

■ 蒲亨强 著 ■

仙乐风飘处处闻

——中国重要宫观道乐

四川出版集团
巴蜀书社



仙乐风飘处处闻 ——中国重要宫观道乐

■ 蒲亨强 著 ■

ISBN 7-80659-675-5



9 787806 596753 >

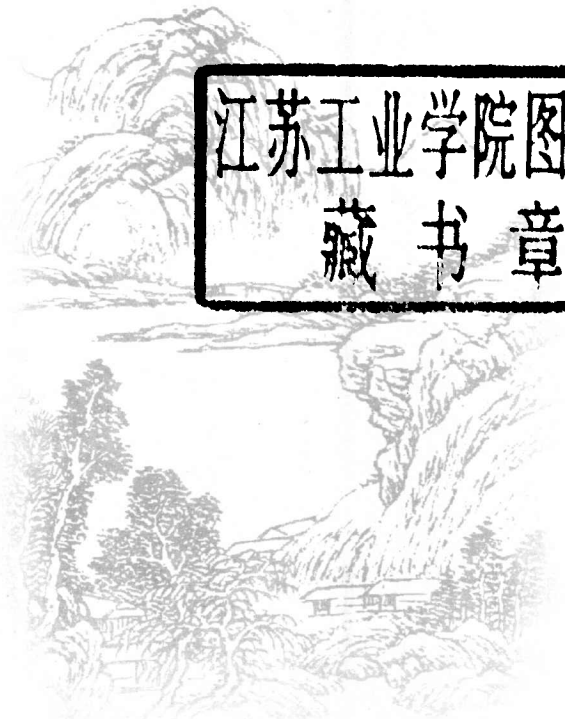
ISBN 7-80659-675-5/J · 20

定价：18.00元

■ 蒲亨强 著 ■

仙乐风飘处处闻

——中国重要宫观道乐



江苏工业学院图书馆
藏书章

四川出版集团
巴蜀书社

图书在版编目(CIP)数据

仙乐风飘处处闻:中国重要宫观道乐/蒲亨强著.
成都:巴蜀书社,2004.12
ISBN 7-80659-675-5

I. 仙... II. 蒲... III. ①道教—宗教音乐—研究—
中国 IV. J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 130171 号

仙乐风飘处处闻

——中国重要宫观道乐

蒲亨强 著

责任编辑	周田青
封面设计	李文金
出版	四川出版集团巴蜀书社 成都市盐道街3号 邮编 610012 总编室电话:(028)86656816
网 址	www.bsbook.com
发 行	巴蜀书社 发行科电话:(028)86662019 86658275
经 销	新华书店
印 刷	四川五洲彩印有限责任公司 电话:(028)85011398
版 本	2005年1月第1版
版 次	2005年1月第1次印刷
开 本	850mm×1168mm 1/32
印 张	8.125
字 数	200千字
书 号	ISBN 7-80659-675-5/J·20
定 价	18.00元

本书如有印装质量问题,请与工厂调换

前 言

直到 20 世纪 80 年代后期，即使对专业音乐工作者来说，道教音乐还是相当陌生的事物，至于一般音乐爱好者和群众，几乎对它还一无所知。至今二十年岁月过去了，道教音乐却已成为中国学术界一个比较热门的话题，知道它、了解它的人越来越多，它在中国音乐中的重要地位和价值也引起人们注目。发生这个巨大变化的原因是多种多样的，但主要有两个契机起了决定性作用。第一个契机是中国共产党十一届三中全会之后，迎来了全国人民思想的大解放，党和政府敦促各地全面落实宗教政策，使得全国城乡的道教官观先后都恢复了正常的宗教活动，中断数十年的道教仪式音乐也随之重新展开，为道教文化的新生提供了政治经济上的保障。第二个契机是中国音乐家协会组织的在全国各省展开的民族民间器乐曲集成工作，在这项全面深入的调查搜集工作中，已恢复正常活动的道教音乐本含有较多器乐表演，自然进入了音乐工作者采集的视野。这两个重大契机的叠合，使音乐工作者在一个似乎偶然的机遇中接触到了与世隔绝多年的道教音乐，这一长期禁锢的研究领域开始被突破。先期在湖北武当山、

北京、上海、四川等地采录挖掘出来的大量道教音乐资料震惊了广大音乐界、文化界的专家学者，仅仅初次聆听到这些从深山老林幽暗殿堂中采录到的音乐资料，他们就一致敏感到，这是一宗非常珍贵的音乐文化遗产，应该抓紧进行抢救保存，使其千秋万代留传下去。在这一明智的共识指引下，各地音乐工作者有组织地大张旗鼓地采录整理当地的道教音乐资料，一些本来从事其他专业研究的学者自觉地将道教音乐纳入自己的研究日程表。在不太长的日子里，大量道乐资料发掘出来，大量调研成果相继面世，几乎面临声断音消的道教音乐逐渐露出其庐山真面目。

时逢这个历史机遇，我也因一个有些偶然的机遇进入了这一全新领域。1986年春寒料峭的初春时节，我在武汉音乐学院攻读硕士刚撰好学位论文，正等待参加答辩。此时以武汉音乐学院民乐系教师为主体的湖北省民族民间器乐曲集成编辑部赴武当山搜集了大量道乐资料，深感这些音乐具有特殊的价值，积极筹备将这些资料整理成书，向外界介绍出去。当时的工作，极需要一位理论研究者为即将出版的《中国武当山道教音乐》一书撰写“概述”，全面分析介绍武当道乐的情况。时任武汉音乐学院院长的著名音乐学家童忠良教授力荐我担纲此项工作。于是，我领命以特约编辑身份，亲赴武当山作田野调查。正是这次实地采访使我从此与道教音乐结下不解之缘，沉湎其中近二十年。

当我初次听到道观里的音乐时，就深为它那奇异神韵所吸引；当我在幽暗殿堂中采访那些年愈古稀的老道长时，总会油然而生崇敬心情：正是这些默默无闻的道教音乐家们，将祖先创造的这珍贵遗产延续到今天，我们应永远记住他们的历史功绩，更有责任将这份遗产整理出来，介绍出去，让更多的人能够了解、

欣赏祖国文化宝库中的这又一奇观。

二十年来，为了更深入全面认识道教音乐的面貌与奥秘，我搁下已有起色的中国民歌研究，全力以赴投入其间，或专程前往，或利用开会之便，参访各地道教名山宫观，搜集第一手音响和文献资料，对各地著名宫观的道教音乐的现状作系列性的专题调查研究，在这过程中逐渐加深了对道教音乐的认识。

第一个强烈印象是，道教音乐确实有很独特的音乐风格。虽然道教音乐产生于中国本土，在形成发展过程中也不断广揽旁收多种民族音乐的养料来构筑自身的音乐体系，但在宗教信仰和道教理念的制约下，道教音乐形成了以平和、阴柔为主导倾向的审美情趣，根据这种审美情趣，它对于所吸收的音乐材料都作了新的综合提炼与创造，从而形成了别具一格的音乐风采。如其旋律的悠长清雅，一唱三叹，韵味的柔和宁静，飘逸典雅，以法器和管乐器为主的乐队组合形式，长大而又有特殊逻辑的套曲体制，音乐色彩的超地域性、古老性等等，无不体现出其特异性。这些特色，为中国音乐宝库增添了新的内容和色调。

另一个深刻印象是，道教音乐有很强的幅射力，对中国音乐很多品种影响广泛而深刻，以致我们常常置身其间而不自知。这种影响的突出标志是突破了“雅、俗”之疆界，渗透于大量音乐品种，直到今天，中国音乐实践中仍屡屡可见其影响的踪迹。可以毫不夸张地说，不研究道教音乐，不弄清它与传统音乐的真实关系，就难以深化我们对中国音乐神韵及其发展规律的认识，就难以把握中国音乐的全貌和特点。

再次，道教在中国社会历来是一个特殊社会阶层，神权与皇权的联姻，使道教享有很多特权，使道教文化在很大程度上得以

超越政治、军事、动乱的干扰，顽强地保护历史传统。在这种特殊的条件下，遂使道乐的传统能够自成一体地延续发展，从而将古代音乐材料较多保存下来，成为活的音乐“文物”，具有宝贵的历史价值。

同时，得到皇室崇奉的道观多有丰厚经济来源和职业化的音乐教授表演传统，道人们有充裕的时间精力专心从事音乐的演习和加工，遂使道乐的艺术构思和表现手法达到较高境界，其独特的艺术性可以丰富拓展我们的音乐审美力，为新音乐的创造提供新的素材和灵感。

每当我们置身于古刹峰围之中，忽闻云端传来一阵清丽嘈杂的钟磬声和诵经声时，顿觉仿佛一股甘凉清泉沁入心脾，一切尘世的烦恼，名利的羁绊，心灵的焦灼以至病痛怨恨的折磨，似乎都得到消解，那静穆玄幽的乐韵使我们身心因之而松弛宁静，产生一种超脱的美感。这种诵经乐声与幽静的山林殿堂氛围交融一起，构成了奇特的审美场效应，这种审美底蕴对于在现代化节奏中奔劳的人，确有心理治疗的特殊功能。

道人们吟唱经乐时，总爱闭目呈冥思状，颇有心游万仞，徜徉于宇宙间之感。原来道士们都视唱经为练气功之一途，运气发音都有讲究。难怪道人大多唱久而不疲，吐词圆润连绵。道士们确是将唱经与养生吐纳术相结合的。显然，道教音乐还蕴含着人体科学的不少奥秘。

最后，道教音乐作为宗教观念的媒体，还与古代思想文化有深刻关联，是古人哲理思维的艺术体现。如苏南吹打中广泛运用的各种数列结构“十八六四二”、“螺丝结顶”、“金橄榄”、“鱼合八”等就与河图洛书中的天数地数结构遥相呼应；名曲《二泉映

月》就作于道士世家出身的阿炳之手，乐曲采用的独特的双主题变奏曲式就与《周易》中的阴阳观念相暗合。因此，道教音乐实为一包罗丰饶的文化现象，它有可能为我们探索古代哲学、文学和数理思维中所潜藏的真谛提供一个新的视角，具有重要的学术价值。

当代高度发达的信息社会中，人们的物质精神生活已在迅速变化，但古老的道教音乐并未被现代人所抛弃，反而有更广阔的信仰领地和不断发展趋势。仅从正规的道教场所来看，到1990年，经县级以上地方政府批准恢复宗教活动的宫观约有四百座，著名道教胜地、全国重点宫观为21座。常住全真丛林宫观的道士近万人，子孙庙全真道士约二千人，散居于民间的正一派道士有五万人以上。上述职业化的道教活动中多有道教仪式音乐的唱奏。不言而喻，这些鸣响于殿堂院坝的古老音乐，为多少朝山进香祈福禳灾的信众百姓所聆听和欣赏，对于他们的生活心态会发挥相当的作用。

时至今日，古老的道教音乐已走过了1800多年的沧桑岁月，虽然不久前曾经过强大力度的搜集整理，但至今它在各地的保存状况如何？各地的风格特点和文化内涵怎么样？各地的共性与个性是如何体现？这些重要问题，目前还缺乏系统的董理和研究，即使学术界也有很多人对之并不了解，这是值得我们认真加以研究的一个课题。

道教音乐的研究，一向缺乏统一组织，多人自为战，少有宏观范围的系统调研，即或有之，也多停留于简单的资料罗列和描述，因而至今对中国道教音乐的现状特点，各地道乐的内在关联还缺乏清晰完整的把握。

有感于此，笔者以为，在加紧抢救道乐资料的同时，将已知资料作系统整理研究，使其以文献形式得到更好保存，留传于千秋万代，也具有现实的现实意义。

本书就是将这个想法付诸实践的一个成品。我决定在基于自己长期田野考察和大量同行研究成果的基础上，撰写一部较完整描述和分析中国道教音乐现状和特点的书。纳入本书论述范围的主要是中国境内目前道乐比较盛行和集中的名山宫观和地区。目前中国定为重点道教宫观者多已进入本书的视野，相信通过这些典型个案的描述分析，可以对中国道乐整体上的现存状态及特点有一个完整印象。在写作内容的选择上主要突出以下三个特点。第一，力求资料的可靠性，尽量为读者提供第一手音响和文献材料。本书所论及的大部分宫观和地区，多是笔者亲自调查所获资料，即使笔者一时无力亲自调查或集中研究的少数地区，也以在当地有长期实地调查经验的学者的调查报告为研究基础；第二，写作体例以音乐现状及特点的描述为重心，突出音乐的主体性和当代性，兼顾相关的历史文化背景。每个宫观或地区按历史源流及道士构成概况、音乐类型及运用特点、典型曲目分析而形成一块板块，逐一进行介绍分析。在这相关的板块结构中，音乐事项的论述占主要篇幅，旨在使读者较全面深入地认识各地道乐的基本面貌和特点。第三，微观透视与宏观把握相结合。全书论述中既详细析介每个宫观道乐的具体情况和特点，同时也关照到不同宫观地区道乐现状和特点的比较，不时将个别宫观地区道乐的情况放在全国的整体格局中加以论述和审视，由此在深入了解局部地区道乐现象的基础上，逐渐认识和领悟中国道乐的整体面貌和发展规律。

如果本书能为有关学术研究领域提供专科性的第一手参考资料，为道教界人士提供一个拓展相关知识的路径，为广大宗教音乐学习者爱好者提供一个入门的路标，欣赏的新天地，那么作者的目的也就达到了。

目 录

前言	(1)
第一章 琳琅振响古韵幽	
——全真祖庭北京白云观道乐	(1)
一 沿革及道士构成	(1)
二 道乐类型及基本特点	(4)
三 典型曲目简析	(12)
第二章 笙箫上云神欲游	
——西安八仙宫道乐	(21)
一 概况	(21)
二 晚课套曲音乐	(24)
三 典型作品分析	(26)
四 总体风格分析	(30)
第三章 清磬一声凉月高	
——西岳华山道乐	(34)
一 概况	(34)
二 晚课音乐特点简析	(36)
三 典型韵腔赏析	(40)

第四章 天外吹笙来玉女

——佳县白云观道乐····· (43)

一 概况····· (43)

二 套曲音乐的结构特点····· (46)

三 典型曲例分析····· (54)

第五章 玉箫催凤和烟舞

——沈阳太清宫道乐····· (62)

一 概况····· (62)

二 东北新韵的音乐特点····· (63)

三 东北新韵的自身特点····· (65)

第六章 听候心弦子午钟

——山东崂山太清宫道乐····· (68)

一 概况····· (68)

二 道乐沿革及概貌····· (69)

三 崂山道乐之特色····· (74)

第七章 高雅飘逸清音长

——太岳武当山道乐····· (75)

一 概况····· (75)

二 武当山道教沿革及宗派····· (77)

三 武当山道乐的沿革、分布及流派····· (79)

四 法事与音乐····· (82)

五 音乐分类····· (84)

六 典型韵腔介绍····· (91)

第八章 月间仙曲霓裳衣

——武昌长春观道乐····· (101)

一 概况····· (101)

二	长春观〔玉皇表〕科仪音乐的运用及特点·····	(103)
三	典型韵腔简析·····	(109)
四	“南岳盛会”仪式音乐简析·····	(112)
五	形态比较及风格体系·····	(114)
第九章 步虚声散瑶台空		
	——上海白云观道教音乐·····	(121)
一	概况·····	(121)
二	课诵科仪音乐·····	(123)
三	忏灯科仪音乐·····	(129)
四	音乐特色·····	(136)
第十章 画弦素管声浅繁		
	——杭州抱朴道院道乐·····	(138)
一	概况·····	(138)
二	法事音乐简析·····	(141)
三	音乐特色·····	(146)
第十一章 鸾歌凤舞鼓云敖		
	——苏州道乐·····	(148)
一	概况·····	(148)
二	道教音乐运用场合及特点·····	(151)
三	浓郁的地方音乐风味·····	(153)
四	祈祥醮仪式套曲音乐·····	(154)
五	音乐特色·····	(163)
第十二章 清丽苍劲映句曲		
	——茅山顶宫道乐·····	(164)
一	概况·····	(164)
二	道乐历史沿革·····	(166)

三 从代表作品观道乐特色·····	(170)
第十三章 断月浮月钟声寒	
——川西及青城山道乐·····	(179)
一 川西道教概况·····	(179)
二 川西、青城道乐概况·····	(184)
三 形态比较及其风格特点·····	(187)
第十四章 仙人游碧峰、处处笙歌发	
——龙虎山天师府道乐·····	(191)
一 概况·····	(191)
二 音乐现状及特点·····	(192)
三 音乐风格分析·····	(195)
第十五章 华尘玄韵分外清	
——香港圆玄学院道乐·····	(199)
第十六章 台湾道教音乐·····	(209)
一 概况·····	(209)
二 中、南部道教仪式音乐·····	(212)
三 北部道教音乐·····	(217)
附录1 吾将上下而求索	
首届道教科仪音乐研讨会(香港)综述·····	(218)
附录2 1988年的中国宗教音乐研究·····	(227)
附录3 蒲亨强主要论文索引·····	(240)
附录4 蒲亨强专著、译著、合著目录索引·····	(243)
后 记·····	(244)

第一章 琳琅振响古韵幽

——全真祖庭北京白云观道乐

一 历史沿革及道士构成

在北京西便门外的幽巷深处，有一座红墙绿瓦、典雅宏伟的古建筑群落，里面终日香烟缭绕，乐韵悠悠，这就是名扬海内外的北京白云观，现为中国道教协会驻地。白云观在全国道教中素有重要地位。全真龙门派祖师邱处机（号长春子）曾住持此观，后又在此羽化藏蜕，故后世全真道徒尊奉白云观为祖庭，号称全真派的“天下第一丛林”。此观历史悠久，唐太宗为奉老子而始建于唐开元二十七年（739），时称天长观。金大定十四年重建后改名太极宫。元太祖十九年（1224）邱处机入居太极宫后，倍受皇室崇奉，元世祖谕旨改名为长春宫，从此邱处机在此演立龙门宗派，名震天下。元太祖二十二年邱处机逝世，其弟子买长春宫东下院，以葬邱处机，从此称下院为白云观。明成祖于永乐年间敕命重修扩建，始定现在规模。明末李自成破北京后此观渐荒

芜。清顺治十二年（1655）秋，龙门派中兴主将王常月从华山上北京，挂单灵佑宫，白云观仅留的一个俞姓居士请王常月住持白云观任方丈。次年三月，王奉旨说戒于白云观，开坛说戒凡三次，收弟子千余人，使久衰的白云观复兴，成为全国道教发展的一大中心地。

白云观的道乐从金代开始有记载。据《道藏·历代宫观碑记》记，“明昌元年二月癸卯……皇帝朝庆隆宫，设普天大醮七昼夜，仰祝皇太后万寿无疆。”这是应皇室之需而设的大型法事活动，其所用音乐应十分壮观。自是以后，历代皇帝每有祈福禱祥之事，多在观中建醮设坛，已成惯例。元代诗人多赋诗直接述及当时道教音乐的盛况。如王恽在清明日游长春宫，赋赞道乐云：“鸣珂振轂满重城，花底春光沸玉笙。”袁桷诗云：“飘飘笙鹤雨丝轻，听彻灵敷曲再成。”到民国初年，白云观道乐仍在延续，并向民间发展，成为北京城民俗生活的重要内容之一。直到1947年，观内还有200多个道人，规模可观。同年秋，因火烧老道案被查封，从此关门。到1983年落实党的宗教政策时才又恢复。据观中老道长口传，白云观清代以前一直沿用的是全真派“十方韵”，到清末，孟永才方丈始改用地方化的“北京韵”。到1983年道观恢复宗教活动时，原有的住观道士大多星散，仅存刘之维等数人，遂从浙江苍南县燕窠洞请来以黄信阳为首的一批江浙道士主持法事活动，此批道士所唱的经典仍为十方韵，故现在白云观所唱经乐系统，实以浙江苍南的十方韵为主体，另有四方道长如马诚起、李诚松、黄宗规、闵智亭等也带来一些其他地区的科范音乐。众多高道云集此观，加上又地处京都，遂使此观渐成为中国道教活动和音乐活动的中心。

现此观常住道士有 50 多人，其中多数来自浙江苍南一带，他们都年轻有为，且唱做念俱佳，已成为主持斋醮科仪音乐的骨干人员。如现任观中监院的黄信阳，年方而立，原住浙江苍南地区的道教名观燕窠洞，该洞属全真龙门派，常住 20 多道士，黄是龙门派第 25 代弟子，其师父黄成宝现年 50 多岁。黄信阳的师弟黄信成也年方而立，现任高功，所谓“高功”，是道教法事的领头羊，他精通科仪的动作及程序，又全面掌握唱做念舞等音乐技能，在法坛上高座居中，领导法事的进行，并主唱仪式中的韵腔。黄信成相貌端庄，举止稳重，尤擅唱功，发音洪亮悦耳，吐字清晰圆润，音准节奏堪称上品，不亚于专业歌手，确是不可多得 的道教音乐家^①。

法事中尚有协助配合高功行法的一帮助手，其都有专门的职位和名号如“都讲”、“表白”和“提科”等。其职责是应答高功的唱念做打，烘托气势，也使高功不时获得片刻休息。目前配合高功的助手多为浙江来的一帮师兄弟，他们多经过中国道教学院的专门进修，有较高文化水平和音乐技能。如卢信睿，年 25，任提科，1983 年在燕窠洞出家。刘中和，任表白，原在苍南县龙港金龙观住庙。

除以上担任唱念做的经师外，还有一批专司演奏的乐师约有十多人，在法事中常坐于法坛一侧，各操笛、笙、管、二胡、琵琶、大阮等丝竹乐器及鼓、磬、铃、钟、五音锣、木鱼、钹子、钹、镲等打击乐器，除职司唱念做的伴奏外，还独立演奏序曲、

① 近年黄信成已调往新加坡酒菜芭道观，虽中国大陆道乐界失一人才，但对道教音乐在更广泛范围内的推广不无裨益。

间奏曲和尾声。器乐常常贯穿法事始终，具有控制节奏、渲染气氛、连接唱段和丰富色彩的功能，是法事音乐中的重要组成部分。

近年来白云观忏事繁忙，不但要应民众之邀做各种祈祥悼亡法事，还经常到国外执乐演法，故道观颇重视音乐技能的训练，除由观内举办专门的经师培训班外，还请音乐学院教师教授乐器，道士们的演奏水平大大提高。每天白云观院内弦歌声不断，正是道士们在刻苦习艺，使人疑入音乐学院。为了适应社会的发展，道士们开始引进了一些传统未用过的乐器如古筝等，这些乐器固然增添了道乐的表现力，但也令人产生一些隐忧：这样下去会不会逐渐背离道乐传统？当然，这也是一种历史发展的必然，正如现在不少年轻道士已在随意茹荤一样，世俗社会的观念正在冲击着道教的某些传统规定。

二 道乐类型及基本特点

白云观道乐现主要运用的场合及音乐类型与其他地区无异，大致也是修道法事、祈福阳斋和度亡阴醮三大类仪式。较突出的是白云观道乐所用韵腔曲目甚多，不同曲名的歌曲和乐曲近 100 首（其中不排除重复或变奏的因素），表明其保留传统内容较为完整。从白云观道乐音乐形态风格角度看，主要有以下几个基本特点：

1. 道乐构成的主要成分较多是古代音乐、宫廷音乐和艺术性较成熟的民族音乐；

2. 音乐风格幽柔婉雅，表情含蓄深沉，接近江南音乐的色彩；

3. “焰口”、“课诵”等科仪的音乐是最具代表性的仪式音乐，从其套曲曲目的完整性和音乐曲名、形态上的特点来看，具有最纯正的道乐自身的特点；

4. 从全国道乐风格的角度观之，白云观道乐能体现全真十方韵的典型特点，可作为研究全真正韵的形成、传播等课题的重要标本。

道乐是伴随仪式而行，白云观的科仪法事名目极多，每种仪式少则持续一小时或半天，长的可达数天不等，其演法过程富于音乐性和戏剧性，完全是一场琳琅满目的歌舞戏曲表演。就其中歌唱的繁多和曲调的优美而言，则堪称是独具特色的民族大型清唱剧。

修道仪式是道众自我持修的日常功课，尤以“朝暮课诵”（简称“课诵”、“早晚坛”、“早晚课”）中的音乐最集中而丰富。定课诵于朝暮二时，自有其特定含义。所谓“朝暮不轨，犹良马无缰”，意谓在朝暮时刻须以课诵经文来约束、规范道徒的行为准则。朝指五更，为日之始、昼三时之初，天刚破晓，道徒被三通钟鼓惊醒而起，即整冠上殿诵经，以期思维以还静；暮为日晡，为昼三时之末，唱经礼诵，乃冀觉昏而除昧。所以二时功课之设，成为道观丛林中必行的制度。

白云观课诵仪式持诵〔太上全真早晚坛功课经〕，早晚课唱词有别，但音乐结构与风格则大体相同，都是十多首经韵的联缀唱诵，其间穿插吟念吹打的表演形式，整体为曲牌联缀的套曲，抒情性韵腔、陈述性吟念和乐器演奏迭相迎送、交织成章。各曲

的联接顺序、调性、速度和情绪上的布局 and 变化均有一定的章法和规律。演完一课需时一小时左右，音乐开始前，先击钟鼓三通，曲终又击三通，洪亮深沉的钟声余音袅袅，飘逸殿外，发人冥想。

斋醮法事，又分析福谢恩、却病延年、祝国迎祥、祈晴祷雨等祈福内容的阳醮（亦称“清醮”、“太平醮”）和以摄召亡魂、沐浴度桥、炼度施食、济幽度亡为目的的度亡类阴醮（幽醮、焰口、忏灯等）两大类。

斋醮科仪种类和程序极繁多，仅常用的就有“开坛”、“三元午朝科”、“摄召”、“请水”、“扬幡”、“送神”、“祀灶”、“荡秽”、“施食”等。其中最流行的是祭炼魂野鬼的悼亡法事——“施食”（又称“斛食”、“焰口”）。白云观的施食名目为〔萨祖铁罐施食焰口〕，简称〔铁罐炼〕。施食不仅流行最广，且规模最大，内容最丰，使用的曲调自然也最多，其按照救济亡魂的程序，一一象征性地表现从请神、召魂、破地狱到炼度，升度等一连串节目。从地狱解救亡魂后，又要通过召灵、沐浴、朝真、咒食，将亡魂召到坛上，除其阴气，让它们向太上三礼，享用仙食，最后得以升天。全部仪式通过对死亡者的同情和施舍，表现出对自己和亲人命运的关怀。在传统观念看来，恶死之人常搅扰活着的人，只有给它们仙食，使其安宁，才可保证亲人的平安。另一情况是给死去的长辈施食，这也是希望其保佑平安之意。此仪式极富人情味，故在民众中影响甚巨。其所用的音乐也极富表情。焰口的结构与课诵一样是联曲体，但其曲调数量更多，篇幅也更长大。最大型的叫“大焰口”，曲目多达 60 多首。参见下表：

焰口科仪音乐程序表

仪式程序	曲目	表演形式	材料及结构	异同关系	起音	音域	煞音
出坛	1 太极韵	器乐曲	A 单段变奏		角	9 度	徵
上香	2 步虚	咏唱	引子+A		徵	8	宫
赞德	3 举天尊	咏唱	B 单段变奏	类似 1	角	9	宫
宣牒	4 吊卦	咏唱	C 引子+ 单两段体		商	12	宫
	5 宝诰经	吟	D 单段变奏		角	9	宫
	6 提纲	咏唱	E 单段变奏		宫	11	宫
	7 天尊板	吟	B1		角	8	宫
称职	8 小赞韵	咏唱	引子+F 单段变奏		商	8	宫
敕幡	9 召请	咏唱	引子+G 单段变奏		羽	12	宫
洒露	10 叹文(1)	咏唱	H 引子+ 单三段		角	14	宫
	11 举天尊	咏唱	B2	同 3	商	9	宫
洒水	12 水赞	咏唱	I 引子+ 单两段变奏		羽	13	宫
书讳	13 返魂香	咏唱	J 引子+ 单两段		角	12	宫
	14 叹文 2	咏唱	H1	类似 10	角		宫

放幡	15 小救苦引	咏唱	K 引子+单段变奏		角	14	宫
	16 天尊板	吟	B3	同 7	角		宫
	17 提纲	咏唱	E1	同 6	宫		宫
拈香	18 香赞	咏唱	M 引子+单段变奏		宫	13	宫
	19 祝香咒	诵	N 引子+单两段		羽	4	宫
	20 提纲	咏唱	E2	同 6	宫		宫
宣疏	21 称职	咏唱	N1	19 扩充	羽		宫
	22 提纲	咏唱	E3	同 6	宫		宫
	23 发鼓	鼓独奏					
	24 提纲	咏唱	E4	同 6	宫		宫
	25 举	咏唱	B4	同 3	角		宫
登座	26 慈尊赞	咏唱	M1	类似 18	宫		宫
三信礼	27 三宝赞	咏唱	M2	类似 18	宫		宫
禹步	28. 三宝赞 (一)	咏唱	M3	类似 18	宫		宫
	29 三宝赞 (二)	咏唱	M4	类似 18	宫		宫
书讳	30 三信礼	咏唱	L 引子+单两段		角	11	宫
	31 举	咏唱	B5	同 3	角		宫
	32 称职	咏唱	N2	类 19	羽		宫
	33 举	咏唱	B6	同 3	角		宫
	34 仰启咒	诵	K1	类 15	角		宫
发文	35 普召牒	咏唱	H2	类 10	角		宫

酒食	36 黄箬斋	咏唱	0 单三段		宫	12	宫
	37 五供养	咏唱	P 变奏的 单三段	一段 用 4 材料	商	12	宫
	38 叹 文(三)	咏唱	Q 变奏 原单两段	类似 10	角	13	宫
	39 梅花引	咏唱	I1		羽	9	宫
	40 呼奄咒	诵	单两句 自由反复		徵		宫
	41 清 华妙境	吟	单两句 自由反复		角	9	宫
	42 清华赞	咏唱	R 引子+再 现的三段体		徵	9	宫
变神	43 破丰 都赞	吟	T 单段体		羽	4	羽
	44 天尊板	吟	B7	同 7	角		宫
念咒	45 真符经	吟			角		商
破狱	46 破 丰都板	咏唱	T1 单 段变奏		宫	9	商
	47 小 救苦吟	咏唱	Y 引子+ 乐段聚集		商	14	宫
	48 举天尊	咏唱	B8	同 3	角		宫
	49 慢中称	咏唱	Z 单句变奏		商	6	羽
	50 叹 文(四)	咏唱	H2		角		宫
召魂	51 五召请	咏唱	W 引子+ 单段变奏		角	9	宫

解冤结	51 叹骷髏	咏唱	01	类 36			
	52 举	咏唱	B9	同 3	角		宫
	53 悲叹韵	咏唱	X 循环变奏		商	9	宫
	54 举	咏唱	B10	同 3	角		宫
	55 叹文(五)	咏唱	H3	类 10	角		宫
	56 发鼓	鼓独奏					
洒露	57 咽喉咒	吟	W 单段变奏		角	11	徵
	58 清华妙严	吟	单句反复		角		徵
施食	59 二十四类	吟	Q 乐段聚集		宫	15	宫
	60 举	咏唱	B11	同 3	角		宫
	61 香赞	咏唱	N	类 18	宫		宫
	62 吟腔	吟					徵
	63 举	咏唱	B12	同 3	角		宫
	64 佚名曲	咏唱	04	36 的变体	宫		
渡桥谢神	65 快中称	咏唱	B 单句变奏		角	9	宫

从上表可以见出焰口套曲有如下特点:

1. 全套曲中宫调运用最多、有不少歌曲原不煞于宫,却因附加一个宫调式的器乐短句而纳入宫调式,这就使宫调占主导的现象具有了一种强制性的人为的因素,联系到古代宫廷乐论中强调“宫音为主”的理论,有理由猜测其间有一定内在关系,这大概也是焰口音乐古味浓厚的原因之一。

2. 音域的宽窄、结构的长短、表情的幅度、旋律性的强弱

与经韵的演唱方式呈正比关系。如诵唱性的经咒，音域最窄，结构最短，情绪也最单一，吟腔和韵腔则渐次扩大各种表现因素，而那些音域最宽的歌曲如〔叹文〕、〔叹骷髅〕、〔黄箓斋〕等，常以其长而复杂的结构、丰富的旋律、细腻的情绪变化来配合最重要的经文，从而成为全套曲中的高潮篇章。

3. 结构形式多样，除了较多用变奏和循环的原则外，还顺应经文格律的要求而创造出一些民族音乐中不常见的曲式，如回旋曲式，对比性三段体加变奏曲式等，这表明道乐在一定程度上要受宗教文化制约，由此丰富了民族音乐的语汇。

4. 同曲的重复再现、相同或相似材料的重复运用比较多见，起到加强全套曲统一性的作用。

以上说明，道教在营构大型套曲的结构，关照其中对比性、统一性等逻辑关系和艺术表现力方面，已具有相当的自觉意识和水平，并积累了丰富的经验，这些都值得今人认真学习研究。

纪念法事是庆祝道教尊神圣诞或飞升之日而举行的大型仪式，每年都有固定的祭日，如正月十九的“燕九节”（邱处机圣诞）；正月初九玉皇圣诞等。这些节日常要持诵特定的经文，并吸引大量民众参加，已演化为民俗性的宗教活动。

白云观的道乐现以声乐为主，器乐主要用为伴奏，独立成章的乐曲极少。声乐曲又称为“韵”，意为有韵味的富于歌唱性的腔调。她是道乐的主体和精华部分，集中体现了清幽徐纾、超凡脱尘的仙乐风范。

三 典型曲目简析

当你在凌晨时分步入宁静的古观内，就会听到作为早课序曲的器乐曲〔太极韵〕

太极，是道教哲学中的一个重要范畴。太极本于无极，太极图外形为圆形，象征太空，包孕万物。太极圆用一条S线分割为两部分，各呈鱼形，一黑一白，一阴一阳，一刚一柔，阴阳二鱼相抱成圆，体现出对立统一的辩证原理。太极图意蕴非常深远博大，其将深刻的哲理，抽象为一图，构思的简洁与高深是世上罕见的，它表明了中华民族古代科学文化的哲学思维的高度成就。而以音乐语言来表现太极的内含，则是道教的一大创造。音乐从悠缓深远的鼓声慢起，逐渐加快节律，雄浑的钟声徐敲三声，即将人们的思绪引入了一种无限博大、庄严的氛围。管弦乐从容不迫地奏响了主题，旋律以级进环绕型为主，旋法围绕“商、角”两音运动，节奏平稳安详，曲调呈自由衍展的样式，乐句联系多采用“鱼咬尾”手法，使旋律显得流畅连绵。各句的音调则逐层下降，每句煞音依次为“商、宫、角、商”，最后终止以散板节奏导向不太稳定的角音，表现音乐的运动一如太空宇宙的运行，不断进行，无始无终。此曲节奏虽以平均型为主，构成安详宁静、从容不迫的气质，但不时穿插附点与切分音型，又构成一种内在的动力和豪迈气质，仿佛众仙徜徉于宇宙之间，寄傲冲漠之上，充满探索、征服世界的信心。全曲起商，以渐慢煞于延长的角音，构成欲停还动的终止感，象征太极义理的博大精深，难以

穷尽。

曲 1 太极韵



紧接〔太极韵〕的第一首韵腔〔澄清韵〕也是道乐中的精品。其歌词为四言诗体，核心唱词为：“天无氛秽，地无妖尘，冥慧洞清，大量玄玄。”经文源于晋代已出的〔度人经〕。据道教认为，只要虔诚念诵此经千遍，即可起死回生，长生久视，甚至能升为神仙官吏。所谓“澄清”，一指“玉宇澄清，纤尘不染”的天界景象，再谓的是道徒们要保持三业清静，不染凡念邪想的心态，以达到修道长生。既指天道的清澈无尘，亦像人道的清静无染，其意旨可谓精深。此曲音乐与标题也十分贴切。散板引腔

句幅短小，从商音始唱，上扬到角音后下行到宫音自由延长，然后以商到羽的下行级进旋法结束引腔，寥寥四音，勾勒出一派清虚淡雅的意象，颇得“大音稀声”之三昧。入板后的正体唱段，曲调连绵不绝，句幅悠长宛转，旋线以下降型和环绕型为主，五声性级进曲调围绕商音旋转，主腔“MI、DO、RE”频频出现，给人强烈的商调印象。一字多音的衬音和一唱三叹的抒情唱法，突出了清静悠闲的情调。尾腔的散板节奏，与引腔相呼应，但连续附点的有力节奏和宫音收束，则与引腔有所对比。全曲结构完整而严谨，引腔和尾腔的羽、宫收束与正体偏重的商调色彩构成调式上的微妙平衡。全歌抒情而优美，殿堂气息浓郁，令人听后顿时如饮清泉，心宁气静，并感受到道人们潜心修道、心无生念的超脱意境。

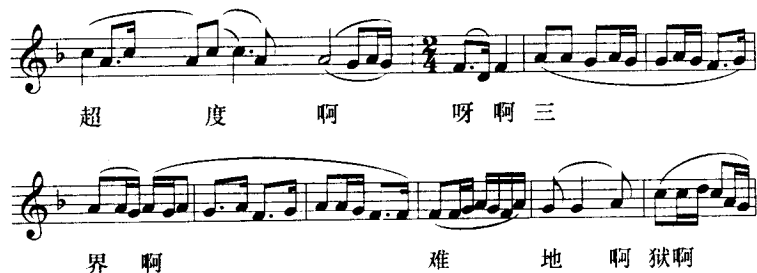
曲2 澄清韵





在洋洋盈耳的众多经韵中，晚课首曲〔步虚〕也颇有特色。此曲最早见载于南朝刘宋时期道教科仪大师陆修静所创《授度仪》中，此后历代传唱不绝。唐代时，玄宗曾亲自在宫中教道士唱此曲，并修订其声韵，使其“宛仍于旧韵”，遂使之一度风行于朝野。步虚歌词，是歌咏道教最高仙境玉京山的景象和众仙飞行虚空时的形态，斋坛中常置于仪式中部高潮时唱之，其声腔一字而虚声吟咏，道士绕行香炉而唱，大约借香烟升腾之象，遥想升天动作，飘渺步行虚空，道教情调极浓。歌词为五言四句诗体的复沓，描述修道成仙之理。音乐从散板的短小引腔进入，只用了 Sol Mi 两音，意境清虚恢宏，接着入板歌唱，悠长纤徐的旋律，全用五声音阶的级进，构成了平稳淡雅的基调。全曲中特别突出的是 MI DO RE 这个三音腔的贯穿，这一窄小音程音调的环绕链条式运动，维妙维肖地描绘出众仙飘行云端的形象。

曲 3 步虚韵





道教哲学乐生恶死，追求长生，高唱生命的赞歌。对于死亡现象既抱超脱态度，又积极抗争，要慈悲为怀，苦度众生。焰口仪式就是这一哲学理念的艺术化体现。较大型的“焰口”仪式含六十多曲，其中不乏词曲精美之作，[叹文]即是重头曲目之一。全歌篇幅长大，词用古雅的骈偶体，意境恢宏，数历代英雄豪杰，终不免尸葬荒丘，叹人生无常，去日苦多，情悲切而词恳切，直催人泪下。音乐结构尤为别致，全曲为对比性的三段体，前有散板引腔，其前短后长节奏型的连续运用，表现出悲切的叹息。正体的第一段是个一气呵成的连绵起伏的长大乐句，全用衬词，情绪低回委婉，曲调优美流畅，抒情味极浓；第二段以两个长乐句组成，两句旋律均是高起后渐层低降的走势，起伏度颇大，情绪开始激动起来，两句后面均有短暂的器乐过门，增加了音乐的对比性，富于抑扬顿挫；第三段则运用音调简洁的朗诵

调，字密腔紧，气息急促，情绪更趋激动。长大的三段体又作了三次反复，每次反复时第三段都作了变奏，以配合自由吟唱风的朗诵调。全曲音乐深沉幽美，情绪变化丰富，既有低回婉转的抒情曲调，哀叹天下古今，往事如烟，不堪回首；又有悲凉忧伤的旋律，悲吟生死之苦；更有一字一音的陈述性腔调，历数孤魂野鬼之惨状，各种不同情绪的曲调交织循环，组成了一首十分动人的人生命运咏叹调。其旋律的细腻精美、结构的新颖别致、情调的深刻准确，均称罕见。

曲 4 叹文







白云观虽地处京都，但其现在所用的音乐实则来自苍南地区。该地所处的浙江省，曾是唐代著名道教学者、高功杜光庭生长之地，也是道教洞天最多的省份，宋代这里产生了最多的道派，如灵宝大法、天台法、神霄法皆出自浙东及温州。而苍南一地自古以来也盛行各种道派，县城灵溪镇以西三十公里处有道教圣地南燕荡山。法国学者劳格文和台湾学者吕锤宽曾专门调查了此地的民间道教（师公）的法事活动，得出结论，其斋仪类目众

多，科仪书丰富，演出方法复杂，符诰文繁多，各方面都与南宋道教科仪书《灵宝领教济度金书》^①和《无上黄箓大斋立成仪》（蒋叔与编）所载内容有相似之处，由此认为该地道士应继承了南宋以来的当地道教传统。^②他们虽然没提到全真道的情况，但想来全真道也应同样如此。事实上我们在其他很多地区的全真道观中也听到大量与白云观经乐相似的曲调，而且风格都是偏于江浙一带的典型特征，这就证明全真道确实通用着一种历史悠久的风格统一的“十方韵”体系，而道统绵长的江浙一带，很可能是十方韵发祥和传播的中心区域。

纯从艺术性角度观之，至今仍在白云观殿堂中鸣响的道乐也堪称国宝，听来那么肃穆平和、引人入静，令人顿生玄远飘逸、超凡脱俗之感。

① 授者宁全真（1101—1181），其学贯当时南北大法；编者林灵真（1239—1302），平阳县人，长于普度大会，当时天师委他为温州路玄学讲师，继升为温州道录，住持天清观。

② 引自《浙江省苍南地区的道教文化》，载《东方宗教研究》新3期第173页。

第二章 笙箫上云神欲游

——西安八仙宫道乐

一 概况

西安八仙宫称八仙庵，位于西安东长乐坊，初创于宋，相传宋代时此处地下常隐隐闻雷鸣之声，故建雷神庙以镇之。宋时有郑生憩于雷神庙，忽遇八仙游宴于此，遂有八仙传说的兴起。元初全真教大兴，在此大兴土木，扩建“八仙庵”。明时，八仙庵已成为著名的道教宫观。清康熙初年，高道任天然重修殿庑，于八仙庵开坛放戒，将八仙庵辟为全真道十方丛林。嘉庆丙寅（1806）河南郑州乞化道人董清奇，曾任八仙庵住持，整顿十方丛林体制，并增建西跨院。同治年间，因民族纠纷庙宇被焚毁，道光年间又重修。光绪皇帝与慈禧太后逃难西安，住蹕于八仙庵西园内，封当时方丈李宗阳“玉冠紫袍真人”，并赐额扩建八仙庵，慈禧书“宝篆仙传”匾额。八仙庵遂名“敕建万寿八仙宫”。

八仙宫现存殿堂建筑均系明清以后所建，布局紧凑，殿堂庄

严。该庙分中东西三路及西花园。中路奉祀诸神仙的大殿，有灵官殿、八仙殿、斗姆殿；东路有吕祖殿和宫内住持住房等，全庙占地面积近百亩。八仙殿为八仙宫主要殿堂，内奉八仙神像。八仙之说起于唐代，至明代吴元泰的《八仙出处东游记》一书才将八位仙人固定下来，八仙的形象，既富于仙道风味，多附有灵异色彩，又大多正直豪放，惩富济贫，故深受群众喜爱，在人民和多种民间文艺形式中广为流传，富有浓厚的民俗色彩。如张果老倒骑毛驴的故事；兰采和常衣破烂衫，行歌于城市乞索的传说；铁拐李坦腹跛足，携一铁杖的形象；何仙姑手持莲花行走如飞的神异；韩湘子性格狂放，能在冬日令牡丹开放的奇行等，在文人诗赋、戏曲、民歌、说唱音乐中都广为传唱；至于“狗咬吕洞宾，不识好人心”的民谚，更是家喻户晓，颇能体现道教的人民性和既出世又入世的特点。八仙的优美故事广为群众喜爱，他们神奇的道法也为人们所崇拜，八仙宫的八仙殿是香火最旺的殿堂，也是日常经乐活动的主要场所。

八仙宫自清康熙初年著名道士任天然重修，辟为全真十方丛林，其后历经嘉庆、道光、光绪，一直保持丛林传戒制度。“文化大革命”期间破坏殆尽。现存建筑为1983年据明清布局全面重修。目前它是西安市内唯一的一座道教宫观，是陕西省道教协会所在地，也是全国21座重点宫观之一。文化大革命中此宫曾遭到严重破坏，宗教活动中断。十一届三中全会后才又恢复活动，老道人重新到宫里，还吸收了一批青年道徒。1986年11月在西安召开陕西省道教第一届代表会议，选举楼观台监院任法融道长为首任道协会长，曹祥真、张明贵、闵智亭诸道长为副会长，闵智亭兼秘书长。此后，陕西省的道教音乐又才重整旗鼓，开始恢

复和发展。

现八仙宫的道乐传人主要是闵道长，闵道长不仅是八仙宫道乐的一位承前启后的重要人物，在当代中国道乐史上也占有相当重要的地位，值得略加介绍。闵智亭字玉溪，号玉溪道人。1924年生于河南省南召一书香门第。18岁时，因日寇侵华被迫辍学，出于强烈的民族自尊和陶渊明田园诗的影响，上华山毛女洞出家修道。此后他一直虔心道经教义，勤奋好学。为增广学艺，他于1943年秋外出参访名山大观。最先去西安八仙宫挂单，从著名高功赵理忠学习经韵。1946年春南下武昌到长春观，师从监院陈明昆道长，并担任过高功经师、号房、巡察等执事。1947年初夏，其赴上海白云观寻访一高道，未遇，继而赴杭州玉皇山福星观挂单，先后任号房、大殿主、知客等执事，并从半角山房古琴大师元白学习古琴演奏，从玉皇山监院李理山道长学习天文星象和奇门遁甲，在玉皇山两年多，是他学艺收益最多最广的一段时期。1949年冬，又返上海白云观，此间曾参与该观珍藏之《明正统道藏》的抄补工作，并结识了仙学大师陈樱宁和主编《道藏精华录》的丁福保。1951年秋，重返西安八仙宫，1956年夏，复归西岳华山，常住玉泉道院。1985年秋，应中国道协之邀上北京主持“道教知识专修班”的教学工作。此后相继担任中国道协常务理事、副秘书长、中国道教文化研究所所长、中国道教学院常务副院长。1989年冬全真第一丛林北京白云观开期放戒，他被礼请为大师。闵一生志务道要，尤精科仪音乐。其经乐习得乃师从赵理忠，而赵的老师穆大师在光绪年间已是陕西省著名高功。从其师承关系及云游之处皆是全十方丛林这些情况来看，他的经乐知识当主要来自全真十方韵体系。现西安八仙宫的

道乐从总体上看，是在全真韵基础上渗杂了一些外地杂韵和地方乡音，而与北京白云观的道乐有不同之处，形成了自身的一些特点。八仙宫地处西安闹市区一隅，前来参观拜神的游人香客甚多，除了举行道教自己的各种经乐活动外，也贴出告示，应民间信徒需求而举办各种祈祥禳灾法事，经乐之声日日不绝于耳。现择要分析介绍常见法事音乐，以管窥八仙宫道乐的基本特点。

二 晚课套曲音乐

早晚课是道众自我持修的日常法事音乐形式，各于固定时间举行，具体内容各有不同，但音乐却是大同小异。八仙宫晚课的举行时间地点一如其他全真道观，历时1小时左右。全课音乐为曲牌联缀体，各韵曲间也常穿插口语化吟诵腔，后者除宣叙长段经文外，还以其简洁统一的音调作为不同曲牌间的过渡因素，使全套韵腔连贯协调，成为一个有机整体。

伴奏乐器以笛、箫、二胡、弹拨乐等清雅音色的丝竹乐器为主，并辅以钟、铃、板、鼓等击乐。套曲的引子和尾声多以钟、铃主奏，气氛清雅玄奇，余韵悠长，首尾互为呼应。打击乐器在曲牌之间作为过渡段时常独立成章，其节奏疏密相同，音色变化丰富，鼓板主奏时气氛较为热烈，具有炫技性，韵腔唱段的旋律材料丰富，表情深沉细腻，艺术表现力最强。其音乐风格从容典雅，气息悠长延绵，曲调和情绪的起落通常用渐变手法逐渐达成，使情绪变化显得含蓄沉着，始终保持凝重、庄穆的殿堂氛围。全套曲以9支韵腔组成，其结构如下图所示：

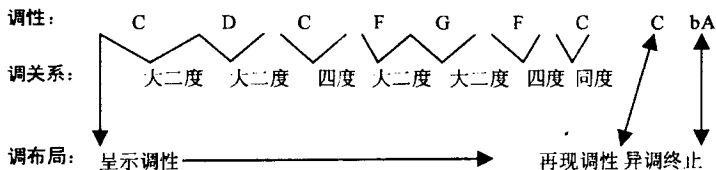
..... 0.618 0.382									
曲目	步虚	提纲	吊挂	反八大(曲调同提纲)	中堂赞	青华妙严	报恩诰	青华教主	三皈依
速度	$\text{♩}=40$	散	$\text{♩}=50$	散	$\text{♩}=50$	$\text{♩}=40$	$\text{♩}=90$	$\text{♩}=40$	$\text{♩}=30$
调性	C	D	C	F	G	F	C	C	A

全套曲的速度和调性安排颇有特色。全套曲的速度以中速偏慢为主，各曲间过渡自然顺畅，显得四平八稳，但到〔报恩诰〕一曲时，速度陡然加快一倍多，尔后的吟腔更为加快，直至〔青华教主〕后才恢复原速，逐渐在悠缓的旋律中结束全曲。从全套曲的结构比例关系上分析不难看出，〔报恩诰〕正出现于全套曲长度的“黄金分割点”上，即〔报恩诰〕前后音乐的长度比正好符合 0.618 比 0.382 的比例，而全套曲的速度陡转也正好处于此点，以此加强全曲的高潮。套曲整体结构的逻辑性于此可见一斑。众所周知，“黄金分割率”作为一种非平衡性的审美原则，有其特殊的美感效应，同样为自然界和人类社会所广泛运用，如人体身长的最佳比例（以肚脐为分界点）；报幕员所站的舞台位置；书本长宽之比例等等，无不符合此率，均能给人赏心悦目的美感。八仙宫晚课套曲的结构布局亦与此率相合，究系人为，还是巧合？个中奥秘尚待探索。不过，无论何种原因，都可说明，道家音乐家们在长期的宗教艺术实践中并未放弃对美的追求，且在这面积累了相当丰富的艺术经验。

此套曲的调性安排也殊有考究。全套曲各韵腔之间在旋律线条上对比度并不大，如节奏均较平稳，多为板起眼落，疏密度适中，音调进行以级进为主，起伏不大等等，长时间进行，势必造成单调乏味感，为了打破过分的单一性，道人们运用了其他一些艺术手法来加强旋律运动的动力性和新鲜感。除前述的韵、吟相

间，击乐穿插和速度变化等手法外，其中调性变化也是一个重要手段。

全套曲虽只用了 9 支韵腔，却用了大二度、纯四度、小六度三种转调，各具不同功能：四度转调使各曲联接协调而富于动力性；远关系的大二度转调则独具民间音乐风，为套曲注入了一股灵动生气，小六度转调更显得新鲜别致，且置于最后二曲之间，使音乐在一种幻化而飘逸的意境中收束，发人遐思冥想。不特如此，各转调法的配合也是章法严谨，环环相扣，显示道人们驾驭大型作品的造型能力。见下图所示：



C 调作为全套曲的基调，首尾响应，多次运用，起统一全曲调性的作用，其间两个大二度转调与一个四度转调构成一个单元，新颖与协调色采更替出现，此单元紧接着又再现一次，加强了调性思维的统一性。全曲最后收束时出现的 bA 调，远离于基本调性格局之外，犹如神来之笔，突开新面，造成欲停还动的异调终止，留下深远意境。

三 典型作品分析

[提纲]，曲名意为“提挈纲领，点明关节”，在法事中多由

提科唱，往往多次出现，殆在经文程度上有提醒强调之意。各地道观法事音乐均有此曲，然曲调大同小异，随科仪的不同而可配唱不同内容的经文，但句式都用七言四句诗体。一般在长大仪式如焰口中，所用〔提纲〕数量相应增多，在不断运用中起过渡、统一的功能。晚课音乐是较短小的仪式，故通常出现较少。如八仙宫晚课中它仅出现两次。但其曲调却颇有新鲜特异之处，与其他地区宫观的同名曲有所不同，其在沉稳悠长的套曲中激起一泓颤动的涟漪，令人耳目一新，反倒成了全套曲中的“华采”段。

此曲首句主题旋律一出就不同凡响，与前曲〔步虚〕的玄远低抑音调形成对比，其高昂挺拔的音调，偏音清角的强调运用，高下闪赚的旋法和棱角分明的唱法，都令人油然联想到川剧高腔的腔调和唱法特点。为此我们特地问及唱者，其人果然是刚从四川江油县一道观云游到八仙宫挂单的，并直言其在八仙宫唱经时，除唱该宫本身的经韵外，也加入了原有的一些经韵。这一偶然发现，为探索十方韵的历史渊源及其与民间音乐的关系提供了一个重要线索，证明十方韵的历史发展传播过程的确是在既有变也有不变的矛盾运动中进行的。此歌的典型乐汇，以短促的节奏，苍凉情调的小七度下行大跳而显特色，全曲围绕此腔而扩充、变奏，情绪集中统一。

值得一提的是，此曲旋律进行中多围绕“宫、徵”等音级旋转，仅在结束时煞于小调色采的“羽”音，这种异调终止法正与全套曲的调性格局吻合，犹如全套曲调性布局的一幅缩影，令人拍案称奇。

曲 1 提纲

自由风



[三皈依]。此曲在全国全真教晚课中无例外地都是作为尾曲使用。

曲 2 三皈依





所谓“三皈依”，意指皈依顺道、经、师三宝。“道”一指道教最高哲学范畴中的一个原初概念，其不可闻见，不可名之，却能包孕万事，控制自然万物的运行，又指道教祖师老子或泛指一切高道；“经”即道教经义；“师”指继承、宣扬道教教义的道众。晚课将终而唱此曲，表明众道人皈依三宝之诚，有总结之意，内容自然很重要，那么音乐旋律又是如何配合的呢？

晚课韵腔作为一种“冀觉昏而除昧”的修行仪式，必然要体现宗教所需要的殿堂气息，追求一种凝重、悠长、深邃的基本风格，在音乐形态上则表现为力求消除旋律的大幅度对比和强弱鲜明的律动感，以此求得延绵不绝、强弱均衡、气息中和的仙乐风范。〔三皈依〕作为此套曲的尾曲，其速度悠缓，在旋法尤其在节律的轻重处理上都集中表现了上述特点，可以说它是套曲整体风格特点的一种概括。

一般二拍子音乐的节拍重音（自然重音）常处于每小节的首拍（强拍）上，然而此曲的节奏重音（人为重音）却往往放在第

二拍（弱拍）上，因而构成了一种人为的、特殊的均衡律动效果。具体手法是用较长时值或切分音来强化弱拍，以此冲淡通常节拍重音的力度。如乐句的收束音多落弱拍，乐节的弱拍处理也是这样。这些处理使旋律的进行平稳而气息悠长，表现出宗教音乐所特有的庄穆气氛。此曲的结束句亦落在弱拍上，似收非收，余韵深长，也与套曲整体格局相呼应，可谓以小见大，令人叹服道人们的高深创造力。

四 总体风格分析

从以上简析中已可基本认定西安八仙宫道乐与北京白云观道乐大体相似，同属全真十方韵系统，证据之一是，两地道乐的旋律整体风格和形态特点是一致的，都具有“淡远清幽”的审美特征；证据之二，两地不少经韵的曲调是完全相同或相似的，如八仙宫晚课仅九曲，即有〔步虚〕、〔提纲〕、〔吊挂〕、〔反八天〕、〔中堂赞〕、〔青华妙严〕六曲与白云观的同名韵腔相同，显然是同出一源的。

为了进一步确认西安八仙宫道乐的风格特征，下面再举两个较有代表性的完整曲例作比较研究。

第一首〔薰表韵〕（蒲亨强采录，蒲亨建记谱）此韵用于祈祥斋仪中，唱此韵时，高功等法师在焚烧上奏尊神的表文过程中，以吟唱之形式向神报告自己的神职及任务，请求神灵协助完成斋仪的功能。从此韵的经词、旋律及用法上看，实即武昌长春观的〔圣班韵〕（请参见长春观的此韵），也与北京白云观的〔称

职]一曲大同小异。三曲完全是同曲异名的关系。由此可见，武昌长春观道乐确实属于全真正韵体系，而全国各重要宫观的全真道乐，也确实运用着相当多的同型仪式和韵曲。

薰表韵



[祝香咒]（蒲亨强采录，蒲亨建记谱）此韵同样是用于祈祥斋仪式中。高功法师在向尊神上香时唱，虽名为“咒”，但实际

上是用抒咏性的旋律和唱法。此曲的旋律主题，基本是武当山晚坛〔吊卦〕一韵的变体，有更多加花式的展开，两韵仍属同曲异名的关系。

祝香咒



从以上分析与结论中引出了一些值得思考的问题。西安地处古“秦音”、“西音”流行的中心地区，其民间音乐亦属“西北音乐色彩区”的范围，此区地方音乐的风格素以“慷慨激昂、高亢雄强”为特色，并以特有的“苦”音调式音阶为其形态表征。然而，为何地处西安的八仙宫，其道乐却全无这些特色，反与远在京都的源于江浙的白云观道乐相同呢？此现象至少足以说明，道乐的传播传承自有其特殊途径和规律，而与一般民间音乐有所不同，对各地道乐风格的研究，不能用民间音乐的研究模式去套。再有，西安周邻的终南山麓地区，在宋金时为全真道之圣地，全

真教北七真之一，龙门派创造人丘处机曾“西行万里，谒大汗于中亚”，被成吉思汗称为“神仙”，丘祖门庭遂盛行一时。金世宗曾命丘主万春节醮事，职高功。丘从山东行教来关中十五余年，此区亦是全真祖师王重阳发迹之地，王也曾在此地以“词”传教。西安一带自古以来就是全真教盛行之地，至今依然如此。那么由此又引出一个问题：既然全真教兴起、盛行于北方，按理全真十方韵就应是采用北方风格的音乐，但事实上现在西安八仙宫以及全国各地全真道观所通用的十方韵（其历史至迟可上溯到清代或更早），其风格却明显属于南方（更可能是江南一带）音乐的体系，这一“不合情理”的现象，涉及十方韵的起源、流传和演变诸题。全真教是一开始就采用南方音乐传教呢抑或是流传过程中逐步被“南音”所取代？为何全真教不用其发祥、盛行之地的“北音”，而用远隔千里的“南音”呢？这些饶有趣味的问题，显然值得在另外的题目下去专门探讨。

第三章 清磬一声凉月高

——西岳华山道乐

一 概况

从西安市乘车东行一百余里，就到了西岳华山。华山为著名的五岳之一，位于陕西省华阴县以南，海拔约 2200 米，广十里，属秦岭东段。因其“远而望之若花状”（《水经注》）故名。又因其西有少华山，亦称太华山。华山既是道教名山，又以其山陡路险而以旅游胜地闻名于世，更因这里流传的很多动人神话故事而令人向往。金秋的华山和风送爽，群峰披金，置身于峻峭的山峰，慎行于陡狭的险径，使人由衷赞叹自然的壮丽奇观。自古慕道之士多隐遁山林，择洞天福地古迹灵坛隐居修道。故华山之形胜遂成为仙家仰慕之处。据《云笈七签》记，华山西元洞，又名三元极真洞天，为道教十大洞天之第四洞天。华洞，又名太极总仙洞天，为三十六小天之四。历代很多高道学者都曾在此隐居修炼过，至今仍留有不少传说和遗迹。早在道教形成之前的“方仙



道”、“黄老道”时期，很多著名仙人如冯夷、青鸟公、毛女、赤斧、古丈夫、箫史、弄玉、三茅真人等，都是在此山成仙得道的。汉魏六朝，天师道兴起，来华山修道的高道更多，其中最著名的有北魏世祖时的道士，新天师道的创始人寇谦之，曾与仙人共入华山居一石屋，学得辟谷（不食五谷之法）术。唐代的高祖、太宗曾亲临华山拜岳，金仙公主曾在华山修道，玄宗专为她修了仙姑观、白云宫。五代时的名道钟离权、吕岩、刘操也来过华山游历修道。宋代时，道教学者、祖师陈抟居华山达四十余年，在此写下其主要著作《指玄篇》《钓潭集》《无极图》《先天图》等，使华山在道教史上的地位更加突出。华山还留传他与宋太祖赵匡胤下棋，太祖将华山输给他的故事。他被道教奉为“老华山派”的祖师，人称陈抟老祖，金元王重阳创全真教，华山成为重要的全真道场。

王重阳的弟子王处一、谭处瑞、郝大通等都在华山长期居住过。王处一并撰《华山志》，开创全真崑山派，郝大通开创全真华山派。明代华山道教最为兴盛，其时官府与民间信徒在此广修宫观与道路，香火盛极一时。华山宫观建筑，历史悠久。相传早在汉武帝时就建有集灵宫，唐代以后代有增建。但因历代天灾人祸的破坏，如今存见的宫观多为清代重建。华山山势素来以奇险著称，宫观为多依山势而建，别具风采。现存诸宫中，玉泉院、东道院、镇岳宫三座为全国重点宫观，有道士居住的还有群仙观、王母宫、苍龙岭的龙王殿、中峰的玉女庙、南天门的雷祖殿和西峰上的斗姆殿等六处。全山道士有五十多人。玉泉院位于华山东麓谷口，为入山必经之地。院内绿荫蔽日，泉石如画，建筑幽美，回廊曲折，为山麓风景最佳之庙宇。院内有清泉一泓，相

传与山顶镇岳宫玉井相通，泉水清冽甘美，玉泉院由此得名。

全院建筑分东、中、西三部分。中间为主体建筑“希夷祠”，它是一座四合院式的庭堂建筑，主殿为陈抟老祖殿，内奉陈抟老祖塑像，亦是道众日常诵经之处。院内有宋大中祥符三年贾得升撰写的“建醮碑”，对研究宋代斋醮经乐有重要价值。

现华山日常道乐演出地点主要在玉泉院，我们在采访中得到该院的知客和高功的热情接待，并很乐意地为我们唱经录音。知客因是四川老乡，自然分外亲切。高功周通玄 20 多岁，甘肃人，其经韵传自楼观台高功和西安八仙宫的高功，属全真十方韵系统。北方道士很少受社会上经济潮流的影响，一心务道，经济上虽然还较贫穷，但却保存了更多古风，待人朴实诚恳。两个多小时下来，他们不休息地为我们录了《三官科仪》、《早晚课》、《焰口》四场科仪的唱腔，还介绍了有关经韵的一些背景情况。玉泉院现常住道众有二十多人，大多是陕甘一带人，其经韵集中反映出华山道乐的风采。据周高功说，他们的经乐以至陕甘一带的经韵都是用的全真十方韵，除保留十方韵的一般特点外，仍有一些独特之处。根据我们的调查分析，华山道乐的情况的确如此，现简要介绍分析其音乐特点。

二 晚课音乐特点简析

一般而言，一字多音，句幅连绵长大是诸道观课诵音乐之共性特征，但华山玉泉院早、晚坛仪式韵腔音乐在具体处理和运用上却独出一格，韵味别具，呈现出特异的样式。

首先，在腔词关系上，其表面上看来虽是字疏腔长，一波三折，却并不给人以拖沓冗长之感，而不时流露出一种灵动之生气。构成这种美感的原因之一，是其节奏与音调处理的紧凑性与灵活性。在整套韵腔曲牌中，其节奏时值的布局绝大部分是时值短促的八分音符与十六音符的密集组合与连续运用，很少采用四分音符及更长时值的音符；其音调起伏亦以短小腔型的波动与扣接为主，频繁变化，跌宕多姿，如《大赞》和《十伤符》主题。

其节奏细密紧凑，富于表情性，音调起伏变动不拘，活泼流畅，这样一来，虽然唱词的字距较疏，但在旋律运动上却形成了很多微妙精巧的小型结构单元，显得松中有紧，缓中有急，给人以静动相间、疏密相衬的奇特感受。

在套曲音调整体构思上，则运用了主导腔型贯穿始终与各曲牌特性腔型穿插组合互为映衬的艺术手法，使整套韵腔音乐统一而不单调、变化而不零乱，脉络清晰、血肉丰满。各曲调之间在结构规模比例与发展逻辑上亦很有章法，不落俗套。参见晚坛韵腔套曲之曲调材料整体关系表如下：

玉泉院晚坛韵腔曲调形态一揽

各曲的主导腔型

各曲的特性腔型





从上表可看出晚课套曲有以下特点：

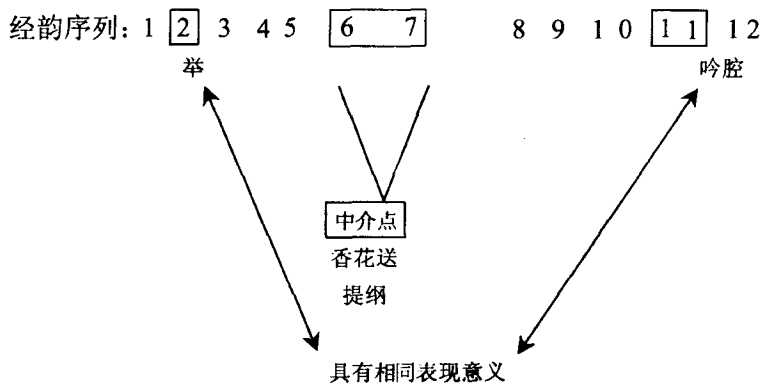
(1) 运用了一些特有的曲目如「慢澄清」、[仙家乐]等；又将「小赞」与「大赞」同用于晚课中，也是绝无仅有之例。

(2) 套曲的多个曲调间既有相同或相似之主腔型作为联系因素，环环相扣，连贯畅通；又各以个性鲜明的特性腔相映成趣，色彩多变，形成了既丰富又统一的音调群体。这种独特的套曲体制兼融板腔体与曲牌体的因素，两者平分秋色，水乳交融而不露痕迹，形成一种呈胶着态的综合音乐体制。

(3) 整体结构布局有平衡对称美，全套曲可划分为两个大的段落：

全套唱腔曲调连同“念诵调”一段共有十二曲，第六曲〔香花送〕与第七曲〔提纲〕正处于全套之正中，再加上这两曲旋律个性鲜明，遂构成了全套唱腔的一个中介点，将全套唱腔分割成两大部。〔香花送〕因与第四曲〔香供养〕为异名同曲关系，可视为第一部分中具“再现”意义的结束段；第七曲〔提纲〕又以唯一的散板节奏与独具一格的旋律形式悠然出现，俨然成为第二部分启唱前的“引子”。这样，以第一部分之尾声〔香花送〕与第二部分之引子〔提纲〕为中介，全套唱腔形成了对称的整体结构关系，显得既有一定对比变化，又富于规律性，给人以和谐、圆满的整体感受。其整体关系的简要图解如下：

晚课套曲整体结构示意图



其结构思维之严谨精美，可见一斑。

三 典型韵腔赏析

1. [香供养] 这是一支在套中唯一重复使用的再现性曲牌，其篇幅不长，仅 11 小节，四个分句。在短小的篇幅中，却运用了暂离调、转调等手法，四个分句的句幅比例为 3+2+2+3（小节）的长短组合形式，变化细腻繁复，结构别致。并形成了两个短暂的局部性情绪转折与变化，堪称全套唱腔之艺术发展脉络的一个精巧缩影。参见曲例。第一、第三两个分句中的旋律形成了两个小高潮，旋法先后作四、五度上下行与五、六度上下行构成两个相似的波峰型旋线，为自由模仿关系，前呼后应，相映成趣。然后才在逐渐下行的宁静气氛中收束音乐，复归于静。

曲 1 香供养



2. [提纲] 是套曲中仅有的一支散板曲，旋律结构不完整，以此成为引入套曲第二部分的引子。旋律用带清角的六声音阶，以清角音为轴心的三音组作逆行与顺行变化，更突出了此音的色彩性，突破了全套曲五声音阶平和色彩的一统天下，成为本曲的“俊语”。值得一提的是，此色彩乐汇如用于别处则不足为奇，但

其用于具承上启下功能的散板曲中，却与全套曲旋律构成鲜明对比，就显得不凡而别具匠心了。

曲 2 提纲



3. 《小赞》是全套曲中联结统一两大段的核心唱腔，全曲结构完整，起承转合的四句体，节奏规整，音型较繁密，尤以转调的别致为其特色。先后用了五度离调和大二度转调的手法。两次大二度转调颇为精彩，各构成两小段，几乎占了全曲篇幅，两段以不同效果形成对峙关系，颇具戏剧性。第一次下行二度转调以级进方式自然转换，显得流畅平和，不露痕迹。第二次上行大二度转调则正处于“转”的部位，陡然转回原调，突兀而新奇。随后旋律继续在原调上逐渐结束。

曲 3 小赞







第四章 天外吹笙来玉女

——佳县白云观道乐

一 概况

佳县白云观位于陕北高原佳县城南五公里黄河之滨的白云山上。白云山原名对龙岭，相传一日山上来了一位自称玉凤真人的蓬头赤脚道人，他在山上结庵而居，白日采药，晚上打坐诵经或弹奏古琴，不食人间烟火，日用三盆净水足矣。他医术极高明，为百姓治病无不手到病除，人们敬之如神。后玉凤真人想在山上修建宫观，山主牛登弟慨然献出山上全部土地，榆林张总兵也鼎力相助。兴建之时正值酷暑，烈日直射头顶，突然天空出现了一片白云，遮住烈日，以后日日如此，玉凤真人感慨系之，遂改山名为白云山，定观名为白云观。白云山山势由西北向东西横亘于黄河西岸，白云观则依山傍河，立于山巅，白云缭绕，松柏苍郁，山河相映，殿宇增辉，素以“关西名胜”吸引着西北、华北等地的游人香客。从黄河边沿陡峭的“神道”拾级登山，一路上

古色古香的庙宇与雄浑的山水接踵而来，令人目不暇接。中经刻有精美浮雕的“白云胜景”额坊和题有“神威有赫”的木牌坊，再过了“四天门”，就见到白云观的主殿——真武殿。真武殿相对矗立着建筑工艺精细的乐楼，两侧又有钟鼓楼相对而立。钟楼上悬有一口明代万历三十四年铸造的大钟，重约万斤，击之声闻百里。真武正殿两侧是五祖七真祠。真武殿是卷棚抱厦式建筑，殿内宽阔宏大，神龛内供奉真武大帝铜像，此殿也是宗教音乐活动的主要场所。白云观建筑群较庞大，共有 53 座殿堂，500 余间殿房，除主奉真武神的主殿外，奉祀其他神的殿堂如三清殿、圣父殿、六十甲子殿、三官殿、藏经楼、玉皇阁、文昌阁等，都是工艺精美、气势壮观的古建筑，这些建筑散布于全山，规模宏伟。据载，白云观于明万历三十三年（1605）由皇帝敕建，清雍正二年（1724）重修并扩建。全庙建筑面积达八万一千多平方米，庙内还保存有明清以来的大量壁画、碑石、浮雕、神像、石刻、古钟等文物，都是珍贵的艺术品。白云观地处革命根据地，曾留下了人民领袖的足迹。1947 年，毛主席和党中央转战陕北来到佳县，曾两次登山游览，并指示县委出布告保护这笔文化遗产。自古以来，白云观以其宏大的建筑和真武大帝的影响力而吸引着众多的信徒，直到今天，仍然每天香客不绝，尤其在每年的农历四月初一到初八的庙会期间，从陕西、山西、甘肃、内蒙古、宁夏等地前来朝拜的香客游人络绎不绝，每天香火布施达 13 万元，总计达一万多辆车，60 多万人次。在经济不发达，财政收入欠佳的佳县城，白云观每年的香火收入竟占全县总收入的百分之七十，全都上交县府，道观需用时就由监院去文管所支取。于此可见道教的爱国热情和对人民的贡献。

现白云观常住道众仅有十多人，多为中老年人。其中张明贵道长任监院，兼任中国道协理事、陕西省政协委员、陕西省道协副会长。高理良道长任住持。

白云观的经乐活动甚多，除道观内部日常奉行的“早晚课”，7月15日的“焰口”外，经常应民众之需而做各种法事。如香客抽签不吉利时，就要请道士念“三官经”、“北斗经”等，百姓修好房后，也要请道士唱“安土神”。天旱民众乞雨，则要请道士唱“龙王经”。白云观道教与当地民众关系紧密，在民间享有很高声誉。据张明贵道长介绍，他祖籍在当地，自幼患重病不愈，家人无奈之下，送其上白云山入道，一月后，竟不治而愈，从此深信道教，成为一个虔诚的道教徒。这种现象，不知内情者或以为是虚妄之言，其实不然。据笔者亲闻眼见，此类情况在道观中并不鲜见。想道观地处深山幽林，每日目接皆清新之景物，加之虔心诵经，不念尘世名利杂务，自有清心寡欲之效，这种心理治疗的作用，当然胜过药石。所谓“有病治病，无病强身”，确非虚言，其中含有深刻的科学道理。

我在采录白云观道乐时，有幸结识张明贵道长这个热心人，他具有陕北人朴实好客的特点，很热情地为我们介绍有关情况。他本人也精通唱经（观内另有73高龄的高功康至恭亦唱奏俱佳），对我的要求可谓每求必应，无论何时找到他，都很乐意地以62岁高龄为我演唱科仪经韵和民歌，使我全面了解到白云观道乐的特点和背景。白云山的人文景观和张道长的古道热肠，与白云观风格别致的道乐一起，深深印入我的脑海，久久不能忘记。

二 套曲音乐的结构特点

人们常说“文如其人”，其实“曲”也同样“如其人”。张道长所唱的大量音乐曲调，正是此话的注脚，同时也是白云观道乐风格的一幅缩影。正如张道长唱信天游的得心应手程度并不亚于他唱道教经韵一样，白云观道乐的整体风格也是在陕北民间音乐和道乐两种不同的风格系统中徘徊，它将两种不同音乐风格因素有机融合在一起，又更多偏重地方音乐的品味。从全国道教音乐风格布局来看，白云观道乐堪称独树一帜。白云观其所在的西北地区一带，本是全真派盛行之地，按说其经韵也应采用全真十方韵（附带说明，西北地区的全真道宫观大都唱十方韵，或者是同时会唱地方韵，但也是泾渭分明地将两者区别开来唱，一般不混融一体地唱），但事实上无论从曲目、唱法、表演形式和音乐材料来看，白云观道乐都以其强烈的地方民间色彩而区别于全真十方韵的风格，正是这点，构成了佳县白云观道乐风格的个性，并以此构成全真道宫观音乐格局中的一个特殊个案，令人注目。

白云观道教音乐的地方化有多方面的具体表现。首先在曲目及其应用程序上，就与其他地方的全真宫观有所不同。在多种科仪中，[早晚课]与其他地区的同类仪式所用曲目还较接近，而运用最多、曲目最丰的“焰口”仪式则运用了许多独有的曲目，如[赞叹三圣人]、[香风宝鼎]、[三天尊]、[光明满月]等；另曲目演唱程序也多与众不同（详见49页“示意表”）。再从套曲体制、发展手法和音乐材料上看，其个性就更突出了。现以“焰



三腔各有个性，但亦有一些共性特点将其凝聚为一个较统一的表现元素，如旋法都围绕徵音旋转，节奏较细密，多用 16 分音符音型和切分音，情绪较活泼欢快等。此三腔在首曲呈示后，在以后九曲中次第以原型或变型出现，总的趋势是逐渐加大变化幅度，至 11 曲〔洒水〕时，已达到面目全非、不可复认的地步。从 12 曲开始的后部 10 余曲，更加强了对比因素，远离三个主腔的控制，各曲间的音调差异也增大，呈现出一种自由开放的类似“散套”的结构性质。前后两部不仅在音乐材料上有对比，音乐风格也有较大变化，前部 10 首曲的情调偏于沉静、悠缓，具有较多庙堂音乐特色；后部 10 余曲的音乐则偏于欢快活跃，情绪较为明朗轻松，有明显的陕北民歌风味。下面“示意表”所示为各曲的主腔形态（从后部开始的各曲已无明显的主腔贯穿，故只摘其首句腔，以见其旋律材料特点）：

焰口科仪曲调主腔及变形示意表

曲调目次	各曲主腔型及其相互关系
1. 赞叹三圣人	A+B+C
2. 忏悔消灾	A1
3. 香风宝鼎	B1
4. 三天尊	A+B+C
5. 施食	A2
6. 步虚	B2
7. 光明满月	B3
8. 三宝赞	B4
9. 举天尊	B3

10. 三上香	B5
11. 洒水 A+B+C	C1+A3
以下是由不同的新材料曲调构成散套结构, 对比变化更加扩大	

12. 三宝天尊



13. 报恩诰



14. 咽喉咒



15. 萨祖咒



16. 孤魂咒 (一)



17. 孤魂咒 (二)



18. 孤魂咒 (三)



当结构过分长大、同质材料持续太久时，就会使唱者和听者逐渐产生乏味感和听觉惰性，为了打破这一状态，势必要求唱者运用一些调节人们听觉心理的必要手段。在本套曲中，道人们正是适时地逐渐加强音乐材料的变化和新鲜感，来维系唱、听者的心理兴奋度，使之始终保持在一个适当的心理负荷区间，这种求新意识，无论是有意或无意为之，都足以证明道士们在从事宗教活动的过程中，自觉或不自觉都要顺应“美”的规律，以创造出使人喜闻乐听的音乐艺术品，更好达到宗教宣传的目的。当然，任何一种好的音乐，都会采用一些手法来调节听众的听觉心理，而所用手法的丰与乏，偏爱侧重的不同，正可反映出该乐种的自身风格和特点。佳县“焰口”套曲独用一种偏重音调节奏即兴变化展开的结构原则，正是民间音乐套曲中常用的手法。用这手法构成的套曲音乐相对来说比较灵活自由，听来也更为通俗易懂。它不像一般全真十方韵套曲音乐那样注重整体布局的严密性和规范性，也不那么偏重采用较复杂的调性变化手法，这些都体现出一种朴实自然的民间品格，这也正是它的特性之所在。

2. 早课套曲音乐特点

佳县白云山道观早坛韵腔数目不多，共 10 支，属于曲牌联套体性质，音乐风格典雅蕴藉，旋律情调柔和婉转。

套曲整体布局上既采用了多种音调因素组合联接、节拍交替更迭、错落参差的变化对比手法，以获得套曲表情的丰富性与音乐发展的动力性；又以宫调中心的确立，及小切分节奏的大量运用，以获得套曲内部关系的统一性与粘合性，具有独特的表现效果与艺术章法。

参见套曲整体曲目的特性腔型及节拍调式表如下：

1. 澄清韵 宫调



2. 中堂赞 宫调



3. 吊卦 宫调



4. 大启请 商调



5. 忏悔文 宫调



6. 大赞（一） 宫调



7、8. 大赞（二、三） 徵调



9. 小赞 羽调





10. 三皈依 宫调



由上谱表可以看出：全套曲很少运用转调手法，其变化对比因素主要体现在各曲特性音调及节拍的频繁变化上，这是显而易见的，而需要作特别分析与说明的，是其套曲内部统一联系因素的特征：

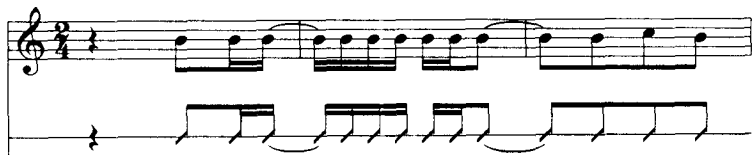
调性方面：除了套曲调高的统一（即多处于同宫音列，很少转调）外，其调式布局以宫调为主，此其一；另外，在套曲所运用的宫、徵、商、羽诸调式中，又以三支〔大赞〕曲牌的徵调式作为整个套曲调式关系的综合平衡点，如下所示：

调 式：宫 徵 商 羽

曲调数：5 3 1 1

值得一提的是，佳县道教韵腔大量运用节奏上的多种切分变化，也是有其独特效果的一种艺术手法。其常用的切分类型有：

1. 跨小节型



2. 交替节拍型



3. 混合节拍型



这里的切分效果，并不像人们通常认为的那样呈现力度强调的对比感，反而淡化了节拍的强弱律动感，使旋律进行显得更接近自然口语化的叙述性特点，这与通俗歌曲的切分音运用倒有微妙相通之处。从艺术表现的角度看，佳县的切分运用具有双重功能：它既造成了错综变化的美感，又使旋律气息连贯畅达，不显生硬呆板，从而产生一种具有自然语气感的流动美，韵味朴实醇厚，听来更觉亲切、自然。

佳县道乐为何远离全真十方韵系统，而有较强的地方性和民间音乐风呢？个中原因，尚难定论，但该观主要道士多出自当地，道教经乐活动与当地民俗结合较紧密是其重要原因之一，则是可以肯定的。

三 典型曲例分析

佳县道乐的地方民间性，在旋律形态上亦有诸多表现，如旋律富于流动感，音调素材简练，音域宽广，多用大跳音程等，但在旋律的基本风格及很多具体腔调上，又保留了较明显的全真正韵特色，整体上可以认定是全真地方韵的一种典型样本。下面通过典型曲例分析来作一些更细致的了解。

〔三宝天尊〕（蒲亨强采录，蒲亨建记谱）本曲的旋法与全真十方韵多用环绕级进式的旋法有所不同，它多采用级进流畅的波浪型线条与大跳音程相结合的旋法来构成音乐的动势，其频仍的大跳进行，颇具陕北民间音乐风，除八度、四度、五度的功能性跳进外，最多用且最有特色的是六、七度跳进，听来富于生气，刚劲活跃。全曲音域宽广，达十四度，旋律线起伏较大，加上频频出现的跳进音程，给腔幅悠长、节奏较单一的旋律平添了一股活跃的生气。

佳县韵腔音乐的另一特色是句末收束多用紧促而短暂之音，较少如一般十方韵道歌那样使用句尾拖腔，相反在句中或句前却常用切分音或较长时值音，这种节奏模式使乐句的交接过渡十分紧凑，构成一气呵成的效果。这种特色在本曲中有较明显的表现。此处理手法显然与唱词的长大和内容的陈述性质有关，旋律进行的不绝如缕、似断非断，在一定程度上削弱了各乐句的相对独立性，避免了过多停顿所造成的零碎感和阻滞。





[步虚]（蒲亨强采录，蒲亨建记谱）此韵是全国各地各派道观都普遍运用之曲，然在全真宫观中，其具体表现形态不一，大致有两种类型：一是全真正韵系统，凡属此系统的韵曲，词曲形态基本保持相同或相似关系；另一系统为全真地方韵，此系统的韵曲，仍然保持着基本形态和风格的诸多共性特征，但却较多吸收了当地民间音乐的风格因素，故称地方韵。佳县的[步虚]，即是全真地方韵的典型体现。此韵的音调和行腔，较多运用陕西省民间音乐的典型样式如四度五度的大跳进行较多见，行腔富于棱角性，旋律腔型比较朴素，节奏比较简洁，等等，但其间置于



句尾的腔型，多用级进和环绕型的旋法，又体现出典型的全真正韵性格：

步虚



的基本特色：

大赞



[小赞] (蒲亨强采录，蒲亨建记谱)

唱词为赞美经书及其功德，词句较短小，故名。此韵较多体现出全真正韵的地方化，我们找不到与之完全相似的同型同名的具体旋律，但其总体的韵味和行腔方式，显然仍染有较多全真韵

的风格特点:

小赞



[忏悔文] (蒲亨强采录, 蒲亨建记谱)

此韵是全真正韵与地方风格水乳交融的创造品, 全韵先以吟咏为主, 后用朗诵式唱法, 形成略有对比的单两段体, 旋律腔型甚为别致, 句尾围绕商音旋转的腔调, 明显是全真正韵的典型样式:

忏悔文



第五章 玉箫催凤和烟舞

——沈阳太清宫道乐

一 概况

沈阳太清宫是中国东北最大的道观，历来是可供十方云游道士挂单常住的十方丛林。其初建于清康熙二年（1663）。至今有三百多年历史。沈阳太清宫最初称为三教堂，是儒、释、道三教合一的宗门寺庙，主持为郭守真真人。清乾隆四十四年（1779），易名为太清宫，由宗门改成丛林律门。道光三年（1823），聘请孙抱一为第一代方丈，于中秋节首次开坛传戒。至1957年，共历任十届方丈。现沈阳太清宫常住道士有四十多人。

沈阳太清宫自建宫伊始，就举行各种仪式，唱诵多种经韵腔调。传说最早是唱的崂山韵，后来有阚氏二兄弟，原为京剧演员，因不得志，来到太清宫出家，并为经文重创新腔，此新腔后为东北各地道观采用开来，为区别原有的旧韵，称为“东北新韵”。

东北新韵的经乐以唱腔为主，多以鼓、钲钟、木鱼、磬、铛、钹等法器伴奏。其所唱腔调，大体分为以下几类：^①

1. 大韵十三首 [白鹤飞]、[柳含烟]、[三炷香]、[三清赞]、[三宝赞]、[柳枝雨]、[大五酒]、[大骷髅]、[鬼哭引]。

2. 小韵六首 [小香赞]、[调挂]、[腰调挂]、[六句赞]、[天尊韵]、[小道场]。

3. 忏韵二首 [志心朝礼]、[志心皈命礼]。

4. 走马韵十首，此类韵无标题，多用四二拍，上下句结构的短小曲调。

5. 诵经调七首，以 [摇帝钟吟香偈]（又称 [举药子]）。

二 东北新韵的音乐特点

东北新韵作为一种宗教音乐，它之所以能在东北地区广泛传唱，一个重要的原因是它吸收了较多当地民间音乐的特点，故能为当地人民群众所接受。首先从节奏形态上看，东北新韵与东北民间音乐有较多的共性，东北人性格较为开朗直率，说话音调明快质朴，不拖泥带水，反映在音乐节奏上，也相应地具有一种简洁明快的特点，不像南方音乐那样转弯抹角，疏密多变，而常用一种平稳而紧凑的八分音符平均节奏型，这种节奏型使音乐具有质朴的宣叙陈述特点，如下例东北民歌中一句唱词的曲调仅 20

① 本章主要参考李玉珍著《东北新韵初探》，载《第一届道教科仪音乐研讨会》论文集，《人民音乐》编辑部 1992 年编。

拍，就有 11 拍是平均型节奏：

例 1. [张生游寺]



又如东北二人转中，一句唱词仅 16 拍，即有 8 拍是用平均型节奏：

例 2. [文咳咳]

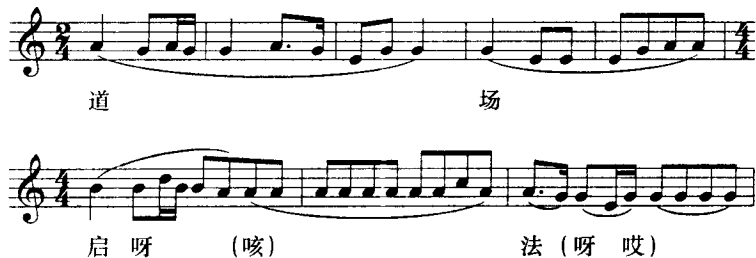


1=F

在东北新韵中，也可以明显地看到这种特点，如 [白鹤飞] 节选谱中共 38 拍，平均节奏型就占了 22 拍：

例 3. [白鹤飞]

1=C





另在曲调形态上，两者也有诸多共性，如其旋律大都以五声音阶的级进和同音反复为主要特色，旋律发展常用乐汇、乐句的重复或变化重复、切分节奏的级进、简单的模进等手法。东北民间音乐的典型音调 re si La 和 la si La 在东北新韵中也很常见。在调式上，两者都以宫调式为多，并常在一个乐段中出现同宫系统的调式交替。

两者的共性在衬词运用上也有明显体现，东北新韵唱腔中多用“哎、咳、哪、呀、哇、来”等单音节的衬词，这与东北民歌的唱法是大致相同的。

从以上几个方面的简单比较，已可见出东北新韵与民间音乐确有密切血缘关系。

三 东北新韵的自身特点

东北新韵虽与东北民间音乐有诸多共性，但作为一种宗教音乐品种，在宗教文化与地方音乐双重合力的制约下，它必然还会形成一些自身的特色。特别表现在曲式结构上，它与东北民歌常用的起、承、转、合四句体和东北二人转常用的上下句体都有所不同，而是普遍采用一种单句反复体的结构，即不论一首经韵有多少句经文，每句经文的词意有何不同，却都是以开始的一句曲

调为基调，不断施以重复或变奏而构成全曲。如下例中的唱词有八句，曲式上却是由八个基本相同的乐句而构成：这样的结构形态，在全真正韵中亦非最典型的样式。由此体现出东北新韵的个性特征。另从旋律形态与表情的总体面貌来看，东北新韵的经韵又保留了较多全真十方韵的基质，例如，旋法以级进为主，旋线起伏较小，勾幅较悠长连绵，节奏平稳从容，由此表现出柔婉安详起脱的情调，凡此与东北民间音乐偏爱跳进，跌宕劲截的旋律风格形成对比，体现了宗教殿堂音乐的自身特质。

柳枝雨





综上述，可以确认东北新韵的自身特点是客观存在的，在总体上看，是全真正韵与东北地方音乐相互影响，渗透以合力作用而达成。即在旋律形成的深层要素上保留了全真韵的较多特色，而在旋律表层形态的具体细节上又接受了较多地方音乐的因素，由此形成了它与全真韵及地方音乐都在似与不似间的自身特色，成为地方韵的又一个案。

第六章 听候心弦子午钟

——山东崂山太清宫道乐

一 概况

崂山是中国道教名胜之一，位于山东半岛西南部，青岛市东北 25 公里处，濒临东海，峰雄山险，水秀云奇，名树古木，修竹异卉，这些与九宫八观七十二名庵等道教建筑一起，构成了崂山独特的景观，历来以“神窟仙宅”、“灵异之府”而享有盛名。历代来崂山隐居修道的高道甚多，给崂山带来了各地的民间音乐和琴曲，对崂山的经韵音乐有较大影响。崂山方园百里，道观星罗棋布，著名者有太清宫、神清宫、遇真宫、华楼宫、太平宫、上清宫、明霞洞等。1985 年 7 月，崂山太清宫定为全国重点宫观，对外开放，每天来崂山的游人香客达六七千人，最多时可达二万多人。太清宫俗称下宫、下清宫。是历史最长、道众最多、规模最大的宫观。它坐落在老君峰下、崂山湾畔，三面环山，一面临海，风景秀丽。此宫于西汉建元元年（前 140），由江西瑞

州府张廉夫始创，名为三官宫，建元三年改称三清宫。太清宫主要由三大殿、四配殿、长老院及客房等 147 间房屋组成。1936 年底，崂山有龙门、随山、金山、清静、华山、蓬莱六派，经韵有太清宫随山十方韵、白云洞金山崂山韵和百福庵龙门应风派等三大派。

二 道乐沿革及概貌

崂山道乐在其发展过程中，广泛吸收了民间音乐、孔庙祭祀音乐、宫廷音乐、文人音乐和佛教音乐的因素，故其经韵较杂，并由此逐渐形成既有本地特色的崂山韵，也有全国通用的全真正韵的整体特点。

崂山经乐的历史悠久，《即墨县志》载，早在汉代，著名经学家郑玄于中平五年戊辰（188），与门人至崂山不其山下避难时，到太清宫创办康成学院，聚众讲学，传授经文与经曲，是崂山最早的经乐祖师之一。他除开设书院，传授玄学外，还演习周礼，附带传授了一些周汉的宫廷音乐，这些音乐后为崂山道士沿用，创编成初期的经韵曲牌，如〔迎神歌〕、〔拜北斗〕等，至今仍在崂山传唱，道士谓之“郑祖经曲”。可见早期的崂山经韵实含儒家文化的成分。到东汉末年，五斗米道首张道陵的经韵也传至崂山一些外山庙观。

东晋隆安三年（399），名僧法显到狮子国（印度一带）取经归国时，在崂山留居期间，把印度佛经梵呗引入崂山，使佛道两教音乐互为交融，如崂山的〔大赞〕、〔六句赞〕等曲和佛教的

〔赞佛偈〕很相似，而佛曲〔炉香赞〕则类同于崂山十方韵的〔三清诰〕。

到南北朝时，崂山各庙的经韵已趋成熟，除了日常的功课经外，还有了专用于纪念祖师法事的安世歌，道乐的调性调式和经文句式进一步丰富起来。

唐天宝年间，著名诗人李白与道士吴筠等人乘船至崂山太清宫于酒兴之机，与吴筠即兴作〔清平调·咏王母蟠桃峰〕歌一首，并传给太清宫道士，此曲从宋代以后演变成为内山道观至今沿用的〔步虚〕一曲，崂山现仍运用的〔三途五苦颂〕一韵，相传也是李白、吴筠传给太清宫道长詹兆升的。

五代时，太清宫道长、古琴名家李守中自创〔晋济三界〕一曲。

金章宗昌明六年，著名高道邱处机、刘长生等北七真人来此宫讲道传玄，邱曾写下 20 首诗和一首〔青玉案〕词，咏赞崂山仙乐之盛，其一云：断崖绝壁无人到，日夜时闻仙乐声。可见当时道乐之盛。邱处机在崂山讲道传授十方韵，将唐代和宋代的八首〔三途五苦颂〕的精华提炼为一首〔三途颂〕，成为以后崂山道乐的经典名曲。邱离去后，刘长居于太清宫中，从此太清宫归宗于刘长生的全真随山派，成为此派的祖庭。刘长生静居太清宫数十年，除著书讲道外，对太清宫的道乐作了较大的充实和改革，特别对圣诰类韵曲作了系统的规定与调整，增编了曲调悠扬的夜坛韵曲〔青华诰〕。他还改编原有的经韵，使曲调更为抒情幽雅，具有浓厚的江南音乐色彩，这种独一无二的经韵被各庙道士称为“南韵”。清静派创始人女道士孙不二，于金泰和年间隐居明道观和白云观，其精工书，善琴棋，写了清冷静谧的〔子午

钟]一歌,在各庙广为流行,后来被明代的金山派道士定为[崂山吊挂],传唱至今。(曲例1)她留下的韵曲、道歌和琴曲被崂山道士称为[孙谱]。

南宋衰亡后,卫王昊的两妃子谢丽和谢安来崂山塘子观隐居修道,两谢在宫廷原为乐女,后选为妃,均精通琴法音律,会多种乐器,二人把邱处机的[三途颂]首段韵曲作了改编,加进了一些江南丝竹的材料,原词不变,更名为[三清号],对[玉皇号]、[大洞清]两曲也作了艺术加工,同时还编创了[望海]、[观潮]和[听涛]等琴曲。她们还主张经曲可用丝竹伴奏,也可清唱,促进了崂山器乐的发展,后人将她们的作品称为[谢谱]。

元初,南宋皇室后裔,号称“松雪道人”的赵孟翁据[三清号]一曲编了琴曲[相见欢],曲情悲愁凄凉。明洪武皇帝降旨开展“祭孔”和“祭岳”活动,作为国礼,仪式中必须由道士诵经唱合,外山各庙的道士根据岳飞[满江红]一词编成了乐歌,同时还编创了[宾鸿泪]、[天边月]等祭岳专用曲牌和[十献]等祭孔曲牌。明代宫廷音乐对崂山道乐影响甚大,朝廷在崂山令专人创编祭祀迎神的仙歌道乐,初期多采用四言体式,后渐用杂言体。

明万历十三年,太清宫道士耿义兰在北京白云观学到不少中原、秦、晋地方戏曲与十方道乐,带回太清宫,充实了原有的道乐。据《道藏源流考》载,耿道士在与和尚憨山大师为争庙产到北京打官司获胜后,万历皇帝赐太清宫一部《道藏》和《万历续道藏》及珍贵的乐谱和精制的古琴30多张。

明天启年间,道教与民间文化交流日频,更多吸收民间音乐

因素，崂山太清宫的下院天后宫一时成为崂山外山各庙观的一个应风乐^①中心，并在仪式音乐中采用民间曲牌如〔朝天子〕、〔千秋岁〕等。

清康熙年间，俚曲音乐家、文学家蒲松龄两次到崂山庙观游山访友，和道士一同研究琴法和音律，并将俚曲音乐和鲁南弦子戏曲牌传给各庙道士，对崂山道乐的发展有较大推动。清代崂山道士古琴创作较繁荣，太清宫道士褚守侍是佼佼者之一，代表作有〔观海〕、〔月下修竹〕等，还培养了不少古琴门生。遇真庵住持叶泰恩雅善鼓琴，把一些经韵改编成古琴曲，如他的代表作〔东海吟〕就是用龙门派的〔海底沉〕改编的。清嘉庆年间，崂山道士风行坐石鼓琴，静修养气，当时的代表人物是太清宫的道长、古琴家薛一了，他常盘坐石上，鼓琴吟诗，昼夜不归，通过弹琴来练气功，其在太清宫长达50多年，长于演奏宋代的〔广陵散四十大曲〕、〔忆王孙〕和〔寒山缘〕等曲。当时仅太清宫就有60多张古琴，多有明万历皇帝敕赐者。这一时期，太清宫成为山东古琴乐的一大中心，来向薛道士求教的弟子达40多人。宣统三年，白云洞道士李是庆在峭壁之上建一“琴功房”专供道士练琴用，并用晚坛经韵曲〔救苦诰〕，那高雅庄重、如泣如诉的优美旋律将蒲松龄的〔白云洞自咏〕一诗谱成琴曲，经常与道童在这雅室中抚琴合唱。

太清宫的古琴音乐素有盛名。清代崂山各观中，太清宫、白云洞、鹤山遇真庵为三个内山道乐中心，以日常功课经韵为主，

① 所谓应风乐，可理解为适应地方民风民俗之乐，即更多接受民间音乐影响之道流派。

外山的百福庵、天后宫、玉清宫、马山、灵山等庙观则是应风经韵的中心，多用于民俗活动中。

从清末至民国十数年间，太清宫韩太初等道长已成为山中随山派十方韵派道乐的中心人物，抗日战争前夕，太清宫的住持徐维毅又进一步完善了随山派的十方韵曲〔双吊挂〕、〔单吊挂〕等。

1980年，金山派道士正式接管了太清宫，由匡常修和孙真淳主持。目前太清宫道乐沿用地道的金山派崂山韵曲，这是崂山道乐中唯一幸存下来的一个完整的道派音乐。现存曲目名称多与全真十方韵相通，如〔大澄清〕、〔小澄清〕、〔吊挂〕、〔步虚〕、〔小赞〕、〔举天尊〕、〔忏悔文〕、〔净心神咒〕、〔诰腔〕、〔大皈依〕等。

崂山道乐用途甚广，除了住观道士内部用于早晚功课、固定祭日中的斋醮法事外，还介入到民间风俗活动中，并有其专用的音乐曲目。如为信众祝寿祈福要演唱赞韵〔三教赞〕、〔赞八仙〕、〔赞菩萨〕等；在年节、庙会中则除念〔三官经〕、〔北斗经〕、〔施金〕等经韵外，还要唱〔六句箴〕、〔八句箴〕、〔三归〕等道曲；在为民间丧事中的死者超度亡灵时，则念〔升天经〕、〔早晚功课经〕，唱〔大罗江怨〕、〔小罗江怨〕、〔白云〕、〔长远歌〕等道曲。这些道曲，很多已染有浓厚的民俗色彩。

曲例1 吊挂





三 崂山道乐之特色

崂山道乐历史悠久，历代不断吸收了多种不同阶层，不同类型的音乐文化，其道乐的总体风貌是相当丰富复杂的。鉴于目前对其音乐资料尚无系统的收集整理和专门研究，仅就已知材料，只能对其现状及特色作一初步的粗略的评估。

1. 崂山道乐是一个多层次的系统，其容纳了道乐、儒乐、琴乐及理由、江南音乐等多种音乐品种及外来音乐形式，其包容材料种类之多，在全国道乐中是不多见的。

2. 现存道乐整体上是多风格的综合，但其主流仍是全真正韵体系，从曲例〔吊挂〕的旋律型态风格来分析，虽其与典型目并无细节的毕肖，但其音调、旋法及情调之特征，显然与全真正韵的标本并无二致。

第七章 高雅飘逸清音长

——太岳武当山道乐

一 概况

武当山是历史悠久的道教圣地之一，它也是我进入道教音乐研究领域的发祥地，屈指算来，或专程前往、或开会顺道而去，我先后已赴武当八次，对那里的一宫一观、一碑一刻、道长同道，熟悉亲切，甚有感情。

武当山，古名“太和山”，“参岭”，位于湖北西北部大巴山脉东段分支，起自湖北、陕西两省边境，止于襄樊市南，隔汉江和大洪山遥遥相对。主峰天柱峰，海拔 1612 米，山势峻耸，有上下十八盘等险路及七十二峰、三十六涧等胜景，素享“亘古无双胜境，天下第一仙山”的美誉。

据明《太和山志》记载，武当山一直是我国宗教活动胜地，又是道教敬奉的“玄天真武大帝”（即真武神）的发祥圣地。相传东汉阴长生、晋谢允、唐吕洞宾、五代宋初陈抟、明张三丰等

皆曾修炼于此。

自东汉末道教形成后，武当山便被称为“道山”、“仙山”。至唐代贞观年间（627—649），均州太守姚简奉诏兴建五龙祠，拉开了营建武当道场的序幕。唐末杜光庭编《洞天福地岳渎名山记》时已将武当山列为七十二福地中的第九福地。宋朝王室亦信奉武当真武神，真宗赵恒于天禧二年（1018）下诏“升祠为观”，扩大了武当山道教建筑。元朝帝王亦大兴老氏之教，元至元二十二年（1285），元世祖忽必烈下诏“改观为宫”，后大建元玄武殿。明代，从全国范围看道教已处于衰落之势，然而在武当山却是道教最鼎盛的时期。这主要与明成祖朱棣有关。朱棣以“清君侧”为名，兴“靖难之师”，在夺取政权以后，为巩固其政权，消弭“以臣弑君”、“同宗相戮”的舆论压力，遂大肆宣扬“君权神授，奉天承运”，托言真武大帝是佑护他皇图永固的天神，进而自命为真武神转世。所以他便极力修建武当山道观。武当山现存的古代文物和遗迹，大多是当时营建的。据史书记载，当时朱棣命工部侍郎郭进，隆平侯张信，驸都尉沐昕等重臣督工营建武当道观。为了体现皇权和道教所需的庄严、威仪和神异，故从原均州城净乐宫到天柱峰金殿，以一色青石板砌成一百四十里“故道”，故道两旁，或依山傍水，或临岩跨涧，修建了八宫、二观、三十六庵堂、七十二岩庙、三十九桥梁、十二亭台等庞大的建筑群。从永乐十年（1412）至二十二年间，每日役使军民工匠三十万人，费以百万计。其规模之大，耗费之巨，均称史无前例。直到清代，武当山道观的产业还有“八百里官山”和许多庄子，道士地位仍很显赫，道总下山到均州城，州官还要亲自迎接到十里茶亭。清末民初，武当道教才渐趋衰微。至50年代，全山道士

尚有 230 人。

二 武当山道教沿革及宗派

武当山道教历史悠久，流派较复杂。仅据文献记载，至迟在宋代就有以下道派在武当活动：

1. 大茅派 奉大茅真君为祖师，南宋绍兴辛酉（1141）孙元政开山传宗，传三十三代天字辈，现已失传。

2. 三茅派 奉三茅真君为祖师，南宋开禧年间（1205—1208）曹妙观开山，传四十代本字辈，现存三人（方继权乃其中一人）。

3. 上清派 南宋绍兴十一年原茅山清真观道士孙寂然率徒上武当山，兴复五龙祠，创立五龙派，他曾得上清五雷诸法之妙，擅长符水禳会，为民除疾治病。“众皆归之”，此派又称“本山派”。

4. 火居道 是正一派龙虎山天师道的支流，分布于武当山周围的乡镇间，设立“坛门”，每一坛门多为世袭家传，除从事一般法事外，还适应民俗需要，搞看风水、选宅基、择吉期、排八字、送葬引路等迷信活动。

元代又有武当本山派的复兴和全真、清微诸派相继入山传宗，使武当出现南北道派交融的新局面。

5. 武当本山派 由鲁洞云复兴传宗，鲁名大有，号洞云子，自幼入武当学道，并在此隐居四十多年行符篆派之道法，先后度徒百多人，最得意的弟子张守清，精通清微、正一等派道法。

6. 全真教 由汪真常开山传宗，汪真常号寂然子，嗣全真教法，至元乙亥（1275）与鲁洞云一起入武当山，领徒众六人修复五龙，改观为宫，兴建殿宇，任本宫提点，度徒众百余人，后人评价甚高。明洪武年间（1368—1399），龙门正宗四代传人丘元清来武当山住持玉龙宫，至清代中叶龙门正宗已成为武当道教的主体，取代了正一教的地位。全真教在武当山传过六个派别：

龙门派 丘处机创立。四代弟子丘元清于明洪武初来武当开山，传二十七代高字辈。清代杨来旺、徐本善、现代的王教化均系龙门正宗。现存十八人。

华山派 郝大通创立。十代弟子庞真元来武当传宗，传二十七代里字辈。（〔喇万慧〕为其主要传人，近年仙逝。）

蓬莱派 张三丰所创。传十三代，阮蓬志是唯一的现存传人。

7. 清微派 由叶云莱、张道贵等人开山传宗，叶名希真，号云莱子，唐代著名道士叶法善天师的后裔。幼得清微道法之妙。于元代至元年间入山传道，同时与其入武当山的同派道士尚有刘道明，其与叶同师雷水真人黄舜申，至元二十三年与叶等应诏入京，充任御前承应法师，居武当五龙宫修真养性，并于至元辛卯（1291）编成三卷本《武当总真集》，这是现存最早的有关武当道教的山志。

8. 神霄派 北宋末王文卿（1093—1153）所创，此派称其符法出于元始天王诸子之一——高上神霄玉清真王，此派传行甚广，但支派驳杂，长于祷雨降魔之类法术。

此外尚有榔梅派、白衣派、恩赐御制派。以上诸派已有不少失传，至今犹存者尚有全真教的龙门派、蓬莱派、华山派和正一

教的三茅派、火居道等。

三 武当山道乐的沿革、分布及流派

武当道乐的历史资料极少，只能据有关史料作一些推测。如果将道士诵经声也列为音乐范畴的话，那么自东晋咸和年间有道士在武当结庐为庵始，就有了早期的武当道乐了。唐代兴建五龙祠后，较正式的祀神音乐当已随之出现。唐代隐居武当多年的吕洞宾善吹笛箫，《太和山志》记载有他的《题太和山歌》有云：“风吹玉笛响松关。”可见当时武当道士已有用以自娱，抒发悟道情趣的自度仙曲了。五代宋初著名道教学者和道士陈抟，生于唐懿宗咸通十年（871），曾在武当山隐居二十余年，撰写了大量著作，并常“诵易于五龙观”，亦可视为一种诵经音乐。至元代，碑文已记载出“广殿大庭，高堂飞阁……像设端严，钟鼓（乐）壮亮”的场面（陈矩夫《大天一真庆万寿宫碑》），表明殿堂祀神音乐已具规模。到了武当道教最兴旺发达的明代，武当道教俨然而升为皇室家庙，道教音乐已出现鼎盛场面，皇室在武当配备了大量乐舞生以供郊社祭祀之用，如明王佐《敕建大岳太和山志·上》有云：“道众四百名蒙给赐斋粮，要照神乐观乐舞生例每年给赐布匹奉。永乐十七年四月二十九日。”“神乐观”是明代设置的专事乐舞的宫观。“乐舞生”系专职乐工、舞工，当时武当道观由朝廷供养的乐舞生已有四百人之众，其音乐规模之大，可以想见。又据《大岳太和山志·下》记：“张道贤，荆南人。幼从玄妙观（荆州道教名观——笔者注）出家。洪武二十八年举为神

乐观乐舞生。永乐十五年钦除玄天玉虚宫观提点。”提点是主管专门事务的职官，神乐观提点掌乐舞，其他宫观提点则管理道士。明皇帝将一个普通乐舞生亲自拜官授职为提点，足见皇朝对武当道教乐舞之恩宠和重视。此外，明朝廷还经常钦降乐器如金钟、玉磬、铜镀金钟、曲磬、钟等等给武当山宫观，明代八宫二观和较大的庵堂均能独立演奏道乐进行祀典法事，每个宫观能执乐的乐师都在十人以上，若再加上山下“火居道”中的乐师，其规模更为壮观。明末清初，武当山道场两度兵火，宫观数座遭焚，道众锐减，道乐式微。到清末民初，仅剩下城隍庙、周府庵、紫霄宫、南岩、金顶等宫观尚能进行一些祀典中的经乐活动，能执乐的道士只有五十多人。20世纪30—50年代期间，道众大多出走或还俗，少数留庙看管文物，其中，通经乐者已寥寥无几。从此盛极一时的武当山道乐便声断音消。1956年3月，襄阳地区在樊城剧院举行民乐会演，均县文化部门从还俗道人召集了八名乐师参加，如：喇万慧操管，梁茂轩、杨教兴、沈三操笛，黄天福司鼓，方继权、朱盛福司钹，陈宇洁司铛、木鱼。1957年9月在武汉湖北剧场举行民乐会演，原班人马参加并获古乐演奏奖。演奏曲目是〔木本经〕、〔行路词〕、〔小开门〕、〔五声佛〕及各类耍曲。1980年一些老道回到武宫观，但通乐者仅喇万慧、方继权、阮蓬志、吴理瀛几人。这些老道人，是使一度绝响的武当道乐得以再现重响的幸存传人，尤其是喇万慧，过去曾任宫观的高功。他不仅熟谙经卷科仪，而且吹打唱皆通，艺术造诣颇深，实为道教中的职业音乐家。

武当道乐源远流长，道派杂多，各道派在长期同堂唱奏中，已逐渐融合为一个有本山特点的统一整体。尤其自明代以来，武

当上升为皇室的家庙，与皇朝关系特别密切，从生活居住到祀典奏乐一应事宜均直通宫廷，这些背景使武当道乐得以较多保留古代宫庭音乐的遗韵，荟萃多地域传统道乐的精华，在全国道乐中具有特殊的重要地位。

武当道乐按其活动范围和演唱风格，可以分为“在庙”“在家”两大流派。在庙派指武当山宫观的道乐，其演唱者以全真道为主，也有正一道人，虽然道派不同，但其音乐风格上已融为一体。出家派演唱对象主要是神灵，一般运用于日常修行法事和祀典，音乐风格偏于庄穆沉静，典雅悠缓，有较浓厚的宗教韵味和古典音乐气质，给人以超凡脱俗之感。

“在家道”（即火居道人），属于正一教，其活动范围主要在武当山周围的乡镇，其音乐主要在为民间举行的各种斋醮中运用，其表演对象是人间的民众，属于宗教外部的活动，所以演唱风格比较清新活泼、欢快明朗，具有较浓郁的世俗气息。但是，两个流派的音乐在常用曲目、乐器组合、表演形式方面常是大体一致的。因为两派毕竟都是道教，有着共同的宗教信仰和科仪、日常课诵经文和法事程序也大致相同，而且在演唱活动方面也互为交流，如过去出家派也常下山为民间做“赈济”法事，在家派则每年要上山“上祖师表”。在长期的相互交流中，便逐渐增强了音乐风格的共性，这种共性也就是道人们所说的“天下同”。无论从乐种特点或从历史、艺术价值角度着眼，在家派的音乐都更有研究价值，故本文将侧重介绍在家派的音乐特点。



四 法事与音乐

武当山道教的法事活动名目甚多，大致可分修道法事、纪念法事和斋醮法事三类。

修道法事是道众自我持修的活动，也是道观最基本的日常功课。道众们通过这些活动寻求“悟道”与“功德”。修道法事包括咏诵经书和课诵等内容，其中尤以朝暮课诵（即早晚坛或早晚课）中音乐运用得最为集中。

纪念法事主要是纪念玉皇，真武神的圣诞，飞升之日和庆祝上元节等节日所举行的法事。这些法事往往要增添一些特定的经文和演唱曲目，如正月初九玉皇圣诞要持诵《玉皇本行集经》；三月三日真武圣诞、九月九日真武飞升均诵《真武妙经》；正月十五上元节、七月十五中元节、十月十五下元节均持诵《三元妙经》，加诵“铁罐施食”，等等。

斋醮法事主要是为死者举行的法事，用以超渡孤鬼亡魂，使之免受地狱之苦，同时也可为善终老人祈福颂德。过去武当山道教常举办的斋醮法事主要是放“赈济”、放“施食”（即放“焰口”）、上“祖师表”等，其音乐进行方式与修道法事一样都是念唱打间作，但进行的程序和内容各有所不同。

下面将最常见的课诵法事程序及音乐运用情况作一简略介绍。

课诵，又称“早晚坛”、“二时功课”，全称“玄门日诵早晚课”，这是道教最基本的法事活动之一。每日早晚按时进行，早

晚内容有别，程序基本相同。

表1 武当山紫霄宫课诵音乐程序及运用特点

早坛			晚坛		
内容、程序	声乐	器乐	内容、程序	声乐	器乐
		鼓三通			钟鼓三通
澄清韵	咏唱	全奏	步虚	咏唱	全奏
吊卦	咏唱	全奏	吊卦	咏唱	全奏
提调	咏唱	全奏	提纲	咏唱	全奏
净心(口、身)神咒	念唱	木鱼	玄蕴咒、而时	念唱	木鱼
安土地咒、祝香咒	念唱	木鱼	斗老玄天宝诰	念唱	木鱼
净天地神咒					
玄蕴咒、尔时	吟唱	钟、木鱼	三官、吕祖宝诰	念唱	木鱼
玉清上清太清宝诰	咏唱	全奏	叛官宝诰	吟唱	钟、木鱼
玉帝、星主宝诰	念唱	木鱼、钟	救苦宝诰	吟唱	钟、木鱼
天皇、后土宝诰	念唱	木鱼	清华妙殿	咏唱	全奏
南极南王祖	念唱	木鱼	报恩宝诰	念转咏	木鱼 转全奏
北王祖宝诰					
七真、普化宝诰	念唱	木鱼	土地咒	念唱	木鱼
祝经文	吟唱	钟、木鱼	三皈依	咏唱	全奏
悔文	咏唱	全奏	供养咒	吟唱	钟、木鱼
			结咒	念唱	木鱼
三皈依	咏唱	全奏			钟鼓三通
		钟鼓三通	结束		
结束					

现在武当山道观早晚坛课诵的伴奏乐器只用法器，即堂鼓、钟、吊锣（韵锣）、铙、钹、大木鱼等打击乐器。过去曾用笙、

箫、管、笛等管乐器参与伴奏。

击乐全奏一般用于咏唱韵腔时，一时间悠缓典雅的歌声与抑扬顿挫的击乐声交织一片，颇有庄隆整肃的古风遗韵。此外在前奏、尾奏、间奏时也常采用全奏。

“念唱腔”是一种类似念白的唱法，念时速度极快，有一些音高起伏，但音级不稳定，未形成明确的腔型。

“吟唱腔”是一种类似吟诗腔的唱法，音高起伏已较固定，音级较稳定准确，形成一些长短不一腔型，其长度依词格的长短而定，但一般为上下句的自由反复、上句落羽或商，下句落宫则是一律的。吟唱以鼎钟、大木鱼伴奏，气氛清逸玄奇，富有殿堂气息。吟唱常作为念唱与咏唱之间的过渡环节。

五 音乐分类

武当山道教音乐大多数情况下是“歌、乐一体”的形式，而在某些法事科仪如“步罡踏斗”时，其步行转折，需踏在罡星斗宿之上，步态宛如舞姿，这时又可谓“歌、舞、乐”一体的艺术形式，使人不由得联想到远古巫风的情景。

按照道人口头上的传统分类，道教音乐有“韵腔”和“曲牌”（即声乐和器乐）两大类，再根据演唱（奏）场合与对象的不同，又将韵腔分为“阳调”与“阴调”，曲牌分为“正曲”与“耍曲”两小类。

阳调：多运用于殿内祀典，配合课诵，运用于殿堂外的斋醮道场活动如赈济、施食等，其对象是“人”，是在宗教外部活动

中应用的歌曲。正曲：主要用于为神灵做法事。耍曲：主要用为俗民做道场，也可作娱乐性演奏。

由此可见，道教音乐由于内外的对象、目的、场合的不同，常使用两类性质不尽相同的音乐，这些音乐起着对宗教内部和宗教外部的双重作用。一般来讲，对内的音乐宗教性较浓，多追求庄重、恬静的情调，流传面较小，保存了更多较为纯正的古代音乐和宫廷、宫观音乐风格；对外的音乐，则更为接近民间流行的音乐，吸了较多的民间音乐素材，这部分在民间的影响面较宽。

在武当道乐中，最富于曲调美感的音乐无疑是“韵腔”，从已收集的材料看来，其体裁属性较复杂。首先，存在很多“同名异曲”、“同曲异名”的情况，在前类曲调群体中，各曲间又含有或多或少的相同腔节；而在“同曲异名”的曲调群体中，则又各自含有一些不同的腔节。也就是说，既有“大同中存小异”的曲调群，也有“大异中存小同”的曲调群。面对这种情况，我们以曲调中主腔形态的异同作为基本标准对所有韵腔进行分类，将不同主腔的曲调分开归类，主腔相同或相似的则归为一类，这样可以取得纲目清晰、条目简明的分类效果，便于人们快速把握武当韵腔的整体面貌。

根据基本材料、形态的不同，可将武当道乐韵腔的旋律归纳为以下二十个主腔，此二十个主腔即是构成全部韵腔的基本部件，换言之，所有韵腔旋律都是由这些主腔的变奏、衍展或综合而构成的。表2〔主腔类型表〕中18号以后的主腔无重复率，严格说不应列为主腔，只因其音调别致，富有表现力，故也纳入，其它主腔都有不同程度的重复率，从表3〔腔曲关系示意表〕中可以看出各个主腔的不同重复率及其有关背景。这些背景

含：1. 法事类别，“课”意指“课诵”，“玉”指“玉皇本行经”，“施”指“施食”，“上”即“上祖师表”，如此等等。2. 宗派，以唱者姓氏暗示，如“喇、方、冯、胡”等皆是在观道，以全真教为主。“周”即周彬相，是在家派的代表，属正一派火居道。

表2 武当道乐主腔类型表

1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



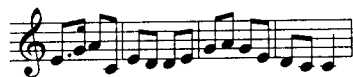
10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



表3 武当道乐腔曲关系示意表

[illegible]

腔曲关系		号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
曲	目																			
集	双吊挂		*																	
	单吊挂					*														
	小赞		*			*														
	香花送		*																	
	发文		*																	
	大赞		*			*	*													
	三尊赞		*				*													
	三宝赞		*				*										*			
	干倒拐		*				*													
	三炷香		*				*													
	慈尊座		*			*	*						*							
	黄策斋		*			*	*						*							
	五供养		*			*	*						*							
	丰都咒		*			*	*						*							
	叹文		*			*	*						*							
	召请		*			*	*						*							
	叹骷髅		*			*	*						*							
	下水船		*			*	*			*										
类	梅花引		*			*	*													
	返香魂		*			*	*													
	荡秽		*			*	*											*		
	吊挂		*			*	*											*		
	小赞		*			*	*											*		
单	小偈子																	*		
	大偈子																	*		
	刀兵偈																	*		
	慈尊座																	*		
	皈命礼																	*		
	皈依腔																	*		
	返魂香																	*		
	新大偈																	*		
	叹骷髅																	*		
	辞谢腔																	*		
	启请																	*		
	步虚																	*		
	晚吊挂									*								*		
	太皈依																	*		
	三拿鹤															*		*		
	放食													*				*		
	八天														*			*		

六 典型韵腔介绍

现将几个有代表性的韵腔作一些简要分析介绍，以便大家了解韵腔曲调在音乐型态上的一些特征和艺术手法：

〔澄清韵〕早坛中第一支歌曲。此曲结构单句衍展型的单段体，变化反复多遍，再附加散板的引子和尾腔而构成全曲。第一乐段由主腔延伸衍展而构成，两次反复都在结构上作了成倍的扩充，但反复时段首、段尾均保持原样不变。

调式音阶为五声宫调。仅在引腔中出现的清角音带有移宫因素，使整个引腔显示出特别强烈的古典韵味。此歌旋法几乎全是级进，仅在乐段末尾有一处四度进行。旋律线以下降型和环绕型为主，每段旋律皆从属音高起，逐渐迂回下行至宫音作结，旋律运动以“商”音为中心音，围绕商音旋转的旋律型频频出现，成为统一全曲音调的主线，旋律中心音（商）与调式主音分庭对抗，形成一种特殊的色彩。全曲散起、入板、散收的结构布局，与戏曲唱腔很相似；乐汇的连接常采用“鱼咬尾”的手法，曲调连绵流畅、细腻纤婉，有浓郁的江南音乐风格。最后的终止式先落在“商”音延长音上，再经由装饰“羽”而徐缓地结束在主音上。与古代琴曲风格颇为相似。

曲 1 澄清韵





[梅花引] 六声羽调式。全曲以三句（一上二下）单乐段为基本结构体，再变化反复一遍，附加散板引腔和击乐尾而构成。引腔中变宫音的运用，带来属调色彩，新颖别致，引腔以音阶上行级进入正体，入板歌唱，十分协调自然。主腔处于下句尾部，得到多次强调，占有主导地位。此曲的结构方式很有特色，主要体现在变化反复时，对基本结构体作了特点的扩充。

旋法以级进为主，曲调平缓抒徐，旋律线呈下降型，上、下句的起讫音分别为羽→角，角→羽；富有特性的组合式节奏型不断出现，再加上宽广的音域，给静穆清雅的音乐平添了一股潇洒旷达的气质。

曲 2 梅花引

稍 首 东 (啊) 宫

主 (也) (哎) 救 苦 (啊)

救 (呀) 慈 尊哪

太 (啊) 上 慈 (啊) 仁 (哪)

广 (哎) 发 宏 誓

愿 (哪) 哎 度 (啊)

脱 (哎) 度 (啊) 脱 众 (啊)

生 (哪)

〔提纲〕全曲由散板引腔、整板正体和散板尾声组成，并以音调色彩丰富为特色。

正体部分是三句体单乐段，落音分别是宫、徵。第二句尾部有清角为宫的转调色彩，第三句尾部则有变宫为角的转调因素。从全曲音调布局看，引腔侧重清角的运用，尾腔突出变宫的色彩，而正体部分又兼具两种因素，有一定的综合性，引腔与尾腔构成同主音调性关系（F 宫→F 徵），整个曲调既有变化，又协调统一。引腔音调平静闲适，颇有古雅韵味；尾腔旋律则哀雅飘逸，略显道家风范；正体中兼容上面两种情愫，而主腔则清新挺拔，富有民间音乐气息，在全曲结构中地位突出，具有统一作用。

曲 3 提纲



〔步虚〕武当山晚坛中的第一支歌曲。其渊源甚古，据南朝宋刘敬叔的《异苑》记载：“陈思王（曹植）游山，忽闻空里诵经声，清远遒亮，解音者则而写之，为神仙声。道士效之，作步虚声。”此说前甚流行，给人印象是道教模仿佛教而有步虚一曲，实则不然。细心查阅道藏等文献，便可知，早在南朝刘宋时期道教大师陆修静创建规范的科仪音乐时，就已创制并运用了十大《步虚》，其词曲皆具有鲜明的中国风格，此后一直成为历代科仪必用之经典曲目。可见此曲实为道士所创作，取自佛教之说殊不可信。至有唐时，此曲已流行甚广。唐代张籍有“却到瑶坛上头宿，应闻空里步虚声”等诗句。天宝十年（751），唐玄宗还于内道场中，亲自教诸道士步虚韵。可见在唐代步虚声韵已成为道乐与宫廷音乐中的一首重要曲目，并深受唐玄宗重视。此曲据称因其宛如众仙缥缈步行虚空歌颂之声而得名。《道藏·洞玄部·赞颂类》收有《玉音法事》三卷（第333册）卷上卷中所载步虚词，每字下注有音符腔调。此谱主要以波形曲线记录乐音的运动轮廓，模糊标示出音乐的高低升降和延续时间，据近人田青认为，这种乐谱很可能是《汉书·艺文志》中所言的“声曲折”。迄今“步虚声”在武当道乐中仍占有重要地位；它的主腔在其它很多韵腔中都得到应用，请参见下例：

曲4 步虚





曲 5 步虚类主腔表





纵然目前尚无法断言武当道乐的〔步虚〕之音乐型态究竟与汉唐的〔步虚〕有哪些具体的对应点，但从现存〔步虚〕的音乐型态和风格来看，确实非常古雅，与众不同。唐代，道乐与宫廷音乐关系密切。宫廷音乐（包括最盛行的法曲）中既有道士创作的，又有皇帝和大臣及乐工们创作的道乐，不小曲目，今已绝响，惟有〔步虚〕靠着道教宫观的世代传承，得以存留至今。所以欲据活的音响来窥探盛唐古乐，武当〔步虚〕韵腔有极为珍贵的价值。

〔吊卦〕一首展开性韵腔。其展开性首先表现在：旋律先围

绕“商”旋转，然后逐层下降，再上升，旋律中心音序列为“商、宫、羽、徵、宫”。在音乐渐进展开中，腔型和旋律中心音不断变化，再加上自第九小节后句幅缩短，气息细碎，节奏步步趋紧，更增添了音乐的不稳定性和展开性功能。

各腔型之间，多采用共同音衔接，后腔首音重复前腔尾音，音高上形成缠联承递的关系，如银丝串珠，句句相扣，使全曲旋律进行连绵不绝，一气呵成。

曲 6 吊卦（晚坛）

种（啊） 种（啊） 无（啊） 名（啊 哎）

是（啊）

苦（啊） 根，（哪）

苦（啊） 根 除（哎）

尽（啊） 善（哪）

根（哪） 存

在过去封建的自然经济社会中，地区与地区、宫廷与民间、贵族阶层与平民阶层之间联系甚少，而道教以其宗教信仰的凝聚力，以及在“是法平等、无有高下”的思想支配下对社会各阶层的开放，成为沟通社会联系的重要场所，发挥了重要的社会功能。它一方面与历代皇宫显贵关系密切，为适应皇权统治之需，必然要运用并保存一部分古代宫廷音乐成分，另一方面它又时时面对平民百姓，接受俗民的顶礼膜拜和奉香敬神活动，为适应民间的好尚，就需要不断吸收诸多民间音乐成分，道人们虽身居人迹罕至的高山深林，但由于其人员常来自各地，且又经常到外地作法事，这又使它与外地的音乐文化保持着特殊联系；同时，道教根据其特有的“飞驭天表，游览太虚，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间”的审美情趣，对其吸收的各种音乐成分作了新的改造和综合，从而形成了别具道教神韵的音乐品类。

由于上述种种原因，遂使道教音乐得以荟萃多阶层、多地区音乐成分于一体，形成一个丰富复杂的、多层次的整体结构。

所谓多层次，主要指武当道教音乐的整体结构。不同程度地含有我国民族音乐多种品类的因素：如说唱音乐、戏曲音乐、佛曲、古曲、宫廷音乐等品类之因素均有所见。

通过对现有音乐材料和文献记载的综合分析，我们初步认为武当山道教音乐的整体构成有如下特点：

1. 武当道乐构成的主要成分是古代音乐、宫廷音乐和艺术性较为成熟的民间音乐。

2. 武当道乐型态和风格特征，主要偏重于我国南方尤其是江南一带音乐的风格色彩，并具有全真十方韵的基本特点。

3. 课诵（早晚坛）和施食音乐是道教音乐的主要代表。从

其曲名、型态、风格特征看来，它是最纯正的道教自己的音乐类型。它保存了道教音乐中最古老的曲调，它的产生、形成与传承有其特殊的背景和过程。

特别值得提及的是，武当道教历代与皇宫保持着特别密切的联系，武当道教音乐至今在型态和风格上仍保留着相当程度的古乐和宫廷音乐因素。正是由于这个特点，使我们在聆听武当道乐时，总明显感受到其风格韵味十分古雅美妙，独具一格，犹如初见一朵“养在深山人未识”的奇葩，不禁为她那奇特风姿而赞叹不已。而此特点，在今后对武当道乐的深入研究中，乃至在中国道教音乐的宏观研究中，必将越益显示出其珍贵的艺术价值和学术价值。



第八章 月间仙曲霓裳衣

——武昌长春观道乐

一 概况

武昌长春观坐落在武昌大东门外双峰山南腰，西依中外驰名的蛇山黄鹤楼，东邻著名的洪山宝塔，是中国道教著名的十方丛林之一。长春观始建于元代，因全真龙门派祖师邱处机曾来此修道，邱祖号长春子，故观名为长春观，之后，规模逐步扩大，影响日巨，荆湖一带道观，多以长春名其宫观，以示皈依邱祖盛德。如在荆门路有至元十七年会阳子开山的长春道院；鄂州路又有长春观。清咸丰元年（1851），因遭兵燹，长春观被毁。直到清同治三年（1864），全真龙门派第十六代宗师何合春从武当山来此发愿，四处叩募，广修大德，并得到当时官府的捐助，才又依照明代建筑形式重修了长春观，在清末时尚有甚大规模，“著房千间，道友万数”（《长春观志》），与西安八仙宫、成都二仙庵等并称天下龙门派大丛林。

长春观整个宫殿坐北朝南，共分为五进，从下至上，层层递进，建筑典雅精美，首入山门第一殿便是红墙青瓦的灵官殿，过此殿，经一遍种四季鲜花的开阔小院，迎面即是规模雄伟、富丽堂皇的太清殿，殿中供奉道教始祖太上老君的金饰神像，高达丈余，神态端庄慈祥。

穿过太清殿即到了长春观内最为突出的七真殿，此殿是观中教徒日常课诵经典之处。殿内供奉着七位真人，即龙门派的邱处机、随山派刘处玄、南无派谭处瑞、遇仙派马玉、华山派郝大通、嵒山派王处一、清静派孙不二。此七人皆是王重阳的弟子，主要活动于北方，故道教又称其为北七真。每天清晨，随着观里开静的钟声一响，道徒们便身穿法衣齐集于殿内，应和着经师们有板有眼的法器伴奏声，同声吟唱着早晚功课经典。

经功德祠和会仙桥，就上到最顶层的建筑三皇殿。红墙碧瓦的殿内供奉着华夏民族的祖先，即太昊伏羲氏、炎帝神农氏、黄帝轩辕氏。为道教尊神上大表的重大仪式就在此殿中举行。

长春观的道教音乐在建国前后还在全国有一定地位，当时道教界公认的著名高功在全国只有三个半，而长春观就占了半个，即韩高超道长，他是汉阳人，据听过他唱的道长说，他唱的经韵有明显的汉剧风味，大约是在全真韵基础上融合了一些当地音乐因素。遗憾的是，由于过去对道教音乐不重视，没将韩道长的经韵保存下来，前年随着韩道长的仙逝，其乐也就失传。现对正宗的长春观道乐风貌，就甚难追摹遥想了。长春观现为武汉道教协会所在地，其道士构成，一如武昌道士构成的一般特点，以坤道（女道士）居多。作为一个著名的十方丛林，长春观不仅是一个重要的宗教活动场所，也是一个道教音乐表演的重要中心。其道

乐活动主要有两个方面的内容，其一，由本观道士主持执行的各种经乐，如日常课诵和在固定道教祭日举行的上表、施食等斋醮以及应民众要求不定期举行的度亡祈祥法事等，每年固定举行的大型法事有四次，即：农历七月十五日的“焰口”、二月十九日观音教的纪念活动、正月初九纪念玉皇大帝的“上表”科仪、正月十九纪念全真教创始人邱处机的邱祖会。这些都属于全真派的法事音乐。其二，是由外地民间火居道士借本观场所而举行的各种带有浓厚原始宗教色彩或民俗色彩的各种法事音乐活动，这方面最突出的是湖南道士一年一度专程来此举行的“南岳盛会”。

二 长春观〔玉皇表〕科仪音乐的运用及特点

长春观道乐现仍属于全真十方韵体系，但由于近年来送了不少青年道士去北京白云观学习经韵科仪，又引进了一些来自外地的经乐师，故其经乐实际上也含有不少四方杂腔音韵，有其自身特点。如我们在1993正月初九采录的一套〔玉皇表〕科仪音乐，其仪式主持人就是来自甘肃的一个全真派高功。玉皇是道教和民间都很信奉的尊神，每年正月十五道观都要在三皇殿举行固定的上表仪式，一来表示纪念，二来将自己和信徒们的各种愿望写于黄表之上焚烧，借一缕青烟上达玉皇，以求神灵的庇佑。此套音乐曲目甚多，共有22首经韵，较集中地代表了长春观道乐的自身特点，下面略作分析介绍。

1. 独特的节奏型及旋法

在〔玉皇表〕的全套韵腔中，异常丰富、变化多端的节奏型

是一大特色，每首唱腔中，有大量不同节奏出现，其中还有一些较为罕见的节奏型，如：



这些在现代和古代音乐中都是不多见的，其极大地丰富了音乐形式，活跃了音乐气氛。韵腔中休止符和较长时值的音符用得极少，音符一般不超过一拍，遂使曲调显得连贯紧凑，产生一气呵成的效果。

与这些活跃多变的节奏相比，旋律线就显得平缓多了，除最后一首〔大赞〕外，几乎所有唱腔的旋律进行都少用大跳，而多呈环绕级进型，所以其旋律起伏不大，无戏剧性高潮，配上连贯的节奏律动，还显得缺乏一种句逗感。这种特殊的节奏和旋法的配合，突破了一般音乐表现上惯用的抑扬顿挫的语气感，也注定了唱者不可能产生对比的情绪和太多的激情，这正是道长们在演唱中所想追求的效果，也正是道乐的特色所在，从中我们不难体验出道长们在闭目吟唱时那种“出世”之态，一气呵成的悠长句法，正是道长们运气练功的一种手段或表现形式，没有什么刻板的句逗或力度对比，一切都是顺着自然的呼吸之道而信口唱出，不着意强调，也不着意表现，速度不疾不滞，情绪不急不躁，由此构成一种闲适宁静、超凡脱尘的殿堂气氛。这些音乐手法多少反映出道教“顺其自然，徜徉于宇宙之间”的理念，其音乐形式与思想内容是相统一的。

2. 多样化的调式调性和结构布局

在漫长的发展历程中，由于道教自身的保守性、延续性传承特点，使其有较好的条件较多保留、综合了中国古典音乐的遗韵，成为中国古典民族音乐的一个活文物，这在〔玉皇表〕音乐中也有所体现。

开始曲〔步虚〕以其典型的五声羽调式，开宗明义标明了全套音乐的民族性基调，其后的各曲中，分别运用了清乐七声羽调式（〔提纲〕）；雅乐七声羽调式（如〔圣拜韵〕等）；五、六、七声调式都有所涉及。使得中国传统的民族调式在套曲中得以淋漓尽致地展示。不少歌曲还运用了转调，如〔提纲〕的中段 G 转 B 调。在〔熏表韵〕中还出现了复调因素，增加了音乐的表现力。

例 1. 〔薰表韵〕中的复调因素



在音乐结构上，长大复杂与短小精悍的曲式并行不悖，为了更好地突出音乐主题，多采用重复和变化重复的发展手法，如〔步虚〕、〔吊挂〕、〔祝香咒〕等；也有一曲多词的分节歌曲式；韵腔正体多用启、承、转、合的传统结构；另有不少唱腔前后附加散板的引腔和尾腔，具有完整的独立性和稳定性；还有不少结构简单而缺乏独立性的歌曲，其在套曲中有独特的功能，它们大都是短小精悍的散板单段体，多穿插在结构长大的歌曲之间，具有连接过渡的性质，如〔举天尊〕、〔三宝香〕、〔提纲〕等。

3. 不同凡响的终曲〔大赞〕

〔大赞〕一歌作为上表仪式的终曲，也是全套曲音乐的大高潮所在，其规模宏大，情绪庄严肃穆，音乐气氛震撼人心。歌曲一开始就用了男声齐唱，突出赞歌的主题，气势就不同一般，中间又加进男声朗诵，形成唱法上的对比，丰富了表演形式，渲染了音乐气氛。此曲在情绪上也有较大变化，它不仅出现了全套音乐的最高音“SOL”，并且出现了少见的十度八度大跳，当音乐在高音区回旋并冲向最高音时，道众们虔诚赞美神灵的心情和歌曲的中心思想在此处得到淋漓尽致的体现，最后用高昂的锣鼓声结束全曲，更增添了赞美诗的辉煌气氛。

4. 套曲结构分析

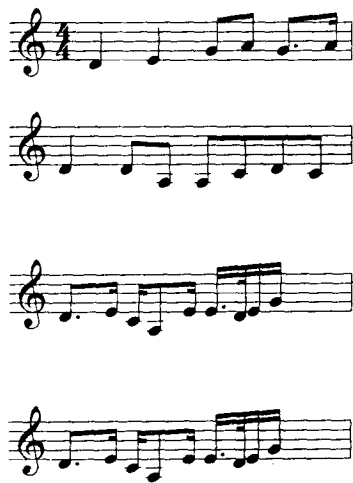
全套曲的调式以宫调式为主，羽、角调也有一定比重，形成调式对置关系，另有少量商、徵调式，仅作为过渡环节出现。全套曲在结构上采用了整（板）散（板）相间的布局，富于弹性变化，通常长大的韵腔均有散板的引腔和尾腔，长大韵腔之间则多以小型的散板曲作为过渡，从而使各曲间的联接既有一定变化，又自然协调，在一定程度上淡化了各曲间突然转换的分离感。套曲整体是曲牌联缀体，纯从旋律形态角度看，各重要经韵多有一特性音调以为标识，如同为宫调式的韵腔〔步虚〕和〔圣班韵〕，其特性音调如下例：

例 2. 特性音调型



尽管各重要韵腔常有特性音调，但在总体效果听来，却有一种很强的统一感，其原因在于各曲均用了一种性格平和、含蓄的商调旋律型渗透其间，构成一种与特性音调相抗衡的音调底色。此商调旋律型通常短暂而频繁地出现于韵腔之首或曲中不同结构位置，在全套 22 首韵腔中，以商音启唱的旋律型多达 15 首之多。如下例：

例 3. 启唱的商旋律型





有时也以商音作贯穿或收束乐节而用，如以商音收束的旋律型：

例 4. 收束的商旋律型



显然，商调旋律型是用为全套曲调式和音调色采的一种基调，一种统一全套曲基本风格的背景因素，它作为一种底色，不仅在结构上维系了各曲间的有机联系，而且在音乐风格上强化了此套曲幽、远、淡、静的基调和宗教音乐风范。

三 典型韵腔简析

[提纲] 本曲在套曲中共变化再现三次，是一首韵味独特、具有较高艺术表现力的抒咏型韵腔。歌曲采用了与其他全真道观同名曲不同的演唱形式，由男声独唱和女声独唱的两大段构成，而不用单一的男声齐唱或女声齐唱的单段体。因而在人声音色、音区，音阶调式和曲式结构上都构成了鲜明对比，更为别致的是男女行腔都十分自由抒情，乐情调幽深感人，在全套曲中，以至在全国道乐韵腔中都堪称别开生面。

男独段用含清角的六声羽调式音阶，音调富于动感，先从很低声区引入一句吟咏式的音调后，随即连续作八度、四度的上行大跳，行腔高下闪赚，有一股悲凉慷慨的情调，接下来的典型腔格使用了色采性的清角音和下波音，旋线曲折回环，又生一种哀歌的情致。全段节奏自由，疾徐交错，更加强了音乐的抒咏性，最后的煞腔嘎然而止，欲停还动，颇有戏剧性。

女独段紧接进入就转入上五度调咏唱，用含变宫的六声角调式，情调和旋法随之而陡变，但腔调材料又极似男独段，加之仍保持了自由节律，故又获得了较强的统一性，只因全用级进旋法，又重用变宫音，故情调显得更为阴柔，哀歌气息更重。全曲

最后结束在不稳定的角音上，余音深长，引人回味。

曲 1 提纲

男独



女独



〔吊挂〕此歌基本音调与其他全真道观的同名曲大同小异，但在结构上却自有特点。歌曲从一个短小的散板引腔始唱，入板后的正体作了八次规律性的变化重复，即 1、3、5、7 段与 2、4、6、8 段在长度、腔型和调式上构成交织对比的关系，再接一较长的散板尾声而结束全歌，其结构图示为：

引腔→AB 击乐间奏→AB 击乐间奏→AB 击乐间奏→AB 击乐间奏→尾声→击乐煞

当然，其正体部分也可看成是 AB 上下句体作四次重复的结构。

A 段稍长，结束于宫调，腔型呈抑扬格；B 段稍短，结束于徵调，腔型为扬抑格，形成了八次重复中有同有异，同中见异，富于规律性的变化对比，尾声旋律中出现了短暂的徵、羽色采腔型交替，并加重了 B 段的微调旋型，由此又有新的变化色采，为全曲的收束平添了几许情趣。

此歌如不计重复部分仅有十多小节，但却巧妙地利用重复和对比的手法而扩充了结构，并将曲调的变化对比组织得那么紧凑协调，一切都自然而然，毫无斧凿痕迹，从中可见出道人们的艺术构思功力。

曲 2 吊卦





四 “南岳盛会” 仪式音乐简析

南岳盛会是每年在长春观由湖南火居道举行的一种具有浓厚民俗色彩的盛大宗教活动。主持道士一行十人，他们先到衡山朝拜南岳大帝，再专程前来长春观做感谢南岳圣帝的仪式。此活动的缘起，据湖北道教协会副会长黄宗盛道长介绍，过去湖南放排船工每年放排来汉，沿途历经急流险滩，狂风暴雨，常有船破人亡的惨剧发生，由于当时劳动条件的落后，人们无法征服大自然的肆虐，只好乞求冥冥中的神灵保佑，于是开始了先祭祀南岳大帝再朝拜长春观邱祖的仪式活动，表示从湘到汉，两边的神灵都拜到，沿途就会平安无事，这样年复一年，逐渐成为一种固定的宗教化的民俗活动。

法事于上午 9 时在太清殿正式开始，包括香客在内共约有二百多人参加这次活动，场面颇为壮观热闹，只见人头攒动，锣鼓声鞭炮声人喧声盈空鼎沸。法事的主持人蔡冬升高功是湖南宝庆人，其身穿蓝布长褂，头扎莲花冠带，显得朴素原始而乡土气，整个仪式及音乐运用也是相当简陋和粗略，这些气氛使人联想到

民间婚丧红白喜事那种场面，也使人不由联想到远古巫风乐舞的情状。

乐队除一件竹笛为旋律性乐器外，其余全是打击乐器，如各种大小不一的锣、鼓、镲、钹、木鱼和海螺、小钟、铛、磬等，可想而知，其所奏的音乐没有什么旋律性，主要突出一种热烈、喧闹的民间节庆气氛。其仪式节目也有拼凑之感，大约比较接近道教的祈祥醮一类法事。大致程序为：

1. 开坛 此节目的表演形式主要是做工舞容，通过踏罡步斗等象征性动作来表示法师已飞升天界，面觐神灵，祈请尊神降临法坛。整个法事过程完全被鞭炮锣鼓声所主宰，高功的念诵和笛子的吹奏声均被淹没，这里只是需要一种热闹隆重的气氛。

2. 请圣上表 是念诵对圣帝的邀请词，并以表文上达圣帝，乞请显灵。

3. 唱表 这是念唱捐款香客的名字，全部过程中没有音乐，但唱名者那抑扬顿挫的语气和有一定音高的念唱腔，听来别有一番韵味，很像戏剧中的韵白。

4. 送神 在大厅内按太极图形穿花行步，极具舞容的表演形式。

5. 上大表 为最后一个节目，即向圣帝献上表达自己各种愿望的表文。所有打击乐器齐鸣，节奏紧凑，用两种节奏型贯穿进行，在热烈的气氛中于 11：30 结束全部法事。

别开生面的南岳盛会虽然在音乐上没有什么特殊价值可言，但它能够长期固定地延续至今，且能吸引那么多的香客信徒参与，这就证明这种活动在现代社会中仍有其存在的基础和生命力，尤其在民俗学和社会学上有重要的研究价值。这种仪式的缘

起、信仰和程序内容都明显受到道教文化的诸多影响，可以说是道教与民俗或原始宗教相结合的一个产物，从中可见出，道教社会的影响面，对下层民众思想及生活的影响面是何等深广，这是古今如此的。

五 形态比较及风格体系

长春观是历史悠久且负盛名的全真丛林，虽经历史沧桑变迁和人员大量流动，至今在宫观执乐范围看，仍较明显地保持着全真正韵的风格特征；另一方面，由于宫观在民众中影响很大，也容纳了外地云游道士，特别是一年一度湖南民间火居道的祭祀仪式定期在观内举行，这又形成了民间道乐的一个系统，因而，从总体上看，武昌长春观道乐包容了全真正韵与正一地方韵两种风格体系。然而，从音乐运用的频率和稳定性来看，仍以常住宫观的全真正韵为主体。下面，以一些典型曲目的形态学比较研究中，来佐证这一风格判定。

[澄清韵] 此曲的旋律和唱词完全保留全真正韵的风格，与全真道重点宫观武当山紫霄宫、北京白云观以及成都青羊宫等地的同名曲几乎完全一样，仅在散板的引腔部分旋律有所变化，显得偏于简朴直截一些。于此可见全真正韵保持其音乐形态上的统一性是何等的惊人。

曲3 澄清韵



[大赞] (蒲亨强、刘毅等采录，蒲亨建记谱) 此曲旋律的整体形态仍具有全真正韵悠长柔和的基本特点，如小音程的连接，

围绕商音旋转的双大二度三音腔音调频频出现等等。但其旋律构造有一些新意出现，特别突出地表现在主题乐句综合了全真正韵中不同韵曲的材料。如开始的乐句，与北京白云观焰口科仪中的[叹文]十分相似，中间出现的高起低降的悠长主题，与武当山上表仪式中的同名曲全同。这种集曲集句性质的创作，本是中国传统音乐常用的作曲手法之一，在道教音乐中也时有所见。这种曲调现象除表明道乐与中国传统音乐的血缘关联外，也反映出全真正韵也并非铁板一块，在实际运用中也有创腔上的一定的灵活自由性。

曲 4 大赞





[举天尊] (蒲亨强、刘毅等采录，蒲亨建记谱)

此曲为全真道各地各宫观所有仪式中多次运用的短韵，其唱词仅是呼唤所祈求的天尊的名号，一场仪式需要请多个不同职能的天尊，故有多次同名曲的再现。每次出现，唱词不同，但旋律几乎全同。多为单句体或两句体的单乐段，抒咏性唱法，终止感强。在仪式音乐整个套曲结构中，它的不断出现，具有一定的过渡、转换的意味。本曲的旋律形态为单两句体，二拍子的后一乐句武当山、北京白云观的同名曲全同，但开始的自由节奏的长乐句则有自身特点，旋律中运用了偏声，抒情性更强。

曲 5 举天尊



〔圣班韵〕（蒲亨强、刘毅等采录，蒲亨建记谱）此韵旋律实与北京白云观、茅山顶宫的〔称职〕一曲、西安八仙宫的〔薰表韵〕等曲同出一个母体。运用的场合与经文内容也完全一样。属于全真正韵体系中的异名同曲。

曲 6 圣班韵







第九章 步虚声散瑶台空

——上海白云观道教音乐

一 概况

当代中国道教音乐主要分全真、正一两大派。全真派音乐在全国都较统一，而正一派音乐则地域性很强，各地歧异较大。因此，欲了解中国道教音乐的整体面貌和特点，除全真道乐外，对重要地区的正一派音乐，也必须先作一些个案调查，庶能渐知其全貌。自古以来，江南地区尤其是苏、沪、无锡一带即是正一派道乐盛行之地，这里遍布著名道观，并出现过不少蜚声中外的道教音乐和道教音乐家。位于上海字林西街的白云观是历史悠久，保存道乐传统较好的著名道观，至今在全国道教界仍有十分重要的地位，观内现有几位闻名全国的老高功，其道乐在很大程度上反映出江南正一派道乐的基本特点。因此，无论了解全国的或正一派的道教音乐，上海白云观都是必不可少的一个点。为此，我于1990赴上海白云观作了实地调研，本文即是这次调查的案头

研究成果，希望能为认识中国道乐特别是正一派道乐的特点提供一个实例和参照。

上海道教传自外地，最早传入的是正一派天师道，据文献记载大约在宋代，该派道士已在上海建庙传道了。近代，上海道教受正一祖庭龙虎山天师道影响甚大，龙虎山第 62、63 代天师张元旭、张思溥长期在上海活动，如筹建中华民国道教总会，举行盛大斋醮等。在极盛时期，上海正一派道观有 23 所，道院有 73 所，道士约有三千多人，其成员除当地人外，还来自苏州、金坛、无锡、江阴、常熟、南通、宁波、绍兴和广东等地。

全真派的传入比正一派晚一百年，道士也远远少于正一派。闻名全国的白云观本属全真派的十方丛林，原称“雷祖殿”，是杭州显真观全真道士王明真于清同治十三年（1874）募创，后由全真道士徐至成住持。光绪十四年（1888），徐赴北京白云观参访，在白云观方丈高仁峒的协助下，请回（明版）《正统道藏》珍本移供于上海该殿的藏经阁，并获准作为北京白云观的下院，从此正式改称“海上白云观”，由徐任首任监院，逐步建成具有一定规模的全真道观。^①

白云观现为上海道教协会所在地，现任会长陈莲笙。共有道士 30 多人，除吕宗安一人外，其他道士均为正一道，历经沧桑变迁，白云观现在实际已成为正一派的一统天下。年老的道士尚存 6、7 人，其中陈莲笙、朱掌福都是精通道教经义，长于科仪法事和经忏音乐的老高功，唱念做俱佳，擅长多种乐器和法器演

① 参见陈耀灿：《上海道教斋醮和“进表”科仪概述》，载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》。

奏。为了解决后继乏人的问题，于1986年创办了一期道学班，学员三十多人，来自江苏、浙江和上海郊区，多出生道教世家，有初中以上学历，年龄在二十岁左右。道学班除设语文、历史、书法、英语、时事等课程外，也学习道教教义、仪范、唱赞、经忏和音乐。这些青年道士现已成为道观经乐活动的骨干，如现任高功史孝君年仅20来岁，精通科仪程序及音乐，尤精于唱做，能胜任各种法事，经常应邀到外地做法事。白云观的现状和道士构成决定了其音乐必然是江南正一派的典型风格。

白云观近年来已恢复了传统的宗教科仪活动。所谓“科仪”，即通谓的“仪式”，道教也称斋醮、法事等，科仪是道教理念的主要实践形式，它以程式性的综合表演体系艺术化地集中展示了道教的信仰和哲理，其表演过程具有浓厚的宗教性和音乐性，由此成为道教音乐的本质和内核。科仪音乐名目繁多，大致可分为两类，一类是用于道众自我持修的，如课诵仪式，另一类是用于祈福或度亡的，如忏灯、祈祥等科仪。后一类科仪现已对外开放，可应信徒的要求而随时举行。这样既可宣传教义，赢得更多的信徒，又可增加道观的经济收入。我所调查的课诵和忏灯仪式，是有代表性的两种科仪，可以反映白云观道乐的基本面貌。

二 课诵科仪音乐

在香烟缭绕的古道观中，每到天刚破晓的清晨或夕阳西下的黄昏，总有古朴、清幽的音乐轻轻飘逸，那悠缓的曲调，虔诚的气氛，令人产生一种思古之幽情，这便是道士们每日必行的早晚

功课——课诵音乐。

课诵是道众自我修炼的日常仪式，道众通过虔诚诵经，修身养性，渐至飞升成仙之境。《太上玄门功课经序》云：“功课者，课功也，课自己之功，修自身之道也。……凡诵经者，切须斋戒，严整衣冠，诚心定气，叩齿演音，然后朗诵。……随愿祷祝，自然感应。”清楚指出了课诵的庄严性和神秘功能。^①课诵仪式中的经韵词文，确实都是以内修炼丹为主题，以通神、赞神和仙景为副题。课诵每天在正殿灵霄宝殿举行，持续约半小时。道众面对神象，吟念经文。其持诵的经书是全真道的《太上全真早晚坛功课经》，因正一道至今尚无自己的课诵经书，不得已而用此权宜之计。在实际演唱时，却作了一些变通，其中最突出的是，仅用的三首名为〔香赞〕的抒咏性经韵，其唱词并不按经书，而是另用明清时期正一派科仪的经词，这是全真道绝无的现象，颇能反映白云观道乐的自身特点。

上殿课诵的道士有10名左右，以两名老道居右，司小堂鼓、吊钟和竹笛兼诵唱，并负指挥之责；其余年青道士居左，分司击乐器和诵唱。道众因一字排开，左右相距甚远，演唱时进入略有先后，加上各人音区高低不一，遂不时形成简单的模仿、对位复调现象。

课诵经韵共用三种不同的腔型，用得最多的是“念诵腔”，类朗诵调。“吟腔”仅用于〔救苦号〕与〔三皈依〕两曲，类似吟诗腔，虽长短不一，但已有一定程式，旋律音调均很简朴，均煞于宫音，所有吟腔旋律都是下面这四个羽—宫型上下句短腔的

^① 清重刊《道藏辑要》。

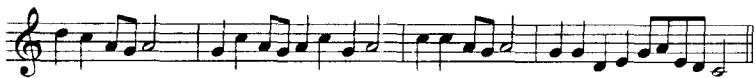
自由变奏：

吟腔型

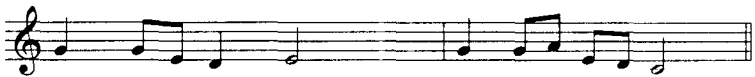
1.



2.



3.



4.



吟诵时道众都是跪姿，大约是经文较长，相对不太重要之故。“咏唱腔”是抒咏性的唱法，旋律华丽丰满，表情丰富，是课诵音乐的精华，唱时道众站立，所唱经文也很重要。但课诵中咏唱腔的曲目极少，只有3首，且都名之为“香赞”。不像全真道课诵音乐中咏唱腔的比重较大，一般有10首左右，且各有标题。这也是正一派课诵音乐的一个特点。虽然数量不多，但白云观道乐形态和风格上的基本风采就集中体现于这三首[香赞]中。

早晚课共用了6首[香赞]，所配经文都不同，但旋律风格都大体相似。初听之下，似有平淡冗长之感，多听之后，就渐渐

领略到一种深沉含蓄的美感。那绵延柔婉的音调，气息悠长的节律，仿佛是心灵冥思的倾诉，内在细腻乐音，使人听后余味无穷，内心顿时感到超脱和抚慰。现以晚课第一首〔香赞〕为例分析其音乐特点。

曲例香赞（上海白云观）



玉坛（哦）香

尽，朝罢讽

宸。琼台演法度（啊）度群生。

超出苦迷津。万类万类万类幽魂啊

哦幽魂练（啊）质（啊）



全曲为对比性的单二段 AB 型。A 段是起承转合性质的五句体，B 段是单句反复体。这种结构的独特性在于综合了中西常规曲式的基本特点。乐段间的对比原则，在西方音乐中常见，但在民族曲式中并不多见；而乐段结构，却是典型的民族思维，在西方音乐中极罕见。此结构的形成与经文内容格式有关。考此曲的经词，是取自清乾隆年间刊行的《太极灵宝祭炼科仪》中的最后一曲，此科仪本是用于度亡，是龙虎山正一派真人娄近垣所编。由此可见白云观道乐确与龙虎山正一派天师道音乐有密切渊源，历史相当悠久。经文的词格为长短句体，内容有一定情节和逻辑性。A 段：“玉坛香炉，朝罢讽宸”（坛场设备描述——“起”），“琼台演法度群生”（法师的意念——“承”），“超出苦迷津”（关键的度人环节——“转”），“万类幽魂炼质化成人”（目的，结论——“合”）。B 段是一句词重三次“大圣广度沉沦大天尊”，是对尊神的虔诚呼唤，因只有求助神的法力，才能实现救度群生的目的，故作三次复沓，表现求助的热诚。显然，用上述的曲式来

配合这种特殊的经文内容，是十分妥贴的。

旋律陈述宁静而富于表情，音调颇为丰富，在清乐七声音阶基础上，不时加用润饰性和离调性的偏音清角、变宫、变徵，使曲调既丰满，又有双重音阶交织的变化感。旋法以平稳的级进为主，旋线渐层向上推进，遂从总体上决定了音乐的阴柔清雅基调。但旋律腔型却又十分绵长而一气呵成，构成一种内在的执著情感，这情感是自然而不露的，正因此而有了博大的气象。此曲的调式也有特色。全曲虽最后煞宫，但各乐句却频频变换煞音，A段各句依次为“商、羽、宫、宫、商”，商调色彩较突出。B段分两个句逗，依次煞“羽、宫”。从全曲观之，宫音并不占优势。这种多中心音的调式模糊化，表现出扑朔迷离的神秘感。

歌曲节拍以四拍子为主，但因换气和竹笛自由衬腔的因素，不时引入二、五拍子的变化，使节律在平静的基调中略显波动。唱腔节奏密集而紧凑，如诉如歌，绵延流泻，淡化了常规的强弱律动对比，使徐纡连绵的律动显得十分自然安详，再加上句式的长短交错，遂构成一种滔滔不绝，劝说世人、祈请神灵的语气，听来十分虔诚自然。

此曲的打击乐伴奏也引人注目。全曲除笛外，全用击乐。它们的音色各有特点。音色明亮的磬用得最多，音响坚实沉闷的木鱼也较多使用，钹音色响亮嘈杂，钟发音宏大、深厚、余音绕梁。各种音响交渗合鸣，琳琅振响，既增添了音响色彩，更表现出殿堂气氛。在配合歌曲情绪上，击乐也发挥了重要作用。在陈述性的A段中，击乐与唱腔节奏同步，加强了四平八稳的情绪。但在小高潮处，则反复使用带倚音的固定节奏型，构成强位音重浊而低三、仟灯科仪音乐，弱位、弱拍音轻而高的奇特效果。这

种音型和音响执着而内涵激情，有效加强了唱腔的小高潮。

呼唤性的 B 段是全曲高潮，击乐采用了与歌唱不同的节奏，音型更加密集，每次反复都有变化，与人声形成复节奏关系，使音乐情绪显得更为热诚激动。

总的看来，课诵音乐的曲调材料较为单纯统一，审美情趣更偏于虚静含蓄，这与修心养性的科仪宗旨是相吻合的。

三 忏灯科仪音乐

如果说课诵只是道观内部的科仪，度亡祈福则是可以对外开放的科仪。比较而言，这类法事比课诵的社会影响面大得多。

此类科仪举行频度很高，经常应民众之需而举行。在道观办公室的黑板上，预告了近两个月的科仪日程，都是百姓交钱提前预约的（一场科仪交费一千元左右），我们采访时正值酷暑时节，尚属淡季，但见日程却排得甚满，几乎间天有一场。兹照抄六月份预定的醮事如下：

初一，众姓祝寿；初二，朱府 9 人忏天；初三，9 人清忏；初四，胡府 9 人清忏；初八，武府 9 人清忏；初十，沈府 92 斗桥又 9 人清忏；初十三，9 人清忏杨府又斗九幽灯；初十四，9 人清忏；初十九，赖府忏天 9 人又忏灯 12 人；初二十二，许府 6 人念经；初二十三，顾府 9 人忏天；初二十四，雷祖圣诞；初二十七，须府清忏 9 人又忏灯 12 人；初二十八，9 人清忏；初二十九，宣府清忏 9 人。

以上科仪中，以忏灯类度亡科仪最多，这与南宋以来江浙一

带尤其盛行度亡科仪的古代传统是相通的。

此类科仪参加的人员也比课诵多，声势更大。道观方面经师、乐师几乎全部上阵，增加了丝竹乐队，有三弦、二胡、笛、琵琶及各种法器，并以笛和二胡任主奏，多用加花手法，与歌唱构成支声复调，这些特点与江南丝竹音乐尽同。而在斋主（即出钱做法事的民众）一方，则一家老小十来人都参与科仪过程，再加上围观的群众，场面就颇为热闹。

这类科仪持续时间也更长，少则半天，多则数天。我们在七月初十采访的一场“杆灯”（实即“焰口”、“施食”一类度亡仪式的别称），持续一天，也只算中小型。下面介绍分析这场科仪的背景和音乐运用情况。

这次科仪是斋主陶宏达一家为祭祀其亡父而举办，而其实际目的，则是因陶要出国谋生，全家人特地通过斋事向神灵和阴间的亡父报告，进贡，以望保佑一切顺利。可见杆灯名为度亡，实为祈祥，是为了生者的安宁幸福而去追悼安抚亡人，求得心灵的寄托和安慰。这种思想实源于中国历来乐生重死的传统观念，这也是度亡科仪自古以来尤为盛行的思想基础。

这场仪式无论在仪式节目、表演形式或音乐运用上都比课诵仪丰富得多，更加全面地反映了白云观科仪音乐的面貌和特色。全部科仪含有十个节目，除了三个“拜忏”节目具有重复性外，其他七个节目都是依次相联而有一定情节贯穿的，大体说来，“杆灯”主要是沿袭古代“黄篆斋”、“施食”一类度亡科仪的传统，表现破狱超度，使亡魂享用仙食后飞升成仙的内容，同时又掺杂了一些“上章”、“玉皇忏”科仪的因素，使科仪表演更为丰富。现简述其科仪程序及音乐运用简况如下。

早课后 8:30, 在灵霄宝殿开始。

一 拜玉皇忏: 唱念玉皇经《玉皇宝忏朝礼仪文》, 启请最高尊神玉皇大帝协助斋事。

咏唱经文 [拜忏], 全曲为结构长大的两段体, 第一段徐缓从容, 节奏多样, 用雅乐音乐阶, 风格古雅闲适, 与昆曲音乐相似; 第二段节奏较整齐有力, 情绪较激动, 有点执着意味。此段多次反复唱。

9:30, 乐队“闹台”, 在热闹的吹打乐中开始第二个仪式。

二 请圣: 请三清尊神临坛帮助行法。

青年高功史孝君居中主持, 提科持法铃居左, 表白持笏居右, 皆背对神像, 面南, 前有一供桌临窗, 上置供品法剑等物。音乐为唱念交替, 念时高功以镇木击桌以为强调, 仅用击乐伴奏, 唱时则用丝竹相随。此仪共用三首唱腔。

1. [请三天尊], 结构长大, 节奏密集多变, 音调华丽, 器乐过门的不断穿插, 使音乐色彩更加丰富, 情绪更激动。最后以渐慢煞于延长的角音, 构成悬而未决的效果:

“拜忏”第1段





2. 高功“称职”，吟[度五品真经]，上下句自由反复结构。

3. 咏唱[大皈依]，速度极慢的上下句反复结构：



4. [请圣韵]的曲调围绕“mi sol re”和“la sol mi”两个音调旋转，悠长抒情的唱段和器乐过门相间而行，旋律起伏而富于抒咏性。全曲反复一次后煞宫，但又因加用一短小的角调式尾腔而构成不稳定的终止：





5. [慈尊赞] 是对神灵的赞美，是结构长大的两段体，全歌音区较高，歌唱性强，优美动人，确有赞歌的风采。第二段作了多次反复，曲调更趋于赞颂激情。



10:10, 敲钟集众。10:15, 念诵 [消灾经], 只用木鱼伴奏。次吟唱一长大经文, 为乐段反复。次诵念经文。

10:30, 开始第三个节目。

三 朝饭：亦称“上供”，向神和亡人奉献供品。

科仪转到东偏殿进行。道众全换上龙凤彩袍（在前面仪式中只有高功穿此袍），由 70 高龄之老道朱掌福任高功主持。先奏一器乐序曲，然后用唱念交替形式陈述经文，唱段是〔慈尊赞〕第二段主题的变奏。

11 时，休息。下午 1：15，开始第四个仪式。

四 拜忏：是第一个节次的简化再现，只念 20 分钟经文就草草收场。休息，吃饭，准备下午的科仪。朱高功在正殿内用米在地上画一图案，含有天尊像、阎王像、符文、花果、文字、八卦等，象征仙界和地狱，造型精美和谐。

14 时，敲钟集众，开始第五个节目。

五 十献：向神灵献供品，唱念交替形式复沓五次。
14：20，第六个节目。

六 〔玉皇忏〕

咏、诵交替地唱经文，咏唱腔是一个单曲的不断反复，经过一段念诵后，边唱边行到东殿又回正殿，乐队也跟随行奏。
14：50 进行第七个节次。

七 〔渡桥〕：法师召请亡魂来享法食时，先要引其过地狱中的奈何桥。

此节目的场面较大，在院坝中举行，用黄布做一桥的模型，三个经师坐于桥前吟唱经文毕，道众拥桥行唱先入东殿接引亡魂，继入正殿报谢神灵。此节次以吹打为主，突出热闹原则。
15：25 进入第八个节目。

八 〔祭孤魂·铺食〕：法师准备仙食，以使亡魂食后脱胎换骨，升天成仙。依次用奏、唱、念的形式，法师坐着表演，念

经时间较长，仅用法铃伴奏，气氛较清淡。15：45 开始第九个节目。

九 [破狱]：高功象征性地舞剑——犁开丰都十八层地狱，以解救亡魂出苦海。

这是最重要的一个节目，斋主全家和道众均齐集于正殿参与精彩纷呈的科仪表演，此节目大约含有四个程序。

1. 步虚旋绕 法师率领众人从南向左绕行到西、北、中、东，又回到南方，每到一方即叩首，意谓向五方尊神祈祷。旋行时经师始终唱着优美的抒情经韵，乐队跟随行奏，斋主一家则默默跟随，并随时模仿法师的表演动作。华丽的道袍，美听的音乐，加上富于动感的表演，令人眼花缭乱，真是一场别开生面的民族歌舞剧。

2. 咏唱 [叹骷髅] 先是道众跪拜齐唱，以器乐伴奏；继而高功起立独唱，只用铃伴奏，曲调哀婉动听，为乐段变奏结构，每段都用固定的围绕角音旋转的尾腔，有昆曲唱腔特色。

3. 上表 在众道人齐唱和大吹大打声中，表白持剑念 [破丰都咒]，高功则吟唱上达天神的表文，念完后，在吹打声中出殿外焚表，借一缕青烟，陈情于玉京仙界诸神。

4. [破丰都] 表演攻破地狱的情节。高功手持魔剑，从南左行到北、东、南各方，逐方舞剑表演。每到一方，即用剑击地上用米铺的地狱图案，每击破一处，后随一道士即扫之，等逐一犁破，扫完图案后，就象征破狱大功告成。至此，忏灯科仪的主体内容表演完毕。在 16：15 分进行全部科仪的尾声。

十 送灵：实为唐代“化财”的演变，即将纸线焚化送给阴间的亡人使用。法师在东殿摇法铃吟表文，接着将斋主准备的阴

冥纸线焚烧于殿外，整个过程始终用吟念、大钹间奏的形式。
16：25全剧终，共历时8小时许。

四 音乐特色

从本文的初步调查分析中，可以对白云观科仪音乐获得一些基本认识。

从社会文化的角度而言，白云观道乐是一个具有古老传统和深厚地域文化基础的品种，至今在上海民间仍有较广泛的影响，在丰富信徒的娱乐生活，补充民众的精神信仰空间，抚慰现代人的变态心理以至在维护社会安定和传统道德等方面都有一定积极作用。

从音乐角度而言，也堪称一个典型个案，可以代表江南以至更广地区正一派道乐的基本特点。其中忏灯科仪因情节的复杂和适应世俗民众欣赏趣味的需要，其音乐曲目、曲调和表演形式都更为丰富，增加了一些明朗、热闹的色彩，但其与课诵音乐并无根本区别，属于一个统一的体系，这个体系最基本的风貌或音乐特点可以说是在江南传统音乐与宗教文化的合力作用中产生的。即在旋律形态要素如音阶、旋法、调式、节奏、润腔方面，有明显的江南丝竹和昆曲音乐的因素，但这些因素并不是原样搬入殿堂，而是经过了宗教化处理，道人们在宗教理念支配下对之作新的综合与改造，如速度的尤为缓慢，唱法、节律的顺其自然，音区的偏于低沉，旋线的绵延悠长平滑，加上独特的结构和法器音响，遂给江南传统音乐的基色渗入了一股浓重的宗教神秘色

彩，更加突出了阴柔、虚静、含蓄的美感，从而形成了道教音乐自身的审美属性。这种独特的美感，在道教内部来说，是完全适合道人们在修道通神时所需要的特殊心理状态的，更恰当地说，正是道教信仰、哲理和修炼心理的崇尚虚静，规定了其音乐审美属性的发展方向。对于道外人士来说，这种审美艺术除了娱乐作用外，还有其绝无仅有的美感净化功能。当我们从喧嚣嘈杂的尘世步入这庄严的殿堂，听到那幽静闲适、超凡脱俗的乐声时，骚动焦灼的心灵顿时入静，仿佛流入一股清凉的甘泉，人世间的烦恼忧愁都暂时得到消解，显得不足道了。这种心理的生理的抚慰治疗功能，已屡为经验所证明，不过其中真意一时还难以说清道明，有待今后深入研究。在高度现代化的社会，道教不仅继续存在，甚有发展之势，道教音乐的独特美感，也是体现其积极价值的形式之一吧。

第十章 画弦素管声浅繁

——杭州抱朴道院道乐

一 概况

从上海东行火车4小时，就到了“天堂”杭州。我们此行的目的不是游览湖光山水，而是参访位于西湖畔的葛岭抱朴道院，了解那里的道乐现状。

盛夏时节，美丽如画的西湖山水更显得色彩浓艳，景物宜人。沿着洁净的湖堤大道走不多远，然后向右拐入一条幽静的小巷，就到了葛岭山麓。葛岭位于杭州市宝石山西面，葛岭山不高，但树木甚为高大茂密，浓阴蔽日，凉风阵阵扑面而来，诚所谓“山不在高，有仙则名”。

葛岭的得名，是因东晋咸和年间著名道教学者葛洪曾在此结庐炼丹，山上留存有炼丹台、炼丹井、抱朴庐、葛仙庵等遗址。由于葛洪在道教史上的崇高地位，葛岭也就随之而名扬海内外道教界、学术界。沿宽敞的山道拾级而上，约爬两袋烟功夫，当我

们正打算歇口气时，抬头就看到山巅上一堵高大绵长的黄墙扑面而来，墙上大书“抱朴道院”四字，墙内重檐飞阁隐现，诵经乐声飘逸，原来著名道观——抱朴道院已近在眼前。抱朴道院的得名，亦来自葛仙翁“抱朴归真”的哲学名言。道院的正殿是葛仙殿，为歇山顶木结构建筑。殿内供奉着葛仙翁、吕纯阳祖师和慈航的塑像。葛仙殿的东侧有红梅阁、抱朴庵和半闲堂，均为重檐歇山顶木结构的楼阁式建筑，其建筑精巧别致，是典型的南方庭院式建筑。

人得院内，但见殿内香烟缭绕，经乐声声，几位青年坤道（女道士）正在练唱经韵和乐器，与之攀谈中，方知这几个坤道都是才从湖北、沈阳千山云游来此的。不一会儿，道院主持、杭州道教协会秘书长高兴一也上山来，他在红梅阁内接待我们，并详细介绍了道院的历史沿革。

抱朴道院是全国 21 座重点宫观之一，现有 20 多个道士住观，其中坤道有 10 多人。过去抱朴道院原是小庙，属杭州玉皇山的分支，解放前后时仅存两名道士，到 1984 年恢复宗教活动时处于一无所有的状况。遂先收回了几个老道长，继而对外广招青年道士，逐渐展开经乐法事活动。一月后即做“玉皇忏”，以后逐年猛增。1985 年全年做 9 次，1986 年 94 次，1987 年 394 次，1988 年 600 次，现在一年做到一千多次。频繁的经乐法事活动，是道院最主要的财源。道院的宗教活动与当地的民俗结合十分紧密，例如道院现在的经济收入主要靠一年一度从正月初六至三月底举行的“春香”（即春三月香期）庙会，“春香”庙会是在江浙一带普遍流行的民间风俗活动，其兼具宗教和民俗色彩。一般来说，春香庙会的活动内容首先是为庆祝一些道教神灵和先

圣先贤的诞辰。道教是多神教，如果要算众神的生辰，可以说月月有节日，而在“春香”期间，众神的诞辰更是集中，从正月初九玉皇诞辰开始，正月十五上元天官盛会，二月初二范臻先师成道，二月初三日文昌帝君圣诞，二月十五太上道祖圣诞，三月初八清明……据不完全统计，此段时期仅道教节日就有十多次，加上另一些民间性的节日和祭日，其活动名目就相当可观了。再则香期正值“春桃换旧符”的新旧之年交替，人们都有企盼上苍保佑的祈祥心理，希望在新的一年里，人寿年丰，万事顺遂，所以是时前来烧香拜神、打醮还愿的信徒络绎不绝，道教将自己的信仰与民间习俗结合，更增添了香期的热闹气氛，从而形成了一种具有浓厚道教色彩的民俗活动。在香期中，道院从忤事中可收入20多万元，服务行业收入30万，这些收入除用于扩建整修道院建筑外，也用于提高道众的待遇。不少外地云游道士都愿来此挂单留住。频繁的法事也对道院的经乐水平提出了更高的要求，故道院现已将道众的文化素养和经乐技能的提高提上了议事日程，在法事不多的季节，每天都要坚持练习经韵乐器，早上8—10点，学唱经韵；10—11：30背学科仪经文；每周一、三、五下午2—4时专学“焰口”科仪，星期天则和乐队配乐。经韵教师为年过七旬老道长周成养，道众学唱经韵时围坐于一大桌边，各自持钹、鐺等法器，周道长则持经书教唱，这是我们第一次目睹道士口传心授的教学场面，甚有兴味地拍了照。学唱时是依不同科仪类型“课诵”、“焰口”一套套地学，大家边击法器边唱韵，在唱错或不会唱时，经师就提示先唱一句，众人又跟唱下去。经师周道长原师从上海白云观吕中安（原为玉皇山高功）学经韵，后因庙观荒废，流人民间谋生，先后在乡下、县剧团和俱乐部呆

过。渐沦为民间道士，与正一派道士混杂一起做法事，其原有的经韵已有 40 年未习，故现在所唱的经韵难免有些杂腔，但从我们听到的唱腔而言，仍基本上是属于全真正韵体系。目前杭州道教领导层正处于青黄不接之状，现任市道协会长、副会长之职的都是年过七旬的坤道，基本不理朝政，真正掌权理事的正是高道长。高也是资深的全真道士，7 岁就在玉皇山出家，曾任过当家，后因历史变故，已还俗娶妻，现在杭州城里安家，每天来道院上班主持道务，近几年道院的快速发展，全得力于他的精明强干的管理。我们很庆幸遇到这样一位能干的道长，在他的配合下，我们采录了〔早课〕和〔焰口〕两场科仪音乐和道众学唱经韵的场面。

二 法事音乐简析

从采录的两场仪式音乐来看，其所用的经书、曲目演唱的程序及伴奏形式（仅以法器击节）都与一般全真道观一样，有很多曲目的形态与北京白云观和武当山的道乐是几乎完全相同的，由此可以认定道院的音乐基本上是属于全真十方韵体系。但在仔细聆听中，又不难听出其经乐与其他全真道乐仍有一些细微末节的差异，正是这些细节之差异，表现出抱朴道院经乐的独特韵味来。

现将抱朴道院与武当山的经韵进行比较分析，或可更清楚地看出其特点。以相似性为标准，两地的经韵大致可分成大同小异、异同相当和完全不同这三类情况。

大同小异一类的情况最多见。如以〔澄清韵〕一曲为例，其旋律结构、旋法、唱法、词曲关系及节奏均与武当山尽同，只是在具体的润腔手法和音型上，抱朴道院的音调进行较多穿插了羽音，以为音调色彩的修饰加花，正是这一羽音的重用，就显示出了一种更为柔媚的色调。下例杭州的〔澄清韵〕一曲，与武当山同名曲的旋律比较，可见出其异同之点。

例 1. 〔澄清韵〕

The musical score is written on four staves of music. The lyrics are written below the notes, with some characters in parentheses indicating specific vocalizations or breaths. The melody is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The lyrics are: 天 无 (哎) 氛 (哪) 稊 (呀 啊) 地 (呀) 无 (啊) (唉) 妖.

天 无 (哎) 氛 (哪)

稊 (呀 啊)

地 (呀) 无 (啊)

(唉) 妖



此曲在两地均是早坛中的第一支歌曲。从比较中可见出两曲有如下的共同特点：

1. 结构都是单句衍展型的单段体，变化反复多遍，再附加散板的引子和尾腔而构成全曲。第一乐段由主腔延伸衍展而构成，两次反复都在结构上作了成倍的扩充，但反复时段首、段尾均保持原样不变。

2. 调式音阶均为五声宫调。

3. 其旋法都几乎全是级进，仅在乐段末尾有一处四度进行。旋律线以下降型和环绕型为主，每段旋律皆从属音高起，逐渐迂回下行至宫音作结，旋律运动以“商”音为中心音，围绕商音旋转的旋律型频频出现，成为统一全曲音调的主线，旋律中心音（商）与调式主音分庭对抗，形成一种特殊的色彩。全曲散起、入板、散收的结构布局，与戏曲唱腔很相似。

4. 乐汇的连接常采用“鱼咬尾”的手法，曲调连绵流畅、细腻纤婉，有浓郁的江南音乐风格。

两曲的差异是很细微的，概括起来看，主要的差异是抱朴道院的曲调较为突出了羽音的色彩作用，它首先在引腔处表现出来，其引腔比较短小简单，从商音始唱，经过环绕型旋法下行到羽音而煞，确定了羽音在全曲中的特殊地位。而武当山的引腔则

较长大而富于表情意味，它也是从商音始唱，并一再叠唱强调之后突然上行到偏音清角，带有移宫因素，使整个引腔显示出特别强烈的古典韵味，在全腔中仅短暂地一次用羽音，两个引腔旋律虽仅一音之别，韵致却就大不一样了，此点如与最后的尾腔作一比较，就会更加清楚。两地的引腔与尾腔都有前后响应的功能。自然，两地的煞音均是宫，这一点武当山的首尾响应特别明显，然而抱朴道院的尾腔却是经由一个“羽”之后才徐缓地结束在宫音上，也仅一音之别，就与其引腔构成了严格的呼应，而与武当山的尾腔有了微妙的音韵差别。至于两曲入板正体部分，旋律进行基本上是大同小异的，只是音型的繁简位置安排不一，其中比较明显的地方仍是较抱朴道院多用羽音。因此，此两曲的风格差异，可以归结为抱朴道院较重用羽音的色彩，正是这一音之差，使其音乐显得更为妩媚柔婉，带来几许江南吴依软语的韵致了。

同样的情况在其它经韵中也可不时看到。比较两地的〔中堂赞〕。

例 2. 〔中堂赞〕

杭州





这两首〔中堂赞〕的词曲结构、调式、旋律轮廓上都是一致的，仅在具体旋法上有一些细小差异，显然是同出一源的。

此外，杭州的〔吊挂〕（早坛）与武当山同名曲调在词曲形态上仍是大同小异的关系，全曲以不规整的上下句单段体为基础，通过两小节衬腔的过渡再变化反复一遍而成复对应性的四句与第一句（主腔）是完全再现关系。第四句是第二句的紧缩再现。音乐材料的再现性是全曲的统一因素，而结构的非方整性和句式的长短参差，则又具有一定的错综变化美。

调式为五声宫调。旋法以级进为主，多插以四度跳进。旋律线以下降型为主，辅以波峰型。节奏多用长短型和平均型，平稳而顿挫分明，给音乐注入了几许轻快活泼的气息。

除了大多数曲调雷同于武当道乐十方韵外，尚有少量同名曲调是异同相当的关系，如〔大赞〕一曲，两地在曲名、演唱速度（一分钟70拍）、音阶（带变宫的六声音阶）、曲式结构（均是两段体并在第二段有反复）和主腔都是相同的，但在调式、调性布局及旋律形态上则又有较大差异。抱朴道院的〔大赞〕为宫调式、启唱3小节后即有下五度转调，旋律型以“羽—宫—角”为主调；而武当山同名曲则为羽调式，全歌无转调发生，旋律型以“羽—商—角”为主调，并强调变宫和商音的表现力，因而听这两曲，既各有不同韵致，又有似曾相识之感。

抱朴道院经韵中还有少量经韵与武当道乐是完全不同的，在其它全真道观也没有听到过的，其旋律跳荡活泼，表情明朗欢

悦，一扫殿堂经乐常有的那种幽寂沉静情调，令人听来耳目一新，这些曲调是将杭州道乐与外地全真道乐相区别的重要标志，虽然极少，弥觉珍贵，其明显渊源于当地的民间音乐曲调。如[早课]中的曲目[中堂赞]：



道院经乐的另一特色是，它保留了全真十方韵中曲尾常补缀一宫调式终止式的一般特点，但它的补充终止式的音调较之于其它全真道观显得更为简洁、更加统一。

三 音乐特色

从抱朴道院道众构成情况，历史沿革与韵腔音乐风格诸方面综合分析结果来看，可以确认此院音乐属全真十方韵体系，但在旋律形态的细部样式上，也有细微的地方化倾向，极少量的经韵，甚至直接移植了当地民间小调的曲调，因而为道乐整体风格增添了几许地方色彩与活泼生机。故可定论道院道乐风貌为十方



韵的轻微地方化。这就再次证明，全真十方韵的确是一个相当稳定、统一的通用性的旋律体系，它至今仍在历史悠久、影响较大的全真道宫观中广泛运用；同时，十方韵随地域之不同而有不同程度的地方化倾向，但这种变异通常是局部以轻微的不触动十方韵旋律系的基本骨架，这是各地十方韵的普遍规律。

第十一章 鸾歌凤舞鼓云敖

——苏州道乐

一 概况

从杭州坐小客轮在大运河上行一宿，就到了历史名城苏州。古雅的姑苏城是道教盛行的地区之一，唐宋时，苏州道观甚多，明代又陆续兴建了城隍庙、春申君庙、安齐王庙等一些庙宇。位于城区闹市中心观前街的玄妙观始建于西晋咸宁二年（276），距今已有 1700 多年的历史了，现为全国重点文物保护单位，是江南重要的道教宫观之一，清乾隆皇帝曾三次到玄妙观并题匾额，至清末民初，道教的影响才有所减弱。解放以后，特别是中国共产党十一届三中全会后，进一步贯彻落实了宗教信仰自由政策，苏州道教恢复了正常的活动。1981 年 9 月，成立了道教协会筹备委员会，推选张筱轩为负责人。1986 年 12 月 10 日，正式成立苏州市道教协会，会长宋佩琴，副会长师敏绪（兼任秘书长）、周秋涛，设理事七名。道协很重视接班人的培养，近年

来招收了 20 多名青年道士，其中一些还在北京中国道教学院学习过道教理论和科仪，现已成为道教活动的骨干，如高功韩晓冬、知磬陆建中、表白刘明华三个主持道士都只有 20 来岁。

苏州道教以正一派为主，至今仍奉天师法箓，俗称苏州道士为“火居道士”，即半职业性的在家道士，其人员多来自本地，故其法事及音乐都富有浓厚的地方色彩。

苏州的道教音乐在国内外素享盛名。1983 年，苏州友好城市威尼斯的市长来苏州访问时，苏州道教音乐曾以苏州市民间古典音乐的名义为他演出过。市长观看演出后很高兴，当场邀请这支古民间乐队赴意大利访问。1984 年 10 月 15 日，以苏州市昆剧团为主体的苏州民间古典音乐演奏团赴意大利威尼斯、罗马、佛罗伦萨等意大利著名城市访问演出，演奏的全是苏州道教音乐，受到了当地群众的热情赞扬和欢迎。

苏州道教尤擅器乐，无论唱做念舞，都有一个相当规模的丝竹乐队伴奏，乐队编制类同于江南丝竹乐队，有二胡 4、曲笛、海笛各 1、箫笙长尖（小长管喇叭）各 1、三弦 2、琵琶、古提琴、木鱼 1、板 1、大堂鼓 1、双青 1、十音锣 1、引磬 1、小钟磬 1、板鼓 1、钹铛各 1、鼎钟 1 等器。我们在采访时听到道士们演奏的器乐曲，其技术的精湛、音响的和谐优美，完全可与专业水平比美。苏州道教音乐能取得这样高的成就，除了江南一带素为人文荟萃、文艺发达等地利因素外，还得力于苏州道教历来有重视音乐的优良传统，并在很早时就注重音乐人才的培养和对道教音乐的整理。

据《苏州地方志》载：民国期间，由于地方宗教活动盛行，原有的道士不敷信徒的需求，1915 年遂有道士曹冠鼎、戴啸霞

等办起了四个音乐组，传授道乐。日寇入侵期间，道士赵子琴、朱培基、许吟梅、华丽生、钱缙之等人主办了“守玄楔集庐”、“云笈社”、“亦玄研社”、“崇玄同研社”等组织，传授道教音乐。同时，苏州地方各地也相继开办道教音乐学校，促使了苏州道教音乐发展到历史上的鼎盛时期。苏州道教还整理、汇编、刊印有专门的道乐乐谱专辑。如清嘉庆四年（1799）苏州道士曹希圣将道士吾定庵所收集、整理的道教乐谱汇编成〔钧天妙乐〕、〔古韵成规〕、〔霓裳雅韵〕三部曲谱，刊印行世。这三部乐谱被称为“曹谱”。自是，苏州道教音乐逐步形成了自己的传统风格和特点。苏州现在所习的“工尺”谱笛曲，即是曹谱的原曲，只加了变奏。据1956年编《苏州道教艺术集》所载乐曲96首，分载五本册籍上，其中〔钧天妙乐〕上部载曲25首，此部分曲子较短，奏的速度快，如“清江引”、“一封书”、“柳摇金”等，称为小笛曲；中部载曲11首，里面的曲子较长，如“大川拔棹”、“素玉姣枝”、“大桂柱香”等，称为中笛曲；下部载曲7首，都是速度缓慢，演奏时间长久的曲子，有的长达近一小时，如“醉仙喜”、“大玉姣枝”、“大青鸾舞”等，称为大笛曲。〔古韵成规〕载曲26首，其中有些曲子出现“乙凡”二音。〔霓裳雅韵〕载曲28首，因曲子中普遍地应用“乙凡”两音，故称新笛曲。然究其历史，以上笛曲统出于曹谱。上述三种笛曲均可单独演奏。有的长大笛曲如“醉仙喜”，速度极慢，如果只是照谱奏曲，会令人产生过长沉闷之感。道教先辈们根据实际情况，在演奏中，除了吹奏乐器如笛、笙保持原谱外，其它乐器在原曲的基础上予以加花（即变奏，亦称之为弹头）这种演奏上的灵活性，充分发挥了各种乐器的演奏性能，并拓展了原曲的艺术表现力。为了发扬道教

的优良传统，整理濒将失传的道教音乐，苏州市道教界做出了很大的贡献，曾配合有关单位，先后将工尺谱翻成简谱，把道教斋醮法事拍成纪录片，曾在北京举行过演出，资料汇编成《苏州道教音乐选》，为研究道教音乐，提供了丰富的素材。

二 道教音乐运用场合及特点

现苏州道教音乐的活动场所主要是玄妙观和春申君庙两处。玄妙观已成为一个旅游场所，只是每日早上七时，道士们在观内的太清殿做一次早课，所唱曲目较简单。而更多举行的法事活动则是为民间信众举行的各种斋醮。现苏州经济较发达，人民生活富裕后，有更多的精神生活需求，其中历史悠久的道教信仰，自然就成为人们寻求精神慰藉的一个重要方面。每逢农闲季节，近郊农民就以村为单位，成群结队地来道观求神拜仙，希望在神灵的护佑下，他们会过上更加平安幸福的生活。为了满足广大群众的愿望和要求，观中专贴了告示，并在地处僻巷的春申君庙设立了专门活动场所，以接待善男信女前来参玄朝拜，其所行的斋醮主要有祈祥斋醮和度亡道场两类。前者可助人实现善良美好的愿望；后者可超度亡灵，寄托哀思。前来做法事的民众甚多，常一日行两场。所以现苏州道教的音乐活动中心实际是在春申君庙内。

苏州道教音乐的表演形式丰富，在醮事活动中有很大的灵活性，无论是在早朝、午朝、晚朝、表朝、开坛、解坛、散坛等法事活动中，抑或在超度、祈祷的斋醮科仪中，历来都有独唱、吟

唱、齐唱、鼓乐、吹打乐和器乐合奏等多种表现形式。在整个法事行程中，伴奏者能根据动作的变化，灵活地在音乐伴奏中加以装饰音、加花、变奏等，以协调主醮法师的动作。使其在法事中有机地或表现出镇邪压魔、剑拔弩张的情趣；或表示着盼望风调雨顺、求福祈愿的心情；又有的表现出宣传道教义理——清静无为、神仙缥缈的意境。

苏州道教音乐在乐器演奏和表现手法上也有诸多自己的特点，道内学者张凤麟先生总结有以下三点：

（一）技术精湛的鼓艺 苏州道教一如江南道教的一般特点，在器乐艺术中独钟鼓艺，运用两种不同的鼓。同鼓是高木框，中间略宽的桶型，两端蒙以牛皮，槌用红木制成，演奏时空悬在木制的三脚架上，用双槌敲击。另用一种是京剧中必用的板鼓，又名单皮鼓，制如厚木框，一面蒙猪皮，双槌用藤条制成，奏时将鼓悬于一木制或竹制的三角架上。同鼓与板鼓多由一人兼奏。同鼓奏法宜于作音色上的各种对比变化，板鼓则宜于作快速激烈的炫技性演奏，道士多自幼就刻苦训练奏技，故名鼓师多出自江南，如著名鼓师有号称苏南鼓王的毛仲青、周祖馥等，其能随心所欲地在鼓上打出疾速、轻重的多种变化对比，并利用鼓身的不同部位而奏出很多音色上的变化，通过音色和节奏的巧妙组合，充分发挥鼓的艺术表现力，而达到“快如暴风骤雨、慢如泉水叮咚、重如雷霆万钧、轻如喁喁细语”的艺术效果。

（二）一笛转七调的奏技 其所用的曲笛，以等距离排列按孔，奏时通过变换嘴与吹孔的距离和巧妙的变指手法，可自如地在一笛上吹出 A、B、C、D、E、F、G 七个调。

（三）精彩的飞钹演技 飞钹多在午坛“大司朝”中穿插于

“发符”召神遣将时表演。法师用2只或4只乃至7只铜钹，使其上下飞舞或前后左右旋转，或使7只钹瞬间停留在另一持钹手上重迭旋转。表演时还分上下两套，上套用2只至4只钹，用棉布带系住，表演节目有“开四门”、“花篮”、“翻钹口”、“绕钹口”、“顶手指”、“镇坛”、“桩头”、“双避邪”、“绕头劲”等。下半套用4只至6只钹，不系带，表演节目有“下水塔”、“幢宝塔”、“元宝锥”、“飞钹”等，表演时且用三弦、提琴、鱼板、板鼓、大锣、月锣、星锣、长招军等器伴奏，用于悦神、避邪、加强行法时的热烈气氛。

三 浓郁的地方音乐风味

苏州自古人文荟萃，道教音乐一方面受到南唐（金陵）、南宋（临安）宫廷艺术的影响，染有一些宫廷音乐艺术特色；另一个最主要的方面则是融合了地方语言和民间音乐的成分，地方音乐风格浓厚。苏州道教音乐在流传和发展中，吸收了民间传统音乐“堂名”的优点，尤受江南丝竹、昆曲、民歌（吴腔）音韵的熏陶和滋养，其主要表现在如下几个方面：

1. 民间传统曲牌如“清江引”、“变地花”、“采茶歌”等等皆为道教音乐所吸收。

2. 道教音乐中“十番锣鼓吹打”的曲牌，有“将军令”、“十八拍”、“水龙吟”等，是道士们从苏州传统音乐“堂名”发展而来的；同时，“堂名”也向道教方面学习吹打、笛曲。至今，苏州道士一般也能同民间“堂名”一起演奏，而民间“堂名”一

般亦能同道士一起参加演奏。可以说道乐与地方器乐是合二为一的关系。

3. 同昆曲的相互影响。从道教音乐中主要部分的吹打和经忏来看，两者所用音阶调式及旋律的进行与结尾部分，都与昆曲相近，但曲调的音韵又比昆曲更为古朴。以颂唱的赞偈来论，比昆曲静穆幽远，而吹打笛曲又比昆曲活泼生动且多变化。从道教音乐的形成远在昆曲之前这点看，道乐影响昆曲的可能性更大。当然在昆曲形成后，经过众多音乐家和文人加工提高，艺术更臻成熟，也会影响，故而现苏州道教音乐同昆曲的演奏和唱腔有甚多共同之处。

4. 采用民歌（吴腔）韵调，在赞、颂、偈等行腔中，例如同一首唱偈，在演唱中，苏州与上海就各不相同。苏州唱偈带有浓厚的民歌（吴腔）韵调，成为苏州腔。

道教音乐来自民间，用于民间，在长期的发展中，对于繁荣和发展民间音乐起了很大的促进作用。例如民间音乐家华彦钧（即阿炳），他的“二泉映月”一曲成为江南民间音乐之绝响，然而华彦钧先生本就是道士出身；又如杨荫浏先生著的〔江南十番鼓〕，也是据道士乐班的演奏加以记谱而整理出来的。

可见苏州道教音乐的地方性和民间性是很强的，它是民族传统音乐精华的组成部分。

四 祈祥醮仪式套曲音乐

正因为苏州道教音乐同地方民间音乐十分密切的关系，使它

赢得了大量当地民众，与一般江南丝竹乐很相似。乐师通常身兼数器，与一般民间乐队的形式相同。

我们在春申君庙采访时，道士们正在为一群从郊区结队前来朝拜的农民作祈祥醮法事。在阴暗的殿堂里，只见黑压压的有40多人在一个中年妇女（村长）的率领下虔诚地随法师动作而跪拜如仪，场面壮观，气氛庄重。这些信众以青年妇女为多，也有不少十来岁的小孩，他们每年的农闲季节都要来此观朝拜神灵，尽管他们中很多人并不懂得道教哲理和法事的程序内容，也不知不停地跪拜作揖有何意义，但他们都视之为生活中的一件大事，坚信花些钱作法事拜神可以给他们带来吉祥如意，同时也不失为一次富于含意的娱乐活动。

参加法事的道士多达20多人，主持仪式唱念的多为年轻道士，如高功韩晓冬、知磬陆建中、表白刘明华都年仅20来岁。年长道士则分坐两旁的桌边担任器乐伴奏。所用乐器甚多，丝竹乐器有曲笛、海笛、唢呐、二胡、三弦等；打击乐器有木鱼、板、堂鼓、板鼓、十音锣、引磬、小钟磬、鼎钟、钹、铛等。仪式从中午12时开始，持续五个多小时。全套仪式大致可分为三大部若干细目，其表演程序如下：

（一）发符

启师：高功出坛，面南用苏州方言念唱《表文》，唱腔是上下句结构的自由反复，落音分别为羽、徵。

咏唱《三上香》。

行坛，唱《洒净》。

变神，唱《玉清符》接《请圣》。

高功吟唱捐资香客的姓名，节奏自由，腔调简朴，从中板始

唱，渐快至快板而煞。

曲1 念表文、吟腔



(二) 清微“供天”仪式

1. 高功上坛，唱《香赞》，五声音阶的较自由长大的单段体，旋律以商为中心音，情调清丽悠雅。此曲后半部作多次变化反复，然后是念奏交替的过场音乐，以笛子主奏。

曲2 香赞



玉 京 十 二 万 帝 悠



都 迢 迢 宝 炷， 遍 腾 蹈 舞



2. 洒净仪，唱《洒净》，此曲为唱、念、器乐过门交替循环的表演形式，念诵和器乐为主，唱腔用得很少，整体上很像戏曲中的过场音乐，最后煞于锣鼓乐。全曲用清乐七声音阶，旋律围绕“角—宫”两音旋转，曲情较为活跃，参见其主腔形态：

曲 3 洒净主腔



请圣仪，唱《开科书》。此曲结构长大，运用多种节拍交替进行，调性、速度、唱法（独唱、合唱、咏唱、吟唱）的变化亦很丰富，由此成为一个核心唱段。经文为古四言诗体，五声旋律，角—羽型级进旋法，不时穿插七度六度上行大跳，突破了全曲平稳的基调，表现启请神灵的虔诚和激情。最后用快速的合唱形式的吟腔，不断自由反复，在比较热闹的气氛中结束。

（三）进表

解冤结，高功在坛前将红绵线打成活结又解开，如此反复，

最后结成两个花结，在做工同时一边唱《散花解结》一曲，音调较高亢，节奏缓慢，用五声角调，曲情较为明朗清丽。

高功唱《启师》，单乐段变化反复三次，最后用散板短腔煞于商音，但全歌旋律的中心音仍为角。

知磬念唱香客姓名，速度较快，仍用典型的“羽一角”型吟腔：



众经师乐师绕行穿花，奏唱《串瑶台偈》，全曲结构长大，用多种音阶（五声、六地热异常和雅乐七声）交织，速度、节拍、节奏型及旋律型变化均很丰富，成为又一个核心唱段，为配合法师表演，歌中一些段落有多次反复，旋法仍以“角一羽”型为主。

高功踏罡。

表白念表文。

经斋，大吹大打间插唱腔。

祭表，将上呈神灵的表文焚化于香炉，借香烟上达尊神，全仪式終了。

综观“杆灯”仪式音乐，有以下几个基本特点。

全套 20 多首韵腔，多用羽、角调式，旋律以五声为主，偶用六声七声，曲情偏于清淡明朗，与上海白云观多用宫调、多用七声音阶的特点有较大不同；

旋法以“羽一角”型为中心运动，与调式特点相吻合，与上海道乐旋法以“羽、宫、商”为中心和多重调式的特点也有明显区别；

节拍较规整，多用三、四拍子的交替以求变化，节奏型较单纯，多用板起板落格式；

套曲中各曲的联接关系较紧密，呈胶着式的不间断过渡状态，这与仪式节目表演的流动性有关，很多仪式节目如“行奏”、“插香”、“烧表”等都是流动性表演，音乐结构也相应多具延绵不断的势态，以削弱明显的段落感。如《玉清符》一曲的内部变化：



如《洒净》《请圣》的联接：

《插香》

接《乐队行奏》：谱例



全套曲的速度布局参差不齐，疾徐不定，这是科仪内容的多样性丰富性所制约的。

兹列《开科书》一曲谱例，此曲结构长大，其调式及旋律特点，速度和节拍节奏的特点均可谓全套曲的一幅缩影，从中可略窥苏州道乐唱韵的一般特点。

曲4 开科书



元 始 虚 皇 万 无 之

宗 三 天 洞 朗 肇

生 太 空 九 回 七 转 混 合

四 风。 散 花 万 神， 天

地 开 通 吉 日 行 事 亿 天

所 崇 愿 保 劫 年 永 享 无 穷。

兴 道 合 真 (鸣法鼓二十四通)

奄 无 上 天 三 天 玄 元 三 气





五 音乐特色

玄妙观道乐亦属典型的正一派住观道曲调体系，强烈的地方性、民间性、民俗性是其本质特点。但其无论在器乐或声乐曲的旋法音调方面，与同属正一派住观道的上海白云观道乐又不尽一致，表现出苏州、无锡一带特定的地域风格，而这种表现较狭地域范围民间音乐色彩，又体现悠缓闲雅宗教情调之旋律风格，正是正一派道乐的一个普遍性特征。

第十二章 清丽苍劲映句曲

——茅山顶宫道乐

一 概况

黄昏时到茅山山脚，天细雨霏霏，仰望玲珑奇秀的山峰，一派青黛碧幽，山巅上，兀现一重阁飞檐，势欲临空，这一幅活灵活现的人间仙景，顿时一洗我们旅途的劳顿，身心为之一新，决定立即冒雨登山，一睹山上的宫观而后快。穿过一段林间泥泞小路后，就开始踏上了直通山顶的青石板路，两旁林木茂密，茅草丛深，边行边赏景，但见远山近岭，峰峦叠嶂，掩映在迷蒙的暮色雨丝中，更现出一种神秘的韵致。行两小时许，天已黑尽，只借着石板一点反光而行路，正在心焦何时到达，忽见头顶出现几点灯光穿破雾气，原来顶宫已在头顶上了。山上雾气浓厚，宫阙重檐隐现，只见道众们在殿内穿梭忙碌，原来这天正是阴历七月十五中元鬼节，道观依惯例要举行“焰口”仪式，我们匆匆吃了晚饭，就直入殿内开始录音采访。

茅山又名地肺山、句曲山，地处江苏西南部句容县，是道教名山之一，《道藏·洞天记》列为“第一福地，第八洞天”。西汉景帝四年（前153），陕西咸阳南关的茅盈、茅固、茅衷三兄弟来此修真，并不辞劳苦，采药制丸为民治病，后仙蜕于此山，后人为感激其恩泽，遂尊奉为三茅真君，改山名为茅山。茅山景色秀丽，环境幽雅，从魏晋时起，历代著名高道如葛玄、葛洪、杨曦、陆修静、陶宏景等都来此山修道，晋代在此兴起的上清派又奉三茅兄弟为上清派的创派祖师，渐以道教名山胜景而闻名于世，连隋唐帝王也以受茅山的符箓为荣。宋代是茅山道教的鼎盛时期，雄伟壮丽的三宫五观在帝王的资助下建成。三宫为九霄万福宫（简称顶宫）、元符宫、崇禧宫，顶宫始创于公元60年，原名“圣佑观”，明代改名为“九霄宫”，原有六房道院，建于海拔380多米的茅山主峰大茅峰巅，宫殿依山而建，气势雄伟，依次有灵官殿、藏经楼、太元殿、三天门和老君殿等建筑，太元殿是主殿，内奉三茅真君的圣像。元符万宁宫简称“印宫”，原有十三房道院。崇禧万寿宫原名“曲林馆”，后为陶宏景的“华阳下馆”，唐时改名“太平观”，宋初改名为“崇禧观”，至元代才改为宫。五观为：德佑观、仁佑观、玉晨观、白云观和乾元观。经清末太平天国战争及抗日战争之兵火，三宫五观在抗日战争后几乎全被焚毁，建国后，陆续修复部分宫观。

历年来茅山隐居的高道甚多，故此山道派历来较杂。最早有杨曦所创的上清派；葛玄创的灵宝派，后在南朝梁时陶宏景统一此两派为“茅山派”。茅山派历经南北朝、隋唐五代、宋，与“天师道”等符箓派并行于世，茅山派主修《上清经》、兼修《灵宝经》、《三皇经》。后经高道王远知、潘师正、司马承祯等人的

弘扬，茅山派的理论系统、仪式规范和组织规模日臻完美。唐宋以后，南北各派逐渐合流，元代成宗于大德八年（1304）封张与材为“正一教主”，总领龙虎、阁皂、茅山三山符箓，从此茅山成为以正一派为主的道场，与此同时，不断扩大的北方全真教也相继入山，渐形成后来“三宫”传“正一”，五观习“全真”的道派格局。

在宗教仪式上，“三宫”大同小异，基本沿用最具本山特点的茅山派的传统仪式。“五观”皆用与外地全真教基本一致的仪式，但在宗派上仍有小异。“乾元观”与“仁佑观”属全真龙门分支闾祖派，而另三观则是龙门正宗。三宫五观中只有“乾元观”是“子孙丛林”，其余都是“子孙宫观”，虽然宗派不同，但各宫观全都得供奉茅山祖师“三茅真君”。

二 道乐历史沿革

在全国各地道教中，茅山道教音乐的历史记载是较多的，早在南朝时，陶弘景就在茅山创立了茅山派的科仪和音乐，至宋元时，虽然茅山归入居江南诸道派之首的正一派，但其原有的科仪及音乐并不因此而全部改观，除吸收少量正一派的东西外，仍保持其独立的本山传统，与外地正一道有甚大区别。至迟从宋代始，茅山就直接成为皇室的家庙，其仪式及音乐多应皇室之需而举行，有较大规模，如《茅山志》卷二十五记：宋仁宗天圣三年（1025），“茅山崇禧观开建上清黄坛，预启玉箓道场七昼夜……别设谢恩道场二昼夜”。卷四记：嘉熙元年（1237）“科命道士二

十一名于建康府元符万宁宫，启建灵宝道场一昼二夜，满散设醮三百六十分位，告盟天地，诞集嘉祥。”此类记载在宋元时甚多，这些都是直接为皇室举行的祈福祝祥一类阳醮，规模甚大。从中尚可见出茅山道乐承续了正统科仪——灵宝派的音乐传统。有关记载中还有醮事目次和演乐人员的配置情况的记录，如《道藏》《致字号》《三茅真君加封事典》卷下第三记有南宋淳佑九年六月的“庆礼设醮仪”的节目：“卫灵咒，发炉……各称法位，请圣、初献、宣词、亚献、终献、送圣……”明嘉靖中（约16世纪中叶）江永年《茅山志》后编道秩考记有当时国醮演习中的乐员分工：“唱念二十一名：知磬四名，正仪一名，表白四名，清道一名，宣读一名，训忏二名，引揖二名，手鼎二名，知钟一名，知鼓一名，侍职二名”，以上是唱者与奏法器者的人员；“内坛奏乐一十五名：云锣一名，笙四名，管二名，笛二名，札二名，板二名，鼓二名”，“外坛奏乐一十五名：云锣二名，笙三名，管二名，笛二名，札二名，板二名，鼓二名”，以上是乐队人员及乐器配备。由此可见当时茅山道教音乐规格之严，声势之大。

现茅山道乐的运用场合，除了日常诵经和道教尊神固定祭日举行的法事以及应民众需要所行的斋醮外，最集中举行各种经乐活动的场合是一年一度的香期庙会。茅山的香期庙会，从农历腊月二十四日至来春的三月十八日，持续近三个月之久。在这期间，有11个道教尊神的诞辰，再加上与民间新春习俗的结合，形成了宗教节日和民俗活动并盛的充满节庆气氛的风俗。每届香期，茅山道众们便聚集起来进行宗教活动，按照香客的要求做宗教仪式。三中全会后，落实了宗教信仰自由的政策，茅山的香期庙会更加热闹。1983年以来，茅山道院每年在庙会期间都要接

待 20 多万人，在接待香客游人的同时，为满足信徒的宗教愿望，还要大做道场，此期间的宗教活动内容主要分早、中、晚三朝。此三朝科仪的节目在内容上有逻辑联系，串连为一个整体。早朝起经的节目：念《三茅经》、《清静经》等经文以及各个神的“诰文”；净坛：为请神灵到坛场来，高功作洒水清净坛场污秽浊气的各种法事，并念咒祝告；请神：高功高喧神号，请神降临法坛；接驾：高功做恭迎诸神的法事；安位：高功按所请诸神的职位分东南西北中安定位次。其音乐运用程序为：

众唱：嘯咏朱陵府，翱翔白玉京……；功白；诵〔洒净咒〕；经师念唱〔开启〕（对唱）：洞案炉烟起……；高功称职；众举“迎鸾接驾天尊”；经师唱“鹤驾初临献玉洞……”；唱终曲〔三茅诰〕。

午朝的节目主要是上表，即将特定仪式的目的，作成表文，高声朗诵而感动神灵。其仪式音乐程序如下：

法鼓三通，乐队奏〔万年欢〕；开坛一高功拜四方，步三台罡，唱〔三上香〕：“志心初念上香…”；运大茅君讳高功举〔卫灵咒〕；念三茅词（相当“称职”）；发符招将；步三步九迹罡，唱〔开天符〕（4 言：倘遇词文，速送罗风…）；唱〔小礼经〕（词文为三皈依类）。终。

晚朝的节目是送神，一切法事完毕，将所请之神，簇鸾返驾，送上天庭。在这三朝中间，若有空闲，则做“拜忏”仪式，拜忏内容也有很多，茅山主要是“玉皇忏”和“三茅忏”。晚上道士们也很忙碌，要应香客要求做超度祖先的道场（即“放焰口”）。放一台焰口，上台道士要有九到十三名，时间长的要做一夜，短的也要四小时以上。茅山的三宫是正一派，所放焰口是

“斗姆科”和“仙翁科”。五观是全真派，则用“铁罐科”。放焰口的目的是超度亡灵，消灾延寿，祈祷人寿年丰之类，使信众得到精神安慰，其间唱做念舞俱全，对民众来说也是一次盛大新颖的文娱活动。

过去三宫五观因所承道派不同，彼此间的关系较疏远，五观因习传全真，经韵音乐的通用性较强，还可到社会上去做法事，而三宫沿袭本地茅山派，多只在宫内做经忏法事。经历代变迁，现在的茅山道乐与过去相比，既有不变亦有新变，不变之处是，现在的茅山道乐仍然是本山（茅山）派与全真派两种体系的音乐并存于一山，这是在其它地方道观中少见的现象，也是茅山道乐整体格局上的一大特色所在；新变之处是，虽然两大派音乐并存，但不像过去那样各宫观各行其乐，而是同一宫观内的道士可以同时演唱两派的音乐已有一定融合成份。由于在明清以来，全真教风行全国，其科仪及音乐发展日趋规范完整和丰富，且有很强的通用性，实用价值较高。而茅山派道乐历经劫难，特别是随着老道人的仙逝，原有的科仪及音乐已不完整，难以适应社会民众之需，故现在茅山道士日常举行法事，多是采用全真派的科仪及音乐，而只是在特定的祭日如三茅真君的诞日举行的“上表”科仪中，才运用本山的传统道乐。从茅山道士的构成现状来看，也进一步加重了这一趋势，现茅山的年长道长仅有10多人，加之文化水平不高，又年老多病，回忆科仪经韵已有困难，很少参加法事活动，而其余的多数道士都是新入山的青年，他们中不少人上北京白云观系统学习过全真十方韵的科仪音乐，现是茅山道乐的主要执行人，对全真派音乐很熟悉，而对茅山派道乐却很陌生，因此现在的茅山道乐运用，无论从频度或演唱的人数来看，

都以全真道乐占优势。如我们在上山第一晚采访的一场“焰口”法事，持续四小时之久，但听下来，与北京、武当等地的全真韵几乎完全一样，均属十方正韵系统，经了解，才知道这套经韵是才从上海请了一位老高功华至干来教会的。华道长原籍上海，曾在杭州玉皇山道观出家，是现存不多的精通全真科仪音乐的传人之——，近年来因各地道观的老道长先后仙逝，新入道的青年道士多不熟悉科仪经韵，很多宫观都高薪聘请他去教授全真派的科仪及经韵，最近他刚在茅山教完，又赴武当教学。从这一现象也可见出全真道音乐为何能在全中国通行的一个重要原因。尽管茅山道乐现以全真道乐为主，但从认识本山特点的角度看，运用频度较少的茅山派传统道乐无疑更有介绍和研究价值，因这部分音乐颇能反映历史悠久的茅山派道乐的只此一家的自身特点，而且有关资料证明，此部分音乐很可能保留了唐宋时茅山派道乐的传统风格。所以我们拟以茅山派道乐为重点来介绍茅山道乐现状的特点。

三 从代表作品观道乐特色

如上所述，现在茅山派道乐主要运用于《三茅表科仪》中，从其所用音乐来看，除两首独立的器乐曲〔万年欢〕和〔桂枝香〕，另有八首韵腔。虽然曲目不多，但其音乐都十分动听，很有特色，无论从历史或艺术角度考察，都有极高研究价值，尤其〔卫灵咒〕与〔三茅诰〕两曲，更是全套音乐中的翘楚，堪称是茅山的两曲颂歌。早在淳祐九年六月（1249），《三茅真君加封事

典》卷下已有茅山道士演唱〔卫灵咒〕的明确记载，虽然在南宋江南道教如正一、灵宝、清微、神霄、天心、东华等各符箓道派中，也有多种〔卫灵咒〕的曲目，科仪书中也有多种谈及此曲，其中以林灵素（1239—1302）所编的《灵宝领教济度金书》的“赞颂应用品”章中论述较为全面，有〔五方卫灵咒〕、〔三日九朝卫灵咒〕、〔一日三朝卫灵咒〕、〔璇玑斋卫灵咒〕等，但茅山这首歌词开宗明义有“华阳境天”一句，明显是一首茅山颂歌，上清派历代宗师的赞歌，是茅山独有的〔卫灵咒〕。又如〔诰〕，在全国各派道教中都有各种名目的〔诰〕，如〔玉皇诰〕、〔吕祖宝诰〕等等，唯茅山的〔诰〕标明是〔三茅真君诰〕，仅为茅山一地专用，像这类专为茅山道教专用的歌曲，只能产生在茅山派鼎盛期及正一天师统领三山符箓之前，而不可能产生在茅山派衰落期及天师统领三山符箓（1239年）之后。从茅山派歌曲的词曲关系来看，多为字少腔多，多用悠长拖腔，和北宋道教歌曲集〔玉音法事〕曲线谱的特点很相近，而与明代道乐谱〔大明御制玄教乐章〕一字一音的好尚有明显区别。再则，茅山道教师承历来严格，直到近代，仍保留了出家的清规，道士都用统一的字号按辈份选名，科仪的传授亦十分严格，吟唱、乐器均由道院道长教授。这些特点，使茅山派道乐有可能代代相传下来。可以肯定，至今仍在演唱的卫灵咒和三茅诰是最正宗的茅山派音乐，它很可能保留了南宋时期独特的茅山派道乐的遗韵，兹简析如下。

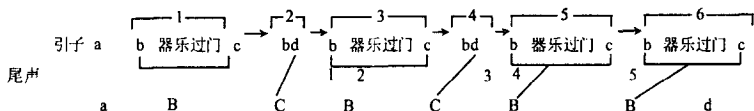
《卫灵咒》是一首茅山仙境的赞歌，歌词用古老的四言诗体赞颂了茅山的地理概况和仙道风貌：

“华阳境天，地肺名山。三峰混合，万古圣乡。气连巴蜀，境接东皇。祥辉八表，焕合神光。三皇太初，肇启灵场。群礼皈

依，福庆襁襁。恭伸三谒，不滞幽灵。倾心顶祝，百日翱翔。”全歌音乐结构颇为长大而别致，起腔是一个悠长而无限感慨的散板乐句，从羽音始唱并煞于羽音，确立了全曲的调式色彩，回环曲折的旋法在低音区自由运动，并用全歌的核心主腔 mi re sol si La 煞尾。频频运用的附点节奏和波音润腔加强了音乐深情而苍劲的气息，整个起腔在一定程度上定下了全歌的风格基调。

入板后的 a 段是一个相对独立的呈示乐段，其在引腔的基础上，进一步拉开音区，将引腔处已出现的核心主腔展开为一个气息悠长的拖腔：在宽广的音区中，连绵华丽的旋律大幅度地跌宕起伏，长拖腔和附点节奏频频出现，刚劲有力的前倚音唱法，进一步发展了深情自豪的情调。

接下来，歌曲进入了不同寻常的循环体结构，这个循环体之所以不同寻常，在于构成循环的两个乐部都是以 b 歌段为主，因附加材料的不同而一分为二。第一乐部是附加一个对比性的长器乐段和 c 歌段而构成，第二乐部是附加 d 歌段而组成。如果将这两个乐部视为同质的，则全歌为变奏曲，第一乐部首次呈示后，不断再现与变奏五次，再接自由节奏的尾声段而结束全歌。如将第二乐部视为具有对比性的材料，则全歌又具有一定循环体的性质。其结构形态图示如下：



b 段在全曲共出现六次，占有突出地位，其结构较规整，句式对称，完满收束于主音羽上，调式色彩和旋律的整体感均很明晰，是一个收拢性结构；而其他乐段的旋律则略显开放、自由和

展开的意味，其调式结音和旋律中心音都围绕着角音运动，乐句结音更是多样化，分别在宫、徵、商、羽、角作短暂停留，模糊了调式，形成了一定的动态张力，另在句式和节奏上，这几段也较为自由，或长或短、或密或疏，错综多变，更加强了其开放性。此曲的另一对比性体现在韵腔与器乐过门之间，韵腔部分是含变宫的六声羽调式，多用波音等润腔手法，曲调节奏的组合明丽简洁，颇有民间音乐清新挺拔的风格。如 a 段首句，情绪灵动而富于生气；器乐过门较长，用含变宫、变徵的七声商调式，音调古雅，节奏平顺流畅。尽管此曲有较丰富的变化对比性，但在整体风格上却仍有很强的完整统一性，全曲旋律连绵流畅，节奏细密紧凑，音调曲折多致，具有明显的江南丝竹的行腔风格，但由于行腔中多用附点节奏和遒劲的倚音唱法，吐字也很坚实有力，又为委婉华丽的曲风平添了一股苍劲豪迈的气息，从而使全曲呈现出清丽苍劲的统一风格，不愧是一首深情而自豪的茅山颂歌。

《三茅诰》是一首茅山主奉神三茅真君的颂歌，歌词为对三茅真君名号的呼号，用很自由的杂言句式。此歌的旋律风格和主腔形态与《卫灵咒》很相似，全曲气息悠长，曲折连绵，节节如长山之蛇，乐句长短不一，参差错落，乐句之间的连接具有不间断进行的特点，形成一气呵成的唱法风格，曲间句逗的划分主要靠快速换气的控制使然，这种自然语气化的行腔法一来是歌词句式极为自由不拘的结果，二来也避免了音乐进行的机械性，给人以浑然天成的自然美感。

伴奏钟声的运用殊有特色，那富于余韵的音色，给歌曲带来一种神秘悠远的韵味，其出现的间距较疏，但它所出现的位置不

像一般伴奏处于强拍，而是多用于弱拍或次强拍，有意与人声旋律的节奏构成交错，从而丰富了音乐的色调。

全曲音调多为含变宫的六声音阶，材料变化不大，但在临近结束时，则用了类似豫剧豫东调的加变徵的七声音阶，旋律色彩为之一变后，却又旋即收束，令人神往，似有飘然入云之感。

茅山地处江南，其经韵音乐不可避免地受到江南丝竹音乐一般风格的影响，从上面两歌的简析中可以看出，其委婉连绵，曲折流畅的行腔确实很接近江南丝竹的行腔特点。但另一方面，其行腔中还特别强调附点节奏和刚劲有力的倚音唱法，其音区的宽广、旋法的大幅度回环跌宕以及结构的长大繁复，还有豫剧音调的运用，这些则都是一般江南音乐所无的特点，由此在整体上构成了一种既清丽悠远，又劲峭豪迈的独特风貌，一扫江南音乐特有柔媚软音，甚至还打破了江南一般道教音乐常有的沉静闲雅气息，这正是源远流长的茅山道乐独此一家的音乐特点所在。此特点的形成，一是与特定的颂歌内容相关，它需要一种自豪的赞颂风格；再也可能在历史上曾经吸收了外地音乐成分（如豫剧音调的出现），因此而形成了既清丽延绵，又苍劲豪迈的茅山道乐风格。

曲 1 卫灵咒

华 阳 境 (哎) (呀) 天

地 肺 (啊)

名 (呢) (啊) 山 (哎)

三 峰

哎 圣(哪) (啊) 乡



回原速







曲 2 三茅诰



第十三章 断月浮月钟声寒

——川西及青城山道乐

一 川西道教概况

川西是道教文化十分盛行之地。境内的鹤鸣山，是天师道的发祥圣地，另有青城山、青羊宫、二仙庵、玉局观等多处道教名山宫观。

青城山是著名的道教胜地，号称天下第五名山，亦称“洞天第五宝仙九室之天”。它位于四川省灌县西南十五公里处，背靠岷山，面临川西平原，以大面山为主峰，天师洞为枢轴，周围二十余公里，全山有三十六峰，七十二洞，一百零八处胜景。这里峰峦叠嶂，诸峰环绕，远望状如城廓，故名“青城”，又称“青城都”。青城山林木蓊郁，四季清幽，奇花异草，美不胜收。故青城山历来有“青城天下幽”的美称。

自东汉末张道陵在青城山传道以来，青城山就是历代修仙者隐居、修炼之地，至明代，全山道士一直属正一道。明末张献忠

起义后，道教衰微。清康熙年间，武当山全真龙门派道士陈清觉来青城山传道后才又恢复发展。目前青城山尚存的道教宫观主要有：建福宫、天师洞（即古常道观）、朝阳洞、祖师殿、上清宫、园明宫、玉清宫等，其中天师洞和祖师殿被列为道教全国重点宫观。

天师洞也称第五洞天，由天师洞、黄帝祠和古常道观组成。它是青城山最大的道教宫观，青城山道教协会所在地。天师洞在青城山半山中，苍山环抱，密林围绕，幽深宁静，真个是神仙境界。

古常道观创建于隋大业年间（605—618），名延庆观，唐时改称常道观，宋代又更名为昭庆观，或称黄祠。现存殿宇重建于清代，主要有山门、青龙殿、三清大殿、三皇殿、黄帝祠、天师洞府和其它附属亭台楼阁等。构成一个布局严谨，层次分明，宏伟壮观的建筑群，山门为重檐歇山顶楼阁式建筑，上悬“古常道观”金字匾额。三清殿是天师洞的主殿，为重檐歇山顶楼阁建筑。殿内奉三清教主，泥塑重彩像，庄严肃穆。三清殿楼上为无极殿，保存的明代浮雕精美，楚楚生动，三清大殿也是这里道友们举行重大宗教活动的场所，每逢朔望日的早晚，大殿内烛火辉煌，香烟缭绕，全山道众云集于此，诵经礼拜，给人以典雅庄严、飘飘欲仙的感觉。三清殿院内左侧，有一棵大银杏树，高五、六十米，胸围达六、七米，据说它是东汉末张道陵手植，已有一千八百多年的历史，至今仍然枝叶茂密。

黄帝祠在三清殿后，横额上有于右任先生所书的“古黄帝祠”四个金字，祠内奉黄帝金身像。它是天师洞最早的殿宇，初创于隋。

三皇殿在黄帝祠右上，殿宇重檐回廊，雄踞高台，气势宏伟。殿内供奉唐开元十一年镌刻的伏羲、神农、轩辕三皇石像高九十厘米，造像生动，是研究唐代道教造像的珍贵文物。殿内还有唐玄宗为解决当时佛道两教争端的手诏碑一通，以及其它石刻碑碣。

天师洞在黄帝祠左面，洞内有石刻张天师像。张天师横眉怒目，凝视远方，一手持雷，一物握印，威仪肃穆。洞内右侧有清光绪年间（1875—1908）所塑第三十代虚靖天师张继先像，面慈目善，和气文雅。据说过去历代天师都要到此朝拜祖宗。

祖师殿，始建于晋代，原名洞天观，宋时名清都观，也称储福宫、真武宫。南朝宋大明年间（457—748）薛昌隐居洞天观，炼丹修道，并在此羽化升仙。其浴丹井至今还在。唐代著名道教学者杜光庭，晚年曾在此隐居，著书立说，后羽化于此。宋代张愈也曾在这里居住过。以后该观荒圯，现存殿宇系清代所建。殿内供奉东岳大帝、真武大帝、吕祖、三丰祖师等像，还有八仙故事的壁画及诗文石刻。据说唐睿宗的女儿玉真公主和金仙公主曾在此修道。在祖师殿西北，有冯玉祥将军出资为纪念抗日战争胜利而建的“闻胜亭”。

除以上两座全国重点宫观外，青城山较大的道观就是上清宫和建福宫了。

上清宫位于青城山之巅，初建于晋，唐玄宗时重建，上清宫曾是前蜀王衍的行宫。现存殿宇为清同治年间（1862—1874）所建，结构严谨，巍峨富丽，其规模仅小于天师洞。

建福宫在丈人峰下，是入山必经之处。该宫始建于唐开元十二年，原名丈人观，宋时在此建醮，改称“会庆建福宫”，清光

绪年间重建。

川西道教历史上曾有四个道派。

其一为天师道正一派，前身就是汉张陵创立的五斗米道，是在本地土生土长的派别，俗称火居道士。

其二为上清派，起源于东晋中期，唐末五代时盛行于川西，现已失传。

其三为清微派，形成于南宋，流行于元代。现已失传。

其四为全真道龙门派，形成于清初，至今流传，并是川西正统道教的主体。

川西道教在道教史上占有重要地位。前蜀时期，寓居四川的道教学者杜光庭曾经对斋醮科仪作了规范。宋代，成都道士吕太素编辑《道门定制》，内收道同曲 37 首，但无歌词。元代成都道士马道逸重订《道门通教必用集》，增补了前书空缺的唱词，这两部书是四川也是中国道教音乐史上的珍贵文献。

明末全国道教处于衰微，四川道教又因战乱频仍，更处于中断之状，青城、二仙庵等名观洞天道众星散，香火已灭。后在清康熙八年（1669）全真龙门派道士陈清觉（1606—1705）自武当太子坡来青城山传武当龙门派，成都府臬府赵良璧建二仙庵，迎陈氏主持，于是陈在二仙庵开堂接众，广收道徒，后又承康熙皇帝诏见，敕封龙门碧洞宗真人，从此便开全真龙门派碧洞宗一门，并延续至今，成为川西道教的主体。继陈氏之后又有五个武当道士来川传道：张清湖继陈氏主住青城天师洞，张清云住持三台云台观，穆清风住持眉山重瞳观，张清仕住持青城文昌宫，张清夜住持成都青羊宫与武侯祠，此五道士均是全真道，对四川道教影响深远，他们填补了四川道教的历史断层，使之以新的面貌

发展下来。至此川西道教演变为全真龙门派的一统天下，成为武当全真龙门派之嫡传分支。四川各地道教也陆续采用全真道通用的科仪音乐。陈清觉下传十二代到易理伦（字心莹），曾任中国道协副会长，四川道协会长。

光绪年间，成都二仙庵曾推举道士慧安宋老师等去北京白云观云溪高老师坛下拜受三坛大戒，接法回川，于戊子岁开坛演戒，每期一年，连开五次。为了保存道教典籍，二仙庵并于光绪三十二年将原版《道藏辑要》重新刻版，并将全真道十方丛林通用的《全真正韵》作为《道藏辑要》的续编之一，刊印行世。从此，二仙庵作为著名的全真十方丛林，每年接受来自省内外的全真道徒学习科仪和经韵音乐，成为传播道教音乐的一大中心。

清末民初，火居道又有勃兴之势，其分属在成都地区最有影响的两个民间坛门。一是广成坛，其创始人陈复慧，所传音乐是以细腻见长的“广成韵”（又称“南韵”）。一是法言坛，创始人刘沅。此外，各地还有许多自设的道坛，以掌坛师身份包揽道场。他们都长于唱做念打，尤长于吹打演技。1950年后，道观音乐仍在继续发展，火居道士则分散在农村活动。“文革”中道教活动中断。1978年中共十一届三中全会后，落实宗教政策，当地道协恢复活动，一批老高功和经师如江至霖、刘理钊等回到道观主持，并积极培养青年道教科仪音乐人才，一些青年道士先后到北京白云观学习，一度中断的道教仙乐又重鸣复奏。

二 川西、青城道乐概况

川西道乐按其风格流派，有静坛和行坛音乐之分。前者指在道观内由全真道士执行的音乐类别，其风格典雅庄重，殿堂气氛较浓。后者指由火居道士执行的民间道场音乐，其风格较明快活泼，有浓厚的民间世俗色彩。从音乐形式上，又分为韵曲和器乐曲两大类。韵曲即歌唱性强、形式较完美的声乐曲，又有北韵南韵之别，北韵即全真正韵，大约因传自武当、北京等北方之地，故名。此韵主要在各宫观传唱，现流传的约有60多曲，其中有56首在《重刊道藏辑要·全真正韵》已有之，可见其尚保留了古老的全真韵曲。南韵又名广成韵，是当地民间道士所用的韵曲，有明显的地方特色。其曲目唱词虽大多与北韵相似，但旋律与风格却大相径庭。

除了韵曲以外，与其他道观一样，还有朗诵性和吟唱性的两类曲调，兹不赘述。

器乐曲目丰富，因乐队配置和演奏风格的不同，分细乐和大乐两类。

细乐又称小乐，主要为道观中所用的一种乐队形式，其通常以笛或铛子、铙子为主奏乐器，并配以少量音色柔和音量较小的乐器。按主奏乐器不同，又分为以下三种乐队和乐曲形式：

1. 笛子曲牌。以笛主奏，配以铛、铙、二星、引磬、小木鱼、铃、堂鼓等法器而合奏的乐曲，道观及民间坛门皆用，道观所用曲目较少，仅〔小开门〕、〔柳青娘〕、〔扮妆台〕、〔满江红〕、

[将军令]、[朝天子]、[汉东山]等七支，火居道所用曲目极多，有160多曲，后经音乐工作者和道长整理，这部分曲牌多搬用于川剧中。在道教仪式中则多用于启坛、下坛中。

2. 法器牌子，以报钟、朝鼓为主奏，配以磬、吊钟、大木鱼、二星、铛、铙等器的乐曲，曲目甚少，主要用于道观课诵仪式中作为启坛、下坛音乐，如[起三落四滚五槌]、[四槌]等。

铛铙牌子。即以铛铙主奏，配以其它法器的打击乐曲，道观及民间坛门皆用，多用于韵曲的引子、过门和尾声，少量用于启坛、下坛和过坛，曲目较少，常见的有[朝山会]、[起板]、[过板]、[收板]等。

大乐是民间坛门采用的一种器乐形式，其通常以唢呐或大锣大鼓为主奏，并套以其他发音宏壮的乐器。其乐曲又分以唢呐为主奏的唢呐曲牌和纯以击乐器演奏的锣鼓牌子两类，这些曲牌多与川剧音乐相通。

道乐的传承方式有三种：

教团传承 如二仙庵的传戒和现代道协举办的学校和进修班等都有专门的经韵学习科目。

师徒相传 通常要写好投师文约，举行拜师仪式，学艺期一般为三年。

父子家传 如重庆铜梁县火居道士亢阳开为邱祖派道坛12代传人，他家从雍正元年（1723）由亢真灵开始，已传6代。

近代的四川道教界，出现过不少著名的经师，如江至霖道长、刘理钊经师和坛门经师江大光、李文彬等，其中尤以江道长最为突出。江现为四川青城山常道观著名高功，也是四川全真道观中一位颇有影响的天道教音乐传人，他在道教音乐方面的造诣以

及对全真道音乐的继承和发扬，都有一定的贡献，获得研究道教和道教音乐的专家、学者的好评。

江至霖对全真道音乐的掌握非常全面，他在“唱、念、做、打、写”五个方面都很出色。尽管他已是 81 岁高龄，但至今在许多宗教活动中仍可经常见到他带领一班经师在坛场登坛表演。

江至霖道长 20 岁在四川彰明县三清宫出家，第二年便到成都二仙庵受戒，并开始学习道教音乐。几年间，他曾先后担任过上房、库房、知客、经师和高功等执事。他在二仙庵期间，勤奋好学，从其他师父和师兄那里学得了许多技艺，练就了比较扎实的功夫，掌握了大量北韵曲目，较全面地继承了原成都二仙庵的音乐传统，至今还能完整地唱出 60 余首全真道十方韵歌曲。这些歌曲，绝大部分都保留着全真道音乐古朴、淡雅的风格，是我们研究古代全真音乐活的宝贵资料。

江至霖已年逾八十，但至今还能准确自如地演唱各种经韵，表演各种仪式动作，令观者赞叹不已。他还会奏多种打击乐器如法鼓、堂鼓、铛子、铙子、二星、摇铃等。积累了一些朴素的口头理论，如：“打鼓的要有手风，要有准确的节奏，不能与他人顶板。”

还能书写坛场所需的帖子、文书。他还积极培养年轻道士，组建了一个道乐班，先后恢复了几套大、小法事如〔供天〕、〔铁罐施食〕、〔铁罐斛食〕、〔天曹正朝〕、〔玉帝大表〕以及〔早坛〕、〔晚坛〕功课，培养出一批年轻经师。江道长是四川道观中全真音乐不可多得的传人。他所传唱的北韵，是研究全真道音乐的宝贵资料。

三 形态比较及其风格特点

青城以至川西一带的宫观道教从明末以来，主要是靠武当道人的传道而得以重新延续，至今两地所用音乐仍然十分相近，这就证明，武当道人在青城传授的经韵音乐，在经历了数百年以后，仍保留了当时的原貌。因而可以确认，川西、青城宫观道乐的风格特点，与武当道乐均属同一十方韵体系。为了进一步了解其风格特点，下面不妨将其与武当道乐作一番比较。

两地道乐的相似点可分为两个层次，一是一般共性的相似，另一种则是表现两地特有历史联系的相似。下面分别介绍。

（一）表现一般共性的相似现象

1. 两地道乐都存在道派风格差异，并有相应的命名概念。可分“宫观道乐”和“民间道乐”两大类。前者以全真教为主，音乐风格偏于庄重静穆，宗教气氛较浓，道教自身特点较明显；后者均为正一教火居道士执乐，音乐风格较为明快活泼，地方色彩和世俗气息明显。在具体称名上，武当山分称为“在庙道”、“在家道”；青城则分称为“静坛”、“行坛”，称名虽有不同，实质则一。

2. 体裁特点上都分为“声乐曲”和“器乐曲”两大类，两地的宫观道乐均以声乐曲为主，民间道教则以器乐曲为主。两地均将声乐曲称为“韵”，武当山称作“韵腔”，青城称“韵”，并进一步分类为“北韵”（外来韵）和“南韵”（本地土产之韵），这种细分是武当所无的。

3. 韵的再下层细分，皆是阴阳两分法，武当分称为“阴调”、“阳调”；青城则分称为“阴韵”和“阳韵”。分类性质全同，各有特定的用场和对象。

4. 词格及词曲关系上，均用四、五、六、七言句式的古诗体，词曲关系以字少腔长为典型特点，字间好用大量衬词。参见下例：

例1 三宝赞（南韵）



5. 唱法。两地韵腔的唱法均有连绵不绝、一气呵成的特点，乐句间不用过门，有一唱三叹之致。

节拍速度。两地的韵腔速度多以中速和慢速，节拍安排在整体上也多是散起，中入拍，散收的章法，入拍的正体多用 4/4、2/4 的规整节拍，也有 2/4+3/4 的混合节拍。

上述几点相似，也是各地道乐的一般共性，尚不足以说明两地的特殊联系，而下面的一些相似性，则表现在曲调形态的具体而又完整的特点上，可以证明两地道乐的特殊联系。

(二) 体现两地特殊联系的相似现象

1. 旋律型

两地韵腔旋律中都广泛地通用一种核心主腔 midore，兹举

北韵一例。

早皈依（北韵）



两地韵腔中还运用相当多的相同旋律型：



2. 完整经韵的相似

两地韵腔中，有数十首经韵的曲调是完全相同或相似的，尽管其标题有的截然不同。

如〔小启请〕与〔反八天〕两曲，除标题、终止式和个别音的不同外，其曲词形态和结构均相似，显然出自同一首曲调：

小启请（青城北韵）

反八天（武当阳调）	道	场（啊）	众（啊）	等（哪 哎
道（啊）	场（啊）	众（啊）	等（哪	



第十四章 仙人游碧峰、处处笙歌发

——龙虎山天师府道乐

一 概况

龙虎山位于江西省贵溪境内，原名锦云山，相传张天师在此炼九天神，成而龙虎现，故易此名。其山形亦如此像，素称为道教三十二福地之一。龙虎山一带有三大道教活动中心。一为正一观（唐称天师庙），二为上清宫（晋称草堂），三为天师府，现前两处已荒废不振，巍然而存者唯有天师府。

嗣汉天师府是道教正一派“天师”的住所，位于江西省贵溪县上清镇中街，始建于唐玄宗天宝七年（718），宋崇宁四年（1105）改建于上清镇关门口，赐额“真人府”。明洪武元年（1368），朱元璋拨款在今址扩建，赐额“嗣汉天师府”。天师府占地二万二千平方米，建筑面积有一万二千平方米，主要建筑有头门、二门、三门、私节、家庙、万法宗坛、真武庙、玄坛殿、教书阁、书院、后花园，百花坛等。整个建筑布局呈八卦形，是

一座王府式的建筑群，也是我国现存封建社会大府第之一，其地位和盛况可与曲阜孔府相比，素有“南张北孔”之称。天师府院内古木参天，浓荫蔽日，奇花异草，环境幽雅，古人多称之为“洞天之府”、“仙人之家”。

道教尊称第一代天师张道陵为始祖。已延续 63 代、历经 1800 多年。在道教鼎盛的唐、宋、元、明时期，历代帝王先后敕封历代天师、太师、大法师、观妙先生、真君、大真人等名号，并授以一、二品官位。清朝崇佛抑道，乾隆十七年（1752），第 56 代天师因过失而劾降为正五品，从此天师的地位陡降，天师道发展式微。现今 63 代天师张恩溥于解放前夕携“玉印”、“宝剑”、“经书”三大传家宝遁往台湾。解放后，政府曾颁布保护上清宫、天师府的文告，十年动乱时期，上清宫全被拆毁，天师府也遭严重破坏。十一届三中全会落实宗教政策，1993 年国务院重新颁布天师府为全国重点宫观，张恩溥的女儿和外甥当选为省、市、县政协委员，天师的后裔张继禹还当选为全国政协委员，现任中国道协秘书长。现今“嗣汉天师府”已不仅是展现历史上天师生活起居的场所，也是正一派道教徒和信徒们举行宗教活动的重要场所。

二 音乐现状及特点

过去，龙虎山素为正一派的中心，以重符篆斋醮而闻名。1991 年来，随着天师府恢复宗教活动，乐班也恢复了正常活动。在老道长的传帮带下，年轻一代高功、乐师、鼓师也成长起

来，主持各种仪式。从目前已收集的音乐资料来分析，其所运用的科仪种类很丰富，有用于清修的“课诵”、超度亡魂的“度孤科”、还有祭祀尊神的“玉皇忏”。此外尚有一些应民众邀请而举行的应风法事。若与全真教同类仪式比较，则有明显区别，即天师府的各种仪式所用曲目甚少，最多的度孤科也仅用12首曲调，一般的在5曲左右，如：

课诵5曲、三官忏科4曲、发奏科5曲、三朝科4曲、慈航经忏科5曲、召亡科9曲、度幽科8曲。

有的科仪如玉皇忏仅有一曲。这种现象的原因有二，一是正一派科仪本来就不重唱韵，故经曲偏少，二是历史的曲折发展过程中丢失了一部分曲目。近年来天师府尚须派道士到上海苏州等地学经韵，可见其原有传统确有较严重的断裂。否则，作为正一派祖庭是不会纡尊降贵到外地学经韵的。目前，天师府所拥有的经韵已有百余首曲目。通过这些音响资料，可分析其音乐的基本特点。

1. 浓厚的地方性和民间性

天师府道教素与当地民间音乐有天然联系，仅以弋阳腔为例。众所周知，近代高腔各剧种都是从明代弋阳腔一路发展衍变而来的。而弋阳腔最早就是从江西道士唱《目连戏文》演变形成的。现赣东北和赣南的高腔艺人都一致认为，弋阳腔的唱腔，就是以当地道士经韵演《目连戏文》的剧目而形成的；再如行腔风格，道曲的旋型都比较朴素明朗，不像一般全真道曲那样宛折多致，这与高腔也是相通的。此外，道曲的结构大都短小精悍，多是上下句体或单句反复体，旋律情调偏于清新活泼，则接近于民歌的风格。

2. 结构特点

天师府每首道歌无论篇幅长短，在结构性质及发展手法上则都有一些共同原则：

其一，大都是一个基本结构体（单乐句或上下句体）的不断变奏，如曲一，篇幅较长大，但实为一个上下句的三次变奏。又如曲二篇幅较短，则是一个主腔的自由衍展变奏三次而构成。

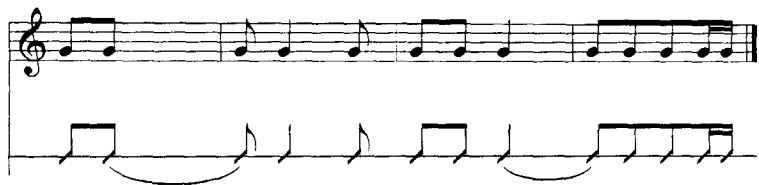
其二，变奏手法一律用合头变尾法，即每次变奏，保持基本结构的前部不变，后部则展开变形，由此形成同中有异的发展关系。

其三，非方整的句式。道曲的腔句多呈不对称的结构，如曲一是三对上下句，每对均是 10 : 6 的长度，由于多次循环，又构成相对的平衡感，故在最后则又以奇数的 9 小节的尾腔打破之，力图获得一种非对称的美感。曲二则是相当自由衍展的句法，完全不对称。长短不一的句式，构成了错综变化感，一定程度上弥补了道曲结构和变奏手法较单一所造成的平淡感。

3. 节奏特点

大量运用切分音是龙虎山道乐在音乐上的突出特点，几乎每曲均用了相当多的切分节奏，不少道曲甚至用切分节奏贯穿全曲。所用的切分节奏形式多样，主要有两种类型：





频频出现的切分音，使唱腔更富抑扬顿挫、苍劲沉雄之气，给人印象深刻。

三 音乐风格分析

在分析天师府道乐之前，我们曾设想，天师府既是正一道的圣地，其道统又延亘千多年，对外影响甚巨，那么会不会像全真道一样，也应形成一种影响面广，在较多地区具有通用性的经韵系统呢？事实证明，情况并非如此。即使在声名显赫的天师府，也并未创造出一种能在全国通用的“十方韵”，恰如其他地区的正一道一样，其经韵也是只此一家别无分店的地域性体系。即与上海、苏州、茅山的正一道乐相比也绝不雷同。这就进一步证明，正一道与全真道音乐的一个重大区别之一，就在于其经韵总具有浓厚的地方性和民间性，在全国道教音乐的总体审视中，可将正一派道乐视为道教音乐的一种俗化形态。

曲 1 澄清韵 黄有胜唱

琳 琅 也 振 呀 响 呢

十 一 也 方 也 呢 十 方 肃 呢

清 哪 河 呢 海 哪 河 海

静 呢 山 哪

岳 呢 山 岳 吞 烟

万 也 灵 哪 万 灵 镇 呀

伏 招 也 集 呀 呢 招 集

玄 呢 玄 也 常 清 常

曲 2 步虚





第十五章 华尘玄韵分外清

——香港圆玄学院道乐

在高度现代化、号称“东方明珠”的繁华都市香港，至今仍活跃着众多的宗教组织，它们不仅是很多香港市民的精神支柱，而且很显然对香港社会的安定和繁荣起着良好的推动作用。

香港地区有号称六大宗教的道教、佛教、儒教、天主教、基督教和伊斯兰教，其中道教大约兴盛于明代。民国初年，一些晚清遗老避居香港，依托道教，促进了道教在香港的发展。据香港学者黄兆汉、郑炜明撰《香港道教》（《世界宗教研究》1991年1期）介绍，香港有先天道、全真道、纯阳派三大道派。全真道以龙门派最活跃。纯阳派尊奉吕祖，祭祀八仙，内分太乙门和蓬莱派。先天道供奉观世音，崇拜老子、孔子、释迦牟尼等三教圣人，又祭祀济公活佛和弥勒佛，具有三教合一的特点。先天道具有民间宗教性质，其观音大士的角色相当于一贯道中的无老生母，说明和一贯道有一些联系。实际上，一贯道在香港一直很活跃，它主张三教合一甚至五教归一（儒、释、道、耶、回），信

徒甚夥。香港宫观道院林立，数目过百，道士女冠上千，信徒达十万之多，香港还成立了名义上的教团领导机构香港道教联合会。各道派团体开办学校，向市民提供医疗、教育、文化及社会福利服务，出版道教刊物，在香港社会和民众中有较高地位和较大影响。

在众多的道观中，以圆玄学院、蓬瀛仙馆和青松观三座较为突出。现仅以笔者较熟悉的圆玄学院道乐为例进行分析介绍，从中略窥香港道乐的一般面貌和特征。

圆玄学院位于香港九龙新界荃湾三潭叠，由赵律修、吕重德等人创建于1945年。该院主张释、儒、道三教合一，以“圆”喻“释”，“玄”为“道”，“学”为“儒”，阐释三教之理，该院是香港道教联合会的主要团体会员，在香港有较大影响。此院建筑辉煌古雅，有明显堂、三教大殿、元辰殿、养真轩等殿宇院落，并在筹建故宫式三清宝殿、凌霄殿及三教文物馆。在商业性社会为主的香港，道教的活动虽然也离不开赢利的目的，但其仍不忘济世救人的宗旨，如圆玄学院在展开宗教活动的同时，也设立了中小学、养老院、医院等慈善机构，为社会提供免费服务，对社会的安定起到良好作用。他们不仅有丰富的道教知识，而且其在宗教信仰的执著性上，一点不亚于大陆的道长们。从近年来圆玄学院对大陆道观的慷慨捐款与出资赞助道乐研讨会两届等义举上就可见出这点。

香港道教，一脉相传于内地，与广东道教更是密不可分，圆玄学院也不例外。遍布全港的道士女冠近千人，信徒达数十万，以全真道派为众。此派在香港活动的历史不长，其主流来自广东罗浮山冲虚观。虽然在20世纪20年代初期有少量从广东南下香

港的全真道长在香港参与了一些法事活动，但都是客串性质，并未在港建立固定的道观。约在 20 世纪 30 年代左右，从广东南下移居香港的全真道徒开始在港建馆授徒，由馆内聘请南下的全真道法师教授新入馆的信徒念诵经文，并对外提供法事服务。这是全真道在香港正式活动的开端。

香港几个较大的道观都承接全真龙门的衣钵，最早的一家全真道观——蓬瀛仙馆于 1930 年创建，由广州移居香港的侯宝垣道长传授道业，用广州三元宫的经文，当时入道者多是家庭妇女。1949 年侯宝垣自创了承继龙门法脉的青松观，并与邓九宜等道长设坛授徒，主持各种斋醮。圆玄学院现有道士 50 多名，其中大部分都是师从侯、邓两人及邓的学生邓波儿，该院现任主席为汤国华，副主席为赵镇东、吕重德等，主持为邓波儿，他是该院 12 名道教仪式专家中的佼佼者。现圆玄学院的道教仪式音乐与青松观是同一系统，可以反映香港全真道乐的基本特点。

此院的道乐广泛运用于各种斋醮仪式，最盛者当推一年一度在院内举办的“盂兰盆会”。会期达七天，从阴历七月初八到十四日，其间有一系列繁杂的仪式节目：

第一天：“竖幡”、“立大士签”。早坛为〔开光〕、〔玄门开坛启请科〕；午坛为〔开位〕，晚坛为〔玉皇宥罪赐福宝忏〕。

第二天：早坛为〔诸天朝〕，午坛为〔玉皇朝〕，晚坛为〔破狱科〕。

第三天：早坛为〔三元减罪水忏〕（一），午坛为〔三元减罪水忏〕（二）、（三），〔三元朝〕（早坛的再现），晚坛为〔摄召真科〕。

第四天：早坛为〔太乙济度祈福宝忏〕（一）、〔诸天朝〕（第

二天早朝的再现)；午坛为〔太乙济度祈福宝忏〕(二)、〔太乙朝〕；晚坛为〔开灯散花科〕。

第五天：早坛为〔吕祖朝〕、〔吕祖无极宝诰〕(一)、〔水幽〕；晚坛为〔圣帝宝忏〕。

第六天：早坛为〔武帝朝〕；午坛为〔玄门启师科〕、〔先天施食祭炼幽科〕，无晚坛。

第七天：早坛为〔靖缴礼斗科〕，午坛为〔送神〕。晚上为道观宴请所有参加仪式的主持者。在这漫长的仪式中，所用的音乐曲目是相当丰富的。

仪式的执行人，主要是经生和醮师。

经生是仪式中专司唱念的法师，其中有三种主要角色。主科，相当于大陆的“高功”，是主持仪式的道士；二手，相当于“都讲”，领头唱赞者；三手，相当于“表白”，协助前二人做法事并负责念白。其余的经生则统称“散众”。经生除长于演礼和唱赞经文外，一般多能兼奏磬、铛、木鱼等法器。香港的经生多是兼职性的妇女，她们多另有一份较固定的工作，在道观有法事可做时，才应邀前来。

醮师是仪式中专司器乐演奏的乐师，多是男性，一般不是道士中人，除了为道教仪式担任伴奏外，也为佛事、殡仪丧事和社团活动演奏，这种自由职业性质的醮师在香港现有 20 多人。

经生和醮师都各有其特定的传承方式。

经生多用口传心授的方式，新入道的经生先是照经文书和清唱的录音带学唱，或在做法事时现场观摩，此阶段称为“入耳轨”，历时约半年，然后可随老些的经生在仪式中见习并协助唱吟，当渡经师(多是主科)认可后，即让他担任“三手”的工

作，依其熟练程度的提高，再可提升为“二手”。但在升为“主科”时，则须经过一次较正式的考核，其形式是由应考的经生以主科的身份，率领众经生主持一场〔幽科〕或〔拜斗〕仪式，称为“登小座”。成功后，即可任主科之职。

醮师则多以师徒关系和口传心授之法传承，拜师时要行拜师礼节，学徒三年期间，随师外出演奏，所得归师，由师父负责生活费用。初学半年中多学常用的奏法和曲牌，然后在实践中进一步提高技艺。三年满师后，还要帮师一至二年，可得二成多的收入，此后，即可独立任醮师了。

虽然此观自称属全真道观，但从其修行方式和生活方式来看，已与目前大陆地区全真道的面貌相去甚远；这里的道士们都茹荤娶妻，不留发须，不着古袍，平时与常人无异。这一背离全真清规的演变可说是受香港社会特定影响的必然结果。从音乐上看，也同样如此，由于香港居民以广东人为众，为使人们喜闻乐听，故其道乐带有浓厚的广东地方色彩，而与全真正韵的基本风格相去甚远。

圆玄学院的道乐有声乐曲和器乐曲两大体裁。声乐曲分朗诵调、吟诵调和咏唱调三种唱法旋型。朗诵调是一种曲调性不强的接近自然语音声调的唱法，多为一字一音一拍，只用木鱼伴奏；吟诵调初具歌腔形态，类似吟诗腔型，节奏稍拖长，但音域很窄，只在八度以内活动；咏唱调是一种抒咏性唱法，旋律曲折婉转，歌唱性强，曲目也最为丰富。从曲名上看，大多以“赞”为名，这是此观道乐的一个特点。仅从曲名上看，可分四种不同情况：

1. 有许多是一般全真正韵所无的：如〔太乙小赞〕、〔甘露

赞]、[救苦赞]、[朝祖先赞]、[过桥小赞]、[初申朝礼赞]、[再申朝礼赞]、[三申朝礼赞]、[开灯赞]、[太乙赞]、[超升赞]、[结经赞]、[开经赞]、[启师赞]、[大士赞]、[朝灵赞]、[净水赞]、[登台赞]、[祝香赞]、[医灵赞]、[十王赞]、[安神赞]、[列圣赞]、[送圣赞]、[摄召]、[吕祖师救劫咒]等；

2. 与全真正韵曲名全同的：[吊挂]、[小赞]、[三皈依]、[返魂香]、[叹骷髅]；

3. 与全真正韵类似，略有变异者（多是在全真正韵曲名后附加一赞字）：如[步虚赞]、[慈尊救苦赞]（加了救苦二字）、[启请赞]、[祝香赞]、[五供赞]、[召请赞]、[五厨赞]、[修设斋筵]等；

4. 与江南正一教道乐相同的曲名有：[散花赞]、[散花小赞]等。

从曲名上不难看出，此观道乐曲目来源较杂，有很强的本地特色。尽管其中仍有不少与全真正韵类同的曲名，但也作了变通，而且从实际音乐形态上看，也与内地的全真正韵曲调大不相同。

如[吊挂]一曲，内地为五声宫调式，结构是用顶踵格方式串连乐句的连续发展四句体乐段，旋律清丽，流畅优美，具有典型的江南音乐风格。而此观的同名曲则是用七声音阶的羽调式，节奏繁密，微升 fa 和 si 音的广泛运用使本曲富有浓厚的广东音乐特点。

曲 1 [吊挂]



如[步虚赞]一曲，为带变宫的六声羽调式，全曲节奏繁密活跃而富有动力性，多用切分音型。

曲2 [步虚赞]



这些节奏型基本上贯穿全曲，使全歌音乐显得繁丽而跳荡，接近广东音乐的风格特点而与全真韵[步虚]的音乐特点相去甚远。

再如[开经赞]一歌。此曲是[玄门启师科]仪式中的首曲，其歌词与全真道早课中的首曲[澄清韵]完全一样：“琳琅振响，十方肃清……天无氛秽，地无妖尘，冥慧洞清，大量玄玄。”但其曲调却全然不同，而与[步虚赞]一曲的音乐大同小异。

曲3 开经赞

琳 琅 啊 振 呐 啊 乡 哎 哎 啊

十 啊 方 啊 肃 啊 清 清 哪 啊

河 海 啊 静 啊 默 啊

山 哪 啊 岳 啊 山 哪 岳 哪 含 哪 烟 啊

烟 烟 哪 啊 大 量 玄 玄 啊

综上所述可以见出，圆玄学院的道教虽然自称是全真道，其渊源也确实与广东罗浮山及广州三元宫的全真道有密切的联系，但其实际的修行特点和教义已远离全真道的特点，若与大陆道教相比较，则与居家奉道的正一派火居道有更多的共性。这些特点，应该说是为了适应香港社会和民众的心理和审美情趣而必然形成的。

以上分析的三曲，仅是香港道曲中的极少部分，但其音乐形态特点基本上可以代表香港全真道曲的一般风貌，这几曲的曲调

中，虽然也可捕捉到些许全真正韵的踪影，如〔步虚赞〕一歌的煞尾腔型：domire，即是全真正韵中的一个通用性腔节；但从整体音乐风格上分析，则其密集跳动的节奏和七声六声音阶曲调以及由此构成的活泼俏丽的音乐风格，更多具有广东地方音乐的一般特色，而与纾徐悠缓，典雅清丽的全真正韵音乐有很大差距。这种具有浓厚地方音乐风格的全真道音乐，在大陆或是绝无仅有的，但出现在香港，则是非常自然的，因为香港是一个商业化的现代都市，其居民十之八九是广东籍，道教要在民众中赢得更多的信徒，更好地生存发展下去，必然要调整自己原有的以清修为重的教义及偏重江南音乐风格的音乐体系，以适应香港这一特定的社会环境。因此，对于香港的全真道，我们应持与大陆全真道全然不同的概念，它是全真道的一种极大的变异形态，而其音乐，则视为全真道音乐的地方化变异或是一种特殊的“地方韵”。

从香港全真道这一特殊案例中可以证明，道教对于社会和时代的变化能够适时地作出灵活的应变措施，随时保持一种积极的人世态度，这正是香港全真道能在本土发展壮大，并不断向海外扩大其影响的一个重要原因。

第十六章 台湾道教音乐

一 概况

道教在台湾一直很活跃，第 63 代正一天师张恩溥于解放前夕到台湾，传承传播正一道并在台湾流行。现台湾道教道派名目甚多，主要有“红头道士”和“乌头道士”之分，天师派、老君派、灵宝派、神霄派、闾山三奶派等多为红头道士；茅山派的玉京道士、龙虎山正一派的玉府道士、武当山的北极道士、清微派的天枢道士为乌头道士。台湾的道教庙观达四千一百多所。现在的第 64 代天师张源先在台湾传正一道，行斋醮法事，并制定《中国道教嗣汉天师府组织规程》等一系列规章，对道教适应现代社会起了一定作用。另外，台湾道教界人士还制定了《台湾省道教会章程》，一些学者还出版了大量道书和影印《道藏》，甚至创建新道派轩辕教，尝试改革道教。著名道教学者萧天石先生重编《道藏精华》，出版了大量丹经道书向国内外弘扬内丹仙学和

道教文化。近年来，台湾经济高速发展，但人们对中国传统文化的兴趣却有增无减，从道教活动的盛行就可看出这点。台湾道教对民众的影响相当广泛，遍布各地的庙观，常常举行大规模的祭拜活动，祭区常扩及邻近乡镇，如闻名全省各地的大甲镇镇澜宫所举行的五朝清醮，不但大甲镇及邻近民众全力参加，全省各地的信徒都动员起来，在建醮期间，大约有二百万人次参加此次大典。说明在物质文明高度发达的台湾，道教信仰仍在人们精神和文化生活中占有重要地位。

台湾历年来做的醮祭不仅规模大，种类也极多样，主要的有：清醮，是台湾地区常做的醮事，以祈求国泰民安、风调雨顺为目的；瘟醮：又称王醮、王船醮，以祈安攘灾为目的；火醮：以驱攘火神为目的；水醮：以驱攘水神为目的；船醮：以祈求海事平安，渔业丰稔为目的。

从以上斋醮名目看，多为祈福攘灾之类，或是祈求生产生活平安顺利，可见人们多从实用目的出发来信奉道教。

台湾自古以来分为南北两部，分布南北两地的道士虽然都自称天师派正一道士，但其仪式及音乐风格却大相径庭；中部与南部的道乐具阴柔之美，唱腔注重抑扬顿挫，在音与音之间常常运用喉咙的特殊振动来产生富有特色的韵味；北部道曲则较具阳刚之美，唱法较朴实，与民歌唱法相同。从科仪的表演形式和结构观之，中、南部的表演形式较为恢宏，结构严谨而文词典雅，北部的表演规模较小，结构较松散；再从唱词上看，南部多葆古风，如其常用的曲目《步虚》《散花词》《三清乐》《三启颂》等，俱是宋代以前的古老道曲，其仪式程序与《道藏》中所载的金箓醮节目很接近，殆有源流关系。从以上几个方面比较中，可见出

南部道乐较多保留了正统的道乐风格，而北部道乐则较多吸收朴素的民间音乐因素，当直接承续了闽南一带民间道教的仪式及音乐。

南北部道乐虽在仪式及音乐上很不相同，但在吸收地方民间音乐这点上却是一致的。中南部的道乐较多吸收南管和其他民间音乐的因素^①，并深受南管歌唱法的影响，顿挫韵味的唱法，与南管散曲的唱念风格相同。北部道乐则大量吸收北管的音乐。各自流传的地域和所接收的民间音乐不同，这是南北部道乐风格不同的重要原因。

道乐唱腔形式有三种，一是“吟”，即无伴奏的散板干唱。二是“引”，为有伴奏的散板唱腔，三是“曲”，为有伴奏有节拍的唱腔。道乐的演唱方式与大陆道教略同，在仪式中皆以高功或都讲主唱领唱，其余道士则随腔应和。道曲的传承亦是口传心授，由于师承和每人的嗓音条件、审美修养等条件不同，即使同一地区的仪式中，不同人的唱腔自然都有一些个人的风格特点。

除了唱腔外，仪式中器乐演奏的伴奏音乐和过场音乐也是相当重要的。台湾道教的乐器组合十分民间化，主要乐器是唢呐，在序曲和尾声及大部分唱腔中，都用两支唢呐齐奏；另外壳仔弦、秦琴也是较重要的乐器。次要乐器有扬琴、笛子、箫、大广弦、二胡等。此外各种锣鼓类打击乐器在仪式中也占有相当重要地位，它们主要起制造气氛，控制节奏的作用。

① 南管北管之谓，是闽南人（泉州、漳州）与粤东人（潮州、汕头）发明的“文化地理”分类，以福建湄洲湾为分界。

二 中、南部道教仪式音乐

中部与南部正一派道士除做道教固有的斋醮科仪外，也常常应民众之需，结合民间红白喜事而做一些功德道场。由于所做法事的面较广，又常要随乡入俗地作一些表演上的灵活变化，以适应当地民众的风习，故在不同的地方做功德法事，其表演形式往往不同。因而法事中所用的音乐材料，也相应地比较杂多，据一些主要法师所唱的音乐曲调来看，大致运用了正统道教音乐、南管音乐、北管音乐和其他民间音乐四个系统的音乐素材。

正统道教音乐，主要指用于大部分科仪中的念唱文章如疏文、意文、关文等、请神、赞咏神灵时的唱腔音乐，这部分唱腔，除少量带有南管北管的音乐色彩外，大都具有自成一体的特色，其唱法有“吟”、“引”、“曲”三种，其中以“曲”的唱腔最具歌唱性和艺术性，是道曲中的精华。曲又称“正曲”，每曲不仅有伴奏，且都有固定的节拍和曲调，同一曲可以填以许多不同的歌词，实际上已然“曲牌化”。如步虚调、三启颂、赞道歌等曲，都有三支以上的不同歌词。同一曲牌不仅可用于多种歌词，也可用于多种不同的仪式。如步虚调，为中、南部各种科仪中开科时都必须唱的调子，估计约有十八阙歌词，分别用于三十五个科仪中，即同一步虚调用于两个以上不同的仪式。

从常用曲目《步虚》、《赞道歌》的音乐形态看，确实具有较多正统道乐的风格特点，如与大陆全真丛林的道曲相比较，可见出有较多的共性。如词曲关系上的一字多音，五声音阶为主的级

进旋法，悠缓闲怡的速度和平稳宁静的节奏，都显示了一种幽远沉静的殿堂音乐风格。特别是频频运用的以商为结音的双大二度典型歌腔 MI DO RE，给人以清丽飘逸的美感，而此歌腔在大陆的全真道乐十方韵中也十分常用，这些共性使人有理由推测中、南部道乐中“曲”的部分唱腔，与大陆正统道乐有深刻的历史渊源。当然，这些道曲也有一些自身特点，如曲调的拖腔处多不用衬词衬腔补缀，而是用顿挫如节的唱法来延续之，这样就使旋律进行显得较为刚劲，不像大陆十方韵常用的拖腔唱法那样圆滑连贯，再如其曲调的音区音域都较窄，不如大陆道乐那样宽广，且其旋律线条也很平实朴素，远不如大陆十方韵那样曲折丰富，华美多致。这种民间化和粗俗化的变异，大概是因其听众多为文化层次较低的乡村民众之故吧。（参见曲 1、曲 2）

曲 1 步虚（道场进茶）





曲 2 赞道歌





至于吟唱腔，则在曲调形态上与大陆的同类唱法大致相同，只是其正词间常常用上一些衬词，这却是大陆吟唱腔中所无的特点。参见曲3。

曲3 单句吟唱腔（早朝科仪）





(亚) 大 天 (下) 尊。

南管音乐是保存于福建泉州地区的中原古乐，素有音乐活化石之称，盛行于闽南、台湾及东南亚地区的闽南人群。乐曲种类繁多，分指、散套、散曲和谱四类，其中“指”有48套之多，虽曲增中有唱调，但实际上不唱，以清奏为主，是纯器乐曲；“散套”是供演唱的曲，共有九套；散曲为清唱曲，歌者执拍板坐唱，以琵琶、洞箫、二弦、三弦等音色清雅的乐器伴奏，有2000多曲目，“谱”是纯器乐合奏曲，有19套。南管音乐风格以古雅柔美见长。

在道教科仪的唱腔中，很少用到南管音乐，只在一些长大仪式的不断反复的空间，为了避免枯燥感，常常加上一些歌舞性的表演如向神灵献花、香、水、果、烛等，这时的唱腔多用南管曲目。另在科仪的序奏、间奏和尾声音乐中，除用北管音乐外，也常用到南管吹打曲。

北管音乐是流行于台湾原属漳州籍居民的民间音乐，约于明、清之际随漳州移民传入台湾，盛行于台北、台中及台南的部分地区，是民间庙会必不可少的戏曲表演游行阵头的前导音乐。北管音乐内容极杂，主要有从中国北方及南方各省传入的“上路”方位的明清戏曲剧目和吹打音乐两部分，而台湾道教音乐则主要吸收的是北管中的锣鼓吹打乐，用于法师表演各种仪式动作如捻香、进茶、舞剑时的伴奏，科仪的开场和尾声音乐常常也是奏长大的北管锣鼓吹打套曲，这种套曲通常是一段锣鼓一支唢呐曲相间循环的形式。

三 北部道教音乐

北部正一派的道士只做阳醮，不做阴醮（丧事）。道士多来自闽南较小的地区，其仪式的大体结构和节目与南部大同小异，但科仪的文体和音乐则不同。一般而言，北部道教音乐含有“传统道教音乐”、“北管音乐”和“民间音乐”三种成分。

“传统道教音乐”部分的唱法与南部一样，也分吟、引、唱三种。“吟”的唱法与南部一样节奏自由，无伴奏，唯旋律风格全然不同，且在科仪中用得更为广泛。“引”的唱腔中除有乐器伴奏外，并有鼓点。分句中还有锣鼓介，用为标示乐句或衬托语气，很像传统戏曲中的锣鼓经，锣鼓介运用于引子，是北部道曲的一个不同于南部的特点。

北部与南部道曲最大的不同点在“曲”。首先在曲名上，南部道曲中的“曲”都有形象化的见诸经传的标题，如《步虚》、《三清乐》等；而北部的“曲”则均无专有曲名；其次在唱法上，北部的曲常用叠唱法，且形式多样，或5字句作2、3叠唱，唱成22、33、或七言四句的经词叠唱前两句等等。

北部道乐中的序曲、尾声和过场音乐以及科仪动作的伴奏音乐则多用北管中的锣鼓乐或弦谱。北管中运用的民间音乐，除少量在行奏中吸收一些传统国乐曲如《鹧鸪飞》外，多取自当地常用的歌仔戏的调子，尤其喜用叙事性很强的曲调《杂念仔》。

附录 1

吾将上下而求索

——首届道教科仪音乐研讨会（香港）综述

1989年12月27日，来自大陆、台湾、香港的近二十名音乐学、文化学专家学者齐聚于香港圆玄学院贵宾室，开始举行为期三天的“道教科仪音乐研讨会”。近年来，随着国内外道教文化热潮的高涨和大陆民族音乐集成在全国范围不断深入展开，一支以华人学者为主体的道教音乐研究队伍正在逐渐形成。加紧抢救中国道教音乐遗产，描述其真实面貌，评估其千秋功过，发扬其优秀传统，已成为一项紧迫而严肃的学术工作，为不少传统音乐学者列上研究日程表，在不太长的时间里，蕴藏于各地的道教音乐资料（有些已濒临失传之境）陆续发掘清理出来，学者们的研究成果亦相继问世，起步甚晚的道教音乐研究开始呈现出勃勃生机。在研究清理这份遗产过程中，学者们逐渐认识到，道教音乐确是一个蕴含多层文化价值的艺术宝库，它既是华夏传统音乐的一种综合体现，亦是道教文化的有机组成部分。道教的哲思和理想落实于道教仪式形象，而道教仪式又总是与音乐相伴而行，欲理解道教文化的整体特点和华夏传统音乐之神韵，就必须研究

究和理解道教音乐。正是在这样的背景下，香港中华文化促进中心、香港圆玄学院、《人民音乐》编辑部克服种种困难，成功地联合举办了这次研讨会（香港中文大学中国音乐资料馆参与协办）。虽然此会规模不大，时间也短，但由于是海内外首次专以道教音乐为主题的学术会议，（此前举行过五次研讨道教文化的国际会议，但都不是专门研讨道教音乐）因而具有十分特殊的重要意义。

参会代表既有学识渊深，卓有建树的学坛名宿，更多名不见经传的然而确有实绩的中青年学者和基层实干家。

根据会议学术组的筹划，参会论文按以下五个主题撰文并宣读。

- 一、曲目及音乐风格结构；
- 二、音乐在仪式场合程序中的功能；
- 三、仪式主持者的训练；
- 四、道教音乐与民间音乐的关系；
- 五、道教音乐与其它宗教音乐的关系。

会上宣读的论文内容丰富，涉及面广，方法多样，力求多角度、多侧面、多层次地探寻道教科仪音乐之特征及功能，体现出多元化，跨学科的研究趋势，不少论文具有较高学术水平，集中反映出近年来中国道教音乐研究最前沿的进展。

道教音乐与中国传统音乐之关系，是会议的一个热门话题，较多论文从不同角度论及此主题。此倾向表明，人们的研究目光，已从早期阶段对道教音乐本体作单向性描述分析转移到更深入的探究。在中国传统音乐历史发展长河中，道教音乐究竟占有什么地位？它自身构成特点怎样？它与民族民间音乐关系如何？

很显然，弄清道教音乐与传统音乐的相互关系，将有助于认识道教音乐自身特质及其发展规律。

西安鼓乐有道教背景已是众所周知，但饶宗颐《西安鼓乐与全真教》一文却特别指出鼓乐与全真教之关系，由此将鼓乐与全真道乐之研究推进了一步。饶文先据碑刻记载指出，鼓乐流行之区域，恰是全真教盛行之处，进而从鼓乐与道乐皆重鼓这一共性入手，考察到全真教祖王重阳词集中有“刮鼓社”词多首，知全真教徒早有鼓社组织，从而为西安鼓乐与全真教之渊源关系提供了一条新线索。

辛力《俗曲与道情——山东说唱道情音乐探微》一文在对山东道情音乐之来源、特征和用途作较详考论的基础上，对两者之关系作出明确结论：说唱道情音乐来自道情，道情音乐又源于道教法事音乐，各种道情（歌曲道情、说唱道情、戏曲道情）皆是道教音乐与民间音乐相结合的产物。

沈阳太清宫是中国东北最大的道观，创立于清康熙二年。李玉珍《东北新韵初探》一文结合录像向代表展示了太清宫道教经韵由崂山韵演为东北新韵的历史沿革及现状，并着重从音乐形态角度考察了东北新韵与东北民间音乐的相互关系。她认为，东北新韵与东北二人转有密切血缘关系，表现为节奏、调式、衬词和音调方面的相似性；但新韵在连环式循环体和语桥的特殊作用上，则又体现出其宗教音乐色彩。

杜庆云《道教音乐与民间音乐关系探微》一文从宏观角度探讨道乐与民间音乐之关系。他先从源流、地理、民族诸因素论证两者有血缘关系的必然性，又从音乐表演形态的分类、曲目来源、传承关系、美学特征等层面描述了两者的联系，最后指出了

道教音乐保存发展民间音乐文化的独特历史作用。

尼树仁《道教音乐与佛教音乐的比较研究》一文从发展史、宫观寺庙制度、经典戒律、二时课诵、使用乐器、音乐运用场合、乐谱、音乐形态和风格诸方面探讨了佛道两教发展过程中相互影响，渗透和吸收的情形，比较两教音乐之异同，最后得出结论：“中国道曲与佛曲基本相同，共性大于个性。”

甘绍成《川西道教音乐与地方音乐的关系》从实证角度爬梳比较了川剧昆腔、曲艺、峨眉山佛曲歌舞音乐、民歌和器乐等六种地方音乐品种与川西道乐之间存在的共性表征，认为：“这些共同点是儒、释、道、俗在特定的文化环境中相互影响的结果。”

陈守仁《宗教仪式及戏剧：〈祭白虎〉的双重角色》一文是他四次观察粤剧戏班成员演出“祭白虎”仪式后的研究报告。广义的“祭白虎”指任何祭祀白虎的宗教仪式形式，狭义则仅指粤剧戏班经常演出的一个特定仪式。陈文从驱邪功能、布景、演员、演出等方面对狭义的祭白虎仪式作了描述，认为：“祭白虎虽具宗教性的驱邪功能，但其风格特征与粤剧演出十分接近”，进而推论：“戏剧的演出形式是借用祭祀仪式的体制和惯例以搬演故事。”此文为探讨宗教音乐与戏曲音乐之关系提供了一个实例。

中国道教派系复杂，分布地域又极广，只有对每一重要地域的道教音乐分别进行分析研究，再作相互比较，庶能获得共同的理解线索。张鸿懿提交的《北京白云观道教音乐研究》一文详细论述了白云观道乐的沿革、传承和更替状况，并对现存的“十方韵”和曾传的“北京韵”作了细致考证和形态学比较，最后结论是：“北京韵是从十方韵发展变化而来，曲调变化主要是吸收不

同时期当地民间音调和曲调发展手法。”此文对于进一步研究道乐的“天下同”现象有重要意义。吴学源《昆明道教（清微派）科仪音乐探析》与钱康宁《巍山洞经音乐》两文分别结合详尽的录音录像资料介绍分析了有特色的洞经音乐和清微派道乐的历史沿革、民俗文化背景及音乐形态特征。

吕锺宽宣读的《台湾的道教醮祭仪式与科仪》一文，着重从民俗学、社会学角度研究现存台湾的道教仪式音乐。对醮祭的种类和规模、道场结构、道士职务、科仪种类及演出均有详细论述。他认为，道士的训练完整与否是道教音乐流派风格差异之主因；后场器乐比唱腔更多受地方音乐的影响。醮祭的核心仪式蕴含许多深邃的传统文化，故透过醮祭诸文化面的观察，可了解民间文化的本质，掌握民间文化的发展方向。

蒲亨强《武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格初论》一文主要从形态学角度研究道乐的结构规律和风格特征。其主要观点是，重复率极高的两个主腔循衍展与综合两种手法而构成武当道乐作品的主干，其维系着道乐群体风格的统一性，本身且具有古老性。武当道乐的一般风格特征是地理空间上的超地域性（即含有较多外来因素），时代风格则体现为积淀了较多历代古乐因素而近世音乐风格较淡。

在道教音乐研究中，着重探讨道教音乐史的论文一向寥若晨星，作断代详论之文更付阙如，其原因首先是史料匮乏，经过抉择爬梳的系统资料根本没有，其次是研究成果极少，因而无论资料观点，可资凭藉的东西都不多。尽管条件困窘，这次会上却有力作出现。专攻古代音乐文学的青年学者王小盾提交的《魏晋南北朝的道教科仪音乐——兼论早期道教音乐的仪式化及功能的转

型》一文基于宏富的文献资料，对早期道教科仪音乐之来源、形成和功能作了全面分析和总结。其论述要点是：魏晋南北朝是道教科仪音乐的奠基期，当时有重仙道的科仪音乐（含仙歌、仙诵、道赞）和重巫道的祷词歌舞两类；早期天师道，经晋代神仙道教的改造而在寇谦之、陆修静所建立的南北朝新道教中臻于完善，其音乐素材来自古代雅乐和方士琴歌，文辞形式来自诗赋咒祝，吟诵方法来自佛教的呗梵转读，其指导思想融合了儒家伦理成分，其叩齿、咽液、存思等具体仪式来自古仙术，它同时配以禹步、礼斗等祭神方，这些因素的聚合过程，即道教音乐实现仪式化的过程。道教科仪音乐具有通神（实即巩固宗教信仰）、宣化、养生、遣欲四种功能。张弦宣读的《历史上的宗教音乐初述》一文简扼概述了道教音乐的起源形成和历代发展脉络，她对道教音乐之来源持多源论；并主张对道乐形成期的划分应以其是否作为仪式活动的一部分而为主要标志。论文最后还强调，所谓道教音乐，应是在道教的宗教仪式活动中应用的音乐。显然，其基本观点是注重运用场合这一划分标准，虽言之不多，却已涉及道乐的定义、研究对象范围这一基本问题。余树声《论儒道音乐美学传统的历史价值及其在我国古代音乐发展中的历史地位》从史学和美学的高度鸟瞰式考察儒道音乐的特征及历史地位，他主要观点是强调道教音乐之特质是在于其民族性和俗乐性质，而它的俗乐性质又由于它植根于“情”，并认为这也是它与雅乐的根本差别之所在。道教科仪音乐以经韵为主，作为词曲结合的音乐形式，其歌词部分已形成了固定体式，成为科仪的有机成分，但它的特点尚无人专门研究。罗炽《道教醮仪颂唱祝咒探赜》和金兆钧《中国武当山的道教音乐曲词的文化分析》从不同角度对经

韵歌词特点进行了探索。罗文指出道教醮仪所用词体系由古巫术祭祷歌诗，而由《诗经》到乐府诗发展而来，经改造后形成自己的风格。堪称熔政治、伦理、哲学、宗教、文艺、美学于一炉的佳作。金文则着力分析曲词的思想内容和文化特征，提出保留宗教氛围基础上的开放性乃道教文化得以生存发展的内在条件这一观点。

研讨会上还宣读了一些拓宽研究领域的引人注目之作。本会主要筹办人之一的曹本冶博士很早就潜心于道教音乐研究，他的论文《道教仪式主持者的训练：一个香港全真派道馆的实例》聚焦于仪式音乐行为者，用解剖麻雀式的个案分析方法，对一个全真道馆的仪式音乐主持者——“经生”、“醮师”的社会背景、经济收入、训练方法、考试制度、道观管理机构、乃至称谓均作了细致论述，他认为，经生醮师的传承制度是立足于摹拟家族系统，受制于社会需求，故以打斋修醮超度亡灵为主要训练内容，传承制度的研究是理解道教仪式音乐流派和地域风格的重要关键，也是对各流派风格作比较研究的不可缺少的环节。费师逊在《道教仪式音乐中的炼养功能》一文中将研究触角延伸到人体科学领域，因而成为一篇富于探索性的论文。他力图指出阴阳五行学说在仪式音乐中的具体运用，从而说明仪式音乐具有一定程度的炼养功能。论文引经据典，提出不少新说。诸如，论证五行与五脏、五音之对应关系；阐述“大音希声”即“天籁”、“天乐”亦即人体内的“五脏之音”和人体外的“天体之音”。又着力援引谱例来论证仪式音乐具有三方面炼养功能：一、“宫土”之音表述虔诚心愿和隐伏意念活动；二、“角土”之音为呼唤或赞颂天尊上帝时所用；三、“商兑”之音描绘清虚天界情景或涉及神

仙形象（所谓“商兑”之音乃一综合多层意义之概念，在曲调形态方面概指以商音为起讫的乐汇、乐句、乐段或音群，“宫土”、“角震”皆类推）。作者在说明了科仪音乐具有炼养功能的根据和过程后，认为，“科仪音乐就是想以音乐手段对功能态作一定的诱导与激发，它既有宗教意义也有炼养意义”。

在短短三天里，代表们在紧张的节奏和热烈气氛中宣读论文，交流成果和心得。会上会下，不时就共同关心的理论问题展开讨论，各抒己见，会议始终充溢着浓厚的学术空气。总结讨论中，代表们踊跃发言，或抒发感想，提出下一步研究构想；或发疑提问，探讨一些尚未澄清的理论课题。代表的话题主要集中在确定研究对象和研究者态度这两个问题上。有代表认为，道教音乐是一个复杂的综合性文化现象，其中一部分混融于民间地方音乐，另一部分则具有道教自身特色，在研究道教音乐的特殊功能时，应将重点放在后者方面。另有代表则提出，俗乐化的道乐，仍可能有某种特殊功能，其原因可能是演唱速度、唱法、场合的改变所致，也可能与唱词内容有关，这些问题尚待进一步探讨研究。又有代表提出研究者的态度问题。主张研究者首先应持“局外人”的客观态度对客体作科学研究，从中引出可以验证的判断和结论，而不宜以“局内人”的姿态作先入为主式的研究。这两点论题，确系事关今后道教音乐研究方法、道路的重大问题，很多代表纷纷就此各抒己见，展开深入探讨，坦诚热烈的气氛将会会议推向高潮而结束。短暂的研讨会取得了令人满意的成果，大家不但交流了成果，结下了新的友情，而且在讨论发言中不断受到启发，深化了认识，对未来的研究工作也有了新的起点和构想。在闭幕酒会上，圆玄学院副主席赵镇东先生热情洋溢地邀请代表

们明年再来举行研讨会，带来更多更好的研究成果。道教音乐研究的前途非常广阔，大有作为，但前面的道路还很长，有许多奥秘尚待探索，有许多迷雾尚待廓清，要使道教音乐抹去历史的尘埃，放射其深藏的艺术光辉和能量，尚须学者们群策群力，作出长期不懈的努力。

（原载《人民音乐》1990年2期）

附录 2

1988 年的中国宗教音乐研究

宗教音乐研究在 1988 年可谓是一个小旺年。仅在各类音乐期刊和非音乐专业期刊上公开发表的论文就有十多篇（章），再加上在两次全国性学术年会上宣读交流的十多篇宗教音乐研讨文章，共计约三十余篇，这对于一向沉寂的宗教音乐研究领域来说，在数量上是可观的。从这些论文的选题范围、所涉及的宗教音乐现象以及研究角度等方面来看，也都有了一些新的拓展，新人眼目之作亦时有所见。另外也可看出，一支宗教音乐研究的基本队伍正在悄然孕育、不断扩大并将逐步形成。它由一些在音乐研究机构、音乐艺术院校和群众艺术馆从事教学、研究的专业音乐工作者和一些文、史、哲界的专家学者和音乐干部所组成。这些事实都表明，宗教音乐是蕴含多层文化价值的艺术宝库，它在整个宗教文化实体中确实是一个不可或缺的组成那分，不深入研究宗教音乐，也就不可能完整地把握宗教文化以至民族传统文化的整体特征。

一 关于宗教音乐与传统音乐关系的研究

宗教音乐与中国传统音乐文化关系的问题，是本年度研究中的一个热门话题。相当多的论文从不同角度论及这一专题。这一倾向表明，一些研究者的研究目光，已从早期阶段对宗教音乐本体作单一的描述性分析而转移到更深入的探究：在中国传统音乐文化发展的全过程中，宗教音乐究竟曾起过何种影响和推动作用？它究竟占有一个什么地位？扮演什么角色？这一倾向还表明人们正尝试用多侧面多角度的比较研究来深入认识宗教音乐的自身价值和特征。很显然，在探清宗教音乐与其他传统音乐品种的相互关系之后，我们对宗教音乐自身特质及其发展规律之认识才会进一步深化和完善。

兹将此专题范围内公开发表的论文择其要者略加述评。

刘守华《道教与中国文化》（《中国道教》1988年第2期）通过对道教音乐与传统音乐关系的概略考察，提出一种双向影响的看法。他认为道教音乐在历史发展过程中，一方面对民间音乐有重要影响，“如南方京族的‘唱哈节’，也是受道教音乐影响，以歌唱来祭神娱人，演变成为一年一度最隆重的民族节日”，另一方面，“道教音乐也引进并融合了宫廷音乐和许多民间音乐的成份，广泛吸取滋养，进行自己的创造，使雅乐与俗乐融为一体，成为中国民族音乐的一个宝贵组成部分。”

蒲亨强《道教与中国传统戏曲音乐》（《华中师范大学学报》哲社版1988年6期）一文旨在探究道教音乐对于传统戏曲音乐

在形成发展过程中所产生的重要影响和血缘关系，文章首先从音乐的形态风格和剧目、创作主体、科范等戏曲构成要素方面论述了两者之间所存在的诸多相似因素和密切关系，继而从历时性角度考证出这些相似因素大多是在道教法事音乐中先期形成并运用的，文章列举了若干相似因素是由道教传递给戏曲的明显线索，最后得出与以往戏曲理论界某些学者所持“道教与戏曲无缘”的看法完全相反的结论：道教音乐对于传统戏曲音乐的形成和发展起过极其重要的影响和促成作用。

霍旭初《龟兹乐与道教》（《新疆艺术》1988年第1期）是第一篇探讨道教音乐与西域音乐关系的专文。其论证要点为：道教在借鉴仿效某些佛教艺术形式时，曾吸收了随佛教传入中原的西域艺术之突出代表——龟兹乐。关于吸收的方式和途径，他列举了两个方 面，一是龟兹乐传入中原后在宫廷音乐中占有重要地位，唐玄宗崇道更改乐名，“改佛为道”，从而化龟兹乐为道乐；二是天宝之乱后精通龟兹乐的宫廷艺伎流入道观，促成了道乐与龟兹乐的交融。立论的另一实证性依据是现存的北宋绘画真迹《朝元仙仗图》中东华帝君部众的一队伎乐标有“仙乐龟兹部”字样。作者认为，道教音乐至今可能还保留着龟兹乐的某些遗韵。此文观点虽尚需在音乐形态学方面再加探索来予以确证，但它无疑为道教音乐的研究开了一条新路。此文实际上已涉及到佛教音乐与道教音乐关系的问题，是一项值得再作探讨的专题。

方立天在专著《中国佛教与传统文化》（上海人民出版社1981年4月第1版）中辟专节论及佛教音乐。他认为佛教音乐与中国传统音乐关系极为密切，“中国佛教音乐家们经过长期的摸索和实践，逐渐地熔历史悠久的宫廷音乐、宗教音乐、民间音

乐于一炉，形成了以‘远、虚、淡、静’为特征的佛教音乐，并成为民族音乐的一部分。”关于中国佛教音乐的形成发展和自身特质问题，方文主要持“华化”的观点：“佛教音乐是伴随着佛教从印度西域传入中国内地的。这些传入的佛曲和中原地区的语言及音乐传统不相适应，不能配合用汉语译出或创作的歌词，为了解决这个矛盾，僧人就采用民间乐曲或宫廷乐曲，来改编传入的佛曲。或者是直接创造新佛曲，由此形成中国的佛教音乐。”对于佛教音乐在中国文化和传统音乐中的功能，作者也予以积极肯定：“佛教的俗讲、演唱变文、诵经等活动，犹如文艺演出，能给人以艺术的享受。佛教音乐对于活跃人们的文化生活起了积极的作用。佛教寺院在一定程度上是民间音乐的集中者、保存者、传授者和提高者，佛教音乐对于保存和发展民间音乐起了有益的作用”。这些看法具有一定的启迪作用。

胡道静《道藏与中国文化》（《中国道教》1988年1期）撰文以《此曲只应天上有》为题发表对道教音乐的看法，亦提及道乐与民间音乐和西域音乐的关系：“道曲和谐地吸收了丰富多彩的民间音乐，创造出斋醮法事的法曲与合唱。当唐代道教盛行之时，宫廷中的法事乐曲，又受到胡曲的影响。所以道教音乐是我国历代民间音乐与西域音乐融合而成的一种独具特色的音乐。”

二 关于宗教音乐的历时性研究

在宗教音乐研究领域中，着重从史的角度进行研究的论文素来鲜见，其原因首先是有关史料极为匮乏，经过抉择爬梳比较系

统的资料根本没有；其次是研究成果不多，很多专题不仅未展开讨论，甚至尚未涉及。因而不管从资料上或研究成果上看，可以凭藉的东西都很稀少。尽管条件困窘，本年度仍有少数研究者在此专题范围中努力探索。

林培安《丛林度化观水陆——中国佛教梵呗仪轨浅淡》（《音乐艺术》1988年第2期）是第一篇专门探讨佛教梵呗仪轨历史沿革的文章。此文主要以佛教“水陆法会”为例，从史的角度对中国佛教仪轨的缘起、历朝发展衍变、法事内容、道场规模、行事程序以至法器供物等皆作了较详的论述，同时对中国佛教仪轨形成和传播的文化心理背景、它与宫廷文化和民间音乐文化的联系，它自身的艺术特色等方面，皆有中肯的分析和描述，可视为了解中国佛教仪轨特点的入门文章。不过作为一篇论述中国佛教仪轨沿革和艺术特色的专文，似应在音乐本体特征和民间性佛教仪轨之特点两方面再加深和展开。

谢立新《中国佛教音乐之初》（《艺苑》音乐版1988年第1期）旨在探究佛教音乐传入中国的具体年代问题，提出“佛教音乐先于佛教传入中国”之说。谢文以晋崔豹《古今注》和唐房玄龄等撰的《晋书·乐志》中所记博望侯张骞两次出使西域传法带回胡乐《摩诃兜勒》一曲之事，推断大约在公元前138—前119年间佛教音乐即已传入中国；至于佛教之东传，作者认为即使以公元前2年大月氏王使伊尹向东汉博士弟子景卢口授佛经（见鱼豢《魏略·西戎传》）事为佛教东传之滥觞，也已晚于佛教音乐之东传一百多年。

谭大江《浅谈武当山道教音乐在历史演变中的三个时期》（《中国道教》1988年第2期）是第一篇专门探讨地方性宗教音

乐历史分期问题的文章。作者以武当山道教音乐的兴衰演变和道乐整体构成中雅乐与俗乐各占地位、比重的不同情况而将武当山道教音乐发展历史划分为三个时期：1. 正统期，由唐至明，以皇室制定的正统道教乐章占主导地位，音乐高雅，给民间音乐以极大影响；2. 蜕化期，明末至清初，正统道乐衰微，俗乐上升为主角；3. 新生期，正统道乐更加衰退，宫观道士大量流入民间，更紧密地与俗乐结合，促使其演技提高，音乐更加丰富。谭文虽失之论证较粗疏，诸如历史分期及命名问题亦颇有匆忙定论之嫌，但文中的论述亦时有真知灼见，读者自可择善从之。该文在史料极度贫乏的情况下，敢于大刀阔斧对武当道乐史作历史分期尝试，其开拓之功，良不可没。

李丰懋《仙道的世界——道教与中国文化》（见姜义华等编《港台及海外学者论中国文化》，上海人民出版社1988年6月第1版）一文在“道教音乐与俗曲”一章中对“步虚声”与道情的形成和历史衍变作了简扼的梳理，提出“道教音乐以步虚系统，及由此产生的道情为代表”这一新说，此见解虽失之偏狭，可能是作者接触活的道教音乐较少，而主要依据文献记载来研究所造成的局限，但作者关于道情、宝卷等说唱音乐形式与道教之关系的论述，也是国内研究者未曾涉及的一个内容，再有文中多引用一些较冷僻的史料，这些对于道教音乐史的研究无疑都具有建设和参考价值。

另有研究者开始关注到宗教音乐所独具的“活化石”性质，试图从活的音乐中去挖掘其蕴含的历史信息。蒲亨强、彭李玲《从道教音乐探寻古代音乐奥秘的若干设想》（《音乐艺术》1988年2期）一文旨在揭示现存道乐所特具的重要历史价值。认

为根据现存道乐中与古代音乐相联系的因素作逆向研究,有可能逐步窥探业已失传的古代音乐形态之奥秘。文章立论基于两点,一是道教音乐在历史上曾与多种古代音乐形式有密切关系,二是道教音乐的传承有较强的连续性和保守性,使其较好地保存了较多古乐的遗风余韵。这些特点“正是今天以道乐研究为突破口,不断向纵深发展,溯流探源,多方求证,对古代音乐文化进行逆向研究的现实依据”。作者还具体就道乐与古代巫觋乐舞、宫廷音乐、古谱和戏曲音乐等形式的历史联系提出了初步的线索和研究设想。

三 关于地域性宗教音乐的介绍与研究

中国的宗教派系十分多样复杂。分布的地域又极为广阔,必须对每一重要地域的宗教音乐的风格形态和历史渊源分别加以分析描述和研究,然后再作相互比较,方能获得一种共同的理解线索,最后达到宏观把握各类宗教音乐实体自身的总体特征和发展规律。以此而言,在现阶段对地域性宗教音乐作深入的全案调查仍属一项基础性研究项目。随之而来比较研究方法的运用亦将是广泛的和行之有效的。1988 年对地域性宗教音乐的调研工作亦有进展。以往最少引起研究者注目的巫教音乐(中国仅次于佛道两教的一种通俗宗教),今年也出现了颇有份量的文章。邓光华《土家族傩坛巫教音乐研究报告》(《中国音乐学》1988 年第 3 期)是他近年来对贵州黔东南地区巫教音乐作较深入研究后带小结性的阶段性成果。邓文对盛行于当地的巫教音乐从历史地理背

景、音乐形态及分类、民俗风情特征，以及研究价值等方面作了全面的论述，对巫教音乐的道教背景亦有较多介绍。该文材料翔实，有分析，有观点，是一篇有助于加深了解巫教音乐的重要文章。作者还提出了一些值得注意的判断：“贵州土家族傩坛活动中，至今残留着许多原始宗教与傩仪歌舞的痕迹。有的唱腔具有较浓的巫术味和神秘感，可能存有一定的楚声遗韵。”

苏州玄妙观是江南最重要的道观之一。黄常伦《苏州玄妙观道教音乐》（《中国道教》1988年第3期）对该观道乐的历史与现状及其艺术特色均作了简要介绍。其中特别提到，玄妙观道乐虽然不断吸取了民间吹打曲牌的特点并应用于道教礼仪，但也形成了一些自己的特点，如有分慢、中、快鼓段的独特的大鼓独奏段落：吹奏笛子时高超的变调和变奏技法等。

道教圣地山东崂山太清宫历史悠久，自古以来道派多而经韵杂。《太清宫道乐的流传》（《中国道教》1988年第1期，摘自《崂山餐霞录》，原著者不详）一文简要论述了太清宫道教经韵及其风格特征的历史沿革及历代衍变情形。文章引用大量口碑传说和方志野史资料，提供了太清宫道乐历史渊源的诸多重要线索：如太清宫沿用至今的《步虚》经韵曲调，最早系由唐李白创作的“《清平调》衍变而来；经太清宫道长刘长生（创立随山派的北七真人之一）改编发展的《十方经韵》”有浓厚的江浙昆越音乐色彩，故崂山各教派称之为“南韵”；清万历年间，太清宫道士在北京白云观带回不少十方经韵和中原、秦晋地方戏曲音乐充实太清宫的十方道乐；清代宫廷音乐和文人古琴音乐与太清宫道乐的交流；清民间文艺家蒲松龄将琴乐、俚曲和鲁南柳子戏的精彩片断传入道乐，等等。该文所引史料颇丰，且多有确凿的时间、地



点、人物，虽然尚待更严谨的考据方能确证，但总的看，仍不失为了解太清宫道乐历史概况的一篇入门文献。

四川西部地区素为道教盛行区域，境内鹤鸣山是天师道的发祥地。甘绍成、董阳《川西地区道教音乐调查报告》（《音乐探索》1988年第2期）是作者对当地道教音乐进行较全面收集整理后而形成的一篇介绍性文章。该文对川西地区几个著名道教宫观和周围民间流传的道教音乐，从历史沿革、音乐的内容和形式以及现状等三方面进行了初步的介绍和描述。

蒲亨强、蒲亨建《武当山、青城山道教音乐之比较研究》（《交响》1988年第4期）一文则是在个案调研的基础上，对两地域的道乐作横向的比较研究，探寻其间存在的共性因素，意在揭示其内在的历史联系。作者认为，两山道乐存在着大量的共性因素，但这些因素可区分为两类并各具不同的比较意义。一类是较为抽象的共性因素（如音乐分类、词曲关系、唱法等），可能上升为各地道乐均有的一般共性；而另一类较具象的共性因素（如音调及数首经韵的完整相似现象）则是昭示两山道乐历史联系的特殊共性，以此出发，再结合形态比较和道人口碑传说，作者提出现存青城山宫观道乐之主体是武当山全真道人于清初传去的观点。

四 交流论文及其它活动

1988年召开了两次全国性学术会议，一是中国传统音乐学会第五届年会，议题为传统音乐的分类；一是中国少数民族音乐

学会第三届年会，议题为少数民族音乐的去、现在与未来。两次会议虽然不是专门针对宗教音乐的研究，但仍有关于宗教音乐研究论文十多篇提交大会宣读和交流（这些论文均尚未公开发表），其中有新材料、新观点的论文略如下述：

刘琼芳《试谈德宏地区傣族宗教音乐与人民生活的关系》对傣族中保留至今的有浓厚原始色彩的宗教音乐如“拜社勐”（祭保护神），“戛买海”（跳柳神）、“喊黄唤”（招魂调）、“胡派”（念魂调）等品种之内容、形式及运用场合作了详细介绍，并以较大篇幅描述了小乘佛教传人当地后对原有宗教音乐的重要影响和支配作用。关于宗教音乐与人民生活的关系，作者写道：“在傣族民间音乐中除情歌外，无不与宗教有直接和间接的联系。”文中介绍了若干鲜为人知的宗教音乐品种，颇有助于人们了解边陲之地的宗教音乐状态。

李安明《白族丧礼歌曲〈歌蓼莪之三章〉初探》从“保存的客观条件”、“自身的保存价值”、“音乐的古老特征”三个方面，试图论证白族的一首丧礼歌曲很可能是《诗经》遗音在民间的遗存这一观点。作者还提到，这首歌曲是与“洞经音乐”（广泛流行云南各地的一种儒、释、道三位一体的地域性宗教音乐品类——笔者注）结合在一起而运用于悼念亡人的祭祀活动中的。尽管作者的观点能否确立，尚待继之以更严谨、更翔实的论证，但其揭示的现象却值得注意，其探索精神则应予肯定。

孙鸿钧《清王朝发祥地新宾满族单鼓音乐考》对满族一种宗教祭祀音乐品种的由来、演变、表演形式及音乐特征作了初步介绍和描述。

尼树仁《试论中州佛教音乐与古代音乐》《大相国寺音乐概

要》是对其原有研究内容的进一步深入和展开。他指出大相国寺音乐与西安鼓乐和京音乐有密切联系，认为中州佛教音乐保存了大量包括宫廷音乐、诗词音乐和民间音乐在内的古代音乐。

邓印海《蓝田水会音乐概述》介绍了流传在关中一带民间祈雨时所用的全称“水陆大会”的一种古老的宗教音乐形式，并认为此形式是隋唐时（现仍用唐燕乐半字谱）就流传在民间的一种综合了宗教音乐（体现为三教合一形态）、俗乐及其它音乐因素的庙会音乐。刘洁《陕西宗教音乐初探》概略描述了陕西省宗教音乐的活动范围、演出形式及艺术风格等特点，还论及宗教音乐与民间音乐的关系以及佛道两教音乐“互为吸收、趋于融合”等问题。

蒲亨强《中国道教音乐分类构想——多参数、多层次分类法的理论与实践》一文借鉴国外“冒号分类法”理论，提出多参数多层次综合组配的分类构想，并据此针对集成和研究工作所需，从宏观的角度对道教音乐的分类法提出了一套具体完整的实施方案。

杜汉华《武当山道教音乐发隐》试图在同类专题已有成果基础上作出再探索，其议论既有附合成说之处（如对武当道乐整体风格形态的评估），也有提出自己看法之点（如道乐的流派问题）。

1988年值得提及的其他有关活动有两项。一是3月29日晚，中国音协北京分会、北京白云观、《中国民族民间器乐曲集成》（北京卷）编辑部、中国音乐学院等单位在北京音乐厅联合举办了一场“白云观道教音乐汇报演出音乐会”，使道教全真第一丛林的殿堂音乐第一次走上了首都舞台，此举对于弘扬传统文

化遗产具有深远的意义。这场音乐会由道教青年经师和高功演唱经韵，中国音乐学院师生担任伴奏，他们向来自中央和北京市有关部门的领导及音乐界专家学者展示了白云观玄门法事音乐的主体部分（含课诵、玄门诸赞和萨祖铁罐施食等法事音乐）。这场演出得到了首都宗教界、音乐界及社会各方面人士的支持和赞赏，专家们一致认为：“这是一场颇具特色、令人耳目一新的音乐会。道教音乐典雅、和平，引人为善，使人有超脱一切，仙气飘逸之感，不愧为我国的国宝。”

此外，6月12日，在湖北省哲学史学会的支持下，于武昌中南财经大学召开了“湖北省道教学术研究会”成立大会。该会下设道教思想、道教史、道教文学艺术和道术科学四个研究组，该会注重道教音乐的研究，邀请了音乐界有关学者参加并拟定研究专题。目前该会正积极开展学术活动，拟于明年在武当山召开以“从多角度、多方面探讨道教与传统文化的关系”为中心议题的学术会议。

总起来看，1988年宗教音乐研究的进展是令人欣慰和振奋的，但无庸讳言，也还存在一些值得注意和思考的问题。一个带有普遍性的问题是，目前研究者多处于人自为战的状态，研究课题的选择缺乏长远规划和宏观协调，长此以往，重复性劳动的后果势必难免；在研究资料和情报信息本身还十分匮乏的情况下，各地不仅未能展开必要的交流和联系，反而有封锁资料的意识和趋势，遂使已有资料的研究价值不能充分利用，现有的研究力量难以发挥其应有的效益，全国范围的研究工作也难以展开，就论文规格而言，具有理论力量的论文、能从广阔背景下作跨学科研究的文章均不多见，需要多学科知识的尖端性课题，如宗教乐谱

研究方面尚无人问津，这固然是初期研究阶段的常见现象，但多少也说明面对内涵丰富的研究对象，一些研究者还缺乏足够的思想准备和知识技能准备；此外，沿用已有观点或成说来构建自己的论文、而不加必要说明的作法也时有发生；上述问题无疑都是不利于推动事业正常发展的因素。透过这些问题也使人感到，在适当时候召开一次全国性宗教音乐学术研讨会并建立起一个全国性学术组织，以统一协调和指导全国同道者的研究步伐是必要的，并应该提上议事日程了。

宗教音乐研究是长期的、艰苦的，却又是大有可为的工作，这一工作目前正在稳步前进，随着全国各地收集、整理工作的节节推进，一个宗教音乐学术研究的新局面是指日可待。

（原载《中国音乐年鉴》1989年卷）

附录 3

蒲亨强主要论文索引

1. 武当山道教音乐概述 (中国文联出版公司 1987 年版)
2. 武当山道教音乐初探 (音乐艺术 1987 年 9 月 3 期)
3. 武当道乐与均县民歌 (星海音乐学院学报 1988 年 12 月 4 期)
4. 从道教音乐探寻古代音乐奥秘的若干设想 (音乐艺术 1988 年 2 期)
5. 道教音乐与中国传统戏曲音乐 (华中师大学报 1988 年 12 月 6 期)
6. 中国道教音乐分类构想 (宗教学研究 1989 年 1—2 期)
7. 唐明皇与道教音乐 (音乐艺术 1989 年 9 月 3 期)
8. 宗教音乐研究述评 (中国音乐年鉴 1989 年卷)
9. 楚声、苗歌与荆楚道乐 (文艺之窗 1989 年 7 期)
10. 源远流长的武当道乐 (文艺之窗 1990 年 3 期)
11. 道教音乐研究漫谈 (民族艺术 1990 年 2 期)
12. 道教与声曲折谱式 (载《众妙之门》, 湖南教育出版社 1990 年 8 月版)
13. 楚声苗歌与道教音乐 (文艺之窗 1991 年 2 期)
14. 道教与声曲折谱式 (载《众妙之门》, 湖南教育出版社 1991 年版)
15. 首届道教科仪音乐研讨会述评 (人民音乐 1990 年 2 期)
16. 武当山道教音乐曲目考源 (黄钟 1991 年 12 月 4 期)
17. 武当道乐的曲体及风格初论 (香港首届道乐研讨会文集, 人民音

乐出版社 1992 年版)

18. 《玉音法事》曲线谱源流初探 (中国音乐学 1992 年 3 期)
19. 道乐与宫廷音乐 (中国道教文化研讨会论文集, 中国道教 1992 年增刊)
20. 西安道教音乐 (交响 1994 年第 2 期)
21. 二泉映月曲式与阴阳观念 (音乐艺术 1994 年 3 期)
22. 明代武当道乐考略 (香港二届道乐研讨会论文集, 人民音乐出版社 1994 年版)
23. 中国道教音乐巡礼 (音乐爱好者 1994 年第 1—1995 年第 6 期)
24. 道乐与修道养生指要 (上、下, 台湾《关系我》总 63、64 期)
25. 道教与中国佛教音乐 (武当山中国道教文化研讨会论文集, 中国道教增刊 1994 年)
26. 苏州道教音乐 (音乐学习与研究 1995 年 2 期)
27. 北京白云观道教音乐 (音乐艺术 1995 年 2 期)
28. 数列结构是怎样来的 (中国音乐 1995 年 4 期)
29. 道教音乐特征简论 (道家文化研究 1996 年 4 月第 9 辑)
30. 道教科仪音乐历史考查 (上、下, 音乐艺术 1997 年 1 期、2 期)
31. 全真道法器音乐艺术特点探微 (星海音乐学院学报 1997 年 4 期)
32. 上海白云观道乐 (台湾《关系我》第 61 期)
33. 阴柔清韵——道乐审美风格论 (中央音乐学院学报 1998 年 1 期)
34. 当代道教科仪音乐现状考略 (音乐艺术 1998 年 2 期)
35. 道教音乐观论略 (四川大学《宗教学研究》1998 年 3 期)
36. 道乐入门 (台湾《关系我》第 64 期)
37. 道教乐神——西王母考略 (载《道教神仙信仰研究论文集》, 台湾中华道统出版社 2000 年 9 月版)
38. 此曲只应天上有 (台湾《北市国乐》第 58 期)
39. 土家族“土语民歌”述略 (中国音乐 1986 年 3 期)

40. 论民歌的基础结构——核腔 (中央音乐学院学报 1987 年 2 期)
41. “DO、MI、SOL” 三音列新论 (黄钟 1987 年 3 期)
42. 綦江苗歌调查 (民族艺术 1987 年 2 期)
43. 綦江苗歌及其民俗特点 (吉首大学学报 1988 年 3 期)
44. 苗族婚礼歌 (中国音乐 1988 年 1 期)
45. 苗族民歌研究 (中国音乐学 1988 年 1 期)
46. 论苗族民歌的三种风格模式 (艺苑 1989 年 1 期)
47. 论婚俗对苗歌特质的影响 (艺苑 1989 年 4 期)
48. 苗瑶畲三族民歌及其文化背景比较研究 (民族艺术 1989 年 3 期)
49. 论核腔与民歌调式 (艺苑 1990 年 2 期)
50. 楚苗音乐特异终止式研究 (中央音乐学院学报 1993 年 3 期)
51. 阴柔清韵——道乐审美风格论 (中央音乐学院学报 1998 年 3 期)
52. 土苗音乐采风录 (1—6, 音乐爱好者 1999 年 2 期—2000 年 1 期)
53. 关于“核腔”问题的商讨 (中央音乐学院学报 2000 年 2 期)
54. 武当民歌村六奇 (鄱阳师专学报 2000 年 2 期)
55. 中国鼓文化史话 (音乐爱好者 1991 年 5 期—1993 年 6 期)
56. 剽学——值得注意的民间音乐传承方式 (中国音乐 2001 年 3 期)
57. 玉音法事名实辩 (黄钟 2002 年 3 期)
58. 20 世纪的道教音乐学术研究 (宗教研究年鉴 2001 卷)
59. 灵宝派: 正统道教科仪音乐传统的主载体 (中国音乐 2002 年 4 期)
60. 道乐养生功能论略 (中国音乐 2003 年 4 期)
61. 民歌地方色彩辨析 (中国音乐 2003 年 4 期)
62. 道教音乐的内核与外缘 (交响 2003 年 4 期)
63. 交流与碰撞——中国传统音乐前沿课题研讨会述评 (音乐研究 2004 年 4 期)
64. 中日旋律局部相似现象的初步研究 (中国音乐 2004 年 3 期)

附录 4

蒲亨强专著、译著、合著目录索引

1. 道教与中国传统音乐（台湾文津出版社 1993 年 3 月版）
2. 神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究（巴蜀书社 2000 年 8 月版）
3. 武当山道教音乐研究（台湾商务印书馆 1993 年 12 月版）
4. 中国古典名曲鉴赏大观（蒲亨建、彭李玲合著，台湾文津出版社 1998 年 9 月版）
5. 中国鼓文化研究（严昌洪合著，广西教育出版社 1997 年版）
6. 武当山志·道教音乐卷（新华出版社 1995 年 9 月版）
7. 中国武当山道教音乐·概述（中国文联出版公司 1987 年版）
8. 印度文化史·音乐（译著，北京商务印书馆 1998 年版）
9. 中国音乐文化大观（编委、主要撰稿人，北京大学出版社 2001 年版）
10. 中国音乐的新视野（南京师范大学出版社 2002 年 12 月 1 版）
11. 道教大辞典（参编，华夏出版社 1998 年版）

后 记

我的中国传统音乐研究工作大致经历了两个阶段，在攻读硕士学位三年间的开始阶段是专注于中国民歌领域的研究，在研究生毕业后至今的更长时间的后一阶段中则倾力于中国道教音乐领域的研究。而在后一阶段，按照研究的惯例和侧重点，又可分为两种类型。一是偏重于田野调查，获取原始资料及其初步印象的调研型文献；二是偏重案头分析，抽绎其本质或规律的理论型文献。本书属于前一类型，它是我进入中国道教音乐研究领域后初期探索成果的一个集结。尽管随着研究的深入，本书的格局和笔法似乎显得有些幼稚，但我仍然对之情有独钟，因为，一来从学术研究角度看，原始资料的发掘理董，在任何时候及任何研究门类中，永远都有其不可替代的价值，或许对更广大的读者来说，其价值并不亚于纯思辩的理论文献。何况，本书分析中透露出来的观点和思路，对我后期的理论研究仍有着奠基的意义；二来，从研究感情角度而言，它毕竟是我踏勘于道教名山宫观的一步步足迹的记录，不时地唤起我对研究历程的回忆，激励着我研究中国音乐的激情。

在本书告竣之际，那些曾经给予我无私帮助的师长同道，都



油然浮现于眼前。这里要特别提到热情配合我调研的道长和道教音乐家们，他们是：武当山的道长喇万慧、方继权、王光德、吴理瀛、周彬相等，茅山道长杨世华及诸位高功，上海白云观道长朱掌福、史孝君、陈莲笙等，北京白云观道长黄信阳、黄信诚、卢信睿、闵智亭等，还有佳县白云观、苏州玄妙观和春申君庙、杭州抱朴道院、四川青城山和青羊宫、西安八仙宫、陕西楼观台、华山玉泉院等地的众多知名与不知名的道长们、高功们，没有他们的帮助配合，本书是不可能完成的。时至今日，这些曾经与我共同谈道论乐的道长们，有些已然仙逝。在此一并记载，以表感谢，以为纪念。

是为后记。

蒲亨强

2004年6月识于南京师范大学