理念进行考察。如“前言”里提到的，道教成立之初就以音乐作为道教徒弘道与修行的重要工具。过去，道内外众多学者，对于祖天师时代的早期道教音乐有这样的一种认识：祖天师时代的道教音乐、道教科仪十分简陋、粗糙。殊不知祖天师在巴蜀始创道仪、道乐时，其目的并不在于创作高雅优美的艺术品种，而是怀着悲天悯人的情怀，希望通过道教唤醒世人对于真知大道的追求和对自我的反省与再认知，促使大众剥离欲念的困扰，实现对于生命本质的体悟。当时的巴蜀地区，远离北方的中央政权，民风淳朴未化之地，只有结合当地当时的群众所熟知、所认同的方式进行传教才能达到弘道传教的目的。可以设想，如果以目前已历经两千年发展的具有高度艺术价值的道教科仪、道教音乐，对当时的道教徒进行传教，必定事倍功半，难以成功。事实证明，早期的道教音乐探索是十分成功的，因为早期天师道在原始信仰复杂的巴蜀地区很快站稳脚跟，并获得了长足的发展。相较中原地区的饿殍满地、动荡离乱，二十四治在三代天师的治理下不啻于人间天堂。并且，回顾整部道教史，我们可以发现道教音乐的每次改革都与当时弘道环境的改变、道教徒修炼理念的发展有着密切的关系。这些都充分说明道教音乐在创作上所遵循的是以宗教性为主，以艺术性为辅的理念。



上海城隍庙道乐团在英国利兹演出。

其次，从道教音乐的本体结构和风格进行考察。道教音乐可以分为带有歌词的声乐曲和不带歌词的器乐曲两种。自古而今，道教音乐中不论声乐、器乐，带有明显的道教神学色彩的乐曲在道乐中始终占有主流地位。声乐曲由于带有以经文或唱赞神灵为内容的歌词，因此带有很强的表意性，自是不必多言。其实，道教音乐的器乐曲中也含有浓重的宗教色彩。除了带有明确道教思想的乐曲标题，大多道曲的结构带有一咏三叹、回旋变奏，有时甚至是采用大段封闭式发展的特点。这种结构很容易使人进入宗教冥想状态。再如，道教器乐曲常见的两种风格：清新婉转、自然优雅的慢板或行板，铿锵有力、震耳欲聋的小快板或快板，也与传递道教宗教思想有着密切的关系。前者带

来仙乐飘飘的洒脱感受；后者于振聋发聩之际，既展现道门威仪，又起到使信众断却世俗杂念，一心向道的作用。因此，从这个角度看，道教音乐的宗教性正是其区别于其他传统音乐门类的本质特征。

道教音乐研究的老前辈，原武汉音乐学院余尚清教授在四十多年前曾经说过：“法事进行中有歌有舞，音乐有独唱、齐唱、独奏、齐奏等等，法事之前有序曲，法事终了有尾声。整个法事音乐结构的完整性，强弱浓淡的对比以及表现力的多样丰富，音乐语汇的民族性、典型性及统一性，都达到了高度的艺术成就。”在四十多年后的今天，国内外的许多学者对于道教音乐作了深入细致的、广泛全面的研究以后，公认余教授的评价是客观而公正、毫不过分的。



Performances and Genres of Daoist Music in Shanghai

With flexible, diversified forms of combination, Daoist music in Shanghai can be played for three major ceremonial occasions: (1) reciting scriptures at dawn and dusk, (2) praying for the dead and donating food to the poor, a most common occasion, and (3) praying for blessing and casting spells to avert disasters. Daoist music in Shanghai can be divided into two genres of instrumental and vocal music. It is deemed string and wind music of South China (*jiangnan sizhu*) played for religious purposes due to the stylistic similarity between them. Major Daoist musical instruments are as follows: wooden fish block, suona trumpet, sheng (mouth reed organ), *dizi* (*transverse flute*), *erhu*, *naobo* (medium cymbals), drum, *paiban* (clapper made of several flat pieces of wood), *dizhong* bell, *yinqin* (inverted small bell affixed to the end of a thin wooden handle). Such a wide range of instruments, with the help of Daoist ritual objects, are played together to create a celestial atmosphere.

上海道教音乐的应用与体裁

上海道教音乐，从应用上大致可分为三大类：日诵早晚功课、度亡施食、祈福禳灾，其中度亡施食类科仪数量最多，乐曲的组合形式十分灵活多样。从音乐形态看，上海道教音乐的体裁可分为器乐曲和声乐曲两种。音乐风格则与江南民间音乐接近，可谓江南丝竹音乐的宗教化。木鱼、唢呐、笙、笛、二胡、铙钹、鼓、拍板、帝钟、引磬等乐器构成了上海道教音乐演奏的主体，另加上道教特有的法器，各种乐器琳琅振响，表现出超尘脱俗的宗教气氛。

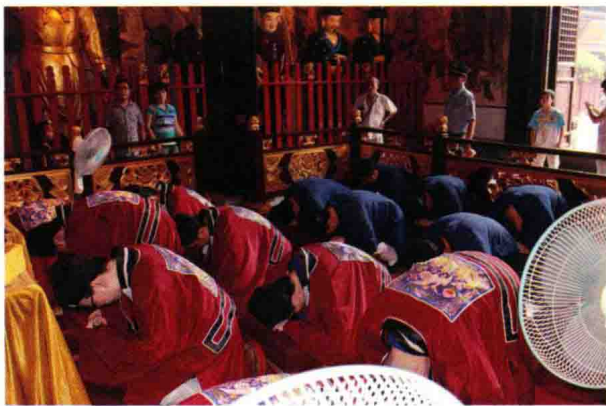


上海道教音乐的应用

一个多世纪以来，上海道教音乐以海纳百川的气势将整个江南地区正一派道教音乐的精髓，甚至部分传入上海的全真道乐的精华元素，渐渐融合、凝练。在这一过程中，各具魅力的多个道教音乐体裁在不同的科仪音乐种类中逐步形成。刘红教授曾指出：“本来，对于道人们来说，是没有道教音乐这一词汇和概念的，道内认同、使用道教音乐这个概念和名称，是近来道人们受道外学者界定了道教音乐这个概念的影响，而接受并顺应道教音乐这一概念和形式的。”“道内所理解的道教音乐，是仪式行为”，“道外人所理解的道教音乐是艺术”。（刘红主编《天府天籟》，人民出版社 2009 年版，第 6、7、8 页）道教宗教仪式与宗教艺术的结合形成了“道教音乐”，它是仪式的神学意味与艺术的美学意味结合的产物。道内人以音乐为修行的手段，道外人以音乐为审美的载体，两种不同的诉求导致了对于道教音乐的不同判断。

下面，将分别通过道教科仪中应用的道教音乐和道教音乐体裁两个方面，让人们更进一步了解上海道教音乐的不同特点。

上海道教科仪的名目极多，依其目的、内容之不同大致可以分为日诵早晚功课、度亡施食、祈福禳灾三个大类，其中度亡施食类科仪数量最多。由



上图：道士在做以修身养性为目的、个人修炼的早课科仪。

下图：道士在做以济度亡灵为目的、个人修炼的晚课。



于源自最早的道教科仪东晋葛巢甫“灵宝斋”，以及在此基础上建立的南朝陆修静“九斋十二法”以来就延续的在运用方式上灵活多样的传统，上海道教音乐的许多乐曲，在实际使用中经常出现交错的现象，这种现象又分为三类。第一类是同一道乐曲目、曲牌在不同种类的科仪中同时使用，例如，在日诵早晚功课中使用的《香赞（玄宗教主）》，在祈福禳灾类科仪“发符”中也会出现；第二类是同曲不同名，仍以《香赞（玄宗教主）》为例，它的旋律和《香赞（十方救苦）》完全一样，这种情况在道曲中十分常见；第三类是同一科仪在不同功用类型的道教仪式中同时使用。例如上文提到的“发符”科仪，不仅用于祈福禳灾，而且也用于度亡施食。

日诵早晚功课，全称“玄门日诵早晚功课”，既是道教宫观最为基本的日常宗教仪式，又是道士个人修炼、科仪学习的基础。顾名思义，“玄门”二字即为“道门”，是为了区别于佛教、伊斯兰教等也有日常功课的其他宗教；“日诵”表示每天都要进行（除每个月的戊日以外，道教

教义有“戊不朝真”的传统）；“早晚”表示每日一早一晚各有一次，而之所以称之为“课”或“功课”，是因为其中所包含的内容和程序不但多样、固定，而且还有很强的宗教功用。道教徒通过对神灵的赞颂祈求护佑，通过诵读经文加强对教理、教义的理解，进而达到修身养性、普济亡灵的效果，乃是日诵早晚功课的主要目的。日课的传统最早可能起源于道教创立之初在固定节日、固定场所所举行的仪式活动。南北朝时期天师道在北方的改革加强了诵经在道教徒修行中的地位，南方灵宝斋的形成则确立诵经礼神为道教徒修行的最高方式。到了五代时期，杜光庭所传《太上黄箓斋仪》已明确记载当时每日课诵的程式。现存的玄门日诵早晚功课分为全真和正一两派，近代上海道教以正一派为主流，因此本文集中阐述上海正一派道教日课。

从内容上看，上海正一派早晚功课的功用划分十分明确，早课以修身养性为目的，晚课则以济度亡灵为目的。这种特点主要体现在经文和唱词上，从乐曲曲调和伴奏上看两者则并

知识链接

上 表

道教科仪是沟通神人的仪式，既是沟通，就要将道教徒的愿望和要求告诉神，这样就有了道教的上表科仪。上表的“表”就是表章、章函的意思，类似于当今的请示报告。道士手持奏折，对着上苍，念诵章奏的内容，就好像坛场里已经有神灵降临一般。因此，无论是金箓、玉箓或者黄箓道场里都要行上表科仪。各地和各派道士施行这一科仪的名称并不完全一样，上海正一道一般都称“进表”或者“上表”。

无不同。它的程序是这样的：首先，司鼓者发鼓三通。当听到第一声鼓响，全庙道众冠带整齐集中于道场内，人到齐后，第一通鼓渐弱结束；第二通鼓时，诸人确定自己在道场中的位置和所持乐器；第三通鼓时，众人静静站立，凝神默想，准备功课开始。紧接而来的是三声清脆悠长的磬响，每响一次，众人叩首一次，待到第三次叩首结束，司鼓者看到众人再次安静站立时，由钟鼓齐鸣奏出引子，并确立演唱

速度，在曲笛、小钹、小锤、木鱼的伴奏下开始演唱第一首乐曲《香赞（祥烟馥郁）》（晚课时歌词为《香赞（十方救苦）》，音乐不变）。一曲唱完后，在木鱼带领的节奏下直接进入诵经，当《太上老君说常清静经》的最后三字时（晚课为《太乙救苦天尊说拔罪丰都血湖妙经》最后四字），咏唱与伴奏乐器同时出现作为引子，进入第二首《玄宗教主》（晚课时歌词改变，音乐不变），又称《位前偈》。

玄 宗 教 主

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

$\text{♩} = 58$

上海道教科仪保存项目组编

2 - 2 3 5 | 1 - 1. 3 2 3 | 1 - (6 1 3 2) | 5. 6 1 2 6 1 5 |

玄 宗 教 主 大 法

3. 5 6 1 5 1 6 5 3 | 2 1. 3 2 1 2 | 2 (1 2 3. 5 6 1) | 5. 6 1 6 1 2 1 |

宗 师 随 方

6 - 6 1 5 2 | 3 5 2 3 5 | 1 - (1 2 3 5 | 2 - 2 5 3 2) |

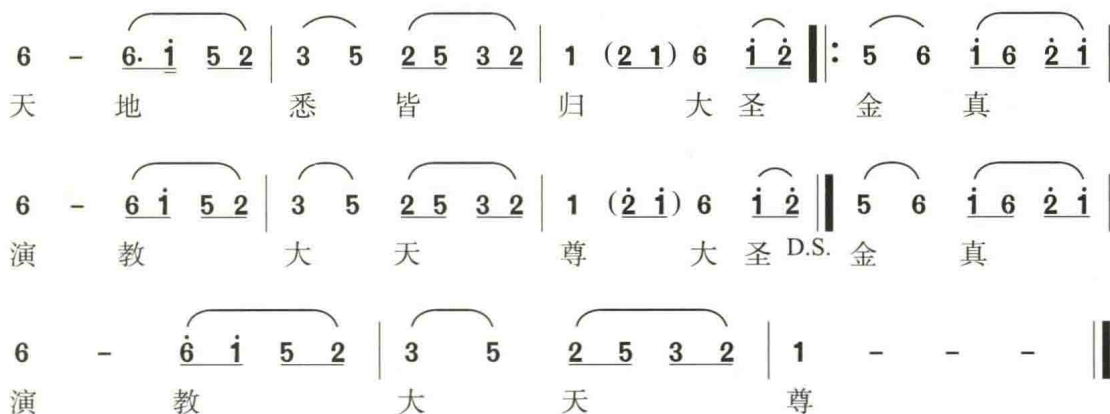
设 教 度 群 迷

5 - 6 1 | 5. 6 3 5 2 3 | 1 (2 3 6 1 3 2 | 5. 2 3 2 5 3) |

紫 气 贯 虹 霓

6 1 2 3 1. 3 2 1 6 | 5. 6 1 7 6 5 3 | 2 1 3 2 1 2 | 2 (1 2 3 2 5 3) |

清 静 无 为



此曲结束后，跪诵赞神诸诰，在诵至“南极长生大帝”时（晚课为“中界至尊，慈光救苦”），木鱼节奏逐渐放慢，后面的六字——“统天元圣天尊”在四件打击乐器的伴奏下唱出，进入歌颂雷声普化天尊的《九天应元府》（晚课时歌词为歌颂太乙救苦天尊的《青华常乐界》，音乐基本不

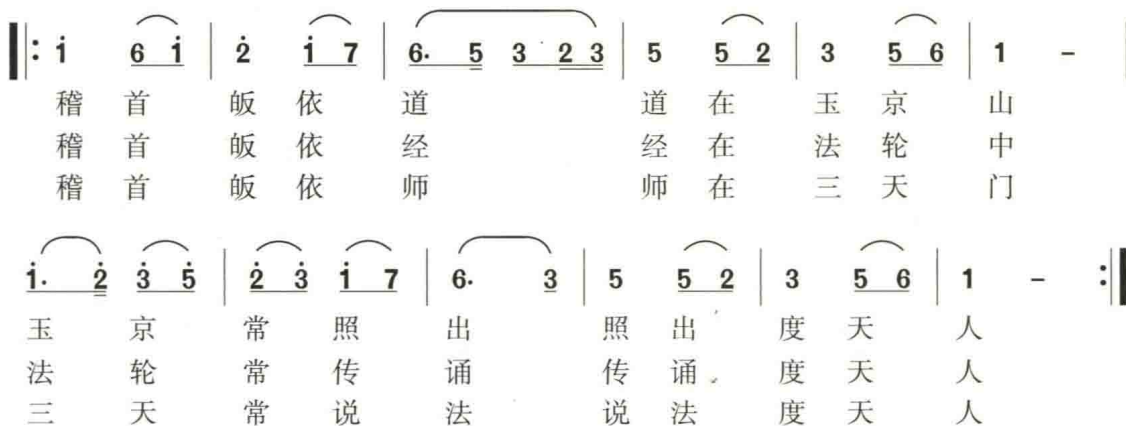
变，只根据每句唱词字数略作调整）一曲，此曲不用曲笛伴奏，只用四件打击乐器。此曲唱毕，众人起立演唱《十二愿》（早晚歌词不同，音乐相同），伴奏乐器与前曲相同。《十二愿》唱完后，曲笛伴奏加入，接《忏坛偈》（早晚歌词不同，音乐不变）。然后，接不用曲笛伴奏的《王帅诰》

三 皈 依

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

♩ = 60

上海道教仪保存项目组编





法师在科仪中洒水净化，除尘去垢，迎请神灵降临。

和《土地偈》，再接同样只用打击乐器伴奏的《三皈依（第一皈依，无上道宝）》（此三曲早晚课相同）。

唱完后，随着三声磬响而进行三叩首，功课结束。全套功课所用乐曲一共八首，其中三首使用曲笛，四首不用曲笛，均为歌曲。

上海道教音乐在日诵早晚功课中的经韵唱腔里，地方特色浓厚，旋律宁静而富于表情，线条绵长而又一气呵成，节奏密集紧凑，如诉如咏。歌唱时使用的伴奏乐器可多可少，多则，可以包含江南丝竹乐队的所有乐器；少则，一支笛和一把二胡也可，另加上道教特有的法器磬、木鱼、钹、钟等各种乐器琳琅振响，表现出超尘脱俗的宗教气氛。音乐风格则与江南民间音乐接近，可谓江南丝竹音乐的宗教化。

上表科仪中的法师在进表。

上表科仪，上海道教的度亡施食类科仪与祈福禳灾类科仪不仅有许多通用道曲，而且还有大量的通用科仪，上表科仪属于比较通用的科仪。这类仪式的目的是祈福避灾，求福许愿。通过法师经文诵念和经韵演唱，向诸神递交表文，依靠神的助力实现人们各种美好愿望。其中最为常见的是净坛、发符、进表、斋天四种。

净坛常常用于各种道场开始时，意为通过洒净、上香等一系列准备工作，为坛场除尘去垢，以奉请神灵驾临。主要乐曲有《步虚（昔在延恩殿）》、《信香乍熟》、《一兮清兮一兮宁》、《三上香（信炉初上宝香焚）》、《启将偈（仰启玄天大圣者）》。净坛科仪很少单独使用，一般作为整个道场的前奏，因此应用十分广泛。

发符科仪常常用于净坛之后，整个科仪围



绕“符”进行。首先，高功法师在道众协助下，通过发奏启师，祈求教主赐予神力，接着行法变神，将神力与本身合二为一。然后，以道教教主的信物“道符”，遣神召将，输送记有信众愿望的符文于天帝宫阙。主要乐曲有《玄宗教主》、《步虚（太极分高厚）》、《香偈（浮香远览）》、《道香一炷》、《三界持符使》、《蕙沉坛》、《玄天大圣》，有时加用《献茶偈》。东帮道士常常不奏《玄天大圣》，而用《召符官》。

发符科仪中高功法师画符、变神等程序均带有很强的神秘感，仿佛能将信众一起带入调兵遣将、镇妖驱邪的过程之中，带来心灵的强烈震撼。

进表科仪，与发符科仪围绕“符”进行一样，它的全部程序都是围绕“表”而来。首先，高功法师拈香跪奏，然后敕水洒净；接着在道众护卫下，步罡踏斗，以元神飞升天庭，将为信众撰写的表文，禀告神灵。其主要曲目有高功法师入场时的道教曲牌《迎仙客》，以及《香偈（清静自然香）》、《瑶坛偈》、《香水偈》、《风入松》、《祝香赞》、《献供偈》、《臣等恭愿》等。进表中的乐曲，有的从曲名上甚至可以追溯到唐代（如《风入松》），可见其由来已久。在整个道教科仪体系中，进表科仪在曲目数量上虽然不多，但是唱奏难度却很高。从入场的《迎仙客》到结束时的《臣等恭愿》均为旋律十分优美、流畅的乐曲，力度上细微的强弱差别和速度上要求伴奏音乐与高功法师、班手的步伐、动作紧密配合，因此要求演奏者具有十分高超的技术水准。

上海道教上表课仪程序及音乐

程 序	音乐运用	唱 法
入坛就位	发鼓闹场	乐师奏
登坛	迎仙客	乐师奏
	香偈	法师、班首唱
具职		法师念
宣符	太上开辟二仪宝诰	班首唱
具职	金阙开陞化坛真符	班首唱
	太上 符诰	班首唱
瑶坛	瑶台偈	法师、班首唱
分灯	正一阳光	法师唱
敕水		法师念
净坛	天地自然	法师唱
	洞中玄虚	法师唱
请圣	香偈，水偈	法师、班首唱
烧香	道由心学、三信礼	法师、班首唱
	烧香归太上	法师班首唱
上斋		法师念
敕八门	柳腰金	乐师奏
步罡	玉芙蓉	乐师奏
送表	送表偈	法师、班首唱
默朝		法师念
酌献	酌水献花	法师、班首唱

斋天科仪的宗教义理应当来源于古代祭祀天地的传统。科仪中，通过十种供品（即“灵前十献”）祭祀诸天神灵，在神灵降临享用供品时，宣读歌颂疏文，忏悔过错，祈求神灵护佑。其主要曲目有：《戒定真香》、《献茶偈》（与发符科仪中所用相同，东帮道士有时不用）、《平座如法》、《献香》、《献花》、《献灯》、《献水》、《献果》、《献茶》（与上文《献茶偈》不是同一首曲目）、《献酒》、《献宝》、《献斋》、《献衣》、《稽首大罗玉清



城隍庙道士在三清神像前做道教科仪。



道士在宣诵经文。在科仪中宣诵、吟唱交叉规范进行。

主》、《三梵三天主》、《奉送三天三宝尊》、《祝愿（长空风静月华明）》（唱奏后四曲时信徒常随道众一起步出殿外，焚化锡箔等供品）。斋天科仪最为突出的特点是唢呐、大锣为首的粗乐使用较多，不仅乐曲音量很大，风格也非常粗犷。

除上述四个通用科仪外，以乐器伴奏，用带有很强的音乐性曲调演唱全文的《玉皇忏》，也通用于两类道场。拜忏，或称经忏，是道教一种常见的宗教仪式，即以某部道教经典为唱词，对经文所颂神灵进行忏悔（如《玉皇忏》拜忏对象为玉皇大帝，《太乙忏》拜忏对象为太乙救苦天尊），在宣诵经文时歌唱、朗诵交错进行，随意结合，但是开始和结束时必须为唱。从仪式程序上看，拜忏十分单一，只有持朝板叩首一项，因此通常不被看做完整科仪，仅作为各科仪的一个机动部分，根据信众需求视情况加入。《玉皇忏》拜忏音乐的全部结构为：自《万劫千生诸罪垢》一曲开始，根据经文句子长短不同，共有八种曲调，最后唱奏《结忏》结束。

上表科仪音乐是面对“神”，因其特殊的对象和目的，容易使人认为其音乐形式也有相应的独特性，然而，事实上其音乐形式的基本要素与其他科仪并无重要区别，属同一风格体系，充分体现了江南音乐委婉柔和的特点，其节奏比较平均整齐，上下起伏较大，又表现出明显的活泼欢快的民间音乐气氛。

度亡施食科仪，上海道教科仪中专门用于度亡施食的科仪主要有朝饭、炼度、灯仪、九幽朝、度桥、亡斗六种。

朝饭，又名“上供”、“召饭”，道众召请亡灵降临道场，劝导其散去前世恩怨，然后歌颂神灵，度亡灵升天；信众以十种供品（与斋天所用相同）宴飧亡灵，感谢养育之恩，寄托哀思。其主要乐曲有：《迎仙客》（与进表中所用相同）、《步虚（茫茫丰都中）》、《九泉路远》、《太乙座狮王》、《三比歌》、《四梦歌》（与《三比歌》大致含义基本相同，因此常常只奏其一）、《一炷冥香》、《大朝头》、《花开大地》、《月沉波底》、《三奠酒》、



《酒饭偈》，东帮道士大多不奏《花开大地》、《月沉波底》两曲，改奏《四景偈》。

朝饭科仪的总体结构较之其他科仪更为长大，而且由于要给信众充分的时间追思先人恩德，演奏速度大多十分缓慢，所以耗时较长，曲调也多悲凉伤感。朝饭科仪在度亡施食类科仪中使用最为广泛，其他此类科仪均以其为基础。

上海道教召饭科仪程序音乐运用

程 序	音乐运用	唱 法
上坛	迎仙客	奏
步虚	茫茫丰都中	唱
请召	九泉路远	唱
太乙赞	太乙座狮王	唱
小召	四梦歌、三比歌	唱
	一炷冥香	唱
请灵		念
入意		念
宴请	曾闻一斗换凉州	唱

灯仪，是以作为道教法器的神灯照亮幽暗地狱，为亡灵指明前程，脱离苦海。其主要曲目有：《十天尊》、《香花奉请》、《虔诚献香花》、

《杳杳冥冥清净道》、《东极慈尊颁诰命》、《狱破东门》、《策仗破南门》、《念天尊》、《亡灵去世恩难报》、《稽首元皇端坐莲台上》、《东方世界慈悲主》、《九幽拔罪天尊》、《灯坛请偈》、《香花果宝灯》等。

灯仪以其华丽、复杂的科仪铺排，形象地显示了从黑暗走向光明，从苦海突破重重障碍上升仙界的过程，气势十分恢宏，一般只应用于大型度亡道场。同时由于场面复杂、曲目繁多，因此对于辅助人员要求极高，不仅要以不同乐器和声腔，奏唱有着相当数量的曲目，而且要眼疾手快，迅速处理各种法器的安插工作。

炼度，乃是指高功法师徒以自身元神，对亡魂进行水火交炼，度其上升仙界主要曲目有：《迎鸾接驾》、《八合咒》、《召五方》、《夕阳西下》、《小朝头》。在上海地区，炼度科仪目前主要合并于朝饭之中，较少单独阐演，大量梵文咒语在唱词中的应用是炼度科仪最主要的特点。

九幽朝，是在古代将华夏大地分作九州的文化背景下，将亡灵所处的地狱也分作“九幽”，

知识链接

灯 仪

灯仪常用在道教黄箓科仪中，一般在日落以后举行，过去夜间照明依靠月光、油灯和火把。道教的坛场，灯火通明是吸引信众的壮观场面。灯仪的重要特点就是不仅科仪坛场上要点上火烛或灯火，而且道士手上要持灯，作为法器，迎接神仙下降坛场，为亡魂照彻地狱幽暗，引导其出离地狱。灯仪中的灯，是道教追求光明的教义思想的象征。唐杜光庭云：“烧香燃灯，上明诸天福堂，下照长夜地狱。苦魂滞魄，乘此光明，方得解脱。”



道士在灯仪前铺灯。这是道教美术文化的展示。

通过将身在九幽的亡灵从地狱引入天庭朝拜玉帝，度其升天。其主要曲目有：《稽首东极主》、《天河灌东井》、《三宝腔》等。目前在上海地区，九幽朝与炼度一样，也常归入朝饭，其音乐特点也与朝饭基本一致。

度桥，是指高功法师在道众协助下，通过点燃返魂香，于地狱和天堂之间架设神桥，帮助亡灵脱离苦海，进入天堂。其主要曲目有：《玉清宫内水晶寒》、《炉焚返魂香》、《几超轮回路》、《帝耳闻经》、《一行一步一逍遥》、《天河灌东井》、《稽首东极主》等。

亡斗，以祭拜主管死亡的星宿北斗，超度亡灵，但是拜斗的主题主要体现在仪式上，在乐曲上的显示并不明显。其主要曲目有：《三清圣境》、《稽首皈依救苦尊》、《飘飘行香》、《步虚（茫茫丰都中）》、《忏悔亡灵罪业多》等。

在科仪结束后，法师带领道士送神、送亡灵。

另外，以忏悔祭主和亡灵过错，祷告太乙救苦天尊为主旨的《太乙忏》也是专门的度亡经忏。除几段可唱经文外，其中还应用了日诵晚课中的《十方救苦》一曲。但是，《太乙忏》中音乐应用相比《玉皇忏》较少，经文也更短，所以使用概率也较小。

总的来说，度亡施食类科仪作为道教科仪体系中最庞大的一类，在科仪曲目数量和长度上都十分突出，并在整体上呈现出以粗乐伴奏为主，节奏缓慢，情绪悲伤的特点。综合了江南传统音乐与宗教音乐的因素，是江南丝竹和昆曲音乐的宗教化，给江南丝竹渗入了神秘色彩，更加突出了阴柔、虚静、含蓄的美感，从而增添了道教音乐自身的审美属性。

上海地区的祈福禳灾类科仪主要以与度亡施食类科仪共用的净坛、发符、进表、斋天，



以及拜忏经文《玉皇忏》为主。但是，尚有一部《雀经》是为专门的祈福禳灾类经忏。

《雀经》全名为《圣母孔雀明王尊经》，是以孔雀明王天尊为祈祷对象的一部道教经典。在上海地区，《雀经》主要的用途是庆祝神仙圣诞、庆贺事业成就以及消灾延寿。这部经文的经忏音乐不仅较之《太乙忏》、《玉皇忏》更为丰富，而且音乐风格明显不同于其他上海道教科仪音乐。它的旋律起伏很大，带有明显的山歌风，而且频繁出现的十六分音符构成的密集节奏型和附点节奏，给人一种欢快、跳动的感觉。大量弹拨乐器奏出的密集音型和使用曲笛、二胡奏出的大跳音程形成鲜明对比，使人仿佛置身于华丽轻松的舞蹈之中。

目前上海地区的《雀经》经忏音乐大多来自于云南，传承自己故上海道教协会会长、上海

城隍庙住持陈莲笙道长。据陈道长的长子——上海社会科学院宗教研究所陈耀庭教授介绍，大约在清末民初年间，由清政府委任的最后一届上海道会会长邀请云南《大洞经》经师一人来上海传授科仪。参加此次学习的是当时年龄不大的十几个小道士，而陈莲笙道长就是其中之一。这位经师在沪期间传授的便是《大洞经》中的精髓部分——《雀经》。这样一来，就不难理解具有云南民间音乐风情的《雀经》经忏音乐为何不同于传统上海道乐了。

《雀经》的篇幅十分庞大，因此往往分为上、



道教的度桥科仪。道众帮助亡灵踏上神桥脱离苦海。

知识链接

炼 度

道教科仪中的炼度科仪，自南宋至今一直是超度亡灵用的主要法事。炼度的“炼”，指的是法师以真火和真水交炼亡者的灵魂，“度”就是通过交炼，拔度幽灵，出离地狱，升登仙界。炼度科仪是灵宝斋法中的一种。经过炼度坛场上的水池和火沼的交炼，以涤除亡魂的垢秽，使其内外莹彻，百骸流光，婴成升仙。炼度仪式的关键是法师的内炼，通过内炼，交媾坎离，炼形合气，炼气合神，炼神合虚，与道合真，以自己的妙无真阳之气，度化亡魂。自然成真，达到以生度死，以己度人的目的。



道士在为汶川地震遇难同胞超度。

中、下三卷分别唱奏。上卷主要曲目有：《唱诰（宝盖会中）》、《室经头》（又名《发愿》）、《颂赞（孔雀明王大天尊）》、《大光明》、《东方（东方结界大天王）》、《南方（南方丹天天王）》、《中央（中央总领天王）》、《西方（西方素天天王）》、《北方（北方玄天天王）》、《八方（东方玉堂护国赖叉天王）》。中卷主要曲目有：《三十六位天王》、《二十四位玉女》、《三十二位龙女》、《四十位罗刹女（章谈进北罗刹女）》、《四十位罗刹女（相府高真罗刹女）》、《三十二位魔耶女（东方阿荼魔耶女）》、《三十二位魔耶女（西方刀利魔耶女）》、《十献（一炷道德香）》。下卷主要曲目有：《二十四位龙王》、《二十位龙王（武当山二十位龙王）》、《二十位龙王（广帝理生龙王）》、《二十位龙王（西那国王发王）》。

另外，值得注意的是，在祈福禳灾类科仪

和度亡施食类科仪中，除了上述带有歌唱的曲目外，在开场、诵经与咏唱、各唱曲之间往往使用各种过门曲牌。其中，大多数的曲牌来自江南地区民间器乐或戏曲音乐，如：《柳腰金》、《朝天子》、《水龙吟》、《玉芙蓉》、《将军令》、《四花调》、《胡笳》、《游西湖》、《点绛唇》等；有的则是流传下来的专门的道教音乐曲牌，如：《迎仙客》、《三击声》、《狗颈骨》、《大开门》等。

第一类曲牌在科仪中的应用往往较少，也较为随意。常常任意加以压缩并改变首尾旋律以配合经文起韵或尾韵的唱腔。不仅音乐形态多样，其使用场合也均不固定，各庙道场往往根据自身道众的演奏水平和乐器配备自由选择。而第二类专门的道教音乐曲牌虽然数量不多，但是应用十分频繁，而且音乐形态基本固定。

上海道教音乐的体裁

音乐体裁是对音乐作品在艺术表现形式上的划分。通过对音乐作品本体形态的归类研究,可以更为清晰地洞见作为一种成熟的艺术品种的上海道教音乐,在音乐构造上的本质特点。

从音乐本体形态看,上海道教音乐的体裁可以分为器乐曲和声乐曲两种。

如果只从数量上看,声乐曲在道教音乐中占有绝对多数的地位。造成这一现象的原因与道教音乐作为一种宗教艺术,其自身的本质属性密切相关。宗教文学艺术在作为某种文艺作品时,在其自身的形式层面上,其表现规律与一般的文艺作品没有什么不同,但是在创作理念和实践过程中,它所试图传递的文化内涵和人文理念带有强烈的宗教神学的特性。正如西方艺术史上,巴洛克时代最伟大的宗教音乐创作者约翰·塞巴斯蒂安·巴赫所说:“我的所有作品都是基于对上帝荣耀的赞美!”在宗教艺术中,“宗教不仅是艺术的表象特征,并且还渗透到艺术创作的思想血肉、精神内核、情感流程和意象脉冲等内涵中”(罗竹风《宗教学概论》,华东师范大学出版社1996年版,第274页)。而当这种宗教艺术的门类具体到音乐艺术这一表意性较强而叙事性较差的艺术品种时,这种特性使得附有歌词释义的声乐曲体裁成为解决这一问题的最为有效的途径。虽然宗教教徒在创作器乐曲时,也关照到宗教思想与情感方面的需要,但是由于器乐作品表意方面的指向性往往极为模糊,在不同文化语境中,带有不同审美经验的受众,很难对同一作品作出相同的内涵判断。所以,哪怕在以器乐为主导的大型宗教音乐体裁中,其篇幅薄弱的声乐部分,常常也对受众理



道士在城隍圣诞日做“祝愿”科仪时的乐师演奏情景。



上海城隍庙邀请有关专家、学者
研讨上海道教音乐。

解创作者意图起到决定性作用。比如，唐代最著名的道教音乐作品——法曲《霓裳羽衣曲》，这部由唐玄宗亲自创作并在开元二十九年二月（公元749年）敬献于太清宫的作品，不仅代表着唐代歌舞大曲的最高艺术成就，而且是当时最为著名的道教音乐作品。它以纯器乐和器乐伴舞为主要表演形式，只有少数段落包含歌唱，但是恰恰是这些带有道教思想的歌词部分使它可以被明确地划定为道教音乐。而时隔437年后的公元1186年，南宋文人音乐家姜白石从湖南长沙乐工的故纸堆中将它的部分曲谱发掘出来并填以新词后，其所表现的道教宗教情感荡然无存，变成

了一首表现失意文人触景伤情的艺术歌曲。

当然，在宗教仪式中，器乐体裁又有着声乐体裁所不可替代的作用。比如，在很多道教科仪中，开场部分往往使用对于整场科仪而言带有序曲性质的纯器乐曲，其目的在于引发道众的注意，使其逐步进入宗教仪式的气氛之中。下面，将从器乐和声乐两个方面分别阐述上海道教音乐在艺术表现形式上的特点。

声乐体裁：上海道教音乐中的声乐曲根据演唱形式可以分为独唱、齐唱、对唱、一领众和四类。

独唱主要是高功法师或上班手在特定的科仪过程中使用。它的主要功能是配合法师独自阐演的各种道教的宗教仪式行为，一般用在科仪中部。其篇幅往往较短，旋律起伏大、音域宽广；歌词字数较少；不用乐器伴奏，但是润腔较为自由，而且十分复杂；节拍往往为自由的散板，如：朝饭科仪中的《九泉路远》。

道 情

“道情”是一种以弘扬道教教义思想，讲述道教神仙故事为内容的说唱曲艺形式，起源于唐代的道曲。道情初创时是无伴奏的，南宋开始用渔鼓、筒板等敲打演唱节奏。道情在流传中，同当地的民间音乐素材相结合，形成了不同地方风格的道情，如江西道情、四川道情等。在道教科仪中，一些以教化为目的的科仪，也吸收了类似道情的形式。说说唱唱，颇为信徒喜闻乐见。

齐唱的使用在道教科仪中最为常见。不仅在开场和终场中作为仪仗广泛使用，而且在高功行仪、存想时，也常作为背景音乐出现，是科仪中集中阐释科仪功用、道教神学思想的部分。另外，道教日诵早晚功课仪式中的所有曲目也均为齐唱曲。它的艺术特点是：有时旋律较为平缓、气息悠长、乐句有时长短不一，有的甚至没有明显分句（如《瑶坛偈》、《清静自然香》等，道众在演唱时可以自由地轮番换气），有时又短促规整、反复诵唱骨干音大致相同的同一旋律（如《仰启神威霍落将》等，道众在演唱时自由加花处理，并不统一）；器乐过门部分也常常以衬词自由跟腔（如《祝香赞（道由心学）》等，可唱可不唱，自由处理）；伴奏乐器根据音乐特点而定，有的只用打击乐器（如《土地咒》、《仰启神威霍落将》等），有的则辅以旋律乐器（包括唢呐主奏的粗乐和竹笛主奏的细乐两种）。

对唱一般用在高功法师与上班手之间，由前者唱出一句，后者进行完整的重复，并且不用器乐伴奏，最常见的乐曲是《三皈依（稽首皈

上海道教科
仪中使用的科书
样本。

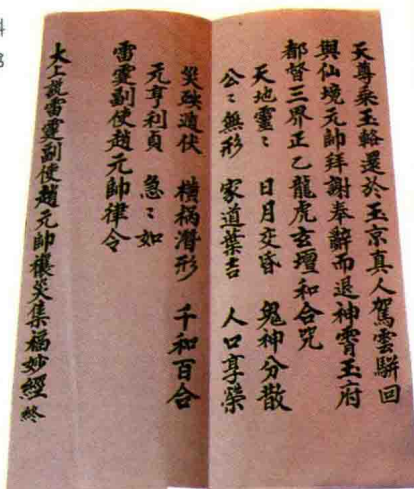
依道)》。

一领众和的形式往往在高功法师或其他参与科仪的

道众之间出现，其内容常常是相互问答，班手的部分一般作腔唱出，众人则以简短的带有音乐性的词语回答，也不用伴奏。

另外，如果单从唱腔旋律上看，上海道教音乐的声乐曲则可分为咏唱和说唱两类。前者旋律性较强，节奏多样，伴奏形式不一；后者则固定用小钹、木鱼、小云锣、小鐲、钟鼓五件打击乐器伴奏，每一句的旋律、节奏基本不变。

上海郊区的散居道士通常面向农村，科仪场地也多为空旷院落，因而需要用更大的音量



知识链接

道教文化

道教作为一种文化也是中华优秀传统文化的组成部分，道教在中国文学艺术方面对中国文学艺术有诸多贡献。主要表现如下：道教诗歌，传世佳作浩如烟海，人才辈出，代表人物有李白，在道教音乐方面，除了音乐大家华彦钧（瞎子阿炳），还有被列入非物质文化遗产的上海、苏州等地的道教音乐；此外，道教书法、道教绘画、道教雕塑等方面，古今都有大家，流传许多不朽的作品。



上海城隍庙道乐团在英伦伦敦大学亚非学院演奏。

来招徕信众，多用唢呐、笛子、打击乐。由于世居于本乡本土，所以，其唱腔音乐旋律具有浓厚的乡土气息，信众听得清楚，很受信众的欢迎。

器乐体裁：上海道教音乐的器乐运用丰富

多彩，演奏水平比较成熟。新中国成立以来，上海道教界为国家、地方的专业音乐团体，输送了不少的音乐人才，有的还成为江南丝竹演奏的高手。尽管相对于声乐曲而言，上海道教音乐的器乐体裁相对较少，但是，其重要地位却是不容忽视的。每种道教科仪都少不了器乐曲的使用，不仅在出场或终场中起到烘托气氛的作用，而且在高功法师具有不同宗教内涵的行仪段落或每段唱词之间起到重要的衔接作用。从乐器使用上可以分为纯打击乐组合和带旋律乐器的组合两种。

纯打击乐器的组合，一般是使用被称为“五铜器”的大锣、小锣、小镲、大镲、钟鼓五件铜质打击乐器加上板鼓组合，或由钟鼓、小镲、小钹组合。前一种组合所奏乐曲往往较长，音量很大，有些可以配合科仪具体情况无限反复，

磬

我国古代打击乐器，先秦时代就已广泛应用于宫廷音乐之中。一种状如曲尺，石质，按照音高序列挂于木架之上，以小锤击之，属于编悬乐器，常与编钟合用于雅乐之中。另一种源自印度，成碗状，铜质，随佛教流入中国，应用于佛教、道教宗教仪式之中，道士在念诵经文时击打，以提示诵经之段落或礼拜之始末。有“非唯警戒人众，亦乃感动群神”，代表“心与神通”。

知识链接



上海城隍庙道乐团在第七届全国道教音乐汇演上演出。

或者在结尾部分自由延长，代表乐曲有《狗颈骨》、《圆场》等；后一组合的乐曲一般较短，音量较小，形式固定，常用在高功法师唱词或吟诵表文的段落之间，代表乐曲有《三击声》、《钟鼓出场》等。这两种组合虽然在艺术表现力上较为单调，但是在道教科仪中却使用极为频繁。

带旋律乐器的器乐组合也可以分为两类：第一种是有明显江南丝竹风格的道曲曲牌，以曲笛、二胡为主奏乐器，有时加用笙、琵琶、三弦，极个别情况加用扬琴、阮和古筝，打击乐器只用木鱼，如《迎仙客》；第二种是带有十番锣鼓风格的、以唢呐为主要旋律乐器的锣鼓粗乐，以板胡领奏，如《大开门》。

上海郊区的散居道士，在空旷的农村场地上做科仪，经常会看到乐器种类多而齐全，除常用法器外，还大量运用传统丝竹乐器，与地

方民间器乐难分彼此。在仪式开场之前，往往还要先演奏一套名曲江南丝竹《行街》、《中花六板》等等之类。所以，上海道教器乐曲牌甚丰富，它贯穿于科仪始终，用以前奏、间奏、伴奏等。早在清代正一道仪式文献记载中，已多次出现“器乐随”记录，表明仪式中广泛频繁地运用器乐曲作为过场音乐。这种器乐运用方式在当代正一道的仪式音乐中是普遍存在的，而且这些器乐曲多与当地较成熟的民间器乐曲有着密切的血缘关联。

总的看来，上海道教音乐的体裁均与其科仪形式有着紧密的关系，经过漫长的传承演变，形成了形式精炼、结构严谨、旋律流畅的特点。这种风格的形成，不仅与上海地处江南长期受到吴地文化熏陶有关，同时也能体味到在这南北通汇之地，上海道教音乐海纳百川的气魄。

上海道教音乐的风格

上海道教音乐更多具有江南的民间性和土生土长的地域性，具体体现于音乐的审美风格和时空风格。

上海道教音乐具有细腻典雅之风，它的审美风格是由各种具体音乐形式特点聚合而成的。它不像一般的民间音乐质朴粗犷，上海道教音乐的乐句结构通常比较悠长，加上器乐伴奏和间奏的加花处理，使音乐进行连绵不断，旋律形态极为丰富，变化重复形式多样，婉转起伏多变，拖腔较长，有时字疏腔长，有时紧拉慢唱等等。这些特点的形成与典雅细腻风格的产生，应该说是与上海道教音乐运用的目的和所处的场合密切相关的。

上海城隍庙道乐团
在英国伦敦唐人街莱斯
特剧院演出。





浦东道教乐团在澳门市政厅演奏。

上海道教音乐产生于海纳百川、南北通汇的大都市，这里也是人文荟萃、文化积淀深厚、雅集型的音乐社团活动频繁的地方。这些音乐活动与道教音乐的发展也有密切联系，或是相互影响，甚至合二为一。如江南丝竹与上海道教音乐的基本风格非常一样，到底谁影响谁，究竟先有上海道教音乐，还是先有江南丝竹，至今说不清道不明。但是，有专家对“上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究”时已经谈及“在清音传入南汇之前，道教音乐已为南汇丝竹乐的传承开创了先河。”

20 世纪二三十年代南汇清音繁盛时期，道教班社中的丝竹高手多加入过清音班，道教音乐对清音的演奏风格产生过一定的影响。从这里来看，至少可以肯定上海道教音乐和江南丝竹处于水乳交融的状态。再则，上海道教的科仪音乐一般都面向信众服务，而有的信众也具有一定的文化素养，在音乐欣赏方面也有相当的品位和需求。在时间流传的过程中，音乐本身在接受时代变化的影响，逐渐在原有传统的基础上，更多地吸收近世音乐的气息，最大限度地满足信众们的音乐审美情趣，犹如“一方

水土养一方人”一样，上海道教音乐风格的形成，必然是以上海地方音乐为其宗旨，根植于上海土生土长的，而又是信众特别熟悉的民间音乐。多吸收大家喜闻乐见的曲调，才能迎合市民的喜好，取悦于信众，获得道士谋生生存的希望。

上海道教音乐清丽婉约，飘逸俊秀，或通俗晓畅，声情激越。也和其形式多样的道教音乐文学有着内在的关系，除了尚存有少量且已逐渐蜕化远离道教而失去道教文学色彩的诸如玄歌、仙歌、变文、道情等非仪式的道曲文本形式之外，大量的最常用的道曲文本形式主要有：步虚、颂、赞、偈、祝、咒、诰、韵等。所以，在研究和传承上海道教音乐时，一定要从道教的音乐文学和音乐旋律两方面一起熟悉和了解，才能真正体会上海道教音乐的魅力所

在。道士们在道教科仪中依据的唱诵文本，其文本的不同形式对应着不同的唱腔，再根据颂、赞、咒、偈、韵等形式不同，决定他们的唱法，或唱或咏或念或白，用于不同的道教科仪活动，不但具有分类的意义，而且具有旋律模式、经韵色彩、音乐风格等方面的差异。他们丰富地展示在虚拟的崇神拜仙向道的场景中，或表达礼赞神仙、喜庆吉祥的文化心理，或寄托祈福禳灾的美好愿望，是音乐、文学艺术与道教信仰的有机契合，是道教文化精神现象的音乐语言外化的独特表演形式。

总之，上海道教音乐和其他各地的道教音乐一样，必然具有强烈的地方性、民间性、民俗性的本质特点，表现了一定地域范围的民间音乐色彩，悠缓典雅宗教情调的旋律风格，正是上海道教音乐与各地道教音乐共同具有的普遍性特征。



法师和道众在举行道教科仪，排列神像前赞颂。

道教音乐使用的乐器



在道教科仪中使用的木鱼等法器。

木鱼：又名“鱼子”、“木鼓”等，是我国佛、道教以及各种民间信仰仪式中最为常见的法器。当运用于宗教仪式时，木鱼常常又被当做一件体鸣打击乐器大量应用，而在我国传统的，以及当代的各种不同编制的民族乐队中也常常将其纳入其中，其应用可谓极其广泛。

《无上秘要》中认为：“木鱼清磬，振醒尘寰。”在道教科仪中，木鱼具有极为重要的地位，不但控制着诵经持咒的速度与节奏，而且在经忏中常常单独出现。在较为传统的观点中，一场科仪在特殊的情况下（比如人数不够，或者会演奏乐器的人手不足），可以没有其他乐器，但是一定要有木鱼。

木鱼的形状有大有小，但是形制极为统一，一般均由椿木或桑木制作，鱼头状，中空，以圆头木槌敲击发声。传统的木鱼不论是用于宗教，还是民间音乐演奏时均为独立的一只，作为打击乐器。进入20世纪后，我国民族管弦乐队以及西方各种古典、流行乐队中，也逐步出现了按照音阶结构排列的带有明确音高的编组木鱼。

对于木鱼这件乐器的来源，学术界和宗教界过去一直持“木鱼起源于佛教”的观点。例如，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中认为：“木鱼原系佛教法器。相传佛家认为鱼昼夜不合眼，故刻木为鱼，敲击以警戒僧众昼夜修行。”

唐代高僧百丈怀海禅师曾撰《敕修清规》云：“鱼昼夜常醒，刻木像形击



上海道教
科仪中常用的
唢呐和笛子。

之，所以警昏情也。”这则史料被认为是木鱼源于佛教的最早记载。《百丈清规》制订的详确时间现已不可考，据宋释道原编《景德传灯录》记载，百丈怀海禅师传法的时间当在唐贞元五年（789）至唐元和九年（814）之间，这部禅宗经典作为历代禅宗寺院的基本宗教法规一直被不断删减，实际上目前看到的最早版本应为元代元统三年（1335），由百丈山大智寿圣禅寺住持释德辉奉敕重编，大龙翔集寺住持释大沂校正的《敕修百丈清规》。这一经典被收入《大正藏》第四十八卷。今天所见的是有明正统七年（1442）的刻本。

所以，木鱼见于佛教经典的时间最早为唐百丈禅师生活的年代，至晚为元代《敕修百丈清规》刊行时。

木鱼见于道教的最早记载为唐代道士杜光庭所撰《历代崇道记》：“衢州建观宇穿地得鱼一头，长三尺。其状似铁，微微带紫碧之色，又如青石，光莹雕隼，殆非人工所能成也，叩之甚响。其鱼亦不能名，遣使来献，帝令宣示百僚，亦不能辨。帝乃呼为瑞鱼磬，仍命悬于太清宫。非讲经设斋不得击之。由是诸观竞以木石模之，以代集众。又诏主官悉以宰臣及本道节度使领之，永为常式。”这里所说的瑞鱼磬根据其功用，可见就是道教经典中记载最早的木鱼。

杜光庭生活的年代为公元850—933年略晚于百丈怀海的公元720—814年，《历代崇道记》成书于公元884年，但是这则文献有两点优势：

首先，杜光庭为上都太清宫文章应制弘教大师，是当时权重一时的宫廷道士，《历代崇道记》在《通志》、《宋史·艺文志》中都有记载。在进献朝廷后，并没有文献讲到后世人对其改动。

祝

祝，也叫祝文。原是古代祭祀神鬼或祖先的文辞，其目的是祷告神灵，祈求福佑。在上海道教科仪中，祝多用在焚香发愿，启奏神灵，以及燃灯威严中洞开幽灵、济度亡魂时。如祝香偈、九幽灯祝灯偈、上御案香祝，等等。实际上，祝从开始出现就有致善去恶两种功能：一是企望通过祝辞，请来善神赐财降福，二是求得神灵降临祛恶除灾。在唱演祝辞时，加上法师的动作，更加体现祝的神圣与神秘。

知识链接

其次,《历代崇道记》的编写体例是按照时间先后顺序,从周穆王时代,一直写到杜光庭生活的年代。在上述关于“瑞鱼磬”的引文之后,杜光庭接着写道:“帝又制《霓裳羽衣曲》、《紫薇八卦舞》,以荐献于太清宫,贵有异于九庙也。帝东封,获江淮间三脊茅,乃令于所获之地置灵茅观。及礼毕回,谒圣祖于亳州本宫,亲札《道德经》于石,作大幢,造八角楼,覆之于虚无殿之前。”显然,这里说的是唐玄宗在位时的事。唐玄宗生活于公元685至762年,公元712至756年在位。玄宗刻《道德经》是在开元三年,也就是公元715年,当时百丈怀海禅师尚未出生。

所以,综合以上文献考证,木鱼最早应当源于道教,最迟于唐玄宗开元初年便应用于法事之中了。

唢呐:唢呐是中国的传统民族乐器,流行甚广,而且在每个地方的名称也有所变化,如“唢呐”、“喇叭”、“大笛”、“梨花”、“苏尔奈”、“那仁筌篥格”、“毕什库尔”等。唢呐还流行于亚、非、欧三大洲的四十多个国家,而且流行程度并不亚于中国。

关于中国唢呐的来源,主要有三种说法:1.林谦三提出的“波斯、阿拉伯说”,认为“中国的唢呐,出自波斯阿拉伯的打簧(复簧)乐器苏尔奈”,依据的是语言发音,认为唢呐是出自波斯语 zurna (〔日〕林谦三《东亚乐器考》,音乐出版社1962年版,第407页);2.周菁葆提出的“龟

兹说”,认为唢呐最早产生于新疆,是古维吾尔人的贡献,而后由突厥民族传给阿拉伯、印度,又由阿拉伯人传入欧洲,依据的是新疆拜城克孜尔石窟第二十八窟的壁画;3.贾衍法提出的“二元说”,认为唢呐在东汉时期已在当地流行,只不过那时叫“大笛”,到了明代,才吸收了波斯语的音译 surna,依据的是山东嘉祥武氏祠的汉代画像石。后来,“龟兹说”经德国柏林民族学博物馆研究证实,壁画上的唢呐是后来临摹壁画者加上去的,因此不攻而破。“二元说”则因学术界对嘉祥画像石上乐人吹奏的乐器有诸多争议,而一直处在悬疑状态。所以,目前只有“波斯、阿拉伯说”得到较为广泛的认可。

中国的唢呐,根据发音高低产生了大小各种形制,并构成了一个“唢呐系列”。民间通常把唢呐分为大、中、小三种,这只是一种大致的划分,并且各地的划分界限也不完全相同。刘勇在《中国唢呐艺术研究》中将其如下划分:

三孔音高为小字一组 f 以上的各调唢呐为高音唢呐;



道士在举行科仪时,敲击小云锣,是道教特有法器。

三孔音高为小字组 a—小字一组 e 的各调唢呐为中音唢呐；

三孔音高为小字组 g 以下的各调唢呐为低音唢呐。

从前的唢呐大都是艺人自制，没有统一的音高标准，只要在一起演奏的两支（或几支）唢呐音高相同就可以了，所以乐器的尺寸比较杂乱，许多地方至今仍然如此。另一些地方的乐队后来加入了笙，有了标准音高，唢呐的尺寸（调高）才稳定下来。

与唢呐形制直接相关的不仅是音高，还有音色。一般来说，低音唢呐的音色浑厚苍劲，中音唢呐的音色宏亮挺拔，高音唢呐的音色尖锐高亢。

道教使用的法器“响木”，如戏曲常用的方木鱼。



诰

诰，原意为告诉。引申为告诫、劝勉。常与“命”连用为“诰命”，指皇帝或道教神仙的命令、告诫等。上海道教科仪中的诰多是祷告神仙之词，大多有具体的祷告对象和祷告内容。如三清诰、斗姥诰、吕祖诰等等。《三清诰》主旨就是颂赞玉清、上清、太清三清的道行功德，表达对道祖神灵的崇敬之情，并进而督促人们坚定皈依之心后修道信念。

知识链接

关于唢呐的构造，从全国乃至世界范围内看，大同小异。主要包括四个主要部分：哨、芯子、杆、碗口。

哨，是唢呐的发音部件，通常用芦苇制成，也有的地方用麦秆或虫壳制成。民间唢呐用的苇哨大体有两种：“铜丝哨”和“线哨”。铜丝哨发出的声音较柔和且音准容易控制；线哨发出的声音比较嘹亮，更适合广场演奏但音准较难控制。线哨的出现早于铜丝哨，用线哨演奏，唢呐的音高游移幅度比铜丝哨更大。哨的大小与唢呐的形制应同步变化，杆和碗口的锥度也会影响哨的大小。哨的长度、宽度和厚度（软硬）对音乐的风格有直接影响，所以各地因音乐风格的不同，哨的形制也会不同。

芯子，又叫侵子，通常是一根略呈锥形的铜管，上端安放哨嘴，下端插入杆的上端。芯子是声波进入唢呐杆的通道，并且起到将音量放大的作用。

杆，又叫官身，通常是用红木或其他硬质木料制成的空心圆锥体木管，其作用是扩大音量和改变音高。杆的长度是区别唢呐形制（发音高低）的最重要的因素，所以艺人经常以杆的长度来指称不同形制的唢呐。杆上的音孔数一般有八个，前七后一。

碗口，又叫喇叭口，用薄铜片制成，套在杆的下端，可随时装卸。碗口主要起扩大音量和使音色更加响亮的作用，也可以小幅度地调整音高。木管唢呐加用铜碗，音色既有木管的柔和，又有铜管的嘹亮，从而产生一种介乎木管与铜管



上海道教仪中的指挥者和器乐组合“钟鼓”。



笙是上海道教音乐常用的乐器。道士用笙在伴奏道曲。

之间的独特音色。同一地区不同形制的唢呐，碗口长度自然不同，不同地区相同形制的唢呐，碗口锥度和长度也会有所不同。

唢呐的音域，正常应为十六度，必要时可以吹到十八度以上。虽然多拿的音孔距离是无法改变的，但是通过各种控制方法，可以改变每一个音孔所发的音的音高。这就是“一孔三音”。经过训练，还可以吹出半音。

历史上，唢呐最早用于军乐，继而用于官事活动、宗教活动、宫廷仪仗以及各种各样的民俗活动。清代，是唢呐艺术的繁荣时期。唢呐在宫廷，主要用于宴饮和仪仗，几乎所有的仪仗乐队都离不开唢呐。清代民间唢呐音乐的繁荣，又是宫廷音乐多不能企及的。民间的婚丧、嫁娶、节庆、祭祀以及戏曲歌舞等表演艺术，都是唢呐的用武之地。正是在民间生活这片肥沃的土壤中，唢呐音乐才得以生根开花，枝繁叶茂，成为民间鼓吹乐中的后起之秀。

与我国其他民族乐器相比，唢呐出现得较

晚，如果想尽快地发展自己的艺术，广泛地吸收和采纳其他的音乐形式是十分必要的。艺人们从戏曲、说唱、歌舞以及其他器乐形式中吸收曲目和素材，使自身的艺术水平迅速发展起来。总体上说，唢呐音乐的曲目和素材主要来自于声乐体裁的各类艺术形式。唐大曲及唐、宋词牌的遗存曲目是唢呐音乐中最为古老的曲目；戏曲音乐对唢呐音乐的影响则最为深刻；民歌、小曲、说唱音乐对唢呐音乐的发展也起到了很大的作用。

唢呐的演奏技法对唢呐的音乐风格有很大的影响，一般可分为两种：

以循环换气、不控哨为特征的类型。北方较典型的有东北三省、冀东、陕、甘、宁等地以及北京的延庆、昌平一带；南方的绝大部分地区以及藏传佛教寺庙乐器中的加林，也属这种类型。

以采用自然换气（乐句间换气），广泛使用各种舌技巧和滑音技巧为特征的类型，其中较典型的有山东、河南、安徽、苏北、冀南、山西等



城隍圣誕日，道士为城隍信徒们展示道曲。

地。新疆也采用自然换气，但舌上技巧不发达。

以上两种技法类型，基本上构成了我国唢呐音乐的两种基本的演奏风格。

在上海道教音乐中，唢呐一般使用两根，演奏同样的旋律，并与大锣、小锣、大镲、小镲配合，道教内部称粗乐。在使用粗乐的科仪中，演唱的旋律与唢呐紧密结合。

笙：笙是我国古老的民族管簧气鸣乐器，在古代八音的乐器分类中（即金、石、丝、竹、匏、土、革、木），笙属于匏类，它是我国传统的气鸣乐器中唯一能吹奏和声的乐器，也是世

界上最早的自由簧乐器。笙可用于独奏、器乐合奏或为地方戏曲和歌舞伴奏，在我国民族民间音乐中占有重要地位。

关于笙的来源，有两种说法：1. 林谦三的“东南亚说”。他在《东亚乐器考》中认为：“圣者乐器，以东南亚为其发源地，中国也是太古时代就已用着的，宛若汉民族乐器。然而其实是汉民族移住到了中国大陆，于东亚的先住民族相接触，而始传得这件乐器。”2. “中国本土说”。根据中国的各种古代文献史料，早在殷代（公元前1401—前1122）的甲骨文中已有“𪛗”字

(“和”，小笙)，古代文献中亦多处提及。如《诗经》小雅中《鹿鸣》：“鼓瑟吹笙，吹笙鼓簧。”（《十三经注疏》，中华书局1980年版，第405页）就现在发现的文物来看，1978年在湖北省随县擂鼓墩出土了战国早期的（公元前433年）曾侯乙墓文物中的三件古笙（分别为十二管、十四管、十八管），这是目前全世界发现的最早的笙的实物。所以，从目前来看，笙的发源地应当在中国。

笙主要由三个部分组成：笙簧、笙斗和笙苗。笙簧在古代用竹制，后改用响铜制。笙苗为长短不一的竹管，近上端处有出音孔，近下端处有圆形音孔，下端嵌接木质笙脚以装簧片，并插入笙斗内。笙斗用匏、木或铜制成，圆形平顶，顶上有插苗孔，笙斗旁连有吹口。

关于笙的形制，《尔雅·释乐》曰：“大笙谓之巢，小者谓之和。”（《十三经注疏》，中华书局1980年版，第87页）竽和笙在形制上的区别，历史上一般把二十二簧、二十三簧、三十六簧形制的称为竽，把十九簧、十七簧、十三簧形制的称为笙。春秋战国时期，笙在民族乐器中已经占有很重要的地位，它与竽并存，当时笙不仅是为声乐伴奏的主要乐器，而且也有合奏、独奏的形式。南北朝到隋唐时期，竽、笙仍并存应用，但竽一般只用于雅乐，逐渐失去在历史上的重要作用，而笙却在隋唐的燕乐九部乐、十部乐中的清乐、西凉乐、高丽乐、龟兹乐中均被采用。当时笙的形制主要有十九簧、十七簧、十三簧。唐代又有了十七簧的义管笙，在十七簧之外，另备两根义管，需要时，再把它

临时装上去。早期的笙为竹制，后来经过流传改为铜制。明清时期，民间流传的有方、圆、大、小各种不同的笙的形制。现在民间仍然流传着各种形制不同的笙。笙的形制很多，主要有流传于河北、山西、内蒙古、陕西、辽宁、山东等地的圆笙（十七簧）；流传于河南、安徽、山东等地的方笙（十四簧）；江浙一带的丝竹笙（苏笙）等。20世纪50年代以后，改革制作了二十一簧笙、二十四簧笙、三十七簧笙等，还有三十六簧加键笙、排笙等。

笙有自己独特的表现能力，它既能演奏单旋律，又能演奏和声，因此，在旋律上能进行一定的多声部处理。在演奏技法上，有打音、呼打、颤指、历音、滑音、二声部演奏技法等。口中技巧有单吐、双吐、三吐、腹颤音、嘟噜、呼舌、锯气等。

民间笙的演奏家及其主要代表作品，有胡天泉演奏的《凤凰展翅》（董洪德、胡天泉曲）、阎海登演奏的《晋调》等。

我国的笙对西洋乐器的发展，曾经起过积极的推动作用。笙最早就通过“丝绸之路”传到波斯，1777年法国传教士阿米奥又将笙传到欧洲。1780年，侨居俄国的丹麦管风琴制造家柯斯尼克，首先仿照我国笙的簧片原理，制造出管风琴的簧片拉手，自此管风琴才开始使用音色柔和悦耳的自由簧。18世纪末，俄国科学院院士雅·什太林，曾撰文称赞笙是“最受欢迎的中国管风琴”。以后，又促进了其他自由簧乐器的产生。1810年，法国乐器制造家格列尼叶制

成了风琴；1821年，德国布希曼发明了口琴，次年又发明了手风琴。

笙在上海道教音乐中应用广泛，可以和曲笛一起演奏唱腔，也可以用作背景音乐，比如用于进表科仪的“黄门官”一节，演奏《朝天子》等曲牌，作为两位“黄门官”对白的背景音乐。

竹笛：竹笛是中国传统民族吹奏乐器的重要成员之一，深受我国各族人民的喜爱，在民间流传甚广。因其横持，所以又称横笛。

有关竹笛的起源，众说纷纭，一直存在争议。主要有三种说法：1. 林谦三的“羌笛说”。此观点认为，竹笛是由羌笛发展而来的，而羌笛是羌族人使用的乐器，故竹笛并非汉人乐器。（《日》林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第337页）2. “本土说”。此观点认为，竹笛出自中国，有历史文物作证。3. “西域说”。认为竹笛是有汉张骞出使西域，从西域带回，后经改制和发展，形成现在的笛子。本文认为，

竹笛来自于中国本土。据考古资料显示，我国很早就出现了骨笛，发展至今日的竹笛是完全有可能的，并不需

要借鉴羌笛而制造。其次，竹笛，是由竹子经加工制作而成，而羌族是北方的游牧民族，西域是今天新疆一带，怎会选用江南的竹子来制作乐器呢？所以，竹笛是汉人的乐器。

笛子由一根竹管制成，里面去节，在管身上开有一个吹孔、一个膜孔、六个音孔、两个或四个出音孔。吹孔以上的部分称为笛头，出音孔以下的部分称为笛尾。笛管内笛头近吹孔处有一塞子，称为笛塞。吹孔是笛子的第一个孔，膜孔是笛子的第二个孔，专用来贴笛膜，笛膜多用芦苇膜或竹膜做成。六个音孔从笛尾向笛头算起依次为一、二、三、四、五、六孔。六个音孔与吹孔、膜孔、前出音孔在同一直线上（如有四个出音孔，后两个出音孔在笛子背面）。

笛子种类繁多，主要的传统笛有曲笛和梆笛。曲笛以伴奏“昆腔”等戏曲而得名；梆笛以伴奏梆子类戏曲而得名。曲笛外形粗而长，略大于梆笛，音调也较低，音色宽广柔和，音域有两个半八度；梆笛细而短，音色清亮、高亢尖锐。曲笛除最常用的第三孔为D的笛子外，还有第三孔为F、E、降E、C等；梆笛最长用的是第三孔为G的笛子，此外还有第三孔为升F、降A、A、降B、B等。为了跟上时代潮流，使竹笛能融入现代器乐大型合奏中，我国近现代许多杰出的笛子演奏家在实践中进行创作，研制出许多新的笛子，如：调音套笛、排笛、口笛、巨笛、加键笛、双音笛、弧形笛、龙头笛等。为我国笛子的传承和发展作出了很大贡献。

近代著名的笛子演奏家有：冯子存、刘管



道教科仪中，道士用笛子在伴奏。

乐、陆春龄、赵松庭、俞逊发、魏显忠、詹永明等。冯子存是中国北派竹笛的代表人物、中国现代竹笛表演艺术先行者，他使笛子独奏正式登上了现代音乐舞台。陆春龄是中国南派竹笛的代表人物，他创作的《梅花三弄》、《鹧鸪飞》、《小放牛》等作品，无一不是中国笛界的艺术精品。

笛子名曲有：《喜相逢》（冯子存改编）、《梅花三弄》（陆春龄编曲）、《三五七》（赵松庭）、《鹧鸪飞》（陆春龄、赵松庭都有改编）、《姑苏行》（江先渭）、《扬鞭催马运粮忙》（魏显忠）等等。

上海道教音乐中使用平均孔的曲笛，以D调为主，用于细乐跟腔伴奏，有时也用于粗乐演奏曲牌作为背景音乐配合行仪，如《迎仙客》、《柳摇金》等等。

二胡：二胡是中国传统民间乐器。在中国流行甚广，名称也很多，如“南胡”、“胡琴”、“嗡子”等。二胡是近代才定的名字，因有两条弦，故名二胡，属擦奏弦鸣乐器。在众多的胡琴类乐器中，二胡的影响最大，流传最广，发展最快，最具有代表性。

二胡的来源，大致归纳有三种观点：1. “本土说”。此观点中，还分有“弹弦乐器说”和“击弦乐器说”。“弹弦乐器说”（杨荫浏、朱岱弘、查甫尧）认为，二胡的发展脉络应是“弦鼗—竹片弓奚琴—马尾弓奚琴—现代胡琴”；“击弦乐器说”（周武彦、项阳）认为，击弦乐器是弓弦乐器的前身，最早的弓弦乐器是奚琴。2. “西来说”。代表人物：林谦三、田边尚雄、岸边成雄和周菁葆。前三者认为，二胡来源于印度；周

二胡是上海道教音乐中常用的乐器。



菁葆认为，二胡来源于阿拉伯乐器拉巴伯。

3. “东胡说”。此观点认为，二胡来源于东胡及胡族（东胡是指内蒙古、河北、东北一带的古老游牧民族。陈伟《二胡源流研究评

述》，载《中国音乐学》，2007年，第2期）由于关于胡琴的史料很少，给研究带来了很大局限，因此，至今二胡的来源仍然是个谜。

关于二胡的构造：二胡由琴筒、琴杆、弦轴、琴弦、千斤、弦马构成。琴筒为共鸣箱，有圆形或六角、八角形，一端蒙蟒皮，另一端是音窗，琴的音色和蟒皮的质量有很大关系。琴杆修长，上端弯曲。琴筒与琴杆都由硬木制成。弦轴两个，上缚内外两弦。过去的琴弦是丝弦，现在普遍用金属弦，也有用尼龙缠弦的。千斤在琴弦中腰与琴杆之间，有活动的与固定的两种。琴弦下部在蟒皮的正中用竹或木制弦马架起。琴弓用细竹缚以马尾制成，弓毛夹置于两弦之间。

二胡发音可持续不断，强弱变化自然，最

接近人声,表现力很强。由于音量和音域的局限,适用于演奏柔和细致的抒情性作品,能刻画入微,但是,节奏欢快,激昂深沉的作品也能胜任。通过一些特殊的演奏方法,还可奏出模拟效果,如鸟鸣、锣鼓声、马嘶、马蹄声等。

二胡一般采用五度定弦,民间有两种定弦方法。一种是用中弦、老弦,叫作“托音胡琴”。

小工调(D调)小字组

a 小字一组 e sol re 弦

正宫调(G调)小字组

g 小字一组 d do sol 弦

另一种定弦法是用子弦、中弦,叫“主音胡琴”。

小工调(D调)小字一组

d 小字一组 a do sol 弦

正宫调(G调)小字一组

d 小字一组 a sol re 弦

江南民间器乐曲和地方戏曲音乐运用“托音胡琴”的较多,民间音乐家华彦钧(阿炳)是演奏托音胡琴的杰出代表;江苏江阴民间音乐家周少梅用“主音胡琴”,民族音乐家刘天华向

周少梅学习,并把胡琴的定弦法带入高等学府,使之在专业队伍中继承下来。

在二胡发展史中,华彦钧和刘天华对二胡的发展作出了重大贡献。华彦钧对二胡艺术最突出的贡献就是把二胡从戏曲、小曲的伴奏地位,提升到作为一件能够独奏的乐器。他给后人留下了《二泉映月》、《听松》等一批著名的二胡曲。这些作品不仅渗透着传统音乐的精髓,而且表达了作者对现实生活的深刻感受,成为中国民族音乐宝库中的珍贵遗产。刘天华对二胡所作的改革,有效地促进了现代二胡艺术的发展。他借鉴了西洋拉弦乐器小提琴的演奏技巧,把中、西拉弦乐器的技法融为一体,并加以改造,从而大大提升了二胡的艺术表现力。他不仅把二胡推上了正式音乐会的舞台,而且还把二胡纳入高等音乐学府和艺术院校的器乐教学中,同时还编写了中国最早的二胡教科书和练习曲,开创了中国民族器乐教学体系和“刘天华二胡学派”。另外,刘天华还参考西洋同类乐器的构造原理,设计了新规格的二胡。他的代表作有《病中吟》、《光明行》、《良宵》、《空

三 清

道教的神灵很多,他们被有序地组成一个系统,各司其职,管理着天上、人间和地狱的一切事务。居于最高位置的是“三清”尊神。三清是玉清、上清和太清的合称,是“道”的化身,俗称“一气化三清”。道教认为,三清统御诸位天神。因此,三清是神王之宗,飞仙之主,也是宇宙万物的创造者和主宰者。道教官观多在主殿供奉三清尊神。

左图：道士在道场中用琵琶伴奏。

右图：道士用三弦伴奏科仪中的音乐。

山鸟语》等，共创作了十首二胡独奏曲。

二胡在上海道教音乐中，属于主要乐器之一。紧密配合曲笛，跟随唱腔应用于细乐，地位仅次于曲笛。

琵琶：琵琶是我国具有悠久历史的弹拨乐器，经历代演奏者的改进，至今形制已趋统一，成为六相二十四品的四弦乐器。琵琶音域宽广，演奏技巧繁多，表现力丰富。传统琵琶使用丝弦，今已普遍改用钢丝合金弦。琵琶的四根弦由细至粗，分别称为子弦、中弦、老弦、缠弦，一般按顺序定音为a、e、d、A。音域有三个八度多，可转十二个调。琵琶可用作独奏、重奏、合奏及伴奏。由于其表现力丰富，既可演奏慷慨激昂、威武悲壮的乐曲，又能演奏柔美、抒情幽雅的文韵；可演奏技巧复杂的华彩乐段，又可演奏宽广、深情的抒情旋律。代表性乐曲有《十面埋伏》、《春江花月夜》等。

在上海道教音乐中，主要是伴奏乐器，用于细乐伴奏唱腔和在科仪进行时的间奏，在上海郊区农村做道场时，由于地方宽敞，乐队人员多，经常会看到各种弹奏乐器和参加演奏的



道士。

三弦：三弦又称弦子，是我国各地普遍流行的弹奏乐器。鼓头（共鸣箱）木制，蒙以蟒皮，按有三根尼龙钢丝弦。指板无品位，一般戴假指甲弹奏。在乐队中用的三弦通常为大、小两种。三弦采用“硬中弦”定弦法，即中弦与老弦是纯五度关系，老弦与子弦是八度关系。从老弦至子弦顺序定弦为G、d、g。

三弦的演奏技巧丰富，演奏风格与流派多种多样，三弦没有固定的品位，转调不困难，三弦音色响亮、浑厚，音域宽广，技巧灵活，表现力丰富，是我国许多说唱音乐和戏曲音乐的重要伴奏乐器。三弦可独奏、重奏和合奏。三弦的音色个性甚强，除了演奏旋律声部外，还可利用其浑厚的低音演奏低声部的乐句。代表性的乐曲有《平沙落雁》、《十八板》。



上海道教音乐
中使用的扬琴。



上海道教音乐中使用的中阮。



浦东道教音
乐中使用的京胡。

上海道教科仪音乐的伴奏中，从来没有低音乐器革胡、贝司等参与伴奏，通常只用三弦、秦琴。后来秦琴淘汰，被中阮替代。

扬琴：扬琴又名洋琴，音箱木质，面上安钢丝，用两支琴竹击奏发音。各地使用的扬琴种类很多，其形状、音位排列、音域等，也不尽相同，但演奏技巧基本相同。扬琴音色清脆、明亮，演奏技巧灵活，音域宽广，表现力丰富，可独奏、伴奏和合奏。代表乐曲有《将军令》、《苏武牧羊》等。

在上海道教音乐中，经常和琵琶、三弦、中阮一起参与伴奏，作为细乐主要伴奏科仪音乐中的唱腔、间奏，使得道教音乐更加优美动听。

阮：阮是继秦琴淘汰后的一种较晚流行的、改革较为成功的民族音乐弹拨乐器。是一种演奏技巧简单，音色浑厚，低音效果优良的乐器。中阮四弦，由缠弦至子弦顺序定弦 C、G、d、a。

阮是弹拨乐器中的低音乐器，发音柔和、丰满，可独奏，但多作为伴奏或合奏乐器使用。

在上海道教音乐中，通常和三弦一样，作为道教乐队中的低音使用。使道教乐队的音色更加丰富，旋律更加优美动听。

京胡：京胡是京戏的主要伴奏乐器。琴筒竹制，蒙以蛇皮，装两根金属弦或丝弦。通常用的是D调、E调二黄京胡和E调、G调西皮京胡四种。其形制和奏法基本一样，只是定弦与定调不同。京胡音色明亮、高亢，声音穿透力很强。演奏京胡一般只用一、二把位，在伴奏中，遇到音区不合适，常把旋律翻高或翻低八度来拉奏，形成“高拉低唱”与“低拉高唱”的独特托腔风格。

在浦东、南汇、奉贤一带地区道教音乐中，道教乐队演奏时通常有京胡出现，我们在道教音乐的收集工作期间，就此特色情况作了些访问和

调查,从乐器的功能上而言,京胡和上海道教音乐之间在乐曲的风格上风马牛不相及。京胡究竟何时加入到上海道教音乐中,已经无法考证。但是,据一些年逾古稀的老道长说:“以前道场一般要做好几天,笛子、唢呐高音乐器的吹奏人员,连续演奏肯定吃不消,京胡作为高音乐器可以帮助分担一些。”再则,在川沙、南汇、奉贤的清音班、江南丝竹演奏队伍中,也曾经发现,有用京胡演奏江南丝竹的情况。所以,上海道教音乐出现京胡参与伴奏,也就不足为怪了。

铙钹:中国古代把铜钹、铜铙或铜盘、鐃等,统称为铙钹。此种合称到底何时开始,实已无从可考。但这种称呼在古时朝野和民间却影响深远,形成了约定俗成的规范,直到在此称呼依然为大众接受。日本学者林谦三认为,把铜钹称为铙,是佛家的习惯,在宋代已经开始盛行了。

道教把铙钹的发明权给黄帝,多加以神秘色彩的渲染,认为其有惊逐魔鬼之法力,《太清玉册》云:“蚩尤驱虎豹与黄帝战,黄帝作铙钹以破之,其虎豹畏铙钹之声故也。况亦惊逐魔鬼!”(《道藏》,上海书店出版社1988年版,第36册,第406页)

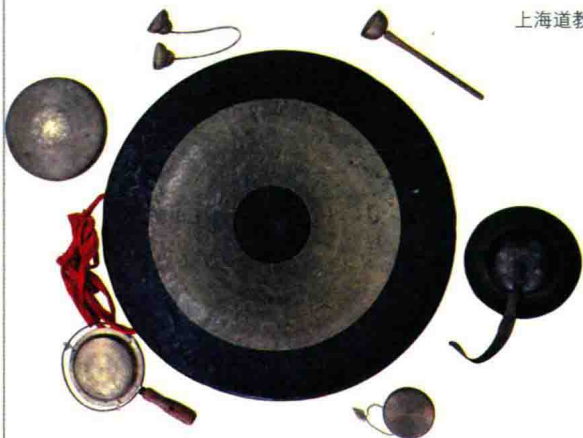
钹,又作铜钹、铜钹子、铜钵子、铜盘,民间叫作“鐃”,是常见的打击乐器。不仅在民族音乐、地方戏剧、吹打乐和锣鼓乐中使用,还广泛用于各族的民间歌舞和文娱、宣传活动中。它由响铜制成,呈圆盘形,中央部分隆起一圆,圆的中心穿有小孔,孔内有一纽。使用时,以两手各持一面铜盘,互相撞击鸣奏。

关于钹的起源,有四种说法:1.“西域说”。据《律书乐图》载,“铜钹子源自西域,无柄,以皮为纽,符合节拍以相击,夷乐多用之”。2.“西戎、南蛮说”。据《通典》记载,“出于西戎、南蛮等地之铜钹,其中央隆起之圆,有数寸者,亦有大至数尺者”。3.“西亚、印度说”。据《北帝书·神武记》记载:钹大约是在公元350年左右,随《天竺乐》传入我国中原。林谦三也认为:钹源于西亚,最早在埃及、叙利亚,以后在波斯、罗马等古国都有流传;在东方,先见于印度,后而见于中国。4.但是,中亚贝沙克鲁克(Ba|za|klik)出土的壁画、敦煌出土的净土变相,及日本当麻曼陀罗虚空会、阿弥陀二十五菩萨来迎图中,都有此乐器的图像,所以,钹的来源至今存在非议。

钹,属于金属体鸣乐器,无固定音高。其音响洪亮而强烈,穿透力很强,善于烘托气氛,是各种管弦乐队和地方吹打乐队中必不可少的色彩性打击乐器,在吹打乐等地方乐种中,在用于强奏时,极富气势,通常表现一种激情;用于弱奏时,其作用类似大鼓属于节拍乐器。

在中国,钹从古至今都是用途很广泛的乐器。早在隋代九部乐中,已用于天竺、西凉、龟兹、安国和康国五乐中。到了唐代,十部乐中有七部用钹,尤其在燕乐中,还有正铜钹与和铜钹之分。在敦煌千佛洞的隋唐壁画和成都五代前蜀皇帝王建墓的乐舞石刻中,已绘有敲击铜钹的人像。明、清之际,钹是昆曲等地方戏剧中的伴奏乐器。

上海道教音乐中使用的响器。



钹根据大小及重量等不同，分为双光钹、水钹、京钹、小钹等几种，其中小钹和京钹发音较高，多用于京剧等地方戏曲中的武戏或伴奏吹打曲牌，常与奉锣和仿苏锣配合使用；双光钹和水钹发音较低，多用于文戏，与虎音锣或中堂锣配合使用，其中双光钹是粤剧的主要伴奏乐器。在民族管弦乐或器乐合奏中，双光钹和小钹也已成为重要的节奏乐器。

钹除汉族广为使用外，在藏、壮、彝、侗、傣、景颇、佤、白等少数民族中也广为流传。

铙，中国传统打击乐器。关于其来源，至今无考证。《宋史·仪卫志》和《辽史·乐志》记载，北宋和辽时，铙曾用于皇帝仪仗中的鼓吹乐里。当时佛教所用铜钹称为铙，宋代马端临《文献通考》载：“铜铙，浮屠氏所用浮沕器，小而声清，世俗谓之铙，其名虽与四金之铙同，其实异。”（宋代《乐书》所载“铜铙”条同此。浮屠，梵文佛陀之译名。）这种铙不是《周礼》所载金铙或西周以来植鸣的大型铜铙或编铙，而是

指铜铙。明、清两代，铙已用于地方戏曲伴奏，清人李斗《扬州画舫录》载，昆曲伴奏曾用大铙。

铙用响铜制成，呈圆片形，形制与钹基本相同，但有区别：铙的碗顶平而小，其径约当全径的五分之一；钹的碗顶圆而大，其径约当全径的二分之一。铙面较大而薄，多为弧形，根部凹进，边部稍作翘起。大小相同的铙与钹，铙所发之音低于钹而余音长。铙面直径大小不一，常见者27—55厘米，最大者达68厘米，碗径7厘米以上，重1—2.5千克。两面为一副，相击后发音，音色清亮，带有深沉的水音，延续音长。

铙与钹在民间常配合使用，用于民间吹打乐和戏曲伴奏。可能是由于形制相似，所以把二者混合而称作铙钹。

现在的铙钹，是一对金属圆片，中间凸起，各有一条钹巾系在中央，演奏时手持钹巾将两片对击。铙钹的外形、尺寸与声调高低有很多种，管弦乐团多半使用直径35厘米的铙钹（在我国京剧中有多种铙钹，最大的直径60厘米，最小的直径只有5厘米）。

铙钹的基本演奏法是用力对击，但也可以通过微妙的手法奏出不同的音响来。它一般用于音乐高潮处。另一种用法是将一片平吊于架子上，用鼓槌敲击，可以重击，获得响亮的有如飓风或闪电般的效果，也可以轻击或两槌滚奏，使人联想到水声。

铙钹用于苏南吹打等民间器乐合奏，昆曲、

粤剧等地方戏曲和舞狮、舞龙等民间歌舞伴奏。铙钹也是寺院法会时常用法器之一。在佛教，除法会时鸣击铙钹外，凡出班上香、藏殿祝赞转轮、行者披剃、大众行道、接新住持入院时，亦皆鸣击。在《佛本行集经卷十四》、《摩诃僧只律卷三十三》、《敕修百丈清规卷八法器章铙钹条》、《大宋僧史略卷下结社法集条》、《禅林象器笏鸣器门》中都有提到。

铙钹在上海道教音乐中的应用也十分广泛，一般以度亡科仪中的使用为主，比如，度桥科仪，就是用了大量的铙钹演奏，起到威武震慑，驱妖捉鬼的作用。

鼓：是我国最为古老的乐器之一，先秦时就有，如《左传·庄公十年》中的《曹刿论战》中曰：“一鼓作气，再而衰，三而竭。”鼓，是膜鸣乐器和部分体鸣乐器的总称，即以皮蒙制的鼓，以铜铸成的鼓和以石凿就得鼓。古时一般用于军事、节庆。

关于皮蒙鼓的起源有四种说法：1. 圣人制鼓说；2. 伊氏制鼓说；3. 皇帝制鼓说；4. 神农制鼓说。关于铜鼓的起源有两种说法：1. 天竺（印度）说；2. 伏波制鼓说。

鼓最初的形制是以土为鼓腔，用草扎的鼓槌敲击，后发展成烧土为陶以作鼓腔，最后形成了木制鼓腔、铜制鼓和石制鼓。一般鼓的形制，由一个腔体和一个或两个演奏面组成。每一种鼓的形制在腔体或鼓面上都有差，所以有

很多种鼓。多数鼓用槌演奏，鼓槌的长短、粗细、硬软和形状根据鼓的类型和演奏的需要而有所变化。有些鼓则用手拍，如新疆的八角鼓等。此类乐器一般不定音，无固定音高，只有少数鼓按一定的音程或音阶来定音。敲击鼓膜的不同位置，可以产生不同的音色和音量。

在上海道教音乐中，所有的科仪音乐都要用到鼓，与钟配合使用因此也往往称为“钟鼓”。道教赋予鼓诸多神秘功能，说擂鼓可“通报神鬼，警戒道众，祛除邪气”，甚至还可“普为众生”（参见《太上助国救命总真秘要》，《道藏》，上海书店出版社1988年版，第32册，第65页）。高功法师登座变神时，更有长段的大鼓独奏用以制造神仙下凡的气氛。再则，钟鼓在科仪中控制节奏，起到统领作用，敲钟鼓的人需要紧密配合高功行仪的节奏，控制道场的速度。钟鼓演奏需要高超的技巧和极为敏捷的临场应变能力，所以演奏者被称为“坐龙庭”。



上海道教音乐中使用的鼓。



上海道教音乐
中使用的板鼓。

板鼓，由一人兼奏拍板而得名，又称单皮（一面蒙皮）、班鼓（过去戏班专用）。是纳西、土家、侗、蒙古、汉等族捶击膜鸣乐器。纳西族称环鼓。流行于云南、贵州、湖北、湖南、广西、广东、内蒙古、河北等省区及全国各地。

早在唐代（公元618—907年），板鼓就已用于“清乐”中，那时称为“节鼓”。隋唐时期已用于隋九部乐、唐十部乐的“清乐”中，当在现代的戏曲乐队中，属板鼓的作用最大，它是整个戏曲乐队的指挥乐器。板鼓，因常与拍板由一人兼奏而得名，随着明清戏曲艺术的发展，广泛用于昆曲、京剧等地方戏曲伴奏中。清代还称搭鼓，《清朝续文献通考》载：“班鼓，又名搭鼓，音噍急，为各器之领袖，击法甚不易。”

随着明、清戏曲艺术的发展，板鼓便世代相衍，流传至今，广泛用于昆曲、京剧、评剧、越剧、汉剧、豫剧、河北梆子、山东梆子、陕西梆子、山东梆子等地方戏曲伴奏和器乐合奏，也可以独奏（如苏南吹打中的快板鼓）。它在伴

奏或合奏中，常常居于指挥和领奏地位。在京剧音乐中，凡人物出场、角色演唱、剧情变化，除用各种打击姿势及各种击音进行指挥外，还与拍板一起为唱腔打节奏，给锣鼓演奏增加花点，以及烘托舞台气氛和人物形象。

板鼓因适用的剧种不同，而在规格上有大鼓腔、中鼓腔和小鼓腔之分。小腔板鼓，中间的鼓腔直径仅有5厘米，鼓中间高11.5厘米，鼓下口直径23.5厘米，发音高亢脆亮，主要用于京剧和其他地方戏曲伴奏以及器乐合奏，适用范围较广。大腔板鼓，中间的鼓腔直径10厘米，鼓中间高11厘米，鼓下口直径24.5厘米，发音宽亮醇厚，适于南方的十番鼓使用，可独奏出快鼓段。中腔板鼓，中间的鼓腔直径8厘米，鼓中间高11.2厘米，鼓下口直径24厘米，发音介于大、小腔板鼓之间，多用于越剧、陕北和山西的地方戏曲伴奏，并在器乐合奏中使用。南方十番鼓中所用的板鼓，鼓面较大；京剧和其他一些地方戏中所用的板鼓，鼓面较小。

演奏板鼓时，将鼓吊于木架上，使用两根藤或竹制的鼓箭敲击，不仅鼓心、鼓边发音高低有别，而且因使用了点箭（用鼓箭点击鼓面）或满箭（用鼓箭平击鼓面），发出的音响也不同，有双打（双手持箭齐打或交替滚奏）、单打（右手执箭击鼓，左手持拍板敲击）、闷打（左箭压住鼓面，右箭打鼓面，发出闷音）等技巧。在戏曲乐队中，板鼓和拍板并用，由一人兼奏，居于指挥和领奏地位，它还是武场的灵魂。演奏者被称为“鼓佬”、“鼓师”，以各种击鼓手势和击音



指挥乐队。

板鼓在上海道教音乐中，主要用于粗乐，若在细乐中则与钟相配合，其作用与钟鼓相似，一般敲击钟鼓的人兼敲板鼓。

拍板：是中国传统打击乐器。拍板，简称板，由于常用檀木制作，故而有檀板之名。唐玄宗时，梨园乐工黄幡绰善于演奏此板，故又称绰板。满族的拍板称为察拉齐，古代流传于全国各地，如今主要在辽宁、吉林、黑龙江、内蒙古、云南、山西、陕西、河北、河南、福建等地较为流行。

关于拍板的来源，有“缅甸说”和“西域说”。“缅甸说”认为，拍板是从缅甸传入中国的，“西域说”认为拍板是从西域传入中原的。从大量的出土文物来看，“西域说”更为可靠。关于拍板的出现年代，中国文献史料中记载的有“始于汉说”、“见于北齐说”、“始于魏晋说”和“见于唐代说”。明代王圻的《三才图会》中引《郾城旧事》：“华林园齐武帝时穿池为北海，中有蜜作堂，以船为脚，作木人七，一拍板”，因此，王圻认为拍板“已见于北齐矣”；另一个晋魏说，宋人高承所撰的《事物纪原》卷二讲到拍板时说：“晋魏之时，有宋识善击节，然以拍板之而代击节，是则折板之始也。”关于“始于汉说”，是由萧湄燕近年提出的，她发现在《四川汉代画像砖》一书中有拍板的乐舞图像。此图中有一乐人手执三片的乐器，她认为是拍板。（萧湄燕《拍板与中缅文化交流》，载《中国文物》1996年第4期）

但是，前三种说法都存在很大疑问。关于

“始于汉说”，在出土的汉代文物中，有一套济源泗涧沟乐舞俑。此套乐舞俑中，有一个乐人是双手于胸前击掌为节的动作。这件文物是西汉末期墓葬中挖掘的，这充分证明了在西汉末期时的音乐，是击掌为节的，还没有出现拍板。关于“见于北齐说”，查阅已经出土的各种文物的文献资料发现，在魏晋南北朝时期的文物中的一件黄釉瓷扁壶，这件壶上很清楚地刻画了当时北齐的音乐生活。壶腹图像为五人共行乐舞的场面。右边靠中间的那个人是拍手击节的乐人，这说明，在北齐时期，还是拍手击节来给音乐伴奏的，还没有开始出现拍板。而“见于唐代说”这个观点，则是站得住脚的。在1956年武昌何家垅一八八号中出土的墓乐俑，这是一件初唐的文物，其中有一个女乐人是手执拍板的，这明显表明，在唐代已经出现拍板了。

隋唐时期，拍板已用于宫廷乐舞、礼仪和佛教音乐中。到了宋代，拍板在民间的使用则更为广泛，乐器排名地位也相对之前较高。这是由于在唐代时，宫廷音乐的“节奏指挥”是羯鼓，拍板是为俗乐伴奏的，所以不会出现在宫廷雅乐中。而到了宋代，大量民间俗乐兴起，宫廷雅乐受到很大影响，羯鼓在宋代宫廷雅乐中的地位逐渐下降，拍板因为俗乐伴奏而地位逐渐升高，代替了羯鼓。到了元代，拍板用于宫廷宴乐，也是杂剧的伴奏乐器。明、清的中和韶乐、清乐和番部合奏等宫廷音乐都使用拍板。

历代拍板因使用目的不同，板的数量也不一致，从三块、四块、六块直至十余块的都有。

近代，拍板广泛用于民间器乐合奏和地方戏剧伴奏。拍板常与板鼓合用，由鼓手兼操。拍板也流传于蒙古族和满族中。

拍板用红木、紫檀、花梨木制作，历代因使用目的不同，板的数量也不一致。通常由五六块板组成，最多九板，最少三四板。满族的拍板则多为两板或三板。每块拍板的上端均钻有两个小孔，用细皮条或丝绳串联，下端则自由开合。板无固定音高，发音短促，声音坚实响亮，穿透力强。若用纹雕旋转的木料制成，则发音更为脆亮。

根据适用范围，拍板一般分为鼓板、书板和坠板三种。

鼓板：因常与板鼓配合使用而得名。由三块板组成，每块长27厘米，上宽5.9厘米，下宽6.7厘米，厚0.8—0.9厘米。中板略厚，两面是平的。盖板和底板稍薄，有一面中间隆起呈脊状。盖板的平面和中板用丝弦缠绕两头，合并而成一体。敲击时，左手执底板，使与前两板相碰发音。底板中间隆起，下部击板部位形似人的上嘴唇，故名“板唇”，是发音高低、宽窄、闷亮的关键。鼓板常用于京剧、昆曲、越剧等地方戏剧伴奏和江南丝竹、苏南吹打、福建南音、十番锣鼓、山西八套等器乐合奏，是主要的节奏乐器之一，常在乐曲的强拍上击奏。

书板：有大小两种，长度分为18厘米（大）和14厘米（小），上宽3.4厘米，下宽4厘米，厚0.7厘米。

坠板：又称“简板”或“简子”，由两根长方

形木棒组成。长27厘米，宽2.2厘米，板的上面鼓起呈拱形，其最厚部分为2厘米。演奏时，左手执棒，互相撞击发音。流行于河南一带，是河南坠子的重要击节乐器，由演员自打自唱。书板和坠板专为曲艺说唱伴奏，起击拍作用。

现在拍板的使用，一般出现在器乐合奏。器乐演奏时，拍板居乐队指挥地位，古代这种坐在乐队中央指挥节拍者称为“乐正”。乐正必须数“撩”按“拍”（“撩拍”是南管计算节奏的方式），在每个拍位拍击发声；若是乐曲演唱时，则由歌者执拍端坐。曲开始，执拍者站立，待拍击第一拍后始坐下，而乐曲结束时，执拍者也须起立，此时若有下一名歌者，则须前来接拍，音乐随即演出下一曲。传递拍板时应庄重优雅，行礼如仪，此乃南管传统伦理，充分表现了中国礼乐之风。

现在使用的拍板，一般由檀木制成，有五片。演奏时，左右手分握外侧两板或左手握三板、右手握两板，将拍板置于胸前，互相撞击发音。无固定音高，音响清脆、短促，穿透力较强。用于福建南音器乐合奏和梨园戏伴奏，常在乐曲强拍上击奏，是力度变化不大的节奏性乐器。演奏满族的察拉齐时，左右手分执大小板互击，或左手托持大板、右手执小板，用小板撞击大板发音，用于合奏或歌舞伴奏。

今天的拍板虽然已失去了往昔的风彩，但在某些古老乐种中依然存活着它的一种变体——简板，至今简板仍活跃于民间的戏曲和说唱音乐中。

上海道教音乐中使用的板属于坠板（简板），

与板鼓配合使用，主要用于细乐，一般由一人左手持板，右手击鼓。主要用于念诵、唱腔时，带领整个道场的节奏。

帝钟：也称法铃、三清铃、法钟，是道教仪式中运用的法器之一。一般高约二十厘米，口径约九厘米，用黄铜制造，有柄、铃内有舌，就像是一个有长柄的小钟，但钟底部不是莲花形而是平的，钟口朝下。帝钟有手柄，柄端称“剑”，呈“山”字形，是道教三清的象征，代表玉清元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊。《太清玉册》卷五：“道家所谓手把帝钟，掷火万里，流铃八冲是也。”即认为帝钟有降神、驱魔的作用。帝钟一般由道教科仪上的高功法师使用，法师施法时以单手持柄摇动，其发出的叮铃叮铃声，意为“振动法铃、神鬼咸钦”。

帝钟在上海道教音乐中主要用于度亡道场，

一般用来招魂，单独使用并为唱腔打节拍。

引磬：又名手磬，铜质道教法器。其形似小碗，磬口朝上，底部连着木柄，以便携持。行走诵念时，敲击磬边，其清脆之声用以引导、控制行仪的速度，故名引磬。

上海道教音乐的粗乐与细乐中均大量使用引磬，使用时与木鱼相互配合，敲在木鱼的反板上。有时也有单独使用，如发符、玉皇忏等科仪中，也单独使用来引领节奏。

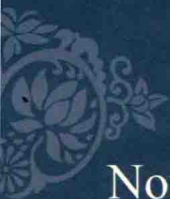
云锣：又名云璈，由若干个音高不同的小锣组成。民间流行的云锣常由十面小锣组成，云锣可奏旋律，亦可作各种节奏型伴奏。在乐队演奏中，云锣作华彩独奏，可获得强烈辉煌的音响效果。由于十面锣中各锣的音色有明显的不同，宜于表现欢乐、喜庆的情绪。云锣多用于锣鼓曲和器乐合奏，有时也用于独奏，是一种色彩性乐器。

在浦东、南汇、川沙、嘉定、崇明等郊区的道教科仪中，在科仪演唱、间奏中经常会使用云锣，使人们感到热闹、欢快的气氛。

总之，上海道教音乐中所用的法器，相当具有殿堂特色，这些法器与古代正统道教科仪有一脉相承的关联，体现了传统特色。在艺术表现上，法器音响比较庄重、清亮、朴素，既能控制板眼节奏，又不至于冲淡或掩盖道韵的音乐表现。在宗教职能上，法器音乐的单纯性、循环性和平和性宜于营造宁静淡泊的清修心理，巩固和表达宗教情感和宗教理念，赋予了很多神秘色彩。



拍板、帝钟。
云锣、引磬。



Noumenon Form and Cultural Implications

Just as Wudang Daoism is famous for its *T'ai Chi Ch'uan* (Chinese shadow boxing), Shanghai Daoism attracts worldwide attention to its Taoist music. Music art is often referred to as a goddess. "The divine world must be a reflection of the mortal one." Additionally, to a greater extent, music art is a reflection of an idealized social structure, in which humans worship gods with rites and get protection in return. We need to draw comparisons between the religiousness of Shanghai Daoist music and its artistic quality and then make an analysis. Only by doing so can we have a better understanding of Daoist music and its traditional culture and religious implications.

本体形态和文化内涵

正如武当道教以太极拳闻名天下，上海道教则以道教音乐令世界瞩目。音乐艺术常常被称作圣洁的女神，「神之世界必是人之世界的反映」，不仅如此，它更是一种理想化社会结构的展现——人敬神以礼，神护佑众生。从宗教性、艺术性上对上海道教音乐进行比较和分析，才能进一步了解道教音乐，以及音乐背后所蕴藏的传统文化和宗教内涵。



课诵科仪的音乐结构

正如武当道教以太极拳闻名天下，上海道教也以道教音乐瞩目世界。音乐艺术在人类文明的历史长河中，常常被称作圣洁的女神。那么，在她神秘的面纱下，究竟蕴含着怎样的气质与内涵呢？“神之世界必是人之世界的反映”，但又不仅仅如此，它更是一种理想化社会结构的展现——人敬神以礼，神护佑众生。

任何一种宗教，其对于现实社会的直接意义体现于其社会功能。而实现这一社会功能的主要手段包括：法律手段、行政手段、习俗手段、道德手段、艺术手段、舆论手段及宗教手段等。虽然经过了漫长的社会演进，很多历史上较为普遍的、宗教用以实现自身社会功能的手段，如法律手段、行政手段等已经不再出现在我国目前社会之中。但是，时至今日，艺术手段依然作为弘教、修行的必要辅助工具，广泛存在于世界各国的各种宗教之中。这一现象决定了宗教艺术作为宗教实现弘扬教理、教义思想的手段或工具，本身带有区别于其他艺术门类的强烈宗教色彩，即宗教性。道教艺术作为宗教艺术的一种，道教音乐作为道教艺术的一个门类，也不例外。那么，我们就从宗教性、艺术性对上海道教课诵仪式中的音乐进行比较和分析，来进一步地了解和品味上海道教音乐。

早晚功课是道教徒最为重要的宗教仪式，道教的许多科仪都是以早晚功课为蓝本，根据具体仪式需要，加以改造而来。因其以诵唱经典为主，故其音乐性特别强。课诵仪式音乐可以称为道教音乐特色的集中体现。一个道观，一场道场，是否还保留了课诵的制度，往往成为它是否保留了更多传统特色的



浦东钦赐仰殿有著名雕刻大师屠杰捐赠的千年紫檀老君像。

一个重要标志。老道长们在传授科仪时，常说：“早晚功课是一切科仪的根本，任何一个道士必须首先掌握早晚功课，才能进一步学习诵经拜忏。”因此，会做早晚功课，就成了一个以符箓科仪为主要弘道修炼手段的正一派道士最为基础的宗教神职修养。

上海道教正一派早晚功课科仪从其宗教功用上看，划分非常明确。早课以修身养性为目的，晚课则以济度亡灵为目的。除念诵经文和唱词不同，早课与晚课的音乐本体形态并无区别。它的程序是这样的：首先，司鼓者发鼓三通。当听到第一声鼓响，全庙道众冠带整齐集中于道场内，人到齐后，第一通鼓渐弱结束；第二通鼓时，诸人确定自己在道场中的位置和所持乐器；第三通鼓时，众人静静站立，凝神默想，准备功课开始。紧接而来的是三声清脆悠长的磬响，每响一次，众人叩首一次。待到第三次叩首结束，司鼓者看到众人再次安静站立时，由钟鼓齐鸣奏出引子，并确立演唱速度，在曲笛、小钹、小镲、木鱼的伴奏下开始演唱第一首乐曲《香赞（祥烟馥郁）》（晚课时歌词为《香赞（玉坛香烬）》，音乐不变）。一曲唱完后，在木鱼带领的节奏下直接进入诵经，当诵经至《太上老君说常清静经》的最后四字时（晚

课为《太乙救苦天尊说拔罪丰都血湖妙经》最后四字），咏唱与伴奏乐器同时出现作为引子，进入第二首《玄宗教主》（晚课时歌词改变，音乐不变），又称《位前偈》。此曲结束后，跪诵赞神诸诰，在诵至“南极长生大帝”时（晚课为“中界至尊，慈光救苦”），木鱼节奏逐渐放慢，后面的六字——“统天元圣天尊”（晚课为“威权自在天尊”）在四件打击乐器的伴奏下唱出“志心归命礼”（此句唱词早晚课相同）作为引子，进入歌颂“雷声普化天尊”的《九天应元府》（晚课时歌词为歌颂“太乙救苦天尊”的《青华常乐界》，音乐基本不变，只根据每句唱词字数略作调整）一曲，此曲不用曲笛伴奏，只用四件打击乐器。此曲唱毕，众人起立演唱《十二愿》（早晚歌词不同，音乐相同），伴奏乐器与前曲相同。《十二愿》唱完后，曲笛伴奏加入，接《忏坛偈》（早晚歌词不同，音乐不变），然后，接不用曲笛伴奏

道士们每天都要做
早课。这是在财神殿前做
早课科仪。



的《王帅诰》和《土地偈》，再接同样只用打击乐器伴奏的《三皈依（第一皈依，无上道宝）》（此三曲早晚课相同）。唱完后，随着三声磬响而进行三叩首，功课结束。如下图所示：

发鼓三通	击磬三响
	《香赞》
	诵经
	引句 1
	《位前偈》
	诵经
	引句 2
	《九天应元府》 《十二愿》 《忏坛偈》 《王帅诰》 《土地偈》 三皈依（第一皈依，天上无宝）
	击磬三响

其中八首乐曲的曲谱可以参见陈莲笙主编《上海道教音乐集成》第一卷。

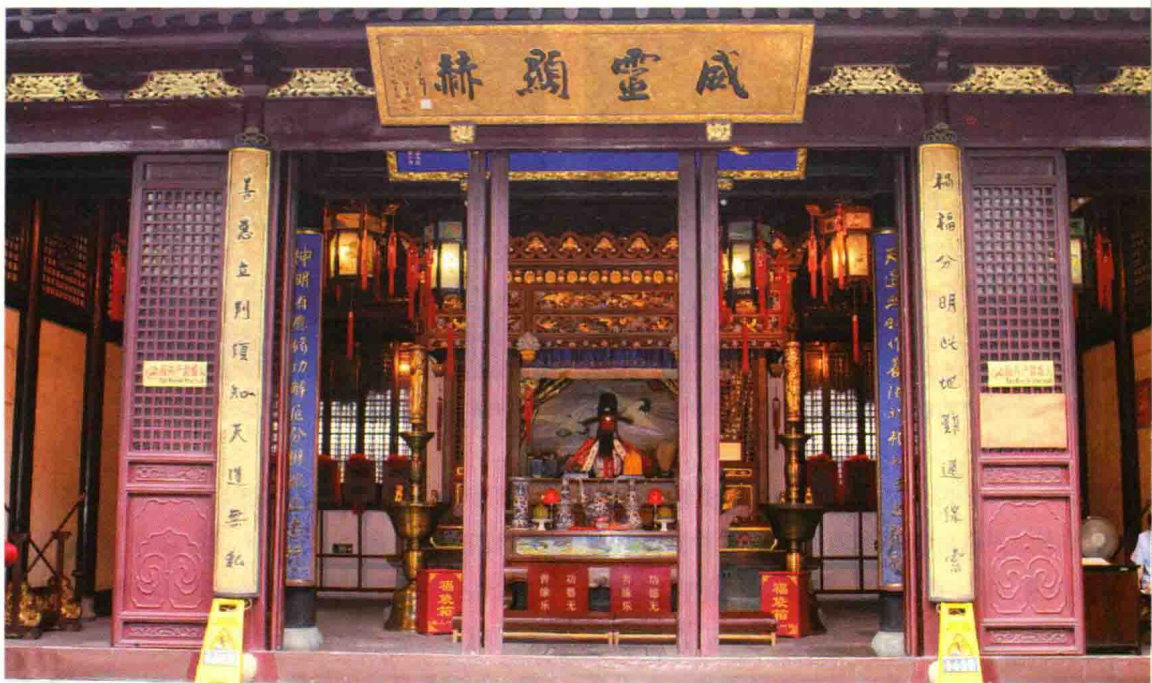
上述全部八首乐曲均为歌曲，其中带有旋律乐器——曲笛伴奏的咏唱曲两首；单纯打击乐器伴奏的说唱曲六首。从乐曲的节奏和速度上看，整个科仪可以分为三个部分。从开始到第一曲《香赞（祥烟馥郁）》为第一部分，主体是一首偏慢的慢板速度下大幅度旋律起伏的四拍子抒情歌曲；“祥烟馥郁，瑞炁氤氲，罗天海岳遍遥闻。列圣尽来临，赐福乾坤，大地获清宁。大圣香云达信大天尊”。第二首《玄宗教主》为第二部分，主体是一首较《香赞（祥烟馥郁）》明显加快的慢板速度下兼有叙述性和抒情性的四拍子歌曲；“玄中教主，大法宗师，随方设教度群迷，紫气贯虹霓，清静无为，天地悉皆归，大圣常清常静大天尊”。第三部分从《九天应元府》开始，直到结束，主体为小快板速度下的六首叙述性的二拍子说唱歌曲。“九天应元府，无上玉清王，化形而满十方，谈道而跃九凤，三十六天之上，阅宝笈，考琼书，千五百劫之先，位正真，权大化，手举金光如意，宣说玉枢宝经，不顺化作微尘，发号疾如风火，以清净心而弘大愿，以智慧力而伏诸魔，总司五雷，运心三界，群生父，万灵师，大圣大慈，至皇至道，九天应元雷声普化天尊”。总体来看，整个音乐速度越来越快，而第一部分与第二部分之间有节奏地诵经（通过敲击木鱼控制，一击一字），可以视作加入的插部。

从歌词文意上考察，整场科仪呈现出极强的内在逻辑性。犹如敲门声的三声磬响过后，赞颂法界清净的气氛并赞咏、呼唤信使（“大圣祥云广信大天尊”）代为传达。第一段诵经的内容包括

斋醮

斋，汉代的《说文解字》解释“斋”是“戒，洁也”，表示祭祀人肃穆而崇敬的意思。醮，在汉代的《说文解字》中，一是作冠娶之礼解，二是作祭祀仪式解。大约在两晋之际，开始将“斋”和“醮”两字对举，唐代以后开始连用。斋醮是道教仪式专称，也是道教徒使用的专业名词。意思就是，在祭祀之前，必须通过斋收心敛欲，专心致志。供奉牺牲于神前，以酒祭诸神。

知识链接



上海城隍庙中的城隍殿。供奉明代上海县城隍神秦裕伯。

了从外到内，从肉体到心灵的净化过程，然后歌颂教主，等待召见；第二段诵经回顾了从最高神（三清）以下的各级神灵，直至直接主管人类生命最终归属的“南极长生大帝”（晚课时为“东岳圣帝”）时再度进入咏唱，加以强调（这里无疑体现了道教区别于其他宗教的“贵生”思想），进而表达愿望（《十二愿》），“弟子众等志心发愿，一愿乾坤明素，二愿气象清圆，三愿主躬康泰，四愿民族和睦，五愿天垂甘露，六愿地发祥烟，七愿四时顺序，八愿万物生全，九愿家多孝悌，十愿国富才贤，十一愿世界和平，十二愿正道兴行”，并再度赞颂教主（《忏坛偈》）。“同登道岸诵经功德，不可思议，诸天诸地转灵王者寿夭齐，

大道慈悲万化乐荣轩”。紧接着，通过对神界守门神的唱赞，表明已经完成使命准备离开，然后交代土地神代为传达法务。最后，表明信仰决心的《三皈依》时，“稽首皈依道，道在玉京山。玉京常照出，照出度天人。稽首皈依经，经在法轮中。法轮常转动，转动度天人。稽首皈依师，师在三天门。三天常说法，说法度天人”。再度响起的磬声，暗示经过仪式心已与神相通。

道教正一派早晚功课科仪音乐的这一结构特点与汉代的相和大曲、魏晋南北朝时代的清商大曲以及唐大曲有着高度的相似性。从整体上看，速度缓慢，节奏略显自由，曲笛跟腔、风格清雅的《香赞（祥烟馥郁）》可以视作大曲



香客在城隍庙前广场敬香，祈求平安健康，万事如意。



每年正月初八开始的信徒“拜太岁”的盛况。

结构中“艳”的部分；节奏稍快，但仍属慢板的《玄宗教主》可以视作大曲结构中的“趋”；节奏为小快板，只用音响效果更为热烈的打击乐器伴奏的第三部分好比大曲中的“乱”。两段插入的速度极快没有乐器伴奏的诵经部分，可以视作“解”。在诵经结束处唱出的引句好比“和”、“送”（杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年版，第223页）。如下图所示：

引子	发鼓三通，击磬三响
艳	《香赞》
解	诵经
和或送	引句1
趋	《玄宗教主》
解	诵经
和或送	引句2
乱	《九天应元府》至《三皈依》
尾声	击磬三响

而从历史的角度审视，上述观点也有所印证。道教正一派早晚功课的前身应当是南北朝时期道教的“常朝仪”（《道藏》，上海书店出版社

1988年版，第24册，第762页）。“常朝仪”原本是指宫廷日常仪式的一个特有名词，本意是天子日常会见群臣时所使用的礼仪。汉代正式确立常朝制度之后，“常朝”时的礼仪规范也就确立下来。从道教宗教信仰体系看，道教仪式中的“常朝仪”就是日常修行所做的科仪。“宗教意味着把人类秩序投进了存在之整体”（〔美〕贝格尔著，高师宁译《宗教社会学理论之要素》，上海人民出版社1991年版，第36页）。正是因为宫廷礼仪制度中群臣以天子作为朝见对象，道教礼仪制度中道士以神灵作为朝见对象，有着极高的相似性，所以才有名词上的借用。神的世界正是人的世界的反映。那么，借鉴乐府中用以愉悦天子的大曲，来创作愉悦神灵的科仪音乐也就不足为怪了。

自“常朝仪”后，隋唐时期道教信仰群体实现了从民间到宫廷的迅速上移，道教音乐与宫廷音乐的交流也更为广泛。同时，道教早晚功课也处在自我完善的关键阶段，唐杜光庭所撰《太上黄箓斋仪》详细记录了每日早、中、晚三



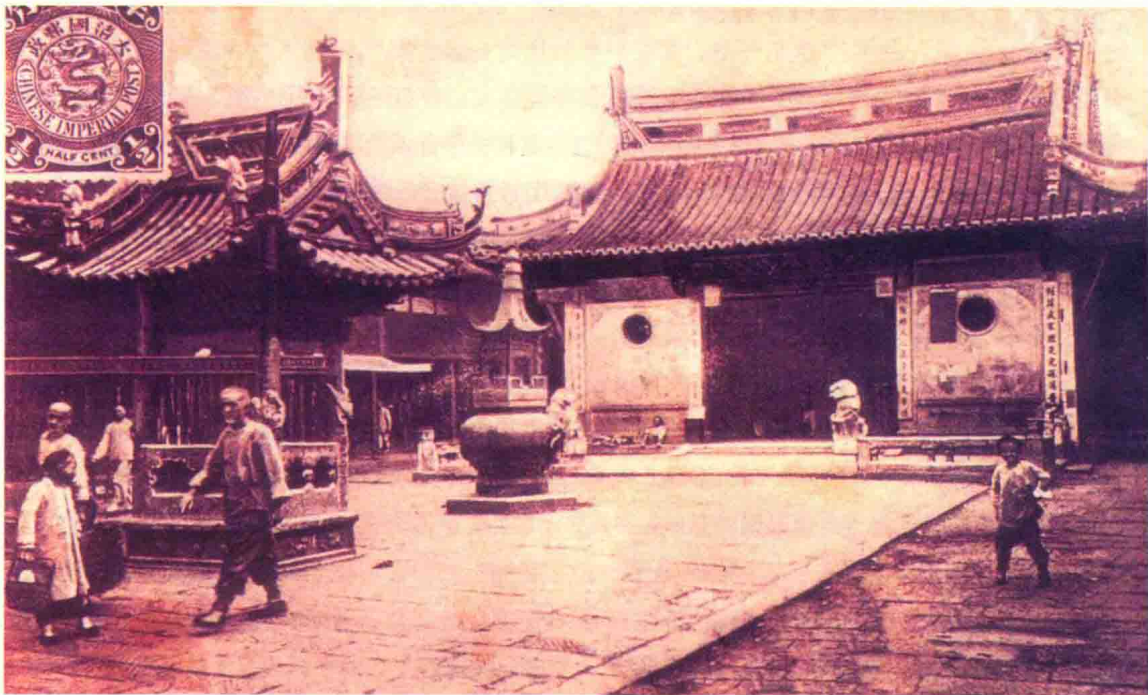
元辰殿。又称六十甲子殿，也是中国传统的年岁神灵。

次所行的科仪程序(《道藏》第9册,上海书店出版社1988年版,第181页),已经十分接近目前的科仪结构和行仪规范。隋唐时期,统治者经

常引道士进入宫廷举行科仪,道教音乐吸收大曲结构形式更为直接、方便。

宋时,张炎在《词源》中提到法曲“有散序、歌头,音声近古,大曲有所不及”。宋人张炎所说的“大曲”,应当是宋大曲,较之唐大曲,自然“不古”。但是,唐代大曲广泛使用西域曲调为素材,像大曲结构的法曲《霓裳羽衣曲》便以《婆罗门》曲音调为基础创作(杨荫浏《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社1981年版,第223页),何以称“古”?故而,笔者认为此处所言“音声近古”,前文紧跟“散序”、“歌头”两个局部结构称谓,应当专指法曲的音乐结构而言,而其中的“歌头”部分尤为值得注意。宋大曲本

清代上海城隍庙外景。





城隍华诞庆典，已成为上海道教重大而有特色的活动。

身是一个不可分割的整体，并不存在需要“歌头”衔接两个相对独立部分。而相和大曲、清商大曲、唐大曲则每一部分均可以独立演奏，从自身形式上需要这种类似于上下两部分连接句的“歌头”。因此，此处的“歌头”应当是上文提到的清商大曲中的“和”或“送”的部分。

再从现存传统音乐中看，除在道教科仪音乐中出现这一结构外，佛教坛场音乐和戏曲中也常有在念白或韵白之后，带有“和”或“送”性质的连接句。佛教仪式音乐与道教仪式音乐在形成和发展的过程中相互借鉴的情况十分普遍，戏曲音乐的早期重要来源之一同样也是佛、道教音乐中的变文、道情等说唱艺术。由此可见，自汉至

唐，大曲中“歌头”（或称“和”、“送”）的形式，被道教科仪音乐借鉴使用的情况是广泛存在的，而且在传统音乐中应当不是孤立存在的。

总之，从整体结构，以及局部特点（“解”、“和”或“送”）上看，道教正一派早晚功课科仪音乐在结构上呈现出自相和大曲、清商大曲和唐大曲一脉相承的结构特点；从形成历史上看，道教正一派早晚功课科仪音乐对于大曲结构的借鉴，也是有迹可循。上述论证，虽然不足以说明现存道教正一派早晚功课科仪音乐的结构起源于大曲，但是足以证明其在形成发展的过程中，受到宫廷音乐，特别是大曲的影响，并且基本保存了大曲在结构方面的遗风。

《孟子·万章下》云：“孔子之谓集大成。集大成也者，金声而玉振之也。”（金良年《孟子译注》上海古籍出版社，2004年版，第121页）孟轲在这里赞颂孔子集礼乐文化之大成，终成儒家一派。而“金声玉振”的本意，则为“金：指钟，奏乐时常以发声。玉：指磬，奏乐时常以收韵。用钟发声，用磬收韵，表示集众者之大成。”中国古代漫长的封建社会中，孔子作为“大成至圣的先师”，长期为知识分子所膜拜。其实早在金石之乐盛行的先秦时代，“金声玉振”便以代表最高礼仪的象征存在于贵族阶层。而在道教科仪音乐中也出现了将这一音乐文化寓意借以赞美神灵的现象。我们发现现存道教科仪音乐中至少有三处这样的情况。其一，现存道教科仪音乐中有一首乐曲名称就叫《金声玉振》；其二，道教科仪音乐，特别是正一派早晚功课中对于“铜磬”的使用，体现出“以磬收韵”的特点；其三，在道教科仪音乐演奏中，对于小鐃和小钲的使用，也从另一个方面体现出明显的“金声玉振”的特点。由于本章节主要是介绍上海道教课诵科仪音乐结构和文化内涵，因此对以《金声玉振》为曲名的道教乐曲，暂不展开介绍。

道教正一派早晚功课科仪音乐中对于铜磬的使用——“以磬收韵”。首先必须明确的一点是道教科仪音乐中使用的“铜磬”，并非仿编悬类乐器石磬的铜制品，也非仿石质特磬的铜制品，其形状更确切地说应当是“铜钵”。铜磬（即铜钵，以下文中所称“铜磬”均同）广泛应用于道教科仪音乐之中，但是不论正



上海道教音乐中使用的“磬”。

迎仙客

敬香卷曲谱
周成龙改编

曲笛

高笙 *mp*

扬琴

琵琶 *mp*

中阮

箏

铝板琴

打击乐 磬:

二胡 I

二胡 II

中胡

大提琴

低音

5

稍慢

5

稍快



一派或者全真派的科仪音乐，在早晚功课科仪中铜磬的使用最为频繁。

上海道教音乐的粗乐与细乐中均大量使用钟、引磬和木鱼，使用时经常相互配合，敲在木鱼的反板上。有时也有单独使用，如发符、玉皇忏等科仪中，也单独使用来引领节奏。钟磬，虽并不构成节奏模式随韵伴奏，它往往出现在唱韵的开始、转折或结束时敲响，似乎起到提示和强调的作用。然而，它那洪亮飘逸的音色，尽管偶一为之，却使人耳目一新，印象深刻，顿生脱尘出世之感。木鱼，在乐器声中，因其声响沉闷不显突出，但在诵经时，它的特色就突现出来。随着节奏的变化，诵经声和木鱼声交织一起，奇特共鸣，充溢殿堂，震撼人心。

钵状的“铜磬”具体产生于何时，目前尚无定考，但是根据宋代陈旸《乐书》中的记载：“今释氏所用铜钵亦谓之磬，盖妄名之尔。”（陈旸《乐书》卷一百三十四，1986年，第220页）铜钵即钵，原为佛教传入中国以后，针对佛教徒所持化缘器皿的专有名词。这样一来，道教正一派科仪音乐中使用的铜磬又有了两种可能的

来源，或者由道教正一派直接借鉴于佛教音乐，或者由全真派科仪音乐转来。据作于北宋徽宗时代的《玉音法事》卷中记载：“按《藏经》醮仪卷所载，每遇唱‘道’时，知磬举”。（《道藏》，上海书店出版社1988年版，第11册，第130页）道教科仪音乐在历史上从未有过运用石磬的记载，文中“知磬”所举的“磬”，便是铜磬。所以，不论其中所云《藏经》到底为哪部经典，至迟于北宋时代铜磬已经进入道教正一派科仪音乐之中。

那么，为什么要将铜钵，“妄名之”为铜磬呢？是受到“金声玉振”观念的影响。佛教进入中国以前，就有钵的存在。从公元前2世纪开始，印度佛教的大乘运动兴起，同时大量梵文佛经产生。古印度历史上从无中国传统观念中的编磬或特磬。因此，笔者目前所见记载最早的佛教音乐用“磬”——译于南北朝时代的《大般若涅槃经》，其中所载十种音声之一：“扣钟击磬设大会声”所说的“磬”，便是实为铜钵的“铜磬”（王昆吾、何剑平《汉文佛经中的音乐史料》，巴蜀书社2007年版，第5、864页）。而将铜钵

知识链接

步虚

步虚，是指道士在科仪中在坛场上边缓步边唱赞的仪式动作。因此，科仪中的步虚是道士对天宫中神仙巡行时吟咏之声的模仿。道士在步虚时边缓步边唱赞，要“安徐雅步，审整庠序，俯仰齐同，不得参差”，其唱赞曲调宛若众仙飘渺行空，故得名为“步虚声”。现在各地道士的步虚音乐，大多舒缓悠扬，优美平稳，适宜道士在缓步行进时诵唱。



上海道教音乐专辑《迎仙客》。

译为铜磬，原因不外有三：其一，铜钵发声清脆，比之钟磬；其二，磬在宫廷仪式音乐中“金声玉振”的尊贵地位和象征意义，与佛教仪式音乐中铜钵的身份相符；其三，铜磬不论在道教或是佛教仪式中，均使用于乐章开始或结束处，而又以结束处为多，同“金声玉振”概念下“以钟发声，以磬收韵”的金石之乐中对于石磬的使用方式极为相似。但是，第一个原因实则还有这样的疑问——铜钵之声比之钟磬，为什么不把形状既不像钟也不像磬的铜钵称为“磬”呢？或许为了佛教自印度带来的圆筒形钟相区分，但更为合理的解释应当是铜钵与“磬”在使用方式——“收韵”上的一致，因为综观佛经的中译方式，选择符合实际的名词是一个重要的传统。

由此，可以看出道教正一派早晚功课科仪音乐中所用的乐器——铜磬，直接来源于佛教音乐。而佛教音乐之所以将“铜钵”译作“铜磬”，正是受到了“金声玉振”概念下“以磬收韵”的影响。同时，这是直接证明道教科仪音乐在形成过程中直接受到佛教音乐影响的第一个

例子。

再来看第二种，道教正一派早晚功课科仪音乐中对于小鐃和小钲的使用所体现的文化内涵。在道教正一派早晚功课科仪音乐中，小鐃和小钲的使用贯穿其中，并且呈现出统一的特点，即小鐃在节奏重拍一击过后，小钲在弱拍上以两击相呼应，个别速度极快的乐句时小钲以一击呼应，这也是一种典型的“收韵”奏法。

小鐃与铜磬一样来自印度，由佛教徒带入中国，至少东晋时代就已传入（〔日〕林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第28页）。这是道教科仪音乐在形成过程中受到佛教音乐直接影响的第二个证据。它的半圆拱形凸起加平口的形状与钟相似，或许其也有代替钟使用的含义，但是目前没有找到依据，因此不作定论。而更为值得注意的是“小钲”。小钲又名“小云锣”，它的形制与单面云锣完全一致。

一个鲜明的事实是单只的“小云锣”，在道教科仪音乐中并不作为旋律乐器使用，而是作为色彩性打击乐器，起到加强节奏，控制速度

和烘托气氛的作用。道教大型科仪中云锣也常被使用,但是更多的情况下,小云锣的使用在早晚功课科仪中更加广泛(涵盖了所有八首乐曲),演奏更加严格(并无随意加花现象)。不仅如此,如上文所言,只在弱拍和句尾上对铜钹节奏加以呼应的小云锣,同样表现了“金声玉振”的寓意。

单个的小云锣起源于编悬结构的云锣,而关于云锣最早的详细记载见于《元史·礼乐志》:“云璈,制以铜,为小锣十三,同一木架,下有长柄,左手持,而右手以小槌击之。”(宋濂《元

史·礼乐志》第1772页)这里的“云璈”无疑就是云锣。云锣在我国传统音乐,特别是戏曲音乐中的使用极为普遍。一般认为,道教科仪音乐中使用云锣应当是借鉴于民间戏曲音乐,但是另一个值得注意的现象是:北宋徽宗时专门设立掌管全国道教科仪音乐的政府机构,恰恰名为“云璈部”。云锣的产生是否与道教音乐的关系,限于篇幅,本文在此不作深入探讨。但是,根据张振涛先生的研究,“云锣确实部分地继承了方响的遗制”。(张振涛《笙管音位的乐律学研究》,山东文艺出版社2002年版,第224

上海道教科仪中的简单打击乐配置。





上海城隍庙道乐团已是声部齐全，训练有素的民族音乐队伍。

页) 而根据洛秦先生在《方响考》(洛秦《中国音乐》，1989年，第2期)中的论证，方响的产生

正是为了在俗乐中起到代替金石之乐的特征性乐器——钟磬的目的。这样就容易得出一个结论，在中国传统音乐对于编悬乐器的使用，经历了从钟磬到方响，再到云锣的递进关系。

然而，虽然云锣的出现晚于方响，但是文献记载中二者却有长期并存的现象。比如：《清史》卷九十六“志七十一·乐三”中提到：“先蚕坛乐以云锣代钟，方响代磬，与中和韶乐微异。”这则文献包含了两个信息：第一，云锣、方响在乐队中用以代替钟、磬；第二，二者对于钟、磬的替代作用并不固定。用于国家农业祭祀蚕坛乐和专门用以祭祀孔子的中和韶乐中，云锣与方响对于钟、磬的替代作用正好相反。

开光

开光也是道教科仪中的常用仪式，主要包括道士颂赞祈愿的诵经和法师开脸点睛的施法两个部分。其中颂赞的是要开光神像的神号和神迹，表示道士们的尊敬和崇信。施法的是法师用清火驱除邪秽，用清水洗净神像上下的污秽，用笔为神像点睛开眼。道观开光礼仪的日子，往往选择黄道吉日，或者神灵圣诞、得道、升天之日，因此开光成为道观得盛大节日。信众踊跃，鼓乐喧天。

知识链接



为世博会圆满成功祈福。

不过不管云锣与方响是否具有前后相承的关系，至少可以肯定一点，就是云锣的出现绝不只是传统音乐乐队中增加了一件色彩性旋律乐器，而且它有着代替钟磬的文化内涵。而源自云锣的小云锣，正是因为继承了云锣的这一特殊文化属性，才被置于带有浓重宗教信仰色彩的道教早晚功课科仪音乐中，并且一定要使用与磬相同的“收韵”奏法。

总之，通过上面几段关于道教早晚功课科仪音乐中使用的乐器的分析，可以得出如下两个结论：道教早晚功课科仪音乐在形成的过程中受到佛教音乐的直接影响；铜磬和小云锣的使用方式并非简单出于音乐表现的需求，而是

直接隐喻了道教科仪音乐中“金声玉振”的文化内涵，这与前文中“道教音乐的形成受到宫廷音乐的影响”的观点亦可相互印证。

上海道教音乐在运用法器时和全国各地的道教一样，并不是炫技，以五音使人耳聋，他们是在通过“金声玉振”，传神圣理念，传修道旨意，传体道心理。尽管有时也听不清唱的经文，甚至来不及琢磨这种音响的所以然，已经感到一股浓厚的宗教气息沁入心脾。内涵是至为博大的，它采用简易的音响的传达模式，正如太极图之以至简的图形而表达至深的理念，与老子的尚俭、尚朴、尚静、尚自然的哲学理念完全相通。

在道教早晚功课科仪音乐中存在着民间音乐的一些特征，比如在演奏的过程中会出现“加花变奏”（唱）的情况。这些看似随意出现的加花，实际上则具有严格的规律性。

总体来看，这一情况可以分为两种：一种是道士受个人音域限制，无法唱出较高音区的旋律，但为了保证音色的统一，不得已对旋律所进行的简化处理；另一种情况则与其他民间音乐相同，即在演唱或演奏的过程中，在一曲的绝大多数段落随机进行“加花”。早晚课第一首《香赞》中第三句开始处的唱腔中出现了整个早晚课仪式的最高音，而部分道士将其省略，就属于第一种情况；其余的应当属于后者。但是，值得注意的是，最后一首《三皈依》并无“加花”现象出现。那么，为什么其余七首乐曲出现“加花”现象，而最后一首《三皈依》却独独没有呢？带着这一疑问，我们在调查和抢救上海道教音乐时，不仅走访上海地区四所道教宫观，而且考察了句容、苏州两地的三所道教宫观，发现这一现象具有普遍性。

解释这一现象，需要从道教信仰体系的角度入手。道教庞杂的多神论体系中，作为“道宝”——元始天尊、“经宝”——灵宝天尊、“师宝”——太上老君的“三清神”（即三宝）处于顶端，《三皈依》中的唱词正是道教徒“皈依三宝，普



上海浦东太清宫
(原钦赐仰殿)全景。

度众生”决心的集中表现。从仪式行为上看，三段唱词每段开始时击磬一响，同时跪拜一次，是为中国传统仪式文化中崇高的“三跪”之礼。《乐记》云：“大乐必易，大礼必简”，在整部仪式的最后高潮段落，道教信仰被速度和音量层层递进的音乐逐步推向内核，这种情况下“加花”的唱奏手法会大大影响其作为宗教仪式的神圣性。

由此可见，道教科仪音乐中的演奏、演唱方式与其宗教信仰同样有着密不可分的联系，这也是道教科仪音乐与其他民间音乐相比较而得出的一个过去不曾被注意到的特点。

我国的汉族传统民间歌曲一般划分为号子、山歌、小调三种体裁。其中，小调又可以划分为吟唱调、摇曲、时调三类。小调“除了在农村流传外，在城镇集市上也多有歌唱，反映着城市和乡村音乐文化的交互影响和密切联系”（袁静芳《中国传统音乐概论》，上海音乐出版社2000年版，第33页），而吟唱调作为小调之中实用性较强的一个类别，其流行范围更是十分广泛。吟唱调的音乐结构往往非常简单，多为一句体、二句体、三句体等；其音乐材料也十分简练，旋律走向很接近自然语言形态，音乐形象比较单一；其演唱内容既包括摇儿歌、叫卖调、婚嫁歌等与大众日常生活息息相关的“世俗音乐”，也囊括着祭祀仪式、民间红白喜

事等含有或多或少的信仰成分的“宗教音乐”（袁静芳《中国传统音乐概论》，上海音乐出版社2000年版，第3页）。

随着明清以降道教文化更为快速地从宫廷走向民间，道教仪式音乐中民间音乐的成分逐步增加。然而，在这场文化下移的过程中，道教徒对于民间音乐的吸收与借鉴却带着浓郁的神学取向。道教仪式音乐中同样也存在大量带有其浓重宗教气息的吟唱调，这些广泛应用于道教宗教性仪式的吟唱调在结构上多为二句体（及其变体）结构，并且在旋律形态结构上普遍呈现出“阴阳交替、互动”的特点。经过分析，



青年道士在道教科仪中担当起指挥“演唱”重任。

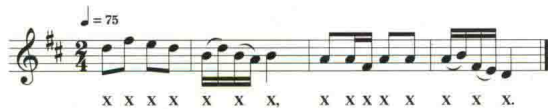
笔者认为上海道教仪式音乐中吟唱调的上述特点均与道教崇尚阴柔，主张阴阳相生、阴阳和合的根本教义思想有着密切的关系。

上海道教仪式中吟唱调的主要功能为赞颂神灵。西方的天主教、基督教宗教仪式在赞颂神灵时一般使用相同或相近的歌词，而在旋律、和声、复调等方面对音乐进行展开，目的是烘托神圣气氛；而东方各宗教，如佛教、伊斯兰教、道教的宗教仪式中所使用赞颂神灵的音樂一般比较简约，多为单线条，乐器伴奏手法朴素简单，而歌词却常常以五言或七言诗赞的形式不断变化，其目的着重于宣传教义。道教仪式中的吟唱调就属于后者，基本上均以多段歌词，上下句结构旋律不断反复吟唱而成。如下两例所示：(X 符号代表歌词)

谱例〔1〕《启将偈》a



谱例〔2〕《启将偈》b



谱例〔1〕的旋律便是上海道教仪式中最为常用的一个吟唱调旋律，为规整的上下句结构，歌词由规整的七言诗赞构成，使用小云锣、小镲、木鱼三件打击乐器伴奏。这一旋律在不断地反复过程中除了偶尔与基本形态完全一致的



道士在科仪进行中诵经。

谱例〔2〕相替换外，并未作进一步展开。这种完全封闭式发展的结构与大多数民间吟唱调相比较都是极为特殊的。

我们不禁要问：吟唱调这种体裁由于在乡间里巷中长期配合当地方言特点，由民间艺人的粗糙加工而成，流传地域带有很大局限性。而道教仪式音乐却由相对专业的创作人员经过长期音乐实践，并以宗教组织的权威发布，流行于全国，为什么其结构形态却比一般的民间吟唱调更为简单？听众是否会在不断地旋律重复中产生听觉上和审美上的疲劳？

其实，这些问题都是与道教“阴阳互动，往返相生”的教义思想有着直接的关系。通过分析上面两段谱例可以发现这段宫调式的旋律，其上句结束于羽音，而且通过长音和句读给予特别的强调，呈现阴性；而下句以同样手法强调宫音，呈现阳性。在多达十余次的往复进行之



在道教科仪中，道士边唱边敲小鐃。

中，上下句的位置已经模糊，下句也可视作后面的上句，形成无穷进行的阴阳互动。同时，由于不用旋律乐器，只使用音域较高的打击乐器小云锣、小鐃、木鱼伴奏，在演唱上句时歌声受到一定干扰、掩盖，相对较弱；而演唱下句时由于音区稍低，处于自然声域较易发声，因此与伴奏乐器形成立体声部，整体音响效果较上句更为丰满，这样一来也对突出上下句的不同属性起到辅助作用。道教仪式音乐中的吟唱调正是通过这种阴阳互动的方式赋予上下句这种极为简单旋律结构以无穷的动力。道教徒正是通过这种凝聚了高度文化内涵的作曲手法创造了“大音希声”的效果。这种形式的创作手法在道教音乐中比比皆是，不仅是道教仪式音乐中的吟唱调，明清以来大多数突破一定地域范围的道教仪式音乐中都可以看出它的影子。比如下曲：

谱例〔3〕

雷声普化天尊

♩ = 100

上面这首乐曲，虽然不像吟唱调的阴阳互动结构那么典型和规整，但是在整体结构上仍然明显呈现“羽——宫”式的阴阳互动。在乐曲的第11小节、第12小节和第34小节、第35小节、第36小节处，出现了多个阴性乐句，即以羽音为核心的乐句，然后由以宫音为核心的下句合尾，增强乐曲的内在动力。但是，仍然不能改变其“阴阳互动”的结构形态。

那么，这种创作方式是否是我国传统音乐中独一无二的呢？

佛教虽然在仪式名目内容和唱词文体上对道教产生一些影响，但从音乐角度看，则应该说佛教更多的受到道教音乐的影响。因为，道教和佛教都是重视用音乐宣传教义。佛教传入中国后，为了宣传教义，赢得更多中国信仰者，不得不采用中国人熟悉的音乐体系，这也是历史文化的必然性。

上述道教仪式音乐中吟唱调阴阳互动的旋律结构并不是唯一的。我们发现，佛教音乐中也有一些乐曲存在这样的特点。比如，目前在民间十分流行的一首佛教吟唱调《南无阿弥陀佛》。

谱例〔4〕

南无阿陀弥佛



这首乐曲的前句围绕宫音行进，呈现阳性；后半句前两小节（第5小节、第6小节）围绕羽音行进，经第7小节过渡到以徵音结束的第8小节，呈现阴性。在实际演唱中，由于阴阳互动所造成的持续动力，乐曲得以实现不断反复，虽然歌词完全相同，但是并不使人产生枯燥乏味的感觉。因此，从“阴阳互动”的角度看，这首乐曲与前面所说的谱例〔1〕中的道教吟唱调，在创作原理上是一致的。笔者认为，这正是佛、道教仪式音乐中吟唱调的第一个共性。

第二个共性就是“育阴于阳”和“育阳于阴”。分析上述谱例，均可发现在佛、道教的吟唱调中，阴性的乐句之中实际包含着阳性因素，而阳性乐句之中包含着阴性因素。在整体实现“阴阳互动”的过程中，二者呈现“你中有我”、“我中有你”的特点，其阴阳转化是渐变的，体现了阴阳的相生与和合。所以不论佛乐，还是道乐中的吟唱调，其整体旋律走向均较为平和，非常符合其与世无争、清静恬淡的宗教情绪。

那么，二者有无差别呢？答案是肯定的。

佛教起源于印度，虽然进入中国后经过了漫长的本土化改造，但其神学体系的基本框架在印度本土便已完全形成。道教则完全产生于中国，它的直接来源是先秦道家、阴阳家的思想，以及方士们追求神仙的活动。在它们产生的亚洲农耕文明时代，印度地处热带，其人民生活相对轻松，其文化崇尚自信、阳刚；中国地处温带，其人民生活相对艰苦，其文化更为崇尚谦虚和阴柔。所以，佛教神学偏向于思辨，注重精神的自由和个人内心的体悟；而道教神学更加偏向于外在修行技术的积累与突破，关注外在的具体修行方法。虽然在表象上二者有许多相似之处，但是仍然有着本质的差别。佛教以为万事万物皆无道理，以否定而求得终极的精神自由；道教以为万事万物皆有道理，以肯定而求得终极的精神自由。这种文化的差异就好像是太阳与月亮的差异，并因此造成了道乐的组织原则总是先阴后阳，而佛乐的组织原则总是先阳后阴。这样的例子还有许多，比如：



青年道士在
练习板鼓，掌握
一定的节奏。

佛教武术以刚猛的少林拳为代表；道教的武术以阴柔的武当拳为代表；佛教仪式中法师自西方上场，道教仪式中法师自东方上场，等等。

通过以上对于道教仪式音乐中吟唱调的结构形态及其文化内涵的分析，可以看出传统宗教仪式中所使用的音乐之所以流传至今，并且在其自身艺术价值外，仍然具备其原有的宗教功能，正是因为它的写作既符合音乐艺术的自身规律，又能够将宗教义理蕴藏于其中。理解道教仪式音乐中吟唱调结构形态的本质及其文化内涵，不仅有利于更好地欣赏道乐，而且其创作手法也值得借鉴和吸收。另外，我们只有真正发现道教音乐浓厚的神秘色彩和深刻的信仰烙印，才能认识和了解上海道教音乐在发展过程中，道教音乐是道教科仪必不可少的内容，道教音乐也是道教徒不可或缺的知识修养。



Daoist Music in Shanghai and Traditional Art

In Shanghai, the development of Daoist music has close ties with other genres of popular traditional music there, such as Kunqu opera, string and wind music of South China, and court music. In contemporary society, Daoist music seems further away from real life, for it is only played for Daoist rites in temples. Actually, it is very close to us like air and beneficial to us.

上海道教音乐与传统艺术

上海道教音乐的发展，与上海地区流行的其他传统音乐，如昆曲、江南丝竹、古代宫廷音乐等，都有着密切的联系。在现代社会中，道教音乐似乎是一种远离生活的音乐现象，它只出现在庙观殿堂、斋醮仪式中。其实，它离我们很近，仿佛空气弥漫在我们的周围，并产生着良好效应。



在当代社会的音乐生活中，道教音乐似乎是一种远离人们的音乐现象，它只是出现在庙观殿堂、斋醮丧事中，也只有那些修行专一的道士在运用，还有虔诚信道的香客在聆听。表面看来它似乎只能勾起人们遥远的回忆，对故人的思念。但用历史的、深远的眼光看问题，则会发现道教音乐其实离我们很近，它仿佛空气般弥漫在我们的周围。在我们欣赏和聆听许多音乐作品时，很可能包含着不少道教音乐成分，有的甚至直接来源于道教音乐。

著名的苏南吹打的乐曲和演奏名家均有浓厚的道教背景，古老的高腔——弋阳腔，是由道士唱《目连戏文》演变而来；举世闻名的二胡曲《二泉映月》，过去一直标名为传统乐曲或民间乐曲，但从阿炳（华彦钧）的身世，可以明白他创作的源泉和素材。华彦钧的父亲叫华清和，是当时无锡一所名叫雷公殿的当家道士，人称“铁手琵琶”，对于道教音乐、民间音乐都有着很深的造诣。华彦钧自幼便跟随父亲在道观中学习二胡、琵琶、三弦等乐器，从小耳濡目染道教音乐，十余岁就搭班做法事，后来成

了一名道艺精湛的青年道士，以“小天师”之号闻名。还曾经做过我国著名音乐学家杨荫浏先生（也是华彦钧演奏的《二泉映月》一曲的录制者）的音乐启蒙老师。华彦钧失明成为“瞎子阿炳”后，虽仍然掌管父亲留给他的雷尊殿，并且死后还以道士身份下葬。可见，阿炳（华彦钧）的音乐知识和技能的习得及定型主要是道教音乐。他从事道教音乐达数十年，所以，其作品展现了江南道教音乐的旋律并不足为怪。这种背景对他的音乐创作必然有着深刻的影响，这也表明了道教音乐不但可以独立的面貌呈现于世，而且，更多的是以融入的方式寓于中国音乐诸多品种中。

中国民间音乐又有一个地域性的普遍特点，通俗一些，也就是我们通常说的“地方色彩”。它表示某一地域范围内的民间乐种在形式风格上的共性特征，上海道教自古以来生存在这块“海纳百川，开明睿智”的水土上，培育和造就了上海道教音乐这个独特的地域文化。上海道教音乐发展到今天繁花似锦的局面，必然与上海地区流行的其他传统音乐有着千丝万缕的联系。婉转质朴的昆曲好比上海道教音乐的骨骼，

行云流水的江南丝竹好比上海道教音乐的血肉，古老的来自宫廷的音乐则赋予了上海道教音乐典雅宁静的气质。

英国 ARC 公司向全世界出版发行的上海道教音乐专辑。





城隍华诞道士
和信众一起念诵祈
福文疏。

昆曲又称昆剧，诞生于元末明初，因为形成于江苏昆山而得名，是一个以昆山腔作为唯一唱腔的全国性戏曲体裁。明嘉靖年间，经过魏良辅的改革，昆曲成为风靡一时的全国性剧种，在京剧形成以前，一统大江南北二百余年。考究昆曲的由来，据魏良辅《南词引证》云：“元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南辞，善作古赋。扩敦帖木儿闻其善歌，屡召不曲，与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友。自号风月散人。其著有《陶真野集》一卷、《风月散人乐府》八卷行于世，善作南曲之奥，故国除有《昆山腔》之称。”（杨荫浏《中国古代音乐史稿·下册》，人民音乐出版社1981年版，第860页）魏氏改革以后的昆曲，从理论上将“平、上、去、入”四声“收音”规律进行归纳总结，并且在大大放慢节拍速度的同时对原有曲调进行细腻化处理，称为“水磨调”。跟他同时代的剧作家梁辰鱼将“水磨调”运用于自己创作的《浣纱记》中，取得了巨大的成功。昆曲从此一发不可收拾，突破了地域的限制，成为“兼唱南北”的全国性的大剧种。

从目前上海道教音乐的现状来看，在许多方面与昆曲有着极深的渊源。其中，最为明显的本体特征便是二者都使用“曲笛跟腔”的演唱方式。曲笛跟随演唱者唱出的旋律进行伴奏，并在换气或过门时担任旋律乐器，是昆曲和上海道教音乐最为明显的共通之处。

近代以来，在演出班子方面，昆曲的班社、江南丝竹清音班、道教科仪的



门图，形成一定交叉（吴艳《从门图到搭班——上海民俗音乐传统的变迁研究》，载《音乐艺术》2013年第3期），这些民间音乐家根据实际演出需要进行的“搭班”等活动，不仅将各种不同音乐品种的优良之处相互借鉴，而且很大程度上直接吸取了各自优秀曲牌，直接运用于日常活动中。久而久之，人们很难分辨究竟这些被共同使用的曲牌是由哪一个音乐品种创造，在什么时候被吸收到另一个音乐品种之中的。

由于民间音乐的特性，仅从文献资料进行考证尚不充分。解决这一问题，目前能够做的，主要还是依据曲牌本身名称的文学含义，结合使用频率和使用场合来加以判断。例如：《柳摇金》，不但是昆曲中十分常见的曲牌，而且在上海道教音乐中也有使用。但是，从名称上看，“柳摇金”与道教思想似乎并无很大关系，同时在道教音乐中用的也比较少，多数情况下属于可有可无的性质。这样基本上就可以判断，这一曲

城隍华诞期间城隍庙正在
为信众赠送寿面。

牌应当是由昆曲传入道教的。再如：《返枫香》，根据笔者考证，《返枫香》的前身应当是《返魂香》，曲名最早在唐代宫廷燕乐二十八调中就已出现，其含义是海外所产一种能够使人起死回生的珍贵木质香料。唐代以道教为国教，道教法曲经常混入宫廷音乐，“返枫香”甚至曾被遣唐使带去日本，至今留存。因此，这个曲牌明显是属于由道教音乐传入昆曲和江南丝竹的。又如：上海道教科仪中，高功法师在步罡踏斗时的演奏音乐《玉芙蓉》，和大型道教套曲《雨雪》均为有一定程序性的曲目，都具备了板式变奏和曲牌连缀的结构体制，和昆曲的音乐结构相似。究竟这些曲目是谁影响谁？是道教乐谱拿到戏曲中运用，还是戏曲乐谱拿到道士中演唱，这不是我们今天能



上海城隍庙大殿前。

道士正在做上表科仪作法。



够说清楚的事情。20 世纪 80 年代，上海道教在抢救道教音乐时，录制了由一些老道长演奏的道教音乐，著名京昆表演艺术家俞振飞听完道士演奏的《玉芙蓉》曲牌，赞不绝口，并说：“道教界比我们更

完整地保留了《玉芙蓉》曲牌，昆曲的《玉芙蓉》只有一段，道教却保留了完整的《玉芙蓉》，有引子、慢板、中板、快板。”这也说明了上海道教音乐和昆曲的关系密切。当然，这种方法只能是相对可靠的一种推断，并不能完全来解释上海道教音乐与其余音乐品种的渊源关系。

另外，昆曲和道教音乐在表演形式上还有一些共同之处，两者都是唱、做、念、打相间运用，其中粗乐、细乐，道教乐队由一人司鼓，（称

龙定）统一指挥，贯穿全场，带动全局，极像戏曲乐队的鼓师，他不仅要熟悉法事的全部过程和细节，而且要知道全部唱腔曲牌之特征和顺序。他不但要控制整个科仪的节奏，又要随机应变使乐队和法师等唱诵顺利自如，这些，尽管与音乐关系并不很大；还有：二者服装均用苏绣；再如，高功法师在变神、冲表等科仪环节，与昆曲小生角色的表演程式，有很多相似之处等等，也足以说明上海道教音乐与昆曲的缘分极其深厚。

知识链接

神仙道化剧

“神仙道化剧”是明代朱权按内容对元杂剧分类的一种类别，指的是以神仙故事为题材，以劝人为善为主题的杂剧。这类杂剧大多以人被酒色财气所迷惑，经过神仙或道士的教化，幡然醒悟，追随入道为内容。其中由于情节曲折，人物鲜明，故事生动，因此被后世改编成各种地方戏剧，盛演不衰。如《张羽煮海》、《柳毅传书》、《庄周梦蝶》等。

道教音乐与江南丝竹



原中国道教协会副会长陈莲笙(后三排左二)又是合众国乐社社长。

江南丝竹是包括上海在内的江南一带最为盛行的器乐合奏体裁。长江下游是中国古代稻作文化最早的成熟地区之一，到了清末，江南地区物产富饶，城市经济发达，各种职业性和自娱性的丝竹乐社开始出现，并逐步形成了“八大名曲”。到了1920年左右，江南丝竹已经成为具有全国性影响的器乐合奏乐种。从时间上看，上海道教音乐与江南丝竹的成熟发展期正好吻合，使这两个在同一地域流传的不同内涵、不同性质的乐种相互融合，对彼此产生了深刻的影响。

从最直观的视角看，江南丝竹在乐队形式上就和上海道教音乐有一定的相同之处。比如，人数均可多可少，郊县乐队均强调用大型打击乐器带来的粗犷质朴之感，城区乐队则都以精致细腻、柔美淡雅为追求等。部分江南丝竹的曲牌名称甚至带有一定道教色彩，比如《霓裳曲》等。

但是，两者更为本质的共同点，则是旋法、润腔上的某些相似之处所带来的柔婉华美的听觉感受。

江南丝竹和上海道教音乐都喜欢使用连续下行级进的色彩性乐汇，都非常强调宫、羽和角、徵之间的小三度音程，都大量使用滑音和单颤音。“放慢加花”是被人们所熟知的江南丝竹音乐发展手法。比如，以《老六板》为原型，通过不断放慢加花，江南丝竹可以孕育出《中花六板》、《快花六板》、《慢六板》、《花六板》四首作品，与母曲合称为“五代同堂”。上海道教音乐中也有大量的

以某一曲调为原型、放慢加花形成新的乐曲的创作手法。比如,《道由心学》就有慢板和快板的两个版本;上供科仪中的《雀舌遇仙春》和《大朝头》也是同一母体的不同变体。

小桥流水,亭台楼榭的江南美景,孕育了江南这些音乐形态上的特点,不但造就了江南丝竹的细腻柔和,也给上海道教音乐带来了一种特别的、宁静与华贵的道教气派,这种共性带有浓郁的东方气息。

但是,上海道教音乐与江南丝竹的品位又不尽相同。江南丝竹一直以文人雅集式的自娱性表演为主,并不十分关注演奏的效果,其强弱张力以及速度对比,并不突出,就其精神内

涵而言,更多的是强调一种内在的自我对话与思索,上海道教音乐则十分注重突出音乐的感染力,突出音乐行进律动中的不同感受,时而轻微宁雅,时而振聋发聩,不仅乐器编配远较江南丝竹复杂,而且风格也更为多变。

究其原因,应该认为主要是两者的应用与功用不同。道教音乐附着于科仪,与中国古代“乐从文”的传统相同。为了迎合科仪演练中的不同节次,音乐必须随时作出调整,当好行仪过程的配角。而江南丝竹正如上文所言,以自娱为目的,人员和乐器使用基本固定,风格上逐步走向统一,也就不足为怪了。

在上海道教音乐和江南丝竹的关系上,还

上海城隍庙道乐团和上海民族乐团合演道教音乐。



存在着道士和丝竹乐手等融为一体，道教音乐和江南丝竹交叉影响的共融共存状况。上海江南丝竹老前辈陆德华先生和陈莲笙道长，由于在江南丝竹上的“志同道合”而成为知心朋友。他经常会回忆起“十年浩劫”期间，陈道长由于道教工作处于停止状态，常活跃于江南丝竹活动的地方。为继承和弘扬江南丝竹的演奏风格，培养年轻的江南丝竹爱好者，做了大量的工作。在漕河泾吴川裕（铁路文工团笛子演奏家）家中当时江南丝竹紫韵社的周晋陞社长、姚守梅副社长、施济康秘书长，合众国乐社社长陈莲笙、副社长徐坤宝一起搞联谊活动，商洽继承和扩大江南丝竹的队伍和活动的常态化等等。这种对传统文化心怀深厚情感，无限热爱的形象历历在目。

陆德华先生还谈到，20世纪40至80年代，上海的江南丝竹笛子精英（所谓的江南丝竹十大笛王）：蔡子伟、朱少梅、金祖礼、姚守梅、李顺清、李林根、陈重、陈永年、陆春龄、陈莲笙。道教界陈莲笙的笛子风格是音色饱满，道

腔别致，绮丽华彩。特别使他难以忘怀的是1973年结婚时，在十六铺码头附近德兴馆大饭店，江南丝竹同仁一起来祝贺并演奏。国乐大师卫仲乐先生主持，上海音乐学院笛子教授、上海江南丝竹专家金祖礼先生和道教界陈莲笙大师的“四合如意”俗称“双桥”吹奏，他们的精彩表演，轰动了上海江南丝竹界。现上海音乐学院民乐系副教授成海华也经常回忆起曾经和陈莲笙道长合作，操练丝竹，深切感受到老前辈的丝竹音乐不仅丝丝入扣、缠绵不断、慢中有静、紧中有慢，更显“道韵”出神入化，使人陶醉。当然，道士们活跃在江南丝竹队伍中，也广泛吸纳丝竹音乐的丰富养料，在技艺上刻意求精，在长期实践中逐渐练就一套相当高的演奏本领。所以，今天的上海道教音乐的艺术风格和音乐特色，能够具有鲜明浓郁的江南地方色彩，除了“一方水土养活一方人”的缘故外，也离不开地方民间音乐、地方戏曲等的联系和影响。

行街

因用于婚礼行列行进中而得名。《行街》分早期和晚期两种，早期《行街》较短小，用中等速度演奏；后期的《行街》把《四合锣鼓》中的“小拜门”和“玉娥郎”两个素材，放在早期《行街》前面形成今天的样子。《行街》全曲充满喜气洋洋的感情色彩，快板部分尤为突出，慢板舒畅宽广。是经常在喜庆场合演奏的乐曲。

将上海道教音乐与中国古代宫廷音乐联系在一起，或许会被认为有些牵强，但却是一个不能否认的事实。

在中华民族灿烂的历史长河中，宫廷音乐是一个较为特殊的品种，它泛指从奴隶社会以来，直到最后一个封建朝代清朝灭亡前，历代统治者在宫廷内部或者宫廷周边的仪式活动和朝会活动中，为统治阶级提供典礼性、娱乐性服务的音乐。

宫廷音乐的这种特殊性使它的风格带有浓重的特色。为了上述两个目的，宫廷音乐分化出雅乐和宴乐两个类别。“雅乐”应用于典礼仪式中，它的主要目的是歌颂统治者祖先的丰功伟绩并神化其统治，以“堂上登歌，堂下乐悬，文武八佾”为基本形式，也就是在大堂上面演唱歌颂皇帝的歌，大堂的下面用编悬乐器（编钟、编磬）为主奏乐器的乐队伴奏，由以“八佾”为编制的文、武两队伴舞。这些复杂的形式要求，与严密的等级制度相吻合，并同时赋予了音乐以种种文化象征符号。在漫长的封建社会中，象征着“金声玉振”的编钟、编磬都是皇族专享的乐器，不要说平民百姓，就连士大夫也不得私自使用。而在春秋战国时期，由“八佾”编制的舞蹈队，则更成了天子仪仗的代名词之一。以恢复周代礼乐制度为己任的孔子，就曾经对鲁国大夫季桓子“八佾舞于庭”提出“是可忍孰不可忍”的慨叹。道教这种对音乐形式的极度重视，是因为古人认为音乐是人用以沟通天地最为直接的手段。在这种文化背景之下，雅乐不仅在形式上与民间音乐和文人音乐不同，而且由于制造庄严、神圣气氛的特



道教供奉的三清尊
神之一灵宝天尊。



道教供奉的
三清尊神之一元
始天尊。



道教供奉的
三清尊神之一道
德天尊。

殊需要，雅乐还刻意以一种缓慢、平稳的曲风，配合大多数乐器的齐奏演出。

宫廷宴会等娱乐场合中使用的则是与雅乐相对应的俗乐。与雅乐不同，自周代以来，宫廷俗乐随着历代统治者的喜好不断变迁，并且大部分元素都来自于民间。汉晋乐府中的相合歌、清商乐，唐代乐府中的胡俗乐，明清宫廷中的昆曲和京戏，都是将当时社会上非常流行的民间音乐经过加工处理而成。

道教音乐自魏晋道教文化上移之后，就与宫廷音乐有着不解之缘，大量贵族、士大夫，甚至皇帝信奉道教，更是给道教音乐与宫廷音乐的沟通带来了方便。借助白居易的诗歌，许多读者对于唐明皇李隆基创作的《霓裳羽衣曲》，大概都有所耳闻。根据文学作品和历史典籍的记载，我们知道这首作品描绘了在仙乐飘飘处

处闻的月宫中，仙女们身穿霓裳羽衣，翩翩起舞的唯美画卷。若说《霓裳羽衣曲》是道教音乐，那么它的创作者、演奏者的身份都不是地地道道的道士，而且它的主要演出场所不是在大内深宫，就是侯门大户，并不在道教宫观；若说它不是道教音乐，那么它的内容又确实确实描述的是道教的神仙思想。

唐明皇的《霓裳羽衣曲》的音乐创作和盛唐期间的宫廷音乐，包含着道教音乐的素材和精神，主要是：他尊崇道教，不遗余力地宣扬推广道教经典；他具有极高的音乐天赋，酷爱道教音乐；他与著名的道士过从甚密，与道教结下不解之缘。

另一方面，宫廷音乐需要借助道教音乐的神秘性、仪式性，来维护皇权至高无上的封建理念；另一方面，道教将封建社会等级制度套用到

其神仙体系之中后，也需要借用宫廷音乐成熟的礼乐文化。因此，二者在漫长的封建社会中相互借鉴、相互影响，其音乐本体和音乐风格具有一定程度上的相似性。而自唐代道士大量进入宫廷阐演道教科仪，到宋代全国范围发行的道教科仪音乐范本《玉音法事》，再到明代《大明御制玄教乐章》的颁行，以及清代天师府道士代为举行国家祭祀仪式，道教音乐与宫廷音乐，特别是宫廷雅乐逐步实现了相互渗透与融合。

上海道教音乐可考的历史虽然较晚，但是却有一个得天独厚的条件，使它比任何一个地方的道教音乐与古代宫廷音乐都更有渊源。那就是清末开始，第六十二代、六十三代天师的主要活动范围都集中于此。与注重内丹心法和清修的全真派不同，正一派从创始时，就十分注重科仪，是道教中最为强调仪式的派别。宋元之际全真派兴起以前，张天师作为道教领袖，天师府作为道教正一派祖庭，其科仪音乐具有一定的代表性和权威性。

清代开埠以后，上海逐渐成为远东最繁荣的港口和经济、金融中心，占领这个新的文化重镇，对于传统宗教而言至关重要。不但可以抓住来自各地的大量流动人口这一庞大市场，而且能够辐射全国，保持甚至扩大原有的影响力。两代天师正是以战略性的眼光洞悉了当时的形势，才果断地放弃了近两千年以来定居以及进行宗教活动的天师府和皇家宫廷，进入到

上海这个新的天地弘道、传教。从此，与宫廷音乐有着密切联系的天师府道教音乐，就在上海扎下根来，成为上海道教科仪音乐的主流。

现存上海道教音乐与古代宫廷音乐最为明显的共同点，就是在市区各宫观中阐演的道教音乐基本上全部使用带有变徵和变宫的七声古音阶，这在江南地区是十分独特的音乐现象。自宋以来，以长江为界，南北曲之分逐步明显。南曲一般多为五声音阶，北曲多为七声音阶，因此，上海道教音乐的这种音阶结构带有明显的北曲特点，显然并非像许多学者认为的那样，完全由道士吸取、借鉴本地民间音乐演化而来。而使用古音阶，则使上海道教音乐与崇尚古音



青年法师在科仪中作法变神召将。



青年乐队在演奏民族音乐。

阶的宫廷雅乐保持了一致性。

但是从“起调毕曲”以及乐器使用上看，上海道教音乐虽然与雅乐同为仪式音乐，但是在

曲调与乐器使用上并无具体的共同之处。雅乐应用于宫廷祭祀，以编悬乐器为主奏乐器，严格遵守起调毕曲理论，每曲第一个音与最后一个音必须一致；而上海道教音乐则并不遵循起调毕曲的原则，也并曾不使用编悬乐器，因此二者更多的是在部分音乐风格上具有相似性。

雅乐缓慢、平稳、厚重的曲风，也在上海道教音乐中比比皆是。例如：《清静自然香》一曲，以规整的节奏，塑造了庄严肃穆的宗教气氛，给人带来神秘而祥和的感受。

另外，在曲体结构、伴奏乐器等诸多方面，上海道教音乐也与宫廷俗乐中的歌舞大曲、宫廷雅乐文化符号有着极为紧密的联系，本书前面已有详述，在此不再重复。

宫廷音乐

流传于中国古代宫廷的一种音乐形式。分为雅乐、燕乐、鼓吹乐。具有三大特性：(1) 功利性，以音乐来表现统治者的威严、高贵，为统治者歌功颂德，享受和娱乐；(2) 礼仪性，即多为配合一定的礼仪场合而奏，不同的场合使用不同的乐曲，仪式不同有不同的乐曲，不同场合不同的乐队编制，演奏处理；(3) 旋律、节奏的“雅化”，以优美纤细、典雅端庄为其基本风格特征。

知识链接

众所周知，道教以长生成仙为修道目标，所以，两千年以来积累了大量修炼自身的实践经验，形成了一套又一套修炼的方法，总结出一项又一项修炼的程序，这些不但是道教本身修持的内容，更是中华文化的宝贵财富。

道教养生，不光是一种知识、一种理论，更是一种实践，是一种对信念的坚持。学习道教养生，也不是要求人们一定要成为道教的信徒，但是，通过学习可以劝诫那些整天灯红酒绿、声色犬马和醉生梦死的人，保持身心的清静寡欲。坚持每天的操练，才能学会道教的养生，才能健康长寿。

音乐是什么？音乐是一种表达、一种精神、一种工具，也是一种“无为”的境地。《乐记》的首篇《乐本篇》这样说，音是从人心产生的，人心的活动是外物引起的。人心感受外物，使内在感情激动起来做出反应，就外现于声；各种声互相应和，就发生种种变化，既有变化，又有规律、有组织，就成为“音”；众音组合，构成曲调，用乐器演奏出来，再配上舞蹈，就成为了“乐”。（蔡仲德《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注释和研究》，中国美术学院出版社

上海城隍庙道乐团
在东方艺术中心举办《钧
天玉音》道教音乐专场。



1997年版，第6页。

我们常说音乐是一种“语言”，这种“语言”在绝大多数的社会里，主要是作用于人们的情感交流。著名的古琴曲《高山流水》叙述的，就是在—座殿堂前，深深的丛林之中，三面环水，月湖和龟山侧畔，景色秀丽之处，俞伯牙就是在如此的自然环境里自娱自悦、修炼琴艺，以至后来钟子期成为了“知音”。在这种情况下，音乐对于它的行为者来说，讲究的是意境，那种说不清道不明的心对人生、对大千世界所体验到的某种冲动的意境，目的是灵魂的升华，那种试图将自我的心和身往返于红尘与彼岸之间的升华。那种意境是纯净的，也是朦胧的；那种升华是没有功利的，不世俗的，因为它是超脱的。



道教练功养生，凝神聚气。

上海道教音乐应该说同样具有修心养生功能。“修心”，主要是通过道教音乐来加强道士的宗教信仰，使道士们的心灵得到净化，提升人格境界，达到“遣欲止念”。如果头脑不得清静，思念丛生，不但妨碍通神修道，也极大损害身心健康。所以道士们天天都要课诵经典，乐此不彼了。从音乐的角度来看，道士诵经的音乐节奏和旋律、时速和情绪，不骄不躁、不强不弱、自然和顺、气定神闲、平和柔美、高远飘逸，有助于平息人的心理欲念，心灵得到净化，视荣华富贵为浮土，在如此长期的唱念中，自然就培养了道士们特有的心态和人格境界。

“养生”，上海道教音乐有助于养生的功能，更多体现于心理状态和生理的变化，它是净化生命的乐声。道教音乐不同于世俗音乐，它是以清静为宗旨，通过音乐达到静心宁神、凝神入定、高度寂静的境界，来保养和加强人的生命能量和活力。如减缓心律、降低血液循环速度，使人的脑力和体力得到休息，存储和保养人的精气神。

现代社会发展速度迅猛，突出问题是工作、生活节奏不断加快，人们为了追逐物质利益，不惜绞尽脑汁奔波于名利场，殊不知却为此付出了丢失生命元素的沉重代价。人的脑力、体力不能无休止地超负荷工作，否则，就像机器运转一样会骤停和出毛病。所以，现代人的生理、心理毛病，很多是与节奏的失衡有关。音乐有助于人们的愉快和放松，从中得到休息和调剂，这种观念一般来说也是不错的，



元始天尊讲道图。

但欣赏什么音乐是值得探讨的。因为音乐是千姿百态的，功能是有所不同的。世俗音乐具有浓厚的生活气息，它更多追求声色光电的丰富多彩，以搅动人的心弦，激荡人的情感为目的，旋律多变、音响丰满溢耳的就是好音乐，因为它能使人们群情激昂，手舞足蹈。这种音乐，给予人们感官刺激，消耗人们的生命能量，歌星、乐手、观众，一场演出下来，大汗淋漓、面红耳热，结果只是一派喧嚣和浮躁。我们接触香客，了解他们聆听道教音乐的感受和体会，考察和验证道教音乐的养生功能，他们普遍的第一感觉是道教音乐好听、优美、舒适，还能感受到全身心松弛、宁静的美感，烦恼浮躁消失殆尽。明显具有导人入静、无欲无念的心理效应。

既然音乐是人心感于物的产物，那么，一

定的音乐风格决定于人“心态”与“物态”的交互激荡。道教音乐形式和特点“自”己而“然”，虚静、柔美的乐风，正符合修心养生的身心状态。我们听道教音乐声，为什么像一股清泉沁入心田，心灵的骚动和焦灼，顿时在这超脱的乐声中得到解脱，在当代社会疾病和人的身心疾病多发的情况下，我们如能充分认识和利用道教音乐的修心养生功能，不是一项利国利民的大好事吗？

当前，音乐治疗学是一门新兴学科，它在更广阔的范围证明音乐与人体的关系，如常听美妙的音乐有助于身心健康，不同风格的音乐可刺激人的多种不同情绪。道教音乐的修心养生产理论，也一定会为音乐治疗学奠定理论和实践基础，让道教音乐与人体科学的关系更直接更密切。



Protection and Inheritance of Daoist Music in Shanghai

Confucius said, "A man can enlarge his Way, but there is no way that can enlarge a man." The inheritance and development of Daoist music involves perseverant efforts of Daoist followers from generation to generation. Chen Liansheng, Ji Hongzhong, and Shi Jitong are among the leading inheritors. In recent years, there has been a bold push for innovations on the basis of sorting and protection work, and so the ancient Daoist music has taken on a new look.

上海道教音乐的保护与传承

『人能弘道，非道弘人』道教音乐的传承需要一代代道教徒的继承和发
展。陈莲笙、吉宏忠、石季通等传承人正是其中的杰出代表。在他们的
推动下，近年来上海道教音乐在整理、保护原有传统道乐的基础上，大胆
创新，为古老的道教音乐塑造出具有时代气息的新形象。



国家级非物质文化遗产
代表性传承人

上海道教音乐的传承

要对当代传统文化给予正确的保护和传承，就要对已有之传统文化传承的理论进行总结，才能对当今保护传统音乐文化有着启示和示范的作用。道教文化素称秘传，其传承古老传统文化基因如此之久，并且，已证明其仍有特殊的功效。所以，必须要通过解开道教音乐传承的方式、方法和作细致的分析研究，才能破译其传承悠久音乐文化的密码。

上海道教音乐的传承，从传承的实体来看主要是传承主体——传承道乐的传人和教徒所依存的道派。由于，道教音乐是个特殊的专业内容，所以，需要具有道教专门知识技能的人才可能传承，也需要通过专门的学习才能熟练掌握它。传承客体——主要是指道教所创造的、至今仍在运用的唱腔与音乐曲牌。到目前为止，上海道教音乐所挖掘、抢救出来的四百余首道曲，都是经过历代传统的层层积淀，并在传承音乐方面已形成了自身的风格 and 特点，也给我们留下来一份优秀的音乐遗产。

上海道教以正一道为主，他们的生态环境与一般百姓经常在一起，非常接近。况且，正一道士可食荤娶妻，平时在家衣食住行及生活起居同常人无异，只是在做法事时才穿上道袍，所以，他们与世俗百姓就一直保持着天然的联系。但是，他们毕竟是道士，要从事宗教活动，又有较强的宗教信仰，也就与世俗百姓有了某些不似之处。他们除了一般的劳动技能以外，还必须掌握



第一届中国道学院毕业的丁常云升座太清宫主持。

丰富的道教知识和文化技能，诸如吹、打、念、唱、写等等，有的还要懂得选宅基、看风水、测八字等知识，所以，从文化修养方面看，也成为平民百姓的知识阶层，被民众尊称为“道士先生”。

正一道的道士平常要从事农业劳动或其他行业的工作以维持生计，同时，又要以其特殊的道教音乐技能从事着道教仪式活动，成为其经济收入的一个重要补充渠道甚至主要来源。这样一来，一个道士班子的法事水平的高低，道乐演奏人员的多少、水平的好坏，能否在道场的竞争中保持自己的优势地位，赢得民众的欣赏和邀请，就是一个至关重要的因素。因而，培养和留住音乐人才维系生存，是值得传承人考虑的问题了。自然，在培养道士和音乐人才时，要避免其学成之后跳槽出走，成为自己的竞争对手，于是“私家传授”、“传男不传女”、“口传心授”等私人化的传承方式随之出现了。

据一些老道长回忆，道教十分重视师傅的作用。道教有“三宝之说”。三宝指的是道、经、师。道为三教之宗，万有之祖；经为度世津梁；师为

人天眼目。师傅是道教传承的主要承担人，一个道教宗派的维系也是靠一代代师徒的传承。实际上，一个学道的人不是很容易的，刚进道门就要拜师，就是度师，俗称“小师”。进了道门，学习了道教基本的诵经礼忏，修炼养生，再需要进一步学习做法事，当法师，需要再拜师傅，俗称“大师”。在道教音乐上如要建树，还要拜师，俗称“乐师”。因此，一个道士，可能有好几个师傅，就好像一个学生在学校里有许多个授不同课程的老师一样。

上海正一道的音乐教学一般都是限于亲戚关系，防止技艺外泄，失去人才，涉及人员必然不多，故传授时多采用一对一的形式。著名的民间道士华彦钧（瞎子阿炳）即是父子相传的典型例证。阿炳自幼即跟随其父华清和学习各种音乐技艺；其父又是无锡雷尊殿的当家道士，



隆重的仪式，都是年轻的法师。

擅长各种民族乐器演奏。阿炳精湛的琵琶、二胡、鼓等多种乐器的演奏技术，主要是随其父亲所学。此外，他还学习到广泛的道教科仪知识技能。从阿炳的一生来看，固然有他常在民间广泛学习的成分，但其父亲对于他早年的家庭影响和音乐教育，应该说对他音乐才能的培养，还是起到了决定性作用。

上海正一道中的陈莲笙、金鸣皋(原上海杂技团笛子演奏家)、周荣寿(原上海民族乐团打击乐演奏家)、朱润福(原中国电影乐团笛子

演奏家)等很多老道长，都是从小受到道士家庭影响和道士师傅的音乐教育，成长为既能熟练主持道教仪式，又能精通道教音乐唱奏的道士，又是民族音乐界、江南丝竹界中的器乐演奏的佼佼者。

“口传心授”的传承方式也有它的优越性和局限性，因为师徒具有亲戚关系，而且又是谋生的需要，一般师傅都会尽心尽力地教授，徒弟也会刻苦努力地学习。再则，采用一对一的教学形式，面对面的授课方法，师傅会把很多个人的体会，细小的地方通过示范表演给徒弟，使徒弟正确地领会音乐作品的奥秘和道教音乐的神韵。但是，“私家传授”传承方式的民间性和地域性，虽然受到当地群众的喜爱和接受，结果传承范围很狭窄，限制在少量人群中，缺少多地多人的互相交流。音乐的来源大多就地取材，碰到师傅的音乐文化水平低劣，造成谬误多端。我们在搜集、整理上海道教音乐的资料中，就发现来自于民间的道曲是五花八门，有的经典字句谬误，有的音乐调性、节奏、小节不明等等。

20 世纪 80 年代末期，由于改革开放政策的实施，宗教信仰自由政策的全面落实，道教逐步恢复了正常的宗教活动，出现了道教复兴的局面。中国道学院和上海道教学院的成立给上海道教音乐的传承创造了良好的环境，道教音

明代的道教乐谱《大明御制玄教乐章》。

大明御製玄教樂章
玄天上帝詞曲
弘利益之曲
敬頌禮玄天上帝金闕化身降魔大天尊大
天尊大聖帝大聖帝大聖帝威神明都只在
至誠心天尊大聖天尊
又
大天尊法元六天傳法教主具特選清度
群迷普應三界一切眾生普應三界一切衆
生天尊清淨除障人人感恩也大聖天尊
威神明都只在至誠心天尊大聖天尊
又
大天尊八十二化顯靈助三教之祖師大慈
大悲救苦救難大天尊三元都總管九天
道長使也大聖天尊威神明都只在至誠心
天尊大聖天尊
又
大天尊在天宮北極右樞大將軍仰時親天
助順真武靈應以真神通德德衍慶臨仁惠
正烈回大天尊端的是那協運真君也大聖

天尊威神明都只在至誠心天尊大聖天尊
又
大天尊普四海都道是世福神大天尊普
四海都道是世福神大天尊端的是至靈
顯相妙顯靈應也大聖天尊威神明都只在
至誠心天尊大聖天尊
又
大天尊玄天上帝妙無量由金闕化身普
降人慶會應慶除邪則見大舍清靜四
海永安寧威神明都只在至誠心天尊大聖
天尊
又
大天尊玄天上帝妙無量由金闕化身普
降人慶會應慶除邪則見大舍清靜四
海永安寧威神明都只在至誠心天尊大聖
天尊

太上三洞水
通玄教書朱表
具位 通玄教書朱表
上言 皇上聖恩草茅賤質偶值當慶切
沐恩先佩謹隨得經受通玄教書朱表
能自時進有朝虔切元後奉由未酒有未
賜誨廣濟物度人上酬恩過 謹擇吉
切慶來由聖恩三官九聖靈恩無量接
夜重陰獨有聖恩賜及至祥自非神聖
極請命青童長子慈恩易由出離來朝玄
陸空像更生壽是不接恩恩恩恩恩恩
一進上聞書官使聖恩力粉粉威神奉與特
降青童妙恩百寶光明收明聖恩開明長
夜天上天下無不照耀即使仁過主超度
幽暗陰府度無難聖恩情恩全關 謹
為上請青童長子慈恩長子長子長子長子
命使青童長子慈恩長子長子長子長子
奉九龍符中下十方無難神聖安路幽
關應子青童長子長子長子長子長子長子
為上請青童長子慈恩長子長子長子長子

乐的教材完整和教学体系的规范，走上了正确的轨道。从此，道教音乐的传承可以采用一对多的集体教学形式，接受现代学校的专业教育，并把道教音乐作为一种专门学问进行传授，具备了教师、教材、教学时间和场所等现代教育要素。这种传承方式与“口传心授”、“私家传授”等就有了很大差别，给道教音乐完整地延续传统提供更大的可能性。再则，当前一批年轻道士已经被培养成为学士、硕士和博士，担当起道教协会、宫观庙宇的领导或管理者，有的成为研究道教音乐的骨干力量。只有他们最能感受和接受道教音乐的传统和神韵，只有他们重视并投身于道教音乐的教育传承，才可能最大限度地保存道教音乐传统和神韵。

本世纪以来上海道教协会、上海城隍庙的年轻道长，走上领导岗位后，所做的一些传承和保护上海道教音乐的工作，说明他们对上海道教音乐遗产抱有深厚的民族情感，有抢救保存文化遗产的历史使命感，他们为人们提供心灵的慰藉、审美的愉悦、创作的灵感，为探索道教音乐的奥秘作出了诸多贡献。

2004至2008年间，相继成立了上海城隍庙道教乐团和上海浦东道教乐团，并聘请专业老师授课培训，出版了由年轻道长们演奏的上海道教音乐碟片：《迎仙客(1)》、《迎仙客(2)》和《浦东道教音乐》，其中《迎仙客(1)》还由英国ARC唱片公司出版向全世界发行。为了保护和传承上海道教音乐，2006年由中国道教协会顾问、上海道教协会名誉会长、上海城隍庙住持



江西贵溪龙虎山天师府是正一道的祖庭。

陈莲笙主编和题签的《上海道教音乐集成》出版。陈莲笙羽化以后，上海道教音乐的搜集整理工作并未停顿，2012年由丁常云、陈大霖主编的《浦东道教音乐集成》出版，展示了与上海市区一江之隔，占上海道教半壁江山的浦东新区道教音乐的丰富多彩。2007年上海道教音乐列入上海市人民政府非物质文化遗产代表作名录，2008年又列入全国非物质文化遗产代表作名录。

知识链接

曲牌

曲牌是传统填词制谱用的曲调调名的统称。俗称“牌子”。古代词曲创作，原是“选词配乐”，后来逐渐将其中动听的曲调筛选保留，依照原词及曲调的格律填制新词，这些被保留的曲调仍多沿用原曲名称。上海道教音乐中的曲牌多为吸收当地戏曲、民间音乐、曲牌加以宗教适用改良后而成。它贯穿于科仪始终，用以前奏、间奏和伴奏。

公元 1733 年，世宗封娄近垣为妙正真人，修整大光明殿为其居住，近垣以大光明殿为基地，开创正一道支派正乙派。



浦东太清宫举行祈福法会。

音乐和演习进行全面的挖掘、抢救、整理和研究工作。从文献学、人类学、音乐学、表演艺术学等角度，运用当代先进手段，对科仪经书的文本、音乐、演习

上海道教界领导和音乐界对于上海道教音乐人才的培养，道教科仪音乐的搜集、整理、演习和传承的工作，已经坚持了整整三十余年，取得了丰硕成果。经过多年的搜集、整理、编写，在 2012 年底，前，《上海道教音乐集成》、《浦东道教音乐集成》分别由上海音乐学院出版社和上海海文音像出版社出版。两本集成，搜集了流传在上海市区、东部地区道教音乐的吟唱类曲谱 366 首，曲牌类曲谱 76 首，专业音乐工作者编配的道乐演奏谱 4 首。共计收录道曲达 446 首。其数量之多是目前中国道教地区道教音乐谱集之前列，这些乐谱整理和出版，在道教界和音乐界都获得了重视和赞誉。

从 2012 年开始，由上海道教协会领导、上海城隍庙承办，又一次对上海道教科仪及其

场景，包括道具、法器、服饰、坛场布置、演习程序、道士坛场调度、法师内功等，通过录像、文字撰写、数据库保存等，对传统科仪进行规范化地保存，并且准备汇编成册。这个巨大的工程，受到了很多已经耄耋之年老道长异口同声的赞扬和肯定，毫无疑问，这是一项道教文化“再生能源储备”的工程。这一工程为道教文化今后的可持续发展创造了必要的条件。

“人能弘道，非道弘人”。道教音乐的传承需要一代代道教徒的继承和发展。上海道教音乐近年来在整理、保护原有传统道乐基础上，在吉宏忠等青年道士的倡导与带领下，不断走出上海，扩大影响，并且大胆创新，为古老的道教音乐塑造出一个颇具时代气息的新形象。



原中国道教协会副会长、上海道教协会会长陈莲笙。

陈莲笙道长生于1917年，是道教正一派一代宗师、上海道教界精神领袖，他富有传奇色彩的一生中为祖国的道教事业贡献甚伟，对于上海道教音乐在当代的传承与发展更是起到了关键作用。

明清以降，道教日益衰微，陈莲笙大师自青年时代就意识到道门的光大，需要广大道众的团结一致，共同努力。他的一生都在以高度的热情投入到道教组织的创建和完善中，广泛团结各界爱护道教、支持道教发展的善信的活动之中，并以自身的威望吸引了大量有志于弘扬道教的有识之士，对当代道教组织的建设作出了卓越的贡献。其中最为突出的是他在建国前后三次参与的道教组织的创立活动。由于近代以来道教音乐主要是运用于道教科仪中，因此形成道教组织，组成科仪团队，对于道教音乐的继承与发展是必需的先决条件。

1946年，曾经向陈道长传授“万法宗坛和都功篆”的江西龙虎山第六十三代天师张恩溥来沪发起了一个以“研究玄学，阐扬教义，刷新教务，联络道友感情，发展宗教事业”为目的的由全真派、正一派联合组成的地方性道教团体——上海市道教会。时年29岁的陈莲笙以上海保安司徒庙“高功”、上海道教界知名法师的身份，出任道教会理事和沪中区主任。虽然上海道教会只存在了不到三年的时间，但是其间相对统一的组织与定期举行的讲经、义诊、施材（为无力安葬亲属的穷人每月免费提供30口棺材）等传道、慈善活动，使陈道



陈莲笙大师和道学院师生在一起。

长切身体会到道教建立自身组织的必要性。在这一阶段陈莲笙道长还由一个普通高功成长为一位颇具名气的道教音乐家。尤其是他的笛子演奏和鼓技，更是受到了陆春玲、金祖礼、王乙等著名民族音乐家的认可和赞赏。

1949年后，陈道长与虹庙住持张源锬、大镜关帝庙住持李锡庚等发起筹备成立道教组织，同时以全部精力研读道书，并开始搜集、整理道教斋醮音乐。1956年，上海市道协筹委会成

立，陈道长被推选为秘书长，次年当选中国道教协会理事。这一时期，他一方面致力于各类道教教务工作；另一方面，搜集整理上海道教史料，从民间广泛搜集各种道教文物、音乐资料等。直到1966年“文革”爆发，道协筹委会在仅仅十年的时间里就取得了前所未有的成就，留下了不少明清以来的珍贵曲谱。

“文革”结束后，党的宗教信仰自由政策得以贯彻后，1981年市道协筹委会恢复工作。陈道长再度走上秘书长的岗位，在道教界百废待兴之时，勇挑重担，奔走呼告，承担起重新恢复道教活动场所，整理几被破坏殆尽的道教文献、科仪以及培育新一代年轻道士的繁重工作。1985年，上海市道教协会正式成立，陈道长历任副会长兼秘书长、会长等职务，并于1992年当选为中国道教协会副会长。直到1998年，为了提携后进，陈道长主动辞去职务，转而担任顾问。为了完善道协的职能，配合党的宗教政策开拓新时期道教服务于社会、促进社会主义宗教事业发展，陈道长兢兢业业、废寝忘食，奉献了自己全部的宝贵年华。

时至今日，上海市道协已经成功组织过五次代表大会，其下辖各区县有的已成立分会，上海道教音乐也正在各级协会的领导下，得到更为系统的保护和传承。刀耕火种，薪火相传，上海市道协所迈出的每一步，都凝聚着以陈道长为代表的老一辈道教领导人的心血。上海市浦东崇福道院负责人张开华道长就曾经无限感

道藏

《道藏》是我国道经、道书的一部大总集，其中包括了明代以前道教中的绝大部分经典。它是在历代帝王的支持下由道士们自己汇集和编撰起来的。道藏的内容，主要是由道家书、方书、道经和有关的传记四大部分组成的。此外，在道藏中还有些儒家书、杂家书和集部等书。儒家书中最重要的是和《易经》有关的一些著述；集部书出现较晚，大抵为历代修撰道藏时编入的。

知识链接



列入上海市非物质文化遗产名录项目的上海道教音乐
同时也是国家级非物质文化遗产名录项目。

慨地说道：“我们上海道教多亏了陈莲笙道长。没有陈道长，就没有上海道教的今天。”

作为上海道教界著名的高功法师，陈道长特别注重对道教音乐文化的整理工作。从80年代初开始，他组织上海道教界相关人员与上海音乐学院密切合作，对道教斋醮仪式及音乐进行采集、录像、录音工作，并出版《中国道教音乐·上海卷》、《中国道教斋醮仪范·上海卷》等音像资料，上海音乐学院老院长贺绿汀、江明惇、桑桐，上海京剧院俞振飞等，在音像鉴定会上认真聆听了上海道教音乐，给予肯定和赞誉，也在国内外产生了巨大的影响。在担任上海城隍庙主持期间，陈道长指导上海城隍庙庙委会领导班子组建了上海城隍庙道乐团，聘请上海音乐学院教师常年给庙观年轻道士授课辅导，多次参加在广州、成都、张家港等地举行的全国或地区性道教音乐汇演，促进了道教音乐的传播。在他的倡导和关心下，2007年上海城隍庙申报“上海道教音乐”为上海市市级非物质文化遗产名录项目成功，并录制发行《上海道

教音乐·迎仙客》。2008年，上海道教音乐又被国务院列入第二批国家级非物质文化遗产代表作名录之时，上海城隍庙应邀赴英国伦敦大学演出，并与英国ARC唱片公司签约，在欧洲和世界各地出版发行《上海道教音乐·迎仙客》CD唱片，中国道教音乐音像资料的出版物第一次走出了国门。

陈道长认为：“道由人显，道教的存在归根结底依靠道教徒的存在。道教的发展也取决于道教徒素质的提高，道教人才的多寡。”在培养道教人才方面，陈莲笙大师完成了三项具有开拓性的工作。一是培养了一批年轻优秀的道教接班人；二是倡导和发展了上海道教文化传播；三是抢救和保护上海道教音乐，改变了具有悠久历史的上海道教音乐的后继无人的窘境。

1985年，上海市道教协会成立后，陈道长意识到当时道教徒年龄普遍较大，文化素质、道德修养水平亦参差不齐，已无法满足新时期宗教生活的需要，上海道教的传承已经面临着青黄不接的局面。培养一批爱国爱教、拥护社会主义宗教事业、拥护党的领导，有文化、有道养的青年一代道士的工作，成为一项迫切的任务，摆在了陈道长面前。1986年，在国务院宗教局、中国道教协会、上海宗教局的关心和支持下，上海道协创办了“上海道学班”（后发展为“上海道学院”），陈道长兼任教务主任并亲自组织教学。这种打破过去师徒私授的旧传统的做法，已被实践证明更为有利于道教的发展与传承。陈道长不但与道学院学员同吃同住，而



且亲自传授道教音乐技艺，得到他真传的上海道教学院前三届学员中的沈有谷、陆志平、蒋钧等人，目前已是上海道教界颇有名气的高功法师，成为上海城隍庙道乐团的骨干成员，也成为上海道教音乐一批年轻的传承人。上海道学院毕业的学员中很多优秀人才，已经充实到了上海市道协和各个宫观之中，成为目前上海道教界各宫观庙宇的年轻领导，有的也成为传承上海道教科仪音乐、演奏上海道教音乐和研

中国道学院毕业的年轻道士担当起上海道教接班人的重任。

究上海道教音乐的中坚力量。

陈莲笙道长一直关心着上海道教科仪的恢复、完善与传承，直到年逾古稀，仍经常参与科仪，有时则在乐队中司鼓，指挥着音乐的节奏。在进行科仪教学的同时，陈道长还注重道教徒个人修养的熏陶，因为没有良好的个人修养，就无法传承历经百年文化积淀的道教音乐。在充分审视道教发展历史，研究各兄弟宗教在宗教修养培养方面的成果后，陈道长结合党的宗教政策与社会主义建设的新形势、新环境，提出了较为完善的道教徒修养的构架体系。《道风集》中“道教徒修养讲座”部分的八节内容，分别从不同的角度论证了新时期下道教人才所应具备的八项基本素质。

党的十一届三中全会以来，随着国家宗教政策的落实，过去被废弃或移作它用的道观正在逐步地修缮、开放。而许多德高望重、处在管理岗位上的道长年事已高，大量年轻有为的青年道士逐步走上领导岗位，行使宫观管理权力。陈道长结合自身多年经验，参考国内外（包括香港、台湾等地）其他宫观的成功管理经验，提出了一系列道教宫观管理理论。这些理论高瞻远瞩地以“奉道行事”为原则，将《道德经》、《道门十规》等传统道教经典的管理思想融合现代社会的管理制度，为大量刚刚走上领导岗位的青年道士提供了富有时代气息、切实可行的指导思想，同时也为上海道教音乐的继续传承，提供了思想指导和行动指南，意义非常深远。

昆腔

“昆腔”是一种南曲声腔，它形成于元代末年。明代昆腔又称昆曲，其中常采用南北曲合套的形式，艺人须兼唱南、北曲。其伴奏乐器也有南北曲交汇的现象。昆曲的伴奏乐器与江南丝竹乐器组合几乎相同。昆曲传统曲牌与上海郊区清音、道教音乐的曲牌名称相同的有不少，如《玉芙蓉》、《柳青娘》等等。因此，可以推测江南地域丝竹乐种清音、道教音乐部分曲牌来源于昆曲。

知识链接

新一代传承人吉宏忠



上海道教协会
会长、城隍庙管委
会主任吉宏忠。

江南一带，人们常说：“三年出个秀才容易，做个好道士难。”这句话说明在老百姓心目中，中国道教文化的博大精深，根深叶茂。《重阳立教十五论》中说：“入圣之道，须是苦志多年，积功累行。高明之士，贤达之流，方可入圣之道也。”因此，入道教之门可能容易，而要当好一个道士却是一件不容易的事情。同样，婉转华丽的道教音乐对演奏者也有着极高的技术要求。“道由人显”，上海道教音乐正是在一代代道心坚定、道艺精湛的优秀道士的努力下，踏着坚实的脚印，一步步走到今天。上海市道教协会会长、上海城隍庙管理委员会主任兼上海城隍庙道乐团团长吉宏忠，就是其中的一位年轻杰出的代表。

吉宏忠道长出生于1972年10月29日，1986年离开家乡海安，考入上海道学院就读，1987年师从陆德华老师学习琵琶，并于同年参加道学院小乐队。1988年拜上海著名的正一法师凌宏翔为师，系统学习正一派的斋醮科仪。1996年，在江西龙虎山天师府受三五都功经箓。而后道学院前三届学生集体又拜陈莲笙为师，2006年在天师府升受正一盟威经箓。2003年协助陈莲笙道长管理上海城隍庙，创办上海城隍庙道乐团，担任团长。

上海道教音乐的传承谱系，来自于道教传承谱系。道教的传承，历史上主要由道门内部师徒之间的口传心授完成。上海地区青年道士学道的第一件要务就是学会“弄家什”（学乐器），只有在学会道场中使用的各种乐器，并

掌握了大量传统道教乐曲以后，一个小道士才能开始念经拜忏做法事，逐步走上神职岗位。建国以后，上海道士的法号目前正处于“高”、“宏”、“鼎”、“大”、“罗”等字辈。根据道教正一派法号字辈谱系，传承至今已有三十代了。吉宏忠道长法号“鼎耀”，在当代道教道士辈分中属“鼎”字辈。

吉宏忠道长自14岁入道以来，积极研习道教经典和道教音乐，19岁就已经能够主持上海道教常用的科仪，是当时上海道教界最年轻的高功法师。他在道学院期间主修琵琶演奏，兼通笛子、二胡、鼓等上海道教音乐中常用的乐器。经过多年刻苦练习和道场磨砺，吉宏忠道长对于道教音乐，有着独到而深刻的理解。他认为：道教音乐，不论经韵的演唱，还是乐器演奏，不能只强调声音的洪亮和技艺的娴熟，还要注重结合个人自身嗓音特点以及对道教思想的体悟，仔细揣摩行腔的韵味，这样奏、唱出来的道教音乐，才能“形神俱妙，与道合真”。

自1994年进入上海城隍庙修道以来，吉宏忠道长便十分热心于上海道教音乐的收集和保存工作。2003年，在已故上海城隍庙主持陈莲笙老道长的提议下，成立了上海城隍庙道乐团，但因陈莲笙老道长年事已高，道乐团成立的各项筹备工作以及日常工作都是在吉宏忠道长的指导下完成。他制定城隍庙道乐团一系列的学习乐器道曲、排练、演出、考核制度，明确了上海道教音乐传承的长计划和短安排，一定要高质量、高水平，完整地传承和演奏好上海道教音乐，是我们这一代年轻道士义不容辞的职责。

2004年开始，吉宏忠道长组织专家完成了《上海道教音乐集成·市区卷》的编撰工作，准备编写《上海道教音乐集成·郊区卷》。2006和2007年，为了更好弘扬道教文化，传承好上海道教音乐，让社会各界进一步认识和了解上海道教音乐的艺术魅力和珍贵价值，在吉宏忠道长的努力和带领下，乐团参加了分别在广东、四川、香港等地举办的第五届、第六届、第七届、第十届



主祭人给城隍神崇敬献茶。



在城隍神华诞盛典上，主祭人三献，敬酒。



吉宏忠会长陪同外宾参观城隍庙元辰殿。

道教音乐汇演，2006年上海城隍庙道乐团在上海市东方艺术中心和上海音乐厅与上海民族乐团一起，举办了《钧天玉音》上海道教音乐专场音乐会，参加了2007年上海之春国际音乐节“中国记忆”《钧天玉音》道教音乐会。使上海道教音乐从此登上大雅之堂，为上海道教音乐的传承、保护工作作出了重大的贡献。

2012年上海城隍庙道乐团和北京白云观道教经乐团、河北道教音乐团共同在首都北京展览馆剧院，举办和参演了具有中国南北、全真道和正一道风格和特色的《太和清音》道教音乐会。2013年11月积极举办了由中国道教协会、上海道教协会主办，上海城隍庙、香港蓬瀛仙馆、上海国际文化艺术交流有限公司承办的第

知识链接

拜太岁

一些正规的道观都有元辰殿，元辰殿里供奉的是太岁神。新年开始的时候，信徒都会去拜太岁。太岁指的是天上的岁星，道教信奉太岁神就是主管太岁星的神灵。本命太岁主管此年出生的人的生死寿夭，流年命运，伴随着人度过一生。道教经籍中说，太岁神主管人的“本生身命之灾”和“流年临犯之厄”。它是同人的关系最密切的神灵，所以，正月初八的“拜太岁”以趋吉避凶，吸引了不少信众。

公元 1869 年，苏州道士曹瑞长于廿五保开设第一所苏州道院“听钟山房”。



吉宏忠陪同上海市
市政协有关领导一起视
察城隍庙。

十三届道教音乐汇演《神州神韵》音乐会；同时举办了 2013 年正一道研究国际学术会议。短短几年里，在他领导下的上海道教协会、上海城隍庙在道教研究的音乐、人才、论题，研究的规模，都出现了前所未有的丰茂。他运用现代

视野的敏锐触角，开放包容的心态，流动变异的眼光，弘扬道教文化，宣传道教教义。他广泛结识学者、文化艺术家、音乐工作者，教内外结合，通过探讨、抢救、挖掘道教文化的多元价值，让更多的人了解道教奥秘，熟悉道教文化内涵，领略道教音乐的魅力。

20 世纪 90 年代以来，吉宏忠道长多次带领上海城隍庙法务团、上海城隍庙道乐团出访，足迹不仅遍及祖国的大江南北，更延伸到英国、法国、德国、瑞士、意大利、新加坡等海外国家，编辑出版了上海道教音乐 CD《迎仙客（1）》、《迎仙客（2）》、《浦东道教音乐》，以及《上海道教音乐集成·市区卷》、《浦东道教音乐集成》、《现代视野中的道教》等一系列道教文化研究丛书，为上海道教音乐走出上海，走向世界作出了巨大的贡献。

道寄人弘

“法由圣显，道寄人弘”是唐代道士朱法满在《要修科仪戒律钞》中的话。他的意思是，道经和道法道士由神明降授的。但是，“道”是“无为”、“自然”的，道的传播和弘扬是需要依靠道门中人的“有为”，要依靠自身的表率榜样、依靠自己的积极努力去弘道。天道有其自己的运行规律，宇宙和社会按其规律运作。道教应该发挥作用，让道和道法为社会和人们理解和尊重。

知识链接

国家级传承人石季通



石季通是上海道教音乐国家级项目代表性传承人。

1921年7月21日，石季通道长出生于上海嘉定朱桥镇的一个道士世家，八岁入道。其父石傅岩师从陆兴伯（度师），曾受过太上正一盟威经箓，法号石宏岩，是正一派“宏”字辈高道。石季通道长的道法直接嗣于其父，因此为“鼎”字辈，法名“鼎通”。石家道士的祖籍在临近嘉定的江苏太仓，代相传承，到了石季通道长已经是第六代了。自第一代道士开始，其家族传承谱系如下：

姚祖：石太初→高祖：石文彪→曾祖：石少瑜→祖父：石竹亭→父亲：石傅岩（石宏岩）→石季通（石鼎通）

石季通道长精通道教科仪，不但能够流畅洒脱地唱念各种高功唱段，对道场中的各种乐器，也是样样拿得起放得下。他掌握的科仪主要有：《阳旛》、《表》、《召十王》、《发符》（文书）、《请三宝》、《十献供》、《除麻醮》、《斋天》、《炼度》等，其中部分科仪，如：《阳旛》、《除麻醮》等，目前在上海地区已经处于失传的边缘，非常珍贵。

据石道长自述，在其小的时候学道士，必须学的功课是《朝真斗》、《晨课》、《十方经》；再后面是《大玉皇忏》、《延生诸经》、《南斗》、《北斗》、《三官真武》、《雷祖》、《十一曜》、《玉皇经》、《雷忏》、《火忏》、《土忏》、《灶忏》；再后面就是学乐器：吹笛、二胡、唢呐（一大一小）、三弦、笙、琵琶等，基本所学的东西都是以背诵为主。

现在石道长和以他为核心的石家道士经忏班子的主要活动范围是嘉定朱

公元1873年，曾重修白云观存明本《道藏》郑瑞阳羽化。



上海道协科仪保存项目组采访石季通。

桥、南塘、唐行、外岗、方泰、黄渡、安亭等地带。在平时的道场中，一般是八个人为一个班子，主要内容是：《受生经》、《十方经》、《血湖经》、《玉皇忏》、《弥罗宝忏》、《大梵忏》。其中《大梵忏》基本是七里做的，如三七或五七里做，一般在场面比较大的时候才做，比如三天道场等，一共是十支忏，每支忏的时间是一炷香的时间。

石道长介绍，如果是两天的道场基本是这

样做的：

科仪内容为《召十王》、《文书（发符）》、《六张文书》、《功德牒》、《解冤结》、《散仙花》、《过度桥》、《破地狱》、《放水灯》（超度无祀孤魂）。时间基本是从上午八点开始做一直要到下午七点左右到家。

另外，按照嘉定当地的传统，人过世后，一般道场是这样安排的：头七：《阳旛》、《表》；二七：《召十王》；三七：《发符》（文书）；四七：《请三宝》；五七：《十献供》；六七：《念经》；七七：《除麻醮》（去除披麻戴孝）、《文书》、《三官》、《雷祖》、《南北斗》、《玉皇经》、《斋天》。若逢大场合，应信众要求还要加上：《炼度》。一般的小场合使用：《铁罐炼》。这时，锡箔等法务用品要多多准备。

上海地区的正一派道教徒非常重视拜师仪式。据石道长介绍，过去一般拜师是要请拜师酒的，自己准备香烛，行拜师仪，请酒，然后师父再发道士帽子、道袍给徒弟。到最后满师



石季通在科仪中吹笛子。



上海道教音乐代表性传承人石季通在写表文。



石季通的上海道教音乐代表性传承人证书。

后要请满师酒。在跟师父学道期间，除了道士的内容以外，还要学习当代的说唱，如京剧、越剧、京戏、昆剧等。

石道长所阐演的科仪范式、音乐形态与嘉定以外其他区域的上海道教科仪并不相同。例如：对锣鼓经，石道长的叫法是小钹：妻；大钹：王；小钹：内；鼓：同，这与苏州地区的十番锣鼓的锣鼓经完全一致。石家道士在内的嘉定地区道教科仪音乐，更多的与苏州、无锡两地血脉相连，而与上海市区、浦东，以及青浦地区并非同一支脉。

我们在搜集、整理道教音乐的同时，发现道内一些老道长和一些与道教有着渊源关系的专业音乐工作者，对道教音乐的收集、整理、研究给予了极大的支持与帮助。他们不仅认真细心地在道教的教理、教义上给予指点，还为道教年轻的接班人贡献了一些翔实的授受之本。一些和道教有着密切联系的专业音乐工作者，

他们抱着对道教音乐文化遗产深厚的民族情感和抢救保存的历史使命感，毅然投身于道教音乐研究、创作的领域，为探索道教音乐的奥秘作出了诸多贡献。虽然，他们有的已经羽化，有的也已经退休养老在家，但是，他们的历史使命感需要我们永远发扬光大，使道教音乐能够千秋万代地传承下去。我们不能忘记老道长们为上海道教音乐传承所作的贡献。

孙杏泉（已故）：道号卧云道人，上海嘉定封浜新华村孙家宅。曾任上海道教协会理事。

孙杏泉出身贫困，八岁进嘉定城隍祠，拜杨丽生为师，后由该祠当家吕甘霖领教经忏，学习道教音乐等。1923年当家去世，孙接任。由于社会动荡，民不聊生。孙离开城隍祠，几经流离颠沛，以卖唱、卖符为生。1949年后因能演奏各种民族乐器，先后在苏北新阳农场剧团、大丰农场文工团乐队工作；为了支援大西

知识链接

养生“十要”

养生“十要”，指的是学道人日常生活中要经常注意之十个要点。《张三丰太极炼丹秘诀》说“十要”，就是“面要常擦、目要常揩、耳要常弹、齿要常叩、背要常暖、胸要常护、腹要常摩、足要常搓、津要常咽、腰要常揉。”



道教科仪全表中的场景。

北，到青海省诺玛洪农场京剧团工作。1961年回封浜安度晚年。

孙杏泉先生从道学艺后，刻苦钻研，勤奋好学。除了精通道教法事的吹、打、写、唱、念外，对昆曲、京剧及民间小调也深有研究。嘉定城隍祠，既是宗教活动的场所，又是各类民间文化活动集中的地方，各地戏班子和民间艺人常来演出，络绎不绝。孙杏泉酷爱艺术，博采众长，广泛吸纳民间艺术养料，成为熟悉各种戏曲唱腔、民间小调、传统曲牌、舞蹈动作、戏曲身段的多面手。在继承和发展道教音

乐中，他勇于探索和尝试，将自己学到的技能，紧密结合法事内容大胆改革和创新。在法事《叹骷髅》中运用江南小调《无锡景》、《春调》作为基本唱腔；表演、颂、念白等方面模拟京剧的传统程式，大大地丰富了道教音乐的色彩和表演艺术。

孙杏泉先生在民间舞蹈中经常运用道教常用的吹打乐曲《将军令》、《难扶持江山》伴奏，既富有道教音乐的特点，又有表演上的雄壮气势。他为道教音乐艺术的发展作出了贡献。

朱润福：上海浦东人，出身道士世家。他



从小就在充满着民族音乐气氛的道场中学习各种民族乐器，汲取民族民间音乐的养分，加上天资智慧，才华出众，很快就熟练掌握多种乐器的演奏技术。1942年进入上海申曲（沪剧）界从事音乐演奏，1950年在香港正风申曲社任琴师兼志刚国乐社教授笛箫、二胡、杨琴。1952年进入上海长江沪剧团，1956年调入北京中国电影乐团。四十多年来，参加了上千部影视音乐的演奏录音工作。如《祝福》、《闪闪的红星》、《红楼梦》、《西游记》等。1960年进入中国戏曲学院进修作曲，同时出版唱片、盒带、CD三十几种，在海内外出版发行。他在60年代吹奏的《紫竹调》、《喜洋洋》至今蜚声乐坛，《玉芙蓉》、《上海之夜》、《茶山》参赛获奖。他多次随团出访东南亚、澳洲演出，参加过维也纳音乐艺术节，朝鲜、布里斯本、香港等地音乐节。他目前是中国音乐家协会会员，中国电影家协会会员，中国民族管弦乐学会荣誉理事，竹笛专业委员会顾问兼高级评委，中国国际名人研究院学术委员会常委兼评审委员会理事，并获国务院文化部“终身贡献老艺术家”称号。

周荣寿（已故）：又名墨樵，生于上海。自幼寄养于道士世家的舅父家。1928年继承道业并师从老道长康茂龄、康荣根学习道教音乐，很快熟练掌握《翻七调》、《柳摇金》、《迎仙客》等基本曲牌，《玉芙蓉》、《赞》、《步虚》等基本偈腔，《将军令》、《雨雪》等较复杂的道教乐曲。1930年后他分别向鼓王唐荣生学习打击乐，向周传轸学习昆曲，向周石僧、金筱伯学习江南丝竹、潮州音乐。1951年在上海国乐界发起的《国乐捐献演奏大会》上，他组织并参与道教界人士演出《将军令》、《雨雪》。1952年进入上海民族乐团，1956年随中国艺术团出访东西欧五国。他不断向民间艺人学习苏南吹打《大红袍》，浙东锣鼓《大辕门》，整理加工民间吹打乐《将军令》，在第一届“上海之春”音乐会演出。20世纪70年代他感觉道教音乐有濒临失传的危险，于是，对上海地区流传的道教音乐曲调进行记谱、整理。1987年，他整理的九首道曲：《大罗天》、《人比天边月》、《散仙花》、《道香一炷》、《湖上行》、《银烛光耀红》、《春景融和》、《谨奉礼》、《炼度》在北京录成磁带。

知识链接

黄大仙

黄大仙，原名皇初平，浙江兰溪人。相传他十五岁上山放羊，遇见赤松子被引入金华石室，修道四十余年，能点石成羊。后又与其兄长在上山炼丹，丹成飞升，玉帝命他管理南岳衡山。清代末年，黄大仙信仰在岭南地区迅速盛行。民间传说黄大仙的签十分灵验。目前，香港有个著名的道教官观，就是黄大仙观，香火很旺。

老法师在做科仪中的召将变神。

周荣寿擅长演奏笛子、大唢呐和打击乐器，对民间吹打锣鼓的表演形式有所发展，他尤其熟悉道教音乐的打击乐技术，在民族乐团期间，他还参与了对新笛、大唢呐、大吊钹、排鼓等吹打乐器的改革和设计，为中国民族民间音乐和道教音乐作出了很大贡献。

梅文彬：法名鼎文，是在嘉定、太仓、宝山地区有名的“梅道士家班”（已有二百二十多年历史）的第八代传人，十三岁跟父学道士，天生一副好嗓子，加之自幼酷爱京剧、昆曲，开创梅家班兼营打唱的先例，名声大噪。在和同行“打对台”时，总以行头多、唱曲多而取胜。他精通“四竹”、“四线”，吹、打、写、念、弹、唱都会，谙熟各种地方戏曲的唱腔，在道教音乐上造





诣更深，他是梅家班中出类拔萃的人物，也是嘉定地区很有名望的道教老前辈。

在长期的从艺实践中，梅文彬善于吸收京剧、昆曲的音调与道曲相融合，他演出唱的“地狱曲”极富有昆曲的韵味，成为梅家班的一大特色。梅家班做法事，内容丰富，场面精彩，许多官宦人家和乡绅名流经常会聘请他们。1956年梅文彬进入上海红旗锡剧团，二十多年来，他致力于锡剧事业的同时，根据实际需要勇于创新，把道教音乐融入锡剧音乐中，丰富和发展了地方剧种的音乐和唱腔，深受锡剧界和道教界同行们的尊敬。

金鸣皋（已故）：上海市人，法名金鼎和，曾是徐汇区陈泾庙住持和上海市道教协会常务理事。他九岁起学做小道士，十三岁跟叔祖父朱仲岩学习道教音乐和吹笛子，为求深造，又向上海著名道教音乐家朱镜清、曹南畲学习笛子、唢呐，熟练掌握了道教音乐的曲调和演奏方法。为了拓展自己的艺术视野，丰富笛子艺术，他又师从著名江南丝竹演奏家金筱伯、蔡

志伟学习江南丝竹名曲。1952年参加上海建新少壮沪剧团，1958年进入上海杂技团，担任笛子演奏和打击乐工作。二十多年来，随团涉足祖国的大江南北和世界各地。退休以后，继续重视道教音乐的演奏工作，80年代，他积极参与了上海道教音乐的录像和录音。金鸣皋不仅是一位虔诚的道教人士，也是道教音乐笛子演奏家，数十年来为道教音乐的继承和流传作出了贡献。

陆德华：上海市人，上海道教协会理事，自小随卫仲乐先生学习民乐琵琶，在上海电机厂工作，1990年荣获上海市总工会颁发的上海市职工自学成才奖。任江南丝竹新声国乐社社长。和陆春龄、周皓等老先生多次赴加拿大、香港演奏江南丝竹，1998年参与上海城隍庙道乐团出访欧洲四国。1986至1989年受聘于上海道教协会，培养上海道学院青年学生的民族音乐知识和民乐专业技术，1997年受聘于上海道学院客座教授。为上海道教界青年教职人员民族音乐技艺水平的提高，作出了诸多贡献。

知识链接

内丹

内丹是相对于外丹而言的。外丹，即金丹，是在人体之外以药物烧炼制作丹药。内丹则在人体内，以人的精气神为药物，以人体为炉鼎烧炼，然后人的精气神在体内凝聚成为大丹。这就是内丹。一个修炼内丹的人，如果能够控制内气运作，藏伏当会感觉犹如异物在身内滚动。而要能够自在控制内气，必定已经达到心空神静意定的境界。



Entities and Results of Inheritance

Since the 1980s, the collecting and sorting of and theoretical research on Daoist music in Shanghai has been taking the lead across the country, whose results, however, are out of proportion to the fact that the metropolitan Shanghai enjoys highly rapid economic and cultural development. May there be a multitude of talents and a proliferation of new research results of Daoist music in Shanghai.

传承实体和成果

自20世纪80年代起，上海地区道教音乐的搜集、整理和理论研究工作就走在全国的前列，但其成果与上海这个经济、文化飞速发展的国际大都市的地位还是不相称的。希望上海道教音乐人才辈出，新的研究成果不断涌现。



上海道教音乐传承实体

上海城隍庙道乐团由上海市道教协会顾问、上海城隍庙住持陈莲笙道长创立于2003年，由吉宏忠道长任团长，陈大灿先生担任艺术总监，陈大霖先生任领队，上海音乐学院诸新城、彭正元老师担任艺术指导，道乐团现有团员三十名。自道乐团开创以来，在各级领导的关心支持下，上海城隍庙道乐团为增强团员音乐修养，提高团员演奏水平，注重投入师资力量，聘请上海音乐学院多位知名教授执教，乐团演奏水平取得长足进步。目前，乐团各声部基本齐全，既能演奏道教名曲，也能演奏传统曲目，多次参加长三角地区民族音乐展演和全国白云观道教音乐汇演。

2006年10月25日在上海东方艺术中心举办《钧天玉音》音乐会，2007年5月2日，道乐团以该台节目参加“2007上海之春国际音乐节——中国记忆上海道教音乐专场”。2008年出访英国，参加“英国伦敦亚非学院道教节”，进行上海道教音乐表演。2011年出访日本大阪，进行中日道教文化交流，2012年参加北京白云观道教经乐团、河北道教音乐团、上海城隍庙道乐团共同举办《太和清音》道教音乐会，2013年参加第十三届两岸三地全国道教音乐汇演《神州神韵》道教音乐会。

近年来，在各界信众和道教音乐爱好者的要求下，上海城隍庙道乐团还曾出版内容为传统上海道教音乐的《迎仙客(1)》道教音乐CD，并与英国ARC



上海城隍庙道乐团赴欧洲四国文化交流海报。



公司签订版权授予合同，向全世界公开发售。2008年，又出版了《迎仙客(2)》道教音乐CD，这张专辑的音乐以传统道教音乐为基础，改编加工为常规民族乐团编制演奏而用的新道教音乐。

2010年，上海城隍庙道乐团再次推出道教史上同时使用大量电子音乐与传统道教音乐乐器的第一部新世纪音乐(New Age Music)风格的经文歌，将《太上老君说常清静经》、《无上玉皇心印妙经》两部经文以混声合唱的形式咏唱，由金牌大风公司面向大陆及港澳台地区发行。

上海浦东道教乐团：浦东位于长江出海口南岸，地处东海之滨，泥沙冲击成陆，公元10世纪中叶形成。西部紧靠市中心隔浦江相望，南濒杭州湾。梁代至大同初，属信义县南境与昆山县地，唐天宝十年(751)为华亭县管辖；元至元二十九年(1292)属上海县地。明嘉靖三十六年(1557)筑川沙城为堡，清顺治二年(1645)改堡为营，嘉庆十五年(1810)设川沙抚民厅，属松江府，是川沙设治之始。宣统辛亥三年(1911)改厅为县，此为建县之始，隶江

苏省。1958年川沙从江苏省划出，改属上海市管辖；到1985年县境的面积已是1949年前的两倍。1990年，中共中央和国务院决策开发浦东，1993年浦东新区管委会成立，川沙县的建制撤销，同时将划归到南市、黄浦、杨浦的地区(周家渡、杨思、塘桥、陆家嘴、洋泾、高庙地区等)及闵行的三林乡收回，成立了浦东新区。2009年5月，国务院批复上海市“关于撤销南汇区建制将南汇区行政区域划入浦东新区的请示”，同意撤销上海市南汇区，将其行政区域并入浦东新区。

相较于市区的西帮道士，浦东由于开发较晚，长期属于农村，其道教音乐更多的呈现出浓郁的乡土气息，凝聚着淳朴的草根情结。从明代开始，随着上海浦东地区的经济发展和人口的不断增加，浦东庙观如雨后春笋般建立，并且整个上海的道教活动的重心逐渐由松江东移于浦江两侧。许多浦东宫观，如南汇城隍庙、南汇武帝庙、南汇东岳庙、叶公祠、川沙城隍庙、川沙武帝庙、陈王庙、金四娘殿等，都是明清时期上海地区最为著名的道观。同时，浦

知识链接

罗天大醮

罗天大醮是民间常见的醮祭中，格局、含意、祭期最大的醮典。《云笈七签》谓：“八方世界，上有罗天重重，别置五星二十八宿。”显见罗天大醮乃指天地万物。罗天大醮则是极为隆重的祭天法仪，以祈协正星位、祈福保民、邦国安泰。作为成语，罗天大醮泛指各种消灾祈福的善举。罗天大醮一般是连续举行多日的，各地道教法务团一起参与的大型斋醮活动。

公元1888年，雷祖殿更名为“海上白云观”，成为全真十方丛林。



上海城隍庙道乐团参加“上海之春·中国记忆”道教音乐专场音乐会。

因而带有浓重的“海派”风格。

为了弘扬浦东道教音乐，2006年3月，浦东新区道教协会举办了由浦东新区六所道观二十一位年轻道士参加，由专业老师辅导和训练，为期两年的浦东新区道教音乐培训班。

东还涌现出一大批著名法师。据老一辈道士介绍，民国时期浦东道士顾源本就已经以法术高超、道艺精湛而称雄沪上。至今，以浦东钦赐仰殿薛明德老道长为代表的浦东派高功法师仍在上海地区占有极高的地位和很大的影响力。

由于地处乡间，浦东道教音乐更加注意吸收本地民间音乐的养分，更加具有上海本地特色。对于很多老百姓喜爱的民间艺术，像滩簧、沪剧、昆曲、江南丝竹等，浦东道教音乐不像市区那样讲究，往往直接纳入道教仪式坛场，

并于2008年3月正式成立了上海浦东道教乐团。乐团现有年轻道士二十五人，成为声部基本齐全的小型民族乐队，已经排练、创作和编配了根据浦东道教音乐元素和原曲的民乐合奏曲“斋天”、“渔歌”、“三比歌”、“四梦歌”、“步虚”等十多首道曲，并多次在浦东新区的三林庙会等群众性文化活动中登台亮相，还曾应邀赴香港、澳门参加道教音乐交流和展示。2010年，浦东道乐团被评为浦东新区“迎世博”百支优秀团队之一。

正一道祖庭

正一道祖庭天师府位于江西省贵溪上清镇，临清溪，为历代张天师起居之地，原建于龙虎山脚下，北靠西华山，门临泸溪河，面对琵琶山，依山带水，气势雄伟，是道教的三十二福地。占地三万多平方米，建筑雄伟，尚存古建筑六千余平方米，全部雕花镂刻，朱红细漆，古色古香，一派仙气（被历史上许多皇帝赐号“宰相家”、“天真人府”），尊为道教祖庭。



道教信众在神像前
虔诚祈福。

清末以来，由于道教的日趋衰落，西方学术界对我国道教的研究多着眼于中国古代哲学思想与古代科技的考究，对道教音乐的研究，我国学者很少涉足，几乎一片空白。直到上世纪七八十年代，规模浩大的全国艺术学科重点科研项目《中国民族音乐集成》规划实施，为全国各地区收集整理道教音乐创造了千载难逢的契机，80年代初，陈莲笙道长的次子，英国中乐团团长，曾任教于上海音乐学院的陈大灿先生走在全国的前列，开始积极从事对上海地区道教音乐的搜集、整理工作，对上海道教音乐进行抢救和保护并发起与组织一批专业音乐工作者、年事已高的老道长，对上海及邻近地区的道乐进行录音、录像，一方面抢救存在于老道长们记忆中的曲谱，一方面将上海道教科仪音乐加以整理，并摄制成《中国道教斋醮》影带。1984年制成第一集，即“上海卷一”《净坛科仪》；第二集，即“上海卷二”《进表科仪》；1986年制成第三集，即“上海卷三”《全真坤道进表科仪》，并于当年7月在国内外公开发行。陈大灿在收集整理上海道教音乐，苏州、茅山道教音乐的同时，开始对道教音乐进行学术性的探讨，并在有关学术刊物上发表论文，呼吁对道教音乐要进行抢救、整理、研究，在学术界产生了一定的影响。

1982年起，陈大灿先生发表了《应当重视道教音乐的搜集和整理》（《道协会刊》1982年，第10期）、《道教音乐初论》（《道协会刊》，1984年，第13期）、《道教音乐》（《宗教学研究》，1985年，第6期）、《茅山道教音乐考》（《中国道教》，

1987年，第4期）、《漫谈道教音乐》（《文史知识》，1987年，第5期）、《同一道曲在各地流传中的变化——广州全真派和上海、苏州正一派道曲的对比》（《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》香港）等多篇论文，均不同程度涉及上海道教音乐理论的建设。后来，由于出国留学，他对于道教音乐研究才中断了。

以后，上海道教界教内外道长、学者撰写的有关上海道教音乐的论文主要有：张振国《道偈艺术管》（《上海道教》1988年创刊号）、陈耀庭《上海道教斋醮和“进表”科仪概述》（《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》，香港海峰出版社1989年，第149—165页）、杜庆云《道教音乐与地方音乐的关系探微》（《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，《人民音乐》编辑部1989年版）、史孝进《进表科仪音乐概述》（《中国道教》，1990年第1期，第56—58页）、张振国《浅

谈祭诗、郊庙歌辞和道曲的差异》（《上海道教》，1990年，第1—2页，第46—49页）。

朱建明《道教戏曲简介》（《上海道教》，1991年第1期：第21—24页）、张振国《正一道选注（一）》（《上海道教》，1991年第4期，第20—22页）、《正一道选注（二）》（《上海道教》，1992年，第1期，第18—20页）、《正一道选注（三）》（《上海道教》，1992年第2期，第14—16页）、《正一道选注（四）》（《上海道教》，1992年第3期，第16—18页）、《正一道选注（五）》（《上海道教》，1993年第1期，第28—30页）、《正一道选注（六）》（《上海道教》，1993年第2期，第20—24页）、《正一道选注（七）》（《上海道教》，1993年第3期，第22—24页）、朱建明《南汇道坛音乐曲牌极其特点》（《上海道教》，1994年，第3期：第17—19页）、徐炳林《牵魂引神话道乐》（《上海道教》，1994年第3期，第39—41页）、



道教庙观举办财神开光法会。



城隍庙举行道教拜太岁活动。

朱建明、谈敬德、陈正生《上海郊区道教科仪研究》(《上海道教》, 1995年第3期, 第8—10页)
[德] 汉斯·厄施, 尹耀勤、赵志扬编译《源自道的精神的音乐》(《中国音乐》, 1996年第1期, 第47—49页)、朱建明《对中国传统仪式音乐概念的认识》(《上海艺术家》, 1999年第3期, 第56—57页)、刘仲宇《宫观和道教文化的发展》(《中国道教》, 2000年第3期, 第28—34页)、《道

教音乐的历史起点与形上之思》(《“谈道论乐和颂盛世”武汉道教音乐学术研讨会论文集》, 2013年, 第98页)。

胡军《茅山道教醮仪音乐略述》(《上海道教》, 2001年第2期, 第27页)、陈正生《道教音乐研究浅谈》(《上海道教》, 2000年第2期, 第35页)、《浅谈道教音乐中的笛》(《上海道教》, 2000年第3期, 第25页)、胡军《道乐

与元杂剧刍议》(《上海道教》，2002年第1期，第24页)、雷宏安《略论铜经音乐文化在现代社会中的价值》(《上海道教》，2002年第4期，第31页)、张振国《关于道教音乐的思考》(《上海道教》，2003年第3期，第36页)、赵德义《尊道贵德歌》(《上海道教》，2003年第3期，第49页)、赵德义、胡军《仙道贵生歌》(《上海道教》，2003年第3期，第50页)、张兰花《道曲诵唱的分类》(《上海道教》，2009年第2期，第44页)、王春华《道教音乐源流考究》(《上海道教》，2010年第2期，第44页)、曹岁辛《浦东当方道教音乐》(《上海道教》，2010年第3期，第38页)、吕畅《简述道教音乐的形成与发展》(2010年第3期，第40页)、陈大霖《现代上海道教音乐的传承者》(《上海道教》，2010年第1期，第30页)、陈大霖《播种·耕耘·收获》(《中国道教》，2008

年第5期)、《多做基础工作，为道教音乐的传承和发展提供再生能源》(《武汉道教音乐理论研讨会论文集》，2013年，第95页)、吕畅《近年来国内道教音乐研究述评》(《上海道教》，2012年第3期，第20页)、成笃生《上海道教科仪音乐的形成和特点》(《上海道教文化探索》，第385页)、王华《中国道教音乐的形成与特点》(《上海道教文化探索》，第414页)。

随着上海道教音乐的收集、整理，教内外逐渐形成编印、出版道教音乐乐谱，开展较为深广的学术性研究。这个时期到现在撰写出版的有关上海道教音乐的专著、丛书和乐谱集成主要有：由王秋佳主编朱建民、谈敬德撰写的上海南汇县《正一道坛羽东狱庙科仪本》，此书是台湾王秋佳主编的《中国传统科仪本汇编》，由台湾新文丰出版社出版。该书在朱建明和谈

敬德先生的努力下，以第一手田野资料的搜集、访谈、采录，以具体仪式的相关法事资料为对象，汇集整理尚存于民间各地的抄本道书。实际演出的现场记录，和道士的口述回忆，侧重

在科仪中老法师带领年轻道士做法事。





道士在科仪中的手诀作法。

于道坛源流、坛班道士、道坛科仪、道坛抄本、道坛结构、道坛法器、法服、道坛音乐等八大单元，完整地呈现道坛活动的实况。为上海道教开拓研究领域作出了极大的贡献。

曹本冶与朱建明两位先生合著的《海上白云观施食科仪音乐研究》，此书是香港中文大学曹本冶教授发起的“中国传统仪式音乐研究计划系列丛书”之一，1997年由台湾新文丰出版社出版，书中采用民族音乐学的研究方法集中对上海白云观施食科仪音乐进行实地考察，不但对其文化内涵进行了全面的整理和分析，而且涉及上海地区道教音乐的地域性及超地域性研究。这本著作不仅探索了施食科仪音乐的本

体形态规律和文化内涵，而且在研究视角和研究方法方面，为大陆道教宫观音乐研究走出了一条新路。

2006年出版的由陈莲笙道长任主编、陈大霖先生任执行副主编的《上海道教音乐集成·第一卷》，是第一本公开发行的上海道教音乐谱例集。书中收录了目前上海道教音乐较为主要的十大科仪：早晚功课、净坛、上供、发符、进表、炼度、九幽朝、灯仪、雀经、斋天的大部分谱例和部分上海道教音乐曲牌、十番锣鼓谱，并收录了专业工作者编配的两首道曲总谱，分别是陈大灿编配的《清静自然香》、周成龙编配的《迎仙客》。

2007年出版的《中国民间仪式音乐研究·华东卷》收录了中国艺术研究院齐琨博士的论文《上海南汇道教、佛教与基督教丧葬仪式空间中的清音班》一文，也涉及到上海道教音乐。文中

知识链接

步虚

步虚是道士在醮坛上讽诵词章采用的曲调行腔，其旋律宛如众仙缥缈步行虚空，故得名“步虚声”。据南朝宋刘敬叔《异苑》称：“陈思王曹植游山，忽闻空里诵经声，清远道亮，解音者则而写之，为神仙声。道士效之，作步虚声。”南朝梁陈时的《洞玄灵宝玉京山步虚经》收有《洞玄步虚吟》十首，是道教仪式中最早使用的步虚词，词作五言，句数不一。目前，《步虚》应用于道教仪式之中。



道士面对上苍唱颂赞神灵。

对上海浦东原南汇县地区的丧葬仪式中当地丝竹乐——清音，在三种不同信仰体系中的应用进行实地考察，从物质空间、关系空间、意识空间三个层面分析了局内人如何在仪式中以音乐音声、音乐行为、音乐意义建构各种有形和无形的空间。

2008年出版的“上海城隍庙·现代视野中的道教”丛书有张兰花、张振国撰写的《诸天隐韵——道曲概述与鉴赏》，它以道教音乐歌词为研究对象，对道曲的概念、组成元素、分类等情况进行了界定和概述，并从历史发展的角度梳理了道曲的发展脉络及演变轨迹，剖析了蕴含其中的宗教思想。

2012年又出版了由丁常云、陈大霖主编的《浦东道教音乐集成》，共搜集和整理了浦东地区三百四十余首道曲。《浦东道教音乐集成》的出版，对浦东地域内的道教音乐作了全面展示，具有十分重要的历史和文化价值，它汇集了上海地区占半壁江山的浦东道教的发展和历史的见证，为广大信徒和读者朋友进一步了解

浦东道教、浦东道教音乐，开启了一扇独特而又神秘的窗口。

总的来说，目前音乐界和道教界对于上海道教音乐的理论研究都极为匮乏，这种现象与上海道教音乐过去的历史地位和目前的繁盛局面都是极不相称的。相信随着上海道教音乐申请国家级非物质文化遗产的成功，以及道教事业的日益繁盛，今后这一现象会逐步得到改观。

我们在保护上海道教音乐非物质文化遗产项目上，已经做了不少的工作。但是，问题和困难也是客观存在的，主要是：

1. 鉴于上海道教音乐历史悠久，而以前的各种文献资料记载的有关上海道教音乐的甚少，所以，在考证上海道教音乐的古代历史沿革上，存在不少的困难和学术难度。

2. 目前上海的老一辈道士越来越少，给收集工作带来不少的困难。有的年岁已高已经不能唱了，有的由于音乐知识欠缺，不能唱又不会记谱，也给抢救工作带来一定的难度。

3. 经费的不足也给保护工作带来一定的困扰。音乐的采风是一项范围比较大的工作，并且，需要一定的设备和人力进行录音和摄像。提请有关部门关心，如何平衡合理地下拨和使用经费。

总之，困难和机遇、问题和信心并存，我们在上级部门的正确领导下，各区道教协会的支持下，一定会把上海道教音乐的保护工作做得更加完美，更加到位。

陈耀庭,《上海道教斋醮“进表”科仪概述》,见《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,香港海峰出版社1989年版,第149—154页。

该文对上海道教斋醮和“进表”科仪从三个方面进行阐述。

一是“上海道教的由来”。文中简要叙述了上海道教的发展历史。上海道教系外地传入,南宋传入正一道,即天师道,其宗教活动受到正一祖庭龙虎山很深的影响;元大德年间传入全真道,建有“长春道院”;清同治募创“雷祖殿”,从北京请来明版《道藏》,扩大为海上白云观,遂成全真丛林之一。不论正一派或全真派都知道道教祖庭与名山庙观有紧密联系。

二是“上海道教常用斋醮仪式”。文中将上海道教斋醮仪式分为“金箓”和“黄箓”两类,指出它们的产生均与古国设坛祭告天地、奉祀祖先等仪式密切相关。在具体分法上又可从用途区分五类:醮事类、清事类、延生类、亡事类、放戒类;再从科仪类型可区分为:表仪类、斗仪类、朝仪类、灯仪类、献仪类、解星仪类、地司仪类、度关仪类、发递仪类、祭天仪类、法檄仪类、策仪类、炼度仪类等多种。文中还将分类的具体内容一一作了说明,也谈到新中国成立以后教徒对宗教生活之要求也与旧时代相异,故大型“醮事、清事”在上海已很少举行,部分仪式还由于受到教徒摒弃而淘汰,并列举了目前仍经常举行的延生类活动、经常念的经忏、经常奉行的科仪等。



培养起来的青年法师在科仪中作法。

醮仪式在思想和结构上的一致，源出于同一传统的范本以外，也说明道教斋醮仪式随着时间的推移，地域的差别，习惯的变化会有所变异”。文中最后还将上海、苏州和台湾道教的“进表”类科仪结构内容列出详表进行比较说明。

陈大灿，《同一道曲在各地流传中的变化——广东全真派和上海、苏州正一派的道曲对比》。见《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》，香港海峰出版社1989年版，第166—180页。

该文认为：“在相隔百里，甚至相隔千里的两地道士中，在全真和正一道两个不同派别中……同一乐曲的数量还是不少的。”但是“同一道曲发生了某些符合中国民间音乐规律的变化”，这种音乐上的变化，“是道士们在代代相传的历史进程中，不断地创造加工，使道曲与当地音乐既相吻合又不落俗套的一种可贵的艺术劳动”。文中以广州全真派和上海、苏州正一派的同一道曲，从千里相隔的两个派别的情况来进行对比分析，看出它们之间有着相似的旋律骨架与音乐特征，说明很可能是同一曲调的各种变异。一是“同一道曲在旋律上的变奏”。文中举出了苏州玄妙观、广州三元宫、上海保安司徒庙和城隍庙三地的【步虚】，说明这三地道曲在主干音、调性、结构规模上都是一样的，但是在行腔、装饰音的运用上各不相同，带有鲜明的各地地方音乐的色彩，认为“同一道曲经

三是上海道教“进表”科仪的特点。该文提出，上海道教的“进表”科仪可分为三个部分，第一部分为“启坛”，第二部分为“请圣”，第三部分为“拜表”。“进表”科仪结构复杂，内容丰富，音乐优美，舞步多姿，演习时间较长。上海道教的“进表”科仪已能以简驭繁，一仪多用。由于斋主设醮之不同目的，只是在不同目的之“进表”科仪中大致保持一致，从而使其“略而不隐，繁而不逾”，不仅在理论上符合“至简易者道”的本义，而且在实践中“便于道士们的学习和实行”。文中还将上海“进表”科仪与苏州道教“全表”科仪、台湾“登台拜表科仪”进行比较，指出它们之间的“全同因素”与“不同之处”，存在着“同中有异、异中有同”的复杂情况。说明“除了进一步表明上海、苏州和台湾等地道教斋

过漫长的历史年代，在三地不断变奏发展，成为与各地地方音乐相吻合的而与其他地区道曲不同的苏州腔、广东腔、上海腔”。二是“同一道曲在变奏的同时有部分移调”。在道乐中也有用“从反调到正调”的转调手法，在上海、苏州等地的道教音乐中，从反调入主调的道曲很多。还进一步说明有的从开始转，有的从中间的一段转，苏州的【步虚声】与上海的【步虚】这同一道曲在两地的流传中，在上海就部分地移了调，这样，这两地源于一首道曲的“兄弟”，见面时都互不认识了。三是“同一道曲在变奏的同时有部分增加或删减”。同一道曲在变奏的同时部分出现了增加删减，是各地道曲“似曾相识，但又不尽相同”的主要原因。文章还举出苏州、广州、惠州的经赞谱例作对比说明。

四是“二点推论”。其一是：北魏寇谦之在公元415年、唐代在天宝年间都曾做过统一管理工作，宋徽宗在政和年诏各地道观的道士进京，学习统一的科仪和唱赞之后遣还各处“理存的各地的同一道曲，可否认为是这些统一工作所留的痕迹”；其二是：从全真派和正一派两派之间存在着同一道曲情况看，“可否认为全

真派在金代初创期……但在宗教科仪上……而是照搬了正一派的音乐和科仪，只是在以后，逐步增加了它与正一派不同的音乐，况且也是南北各地各不相同，终于全真派自成一格”。这二派中同一道曲的存在，“是否可以视作全真和正一在宗教科仪上原先是一样的痕迹的表现呢？！”

陈大霖，《多做基础工作，为道教音乐的传承和发展提供再生能源》，见《“谈道论乐和颂盛世”武汉道教音乐学术研讨会论文集》，2013年，第95—97页。

该文从三个方面阐述道教音乐的传承和发展的重要工作是再生能源的提供，要坚持做基础工作。

一、《上海道教音乐集成》和《浦东道教音乐集成》的出版发行是弘扬道教文化的成果之一。经过多年的搜集、整理、编写，在2012年年底



中国道学院毕业的
道士，在各宫观都是做
科仪的主要骨干。

前，《上海道教音乐集成》、《浦东道教音乐集成》分别由上海音乐学院出版社和上海海文音像出版社出版。两本集成，搜集了流传在上海市区、东部地区道教音乐的吟唱类曲谱366首，曲牌类曲谱76首，专业音乐工作者编配的道乐演奏谱4首。共计收录道曲达446首。其数量之多居目前中国道教地区道教音乐谱集之前列，这些乐谱的整理和出版，在道教界和音乐界都获得了重视和赞誉。

《上海道教音乐集成》、《浦东道教音乐集成》是上海道教界和音乐界长期共同努力的结果。

二、上海道教音乐的风格和特点。上海道教音乐的基本风格是抒情而清远，表现在道曲唱腔的行腔软糯，器乐伴奏的细腻幽雅。这种风格的形成和道士的民间性和民间“清音班”的活跃有关，道士中很多都是“清音班”的重要成员，他们会把演奏江南丝竹风格和特点，运用到道教音乐中去。擅用自由加花、重叠、形成民间支声复调的表现方式。在唱腔和伴奏之间，各个声部毫无约定俗成的你繁我简、你高我低、你长我短等表现，使道教音乐在演奏中，纵向

富有对比，横向此起彼伏、连绵不断的音乐效果。这也就是上海道教音乐的最大特点。

上海道教音乐由于长期同江南水乡民众关系紧密，善于吸收普通民众喜闻乐见的艺术形式，又敢于迎合信众对于民间音乐的审美需要，这样，久而久之，上海道教音乐也就形成了具有鲜明地方色彩的江南道教音乐流派。所以，《上海道教音乐集成》、《浦东道教音乐集成》出版后，被人们视作研究上海道教历史和发展的重要资料之一。道教音乐曲目数量如此之多，地方特色如此之鲜明，更是上海道教文化的历史和见证。

三、对道教音乐的传承和发展的思考。社会的迅速发展，信众音乐审美情趣的变化迫切需要道教音乐创新。原先的道教音乐以中国五声音阶为主，旋律优美而不复杂，节奏平缓而不强烈，音色柔和而不张扬。常常强调圈内的和美、行家的炫技、乐曲的四平八稳，而不太在意受众的理解能力和情绪感受，很容易形成孤芳自赏、曲高和寡的局面。但是，目前社会物质文明已经发生翻天覆地的变化，经济和文

华彦钧

小名阿炳，著名民间音乐家，出身于道士家庭，自幼随其父学习时期就显露出惊人的音乐天赋，被称为“小天师”。其父去世后，继任雷尊殿当家道士直至去世。三十四岁左右双目失明，人称“瞎子阿炳”。建国后，在杨荫浏、曹安和等人的努力下，抢救出华彦钧的《寒春风曲》、《听松》等作品六首，其中《二泉映月》尤为有名。

老法师带领青年法师在做科仪中“三上香”。



化交流密切，文化娱乐越来越丰富，信众的音乐欣赏水平也比从前大大提高，并且现代生活节奏加快，信众审美情趣剧烈变化，宗教场所的局限性、道士在演习法事的随意性、道教科仪内容的单一等，使得

演奏者和信众都感到天天老调重弹，平淡无味。长此以往，必然会影响道教音乐的吸引力。因为，道教音乐是道教科仪的一个重要内容，对于普通信众来说，道教科仪如同传统戏剧里的折子戏，音乐就是传统古老而有乡土特色的音乐语言。科仪长久脱离信众的音乐审美变化，必然导致道教信仰脱离信众，带来信仰缺失的后果。

所以，道教音乐的保存，应该力求原汁原味，就像日本保护能剧一样，要尽量保持音乐的原貌，使子孙后代品味到原始的道教音乐。同时，我们在当代科仪演习中也不能墨守成规，不得不要做一些创新的努力，为新生的曲目拓展平台。说不定今天的创新就会成为明天的经典。上海城隍庙在这方面已经有很多经验值得

我们学习和借鉴：开展各种内容丰富的宗教活动，并且坚持不懈，树立逐步打造成为城隍庙品牌效应。出版发行各种通俗易懂的道教文化丛书，着力运用新的文化元素、新的文化形式，达到宣道弘道目的。充分利用道教乐团的对外交流平台，不拘一格大胆创作含有上海道教元素和特色的曲目，探索新的表演形式，同时给予年轻道长更多的关注和宽容，使道教音乐真正能够做到薪火相传。

在继承中创新，在创新中继承，这是一句颠扑不破的真理。古人早就说过“继往开来”，“往”要继承，“来”要开拓，二者不可偏废。既要传承好先人留下的文化遗产，又要积极开拓创新，在适应当代人的需要中开拓，那么，道教音乐将来一定是璀璨辉煌的。

后 记

就丰富多彩的上海道教音乐而言，要研究出个头绪，恐怕没有十年磨一剑的精神和功夫，是不行的。可是，目前摆在眼前的一个问题是：虽然上海道教在近现代道教史上的地位，以及上海道教音乐在全国各地道教音乐中的发展水平都极为突出，但是过去专门针对这一领域的研究却极为匮乏。这种状况不但与上海道教音乐作为国家级非物质文化遗产的地位不符，而且也与上海作为道教正一派重镇的地位严重不符，改变这种现状应当是每一个上海的道教徒和道教音乐研究者责无旁贷的使命。上海城隍庙吉宏忠道长，多年来一直以各种方式提供便利帮助道教音乐的研究工作的顺利开展。

我们要感谢陈耀庭教授、蒲亨强教授、刘红教授，他们为本书提出许多建设性的建议以及中肯的意见。还有其他许多良师道友，及上海道教科仪保护项目组在写作过程中曾给予无私的帮助，在此一并致谢。

最后，感谢负责本书策划出版的上海市非物质文化遗产保护中心的各位老师，他们的努力是这本书诞生的直接动力。

王光祈先生在《中国音乐史》中写下了激扬澎湃的诗句：“吾当登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液重新沸腾。”今天，我们把道教音乐作为研究领域，挖掘传统音乐的精华，让中国人重新获得了解中国道教文化和道教音乐，领略道教音乐本身具有的艺术魅力和珍贵价值。

由于道教音乐博大精深，内容纷繁，笔者的学识和能力有限，这些都决定了本书的内容和表述会留下不足和遗憾。故希望读者不吝指教，使本书在互动交流中得以完善。

2014年5月

主要参考书目

- 陈国符：《道藏源流考》，中华书局，1963年。
- 李养正：《中国大百科全书·宗教卷》，中国大百科全书出版社，1988年。
- 刘东升：《中国乐器图志》，北京轻工业出版社，1987年。
- 张继禹：《天师道史略》，华文出版社，1989年。
- 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社，1990年。
- 胡道静、陈耀庭等主编：《藏外道书》，巴蜀书社，1992年，1994年。
- 卿希泰主编：《中国道教》，上海知识出版社，1994年。
- 曹本治、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》，新文丰出版公司，1996年。
- 李民雄：《民族器乐概论》，上海音乐出版社，1997年。
- 陈耀庭：《道教礼仪》，宗教文化出版社，2003年。
- 蒲亨强：《道教音乐学》，宗教文化出版社，2013年。
- 史新民：《宗教音乐卷·道教音乐》，人民音乐出版社，2005年。
-