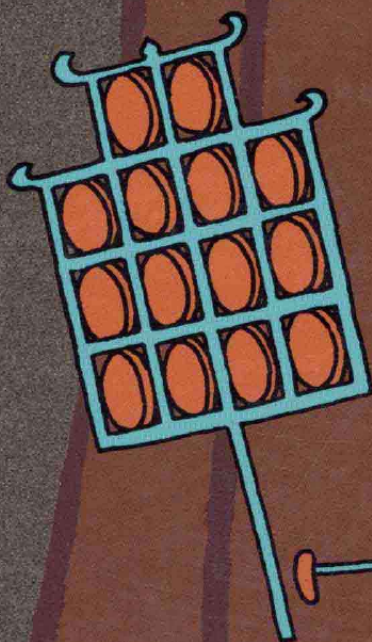


# 武當山道教音樂研究

曹本治  
蒲亨強 著

臺灣商務印書館 發行







ISBN 957-05-0821-3 (910)

19234000



9 789570 608213

全

平裝

NT\$

360





# 武當山道教音樂研究

曹本治  
蒲亨強 著

臺灣商務印書館 發行



武當山道教音樂研究／曹本治,蒲亨強著. -- 初  
版. -- 臺北市：臺灣商務, 1993[民 82]  
面；公分  
ISBN 957-05-0821-3 (平裝)

1. 道教 2. 宗教音樂

910.162

82008458

## 武當山道教音樂研究

定價新臺幣 360 元

著 作 者	曹本治 蒲亨強
責 任 編 輯	葉 暢 英
封 面 設 計	江 美 芳
校 對 者	余芝光 林明信
發 行 人	張 連 生
出 版 者	臺灣商務印書館股份有限公司
印 刷 所	臺北市 10036 重慶南路 1 段 37 號
	電話：(02)3116118・3115538
	傳真：(02)3710274
	郵政劃撥：0000165-1 號
	出版事業：局版臺業字第 0836 號
	登 記 證

• 1993 年 12 月初版第一次印刷

版權所有・翻印必究

ISBN 957-05-0821-3 (平裝)

19234





斗踏罡步

表師祖上

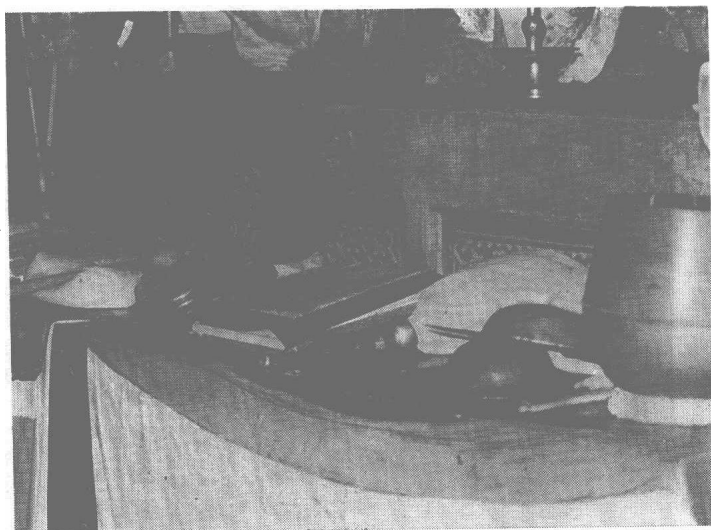






課 誦

# 法器與經書







奏樂器濟脈

笙

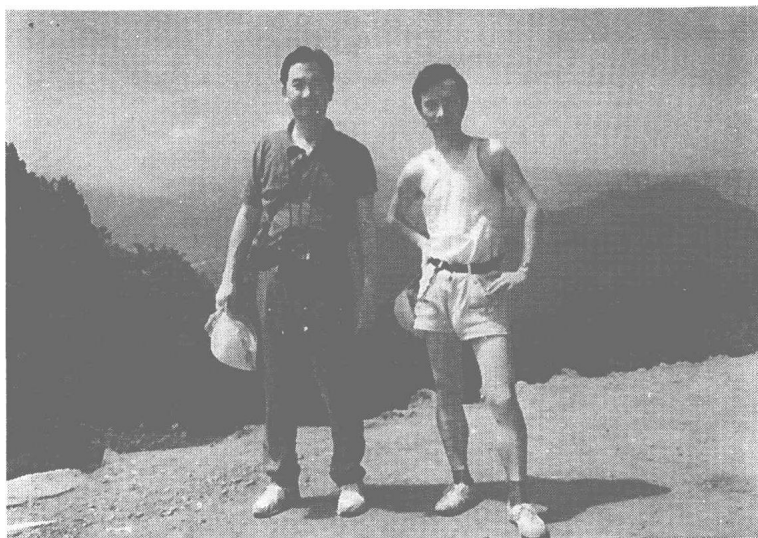






高功踏八卦

作者採風時照





# 前言

道教生長在中國本土，是中華民族固有宗教。它在一千八百多年的發展過程中，對中國的政治、科技、經濟和文化思想有著深遠的影響。道教的齋醮科儀是它外向傳統的一部份，其中音樂（唱贊，吟誦和器樂）最遲在北魏寇謙之時已成爲齋醮儀式活動不可分割的有機部份。在中國音樂史中，道樂一直和宮廷音樂，民間音樂（器樂，民歌，說唱，戲曲和歌舞等）以及其他宗教音樂有著密切而多向的關係：它廣泛吸收多種傳統音樂之養料，並按自己的哲學觀和審美觀而作了新的綜合與改造，逐漸形成了獨具神韻的音樂形態和風格體系。與此同時，道樂在中國各社會階層的廣泛運用和綿延不斷的傳承過程中，對其他傳統音樂形式的形成、發展、產生了積極而深遠的影響。可以肯定地說，道教對中國音樂文化的發展和保存均作出了重要貢獻；不了解道樂，我們對整個中國音樂的認識必將是不全面的。

遺憾的是，學術界對於道樂的分析研究起步較晚。從本世紀五十年代起吾國學者才開始在湖南、蘇州、揚州和山西等地區對當地的道樂作了初步的收集、整理。基於人爲的因素，這類基礎研究沒有繼續發展。直至七十年代後期，道樂的研究才開始得到應有的重視。在內陸，很多地區的道樂傳統已瀕於絕響，有的甚至消亡。因此，“搶救”式的收集整理在遼寧、山東、北京、山西、四川、湖北及上海等尚存道樂傳統的地區被學術界提上了議事日程。而在臺



灣、香港兩地，當地學者們也從八十年代起對該地區的道樂傳統著手研究。

武當山是歷史上道教宗教活動的重要中心之一。由於歷代皇室，尤其是明朝的崇奉培植等特殊的歷史背景，使其道樂得以為現今在內陸保存得較為完全的一個。1987年由《中國民族民間器樂集成·湖北卷》編輯部編，中國文聯出版公司出版的《中國武當山道教音樂》一書首次大概介紹了武當山道樂的若干情況，為後繼深入的研究展出了一個開端。

本書的兩位作者，多年來致力於中國傳統音樂，尤其是道教音樂之研究，並從1986年起就注重並參加武當山道教音樂的收集整理和研究工作。在研究清理這份遺產過程中，我們都深切體會到，道教音樂確是一個蘊含多種文化價值的藝術寶庫，它既是道教文化中最光彩的一個組成部份，亦是中國傳統音樂的一種綜合體現。研究和理解道教音樂是宏揚民族文化的重要戰略，也是我們的歷史使命。同時，我們也認識到，道樂博大精深，內涵複雜，其發生發展的歷史既悠長綿延，其流傳衍生的地域又極其廣闊，要從整體上全面認識中國道樂的一般特質和發展規律，不可有一蹴而就，畢其功於一役的急功近利思想，而應腳踏實地，以科學嚴謹的態度，先對一些重要地區，宮觀的道樂作具體詳實的個案研究，然後在個案比較研究的基礎上，才可能宏觀地把握中國道樂的全貌和內在本質。基於這些共識，我們覺得，有必要對武當山道樂作全面和深入的理論研究，以便為其他地域的道樂研究，和探索全國道樂的一般特點規律打下一個堅實的基礎。

1986年至90年之間，我倆分別和共同五上武當作田野工作。至90年，資料準備和研究架構大體就緒，我們決定把多年積累的心得訴諸文字，合作寫一本系統性分析研究武當道樂本質的書。在蒲



亨強初擬本書稿雛形的基礎上，我們經二年多的修改，增補及反覆推敲，現在終於可以把它奉獻給讀者了。這本書可謂是第一部對道教名山宮觀道樂作較系統深入描述和理論分析的專著。在這一本書裏，我們的首要目標是力求全面反映原貌，深刻揭示本質。道教音樂目前對很多人來說還是陌生的事物，首要的工作是盡可能全面地描述它的本來面目，以評估其內涵。這就是決定了本書的描述是多角度多側面的，既有史論之分述，亦有縱橫之交錯；既有鳥瞰式的宏觀歸納，亦有細部的微觀透視，從歷史沿革，流派分野，科儀音樂類型，曲調分類和結構規律，法器的宗教內涵和曲詞關係，道樂的時空特點，道樂和其他民族音樂的關係諸方面對武當道樂進行描述。但是，道教音樂有諸多前人未曾論及且現有理論又無法解釋的特質；這又決定了本書不能只是停留在描述的層次，而必須仔細辨析出這些特質之所在，並對之作出具有理論力量的分析和解釋。因此，對於那些特獨體現出道樂自身特質的音樂現象，諸如道樂內部的流派分野，地域風格，旋律結構，曲詞關係，道樂在中國音樂整體中的地位等等課題，我們也作了分析研究，提出了自己的見解。

當然，道教音樂涉及的層面極廣，目前的各種研究畢竟尚處起步階段，我們所做的只是開拓性的準備工作。如果本書能有助於對武當道樂的系統了解而起到拋磚引玉的作用，引發更多的人對這一研究領域的興趣，那麼，我們的目的也就達到了。

曹本冶  
蒲亨強

1992年春



# 目 錄

前 言	1
第一章 概述	1
第一節 武當山概況	1
第二節 道教流派的沿革與現狀	4
第三節 道教音樂史略	14
第四節 武當道樂的流傳範圍	23
第二章 武當道教科儀類型及其音樂特徵	27
第一節 課誦科儀及其音樂	27
一、課誦科儀之沿革及現狀	27
二、課誦的音樂運用及程序	29
三、課誦套曲實例及分析	34
四、課誦套曲的結構體制	49
第二節 齋醮科儀及其音樂	66
一、道教齋醮史略	66
二、武當齋醮音樂概況	70
三、賑濟科儀及其音樂	73
四、施食科儀及其音樂	106
五、課誦、賑濟、施食三類科儀音樂之比較	144
第三節 紀念法事音樂	147



一、玉皇本行集經·····	149
二、上祖師表·····	150
第四節 武當道教音樂中的法器及樂器·····	154
一、樂器之類別·····	155
二、樂器的運用及功能·····	156
三、道教法器之宗教象徵·····	160
<b>第三章 音樂分類研究·····</b>	<b>165</b>
楔子關於「腔」、「曲」概念的界說及其他·····	165
第一節 傳統分類概說·····	166
第二節 韵腔的音樂形態分類·····	170
第三節 主腔與分類之整體關係·····	173
第四節 主腔在曲調中的運用·····	178
第五節 各類韵腔典型曲目音樂分析·····	180
一、異名同腔類·····	180
二、集曲類·····	185
三、單曲類·····	185
第六節 器樂曲牌的音樂分類及基本特色·····	187
一、分類特點·····	187
二、基本特色·····	188
<b>第四章 曲式及結構規律研究·····</b>	<b>193</b>
第一節 結構形態·····	193
一、單曲結構·····	193
二、套曲結構·····	195
第二節 結構規律及發展手法·····	195
一、腔句串連的結構規律·····	196



二、曲調發展手法·····	201
第三節 曲、詞的組合·····	204
第五章 武當道樂的「超地域」風格之研究·····	207
第一節 「超地域」風格之形態表現·····	208
第二節 「超地域」風格之成因·····	212
第六章 武當道樂的流派分野研究	
——「在觀派」與「在家派」風格之比較·····	219
第一節 音樂形態和風格之比較·····	219
一、音樂體裁·····	220
二、曲式結構·····	220
三、旋律材料及旋法·····	220
四、唱    法·····	221
五、韵腔曲調實例比較·····	221
第二節 文化背景之比較·····	225
一、演出者的社會地位·····	225
二、音樂來源及傳承方式·····	228
三、音樂傳授方式及演出範圍·····	228
四、演出目的及對象·····	229
第七章 曲目攷源·····	233
第一節 源於經文主旨內容的曲目·····	234
第二節 源於科儀節目的曲目·····	258
第三節 源於歌詞首句詞語的曲目·····	265
第八章 武當道教音樂的構成及淵源·····	267
第一節 道樂與古代宮廷音樂·····	268



第二節 道樂與佛教音樂	292
一、法事儀軌	292
二、曲目標題	298
三、音樂形態比較	299
第三節 道樂與陝西鼓樂	303
一、以廟觀為中心的流傳特點	307
二、譜式系統	307
三、管樂之開眼取調	308
四、體裁結構	309
五、讀譜法之比較——「哼哈」與「朗嘴」譜	311
第四節 道樂與蘇南吹打樂	321
第五節 道樂與戲曲音樂	329
第六節 道樂與民歌	368
一、湖北民歌中的道教儀式因素	369
二、湖北民歌中的道樂形式因素	374
三、道樂影響民歌的文化背景探討	381
第七節 武當道樂與川西道樂	386
一、川西道教概況	387
二、表現一般道樂共性的相似現象	389
三、體現兩山道樂特殊聯繫的相似現象	393
四、兩山道樂的歷史淵源	397
第八節 武當道樂與全真十方韻	401
一、曲目的相近	403
二、曲調形態的相似	405



附錄 主要參考文獻·····	417
後記·····	421



# 第一章 概 述

## 第一節 武當山概況

武當山，一名「太白山」，曾又名「參嶺」，是中國的道教聖地之一。唐代武則天封真武為「武當山傳道靈應真君」<sup>①</sup>唐懿宗時，杜光庭撰《洞天福地》，列武當山為七十二福地之一。宋真宗天禧二年（1018年）勅封武當山為「真武之靈，藏著隱方之所」。元成宗大德八年（1034年）封為「武當福地」。明永樂皇帝加封為「太嶽太白山」，明嘉靖皇帝加封為「治世玄嶽」。<sup>②</sup>

武當山位於湖北省西北部，在湖北均縣以南，為大巴山脈東段分支。起自湖北，陝西兩省邊境，止於襄樊市南，隔漢江和大洪山遙遙相對。主峰紫霄峰，海拔一六一二米。山勢險峻，有上下十八盤等險路及七十二峰、三十六洞澗等勝景。素享「亙古無雙勝景，天下第一仙山」之美譽。

武當山自古以來是道教活動勝地，歷代道教名流如東漢陰長生、南朝劉宋明帝時的劉虬、晉謝允、唐呂洞賓、五代宋初陳搏、明張三丰等皆曾修煉著述誦經於此山中。它是道教崇奉的「真武神」之發祥聖地。在漫長的歲月裡，武當道教發展了其獨特的文化，它那巍峨陡峻的山澗峰巒、金碧輝煌、錯落有致的宮觀建築群落，現已成為馳名中外的旅遊名勝；剛柔相濟，靈巧多變的武當



劍、內家拳更是令海內外武術界神往；近年來，瀕臨失傳的道教音樂又得到及時深入的挖掘整理和研究，使積累了上千年歷史的太和仙樂抹去了歷史塵埃，閃現出其固有的藝術光采，引起音樂學術界的注重和贊嘆，為華夏音樂文化寶庫增添了一顆新的藝術明珠。

武當道教歷史可上溯到東晉咸和年間（326年至334年），斯時已有道人在武當結廬為庵。<sup>③</sup>唐代貞觀年間（627年——649年），均州（今均縣）太守姚簡奉詔興建五龍祠，正式拉開營建武當道場的序幕。這裡要特別指出，武當山雖為道教聖地，但從南北朝至清代，也有一定佛教文化的因素融匯其中。最近在武當山相繼發現罕見的古代羅漢石窟群。<sup>④</sup>羅漢石窟建在主峰以西十多公里的豹兒峰，窟內外原共有三十四座神、佛像和三座鑲金鐵佛像，高的一米以上，矮的僅四十厘米。其中有唐代的釋迦牟尼、宋代的如來佛、彌勒佛、明代的四菩薩、金剛、十八羅漢、清代的玉皇、天宮、鬼卒，還有元代的石獅、石香爐等。另有建於南北朝時期（420年——589年）的石佛群，其中有釋迦牟尼、彌勒佛等青石雕刻神像，造型近似於敦煌千佛洞243窟的佛像。這些文物是研究武當道教與佛教文化交融關係史的重要材料。

南朝的劉虬於宋泰始中（466年——471年）為晉王記室，鮮官辟谷入武當山仙去。宋朝皇帝極崇奉真武神，真宗趙恒於天禧二年（1018年）下詔「昇祠為觀」，擴建武當道場。令工部在武當增修道觀，詔令選精銅鑄造龜蛇，奉為北方玄武神像，封為北極佑聖真君，並派使臣上山禳祭。元朝帝王大興老氏之教，元至元十二年（1275年），元世祖忽必烈下詔「改觀為宮」，大建元武殿，五龍靈應萬壽宮等道宮。萬壽宮落成後，又詔令大學士揭傒斯寫禱神歌詞，率雅樂隊登山拜祭。當時武當道場經濟很優渥，達到「墾地數百頃，養衆萬指、粟紅貫朽」的地步。<sup>⑤</sup>



元末，武當山宮觀曾遭破壞。<sup>⑥</sup>明朝，從全國範圍看道教已走向僵化、衰落。但武當道教反因明成祖的推崇而獲中興，步入鼎盛時期。明成祖以「清君側」為名與「靖難之師」奪取政權後，為鞏固其統治，消彌「以臣弑君」、「同宗相戮」的輿論壓力，遂大肆宣揚「君權神授、奉天承運」的神話，大造真武神保佑他的輿論，進而自詡為真武神之化身，並竭力抬高武當道教的地位。他詔令工部侍郎郭璉、隆平侯張信、駙馬都尉沐昕等重臣督辦重建武當宮觀，從永樂十年至永樂二十二年的十二年間，每日役使軍民工匠達三十萬人，耗費以百萬計。<sup>⑦</sup>從原均州城淨樂宮到天柱峰金殿，以一色青石板砌成一百四十里「故道」。故道兩傍，或依山傍水，或臨崖跨澗，修建了八宮、二觀、三十六庵堂、七十二岩廟、三十九橋樑、十二亭臺等龐大的建築群落，充分展示皇權和神權所需的莊嚴威儀和神奇氛圍。現存武當山的文物古跡多為明代所遺。

明末清初以降，武當山道教漸失帝寵，加上屢遭兵火，淨樂，迎恩，玉虛，五龍等大型宮觀被毀。但當時道教的產業仍有“八百里官山”和許多莊房，道士地位仍然顯赫，道總下山到均州城，州官還要親自到十里茶亭迎接。

清末民初，道教漸趨式微，至二十世紀五十年代初時全山道士僅存二百三十人。

①《玄天帝君聖錄》。

②《中華名勝古蹟趣聞錄》 內蒙古人民出版社 1984版。

③《中國名勝古蹟概覽》 中國旅遊出版社 1983年版。

④據《長江日報》 1989年10月19日施勇峰報導。

⑤明王佐撰《大嶽太和山誌》。

⑥《中國名勝古蹟概覽》。



⑦陶真典：《武當山》 湖北人民出版社 1984年版。

## 第二節 道教流派的沿革與現狀

武當道教是中國道教一個重要組成部分，在漫長的歷史發展中，武當山陸續容納了大量來自中國各地名山大觀的各派道士，形成了宗派林立，混融一體的狀態，至今依然如此。可以說武當道教是中國道教宗派狀況的一幅縮影。因此，要弄清武當道教宗派的沿革與現狀，有必要先概略了解一下中國道教宗派歷史沿革的大致脈絡。

道教的分宗立派，實始於宋、元。①興起於戰國時期燕齊沿海一帶的「方仙道」，乃是從事方技，追求長生成仙的一種「學術」流派，是道教教義及方術的來源之一，尚未形成道教本身。繼方仙道而興起於秦漢時期的「黃老道」，是方仙信仰者附會黃老學說的產物，亦屬社會上的「學術」流派之一，只能說是道教的前身。繼黃老道之後興起的是于吉的太平道，即《後漢書·襄楷傳》所說「于吉於曲陽泉水上所得神書百七十卷，……其言以陰陽五行爲家而多巫覡雜語」的太平青領道。爾後又有《後漢書·張魯傳》所說「造作符書，以惑百姓，從受道者，出五斗米」的張陵的五斗米道。太平道在歷史上僅是曇花一現，漢末便已消亡。五斗米道形成了以宗教爲聯繫紐帶的教團組織，以後便成爲正統道教，標誌道教的正式形成，其後雖有金丹、符籙、經法以及茅山、龍虎山、閭皂山三山符籙等派系之分，但這只是從事的道術有所差異，還不是教團組織的裂變，故也算不上是道教的分立宗派。

據歷史記載，道教的分立宗派，實始於宋、元。道教史上因「



道法承受」來源不同而分衍的宗派，最大的有五派。

一、正一道：始自漢張陵的天師道，西晉永嘉年間，第四代天師張盛移居江西貴溪龍虎山，「五斗米道」遂流傳於江南，到東晉末，「天師道」代替了「五斗米道」之名，<sup>②</sup>至元代，元世祖三次召見三十六代天師張宗演，賜銀印，命主領江南道教。其後，天師子孫世襲領江南道教，主領三山符籙。<sup>③</sup>這是龍虎山張天師世稱「正一真人」之始。《通鑑·輯覽》稱：「元世祖詔封張宗演為嗣漢天師，演道靈應冲和真人」。此實為張氏世襲天師之始。據《元史·成宗本紀》載，元成宗大德八年（1304年）授三十八代天師張與材為「正一教主，主領三山符籙」，從此「天師道」又名正一教，正一道。正一道主要從事符籙齋醮，自從道教分衍宗派後，閩皂山主要傳葛玄靈寶法籙，稱靈寶派，龍虎山傳張道陵法籙，稱正一派，江西一帶流傳許旌陽法籙，稱淨明派。此三派後來均統歸於正一道。

二、真大道教：本名大道教。創始人為滄州劉德仁，時在金熙宗皇統年間。劉德仁，道號無憂子。生於北宋宣和四年（1122年）。二十一歲時，托言老君授道，創建了「大道教」。在道教煉養方面，主張「見素抱樸，少思寡欲，虛心實腹，守氣養神」。<sup>④</sup>不提倡飛昇化煉之術和長生久視之事。<sup>⑤</sup>但亦從事替人驅狐役鬼，劾召鬼神。其教至元末猶不衰。但元以後逐漸衰微，終而消失。

三、全真道：由王喆（重陽）於金世宗大定七年（1167年）在山東寧海全真庵創立。此教主張儒，釋，道三教合一，教其門徒諷誦儒家《孝經》，佛教《般若心經》，道教《道德經》、《清靜經》。其教規與正一道很不同：不娶妻、不茹葷腥，一般居住宮觀內，為在觀道士，以清修煉養為主要宗教生活內容。在王喆創立全真道之前九十多年，即北宋熙寧八年（1075年）浙江天台山道教大



煉師張伯端（紫陽）依據《參同契》原理作《悟真篇》，興起了以修命爲主的煉養一派。以上兩派均重煉養，都依托東華少陽君（王玄甫），鍾離權，呂岳爲祖師；又因王喆派興起於北方，張伯端派興起於南方，故分別稱爲丹鼎派的北宗，南宗。

全真派在元代以後發展的支派很多，尤以元邱處機（自號長春子）所開創之龍門派最爲隆盛。邱處機是山東棲霞人，年十九爲全真道士，師從王重陽。曾行萬餘里，歷四載而達雪山與成吉思汗論道，大獲器重。賜號「神仙」，「爵」，「大宗師」，並命邱管領「天下應有的出家善人」。成爲北方勢力最大的新道教，信徒較多，社會影響較大。

四、太一道：由衛州（今河南汲縣一帶）人蕭抱珍於金熙宗天眷年間（1133年—1140年）所創始。其教傳太一三元法籙之術，故名「太一」。全真道和真大道教皆不太注重符籙法術，而太一道獨以此出名，頗接近天師道。主張以老子之學修身，以巫祝之術御世。蕭抱珍行教達三十年，卒於大定六年（1252年）。太一道傳嗣有秘籙法物，繼法嗣者皆改姓蕭。其教至元泰定間（1324年—1328年）猶盛，但以後就漸趨衰微，終至消亡。

五、淨明道：又稱淨明忠孝道。發端於南宋高宗紹興年間（1131年—1162年），江西南昌西山玉隆萬壽宮道士何真公托言許真君（遜）降授給他「飛仙度人經淨明忠孝大法」，「淨明大法」始行於世。至元初，有道士劉玉清，清整「淨明大法」之教法教理，造作《淨明忠孝全書》，正式形成淨明道。此派奉許旌陽（遜）爲教祖，行教側重以符籙禁咒驅邪降妖，以守一齋醮修仙度人。此派傳播於江南，在元明間影響較大，後漸衰微。

以上五宗派，全真道，真大道，太一道興起於北方，正一道，淨明道則興盛於南方。真大道，太一道，淨明道早已失傳。明以



來，道教分全真，正一兩大道派，其它支派皆歸於此兩派之中。全真派支派較多，較主要的是：

(一)五祖派：即道教東華帝君玉玄輔所傳少陽派；鍾離帝君鍾離權，號正陽，傳正陽派；純陽帝君呂岳（字洞賓），號純陽，傳純陽派；海蟾祖師劉操傳劉祖派；重陽祖師王喆傳重陽派。(二)北七真派：即邱處機傳全真龍門派；劉處玄，號長生，傳全真隨山派；譚處端，號長真，傳全真南無派；馬鈺，號丹陽，傳全真遇仙派；郝大通，號廣寧，傳全真華山派；王處一，號玉陽，傳全真嶺山派；孫不二（坤道），傳全真清靜派。(三)南五祖紫陽派：即張紫陽（伯端）傳紫陽派。石杏林，薛道光，陳泥丸，白玉蟾分別為第二、三、四、五代祖師。

正一道支派也很多，主要有：(一)大茅真君名盈所傳清微派；(二)天師張虛靖所傳正一派；(三)許真君傳淨明派；(四)真武玄武派。道教傳授經籙科儀的，歸分三宗，又名三山符籙，即江西貴溪之龍虎山；清江縣之閻皂山；江蘇句容之茅山。這三山符籙派以後都總歸於正一派。

明清兩代道教漸趨固定化，道教被納入皇室政機管制，冊封龍虎山道教領袖為天師，而全真，茅山、閻皂山各封靈官一名，納入政府管理。明代僅武當山猶由皇帝下詔委任各宮觀提點達二十餘名，皆官正二品。<sup>⑥</sup>武當道士兼以煉丹，齋醮為其宗教生活內容，頗能反應道教各宗派之特色。

武當山道教宗派甚多，仍以全真，正一兩派為主。在歷史上正一教率先於北宋真宗年間（998年——1022年）進入武當山，迄至明朝之際一直為武當道教的主體。先後曾在武當山傳過以下分支派別：<sup>⑦</sup>

1.大茅派。奉大茅真君為祖師，南宋紹興辛酉（1141年）孫元政開



山傳宗，傳三十三代天字輩，今已失傳。

2.三茅派。奉三茅真君為祖師，南宋開禧（1205年——1208年）曹妙觀開山，傳四十代本字輩，現尚存3人。（方繼權乃其一）。

3.火居道。是龍虎山正一教在武當附近城鄉的分支流派。火居道之名在當地解釋各說不一。或曰道徒可娶妻，因與妻室兒女打伙居住而名。或曰道徒三五成伙而作法事而名。都不甚完整確切。《道教大辭典》（臺灣出版，李叔還編纂）曰：“道教以在家道士，而有妻室子女者，稱為火居道士，因其唯奉香火，居有眷屬，或且流於符籙齋醮職業之途，亦無出世之想，甚有煩惱憂患，火焰熾烈之虞，故曰火居道士。或稱為居士也”<sup>⑧</sup>此說較為妥貼，也較符合實際情況。武當山火居道多盛行於周鄰民間，設立「壇門」，各壇門多為世襲家傳，除從事一般祈神誦經活動外，還在民間應邀舉行各種齋醮法事活動，更還適應民俗需要，搞看風水，選宅基，擇吉期，排八字，送葬引路等活動，民間氣息極濃厚。火居道士皆有生計職業，只在業餘時間從事道教法事活動。

4.清微派。據記載，明代曾有清微派道士在武當山靜樂宮任提點。一為張太和，來自太平府。一為錢若無，來自鎮江府丹陽縣，其傳承情況不詳，今已失傳。

全真教比正一教約晚兩百年傳入武當山。明洪武年間（1389年——1399年），龍門正宗四代傳入丘元清來武當五龍宮任主持，以後陸續有全真道高徒由皇室調入武當，或自己雲遊來武當。至清初，龍門派道士漸成為武當道教的主體，取代了正一教的地位。曾在武當傳衍過六個派別。<sup>⑨</sup>

1.龍門派。丘處機創立，四代弟子邱元清於明洪武初年來武當開山，共傳二十七代高字輩。邱甚受皇室器重，明太祖於洪武十八年（1386年）提調邱到中央詔授「嘉議大夫太常寺卿」，總攬全國



宗教事務。由此武當全真派漸盛隆起來。清代楊來旺，徐本善，當代著名道士王教化均係龍門正宗，現尚存十八人。經樂師吳禮瀛屬此派。

2.華山派。郝大通（道？）創立。十代弟子龐真元來武當傳宗，傳二十七代理字輩。現存二人，道家經樂家喇萬慧是其一。

3.蓬萊派。張三丰所創，傳十三代，阮蓬志是唯一倖存傳人。此外尚有毛道義所創白衣派，恩賜御製派和孫碧雲創立的本山榔梅派，現均已失傳。

以上粗略勾勒了武當山道教派別歷史沿革及現狀的大致輪廓，在此先有必要提出值得注意的兩個問題。其一，武當山道教派別雖然較複雜，多達十個分支流派，但據考察，早在明代，各宮觀即混雜有各派道士於一宮觀，可見當時流派的界限已然淡化，各教派已有融合趨勢，直至今日，情況依然如此。僅以過去居住於金頂的道士看，就混融了五個派別，計：天合樓為大茅派；天雲樓為三茅派；天乙樓為龍門派；天池樓為榔梅派；皇經樓為華山派。其它宮觀現在亦大致是各派混住。認識這一點，對於分析現存道教音樂的風格特色，有十分重要的意義，本書第六章將論及這個問題，茲不贅。

其二，本書音樂資料主要採用喇萬慧，吳理瀛，方繼權，周炳相等道長所唱奏的道教音樂。前三位道長現仍居住於武當觀內，為在觀道士；周炳相為火居道高功，現居於谷城縣近郊農村務農為生。現簡略分述各位道長的生平，派系及有關背景情況如下：

喇萬慧，生於1902年6月7日，乳名勝祖，字兆銘，「萬慧」為道號。其念唱經韻噪音十分宏亮，故同道又諧稱「喇叭」。湖北省丹江口市（原均州）城關鎮人。漢族。為道教高功，專司經樂唱奏的職業道教音樂家。兩歲多時喪失父親，八歲時其母送到武當山金



頂出家。初到武當山時作茶童侍人。十歲始讀《三字經》，《百家姓》，《四書》、《五經》等儒書三年。十三歲時，從道教樂師劉宗湖等人竊學（即從旁竊聽自學，非正式傳習）音樂技藝，先學吹笛，後學管、鈸、鐃、鼓及「韵子」（道教對經樂唱腔的稱名）等歷時八年，到二十歲時，已通曉道教法事科儀主持人所必備的各種技藝，如儀式音樂中的各種「韵子」、「牌子」（器樂曲牌）的唱奏，科儀表演中的舞步——禹步及畫符念咒等，並能嫻熟運用，技藝相當精湛，至今雖已年屆耄耋，對常用韵子牌子仍能背唱（奏）講解，隨口唱奏達數小時。1933年，因盜匪猖獗，宮觀用度匱乏，道衆生活困難，紛紛下山謀生。喇也下山到漢口玉皇閣大道觀任經樂師，後到漢陽玄妙觀任樂師，並給民衆做道場齋醮。喇出任高功所主持的齋醮科儀，齋期從一天，三天，七天乃至達到四十九天，皆可勝任，足見儀式之豐繁和喇所掌握的知識技藝之豐富。1938年，喇雲遊處地行道謀生，同年六月抵上海，七月到杭州玉皇山任經樂師約半年，年底返漢仍居玉皇閣，1939年秋重返武當山。1941年冬到湖北省房縣，住約一年後回均縣九道河務農，很少從事法事活動，1949年移居房縣務農。1956年，與方繼權，沈三，梁繼春等道教樂師一起奉調參加襄陽地區主辦的古樂演奏會演，演奏道教經樂牌子數首，獲古樂演奏獎。1962年至1977年間，先後有數位音樂工作者慕名採訪喇，均深為贊賞喇在道教科儀音樂及儀式主持上所達到的高度造詣，認為喇是不可多得的道教音樂家。惜當時物質人力條件所限，未能錄下音響資料，更未做系統的記譜整理工作。1980年，喇從房縣被接回武當山，任紫霄宮高功，并向年青道人傳授音樂技藝。1986年6月至1987年3月，喇先後多次接受《中國民族民間器樂曲集成·湖北卷》編輯部等單位的專程採訪，並唱念尚能記憶的道樂韵子，牌子數十首，進行了錄音，記譜，使瀕



臨絕響的武當道樂得以保存下來，喇的一生，為道教音樂的傳承發展做出了十分重要的貢獻。喇屬全真道華山派。

吳理瀛，生於1926年4月17日，俗名吳成才，道號理瀛。漢族。祖籍湖北省大冶縣，後遷均縣。現任武當山道教協會經樂師，屬道教全真道龍門派。擅長道教經樂韻子及法器牌子的唱奏。吳為孤兒，一歲喪母，二歲喪父，五歲由鄰居送至武當山五龍宮出家。十三歲師從董至倫讀《三字經》、《百家姓》、《幼學》、《上下論語》等書。1945年始學道教經樂，亦係刻苦自學，專長法器演奏。1949年曾到漢口大道觀住三年。1952年返武當紫霄宮，1984年任武當山道協理事及經樂師。積極參加音樂工作者組織的道樂錄音錄像活動。

方繼權，生於1918年6月2日，乳名小女，道名繼權。湖北丹江口市（原均縣）人。漢族。自幼生活窮苦，六歲時被人背上武當山出家，是正一道三茅派在武當的現存唯一傳人。方出家後先當五年道童，十一歲至十八歲下山到均縣等地繼續習讀《百家姓》、《三字經》、《四書》及新學堂課本等。1938年，在太和宮天合樓師從劉思漢學習道教經卷典籍。在此期間，不僅掌握了道教音樂的各種韻子、牌子，能以高超技藝演奏各類法器牌子，而且還刻苦研讀道教的天文地理學說，學會運用陰陽八卦理論看風水，選宅基，定墳址等。1948年——1951年，曾到漢口大道觀住約兩年，任執事。1952年回均縣方家店務農。1966年遷居湖北省城宜城縣隨兄嫂居住。1983年重返武當山，先住紫霄宮，1984年遷住金頂至今。現任武當山紫霄宮經樂教師。於1956年與喇萬慧等道長參加襄陽地區古樂會演。1957年與梁繼春等七人組成古樂隊，參加湖北省音樂曲藝會演，獲集體獎。

周炳相，生於1912年3月20日，湖北省谷城縣盛康鎮人。漢



族。民間火居道音樂家，經樂師。幼年家貧，為謀生計刻苦學習道教科儀，方術及經樂。九歲讀《四書》、《五經》，並師從李治三學吹笛，學習極勤奮，不論酷暑嚴冬，均每日晨起即在河邊練吹功，半年後即可上道場吹笛。笛藝練就，竊學吹管（因吹管甚費氣，幼者不宜學）。周因吹練過度至咯血，遂改學笙，咯血癒後復學吹管，十一歲時管，笙技藝皆可登壇。至十六歲，技藝已超過李師，續拜陳明儒為師，歷時三年習得道教各類齋醮儀式科範，並研讀道教主要經籍。二十一歲後的十年間，其又相繼師從袁海清，李來儀等著名火居道士，進一步研讀道教經卷科儀，提高唱奏技藝，在各種大型民間齋醮活動中擔任都講，高功，主持科儀，唱念全套經韻，演奏笙、笛、鐘、磬、鼓、鐃、鐸、及鈸等多種樂器。周學藝自幼刻苦，志專意堅，學程達二十年之久，並善於博採諸師之長，以其廣博的經樂知識和高超唱奏技藝而名揚谷城縣一帶。此外，還刻苦研究天文地理，陰陽八卦知識，應民衆之邀從事選地，擇期、占卦等方術活動，以補充經濟來源。（據周說，過去一年裏有四個月時間在作道教齋醮和各種方術活動，成為火居道人們的重要謀生途徑，所以他們在技藝上往往刻意求精，相互配合十分默契，都有一套過硬的音樂本領。）周所活動的道樂班子，多為親戚朋友關係，具有家族傳承的特點，其活動範圍不大，主要為谷城縣城鄉及武當山一帶。1944年日軍進占谷城，周停止法事活動。1945年至1952年恢復活動。1952年起又中斷。他積極參加工地勞動中的文藝宣傳，編寫演唱材料，演奏笛管，受到群眾好評。1956年與袁學訓（管），張大富（悶子——類似管子的一種樂器），王文鐸（鼓），張登基（笙）等火居道人組成樂班到武昌參加湖北省文藝會演，演奏大型吹打套曲《發掘》（即道教賑濟科儀之開場音樂），此曲獲集體古樂一等獎，周領有獎章及獎金。此套曲經中南



音樂專科學校（即武漢音樂學院的前身）錄音後，曾帶往北京參加會演。

1956年應武漢廣播電台之邀，參加音樂、舞蹈模範會議，在會上介紹了道教音樂。1959年夏，周又與上述諸道士到武昌參加湖北省音樂曲藝會演，再次獲獎。1981年應邀到谷城縣文化館纂集抄寫整理道教經卷，韻子和曲牌，並演奏表演全套賑濟法事經韻音樂，錄音。1986年三月參加谷城縣「民間舞蹈，音樂、器樂會演」獲古樂集體一等獎。

周從事道教音樂六十餘年，積累了豐富的經驗和心得，並形成了一些樸素的口頭理論，現摘錄部分如下：關於樂隊組織方面，他說，樂隊演奏的好壞，“首先要有一個好敲匠”，敲匠即鼓師，因「敲匠」同時也是樂隊指揮，演奏時他左手執鑼，敲強拍，控制樂隊節奏快慢，右手司鼓，敲出繁密的花點，活躍情緒，敲匠不僅司鼓技藝高，還要求懂得全套科儀的程序和內容，以很好配合法師的表演及音樂的连接。“道教音樂中最重要的是高功，吹管和敲匠，這就是常說的‘道不離三’”，這是講樂班的配合要領了。關於道樂的傳承特點，他說：“道教音樂按工尺記譜不能改動，但演奏時可以變化，使音樂更好聽”；“有些曲牌不從師就學不會，腔調是固定的，變化全在手上”；“同一個曲調，吹出來的味道不一樣，好壞全靠個人體會，既要頭腦靈活，還要有指法技巧”；關於道教音樂的唱奏技術，他說：“學管笛要特別下功夫，口、唇、舌、喉及手指部分的活動都要非常協調，聲音才好聽結實”；“念唱聲音似水流，不能有裂痕”；“做朝科，大小不同，安排有別，並需要緊密配合”。這些經驗之談，頗值珍視。

上述道長，分屬正一教的三茅派，火居道和全真教的華山派，蓬萊派，其唱奏的音樂基本上反應了武當山道教音樂的現存全貌。



本書將以他們的錄音資料為主要依據作研究分析。

- ①此節主要參考李養正：《道教概況》一書的觀點和材料 中華書局1989年版。
- ②「天師道」之名首見於《晉書·郗超傳·何充傳》。
- ③《元史·釋老志》。
- ④元杜成寬《改建先天宮記》。
- ⑤元趙琳清《大道延祥觀碑》：「飛昇化煉之術，長生久視之事，則曰，吾不得知。」
- ⑥明方昇撰《大嶽誌略》。
- ⑦下列資料主要出自新編《武當山志》及明王佐《太和山志》。
- ⑧《道教大辭典》。
- ⑨據新編《武當山志》及明王佐撰《太和山志》。

### 第三節 道教音樂史略

武當道樂歷代傳承主要仰賴口傳心授。據道人口碑，他們對道樂的傳習，大多是由前輩老道由工尺譜唱法教唱，道人們跟著模仿而學會。目前尚無樂譜發現。只有從有關文獻記載和碑文傳說中去尋幽探微。

如果將道士誦經之腔韻列為道教音樂範疇的話，那麼我們可以推測，自東晉咸和年間有道人在武當結廬為庵而始，就有了早期武當道教經韻音樂了。唐代興建五龍祠後，比較正式的祀神道樂當已隨之出現。據傳，唐代隱居武當修道多年的呂洞賓善吹笛簫，《太和山志》載有唐呂純陽《題太和山歌》云：“雨滴瓊珠敲玉棧，風



吹玉笛響松關”。可知當時武當道士，不但能操持法事儀軌所用的音樂，且常創作和演奏聊以自娛，反映其悟「道」情趣的道教仙樂。五代宋初高道陳搏入武當山辟谷養氣，學神仙導引之術，凡二十餘年，除撰《指玄篇》八十一章，《入室還丹詩》五十首，作《釣潭集》萬餘字之外，<sup>①</sup>亦常“誦易於五龍觀”，亦可視為一種誦經音樂。南朝宋、郭仲產《南雍州記》云：“武當山……，學道者常數百相繼不絕”。南朝梁、鮑至《南雍州記》云：“襄陽金城南門外道東，……有道士趙曇義……設壇，置醮行禁”。可知南朝時武當道樂已頗興盛，並波及周鄰民間，影響甚大之一端。至元代，已有“像設端嚴，鐘鼓壯亮”<sup>②</sup>之聲勢，這是殿堂祀神道樂已具規模之明證。元代詩文亦多有描寫道樂之詩文詞話，如“金殿壓雲升紫氣，玉堂和月合笙簫”，可見當時道教音樂中除了鐘鼓之外，已有笙簫笛多種樂器。元世祖於至元十二年修成萬壽宮後，令大學士寫祭神歌詞，率雅樂隊登山祭拜，大舉慶賀，說明當時武當道樂已與宮廷雅樂融為一體，為皇權服務。明朝是武當道教音樂最興盛時期。由於成祖的極力推崇，武當道場儼然升為皇帝家廟。明代郊廟祭祀雅樂，乃選道童為樂舞生，道士冷謙為協律郎，協樂章聲譜，俾樂生習之。考正四廟雅樂，命冷謙較定音律及編鐘，編磬等器，遂定樂舞之制。<sup>③</sup>明皇室亦在武當山配備大量樂舞生以供郊社祭祀之用，僅據《太和山志》所載，當時武當樂舞生已達四百之眾，<sup>④</sup>道樂規模之盛大，由此可見。同時還可看出，當時武當道樂與皇室宮廷雅樂關係十分密切。明朝皇室還利用武當正一教齋醮科儀為國祈福禳災，經常在武當宮觀舉行龐大醮儀。據明都御史黃衷《金錄大醮碑》記載，明武宗皇帝命正一嗣教真人張彥頤等率四百六十名道眾設壇建「金錄大醮」，“敷寶籍之大科，演玄祖之大法“達七天七夜。



又如玄天玉虛宮，共有建築二千二百餘間，朝廷封為「武當山甲宮」，“凡遇為國為民修崇醮典時，將總壇設於此宮。永樂二十二年建成後，皇朝在此宮舉行金錄羅天大醮達七晝夜。據《清微齋法》說，金錄醮專用以「安國家」。<sup>⑤</sup>《太和山志》載曹希鳴作「雲谷詩」中有云：“國家祀典貴精誠，力贊太和調雅樂。三祀南郊大禮成，上帝居歆天子樂”。原來在這類大型國家祀典中，不但動用陣容龐大的道教樂舞生組成的經樂隊，更還要調動皇室雅樂隊前來助威，真是盛況空前。《太和山志》載有不少明代文人詩賦，凡言必咏音樂，現不妨拈出九首，從中來領略一下當時武當道教音樂的繁盛局面吧：

明張開東《大岳賦》吟道：“道官提點，太常祠部不下百員，羽客廩食，殆千有餘人；……夏玉撞金，鳴絲吹竹，飄颻雲端，同工殊曲，擊金鐘兮鐘鏜，鳴雲璈兮琅銀”。（按：雲璈即今雲鐺）明張維《紫霄宮》：“仙樂忽從天外傳，嶺雲盡向洞中歸”。方九功《宿五龍宮》“寰中夢覺邯鄲枕，方外風傳子晉笙”李燧《南岩道院》吟道：“何虛（需）瀚海訪蓬島，處處笙歌是洞天”。他直把武當作蓬萊仙島了。呂顯詩云：“嫋嫋笛聲雲外傳，悠悠琴韻月中彈”。真是武當晝夜歌不歇；明袁宏道詩云：頂巔羽衣出石磧，手攜簫管相迎迓”。

另據《道藏》記載，明代在紫霄宮一岩洞中發現有樂曲本子，載有《一錠金》、《清江引》，《采萊歌》等民間俗曲。這些俗曲，是何人帶來並使用的呢？我們傾向認為是外地信徒或火居道來武當朝聖時帶來的可能性較大。理由如下：首先，據歷史記載，明代武當道場直接受皇室官府控制，作為皇帝家廟，主要為皇室和道教自己的各種願望而舉行齋醮祭祀，一般不參與民間性齋醮活動。當時的宗教音樂活動主要有三類，一是日常修行儀式，即道眾作為



修煉方式之一的「朝暮課誦」，二是爲尊神聖誕所舉行的各種紀念儀式音樂，三是專爲皇室舉行的各種齋醮。從明代撰修的四部《太和山志》所載來看，<sup>⑥</sup>只記載了後兩類儀式音樂的相關背景，不妨略舉數則。明代武當山的紀念性齋醮儀式，以較大的而言，幾乎每月都有，有的月份要辦兩三次。在這些固定祭日，皇帝還專撥祭祀用品，<sup>⑦</sup>如，正月初一日，爲天臘之辰，彌勒佛聖誕；正月初一日，玉皇聖誕；正月十五日上元天官聖誕；二月初一日，劉真人聖誕；二月十五日，太上老君聖誕；三月初一日，譚祖聖誕；三月初三日，玄天上帝聖誕；三月十五日，昊天大帝聖誕；四月十五日，鍾離祖師聖誕；五月初一日，南極長生大帝聖誕；五月十八日，張天師聖誕；七月十五日，中元地官聖誕；八月初一日，許真君聖誕；九月初九日，張三豐祖師聖誕；真武帝飛昇；十月初一日，東華大帝聖誕；十月十五日，下元水官聖誕……。在這些紀念儀式中，要增誦特定的經韻，在宮觀裏舉行盛大祭祀活動。爲皇室舉行的齋醮儀式，持續時間長，一般三、五、七天，長的達四十九天：規模龐大，常由皇室抽調外地高道或宮廷雅樂來協辦（詳參本書第六，七章）；種類多，既有祭祀天地宗廟的，也有爲國爲民祈福的，還有安放神像，送經書，銀帛之類的慶典性齋醮。如：明成化十二年（1476年）十一月，欽差太監陳喜於淨樂宮修建全錄延禧福國裕民大齋醮三晝夜；明弘治十四年閏七月二十五日，皇帝遣太監王瑞等管送真武神像，供器等到武當奉安，並建齋醮七晝夜，一晝夜放河燈七藏，七晝夜共四十九藏；弘治十五年十二月二十五日，皇帝遣錦衣衛秦玉等管送銀兩，製帛到武當建醮，計升：淨樂宮建醮四十九晝夜，御賜銀三千兩……，五虛宮建醮四十九晝夜，御賜銀一千兩。弘治十年，朱佑樞的中宮皇后鑄造玄天上帝聖像一堂，遣御用太監王瑞等送往武當山奉安，並在淨樂宮命道衆節次啟建金



錄祈恩消佑十轉玄靈延禧洪福九轉玉樞忤愆謝過集慶消災吉祥大齋通一十三晝夜……。這些齋醮，均嚴格按皇室的意圖和宗教規範來安排實施，連道人諷誦的經書也是由皇帝欽降，僅成化二十二年（1486年）九月初一日，皇帝就遣太監陳喜送御制各式道經六千五百部到武當，包括《玉皇經》、《玉樞經》、《真武經》、《三官經》、《度人經》、《五斗經》、《太上洞玄靈寶注齡資福延壽集解經》等。在這些齋醮音樂中，宮觀道士一般不敢輕易摻用民間俗曲的；其次，明代武當道衆的經濟生活來源十分豐富，除了大量信徒捐獻香資油燭外，皇室還經常資助銀兩物資，欽定祀神用度，連道場建築道路的維修管理，都由皇室欽定有關事項予以關照。優渥的生活條件，使道衆沒有迎合民間好尚而採用民間俗曲之必要。當時中原十餘省的道教信徒源源不斷來朝拜武當山，連武當山子孫廟的道士也不愁生計，武當宮觀的香火就更爲旺盛了。

再次，從現存武當宮觀的道樂資料看，根本沒有上述幾首俗曲曲目，連谷城火居道音樂中也沒有這些曲名，不可能說現存道樂已没能保留明代道樂的材料，因爲事實上，現存道樂中許多曲目，還保留了明代以前齋醮音樂的儀式名目，如《發文正奏》、《黃籙齋》、《懺悔文》、《三皈依》、《嘆文》，等。正是唐宋齋醮中常用程序節目（詳本書第七章）。

基於上述幾點，可以認爲，明代武當宮觀道樂主要內容是正統玄教樂章和宮廷祭祀雅樂，也有部分高道自娛音樂。此外，武當周鄰地區和外省的信徒，火居道士前來武當朝聖，「上祖師表」等祭祀活動中，也會演奏一些民間俗曲摻雜於儀式音樂之中。這些「外來」的民間俗曲雖然爲武當道場帶來了新的音響色彩，但它還不能算武當道教自身固有的材料。

作爲武當道樂歷史上最鼎盛時期的明朝，其道樂的基本風貌和



特質，首先體現在皇宮雅樂的滲透，作為皇室家廟，道教的儀式及音樂必須服從皇帝祭祀的意圖及雅樂之規範，在高度中央集權制的明朝，皇帝握有絕對權力，帝王聖旨是任何人包括宗教徒都不可違抗的。歷史表明，道教即使在最煊赫的發展階段，也只能依附於專制主義的皇權之下，以確保其生存和發展。可以說，明皇室為維護封建專制統治而制定的道教政策，在很大程度上決定了明代武當正統道樂的發展軌道和特色。在皇權和神權的雙重合力作用下，明代武當道樂得以薈萃各地各宗派道樂之材料，並予以新的改造與融合，逐漸形成具有自身特色的既統一又豐富的武當宮觀道樂體系，並成為武當道樂歷史上最興盛的時期。

明末以降，武當道教漸失帝寵，加上李自成農民起義爆發之影響，武當山一度成為李自成起義軍迂迴活動之地，宮觀受到戰亂的破壞，常住道衆銳減，雖然清皇朝仍撥經費維持道衆生計，<sup>⑧</sup>宮觀得到部分修復，但武當道場的人數和香火已遠非往昔那樣興隆了，過去穩定優渥的生活基礎已不復存在，為求生計，道衆不得不大量走向民間，從事各類廟會和民間齋醮活動，與子孫廟道士或民間火居道士組成樂班，應民衆之邀承辦一些小型道場。這一時期，由於名真高道大量外流，需要較高演技的樂器如琵琶琴瑟等已無人擔任，樂器也紛紛散失，只用一些擊樂和吹管樂來伴奏儀軌音樂，維持祀典經樂活動的樂隊已不齊全，清末，只有城隍廟，太和宮、南岩、紫霄宮、周府庵等宮觀庵廟尚能維持祀典經樂活動，樂師尚存五十餘人。武當山宮觀香火更是每況愈下，廟觀失修而不斷倒塌，許多珍貴文物遭到軍閥，土匪的盜劫。民國二十年前後，由於人為破壞，南岩宮正殿和五龍宮又遭焚毀，這時武當道士維持他們的生活若非是指靠稀少的香資，只能下山從事生產勞動，也有大量走向民間從事齋醮法事。



這段時期，武當當地區民間一年四季廟會衆多，加之天災人禍的祈福禳災，驅妖除邪，豪門大戶操辦喪事，都須請武當道士來做各種「道場」，單是豪紳辦喪事，講排場的就要請百餘名道士，一般也要請三五十名。這些道場，少則三至五天，多則要做七至九天。倒也有另一番熱鬧場面。

民間齋醮法事活動的普遍流行，給武當道士提供了另一塊用武之地。使武當道樂的演奏場合由宮觀下移到民間，昔日爲帝王祀福祭祀而奏的大型齋醮音樂，也逐漸演變成爲民間喪葬祈禱活動而鳴響的民間齋醮音樂。在這樣一種演變過程中，爲了贏得民衆的歡迎，武當道士必然會吸收一些民間音樂的因素，來豐富自己原有的音樂形式，比如從樂器方面看，當時最盛行一種齋醮活動，當地稱「放施食」者，或稱「賑濟」，其樂器就已無琵琶琴瑟等較古雅的樂器，而大量吸收了民間性樂器如大鐃、大釵、玄壇釵、五子、四子、三子、山鑼（五音鑼，十音鑼、小鈸釵、大鼓、手搖鈴、木魚、磬、笛子、笙、簫、笛管）、三眼管、四眼管、大管、悶子等，（括號內爲道教原用樂器）道士們這時用的管已非古制，而安有便於吹響的「悶哨嘴」；其聲調接近於小嘖呐，吹奏起來音響高亢而粗獷。這些顯然是爲了適應廣場演奏，製造熱烈氣氛而採用的。

雖然，清末以降從總體看，武當道士與民間接觸開始密切了，但是在接受民間音樂方面，仍有一些不同程度不同方式的微妙差別，需作區別分析，不可一概而論。這些不同情況主要體現在不同宗派的道士，接受民間音樂的態度，程度就有很大區別。真正大膽而廣泛接收民間音樂來充實道教音樂的，主要是正一道派的民間火居道士。如今天谷城縣火居道的「賑濟」法事音樂，就吸收了戲曲「三元槍」曲牌的調子，和民間嘖呐曲牌「對口曲」，「武曲」



等，在音樂風格上，無論吹打曲或經韻樂，都具有歡快，明朗的俗樂氣息。其原因在於火居道士本身就生活在民衆中，熟悉民間的好尚及音樂風格，故易接受其影響。而宮觀道士就不同，雖然他們不得已參與民間齋醮法事，但在音樂唱腔上大多仍運用自己原有的，熟悉的儀式音樂材料，較少受民間音樂的影響，從現存宮觀道士的錄音資料看，也仍是這種情況；相反，宮觀道士的唱腔倒是影響了當地民間音樂和火居道音樂，這是非常令人深思的現象。據我們調查，道士們常自以爲階級層次較高，文化修養亦深，對下里巴人的民間音樂有不以爲然的鄙視情緒，所以即便在與民間音樂的接觸或借用中，他們仍將正統道樂與民間音樂有所區別，頭腦裏仍保存了叢林正統道樂的位置，在宮觀祀典中，仍然運用其「正宗」的道教樂章，所以直到今天，我們在聆聽宮觀道樂時，仍能感受到其音樂風格，與火居道樂和山下民間音樂有很大的不同，其緣故也就在於此。

民國至1949年之前，武當宮觀再無官府的資助，且屢遭破壞，武當道教更趨衰微，道衆迫於生計紛紛出走，道樂活動奄奄一息，僅賴民間信徒的大量「功德香資」和募捐，才使宮觀建築和大量文物及武當道教音樂得以保存下來。<sup>⑨</sup>

1949年以後的大陸土地改革時期，多數道衆還俗返鄉參加生產勞動，少數無家可歸者分得一部分土地住留宮觀看管文物，宗教活動基本中斷。諸多樂器或被當地文化部門調走，或由還俗道衆攜走，或損壞，或散失，所餘寥寥無幾，已不能配套。武當宮觀道教音樂瀕臨聲斷音絕之境。曾長期流傳於山下民間的火居道樂班，亦均已星散，至二十世紀八十年代即1986年僅存幾個老道藝人，還能勉強組織一個樂班，也瀕臨失傳。1956年三月，襄陽地區舉辦民間音樂會演，均縣文化部門從還俗道人中召集到八名樂師參加演



出；次年省文化部門在武漢舉行古樂會演，這八人再次參加，得到有關領導專家的好評，並獲古樂演奏獎，演奏曲目有《木本經》、《行路詞》、《五聲佛》等。

1980年以來，由於大陸政府對於宗教信仰自由採取了開放的政策，1981年武當山道教協會恢復活動，一些老道被陸續接回武當山，重新主持恢復各項宗教活動。收回道人中通經樂者有喇萬慧、方繼權、吳禮瀛、何本灼、阮蓬志等五人。這幾位老道通曉道教儀軌科範，知識豐富，音樂造詣尤其精深，還記憶保存了大量武當山正宗道教音樂曲調，亦能從事吹打彈唱。歷史悠久的武當山道教音樂就全靠他們的記憶才使我們現在還可能從中領略武當道樂的獨特風采。

①《玄品錄》轉引自卿希泰《道教思想史綱》。

②陳矩天《大天一真慶萬壽宮碑》。

③《明史·樂志》。

④明·王佐撰《大岳太和山志·上》：“道衆四百名已蒙給賜齋糧，要照神樂觀樂午生例每年給賜布匹奉。永樂十七年四月二十九日。”

⑤見《道藏》洞真部方法類。

⑥玉虛宮提點任自垣宣德六年撰《勅建大嶽太和山志》十七卷；武當山提督佐撰《大嶽太和山志》十七卷，方昇明嘉靖十六年撰《太嶽誌略》五卷，明隆慶年間盧重華編《太嶽太和山志》九卷。

⑦《太和山志》載：“永樂十七年二月初五：欽定事例，計開太和山大小宮觀岩廟香燭燈油數目，每年十二個月初一，十五，聖降，三月三、五月五、九月九，三年降真香三千四百七十七炷三斤重……”。舊志僅記載的祭日，本書據《玉匣記》通行本所記的普遍流行的一些主要神的誕辰祭日而對紀念儀式內容作了補充。



⑧任自垣《太和山志》。

⑨據新編《武當山志》1990年報審稿。

## 第四節 武當道樂的流傳範圍

武當山道教音樂流傳範圍是一個較複雜的問題，首先從歷史性角度看，隨著歷史的演變，道樂流傳範圍也隨之產生變化，不能一概而論；其次是名實問題，有不少地方的道教傳統都自稱屬於武當體系，其經卷，神像乃至曲名等也與武當有相似之處，甚至也可能確實曾與武當道教有過交流關係，但從其音樂風格特色上考察，卻大都較接近當地民間音樂，而與武當道樂風格實質上很難找到共通之處。對於這些問題，都需作細緻甄別，方能劃出武當道樂流傳的實際情況，從而找出武當道樂的自身特點。

我們先考察一下武當道樂流傳範圍的古今演變情況。

前面講過，武當山歷史上曾是道教著名的十方叢林，道教各派均可來此掛單棲住。僅從明代有史可查的資料便可看出，當時武當道教的主體大多來自外地名山宮觀，有北方的全真派，江西的正一教，江蘇茅山派，清微派等，<sup>①</sup>因而武當道樂實際上是綜合融匯了多種外地音樂因素。另一方面，武當道樂由於一直受到皇帝的扶植，又供奉著道教所信奉的真武神，受到各地道士的崇奉朝拜，所以其道樂對其他地區的廟館影響甚大。從下面的有關歷史記載可見其一端：《房縣志》云：“中元節（農曆七月十五日），道書為地官赦罪之辰，僧家舉行盂蘭會，建施食台，放河燈照幽冥，謂之祀餓鬼”。《施南府志》卷十載：“所謂清明記墳，中元記名，祭於中庭，男女上食。如生之日，焚之於外。各廟作盂蘭會，賑濟無主



孤魂”。《湖北通志》卷廿二載：“蘄俗七月朔夜，於景佑真君廟，伐鼓吹螺，以小鉦巡於市，名收兵，兵，鬼也。此月十五日，士庶家各祭亡者”。《江夏縣志》載：“七月初一至十五日，僧道作盂蘭會，糊紙萬盞，注油燃燈，燃白蓮花燈，承以蘆葦置水中，雲照幽冥以度鬼。散佈上游，順流而下，紅燈萬盞，燦爛江波，黃鶴樓頭，觀者頗衆”。

道教於中元節，放賑濟吹打念唱，演奏玉陽玄科，由恩施，蘄春，房縣至於武漢三鎮，上下千餘里，範圍之廣，場面之熱鬧，足令人驚嘆。據有關了解，<sup>②</sup>這些地方舊時代都有真武廟觀，道教組織信徒遍於各地。

武昌的長春觀中有真武殿，隨縣擂鼓墩，棗陽唐子山，襄陽城西南的九宮山，宜城的青牛山，谷城的真武山，鄖陽的賽武當，保康歐店的望父山，長陽的天柱峰，河南南陽的獨山，內鄉的麥子山，西峽的菊花山都建有真武廟，供奉元帝神像，道士們學習的經卷朝科大部份來自於武當。

襄陽城西南的九宮山，又名小武當，據《太岳太和紀略》載：“真武觀去本宮（即武當紫霄宮）三百六十里，在襄陽府城西南二里九宮山，即峴山之麓，謁太和者先奏表於此”。

僅就上述記載，已可見武當山道教音樂曾流傳很廣的範圍，這些還只是就湖北省及附近地區而論。實際上過去武當道樂還流傳到更遠的地區。如川西青城山宮觀現存的道教音樂，便是清康熙年間武當太子坡全真道人陳清覺等傳去的。類似情況，我們將在第八章把它作為武當道樂的對外影響專門討論，暫不列入流傳範圍來考慮。

歷史發展到今天，滄海桑田，今非昔比，武當道教已發生巨大變化，道教音樂的流傳範圍亦隨之演變。從武當道樂實際流傳範圍



看，已大大縮小。據初步了解，上述地區的道觀多在五十年代便多已毀壞荒廢，老道相繼去世，道教音樂也聲斷音消。即使有的地區民間尚有道教法事活動，或也打著武當道教子孫廟的招牌，但其音樂早已與當地民間音樂融為一體，不復有武當道樂之神韻了。所以固然我們可將上述地區列為武當道樂歷史上的流傳範圍來認識，但從現存道樂流傳範圍來看，就不宜統統納入考慮。

基於以上分析，從道教音樂現今實際流傳情況出發，亦考慮其確與武當道樂風格有所聯繫，我們認為現武當道樂主要流布於武當山上和周鄰的均縣，谷城縣及鄖陽地區，流傳中心是山上宮觀和谷城縣。本書以此流傳中心的道教音樂材料為研討對象。

流傳在這些地區的武當道樂，按其執行者的活動範圍和演唱風格的不同，可以分為「在觀派」和「在家派」<sup>③</sup>兩大流派。前者代表山上宮觀道士所唱奏的道樂，演唱者以全真教派為主，也有正一教道人，雖然教派不同，但由於長期居住一起，均在同一宮觀修道，演唱對象是神靈，音樂用於日常修行的課誦法事和祀典，多在殿內演唱，故音樂風格已融為一體，偏於莊重沉靜，典雅悠緩，超凡脫俗的宗教氣氛甚濃。「在觀派」現以聲樂演唱為主，伴以各類法器，據說過去曾用笙簫管笛伴奏。「在家派」即火居道士所唱的音樂，主要用於民間各類齋醮法事。表演對象是俗民百姓，且多在露天街巷演唱，故其音樂風格較為清新火爆，歡快明朗，民間風味甚濃。「在家派」音樂有經韻也有純器樂演奏，而尤以吹打樂為其特色，樂器和曲牌都很豐富。再從音樂形態，風格及標題特徵看，「在觀派」的音樂保存了道教音樂中歷史較長的曲調材料，它的發展與傳承在古代一直受到皇室意圖和宮觀清規的嚴格制約，經樂曲調一般均按老一輩所傳模式演唱，輕易不許改變，尤其是全真道要求更嚴，至有「死全真」之稱，而且過去宮觀道士與世俗民衆



接觸不多，故其音樂受外來影響較少，較多保存了自身特色，集中體現了玄教樂章的風格。「在觀派」道士雖包含了全真正一不同宗派人員，但由於他們至遲從明朝開始就混雜於同一宮觀，有共同的修行方式（以清修煉養為主要生活內容），長期同堂誦經奏樂，各派的音樂已逐漸融合成具有共性的統一風格，這部分音樂真正代表了武當仙樂的特點，是我們研究的重點。而「火居道」音樂，雖然廣義上可以納入武當道樂的範疇，但因其生活方式，修行方式及演唱目的，環境及音樂傳承均與「在觀道」不同，與民間接觸密切，故其音樂有很濃的地方民間音樂色彩，成為武當道樂與地方民俗音樂互相交流融合的產物。當然，這兩派畢竟屬於同一宗教，有共同的信仰，經書和儀軌，在基本曲目，表演方式上也有些共同之處，亦即道人所謂的「天下同」。總之，這兩派道樂既有聯繫，又有區別，絕不能混為一談，需作分別研究，再考慮其整體特點，庶能掌握其全貌。

①詳參本書第五章第二節《超地域風格之成因》。

②杜棟生：《武當道教音樂概述》1987年油印本。

③關於這兩流派我們在第六章要專門討論。



## 第二章 武當道教科儀類型及其音樂特徵

道教音樂是科儀法事活動必不可缺的重要組成部份。武當道教科儀種類頗多，大致依其科儀目的而可歸為修道儀式、齋醮儀事和紀念儀式三大類。各類科儀音樂在不同歷史時期各有不同程度的變化，我們只能據現已掌握的資料略述其歷史演變之梗概，而著重研究現存各類科儀音樂的運用情形及風格特徵。

### 第一節 課誦科儀及其音樂

#### 一、課誦科儀之沿革及現狀

課誦是道觀每日朝暮必修的科儀活動，全稱「玄門日誦早晚課」，簡稱「朝暮課誦」、「早晚功課」、「早晚壇」等。

道教的課誦科儀始於何時，尚無人作專門研究，在此我們依據有關文獻資料作一綜合分析，提出一家之言。

我們認為，道教課誦科儀形成從來源上看應是多元的。

首先，道教《靈寶度人經》對此儀式的形成有巨大影響，這是其本身的內部條件。《靈寶度人經》原名《元始無量度人上品妙經》，後來又名《太上洞玄靈寶度人上品妙經》，簡稱《度人



經》。此經乃靈寶經系之首經，成書於東晉，由葛巢甫造作。在此經出現之前，道教盛行的是《上清大洞真經》及金丹黃白之書，重視存想、服餌、符咒等道術。《靈寶經》出，則使道教發生了較大變化，其中關鍵一點是道教修行方式從存想以護身中之神而擴展到通過修齋、燒香、誦經以呼求外界之神來祐，唐初著名道士成玄英注解此經，竭力宣揚此經「開人度物、死生通濟」的神奇法力，說：“誦經十遍，上達諸天，起死回骸，咸得長生。誦咏之者，上感諸天，至功行圓滿，昇為金闕之臣”。<sup>①</sup>他認為，只要虔誠念誦經文，就可能感動天神，長生久視，甚至成為神仙。這些新觀念和理論的出現，促使道教修行的形式和內容相應發生變化，亦即，誦經、靜養以感召神仙成了主要的宗教活動方式，於是在唐代道教便有了每日勤行的「常朝儀」，這應是道教課誦儀式的主源和發端吧。通過誦經靜修而澄清心靈，即可得道成仙，是課誦科儀形成的基本思想根源，也是課誦音樂（包括現存武當道教的課誦）的主要目的之所在。

其次，吸取儒教祭祀儀式，造構了以贊頌及音樂為主的活動儀式。<sup>②</sup>這亦是本土的因素。

再次，模仿吸收了佛教念誦儀制的某些因素，進一步完善道教的課誦儀制。這是外來因素的影響。早在東晉，佛教就創始了念誦儀制。寺院裏定時念經、禮拜三寶和梵唄歌贊，冀獲功德於念誦準則中，故稱為功課。<sup>③</sup>東晉的道安，制僧尼軌範三則：一曰行香定座上講之法（即講經儀），二曰常日六時行道飲食唱時法（即課誦齋粥儀），此儀當是早晚課誦之濫觴，且與道教的「常朝儀」不無淵源關聯；三曰布薩差使悔過等法（即道場懺法儀），這三條為後來佛教各種科儀之開端。佛教的朝暮課誦早在南北朝梁代已有之。<sup>④</sup>唐代亦有此制。至宋元已普遍施行。明清之際，朝暮課誦已趨定



型，遍及各宗各派大小寺院和居家信徒，成為所有叢林必修的定課。佛教課誦之創始、完善定型及見於文獻記載均早於道教，因而道教吸取其一些形式因素是很自然的。

上述三點，當是道教課誦科儀的主要來源。據文獻所載，道教課誦之正式形成應在唐代前後。唐杜光庭所撰《太上黃籙齋儀》中記載當時此齋儀中每日的清旦、中分、落景即朝、晝、晚，行道誦經三次，就已有朝暮課誦之特點。據唐初作品《洞玄靈寶三洞奉道科戒營使》卷六稱當時已有的「常朝儀」是「旦夕常行」，將之作爲道士每日勤行的儀式，要求入室之後，上香、唱頌，然後繼續進行三上香、禮方、三業懺悔、三啟、三禮、願念、學仙頌。<sup>⑤</sup>這應是道教最早的課誦儀式了。

探討道教課誦科儀之來源及大致形成年代，是研究道教音樂發展史的一個重要環節，也有助於加深理解課誦科儀音樂的風格特點。以上我們只是提出一個很初步的看法，詳細的論述將在以後的專題研究中來完成。至於武當山道教的課誦科儀始於何時？因目前無文獻可稽考，尚難遽然定論。從武當山在元明之際已是道教著名叢林這點來推論，那時應已開始施行課誦儀制了。據道人們說，過去武當山宮觀的課誦只由乾（男）道執行，而現在坤（女）道也可上殿課誦了。火居道的課誦仍只由乾道執行，但卻不是每日都作。

## 二、課誦的音樂運用及程序

自1980年起，武當山的紫霄宮、太和宮重新恢復一度中斷的早晚課，早晚課的經文和音樂各有特點。我們於1987年1月8日對紫霄宮早晚課進行了實況錄音，現將其音樂運用及程序製成下面的表格：



表 1

早 壇			晚 壇		
程 序	聲 樂	器 樂	程 序	聲 樂	器 樂
澄清韻	咏唱調	鐘鼓三通			鐘鼓三通
澄清韻	咏唱調	法器全奏	步虛	咏唱調	法器全奏
舉天尊	咏 " "	" " "	舉天尊	" " "	" " "
吊掛	" " "	" " "	吊掛	" " "	" " "
香供養	" " "	" " "	香供養	" " "	" " "
提綱	" " "	" " "	提綱	" " "	" " "
反八天	" " "	" " "	反八天	" " "	" " "
提綱	" " "	" " "	提綱	" " "	" " "
各種咒	朗誦調	鐘、木魚	玄蘊咒、	朗誦調	木魚
文及爾時			爾時斗姆		
			等 7		
玉清等寶	" " "	木魚	首寶誥	" " "	鐘、木魚
誥 12 首			清華妙嚴	咏唱誦	法器全奏
祝聖文	" " "	鐘、木魚	報恩宣誥	朗轉詠唱	木魚轉全奏
懺悔文	咏唱調	法器全奏	土地咒	朗誦調	木魚
三皈依	" " "	" " "	大皈依	咏唱調	全奏
散壇		鐘鼓三通	供養齋	朗誦調	木魚
			結齋咒	" " "	木魚
結束			散壇		鐘鼓三通
			結束		



早課通常在天剛破曉時開始，先由經主上殿擺好花菓供品及點燃香、炷等，然後擊鼓三通以聚衆。每通鼓點均是慢起漸至極快而收，隨後敲一記清越的鐘聲。數名當班的道士聞鐘鼓聲而徐緩安靜地登階入殿，各點燃一束香。課誦於紫霄宮的主殿——紫霄殿內進行。此殿進深面闊均爲五間，重檐九脊，翠瓦丹墻。殿內額坊、斗拱、天花均繪有彩色圖案，三十六根杉木巨柱頂立其間。殿中石雕須彌座上的神龕內供奉明朝御制銅鑄飾金神像，爲真武神老年、中年、青年和文武座像，兩旁侍立金童、玉女、趙天君、關天君、馬天君、溫天君、水火二將以象天宮儀仗，各高五尺許，均爲銅鑄重彩。神像下設供桌（神案），陳列著御制香爐、蠟台、寶瓶、海燈及香花果品供物。其前安置長香几，几上分置銅磬、鐃、鈸、大小木魚及鐺子等法器，並放有一部經書《太上全真早晚壇功課經》。

經主領數名道士入殿後，便齊集在神像香几前拈香行禮，準備誦唱早壇功課經。這幾名道士的服裝髮式均爲古裝，穿藍布大褂<sup>⑥</sup>，著白布襪青鞋，長髮束頂。並排跪於神像前，眼視經書、口唱經文，手擊法器。法器的分工是：經主司大法鼓，兼擊鐺、磬，作領奏者；其餘道士各人分掌一件樂器鐃鈸大小木魚等，每人都是自唱自奏，無專司唱或奏的分工。這裡附帶說明一下，現在上殿課誦的都是近幾年入道的年青道士，其所唱經韻是由喇萬慧、吳禮瀛、阮蓬志等老道長傳授的，所用經書有兩種版本，一是神案前放的《太上全真早晚壇功課經》，另一種是1987年據北京白雲觀經書翻印的《玄門日誦早晚課》。這兩種版本均爲全真道經書，內容大致一樣。現在道人一般都沒有嚴格照本宣科唱完全部經文，而經常省略掉某首經文或某些經文中的一些詞句。整個早課全部過程需時五十分鐘左右。課誦（也包括其他科儀）音樂的聲樂曲調形態大致有兩種類。一類是朗誦調型（Recitation），另一類是咏唱調型（



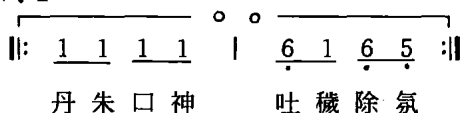
Chanting），這兩類歌調各有特點，現分別簡介如下：

1. 朗誦調，此種曲調形態簡樸，接近語言形態（speech-mode），具有念誦或吟詩腔的風格。根據曲調型的明確與否，又可細分成念唱調和吟誦調兩小類。念唱調一般未形成明確的、固定的歌腔，節奏自由，節拍形式也不大明確，很像是古代所說的「直誦」。念唱調通常僅由一人敲木魚伴奏，點子很單一：××××如此反覆敲打，直至念唱完經文，此時其他法器均不奏響，衆道士一起念唱。道人們稱這類唱腔爲「諷經腔」。這種類似念白的直誦，與戲曲、說唱音樂中的念白相比較，又有不同之處。道教的「諷經腔」講究音調的清虛閒靜、平直莊重，不像戲曲說唱中念白韻白那麼講求抑揚頓挫，十分誇張的音調。再則念唱調的經文句式多是四、五、六、七言的齊言句式單獨成章的詩體或駢偶交織的漢賦體，腔型常依句式或一句或兩句而作一停頓（但木魚則連續打擊不停頓），這些經文篇幅都很長，像這樣長篇的、依句式而作停頓的念唱法，在戲曲說唱的念白中也是見不到的。這些都展現了音樂在爲科儀服務時所形成的特色，其原因在於道教課誦的對象是「神」，而不是「人」，念經作爲一種清修煉養的方式，也與戲曲念白追求劇場效果的目的全然不同。

吟誦調的音律和音程已是明確而固定化的，形成了各種長短不一的、比較簡樸的歌腔形態。它很像古代文人吟詩的腔調，與經文句式結合很緊密，通常是一字一音，一字一拍，句末加拍（上句末延長一拍，下句末休止一拍），因句式的長短而相應形成了句幅不等的幾種吟誦調腔型，茲舉例略述。最短小而簡單的一種吟誦調見例一，道士們稱之爲「棒棒經」，此腔名的來歷，猜想起來是出於形象化的感受而得名，意指音調很平直簡單，像一根木棒一樣。

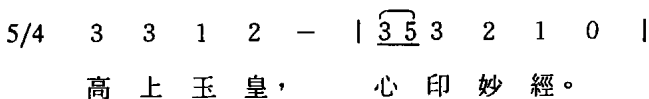


## 例 1



齊吟此腔時，一人敲木魚，一人擊磬作伴奏，木魚仍用固定節奏的八分音符連續打擊，一擊對一字一音，磬的點子大致相同，但較稀，時常用四分音符的打法。這種伴奏形式與節奏型通用於其它較長的幾種吟唱腔中。吟唱腔主要配唱各種「誥」、「咒」之類的經文，很像戲曲中的「韻白」唱法，但更為規整、長大、更具音樂性。下面我們再介紹另外幾種常用的吟誦調：

## 例 2   〔四言五拍句（甲）〕



2. 咏唱調：這類曲調形態豐富婉轉，音樂抒咏性很強（singing-mode），其腔型很像戲曲中的唱腔。武當道士稱此類曲調為「韻子」、「韻腔」。大概是古代道教音樂中的「音誦」吧。其旋律材料多樣化，腔幅悠長，一字多音，拖腔優美，結構獨立而完整（少有例外），而且加上全部法器作伴奏，悠揚雅緻的歌聲與琳琅振響的法器聲交織一片，音響宏亮而豐美，韻味隆重而莊嚴。「韻腔」所配唱的各種「韻」、「引」、「贊」、「偈」及「步虛」、「懺悔文」、「吊掛」等曲目，都是道教音樂中歷史悠久、內容重要的經文或曲目，其中不少源於一些主要的科儀節目（本書第七章將詳述這點），用形態豐美完整的曲調配合內容豐富重要的



經文，說明道人們在運用音樂為科儀服務時，已有很高的藝術自覺性，已積累了很豐富的藝術經驗和較高的審美能力，同時也證明這些曲調及其配合的經文，代表著比較古老和純正的道教音樂傳統。

### 三、課誦套曲實例及分析

#### 例3 〔四言五拍句（乙）〕

5/4  $\underline{6\dot{1}}\underline{6\dot{5}}\underline{3\dot{5}}6 - | 5\quad 3\quad \underline{2\dot{1}}1\quad 0\quad |$

西 天 竺 國， 大 智 光 中。

#### 例4 〔五言六拍句〕

6/4 5  $\underline{5\dot{6}}\underline{3\dot{2}}1\quad 2\quad - | 5\quad \underline{5\dot{6}}3\quad \underline{2\dot{1}}1\quad 0\quad |$

盡 憑 生 百 福， 咸 契 于 五 行。

#### 例5 〔六言七拍句〕

7/4  $\dot{1}\quad \dot{1}\quad \dot{1}\quad 6\quad \underline{6\dot{5}}\underline{3\dot{5}}6 | 5\quad 5\quad 5\quad \underline{5\dot{3}}3\quad 2\quad 1\quad 0 |$

眞 空 妙 相 法 王 師， 無 上 玄 元 天 母 生。

#### 例6 〔七言八拍句〕

8/4 5 5 5  $\underline{5\dot{6}}\underline{3\dot{2}}1\quad \underline{2\dot{3}}2 | \underline{3\dot{5}}\quad 5\quad 5\quad \underline{5\dot{6}}3\quad \underline{2\dot{1}}1\quad 0\quad |$

衆 生 有 難 若 稱 名， 大 士 尋 聲 來 救 苦。

#### 例7 〔八言九拍句〕

9/4 5 5 5 3 3 3 1  $\underline{2\dot{3}}2 | 5\quad 5\quad 5\quad 3\quad 3\quad 3\quad 2\quad 1\quad 0 |$

道 功 備 而 名 聞 時 主， 丹 符 錫 而 掌 握 神 仙。



爲了更完整了解課誦科儀音樂的運用情形，下面列舉課誦科儀全部韻腔的曲詞，並就各曲的結構及材料上的相互關係略加分析。在正式開始誦唱經文前，有一段序曲性質的擊樂合奏，這段合奏似乎應該是一首固定的牌子，因爲在白雲觀的早課中，這段引子合奏是有固定曲名的，但武當道人沒有給這段合奏命名。在法器聲中，道衆進入特定角色，準備念唱經文。下面爲擊樂合奏的譜例：

## 例 8

$$\left[ \begin{array}{l} 3/4 \quad b \quad t \quad c \quad | \quad b \quad t \quad c \quad | \quad b \quad t \quad c \quad | \quad c \quad c \cdot \cdot \cdot \cdot \quad | \\ 3/4 \quad o \quad \underline{o \cdot d} \quad d \quad | \quad o \quad \underline{o \cdot d} \quad d \quad | \quad o \quad \underline{o \cdot d} \quad \underline{d \cdot d} \quad | \quad d \quad d \cdot \cdot \cdot \cdot \quad \underline{d} \quad | \end{array} \right]$$

$$\left[ \begin{array}{l} 2/4 \quad \underline{c \quad t} \quad \underline{c \quad c \quad c \quad c} \quad | \quad \underline{c \quad t} \quad \underline{c \quad c \quad c \quad c} \quad || : \underline{c} \quad \underline{t} \quad \underline{c} \quad \underline{t} \quad | \quad \underline{c \quad t} \quad \underline{c \cdot t} : || \\ 2/4 \quad \underline{d \quad d} \quad \underline{d \cdot} \quad \underline{d} \quad | \quad \underline{d \quad d} \quad \underline{d \cdot} \quad \underline{d} \quad || : \underline{d \quad d \quad d \quad d} \quad \underline{d \quad d \quad d \quad d} \quad | \quad \underline{o \quad d} \quad \underline{d \cdot} \quad \underline{d} : || \end{array} \right]$$

$$\left[ \begin{array}{l} \underline{c \quad t} \quad \underline{c \cdot t} \quad | \quad \underline{c \quad t} \quad \underline{c \cdot t} \quad | \quad \underline{c \quad t} \quad \underline{c \cdot t} \quad | \quad c \quad c \cdot \cdot \cdot \cdot \quad \underline{t} \quad | \quad \underline{c \cdot t} \quad \underline{c \cdot t} \quad | \\ \underline{d \quad d} \quad \underline{d \cdot} \quad \underline{d} \quad | \quad \underline{d \quad d} \quad \underline{d \cdot} \quad \underline{d} \quad | \quad \underline{d \quad d} \quad \underline{d \cdot} \quad \underline{d} \quad | \quad d \quad d \cdot \cdot \cdot \cdot \quad \underline{d} \quad | \quad \underline{d \cdot d} \quad \underline{d \cdot} \quad \underline{d} \quad | \end{array} \right]$$

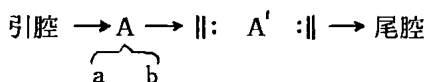
$$\left[ \begin{array}{l} \underline{c \quad t} \quad \underline{t \quad t} \quad | \\ \underline{d \quad d} \quad \underline{d \quad d} \quad | \end{array} \right]$$

注：法器採用漢語諧音字的首字母標記，其意義爲：

- (1) b = bō n g，梆，磬單擊。
- (2) c = c a，察，小鑼。
- (3) t = t ā n g，湯，鐺子。
- (4) d = d ō n g，咚，法鼓。
- (5) k = k ā n，坤，鏡。



接下來，道衆敬香供水，咏唱早課第一首韵腔《澄清韵》（例9）此歌結構由上下句體的樂段變奏兩遍並加上引腔和尾腔而構成，其結構圖示如下（凡圖示均以英文大寫字母表示樂段，小寫字母表示樂句結構，括弧內的大寫字母表示材料不同）：



接唱例10《舉天尊》。《舉天尊》結構很短，由一短一長兩樂句組成，材料相似，落音都是宮音，結構的獨立性不強。從旋律上看，它更像是前面一歌（例9）的補充終止式。前歌雖然煞於宮音，但終止式頗短。而此歌兩個不等長的樂句，在樂思上承接前歌的終止旋律，彷彿是兩次擴充性反覆，造成很穩定的終止感；此歌歌詞是呼喚天尊的名號，沒有實在的內容。很顯然是下一歌（例11）歌詞的一個引子。這樣一來，可發現此歌作為一首過渡性曲目，在其承前啟後的邏輯關係上呈現出兩重功能，亦即，其旋律結構是前歌音樂上的補充性終止的反覆；其歌詞則成為後一歌曲的引子，此歌這一微妙的過渡手法頗能顯示道樂聯曲結構的獨特之處。向常清常靜天尊敬香供水後，咏唱例11《吊掛》，是一首七言句式的分節歌，二句體的樂段結構並復唱三次，曲調結構完整獨立。道衆向天尊上香叩拜，咏唱例12《香供養》，歌詞是呼喚性的內容，音樂結構是單樂句變化反覆一遍，音調上引入清角偏音，帶來了新鮮的音調色彩，套曲進行到這裡，預示出轉換曲調色彩的意味。道衆繼續上香禮拜，開始咏唱例13《提綱》。此歌在調式、音調材料和曲調風格上都有變化發展，音調引入變宮音，有上五度移調感，旋律古雅，節律自由飄逸，韵味很深沉。曲式上是上下句樂段並變奏一次。香煙繚繞中，接唱例14《反八天》。此歌轉入計量節拍，並轉到上五度調，結構為上下句樂段變化反覆一



次。其節奏規整，頓挫分明，恰與前歌十分自由的吟詠風格形成鮮明對比，最後以短小的散板尾腔收束，從而自然引出前歌的再現。再現的例15《提綱》又轉回原調原旋律，曲調略有變化，變成換頭再現，樂段原樣反覆一遍而不是變奏，其他都相同。敬香供水畢，念誦《淨心神咒》、《淨口神咒》、《淨身神咒》、《安土地神咒》、《祝香咒》、《金光神咒》、《玄蘊咒》，皆用「棒棒經」唱法（腔型詳例一）念咒用以淨心安神，接著諷誦四經以悟道，四經為《太上老君說常清常靜經》、《太上靈寶天尊說禳災度厄真經》、《太上洞玄靈寶昇玄消災護命妙經》、《高上玉皇心印妙經》。接著吟誦十二誥呼喚尊神。從最高尊神三清開始，逐一呼喚，叩頭禮拜。贊頌尊神，咏唱例16《中堂贊》。此歌與例14《反八天》的經文內容雖然不同，歌辭句式為四四駢偶體，也不一樣，但曲調卻很相似，這是一曲多詞之例。向十方諸神懺悔各種塵世的罪孽，咏唱例17《懺悔文》，此歌為七言句式，結構為上下句樂段的不斷變奏，曲調簡練，朗誦風格。

道眾贊頌諸天諸帝，咏唱例18《小贊》。此歌結構較複雜，是兩端短小，中部較長大的橄欖形三段體，第一段是單句體樂段，承接前歌的調性，中段轉入下五度調的徵調式，結構長大，圍繞商、徵音旋轉的樂句不斷變奏復唱，第三段是上下句樂段，與《懺悔文》第一次呈示的樂段材料完全一樣，並轉回第一段的調性調式，帶再現性，完滿收束全曲。道眾叩拜三清天尊，念誦《靈官咒》、《土地咒》再拜三清，咏唱例19《三皈依》，此歌音調獨特，旋律運動的中心音是「宮、角」兩音，其中角音顯得尤為重要。全曲是三段體，第一段字疏腔長，配合呼喚性歌詞，為宮調，第二段配正詞，煞於角調並變奏一次，作為早課的終曲，終於角調，有懸而未決之感，其後加了一長段法器演奏，與序奏形成呼



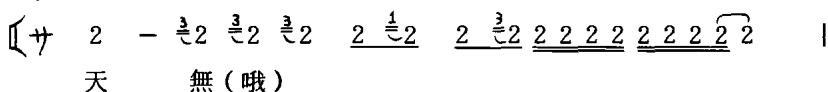
例 9

《澄 清 韻》

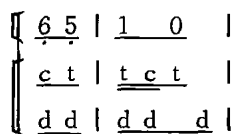
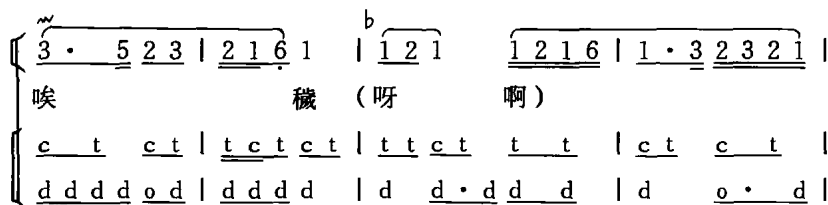
1 = D

阮蓬志 傳譜

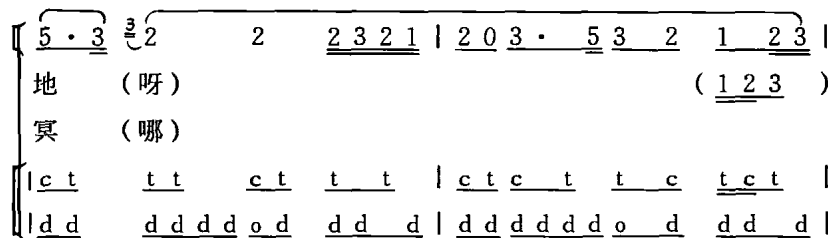
引腔



Aa ♩ = 70



A'a'





$$\left\{ \begin{array}{l} \overbrace{5 \cdot \underline{2} \underline{2} \underline{3}}^{\flat'} 2 \quad \underline{\underline{2 \ 3 \ 2 \ 1}} \mid \underline{2 \cdot \underline{3}} \underline{1 \cdot} \underline{\underline{2 \ 3 \ 5 \ 3}} \underline{2} \mid \\ \text{無} \quad (\text{啊}) \quad \quad \quad (\text{唉}) \\ \text{慧} \quad (\text{呀}) \end{array} \right.$$

$$\left\{ \begin{array}{l} c \ t \ t \ t \ c \ t \ t \ t \mid c \ t \ c \ t \ t \ c \ t \ c \ t \mid \\ d \cdot \underline{d} \underline{d} \cdot \underline{d} \underline{d} \cdot \underline{d} \underline{d} \underline{d} \mid d \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \mid \end{array} \right.$$

$$\left\{ \begin{array}{l} \underline{1 \ 2 \ 3} \underline{1 \ 0} \underline{\underline{1 \ 2 \ 3 \ 6 \ 1}} \mid \underline{2 \ 0 \ 3 \cdot} \underline{\underline{5 \ 2 \ 3}} \underline{\underline{2 \ 1 \ 6}} \mid \\ \text{妖} \quad (\text{哎}) \quad (\underline{1 \cdot \underline{3}}) \\ \text{洞} \quad (\text{哎}) \end{array} \right.$$

$$\left\{ \begin{array}{l} c \ t \ t \ t \ c \ t \ t \ t \mid c \ t \ c \ t \ t \ c \ t \ c \ t \mid \\ d \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \mid d \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \mid \end{array} \right.$$

$$\left\{ \begin{array}{l} 1 \quad \underline{\underline{1 \ 2}} \underline{1} \quad \underline{\underline{1 \ 2 \ 1 \ 6}} \mid \underline{1 \cdot} \underline{\underline{3 \ 2 \ 3 \ 2 \ 1 \ 6 \ 5}} \underline{1} \quad :|| \\ \text{塵} \cdot (\text{哪}) \quad \quad (\text{啊}) \\ \text{清} \cdot (\text{哪}) \end{array} \right.$$

$$\left\{ \begin{array}{l} c \ t \ t \ t \ c \ t \ t \ t \mid c \ t \ c \ t \ t \ c \ t \ c \ t \quad :|| \\ d \cdot \underline{d} \underline{d} \cdot \underline{d} \underline{d} \cdot \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \mid \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \quad :|| \end{array} \right.$$

尾腔

$$\left\{ \begin{array}{l} \underline{\underline{5 \ 3 \ 5}} \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 1 \quad - \quad || \\ \text{大} \quad \text{量} \quad \text{玄} \quad \text{玄} \quad \text{也} \cdot \\ c \quad c \quad c \quad c \quad c \quad \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \underline{t} \quad || \\ d \quad d \quad d \quad d \quad d \quad \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \underline{d} \quad || \end{array} \right.$$

## 例10

## 《舉天尊》

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{A} \quad a' \\ \text{+} \ 0 \ 0 \ 0 \ 0 \ \overbrace{3 \ 6}^{\flat'} - \overbrace{5 \ 3 \ 2}^{\flat'} \underline{\underline{2}} - \mid \overbrace{5 \cdot \underline{3 \ 5 \ 6}}^{\flat'} - \underline{1 - 6} \mid \\ \text{常} \quad \text{清} \quad \quad \quad \text{常} \quad \text{靜} \end{array} \right.$$

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{2/4} \quad \overbrace{3}^{a^2} \overbrace{3 \ 3 \ 2 \ 3}^{\flat'} \mid \overbrace{5 \cdot \underline{6 \ 3 \ 2}}^{\flat'} \mid \overbrace{1 \cdot \underline{2 \ 3 \ 5}}^{\flat'} \mid \text{+} \ \overbrace{2 - 6 \ 0 \ 1}^{\flat'} - \quad || \\ \text{常} (\text{啊}) \quad \text{清} \quad \quad \quad \text{常} \quad \text{靜} \quad \text{天} \quad \text{尊} \cdot \end{array} \right.$$



例11

《吊掛》

(B)

A<sub>a</sub>

<p>2/4 0 0   0 0  </p>	<p>1 1 2 3 2 5 3   2 3 2 1  </p>	<p>真(哪) 心(哪)              淨(哪) 掃(啊)              上(啊) 藥(啊)              能(哪) 知(啊)</p>
<p>3 3 3 2 3   5 3 3 3   3 5 3 2 1   2 3 3  </p>	<p>清(哪) 靜(哪)              迷(呀) 雲(哪)              身(哪) 中(啊)              混(哪) 合(啊)</p>	<p>道(啊)              無(啊)              神(哪)              回(哎)</p>
<p>2 3 2 1 6 1   3 2 1   1 2 3 2 5 3   2 2 3 2  </p>	<p>為(呀) 宗, (啊) (哎)              點(哪) 賢, (呀) (哎)              氣(呀) 精, (哪) (哎)              風(啊) 道, (啊) (哎)</p>	<p>譬(呀)              一(呀)              人(哪)              金(哪)</p>
<p>5 5 6 3 5 3 2   1 1 2 3 2 5 3   2 6 1   1 2 3 2 1 6  </p>	<p>彼(呀) 中(啊) 天(哪)              輪(哪) 光(啊) 滿(哪)              人(哪) 具(呀) 足(啊)              鼎(哪) 黃(哎) 芽(哎)</p>	<p>同(哪)              空(哪)              盈(啊)              生(哎)</p>
<p>3 3 2 3 2 1   6 1 6 1 5 6   1 . 0   0 0  </p>	<p>寶 月 同              太 虛 空              匪 虧 盈              日 日 生</p>	



## 例12

## 《香供養》

(C)

$\left\{ \begin{array}{l} 0 \quad 0 \quad | \quad 0 \quad 0 \end{array} \right. \overset{A a}{:} \overset{\frown}{1 \cdot 2} \overset{\frown}{1 \ 2} \quad | \quad \overset{\frown}{3 \ 5} \overset{\frown}{5 \ 4} \quad |$   
 香 (啊) 供(啊)

$\left\{ \begin{array}{l} \overset{\frown}{5 \ 2} \overset{\frown}{2} \overset{2}{\underset{\cdot}{1}} \quad | \quad \overset{\frown}{1 \ 2 \ 1} \overset{\frown}{6 \ 1} \quad | \quad \overset{a'}{2} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \quad | \quad \overset{\frown}{1 \ 2 \ 4} \overset{\frown}{2 \ 4 \ 2 \ 1} \quad | \end{array} \right.$   
 養 (哎) 常

$\left\{ \begin{array}{l} \overset{\frown}{1 \ 6} \overset{\frown}{1} \quad | \quad \text{サ} \quad \text{X} \quad \text{X} \quad \text{X} \quad \text{X} \quad \text{X} \quad \overset{\frown}{0} \quad || \end{array} \right.$   
 清 常 清 常 靜 天 尊。

## 例13

## 《提綱》

(D)

1=G

a

請·當 請·當 | 請當當當 | サ  $\overset{\frown}{6 \ 2} \overset{\frown}{7 \ 5} \overset{\frown}{6} - \overset{\frown}{6 \cdot 7} \overset{\frown}{2 \cdot 1} \overset{\frown}{i \ 5} - \overset{\frown}{3 \ 2} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{i}$   
 一 柱 (啊) 真 香 本 自

$\overset{\frown}{2 \cdot 3} \overset{\frown}{7 \ 6} \overset{\frown}{6} - \overset{\frown}{7 \cdot 6} \overset{\frown}{5 \ 0} \quad | \quad \overset{b}{\overset{\frown}{3 \cdot 5} \overset{\frown}{5 \ 3} \overset{\frown}{5 \cdot 6} \overset{\frown}{i} \overset{\frown}{i} - \overset{\frown}{5 \ 6} \overset{\frown}{5 \ 3} \overset{\frown}{0} \quad |$   
 然, (哪) 黃 庭 爐 內 起 祥 (啊) 煙。

$\overset{a'}{2} \overset{2}{\underset{\cdot}{i}} \overset{\frown}{2 \ 3} - \quad | \quad 2 \overset{\frown}{i} \overset{\frown}{2 \ 2} \overset{\frown}{7 \cdot 6} \overset{\frown}{6} - \overset{\frown}{7 \cdot 6} \overset{\frown}{5 \ 0} \quad |$   
 空 中 結 就 浮 雲 篆,

$\overset{b}{\overset{\frown}{3 \cdot 5} \overset{\frown}{5 \ 3} \overset{\frown}{5 \cdot 6} \overset{\frown}{i} \overset{\frown}{i} - \overset{\frown}{5 \ 6} \overset{\frown}{5 \ 3} \overset{\frown}{0} \quad ||$   
 上 祝 皇 王 壽 萬 (哪) 年。



例14

《反八天》

(E)

轉1=D(前 $\dot{2}$ =後5)

A a  
 $\left| \frac{2}{4} \underline{5 \frac{6}{\text{c}}} \underline{5} \underline{2 \ 5} \right|$

道(啊)

$\underline{5 \ 6 \ 5 \ 3} \mid \underline{2 \ 2 \ 5 \frac{6}{\text{c}} \ 5} \mid \underline{3 \cdot \underline{2}} \overset{y}{1} \mid \overset{b}{1 \ 2} \underline{5 \frac{6}{\text{c}} \ 5} \mid \underline{5 \frac{6}{\text{c}} \ 5} \underline{2 \ 3} \mid$

場(啊) 眾(啊) 等, (哪 哎嗨 哎嗨) 人(啊)

$\underline{2 \ 3 \ 2 \ 6} \mid \underline{1 \ 1 \ 6 \ 1 \ 2 \ 3} \mid \underline{1 \cdot \underline{6}} \underline{5} \mid \underline{5 \ 6} \underline{1 \ 1} \mid \overset{a'}{5 \frac{6}{\text{c}}} \underline{5} \underline{2 \ 5} \mid$

各(呀) 恭(啊) 敬, (哪 哎嗨 哎嗨) 恭(啊)

$\underline{5 \ 6 \ 5 \ 3} \mid \underline{2 \ 2 \ 5 \frac{6}{\text{c}} \ 5} \mid \underline{3 \cdot \underline{2}} \overset{b'}{1} \mid \overset{b'}{1 \ 2} \underline{5 \ 5} \mid$

對(呀) 道(啊) 前, (哪 哎嗨 哎嗨)

サ 2 3  $\overset{\sim}{2}$  1 — 0 ||

誦經 如法

例15

《提綱》

轉1=G(前5=後2)

A a

$\left| \underline{2 \ 2} \underline{\dot{1} \dot{2}} \underline{3 \cdot} \underline{2 \ 1} \right|$

群仙 朝上  
大眾 登寶

$(\underline{\dot{2} \ \dot{2}}) \underline{\dot{2} \cdot \underline{3}} \underline{7 \cdot \underline{6}} \underline{6} - \underline{\frac{2}{\text{c}}} \underline{7 \cdot \underline{6}} \underline{5} \mid \overset{b}{3 \cdot \underline{5}} \underline{5} - \underline{6 \ 1} \overset{3}{1} - \underline{5} \underline{6 \ 5} \underline{3} \underline{0} \mid$

帝, (也)  
殿, (哪)

元 始 降 洪(啊) 恩。  
諷 誦 太 上(啊) 經。

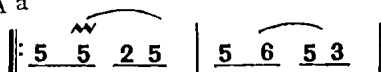


## 例 16

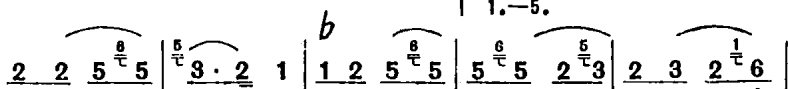
## 《中堂贊》

(E) 1=D  $\frac{2}{4}$ 

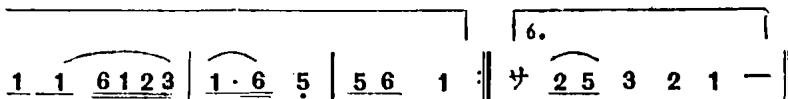
A a



向(啊)	來(呀)
千(哪)	真(哪)
應(哪)	之(哪)
九(啊)	天(哪)
消(啊)	災(呀)
功(啊)	圓(哪)



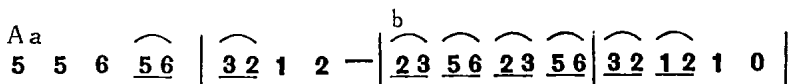
誦(啊)	經, (哪 哎嗨 哎)	念(哪)	念(哪)
拱(啊)	聽, (哪 哎嗨 哎)	萬(哪)	聖(哪)
合(啊)	氣, (呀 哎嗨 哎)	普(啊)	化(啊)
有(啊)	命, (哪 哎嗨 哎)	三(哪)	界(呀)
懺(哪)	罪, (呀 哎嗨 哎)	諸(哪)	福(啊)
行(哪)	滿, (哪 哎嗨 哎)		



存(哪)	誠。(哪 哎嗨 哎)	大 道 證 明。
通(啊)	靈。(哪 哎嗨 哎)	
分(哪)	形。(哪 哎嗨 哎)	
遵(哪)	行。(哪 哎嗨 哎)	
延(哪)	生。(哪 哎嗨 哎)	

## 例 17

## 《懺悔》

(F) 1=D  $\frac{4}{4}$ 

經 功 浩 力	不 可 思,	回 向 十 方 請 聖 眾。
---------	--------	----------------



**A<sup>1</sup>**  
 5 5 6 5 6 | 3 2 1 2 <sup>3</sup>/<sub>c</sub> 2 | 2 3 5 6 2 3 5 6 | 3 2 1 2 1 0 |  
 願見真心 求懺悔， 河沙罪障悉消除。

**A<sup>2</sup>**  
<sup>5</sup>/<sub>4</sub> 6 1 6 5 3 5 6 — | 5 3 3 2 1 0 | 3 3 1 2 3 2 |  
 懺悔眾等， 自從曩劫。 乃至今生，

<sup>9</sup>/<sub>4</sub> 3 5 5 5 3 3 5 3 3 2 1 0 | <sup>5</sup>/<sub>4</sub> **A<sup>3</sup>** 3 3 1 2 <sup>3</sup>/<sub>c</sub> 2 |  
 假火風地水以成形。 戀香味色

**A<sup>4</sup>**  
3 5 3 2 1 0 ||: 3 5 3 1 2 <sup>3</sup>/<sub>c</sub> 2 | 3 5 3 3 2 1 0 :||  
 聲而觸法。 貪嗔嫉妒， 惡口妄言。  
 剽盜邪淫， 恣情縱欲。  
 逆辱父母， 悖負君師。

**A<sup>5</sup>**  
<sup>7</sup>/<sub>4</sub> 5 5 5 3 1 2 <sup>3</sup>/<sub>c</sub> 2 | 3 5 3 3 2 1 0 | (下略)  
 不敬天地神祇， 呵風罵雨。  
 不信罪福因果， 昧理欺心。  
 遂至報對升沉， 輪回展轉。

例18

《小贊》

$\text{♩} = 72$     1=D  $\frac{2}{4}$

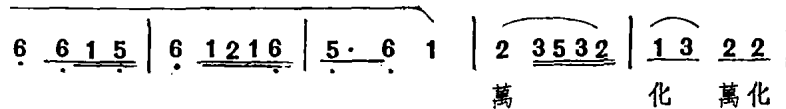
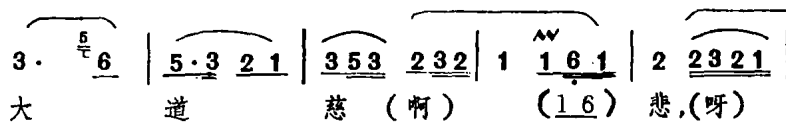
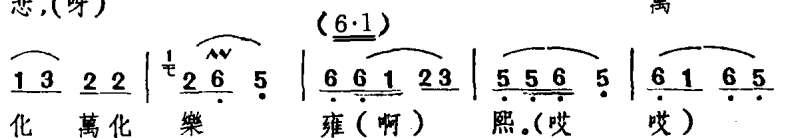
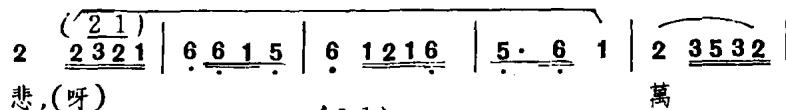
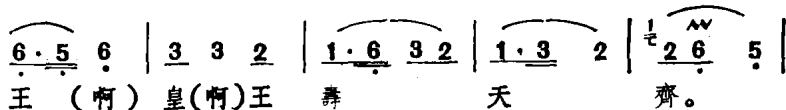
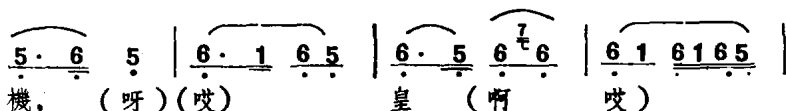
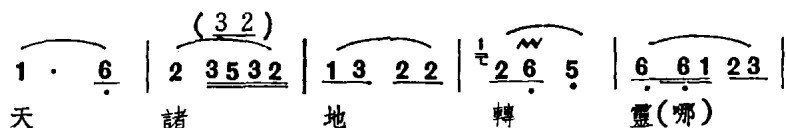
**A** 1·2 3 2 5 3 | 2 3 2 1 | <sup>3</sup>/<sub>c</sub> 5·3 2 | 2 3 5 6 3 5 3 2 | <sup>(1 2)</sup> 1 2 3 1 |  
 誦 經(哪) 功(啊) 德(呀)

轉1=G(前1=後5)

**B** 5 1 6 5 | 1 3 2 1 | 2 1 6 1 | 3 5 3 2·3 | 1 1 6 1 |  
 (哎) 不 可 思 (哎)

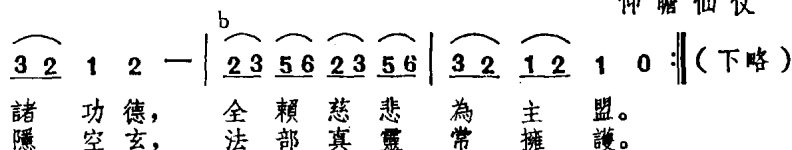
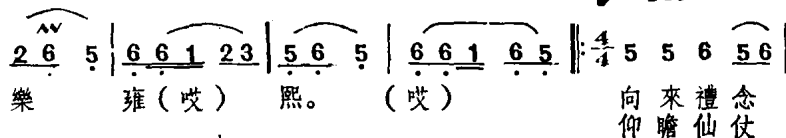
<sup>(2 1)</sup>  
 2 2 3 2 1 | 6 6 1 5 | 6 1 2 1 6 | 5·6 1 | 2 3 5 3 2 |  
 議,(呀) 諸





轉1=D(前2=後5)

♩=140

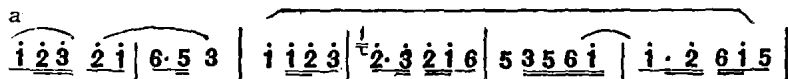




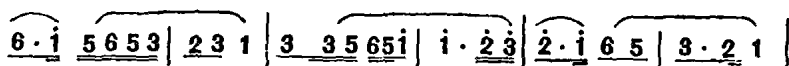
例 19

《三皈依》

(A)  $\text{♩} = 60$   $1 = F$   $\frac{2}{4}$



志 (啊) 心  
志 (啊) 心  
志 (啊) 心



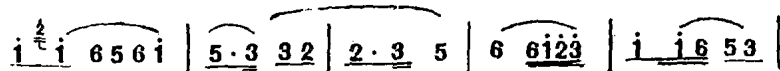
皈 (呀) 命(哪) 禮.(呀)  
皈 (呀) 命(哪) 禮.(呀)  
皈 (呀) 命(哪) 禮.(呀)



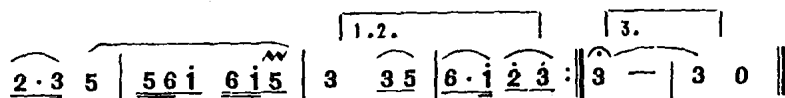
無 上 道(啊) 寶 (哎) 當  
無 上 經(哪) 寶 當  
無 上 師(啊) 寶 當



願(哪) 眾 生 (咧) 哎) 常 侍  
願(哪) 眾 生 (咧) 哎) 生 生  
願(哪) 眾 生 (咧) 哎) 學 最



天(哪) 尊 (哪) 永 脫(呀)  
世(哪) 世 (啊) 得 聞(哪)  
上(啊) 乘 (啊) 不 落(啊)



輪 (哪) 回.(哎) 眾 等 冬 ..... 冬  
正 (哪) 法.(哎) 眾 等  
邪 (呀) 見。



應，從而使全套曲的收束顯得完滿。早課的聲樂曲共組合了八個不同材料和形象的曲調。

晚課在下午四時至五時左右開始，三通鐘鼓後，道衆上殿敬香供水，先合奏一套法器序奏（與早課的序奏相同的奏法），唱第一支韻腔例20《步虛》。此歌由一個羽調式的主腔的多次變奏構成，圍繞羽音旋律的主腔頻頻出現，成為全曲的主線，最後以散板的宮調尾腔收束。此歌與早課第一支歌曲《澄清韻》在調式結構上有一些微妙的相同之處，《澄清韻》也是以散板宮調尾腔煞，但其旋律中心音卻是商音，由此造成同一歌曲內調式色彩的對比，使歌曲的音樂表現力顯得較為豐富、充實。這兩首歌曲的相同構思，看來是頗具匠心的，因為它們分別是早晚課的首曲，且又是道教音樂中歷史最長、影響最廣泛的傳統曲目，自然在音樂表情上應有一些不同凡響之處。道衆叩拜救苦天尊後咏唱例21《舉天尊》，此歌和早課中的同名曲目旋律及所處位置均同，也發揮著一樣的承前啟後的過渡功能。接唱例22《吊掛》，其與早課的《吊掛》所處位置相同，但詞曲卻不盡一致，它的曲調更為豐美，更長大。但細究起來，兩首吊掛的基本旋律風格也有相通之處：曲調都以商為中心音，最後的終止式完全一樣。因此，兩曲從音樂上看既有聯繫又有區別。道人們在傳譜時特別指出早、晚課的《吊掛》不同，不可換用，看來是基於歌詞內容的不同。

道衆向十方救苦天尊敬香供水，咏唱例23《香供養》，此歌與早課同名曲目詞曲結構及所處位置均同，僅音調上略有變化，從詞曲內容和邏輯關係上分析，此歌更像是下一曲的引子。道衆在敬香過程中咏唱例24《提綱》，此歌是早課中初次呈示的同名曲調《提綱》的移低八度變奏，並復唱一次。接下來唱的例25《反八天》與早課同名曲的歌詞大致相同，但曲調卻全然不同，節奏形態更為豐



富，結構為上下句樂段並變奏一次，上下句的落音剛好和早課同名曲目相反。接唱的例26《提綱》是例24的原樣再現，但經文不同，這是「一曲多詞」之例證，在念誦《玄蘊咒》後，又變化再現一次《提綱》（見例27）。道衆諷誦三經：《太上洞玄靈寶救苦拔罪妙經》、《元始天尊說昇天得道真經》、《太上道君說解冤拔罪妙經》。向遍佈十方界的救苦天尊逐一叩拜，又求超生報恩，吟誦《斗姆》、《三官》等寶誥。其中《斗姆寶誥》有兩種唱法，日常課誦用直誦（詳例3），逢初一、十五或道教節日則用咏唱法，亦即道人所說的日常用「誦誥」，節日用「拜誥」，茲列舉例28《拜誥》並略作分析。「拜誥」、「誦誥」兩腔的句法、章法、旋法均有內在的有機聯繫，前者是後者的擴展和延伸，全曲共402板（小節），中速，一眼板，演唱完需15分鐘。此曲篇幅之龐大，不僅在道教音樂中，而且在國內外各種聲樂作品中也屬罕見。更令人驚嘆不已的是，全曲的結構，既有嚴密的統一感又充滿豐富的變化。其基本結構性質是循環變奏體，由兩個在音調材料和結構及發展手法上均有一定對比性的樂段組成基本單位，再循環變奏五次而構成全曲。第一個樂段A是宮調式的單樂段，其詞曲結構比較短小，每次變奏幅度很小，在「拜誥腔」中它是作為靜態旋律貫串全曲，執著地表達道衆對斗姥元君頂禮膜拜「志心皈命禮」這一心理願望和歌曲的主旨。第二樂段B是一個展開性質的角調式樂段，其不僅在音調材料和調式上與前一樂段構成對比，而且在結構上作了較大擴充，每次變奏運用多種手法加以較大展開和較大的變奏，成為一個動態的樂段與前樂段相對靜止的狀態相映成趣，表現斗姥元君對道衆的訓戒誥文。這兩個不同情趣的基本樂段呈現出一陰一陽、一動一靜的互補關係，並組合為一個有機的統一體。充分體現出道教「一陰一陽之謂道」的哲理。B段的變奏運用了多種技術，用加板、



簡化、換頭、換尾等技法使基本樂段的旋律出現新變化，衍生出新的樂句，將單一的音樂主題發揮得酣暢淋漓，使人不得不對道人們的變奏技巧和結構思維所達到的高度而贊嘆不已。「誦誥」可以說是「拜誥」的一幅縮影，其結構是以兩個不同樂句為基礎單位的循環變奏體，結構比較短小，其句法、旋法顯得更簡練（詳例29）。唱完《斗姆寶誥》，接誦三首《救苦寶誥》，其中第二首採用《反八天》的腔調型（見例30）。誦完各種寶誥，叩請青華教主、太乙天尊大開甘露門，接引衆生，咏唱例31《小贊》，此歌結構類似早課的同名曲，是橄欖型三段體，但音調材料不同，第一段曲調是《步虛》的主腔，第二段結構頗長，曲調中心音不斷依「徵、角、宮、羽」順序變換，腔調較多沿用《步虛》主腔的節奏型，此段轉到下五調，第三段又轉回原調，曲調採用《懺悔文》的基本樂段材料並變奏一次而結束。接誦《土地咒》，為獲道、經、師三寶，為道衆早日昇天成仙，為香客信徒祈求風調雨順、國泰民安、增福延壽，志心皈命禮，咏唱。例32《大皈依》曲調照搬「斗姆寶誥、拜誥」的兩個基礎樂段。與早課一樣，此歌作為晚課的終曲，也煞於角調，並以長大的法器尾聲作補充性終止。念唱完經文，奏完法器牌子後，經主擊鐘鼓三通，結束晚課。同早課一樣，套曲共用了八個不同材料的曲調。

#### 四、課誦套曲的結構體制

現在武當山宮觀的課誦科儀皆由新入道的年青乾道坤道執行，其唱腔和法器奏法都是由喇萬慧阮蓬志等幾位全真老道長傳授的。將實際課誦過程與經書相對照，可見日常課誦有一定靈活性，即道士在課誦時常自行省略一些經文段、句。為此我們曾問過幾位道



例20

《步虛》

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

慢起

$\text{♩} = 60$

A

サ 2 5 3 2 1 6 |  $\overset{a}{\underset{1}{2}}$  2 5 3 5 3 2 | 1 3 2 1 | 1 2 3 6 |

超 度 (哎) 超 度 三 (哪)

$\overset{a'}{2}$  3 5 | 2 3 2 1 6 1 | 2 3 5 3 2 1 | 1 2 3 6 |  $\overset{a^1}{3}$   $\overset{\sim}{3}$  2 3 |

界 (呀) 難, (哪) 地 (呀)

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

獄 (呀) 五 (哎) 苦 啊

$\overset{a^4}{1}$  6 6 5 | 5 6 1 3 | 3  $\overset{\sim}{3}$  2 3 | 5 6 3 5 3 2 | 1 1 |

解。 (哎) 悉 (呀) 歸 (呀)

3 3 2 3 5 | 2 3 2 1 | 1 2 3 6 |  $\overset{a^5}{2}$   $\overset{3}{2}$  3 5 | 2 3 2 1 6 1 |

悉 (呀) 歸 太 (呀) 上 (啊)

2 3 5 3 2 | サ 1 2 5 3 6  $\overset{\sim}{6}$  5 3 5 3 2 2 1 — ||

經, (哪) 靜 念 稽 首 禮。

例21

《舉天尊》

(B) Aa

當 | 請. 當 請. 當 | 請當 當當 | サ 2 6 —  $\overset{\sim}{5}$  3 2 — |

十 方

5. 3 5  $\overset{6}{4}$  6 — 1 — |  $\overset{a'}{2}$  3 3  $\overset{5}{4}$  3 2 3 | 5.  $\overset{1}{i}$  6 5 3 5 |

救 苦 十 (啊) 方

1. 2 3 5 | サ 2 . 6 1 — ||

救 苦 天 尊。



## 例 22

## 《吊掛》

(C)  $\text{♩} = 68$

Aa  $\overset{(1\ 6)}{\underline{2\ 3\ 2\ 1}} \mid \overset{\overset{1}{\text{♩}}}{\underline{6\ 6\ 1}} \mid \overset{(123)}{\underline{2\ 2\ 1253}} \mid \overset{\overset{1}{\text{♩}}}{\underline{2\ 1\ 3\ 2}} \mid \overset{(2\bar{1}2)}{\underline{2\ 3\ 5\ 5}} \mid$

種(啊) 種(啊) 無(啊) 名(咧 哎)

但(哪) 凭(哪) 慧(呀) 劍(咧 哎)

道(啊) 以(呀) 無(啊) 心(咧 哎)

若(啊) 皈(呀) 聖(哪) 智(哎)

b  $\overset{(4\ 5)}{\underline{3\ 5\ 3\ 2}} \mid \underline{1\ 6} \mid \underline{2\ 3\ 5} \mid \overset{\overset{1}{\text{♩}}}{\underline{6\ 6\ 6\ 5}} \mid \overset{\overset{3}{\text{♩}}}{\underline{5\ 6\ 5\ 3}} \mid$

是(啊)

威(呀)

度(啊)

圓(哪)

$\overset{(2\ 5\ 3)}{\underline{2\ 3\ 5\ 6}} \mid \overset{\overset{3}{\text{♩}}}{\underline{3\ 2\ 1\ 6\ 1}} \mid \overset{\overset{3}{\text{♩}}}{\underline{2\ 2\ 2\ 1}} \mid \underline{6\ 6\ 1\ 5} \mid \underline{6\ 6\ 1\ 5\ 6} \mid$

苦(啊) 根(哪)

神(哪) 力(啊)

有(啊) 情(哪)

通(啊) 地(呀)

c  $\underline{1\ 6} \mid \overset{\overset{0}{\text{♩}}}{\underline{2\ 3\ 5\ 6\ 5}} \mid \underline{3\ 5\ 2\ 1} \mid \overset{(6\ 1\ 5)}{\underline{6\ 1\ 5\ 6}} \mid \underline{1\ 1\ 2\ 3\ 2\ 1} \mid$

(0) 苦(啊) (3) 根 除(哎)

跳(啊) 出 輪(哪)

一(呀) 切 方(哎)

便(哪) 是 生(哪)

$\overset{(3\ 3\ 2)}{\underline{1\ 2\ 2\ 1\ 6}} \mid \underline{5\ 6\ 5\ 6\ 1} \mid \overset{\overset{1}{\text{♩}}}{\underline{5\ 1\ 2}} \mid \underline{5\ 6\ 1\ 2} \mid$

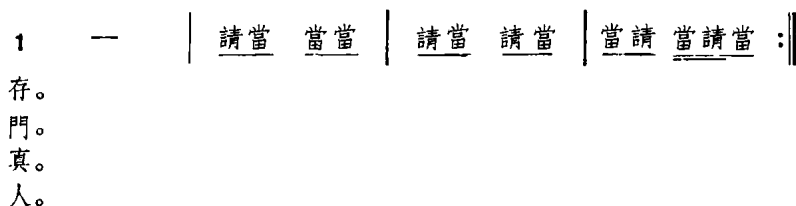
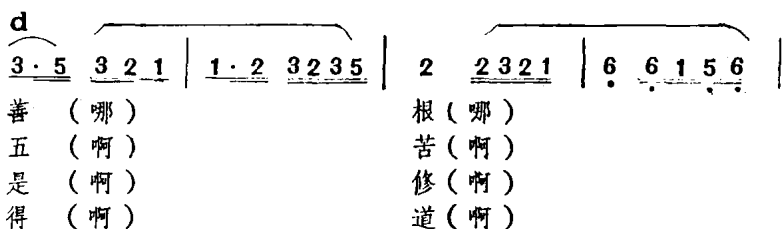
盡(咧)

回(呀)

便(哪)

天(哪)

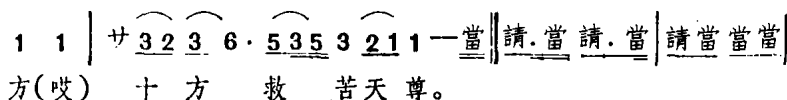
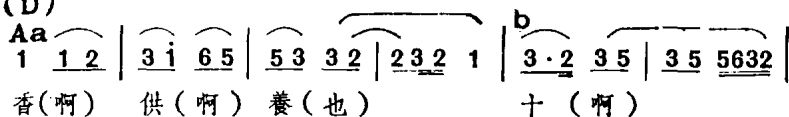




例23

《香供養》

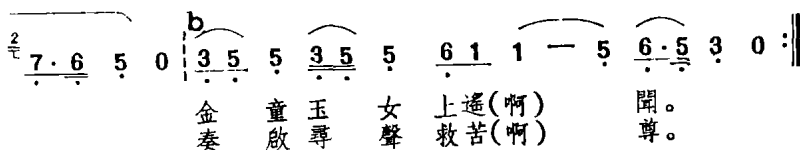
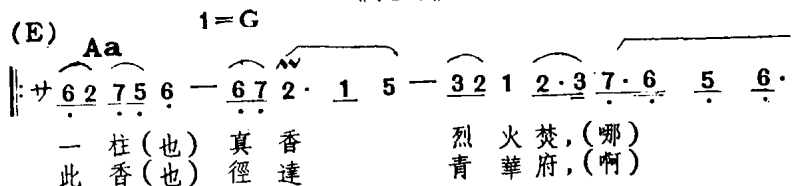
(D)



例24

《提綱》

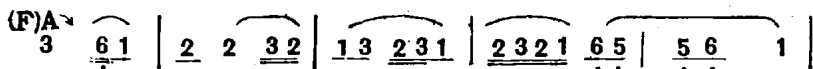
(E)



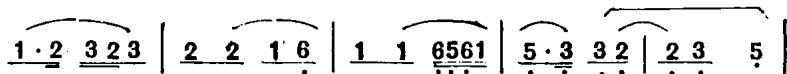


## 例25

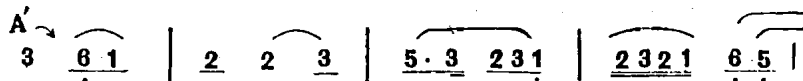
## 《反八天》



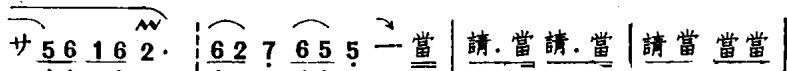
道(啊) 場(啊) 眾 等, (咧)



人 各(啊) 恭(啊) 敬, (咧)



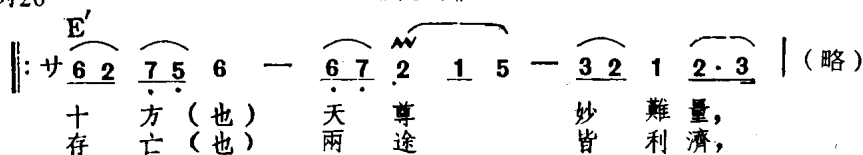
正(哪) 對(呀) 道 前, (咧)



誦經如法。

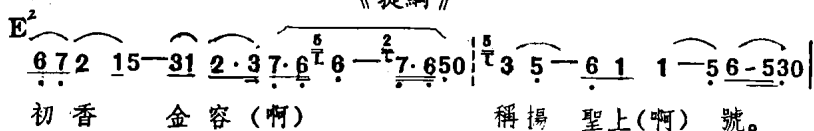
## 例26

## 《提綱》



## 例27

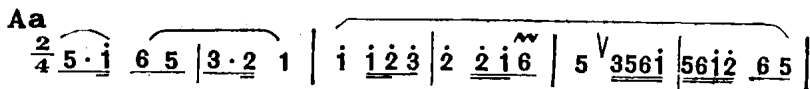
## 《提綱》



## 例28

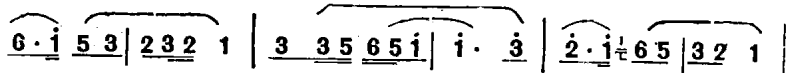
## 《斗姆寶誥》

(G) 1=D



志(啊)

心



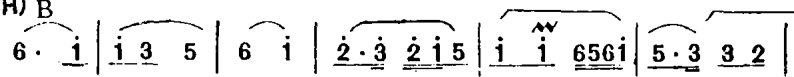
皈(呀)

命(哪)

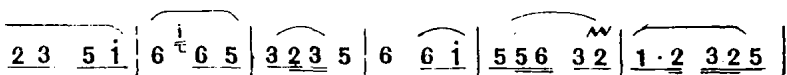
禮。(呀)



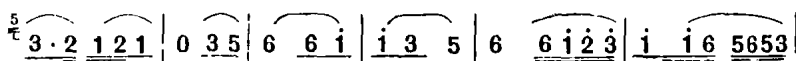
(H) B



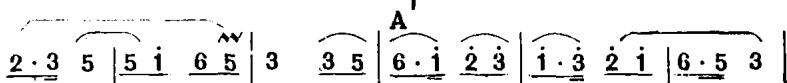
聖 德 巨 光 天(哪) 後,(哎)



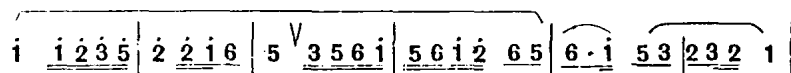
摩 利 普(啊) 天(哪) 大



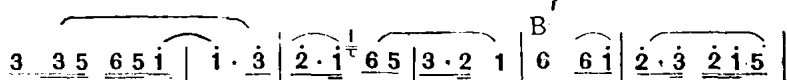
聖,(咧 哎)圓 明 斗(啊) 姆(啊)



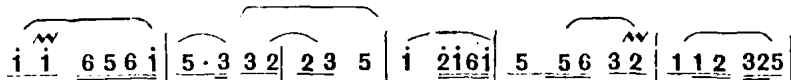
天 尊。(哪) 眾 等 志(啊)



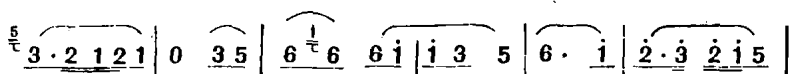
心 皈(呀)



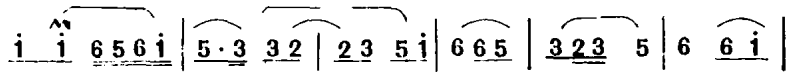
命(哪) 禮。(呀) 西(呀) 天



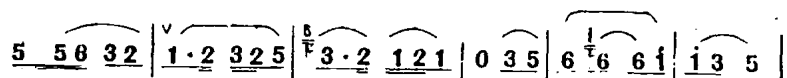
竺(啊) 國(哎) 大 智(啊) 光



中。(哎) 聖 德 巨 光



天(哪) 後,(哎) 摩 利 普(啊)



天(哪) 大 聖,(咧 哎)圓 明



$\overset{A^2}{6} \overset{\frown}{6 \dot{1} 2 \dot{3}} | \overset{\frown}{\dot{1} \dot{1} 6} \overset{\frown}{5 5 3} | \overset{\frown}{2 \cdot 3} 5 | \overset{\frown}{5 \dot{1} 6} 5 | 3 \quad \overset{\frown}{3} 5 | \overset{\frown}{6 \cdot \dot{1}} \overset{\frown}{\dot{2} \dot{3}} |$   
 斗(啊) 姆(啊) 天 尊。(哪) 眾 等

$\overset{\frown}{\dot{1} \cdot \dot{3}} \overset{\frown}{\dot{2} \dot{1}} | \overset{\frown}{6 \cdot 5} 3 | \overset{\frown}{\dot{1} \dot{1} 2 \dot{3} 5} | \overset{\frown}{\dot{2} \dot{2} \overset{\sim}{6}} | 5 \overset{\vee}{6 \cdot \dot{1}} | \overset{\frown}{5 6 \dot{1} \dot{2}} \overset{\sim}{6} 5 |$   
 志(啊) 心

$\overset{\frown}{6 \cdot \dot{1}} \overset{\frown}{5 3} | \overset{\frown}{2 3 2} 1 | \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{3 5} \overset{\frown}{6 5 \dot{1}} | \overset{\frown}{\dot{1} \cdot 3} | \overset{\frown}{\dot{2} \cdot \overset{\flat}{\dot{1}}} \overset{\frown}{6 5} | \overset{\frown}{3 \cdot 2} 1 |$   
 皈(呀) 命(哪) 禮。(呀)

$\overset{B^2}{6 \cdot \dot{1}} | \overset{\frown}{\dot{1} 3} 5 | \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{6 \dot{1}} | \overset{\frown}{\dot{2} \cdot \dot{3}} \overset{\frown}{\dot{2} \dot{1} 5} | \overset{\frown}{\dot{1} \vee \dot{1} \cdot 6} | \overset{\frown}{5 6 \dot{1}} \overset{\frown}{6 5 3 5} |$   
 真 空 妙 相 法 王

$\overset{\frown}{6 \dot{1} 5} \overset{\frown}{3 2} \overset{\frown}{2 3} \overset{\frown}{5 \dot{1}} | \overset{\frown}{6 \overset{\flat}{\dot{1}}} \overset{\frown}{6 5} | \overset{\frown}{3 2 3} 5 | 6 \quad \dot{1} | \overset{\frown}{\dot{2} \dot{3}} \overset{\frown}{\dot{2} \dot{1} 5} |$   
 師，(哎) 無 上 玄 元

$\overset{\frown}{\dot{1} \vee \dot{1} \cdot 6} | \overset{\frown}{5 6 \dot{1}} \overset{\frown}{6 5 3 5} | \overset{\frown}{6 \dot{1} 5} \overset{\frown}{3 2} | \overset{\frown}{2 3} \overset{\frown}{5 \dot{1}} | \overset{\frown}{6 \cdot 5} | \overset{\frown}{3 2 3} 5 |$   
 天 母 主。(哎) 聖 德

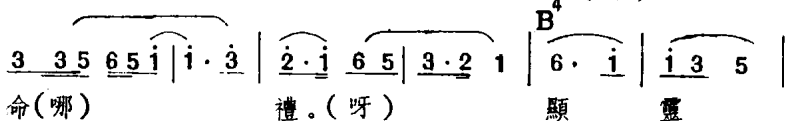
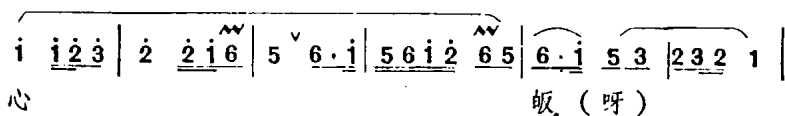
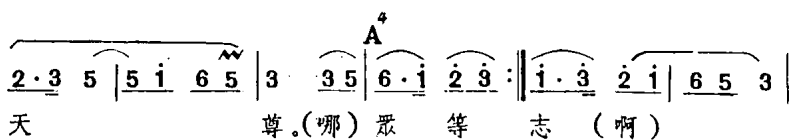
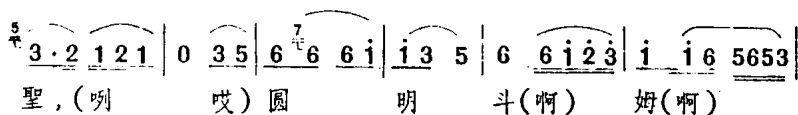
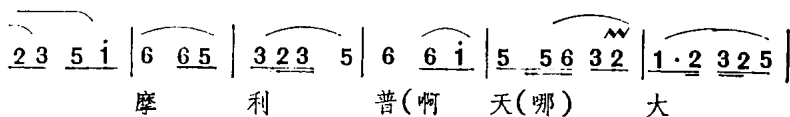
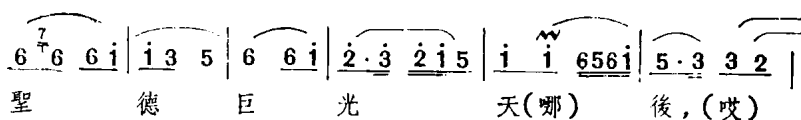
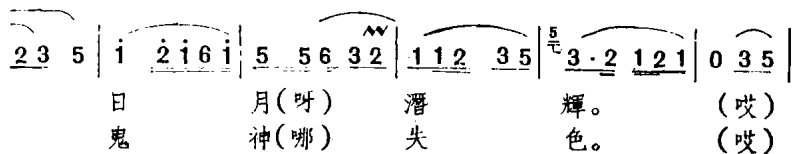
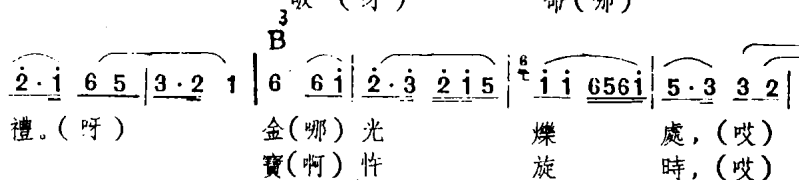
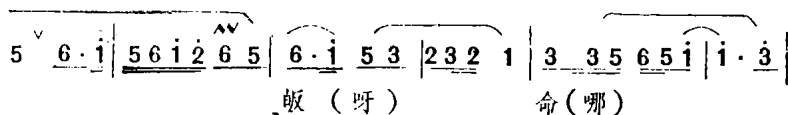
$\overset{\frown}{6 \cdot \dot{1}} | \overset{\frown}{\dot{2} \cdot \dot{3}} \overset{\frown}{\dot{2} \dot{1} 5} | \overset{\frown}{6 \overset{\flat}{\dot{1}}} \overset{\frown}{\overset{\sharp}{\dot{1}}} \overset{\frown}{6 5 6 \dot{1}} | \overset{\frown}{5 \cdot 3} \overset{\frown}{3 2} | \overset{\frown}{2 3} \overset{\frown}{5 \dot{1}} | \overset{\frown}{6 \overset{\flat}{\dot{1}}} \overset{\frown}{6 5} |$   
 巨 光 天(哪) 後，(哎) 摩

$\overset{\frown}{3 2 3} 5 | \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{6 \dot{1}} | \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{5 6} \overset{\frown}{3 2} | \overset{\frown}{1 \cdot 2} \overset{\frown}{3 2 5} | \overset{\frown}{6 \overset{\flat}{\dot{1}}} \overset{\frown}{3 \cdot 2} \overset{\frown}{1 2 1} | 0 \overset{\frown}{3 5} |$   
 利 普 天(哪) 大 聖，(咧 哎)

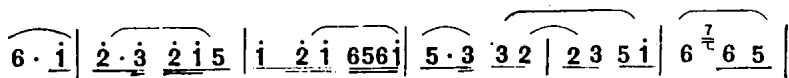
$\overset{\frown}{6 \overset{\flat}{\dot{1}}} \overset{\frown}{6 \dot{1}} | \overset{\frown}{\dot{1} 3} 5 | \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{6 \dot{1} \dot{2} \dot{3}} | \overset{\frown}{\dot{1} \dot{1} 6} \overset{\frown}{5 6 5 3} | \overset{\frown}{2 \cdot 3 5} | \overset{\frown}{5 \dot{1}} \overset{\frown}{6 5} |$   
 圓 明 斗(啊) 姆(啊) 天

$\overset{Aa^3}{3} \overset{\frown}{3 5} | \overset{\frown}{6 \cdot \dot{1}} \overset{\frown}{\dot{2} \dot{3}} | \overset{\frown}{\dot{1} \cdot \dot{3}} \overset{\frown}{\dot{2} \dot{1}} | \overset{\frown}{6 \cdot 5} 3 | \overset{\frown}{\dot{1} \dot{1} 2 \dot{3} 5} | \overset{\frown}{\dot{2} \dot{2} \overset{\sim}{6}} |$   
 尊。(哪) 眾 等 志(啊) 心

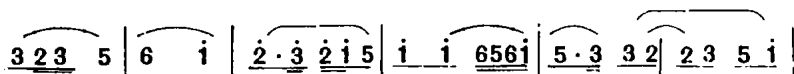




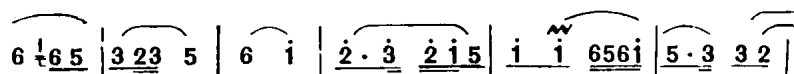




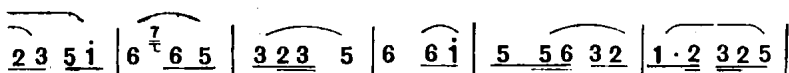
縱 于 塵(哪) 世,(哎) 衡



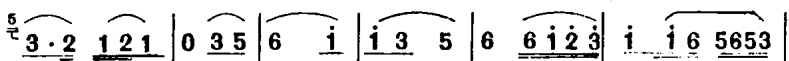
聖 駕 於 間(哪) 浮。(哎)



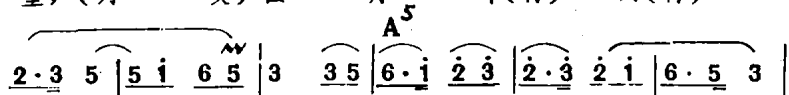
聖 德 巨 光 天(哪) 後,(哎)



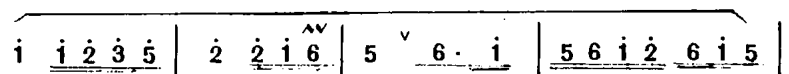
摩 利 普(啊) 天(哪) 大



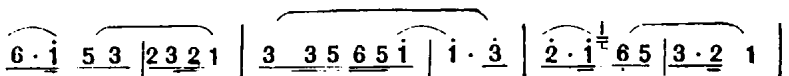
聖,(咧 哎) 圓 明 斗(啊) 姆(啊)



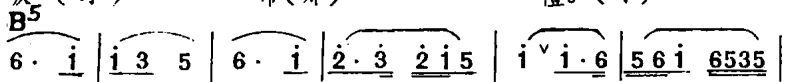
天 尊。(哪) 眾 等 志(啊)



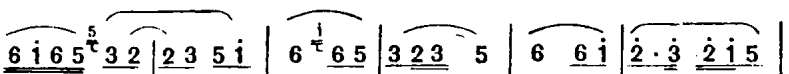
心



皈(呀) 命(哪) 禮。(呀)

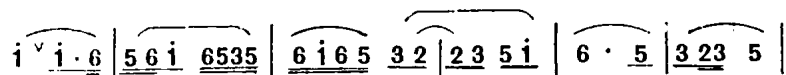


眾 生 有 難 若 稱

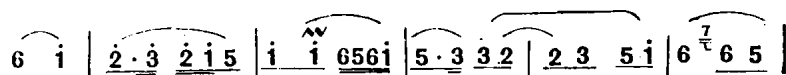


名,(哎) 大 士 尋 聲

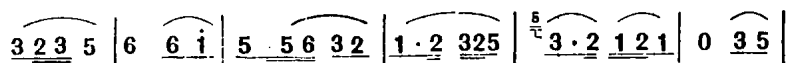




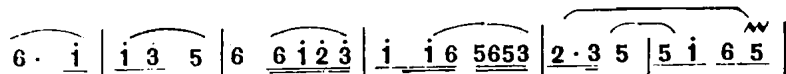
來 救 苦。(哎) 聖 德



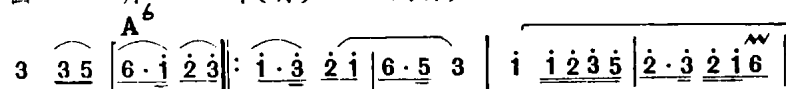
巨 光 天(哪) 後,(哎) 摩



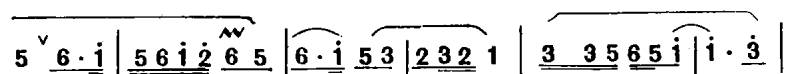
利 普(啊) 天(哪) 大 聖,(咧 哎)



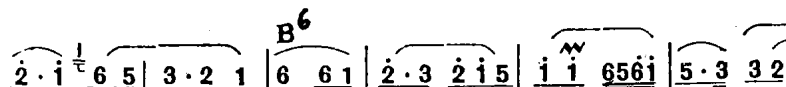
圓 明 斗(啊) 姆(啊) 天



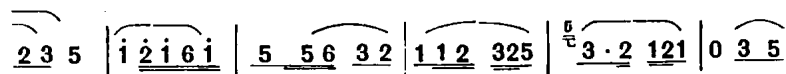
尊(哪)。眾 等 志 (啊) 心



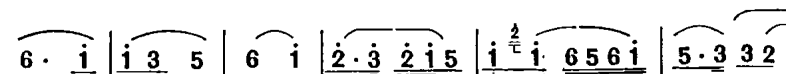
皈（呀）                      命（哪）



禮。(呀)      {大寶(啊)} 悲誥      大圓      願，(哎)  
滿，(哪)

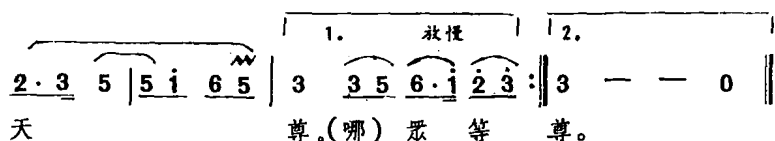
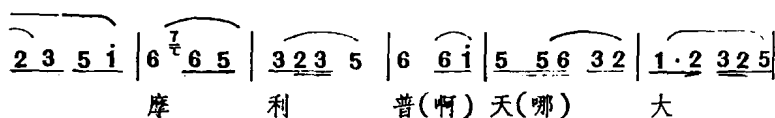


大萬 聖(哪) 大消 慈。 (哎) }  
罪(呀) 消 除。 禮拜 }



聖 德 巨 光 天(哪) 後,(哎)

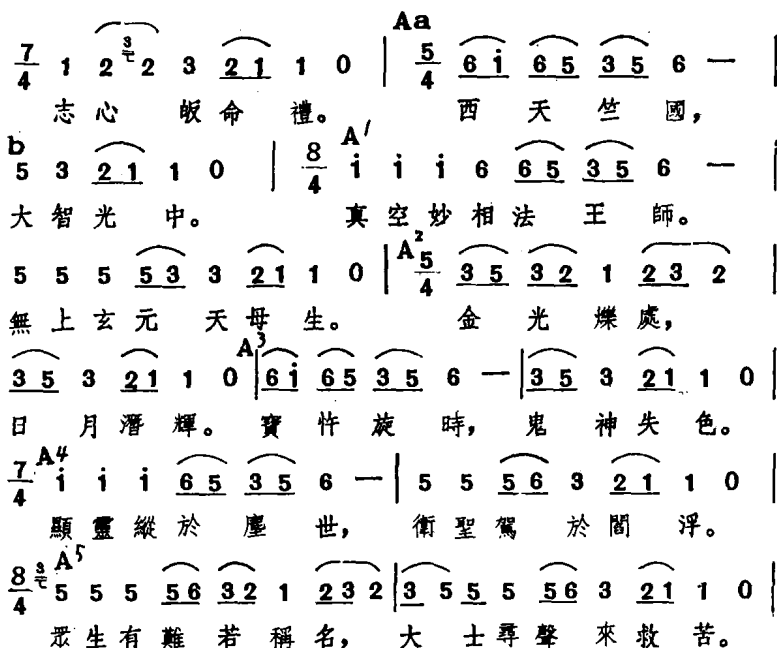




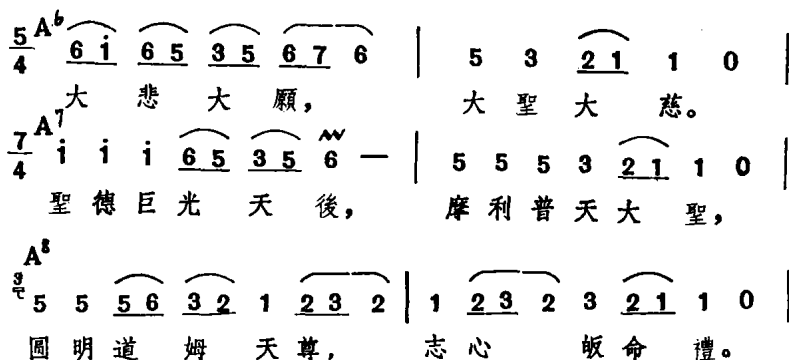
例29

《斗姆寶誥》

1=D







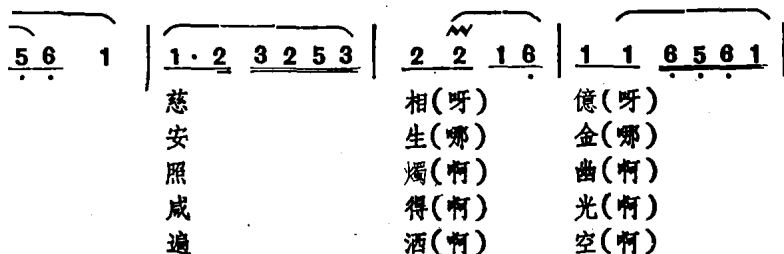
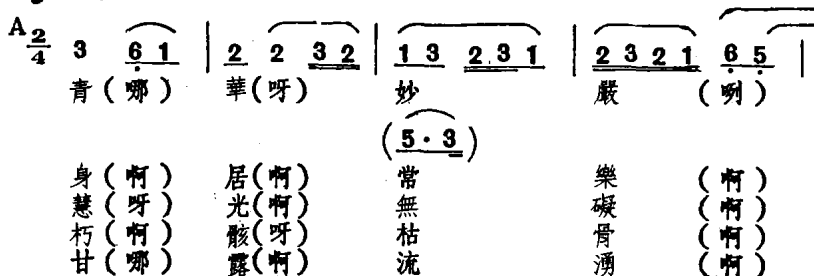
(接誦:《三官寶誥》,《玄天寶誥》,《祖天師寶誥》,《文昌寶誥》,《呂祖寶誥》,《薩祖寶誥》,《靈官寶誥》。)

例30

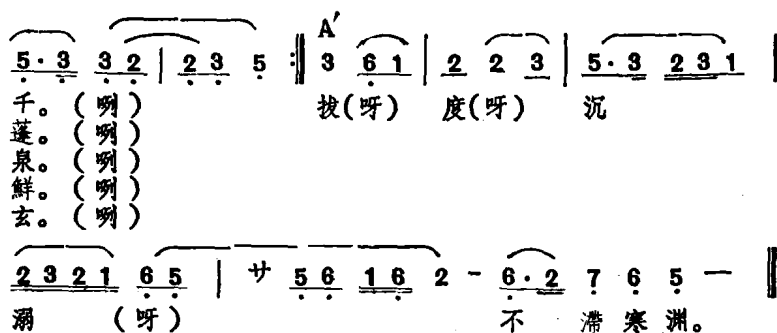
《反八天》(《救苦寶誥》之二)

(F) 1=G

$\text{♩} = 60$

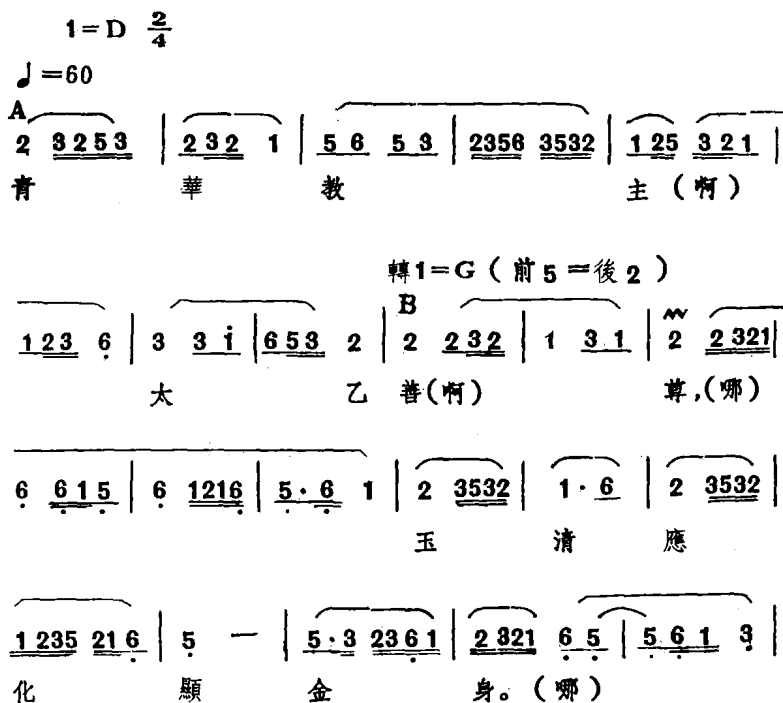




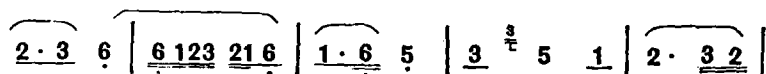


例31

## 《小贊》

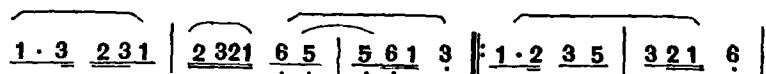






大 (呀)

開 (啊) 大 (哪) 開 甘

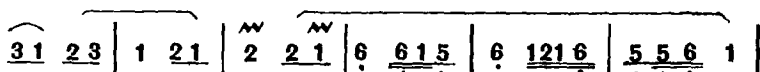


露

門, (哪)

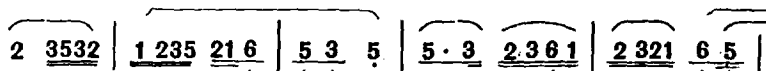
接

引



悉 (啊)

生 (哪)



永

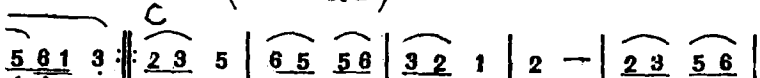
出

愛

河

津。(哪)

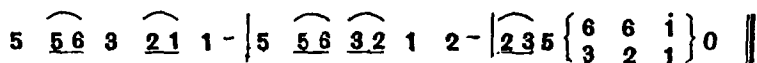
轉 1=D (前 6=後 2)



願 消 三 障 諸 煩惱, 願 得  
( 5 5 )  
普 願 災 障 悉 消 除, 世 世  
四 恩 三 有 均 利 益, 十 洲  
回 向 四 府 眾 龍 種, 禮 謝  
圓 滿 功 德 福 無 邊, 風 調



智 慧 心 明 了。 願 以 此 功 德,  
常 行 無 上 道。  
三 島 任 逍 遙。  
道 經 師 三 寶。  
雨 順 民 安 樂。

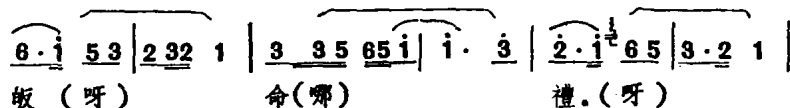
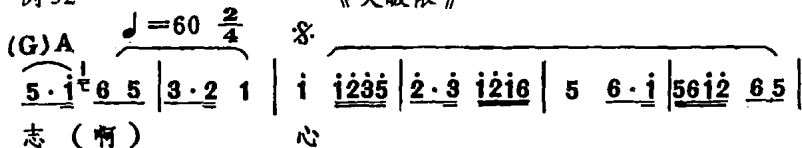


普 及 于 一 切。誦 經 保 平 安, 消 災 增 福 壽。



## 例 32

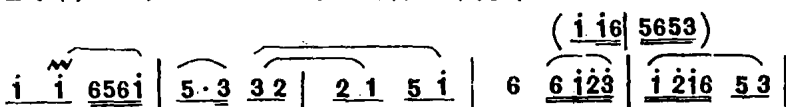
## 《大皈依》



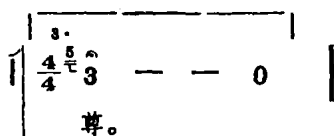
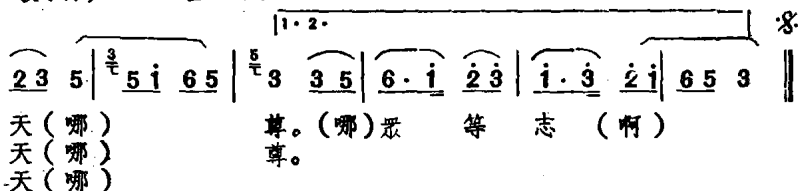
太 (啊)	上	{ 經 道 } (啊)	寶, (哎)	一
九 (啊)	十	九 (啊)	億, (哎)	九
十 (啊)	方	國 (呀)	土, (哎)	歷
清 (啊)	靜	真 (哪)	一, (哎)	不
大 (呀)	悲	大 (呀)	願, (哎)	大



切 (呀)	諸	天。 (咧)	(哎 嗨)	玄 (哪)	中
萬 (哪)	九	千。 (咧)	(哎 嗨)	先 (哪)	天
劫 (呀)	度	人。 (咧)	(哎 嗨)	混 (哪)	元
二 (啊)	法	門。 (咧)	(哎 嗨)		
聖 (哪)	大	慈。 (咧)	(哎 嗨)		



教 (啊)	主, (哎)	靈 (哪)	寶
教 (啊)	主, (哎)	之 (哪)	始
教 (啊)	主, (哎)	道 (啊)	德





士，答曰平常都是這樣做的，以使時間不至拉得太長。至於過去是否也這樣刪減經文，尚待調查。爲了便於認識課誦套曲整體結構特徵，現將早課韵腔的結構特徵製成表2如次：

表 2

韵腔順序	澄清韵	舉天尊	吊掛	香供養	提綱	反八天	提綱	中堂贊	懺悔文	小贊	三皈依
每分鐘速度	69 拍	70 拍	70 拍	60 拍	48 拍	80 拍	48 拍	80 拍	72-108 拍	72-140 拍	60 拍
調式	宮	宮	宮	宮	徵	宮	角	宮	宮	宮	角
韵腔組合關係	同宮音列		同宮音列	同宮音列	五度關係同調式音列	五度關係調	同宮音列再現提綱	同宮音列再現反八天	同宮同主音	五度關係同主音調	主音爲五度關係

從表2中可見出課誦套曲整體結構佈局有相當嚴密的邏輯性和很強的統一感，表現在各支不同材料的韵腔之間運用了同宮音列、同調式音列、同主音調、同類曲調再現及近關係調等聯繫因素，使各韵腔的連接、轉換自然流暢、渾然一體，加強了全套曲的整體感。同時，全套曲也不乏變化之美，充實之美。首先看套曲的速度安排，就頗具匠心。雖然由於特定氣氛之需要，全套曲的基本速度偏於慢速，但也有一些對比和變化，在套曲中部的《提綱》，速度



放得更慢，將韻腔的抒情性、贊頌風格表現到極致，而在接近終曲的兩曲，突然加速到快板，造成高潮迭起之感，這兩個加速之處，正接近全套曲的黃金分割率上，預示套曲即將結束。終曲的速度又恢復到慢板，與首曲形成呼應關係，使全套曲的速度取得平衡。終曲煞於角調，是頗有深意的，角調的終止，具有懸而未決、意猶未盡的效果，「卒而惑」，曲終而不給人明確答案，不造成完滿的終止效果，這正體現了道教音樂的特定審美原則，即追求生命力的動態美，音斷而意猶無窮的深邃美。這一審美原則是道教哲理和科儀內容所決定的。課誦作為修道成仙的途徑，絕非一朝一日之功，必須日積月累，長期虔心念誦，方能漸成正果。因此，每日的課誦，不過是無限延伸的鏈條中的一環。它只能是暫告一個相對的終止，在道衆思維意念中，課誦是無止境的，不應有結束感，今天的課誦結束，緊接是明天課誦的開始。在這日復一日，周而復始的循環操作中，每天課誦的結束只能是處於相對靜止、絕對運動的狀態，終曲的音樂也很好地配合了這一特定的哲理，用不穩定的角音收煞全套曲，再好不過地加強了「課誦無止境」這種宗教心理。

①引文見《道藏》洞真部玉訣類中宋陳景元等人集注的經本。

②這修參考李養正《道教概說》的意見。中華書局1989年版。

③《中國佛教》中國佛教協會編，知識出版社1986年版。

④《古今圖書集成·神異典·釋教部》。

⑤參考〔日〕福井順康等著《道教》上海古籍出版社 1990年版。

⑥有時也穿黃、紅作底鑲黑邊的長大褂。



## 第二節 齋醮科儀及其音樂

### 一、道教齋醮史略

在研討武當道教齋醮音樂之前，有必要簡略考察一下道教齋醮儀式的沿革及一般特點，這樣可更方便於清楚認識武當道教齋醮音樂之特點。

道教的「齋」、「醮」是淵源於古代祀神、祈福等巫覡儀式活動。巫術是中國最古老的傳統文化現象之一，其內容非常龐雜，古代的占卜、祈雨、圓夢、驅瘟、祀神等活動均屬巫術的範圍。巫術儀式的功能，旨在通過與神力有關的人——巫覡借助歌舞和咒語等一套非凡的動作語言來溝通人神的聯繫。所以，《說文》釋「巫」字為「能事無形，以舞降神者也」。而《國語·楚語》也指出，巫、覡是一些品格純正，智慧超人，而又有「明神降之」的人。

巫覡文化在古代中國政治中佔有核心地位。研究古代中國的學者都認為：商代帝王自己就是巫的首領。<sup>①</sup>三代王朝的創立者的行為都帶有巫術和超自然的色彩。如夏禹便有阻擋洪水的非凡神力，他抗洪中所創用之「禹步」，被後世道教沿用並作進一步發揮，成了法師上昇天界的一種舞步——踏罡步斗，道士以特定之舞步轉踏於罡星斗宿之上，借星漢為橋昇天會請諸神諸仙，何等大膽奇異的想像力。甲骨文卜辭中常有商王卜問風雨、祭祀、舞蹈求雨的內容，表明商王即是巫師。商朝重巫，且以巫師為相，如巫咸、巫彭之流。南方楚地也盛行巫風，《楚辭》中多有記載，如《九歌》



中，「巫男巫女沐浴芳香，華服盛妝，隨樂曲而翩翩起舞，邀衆神降臨殿堂」②的情景。顯然，巫師是個中介角色，起溝通人神的作用，他用迷人的舞姿和音樂、神秘莫測的咒語招引神仙降凡，《山海經》中還提及巫師登天的神仙。③

鬼神的降臨和巫師的昇天之完成方式，須借助於一整套動作和儀式，其中音樂舞蹈是一個重要組成部分。當代文化人類學家 B·馬凌諾夫斯基在其《文化論》第十七節論述巫術時說：“巫術是一套動作，具有實用的價值，是達到目的之工具，現代宗教中有許多儀式乃至倫理，其實都來源於巫術”。確實，道教的許多儀式與方法——尤其是齋醮、祝咒、符籙——正是從祀神、詛咒、慶勝的巫術中衍生出來的。

「齋」的原意是齊和淨，即祭神前使自己身心清潔，以表示對神之崇敬畏懼。《禮記·祭法》云“齋者，精明之至也，所以交於神明也”。道教的「齋」便是從這種巫儀中派生出來的一種儀式。早期五斗米道曾實行過“書病人姓名，說服罪之意，使有疾病者皆疏記生身以來所犯之辜”的方法。④後來這種「首過」之法逐漸程式化。南北朝時，道士將敬神懺謝活動稱作「齋」。「醮」的原意是祭。齋和醮都是道教的敬神活動，但齋以懺謝為主，主要替亡者或自己向神懺悔罪過，以求免罪，醮以祈福禳災為主。唐以後，齋與醮的界限逐漸模糊。南北朝時陸修靜對道教齋醮儀式進行了整理，他在《洞玄靈寶五感文》中說，上清派的齋法有兩種，叫「絕群離偶法」和「孤影夷豁法」，主要是離群索居，絕食服氣，抱元守一。靈寶派的齋法比較複雜，有九種：即金籙齋、黃籙齋、明真齋、三元齋、八節齋、自然齋、三皇齋、太一齋、指教齋。在道士心目中，這些齋法各主其功，威力無比。如上清齋可以「先拔九幽，次及家門，後及己身」。靈寶齋可以“上消天靈，保鎮帝王，



下禳毒害，以度兆民。”⑤金籙齋可以「安國家」、玉籙齋可以「保祐六宮」、黃籙齋可以「拔度兆民」、明真齋可以「解禳疫癘」⑥。其「實用價值」可謂大也。醮儀之名目似乎早先是與主祭神有關，如「三官醮」，主祭天地水三官，「北陰醮」主祭北陰大帝，而普祭諸神則叫「羅天大醮」等等。道教舉行齋醮時，必有專門的樂隊奏樂並伴奏法師唱經韻，在一些較大的宮觀，重要樂器各有專職人員演奏，如「知鐘」、「知磬」，即專奏鐘磬之樂師。

道教齋醮的淵源與楚地祀神樂舞有特別密切的關係。周滅商後，楚人直承殷商文化，朝野上下皆崇拜鬼神，盛行巫風。正如郭沫若所說：“殷人的超現實性被北方的周人所遏抑了的，在南方的豐饒的自然環境中，卻得著了它的沃腴的園地。”在這個園地中產生了荆楚巫官文化，而楚俗尚巫，又以音樂歌舞為冠。曾侯乙墓中的鴛鴦壺奏樂圖和西漢馬王堆棺飾的奏樂圖，都是鬼神、怪獸在演奏，形象地反映了楚樂的巫覡本色。《太平寰宇記》云：“漢中風俗信巫鬼，重淫祀尤好楚歌。”東漢王逸《楚辭章句·九歌序》云：“昔楚國南郢之地，沅湘之間，其俗敬鬼神，於夜必作樂鼓舞以樂諸神。”都說明楚地樂舞和巫祀的密切關係，楚聲多和巫風結緣，為道教齋醮音樂的產生發展備下了良田沃土。最能體現楚俗特色的《九歌》亦導源於楚人祀神的大型歌舞，從屈原所描繪的楚地祀神樂舞中，的確可以看到許多和現在道教齋醮儀式音樂相似的東西。例如，道士設壇建醮時，主持人高功要「頭戴寶冠，身披霞帔，手持玉簡」，⑦妝扮得威嚴莊重，兩傍簇擁著手持威儀的助手，吹打念唱的樂班，此場景很像是楚巫“靈（主巫）偃蹇兮姱服，芳菲菲兮（群巫）滿堂”⑧的翻版；齋醮音樂中的吹吹打打，鐘磬齊鳴，弦歌鼓舞，即是楚巫揚枹拊鼓、陳竽浩倡，展詩會舞的遺韻；齋醮儀式中「歷祀天皇太一，祀五星列宿」。⑨也和楚巫以



東皇太一爲首，歷祀「九天十神」<sup>⑩</sup>的方式相似。道教齋醮中最重要「步虛」曲調，如同「俗巫解奏之曲」。<sup>⑪</sup>直到今天，楚地仍很盛行道教科儀，民間俗樂多染有道教色彩，看來是有其深厚歷史傳統的。

南朝劉宋時，陸修靜對齋醮之儀作了第一次清理整頓，並按上清、靈寶、塗炭三大類分別編排，飾簡汰繁，“祝香、啟奏、請事、禮謝、願念，岡一不本經文”，對齋儀包括步法、經誦、時間、儀仗、掛像均作了嚴格規定。<sup>⑫</sup>唐代以後，靈寶齋獨行於世，<sup>⑬</sup>但實際上齋、醮名目大大增漲，到晚唐時齋已有二十七種，“各有品題，標明所主”，越加複雜。<sup>⑭</sup>「醮」儀上祭神從幾位幾十位發展到“其小者惟二十有四，其多者至三千六百”。<sup>⑮</sup>

道教齋醮承襲了中國古代「天（神）人合一」的傳統思想，發展完善了古代巫覡溝通神人的儀式和方法，對中國社會產生了十分廣泛的影響。上至帝王卿相，下至平民百姓，都在這令人心醉神迷的儀式中，借以忘卻塵世煩惱，寄托美好願望，滿足各種心理需要。在太平盛世，道教曾爲帝王御用的一種工具，其實施的宗教職能之一便是祈福大醮，爲國家祈求風調雨順，國泰民安，也爲地域性的不祥舉行祓禳的齋醮。自北朝寇謙之以壯麗的道壇爲崇道帝王祈求國家的福祥爲始，到唐代成爲固定的節目，唐代認老子爲宗親，官方崇道達到高潮。各州官設道觀，積極籌辦齋醮，當時各州官立道觀，官員僅依千秋節及三元行道設齋之制，依例到觀行香，爲地方、國家祈安求福。敬宗常幸太清宮，武宗更於宮中修建金籙道壇，親由道士趙歸真授法籙。唐代道士參與國家大典，最明顯的還有高宗封禪，本應屬儒家典禮，卻建築舞鶴慶雲諸台，祈求昇仙，又重演漢武帝命方士參與封禪的故事。

道教用齋醮爲帝王求福，深獲帝王庇護。宋明兩朝帝王多樂此



不疲，崇道君王大肆鋪張，頻繁舉行盛大的齋醮。宋真宗演出建黃籙道場，天書下降的神跡。徽宗更在建築宏麗道觀之外，下詔編撰道藏，制定禮樂，親為道教音樂寫歌辭，並鑄造九鼎，舉行宏大的祈天大醮。明朝亦是崇道朝代，幾乎每帝都有崇道事跡；大者如成祖重建武當山宮觀，歷時十二年；又如英宗遇疾，就“常建設齋醮，令百宮赴壇行禮”，屬於祈福大醮，成為明代慣習。

道教齋醮在民間亦頗為盛行，具有滿足民衆心理與社會需要的功能。在天災人禍之後，主持一些驅邪、禳災的醮儀，藉以撫慰死者，振奮生者，或藉以懷德報恩，敬謝天地，祖先。道教幾乎包辦了大部分祈祥祓厄的儀式，大至地域性的祈安大醮，小至個人紅白喜事，都由道士搭壇建醮，誦經祈請，成為民間習俗中的重要項目。

## 二、武當齋醮音樂概況

武當山道教的齋醮法事，大致上情同上述，但也具有自己一些特點。歷史與現狀的具體情況有所不同。大體上看，在明代，武當山道教齋醮以為帝王祈福的盛大齋醮金籙醮為其特色，而現代則多見於民間齋醮活動，且以黃籙齋為主。

據《太和山志》記載，明朝時，皇帝經常在武當山建醮，少則三至七天，多則達四十九天，登壇道衆多到四百至五百人。常從各地抽調高道來協辦，皇室且還抽調雅樂前來壯大聲勢。當時玉虛宮為設總壇之外，其他宮觀設分壇，其規模可謂空前。一般是舉行「金籙大醮」，即為國為帝王祈福的國家級祀典。如永樂二十二年玉虛宮落成時，皇室即在武當山舉行「金籙羅天大醮」達七晝夜。<sup>①⑥</sup>這時已將齋醮內容融成一體而運用。因志書不載其詳情，這種舉行



七天的齋醮場面難以再現，我們不妨看一看晚唐五代道士杜光庭《太上黃籙齋儀》卷一所記的黃籙齋三日儀，從中或能間接領略明代七日齋儀的情形——

第一天清晨的「清旦行道儀」。包括列隊執仗，唱誦恩神，頌《華夏贊》，念啟堂頌，入戶咒，上香，鳴法鼓二十四通，發爐，長跪，再鳴法鼓，上香，各稱法位，禮方，步虛繚繞，三啟三禮，念出戶咒；

第一天中午的「中分行道儀」。包括入戶，存念恩神，鳴法鼓，各稱法位，讀頌詞，禮方，懺悔，步虛，三啟三禮，發願；

第一天黃昏後的「落景行道儀」。包括入戶，存香，鳴法鼓，各稱法位，讀頌詞，禮方，懺悔，步虛，三啟三禮，發願，復爐。如此連續進行三天。再看更晚的《靈寶領教濟度金書》及《大明玄教立成齋醮儀範》，就更繁雜了，以前書卷二所記《開度黃籙齋五日節目》為例，不僅延長到五天，齋中有醮，醮外有醮，念頌吹打步虛一應俱全，而目前一百天就要齋戒，前七天裏就要「立真師幕……次立將吏幕……拜被豐都開業道朱章」，「進拜素車白馬朱章」、「進拜沐浴全形朱章」、「進拜普渡幽魂朱章」、「進拜九煉升仙生度亡魂朱章」；而設壇建醮的五天中，也要立幕，啟奏，發符，招魂，設三官醮，北陰醮，分燈，行卷簾儀，行籙，立幡，誦經，祈禱，投簡，燒紙財馬，設煉度醮，上齋詞，上言功表，辭神，設謝恩醮，交賀成功；而齋儀之後，各法師及弟子還要到「各名山洞天福地投簡」，以告諸神，可算繁瑣至極。從武當山道教羅天大醮的規模來看，長達七天，且分總壇，分壇，可知其排場也似上述般浩繁壯觀，這顯然是皇室特別崇奉武當道場所致。在這宏大的醮儀中，道教音樂的盛隆場面不難想見。明代，是武當道樂歷史上最興盛的時期，它薈萃了古代和當時的雅俗音樂之精華，兼收並



蓄了各地名山道樂的養料，且有高道自娛音樂，文人音樂和民間音樂的成份摻雜其間，並在帝王與宗教祭天祀神目的的支配下，逐漸將各種音樂素材融為一爐，化為一體，形成了既豐富又統一的武當道樂風格體系，並對以後乃至現在的道樂風格產生深刻的影響。現存道樂的曲目及風格，在相當程度上應該仍保留了明代武當道樂的傳統。明代武當山宮觀各種儀式中運用的道教樂器，也十分豐富，除了鐘磬和各種法器外，還有現在已不再用的笙簫管笛琴瑟等，這點已為文獻記載和實物所證實。<sup>①⑦</sup>在音樂構成與風格上，當時的音樂應是帶有濃厚宮廷雅樂色彩的道教音樂佔主導地位。根據文獻記載和音樂現狀的分析，我們推測，武當山道教齋醮音樂在明末清初之際已不再應用於大型國家祭祀，但它並未消失，而是沿著兩條途徑被不同程度保存下來。<sup>①⑧</sup>一條途徑是融入宮觀課誦音樂中，繼續傳唱，演變為課誦音樂的一部份，從目前收集材料和研究進展看，課誦音樂中一些風格古雅的曲目可能還保留著較多古代道樂的因素；另一條途徑是流入民間，應俗民階層喪葬活動而舉行法事活動，這些法事仍保留了古代齋醮的基本特點，但因其多面對俗民階層，為迎合民衆的好尚，同時也吸收了一些民間音樂的因素。

從目前已搜集的資料看，宮觀及民間的齋醮音樂之間的異同情況較複雜，不可一概而論。例如由宮觀道士執行的「施食」儀式和民間火居道士執行的「賑濟」儀式，雖然儀式內容和目的均相近，但各自所用音樂材料及風格卻迥然不同。「施食」音樂較少含有當地民間音樂的因素，而「賑濟」卻偏重於民間音樂的特色，當然，由於兩流派道士在法事活動中有所接觸，故其音樂材料上不可避免地有一定交流因素。為了更準確揭示武當道教齋醮音樂的整體風貌和特質，宜於將宮觀道和民間道兩流派的齋醮音樂先分開予以研究，再綜合認識其總體特徵。下面先談民間道士常用的「賑濟」法



事音樂特點，然後再談宮觀道的「施食」科儀音樂。

### 三、賑濟科儀及其音樂

賑濟法事由火居道士（屬正一教）主持執行。無固定時間和場所。一般由「齋主」邀請後，由壇主指派「高功」去組織一批道士樂師去執行儀式。「齋主」又稱「主家」，是修建齋醮道場之家主，承擔經濟開銷等雜務。「高功」是道教法師專名，他很熟悉經書和儀範，並通曉吹打念唱等音樂技藝，自然，他還擅長畫符念咒之類的法術。作為齋醮朝科法事的負責人，他還必須有相當的組織能力，所以道士中能充當高功之職是很不容易的，谷城縣火居道著名高功周炳相曾說過：“十年能熬出一個舉人，熬不出一個高功；儒家有六藝，即禮樂射御書數，而道家卻有八藝，即吹打念唱雕畫竹剪。”看來不算誇張之語。在儀式中，高功在法壇上高座居中，凡昇壇則居前，凡出壇則居後，司朝謁之職，任啟奏之責。

「賑濟」是壇門齋醮中最常用的法事，多在武當山周鄰之鄉鎮舉行。當地火居道士通常將齋醮分為「陰（內）、陽（外）醮」或「內壇、外壇」。「陽醮」（外壇）多在廣場廟會中舉行，場面大，觀眾多，主用打擊樂伴奏各種雜耍表演，突出娛樂性和熱鬧原則，也稱作「武場」，主要用為生者懺罪消災祈福添壽、聚會敬神等「紅」事。「陰醮」（內壇）則用為超度亡魂的「白」事。道場由高功主持，「都講」協助，設壇，布丹（即安放八卦圖布），入場昇座均有一套程式，且有專門樂班演奏，唱腔和器樂均遠比「外壇」豐富得多，並始終伴隨儀式進行。「賑濟」很類似佛教的「盂蘭盆會」或「放焰口」之類的宗教活動，它是「內壇」中最常用的一項科儀，自然地，「賑濟」的音樂也最集中地反映出火居道齋醮



音樂之內容和形式特色。據道士說，他們過去在一年中有四個多月時間執行賑濟法事，因其服務對象是庶民階層，為吸引聽眾，獲得群眾好評，他們很注意吸收民眾喜聞樂聽的音樂材料，又因執行法事可獲得喪家的經濟報酬，是道人謀生的一項重要經濟來源，所以他們從小就刻苦練習音樂技術，刻意求精，每人一般都會幾樣樂器演奏，並以某項為其專長，或長於唱，或長於吹、打等。火居道樂班具有一定家傳性質，世代相襲，經常同壇演出，故能配合默契，都有一項過硬的音樂技藝。

一場賑濟儀式的時間、內容常因齋主的地位、經濟能力及目的之不同而有一定靈活性，短則半天一天，長則可達三、五、七天乃至七七四十九天。但儀式的基本內容和程序是大致相同的，所用音樂也有一套基本材料，當時日拉長時，加以反覆使用而已。

## 1. 賑濟基本儀式程序及音樂運用

在五十年代至七十年代之間，道教音樂在大陸一度被視為封建迷信活動而遭禁止取締。道教樂師法師隨之星散於鄉鎮務農或做工，也有的到劇團任樂師，以謀生計。齋醮活動中斷近三十年，近年來漸有恢復，但比較完整的樂班已不多見。惟鄖陽地區的谷城縣尚可湊齊一個較完整的樂班，還能完整演奏賑濟儀式音樂。近年來我們多次來訪此樂班的道士周炳相、袁學訓等人，調查賑濟科儀演出情形，對其基本儀式及音樂運用已有初步掌握，茲分析介紹如下。賑濟儀式雖有簡繁之異，但一般都包括三大部份。第一部分是由高功向諸神諸仙發出邀請，請他們協助齋醮；其二是拜讚三師，打破十八層地獄，解救亡魂，煉度亡魂，請其赴法宴；最後是給亡魂野鬼吃法食、傳戒、授符，使之昇度到天堂。這一連串儀式象徵著解救那些孤魂野鬼，將其引導到道壇後再仙化的過程，其儀式程



序及音樂運用情況見表3。

## 2. 賑濟音樂特點

賑濟的聲樂材料較簡單，器樂部份卻比「課誦」豐富，旋律樂器有吹管類的笙、管、笛及打擊樂類的五音鑼；打擊節奏樂器有大堂鼓、手鼓、大鑼、川鑼、鐃、木魚、鐺子等。一般演奏上的配器特點是：凡前奏、間奏、尾奏及為「武腔」、「大偈子」伴奏時均用「大件吹打」，亦即吹打全奏或用管樂加音量宏大的大型擊樂器；而為科範念白或「文腔」、「小偈子」等伴奏時則用「小件吹打」，即管子加小音量的擊樂器。打擊樂器在儀式中起很大作用，它貫穿儀式始終，配合唱做念打，它還控制全曲的節奏與情緒變化。它還以樂器配置的變化來區分文武法事及文武腔悼念亡魂時的文法事、文腔用小件擊樂，表現悲嘆哀怨情調；降妖捉魔的武法事、武腔則用大件擊樂，表現昂揚激越的氣氛。儀式開始前啟奏的六個曲牌是獨立成章的吹打套曲，俗稱「發擂」，相當於科儀音樂之序曲，其在游廟、誦經和行樂中也常使用，其中《五聲佛》和《木本經》兩曲很重要，它們是藝人學藝時必練的基本樂曲，須吹得爛熟後方才學其他曲牌。在賑濟套曲中，它們常用做各個唱腔間的過渡曲調，否則，就會如道人所說的感到前腔「煞不住」，後腔「接不進來」。賑濟唱腔曲目多是無標題音樂性質，來源很雜。例如《大偈子》、《刀兵偈子》，標題很難理解，據道人們說，以「偈」命名之歌，是源於歌詞格律。這種說法有一定道理。因為「偈」原來確係佛教詩贊形式的漢譯，而道教在歷史上也確曾和佛教文化有過交流，完全可能借用過佛教的詩贊形式，相沿成習，逐漸訛變成歌曲標題。至於「三眼調」之類標題，顯然就是以樂調名來



表 3 賑濟儀式及音樂運用的基本程序

儀式程序		音 樂				運 用	
		曲 目		聲 樂		器	樂
第一部份  開殮 迎聖儀		發 搖	木 曲 要 對 四	本 子 孩 口 平	經 頭 兒 曲 號		大件吹打 小件吹打 同上 同上 大件吹打
	1 啟師	平調・新小偈子			咏唱	小件吹打	
	2 潔壇	同上・大偈子			咏唱	大件吹打	
	3 集神				默念		
	4 化壇	平調・刀兵偈子			咏唱	小件吹打	
	5 迎鸞	平調・新小偈子			咏唱	同 上	
	6 祝龍	平調・大偈子			念白	大件吹打	
	7 燒香	平調・慈尊座			咏唱	小件吹打	
第二部份		平調・新大偈子			對白	同 上	
		轉刀兵偈子			咏唱	同 上	
	8 啟師	木本經轉大曲小酒令			對白	小件吹打	
		文腔・皈命禮			咏唱	同 上	
	9 行香				對白		
	10. 表白	平調・皈依腔			咏唱	小件吹打	
	11. 步罡	木本經尾				同 上	
	12. 享荐				說白	同 上	
第三部份		文腔・返魂香				小件吹打	
		木本經尾				大件吹打	
		平調・新大偈子			咏唱	小件吹打	
	13. 揚幡	文腔・三眼調			對白	同 上	
		五聲佛			咏唱	同 上	
		武腔・嘆骷髏				大件吹打	
					對白	小件吹打	
					咏唱	大件吹打	
第三部份	14. 淨廚	平調・刀兵偈			對白	同 上	
	15. 謝師	三眼調・辭謝腔			咏唱	同 上	
	16. 回壇				念白	同 上	
	全科終				對白	同 上	
						大件吹打	



代曲名，方便行事所致了。另外一些曲目，如《返魂香》、《慈尊座》等，則和經文內容有直接關聯，至於《皈命禮》、《辭謝腔》等則直接源於特定儀式之節目。由此可見，賑濟曲目標題來源很雜多，取義也各有不同，需結合經文和音樂的具體內容作綜合分析，才能知其真諦。重要的一點是，道樂曲名往往不全是出於音樂形式之特點，而是和音樂背景的因素諸如儀式程序、經文歌詞或情緒色彩等相關。

賑濟音樂整體上屬於循環變奏性質的套曲體制。全套音樂的聲樂曲部份以《大偈子》和《慈尊座》為基本曲調，運用循環變奏手法而發展構成。兩個基本曲調的形態有明顯對比性，主要表現在：前者是五聲宮調式，旋律運動採用「徵一宮」型旋法；後者則是六聲羽調式，增添變宮音級，旋律主要圍繞「羽一角」兩音旋轉，羽調色彩很濃，但同時又揉合了前者的腔調因子。兩支曲調（可稱之為母曲）的各自一系列變體曲調主要採用了「板、腔」變奏和「正、反調」發展手法。全套韻腔音樂在整體部局上可劃分為「起、承、轉、合」四大部分，請參見表4，表中的英文大寫字母「A、B」分別代表兩支母曲，小寫字母「a」，表示為「A」的簡化或部分材料。賑濟套曲的音樂結構體制有其深遠的歷史傳統，在唐宋歌舞大曲和宋代「唱賺」中有類似的結構形式。若將賑濟與課誦的體制比較，前者偏重板腔變奏，後者偏重於聯曲組合。這也是「在家派」和「在觀派」音樂風格差異的一種形式表現。

### 3. 賑濟科儀的組織、設備、科範及服飾

#### (1) 組織及設壇

一場科儀，猶如一場戲劇演出，由若干道士充任不同角色，各司其職，共同演出。主要角色有：



表 4 賑濟儀式音樂結構

性質	結構	形態結構	順序	曲目	調式	節拍	速度
起		a		新小偈子	徵	1/4 2/4	中速
		A		大偈子	宮	4/4	稍慢
		A <sup>1</sup>		刀兵偈子	宮	2/4	中速
		a		新小偈子	徵	1/4	中速
承		A		大偈子	宮	4/4	稍快
		B		慈尊座	羽	2/4	慢
		A <sup>1</sup>		新大偈子	宮	4/4	稍慢
		A <sup>2</sup>		刀兵偈子	宮	2/4	中速
過渡				木本經		2/4	中速
				大曲、小酒令	徵		稍快
轉	過渡	B <sup>1</sup>		皈命禮	羽	2/4	稍慢
		A <sup>3</sup>		皈依腔	宮	4/4	慢
				木本經尾	徵	2/4	中速
	過渡	B <sup>2</sup>		返魂香	羽	2/4	慢
				五聲佛	徵	2/4	轉快
		A <sup>1</sup>		新大偈子	宮	4/4	慢
	過渡	A <sup>2</sup>		刀兵偈子	宮	2/4	中速
				木本經尾	徵	2/4	稍慢
		B		三眼調	徵	2/4	慢
				五聲佛	徵	2/4	快轉
							漸慢
合		B <sup>2</sup>		嘆骷髏	宮	4/4	慢
		A <sup>1</sup>		新大偈子	宮	4/4	慢
		A <sup>2</sup>		刀兵偈子	宮	2/4	中速
		A <sup>3</sup>		辭謝腔	宮	2/4	稍慢



a.高功：儀式主持人，多為年高德劭、精通儀式、熟練於經韵音樂的道教法師，並領有籙位和法號。其負責科儀中各種法事，並辦理法事所需之設備。

b.都講：主要儀式執行者之一，職司科儀中的念唱，與高功對白，相互配合，並掌一件樂器。

c.副講：主要儀式執行人之一，職司儀式中的表白，並掌一樂器。

d.樂師：若干人（賑濟中常用四至八人），職司各種吹打樂器，演奏序曲、過場及伴奏音樂。類似戲曲樂隊。

舉行賑濟前需搭一「賑濟台」，亦稱「設壇」。「賑濟台」成「T」字形，一橫台接一豎桌，台後坐高功、都講、副講三人（現通常只坐高功），台上放有板鼓、朝簡、香燭、法鈴等物器。豎桌兩傍分坐幾位樂師，桌上放有法器及樂器，也稱「經師台」。

## (2)必用設備

科儀中除了科儀書外，其演法過程中尚需若干設備，以輔助儀式之完成。

a.文書 科儀中要請有關尊神協助工作，故有各種文書向其陳述舉行科儀之目的、意旨。文書依神品級之不同而分為數類。例如：「奏狀」，主要發給三清、東極太乙救苦天尊等最高尊神；「申狀」，主要發給靈寶三師、三官等神靈；「牒狀」，發給地界之城隍、豐都鬼王等神。

b.法器 儀式中法師用來輔助降真召靈或驅邪鎮魔之器具，也可用以做伴奏之樂器。一般常用者有：純粹含魔法意義的淨盂、朝簡、鎮壇木、令牌、香爐、八卦圖布等；既有魔法象徵意義又具樂器功能的法鈴、引磬、鐘、鼓、鐃、鈸、木魚等器具。以上皆可通稱為法器，意指其內涵「無邊法力」，道士們賦予其豐富的神秘性



和宗教象徵意義，於此我們將在本章第四節予以詳述。

### (3)服飾

儀式中法師們必著特殊服飾以進入角色，構成特定氣氛。很像戲曲演員穿各式服裝以演出戲曲情節。服飾依角色不同而有若干樣式，總的特點是著漢族古裝。一般的情況是，高功頭束方巾，戴蓮花冠，足穿雲履，身穿紅白相間，繡有雲鶴圖案的寬袖長袍。一般道士著藍布寬袖長褂，頭戴藍布綸巾，足打白布綁腿，著青布鞋。

### (4)科範

法師在儀式中除了唱念之外，還通過外在做工和舞容（很像戲曲中的做、打、舞之科範）和內心意念行為（包括存思、集神、運氣等道教特有的方式）來虛構神界情景，表達超自然的情節。這類科範行為可分為以下幾種形式：

a.捻香：以一縷香煙作為通神召靈之媒介，除外在捻香動作外，高功尚須默念咒文，配合以內在之意念。

b.拜、跪、揖、叩：執香行禮為「拜」，執朝笏行禮為「揖」，各科儀昇壇皆行「叩」禮，科儀中入意、宣疏行「跪」禮，這些動作都以虛擬之神靈為對象，含有情節，是造成特定儀式場景之程式化表演。

c.存思：法師的內在意念行為之一，以此使心誠意專，溝通神人，遙想出一派天界意境，化凡塵為神界，化己身為神靈本體，有凡人不可思議之神力。許多儀式項目都用此法輔助方可完成。

d.步罡踏斗：這是將壇場轉換為神界之表演項目，法師一面拍指訣、念咒語，一面踏禹步，手舞足蹈，遙想行走於銀河星漢，由此步入天界，會請天神下凡。步罡踏斗是最具舞容的科範，有「八卦罡」、「三步九跡」等多種步法，需嚴格照規定的步法而行，難度頗大。如武當道教「上祖師表」儀式中的踏罡還有專門歌訣作了規定：



舉步先走四七宮，三十六天在其中。

箕起履行東斗宿，南北二斗兩交沖。

轉身六步三台位，回度五常卻從東。

九靈還從坎宮起，往前三步度罡風。

#### 4. 賑濟套曲實例及分析

賑濟開始前照例有一堂稱作「發擗」的吹打合奏，其演奏的幾首曲牌集中展示了賑濟中器樂曲調之特色，我們將其全部列出，從中可了解器樂曲的大致風格特色（例33）。

##### 例33 發 擗（序曲）

〔本本經〕

1 =<sup>b</sup>B 中速 2/4 3/4 ♯

$\{ \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \mid \underline{o} \underline{d} \underline{o} \underline{d} \underline{d} \mid \underline{\dot{1}} \underline{6 \cdot \dot{1}} \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{2} \underline{\overset{3}{5} \underline{\underline{3} \underline{\underline{2}}}} \underline{\dot{1}} \underline{2} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{3} \underline{2} \underline{5 \dot{1}} \underline{\dot{5}} - \mid$   
 $\mid \underline{c} \quad \underline{c} \quad \mid \underline{c} \quad \underline{c} \quad \mid$

$\mid \underline{o} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d} \mid \underline{0} \underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{3} \mid \underline{\dot{2}} \underline{\underline{5} \underline{\underline{3}}} \underline{\dot{2}} \underline{\underline{3} \underline{\underline{1}}} \mid \underline{\dot{1}} \mid (\underline{\dot{3}} \underline{\underline{\dot{2} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\dot{1}}}} \mid$   
 $\mid \underline{c} \quad \underline{c} \quad \underline{c} \quad \underline{c} \quad \underline{o} \quad \underline{o} \quad \mid \underline{c} \quad \underline{c} \quad \mid \underline{c} \quad \underline{c} \quad \mid$

$\mid \underline{5} \underline{\underline{5} \underline{\underline{3}}} \underline{\underline{2} \underline{\underline{3}}} \underline{5} \mid \underline{5} ) \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{\dot{1}} \mid \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{5} \mid \underline{5} ( \underline{\dot{3}} \underline{\underline{\dot{2} \underline{\underline{3}} \underline{\dot{1}}}} \mid$   
 $\mid \underline{c} \quad \underline{c} \quad \mid \underline{c} \quad \underline{c} \quad \mid \underline{c} \quad \underline{c} \quad \mid \underline{c} \quad \underline{c} \quad \mid$

$\mid \underline{\underline{\dot{2} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\dot{1}}}} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{5} \mid \underline{0} \underline{\dot{1}} \underline{\underline{\dot{2} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}}}} \mid \underline{\dot{1} \cdot \underline{\dot{2}}} \underline{\underline{\dot{3} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}}}} \mid \underline{\underline{\dot{2} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\dot{1}}}} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{\underline{\dot{2} \underline{\underline{3}}}} \mid$   
 $\mid \underline{c} \quad \underline{c} \quad \mid ( \text{以下小鈸每拍一擊，起板的作用} )$

$\mid \underline{\dot{1}} ( \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{5} \mid \underline{5} ) \underline{\dot{1}} \underline{\underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{5}} \mid \underline{2} \underline{5} \underline{\underline{6} \underline{5} \underline{\dot{1}} \underline{6}} \mid \underline{5} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{\underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{5}} \mid$   
 $\mid \underline{2} \underline{0} \underline{3} \underline{\underline{2} \underline{\underline{3}} \underline{5}} \mid \underline{5} ( \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{5} \mid \underline{5} \underline{\dot{3}} \underline{\underline{\dot{2} \underline{\underline{3}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}}}} \mid$   
 $\mid \underline{\underline{\dot{2} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\dot{1}}}} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{5} \mid \underline{5} ) \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \underline{\underline{\dot{3} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}}}} \mid \underline{\dot{1} \cdot \underline{\dot{2}}} \underline{\underline{\dot{3} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}}}} \mid \underline{\underline{\dot{2} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\dot{1}}}} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{\underline{\dot{2} \underline{\underline{3}}}} \mid$



3/4

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

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

| 5 ) 1 2 1 6 5 | 3 5 1 2 1 5 | (0 6 1 6 5 3 | 2 5 3 2 3 5 ) |

| 0 1 3 5 3 | 2 3 5 6 5 1 | 1 ( 3 2 3 6 5 | 1 ) 2 3 5 3 2 |

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

| 3 2 5 0 | 5 6 1 2 | 3 2 2 | 2 • 3 | 3 = 3 5 |

| d d d d d d d d d d d d d d d d |

6 1 6 5 6 1 6 5 | 6 1 6 5 6 - | 6 - | 6 - |  
i d i d | i d i d i d | c i c | i d i d |  
i c d d | i c d d | c · c i c | i c i | c c i c | c b L d |  
c b L d | c i c | i c i |

| 2 5 5 | 5 1 3 2 | 2 3 5 | 5 1 3 2 | 1 · 3̣ | 2̣ 5̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 5 |  
 | 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 5 | 6̣ 1̣ 6̣ 5 | 3 5 | 2 3 | 5 1̣ | 3 3 2 |  
 | c c i |



| 1 · 3 2 1 | 1 - | c · c i c | 0 0 0 5 | 3 3 2 1 ( i |  
| c c i | c c |

| 5 5 6 i · 3 | 2 5 i i | 5 5 6 i 3 2 i 6 | i 2 i 6 | i 2 i 2 |

| i 2 i 5 6 | i - | 0 0 5 | 6 i 6 5 3 | 3 · 5 | 6 i 0 5 |

| 6 i 6 5 6 i 6 5 | 6 - | c i d d | 0 0 3 2 1 | 5 i · 6 5 |  
| c i d d |

| 2 · 3 5 | 6 i 5 | 2 3 5 6 5 3 | 5 6 5 3 | 5 6 5 6 | 5 6 5 6 |  
c c | o c c |

| 5 - | 5 - ||: 5 6 i 6 :|| 5 · 6 i 2 | i 2 i 2 5 6 |  
i d i d | d c |

| i - | i - | 0 5 5 3 2 | 3 i 3 2 | 3 · 6 | 5 6 5 6 |  
i d i d | i d c | d d d c | d d d c | i d i d | i d i d |

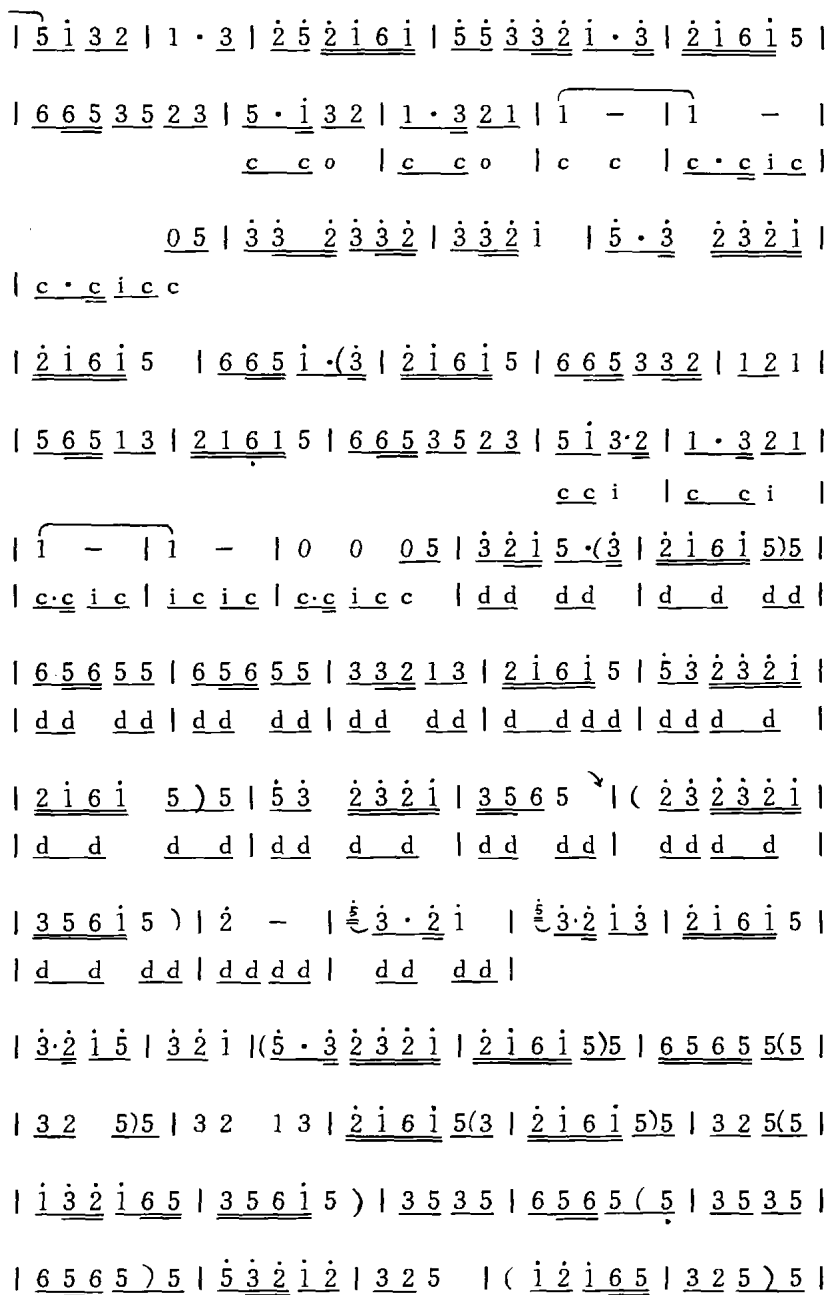
| 5 6 5 6 | 5 - | 5 0 3 | 2 3 2 i | 2 3 2 i | 2 3 2 3 | 2 3 2 |  
i d i d | c c | i c i |

| 2 · 5 | 6 i 6 5 3 | 3 - | 3 5 6 i 6 5 | 6 i 6 5 6 |  
i d i d | d o c |

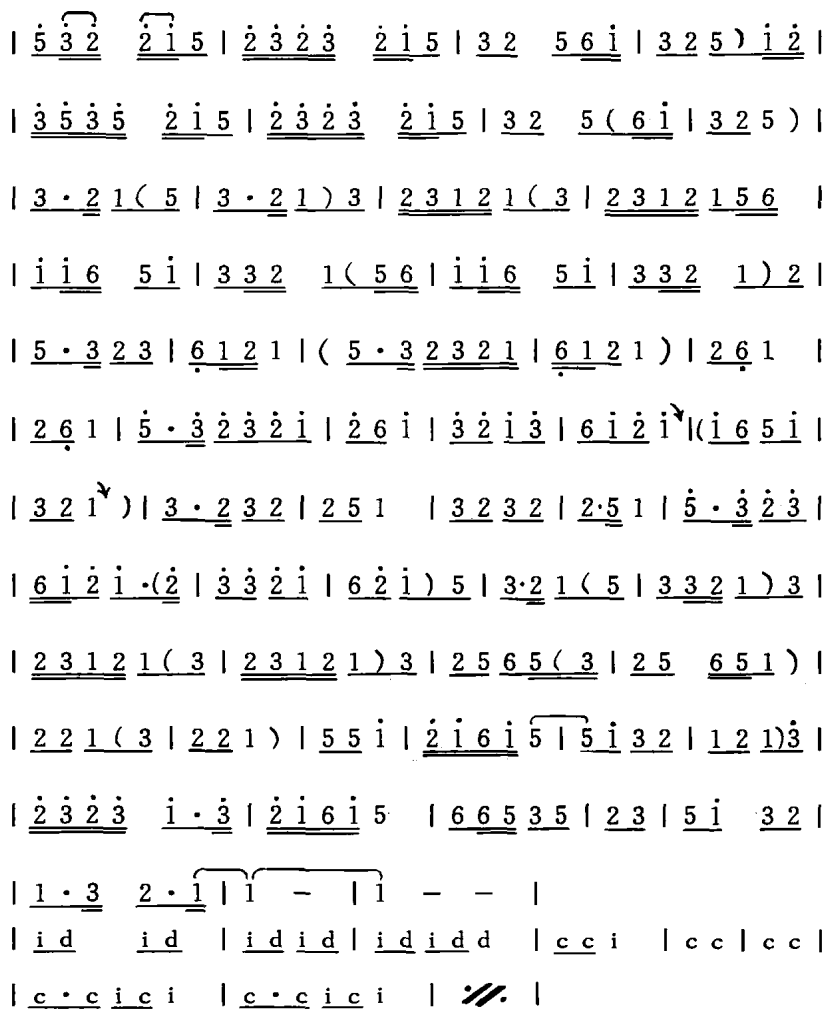
| 6 - |  
i d i d | i d d c d d d | d d d d d d d d | d d d i d | d o |

0 5 | 6 · i 3 | 2 5 5 |  
c d d d d d d d | o c o c | o c c c |

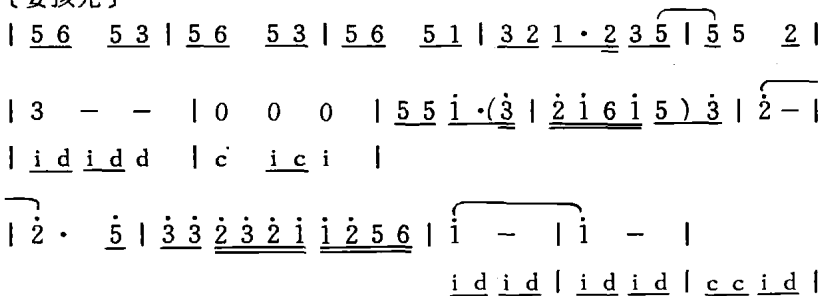








〔耍孩兒〕





| c c i d | c c | i d i d |

〔對口曲〕

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

| c · c i c c |

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

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

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

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

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

轉前 6 = 後 3

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

| 2̣ 6̣ 1̣ ↘ | ( 2̣ 6̣ 1̣ ) | 1̣ · 6̣ 5̣ 1̣ | 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ ( 5̣ | 6̣ 6̣ 5̣ 5̣ |

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

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

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

| 3̣ · 2̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 5̣ 1̣ ↘ | 5̣ · 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 5̣ 1̣ | ( 2̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ |

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

| 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ | ( 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ ) 5̣ |

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

漸慢

| i d i d |



2 3 6 5	1 - -					
i d i d	i d d c	c · d i d d	i c c	d d	c c	i c
i c	i c i					

〔四平號〕

| 5 6 5 | 5 · 6 3 2 | 1 · 3 2 1 | 1 - | 1 - | 0 0 0 |  
 | c · c i c c |  
5 6 5 3 2 1 3	6 1 3 2	3 · 2 3 1 2	6 1 3 2			
6 5 3 5 2	3 6 5 3 5 2	3 · 6	5 6 5 2 3	5 6 5		
5 -		3 · 2 1 2	3 5 2 3	2 3 2 1	2 3 2	2 -
d c						
c i c	i c c					

| 6 5 2 5 | 6 5 1 2 | 6 5 6 5 2 | 5 - | 5 - |  
 | c d i d d |

0 6 ||: i 6 i 6 | i 6 5 | 3 5 3 5 | 6 i 5 :||  
 | c i c | i d d ||

i 6 5	3 6 5	i · 6 i i	6 5 3 2	1 2 3 5	2 3 1 2
2 1 2	2 -	2 -	5 6 5 3 2	6 i 3 2	3 2 3 1 2
i d i d	i d i d	c o c	c o c	o o c	

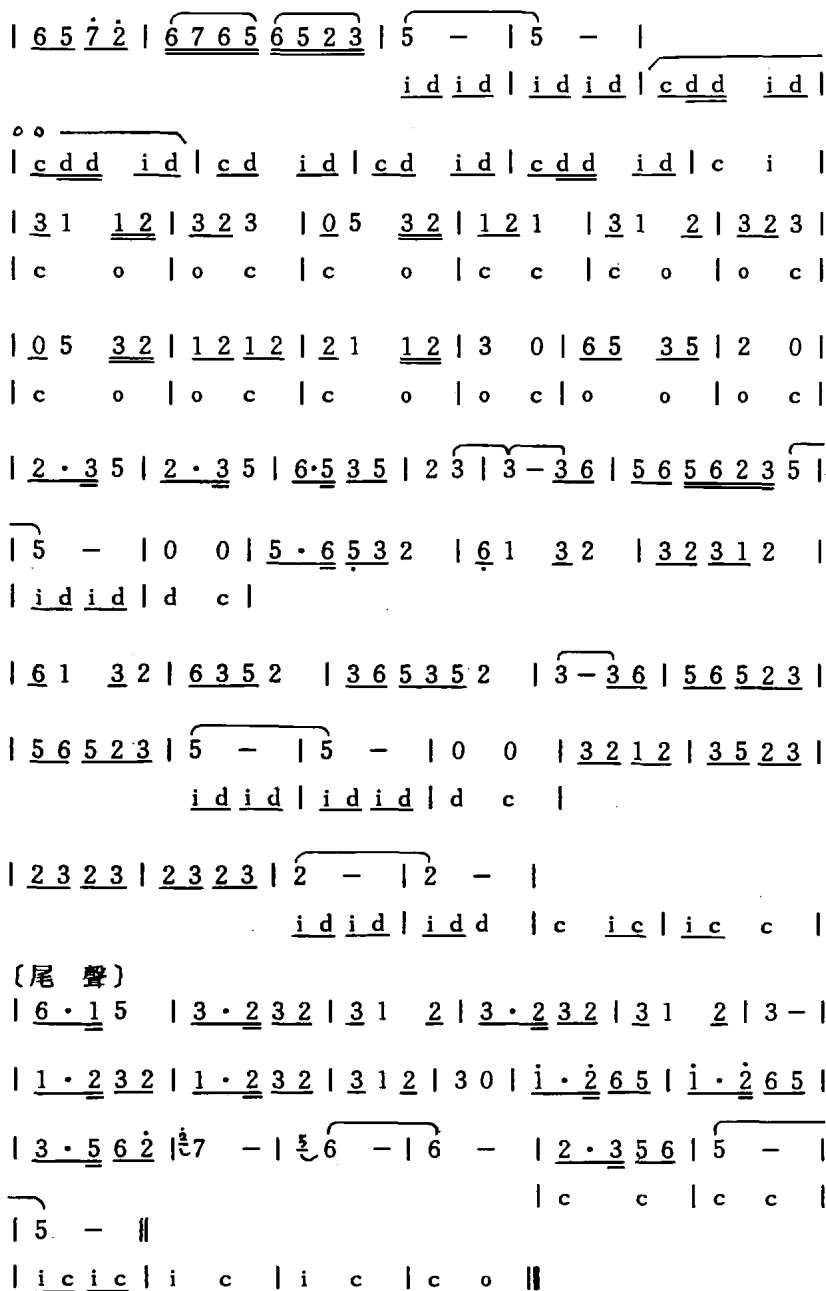
| 6 1 3 2 | 5 · 3 2 | 3 6 5 3 5 2 | 3 - 3 6 | 5 · 6 5 2 3 |  
 | o o c |

| 5 6 5 2 3 | 5 - | 5 - - | 3 · 2 1 2 3 5 | 2 3 2 1 |  
 | i d i d | i d d c |



2 1 2 3	2 -	2 -			6 . 5 3 5
i d i d	i d d	c d c	i d c	o o	
6 2̇ 7	6 -	6 -	5 6 5 i	5 6 5 i	5 6 5
i d i d	i d d	c o	c o	c o	
5 -	5 -			o o	
c i	c i		: c d d i d	c d i d	c d d i d d
i . 5	i . 6	5 i 6 5	i 0 6		
c d d i d	i d d				
5 5 0 6	5 5 0 6	5 6 5 6	5 6 5 2 3	5 -	5 - -
i d i d	i d i d c				
5 i 6 5 3 2	1 . 2 3 5	2 3 1 2	1 1 2 3	2 -	
i d i d					
2 -	0 0	5 . 6 5 3 2	6 1 3 2	3 2 3 1 2	
i d i d	d c				
6 1 3 2	6 3 5 2	3 6 5 3 5 2	3 - 3 6	5 6 5 2 3	
5 6 5	5 -	0 0	3 . 2 1 2	3 5 2 3	1 2 3 1
i d i d	i d i d	d c			
2 3 2	2 -	0 0	0 0	0 0	6 5 3 5
( i d i d	i d i d	c i c	i c c )		
7 6	6 -	0 0	0 0 5 6	7 2̇ 6 7	6 5 3 5
i d i d	i d i d	c i	c i		







賑濟的聲樂曲材料很單純，是兩首母曲的循環變奏，因此，我們只列舉前面六首韻腔的曲詞，其中例34至38均是《大偈子》這一母曲的變體，例39是另一支母曲。從這六首完整曲詞中已可清楚聲樂曲的基本材料、結構及變奏特點。爲了保持全套曲的完整性，從例40至例48接著列舉所有曲目的標題及歌詞，曲調部份因都是前述兩首母曲之變體，就不再贅列，只作必要的文字說明。

下面，先對例曲作一簡要分析說明，然後列出詞曲實例供讀者參考研究。

例34，變化重複的三句體樂段，配唱三句唱詞，第四詞夾在鑼鼓中念。這三個樂句材料一樣，可視爲第一支母曲《大偈子》的縮減或減花變奏形態。也可視其爲《大偈子》的核心腔句。

例35，作爲母曲，結構較正規完整，以對應性的上下句樂段爲基礎單位，並變奏三次。

例36，結構及材料均同例35，但只變奏一次。

例37，此曲與例34的曲詞結構均相似，這裡我們可領悟到歌詞結構對曲調結構有直接影響。

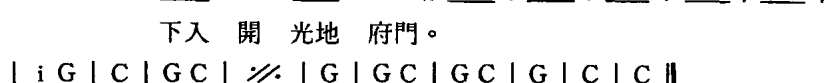
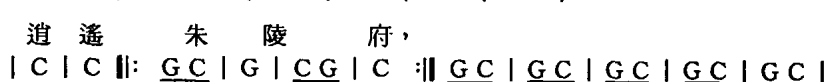
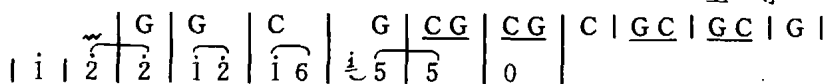
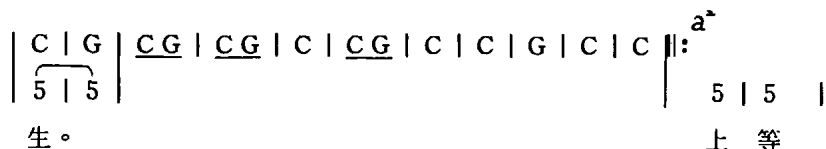
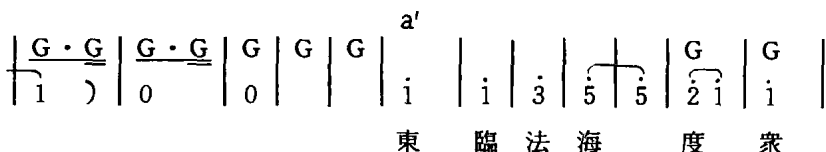
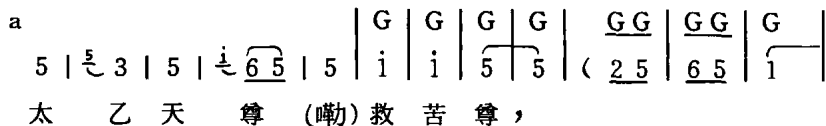
例38，同一母曲的五次變奏，變奏次數的增多僅是因爲歌詞容量增大之故。

例39，第二支母曲首次呈示，至此始，套曲的音樂才出現對比性變化，曲調圍繞「羽、角」兩音旋轉，在調式、旋法上都帶來新鮮感。相應地，從歌詞內容和儀式程序上看也有了重要轉折。此歌全曲由四個不等長的具有「起承轉合」性質的樂句構成基本樂段，並變奏三次。其中，第二、三樂句是第一支母曲的材料，第一、四句是第二支母曲的新材料，由於新材料安排在「起、合」這一重要結構部位，故而決定了此歌的基調：與前面曲調形成對比的小調色彩。



## 例34

## 《平調·新小偈子》

1 =  $\flat$ B 中速 1/4 2/4

註：(1)發掘吹打曲旋律由小管領奏，笙、笛、管均參與齊奏，譜中凡用括弧（ ）標記者，小管休止，其它管樂器對奏。

(2)打擊樂採用漢語諧音字的首字母，其意義如下：

d : d ō n g — 咚，堂鼓擊鼓心；

L : L ó n g — 隆，堂鼓滾奏；

b : b ú — 不，擊堂鼓框邊；

T : T ā n g — 湯，嗺子；

i : ī — 乙，小釵和堂鼓齊奏；

c : c á — 察，大釵、小釵、堂鼓齊奏；

G : g u ā n g — 光，大鏡、堂鼓、薄釵齊擊。



例35

《平調·大偈子》

1 = <sup>b</sup>B 中速 4/4 2/4

C O C C C O C C C O C C

A a

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

運(哪) 心 平(哪) 等 法力(呀)無(哇) 邊(哪),

C O C C <sup>b</sup>C O C C C O C C  
| 1̇ - 5 - | 1̇ . 6 5̇ 3̇ . 2̇ 1̇ | 5̇ . 3̇ 2̇ 1̇ 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ |

(噯) 恭 對 長 空 稱 (囉) 揚

G C G C G C G C G C G G G C G C  
| 5 - ( 1̇ 1̇ 3̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 5 ) 5 5 3̇ 3̇ 2̇ | 1̇ 1̇ 3̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ |

(哎) 稱揚 寶 號。

3/4

G C G C | G C G G C G | C G C | G C G | C G C | G C G C G |  
6 1̇ 6 2̇ 2̇ | 1̇ - - - |

A' C O C C C O C C C C O C C C O C C  
| 5̇ . 1̇ 6 5 3 2 | 5 5 3̇ 1̇ 1̇ 6 5 | 2̇ 5 3̇ 2̇ 1̇ 5 | 5̇ . 3̇ 2̇ 1̇ 1̇ 6 5 |

(噯) 稽首(哇) 皈(啊)依 安(哪)鬼(呀)

C O C C C O C C C O C C C O C G 1̇ C  
| 0 1̇ 6 5 3 2 | 1̇ 6 6 5 5 2 3 3 2 | 1 - 5 - | 1̇ 2̇ . 3̇ 2̇ 1̇ |

(啊) 王(啊) (噯) 淨(囉) 手

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

(喂) 淨手 焚 香。

| G C C C G C | G C G C G C | C C  
| 1̇ ) - - - |



A<sup>2</sup>

| C O C C | C O C C |  
| 5 · 1̣ 6 5 3 2 | 5 5̣ 3 1 · 0 |

(曖) 孝(哇) 眷

| C O C C | C O C C | C O C C | C O C C |  
| 5̣ 3̣ · 2̣ 1̣ 5 | 5̣ · 3̣ 2̣ 1̣<sup>↑</sup> 5 5 | 0 1̣ 6 5 3 2 | 1̣ 1̣ 5̣ 5̣ 3̣ 3̣ 2̣ |

虔(囉) 誠，禮 道(喂) (囉) 場

| C O C C | C O C G 1̣ G | G C G C G C | G C G C G C |  
| 1 - 5 - | 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 5 - (3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 5̣) 5̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ |

(曖) 身(囉) 號 (囉) 身號 宣

| G C G C G C G C | G C G C G C | C C G C G C | G C G C G C C |  
| 1̣ · 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ | 1̣ - - - |

揚。

//

A<sup>3</sup> C O C C | C O C C | C O C C | C O C C |  
| 5 · 1̣ 6 5 3 2 | 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ 5̣ | 1̣ · 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ · 6̣ 5̣ | 0 1̣ - 5̣ |

(曖) 金 山 啓 教 (哇)， (哎)(嗨)

| C O C C | C O C C | C O C C | C O C C |  
| 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ (5̣ 3̣ 2̣ | 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 5̣ 6̣ 1̣ 1̣ 6̣ 5̣ |

面燃 鬼 王，(啊) 豐都 府 六洞 中，

| C O C C | C O C C | C O C C | C O C C |  
| 5̣ 1̣ 5̣ 1̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 0̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ | 2̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 0̣ 5̣ 5̣ |

赦罪免 殃，大慈大悲 若 人 若 人

| C O C C | C O C C | C O C C | C O C C |  
| 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 5̣ | 2̣ · 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ · 6̣ 5̣ | 0 1̣ 6 5 3 2 | 1̣<sup>↑</sup> 3̣ 5̣ 5̣ 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ |

皈 依 安 鬼 (呀) (曖) 王(啊)



| C O C C | C O O G C C | G C G C G C | G C G C G C |  
 | 1 - 5 - | i 2̣ · 3̣ 2̣ i | 5 - 3̣ · 2̣ i 2̣ | 5̣ 5̣ 5̣ · 3̣ 2̣ |

(暖) 盡 (囉) 首(啊) (暖) 盡首 焚

| G C G C G C G C | G C G C G C | G C G C G C |  
 | 1 ( 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ i 2̣ i 5̣ 6̣ | 1 - - - ) |

| G C G C G C |

例36

《刀兵偈子·平調》

A a

| c c | | i d o | i d o | i d o | i d o |  
 | 5̣ · i | 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 5̣ | 2̣ 5̣ 6̣ 5̣ | 2̣ i i 6̣ | 5̣ ( i 3̣ 2̣ ) |

(暖) 枉 死 城 (哪) 中 (哎)

b

A' a'

| i d o | i d o | i d o | i d o | i d o | i d o |  
 | i 6̣ 5̣ | i 5̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 5̣ 3̣ 2̣ i | ( i 3̣ 2̣ i ) | i 6̣ 5̣ |

颯 颯 悲風(哎) (暖) 起 (呀) 鬼門關

| i d o | i d o | i d o | i d o | i d o | i d o | i d o |  
 | 5̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 0 | 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 5̣ i | 5̣ 5̣ 0 | i 6̣ 5̣ | 2̣ 5̣ i |

前(哪) 叫 苦 聲 動 地 (呀) 有 身 無(哇)

b'

| i d o | i d o | i d o | i d o | i d o | i d o |  
 | 2̣ i i 6̣ | 5̣ 0 | 5̣ i · | i i 5̣ | 5̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 5̣ 5̣ 3̣ |

衣 (呀) 十類 孤 魂 (哪) 鬼 (呀)

| i d o | ||

| 3̣ 2̣ · · | 1 - (接亂扎結束) ||

高功默念：十類孤魂，來受甘露味。



## 例37

## 《平調·新小偈子》

1 = <sup>b</sup>B 中速 ♪a  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{2}$   $\overline{6\ 5}$   $\dot{1}$  5  $\overline{5\ 5}$  | C G C G C | G C G C G | C C |

寶 座巍 巍 若帝尊，

a'  $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\overline{5\ 5}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\overline{1\ 5\ 5}$  | C G C G C | G C G C G | C C |

當需內外 運 精神，

a<sup>+</sup> 5 5  $\dot{1}$   $\overline{3\ 3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\overline{1\ 5\ 5}$  | C G C G C | G C G C G | C C |

黍迷空懸 無 殃界，

||: G C G | C G C :|| G C G C | G C G C | G C G C |

唸白：穩坐法台去度人。

| G C G C G | C G C | G C G C G | C C |高功：（扮度人無量天尊），不是良因至此齋，情願甘命赴寶台，  
都講：趁此施食功德力，法鼓三通鬼神排。

高功：法鼓三通扣，金鐘徹四方，吾今登寶座，說法去度人。

（存思轉形爲法通三界天尊）說：設立瑤壇地，賑濟衆幽魂，來說三  
稱法，宣當神咒誓，施食靈章，謹當持誦。

## 例38

## 《平調·大偈子》

1 = <sup>b</sup>B 4/4

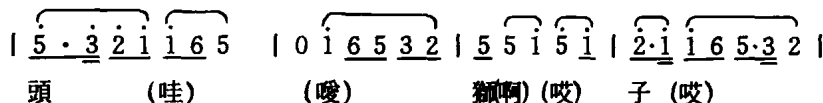
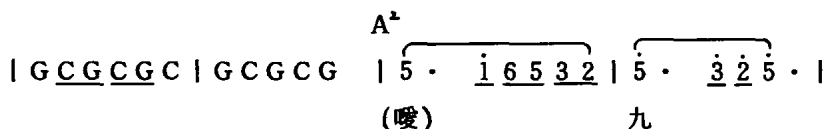
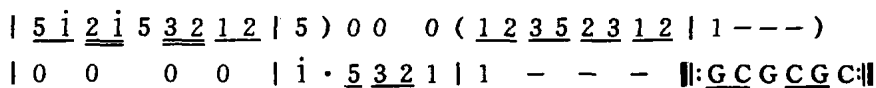
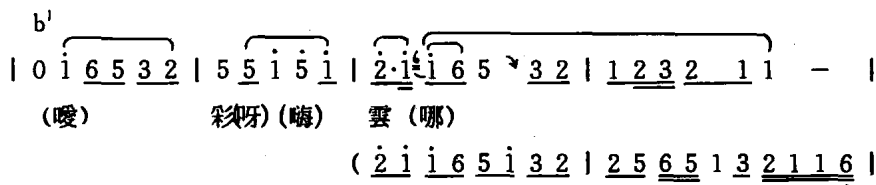
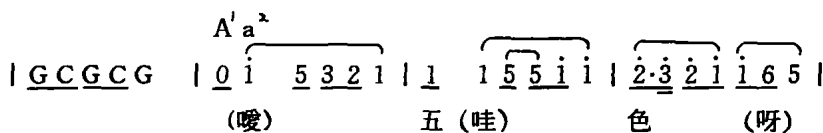
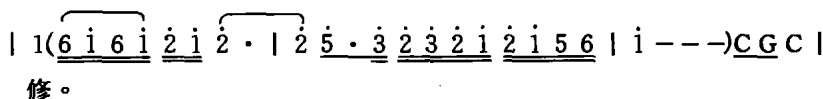
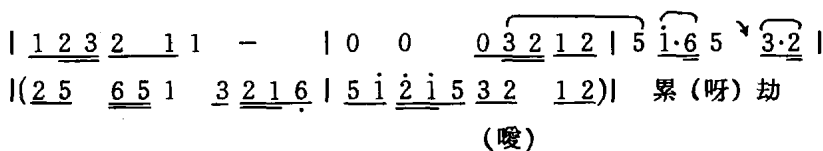
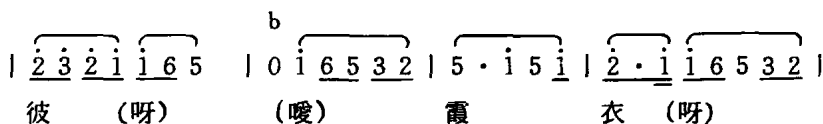
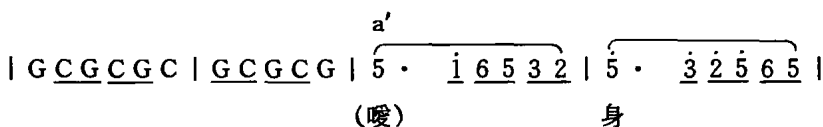
A a

|  $\overline{1\ 2\ 5\ 5}$   $\overline{5\ 5}$  |  $\overline{1\ 2\ 1\ 6}$   $\overline{5\ 1\ 3\ 2}$  |  $\overline{1\ 6}$   $\overline{6\ 5\ 3\ 3\ 2}$  |

救 苦 （哎） 天（哪） 尊，（哪）

|  $\overline{2\ 3\ 2\ 1}$  1 - ||  $\overline{2\ 5\ 6\ 5\ 1\ 3\ 2\ 1\ 1\ 6}$  |  $\overline{5\ 1\ 2\ 1\ 5}$  ·  $\overline{2\ 3\ 1\ 2}$  | 5  $\overline{5\ 6\ 5}$   $\overline{1\ 3}$  ||  $\overline{1\ 1}$  · ( $\overline{2\ 3\ 5\ 2\ 3\ 2\ 1\ 6\ 2}$  | 1 - - -) | G C G C G C | G C G C G C |







| 1 2 3 2 1 1 (3 2 1 1 6) | 5 - ) 0 5 | 5 5 3 · 2 1 |  
(曖) (哎)(哎)到 前

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

A<sup>3</sup>

| G C G C G | 0 2 5 6 1 | 2 2 5 1 . | 2 . 3 2 1 1 . 6 5 |  
(哎)(咳) 孟呀(咳) 虛 (哎)

| 0 1 6 5 3 2 | 5 5 1 5 1 | 1 6 5 5 5 3 2 | (2 5 6 5 1 3 2 1 1 6) |  
(曖) 甘哪(呀) 露(哇)

| 5 1 2 1 5 3 2 1 2 | 5 )  
| 0 0 0 0 | 0 1 5 3 2 | 1 · (3 2 5 6 5 | 1 2 2 1 - ) |  
時常 灑

A<sup>4</sup>

| 5 . 1 6 5 3 2 | 5 . 3 2 5 2 | 1 . 3 3 1 1 . 6 5 | 0 1 6 5 3 2 |  
(曖) 手 (啊) 內 (呀) (曖)

| 5 5 1 5 6 1 | 2 1 6 5 3 2 | 1 2 3 2 1 1 (3 2 1 |  
揚(啊) 枝(哇)

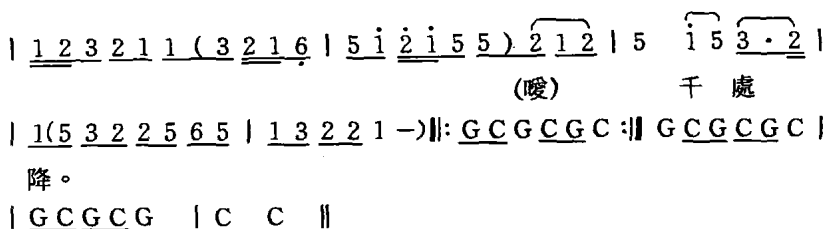
| 5 1 2 1 5 5 ) 2 1 2 | 5 1 . 5 3 2 | 1 (1 6 1 2 1 2 . |  
(曖) 不 計 秋。

A<sup>5</sup>

| 0 2 2 5 2 1 5 6 2 1 | 1 --- | 0 2 5 6 1 | 2 2 5 1 5 |  
(哎)海 千(呀)

| 5 3 2 1 1 . 6 5 | 0 1 6 5 3 2 | 5 . 1 5 1 | 2 . 1 1 6 5 3 2 |  
靈(哇) (曖) 有 請(呀)





念白：奈何常作渡人舟。（接“亂捶”鼓點結束）

念白：伏以，救苦天尊下降，萬朵金蓮是踏，

九頭獅子出雲霞，五色祥光捧駕。

親到昇天台上，浮空而座說法，

拔度亡魂昇仙家，早赴蓬萊，會下。

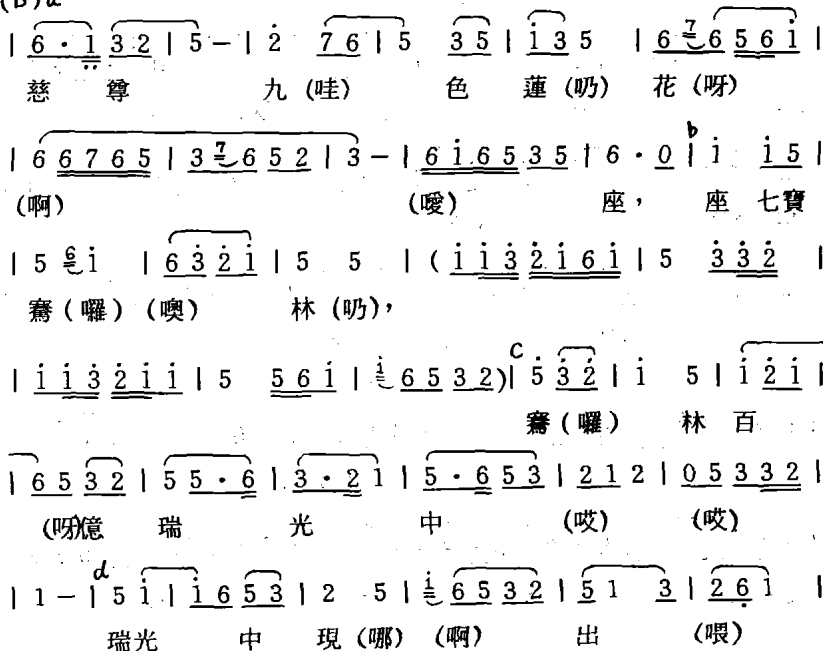
說白：慈尊有偈，同聲應合。

例39

《平調·慈尊座》

$1 = ^b B \quad 2/4 \quad \text{慢速}$

(B) a





| 5 5 3 | 2 5 1 | 2·3 5 | 6· $\dot{1}$  3 2 | 1·2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 - |

現(哪) 出 妙 嚴 宮 (囉)

(B') $\dot{a}'$  |  $\dot{2}$  3· $\dot{2}$  |  $\dot{1}$  5 |  $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  $\dot{2}$  5 | 6·3 5 | 6 5 6  $\dot{1}$  |

妙 嚴 宮 (哎) 中 端 (哪) 然

| 6·5 | 3 6 5 2 | 3 - | 6  $\dot{1}$  6 5 3 5 | 6·0 |  $\dot{1}$  3 5 | 6 5  $\dot{1}$  |

坐, (曖) 坐 坐就 金

|  $\dot{1}$  3  $\dot{2}$   $\dot{1}$  |  $\dot{1}$  5 5 | 5 (3 2  $\dot{1}$  6  $\dot{1}$  | 5 3 3  $\dot{2}$  |  $\dot{1}$  3  $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$  |

(哪) 容 (哎)

| 5 5 6  $\dot{1}$  |  $\dot{1}$  5 3 2) |  $\dot{5}$  3  $\dot{2}$  |  $\dot{1}$  5 |  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  | 6 5 3 2

金 (哪) 容 手 (哇) 執

6 5 5 |  $\dot{1}$  3·2 1 | 5·6 5 3 | 2 1 2 | 0 5 3 2 | 1 0 |

綠 楊 (哇) 柳, (喂) (曖)

$\dot{d}'$  | 5  $\dot{1}$  |  $\dot{1}$  6 5 | 2·3 5 |  $\dot{1}$  5 3 2 | 5 1 3 | 2 6 1 |

綠 楊 柳 遍 (哪) 灑

| 5 5 3 | 2 5 1 | 2·3 5 |  $\dot{1}$  3 2 | 1·2 3 | 2·3 2 1 |

遍 (哪) 灑 虛 (呀)(囉) 空 (哎)

| 6 ( 6  $\dot{1}$  6 5 | 3 5 6 6  $\dot{1}$  3 5 | 6 5 6  $\dot{1}$  |  $\dot{1}$  5 3 5 1 2 ) |

(B') $\dot{a}^2$  |  $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  |  $\dot{1}$  5 |  $\dot{1}$  5 3 |  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$ ·6 |  $\dot{1}$  3 5 | 6 5 6  $\dot{1}$  |

虛呀) 空 淨 界 難 (哪) 難免

| 6 6 5 | 3  $\dot{2}$  6 5 2 | 3·0 | 6  $\dot{1}$  6 5 3 5 | 6 0 |  $\dot{1}$  3 5 |

畫 (曖) (曖) 畫 畫盡



$\dot{1}$   $\underline{6\ 5\ \dot{1}}$  |  $\underline{6\ \dot{3}}$   $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$  |  $\dot{1}\ 5\ 5$  | ( $\underline{\dot{1}\ \dot{1}\ \dot{3}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}\ 6\ \dot{1}}$  |  $5\ \underline{\dot{3}\ \dot{3}\ \dot{2}}$  |  
 無(哇) 窮。(啊)

$\dot{1}\ \underline{\dot{1}\ \dot{1}\ \dot{3}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}\ 6\ \dot{1}}$  |  $5\ \underline{5\ 6\ \dot{1}}$  |  $\dot{1}\ 5\ 3\ 2$ ) |  $\overset{c^{\Delta}}{\dot{2}\ \dot{2}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}}$  |  $\dot{1}\ 5$  |  
 無(哇) 窮

$\dot{1}\ \underline{\dot{1}\ \dot{3}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}}$  |  $\underline{6\ 5\ 3}$  |  $\dot{1}\ 5\ 5$  |  $\underline{\dot{3}\ 2\ 1}$  |  $\underline{5\ 6\ 5\ 3}$  |  $\underline{2\ 1\ 2}$  |  
 無 盡 拔 度 衆 亡 (啊)魂，

$0\ \underline{5\ 3\ 2\ 1}$  |  $\dot{1}$  - |  $\overset{d^{\Delta}}{5}\ \dot{1}$  |  $\underline{\dot{1}\ 6\ 5\ 3}$  |  $\underline{2\ 2\ 5}$  |  $\underline{6\ \dot{1}\ 6\ \dot{1}\ 3\ 2}$  |  
 (嗯) 度 亡 魂 上(啊) (啊)

$\underline{5\ 1\ 3}$  |  $\underline{2\ 6\ 1}$  |  $5\ \underline{5\ 3}$  |  $\underline{2\ 5}\ 1$  |  $\underline{2\ \cdot\ 3\ 5}$  |  $\underline{6\ \dot{1}\ 6\ \dot{1}\ 3\ 2}$  |  
 往 往 (啊) 上 南 (暖)

$\underline{1\ \cdot\ 2\ 3\ 5}$  |  $\underline{2\ 3\ 2\ 1}$  |  $6\ (\underline{6\ \dot{1}\ 3\ 5}$  |  $6\ \underline{6\ \dot{1}\ 3\ 5}$  |  $6\ \underline{5\ 6\ \dot{1}\ \dot{1}\ 5}$  |  
 宮。

$\underline{3\ 5\ 1\ 2\ 3}$  ||:  $\underline{5\ 6\ \dot{1}}\ \underline{5}$  |  $\underline{6\ \dot{1}\ 6\ 5\ 3}$  |  $5\ \cdot\ \underline{6\ \dot{1}\ \dot{3}}$  |  $\underline{\dot{2}\ \dot{1}\ \dot{1}\ 5}$  |  
 漸慢

$5\ \underline{\dot{1}\ \dot{2}}$  |  $\underline{6\ 5\ 3\ 2}$  |  $5 -$  |  $5 -$ ) ||

〔燒香〕

高功白：伏以，豐都邪魔，全憑信香一薦通，魂魄杳然，仗此真香而追拔，一時焚香之處，遙瞻碧落之天，一炷真香烈火焚，金童玉女遠遠聞，此香逕達青華府，奏啓尋聲救苦尊。

都講答：道香德香無爲香，無爲清靜自然香，寶香焚在金爐內，稽首先天三炷香。運香有偈，同聲吟合。



以後各曲，均以前面兩支母曲。爲基調而構成，不再一一分析，可參見表4，即可知其大要。下面列舉出套曲的詞、曲實例：

例40《平調·新大偈子》 高功唱：（用母曲A）

稽首先天初炷香，香煙繚繞達上蒼。

此香逕達玉清宮，元始天尊度脫亡魂。

稽首先天二炷香，香煙繚繞達上蒼。

此香逕達上清宮，靈寶天尊度脫亡靈。

稽首先天三炷香，香煙繚繞達上蒼。

此香逕達太清宮，道德天尊度脫亡靈。

（轉《刀兵偈子》）唱：

三炷真香焚在金爐內，三卷靈文懺悔亡魂罪。

聞經聽法早得昇天去。

（奏曲牌《木本經》轉《大曲小酒令》） 高功拜表，說白：

伏以，向來玉華三清，九炷含雲煙，香煙碧落，

逕達九天，默念一誠，宣吟三禮。

道經師三寶，衆生量福田。

都講答白：

若人皈依者，脫化早昇天。

高功念唱例41《文腔·皈命禮》（用母曲B）：

皈命道寶爵羅霄台上，太極含三，包羅萬象。

志一心稱念，元始天尊度脫亡靈。皈命禮經寶，

紫微瓊台上龍章鳳篆諸天法內蒼。

志一心稱念，靈寶天尊度脫亡靈。皈命禮經寶，



白玉圭台上演經垂文普度人無量。

志一心稱念，道德天尊度脫仙鄉。

說白：

伏以，三教分爲一體，總乃師起周院。

金木水火土老君傳，孔子周遊列國，畫盡天下詩篇。

三教原來親，一班度衆生，三教流傳。

三教原來同根，是誰分派各有因。

都講答：

有滲透儒釋道，稽首皈依三教尊。

高功唱例42《平調·皈依腔》，用母曲A：

稽首皈依三教尊，道釋儒俗。

道留下金木水火土，人間昇道氣，道氣常與。

儒留下仁義禮智信，人間因教化，教化人倫。

佛留下生勞病死苦，人間幽苦煉，苦煉修行。

道釋儒俗，三大聖人同訪法，度衆生，早得昇天去。

樂隊奏木本經曲牌。

高功說白：

伏以，人生在世，猶如浮舟飄江，爭名得利空自忙。

萬般由天所降，但得一日安康，理宜脩赴天堂。

良辰吉日建道場，稽首皈依讚仙鄉。

步虛繚繞遍十方，朗院鮮花滿道場。

都講答：



奉請亡靈來受度，金爐一炷返魂香。

高功唱，例43《文腔·平調·返魂香》，用母曲B：

一炷返魂香，徑通三教路。

惟願大慈悲，宣揚必靈咒，人生百歲如在夢中游。

一旦無常歸何處，亡靈從此一去上南宮。

朝札無常虛皇元始尊，無上願亡靈早超昇。

（奏《五聲佛》）

說白：

贊嘆有偈，同聲吟合。

唱 例44 《平調·五讚子·新大偈子》 母曲A：

讚老君號名揚，降塵在李樹鄉賞。

讚君孝度仙鄉，留下金木水火土。

燒丹煉藥勞廢心精，恐後世度脫衆生，

大慈大悲若人，若人皈依三教尊，身號宣揚。

轉《刀兵偈子》 母曲A：

太上老君幾十身一旁化，東極孔聖，

西國畫菩薩，天上人間，演說三稱法。

說白：

碧落空歌救苦齋，吾今悲嘆出衆台。

答：

上將金鎖炁同跨，拔度亡魂出香齋。

唱 例45《文腔·三眼調》 母曲B：



吾今悲嘆漢雲霄，夜飄水向石邊流出，  
冷魂飛西陽，日月循環西復東，時不同。  
惟有江山千萬千古，魔計呈榮雄。  
綠花吊殘苔成半，礪綠古道悠。  
今宵心一法言開，修哇修法齋。  
奉請亡靈來受拜，禮拜三寶上達台。

（緊接奏《五聲佛》）

說白：

白芒山下一骷髏，許多白骨無人守。

答白：

昔日莊周曾嘆過，今晚道中嘆骷髏。

唱 例46 《平調·武腔·嘆骷髏》 母曲A：

昨日荒郊去玩遊，忽見一個大的骷髏。

轉《新大偈子》：

骷髏荆棘叢中草木秋， 骷髏你在這路旁邊，  
你是誰家一個先亡， 骷髏莫蹉跎早求出苦海劫  
魔。 風吹雨打雪飄痛肝腸，哭泣哭斷腸。  
百歲光陰搖搖，莫蹉跎，早求出離苦海劫魔。  
今宵施主修設下冥陽會，金爐內繞突寶香。

說白：

超脫亡魂，度脫方生，頭戴三清冠，足踏八寶地。

答白：

十類孤魂鬼，聽讚刀兵偈。

唱 例47 《平調·刀兵偈》 母曲A：



脩設齋筵，廣妙真人起，救苦天尊，  
好好一件事，參見衆神，不尋常。  
殺人放火，勢惡兇徒輩，不計生法，拿在牢獄內，  
勢仗屠牛，斬成分身骨。宰相王侯，內外諸侯利，  
替天行道，功名多威勢。命盡緣絕，名利風現鬼。  
救苦天尊，廣法無邊誓，聞見嚴浮，苦海常飄墜。  
奈何浪裏造下船一只。

默念：度人無量，早早升天去。

說白：

此去南宮聞姓名，全憑功德去超昇。

答白：

要知吾道陶用力，禮謝三寶作證盟。

唱例48《三眼調·辭謝腔》：

亡魂辭謝。

念白：

大羅天寶尊，金闕玉皇上帝，  
太乙救苦天尊，四府九御高真。

說白：

寥林樹下紫金開，中央黃金白玉階。

答白：

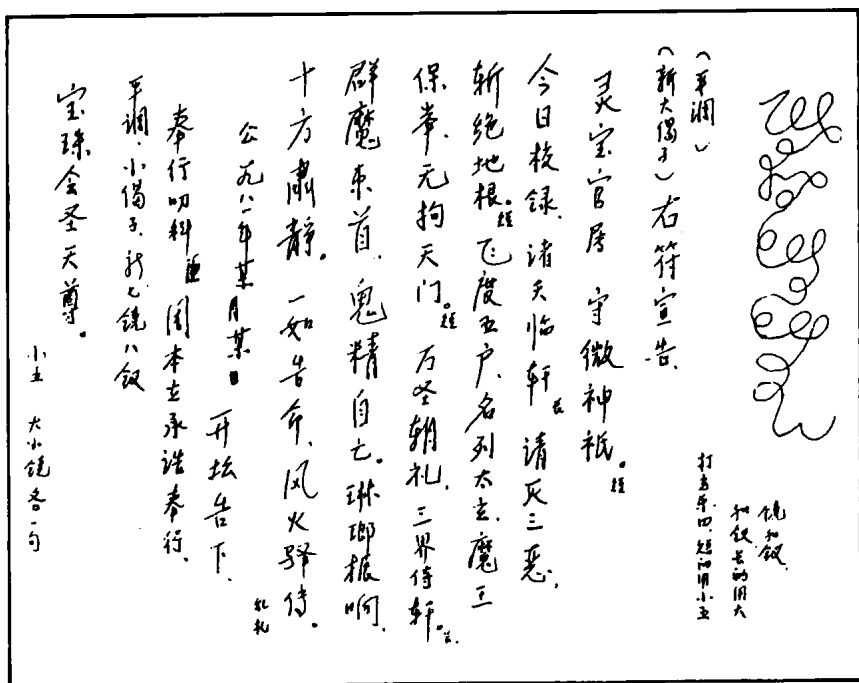
今宵演罷施食金，請師穩步下法台。

——全科終——

賑濟與課誦音樂還有一個不同點，即它運用了一種獨白，對白



的形式，對白通常由高功和都講一問一答，無論獨白或對白，都有打擊樂演奏於句逗處，以制節奏並加強韻律和語氣。打擊樂的奏法，都有一定之規，而且在經書上特地予以注明。這一特點，使賑濟的音樂及演出更接近戲劇化，為增添實感，茲附錄一節道士手抄本的影印件，其中所注的「短」指用「小玉」（即小鈸和小鐃）等小件擊樂器，「長」指用大鈸鐃等擊樂器。



## 四、施食科儀及其音樂

### 1. 施食科儀概況

以全真派為主的在觀派本是信仰清靜無為、保精養神的，屬正一教的在家派則本是講求齋醮祈禳、符咒印劍的。一般說來，前者



是從內在心性的修養及外在生理的保養入手，進而深入到人的生活情趣、人生哲學乃至政治理想的，亦即它是一套從養性、全命、處世到治世的理論與實踐的體系，較符合上層社會和士大夫的口味；而後者是力圖滿足人們的某種心理需要，制約人們的觀念行為的，亦即它是以與鬼神交通的儀式、方法為主的一套理論與實踐體系，對世俗階層很有影響力。但這並不意味著兩者間有絕對不可逾越的鴻溝。正一教中的高道也很清峻高雅，不乏養性全命淡泊寡欲之說，如相傳為三十代天師所撰的《金丹詩》中，就有

“流俗紛紛不悟真，不知求己更求人。

只貪世間無窮色，忘卻人間有限身。”

“神仙清靜方為道，男女腥膻本俗情。”<sup>①9</sup>

這類話語，與全真教宗旨並無二致。而更可說明問題的是前舉賑濟音樂，雖由正一派火居道執行，但從其經文內容看來，就吸收了很多全真道所主張的道、釋、儒三教合一的思想。反過來看，全真教的道士早在元代，也就頗有打齋設醮、念咒畫符之舉了。如李道謙就對「祠祀上章，金丹玉訣之秘咸詣精奧」。<sup>②0</sup>全真女冠榮煉師，也「復研精正一科式法錄……貴族豪宗，欲謝愆過而資冥福者，召請無虛日」。<sup>②1</sup>而泰定年間元代皇帝所舉行的最隆壯的黃籙普度大醮儀式，就是由正一教的天師和全真教的掌門人一起「率南北道士千人在長春宮陳大科法七日」。<sup>②2</sup>說明兩大派道士的基本宗旨雖有區別，但在思想和實踐上的交融合流也是早已有之了。個中原因，其實也很簡單，無論全真教正一教，自宋元以來，已被納入皇室官府之管轄，其衣食住行，都要靠國家政權的資助，至於高道們的生活條件，委實不在公侯百官之下。王鹿庵《真常觀記》就說過「道宮雖名為閒靜清高之地，而實與一繁劇大官府無異。」<sup>②3</sup>虞



集《紫虛觀記》也說「宮觀務極其宏麗……侈國家宗尚賜予之盛，及其土木營繕之勞。」<sup>②④</sup>因而養尊處優的全真道士也就不可能只管自己修性全命了，「食君之祿，忠君之事」，必須參與齋醮，為皇室排憂解難了。

武當山作為直接受皇室資助的道教叢林，直到明清時期，仍主要應皇室貴族之需而舉行齋醮法事，儀式執行人也混融了全真正一兩派道士，明朝以正一教為主，清朝漸以全真道占優勢。均屬在觀道，當時一般不到民間作法事。清末以降，武當道場漸失帝寵，官府資助日漸稀少。為謀生計，宮觀道士不得不走出深山古剎，應民間之需而主持一些小型齋醮，換取經濟報酬。這樣，武當宮觀道的齋醮在服務對象、環境和目的上均產生了根本變化。隨之而來的問題是，宮觀道的音樂是否也有相應的變化呢？按情理常規，答案應是肯定的，即宮觀道必然會吸收民間音樂以適應新的轉折時期。然而，問題並不這樣簡單。從尚存的宮觀道「施食」科儀音樂來分析，雖則其儀式內容、程序與火居道「賑濟」並無二致，均屬超度亡魂野鬼的「陰醮」法事，但其音樂形式與風格卻仍然使用「課誦」音樂之模式，仍屬宮觀道樂之體系，而與「賑濟」之音樂大不相同，也沒有什麼當地民間音樂的因素。此現象啟示我們對於儀式與音樂之關係須持慎重態度。我們有理由認為，雖然明清以來宮觀道齋醮儀式的內容、對象、目的均有很大變化，但其音樂材料和風格卻很可能仍然保留了其固有的傳統，而且，他們可以將一套比較固定的音樂體系稍加變通地運用於配合不同的儀式和經文。而這個現象多少反映了道教在音樂運用方面的特殊規律。那麼，此現象的原因何在呢？對此可從以下幾方面作合理解釋。首先，武當宮觀道士自古以來所處的崇高地位決定了他們不願輕易丟棄自己已有的音樂傳統，而去摹仿借用世俗的音樂材料。直至清代，武當道場仍是



方圓數百里民間道士和信徒所朝拜、崇奉的聖地。如隨縣的擂鼓墩、棗陽唐子山、襄陽九宮山、宜城青牛山、谷城真武山、鄖陽的賽武當、保康的望父山、長陽的天柱峰、河南南陽的獨山、內鄉的麥子山、西峽的菊花山都建有真武廟，道士們學習的經卷朝科大部份來自武當，武當周圍的火居道人，每年都要專程上武當朝拜「祖師爺」（真武神），這種崇奉態度使武當道士養成了很清高的心理，並構成了他們不願紆尊降貴地襲用俗樂之思想基礎；其次，在科儀音樂方面，道士們注重的是儀式內容，音樂曲調與儀式節目並不需要嚴格對應，一曲多詞多用是並不鮮見的，這種音樂配合儀式的靈活性，為道人保存其固有音樂傳統提供了現實可行性。何況，音樂是一門特殊技藝，須長期刻苦學習才可掌握，一旦熟悉了一種體系，一般不願輕易放棄而去學一套新的風格體系；再次，在觀道和在家道雖然有共同的神仙信仰、儀式經文。但兩派畢竟在修行方式、生活方式和音樂傳習上有根本差別。火居道在不做法事時，與一般民衆無異。而在觀道則不然，僅從服飾看，無論何時何地，在觀道士都頭頂挽髻或戴古冠巾，蓄髮鬚，著古服，完全是「道貌岸然」。這些差異，使兩派道士的思想情操和審美心理都有很大不同，甚而促使其對於民間音樂有著不同的心理。在觀道人一般是不願去學唱民間音樂的。

總之，武當宮觀的科儀雖然歷經變遷，但由於種種原因，他們相當頑強地保留了其傳統的音樂體系，較少受當地民間音樂之影響。事實上，從具體材料的研究中可以表明，宮觀道樂具有很強的生命力和輻射力，它不僅反過來滲透到火居道樂（詳本書第六章）；還影響到當地俗樂（詳本書第八章第六節），甚至還輻射到千里之遙的青城道樂（詳第八章七節）。這些事實足以證明在漫長歷史發展中積累起來的武當道樂已形成了富有自身特點的相當穩定



的音樂傳統和風格體系。在下面的「施食」科儀音樂研究中將進一步看到這一點。

## 2. 施食科儀演出背景簡解

### (1) 施食科儀的經書及舉行時間

施食科儀是一種祭煉濟幽法事。由於道派及地域性的不同，現中國各地流行的施食有多種經書版本。武當山道教採用的是北京白雲觀的《鐵罐煉》版本，全稱為《薩祖鐵罐煉度施食》，屬於全真教。科儀的舉行有固定的日期，即每年的清明節、中元節和十月初一日。也有不固定的舉行日子，如平時應齋主之邀，也可舉行。施食儀式持續時間依齋主之要求和經濟狀況而不盡一致，短則一天，長則可達數天。

### (2) 壇場結構及必備用品

壇場結構及設備基本和「賑濟」科儀相同。較正規的「壇」含「一台、兩案」，即中間為施食台，左為孤魂案，右為鬼王案。施食台仍由一橫桌一豎桌構成「T」字形，橫桌是經主位，桌上放各種法器，豎桌兩旁是經師位。施食科儀中所用的文書有，詳述施食目的的「救苦表」，介紹死者姓名、住址「靈牌」的「大榜文」，宣讀給「神靈」和「孤魂」聽的「意文」，召各類孤魂到壇前聞經聽法的「普召牒」，作為亡魂通過地獄的「護照」作用的「資度牒」等等。

### (3) 服飾

儀式執行人的服飾因道士等級和壇場規模之不同而不盡一致。在較大的法事中，高功穿紫色法服，服上繪有八卦、雲、鶴、花紋等圖案，頭戴三教巾和蓮花冠，腳穿雲履。一般經師則穿藍布寬袖長大褂，戴綸巾，著白布襪和青布鞋。



### 3. 施食科儀及音樂運用的基本程序

在布置好壇場後，經師演奏法器牌子，以靜場，為高功出壇作準備。鼓樂聲中，高功穿戴法衣，用台步由東向左繞壇三周，禮官上香，正式出壇主持儀式。施食儀式全過程和「賑濟」大同小異，仍可分為三部份，每部份各含一系列情節性的節目，象徵性地表現請神協助破獄，煉度超度亡魂使其脫離苦海昇天之內容。為簡明直觀，我們在下面列表5顯示武當宮觀道教「施食」儀式及音樂運用的基本程序及節目。

### 4. 施食套曲實例及分析

施食科儀全套韻腔的結構和音樂材料類似於課誦音樂。現簡要分析各曲之結構材料及相互關係，隨後列舉全套曲詞實例。

例49《步虛》，和晚課同名曲目的結構、音調均相似，為單句變化反覆體。其曲、詞的句式關係並不完全對應，五言句分割在兩個樂句中，形成字疏腔長的曲詞關係，抒咏性極強。

例50，單樂句，上曲基本樂句的變體。

例51，上下句樂段，反覆一次。是課誦中同名曲的變體。

例52，兩段體，有對比性，第一段是上下句體，樂句較長大，第二段是單句變化反覆體。屬不再現的單二部曲式。

例53，再現的三部曲式。其音調和結構比「賑濟」中的同名曲目複雜得多，在本書第四章第二節有更詳細的分析。

例54，上下句樂段並變奏六次，是例五十三第二段之變體。

例55，是例四十九的變體，旋律型有較大發展，變奏六次。

例56，新材料，單樂段並減花變奏一次。



例57，不再現的單三部，其引腔及第一段前部份的音調相似，

表5 施食科儀及音樂之基本程序

儀式程序		音 樂 運 用 程 序		
		曲 目	聲 樂	器 樂
一、預告、正奏儀	高功出壇 祝香 禮官上香 登壇 發文 淨壇 贊德 接駕 宣詞 三上香 上供	序奏 步虛 干道拐 提綱 三炷香 慈尊座 東華引 三清宮 仰啟咒 黃籙齋 五供養	咏唱調 朗誦調 咏唱調 同上 同上 同上 同上 同上 同上 同上 同上	法器合奏 法器伴奏 同上並間奏 同上 同上 鑊 伴奏 同上 接《木本經》 法器伴奏 法器間奏、尾奏 同上
二、破獄煉度儀	書諱 破獄 召靈  揚幡  煉度 淨廚 請水	鄭都咒 破十八獄 嘆文 小救苦引 幽冥引 召請 嘆骷髏 五芽符命 五廚經 放食	同上 朗誦調 咏唱調 同上 同上 同上 同上 同上 咏唱調 同上 同上	法器伴奏尾奏 同上 法鈴伴奏 同上 同上 法器伴奏尾奏 法器伴奏間奏 法器伴奏尾奏 法器伴奏 同上
三、昇度儀	傳戒 送神 拜謝 散壇	八天 三皈依	朗誦調 同上	同上 同上 法器合奏



後面用新材料，其結構的長大和音調材料之豐富堪與例54媲美。

例58，上下句樂段並變奏一次。

例59，兩段體，第一段是例59上句之變體，第二段用新材料。

例60，單句變化反覆體，朗誦風格，節奏頗急促。

例61，由兩個很長大上下句樂段變奏三次構成全曲，音調材料揉合了一些例49主腔和例58第一段主腔之因素。

例62，單樂段變奏一次。

例63，單樂段。

例64，很自由的單句變化反覆體，用例55的材料。這裡已可見出這種音調和結構是專用於配唱呼喚神靈的經文。

例65，結構和旋律十分像例54，只是第三段用了新材料，擴展更長大。

例66，是例64變體。

例67，自由衍展的樂段結構。

例68，是例61的變體。

例69，是例55的變體。

例70，單句體，新材料。

下面列表6顯示施食套曲的整體結構及旋律材料，每個英文大寫字母代表一個樂段，不同字母表示樂段材料不同。

表6 「施食」科儀套曲結構示意表

三皈依	八天	放食	五廚經	五方	嘆骷髏	召請	幽冥引	小救苦引	嘆文	破十八獄	豐都咒	五供養	黃籙齋	仰啟咒	三清宮	東華引	慈尊座	三炷香	提綱	千道拐	步虛	曲目程序
T	E	N	S	Q	E <sup>+</sup> G' R	E	Q	P	O	N	L <sup>+</sup> M	L	L <sup>+</sup> +k	H	A	E	F <sup>+</sup> G' +F'	D	C	B	A	結構型態



從上表可看出，施食套曲共採用了15個不同材料的曲調，以曲牌聯套為主要結構原則，也有一定板腔變奏因素。各曲之間既有對比變化，又不時穿插重覆和再現的成份，使套曲的對比與統一獲得很好的平衡。全套曲的高潮和情緒起伏的佈局也是頗具匠心的，其中例66、例54和例58三曲的結構特別長大，音調及表情均豐富而複雜，其所配合的經文也特別重要而內涵豐富，由此形成全套曲的三個高潮段，其所處的位置也是比較重要的地方。而且，這三曲相互間又有相互呼應的內在聯繫，例58作為第二個高潮段，它保持了例54的結構規模，但在音調材料上有較大對比變化；而最後的高潮段例66在音調材料上再現了例54，而在結構上卻又作了更大擴充，其第三樂段R本身已具備兩段體之規模。因而，這三個高潮段落既有漸層展開的因素，又照顧到了統一性，由此見出道人們在套曲整體結構的構思和組織上確已達到相當高的造詣。

例49

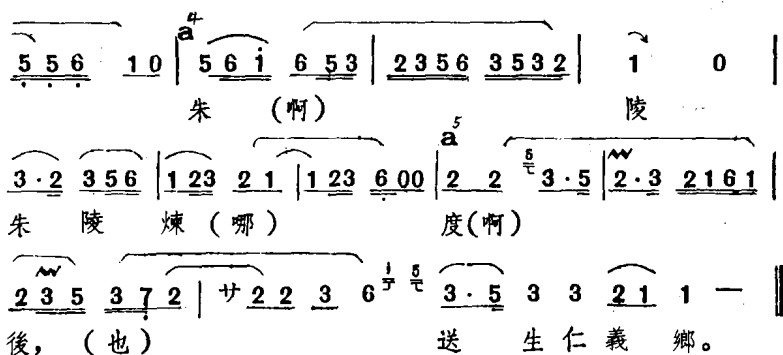
《步虛》

1=G  $\frac{2}{4}$  喇萬慧唱

A 慢起

$\frac{1}{\tau}$ a	—		$\overset{3}{3} \overset{2}{2}$	$\overset{3}{1} \cdot \overset{6}{6}$		$\overset{\sim}{3} \overset{\sim}{6}$	$\overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2}$		$\overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5}$	$\overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1}$	
救			苦	(啊)		放			(也)		
$\overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3}$	$\overset{\sim}{6} \overset{\sim}{0} \overset{\sim}{0}$		$\overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2}$	$\overset{5}{3} \cdot \overset{5}{5}$		$\overset{\sim}{2} \cdot \overset{\sim}{3}$	$\overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{1}$		$\overset{\sim}{2} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3}$	$\overset{\sim}{3} \overset{\sim}{7} \overset{\sim}{2}$	
			祥(啊)			光,			(啊)		
$\overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5}$	$\overset{\sim}{7} \overset{\sim}{0}$		$\overset{\sim}{3} \overset{4}{3}$	$\overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3}$		$\overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{1}$	$\overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2}$		$\overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5}$	$\overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1}$	
			蓬			蓋			作 (啊)		
$\overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3}$	$\overset{\sim}{6} \overset{\sim}{0} \overset{\sim}{0}$		$\overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2}$	$\overset{6}{3}$	$\overset{\sim}{5}$		$\overset{\sim}{2} \cdot \overset{\sim}{3}$	$\overset{\sim}{2} \cdot \overset{\sim}{3}$		$\overset{1}{\tau} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{6}$	$\overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5}$
			慈啊			航,			(也)		





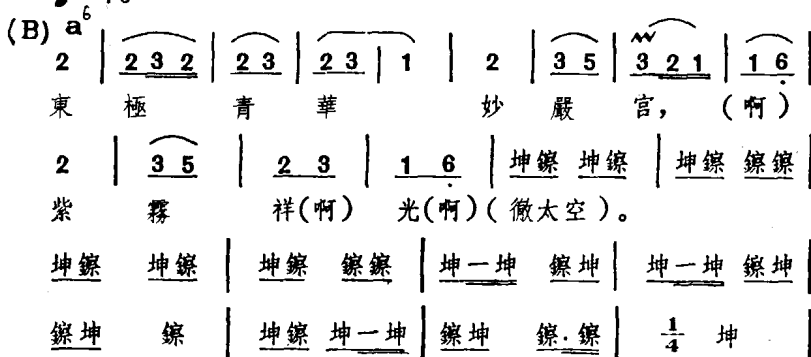
例50

《提綱》

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

喇萬慧唱

♩=76



例51

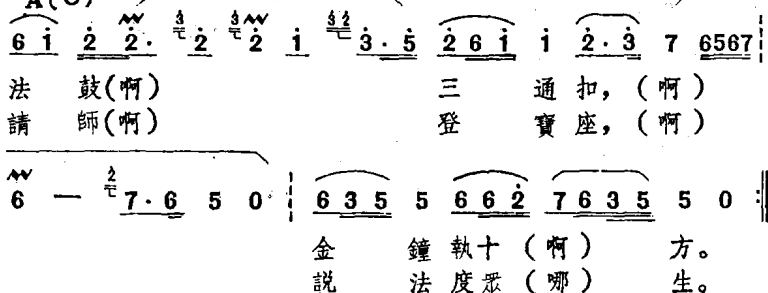
《提綱》

1=C

喇萬慧唱

サ

A(C)





例 52

《三炷香》

喇萬慧唱

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

♩ = 72

(b)  $\overset{Aa}{i \ 2 \ 3} \mid \overset{2 \ 1 \ 6}{2 \ 1 \ 6} \ 5 \mid \overset{3}{i \ 2 \ 3} \mid \overset{1 \ 2 \ 1 \ 6}{i \ 2 \ 1 \ 6} \ 5 \ 3 \ 2 \mid \overset{5 \ 6 \ i}{5 \ 6 \ i} \ 5 \mid$   
 稽(呀) 肯 先 天 一 (呀)  
 此(啊) 香 逕 達 青

$\overset{5 \ 6 \ i}{5 \ 6 \ i} \ 2 \ 1 \ 2 \ 5 \mid \overset{6}{6} \ 6 \ 5 \ 3 \mid \overset{3 \ 5 \ 6 \ i}{3 \ 5 \ 6 \ i} \ 6 \ 5 \ 5 \ 2 \mid 3 \ 3 \ 0 \mid$   
 柱(啊) 香 府 (也)  
 華 府 (也)

b  $\overset{3 \cdot 5}{3 \cdot 5} \overset{i}{i} \ 6 \ 5 \ 3 \mid \overset{5 \cdot 6}{5 \cdot 6} \ i \mid \overset{2 \cdot 3}{2 \cdot 3} \ 2 \ 6 \ 3 \mid \overset{5 \ 6 \ 5}{5 \ 6 \ 5} \ 5 \ 6 \ i \mid \overset{(5 \ 5 \ 3)}{2 \ 2 \ 3} \ 2 \mid$   
 (哪) 香 烟 繚 繞 遍 十(哎)  
 (啊) 奏 啟 尋 聲 救 (哇) 苦(啊)

0 5 | 一坤 鏢 | 坤鏢 坤一坤 | 鏢坤 鏢鏢 | 坤 鏢 坤 |  
 (啊) 方。  
 (啊) 尊。

一坤 鏢 | 坤 鏢鏢 | 一坤 鏢 | 坤鏢 坤鏢 |  $\frac{1}{4}$  坤 ||

轉 1 = A ♩ = 108

(E)  $\frac{5}{4} \ 5 \ 3 \ 2 \ 1 \ 2 \ 3 \ 2 \ 3 \mid \overset{\sim}{5 \cdot 3} \ 3 \ 2 \overset{1}{2} \ 2 \ 1 \overset{6}{1} \ 0 \mid$   
 A 青 華 聖 境(哪) 東 極 上(啊) 宮,

A'  $\frac{4}{4} \overset{\sim}{5 \cdot 6} \ 3 \ 5 \cdot 6 \overset{\sim}{3 \cdot 2} \mid \overset{3 \cdot 2}{3 \cdot 2} \ 1 \ 2 \overset{3}{2} \ 0 \mid \overset{2 \cdot 3}{2 \cdot 3} \ 5 \ 6 \ 5 \overset{5 \ 2}{5 \ 2} \ 3 \cdot 5 \mid$   
 十 方 化 號 度 群 生(哪), 百 儀 光 中

$\overset{A^2}{3 \ 2 \cdot 1} \ 1 \ 0 \mid \frac{5}{4} \overset{\sim}{5 \cdot 6} \ 3 \ 2 \ 1 \ 2 \ 3 \ 2 \ 0 \mid \frac{7}{4} \overset{5 \ 6}{5 \ 6} \ 5 \ 3 \overset{3 \cdot 5}{3 \cdot 5} \ 2 \ 1 \ 1 \ 0 \mid$   
 瞻 妙 相。 九 色 蓮 花, 作 慈 航 之 彼 岸,



<sup>3</sup>  
A  
 $\frac{5}{4}$   $\overbrace{5\ 3\ 5}^{\wedge}$   $\overbrace{3\ 2}^{\wedge}$  1  $\overbrace{2\ 3}^{\wedge}$   $\overbrace{2\ 0}^{\wedge}$  |  $\frac{7}{4}$   $\overbrace{2\ 3}^{\wedge}$   $\overbrace{5\ 5\ 3}^{\wedge}$  3  $\overbrace{2\ 1}^{\wedge}$  1 0 |

枝 楊 柳, (啊) 開 甘 露 之 法 門。

<sup>4</sup>  
A  
 $\frac{6}{4}$   $\overbrace{5\cdot 6}^{\wedge}$   $\overbrace{3\ 5\ 3\ 5}^{\wedge}$   $\overbrace{3\ 2}^{\wedge}$  1  $\overbrace{2\ 3}^{\wedge}$   $\overbrace{2\ 0}^{\wedge}$  |  $\overbrace{5\cdot 3}^{\wedge}$   $\overbrace{3\ 5}^{\wedge}$   $\overbrace{3\ 2}^{\wedge}$   $\overbrace{2\ 3\ 2}^{\wedge}$  1 0 |

九 十 九 萬 億 (啊) 同 名 同 號 (啊) 聖。

<sup>5</sup>  
A  
 $\frac{5}{4}$   $\overbrace{5\cdot 1}^{\wedge}$   $\overbrace{3\ 2}^{\wedge}$  1  $\overbrace{2\ 3}^{\wedge}$   $\overbrace{2\ 0}^{\wedge}$  |  $\overbrace{5\cdot 3}^{\wedge}$   $\overbrace{3\ 2}^{\wedge}$   $\overbrace{2\ 3\ 2}^{\wedge}$  1 0 |

幢 幡 寶 蓋 (呀) 接 引 導 (啊) 師。

<sup>6</sup>  
A  
 $\frac{5}{4}$   $\overbrace{3\cdot 1}^{\wedge}$   $\overbrace{6\ 5}^{\wedge}$   $\overbrace{5\ 1}^{\wedge}$   $\overbrace{2\ 3}^{\wedge}$  2 |  $\overbrace{5\cdot 6}^{\wedge}$   $\overbrace{3\ 2\cdot 1}^{\wedge}$  1 0 | (念:

大 悲 大 願 (哪) 大 聖 大 慈。

尊聲處處，太乙救苦天尊。)( (下略兩段，見附詞)

附詞：稽首先天二柱香，香煙繚繞遍十方，此香逕達無極界，奏啟十方靈寶尊。十方聖境，靈寶上宮，九十九萬億，同名同號聖，普度眾生苦，俱登蓮花台，幢幡寶蓋，接引導師，大悲大願，大聖大慈。十方無極，太上靈寶天尊。

稽首先天三柱香，香煙繚繞遍十方，此香逕達都天府，奏啟西河薩祖王，西地聖境，崇恩上宮，先天一氣以分真，至道龍興而顯迹。松筠野鶴，退爾孤雲，普度眾生，穩步法橋，大悲大願，大聖大慈。都天宗主，一元無上真君。

## 例 53

## 《慈尊座》

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

(又名《慈尊贊》)

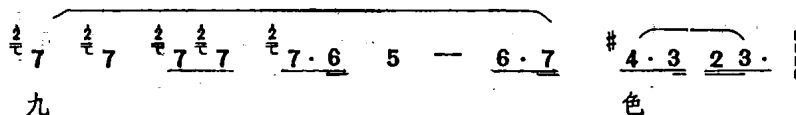
喇萬慧唱

引腔

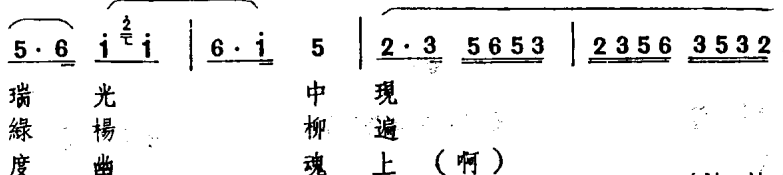
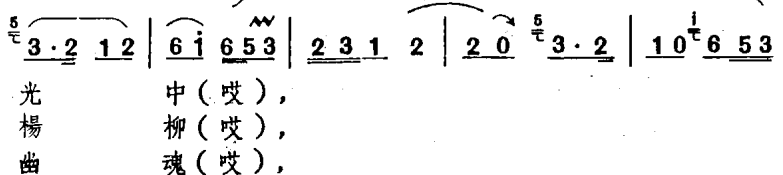
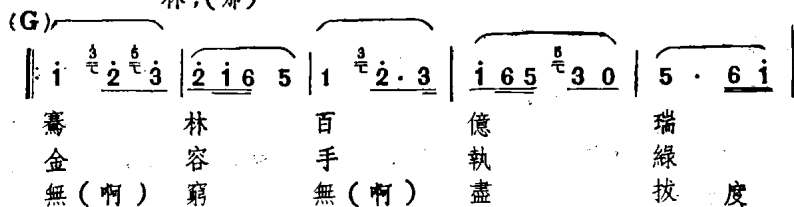
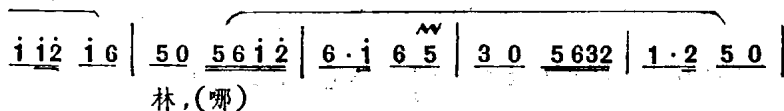
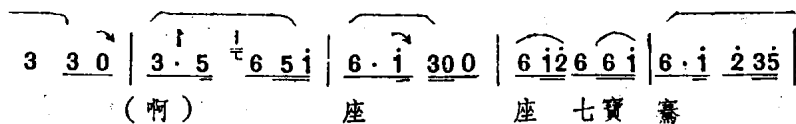
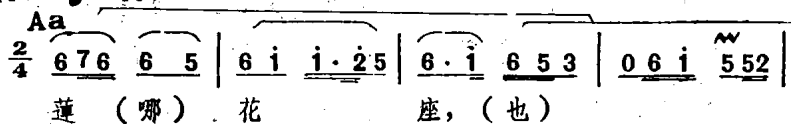
♩ 6 - - -  $\frac{1}{4}$  7  $\frac{1}{4}$  7  $\frac{1}{4}$  7. 6 5-6. 7 #  $\overbrace{4\cdot 3}^{\wedge}$   $\overbrace{2\ 3\ 4\ 3}^{\wedge}$  3 - 0 |

慈 尊 (唔)

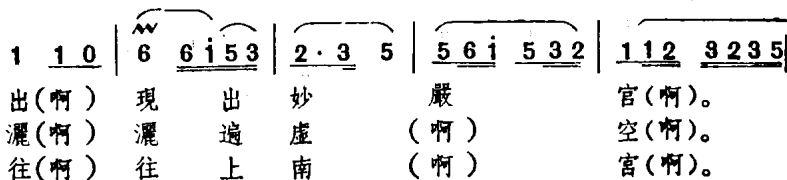




(F)  $\text{♩} = 60$



(坤. 坤)





鏢坤 鏢 | 坤 鏢 坤 |

2 3 5 2 1 | 6̣. 5̣ 6̣ | | 一坤 鏢 | 坤 鏢鏢 | 一坤 鏢 |

(F') A' | 坤鏢 坤鏢 坤 | | i 2̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 6̣ 5 | | i 2̣. 3̣ | i 2̣ 1̣ 6̣ 3̣ 0 |

妙(呀) 殿 宮(啊) 中  
虛(啊) 空 境 界

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

端 (哪) 坐,  
難 描 畫,

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

(啊) 坐 (啊) 坐 就 金  
(啊) 畫 畫 盡 無

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

容(啊)  
窮(啊)。

## 例 54

## 《東華引》

喇萬慧唱

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

♩ = 60 (E') Aa

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

東華 帝(也) 君 闡教門 開, 三千 無 極,

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

大千 世啊 界, 隨心 滿 願, 降福 消 災。



A<sup>1</sup>

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

二 僊 鐘 呂 並 閭 浮, 消 災 障,

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

罪 業 除, 洞 賓 顯 化 岳 陽 樓。

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

西 華 山, 東 蓬 萊, 蓬 萊 之 島

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

赴 金 諧。 眾 生 造, 冤 業 多,

A<sup>4</sup>

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

業 境 台 前, 現 功 過。 求 懺 悔,

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

罪 消 磨, 身 心 灑 滌 得 安 和。

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

勤 轉 念, 演 金(哪)科。 太 乙 慈 尊

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

洒 甘 露, 東 極 內 妙 嚴 宮。

A<sup>7</sup>

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

四 思 三 宥 均 利 益, 惟 願 慈 悲

サ 3̣ 2̣ 5̣. 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ |

哀 納 受。



## 例55

## 《玉清宮》

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

喇萬慧唱

$A'$   
 廿  $\underline{7 \ 2}$   $\underline{3 \ 5}$   $\underline{2 \ 3 \ 7 \ 6}$   $\underline{5 \ 6 \ 7}$   $\underline{3 \cdot 5}$  5 0 |  
 志 心 信 禮。(呀)

$\frac{4}{4}$  6  $\underline{6 \ 5 \ 0}$   $\underline{6 \cdot \dot{1} \ 2 \ 3}$   $\underline{2 \ \dot{1} \ 6}$  |  $\underline{2 \ 7}$   $\underline{6 \ 5}$   $\underline{5 \ 0}$  |  $\underline{5 \cdot 6}$  2  $\underline{3 \ 5 \ 6}$   $\underline{3 \ 5 \ 3 \ 2}$  |  
 玉(呀)清 官,(啊) 元 始(啊)

1 1  $\underline{1 \ 2 \ 3}$   $\underline{6 \ 0 \ 0}$  |  $A^2$  1  $\underline{1 \ 2}$   $\underline{3 \ \dot{1}}$   $\underline{6 \cdot \dot{1}}$  |  $\underline{5 \cdot 3}$   $\underline{3 \ 2}$  2 0 |  
 主(啊), 三(哪) 界 師,

$\text{♩} = 68$   
 $A^3$   
 $\underline{5 \cdot 6}$  2  $\underline{3 \ 5 \ 6}$   $\underline{3 \ 5 \ 3 \ 2}$  | 1 -  $\underline{1 \ 2 \ 3}$   $\underline{6 \ 0 \ 0}$  | 1  $\underline{1 \ 2}$   $\underline{3 \ \dot{1}}$  6 |  
 四 生 父。 唵(哪) 牛  
 唵(哪) 牛  
 唵(哪) 牛

$\underline{5 \cdot 3}$   $\underline{3 \ 2}$  2 0 |  $\underline{6 \ \dot{1} \ 6 \ \dot{1} \ 6}$   $\underline{6 \ \dot{1} \ 2 \ 3}$   $\underline{2 \ \dot{1} \ 6}$  |  $\underline{2 \ 3 \ 2}$   $\underline{2 \ \dot{1} \ 6 \ 5}$  5 5 0 |  
 利,(也) 若 皈 依,(呀)  
 利,(也) 眾 幽 靈,(哪)  
 利,(也) 登 啊 闍 苑,(哪)

$\frac{3}{4}$   $\underline{5 \cdot 6}$  2  $\underline{3 \ 5 \ 6}$   $\underline{3 \ 5 \ 3 \ 2}$  | 1 1  $\underline{1 \ 2 \ 3}$   $\underline{6 \ 0 \ 0}$  |  $A$   $\underline{6 \cdot \dot{1}}$   $\underline{5 \ 5}$   $\underline{3 \ 5}$  |  
 大 慈 悲,(哎) 能 滅  
 兼 賑 濟,(也) 各 承  
 赴 瑤 池,(哎) 俱 入

$\underline{6 \ \dot{1} \ 6}$   $\underline{6 \ \dot{1} \ 2}$   $\underline{5 \ 5 \ 3}$  5 | 5 0  $\underline{1 \cdot 2}$   $\underline{6 \cdot 5}$   $\underline{5 \ 2}$  |  $\underline{5 \ 2 \ 0}$   $\underline{3 \ 5 \ 6}$   $\underline{3 \ 5 \ 3 \ 2}$  |  
 幽 魂 (啊) 身 業  
 飽 (啊) 暖 (啊) 生 天 (呀)  
 蓬 (啊) 萊 (啊)



A<sup>5</sup> 4.

1 1 123 6 00 || 6<sup>7</sup> 6 6 i2 6.3 5 | (坤 錄 坤. 坤 錄 坤 坤) ||

罪, (哎) 三 (哪) 島 (啊) 會。

去, (哎)

---

1 1 2 3 i2 6 i | 5.3 3 2 2 - | 6. i2 5 3 |

唵 (哪) 牛 利 (也) 欲 求

6<sup>7</sup> 6 6 i2 5.3 5 | 0 i.2 6.5 562 | 5.6 2 3 56 3532 |

解 脫 免 輪

A<sup>6</sup>

1 1 2 3 6 00 | 1 1 2 3 i2 6. i | 5 3 3 2 2 0 |

迴, 憑 道 寶 (哎)

5.6 2 3 5 6 3 5 3 2 | 1 1 1 2 3 6 0 0 : ||

恩 光 力. (也)

(第四段完後接奏【木本經】)

例 56

《仰敝咒》

1 = <sup>b</sup>B  $\frac{4}{4}$

喇萬慧唱

♩ = 72 (H) A

i. 6 i. 6 5 3 | 2. 5 3 2 i 6 0 | 3 2 i 2 6 5 |

仰 (啊) 啟 碧 雲, 大 教 (也)

先 (哪) 天 雷 部 大 尚 (哎)

手 (啊) 執 五 明 降 鬼 (呀)

常 (啊) 將 鐵 罐 時 加 (啊)

5 0 i.2 6 5 3 2 | 5 6 i 6 5 3 2 0 i2 | 6 6 i2 3 0 5 6 |

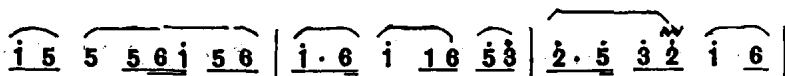
(哎) 主, (哎 哎) 唵 (哪) 呀

(哎) 書, (哎 哎) 唵 (哪) 呀

(哎) 扇, (哎 哎) 唵 (哪) 呀

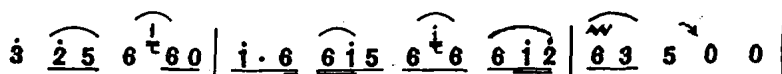
(哎) 持, (哎 哎) 唵 (哪) 呀





牛, (也)	一 (呀)	元	無	上
牛 (也)	親 (哪)	授	鐵	師
牛, (也)	身 (哪)	披	百	納
牛, (也)	普 (啊)	濟	寒	林

(坤錄 坤一坤 |



薩仙翁。	(薩里牛牛	噯	哪	呀	也)
傳妙旨。	(薩里牛牛	噯	哪	呀	也)
伏魔衣。	(薩里牛牛	噯	哪	呀	也)
皆得度。	(薩里牛牛	噯	哪	呀	也)

錄坤錄·錄坤錄坤 | 一坤錄錄坤錄錄 | 一坤錄·錄坤錄坤錄坤 ||

(下略七段, 見附詞)

附詞: 咒書符皆有驗, 噯呀牛, 代天宣化總無私。

一十二年觀過錯, 噯呀牛, 百千萬種續功勳。

治病回生如反掌, 噯呀牛, 圓光附體顯威靈。

雲遊天下至龍興, 噯呀牛, 鐵面將軍潭底現。

妄把誓盟朝上帝, 噯呀牛, 普令三界悉皈依。

弟子啟請望來臨, 噯呀牛, 伏望師恩加擁護。

例 57

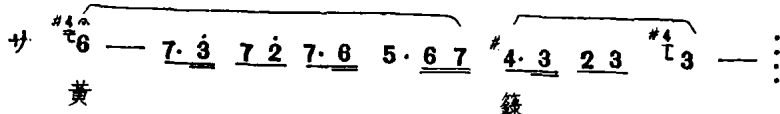
《黃錄齋》

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

(又名《黃錄齋筵》)

喇萬慧唱

引腔





(I) A  $\text{♩} = 60$

$\overset{7}{\tau} \overbrace{2323 \cdot 2 \cdot 7 \cdot 2 \cdot 7 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 7}^{(I)} \overset{*}{4} \cdot 3 \cdot 2 \mid \overset{7}{\tau} \overset{7}{\tau} \overbrace{6 \cdot 6 \cdot 65 \cdot 6 \cdot 1 \cdot 6 \cdot 5} \mid$   
 齋 筵 靈 (哎) 妙

$\overset{5}{\tau} \overbrace{3 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 2} \overset{2}{\tau} 3 \mid \overbrace{3 \cdot 0 \cdot 6 \cdot 1 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 3 \cdot 2} \mid \overset{5}{\tau} \overset{1}{\tau} \overbrace{653 \cdot 231 \cdot 2} \mid$   
 (也) (啊) 宮 (哎)

$\overbrace{2 \cdot 0 \cdot 5 \cdot 561 \cdot 5} \mid \overset{1}{\tau} \overbrace{2 \cdot 35 \cdot 1 \cdot 0 \cdot 3 \cdot 216} \mid \overbrace{5 \cdot 6165 \cdot 3561 \cdot 658} \mid$   
 (啊) 青 城 山

$\overbrace{5 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 231 \cdot 2} \mid \overbrace{2 \cdot 0 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 5} \mid \overset{1}{\tau} \overbrace{6 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 0 \cdot 5612} \mid$   
 下 (啊) 說 (啊)

$\overset{1}{\tau} \overbrace{6 \cdot 5 \cdot 3 \cdot 5 \cdot 6} \mid \text{坤} \mid \text{坤坤} \mid \text{坤} \text{鏢} \text{鏢} \mid \text{坤坤} \mid \text{坤} \text{鏢} \text{鏢} \mid$   
 原 因。

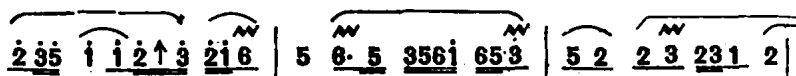
$\text{坤} \text{鏢} \text{坤} \text{鏢} \mid \text{坤鏢} \text{坤一坤} \text{鏢坤鏢} \mid \text{坤坤} \text{鏢鏢} \text{坤坤} \text{鏢鏢} \mid$

(J) B  
 $\text{鏢鏢} \text{坤} \text{鏢鏢} \text{坤} \mid \frac{2}{4} \text{鏢坤} \text{鏢} \mid \frac{3}{4} \text{坤鏢} \text{坤鏢} \text{坤} \parallel \overset{1}{\tau} \overbrace{6 \cdot 1 \cdot 1 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 3} \mid$   
 張 (啊) 氏  
 丈 (啊) 人  
 經 (哪) 卷

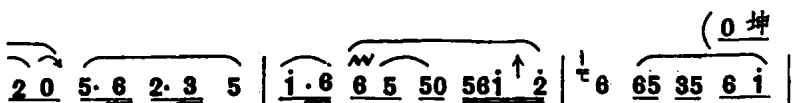
$\overbrace{2 \cdot 5 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1 \cdot 6 \cdot 0} \mid \overbrace{6 \cdot 1 \cdot 5 \cdot 5 \cdot 0 \cdot 561 \cdot 2} \mid \overbrace{6 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 5 \cdot 2 \cdot 3} \mid$   
 麗 華 曾 (哪) 造 (哎)  
 觀 禮 求 (哎) 懺 (哎)  
 未 完 離 (呀) 地 (也)

$\overbrace{3 \cdot 0 \cdot 1 \cdot \uparrow 2 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 3 \cdot 2} \mid \overset{3}{\tau} \overbrace{5 \cdot 1 \cdot 653 \cdot 231 \cdot 2} \mid \overbrace{2 \cdot 0 \cdot 5 \cdot 561 \cdot 56} \mid$   
 哎) 罪, (呀 哎)  
 哎) 悔, (呀 哎)  
 哎) 府, (呀 哎)





三	官	持(啊)	較(也)
哀	先	黃(啊)	冠(哎)
速(啊)	登	雲(啊)	露(哎)



(哎)	甚(咧)	分(哪)
(哎)	李(呀)	若(啊)
(哎)	早(呀)	超(啊)

5 一 鏢 鏢 | 坤 坤 坤 鏢 鏢 | 坤 鏢 坤 鏢 | 坤 鏢 坤 一 坤 |

明。  
冲。  
升。

鏢 坤 鏢 | 坤 坤 鏢 鏢 坤 坤 鏢 鏢 | 鏢 鏢 坤 鏢 坤 |  $\frac{2}{4}$  鏢 坤 鏢 |

C (k) 慢起  $\text{♩} = 60$

$\frac{3}{4}$  坤 鏢 坤 鏢 坤) : || (中略, 見附詞) || :  $\frac{2}{4}$   $\underline{\dot{1}\dot{1}\dot{3}}$   $\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{1}}$  |  $\underline{\dot{1}\dot{2}\cdot\dot{6}}$   $\underline{\dot{5}}$  |

大(呀)	上
悲(呀)	哉
明(哪)	燈

$\underline{\dot{1}\dot{2}\dot{6}\dot{5}}$   $\underline{\dot{3}\dot{5}\dot{2}\dot{3}}$  |  $\underline{\dot{5}\cdot\dot{6}}$   $\underline{\dot{5}\dot{0}}$  |  $\underline{\dot{1}\dot{1}\dot{3}}$   $\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{1}}$  |  $\underline{\dot{1}\dot{2}\cdot\dot{6}}$   $\underline{\dot{5}}$  |  $\underline{\dot{1}\dot{2}\dot{6}\dot{5}}$   $\underline{\dot{3}\dot{5}\dot{2}\dot{3}}$  |

大	道	君,	位(呀)	列	無	何
孤	魂	野,	拔	度	慟	哀
照	長	夜,	永	消	黑	簿

$\underline{\dot{5}\cdot\dot{6}}$   $\underline{\dot{5}}$  |  $\underline{\dot{1}\dot{6}}$   $\underline{\dot{1}\dot{7}}$   $\underline{\dot{3}\dot{5}}$  |  $\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{1}\dot{6}}$   $\underline{\dot{6}\cdot\dot{1}}$  |  $\underline{\dot{6}\dot{5}\dot{3}}$   $\underline{\dot{5}\dot{5}}$  |  $\underline{\dot{1}\cdot\dot{2}}$   $\underline{\dot{6}\dot{3}\dot{5}}$  |

鄉,	寶(哎)	光	真	兒	子,	下履	九	曲(哎)
傷,	二(啊)	十	四	門	戶,	咸令	聞	寶(啊)



殃， 大(呀)慈 大 悲尋 聲 救 苦 無 上(啊)

0 1̇ 2̇ 6 5 3 2 | 5̇ . 3̇ 2 3 1 | 0 5̇ 5̇ 6̇ :|| 1̇ 6̇ 1̇ <sup>6</sup>/<sub>7</sub> 3̇ 5̇ | 2̇ 3̇ 1̇ 6̇ 6̇ <sup>5</sup>/<sub>6</sub> 5̇ 3̇ |

房， (哎 大 (呀) 慈 大 悲  
香， (哎 大 (呀) 慈 大 悲  
草， (哪 大 (呀) 慈 大 悲

1̇ 6̇ 5̇ 3̇ | 1̇ 2̇ 1̇ | ( × × | × × ) ||  
香 云 (達 信 天 尊。)

附詞：一片貪嗔痴，到底翻成苦海，大慈方成教，今宵得遇慈航。南  
斗彌茫北斗冥，猶聞窗下讀書聲。幽魂萬里復歸去，空負洛陽  
花滿城。

例58

《五供養》

1 = <sup>#</sup>F  $\frac{2}{4}$

喇萬慈唱

♩ = 80

<sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5̇ . 3̇ 2̇ | 2̇ 5̇ 3̇ 2̇ 1̇ | <sup>6</sup>/<sub>8</sub> 1̇ 2̇ 6̇ 5̇ | 1̇ 1̇ 2̇ | 3̇ 1̇ 2̇ 6̇ 3̇ 5̇ |

香 供 養， 金(哪)鼎 放 祥(啊)  
慈 雲 布， 飛(呀)下 九 重(啊)  
蒙 救 度， 亡(啊)都 返 仙(呀)

0 1̇ 2̇ 6 5 | 3̇ . 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 0 3̇ 3̇ 5̇ | 6̇ . 1̇ 3̇ 5̇ | 6̇ . 5̇ 6̇ 5̇ 6̇ <sup>1</sup>/<sub>2</sub> 6̇ |

光， (哪嘿嘿) (哎) 寶 蓋 氈 氈  
天， (哪嘿嘿) (哎) 地 府 曹 僚  
鄉， (哎) (哎) 齋 主 今 將



0 1̇ 2̇ 56 | <sup>6</sup>/<sub>4</sub> 1̇ . 6 | 5 . 6 3 2 3 | 06 5653 | 2 3 2 3 2 |

極 樂 (啊) 界 (哎)  
施 法 (哎) 雨 (哎)  
香 供 (哎) 養 (哎)

A' 0 2 3 | 6 . 3 5 <sup>6</sup>/<sub>4</sub> 5 | 561̇ 653 | 2 3 2 1 | 6 0 6 6 | 1 1 2 |

(哎) 祥 雲 燎 繞 燎 繞 大(呀)  
(哎) 鄭 都 山 下 山下 降(啊)  
(哎) 披 度 幽 魂 幽魂 早(啊)

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

羅 天, (哪嚟嚟 哎) 呈  
靈 烟, (哎 哎) 香  
生 方, (哎 哎) 惟

6 . <sup>7</sup>/<sub>4</sub> 6 5 | 3 . 5 2 2 | 2 3 5 3 2 1 6 | 1 0 ||

瑞 玉 皇 (啊) 前。  
散 罪 魂 (哪) 愆。  
願 降 道 (啊) 場。

注：花供養，燈供養，水供養、果供養詞略。

## 例59

## 《鄭都咒》

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

喇萬慧唱

♩ = 78 (♩)

A

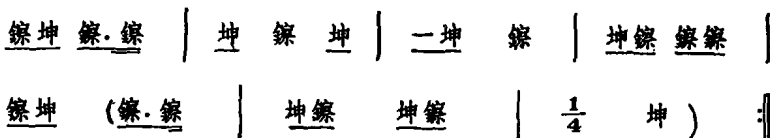
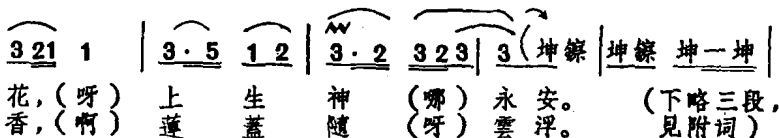
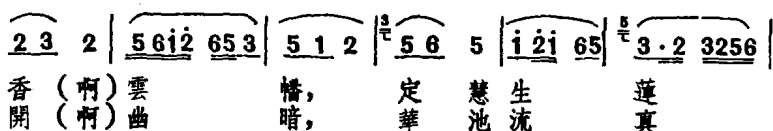
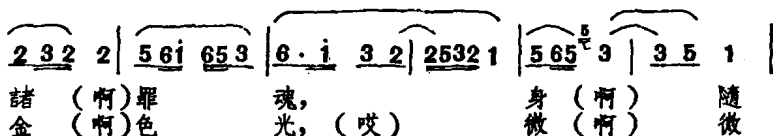
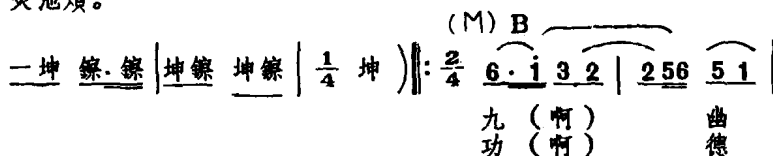
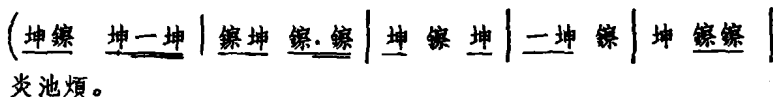
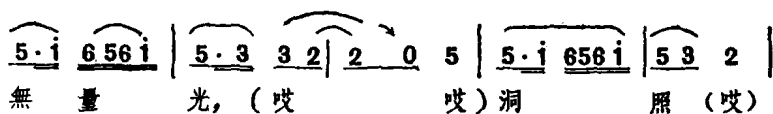
2 3 2 3 1 | 1 . 2 6 5 | 1 . 2 6 | 1 1 2 |

茫 (啊) 茫 鄭 都 中, (啊) 重 (啊) 重

3 . 1̇ 6 5 | 0 1̇ 6 5 | 3 . 2 3 2 3 30 | 3 . 5 | 1̇ 1̇ 6 |

金 剛 (哎) 山, (哪 哎) 靈 (哪) 寶





附詞：一、千靈重元和，常居十二樓，急宣靈寶旨，自在天堂游。

二、寒庭多悲苦，回首禮元皇，女青靈寶符，中山真帝書。

三、一念升太清，默念歸太無，功德九幽下，旋旋生紫虛。

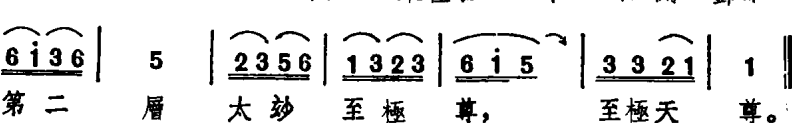
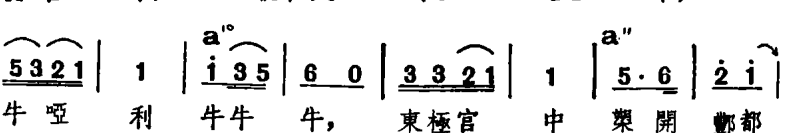
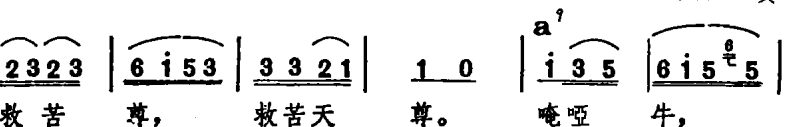
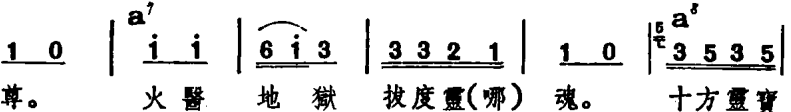
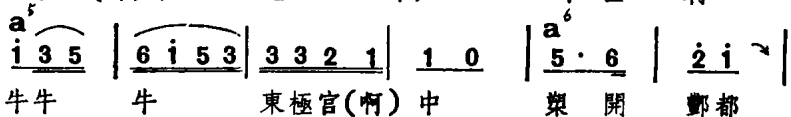
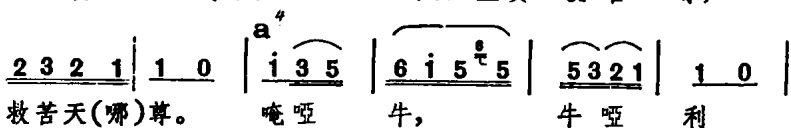
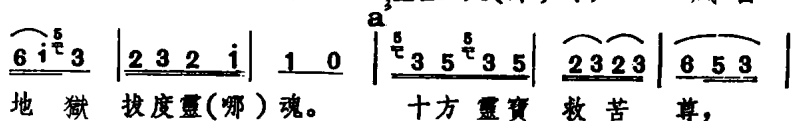
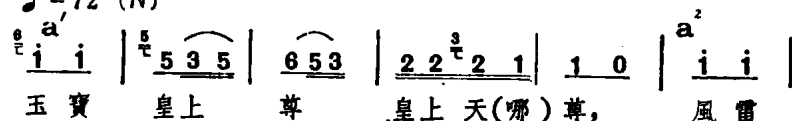


## 例60

## 《破十八獄》

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

喇萬慧唱

 $\text{♩} = 72 (N)$ 

(下略十七段詞)



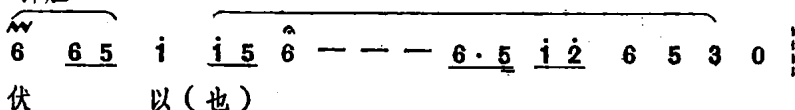
例61

《嘆文》

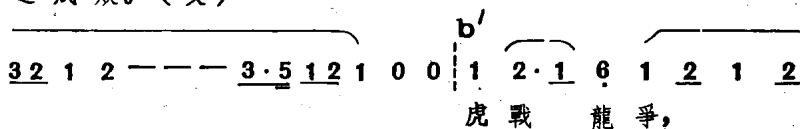
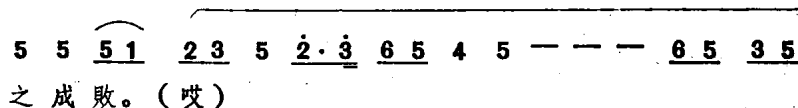
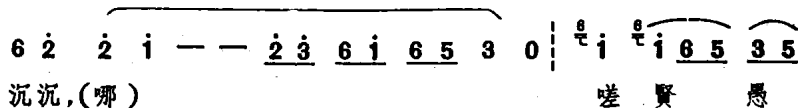
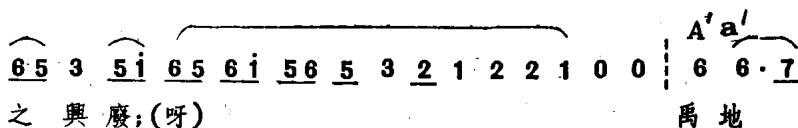
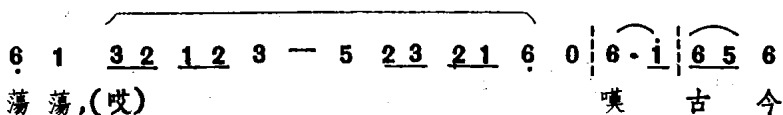
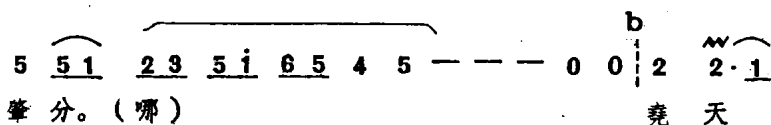
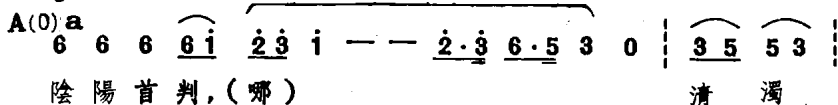
1 = F 廿

喇萬慧唱

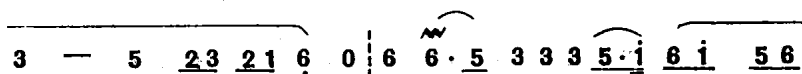
引腔



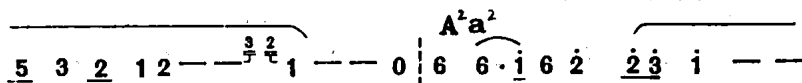
♩ = 120



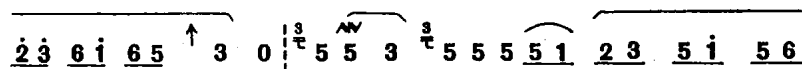




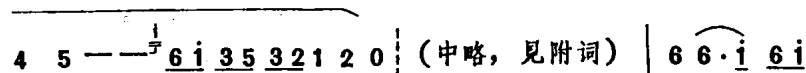
混 亂 天 下 九 洲 (啊)



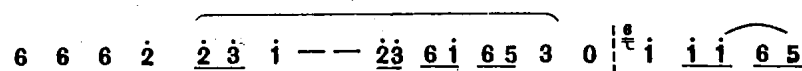
君 强 臣 壯, (哎)



并 立 江 山 一 統, (哎)

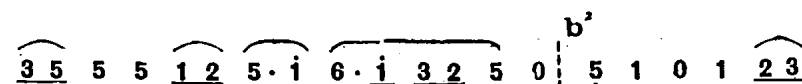


春 去 秋



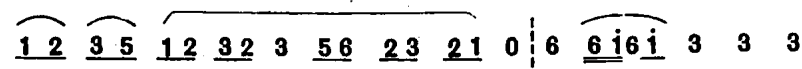
回 聞 鳥 唱, (哎)

寒 來 (呀)



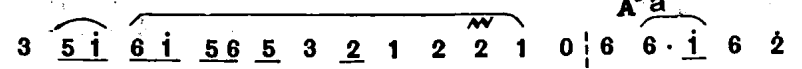
暑 往 聽 魚 吟, (也)

尺 書 難 寄



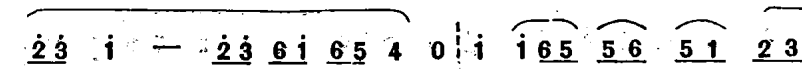
於 雙 鯉,

寸 心 少 達 於



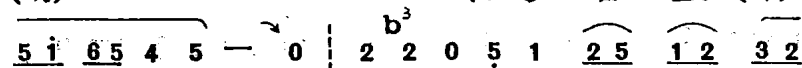
孤 鴻, (啊)

五 音 苦 爽,



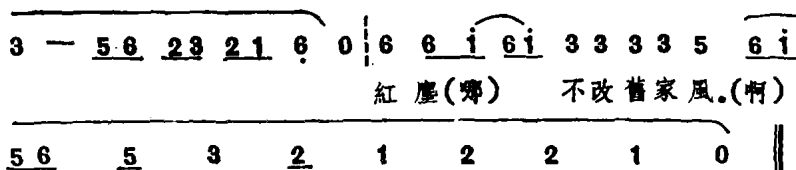
(哎)

六 道 幽 靈, (哪)



黃 壤 未 沾 新 雨 露,





附詞：六韜三略，概國英雄何在？五經四書，貫世文章那存？三教門徒，九流藝術，士農工商不等，琴棋書畫皆通。隔越關山之遠，飄流雲水之鄉。父娘資本總成空，妻子恩。總是夢情奉公為吏，厭俗出家，辜負生平之願，虛勞處世之機。遭時疾而夫婦并喪，遇產難而母子雙亡。徒流笞杖以殞身，絞斬分形而棄命。饑荒餓殍，大劫狂徒。蛇傷虎咬及雷誅，自縊投河並火化。盡是殘生惡鬼，皆為枉死強魂。盲聲音啞，生為異境之人；癩跛瘋癲，死作離鄉之客。罕逢故友，少遇知音。屍露紅蓼灘頭，骨堆綠柳堤畔。

注：誦唱時搖鈴伴奏，每拍一下。

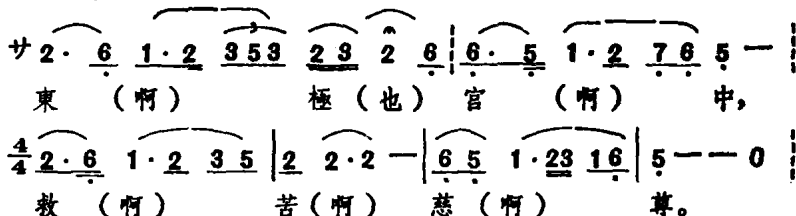
例62

《小救苦引》

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

刺萬慧唱  
方繼權

慢 (P) 引腔





**J = 60**

$\text{A} \quad \text{B}$

$| : \overset{\sim}{6} \cdot 3 \overset{\sim}{\overbrace{565}} \overset{\sim}{081} \overset{\sim}{35} | \overset{\sim}{121} \overset{\sim}{85} \overset{\sim}{535} | \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{21} \overset{\sim}{156} |$

救曲 為泉 號暗 化幽 方離 (啊) (啊) 十盡

$$0 \quad \overbrace{35} \quad \underline{21} \quad \underline{6156} \quad | \quad 1 \quad \overbrace{216} \quad \overbrace{53} \quad | \quad \overbrace{50} \quad \overbrace{135}$$

(啊) 苦,(啊) (哎) 啊)  
(啊) 府,(啊) (哎) 啊)

$$\underline{\underline{2\ 3\ 2\ 6}} \quad \overbrace{1 \cdot \underline{2} \quad \underline{3\ 5\ 3}} \quad \bigg| \quad 2 \quad - \quad - \quad \overset{8}{J} 0 \quad \bigg| \quad \overbrace{\underline{6 \cdot 5} \quad 1 \cdot \underline{\underline{23\ 16}}}^{\sim}$$

百永 (呀) 億續 (呀) 光長 (啊)  
(啊) (啊)

$$5 \quad 0 \quad 5 \quad \overbrace{5 \quad 1} \quad \overbrace{2 \quad \overbrace{356}^5} \quad \overbrace{3 \quad 32 \quad \overbrace{1235}^5} \quad \overbrace{2 \quad 1}^w \quad \overbrace{2 \quad 2 \quad \overbrace{232 \quad 10}^3}$$

容。(啊)  
容淪。(啊)

A'  $\overbrace{6 \cdot 3}^w$   $\overbrace{5 \cdot 6 \dot{1}}^w$   $\overbrace{3 \ 5}$  |  $\overbrace{\dot{1} \dot{2} \dot{1}}^{\frac{8}{T}}$   $\overbrace{6 \ 5}$   $\overbrace{5 \ 3 \ 5 \ 3}$  |  $\overbrace{2 \ 2 \ 1 \ 5 \ 6}^{\frac{3}{T}}$

弘 (啊) 誓 願 力 深, (哎)  
得 (啊) 入 大 堂 中, (哎)

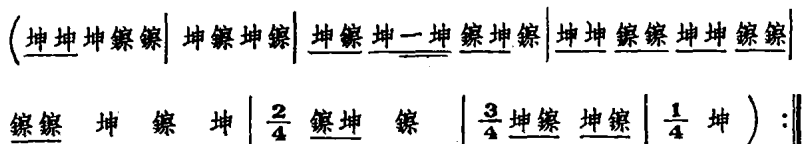
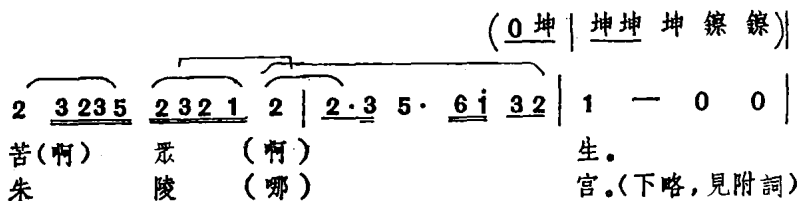
$$\overbrace{5 \cdot 3} \quad \overbrace{2 \cdot 1} \quad \overbrace{1 \cdot 2} \quad \overbrace{1 \cdot 5} \quad \overbrace{6} \quad \overbrace{0 \cdot 3} \quad \overbrace{5 \cdot 2} \quad \overbrace{1 \cdot 6} \quad \overbrace{1 \cdot 5} \quad \overbrace{6} \quad \overbrace{1 \cdot 2} \quad \overbrace{1 \cdot 6} \quad \overbrace{5 \cdot 3} \quad \overbrace{5} \quad \overbrace{5}$$

幽魂 陽自 (啊) 界 (哎)  
(啊) 在 (哎)

[illegible]

哎) 超 出 (哎)  
哎) 徑 (哪) 往 (哎)





附詞： 三代宗親承攝召，一脈先靈共超升。普度亡過靈魂生仙界，  
甘露法王尊。惟願今宵來赴會，度幽魂上往往上南宮。

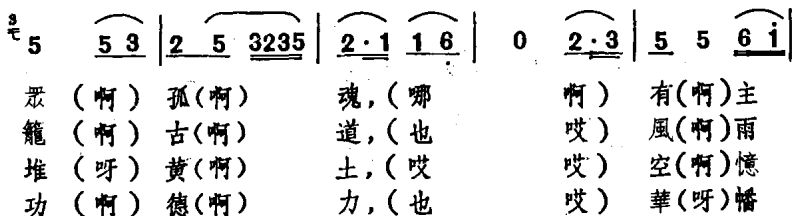
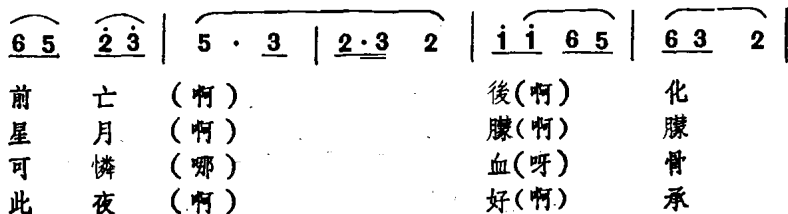
例63

《幽冥引》

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

喇萬慧唱

♩ = 84 (Q)





3·5 2 2 | ( 坤 錄 | 坤 錄 | 坤錄 坤錄 | 坤 錄 ) :||

無 倚(啊) 恐不聞。  
飄 飄(啊) 罩荒村。  
新 屍(啊) 葬舊坟。  
召 請(哪) 望來臨。

例64

## 《召請》

1 = F

喇萬慧唱

E<sup>2</sup>

♩ = 132

廿 5 — — — 5 6·<sup>♯</sup>1 3·5 3 2 1 2·3 6 1 0 | <sup>a</sup> 1̇ 6 1̇  
 志 心 召 , 請 北 斗  
6 5 3 5 6·1̇ | 5 4 3 3 2 1 1 0 | <sup>a</sup> 5 6 3 2 1 2 3 5  
 玄 范 府, 神 虎 攝 魄 司, <sup>a</sup> 陰 陽 二 大  
2 3 2 | 5 3 3·5 3 2 1 1 0 | <sup>a</sup> 1̇ 6 6 1̇ 6 5 2 3 5  
 神 (哪) 何 喬 <sup>a</sup> 二 元 帥, 三 部 追 魂 使 者,  
3·5 | 3 5 3 2 1 1 0 | 2 5 3 2 1 2 3 2 | 5 3 5 3 2 6  
 七 真 玉 女, 地 道 功 曹, 三 <sup>a</sup> 元 執  
 1 0 | <sup>a<sup>4</sup></sup> 1̇ 6 5 3 5 6 3 | 5·6 3 2 1 1 0 | <sup>a</sup> 1̇ 3·5 3 2  
 事, 五 道 將 軍, 丘 丞 墓 白, 河 伯  
 1 2 3 2 | 5·6 3 2 1 1 0 | <sup>a</sup> 5 3 5 3 2 1 2 3 2 |  
 河 侯, (啊) 蒿 里 相 公, 冥 <sup>a</sup> 關 主 者,  
2·3 5 3·5 6 0 | 3 5 3 2 1 1 0 | 3 5 3 2 1 2 5 0 |  
 太 上 沿 江, 沿 路 土 地 善  
3 5 3 2 1 1 0 | <sup>a</sup> 1̇ 6 1̇ 6 6 5 3 5 6 0 | 3 5 3 5·6  
 一 切 神 員, 高 功 厚 承 官 將, 以 及 當 方



1 2 | 3 . 5 1 2 | 3 . 5 3 1 2 . 3 1 2 5 1 3 2 1 0 |  
 土 地， 管 界 咸 靈， 惟 願 (啊)

a.  
 5 . 6 1 1 2 1 6 1 5 0 | 2 5 3 3 5 6 1 5 3 2 1 1 0 |  
 符 使 匆 匆 扣 夜 局， 神 魂 冉 冉 出 幽 冥，

a.  
 5 . 6 3 2 1 2 3 2 3 5 1 3 2 1 1 0 | a''  
 5 . 6 1 6 6 1 3  
 追 取 (的) 幽 魂 (哪) 來 臨 法 會。 華 幡 召 請 望 來

3 — | 3 5 6 1 5 6 5 3 3 1 2 | ( 坤 坤 鏢 坤 鏢  
 臨， 華 幡 召 請 來。

一 坤 鏢 | 坤 一 坤 鏢 | 坤 鏢 鏢 一 坤 鏢 . 鏢 | 坤 鏢 坤 鏢 坤 鏢 ) ||  
 (下略七段詞)

例65

《嘆骷髏》

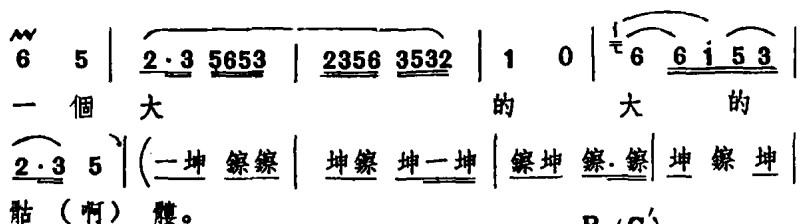
1 = <sup>b</sup>E 喇萬慧唱  
 (F') 引腔 方繼權

サ 6 — — — 6 2 7 2 7 . 6 5 6 . 7 # 4 . 3 2 3 # 4 3 3 — |  
 昨 日

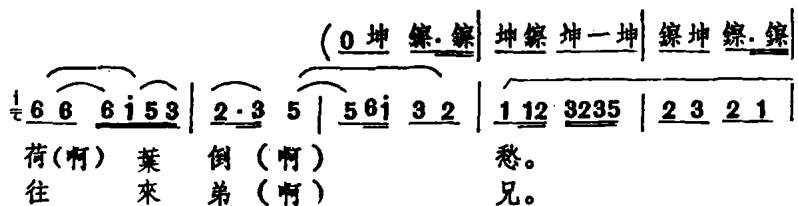
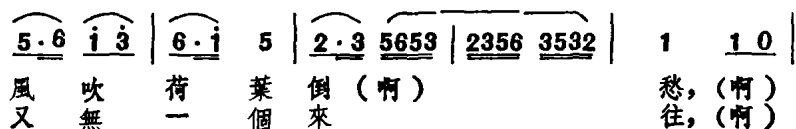
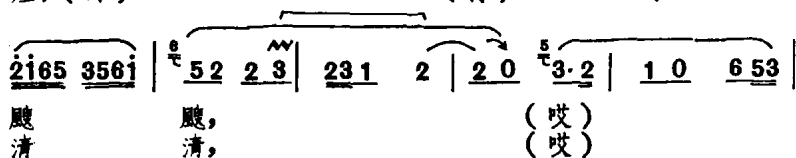
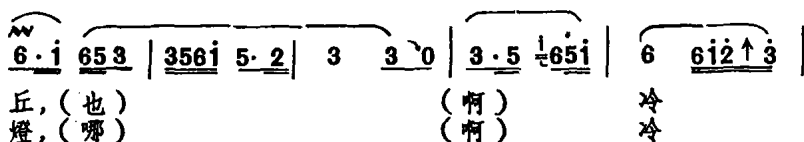
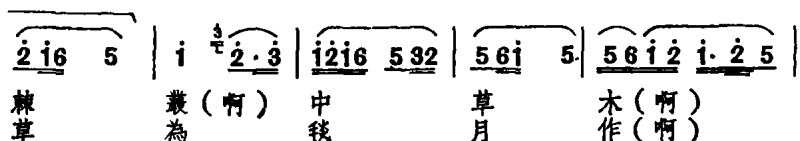
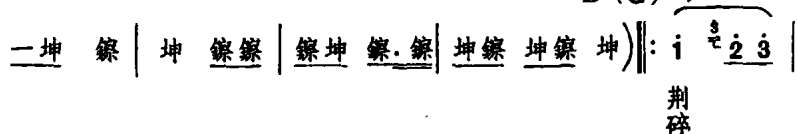
2 . 7 2 7 . 6 5 6 — 5 \* 4 3 — | 6 6 6 0 | 6 1 1 2 5 |  
 荒 郊 去 (啊) 玩

6 . 1 6 5 3 | 3 5 6 1 5 6 5 2 | 3 3 0 | 3 . 5 6 5 3 | 5 . 6 1 2 |  
 游，(哎) (哪) 忽 見





B (G')





坤 鐮 坤 |  
6. 5 6 | 一 坤 鐮 | 坤 鐮 鐮 | 一 坤 鐮 | 坤 鐮 坤 鐮 坤 |

(R) C  
 $\overset{1}{\text{C}}$  6. 5  $\overset{1}{\text{C}}$  6 | 6 1 2 3 2 1 6 1 |  $\overset{1}{\text{C}}$  3 0 3 5 6 1 | 5 6 4 5 |

骷 (啊)

體 (啊)

骷 (啊)

體 (啊)

5 0 6 1 6 5 | 3. 5 6 5 1 | 6. 5  $\overset{1}{\text{C}}$  6 | 6 1 2 3 2 1 6 1 |

(啊)

骷 (啊)

(啊)

骷 (啊)

$\overset{1}{\text{C}}$  3 0 3 5 6 1 | 5 6 4 5 | 5 0 6 1 6 5 | 3. 5 6 5 3 |

體 (啊)

(啊)

體 (啊)

(啊)

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

你 在 滴 水  
 你 在 路 旁  
 { 這 君 誰 子 }  
 你 是 家

河

—

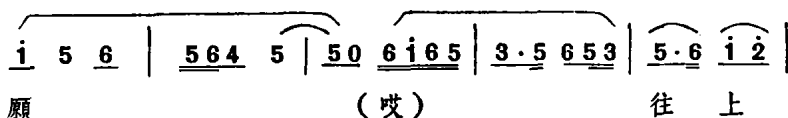
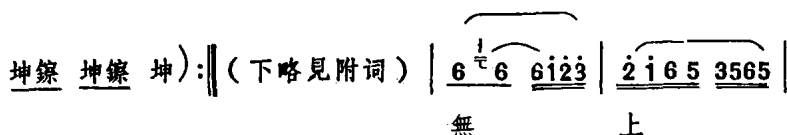
1 1 0 |  $\overset{1}{\text{C}}$  6 6 6 1 5 3 | 2. 3 5 | 5 (坤 鐮 鐮 |

邊, 卧(啊) 灑 清 (哪) 風。

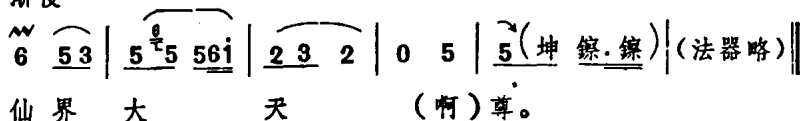
個, 一(呀) 個 先 (哪) 亡。

坤 鐮 坤 一 坤 鐮 坤 鐮 坤 鐮 坤 | 一 坤 鐮 坤 鐮 鐮 | 一 坤 鐮 |





漸慢



附詞：雨打風吹似雪霜，慟肝腸，眼淚汪汪。骷髏骷髏，我看你只落得一對眼眶，堪浮嘆生能幾何，金屋玉兔來往，往來如梭，百歲光陰一剎那，莫蹉跎。早求出離苦海，苦海劫磨。今宵此處修設冥陽會，金爐內才焚上空香，廣召孤魂赴道場，受沾法力速往，速往仙鄉。

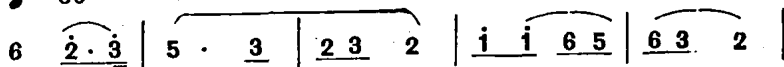
## 例66

## 《五芽符命》

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

喇萬慧唱

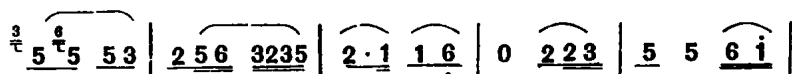
♩ = 86 (Q)



東 方      ( 啊 )  
西 方      ( 啊 )  
中 央      ( 啊 )

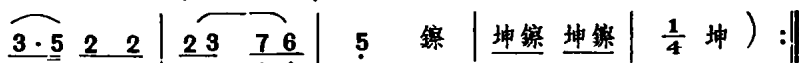
紅(啊)      杏  
磨(呀)      針  
靈(哪)      寶





育 蒼(啊) 英, (咧 啊) 南(哪)方  
同 (啊) 瑞(呀) 澤, (哎 哎) 北(呀)方  
玄 元(哪) 始, (哎 哎) 五(呀)氣

( 坤 鏢 | 坤



襪 臘(呀) 養 精。  
墨 黑(呀) 度 玄 津。  
旋 虛(呀) 妙 入 神。

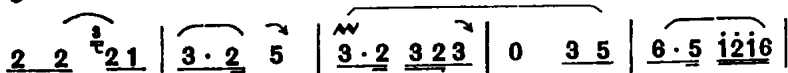
例67

《五廚經》

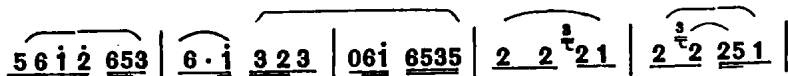
1 = F  $\frac{2}{4}$

喇萬慧唱

♩ = 84 (S)



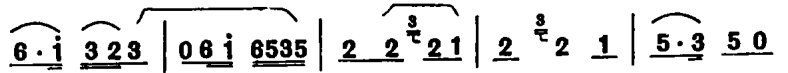
一(呀) 氣 和 太 和, 得



一 道 皆(呀) 太(呀), 和 乃



無 一 和, (啊) 玄 理

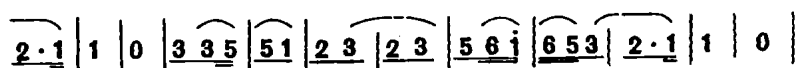


通 玄(哪) 際(呀)。 奉(呀) 請 東 方

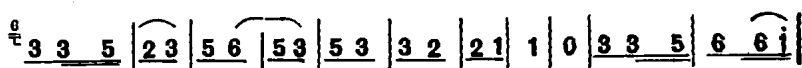


遍洒 甘露(啊)水。 賑濟(的)孤(啊)魂， 法食 難思

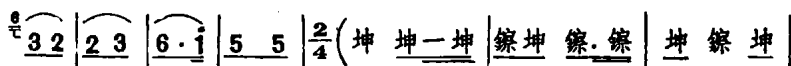




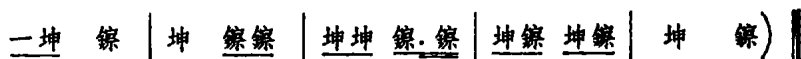
議。 偏滿 虛 空(啊)， 普度 無量 際。



接引(的)眾 生(哪)， 脫離 救苦(啊) 越。不遠(的)本(哪)



願(哪) 來 赴(啊) 青華會。



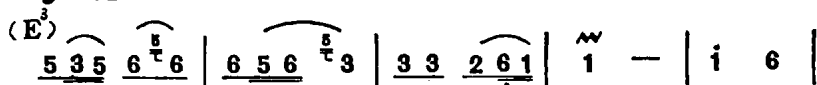
例 69

《八天》

1=C

方繼權唱

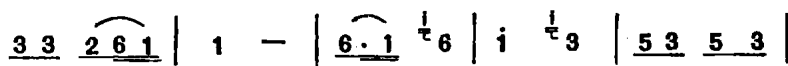
$\text{♩} = 72$



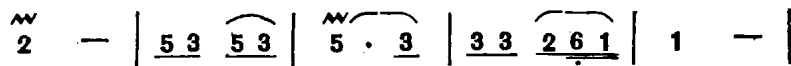
重妻 阿 蒼(呀)， 無愁 觀 音， 須 延



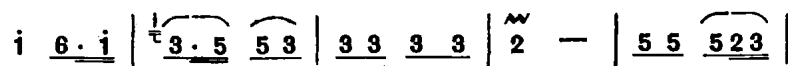
明 首， 法攬 菩 曇， 稼那 阿 奕(啊)



勿河 流 吟。 華 都 曲 麗 鮮菩 育(呀)

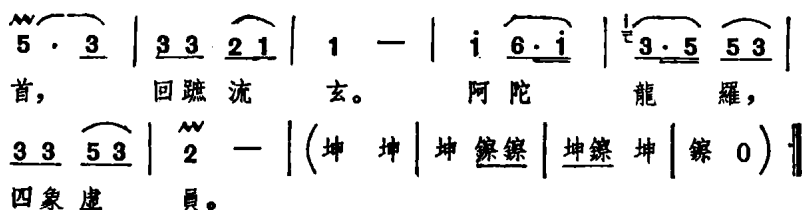


臻。 答落 大 梵， 散烟 慶 雲。



飛 瀧(呀) 玉 都， 明魔 上(啊) 門。 無行 上





注：此曲為放施食儀式即將結束，高功卸冠時所唱。

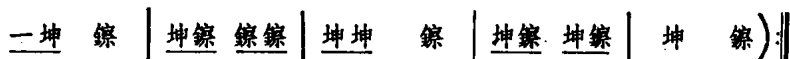
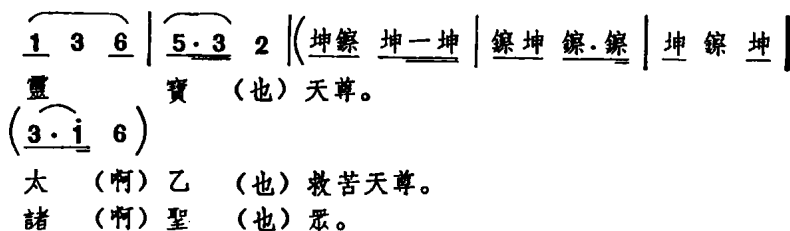
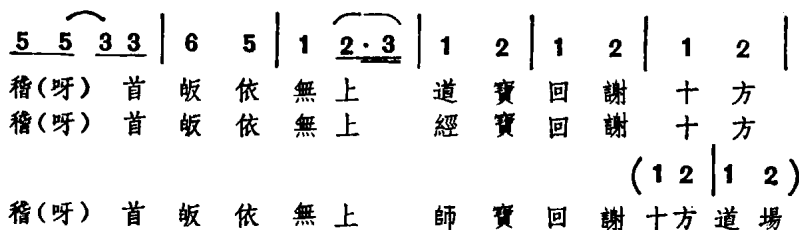
## 例 70

## 《三皈依》

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

方繼權唱

♩ = 86 (T)



註：此曲為高功卸冠後，眾人齊唱，放施食儀式結束。



## 五、課誦、賑濟、施食三類科儀音樂之比較

在上面幾節中，我們已研討了武當道教現存最完整，也是最重要的三類科儀音樂的基本特徵及相關文化背景。現在，有必要對之進行比較研究，以期更清楚地了解其各自的特點及其異同關係，從而找出音樂在為儀式服務時所潛在的一些特殊規律來。下面，將一些最基本的，並有比較意義的參數排列成圖表形式來作比較：

表 7

異 同 關 係 參 數 科 儀	比較參數	內容目的		對 象		情 節 性		演 出 者		演出形式		音樂材料		套曲結構	
		修行	度幽	神靈	人鬼	有	無	在觀派	在家派	歌樂	歌舞樂	複雜	簡單	聯曲體	板腔體
課 誦		●		●			●	●		●		●		●	
施 食			●		●	●		●			●	●		●	
賑 濟			●		●	●			●		●		●		●

通過上表之比較，不難看出三類科儀及其音樂之異同關係取決於兩個主要因素。第一個是科儀之性質內容的不同，它決定了儀式本身（包括演出對象、目的及情節性等）的異同，主要體現於音樂的文化背景因素。從這個角度看，施食和賑濟相同，而和課誦相異；第二個因素則是演出者的道派和修行方式之不同，它決定了科儀在



音樂運用上（包括演出形式、材料和結構等）的差異，主要體現於音樂自身要素方面。從這個角度分析，施食卻和課誦相同，而和賑濟相異了。因而，如果從音樂本身和科儀背景兩方面來綜合審視，各類儀式之間就呈現出錯綜複雜的異同關係，然而，正是透過這種錯綜的表象，深入剖析，我們才得以認識道教在音樂運用中的特殊規律。

首先，道教科儀與音樂材料之間並無絕對嚴密的配合關係，同性質的科儀，可能使用截然不同的音樂材料，反之，不同性質的科儀又可使用很相同的音樂曲調。這現象一方面說明音樂在儀式中僅是一種手段和輔助工具，它的存在狀態並不影響儀式之基本性質；另一方面也證明音樂不是亦步亦趨地依附於儀式內容，而是在很大程度上按照自身的藝術邏輯性而運動，保持著自身的相對獨立性和體系性。因此，音樂雖然表面上是始終伴隨儀式之進行，服務於科儀，但實際上它仍擁有和儀式本身不盡一致的內容和美學價值。忽視音樂為儀式服務的功能和特點固然不妥，但不承認音樂自身邏輯和相對獨立性也是不可取的。只有以客觀態度認識到音樂既服務於儀式又不完全依附、等同於儀式這個矛盾、這種靈活性，才可能正確了解儀式音樂本身的特點，它是怎樣配合儀式的，它發揮了什麼功能等奧秘。

其次，儀式執行者用什麼音樂材料和風格，和儀式性質無關，而是取決於他所屬的道派或修行方式。不同道派，其學習、傳承和貯存的旋律材料就不同，這就從根本上決定了道士所用音樂的材料和風格，至於在不同儀式、場合中的適應性變異，固然有，但是頗細微，不觸動其基本性質。

上述兩點，至少已在武當道教音樂中獲得實證。由此有理由從純音樂角度提出一個更具理論意義的觀點，即用「在觀派」和「在



家派」的觀念來劃分道教內部的音樂風格流派。目前學術界多以全真、正一兩大派作為道教音樂之流派分野，雖可大致說明問題，但不夠準確完善。從武當道樂的實情看來，在觀道人雖以全真為多，也還有少量正一教道士，但由於兩派道士自明代以來就同處一堂，其修行方式和音樂傳承演出方式均趨一致，可以共同操持法事而不感困難。音樂風格也熔為一體了，宜於將其所用音樂視為同一風格體系；相反，在家道人雖自稱為全真道派，但從其修行方式和音樂傳承演出方式上看應屬民間正一教，然而其所用音樂和在觀派的全真正一教均迥異，宜另立一派。

所以，我們認為，從「在觀派」和「在家派」角度劃分道樂的流派分野，比單從全真、正一教派角度劃分就更準確些，也更符合實際。關於這個問題，第六章將作專門討論。

- ①陳夢家：《商代的神話與巫術》載《燕京學報》1936年廿期。
- ②《楚辭·九歌東皇太一》。
- ③張光直：《美術·神話與祭祀》 遼寧教育出版社 1988年版。
- ④《神仙傳·張道陵傳》。
- ⑤《道藏·洞玄部·戒律類》。
- ⑥《道藏·洞真部·方法類》。
- ⑦《雲笈七籤》。
- ⑧屈原《九歌》。
- ⑨《隋書·經籍志》。
- ⑩這是何新的新解，詳1987年4月21日《文匯報》。
- ⑪北周甄鸞語，見《廣弘明集》卷九《笑道論》。
- ⑫《道藏·洞玄部·威儀類》。
- ⑬《唐六典》卷四。



- ⑭《道門定制》卷六《齋品》。
- ⑮《靈寶領教濟度金書》。
- ⑯明任自垣《大嶽太和山誌》。
- ⑰詳明代方昇等撰《太和山志》及本書第七章所述。
- ⑱同上。
- ⑲《虛靖真君語錄》載《道藏輯要》翼集七冊。
- ⑳宋渤《天樂真人道行碑》。
- ㉑《秋澗集》卷四十《崇玄大師榮君壽堂記》。
- ㉒《道園學古錄》卷廿三《黃籙普度大醮功德碑》。
- ㉓《甘水仙源錄》卷九。
- ㉔《道園學古錄》卷四十六。

### 第三節 紀念法事音樂

紀念法事指在道教節日和道教尊神聖誕、飛昇等固定祭日所舉行的各類法事活動。道教的紀念法事十分繁雜，因為道教信奉的尊神很多，所以他們的「生日」加起來數量就相當可觀。稍大的道觀應當奉行的慶典有幾十個之多，以較大且和音樂相關的而言，也平均每月可攤上個把。其中有的是道教教主和尊神之誕辰，如老君（農曆二月十五日）、玉皇（元月初九）、東岳大帝（三月廿八日）、土地（二月初二）、梓潼帝君（二月初三日）、以及三官的生辰——三元節，正月十五上元節、七月十五中元節、十月十五下元節等。有的是傳說中得道仙翁或道派祖師的誕辰，如呂洞賓（四月十四日）、真武誕辰（三月三日）、真武飛昇（九月九日）、邱長春誕辰（正月十九日）、張天師聖誕（五月十八日）、張三豐祖



師聖誕（九月初九），等等。凡這些日子，道觀照例要進行隆重慶祝活動，附近的子孫廟道士和信徒也成群結隊前來祭拜。

道教紀念法事由來甚古，對中國社會影響甚巨。如「三元節」，梁宗懷的《荊楚歲時記》便有記載「正月一日是三元之日也。」但又記載「七月十五日，僧尼道俗，悉營盆供諸仙，」<sup>①</sup>似乎日期有變化，並成為佛道二教的共同節日。趙翼《陔餘叢考》卷三十五「其以正月、七月、十月之望為三元日，則自元魏始」，<sup>②</sup>那麼應是在梁末以後的事。唐代三元節正式定型。《唐六典》卷四云“三元齋：正月十五日天官為上元，七月十五日地官為中元，十月十五日水官為下元，皆潔身自懺愆罪焉。”三元節就源自三元齋。唐宋時代，三元節已盛行。試看北宋都城汴京的三元節“正月十五日元夕節，乃上元天官賜福之辰。昨汴京大內前縛山棚，對宣德樓，悉以綵結，山脊上皆畫群仙故事，……又以草縛成龍，用青幕庶草上，密置燈燭萬盞，望之蜿蜒，如雙龍飛走狀。”<sup>③</sup>七月十五日「其日又值中元天官赦罪之辰，諸宮觀設普度齋，與士庶祭祀。宗親貴家有力者，於家設醮飯僧荐悼，或拔孤魂。」<sup>④</sup>十月十五日「水官解厄之日，宮觀士庶，設齋建醮，或解厄、或荐亡。」<sup>⑤</sup>又如呂洞賓的生日，道教宮觀和民間的慶祝活動都很隆重。即以吳地而論「十四日為呂仙誕。俗稱神仙生日，是日，官為致祭於福濟觀。觀中脩崇醮會，香客駢集。」<sup>⑥</sup>北方也大抵如此，舊時北宋“京師神聖重純陽，呂祖祠間好道場”，“香火最盛，祭禱無虛日”。<sup>⑦</sup>當然，就道教而論，一般更重視老君和玉皇的誕辰。老君誕辰，自唐以來就極受重視。南宋時都城杭州「天慶觀遞年設老君聖誕會，燃萬盞華燈，供聖脩齋，為民祈福。士庶拈香瞻仰，往來無數。」<sup>⑧</sup>老君是道教教主，地位原在玉皇之上，不過自宋代始，玉皇地位崛起，迄今仍高踞於道教殿堂的中央。其聖誕之日，不僅



道觀有極盛大的齋醮科儀，民間也很重視，據《昆新合志》載宋代的情形「上月初九爲天誕，清真觀道侶架閣於庭，設醮祀玉帝，俗民齋天，觀者如堵。」

武當道教的紀念法事亦十分繁多，早在明朝，固定的紀念性齋醮法事幾乎每月都有一個以上，且由皇室欽賜各種像器油燭等物品，其中最隆重的紀念法事爲祭拜玉皇、真武、三官等尊神的齋醮。<sup>⑨</sup>至今這幾類法事尚在武當道教中流傳，每逢玉皇聖誕，須持誦《玉皇本行集經》；真武聖誕、飛昇均誦《真武妙經》；三元節均持誦《三元妙經》，加誦《鐵罐施食》，等等。

這幾類法事現尚未收錄到完整的音樂資料，只能就已知的曲目對其音樂特徵略作分析介紹。

## 一、玉皇本行集經

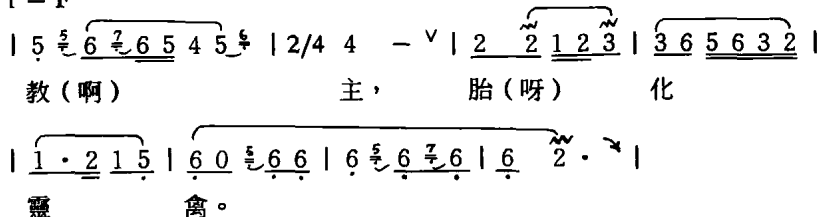
現武當山文物管理所尚存一部欽賜《高上玉皇本行集經》，係明正統五年（1440）四月御製，分上中下三卷，由翰林院手抄金字，紙爲泥青簡，字爲小楷。此經之來源尚不詳，查敦煌莫高窟藏經洞的大量經卷中，有兩份樂譜資料，其中伯字539（法國人伯希和於1906—1908取走的經卷之一）正面爲：佛經《佛本行集經、憺波離品次》，從經書名稱上，有些相似之處，值得注意。現存音樂爲全真在觀道長喇萬慧所唱，其歌辭內容大抵是贊頌玉皇、三清等尊神，祈求降福消災之類。音樂風格類似課誦音樂，旋律以《步虛》和《澄清韻》的主腔材料爲基調。但也有一些新鮮色彩的腔句，如下例《三拿鵝》的主腔，十分古樸典雅，腔句輪番煞於清角和商音，是很少見的旋律型，與南宋白石道人歌曲的風格倒有些相似。



例 71

《三拿鵝》

1 = F



## 二、上祖師表

所謂「祖師」，是道衆及信徒們對武當主神「真武大帝」之尊稱，而「上祖師表」，也就是道徒們在真武祭日時所舉行的紀念法事活動，祈禱真武神降福禳災。武當山文物管理所現存一冊御制《真武當本傳妙經》經書，是元朝大書法家趙孟頫抄錄，可知至遲在元代，武當道場已崇重持誦《真武妙經》的科儀，據《太和山志》碑文記載，武當山之得名，也和真武有關，所謂「非真武不足當之」，遂有武當之名。關於真武神之來歷，有兩種說法，一說是唐代武則天皇帝封真武為「武當山傳道真武靈應真君」。<sup>⑩</sup>一說真武本是四靈之一的「玄武」，原型是龜蛇。宋真宗時為避其祖先趙玄朗之諱，改玄武為真武。宋代修建醴泉觀，得到一龜一蛇，於是改名為真武觀，還給真武塑了像，「披髮黑衣仗劍，蹈龜蛇，從者執黑旗」，<sup>⑪</sup>後又加一尊號為「鎮天真武靈應佑聖真君」，作為北方大神，奉祀十分勤謹。到元代，蒙古人以其起於北方，由北方大神庇護，所以入主中原後也特別尊奉真武，當時傳說，<sup>⑫</sup>武當山是真武神修煉成仙之所，常能看見足踏龜蛇、身穿黑衣、披髮仗劍的真武神，於是武當山突然神聖起來。湊巧的是，明朝朱棣起兵，也是



從北方南下，想利用神權爲其統治服務，遂大肆利用真武大帝的神威，所以後來朱棣坐上龍椅，便將武當道場視爲家廟，「崇重其祀典」。<sup>⑬</sup>常欽賜《真武妙經》給各宮觀持誦。明皇帝甚至要求其他道教叢林向武當看齊，如甘肅崆峒山道場，就一律仿武當宮觀的布局而營建，又如蘇州玄妙觀，現存有一仿武當金殿的古建築物（縮小的）。明朝歷屆皇帝經常遣重臣上武當朝拜真武，使武當道教地位也顯赫一時。直到民國時期，武當山祭拜「祖師爺」的科儀仍盛行不衰，並波及民間，演爲民俗，每逢真武祭日，道教自然要舉行隆重法事，是時方圓數百里的信徒也結夥前來朝聖，一天達萬人以上。山下火居道人也要上山奏表，據說僅均縣谷城縣就有上千人的隊伍，其盛況不難想見。當時的上表音樂，因史書未載，難以考述。目前已搜集到部分曲調，是在觀道之傳譜，其經詞一般是信徒的各種美好願望，伏願祖師賞賜汪洋惠澤，保祐其如願以償之類內容。其主要面對神靈，爲生者祈福，故用「陽調」唱，祈禱範圍極廣，諸如保祐「讀書者智慧聰明，務農者五穀豐登，行善者增福添壽，修真者道果圓明，保祐四時順遂，八節吉祥，災消禍散，全家安康」等等，甚至求「早生貴子」，也可具表上呈，簡直把真武視爲萬能之神。

祭拜真武神時，高功率領道衆登山叩拜，到紫霄宮前，脫下鞋子，換上新鞋入殿，先在香案前鋪上罡丹（即布制九宮八卦廿八宿和四神圖），然後燒香唱念祝文表章，同時足踏八卦，誦唱真武經，虔誠拜禱。唱完各式贊頌祈願經文後，即在殿外焚表，借一縷青煙而上達祖師。

現存音樂仍以課誦音樂爲基礎，也有少量新腔，既有優美動聽之旋律，如昇表時唱的《香花送》和《大贊》、《三尊贊》等曲，其材料豐富，綜合幾個主腔成曲，抒情性很強；又更多有朗誦風格



的曲調，如《誦念表》、《念表文》、《登台上表》、《數聖板》等曲，旋律簡單，字密腔短，多用宮調，這和法事中陳述性經文較多有關。茲各舉一例如下，可見其大致風格：

例 72

《香花送》

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

方繼權唱

$\text{♩} = 60$

$\overbrace{5 \cdot 3}$	$\overbrace{3 \underline{2}}$	$\overbrace{2 \underline{3} \underline{2 \underline{3} 1}}$	$\overbrace{1 \cdot 2}$	6		1	1	2	$\overbrace{3 \cdot \dot{1}}$	6	5		$\overbrace{0 \dot{1}}$	$\overbrace{\text{w} 6 \underline{5}}$	
香	花		送	(啊)	使	(啊)	者	早	登	(咧)					
隨	表		去	(啊)	奏	(啊)	事	御	頂	(也)					
$\text{w} 3 \cdot 2$	$\overbrace{3 \underline{2} \underline{3}}$	$\overbrace{3 \underline{0}}$	$\overbrace{3 \underline{5}}$	$\overbrace{6 \cdot \dot{1}}$	$\overbrace{3 \underline{5}}$	$\overbrace{6 \dot{1} 6 \underline{5}}$	6	$\overbrace{6 \dot{1}}$	5		$\overbrace{6 \dot{1} \cdot 6}$				
程	(咧)	(哎)	寶	馬	金	鞍					空				
林	(咧)	(哎)	上	詣	諸	天					井				
$\overbrace{5 \cdot 3}$	$\overbrace{3 \underline{2} \underline{3}}$	$\overbrace{0 \underline{6} \underline{5 \underline{3}}}$	2	—		2	·	3	$\overbrace{6 \cdot 3}$	$\overset{3}{\text{c}} 5$	$\overbrace{5 \underline{6} \underline{5 \underline{3}}}$				
碧	(也)		羅			祥			雲						
金	(咧)		闕			下			離						
$\overbrace{2 \underline{3} \underline{2 \underline{3} 1}}$	$\overset{1}{\text{c}} 6$	$\overbrace{6 \underline{1} \underline{6}}$	1	0	2	$\overbrace{3 \cdot 6}$	$\overbrace{5 \underline{4} \underline{5}}$	$\overset{5}{\text{c}} 3 \cdot 2$	$\overbrace{3 \underline{2} \underline{3}}$	$\overbrace{3 \underline{0}}$	$\overbrace{3 \underline{5}}$				
練	繞	練	繞	大	羅	天	(咧)		哎)						
水	果	水	果	急	揚	幡	(咧)		哎)						
$\overbrace{6 \cdot 5}$	$\overbrace{\dot{1} \underline{2} \underline{1} \underline{6}}$	$\overbrace{6 \cdot \dot{1}}$	$\overbrace{6 \underline{5} \underline{3}}$	$\overbrace{3 \cdot 5}$	2	$\overbrace{2 \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{3}}$	5	—							
傳		使		早	登				程						
尼		下		彩	雲				飛						



## 例 73

## 《數聖板》

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

喇萬慧唱

♩ = 72

3 3 2 3 | 5 6 5 6 3 2 |  $\overset{5}{\text{c}} \overbrace{3 2 1}^{\text{c}} \underline{1 0} | 1 2 · 3 |  $\overset{1}{\text{c}} \overbrace{6 6 5}^{\text{c}} \underline{1} |$$

臣(哪) 喜(呀) 太 上, 無 極 大 道,

6 6 5 1 | 5 · 6 3 2 | 1 1 0 | 1 2 · 3 | 6 6 5 1 |

玉(啊) 清 金 笏 寶 錄, 混 元 紫(啊) 府,

3 · 5 6 i 2 | 6 5 5 i 3 2 1 | 2 2  $\overset{\wedge}{\underset{\text{c}}{2}} \overset{3}{0}$  | 3 3 5 3 | 3 3 5 3 |

仙 選 上(啊) 品(哪), 炳 行 東 華 演(哪) 教。

6 · 1 1 1 2 |  $\overset{5}{\text{c}} \overbrace{3 2 1}^{\text{c}} \underline{1} | 5 · 6 3 2 1 | 6 6 5 1 | 5 6 5 3 |$

龍 門(哪) 正 宗, 大 羅 天 仙, 邱 大

5 · i 3 2 1 | 6 1 1 2 | 6 · 5 1 | 5 · i 3 5 3 2 | 1 2 2 3 |

真 人 門(哪) 下, 茲 以 叩 科 臣 某 某,

1 1 2 5 | 3 2 1 1 | 1 2 3 5 i | 3 2 1 1 || (下略)

行(哪) 領 垓 下, 善 捐 人 等。

①皆轉引自劉仲宇《道教與中國歲時風俗》 上海市宗教學會編《宗教問題探索》1987年。

②同上。



③吳自牧《夢粱錄》卷四。

④同①。

⑤同①。

⑥顧祿《清嘉錄》卷四。

⑦《北平風俗類徵·祠祀及禁忌》。

⑧《夢粱錄》卷一。

⑨據《太和山志》載，明代皇室欽定武當山大小宮觀岩廟香燭燈油數目每年十二個月初一、十五、聖降、三月三、五月五、九月九，三年降真香三千四部七十七柱三斤重……，算來一年有二十多次紀念法事。又記載了明成化廿二年皇帝遣太監送御制各式道經六千五百部分送各宮觀，其中含《玉皇經》、《真武經》、《三官經》、《度人經》、《玉樞經》、《五斗經》、《萬命妙經》等，可見出其法事之主要內容。

⑩《玄天帝君聖錄》。

⑪《雲麓漫抄》卷三。

⑫《松雪齋集》卷六《玄武啟聖記序》。

⑬明黃溥《間中古今錄摘抄》。

## 第四節 武當道教音樂中的法器及樂器

道教科儀音樂是歌樂或歌舞一體之綜合藝術，無論何種儀式中，器樂均是不可缺少的重要組成部份。武當道教的器樂在歷史上曾一度十分繁盛，據《太和山志》記載，明代時武當道場的器樂已是八音俱全，各類絲竹吹打樂器齊備，渾厚莊重的鐘磬鼓樂更是蔚為大觀。隨著道教的衰微，各種古代樂器流失殆盡。迄今只有部份吹管樂器和打擊樂器尚在使用。



從道派角度看，在家派器樂較為豐富，有數種管樂器和若干擊樂器，器樂曲調也較豐富，而在觀道則基本上只運用法器，喇萬慧道長還保存有一支六十年前使用過的竹笛，現已不用。爲了論述之方便，我們將兩派器樂放在一起予以研究介紹。

## 一、樂器之類別

武當道教儀式所用的樂器，按樂器性能可分爲旋律樂器和節奏樂器兩類；按重要性可分爲主奏樂器和次要樂器兩類。

1. 旋律樂器，有笛、管、笙三種。武當道人奏樂，多用橫笛，因道教忌用油腔滑調，其笛子的上眼不用竹膜，而貼以白紙，故其音色較爲醇厚樸實。所用管有六種，即平調（正宮調）管，其宮音相當6B，五眼調管其宮音相當C，四字調管其宮音相當D，三眼調管其宮音相當6E，乙字調管其宮音相當F，二五眼調其宮音相當G，歇指調（亦名鷄識調）其宮音相當於A。管均豎吹，六個指孔。其管長及管徑從平調管始依次遞減。笙是16苗方笙。此外「五音雲鑼」可奏Do Re Mi Sol La五音，也可列爲旋律樂器類。

2. 節奏樂器，主要是各種敲擊樂器，有銅鐘鐵磬，各種鼓（大鼓、小堂鼓、手鼓），大小鐃鈸，鈸依形制大小又俗稱爲三子（直徑25公分），四子（直徑35公分），以及大小木魚、鐺子、手鈴、引磬等。這些擊樂器除鐘磬木魚爲道教特有外，其餘和戲劇中所用者大致相同。

3. 主奏樂器。衆多樂器，需要衆多樂師來掌握，多則十餘人，少則數人即可。樂器雖多，亦有主次之分，必用不必用之別。旋律樂器通常以笛管爲主奏，樂隊校音以笛爲正，管子音量宏大，吹奏曲調最突出。管子即古之簫簞，自唐宋以來就成爲道教壇門中的主奏樂器，



以至“俗呼黃冠（道士）爲箏篴”。<sup>①</sup>可見其在道樂中之重要。箏篴的表現力非常豐富，唐代詩人有《聽安萬善吹箏篴歌》：

南山截竹爲箏篴，此樂本自龜茲出。

流轉漢地曲轉奇，涼州胡人爲我吹。

龍吟虎嘯一時發，萬籟百泉相與秋。

忽然更作漁陽欸，黃雲蕭條百日暗。

變調如聞楊柳春，上林繁花照眼新。

歲夜高堂列明燭，美酒一杯聲一曲。

武當道教至今仍以管子爲主奏樂器，也可說明其保留古風之特點，確與一般民間音樂有所不同。據道士說，當地民間樂班是以嗩吶爲主奏，但道教卻絕不用嗩吶，以示清高和獨特，因爲他們認爲嗩吶太粗俗了。

打擊樂器以鼓最重要，道士常說「道不離三」，即指一場法事音樂要有三個好角色——鼓師、唱者和管子手才能搞好。鼓師通常右手司鼓，控制樂隊節奏，左手擊鐃子，奏出繁密的花點，他相當於一個指揮。鐃鈸也是必用之樂器，其以不同音色節奏作穿插，與管笛鼓點合拍應節。

4. 次要樂器。道士做法事時的樂隊編制，常因人而宜，人數少時，就一人兼掌幾種樂器，或減掉某些樂器，這些主奏樂器以外的可增可減者，是謂次要樂器，計有笙、雲鑼、手鼓等。

## 二、樂器的運用及功能

道教樂器主要用於演奏過場音樂和伴奏科儀中之唱做念舞。過場音樂通常是獨立成章之牌子或器樂套曲，如「賑濟」中的「發



播」，已是具有序曲特點之器樂套曲。過場音樂是屬於氣氛性的音樂，科儀的開始、連結和結束，都少不了它。沒有它，儀式就會冷清乏味，而且唱腔和情節難以銜接延續，故其尚有重要的結構功能。至於伴奏音樂，雖無過場音樂那種獨立性，但在氣氛渲染和節奏控制上同樣有其重要性，並形成了一些較定型的牌子或節奏模式。沒有伴奏音樂，儀式的唱做念舞就難以想像的單調。現火居道「賑濟」儀式中器樂運用較豐富，除序奏、間奏和尾奏使用獨立成章的吹打牌子外，唱腔也用吹管隨腔伴奏，並穿插過門及襯腔式複調旋律，擊樂也始終伴隨。在觀道則主要運用打擊樂器演奏的曲牌，道人們稱之為「法器牌子」，根據樂器配置的不同，又分為「鐃鐃牌子」和「鑼鐃牌子」兩類。前者是以大鐃大鑼為主奏，其念譜也以大鐃音色的諧音字「坤」和大鑼音色的諧音字「察」來讀記。此類牌子多用於「施食」等儀式，作為各段唱腔的間奏，運用率最高的是《天下同》，另有一些牌子有固定用法，如《下水船》，專用於《小救苦引》、《五供養》等慢速唱腔；而《鐃鈸偈子》則用於《干倒拐》之後。此類牌子的音響較為宏亮、莊重。「鑼鐃牌子」則以鑼、小鑼為主奏，另配置木魚、手鈴和鼓。此類牌子音響較為輕快活潑，尤以鑼、小鑼音色最突出。各種牌子各以二、四或八拍為循環，作為貫穿全曲的基本單位反覆使用，偶或也施以變奏手法。此類牌子曲名甚有特色，它是以小鑼的奏法來命名，如《直板》是小鑼每拍一擊，《五鑼板》、《九鑼板》則分別由小鑼擊五下，九下，惟《三鑼板》略有不同，它是小鑼一擊，鑼子兩擊作一個基本單位，鑼鑼共擊三下，故名；又因鑼擊在強拍，尚餘三拍時值處於「眼」位，故又名《三眼板》。另有一種稱為《空板》的特殊的「鑼鐃牌子」，其鑼子的加花奏法和多用附點切分音符為特色，故又名《花板》。下面是法器牌子中最常用的曲牌實



例：( K 代表鑊的音色，C 表示小鑊，一表示休止符，d 表示鐃子 )

例 74 天 下 同

2/4

念譜：k c k-k | c k c·c | k c c | -k c·c |  
k c c c | k k c·c | k c k c | k (c) ||

例 75 下 水 船

4/4

| k k k c c | k k k c c | k c k c | k c k-k k c c |  
| k k c c k k c | c c k c c k | 2/4 c k c | k c k c | k c ||

例 76 鑊 鈸 偈 子

2/4

| k c k c | k c c c | k c k c | k c c c | k-k c k |  
| k-k c k | c k c | k c k-k | c k c·c | k c k ||

例 77 直 板

2/4

① c d c d | c d c d ||

② c c | c c ||



## 例78 三鑾板（又名〔三眼板〕）

4/4

| c - d d | c - d d ||

## 例79 五鑾板

2/4

① c d d d | c d d d | c d c d | d c d c d ||② c d d d | c d d d | c d c d | c d d d ||

## 例80 九鑾板

4/4

d c c d c c | d c d c d c d c · c ||

## 例81 花板（又名〔空板〕）

2/4

d d d | d d | d d · | d d |d · d d d | d d d | d d d d · d | d d d ||

從純音樂角度分析，器樂在儀式中具有以下幾種重要功能。

1. 控制節奏。隨著科儀的進行，法師的唱做念舞均有節奏上快慢舒疾的變化，而器樂尤其是打擊樂遂以其鮮明的點子控制演出者的節奏變化。



2.渲染氣氛。科儀情節的展開，場景的轉換，通常需要音樂有抑揚頓挫之起伏和大幅度的情緒變化，這些也主要由器樂通過不同的配器、力度、速度和節奏之變化來推動。

3.結構功能。科儀中場景的轉換，唱做念舞之交替，唱腔間的過渡，均需器樂演奏為媒介，使相互銜接轉換自然流暢、渾然一體。

4.加強旋律。唱腔是科儀音樂之主體，吹管樂常隨腔伴奏，遂使唱腔旋律更加鮮明，色彩更豐富，共同構成「妙協諸天，克諧仙唱」之樂。

### 三、道教法器之宗教象徵

我們聆聽道教打擊樂曲時，總感受到其所用樂器雖和一般民間樂器無甚區別，但其中總有一股特殊的說不清道不出的氣韻，其奧妙何在呢？原來，在道士心目中，各種打擊樂器並非簡單的音樂工具，它們還具有特殊的法力意義，兼有祭具之功效，故將其與令旗、令箭、寶劍、天蓮尺、鎮壇木、法鈴等器相提並論，統稱為「法器」，意味有「魔法」之器。道教給法器賦予了種種神秘的宗教象徵意義，這種超乎尋常的觀念，必然給法器的音樂表現力帶來相應的影響。道教的超常觀念之形成並非無源之水，亦非一蹴而就，而是和中國古代文化傳統有著深厚血緣的。那麼，法器在道教心目中究竟有些什麼意味呢？下面擇要略述之。

道壇所擊之大鼓，素被視為最重要的法器，又稱「法鼓」，道教認為，建醮時奏鳴法鼓，可以“震起法衆，祛除邪氣”，②可以「通報鬼神」，③甚至還能「普為衆生」。④故建醮道場，必先擂法鼓。宮觀尚設「知鼓」一名，專司其職。道教對鼓的神秘觀念，實際上是對中國古代一種傳統觀念的繼承和發揚。早在商代，



就已產生將鼓聲理解成雷神扣擊連鼓所發之雷聲的神秘觀念。《說文解字》說雷字古寫爲 𩇑，字有連鼓之形，而其本源又是甲骨文，故可斷定殷人有此觀念。後來楚人又稱雷神是雷公、雷師，視之爲太陽神的侍衛神。<sup>⑤</sup>先秦時期凡救日之祭，都離不了鼓，這與楚人視鼓聲象徵雷神之聲，雷神是太陽神之侍衛神的觀念有關。當日蝕出現時，古人以爲日神被天狗吃掉，發生危難，遂擊鼓驅狗，象徵著雷神發出怒吼，趕來驅狗，以救護日神。這樣，鼓就和雷神信仰明確結合起來，開始了被神化的歷程。周代以後，日神祭祀就被納入祭天之禮的範疇，所謂“祭天之禮、兼及三望”，<sup>⑥</sup>三望即日、月、星三光，屬郊祭的祭法，大約日神高居于天上，故獻祭時須築高壇，所謂「祭日於壇」。<sup>⑦</sup>後來道教祭祀亦設「壇」稱早晚課誦爲早晚壇等，這壇實即祭祀儀式及陳設之意，當與「祭日於壇」有些關聯。

道教還對古代雷神傳說作了進一步發揮，宣稱軒轅氏得道升天爲雷神，封他爲「九天應元雷聲普化天尊」，納入道教神仙譜系，其目的是利用雷神，雷聲之威力，來警戒信徒，增添儀式的神性威儀。故道教法事也離不了鼓，且賦予鼓藝術一層宗教神秘色彩。正因爲鼓在道教文化中多染了一重神秘性，無形中促使鼓在道教中的運用更帶有必然性和日常性的機遇，從而使鼓藝術在道教中得到更高度的發展，在此只需指出以下事實就可說明，宗教的觀念和實踐，並不只有神秘唯心的一面，同時還有促使文化藝術提高和發展的積極效應。鼓在中國文化中發展得特別高明豐富，而中國鼓文化中最傑出的鼓樂組織及鼓手，又大都出自道門或與道教有直接關係，如著名的西安鼓樂和蘇南吹打，均主要由道士組成，而名揚海內外的南鼓王朱勤甫及著名鼓師安來緒等，均爲道士世家出身。可以說，道教對中國鼓文化的發展，是起了十分重大作用的。這確實



是耐人尋味的歷史現象。

鐘，也是被賦予了神秘色彩的重要法器。又稱帝鐘，意指上帝之金鐘，振擊之則萬神齊至，所謂“振響帝鐘，召集十方”。<sup>⑧</sup>傳說黃帝會神靈於崑崙之峰，天帝授以帝鐘。<sup>⑨</sup>

磬，道教建醮道場必用之，謂其聲音鏗鏘琳琅，可震響塵寰。齋醮法事中常與金鐘同震，以為上徹雲霄，下振泉壤也。<sup>⑩</sup>

鐘磬原均屬古代宮廷雅樂之重器，後道教法事亦重用之，於此也可見出道教與宮廷之密切關係，特別是在明代，皇室經常欽賜金鐘玉磬給武當道場。一般大宮觀道教均設「知鐘、知磬」專司其職。過去在“吳中江表荆楚之間，皆以都講執磬，讚導行禮，……須先擊磬齊衆，而後讚唱陞壇”。<sup>⑪</sup>在道教宮觀的“齋台之前，經台之上，皆懸金鐘玉磬。鐘磬依時鳴。行道上講，悉先叩擊。非惟警戒人衆，亦乃感動群靈。神人相關，同時集合，弘道濟物，盛德交歸。”<sup>⑫</sup>道教還以為，鐘磬與道衆養生煉功頗有關係，「諸鳴玉扣瓊，所以召神集炁。法事宜科，神炁俱勞。故兩句一擊鐘磬，令吟咏稍歇，復其神炁。惟出官迺法師長跪自宣。鐘磬俱息。故其聲或緩或急，蓋欲徐徐得宜，神炁自在無傷也”。<sup>⑬</sup>可見道教之使用鐘磬，不僅賦予其神秘的象徵，也有節制歌贊節奏緩急之音樂功能，更還與道教養生術有關。

《道藏》中還載有《洞玄靈寶鐘磬威儀經》，規定了鐘磬的陳設及奏法：“懸治左方臺閣樓殿。依時整法服，祝誦讚唱。擊之皆初急之，緩疎打三下若八下為節。急之，復初，急之，緩疎擊二十四槌，急之，復急之，緩徐擊十二槌，畢。”

雲鑼，亦名雲璈。在元代時其形制為：“以銅為小鑼，十三同一架，下有長柄。左手持，右手以小槌擊之”。<sup>⑭</sup>今武當山道教所用雲鑼亦如古制，但僅有五面，發Do Re Mi Sol La五音。多用於行



樂。道教認為其「象天樂」。<sup>⑮</sup>

鐃鈸，道場重要樂器亦法器也。道教將其與黃帝聯繫起來，賦予其神秘法力：“蚩尤驅虎豹與黃帝戰，黃帝作鐃鈸以破之，虎豹畏鐃鈸之聲，故也。況亦驚逐魔怪！”<sup>⑯</sup>這裏將鐃鈸的發明權送給黃帝，實是古代神話的一種改編，古代神話中傳說黃帝造一百面大鼓，擊之如雷鳴，才最終戰勝了蚩尤，道教還有另一種說法，“太乙救苦天尊，跨九頭獅子，其吼聲如鐃鈸之聲，響徹地獄。故以鐃鈸效獅子之吼聲，以驚破地獄也”。<sup>⑰</sup>從這些傳說中可以看出，道教心目中的各種法器，均被塗上了一層神秘色彩和象徵意義，已不是常人觀念中的一般樂器了，這種奇特的觀念，反應出道教在樂器的運用上，有非凡的想像力，這不能不對道教的演奏藝術產生十分深刻的影響，這也是道教器樂演奏給人以獨特的宗教氣息之原因所在吧。

①《齊東野語》卷十三優語條。

②《無上秘要》。

③同上。

④《太上助國救民總真秘要》。

⑤《楚辭·遠遊》。

⑥《三十六部尊經》。

⑦同上。

⑧《三十六部尊經》。

⑨《太清玉冊》。

⑩據《道教大辭典》。

⑪均轉引自陳國符：《道藏源流考》頁三〇一。

⑫同上。



⑬元人編集《靈寶領教濟度金書》頁三百十九。

⑭《元史》。

⑮《道書援神契》：「其常高于常樂，手執者象天樂，可游行而奏也」。

⑯同上。

⑰《太清玉冊》。

⑱《靈寶經注》。



## 第三章 音樂分類研究

### 楔 子——關於「腔」、「曲」概念的界說及其他

本章旨在研究武當道樂的類型特點及分類法。包括兩方面的內容，首先對道人固有的口頭分類術語及含義（傳統分類法）作介紹和分析，使讀者明白道教本身對音樂的看法及分類思維特點；其次將提出一種側重於音樂自身形態及類型特徵的音樂形態分類法，這裏是我們的研究觀點和分析技術的部分，試圖在傳統分類基礎上深化音樂部份的分類意義。此部分將涉及幾個分類作用的主題詞，茲作一界說：

「腔」：具有相對獨立性的曲調片斷，其長度有較大彈性，相當於曲式中的樂節或樂句，即「旋律型」。

「曲」：具有完整獨立性的曲調結構，即單曲，一首獨立的聲樂和器樂曲牌。單曲通常由若干相對獨立的「腔」串連而成，相當樂段結構。

「主腔」在「曲」中出現最多，出現位置較重要，材料較固定的「腔」，亦即「固定旋律型」，它是構曲的基礎因子。



## 第一節 傳統分類概說

武當道人們的口頭分類理論，是先將整個道教音樂按體裁的不同而分爲「韵腔」（聲樂體裁）和「曲牌」（器樂體裁）兩大類。再根據其表演內容，對象，場合的不同，而將「韵腔」再細分爲「陽調」與「陰調」，「曲牌」分爲「正曲」與「耍曲」兩小類。另有純擊樂的「法器牌子」。

一、陽調：運用於在殿堂內舉行的各類經樂活動。如「日常朝暮課誦」，「高上玉皇本行集經」，「上祖師表」等。其演唱對象是各類尊神，是一種在宗教內部活動中應用的歌曲。內容是祈福和修道成仙之類。

二、陰調：運用於殿堂外舉行的各類齋醮法事活動，如「薩祖鐵罐施食祭煉科範」，「玄門應用荐亡科」，「賑濟」等。其演唱對象是世俗民衆，是在宗教外部活動中應用的歌曲。內容是悼亡和度幽超昇之類，以死者爲中心。

武當山道教音樂中的器樂曲牌音樂主要運用於紀念法事與齋醮法事之中，課誦法事目前僅運用法器牌子。在這些法事科儀中，道教法師除誦經，咏唱各類韵腔外，還有畫符，念咒，禹步，掐訣等宗教科儀表演動作，爲了配合法師行法時騰雲駕霧，呼風喚雨，踏罡步斗，降妖捉鬼的各種儀式動作，渲染氣氛，便需要有器樂演奏來伴隨，器樂音樂不僅要獨立演奏樂曲以作爲前奏，間奏，尾奏等，更還要作爲唱腔和舞蹈表演之伴奏，在法事音樂中常貫穿始終，占有十分重要的地位。器樂中的正曲，耍曲和法器牌子均各有



其特定的特徵，用途和淵源。

三、正曲：主要用於科儀演出的過程之中，從其曲目標題來看，絕多為道教自己的專用曲目，如《木本經》，《白鶴翅》，《五聲佛》等，只有少數曲目，係從民間戲曲音樂曲牌中吸收而來，如《小開門》等。然而，這類世俗的器樂曲牌，一旦進入道教音樂玄門之內，與鐘鼓法器聲相結合，鳴響於宮觀殿堂，其音樂氣質也隨之超凡脫俗，呈現出明顯的仙樂梵音之風韻。過去正曲看來是屬於宗教內部活動中應用的器樂。其歷史情況尚不詳。但《在西安鼓樂藝術傳統淺識》一書中（李石根著、西安、陝西省音協1980年11月油印本）對此有所解釋，可作為考察其來源問題的一條線索：“在坐樂的正曲部分，有套詞，南詞，北詞，京詞，外南詞等抒情慢板體裁的樂曲，從其曲目，曲牌，曲式來分析，莫不與諸宮調以及元，明雜劇音樂有關。所謂套詞，實即諸宮調中的散套形式，它是一種單段體或兩段體的樂曲，並有行拍（即尾聲）。北詞，在坐樂中是以南、北曲、元明雜劇中九宮調的八個宮調為曲目標題而構成了北詞八套。即：《中呂粉蝶兒》，《仙呂賞花時》，《南呂一枝花》，《正宮端正好》，《黃鍾醉花蔭》，《越調斗鶴鶉》，《雙調新水令》，《商調集賢賓》。北詞的每套樂曲中，也都有曲牌標題，並且調性多變，常常是屬調的轉位，形成了一種多段多調性的曲體，這正是諸宮調，南北曲的遺聲。南詞也有八套，與南戲有關。……正曲為全套坐樂的中心部分，全是慢板多調性的抒情樂曲，以行拍作為尾聲。其板式多為贈板 $\frac{4}{4}$ ，最後的行拍則是連三板，速度較快。演奏正曲時，節奏樂器全停，僅以木梆擊拍（結束句滾擊），所以也叫清曲。惟觀其性質，原來都是有詞的歌曲，而坐樂用作器樂演奏時便抽掉了歌詞而只存曲調了”。

西安鼓樂是具有道教色彩的民族器樂樂種，素有僧，道兩流



派，從其對正曲的解釋看，與武當道樂正曲或有一定淵源聯繫，可以受到啟發的幾點是：正曲為慢板抒情樂曲，多為單段體或兩段體，有尾聲，淵源自宋元戲曲音樂，原來是有詞的歌曲等，這些都與武當道樂正曲有相通之處。如武當道樂正曲中有首曲牌標題為《白鶴翅》，查「道藏」《玉音法事》中載有北宋時期一首道教歌曲名為《白鶴詞》，兩者是否有衍變關聯，亦是值得探討的線索。

當然，西安鼓樂畢竟現在已演變為一種世俗性民族器樂形式，與武當道樂已有很大不同，其對正曲的解釋和應用，也與武當道樂有所不同，武當道樂正曲主要用於宗教儀式程序，曲名有明顯的道教色彩，演奏速度也比較快，這都是西安鼓樂正曲所沒有的特點，至於兩種正曲的涵義，孰為先起，孰為後襲，都還有待進一步研究。在此列出西安鼓樂中正曲的運用特徵，也只是希望能多一個參考系，以便今後在進一步研究「正曲」歷史淵源時能有助於舒展思路。

四、耍曲：主要用於法事科儀正式程序開始之前，作為「打鬧台」「發插」，為開壇行法作準備，一般是在為俗民階層做道壇時使用，也可作娛樂性演奏。耍曲是一種清吹曲，即只用少量小件擊樂器伴奏的吹管樂曲。從其曲目標題和風格色彩看，大多為世俗的民間器樂曲，如《萬年歡》，《十面鏡》，《四川調》，《雪花飄》等等。看來原是屬於宗教外部活動中運用的樂曲。耍曲結構短小活潑，富有抒情色彩，有的直接從民歌移植過來（如《雪花飄》即是用江南小調《茉莉花》的基本旋律）。

耍曲名稱據說源自宋代（李石根語），<sup>①</sup>但究竟與道教音樂有何聯繫？是怎樣的關係，均有待進一步考察方能斷定。

根據以上粗略考察，可知傳統分類法的目的是在於將不同場合，不同對象的法事音樂區分開來，其分類的標準主要是體裁和應



用場合這兩個層次。這種分類法實質上是以法事內容為中心的分類法，它對於闡明道教音樂的某些特徵是很有意義的，比如音樂使用的場合，對象，有助於我們了解音樂與特定法事內容之關係等等。但是，這種分類法也有其局限。首先，它分類層次較粗，分類結果較抽象，難以展示對象較具體的特徵；其次，它分類的出發點不是音樂形態本身的類型，所以就沒能展示科儀音樂自身的形式特徵。如果要進一步深入認識科儀音樂本身的結構和類型，還需借助另外的分類手段。

當然，我們絕無貶低傳統口頭分類理論的價值之意思，事實上，任何分類，都反映出某種藝術觀念，都與特定的歷史背景和文化傳統相關，因而，有其特定的功能和價值。道教的口頭分類理論，正是中國傳統分類觀念的一種反映。在中國古代的音樂分類實踐中所反映出來的分類觀念和傳統，就主要是從道德，政治和倫理方面著眼的，也就是說，對音樂的分類，是以音樂的背景因素為標準。按現代美學術語來說，這是一種“他律論”的音樂美學觀念。例如，從先秦至清代的關於「新聲——古樂」「德音——鄭聲」之分，「雅樂——俗樂」之分，就與占正統地位的古代的「音樂政治論」（所謂“音樂之道與政通”）「音樂的道德論」（所謂“君子小人皆形於樂”）有關。以後在戲曲音樂和歌曲中也有「感情分類法」，「風格分類法」，「宮調分類法」等稍稍接觸音樂本身特徵的分類觀念出現，但真正依據作品形態結構的自律論（或曰本體論）分類則史不多見。而官方道教在音樂觀念上基本也承襲了古代正統的音樂觀念（這從《太平經》，和葛洪等有關音樂的論述中即可看出），在音樂分類上也不脫其窠臼，不過將政治倫理再賦予一層宗教的色彩罷了。具體就道樂分類來說，他們注重的不是音樂形態本身怎樣，而是關注，在哪些場合，哪些對象，哪些法事活動中



該用何種音樂類型，從而將正統宗教與世俗性宗教活動中，亦即宗教內部與宗教外部活動中應用的音樂作了嚴格區分（當然現在已不是那麼嚴格劃分了），實際上也不過就是「雅——俗」劃分觀念的延伸而已，而對於形而下的範疇——音樂本體特徵，他們卻不太注重，對於宗教音樂家來說，這是完全可以理解的。

在當前，道教音樂對大多數人來說還是一個陌生的事物，它有許多奧秘尚待人們去探索。而對它認識的第一步，應是其音樂形態本身的種種特徵，因此，我們應補上這一分類環節——它有助於反映道樂的客觀存在狀態及類型特徵。這一分類並不脫離傳統分類理論，它只是側重從「本體論」——即音樂形態方面作出新的分類，對傳統分類進行補充完善。不言而喻，音樂形態的分類只是研究的第一步，在規律發現後，弄清它「是什麼」（What）之後，就必須跳出「音樂形態」而進入更廣泛的非音樂性因素中去探尋它是「怎樣達到這樣」（How）和「為何這樣」（Why）。不過這些應是下一步的工作了。下面先作第一步形態學的分類研究。先談比較複雜的「韻腔」部分的形態分類法。

②《西安城隍廟道派鼓樂》載《音樂研究》 1982年二期。

## 第二節 韻腔的音樂形態分類

當確定了以音樂形態為分類主要標準之後，隨之而來的問題在於，道樂形態諸多構成元素，諸如音階、調式、音域、音列、結構、詞曲關係等，都是構成道樂特徵的重要因子，而要對道樂形態進行有效的以簡馭繁分異劃同，則必須對上述元素，作取捨與綜



合，提煉出最有分類意義的元素，作為形態分類的依據。所以，什麼因素作為型態分類的中心環節最有效益，就成為音樂本體分類原則中最關鍵的問題。我們提出以「主腔形態」，即固定旋律型的異同作為形態分類的中心環節。所謂主腔：指曲目中最常用的樂句。理由之一：既然作品的現實存在是道樂形態學特徵的中心環節，那麼顯而易見，對道樂的特徵的知覺直接取決於這個被知覺的作品本身是個什麼事物，它們是可以和應該聽到的聲音結構，它們首先應作為某種物質結構：音高，節奏，旋法和發音方式等要素的組合，即作為具有時間特徵的對象被創作出來，存在並呈現在知覺者的面前。道樂作品作為精神產品，蘊涵在這種結構中，不脫離於它，只有通過它才能夠被知覺。以此標準來衡量，似乎以「主腔型態」來分類在目前來說是較為切實可行的方法。因為主腔作為活的旋律型態，本身就是一定作品中音階、旋法、節奏、音域，調式等因素的基本特徵的綜合，它能集中體現作品的基本特徵，又是一種可以讀到，聽到的物質結構型態，以它來分類，既有以簡馭繁的綜合性，又有一定的具體可感性，而音階、音域、調式、旋法等因素作為抽象的理論分析元素，卻不能滿足綜合性和具體可感性這兩個條件，從而難以反映出作品的結構特徵。理由之二：音階、節奏、旋法、調式等因素，各自都具有一定的分類意義，但從道樂的實際情況看，這些要素的分異性能均不夠強，也就是說，這些要素本身是一些抽象性的特徵，難以反映各地道樂的更具體更深入的形態特徵。而主腔這種具有一定綜合性的旋律類型。能夠較具體而細緻地刻畫出道樂作品因語言語音和欣賞習慣制約而形成的地域性特徵，以之分類，就可以更深入地將各地道樂的地域特色也劃分出來。同時還避免了分類因素的過份繁雜。

關於以主腔形態作為分類原則的形態學方面的依據，更還在於



武當山道教音樂曲調的旋律構成材料異常豐富複雜，而且已體現出曲調構成是以某種主腔為核心材料，通過「主腔延伸衍展」和「腔句組合」兩個途徑而串連成曲的規律性特徵。我們只有抓住主腔這一關鍵環節進行分析和分類，方能有效地揭示出武當道樂作品的類型特點，結構規律和旋律系統。

從目前已經記錄整理的韻腔來看，其體裁屬性很難歸入現有的民族聲樂體裁中的任何一類。其體裁特徵有的近似於小調的特點，有的又明顯類似於戲曲唱腔，說唱音樂的特徵，總的看來，是兼具上述三類聲樂體裁之特徵，但已融匯為一種具有獨立風格的特殊的聲樂體裁。

韻腔的曲調形態比較豐富複雜，表現在：

第一，存在很多「同名異曲」，「同曲異名」的情況，在「同名異曲」的曲調群體中，各曲間亦有或多或少的相當腔節；而在「異名同曲」的曲調群體中，則各自又含有一些不同的腔節。也就是說，即有「大同中存小異」的曲調群，也有「大異中存小同」的曲調群。

第二，以韻腔所運用的各種腔型來看，既有完全不同的腔節，腔句，亦有若干大同小異，大異小同的腔節，腔句。

面對這種情況，若欲巨細無遺地對曲調進行分類概括，勢必流於瑣碎龐雜，難以達到綱目清晰，條目簡明的分類效果。因而，我們擬用抓主要矛盾的方法，以曲調中「主腔」（即主要的腔節，腔句）形態的異同為基本標準，並參照曲式特點進行分類。將主腔形態不同的曲調分開歸類，將主腔形態相同或相似的曲調群歸為一類。這樣，根據主腔形態及其組合狀態的不同情況，可將全部韻腔劃分為三類：異名同腔類，集曲類，單曲類。三類韻腔的特徵如下述：



一、異名同腔類：此類型的曲調群，雖然在標題，具體旋線，結構形態上都不盡一致，但它們均具有一個相同或相似的主腔貫穿全曲，使這類曲調具有程度不同的類型化現象。此類曲調音樂材料較統一單純，不強調對比性，有單主題性質。由於主腔具體形態的不同，此類還可細分為幾小類，如《澄清韵》類，《梅花引》類等等。

二、集曲類①：這類曲調有集曲，集句的性質。每首曲調均組合兩個以上不同腔節，腔句而交織成曲。各腔句或由各腔句衍展而成的段落之間有一定對比性。這類曲調的曲式常為單兩段體。

三、單曲類②：此類各曲亦屬單主題音樂，其特點是：(1)各曲之主腔互不雷同，一曲一貌無類聚性；(2)主腔形態不同於上述兩大類主腔，故單立一類。

①集曲類通常也可稱「集腔類」，因其集合兩個以上主腔，形成兩段以上曲式，單曲類也可照此理解。

②同上。

## 第三節 主腔與分類之整體關係

韵腔的音調材料較豐富複雜，一方面它含有多種形態各異的主腔，另一方面，同一主腔在同一曲調或不同曲調中多次出現時，其腔型和節奏總會有不同程度的變異。根據基本材料、形態之不同，可將武當道樂韵腔部份的旋律歸納為二十個形態各不相同的主腔，表8所列二十個主腔可以說是鑄成全部韵腔旋律的基本部件，換言之，武當道教的韵腔旋律即是由這些主腔的變奏，衍展或不同方式



的綜合而構成的。表8中18號以後的主腔無重複率，嚴格說不應列為主腔，但因其音調很別致，有獨特的藝術表現力，故也納入主腔表，以備今後有興趣研究者參考。其它的主腔都有重複運用率，但重複率的比重又有較大差異，從表9中我們可以很清楚看出各個主腔重複率的不同比重及其演唱的背景情況。這些背景包括：

一、法事科儀類別：「課」代表「課誦」，指該曲在課誦時演唱，「玉」即「玉皇本行集經」；「施」指「施食」；「賑」即「賑濟」，「上」即「上祖師表」，「玄」即「玄門應用荐亡科」。

二、道教宗派：用傳唱人姓氏暗示。如「喇」、「方」、「馮」、「胡」等，皆屬在觀道，以全真教派為主；「周」即周炳相，是在家派，即正一教的火居道派。

三、傳統分類：「陽」，指「陽調」，「陰」指「陰調」。因此，表〔八〕實際上是一種以音樂材料結構為主，兼顧法事內容，運用場合，道派等背景情況的多參數綜合分類表，通過對各參數的綜合分析，不但能初步看出道樂旋律結構的系統性特徵，還可從中了解道曲配合法事科儀的特殊規律及自身獨立性，以及不同道派在音樂運用上的差別之處。從表中還可看到，各個主腔重複率的差異頗大。最多得到重複使用的是(1)號和(5)號主腔，單以(1)號構曲的歌曲有十一首，將(1)號與其它主腔綜合成曲者有十八首，共計二十九首，幾乎接近全部歌曲總數的一半。(5)號單獨構曲者五首，與其它主腔組合成曲者十二首，凡十七首，約佔全部歌曲的四分之一。僅(1)、(5)兩個主腔構成曲調之數量就占去全部道曲的四分之三。由此可見，這兩個主腔在道樂系統中佔有主導地位，它們正是決定武當道樂整體風格統一性之基礎結構，我們聆聽紛繁豐富的道樂時，總有一種似曾相識，大同小異之感，其奧妙就在於此。



表 8 主腔類型表

腔序號	原 型	變 體
1	$\underline{5 \cdot 3} \quad \underline{3 \ 2} \mid \overset{1}{\underline{2}} \ 2 \mid \underline{2321} \quad \underline{20} \mid$	$\underline{33} \quad \underline{3223} \mid \underline{1 \ 23 \ 1} \mid 2$
2	$\underline{3 \ 6 \ 1} \ 2 - \mid \underline{5 \cdot 3} \quad \underline{236 \ 1} \quad \underline{232 \ 1} \mid \underline{6 \ 5 \ 6 \ 1} \mid$	$\underline{3 \ 6 \cdot 1} \quad \underline{2 \ 2} \quad 0 \mid \underline{13} \quad \underline{2 \ 16 \ 1} \quad \underline{65} \mid \underline{5 \cdot 6 \ 1} \mid$
3	$\underline{1 \ 6 \ 1} \quad \underline{35} \quad \underline{6 \cdot 1} \mid \underline{3 \ 5} \quad \underline{3 \ 2 \ 1} \quad \underline{2 \ 0} \mid$	$\underline{1 \ 6 \ 1} \quad \underline{3 \ 5} \quad \underline{6 \cdot 1} \mid \underline{3 \ 5} \quad \underline{5 \ 6 \ 1} \quad \underline{32 \ 1} \mid$
4	$\underline{1 \ 2 \cdot 3} \mid \underline{2 \ 16} \ 5$	$\underline{1 \ 2 \cdot 3} \mid \underline{12 \ 16} \ 5$
5	$\underline{1235} \quad \underline{32 \ 1} \mid \underline{1 \ 23} \quad 6$	$\underline{2356} \quad \underline{3532} \mid \underline{1 \cdot 2 \ 3 \ 6} \quad -$
6	$\underline{1 \ 1235} \mid \underline{6532} \ 1$	略
7	$\underline{55} \quad \underline{25} \mid \underline{56} \quad \underline{53} \mid \underline{22} \quad \underline{565} \mid \underline{32} \ 1$	
8	$\underline{2 \ 2321} \mid \underline{1 \cdot 6} \ 1 \mid \underline{2 \ 2} \quad \underline{1235} \mid \underline{2 \ 1} \mid$	$\underline{2 \ 2} \mid$
9	$\underline{3 \cdot 1} \ 6 \quad \underline{5 \ 6} \ 3 \quad \underline{1 \cdot 2} \quad \underline{3235} \ 2 \quad - \mid$	
10	$\underline{6 \ 1} \quad \underline{2 \ 1} \quad \underline{3 \cdot 5} \quad \underline{26} \ 1 \mid \underline{2375} \ 6 \quad \underline{7 \cdot 65}$	
11	$\underline{1 \ 1 \ 2} \mid \underline{3 \cdot 1} \quad \underline{6 \ 5} \mid \underline{0 \ 1} \quad \underline{65} \mid \underline{32}$	$\underline{32 \ 3}$
12	$\underline{3 \cdot 5} \quad \underline{6 \ 1} \mid \underline{3 \ 2} \quad \underline{2 \ 3} \mid \underline{56} \quad \underline{53} \mid \underline{2 \ 1} \ 1 \mid$	
13	$\underline{5 \ 3} \ 5 \mid \underline{2 \ 5 \ 3} \mid \underline{3 \ 3} \quad \underline{2 \ 6} \mid 1$	
14	$\underline{5 \ 6 \ 5} \quad \underline{4 \ 5} \ 4 \mid \underline{2 \ 2} \quad \underline{1 \ 2} \quad \underline{1 \ 5} \ 6$	
15	$\underline{1 \ 2 \ 16} \ 5 \quad \underline{6563} \ 5$	
16	$\underline{2 \ 25} \quad \underline{32 \ 1} \mid \underline{5 \ 6 \ 1} \mid \underline{6553} \quad \underline{2 \ 1} \mid 2 \quad -$	
17	$\underline{3 \ 3} \quad \underline{1 \ 6} \mid \underline{5 \ 6} \quad \underline{5 \ 3} \mid \underline{2 \cdot 1} \ 2$	
18	$\underline{6 \ 1} \quad \underline{23} \quad \underline{2 \ 1} \ 5 \mid \underline{1 \ 1} \quad \underline{6 \ 1} \mid \underline{3 \ 2} \quad \underline{2 \ 3} \mid 5 -$	
19	$\underline{5 \ 6 \ 5} \ 4 \quad \underline{5 \ 1 \ 1} \mid 2 \quad \underline{24 \ 12} \ 4$	
20	$\underline{16 \ 1} \ 0 \ 3 \mid \underline{2532} \ 1 \ 6$	



**表 9 腔曲關係示意表**

[illegible]



[illegible]



此外，(16)號主腔成曲有十一首，(11)號構成曲調者有九首，也是重複率較高的主腔，但細究起來，這兩個主腔都是脫胎於(1)號主腔，(16)號的後半部分源自(1)；十一號的音調和節奏型態也類似(1)，可視為(1)之變化較大的變體。而另外十幾種主腔重複率均很低，多則三四首，少則僅一二首，在整個道樂系統中處於次要地位。而(1)和(5)號在道樂系統中則有支配性控制作用。爲了昭示其特點，可將這兩種主腔稱爲核心主腔（簡稱核腔）。核腔作爲一種基礎結構，發揮著統一道樂作品整體風格的重要作用，而其它的腔型作爲派生性變異性較強的結構體，則具有豐富道樂結構形態，造成對比，變化的功能。這，也就是武當道樂整體結構的內在系統性特徵之所在。

## 第四節 主腔在曲調中的運用

通過以上兩表所顯示的曲調類型及其與法事類型，流派等背景因素的對應關係，還可以清楚看出武當道樂的如下特徵：

一、同一主腔可以通用於（有或多或少的細微變奏因素）各類不同內容的法事科儀，這是音樂爲經文歌詞服務的必然結果，也是音樂自身規律性的一種表現。

二、同一主腔還可變化地通用於「陰調」，「陽調」兩種性質不同的調類中，這就清楚說明了道教樂師傳統的口頭分類法之目的，主要在於法事內容，對象，場合等非音樂因素方面的區分，並不要求在音樂材料上的嚴格區分，因而對於音樂材料的運用不作嚴格限制，不具有音樂分類的意義。當然，這是針對現狀而言，也不排除另一種可能性，亦即，在更古老的過去年代，道人們的腔調分



類亦是很嚴格的，並有音樂分類意義的；「陰調」和「陽調」的曲調各不相同，也不允許混亂使用，到後來，才逐漸放棄了這些嚴格要求，不作區別的使用其中一些音樂腔調了。這一種可能性尚屬不無道理的推論，從現狀而論，目前還只能作出前一種分析。

三、從在家派（火居道）與在觀派韵腔的主腔數量來看，前者量少，共用四個主腔，其中有兩個明顯源於在觀派。後者（在觀派）量多，共用18個主腔，且無借用在家派之例。韵腔音樂的類型特徵，是圍繞主腔形態這一關鍵因素而形成的。而主腔在曲調中的運用，也有多種靈活的形式。從運用位置看，以置於句尾，段尾的較多見，如例9《澄清韵》等；也有的主腔是置於曲首，如例14《反八天》等。由於句尾，曲首是旋律的重要部位，再加上主腔多次出現，故能給人鮮明印象。兩支以上不同樣的主腔同時運用於一曲的例子也是常見的，這類曲調通常結構較長大，且置於套曲的高潮段落處，例如例57《嘆骷髏》，例45《慈尊座》（施食儀式中的曲目）等曲調，就組合了三個不同樣的主腔材料，從其經文內容看，也具有豐富的表情屬於儀式中最重要的篇章。從詞曲關係看，有的主腔是配合正詞，但似乎更多的是配唱襯詞。就其結構功能而言，置於句尾的主腔，同時也具有銜接下一樂句的功能；而曲首的主腔則具有主題呈示的意義。

總之，主腔在曲調中的運用一般是處於重要結構位置，或者是多次出現，由此體現出其主導腔節的地位，至於其具體呈現方式和運用，似乎沒有太多局限，比較自由，靈活。以上討論了「韵腔」的分類及主腔在其中的運用情形，爲了更深入了解各類韵腔及其主腔的形態特徵，我們選擇幾首較有代表性的韵腔作一較細的音樂分析，以便更清楚認識主腔在曲調中的運用方式和結構功能等問題。



## 第五節 各類韵腔典型曲目音樂分析

### 一、異名同腔類

1.《澄清韵》 早壇第一首韵腔。單句衍展單段體，變奏兩次，前後有散板引腔和尾腔。引腔出現的清角音古味濃郁。旋法以級進為主，旋線多為下降型和環繞型。圍繞商音旋轉的旋律型頻頻出現，成為統一全曲音調的主線。樂曲連接多用「魚咬尾」手法，曲調連綿不絕，細膩纖婉，江南風格濃厚。終止式頗類明刊本古琴曲《梅花三弄》的格調。詞曲配合一字多音，四字配一樂段，字間墊以若干詩詞，請參例9全曲散起散收，中間上板的節奏布局，在武當道樂中是很典型的結構。曲式上也頗有特色，兩次變奏都作了較大舒展，其長度恰好與第一段構成二比一的倍數關係，顯得章法嚴謹，參其結構圖示：

結構體	引腔	A	A <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	尾腔
長度		16 拍	32 拍	32 拍	
節拍	サ	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	サ
結音	宮	宮	宮	宮	宮



此歌的主腔在武當樂中運用率最高，在很多韻腔中都可感受到其存在，茲舉幾首此主腔的變體曲調如下：

例82 （均以C調記譜）

澄清韻 ···· | 5 · 3 2 |  $\frac{1}{2}$  2 | 2 3 2 1 2 |

香花送口 ···· | 2 5 3 2 3 2 3 1 2 | 2 0

大 贊 ···· | 5 2 2 3 | 2 3 2 1 2 | 2 0

三尊贊 ···· | 2 2 3 2 3 5 2 3 2 1 2 |

三寶贊 ···· | 6 · 1 6 5 3 2 3 1 2 | 2

嘆 文 ···· | 6 1 3 5 3 2 1 2 0

召 ' 請 ···· | 5 6 3 2 1 2 3 5 2 3 2

蕩 機 ···· | 5 5 3 2 3 5 3 2 1 | 2 0

2.《步虛》 晚壇第一首韻腔。此歌淵源甚古，早在南北朝時便已見載，因其唱腔宛如衆仙步行虛空而名。此歌主腔(5)圍繞「羽」音運動，級進爲主的下降型旋法，此主腔的變體在其他不少韻腔中也有運用，現列數首變體如次：

例83

步 虛 ···· | 2 5 3 5 3 2 | 1 3 2 1 | 1 2 3 6 |

梅花引 ···· | 2 3 5 3 5 3 2 | 1 1 2 3 | 6 - |

小 贊 ···· | 2 3 5 6 3 5 3 2 | 1 2 3 2 1 | 1 2 3 6 |



3.《梅花引》 六聲羽調式。全曲以上二下三句體單樂段為基本結構，再變奏一次，附加散板引腔和擊樂尾聲而組成，其曲式上的特色主要表現在變奏時作了很有特點的擴充發展，請見下列結構圖示。

[illegible]



其中A<sup>1</sup>中的C結構擴充很大，音調上也有較大衍展，有較多變化，使其表現出「轉」的功能；b<sup>2</sup>是b的合尾再現，逐漸復歸，第六句則原樣再現第三句b<sup>1</sup>，從而使全曲結構既有變化，又很統一，在變奏曲式的外形中又蘊含有「起、轉、合」的結構性質和帶再現的三部曲式之特點。此歌的音調和節奏也很有特色，引腔中引入的變宮音，十分新穎，並有離調色彩，然後以上行級進導入正體，入板歌唱，十分自然流暢。處於下句尾部的(5)號主腔多次被強調，由此確立了平緩委婉的抒情風格。富有特色的組合式節奏型：×·× ××× | ×××頻頻出現，加上寬廣跌宕的音域，給靜穆清雅的曲情平添了一股曠達瀟灑的氣韻，請參例84：

## 例 84

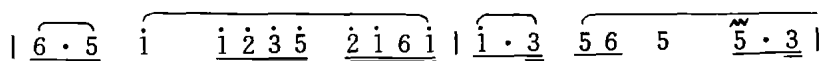
## 《梅花引》

1 = <sup>b</sup>E

♩ = 84 喇萬慧唱

$\begin{array}{l}
 \text{+ } \overset{\cdot}{6} - \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{\text{Aa}} | 4/4 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} | \\
 \text{稽} \qquad \qquad \qquad \text{首} \qquad \qquad \qquad \text{東 (啊) 宮} \\
 | \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{\cdot} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} | 3 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{b} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{\cdot} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{\sim} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} | \\
 \text{主} \quad \quad (\text{也}) \qquad \qquad \qquad \quad \quad \quad (\text{哎}) \\
 | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{\cdot} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} | 1 \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{0} | \\
 \text{救} \qquad \qquad \qquad \text{苦 (啊)} \\
 \overset{\cdot}{b'} | \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{\cdot} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{\cdot} \overset{\cdot}{6} | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{\cdot} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} | \\
 \text{救} \quad \quad (\text{呀}) \qquad \qquad \qquad \text{慈} \\
 | \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{\cdot} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} | (\times \times \times) \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{0} \times \times \times \times \text{A'a'} ||: \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} | \\
 \text{尊} \cdot (\text{哪}) \qquad \qquad \qquad \text{太 (啊) 上} \\
 \qquad \qquad \qquad \text{道 (啊) 德} \\
 \qquad \qquad \qquad \text{九 (啊) 幽}
 \end{array}$





慈 (啊)

仁 (哪)

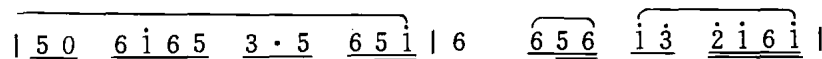
(1 · 2 | 1 6)

天 (哪)

尊 (哪)

地 (呀)

獄 (啊)



廣 (哎)

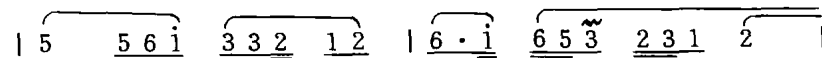
發

廣

發

—

切



紅

誓

願 (哪)

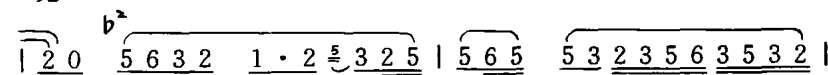
紅

誓

願 (哪)

冤

愆 (哪)



(哎)

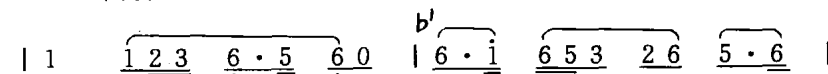
度 (啊)

(哪)

—

(哎)

化



脫 (哎)

度 (啊)

脫

切 (哎)

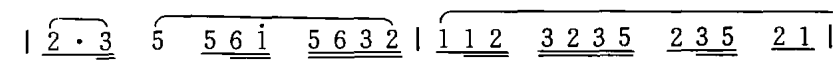
— (啊)

切

作 (哎)

化 (啊)

作



衆 (啊)

生。 (哪)

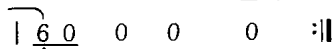
冤 (哪)

愆。 (哪)

微 (呀)

塵。 (哪)

( × × × × × )





## 二、集曲類

《三炷香》 單兩段體，兩段音樂材料有對比性，在主腔(4)的基礎上，用句幅遞增手法衍展為四句體樂段，間以四拍鑼鼓點再反覆一次，句幅的遞增呈等差數列結構：2（小節）→3→4→5。第二段為A宮調，音調是主腔(3)之變體，結構是單句反覆體，曲情趨於活躍。此歌旋律起伏多致，節奏較規整，韵味優雅清麗，舒展迂迴，有江南音樂之情調。參見例52。

## 三、單曲類

此類韵腔的主腔無類聚現象。其曲式上的發展手法有兩類情形，一類偏重於主腔的再現性，即主腔在呈示後的展開過程中至少要較完整地再現或反覆一次以上；另一類則偏重於主腔的衍展性，主腔呈示後不完整反覆或再現。茲分別舉例說明之。

1.《反八天》 結構為複對應的四句體樂段。主腔(7)在首句呈示後又在第三句原樣再現，第四句是第二句的壓縮再現。主腔的原樣再現加強了全曲旋律的統一性，句式的長短參差則帶來一定變化色彩。見例14。

2.《吊掛》（晚壇） 屬衍展性韵腔，其衍展性首先表現在主腔(8)在首句呈示後的展開過程中形態顯現較隱晦，均是用節奏模仿、自由移位、擴腔再現等變形來重覆或再現；其次是旋律中心音不斷流動，先圍繞「商」音旋轉，然後逐層下移，再上昇，中心音序列為「商、宮、羽、徵、宮」。在音樂發展中，腔型和中心音不斷衍變，加上九小節後句幅縮短，節奏步步趨緊，更加強了音樂的



展開性特徵。其主腔衍展形態請見例85；其中心音轉換序列見例86；此歌各腔之間多用「魚咬尾」方式來銜接，音調上形成纏聯承遞的關係，猶如銀線串珠，句句緊扣，全曲旋律顯得很緊湊，連綿不絕，一氣呵成。

### 例85

主腔〔8〕：2   2 3 2 1 | 1 · 6   1   |                      1 - 2 小節

變 形 1   ：2 2   1 2 5 3 | 2 · 1   2   |    節奏模仿 3 - 4 小節

變 形 2   ：2   2 3 2 | 1                      簡 化        6 -   7

變 形 3   ：2 · 1   2 3 2 1 | 6                      換音位    1 3 - 1 4

變 形 4   ：6   6 1 6 5 | 6                      自由移位 1 4 - 1 5

變 形 5   ：6   6 1 5 6 | 1   1 6 |                      自由移位 1 5 - 1 6

變 形 6   ：2 2 3 2 1 | 6 6 1 5 6 | 1 - || 終止式，擴腔再現。

### 例86

· · · · | 2 2   1 2 5 3 | 2 · 1   2 2 |

· · · · | 2   2 3 2 |        1

· · · · | 6   6 1 5 6 | 1   1 6 |

· · · ·   6 5 6 1 | 5   1 2 | 5

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



## 第六節 器樂曲牌的音樂分類及基本特色

### 一、分類特點

器樂曲牌（含正曲和耍曲）的曲調形態豐富多采，各具個性，無類型化現象，依照我們音樂形態的分類原則，均屬「單曲類」。曲牌分類的這一特點，是值得予以推敲一番的。即，為何曲牌音樂沒有韻腔那兩種類型化分類項目（異名同腔類和集曲類）呢？我們認為，一種比較科學的分類法，應能揭示分類對象的內在本質屬性，而曲牌音樂分類上的這種特徵，也反映了其音樂來源上有一些不同於韻腔的特徵。其中最主要的特徵即在於曲牌音樂的材料來源更為廣泛，在吸取民間音樂素材上更為大膽開放，舉凡戲曲吹打，民間器樂曲調或民歌曲調，只要能為其所用，皆可吸收進去，其決定性原因就在於曲牌音樂多在殿堂外的法事活動節目中使用，多用來靜場或吸引聽眾，較少受到經文和宗教內容的直接制約，所以其音樂材料比較雜多，比較民間化。而韻腔則不同，它長期在殿堂中傳唱，直接要配合經文，因而宗教傳統的制約就較多，不能隨心所欲地吸收宗教外部的音樂材料，從而使其音樂材料多局限在宗教內部的傳統中逐漸積累，自然也就易於形成音調材料上一曲一腔多用的類型化現象。這是我們對曲牌分類特點及其原因的一個初步分析和認識。



## 二、基本特色

雖然各個曲牌的腔調形態各不相同，自成一曲，但在曲式、發展手法，基本風格上仍有一些共性可尋，茲擇要簡析如下。

1. 曲式結構。均屬短小篇幅的單段體。根據其主腔形態及發展手法的側重不同而可分為兩類單段體。

(1) 方整性單段體。由若干對稱性樂句組合而成。主腔形態明顯，在全曲貫穿運用，且有較完整的重覆或再現，音調材料很統一。參見例87。譜上所標示的①為主腔，③⑤⑨為主腔的變形模進；⑦⑪為主腔的合尾再現。主腔的變形及貫穿手法詳例88的分析。

### 例87 小五聲佛（正曲）

1 = G 2/4 中速

① ③

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

⑤ ⑦

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

⑨ ⑪

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

### 例88

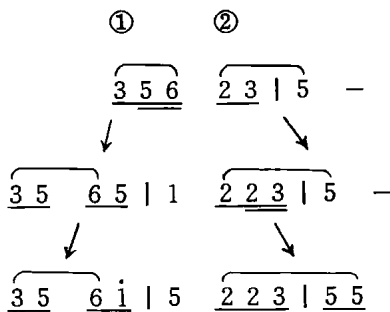
||: 1 6 6 5 6 | 1 2 2 1 :|| 主腔及其重覆



: <u>3 3 3 2</u> <u>1 3</u>   <u>2 · 3</u> 2 :	自由模進
<u>6 1</u> <u>1 6</u>   <u>5 6</u> 5	變形自由模進
<u>2 5</u> <u>3 3 3 2</u>   <u>1 2</u> 1	合尾再現
<u>5 · 6</u> <u>ī ī ī 6</u>   <u>5 6</u> 5	變形自由模進
<u>2 5</u> <u>3 3 3 2</u>   <u>1 2</u> 1	合尾再現

(2)非方整性結構由若干不規整腔節連續衍展而成，難以分句，且不易確定其主腔為何。旋律發展偏於展開性、變化性。試以耍曲《十面鏡》為例說明。此曲腔節長短錯綜不一。全曲各腔的句幅及序列是：2（小節）→2→1.5→1→1→5→拆頭→3→3→2→2→4.5，自第六小節始，腔節的重拍起於節拍之弱位，腔節的抑揚與節拍板眼構成錯位關係，這進一步突出了音樂結構的非方整性和動感。主腔從全曲中沒有較完整地重覆或再現，而是被分裂成兩節分別衍展，貫穿全曲，在曲式發展中主腔形態不完整不明顯，見下例的圖示分析：

例89





長腔節內部多用音型和單音重覆的手法，積累了動力，更加強了音樂的動感和展開性。

## 2. 發展手法。

帶共性的基本發展手法是重覆和變奏，具體情形 如下：

(1) 重覆 有同音、音型、句、段為單位的重覆。單音和音型的重覆前面已有說明。重覆即民間所謂的「句句雙」，應用最普遍，也是最能顯示曲牌音樂結構特色的手法之一。如下例便是以兩次「句句雙」加尾腔而構成全曲。段重覆即全曲從頭至尾原樣覆奏一次，也是較常用的手法，如《小五聲佛》、《萬年歡》、《小開門》都是段重覆之例。

### 例90 海白菜（耍曲）

♩ = 1 0 8    1 = G    2/4

||: 0 5 5 1 | 2 · 3 2 3 2 :||: 0 3 2 5 | 5 · 6 1 6 1 :||

┌ 尾腔 ───┐  
||: 0 2 1 6 | 5    1 6 1 | 3 2    5    ||

(2) 變奏 以樂段為單位的變奏較多見，一般是簡單的加花、減花式變奏，如《背靠背》即是加花變奏之例。《下水船》則略帶減花變奏。

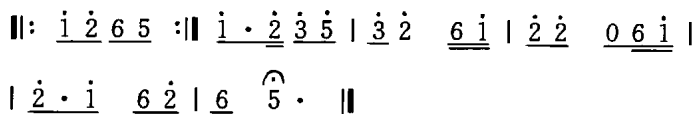
### 例91 背靠背（耍曲）

1 = D    2/4    ♩ = 1 0 8

||: 1 · 6 5 | 3 · 6 5 :|| 3 · 2 3 · 2 | 2 1 6 5 |

└ 變奏 ┘  
| 1 6 5    3 5 | 3 6 5    ||: 1 · 6 5 5 | 3 · 6 5 5 :||

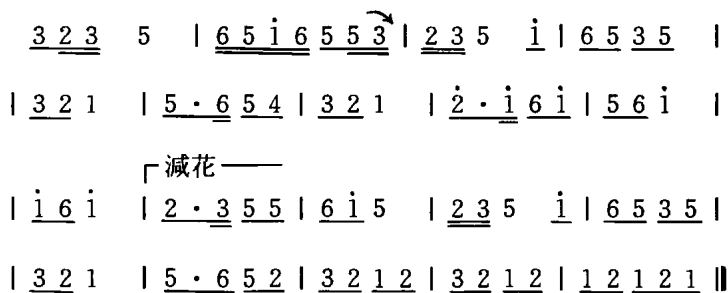




## 例92

## 下水船（耍曲）

1 = D 2/4



## 3.形態、風格的共性特徵

總起來看，比較韵腔音樂，器樂曲牌的宗教氣息較為淡薄，民間音樂色彩更為濃厚。一般來說，「耍曲」的音樂比「正曲」更活潑豐富，更接近民間音樂風格，如耍曲《雪花飄》，就真接脫胎於江蘇民歌《茉莉花》。即便是正曲，也與民間音樂有密切關係，如《小開門》、《大開門》就直接源於崑曲的同名曲牌。曲牌音樂與民間音樂的密切關係，顯然與器樂曲牌更多應用於民間齋醮法事有關。齋醮法事多在室外場地舉行，在那種場合，斯文典雅的器樂是沒有效果的，它需要的是熱鬧明快的氣氛，同時，齋醮音樂還存在一個吸引聽眾的問題，而它的聽眾又多是俗民階層，因此，它大量吸收生動活潑的民間音樂，可以說是順理成章的。儘管耍曲和正曲之間，在觀派和在家派的曲牌之間有一些不同特點，但我們仍可總結出曲牌音樂的一些共同的形式因素。節奏均勻穩定，多用平均



型、密疏型節奏。句逗氣息短促、句幅短小，大都是單樂段結構，篇幅短小精悍。速度一般是中速或小快板。曲調以五聲性為基礎，偶或使用的偏音僅起流動週轉作用，調式色彩單純明朗。旋法以級進為主，也常間插大跳，波浪式旋線不時被直昇、直降型旋線打斷。旋律從容流暢，情調爽朗明快。曲調質樸緊湊，少加花，少用裝飾音。這些特性都較偏重於南方民間音樂的色調。但在家派的吹打曲調卻以其旋法上的大跳進行、節奏上連續切分附點音符的頓挫有力而含有較多北方音樂之風格。關於在家派與在觀派器樂曲調的異同問題，我們在第六章中還要述及，這裡就不予深論了。



## 第四章 曲式及結構規律研究

本章擬從曲式結構這一整體性音樂形式要素入手，探討武當道教科儀音樂的形式結構特質及其內在的動態的結構規律。

### 第一節 結構形態

道教科儀音樂主要是以一支支歌曲（或樂曲）按照一定的程式組合來配合特定的法事活動，因此其曲體可先分成單曲和套曲兩大類來分別研究。

#### 一、單曲結構

即冠有標題的單個曲子，道人們稱之為韻腔（歌曲）。在所有單曲中，按其結構的獨立性或完整性的不同程度，可分成兩小類。

##### 1. 獨立型單曲

這類單曲有很強的獨立性和完整性，歌曲的起迄均有散板的引腔和尾腔，形成散起，入板，散收的結構體式，曲調舒展，起煞從容。這類單曲在整個道樂中占有較大比重，很有特色。往往用於咏唱調，例如武當道樂中最典型的《澄清韻》、《步虛》、《黃籙齋》、《嘆骷髏》等曲調，皆是這種結構。見例93：



例93

《步虛》

1 = D j = 60

(散板)

$\widehat{2\ 5}\ \widehat{32}\ \widehat{16}\ |\ \widehat{25}\ \widehat{3532}\ |\ \widehat{13}\ \widehat{21}\ |\ \widehat{123}\ 6\ |\ 2\ \widehat{35}\ |\ \dots\dots$   
 超 度 (哎) 超 度 三 (哪) 界 (呀) .....

(散板)

$\widehat{12}\ \widehat{53}\ \widehat{6}\ .\ \widehat{535}\ 3\ 2\ 2\ 1 - \parallel$   
 (哪) 靜 念稽首禮。

## 2. 非獨立型單曲

這類單曲的獨立性較弱，結構上沒有散板的引腔和尾腔，開始就上板歌唱，起煞均較突兀，曲調較緊湊急促。彷彿受到前後曲調連接關係的限制，難以獨立成章，這類單曲常用於套曲的中間位置，多為朗誦調韻腔。如《跑馬韻》，《救苦寶誥》，《舉天尊》，《香供養》等，也有些咏唱調韻腔採用此類結構，如《大皈依》，《吊掛》，《中堂贊》等。詳例94：

例94

跑馬韻

1 = A  $\text{♩} = 84$

II:  $\underline{1}\ \underline{1}\ |\ \underline{1}\ \underline{2}\ |\ \underline{3}\ \underline{2}\ |\ \underline{5}\ \underline{6}\ |\ 5\ |\ \underline{6}\ \underline{3}\ |\ \underline{3}\ \underline{5}\ |\ \underline{3}\ \underline{2}\ \underline{1}\ |$

千 (哪) 朵 蓮 花 映 寶 座，  
 南 極 丹 台 開 寶 笈，  
 惟 願 垂 花 來 救 苦，

$1\ |\ 2\ |\ \underline{3\cdot 5}\ |\ \underline{2}\ \underline{3}\ |\ \underline{1}\ \underline{1}\ \searrow\ |\ \underline{坤鐐}\ \underline{坤鐐}\ |$   
 (呀) 九 頭 獅 (啊) 子 (啊) 出雲 中。  
 (呀) 北 斗 玄 范 (啊) 破羅 酆。  
 (啊) 臣 等 稽 (呀) 首 (啊) 禮慈 容。

$\underline{k}\ \underline{c}\ \underline{c}\ \underline{c}\ |\ \underline{k}\ \underline{c}\ \underline{k}\ \underline{c}\ |\ \underline{k}\ \underline{c}\ \underline{c}\ \underline{c}\ |\ \underline{k-k}\ \underline{c}\ \underline{k}\ |$

$\underline{k-k}\ \underline{c}\ \underline{k}\ |\ \underline{c}\ \underline{k}\ \underline{c}\ |\ \underline{k}\ \underline{c}\ \underline{k-k}\ |\ \underline{c}\ \underline{k}\ \underline{c\cdot c}\ | 1/4\ k\ :\parallel$



以上兩類單曲，由於結構不同，在表現功能，運用方式上也有所不同，一般而言，獨立型單曲常用於科儀套曲的啟唱，高潮等重要位置，抒情性特強，而後者則常用於中間的段落或過渡性結構，敘述性較強，此外，在經文的配合上，也有相應的區別。當這兩類曲調交織運用於套曲中時，確也起到對比和變化的作用。

## 二、套曲結構

每一個道教科儀法事，其音樂的整體可以看作爲一個大型的套曲，由若干個單曲聯接起來，穿插擊樂段落和器樂曲牌。每個套曲，所含單曲都在十支以上，但其具體樣式和結構性質各有不同。武當道樂的套曲形式，主要採用曲牌聯綴體和板腔變化體兩種結構體制，在第二章中已有論述（詳表2、4、5之分析），茲不贅。

## 第二節 結構規律及發展手法

上節側重從橫面的靜態角度分析歸納道教音樂的曲式結構類型，本節則著重從動態角度探索道樂創腔和結構過程的內在邏輯及系統性。在這一縱向的深層結構分析中，首先要從傳統的結構單位——單曲中再提煉出更小的結構單位，並以之作爲可供更深入透視道樂曲調內在結構機制的胚胎組織成份，進而分析道曲從主腔這一胚胎演進爲定型作品的過程及邏輯，最後將這種分析方法進一步推及到整個武當道樂作品的群體結構之構成邏輯，以揭示道樂曲調的系統特徵。

因而，如果說上節是解決道樂作品結構是什麼（what）的話，



那麼本節的任務則是力圖解決道樂結構是怎樣（how）完成的過程，以及它為何要用這種結構邏輯（why）等問題。

## 一、腔句串連的結構規律

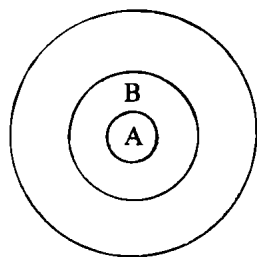
表面看，道教音樂的曲式結構是屬於曲牌體音樂，是以一支支獨立成章的曲牌及其組合作為音樂表現手段的音樂實體。但實際上，細究起來，構成道樂實體之磚瓦（基本結構體）並非單曲，而是主腔。衆多標題各異的曲牌，聽來雖則豐美，但又常有大同小異、似曾相識之感，原因就在於這些「不同」曲牌有很多是由相似的主腔材料所結構而成。

換言之，道士們創腔時，頭腦的貯存庫中並無一支支完整曲牌之概念，而只貯存了數量不太多的「主腔」概念，他們依據預存於腦的若干主腔而即興發揮，串連綜合，遂構成了一支支道曲作品。正由於道人們貯存庫中的主腔數相對有限，就導致了道樂群體旋律風格的統一性和相似性；又由於每位道人發揮主腔的具體方法相對是無限的，故又造成了道樂旋律變化性與豐富性。<sup>①</sup>

因而，根據頭腦貯存庫的主腔材料、針對不同經文內容和形式而作即興變奏、作不同的串連和綜合而構成完整曲調，即是道樂具體作品的內在結構規律，也是道樂曲調構成的基本過程和方式。顯然，這一結構規律之揭示，對於道樂曲、詞關係和一曲多詞現象也有重要啟示。從下圖中可以更清楚說明道樂作品結構過程的內在邏輯關係：



- |                |   |
|----------------|---|
| A：主腔原型<br>（背景） | A |
| B：主腔變型<br>（中景） | B |
| C：具體作品<br>（前景） | C |



A表示最基本的結構體——主腔模式。B是A延伸、衍展或綜合的形式，亦即主腔在適應各種不同情況時形成的一些變體腔句，B是A向C演繹的過程之一個中解形式。C是A演繹延伸的最終結果——若干定型作品，亦即通過B層次的衍展變形，C層次已擁有更多的主腔及其變體腔，加以靈活的串連或組合，從而構成若干定型作品。綜觀這三個層次的有機聯繫，即可理解到武當道樂曲調的系統性，這三個層次以相互承遞發展又有一定區別之關係而構成一系統的結構。A表示最基礎的結構體——主腔，其數量不很多，但卻具有極強的再生功能；B是A的第一步衍展變形，其變體腔句之數量自然多於A，但再生功能已減弱；C是B的進一步綜合串連，是A的第二步發展，它的數量大大超過A、B，但具有流動變異性、不穩定性和非派生性，同時也具有豐富的生動細節。B、C無論其量、形上有何變異，在本質上仍是A的投射。A同B、C之內在邏輯關係，正如細胞同機體，幼苗和大樹之間的關係。爲了增加實感，茲舉例來進一步說明。見例95下例虛線箭頭指明A、B、C之內在聯繫及主腔延伸構成具體作品之過程，序例中的C'是具體作品之一《步虛》。符號「」之內是作品的結構部件。此歌共七個部件（腔句）加個尾腔而完成結構整體，每個腔句實質上都是從主腔A引發出來的。現逐句簡析其結構過程。

A是此歌主腔之原型，它是全曲的核心結構，將再生出更多大同小



異的腔句並最終導致具體作品的形成，它在其後的衍展中保持其固有形態的穩定性；B'是A的變形之一，它以A為基礎向前延伸三拍而構成，是A的加花變奏，增添了細節，擴充了長度。不言而喻，B這個環節量已增多，上例只列舉其一；C'是由A、B延伸出來的具體作品之一，它是將A的若干變體腔句 $B^1 B^2 B^x$ ，根據作品內容、經文句式之特定需要而進行靈活的多樣化的串連、搭配和綜合而形成。其中，第一句是A的同一長度之變形，第二句共六拍，A處於其尾部，A作為結構胚胎向前延伸三拍而完成第二句；第三句共八拍，主腔A向前延伸了五拍，比第二句又多擴展了兩拍；第四句保持第三句的長度，音型略施變異；第五句保持八拍長度，主腔A作自由移位變化；第六句主腔復原，腔句結構擴充至十二拍，延伸部分的旋型也有較大變異，彷彿暗示歌曲即將結束；第七句又回到八拍的結構長度，但在音調和節奏（融進了散板腔節）上有較大變異，最後用一個同主腔形態相異的宮調散板尾腔收束，這是全曲中唯一同主腔A相悖的腔句。顯然，此歌的結構動力及內聚性是借助於主腔A的不斷再現及其延伸變形。據統計，武當道曲中有很多曲調都是基於這個主腔的變形延伸而構成，實際上到了C這一程序，已形成一個曲調家族，由於對A的變形手法和對B的綜合搭配之繁簡的不同，遂有構成多個C（具體作品）之可能。上面僅舉一例，但從中已能見出主腔在單個作品和群體結構中的基本結構過程。在此，我們可以對道樂曲調系統設計出一個理論模式，即從A到C，是以倍數遞增而構成其系統，設想A有十個，B（A的變形）就有二十個以上，而C（對B的不同串連組合形式）就可有五、六十個，這個理論設想，在本書第三章中可得到實證。

細究起來，主腔之所以有極強的再生功能，是因其本身具



## 例95

A  $\overbrace{2\ 1} \quad | \quad \overbrace{1\ 2\ 3} \quad 6 \quad |$

B'  $\overbrace{2\ 5} \quad \overbrace{3\ 5\ 3\ 2} \quad | \quad \overbrace{1\ 3} \quad \overbrace{2\ 1} \quad | \quad \overbrace{1\ 2\ 3} \quad 6$

B<sup>x</sup> (略)

C<sup>+</sup>  $\overbrace{2\ 5} \quad \overbrace{3\ 2} \quad \overbrace{1\ 6} \quad | \quad \overbrace{2\ 5} \quad \overbrace{3\ 5\ 3\ 2} \quad | \quad \overbrace{1\ 3} \quad \overbrace{2\ 1} \quad | \quad \overbrace{1\ 2\ 3} \quad 6 \quad |$

2  $\overbrace{3\ 5} \quad | \quad \overbrace{2\ 3} \quad \overbrace{2\ 1\ 6\ 1} \quad | \quad \overbrace{2\ 3\ 5} \quad \overbrace{3\ 2\ 1} \quad | \quad \overbrace{1\ 2\ 3} \quad 6 \quad |$

3  $\overbrace{3\ 2\ 3} \quad | \quad \overbrace{5\ 5\ 6\ 3\ 5\ 3\ 2} \quad | \quad \overbrace{1\ 3\ 5} \quad \overbrace{3\ 2\ 1} \quad | \quad \overbrace{1\ 2\ 3} \quad 6 \quad |$

2  $\overbrace{3\ 5} \quad | \quad \overbrace{2\ 3} \quad \overbrace{2\ 3\ 6\ 1} \quad | \quad \overbrace{1\ 6} \quad \overbrace{6\ 5} \quad | \quad \overbrace{5\ 6\ 1} \quad 3 \quad |$

3  $\overbrace{3\ 2\ 3} \quad | \quad \overbrace{5\ 6\ 3\ 5\ 3\ 2} \quad | \quad 1\ 1 \quad | \quad \overbrace{3\ 3\ 2\ 3\ 5} \quad | \quad \overbrace{2\ 3\ 2\ 1} \quad | \quad \overbrace{1\ 2\ 3\ 6} \quad |$

$\overbrace{2\ 3\ 2} \quad \overbrace{3\ 5} \quad | \quad \overbrace{2\ 3} \quad \overbrace{2\ 1\ 6\ 1} \quad | \quad \overbrace{2\ 3\ 5\ 3\ 2} \quad | \quad \overbrace{1\ 2\ 5\ 3\ 6} \quad .$

尾腔  $\overbrace{5\ 3\ 5} \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 1 \quad - \quad ||$

C<sup>+</sup> (略)

C<sup>x</sup> (略)



有穩定、派生、通用三大性能。

1. 穩定性 指主腔在道士中往往世代延續，型態很少變化，其原因就在於主腔所獨具的音響特徵及其所蘊含的情調，是道人們最熟悉的，同時它結構不太長，數量不太多，在口傳心授的傳承條件下，就便於記憶貯存，不易丟失，因而它就有可能成為較牢固的音樂語彙，穩定性極強，歷盡滄桑而保持不變。從歷時性角度分析，主腔的穩定性還表明其具有古老性，在道樂曲調的共時系統中，主腔代表著最古老的底層結構。例如武當道樂(1)號主腔，其歷史現可追溯到南宋時期（詳第七章）。

2. 派生性 主腔是構造新腔之母體，有極強派生性能。核腔原型既是穩定的，但它在運用過程中又是靈活的易變的，這時派生性是它的內在生命力，促使它從一個簡單的幼芽成長為包含豐富枝葉的大樹。在這過程中，主腔推動音樂結構發展之動力和派生功能是很強大的，其方式是靈活多樣的。如每個主腔僅用音交換的方法，在框架內就可能形成六種序列：

例 9 6

$\dot{6} \dot{1} \dot{2}$	$\dot{2} \dot{6} \dot{1}$
$\dot{6} \dot{2} \dot{1}$	$\dot{1} \dot{6} \dot{2}$
$\dot{2} \dot{1} \dot{6}$	$\dot{1} \dot{2} \dot{6}$

在框架外運動則可再構成十多種可能的序列，這些序列形式通過增音、鑲嵌、修飾、移位、延伸等變形手法更可派生出若干新腔，再加上不同主腔的串連綜合，構造新腔的可能又可增多。上述種種派生手法，為道人們創腔提供了豐富的可供選擇的結構材料。

3. 通用性 主腔是道人們通用的歌腔，在曲調群體中有不同



程度的重複率。一些特別重要的主腔，如前述的(1)號、(5)號主腔等，常在不同內容的經文，不同性質的科儀中得到通行使用。

綜上所述，可見在動態結構過程中，有一些內在規律和邏輯在控制著主腔的運動和發展，從原型主腔可以轉換出許多新的大同小異的結構單位。用深層結構分析法，可以透視出道曲結構所由形成的過程和邏輯，折射出道人創腔思維之軌跡，從而使我們認識到道曲結構的基本原則：主腔變形及串連原則。通過這一結構規律，可以使我們對道教音樂的若干基本特徵有更深入的理解和認識。

## 二、曲調發展手法

總括起來，道樂曲調的發展有兩種手法，一是單個主腔之衍展，二是兩個以上不同主腔的綜合。

1. 主腔衍展 意指由一個主腔為基礎，通過逐漸的變化發展而衍生出若干大同小異的腔句從而組成一曲，主腔旋律型明顯而佔主導地位。這種手法通常形成單句變化反覆的單樂段結構。在此類發展手法中，主腔的呈示有三種樣式：

(1) 主腔後置型。即在一個相對獨立的腔句中，作為基調的主腔原型置於腔句後部，而衍展腔節處於腔句前部，這是最常見的衍展手法，如下例：

例97

《梅花引》

1=E ♩=84   ← 衍展 ————— | ——— 主腔 ——— |

4/4 ...   3 · 5   6 5 3 |   2 · 3   5 6 5 3   2 3 5 3 2 |   1   1 2 3   6 0   0

← 衍展 ————— | ——— 主腔 ——— |

6 · 1   6 5 3   2 6   5 · 6 |   2 · 3   5   5 6 1   5 6 5 3 |   1 1 2   3 2 3 5   2 · 3   2 1 |   6 0   0



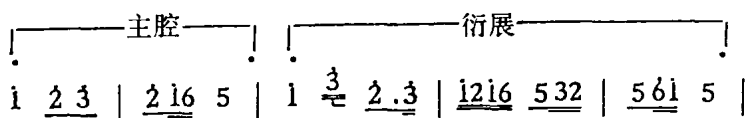
上例中，呈現於腔句尾部的主腔形態保持相對穩定不變，而衍展腔節則變異較大，不形成固定化的腔型，但其音調和旋法卻保留著主腔的性格，顯係主腔旋律型的衍生物。這首歌的其他腔句，均依此形式而構成，不斷在句尾穩定呈示的主腔給人以深刻印象，成為全曲之主要材料。

(2) 主腔先現型。即主腔在句首呈示，衍生腔隨後出現。這種樣式很少見，茲舉一例：

例98

《三炷香》

$\text{♩} = 72$

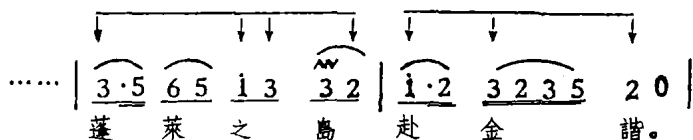


(3) 骨幹音型主腔。即主腔以骨幹音的形式呈示，其間鑲嵌了其他一些音級。因主腔音級處於重要節奏位置，故仍能昭示其基本結構特徵，此類樣式也不多見，詳下例：

例99

《東華引》

1 = F  $\frac{4}{4}$   $\text{♩} = 60$



2. 主腔綜合 即以多個不同主腔綜合或串連為新腔、新曲。運用此類發展手法之曲調，少則綜合兩個，多則綜合三、四個不同材



料的主腔，因而其腔句、曲牌之結構往往很長大，音調也相應地特別豐富多彩，曲式上常有明顯的再現段。這類曲調常置於套曲的高潮段，配合重要的儀式節目和經文，顯示出其重要性。下面擬以《慈尊贊》一曲為例予以說明。此歌堪稱道曲中主腔綜合的範例，集中展示了道人們高妙的創腔思維、嚴謹的結構感和成熟的作曲技術，並在音調材料的統一和變化之間達到了高度平衡。全曲共綜合了四個不同的主腔材料。(5)號呈現兩次，(1)、(11)、(4)號各呈示四次，這四個主腔（形態詳表8）通過衍展腔型而自然串連、巧妙轉換，毫無斧鑿之痕。各主腔的呈示串接、轉換和再現均有嚴謹佈局，全曲既有行雲流水、移步換景的自然變化之美，又不乏整體統一性和結構的勻稱感。試分析主腔綜合運用情況如下：歌曲以散板引腔啟唱，用七聲音階，級進旋法，曲調平穩緩慢，情調古樸雅緻，煞於角音。入板的正體首先呈示(11)號主腔，抒情性的主腔先圍繞「羽、角」兩音旋轉，在角音上收束上句，繼而圍繞「羽、徵」兩音衍展，在徵音上煞下句，從而構成一短一長的兩句體的第一樂段，此段只用一個主腔材料，統一的旋律材料使其具有「起」的性質；第二樂段結構很長大，共綜合了三個主腔，形成全曲結構的「豬肚」。其以剛勁有力的(4)號主腔開始，自然過渡到(1)號主腔煞尾，構成上句，接著是較大幅度的衍展後又巧妙轉換到(5)號主腔收束下句，從而完成第二大段；在打擊樂四小節的間奏後，進入第三段，此段的上句原樣再現了第二段的上句，下句則變化再現第一段的下句，以倒裝手法綜合再現前兩段的材料，以合的功能完滿結束全曲。全曲的結構呈現出典型的「鳳頭、豬肚、豹尾」之佈局，詳下面的結構圖示，譜例參見第二章的例53，曲譜中的大、小寫字母分別表示樂段，樂句的起始處。



結構性質	起				： 轉		過渡	合			:
結構型態	引腔	A			： B		間奏	A'			:
結構型態		a	腔	b	:	c	d		c	襯腔	b' :
主腔運用		(11)		(11)	:	4+1	5		4+1	②	11 :
小 節 數		5	1	8	:	8	13	4	8		8 :

①也見曹本冶《香港全真科儀音樂的組成基素》載《第二屆道教科儀音樂研討會論文集》頁93至103 北京人民音樂出版社 1991年版。

### 第三節 曲、詞的組合

前述武當道樂之曲調結構大致可分成：單段體、雙段體、三段體及多段體（變奏性質的）四類。其中，大多數曲調都屬於單段體類別。單段體的曲調再可以依曲調內有無由唱句組成的重複單位而分成兩類。有由唱句組成重複單位的曲調，其單位多由雙句唱句、三句唱句，至若干句唱句等組成可重複的單位，反覆地用於不同歌詞段，不具有如此單位的曲調，雖然曲調中可能含有一個別唱句在曲內重複或變奏重複，但它並不同其他唱句組成重複單位在曲調中反覆運用。

曲調中曲和詞的配合，有「一曲多詞」、「多曲同詞」，及「一曲一詞」三種關係。前兩者可歸在「非固定詞曲關係」，而後者則可稱作「固定性曲、詞關係」。前兩者反映了曲調自身的獨立性及其配合歌詞時的主觀能動性。當然，曲調中樂句、樂節的組成往



往是直接受到歌詞句式結構影響的。字句的結構可分成「規律性」及「非規律性」兩種；前者包括齊言句（大多是以4，5，7字句式為單位的詩歌體）和漢賦體或駢偶體（四加四字為一單位，四加六字或四加七字為一單位等句法）；後者包括雜言句（不規則的長短句之組合）和白話詩體。

曲例11《吊掛》是一首「單段體／兩句式唱句組成重複單位的／固定性曲詞關係的／齊字句」曲調。

曲例14《反八天》是一首「單段體／兩句式唱句組成重複單位的／非固定性曲詞關係的／齊字句式」曲調。

曲例29《斗姆寶誥》是一首「單段體／兩句式組成重複單位的／非固定性曲、詞關係的／駢偶體」曲調。

曲例24《捉綱》是一首「單段體／兩句唱句不構成重複單位的／固定性曲詞關係／齊字句」曲調。

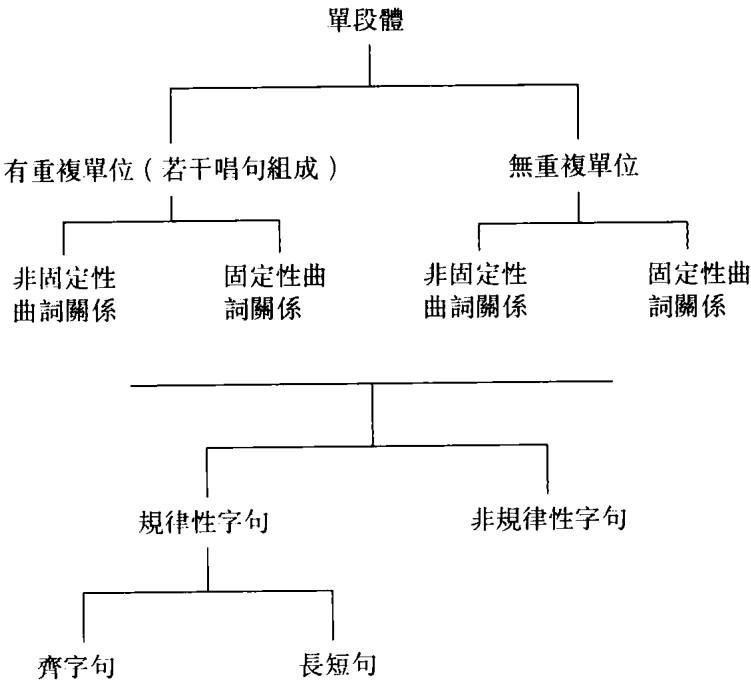
曲例61《嘆文》是一首「多段體／多句唱句不構成重複單位的／固定性詞曲關係／駢偶體」曲調。

曲例64《召請》是一首「單段體／兩句唱句構成重複單位的／固定性曲、詞關係／雜言句式」曲調。

雙段體、多段體則基本上是以串連若干首單曲或主腔組成。若有重複，多是重複整段單曲。



表10 單段體曲、詞的組合





## 第五章 武當道樂的「超地域」風格之研究

初次接觸到武當道樂作品，即可明顯感受到其具有一種特異的風格韻味，作為總體審美體驗的一種風格屬性，固然是由多種音樂元素所綜合構成，並有多方面的涵義和表現形式，本章只擬從最主要的也是為人所最關注的風格要素——地域風格這一角度進行探析。所謂「地域風格」或曰「地方色彩」是中國民族民間音樂理論研究中經常使用的一個概念，其泛指某一地方（通常以省區為界）的某個樂種之音樂形式及風格同當地的其它樂種具有同一性，比如湖北民歌同湖北的戲曲、說唱音樂等具有相同的音階、旋法、調式特點，而同外地的民間樂種之音樂形式有較大差異。確實，一般的民間樂種都有比較明顯的地方色彩，翻閱50年代至今的研究論著，凡涉及地方性樂種者，幾乎都必有專節論述其地方風格，這似乎已成為普遍規律。我們在剛開始研究武當道樂時，也同樣帶有這一定勢思維，試圖尋找其地方風格之顯現因素。然而，事實卻並不盡如人意，我們很快發現武當道樂有一種不同尋常的風格，這不尋常之處一方面在於其保留了比較古老的音樂形式，另一方面就在於其含有多種外地音樂風格因素而本地音樂色彩甚少，即在地域特色上具有明顯的「超地域性」。<sup>①</sup>

當然，音樂風格的「超地域性」亦非道教音樂獨家所有，在有



的傳統樂種例如江南小調或某些戲曲聲腔中也有不同程度體現，但是，這一特性在武當道樂中卻表現得尤為突出明顯，並具有必然性質，成為道樂特質的一個重要元素，值得予以專門研究。

①此概念是我們相對於「地域性」或「地方色彩」而提出的。

## 第一節 「超地域」風格之形態表現

武當山位於湖北西北部地區，但武當道樂（主要指在觀派道樂）的形態風格卻與當地（指湖北省）民間音樂並無多少共同之處，而相反卻含有甚多外地的音樂色彩。

### 1. 江南音樂的色彩

江南音樂的流傳中心，大部分是吳語方言區，古稱吳地，這一代的民歌，歷代文人稱之為吳歌。吳歌作為一個歌種，從南朝樂府即見諸記載，歷史悠久，十分著名。歷代江南音樂受「吳儂軟語」的方言語音之影響，繼承吳歌之傳統，形成了細膩委婉、清雅秀麗的風格。而這種風格屬性，在武當道樂中也甚為突出，表明武當道樂同江南音樂有深刻的歷史淵源關係，兩者在音樂形態上的共性表現具體是：

旋法上均是以五聲音階級進為主的曲折進行，旋線起伏度較小，樂匯的音域較窄，少見的大跳進行常限於宮→徵、角→宮（高音）、羽（低音）→徵幾種行腔。

調關係上常用同宮系統的調式交替，主音構成大二度關係。也有向上下五度宮調系統的轉調。具有以下幾種共同的色彩樂匯。

第一種連續下行級進的色彩性樂匯：



Sol Mi Re Do La Sol ; Sol Mi Re Do Re Do La ;

Do La Do La Sol Sol Mi 。

第二種下行級進樂匯的多次模進：

Do Re Do La Sol→La Do La So Mi→Sol

La Sol Mi Re→Mi Sol Mi Re Do 。

第三種 跳進式色彩性樂匯：

Mi Do ( 高音 ) La Sol Mi Sol La Mi Sol ; La Sol ( 高音 )

Mi Mi Re Do Mi Do ( 高音 ) La SolMi Re MiDo Re 。

第四種 波峰型樂匯：

Do Re Mi Re Do La Sol 。

此外，還有整段曲調相似之例，如武當道教之耍曲《雪花飄》顯然借用了江蘇小調《茉莉花》的曲調，見下面兩曲之比較：

# 例100

## 《雪花飄》

喇萬慧傳譜

1 = <sup>b</sup>E 2/4

3 . 5 6 5 6 1̇	5 -	3 . 5 6 5 6 1̇	5 -	3 2 3 5
6 2̇ 1̇ 6 5	3 2 5 3 2	1 -	3 6 1 2	1 2 3 2 1
6 5 1 0 5 3	2 3 2 1 2 6 1̇	6 1̇ 5 .	3 6 1 2	
1 2 3 2 3 2 1	6 5 1 0 5 3	2 3 2 1 2 6 1̇	6 1̇ 5 .	

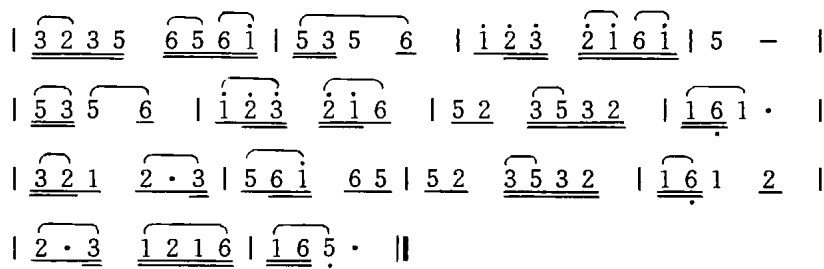


例 101

《茉莉花》

1 = D 2/4

江蘇揚州 陳鴻虹等唱

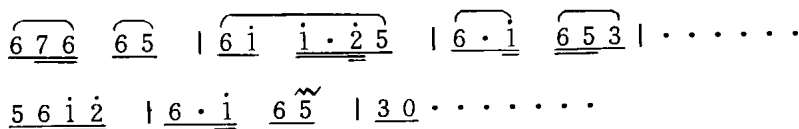


由於器樂化的變異，《雪花飄》的旋律稍有簡化，多出現了幾個四、五度的跳進，但從其基本旋律、旋線、結構和調式的相似性中，不難見出其一脈相承的親緣關係。

此外，武當道樂韻腔中有一些特性腔句，也同江南絲竹的旋律型很相似。如下面兩例：

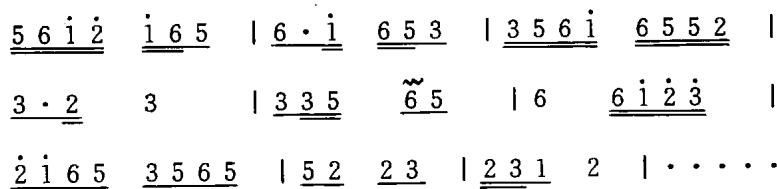
例 102

慈尊贊（片斷）



例 103

大 贊（片斷）

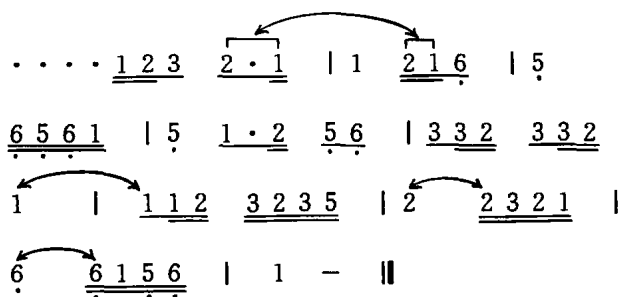




在旋律一般風格特徵上，兩者亦有諸多共性，反映其具有共同的藝術傳統和審美習慣。武當道樂韻腔旋律風格一般是比較沉靜、流暢優美，情調較閒適清雅、柔和婉麗，具有含蓄之美感。曲調旋型講究連綿不絕、一唱三嘆之韻味。樂匯連接多採用共同音來銜接，即江南音樂最典型的「頂踵格」、「魚咬尾」之手法，故有一波三折、不絕如縷之感，如下面一例：

## 例104

## 吊 掛（片斷）



在調式音階方面，兩者均以五聲音階為主，有少量六聲、七聲音階的作品。偏音的使用，使曲調顯得更豐滿多姿，有時也帶有變換調性色彩的意義。潤腔均較樸實醇厚，多用大二度單倚音。

## 2. 江西民間音樂的音調因素

武當道樂韻腔中重複率最高的(1)號主腔（見第三章所述），在當地民間音樂十分少見。但在江西民歌和弋陽腔聲腔中卻有廣泛運用，且同樣用於句尾、段尾。而且在源於江西弋陽腔的現存高腔系各劇種中，也普遍使用此腔，並呈現出以江西為中心，逐漸由濃漸淡向周鄰省區滲透的墨漬型分佈勢態。猜想此腔之發源地應在江西弋陽縣，此地既是高腔劇種之發祥地，鄰近的貴溪縣龍虎山又是道教之大本營，明代龍虎山天師道正一真人曾奉欽命掌天下道教，原



始弋陽腔演員即是當地道士，唱腔亦採用法事音樂，故稱為「道士腔」。此腔很可能沿著道教法事和弋陽腔這兩條渠道傳播到武當山（本書第八章還要詳述這點）。

### 3. 陝西道教鼓樂的形式因素

在樂隊組合、工尺譜體系（以六為宮）、管子的常用調和開眼取調法、打擊樂運用特徵和體裁結構上均有相似之處，並使用一些共同的曲目標題，如《下水船》、《發擗》等（詳第八章）。

### 4. 川西宗教音樂因素

武當道曲《梅花引》、《懺悔文》同峨嵋山同名佛曲在形態上很相似。另有十餘首韻腔之曲詞在青城山道教北韻中有幾乎完整的相似物（同名或不同名）（詳第八章）。

粗聽之下，還可依稀聽到一些山西、河南民間音樂之色彩因素。上舉數地不過舉舉大者，但已足以證明武當道樂確實融合了很多外地音樂因素，具有明顯的「超地域性」風格。

## 第二節 「超地域」風格之成因

對武當道樂「超地域風格」的探索，不能僅停留在表層形態的描述上，還應從更深廣的歷史文化背景中去探尋其所以形成的內在原因與機制。道曲超地域風格之形成並非偶然現象，而是道教特質在音樂文化上之反映，具有必然性和規律性。

超地域風格的成因十分複雜，但最重要的可歸結於兩個方面的合力作用，即道教宮觀叢林制度的制約與皇室集權統治的利用與控



制。

早在南北朝時期，道教已逐步形成了一套完整的宗教禮儀和齋醮程式，道教組織相應建立，在固定宮觀修行，形成按教階組織起來的道士集團，表明道教已成為一個組織化，制度化的特殊社會階層。十二世紀中葉，全真教在北方興起，為適應其嚴格清修的理論，對宮觀制度進行改革，建立了十方叢林與子孫廟兩個系統。全真道十方叢林是仿效佛教叢林而設，又稱為十方常住，廟產屬公有。不招收弟子，專為子孫廟推荐來的弟子傳戒。叢林內懸鐘鼓為日常作息號令，清規戒律森嚴，宛如軍營。傳戒期滿，外地道士返回，而叢林中的名真高道，也常雲遊外地，參訪名山，傳授教義，弘揚道要。各叢林之間經常來往交流，形成交叉授粉的雙向往返影響關係，而每一叢林，又不斷向周鄰的子孫廟進行文化傳播幅射，於是，道教文化逐漸超越了空間限制，增強了共性。

武當山即是一個具體的例證。武當山約在宋元之際成為道教十方叢林之一。至明代，因嘉靖皇帝的推崇而臻極盛，成為全國名真高道雲遊掛單的叢林中心。僅據《太和山志》記載，明代武當山來自全國各地的道宮，高道就有數百人之眾。這些道士必然為武當山帶來了大量外地文化因子。與此同時，武當道士也經常雲遊外地叢林，傳道授業，從而又將武當道教文化散播到外地道觀（青城道教音樂即為一顯例）。

至此，我們已能初步領悟，道教音樂的超地域風格，直接與道士四海為家，八方雲遊的生活習慣相關，而這一習慣，乃是在宮觀叢林制度規範下所使然的一種規律性行為特點，這就使道樂的超地域性，也相應具有了規律性和必然性。這正是宮觀叢林這一內部機制對道教文化制約性的體現之一。雖然宮觀叢林制度是道樂超地域性形成的重要原因，也頗能反映道教本身的特點，但促使道樂超地



域性之形成還有另一個更為重要的外部原因——封建皇室中央集權政治的利用與控制。

大約從南北朝始，道教組織開始了明顯的分化過程。一部分道教向上層發展，參與統治階級的政治活動，對原始道教進行改造，形成官方道教（即宮觀道，在觀道，禪門道之流）；同時，民間仍傳播著通俗形式的民間道教（即家居道、反應道、火居道之流）。這一分野至唐代後愈趨明顯，官方道教通過各種途徑進入宮廷，與皇室結為神聖同盟。專制君主出於政治和享樂的需要，也逐步加強了對道教的利用與控制，並將道教領袖納入了國家機器的管轄之下。一當皇權和國家機器強大勢力干預進來，就極大程度地決定和制約了道教文化發展的軌跡，對道教文化各個方面均產生了深刻的影響。皇室對道教的利用控制，除了大肆宣揚君權神授，奉天承運等崇道之舉外，主要採取了兩項行政措施：設置道官和委任道職。這兩項措施進一步促進了道教音樂超地域風格的形成發展。

封建皇朝設置道官之舉，早在梁武帝天監二年便已有之。

《明史·職官志》對京師和外府州縣所設道官名目更有詳細記載。道官高至正二品，正六品，官制極嚴。又專設神樂觀，演奏道樂並用於宗廟祭典，劃歸國家音樂機構太常寺管轄。神樂觀提點官居正六品。委任道官之舉，旨在加強控制，便於管理，將道教各派領袖均納入國家官吏階層，促使道教內部也形成了以「天師」、「真人」為核心的中央集權色彩和教階等級結構。此外，皇室還通過道教領袖舉荐，向名山叢林欽除道職，抽調高道和樂舞生來加強對叢林的管理和控制。

僅以武當山為例。從永樂十一年至永樂二十一年，明成祖就下聖旨給掌管天下道教的正一嗣教真人張宇清命選了二十三名高人羽士為武當宮觀提點，皆官正六品，作為各大宮觀的主持。與此同



時，還將這些任命情況通知當時在武當督修宮觀的朝廷要員隆平侯張倍和駙馬都尉沐昕，要他們「依此勅爲定」。據《太和山志》記載，這二十三名道官皆來自外地（僅一人是武當本地人），其籍貫按順序排列是：屬於南方區域的江西，南直（今江蘇安徽）和浙江三省共得十六人，約占總數的百分之八十；西北方向的山西，陝西兩省共得三人。湖北二人（在武當山外）。武當山一人。江南籍與江西籍高道占絕對優勢。參見表11。

明皇朝重視武當之目的何在呢？原來明代歷屆皇帝視武當爲「玄帝顯靈之所，祖宗創建樓之所」<sup>①</sup>。經常在武當舉行盛大醮典和宗廟祭祀活動。永樂二十二年玉虛宮落成，朝廷就在此宮舉行金籙羅天大醮達七晝夜。這類壯麗的儀式，需要宏大的道教音樂相配合。當時專事經樂活動的皇家樂舞生，僅見載者便有四百人之衆。同時還要動用宮廷雅樂前來助威。爲了確保典禮音樂的聲勢和質量，通常還由禮部奉旨著道錄司到全國名觀選拔高道來武當使用。<sup>②</sup>這些外來道士，多半是調入武當專事各種科儀經樂活動。其籍貫仍以南方最多，僅據《太和山志》記載作統計，計南直隸四十八人，浙江八人，江西四十五人，加上湖南三十八人共得一百三十九人。北方片的山西七十一人，陝西二十二人，河南十五人共計一百零八人。湖北各州府四十五人，以荊州府最多，占三十一人。參見表12。

上述道官道士的籍貫統計大致接近，均以南方和江南籍較多，北方片也有相當比例，湖北籍尤其是武當山本地的反而較少。總的說來明代武當道教的骨幹人員構成是以外地道士爲主體，這種格局與前述道樂超地域風格構成情況的基本吻合，當然不會是偶合的現象。同時也還證明，現存武當道樂風格特徵，至遲在明代便已初具



表11 明代武當山提點簡況一覽表

姓名	教派	道職	官職	宮觀	原 住 地	重要經歷與備注
任自垣	茅山	右玄乂	提點	玉虛宮	安徽慶天府茅山	幼入道茅山，鎮江府人，晚年任太常寺丞
邵慶芳	正一		提點	玉虛宮	贛廣信府龍虎山	幼年從龍虎山學道，曾往廣東清理道教
周惟中			提點	玉虛宮	廣信府龍虎山	
張道賢			提點	玉虛宮	荊州府玄妙觀	洪武二十八年舉為神樂觀樂舞生
林子良	正一	右演法	副官	玉虛宮	江西龍虎山	
口吉山			提點	太和宮	山西懷慶府王屋山	
口復遇			提點	太和宮	安陸州玄妙觀	
李時中	三茅	右正一	提點	五龍宮	安徽應天府茅山	早年入三茅山學讀周易，永樂元年皇上欽除右正一
李素希	全真		提點	五龍宮	本山本宮	
吳繼祖	正一		提點	五龍宮	龍虎山	
施淵靜	全真		提點	五龍宮	蘇州玄妙觀	
盧秋雲	全真教		提點		終南山萬壽宮	從萬壽宮高士悟全真之理，後入龍虎山天師領符
胡古崖		道紀	提點	紫霄宮	建昌府玄妙觀	建昌隸江西
梅月軒		道紀	提點	紫霄宮	池州府玄妙觀	池州隸江西
口復高	榔梅派		住持	紫霄宮	南昌府	
孫碧雲	榔梅派	右正一	提點	南岩宮	陝西華山	洪武間太祖徵至京師，永樂十年太宗賜號
王一中			提點	南岩宮		
詹觀壽			提點	南岩宮	龍虎山	
羅鳳翔			提點	遇真宮	江西吉安府	吉水縣迎真壇煉師
趙忠純			提點	靜樂宮	嘉興府玄妙觀	嘉興府隸浙江
張太和	清微派	道紀	提點	靜樂宮	太平府	隸浙江
錢若無	清微派	道紀	提點	靜樂宮	鎮江府丹陽縣	京口方陽人，少從清微師度為道士
李敬希			提點	南岩宮		



表12 明代欽調道士籍貫統計表

南直隸：共48人	其中	
應天府茅山	倪尊坦等26人	安慶府4人
鎮江府	徐虛白等8人	太平府3人
常州府	屠守常等5人	蘇州府2人
江西布政司：共45人	其中	
廣信府龍虎山	章常吉第7人	饒州府7
南昌府	范承正等13人	臨江府5人
吉安府	王寄生等4人	撫州府7人
瑞州府	2人	
浙江布政司	共8人 其中	
金華府	劉文榮等3人	嘉興府3人
寧波府	韓秋旻等2人	
山西布政司	共71人	
平陽府	谷思誠等60人	太原府閻布哲3人
澤州	李素貞等8人	
陝西布政司	共22人	
西安府	馬政岩等16人	鳳翔府6人
河南布政司	共15人	
河南府	胡源淨等3人	懷慶府10人
南陽府	何善真等2人	
湖廣布政司	共83人	
武昌府	鄭道堅等4人	常德府12人
稀州府	鄧守中8人	荊州府31人
岳州府	鍾子福9人	黃州府李會真2人
永州府	蔣福令2人	
德安府	1人	長沙府6人
安陸州	向福智等3人	襄陽府3人



格局了。

能夠證明道樂超地域性的線索並不只上述幾點，形成道樂超地域性的社會原因也不只上述兩方面。但以上論述已基本說明，超地域性是道樂構成的一個十分重要的特質，其形成原因主要在於專制主義的中央集權制度的嚴密統治和宮觀叢林制度的制約，這兩股合力體現出一種「中心趨向」的專制主義文化性格，它也是道教音樂特點形成的社會根源之一。中國社會自秦漢以來，直至清代，都是專制主義的國家政權。皇帝及其所屬的官僚階層是統治階級的集中代表，掌有絕對的政治權力。這種權力是無上的，不能分割的。皇帝的政令，聖旨是任何人包括宗教徒都絕對不能違反的。對於道教，中國的封建帝王往往出於維護其統治的需要而提倡和扶植它，也同樣出於同一目的而限制和控制它。歷史表明，在中國社會中，皇權始終凌駕於神權之上，統治者為維護專制主義的中央集權制度而制定的道教政策，在很大程度上決定了中國道教文化的命運，軌道和特質。不認識這點，就難以理解和認識道樂的超地域性及其他一系列特質。

①《太和山志》。

②同248。



## 第六章 武當道樂的流派分野研究 ——「在觀派」與「在家派」風格之比較

在觀派與在家派這一分類方法，是以音樂形態和風格特徵的異同為標準來作劃分的，雖然它實際上也蘊含了一定教派，運用場合等分類因素，但它又不時打破了教派與運用場合甚至法事類型的分界。

這一分類法對於正確把握道教音樂的整體特點，對於道教音樂的收集整理研究工作，尤其對於認識道教音樂形式的自身特徵，傳承的特殊背景，場合及途徑等等問題，都有實踐價值與理論意義。

有鑒於此，儘管在前面幾章中我們已屢次提到在觀派與在家派音樂風格的差異及聯繫問題，這裏仍有必要對其共性與個性問題作一較系統的總結和較實證性的比較研究。

### 第一節 音樂形態和風格之比較

在觀派與在家派的音樂形態風格存在一系列明顯的差異，但其間又有千絲萬縷的聯繫因素。下面逐一進行比較，以觀其異同。對



於前面已有說明的方面，這裡只以提要的方式簡明指陳，然後著重用具體曲例從實證角度對音樂形態的特徵作比較分析。這裡需要說明，在觀派音樂包括「課誦」音樂和「施食」法事音樂兩大部分，在家派則僅以「賑濟」法事音樂為例。

## 一、音樂體裁

在觀派以聲樂體裁——韵腔為主，曲調多而豐富，在家派則以器樂曲牌為多而豐富，聲樂曲調則沒有器樂那樣突出。

## 二、曲式結構

在觀派韵腔單曲結構以韵サ→入板→サ的型態佔優勢，曲式較多樣，有單一部曲式，也有不少單二部，單三部曲式，套曲則以聯曲體占優勢；在家派韵腔的單曲則以直接上板演唱為典型，多為單一部曲式，結構比較短小，而套曲結構體制則以板腔體為基本結構體制。

## 三、旋律材料及旋法

在觀派韵腔的旋律材料很豐富，即以主腔為例，不同性格型態的主腔就有二十多種，旋法多以級進為主，偶插跳進旋律曲折多致，線狀柔和婉轉。

在家派韵腔旋律材料較簡單，不同性格的主腔僅有兩三種，旋法上多用大跳，旋線高下起伏乾脆俐落，富有棱角。



## 四、唱法

在觀派的儀式多在室內舉行，同時其演唱還含有修煉之意義，故其歌唱的速度一般都很舒緩（朗誦調中的「棒棒經」例外），氣息很有控制，音量不超過中強，音質比較純淨。在家派則不同，由於他們多在室外，廣場舉行儀式，其演唱要使聽眾明白，感興趣，故其唱法上有大音量，氣息粗急，音質較粗糙，速度稍快等特色。這一唱法差異顯然與演唱場合、對象有關，由此造成兩派音樂風格的差異。火居道人周彬相曾說：「在觀道人嗓子放不開，只陰不陽，只有下韻，無高韻，沒精神，而我們唱時有高低韻，高下自如」。此評價雖有貶低在觀派，抬高自己之意，但也說出了一些實在的情況。

## 五、韻腔曲調實例比較

從以上簡略描述中，可看出在觀派與在家派的音樂型態和風格都有明顯的差異。但是，在家派音樂在歷史上與在觀派曾有一定交流關係，表現在諸如句法結構、音階、調式和旋法等方面，有一些相似的現象，甚至有少數腔節完全相同，說明兩派音樂既有差異，也有聯繫，仍屬共同的體系。結合具體曲例來分析，兩派韻腔的異同關係有如下三種類型：

### 1. 基本相同的韻腔

這類韻腔在標題，音階，調式，基本旋律，句法結構（包括唱詞）和演唱速度等方面都大致一樣。如《澄清韻》，（火居道——



在家派又稱《蕩穢》)：見例105，這兩曲有明顯相似性，不過在家派的旋律更質樸簡化。但像這種基本相同的曲調是很少見的：

例105 澄清韻（蕩穢）

在觀道	$\overbrace{5 \ 6}^{\sim}$ $\overbrace{6 \ 5 \ 3 \ 5}$ $\overbrace{2 \ 3 \ 1}$ $2 \mid 2 \ 0$ $\overbrace{3 \cdot 5}^{\sim}$ $\overbrace{3 \ 2}$ $\overbrace{1 \ 2 \ 3 \ 2}$ $\mid$
	十 (啊)
在家道	$\overbrace{5 \cdot 6}$ $\overbrace{5 \ 3}$ $\overbrace{2 \ 3}$ $\overbrace{2 \ 1}$ $\mid 2 \ \vee \ 3$ $\overbrace{3}$ $\overbrace{1}$ $\overbrace{6}$ $\mid$
	十 (哎)
在觀派	$\overbrace{5 \ 2}$ $\overbrace{2 \ 3 \ 2}$ $\overbrace{2 \ 1}^{\sim}$ $\mid 2 \ 0 \ 1 \cdot 2$ $\overbrace{3 \cdot 6 \cdot 3}$ $\overbrace{5 \ 3 \ 2}$ $\mid \overbrace{1 \ 2 \ 3}$ $\overbrace{1 \ 0 \ 2 \ 3 \ 6 \ 1}$ $\mid$
	方 (啊) 肅 (啊)
在家派	$\overbrace{5 \cdot 6 \ 5 \ 3}$ $\overbrace{2 \cdot 1 \ 2}$ $\mid 0 \ 1 \ 1 \cdot 2$ $\overbrace{3 \ 5}$ $\mid \overbrace{3}$ $\overbrace{2 \ 1 \ 6}$ $\overbrace{6 \ 5}$ $\mid$
	方 (哎) (哎 哎 嗨) 肅 (哎)
	$\overbrace{2 \ 0 \ 3 \cdot 5}$ $\overbrace{2 \ 3 \ 5}$ $\overbrace{3 \ 2}$ $\overbrace{3 \ 5}$ $\mid 1 \cdot 2 \ 3 \ 1 \cdot 6$ $\mid 1 \ 0 \ 2 \cdot 3 \ 6 \ 5 \ 1 \ 2$ $\mid$
	清 (哎)
	$1 \ \overbrace{2 \ 3 \ 2 \cdot 1 \ 6 \ 5}$ $\mid 1 \ 1 \ \overbrace{3 \ 2 \cdot 6 \ 1}$ $\mid 1 \ \overbrace{2 \cdot 1 \ 6 \ 5}$ $1 \ \mid$
	清 (咧 嗨) (哎)

## 2. 部份相同的韵腔

這類韵腔只在某些形式因素上有局部相似性，具體有兩種情形：

(1)標題相同，部份曲調片段相似，但另一部份曲調則完全不



同，如例106《慈尊座》。

### 例106

### 慈尊座

在觀派	$\overbrace{6\ 7\ 6}^{\cdot}$ $\overbrace{6\ 5}^{\cdot}$   $\overbrace{6\ 1\ 1\ 2\ 5}^{\cdot}$   $\overbrace{6\ 1\ 6\ 5\ 3}^{\cdot}$   $\overbrace{0\ 6\ 1\ 5\ 2}^{\cdot}$   $\overbrace{3\ 3\ 0}^{\cdot}$	相似 部 份
蓮 (哪) 花 座 (也)		
在家派	6 $\overbrace{6\ 5\ 6}^{\cdot}$   5 $\overbrace{6\ 5\ 1}^{\cdot}$   $\overbrace{5\ 6\ 6\ 5}^{\cdot}$   $\overbrace{3\ 6\ 5\ 2}^{\cdot}$   3 -	
蓮 (哪) 花 (呀哎嗨) 朵, (哎)		

$\overbrace{1\ 2\ 3}^{\cdot}$   $\overbrace{2\ 1\ 6}^{\cdot}$ 5   1 $\overbrace{2\ 3\ 3}^{\cdot}$   $\overbrace{1\ 2\ 1\ 6\ 3\ 0}^{\cdot}$	不同 部 份
妙 嚴 宮 (啊) 中,	
$\overbrace{3\ 3\ 3}^{\cdot}$   1 $\overbrace{5\ 0}^{\cdot}$   $\overbrace{5\ 5\ 2}^{\cdot}$   $\overbrace{2\ 1}^{\cdot}$ $\overbrace{1\ 5}^{\cdot}$	
妙 (喔) 嚴 宮 中,	

(2)標題相同，轉調位置及調高關係全同，曲詞關係基本相同，但曲調形態完全不同，如例107《小贊》。

## 3. 完全不同的韵腔

這類韵腔除經文相似外，標題、曲調均完全不一樣。

如例108中的兩首韵腔，均用於齋醮法事中，在觀道稱為《皈依腔》，在家道稱《三炷香》。

根據現有資料分析，上述三類情況中，以第三類最多，二類次之，一類最少。由此可見，兩流派音樂形態和風格的差異是明顯的，佔主導的。對於兩流派音樂之差異，我們不能停留於表象之剖析，還須進一步探索各自所依存的文化背景情況，以期弄清其風格差異之原因所在。



例107

小 贊

1 =  $\flat$ E

在觀派 2 3 2 5 | 6 5 3 1 | 3 5 6 6 5 3 | 2 3 5 6 3 5 3 2 |  
誦 經 功 (啊)

1 = F

在家派 3 · 2 1 6 1 2 3 2 5 |  
誦 經 功 (啊)

1 =  $\flat$ A

德 不 可 思 (啊)

1 =  $\flat$ B

德 不 (哎) 可 思 (啊)

例108

皈依腔與三炷香

在觀道 1̇ 2̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 6̇ 5 | 1̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 6̇ 5 3 2 | 5 6 1̇ 5 |  
稽 (呀) 首 先 天 一 (呀)

在家道 5 5 3 | 1̇ 5 | 5 3 2 | 1̇ 5 | 5 3 2 1̇ |  
稽 (呀) 首 先 天 初

炷 (啊) 香, (也)

炷 (哇) (哎) 香, (啊哎)



## 第二節 文化背景之比較

如果說上節著重是從「自律論」觀點分析道教音樂流派特徵的話，那麼，本節則是從「他律論」角度來研討這些特徵所由形成的文化背景。即研討那些非音樂範疇的而又和音樂特徵之形成有密切關聯的文化因素。從這個角度考察，可將導致流派風格形成之文化背景劃分為以下幾個方面予以比較。

### 一、演出者的社會地位

兩流派雖同屬道教集團，但其實際社會地位有很大差別的。中國古代文化歷來是沿著兩個不同渠道而發展演變的，一個是「雅」文化——亦即文化人類學家所謂的「上位層次文化」，另一個是「俗」文化——亦即「下位層次文化」。這一文化分流，在道教文化中亦有鮮明體現，並使道教在中國文化中的影響也分為兩類，甚至使道教組織也形成了官方士大夫道教與民間道教（雖然有時兩者在組織上並未分開），由此導致道教文化型態和風格上的分野，迄今猶然。當然，這並非說這兩種文化是毫不相干的。問題是這兩種內在精神一致的文化，由於其結構的差異，導致了其功能和型態的不同，就像同為碳元素的石墨與金剛石，並不能因為它們同是碳而抹煞了它們的差異。這一差異首先表現在其社會地位或階層的不同上。

就武當山道教來說，在觀派道士，無論其是全真教或正一教



徒，都屬於官方道教這一階層，是道教中的上層道士。根據文獻記載可知，在古代，武當山在觀道士大多數是皇室官府從全國各地名山大觀調入的，直接受皇室管轄和支配，文化修養和社會地位都頗高，經濟生活也十分優渥，他們只需念誦經樂，完成好皇室安排的齋醮法事儀典，就不愁其生計，直至清初，在觀道士都過著養尊處優的生活，可以專心致志地演習正宗玄教樂章。

武當山在觀派道士所處社會地位之高，是我們過去不曾料想的。所幸《太和山志》對這些道士的行狀多有記載，不妨略舉數例。武當山玉虛宮提點任自垣，字一愚，號蟾宇，鎮江府（江蘇鎮江市）丹陽縣人。幼入道於茅山「元符萬寧宮」，與諸王，士大夫過從甚密。宣德三年（1428）正月，為太常寺寺丞（《明宣宗實錄》）（筆者注：太常寺為皇室專掌雅樂的國家機構），永樂九年任南京朝天宮<sup>①</sup>（道錄司設於此宮）道錄。曾參加《永樂大典》的修纂，撰寫《太和山志》，校讎《道藏》。

孫碧雲，關西人，幼年穎悟，入西嶽華山尋鍬刀之蹤，洪武年間太祖皇帝徵至京師，上見其仙風道骨，真玉清客也，故譽之。…明年賜還華山，永樂十年太宗文皇帝召至關下，上悅其華山仙伯之流，賜御詩一章號虛玄子，勅賜道錄司右正一職事，又勅雲遊遍歷天下名山隨其所往，又勅賜大岳太和山大聖南岩宮主持。

李時中，江都人，早年入三茅山從高山學讀周易，永樂元年，皇上重其道法靈（涉有濟人利物之功），欽授道錄司右正一，四十四代張天師張真人舉荐奉勅賜興聖五龍宮提點。<sup>②</sup>

邵慶芳，鄱陽人，幼年從龍虎山上清宮學道，洪武二十四年以道行荐於朝，奉命差往廣東消理道教。

上述情況在武當山道士中並非罕見，不勝枚舉。茲不贅列。<sup>③</sup>

而在家派道士卻有很大不同，雖然他們教派上屬於正一教，但



其實際社會地位卻與在觀的正一教大相逕庭。在家道士屬於民間性的道士階層，其人員都是在當地世居，一邊務農做工，一邊從事法事活動，道教經典和經樂的傳習，也是家傳性質，其經樂活動亦處於半職業化的狀態。他們生活的環境和接觸的人群主要是周圍的平民百姓，與皇室官府甚少交往，更得不到政府的支持和資助，而要靠自己從事生產勞動，兼辦一些法事活動來維持生活。所以他們更熟悉的是俗民百姓的願望和藝術趣味，反映在法事音樂中，也更大膽的吸收許多民間音樂因素，以迎合民衆的好尚，這實在是因其社會因素所決定的。

當然，比起鄉鎮一般平民百姓來說，在家道士的社會地位和文化修養又要略高一籌。這是因為在家道士除了具有一般民衆都有的生產勞動技能外，更還多有一套法事科儀所必需的文化知識和技能，不但要能吹打念唱，還要識字，會寫文書，會念經卷，甚至還要懂選宅基，觀風水，看八字的知識，這些技能都需要具備一定程度的文化修養方能熟練掌握。所以在家道士往往從小就要開始刻苦學習這些知識，成為平民中的知識階層。一般百姓對在家道士也另眼相待，尊稱其為「火居先生」。即以谷城縣火居道老藝人周炳相為例。他九歲入道，便一邊讀書，一邊學手藝，十六歲——十七歲開始系統學習音樂技能，十八歲開始學習寫文書，練字帖，學法事科儀以及穿法衣，走台步的技術，以後又一直學習到二十歲左右，才算基本掌握了一個火居道士所必備的知識技能。所以在家道作為道教在民間流傳的一個支流，也具有與俗民階層不同的地方，它仍然具有宗教文化的色彩，只不過比起在觀道來說，這一道教階層是以一種經過「世俗化」改造後的形態而呈現，而這種「世俗化」了的道教文化已經與佔正統地位的官方道教文化在各方面都有了相當大的差距，它通俗易懂，吻合一般民衆的心理。認清這點，對於準



確認識道教文化的整體特徵十分重要。

## 二、音樂來源及傳承方式

武當山在觀道士過去多來自全國各名山大觀，常有文人隱士來此棲息遊訪，且常與宮廷雅樂同壇演出，故其音樂構成材料極豐富，得以薈萃各種不同音樂品類之精華。

而在家派道士大多是當地一些壇門道士的親屬或親戚所構成，其學藝也是靠家傳或師徒相授，故其音樂構成比較單一，除了祖傳的經樂外，其它來源是從本地民間音樂中吸收一些東西，偶或也從在觀派經樂中模仿一點。其音樂材料之來源相對說來就有較重的地域性風格和限制。

## 三、音樂傳授方式及演出範圍

在觀派的演樂活動是每日均要進行，具有很強的延續性，一般宮觀叢林都聚集了各地名山的高道，極便於道衆在日常經樂活動中相互交流，取長補短，更重要的是，宮觀內的經樂傳習已具有相當正規的專業化水平。過去，「叢林每年冬季設兩個“學”，一是講學；一是韻學。講學由客堂設備，請督講講學。所講為《陰符經》、《道德經》、《文始經》、《南華經》、《沖虛經》，《早晚功課經》、《參同契》等。韻學由寮房設備，請高功教學，十方經韻大小七十二條，四鍾鼓，七星鼓，風雷雨鼓。罡斗，科儀，經壇所敲法器等等」。<sup>④</sup>可見其傳習科儀音樂之方式，相當嚴格而系統化。

相比之下，在家派的經樂傳習活動方式就較為自由散漫，缺乏



系統性和延續性，一般都是家族傳承方式，具有單一性和個體性的自生自滅之特點，接觸音樂材料的面相對狹小。如筆者調查谷城縣火居道人周炳相的習藝方式，即是單純從父，伯父等親屬學藝，演出範圍不逾本縣。而宮觀道士如喇萬慧等，過去除了在山上演樂外，還經常到江蘇等地演樂，其活動面和接觸面都廣闊得多。

在觀派演出法事音樂的範圍具有明顯的「超地域性」，一方面，本山道場廣泛容納外地道觀的道士前來雲遊掛單，修道演法；另一方面，本山道士也常應邀到外地道場做法事，因而其唱腔較多吸收了外地道樂的材料，形成了超地域性的音樂風貌。而在家派道士則多有妻室家小，以務農做工謀生，兼做法事補貼家用，既不容納外姓外來道士參加法事活動，自己也從不越鄉越縣到外地去做法事，故其音樂常吸收當地民間音樂材料，染有濃厚的地域色彩。

#### 四、演出目的及對象

在觀派道士身居深山叢林，其日常演出法事的對象為神靈，其祈禱誦經的目的是為了早日得道成仙，既不為求錢財（有皇室官府의 雄厚資助），亦不為媚俗，與民間世俗的心理需要無甚關係，所以其演唱演奏經韻音樂時，往往追求一種清雅閒適的氣韻和情調，竭力保留傳統和古老經韻音樂的穩定性，從而較多地保存了古代音樂的材料和風格。

與之相反，在家派道士居住於鄉鎮塵世，法事活動的對象為平民百姓，其演出目的不外乎是盡最大可能滿足或迎合世俗階層人群的心理需要和藝術趣味，往往追求熱鬧歡快的氣氛，並不斷吸收民衆喜聞樂聽的當地民間音樂素材來補充，調整原有音樂結構，故其音樂染有更多民間風味和近世音樂的氣息。



以上的比較研究大致說明了導致兩流派音樂風格差異性的一些背景情況。

當然，不可否認的是，武當山道教兩流派音樂的形態上有一定共性因素存在。這些共性形成的原因，主要在於以下兩個方面：

第一，自清代以來，宮觀道士失去帝寵，再無優渥的經濟資助，為求生計，只好紛紛流入民間，從事齋醮法事活動，開始與火居道士有所接觸和交流；

第二，過去每逢真武神誕辰，山下火居道士都要上武當山朝拜真武祖師爺，舉行隆重的「上祖師表」法事活動，其間自然兩派道士會有一定的接觸和相互交流，在法事音樂方面各有借鑒吸收。

值得注意的是，兩派音樂雖然既有共性，又有個性，但從目前的研究結果看來，我們已有如下初步認識：

首先，兩派的差異性是大於共性的，這點已在前面的比較研究中得到昭示，認識到這一點，對於武當道樂以至全國道樂的研究具有十分重要的理論意義和現實意義。過去民族音樂的研究方法，習慣於將某一種樂種簡單定性為屬於雅樂，上層文化或俗樂，民間文化兩大範疇，這種二分法對於一般宮廷音樂，文人音樂或民歌，戲曲，曲藝等樂種或許是適應的，但如照搬於道教音樂，則就難以涵蓋，也容易以偏概全，得出偏頗甚至錯誤的結論。事實上，道教音樂的特殊性正在於，從整體上看，它可以說是涵蓋了或融攝了雅，俗樂的各種成份於一體；從內部流派分野角度看，在觀道與在家道則又分別代表了雅，俗兩種不同性質的文化體系。集雅樂俗樂於一體，既可整合，又可分離，這是道教音樂自身存在的一個悖論，然而這又正是道教音樂的特殊性之所在。

其次，武當山道教音樂兩派中所存在的一些共性因素，看來更多可能是在家派模仿學習在觀派道樂所致。在觀派的音樂材料比在



家派豐富得多，旋律形態也細膩複雜得多，在家派借用一些在觀派的音樂形式來豐富自身的唱腔，是合情理的。凡兩派音樂之共性因素，在在觀派音樂體系中均是較典型的，從而顯示出是其固有的傳統因素；而對於在家派而言，這些共性因素卻絕非典型，反倒是很陌生的，從而顯示出其是一些外來的東西。

①引自明代撰修《太和山志》。

②引自明代撰修《太和山志》。

③同上。

④武理真《全真教十方叢林之規制》載《中國道教》 1987年二期。







## 第七章 曲目攷源

現已收集的武當道樂曲目有一百多個。這些曲目的標題，絕多是儀式性的標題。

當然，曲目的數量並不等於曲調材料的數量，因為其中一曲多名，一名多曲的現象比較多見，而且標題與音樂內容也不盡然有對應關係，這是在研究道樂曲目時必須注意的一點。儘管如此，這些宗教色彩的標題卻蘊藏著許多珍貴的歷史信息，為我們探索道樂曲目的淵源及相關的歷史背景提供了一個路標。

綜觀這些曲目的標題，有不少是見於經傳，已有上千年流傳史的，也有不少曲名使人難以理解，不明其含義為何，但細究起來，也各有其命名的特定依據，體現出道教特有的思維方式與歷史傳統。因此，考察道樂曲目之來源，不僅是一饒有趣味的知識探索，對於認識道教儀式音樂之沿革興衰，也會有所啟示。本章擬在有關文獻資料綜合分析基礎上，考察道樂曲目之來源。由於資料和水平的限制，現階段還不能對所有曲目的來源均作出解釋，只能知道多少說多少。

總的來看，武當道樂曲目的命名大都與科儀的程序和經文內容緊密相關。大量的曲目直接以科儀中某一儀式項目來命名，這些曲目的名稱與詞曲內容的關係相當複雜，它可能與詞曲內容沒有直接的聯繫，也可能與歌詞內容關係更緊密些，當然也有的能直接反映詞曲的基本內容。另有少量的曲目是根據經文的一般詞曲內容特徵



而命名，這類標題可概括地提示作品的意旨或情緒狀態，與詞曲內容有較緊密和妥貼的關係。此外，尚有不少曲目是摘取歌詞的第一句詞語而得名，如《悲嘆》，這類標題只是指示出歌詞內容的某些特點。

因而，武當道樂曲目的標題是多源的，其與詞曲內容形式之關係，也是複雜多樣的，爲了論述的方便起見，我們暫將各種曲目按其不同來源的大致情況劃分成三大類來加以考察，即源於經文主旨內容的，源於儀式節目的，源於歌詞首句詞的。由於資料掌握的份量各有不同，對每首曲目的論述將不是等量齊觀的。現考釋如次。

## 第一節 源於經文主旨內容的曲目

1.《步虛》此曲目是道樂中歷史最長，流傳最廣的傳統曲目之一。此曲標題與歌詞內容緊密相關，同時也與早期道教儀式中一特定節目有聯繫。

南朝宋劉敬叔的《異苑》“陳思王（曹植）遊山，忽聞空里誦經聲，清遠遒亮，解音者則而寫之，爲神仙聲。道士效之，作步虛聲”由此可見此曲在南北朝時便已有之，且爲道士模仿梵音而創作之道曲，此說有人持疑，姑不論其細節是否可信，但可以肯定步虛一曲當時已經產生，並有相當影響了。步虛是道樂中一支最重要的曲目，歷代記載不絕。主要在齋儀中使用，常一實字而虛聲吟咏，邊繞香爐邊咏唱，乃模擬升天的動作。晁公武《郡齋讀書志》說步虛是「神仙上聖朝玄都玉京，飛巡虛空所諷咏」。《洞淵神咒經·斬鬼品第七》（S318號）云：“高座上法師執步虛立成，稱唱之下，人旋行，徐徐高趣而望天，若聽雲中有鴻鵠聲，又各聽遼遼，



若玄天之有天人歌矣”。這也就是上升玉京山的道樂。步虛聲腔最早或與古代祭祀音樂有關，連道教自己也直言不諱：「古者祭祀歌樂章，或歌毛詩。今法事長吟步虛，本此也。」①從其歌詞看，也極富道教色彩：

“稽首禮太上，燒香歸虛無。  
 流明隨我回，法輪亦三周。  
 玄元四大興，靈慶及王侯。  
 七祖生天堂，煌煌耀景數。  
 蕭歌觀大漢，天樂適我娛。  
 齊馨無上德，下倦不與儔。  
 妙想明玄覺，詵詵巡虛遊。”

（《步虛》第一）

借燒香升騰的象徵，玄想升虛的幻境，正是歌咏玉京山的最高仙境的意象，反覆咏誦，飄渺步行虛空道教情調極濃。演唱步虛時，道士且要邊踏禹步，故古籍多稱「步虛繚繞」。邊舞邊唱之狀。步虛歌詞有若干首，皆五言詩，用咏唱法，多虛聲即一字多音，腔幅悠長之謂也。

至唐代此曲已流行甚廣，更進入宮廷演唱，唐玄宗崇道且擅道樂，親制若干道曲，天寶十年（751年）還於皇宮內道場親自教道士步虛聲韻，《冊府元龜》卷五十四云：“（天寶十載）四月，帝於內道場親教諸道士步虛聲韻。道士玄辨等謝曰：伏見陛下親教步虛及諸聲贊，以至明之獨覺，斷歷代之傳疑。定驂驥於海陸，分景鏡於真偽。平上去入，則備體於正聲。吟諷抑揚，則宛仍於舊韻。使詠之者，審分明之旨；聞之者，無僞舛之言。妙協鈞天，克諧仙唱。伏以靈章本趣，理固如然。但為流傳人間，訛謬滋久。非應道為主，孰能



正之。是可以振暢玄風，發揮聖作。……特賜編諸史冊，宣示中外。帝曰：一時之事，何足言焉。所請者依。”

從上述可看出唐玄宗對道教音樂已達很高造詣，但另一方面他在修訂教授道樂時也難免會加上自己的一些加工改造，從而使宮廷音樂與道教音樂交融在一起。此外，從當時歌唱要求辨及平上去入者方為正聲這點來推測，當時道樂是用一種精細的唱法，形態上大約是一字多音，腔幅悠長，一唱三嘆，風格較細膩典雅。所謂辨及平上去入，即今謂之「依字行腔」。

步虛聲在唐宮廷被納入燕樂系統，②漸有變化，原先步虛只以鐘，磬為主要伴奏，至此加上各種絲竹樂器，表現力更加豐富。③

由於帝王皇室的崇奉青睞，步虛聲在唐代社會一時獨步青雲，廣為流傳，它首先受到士大夫文人階層的重視和喜愛。唐代詩句中頻頻咏及。略舉數例，以見其流傳盛況：

張籍有：“卻到瑤壇上頭宿，應聞空里步虛聲。”

許渾：“天風吹下步虛聲”，其《宿咸宜觀》：“步虛聲盡天未曉”。

反映在文體上，直接促成了《步虛詞》這一文體的形成。文人學者根據步虛聲，進而作《步虛詞》。唐吳兢《樂府古題解》謂“《步虛詞》，道家曲也。備言衆仙縹緲輕舉之美”。

許渾《廬山人自巴蜀由湘潭歸茅山因贈》詩云：“導引豈如桃葉舞，步虛寧比竹枝歌”，直接將道教樂歌與舞伎舞和民歌相比擬，可見步虛聲已影響到邊鄙之地的民間音樂中。

在流播於宮廷，文人和平民階層之同時，步虛聲仍在道觀法事中廣為應用，唐代詩文多有記載，略舉數例。

殷堯藩《府試中元觀道流步虛》詩：“星晨朝帝處，鸞鶴步虛聲”。



唐《王建詩》五《贈王處七》：“道家寫將行氣法，家童授與步虛詞”。

唐張仲表《上元日聽太清宮步虛》：“仙客開金籙，元辰會玉京，靈歌賓紫府，雅韻出層城，紆徐室外盡，斷續聽中生；……誰知九陌上，塵俗仰遺聲”。自唐以後，步虛聲在道樂系統乃至宮廷音樂中仍盛行不衰，幾成為道樂的一個專有代名詞。

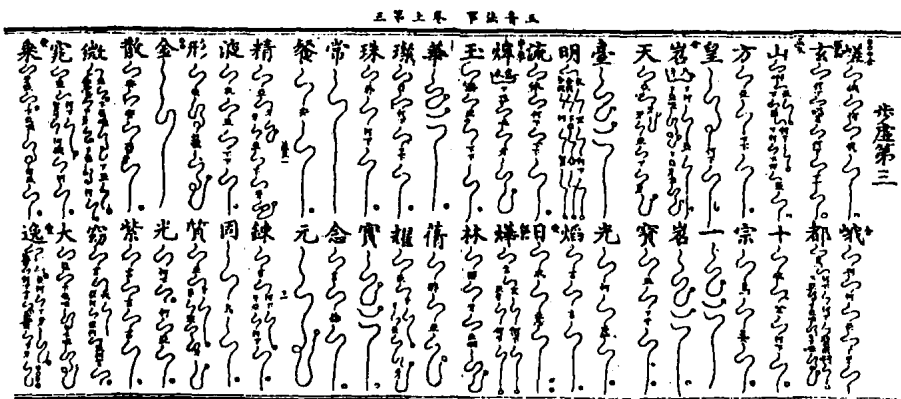
唐杜光庭《集太上黃籙齋儀》五十八卷中，所收齋儀，皆有步虛或步虛線繞一節。此齋儀集中老子尊號，用高上大道金闕玄元天皇大帝；即按唐玄宗天寶十三載尊號，但省大聖祖三字。即在唐亡之後，與北宋初改老子尊號之前，即在前蜀或後蜀時。但後蜀時杜光庭已去世。故當在前蜀時。<sup>④</sup>道藏洞玄部，有洞玄靈寶升玄步虛章一卷，對十首步虛經詠專作序，疏。

《道藏》洞玄部贊頌類收有《玉音法事》三卷（北宋年撰），玉音謂御制，法事謂齋醮儀，玉音法事謂齋醮儀中吟北宋帝御制道詞。

《玉音法事》（卷下收宋徽宗御制道詞，宣和續降道詞，宋真宗御制道詞等）卷上卷中收若干道樂曲目，並附記樂譜（謂曲線譜，或謂吟譜等），其中卷上有玉京步虛詞三首，金闕步虛詞一首，卷中含步虛詞一首（用徽宗御制詞）。每字下注有音符樂譜。（見下圖）

此譜主要以波形曲線記錄樂音的運動輪廓，模糊標示音高的曲折升降方向和延續時值（故暫名「曲線譜」或「線形譜」）。大多數譜字都呈單線式，線狀或較平直，或很彎曲如蛇形。亦有少數唱詞下標的線形呈雙線、三線式，位置不定。單線式與多線式疑有單人。唱與多人唱之涵義，尚待考證。另在曲線譜式之間，常嵌有若干字體較歌詞為小的虛詞，如「何、亞、下、衣、牙、俄、烏、翁





《玉音法事》卷上

、言、安」等，疑為襯詞。古代步虛聲特點為「多虛聲」，殆襯詞用以咏誦虛聲，以保持虛聲不致失落，也使唱腔更為連貫流暢。

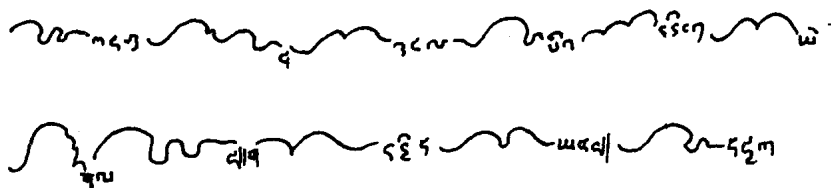
此外，譜式每一線末尾端或有一小圓圈，每個唱詞的譜式之末端或線傍，則必有至三個小圈，每首歌曲首字旁有三小圈，較長樂章中間字旁有二小圈，樂曲末有四小圈，字傍或注四聲或注「衆和」。初步分析，這種曲線譜是一種助記性的譜式，它只能提示出曲調運動的大致旋法特徵和輪廓。音高，節奏的細節則須在傳承中方能展示，目前尚無法辨析其具體特徵。陳先生已注意到浙江紹興高腔亦採用類似曲線譜<sup>⑤</sup>這倒確為一正確的研究途徑。據考，此曲線譜淵源甚古，近代很多學者（如田青，陳應時等）都認為，這種樂譜可能是《漢書·藝文志》中提到的「聲曲折」。「聲曲折」乃唱「詩經」之樂譜，故其為人聲的曲調譜是無可懷疑的，可見此譜式早在漢代便已有之。又查近世戲曲音樂中，尤其是高腔系劇種如浙江高腔，江西弋陽腔，湖南辰河高腔，廣東潮劇等尚有類似此譜



式之手抄本，其戲班藝人又多有道教背景。由此推知，現存地方戲曲音樂內還盡多蘊藏古代道樂之遺風，確係研究上一廣大法門。由此入手，悉心考查，或能漸解此譜式之奧秘亦非全無可能。

值得一提的是，長期以來，在中國各地不少佛教寺院中也運用著一些「線形譜」。有的寺院如湖北當陽縣玉泉寺，至今仍在使⽤「線形譜」傳承佛樂，但已無樂譜抄本留存，只以線形波動之手勢來輔助口傳心授的傳承方法。而在另一些佛寺，主要是西藏喇嘛教中，則還保存並使用著各種「線形譜」式樂譜，從這些樂譜的符號樣式，運用場合及功能諸端看來，其與道教「線形譜」十分相似，顯然屬於同一譜式體系。下圖是據班禪四世手寫的「札什倫布密宗下密園樂譜」而選摹的幾種線形譜符號：

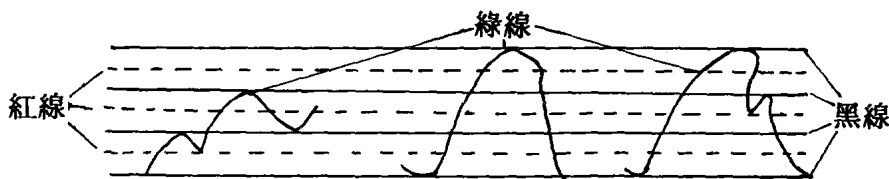
「下密院樂譜」首頁局部



上面這種符號藏語中稱它為「央移」，其基本符號是曲線，樣式很多，不同的就有一百多種，每個符號都由若干有規律的曲線組成一個音節，音節間的藏字是經文唱詞和襯字，可見其是一種聲樂譜，其形式同「玉音法事」道樂曲線譜極為相似，不同處只是書寫上用橫排法。<sup>⑥</sup>

「央移譜」比較正規的記譜法是用七條橫線：四條平行黑線，每兩條黑線間有一條紅色的虛線，在七條平行橫線中間，以綠色曲線的升、降標示曲調運動的高低走向，其形狀見下圖：





類似的譜式在川西的著名的德格印經院也有發現。⑦德格印經院創建於清雍正七年，現保存有三份藏族古樂譜，一份是唱經用的，稱「查巴」，也有尊稱為「曲尼瑪的俄雍」；另一份叫「俄雍」，是唱經譜及鈸與藏鼓的伴奏法說明，還有一份是銅號（稱「統欽」）演奏的樂譜。

上舉藏傳佛教的譜式雖有不盡相同之點，但其最基本的特徵，如以曲線，圓圈為基本表意符號、曲線進行只大致暗示音調的高低曲折走向和時值，需用口傳心授為輔助方能悉其細節等等，卻是共通的，而且與道教「線形譜」的形式和用法是一脈相承的。

說到佛教的「線形譜」，讀者自然會產生這樣一個疑問：佛教的「線形譜」，既與道教的同類譜式屬於同一系統，那麼，佛教這種譜式究竟是怎麼來的？它與道教音樂中的同類物有何關連呢？從表面事實所暗示的情形看，有三種可能的解釋。第一，如前所述，可能是六、七百年前藏傳佛教自己制的；第二，是隨佛教東漸而從印度傳來的；第三，是佛教從道教中借用過來並予以一定改造而形成的。目前所掌握的資料還不能對這些問題作出完滿的回答，有待將來進一步研究。

近人何昌林對古譜甚有研究，他將曲線譜視為一大系統，並指出其流變軌迹為：⑧

漢代「聲曲折」譜——佛教、道教：「步虛譜」——西藏佛



教：「央移譜」——日本佛教：「聲明譜」。其說可以擴大考慮地方戲曲音樂這一線索。

宋元以降，步虛聲一直為道教齋醮音樂中的重要曲目，元人編《道門通教必用集卷二詞贊篇》列舉若干齋醮曲目，就仍用「玉京步虛詞」，「金闕步虛詞」、「步星詞」。《道門定制卷五三夜三夜吟咏法事》中亦用以上曲目。各名山宮觀均無例外，廣用此曲，成為文人樂此不疲的咏題：

陸游：《長生觀觀月》（青城山）：⑨

“廣寒忽墜人間世，但怪步虛聲散瑤台空。”

木蘭花慢·夜登玉華樓：⑩

“星壇，夜學步虛吟，露冷透瑤簪。”

這裡說明「步虛」多用於夜晚，大約是晚課中唱。這是古代巫覡「夜祭」習俗之遺風。據錢南陽先生考證，早期南戲中曾運用過若干道曲，其中有《步虛聲》。⑪可見其已深入到民間音樂中流傳了。

綜上述可知《步虛》是道教音樂中最古老的，流傳最廣泛的曲目，在上千年的流傳中，它已產生很大變化，演化為一個大家族。最早《步虛》可能是一首有固定詞曲形式的儀式歌曲，在後來的流傳中，由於地域，階層的不同而產生變異，再加上道人的訛誤，原始的《步虛》就衍生出種種變體，形成一個「名同實異」的步虛系統。所謂「名同實異」，指都以《步虛》為曲名，但其實質——詞曲形式卻已不同了。

根據前面所述，《步虛》的變異發展，至遲在唐代就已開始了。唐玄宗見當時的《步虛聲》“流傳人間，訛謬滋久”，試圖加以鑒別，分清真偽，使之復古，“宛仍於舊韻”。但事實上他教諸道士的“步虛聲”也絕不可能是古代步虛之原貌了，他必然要加上



一些新的東西，並按自己的理解和音樂修養而作新的改編和創新。

作為一首流傳廣遠的傳統道教名曲，它在發展中不斷衍展為新的變體，甚至在同一曲名下產生許多變體，是完全正常的現象，也是符合傳統音樂流變規律的。時至今日，《步虛》已像滾雪球一樣形成一個龐大的步虛系統了，各地道觀幾乎都有步虛一曲名，但其詞曲形式，特別是其曲調都有程度不同的差異。就拿武當道教來說，就有兩者《步虛》，在觀道（全真派）和在家道（正一派）各有一首，其除了歌詞均為五言句式這點相同外，詞文內容和音樂形式完全不一樣。這種情況，相信在其他地方也會存在。

因而，我們最好把《步虛》理解為一個有諸多詞曲變體的大系統。那麼，各地步虛的詞曲形式有沒有共性呢？

我們可以設想這樣一個龐大的研究工程，將現存各地的所有步虛曲詞收集起來，對其作一比較研究，找出其中的共性因素，那麼這些存在於各地的共性，就很可能是更為接近原始母曲的因素，由此，也就有可能對比較原始地道的《步虛》進行原形構擬。當然，這一工程將是下一步的工作，在目前，對於各地流傳的《步虛》只能大致判斷它是相對地更為接近或遠離早期《步虛》的風格形態。在尚未構擬出原始步虛的母曲形態之前，這種判斷的標準很有限，只能是(1)其歌詞句式，意境，內容是否接近古代文獻記載？(2)詞曲關係是否靠近《玉音法事》中線形譜所暗示的「字疏腔長，一唱三嘆，多虛聲」等樣式？(3)曲調形態及其風格是否與歌詞描述的「步行虛游」之意境相貼合？如果這些判斷標準可以成立的話，我們就可以推斷現存武當宮觀的《步虛》有可能保存了比較古老的《步虛》曲詞的某些因素。

《澄清韵》此曲標題在歷史上沒見記載，但在現存各地的道樂中很多都有此曲名，如北京、武當、甘肅、香港及廣東羅浮山等地



道觀都發現有同名同詞的情況。此曲的「名實」之間，也有複雜的變異。如香港的每個儀式中都有此詞曲，《玄門開壇科》，《聖帝寶懺》、《破獄科》皆以之為第一首，但命名就不一樣，有取名為《琳琅贊》，也有叫《開經讚》的，這種是「名異實同」的情況。如果從命名與音樂的關係考察，可以肯定還會存在「名同實異」的現象，亦即都叫《澄清韵》，但各地曲調有所不同。

雖然有種種複雜變異，仍有可能從《澄清韵》這一曲目系統中找出一些共性點。在目前尚無條件對這一系統的曲調作比較研究的情況下，只有先從歌詞入手作些初步考察。現行的歌詞，看來各地都是一樣的，全詞為：

“琳琅振響，十方肅清，  
河海靜默，山嶽含煙，  
萬靈鎮伏，招集群仙，  
天無氛移，地無妖塵，  
冥慧洞清，大量玄玄。”

另一共性點是，各地的《澄清韵》一曲，似乎都用為儀式歌曲的開始處。根據這兩點，我們至少可以確定該曲是否屬於《澄清韵》系統了。比如陳大燦在羅浮山收錄的同一歌詞的曲目，他稱作《步虛》，就顯然是誤傳曲名，實質上應是《澄清韵》一曲。

從《澄清韵》的歌詞內容和意境來分析，與曲名是有內在聯繫的，並為我們考源提供了重要線索。經考察文獻，發現歌曲中最後四句詞：

“天無氛穢，地無妖塵，  
冥慧洞清，大量玄玄”



是出於《元始無量度人上品妙經》，早在唐代，著名道士成玄英就注解此經，並宣揚元始天尊所降《度人經》<sup>⑫</sup>有“開人度物，死生通濟”的神奇法力。稱「誦經十遍，上達諸天，起死回骸，咸得長生」。他對這四句經文注曰：「誦咏之者，上感諸天……至功行圓滿，升為金闕之臣」。他認為，只要虔誠念誦《度人經》中這幾句經文，即可起死回生，長生久視，甚至“積學成真，通真入聖”，升為玄都玉京之仙吏，也是可能的。

成玄英主要提倡無欲天為的靜養功夫，通過重玄之道的理論，說明虔心修道就可能長生成仙。他的這一理論顯然更容易為注重清修的全真派所接受，所以後來《澄清韻》多在全真道觀流傳，也非偶然了。因為此曲歌詞內容，正是源於《度人經》和成玄英進一步發揮的重玄之道思想。所謂「澄清」，當有兩方面含義，一是指道徒內心修煉時所持的清靜無為心態，包括「三業清靜」（身業、口業、意業），“淡泊虛夷，不染塵境”，<sup>⑬</sup>這樣才能“體茲正道，悟彼重玄”，<sup>⑭</sup>達到修道長生之目的。另一方面，也指道徒嚮往的天界幻境，一派玉宇澄清，萬里無埃的景象。這大約就是《澄清韻》一曲標題之來歷，有相當高的概括性。道徒們每日一開始念經修道，就先要進入清靜的心理狀態，默想出天上仙境之意象，因而將《澄清韻》列為第一首曲是再合適不過了。歌中最後散唱的「大量玄玄」，實即成玄英所發揮的「重玄之道」，「玄之又玄」學說。

既然找到了此曲經文的出處，也就大致可推論出此曲的來源及產生的年代。

《度人經》為晉代道教靈寶經系的首經，原名《元始無量度人上品妙經》，後來又名《太上洞玄靈寶無量度人上品妙經》，簡稱《度人經》。此經由東晉末葛巢甫造作。<sup>⑮</sup>在北齊（479年—502年）時便已有嚴東為《元始無量度人經》作注。故可肯定此經



書成於東晉。以後唐初道士成玄英等人也相繼爲此經作注。因此可以肯定《澄清韵》的歌詞在東晉時已有之，其曲名何時產生，因無記載，暫難定論。

“在《靈寶經》系出現之前，道教盛行的是《上清大洞真經》及金丹黃白之術，在道術上重存想，服飾，符咒。《靈寶經》出，則使道教發生了較大的變化：(一)擴構出了以中央玉京元始天尊爲最高神，下有三界十方三十二天帝及地府豐都的鬼神天地；(二)從存想以守身中之神，擴展到通過修齋，燒香，誦經以求外界之神來佑；(三)吸取儒教祭祀儀式，造構了以齋醮贊頌及音樂爲主的道教活動儀式”。<sup>①⑥</sup>這樣，使道教進入了重齋醮儀式的新的階段，誦經，齋醮，劾召鬼神成了主要的宗教活動形式，並相應形成了早期的儀式音樂體系。《澄清韵》一曲應是當時曲調體系中最重要的曲目之一。

通過以上考察，我們找到了《澄清韵》曲目之來源，並可確認其是道教儀式音樂中最早期的代表性曲目之一，其重要性可與《步虛》相提並論。明代纂修《道藏》者，以《度人經》爲道教首經，並奉爲萬法之宗。至今在武當道教儀式音樂中，《澄清韵》仍占有特別突出的地位，它用爲昇壇之首曲，它的主腔在許多經韵中廣泛運用。它的歌詞，仍保留了原來的形式。它的曲調流變情形，因無對照參數，尚難論定，不過從其主腔形態上，例可發現一些線索，可供探索其曲調的歷史淵源的大略情況。

卡西爾曾指出：“在神話和原始宗教中，穩定化的傾向是如此強烈以致完全壓倒了對立（按，指變革因素的一極）。這兩種文化現象似乎是人類文化中最保守的樣式”。<sup>①⑦</sup>中國的道教文化也有這種頑強的保守性，《澄清韵》的歌詞至今仍保存著一千多年前的樣式就足以證明這點。當然，音樂曲調的情況要複雜得多，因爲音樂主要是靠口傳心授而延續，雖然道教也強調保留上代所傳樣式，但



每代人在傳授過程中或多或少有一些變異，要把一件古代音樂曲調原封不動地傳承至今是很不容易的，但是保留一首歌曲的基本結構或某些因素則是完全可能的。<sup>⑩</sup>根據這一思路，我們試圖以《澄清韵》的主腔為突破口，來尋找其曲調上的歷史淵源，由此弄清，此歌的音樂保存了多大程度的古樂因素。具體作法是，以《澄清韵》的主腔形態與已知的且與道教有千絲萬縷關聯的古代音樂資料（包括已確認的古代樂譜）作比較研究，並結合有關的歷史背景作綜合研究。

首先我們發現南宋白石道人歌曲中的曲調與此曲主腔十分相似。

前面提到的《澄清韵》主腔（一號主腔）在整個武當道曲中有很廣泛的運用，有很突出的「通用性」，為了用詞的簡潔，可名之為「通用腔」，用T作其代號。此腔的通用性是我們作歷史比較的一種重要輔助標識，其通用性具體有兩個方面的含義：

1. T是武當道樂各不同類別韵腔的共性音調因素，在大多數曲調中通行運用，地位顯赫。

2. T在道樂各類韵腔中具有共通的運用特徵：多處於樂句、腔句之尾部。

這兩方面要素相輔相成，不可分割，形成道樂T所特有的體系化表徵。

下面列兩個典型例句說明T的運用特徵：

姜夔是南宋著名的音樂家和詞人，字堯章，別號白石道人，饒州鄱陽（今江西省）人。大約生於高宗紹興二十五年（公元1155年）前後，死於寧宗嘉定十四年（1221年）前後。從他的有年代可考的作品來看，自1176年到1206年的三十年間，他走過江西，湖北，湖南，江蘇，浙江一帶的許多地方。白石集裡今存有十七首自

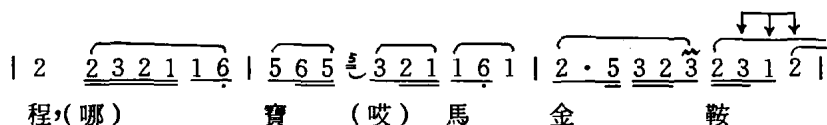
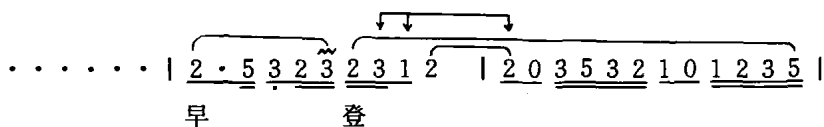


注工尺旁譜的詞，是七八百年前流傳下來的唯一的宋代詞樂文獻，

## 例109

## 香花送 (二)

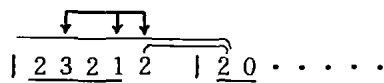
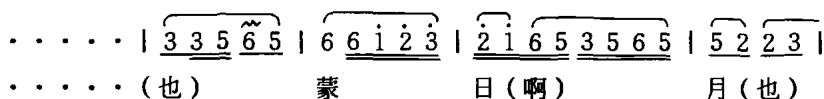
喇萬慧唱

1 = <sup>b</sup>E 4/4

## 例110

## 大 贊

方繼權 唱

1 = <sup>b</sup>E 2/4

它在我國音樂史上有重大的價值。姜白石的歌曲旁譜是保存到今天的唯一的宋代樂譜。也是迄今唯一得到公認的較準確解譯的古譜(由楊蔭瀏解譯)。

姜白石選調制腔作曲用以下幾種方法：

一種是截取唐代法曲，大曲的一部分而成的，如他的霓裳中序



第一，就是截取法曲商調霓裳的中序第一段；

一種是取各宮調之律合成一首調式相犯的曲子，即「犯調」手法，如《淒涼犯》；

一種是從當時樂工演奏的曲子裡譯出譜來，像醉吟商小品，是他從金陵琵琶工《求得品經法》譯成；

一種是改變舊韻的聲韻來制新腔，像平韻滿江紅，是因為舊調押仄韻不協律，故改作平韻；

一種是用琴曲作詞調，像側商調的古怨；

一種是他人作譜他來填詞的，像五梅令本范成大家所制；

以上六種方法都是先有譜而後有詞的；其另一種則是他自己創制新譜，是先成文辭而後制譜的，也就是他詞集裡的《自度曲》，《自制曲》。自楊蔭瀏，陰法魯翻譯為今譜後<sup>①</sup>根據這些材料，我們可以聽到宋代以至更早時期的樂曲了。這些都是七百多年前的比較可靠的一批音響資料。

從白石歌曲的音樂形態來看，有不少歌曲都運用著T，且其位置也常穩定呈現於句尾。經分析統計，十七曲詞中有十二首運用T腔，其中兩首係變形，以宮為結音。這十二首歌曲中除兩首前朝曲調外，餘皆自度曲。茲略舉數例：

例111 淒涼犯

1 = F 4/4

· · · · 6 1 2 4 . 3 | 2 - - - | 2 . . . | 2 - 1 . 3 | 2 .

迤邐度沙 漠。 落。 漫 寫

· · · · | 6 - 1 . 3 | 2 - - 0 ||

誤 後 約。



## 例112

## 翠樓吟

1 = C 4/4

. . . . . 5 | 3 4 . 3 5 . 6 | 5 - - 0 | . .  
 今 年 汝 酺 初 賜。  
 . . 4 . 3 5 . 6 | 5 - - 0 | . . . . . | 5 3 4 . 3 |  
 , 與 君 游 戲。 還 卷 一  
 | 5 - - 6 | 5 - - ||  
 簾 秋 霽。

( \* 4 6 5 . 一腔當爲T之上四度、移位形式, 性質同一。 )

## 例113

## 秋霄吟

1 = G 4/4

. . . . | 5 4 . 3 5 . 6 | 5 - - 0 | . . . . | 5 4 5 . 6 | 5  
 丁, 箭 壺 催 曉。 懷, 暮帆 煙 草。  
 . . . . | 5 - 3 4 . 3 | 5 4 5 6 - | 5 . . . . .  
 來, 兩 地 暗 縈 繞。 . . . .

## 例114

## 疏影

1 = F

4/4 5 | 4 1 . 3 2 - | . . . . | 5 - 6 . 7 | 6 - - 0 |  
 苔 枝 綴 玉, 自 倚 修 竹。  
 . . . . . 5 - 6 . 7 | 6 - - 0 |  
 . . . . 安 排 金 屋。

( \* 5 7 6 一腔當爲T之上五度移位形態。 )



例115

石湖仙

1 = G

4/4

. . . . | 7 - 6 - | 5 . 7 1 . 3 | 2 - . . . .  
 . . . . 盧 溝 舊 曾駐 馬 . . . .  
 | 5 3 4 . 3 | 5 - - 6 | 5 - - 0 ||  
 明 年 定 在 槐 府。

例116

醉吟商小品

1 = C

4/4

| 5 - 4 . 6 | 5 - 7 - | 6 - . . . | 2 3 4 . 6 | 5 -  
 又 正 是 春 歸 . . . 暮 鴉 啼 處，  
 | 6 5 4 . 6 | 5 - - 0 |  
 琵琶解 語。

例117

霓裳中序第一

1 = F

4/4

. . . . 7 6 3 1 . 3 | 2 . . . . .  
 . . . . 紅 蓬 歸 未 得，



例117一曲原有小序，其大意說：“石湖老人曾告訴我說，琵琶有四個曲調，現都已失傳，就是：《濩索》（亦作濩弦）《梁州》轉關《緣腰》，醉吟商《胡渭州》和歷弦《薄媚》。辛亥年的夏天（1191年），我到金陵官邸中看望楊廷秀老人，遇見一位彈琵琶的樂工，他能奏醉吟商《胡渭州》，我向他學得了彈奏的方法，譯成了這一樂譜，它實際是雙聲調”。

可知此歌曲原為唐大曲之遺音。

從以上例句中可以看出T腔在白石歌曲中運用是比較頻繁的，且常置於句尾，段尾等重要位置，這些特點與《澄清韵》中的音調特徵均很是相似。

值得探討的是，T腔是白石自創之腔格呢，還是他沿用前朝之腔格。從《霓裳中序第一》與《醉吟商小品》兩曲調的來源看，都是前代遺曲，且含T腔，由此可以認為姜白石自度曲中的T腔應是從前朝遺音中吸收進來的，因這兩曲形成時間均早於白石自度曲。鑒於白石本人有極高的音樂修養和作曲水平，在這種情況下他仍要借用T，並以之作爲其創作中最重要的腔格之一，這就不能不使人感到T腔在當時的樂壇上佔有一何等引人注目的位置，它不但是一個源遠流長的腔格，而且在當時的音樂品種中有廣泛的應用，且可能代表著當時或更早時代民族音樂某些品種風格的神韻，姜白石歌曲中著重強調運用此腔與道教音樂的關係最爲密切。

《霓裳中序第一》一調則是白石在遊湘時，從衡山道觀樂工舊書中覓得《霓裳曲》十八段樂譜，填《中序》一段而成。其《霓裳中序第一》原序云：“丙午歲（1186年），留長沙，登祝融<sup>②</sup>，因得祠神之曲，曰黃帝鹽，蘇合香。<sup>①</sup>又於樂工故書中得商調霓裳曲十八闕<sup>②</sup>，皆虛譜無詞，按沈氏樂律「霓裳道調」，此乃商調。<sup>③</sup>樂天詩云“散序六闕。此特兩闕，未知孰是？然音節閑雅，不類今



曲。予不暇盡作，作中序一闕，傳一世……”

唐天寶之亂後，宮廷法曲及道樂大量由樂工攜帶散入民間，而宮廷樂工流散民間時，多進入各名山宮觀，因而唐樂之保存傳播，主要是宮觀之道士。白石的霓裳中序一曲，亦正是從衡山宮觀中偶然覓得，幸運地將唐代遺音延續下來。

從白石道人的經歷看，一直與道教有特殊聯繫。這是他能獲得此古譜之重要契機。白石詞有「洞仙歌」，「法曲獻仙音」兩名，後者，陸本調下有「俗名大石，黃鐘商」七字注<sup>②④</sup>，所謂「黃鐘商」即按「之調式」命名，黃鐘之商，意為黃鐘宮系統的商調式，如黃鐘為d'，其商音為e'，以商音為主音構成調式，即黃鐘商，其包含了宮音系統和調式兩層含義，俗稱為大石調。注意，其又為商調式，我們發現，凡道教色彩的歌曲，似乎都愛使用商調式，恰如霓裳法曲一樣，這恐非偶然巧合。

又據桑世昌《蘭亭考記白石藏蘭亭》共四本，第一本有黃庭堅題，白石跋云：「嘉泰壬戌年得於童道人」。<sup>②⑤</sup>

白石《詩說一卷》自序謂淳熙丙午遊南嶽密雲峰，得異人傳授《詩說一卷》<sup>②⑥</sup>。明張羽《白石道人傳》對此進一步詳說，自白石從老人處得授《詩說一卷》後，「自是益深於詩，解知音，通陰陽律呂；古今南北樂部，凡管弦雜調，皆能以詞譜其音」<sup>②⑦</sup>。照此說來，白石道人詩詞音樂的提高，都與這一老道人傳授密切相關了。此說雖不能確信，但亦不可不信。從白石一生行狀來看，的確與道教有不解之緣，他在湖南時，就屢次遊衡山，出入道觀，並寫了數首遊詩，這不能不說是他對道教崇奉心情所使然。白石一生官途失意，空懷才藝而窮愁潦倒，過著寄人籬下的生活，他那「嘯傲山林，孤芳自賞」的思想與道教恣情煙霞的出世精神正相合拍，因而他以道教思想為解脫苦悶的良方，以道教音樂為抒發情懷的工



具，也就是很自然的事了。

以上從姜白石歌曲這條線索追溯了《澄清韵》主腔 T 與唐宋音樂之間的關聯。

此外，在發軔於元末江西弋陽腔的高腔系各劇種音樂中，也發現普遍運用著 T。經初步研究，可知 T 不僅在南方十來個高腔劇種中普遍存在，而且有一定分布規律，大致呈現出以江西弋陽等地為中心，逐漸由濃漸淡向周鄰省區分佈的趨勢，表明 T 很可能是原始弋陽腔的典型腔。而且現存贛劇弋陽腔中 T 之型態及運用特徵特別與白石道人歌曲中之 T 很近似略舉數例：

例 118 《駐雲飛》類

1 = C

$\text{ㄅ}$   $\dot{6}$     $\underline{\dot{5} \dot{3}}$     $\underline{\dot{2} \dot{3}}$     $\hat{\dot{5}}$  (d)    $\odot$   $\underline{\dot{3}}$  |  $\underline{\dot{2} \dot{1}}$  |  $\underline{\dot{1} \dot{2}}$  |  $\underline{\dot{2} \dot{2}}$  |  $\underline{\dot{2} \dot{0}}$   $\vee$   
 願   可   報   父   恩   高，

例 119 《漢腔》類

1 = C

$1/4$   $\underline{\dot{3} \dot{2}}$  |  $\underline{\dot{1} \dot{6}}$  | 5    $\odot$   $\underline{\dot{3} \cdot \dot{2}}$  |  $\underline{\dot{1} \dot{3}}$  |  $\underline{\dot{2}}$  |  $\underline{\dot{2}}$  |  $\underline{\dot{2}}$  |  $\underline{\dot{2} \dot{0}}$   $\vee$   
 天 空   飛   躍   從   吾   性，

（譜例中 $\odot$ 為邦腔開口處， $\vee$ 為收口處。）

例 120 《江兒水》類

1 = C

$\text{ㄅ}$   $\underline{\underline{\dot{2} \dot{2} \dot{3}}}$     $\underline{\underline{\dot{5} \dot{6} \dot{5}}}$     $\underline{\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{3}}}$     $\underline{\dot{6}}$    5 ·    $\odot$   $\underline{\dot{2} \dot{3}}$     $\underline{\dot{2} \dot{1}}$     $\underline{\dot{1}}$     $\underline{\dot{2}}$   $\vee$   
 兒 在   家   中   思 念   爹 娘   二   老。



江西贛劇弋陽腔，是明代弋陽腔在江西本地流傳的嫡派，也是現存可考的弋陽腔重要資料來源。據原弋陽縣弋陽腔劇團藝人呂美東介紹，1950年代初期，省贛劇團曾幾次到弋陽腔劇團採錄曲譜，現贛劇弋陽腔，均本於原弋陽腔劇團所唱的腔調。進一步考察，明代江西弋陽腔的前身，則是元末流行在弋陽一帶的高腔戲班，其成員為當地道士，故當地稱之為「道士班」，其音樂唱腔，則為道教法事唱腔，故當地稱之為「道士腔」。現在贛東北和贛南的高腔藝人都一致以為，<sup>②</sup>弋陽腔是在元代由道士唱《目連戲文》演變而來的。弋陽腔的音樂唱腔，就是以《目連戲文》唱腔為標準曲牌，從宋元時期南戲到明代的弋陽腔，道士唱的《目連戲文》是個承上啟下的環節。江西鄰縣貴溪的龍虎山，是我國道教著名聖地之一。自唐宋以來，以龍虎山張天師為領袖的正一教，成為江南乃至全國最有影響的道教流派。他們除從事各種法事音樂外，也常深入民間，與民俗結合，用道教音樂搬演戲曲，形成獨具一格的「道士腔」，弋陽腔興起後，也直接沿用當地的道士腔來唱戲，並不斷向外迅速傳播。弋陽腔的迅速發展與流播，與元末各具宗教背景的農民起義有直接關係；後來的弋陽諸腔（各地的高腔戲）都具有一定的道教背景，則也與早期的「道士弋陽腔」有歷史淵源關係。由此觀之，高腔音樂中之T，是源於元代的道教法事音樂唱腔，應無疑義了。T在高腔係其他劇種中的廣泛運用，後面還要談到，這裡暫不贅述。

以上從白石歌曲與弋陽腔兩個方面探討了道樂《澄清韵》之T腔與古代音樂的血緣關係，現在可以將思路收回來，思考一下《澄清韵》主腔的來源及歷史年代問題。

白石歌曲與弋陽腔之T與《澄清韵》之T的相似現象和相互聯繫已無問題，需要進一步探究的問題在於三者之間是何種傳遞關



係，亦即是互為源流呢，或是同出一源？弄清這種關係，才可能確定《澄清韵》之T的歷史年代大致如何。看來弋陽腔之T源於道教音樂已無疑義，其年代至遲在元代，T便已在江西道教音樂中傳唱。鑒於元明之際江西龍虎山正一教曾調大量道士到武當山，那麼說當時隨之將T帶入武當山道樂中，亦是甚有把握的一種推論。

但又從白石歌曲創作年代考察，其創作年代在南宋，且多用前朝遺譜制曲，那麼，其T的產生年代當可溯到唐代，而且其據以填詞的曲譜又是唐代大曲，法曲作品，也與道曲有直接關連。這樣一來，我們可獲得一個新的推測，《澄清韵》之T，不只是屬武當山和江西道教音樂獨有之主腔，T的源頭還應追溯到唐代宮廷法曲中的道樂作品中去，它可能是唐代道教音樂旋律中的一個典型腔，在道樂進入宮廷與雅樂燕樂同鳴合奏時，T也被大曲法曲廣泛應用。鑒於道曲在唐代宮廷大曲中的崇高地位，又鑒於法曲實為當時雅樂俗樂之高度結晶，我們說T是唐樂中的一個典型腔也未嘗不可。從這個視角審視，就可獲得一個的推論；即武當道樂，白石歌曲與江西弋陽腔之T，首先應作為同出一源來看，它們可能從不同途徑延續了唐宋道樂腔調之遺韻。從白石歌曲來看，其吸收途徑應主要是古代樂譜和湖南道教音樂這兩方面，並且將其中的典型腔吸收來運用到自度曲中；江西弋陽腔之T則直接與當地道教音樂有關，進一步的來源還可向前追溯；而《澄清韵》之T一方面可能直接導源於唐宋時期的宮廷音樂和道樂，另一方面是從江西道樂中吸收進來，至於它與白石歌曲有無傳遞關係，目前尚無線索，留以待考。但估計它們更可能是同源異流關係。

以上分析，尚多帶有推論性質，尚待進一步研究予以確證。但從中至少可明確這一點，武當山道曲《澄清韵》之主腔乃是一源遠流長的腔格，它至遲在宋代便已廣泛運用於道樂和文人音樂以及民



間戲曲音樂中，其正式形成的年代當可推得更早，它還很可能是唐代法曲所廣泛運用的一個腔格。正因為此腔源遠流長，又與道教文化息息相關，所以它至今仍在武當道樂中廣泛傳唱。

①《道書援神契》。

②《唐會要》卷三十三記天寶十三年大樂署供奉曲名中，林鍾宮（道調）有步虛，是天寶年間之步虛，亦屬於燕樂系統。

③李豐楙：《仙道的世界》載《中國文化新論》 臺灣聯經出版事業公司 1983年再版。

④陳國符：《明清道教音樂考稿》 中華文史論叢第十八輯 上海古籍出版社1981年一版。

⑤見蔣星煜：《紹興高腔》載《華東地方戲曲介紹》。

⑥詳參肖興華：《藏族樂譜——央移》載《音樂研究》1982年二期。

⑦參見崔炳元：《德格印經院的三份樂譜》載《中國音樂》 1985年二期。

⑧《論燕樂半字譜》《文獻》 1983年三期。

⑨《劍南詩稿》。

⑩《劍南詞》。

⑪《戲文概論》 上海古籍出版社 1982年版。

⑫成的注文已亡佚，在陳景元《元始無量度人上品妙經集注》中尚保存少許。見《道藏》洞真部玉訣類。

⑬轉引自卿希泰《道教思想史綱》。

⑭同上。

⑮陶弘景《真誥，敘錄》載：“……復有王靈期者，才思綺拔，志規敷道，見葛巢甫造構靈寶，風教大行，深所忿嫉”。

⑯引自李養正：《道教概說》頁354 中華書局 1989二月版。



- ①⑦〔德〕恩斯特·卡西爾：《人論》 甘陽譯 上海譯文出版社1986年印刷。
- ①⑧目前我們的研究已證明武當道曲有不少保留了明末清初的完整樣式，更早期情況尚待進一步研究。
- ①⑨《宋姜白石創作歌曲研究》 人民音樂出版社 1979年印刷，1959年版。
- ②⑩衡山七十二峰，祝融爲主峰。
- ②⑪陳田夫《南嶽總勝集》：“獻迎神曲……三獻：蘇合香，皇帝炎，四朵子。”洪邁《容齋續筆》：“今南岳獻神樂曲有黃帝鹽，而俗傳爲黃帝炎”。
- ②⑫〔霓裳曲十八闕〕《齊東野語》卷十《混成集》條，謂修內司所刊混成集，……古今歌曲之譜，靡不具備。載霓裳一曲，凡三十六段。嘗聞紫霞翁云：「幼日隨其祖郡王曲宴禁中，太后令內人歌之，凡用三十六人，每番六人，奏音極高妙」。王國維《唐宋大曲考》謂：“每遍二段，則三十六段即十八遍”。與詞序所謂「十八闕」合。筆者不敏，竊以爲「闕，遍」殆謂詞，「段」應是曲調，一闕詞有上下兩闕，或遍之分，配以不同曲調，故有三十六段曲調。
- ②⑬〔沈氏樂律〕指沈括《夢溪筆談》論《樂律》章。〔霓裳道調〕沈括論《樂律》中論霓裳羽衣曲：「然霓裳本謂之道調法曲」。余按，唐代霓裳曲盛傳於世，經今不衰，詩人對其音樂特色多用描述，其中最突出的是稱其具有明顯的「商調」色彩。白居易《嵩陽觀夜奏霓裳》：“開元遺曲自淒涼，況近秋天調是商”。徐鉉《又聽霓裳羽衣曲送陳君》：《清商一曲送人行》。另據《通鑑》二〇〇，載尉遲敬德「晚年閒居，學延年術，奏清商禾，以自奉養」。余按：可知唐霓裳曲之調式爲商。但唐代宮調稱謂未細分，亦即調高（宮）與調式（調）稱謂可互換，宮音高度有時亦稱調，而調式亦有稱宮之例，所以沈括稱霓裳道



調，實指宮音高度，道宮，霓裳曲屬道宮系統，但未指示其調式特徵。而衡山道觀樂工譜記為「商調」，應是樂工從實踐出發，對其調式色彩更有感受，更為強調，故記其調式，其實與沈括之「道調」並無矛盾，一指宮音系統，一指調式特徵，實質則一。而白石沒有考慮到宮與調可既屬同一曲調的兩個方面，亦未想到唐代樂學中宮調可互指的名實差異，故感困惑。這裡尤須注意，T腔是以商音為結之腔格，且常置於句尾，段尾，正給人以商調式之印象，這正與「霓裳曲」調式為商之特徵相合。

②④夏承燾：《姜白石編年箋校》 上海古籍出版社 1981年。

②⑤引自夏承燾《姜白石編年箋校》。

②⑥同②⑤。

②⑦同②⑤。

②⑧詳參流沙《從南戲到弋陽腔》；《高腔學術論文集》。

## 第二節 源於科儀節目的曲目

在武當道樂曲目中，大量的標題是直接以科儀程序中的某些節目來命名。考察這些曲名之來源，不僅可以認識到音樂與儀式的配合關係，對於了解齋醮儀式的古今演變也有一定幫助。現存武當的「施食」「賑濟」科儀皆屬黃籙齋儀。

《黃籙齋筵》又名《黃籙齋》。此曲名實際源自六朝時已有的一種齋儀類型。《唐六典》卷四，說《黃籙齋》用於“救濟人的一切先祖”，在唐代及以後朝代此齋流行廣泛。杜光庭說：“黃籙齋拯救幽靈，遷撥飛爽，開度長夜，升濟窮泉，因其大旨也。然卻災致福，謝罪希恩，人天普修，家國兼利，功無不被矣”。可見早



在唐代，黃籙齋的運用範圍已無限擴大，它雖以度幽爲其主要目標，但祈福禳災，生死禍福也可用它，實際上連金籙醮的內容也包容了。所以它能滿足各階層人士的各種心理需要，流傳之廣居於其它齋儀之上。《太上黃籙齋儀》規定，黃籙正齋爲三日，前一夜行宿啟。這三日，每日的清旦，中分，落景，即早朝，午朝，晚朝，也就是朝，晝，晚，行道，誦經三次。晚朝以後舉行禮燈儀，最後一日的翌日晨，言功拜表，散燈設醮，結束齋儀。

用一種齋醮儀式的總名作爲一首歌曲的標題，顯然是後來道人的誤傳，因爲這首歌曲只可能是整個黃籙齋儀式中的某一特定節目中所唱的一首歌而已。現存的這首歌曲是「施食」儀式中第九首韵腔，歌詞保存了黃籙齋的基本特色——度幽。其內容是奏明死者經卷未完已離地府，祈望諸神諸仙降臨法壇，品嘗齋筵，爲死者速登雲霧早超升而提供方便。

施律材料很豐富，用三個不同樣的主腔串連成曲，音調起伏多致，在緩慢速度中呈現出一種哀婉的敘事風格。

《發文正奏》 宋代黃籙齋正齋開始前要舉行「預告」「正奏」「拜章」「告符」等儀式<sup>①</sup>，此曲名即源於這一儀式節目。所謂預告，正奏，是向從三清到城隍等一系列神靈發文書，報告要舉行齋醮，請他們協助。例如正奏時通常要向下列神靈發文書。

向之發「奏狀」的神：三清，玉皇上帝，天皇大帝，北極大帝，東極太乙救苦天尊，南極長生大帝，后土皇地祇，九幽撥罪天尊，朱陵度命天尊，十方靈寶天尊等。

向之發「申狀」的神靈寶三師（經師、籍師、度師），三官（上元天官、中元地官、下元水官），日宮太陽帝君，月宮太陰皇君，五星四曜五斗，正一三師，十方無極飛天真王，北陰玄天豐都大帝等。



向之發「牒狀」的神：天下都大城隍、州城隍、縣城隍、冥關幽路主者、豐都六道都案等。

現存此曲雖源於這個儀式，但僅徒有其名了，詞曲都很短。此曲本身雖已丟失了儀式內容，但並不等於儀式已不存在了。事實上，在「施食」和「賑濟」這兩類儀式中仍保留了此儀式的基本內容，只不過所發文書之神，有所簡化，只發給一些最主要的神而已，如東極太乙救苦天尊、十方靈寶天尊、北極大帝、南極大帝、拔罪天尊、三官、三師、豐都大帝等，仍是在儀式中所必須呼喚之神靈。而且反映這一儀式的唱腔，已分列入其他曲目中了，如「施食」中第一、二、三曲，雖標名為《步虛》、《干倒拐》、《提綱》，但從其歌詞內容看，應屬「發文正奏」這一儀式節目，道樂標題「名實」之間的複雜性，於此可見一端。

《三炷香》 此曲名源於道教齋儀中的「三上香」儀式。「三上香」是向道教三寶（道、經、師）燒香，在十方香爐中為每一位三寶上香，每上香完畢則讀願文。第一次供奉道寶，祈禱從地獄解救齋主的九世父母及一切亡魂，往生天界。第二次供奉經寶，願文內容是祈禱從帝王，國王到師、父母、諸士賢等得道。第三次是供奉師寶，祈求一切衆生免於災厄。

現存《三炷香》經韻的歌詞保留了「三上香」儀式的部分內容，另一部份內容則保留在《三皈依》和《大皈依》這兩首曲目之中。這三首曲目皆由喇萬慧傳譜，實質上是源於同一儀式節目，分化成三首歌曲而已，如果把這三首歌曲合攏來，就是唐宋時齋儀中「三上香」儀式節目的完整內容了。值得一提的是，這三首源於同一儀式節目的歌曲，現在是分開運用於不同程序和不同科儀中的。《三炷香》用於「施食」儀式的第四首，《三皈依》用於最後一曲，在「課誦」儀式中的「早壇」也運用了《三皈依》一曲，「



晚壇」則運用了《大皈依》一曲。這種現象當是儀式音樂古今變異之表現。可以肯定，唐宋時期的「三上香」儀式應該只用一首歌曲配合，或者用幾首在內容上是連續性的歌曲組成一套去配合。這幾首同一歌詞內容的經韵被分割開來用於不同程序或不同儀式，應該是後來的變通性或變異性用法了。這是科儀音樂古今演變的又一種例子。儘管有這些曲目上的分化，變異，但令人驚嘆的是，唐宋時齋儀節目「三上香」終究是完整保存了其實質內容直到今天。

《懺悔文》源出於黃籙齋儀中的「禮懺」儀式。「禮懺」是對包括十方在內的日宮，月宮等二十方的懺悔，向各方三禮，然後讀懺悔文。

讀懺悔文本是一儀式節目，其直接借用為經韵歌曲標題，也是很自然的事。現存《懺悔文》一曲的歌詞內容是向十方聖衆懺悔各種人世間存在的違犯道教戒律的罪惡行為和意念，基本保留了古代儀式的傳統內容。曲調採用了朗誦調的簡樸旋法，很合符歌詞的陳述特點。

但是現存《懺悔文》一曲是反用於「課誦」儀式中，按其內容，「施食」儀式也應使用此曲的，看來其運用的場合及其在與儀式的配合關係上，也有一些變異了。這從下面一個曲目的運用上也可見出其變異的情況。因為下一曲目按古代儀式程序應該是緊接在《懺悔文》後面，但在現在的運用中卻分割在另一種儀式《玉皇本行集經》之中了。

《大啟請》《小啟請》此兩曲在內容上是連續性的。仍源出「禮懺」儀式節目。在「禮懺」中讀了懺悔文後，接著就讀「三啟」。「三啟」是唱三段詩，詩名「三啟頌」。原詩句出於《太上老君誡經》，內容是歌唱學道逐漸深化的三個階段。

從現在這兩曲目的歌詞來看，《大啟請》是述說邪淫殺盜兩舌



妄言等惡行，在內容上顯然是承接讀《懺悔文》這一儀式節目的。而《小啟請》則是用三段歌詞分別向三清境的三天尊，大羅天的玄穹主和三清界的諸真衆仰啟，表示「志心皈命禮」，這三段詩當源出於古儀中的「三啟頌」，其內容和段式結構均保留了古儀的內容。這兩曲目的音樂採用同一主腔和同樣唱法（詠唱），型態和風格上是統一的。由此可確認此兩曲目的運用程序在古儀中應是緊接《懺悔文》的，因為其配合的儀式節目有轉折，故其詞曲有所變化，自成一格，但現在的運用中卻與《懺悔文》分離於不同的科儀之中，究竟是科儀音樂的靈活性或是變異性呢？抑或兩者兼而有之？

《破獄》又名《破十八獄》曲名源出宋代黃籙齋中舉行的「破獄」「召靈」等儀式節目。在齋期中，按照救濟亡魂的程序，要一一象徵性地表演從破獄到煉度，升度等一系列儀式。古代的破獄儀式以燈爲象徵，從豐都九幽地獄解救亡魂。然後，通過召靈，沐浴，朝真，咒食等儀式項目，將解救出來的亡魂召到壇上，除其陰炁，屍穢，讓他們向太上三禮，給予天上的食品，使他們作好超昇修行的準備。

《破獄》曲目，是源於救亡魂的第一個儀式節目。其保留了古代齋儀的基本內容。歌中描寫高功給神仙供養齋筵之後，存神變化，變爲救苦天尊，端嚴妙相，五柳長鬚，身穿青衣，放百億光明；坐七寶鸞林，九色蓮花之上，左手持甘露盃，右手執楊柳枝，遍洒法雨於幽靈。以左足向艮戶書 靈（天）靈（地）靈（人）三諱字，默念咒語一氣七遍，依仗仙腔，咒語之神威槩開豐都一十八層地獄，以解救亡魂。曲調材料較簡煉，用朗誦調，氣息較短促，似乎呈現出破獄時有一種急迫的心情。

以下數首曲目，都源於破獄後煉度，升度亡魂的儀式節目，茲



分述之。

《召請》 源於「破獄」後的「召靈」儀式程序。高功在破開地獄後，搖動華幡，召引幽冥地獄的亡魂孤魄來臨法筵，同時以虔誠的口氣召請地獄的一切神員官將，冥關主者等管理人員大力協助，追取幽魂來臨法會。現存《召請》一曲的音調較為豐富，旋律起伏多變，節奏仍較急促，情感懇切。

《五芽符命》 又名《五方》，源於煉度儀式中的「沐浴」節目。按照科儀程序，幽魂野鬼從地獄出來後，須洗除陰塵鬼容，才可接受施食，故沐浴儀式必不可缺。《五芽符命》即在「沐浴」儀式中演唱，內容是請五方五帝為鬼魂完復人身：“青帝護魂肝木旺，赤帝養氣心火亨，白帝侍魄生成肺，黑帝通血腎玄清，黃帝中主脾土安，梵氣彌羅自成眞”。然後高功於水盂內，書長生金光二諱，存神將水盂化為蓮池，收一切孤魂野鬼入池沐浴，洗滌陰氣屍穢。

《五廚經》 源於科儀程序中「咒食」節目。所謂「咒食」，是高功以書諱唱仙腔之法術，將法筵中陳設的一般食品演化為具有五行之氣的仙餐法食。法食的具體作法：一廚，高功書諱，取東方肝氣，噓入食品中；二廚，書諱，取南方心氣，呵入食物中；三廚，書諱，取西方肺氣，哂入食中；四廚，書諱，取北方腎氣，吹入食中；五廚，書諱，取中央脾氣，呼入食中。此曲標題顯然取自於上烹調法食的五個步驟。

《五供養》 可能源於科儀中的「朝眞」儀式。在舉行齋儀時，陳列香、果、花、燈、水五種供品，獻給有關神靈，並向神靈陳述心願，乞求垂惠，協助科儀圓滿成功。曲名即取自五種供品的總稱。

《放食》 此曲與《五廚經》一樣源出「咒食」儀式節目。烹



調法食畢，高功手執楊柳枝，遍洒甘露，變食如山，施與衆亡魂享用。此曲標題，直指儀式具體內容而得。

《八天》 現存此歌之歌詞與曲名無直接聯繫，歌中沒有「八天」之類的對應解釋，其歌中除了幾個名詞如“無愁觀音，飛洒玉都”尚可理解外，其餘的詞如同秘咒，莫名其妙，例如“亶類阿耨，法攬菩曇，阿陀龍羅，答落大梵”之類。

但是，從此歌用在施食儀式即將結束時這一特點看，它應該與最後的「謝恩」儀式有淵源關係。向東方八天，西方八天，南方八天，北方八天逐一拜謝神靈對齋醮的協助之恩。這一推論，可從火居道「賑濟」儀式的最後一個曲目的考源中得到支持。賑濟的最後一曲標題是《辭謝腔》，正與黃籙齋儀最後一個儀式的內容相吻合。

《辭謝腔》 此歌是本章所有曲目中唯一屬在家派——火居道的一首曲目。曲名源出於「言功拜表」儀之後所舉行的「謝恩醮」儀式。在唐代的黃籙齋儀中，三日正齋完了之後要舉行「言功拜表儀」，據《太上黃籙齋儀》所載言功拜表儀的內容主要是報告儀式平安結束，齋功取得了成就，祈願亡魂撥度等，報告與齋有關的諸神之功等。言功拜表儀後舉行「謝恩醮」，其目的是招神響應，感謝齋功成就，圓滿結束。這種醮曾作為獨立的儀式舉行，但在唐代杜光庭開始，也將其插入黃籙齋中，作為齋儀的一部分。

①由宋至元逐漸撰寫出大量儀禮著作，如南宋蔣書與編《無上黃籙大齋立成儀》五十七卷，林靈真編於元初的《靈寶領教濟度全書》三〇二卷（以上洞玄部威儀類），其中的儀式，比杜光庭《太上黃籙齋儀》中的規定，大為增多。



### 第三節 源於歌詞首句詞語的曲目

武當道樂曲目中，有一部分曲名是摘取經文歌詞首句中的一個詞而得。

如《柳枝雨》、《三稽首》、《彌羅歌》、《酬天地》（又名《大贊》）、《建法筵》（又名《三尊贊》）、《三稽首》、《悲嘆》、《奠酒曲》、《返魂香》、《慈尊座》等。

這類曲目表面上看是取自歌詞首句，但其中有不少在實質上仍可能與儀式節目有一定關係，比如《三稽首》，就可能與科儀中的叩拜儀式有關。又如《建法筵》，可能與迎聖，上供品之類儀式有聯繫。

#### 小 結

考察道樂曲目之來源，是認識道樂標題特徵及儀式音樂源流演變的一個重要側面。在本章的粗略考述中，我們已論及道樂曲目命名上的特殊思維和儀式音樂的流變現象。由於水平和本書宗旨的局限，關於這些問題的深入論述還沒有進一步展開，由於資料的匱乏，還有許多曲名（如《吊掛》《提綱》《中堂贊》等）沒有弄清其來源及含義。這些饒有趣味的問題，只有留待今後再作補充了。這裡僅就已經探討的內容提出一些分析歸納，以為本章的結束。

首先，在道樂曲目來源的幾種類型中，源於科儀程序的曲目佔主導地位（其他幾類來源的曲目實際或多或少與科儀經文也有血緣關係），這本身就表現出道樂標題上的一個獨具特徵，即道教音樂



的標題，是按照有助於科儀的演出，傳承這一原則而命名的。對於道教徒來說，科儀的重要性是高於音樂的。音樂作為服務於科儀演出的手段，其主要功能之一就是很好地配合並保證儀式的順利進行，因此，道士們用科儀節目名稱作為歌曲之標題就是順理成章之事了。此外，這種作法還有實用性的目的。自古以來，科儀的傳承方式比較準確、完整，不易發生歧異和遺漏；相反，歌調音樂的傳承主要是靠口傳心授，這種傳播形式很容易產生訛誤，變異或遺漏，反映到標題問題上，如果按音樂的內容特徵來命名，必然會導致人言人殊，很難統一，為著傳播和記憶上的方便起見，直接採用儀式名目作相應經韻歌曲之標題，顯然是最實用的方式了，這樣大家都以科儀書為依據，比較容易統一。至於這標題是否能反映歌曲的音樂特徵，這在科儀音樂中看來不是最要緊的問題。這一點，也是道樂中同名異曲，一曲多名現象之原因所在。認識到這點，我們在分析道樂曲目的標題與內容之關係時，就會持更客觀更謹慎的態度，不至於望文生義，牽強附會去詮釋它了。事實上，從現已掌握的資料看，各地科儀音樂在音樂形式上多有不同，但在科儀程序和經文內容上卻大致一樣，這在很大程度上與傳播方式有關。

其次，現在武當道曲中源於儀式節目的歌曲絕大多數是用於「施食」法事中，將這些曲目綜合起來，可看出其基本保留了唐宋時期黃籙齋儀的主要程序和經文內容<sup>①</sup>，這就說明現存「施食」法事繼承並保存了比較完整的古代黃籙齋儀的傳統，這對於構擬古代齋醮音樂的特點，探索齋醮音樂的古今演變規律都具有重要研究價值。

①本章所舉唐宋時期的齋儀程序，是依據杜光庭、蔣書興、林靈真等編撰的科儀書的記載。見《道藏》洞玄部威儀類。



## 第八章 武當道教音樂的構成及淵源

在過去自然經濟社會中，地區與地區，宮廷與民間，貴族階層與平民階層之間聯繫甚少，而道教宮觀以其宗教信仰的凝聚力，以及在「是法平等，無有高下」原則指導下對社會各階層的開放，成為溝通社會聯繫的重要場所，發揮了重要的社會功能。它一方面與歷代皇室顯貴關係密切，為適應皇權統治之需，必然要運用並保存一部分古代宮廷音樂成份；另一方面它又時時面對平民百姓，接受俗民的頂禮膜拜和奉香敬神，為便於與民間溝通，就需要吸收一些民間音樂成份；道衆雖身居山林，但由於其人員來自各地，且又常到外地宮觀作法事，這又使它與外地音樂文化保持了特殊聯繫；同時，道教根據其「飛馭天表，遊覽太虛，志在沖漠之上，寄傲宇宙之間」的特有審美情趣，對其吸收的各種音樂成份作了新的改造和綜合，從而形成了別具神韻的音樂品種。

由於上述種種原因，武當山道教音樂得以薈萃多階層、多地域音樂風格因素於一體，形成其豐富複雜的、多層次的整體結構。所謂多層次，有兩個方面的含義；一是指武當道樂的整體結構不同程度地融匯了我國傳統音樂多種品類的因素；如宮廷音樂，古代巫覡音樂，文人音樂，戲曲音樂，民族器樂，佛教音樂等品類之痕跡均有所見；另一含義是指武當山道樂整體結構累積了不同時代音樂的風格因素。



任何事物總是與他事物相聯繫而存在，而某項事物之自身特點，也只有與其他相關事物作比較，方能清晰顯現和鑒別。尤其對於一個初次認識的事相，通常比較有效的認識方法，即是將其與已知的同類事相放在一起作比較，觀其異同，用已知的概念去描述分析它的型態，逐漸來把握它自身的特徵。

對於武當山道教音樂的總體構成，也可用這樣的方法去認識。

道教音樂的發生與發展都與我國傳統音樂其他品種因素一直有著密切的血緣關係，而通過比較研究來揭示出其間的相互聯繫的和相似的因素及其歷史淵源關係，則不但有助於我們更好地認識武當道樂自身的構成特徵，亦將有助於我們從中認識道教音樂在中國傳統音樂歷史發展中曾發揮了什麼影響作用，佔有一個什麼地位。

本章擬著重將武當道樂與傳統音樂品種相聯繫的因素分別作出簡略論述，並力圖能理清其相互間的淵源關係，從而在更廣闊的視野和一定的歷史深度上來縱橫求證。

## 第一節 道樂與古代宮廷音樂

道教利用齋醮為國為帝王祈福，從而獲得帝王青睞與庇護，使道教音樂的發展與宮廷音樂結下不解之緣。

歷代帝王皇室崇道之舉，花樣翻新，舉不勝舉，作為探討武當道樂與古代宮廷音樂關係之背景情況，須先略加述說。

早自魏晉年間，道教便深入宮廷，獲帝王崇奉，《晉書》卷九九《桓玄傳》云：“（桓玄）字敬道，一名靈寶”。靈寶乃道家經典名，所謂“靈寶之方，長生之法”，屢見於《抱朴子》及《真誥》。桓氏奉道極虔，故名玄，字敬道而小字靈寶。玄道，靈寶等



字皆天師道世家習用爲名者。

北朝以來，皇帝素信道教，“每帝即位，必受符籙，以爲故事”。①及至隋朝，在北周武帝禁斷佛道之後，隋文帝又重興二教。到隋煬帝時，以方術得幸的道士很多，煬帝曾命嵩山道士潘誕，合靈藥，煉金丹。

唐朝開國前，樓觀道士歧暉預言李氏將治世，深得唐高祖李淵歡心，並於大業十三年十一月初八日，「遣使詣樓觀設醮祈福，……明日果克京城，改元義寧」。②道士歧暉爲李淵「克定天下」出謀劃策，資助有功。李淵稱帝後，改樓觀曰宗聖觀，大修宮觀，親詣老君於祠廷，從經濟上和政治上給予道教以大力支持，於是道教在唐代躍居三教之首，與皇室結爲神聖同盟，皇室對道教的崇奉也愈演愈烈，達到登峰造極的地步。道士爲國祈安的醮儀，到唐代成爲固定節目。道士以符咒幻術干預權貴；爲帝王舉行齋醮祈禳以邀寵的事，也非常之多。帝王凡欲長生成仙，或遇天災人禍，吉凶禍福，乃至皇后不生子等等，都要道士祠禱。唐玄宗尤爲突出，《舊唐書》卷二十四《禮儀志》四稱他：“每中夜夙興，焚香頂禮。天下名山，令道士，中官合煉醮祭，相繼於路。投龍奠玉，造精舍，採藥餌，眞決仙踪，滋於歲月”。由於帝王倡導，以至出現太常博士王瓌「專以祀事希幸」。③唐明皇對道教音樂也特別欣賞和重視，他親自創作了若干道曲。開元二十九年，制《霓裳羽衣曲》、《紫微八卦舞》，以荐猷於太清宮。天寶四年，親制《降眞召仙之曲》、《紫微送仙之曲》於太清宮奏之。④還命道士司馬承制《仙眞道曲》，李會元制《大羅天曲》，宰相賀知章制《紫清上聖道曲》，他還親自在皇宮內道場教諸道士步虛聲。皇宮裡一時間真是「仙樂風飄處處聞」。

唐高宗特別崇敬高道潘師正，詔令在嵩山修建崇唐觀，奉天



宮，以潘爲主持，宮觀落成之日，禮部太常寺奉獻新曲，名曰《祈仙》，《望仙》，《翹仙》，令廟中道童演唱，以爲祭神樂章。<sup>⑤</sup>《唐書》稱：“高宗以老子爲李氏祖先，……並於調露二年（680年）命樂工敬約制道調祀老子。”唐肅宗亦“殷勤於祠禱”，代宗德宗亦信奉祈禳之術。武宗於開成五年（840年）方即位，便“於三殿修金籙道場”，並親至三殿“於九天玄壇受法籙”。唐宣宗李忱即位，於會昌六年（846年）親受法籙於衡山道士劉元靖，<sup>⑥</sup>唐僖宗李儇於中和三年（883年），詔帝房宗室李特立與道士李無爲於成都青羊肆玄中觀設醮祈真，並將玄中觀改號青羊宮，詔令：“諸道州府紫極宮，宜委長吏如法修飾，仍選有科儀道士祭醮”。<sup>⑦</sup>又召道士趙希越入宮，命他於內廷舉行醮祭和祈禱，又多次派遣道士和朝臣，在蜀中的道教名山，修靈寶道場，設周天大醮，神燈千餘，耀灼山林。<sup>⑧</sup>在帝王的鼓動下，唐代朝廷掀起了一浪又一浪的崇道熱潮，高道成爲皇室的重要成員，道教音樂亦隨著齋醮法事大量進入宮廷，與宮廷雅樂融爲一體，有時乾脆就取而代之了，也成了宮廷音樂的重要組成部分。

十國帝王中，崇信道教者，亦不乏其人。如閩主王璘（原名延鈞）就於後唐長興二年（931年）十二月“避位受籙，道名玄錫”。<sup>⑨</sup>又於天福四年（939年）四月，“作三清宮於禁中，以黃金數千斤鑄寶皇大帝，天尊，老君象，晝夜作樂，焚香禱祀，求神丹”。<sup>⑩</sup>前蜀王建稱帝後，亦崇奉道教，甚好道樂。其子王衍繼位後，更是有過而無不及。史稱他曾起重光，太清，延昌，會真之殿，清和，迎仙之宮，後宮皆戴金蓮花冠，衣道士服。嘗與太后，太妃遊青城山，宮人衣服，皆畫雲霞，飄然望之若仙。衍自作《甘州曲》，述其仙狀，上下山谷，衍常自歌，而使宮人皆和之。

宋初，太祖和太宗相繼建立道觀尋訪道書，招集道流，並對道



教陋習進行整頓，至宋眞宗趙恒，將崇道政策推向了一個新的高潮。他仿照唐代宗祖老子的作法，從道教中另創一個趙某（元朗）作爲聖祖，扮演了一幕幕天書下降的鬧劇。據《宋史》卷一〇四《禮志七》：“丁卯（大中祥符元年（1008年）），有司設大次朝元殿之西廊，黃麾仗，官縣，登歌，文武官陪列，帝服韡袍升殿，酌獻三請天書”，以國家祀典之規模來迎天書下降。宋眞宗還親自制訂有關朝拜聖祖，玉清昭應宮，景靈宮等一些敬神的樂章。天禧三年（1019年）八月，眞宗還大會道，釋於天安殿，建道場，參加者共一萬三千餘人，這種大型的教徒集會，爲宋徽宗時千道會的張本。以至「道場齋醮，無有虛日，且百司供億，至不可資計」。宋徽宗更以道教教主自居，使道教幾乎成爲國教。政和六年，在皇宮附近建上清寶籙宮，以便他常去作齋醮和授籙等事。同年九月，令天下洞天福地普遍修建宮觀，塑造聖像。於政和四年（1114年）正月，置道階，有先生，處士等名稱，凡二十六等。政和七年（1117年），又令將天下天寧萬壽宮改建爲神霄玉清萬壽宮又設置教級制度。重和元年（1118年）十月，又以擬待制，修撰，直閣之名。宣和三年（1121年），令三京置女道錄，副道錄各一員，節鎮置道正副各一員，餘州置道正一員。並培訓道士科儀音樂。於政和元年（1111年）三月，“辛卯，詔：諸路監司：每路通選宮觀道士十人。遣發上京，赴左右街道錄院，請習科道聲贊規儀，候習熟，遣還本處”。<sup>①</sup>這對於統一各地道教儀軌音樂風格，有重要影響，政和三年（1113年）十月，下詔規定：冬祀大禮及朝景靈宮，並以道士百人執威儀爲前導。極力提高道士地位。又據《宋史》卷四百六十二載，有道士魏漢津，自言師事唐仙人李良號「李八百」者，授以鼎樂之法，崇寧三年（1104年）正月，徽宗召見，獻樂議。於是請先鑄九鼎，次鑄帝坐大鐘及二十四氣鐘。四年三月，鼎成，賜號「沖



顯處士」；八月，《大晟樂》成，加號「虛和沖顯寶應先生」，頌其樂書於天下。據《續資治通鑒》卷八十九：崇寧四年七月甲辰“魏漢津賜號沖顯寶應先生，以九鼎成推賞也”。九月“始用新樂，賜魏漢津號嘉成侯……”與《宋史》所載略異，但用其新樂則一。宋代還專設演奏道樂的樂部。據《宋史·樂志十七》載：法曲部，其曲二，一曰道調宮望瀛，二曰小石調獻仙音。雲韶部者，黃門樂也，開寶中平嶺表，擇廣州內臣之聰警者，得八十餘人，令於教坊習樂藝，賜名簫韶部。雍熙初，改曰雲韶，每上元觀燈，上巳，端午觀水嬉，皆命作樂於宮中。奏大曲十三：一日中呂宮萬年歡，二日黃鐘宮中和樂，……<sup>⑫</sup>宋元初林靈真編《靈寶領教濟度金籙》卷三百一十九升壇道中有雲璈部，知道教法事中亦仿宮廷樂部之名稱。金元適逢漢文化論於異族統治之下，全真，真大，太一等新道教因緣際會，頗得金元帝室的寵信，具廣與文士來往，藉機保護漢文化。元帝帝王亦將道教納入政府管轄之下，設立道官道職，加強控制。元世宗召三十六代天師張宗演，給二品銀印，命主江南道教事，路設道錄，州設道正司，縣設威儀司。（《漢天師世家》卷三）元大德八年成宗皇帝制曰：三十八代天師張與材特加正一教主，兼領三山符籙。元代設集賢院，秩從二品，管理道教。洪武元年三月二日制：授四十二代天師領道教事。三年六月命張正常掌天下道教銀印（視二品）。

明代帝王與道教音樂關係又有新發展。明代除了大設道官，道職以控制和利用道教勢力外，對道教音樂也甚為重視，大量吸收到宮廷，與雅樂緊密結合，在制定和演奏雅樂中，都是以道士為骨幹。《明史》卷六十一《樂一》載：「明興，太祖銳志雅樂。是時，儒臣冷謙，陶凱，詹同，宋濂，樂韶鳳輩皆知聲律，相與究切釐定。<sup>⑬</sup>太祖初克金陵，即立典樂官。其明年置雅樂，以供郊社之



祭，先是命選道童充樂舞生，至是始集。是年置太常司，其屬有協律郎等官。元末有冷謙者，知音，善鼓瑟，以黃冠隱吳山。召為協律，令協樂章聲譜，俾樂生習之。取石靈璧以制磬，採桐梓湖州以制琴瑟。乃考正四廟雅樂，命謙較定音律及編鐘編磬等器，遂定樂舞之制。樂生仍用道童，舞生改用軍民俊秀子弟。又置教坊司，掌宴會大樂，設大使，付使……皆以樂工為之。<sup>⑭</sup>

明代不但以道士負責考正雅樂，制定樂舞制度，以道士任樂舞生，專事宗廟雅樂的典禮樂演奏，且還專門在京城及各大名山設立神樂觀，用以教習樂舞生和排演宗廟祭祀樂。並將祭祀音樂活動與軍事活動同列為國家之大事。《天府廣記》卷之六專列神樂觀條，述之甚詳，不妨擇述如次：“神樂觀設提點知觀，教習樂舞生。內有太和殿，遇祭則先期演樂於此。洪武初，御制圜丘方澤分祀樂章，後定合祀，更撰合祀樂章，禮成歌九章。已病音樂之未復古也，詔尚書詹同，尚書陶凱與協律郎冷謙定雅樂，而學士宋濂為樂章。著令凡祀有樂，樂四等：曰九奏，曰八奏，曰七奏，曰六奏。樂有歌有舞，歌堂上，午堂下，舞皆八佾，有文有武。效廟皆奏中和韶樂，太常領之，協律郎司樂考協之。凡樂，淫聲，過聲，凶聲，慢聲若舞失節者，皆有糾禁。<sup>⑮</sup>

洪武十二年十二月，諭神樂觀云：“國之大事，在祀與戎。曩古哲王，謹斯二事。朕起寒微而君宇內，法古之道，依時以奉上下神祇，……朕設神樂觀，備樂以享上下神祇，所以撥錢糧若干以供養樂舞生，……朕設神樂觀以備樂，碑之於觀，以示後世。共觀主不潔，樂生不精，瞻生不足，以此觀之，不但君不勤於祀事，其朝臣觀主必也亦然。若君勤於祀事，朝臣觀主無一體之敬，則國有常憲。故茲勒石，想宜知悉”。<sup>⑯</sup>可見明太祖祀神之虔，其用道士協樂，目的在於恢復古樂，專任祭祀大典。



洪武六年，上以祭祀還宮，宜用樂舞生爲前導，命翰林儒臣：“撰樂章以致敬慎鑒戒之意”。<sup>①⑦</sup>

洪武二年，欽命太常將一應祭祀時月日期明白寫在牌上，掛在東耳房，以便上時常看。<sup>①⑧</sup>

洪武中喻曰：“石音固難和，然以人聲爲主。神人悅和，即八音諧和”。<sup>①⑨</sup>嘉靖既更定祀典，中允廖道南請稽古音以裨盛典。上曰：考定律呂，必真知者乃可。詔發內府所藏金玉銅石鐘磬於神樂觀，考正音律，仍令科道官各舉所知諳曉音律之人以聞。<sup>②⑩</sup>

可見明代帝王雖重視祭祀雅樂，力主復古，但真正執行起來，還得依靠擅長音樂的道士們，同時帝王也附庸風雅，仿照宋代帝王爲道教齋醮歌曲撰寫歌詞之舉，如《道藏》玉音法事卷下收宋徽宗，宋真宗御制道詞。卷上《白鶴詞》一首，上清樂一首，太清樂一首，五言散花詞一首，步虛詞一首皆用徽宗御制詞。更爲道樂親制樂章，《道藏》中載有明成祖御制玄教樂章，目次如下：醮壇贊咏樂章：迎風輦（迎神，獻供，行道，請師、獻酒，送聖），天下樂，過聲，聖賢記，過聲，青天歌。玄天上帝（玄武神）樂章：迎仙客八首，步步高，醉仙喜。洪恩靈濟真君樂章：迎仙客八首。<sup>②⑪</sup>

各樂章皆附有工尺旁譜，記於歌詞左方，見下舉影印件：

明代亦有雲璈部秦樂。明永樂中四十三代天師張宇初《道門十觀》云：“苟不以誠敬齋莊爲本，惟務鐘鼓喧嘩，旛花炫彩，語言嘻笑，舉動輕浮，何以對越上帝，通誠三界（中略）。其所用雲樂之外，其餘鐃鈸鈴鐸之類，不得雜。”

是知明初法事樂已用鈸鈴鐸，但雲璈樂部則不用，殆只用鐘鼓等樂器，莊嚴靜穆，乃正統道教音樂。



第一 章 樂教玄梵即明大	
<p>大明御製玄教樂章 醮壇讚誦樂章 迎鳳輦 迎神 醮壇道德顯至靈陰陽轉運化育成冥冥窮 合四一四尺一八五六工尺一合四合四一 窮非常名超離浩劫能長生乘雲馭鳳來太 四六工尺六工尺一合四合四一四六尺 清蕭繁屬祀饗哀誠 工六工尺一合四合</p>	<p>獻供 妙運神化二氣中甄陶群生普聖功昭茲揚 合四一四合四尺六工尺一合四合一尺工 靈降穢寧環輪紫蓋紛若從神祇鑒歆福來 尺工六尺六工尺一四工合合四一四尺六 崇樓樓簡簡被無窮 工六工尺一合四合</p>

明嘉靖中江永年《茅山志》後編道秩考國醮登壇道衆，內有「唱念二十二名：知磬四名，正儀一名，表白四名，請道一名，宣讀一名，訓懺二名，引揖二名，手鼎二名，知鐘一名，知鼓一名，侍職二名。內壇奏樂一十五名，雲鑼（按即「雲璈」）一名，笙四名，管二名，笛二名，札（板鼓）二名，板二名，鼓二名。外壇奏樂一十五名：雲鑼二名，笙二名，管二名，笛二名，札二名，板二名，鼓二名」。陳國符先生認爲此當時之雲璈樂部（所用樂器尚無十番鑼鼓），疑人數多少，則視情況而定。<sup>②</sup>信然，茲補說一句，上述乃名山大觀舉行國醮中所用音樂，一切謹遵皇室旨意及雅樂意趣，屬正統玄教樂章之列，然而當時民間道教齋醮法事，不一定謹守此則，也會加入多種其他樂器，從《道門十規》所云即可見一斑。

明代百官朝賀，均在道宮演習典禮儀式。明諸寅亮撰《金陵玄觀志》卷一丑：“朝天宮，百僚朝賀於此習儀。”

考朝天宮，於“洪武十七年（1384年）秋七月丁酉（初一日）朔建，其地即吳治城。宋時（劉宋）始置總明觀，唐建紫極宮。宋



眞宗大中祥符間改祥符宮。元，元貞時改玄妙觀，文宗時又改永壽宮。至是重建，賜名朝天，宮設道錄司於內。”

清朝道教雖漸式微，然而皇室崇奉仍如故朝，連皇帝老娘慶壽，也要大肆建醮祈福，其他可以想見。山東五峰山「洞眞觀」中有「欽賞日記碑文」載：「欽差乾清宮近侍內監太監崔傳登傳奉。聖旨頒降銀二百兩修醮二壇。第一壇端爲祈聖母萬萬歲老祖娘娘萬萬壽萬萬安，銀一百兩大醮五晝夜……萬曆三十八年（1611年）十月十五日（下元節）。

以上所述，僅略舉歷代皇室與道教齋醮法事相關之事例。這些事實已夠說明，歷代道教和皇室政權的關係是相當密切的，它的發展變化，都直接受著當時皇室政治的支配和影響，同時皇室也十分崇奉道教，而且不斷利用道教文化的影響爲其統治服務。這種相互影響，相互利用，相互融合的複雜關係，對道教文化，理論的發展亦產生重要影響。即從道教音樂文化來看，隨著官方道教參與宮廷政治活動，道樂也隨之進入宮廷，與宮廷音樂同鳴合奏，或成爲宮廷音樂的一個組成部分，或與宮廷音樂相混融，使宮廷音樂吸收了大量道教音樂的因素；另一方面，帝王卿相名士儒臣也在學習，欣賞道樂的同時，以自己的音樂素養和審美觀念，改編，創作了大量仙道意味的道曲，從而使道教音樂不可避免地打上了宮廷音樂的若干印記。宮廷音樂與道樂，特別是與官方道教，（亦即在觀道）的音樂，始終保持著相互影響，交叉授粉，不斷交融的密切關係，形成你中有我，我中有你的狀態。當王朝在歷史發展中交替覆滅之時，宮廷音樂卻往往隨著樂工大量流入道觀而被保存下來。即便在封建政治制度已然解體半個多世紀的今天，通過那鳴響在深山古剎中的道教音樂，我們還可依稀聽到古代宮廷音樂之遺韻，其原因也正在於此。



在這樣一個宏觀背景之下，用來討論武當道樂與古代宮廷音樂之關係，也就會有一個更清楚的認識。

武當道教自唐代始，便與歷代皇室保持著密切交往關係，可以說，武當道教發展的全過程是皇室官府崇奉、利用、控制道教的一幅縮影。武當道樂的發展，也同樣與宮廷音樂有著十分密切的關係。惜歷代文獻記載甚少，僅明代有較多文獻材料可以憑藉。我們的討論也就集中從明代開始。

武當山道觀歷來與皇朝天子，門閥權貴的關係密切，住持、道宮，乃至神樂觀提點多為「欽命」，特別是明代以來，歷朝皇帝對武當道觀倍加崇奉恩寵，並極力扶植，控制武當道教的发展。據《太和山志》記載，明太祖於洪武十八年（1386年），提調五龍宮住持邱元清到中央詔授「嘉議大夫太常寺卿」，總攬全國宗教事務。明成祖於永樂十年（1413年）敕授南岩宮住持孫碧雲為中央「道錄司右正一」。永年十一年分敕隆平侯張倍，附馬都尉沐昕和正一嗣教真人張守清保舉道人分派各宮觀，至永樂二十一年，共置提點二十三名，皆官正六品。明朝歷朝皇帝即位後大多要到武當山祭奠真武神，《太和山志》裡就載有成祖、英宗、景宗、憲宗、孝宗、武宗等皇帝的「祭真武文」。

皇朝還經常欽降各種象器（即各種神像，經書、供器、法器、樂器之類）給武當道觀，現金頂的金殿也是當時在北京造好後派大員親自督送到武當山。<sup>②</sup>據《明實錄》所載：“天柱峰頂，冶銅為殿，飾以黃金，範真武像於中，選道士供灑掃，給田二百七十七頃，並耕戶以贍之。”明成祖朱棣為鞏固其專制政權，積極利用神權的力量，他煞費苦心，歷時十二年重建武當道場，從均州城內的靜樂宮到天柱峰的金殿下沿途一百二十華里，建成錯落有致、雄偉壯觀的宮觀岩廟，計有房宇二萬多間，建築面積達一百六十多萬平



方米。明朝王士禎在《武當歌》中描述“是時豈獨疲荆襄，雍豫梁益皆爲忙。太和絕頂化城闕，玉虛彷彿秦阿房”。<sup>②4</sup>他的記述看來並非誇張。事實上，重建武當道場完工後，其規模不但可同秦代的阿房宮媲美，且令三山五岳孤色，故名之太岳太和山，言其地位規模在五大名山之上。

自明成祖敕建宏偉武當道場後，武當山儼然成爲明皇室的家廟，明朝皇帝爲直接控制利用武當道教，對武當道教恩崇備加，並在各方面採取了一系列重要措施，據《太和山志》<sup>②5</sup>所載，比較主要的措施有下列諸項。

一、遣內臣提督，自宣宗一四三五年三月至穆宗隆慶元年（1567年），歷九代，先後派遣二十名太監直接提督武當山一切事務，對皇室負責。

二、欽定藩臣提督。自明成祖於永樂二十年（1424年）至穆宗隆慶五年（1571年）歷十代，先後欽定四十八名藩臣提調武當山。原均州城內設湖廣布政分司府，專一提調武當山。

三、欽定提點管理各宮觀。自永樂十一年（1413年）至隆慶六年（1572年）歷十代共一百五十年，爲加強武當山各宮的管理，皇帝下詔從全國各地名山高道中先後欽選一百九十一名「道行至誠」的高道，授爲提點，官階正六品，派到各宮負責宗教事務。其中，玉虛宮四十七名，太和宮二十六名，南岩宮十名，紫霄宮廿三名，五龍宮廿二名，遇真宮十五名，迎恩宮一名，淨樂宮廿三名。

四、欽定軍隊保護道場。明成祖於永樂十七年（1419年）二月五日下旨，調均州千戶所五百名軍隊守據武當各宮觀。又於永樂廿二年二月十九日下旨，令湖廣布政司右參議調均州千戶所旗軍保護武當山。此後，歷代承襲此制不變。據《太和山志》載，明嘉靖時武當山有軍餘匠一千四百人，守護城池、巡禁山場的宮觀旗軍七百



三十九人，灑掃宮觀夫役凡一百六十名。

五、欽定保護山場法規。明憲宗於成化十二年（1476年），欽定五龍宮自然庵保護範圍“其地東到青羊澗、南至桃源澗，北至明真庵爲庵中產業，恐年久被人侵毀，特賜護持。凡官員軍民諸色人等，毋得欺凌侵佔，以阻其教。敢於不遵朕命者，論之以法”。明成化廿年（1418年）六月六日，欽定武當山保護範圍“武當山形勝踞八百餘里，東至冠子山，西至鴉鵲寨，南至北場凹，北至白廟兒。……繼今以往一應官員軍民諸色人等，毋得侮慢褻瀆，砍伐侵種，生事擾害。敢有不遵朕命者，治之以法”。世宗於嘉靖廿六年十一月十日下旨，禁止軍民擅伐林木，起蓋房屋，開挖山場。

六、欽定修理宮觀建築及道路。明成祖於永樂廿一年（1423年）八月十九日下旨“……許那各處好善肯作福的人都來修理，不要只拘定著他一處修”。這很有些像現代社會募捐的味道，也就是說不僅動用國家資金，也動員社會力量來集資作維修費用。成祖又於永樂廿二年（1424年）二月十九日下旨，命湖廣布政司右參議諸葛平，經常用心巡視武當山“遇宮觀有滲漏透濕之處，隨即修理，溝渠道路有淤塞不通之處，即便整治，合用人工就於均州千戶所官軍內撥用，務使宮觀長年完美，溝渠道路永遠便利，庶不隳前工，以虔祀於永久……。”這兩道聖旨，成了以後明朝歷代皇帝所必須遵循的定制，每個皇帝登基後，都要效法祖制，傳下許多聖旨令內臣（太監）和藩臣（湖廣布政司右參議），免去均州千戶所軍餘雜泛、征差、屯田子粒，專一巡視山場、灑掃宮觀、燒選磚瓦、採辦木植，修理宮觀、橋樑、道路。

七、欽定祀神用度。歷代皇帝常親降“欽定祀神供給道家焚修用度不可欠缺”之類聖旨，直接由皇室撥配給武當道場每年祀神的香、油、蠟燭等用品。



八、欽降各種法事設備如神像、經書、供器、法器之類物品給道觀使用，僅經書一項，據《太和山志》所載就有如下之多：

明成化十二年，遣太監陳喜送欽降《真武經》到武當分發各宮；

成化二十二年九月初一日這一天，就遣太監陳喜送御制各式道經六千五百部到武當山，其中《玉皇經》一千卷，《玉樞經》一千卷，《真武經》一千卷，《三官經》一千卷，《度人經》一千部，《五斗經》五百部，《太上洞玄靈寶法齡資福延壽集經》一千部。

明弘治十四年遣太監王瑞等管送御制經書到太和宮，其中《玉樞經》八百零六卷，《金光明》二千五百卷，《萬命妙經》一千五百卷。

明正統十三年（1448年）二月，御賜四部《正統道藏》，分藏武當各宮。

欽降經書數量如此之多，大約武當道士人手一冊還有餘吧。

綜上述可知明皇朝對武當道教的恩寵和資助、管理達到何等細緻備至的地步。皇朝的種種措施，從主觀上說固然是爲了表現其「敬神之意」，以爲其封建統治增添一層神秘色彩。但在客觀上也爲武當道教的生存和興旺發展提供了機遇。在敬神活動中，法事音樂是一個最重要環節之一，所以皇室對於祭神典禮中必備的道教音樂，也同樣予以積極的加強和嚴格控制。

明皇室對道教音樂的重視程度，從以下幾個方面可見其一斑：

一、配備、供養龐大的專職樂舞生，共有四百多名，由朝廷撥吃穿用度供養，從而使道教執樂人員能一心一意地從事儀式音樂的訓練和演出。<sup>②⑥</sup>

二、每逢盛大祀典，皇帝還親自下詔從全國各地道觀抽調高道協



同執行齋醮儀式，不斷充實和加強道教執樂人員的規模和素質。<sup>②7</sup>

三、經常欽降各種樂器、法器，其中最多的是金鐘、玉磬等宮廷雅樂中的必用樂器，可見皇室力圖宮廷祭祀雅樂的規格來要求武當道樂。

四、直接抽調皇宮雅樂隊來武當協助舉辦國家級祭天大典。《太和山志》載有上清·曹希鳴的一首《雲谷詩》，其中有云：

「國家祀典貴精誠，力贊太和調雅樂。

三祀南郊大禮成，上帝居歆天子樂。」

此詩是宮廷雅樂滲透到武當道樂的真實寫照和又一鐵證，雖著語不多，卻已表明，明代皇室抽調宮廷雅樂到武當山，在歷史上確有其事，也是皇室十分重視武當道教祭祀功能的一項必然措施，當時在武當舉行的國家祭典乃至其他的齋醮法事，均要服從皇帝的特定意圖及宮廷雅樂之規範，因而宮廷雅樂對武當道樂的滲透和影響，就具有了歷史必然性。

在皇帝的恩寵眷顧之下，武當道士的經濟地位一直很優渥，元代其經濟收入就達到「墾地數百頃，養衆萬指」；<sup>②8</sup>明代時「廩食習衆三千人」，<sup>②9</sup>通過皇室封疆賜地、歲奉香銀、官府倡捐以及功德香資，誠可謂財源茂盛。在經濟上對皇室的依賴，必然促使武當道教在文化意識形態上也要同皇權保持統一步調，在法事音樂上也盡可能摹仿、運用宮廷雅樂，以迎合皇室權貴們的歡心，強化神權、皇權的聯姻關係。只要能演唱好歷代因襲的傳統道樂，他們便可不愁生計。皇室官府的蔭護，道教思想體系和道觀清規戒律的制約，使武當山道教音樂得以遠離塵世的干擾，自成一體地延續下來，將一些宮廷音樂和古典因素保存至今，具體線索有如下述：

1. 尚存部分同宮廷音樂和古典有一定淵源的歌曲樂曲。如《



步虛》，乃南北朝時道士效陳思王御用樂工之作品所創，自唐代後，此曲同為宮廷音樂和道教儀式音樂中的典型曲目，唐玄宗曾在皇宮侍佛場所「親教諸道士步虛聲」，<sup>③⑩</sup>以後遂盛行於宮廷及士大夫文人階層。此曲在武當道教中也一直盛行，《太和山志》載有諸文人咏及《步虛》的詩詞，其中秀水金淵的《步虛詞五首贈趙提點》有云「步虛聲起徹金闌，琳琅合奏來群仙」。可知明代演唱的步虛聲已有多種絲竹樂器伴奏，並保存了步虛一曲的原始涵義——效仙人步行虛空之聲。至今此虛一曲仍是武當道樂的典型曲目，它用為「晚壇」和「施食」科儀之首曲，其「一字多音，墊以若干附詞」的典詞特徵同《玉音法事》中的曲線譜仍有相通之處。

《下水船》，現為武當道樂中的耍曲牌子。曲名同唐代宮廷宴樂有淵源，最早見載於唐代崔令欽撰《教坊記》，曲名之涵義據任二北先生解釋「乃因曲水泛觴而興之調。與《回波樂》、《上行杯》、《勸金盞》等調同一成因。這樣看來，此曲目原是宮廷宴會中飲酒行令之酒令一類小曲。至於其怎樣流入道曲並演為器樂牌子，尚待考証，不過唐代宮廷聲樂曲後來演變為器樂曲之例倒不鮮見，西安道派鼓樂多有這類情況。

《耍孩兒》，現為武當道教的耍曲牌子。其淵源尚無定論，有幾種說法，皆和古曲或宮廷音樂有關。一說同宮廷梨園法曲有瓜葛，係唐玄宗定名。傳說公元712年，玄宗太子出生後終日啼哭不止，玄宗即召梨園樂人為其演唱逗樂，各種樂舞百戲，皆不能止其哭聲，唯有一曲唱起，孩兒才轉悲為喜，玄宗遂定該曲之名為《耍孩兒》。<sup>③⑪</sup>又一說此曲是由金元時期的戲曲曲牌《般涉調·耍孩兒》演變而來。<sup>③⑫</sup>從宋金時期董解元的《西廂記諸宮調》始，此曲已成為戲曲說唱音樂中之常見曲牌，以後元雜劇、元散曲、明清俚曲以及《九宮大成南北詞宮譜》等有關文著詞譜中，屢見此曲之詞



文及樂譜，流變甚廣泛。也有認為《耍孩兒》是梵語《魔侯羅》（佛教中的大蟒神）在唐宋之際的漢語譯聲，隨著佛教輸入中原，在宮廷及民間廣泛採用。<sup>③③</sup>

《萬年歡》，現是武當道樂中的耍曲牌子，早見於宋代宮廷大曲中，屬於宮廷雲韶部中之大曲，用中呂宮，每逢上元等節日即奏於宮中，當時已和道教有些關聯了。後用於昆曲中成為吹打曲牌，屬「神樂類」，也同道教有關。近世在戲曲、器樂合奏中也廣泛流傳，已演為一首雅俗共賞的曲牌。

《白鶴翅》，武當道樂笛曲牌子。臘月二十五日為玉皇大帝巡天之日，需做法場法事表示迎接大駕，對三清等其他尊神也要接屆，屆時用一枝笛吹《白鶴翅》表示接駕，再打鐘磬，越打越快後接唱《小贊》。查北宋《玉音法事》曲線譜中有《白鶴詞》數首，為宋徽宗御制歌詞，疑其同《白鶴翅》有些因緣。

2. 音調和特別的終止式。武當道樂中諸多音調聽來十分古雅，恍然有隔世之感。現已確證有不少完整曲調保存了清初以上的道曲原貌（詳本章第七節）。另已考察到在各支道曲中運用率最高的1號主腔，在南宋姜白石道人歌曲中亦有相同形式的使用，而且白石歌曲中有轉譯自唐代法曲者，亦有此腔之運用，因而有理由推測此音調很可能淵源於唐代宮廷音樂中常用的一個典型音調（詳本書第七章）。

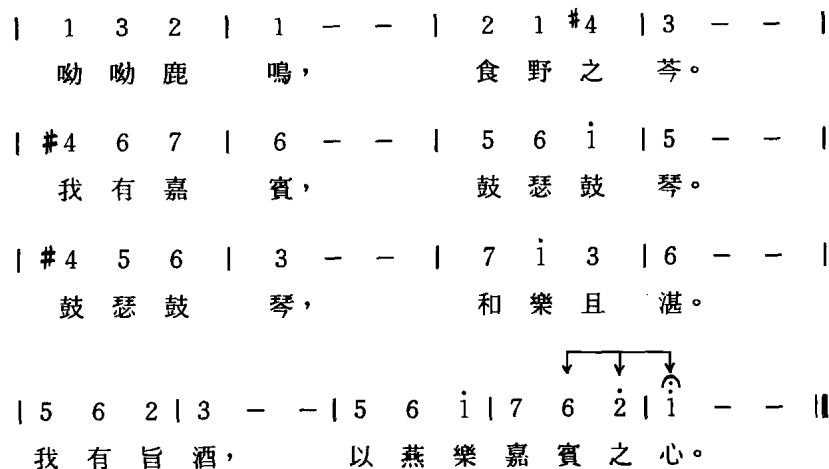
此外，在武當道教韻腔中，相當普遍地使用著一種很有特點的終止式，此終止式有兩方面的特殊表現，一方面是其旋法上同古曲有諸多相似之處，另一方面是它在運用於作品中時，常和作品旋律之基調形成分庭抗禮、格格不入的色彩，有強行補充之意味，曲折地反映了古代宮廷音樂調式理論中「宮音至上」的觀念。

茲分別略述如次。此終止式的共同點是以宮音作結，有宮調色



### 《鹿鳴》（第三）

唐傳宋譜





## 例122

## 《拷 艷》

1 = F 4/4

《納書楹西廂記全譜》曲

A〔鬼三台〕  $\underline{3 \cdot 5} \underline{2 \cdot 1} 3 - | 5 \cdot 4 3 - | 3 3 3 2 \underline{1 2 7 6} | 1$   
教 小 姐 權 時 落 後

B〔聖藥王〕 2/4  $\underline{1 6} | 5 \underline{4 3} | 5 \cdot 6 | 1 \cdot 2 \underline{7 6} | 1$   
夫 人 得 好 休， 便 好 休。

C〔麻郎兒〕  $1 \cdot 2 | \underline{5 4} \underline{3 2} | 1 \cdot 2 3 | 3 2 1 | \underline{7 2 6} 1 ||$   
一 個 曉 盡 描 鸞 刺 繡

D〔絡絲娘〕  $3 \cdot \underline{3} | \underline{1 6 2} 3 | 3 3 \underline{1 7 6} | 1 ||$   
夫 人 索 窮 究。

E〔東原樂〕  $\underline{5 5 6} \underline{2 3} | \underline{3 2} 1 | \underline{7 2 6} 1 ||$   
也 要 人 消 受。

在古琴曲中，則可見到「徵角商宮」型終止旋法，見例123《良宵引》，此曲見於明代嚴徵所編的《松弦館琴譜》（1614年），從曲名看，似乎是描寫一個美好的夜晚，其終止式旋法是這樣的：

## 例123

## 良宵引

1 = E  $\bullet = 4 4$ 夏一峰傳譜  
楊蔭瀏整理

.....  $\underline{5 \cdot 3} \underline{2 1} | 2 1 - | 1 - - ||$



上述兩種宮調終止式在武當道樂中運用十分廣泛。配唱「棒棒經」、「誦誥腔」、「諷經腔」的各型朗誦調即以上面一種終止旋法為基調（見例2—例7）。而在使用咏唱調的韻腔曲調中，前述兩種終止式皆有普遍運用，並有一些特異用法，有學者總結為「腔格定位」手法，<sup>②④</sup>即指在豐富多采的韻腔旋律中，不論旋律怎樣變化發展，在句末、段末處總以宮調腔格去定位定調，從而使宮音至上的宮廷雅樂風格得以突現，占有統轄地位，這一形態分析是有道理的。我們還發現，宮調終止式在曲調中運用時，甚至還達到生硬的、強加的地步。例如《澄清韻》一曲以商調色彩的1號主腔為全曲基調，《步虛》一曲是以羽調色彩的主腔為中心旋律，但兩曲在終止處，均無例外地突然換用了宮調終止式旋法，變成以宮調煞尾，這種手法從純音樂邏輯角度看比較不自然，比較怪異，它反映出其中有一種人為的觀念在起作用。直言之，就是古代宮廷音樂中「宮音至上」觀念在頑強表現其意志。我們知道，音樂是一種複雜的文化現象，是人的觀念和造型意志之創造物。在古代宮廷樂律家心目中，音樂調式是人倫禮制之反映，「宮為君、商為臣……」、「大不愈宮」、「起調畢曲」等觀念，無不突出宮音之統治作用，因為他們認為，宮是君王的象徵，所以它在曲調應占統治地位。由於武當道教長期受到皇室的崇奉和控制，其受到宮廷音樂觀念之影響是很自然的。

3.樂器運用及經文 武當道教除運用鐘、磬、鼓、木魚、雲璈等法器外，主要運用吹管樂器笙簫管笛等，不用拉弦樂器。一般認為，拉弦樂器最早是從宋代才開始在宮廷運用，過去曾用過琴瑟等樂器，現武當山還存有一張古琴，年代待考。現武當山天柱峰上的金殿前兩個小亭內懸掛明代欽賜金鐘玉磬各一枚。金殿後放置一口大銅鐘，銘文署刻：“大明永樂十四年龍集丙申吉日鑄造”，正中



間刻聯語曰：“鳧氏功高，兩樂（待考是否發雙音）協和平之奏；蒲牢力鉅，九侶開蕩佚之音”，下綴：“敕建大岳太和清微宮”，這是修建清微宮時永樂皇帝欽降的樂器。《晉書·律曆志》載：“諸弦歌皆以笛爲正”，現武當道教齋醮樂班校音均以笛爲準，仍保留古制。道人所用多爲橫笛，因戒用油腔滑調，笛子的上眼不用竹膜，而貼以白紙，以求韵味莊雅。

此外，皇室還欽贈武當各種經文卷。現襄陽的廣德寺尚存明永樂年間頒賜的《金剛經》，谷城縣承恩寺存有成化年間欽賜的《金剛經》，現珍藏在襄樊圖書館與谷城群藝館中。武當山上的《高上玉皇本行集經》也是明永樂年間欽賜，可見當時武當道人唸誦的經文也是由皇室頒發的。

4.歌唱速度。道樂聲樂曲的歌唱速度大多爲慢板，每分鐘六十拍至七十拍，這除了宗教氣氛的因素，也可能有古代宮廷雅樂唱法的影響，因據《太和山志》記載，明代皇室經常抽調宮廷雅樂到武當協助齋醮祀典，這種歷史交流關係的影響道樂也不完全排除。

5.科儀演出。現在道教高功主祭真武大帝時，頭戴七星冠，身穿龍霞衣，樂器合奏以笙磬爲重；上表祭拜，踏罡步斗，手舞長劍，象徵玄武帝斬妖辟邪的神威，這些儀式表演與《太和山志》所載元代皇帝於至元十二年在萬壽宮落成後詔令大學士揭傒斯率雅樂隊登山祭神的儀式相去不遠。揭寫有祭神歌詞，述說祭神儀式：

聖人作兮百神依， 永德集兮應虛危。

詣此山兮祝皇釐， 玉虹施兮紫電飛。

笙磬合兮斗柄垂， 冠七星兮龍霞衣。

進有秩兮退有儀， 綠章騰兮啟天扉。

風蕭蕭兮雲披披， 令帝壽兮億萬期。



.....

玄旗揚兮劍陸離，嘉祥見兮大慶隨。

吾皇永兮繼皇義，如世祖兮御九圍。

神降祥兮無已時。

道教現做法事中的特定科範動作，不少都保留了古代宮廷祭祀儀注。

如「上祖師表」時必須「脫鞋登殿」，明初建文帝登極，祭天地之儀式就是這樣作的。

方孝儒《郊祀頌》詳述了其祭祀程序，現摘引如下：③⑤

“皇帝肇禋於上下神祇，自元旦至於祭日，天地開朗，日月華曜，氛穢屏除，風氣穆清。方當出郊，龍旗徐行，萬騎不驚。山川草木，皆有喜色，六軍百姓，欣躍聚觀。泊③⑥將展禮，玉輅望門③⑦，降趾而趨，脫舄③⑧登殿。秉璧③⑨奠瓚，興俯跪拜。寅畏慎恭，如對天顏，與神明居。星妃兵君，海王瀆④⑩長，翕④⑪乎騰靄。夜半禮成，仰瞻霄漢，煥朗澄瑩，上為動容。”

脫舄登殿，也就是表示敬畏神祇的古禮。道教誦經演法，齋醮儀式多在宮觀殿堂的台階上面進行，故其所走之台步，又稱「階步」。考隋代宮廷樂舞，早有此儀之運用。《隋書·音樂志》云：“近代舞出入皆作樂，謂之階步”。故知當時的階步乃是樂舞中上下場時的程式化舞步，並有歌唱，其唱詞稱作階步歌。這個傳統仍在道教科儀音樂中保存，道教齋醮法事散壇時的下場詩，總以台階為韻。如賑濟儀式散壇高功下場時的最後唱腔，其歌詞是：

“寒林樹下紫金台，中央黃金白玉階，

今宵演罷施食金，請歸穩步下法台。”



道教儀式中的踏罡步斗，也含踏八卦，此種樂舞源出巫覡樂舞，至遲在唐代，宮廷祭祀雅樂就運用了這種樂舞形式。《唐會要》載：“貞元十四年（公元797年），德宗以中和節自制《中和舞》，舞成八卦”。其歌辭云：

前廷列鐘鼓，廣殿延群臣，  
八卦隨舞意，五音轉曲新。

在古代社會，皇權和神權是專制政治統治民衆的兩大法寶，各種宗教總與統治者保持著密切的聯盟，以確保其生存和發展，這是道教音樂與宮廷音樂有特別緊密聯繫的社會背景，也是道教音樂比其他民間樂種有更多可能保存宮廷音樂因素的重要原因。

宮廷音樂是中國古代音樂的重要組成部分。尤其是唐代宮廷音樂，廣攬外域音樂，兼收民間俗樂。在繁榮的盛唐音樂文化中，占有重要地位。然而唐代宮廷音樂留存至今的，除了文字記載和少量尚待解釋的古譜外，並無音響資料可資分析。因而，從一些與唐宮廷音樂有密切關係的現仍存活在樂種中去探尋它的型態特徵，就顯得殊有必要。在這方面，道樂就是一個很有希望的對象。如前所述，現仍存活的道樂與歷代宮廷音樂（特別是唐、明兩代）曾有密切關係，道樂的構成本身就含有大量宮廷音樂成份，當其古代宮廷音樂因戰亂或改朝換代而被中斷之時，自成一體地延續發展的道教音樂卻將諸多宮廷音樂保存下來。古代宮廷樂工舞工星散於民間時多流入道觀便是道教保存宮廷音樂的重要方面之一。早在唐代，宮廷藝伎樂工進入宮觀，已成習例，多見諸記載，如唐德宗時宮中著名的舞伎蕭某，頗受寵愛，後請允入嵩南洞請觀為女道士，修道較深被稱為蕭煉師。《唐語林》卷七記，咸通（660—874年）中，有書生云：“常聞山池內，步虛笙磬之音”。唐盧綸有《過玉貞公



主影殿》詩曰：“多照紗窗起暗塵，青松繞殿不知春，聞看白首誦經者，半是宮中歌舞人”。

而且道樂的歷代傳授又具有較強的穩定性和保守性，特別是受官方制約頗強的宮觀道樂，一般不許輕易更改或即興創造，使其有可能保留了較多古代宮廷音樂的形式因素。這些特點，便是我們從現存道樂研究入手，逐步窺探古代宮廷音樂奧秘的現實依據。僅以武當山道樂為例，就可看到若干古代宮廷音樂或古曲的痕跡構造。西安鼓樂與唐大曲有緊密的淵源關係，也在證明這樣一個思考點。

這些也正是我們探討道樂與古代宮廷音樂關係之初衷和現實意義之所在，同時，這種探討無疑也有助於更全面認識道教音樂的自身構成特徵。

①《隋書》卷三十五《經籍志》四。

②《混元聖記》卷八。

③《舊唐書·王瓌傳》。

④《混元聖記》卷八卷九。

⑤《新唐書·隱逸列傳》。

⑥《歷代崇道記》。

⑦《資治通鑑》卷二七七。

⑧卿希泰《道教思想史綱》頁四三九。

⑨卿文同上。

⑩同上頁二八二。

⑪《續資治通鑑》卷九十一。

⑫《明史》。

⑬《明史》。

⑭《明史》。



⑮《明史》。

⑯《天府廣記》卷之六。

⑰同⑯。

⑱同⑯。

⑲同⑯。

⑳同⑯。

㉑此八首沒譜，大約是用玄天上帝樂中迎仙客譜。

㉒《道藏源流考》。

㉓《大岳太和山志·卷之二》載：“敕都督何諶，今命爾護送金殿船至南京，沿途只務要小心謹慎，遇天晴明風水順即行。……又喻，船上務要清潔，不許做飯”。

㉔《大嶽太和山志》。

㉕現存明代撰修的《太和山志》共有四部：明代永樂皇帝欽命武當山玉虛宮提點任自垣於宣德六年編撰的《敕建大岳太和山志》十七卷；明嘉慶十五年武當山提督王佐撰《太岳太和山志》十七卷；明嘉靖十六年方昇撰修《太岳志略》五卷；明隆慶年間盧重華編《大岳太和山志》九卷。為行文簡潔，以後凡引用這四部志書的資料，均統稱之《太和山志》，不再單列其書名作者。

㉖《太和山志》“道衆四百名已蒙給賜齋糧，要照神樂觀樂舞生例每年給賜布匹奉，欽此，永樂十七年四月廿九日。”

㉗《太和山志》云“永樂十一年禮部奏武當山住持道士事。奉聖旨著道錄司行文書去浙江、湖廣、山西、河南、陝西這幾處取有道行至誠的來用。欽此。”

㉘《太和山志》。

㉙同上。

㉚《冊府元龜》卷五十四。



③①一非《耍孩兒音樂》。

③②《中國戲曲曲藝詞典》。

③③孔繁洲《耍孩兒及其調式旋律結構》載《中國戲曲音樂論集》 中央音樂學院學報社 1989年版。

③④詳蒲亨建《武當道樂特異風格研究》載《第二屆（香港）道教科儀音樂研討會文集》 人民音樂出版社1992年版。

③⑤見《皇明經世文編》卷九。

③⑥泊音Bo，停止。

③⑦輅音Lù，天子所乘之車。

③⑧焉音Xi，鞋子，有赤白黑三等，吉禮穿赤色，喪祭穿黑白色。

③⑨璧音bi，古代祭神的禮品，玉制，形如環。瓚，玉盤也。

③⑩瀆，水神，江淮河漢稱為四瀆。

③⑪形容神像栩栩如生，和藹可親之狀。

## 第二節 道樂與佛教音樂

武當山現在雖無佛教人員存在，但是在歷史上武當道場曾長期兼敬佛教神祇（詳本書第一章第一節），表明過去年代裡佛道文化在武當山有相當程度的交流融合，這對於道教音樂的構成不會沒有一些影響，從現存的武當道樂中，尚可看到佛道儀式音樂相互聯繫的一些因素。

### 一、法事儀軌

佛教從印度傳入中國時，已是一種成熟的宗教形態，在宗教儀



軌方面已具有一套完整而嚴密的理論和實踐體系。道教當時卻還在草創時期，理論和組織上還不夠成熟，在宗教儀軌方面也還未形成自己的一套嚴密體系。因此，道教在發展完善自己的神仙譜系、宗教禮儀體系時，就很自然地向佛教借用了一些合理的現成形式，使其「雜而多端」的思想文化有了一個更嚴密完整的框架。表現在道教法事音樂方面，首先，音樂所伴隨的諸多儀式名目，就有許多佛教之影響。比如武當道教最常見的三種儀式——「施食」、「賑濟」、「課誦」，就同佛教的儀式有密切關係。

中國佛教寺院每年都要舉行一系列的佛事活動，其中，以水陸法會的規模最盛大、最隆重；以焰口施食最經常、最普遍。①

水陸法會的全稱是「法界聖凡水陸普度大齋勝會」，也稱「水陸道場」、「水陸大會」、「水陸齋」、「水陸齋儀」、「悲濟會」等，是中國佛教的一種非常隆重的經織法事。舉行法事的時間較長，最少的七天，多則可達四十九天。參加法事的僧人有幾十甚至上百，規模盛大。法會上設內壇和外壇，以各種飲食為供品，供養諸佛，菩薩，天神，五岳，河海，大地，龍神，冥官眷屬乃至畜牲，餓鬼及地獄衆生等。誦經設齋，禮佛拜懺，追荐亡靈。據宋遵式的《施食正名》，謂係：“取諸仙致食於流水，鬼致食於淨地”（見《金圓集》卷中），故名「水陸」。水陸法事是由梁武帝的《慈悲道場懺法》和唐代密教冥道無遮大齋相結合發展起來的。史載：“所謂水陸者，……因（梁）武帝夢一神僧告曰：‘六道四生，受苦無量，何不作水陸（大齋）普濟群靈？’……帝勸志公廣尋經論，必有因緣。於是搜尋貝葉，……早夜披覽，及詳珂難遇面燃鬼建立平等斛食之意，用制儀文，三年乃成，遂於潤（潤州，今江蘇鎮江市）之金山寺修設。帝躬臨地席，詔（僧）祐律師宣文”。（宋·宗鑑《釋門正統》卷四）到了宋代，楊鏐採用密教儀



軌編寫成《水陸儀》（今佚）對水陸法會的流行起不少的推動作用。至此水陸法會盛行於世，特別是成為戰爭以後朝野經常舉行的一種超度亡魂的法會。蘇軾曾為亡妻王氏設水陸道場，撰《水陸法贊》十六篇，稱「眉山水陸」。水陸法會一直沿續到明清兩代，並為道士吸收運用。清代在江浙蘇杭一帶，經常見釋道共同或分別舉行「水陸法會」之事

「焰口施食」是根據唐密宗不空譯「佛說救拔焰口餓鬼陀羅尼經」而舉行的一種佛事儀式。焰口，也稱面燃，佛經名詞，是餓鬼王的名稱。據上述經文描繪，其形枯瘦，咽細如針，口吐火焰。經文還說，釋迦牟尼大弟子阿難獨居閒靜處習定，半夜三更有一個名叫焰口的鬼王來對他說，你三日以後命終，投生在餓鬼中。如要免此苦難，必須於明天普遍施食於鬼神。阿難為求自己不墮入餓鬼之中，也使諸餓鬼能解除苦難，於是前去請求釋迦牟尼的幫助，釋迦牟尼遂為之說誦經咒，指點施捨的方法。這種施捨方法後來成為修持密宗的人每天必須修持的一種行事。密宗有專門對餓鬼施食的經咒和念誦儀軌。此儀式通常是在黃昏後舉行（即道教所謂的「落景行道」，在日落後舉行的齋醮儀軌）。②

取一淨器，盛以淨水及少許米飯糕餅之類，右手按器口念經咒，後稱如來名號；再取食器，瀉淨地下，以作布施，超度餓鬼。近代的習慣，凡佛教重大法會圓滿結束之日，或喪事期中，也多舉行焰口施食。

從以上文獻考述中可以看出，佛教在梁武帝時代到唐代時就發展了比較體系化的有嚴格程式的以普度餓鬼為中心內容的水陸法會和焰口施食科儀，而同一時期的道教科儀黃籙齋雖也是以度幽為主要內容，但從文獻記載看，這種度幽科儀主要是追荐祖先和自己的親人，以使其脫離地獄之苦。確實黃籙齋與焰口施食同屬追荐亡魂



的活動，在中國本土的民間信仰中有其深厚的基礎，但是在唐宋時期記載中，都沒有提到以孤魂餓鬼為對象的普度性質的齋醮。因而，施食，焰口這類特定性質的儀式，最先是佛教發展起來的，其中齋儀的主要角色餓鬼王的名稱——面燃，本身就是佛經名詞，指那些沒有後代祭祀的無緣佛。

宋代以來，佛教水陸齋更加流行，廣泛祭祀水陸孤魂，道教已有的黃籙齋，也在這種目的支配下盛行起來。這種儀式，實際上是為了生者的幸福和安寧而去安撫死者的不滿，為無人關照的孤魂野鬼舉行超升儀。就這點而論，「施食」的內容是與中國民間崇拜敬畏死者的傳統觀念是相通的，因此可以設想，唐宋以來道教在黃籙齋的基礎上吸收了「施食焰口」的某些儀式內容和形式，使齋醮目的由「私度」轉化到「普度」，對象由自己的親人轉化到似乎與己無直接關係的「餓鬼」，這樣一來黃籙齋的儀式內容就更富有人情味了，在這種普度性質的，以及為冤魂和懷怨而死的亡魂舉行的齋儀中，人們的想法大概是，如果冥界的死者不得安寧，就會引起活人的病痛苦難。這種觀念比起僅以家人為對象的齋儀，就更易引起廣大民衆的共鳴，因為死人的事在一個家庭中不會經常發生，但生災害病的事卻在任何家庭都難以避免，為了保證活人的平安，向那些冥冥之中可能致禍的孤魂野鬼行善施食，就是很值得的了。這或許是後來普度性質的黃籙齋特別盛行的思想基礎。此外，這種佛教齋儀在形式上的嚴密體系也可能為道教所借用某些部份。

事實上，佛教普度儀式對道教的影響，在武當道教科儀中就有體現。武當道教的兩種度幽科儀——「施食」和「賑濟」——雖有其自身的來源和基礎，但在儀式的目的和程序上，吸取了佛教「施食」的很多因素。「施食」「賑濟」這兩個儀式名稱本身就是佛教儀式用語，經文歌詞中出現的「面燃」「餓鬼王」等概念顯然是借



用自佛教法事。從湖北的縣志記載中還可見出，過去舉行盂蘭盆會的多是僧家或僧道，如《房縣志》載：中元節（農曆七月十五日），道書為地官赦罪之辰。僧家舉行盂蘭會，建施食台，放河燈照幽冥，謂之祀餓鬼”。《江夏縣志》云：“七月初一至十五日，僧道作盂蘭會”。所謂「盂蘭會」，全稱為「盂蘭盆會」，原是漢語系佛教於每年七月十五日舉行的超渡歷代宗親的佛教儀式，與唐杜光庭所記當時黃籙齋的超渡對象是一致的。（唐代黃籙齋與當時盂蘭盆會佛儀有何關係還值得考察）。《盂蘭盆會經》的經題解釋有兩種說法：一說盂蘭是梵音，義為倒懸；盆是華言，指盛食供僧的器皿。第二說認為盂蘭盆三字都是梵語音譯，即梵語烏藍婆拏（譯為「倒懸」）的音譯。<sup>③</sup>原是一種將名餐香俎盛於盆內，奉佛施僧以救倒懸之苦的儀式。到宋代時，施食對象由佛僧轉化為餓鬼，與水陸法會中的施食焰口儀式完全是一回事了。從上舉縣志情況看來，清代以前，湖北各地的施食儀式還主要由佛教操持，也有僧道合辦之例，佛道之間的交流是肯定存在了。現存武當道教「施食」儀式的程序有許多可在佛經中找到出處，佛教有許多關於焰口施食的經典（應注意道教一直沒有這方面的原始著作，這也是道教在施食儀式上借用佛教的一個重要證據），如不空譯《瑜珈集要救阿難陀羅尼儀軌經》中的行法程序共十五項，其中一，破地獄真言，二召餓鬼真言，六懺悔真言，七施甘露真言，八開咽喉真言，十二施食直言，十四普供養真言等，仍在武當道教「施食」科儀中是主要儀式節目，有的並是歌曲標題。另外，「施食」中有的歌詞類似咒語，意義不明，其實原是佛教梵語之音譯，如《八天》一歌中的歌詞：“亶類阿耨，須延明首，法攬菩曇，稼那阿奕，勿河流吟，華都麗曲，鮮菩育臻，答落大梵，無行上首，回蹠流玄，阿陀龍羅，四象虛員”等。這也是佛教影響的一個明証。



火居道的同類型儀式「賑濟」，也有一些佛教影響的証據，但體現形式與「施食」有所不同。考「賑濟」一名，即是從「施食」科儀的主題詞「賑濟餓鬼」中得名。賑濟歌曲中多次提到的「面燃」，即源出佛經名詞。賑濟經韵中有好幾首歌曲和高功說白都述說了三教本同根的思想。如高功在「拜三師」儀式中說白：

“三教原來本同根，是誰分派各有因，  
有人滲透儒釋通，稽首皈依三教尊。”  
在韵腔《皈依腔》中也有類似內容。

既然三教是同根，那麼相互交流影響也就順理成章之事了。

綜以上述，可以對佛道之間在齋醮儀式方面的關係作出如下總結：

道教「施食」和「賑濟」科儀作為一種荐亡幽法事，它的形成有其本土的本身的基礎，那就是中國民間敬畏死者的傳統信仰和道教固有的祭奠科儀，但這兩種儀式在發展為以普度施食為主體內容。並具有較系統的儀式程序的形態時，卻受到佛教儀式，經卷的較大影響。簡而言之，考察「施食」「賑濟」的形成發展，有兩個主要的來源，一是道教傳統和民間信仰，一是佛教儀式的影響。前者構建了道教齋儀的主體內容和語言材料，後者主要提供了儀式程序的框架結構，因而可以說道教「施食」和「賑濟」科儀是佛道儀式相互融合的產物。特別是全真道盛行之後，其教義上倡導三教合流，道釋雙修，有意識地吸取佛教的東西，遂使佛道之間的交融更具有了歷史必然性。

關於武當道教的另一重要儀式——課誦與佛教儀式之聯繫，本書第二章已初步認為，課誦儀式的形成有其本土的基礎，即道教自身的傳統和儒教祭祀儀式的影響，同時，也模仿吸取了佛教十方叢



林中朝暮課誦儀制，從而建立了比較體系化的道教課誦制度。佛教早晚課程均以「三皈依」告竣，道教亦然，不過是晚課中以「大皈依」代替之。佛教早課臨近結束時的程序是：贊偈→接念佛號繞行→歸位後稱三菩薩；道教早課結束前也有類似的程序：小贊→接念天尊名號→唱三皈依，結束早課。道教課誦中的一些曲名，實源於佛教早晚課的儀式節目。如《懺悔文》，即源於佛教晚課必誦的《禮佛大懺悔文》，懺悔是華梵結合的詞彙，懺表消除已往的宿業，悔意不造未來的新愆。《三皈依》是梵文的意譯，源於佛教的「皈依三寶」儀式，即皈依「佛、法、僧」，道教變通改為皈依「道、經、師」。

此外，道教經文中的一些用詞，也是借用佛經用語而加以變通，如道教的「志心皈依禮」即來自佛教課誦中「我今皈依禮」一詞，表示懺罪陳善。

綜合以上論述，說道教在科儀上模仿吸取了佛教的某些東西，是可以成立的。更進一步的研究還有待今後展開。

## 二、曲目標題

武當道樂中有些曲目的標題顯然與佛曲有密切關係。比如《大五聲佛》、《小五聲佛》、《皈依腔》、《大皈依》《大贊》等。《刀兵偈子》的「偈」，原是佛經中一種韻文「伽陀」的漢譯④。

各種以「贊」，「偈」命名的歌曲，也與佛教經樂有關。西安鼓樂中亦有「贊」或「湛」命名之樂曲，我們認為「贊」其實應是佛教經文的一種文體句式，不一定與音樂有關係。後面還要詳細談到這個問題。



### 三、音樂形態比較

目前僅將武當道樂與峨眉山，五台山佛教音樂中的同名曲牌進行了比較，便已發現在音調上有一定相似性，請參見下例（佛教音樂曲例選自中國音樂家協會成都分會1955年編：《寺院音樂》）暫均用C調記譜：

佛教《歸依雄》的主腔也與道樂《梅花引》的主腔相似。

四川峨眉山佛教「焰口」中的《施食》唱曲之主腔與武當山道樂《澄清韻》之主腔也頗為近似，只是腔型結音有所不同，前者為角，後者為商，風格就有些差異了，見例128：

當然，道教與佛教音樂不相似的曲調也大量存在。從聽覺直感來說，佛教音樂總的風格比道樂更為悠緩沉靜。尤其“梵唄的演唱速度極慢，一般為每分鐘二十五到三十拍”。⑤

#### 例124 佛教《懺悔文》

2/4 5̣. ī | 6 5 3 | 5 3 2 | 2 3 2 | 1 2 | 3 5 3 2 | 5 ī 6 5 | 3 5 3 2 | 1 - ||

例125 道 教

2/4 5̣. ī | 6 5 | 5 ī 6 ī | 3 2 | 1 2 | 3 2 0 | 2 3 5 | ī | 2 3 5 6 | ī | 3 3 2 | 1 2 3 2 | 1 - ||

#### 例126 佛教《梅花引》

2/4 3 2 3 5 | 2 . 3 2 1 | 1 1 1 2 1 | 6 - | . . .

#### 例127 道 教

2/4 2 3 5 3 5 3 2 | 1 1 2 3 | 6 - | . . . .



例128

峨嵋：《施 食》| 1 1 6 1 2 1 6 - | 3 5 3 3 5 3 5 3 2 | 2 2 1 2 3 |

武當：《澄清韻》| ♪ 2 2 2 4 1 2 1 6 1 | 4/4 5 · 3 2 1 2 2 3 2 1 | 2

佛教音樂以“悅耳開襟，怡神養性”為目的，更側重陰柔和緩，以調動宗教感情，烘托肅穆靜謐氣氛，要求“壯而不猛，凝而不滯，弱而不野，剛而不銳，清而不擾，獨而不蔽”，故使“身體不倦，不忘而憶，心不懈倦，聲音不壞，諸天歡喜”<sup>⑥</sup>雖然佛教音樂最早是伴隨著佛教從印度經西域傳入中國內地的，但因這些傳入的佛曲和中原地區的語言及音樂傳統不相適應，不能配合用漢語譯出或創作的歌詞。為了解決這個矛盾，僧人就不得不採用中國的民間音樂或宮廷音樂，來改變傳入的佛曲，或者是直接創造新佛曲，由此也就形成了中國化的佛教音樂。後來，一些專長歌唱的僧人，一面不斷地吸收新傳入的佛曲，尤為重要的是，一面又不死守佛教的舊曲調，善於創新，不斷地補充新的佛曲，從而使中國佛教音樂獲得新的發展。因此，中國的佛教音樂，實質上乃是取就中國民族音樂的形式，使之成為人民大眾喜聞樂見的東西，才能作為傳教的工具。如唐貞元年間淨土宗名僧少康，“所述《偈》，《贊》，皆附會鄭衛之聲，變體而作。非哀非樂，不怨不怒，得處中曲韻。譬如善醫，以飭蜜涂逆口之藥，誘嬰兒之入口耳”（《宋高僧傳》卷二五《少康傳》）。這表明唐代佛教藝僧極善於吸收、利用民間音樂來宣傳佛教，為佛教服務。所以就中國文化方面來看，雖然在宗教信仰上接受了外來的佛教文化，但在音樂方面，卻以其博大雄厚的傳統根基，將外來佛曲同化吸收為一體。在歷代記載中，尚能說明中國所流行的佛教音樂，確已舊貌換新顏了。如《高僧傳，鳩摩



羅什傳》云“什每爲（沙門慧）叡論西方詞體，商略異同。云：‘天竺國俗，甚重文制，其宮商體均，以入管弦爲善。凡觀國王，必有贊德；見佛之儀，以歌嘆爲貴。經中偈頌，皆其式也。但改梵爲秦，失其蔚藻，雖得大意，殊隔文體；有似嚼飯與人，非徒失味，乃令嘔穢也’。”在鳩摩羅什眼中，對於佛教東漸後之改梵爲秦，是很反感而深不以爲然的，但他卻不懂得，佛教之改梵爲秦，失其天竺舊味，改用華夏正音，正是其聰明之處，也是勢所必然的歷史規律。試想佛教在中國傳播時仍沿用其原有的音韻文體，會有幾個聽衆？看來他對中國民族文化的強大同化力還知之甚少。事實上，歷史上多次外來文化之東漸，比如唐代之胡樂等，最後無一不以被華夏文化所汲收同化而告終。這個歷史規律證明了中國傳統文化生命力之強大，佛教音樂同樣不能例外，它在中國注定了要走下一條「華化」的道路。

如果說初期（南北朝時期）傳入的佛教藝術，在外來的宗教題材及現成模式同民族藝術傳統的結合上，還顯得比較生硬勉強，那麼，自北周以來，佛教藝術的形象，題材，風格開始發生明顯的變化，並在燦爛輝煌，博洽典麗的盛唐時代完成了其華化過程。成爲華夏音樂文化的一個重要組成部份。因而，佛教音樂儘管與道教音樂有不同的色彩，但在本質上，它們都是根植於華夏音樂的肥田沃土，有同一的根基，不過後者的根基更深長，這正是佛教音樂與道教音樂聽來總有基本風格大致相近之感的原因所在，也是本章所列其間存在相似因素之原因所在。

既經說明佛教音樂與道教音樂係同屬於華夏民族音樂系統這一點，需要進一步探討的是，兩者音樂上的相似性是如何形成的？質言之，是誰傳遞給誰的？抑或兩者並無傳遞關係，而是同出於一源。這個問題也涉及到如何評價道教音樂與佛教音樂的關係問題。



從前述道教音樂吸收了佛教法事的儀軌程序這一事實來看，似乎給人印象是道樂可能吸收了佛教法事音樂的因素。但事實並不這樣簡單。雖然道教法事音樂的儀軌程序很多確是借自佛教，但我們卻不能就此認為道教也將佛教音樂照搬過來，因為法事儀軌與音樂雖有聯繫，但並不完全是一回事，正如瓶與酒的關係一樣，舊瓶可以裝陳酒，也可以盛新酒。道教法事音樂與佛教之關係，看來也是這樣的，即“取其軀殼，填己之血肉”，亦即借用了佛教法事儀軌的現成模式和框架，而填充以自己的音樂內容。這個看法的理由有二。一是道教發展初期，其文化上廣收旁攬，雜而多端，急需有個宗教性的較為完整而嚴密的理論體系來加以董理，容納，而以成熟形態而東漸中土的佛教法事儀軌，正好適應了道教發展的這一需要；另一方面，從道教自身來看，其教團組織形成雖較晚，但其文化思想淵源且極為悠長，並已積累了自己豐富而複雜的文化內容，特別在音樂方面，其根基是極為深厚的，完全有能力用自己已有的音樂形式來為宣傳教義服務，不必照搬佛教的音樂形式，何況道教音樂本身一直根植於傳統音樂，與民族音樂有天然血緣關係，已能適應民衆的藝術傳統和審美觀念，這就更減少了它搬用佛教音樂形式的必須性。道教音樂與佛教音樂的關係是個較複雜的問題，特別是隨著佛教音樂的「華化」，這個問題也就更為複雜。比較審慎的觀點，應是兩者都淵源於華夏傳統音樂，同時又具有相互影響的關係。至於這種相互影響的具體途徑和程度，比例，各個地方可能都會有所不同，只能具體情況作具體分析，庶漸能獲得一個較完整的結論。這裡只能就最一般可能性，提出一個基本看法。

對於武當道樂與四川佛教音樂的相互聯繫因素，大致也可用上述觀點去解釋。即這些共同因素，可能同出一源，即分別來源於其他民族音樂品種，屬於偶然的巧合；而另一種可能性則是佛教吸取



了武當道樂的一些形式因素，因武當道人在明末清初時曾遊訪四川，而未發現四川佛教僧人到武當遊訪之線索。當然，這個觀點尚屬推測，還需今後拿出實証材料予以確証。

- ①方立天《中國佛教與傳統文化》 上海人民出版社 1988年版。
- ②《無上黃籙齋儀》。
- ③《中國佛教·二》頁三九三 孟蘭盆會條目有詳述。
- ④孫昌武：《佛教與中國文學》頁三〇 上海人民出版社 1988年版。
- ⑤胡耀：《我國佛教音樂調查述要》 載《音樂研究》1986年一期。
- ⑥轉引自武漢龜元寺昌明法師：《淺談佛教音樂的影響與藝術特色》 油印本。

### 第三節 道樂與陝西鼓樂

武當道樂是純屬宗教音樂的樂種，而陝西鼓樂則是有道教背景的民間器樂合奏形式，也可視為一種民俗化的道教音樂形式。我們發現這兩者之間存在一些微妙的共性因素，相信對兩者作一番比較研究，不僅有助於從另一側面來幫助認識武當道樂的淵源及構成特點，而且對於了解道教音樂的發展變異規律也會有所裨益。在此，有必要先介紹一下有關鼓樂的基本背景情況，再作比較研究。

鼓樂，民間原無此名，只以「細樂」或「樂器」稱之。後來因各種鼓在這一樂種中起著主要作用，鼓樂研究者就在1952年給它定名為「鼓樂」，以後就沿用下來，為全國理論界所採用。

鼓樂是流行在西安地區的一種大型漢民族古代器樂演奏形式，故又稱「西安鼓樂」也有稱「陝西鼓樂」。據調查，在西安市區，



過去這種民間音樂演奏團體是非常普遍的，七八十年以前，幾乎所有的大寺院，大廟觀，大街坊以及郊區農村，都有鼓樂活動。按其活動範圍及演奏風格特點，演出人員的不同，西安鼓樂一般分為僧、道、俗三大流派。但在早期階段，不論是掌握在宗教或是市民，農民中間的鼓樂，實際上有僧、道兩派（鼓樂界稱「玄，釋兩門」），隨著時代的發展，掌握在宗教界的鼓樂，逐漸流向民間，並為農民所學習，掌握。為了適應農村群眾的好尚，這部分鼓樂在曲目內容與風格，技巧上，有所變革與發展，這才出現了一個新的流派，即俗派。

過去僅在西安城內，就有二十多家鼓樂班社的活動。其中屬於道派樂社的有城隍廟，迎祥觀（即庚景龍觀），清壽堂，福壽堂，五福堂等，屬於僧派樂社的有太陽廟，西倉（永豐學社），東倉，顯密寺，三義廟，布政司，按察司，大吉廠，香米園等。在長安縣韋曲有何家營，王曲有皇甫村，南王台，蘭田縣有水陸庵，田家村，白道峪，周玉縣有仙游寺，集賢村，豆村，司竹等處均有鼓樂活動。這些鼓樂活動的地點，不少是隋，唐名勝和重要寺院。他們之能保存有鼓樂活動，絕不是無緣無由的。現在，大部分地方的鼓樂社都已停止了活動，僅從保持到五十年代後的城隍廟，迎祥觀，何家營，集賢村，東倉，皇甫村，大吉廠的鼓樂活動中，仍然可以使我們探出它的歷史源流與藝術傳統。西安鼓樂的形成，傳承及其藝術特徵，與釋道兩教有密切關係，可以說它是一種民俗化的宗教音樂，或者說是有濃厚宗教色彩的民族器樂形式，而三派中又以道派鼓樂最有特色和代表性。

道教鼓樂中又以城隍廟鼓樂延續最長久。

城隍，傳統被尊為護城之神。明代以前從未建廟，僅設法壇祭祀。明，洪武三年（1370年）始在各府，州，縣建立城隍廟。西安



城隍廟建於明洪武二〇年（1387年），當時的廟址在西安東門內九耀街，宣德八年（1433年）始遷今址。到了清代，西安城隍廟曾多次重修，建築宏偉，並有東，西兩道院，住道士二、三百人，為西安最大的廟宇之一。

西安城隍廟之有鼓樂，據道士安來緒，張教振、孟清真、張隆興談，究竟起於何時不得而知，只知此廟在九耀街時就有鼓樂，流傳至今一直不衰。安來緒說他曾見到過書有明嘉靖（1522年至1565年）年間的鼓樂抄本，藏於該廟魁星樓中。魁星樓是該廟的藏經樓，絕大部分古老樂譜和樂器均藏於內。後來由於1942年日本侵略者的轟炸，魁星樓全部經卷，部分古老樂譜和樂器悉被燒毀。

如果這種說法因為無據可証而不能令人相信的話，那麼我們還可以從城隍廟安來緒老先生保存一本清雍正九年（1731年）樂譜抄本（此樂譜現藏北京中國音樂研究所）來分析，就可以看出，城隍廟的鼓樂活動決不會在清初才有，更何況還有原西倉（永豐學社）時清康熙二十八年（1689年）手抄本《鼓段賺小曲本俱全》為証。

城隍廟鼓樂當屬道派，而且是近世道派鼓樂的代表。從歷史上，就我們所知，道派鼓樂社尚有迎祥觀、清壽堂、福壽堂、五福堂等。其中迎祥觀鼓樂由興到衰，再由衰到興，曾三起三落，其師承關係，前不明，後期均為城隍廟所教。其他福壽堂均為清代「滿城」所轄，其鼓樂活動的歷史不會早於城隍廟。

鼓樂之分為僧、道、俗三個流派，除了與它所屬的社會階層有關外，還有一點就是它的師承關係。這就是說，凡是由和尚傳授的就屬於僧派，由道師傳授的當為道派。周至南集賢鼓樂係仙游寺（民間稱黑山寺）和尚所傳，但又由於長期活動於農村，為農民所有，後來才形成了一個新的流派——俗派。

過去凡是屬於和尚或道士的鼓樂班社，都是職業團體，且經常



受雇於人，為喪葬，慶壽演奏。而屬於市民或農民的鼓樂班社，不論是哪一流派，均是純粹的業餘性同樂活動。

正因為城隍廟鼓樂五十年代前是一種職業性活動，一般來說，他們必然把鼓樂演奏作為謀生的手段之一。出於這一目的，就不得不在各個方面，如樂隊的編制，樂器的配備，藝術手法，演奏技巧等方面都有較高的要求。甚至還可以從鼓樂的藝術傳統中，看到在它的活動史上，有一些相當有造詣的高手參加。

城隍廟樂社在樂隊的編制上非常講究。首先是在樂隊人數上盡量要求精幹，不允許濫竽充數。他們演奏一套坐樂，人數一般控制在十九人，最少時只有七人。特別是在吸收與訓練藝徒時，其嚴格的程度是超過一般業餘性樂社的。

西安鼓樂因其傳承的特殊條件和背景，至今仍保留了許多古代音樂的痕迹。如僅根據現存的樂譜抄本年代來看，該在明代就已經存在。如果根據它的譜式、宮調體系，曲式、曲目、配器、樂器等藝術特徵來分析，鼓樂中確實保存著明顯的唐、宋音樂傳統。自從五十年代末著名音樂史學家楊蔭瀏先生根據西安鼓樂樂譜特點，從中找到其與宋代古譜（工尺譜）的聯繫並進而譯出南宋白石道人歌曲十七道之後，引起了國內外學者的注意和研究，越來越多的研究成果表明了西安鼓樂可能是唐代燕樂的遺音，或者說是唐代燕樂最親近的後代之一。

鑒於西安鼓樂和武當道樂同屬具有道教色彩的樂種，基於武當道教與陝西道教歷史上曾有過交往關係，將它們的現狀作一番比較研究，觀其異同，這對於認清各自的特徵和道教音樂的一般構成特點，是有一定現實意義的。

經初步比較，已發現武當道樂與西安鼓樂有諸多相似點。器樂體裁與宗教音樂的世俗化有關。



## 一、以廟觀爲中心的流傳特點

西安鼓樂活動於關中地區的蘭田縣，長安縣，周至縣和西安市區，但流傳中心在西安市區的廟觀。武當道樂平常活動也是以宮觀爲中心，宮觀是比較固定的，經常性的宗教音樂演出場所。武當在觀道過去常到外省作法事，地域上已超越市界、省界。但即使外出很遠，大多也是在外地的宮觀活動。武當在家派道士常應齋主邀請在城鎮舉行齋醮法事，這些場所相對流動，但一般也是在市區廟觀舉行的較多，或在離廟觀不遠的街巷院落進行。

總的來看，道樂的流傳是圍繞廟觀這一中心場所，這是道樂傳播的一個重要特點。西安鼓樂雖然已是相當民俗化的樂種，但因其與道教的密切關係，所以在流傳範圍上仍與武當道樂有相似之處。

## 二、譜式系統

武當道樂與西安鼓樂屬於共同的工尺譜體式，其特點是均以「六」（合）字爲宮（調首音）。

這種譜式雖然也屬於工尺譜系統，但和全國現在普遍流行的「以上爲宮」的工尺譜卻有很大的不同。據有關研究認爲，這種譜式“和唐代大曲譜，很有相似之處。……而且和南宋姜夔自度歌曲中所用的譜式基本一樣”。<sup>①</sup>其實，凡屬燕樂體系的古代譜式音階，都是以合音爲調首音的。如宋·張炎《詞源》管色應指字譜的譜式音階，宋·陳元靚《事林廣記》所列譜式，《遼史》（907年至1121年）《樂志》中所載胡譜音階，等等。



據有關調查，現全國各地民間樂種的工尺譜體式，其調首音各有不同。有的以「尺」為調首音，並以之為轉調的關鍵（尺=S01合=D0），如山西五台一帶的工尺譜，晉北八音會；有的樂種以「上」字為調首音的，如東北和冀東一帶的鼓吹樂；有的則以「合」字為調首音，如武當道樂，西安鼓樂，北京智化寺京音樂。可見調首音的選用因地區，樂種而異。有定的是它不出合，上、尺三個字。

採用不同的調首音，當然也就說明其各自的淵源有所不同，其歷史傳承的年代序列也相應會有不同。從目前看來，以「合」字為調首音的譜式的歷史可能更為古老，從其現今仍多在宗教性樂種中保存這點，或許可得到支持。

### 三、管樂之開眼取調

在管樂的開眼取調方法，常用調門選擇上兩者也很相似。鼓樂的「宮調」笛，開三眼得六，以六作宮，同道樂的「三眼」笛，管；鼓樂的「平調」笛，六眼全按得六，以六作宮，同武當道樂的「平調」笛管；鼓樂的「梅管調」笛，開三眼得尺，與道樂的「二五眼調」笛管一致。在常用調門選擇方面：鼓樂的城隍廟樂社（道派）以平調笛為主吹六，上兩調，也常用梅管笛吹尺，五兩調樂曲，六與上，尺與五都是五度關係調。武當道樂中也常用一種笛管用換眼法吹「平調」（俗謂正調）及其下五度關係的「三眼調」這兩種調門的樂曲。

鼓樂使用的六、尺、上、五四個調，在其他一些民間音樂及古代音樂中，也是同樣在使用。如陝北佳縣白雲山道觀使用的本調，欠調、加調、四調；北京智化寺京音樂所使用的皆止調（疑為歇指



調之譜音)，背調，正調，月調；福建南曲所使用的四腔調，五腔調，倍思調，五腔四尺調，以及白石道人歌曲中所用的F，C，G，D四調，均與鼓樂的四調基本相同。而且，這些樂種之間，還有其它方面的傳統聯繫。可見，鼓樂之使用這四個調，並不是孤立的現象，是有其古老的傳統的。據楊蔭瀏在《宋·姜白石創作歌曲研究》一書中的分析，由於管樂器構造上的限制，自唐宋以來就不能演奏七個調，而實際只能奏出宮、徵、商、羽四個調。即便是四個調，嚴格的說也不容易。用鼓樂現用的三種笛（宮調笛、平調笛、梅管調笛）來分析，也各只能吹兩個調，要在一支笛上吹奏四調坐樂，幾乎不可能（個別有高度技巧者例外）。截今為止，鼓樂藝人還只能吹六、尺兩調坐樂，雖然他們保留了四套（六、尺、上、五四調）坐樂曲目，僅就其四套打扎子中所有樂曲來看，絕大部份是六，尺兩調，上調樂曲是極個別。五調沒有。

從武當道教賑濟樂隊來看，目前所用調也是用一種笛管吹平調（六調）與三眼管（尺調）兩種調門，與鼓樂的情況是盡同的。

## 四、體裁結構

從體裁看，鼓樂是純吹打的器樂套曲（但在以前有聲樂演唱的因素，鼓樂中賺的曲調都是從有故事情節的歌唱體裁中脫胎出來的），賑濟是有吹打也有誦唱的儀式音樂，兩者體裁雖不同，但在結構和打擊運用特點上卻有很多相似點。

在整體結構體制上，兩者都是形式完整，結構複雜，但卻有頭有聲有尾的大型套曲形式。兩者都特別突出擊樂器（尤其是鼓）的表現力及其在套曲中的結構功能，都含有幾個獨立成章的鼓段或擊樂段。打擊樂部分鑼鼓點，鑼鼓段落的重複，相同或相似的關係均



較普遍。這些或許是一般常見情況。更能說明兩者關係的是它們都運用了一種「曲鼓交替」的結構。或當賑濟音樂的結構是用吹管（或唱腔加吹奏）與打擊樂構成一種「曲與鼓」交替演奏的循環關係，而鼓樂則是以「匣」（鼓段）與「耍曲」（清吹曲調）的循環演奏構成「曲鼓交替」的結構。

鼓樂中的「播鼓」與賑濟中的「發播」均是一種曲鼓交替的旋律風格也相似的吹打樂章。比較兩例如下：

例129

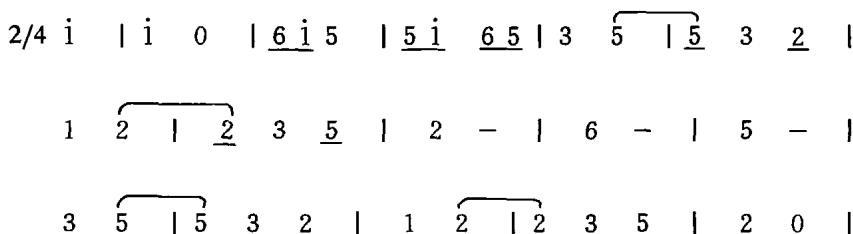
將軍令（壘鼓）

大調

摘自東倉樂社《六調花鼓段坐樂全套》

1 = C

趙庚辰 傳譜

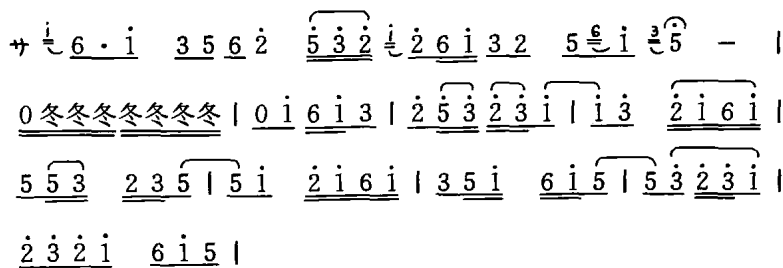


例130

木本經（發播）

1 =  $\flat$ B 或 C 2/4 3/4 中速

演奏者：袁學訓、周彬相等





上兩曲在節奏和情緒上也是很近似的，不同的是其在套曲中所處的位置各有不同，壘鼓置於鼓樂前部的結束處，而《發擗》則置於賑濟套曲的最前面。

## 五、讀譜法之比較——

### 「哼哈」與「朗噹」譜

鼓樂樂譜，除了音符記號的寫法和民間通用的工尺譜不一樣外，且在讀譜上方法上也有其獨特的地方。鼓樂的讀譜法，是用固定唱名法的，在那些抒情性很強的慢板樂曲中，爲了彌補鼓樂記譜簡單化的不足，鼓樂藝人們，在讀譜時還採取了一種叫做「哼哈」的讀譜法（又叫「扯落」或「而」），來彌補記譜中簡化後的不足，和增強讀譜時的韻味與色彩，同時也是爲了減輕藝人們因讀譜時間過長而感到疲勞。因而，藝人們把讀譜叫做「韻曲」。（韻曲一詞之來歷，大概是“使曲調增加韻味，增強抒情性”之意，韻字在此應作動詞理解。聯繫到武當道樂稱抒情性強的歌曲爲「韻腔」，「韻子」，也應作如是理解。）據李石根先生稱“除了北京智化寺京音樂也採用類似的讀譜法稱作「阿口」）外，目前在我國還未發現第三種實例”（八〇年代如此論定）。但我們在武當山道樂中，卻發現了道教藝人在讀譜時也採用了一種類似「哼哈」「阿口」的讀譜法，他們稱之爲「郎當」，其來源，用途和功能與「哼哈」譜都有相似之處。現不妨將它們作比較，討論一下其來歷問題，倒是很有意思的事。先看看「哼哈」譜是怎樣一個特點。據李石根先生分析介紹，「哼哈」是在ムマッ乃人丨ス……等譜字發音外，用ar'ai, hai'ao yao'hao én等虛音來表示樂譜上旋律的空音或花



《五十眼》（耍曲）

程天相傳譜

[illegible]



在對樂譜作「哼哈」的具體處理上，常因人因樂器而有不同的程度和韵味。每個人的師承關係個人修養，即興創作之水平均有不同，在哼哈上就會有所差異，出現許多韵味風格。一般說來，吹笛者所韻的「哼哈」比吹笙者所韻的就要「花」些，這顯然與樂器性能，配器設計有關。隨著時代的發展，近百年來，在一些抄樂譜中，「哼哈」已逐漸減少了，而代之以音符譜學，更利於傳授了。如有名的《銅鼓》曲，現行樂譜與古老的樂譜相比較，在「哼哈」的處理上就有很大的不同。古老的「銅鼓」樂譜，不經藝人的親口傳授，是無法掌握的。

例132

《銅鼓》

(古今譜“哼哈”對照)

安來緒傳譜

尺調

1=G 2/4

0		0	
ㄅ	人 ㄅ	ㄣ	フ ㄅ
0	x x	0	x x
ㄅ	人 ㄅ	ㄣ ㄣ	フ ㄣ ㄅ
6 2.3	1.2 7.7.5	6 —	5 4.5

0		0	
ㄅ		ㄣ	
0	x x	0	
ㄅ	ㄣ ㄣ	ㄣ	
6 —	2.1 2.5	6 —	

||



從上例可以看出，今譜已將古譜中的不少「哼哈」用譜字記明，這就更便於學習和傳授。那麼也就可以明白「哼哈」是用來彌補記譜簡化了的音型，實際上就是原始記譜的實際演奏譜，或是其加花譜本，在記譜中因譜字的繁瑣，而將加花音省略不記，而在實際演奏中或傳承中則又恢復之，把花音通過「哼哈」而填充到骨幹中去。因知傳統記譜法一般僅記樂曲骨幹音型，起一種助記的符號作用，而必須通過藝人口傳，才能較完整再現樂曲的細節。所以，看來藝人傳授樂曲時，亦應是根據樂譜，通過「哼哈」來進行傳授的。

在武當山道教音樂中，也存在類似的情況，僅其具體說法有所不同而已。茲略作介紹，以資對照。

武當山道教器樂曲牌中的正曲，其有兩種基本板式；「直板」與「花板」，皆用於同一曲目。同一曲目的「直板」與「花板」，從旋律上看實際上就是「原板」與「加花」的關係。「直板」的旋律較為簡練，規範，「花板」則是對「直板」的加花變奏，常依演奏者技藝，修養的高超程度不同，加花的簡繁程度亦有所不同。武當山道人在傳授樂譜時，對「直板」是用工尺譜作記譜傳授（可用口授或寫在紙上），對花板則用口授「當譜」來傳授（「當譜」即用「當、朗、利、的」等虛字來填充演唱樂曲原譜。故可以名之為「朗當」讀譜法。）現將《木本經》直板，花板的工尺譜與「朗當」譜加以對照，供讀者參考。

為使有一個完整印象，再列舉《木本經》「直板」和「花板」的曲譜以資比照。

從以下曲例中可以看出，武當道教的「朗當」讀譜法同陝西鼓樂的「哼哈」讀譜法有其相似之處的，兩者都是對樂譜進行加花變奏，使實際奏出的比譜面上的旋律更豐富飽滿。換言之，傳統樂譜只記錄了旋律的骨架或基本線條，省略了細節部份，其原因主要在



## 例133

## 《木本經》

直板 工尺譜 花當 板譜

0 2̣ i 6 | 5 0 5̣. 6̣ 5 3 | 2 3 5 6 5 |

五 六 工 尺 尺 四 尺 工 尺

$\frac{1}{4}$  5 6 5 | i 6 5 | 0 i | 6 i 3 2 | 3 2 5 3 |

朗當的 利的 當 得 利的 朗的 得的

1 — 2 3 1 | 0 2 3 1 6 | 5 5 3 2 3 5 |

合 四 — 合 四 — 合 工 尺(啊) 四 — 尺

2 3 1 | 0 3 2 1 6 1 | 5 6 i | 3 2 5 |

朗的 當 得 朗 的 得的 當 朗的 利的 當

0 i 6 i | 3. 6 5. 3 | 2 5 6 5 i | 5 i 6 i 5 |

六 工 六 — 工 尺 — 四 尺 工 六 尺 六 工 尺

0 i | 2 6 5 3 i | 6 i 5 |

當 朗 當的 朗 當 朗的 當

(下略)

## 例134

## 《木本經》

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

(直板)

方繼權傳譜

♩ = 120

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

五 六 工 尺 尺 — 四 尺 工 尺 合 四 — 合

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

四 — 合 工 尺(呀) 四 — 尺 六 工 六 — 工 尺 —



2 5 6 5 i | 5. i 6 i 5 | 0 6 i 3 3 2 | 1 0 5. i |  
四 尺 工 六 尺 六 工 尺 工 一 四 合 尺 六

6 5 i 3 2 | 1 — 2 3 5 | 5 6 5 6 1 | 2 0 5. i |  
工 六 一 四 合 四 一 尺 工 合 四 尺 六

6 i 5 6 1 3 | 2 3 2 1 2 3 5 | 0 i 6 i | 3. 6 5. 3 |  
工 尺 合 一 四 (啊) 四 一 尺 六 工 六 一 工 尺 一

2 5 6 5 i | 5. i 6 i 5 | 0 6 i 3 2 | 1. 6 5. i |  
四 尺 工 六 尺 六 六 工 工 一 四 合 尺 六

6 5 i 0 3 2 | 1 — 6 i 5 | 0 i 5 6 5 | i. 3 2 i 2 |  
工 六 四 合 工 尺 六 尺 工 六 乙 五 五

0 i 3 2 i 6 | 5. i 6 i 5 | 0 1 — 2 | 3. 6 5. 3 |  
乙 五 六 尺 六 工 尺 合 四 一 工 尺 一

2 i 6 5 3 5 | 2 3 2 1 2 3 5 | 0 6. i 3 2 | 3 i 6 5 1 |  
四 六 工 尺 一 尺 四 (啊) 四 一 尺 工 一 四 一 工 尺 合

0 3 2 5 | 1 — 2 3 6 | i 6 5. 6 3 2 | 1. 3 2. 1 |  
一 四 尺 合 四 一 工 六 尺 一 四 合 四 合

6 i 3 5 | 6 — i. 3 | 2 i 5 6 5 | 3 2 3 5. i |  
工 六 一 尺 工 六 乙 五 六 尺 工 一 (啊) 尺 六

6 i 5. 6 1 2 | 3. 6 5. 3 | 2 5 3 5 | 6 5 i 5 6 |  
工 尺 合 四 一 工 尺 一 四 尺 一 尺 工 六 尺 工

0 2 i 6 | 2 i — 3 |  $\frac{2}{4}$  3 2 |  $\frac{4}{4}$  5. i 6 i 5 |  
五 六 工 五 六 一 四 尺 六 工 尺



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

合 四 一 四一四 一四合 尺六凡工

注：此曲作頭功、二功、三功結尾用，每一“功”為一個段落。

## 例135

## 《木本經》

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

(花板·之一)

方繼權傳譜

♩ = 84

5 6 5 | 1̇ 6 5 | 0 1̇ | 3̇ 1̇ 3 2 | 3 2 5 3 | 2 3 1 | 0 3 |  
朗當得 利的得 得 利的 朗的得的 朗的當 的

2 1 6 1 | 5 6 1̇ | 3 2 5 | 0 1̇ | 2̇ 6 5 | 3 1̇ | 6 1̇ 5 |  
朗的得的 當朗的 利的當 當 朗當的 朗當 朗的當

0 3̇ | 2̇ 1̇ 6 1̇ | 5 6 1̇ 2̇ | 6 1̇ 5 | 0 2̇ | 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ | 1̇ . 6 |  
得 朗的朗的 當的朗的 朗的當 當 朗的 朗

6̇ 3̇ 6̇ 3̇ | 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 6 1̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 1̇ 2̇ | 6 1̇ 5 | 0 1̇ | 6 5 3 5 |  
朗當 朗的利 朗得朗利 當朗的 朗的當 當 衣得兒

2 | 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 5 | 5 3 | 2 3 2 1 | 6 1̇ 5 | 0 1̇ | 1̇ 2̇ 6 5 |  
朗 當利當利 朗當 當 當當的 朗的當 當 朗個當的

3 1̇ | 1̇ 6 5 | 0 3̇ | 2̇ 1̇ 6 1̇ | 5 6 1̇ 2̇ | 6 1̇ 5 | 0 2̇ |  
朗當 利的當 的 朗得朗的 朗的朗的 朗的當 當



3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | ī | 6̣ . 3̣ | 2̣ 2̣ 3̣ | 6̣ ī 2̣ 3̣ | ī 2̣ ī | 6̣ 5̣ |  
朗 得 的 朗 朗 當 利 得 利 朗 得 朗 利 當 的 利 朗 當

0 ī | ī 6̣ 5̣ | ī 2̣ 3̣ | 2̣ ī 2̣ | 0 3̣ | 2̣ ī 6̣ ī | 5̣ 6̣ ī 2̣ |  
當 得 利 朗 得 朗 的 當 的 朗 得 朗 的 當 的 朗 的

6̣ ī 5̣ | 5̣ 1̣ | 1̣ 2̣ | 3̣ ī 6̣ | 5̣ 6̣ 5̣ | 0 ī 2̣ | 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ |  
朗 的 當 朗 當 當 得 的 朗 的 當 當 得 朗 得 利 的

2̣ | 2̣ 5̣ | 5̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ ī | 0 2̣ 3̣ |  
當 朗 得 兒 得 兒 朗 當 利 得 的 得 的 朗 的 當 的

2̣ 3̣ 3̣ 5̣ | ī . 2̣ | 3̣ 2̣ | ī 6̣ 5̣ | 0 6̣ 5̣ | ī 2̣ 3̣ 5̣ |  
朗 得 利 的 當 朗 利 得 朗 的 當 得 的 朗 當 利 的

2̣ 3̣ 2̣ ī | 6̣ 6̣ ī | 2̣ 5̣ | 6̣ | 6̣ ī 6̣ 5̣ | 6̣ ī 6̣ 5̣ | 6̣ ī 6̣ 5̣ |  
朗 利 朗 當 衣 當 朗 得 當 朗 當 的 朗 當 的 朗 當 的

3̣ . 2̣ 3̣ | 5̣ 6̣ ī 2̣ | 6̣ ī 5̣ | 0 1̣ 2̣ | 3̣ . 6̣ | 5̣ 5̣ | 0 ī 2̣ |  
朗 當 的 朗 當 的 朗 當 的 當 的 當 的 朗 當 當 的

6̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 0 3̣ | 2̣ 5̣ | 0 5̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ ī |  
朗 的 朗 的 當 的 朗 的 得 衣 得 的 朗 得 的 朗 的 當

0 3̣ | 2̣ 3̣ 3̣ 5̣ | ī . 2̣ | 3̣ 2̣ | ī 6̣ 5̣ | 0 6̣ 5̣ | ī 2̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 2̣ ī |  
的 朗 當 衣 的 朗 當 衣 的 朗 的 當 的 朗 當 利 的 朗 利 朗 當

6̣ ī | 2̣ 5̣ | 6̣ 6̣ 5̣ | 6̣ 5̣ ī | 0 3̣ | 0 2̣ 3̣ | 5̣ ī | 7̣ 6̣ ||  
衣 當 朗 的 當 朗 的 朗 的 當 的 當 的 當 得 當 當

注：作“起頭”用。



於傳統記譜法很繁瑣，一個音就要用幾筆劃來標記，記譜人既覺麻煩，識譜者也殊覺不易，因而比較實際的做法也就只能是在譜面上只求記其大致特徵，細節上的處理，則在口授和現場演出時來予以補充，完成，因口唱細節畢竟比手寫和視唱要便利些，也可因人而宜，發揮每個人的即興創造力，這是傳統記譜法靈活有利之處，但不利之處也隨之而來，記譜的不精確使樂曲之傳承必須仰賴前輩藝人的口授方能悉其神韻，否則照譜演唱就必然是乾巴巴的毫無韻致。這一在口授傳統中形成的特殊讀譜法在道教音樂史上可能很早就有運用。比如北宋《道藏·玉音法事》中所載的道教法事歌曲譜，僅以曲線和圓圈標記，若非口傳心授，是難悉其妙的。

當我們討論到此時，已可意識到，武當道樂和陝西鼓樂的相似因素，多集中在器樂部份，這也是有其特定原因的。武當道教的器樂以在家派為主而使用，而在家派本身是一種「俗化」的道教；陝西鼓樂也是「俗化」的道教，主要使用器樂形式，由此可總結出這樣一個規律：道教音樂在其「俗化」過程中，更多地向器樂體裁方面發展，並取得了很高成就。已知的許多事實均可支持這一結論，如很多著名的民間器樂形式，都是出自火居道世家，如名震海內外的南鼓王朱勤甫、創造了令小澤徵爾淒然淚下的二胡曲的瞎子阿炳等。又如在全國首屈一指的樂種江南十番鼓、十番鑼鼓（又名蘇南吹打），均以道士樂師為其主力。我們最近參訪了蘇州玄妙觀，觀內道士亦屬在家道，其擅長江南絲竹合奏，技藝十分精湛，比起上海一帶的民間絲竹樂隊有過之而無不及。由此可證，道教（主要是在家道士）對於中國民族器樂的貢獻是巨大的。

本節著重從相似因素方面探討了武當道樂和西安鼓樂的種種聯繫，但這一切並不意味著它們是同等性質的樂種，事實上，兩者尚有諸多不同特點。比如在體裁形式上，武當道樂是「歌、樂、舞」



的綜合藝術，而陝西鼓樂則是單一器樂體裁，且已不依附於宗教儀式；在結構體制上，雖有相似，但陝西鼓樂顯然更龐大、嚴謹，這是其從宗教藝術轉化為民俗樂種的必然結果，由此也可反證出，武當道樂較之鼓樂，顯然保留了更多道教屬性的音樂特質。

因本節旨在通過比較來解析武當道樂之構成狀態，故側重於探討兩者的相似點，暫不深究其歧異處。

那麼，最後需要略加陳述的問題是：兩者之間的相似因素是如何形成的？抑或是由何者傳道給何者的呢？對此問題我們可從兩方面去予以解答。首先，由於兩者均有道教文化背景，必然具有共同的審美觀和藝術傳統，因而，他們音樂表現上的共性手法和特徵應該說反映了道教音樂自身所具有的一般性特徵，兩者的共性乃樂種的基本屬性所使然，是「不約而同」的，並非一定有相互傳遞的關係。

另一方面，根據已知的歷史資料看，也不排除兩者有傳遞關係，即武當道樂也可能吸收了陝西鼓樂或西安道教音樂的某些藝術傳統，從而導致兩樂種的共性現象。

衆所周知，西安是全真道盛行之區域，境內多有道教著名宮觀，而陝西鼓樂流行之區域，恰是全真教盛行之處，鼓樂、道樂皆重視鼓之運用。全真教祖王重陽詞集中有「刮鼓社」詞多首，故知全真教早有鼓社組織，陝西鼓樂和全真教早有歷史淵源。陝西道教文化對外地道教文化也有一定幅射影響。據《太和山志》記載，明代武當道場曾從陝西調入不少高道，也有武當道士曾云遊陝西學道，兩地有過雙向交流。如曾任道錄司右正一、武當山南岩宮提點的孫碧雲、五龍宮提點盧秋雲、李德因等皆從小便在陝西宮觀學道，以後才到武當道場來。“孫碧雲，關西人，幼年穎悟，願欲學仙，遂入西岳華山尋鍬刀之踪……洪武年間太祖皇帝徵至京師。②



“盧秋雲，光化人，從終南山大重陽萬壽宮高士遊悟全真之理，後歷江右諸名山，入龍虎山謁天師於上清宮，佩領教符復習武當山五龍宮住持有年矣”。③

“李德因號古巖，金台人，自幼入陝西重陽萬壽宮出家……壯年遊武當紫霄宮禮高士曾仁智為師，授以清微雷法”。④

明代皇室在武當建崇國醮時，從全國各地抽調高道，其中從陝西抽調道士廿二人，其中西安府有馬政岩等十六人，鳳翔府六人。

以上是確有記載的人數，此外可能還有一些等級較低，不屑於載入史冊的陝西籍道士。以上道士在武當山都是有相當地位的，他們來武當之前已很熟悉陝西，西安的道樂，在充實武當道教以後，隨之將陝西道樂因素也溶入武當道樂，也是很可能的事。

①中國音樂研究所《民族器樂》1961年編。

②《太和山志》。

③同②。

④同②。

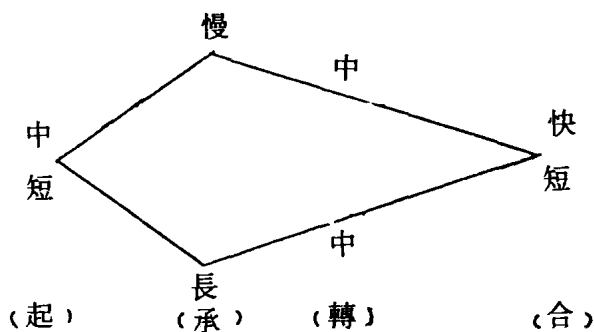
## 第四節 道樂與蘇南吹打樂

江蘇的吹打樂合奏，以流行於江蘇南部，尤其是蘇州，無錫嘉興一帶為主，故稱「蘇南吹打樂」。由於結構形成和樂器組合的不同，而有「蘇南十番鑼鼓」和「蘇南十番鼓」之稱。「十」是多的意思，「番」是翻花樣的意思。蘇南十番鑼鼓，過去有「十不閒」，「十樣錦」之稱，主要流傳於民間；其打擊樂器中有大鑼，大小鈸等；在套頭曲中通常有「大四段」（「四番」）的鑼鼓段部

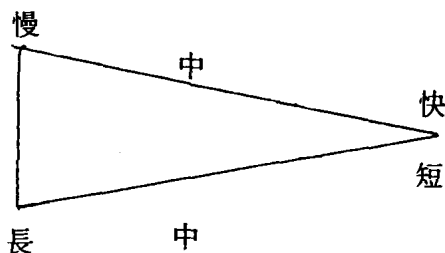


分。蘇南十番鼓，主要流傳於寺院；在打擊樂器中無大鑼，大小鈸；在套頭曲中通常有「慢、中、快」的鼓段部分。

這兩個樂種套頭曲的結構形式，前者一般可稱為「大四番鑼鼓段」體，後者一般可稱為「慢、中、快鼓段」體。但是，這兩種不同的結構類型，從速度和篇幅關係的意義來說，基本上又都具有「中板→慢板→中板→快板（急板）」和「短→長→中→短」的「螺絲結頂」原則：



或在時值方面基本上又都具有「→慢板→中板→快板（急板）」和「長→中→短」的「蛇脫殼」原則。



蘇南十番鑼鼓和蘇南十番鼓這兩個樂種，在明代便已形成並流行。如明代余懷（1616年生）的《板橋雜記》中，已提到明代萬



曆（1573—1619年）年間南京秦淮河一帶遊客演奏「十番鼓」的事。清代李斗的《揚州畫舫錄》（1795年初刻）中，也講到演奏「十番鼓」的事，把它與「鑼鼓」，「馬上撞」（軍樂）、「小曲」、「灘簧」，「對白」，「評話」等民間藝術並列，指出「十番鼓」的出現在「十番鑼鼓」之前，並指出“鑼鼓盛行於上元，中秋二節”。①

早在1781年以前，就有了有關這種音樂的樂譜，1640年以前，這種音樂已在南京流行。②

蘇南吹打樂以其龐大嚴謹的結構和豐富複雜的鑼鼓節奏而著稱於世，受到人民群眾的喜愛，並引起音樂理論界極大興趣和不斷研究。過去一般都將它作為一個民間器樂樂種來看待，很少注意到此樂種與道教音樂之關係。實際上，這個樂種的形成和發展，它之所以能達到如此高超的藝術水平，都與道教有著十分密切的關係（佛教音樂的影響亦很重要，這裡暫置不論）。蘇南吹打及蘇南民間音樂中最傑出的代表人物很多都是道教音樂家。如被全國音樂界譽為南鼓王，被中央音樂學院學報（1981年4月）稱為蘇南吹打民間音樂家的朱勤甫，原來便是道教中司鼓的名手。據說，蘇南吹打曲的套曲結構，各種複雜技法，便與他的創作直接有關，“他在道教司鼓技藝上大膽創新，從傳統的簡單的法鼓之三通的奏法，發展為節奏多變的慢板，中板，快板鼓段，組成了鼓套曲，從四分和八分音符的點鼓基礎上，發展為三十二分，六十四分音符，並常用三十二分，六十四分休止符，變幻莫測，扣人心弦。輕敲時，似泉水叮噹，耐人尋味；重擊時，有千鈞一髮之力，排山倒海之勢，富有藝術想像力。在創作中根據感情處理給鼓段定名，節奏明快的為「鯉魚卷草」，輕微處為「水底魚」，鼓邊和鼓中來回滾擊者為「鶴吃食」，突然重擊滾敲時為「疊寶塔」等等”。③蘇南吹打樂的作品



也與道樂有密切淵源關係。過去蘇南一帶道教的吹打樂總稱為「梵音」。梵音樂曲一般分為兩種；「正套」與「散套」。正套樂曲排列程序固定不變，如《滿庭芳》為套曲標題，而以《梅稍月》，《凝瑞草》、《後滿庭芳》等曲牌構成。

其序列和曲目均固定不變。散套，如以慢板《浪淘沙》為主題，其他曲牌可任意搭配，以節奏，旋律基本接近即可。據趙錫均稱，“梵音樂曲多用於白天，十番鑼鼓用於晚上，從明清流傳下來。「梵音」與「鑼鼓」的曲本原標題均用「鈞天妙樂」（道樂的古稱），中央音樂學院研究所楊蔭瀏和曹安和先生根據朱勛甫創作的鼓曲錄音並速記整理成文，於1951年交音樂出版社出版時，才將標題由「鈞天妙樂」改為「蘇南吹打曲」和「蘇南十番鑼鼓」。蘇南吹打曲的傳承也與道教有密切關係，很多曲目原來就是道教齋醮法事所用的曲牌。趙文介紹：“早在明代，道教以念經後的唱贊中，以木魚，磬，鈴打節奏，叫做「清做」或「清唱」。至1750年乾隆庚午年間，由所謂天師府弟子婁近恒所寫的手抄本，定名為「清微黃籙大齋科儀」，書中附有十七首曲牌名稱，如「金字經」、「清江引」、「對玉環」、「圓林好」、「浪淘沙」等。後又出現以「梵音斗科」為標題的手抄本，書中添了四個曲牌的樂曲，如「青鸞舞」，「前掛枝香」，「隔凡」。這些手抄本，主要由道教中的音樂愛好者收集各地「民間吹打」和民間待招，在祭祀，婚喪喜慶辦宴時所用的曲調，加之道教唱腔韻律記譜後整理而成，並給以定名。1781年乾隆辛丑年，這些譜曲標題改為「鈞天妙樂」與「梵音斗科」一樣皆為仙樂之意。”

另如著名民間音樂家瞎子阿炳，江蘇無錫人，八歲當小道士，十二歲學道樂，十六歲時「梵音鑼鼓」全部學會，各種樂器無不得心應手，其高超的演技和創作，也是出於道樂淵源。



趙錫均是無錫當地的音樂工作者，他所介紹的事實大體上是可信的，雖然將蘇南吹打曲結構的形成歸結於朱勤甫一人的創造，有言過其實之嫌。根據他所介紹的一些事實材料，再結合前述明清文人記載的「十番鼓」“主要流行於寺院，且先於十番鑼鼓出現”的史實，我們可獲得一個完整的新的認識：蘇南吹打曲的形成，發展，傳承與提高，均與道教有密切關係，它可以說是道教音樂（還可能有佛教音樂）與俗樂的混合結晶，或者說是宗教音樂向世俗化發展的產物。

在武當道樂曲牌音樂與蘇南吹打曲之間也有若干相似因素，而且武當道教與江浙道教在歷史上曾有過交往關係，故作分析比較如下。

一、兩樂種都是以簡單的音樂素材為基本材料，通過旋律的加花減花，延伸減縮，節奏的簡繁變化，若干單體曲調的銜接，發展而成結構緊密的大型套曲。

在蘇南吹打曲中經常運用「拆頭」，「搭尾」等藝術手法。所謂「拆頭」，即在一些中板或快板的曲調的某些樂句末，吹管樂休止，而讓鑼鼓敲擊若干拍的點子，這種用擊樂演奏來拆開曲調中前後樂句的藝術手法，就叫「拆頭」，器樂曲調一加上「拆頭」，更顯得節奏鏗鏘有力。「拆頭」的鑼鼓點子可由奏者自由變化，或密或疏，但一般都停在強拍上。按照演奏時值的長短，「拆頭」又分為半拆、單拆、雙拆。

半拆占二拍時值，單拍佔四拍，雙拆占八拍，各類拆頭的功能有所不同，半拆的鼓點與曲調是增補性的關係，「單拆」和「雙拆」則與曲調起對答呼應的作用。

所謂「搭尾」手法，亦即當吹奏將轉入下一個曲牌或擊樂段時，打擊樂在前一曲牌之尾部搭入，作為「吹」與「打」（或「

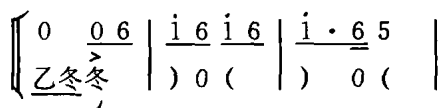
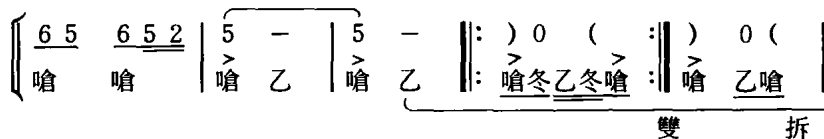
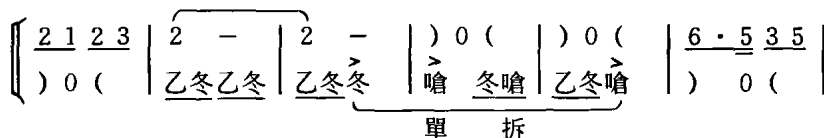
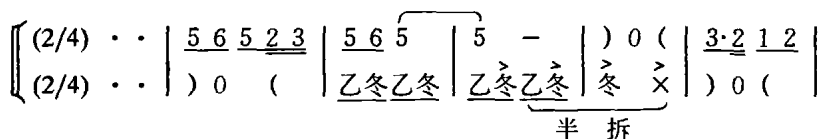


吹」)轉換的過渡,使兩段樂曲自然地逐漸轉換色彩,交接連貫而緊湊,造成結構上連綿不絕的效果。在武當道教賑濟音樂中,也廣泛運用上述藝術手法,茲分別舉例說明:

例136

四平號 (賑濟曲選)

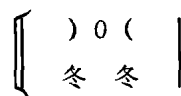
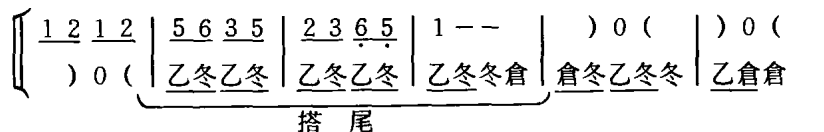
1 = C



例137

《發搖》選段

漸慢





武當道樂牌子《萬年歡》同蘇南吹打曲牌《朝天子》在曲調上有一定相似性。

例138

萬年歡：2/4  $\underline{6 \dot{1} 6 5} \ 6 \mid \underline{1 \cdot 2} \ \underline{3 \ 5} \mid \underline{3 \ 2} \ \ 3 \mid \underline{6 \dot{1} 6 5} \ 6 \mid$

朝天子：2/4  $\underline{6 \dot{1}} \ \underline{7 \ 6} \mid 1 \ \ \underline{3 \ 5} \mid \underline{6 \ 2} \ \underline{1 \ 7} \mid 6 - \mid \underline{6 \dot{1}} \ \underline{7 \ 6} \mid$

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

$\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \swarrow \quad \swarrow \quad \swarrow \quad \swarrow \quad \swarrow$

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

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

$\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow$

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

$\underline{\dot{1} \cdot \dot{2}} \ \underline{\dot{1} \ 7} \mid \underline{6 \ 5} \ \ 6 \parallel$

$\swarrow \quad \swarrow \quad \swarrow$

$\underline{6 \ 5} \mid 6 \quad 6 \mid 6 \parallel$

雖然上面兩個牌子的相似腔節不在相同的部位，但從兩曲的起迄腔型、調式及一些重要結構位置的落音看都頗一致，說明這兩曲可能有親緣關聯。

蘇南吹打流行的江浙一帶，過去素為道教盛行之區域，那裡的道教音樂亦有相當高的水平。明代武當道場舉辦盛大醮儀時，皇室常從全國各地欽調高道來協助，據《太和山志》記載，當時從江浙一帶選調的道士人數最多，其中調入武當任提點的有四人。

趙忠純，官職為道紀，道職任靜樂宮提點，原為嘉興府（隸浙



江省)玄妙觀道士。

張太和，官職道紀，道職爲靜樂宮提點，原爲浙江太平府清微派道士。

錢若無，道紀，靜樂宮提點，原爲江蘇鎮江府清微派道人。

施淵靜，五龍宮提點，原爲蘇州玄妙宮全真道士。

調入武當山各宮任焚脩道士者凡三十人，計有：鎮江府徐虛白等八人，常州府屠守常等五人，蘇州府二人，太平府三人，安慶府四人，浙江布政司金華府三人，嘉興府三人，寧波府二人。根據這些史實，有理由認爲，這些江浙籍道士調入武當時，也會將他們原已掌握的蘇南「梵音」也隨之融合於武當「太和仙樂」之中。堪爲一旁證的是，武當道人過去也常應邀到江浙道觀做法事，據喇萬慧道長說，抗戰時期他曾到南京、蘇州的道觀做法事，說那裡的音樂同武當道樂很接近，我們一再問，他都如此肯定地答覆，可見武當道樂同江浙道樂及民間音樂的相互交流確有源遠流長之傳統。

楊蔭瀏先生對蘇南吹打音樂研究很深，他在其《蘇南吹打曲》一書中曾推論“蘇南吹打可能繼承了唐宋大曲形式的一部分遺產，吹打曲在歷史上的淵源，是相當久遠的了。”這確是一個值得注意的見解，雖然蘇南吹打曲見載於文獻是在明清時期，但其真正產生、形成和流傳的實際年代，當是更早，至於其藝術傳統之淵源，當然就更爲久遠了。對於武當道樂的歷史淵源，也可作如是觀。

①有關資料和曲譜，可參看1980年人民音樂出版社《十番鑼鼓》與1957音樂年報社《蘇南吹打曲》，葉棟編著《民族器樂的體裁與形式》上海文藝出版社1983年版。

②《蘇南吹打音樂》 彭修文音樂出版社 1957年版。

③《道教與民族器樂》 趙錫鈞「民間文藝季刊」1987年二期。



## 第五節 道樂與戲曲音樂

武當道樂中的儀式音樂，有歌、舞、樂，有一定情節發展的全過程，還有特定的服裝道具和舞台佈景，更還有不同角色之對白念白和科範表演，這一切使一場科儀確如一場戲劇表演。事實上，道教科儀音樂同傳統戲曲音樂不僅面貌相似，而且在歷史淵源上也有難分彼此的親緣關係。因而，比較其形式上的共性因素，探討其歷史發展上的淵源關係，將有助於從另一個新側面來深化我們對武當道樂特質之認識。

中國傳統戲曲音樂是一宗具有獨特民族神韻的綜合藝術形式。它濫觴於遠古巫覡祭祀樂舞，孕育於漢唐歌舞百戲，正式形成於南宋，之後，更獲長足發展，在中國樂苑獨佔鰲頭，大放異彩，成為我國近世傳統音樂中最有代表性的品種。

傳統戲曲音樂是中國民族音樂的重要組成部分。它和民族民間音樂各品種均有不同程度的親緣關係，考察其相互關係和相互影響的狀況，無疑會有助於深化我們對戲曲音樂本身及民族音樂整體結構的認識。然而，大陸學術界在這一領域的研究迄今尚存在一個相當薄弱的環節：道教音樂和戲曲音樂的相互關係（日本學者田仲一成在這個課題上有不少研究，後面我們將作簡略介紹）。此薄弱環節之形成導源於人們觀念上長期存在的一種偏見：道教和戲曲無緣；或雖然承認有緣，也只能是道教利用戲曲音樂。持這些偏見者均是戲劇界和音樂界的理論權威人物，其影響之大就可想而知了。

如戲劇理論權威余秋雨先生就這樣認為：“原先在印度時曾與



戲劇發生過密切過從關係的佛教，到了中國，也只能變成一片「苦空寂滅」，與戲劇沒有什麼緣份了；主張清靜無爲的道教當然更不待說”。①（著重號係筆者所加）他以斷然的口氣否定了道教同戲曲結緣的可能性。

音樂史學權威楊蔭瀏先生在論及道家音樂時，也根據老子所提倡的“清靜無爲、大音希聲、五音令人耳聾”等音樂美學理論而給道家奉上一頂「否定音樂」的帽子②，既然道家對音樂持否定態度，那麼當然就不可能同聲色熱烈、俗情濃艷的戲曲音樂沾邊了。這些觀念，直接導致了道樂和戲曲關係史研究的沉寂局面。

上述觀念的形成，有多種客觀主觀之原因，其中一個比較重要的主觀因素，乃是人們在考察道教音樂時，沒有將「道家」和「道教」加以區別，往往從道家著述中摘取其音樂言論來作分析，甚而將這些理論同道教音樂實踐劃上等號。

其實，道家與道教並不完全是一回事，尤其道家音樂理論與道教音樂實踐更不能混爲一談。

對於道教音樂實踐來說，老莊（包括後來葛洪與太平經）所宣揚的那套音樂理論，可以說並未產生多少實際影響，活的道教音樂從誕生伊始就與各類民族音樂（包括戲曲音樂）開始了相互影響，休戚與共的共同發展歷程。如果站在此認識角度重新審視，如果將考察目光放在活的音樂實踐上，我們就會發現，道教與傳統戲曲音樂不僅有緣，而且其緣深厚；道教對傳統戲曲音樂的影響，既非輕微虛弱，亦非或斷或續，而是貫穿始終，舉足輕重。從武當道樂與戲曲音樂關係的考察中，我們可以清楚地看到，道教音樂與傳統戲曲音樂這兩朵根植於中華民族音樂肥田沃土中的奇葩，由於他們共同孕育於原始巫覡祭祀樂舞這一混沌母體，帶有相同的遺傳基因，這就注定了它們在漫長的發展歷程中會結下不解之緣，在創作主體



和創作方式上，在音樂審美觀念和音樂風格型態上始終保持密切血緣關係，雖然本章著重探討武當道樂與戲曲音樂的種種聯繫，但也有必要先對一些有關背景因素作一番鳥瞰。

一、對於完成形態的中國戲曲，著名戲曲史學家王國維曾懸示過一個定義性的標尺：“必合言語，動作，歌唱，以演一故事，而後戲劇之意義始全。故真戲劇必與戲曲相表裡……”。<sup>③</sup>在他看來，中國戲曲的完整形態，係由音樂，科範動作，對白，劇本等要素構成，其中音樂占重要地位。除了舞台美術外，他的這一定義基本完整且符合人們對戲曲這個概念的認識。

根據此定義所含內容分別考察，都不同程度地滲透了道教文化的影響。

先看劇目和題材。戲曲史上最早見載的劇目是公元前約一百年之《總會仙倡》，據漢代張衡《西京賦》的有關描述，可知該劇有神仙角色，劇情頗含神仙意味。公元六世紀之初梁武帝所作的《上雲樂》，據考是一齣歌舞戲，乃以道教神仙西王母與穆天子為主角，搬演瑤池會與金丹會等情節，<sup>④</sup>道教色彩十分明顯。唐代尚無道教題材之戲目發現，但據任二北先生推論，當時“亦應有道教之戲，足與弄婆羅門者相並立”。<sup>⑤</sup>他認為“僅就《全唐詩》所採，《太平廣記》等書中傳奇故事而寓有歌篇者言，即有九事，分見於初、盛、中、晚唐。女主角為仙女，男主角為士子，措大。大半以愛情離合為關目，儼然為歌舞類劇本之結構，其中甚至有雙方對唱，各作代言，與散文之說白相映帶者。更有在敘述情節中，亦曾說明場面，動作，次序者。如將全文照劇本形式，重錄一遍，便是劇本。後世黃冠點化之戲，多以張天師呂洞賓等為題材，又有仙凡綺麗之戲，以織女洛神嫦娥上元夫人等為題材。凡此可能皆唐代道家戲之苗裔也。”<sup>⑥</sup>從唐下沿十二世紀之雜劇南戲；遂興搬演「



神仙道化」劇目之大波。明朱權將元雜劇按題材分爲十二種，當頭第一科即爲「神仙道化」，另有「隱居樂道」和「林泉丘壑」兩科，亦屬道教題材。近人侯光復對元雜劇中的神仙道化劇作了統計，共有三十四種，占元劇總目十六分之一。莊一拂《古代戲曲存目匯考》所載取材道教的戲曲，至少也在二百種以上。《元曲選》及其《外編》所保留下來的道教劇與公案劇、愛情劇和歷史劇數量相當。降至現代，道教題材在戲曲中仍占有重要地位。崑曲老藝人高步雲根據傳統經驗將戲曲器樂曲牌分爲六類，當頭第一類即爲「神樂類」<sup>⑦</sup>；南方少數民族中盛行的儺壇戲，亦有濃郁的道教色彩。如貴州上家族，苗族，湖南侗族的儺戲，廣西壯族的師公戲，在演出儺戲的祭壇上，要懸掛三張三清圖，圖中有道教的老君、真人、道人，完全是道教神堂的布局。<sup>⑧</sup>戲班藝人多自稱是道士，屬茅山、玄黃、師娘、坐壇等教派。

道教傳說的八仙藍采和、呂洞賓、鐵拐李、漢鍾離、韓湘子、劉海蟾、何仙姑，素爲傳統戲曲中的主角，至今猶然。

綜上可知，在戲曲漫長的發展歷程中，道教題材的劇目貫穿始終，地位顯赫。

道教對傳統戲曲的影響，還體現在創作主體這一重要環節。傳統戲曲的創作主體成員複雜，按社會階層劃分，大致可分爲文人作家和民間藝人兩大類。道教以不同方式對這兩類創作主體產生了深刻影響。

道教對文人作家的影響，主要體現在創作思想和審美意識方面。古代文人“窮則獨善其身”和“嘯傲山林，孤芳自賞”的思想從來就與道教的出世精神合拍。傳統戲曲的許多名作家，大多是才華橫溢而又窮愁失意的文人，特別在道教盛隆時期的元代，由於蒙



古族統治者輕視漢族，廢除科舉，大批文人宦途堵絕。悲觀絕望之下，遂恣情煙霞，結契勾欄，以戲曲為抒發情懷的工具，以道教思想為批判的武器和解脫苦悶的良方，道教奇妙瑰麗的神話與“飛馭天表，遊覽太虛”的審美觀對文人作家的創作思想產生了深刻的影響。崇尚道教，附庸神仙，遂為一時風氣。元明兩代許多著名劇作家，多以仙道為名號，堪為道教影響的表徵之一。如史樟號散仙，郝經號歡夢道士，朱權號臞仙，高明號菜根道人，邱濬號赤玉峰道人，徐渭號青藤道士，湯顯祖號清遠道人，徐復祚號破檻道人，王驥德號方諸仙史，袁於令號吉衣道人，黃周星笑倉道人，楊恩壽號蓬道人。

道教對民間藝人的影響較之文人作家就更為直接而深廣。不少民間戲曲藝人本身就是地地道道的道士或者原來曾是道士。我們已敘過明代四大聲腔之一的弋陽腔，即由當地道士組成，他們所唱的戲曲唱腔，即是法事中用的音樂。實際上，道士直接成為地方戲曲創作演奏成員在傳統戲曲中是相當普遍的現象，這正是道教對戲曲產生直接影響的最重要途徑之一。

道教不僅僅是直接影響和參與戲曲音樂創作，而且還有一些精通音樂的著名道士以其傑出的戲曲表演技藝和創作才能，而被梨園優伶界作為先師音神來祀奉。如唐代就有三名高道在梨園界享有盛譽。如道士黃幡綽“亦在梨園行所祀諸神之列。齊如山戲班云：戲界對於發音之分析頗多，故特借音神牌位。北京前門外，精忠廟，祖師殿附祀牌位，有鬼音沈古，鳥音薛譚，鳳鳴阮籍等，僅十位（其中有葉法善，未云何音）。但據戲劇老輩云：音神向有十二，不止十位。查祖師殿旁，尚有特設之兩大龕，一供黃幡綽，一供羅公遠。其牌位書：先師黃諱幡綽真君，……幡綽亦可能被祀為音神也。”<sup>⑨</sup>



葉法善和羅公遠皆是道教中著名高道，曾與唐玄宗過從甚密，傳說明皇遊月宮，聞仙樂，歸而作霓裳羽衣曲之事，就是這兩個人當的導遊。所以此二人當時在宮廷中亦有相當高的地位。黃幡綽這個人在道教典籍中一向鮮見，但實際上其地位卻並不亞於葉，羅二人，更因他兼通音樂和戲曲，而深得玄宗寵愛，歷代流傳不少有關他的軼事，鑒於他與戲曲的特殊關係，在此須對這個人物略加介紹。

首先，此人是一道教中人，近人杜穎陶《玉霜簪藏曲提要》內（《戲學月刊》一卷五期）列明末清初人撰《磨塵鑑》傳奇。其大意蓋以下四種關係：甲，雖然全部是寓言，而充滿關於黃幡綽之傳說；乙，此乃真以黃幡綽為題材之劇本；丙，多關於後世所謂梨園之傳說；丁，又有附會玄宗之說。《磨塵鑑》傳奇演唐明皇時，有一道人黃幡綽，乃西方散聖降凡，隱迹五峰山，別號瀟灑真人，演虛無法教，能祛萬種愁腸；煉五音六律，善奪乾坤秀氣。因見世人忠孝節義都虧，遂編成傳奇，曰《磨塵鑑》，奏請三教聖人儀行。全本分二十六齣——。

唐代還有他「夢引鍾馗」之傳說，唐周繇《舞鍾馗賦》云：“皇躬抱疾，佳夢通神。見幡綽兮上言丹陛，引鍾馗兮來午華茵”。按夢遊月宮，夢授紫雲迴曲，凌波曲等，玄宗在世時，即播為傳奇小說，唐人風氣如此，雖不必全信，但從中也可看出黃幡綽確係道教之流，否則也不會老把他扯到道教一塊去。

其次，黃幡綽還是一個很有聲望的戲曲藝術家和音樂家。任二北先生在《唐戲弄》<sup>⑩</sup>一書中對他有專門討論，將他列為「盛唐第一優人」（頁1191）段安節《樂府雜錄》載黃幡綽「有耳道」，「是拍板專家」，可知黃幡綽音樂聽覺和節奏感俱佳，音樂素質極高。唐高彥《闕史》下云：“開元中，黃幡綽，玄宗如一日不見，



龍顏爲之不舒。而幡綽往往能以倡戲匡諫者”。

宋陸游《老學庵續筆記》云：余在蜀，見東坡先生手書一軸曰：“黃幡綽告明皇，求作白打使。此官亦快人哉！”“白打，蹴鞠戲也。兩人對踢爲白打，三人角踢爲官場。”（見清吳景旭《歷代詩話》引《齊云論》）。

明朱權《太和正音譜》載：“如黃幡綽，鏡新磨，雷海清輩，皆古之名倡也，止以樂名稱之耳，互世無字。”

據傳戲曲中「ㄣ角」的產生，也與黃幡綽有關。明徐渭《南詞敘錄》云：“ㄣ，……優中最尊！其手皮帽，有兩手形，因明皇奉黃幡綽首而起”。謂黃幡綽演ㄣ角。

《資治通鑑》卷二一八載：“開元中，黃幡綽，張野狐，弄參軍。……有李先鶴，善此戲”。原來黃幡綽本擅長於參軍戲，參軍可以視同後世之淨也。

正因黃幡綽在演戲和音樂方面的成就，所以後世梨園將他與唐玄宗等人一起奉爲祖師。《唐戲弄》云：“老郎乃黃幡綽受玄宗之封。清音童子應即雷海青，執板郎君或賀懷智之流。愈足証「玉匣記」謂唐明皇梨園祖師，乃總祖師，而老郎，童子，朗君等，乃分祖師也”。

此外還值得注意的是，唐代著名大曲《霓裳羽衣曲》也與黃幡綽有千絲萬縷的關係。傳說他曾書《霓裳羽衣曲》譜。宋江休復《嘉祐雜誌》云：“同州樂工翻河中黃幡綽霓裳譜。鈞容樂工士守程以爲非是，別依法曲造成。教仿伶人花日新見之，題其後云：‘法曲雖精，莫近望瀛。’”

宋沈括《夢溪筆談》五云：“蒲中逍遙樓楣上，有唐人橫書，類梵字，相傳是霓裳譜。字訓不通，莫知是非。”應即「江志」所指。



清褚人穫《堅瓠補集》四：“黃幡綽亦是談渾之雄，未聞嫻於藻翰，而手書《霓裳羽衣曲》，刻石河中府，大有韻致。”

此譜相傳即是「歌樓格」，「骷髏格」樂譜。《磨塵鑑》傳奇第一齣《戲宗》開宗明義就提到此譜之來歷。三教聖人深獎此劇編制之佳，各賜物以表之：釋賜一寶珠，道賜一金丹，儒賜一書，曰骷髏格。黃拜受後，便命青鸞，將骷髏格書啣到明皇御園，並歌霓裳一曲。第二齣戲《獻格》，仍談此譜；明皇在御園大宴，忽有鳳飛來，且歌且舞。以尾向頭，腰，足三處擊拍，遺書一本而去。明皇看書上，並無多字，祇有圈點平仄。君臣都不解，仍傳旨出榜，徵求明此骷髏格之人。此譜疑與道教玉音法事曲線譜或有干聯，雖係傳說性質，但恐亦也一定現實社會風氣之依據，在文獻記載十分匱乏的情況下，亦有參考價值。故錄之供同行多一探討線索。

明末鈕少雅，徐子室二人輯《南曲九宮正始》於江南，採用歌樓格所載四十八調，其中有辭者三（可知其為聲樂曲譜），餘則具格或說而已。前有馮旭序文，後有鈕氏自序，指歌樓格曰：“此書乃漢武帝唐玄宗之曲譜也”。

黃幡綽在梨園界一直有頗大影響，一直持續到清代亦不衰。據考“乾隆間有優人，本江南寒士，棄儒學優，襲用黃幡綽之名，名竟噪，並著書曰明心鑑，又稱梨園。凡古今有關戲劇者，書中都經考證，應為我國最早之一部戲劇史”。<sup>⑪</sup>

綜上述，可知黃幡綽既是一個著名道教音樂家，同時也是傳統戲曲的創始人之一，在道教音樂史和戲曲史上，他都是一個值得特別注意的人物。

傳統戲曲中的程式化動作，亦淵源自道教齋醮法事或受其啟迪而形成。傳統戲曲將那些對日常生活動作加工提煉美化之後形成的程式化動作稱為「科範」，而「科範」一詞最早出自唐代道教。<sup>⑫</sup>



《硯北雜誌》卷下載廬山道士黃可立云：“寇謙之之醮籙，杜光庭之科範，不如吳均之詩；吳均之詩，不如車子廉，楊世昌之酒。何則？漸近自然。”這段記載清楚說明早在唐代，道教便已在法事中運用了科範動作，其正式形成，當可推得更早。再看現在道教齋醮法事中之儀式動作如踏罡步斗，上壇下壇之類，一招一式，一舉手一投足，皆有嚴格章法和規範，的確酷似戲曲的程式動作，不過戲曲的花樣更豐富些而已，這正好證明「科範」可能最先由道士所創，後來戲曲吸收利用之，並因其內容表現豐富性的需要而作了進一步充實和完善。現我們考察任何一種道教儀式，其程序本身就是一齣演給神鬼或人觀看的戲劇，道士們演出時所依據的科儀書，實際就像戲劇演出的腳本一樣。在此我們可以舉出武當山道士的一段科儀書《開壇迎聖一宗》來作證明，儀式中有道士之間的對答，猶如戲劇主要角色之間的對白念唱表演：

#### 開壇迎聖一宗

舉， 全真演與天尊

高功說唱 伏以，此日陞壇

闡事爐焚，妙蕩振響。

都講答 瑯函玉極廣宣揚 號把妖氣地掃蕩，

一念存誠 謁帝萬聖朝里虛皇

道中根與赴壇場 廣聚赴生無量 伏以

高功唱《平調·新大偈子》

右符宣告 靈寶官屬 守微神祇 短<sup>⑬</sup>

今日校錄 諸天臨軒 長<sup>⑭</sup>

請滅三惡 斬絕地根 短

飛度五戶，名列太玄

魔王保舉 無拘天門短



萬聖朝禮 三界侍軒長  
群魔來首 鬼精自亡  
琳琅振響 十方肅靜  
一如告命 風火驛傳 亂捶<sup>⑮</sup>

西元1981年某月某日 開壇告下

臣周本立承詔奉行

平調 新小偈子

新七鏡八

寶珠會聖天尊

小五 小大鏡各一句

上舉科儀抄本是齋醮法事開壇的一段，它酷似戲劇表演之腳本，何時說、唱、對白，何時用打擊樂，以至用何樂器，用何節奏，都寫得一清二楚。不過它和近世的劇本又有不同，裡面主角高功的說白，唱歌很豐富，都講始終是配角，這種一人主唱一齣劇的形式，大概可以與元雜劇的唱法相比，或許更為古老。

以上著重從題材，創作主體，科範動作等方面探討了道教對傳統戲曲的一些影響，這些雖然是非音樂因素，但從中已可窺出音樂表演方面的影響印迹。首先，一定的內容題材，對音樂風格必然有一定的制約性。比如古代道教劇中有一類神仙慶會故事，是根據王母置宴，八仙祝壽以及王母賜蟠桃給武帝的美妙傳說改編的戲劇。此類劇娛樂性強，劇中每每安排有群仙歌舞的場面。如元末賈仲明《鐵拐李度金童玉女》一劇，四折都是歌舞宴樂場面，末一折有王母令八仙給女真族貴族表演歌舞的場面，八仙所唱的音樂各選本所記各有不同。邵曾祺《元明北雜劇總目考略》記為“八仙合唱《



青天歌》”，《元曲選》是“八個小令”，《古名家雜劇》則記“八仙上舞《青天歌》，住”。大約各戲班演出時對這種音樂可隨機更易。這些劇中群仙所唱的，理應是道教音樂或道教風格的音樂。又如《呂演賓三醉岳陽樓》一劇第三折有呂岩唱道情曲三套，劇中又有兩個道情曲（據《古名家雜劇》本）。另《唐明皇秋夜梧桐雨》和朱權《沖漠子獨步大羅天》皆有群仙歌舞場面。元末佚名作者有《愚鼓惜氣勸世道情》一劇，考「愚鼓」「惜氣」即今寫作「漁鼓」「息器」，皆唱道情時所用的樂器。

以上資料，都是戲曲中直接運用道教音樂的明証。再如科範動作，在道教齋醮中，科範動作是與音樂表演相伴而行，不可分離的，傳統戲曲在吸收道教科範動作之同時，必然也會吸收一些相應的音樂表演因素，至於創作主體的溝通或同一性，則更是傳統戲曲吸收道教音樂的重要契機。儘管上述材料已能說明一些問題，但他們畢竟還沒涉及到音樂形態的本體方面，下面我們仍以武當山道教音樂的活材料為對象，從實証性角度來分析道樂與傳統戲曲音樂的關係。

二、通過近年來對武當山道教音樂的全方位採錄整理工作，大量珍貴的道教音樂被搶救出來編輯整理成冊。就已有的材料來分析，我們發現道教音樂在整體構成上內容豐富，層次複雜，含有多種民族音樂品類的成份，尤其與戲曲音樂相通之處特別明顯，從一般結構模式到具體技法，兩者均有頗多相似點，表明他們具有密切的血緣關係。下面先將存在於兩者之間的相似因素作一簡略論述。

## 1. 音樂總體結構

道教應用音樂較多的法事活動主要是齋醮與課誦兩類，其音樂結構均十分龐大，內容豐富，均為富有內在邏輯和一定程式性的大



型套曲，由於在演唱場合，對象，唱者和傳統師承上的差異，兩者的結構原則亦有差異。試以武當山道教音樂為例說明。

課誦音樂屬於曲牌連綴的套曲體制，詳參本書第二章〔表 2〕。

齋醮音樂唱腔屬於板腔體制（詳參本書第二章〔表 4〕）。

上述兩種音樂體制與傳統戲曲歷史上採用過的兩種音樂體制恰相吻合，戲曲音樂在早期階段，是採用曲牌聯綴的套曲體制來演唱，如元雜劇，南戲和明代四大聲腔海鹽腔，餘姚腔，弋陽腔，崑山腔等皆是，明末興起的梆子腔，皮黃腔又開運用板腔體制之先河，直到今天，各地戲曲音樂仍主要採用這兩種體制。

據戲曲音樂研究著名學者何爲認為，曲牌聯套的結構體制，是在南北曲中所奠定，到了崑山腔時已發展成熟。“這種成熟的標誌，第一是對宮調的運用。北曲的特點是宮調嚴謹，但不夠靈活；而南曲的特點是不拘宮調，但又不夠嚴謹。崑山腔則把兩者的長處結合起來，既保持了北曲結構嚴謹的長處，又保持了南曲靈活自由的優點。並克服了北曲「一宮到底的限制」，在一套曲子中可以用兩個到三個宮調。這種宮調的變化，實際上是一種近關係轉調。……再如「集曲」，這也是從南曲就開始運用了的，但也是到崑山腔才趨於成熟。所謂「集曲」就是把若干支不同的曲子集在一起，各摘取其中某些片斷，以組成一支新曲。”<sup>①⑥</sup>

上述特點，在武當山課誦音樂中也可一一找到。何爲認為板腔體制的出現，是在明末清初：“梆子，皮黃這兩種聲腔的出現，在戲曲史上引起了一個劃時代的變革，這種變革，就是戲曲音樂由此出現了一種新的，不同於曲牌聯套的結構形式，這就是以「板式變化」為特徵的結構形式。在此以前，戲曲音樂只有曲牌聯套這一種結構形式”。<sup>①⑦</sup>所謂板式，也就是現代音樂術語所稱的節拍形式。



但何為的命名尚不夠精確，嚴格地說，應是板腔變化體，即不但有板式的變化因素，亦有腔型的變化作用。在結構方法上，板腔體不是以各種曲牌的聯結構成套曲，而是在一個基本曲調的基礎，通過各種不同板式的變化交替（例如三眼板轉一眼板轉流水板轉散板……）和基本曲調的裝飾變奏而組成。其基本曲調為對稱的上下句，句式為七字句或十字句。這種結構形式比較靈活，一個長的唱段可以多至數十，百多對上下句，但一對上下句，也可自成段落。各種不同板腔的唱段，其旋律雖可以千變萬化，但構成這些旋律的素材，卻係同一母體，因此好懂易記，容易掌握，為後來的大多民間戲曲所應用。

武當山在家派賑濟法事套曲，正是用這一體制構成，也不是偶然的，因在家派音樂較為世俗化，所以其音樂體制上也採用更世俗化和晚起的一種音樂體制。而在觀派則採用比較雅化和古老的結構體制，也是與其特定地位、條件有關的，從這裡再次可以看到兩流派的區別性。

## 2. 打擊樂運用

在道教音樂中打擊樂佔有重要地位，它自成體系，貫穿全曲，帶動全局，用以配合唱腔，曲牌以及表演和念白語氣的節奏感，渲染情緒，統一整個音樂的節奏風格。各支韻腔和曲牌之間都有清鑼鼓貫穿，常有一些固定的鑼鼓段穿插，循環往復，起統一全曲的功能。這些特點與戲曲打擊樂的運用頗相同。

## 3. 唱腔結構

道教音樂的唱腔多為散起，八板再散收的結構，這與戲曲唱段的節奏佈局是盡同的。



#### 4. 表演形式

道教音樂中唱、念、吹、打相間使用，文腔武腔，大件吹打與小件吹打交替運用的形式，與戲曲音樂表演形式非常相似。

#### 5. 樂隊組織法

道教齋醮法事的樂隊由一人司鼓，鑼（類似戲曲樂器「板」）統一指揮，此人極像戲曲樂隊的鼓師，他演奏技術過硬，且熟悉全部唱腔曲牌之特徵及順序，還懂得法事的全過程和細節。演奏時他左手執鑼敲強拍控制樂隊節奏，右手掌大小兩鼓，在弱拍上打出繁密的花點，往往敲某種板鼓點子，要能暗示出下面的內容，使樂隊和唱者能順利進入，這些特點顯然與戲曲樂隊組織法很是相同。

#### 6. 唱法

道教音樂唱腔在唱法上是一個樂句緊接一個連綿不斷，不用過門，字少腔多，一唱三嘆，這尤其和崑曲唱法很相似。

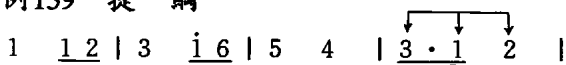
#### 7. 音調聯繫

近年來我們在武當道樂一號主腔（即通用腔，用T作代號）的跟踪考察中，發現T在南方十多個高腔劇種中均有普遍運用，並呈現出以江西弋陽腔為中心的「墨漬型」分佈勢態。進一步又在甘肅、四川、福建、蘇州、廣東惠州、北京、廣州、上海等地宮觀道樂中發現T腔的廣泛運用，而且各地各樂種中T的形態和運用部位都是相似的，這一現象引起我們極大興趣，這種不約而同的相似現象下面是否隱藏著一個重要規律？它可能暗示出各地T有其內在歷史聯繫，也可能有一個中心發源地。顯然，由這一線索向縱深擴展

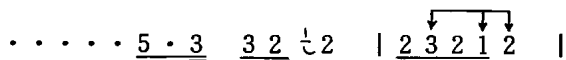


研究，將有可能為道教音樂「天下同」現象之確證打開一個突破口。下面先舉一些實例，其中，甘肅蘭州玄妙觀的例曲是我們在武昌長春觀聽一個來自蘭州的道士唱的，他自稱是專攻醫術的，對音樂不大擅長，我們請他隨便唱一首早課經的第一曲，他唱出來一聽，竟和武當早課首曲《澄清韻》一模一樣，自然也含有T腔，這個曲例就不再贅列了。其他曲例，一律標明地點、樂種、傳唱人等，供讀者比較參考：例139至例141是武當道曲節選曲例，例142至例144為四川青城山道曲、例145為福州禪和曲；

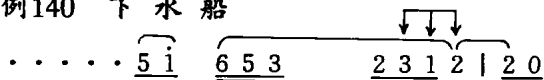
### 例139 提 綱



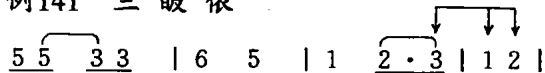
### 例 澄 清 韻



### 例140 下 水 船

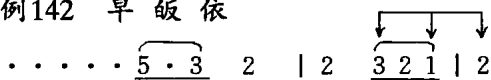


### 例141 三 皈 依

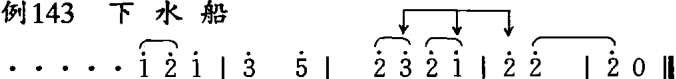




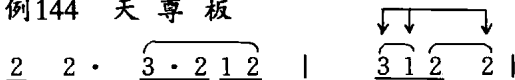
例142 早飯依



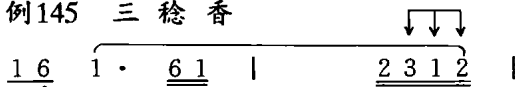
例143 下水船



例144 天尊板



例145 三稔香



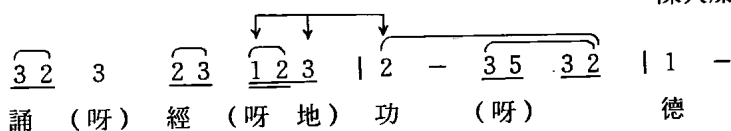
例146

經 讚

♩ = 90 4/4

惠州玄妙觀陳誠廣道長唱

陳大燦 記



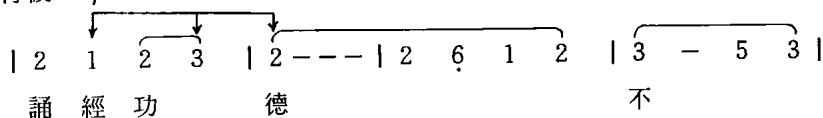
例147

經 讚

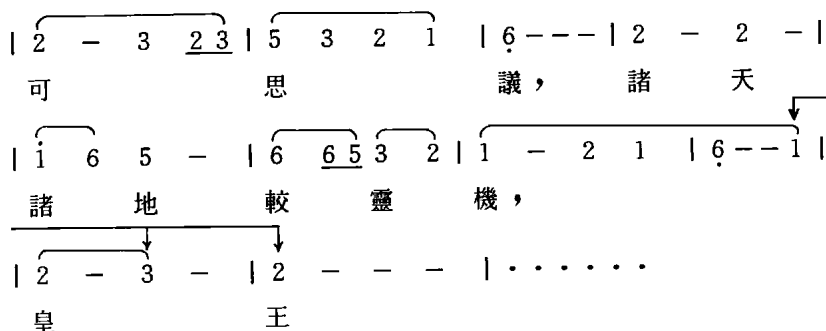
蘇州玄妙觀

余尚清記

行板 4/4

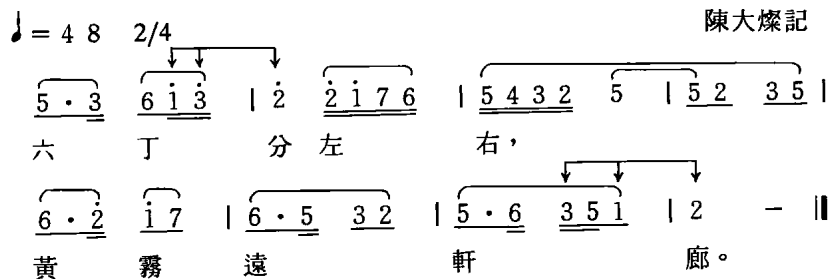






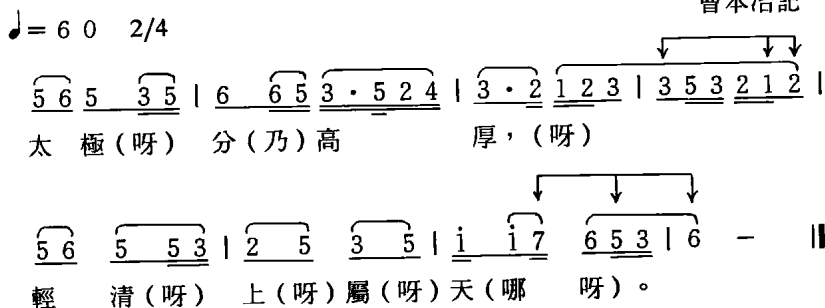
## 例 148

## 步 虛

 上海虹廟高功陳蓮笙唱  
 陳大燦記


## 例 149

## 步 虛

 廣州三元宮蘇信華唱  
 曹本治記




例150

祝 香 頌

廣州三元宮蘇信華唱

曹本治記

♩ = 8 4 2/4

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

道(呀) 由(呀) 心 (呀) 學 (呀)

2 3 · 2 | 1 2 | . . . . .

例151

大 香 讚

蘇州玄妙觀

余尚清·金中英記譜

慢板 4/4

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

清靜 自 然, 香

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

煙 散

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

十 方,

2 0 0 0 |

例152

香 偈

上海

♩ = 4 8 4/4

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

清 靜 (呀) 自 然,

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

香 煙







劇種中也有廣泛運用，這是特別值得注意的現象，下面從各劇種中各舉一例，以資比較，為簡明起見，均用C調記譜：

例155 贛劇弋陽腔《駐雲飛》

$\sharp$       $\hat{0}$       $\underline{5 \cdot 6 \dot{1} 6 0}$       $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{3} \hat{2}}$   
 (念) 痛哭嚎啕！嚎     啕！

例156 安徽青陽腔《山花子》

$\sharp$  (略……………)  $\underline{6 6 5 6} \cdot$       $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{3} \hat{2} \dot{1} \uparrow}$   
 有生有死     明如     鏡，

例157 鐘祥高腔《紅衲袄》

$\sharp$   $\underline{0 5}$       $\underline{3 5}$       $\underline{5 3 2}$       $\overset{\frown}{1 2}$       $\overset{\frown}{\dot{1} \cdot \dot{3} \hat{2}}$   
 敢     忘了     烏鳥     情，

例158 湘劇高腔《黃鶯兒》

$\sharp$   $\dot{3}$       $\dot{5}$       $\overset{\frown}{\underline{\dot{1} \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{1}} 6} \vee$       $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{3} \hat{2}}$   
 咬     破     指     尖，

例159 浙江高腔《孝順歌》

$\sharp$  (略……………)  $\underline{6 \dot{2}}$       $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{3} \dot{2}}$   
 銀光瀉地     人變     琉璃



## 例160 四川高腔《一枝花》

$\sharp$                        $\overset{\frown}{0}$        $\dot{2}$                        $\overset{\frown}{\dot{1} \ \dot{3}} \quad \overset{\frown}{\dot{2}}$   
 (放頭子) 想窮通 (呃)              窮通 (呃) ,

## 例161 廣西高腔《駐雲飛》

4/4       $\dot{1}$      $\underline{\dot{2} \ \dot{1}}$     6 - | 0  $\underline{\dot{2} \ \dot{1}}$  6     $\dot{1}$  |  $\underline{\dot{3} \ \dot{2}}$  -  
           見            物            火            起

## 例162 福建高腔《鎖南枝》

$\sharp$  (略……………)  $\dot{2}$      $\overset{\frown}{\dot{1} \ 6 \ 5}$      $\dot{1}$      $\dot{3}$      $\overset{\frown}{\dot{2}}$   
           我聽這話      喜    不                      勝 ,

另在湖南祁劇、辰河高腔、廣東粵腔、廣東粵劇、潮劇等和弋陽腔有血緣關係的劇種中均有T腔的廣泛運用，茲不贅列。

## 8. 同名曲牌之型態比較

武當道樂有些器樂曲牌同崑曲的同名曲牌在旋律形態上亦有相似之處，表明其有一定親緣關係，參見下面兩曲：

## 例163

## 小 開 門

1 = D    2/4

崑曲曲牌

$\underline{6 \ \dot{1} \ 2} \quad \underline{1 \ 7 \ 6} \mid 1 \cdot \quad \underline{2} \mid \overset{\frown}{\underline{3 \cdot 2} \quad \underline{1 \ 2}} \mid 3 \cdot \quad \overset{\textcircled{1}}{\overset{\frown}{\underline{5} \mid \underline{6 \ 3} \quad \underline{5 \ 6}}} \mid$   
 $\overset{\frown}{\dot{1} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{1}} \mid \underline{\dot{1} \ 5} \quad \overset{\textcircled{2}}{\overset{\frown}{\underline{6 \ \dot{1} \ 5} \mid \underline{6 \ 5} \quad \underline{6 \ 5 \ 6}}} \mid 0 \ 3 \quad \overset{\textcircled{3}}{\overset{\frown}{\underline{5 \ 6} \mid \underline{\dot{1} \cdot \dot{2}} \quad \underline{6 \ 5 \ 3}}} \mid$   
 $\underline{0 \ 5} \quad \overset{\textcircled{4}}{\overset{\frown}{\underline{6 \ \dot{1} \ 5} \mid \underline{3 \cdot 2} \quad 3 \mid \underline{3 \ 6} \quad \underline{5 \ 1} \mid \underline{6 \ 5} \quad \underline{3 \ 2} \mid 1 \quad \underline{1 \ 5} : \parallel}}$

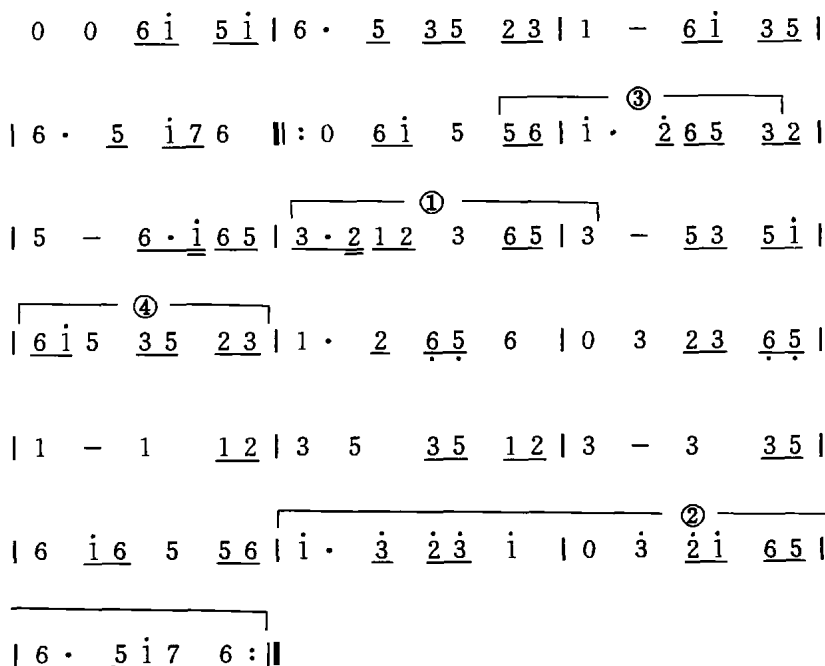


例164

小 開 門

1 = D 4/4

武當道樂曲牌



對照上面兩例中相同番號的腔節，可見出其親緣關係。

道教同傳統戲曲在音樂形態及其他許多要素上的相似現象之揭示，給我們提出了一個史學範疇的新課題：誰影響了誰？亦即這些相似現象的成因何在？是某方傳遞給另一方，抑或是兩者共同受孕於另一母體？這個問題，不僅涉及到對武當道樂構成特質之認識，也還關係到對道樂和戲曲音樂一般關係史的評價問題。因此，我們還有必要從更廣闊的背景先作一番鳥瞰，在弄清了一些相關的歷史脈絡及史實後，再回過頭來審視武當道樂同傳統戲曲音樂之關



係，也就有了更高的視角和更充份的把握。

關於道教和戲曲關係史之學術研究，就目前進展而言可大致分成兩派觀點，一派以臺灣和大陸學者為代表，持單向影響觀點，即認為是戲曲影響道教，道教只是利用戲曲音樂來配合科儀演出，藉以宣揚道法。如臺灣出版的《中國傳統戲曲音樂》<sup>⑮</sup>一書即這樣認為“從元世祖中統二年（1260年）芮城永樂宮全真領袖潘德冲墓石椁淺刻院本演出圖可以看出，全真教十分重視利用院本雜劇藝術形式來宣揚道教。所以在元雜劇中就出現許多以全真道士（如馬端陽）和八仙的劇本。另外，唐代以來的道調至元明已逐漸發展成道情的說唱形式。而最重要的，近代道教科儀也常引商刻羽，合樂笙歌，竟同優戲（清初葉夢珠輯《閔世編》卷九），例如近代江南正一教齋醮所唱的就是崑曲”。大陸學界於此題研究不多，僅有的一些文著，大致持同上看法。另一種觀點是持雙向交流的看法，以日本學者田仲一成為代表。他可以說是目前海外學者中在道教同戲曲關係史課題研究上最下功夫的一位學者，他著有《中國的宗族與演劇》一書（東京大學出版會，1985年出版），並有專題論文《道教儀禮與祀神戲劇之間的關係》<sup>⑯</sup>在國際會議上發表，從他的論文中可以見出這位學者的研究已有相當深度，其佔有資料的豐富和分析問題之客觀態度均值得讚賞，其所論述的問題同我們本節所述之內容多有相通之處，故在此略作介紹。他在論文中以江浙、廣東、福建等省的豐富資料為例來研討道教儀式和戲劇表演之間的關係，比如他談及江浙鄉村裡，有的祀神戲劇不是由戲人擔任，而是由道士擔任，最引人注意的是「掉腔戲」，其演員全是道士，所謂「掉腔」者，田仲先生指出是一種特別唱法，並猜想是屬於比較古老的傳統辦法，大概是由道士保存下來的，但他沒指明「掉腔」究竟是什麼



特別唱法。據我們的看法，所謂「掉腔」，大約是高腔戲所特有的「幫腔」唱法，即演員唱之前或之中，由場面人員插入幫唱若干句唱腔，故「掉腔戲」應屬高腔系統。田仲先生還談及一個重要史實，紹興鄉村的「目連戲」是在六七月間爲了追悼和超渡橫死的人而演的，其戲角幾乎全是道士，在江蘇江陰縣鄉村裡有十種戲劇，其中有一種「僧道戲」，是指道教科儀裡含有的一種戲劇性表演。總之，江蘇，浙江一帶的鄉村裡，道士們所做的建醮科儀接近「戲劇」，道士們學會戲劇的音樂、身段、道口，而鄉民們也欣賞他們的表演。在談到香港廣東道士科儀時，他也以幾個例子來說明其中含有一些接近戲劇的節目，如「禁壇」<sup>②①</sup>儀式以戲劇色彩強烈的「打武」<sup>②②</sup>導入，三日、五日醮儀的「正二日」節目中，都有「小幽」，這是爲了鎮壓幽鬼冤魂而做的，帶有一些娛樂性的說唱「賣雜貨」。那時，道士排列儀桌，前放兩種紙像：兩個冥界法官或一對男女，道向這些紙像唸經施食後，表演「賣雜貨」小把戲，其目的大概是爲了安慰鬼魂，其做工很簡單，由一兩個道士唱歌說白，講一個小故事，很像「講故事」或「彈詞評話」，故事內容各種各樣，大部分是道士即興講的民俗故事。而在福建莆田，道士擔任歌唱把戲，而戲人也參加道士科儀。尤其是「目連戲」，道士戲人都會作。田仲先生在文中還分析了道教儀式和戲劇表演相互交流的原因、社會背景和歷史上的意義等等。他最後認爲“道教和戲劇是同一民俗文化基礎上發展出來的。兩者享有同一儀禮結構和音樂技術。這種共同的基礎，我猜想，不斷地促進兩者之間的交流”。總起來看，田仲先生是持一種「同源論」和「相互影響」的觀點，這比起前述那種「無緣論」或「道教利用戲曲」的看法就客觀得多了。我們在兩者關係的一般評價上很同意田仲先生的見解，但他的觀點畢竟還失之籠統，偏重於道教利用戲曲，同時也還未論及音樂



形式的方面，這些在今天看來仍有深入探討之必要，我們只有在弄清兩者形式構造因素（尤其是音樂形式因素）的相互淵源上的一些具體問題，才可能真正把握兩者的各自特質及相互關係。

如果僅從宋元至今這一歷史階段考察，確實容易得出戲曲影響道教音樂或兩者僅是相互影響的結論。然而，問題並不這樣簡單。如果把考察的歷史再向前延伸，將分析問題的視角再進一步拓寬，就會獲得一些新的認識。我們就會了解到，事實上戲曲音樂（包括其他方面的形式）的諸多形式因素，道教在更早時期已在齋醮法事中形成並運用；一些戲曲聲腔的形成發展顯係道教所影響並促成；戲曲的許多表演形式乃由道教傳遞。因而，如果簡單地說只是道教利用戲曲或兩者相互影響而不看到道教音樂對戲曲音樂形成發展所施予的重要影響，就必然會模糊我們對兩樂種特質及其相互關係的認識和評價，也不符合客觀事實。下面擬就一些具體問題從實證研究角度提出我們的看法。

在歷時性研究方面，我們將考察的歷史往宋代之前延伸，遂發現戲曲音樂的諸多形式，道教在更古時代已然使用。且不說遠在商周，道教的源頭已形成了「讎」，就從道教齋醮音樂的正式定形和見載來說，亦在傳統戲曲的較成熟形式（宋南戲元雜劇）正式形成之先。早在南朝劉宋，廬山道士陸脩靜依據封建的宗法思想和制度，並吸收佛教修持儀式，廣制齋醮儀範，對道教齋醮科儀進行了首次系統化整理，“祝香、啟奏、請事、禮謝、願念，罔一不本經文”<sup>②</sup>並對步法、經誦、時間、儀仗、卦象等均作了嚴格規定，正式形成並健全了齋醮科儀。前已有述，道教齋醮儀式的結構和內容十分龐大繁複，有一定情節，有多種「角色」，音樂結構長大嚴密，有聯曲體和循環變奏體兩種套曲形式，醮儀中高功等法師集唱、念、做、打於一身，並要踏罡步斗，走台步，“頭戴寶冠，身



披霞帔，手持玉簡”<sup>②③</sup>再加上壇場設置佈景、和吹打樂班，這些東西已經具備了後來傳統戲劇的一般表演模式。道教齋醮與戲曲兩者間素有密切交融，傳統戲曲在吸收其他品種養料的同時，曾利用了很多齋醮音樂的因素來構建自身體系，逐漸混融一體、移花接木，確立了其表演體系，之後的發展中，又反過來為齋醮法事所利用，形成你中有我，我中有你的一對孿生子，隨著道教衰微，戲曲的日漸興盛，以至人們容易誤流為源，將一切功績都推給了戲曲，而淡忘了道教所建下的基礎。就目前研究進展而言，可提出如下幾項確認了是道教傳給戲曲的音樂形式因素：

**唱腔曲目** 據有關考證，<sup>②④</sup>早期南戲（即宋戲文）中，直接採用過許多道教齋醮經韻歌曲，有名目見載者計有《步虛聲》、《五供養》、《蓬萊仙》、《長生道引》、《五方鬼》、《叱精令》等。其中，《步虛聲》、《五方鬼》、《五供養》是道教經韻中歷史很古的著名曲目，為歷代道教齋醮的必用曲目，至今依然如此。《叱精令》又作《七精令》，所謂「七精」乃道家語，見於道教經籍《雲笈七籤》。

**線形譜** 前面已說到古代道樂和戲曲中都曾使用過一種特殊的樂譜——線形譜，又稱曲線譜。由於此譜至今仍在一些高腔戲曲中傳承，引起我們的興趣，並對之作了一番研究。目前學術界對於線形譜源流的研究尚無專論出現，只有一些論文帶談論古譜或戲曲音樂時偶或涉及此題。一些古譜學者早已注意到有關漢代「聲曲折」的記載，並正確指出了道教「玉音法事」譜、佛教「央移譜」同屬聲曲折譜式系統，惜未能注意到唐代的相關樂譜線索和至今尚流傳於民間戲曲音樂中的高腔「圈腔」譜式，未能將其源流一以貫穿；<sup>②⑤</sup>而地方戲曲音樂研究者雖掌握了現存的具體材料，並知其譜式意義，卻又將其游離於聲曲折系統之外作孤立的索源考究，未能作歷



史的通觀，遂難免以偏概全，誤流為源，致使線形譜的源流問題至今不得其詳。<sup>②⑥</sup>鑒於此題涉及道教甚多，我們就不揣淺陋，也躋身此題，意欲作一古今溝通、縱橫觀照的考察，以期窮源竟委，一睹其來龍去脈而後快。經多方查詢文獻資料，參考前人研究成果，現已理清線形譜的源流線索及發生發展的歷史文化背景，擬專文予以揭示，這裡只略陳其梗概，說明此譜式的源流系統及其和道教音樂的密切關係，並確証高腔的「圈腔」譜是由道教傳遞的觀點。我們在此課題上所作的探索主要有三點，(1)補充了漢代「聲曲折」的來源這一空白；(2)補充了唐代「聲曲折」流變形式這一斷層；(3)確認了高腔「圈腔」譜同道教曲線譜的淵源關係。這樣，關於「線形譜」從漢代如何產生，到以後歷代的流變系統，就有了一個連續的線索和完整的解釋，並且通過其發生發展的歷史背景之揭示，更可加深對於道教在中國音樂史上的貢獻之認識。「線形譜」是一宗源遠流長的具有中國特色的樂譜形式，其歷史發展是延續性，不過在不同朝代其名謂有所變異，且其顯現是時起時伏，或顯或隱罷了，故易為人所忽略。下面列出我們所理董出來的源流演變線索：先秦古文（秦八體、雲書之類）→漢代道教符文（雲篆度人經、複文等）→漢代「聲曲折」→唐代「歌樓格」（亦稱「骷髏格」、「霓裳譜」等名）→宋代「玉音法事」曲線譜（又稱「步虛」譜）→元明以降高腔「圈腔譜」及佛教「央移譜」。

我們將上述諸譜式視為一脈相承的譜式系統，主要依據有三：

(1)譜式符號形態的同一性。諸譜據已知實物形態看，均以曲線條和圓圈為基本構件，均是聲樂譜式，有詞，豎排書寫。

(2)譜式功能的同一性：在表義特徵上，均無明確細緻的音高，節奏標示，只對旋律線狀作象徵性記錄，起助記和提示作用，可指明何處啟唱、停頓、收束、何處咏唱、何處直誦等，具象形文之特



點，曲線條象曲調之形，用線條的多少、長短、曲直、繁簡和上下行之分提示唱腔的運動方向和輪廓等相應唱法；圓圈，則象鑼鼓之形，標記法器或擊樂器的奏法，自然地也引伸出起調畢曲，劃分句逗等節奏功能。因此，譜式中曲線和圓圈兩種符號已分別負責了音樂兩要素——音高、節奏的表義功能，儘管它的表義性是很模糊而有限的。由於曲線乃是此類譜式的主要符號，我們暫統名之為「線形譜」。

(3)傳承方式及背景的同—性。均須借助口傳方能悉其細節，有秘譜之意味。其創造及歷代傳承都同道教文化息息相關，或直接由道士創造、傳播，或在具有濃厚道教背景的樂種劇種中傳承使用。

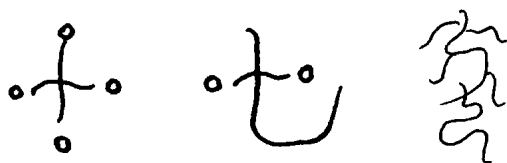
以上是線形譜系統各分支譜式（有的尚無實物形態）的共性特徵。漢代聲曲折已無實物可考，僅存文字記載（見《班志》），知其為歌唱譜，形態有曲折。現學術界一般認為北宋道教《玉音法事》所收數十首曲線譜是漢聲曲折的實物形態<sup>②7</sup>，這是研究線形譜源流的重要形態學依據，將其比照於高腔之「圈腔譜」，雖然有些細微變異，但基本特徵盡同。因而可以認為，圈腔譜並非高腔藝人所獨創，而是線形譜系的一種分支流變形式。

線形譜之奇特首先在於其符號之罕見，欲知其淵源，必須先弄清其符號之來歷。中國古譜形式繁多，樣式各異，但究其所本，均莫不與文字有源。（如宮商譜、律呂譜、琴譜、減字譜、半字譜、琵琶譜、三弦譜、二四譜等）線形譜既為中國土生土長，其來源其實也不例外，不過其來源更古老且同道教關係密切則是其一大特點。直言之，線形譜的符號是道士方士之流取古文之象而構架為符文，至漢代為適應傳播經韻之需而選取符文之象而創造出一種樂譜形式——聲曲折。所謂符文，又謂符籙，是符命、圖籙之統構。漢代道士採用象形象意之法，以雲書、鸞書、蟲書等古文為本，複合



爲雲氣繚繞的符文②⑧，其架構特點是象形，有象外（摹形）象內（傳神）之分，又有「聚形」（合體）「散形」（獨體）之變化，匠心獨具，組合爲奇異的「神符」、「命符」、「鬼符」等許多類型，同「口訣」、「咒語」相配合運用，以通神明本體，亦獨有形神變化的表徵。唯高明的道士始能知變化之機而爲之，以度人。如《雲篆度人妙經》載有一百卅三文，僅以曲線圓圈構成，其他符文形態，要之也不出乎圓圈、曲線兩種，早已奠定了後世線形譜的基礎，尤其是《度人經》的字形，已酷似《玉音法事》曲線譜的譜形，不難看出，「圈腔譜」的符號，也導源於此。茲列出各式符文及線形譜實例如下：

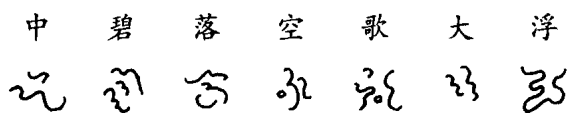
例165 道教符文之一天丁大神將想北斗第六星



例166 符文之二北帝狼戾大神將想月華眞炁

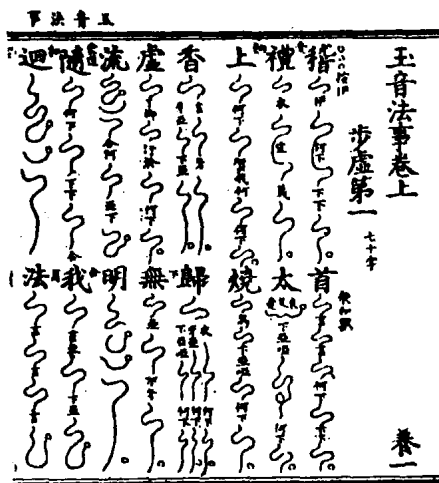


例167 雲篆度人妙經（選摹一句）





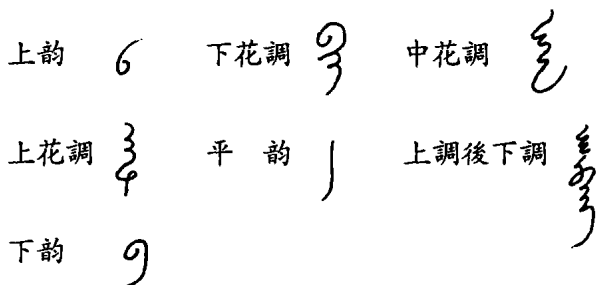
例168 北宋《玉音法事》道樂曲線譜



例169 明嘉靖潮劇譜式<sup>②9</sup>



例170 安徽青陽腔譜式<sup>③0</sup>




例171 湖南辰河高腔譜式及意義


(1) 冲腔 由中音區域或高音區向下迴旋進行，後半句忽然大跳翻高，在高音區作較長時值進行的一種腔句。




(2)花頭子 旋律在高音區進行，字疏腔長的散板腔，其符號全為曲線並標在每一字旁，若曲線下加一△號，則此字拖腔特長，達一個樂句，且以《宜春令》曲牌為例舉出幾個花頭子符號。


花 披 露 月 有 蔭  



「花」表示較長拖腔，旋線較平；「披」為短拖腔，「露」唱特長拖腔，旋律華麗曲折漸下行；「有」唱長拖腔，曲調婉轉而起後又下行；「蔭」字唱特長拖腔，旋線平直作環繞進行狀。


(3)上腔  標記長腔句，旋律高平進行再下行又上行，再下行。

(4)平腔  曲調起伏小的腔句。

(5)下腔  曲調有一定起伏，在低音區進行的一個腔句。

(6)原下腔  多在高音區，有一定起伏的腔句。

(7)重句  唱詞為重複全句或後半句，唱腔上則上腔和下腔、平腔和上腔、平腔和犯腔相結合等情形。

(8)犯腔  提示「移宮犯腔」，犯的這句新腔即稱「犯腔」。

比照上列各符號和譜式，可見出其一脈相傳承之血緣關係。高腔中的△符號，當是○符號之訛變，理由有二，一是這兩個符號同用於一個劇種中，意義無甚區別；二是△符書寫較方便，藝人們圖簡便而將○寫成△了吧。

道教符文，畫符曲折奇妙，取與三元相連象徵吉兇鬼神，法力無邊，本為神秘超驗的宗教宣傳手段。如以曲線符號的複式組合象徵龍雲騰天，蟲魚潛淵，上下無所不通，而圓圈則象徵星宿（河圖洛書已有之），三台星北斗星皆以圓圈表徵，道教又認為“○象



道，又名無極，不屬陰，也不屬陽，混沌未開，不可捉摸，卻具有創造萬物的能力”。<sup>③①</sup>

但另一方面，畫符時又追求“擬諸其形容，象其物宜”（《易經》）強調完全肖像一切物形事理，這又蘊含了一定科學理性精神。殷商尚鬼，楚漢重巫，東漢政治凋敝，天災人禍交迫而至。道教乘機興起，為苦難生民推出神仙道的途徑。斯時符籙派尤盛行，其於符念咒於道壇作法之際必以經韵音樂相配合。而為傳承傳播經樂之需，道士於符文中擇其與旋律線條，擊樂形態相似之符號而創造出一種新的符號體系——樂譜，此乃順理成章的「聲曲折」譜式形成之途徑。如果說源自古文的符籙更多帶有迷信神秘色彩的話，那麼發軔於符文的聲曲折譜式則出於音樂實踐的現實需要，更多地利用發揮了符文中象形會意的理性因素，力圖用簡單而形象化的曲線來追摹音樂的外形，從而形成了一種具有一定科學性和實用性的符號體系。並對後來中國古譜的創造發展在思維方式和傳承特點上，均產生了深遠影響。

正因為聲曲折譜式含有一定理性因素和實用價值，所以它歷經上千年時光的磨蝕和各種新興譜式之衝擊，卻未消聲匿迹煙飛灰滅，而是若斷還續，時隱時現地匯融於傳統音樂的歷史長河，直到現在它還頑強地顯示著生命力。雖無有關聲曲折的明確記載，但從一些相關材料中尚可推測其踪迹。《宋書·樂志》載張華表文，述魏代合樂詩章，謂其「韵逗曲折」，不改於漢。唐宋又有唐譜《歌樓格》之傳說，亦是有關聲曲折之一宗研究資料。明末鈕少雅謂歌樓格“乃漢武帝唐玄宗之曲譜，上古名曰骷髏格，至漢易為蛤蟆貫。後唐玄宗鄙其不雅，易作歌樓格，……流傳至今者也”。

宋沈括《夢溪筆談》云：“今蒲中逍遙樓楣上有唐人橫書，類梵字，相傳是《霓裳》譜”。



此唐人橫書譜相傳為道教音樂家黃幡綽手書，此人與玄宗過從甚密，名見經傳。這歌樓格與唐人橫書譜式，很可能即是漢代聲曲折在唐代的流變形式之一，其傳播媒介與道教文化頗有干係。

至北宋，聲曲折譜又見載於道教典籍《玉音法事》，即今謂之曲線譜或步虛譜，其形態與《度人經》符文十分接近，可謂聲曲折之嫡傳支系。

唐宋以降，中國音樂史跨入川戲曲音樂為代表的近世俗樂階段，隨著道教的走出宮觀，宮廷，進入俗化時期，聲曲折也伴隨道教音樂進一步與世俗音樂尤其戲曲音樂融合起來。此譜式特別傳入高腔系劇種中得到運用，絕非偶然，自有其特定社會背景。

元末以來高腔戲之形成發展與傳播，均與道教有密切關係。眾所周知，高腔系諸劇種，是由元末江西弋陽腔一路發展而來，而弋陽腔則是由道士唱《目連戲文》演變而來的。弋陽腔的迅速發展與流播，與元代末年各具宗教背景的農民起義，有直接關係；後來的弋陽諸腔（各地的高腔戲）都具有一定的道教背景，則也與早期的演目蓮戲的「道士弋陽腔」有著歷史淵源關係。

明初，江西弋陽腔便已傳到湖南。早期高腔戲班直接有道士參與，且用道士腔演唱，在這過程中，道士將聲曲折譜式直接搬用於戲曲中去，是十分自然之事。至今道教音樂與弋陽腔的典型腔仍有同一性，亦是佐証之一。這應是高腔使用所謂圈腔譜式的真正原因之所在。

**通用腔** 前一部分曾述及在高腔音樂與道教音樂中都不約而同地運用著同一形態的通用腔。那麼通用腔是由何者傳遞給何者的呢？從高腔戲班最早由道士組成且用「道士腔」演唱這一事實推論，自然的結論應是道教傳遞到戲曲中去。堪為此結論的另一事實是，高腔早期流行的地域，恰恰與南宋時龍虎山道教所創立的一種齋醮科



儀所流行的地域相吻合。據陳國符先生考証：《無上黃籙大齋立成儀》五十七卷，其中卷十六至三十一為科儀門。此齋醮儀集為留用光，蔣叔輿一家之言。蔣留皆南宋人，受法於龍虎山上清一宮道士蔡元久。流行地區相當於現在之湖北、湖南、江西、安徽、江蘇、長江以南及浙江。……卷五十七，修書始末云：“南宋時此齋醮儀集上述流行地區道士之習俗，善長熟練音樂，使群眾喜歡齋醮”。<sup>③②</sup>上引資料說明，通用腔從江西道教音樂中之後，在繼續向其他地域散播的過程中，除了借助於戲班的流動外，道教齋儀的傳播也始終發揮著重要的作用。

道教對傳統戲曲音樂形成的直接影響，實際上並不僅限於一時，一地，一個聲腔劇種，如果將考察的目光進一步拓寬，便不難發現，道教對我國傳統戲曲音樂的影響無論在時間，地域或劇種聲腔方面都是異常深廣的。如黃河流域秦晉等地的關中道情等劇種，便是直接承襲道教音樂而形成的。著名戲劇學家曲六乙先生對此有詳細論述：“在黃河流域的秦晉等地，道教一向繁榮。道士們敲漁鼓，擊簡板，說唱道情，向善男信女宣傳教義，尋求施主的布施。所謂道情，源於唐代的道曲，多以道教故事為題。南宋時便開始用漁鼓，簡板為伴奏樂器，因此也叫漁鼓。早期道情是一唱眾和的曲藝說唱形式，後來才逐漸搬到舞台，在秦晉各地區形成了關中道情，商洛道情，安康道情等劇種”。<sup>③③</sup>

福建省打城戲的誕生，亦是由道教法事而來。福建泉州有個著名的大寺院叫開元寺始建於唐代，向有所謂「打城」法事。儀式分為二種，一是由道士表演的「打天堂城」，內容描寫芭蕉大王巡視地獄枉死城，釋放了許多屈死的冤魂，這種「打城」儀式，通常在打醮拜懺圓滿結束的最後一天三更時分舉行。地點在廣場，並且還伴隨著高蹺，過刀山等雜耍表演，後從《目蓮救母》中摘取小段進



行表演，這種描寫宗教故事的表演，雖未脫離法事內容，但已具有儼戲雛形。公元十九世紀末和尚與道士聯合組成劇團，豐富了劇目，走出寺廟，演出於閩南城鄉。<sup>③④</sup>

器樂曲牌是傳統戲曲音樂的重要組成部分，它既要擔任唱腔和表演的伴奏，還要演奏開場，過場音樂。一般戲曲劇種都擁有連堂成套的數十數百支器樂曲牌。據調查，不少劇種的器樂曲牌就直接來自道教的道場鑼鼓曲牌。如成都廣成壇的名道士蔡敬之在本世紀三十年代初曾收集有一本道教笛譜，係手抄工尺譜本，約六十餘曲，五十年代末，被川劇音樂工作者譯為簡譜整理出版，收入《川劇笛子曲譜》，於是道曲搖身一變，名正言順成為戲劇音樂。道教唱腔亦為戲曲廣泛運用，有的演為戲曲曲牌類名。如四川高腔中最常用的《梭梭剛》類曲牌，即源出道教「步罡踏斗」法事唱腔。在「步罡」中，道士們且舞且唱，步態繚繞，獨如穿梭狀，故四川方言俗稱為「梭罡」，「梭」即擦地行走狀，罡音通「剛」，訛稱為《梭剛》，簡寫成《梭岡》。

上述現象在傳統戲曲聲腔劇種的形成發展中是屢見不鮮的。在過去的歲月裡，道士們由於種種原因從道觀流入民間還俗時，那些在吹打唸唱方面學有專長的道士，大都進入當地劇團工作，擔任樂隊的鼓師、樂師等。他們在創作和演出戲曲音樂的過程中，常常有意或無意識地將他們所熟悉的道教音樂移用於戲曲音樂中去。

只要細心爬梳，還可以找到更多道教音樂直接影響戲曲音樂的具體材料和線索，以上所舉，不過是一部份較明顯的例證，對於本章的題旨來說，想來已可說明問題。

本章的論述可以看到，傳統戲曲音樂與道教音樂之間存在著錯綜複雜的血緣關係，過去學術界那種認為道教與戲曲無緣，或認為只是戲曲影響道教音樂的觀點都是難於站住腳的，至少是不夠全面



和公允的，正如一位英國漢學家（威廉·多爾比）在其《中國戲曲史》中指出的那樣，中國、希臘、馬來亞，土耳其等國的戲劇，在其萌芽階段，都與各自民族的樂神儀式有關。<sup>③⑤</sup>傳統戲曲音樂之濫觴，確實可從古代巫樂神歌舞中找到若干痕迹。《魏書》七上《高祖記》教帝建元太和，公元477年，載詔文曰：“……致今祠典頓寢，禮章殄滅，遂使女妖巫覡，淫進非禮，殺生鼓舞，倡優嫫婁，豈所以尊明神，敬聖道者也！”足見北魏之初，不但朝廷大饗有此俳優鄙藝，即祀神、祀先，亦復有「倡優嫫婁」，既屬女巫男覡，同時淫進，其為近乎生旦戲之表演，而非科白類之滑稽，又可知矣。<sup>③⑥</sup>

而陳多、謝明在《先秦古劇考略》<sup>③⑦</sup>中更認為：“春秋時期，祭祀歌舞中嶄新的，獨立的，以載歌載舞，扮演人物，敷演故事為特徵的幼年時期的戲曲藝術，”“終於衝破神權的束縛而發展成為嶄新的，獨立的戲劇藝術。”而道教音樂也是古代巫覡樂舞樂種儀式之遺緒和發展，已為學術界所公認。

正因為道教音樂和傳統戲曲音樂均孕育於古代巫覡樂舞這一混沌母體，帶有共同的遺傳基因，所以他們從萌芽時期始，便結下了不解之緣，在後來的發展中儘管它們開始沿著不同的方向而發展著，但天然的血緣關係使他們不斷混同，融合，並相互汲取對方的養料來補充豐富自身的表演體系，在審美觀念，表演方式和表演形態上均保持著驚人的相似性，這實在是淵源有自。由於道教音樂與戲曲音樂均是一種綜合性藝術形態，其各自的來源是多元的，其相互影響的關係也是錯綜複雜的，在某一個歷史時期，可能是戲曲音樂吸收了道教音樂的形式因素，而在另一個時期，可能道教音樂又利用了戲曲音樂的某些因素；而隨著具體地域，劇種的不同，這種關係又呈現出不同程度的表現。總之，道教音樂與戲曲音樂的相互



關係，是隨著時空的轉換而有種種不同的具體情況，需要對各地方劇種和道樂的情況作出具體深入的研究後，庶能得出更為準確的一般性結論。這顯然是一個需作專門研究的課題，本章暫不深究。但通過以上論述，我們總算能建立這樣一個認識：道樂與戲曲音樂在各自漫長的發生、形成、發展的過程中，一直保持著密切的血緣關係，並不斷相互影響，相互利用。

傳統戲曲音樂的來源固是多元，對其產生過影響的因素也絕不止一種。我們對道教音樂的影響予以著力強調，不僅是因為它長期來未在學術界得到應有的重視，更因為這一現象的揭示，還可為戲曲音樂史的研究提供一把新的鑰匙。在戲曲音樂史上，由於傳統戲曲音樂主要仰賴口傳心授而世代延續，古代戲曲留存於今的除少量文字資料外，甚少樂譜或其他音樂資料，僅就這些資料來探索古代戲曲音樂的形成歷史及其音樂風貌和形態特徵，頗難取得新的突破。而道教音樂作為宗教文化的重要組成部分，在宗教文化民間文化和精英文化的多重合力作用下逐步形成一個富有自身特質的文化實體。它的第一個特質是音樂構成上的多源多層性和對傳統音樂品種影響的廣泛性，我國很多民族音樂品種都不同程度染有道教音樂的色彩。道教音樂的第二個重要特質，是其歷史發展的連續性和保守性。道教音樂（特別是宮觀的道教音樂）自它形成伊始，便一直受著宮觀組織和教規戒律之制約，和皇室官府的扶植利用，甚少受到塵世和政治動亂的衝擊，所以它得以自成一體地連續發展；同時道教音樂歷代嚴格按照上輩所傳模式演唱，不允許隨意更改創新；特別是全真教要求更嚴，至有「死全真」之稱，道樂的連續性和保守性發展特徵，使得道樂在保存古代音樂文化方面，較之其他傳統音樂品種，就具有更多更大的可能性。道教音樂的上述特質，正是我們今天以道樂對戲曲音樂的影響之研究為突破口，不斷向縱深發



展，溯流探源，縱橫求証，對古代戲曲音樂文化進行逆向研究的現實依據，這也正是本章初衷之所在。現實意義之所在。

- ①《戲劇理論史稿》一〇八頁 上海文藝出版社 1983年版。
- ②《中國古代音樂史稿》上冊 人民音樂出版社。
- ③《宋元戲曲考》四：「宋之樂曲」。
- ④任二北著《唐戲弄》 上海古籍出版社 1984年版。
- ⑤任二北著《唐戲弄》 上海古籍出版社 1984年版第一百八十頁。
- ⑥同上。
- ⑦中國音樂研究所編《民族音樂概論》第二〇七頁 人民音樂出版社 1964年版。
- ⑧曲六飛《中國的儺壇戈》載《民族藝術》 1987年一期。
- ⑨任二北《唐戲弄》。
- ⑩上海古籍出版社 1984年版。
- ⑪《唐戲弄》（下）一一四四頁。
- ⑫《戲文概論》上海古籍出版社。
- ⑬打擊樂小五子和鑼演奏。
- ⑭大鑼大鑼演奏。
- ⑮戲曲鑼鼓經中常用牌子之一。
- ⑯《戲曲音樂研究》頁四七七 中國戲劇出版社1985年版。
- ⑰同上。
- ⑱邱坤良主編，臺灣遠流出版公司 1981年版。
- ⑲見曹本冶、羅炳良編輯《國際道教科儀及音樂研究會論文集》1989年。
- ⑳禁壇在整個儀式中是最重要的節目，其目的是呼喚五方將軍而使他們鎮壓魔鬼，封禁聖壇。
- ㉑是邀請天兵，鍛練他們，替「禁壇」添上一些熱鬧氣氛。由一個穿紅褲



的道士擔任，依次表演耍「紅纓槍」、打火席、打火球、打火流星、拿火盆等高難度雜耍，很像粵劇武生的「武打」節目。

②②《無上黃籙大齋立成儀》卷一。

②③《雲笈七籤》卷二十五。

②④錢南陽《戲文概論》上海古籍出版社 1894年版。

②⑤詳陳應時、何昌林、田青等文，出處前已有注。

②⑥詳張九《關於高腔的圈腔譜式》，其認為圈腔譜是由高腔藝人創用於清代，圈腔符號來源是和舊式學堂老師的圈書方式有關，是藝人折衷詞曲工尺譜和文體格律譜的產物。

②⑦《中國音樂辭典》「聲曲折」條目 人民音樂出版社。

②⑧據黃公偉《道教脩道秘義指要》臺灣新文豐出版公司 1986年出版。

②⑨見廣東人民出版社《明本潮州戲文五種》一書中，廣東揭陽縣明代墓出土的潮劇抄本《蔡伯喈》，其正文中有一葉寫「嘉靖」二字。

③⑩上韵：曲調上行。上花調，比下韵更婉轉。下韵；曲調下行。下花調：比下韵更曲折。平韵：表示散板的延長音。中花調：類平韵，但更華麗圓潤。

③⑪峨嵋居士《道壇作法》。臺灣逸群圖書有限公司 民國七十三年出版。

③⑫《明代道教音樂考稿》載《明清史國際學術討論會文集》天津人民出版社 1981年版。

③⑬曲六乙《中國的儺壇戲》載《民族藝術》1987年二期。

③⑭曲六乙《中國的儺壇戲》載《民族藝術》1987年二期。

③⑮轉引自侯光復《中國戲劇為什麼成熟很晚》「文史知識」1987年九期。

③⑯《唐戲弄》頁一〇三。

③⑰《文史知識》1987年九期。



## 第六節 道樂與民歌

提起武當道教，人們自然會聯想到它那神奇莊嚴的殿堂，高大森嚴的神像，以及它那玄妙幽深的誦經音樂。至於這些音樂同民間音樂的關係怎樣？它對世俗音樂文化有何影響？它在現實社會生活起何作用？對此人們至今還殊少研究，故知之甚少。道樂與作為民間音樂之基礎的民間歌曲之相互關係問題，是研究道樂自身構成特點的一個重要側面。惜以往理論界人士殊少涉獵此題，有的，也都持有偏見，只傾向於認為道教音樂是利用民間音樂，受民間音樂的影響和支配。如著名音樂史學家楊蔭瀏先生在《湖南宗教音樂》一書中《道教音樂》一節中就持這種觀點，他甚至还偏激地認為，“道教音樂至多是利用或歪曲民間音樂”，其依據僅僅是道樂曲目中有一些民間音樂的標題。

誠然，道教音樂作為在中國本土生長起來的藝術形式，其在形成和發展的歷程中深受民間音樂之影響，是無可非議的客觀事實，但這僅是問題的一個方面，從另一方面考察，道教音樂在漫長的歷史發展過程中，隨著其儀式的定型和獨特審美觀的成熟，已逐步形成了其自身的規律和體系，並在同其他各階層音樂的交流接觸中，也不斷地以其絕無僅有的藝術構思和技巧對民間音樂文化起到深刻的啟示和反影響作用。影響和反影響，是任何兩種事物發生相互關係時所必然產生的結果和一般規律，道樂和民歌的關係也不會例外。說兩者是雙向交流、交叉授粉的關係恐怕更為妥當，而偏於一隅，只承認道樂利用、甚至歪曲民歌，則未免失之武斷了。



事實上，就從武當道樂和湖北的民歌的關係來說，就存在許多事實足以說明，民歌往往也會受到道教音樂文化之影響，並利用道教文化的某些因素來建構、豐富自己的音樂結構及表現手法。下面即以湖北民歌為例來說明道樂對民間歌曲的深刻影響及原因，希望以此使人們對道教音樂有一個更客觀的評價和態度。

## 一、湖北民歌中的道教儀式因素

湖北各地農材自古以來盛行各種祭奠死去親人的風俗活動，這些活動均按特定的儀式程序而進行，並要演唱成套的儀式歌曲，由此形成頗有特色的民間歌種——「孝歌」、「喪歌」、「跳喪」、「喪鼓」、「跳喪鼓」等，雖然各地稱謂不一，但在祭奠亡人、擊鼓伴唱這點上都是相同的，區別只在於有的地方是坐唱，有的地方是邊跳邊唱而已。舊時風俗，鄉民們在悼念親人時，喜歡請道士來主持祭悼儀式，很自然地，在這些風俗歌種中，逐漸融合了不少道教儀式和音樂的成份。下面我們以湖北大冶市黃金湖的風俗歌種——「孝祭」為例說明其中的道教儀式因素。

大冶的「孝祭」也叫「白喜祭」①屬於「堂祭」的一種，它一般在人死後準備埋葬的頭天晚上先舉行「夜祭」，埋葬的當天上午舉行路祭。從「孝祭」的陳設、儀式內容程度及歌詞內容諸方面看，均有模仿利用道教齋醮儀式的痕跡，當然，也經過了一番世俗化的改造。

比如「夜祭」的陳設，須在屋的上方設有「三案」：1 香案，在最前面，上面放有燭台、香爐等，供獻禮時燒香等用，案前的地下擺有「跪墊」一至三個，供跪拜時用；2 中亭案：上放有檀香爐等，爐內放有線香和檀樹末等點燃冒煙。3 靈案：上放「靈牌」（



即死者的靈位，現在也可放遺像），靈牌後面置放棺木，但用一塊白布做帳幕（稱孝帳）相隔，使外面不能直接看到棺木。在屋的左方，設有「大贊案」：由兩張台子疊成（下為一方台，上為一邊台），案上是「主叫禮」的坐位；另設有一「陳設所」，在「大贊案」的上方，「三案」的旁邊，上放有魚、肉、酒、飯、香、紙、炮、燭、茶具、酒具等。另還放有「哀章」（即悼文）和「六所誥文」等，由一執事管理此所。屋的右方，設有「小贊案」（合「大贊案」）是「副叫禮」的坐位；另設有一「音樂處」，為樂隊坐位。這些陳設，很像是道教「施食」儀式壇場設備之翻版。「孝祭」儀式的人員組織，也有模仿道教齋醮儀式的因素，其整個儀式的負責人是「叫禮」，由一正一副二人組成搭檔，這二人作為儀式主持人，又稱「大贊」、「小贊」，這二人很像齋醮儀式主持人「高功」、「都講」。另專有四至十人左右的樂隊，擔任儀式音樂的演奏，就像道教經樂隊一樣。

「孝祭」在晚飯後天黑開始，其儀式過程中運用了明顯的道教儀式節目。整個儀式共分六個節目，從「巡所、迎神」到「三獻禮、用飯」和最後的「祝古安神」，一一象徵性地表演請神下凡享用茶酒，以協助將亡魂迎接回來吃飯用茶，並帶足到陰間所需的財、帛、香、紙等物品，從而達到死者滿意、生者安寧之目的。這一套儀式程序及目的，顯然同道教「施食」科儀很相似。下面不妨將「夜祭」的程序內容略加介紹並同「施食」儀式作一比較如下：

1.巡所：在「叫禮」的指揮下，由「引禮生」（三至五人）把所有參加者引向兩邊牆上所貼的「六所」（左方牆上三所：浣洗所、香帛所、茗獻所；右方牆上三所：酒樽所、饋饌所、燎化所），其順序是從左方第一所——浣洗所開始，最後巡到第六所——燎化所，每到一所，都要一邊念著這所的「誥文」，一邊依照「



誥文」內容做各種相應的動作。此節目頗像「施食」中高功出壇時由左向右繞壇三周的儀式節目。

2.迎神：正式「夜祭」開始前，先要把死者的亡魂從天上迎回來，所以在「巡所」完後，便由「引禮生」把衆人引向屋外，並按室內的站法，全體面向南方，並在歌童的領唱下，大家和唱「迎神詩」，這是「孝祭」的第一首歌，茲照錄歌詞如次：

我求神兮降自陽，陽魂昇兮登天堂。

見君蒿兮感慘愴，瑯璫振兮照宗房。

我求神兮降自陰，陰魂昇兮入地冥。

釀琥珀兮酌郁金，酬玉觴兮旨且歆。

我求神兮到家堂，喜桂福兮愛蘭芳。

香飄渺兮燭輝煌，返故府兮依靈床。

歌中虔誠地向陰陽兩界諸神諸仙乞求降凡協助喪家，以使亡魂能順利返家享用茶飯，顯然，此項儀式很像「施食」、「賑濟」儀式中的「迎鸞、接駕」儀，即向各方尊神乞求協助齋儀成功。唱完「迎神詩」後，全體到「靈柩」前行跪拜禮，並獻茗，請神喝茶。然後，衆人回到香案前，稍停，接「三獻禮」。

3.三獻禮：即連續三次向神獻禮，每次獻禮，都是衆人先行禮，再上香、加檀（即往香爐內加檀樹末），上茶、敬煙三圈等，撤下，然後再獻上。每次獻禮都要獻上「哀章」（即哀文）一首，並唱祭歌兩首。三獻禮這一儀式，正是道教齋醮儀式「三炷香」之翻版，其共唱六首歌，歌辭都有飄飄欲仙的意味。三獻禮中的六支歌都是作為禮品獻給死者的，茲錄其歌辭如下：

蓼莪詩（孝祭之二，一獻禮之一）



蓼蓼者莪，匪莪伊蒿，哀哀我父（母），生我劬勞。

蓼蓼者莪，匪莪伊蒿，哀哀我父，生我劬苦。

父兮生我，母兮鞠我，拊我畜我，長我育我。

顧我復我，出入腹我，欲報之德，昊天罔極。

踏歌詩（孝祭之三，一獻禮之二）

踏踏歌，維與和，世皆難兒何。

紅顏三春樹，流光一枝梭。

古人紛紛去不返，今人渾渾來更多。

朝騎鸞鳳到碧落，暮見桑田生白波。

長映明暉在空際，金銀宮闕高嵯峨。

仙家景，仙家樂，仙家之樂樂如何

思慕詞（孝祭之四，二獻禮之一）

慕音容，想音容，思想音容淚蒙蒙。

淚矜矜，音容在眼中，欲相逢是難得逢，

除非紙上繪真容。

思笑顏，想笑顏，思想笑顏淚漣漣。

淚漣漣，笑顏在耳邊，要相見是難得見，

除非夢裡會一面。

思所視，想所樂，思想視樂痛難割，

痛難割，視樂就不可脫。

行其禮，奏其樂，滿堂兒孫是常思慕。

瓊瑤詩（孝祭之五，二獻禮之二）

瓊瑤閣上會神仙。鶴駕游來日月邊。

真性儼然不昧在，南宮歸去（你）再昇天。

傷心詩（孝祭之六，三獻禮之一）

哭傷心，痛傷心，吾父何故去幽冥？



往日時叫時答應，今天如何不做聲？

哭哀哉兮痛哀哉，吾父何故去瑤台？

往日時睡時又醒，今日如何不醒來？

哭甚慘兮痛甚慘，吾父何故出塵凡？

往日在家常照管，今日如何不管閒？

薤露詩（孝祭之七，三獻禮之二）

薤上露，露生明，點點滴滴痛傷情。

痛傷情，生窮②—束報寒更。

薤上露，露復結，人死一去何時回？

何時回，鬼伯催人太促切。

薤上露，露易晞，人死一去何時歸？

何時歸，奠酒馨香入太微。③

這些歌在人世生離死別的真情中揉和了對天界的嚮往，三獻禮唱完後，接「用飯」。

4. 用飯：衆人行禮，接著便端上飯來，叫亡魂吃飯，並唱侑食詩。這個儀式，很像「施食」儀式中催請亡魂來臨法筵，沾享法食的節目。

5. 用茶：先是「撤膳」，即把飯食等撤下去，再行禮，接唱「奠茶歌」，請亡魂用茶，完後行禮，撤茗。再送神到「燎化所」火焚財、帛、香、紙等。

6. 祝古安神：即祝死者安神，此儀式是在「中亭案」進行，也是先行禮，再唱「安神歌」，這是「孝祭」的第十首歌，也是夜祭的最後一曲，唱完此歌後，大家休息，儀式告終。此歌中之神，既指亡者之「魂」已被迎回，享用了茶飯，得以安息，同時也暗指前來協助儀式的神仙，表示在其幫助護祐之下，儀式已獲圓滿成功，



諸神可以安心返回天界了。此項儀式和「賑濟」中最後一項節目「辭謝腔」有異曲同工之妙，均是以儀式目的完滿達到這一「大團圓」結局而收場，並向諸神致謝。

綜上所述，可見出民間風俗歌種「孝祭」在儀式節目、目的和歌詞內容上都吸收和利用了道教齋醮儀式的某些因素，當然，這種吸收絕非全盤照搬，而是根據民俗習慣對之作了選擇、簡化和改造。因此，可以說「孝祭」之類風俗歌種是道教文化同民俗相結合的產物，其中道教儀式因素的影響是不可低估的。至於道教「五行」觀念和神仙思想對湖北民歌的影響，也是不乏其例的，因本書旨在研究道教音樂，對於思想觀念方面的作用就暫不多談了。下面想著重研討的是，道教在音樂形式和風格上是否對民歌也有一定影響。關於這個問題，過去在大陸音樂理論界幾乎是清一色持否定態度，即只認為是民歌影響道教藝術，道教音樂絕不可能會影響到民歌，據我們所了解的範圍，這種觀念在民間文學、民間文藝等學術領域也普遍存在，似乎已成為不容置疑的定律。然而，事實並非如此簡單，僅以我們曾實地調查過的武當道樂和均縣民歌為例，就存在相反的情況。下面擬從音樂形態和文化背景方面來展開陳述我們的意見。

## 二、湖北民歌中的道樂形式因素

從題材、內容和形式要素諸方面考察，武當道樂同民歌的關係較為疏遠，就以武當山所在的鄂西北地區來看，當地民歌一般說來同道樂甚少共同之處，惟在直轄武當山的均縣（古均州）民歌中，發現有很多民歌（主要是風俗歌和燈歌）呈現出一種特異色彩。其特異點之一，表現在這些民歌和周鄰地區乃至整個荆楚地區民歌的







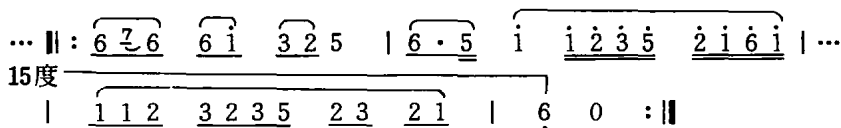
五度

例173

梅 花 引

1 =  $\flat$ E

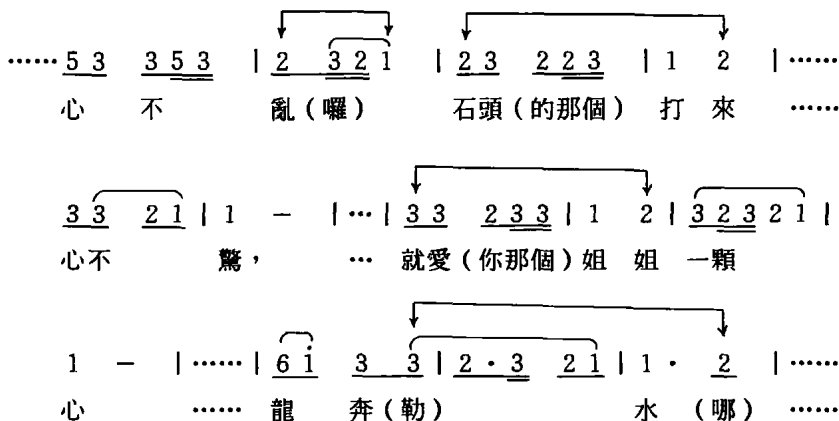
武當道樂韻腔  
喇萬慧 唱



2. 旋律型。均縣民歌曲調中，廣泛運用著一種其它地區民歌中罕見的旋律型，即雙大二度疊置結構的三音腔「Do Re Mi」，此旋律型在曲調中運用時多以「Re」或「Do」為結音，並常用在句尾、段尾處，如下例：

例174

《情姐愛我我愛她》（節選譜）

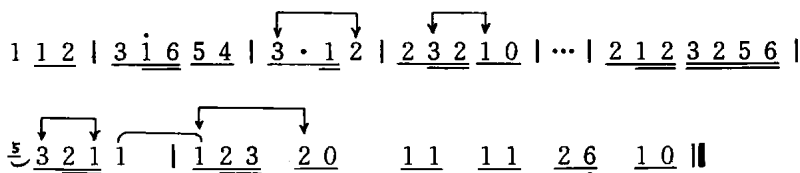




上面這種旋律型，在武當道樂旋律中非常典型，在很多韻腔中都有它的踪跡，給人以深刻印象，茲略舉數例，便可見一斑：

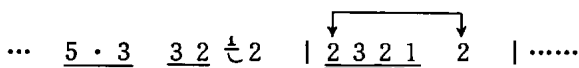
### 例175 提 綱（節選）

1 = C



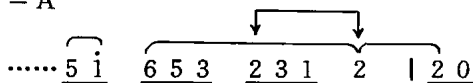
### 例176 澄 清 韻

1 = D



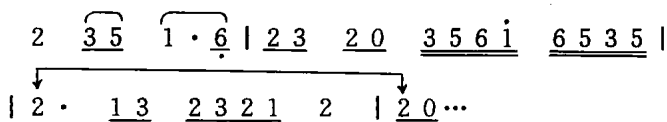
### 例177 悲 嘆

1 = A



### 例178 下 水 船

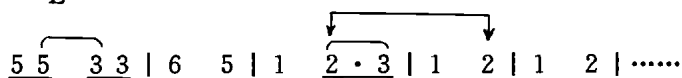
1 = E





例179 三 飯 依

1 =  $\flat$ E



3. 旋律句幅。均縣民歌的樂句型態常以其連綿起伏、寬廣悠長的句幅和大幅度的下降型旋法而構成其特異風采，如下例所示：

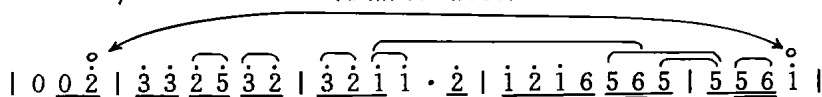
例180

來到武當抬頭看

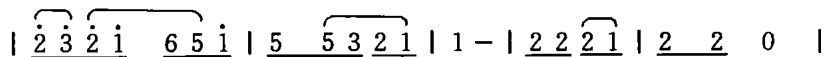
1 = D 2/4

(風俗歌·陰歌)

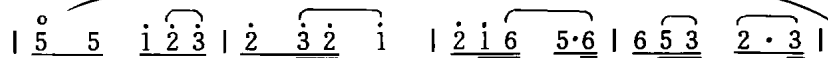
均縣·官山



(那)來到武 當 山(囉) 外 (哎 呀)  
 (那)神公神母 (唷) 外 (哎 呀)  
 (那)九 連 蹬(囉) 外 (哎 呀)  
 (那)朝 拜 殿(囉) 外 (哎 呀)



抬(呀) 頭 看(吶 呀) 來到武 當(呀)，  
 後(呀) 面 坐(吶 呀) 神公神 母(呀)，  
 九(呀) 道 彎(吶 呀) 九連 蹬(呀)，  
 轉(呀) 身 殿(吶 呀) 朝拜 殿(呀)，



抬(呀) 頭 看(囉) 金頂 有座 (呀)  
 後(呀) 面 坐(囉) 簷房 印房 (呀)  
 九(呀) 道 彎(囉) 靈官 殿 不遠 (呀)  
 轉(呀) 身 殿(囉) 求兒 求女 (呀)



金鸞 殿(呀 呀) (那)十八 歲的(呀)  
 分兩 邊(呀 呀) (那)玉石 院子(呀)  
 在下 邊(呀 呀) (那)出了 皇門(呀)  
 在裡 面(呀 呀) (那)這個 門 (呀)

姐兒 奔花 園(呀 呀),  
 在 後門 前(呀 呀),  
 進 朝殿 (呀 呀),  
 那 個 殿(呀 呀),

祖師 爺 奔(那 的) 武 當 山。  
 花香 爐 子(那 的) 隔 不 遠。  
 皇金 堂 上(那 的) 金 旗 桿。  
 武當 稀 奇(那 的) 看 不 完。

而這類句幅，在武當道樂中也很常見，茲舉一例：

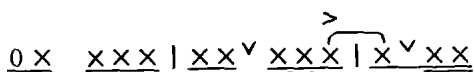
#### 例181

#### 小 贊

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

4. 特性節奏型。均縣民歌旋律常有一種以弱起、短長型和切分音幾種節奏組合為富有動力的節奏模式，這種節奏模式在民歌中殊



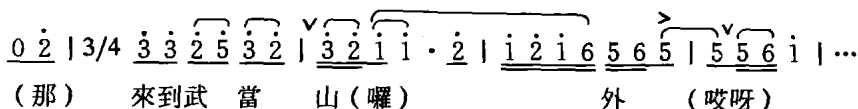


為鮮見，但它在武當道教器樂曲牌中卻屢見不鮮，是一種主導性節奏模式，請參見下面兩例之比較，不難見出其相互聯繫：

例182

來到武當抬頭看

均縣風俗歌

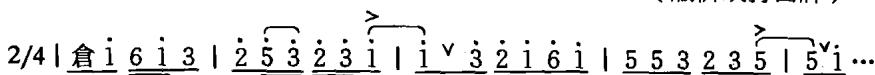


例183

木本經

1 = D

(賑濟吹打曲牌)



5. 相同的藝術手法——拆頭。本章第四節已介紹了武當道樂中常運用蘇南吹打曲中的演奏手法——拆頭，並有「半拆」、「單拆」、「雙拆」之分。在均縣民歌的「燈歌」中，也常有各種「拆頭」之運用，茲舉一例：



## 例184

## 心上栽花早逢春

1 =<sup>b</sup>B 2/4 3/4

(燈歌·花鼓)

均縣·官山

|| : 2 · 1 2 3 | 5 6 3 2 | 1 2 3 2 2 6 | 5 0 冬冬 | 匡匡 |

鴨 子 過 (哎

呀) [半折]

3 1 2 3 2 6 | 0 3 5 3 1 | 2 0 5 | 3 1 2 | 匡K Z K | Z D K O |

過 河(啊) 水 上 漂(哎 咳 嗽)… [單折]

6. 相同的終止式。在本章第一節中我們已研討了武當道樂運用著一種很典型的宮調終止式，其有兩種旋法，一種是「商→羽→宮」型，另一種是「徵→角→商→宮」型，這兩種宮調終止式不但在各種朗誦調型的經文中用為基本旋律型，而且在許多咏唱調型的韻腔中頻頻用為句、段之終止式，甚至有強行加上之趨勢，由此體現出「宮音至上」的觀念。無獨有偶，我們在均縣民歌中也發現了後一種宮調終止式的運用，不但在旋律型上，而且在使用部位上也和武當道樂不謀而合。請見例182《來到武當抬頭看》中  $\downarrow\uparrow\downarrow\downarrow$  符號標記之處。

### 三、道樂影響民歌的文化背景探討

通過以上對均縣和湖北大冶兩地民歌中所存在的道教儀式及音樂形式因素之揭示，已可說明民歌同道樂在特定的文化環境和交往途徑中，有意識地吸收利用了道教儀式音樂的某些特點來豐富發展自己的藝術體系，而要進一步坐實這一結論，尚有必要從文化背景



方面提出論據。

1. 前面所舉的相同音樂形式因素在均縣和荆楚民歌範圍看均非典型特徵，而是較為特異的個別現象，它很明顯是受外在影響所致的「非原生性」特徵，相反，這些因素在武當道樂中卻是很普遍的，顯出是代表道教音樂特質的「原生性」特徵，因而，合乎邏輯的結論應是均縣民歌手在同武當道教的交往接觸中，逐漸摹仿學習道樂的某些形式特徵並用來豐富民歌，從而給原來的民歌帶來了新的色彩、奇異的面貌，形成同道樂的相似性。

2. 從歷史文化背景看，武當道教受當地民歌的影響的可能性頗小。武當道教歷代深受皇室官府的扶植、崇奉和控制，特別在明朝，已儼然昇格為皇室的家廟。清代以後，雖然走向衰退，但武當道士在一般民衆心目中仍享有較高地位。這些歷史狀況決定了道觀同民間音樂接觸的機會不多，即使有所交往，在觀道還不至於有「媚俗」的需要，也不允許輕易吸收「下里巴人」的「鄭衛之音」來「褻瀆神聖」的玄教樂章。直到今天，在觀道雖也參加一些勞動，但也多在宮觀內活動，殊少同民間來往，只是接受俗民的頂禮膜拜，捐獻香資。當然，道士們在誦經音樂中難免會有不同程度的滿足自己創造欲的革新，但這種發展通常是在宮觀道樂體系內進行的，受控於道觀環境和清規之制約。前面我們已談過，在觀道的演出和傳授音樂是以廟觀為中心，其接受新音樂素材的渠道也是以廟觀為中心，它可能從外地廟觀吸收新的材料和藝術構思，而從當地民歌中吸收新因素的可能卻很小，這都是在觀道特定的歷史背景和生活環境所決定的。反之，武當山周圍的民衆過去倒是按期上武當山朝拜「真武大帝」，常有機會觀摩宮觀道士的誦經音樂，由此在耳濡目染中學到一些道樂因素，並創造性地溶合到民歌中去。如前舉均縣風俗歌《來到武當抬頭看》中就生動描述了農民們朝拜武



當、接觸道觀的情景，這首民歌像一面鏡子，真實再現了已然逝去的歷史面貌和農民爽朗活躍的性格，農民頭腦沒有多少清規戒規之約束，敢於創造，敢於大膽汲取一切有益的新東西來豐富自己的創作，他們從武當道樂中吸收一些好聽的因素，是十分自然的。至此，也可領悟，為何湖北民歌中惟有均縣一地民歌，呈現出一種特異風采？答案就在於均縣和武當山同處一地，在「地利」上得天獨厚，近水樓台先得月了。

3.湖北民歌中利用道教儀式音樂的因素，恰巧大都集中在「風俗歌」這一品種中，也是事出有因的。風俗歌中的「孝祭」、「陰歌」、「陰鑼鼓」，正是一種悼念亡魂時所唱的儀式歌，這類民歌同道教教義、信仰和齋醮儀式之性質目的有相通之處，因而，在這些民歌中利用道樂因素可謂門當戶對，恰到好處，說明農民借鑒利用道教文化時，並非生搬硬套，而是因事而宜，有所選擇的，這種創造性的借鑒，確實起到擴大民歌表現幅度的良好作用。此外，農村中的喪事類風俗歌，除了請一些鄉村「歌師傅」演唱外，很多情況下是請道士主持並演唱，在這種場合，道士們往往將其所熟悉的法事歌曲直接地或改頭換面地搬用於風俗歌中，也是不足為奇之事。例如下面這首風俗歌，是道士在為農民超度亡靈時唱的祭祀歌，道士穿法衣，持寶劍，朝著東南西北中五方邊唱邊請神，完全把齋醮法事音樂那一套搬用於風俗歌中，其歌辭中的「五方、五行、五色」觀念，也是道教齋醮中的主要信仰之一，此歌實際上就是「施食」套曲中的一個曲目，只不過略微添加了一點「為民禮請」之類的民俗色彩：



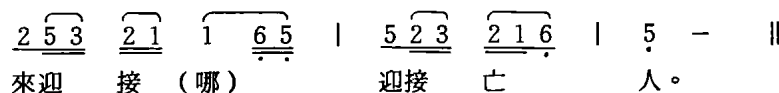
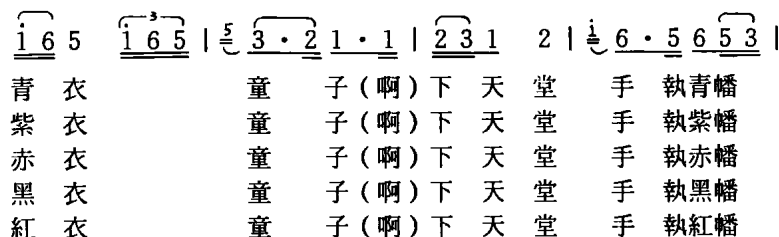
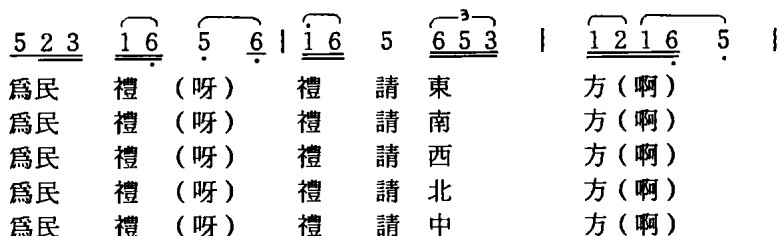
例185

請 五 方

1 = G 3/4 2/4

(風俗歌·祭祀歌)

均縣·官山



中國音樂作爲一個整合概念，因含著若干不同的層次。爲了便於認清道樂所處的特殊地位，可以從最宏觀的角度將中國音樂劃分爲貴族音樂和民間音樂兩大層。前者主要含宮廷音樂和文人音樂兩大類，後者主要含民間戲曲、歌舞、說唱、器樂、民歌五大類，而道教音樂則兼具這兩大層音樂的特徵，似乎處於這兩大層之間，這就是道樂地位的特殊性所在，也是道樂何以能與各種音樂門類發生直接而廣泛的相互影響關係的原因所在。

在探討道樂與各音樂門類相互關係時，尤須注意各門類的自身特點及其相應的細分層次問題。如從創作方式的職業化程度和作品的定型化程度這一特點來劃分層次，那麼以天然即興歌唱，集體口



頭創作為基本特色的民歌就處於較基礎的一個層次，而道樂以職業化和半職業化的創作為特色，處於另一個層次，它與宮廷音樂和戲曲音樂這些門類較為接近，而與民歌的相互關係就較為間接，疏遠一些。這一點給研究工作帶來一定的困難。但只要多從現存的活的音樂材料中下功夫探幽尋微，既注意音樂型態的比較，也注意歌詞內容的佐証，仍然可以逐步探清其相互影響的具體途徑和關係的。譬如荆楚文化區現在仍廣泛傳唱的各種祭祀性歌種：跳喪鼓、梯瑪神歌，不但借用了道教儀式程序，在歌詞和音樂上也吸收了道教的一些內容。本章所舉均縣民歌的例子，在其他地區民歌中可能也不難發現。

從上述中，可引出以下結論和認識：

(1)道樂與民歌之間，存在著十分複雜的相互影響關係。道樂在形成和發展的歷史過程中，固然不斷汲取著民間音樂養料，但一當它形成了自身的性格特徵並相對定型化後，也同樣會以其豐富的藝術經驗和獨特的藝術風格對其他民間音樂產生廣泛而深刻的影響。在研究道樂與民間音樂的關係時，必須根據具體時間、具體地點而作出具體分析。最後方能抽象出較準確的普遍性結論。

(2)道樂作為一個特殊的樂種，它有其穩定的一些因素，使道樂的傳承具有了特別強的延續性和穩固性，得以將歷代的優秀藝術經驗累積下來；道人生活優裕安定，有較多的閒暇和精力對道樂不斷進行細緻的加工提高。這就使道樂又具備了諸多其他樂種所沒有的條件。如果能很好地將道樂的一些藝術優點借鑒過來，對於當代藝術的創新發展，亦會產生良好的效應。均縣民歌就很好証明了這點。由於這些民歌有機地借用了道教音樂的優長之處，其音樂表情的幅度、深度較之其他沒有受道樂影響的民歌，確實有了很大的拓展。聽來令人耳目一新。從均縣民歌實例中還可看到，民歌手並不



是簡單生硬地拿來道樂的現成材料，而是有機地，創造性借鑒道樂的合理因素，再結合自己的審美觀作了新的綜合編創，從而在豐富提高民歌表現手法的同時仍然保持了其清新活潑的氣質，創造出更新更美的樂章，體現出他們高度的審美力和造型意志。

(3)荆楚文化作為一個地域性的文化概念，理應包容荆楚地區的道教音樂文化，由於以往種種人為原因，道樂研究在荆楚文化研究中成了一個被人遺忘的盲點。近期，道樂的搜集研究已步入正軌。在今後的研究中，應該更充分關照到道樂及其與民間音樂的相互關係問題，則必將有助於全面深入地認識荆楚文化的整體特點。和道教音樂在傳統音樂中的歷史作用。

- ①民間風俗，稱死人為白喜事，增壽婚嫁生子為紅喜事，合稱紅白喜事。  
人死後會升天，故為喜事。
- ②古人父母死後，用草紮作人形，以為亡者之伴。
- ③民俗認為，有德行之人死後魂靈昇天，而天空星辰分為紫微院、太微院、天市院，紫微院為帝星所居，太微院為公卿大夫所居，天市院為庶民百姓所居。

## 第七節 武當道樂與川西道樂

對那些與武當道樂確有歷史關係的外地道樂作比較研究，弄清其源流關聯和共性特徵，則不僅有利於盡快在整體上認識我國道教音樂的一般規律，宏觀地把握全國道樂的網絡結構，而且也有利於在外地道樂的參照下，更清楚更深入地認識武當道樂的特質及歷史脈絡。



本章所討論的，既是武當道樂研究的重要組成部分，亦是上述設想的一個嘗試。

四川西部地區，雖與武當山相距千里之遙，但兩山道教及其音樂在歷史上有著十分密切而又耐人尋味的關係，武當道樂曾遠播於川西道觀，這是很值得注意和研究的。

## 一、川西道教概況

川西是道教文化十分盛行之地。境內的鶴鳴山，是天師道的發祥聖地，道教名觀有青城山，青羊宮，二仙庵，玉局觀等多處。

青城山，位於川西灌縣城西南，因山形如城而名。滿山古木蒼潤，聳翠凝黛，以清幽著稱。青城山北接岷山，連峰不絕，以青城為第一峰，山中有八大洞，七十二小洞，三十六峰，半山有天師洞，原名延慶寺，唐改常道觀，後因張天師到過這裡，故稱天師洞，是全山第一大廟，建築富麗堂皇。山頂有上清宮，為唐明皇入蜀時所造<sup>①</sup>，青城山是四川道教中心之一，據道書記載，東漢順帝年間（126年—144年）張道陵曾在上清宮，天師洞結茅傳道，並建立琉璃高坐，誅殺凶神惡鬼，後來羽化成仙。<sup>②</sup>

又據傳說云黃帝對青城山為五岳丈人，號曰：寶仙九室洞天<sup>③</sup>，故又名之為丈人山，道家以為十大洞天之一。歷代道教神仙除張道陵外，東漢范長生，唐代的孫思邈和杜光庭等皆曾隱修於此，可見此山道教歷史之悠長。

青城道觀屬全真教，現存有不太完整的道樂班子，並能進行課誦和部分法事活動，還能演唱演奏很多道曲，尚保存有相當數量的道教音樂。

青羊宮，即古青羊肆，在成都市西隅，據記載，青羊宮古名青



羊觀，爲老子遺跡，相傳老子曾牽青羊過此。唐乾封元年（666年）封老子爲太上玄元皇帝，故易名青羊宮。<sup>④</sup>現存殿宇復建於清代。主要建築有靈祖樓，八封亭，三清殿等。三清殿內香案前有銅羊一對，其中單角銅羊，據座上銘文爲：“清雍正元年九月十五日，自京移於成都青羊宮，以補老子遺跡”。此銅羊造形古怪，同係十二屬相化，即由鼠耳，牛鼻……豬臀等綜合構成。另一雙角銅羊爲道光九年（1829年）鑄造。

玉局觀，在成都南，觀內有玉局壇，傳說後漢永壽初，李老君與張道陵皆曾在此說經，<sup>⑤</sup>現已衰敗。二仙庵，傳說武當高道張三丰，陳清覺等皆曾住持此庵講經傳道，清代成爲一著名叢林。

川西道教歷史上曾有過四個分支教派。

其一爲天師道正一派，前身就是漢張陵將黃老學說與鬼教相結合而創立的五斗米道，在青城一帶一直傳承至今，屬於本山土生土長的派別，俗稱火居道士。

其二爲上清派，起源於東晉中期，唐末五代盛行於川西。

其三爲清微派，形成於南宋，流行於元代。

其四爲全真道龍門派。形成於清初，流傳至今。

唐末道士杜光庭入蜀，天師道系統遂與上清道，清微派結合成爲蜀中道教符籙靈寶之特色，直至明末，西蜀一直是天師正一教占統治地位。明太祖朱元璋初取江西，龍虎山張道陵第四十二代孫張正常遣人納誠。洪武元年，授封爲「正一嗣教真人」，賜銀印，秩視（同）二品，並設寮佐（贊教與掌書，即教務與秘書），定爲制度。從此正一教勢力更盛。

清朝定西藏格魯派佛教爲國政，降張天師爲五品，但祈禱齋醮與勸善寶卷仍流行於廣大漢族地區。康熙時道教全真龍門派的王月常在北京白雲觀講經並公開傳戒，全國幾爲龍門系統率。雍正時，



類近垣著《黃籙科儀》，伍冲虛撰《天仙正理》。咸豐時，李涵虛形成道教「西派」，著有《三丰全集》，《呂祖年譜》、《三車秘旨》等書。康熙八年（1669年）陳清覺（1606——1705年自武當山（太子坡）來青城山傳武當全真龍門派，趙良璧建二仙庵，迎陳氏主持。清封陳氏為龍門碧洞宗真人。陳氏來川五道友：張清湖繼之主住青城天師洞，張清雲住持三台雲台觀，穆清風住持眉山重瞳觀，張清仕住持青城文昌宮，張清夜住持成都青羊宮與武侯祠，對四川道教影響深遠，川西道教至此乃由杜氏之道變為全真龍門派，成為武當全真龍門派之嫡傳分支。陳清覺下傳十二代至易理倫（字心瑩）；曾任中國道協副會長，四川道協會長（1986年——1976年）。

從已知的音樂資料可看出青城山的道樂與武當山有許多相似點，這些相似點可分為兩種意義，即有一種相似點似為各地道樂都具有的特徵，另一種相似點則是表現兩處特有的歷史聯繫。下面把這兩種意義的相似點分別討論。

## 二、表現一般道樂共性的相似現象

1. 以教派和音樂風格之差異為標準，兩山道樂整體上均可劃為「宮觀道樂」與「民間道樂」兩大類。前者以全真教徒為主，音樂風格偏於莊嚴靜穆，殿堂氣息較濃，道教自身特點較明顯；後者均為正一教徒執樂，音樂風格較為明快活潑，世俗氣息較重，地方色彩和民間音樂氣質較明顯。在具體稱名上，武當山將前者稱為「在廟道」，後者稱為「在家道」，音樂類型上則可分為「在廟派」和「在家派」；青城山則稱前者為「靜壇」，後者為「行壇」，音樂類型分稱「靜壇音樂」，「行壇音樂」。兩山具體稱名雖不同，



其實質卻並無二致，為規範起見，我們擬將上述類型統一稱名為「宮觀道樂」與「民間道樂」兩大類（這一分類特點，有可能適應全國道樂的一般情況）。

2. 以體裁品種屬性為準，道樂整體上均分為「聲樂曲」與「器樂曲」兩大類，宮觀道樂以聲樂曲為主，民間道樂則以器樂曲占較大比重，（此特點亦可能上升為一般規律。）

3. 均將聲樂曲稱為「韻」，武當山稱「韻腔」，青城山稱「韻」，不同處是青城山將「韻」又分為「北韻」（外來韻腔）和「南韻」（廣成韻，當地產生的腔）兩類，武當山卻無此類地域之劃分。

4. 「韻」類歌曲的再下層細分類，皆是陰陽兩分法；武當山稱「陰調」，「陽調」，青城山稱「陰韻」，「陽韻」，分類性質完全相同，陰陽兩韻各有其特定的運用場合與對象。韻分陰陽之舉，看來與道教之教義及「陰陽乾坤」學說有一定關係，值得注意，韻腔的兩分法，估計也有普適性，尚待驗證。

5. 詞格及詞曲關係。均運用四、五、六，七言句式的詩體。詞曲關係以一字多音爲典型特徵，字間多墊以若干襯詞，所用襯詞之型態很相似，參下例之比較：

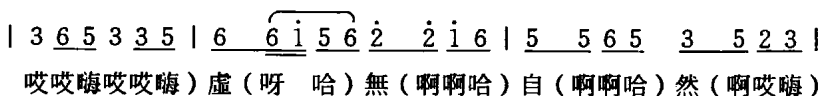
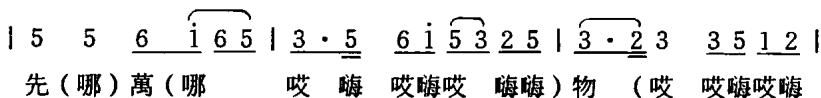
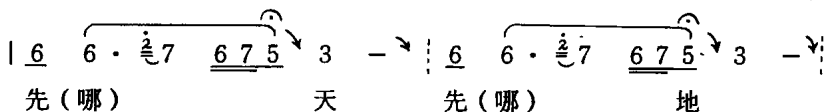
### 例 186

### 三寶贊

1 = D 4/4

(南 韻)

青羊宮傳韻





| 5 5 6 1 1<sup>6</sup> | 1 · 2 3 5 2 3 2 1 | i 6 5 6 · 1 3 5 |  
道(啊)寶(啊 啊 哈哈哈哈哈) 尊(哎)大 羅(啊)

| 6 6 5 3 5 6 5 3 | 2 2 3 2 3 1 2 | 2 5 3 2 1 3 2 1 |  
道(啊) 寶(啊) 尊(哪哈哎 哎嗨哎嗨哎嗨哎嗨)

| 6 1 3 · 2 1 2 | i 6 5 3 3 5 | i i i i i i |  
哎 哎 哎) 尊 黍(啊)米 之 中

| 5 - 6 2 1 6 | 5 5 6 5 6 4 5 | 5 i 6 5 3 5 |  
說 度(啊 哈) 人(哪 哎 哎嗨 哎嗨哎)

| i 1 2 6 6 5 3 5 6 | 5 5 · 3 · 2 1 2 | 5 5 6 1 1 |  
玉(呀) 清(哪 啊)境(哎 哎 嗨哎嗨)大(呀)羅(啊)

| 5 5 6 1 1 | 1 · 2 3 5 2 3 1 | i 6 5 6 · 1 3 5 |  
道(啊)寶(啊 哎 嗨 哎嗨哎嗨 哎)尊(哪)大 羅(啊)

| 6 · 5 3 · 2 | 1 · 2 3 5 2 3 5 6 1 | 6 - (請當 | 請當請當請當) |  
元 始 大 天(哪) 尊。

||: 6 6 1 5 6 2 2 1 6 | 5 5 6 5 3 5 2 3 | 5 5 6 6 i 6 5 |  
立(呀) 天(哪) 地(呀)立(呀啊哈)立(啊)萬(哪 啊哈  
生(哪) 天(哪) 生(哪)地(呀啊哈)生(哪)萬(哪 啊哈

| 3 · 5 6 i 5 3 2 5 | 3 · 2 3 3 5 1 2 | 3 6 5 3 3 5 |  
啊 哈 啊哈 哎嗨哎嗨)物 (哎 哎嗨哎嗨 哎 哎嗨哎 啊哈)  
啊 哈 啊哈 哎嗨哎嗨)物 (哎 哎嗨哎嗨 哎 哎嗨哎 啊哈)

| 6 6 1 5 6 2 2 1 6 | 5 5 6 5 3 5 2 3 | 5 5 6 1 1<sup>6</sup> |  
玉(啊 哈)虛(呀) 明(哪哎嗨)皇(啊) 經(哪)寶(啊  
混(哪 哈)元(哪 哈)皇 帝 師(啊)寶(啊



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

哎 嗨哎嗨哎嗨哎) 尊(哎嗨)大 羅(啊)經(哎嗨)寶(啊 哈)  
哎 嗨哎嗨哎嗨哎) 尊(哎嗨)大 羅(啊)師(哎嗨)寶(啊 哈)

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

尊(哪哈哎 嗨哎 哎嗨 哎嗨 哎嗨哎嗨 哎 哎 啊 哈 啊哈)  
尊(哪哈哎 嗨哎 哎嗨 哎嗨 哎嗨哎嗨 哎 哎 啊 哈 啊哈)

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

尊(味嗨哎哎嗨)大 梵林 中 演 洞(啊) 文(哪 哎  
尊(味嗨哎哎嗨)老 姥懷 胎 九 九(啊) 春(哪 哎

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

哎嗨 哎嗨 哎) 上(哪)境(哪 哈)境(哪 哎 嗨嗨嗨)  
哎嗨 哎嗨 哎) 太(呀)清(哪 哈)境(哪 哎 嗨嗨嗨)

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

大(呀) 羅(啊) 經(哪) 寶(啊 哎 嗨 哎嗨 哎嗨 哎)  
大(呀) 羅(啊) 師(哪) 寶(啊 哎 嗨 哎嗨 哎嗨 哎)

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

尊(咻 嗨)大 羅(啊)靈 寶 大(呀)天(啊)  
尊(咻 嗨)大 羅(啊)道 德 大(呀)天(啊)

1. | 6 - ( 請 當 | 請當請 當請 當) : || 2. | 6 - - - ||

尊。

尊。



## 例187

## 吊 掛 (陽調)

武當山

2   3 2 1 | 6̣ 6̣ 1 | 2 2 1 2 5 3 | 2̣ · 1 3 2 |  
 種 (啊)      種 (啊)    無 (啊)      名 (咧)  
2 · 3 5 5 | 3 · 5 3 2 | 1 · 6̣ | 2 . . . . .  
 (哎 嗨 哎 嗨    哎 嗨 哎 嗨    哎      哎) . . . . .

6. 唱法。兩山道樂韵腔的唱法均是一個樂句緊接一個連綿不斷，不用過門，字少腔多，一唱三嘆，頗類似崑曲唱法。

7. 節拍及速度。武當山韵腔曲調的整體節拍安排，多為散收，中間用計量節拍的佈局，青城山的「韵」也頗多這類節拍佈局。韵腔的正體部分多為規整節拍 $\frac{2}{4}$ 或 $\frac{4}{4}$ ，也有 $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ 的混合節拍。速度以中速慢速多見。

上述諸點，既是兩山道樂之相似點，也很可能是各地道樂的一般共性特徵，尚不足以說明兩山有何特別的關係。而以下的一些相似現象，表現在曲調形態的具體而又完整的特徵上，則反映了兩山道樂必然有過直接的歷史交往關係。

### 三、體現兩山道樂特殊聯繫的相似現象

#### 1. 旋律型

武當道樂中具通用性的1號主腔在青城山道樂中也大量運用，茲各舉一例以資對照：

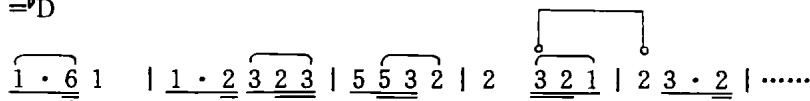
除了1號主腔外，兩山韵腔中還運用了以下一些共通的旋律型：



例188

早 飯 依 (北韻)

1 =  $\flat D$



(一) 1 2 3 2 1 6 | 1 · 6 5̣ |

(二) 5̣ · 6̣ 1 2 1 | 6̣ 6̣ 5̣ | 3̣

(三) 5 6 5 3 2

(四) 2 2 1 6̣

## 2. 完整經韻的相似現象

在音樂形態上，除了上舉的一些相似因素外，在兩山韻腔中，還有不少經韻的曲詞有著完整的相同或相似，儘管其標題是各不一樣的。下面是幾首經韻之實例比較：

例189

小 啓 請 (北韻)

青城山傳韻

1 = G 2/4

例190

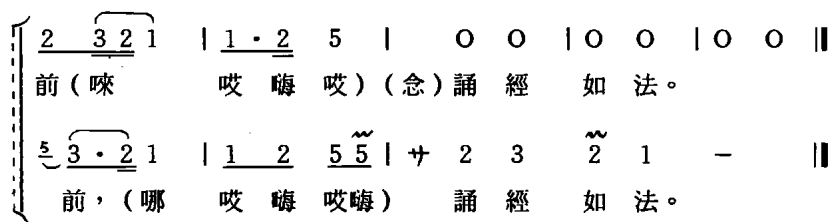
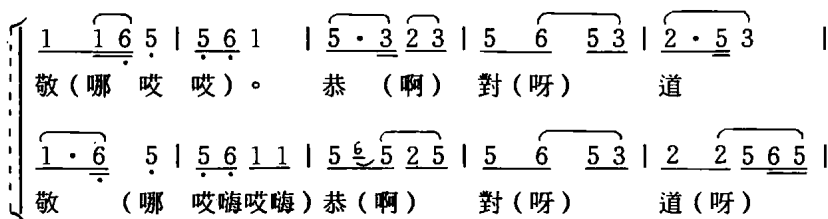
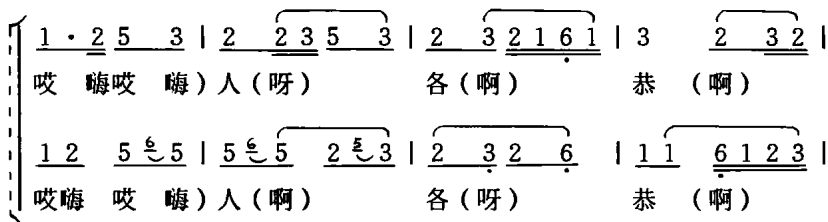
反 八 天 (陽調)

武當山傳譜

1 = D

〔例189〕	{	$\overline{5\ 3} \quad \overline{2\ 3} \mid \overline{5\ 6\ 5\ 3} \mid \overline{2 \cdot 5} \quad 3 \mid \overline{2\ 3\ 2} \quad 1 \mid$
		道                  場 (呵)          衆          (呵)          等 (哪 哎)
〔例190〕	{	$\overline{5\ 5} \quad \overline{5\ 2\ 5} \mid \overline{5\ 6\ 5\ 3} \mid \overline{2\ 2} \quad \overline{5\ 5} \mid \overline{5\ 3 \cdot 2} \quad 1 \mid$
		道 (啊)          場 (啊)          衆          (啊)          等          (哪)





上面兩曲，除了標題、終止式和個別音的增減稍有不同外，其曲詞形態和結構均很相似顯然具有同源關係。下面再舉兩個例子：

例191 下水船(北韻) 青城山傳韻

1 = B 2/4 慢起、自由、慢速

例192 吊掛(陽調) 武當山傳韻

1 = D 慢速



[例191]  $\dot{2} - | \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} || : \dot{1} \dot{6} \dot{1} | \dot{2} \dot{2} \dot{3} \dot{5} | \dot{2} \cdot \dot{1} \dot{2} |$   
 救 (啊荷啊) 苦 (啊) 天 (哪) 尊 (唻

[例192]  $2 \underline{\underline{3 \underline{2} \underline{1}}} | \dot{1} \underline{\underline{6 \underline{6} \underline{1}}} | 2 \underline{\underline{\dot{2} \underline{1} \underline{2} \underline{5} \underline{3}}} | \underline{\underline{\dot{2} \cdot \underline{1}}} \underline{\underline{3 \underline{2}}} |$   
 種 (啊) 種 (啊) 無 (啊) 名 (咧)

$\dot{2} \cdot \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5 \underline{5}}} | \underline{\underline{3 \underline{5}}} \underline{\underline{3 \underline{2}}} | \dot{1} \underline{\underline{1 \underline{6}}} | \dot{1} \underline{\underline{3 \underline{5}}} | \dot{6} \dot{5} |$   
 哎 嗨 哎嗨 哎嗨 哎嗨 哎 天 尊 妙 (哎

$\underline{\underline{2 \cdot \underline{3 \underline{5}}}} \underline{\underline{\dot{1} \underline{5}}} | \underline{\underline{3 \cdot \underline{5}}} \underline{\underline{3 \underline{2}}} | 1 \cdot \underline{\underline{6}} | 2 \vee \underline{\underline{3 \underline{5}}} | \underline{\underline{6 \underline{\dot{1}} \underline{6}}} \underline{\underline{6 \underline{5}}} |$   
 哎 嗨哎 嗨 哎 嗨 哎嗨 哎 哎 哎) 是 (啊

$\underline{\underline{5 \underline{6}}} \underline{\underline{5 \underline{3}}} | \dot{2} \underline{\underline{2 \underline{3} \underline{2}}} | \underline{\underline{1 \underline{6}}} \underline{\underline{2 \underline{3}}} | \dot{2} \underline{\underline{2 \underline{1}}} | \dot{6} \underline{\underline{6 \underline{5}}} |$   
 哎嗨 哎) 難 (哪嗨 啊) 妙 求 (呀 哎 哎嗨

$\underline{\underline{5 \underline{6}}} \underline{\underline{5 \underline{3}}} | \underline{\underline{2 \cdot \underline{3 \underline{5 \underline{6}}}}} | \underline{\underline{3 \underline{2} \underline{1 \underline{6} \underline{1}}}} | \underline{\underline{2 \underline{\dot{3}} \underline{2 \underline{\dot{2} \underline{1}}}}} | \dot{6} \underline{\underline{6 \underline{1} \underline{5}}} |$   
 哎嗨 哎) 苦 (啊) 根, (哪 哎 哎 嗨

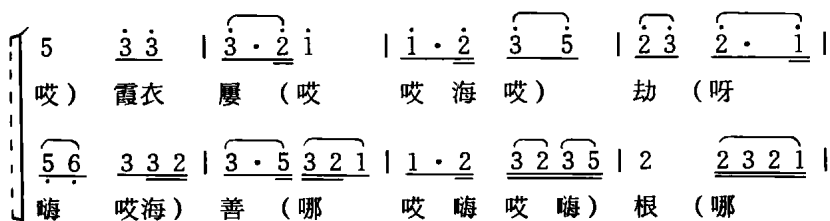
$\underline{\underline{6 \underline{6} \underline{1 \underline{5 \underline{6}}}}} | \dot{1} \underline{\underline{1 \underline{6}}} | \dot{2} \underline{\underline{2 \underline{3} \underline{5 \underline{3}}}} | \underline{\underline{2 \underline{3} \underline{2 \underline{1 \underline{6} \underline{1}}}}} | \underline{\underline{1 \cdot \underline{6} \underline{1}}} |$   
 哎哎嗨哎 哎), 身 (哪) 披 (呀) 霞 (哎

$\underline{\underline{6 \underline{6} \underline{1 \underline{5 \underline{6}}}}} | 1 \cdot \underline{\underline{6}} | \underline{\underline{2 \cdot \underline{3 \underline{5 \underline{6} \underline{5}}}}} | \underline{\underline{3 \underline{5} \underline{2 \underline{1}}}} | \underline{\underline{6 \underline{1 \underline{5 \underline{6} \underline{1}}}}} |$   
 哎哎嗨哎 哎) 苦 (啊) 根 除 (哎

$\underline{\underline{1 \underline{2 \underline{3}}}} \underline{\underline{2 \underline{1 \underline{6} \underline{1}}}} | \underline{\underline{1 \cdot \underline{6}}} \underline{\underline{5 \underline{6}}} | 5 \underline{\underline{5 \underline{4}}} | 5 \underline{\underline{6 \cdot \underline{1}}} |$   
 哎 嗨 哎嗨哎) 衣 (呀 哈 哎 哎 海 哎 啊

$\underline{\underline{1 \underline{2 \underline{3}}}} \underline{\underline{2 \underline{1}}} | 1 \cdot \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2 \underline{1 \underline{6}}}} | 5 \underline{\underline{6 \underline{5 \underline{6} \underline{1}}}} | 5 \vee \underline{\underline{1 \underline{2}}} |$   
 哎 嗨 哎 嗨) 盡 (咧) (哎 海 哎 哎





以上例子，已足以表明兩山道樂有著特殊的歷史淵源聯繫，有必要進一步予以探索。

## 四、兩山道樂的歷史淵源

爲了弄清兩山道樂曲調相似現象之原因，我們進一步考察了兩山道教的歷史背景，通過採訪道士和查閱有關文獻，現已找到問題的明確答案：現存青城山等川西宮觀的全真經韻之主體部分，是武當全真道士於清初傳去的。關於傳去的時間和傳人，已有確鑿證據，現分述如次：

### 1. 傳人

據有關道教學者的研究成果和碑文記載，⑥曾到青城山和二仙庵參訪傳道的武當道人有名有姓者已知就有三人。一人即是創立青城山全真道龍門派碧洞宗的武當道人陳清覺。如前所述，川西道教



歷史上共有四個分支流派，即天師道正一派（俗稱火居道），上清派、清微派、龍門派。上清派和清微派於宋元之際歸併於以符籙爲主的正一派。龍門派碧洞宗開創於清代，至今已傳二十四代，現爲青城以至川西名觀道教的主體，青羊宮，二仙庵等觀的道士均屬此派。青城道觀在明末時因張獻忠農民起義之影響及其它原因，曾遭毀壞，殿宇荒廢，道教活動中斷，直到清代，因武當道樂入川參訪，重振道觀，才又逐漸恢復了道教叢林活動，使川西道教以新的面貌傳承下來，爲填補川西道教歷史這一斷層首建功勛者，便是爲青城創立龍門碧洞宗的武當道士陳清覺。陳道號寒松，又名號煙霞，湖北武昌人（1606年—1705年）。少年登第入庶常，後因勘破官場險惡，辭官棄職，隱姓埋名，來到武當山太子坡，投靠全真道龍門派高道詹太林，改儒爲道，成爲一名全真道士。康熙八年（一說康熙二十六年，後詳）陳游川參訪，行至青城天師洞，見山川奇秀，殿宇荒涼，因而留居，振飾洞天，經過幾年努力，青城面貌爲之一新，即交道友張清湖主持廟務，他隻身來到成都青羊宮靜養。康熙三十四年（1695年），成都府臬府趙良璧來青羊宮訪勝尋真，偶遇陳與之交談，不禁喟然嘆曰：“道長非常人，儼有出世之姿”。遂事以師禮，領受微言，隨後又捐獻俸銀，修建二仙庵，置買良田五百多畝以爲廟產，請陳主持。於是陳在二仙庵開堂接衆，廣收道徒。後又承康熙皇帝詔見，康熙四十一年（1702年）敕封陳清覺號碧洞真人，並賜御書洞丹台匾，赤龍黑虎詩章，珊瑚樹，金杯等物。從此便開全真道龍門派碧洞宗一門，並延續至今，成爲川西道教之主體。

第二個到青城傳道的武當道人爲張清夜（1676年—1763年），字子還，號自牧道人，長州人（今江蘇蘇州）。少爲諸生，善書翰，兼工詩句。雲遊四方，後至武當山太子坡，師事真人余太



源爲道士。雍正元年（1723年）入蜀居成都臨江寺惜字宮，一琴一榻，怡然自得。雍正七年（1729年）主持成都武侯祠，不務塵俗，日夕惟研讀《陰符經》。乾隆八年（1743年），成都令夏紹重修青羊宮，請張清夜主持。張推荐其徒汪萃一任之，自己常往來於青羊宮，武侯祠之間。數年之間，於青羊宮創懸鐘牌，接納十方道衆，一時羽流雲集，儼然爲一大叢林。張清夜又感「仙派源流，於今幾絕」，乃作《玄門戒白》「敷揚道要」。

第三個是陳清覺的師兄穆清風，號玉房子。四川忠縣人。中年入道，苦志參學。遊學中遇武當高道詹太林授以戒律。康熙五十三年（1714年）來成都梓潼宮，修建養濟堂院，傳演律宗衣鉢。雍正七年（1729年），退隱青城山白雲觀，兼主眉州重瞳觀。這三個武當高道入蜀後，活動頻繁，通過創宗立派，建立，恢復叢林制度，使一度中斷的青城道教重新恢復，繼續發展，現今四川道教著名學者，中國道協副會長，四川道協會長易心瑩，便是碧洞宗的現存傳人（以龍門派碧洞宗道士魏甚齡爲師）。由此可以看出武當道教對青城山乃至川西道教的發展曾起過何等重要的作用。

## 2. 傳入時間

第一個入川的是陳清覺，關於他入川的具體年代有兩種記載。清人劉源《碧洞真人墓碑》爲康熙二十六年（1678年），民國三十六年魏至齡《龍門宗派碧洞堂上支譜》爲康熙八年（1669年）。這意味著武當道士傳道到青城山時距今已有三百多年。而這些經韻在相距千里的兩座道教名山分別傳唱了三百多年後的今天，其形態仍保持著完整的相似性，這就有力地證明，這些道曲傳到青城山後的三百年來，形態甚少變化，可以說基本上保存了康熙年間傳入時的原貌！更無論這些曲調在傳入青城前在武當山已傳唱了多長年



代。從這些曲調入手，有可能逐步窺探和構擬元明時期全真經韻的面貌。

至此也可對青城道觀經韻分類稱名獲得一個順理成章的理解，青城韻觀經韻分為「北韻」和「南韻」兩類。考「北韻」者，應即北方之經韻，顯係全真教之經韻，因全真教興起於北方，自丘處機被成吉思汗封為「丘神仙」，遂風行大江南北，再則武當山位於青城山之北面，其經韻傳到青城後，當地人從地域觀念出發，遂稱之為「北韻」，以與土產之「南韻」相區別。可知青城道曲的分類，主要出於地域概念，其中也蘊含了教派，演唱場合的分類意義。

本章在確証了武當傳道曲給青城這一觀點後，隨之也獲得了幾點有益啟示。

(一)在中國古代音樂史研究中，常會碰到黃翔鵬先生所指出的問題：“要拿出現存的音響、樂譜來，指明某一曲確是某一歷史時期的作品，認真講古曲的斷代研究就為難了。我們雖然不乏飽學之士，面臨這樣的具體問題時，難免多是嚙口寒蟬。一部古代中國音樂史，列出譜例來，真正能認做毫無疑義的古代作品卻又不多”。（引自《元散曲的音樂·序》文化藝術出版社，1988年版。）

道教音樂由於其傳承的連續性和保守性，則往往有可能較好地保留下來一些古代作品的完整形態。如本文所研究的這幾首道曲便是很好的例証，這些道曲不僅可以明確斷代為清康熙年間的作品（實際上還可推到更早的年代），而且還保存了當時作品的比較完整的原貌！（不僅是音調，節奏等個別要素的保存，而是完整的曲調形態。）這使我們贊嘆道教音樂保存傳統風格的神奇大力之同時，也增強了通過道場樂的研究而為古代音樂史研究提供新的音響，樂譜材料之信心。



(二)青城山道樂的主體源於武當山道樂這一事實還啟示我們，「超地域性」是道教音樂總體構成上的一個突出現象的重要特徵，也是道教音樂與一般民間音樂風格有所區別的特質之一。

(三)在研究各地道樂的歷史淵源問題時，如能從音樂形態，口傳傳說和文獻史料三方面對確有關聯地域作綜合性的比較研究，則有可能對該地域道樂的歷史淵源乃至道樂作品產生，流傳的年代序列作出比較確切的實証性研究和較具體的結論。

①詳《中國旅遊地理》頁四三八 測繪出版社 1987年版。

②自《中國寺廟掌故與傳說》 中國展望出版社 1985年版。

③自李叔還編《道教大辭典》。

④《成都縣志》。

⑤《道教大辭典》。

⑥見李遠國《四川道教史話》 四川人民出版社 1895年 和王純五《青城山道教的宗派和現狀》等文。

## 第八節 武當道樂與全真十方韻

「韻」在道教音樂裡主要指道士演唱的聲樂曲調。「韻」在歷史上曾有十方韻和地方韻之分。十方韻即指全真正韻，它是全國全真派通用的經韻，其流傳面廣，具有「超地域性」，相應地，其旋律風格比較統一，保留較多古老風格因素，另外道教還有地區性的經韻，稱作地方韻，其特點正與十方韻相反，即只限於某一地域範圍內運用，有濃厚的地方色彩，吸收了較多當地民間音樂風格因素，比較著名的地方韻在歷史上有北京韻、東北韻、嶗山韻等。



顯然，十方韻和地方韻是道教音樂的一個特質的顯現，也是值得大力研究的重要課題，從十方韻的研究中，我們將可能找到道教音樂的共性特徵及歷史面貌，而從地方韻的研究中，則可認識到道教音樂同地方民間音樂結合的方式、規律及個性特徵。然而，此項研究的實施還有待時日，因為目前十方韻和地方韻的音樂資料尚未公開發表。現在的條件下，我們只能集中精力研究一下武當道教音樂同全真十方韻之關係，即武當道樂究竟屬於十方韻系統還是地方韻範疇？這個問題的探討在當前尤其顯得重要和迫切。因為在近年來大陸的道教音樂搜集整理研究工作中，武當山道樂的搜集研究工作是走在比較前列的，在海內外學術界引起了廣泛注意，關於武當道樂的研究結論，多少對其他地區道樂的研究傾向有些影響，所以在武當道樂基本特徵的判斷上，應持特別客觀和慎重的態度。我們沒有將武當道樂因其火居道樂及器樂曲牌樂而列為地方韻的範疇（即稱之為「武當韻」），因為第一，「韻」在道教音樂中是指聲樂曲，而非器樂曲，用器樂曲來指明武當韻，顯然是牽強的；第二，武當道樂應以武當山宮觀的道樂為標誌，谷城縣火居道樂無論從地域和性質上都同武當道樂有很大不同，充其量只能算是受武當道樂影響的地方道樂流派，因而用谷城火居道的材料來說明武當道樂的特點並不能顯示武當道樂的真正內涵；第三，道教的地方韻如北京韻，嶗山韻等是歷史上形成並為道人們所承認的，而武當道教中歷來就沒有「武當韻」的說法，當然，如果武當道樂事實上具有明顯地方色彩，研究者也不是不可以重新命名，問題是，根據已有材料的分析，武當道樂更多具有「超地域性」，在事實看它也並不具有地方韻的屬性，因此，將武當道樂視為地方韻的說法既不符合歷史，也有悖於客觀現實情況。我們的看法，武當道樂這個概念應該以武當宮觀的道樂材料為基本內涵，它代表了比較道地的道教音樂



自己的風格屬性，從這部分音樂材料的分析中可以認為，武當道樂比較接近「十方韻」系統。目前雖然還沒有整理出比較完整的「十方韻」音樂資料，但從有關研究論文所涉及的部份材料中，已可初步看出武當道樂同「十方韻」的密切關係。

## 一、曲目的相近

在《重刊道藏輯要全真正韻》中錄有全真正韻（即十方韻）所用經韻曲目共七十三首，<sup>①</sup>而其中絕大多數曲目都在武當道樂中傳唱，下面列出全真十方韻全部曲目標題，凡有星號\*標出者，即是武當道樂所用之曲目：

澄清\*韻、舉天尊\*、雙吊掛\*、大啟請\*、小啟請\*、天尊板\*、中堂贊\*、小贊\*、步虛韻\*、下水船\*、干倒拐\*、反八天\*、早皈依\*、午皈依\*、晚皈依\*、風絞雪、大贊韻\*、仙家樂、白鶴飛、三寶香、三寶詞、送化贊、焚化贊、三尊贊（又名建法筵）\*、單吊掛\*、倒捲簾、雪樂歌、供香贊、青華引\*、大救苦引\*、圓滿贊、九條龍、幽冥韻\*、三炷奉（又名三上香）、慈尊贊\*、黃籙齋\*、仰啟咒\*、三信禮、三拿鵝\*、五召請\*、陰小贊、五供養\*（與送化贊同韻）、嘆韻（又名吾今悲嘆）\*、小救苦引\*、召請尾、返魂香\*、小傷符、金骷髏、銀骷髏\*、咽喉咒（又名豐都咒）\*、梅花引\*、反五供、出生咒、寶籙符、跑馬韻\*、慢澄清、提綱\*<sup>②</sup>、七寶贊（又名七御高真）\*、天花引（又名黃庭贊）、混元贊、開天符、光明滿月、柳枝雨\*、三茶奠、達摩引、破豐都\*、歌斗章、灑淨韻、五廚經\*、陰七寶贊、懷誠供、河南三上香。從上述不難看出，武當道樂保留運用了十方韻中最基本的曲目，略有刪減。



以上是總的曲目內容之比較。下面我們再來看幾種法事科儀的曲目內容及其程序，兩者也同樣相似。十方韻的例證採用北京白雲觀的儀式曲目，據有關論文的研究，<sup>③</sup>白雲觀現今所用的十方韻是1983年恢復宮觀活動後由現任監院黃信陽從浙江溫州天台山桐柏宮帶來的，後經現住白雲觀的四方道長，特別是陝西玉溪道人閔智亭的指點，成為比較規範的科儀音樂，閔道長認為目前白雲觀所用的十方韻保存了一定明代的風貌。這裡提到白雲觀十方韻源自浙江，乃是一重要線索，同本書的研究不謀而合，本書已在前面提到，武當道樂的整體風格，含有較多南方尤其江南一帶音樂之因素，而且弋陽腔（道士腔）的始創，也直接以溫州目連戲（由道士搬演）的傳播為媒介，這些現象，是否暗示出江浙一帶乃是全真正韻的一個中心？是否北京白雲觀道樂、武當道樂乃至江西原始弋陽腔唱腔均先後源於那裡？顯然，這是研究道樂「天下同」現象的一個重要線索，有待今後作專門探討，這裡只想說明一點，白雲觀十方韻是來自溫州道觀，而武當道樂風格也靠攏江浙一帶，這種不約而同的相似至少可作為武當道樂是接近「十方韻」系統的一個有力佐證，事實上，武當道教同白雲觀道教在幾種現存儀式的曲目及程序上的確十分相似，下面是白雲觀十方韻的三套較完整的儀式曲目及程序，其中凡武當道樂使用者仍用\*號注明：

## 1. 早壇功課

引子\*、太極韻、澄清韻\*、舉天尊\*、雙吊掛\*、提綱\*、小啟請\*、三清誥\*、彌四維誥\*、普化寶誥\*、提綱\*、天尊板、中堂贊\*、小贊韻\*、三皈依\*。



## 2. 晚壇功課

引子\*、清虛韻、步虛韻\*、舉天尊\*、下水船\*、提綱\*、小啟請\*、提綱\*、斗姥寶誥\*、救苦寶誥\*、提綱\*、天尊板、中堂贊\*、小贊韻\*、三皈依\*。

## 3. 薩祖鐵罐施食

清虛韻、步虛韻\*、舉天尊\*、吊掛\*、提綱\*、天尊板\*、五方召請\*、嘆文\*、柳枝雨\*、天尊板、一炷返魂香\*、嘆文\*、小救苦引\*、天尊板、提綱\*、三炷香\*、祝香咒、提綱、發鼓、提綱\*、慈尊贊\*、三寶贊、三信禮、祝香咒、仰啟咒\*、普召牒、黃籙齋\*、五供養\*、嘆文\*、梅花引\*、大救苦引\*、破豐都\*、舉、破地獄咒\*、小救苦引\*、慢中移、嘆文\*、舉、五召請\*、（同武當道樂的《五方》）、嘆骷髏\*、悲嘆韻\*、舉、嘆文、咽喉咒\*二十四類、舉、三回向、快中稱。

從以上三種科儀音樂曲目中可以見出，武當道教不但保留了其中絕大部份的曲目，而且在演唱順序上也是驚人地一致。證明了武當道教無論在科儀內容或音樂曲目上，均屬「十方韻」這一體系。

## 二、曲調形態的相似

武當道樂不但在科儀內容和音樂曲名上同十方韻存在著很強的同一性，而且僅從零星的少量曲調資料之比較後，已可見到其在曲調上也同樣是靠近十方韻的。

### 1. 相似的腔句材料



十方韻中有不少腔節、腔句同武當道樂韻腔有著相同或相以的關係，其中最明顯的是武當道樂曲調中最典型的 1 號主腔，在十方韻很多經中也有廣泛運用，如以下幾個曲例所示：

例 193 十方韻中的 1 號主腔

澄清韻：…… | 5 · 3 2 - | 2 - 2 3 2 1 | 2

氛

三炷香：5 · 6 i i | 6 · i 6 5 3 | 5 · 6 5 - | 2 - 2 3 2 1 | 2 -

香 煙 繚 繞 遍 十

嘆骷髏：6 - - i | 6 6 5 3 5 6 | 5 - 5 6 5 3 | 2 - 2 3 2 1 | 2 -

冷 颼 颼

小 贊：2 - 3 2 3 5 | 3 3 2 1 - | 5 · 3 2 - | 2 3 2 1 2 3 | 2 -

誦 經 功 德

另還有一些相似的腔句，出現在同一標題的經韻中：

例 194 慈尊贊

十方韻 { 5 5 6 5 · 6 | i i 6 5 6 i | 6 · i 6 5 3 |

蓮 花 座

武 當 { 6 7 6 6 5 | 6 i i · 2 5 | 6 · i 6 5 3 |

蓮 (哪) 花 座 (地)

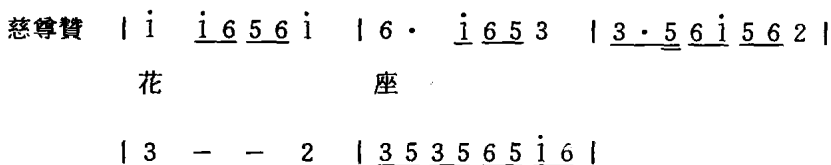
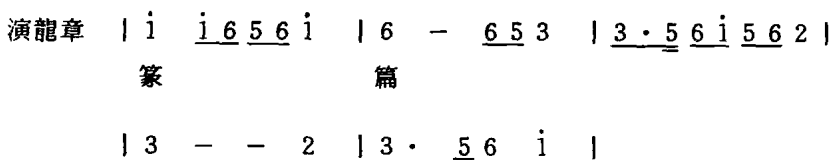
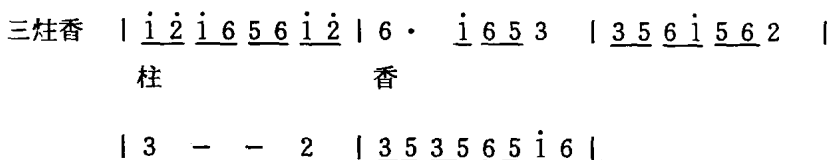
{ 3 · 5 6 i 5 6 2 | 3 - - |

{ 0 6 i 5 5 2 | 3 · 0 |



上例中兩地歌曲的這個腔節在歌詞、曲調上都很近似，只是節拍樣式略有不同。順便提及，此腔節在十方韻的很多經曲中均有運用，如《三炷香》、《三回向》、《慈尊贊》、《演龍章》、《柳枝雨》、《三寶贊》、《三寶詞》、《梅花引》、《嘆骷髏》等，皆以此腔為主腔，形成一組旋律型家族，茲舉三曲為例說明：

例195 十方韻旋律型（主腔）之一



上三例不但曲調相近，詞曲關係也很一致。此旋律型在武當道樂曲調中也是一個很有特色的主腔，這裡就不舉例了。



## 2. 完整曲調的相似

武當道樂不但有許多類似十方韻的腔節、腔句，尚有一些完整曲調同十方韻的同名或不同名的經韻有著相似性，這就進一步表明了兩者之淵源關係。例如有以下幾種情況：

(1) 同名、同曲、同詞的經韻。這類經韻標題、歌詞、曲詞關係完全一樣，旋律也極相似，如下例《澄清韻》。

例196

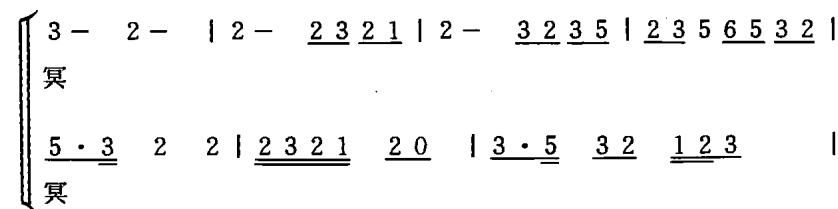
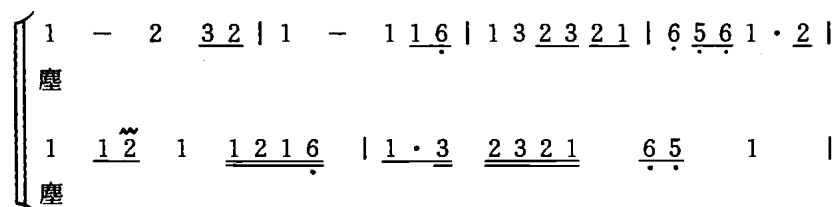
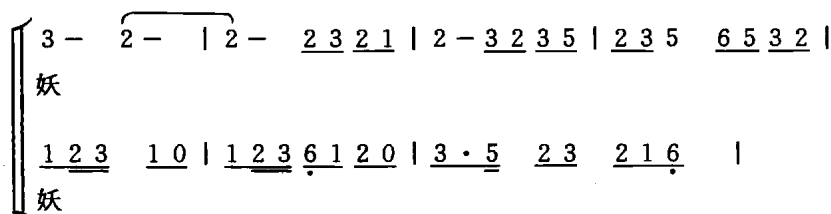
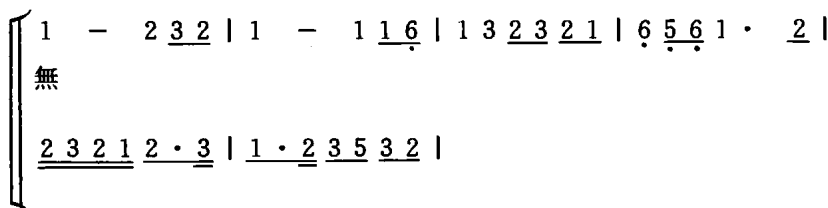
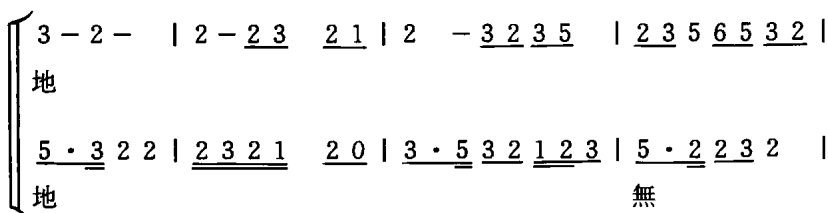
澄 清 韻

十方韻	$\left\{ \begin{array}{l} \underline{\underline{3}} \ 3 \ 3 - \ \underline{\underline{3 \ 5 \ 3}} \mid 5 - 2 - \mid \overset{\sim}{3} \ \underline{2 \ 1} \mid \underset{\cdot}{6} \ \underline{\underline{5 \ 6}} \ 1 - \mid \\ \text{天} \quad \text{無} \\ 2 - \underline{\underline{2}} \ \underline{\underline{2}} \ 2 \ \underline{\underline{2}} \ 2 \ \underline{\underline{2}} \ 2 \ \underline{\underline{2}} \ 2 \ 2 \ 4 \ 1 \ 2 \ \underline{\underline{6}} \ 1 \mid \\ \text{天} \quad \text{無} \end{array} \right.$
武 當	

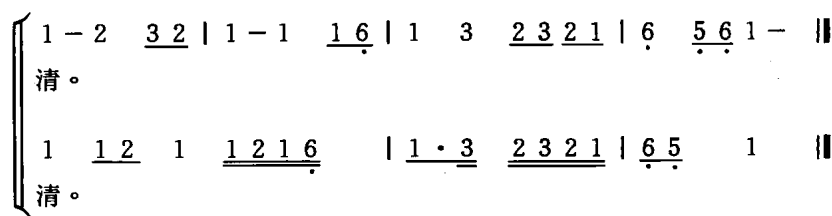
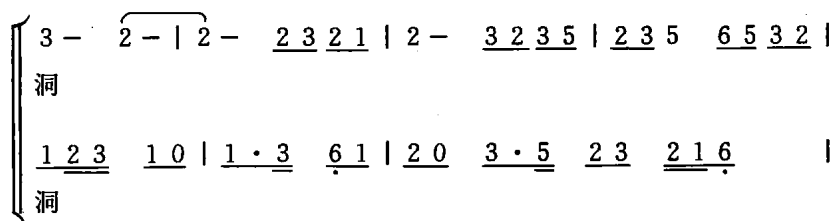
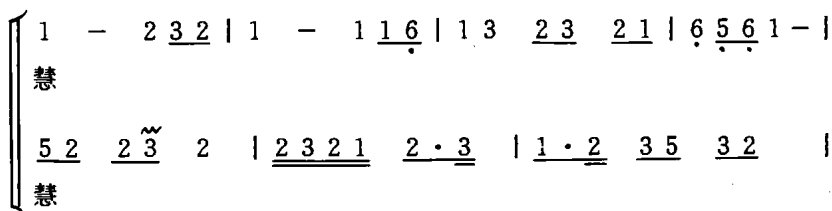
$\left\{ \begin{array}{l} 5 \cdot \underline{\underline{3}} \ 2 - \mid 2 \ - \ \underline{\underline{2 \ 3 \ 2 \ 1}} \mid 2 - \underline{\underline{3 \ 2 \ 3 \ 5}} \mid \underline{\underline{2 \ 3 \ 5}} \ \underline{\underline{6 \ 5 \ 3 \ 2}} \mid \\ \text{氛} \\ 5 \cdot \underline{\underline{3}} \ 2 - \mid \underline{\underline{2 \ 3 \ 2 \ 1}} \ 2 \ \mid \overset{\sim}{3} \cdot \underline{\underline{5}} \ \underline{\underline{2 \ 3}} \ \underline{\underline{2 \ 1 \ 6}} \mid \\ \text{氛} \end{array} \right.$

$\left\{ \begin{array}{l} 1 - 2 \ \underline{\underline{3 \ 2}} \mid 1 - 1 \ \underline{\underline{1 \ 6}} \mid 1 \ 3 \ \underline{\underline{2 \ 3 \ 2 \ 1}} \mid \underset{\cdot}{6} \ \underline{\underline{5 \ 6}} \ 1 \cdot \underline{\underline{2}} \mid \\ \text{穢} \\ 1 \ \underline{\underline{1 \ 2}} \ 1 \ \underline{\underline{1 \ 2 \ 1 \ 6}} \mid \underline{\underline{1 \cdot 3}} \ \underline{\underline{2 \ 3 \ 2 \ 1}} \ \underline{\underline{6 \ 5}} \ \underline{\underline{1 \ 0}} \mid \\ \text{穢} \end{array} \right.$





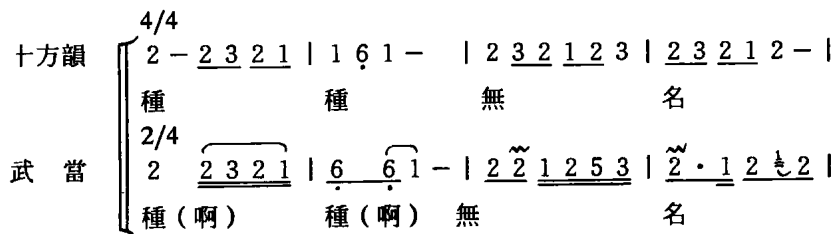




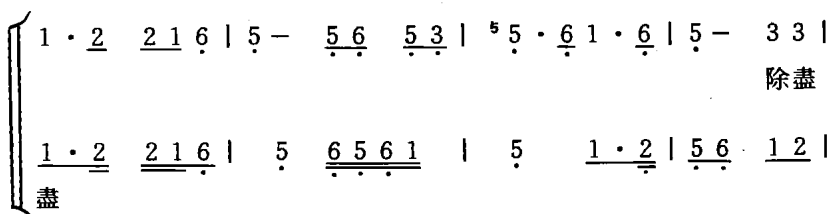
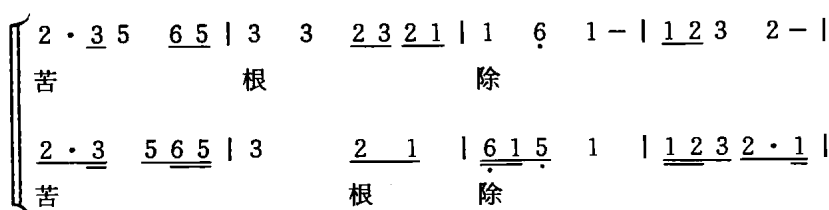
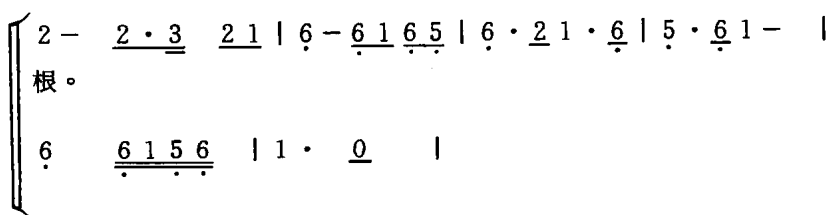
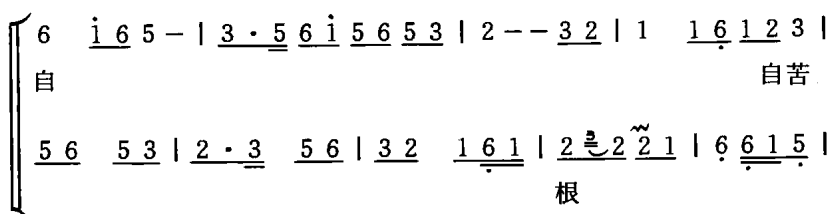
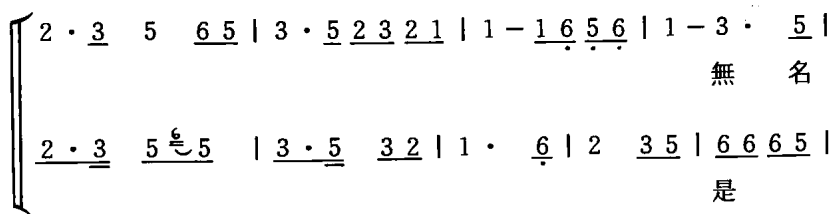
例 197

吊 掛

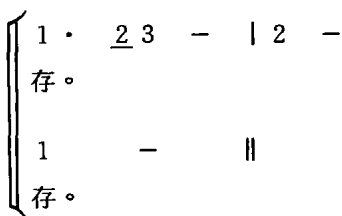
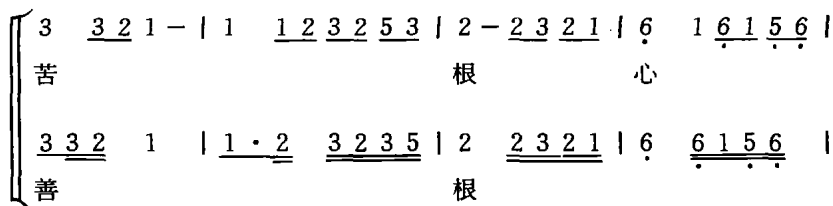
1 = D











### 3. 同名、曲詞基本相似的經韵

這類經韵標題一樣，歌詞和曲調基本相同，只略有細微變異，但仍可明顯見出是同一母曲之變體，見上例中《吊掛》曲詞之比較。

### 4. 唱法、曲詞關係及風格的相近

武當道樂和十方韵在唱法上都具有音量不大，速度較慢，按嗓音自然特點而發音的演唱特點，是一種「順其自然」的發聲法；經韵音樂的曲、詞配合關係以一字多音、字疏腔長為共同的典型特徵，形成拖腔悠長婉轉、一唱三嘆的特點；音樂一般風格均靠近江南音樂的體系；多用級進旋法，曲調婉轉而流暢，不用花繁的裝飾音，音樂情調含蓄、典雅。

從目前僅有的微少音樂資料的比較分析中，已可看出武當道樂同十方韵的密切血緣關係，據此我們已有理由認定，武當道樂是屬



於「十方韻」系統的，而並不是「地方韻」。

全真十方韻是很能代表道教音樂自身特質的音樂現象，它表明道教音樂在很早的時候曾在全國範圍內做過一個統一經韻的工作。據《道藏》成化刊本云“宋徽宗政和年間，道君皇帝（宋徽宗）御制長吟《玉音法事》並短吟步虛詞及玉虛殿格範促吟隱字步虛詞”，又云“教門辛卯歲（宋徽宗政和元年）……准東上閤門使黃冕得旨，宣左街道錄徐知常，右街道錄董南運（按在京道錄院道官十二員內左右街道錄各一員，主管教門公事）赴宣和殿，蒙恩召對。出御製御書〔玉清〕〔上清〕〔太清樂〕〔步虛〕〔白鶴〕〔散花〕詞共六十首，宣示久之。……繼而聖語，令商運舉咏六七字。同聲吟和，莫非應空歌大梵之音。……方懇請編入寶藏之際，俄降天語，許附大藏，永奉醺章。已而續降綸旨，以御札墨筆賜徐知常收掌。……（知常）謹捧歸蓮華，即告出玉虛（殿）通籍（仕宦新進）之士！先次傳錄、習詠，復命工裝寫成冊，散佈諸宮觀，永耀琅函”。④

由此可知，早在北宋，就由皇帝親自參與，並動用道官等國家管理機構的力量，而在全國官方道教內實施了統一道教齋醮經韻的政策和工作方案。這次統一頒佈的道教經韻，歌詞是崇道帝王宋徽宗御制，音樂當仍沿用道教法事曲調，這套經韻不但奉旨編入道藏內，而且還裝寫成冊，散發諸宮觀傳錄、習詠，等於以行政命令的形式頒佈全國道教吟唱，由於皇帝官方行政力量的干預和重視，這次統一經韻的工作當然是很有成效的。這應該是「十方韻」的發端，也是道樂「天下同」現象的創始。令人驚嘆和欣慰的是，從現有研究進展中已然證明，歷史上早已有之的「十方韻」至今仍未消失，他們還在全國各道教宮觀中傳唱、通用（雖然已不可避免地有了各種程度、方式的變異），雄辯地表明，道教音樂從古到今使用



著一些全國共通的曲詞，而這些曲詞則可能有一個中心傳播地，只要我們把現存各地的道樂曲詞全部搜集起來，予以比較，找出各地通用的那些曲詞，那麼，就不但可以認識道教音樂最本質的共性特質，而且，還可重構古代道樂的形態特徵，因為毫無疑問，這些各地共有的相同曲調，必然是道教在古代統一經韵時運用過的東西。因此，對「十方韵」的比較研究，將為探索現存道樂的歷史年代序列提供一把新的鑰匙。隨著大陸各省區搜集研究工作的不斷發展，這一研究課題的實施，看來不太遙遠了。至於武當道樂，雖然我們已可初步認定它是屬於「十方韵」系統，但由於歷史背景資料的匱乏，目前還難以說明它到底是何時從何地傳入的。相信隨著新資料的不斷發現，這個問題將會逐漸澄清。

## 小 結

由於道教在過去所處的特殊地位，使其音樂構成受時空限制和社會階層限制均較少。雖然道教音樂風格的形式，從古代民族民間音樂中吸收了不少養料，但卻將其熔於一爐化為一體，而創造成一種獨立品格的藝術形式和別具神韵的音樂形象，發展出自身的運用，創造組織音樂的特殊規律和技法，並反過來影響到其他民族音樂品種的發展進程，在傳承，保存古代民族音樂方面起了重要作用。值得一提的是，武當山道教音樂還有著不同於其他地區道教音樂的特點。武當道教自產生之日始，就一直與歷代皇宮有著密切關係。特別在明代，全國道教已開始走向衰微，而唯獨武當道教因永樂皇帝的恩寵，反而得到長足發展興旺，在皇室官府的培植資助中確保了其生存條件。這種特殊歷史背景，使得武當道教音樂在延續



發展古代正統玄教樂章和宮廷音樂的材料方面，比其他地方的道教音樂具有更大可能性。此特點，正是武當道樂特殊價值之所在。在古代音樂資料極度匱乏的今天，武當山仍存活的道教音樂將更加顯示出特別珍貴的藝術價值與學術價值。

- ①《道藏》中所收的全真正韻原有五十六首，重刊中又加了十六首，說明全真正韻也在不斷發展，後加的十六首中收入了一些地方性道樂曲目。
- ②從此曲以後為重刊本新加曲目。
- ③見張鴻懿《北京白雲觀道教音樂中的十方韻和北京韻》 首屆道教科儀音樂研討會參會論文（香港）。
- ④轉引自陳國符《北宋玉音法事吟譜考稿》。







## 附錄 主要參考文獻

- 《道藏》 臺灣據涵芬樓影印本影印
- 《中國道教史》 中國文化史叢書 傅勤家撰 上海商務印書館  
1937年中國文化史叢書
- 《中國道教思想史》 卿希泰撰 四川人民出版社 1980年
- 《中國道教思想史綱》 卿希泰撰 四川人民出版社 1985年
- 《道藏源流考》 陳國符撰 中華書局 1985年
- 《道教》〔日〕 福井康順等監修 上海古籍出版社 1990年
- 《宗教詞典》 任繼愈主編 上海辭書出版社 1981年
- 《道教概說》 李養正著 中華書局 1989年
- 《中國佛教》 中國佛教協會編 1982年
- 《中國武當山道教音樂》 「中國民族民間器樂曲集成·湖北卷」  
編輯部 北京中國文聯出版公司 1987年
- 《敕建大嶽太和山志》十七卷 任自垣編撰 明代宣德六年
- 《大嶽志略》五卷 方昇撰修 明代嘉靖十六年
- 《大嶽太和山志》十七卷 王佑撰 明嘉靖十五年
- 《大嶽太和山志》九卷 盧重華編撰 明隆慶年間
- 《武當山志》 陶真典主編 (1990年油印本)
- 《中國佛教·二》 中國佛教協會編 知識出版社 1986年二版
- 《宋姜白石創作歌曲研究》 楊蔭瀏、陰法魯編 人民音樂出版社  
1959年一版1979年二次印刷
- 《明清道教音樂考稿》 陳國符 中華文史論叢第十八輯 上海古



籍出版社 1981年

《戲文概論》 錢南陽著 上海古籍出版社 1982年

《論燕樂半字譜》 何昌林著 《文獻》 1983年三期

《姜白石編年箋校》 夏承燾著 上海古籍出版社 1981年

《全真教十方叢林之規制》 武理真著 《中國道教》 1987年二期

《中國佛教與傳統文化》 方立天著 上海人民出版社 1988年

《佛教與中國文學》 孫昌武著 上海人民出版社 1988年

《民族器樂》 中國音樂研究所編 人民音樂出版社 1961年

《民族器樂的體裁與形式》 葉棟編著 上海文藝出版社 1983年

《蘇南吹打音樂》 彭修文著 音樂出版社 1957年

《高腔系通用腔研究》 浦亨建著 《武漢音樂學院學報「黃鐘」》 1988年二期

《Taoist Ritual Music of the Yu-lan Pen-hui(Feeding the Hungry Ghost Festival) in a Hong Kong Taoist Temple》 曹本冶著  
Hong Kong: Hai Feng. 1989

《道科度幽樂譜》 曹本冶編 香港圓玄學院 1990年

《十番鑼鼓》 楊蔭瀏、曹安和編著 人民音樂出版社 1980年

《唐戲弄》 任半塘著 上海古籍出版社 1984年

《戲曲音樂研究》 何為著 中國戲劇出版社 1985年

《道教大辭典》 李叔還編 臺北巨流出版社 1979年

《宗教辭典》 任繼愈主編 上海辭書出版社 1981年

《道教與修道秘義指要》 黃公偉著 臺灣新文豐出版公司 1982年

《四川道教史話》 李遠國著 四川人民出版社 1985年

《中國名勝古蹟概覽》 中國旅遊出版社 1983年

《唐聲詩》 任半塘著 上海古籍出版社 1982年

《唐代佛教》 範文瀾著 北京人民出版社 1987年



- 《湖北民歌》 「中國民歌集成·湖北卷」編輯部編 楊匡民主編  
1982年油印本
- 《寺院音樂》 成都音協亞欣、熊冀華等編 1955年鉛印出版
- 《宗教音樂·湖南音樂普查報告附錄》 楊蔭瀏著 音樂出版社  
1960年
- 《谷城道教壇門音樂》 周厚群編 1982年油印本
- 《藏族樂譜——央移》 肖興華編 《音樂研究》 1982年二期
- 《德格印經院的三份樂譜》 崔炳元編 《中國音樂》 1985年二期







## 後 記

在研究道教音樂的過程中，我們深深感到，道教在中國社會流傳之廣泛，保存古代傳統之頑強，對民族音樂影響之深遠，藝術形式和風格之獨特，實在都是出乎我們原先的估計。在中國音樂史和民族音樂範圍裡，道樂的因素早已滲透到它的內容，形式等各方面。音樂史上的諸課題，諸如遠古巫覡樂舞的形態，古代已無樂無譜無聲留存的音樂形式的構擬，中國古譜的發生發展脈絡，戲曲音樂、民族器樂的形成與發展之規律等等，如能從道樂研究角度切入，可以提供許多新的思路和啟發。道樂特質的揭示，也向民族音樂研究的傳統方法和模式提出了挑戰：道樂集歌舞樂一體的表演形式已跨越了傳統樂種分類之樊籬；道樂的「超地域」風格（尤其體現在「十方韻」體系的道曲上）已非過去在研究地域性樂種時「言必稱地方性色彩」的傳統模式所能解釋；原有的「雅—俗」「宮廷—民間」音樂截然分離的風格分析模式，在道樂內部流派分野的二重性特質面前，似乎只能是一籌莫展……。這些新問題的提出，促使我們重新調整思想方法和研究模式，無疑地，它將給傳統音樂的研究進程帶來新的活力。鑒於道教音樂的學術研究素為貧弱，那麼，補充這一薄弱環節就更成了當務之急。這正是筆者奮力完成自己提出的課題的動力之一。

作為一部探索性的著作，由於歷史資料的極度匱乏；又幾乎無任何現成理論成果可資憑藉，再由於筆者的學力有限，其錯誤與粗



疏在所難免，尚乞前賢與方家隨時惠與指教。

在本書的準備階段與撰寫過程中，武當山住廟鎮道長喇萬慧（近已作古）、正一道長方繼權、谷城縣在家火居道高功周彬相等道教職業、半職業音樂家曾多次不避辛勞，積極配合我們的田野作業，接受採訪和錄音照像，熱情介紹其生平經歷和演樂行法經驗；武當山道協，武漢市道協王平先生、原谷城縣文化館館長周厚群、武當山紫霄宮、金頂太和宮、四川青羊宮等道觀和同道們熱情支持我們的田野工作，介紹武當道樂背景情況，提供部份道教科儀及音樂資料；《武當山志》辦公室，《武當山志》主編陶真典主動提供大量包括四部明版《太和山志》在內的珍貴文史材料給我們查閱；廈門大學周暢教授多次來信，惠與指教；華中師大科研處，武漢音樂學院史新民教授及道教音樂研究室，《中國民族民間器樂曲集成·湖北卷》編輯部、武漢音樂學院圖書館的同道學者和行政人員提供了不少方便。上述機構及師友們的大力鼎助，使本書得以順利完成，應當表示深切的感謝。英國劍橋大學的Picken（畢鏘）教授，在得知我們著手寫作此書後，多次來信詢問，並寄來一份他自己記譜的臺灣道士吟唱曲譜，對他的關心支持，我們亦銘感在心。本書稿得到劉述先教授，沈清松教授，冉雲華教授，李豐楙教授，及何秀煌教授等同道知音的推荐，得到臺灣商務印書館的垂青出版。對他們各位的熱情支持，我們表示感謝。最後，內人鄧麗絲和彭李玲對研究工作多方協助並謄寫部份書稿，功不可沒，以上一併記載，以為紀念。

曹本冶

蒲亨強

1992年春



[ G e n e r a l   I n f o r m a t i o n ]

书名 = 武当山道教音乐研究

作者 = 曹本冶，蒲亨强著

页数 = 4 2 2

SS号 = 1 2 8 3 7 3 7 7

出版日期 = 1 9 9 3

出版社 = 台湾商务印书馆股份有限公司

I S B N号 = 9 5 7 0 5 0 8 2 1 3

中图法分类号 = J 6 0 8

原书定价 = 3 6 0 . 0 0 ( 台币 )

主题词 = 道教

参考文献格式 = 曹本冶，蒲亨强著．武当山道教音乐研究．

台湾商务印书馆股份有限公司，1 9 9 3 ．



封面  
书名  
版权  
前言  
目录  
前言  
第一章

概述

- 第一节 武当山概况
- 第二节 道教流派的沿革与现状
- 第三节 道教音乐史略
- 第四节 武当道乐的流传范围

第二章 武当道教科仪类型及其音乐特征

- 第一节 课诵科仪及其音乐
  - 一、课诵科仪之沿革及现状
  - 二、课诵的音乐运用及程序
  - 三、课诵套曲实例及分析
  - 四、课诵套曲的结构体制
- 第二节 斋醮科仪及其音乐
  - 一、道教斋醮史略
  - 二、武当斋醮音乐概况
  - 三、赈济科仪及其音乐
  - 四、施食科仪及其音乐
  - 五、课诵、赈济、施食三类科仪音乐之比

较

- 第三节 纪念法事音乐
  - 一、玉皇本行集经
  - 二、上祖师表
- 第四节 武当道教音乐中的法器及乐器
  - 一、乐器之类别
  - 二、乐器的运用及功能
  - 三、道教法器之宗教象征

第三章 音乐分类研究

- 楔子关于「腔」、「曲」概念的界说及其他
- 第一节 传统分类概说
- 第二节 韵腔的音乐形态分类
- 第三节 主腔与分类之整体关系
- 第四节 主腔在曲调中的运用



	第五节	各类韵腔典型曲目音乐分析
		一、异名同腔类
		二、集曲类
		三、单曲类
	第六节	器乐曲牌的音乐分类及基本特色
		一、分类特点
		二、基本特色
第四章	曲式及结构规律研究	
	第一节	结构形态
		一、单曲结构
		二、套曲结构
	第二节	结构规律及发展手法
		一、腔句串连的结构规律
		二、曲调发展手法
	第三节	歌词的组合
第五章	武当道乐的「超地域」风格之研究	
	第一节	「超地域」风格之形态表现
	第二节	「超地域」风格之成因
第六章	武当道乐的流派分野研究——「在观派」与「在家派」风格之比较	
	第一节	音乐形态和风格之比较
		一、音乐体裁
		二、曲式结构
		三、旋律材料及旋法
		四、唱法
		五、韵腔曲调实例比较
	第二节	文化背景之比较
		一、演出者的社会地位
		二、音乐来源及传承方式
		三、音乐传授方式及演出范围
		四、演出目的及对象
第七章	曲目渊源	
	第一节	源于经文主旨内容的曲目
	第二节	源于科仪节目的曲目
	第三节	源于歌词首句词语的曲目
第八章	武当道教音乐的构成及渊源	
	第一节	道乐与古代宫廷音乐



	第二节	道乐与佛教音乐
		一、法事仪轨
		二、曲目标题
		三、音乐形态比较
	第三节	道乐与陕西鼓乐
		一、以庙观为中心的流传特点
		二、谱式系统
		三、管乐之开眼取调
		四、体裁结构
		五、读谱法之比较——「哼哈」与「朗噓」
」谱	第四节	道乐与苏南吹打乐
	第五节	道乐与戏曲音乐
	第六节	道乐与民歌
		一、湖北民歌中的道教仪式因素
		二、湖北民歌中的道乐形式因素
		三、道乐影响民歌的文化背景探讨
	第七节	武当道乐与川西道乐
		一、川西道教概况
		二、表现一般道乐共性的相似现象
		三、体现两山道乐特殊联系的相似现象
		四、两山道乐的历史渊源
	第八节	武当道乐与全真十方韵
		一、曲目的相近
		二、曲调形态的相似
附录		主要参考文献
后记		