

随园文库

中国道教音乐之现状研究

蒲亨强 著

南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS





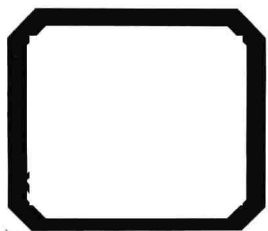
责任编辑 纵琦
张绚绚
封面设计  吴凯

ISBN 978-7-5651-0192-2



9 787565 101922 >

定价：62.00元

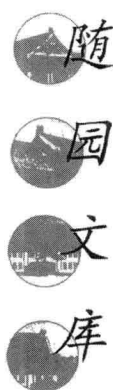


教育部人文社科资助项目

师范大学出版资助金资助出版

蒲亨强 著

中国道教音乐之现状研究



南京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国道教音乐之现状研究 / 蒲亨强著. —南京:
南京师范大学出版社, 2012. 1

(随园文库)

ISBN 978-7-5651-0192-2

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 152122 号

书 名	中国道教音乐之现状研究
作 者	蒲亨强
责任编辑	跣 琦 张绚绚
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话	(025)83598077(传真) 83598412(营销部) 83598297(邮购部)
网 址	http://www.njnup.com
电子信箱	nspzbb@163.com
照 排	南京凯建图文制作有限公司
印 刷	江苏淮阴新华印刷厂
开 本	787 毫米×1092 毫米 1/16
印 张	24.5
字 数	595 千
版 次	2012 年 1 月第 1 版 2012 年 1 月第 1 次印刷
印 数	1—800 册
书 号	ISBN 978-7-5651-0192-2
定 价	62.00 元

出 版 人 闻玉银

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换
版权所有 侵犯必究

总 序

公元 1998 年。21 世纪的钟声,已经在人们的心头敲响。

踩在新世纪的门坎上,我校领导立足于建设教学科研型的新型一流师范大学的高度,经多次研究决定,汇集本校历史上以及当今知名教授的学术著作,编辑出版《随园文库》;选择颇见功力的青年教学研究人员力作,编辑出版《青年学者文丛》;资助出版若干本校教师编写的优秀教材。这项举措,受到了全校广大师生的欢迎。为保证这三个系列图书的出版,由学校 and 校出版社共同出资,设立了“南京师范大学出版资助金”,成立了以校长为主任委员的“南京师范大学出版资助金管理委员会”,其职能机构为“南京师范大学出版资助金管理办公室”。同时,还专门成立了由数十位高水平专家学者组成的《随园文库》编辑委员会,以保证《随园文库》、《青年学者文丛》这两套丛书的学术质量。教材资助项目,则直接由出版资助金管理委员会把关。

《随园文库》所收学术著作,须是南京师范大学著名教授的代表性作品。南京师范大学的历史,可上溯至 1902 年由清末名臣张之洞奏请创办的“三江师范学堂”。百年沧桑,几度分合,时序交替,迭经变迁,这所学校终成南京乃至全国高等教育的重要发祥地之一,成为许多名校之宗。各校取其所取,彰其所彰。唯师范主脉,绵延而下,为今南京师范大学所承继。近百年间,多少学界巨子,讲坛精英,举师范薪火,耀群星而璀璨,传万姓以燎原。尤其是中华人民共和国成立以来,大江南北,教育事业空前发达起来。处在江苏省师范教育龙头地位、在全国颇有影响的南京师范大学,越来越显示她巨大的作用和夺目的光彩。历史表明,要振兴教育,尤其是振兴高等教育,绝对要凭借一代又一代的名师硕儒,学术巨擘。否则,即使学校规模再大,也难免空头学府之讥。代表性学者的创造精神和他们的名家风范,对于文化的传播,对于科学的发展,对于学风的垂范,实在有无可估量的价值。出版他们的著作,虽然是求其学识品行于万一,但对于后学诸子,仍然弥足珍贵。

文库取名“随园”,盖因南京师范大学之老校区,是在原金陵女子文理学院的院址上扩而大之,其地在南京城内清凉山东,小仓山下,据考证乃清代文学家袁枚“随园”之故地。“随园”早湮灭难考,袁枚在此所著《随园诗话》却久传不衰。青年大学生们常喜以“随园学子”自称。昔日“随园”,亭台楼阁,堪称海内名园之最;今日校舍,雕梁画栋,享有“东方最美丽的校园”之誉。可见,“随园”二字,内含多少文化信息!以“随园”来命名这套文库,既发思古之幽情,又达传世之美意,更挟后学之襟怀,岂不善哉!

《青年学者文丛》所收著作,多为本校 40 岁以下之青年学者的扛鼎之作。他们正负重登山,不上则下。为他们出书,无疑是提供一点促进的助力。他们的著作,也许不如《随园文库》那样圆润周至,精辟老辣,但是他们敢立一家之言,敢树独家之帜,在知识创新的呼声日甚一日的今天,正顺应着时代的方向,代表着学术昌盛的未来。他们是学校学术发展的希望之所在。新一代的学界巨子,将从他们中间走出来。如果说,南京师范大学在过去一个世纪里,曾经风光过,靠的是《随园文库》作者那一批精英;那么,要风光未来的一个世纪,靠的将

是这一代青年和他们的承继者！

《随园文库》和《青年学者文丛》要通过多年才能臻于完成。现在采用的是逐年申报、逐步实施的办法。每年申报的选题，经《随园文库》编辑委员会认真评选、投票表决而确定。出版费用由南京师范大学出版资助金全额资助或部分资助。从筛选书稿，到编辑校对、装帧设计，直至印刷包装，均严格按照出版精品的要求来对待，务求使其成为精品。这些书稿凝结着我校几代学者的心血汗水、聪明才智。《随园文库》的作者有的已经作古。为了确保这两套图书得以精品的面貌问世，我们对书稿本身的要求是比较高的。为此，作者或者其亲友传人，在出版图书的过程中，付出了辛勤的劳动；在出版活动的各个环节，都有许多同志不辞辛劳，精益求精，谨此，我们一并表示衷心的感谢！

编辑出版这两套大规模的系列图书，我们尚缺乏经验。选题时间跨度较长，又涉及多种学科，有些书稿又需后人整理，客观上存在许多困难。我们一定通过自己不懈的努力，尽可能高质量地完成任务。但是，在编辑出版的过程中，肯定还会存在一些不足之处，祈请作者及读者海涵，并不吝赐教。

《随园文库》编辑委员会

序 论

在中国的音乐学、道教学研究领域中,道教音乐是最晚起步的一支,从1987年道教音乐研究开禁算起,至今不过20多年光景。时至今日,已走过了近两千年沧桑岁月的道教音乐,无论是搜集整理还是在研究方面都出现了引人注目的成果。但由于种种原因,近年来有关的调研成果大都还处于比较零散或表层化的介绍研究层面,我们对于道教音乐在当代的保存现状、整体面貌和特点还并没有一个比较全面详细的了解,还有很多谜团和问题没有解决。举个简单例子:当代尚在运用的经韵歌曲达百余首,人们都能从感性上体验到这些经韵的风格十分古老,至于它们各自究竟产生于何朝何代,是如何一步步跨过上千年历程而走到今天,都语焉不详,并不清楚。显然,如果我们仅限于认定道教音乐是活文物,但并不通过细致艰巨的研究而对它作出比较具体的历史考察和明确认识,那么我们的价值判断就必然蹈空,不能产生实际的意义。

笔者在持续20多年的专题研究中,一直关注这个问题,感觉当前有必要向所有关心中国道教音乐情况的人提供一个比较全面深入的现状全景图。自2005年以来,我先后获得了国家社科基金和教育部的专项资助,使课题研究得以顺利开展。本书即是我所获教育部项目研究的成果结集。

选择这一研究课题的动因主要基于以下三点思考。

首先,基于道教音乐自身所具有的特殊而珍贵的“活文物”价值。道教音乐是延续时间最为漫长的非物质音乐文化遗产,至今在中国社会的信仰生活与审美活动中仍广泛运用,并葆有完好的生态环境,完全称得上是中国音乐的活文物、活化石。更值得注意的是,道教音乐的古代运用情况在道典中仍有丰富而具延续性的文献记载,使我们有可能比较清楚地追溯当代道教音乐的历史渊源。这些特点,在中国传统音乐诸品种中都是独树一帜的,具有特殊价值和研究意义。它们不仅是认识道教音乐本质的重要突破口,同时对于中国音乐史的相关研究也将具有重要意义。

其次,基于新研究方法而获得的新认识。道乐现状是历史的延续,虽然道教音乐历经曲折,九转回肠,但却有一主脉贯通其间。它的现状是近两千年历史发展的层积。通过全面把握其现状特征,一方面为历史研究提供了一个参照系,可以在追踪当代道乐历史渊源的过程中认识清楚其历史价值,还可以追摹或构拟古代道乐的形式特征和神韵。另一方面通过古今联系比较的认识结果,可以帮助我们加深对于道教音乐现状和特点的理解,更准确地评估其当代意义、预测其未来走向。因此,现状和历史的深入研究可互为支撑,由此提高我们的认识水平。

最后,基于笔者长期亲自考察和收集研究工作的积累,为本书研究的原创性提供了可靠保障。其一是资料的原创性。本书研究的资料来源有二:一是活的音乐资料和口碑材料,这

部分内容多是笔者亲自采访收集所得的一手资料。即使有笔者无力亲自调查的少数地区,也以在当地有长期实地调查经验的学者的成果为研究基础。二是文献资料,《道藏》、《藏外道书》等大型道典中记载了大量相关道教音乐的历史资料,但迄今音乐学界与道教学界尚无人对之进行系统梳理研究。笔者在近年主持国家社科课题中以此为专题进行了系统研究,发掘出大量目前在学术界尚未得见的音乐资料,真实反映了道教音乐的历史轨迹和诸多重要特点。这些新材料的发掘,为本书研究道乐的历史价值和脉络奠定了坚实的文献基础。其二是研究角度和观点的较大突破(详见后述)。不言而喻,当前学术界相关研究的成果,也将吸收进本书中,而当前研究现状中存在的诸多空白或薄弱环节,也为本书研究提供了较大空间。

诚然,道教音乐博大精深、丰富复杂,在学术领域中又是一个相对陌生的对象,研究其任何方面都将是十分艰巨的任务。同时,就已有的学术进展情况来看,直接或间接地涉及本课题内容的论著也不在少数。那么,本书在已有成果基础上如何拓展深掘,进行更具独创性和成效性的研究呢?主要是力图从研究的角度、材料和观点等方面来寻求突破。

研究角度上,本书主要通过四个角度来展示中国道乐的现状。

第一,从“经韵曲目”角度考察其现状、特点及源流。我们知道,一个乐种的存在,我们对其感知,首先是经由对一首首具体作品的体验。因此,对道教音乐的认识从音乐曲目开始无疑是符合人们认识需要的,也是必要与合适的。道教音乐发展了近两千年,至今究竟保存了多少作品?这些作品的历史渊源、传承流变过程和艺术特点为何?这都是人们应知想知而不太了解的问题。通过这一角度的研究,主要目标是真正认识到道教音乐这一“活文物”的特点价值所在。即清楚认识道教保存古老音乐传统的整体情况、过程、原因,从而体认它的珍贵历史价值,使今人更加珍惜这宗精神文化遗产并将其继续传承发扬下去,为当代新文化建设提供一个新的有良好意义的音乐资源。

第二,从仪式角度考察当代常用仪式音乐的特点及传承轨迹。在中国音乐中,道乐的特殊性在于其主要伴随各种神圣仪式而运用,没有仪式也就没有道教音乐。那么,道教音乐所依附的仪式,自然也就成了认知道乐特点的一个重要侧面。道乐寄寓于哪些仪式?这些仪式是如何形成发展演变的?道乐在仪式中是如何运作和发挥功能的?为什么这些仪式能够历经千百年时光而至今盛行?这都是目前我们应知想知而不太清楚的问题。通过这一角度的研究,可以更清楚认识道乐的生态环境从而加深对其神学意义和功能的理解,对其形态风格特点的认知,由此达到知其然也知其所以然的境界,同时也可能为宗教学、仪式学研究提供一些新的资料和观点。

第三,从道派角度考察当代道乐的内部特点。道教产生伊始就有多种宗派,从宋元开始,渐统归于全真、正一两大道派。不同道派虽然都统属于道教,但由于修持方式和生存条件的不同,其音乐也表现出差异,就当代两大道派而论,其差异之大几乎达到雅俗分野之地步。如果简单地将各种道派的音乐统而论之,不仅写作上会顾此失彼、捉襟见肘,更严重的问题是将不同特点的道派音乐混为一物后往往会形成矛盾且错误的结论,妨碍我们逼近道乐的内核本质。因此,从道派角度将道教音乐作区别对待和研究,符合道乐自身杂而多端的特点,是科学认识的必由之路。在既分亦合的辩证观指导下,可以更准确地认识道教音乐的整体特点。诸如道派音乐的共性和共同的渊源为何?不同道派音乐差异的具体表现为何?

音乐分野的文化背景是什么?这些也都是我们应知想知还不太清晰的问题。通过这一角度的研究,将在理解道乐多层复杂性的前提下,透过现象看清其内部结构,区分厘清其内核与外缘,从而对道乐的整体面貌特点得出更全面科学的认识。

第四,从地域角度考察当代道乐的分布情况及特点。中国地理状况复杂,影响到中国道乐也向来具有明显的地缘特点。从历史上看,中国道乐的发展历来是南盛于北,道乐形成发展的重要历史时期、仪式音乐的主流、重要代表人物和文献,几乎都出现在南方。因此,从地域角度考察道乐的现状亦是必要的研究侧面。当代道乐保存较好的地域有哪些?是南盛于北或是北盛于南?各地有哪些共性和差异?这些也是我们至今不太清楚的问题。通过这些问题的研究,将可能在把握大文化生态的基础上更清晰地认识道乐的形态风格特点。

以上四个研究角度虽然不是认识道乐现状的全部,但却是比较重要的内容。其中前两个角度的研究目前还无人作专题研究,后两个角度的研究也还缺乏系统深入性。选取这四个角度意在从音乐本体的研究,逐渐扩展到其与神学仪式、宗教派别和地缘文化要素的结合情况,由此全面清晰地展现中国道乐的现状。

本书研究强调“人无我有、人有我强”的原则,前者意味着研究内容的开拓性和寻找新增长点。特别体现在现存道乐曲目历史渊源的详实考察和历史价值及发展规律的清楚展示;后者强调研究视角的深入性和本质特征的发现,特别体现在对于现存道乐状况的揭示,不是仅停留于简单罗列描述的层面,而是力图透过现象看清本质,从音乐形态细致的微观分析上升到典型审美风格及成因的宏观研究,从道教音乐内核本质统一性特征,逐渐延伸到不同道派、不同地域世俗化演变的差异层次。由浅入深、由表及里地认识领悟道乐的整体现状和特点。

本书研究虽以现状为主,但也注意运用历史研究成果,强调运用古今互证法找到两者的内在联系,从而在历史的、整体的把握中清晰体认当代道乐的面貌和特点,为认识当代道乐的价值、意义和发展前景,提供一个新的研究视野和角度。

根据以上思考,全书分四篇分别研究以下问题。

第一篇从经韵角度研究当代道乐之现状及来源。意在从道教音乐遗产具体体现物与人们最直接了解的感性音响层面切入,结合道教音乐发展史的四个重要阶段,分别研究产生于这些历史阶段的主要经韵,揭示其表现形态及其文物价值,使人们认识到中国道教音乐确实是一项不可多得的价值珍贵的传统文化遗产。

第二篇从仪式角度研究当代道乐之现状及历史来源。以从仪式与音乐的系统状态中观察经韵在仪式中的地位、功能和运用方式,使人们了解到音乐与仪式的相关性和特殊性,更完整地体认其现状特点。

第三篇与第四篇分别研究中国两大道派——全真道与正一道音乐的全貌和本质特点。两大道派虽同属于道教,但其音乐风貌却具有较大差异,通过分别描述研究和比较,在认识道派差异性基础上,可更完整、准确地把握中国道乐之全貌和特点。两篇论述体例大致相同,主要从历史、形态、风格、文化、实例五个角度切入,层层递进,对两派道乐作立体的多侧面的分析研究。

道教音乐现状的复杂丰富性,决定了本书研究不可能就此划上满意的句号。无论是资料、研究方法和思维方式,都还需要我们不断地发掘发现、不断地思考更新。本书只是一个开端,如果能由此引起更多学者的重视关注,引发出更多、更好的研究成果,著者则幸甚。

目 录

序论	(1)
第一篇 现状与历史——经韵研究	(1)
第一章 东晋南北朝时期产生的经韵	(2)
第一节 [澄清韵]	(3)
第二节 [步虚]	(6)
第三节 [八天]	(10)
第四节 [卫灵咒]	(15)
第五节 [三炷香]	(21)
第六节 [三皈依]	(30)
第七节 [举天尊]	(37)
第二章 唐、北宋时期产生的经韵	(43)
第一节 [大启请]	(44)
第二节 [小启请]	(48)
第三节 [忏悔文]	(52)
第四节 [称职]	(55)
第五节 [焚化赞]	(59)
第三章 南宋金元时期产生的经韵	(61)
第一节 [五厨经]	(63)
第二节 [丰都咒]	(67)
第三节 [破十八狱]	(71)
第四节 [倒卷帘]	(72)
第五节 [召请]	(76)
本篇小结	(80)
第二篇 现状与历史——仪式研究	(81)
第一章 “施食”仪式	(81)
第一节 萌芽:北魏的“亡人设会”	(81)
第二节 雏形:南朝的“中斋仪”	(83)
第三节 形成:唐代的“玄都大献仪”	(84)
第四节 发展:宋元的“黄箓斋”	(85)

第五节 完善:明代的理论及仪式	(85)
第六节 定型:清代的“施食仪”	(86)
第二章 “上表”科仪	(90)
第一节 现状概述	(90)
第二节 历史源流考述	(93)
第三章 “课诵”科仪	(99)
第一节 现状概述	(100)
第二节 历史源流考述	(101)
本篇小结	(105)
 第三篇 全真道音乐	(106)
第一章 仪式音乐类型	(114)
第一节 修道仪式音乐——以河北省全真道“课诵”为例	(114)
第二节 祈禳仪式音乐——以武昌长春观“上表”为例	(115)
第三节 开度仪式——以浙江温州燕窠洞“施食”为例	(118)
第二章 经韵	(120)
第一节 基本腔型概述	(120)
第二节 全真韵旋律体系	(121)
第三章 法器	(141)
第一节 常用法器	(141)
第二节 法器的神秘性	(142)
第三节 法器牌子及其艺术特点	(144)
第四章 音乐风格	(146)
第一节 审美风格	(146)
第二节 超地域的空间风格	(150)
第三节 古老的时代风格	(151)
第五章 生态背景	(152)
第一节 音乐传承与运用的观念和方式	(152)
第二节 宫观丛林传承传播制度的影响	(154)
第三节 中央集权调配制度的影响	(158)
第六章 地域分布实例	(161)
第一节 十方韵系统	(161)
第二节 地方韵系统	(200)
本篇小结	(206)
 第四篇 正一道音乐	(208)
第一章 仪式音乐	(209)
第一节 修道仪式——以上海白云观“课诵”为例	(209)

目 录

第二节 开度仪式——以湖北谷城“赈济”为例	(213)
第三节 祈禳仪式——以苏州“祈祥斋”为例	(217)
第二章 音乐类型及风格特点	(220)
第一节 唱腔	(220)
第二节 器乐	(221)
第三节 音乐风格	(223)
第三章 传承与生态背景	(225)
第一节 传承方式及特点	(225)
第二节 生态背景	(227)
第四章 地域分布实例	(227)
第一节 住观道系统	(228)
第二节 火居道系统	(237)
本篇小结	(241)
附录 1 本书曲例	(242)
附录 2 本书图表索引	(372)
主要参考文献	(375)
后 记	(377)

第一篇 现状与历史——经韵研究

“经韵”即道士们咏唱经文的歌曲,它有明确的标题和词曲。尽管道教音乐包括声乐与器乐两大部分,但其主体和精华内容则是经韵,它集中反映了道教音乐的自身特点。作为一种感性形态的音乐样式,人们对道教音乐的了解也多从经韵开始。考察清楚当代经韵的特点及其历史沿革,是认识道教音乐现状的一个重要方面。所以我们对道教音乐现状的研究,也从经韵开始。

迄今为止,中国传统音乐以声乐歌曲为主的品种中,保存古代传统痕迹最多、也最为完整的当推道教经韵。何以言此?依据如下。第一,其数量最多。我们可结合历史来回顾检视一下。道教经韵最早产生于东晋,以后代有增广,仅以集成性质的文献来看,北宋年间《道藏》中的《玉音法事》为首次辑录经韵曲目,计有傍书曲线乐谱的经韵 48 首,单载唱词的经韵 36 首,凡 84 首。明代大型仪式文献《上清灵宝济度大成金书》中的“法事品”沿用《玉音法事》之体例内容而略有增加,所载曲目达 122 首。清代《重刊道藏辑要》中《全真正韵》共记录了 72 首曲目并附“请当”打击乐伴奏谱。可见,截至清代,道教创造并保存下来的经韵数量约百余首。当代的情况,自 20 世纪 80 年代开始大规模的搜集整理工作以来,迄止搜集到的经韵数量已可大致估计。仅以仍在运用的而论,总数也在百首左右,其相当完整地保存了清代所载的经韵,部分保存了清以前历代文献记录的经韵,无论从数量和产生年代的久远来看都堪称神奇。可以毫不夸张地说,在中国音乐史甚至世界音乐史上,还没有哪个音乐品种能像道教音乐这样历经一千多年时光而保存如此众多的经韵。第二,其形式较完整,其中大多数经韵的标题和唱词,都有可靠而延续性的历史文献记录可供追溯。毋庸讳言,有关经韵的可以明确破译的音谱资料基本阙如。但至少在中国音乐史领域来讲,这是无可奈何的缺失。我们不可能奢求几百年或上千年的作品还有音谱可查。然而,这并不意味着我们将无所作为。著名音乐史学家杨荫浏先生根据诗经唱词形态而构拟古代歌曲的曲式,既是证明,也是榜样。第三,也是最重要的一点,这些经韵仍以活文物的形态或者在与仪式共存的系统生态中运用。也就是说,这些经韵是历时性与共时性的高度融合,携裹着厚重的古老痕迹而同时在现代城乡鲜活地运用。与此同时,其基本上未与仪式表演的生态脱节,作为仪式系统的元素而共同存活。这些特点都非常重要,由此区别于大多数生态环境已然消亡的非物质音乐文化遗产,使之成为保持原生态最完整、持续时期更久远的稀有乐种。这些特点不仅使道乐保留传统因素的可能性更大,也为我们追溯考证其历史提供了更多依据、旁证和研究手段。就此而言,考察经韵的历史源流及发展脉络,不仅有助于认清道乐的历史价值,对于中国音乐史的研究,也能提供一些有益的资料和启示。

虽然当代道教音乐搜集研究工作所积累的成果,已初步向世人表明道教音乐拥有特殊而珍贵的价值,但随着研究的逐步深入,这种认识需要不断细化,很多具有学术难度而又迫

切需要了解的问题需要澄清解决。比如,经韵在当代运用的情况如何?它们有何表现形态特点?它们在不同地区有无变化?另一个具有学术意义也饶有兴趣的问题是,这些经韵在多大程度上保留了古代传统?它们的产生可分别追溯到什么年代?我们对于经韵的历史沿革可否作出比较确凿的追溯和考证,从而更深入更具体地认识其历史价值,而不仅仅停留在感觉层面。这些问题至今尚无比较系统深入的研究,而这恰恰将是本篇研究的重心所在。

本篇以当代仍广泛应用的、且有历史文献可考的道乐曲目为研究对象,首先综合分析其当代运用的基本情况及其音乐形态风格特点,再运用文献稽考和古今互证之法,逐一查明其历史渊源及发展轨迹,从而更完整清晰地认识当代道乐之现状和历史价值。论述体例上先将所有经韵按其产生年代划分为几个历史阶段,再将每个阶段中的曲目逐一进行分析研究。

第一章 东晋南北朝时期产生的经韵

东晋南北朝是道教仪式音乐改革和正统道教仪式正式形成的重要时期,当时不仅运用了多种用途的仪式,伴随仪式还运用了较多经韵。东晋时期出现的最早的正统道教仪式——“灵宝斋”,已开始运用[步虚]等经韵,数量尚不多。

这一时期神仙道士和高级士族加盟道教,形成了新兴的道士集团,他们为了振兴道教,酝酿着改革活动,促使道教向上层官方转化和正统道教音乐传统的逐步形成。

新兴道士集团代表人物葛洪阐述的“仙道可学”神仙思想对正统道乐的形成具有理论指导意义。他的养生术以存思内养、修道成仙为最高目标,倡导“思神”、“守一”、“内视”等静修法术,他的音乐观与养生观主张完全一致。认为音乐与养生都应统一于虚静守神的大本宗。这种观念对于正统道乐的风格构建有重要的启迪,对于后来科仪音乐以阴柔虚静为主导审美趣味的风格形成产生直接影响。

葛洪的另一个重大贡献是传习、搜集和传播道经。在他撰写《抱朴子》后约半个世纪,相继出现了许多由士族道教构建的新道派、新道经。其中对后世影响最大的是上清、灵宝两经两派,其制作和传播都与奉道世家葛氏家族有关,他们从实践层面为科仪音乐的改革和传统的形成做好了组织和内容形式的充分准备。这些新道经在南朝时经陆修静整理,形成三洞真经,代表官方道教最高的教义理论和修炼方术。而新道派则成为科仪音乐实践的主力军。

《灵宝经》是与《上清经》几乎同时出现的经典,对斋仪音乐实践的影响最大最深远。东晋末叶经葛洪的从孙葛巢甫在古《灵宝经》基础上大加增饰而造构繁衍,形成今《灵宝经》,即《灵宝无量度人上品妙经》(简称《度人经》),其后经陆修静增删经文、制定科仪,灵宝之教盛行于世。灵宝派强调诵经的种种奇妙功能。诸如“诵之十过,诸天遥唱,万帝设礼,河海静默,山岳藏云,日月停景,璇玑不行,群魔束形,鬼精灭爽,回尸起死,白骨成人”^①，“若能长斋，诵经灵章，万遍道成，身生水火，立至飞形，其道高妙，不得漏泄。”^②更注重道教信仰的实践和普及，自标“大乘”，主张“普度一切人”，使教义更易于广泛传播。在修炼方法上主要强调斋

① 转引自牟钟鉴、胡孚琛、王葆玟著：《道教道论》，齐鲁书社1993年版，第433页。

② 《无上秘要》第43卷《颂经品·洞玄空洞灵章经》，见《道藏》第25册，第146页。

醮,并构建了正统道教最早的集体化程序化科仪雏形——“灵宝斋”。

《灵宝斋》,东晋末葛巢甫撰,是正统道教音乐史上最早有文字记录的科仪,其程序和节目多前所未见:香炉祝(发炉)—鸣天鼓二十四通—出官—上启—香炉祝(复炉)—三烧香—三祝愿—礼十方—左行旋绕香炉—咏[步虚]—蹶[无披空洞章]—行十善念—[太极颂]。

斋仪中出现了[步虚]、[无披空洞章]和[太极颂]等最早的经韵曲目,首次出现了“法师”、“都讲”、“监斋”、“侍经”、“侍香”、“侍灯”执行科仪的神职分工,表明仪式表演已初具规则章法。《度人经》收罗的大量经文符咒,成为科仪音乐的唱词。例如,真文赤书、灵宝空洞灵章、升玄步虚章等。另当代名曲[澄清韵]的唱词也出自《度人经》中反复运用的一段四言诗。

这些经韵经过一千多年岁月的磨损,尚有多首保存至今,其珍贵价值不言而喻。下面逐一考察之。

第一节 [澄清韵]

[澄清韵]是当代最具抒咏性和道教色彩的常用经韵,主要用于“课诵”和“上表”等仪式,有多种异名。全真道宫观多用为早课的首曲,以此导入念诵功课经,故亦名[开经赞]。

“上表”仪式中多用此韵配合“荡秽”科,表示清洁坛场,恭迎尊神,故也称为[荡秽]。此韵的旋律一唱三叹,迂回婉转,有较大演唱难度,故老修行称之为[澄半年],意谓此曲需半年才能学会唱好^①。

虽然曲名不一,但词曲形态多大同小异,特别是歌词相当统一固定,为四言诗:“琳琅振响,十方肃清。九峰静默,七泽吞烟。万灵振伏,招集群仙。天无氛秽,地无妖尘,冥慧洞清,大量玄玄。”

从词义来看,所谓“澄清”,一指“玉宇澄清,纤尘不染”的天界景象,再谓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。其旋律也大致符合此意境,如武当山早课中所用者,结构为单句衍展型单段体,变化反复两遍,附加散板引子和尾腔。引腔句幅短小,从商音始唱,上扬到清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。短暂出现的清角带有移宫色彩,使整个引腔显示出特别强烈的古典韵味。入板后的正体唱段几乎全是级进,围绕商音旋转,成为统一全曲音调的主线。旋律线以下降型和环绕型为主,每段皆从属音起逐渐迂回下行至宫音作结,曲调连绵不绝,句幅悠长婉转。一字多音的抒情唱法,表现出超脱悠闲的情调。尾腔的散板节奏,与引腔相呼应。全曲结构完整而严谨,引腔和尾腔的羽、宫收束与偏重的商调色彩构成调式上的微妙平衡。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。全歌情调娴雅优美,宗教气息浓郁,听后令人心宁气静,超尘脱俗。(曲1)

当代凡属正宗全真派十方韵体系的各地道观,所唱之同名曲,保持着词曲上相当完整的相同性。如闵智亭传谱的《全真正韵谱辑》中的[澄清韵](曲2),体现了较多西北音乐影响痕迹。河北省道教协会编印的《早晚功课乐谱》中的[澄清韵](曲3),反映了浙江省苍南全真道

^① 王玄禄:《说说百唱不厌的澄清韵》,载《中国道教》2000年第2期,第45页。

乐的影响,其所唱之同名曲,与上曲完全一致,仅引腔部分略有简繁不同。

以上同曲的三个地区版本,基本囊括了此曲在全国各地运用的一般面貌特点。武当山传谱体现了华中、华东和西南等地全真道观的特点,闵谱反映了北方尤其西北方各地道观的情况,黄谱则可代表南方尤其江南一带的面貌。在如此广阔的区域中,此曲流传在词曲形态上保持了如此惊人的相似性,这一现象正好具体表现出全真韵“天下同”的自身特点,亦表明了全真韵保留了相当古老的音乐形态。

考察此韵之历史年代较有难度,仅从曲名正式见载的文献记录来看,最早见于清代的《全真正韵》。另清代成书的《重刊道藏辑要·张集》^①中,收有《清微宏范道门功课》和《太上玄门功课经》两种科仪文献,出于明末清初,分别为清微派与全真派所用。这两种版本的早课中均有此歌,在前仪中名之曰[开经偈],为早课的第二首经韵。后者无标题,用为早课的首曲。两书所载歌词的后部分词语不全同,若以早期《度人经》所载为衡量标准(详后述),则明显是后者完整保留了早期经韵的原词,由此足见全真派是保存古代传统最好的道派。

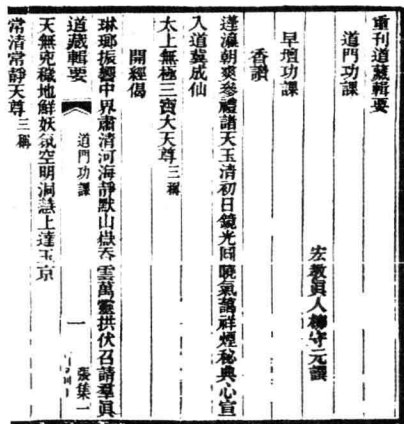


图 1-1 道门功课早坛[开经偈]



图 1-2 太上早坛[澄清韵]

^① 《重刊道藏辑要》(第 26 册),第 1~27 页。

然遍查清代以前的历代科仪文献,却极难找到此经韵的曲名及歌词记录。

难道此曲迟至明清年间才产生?仅据笔者对此歌古老质朴韵味的体验和其在道教仪式中的显赫地位,深信此歌产生年代应该相当古老。在稽查文献中,笔者抓住曲名和唱词这两条线索关注其踪影。功夫不负有心人,经过长期细查,终于发现此段唱词竟赫然载于《度人经》中。

《度人经》全书60卷,第一卷为本经,计五千多字。其体例复杂,大约包括道君前序、中序、后序三篇,元始洞玄和元洞玉历经文二章,元始灵书上、中、下三篇和太极真人颂一篇。宣扬“仙道贵生,无量度人”之旨。全文格律论叙散韵交错,其中“序”以“道言”引出,采用散韵交错的论述体,主要宣扬诵经可达长生之功德。经文两章为散韵交错的格式,其中穿插运用了大量韵文,如[元始灵书]用四言诗,[太极真人颂]用五言诗。这些韵文可断定均为唱词,其中有曲名者如[灵书中篇]、[真人颂]等,已证明为沿用至今之曲目。余60卷为本经的敷衍解说,都被尊为经。《灵宝经》发展到《度人经》已日趋完善,成为道教史上一部重要经典,被道教徒尊为万法之宗,群经之首。在《道藏》中列为首卷。

有意思的是,[澄清韵]这段词未载于本经,亦未出现于单纯的韵文段落,而是出现于第58卷《回生起死品》中最后一次“道言”的最后一段文字中。若非比照当代唱词,若非十分注意,很难意识到它是歌曲。现摘录原文献如下。

道言,此诸天中,大梵隐语,无量之音,旧文神霄,真王记录。紫台碧阁之上,招诸天以回生,敕北都以起死。鬼神礼之以增灵,仙圣佩之以洞妙。天地因之以化育,阴阳通之以媾形。……天真皇人,昔书其文以为正音。有知其音能斋而诵之者,诸天皆遣回生复形神王,下观其身。书其功勤,上奏诸天。万神朝礼,地祇侍门。大勋真仙,保举上清。……此音无所不辟,无所不禳,无所不度,无所不成。天真自然之音也。故诵之者,致神王下观,上帝遥唱,万神朝礼。三界侍轩,群妖束首,鬼精自亡。琳琅振响,十方肃清。九峰静默,七泽吞烟。万灵振伏,招集群仙。天无氛秽,地无妖尘。冥慧洞清,大量玄玄也。^①

元始無量度人上品妙經卷之五十八

係長存天真皇人昔書其文以為正音有知其音能齋而誦之者諸天皆遣回生復形神王下觀其身書其功勤上奏諸天萬神朝禮地祇侍門大勲真仙保舉上清道備勉得遊行三界昇入金闕此音無所不辟無所不禳無所不度無所不成天真自然之音也故誦之致神王下觀上帝遙唱萬神朝禮三界侍軒群妖束首鬼精自亡琳琅振響十方肅清九峯靜默七澤吞煙萬靈振伏招集群仙天無氛穢地無妖塵冥慧洞清大量玄玄也

图1-3 《度人经》片断(含歌词)

^① 《道藏》(第1册),第395页。《道藏》是一种大型道教丛书,有多种版本,本书统一引自上海书店、天津古籍出版社、文物出版社1988年联合影印本,简称“三家本”,学术界统一如此命名。

这段文献记载中不但有此歌的全部歌词,且以极为夸张的词语强调此歌的神奇功能。尽管尚无曲名,但因歌词完整出现,且与其他一些经典曲目同列于经文中。再根据道经多有记唱词不记曲名的传统,我们可断定这段唱词是经韵,也是[澄清韵]最早产生运用的明证,年代约在东晋末至南朝。又鉴于此歌所依附的道经为道教各派所尊奉为万经之首,因而它又具有了超越道派的通用性和常用于众韵之先的重要性。饶有趣味的是,这两个特点在当代也都得到了印证。当代道教特别是全真道,不但普遍用此韵,且词曲都相当一致,有很强的统一性。当代道教运用此歌,仍用于仪式的首曲,表明了其重要性^①。这种在形式和性质上的古今相通,是否意味着此歌不但渊源古远,而且也相当完整地保留了古老传统的特性呢?我想答案应当是肯定的。

关于此歌的历史线索,仍有一未解之谜。自东晋载于道经直到明清科仪中方再次收载其曲名及歌词。而这中间的一千多年间,竟不见其踪影。是没有运用于仪式呢,或是我们尚未发现相应的文献记载?目前很难结论,只好留待以后进一步研究。

此韵的考证过程给我们一个新的启示。即我们在考证历史文献中的音乐信息时,要特别多用古今互证之法。根据明确的音乐信息,如表明演唱方式的“唱”、“咏”、“诵”、“赞”或标明文本格律的诗体、赋体等来判断文本的音乐属性,自无太大问题。然而很多既无曲名,亦无演唱标志,或甚至是散文体的文本,也往往是歌唱形式,这一点已为大量实例研究所证明,它们却往往是仅从文献记载难以识别而为今人所忽略者。这就需要运用综合知识进行判断,更宜用古今互证之法加以比勘,或能近其庐山真面。

第二节 [步虚]

[步虚]为当代道教运用最广的曲目,各种仪式多用此曲。歌词为五言四句诗体的复沓,歌颂道教最高仙境玉京山的景象和众仙飞行虚空时的形态,其声腔一字而虚声吟咏。在法坛中道士们常旋行香炉而边舞边唱,借香烟升腾之象,遥想升天之动作,步行于飘渺的虚空,道教情调极浓。现各地所唱旋律形态有同有异,以全真道的旋律较为统一,正一道的旋律则多歧异。

兹以浙江温州燕窠洞全真道晚坛[步虚]为例略作分析。(曲4)

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,惟妙惟肖地描绘出众仙飘行云端的形象。现各地道教所唱[步虚]曲调大多舒缓悠扬,平稳优美,适于道士在绕坛、穿花等行进中诵唱。

现各地全真道观所唱[步虚]的词曲形态相对比较一致,参见并比较闵智亭和喇万慧两位道长传谱的同名曲^②,虽然具象形态并不完全一致,如下句煞音和细部音调形态略有不同。但旋律的基本框架和旋法特征都很相似,如结构上都是散板引腔加单句变化反复体,“商—

① 当代运用多只采用最后四句词,比古本大大省略,显然是为了避免太拉长时间。

② 闵智亭传谱[步虚韵],见武汉音乐学院道教音乐研究室编:《全真正韵谱辑》,中国文联出版公司1991年版,第31页。喇万慧传谱[步虚韵],见曹本冶、蒲亨强著:《武当山道教音乐研究》,台湾商务印书馆1993年版,第114页。

宫(羽)”的旋律型,音域较窄,五声级进的回环式、下行式旋法,等等。这种大同小异的关系表明它们明显出自于一个共同母体。

关于此歌产生情况的历史认识,颇有迷雾缭绕。学界曾广行“道士效佛教渔山梵呗而成”一说,惟一依据是南朝宋刘敬叔在《异苑》有云:“陈思王曹植游山,忽闻空里诵经声,清远迢亮,解音者则而写之,为神仙声。道士效之,作步虚声。”若依此说,此曲产生年代应在汉魏之际,原创人并非道士。此依据显为孤证,且记述颇有想当然性质,于理不通,于史不符。从历史综合考察角度来看,此经韵绝无可能是佛教先创而道士袭之。虽然斯时之“步虚声”腔现已不得而知,即便从这段记载所描述的音乐特点“清远迢亮”来看,亦属华夏风格而非西域情调。再从整个经韵发展史看,东晋南北朝时期此曲已广用于道教仪式,历代道教仪式沿用而不绝,至今仍葆鲜明的中国风格。相反佛教仪式中却并无此曲之踪影。由此可以推断:此曲应为道教首创并作为最重要的经典曲目。且此经韵词曲无论从古到今,均具有浓厚的道教色彩。

那么,此韵产生运用的年代最早可追溯到什么时期呢?

现有文献表明,此曲最早见于东晋时期道教的《灵宝斋》中,此斋仪全称《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》^①,用于此斋的经韵尚有[空洞章]与[太极颂]。这三首经韵中惟[太极颂]有词,余仅存曲名。

可证此曲在东晋已运用于最早的道教仪式。

稍后南朝陆修静编《授度仪》中,此韵已作为核心曲目用于仪式的中后部,其前为“礼十方”节目,然后师起巡行,咏[步虚],其词共十段,故后世道教亦称为[十大步虚],当时已有完整唱词记载,为五言诗,各段句数不等。当是道教仪式中最早使用的步虚词,词作五言,句数不一。其中多是对天上仙境的描绘。兹摘录各段前几句词。

稽首礼太上,烧香归虚无,流明随我回,法轮亦三周……
旋行蹑云纲,乘虚步玄纪,吟咏帝一尊,百关自调理……
嵯峨玄都山,十方宗皇一,迢迢天宝台,光明焰流日……
俯仰存太上,华景秀丹田……天挺超世才,乐诵希微篇……

控轡适十方,旋憩玄景阿,仰观劫刃台,俯瞰紫云罗……
大道师玄寂,升仙友无英,公子度灵符,太一奉洞章……
鸾树玄景园,灿烂七宝林,天兽三百名,狮子巨万寻……
严我九龙驾,乘虚以逍遥……众仙诵洞玄,太上唱清谣……
天真帝一宫,谒谒冠耀灵……虚皇拊云璈,众真诵洞经。

至真无所待,时或轡飞龙,长斋会玄都,鸣玉叩琼钟……法鼓会群仙,灵唱靡不同……^②

① 《道藏》(第9册),第867~874页。

② 《道藏》(第9册),第852~853页。

唱完后接诵礼经颂三首。据以上资料,可断定此经韵产生年代为东晋,是最早的且有曲名记载的经韵之一。自南朝以全咏之式用于仪式中之后,成为道教仪式中的经典曲目而广泛运用,并发生了不同程度的变异发展。

南朝陆修静所创仪式奠定了正统道教仪式的基本模型。他对音乐也非常重视,特别重视经韵的神学功能,对[步虚]的专门解释可见出他的用心。他在《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》中指出道士的[步虚],是对天宫中神仙巡行时吟诵之声的模仿,称“圣众及自然妙行真人,皆一日三时,旋绕上宫,稽首行礼,飞虚浮空,散花烧香,手把十绝,啸咏洞章,赞九天之灵奥,尊玄文之妙重也”。要求唱时须“安徐雅步,执板当心”。宋代道士吕太古则在《道门通教必用集》中称,“陆天师曰:诵步虚经词,先叩齿三通,咽液三过;心存日月,在己面上;从鼻孔中入洞房金华宫,光明出项后,焕然作九色,圆象薄入玉枕,彻照十方,随我绕经旋回而行,毕叩齿三通,咽液三过”。指出道士在步虚时,要用叩齿法、存念法,似乎神仙随身旋回而行。他的解释,规范了[步虚]的含义及唱法,自然也奠定了[步虚]在道教经韵体系中的经典地位。

自是之后,历代仪式多必用此韵。

此曲在唐代已是多种道教仪式必用之曲。唐末杜光庭撰《太上黄箓斋仪》^①,是当时流行最广的度亡祈祥兼用之科仪,其基本仪式是“行道仪”。而“行道仪”最完整者为三日九朝,即每天早、中、晚各行三次,共行九次。其每次“行道仪”均用此曲,歌词全同南朝刘宋时期的“十大步虚”,但每场仪式只唱其中一段(某一场连唱两段),九朝依次唱完十段。应用位置亦如南朝,其在“忏悔”后唱,接唱三启三礼。可见唐末五代道教仪式保留了早期[步虚]的唱词和用法。

隋唐时期,[步虚]作为道教信仰的艺术体现,已为社会各阶层广泛追求和仿制。其中有帝王之作,也有文人之作。当时“步虚词”成为一种独立的诗体,隋炀帝作过《步虚词二首》,有曰“俯临沧海岛,回出大罗天”,“总警行无极,相推凌太虚”等。唐代诗人刘禹锡也有《步虚词二首》,有“阿母种桃云海际,花落子成二千岁”,“华表千年鹤一归,凝丹为顶雪为衣”之句。金代诗人元好问也有《步虚词》称“阆苑仙人白锦袍,海山宫阙醉蟠桃。三更月底鸾声急,万里风头鹤背高”。这些步虚词大都寄托了作者对神仙世界的向往或者对修道生活的追求。史载唐明皇曾在宫中“教诸道士步虚声”,可见其在皇宫中的显赫地位。

此歌在宋代皇宫得到仿制,词曲得以拓展。宋代张商英编有《金箓斋三洞赞咏仪》三卷,内录有宋太宗御制《步虚词》10首,宋真宗御制《步虚词》10首和宋徽宗御制《步虚词》10首,都是道士举行“金箓斋仪”时诵唱的步虚词。其中徽宗的10首《步虚词》都为宋代道教音乐谱集《玉音法事》卷下所采集,可知该10首词已被道士诵唱,并且编入了后来的道教仪式中,有的至今仍在使用的。例如:“昔在延恩殿,中霄降九皇。六真分左右,黄雾绕轩廊。”

北宋《玉音法事》记录了大量道曲,卷上收17曲,开篇即列步虚词曲:[步虚第一],[步虚第三],[步虚第五],[金阙步虚]……前三曲系摘自南朝[十大步虚],为何只选载三首词曲?联系到卷下唱词总汇中全录[十大步虚]唱词,可合理推测:[十大步虚]唱法中只有这三首是

^① 《道藏》(第9册),第181~378页。

采用不同旋律,余七曲皆沿用之,为同曲异词关系,故有此编排体例。[金阙步虚]即皇家新编之步虚。



图 1-4 卷上道教传统[步虚]词曲

卷中收 31 首词曲,其中《步虚词》10 首系御制道词的新[步虚]。

御制的《步虚词》亦十首五言诗,但唱词句数和内容有变,句数统一压缩为八句。

步虚第一“太极分高厚,轻清上属天……”

步虚第二“大梵三天主,虚皇五老尊……”

步虚第三“蒙蒙如细雾,冉冉曳銮衣……”

步虚第四“旋步云罡上,天风飒飒吹……”

步虚第五“绿鬓颜云髻,青霞络羽衣……”

步虚第六“昔在延恩殿,中宵降九皇……”

(中略)

步虚第十“华夏吟哦远,人声自抑扬……”



图 1-5 卷中御制[步虚第一]词曲

将此曲对照传统的[步虚第一],不难看出其曲线谱的线条较为平直简洁,不是那么婉转悠长,显然词曲形态上都作了一些更通俗化的改编发展。

卷下为唱词总汇,记录大量曲目唱词,有大量皇帝制道词而沿用道教传统曲目者,其中仅[步虚]就有宋道君圣制道词《步虚词》10 首,宣和续降长吟玉音[金阙步虚],《步虚词》两首,凡 13 首。这些新作[步虚]仅载唱词而无曲谱,可知其应沿用传统[步虚]之曲调和御制新编的[步虚]曲调。宋时为将新作[步虚]与道教传统[步虚]区分开,而命名后者为“玉京步

虚词”，并附有注文详细解释传统[步虚]的唱法。它是一种舞唱法，在绕圈散花的过程中歌唱，采用“全咏之式”，即一日三朝中，每朝绕三圈各唱三首[步虚]，惟其中第一朝第一圈连唱[步虚]第一第二两首，合为三朝九圈共10首。三日九朝之仪式，也按此格式而唱^①。

《玉音法事》的乐谱形态多蜿蜒悠长，绝无顿挫生硬之形，暗示其旋律线多有婉转柔美之态。各曲的腔词关系，蜿蜒曲线多逐字而附，歌词间距疏远，并多间以小字衬词，显示一字多音唱法，有节奏悠缓、曲折多致之象。这些形式特点都表明其偏于柔婉的“南音”风格，与南朝陆修静斋乐的特点一脉相通。

从御制新编的[步虚]唱词来看，词义更通俗易懂，仙道气氛仍浓，但又掺入了时代气息及歌颂帝王的因素。由于它是在保留道教色彩基础上的发展，因而仍为后世道教仪式所采用。

由于此歌在道教仪式中特别重要的地位，后又经皇室的推崇，唐代后在朝野盛行起来，甚至远播韩国、日本等邻国。因运用之广，衍变成一个庞大的家族，几乎成为道乐的代名词。也正因为如此，它的变化也特别复杂，除了曲名之外，现在各地在唱词、曲调上都有不同程度的变异。惟全真道尚保持了较强的统一性。

第三节 [八天]

[八天]在当代各地道观中运用已颇罕见，目前所见惟武当山全真道“施食”仪式即将结束，高功卸冠时唱此曲。亦名[灵书中篇]。唱腔为上下句反复的结构，每乐句配两句歌词，变化反复三遍构成全曲。此曲旋律虽然并不复杂，但却有可圈可点之处。通常中国民间音乐的上下句结构形态是呈扬抑格，即上动下静，以使旋律结束趋于稳定。而此曲则反其道而行之，呈上静下动之态。上句起于中音区的徵，采用平直的五声回环式和下行级进式旋法而煞于宫，情调平稳。下句音区则提高四度到宫，以含跳进的直线下行经羽到角，再以富于棱角性的曲折进行煞于商，音调简洁，附点的使用使旋律产生了刚劲力度和动感。这种先静后动的旋律结构安排显然独具匠心，下句的运动感突破了静止感，使反复结构显得更流畅而有动力。

歌词为四言十六句的诗体，词语玄奥，词义难解，不类似一般经韵唱词，疑为梵文佛经的音译。（曲5）

关于此歌产生年代，根据其曲名和唱词等线索，细查了历代道教仪式音乐文献，终在早期灵宝派《度人经》一书中查到标为“道君撰”的《元始灵书》上、中、下三篇。每篇分东南西北四方而有四段四言韵诗歌词，每方（每段）则以“八天”命名。此即本韵曲名之出处。故《灵书

^① 原文为：右玉京步虚十首按太上玉京山步虚经云，太极左仙翁葛玄于天台山传授弟子郑思远，思远复传仙翁从孙葛洪号抱朴子者是也。郑君说仙翁去世时告思远曰，所受上清大洞道经付吾家门子弟，世世传录至人，勿闭天道。信知琅函秘典，贵在流通。兼经首所载，诸大圣天尊帝王高仙真人，各各持斋奉法，尊太上虚皇号，烧香散花，旋绕七宝玄台三周市，诵披空洞大歌章，太上称善，则歌咏步虚，其功德深妙，不可得而殚说也。谨按藏经中斋法云，三日九朝在每一朝之内各歌咏十首，令其周足。每朝至旋绕之时，坛众未行先举稽首礼太上，吟咏至末句，同唱善声各一拜。次举旋行蹶云罡，咏和次坛众丁罡步徐行至末句，各唱善声各一拜。次后每一首毕，同唱善声各一拜。又谓如寻常一日三朝，可在三朝之内共周足。其十首第一一市举稽首礼太上，吟咏至末句同唱善声各一拜。第二市举旋行蹶云罡连过嵯峨玄都山，通作一首，吟咏至末句同唱善声各一拜，正合早朝也。余有六首，分在午朝晚朝之内，每一市吟咏一首，如此则三朝之内十首亦周足矣，乃合朝奏玉京山全咏之式也。

中篇》当为组歌形式,其中《元始灵书·中篇》的[东方八天]^①,其标题和歌词与今曲[八天]全同,仅曲名多“东方”两字,原文如下图。



图 1-6 [八天]唱词的最早文献出处

可断上载之托言“道君”撰的“东方八天”经文为此歌源头。后世凡用此经韵时标题或名[八天](取单歌之名),或名[灵书中篇](取组歌之名),当源于此。

《度人经》出现年代不迟于东晋,故知此曲产生时间应与之相当。

稍晚,出现了此歌用于仪式的最早文献记载。南朝陆修静撰《太上洞玄灵宝授度仪》中,有题为《东方青帝八会内音自然玉字九炁总诸天文》^②,唱词全同东晋《度人经》中的[东方八天],通过这个长标题(或可视为此曲的全名)的分析,我们可进一步明白曲名“八天”之含义。

“八天”即道教所谓“八会天文”的缩写,“八会”即日月星三元与五行之合称,“天文”即神造之符篆文字。按道教文字起源观,在仓颉造字之前,由三五妙气凝空而成的“云篆”、“天书”已为神造,其是最早最高级的文字,生于自然之气。故道教经书多掺有此类梵形天书,以示具有神力^③。神造文字的观念,不仅成为道经之信条,也极大地影响了世俗社会书法艺术的发展。中国书法在魏晋南北朝时期开始成为独立艺术,诸多书法家爱写道经,道教的影响在其中起到了至关重要的作用。另标题中的“内音”、“自然玉字”等词语,其实就是“天文”的

① 《道藏》(第1册),第6页。

② 《道藏》(第9册),第849页。

③ 南朝梁陶弘景《真诰》讲述文字产生之始末云:“造文之既肇矣,乃是五色初萌,文章写定之时。秀人民之交,阴阳之分,则有三元八会群方飞天之书,又有八龙云篆明光之章也。”(《道藏》第20册)。早期道经进一步指出,先天地而生的文字实际上是由气凝结而成,《三皇经》云:“皇文帝书皆出于虚无,空中结气成字,无祖无先,无穷无极,随运隐见,绵绵常存。”(《道藏》第22册)。

另一种表述法,强调其神秘自然和玄奥,也与“天文”同义。^①

可见[八天]经韵之唱词,实为神造天书,梵形经文,具广大神秘之功用。难怪今人不明其词义,这正是天书的神秘特征之一,其含义着实深奥玄远。

“授度仪”是法师向弟子传授若干重要文符秘诀的专用仪式,此曲用于仪式的中部,在授五方“赤书真文”、“赤书玉篇”后,接着依四方授“八会天文”。

伴随此韵的歌唱,还有一些相应的修炼程式,如念诀、冥思、叩齿、咽炁等,充分体现了此经韵的神秘意味。如“诀东方内音,弟子须东向伏闭目,师叩齿念九通祝”,然后又唱一段四言诗歌,唱完后,“弟子仰头九咽炁,次读细字,唱度之横读之也”。以后各方天文唱法都如此。在文物考古资料中,这种五方天文的符篆也有发现,主要见于唐代皇室贵族的墓葬石^②,证明它确实是一种神秘的符文。

東方青帝八會內音自然玉字三炁
總諸天文
聖皇阿含無形觀音須延明旨法鏡普靈
穆那阿奔忽打流吟華都曲麗鮮喜育臻
蒼落大梵散煙慶雲飛騰主都明虎上門
無行上首迴龍流宮阿陀龍羅四象叶員
訣東方內音畢弟子迴心東向伏冥日師
叩齒九通祝曰
赤明開圖八炁迴真總觀玄門青帝大神
疏化九外纏綿我身靈音八書六十四篇
洞明天地與我合仙道教龍駕上昇帝軒
畢弟子仰頭九咽炁次讀細字唱度之橫
讀之也
南方青帝八會內音自然玉字三炁
總諸天文
南網洞浮玉辟統統梵形落空九靈推前
澤洛吾皇缺羅大千妙秀九曜都攝練道
雲上九都飛生自雲那有那說摩羅法輪
靈符無執攬寶還客親觀那并神經自宮

图 1-7 《授度仪》中[八天]经韵原文记载^③

据以上文献所记,东晋时期灵宝派《度人经》中已有组歌形式的《元始灵书》,其中的各方《八天》则是分段单歌之名,词体均为四言诗。全套歌共有 12 首。根据文献记载的情况看,早期仪式音乐中多采用全唱之式。而当代的[八天]则只保留了“东方八天”一段。从历史传承的有关记载来看,《元始灵书》三篇中用得最多的是“中篇”,而《灵书中篇》中用得最多的则是“东方八天”。一个经韵在仪式中用得最多,大约可表明它比较重要、比较好唱,这也是其硕果仅存于今的原因吧。此外,从仪式角度看这选择也有其玄机。东方是四方之首,一般首段词曲通常较重要,也易于记忆保存。而上中下三篇灵书之独多用中篇,根据后世《玉音法事》卷下《黄篆启经文》的说明,可知吟咏“中篇”的功能主要是度亡救苦。“灵书中篇,可救三途之苦,能迁九夜之魂。”^④

宋以后,“度亡”仪式无论从观念或实践上看,都是最流行的仪式类型。故惟中篇得到重用和流传,也可理解。

此曲在南北朝后流传不绝,频见于重要仪式,运用场合不断扩大,然其本体形态则相当稳定。略如下述。

① 《内音玉字经》解释云:“天真皇人曰:诸天内音自然玉字,字方一丈,自然而见空玄之上,八角垂芒,精光乱眼,灵书八会,字无正形,其趣宛奥,难可寻详,皆诸天之中大梵隐语,结飞玄之气,合和五方之音,生于元始之上,出于空洞之中,随运开度,普成天地之功。”

② 王育成:《文物所见中国古代道符述论》,见《道家文化研究》第九辑,上海古籍出版社 1996 年版,第 293 页。

③ 《道藏》(第 9 册),第 849 页。

④ 《道藏》(第 11 册),第 133 页。

北宋所出《玉音法事》卷下的《黄箓启经文》仪式中,在赞咏《度人经》之后,即要齐唱《元始灵书》,并指明其是“诸天隐韵”,需“齐声讽诵,一言消万劫之愆;异口同声,十过度九幽之苦”。指明这一“声赞法事,功德无限”。后接“讽并看度人经回向”程式。^①

这就表明,在唐宋时代,[灵书中篇]作为重要经韵已用于当时最盛行的“度亡”仪式中,在运用场合特点上已与当代用法接轨。同时这段记载也证明,[灵书中篇]确是神秘的经韵,且采用齐唱唱法。

元始靈書諸天隱顯稱聲誦一言消萬劫
之愆異口同音十過度九幽之苦向來誦
無量度人上品妙經稱念天尊聖號聲讚法
事功德無限勝因奉為黃籙齋主某入意
伏願六根清淨獲登黎土以閱經一性圓明
同入寶珠而證果

第二

諷并看度人經回向

靈書中篇可救三塗之苦本章上品能還九
夜之總向來誦誦無量度人上品妙經稱念
天尊聖號稱讚法事功德無限勝因奉為齋
主某入意

图 1-8 北宋〔灵书中篇〕运用的文献记载

南宋时期此经韵的运用特点沿袭唐宋之统,特殊之处有二,一是正式出现了与今曲名全同的[八天]曲名。当时的道教音乐教育文献《道门通教必用集》中集成了大量不同阶段和场合中道士须学习掌握的道曲,其中用于“度亡”仪式的“外坛赞咏”^②中罗列有多首曲目,在[澡浴^③偈]一歌中有小字注明先要“同诵八天梵文”^④,然后才可享受法食。

水閣方便頭入洪的一氣收
 孫汝傷地隔三十八天竟文公法師在
 陳未祛除穢穢清况九龍標觀金龍竟致大庚
 水王女分得御坐香三熏三沐暨威儀端肅
 乘虛朝太上
 引沐浴儀語所
 上來奉召所薦亡者已承溫詔得出寒關隨
 符吏之匆匆不行而至望攝手之鈔鈔應昌
 而來將朝對於新肆即受符於戒戒須誦
 身浴德振衣揮冠敬肅神呪以獲符諸批開
 湯而濯濯四空衛衛九氣密嚴深浴儀文請
 為宣示
 法橋偈
 普獻無邊燈香煙散十方願東七寶臺華光
 五濁世度世人衆咸令上法橋回會證無
 為勸修不退轉
 法橋文
 合道場人至心歸命十極度皇之聖王重引

图 1-9 南宋「八天」经韵运用的文献记载

① 《道藏》(第11册),第133页。

② 《道门通教必用集》，见《道藏》（第32册），第19页。

③ 沐浴是法师在“施食”仪式中给鬼魂沐浴的节目。

④ 原小字注：“先同诵八天赞文，令法师存想取三十二天真气入浴水，然后吟此偈。毕，一童子诵文引科偈。”

这里首次出现[八天]曲名,又与“梵文”连用,证明了我们前面有关歌词含义的猜想。另唱法(同诵)和用于“施食”仪^①等特点,都表明南宋时期此经韵无论在曲名、唱词及用法上看都与今全同。另一特殊之处是详细记载了其唱法特点和相应的仪式表演,“高功左行至东方,执真文香上薰之。举宣委阿会四字,众官随声咒曰”^②。即高功先在香上薰真文,领唱头四字后,众法师再随声齐唱全歌。

太上三尊十方衆聖玄中大法師一拜
 大高功左行至東方執真文香上薰
 之舉宣委阿會四字衆官隨聲咒曰
 宣委阿會 無起觀音 須延明首 法攬香雲
 接那阿矣 忽訶流吟 華都曲麗 解菩育臻
 答落大梵 散煙摩雲 飛洒玉都 明魔上門
 無行上首 回聽流玄 阿陸龍羅 四象吁員
 衆官再拜置其文於東案以金龍鎮
 之玉尺壓于兩傍次高功左行至南
 方執真文香上薰之舉南閣洞得四
 字衆官隨聲咒曰
 南閣洞得 玉眸曉曉 梵形淨空 九靈推前

图 1-10 南宋[八天]的唱法记载

宋元浙东派大型仪式音乐文献《灵宝领教济度金书》中有“普度净供仪”^③,即今之“施食”仪式,节次中亦用[中篇]。

[步虚],洒净,[普献颂],祝香,请神,焚召灵等符,[举天尊],[召灵请神],众诵[中篇]^④,召摄鬼魂,甘露,变食,破狱,[破丰都咒],普召鬼魂,全形,引亡入浴,洒甘露,众念[中篇],水火炼,焚降真符,众诵[隐语],诵章与焚符,[智慧颂],[举],[三宝赞],[太乙赞],[北帝颂],[奉戒颂],启谢。

上载之[中篇]、[隐语]实即[八天]经韵,仍用齐唱法。又[中篇]一韵间用两次,分称“众诵”、“众念”,或有两种唱法?

明清科仪文献所载“施食”仪亦用此曲,多用中篇的全咏之式。下举一例。

清代《青玄济炼铁罐施食》临近结束时的“举闻法得道天尊”后有一段七绝指明“宣灵书中篇”,“举闻法得道天尊。幢幡宝盖下瑶阶,童子传言地狱开。若要孤魂生仙界,宣上灵书

① “外坛赞咏:坛外法事,字字皆以拔度为本,诚非细事。况是施主追悼之际,惨戚装怀,讴歌词曲,尤为不便。今取前有偈颂及新添,以助行事,庶几典雅。第一度召请诸神偈,第二度如亡人偈,第三度召请偈,沐浴偈,引沐浴仪语,法桥偈,法桥文,次和,次举,下桥偈,皈依三宝忏罪,送亡人法事。”

② 《道藏》(第9册),第473页。

③ 《灵宝领教济度金书》,见《道藏》(第7册),第455~470页。

④ 即前述《灵书中篇》的略称,含[八天]一韵。

中篇来”^①。其首段歌词全同今天武当山的[八天]一曲,可见直到清代,中篇还是四方全唱之式,只是“东方八天”的歌名取消了。

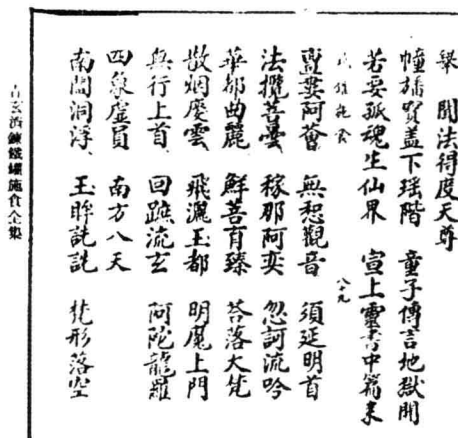


图 1-11 清代[八天]唱词的文献记载

可见,今天我们仍能听到的[八天]经韵渊源甚古,其流传线索清晰地从东晋延续至今,仅是适应当代人的需要,作了“摘遍”的简化。

第四节 [卫灵咒]

目前所知江苏句容县茅山道教仪式中仍用经韵[卫灵咒],词曲均有特色。词用古老的四言诗体,内容是对茅山仙境的赞歌。

华阳境天,地肺名山。三峰混合,万古圣乡。气运巴蜀,境接东皇。祥辉八表,焕合神光。三皇太初,肇启灵场,群礼皈仰,福庆朗朗。恭伸三谒,不滞幽灵。倾心顶祝,白日翱翔。

音乐结构长大别致,起腔是一个悠长而感慨的散板乐句,羽调,深情而苍劲。入板主歌为循环体,旋律时而刚劲有力、深情自豪,时而连绵流畅、曲折多致,有清丽苍劲之风,深情而自豪。(曲 6)

文献表明,茅山早在宋代的“进三茅表”科仪中已使用[卫灵咒]^②一韵,三茅真君是茅山供奉的主神,看来这是独具茅山特色的[卫灵咒]。实际上此韵并非仅始于宋,更不是茅山一家独有之经韵,在宋以前已为历代多地仪式所用。它是一首为不同地域不同仪式通用的经韵。所以宋以前其他文献所载的唱词多与今不类,不同时代、地区、道派和场合而有多种同名异词之经韵,符合道乐一曲多用、一曲多词的规律,无可厚非。那么,作为一首广为应用的

① 胡道静、陈耀庭等编:《青玄济炼铁罐施食》,见《藏外道书》(第16卷),巴蜀书社1994年版,第636页。

② 《道藏》致字号《三茅真君加封事典》卷下第三,对南宋淳祐九年六月的“庆礼设醮仪”中的节目作如下记载:“卫灵咒,发炉……各称法位,请圣,初献,宣词,亚献,终献,送圣……”转引自陈大灿著:《茅山道教音乐考》,载《中国道教》1987年第4期,第37页。

曲目,它最早产生于什么年代呢?

文献表明,南朝陆修静所撰《授度仪》^①中,已用[卫灵神祝]经韵,词体为四言诗,曲名和词体与今相同,应当是此曲最早用于仪式之例,其产生年代应当更为古老。

在《授度仪》中,它是第二首韵(其前为诵[金真太空章],后接“发炉”仪),用五段四言诗按东南西北中五方分唱,凡86句^②,其首段词如下。

九炁青天,明星大神。焕照东乡,洞映九门。转烛阳光,扫秽除氛。开明童子,备卫我轩。收魔束妖,上对帝君。奉承正道,赤书玉文。九天符命,摄龙驿传。普天安镇,我得飞仙。

余四段前四句如下。

南方丹天,三炁流光。荧星转烛,洞照太阳……
七炁之天,太白流精。光耀金门,洞朗太冥……
北方玄天,五气徘徊。辰星灿烂,光耀太微……
黄中理气,总统玄真。镇星吐辉,流焕九天……

次誦衛靈神祝曰

九炁青天明星大神煥照東鄉洞映九門轉
燭陽光掃穢除氛開明童子備衛我軒收魔
束妖上對帝君奉承正道赤書玉文九天符
命攝龍驛傳普天安鎮我得飛仙
南方丹天三炁流光明星轉燭洞照太陽上
有赤精開明靈童總禦大兵備守三官斬邪
束妖剪截魔王比帝所承風火八衝流鈴交
煥敢有不從正道流行我奉上功保天長存
億劫無終
七炁之天太白流精光耀金門洞朗太冥中
有素皇號曰帝靈保神安鎮衛我身形斷截

图 1-12 南朝《授度仪》中[卫灵神祝]唱词文献记载

这种按五方思想架构的真文,以五方星宿对应人体五脏,通过唱诵真文而获得飞仙、护身、灭妖等神功。

目前此歌最早记载见于东汉已出的《古灵宝经》中的《五篇真文》,又称《灵宝赤书》、《真文赤书》,仅一卷184字,也以五段四言诗叙述五帝真文,以阴阳五行思想架构。北周时期,武帝宇文邕(公元561—578年)令通道观学士所纂的最早的道教类书《无上秘要》的卷二十

① 即法师传授经诀之专用仪式,音乐曲目颇丰。

② 《道藏》(第9册),第843页。

四《真文品》中记载了《洞玄灵宝赤书五篇真文》，标明是出于《洞玄赤书经》^①，按五方序列分述真文。各方句数不等，分四段唱词各表现“身得飞仙、星宿辅肝（心、脾、肺、肾）、制灭妖魔、水下可行”等功能。其词体及内容与〔卫灵神咒〕类似，字数略有增加，词语不全一致。兹录每方第一段词如下。

《东方九炁青天真文》凡 30 句：

东方九炁，始皇青天，碧霞郁垒，中有老人，总校图篆，摄炁成仙。（后略）

《南方三炁丹天真文》凡 48 句：

南方丹天，赤帝玉堂。中有大神，号曰赤皇。上炎流烟，三气勃光。神仙受命，应运太阳。（后略）

《中央黄天真文》凡 38 句：

中央总灵，黄上天元。始生五老，中皇高尊。摄气监真，总领群仙。典篆玄图，宿简玉文。推运促炁，普告万神。（后略）

《西方七炁素天真文》凡 34 句：

西方素天，白帝七门。金灵皓映，太华流氛。白石峨峨，七炁氤氲。上有始生，皇老大神。总领肺气，主校九天。检定图篆，制召上仙。

《北方玄天五炁真文》凡 30 句：

北方玄天，五炁徘徊。中有黑帝，双皇太微。总领符命，仙炼八威。青裙羽属，龙文凤衣。上帝所举，制到玉阶。

可见《卫灵神咒》是从东汉《五篇真文》一路发展而来，虽文字有衍变，但都用四言诗，以五方思想架构，是其共性。从仪式音乐历史来看，《授度仪》中此曲的运用具有奠基意义，它的许多基本特点构成了后世流变中的稳定要素。如曲名、词体、靠前运用（体现率先修炼自身，再迎神遣官的仪式功能）等特点。

唐代以后，此曲运用的范围和内容都有所扩大，此时期曲名去一“神”字而为〔卫灵咒〕，与今名全同。

唐末杜光庭编撰《太上黄箓斋仪》中的〔卫灵咒〕如下。

^① 《道藏》（第 25 册），第 68～70 页。

金真绿霞，焕映三天。飞云丹霄……①

上香齋呪
玉華散景
各禮師存念如法法師誦目存見太
左右龍虎千乘萬騎侍衛羅列在法座乃為弟子奏陳萬壽
次迎聖師侍太上之真心三過願
師得仙道我身昇度決志誓願
廣師願念如初夜法決志昇雲之氣
玉華散景青龍師曰備作前山
五女天九龍萬壽龍仙日月星宿五帝
兵馬九龍萬壽龍仙日月星宿五帝
羅列左右次迎聖師從師行中出如
雲之昇青龍師在青龍中天地
仙飛仙五方五帝兵馬隨從
大飛之身又思五臟五臟五帝如初
法寶
衡靈呪
金真綠霞 煥映三天 飛雲丹霄
諸天控轡 花輝啓旦 陰翳俱消
九微震空 五星回旋 萬仙應感
自然妙玄 杳冥散景 分形億千
蒙昧光曜 瑞降壇乾 生死蒙忽
灌鍊金泉 魔王恐懼 合景三田
鳴法鼓二十四通
發爐
元上三天玄元始三炁太上老君召出臣等

图 1-13 唐代《黄篆斋》中[卫灵咒]的唱词及运用

《道门科范大全》^②中其他多种仪式亦用此歌。

如“生日本命仪”，在都讲举“各礼师”后即由“高功”（主持音乐的法师）宣[卫灵咒]，唱词在最后增加一“和”句：

青阳虚映,耀日回灵,水星却灾,木德致昌……上卫仙翁,(和)③与道合真。④

道門科範大全集卷之一同卷三
廣成先生杜光庭剛定
生日本命儀
清旦行道
法事陞壇如式
都講舉各禮師存念如法
高功宣衛靈呪
青陽虛映 耀日回靈 神虎辟邪 飛天流鈴
推奸滅試 萬魔乘形 九微迴道 八公攝精
千員校錄 三元薄清 左嘯中黃 右二六丁
七轉八合 周旋天經 聖化森範 大道興行
慶雲流布 合景黃庭 和與道合具
都講舉鳴法鼓二十四通
高功發爐

图 1-14 唐代《生日本命仪》中的[卫灵咒]唱词及运用记载

另“灵宝崇神大醮”、“消灾星曜”等仪中均有宣[卫灵咒],运用位置、词体均为同样模式,只是唱词各不相同。如“消灾星曜仪”唱词为:

五星列照，焕明五方。水星却灾，木德致昌。荧惑消祸，太白辟兵……役使万灵，上

① 《道藏》(第9册),第181页。

② 《道藏》(第31册),第759~766页。

③ 原文中“和”为小号字,当表明此句为众和,全歌采用领和唱法,正体唱 18 句,再加一和句。

④ 《道藏》(第31册),第758页。

卫仙翁。(和)与道合真。^①

与前朝相比较,唐代所用的[卫灵咒]略有变化,其一是唱法用“摘遍”之法,摘取五方卫灵的一方而唱,这样做法显然是为了使仪式不致太冗长;其二,唱词内容有所变化,且每首均规范为18句。其不变之处仍主要体现于曲名、词体和位置靠前三方面。

宋代此曲仍在流行。南宋《道门通教必用集》中《赞咏篇第三》^②列出了经乐师正规教授道童的音韵诵念作品,首篇即《五方卫灵咒》,并有小字注明此咒的仪式功能是“制邪”^③,即法师通过制邪而修炼护卫自身,以具备与神交通之资质,故置于发炉、存神等交通神灵的节目之前,因法师通过卫灵法术后才可能与神沟通。其仍按五方而列五段,内容与南朝《授度仪》中的[卫灵神咒]全同,惟添小字注云:“众和末句以下同。”这条史料表明南朝陆氏奠定的卫灵咒,历经发展变化,至南宋又得到完全恢复。

讚詠篇

五方衛靈咒 此咒固非讚詠篇所編
然其終身皆用也又按此咒皆制邪
之文故皆有我字或有改爲臣字
及無經謂處笑動錄出

東方

九氣青天明星大神煥照東鄉洞映九門轉
燭陽光掃穢除氛開明童子備衛我軒收魔
束妖上對帝君奉承正道亦書玉文九天符
命齋龍驛傳普天安鎮我得飛仙衆和末句

南方

南方丹天三氣流光焚星轉燭洞照太陽上
有赤精開明靈童總御火兵備守三官斬邪
束妖翦截魔王北帝所承此咒皆以制魔伏
凡行道之人爾凡伏草履皆屬北帝此云北
帝所承成有以爲南方咒改爲赤帝誦之誤
不也此爲害義風火八衝流鈴交煥敢有不從
正道流行我享上功保天長存億劫無終
魔王字藏中利儀一
曰魔凶則觀方叶隔

图 1-15 南宋[卫灵咒]唱词及运用记载

元明两代此歌运用更广泛,为适应不同场合而增添了新名目,由此形成了曲词家族。

元《灵宝领教济度金书》卷十一《赞颂应用门》列有“三日九朝”、“一日三朝”、“旋玑”等三种[卫灵咒]及[五方都咒]等,为多种[卫灵咒]的集成,其唱词与杜光庭所撰的诸[卫灵咒]类似^④。

① 《道藏》(第31册),第778页。

② 《道藏》(第32册),第18页。

③ 原小字注云:“此咒固非赞咏篇所编,然患多出耳闻口授,讹谬者多。故著于此,俾自童子时点授,则终身受用也。又按此咒皆制邪之文,诵咒发炉存神之后,方是关奏上真。”

④ 如其[三日九朝卫灵咒]同《太上黄箓斋》,[一日三朝卫灵咒]同《生日本命仪》,[五方都唱]同《灵宝崇神醮仪》等。见《道藏》(第7册),第95页。

图 1-16 元代「卫灵咒」唱词多种版本的记载

[illegible]

图 1-17 明代「卫灵咒」多种版本的唱词记载

② 胡道静、陈耀庭等编：《藏外道书》（第16卷），巴蜀书社1994年版，第173页。

其歌词与前代有较大的变化。可见,南北朝以后历经唐宋元明诸朝,本曲因其重要的仪式功能而在不断发展,伴随着它在多种不同仪式中的运用,其曲目扩展为家族,唱词内容也更加多样化,形成诸多变体。但其基本性质和形态却未改变,这正是它作为一个独立曲目得以存在的理由。

清代以后,此歌逐渐从文献中淡出,表明它的运用正走向衰微。

综上观之,本曲的思想及形式渊源都相当古老,即使从其在仪式中正式运用算起,也有一千五百多年的发展历程了。在这漫长时光中,它广泛用于多种仪式,曲目唱词都在不断衍变,但也保留了稳定不变的要素,如格律、唱法和运用位置。此歌的神学意义是通过念咒制欲,护卫灵魂,准备与神沟通。更多体现为法师内修的隐性法术。明代以后,道教更多向民间发展,要求得到民众的理解,必须发展显性的节目,而过于神秘的节目就不得不逐渐退出历史舞台,这或许正是清代以后[卫灵咒]使用渐少的内在原因吧!

目前所见仍运用此歌的惟有江苏茅山一家,似乎表明其历史作用正走向终结,亦证明发源上清派的茅山不愧为保留传统最顽强的圣地之一,虽然它已不可避免地发生了变化。

第五节 [三炷香]

[三炷香],又名[三上香],是当代道教主要仪式必用的经韵,其名目内容集中体现了道教信仰的核心理念。我们知道,道教仪式作为一种神学实践体系,核心理念是通神达真,而上香环节则是这一理念的具体操作和体现。道教仪式是知行合一的实践体系,虽然通神主要凭意念所为,但也离不开外化的行为表演,其中主要的可视可听的物质媒介就是香烟和围绕上香而进行的仪式音乐表演程序。按道教理念,香是一种神物,凭借一缕香烟,可将下情上达,与神交通。因而上香很早就成了道教仪式中的一个基本节目,围绕上香形成了一套仪式音乐程式表演。当然,上香仪式音乐从古到今的形态并非一成不变,而有其变与不变的演变轨迹存焉。

且看当代各地道教仪式中传谱的典型曲例,多为三段七绝诗体,并以单乐段的旋律配合两句唱词,共反复5遍唱完。通过三段诗的吟唱而表达三次上香的仪式过程,从而邀请三位天尊来临法场。显然,经韵是紧密伴随“三上香”的仪式行为而运用的。现行各地的同名经韵唱词上也基本一致。

稽首先天一炷香,香云缭绕遍十方,此香愿达青华府,奏请太乙救苦尊。稽首先天二炷香,香云缭绕遍十方,此香愿达朱陵府,奏请十方灵宝尊。稽首先天三炷香,香云缭绕遍十方,此香愿达黄华府,奏请道场诸圣尊。

从词意来看,烧香主要是奏请两位特定的尊神和所有圣尊。但太乙救苦天尊置于首位,显然此经韵主要是用于“施食度亡”仪式。

但是各地演唱的旋律形态却不尽一致,一般来讲,全真道的旋律形态相对统一,而正一道的旋律则歧异较大。兹以全真道的几个版本略作比较分析如下。

武当山喇万慧道长传谱的经韵旋律反映了中国中部和西南部的一般特点,其是以五声级进的微波型腔式为主腔,通过自由衍展而生成乐段。全歌以开始的两小节为主腔,然

后在此主腔基础上运用句幅递增手法衍展为四腔句的基本乐段,四腔的句幅递增采用等差数列结构:2(小节)-3-4-5。间以四拍锣鼓点再反复歌唱五次,如此配唱完八句经词。一个乐段配两句词,词曲关系较为错综复杂,呈疏一密型结构,前三腔句配第一句词(5+2字),第四腔句配第二句词。全曲旋线起伏有致,乐韵优雅清丽中略显刚劲之气。(曲7)

北京白云观闵智亭道长传谱的旋律,体现了中国北部和西北部全真道乐的基本特点。经韵旋律结构框架与喇本大致相同,也分为四个递进扩张的腔句,但因第四腔延伸为8小节并煞于宫音而形成变化。腔词关系也大同于喇本,只因旋法更多用级进,音区降低,旋律起伏度收小,使曲调显得更为细腻柔曼。(曲8)

以上两首全真道经韵的旋律仅有细小差异,白云观的曲调明显是武当山同名曲的加花变奏,出于同一母体,这些特点都有因可寻。其一,白云观与武当山道教均属全真道,其经韵曲名、词曲形态本有相似性,表明全真道乐确具天下同的特点。其二,地缘特点导致了两地经韵旋律的简繁差异。白云观虽地处北方,但因其道乐近年来受浙江全真道乐影响颇大,故旋律的南音特点较重;而武当地靠西北,受北音浸润较多,故其旋律又多了些简洁遒劲的北音气息。

如果说闵本的旋律形态和主题发展比喇本仅是略有柔化细腻化的处理,那么浙江温州燕窠洞全真道传谱的同名曲,则将这种柔化细腻化发展到了极致,其速度放慢,大量运用十六分音符,使主题繁化细化,完全具有江南音乐的风格特点。(曲9)

以上三地全真道的同名经韵形态有很强的相似性,表现在结构、主腔材料、承递性发展手法、鱼咬尾的乐句连接关系等基本元素上,区别仅在于旋律细节的刚柔变化。如果说武当山经韵是柔中略刚的话,闵本则明显偏于阴柔,浙本则是完全的细柔化。三地跨越地域如此广阔,其经韵却不约而同的完整相似,表明它们是同一经韵曲调的演变,产生于一个共同的母体,而这母体经韵的来源必然十分古老。

从历时性角度考察此经韵的发生史,需稍费周折。因为此经韵名目及唱词的完全形态迟至清代方有文献记录。我们能说它产生于清代吗?显然不能。只要我们扩展研究思路 and 手段,建立起“仪式—音乐”一体化的前提,从经韵与仪式的结合形态入手,细致考证相关的文献注释,也就不难更准确地查明其产生年代和演变轨迹。

据此思路,查到东晋时期正统道教最早的仪式——“灵宝斋”的文献记录,下为摘取该仪式程序的要点^①。

香炉祝(发炉)—鸣天鼓—出官—上启—香炉祝(复炉)—三烧香三祝愿—礼十方—绕香炉—口咏[步虚]—蹶[无披空洞章]—行十善念—[太极颂]

其中有“三烧香”这一核心节目,每次烧香程序均有详细词文记载,下摘第一次烧香的文

^① 《道藏》(第9册),第868页。

字记录^①。

○
 次一時持齋者長跪齋主自稱主酌祭酒
 某先生臣某甲等今燒香因檢香燒之祝
 願皆三燒香三祝願
 第一燒香願曰
 臣等燒香歸身歸神歸命大道臣等首體投
 地歸命太上三尊願以是功德歸流七世父
 母乞免離十苦八難上登天堂衣食自然常
 居無為今故燒香自歸依師尊大聖眾至真
 之德得道之後昇入無形與道合真
 夫三尊者道尊經尊真人尊也三一之尊

图 1-18 东晋《灵宝斋》中[三炷香]的最早运用记载

从文献记录看,三次烧香的格式内容大体一致,都是通过烧香表示祝愿,所吟唱的词文都是先表示向三尊的归依,再将烧香积累的功德依次归流到七世父母、帝王君臣,以免除其苦难,最后一次烧香则将功德归流到法师自身,以求升天得道。于此我们可以立即意识到,东晋时期的三烧香节目与今之经韵在基本功能和框架结构上是相同的,烧香的次数和归依的尊神数目都是三,都通过烧香而将祝愿上达于尊神,都有歌唱的祷词,不同的是其归依尊神的名目和经词的词体内容。鉴于烧香仪式运用的广泛性,在不同场合不同历史阶段用不尽相同的对象和祷词完全是情理中事。这些差异,并不妨碍我们认定灵宝斋中的三烧香是当代经韵最初的雏形。

由于上述文献记载并未明确标记曲名,亦无“唱”、“咏”、“吟”之类说明,加上愿文词体并非韵文,因而需要花点力气特别论证东晋之“三烧香”不仅是仪式,也是可唱诵的经韵形态。

依据一,三烧香的口语化词体易被误认为是白文而非可歌之韵,但类似文体内容如当代仍用之[三皈依],实为歌唱之经韵,这证明此类文体可歌在道教音乐中并不鲜见。另一明确的证据是,词文最后有“与道合真”四字,后世文献已表明,此四字在多种经韵中运用,并通常为“众和”唱法。由此可初步确证,东晋的[三烧香]一如今之[三上香],是经韵形态。

依据二,文献中紧接[三烧香]词文后有文字说明了两个重要特点。其一,道教诸斋法都以烧香为中心。其二,烧香必有歌颂之经文和行为,“斋人以次左行,旋绕香炉三匝毕。是时亦当口咏步虚,蹶无披空洞章。所以旋绕香者,上法玄根无上玉洞之天,大罗天上大道君所治七宝自然之台,无上诸真人持斋诵咏旋绕太上七宝之台,今法之焉。又三洞弟子,诸修斋法,皆当烧香歌颂,以上象真人大圣众,绕太上道君台时也。”^②

① 摘文断句:“臣等烧香归身归神归命大道,臣等首体投地归命太上三尊,愿以是功德归流七世父母,乞免离十苦八难,上登天堂,衣食自然,常居无为。今故烧香自归依师尊大圣,众至真之德。得道之后,升入无形,与道合真。”《道藏》(第9册),第868页。

② 《道藏》(第9册),第868~869页。

拜既竟齋人以次左行旋繞香爐三匝畢
是時亦當口誦步虛彌無拔空洞章所以
旋繞香者上法玄根無上玉洞之天大羅
天上太上大道君所治七寶自然之臺無
上諸真人持齋誦誦旋繞太上七寶之臺
今法之焉

又三洞弟子諸修齋法皆當燒香歌誦以
上象真人大聖衆繞太上道君臺時也故
求無上正真大道者亦可繞高座上清靈

图 1-19 东晋[三上香]唱法及仪式运用记载

很清楚,烧香与歌诵是仪式动作与音乐唱诵一体化的行为过程,将“三烧香”仪式同时视为经韵名目,是符合历史事实和道教传统的。

至此已可明确,“三烧香”是动作、歌诵、旋绕等形式综合表演的节目,虽然其歌词内容和体式与今不类,但这并不妨碍我们将其视为同一的曲目,可大致认定它是此歌最早产生和运用时的形态。后来这一曲目延续发展的主体特征,将更进一步证实这个推断。与此同时,从三次烧香词体内容的一致性,可以分析它是一曲多词的分节歌形式。

南北朝时期的斋仪大致沿用东晋模式，烧香歌诵仍是重要节目，并出现了与今曲标题更为接近的“三上香”名目。如北魏时期寇谦之《老君音诵诫经》中记录的两种仪式，都用了“三上香”。

下为“烧香求愿法”程序的原文影印及断句摘录。

老君曰道官錄生男女民燒香求願法入靖
東向懸三上香訖八拜便脫巾帽九叩頭三
搏頰滿三訖啓言男官カニ乙今日時燒香願
言上啓便以手捻香箸爐中口並言願カニ乙
以年七以來過罪得除長生延年復上香願
言男カニ乙三宗五祖七世父母前亡後免離
苦難得在安樂之處後上香言願門內大小
口教端等無他利害來錢出入滑易復上香
願仕官高遷復上香願辟官口舌疾病除愈
一願一上香若爲他人願通亦無苦上十二
上三十三上隨願齋日六時燒香寅午戌亥
子丑是六時非齋日朝暮晨巳之日天清明
夜半北向悔過向天地叩頭百下三十六搏
頰三過三百下以爲常則先緣福深者通神
在近先緣福淺者八年待仙明慎奉行如律

图 1-20 南北朝[三上香]在“烧香求愿法”中的运用形态

道官策生，男女民烧香求愿法。入靖东向恳，三上香，讫。八拜，便脱巾帽，九叩头，三转颊，满三，讫。启言男官（甲乙）今日时烧香愿言，上启。便以手捻香著炉中，口并言

愿(甲乙)以年七以来过罪得除,长生延年。复上香愿言(某乙)三宗五祖,七世父母,前亡后死,免离苦难,得在安乐之处。后上香言愿,门内大小口数端等,无他利害……复上香,愿仕官高迁。复上香,愿县官口舌,疾病除愈……”^①

下为“祭亡仪式”程序的原文影印及断句摘录。

老君曰為亡人設會燒香時道官一人靖壇
中正東向籙生及主人亦東向各八拜九叩
頭九轉頰三滿三過止各皆再拜懇若人多
者亦可坐禮拜叩頭主稱官號姓字上啓無
極大道萬萬至真無極大道以手捻香三上
著爐中口並言為亡者甲乙解罪過燒香願
言餘人以次到壇前懇上香如法盡各各
靖主上章餘人當席拜主人東向叩頭上章
訖設會解坐訖靖主入靖啓事為主人求願
收福言當時主人東向叩頭坐罷出時客向
靖八拜而歸家焉主人一宿之中滿三過燒
香明慎奉行如律令

图 1-21 南北朝[三上香]在“祭亡仪式”中的运用形态

为亡人设会烧香时,道官一人靖坛中正东向,籙生及主人亦东向,各八拜九叩头九转頰,三满三过止。各皆再拜恳。……主称官号姓字。上启无极大道,以手捻香三上著炉中,口并言,为亡者(甲乙)解罪过,烧香愿言。余人以次到坛前恳,上香如法尽。各各訖靖主上章,余人当席拜。主人东向叩头,上章,訖。设会解坐,訖。靖主入靖启事,为主人求愿收福言。当时主人东向叩头,坐罢。出时客向靖八拜,而归家焉。主人一宿之中满三过烧香。明慎奉行如律令。^②

以上两仪一为求愿,一为度亡,程序实大同小异,都主要采用三上香言愿的形式,表达长生、度亡、禳灾等意愿,可证当时“上香”仪式运用广泛,功能多样,且其基本形式和功能大致沿用东晋模式。

南朝刘宋时期标志正统仪式音乐传统正式形成的《授度仪》中,亦用“三上五方香”节目,此标题已很类今。下为原文影印及断句。

① 《道藏》(第18册),第214页。

② 《道藏》(第18册),第215页。

次法師啓奉畢於是起弟子從師後
 三上五方香從東始每至一方輒長
 跪上香周竟便巡行三匝散花十方
 于時當誦五真人頌誦一篇弟子
 再禮唱善
 太上真人頌曰
 太上大道君 出是靈寶經 高妙難為喻
 猶彼玄中玄 自然無為道 學之得高仙
 大手洞虛經 安坐朝諸天 上寶紫微臺

图 1-22 南朝[三上香]在《授度仪》中的运用形态

次法师启奉毕，于是弟子从师后三上五方香，从东始，每至一方辄长跪上香，周竟。便巡行三匝。散花十方，于时当诵五真人颂一篇，弟子再礼，唱善。^①

从节目本身程序来看有了新的发展：表演内容更精致丰富和程序化，包括了“上香”、“绕行”、“散花”、“诵韵”、“礼拜”、“唱善”等一组行为；唱词已格律化，适应当时五方观念盛行的思潮，而诵五段真人颂，崇拜的尊神有所不同，等等。但仍沿用了东晋“三烧香”的基本表演框架。另外，它在整个仪式中的运用位置也体现了对传统的继承，处于仪式的前部，下面将整个仪式的要目摘录出来，以观察此节目的运用特点。

诵金真太空章，次诵卫灵神祝，次发炉祝，唱东方天尊，出官，次读表文，送表，三上五方香，诵咏五真人颂，唱善，太极真人颂（五言 26 句），第一真人颂（五言 18 句）（案：以后依次为第二第三真人及三天大法天师诸颂。主旨是歌颂灵宝经的正统和经典意义）。诵真文序，诵东方赤书玉篇，诵八会天文，上启，咏步虚，诵礼经颂，唱三礼，授六誓文，次师诵三途五苦，次法师复炉，次诵奉戒颂，还戒颂，绕坛梵咏。

可见，南北朝时期的[三上香]是在固有传统基础上的发展，其中特别重要的是歌唱因素更为加强，词体开始格律化，这使它作为经韵形态的自在性更加稳定了。

唐代，[三上香]作为固定经韵广泛运用于多种仪式。杜光庭撰当时最流行的《太上黄箓斋仪》中的主体仪式“行道仪”，即用此经韵。如《第一日清旦行道仪》之开始部分。

众官列位，香案肃整，唱道赞，华夏赞，启堂颂，入户咒，华夏赞引入天门上十方香

① 《道藏》（第 9 册），第 847 页。

(东方为始),至玉案三上香,上香密咒,玉华散景。^①

这里虽然未标明上香所唱经韵内容,但仍可看出其传承演变的蛛丝马迹。以上香为中心,用于前部,唱词应为五方五段,三次上香等,体现了对传统的继承;前有专曲引入,后加密咒,体现了发展因素。

北宋时期,此经韵标题趋于稳定,并正式列入经典曲集中。当时出版的道乐经韵曲集《玉音法事》^②的卷中载有[三捻上香]、[易名三上香]两经韵,这是此曲历史上首次以完整词曲形态见载于文献之例,见下图。

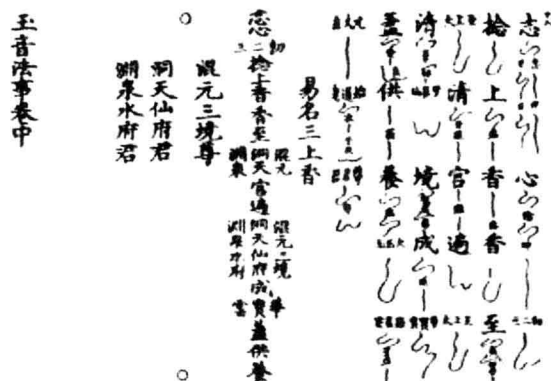


图 1-23 北宋[三上香]的词曲形态

上曲词体的口语化,以及基本程式和归命三尊的内容,都体现出其有回归东晋模式的倾向。这里遂产生一个疑问,为何北宋时期不直接沿用南北朝和唐代的发展形态反而复古了呢?一个可能的分析推测是,此经韵发展到北宋时,已积累了众多的唱词版本,而曲集的编撰者思想上更偏重于恢复古制,故从众多版本中选择了更靠近早期模式的一种。这个推测的基本依据是,从整个《玉音法事》辑录曲目的特点来看,也是偏重于传统曲目^③。

从上述简单史考中可以看出,本经韵曲目的初步形成时期是在东晋,历经南北朝到唐代,已成为道教仪式中的重要曲目,其功能(上祷尊神)、曲名及用法(用于仪式开始处)都相当一致,这是此曲目得以稳定延续传承的基本要素。惟其具体唱词内容代有变化,这与其运用仪式场合及尊奉神灵的不同情况有关。

南宋时期仍广泛运用此经韵,南宋道士吕太古编的《道门通教必用集》卷之四《启奏篇》^④中载有多种上香祝文,现摘录原文并断句如下。

① 《道藏》(第9册),第181~185页。

② 《道藏》(第11册),第120~145页。

③ 参见蒲亨强:《玉音法事名实辨》,载《黄钟》2002年第3期。

④ 《道藏》(第32册),第21页。

道門道教必用集卷之四 帳四
 高功上御案香祝
 玉華散景 九氣含烟 香雲密羅 迺衝九天
 侍香金童 傳言玉女 上聞帝前 令臣所啓
 咸乞如言
 上手爐香祝
 道由心學 心假香傳 手執玉爐 心存九天
 真靈下聘 仙旆臨軒 令臣聞告 還御三天
 上洞案香祝
 朱陽在霄 蔚謁元晶 靈鳳來翔 上朝玉京
 流結感化 仙道克成 願此丹禱 隨烟迅升
 上手爐香祝
 百神雖刑 心存洞陽 左命真伯 右挹元皇
 開發靈篇 大梵降昌 紫烟上達 萬道至張
 祝香後入意文

图 1-24 南宋[三上香]的唱词及运用形态

高功[上御案香祝]:“玉華散景,九氣含烟。香雲密羅,迺衝九天。侍香金童,傳言玉女。上聞帝前,令臣所啓,咸乞如言。”

[上手爐香祝]:“道由心學,心假香傳。手執玉爐,心存九天……”

所谓“启奏”,是仪式开始时向尊神稟报建斋意愿的一组节目,因具体仪式内容的不同而有对象的变化。此时期的演变发展主要体现为重拾南北朝格律化的词体,且采用四言八句律诗的形式。

元代,此经韵无论从词体(四句体、五、六、七言交织)、曲名和唱词内容上看,都趋于规范,与今曲更接近了。

如元代的《关发三献仪》开始即用[三上香]经韵标题,分列三段词,原文及断句如下^①。

志心初捻上香,香径御大罗天,遍大罗三境,乘云盖,供养大罗三境尊……

關發三獻儀
 焚檢攝妖氛符
 吾以月洗身以日鍊真仙人輔已玉女佐形
 二十八宿與吾合并千邪萬厭逐水而清
 洞中玄虛 晃朗太无 八方威神 使我自然
 靈寶符命 普告九天 乾羅答那 洞罡太玄
 斬妖縛邪 殺鬼萬千 中山神呪 元始玉文
 持誦一遍 却鬼延年 按行五嶽 八海知聞
 魔王東首 侍衛我軒 凶穢消蕩 道氣長存
 三上香
 志心初捻上香香徑御大羅天遍大羅三境
 乘雲蓋供養大羅三境尊
 志心二捻上香香徑御洞天宮遍洞天真境
 乘華蓋供養洞天真境尊
 志心三捻上香香徑御洞淵宮遍洞淵水府
 乘寶蓋供養洞淵水府君

图 1-25 元代[三上香]在《关发三献仪》中的唱词及运用形态

① 《灵宝领教济度金书》,见《道藏》(第7册),第131页。

值得注意的是,在“三上香”之后又接“焚香供养”的节目,实即今[香供养]一韵的先声。

明代曲名又改称为《三捻香》,为北宋同曲名称之简化。多种仪式用之,如《度人转经仪》中“入坛”之后即用此经韵:“早朝入坛如式,宣科至三捻香毕,高功跪奏。”惜文献未载此曲具体详情,但从运用位置来看显然仍沿袭前朝传统模式。

入坛,三捻香,奏告,宣表,[大学仙法事],道众请经,[起敬赞],[三皈依],[敷座赞],启经,举天尊(和四声),[宿命赞],请转宝经,[小步虚第一首],礼方,宣忏,宣表,[小步虚第二首],礼方,宣忏,宣符,天尊归位,步虚方忏,诵经,[大步虚],[三启],礼经,代谢,十二愿,出堂。^①

清代《广成仪制铁罐斛食全集》收载于《广成仪制》一书,署为清乾隆年间青城道士云峰羽客陈仲远校辑^②,仪式音乐中的最前两首经韵[上香参鬼王]和[三礼],均用七绝体,其中第二首经韵[三礼]的唱词与今曲全同,为同曲异名。

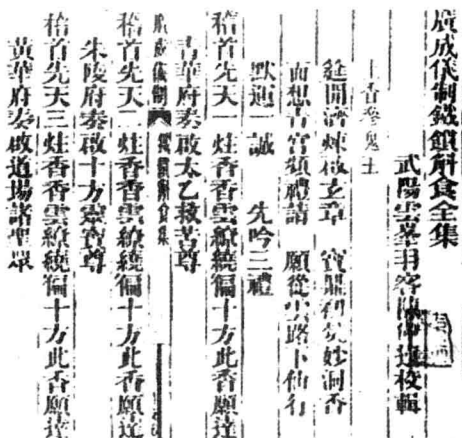


图 1-26 清代[三上香]的唱词及运用形态

综上考证,可证[三上香]经韵是伴同道教礼仪“三上香”节目而产生并运用于东晋时期。作为一个重要的仪式音乐程序,它体现了道教“通神”的基本信仰理念,因而可在多种不同的仪式类型中广泛使用。在后来的仪式音乐发展进程中,随着具体仪式及归依神灵对象的不同,其具体的唱词体式和内容也有相应的灵活变化,由此在不断扩展演变中形成一个有特定内涵的经韵家族,它始终在变与不变的辩证关系中发展前进。相对来看,它的历史演变参数主要体现于唱词的体式和具体内容上,大致在东晋时代唱词采用口语化的体式,而从南北朝开始改用齐言诗体,唐宋时期则有分镖发展之势,在逐步进化发展中亦有明显的复古样式,至元代开始采用六、七言的四句体,在句式和段式结构上奠定了今曲的基本格局。清代则采用七言四句体,至此在曲名、唱词及用法上与今完全接轨并定型。这些都反映出作为集体创作传承的道教经韵音乐,必须随着时代、场合和地域的变化而与时俱进,灵活

① 胡道静、陈耀庭等编:《上清灵宝济度大成金书》,见《藏外道书》(第16卷),巴蜀书社1994年版,第369页。

② 见《藏外道书》(第14卷),巴蜀书社1994年版,第568页。

变化。但另一方面也应注意到,毕竟此曲相对稳定的统一性因素具有更大比重,如它在仪式功能、曲名、用法(靠前)、唱词含义及分节歌结构等基本形式内容上的稳定性,决定了此经韵得以自成一格,历经一千多年历史演变仍能延续流传其生命基因,由此构成了道乐保存传统的神奇力量的一个明证。这在中国音乐诸多品种流传史上也是绝无仅有之例。

第六节 [三皈依]

[三皈依]是当代道教仪式的常用经韵之一,亦名[大皈依]等。由于此韵表达道教信仰体系中至关重要的理念,所以它在不同仪式中广为运用。一般用于仪式结束的位置,如在全真道早晚课仪式中,都是用于仪式的最后。词曲形态完全一致,如武当山早晚课诵中的唱词,除开始一句引导性的五言句外,余为四言诗体,四句一段,共三段。

志心皈命礼,无上道宝,当愿众生,常侍天尊,永脱轮回。无上经宝,当愿众生,生生世世,得闻正法。无上师宝,当愿众生,学最上乘,不落邪见。

这是最常用的唱词版本。唱词含义非常清楚,宗旨是皈依道、经、师三宝,可开启智慧之门,脱离轮回,得闻正法,不落邪见。道宝为无形之至理、宇宙规律,经宝是师所传之自然妙文,师宝指得道之人。

各地现存的词曲形态大都与此类似,但也有不同程度的变化,尤其曲调的变异更大一些。如武当山早晚课的旋律歌咏性很强。全歌为一上二下的三句体: $A+B+B_1$ 。由于乐句结构较长,亦可视为三段体。每段由长短不一的腔句组成,全曲在腔句之间、乐段之间的关系突出地运用了重复与变奏的原则,从而在错综复杂的发展过程中又不失其乐思承递贯穿的统一性,充分体现了道教独特而高明的变奏技术,利用经济的材料而编织出复杂多变的腔调形态,在统一与变化中取得了完美的平衡。下面先列全歌结构图示,再逐一分析其旋律发展的进程和特点。参见武当山[三皈依]结构图示表。

表 1-1 武当山[三皈依]结构图示表

段结构	A				B	*	B_1	
句结构	a	a_1	a_2	a_3	b	c	b	c_1
小节数	2	2.5	3.5	4	5	4	5	5
起音	高宫	高宫	角	角	羽	高宫	羽	羽
煞音	角	徵	宫	宫	徵	宫	徵	徵
旋法	级进	级进	级进	级进	级进	级进	级进	级进
旋线	波峰	波峰	波峰	波峰	波浪	瀑布	波浪	波浪

A段由长短不一的四个腔句构成。第一腔a为全段主腔,两小节的旋律从高宫略上扬后即下行角音煞,五声级进旋法和上下行的波峰线条,情绪昂扬而逶迤,从音调、调式(宫)、旋法(级进)和旋线(波峰型)等旋律要素上,奠定了全段的基本轮廓和走向。第二腔 a_1 两个

半小节,是前腔的小展衍。第三腔 a_2 三个半小节,为前腔音区下移式扩充变奏,“角—宫”旋型,加强宫调式归属。第四腔 a_3 四小节,前腔的轻微变奏,进一步强调宫调式。全段旋律的发展手法是明显中国特色的递增(0.5 小节)变奏,旋法和旋线完全一致,从而与句式、音区和音型的变化因素构成了微妙平衡。

第二段 B 由两个不等长腔句构成,第一腔 b 五小节,“羽—徵”旋型,音区居中,情绪趋平静,并以上扬旋线煞于徵,从而使全句主旋律线构成“起、伏、起”的波浪形,在调式与旋线上与第一段构成一定对比。第二腔 c,四小节,“高宫—宫”的直线下行瀑布式旋线,既是前腔较大幅度的延伸,又回归到第一段的调式。第三段两个等长的腔句,分别是第二段的完全再现与变化再现。(曲 10)

而同样是这首经韵曲目,在武当山全真道“施食”仪式中的词曲形态就有了较大变异。唱词虽意旨相似,也用四言诗,但具体文字内容略有变化,“稽首皈依,无上道宝,回谢十方,灵宝天尊……”而旋律的差别就更大,全曲旋律形态是很朴素的吟诗腔,围绕商音旋转并煞于商音。结构为短小的单句体乐段,全无复杂的形态和发展手法可言。无论从词或曲来看,都可视为另一传唱版本。(曲 11)

北京白云观闵智亭传谱的唱词为:“至心皈命礼,太上道宝,十方诸天,九十九亿,九万九千,十方国土,历劫度人,清净真一,不二法门,本方教主,十方常住……”^①词曲形态较接近武当山课诵版本,为抒咏性唱腔。

西安八仙宫晚课的唱词与曲 10 一致,但唱腔则又略有自身特点。(曲 12)

全歌抒咏性颇强,五声级进旋法,旋律先围绕宫音运动,最后又围绕徵音旋转并煞于徵。这些都是典型的“十方韵”特点。而音区居中,旋线多呈平稳的小波浪环绕,情绪偏于宁静,这些又与曲 10 构成细微差异。

浙江温州全真道焰口仪式中的同名经韵(曲 13)又另有特点,其唱词用武当“施食”的版本(曲 11),而唱腔则明显是武当“课诵”(曲 10)加花变奏的变体形态。

以上曲例是现行实践中的部分代表样式,从中大致可以见出此经韵在各地运用中表现出的共性与个性特征。虽然各地同名经韵的词曲确有不同程度差异,但它们的共性特点仍是突出的。如经文意旨和内容都是向道经师三宝表达皈依和感谢之情,词体多用四言诗,曲式结构都是分节歌,都用于仪式结束处。这些共性元素表示了此曲的自在意义。同时,也可见出在众多样式中,存在着两种基本的词曲版本,特别以曲 10 的版本更具典型性,这些现状分析的特点都为我们考察其历史演变轨迹提供了基本的线索和依据。

根据这些共性线索,现已查到此曲的雏形应产生于南朝刘宋时期。

证据是当时陆天师撰《授度仪》中的两首经韵。

其一是法师在“发炉祝”后所唱的[五方天尊],下为原文影印及断句。

① 曲名分列为早、午、晚皈依,为同曲异词,参见《全真正韵谱辑》,第 41 页。

次師引弟子左行執謁版西面向東
唱東方天尊方各三拜亦可一拜亦
可不須版直依方唱次南次西次北
次東此次東南次西南次西北次上
方次下方具如一文
臣等至心歸命東方無極太上帝寶天尊蒼
帝九炁天君東鄉諸靈官此帝先生姓氏名
同至心歸命南方無極太上帝寶天尊炎帝三
炁天君南鄉諸靈官

图 1-27 南朝《授度仪》之[五方天尊]经韵

次法师引弟子左行，执謁版，西面向东，唱东方天尊，方各三拜，亦可一拜。亦可不依版，直依方唱，次南，次西，次北……次上方，次下方，具如一文。^①

臣等，至心归命，东方无极太上灵宝天尊，苍帝九炁天君，东乡诸灵官，至心归命，南方无极太上灵宝天尊……

另一个经韵是在[步虚]之后唱的[三礼]，其唱词为：“至心稽首礼，太上无极大道。至心稽首礼，三十六部真经。至心稽首礼，玄中大法师。”^②

每誦步虛一首訖弟子唱善散花禮一拜
畢唱三禮曰
至心稽首禮太上無極大道
至心稽首禮三十六部尊經
至心稽首禮玄中大法師
次平坐弟子向師伏師說元始禁戒弟子
句句唱諾弟子某甲自
稱名師告弟子唱諾
三言

图 1-28 南朝《授度仪》之[三礼]经韵

① 《道藏》(第9册),第844页。

② 《道藏》(第9册),第853页。

不难看出这两首经韵有三个共性特征：一，都是唱诵的经韵；二，内容都表达向神的虔诚皈依，表明这个时期皈依神灵的理念得到强调，并形成了仪式程序；三，唱词开始都有雷同的引导句“至心皈命”、“至心稽首”，表明作为经韵的主题句已经确立。其不同之处有两点：其一，运用位置不同，[五方天尊]在仪式前部，[三礼]在中间靠后部；其二，皈依之神灵不同，一为以灵宝天尊为主的五方天尊，一为道、经、师三宝天尊。

以上分析的三个共性特点，已昭示其与今曲的相通。特别是[三礼]，因运用于中后部，唱词明确地向三宝天尊皈依，与今曲的相似程度更高。这些都证明，当时已形成了向三宝皈依的理念和曲目，并奠定了此经韵词曲上的核心要素和形态。因而，可将[三礼]视为本曲产生时期的雏形。

唐代，与今曲名完全一样的[三归依]经韵已运用于当时的主体仪式。如唐末五代时期道士杜光庭撰《太上黄篆斋仪》中的“转经仪”程序中即用此曲。唱词沿用南朝《授度仪》中的[三礼]模式，皈依三宝天尊，词体全用四言，无论从曲名、词体及内容意旨来看，已与今曲极为相同了。

至心皈依。十方道宝，当愿众生，起心回向，一切敬礼。

至心皈依。十方经宝，当愿众生，心开悟解，受持转诵。

至心皈依。十方师宝，当愿众生，普上法桥，无有障碍。^①

三歸依
人各恭敬
至心歸依十方道寶當願眾生起心回向一切敬禮
至心歸依十方經寶當願眾生心開悟解受持轉誦
至心歸依十方師寶當願眾生普上法橋無有障礙
道場衆等訖闍端心平生如法

图 1-29 唐代“转经仪”中的[三归依]经韵

在“转经”仪式中，此韵用于开始处：“知磬唱道，上香密咒，三归依，赞咏如法，宿命赞，静念如法^②，启经赞，请转宝经，转众经，送经颂，解座赞，叹经功德，三闻经，旋行礼诵七真赞^③，小学仙赞，回向赞。”

北宋时出版的《玉音法事》卷中亦收载此曲，这是此韵首次有完整的名、词、曲记载，其唱词全同唐代“转经仪”所用者，亦与今相同。旁附曲线谱的线状先偏于蜿蜒曲折，后亦有较平直者，疑其唱腔是抒情与吟诵交替而用，或今之两种词曲版本即导源于此？^④

① 《道藏》(第9册)，第341页。

② 此为仪式中的法术行为，即闭目沉思并联想神圣形象威仪，原小字注：“法师依法瞑目存思，出威仪自然经。”

③ 此旋行礼赞七真，实为一种舞唱法，原小字注：“或三首五首如步虚法，出玉京山步虚经”。表明其唱法是模仿[步虚]，都有典籍记载可凭据。在《步虚经》中，关于[步虚]的传统唱法有详细规定和说明。大致是边绕圈子边唱，每绕一圈唱一首步虚(其中一圈连唱两首)并散花礼拜，如此十首[步虚]绕九匝而唱完。

④ 《道藏》(第11册)，第129页。

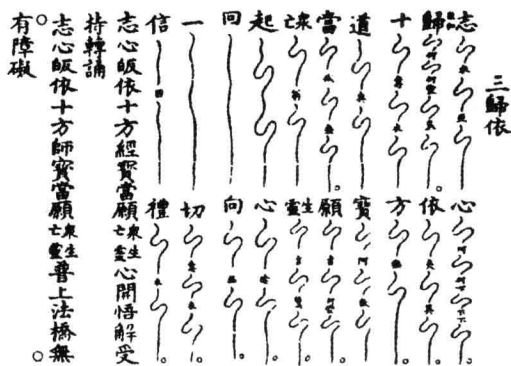


图 1-30 北宋《玉音法事》收录的[三皈依]词曲

另卷下所附两种流行的基本仪式中均运用此韵。

《启经文》的程序如下。

升座，道众平座，举起敬赞，次三皈依，次敷坐赞，诵念如法，表白启经，开经法事，看诵宝经，次举促吟步虚，表白叹经，次举闻经，次解坐赞，次举向来，次回向。^①

《黄箓启经文》的程序如下。

道众平座，举起敬赞，次三皈依，次敷坐赞，诵念如法，表白启经。^②

这些记录表明早在唐代，广泛运用于当时主体仪式的[三皈依]经韵，已与今曲的形态几乎完全一致，形成了稳定的样式。之后，它在道教仪式音乐中继续广为运用。

元《灵宝领教济度金书》中的《赞诵应用品》收录历代常用经韵曲目及唱词 150 余首，其中[三皈依]曲目的唱词与唐宋时期完全一样^③。

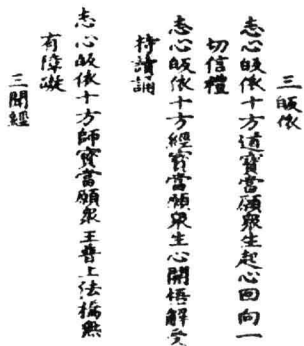


图 1-31 元代仪式文献中的[三皈依]唱词

① 《道藏》(第 11 册),第 132 页。

② 《道藏》(第 11 册),第 133 页。

③ 《道藏》(第 7 册),第 1~17 页。

另在唱经音乐为主的“转经仪”中亦运用[三皈依]曲目^①。这些都表明南宋元时期,此曲的形态和运用方式严格继承了前有传统样式。

明代,“度亡斋”盛行于朝野,太祖皇帝开国之初即整顿道教科仪,将“度亡斋”列为首位,并指示道士作了简化改革,在御制《度亡斋三日节次》中第三日的程序中,[三皈依]一曲仍袭唐以来尊奉三宝之制,虽未详载唱词,但可肯定其不离唐代之框架内容。值得注意的是,这一时期有一个新的演变是用于仪式结束处,这使它更完全地靠近今制了。

受戒之法靜默為先持戒之法勤奉為上法
東皈依同誠讚詠
按人各恭敬
夫三皈依者即是皈依道皈依經皈依師也
是故眾魂皆當信禮
三皈依
皈依既畢戒法將傳幽壤豁若春回竟對洪
然冰釋罪花凋落功果圓成法眾皈依當傳
九戒

图 1-32 明代御制“度亡斋”中的[三皈依]

净坛,请师,降神,召亡,沐浴,咒食,济孤施斛,称扬救苦天尊,焚符,洒净,称天尊,诵[丰都咒],焚召魂符,召孤,沐浴咒,解冤释结,加持斛食,[五厨经],炼度,[三皈依],传戒,送亡,化财,回向。^②

清代,道教各种仪式音乐均已定型化。在最盛行的仪式如“施食”、“课诵”中,都可看到[三皈依]作为必用曲目用于仪式的后部。如清代全真道两种主要度亡仪式“施食”与“斛食”中均用此韵。兹将“青玄施食科仪”中的[三皈依]摘印如下,其唱词与武当施食的同名曲全同,为七言两句体的复沓。^③

功德法事已周圓 諸真上聖各歸天
今宵大說慈悲法 禮畢還當下寶壇
眾 法橋大渡天尊 法師同眾下臺同謝
玄元開化道經師 普度人天朝太虛
接引亡魂生仙界 當壇稽首禮皈依
稍首皈依無上師 十方寶實尊
道謝太乙救苦尊
道場諸聖眾

图 1-33 清代全真道仪式中的[三皈依]

① 《道藏》(第7册),第255页。

② 《道藏》(第9册),第7页。

③ 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第14卷),巴蜀书社1994年版,第634页。

清代正一道的重要“度亡”仪式亦用此曲,大致与全真派雷同,仅唱词略异。下为文献影印件^①。

依命
 三尊授持大威人同天上用伴津梁
 府陰曹永無拘滯願持淨念本戒依
 知磬承
 按人各恭敬
 道衆寧鼓三下知磬承引磬三下法
 師擊尺直念
 第一皈依無上道寶虛無之本天地之
 想應化無方湛然冲寂隨心有感應念
 祭煉科儀
 卷上
 垂慈澤被南宮悲周師采若非大道何
 以生成是故百當依道寶
 法師存想元始天尊美善冠青法衣
 手捧太極圖端坐左右侍衛執幡
 俱在虛空之中又有南宮無微朝禮
 道寶法師所首等俱與身站立使常
 錫同吟音樂隨
 道中尊王清主道津無為元元祖一
 流光洞含宮先天先地無窮所日月明

图 1-34 清代正一道仪式中的[三皈依]

上载程序较为详细,法师先击鼓和引磬再唱四言诗一首:“第一皈依,无上道宝,虚无之本,天地之根。……”法师存想天尊形象,又执帝钟吟偈一首,器乐伴奏。与同时期全真派仪式和固有传统模式比较,除唱词略异外,其他全同,显然属于同一曲目系统。可见直到清代,本曲仍有大同小异的若干版本运用于不同道派或不同仪式场合中。

清代道教早晚课仪式则统一运用此韵的另一唱词版本,与今之早晚课仪式形态完全相同。

清代成书的《道藏辑要·张集》中收有《清微宏范道门功课》和《太上玄门功课经》两种分属清微派和全真派的早晚课科仪音乐文献,均在仪式最后运用本曲。《清微宏范道门功课》分早中晚三坛,经韵名均简化为[三皈],词同今武当山早晚课诵中之[三皈依]^②,下为“早课”[三皈]之影印件。

收讀
 全真演教正一垂科天仙法派吉祥多位育
 道藏輯要
 道門功課
 修煉永無魔
 大聖回光普照大天尊 三稱
 三皈
 自皈依道當願眾生常侍天尊永脫輪迴
 自皈依經當願眾生生生世世得聞正法
 自皈依師當願眾生學最上乘不落邪見

图 1-35 清代清微派“早课”中的[三皈]

① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第17卷),巴蜀书社1994年版,第666页。

② 《道藏辑要》(第26卷),第10页。

《太上玄门功课经》分早晚两坛,早坛名[三皈依],晚坛名[皈命礼]。
唱词全同闵智亭传谱之《早晚课》。下为原文献影印件^①。

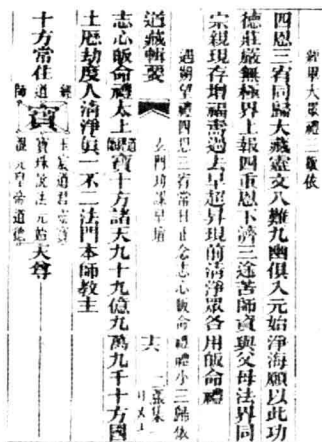


图 1-36 清代玄门功课经《早晚课》中的[三皈依]、[皈命礼]

此曲目最早见载于南朝宋时期以后,历代传唱不绝,且其曲名、唱词及运用方式保持了历史的延续性,表明此曲在上千年的传承过程中保留了相当的稳定性。

第七节 [举天尊]

[举天尊]又名[天尊板],是现存各地道教仪式音乐广为应用,具有特殊意义的经韵。其本身形态并无甚奇异之处,结构为短小的上下句体,上句多为散板,下句入板,最后的煞腔又放散。旋律抒咏性不强,很像一个补充终止句。此曲的特殊意义体现在两点。一是应用面极广,任何仪式都要用到它,而且每种仪式音乐中常反复运用,少则近十次,多则达数十次。每次再现时旋律形态都基本不变。二是仪式功能突出。所谓“举”,即唱的意思,“举天尊”即唱天尊。一场仪式要完成其功德,须请多位天尊神仙助力,为表达虔诚之意,每请一位天尊,须用歌唱法来呼唤其名号。故“举天尊”实即歌唱呼唤天尊之名号。这样一来,每举一次天尊,就具有了预示仪式情节场景转换的特殊功能。

此韵又按演唱场合与速度快慢的不同分为[文天尊]和[武天尊]。[文天尊]速度较缓慢,用于多种法事和诵经。[武天尊]则速度较快,用于“施食”仪式。虽然每次举天尊名号不同,导致唱词不同,也有快慢区别,但其旋律形态大都雷同,尤其是下句多完全相同。(曲 14、曲 15)

浙江天台山全真道大型的“焰口”仪式中不断运用[举天尊]达 20 多次。其名称有[举天尊]与[天尊板]两种,其旋律框架大同小异。(曲 16、曲 17)这两首[举天尊],虽然所称天尊名号不同,但其旋律形态完全一致,都是先从角音散板领唱开始,然后众和入板,围绕角音旋转的唱腔旋律以五声级进为主,起伏度小,最后在“天尊”二字处节奏又放散并煞于宫音。再加上三小节的器乐尾奏以加强宫音结束感。凡[举天尊]的唱腔均采用此模式,故在全套曲

^① 《道藏辑要》(第 26 卷),第 16 页。

中,[举天尊]的反复运用,在音乐上有静场、稳定、预示转换的效果。

[天尊板]的唱腔旋律基本也保持[举天尊]的框架,起于散唱的角音,煞于宫音。略有小异之处是旋律音型较密集,多用十六分音型,故显得气息较急促些。另入板的唱腔立即围绕宫音旋转而形成主题句,并作多次反复。(曲 18)

有的[天尊板]也省略散唱的引腔,而直接入板歌唱。(曲 19)

从以上当代仍运用的词曲版本实例中不难看出,本经韵曲目虽然有一些细节性的差异,但它们基本特征是明显统一的,唱词都是天尊名号,旋律材料和结构形式均简单,围绕“角—宫”两音旋转,起伏不大的五声级进旋法。其主要的仪式功能是请神,预示场景和情节转变,运用频率极高,等等。这些稳定的形式表征,表明其是一个自在的曲目系统,并可作为我们追寻其历史源流轨迹的依据。

在追溯此曲的历史渊源时,可发现南朝刘宋时期的《授度仪》中的“发炉”节目之后,有“唱五方天尊”之节目:“唱东方天尊,方各三拜,亦可一拜。亦可不依版,直依方唱。次南次西次北……臣等至心皈命,东方无极太上灵宝天尊……”^①可见这个程序是依方位而唱五方的天尊,同时伴随拜的动作。然后又唱[皈依天尊]。这里明确指示了唱天尊的名号,并有多次反复运用,已基本具备了今曲之要素,故可视为[举天尊]经韵最早产生并用于仪式之例。

次卿引弟子左行執謁版西面南東
唱東方天尊方各三拜亦可一拜亦
可不須版直依方唱次南次西次北
次東北次東南次西南次西北次上
方次下方具如一文
臣等至心歸命東方無極太上帝寶天尊
帝九炁天君東鄉諸靈官
至心歸命南方無極太上帝寶天尊
炁天君南鄉諸靈官

图 1-37 南朝《授度仪》中的[唱天尊]

到唐代,开始用道教独有的“举”概念代替原来的“唱”,如杜光庭撰《道门科范大全》的卷一《生日本命仪》^②中,在“发炉”之后,“都讲举:请称法位,具位臣某与合坛官众等,谨同诚上启:元始天尊……”

① 《道藏》(第9册),第844页。

② 《道藏》(第31册),第759页。

紫微北極大帝御前
都講舉請稱法位
具位目姓某與合壇官衆等謹同誠上啓
斗極祖師洞真大道元始天尊斗極宗師洞
玄大道太上道君斗極真師洞神大道太上
老君玉皇大天尊玄穹高上帝斗中之尊天

图 1-38 唐代《生日本命仪》中的[举天尊]

这里应注意到,此时期已出现了神职分工“都讲”、“高功”、“知磬”等各司其职,因而仪式程序有细化的倾向。前朝已有的“唱天尊”节目,分为两个程序进行。先由都讲(仪式的总负责人)举“请称法位”,再由高功等“上启天尊”。这里都讲的举唱是起提示高功报告天尊的作用,而高功接着所唱的天尊名号,才是[举天尊]的内容。这个“举称法位”、“上启天尊”的程式与今直接举天尊稍有不同,但其呼唤天尊的内容和功能是明确的,应该说这一程式仍沿用了南朝的基本模式,它在唐代“黄箓斋”主体仪式“行道仪”中亦广泛运用。南宋时期道教仪式已广泛使用此韵,并完整地出现了[举天尊]的曲名,与今完全相同。

如《道门通教必用集》卷之七《威仪篇》所载“敕坛仪”^①程序中即用此曲,仪式节目梗概为:“白事存想,召四灵,足履丁字,剑水相向咒,诵净天地咒,安土地咒,诵净坛咒,诵各方帝君咒,次举天尊,次诵敕身咒,次禹步,次称位请官。”

次舉天尊敕身若還按可削法師袖
劍存神望齋官舉水咒曰
水無定形以呪爲定在吾手中號曰神水舉
天廓清噴地水寧與人長生舉鬼液形一舉
如霜二舉如雪三舉之後萬邪斷絕鬼魅潛
伏災殃殄滅南斗上生壽同日月急急如律
令敕

图 1-39 南宋“敕坛仪”中的[举天尊]节目原文

此文献的重要意义是表明:这一时期正式出现与今完全一样的[举天尊]标题,虽未具体

① 《道藏》(第32册),第37~40页。

指陈天尊名号,正可表明此韵的通用性质,可随仪而灵活采用天尊名号,也表明此经韵本身简单,运用普遍,已不必细列内容,甚合今之体例。当然一些具体仪式中也有指明所举天尊名号的情况。如《道门通教必用集》卷之五《职佐篇》^①列多种唱诵词文,如叹经文、忏悔文、召请亡鬼、举不可思议功德,大圣玄元教主、沐浴仪、度亡鬼咒、咒施甘露法食仪、启请咒、通真咒、香、花、水、饭等供养。这些词文多是咏吟之歌,或也标明是法师立诵。显然与“度亡”仪式有关,词大都保留至今。其中将[举教主]与其他经韵并列,可证其属歌唱之韵,与今之[举天尊]大体相同,只是在尊神教主前面加了一句“不可思议功德”的赞美句而已。

舉不可思議功德
大聖玄元教主
元始有命 上開八門 死竟受錄 無量度人
天關一轉 飛天法輪 密爾東方 震上諸神
密爾南方 離上諸神 密爾西方 兌上諸神

图 1-40 南宋仪式中的[举教主]

南宋以后,作为经韵曲目的[举天尊]形态已基本定型,运用更广,相关文献记录更细,表明其在仪式音乐中的功能已得到更多重视。

元代“黄箓斋仪”是由多种相对独立的小仪式构成的大型仪式,此斋仪中多次运用此曲。仅以其中相对独立的两个小仪式的程序为例。

1. “沐浴仪”^②

次再拜捧水當心以楊枝攪旋衆誦
隱語
法師存變獨念瞻仰頌
巍巍道德事 功德已圓齊 降身來接引
師寶自相携 慈悲洒法水 以用洗群迷
永度三清岸 長解五濁泥
天河濯沐天尊
引水詣浴室前
衆誦變化浴室呪
太玄之水 天一之精 開明三景 梵炁流并
雲泉甘露 金真降靈 變化浴室 天地同清
內外洞朗 香霧芳盈 今日沐浴 道炁光明
法師以盂中水分置正寢浴室中及
男女二室以楊枝洒之行持如前

图 1-41 宋元《黄箓斋》“沐浴仪”中的[举天尊]

① 《道藏》(第32册),第25~28页。

② 《道藏》(第7册),第171~173页。

“上香,法师存变独念[瞻仰颂],[举天尊],焚符,引水至浴室,诵变化浴室咒,(多次举天尊及焚符循环),众吟[瞻仰颂]归灵座。”此仪仅是一个相对独立的仪式程序,内容并不复杂,主要功能是法师从地狱救出鬼魂,在将他们受到伤残的形体修复完好后,就要为他们洗澡净身,以便享受神食法筵。在这简单的沐浴程序中,所举天尊依次就有“天河灌沐”、“青水度魂”、“黄华荡形”(5次)、“金容玉相”(3次)、“慈悲接引”五位之多,加上多次反复者,共达十一次之多。从上面文献影印件中可以看出,每举一位天尊,都有其特定的仪式功能,如第一次举的天河灌沐天尊,其功能就是将天上的河水引到虚拟的浴室中,然后法师念唱一首咒文变换出浴室,再用杨柳枝将盂中之水洒于浴室,象征性地表现为鬼魂沐浴。其他的举天尊,都是各司其职的,每举一次天尊,代表着仪式功能的转换。

2. “咒食仪”^①

“咒食仪”与“沐浴仪”结构相当。仪式内容是法师通过念咒,将凡间之米饭水果等食品变换为仙食,仪式程序显然是以[举天尊]经韵和“焚符”为中心而展开,一开始就“举元始、灵宝、道德三大天尊”,然后是多次[举天尊]与“焚符”、“念咒”节目的交替循环,其中所用到的独立经韵仅有[启请咒]和[破丰都咒]两首。每举一天尊后,且有众和“不可思议功德”。全仪所举天尊依次有“大圣元始”、“太圣灵宝”、“大圣道德”、“金容玉相”、“逍遥快乐”、“法雨流润”、“清凉甘露”、“变化无尽”、“大慈平等”、“广度沉沦”等十位之多。

科儀完成品 通度
咒食儀
大聖元始天尊
大聖靈寶天尊
大聖道德天尊
三尊聖號不思議 普為亡靈薦福緣
仰扣高明垂昭鑒 願於今日體慈惠
重重念善皆無量 浩浩良因自有期
惟願亡靈乘進力 永辭苦海步雲梯
和不可思議功德
伏以金飯玉漿 饗御降九清之界 交梨火棗

图 1-42 宋元《咒食仪》中的[举天尊]

宋元时期[举天尊]的蓬勃发展并非偶然,是与当时的社会背景和仪式发展的趋势紧密相关。当时社会震荡,政治动乱,战争和死亡现象频频发生,道教“度亡”仪式因之而盛行。斯时又大量借鉴了佛教“焰口”仪式因素,使度亡类仪式更富于情节性和人情味。仪式情节的具体化和情节化,促使道教神谱扩大,仪式中所请尊神的数量也不断增多。因而各种仪式中运用此韵的几率就极大增多了。

明清时期基本延续了宋元时期的模式,此韵在各种仪式中都广泛运用。

如明代的《灵宝全形科》,是“度亡”仪式中的一个单元,其程序中多次举不同的天尊,并有“众和”标记,表明此时期[举天尊]已采用众人合唱的形式,与今之唱法完全一样了,下为仪式程序梗概,每一次举不同的天尊,都有特殊的仪式含义和表演程式出现。

① 《道藏》(第7册),第174~177页。

宣科,众和[回灵养素天尊],宣符,和[回灵养素天尊]。又,和[解冤释结天尊],[清水度魂天尊],浴室咒,和[黄华荡形天尊],炼度神咒,次吟[沐浴东井],[清水度魂]等颂^①,仙衣、冠带等神咒,[金容出世天尊],诵[灵宝救苦颂],朝参文,知磬表白合声吟偈,[救苦颂],咒食,知磬表白对灵位吟偈,三上香,表白启白,念[开重楼咒],合吟[五供养],[返魂香],[至心皈命礼]。^②



图 1-43 明代《灵宝全形科》中的[举天尊]

清代两大道派全真道与正一道的各种仪式中均大量运用此韵,如正一道代表性“度亡”仪式《太极灵宝祭炼》^③的仪式音乐程序概要^④。

上香,吟偈音乐随,举黄华荡形天尊(重和)。吟偈音乐随,举玉眸炼形质天尊(重和),存想变神,诵《青华宝诰》,举大圣三宝天尊。吟《召请偈》音乐随,知磬举来临法会天尊。洒净。班首等吟偈音乐随,知磬举五龙荡秽天尊。班首摄召,法师上香,持诵《荡秽咒》音乐随。知磬举,志心皈依。洒净,步北斗罡,吟《太阴神咒》音乐随,书讳。建水火池。班首等诵《元始灵书中篇》,知磬举黄华荡形天尊。表白举志心皈依。法师对火沼步南斗罡,吟《太阳神咒》,焚建火沼符,班首诵《元始灵书中篇》。升座序立,道众发播^⑤三通毕。举广度沉沦天尊。吟《青华赞》。法师默诵《大洞玉章》。班首等诵《清静经》。法师存想变神为灵宝天尊。吟偈,洒净。吟偈《返魂香》,法师称职。表白宣斋意。知磬举度人无量、慧光普照等天尊。吟《叹文 1》,举开通长夜天尊。焚破地狱符,吟《丰都咒》,焚召神虎符,吟《三召偈》。表白宣普召牒,吟《叹文 2》,摄召。举慈悲接引天尊。

① 小字注:“在玉音品。”

② 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第 16 卷),巴蜀书社 1994 年版,第 526~533 页。

③ 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第 17 卷),巴蜀书社 1994 年版,第 629~685 页。

④ 原文献每句均断为句号,今笔者据其意及今人理解习惯重新作了断句处理。

⑤ 发播,即吹打乐演奏,类似戏曲的打闹台。

焚召孤魂符。吟偈,宣普召牒,班首等执帝钟吟音乐随,唱《修设斋筵》,医治,全形。举三界医王天尊。直念《叹文3》,知表举元皇荡秽天、清水度魂、荡除阴秽等天尊。沐浴。直念《叹文4》,解冤结,举解冤释结天尊。《十伤符》。变食。知表举酥酆味天尊。洒甘露。唱《叹文5》。举度人无量天尊。吟偈《叹骷髅》。重诚上启。《叹文6》。水火炼度,举水火炼形天尊。焚符,诵《九天生神玉章》,举九天称庆天尊,诵《生天真经》。传戒。直念《叹文7》,举仙化成人天尊。念符,吟《青元导魂章》,举逍遥快乐天尊。祭炼。《三皈依》,宣策,传戒。吟《智慧颂》。吟《奉戒颂》,直念《叹文8》,重诚上启,慰谢。吟《送圣颂》,举倾光回驾天尊。辞坛。吟《送亡偈》,生天。朗念《向来》,齐举广度沉沦天尊。下座。吟《青华赞》。回坛。吟偈《香赞》,回谢,道众发擗,园揖,礼毕下坛。

玉 群 煉 質 天 尊。 和 重	玉 群 煉 形 質 天 尊。 和 重	南 上 朱 陵 府 丹 天 流 火 庭	法 師 一 揖 班 首 等 吟 偈 音 樂 隨	黃 華 蕩 形 天 尊。 和 重	黃 華 蕩 形 天 尊。 和 重	東 井 黃 華 召 石 景 水 母 君	樂 隨	法 師 上 香 滿 筒 一 揖 班 首 等 吟 偈 音 樂 隨	祭 煉 儀 卷 上	太 乙 救 苦 天 尊。	祭 壇 奏 樂 法 師 即 對 祭 煉 壇 上 香 知	上 香 建 水 池 火 沼 若 尊 放 施 食 道 衆	華 寶 諸 後 道 衆 復 奏 樂 引 至 神 虎 前	壇 下 法 師 上 香 班 首 等 吟 偈 至 滿 青	壇 道 衆 先 至 齋 壇 序 立 隨 便 奏 樂	祭 壇 壇 照 圖 陳 設 見 如 有 黃 籙 齊	太 極 靈 寶 祭 煉 科
---------------------------------------	--	--	--	---------------------------------------	---------------------------------------	--	--------	--	-----------------------	-----------------------------	--	--	--	--	---	---	---------------------------------

图1-44 清代正一道《祭炼仪》中的[举天尊]

全真派的“青玄施食”仪式也大致如此,不赘列。

又各派道教早晚课诵仪式以及其他类型的仪式中,都大量运用此韵。这种状况一直延续至今,使它成为具有特殊价值和意义的经韵曲目。

第二章 唐、北宋时期产生的经韵

在中国道教音乐史上,唐宋是原有仪式音乐传统的继承、推广时期。

此时期正统道教进一步得到皇室官府的大力信奉和支持,唐代皇帝多崇奉道教,热衷于创作表演道曲。宋代诸帝佞道亦不让唐,除每年按时祭献“翊圣”,在宫中大搞斋醮外,还收集道经,编纂《道藏》,在全国大修宫观,实行特有的“提举”制度,派高官到各大宫观兼职管理道教。不无巧合的是,唐宋时期各出现了一个精通艺术、醉心道教音乐的皇帝——唐明皇与宋徽宗,他们出于崇道扶政的政治目的和热爱艺术的心灵需要,亲自参与道教音乐的修订、改编和集成,并动用皇室的行政力量进行全国性的仪式和经韵集成。史传唐明皇在宫中亲教诸道士唱[步虚],并自创千古名曲《霓裳羽衣曲》。道教音乐史上最大型的仪式文献《灵宝斋醮仪式范》和经韵曲集《玉音法事》,却是在宋徽宗主持下雕版印行,使正统科仪音乐在全国范围得到统一和规范,从局部地区向全国各地推行,产生了广泛的社会影响,促进道乐发

展成为具有全国性影响的音乐品种。

从当时道教内部的科仪音乐发展情况来看,主要做的是集大成的继承传统工作。南朝时期建立的宗法灵宝派的科仪音乐传统,在唐宋时期得到全面继承。至北宋时期各地名山新兴了诸多道派,大多重符箓科仪,尤以江南为盛,最有影响的是江西龙虎山、阁皂山和江苏茅山,合称“三山符箓”。《茅山志》卷十六云:“初,三山经箓,龙虎《正一》,阁皂《灵宝》,茅山《大洞》,各嗣其本宗,先生请混一之。今龙虎、阁皂之传上清法,盖始于此。”^①三山符箓各有所宗,后也有归附茅山的趋势。但这里要注意一个区别,即从道派势力来看,全国范围以茅山派势力最大。茅山派的宗主地位,主要得力于其领袖长期与统治者过从甚密,得到统治者的推崇佑护。但从科仪音乐来看,各家各派则统一宗法的是《灵宝》大法,使前期建立的仪式音乐传统得到统一的继承。

从仪式音乐总体发展角度来看,尽管此时期帝王的参与使科仪音乐分化出另一支由道外社会仿作的世俗化道乐,但他们更多是立足于固有的道乐传统而进行编辑整理推广和少量的填词改编,使其进一步规范 and 普及而产生广泛的社会影响。因而,此时期仪式音乐的主流仍是延续传统,无论道内或道外,均未作大的创新发展。所以此时期新产生运用的经韵曲目数量并不多,但弥足珍贵的是当时新出的经韵曲目中至今尚有一些保留到今天,使我们能清晰地考察到唐宋道曲传承于今的历史轨迹。现择要进行分析考证。

第一节 [大启请]

此曲为诵经常用韵,“上表仪”必用。其仪式意义是“请神”,故名[大启请]。又按道教理念,凡请神临坛之前,须先洒扫坛场,驱秽净坛,故又名[洒净韵]、[荡秽]等。这些异名有其内在统一性,呈示出此韵的仪式功能。

现北京白云观闵道长传谱的有曲名为[大启请]及[洒净韵]两种。基本唱词相同,[洒净韵]是前者的扩充形态。

[大启请]唱词为七律体:“真心清静道为宗,譬彼中天宝月同。净扫迷云无点翳,一轮光满太虚空……”内容是以比喻手法表现以清静为宗,驱除邪念以使内心洁净。

旋律为展衍式的三句体乐段,首句以核腔“sol mi re”为基调,采用微波型旋法级进围绕“sol”音运动。第二句先拼合新腔“re mi do”,再煞于核腔的逆行,略有变化。第三句拼合“re mi sol”与核腔的下四度移位“do la sol”而煞于“sol”。全歌节奏平稳简洁,均用小声韵音调 and 级进旋法,在南音色彩为主的基调上,“fa”与微升“fa”的点缀略显北音意味。(曲 20)

[洒净韵]唱词基本与上曲相似,在[大启请]的七律诗基础上增加固定衬句“俱洁净” and 结束段“香供养,常清常净天尊”,从而扩大了结构。

旋律基本风格与上曲相似,但旋律形态则另具特点。全曲为乐段变奏,反复三遍后附加一个补充段而结束。主题段 A 是带清角的六声音阶,旋律以回环级进的“sol la do”为主(a),宽声韵的“do re sol”(b)为辅,宫调式的上下句是对称的六小节,上句旋律为 a+b,下句为 b+a。经过四小节的衬腔过渡,进入变奏段 A₁。A₁ 的变奏殊有特色,扩充压缩兼而有之。其上句 a₁ 在 A 段上句第四小节后嵌入三小节,从而将句子扩充为九小节,下句 b₁ 则从 A 段

^① 《正统道藏》(第 9 册),第 6947 页。

下句第二小节的弱拍处减去三小节而压缩为三小节。这种在乐句中作嵌入扩充压缩的变奏手法在中外都极罕见。A 和 A₁ 一起反复三次,其第四次反复的后部增加的终止段比较特殊,因在此曲中这一段未另加标题,故可视为补充终止段。但在武当山道乐中,此终止段是另有[香供养]的标题作为独立经韵。故此段可作补充段和单独经韵两种解释。此段因“fa”音带来的离调色彩构成一定对比性。全歌音调以级进为主而略有起伏,节奏平稳安详,张弛有致,乐句多用鱼咬尾手法,流畅而欢快。(曲 21)

武昌长春观的[洒水韵]显然与上两曲属同一曲目体系,但其词曲则又完全不同了。其唱词全用四言诗体,直接陈述洒清静之神水以驱污秽。虽然如此,我们仍不难看出,强调内外清静是这三曲的主旨共性。其五声级进的旋法,绵延起伏的旋律别具江南音乐风格,其间明显穿插了[圣班韵]的主题材料。(曲 22)

此韵在古代应附着于“禁坛”仪式节次,禁坛又称净坛,其产生年代不迟于唐朝。唐末杜光庭撰《太上黄箓斋仪》卷四十“解考三时行道”仪开始程序中就提到此仪:“投词,禁坛,宿启,一如灵宝法。”^①

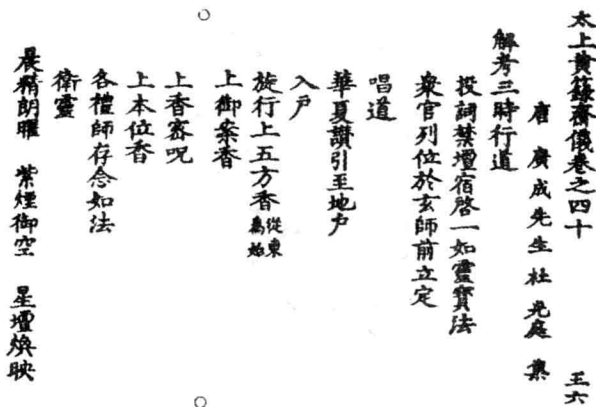


图 1-45 唐代《黄箓斋》中的“禁坛(净坛)仪”

以上材料透露了一些重要信息。“禁坛仪”属灵宝法,置于仪式开始处。据宋以后文献记载可知:“禁坛”即净坛,其主要神学功能是洁净坛场,准备请神到来,多用于仪式开始位置。法师一手执剑,以驱妖秽,一手捧盂洒水,以洁坛场。虽然文献未载其是否有歌唱行为,更无经韵的具体详情。但根据凡重要节次均有经韵的一般规律来看,可推论其仪应有可歌之经韵相附着,而这经韵则应是今曲之前身。这个推论将立即得到印证。

南宋时期,“禁坛”已作为相对独立的仪式单元用于“黄箓斋”,与此同时,功能相同并在今天广为运用的“洒净”、“启请”等名目也已出现于其他仪式中,它们名目不尽一致,但其运用位置放在最前面,都有驱秽洁净的功能则是统一的,说明它们属于名异实同的仪节和曲目。

南宋传到元代的仪式文献《灵宝领教济度金书》“科仪立成品”中的第一和第二仪式为“大禁坛”与“小禁坛”,已有具体节目记录,如“大禁坛仪”的程序。

① 《道藏》(第9册),第292页。

上香,焚符,步罡,执水盂,执剑,剑水相向,多方旋行(唱),荡秽,焚召五帝符,执剑水归位,上香。^①

小禁坛仪式节目略有简化。从中可见禁坛仪式的主要程序是法师依东南西北各方位步罡舞剑洒水,以示将坛场每个地方都荡秽洒净。每旋行到一方时要立定,在做洒水舞剑动作的同时,唱七言或四言诗一首。这些有关洒净的经韵虽然具体唱词内容各不相同,但已足可印证前面推论“禁坛仪”必有经韵是正确的。同时也可进一步看出,当时的“禁坛仪”要唱多首经韵,这些经韵的主要内容都是驱邪洁场。

下面列出几首在“禁坛仪”中的经韵文献影印件。第一幅影印件是旋行所唱的“洞中玄虚……”四言诗,其中有“神咒,持诵一遍”之句,表明这些律诗确为诵唱之经韵。后一幅影印件依次为法师持剑水相向时唱的七言诗和旋行至东方时唱的四言诗。这些材料表明唐宋时期“禁坛仪”表演比较复杂,要唱多首不同格律的[洒净]经韵,但这些经韵的内容都用于荡秽洁场,这是与今一致的。

次旋行

洞中玄虚 晃朗太元 八方威神 使我自然
靈寶符命 普告九天 乾羅各那 洞罡太玄
斬妖縛邪 殺鬼萬千 中山神咒 元始玉文
持誦一遍 飲鬼延年 按行五嶽 八海知聞
魔王東首 仰衛我新 凶穢消滅 道惡長存
次焚召五帝大魔符入壇中至東方

次劍水相向

法水清泠蕩穢塵神劍精英驅魔氣玄壇禹
步周羅迴左揮右洒列群真三九符七謁聞
晨東乾值其摧鄭君疾召威神敷玉文隨吾
周行驅飛雲邪清瘴氣肅八門謹召靈寶攝
魔屏穢靈官疾赴玄壇宣通役使所有元始
符命謹當宣告
次告檢攝妖氛符牒
次焚召八方威神符
次執劍水旋行至壇外東方
東方威神蕩穢江昌綠水仗劍清蕪壇場百
邪摧落木厭飛揚斷除故氣流惠無難急急
如律令

图 1-46 唐代“禁坛仪”所唱经韵^②

① 《道藏》(第7册),第136页。

② 《道藏》(第7册),第141页。

事实上宋代[洒净韵]的运用已普遍,当时“黄篆斋”中的各种小仪式都要唱[洒净],它与[步虚]、[上香]等节目构成仪式开始处的固定模式,现略举数例:

“施贫仪”:“步虚,洒净,上香,吟颂……”^①

“催召仪”:“步虚,洒净,上香……”^②

“全形仪”:“[步虚],洒净,[回灵养素天尊]……”^③

“医治全形灵官醮仪”:“[步虚],洒净,各称法位……”^④

“炼度醮仪”:“[步虚],咒水行净,上启,请神……”^⑤

“普度净供仪”:“[步虚],洒净,[普献颂],祝香,请神……启谢。”^⑥

这些仪式中的“洒净”节目在名称、功能和运用位置上都与今曲同。

明代大致沿袭南宋的名称和运用特点,主要用于“度亡”仪式类型。如《上清灵宝济度大成金书》中的《召魂浴食门·摄亡拯济品·催召式》^⑦。

知磬举偈,众和,高功上香,洒净,[普献颂]……

又如明御制的“建度亡斋三日节次”,每日仪式开始时均要用“洒净”或“净坛”节次。从这里也可看出,从唐至明的仪式中“禁坛”、“净坛”、“洒净”是具同一性的节目。

第一日:发直符,洒净,召将,三献文,请关,遣将……

第二日:洒净,法事,讽经,礼忏,举[起敬赞],[三皈依]……

第三日:净坛,请师,降神通意……

清代运用此曲的场合有所扩大,除“悼亡”仪式外,“课诵”仪式也用之。另一个重要演变是仪式中正式出现了《荡秽咒》曲名,似乎标志着仪节与曲目分离之始,如《太极灵宝济炼科仪》的程序。

上香,吟偈,举天尊,变神,诵《青华宝诰》,《召请偈》,洒净。吟偈,摄召,上香,吟《荡秽咒》,洒净毕,步罡……

上仪中配合“洒净”仪式而吟唱的《荡秽咒》为四言诗^⑧。

清代《重刊道藏辑要·全真正韵》中列有名为[大启请]的经韵,其歌词与今同名曲全同。这首经韵用于各派“早课”仪式中。

① 《道藏》(第7册),第133~135页。

② 《道藏》(第7册),第164~167页。

③ 《道藏》(第7册),第167~170页。

④ 《道藏》(第7册),第198~200页。

⑤ 《道藏》(第7册),第455~448页。

⑥ 《道藏》(第7册),第455~470页。

⑦ 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第16卷),巴蜀书社1994年版,第525~526页。

⑧ 歌词为:“神灵天真,玉液元津。上清华房,元始天尊……千千驱秽,凶恶不存。万万魔王,保命护身。”

如《清微宏范道门功课》“早课”程序^①。

[香赞]*,[开经偈]*,举天尊,[大启请],净心、净口等神咒,护命妙经,尔时,清静、玉皇等经,举天尊,[中堂赞],[忏悔文],礼谢,收赞,[三皈依]*。

《玄门功课早坛》^②的程序。

[澄清韵],[双吊卦],举天尊,[大启请],(净心等咒诰),[中堂赞],[邱祖忏文],十二愿,[小赞],[向来],[三皈依]*。

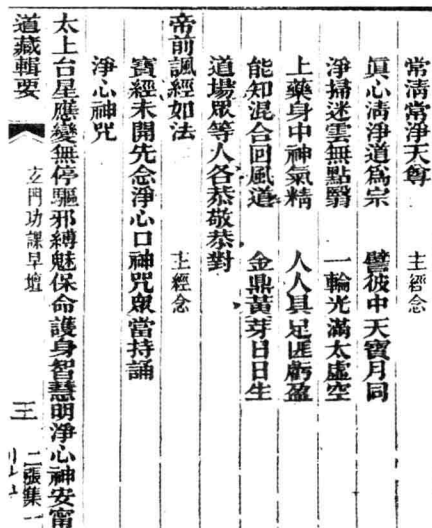


图 1-47 清代《玄门功课早坛》中的[大启请]

第二节 [小启请]

[小启请]为当代全真道课诵仪式必用曲目,多用于仪式开始后不久的前部,其神学功能是表现道士在请神前要保持虔诚恭敬的心态,再开始讽经。又因其在请神前要有如神在前,准备赞颂之状,故又名[唱道赞]。

经笔者实地考察及查阅相关出版资料,并进行细致的形态分析,发现此曲在当代的运用形态,显示出杂多中的统一性。说其杂多,指其在不同地域有不同名称或唱词,旋律细节也并不完全一致。说其统一,则指无论有何变化,它们的旋律框架却基本统一,显然出于同一个曲调母体。

目前所知,现有五首经韵具有明显的相同相似性,综合其名、词、曲特点的比较分析,它

① 案:凡[]号中之曲目,原经书无,今据闵智亭传谱校订。凡[]号外加星号之曲名则为原经书有载。凡原书无曲名,今又暂不可考者,则照录其首句词以备考。

② 案:其经韵均只载唱词,而无曲目名,今依当代道乐之曲名而添加。

们的相同相似程度不尽一致,呈现为三种情况。第一种情况是名、词、曲完整相同。如北京白云观和浙江温州都名为[小启请],唱词是相同的四言三句:“道场众等,人各恭敬,讽经如法。”旋律形态也很相似。第二种情况是名异而词、曲形态相同。如武当山“早课”中有一首曲名为[反八天]的经韵,其词曲形态与上述两首[小启请]基本一样,仅唱词在第二句之后加了一句“恭对道前”,由此构成更完整的四言四句体。显然,此曲唱词在体式和逻辑上都更为完整。第三种情况是名、词相异而曲同。例如河北省道教协会编的《全真早坛经韵曲集》与闵智亭道长传谱的《全真正韵谱辑》中均有一曲[中堂赞],其唱词则全然不同于上述曲目,但其旋律却非常相似。

统观以上情况可以看出,以上在不同地域不同仪式中运用的五首经韵实为异名同(异)词同曲,它们的旋律都来源于同一母体,属于同一曲目体系,只是在传播中发生了细节衍变。很有意思的是,如果从相同性角度来看,上述五曲明显在旋律形态上保持了最强的统一性,而曲名和唱词则变化较多较大。这是否暗示了一个规律,即道教经韵在保留传统痕迹方面,音乐旋律是最顽强的要素?

下面对这几首经韵做一些细致的形态比较分析,以观察其变与不变的具体特点。由于武当山版本的唱词更为规范(北京版本可视遗漏第三句),我们有理由将其拟为母曲先作音乐形态分析。

此曲为上下句单段体的“合头式”变化反复一次。两个乐句悠长连绵,具不可分的特性。上句旋律围绕徵、商、宫三音曲折下降运动,旋线平起低降,间有起伏。下句连接采用鱼咬尾手法,承接上句落音宫先略上行,再围绕商、羽、徵音曲折下行运动,旋线亦如上句。全歌旋律抒情而流畅,节奏整齐平均,顿挫分明,情调显得平稳而安详,妥帖表现出道徒恭敬虔诚的心态。(曲 23)

白云观[小启请]的旋律保持了武当山[反八天]的基本结构和框架,但其节奏型和音调型更细碎多变,附点节奏用得更多,因而情调显得活泼一些。(曲 24)

浙江温州全真道早晚坛均用[小启请]一韵,其唱词同母曲版本,旋律则明显也是母曲版本的变体,节奏变化更多,开始就用了弱拍起的长音,以代替八分音符的平均型,附点节奏用得更多,音调起伏更大,这些特征更接近北京的变体版本。(曲 25)

河北道教的[中堂赞]一曲,虽然其唱词和标题都完全不同,但其旋律明显是大同小异的,更接近浙江温州的样式。(曲 26)

根据以上几曲的形态分析,大致可以认定,作为一首经韵曲目,其比较早期的原初形态应以[小启请]为曲名,词曲形态则应是武当山版本的模式。据此形态学特点搜索古代科仪音乐文献,查明此韵产生和运用的年代至迟应在唐代。

在唐末五代人杜光庭撰《太上黄箓斋仪》的主体仪式《第一日清旦行道仪》程序中,我们发现一首无名经韵很似今曲,下面是其基本节目程序。

众官列位,于玄师前立定。唱“道场众等,人各运心,归命三宝一切念”,华夏赞,启堂颂,入户咒,华夏赞,上十方香,至玉案,三上香,上香密咒,玉华散景。^①

① 《太上黄箓斋仪》,见《道藏》(第9册),第181~185页。

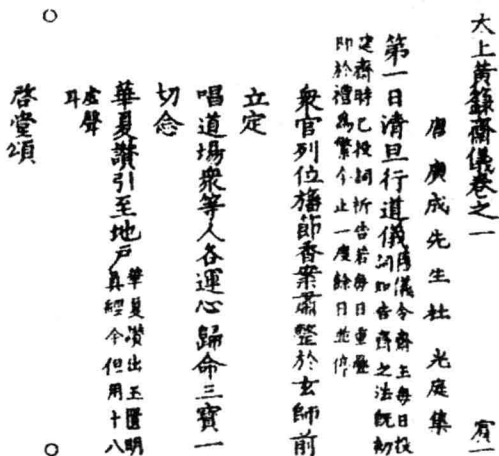


图 1-48 唐代《黄箓斋仪》中的[唱道场]

上述程序中标明为唱“道场众等”的经韵，虽不著曲名，但唱词与今之[小启请]相同点甚多，如其前半部分词、词体、意旨（强调通过存思进入特定请神状态）^①以及靠前使用等。故可判断，此[唱道场]经韵应为今之[小启请]的早期形态。在稍后北宋出书的《玉音法事》卷中，我们又发现一首名为[唱道赞]^②的经韵，其唱词全同唐之[唱道场]，两曲明显有直接承递关联。这样，从唐之[唱道场]，到宋之[唱道赞]再到今之[小启请]，历史传递的线索就清晰浮现出来，它们是同一曲目体系的异名。

[唱道赞]首次完整记载了此经韵的词曲形态，并有小字注明其唱法云：“按藏经醮仪卷所载，每遇唱道时，知磬举至末句，道众默念天尊三声或五或七或九声。如阳醮念长生保命天尊，福生无量天尊，阴醮念太一救苦天尊。”



图 1-49 北宋[唱道赞]词曲

可证此经韵是由音乐专职人员知磬演唱，唱到末句道众默念天尊。而且此曲早已载入《藏经醮仪》，其产生年代不会迟于唐代。

① 《道书援神契》中《论唱道及登坛品第十三》解释云：“凡修斋逐朝登坛之前，法师与宫班立于玄中法师前，高功法师启白后，都讲唱‘道场众等，人各运心，归命三宝，赞咏行道’。其所唱云‘人各运心’者，即是令法师斋官运心玄极，注想宸严，旨在默念冥思。”

② 《道藏》（第11册），第130页。

南宋成书的《道门通教必用集》卷二《词赞篇》，列举了 72 首经韵及唱词，其中^①亦收[唱道赞]，并注明最后一句唱法为“和”。可见当时此韵的最后一句已改用众和，变为一领众和的唱法^②。

請師頌
人各恭敬
古儀請師止是經籍度三師作三翻請且
在正壇禮師存念之先乃自己傳度三世
之師後人不知考究誤以三師為天上仙
官故列為五師今既知是不可復改可專
五師中三師為天上對羅祖真人真定先
真人先妙音真人此乃天台葛仙公授經
時三師亦以見經教授傳之祖不忘所自
也如三清亦號三師已在正壇奉事不可
降為五師也玄中所以主敎當在第一三
師次之監齋又次之
修齋行道奉請 玄中大法師降臨壇所
修齋行道奉請 經籍度三師降臨壇所
修齋行道奉請 監齋大法師降臨壇所
雲與已降稱駕來臨齋事周圓還當奉送
唱道讚
道場眾人各運心衆和皈命三寶一切念
華夏讚

图 1-50 南宋[唱道赞]

清代《重刊道藏辑要·全真正韵》中收载此曲，表明它被道教中人视为形式稳定的传统曲目之一。又清代成书的《道藏辑要·张集》中，收有《太上玄门功课经》，大约出于清代以前。其“早坛”仪式中在[大启请]之后即唱[小启请]。另在“晚坛”仪式中，在唱[干倒拐]经韵之后亦紧接此经韵。

道前誦經如法	道場眾人各恭敬恭對	若服聖智圓通地	道以無心度有情	但憑慧劍威神力	種種無名是苦根	香供養十方救苦天尊	誦經功德不可議	千慮請師千慮降	孟中雪露時常灑	道藏輯要
			便是生天得道人	跳出輪迴五苦門	苦根除盡善根存		孤魂滯魄早超昇	愛河常作度人舟	手內楊柳不記秋	玄門功課晚壇
										壹

图 1-51 清代[小启请]唱词

以上文献记录未标曲名，清代仪式文献传统如此，对于一些古老稳定的曲目多不标曲名，殆因道内自然知晓无需赘列。但若不熟悉道乐的局外人，只看文献是不太弄得清的。当然，我们对照当代活的实践，则不难明白其为可唱的历史悠久的经韵。从以上文献记载中，又可捕捉到两个重要信息。其一，[小启请]之称为小，是有其道理的，一是它为四言四

① 《道藏》(第 32 册)，第 9~17 页。

② 《道藏》(第 32 册)，第 10 页。

句体,唱词篇幅也小于其前的七律体的[大启请],再则它紧接[大启请]之后,明显有补充附着之功能,故名。其二,见载于明清文献的[小启请]为四言四句体,这应是传统的规范格式。这就证明我们前面视武当山版本为较好保留传统样式的母曲,完全是符合历史事实的。

第三节 [忏悔文]

[忏悔文]是今道教宫观“早课”仪式的必用曲目。“早课”时道众诵经浩毕都要咏诵一段《邱祖忏悔文》以示自己真心诚意向祖师忏悔自己的罪过并发愿修真。各地“课诵”仪式中的唱词大致相同,先是一首七绝诗:“经功浩力不可思,回向十方诸圣众。愿见真心求忏悔,河沙罪障悉消除。”赞颂经典与神灵,接着为自己的罪过而忏悔,词为四言诗与骈文的交掺:“忏悔我等,自从曩劫。乃至今生,假火风地水以成形,恋香味色声而触法。贪嗔嫉妒,恶口妄言,杀盗邪淫恣,恣情纵欲……”此曲因标明为“邱祖”,可知其是有特定对象的一种[忏悔文]。从歌词的含义来看,是表示诵经的功德浩荡而不可思议,将诵经积累的功德转呈诸圣师,并向他们忏悔自己的各种罪孽以求超生。

各地旋律则不尽一致。武当山的曲调是吟诗腔风格,对应式上下句体(首句旋律)的七次变奏而成。上下句旋律基本是对称的,上句旋律为“徵—商”型,围绕“商”音旋转,音域较宽,呈先扬后抑的小波浪形运动旋线;下句“商—宫”型,为移低下方四度模仿上句的旋线,围绕“宫”音旋转。情调显得比较激动张扬。(曲27)

华山道观的同名曲采用同样唱词,其旋律则是有较多变化的变体,全曲仍用两个乐句材料,分别围绕“商”、“宫”两音旋转而成。句、段的煞音及终止式也完全相同。这些共同点表明它们源于共同的母体。但华山经韵也有诸多细节性变异。音域较窄,旋线以平行环绕为主,略有下行。两个乐句交织一体,其中围绕“商”音的乐句明显占有主导地位。总体情调显得更加平稳宁静。(曲28)

所谓忏悔文,也就是吟唱忏悔的词文。东晋末古灵宝经制立的“灵宝斋”仪式中已有重要节目“十方忏”或“二十方忏”等,实际上已含有诵戒忏悔的意味^①。如敦煌本《洞玄灵宝自然斋戒威仪经》所载宿启阶段的节目包含:入道户、发炉、称法位、关启、礼十方、十方忏、三启、三礼、重称法位关启、诵智慧颂、回心礼十方、说戒、署职、宣禁、复炉、咏奉戒颂、出治户。行道阶段的节次有“初入斋堂咒户、礼师、诵卫灵神咒、发炉、出官、启事、三上愿、十方礼、十方忏、存思命魔、步虚、礼经忏悔、愿念、复炉、咏奉戒颂、出户”^②。其节目中的“礼十方”是向十方诸神礼拜,表示皈依,紧接的“十方忏”就是向诸神忏悔谢罪。

从道理上讲,既有忏悔之仪,也应有忏悔的文词经韵了。不过,据有明确详情的道教仪式文献记录标准来看,唐代已有正式的“忏悔”节目及词曲记载^③。故我们推论忏悔文产生于唐朝,虽为保守观念,但因有更确切的证据提供而更可令人信服。

① 敦煌写本《太上洞玄灵宝下元黄箓简文威仪经》,见《中华道藏》(第3册),第277~281页。

② 以上转引自吕鹏志:《唐前道教仪式史纲》,中华书局2008年版,第143页。

③ 根据《无上黄箓大斋立成仪》的记载,其忏悔文格式内容与唐不同,且授自东晋陆修静撰的《宿启建斋仪》,可证东晋实已有忏悔文与今体相近,并历代延续。

唐末杜光庭撰《太上黄箓斋仪》^①中已有多种“忏悔”文专集,各用于不同场合。该书从卷四十一至四十八,分别列有为士庶消灾、安宅行道、荷恩感瑞五段方忏^②、人臣为国等忏悔名目。可见当时运用“忏悔”非常广泛,并各有特定的对象和内容。虽然如此,其言词内容仍有程式和共性。

如《士庶消灾五方忏悔》,其对象是士大夫和庶民,目的是“消灾”。大致程式为三段式,先是“赞神”：“臣等伏闻，十极天尊，垂拱于无何之上；五老上帝，开图于太漠之中。弘道德以化群方，布恩慈而临品物。凡所祈启，必获感通。”次明斋意：“今谨有黄箓大斋主某官某乙，恩重君亲，义深国家。将崇福祉，爰设坛场，依按科仪斋持法信，皈命十方无极太上灵宝天尊，已得道大圣众……”最后乞神赐福：“特乞垂不宰之仁，播无私之泽，降贞祥于宗庙，延祚历于圣躬。万国咸宁，五兵自偃。次乞斋主某家九玄七祖，超度朱官，五族六亲，列名丹简，千灾不作，百福维新。一切生灵，同臻道荫。得道之后，升入无形。（和）与道合真。”^③

太上黄箓斋仪卷之四十三
唐成先生杜光庭集
士庶消灾五方忏悔
此忏以消灾用
先撰方
臣等至心皈命十方无极太上灵宝天尊已
得道大圣至真诸君丈人十卿神仙诸
官三境各虔誠懺悔
懺悔
臣等伏聞十極天尊垂拱於無何之上五老
上帝開闢於太漠之中弘道德以化群方布
恩慈而臨品物凡所祈啟必獲感通今謹有
黃箓大齋主某官某乙恩重君親義深家國
將崇福祉爰設壇場依按科儀齋持法信皈
命
十方無極太上靈寶天尊已得道大聖衆至
真諸君丈人十卿神仙諸靈官持乞垂不宰
之仁播無私之澤降祚歷於宗廟延作曆於
聖躬萬國咸寧五兵自偃次乞齋主某家九
玄七祖超度朱官五族六親列名丹簡千災

图 1-52 唐代《黄箓斋》中的[忏悔文]

此程式内容,与今之[忏悔文]有同有异,从内容看,都有赞神及乞神的意旨,但今之[忏悔文]多了强调忏悔的内容;从词体格式来看多有相同点,如都用了四言体和骈偶体,但今之忏悔则又多了七绝体,并置于重要位置。从这些特征来看,两者联系因素还是明显的,属于同一曲目的历史变迁。

唐代[忏悔文]已有比较固定的格式,可通用于多种不同名目的“忏悔”。而且这种格式亦为后世所遵循运用。这里值得一提的是,文词最后一句注明为“和”,可证当时“忏悔”是采用一领众和唱法的经韵。

南宋时期文献记录的[忏悔文],有两种内容,一种是唐代模式,如《道门通教必用集》卷五《职佐篇》列多种[忏悔文],并专门解释了“忏悔”之来源及意义:“道家仪文至于巢先生号为大备文字,皆有所出,或儒书或道书。剪裁铺张,自有体制,一字不可移易。惟忏悔文消灾迁拔两篇又多取庄子,使人闻之,洗濯疏淪,有清心向道之意。未烛厥理者,或有改

① 《太上黄箓斋仪》,见《道藏》(第9册),第181~378页。

② 原文有小字注:“升坛之时或盛寒酷暑及风雨之变,恐失礼容,宜用此忏以从简易。”由此可见忏类仪式也用于“升坛”仪节,在实际运用中亦可因事而繁简不一。

③ 《道藏》(第9册),第308页。

易,增加书字,殊为可笑。故书之以告将来。”^①这里说明忏悔之文词来自儒道经典,唱之可令人清心寡欲,虔心向道,因而不能随意增改。这些忏悔文词格式沿用唐代模式。略举例如下。

《黄箓启坛忏悔》:“臣法众等,至心归身归神归命,十方无极太上灵宝天尊。圆穹列曜,星辰厚地,洞天海岳,醮筵感降,一切真灵……”^②

《散坛忏悔》:“臣闻,强名曰道,本清静以无为。不测者神有感通而必应。再荡涤于尸秽,终对越于灵真。伏念臣等仙品未充,业根尚在。虽稽参于宝箓,常讽诵于真经。宣举教科,修行斋直。虑有违于道范,曾未沃于灵心……”

《迁拔忏悔》:“臣闻,探真精于象外,道本冲虚。发宏愿于寰中,理归清静……”^③

另一种则包括了斋主忏悔已过,乞求升仙的内容。这一格式内容更近今体。而据文献传授脉络来看,标明为东晋陆修静撰的古法“宿启建斋仪”,经唐张万福补正,宋留用光传授,蒋叔舆编次。可证这是一种更古老的传统^④。

次都講唱禮十方
志心皈命北方無極太上靈寶天尊一拜
東北方 南方 東南方 西南方 西方 西北方 上方 下方
次都講唱各皈命懺悔法師
臣法眾等志心皈命無極大道天尊懺悔齋
主臣眾等及一切眾生前世今世身形所
犯四肢舉措動違戒律不依經典身業大罪
無量無邊並乞蕩除皆願齋主臣眾等及
一切眾生身入至仙會道合真稽首禮謝
○
无上十方正真三寶一拜
臣眾等志心皈命無極大道天尊懺悔齋主

图 1-53 南宋[忏悔文]

从以上文献记载中可以明白,忏悔文词源于经典,用于多种不同仪式,针对多种不同对象,具有多种不同的功能,故其言词内容不需也不能完全一致。这就提醒我们,考察此曲之源流演变,不可拘泥于词文的毕肖,而应主要依据其曲名、词体、基本内容和用法等特点来综合判断。

明清时期,[忏悔文]已与今曲的形式内容完全一样了。

例见《道藏辑要·张集》所载“早课”中《邱祖忏悔文》的唱词:

① 《道藏》(第32册),第25页。

② 《道藏》(第32册),第26页。

③ 《道藏》(第32册),第27页。

④ 《道藏》(第9册),第472页。

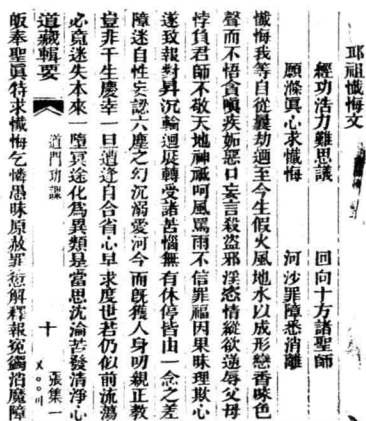


图 1-54 明清“早课”中的[忏悔文]

综上所述,“忏悔”作为非常古老的仪式节目,反映了道教重视诵经音乐和悔过消灾的理念。其经韵形态,至迟在东晋即已有之,至唐代时有一变体并行,故其形式内容一直有两个模式。两个模式均以赞神、祈福为框架,区别在重心为明斋意或忏悔己过。另一变化是历史性的,大约在明清以前,主要表达赞神祈福内容,词体为骈文与四言诗并用。这些内容特点决定了此曲必然运用于仪式的开端处。明清时则以赞经代替赞神,以赦罪代替祈福。运用位置也转移到仪式的中部。这些变化,是与时代文化的变迁密切相关的,体现了道教仪式音乐的内容也要与时俱进。不过,我们仍不难看出它在历史演变中始终保留的稳定元素,表明它作为一个经韵曲目的历史线索。

第四节 [称职]

[称职]为道教祈禳仪式必用之韵,是高功在仪式开始不久向神报告自己神职和斋意时所唱之韵。又因称职时要向众多神圣致意,故又名[圣班韵]。清代科仪文献与现各地的唱词多为半文半白的体式:“臣系太上无极大道……龙门正宗邱大真人门下第××代妙道弟子××率领合堂两班道众人等。同叩坛前,稽首顿首,炉焚真香,虔诚上启:东极宫中救苦天尊,南极宫中度命天尊(案,以下为要报告的所有天尊神圣名号)……伏望暂离金阙,下降香坛……今有牒文,恭对敷宣。……志心称念,捧送天尊,不可思议功德。”^①这种文体不像古诗,历代文献从未将其列入经韵曲目范围。至今在道内或道外出版之曲集或论著中,仍无人载述此曲。仅此一端,足见当下道教音乐学术研究的粗疏。对此曲的忽视,在音乐学研究来看是一个极大疏漏。实际上,此曲在仪式功能和音乐形态上都极富特色。首先,其词曲配合相当完美。它的唱词长大而形式错综,一般很难配合曲调,但道教却运用基本乐段自由衍展变化反复的形式,配合得那么妥帖巧妙;其次,腔调独特,创造出一种似吟似咏、时吟时咏的别致而富有韵味的旋律形态,使音乐的叙事性与抒情性得到完美的平衡和体现。我们理应将其纳入音乐曲目范畴并加以认真研究。

现以浙江燕窠洞黄信成道长所唱版本为例略作分析(曲 29)。全歌旋律共由四个基本材料组成。先是乐句结构的引子,以上行的“la do re”窄声韵音调奠定了全曲的音调特色和中

① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第14卷),巴蜀书社1994年版,第589页。

心音(羽)。后面三个基本材料类乐段结构:第1乐段承接引子音调施以自由衍展,其中加入一个含偏声变宫的自由移位,乐段本身多次作细微变化的重复,以配合长篇唱词,旋线呈微波状,吟诗腔风格,情绪宁静安详。第2段延续第1段的性格,但一开始就选取其含变宫的变形而展开,因而音区提高四度,略有色彩对比,仍为宁静的吟诗腔。第3段开始就提高八度音区到高“羽”,节奏拉宽,旋律起伏增大,呈大波浪形,由此变为抒情的赞歌风格,情绪明显激动起来,将全歌推进到高潮后,又从头反复。每次反复,无论是全曲、乐段或乐节,都有程度不同的衍展变化。因而使全歌听来既统一又不失变化,韵味深长。

以上旋律样式运用范围相当广泛,在茅山、华山玉泉院、青城山等地道观的“焰口”仪式中都能听到类似的唱腔。不同地域有不同程度的衍变。足见此韵旋律在相当古老年代已形成了比较稳定的模式,下面以武昌长春观“上表”仪式中的[圣班韵]^①经韵为例作分析比较,为方便分析起见,长春观[称职]分“主旋律”与“全谱”两种曲例列出(曲30、曲31)。首先可见其基本旋律材料与上曲相似,显然是同一曲目的变体。当然它的细节变化也较多。主要体现为两点:第一,省略了引子乐句,使全曲结构显得不太完整。第2、3个乐段材料本身都有变形,其中第1段变化较小,得到更加强调和突出运用,它不断重复或变化重复。第2第3两段变化较大,运用率降低。虽然有这些较多变化,但仍不难看出两地旋律的相似性。

类似“称职”的节目早在唐代仪式中已有之,当时叫“请称法位”,唐末杜光庭所撰仪式多见此目,如祈禳类《生日本命仪》中的“清旦行道仪”程序^②,用于仪式开始不久的“发炉”^③之后。

升坛,举各礼师,宣[卫灵咒],鸣法鼓,发炉,都讲举请称法位,具位臣某与合坛官众等谨同诚上启,虚无自然元始天尊,太上玉晨大道君……稽首再拜,奉迎圣驾。降圣,知磬举散花,奏乐,重诚上启,宣词,重伸上启,终献,奏乐,重诚上启,重称法位。举送圣颂,复炉,举天尊,送神,化财,回向,礼毕。

都講舉請稱法位
具位臣某與合壇官眾等謹同誠上啓
斗極祖師洞真大道元始天尊斗極宗師洞
玄大道太上道君斗極真師洞神大道太上
老君玉皇大天尊玄穹高上帝斗中之尊天
皇大帝斗中之主紫微大帝北斗高上玉皇
聖帝君太微玉帝玄卿大帝君北斗太尉陽
明食錄玉晨君北斗上帝陰精巨門玉晨君
北斗司空真人祿存玉晨君北斗遊擊玄冥
大曲玉晨君北斗斗君丹元慶真玉晨君北
斗太常北極武曲玉晨君北斗上帝天關破
軍玉晨君北斗玉帝洞明外輔玉晨君北斗
帝皇降元內弼玉晨君斗中天罡萬真師度

图1-55 唐代“行道仪”中的[称法位]

上仪中,从都讲举(唱之意)“请称法位”到“上启”的内容,与今[称职]的含义及体式全同。另杜光庭所撰开度类《太上黄箓斋仪》中“第一日清旦行道仪”的程序如下。

① 亨强案,[圣班韵]实即[称职]之同曲异名。
② 《道藏》(第31册),第759页。
③ 框架性的节目,法师派出身中之神。用于仪式的开始部分。

众官列位。唱道赞，华夏赞，启堂颂，入户咒，华夏赞，上十方香，三上香，各礼师，卫灵咒，鸣法鼓，发炉，各称法位。^①“上清玄都大洞三景弟子，无上三洞法师奉行黄篆大斋，法师某岳先生某帝真人，臣某谨同诚上启。虚无自然元始天尊无极大道，太上大道君……今奉词旨，敢不上闻”，礼方，步虚，三启，三礼，重称法位，同诚上启，发念，复炉，出堂颂，回师，事毕。^②

各称法位众官密称已法位也
 上清玄都大洞三景弟子无上三洞法師奉
 行黃錄大齋法師某微先生某帝真人臣某
 謹同誠上啓
 虛無自然元始天尊無極大道太上帝君
 太上老君高上玉皇十方已得道大聖衆至
 具諸君丈人三十二天帝君玉虛上帝玉帝
 大帝東華南極西靈北真玄都玉京金闕七
 寶玄臺紫微上官靈寶至真明皇道君三十
 六部尊經玄中大法師三界官屬一切真靈
 等億劫良因生值大化玄真啓拔得處玄
 門三師盟授三寶具經法應度人九萬九千
 位登至真而功德德簿未能自仙衆懣踰過
 在再塵寰但受法之初盟告三界的當度人
 濟物立功爲先凡所歸依理宜關奏今奉詞
 旨敢不上聞

图 1-56 唐代《黄篆斋》中的[各称法位]

唱词的内容格式更为接近今曲。显然这与“黄篆斋”与当代[称职]都用于“度亡”仪式有关。可见，当时的“称职”节目可通用于“祈禳”（祈福）与“开度”（度亡）两大类仪式中，唱词略有小异。这个特点也沿用至今。据此，可认定唐代的“称位”即今曲之前身。

宋元时期多种仪式均用此曲，仍沿用唐代“各称法位”的模式。如《灵宝领教济度金书》中“医治全形灵官醮仪”的程序如下。

[步虚]，洒净，各称法位，上启，初献花，散花，亚献，三献，向来，请圣，初献，亚献，三献。^③

靈寶領教濟度金書卷之三十六
 洞微部 四炁散香真人齊金身度
 靈寶通玄秘錄水角先生林靈素撰
 科儀主成法品通用
 醫治全形靈官醮儀
 步虛 灑淨
 各稱法位
 具位姓某謹焚香上啓
 靈寶玄壇天醫治靈仙官君史元十二炁
 化生大將軍解冤釋結大神沈澗司命司
 仙官將吏隨從應感一切真靈伏以聖澤春
 融廣覆三塗之熱愍神功雨潤普滋萬類之
 沉淪玄聖刊靈寶之班紫禁來虛皇之令威
 靈有赫變化無方九返七還坐致枯骸而再
 潤千和萬合能令真骨以成觀澤濟入解之
 泉纖羅六絲之服凡伸吸命愈壽壽情全有
 壽主其聞度亡故未人費迴靈緣運淪冥境
 二聖乘危而結繫四大僊離千冤若恨以投
 眼德論未釋泥形神之垢穢與於止之形香
 非煩神通易持感一封誼長已承帝獎之

图 1-57 宋元“度亡仪”中的[各称法位]

① 有小字注“众官密称已法位也”，表明各位法师都要称其法位，而不限于主持人。

② 《太上黄篆斋仪》，见《道藏》（第9册），第181～185页。

③ 《道藏》（第7册），第198页。

在[步虚]之后即开始[称法位],再紧接[上启],这一运用特点及其唱词内容,都更接近今天的[称职]。

明清时期,“称职”仪式节目明确见载于仪式文献。

明代仪式中是“称法位”与“称职”合用,“称职”在仪式文献中首次见载,参见《上清灵宝济度大成金书》中的《黄箓大斋设醮科》程序如下。

各礼师存念如法,鸣法鼓二十四通,高功发炉,请称法位“具某箓弟子参玄都正,系天师门下某治领职祭酒奉行三献法事……臣闻一阴一阳……”再称法位、称职“臣闻鸾翠流华,拱紫金之瑞相,忝珠凝妙,开碧玉之祥光……今斋主某”再称法位(臣谨重诚上启……),宣职,宣疏,送圣颂,复炉。①

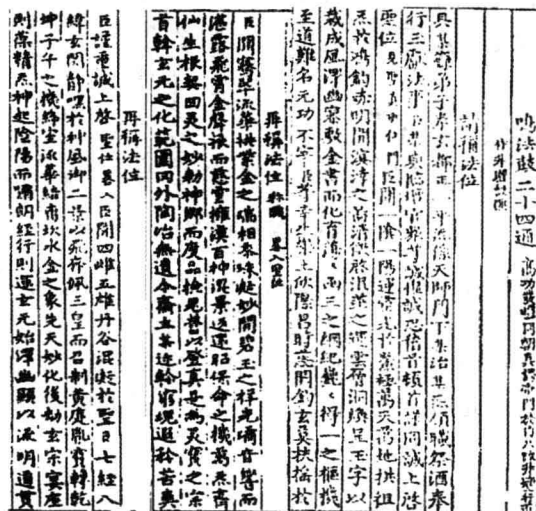


图 1-58 明代[称法位]、[称职]

需要注意,仪式中“请称法位”、“再称法位、称职”与“再称法位”三个节目连用,其中第一次“再称法位”与“称职”并为一目,表明两目是同一项,也证明我们推断唐代的“请称法位”即今之“称职”是完全正确的。以上三目各自所唱词文内容分别是“自报家门”、“明斋意”和“请神”,显然是将唐代“请称法位”节目的内容分开在三目中表述,同时也开始出现了以“称职”代替“称法位”名目的先兆。

清代承接明代的用法,完全用“称职”取代“称法位”的名目,但内容仍保持一致。如《青玄济炼施食全集》仪式中,先是表白提:“恭对慈尊,请称法职”。然后高功接:“臣系太上天无极大道……龙门正宗邱大真人门下第××代妙道弟子××率领合堂两班道众人等。同叩坛前,稽首顿首,炉焚真香,虔诚上启,东极宫中救苦天尊……”。②

① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第16卷),巴蜀书社1994年版,第705~706页。

② 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第14卷),巴蜀书社1994年版,第589~590页。

願違青華府奏請太乙救苦尊
 香花 道場諸聖
 太上無極大道王清金簡寶籙混元紫府
 選仙上品東東華演教龍門正宗邱大真
 人門下第 代妙道弟子 率領
 闍堂兩班道家人等同叩壇前稽首頓首
 爐焚真香虔誦上啟
 東極宮中救苦天尊
 南極宋陵度命天尊
 西極景華蕩形天尊
 北極玉眸鍊寶天尊
 中極九幽拔罪天尊

图 1-59 清代“施食仪”中的[称职]

表白的“请称法职”是用吟唱法,提示下面高功要做的节目,高功接唱的“臣系……”部分才是[称职]的文本。[称职]所唱内容大体分两部分,开始是自报家门,然后是启请各路天尊。因此我们可简化表明这一程式为“表白提示——高功称职”。其与唐代以来“称法位”节目的内容显然是一脉相承的。

综上所述,虽然由于仪式具体内容和时代发展的各种变化,古今各种仪式中具体唱词的形态并不完全相同。从唐代历经宋元到明清,“称法位”仪式音乐节目的名称略有变化,但它的形态和功能却始终与今天的〔称职〕节目如出一辙,这就充分证明了这个仪式曲目相当稳定、自成一体地延续发展到今天的历程。

第五节 「焚化贊」

〔焚化赞〕是“上表仪”的专用节目。“上表仪”属于“祈祥斋”，当仪式进行到向尊神送达表文时，是通过焚烧表文以示借助一缕青烟而实现送表上天的，此时即唱此韵。

今北京白云观的唱词为七字、四字杂合体式：“稽首皈依天地前，炉起祥烟。三界十方尽遥观，万圣临轩。天仙地仙水府，三官四功，曹值府使，奏表传言。若人皈依天地前，福寿无边。”唱词虽不长，所配音乐却是长大的对比性三段体 ABA₁。第一段主题段，是[三皈依]旋律的变体，是歌唱性的赞歌风格。音乐围绕“宫—徵”旋转，五声级进上下行的旋法构成小波浪形。节奏疏密交替，以密集节奏为主，颇具江南丝竹风味。第二段前半部引入了对比因素，音乐具吟咏风。节奏拉宽，以八分音平均型节奏为主，音调平稳，并渗入清角为宫的离调因素，后半部则变化再现 A 段主题材料。第三段变化再现 A 段。（曲 32）

武昌长春观“上玉皇大表”仪式中有一首与[焚化赞]相同功能的经韵,曲名略异为[薰表韵],唱词都是表现焚表送表之意旨,但格律和具体用语不同,全用四言诗体。旋律亦异,采用了同仪式中[称职]一韵的变体形态,中间出现了短暂的复调。(曲 33)

可见,以上两曲的标题、仪式功能及唱词的意旨均具有同一性,明显属于同一曲目系统,只是因时地的变化而在词曲形式上产生了较大差异。这种同一曲目在具体词曲形式上的变异,在道教仪式音乐中是比较普遍的现象。而这种差异较大的现象,往往表明这个曲目产生年代比较久远,流传运用范围也相当广泛。

按通常惯例,一旦有“上表”仪式即应有此韵之产生。然“上表仪”虽产生久远,但详载其

曲词内容的文献目前却尚未发现。故依据明确为仪式歌曲形态的文献记录为准,可知从北宋开始,历代有名为[焚词]或[焚词颂]之经韵见载,显系一稳定的曲目。如北宋《玉音法事》收载[焚词],词为五言长律:“人天多障累,大道实矜怜。救度垂科教,咸令忏罪缘……”曲线谱线状显出旋律具有歌唱性^①。

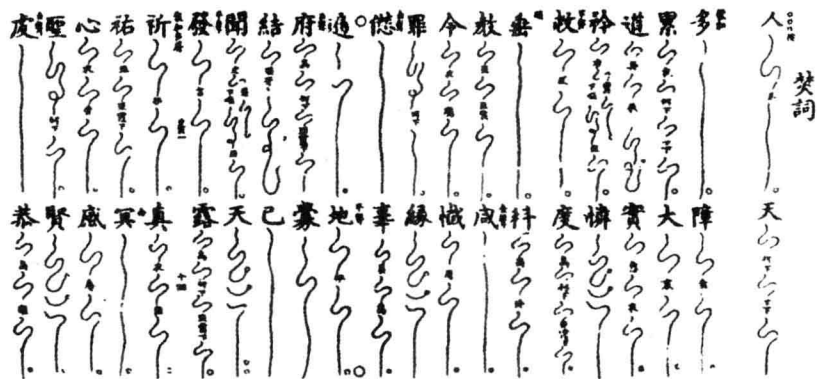


图 1-60 唐宋[焚词颂]词曲

虽然其词体和内容与今不类,但其曲名及功能则与今曲类似,当是[焚化赞]一韵之早期样式。

南宋沿袭唐宋之制,《道门通教必用集》卷之二《词赞篇》,列举 70 余首经韵,囊括前代传统曲目与宋新添之曲。亦载[焚词颂]^②,唱词全同北宋之《焚词》一曲。

元代《灵宝领教济度金书》卷十二中《九灵飞步上章仪》,是目前所见“上表仪”的最早完全记录,仪式以上章为中心,在“宣章”、“校章”、“封章”、“遣章”、“迎章”等一系列节目后有“焚章,道众举[焚章颂]”两目^③,表示章表已送达天界。

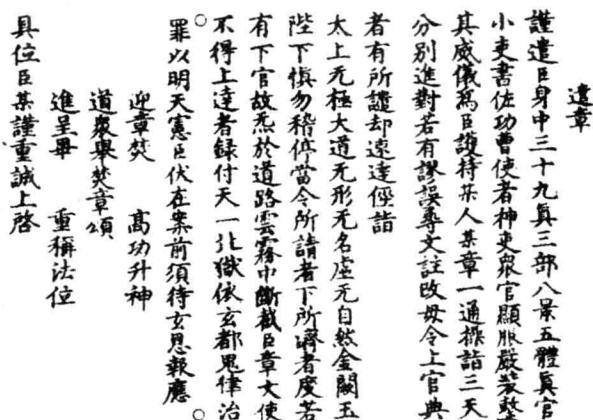


图 1-61 元代“上章仪”中的[焚章颂]

① 《道藏》(第 11 册),第 125~126 页。

② 《道藏》(第 32 册),第 13 页。

③ 《道藏》(第 7 册),第 104 页。

明清时期此仪得到更广泛运用。如明代《上清灵宝济度大成金书》“法事品”收载 122 首经韵,亦载[焚词颂],当直接沿用唐宋之[焚词]。清代《广成仪制》载有多种“上表仪”,程序更丰富完善,其中均有同类曲目的运用。如清代成都二仙庵收藏的《进表上章总朝全集》^①中的[送化]^②,《玉帝正朝集》^③中的[薰表偈]等,均为异名同曲类。

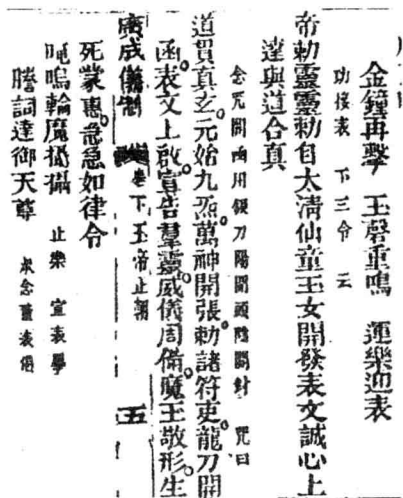


图 1-62 清代“上表仪”中的[薰表偈]

通过以上考述,可见当代仍存活的[焚化赞]经韵,至迟在宋代便已产生并运用于仪式中。在漫长的历史发展中,它在仪式功能、标题、唱词意蕴上的统一性,不容置疑地表明了它作为一个稳定曲目的身份。当然,我们也看到它在不同时代不同地域的流传中,在曲名和唱词内容以至旋律形态上,也都有不同程度的变异。然而,这并不影响我们识别出它们属于同一曲目。而这种同一曲目在不同地域的变体现象,本来也是口传为主的道教音乐传承的必然规律。

第三章 南宋金元时期产生的经韵

南宋金元是中国历史上战乱频繁、政治动荡的时期。因金兵的大举入侵,南宋朝廷偏安一隅,与金、元形成南北对峙局面。民族矛盾、阶级矛盾的异常尖锐化,导致社会文化的发展具有一些新的特点。

动荡不安的社会现实,战争造成的生死剧变,使社会思潮亦变为从唐宋时期对生之幸福的追求而转向对于死亡现象的终极关怀。这种终极关怀在实质上反映了人性所共有的最根深蒂固的思想感情。对于死亡,人们既感到恐惧和无奈,同时又渴望生命的继续,相信灵魂的存在和永生的可能,这种复杂的情感危机,为宗教的参与提供了良好机遇。在面对死亡,

① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第 15 卷),巴蜀书社 1994 年版,第 391~409 页。

② 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第 15 卷),巴蜀书社 1994 年版,第 391~405 页。

③ 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第 14 卷),巴蜀书社 1994 年版,第 223 页。

解救情感于生死关头,宗教自有其高明的办法。如道教即是采用积极的信仰安慰的见解,使人相信永生,相信灵的单独存在,并将这种解救信仰更具象化于“度亡”礼仪上面,以使其表里充实而可捉摸。这种赐予,可使人们暂时渡过生死感情的危机,保持生命继续的坚定信念,于是人心乃得到安慰,精神乃得到完整(包括个人和社会)^①。这在文化上自有其特殊的价值。

在政治经济和文化艺术方面,也发生了重要变化。一是文化重心的南移。自金人攻破汴京以后,中国文化重心南移到江浙一带。二是文化重心的下移。适应普通民众思想感情的文艺形式开始勃兴。典型之例是民间戏曲说唱音乐开始完全取代了宫廷歌舞音乐而雄霸于中国乐坛。特别是南宋宣和年间兴起于永嘉(浙江温州)、泉州地区民间的新戏曲形式——永嘉杂剧(又称南戏或戏文),以其生动通俗、新颖灵活的内容形式风行于东南一带,深受民众欢迎,并成为中国戏曲音乐正式形成的标志。三是南方民俗文艺与佛道思想、仪式表演的交融趋密,如早期南戏中直接搬用[步虚声]、[五供养]等道曲,宋元戏剧中有大量仙道题材的剧目,佛教“目连戏”与民间戏曲的融合,道教观念和经韵对宋元词乐的渗透,等等。这些都构成了道乐进入新的发展时期的重要文化背景。

这些文化背景对道乐发展有直接影响,此时期道乐发展在总体上也明显有“南移”、“下移”趋势,以南方为宏传基地的固有传统得到进一步强化,正统道乐传统尤其在江浙一带得到继承发扬,盛行于世。道教适应社会思潮和普通民众需要之变,特别注重救亡类科仪的实践,由此使道乐发展有了新的特点。具体表现:其一,科仪书的编行空前繁荣,斋仪种类增多,仪节更加繁复,记载更加详实,科仪书多为南方道士编行,反映了科仪在南方尤为盛行。其二,度亡性质的“黄箓斋”获得了长足发展。南宋以来撰写的大量科仪书占现存道经中同类著作的大部分,其所记科仪都将“黄箓斋”置于主体地位。其三,“度亡仪”因强化“破狱施食”情节而新增大量构件,从而极大扩充了仪式结构,形成了内容更充实结构更丰满更具人情味的新模式。度亡科仪的异军突起显然是为了适应社会思潮的发展,并与当时民众社会中盛行佛教“目连戏”的背景也有直接关联。

在道教宗派史上,新道派的崛起也是一个突出的现象。除原有的龙虎天师、茅山上清、阁皂灵宝三山符箓派外,北方金国兴起了太一、大道、全真三派新道教,继有净明道、金丹派南宗等新道派出现。其中以全真道规模最大。教主王重阳于金大定七年(公元1167年)在宁海构筑全真庵开创全真派,继而先后点化七大弟子马钰、丘处机、谭处瑞、刘长生、王处一、郝太古、孙不二,合称七真,通过七真宏教,全真大盛。全真教龙门派领袖邱长春曾被元太祖召见,赐号“神仙”,命其掌天下道教,因而身价陡涨,使龙门派风云直上,在北方广泛流传。元初,黄河以北全真宫观林立,约有数百所之多,以燕京长春宫和终南重阳万寿宫为两大传教中心,另有开封朝元宫和山西纯阳万寿宫两处宏伟的别业。全真道在宋元时开始成为最主要的道派之一。从元代开始,南北天师道与上清、灵宝、净明诸派合流,归并于以符箓为主的正一道,钦命正一天师统辖江南诸道派。元代后,道教统归为正一、全真两大派,形成割据南北的格局。

尽管此时期新道派迭起,但从科仪音乐方面考查,各派并未另起炉灶,自创新制,而是一致共承前代正统道乐传统之薪火,以《上清灵宝大法》为宗。例如新起的全真道,提倡三教合

① 以上参考[英]马林诺夫斯基著,李安宅译:《巫术宗教科学与神话》,中国民间文艺出版社1986年版,第29页。

一,注重性命修炼,在教义教理上与正一符箓道派几有天壤之别,但当时在科仪音乐上却与正一等派并无根本区别。全真宗师多精通科仪,宋金时期全真祖庭十方大天长观(今白云观)就多次受命为皇室举行大型国醮,金大定二十八年(公元1188年)世宗召丘处机进京主持万寿节醮事。翌年,章宗命王处一设醮求福。明昌元年(公元1190年)王在天长观为国设普天大醮七昼夜。泰和元年(公元1201年)、三年(公元1203年)章宗两次召王在亳州太清宫举行普天大醮。金大安三年(公元1211年)金完颜永济敕中都太极宫提点李大方在宫中设罗天大醮三昼夜。元世祖中统元年(公元1260年)忽必烈诏全真掌教宋德方在长春宫主持罗天清醮七昼夜^①。全真道与正一等其他道派同坛举行斋仪之事也很常见。“元仁宗延佑二年(公元1315年)玄教大宗师张留孙、全真掌教孙德或受命在长春宫建周天大醮七昼夜。泰定二年(公元1325年),正一道三十九代天师张嗣成、全真掌教孙履道、玄教大宗师吴全节,率领南北道士千人,在长春宫建黄箓普度大醮七日。”^②足可说明道教科仪音乐传统之稳固性,已超越了时代和道派的界限。中国音乐文化(包括佛教文化),其很早就有南北风格之别,惟道教虽至宋元已有明显的南北道派分野,然其音乐却从未有相应的分化,始终保持着相当统一的偏重南方风格的传统,这不能说不中国道乐的一大特色。

此时期仪式音乐的总体发展情况大致有三个特点:其一,以民众为主要对象的、社会适用面更广的“黄箓斋”和“度亡斋”已上升为主体科仪。其二,功能分类法出现,将斋仪统分为“开度”、“祈禳”两大功能,所有仪式构件也依其运用的功能而分为“开度独用”、“祈禳独用”和“开度、祈禳通用”三类型。此表明道教在长期实践中,对斋仪类型有了更科学的认识,这种“以简驭繁”的分类观念,对于科仪音乐的实践和理论认识均有重要意义。其三,科仪结构体有新的分层概念,“斋”和“道场”指最大型而独立的科仪体制;“仪”和“醮”则是“斋”的亚层次节目,也有一套程序节次,但一般不长大。这就显示出科仪体制的三级结构网络:若干单个“节次”(如“发炉”、“出官”、“步虚”等)构成一个程序——“仪”或“醮”;若干“仪”和“醮”构成最大的完整程序——“斋”。前两级结构体作为斋的建筑构件,一般不独立运用。

从以上背景概述中可以看出,南宋作为道教仪式音乐的转型发展期,其发展的主要标志是原已盛行的“度亡仪”,因吸收了佛教“焰口”的观念和节目,更具情节性和人情味,因而更加盛行起来。当我们从经韵角度进行古今联系的考察时也可清楚发现,当时诸多新经韵的产生和运用,正与上述仪式类型的转型发展密切相关。这些新出的经韵多用于“施食”仪式,并多沿用至今。现择要考析。

第一节 [五厨经]

[五厨经]是当代道教“施食”仪式必用的经韵曲目,在“施食仪”中,法师召请亡魂来临法筵之前,要借助意念“变食”^③,以供亡灵享用。唱词为五言韵诗。

一气和太和,得一道皆泰,和乃无太和,玄理通玄际。

① 张洪泽著:《道教祭礼仪典》,四川人民出版社1994年版,第42页。

② 张洪泽著:《道教祭礼仪典》,四川人民出版社1994年版,第43页。

③ 仪式节目,即将普通斛食变化为法食。

不以意思意，亦不求无思。意而无思意，亦不如是持。
莫将心缘心，还莫往绝缘。心在莫存心，真则守贞渊。
修理智离志，积修不符离。志而不修志，心业如已知。

词义玄奥难解，大致含有道家修养身心的哲理意味。我们且先从曲名来索隐，看看道教是如何解释[五厨经]的意思。道教认为，[五厨经]原为老子所说五言韵语，凡二十句，乃言修身之要。唐代道士尹愔有《老子说五厨经注》一卷^①。此注先解经名，“夫存一泰和则五脏充满，五神静正。五脏充则滋味足，五神静则嗜欲除。此经是五脏之所取给，如求食于厨，故云《五厨》尔”。然后逐句为解。是知五厨原指五脏、五神，讲修身养性之理。因经文立意源出于五脏，仿佛从厨房中求得食物，故名[五厨经]。后来道教仪式中对[五厨经]的解释，大致源此，但又进一步发挥了食厨的象征意义，而衍为具体的“变食”、“施食”等祭鬼神的仪式节目。如明代高道周思得编大型科仪文献《上清灵宝济度大成金书》卷二十三载有《施食琼篇》，专释“五厨”的含义是“五行太和之气聚而为厨”，并指出它是“变食之纲领”。

五厨者，乃五行太和之气聚而为厨，以祭鬼神也。最为微妙，其变食之纲领也。且鬼神受我饮食者，皆受我太和之甘露也……故行法者变神遣将，存想尤当专一。或存想微差或念虑略动，幽鬼皆不获食……心定则通真，神全则祭鬼。其法实静坐所致。若我静定未能纯熟，则定中所观祭炼之境亦狭隘污秽，饮食亦淡薄，而幽冥亦未满足。虽得济亦浅。若我静定已纯熟，则定中所现饮食亦香洁广大清净，而幽冥亦满足所愿，得济亦深。我有一分静定则有一分灵验……行事既毕，泯为无物，始合清净虚无之理……^②

可见[五厨]之要义，皆凭法师意念神气之变化，虽唐以后已变化具体的饮食含义，但从根本上来说仍与法师的修身养性有关，需要“致虚极守定笃”达到清净虚无之境界，才能使法术灵验。这种观念显然是从道家哲理精髓中生发出来的。

现各地的同名经韵唱词较为统一，曲调却不尽相同，各有特点。现以全真道两个重要宫观的经韵为例比较说明。

武当山喇万慧道长传谱的唱词分两段，前段为五言诗，唱[五厨经]的本经，后段为七言诗体，为请五方神的内容，当是后来补充的段落以示请神。但全曲旋律风格统一，为上下句体的变奏。主题段由两个等长乐句（四小节）构成，上句a的音调较平直，以“mi re sol”为核腔，以mi re两音的附点与前十六分组合而构成特性节奏型，吟咏风；下句b的音调起伏较大，以“sol la do re”为核腔，五声级进上下行构成小波浪旋律线，十六分密集节奏型的频频出

^① 原题“唐京肃明观尹愔注”。卷首有尹愔序，知此经乃是道士尹愔向皇上奏进的。按尹愔自号思贞子，“通老子书，为道士，师事叶法善，尽得其道，时玄宗尚玄言，召对喜甚，拜谏议大夫，集贤院学士……专领集贤史馆图书”。此注即其在任期间向唐玄宗奏进的。然据尹愔自序言：“伏读此经，五章尽修身卫生之要，全和含一，精义可以入神；坐忘遗照，安身可以崇德。研味滋久，辄为训注”。则知原书实分为五章。《道藏》本不分章，盖为后人所并。此注收入《道藏》第533册洞神部玉诀为“是”字帙中。

^② 胡道静、陈耀庭等编：《藏外道书》（第17卷），巴蜀书社1994年版，第30～40页。

现,情调略趋于激动,与上句构成对比。全歌对主题段作了三次渐层发展的变奏,每次变奏都有音调、节奏和结构长度上的轻微变化。(曲 34)

北京白云观闵道长传谱的唱词全用五言诗的本经,偶有脱字错字处。但其旋律则与武当山有较大不同。全歌仅六个乐句,为对应性上下句体的分节歌形式。音调形态也较简单,上句以五声级进旋法围绕“宫”音作回环运动,下句稍高起,从“角”音下行级进到低“徵”结束。全曲为叙事性的吟咏风格。(曲 35)

既然[五厨经]是“变食”之纲领、“施食”仪式的要件,那么它产生的年代就应该是在“施食”仪式最早见载于文献的唐代,惜当时文献虽已出现“施食”之名,却无具体节目的详载^①。目前有文献可征的时期是在南宋时期。当时道教科仪文献《灵宝领教济度金书》中记载的“普度净供仪”是当时“黄篆斋”的核心仪式,其程序颇丰富,非常接近当代的“施食”仪式,其中有“变食”节次。

[步虚],洒净,[普献颂],祝香,请神,焚召灵等符,[举天尊],[召灵请神],众诵[中篇],召魂,举清凉甘露天尊,焚甘露符,举变化无尽天尊,焚变食符,破狱,[破丰都咒],普召鬼魂,全形,引亡入浴,洒甘露,众念[中篇],水火炼,焚降真符,众诵[隐语],诵章与焚符,[智慧颂],[举],[三宝赞],[太乙赞],[北帝颂],[奉戒颂],启谢。^②

上仪在焚变食符之后,有一段四言十句诗体的歌曲。

玉清金阙,上元天一。化生灵泉,六龙普变。七珍奇果,妙绝芳鲜。玄通上食,广满无量。上仙大铃变,神仙大铃变。

变化無盡天尊
焚變食符
玉清金闕 上元天一 化生靈泉 六龍普變
七珍奇果 妙絕芳鮮 玄通上食 廣滿無量
上仙大鈴變 神仙大鈴變
酥醑抹味天尊

图 1-63 宋元“净供仪”中的[变食]、[五厨经]

① 欧阳修撰《艺文类聚》中已记录了唐代于中元节施行“施食”、“净供”等仪的大致情况。惜无详细的程序记载。

② 《灵宝领教济度金书》,见《道藏》(第7册),第457页。

按照科仪文献记录的通常规律,在焚变食符前后所用的[举天尊]和律诗均为歌曲。而这首律诗虽无曲名,但按道教仪式的逻辑和当代仪式实践的情况来看,紧随“变食”后的歌曲应是[五厨经]。虽然其词体与文字内容与今并不全同,但它以意念变化法食的宗旨则与今无异。由此我们可大致判断,上面这首律诗体经韵应该是[五厨经]的早期形态。

“五厨”概念及[五厨经]曲名的正式出现见于明代仪式文献,明御制《大明玄教斋醮仪范》中“建度亡斋三日节次”的第三日仪节中明确记载了此歌。

净坛,请师,降神通意,安镇五方真符,开灯,召亡,沐浴,咒食,济孤施斛。灵宝设斛科,称扬救苦天尊,焚符,洒净,称天尊(骈文体),诵[丰都咒],焚召魂符,召孤,沐浴咒,解冤释结,加持斛食,[五厨经],炼度,[三皈依],传戒,送亡,化财,回向。^①

隨取常隨泄	訪食氣結氣	已業無已知	修離忘離志	真則守真淵	莫將心緣心	是法如是持	不任意忘意	玄理同玄際	一炁和泰和	五厨經	焚解冤釋結符	沐浴念咒
散施斛食	非諸久定結	氣歸諸本氣	積修不符聯	還真住絕緣	心在真存心	意而不復思	亦不求無思	意而不復思	得一遵背泰	和乃無一和	加持斛食	焚冥衣

图 1-64 明代[五厨经]曲名及唱词

上仪中不但首次出现曲名,且其歌词也与今全同。这证明,当代[五厨经]相当完整地保留了明代的传统面貌。同时也进一步理解到,仪式中连续运用的“加持斛食”和[五厨经]两个节目,实为上举南宋变食模式的沿用,“加持斛食”类似“焚变食符”,是运用意念变化法食的法术,而[五厨经]则以唱韵形态强化变食的理念。两个节目密不可分,共同构成了制作仙食的程序,这种模式证明了前面关于宋元仪式“变食”后出现的律诗应是[五厨经]的推测,事实上,明代至今的仪式也大体遵循这一模式。

清代仪式节目的运用顺序作了颠倒变化,各种仪式都是先调诵[五厨经],再行“变食仪”。

如度亡类型的《广成仪制铁罐斛食全集》中,即先调诵经韵才接“变食仪”。^②

① 《道藏》(第9册),第6页。

② 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第14卷),巴蜀书社1994年版,第581页。

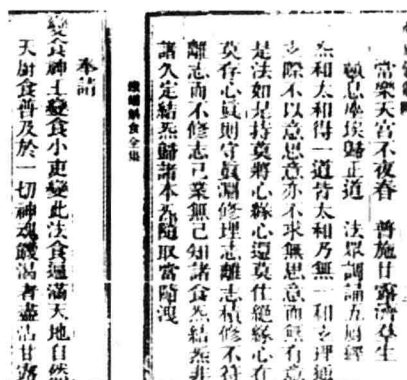


图 1-65 清代“斛食仪”之调诵[五厨经]

清《玄门功课晚坛》后附的“随堂施食一宗”，其程序也是先唱经韵，再行“变食”之仪。

众念天尊，举（符命与通传……闻法到人天）。举天尊，[幽冥韵]，香供养，[出生咒]，[五厨经]，变食，洒甘露，救苦诰，[破丰都板]，往生咒，施食，摄召，咒食，化财，[元始符命]，生天，举天尊，回坛。^①



图 1-66 清代《晚坛》之[五厨经]

清朝其他道派的“施食仪”中大都是同样情况，曲名、用法与唱词全同于今，明确要求用“调诵”之法。

综上述，可以认定本曲的完全定型约在明代，但它的前身或雏形在宋元之际便产生了。

第二节 [丰都咒]

[丰都咒]是当代“施食”仪式中的必用曲目。在道教神学体系中，丰都是地狱所在地，亦称鬼城，要拔度亡魂，就必须先将幽魂从地狱中救出。故丰都地狱就成了仪式中的一个重要

① 《道藏辑要·张集》，第 11 页。

环节,经韵[丰都咒]、[破丰都板]皆缘于此。又按道教信仰,久处地狱的饿鬼“咽喉闭塞,饮食难通”,需要“仰劳道力,宣扬秘咒”,在破地狱后,还要将饿鬼们的咽喉打开,才能顺利享用法食。故又名为[咽喉咒]。这就是此经韵产生的神学意义和仪式背景。

唱词为五言八句律体:“茫茫丰都中,重重金刚山,灵宝无量光,洞照炎池烦。九幽(七祖)诸幽魂,身随香云幡。定慧青莲花,上生神永安。”

现各地唱词都统一,但旋律不尽相同。仅举两例明之。

武当山喇万慧传谱的曲名为[丰都咒],结构为自由变奏的二段体。A段为展衍式三句体乐段,五声商调。第一句用平均型及附点节奏,五声级进的旋律十分平直,围绕核腔“do re la”作回环下行“羽”音。第二句频用切分音及喇式节奏型(附点另前十六分音节奏),含六度上跳的核腔“mi do la sol”,旋律起伏加大,使情绪渐趋激越。第三句保持第二句的节奏变化,加用十六分音型的核腔“sol do la”,音区提高,使情绪保持激动而进入击乐段。间插锣鼓段后的B段是四乐句的分节歌,整个B段是A段第三句的加花变奏,旋律多用大跳和密集节奏,进一步将情绪推向坚定激动。全段音乐起于“羽”,煞于不稳定的“角”音,便于流畅地作反复。全曲渐层加强丰富的变奏手法,情绪渐趋刚劲坚定的布局很符合歌曲的特定意境。(曲36)

北京白云观闵智亭道长的传谱称[咽喉咒],亦名[丰都咒],与武当山同名曲基本相似。单段体的轻微变奏A、A₁。A为展衍式四句体乐段,以徵为中心音的五声宫调式。音调拼合“sol do re”、“do mi re”、“do la sol”三腔型而成,跳进与级进交替的腔型旋法,在南音基调中亦显北音色彩。节奏多用八分平均型,掺以附点节奏,比较武当山同名曲旋律形态也略有变化,其情调多些平稳安详,少些刚劲激动,有四平八稳、悠然自得的意味。(曲37)

浙江温州燕窠洞全真道传谱的曲调形态与风格则又独树一帜,音乐旋律以五声级进为主,音区较低,以窄声韵的“la do re”三音列为基调行腔,具有江南音乐柔婉细腻的特征。(曲38)

南宋时期“施食”仪式已趋成熟,南宋传谱、元代成书的《灵宝领教济度金书》中有“开度黄箓斋五日节目”的目录,在正斋开始的前七天要逐日进拜“破丰都开业道、素车白马、开通道路、摄召亡魂、沐浴全形、普度幽魂、九炼生仙升度度亡魂”等七种朱章^①,这些朱章的名目实为正斋核心程序的目录。“破丰都开业道”被列为首章,显系最重要的仪式。虽然文献未载其具体程序节次,但据明代出版的《大明玄教立成斋醮仪范》的记载“所有开业道灵音,谨当吟咏,诵丰都咒”^②可知,这“破丰都开业道”朱表,实即[丰都咒]一韵也。

《灵宝领教济度金书》卷三十一《咒食仪》载此韵,唱词全同今,曲名为[破丰都开业道咒]^③。

另在构成“黄箓斋”的仪式单元中亦多用此韵,歌名为[破丰都咒]。

下仅举“破狱”、“净供”两仪为例。

破狱仪:“[华夏赞],分灯,[华夏赞],上香,[华夏赞],众念咒点灯,举九幽拔罪天尊,焚开阴曹符,宣破狱真符,众诵救苦经,焚毁锁张门符,举九幽拔罪天尊,仰启咒,宣

① 《道藏》(第7册),第34页。

② 《道藏》(第9册),第6页。

③ 《道藏》(第7册),第174页。

五方破狱符,念[玉清破丰都咒],[向来],上香,赞引归静默堂。”^①

次法師自懷中取出天尊破豐都符
同回光符散燒獄中衆官迷獄灑水
念玉清破豐都咒三遍
茫茫鄭都中 重重金剛山 靈寶無量光
洞照炎池煩 亡者承光明 朝禮玄元壇
生神超碧漢 童子導靈輅

图 1-67 元代《咒食仪》之[破丰都咒]

此韵前四句唱词同今,后四句内容不同。宋元时期各仪所用[丰都咒]多有此特点,前四句保持稳定不变,后四句则可随机灵活变化。

显然,[破丰都]有一套唱念程式,“举天尊—焚符—举天尊—仰启咒—宣符—念(诵)[破丰都咒]”。文献标示这首经韵唱法均用“念”或“诵”,从无“咏”、“调诵”之类限定。这种描述正与今曲的吟诵风相同,是否这意味着今曲的旋律唱法尚保存了宋元传统?

“普度净供仪”中称名为[破丰都诰],词及表演程式同上曲:“[步虚],洒净,[普献颂],祝香,请神,焚召灵等符,[举天尊],[召灵],众诵[中篇],召摄鬼魂,甘露,变食,焚青玄破狱符,诵救苦经,焚青玄破丰都符,举太乙救苦天尊,焚[破丰都诰],普召,全形,引亡入浴,洒甘露,众念[中篇],水火炼,焚降真符,众诵[隐语],诵章与焚符,[智慧颂],[举],[三宝赞],[太乙赞],[北帝颂],[奉戒颂],启谢。”^②

太乙救苦天尊
焚破豐都誥
茫茫鄭都中 重重金剛山 靈寶無量光
洞照炎池煩 亡者承光明 身隨香雲瑞
定基青蓮花 上生身永安

图 1-68 元代《净供仪》之[破丰都咒]

① 《道藏》(第7册),第182~187页。

② 《道藏》(第7册),第458页。

第三节 [破十八狱]

此为当代“施食”仪式中专用于打破十八层地狱的经韵，故名[破十八狱]。因其词曲节奏急促，全用强拍(板)，故又名[破丰都板]。唱词为较自由的句式，大致含有三层内容：一，请尊神。二，念咒语。三，打破地狱。全歌分十八段复沓，以示逐层打破十八层地狱。第一段词为：“东方玉宝皇上尊，皇上天尊，风雷地狱拔度亡魂。十方灵宝救苦尊，唵哑吽吽哑唵吽吽吽，东极宫中，破开丰都第一层。”

现各地全真道同一经韵的唱词全同，旋律形态风格大同小异。

武当山的旋律最接近此歌的意境。全曲为单句自由变奏的结构，垛板节拍，最接近“板”之原义。首句为主题句，旋律简洁、节奏明快中亦有简繁变化，音调围绕“宫”音运动，起煞于“宫”，从高“宫”叠唱起，下行级进到低“宫”煞。吟诵风的旋律含有刚毅之气，也颇能体现法师打破地狱的勇往直前精神。(曲 39)

北京闵智亭传谱的[破丰都板]为非方整的四句(6+8+8+7小节)变奏体。主题句分头、尾两腔，头腔高起，尾腔低降，尾腔“mi sol mi re do”为全曲的主腔。后三个乐句均采用“变头、合尾”的展衍式变奏，突出了主腔的统一作用。全曲节奏平稳，音调简洁，下行级进为主的旋法不断重复吟咏风，在以“宫”为中心音旋转的同时也渗入较多“徵”色彩，节奏全用四分、八分的平均型，显得情调从容宁静。(曲 40)

浙江传谱的同名曲风格比较独特，其旋律音区狭窄，材料简单，以五声音阶的曲折级进为主，旋律围绕“商”中心音运动并终止于“商”音。全曲起伏不大，具有吟诗腔风格，情绪比较平稳沉静。(曲 41)

本曲唱词最早见载于清朝仪式文献。

清代“施食仪”普遍用此曲，且唱词全同今。如《青玄铁罐施食》。

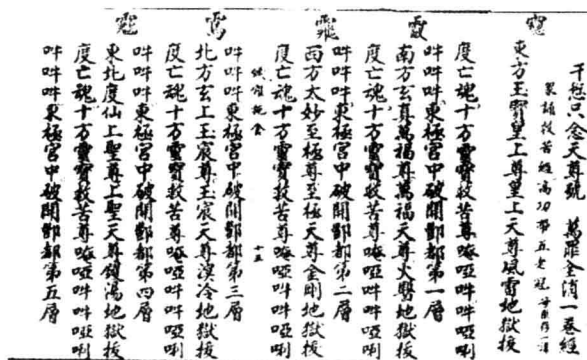


图 1-71 清代《铁罐施食》之[破十八狱]

从文献记载中可见此经韵主要通过书讳、存见尊神、念咒等法术及吟唱行为而逐一打破十八层地狱。本书将此曲纳入宋元时期产生的经韵来研究带有推论性质，依据是南宋时期“施食”仪式已经定型，而“破狱”是其必不可少的仪式环节。按照仪式节目与音乐经韵一体化的规律来看，当时必然应该运用[破十八狱]的经韵，否则仪式情节将因缺乏关键节目而不完整。

传自南宋的浙东派大型仪式书《灵宝领教济度金书》中收有“开度”、“青玄”与“祈禳”三

种“黄箓斋”，其中开度类“黄箓斋”持续五日，正斋开始前七天还要逐日进拜“破丰都开业道、素车白马、开道路、摄召亡魂、沐浴全形、普度幽魂、九炼生仙升度度亡魂”等七种朱章，从这些朱章的名目即成为后面正斋的核心内容，可以看出，“开度”类“黄箓斋”已完全具备了当代“施食”的基本要素，并且其中第一天的主要程序就是“破十八狱”。“黄箓斋”作为大型的斋是由相对独立的“仪”所构成，《金书》中对各“仪”程序均有记录，并有“施食仪”名目。另正斋中有“普度净供仪”，其仪式音乐程序已很接近当代的“施食仪”，它也是当时“黄箓斋”的核心内容^①，其表演程序如下。

[步虚]，洒净，[普献颂]，祝香，请神，焚召灵等符，[举天尊]，[召灵请神]^②，众诵[中篇]^③，召魂，甘露，变食，破狱，[破丰都咒]，普召鬼魂，全形，引亡入浴，洒甘露，众念[中篇]，水火炼，焚降真符，众诵[隐语]，诵章与焚符（多次循环），[智慧颂]，[举]，[三宝赞]，[太乙赞]，[北帝颂]，[奉戒颂]，启谢。

从中可见在“破狱”节目后紧接着就有[破丰都咒]的经韵名称，虽然文献未详载其唱词内容，但基本可以肯定它是今之[破狱]一曲的异名，内容应该是一致的。

第四节 [倒卷帘]

[倒卷帘]为“上表”、“施食”等仪的常用韵。其仪式含义是模仿君臣体制表现觐见尊神之礼仪。在道教信仰体系中，视神灵如帝王，先要通过卷帘之礼方能睹其尊容，再面呈表文。行此礼仪时，即要唱此经韵。当代闵道长传谱的唱词为七律体。（曲 42）

瑶坛设像玉京山，对越金容咫尺间。宝黍空悬瞻日表，珠帘高卷现天颜。鸾舆鹤驾临金殿，凤烛龙灯映宝坛。三界十方齐降鉴，滂流洪福到人寰。

唱词中以神像帝之意义十分明显。其结构为变化再现的三段体。第一段为连绵不断的八小节长乐句加两小节过渡句，八分平均型的节奏从容平稳，主腔由“re la do”和“sol mi re”两音型构成，五声级进为主的旋法体现出南音色彩基调，而四度上跳与变宫的渗入又略显北音色彩。中段为规整的十六小节，变奏性质的四句体，第四句具有过渡性。旋律与第一段略有对比性，主腔材料换用“sol mi re”和“do mi re”两腔型，清角与变宫的运用，以及节奏的稍趋错落也带来色彩对比。变化再现段，运用了道教常用的嵌入式变奏^④手法。全歌音乐流畅平稳，情调从容闲适，歌唱性较强。

前已有述，[倒卷帘]经韵是专用于“卷帘”仪式节目的，现查到南宋传书、元代刊行的《灵宝领教济度金书》中有五日“黄箓斋”的仪式，其第一日斋仪中运用“卷帘仪”：“次宿启告斋，行卷帘仪，上表，入坛，安镇、补职，说戒，宣禁，行宿启仪，次关灯破狱。”

① 《灵宝领教济度金书》，见《道藏》（第7册），第445～470页。

② 现存曲目简化为《召请》或《三召请》。

③ 即[灵书中篇]的略称，实乃当代《八天》经韵之异名。

④ 即在原乐句的中间，局部地插入另一乐句的材料，而并不改变整个乐句的形态。

進呈玉清大教及救苦簡得寶願行遂迎登
赦臺先宣簡次宣教午後發放召魂符札次
設三官醮次設北陰醮入夜請先分燈次闕
金鐘燈次宿啓告行行樓簾儀上表入壇安
鎮補職說戒宣禁行宿啓儀告行太上救赦
生天寶錄東極青宮九龍符命玉清破地獄
真符玉清拔幽魂具符次闕燈破獄次闕三
聖五苦燈第二日清旦升壇行道三通天教
告表告行神霄三簡次又升壇誦經次豎立命
行道告行三官簡次又升壇誦經次豎立命
靈幡次發儀召正度文徽落景升壇行道告
行九幽二簡入夜闕九天生神燈夜中召攝
正度魂靈及七祖九幽亡者身後寬仇赴壇
沐浴全形醫治解結呪獻法食安奉第三日
清旦升壇行道告行虛皇十簡次升壇誦經
臨午升壇行道告行金書寶誥三炁疏光符
命玉元陽濟血湖符命次又升壇誦經次豎
回羅幡次發儀召孤魂滯魄文徽落景升壇
行道上詣水火表告行北陰十簡入夜闕諸
大地獄燈夜中修設玄都大獻玉山淨供著

图 1-72 《灵宝领教济度金书》中运用“卷帘仪”

以上说明“卷帘仪”是用于序曲性质的“宿启仪”中，在向神禀告举行斋仪的目的后即行此仪，表示覲见尊神，接着才上表，向神报告举行仪式的内容。上载文献只简单记述举行“卷帘仪”的位置，但并未记载其具体内容。又查《灵宝领教济度金书》卷十七的“开启祝幕仪”中亦用“卷帘仪”，后接“上表”。

上香，十方灵宝天尊，洒净，宣检摄妖氛符，上香，上启，焚六十四卦真文，十方灵宝天尊，上香，上启，焚三皇文，十方灵宝天尊，卷帘仪，上香，启白，宣表“表文敷露，圣鉴昭彰……珠帘高卷，翠箔齐张，再拜皈依，玉音稽首”，法事“……法众虔诚，恭趋玉陛”。^①

十方靈寶天尊
捲簾儀 上香 啓白
臣聞金闕玉房紫烟壁影羅之妙瓊林琪樹
碧霞旋劫刃之玄凝三素以峨峨混九靈而渺渺
眇眇雲階七仞升龍朗耀於青琅月陸九成
翔鳳盤旋於玄璐雄扇擁流瓊之展鷹折翮
曳玉之庭梵炁回旋御太虛而散耀神光洞
朗煥无色以通明上聖做宗下仙莫適以今
伏為某人崇建某齋恭遵丹笈肅建玄壇象
玄都寶界之崇仿玉京神山之遠變凡作聖

图 1-73 宋元“开启仪”之“卷帘仪”

上仪式在“卷帘仪”与“上香”之后，载有一段四六骈体文的启白：“臣闻，金阙玉房，紫烟耸郁罗之妙；琼林琪树，碧霞旋劫刃之玄。凝三素以峨峨，混九灵而渺渺。云阶七仞，升龙朗耀于青琅，月陆九成，翔凤盘旋于玄璐……象玄都宝界之崇，仿玉京神山之邃，变凡作

① 《灵宝领教济度金书》，见《道藏》（第7册），第120页。

圣……”其诗体比较复杂,以四言七言骈偶句式为主,亦穿插六字句,看起来与今之唱词有较大差异。但我们仔细分析之后还是可以明确三点:其一,证明“卷帘仪”伴随着经韵歌唱;其二,唱词虽然篇幅长大而体式错综,但仍以七字句为主导,这正与今之七言诗唱词格式相联系;其三,其唱词意旨是描绘天上仙境,并指出其是变凡作圣,这与今曲之意旨是相通的。因而可以认为,今之[倒卷帘]一韵,在唱词上是南宋[卷帘]经韵的简化演变形态,而这种演变方式也符合道教经韵唱词由繁趋简的一般历史发展规律。由此,我们有理由推测上述文献记载的骈体唱词,正是今之[倒卷帘]韵的初期形态。

明代的[卷帘韵]大体沿袭宋朝样式。有关文献记载证明我们前面的分析是合理的。明代文献记载的“卷帘”仪式中明确标示了[卷帘文]的经韵标题,其唱词与南宋的体式也完全一样。

如《上清灵宝大成金书》中的“朝真谒帝门”含有 22 品,“卷帘”单列为一品,由“化坛文”、“上通真表文”、“卷帘文”三节目构成。“化坛”即变凡为圣,化法坛为神坛,“上表文”即向神进献表文,“卷帘文”即面觐尊神时所奏表文。其沿用南宋的唱词体式,且分三次反复陈述。

臣闻,金榜高悬,森布九关之虎豹;羽班初整,肃严两序之宛鸾,譬犹披云雾而睹青天,孰若开阖闾而临黄道。洋洋在上,洞洞于中。户辟琉璃,素彩列冷光之卫,帘开翡翠,紫霞泛淑景之舆……卷帘朝觐。^①

三段唱词格式相同,具体用词虽不完全一致,也与南宋唱词不尽相同。但我们仍可看出其基本意思是相通的,都是描绘仙境,表示卷帘觐见尊神。



图 1-74 明代之[卷帘文]

到清代,情况发生了一些明显的变化。第一,出现了与今曲唱词完全一致的经韵。第二,运用方式上不见插入用于“施食仪”,而只用于从“施食仪”中脱离出来的“上表仪”中,且位置放在最开始处。清宣统三年辛亥成都二仙庵收藏的《玉帝正朝集》,是向玉皇上表的专

① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第 16 卷),巴蜀书社 1994 年版,第 172 页。

用仪,其程序严谨丰富,并新增了较多专用曲目,可视为“上表”的代表作,此仪开篇所唱之曲的唱词,即是今称之[倒卷帘]。

[倒卷帘],香供养,各礼师,[卫灵咒],鸣法鼓,出官,称职,鸣钟磬,[薰表偈],步罡,举步虚,开天符,弥罗诰,转经,三上香,重称职,发愿,谢师,化财,回向,下坛。^①



图 1-75 清代“玉皇表”中的[倒卷帘]

按上仪中首曲的唱词全同今曲,在清代出版的《全真正韵》中亦收此曲并标名为[倒卷帘],故可确认这首经韵的标题。这至少可以证明,当代运用的[倒卷帘]经韵很完整地保留了清代样式。不过,此曲的标题加了一个“倒”字,倒也颇费一番思索。它很可能是“倒装”之义。这样也就好理解为何它用于仪式的最前面,正是因为倒装用法而得名,与用于仪式后部的正格[卷帘]不同。除了词义上的解释外,我们还有一些仪式程序材料的证明。在清代出版的《正朝进表全集》^②中,我们看到,作为另一种对象类型的“上表仪”,其“卷帘”节目是用于最后,当为正格的“卷帘”模式。

[步虚偈]。[三皈依],香林说法天尊,三上香,香供养。

众持诵荡秽灵章,举消灾延寿、长生保命等天尊。提纲。踏罡,叹文。

称职,上启(诸神)。化坛,三信礼。出官,请神。禁坛。叹文,鸣金钟二十五声。叹文,振玉磬三十六声。金钟玉磬交鸣三十六音。叹文,鸣金钟九音,振玉磬六音。叹文,举总朝上帝天尊。上启。卷帘。宣符或化钱。

但这样一来,又出现了一个新的问题:我们前述明代以前的[卷帘韵]是不是属于正格的呢?如果是的话,那倒正好可以解释为何清代这首[倒卷帘]采用的唱词与前不同。不过,在当代道教仪式音乐实践中,目前还没有发现与古代[卷帘韵]唱词相同的经韵存在。因此,这个问题还期待今后发现新的材料时再作进一步研究。

① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第14卷),巴蜀书社1994年版,第221页。

② 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第14卷),巴蜀书社1994年版,第213~220页。

第五节 [召请]

[召请]是道教“度亡”仪式的必用曲目。“度亡”仪式中,既要召请各方神灵,还要召请各种神鬼来临法坛。为表示诚意,故专立仪式并吟唱经韵。大致上,召神与召魂两大类又要依召请对象和次数来命名,遂有各种大同小异的曲名产生,词曲内容也不尽一致。

武当山喇道长传谱的[召请](曲43),是以召请各方神灵为主,其唱词除了一个头腔“志心召请”和尾腔“华幡召请望来临”外,中间就是大量神灵的名号。其旋律也大体依此布局为“引腔+正体+尾腔”。散板引腔为五声级进上下行的旋法,即全曲的主腔,由两个核腔因子“sol la do”、“mi re do”构成。入板的正体及尾腔都是这个主腔的变奏。

而北京闵道长传谱的[五召请](曲44),则是专请五方仙童之曲,故曲名、词曲亦略异,但头句词则是固定相同的。

志一心召请,东(南西北中)方世界青衣童子下瑶阶,手执青幡来接引,引将魂来。

同样是闵传谱中,将喇道长传谱中的尾腔分离出来另成一曲[召请尾](曲45),作为正式召请的强调:“香花召请望来临,花幡召请望来临。……”

全歌为分节歌形式,分五段反复以示召请五方仙童。全歌旋律较平稳安闲,为展衍式的四句体乐段。第一乐句为主题句,由两个腔句构成,第一腔句为五声上下行级进的微波型,“sol la do”,“sol mi re”,与武当山同名曲的主腔近似,显出同一曲目的旋律材料共性。第二腔句则为四度下跳的腔型“re la sol”。以后三个乐句全以第二腔句材料展衍,再加上“变宫”的频频渗入,使音乐具有较明显的北音色彩,而与武当同名曲构成明显对比。

这里可见出即使共性特强的全真韵,也会因各种原因的不同而产生个性差异。如此曲目的传人闵道长,原籍河南,入道初即投华山及西安等北方宫观学经韵,后虽长期云游南北,但在北方待得时间最长,故其传习的全真经韵中有明显的北音色彩。而喇道长则是湖北籍,长期在武当山行道,偶尔到外地也主要是武昌和杭州,平生学经韵及游历多偏南地,故其传承之全真韵又偏重南音。

仅从以上曲例可知,同一曲目因具体内容、传承体系或传播地域的不同,都可能引起曲名、词曲上的不同程度变化,这对于主要以口传方式传承的道教音乐来说,是不足为奇的。但无论如何灵活变化,只要是同一曲目系统,其在曲名、唱词和旋律的基本形态以及仪式功能上,则又必然保持着共性特征。这就是道教经韵在变与不变中发展的规律。

另有[三召请]、[普召](各类孤魂)等名目,亦因召请对象不同而名。

此曲目正式见载于南宋的仪式音乐文献,其产生年代当更早。南宋《道门通教必用集》卷之五《职佐篇》^①列各种唱诵之词文,如叹经文、忏悔文、三度召请文、举天尊、沐浴仪、度亡鬼咒、咒施甘露法食仪、启请咒、通真咒、五供养等。这些词文多是咏吟之歌,或标明是法师立诵,显然用于“度亡仪”,且大都保留至今。其中“三度召请文”当是现今[三召请]一曲最早见载文献的例子。

在[三召请]之前,先有一段偈。

^① 《道藏》(第32册),第28页。

上来仪范戒桑祇，想尔八方尽遍知。应有开津蒙济度，更无道路敢稽迟。亡魂已出寒庭狱，丹霍行升火炼池。空洞谣歌齐赞咏，敢凭道力拯灵仪。

○ 偈曰
上来儀範戒桑祇 想爾八方盡遍知
應有開津蒙濟度 更無道路敢稽遲
亡魂已出寒庭獄 丹霍行升火煉池
空洞謠歌齊贊詠 敢憑道力拯靈儀
黃籙大齋第一度召請祀典神祇
伏蒙戒夜沉寢澄空仰神聰之格恩控忱誠
而惕若之意以今恭奉法衆第一度召請古
先帝王道德東聖忠貞勳烈歷朝文武重臣
凡該祀典諸廟福德靈立伏願斯遷殿馭降
赴道場鎮錄功證明修奉

图 1-76 南宋[三度召请文]

这段偈本为唱诵的经韵，其词亦说明了紧接的[三召请]是用于救亡魂，且用赞咏之歌来助力。[三召请]名目为“黄籙大斋第一度召请祀典神祇、第二度召请亡魂游魂、第三度召请沉阴戒夜鬼”，此三召，各有特定对象“帝王重臣、亡魂、夜鬼”，但其都是统一的表演程式：“举天尊一白文一偈颂（七律）。”程式中最后的偈颂，是唱诵之经韵[三召请]。三遍偈颂的格律一样，但歌词内容依召请对象而有不同，兹照录如下。

一召：帝王稽古代天工，异教同风建大中。元首股肱无二用，鬼神贤圣信兼隆。人间祀典思遗列，天上仙班答骏功。香火载严尊溥告，愿驱云驭格精衷。

二召：道通天地独人伦，一聚天真万宝身。逐物便沦生死海，观身谁作圣贤人。精金百炼犹诸性，流火重烧复本真。举起神幡祛壅滞，尽招魂爽出迷津。

三召：上从昙誓下渊泉，六合旁通遍大千。达者自居形器外，迷徒宁免死生缠。业轮尽逐攀缘转，仙品谁知体悟迁。空际宝珠通窍道，冥心元始乞哀怜。^①

清投芥之誠萬類含生盡入懸珠之數垂仲
偈頌以攝遊魂
上從曇誓下淵泉 六合旁通遍大千
達者自居形器外 迷徒寧免死生纏
業輪盡逐攀緣轉 仙品誰知體悟遷
空際寶珠通竅道 冥心元始乞哀憐

图 1-77 宋元[三召]之词文

① 《道藏》(第32册)，第28~31页。

编撰者认为列入《职佐篇》的曲目事关仪式的威严,十分重要,故“专立为科”,并明确提出了音乐唱念和风格上的严格要求:“节奏详明,音韵典雅,以动众听。”可见,[三召请]在当时已是重要曲目。不过,从文献记录情况来看,古代“三召请”仪式音乐远比现在复杂丰富,每次“召请”本身包含了多首经韵并穿插[举天尊]圣号。而且,这些格律化的经韵唱词体式与现今比较自由的唱词体式也有较大差异。这些变化是时代背景等原因不同所致。故我们可将其视为[召请]曲目产生运用的初期样式。

南宋以后,[三召请]曲目随着“度亡”仪式的盛行而延续运用。明代出版的《上清灵宝济度大成金书》分“门”、“品”详列当时与前代的各种仪式及音乐,其中《召魂浴食门·摄亡拯济品》中的“催召”仪式程序如下。

知磬举偈,高功上香,洒净,[普献颂],召神,散花献酒,道众吟[焚疏颂],执幡,祝将,拘魂,举[慈悲接引天尊],知磬接幡吟偈,高功步罡,[阳斗章],[阴斗章],[志心奉请],……法众运诚,玉音导引,众诵[灵宝救苦颂],引幡至法师座前全形沐浴。^①

其中从志心奉请开始的三次召请的对象是亡魂,其唱词体式已很自由,已与南宋的格律化样式有别,而很接近今体了。

志心奉请,斋坛资荐亡过某人灵魂,(众和)受此斋坛升度功德。志心再请(小字注:云云同),志心三请(小字注:云云同)。



图表 1-78 明代[三召]之词文

明《御制玄教斋醮仪范》中《三日度亡斋》的第一日斋仪中亦有[灵前召请]曲。

^① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第16卷),巴蜀书社1994年版,第525~526页。

香花召請望來臨。花幡召請望來臨。
 前亡後化象孤魂。有主無依恐不聞。
 星月朦朧籠古道。風雨飄飄罩荒村。
 可憐白骨堆黃土。空懷新死楚舊墳。
 此夜好承功德力。花幡召請望來臨。
 志一心召請。
 累朝帝王歷代君妃冠戴十二冕旒。壓
 三千粉黛。管天下轄天下。卑境昇遷。歌禁
 中舞禁中。終須頭落。嗚呼。豈不聞五龍駕
 去不復還。空垂簫歌洞府。聞計得當年。寢
 臥處。而今空作九峯山。如是古往今來。累
 朝帝王歷代后妃。一類金靈等眾。此夜今
 時。美臨法會。香花召請望來臨。花幡召請
 望來臨。

图 1-81 清代《青玄济炼铁罐施食仪》之〔五召〕

这段歌词，全同今北京白云观“焰口”仪式中〔普召牒〕经韵。其以“志一心召请”起始，多段反复，以召请遍布环字的各类亡魂。清代以来仪式文献所载的召请类经韵的唱词格式逐渐统一地从主题句“志一心召请”开始，针对不同对象而吟唱不同内容的召请，其形式内容已完全与今接轨了。

本篇小结

从本篇对道教经韵的古今考察中不难看出，现在仍存活于道教宫观的经韵，是自东晋时期以来历代传统音乐材料的遗存物，其中时间跨度最长的已将近两千年。综观中国音乐史以至世界音乐史上，我们还未见到有哪个音乐品种能够相当完好地保留如此大量的歌曲直到今天仍在传唱。从这些经韵的形态和历史线索中，我们可以清楚而具体地认识到现存道教音乐无比珍贵的历史价值，同时也体会到宗教音乐保存传统的神奇力量。在当代社会条件下，如何保存好这些活的音乐文物，研究清楚其历史面貌、民族神韵，使之更好地发挥出当代文化效应，是我们面临的一个新课题。

第二篇 现状与历史——仪式研究

仪式是道教教理教义最主要的外显实践形式,作为一种综合表演体系,本身含有大量音乐行为。因此,一般谈及仪式,自然包含音乐元素。但在研究中为了论述方便,通常也将仪式和音乐两概念分而论之。这时仪式作为狭义的理解,专指念、做、舞等非音乐的表演形式,而音乐则专指唱、吟、诵、咏、奏等表演形式。经韵作为仪式中最突出的元素,它与做、念、舞、服装、道具等要素结合而用,这一切要素在中国戏曲中都有,除了戏曲多一项脸谱画妆,经韵与仪式确实很像唱腔与戏曲艺术,都是综合性的表演体系。正因为仪式与音乐的有机统一性,我们有可能以整体观来考察仪式的渊源和特点,这样做当然也有助于更全面地观察音乐在仪式系统中的特点、作用及其发展轨迹,同时借助仪式的详细资料记载,也还可以弥补文献疏于记载音乐行为的不足,使我们能更清楚地认识仪式音乐的古今流变情况。本篇着重考察当代最盛行的三种仪式的古今源流演变过程,使我们加深对于道教仪式现状与历史沿革的理解,同时也寄望于从仪式角度认识道教音乐的特点和古今演变线索。

第一章 “施食”仪式

“施食”又称“焰口”、“忏灯”等,在古代还称为“净供”、“黄篆斋”等。在道教仪式中,“施食”的节目内容最丰富,最具有人情味和情节性,因而也是运用最为广泛频仍的仪式类型。然而,学术界对于这个仪式的历史源流和古今演变轨迹至今却缺乏专门研究,情况不甚明了。本章着重研究“施食”的现状及其古今流变线索,从新的综合形态的角度认知道乐的现状特点。

第一节 萌芽:北魏的“亡人设会”

“施食”是道观常用仪式之一,当代保存传统较好的典型个案有武当山的《萨祖铁罐施食祭炼科范》和浙江苍南县燕窠洞的《焰口》,均属全真龙门派。

施食的性质是“度亡”,即超度亡灵或孤魂野鬼,尤其是“打入十八层地狱的戴罪之鬼,使他们得以开喉进食,免罪消灾,皈依三宝,得授九戒,脱离苦海,脱化人天”^①。此仪式的思想渊源于中国传统文化中的“慎终追远”“重死”观,并承中国古代早期的宗庙祭仪,后又借鉴了佛教的某些仪式因素,逐渐形成自己的体系。至南宋以后,此仪式盛行于世,延续至今,成为

^① 转引自任宗权著:《道教科仪概览》,宗教文化出版社2006年版,第341页。

道教科仪音乐之大宗。

“施食”仪式由来已久,它的萌芽形态可追溯到北魏时期。当时北天师道的领袖寇谦之大力整顿道教,在科仪音乐方面也有创制和改革之举。他托言老君传授而编制的《老君音诵戒经》中,载有“亡人设会”仪式的表演程序。

老君曰:为亡人设会烧香时,道官一人靖坛中正东向,策生及主人亦东向,各八拜九叩头九转颊,三满三过止。各皆再拜愿。若人多者,亦可坐,礼拜叩头。主称官号姓字。上启无极大道万万至真无极大道,以手捻香三上著炉中,口并言,为亡者(甲乙)解罪过,烧香愿言。余人以次到坛前愿,上香如法尽。各各论。靖主上章,余人当席拜。主人东向叩头,上章,论。设会解坐,论。靖主入靖启事,为主人求愿收福言。当时主人东向叩头,坐罢。出时客向靖八拜,而归家焉。主人一宿之中满三过烧香。明慎奉行如律令。^①

为了分析方便,我们可将其中所含仪式音乐元素简化呈示如下。

八拜,上启,三上香,愿言,上章,八拜。

尽管此仪程序和节目极简单,但也有其逻辑结构,以“烧香”为中心,始终于“八拜”礼仪。同时,它已表现出“施食”仪式音乐的一些先兆。首先,它们都是祭亡性质的仪式。其次,运用了一些共同的仪式节目,并一直为后来历代道教仪式所沿用。“上启”,即法师向神灵报告自己的道职及举行仪式的意图,以获得神的襄助。“愿言”,表达斋主的良好愿望。“上章”,向神递送表文。“三上香”,既是仪式表演,也是音乐曲目,即延续至今的[三炷香]一曲。据考证,稍早时期的东晋“灵宝斋”中已用“三烧香”这一核心节目,“三烧香三祝愿”^②相关文献记录表明这“三烧香”已是经韵形态。其一,此节目后附有三段词文,文字略异,体式则一^③。其大意是烧香归命三尊,以此功德保佑父母祖宗脱离苦难,升天得道。^④其二,这些词文系用歌诵之法。紧接“三烧香”词文之后有说明文字:“今三洞弟子,诸修斋法,皆当烧香歌诵,以上象真人大圣众,绕太上道君台时也。”^⑤很清楚,烧香与歌诵连用,当然应是歌唱之文。

根据以上分析,可以认为寇氏所撰《亡人设会》是“施食”的早期萌芽形态。

① 《道藏》(第18册),第215页。

②③ 《道藏》(第9册),第868页。

④ 如第一烧香的文词:“臣等烧香归身归神归命大道,臣等首体投地归命太上三尊,愿以是功德归流七世父母,乞免离十苦八难,上登天堂,衣食自然,常居无为。今故烧香自归依师尊大圣,众至真之德。得道之后,升入无形,与道合真。”

⑤ 《道藏》(第9册),第869页。

第二节 雏形：南朝的“中斋仪”

南朝时期,《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》^①记录了诸多仪式程序,其中的“中斋仪”程序中明确出现了“施食”概念,其中心内容也是向天尊、真圣和众生“施食”。此可视为“施食”雏形的出现。

书云:“时至澡漱供养悉如法,唱人各恭敬。至心稽首三宝,行道行香,诵无上尊行香颂曰,道以斋为先,勤行登金阙。故设大法桥,普度诸人物。宿世恩德报,道心超然发。身飞升玄都,七祖咸解脱。斋官叹道功德。平坐如法施食咒愿(小注此受食咒),一切作福田,施食最为先。见世受快乐,过去得生天。当来居净土,衣食常自然。是故今供养,普献于诸天。食过斋拱手咒曰,香厨妙供,上献天尊,中献真圣。下及众生,普同饱满,福流斋官,如水归海。食迄施食,忏食曰上启,十方天尊,敬白见前。大众弟子今日所营斋供,或恐手触不净,衣服不净……事事种种,多不如法。愿三宝弘慈,布施欢喜,残有供具,回施一切。当愿施者得福,食者无罪。斋官捻香,供养如法,唱赞咏如法。次斋官持净施,云布施咒愿,上启。次唱持念,人各恭敬,至心稽首(三宝天尊),以此设斋功德,资被群生离苦解脱,至心稽首礼得道众圣。”^②为察看的简明起见,现将以上程序简化处理而观其要目如下。

唱人各恭敬,礼三宝,上香,行香颂,受食咒,香厨咒,施食,忏食,上启,唱赞,发愿,三皈依,礼圣。

詠學仙頌
學仙行為急 奉戒制情心 虛夷正氣居
仙聖自相率 若不信法言 胡為棲山林
科曰凡朝依此儀連齋算一千二百

中齋儀
時至澡漱供養悉如法唱人各恭敬
至心稽首太上無極大道至心稽首三十六
部尊經至心稽首玄中大法師
行道行香一切眾官誦無上尊行香頌曰
道以齋為先 勤行登金闕 故設大法橋
普度諸人物 宿世恩德報 道心超然發
身飛昇玄都 七祖咸解脫
至心稽首太上三尊十方眾聖
齋官長跪歎道功德

原夫无色之已示妙色於人間无身之身見
真身於象外故能形分百萬變化无窮影數
億千隨迦莫測由是慈周法界則劫劫度人
德被塵沙乃方教化或遊行八十一國化
彼西戎或在世凡百餘年導誘中夏普使人

图 2-1 南朝《中斋仪》

其节目程序比寇氏“亡人设会”稍丰富复杂,围绕“施食”为核心而自成一体,尚属普度性质。无论从名或实来看,“中斋仪”都可视为当代“施食”的雏形。

① 道教类书,共六卷,题“金明七真撰”,约成书于唐代。卷一为罪缘品、善缘品、总例品、置观品;卷二为造像品、写经品、度人品;卷三为法具品、法服品、居处品;卷四为育经仪、讲经仪、法次仪、灵宝中盟经目;卷五有上清大洞真经目、法服图仪;卷六有常朝仪、中斋仪、中会议、度人仪等。卷首有金明七真所作序,称:“道教三洞大经,率备威仪科戒。……皆依经录出,非构虚词。”虽此书成于唐代,但既云其系“皆依经录出,非构虚词”,故推论其所据之“经”当出自正统道教仪式形成期的南朝。

② 《道藏》(第24册),第763页。

另南朝时期流行的《黄箬斋》^①,其功能是“为人拔度九祖罪根”^②,道书《云笈七签》中的《道教灵验记》记载了隋朝时士民及帝王阶层修黄箬道场应验事例多起,有三日三夜、七日等不同规模。《黄箬斋》的祭祖悼亡性质,使其在后来的发展中与“施食仪”有千丝万缕的联系。

第三节 形成:唐代的“玄都大献仪”

唐代在中元节举行的一种“玄都大献”仪式,其仪性质从前此的“普度”转变为向“饿鬼”施食的专度仪式,表明其接受了佛教同类仪式因素的影响。

唐初欧阳询主编《艺文类聚》^③卷四载:“道经曰:七月十五,中元之日,地官校勾,搜选人间,分别善恶。诸天圣众,并诣宫,简定劫数,人鬼传箬,饿鬼囚徒,一时皆集。以其日作玄都大献于玉京山,采诸花果,奇珍异味,幢幡宝盖,清膳饮食,献诸圣众,道士于其夜讲诵是经,十方大圣,齐诵灵篇,囚徒饿鬼俱饱满,免地众苦,得还人间。”

以上所称的“玄都大献仪”,虽然文献没有详载其全部程序内容,但从记载所透露的某些重要信息中,可看出它已具备当代“施食仪”之核心内容。如,举行时间为中元节,主要施食对象为地狱的饿鬼,音乐方面除了“讲诵经书”外,还有[灵篇]这首一直沿用于今的经韵^④。这些特点足可标志“施食仪”的正式形成。

隋唐时期的“度亡”仪式似乎在按两个模式运行,一个是有明确的“施食”名目、针对特定对象“饿鬼”并含有一定情节性的“中斋仪”、“玄都大献”等;另一个则是,无“施食”概念、普度性质并无情节的“黄箬斋”。唐末杜光庭所编《太上黄箬斋仪》中首次详载了“黄箬斋”的具体内容。从中看出其尚无“施食”内容,而仍以行道诵经为主,但因其保留了北魏时期“亡人设会议”的基本节目如“上启”、“发念”、“三上香”等,也依旧显示了它与前代传统的继承关联。一般“黄箬正斋”要举行三日“行道仪”,每日分早中晚行三朝,三日共行九朝。

第一日“清旦行道仪”^⑤的程序节目如下。

众官列位,唱道,华夏赞^⑥,启堂颂^⑦,入户咒,华夏赞,三上香,上香密咒,玉华散景。各礼师,法师存见,卫灵咒,鸣法鼓,发炉,上启,各称法位,读词,礼方,步虚,三启,三礼,重称法位,同诚上启,发念,复炉,出堂颂,出户咒,回师,朝仪事毕。

① 其在陆修静的《九斋十二法科仪体系》中列为灵宝斋法系统中的第二法。

② 《道藏》(第32册),第618页。

③ 《艺文类聚》是唐代开国初年由高祖李渊下令编修的类书,武德七年(公元624年)成书。全书分46部,多为唐初或隋之史料。

④ [灵篇]全称为[元始灵书],查东晋时期《度人经》中已有托言“道君撰”的《元始灵书》上、中、下三篇。每篇分东南西北中五方而有五段四言韵诗歌词,每方(每段)则以“八天”命名。故《灵书》当为组歌形式,其中《元始灵书中篇》的[东方八天],其标题与歌词仍保留在当代武当山“施食”仪式中。故可肯定,此[灵书]为“施食仪”的代表性经韵。

⑤ 载《太上黄箬斋仪》卷之一,见《道藏》(第9册),第181~185页。原小字注云:“旧仪令斋主每日投词如告斋之法,既初建斋时已投词祈告,若每日重叠即于礼为繁。今止一度,余日并停。”

⑥ 华夏赞向无词曲详述,从曲名推测其最初当为唱诵的经韵,原小字注:“华夏赞出玉匮明真经,今但用十八虚声耳。”唐时但用虚声,可能已演变成纯器乐曲牌。

⑦ 唱词为:“勤行奉斋戒,诵经制六情。故得乘空飞,耀景上玉清。精心奉经教,吐纳炼五神。功德冠诸天,转轮上成仙。”

综上述,唐代盛行的“玄都大献仪”,以其向饿鬼施食、使其免地狱之苦而重返人间的新情节而可视为南北朝时期“中斋仪”的发展形态,也标志着“施食”的正式形成。与此同时,以诵经为主的普度性质的“黄箬斋”也在并行着。这两种模式要等到宋元时期才得到整合,从而迎来“施食”仪式新的发展阶段。

第四节 发展:宋元的“黄箬斋”

宋元之际,因战乱频频,民不聊生,死亡现象增多,度亡性质的“黄箬斋”大行于世。为了增加人情味和情节性,以适应民众的需要和欣赏习惯,此时“黄箬斋”开始将“施食仪”内容整合进来,使“施食”、“净供”等专仪成为“黄箬斋”的核心内容,由此开始了新的发展历程。

《灵宝领教济度金书》中收有“开度”、“青玄”与“祈禳”三种“黄箬斋”,其中开度类“黄箬斋”^①持续五日,正斋开始前七天还要逐日进拜“破丰都开业道、素车白马、开通道路、摄召亡魂、沐浴全形、普度幽魂、九炼生仙升度度亡魂”等七种朱章^②,从这些章文的名目即后面正斋的核心内容,可以看出,开度类“黄箬斋”已完全具备了当代“施食”的基本要素。“黄箬斋”作为大型的斋,是由各种相对独立的“仪”构成,《金书》中对各“仪”的程序亦有记录,并首次出现了“施食仪”名目。其程序为“步虚”、“洒净”、“上香”、“吟颂”、“宣咒”等项。另正斋有“普度净供仪”,其仪式音乐程序已接近当代“施食仪”,它也是当时“黄箬斋”的核心内容^③。

[步虚],洒净,[普献颂],祝香,请神,焚召灵等符,[举天尊],[召灵请神]^④,众诵[中篇]^⑤,召魂,甘露,变食,破狱,[破丰都咒],普召鬼魂,全形,引亡入浴,洒甘露,众念[中篇],水火炼,焚降真符,众诵[隐语],诵章与焚符(多次循环),[智慧颂],[举],[三宝赞],[太乙赞],[北帝颂],[奉戒颂],启谢。

可见,在“黄箬斋”与“施食”整合过程中,深受民众欢迎和欣赏的“施食”、“净供”等仪式,已一跃成为“黄箬斋”的核心内容。它们无论从名目及仪式的角度看,都完全具备了今天“施食”的基本特点。

第五节 完善:明代的理论及仪式

“施食仪”在明代的进展可用完善来定义。其标志有二。

其一,实践的蓬勃发展促使相关理论阐述的产生,以使人们更正确深刻地理解仪式的含义。明代《上清灵宝济度大成金书》的卷二十三载有《施食琼篇》,专门解释其要义。

施食之法,全在发心广大。当神清而气凝,愿普而恣必契于妙。次则籍于至诚静定……当先全我太一之天而后度幽鬼悉得升太一之天,亦同太一之义也……至广至大

① 《道藏》(第7册),第33页。

② 《道藏》(第7册),第34页。

③ 《道藏》(第7册),第445~470页。

④ 现存曲目简化为《召请》或《三召请》。

⑤ 即[灵书中篇]的略称,实乃当代《八天》经韵之异名。

之斛食皆神气之变化也……故行法者变神遣将,存想尤当专一。或存想微差或念虑略动,幽鬼皆不获食……心定则通真,神全则祭鬼。其法实静坐所致。若我静定未能纯熟,则定中所观祭炼之境亦狭隘污秽,饮食亦淡薄,而幽冥亦未满足。虽得济亦浅。若我静定已纯熟,则定中所现饮食亦香洁广大清静,而幽冥亦满足所愿,得济亦深。我有一分静定则有一分灵验……行事既毕,泯为无物,始合清净虚无之理……他祭炼法虽未尽善,苟其至诚确乎不可拔,亦可以召附近之游鬼歆享。终不能破地狱,召有拘系之罪鬼,如得食以充一时之饱随即饥渴矣,仍留滞于幽阴之间不得超化。又无水火升降之妙,岂得上南宫受更生之恩?^①

此述“施食”仪式中法师的内在修炼作用,仪式的神学意义全凭法师意念,而意念之能产生神力,则又全靠“致虚极守定笃”而达到清净虚无之境界,从而使实践形态的仪式与道家思想精髓联系起来,不仅有助于人们理解施食的大义,也提高了仪式自身的品格档次。

其二,由于仪式的频仍举行,为了适应社会各阶层的需要和表演的方便,从明代开始,“施食仪”、“净供仪”等短小精悍、内容集中的专仪,已从“黄箓斋”中分离出来独立发展。这一分化发展无疑也更有利于“施食”仪式自身水平的提高进化,这一独立发展趋势持续到清代后,“施食”已完全独立成为最盛行的仪式,而内容过于庞杂、持续时间过长的“黄箓斋”则退出了历史舞台。

第六节 定型:清代的“施食仪”

清代的“施食仪”已完全独立存在和运用,并成为最盛行的仪式而占有特殊历史地位一席之地。其一,在此仪盛行的各地各派中形成了诸多支系,且有青玄、太乙、蓬壶、萨祖、铁罐等不同名目;其二,文献记录十分详实,内容已趋固定并与当代同类仪式完全接轨了。

清代“施食”名目甚多,其中记录最详的是全真道的《青玄济炼铁罐施食全集》(后简称《铁罐施食》)^②。全集载于《广成仪制》。考其名目,“青玄”即苍玄,青天^③。又意为“青玄帝”,其是专施救苦慈功的神。元代《灵宝领教济度金书》中已有“青玄黄箓救苦妙斋”运用,可证此仪的渊源。“济炼”,《太极祭炼法》云:“祭者,设饮食以破其饥渴也;炼者,以精神而开其幽暗也。”^④表明其施食炼神的性质。“铁罐”即道教尊神萨祖真君普度众生时所用之器物^⑤,此即“铁罐施食”之来历。集后有《新序》概略介绍科仪传承的沿革、特点及本书缘起。

夫书者自从祖师开闢以来,赈济孤幽,超度荧魂,爰凭法力度脱沉沦。后世学人不知其法,往往行持有差,不能度己,焉能度人?阴阳一理,道法无二。自从元始天尊说法以来,原从口传心受古时演教。祖师浮黎受命之时,师师相传,口口相授。祖师大道已成,尽居无为天宫至今。仰之弥高,瞻之弥坚,何以得见。又天真皇人按笔乃书,尽将口传心受妙法真诀纂于书中,并不隐藏,留于后世。不言不语,善教善应。所以后世学人

① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第17卷),巴蜀书社1994年版,第30~34页。

② 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第14卷),巴蜀书社1994年版,第589~635页。

③ 《汉书·礼乐志》:“忽乘青玄,熙事备成。”颜师古注:“言还神礼毕,忽登青天而去。”

④ 转引自闵智亭著:《道教仪范》,中国道教学院编印(1990年),第183~184页。

⑤ 详任宗权著:《道教科仪概览》,宗教文化出版社2006年版,第343页。

以书为师,得其书者,及如见师。将书中之法诀仔细参透,必得其法。依法科行持,无不灵应。传受心法,只在一意而已。夫意字一点一画,书中有诀。仔细详之,意到法灵。意到天宫,即是天宫,意到地府,即是地府,意在人间,即是人间。万法归一,皆由一意而感。收藏寂然不动,用时感而遂通。此书未曾刊板,乃系二仙庵碧洞堂第一代方丈八十老人亲到京地白云观千苦求请,领受全真演教全堂大法,迎回四川省西道成都府成都县西门外离城五里福地二仙庵,主人永远留传,利济众生。每年开期传戒至今,大阐法门。凡有求戒人等,不俱贤愚,无人不度。今有谷泉子,系渠县人氏,于庚子年间到都地求戒,至壬寅年仍在本庵丹台碧洞堂上请出铁罐施食全部,沐手誊抄,奉送有缘人。有缘的,同归觉路。无福者,常处迷途。得此书者,依科行持,无不灵应。修己以度人,利阳亦济幽。阴超阳泰,存亡沾恩矣。大清光绪庚子年春季月上院抄毕。^①

是知此书为二仙庵碧洞堂第一代方丈亲到北京请回留存,查“碧洞堂”乃清代从武当山传入四川的全真龙门派道宗,其时间当在二仙庵碧洞堂创建的清康熙八年(公元1669年)之后不久。现刊本是常住二仙庵的道士谷泉子于清光绪年间的手抄本。序中谷泉子又以局内人的身份论及科仪音乐传承的某些特点。首先,他指出古时演教是以口传心授之法而传承,至天真皇人时期,方创笔传之法,始有科书传世。此论虽有传说性质,但符合实情,反映了道教从早期的“度己”到“度人”的观念更新和手段转变。其次,他强调科书在弘扬传承道法上的权威性和重要性,它代表祖师的形象,见其书如见其人。“依法科行持,无不灵应。”再次,此文还指出了意念在传法中的重要作用。这些论述应该说都反映了科仪音乐的某些本质特点。

这部当时通行全国的“施食”仪式音乐的具体情况在文献中得到完整的记录。笔者曾对保留此仪式较完整的浙江省雁荡山燕窠洞全真龙门派^②的同名仪式作过实地考察,两相比较,可见出它们的基本框架和具体内容非常接近,只是节目有局部繁简或前后顺序略有不同变化。参见下面的比较表。

表 2-2 古今“施食”仪式音乐程序比较表

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐施食全集》	浙江燕窠洞“焰口”仪式
	清虚韵		X ^③
举	太乙救苦天尊	X	X
	幽冥韵	X	
	步虚		X
举	十方救苦天尊	X	X
上香	叹文 1	X	X
举	香云达信天尊	X	X
	提纲	X	X

① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第14卷),巴蜀书社1994年版,第635页。

② 演唱者为高功黄信诚、提科卢信睿等,蒲亨强采录记谱(未发表本)。

③ “X”表示该仪式拥有前标明之音乐曲目。

续表

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐施食全集》	浙江燕窠洞“焰口”仪式
	三上香	X	X
	小赞	X	X
称职	称职	X	X
	五召请	X	X
上启	提纲	X	X
变神,登座	法鼓三通	X	X
举	高升平坐天尊	X	X
洒水	水赞		X
	天尊板	X	X
	叹文 2	X	X
	大赞	X	X
	返魂香	X	X
请神	黄箓斋	X	X
念咒	仰启咒	X	X
	小救苦引		X
举	香云达信天尊	X	X
礼上	三信礼	X	X
	提纲	X	X
	三拿鹅		X
举	十方常住天尊	X	X
	提纲	X	X
破狱	两头一样赞	X	X
称职	圣班韵	X	X
	破丰都板	X	X
召请,举	大慈接引天尊	X	X
	提纲	X	X
举	叹文 3	X	X
引魂	花幡接引等天尊	X	X
禹步	三宝赞	X	X
书讳	三信礼	X	X
举	法通三界天尊	X	X

续表

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐施食全集》	浙江燕窠洞“焰口”仪式
念诀	叹文 4	X	X
摄召	五供养	X	X
举	香厨妙供天尊	X	X
	仰启咒		X
画符念咒	众诵救苦经	X	X
洒食	悲叹韵	X	X
	黄箓斋	X	X
	普召牒	X	X
举	十方救苦天尊	X	X
摄召	东极宫中		X
举	九幽沉沦天尊	X	X
	叹文 5	X	X
普召	提纲	X	X
	召请+召请尾	X	X
	梅花引	X	X
	返魂香	X	X
	清华赞		X
举	生天得道天尊	X	X
	众咏十伤符	X	X
破狱	破丰都咒	X	X
宣符	叹骷髅	X	X
举	追魂度命天尊	X	X
	叹文 6	X	
开咽喉	咽喉咒	X	X
	慢中称		X
举	清凉甘露等天尊	X	X
变食	出生咒	X	
洒甘露	五厨经	X	X
皈依三宝	志心皈命礼	X	X
举	道经师三宝天尊	X	X

续表

仪式节目	音乐唱奏	清代《青玄济炼铁罐施食全集》	浙江燕窠洞“焰口”仪式
	三皈依	X	X
传戒,宣宝箓	闻法得度天尊	X	X
三阳济炼	灵书中篇	X	X
下坛,举	法桥大渡天尊	X	X
	二十四类	X	X
回谢,向来	快中称	X	X

这就证明,当代全真道的“施食”仪式音乐仍保留了清代以至更早时期的基本传统,道教仪式音乐确实是保存传统音乐因素十分完整的一项珍贵遗产。

第二章 “上表”科仪

“上表仪”的“表”是表文章奏的意思,是交通人神的文书,“上表”就是法师向神递交请愿报告。交通人神是道教仪式的首要环节,故多数仪式首先要向尊神汇报,行“上表”仪。当代各地各派“上表仪”的名称不全一致,如苏州正一道称“全表”,上海正一道称“进表”,全真教或称“上大表”,上“玉皇表”、“祖师表”等,但其实质内容都大同小异。

第一节 现状概述

当代北京白云观的“上大表仪”程序内容如下。(凡标*号者为此仪独有)

上香,步虚,慢澄清韵*,香供养,举天尊,提纲,三宝香,发炉*,祝香咒,威灵咒,宣符,倒卷帘韵,称职,圣班韵,荡秽,澄清韵,薰表韵,开天符,步罡,香花送,大赞韵,下坛,回谢。

当代上海正一道道士的“进表”科仪则由“启坛、请圣、拜表”三个部分组成,其程序大致如下。^①

入坛,烧香,奏告,化坛,分灯,击钟磬,敕水,洒净,请圣,降圣,拈香,祝圣寿,请三师,念[薰表咒],请官,封表,送表,焚表,步罡,踏表,谢神,献供。

以上两派“上表”仪式的框架内容,大致代表了当代道教“上表仪”的一般面貌。虽然其节目程序不尽一致,但基本框架内容是相似的,都围绕请众圣仙官协助递送表文于天界这一

^① 陈耀庭:《道教礼仪》,宗教文化出版社2003年版,第92页。

核心思想而运作。并且在正式送表之前,必先有“荡秽”、“洒净”等仪式程序,以使坛场保持清洁,迎天神下临。可以说,“上表仪”主要围绕“荡秽”、“送表”两环节而运行,体现出“准备”与“实施”两个阶段。正是这两个环节的特有形态及功能,构成了与其他仪式类型的区别性。“上表仪”即由这两环节展开而成为一种独立的仪式类型。

从道教仪式分类来看,主要分为超度亡灵的“开度”类与祈祷福祉的“祈禳”类。而“上表仪”主要用于后者,通过上表而向神灵祈福禳灾。在当代社会,各阶层人士拥有各种追求生活幸福圆满的理想,道教内部亦在尊神的圣诞之日要举行各种表达祝贺的祭礼,都要运用“上表仪”来虔诚表达。因此,“上表仪”在当代道观中运用是相当频繁的。现略举几个“上表仪”之例。

道观现行的“祈禳”仪式主要有庆贺尊神圣诞的科仪和为诸神祝寿的圣班两大类。前者主要用于“普福道场”及设有专用朝科之诸神如玉皇、三清、三元、真武、九皇、接驾等;后者有九天圣母、五祖七真八仙总朝、太阳、太阴、南极寿星、乐王、龙王、关帝、东狱、礼斗等圣班。^①

各朝科仪注虽有大小繁简之不同,但基本框架相似,都以向所祭祀尊神上表为中心而构成,只是根据所祭之神名号的不同而加上特定节次和曲目而已。

如玉皇圣诞的专用朝科即以“上表”为核心内容,故也称为“上玉皇表”,节目有繁简之别。仪式隆重复杂的称为“上大表”或“上朱表”。其仪式音乐程序如下。^②

高功就位,拈香,唱[步虚],拜玉皇,唱[吊卦],[举天尊]祝香,[提纲],踏罡,[三宝香],发炉,[祝香咒],[威灵咒],称职,宣表,念表文,荡秽,[澄清韵],高功踏八卦罡,[薰表韵],高功宣表、焚表,[焚化赞],踏罡拜表,斋主拈香化表,高功揖让、散班。

为三清尊神圣诞举行的仪式“三清朝科”也以“上表”为中心,但又有专用的[步虚]、[吊卦]、[圣班]、[臣香文]^③,以此与其他朝科相区别。仪式程序与音乐如下。^④

高功拈香,[步虚],拜天尊,[吊卦],提科[举天尊],高功[提纲],踏三宝罡,[三宝词](三段),上香,[提纲],发炉,[祝香咒],高功宣表,[威严咒],称职,[圣班韵],宣表,念表文,高功念三清诰,监院化表,高功送表文。

仅从以上两仪程序中即可看出“上表仪”的一些基本特点。

首先,其运用了大量通用性的仪式节目和经韵曲目。如仪式节目“发炉”、“称职”、“上香”、“踏罡”、“荡秽”等,经韵曲目[步虚]、[举天尊]、[提纲]、[三宝香]等。这些内容也多通用于其他仪式类型,这表明了“上表”仪式也存在一个共性框架。

但是这些通用性质的节目在“上表仪”中仍有个性体现,主要表现在两个地方,一是相同曲目歌词不一样。因“上表仪”的具体对象不同而采用特定歌词。如[吊卦]一曲,在“三清朝科”中为:“三清圣号广宣扬,一句能消万劫殃。七宝林中朝上帝,五明宫内礼虚皇……”在

①②④ 闵智亨著:《道教仪范》,中国道教协会内部出版。

③ 所谓专用的步虚等经韵,指唱词内容不同,有特定针对性,其标题及旋律是一样的。

“玉皇朝科”中则是：“稽首虔诚拜昊天，昊天今日赴经筵。经筵里面金光现，光现空中宝珠悬……”

可见，道人只要掌握了一套基本框架和曲目，再了解到各科的专用仪式及曲目，就可操持各类朝科而不感困难了。

其次，程序中使用了一套专用于“上表”仪式的节目及曲目，如仪式节目“封表”、“宣表”、“化表”、“送表”、“焚表”等。又如经韵[薰表韵]、[香花送]、[焚化赞]、[薰表偈]、[念表文]等。这些内容都为“上表仪”所独有，故成为“上表仪”独立存在的标志。这些专用经韵的内容都大同小异，如[薰表韵]、[焚化赞]现分别见于武昌长春观及北京白云观，都表示焚烧表文以送呈玉皇大帝等尊神，[香花送]则是法师派遣神灵送表给玉皇时所唱。

如上所述，既然“上表仪”的程序和经韵既有共性亦有个性，那么它的旋律是否也这样呢？这个问题不能简单对待，也需要仔细分析。据目前调查分析所知，一般地说，正一道的“上表仪”多具有地方性，各地多具当地民间音乐的风采，因而尽管他们在仪式节目和音乐曲名上具有共性，但在音乐旋律风格上则是各具个性的。而全真派则有所不同，各地全真派“上表仪”的旋律共性是很强的，其旋律材料和风格多具通用性。这种通用性具体体现如下：

第一，运用了大量同曲同词同名的曲目。如[澄清韵]、[吊卦]、[举天尊]、[提纲]等，各标题经韵通常只有一个曲调，但却可配唱多种不同内容的唱词而用于不同仪式中。不同内容的唱词在形式上仍有一个共性，即句式保持一致。如[步虚]，均用五言诗。[提纲]则一律使用七绝体。

第二，运用了一部分曲名或唱词不同的专用经韵，但其所配曲调则大多一样。不少专用歌曲和其他科仪中的歌曲也运用着相同的旋律或旋律段落，如不等长两段体的[大赞]之第二段，和“施食”科仪[三炷香]一曲几乎全同；又如三段体[焚化赞]中第一、三两段也是[三炷香]旋律之变体。如此等等。

上述例证十分常见，足以说明，全真道“上表仪”虽有其特定的对象、目的、仪节和经韵，但其音乐形式却和其他科仪属同一体系。

总之，单纯从音乐形态学角度来看，正一道“上表仪”的个性较强，各地各具特色，而全真道“上表仪”的共性较强，各地多具有通用性。下面略举两派之范例以明之。

正一道以苏州“上玉皇表”为例，全仪分三大部，“上表”作为中心，置于最后一部。

(1) 发符：启师，唱[召请]，上香，唱[三上香]，变神，唱[荡秽咒]，礼赞青华圣境，唱[青华赞]，上香，唱[返魂香]，请圣，唱[请圣韵]。

(2) 供天：上坛，唱[香赞]，禁坛仪，唱[洒净韵]，请圣，唱[开科书]，发炉，唱[发炉咒]，启请，唱[请玉皇]。

(3) 进表：解冤结，唱[解冤结]，请神，唱[启师颂]，上香，念诵经文，上瑶台，唱[串瑶台偈]，踏罡，上香，念表文，唱[三上香]，高功化表，唱[焚表韵]，祭表，送表，唱[送表韵]谢神。乐队奏尾声。

全仪的经韵旋律明显具有当地民间音乐色彩，参见[焚表韵]与[送表韵]（曲46、曲47）。

全真派以武昌长春观为例，仪式音乐的程序与其他地方全真道观大同小异。

上香,[步虚](太极分高厚),[举玉皇赦罪天尊],[吊卦],[香供养],[举天尊],说文:“……法众慈悲,圣号宣扬,道经师宝天尊。”[举三宝天尊],说文,[举龙汉祖劫天尊],[提纲],发炉,[三宝香],[举赤明中劫天尊],说文,[举开皇末劫三尊],[提纲],说文,[举香云达信天尊],[提纲],[祝香咒],[威灵咒],[提纲],[圣班韵],[叹文],[宣表文],[称职],[提纲],说文,荡秽,[澄清韵],[洒水韵],说文,[举常清常静天尊],[薰表韵],说文,[开天符],步罡,说文,[大赞韵],下坛,回谢。

音乐旋律也多体现了全真道乐的共同特点,参考武昌长春观“上表”仪式中的[薰表韵](曲33)和[洒水韵]。(曲48)

第二节 历史源流考述

关于“上表仪”的来龙去脉,学界尚无专门研究,本节基于道内文献记载而进行研究考述。

“上表”仪式的历史非常悠久。东汉时期道教在请祷时要祝告通疏。《魏志》的《张鲁传》引《典略》云:“请祷之法,书病人姓名,说服罪之意。作三通,其一上之天,著山上,其一埋之地,其一沉之水,谓之三官手书。”^①这“三官手书”相当于最简单的表文。

南北朝时科仪由简趋繁,开始运用各种章表代替手书。陆修静在《陆先生道门科略》中称当时的斋仪已能“下千二百官”,有章文“万通”,并批评当时的愚妄道士逢不识或不解章奏表文时,以洪亮鼓声或支吾吟诵来掩饰的窘态^②。北魏寇谦之《老君音诵诫经》也提到“章奏”^③,可见北朝时仪式中已有章奏之称,但尚无仪式的详细记述。

南朝刘宋时期陆修静撰《授度仪》中的《明日登坛告大盟次弟法》,出现了比较明确的“上表仪”,它已作为一个相对独立的仪式单元而出现于整个仪式之中。

诵金真太空章,次诵卫灵神祝,发炉,唱五方天尊,出官,次读表文,又叩齿三通送表:谨遣臣身中五体仙官乘骑,重敕功曹使者,奏事直符,传言书佐,严装显服……臣度道黄缙赤表一通,上诣元始五老上帝,至真大圣尊神御前。若所方倒错,文字谬误。不依旧法者,愿为随事正定,必使上合……启奉,三上五方香……^④

上仪在“出官”之后,围绕上表而运用了“读表文、送表”的节目^⑤。

次读表文。

又叩齿三通,送表。

谨遣臣身中五体仙官乘骑、重敕功曹使者、奏事直符传言书佐,严装显服,冠带垂纓。及时操臣度道黄缙赤表一通,上诣元始五老上帝、至真大圣尊神御前。若所言倒错,文字谬误,不依旧法者,愿为随事正定,必使上合,无令上官典者有所谴却,若有邪魔鬼贼干截公文者,收付所在禁狱,依事治罪,今臣所上御达,所愿必至,恩惟原理,伏须

① 《三国志》(第1册),第264页。

② 《藏选》(第8册),第477、479页。

③ 《藏选》(第8册),第382页。“若过一事,不尽意,不实心,不信法,章奏何解”。

④ 《道藏》(第9册),第839页。

⑤ 《道藏》(第9册),第847页。

告报。

開慶不敢閉絕輒按黃錄簡文靈仙科品與
某甲對齋三日宿露真文天清地靜四氣佑
然不風不揚應法合具今謹依先師舊典明
真大法玉訣之要付授某甲身共登壇壇金
繒鎮靈謹先拜黃繒赤表一通上詣九天表
露在玉案上分別請省
次讀表文
又叩齒三通送表
謹遣臣身中五體仙官乘騎靈勅功曹使者
奏事直符傳言書佐嚴裝顯服冠帶垂纓及
時操臣度道黃繒赤表一通上詣元始五老
上帝至具大聖尊神御前若所言倒錯文字
謬誤不依舊法者願為隨事正定必使上合
無今上官典符有所謹却若有邪魔鬼賊干
截公文者收付所在禁獄依事治罪今臣所
上御達所願必至恩惟原理伏須告報

图 2-3 南朝《授度仪》之“上表仪”

“送表”时所吟的内容大致是法师派遣身中之仙官使者,衣着整洁,将赤表送到尊神面前审查,看有无倒错谬误,以便更改,若有魔鬼拦阻表文,将把他们关在狱中治罪等。显然是模仿人臣向皇帝呈报公文的作法。

虽然节次还比较简单,也未记载有关详情,但表文和送表的方式、对象等要素均很明确。据此可视之为“上表仪”正式形成的标志。只是从文献所载还看不出是否有歌唱经韵的行为。

按通常惯例,一旦有“上表”仪式即应有相关经韵伴随产生。虽然“上表仪”产生年代较早,但有明确歌曲形态的文献记录则见于北宋时期的《玉音法事》。在这本道教歌曲集成本中,收载有标题为[焚词]的经韵^①,唱词为五言长律体式,从其曲名及其所体现的仪式功能来看,有可能是今天[焚化赞]、[薰表韵]等经韵之早期样式。

南宋沿袭唐宋之制,《道门通教必用集》卷之二《词赞篇》,列举 70 余首经韵,囊括前代传统曲目与宋新添之曲。亦载[焚词颂],唱词全同北宋之[焚词]一曲,显然是同曲之异名^②。

南宋时期东华派所集《灵宝领教济度金书》卷十二中有《九灵飞步上章仪》,其是目前所见名实皆体现为“上表仪”的最早记录,整个仪式程序如下。

烧香颂,各礼师,鸣鼓,发炉,称法位,上启,重鸣法鼓,检阅吏兵(出官),宣章,校章,封章,遣章,迎章、焚章,举[焚章颂],重称法位,重诚上启,纳官(即复官),发愿,复炉, [出堂颂]。^③

此仪与南朝时期的“上表仪”比较,有两个明显的变化和进展。其一,已从附属状态分离

① 《道藏》(第 11 册),第 125~126 页。

② 《道藏》(第 32 册),第 13 页。

③ 《道藏》(第 7 册),第 100 页。

出来成为一种独立的仪式类型;其二,程序节目更加丰富而严谨,并明确运用了专用的经韵。这个仪式是以一系列“上表”节目为中心而展开的,如法师先要请各路天神元帅协助完成宣章、校章、封章等准备环节的工作,然后法师派出身中诸神进行遣章、迎章,向天界发送表文,最后通过焚章,道众举唱[焚章颂],表示章表送达天界。整体过程细致周密,在名实上都更加接近当代“上表仪”了^①。

其中所唱[焚章颂],可以肯定是一首可唱的经典,从标题来看也很像今天的[焚化赞]、[薰表韵]一类曲目,惜未载其歌词,不得而知其详情。

行凡有歸投理宜敷告本為某人事務
章析三天之惠澤宏九地之慈恩謹依元
降九靈飛步秘典勝箋飭函依科標進伏望
功曹使者空事仙靈洞覽翹勤對料理務
與玄格上詣金門龍刀瑤環金魚玉鴈舒鎮
洞集諸章章文

宣章 校章 封章

謹上請十方元極飛天神王九天高父天蓬
大元帥九天佐翊天猷大元帥九天上輔黑
煞大元帥九天遶英玄武大元帥三天陽精
門左上仙殿身大將軍洞華門右三靈隱影
大將軍正陽門中上神藏形大將軍左門錢

謹遣身中三十九具三部八景五體真官
小吏書佐功曹使者神吏眾官顯服嚴裝整
其威儀為護持赤人某章一通標詣三天
分別進對若有謬誤奉文註改毋令上官典
者有所譴却遂達徑詣
太上元極大道元形元名虛元自然金闕玉
陛下慎勿稍停當令所請者下所請者度若
有下官故燕於道路雲霧中斷截日章大儀
不得上達者錄付天一北徹伏玄都鬼律治
罪以明天意臣伏在案前須待玄恩報應。

迎章焚 高功升神
道眾舉焚章頌
進呈畢 重稱法位
具位臣某謹重誠上啓

图 2-4 南宋《上章仪》之[焚章颂]

明清时期“上表”仪式得到更广泛的运用。大型仪式文献《广成仪制》中载有多种“上表”“上章”之仪。从这些文献记载详情中可以看出,这个时期的“上表仪”为了表达对神灵的敬重和仪式的隆重,在上表之前增加了“荡秽”、“洒净”的程序,因而仪式音乐程序更加丰富完善,并奠定了当代“上表仪”的基本模式。下面选介三种较有特点者,以观其具体形态和特点。

(一) 清宣统三年辛亥成都二仙庵收藏的《进表上章总朝全集》^②

[步虚]:“宝座临金殿,霞光照玉轩。万真朝帝所,飞鸟蹑云端。”(案:此韵描述尊神所居住的仙境意象,章文将要送达之地之神)

(举)全真演教天尊。

① 《道藏》(第7册),第102~104页。

② 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第15卷),巴蜀书社1994年版,第391~409页。

[倒卷帘](案:此韵表现法师向尊神面呈表文前的礼仪,如同人臣面觐帝王,须先卷起珠帘,方得一睹帝颜)

举三宝证盟天尊。(提纲):“巍巍高耸玉京山……”

[三道宝偈](案:分三段以诵、咏交替的格式赞颂道经师三宝,今曲名为[三宝香])

上香,[一炷真香]。举香林说法天尊。[香供养](案:上香供养以祈福度亡,有多次反复,举福生无量、超陵仙界、玄都万寿、度人无量、随愿往生等天尊)

解秽。“龙虎山上炼大丹……”(案:以下从解秽开始到举常清静天尊的八个节目,都是为迎接尊神所作的准备工作,要清洁坛场,驱妖逐魔,制造一个澄清无秽的场面气氛,亦属媚神之意。古今有“禁坛”、“净坛”、“荡秽”、“洒静”等多种名目,其实则一也)

举神水解秽天尊。

[叹文1]:“伏以,尘居为浊界,秽气分葩……”

宣解秽符。

众持诵《灭魔灵章》。

[叹文2]:“灵源湛澄……”

举常清静天尊。提纲:“真风才过去……”

各礼师存念如法,宣咒。称职。(案:这三个节目是法师向诸神报告自己的职称和仪式的用意)

上香。“百神罗列,心存帝庭……”(案:从“上香”到“举传忱达愆天尊”的几个节目,是体现法师请神来临的步骤。通过敬献香、茶,演唱经韵而媚神)

功具职,上启。(案:此两目多次反复以启请诸神。每上启完唱一首七绝)

献茶。持诵《献茶仪文》:“夫此茶者,云路灵芽,山景奇质……”

[小赞]:“蕾蕊发新茶,白雪黄芽……”

[三上香](案:分三段唱,每段都同一格式。先唱一首[步虚],词分别用南朝古制及北宋御制者。再高功说文)

献香。唱[步虚]:“太极分高厚……”说文:“伏以,信香一炷,略伸蝼蚁之诚……”(案:后两次上香略)

[三途颂]:“乐法以为妻,爱经如珠玉……”

拜表,宣表,遣关。宣表,遣关。(案:从“拜表”到“送化”的八个节目即是“送表仪”的核心程序,可以看出它完全继承了南宋时期的上表模式。其中“遣关”,表示代天宣示关文,众神必须依从施行)

举传忱达愆天尊。

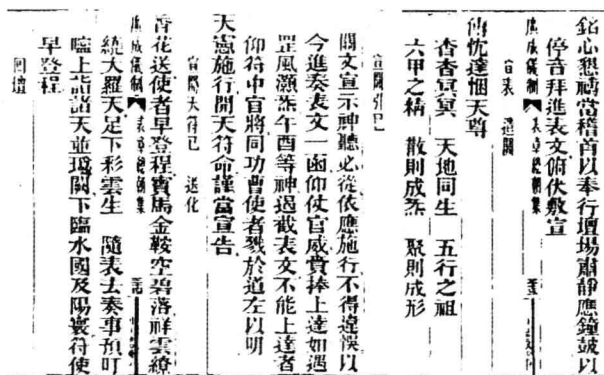
宣[开天符],[送化]:“香花送,使者早登程。”(案:[送化]一韵,今多有异名,或取同意之词如[焚化],[薰表偈],[送表韵]等,也有取其首句唱词而名为[香花送者])

回坛,转经,忏悔,谢三宝,发十二愿。

举还神入户天尊。复炉。出户。

万神复命天尊。谢师。

留恩降福天尊。回向,礼谢三宝。(终)



图表 2-5 清代《进表上章仪》之[送化]

(二)《正朝进表全集》^①

[步虚偈]。[三皈依]：“稽首皈依道，巍巍浩劫尊。……”

[香林说法天尊]，三上香，[香供养]，宣行[荡秽灵章]，众当持诵，“道香德香无为香……”，[消灾延寿天尊]，[提纲]，[长生保命天尊]，[提纲]，常清常静天尊，踏罡，说文，[称职]，上启(诸神)，化坛，[三信礼]，出官，请神，禁坛。

说文：“伏闻，真下起元，阳生于子……黄钟气应于太初，金声调律于仙乐，一如本范，首召阳神。”鸣金钟二十五声。

说文：“伏闻，坤制于乾，而成交泰之功。阴附于阳，咸弘妙化之数。林钟气应乎阴元，玉磬音和于仙乐，一如本范，次召阴神。”振玉磬三十六声。

说文：“伏闻，刚柔适用。高厚孚通。乾德则健而不息，坤元则形乃无疆。各演于三十六奇，共成于七十二候。两仪交泰，万物资生。乾亨坤顺。恢造化之神机。玉振金鸣。中阴阳之妙用。灵场兹属于开端，法器乃从于取则。撞键击石，包涵天籁之音。吼金鸣球，协振徵韶之奏。九凤齐唱于丹陛，百兽率舞于黄庭。四关六通，千和万合。”

金钟玉磬交鸣三十六音。

四言诗一首：“混合二气，表阴著阳。金和动瑞，玉应静昌。交感上下，格鉴十方。声震乾宫，环佩锵扬。灵符所告，严备坛场。妙范宏宣，天地开张。”

说文：“伏以，礼乐正朝仪，科严对越。方圆体梵度，气应生和。以故玉振金声，妙叶绎纯之岸；钟鸣声击，可通高远之天。兹造步于枫门，谨传音于仙乐。响彻尘霄，诚孚禁闕。”

鸣金钟九音，振玉磬六音。

说文：“伏以，九阳开化，六气合凝。上应九天，彻八十一梵霄之表。旁周六极，达三十六厚地之间……琳琅振响，虎斯啸而龙斯吟……拱虚皇之宝座，举空洞之瑶章。神祇来格，真圣交孚。法众恭虔，旋行朝事。”

[举总朝上帝天尊]：“恭惟，亿万诸天崇高者，弥罗圣境，三千法界；严肃者通明上宫。珠帘垂而寂静无为……兹进步于金门，将投词于玉陛。谨运真香，恭申上启。”

① 胡道静、陈耀庭等编：《藏外道书》(第14卷)，巴蜀书社1994年版，第213～220页。

“元始左卷帘大将军,元始右卷帘大将军,宣符或化钱,恭望,鸿慈俯垂洞鉴,兆闻,瑶阶肃启,遥瞻金阙之尊;珠箔低垂,难转玉墀之步。礼方朝覲,心切皈依。由是拈动银钩,卷西山之暮雨;揭开绣帷,飞南浦之祥云。冀允披睹之诚,特布慈仁之化。卷帘真符,谨当宣告。”

念入户咒:“四明功曹,通真使者。传言玉童,侍靖玉女。为我通达,道室正神。上元真气,入我身中。急急如律令。”

巍巍高耸玉京山,生在虚无缥缈间。天外一声琳琅响,虚皇坛内礼天颜。

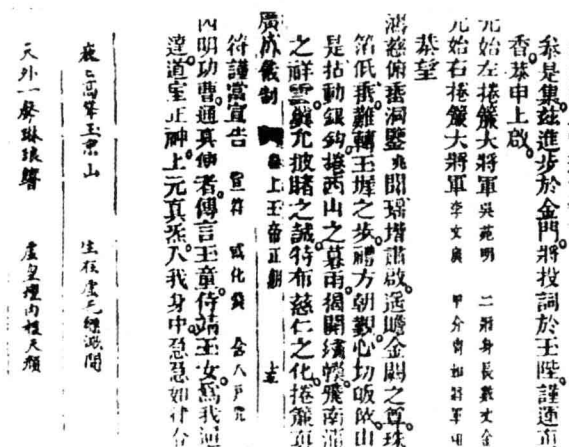


图 2-6 清代《上章全集》之[卷帘]

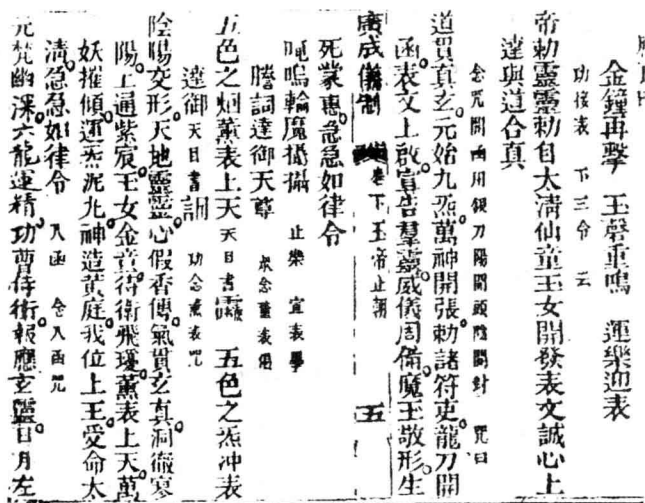
此仪是向最高尊神三清进表之专用仪。程序节目都有一些特点,如仪式尾部又再现一次与“荡秽”具相同功能的“禁(净)坛”仪节。而通常置于尾部的[三皈依]却用在前面,通过强调坛场的清洁和皈依三宝来表达对尊神的敬意。仪式中特别突出“鸣钟磬”的节目,以之合和阴阳,通神招仙,反映了道教的神秘音乐观念。但有关上表的节目则不如上章总朝那么丰富,只是在仪式结尾处通过“卷帘”及唱韵等节目而上呈表文。

(三)《玉帝正朝集》^①

这是向玉皇上表的专用仪。自宋代以后玉皇深受道教和民间的崇奉,地位拔高而居于诸神之首。因而不但形成了向他上表的专用仪,且为表示祭祀规格的隆重,此仪程序严谨,节目丰富,并新增了较多符合仪式主题的专用节目曲目,可视为“上表仪”的典型例证。

[倒卷帘],[香供养],各礼师,[卫灵咒],鸣法鼓,[发炉祝],[称职](太上开天执符,玉皇陛下,恭望……),上启(诸天大帝),鸣钟磬,运乐迎表,功接表,下三令(帝敕灵灵,敕自太清,仙童玉女,开发表文。诚心上达,与道合真),念咒开函,止乐,宣表毕。[眷词达御天尊],众念[薰表偈](五色之烟,薰表上天。五色之气,冲表达御。阴阳交形,天地灵灵。心假香传,气贯玄真……)步罡,举[步虚],[开天符],弥罗诰,转经,三上香,重称职,发愿,谢师,化财,回向,下坛。

① 胡道静、陈耀庭等编:《藏外道书》(第14卷),巴蜀书社1994年版,第221~228页。



图表 2-7 清代《玉帝正朝集》之[薰表偈]

上仪中对“上表”的节目及音乐运用均作了较详记载,可知其是通过一系列连续的程序完成这一节目的。先鸣奏钟磬,乐队奏乐声中迎接表文,高功接过表后,唱经韵念咒,用银刀打开表函,音乐停止,高功宣读表文,再通过呼唤专门负责送表的天尊,道众齐唱[薰表偈],才将表送上天界。所唱[薰表偈]已有明确标题,其唱词也与今天所用者完全一致^①。

《广成仪制》所收三种“上表仪”,除少数仪节和曲目略有增减不同外,其基本内容和程序多有共同框架,并已与当代“上表仪”很相似了。

“上表”仪式音乐是在漫长历史发展过程中逐步形成的,经历了萌芽、形成到完善的几个阶段。当代“上表仪”较完整的形态,致迟在明代就已定型,而仪式的萌芽因素则可追溯到更古老的年代。

第三章 “课诵”科仪

当代全真道稍具规模之宫观丛林,均有每天早晚念一次功课经之日常仪式。通称“太上玄门早晚功课经”,简称“课诵”、“早晚课”、“早晚坛”等。此仪不同于“开度”、“祈禳”两大类,主要用为道士自身修炼而求得道,以此可独成一类。

大清光绪岁次丁亥仲秋一清道人重刊《太上全真功课经序》清楚指明了“课诵”的重要功能。

窃以金书玉笈,为入道之门墙。讽经诵咒,乃修仙之径路。得入道之门,可以入元始之性。获修仙之路,得以晓自然之心。是故道者,住丛林,焚香火,三千日里勤功,十二时中无怠。朝夕勤礼圣容……功课者,课功也。课自己之功者,修自身之道也。赖先

① 如武昌长春观“上玉皇表”仪式即用此韵。

圣之典也,诵上圣之金书玉诰,明自己之本性真心。非科教,不能弘扬大道。非课诵,无以保养元和。经之为经,是前圣之心宗,咒之为咒,乃古仙之妙法。诵之诚者,则经明,行之笃者,则法验……非丛林,无以陶镕大众之德性,非梯蹬,何以希求出世之真仙。若肯诚心修道,二六时中,刻刻提撕,时时检点,在世端能出世,居尘自可离尘……课诵诸品仙经及群真宝号,故净口净心净身而有咒,安天安地安神而有章,皆有次序,更无躐等。虽是随堂之功课,实为祝国之大猷。朝夕诵念,昼夜忘疲,直俟三千功满,八百行圆,方是出家之上事,丈夫之道德也。

第一节 现状概述

早晚功课的内容大致是相同的,主要是经、诰和咒等。但随着所属宗派的不同,所在地区的差别,也略有差异。例如全真派的早课中有颂赞本派祖师的“北五祖诰”、“南五祖诰”和“七真诰”,正一道的晚课中有颂赞本派祖师的“祖天师宝诰”和“虚靖天师宝诰”,茅山道院道士的晚课中有“三茅真君宝诰”等。宫观道士早晚功课的程序大致相同,都是以“开经偈”或“香赞”开始,以“十二愿”和“三皈依”结束。早课中间包含三个部分,一是各种咒(如《净心神咒》等),二是几部经(如《太上老君说常清静经》等),三是各种诰(如《玉清宝诰》等)。晚课中间包含两个部分,一是几种经(如《太上洞玄灵宝十方救苦妙经》等),二是各种诰(如《斗姆宝诰》等)。宫观道士行早晚功课的目的:一是为了修道。柳守元《清微宏范道门功课》的《序》中称:“金书玉笈为入道之门,宝诰丹经乃修仙之路。得其门,可以复元真之性;由是路,可以炼不坏之身。是故羽士住丛林,奉香火,三千里行持,十二时中课诵。朝夕朝礼,期上接夫圣真;夙夜输诚,祝永绵夫国祚。”二是为了养生。柳守元称:“不勤持诵,何以保养元和。”

定“课诵”于朝暮二时,各有其依据。早课多在卯时,此时阳气初升,阴气未动,饮食未进,气血未乱。道徒思想清醒活跃,易生欲念,破夜警醒而起,洗后即上殿“课诵”,通过念经可收心还净,进入无欲无念的修道境界,还会产生心平气和、脉通窍利的保健功效。晚课时间一般在酉时,一天将尽,人的意识昏然朦胧,阳气衰微,阴气渐旺,通过念经礼诵,可除却昏昧之意念,进入专一的宗教思维,还能消除疲劳,平静焦躁。所以二时功课成为道观通行的重要规制。

道教历来重视“课诵”之功能,教门高真莫不重“课诵”而谆谆教诫。长春邱祖云:“两堂功课宜持,五品皇经莫怠。”《道藏》中《天皇至道太清玉册·晨昏朝修》云:“道众凡栖琳宇,当以焚修祀事为先。宫观之住持每日集众升殿焚香诵经,朝真礼圣,当体祀天奉教之心,以罄修真之心志。”《功课经序》云:“经之为经,是前圣之心宗;咒之为咒,乃古仙之妙法。诵之诚者则经明;行之笃者则法验。经明则道契于内,法验则术彰于外。经明法验而两全,内功外行而俱有。”诵之不懈,既可保养元和,且可合助道力。是故修真之士当借“功课”以课功。各地道观“课诵仪”所用的经书有两种版本:一为《玄门日诵早晚课》,一为《太上全真早晚坛课》,内容相似。稍大的宫观每日晨昏二时必上殿念诵功课,持续约一小时。

全真道宫观不但所用曲目、顺序一致,曲调也多雷同,即均属“十方韵”体系。早晚课的经文和音乐各有不同特点。兹将武当山紫霄宫同北京白云观早晚课的音乐运用情况分别列表如下,从中管窥当代道教“课诵”仪式音乐的一般情况。

表 2-8 武当山紫霄宫与北京白云观“课诵”仪式程序表

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
提纲	咏唱	全奏	提纲	咏唱	全奏
净心、口、身神咒	念唱	木鱼	玄蕴咒、尔时	念唱	木鱼
安土地、祝香、净天地咒	念唱	木鱼	斗老、玄天诰	念唱	木鱼
玄蕴咒、尔时	吟唱	钟、木鱼	吕祖宝诰	念唱	木鱼
玉清等宝诰	咏唱	全奏	三官诰	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、后土等宝诰	念唱	木鱼	清华妙严	咏唱	全奏
南极、南王祖宝诰	念唱	木鱼	报恩宝诰	念转咏唱	木鱼转全奏
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
中堂赞 忏悔文	咏唱	全奏	供养咒	吟唱	钟、木鱼
			结斋咒	念唱	木鱼
三皈依	咏唱	全奏			钟鼓三通
		钟鼓三通	结束		
结束					
三皈依	咏唱	全奏	三皈依	咏唱	全奏
		钟鼓			钟鼓

“课诵”音乐整体为曲牌联缀体。抒咏性韵腔、经咒吟念同法器演奏迭相迎送，交织成章。曲调的联接顺序、调性布局、情绪和速度变化上均有一定规律性。但各个曲牌内部多用变化重复的衍展手法，含有一定变奏因素。

按说以其独特的功能与音乐唱念的频繁，此仪重要性完全不亚于其他类型。但奇怪的是，道内学者的仪式介绍不大提及它，道外的研究者也甚少专门系统地考察它。尤其是关于它的历史来源情况至今还不清楚。下文进行考述。

第二节 历史源流考述

道教“课诵”科仪的形成是多源的。

首先是东晋成书的《度人经》的影响，它的普度观念促使道士修行方式从早期的个人存想扩展到集体的修斋、烧香、诵经。历代道士非常推崇此经，认为它有“开人度物，死生通济”的神

奇法力,强调常诵此经可得道长生,“诵经十遍,上达诸天,起死回骸,咸得长生。诵咏之者,上感诸天,至功行圆满,升为金阙之臣”。这些观念促使集体诵经的仪式被视为修道养生的最高方术,因而道士们勤行不疲。由推崇《度人经》引发的重视集体诵经的观念与宗教活动,是“课诵”仪式形成的主源。诵经静养为修身养性之妙方门径,至今仍是“课诵”音乐的目的。

其次是受佛教念诵仪制的影响。早在东晋佛教就有念诵仪制,寺院定时举行念经、礼拜和梵吹歌赞等法事,冀获功德于“念诵”仪式中,所以也叫功课。东晋的道安,制僧尼轨范三则:一曰行香定座上讲之法(即“讲经仪”),二曰常六时行道饮食唱时法(即“课诵斋粥仪”),三曰布萨差使悔过等法(即“道场忏法仪”),这三大仪式中第二仪即后来所称的“朝暮课诵”。佛教“课诵”仪轨在南朝梁代已正式施行,时间在道教之前,因而道教后来建立的课诵制度很可能借鉴了佛教的某些仪式理念和节目。

道教“课诵仪”的萌芽当在南北朝与隋唐之交,《道藏》第二十四册载有《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始六卷》共25页,原题“金明七真撰”,金明七真乃神仙名号。据考此书最晚在唐玄宗之前已问世。原书三卷,《宋史·艺文志》有著录。今《道藏》本六卷。本书为现存早期道教教科戒威仪之重要资料,对于研究隋唐官方道教科戒制度、宫观生活有重要参考价值,尤为研究考定早期道教仪式音乐之重要史料。全书内容可分为两部分。

其一为“指修时要”,分若干品著录道士女冠出家修道及日常饮食起居、服饰举止等方面所应遵守奉行之科条戒规,共五百一十二条。卷之一的“置观品”^①介绍道观体制,对钟阁经楼写经坊等各种建筑体制有详细规定,其中谈到:“科曰凡出家之人务存清素,远弃骄奢,须从俭省。所居之处皆不得华丽靡曼。床席器玩并须敦朴,不得同俗……凡观皆须别造一院,屋宇如法。拟供修造天尊等功德。”卷之二“度人品”云:“凡道士女冠出家之后,先须纲纪整齐。法教凡有五,一择其道行淳厚,心常营法不私其已愿成就者……”^②表明南北朝时道观建设已具规模,除祭奠场所外,也建立了出家常住宫观的制度,对住观道士有较严格的遴选要求。这些制度场所的规制化,为道士勤行课诵提供了必要条件。

其二为“仪范八章”,即介绍八种科仪的轨范。有“诵经仪”、“讲经仪”、“法次仪”、“法服仪”、“常朝仪”、“中斋仪”、“中会议”、“度人仪”等。

卷之四载的“诵经仪”程序为:“三上香,绕经一周,复三上香,唱‘人各恭敬,至心皈依道经师’,唱‘平坐如法’,净水(洒净),熏净,行经,唱赞咏如法咒曰‘宿命有信然,弱器谓之无。皆欲眼前见,过目则言悠……’,次唱静念如法,叩齿,存思,次唱一切诵各念无上尊七遍迄。唱请转法轮,乃一时开经。若别推一人上座诵经,便唱请法师升高座。法师起执简当经象三礼,上座,三拜,此洞玄法,余洞真洞神各依本法。若修行经法者,复各案本科。读经竟,收经一人行水洒净,复持香旋行敛净总迄。赞咏如法,唱人各恭敬,三上香,执简平立,至心归命太上三尊十方众圣。高德一人叹经启愿。……科曰,凡读诵经依此仪。”^③

这证明当时已有专门的“诵经”仪式,并有一套固定的节目程序,以唱念赞咏之法诵经。

“讲经仪”的仪式程序一如上仪。

① 《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始六卷》,见《道藏》(第24册),第744页。

② 《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始六卷》,见《道藏》(第24册),第751页。

③ 《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始六卷》,见《道藏》(第24册),第756页。

与当代“课诵”有密切关联的是卷之六的“常朝仪”，后有小字注云：“四众三洞可旦夕常行所以谓之常朝。若别入室朝真自依五等朝法也。”可见此仪每天早晚各行一次，区别于其他朝真科法。此仪当时也有较完备的程序。

初入堂，上香旋行，颂曰：“学道当勤苦，敛信运丹诚。烧香归太上，真气杂烟馨。唯希开大宥，七祖离幽冥。”三上香，礼十方，唱人各恭敬，至心归命（十方天尊），忏悔曰：“众等至心归身无极大道天尊，忏悔皇家及臣众等一切众生前代今生或身形所犯四肢举措动违戒律，不依经典……”，诵经颂曰：“乐法以为妻，爱经如珠玉……”^①，十二愿，咏学仙颂：“学仙行为急，奉戒制情心。庐夷正气居，仙圣自相寻。若不信法言，胡为栖山林。”^②

其仪式梗概为：“入堂，上香，颂，三上香，礼十方，唱归命礼，忏悔文，三途颂，发愿，学仙颂。”

“常朝仪”的核心部分是礼十方，同后来的早晚功课以诵念咒经诰为主不同。但就天天举行的形式而言，又是十分接近的。其中一些基本节目如“上香”、“颂”、“礼方”、“三皈依”、“忏悔”等仍保留在今天的“课诵仪”中。

宋元时期其发展情况不详。明代正续《道藏》中亦无早晚功课的经籍。

直到清代成书的《重刊道藏辑要·张集》^③中，方收有《清微宏范道门功课》和《太上玄门功课经》等两种科仪文献，大约出于清代以前。推测到明末清初，道教宫观已普遍地施行早晚功课制度。

《清微宏范道门功课》题为宏教真人柳守元撰，在“道门功课”名下分早中晚三坛而列其节目，显然与唐代“黄篆斋”的三时行道有点渊源关联。

“早坛”功课程序如下。^④

[香赞]*（蓬瀛朝爽，参礼诸天，玉清初日，镜光圆晓。气蔼祥烟，秘典心仙，入道冀成仙），[开经偈]*（实为[澄清韵]），举常清常静天尊，[大启请]，净心、净口、净身、净天地、金光、祝香、玄蕴等神咒，护命妙经（稽首皈依众妙道）尔时，清静经，玉皇经，玉枢经，吕祖心经，偈（一切惟心心最危）举玉皇、雷声天尊，[中堂赞]，[邱祖忏悔文]，礼谢三宝，收赞，[三皈]*。

“午坛”功课十分简单，除头尾沿用早坛曲目各一首外，中部是诵念大量的“诰”，几乎涉及所有的尊神。

《香赞》，开诰偈，吕祖、玉清、上清、太清、弥罗、后土、东华木公等诰，收赞，《三皈》。

① 此曲即[三涂颂]，北朝寇谦之所创仪式中已有此曲。

② 《道藏》（第24册），第762～763页。

③ 光绪三十二年成都二仙庵刊本巴蜀书社1992年重印，第1～27页。

④ 凡[]号中之曲目，原经书无，今据闵智亭传谱校订。凡[]号外加星号之曲名则为原经书有载。凡原书无曲名，今又暂不可考者，则照录其首句词以备考。

(案:每诵一诰之后均有“至心皈命礼”,表示向尊神皈依之意。其中比较独特的是有“三茅真君诰”)

“晚坛”功课:

《香赞》“深沉宵漏,宁静遥天,太清日月庆重圆。常住结祥烟,回向诚宣,证道得飞仙。”《开经偈》^①,举救苦天尊,[干倒拐],玄蕴咒,尔时,说偈,颂曰(天尊说教经,接引于群生……朗诵罪福句,万遍心垢净),颂曰(伟哉大道君,常普无量功),斗姥心经,长生咒,回向文,举太乙救苦、纯阳妙道等天尊,十二愿,《忏悔文》,收赞,《三皈》。

《太上玄门功课经》分早晚两坛,曲目及程序略异于上,现介绍如下。

太上“早坛”功课经(案:其经韵均只载唱词,而无曲目名,今依当代道乐之曲名而添加):

[澄清韵],[双吊卦],举天尊,[大启请], (念诵大量咒、经、诰),[中堂赞],[邱祖忏文],十二愿,[小赞],[向来],[三皈依]。

“晚坛”功课经:

[步虚韵],[举天尊],[下水船],香供养,[干倒拐],人各恭敬,[开经偈], (各种经、颂、诰、偈等),[提纲]“爱河千层浪,苦海万丈深。欲免轮回苦,大众转天尊。”(小字:转至孤魂处施食毕回坛跪念),[反八天],十二愿,[青华教主],回向,“青华圣境,东极上宫……”[皈命礼],谢天尊。

随堂“施食”一宗:

大众念天尊,至寒林所分班序立毕,主经举,(符命与通传惠光照九泉。三魂朝上帝,七魄听灵篇。三途离长夜,五苦尽释愆。业海皆息浪……闻法到人天)举太乙救苦天尊,[幽冥韵],香供养,[出生咒],[五厨经],变食,洒甘露,救苦诰,[破丰都板],往生咒,施食,摄召,咒食,化财,[元始符命],生天,举天尊,回坛。

从以上两种功课经的内容来看,实属大同小异,基本程序节目很一致,显然有其共同的历史来源。而其曲目及程序的某些细微差异,则显示出使用道派的不同。《清微功课》更像正一道的版本,而《太上玄门功课经》则主要为全真派所用。若与前述当代道教“课诵”仪式程序比较,也不难看出两者基本一致。足证当代“课诵”仪式音乐相当完好地保存了明清时期的体制模式。

^① 实为[步虚]的异名,唱词原为寇天师撰《老君音诵诫经》中著录的[三启颂]之第三段,“大道洞玄虚,有念无不契……”唐宋后易为[步虚]之唱词。

本篇小结

从本篇科仪实例分析中,已可清楚呈现出当代重要科仪的面貌及其历史渊源的大致沉积状态:它们多萌芽于南北朝时期,唐宋时代多已正式形成,明清时期则已发展定型。故可认定当代科仪是自南朝以来历代科仪的累积物,特别完整地保存了明清的体制。从这一结论中还可进一步证明科仪音乐历史发展的一个重要现象,即南北朝正式形成的科仪模式一直延续不断,其基本内容至今犹存,是科仪音乐历史发展的一大主流。但另一方面,在宋元时期,因施食类科仪的长足发展,又兴起了一个富有新意的科仪程序结构体系,此结构体系既与主流有密切渊源关联,但也有很多新的内容和特点,由此形成科仪音乐发展史上具有一定转折意义的强大支流。从整体上看,当代各种科仪音乐类型的程序和内容,大都可从这两大流脉中找到其历史来源。

第三篇 全真道音乐

当代道教分为全真道与正一道两大派,两大派的音乐虽都可称为道教音乐,然其实际面貌差异甚大,以至接近“雅”与“俗”的风格分野。道派差异几乎始于道教产生之初。如早期的“巫道”、“丹鼎道”之分,汉魏以后产生的众多道派如天师道、灵宝派、上清派、符箓派等,大致分归于“正统道教”和“民间道教”两种。宋金以后至今,各道派渐统归于全真、正一两大道派,他们在文化背景、教理和修行方式上有诸多差异,仪式音乐同样如此。

因此,研究道教音乐现状,宜将两道派先分而论之,再识其整体面貌就更为清楚。本篇专论全真道音乐的现状和特点。

全真道在道派史上是很独特的现象。在众多道派中,它产生时间最晚,大约形成于宋金时期,但它却后来居上,逐渐成为主流道派。按一般规律,全真道乐应随道派产生之后方形成,但事实并非如此简单。结合整个道教音乐发展史看,就不难明白,全真道的音乐并不是随全真道的兴起而另起炉灶、再创新制,而是在全面继承前代已有之正统道教音乐基础上的继承发展。因此,我们在探讨全真道乐历史沿革时,有必要将道教音乐的整个历史略作回顾。

首先要建立这样一个观念,虽然道教历史上有繁多道派差异,但其仪式音乐却存在一个相对统一的主流传统,而这个传统形成传衍的主载体,则是最重视音乐实践、影响最深远的东晋时期形成的灵宝派。抓住灵宝派这条线索,才真正找到了道教音乐的主干。

东汉顺帝年间的道教皆起于民间,以天师道、太平道势力最大,他们施行了一些很简单的仪式活动如《上章仪》、《旨教斋》、《涂炭斋》等。这类斋仪均属民间祷祠歌舞类型,形式原始简单,歌舞乐一体的表演,钟鼓为器,也有讴歌唱念等^①,尚未形成较稳定的形态,更未形成一个为后世效法的传统。

曹魏以来,士族道教构造经书,创立道派,发起改革,促使道教向上层官方转化,终取得统治者认同支持,渐成为道教主体。当时江南道教的发展最盛,故新道派均产生于南方,其各奉行新造的《三皇》、《灵宝》、《上清》三洞真经。其中灵宝派的道术以符咒、科仪为主,精通符箓斋醮,亦讲习存神诵经术,兼受天师道、上清派和佛教大乘经义影响,强调有为和普度一切人,注重道教信仰的普及和实践,故于科仪音乐用力最勤,贡献最大。

灵宝派的初祖葛玄(公元164—244年)为丹阳句容人,好弹琴,在天台山桐柏观修道时

^① 所谓“弦歌鼓舞,烹杀六畜”(《三天内解经》)、“撞金伐鼓,讴歌踊跃”(《抱朴子·道意篇》)等。

得授《灵宝经》。东晋末,葛巢甫依托祖辈传下的古经大加增饰,遂创灵宝一派。灵宝派创建的《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》(简称《灵宝斋》)是最早的结构较完整的科仪,并运用了最早的一组经典曲目[步虚]、[空洞章]、[太极颂]等,吹响了正统道教仪式音乐形成的号角。

灵宝派仪式的形成完善,始于南天师道领袖陆修静。陆氏是灵宝派科仪的大师。唐释道宣称他:“祖述三张,弘衍二葛……遂妄加穿凿,广制斋仪,糜费极繁,意在王者遵奉。”^①语虽有贬抑之意,但也准确说出了他广制斋仪的来源和目的。陆氏曾从句容葛粲处得《灵宝五符》一卷加以敷述,广为教授施行^②,至宋文、明二帝时,他将灵宝经法更加增修,立成仪轨,使灵宝之教大行于世^③。总之,灵宝经的整理与教授施行,灵宝派的广行于世,都与他关系密切。

陆氏所制斋仪,以灵宝斋法为基础,兼容上清、洞神、天师道斋法和佛教教义,使道教科仪有了完善的体制和充实的内容,由此成为仪式的集大成者。灵宝派斋醮经典多达几十种数百卷,皆与陆氏息息相关。他最早将道教仪式系统化九斋十二法,广泛适应社会各阶层的需要,后世道教尊陆氏为灵宝派教祖,奉灵宝法为万法之宗,就是从这里开始的。他曾“著斋法仪范百余卷”^④,将科仪表演过程笔录于书,使科仪音乐传承有了标准的范本。他还亲自主持一些大型斋仪,撰写多种斋醮乐章。经他整理的科仪不仅数量多,记载也十分详实,通过对原有科仪“后加撰次,立为成仪,祝香启奏,出官请事,礼谢愿念,罔不一本经文”,^⑤开创了“照本宣科,依科阐事”的传统。他还吸取佛教密宗检束身心口的“三业说”,从理论上将音乐、仪式、存思整合为有内在联系的行法体系,以之实现斋仪的“清虚恬静”本义^⑥,由此确立了道教音乐的审美标准。

陆制科仪结构长大,内容丰富,其所撰《太上洞玄灵宝授度仪》程序如下(有□者为经韵)。

(序部)诵[金真太空章]、[卫灵神咒]、发炉祝、礼十方天尊、出官、送表文、鸣法鼓、上香上启散花。

(主部)诵[五真人颂]、诵[赤书玉篇]、[八会天文]、封策两头祝、告文、上启、咏[步虚]、诵[礼经颂]、唱[三礼]、授[六誓文]、叩头转颊、授法位、诵[三途五苦]、(结束部)言功复官、复炉祝、诵[奉戒颂]、[还戒颂]、梵咏、回向、上香复炉。

其以“发炉—步虚赞神—复炉”为神学逻辑的支点,构成“序部—主部—结束部”性质的三部结构,体现“趋神—会神(神助)—谢神”的宗教信仰。具体的节目和经韵犹如建筑“构件”,相应聚为三大部依次表演。这种结构成为后世道教仪式的典型示范,难怪吴筠《简寂先

① 《广弘明集》卷四。

② 陶弘景《真诰》(卷20):“陆既敷述《真文赤书》、《人鸟五符》等,教授施行已广。”

③ 闾丘方远《太上洞玄灵宝大纲钞》。

④ 《茅山志》(卷10),《道藏》(第9册)。

⑤ 《无上黄箓大斋立成仪》卷之一,《道藏》(第9册),第378页。

⑥ “用此三法,洗心净行,心行精至,斋之义也。”(唐初道经《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷6,《道藏》第24册,第746页)。“夫斋者,正以清虚为体,恬静为业。”(明·宋谦《宋文宪公集》卷10,《汉天师世家序》)。

生陆君碑》称赞他的“斋醮仪范，为将来典式焉”。《无上黄箓大斋立成仪》卷十七亦说：“盖陆天师因《太极敷斋威仪经》，撰灵宝道士自修盟真斋立成仪始，自后相沿用之，所不可废。”其斋仪在内容和结构上都形成了相对稳定的传统，对后世产生了巨大影响。

故可认为，明确的道教科仪音乐传统乃草创于东晋灵宝派，而其臻于规范完备和正式形成，则始于南朝灵宝派大师陆修静。

隋至五代 380 余年间，道教音乐开始走向社会，宫廷帝王亦运用、教授或仿作道乐，使道乐分化为道内及道外两支。然其实质内容，均以灵宝斋传统为范本，南朝道乐传统被完整继承，并以超越道派的特点而巩固发展。

此时期灵宝派科仪音乐最突出的特点是，传承发展灵宝科仪的大师本身并不一定是灵宝派的，而多属其他道派。换言之，由诸道派共同承递推动灵宝科仪继续发展。如唐代研究弘扬灵宝派的高道主要有薛幽栖、李少微、成玄英、田应虚、冯惟良、应夷节、杜光庭等，或为上清派、重玄派传人，或宗系不明。不同道宗均重视发展灵宝法，如上清派第 11 代宗师潘师正，第 13 代宗师李含光，均研究和传播灵宝科仪。自称三洞弟子的京城太清观大德张万福，也致力于弘扬灵宝法，编撰有《三洞法服科戒文》、《正一盟威箓立成仪》等，详述灵宝科仪。唐代重玄派大师薛幽栖、李少微、成玄英等先后注释《度人经》，使其成为万经之首，从而扩大了灵宝派的影响。

唐代科仪大师杜光庭本属南岳天台派，除传上清法外，也曾接受正一道影响，但在科仪音乐方面则以弘扬灵宝法为主旨，与陆修静一脉相承。他平生致力于总结发扬《灵宝斋》，“常谓道法科教，自汉天师暨陆修静撰集以来，岁月绵邈，凡将废坠，遂考真伪，条例始末。故天下羽属，永远受其赐”。他还亲手修订斋醮经书多达十余种近二百卷，其中《道门科范大全》八十七卷和《太上黄箓斋仪》五十八卷是科仪音乐的集大成，由此成为继陆氏之后又一位弘扬“灵宝斋乐”的大师，贡献非常显著。

唐代道教科仪除新增少数附加性质的构件外，基本框架仍照搬陆修静的传统模式，其核心是《自然斋》（全称《洞玄灵宝自然斋仪》）。杜光庭因其出于灵宝派而称之为“斋法之祖”，这是道教各种科仪通用的基础结构^①。

各礼师存念如法—鸣法鼓—发炉—称名位—读词—礼十方忏—四圣方忏—密咒—步虚—三启—三礼—重称名位—十二愿—复炉—出堂

唐代诸道派共同承递发展“灵宝斋法”，根本原因在于灵宝法本身已是一种相对独立、成熟的形态，其他道派的科仪根本不能与它媲美，另起炉灶既无可能也全无必要。

宋元道派分化繁衍，原三大符箓道派各以龙虎山、茅山、阁皂山三山为本山传播于江南。又衍生出北帝、神霄、清微、东华、天心、太一、净明等新宗。正一道从北宋起因得皇室崇奉而渐昌，居三山首领。从元代开始，符箓诸宗统并于正一道。北方又先后兴起太一、真大、全真等新道派，以全真派影响最大。全真龙门派领袖邱长春曾被元太祖召见，赐号“神仙”，命其掌天下道教，因而风靡北方，成为主要道派之一。元代后，道教诸宗统归为正一、全真两

^① 胡道静、陈耀庭等编：《藏外道书》（第 9 卷），巴蜀书社 1994 年版，第 819 页。

大派。

此时期虽然道派分衍特别复杂,但各派科仪音乐仍以灵宝法执其牛耳,道教凡举言科仪者,莫不宗主灵宝。具体表现于以下三个方面。

其一,“灵宝斋法”编撰进入极盛,传世的大型斋书都属灵宝派,或出于灵宝派传人,继续体现了斋仪音乐以灵宝派马首是瞻的传统特点。如南宋道士宁全真授、林灵真编撰的《灵宝领教济度金书》三百二十卷,为集灵宝斋之大成的百科全书。二人所传科仪史称东华派,远播南方各地,声势浩大。此派科仪实为陆修静奠定传统的发扬光大。

南宋道士金允中、王契真皆编撰《上清灵宝大法》,都收录灵宝斋法,两法各行于中原浙东,但其科仪内容实为一统。与东华灵宝法属同一体系。

不著撰者的《灵宝玉鉴》四十四卷,也是灵宝科仪音乐的总集,“分门别类,条贯清晰”。

甚至正一道在仪式上也是宗法灵宝。郑所南撰《太极祭炼内法议略》三卷阐灵宝度亡之术,书前有43代天师张宇初序:“灵宝斋法,始徐、葛、郑三师流于世,迄汉唐宋元以来,蹊殊径异,纠纷交错,不啻千百,夫升堂入室之至则一也。”南宋龙虎山正一道士留用光所传灵宝斋仪,由其徒蒋叔舆编为《无上黄箓大斋立成仪》五十七卷,乃历代黄箓斋的汇集,分别源于南朝陆修静,唐代张万福、杜光庭等人,灵宝之脉十分清楚。

其二,各种斋仪的结构内容仍属灵宝法传统,与南朝刘宋时期陆氏的《授度仪》一脉相承。如元代《灵宝领教济度金书》卷十二《九灵飞步上章仪》节次(加星号者为新出构件,余为旧制)。

[烧香颂]—[各礼师存念如法]—鸣法鼓—发炉—称法位—上启—重鸣法鼓—阅吏兵(即出官)—宣章焚章*—举[焚章颂]*—重称法位—重诚上启—纳官(即复官)—发愿—复炉—[出堂颂]

其三,斋仪的革新仍以灵宝派为领军,反映了灵宝派的主流地位和与时俱进的精神。

此时期最流行的“黄箓斋”,因佛教影响而新增“破狱”等情节,极大丰富了科仪音乐内容。如以下新增仪节多与破狱情节相关(加[]号者,同时亦是新增的音乐曲目)。

卷帘仪、破狱、[召请]、召魂仪、医治全形、沐浴、[洒甘露]、[开咽喉]、净供变食、炼度、解冤结。

新增经韵的词体更加多样化,除传统的四言、五言诗体外,又运用了五言唱和体、四言合体、六言诗体、七律、骚体、散文唱和体、赋体等,这些曲目多沿用至今。

开天符、歌斗章、太极颂、破丰都咒、摄召密章(回黄章)、玄蕴咒、普召。

明代道教科仪受帝王重视,国家祭典专设神乐观,执乐者均用道士^①。皇宫广设斋醮。“紫禁之内,祷祀繁兴。乾清宫内官千数辈,究习经典,讲诵科仪……”^②以至“不斋则醮,月无

① 《明史》卷七十四:“神云观掌乐舞,以备大祀天地、神祇及宗庙、社稷之祭,隶太常寺,与道箓司无统属。”《留青日札摘抄》:“我朝祭祀赞礼者,太常寺之道士,奏乐者,神乐观之道士。”

② 《明通鉴》卷四十。

虚日”^①。帝王竟“不复视朝，唯日夕斋醮”^②。清帝信仰佛教，抑制正一道，使之转移向民间发展。惟全真道审时度世，由龙门派领袖王常月发起复兴运动，一改全真戒律单传密授的旧制，公开设坛传戒，得到清廷支持，四处设坛传戒，对整个道教的发展起到中兴作用。明清时期道教仪音乐的传承发展有两个新动向，一是正一道更多转向民间，二是全真派发挥了越来越重要的作用。尽管此时期全真派地位上升，但仪式音乐的实质内容仍以灵宝法为基本来源，具体表现于以下两个方面。

首先，最重要的科仪大师及科仪文献仍继承灵宝派传统。如高道周思得，明成祖时以灵宝法名显京师，其撰《上清灵宝济度大成金书》，是当时最大型的科仪文献，是直接以南宋《灵宝领教济度金书》为基础，增补其他科仪书而成。周氏为浙江钱塘人，少时曾从 43 代天师张宇初读书，因精通“祈禳”科仪得到朝廷嘉奖，敕任住持大德观和南京朝天宫，官居二品。后在杭州遇宗阳宫提点丘月庵得其珍藏《灵宝法书》，反复研究增订凡二十多年，接受并研究灵宝斋法，因有此书问世。虽然周氏本人在教义思想上接受了正一全真道派的影响，但其总辑科仪的指导思想显然以弘扬《灵宝斋法》为主旨。全书通为四十卷，详列各种斋仪所用的节次、音乐词曲和文书符篆等，卷帙浩繁，几乎包容了南朝刘宋以来历代重要科仪文献。其中经韵部分集中在《赞唱应用门》中的“法事品”，达二百多首，尽收前代传统道曲。前 40 首并附曲线谱，基本照录北宋《玉音法事》所收道曲体例，可证北宋皇颁发全国道观的道乐词曲在明代仍行于道流。

其次，各派科仪实践，仍承递灵宝斋法传统。如正一道科书有两种，一是龙虎山敕封妙正真人娄近垣于清乾隆三十二年奉亲王之命编成的《太极灵宝济炼科仪》，其自序谓此书据元代《灵宝领教济度金书》的版本加以考校增订而成。此仪与传统模式的不同处是加大了器乐的比重，运用了大量民间曲牌，体现了民俗化的倾向。另一种是明人赵宜真编的《玉宸经法炼度内旨》，属清微派仪式，其程序内容基本沿用宋元传统。至于全真道科书有《广成仪制》、《全真正韵》两种，其经韵曲目的核心内容仍未脱离《灵宝斋》传统。《广成仪制》为清乾隆年间青城山道士陈仲远校辑，汇集全真道派科仪文献二百七十余种。书名广成，标明其与唐代广成先生杜光庭有源流关系。全书斋仪的编排尚无明确的分类，只是罗列仪式，表明全真派在科仪音乐实践方面主要是利用已有的传统内容，而非自制新篇。

另有《全真正韵》，载于清代成都二仙庵彭定求编辑的《重刊道藏辑要》，共收录 73 首常用经韵，只载唱词并附“当”、“请”、“鱼”法器伴奏谱，为全真道最正宗之经韵。从曲名和唱词内容看，除少量为创新之曲外，其他基本上是自东晋以来历代《灵宝斋》传统内容的渐层堆积。

为了更清楚说明各派科仪皆宗法灵宝传统，现比较全真正一两大道派所用“度亡”仪式的节次如下。

（正一道）《太极灵宝祭炼》：上香—[吟偈]—变神—[青华宝诰]—摄召—[举天尊]
—[提纲]—登坛洒净—[荡秽咒]—建水火池—[八天]—发擂—[青华赞]—[返魂]

① 《明通鉴》卷五十。

② 《万历野获编》卷二。

香]—[救苦赞]—[破丰都咒]—[三召请]—普召牒—[修设斋筵]—医治全形—[叹文]—解冤结—[十伤符]—变食—[度人偈]—上启祭炼—[三皈依]—传戒—[智慧赞]—送亡生天—[送亡偈]—[青华赞]—上香—[香赞]—下坛

(全真道)《青玄铁罐施食》:上香—[步虚]—[干倒拐]—[举天尊]—[提纲]—[三炷香]—称职上启—[圣班韵]—登坛—[慈尊赞]—[黄箒斋筵]—请圣—[仰启咒]—三礼—[三清宫]—[返魂香]—施食—[破狱]—[叹文]—催召—[召请]—摄召—[五供养]—[悲叹]—[普召牒]—解冤结—[十伤符]—[叹骷髅]—破狱—[破丰都咒]—[开咽喉]—咒食—[五厨经]—[梅花引]—施食—[黄箒斋筵]—引魂—[三皈依]—传戒升天—[八天]—谢神—[快澄清板]

上两仪虽名目内容、繁简顺序各有不同,但显然同出于东晋南朝以来历代灵宝斋仪基本构件的累积,更多沿袭了南宋灵宝派仪式的内容,其中东晋南朝传统模式的框架因素仍依稀保留(见下划线的节目)。

以上初步说明道教科仪音乐史上存在一个传统,而传统形成和延续的主要道派,是古之灵宝派,今之全真派。换言之,全真道乐是固有音乐传统的承继者和延续者,它在道派和教理上有其新创之处,而在经韵音乐上则是采取的拿来主义。更能说明问题的事实是,清代见诸文献的全真道乐经韵以及现在运用的经韵,绝大多数都是前代传统的积累。下面列表说明。

表 3-1 全真经韵与灵宝传统关联示意表

经韵曲目	经韵所属道派比较		
	宋以前灵宝派	宋以后灵宝派	全真派
1. 澄清韵	X	X	X
2. 举天尊	X	X	X
3. 双吊挂		X	X
4. 大启请	X	X	X
5. 小启请	X	X	X
6. 天尊板	X	X	X
7. 中堂赞		X	X
8. 小赞韵		X	X
9. 大赞韵		X	X
10. 步虚韵	X	X	X
11. 下水船		X	X
12. 干倒拐		X	X
13. 反八天		X	X

续表

经韵曲目	经韵所属道派比较		
	宋以前灵宝派	宋以后灵宝派	全真派
14. 早皈依		X	X
15. 午皈依		X	X
16. 晚皈依		X	X
17. 风交雪			X
18. 仙家乐 1			X
19. 仙家乐 2			X
20. 白鹤飞		X	X
21. 三宝香		X	X
22. 三宝词		X	X
23. 送化赞			X
24. 焚化赞	X	X	X
25. 三尊赞		X	X
26. 单吊挂		X	X
27. 倒卷帘	X	X	X
28. 云乐歌			X
29. 供养赞		X	X
30. 青华引		X	X
31. 大救苦引		X	X
32. 圆满赞			X
33. 九条龙			X
34. 幽冥韵		X	X
35. 三炷香	X	X	X
36. 慈尊赞		X	X
37. 黄篆斋		X	X
38. 仰启咒		X	X
39. 三信礼		X	X
40. 三拿鹅			X
41. 五召请	X	X	X
42. 阴小赞		X	X
43. 五供养	X	X	X

续表

经韵曲目	经韵所属道派比较		
	宋以前灵宝派	宋以后灵宝派	全真派
44. 悲叹韵		X	X
45. 小救苦吟		X	X
46. 召请尾		X	X
47. 返魂香		X	X
48. 十伤符			X
49. 金骷髅		X	X
50. 银骷髅		X	X
51. 丰都咒	X	X	X
52. 梅花引		X	X
53. 反五供			X
54. 出生咒		X	X
55. 宝篆符		X	X
56. 跑马韵		X	X
57. 七宝赞			X
58. 天花引			X
59. 混元赞			X
60. 开天符	X	X	X
61. 光明满月			X
62. 三奠茶			X
63. 两头一样赞		X	X
64. 破丰都板	X	X	X
65. 歌斗章	X	X	X
66. 洒净韵	X	X	X
67. 河南三上香			X
68. 柳枝雨		X	X
69. 达摩引			X
70. 快澄清板		X	X
71. 香供养	X	X	X
72. 提纲		X	X
73. 五厨经	X	X	X

续表

经韵曲目	经韵所属道派比较		
	宋以前灵宝派	宋以后灵宝派	全真派
74. 五芽符命		X	X
75. 放食	X	X	X
76. 八天	X	X	X
77. 三皈依	X	X	X
78. 大皈依		X	X
79. 东华引		X	X
80. 玉清宫		X	X
81. 叹文		X	X
82. 称职		X	X
83. 普召牒	X	X	X
84. 慢中称			X
85. 咽喉咒	X	X	X

上表中的 85 首经韵是全真道当代有传谱和运用的总数。从道派比较中可以看出,全真道的经韵大多数与历代灵宝派的传统内容相重合,其中也有相当部分最基本的经韵是宋以前即有的传统经韵。考虑到古代文献记载漏记、讹讹的因素,已可雄辩地证明:全真道音乐实际上很多在早期或同时期的灵宝派仪式音乐中已然有之,明显属于对灵宝派音乐传统的继承发扬,而非自创新章。

从清代乾隆年间开始,两大派道教的地位和发展方向产生了重大变化。正一道受到朝廷的贬抑弹压,渐失帝宠,不得不转向民间谋求发展。而在清初,长期沉寂的全真道中有一些高道外出立坛公开传戒,影响甚巨,得到朝廷重视,全真道通过这些活动地位剧升,使它逐渐成为仪式音乐传统的主流道派,开始领导着正统道教发展的潮流,对于江河日下的道教起到中兴作用,对延续古代科仪音乐传统起到关键的作用。

第一章 仪式音乐类型

全真道音乐主要运用于仪式活动中,全真道仪式种类颇多,按其性质大致可分为“修道”、“开度”、“祈禳”三类仪式。

修道法事乃道士自我持修的日常功课,以朝暮课诵(俗称“早晚坛”、“早晚课”)中音乐运用最为集中而丰富。

第一节 修道仪式音乐——以河北省全真道“课诵”为例

修道仪式指以修炼身心、悟道长生为目的的仪式活动,仪式以念唱各种经典为主,称“朝

暮课诵”，简称“课诵”，亦称“早晚坛”。

当代凡是较大规模的道教宫观每天都要施行“课诵仪”。

全真道课诵音乐程度和曲调大多雷同，属十方韵体系。早课与晚课的经文和音乐则各有不同。兹以河北省道教协会^①的早晚课的音乐运用情况分别制表如次，它们的程序内容与清代文献记载相一致。

河北省全真道“早课”仪式音乐运用程序如下。

钟鼓三通，道士上殿，奏器乐序曲[太极韵](曲49)，众咏[澄清韵](曲3)，咏唱[单吊卦](曲50)，唱[举天尊]，[小启请](曲25)，念诵[弥罗诰](曲51)、尔时、[普化诰](曲52)等宝诰，咏唱[中堂赞](曲26)，举天尊，唱[天尊板]，众咏[小赞韵](曲53)，结斋咒，钟鼓三通。

课诵音乐全由唱诵经文构成，咏唱的经韵整体上构成为曲牌体。全套音乐各经韵之间多运用同宫音列，同主音、同腔句、同类曲牌、近关系调等很亲近的联系因素串联，使套曲音乐过渡自然，浑然一体。套曲调的发展和速度变化均照“静—动—静”的布局，颇具艺术匠心。韵腔启唱之前，先要击钟鼓三通，曲终又击钟鼓三通，钟声余音袅袅，飘逸殿外，发人遐思冥想。

第二节 祈禳仪式音乐——以武昌长春观“上表”为例

“祈禳”仪式是祈福禳灾的仪式类型，不论为国为民，或是为自己及家庭，只要是祈祷福祉，避禳灾祸，都可纳入此类仪式之中。又道教尊神的圣诞飞升之日，也可借祝寿庆祝之机而表达自己的求福愿望，故这类仪式亦属此类。“祈禳”仪式种类繁多，程序多样也具有内在规律，一般核心的程序是“请圣”、“上香”、“上表”等，其中“上表”是中心环节。故仪式音乐的基本框架大多相似，只是随着祭祀对象和目的的不同而增加特定节次和曲目而已。

如玉皇朝科是为玉皇圣诞所举行的专用仪式，仪式围绕“上表”而进行，故也称为“上玉皇表”。规模大的称“上大表”、“上朱表”。其常见的科仪音乐程序为“就位，拈香，步虚，拜玉皇，吊卦，举天尊，祝香，提纲，踏罡，三宝香，发炉，祝香咒，威灵咒，称职，宣表，念表文，行荡秽科，澄清韵，高功踏八卦罡，熏表韵，宣表，焚表，焚化赞，拜表，斋主化表，揖让，散班”等，各地运用中可能略加增减。

另如“三清朝科”是为三清尊神所举行的专用仪式，要用专用的[步虚]、[吊卦]、[圣班]等经韵，以此与其他朝科相区别。仪式及音乐运用程序为：“步虚，举香拜天尊，吊卦，举天尊，提纲，高功踏三宝罡，三宝词(三段)，上香默运，提纲，发炉，祝香咒，威灵咒，称职，念圣班，宣表，念表文，高功念诰，化表，送表文。”

可以看出，各种“上表仪”均有大致相同的框架和基本曲目如[步虚]、[吊卦]、[举天尊]、[提纲]、[三宝香]等。各仪个性主要表现在两个地方，一是共同曲目的歌词内容不一样。如同为[步虚]，“真武朝科”中的唱词是：“圣德流下土，星旗荡妖氛，剑光照日月，万载永沾恩。”

^① 主要道士实多来自浙江温州燕窠道全真道观，其于20世纪80年代调入北京白云观，成为河北省道教的骨干力量。

在“三清朝科”中则为：“大凡三天主，虚皇五老尊，尚难窥经妙，其复入冥玄，宝座临金殿，霞光照玉轩，万真朝帝所，飞鸟入云端。”

其他同名曲目也大抵如此。例如[吊卦]一曲，“真武朝科”中的歌词是：“真武玄天上帝同，当年修道悟真空。净乐空中辞父母，武当山上证玄通……”在“三清朝科”中则为：“三清圣号广宣扬，一句能消万劫殃。七宝林中朝上帝，五明宫内礼虚皇……”

另一区别是，各仪式用一些专用程序和曲目，以示其特定的祭祀对象。例如“玉皇朝科”有“荡秽”、“洒净”节次，起净天地解秽等作用，遂相应增添[澄清韵]一曲；有特定的“焚表仪”，遂增[焚化赞]一曲。

又如“祝寿科仪”，因增“祝寿”节次，又加用了[祝寿文]及[大赞]两曲以示专用。

可见，道人只要掌握了一套基本框架和曲目，再了解到各科的专用仪式及曲目，以及不同朝科中同名歌曲的不同歌词，就可操持各类朝科而不感困难了。这个规律适用于所有仪式。

面对“神”的祈禳仪式音乐虽然使用了一些专仪节及曲目，然而纯粹从音乐形式角度观察，则与其他仪式类型并无根本区别，而是使用着相同模式的旋律体系。如套曲结构体制均采用曲牌联缀。曲调形态大都采用五声音阶或带变宫、清角、微升清角音级的六声、七声音阶；旋法均以级进为主，旋线曲折多致；腔幅一般较悠长延绵，好用长大的拖腔；曲调流畅委婉，有一唱三叹之致；风格娴静典雅，等等。

全真道的“祈禳”仪式，一如其他仪式类型，全国各地无论在仪式程序和音乐曲目形态上看，都是比较统一的。下面以武昌长春观“上大表”的仪式音乐程序^①为例论述，从中可窥探出全真道上表仪式的一般面貌特点。

上香，唱[步虚]。（曲 54）

提科举（独吟）[玉皇赦罪天尊]。（曲 55）

唱[吊卦]。（曲 56）

高功说文：“原夫，化身弥罗，位尊无上。妙相冠于诸天，慈光烛乎三界。玉京赞难名之号，宝笈演琼章之文。臣皈依心教，稽首金阙。遥瞻万宝之祥光，缅想九霞之流景。兹当朝奏，必假香传。伏愿演清静解脱之道，济沉迷幽苦之途。上祈天恩，下付凡情。法众慈悲，圣号宣扬，道经师宝天尊。”

举[三宝天尊]。（曲 57）

[一炷真香]。（曲 58）

高功说文：“修因累劫道功成，香林苑内现金容。祥光普照三千界，十方国土尽皆明。四生六道蒙救度，三途五苦得超生。皈依道宝消万罪，存亡两途共安宁。龙汉祖劫天尊。”举[龙汉祖劫天尊]。（曲 59）

发炉，请圣，[三宝香]。（曲 60）

唱[香供养]。（曲 61）

^① 全套资料由蒲亨强、王红、刘毅等于 1990 年在长春观实地采录。蒲亨强简谱记谱，刘琼译为五线谱并记部分唱词。

叹文：“伏以，太上真经遍山川，无穷法界尽包涵。白玉京中传道德，黄金阙内演真詮。整理乾坤旋日月，安排森罗过周天。皈依经宝福无量，一句能消万劫衍。赤明中劫天尊。”举〔赤明中劫天尊〕。（曲 62）

高功叹文：“伏以，玉京山上道德尊，万劫分身现神通。慈悲方便无穷尽，誓愿众生离苦沦。或生金阙并玉京，或生天上及龙宫。皈依师宝功德大，千衍万罪尽消熔。开皇末劫天尊。”

提科举〔开皇末劫天尊〕，〔提纲〕。

高功说文：“伏以，闾阖门开，黍珠光现。花迎配剑，俨然冠带已来临；仰拂旌旗，肃焉鸾车以并集。若天界、地界、水界之圣，分龙虚以齐朝班；礼玉清、上清、太清之天，听鸾鸟以合具奏。今则钟鼓重鸣，香花散彩。对越高真，宣行妙范兹当朝奏，必假香传。夫此香者，月中丹桂，海上寻根。无枝无叶，根株岁月以弥深；非色非空，寿算等乾坤不老。丹坛善美，宝篆疑真。一炉既腾，万真洞鉴。香云达信天尊。”

举〔香云达信天尊〕。（曲 63）

提科独唱〔提纲〕。

〔请玉皇〕。（曲 64）

众唱〔祝香咒〕。（曲 65）

〔威灵咒〕。（曲 66）

〔提纲〕：“恭对瑶坛，请称职位。”（曲 67）

高功称职，唱〔圣班韵〕。（曲 31）

提科〔提纲〕。

高功吟唱〔叹文〕。（曲 68）

高功念表，吟唱〔念表文〕。（曲 69）

高功重称职位，唱〔重称职〕。（曲 70）

〔上香〕。（曲 71）

高功说文：“伏以，道体清虚，本绝纤尘之染；人心执着，故多氛秽之尘。欲藏斋诚，须凭荡涤。却有清静灵章，道众加持。”

行荡秽科，众唱〔澄清韵〕。（曲 72）

洒净，唱〔洒水韵〕。（曲 22）

高功说文：“伏以，行三光之法水，天地无尘……称扬圣号，常清常静天尊。”

提科举〔常清常静天尊〕。（曲 73）

高功说文：“伏以，瑞气千条，就地涌出双凤辇；霞光万道，从天降下龙凤车。薰表灵章，道众加持。”

封表，唱〔薰表韵〕。（曲 33）

高功说文：“七元真气降，八卦定乾坤，吾奉上帝敕，有召集速行……今有开天符命，谨当告下。”

请玉皇，唱〔开天符〕。（曲 74）

高功步罡，说文：“向伸关文，宣白云周，就于坛前，用凭火化。”

化表，众齐咏〔送表韵〕，（曲 75）下坛，回谢。

众咏[大赞韵]。(曲 76)(终)

第三节 开度仪式——以浙江温州燕窠洞“施食”为例

开度类以济幽度亡为目的,主要用于阴事,又称幽醮、幽事等。举凡摄召亡魂、沐浴度桥、破狱破湖、炼度施食等皆属此类。

开度类科仪历史上名称甚多,如隋唐时期流行的“黄箓斋”,宋元时期的“净供”、“祭炼”、“施食”等,当代名称以“施食”、“焰口”为主,或称“荐亡”、“炼度”等。各地所依照的文本和做法虽有差异,规模也大小不一,但都有一套基本程序,法师据此运用,视情变通。因此,只需分析一种常用科仪,便可触类旁通,知其大要。

“施食”也称“斛食”、“放焰口”,为超度悼亡的法事。大陆全真道多用《萨祖铁罐炼度施食焰口》(简称《铁罐炼》),香港全真道观用《先天斛食祭炼幽科》,是广州三元宫清同治元年的刊本。

“施食”仪式具有情节性,内容丰富,故其音乐运用也最为丰富。当代全真道的“施食”仪式及音乐,相当完整地保留了明清的样式和内容。下面以当代浙江燕窠道全真道“施食”仪式^①为例论述,从中可以管窥全真道“施食”仪式音乐的大体风貌。

乐队演奏器乐序曲[清虚韵]。(曲 77)

高功等上香,唱[步虚]。(曲 4)

提科唱[举太乙救苦天尊]。(曲 78)

高功宣牒,众唱[吊卦]。(曲 79)

众念[萨祖救苦宝诰经], (曲 80)高功书讳,提科唱[提纲]。(曲 81)

众接唱[天尊板]。(曲 18)

高功上香,众唱[小赞韵]。(曲 82)

高功敕幡,唱[五方召请]。(曲 83)

高功[呪文 1]。(曲 84)

众唱[举法通三界天尊]。(曲 85)

高功洒露,[水赞](柳枝雨,曲 86),众唱[举太乙救苦天尊]。

高功唱[一炷返魂香]。(曲 87)

高功[呪文 2]。(曲 88)

众唱[小救苦引]。(曲 89)

高功唱[一炷真香]。(曲 90)

高功焚香,唱[香赞]。(曲 91)

高功唱[祝香咒]。(曲 92)

提科唱[提纲]。(曲 93)

高功对神称职,唱[称职], (曲 94)鼓独奏。

^① 全套仪式由蒲亨强采录于 1995 年 4 月 15 日夜。蒲亨强记谱,郝磊译成五线谱。

众唱[举十方救苦天尊]。

高功登座,变神(变化为尊神,替神行法),唱[慈尊赞]。(曲 95)

高功踏禹步,赞美道经师三宝,唱[三宝赞]。(曲 96)

向三宝表示皈依,唱[三信礼]。(曲 97)

[举法通三界天尊]。(曲 98)(案:从[三宝赞]到[举天尊]这三曲依次唱构成一结构单元,再复沓两次以赞颂三宝,故相当于一个小的组曲唱三次)

高功念咒,唱[仰启咒]。(曲 99)

高功普召鬼魂前来享受法食,唱[普召牒]。(曲 100)

提科唱[提纲·发鼓]。(曲 101)

[提纲]转[举天尊]。(曲 102)

高功洒食,变食,唱[黄箬斋筵]。(曲 103)

提科请天尊迎接鬼魂来赴宴,唱[举大慈接引天尊]。(曲 104)

高功等向尊神献香、花、水等五种供品,感谢他们的襄助,唱[五供养]。(曲 105)

高功[叹文 3](曲 106)。

高功唱[梅花引]。(曲 107)

高功唱[清华赞]。(曲 108)

高功宣符,为各种受伤残的鬼魂医治,使之全形,众唱[十伤符]。

高功执剑,变神,以打破地狱,唱[破丰都咒]。(曲 109)

[吟经腔]转[举天尊]。(曲 110)

吟唱[真符经](曲 111),曲为一字一音吟腔,木鱼一音一击,以镇木断句,长段又击磬,单音有一种和鸣的庄严效果,里面冒出一句短腔,有复调因素和特殊韵味。

高功舞剑表演,唱[破狱](曲 112),逐一打开地狱之门。

高功唱[小救苦引](曲 113),以示救苦救难之慈悲。

高功唱[慢中称]。(曲 114)

高功[叹文 4]。(曲 115)

高功邀请亡魂赴宴,唱[志心召请]。(曲 116)

感叹亡魂之状,唱[叹骷髅]。(曲 117)

感叹世事无常,唱[悲叹韵]。(曲 118)[举]

[吟腔]。(曲 119)

开咽喉符,念咒,唱[咽喉咒]。(曲 120)

[清华妙境](曲 121),[举天尊]。

[清华妙严]。(曲 122)

召魂,施食,[二十四类]。(曲 123)

渡法桥,[呼唵赞]。(曲 124)

[快中称]。^①(曲 125)

皈依三宝,唱[皈命礼]。(曲 126)

① 闵本称[快澄清板]。

[三皈依]。(曲 127)

谢神、回向。

上述“焰口”仪式音乐的程序内容,大致反映了全真道同类仪式的基本面貌和特点,音乐总体结构比其他仪式类型更长大,曲目和表演都更加丰富而具有人情味、情节性。音乐形式结构为曲联体,不同的歌曲构成音乐在展开过程中的对比性,同时也广泛运用了重复、变奏、再现等手法来加强统一性。

第二章 经韵

经韵即歌唱经文的歌曲。在全真道音乐中,经韵是其主体和精华的部分,它集中体现了道教音乐的风采,并且具有多样化的旋律类型和层次结构,以完满地歌唱不同内容的经文。

第一节 基本腔型概述

基本腔型指经韵歌曲中具有类型化特征的旋律模式,它是在吟唱“咒”、“诰”,咏唱“赞”、“颂”中逐渐形成发展起来的。在配合不同经文时,道士们选择了一些不同的唱法形态,由此形成了三类基本腔型。

(1) 念唱腔。此腔型简朴,接近自然言语音调,节奏亦单调,唱各种咒语。例如下曲,是最典型的四言句式念唱腔,唱时用同一短腔不断反复唱不同的词,以木鱼或堂鼓随字伴奏,一字一音一击,另有一番玄奇清邈的殿室特色。



(2) 吟唱腔。这是吟诗唱法,初步形成长短不一的腔,并初具对应性结构,上下句落音很规则,上句常落“商”或“羽”音,下句一律落“宫”音。乐句节奏同经文句式结合紧密,其基本规律是一字一拍,句末加一拍延长(上句末延长一拍,下句末休止一拍)。因而,四言句式的经词,必然配以五拍长的乐句,五言配六拍,余依此类推。略举例如下。



吟唱腔音调、节奏已趋于歌唱性,是念唱腔的进一步发展形态。

(3) 咏唱腔。此腔旋律节奏丰富多样,表情细腻曲折,抒情性歌腔型。道人称之为“韵”、“韵子”、“韵腔”,是道乐的精华,其体裁特点与现在知道的传统声乐体式均不一样,兼具小调、昆曲和说唱音乐的特点,但又融汇成一种独立风格的声乐体裁。

韵腔依演唱对象的不同而有细分,如“阳调”用于面对神灵、道士修炼或祭祀诸神。“阴



调”以鬼魂为对象,是“度亡”仪式中用的韵腔。如此等等。

韵腔作品多,形态复杂,存在很多“同名异曲”、“同曲异名”的情况,在“同名异曲”的曲调群中,则各曲间亦有或多或少的相同腔节,异名同曲(即同一曲调冠以不同标题)的曲调群中,则各自又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。而各支韵腔的腔型,既有完全不同的腔节,也有若干大同小异的腔节。

韵腔的结构可分为单曲和套曲两类。单曲即有标题的、自成起讫的一支经韵。根据结构的独立性又可分为独立型单曲(起讫有散板的引腔和尾腔的完整结构样式)和非独立型单曲(一开始就上板歌唱的结构模式)。

第二节 全真韵旋律体系

全真道经韵又称全真正韵,意即全真道正统的经韵。清代见于文献记载的全真正韵有 73 首,当代运用的除完好保留了古代的曲目外,还有若干文献未载的曲目,共计约近百首。全真正韵最突出的特点,是它有很多经韵旋律在全国各地能通用,具有很强的统一性。这个特点,在道教音乐以至中国传统音乐中都是独树一帜。道人们称这种现象为“天下同”,又称之为“十方韵”。所谓“十方韵”就是在各地道教的十方丛林中可以通用的经韵。全真韵的“天下同”,主要体现于“名”(标题)、“词”(歌词)、“曲”(旋律)三要素。其中最重要的特征是旋律的相同相似。当然,全真正韵并不是全部相同,其中也有相当一部分具有个性差异。此外,全真正韵在流传各地时还形成了多种“地方韵”,其经韵旋律高度地方化、民间音乐化。这样,整个全真韵的旋律可分为三个子系统:十方韵、具差异性的全真正韵、地方化的地方韵。它们的旋律特征依次表现为古老传统特点的弱化,地方民间音乐的强化。显然,十方韵是全真正韵旋律体系的核心和本质的集中体现,另两个子系统则是其变异的不同层次形态。因此,从三个子系统的整体结构分析中,不仅可完整把握全真正韵的旋律形态特色,还可看出其保留传统本质的程度和发展的形态趋势。

一、十方韵

要精确地认识十方韵的旋律特色,首先需要明确,十方韵的“相同”绝非意味其一模一样,细节毕肖,而是“大同小异”。其次,十方韵“相同”的具体表现形式也是有层次差别的,可分为下述三种层次。

(一) 名、词、曲全同的经韵

这是相同程度最高的经韵群体,此类经韵曲式结构、音调框架、旋法旋线等基本旋律形态相同或相似,仅有细节的不同,最能反映十方韵的特点,且标题、唱词都完整相同。经分析统计,全真正韵中共有 12 首经韵属于此类,参见下表。

表 3-2 名、词、曲全同的经韵示意表

各地比较 曲目	北派	中派	南派	首句词	曲调比较	
					同点描述	异点描述
1. 澄清韵	X	X	X	琳琅振响,天 无氛秽	散板引腔+正体(单段反 复)+散板尾腔;“徵一 商”旋型,商中心音;五声 下行级进及回环式旋法。 字疏腔密,衬腔多。节奏 悠长。	引腔细节。
2. 举天尊	X	X	X	大罗三宝天尊	扬抑格上下句体,“徵一 宫”旋型,宫中心音。五 声级进下行及回环式旋 法,无衬腔。	始处的音调 细节。
3. 中堂赞	X	X	X	向来诵经,念 念存诚	规范的扬抑格上下句体 分节歌,“徵一宫”旋型, 徵中心音。含四度跳进 的五声回环及下行旋法, 无衬腔。节奏规则。	旋律细部音 调繁简。
4. 大赞韵	X	X	X	酬天地,盖 载恩	含变宫的散板引腔,高起 下行级进旋法,三段体, “羽一角”旋型。	细部音调。
5. 三炷香	X	X	X	稽首先天一 炷香	递增衍展的四句体乐段, “宫—徵”旋型,宫中心, 五声级进微波式旋法,乐 韵清丽刚劲。节奏规范。	北派南派旋 律更偏细密, 曲风偏柔宛。
6. 慈尊赞	X	X	X	慈尊九色莲 花座	带偏声的散板引腔, “羽一角”旋型,古朴典 雅,正体为综合倒装再现 的三段体。	音调细部 形态。
7. 仰启咒	X	X	X	仰启碧云大 教主	展衍式多句体乐段, “宫—徵”旋型,五声级进 为主的波浪旋线,节奏较 规范,情绪昂扬。较多咒 语衬腔。	细部音调, 移调。

续表

各地比较 曲目	北派	中派	南派	首句词	曲调比较	
					同点描述	异点描述
8. 金(银)骷髅	X	叹骷髅	叹骷髅	昨日荒郊去游玩	散引腔+对比性单两段体,有打击乐间奏。衬腔长,“羽一角”+“宫一徵”旋型,五声级进为主的波浪型旋法。	细部音调,北派多一插段。
9. 梅花引	X	X	X	稽首东宫主	含变宫的散板引腔有离调色彩,一上二下三句体单乐段及其扩充变奏。“宫一角”旋型,宫中心。旋律流畅,节奏错落,音域宽广,气韵潇洒。	音型繁简。
10. 香供养 (早坛)	X	X	X	香供养常清 常静天尊	单句变化反复体,“宫一商一徵”旋型,宫中心。清角六声有离调色彩,句式错落,节奏平稳,情调悠扬,河南音调明显。	细节音型。
11. 提纲	X	X	X	一炷真香本 自然	扬抑格上下句乐段并变化反复。自由节奏,“羽一角”旋型,角中心。吟咏风的旋律高下闪赚,离调性。	细节音型。
12. 步虚	X	X	X	超度三界难	散引+单句变化反复。“商一宫(羽)”旋型。音域狭窄,五声级进回环、下行旋法。	下句煞音,细部音调型。

注:表中“X”表示该派拥有表头标明的同一曲目。

现将这些经韵的基本情况分析如下。每首经韵列出其首句唱词,并简要描述其在各地的共性形态特点。

(1) [澄清韵]。首句唱词:“琳琅振响,天无氛秽……”旋律共性特点为:散板引腔加正体(单段反复)加散板尾腔;“徵一商”旋型,商为中心音;五声下行级进及回环式旋法;字疏腔密,衬腔多,节奏悠长。(曲1、曲2、曲3)

(2) [举天尊]。唱词“大罗三宝天尊”,北京闵智亭道长所唱旋律为扬抑格上下句体结构,“徵一宫”旋型,宫中心音。五声级进下行及回环式旋法,无衬腔(曲15)。浙江黄信诚所唱旋律也大同小异,显然属于同一旋律框架。(曲128)

(3) [中堂赞]。“向来诵经,念念存诚……”规范的扬抑格上下句体分节歌,“徵一宫”旋型,徵中心音。含四度跳进的五声回环及下行旋法,无衬腔,节奏规则。(曲26)

(4) [大赞韵]。“酬天地,盖载恩……”含变宫的散板引腔,高起下行级进旋法,三段体结构,“羽一角”旋型。

(5) [三炷香]。“稽首先天一炷香……”衍展式四句体乐段,“宫一徵”旋型,宫为中心

音,五声级进微波式旋法,乐韵清丽刚劲,节奏规范。(曲7、曲8、曲9)

(6) [慈尊赞]。“慈尊九色莲花座……”带偏声变宫、清角的散板引腔,“羽—角”旋型,风格古朴典雅,正体为综合倒装再现的三段体。

(7) [仰启咒]。“仰启碧云大教主……”展衍式多句体乐段,“宫—徵”旋型,五声级进为主的旋法,波浪形旋线,节奏较规范,情绪昂扬。较多咒语衬腔。

(8) [叹骷髅]。“昨日荒郊去游玩……”散板引腔加对比性单两段体,有打击乐间奏。衬腔长,“羽—角”加“宫—徵”的旋型,五声级进为主的波浪形旋法。

(9) [梅花引]。“稽首东宫主……”含变宫的散板引腔有离调色彩,一上二下三句体单乐段并作扩充变奏。“宫—角”旋型,宫音为中心。旋律流畅,节奏错落,音域宽广,气韵潇洒。

(10) [香供养]。“香供养常清常静天尊……”单句变化反复体,“宫—商—徵”旋型,宫为中心音。含清角的六声调式有离调色彩,句式错落,节奏平稳,情调悠扬,河南音调明显。

(11) [提纲]。“一炷真香本自然……”扬抑格上下句乐段并变化反复。自由节奏,“羽—角”旋型,角音为中心。吟咏风的旋律高下闪赚,变宫、清角音的引入带来离调色彩。

(12) [步虚]。“超度三界难……”散引加单句变化反复体。“商—宫(羽)”旋型。音域狭窄,五声级进为主的回环、下行式旋法。(曲4)

以上十二首型经韵大多只有细微差异,在全真正韵曲目库中接近15%,数量不算太多。但如此多的经韵在全国各地全真道观都保持着名、词、曲的全同,这在其他任何音乐品种中是极为罕见的。而且这些经韵主要用于“课诵”等运用率最高的仪式,显然是全真正韵中最重要的基本曲调,其实际影响力不可低估。它们作为最纯粹的“十方韵”,正是全真正韵“天下同”的典型体现。

为了更清楚观察这些经韵的相同表现,略举三例分析比较。这三例分别选自代表中部、西南部的武当山喇万慧传谱^①,简称喇本;代表北方的闵智亭传谱,简称闵本^②;代表江南一带的浙江燕窠洞黄信阳传谱,简称黄本^③。(三地经韵实例参见曲1、曲2、曲3)

先看[澄清韵],三地的标题和唱词都完全一样,唱词是采用东晋时期出现《度人经》中的一段四言诗。

琳琅振响,十方肃清。九峰静默,七泽吞烟。万灵振伏,招集群仙。天无氛秽,地无妖尘,冥慧洞清,大量玄玄。^④

三曲词曲形态几乎全同,仅引腔旋律略有差异。喇本以“商”音的连续叠唱和“清角”音的引入而成其特点,闵本与黄本的正体旋律几乎一样,而黄本节奏拉宽,显得更质朴。

[举天尊]是十方韵中运用最频繁的经韵,每种仪式都要用它。所谓“举”,是“呼唤”、

① 曲例参见曹本治、蒲亨强著:《武当山道教音乐研究》,台湾商务印书馆1993年版。

② 曲例参见史新民主编:《全真正韵谱辑》,中国文联出版公司1992年版。

③ 曲例参见河北省道教协会编印:《早晚功课乐谱》(1994年12月内部资料,宫观流通)。

④ 原文载:《道藏》(第1册),第395页。此韵在演唱实践中,可全唱以上歌词,但也常会省略前六句,直接从“天无氛秽”启唱。本曲例即是省略之例。

“唱”的意思,用歌咏方式来呼唤各尊神。每请一个天尊就先要唱此韵,以表示邀请,同时也预示着仪式情节与场景的转换。每次[举天尊]因尊神名号不同而唱词不同,但音乐旋律基本相同。

下面分析比较曲 14(喇本)、曲 15(闵本)、曲 16(黄本)。这三曲旋律结构和形态相同,都用上下句体,上句旋律稍高起,再作五声级进下行到宫音,下句低起,以五声级进回环式旋法煞于宫音。全歌围绕“徵一宫”旋转,并以宫音为中心运行。三地旋律中,闵本与喇本相同性更强,黄本开始的旋律略有不同,显得更平稳。

(二) 曲同,名或词不同的经韵群体

这是相同性稍次的类型,反映了全真经韵在口头传唱中的变异性,也体现了道教“一曲多用”的创作方式。这类经韵共九组,如下表所示。

表 3-3 曲同,名、词异的经韵示意图

各地 曲目	北派	中派	南派	首句词	形态比较	
					同点	异点
1. 小启请	X	反八天(早坛)	X	道场众等人各运心	词、曲	名
2. 下水船	X	吊卦(晚坛)	X	救苦天尊妙难求	词曲	名
3. 送化赞	X	香花送	X	香花送	词曲	名
4. 快澄清板	X		跑马韵	千江有水千江月	词曲	名
5. 柳枝雨	X	X	水赞	柳枝雨遍洒法筵中	词曲	名
6. 大启请	X	反八天(晚坛)	X	真心清静道为宗	曲	名、词
7. 大救苦引	X	X	祝香赞	以此真香摄召请	曲	名、词
8. 风交雪	X	香供养	香供养	三元神共护,香供养 常清常静天尊	曲	名、词
9. 十伤符	X	圣班韵	X	灵宝杀伤符命,臣本 太上无极大道	曲	名、词

注:表中空格表示缺此曲目。“X”表示该派拥有表头标明的同一曲目。

现简要分析如下,曲名以体现北方风格的北京白云观闵本为基础,再比较代表中派和南派风格的喇本与黄本经韵曲目。

(1) [小启请](曲 24),浙江温州早坛。(曲 25)喇本标题为[反八天]早坛。(曲 23)

(2) [下水船]。喇本标题为[吊卦]。

(3) [送化赞]。喇本标题为[香花送]。

(4) [快澄清板]。黄本标题为[跑马韵]。

(5) [柳枝雨]。黄本标题为[水赞]。(曲 86)

以上五组经韵仅标题各不同。

(6) [大启请]。(曲 20)喇本标题为[反八天]。(曲 23)

(7) [大救苦引]。首句词“以此真香摄召请”,黄本标题为[祝香赞],首句词“青华教主大慈悲”。

(8) [风交雪]。首句词“三元神共护”，喇本和黄本均标名[香供养]，“香供养常清常静天尊”。

(9) [十伤符]。“灵宝杀伤符命”，黄本标名[圣班韵]，“臣本太上无极大道”。

以上四组标题和唱词均不同。

以上九组经韵中，各曲或曲名不同，或曲名与唱词都不同，但它们的唱腔旋律都大同小异，属于同曲的变体。

(三) 主腔相同的经韵群体

主腔指旋律中起主要作用的腔句，通常一个乐句长度，在经韵中反复或变化反复地多次出现，在全曲中占有基础地位。故主腔相同的经韵群体也给人以似曾相识之感。此类经韵群体虽然标题、唱词和具象旋律形态上不尽一致，但他们均因有一个相同或相似的主腔贯穿全曲，从而具有较明显的相似性。

典型曲例如下表所示。

表 3-4 同主腔经韵示意图

主腔 经韵	1	2	3	4	5	6	7	地域比较		
								北	中	南
1. 光明满月						X		X		
2. 大赞韵						X		X	X	X
3. 跑马韵						X		X		X
4. 悲叹韵						X		X	X	X
5. 圆满赞						X		X		
6. 大救苦引						X		X	X	
7. 青华赞						X				X
8. 三拿鹅						X		X		
9. 叹文			X							X
10. 普召牒			X							X
11. 丰都咒				X					X	X
12. 出生咒				X				X	X	X
13. 达摩引				X				X		
14. 三奠茶	X							X		
15. 风交雪	X							X		
16. 香供养	X							X	X	X
17. 三信礼	X							X	X	X
18. 送化赞		X						X	X	X
19. 三尊赞		X						X		X

续表

主腔 经韵	1	2	3	4	5	6	7	地域比较		
								北	中	南
20. 三宝香					X			X		
21. 反八天					X				X	
22. 小启请					X			X	X	X
23. 双吊卦							X	X		X
24. 小赞韵							X	X	X	X

从上表中可以看出,主腔相同现象可存在于不同地域与同一地域中的若干经韵中,主腔通用的数量也有不同,少则 2 首,多则达 7 首。以上统计的 7 个主腔共运用于 24 首经韵中,它们对于旋律相同现象的构成起了重要作用。为了见出主腔相同型经韵的具体特点,下面将主腔基本形态进行呈示,以供分析参考。

(1)



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)



(7)



以上对十方韵相同现象的形态学分析,可以比较清楚地说明其具体表现形式之所在,从中我们可认识到全真正韵的旋律相同性集中体现于“十方韵”。“十方韵”虽是全真正韵中的部分内容,但却运用最为频繁,作用最大。以上分析统计的经韵旋律及主腔涉及 40 多首经韵,这一相当可观的经韵数量,集中体现了全真正韵相同性的特征,相当值得注意和研究。“十方韵”的三种类型,体现了相同程度的递减。其中同名同词同曲类的相同性最强,是“十方韵”旋律的核心,它们应是古老传统的遗存。

二、个性化的全真韵

全真正韵体系的个性与共性同样是客观存在现象。以往研究者的注意力多聚集于“同”,而极少关注到“异”,这是不利于完整认识全真正韵形态风格整体特点的。所谓“个性化”,具体表现于只在某地域单独运用并具有个性特点的经韵旋律现象。这些经韵的旋律形态和风格,反映出特定地域民间音乐的影响痕迹,体现了全真正韵世俗化、地域化的倾向。

全真正韵之“个性”有不同程度的区别,根据个性化的程度和完整性又可分为“完全相异”和“局部相异”两大类型,每一类型又含若干小类。

(一) 旋律全异型

此型的基本共性特点是曲调形态独此一家,不通用于其他经韵曲目。其中一些经韵连曲名和唱词也无通用性,可称为“异名异词异曲”类;另一些经韵的标题或唱词可能有通用性,可称为“同名同词异曲”类。现分别论述。

“异名异词异曲”类经韵的名、词、曲全都不同,在各派中所占比例也有一定区别。现将分析结果列表示意如下。

表 3-5 异名、异词、异曲类经韵示意表

各地形态 曲目	北派	中派	南派	首句词			三地旋律同异比较	
				北派	中派	南派	同	异
1. 三尊赞	X			建法筵垂悬相				全
2. 三宝香	X			稽首皈依道				全
3. 三宝词	X			皈命礼道宝				全
4. 七宝赞	X			稽首皈依七御高真				全
5. 天花引	X			黄庭起祥烟				全
6. 混元赞	X			志心皈命礼金阙				全
7. 圆满赞	X			太上慈悲主				全
8. 开天符	X			俱有开天符命				全
9. 光明满月	X			光明满月天人相				全
10. 三奠茶	X			一奠茶梦黄梁				全
11. 达摩引	X			天尊慈惠阐冥阳				全
12. 云乐歌	X			太上弥罗无上天				全
13. 白鹤飞	X			道场启法筵开				全
14. 焚化赞	X		X	稽首皈依天地前				全

续表

各地形态 曲目	北派	中派	南派	首句词			三地旋律同异比较	
				北派	中派	南派	同	异
15. 歌斗章	X			北魁玉文布真灵				全
16. 反五供	X			昨字诵出香天				全
17. 出生咒	X			汝等仙子人伦众				全
18. 宝篆符	X			太上敕赦生天宝篆				全
19. 阴小赞	X			道宝法筵开				全
20. 青华引	X		青华赞	赞礼东方青华圣境		青华教主大慈悲		全
21. 八天		X			昙娄阿荅			全
22. 大皈依		X			志心皈命礼太上			全
23. 东华引		X			东华帝君阐教门开			全
24. 玉清宫		X			志心信礼玉清宫			全
25. 五召请	X			志一心召请				全
26. 放食		X	二十四类		修设斋筵,大慈因缘起	唱词同中派	词	名曲

注:表中空格表示缺此曲目。“X”表示该派拥有表头标明的曲目。“全”表示该曲的词、曲、名完全相异。

上面分析统计的 26 首经韵,是全真正韵中差异性最明显的,其名、词、曲都独具特点,不能通用仅 26 曲略例外,并且它们大多数只在某地运用。虽然其总体数量不少,但因其多集中用于某派某地,故其在道乐整体系统中的实际作用并不是那么大。

上表还表明,北派是“异”性最强的一支,具体表现为全异型曲调数量最多达 21 首,中派的全异型经韵数量较少,而南派则更少。这种全异型经韵数量上的差别,可反映出各派接受地域民间音乐影响的程度。一般来说,数量多的,受民间音乐影响较大,比如北派经韵旋律地域色彩最浓,有明显的河南和西北民间音乐的行腔特点,多用短促句型和大跳,多用“变宫”与微升“清角”两偏音,曲风活泼,略有慷慨阳刚之气。数量少的,则通用性强,保持古老传统更完整。下面列举实例以观其全异型经韵的个性特点。

上表中前二十首及第 25 曲经韵是北派独有者,其曲名、唱词和旋律均独具河南音乐色彩,典型曲例请参见曲 42[倒卷帘]。

“北派”闵道长传谱的[五召请](曲 44),全曲为五句体乐段,第二句为主题句,四度下跳的腔型“re la sol”。以后三个乐句以第二腔句材料展衍,再加上“变宫”的频频渗入,使音乐具有较明显的北音色彩,与其他地区全真正韵的旋律构成明显个性差异。其形成的一个重要原因是传人闵道长原籍河南,入道初即投华山及西安等北方宫观学经韵,后虽长期云游南北,但在北方待得时间最长,故其传习的全真经韵中有明显的北音色彩。

“中派”的全异型经韵数量较少,其个性特点则有一定兼容性,介于北南之间而略偏于后者的风格。具体表现为:地域特色以江南音乐风格为基调,但又融进了一股明朗跳荡的中西部音乐色调,行腔特点也兼具南北音乐的风格,比南音风格更多用偏音和跳进,节奏更错综铿锵,但又不及北音风格的程度。从其较常用的个性化主腔中可大约感受其神韵,这些腔句或以高下闪赚、曲折起伏的旋线,或以大跳和有力节奏,或以围绕“羽”音旋转的腔型而展现了中派腔调之个性。(参见曲5)

“南派”的全异型数量最少,其个性以偏于柔婉的江南音乐风格而处在另一极。最突出的表现是,一些经韵直接引进江南小调的旋律而构成了整体相异的个性曲调,如“施食”科仪中[二十四类](曲123),其旋律具有明显的江南音乐特点,是两首江南小调的集曲形式,其中后半段的经韵与小调[孟姜女调]的旋律相似。这种明显保留民歌小调风格特点的经韵在全真正韵中是并不多见的,可见南派与江南民歌的交融关系。此经韵名不见于其他地区,根据唱词内容来分析,应当是指邀请二十四类孤魂来赴宴。北派目前尚未发现类似的唱词,中派武当山有同样唱词的经韵,却名为[放食],且旋律形态风格也完全不同。

同名或同词异曲类经韵旋律全异,但其标题或者唱词具有一定通用性,参见下表的分析统计。

表 3-6 同名或同词异曲类经韵示意表

各地形态 曲目	北派	中派	南派	首句词			三地形态比较	
				北派	中派	南派	同	异
1. 送化赞	X	香花送	X	香花送使者早登程	X	X	词	名、曲
2. 两头一样赞	X	返魂香	返魂香	金炉添炷返魂香	X	X	词	名、曲
3. 河南三上香	X	三上香	三上香	稽首先天一炷香	X	X	词	名、曲
4. 三信礼	X	X	X	玉清宫元始主	X	X	名、词	曲
5. 五厨经	X	X	X	一气和太和	X	X	名、词	曲
6. 破十八狱	破丰都板	X	X	东方玉宝皇上尊	X	X	名、词	曲
7. 丰都咒	X	X	X	茫茫丰都中	X	X	名、词	曲
8. 五厨经	X	X	X	一气和太和	X	X	名、词	曲
9. 幽冥韵	X	幽冥引	慢中称	前亡后化众孤魂	X	X	词	名、曲
10. 咽喉咒	X	开咽喉	X	悲哉长夜苦	X	X	词	名、曲
11. 供养赞	X	五供养	五供养	香供养金鼎放毫光	X	X	名、词	曲
12. 快澄清板	X		快中称	千江有水千江月		X	词	名、曲

注:表中空格表示缺此曲目。“X”表示拥有前格之相同标题或唱词等。

以上 12 首经韵,虽然其标题或唱词在各地或通用,但其旋律则多不相同。

(二) 旋律局部相异型

此类型经韵的旋律形态有局部的个性特点,由此体现出各派区别于其他地区的特征。这些局部性的个性因素比较多样复杂,主要有两种情况,一是形成了一些特定的色彩乐汇,二是采用一些特有的旋律发展手法。下面分别论述。

在不同地域的全真正韵旋律中,各地经韵反复出现一些具有个性的乐汇型,彰显各自特

色,并以此区别于其他地区的道乐风格,可称为特性乐汇。这些乐汇在某地经韵曲调中经常出现,而在其他地区中却很少见到,成为该派音乐的个性色彩表现元素,由此体现了全真正韵内部差异性。主要地域特性乐汇的基本特征如下。

北派特性乐汇有三个特点,一是旋法四五度跳进较多见;二是旋律音调中较多渗透“清角”和“变宫”两偏声;三是节奏通常比较平稳。这些明显具有河南音乐的色彩。下面为部分北派色彩乐汇的旋律形态。

(1)



(2)



(3)



(4)



(5)



中派的特点是在五声级进的基调中常穿插六度上跳进行,节奏组合较多样,偏于错综而跌宕,有柔中带刚之气。下面是中派常用色彩乐汇的旋律原型及其变体。

(1)



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)



(7)



(8)



南派色彩乐汇的特点是五声性级进为主的微波回环状,节奏十分细密,好用平均型的十六分音符,情调风格极柔和,典型的江南音乐色彩。下面是常见的南派色彩乐汇。

(1)



(2)



(3)



(4)



(5)



各地经韵旋律对于主腔的变奏发展也存在着地方差异个性。

如北派经韵常对主腔进行刚性的变奏,表现为吸收较多河南音乐的音调特点,多用“清角”、“变宫”等偏声,多用四度五度跳进等手法,使经韵旋律带有比较刚劲的河南音乐色彩。

南派则喜欢对主腔作“柔化”处理,音调更繁复,节奏加密而均衡(多用八分和十六分音符,不用四分和附点音符),使情调显得较柔婉沉静。由于这两个较突出的变奏特点,使南派旋律风格细腻委婉,旋法更多级进环绕,节奏型更细密均衡,速度更悠缓,韵味更幽雅。中派的变奏手法则介于南北两派之间,腔形的变奏较简洁,节奏较错综,情调较明朗,在南音基础上又染有较明显的北音风范。

现以[三上香]为例,当代三派传谱的典型曲例为三段七绝诗,单乐段的旋律配合两句唱词,共反复5遍而唱完。但三派的旋律形态不尽相同,特别体现为变奏手法的差异。现略作分析如下。

(1) 中派武当山的主腔(全歌的前两小节,曲7),是五声级进的微波式旋律型,紧接着加花变奏一次,然后在此主腔基础上运用句幅递增手法衍展为四句体乐段,间以四拍锣鼓点再反复,句幅递增为等差数列结构:2(小节)—3—4—5。全曲旋线起伏有致,乐韵优雅清丽中略显刚劲之气。

(2) 北派同名曲(曲8)的主腔虽与上曲相同,但是其变奏有明显差异,一是旋律更细密柔曼,另一差异是音乐结构采用了不等长三乐句的单段体。

(3) 南派(曲9)也用同一主腔,差异在于作了细密的加花,使旋律更加柔化,不仔细辨认,几乎看不出它与前面两曲是同一主腔。

以上三曲旋律的差异,具体表现为南北派的曲调明显是中派武当山同名曲主题的加花变奏,虽然旋律是出于同一母体,但因发展变奏手法和思维的不同,遂造成了三曲风格上的简繁差异。总体来看,中派的旋律因地靠西北,受北音浸润较多,其旋律较多简洁遒劲的北音气息。北派旋律的南音特点较为鲜明,作了细腻的加花变奏,风格偏于柔婉^①。而南派则更达到柔婉的顶点,南音特点特别鲜明,具体表现就是其对同一主题的加花变奏更偏于细腻化和柔和化。如果说北派的主题变奏比中派已略有柔化,那么南派则将这种柔化细腻化发展到极致,其速度放慢,大量运用十六分音符,使主题繁化细化,完全具有江南音乐的风格特点。

另有[三宝赞](曲96),与上曲基本相似,采用同样的主题和变奏手法,仅在具体形态上略有细微差异,可见南派旋律在变奏手法上已形成了特有的偏爱。

以上通过对全真正韵腔调构造的渐层剥离,以从整体上观察全真正韵的全貌。如果说

^① 北派典型差异特点本应是带北音风格,这是就其总体而言。但其中也有特殊情况,本曲即是一例。因其传人闵智亭道长在其后期调入北京白云观主持中国道教协会会长达十多年,在此期间,很可能会受一些当时表演道乐主体的浙江派道乐的影响。另一个解释理由是,闵道长作为一个权威传人,他所继承的道教经韵音乐除了较多的受北派因素影响,也不可避免地会继承一些南派因素。故他传唱的某些经韵具有明显南音风格也是可以理解的。

十方韵之“同”体现了全真正韵的主体和本质,更多保存了正统道乐的古老传统,更多具有道教音乐的自身特点。那么个性化的全真正韵则体现了传统逐渐接受地域民间文化影响的过程和面貌。

三、地方韵

地方韵是全真韵地方化的演变类型,与十方韵相对而言,它是全真正韵地方化、民间化的变异产物,染有地域性民间音乐色彩,一般不能在全国通用,这是我们认识地方韵的首要观点。另一方面,地方韵与它脱胎而来的母体——全真正韵也还保持着联系的因素或成分,否则它也就不属于全真正韵了。因此,地方韵与全真韵或十方韵的相通,是我们认识它的另一个方面。

根据客观存在的事实和道教自己认可的情况来看,目前属于地方韵的有东北新韵、崂山韵、佳县韵和香港韵等。

地方韵的总体特征是其受到很多其流行地域民间音乐文化的影响。各种地方韵受民间音乐影响的程度或方式有所不同,下面通过一些典型实例来认识地方韵的特点。

(一) 东北韵

东北新韵的民间音乐元素首先体现在节奏形态上。东北人性格较开朗直率,说话音调明快质朴,不拖泥带水,反映在音乐节奏上也相应具有简洁明快特点,不像南方音乐那样转弯抹角,疏密多变,而是常用一种平稳踏实的八分平均节奏型,音乐情调质朴干脆。如东北民歌《张生游寺》中一句 20 拍的曲调,其中就有 11 拍是平均型节奏:



东北二人转曲牌[文咳咳]中有一句 16 拍的唱腔,即有 8 拍是用平均型节奏:



在东北新韵的旋律中可以明显地看到这类特点,如[白鹤飞]节选谱中共 38 拍,平均节奏型就占了 22 拍。(曲 130)

另在曲调形态上东北新韵也与东北民间音乐有诸多共性,如东北民间音乐的典型音调“re sol la”和“la si la”等在东北新韵中也很常见。东北新韵唱腔中多用“哎、咳、哪、呀、哇、来”等单音节的衬词,这与东北民歌的唱腔大致相同。

(二) 崂山韵

崂山韵除了道士用于早晚功课和斋醮法事外,也经常用于民间风俗活动中,形成了特有的曲目。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;在为民间丧事的死者超度亡灵时,则念[升天经],唱[大罗江怨]、[小罗江怨]、[白云]、[长远歌]等道曲。这些道曲仅从标题上看,多不见诸于传统道曲体系,显然已受到地方民俗的深刻影响。

(三) 佳县韵

佳县韵的地域性民间元素更有多方面表现。首先在曲目及其应用程序上,就与正统的全真正韵有所不同。如“焰口”仪式中运用了许多独有曲目,像[赞叹三圣人]、[香风宝鼎]、[三天尊]等,另曲目演唱程序也多与正统模式不同。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“焰口”与“早课”仪式为例说明。

“焰口”仪式是各种仪式中曲目最多、结构最长的一种,全曲共用了 20 多首韵腔,旋律材料十分庞杂,且多具民间音乐风味,如多用自然五、六声音阶;曲调起伏较多;节奏变化较丰富,等等。从套曲体制和发展手法上看,亦不同于一般全真十方韵中常用的联曲体式,而采用民间音乐常用的自由变奏体,即兴性较强,从而使全套曲的发展具有一种弹性扩张的趋势,随着时间的延续,音乐的展开变化更加自由多样化。

全套曲采用的是一种更为民间化的结构体制,即以音调、节奏的统一和变化为主要结构张力的“板腔体”与“散套体”相对比、相并合的套曲体制。

全套曲以第 11 曲[洒水]为中介分为两部,前部 10 曲的音乐材料相对较为统一集中,其以首曲[叹三圣人]中开宗明义而呈示的三个主腔为原形,施以渐层变奏展开而构成。这三个主腔的原形如下:



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,多用十六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 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 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)。

图表 3-7 佳县“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	A ₁
3. 香风宝鼎	B ₁
4. 三天尊	A+B+C
5. 施食	A ₂
6. 步虚	B ₂
7. 光明满月	B ₃
8. 三宝赞	B ₄
9. 举天尊	B ₃
10. 三上香	B ₅
11. 洒水	C ₁ +A ₃

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)



(19) 解冤



(20) 解冤结



(21) 玉清宫



(22) 三皈依



(23) 散花(一)



(24) 散花(二)



(25) 散花(三)



这种套曲体制形成的原因,显然与套曲的长大和道教音乐家们的求新意识有关。“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,正是民间套曲中常用的手法。用这种手法构成的套曲音乐相对来说比较灵活自由,也更为通俗易懂。体现出一种朴实自然的民间品格特性。

再看“早课”套曲的音乐特点。所用经腔共 10 支,属于曲联体,音乐风格典雅蕴藉,旋律情调柔和婉转。

套曲布局既采用了多种音调的组合联接,节拍交替更迭、错落参差的变化对比,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。下列出“早课”所用 10 支经腔的主题型态。

(1) 澄清韵

2/4 3/4 拍,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)

徵调



(7、8) 大赞(二、三)

徵调



(9) 小赞

羽调



(10) 三皈依

宫调



全套曲很少运用转调手法,其变化主要体现在各曲特性音调及节拍的频繁变化上。需要特别分析说明的是套曲内部统一因素的特征。

调性方面多处于同宫音列,很少转调,调式布局以宫调为主;另外,在套曲所用诸调式中,又以三支[大赞]曲牌的徵调式作为整个调式关系的平衡点。值得一提的是,佳县韵大量运用节奏上的切分变化,也有其独特效果。这些切分效果淡化了节拍的强弱律动,使旋律进行更接近自然口语化的叙述性特点。从艺术表现角度看,切分运用具有双重功能,它既造成了错综变化美,又使旋律连贯畅达,从而产生一种具有自然的流动美,韵味朴实醇厚,亲切自然。

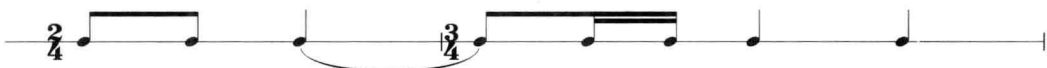
(1) 跨小节类型



(2) 交替节拍类型



(3) 混合节拍类型



佳县韵的地方性在旋律形态上亦有诸多表现,如富于流动感,素材简练,音域宽广,多用大跳音程等,但在基本风格及很多腔调上,又保留了较明显的全真韵特色,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做一些更细致的了解。

如[三宝天尊]。(曲 131)

本曲旋法多采用级进流畅的波浪形线条与大跳音程相结合来构成音乐的动势,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。

佳县韵的另一特色是句末收束多紧促短暂,较少“十方韵”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。

又如[步虚]。(曲 132)此韵是地方韵的典型样式。音调和行腔,多有陕西民间音乐的典型特点如四度五度大跳进行多见,腔型富于棱角,旋律较朴素,节奏较简洁等,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。

(四) 香港韵

香港韵中的民间音乐元素特别多而明显,显然受广东民间音乐影响极大。首先从曲名上看出,此观道乐曲目来源有很强的地方特色。即使使用不少与全真正韵类同的曲名,也要作些变通,曲名可分三种情况。

(1) 全真正韵所没有的: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,这些曲目虽然也有浓厚的道教仪式含义,但多为传统曲目系统所无,民俗化演变痕迹明显;

(2) 与传统全真韵曲名类似而有变异,主要是在传统曲名后一律附加赞: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]等;

(3) 与正一教道乐相同的曲名有:[散花赞]、[散花小赞]等。至于旋律形态风格,地方

化就更显著了。下面略举数例分析。

[吊挂](曲 133),正统全真道的同名曲目为五声宫调式,结构是用顶踵格方式串联乐句的连续发展四句体,旋律清丽优美,具江南音乐风格。而香港韵的同名曲则用七声羽调式,节奏繁密,微升 fa 和 si 音广泛运用,广东音乐特点非常鲜明。

又如[步虚赞](曲 134),为带变宫的六声羽调式,全曲节奏繁密活跃而富有动力性,多用切分音型贯穿全曲,使全歌音乐显得繁丽跳荡,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](曲 135),歌词与[澄清韵]完全一样,旋律与[步虚赞]一曲大同小异,可见广东音乐影响之普遍。

以上分析的三曲,虽然仅仅是香港韵中的极少部分,但其音乐形态特点基本上可以代表香港韵的一般风貌。从整体音乐风格上分析,其密集跳动的节奏和七声六声音阶曲调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,而与纤徐悠缓、典雅清丽的全真正韵有很大差距。

另一方面,地方韵毕竟从十方韵演变过来,受原母体的基因作用和所在道观的宗教气氛影响,各地方韵在变迁过程中也在一定程度上保留了一些十方韵的因素,由此展示出它兼容十方韵元素与地方民间音乐元素的独特风格。只有从这样的观点看问题,才可能真正完整认识地方韵的特点。下面略述地方韵中所含有的十方韵因素。

东北新韵保持的十方韵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超脱的情调,凡此与东北民间音乐偏爱跳进,跌宕劲疾的旋律风格形成对比,体现了宗教殿堂音乐的自身特质。如[柳枝雨]的旋律就明显保留了十方韵的基本特点。(曲 136)

崂山韵中的十方韵因素也体现于曲名上,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。这些曲目都是十方韵最典型的曲目。这些经韵中还不难看到旋律多还保存着十方韵的某些基本特征。如[吊卦]一曲五声级进的旋律,微波浪形的旋法线条,偏于柔婉的情调等。(曲 137)

佳县韵的十方韵因素又另有特点。首先曲目上仍保留了大量正宗的十方韵曲目,如[步虚]、[澄清韵]、[三天尊]、[举天尊]、[咽喉咒]等。旋律形态风格中保留十方韵的因素不明显,更多体现为深层元素和神韵,有的则体现为十方韵元素与陕北民间音乐的有机融合。如[澄清韵]与全真正韵的形态风格接近,其地方色彩的体现,主要在于旋律腔型显得更为平直朴素。(曲 138)

而[大赞]韵的音调旋法和风格展示了地方韵的特色,尤其是句尾频频出现的曲折跳进

式的主腔,更鲜明体现了佳县韵独此一家的曲调风格。但在旋律的句式和基本行腔方式上,则保留了全真正韵的基本特色(曲139)。[小赞]的唱词为赞美经书及其功德,词句较短小,故名。此韵总体的韵味和行腔方式,仍染有较多全真韵的风格特点(曲140)。[忏悔文]一韵是十方韵与地方音乐水乳交融的创造品(曲141),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。

香港韵是地方韵中地方民间音乐风格达到极端的个案,它保存的“十方韵”因素稀少,比较明显的十方韵痕迹首先体现在曲目及唱词方面,如[步虚]、[吊卦]、[中堂赞]、[小赞]、[三皈依]、[返魂香]、[叹骷髅]等。另有[开经赞]一韵,在清代道教仪式音乐文献中已有记载,即内地各全真道观通名的[澄清韵]一曲。这些曲目的唱词也基本完好保留了传统的格式内容。从音乐旋律来看,十方韵因素主要体现为旋律中保存了一些十方韵片断,从中可捕捉到些许十方韵的踪影,如[步虚赞]一歌的煞尾腔型“do mi re”,即是全真正韵中的一个通用性的腔节。另外在一般旋律特征方面,如字少腔多,好用衬腔,旋律比较婉转等,也依稀可见十方韵的神韵。

本章着重考察了全真道经韵旋律的整体类型特点和具体样式。特别是对于全真正韵旋律体系的概括分析,对于理解全真道经韵音乐的整体结构有重要意义。从中可看出,全真韵具有内核与外缘层次差别的逻辑体系,具有相同性的十方韵是其核心内容,代表了全真道声乐旋律的本质特色,应作为我们研究全真道乐的主要对象。同时它还可能保留了最纯正的古老传统的旋律面貌,可为研究道教音乐的历史提供活的参照。而个性化的全真韵旋律和诸多地方韵旋律子系统,则因其差异性而构成全真韵的外缘结构,它们渐层体现出十方韵地域化、民间化发展的轨迹,在时代特征上具有更多近世音乐风采。由此表明,道教音乐是在传统与现代、变与不变的冲突中演变发展。

第三章 法器

全真道重视清修内炼,音乐以诵经为主,音响务求虚静庄重,不尚喧哗洪亮,故其音乐体裁重唱而不重奏,韵的曲调极丰,多出唱韵高手。而器乐运用的形式则相对简单,与正一道重器乐重奏技,多出器乐名家的情况适成对照。虽然如此,因特定教旨和神学观念之原因制约,全真道器乐艺术也具有一些不同凡俗的艺术特点。首先,全真道较多运用法器(即打击乐器)而不重丝竹管弦,虽然当代一些大的道观受到社会好尚和学院派的影响,也开始学习运用多种民族管弦乐器,但毕竟不算普遍,也不代表道教传统的模式。其次,在法器运用中,道教赋予乐器很多神秘色彩,不能不从观念和实践中影响到法器音乐的风格。兹择要论述。

第一节 常用法器

当代全真道常用乐器以法器为主。以道教圣地武当山为例,中华人民共和国成立后做文物普查登记,全山尚存乐器总计111件,其中钟4件,磬5件,木鱼、皮鼓各9件,铜鼓2

件,铜铃 18 件,铙、钹、锣、铛等 64 件。另外部分老道人还保存笙、管、笛、箫等^①。这些乐器多为明清以来的遗留物,表明以法器为主体的乐队编配早在明代就已成型。当代全真道仍保留了以法器为主的乐器运用特点。当代有些地区的全真道观如北京白云观、江苏茅山等已运用丝竹乐器,也是近年为了适应社会需要而产生的形式,并非传统样式。

当代全真道所用法器以钟、磬、木鱼、铛、韵锣(古名云敖)、鐃等器为主,最具殿堂特色,可称为“特色法器”。这些法器与古代正统道教有一脉相承的关联,体现了传统特色。据道教典籍记载所知,古代正统道教科仪的乐器品种有帝钟(法铃)、钟、磬、铙、云敖、箫、笙、鼓、钹、鐃等,明显以法器为主,管乐次之。全真道保存并沿用了古代道教乐队范式,新增木鱼,形成了一种简单而富有特色的乐队形式。

第二节 法器的神秘性

全真道之重用法器并非偶然,在艺术表现上,法器音响比较庄重、清亮、朴素,既能控制板眼节奏,又不至于冲淡或掩盖韵的音乐表现,能很好配合全真道音乐重“韵”的特长;在宗教职能上,法器音乐的单纯性、循环性和平和性宜于营造殿堂气氛,加强宁静淡泊的清修心理,巩固宗教情感。考查特色法器的来历即可发现,它们或取自帝王祭祀雅乐之重器,复加以宗教渲染,使之成为皇权和神权意识的象征,或虽沿用古代民族乐器,却赋予了很多神秘色彩,从而通过法器曲折表达了宗教理念。现略介如下。

(1) 钟磬。其本是先秦时代宫廷祭乐之重器,以宏丽的形制和庄严的音响象征皇权的至尊,道教袭之,用为科仪音乐之重器。道经《道书援神契》指出了这一源流关系:“古者祭乐有编钟编磬,每架十六以应十二律及四宫清声。又有特悬钟,特悬磬。特悬者独悬也。今洞案金钟玉磬又有大钟等,皆本诸此。”^②道乐重用钟磬,首先体现了道教对皇权的依附性。历代皇朝为了宗庙祭祀而利用道教的势力,常钦赐大道观各种祭器如金钟玉磬之类。如明代武当山就多次获得皇帝亲赐的金钟玉磬。现金顶尚对称立有金钟玉磬两亭,亭内分置铜钟铜磬。钟体直书铭文“大明永乐十三年(公元 1415 年)龙集年乙未二月吉日备造”等字样,钟体高 1.57 米,口径 1.435 米,钟口为八唇,钟身雕金箍、卷草、如意、方格、八卦等明纹图案,钟顶饰浮雕兽纽,造型为蒲牢(即古代神话“龙生九子”之一种)两条。玉磬亭中悬吊一曲尺型铜磬,明嘉靖四十年(公元 1561 年)造,磬长 0.64 米,宽 5.05 米,亦有铭文。另还有其他形制的多个钟磬尚保存至今^③。钟磬虽取自宫廷,但道教在运用中又作了新的发挥,赋予其神性。如把钟磬比附为阴阳二气,提高到内以炼己,外以通神的境界。南宋经书《上清灵宝大法》卷五十五称:“钟之形,上圆而势俯,其声清远,其顶蟠龙,其从金钟,曰阳。磬之形,下圆而势仰,其声重浊,其座虎伏,其从磬,曰阴。”“金钟玉磬之法,召集高功身中阴阳二神,和合天地,驱逐厌秽,召集真灵,启格十方,通幽达明,追摄魂魄,调集息度,无致妄耗,有二神以主之。故开坛之初,必鸣钟磬以召集之,交鸣者乃互出合为一,所以炼阴成阳,秉志纯诚,无妄想,无乱志,则可招灵。”^④道教甚至认为钟磬叩击的次数,亦有不同的通神意义。钟磬有了

① 《武当山志》卷五《文物》,新华出版社 1994 年版,第 202 页。

② 《正统道藏》(第 53 册),第 43143 页。

③ 详参《武当山志》,新华出版社 1994 年版,第 201 页。

④ 《正统道藏》(第 52 册)。

这些神秘含义,其地位当然就不同凡响了。在宋元道教科仪中就已专设“知钟”、“知磬”两道职,负责音乐念唱。当代全真道所用之磬,已非曲尺型制,而是另两种形制,一种称“铜磬”、“铁磬”,为中间鼓胀两端略狭之锅状,平置于案上单槌打击,音响清亮空旷,现武当山尚保存有明代实物,可见明代之磬已有多种形制而非仅限于曲尺型;另一种称“音磬”或“引磬”,其形制为一小碗状的铜器下连一细柄,左手执之,右手持一细铁棍敲击,发音清亮悦耳。

(2) 铜钟。今仍用古制,有大小两种。其体大如桶者,多只用于集众,而伴奏科仪者,则是一种小的铜钟,悬于小木架上随节敲击,又称“忏钟”。

(3) 韵铎。亦称云铎,即古之云璈。早在南朝时就成为神仙诵经必用之器。南朝陆修静《授度仪》中《大步虚词》第九首云:“虚皇抚云璈,众真诵洞经。”《元史》述云璈的形制为“以铜为小铎,十三同一架,下有长柄。左手持,右手以小槌击之。”同今之云铎、韵铎。道教赋予云璈很多神学含义,认为它可声闻天地,象征天乐。“古者祭神有乐,此仿之也。常高于常乐,全用清声达于天地,手执者象天乐,可游行而奏也”^①。

(4) 铛。小铜铎,悬于一“上”字形小木架,置于案桌上单槌敲击(非手执而奏),疑为韵铎之简化形式。

(5) 大鼓。大型木框皮鼓,今有两型。一是横置侧击型,保留了周代“悬鼓”的古制。另一型即民间乐种常用的堂鼓。道教赋予鼓诸多神秘功能,说擂鼓可“通报神鬼,警戒道众,祛除邪气”,甚至还可“普为众生”^②,故除用于集众外,也常伴奏诵经,尤其是在急速的单音诵经时,仅用大鼓伴奏,气氛奇特。高功登座变神时,更有长大的鼓独奏段制造神仙下凡的气氛。

(6) 木鱼。原是佛教法器,全真道主张三教合一,吸取了佛教大量因素,故木鱼当是借用于佛教仪式。在清代印行的《全真正韵》中,木鱼奏法已写入谱中,作为主要伴奏法器,至今木鱼仍是全真诵经必用之器,常伴奏长篇经文吟诵,也与铛鐃配合为特定牌子,不停地演奏。

(7) 法铃,形制如小铜铃,声清脆,手执摇之。古称“帝钟”,道教认为它就是古代祀神乐舞所用之小铙,“古之祀神,舞者执铙,帝钟,铙之小者耳。”^③又传说其是天帝在昆仑之峰授与黄帝的,“黄帝会神灵于昆仑之峰,天帝授与帝钟。”^④故道教认为它有召集神鬼之功效,《灵宝大法》云:“振动法铃,神鬼咸钦。”科仪中由高功执掌,往往在唱念前先摇动之,起转换、静场之作用,仪式中反复运用的经韵[提纲]常单由法铃伴奏,随着经韵的自由吟咏和高下腾挪,不时点描式地摇动一两声,音响效果神秘玄奇。

(8) 铙钹。道教赋发明权给黄帝,多加神秘的渲染,认为其有惊逐魔怪之法力。《太清玉册》云:“蚩尤驱虎豹与黄帝战,黄帝作铙钹以破之,虎豹畏铙钹之声,故也。况亦惊逐魔怪!”又说可仿效太乙天尊的坐骑九头狮子的吼声,有惊破地狱之神力。《太清玉册》云:“太乙救苦天尊,跨九头狮子,其吼声如铙钹之声,响彻地狱。故以铙钹效狮子之吼声,以惊破地狱。”

法器的神秘色彩,是其被作为常用乐器的主要原因,不难想象,一旦法器在道士心目中具有了非凡意义,必然会拓宽道人的艺术想象和审美意识,从而对其演奏艺术产生深刻的影

① 《道书授神契》,见《正统道藏》(第53册),第43146页。

② 《太上助国救民总真秘要》,见《正统道藏》(第53册),第43007页。

③ 《道书授神契》,见《正统道藏》(第53册),第43145页。

④ 《太清玉册》。

响,明乎此,方可领悟为何如此简单的几件乐器,却能奏出如此独特的宗教气韵,产生直撼心志神气的审美魅力。

第三节 法器牌子及其艺术特点

用法器演奏的曲调即法器牌子,是全真道最有特色的乐曲形式。法器牌子的艺术表现手段主要是节奏和音色,它很像戏曲音乐中的“锣鼓经”,其配器和节奏特点往往在曲名上直接体现。如武当山的[饶钹牌子]、[钹钹牌子]、[三钹板]、[五钹板],青城山的[大过板]、[快板],崂山的[清板]、[花板]、[七星点]、[九胜板],河北巨鹿县灵应观的[回声钹]、[紧九板]、[紧摇钹]、[慢摇钹]等。全真道的法器牌子虽然数量不多,地位却十分重要,它贯穿于整个科仪的全过程,用以加强烘托唱韵、曲牌、表演和念白的节奏感和气氛,统一整个音乐进行的节奏风格。这些短小精悍的牌子,灵活穿插于各韵牌之间,以及韵牌内的句、段之间,作为间奏,起到连接、过渡作用。有的牌子专用于科仪的开始和结尾,具有序曲和尾声的功能。现着重以武当山道乐为例做一些具体分析。

根据主奏乐器的不同编配,法器牌子分为两小类。

1. 饶钹牌子,以大饶大钹主奏,另配合鼓,道人都以主奏乐器音色的谐音字“坤”、“察”来读谱。此类牌子主要用于“施食”等科仪中,各牌子常有相对固定的用法,如[行路词]用于科仪开始的序曲中,配合法师的行走绕坛,故名。八小节的节奏模式至为简练单纯,全用四分、八分音符,显得平稳庄重,第四小节时变换二拍子为三拍子,加上后半拍节奏型的频频使用和饶钹音色的对比,为音乐增添了一种悠扬自得感,很像戏曲中配合走台步的锣鼓经。

[天下同],是运用率最高的法器牌子,在各地都通用,故名。在“施食”仪式中,不仅各首韵多以它来连接,大韵的段落间也不断用它,例如在[叹骷髅]一曲的四乐段之间,它就被原样奏了三次。此牌亦为八小节长度,全用二拍子,其节奏型多用附点和切分音。^① [下水船]则专配慢板唱腔[小救苦引]、[五供养]等,故其采用四拍子,虽仍为八小节,实际就比前两曲长了一倍,节奏仍以四分、八分音符为主,更强调四分音符。此类牌子都是八小节的长度。

2. 钹钹牌子,以钹、小钹主奏,并以两器的谐音字“当”、“察”念谱和标记牌子名,演奏时另配合木鱼、手铃和鼓。各种牌子多以四拍、八拍为基本循环,不断反复演奏来配合经韵演唱。曲名均以小钹的点数命名,如[直板]全长仅四拍两小节,共击四下钹。[五钹板]、[九钹板]均长八拍,各五击、九击钹。

惟[三钹板]略有不同,是钹钹共击三下,其中钹只击一下,占板位和头眼(两拍),钹子接奏两下,占中眼和末眼,实为典型的一板三眼节奏型(再重一次),故它的另一名称[三眼板]倒更为切题传神。

法器牌子的结构都很短小精悍,长不超过八小节,最短只有两小节,极便于活用,可依经韵长度而决定反复的次数,故实际运用时必反复循环。值得注意的是,各牌子虽可划分为二、四拍子两种计量节拍形式,但它们的实际强弱律动却并不像专业音乐中同样节拍那样机械均衡,反而因节奏音色的配器而构成比较自由灵活的律动特点。如在很多牌子中,音响较强的钹多以较长时值处于弱拍,或加用附点节奏,故使节拍的强弱音倒置,另有一番情趣。

^① 曲例参见史新民主编:《中国武当山道教音乐》,中国文联出版公司1987年版,第131~134页。

除了固定形式结构的牌子外,法器还有另一类值得注意的特殊表现方法。即有的法器只独立运用,多以间歇点描式的手法伴奏唱韵,或在韵的转换处奏响,其虽无固定的模式,但也有特殊的表现力。可称为“点描伴奏法”。

法器牌子的艺术特点可概括为“简易传神”四字。简易,指用材经济、音响节奏朴素单纯。首先是乐器编配甚为简单,仅以数件法器,按音色主次的不同而配搭成多种牌子,音色突出,音响清静;再是牌子的音乐表现手法,虽在音色和节奏型上侧重不同,但变化幅度都不大,多以平稳庄重为基调。但简易并不等于简单,反因此而有传神之功效。所谓传神,指法器牌子并不以华丽洪亮、变化复杂的音响取悦于人耳感官,这种眩人耳听的音响只能造成浅层次的美感,正如尼采所指出的:“极大的声音无法使敏感精巧的东西产生回应。”^①它反倒以单纯、平和的至简音响构成一种体现至大含蕴的深层次美感,直接感动人的内在神志。这种美感虽然有些难以言说,但确是客观存在,并自有奥秘藏焉。例如法器牌子那种平稳庄重、循环往复的音响,时有单调之感,但它正可引人入静,与人的生命律动相谐振。用于点描伴奏的法器,虽不构成牌子结构,但其独特的音响却有传神之效果,引人注目。例如钟磬,虽并不构成节奏模式随韵伴奏,只是在唱韵的开始、转折或临近结束处敲响,似乎起提示和强调的作用,然而它那洪亮又飘逸的音色,正因为偶一为之,一出来反使人耳听一新,印象深刻,顿生脱尘出世之感。又如法铃,仅仅用于伴奏[提纲]这首韵,这时众法器皆停,只由法铃出场,但它并不急于表现,而是随着韵自由自在的抒咏节律,悠闲而间隔地摇动一下,其出现频率似无规律,似又暗含一种韵律脉动,那丁零零的清丽铃声,点描于孤寂起伏的独唱旋线之间,陡然构成一种极静的氛围,无边的寂静空旷,令人顿时感到时空无限延伸,仿佛置身于黑暗无际的宇宙,体悟到道的博大深邃。再如木鱼,它虽在牌子曲中不断使用,但因其音响沉闷,往往被清越的铛鐸声掩盖,不显突出。但在单独伴奏长大的[救苦经]时,它的特色就突现出来,随着急速的一字一音的单音(无音高变化)诵经声,大木鱼也逐字急敲,单调的诵经声与同样单调的木鱼声交织成一片嗡嗡嚶嚶的奇特共鸣,充溢殿堂,震撼耳心,这时根本听不清唱的经文,甚至也来不及琢磨这种音响,只感到一股浓厚的宗教气息浸入了全身心。确实,道教音乐家们在运用法器时并不想炫技,以五音使人耳聋,非不能也,不为也。他们是在传神,传神圣理念,传修道旨意,传体道心理。其内涵甚为博大,但它的传达,则只能是采用简易的音响模式。正如太极图以至简的图形而表达至深的理念,它的精神与老子尚俭、尚朴、尚静、尚自然的哲学理念完全相通。从这个意义上来看,法器的艺术表现是成功的。

可以认为,法器简易传神的艺术特点,逼近了音乐审美的真谛。它启示音乐创作不必一味追求形式的雕琢和声响的丰富,而应转向质朴自然和整体把握,发掘音声矛盾运动中无、静、弱、少、慢这方面的对比性和表现力,以创作出余味无穷、意境隽永的作品。它提醒音乐审美欣赏,不仅以音响的丰美为评价标准,也要懂得简洁音声的神韵,不应拘于听之以耳,而应进一步听之以心,听之以气,从直感和想象的总体活动中去把握作品的弦外之音。这样,才能使我们进入一个更高的生命体验的审美境界。法器音乐的特殊表现力,还可从音乐心理学方面得到一些解释,依人们通常的听觉经验,音响形式过于雕缋复杂的音乐,并不能触

① 转引自王岳川编:《尼采文集·悲剧的诞生卷》,青海人民出版社1995年版,第276页。

动人的内在心神,不能给人深刻的印象,因为这些音响已接近或充溢了人们心理感受的正常阈值,使人们在忙于感官捕捉的同时,不得不放弃用心智去领悟、联想。反之,比较单纯简易之音乐,却往往因给人留下了较大的体悟和想象空间,反而能触动人最深沉敏感的心灵世界,常驻心田。简易传神的法器音乐,或许正可作为老子“大音稀声”、“五音使人耳聋”等命题的一个最佳注脚。

第四章 音乐风格

音乐风格,指道教音乐在整体综合层面上所体现出来的个性特点,可以从不同角度进行比较宏观的分析和把握。本章主要从审美和时空角度进行研究,因为这两个角度最能揭示出道教音乐的个性特征。

第一节 审美风格

音乐审美风格是基于具体的审美形态特征,并从这些客观的音响运动形态中抽象出其整体的审美情趣加以宏观把握。对于全真道音乐的审美风格,我们先从审美形态的特点分析开始。

一、审美形态

审美形态指音乐的具体形式特点及其情感特征^①,下面分析其典型的形式要素及其特征。

全真道旋律特点集中体现于主腔尤其是运用率最高的主腔——核腔,因而在很大程度上核腔成为经韵旋律的浓缩形式。作为活的旋律型,核腔包含了音阶、音调、旋法和旋线等要素的特点,并可表现特定的心理情感。分析这个典型样式,可以对道乐旋律特点有简明而本质的把握。核腔原型,因三个音高形式特征的综合运动而形成一个基本模式:1. 全由小音程构成,在音程—音调结构上决定了腔型柔和委婉的基本性格。2. 全为五声级进的下行式和环绕式旋法,从运动方式上进一步加强了音调的柔和性格。3. 渐层下降和曲折回环的旋线,从线条轮廓上造成一种平稳、放松的趋势。此旋律模式明显体现了平和从容的运动形式和安详恬静的情感效应,在很大程度上制约了道乐曲调运动的典型样式,必然是平滑柔和的链条式运动,它排斥生硬、突兀的锯齿形、直降直升型旋法,体现出宁静柔美的情调。

主腔遵循特定手法而发展成各级旋律结构体,对某些发展手法的偏爱,直接影响着旋律运动的不同形式和性格。主腔偏爱的发展手法是变形、延伸、综合,此三法虽有发展幅度大小之异,但其基本性质都是轻微渐变,排斥剧烈的对比突变。轻微渐变的发展原则强调旋律发展中材料和风格的精炼统一,体现了追求无冲突性、平和性的审美意识。

经韵旋律发展的典型原则是变奏,绝大多数经韵的结构形态,都是以变奏为主或至少是

^① 关于审美形态概念在美学界有两种解释:叶朗主编的《现代美学体系》中作了较宽泛解释,认为应以审美范畴研究为主,辅之以艺术风格和意象流变的研究(北京大学出版社1988年版,第40页)。而叶纯之、蒋一民著的《音乐美学导论》一书则狭义地理解为“音乐形态”或“音乐结构”。本文采用后者的定义(北京大学出版社1988年版,第四章《音乐风格》)。

结合变奏原则而构成的。

变奏原则的突出地位表明道乐曲式思维更强调音乐的统一和联系。结构体连接自然、关系融和,对比性不强,明显倾向于心理体验的单纯平和。

从节奏节拍角度观察,全真道经韵大多可纳入计量节拍体系,但实际上并无一定节拍应有的重音和强弱循环,本质上排斥或淡化强弱的对比和周期循环,体现出一种自由写意风格,而与机械的节拍形式相对立。在这种对立关系中,首先应该确认,这种特点更能反映音乐律动的本质,体现了道人内在生命力的脉动。

可见,韵的节奏节拍的对立,即现行的节拍形式不能反映道乐实际节奏运动的真实特点,原因在于两者本源于不同的心理节奏现象。从形成来源上看,现代人设计的计量节拍模式,只是对于人类某些行为(如行进、舞蹈、歌颂等)中的特定节奏的抽象反映,至多属常态型节奏,并不能反映人类在多种多样的复杂行为中形成的殊态节奏,尤其不能反映道教在独特宗教行为中形成的殊态心理节奏。因而,节拍与节奏的对立具有必然性。那么,道人的殊态心理节奏是什么呢?这种殊态心理节奏具体可从两方面去捉摸。其一是道人在体悟道的境界时所形成的特殊思维方式和心理节律。道的境界是混沌、自然和自由无羁的,道人以心灵去贴近、参与这一境界时,往往采用非理性的直觉、联想思维形式,其时空观念十分模糊自由而博大深远,其心理节奏运动相应的自由宽长。其二是与修道练功有关的呼吸感和心理节奏,呼吸感在唱歌行为中普遍存在,影响着歌唱的强弱循环、换气、分句等节奏内容。关键在于:通常世俗的歌唱特别是专业性的歌唱(注意,节拍符号正是专业音乐界的人为产品)主要是一种表演行为,其因刻意于发声和表情的需要,比较注重节拍的规范和人为控制,遂限制和破坏了自然的呼吸运动。而道人的唱歌实际上兼是一种修道养生的练功行为(基本无表演意识),其呼吸感遵循气功态的意念和气息控制,运气连贯平滑,呼吸细微绵长,心态宁静淡泊,一切都自然而然地进行,其心理节奏必然是悠缓适意的。这两种顺其自然的心理节奏的合力作用,使韵的节奏运动必然排斥气息短促机械循环的节拍模式,形成与生命脉动和宇宙意识同构的抒情写意风格,体现出自由、适意、从容的美感。虽然目前还无法用更精确的术语来表述这种节奏特点——或可强名之为“随意律动”节奏,但现代节拍形式无法准确反映韵节奏的内在真谛和韵味,韵确有其特殊的节奏形态和心理基础,则是完全可以肯定的。为此我曾做过试验,严格按照节奏律动的实感为韵曲重新记谱,结果不得不大量使用节拍交替,也只是相对地接近道乐节奏的实际律动感,由此可从实证方面大致体会韵节奏自然写意的本质特点。例如曲例1[澄清韵]的正体部分,原记谱全框入二拍子,破坏了节奏的实际韵律感,现记谱改为三、二拍子的不断交替,并标出韵律重音。

随意律动的特点在句式、段式的宏观节奏形态上也有所反映。不对称句法所造成的自由飘浮感,也构成道乐节奏的重要特色。

道教经韵的速度、力度和唱法也有明显特色:速度不急不躁,力度不强不弱,宁静平稳而无高潮点,唱词含糊地飘浮于圆滑连贯的旋律线中,使音响效果显得自然平衡、沉着庄严,但缺乏激情和变化感。如唱韵的速度以每分钟60拍左右的慢板为典型,只有少数长大诵经调采用较快的速度。歌唱力度多持中强的平衡态,接近自然说话的音量,不追求强的音量和明显的力度变化,绝无像民歌《挣颈红》之类挣得脸红脖子粗的高声假嗓唱法或专业歌唱中那种有意拉开强弱幅度的表演,即使有时表现一定的激情,也往往含而不露。韵的唱法自然与

西洋美声唱法相去甚远,即使与中国传统戏曲、民歌的唱法相比也很有区别。它通常不追求咬字的清楚,更无字腹尾的讲究,在字音关系上它多依腔行字,更强调腔圆,加上悠长拖腔的频频穿插,所以往往很难听清唱词,但却使腔调进行特别自然流畅。这些特点均体现出追求单纯、平和、宁静的审美情趣。

道乐的审美形态和趣味准确表达了道教与世无争、清心寡欲的宗教观念和追求虚静、柔和的审美情趣。归根结蒂,道人唱韵时是用乐音与神对话,作心灵交流,艺术表达修道悟道的心理情感。他们将唱韵与修道练功熔为一炉,唱韵都是以内气为基础,在气息微调、内心宁静、外念不生的状态下开始的。显然,由此形成的审美形态和情趣必然与世俗歌唱大相径庭,它并不想以骇耳洪心的音响效果来煽动人的感情,反而排斥音乐的强烈冲突和大的起落,强调以和谐宁静的乐音来平抑人的感情和思虑,使之归于清宁平和,静止虚无。这样的音乐有助于使人进入一种超尘脱俗、清虚博大的心理状态,在柔和、虔诚、虚静的爱的情感中与神对话;同时它可使人的血液流动减慢,身心放松,在静若止水的心理感情状态中,最大限度地防止体内能量的耗散,保养生命元素精气神。故对道乐审美形态的特点,必须联系与世俗不同的神学信仰和审美心理去理解认识。

二、审美情趣

上述道乐形式要素的特征都共趋于一个同质的审美情趣:自由适意的宽长节律。无强烈对比的结构及发展手法,小音程思维的腔型,曲折环绕级进的旋法,平缓悠长的旋线,不急不躁、从容不迫的速度力度,自然本真的唱法,都体现出无冲突的宁静、柔弱的美感,这种内向型美感与审美范畴——“阴柔”相通。

阴柔风格与道教音乐和中国传统美学范畴中同时使用的术语“韵”密切相关。

韵最先是一个音乐术语,这是其第一个特点。汉末蔡邕《琴中郎集·外集三·弹琴赋》:“繁弦既抑,雅韵乃扬。”此韵字与“繁”对比,以“雅”限定,已暗示了音乐清素、简约的乐风。类似说法如曹植《白鹤赋》中的“聆雅琴之清韵”。训诂学上指出了韵的字源。《广雅》曰:“韵,和也,从音,员声。”“韵”即“和”,指和谐的音声。“和”在古代一般也可与韵等同而用,略有微妙区别。刘勰说:“异音相从谓之和,同声相应谓之韵。”^①用今天的音乐术语来解释,“和”是不完全协和,“韵”则是完全协和的音声。到唐代,又以韵名琴。有“韵磬”,琴名,又名响泉。唐李肇《尚书·故实》云:“又李勉取桐孙之精者,杂缀为之,谓之百纳琴,用蜗壳为徽,其间三面均绝异。通谓之响泉、韵磬,弦一上可十年不断。”

从字源学角度进一步深究,在古代,韵常写作均,均最早是形容车轮的,后移用于指音阶,意为将八度内的音均分为七。总之,韵最早的使用是作为音乐术语,并已隐含了某种审美的意味。

《尚书·古文疏证》云:“韵兴于汉建安及齐梁间。韵之变凡二。前此止论五音,后方有四声。”韵初兴起时仅为音乐术语,汉魏之间,韵开始移用于文学的音韵。历代有切韵、等韵之学,虽论文学之韵,实本声音唱诵之道,仍秉承了重点在音乐的传统。大约在移用于文学的年代,韵也开始朝美学范畴的方向发展。

韵的第二个特点是,其作为美学范畴的审美属性为柔静。魏晋时期,玄学人物将韵广泛

^① 《文心雕龙·声律篇》。

用于人伦鉴识,用来形容人的神态姿貌和人格情调,并与玄、道、远、淡、神、雅、清、情、素等字连用。自梁天监中画家谢赫《古画品录》提出“气韵生动”的美学范畴,韵进入艺术领域,从此成为一千多年流注不绝的艺术审美范畴。至此,韵作为审美范畴仍保留了它最先作为音乐术语时已内涵的柔静属性。

“气韵”观念代表绘画中两种极致之美的形象。气,指作品的阳刚之美,而韵则指作品的阴柔之美。古代凡谈到韵的诗文,确实都表明韵是偏于阴柔的。气韵观念的出现是以庄学为背景。庄学的清、虚、玄、远,实为“韵”的性格。超拔世俗之谓清,清则韵,韵则远,远则玄,故晋代有清韵、远韵、玄韵的观念。^①

宋代范温在《潜溪诗眼》中指出:“有余意之谓韵。”“尝闻之撞钟,大声已去,余音复来,悠扬宛转,声外之音,其是之谓矣。”宋时称妇人标致者也为韵。宋辛弃疾《稼轩词二·小重山·茉莉》:“分明是,她更韵些儿。”^②宋周辉《清波杂志六·冷茶》:“……贵妃墓志云:‘……六宫称之曰韵。’”^③女人属阴,以韵专称女貌,可见韵作为阴柔的符号已是宋代的一般文化常识。

当代中国美学家对韵审美属性多持同样看法。如成复旺先生认为,从中国美学史的全程来看,韵包含思想情感与艺术形式两方面,情感要襟怀冲淡、远离世情,形式要笔墨简淡、隐约朦胧,韵就是清远淡雅而余味无穷的美。倡阴柔之美者多重“韵”,如司空图、王士禛等。成复旺也认为,韵是玄学促成,浸透了玄学恬淡无欲、清虚静泰的精神,可说是玄学的美学概括。道家学说贯穿在玄学、禅学和道学之中,成了韵的最基本的哲学基础。韵的本质特点,在美学形态上是阴柔之美,在审美层次上,是同形式美相对的意蕴美。在与人生关系上,它是对内在人生的深入。在哲学基础上,它是庄学、玄学、禅学共同酝酿、层层积淀的美学结晶。

韵从一个音乐术语逐渐发展成古代审美文化中的重要范畴,始终都保留着阴柔幽静一类本质的规定性,并非一个中性的或泛指的美学范畴。

韵的第三个特点是:它主要为道佛等宗教音乐所用,与道教音乐关系特别密切。

韵偏于柔静的审美特性,与它广泛用于中国道佛音乐中的现象恰可对照。

道乐实践中对韵使用最广,意义最丰富深刻。早在科仪音乐创始的魏晋时期,道教经典文献就提到了“钧”(韵),此后一千多年的道乐史上,韵从未断过香火,并不断衍生。韵最早的含义是“仙乐”,如“九天之钧”、“天钧”(魏晋)、“音韵”(南宋)、“阳韵”(元代)、“声韵”(明代)、“法韵”(清代)。清代后也用“钧乐”特指器乐曲牌,或用作道乐曲谱书名。以至于有象征道派、地域风格的全真韵、东北韵,具分类意义的大韵、小韵、杆韵、走马韵,与曲名连用的澄清韵、清虚韵等。显然,“韵”在道教音乐的概念体系中占有重要地位。

道教重视“韵”,更隐含着抽象的审美情趣。道教科书中虽甚少描述韵的风格,但以韵代称仙乐则是明确的,而科书中凡谈及仙乐风格时,多用“清、淡、玄、虚、冷”等字眼形容,多以“凤、鸾、窈窕”来比拟,则无异于间接指明了韵的审美属性。不妨略举几则。

《步虚忧乐慧词》:“虚歌自然生……清歌宫商和。”“法容和清琴,音响自然成,玄歌唱妙

① 徐复观著:《中国艺术精神》,春风文艺出版社1980年版,第176~178页。

②③ 《词源》(四),商务印书馆1976年版,第1625页。

曲。”《金章十二篇》：“八音虚中弹，紫凤唱灵风。”《太上洞玄灵宝智慧礼赞》：“雅歌三天上……由此步玄音。”^①《诸真歌颂》：“玄唱种福田……清唱扶桑际……玄吟五老会。”“鸾唱华盖间，凤钧导龙辎。”《白鹤词之六》：“白鹤飞来通吉信，清音齐逐返风香。”《阳歌九章》之一：“清韵阳歌梵，飘飘激十方。”无论阴歌或阳歌，道教多冠以“清、冷、飘、窈窕”之阴性定语，可见仙乐之风格总不离阴柔。堪为印证的是，现今道教音乐的宏观风格，仍以江南婉柔清丽的乐风为典型特征，足证“韵”之于道教音乐，并非随意使用的一个形式符号，而是其特定审美观的一个载体或象征。

道韵的特性与道的信仰和养生原理也是相通的。道的信仰是柔弱无为，而道士普遍实践的修道养生术，为身心合一的性命双修，要在柔与虚，专气致柔，虚到极致，回归天地自然，即是修道之要谛。

这些现象可进一步证明，“韵”的审美历程始终偏爱阴柔之美，而在音乐实践中也恰恰为崇尚阴柔的道教音乐作最广泛的运用，这都不是偶然的。

在南北朝时期，三个重要的文化现象交汇一起了：玄学思潮的风行，韵之成为审美范畴，道教仪式音乐的创始，这应是“韵”之进入中国音乐实践的历史契机。道教斋仪创始人葛洪、葛巢甫、陆修静等均为南方士族，其深受老庄玄学和南方文化的影响，采撷浸透玄学精神的“韵”作为道教音乐的基本审美理想，是顺理成章的。陆修静创始的仪式音乐轨范，一直占有正统地位，被后世道教遵为典范，其在仪式音乐中设计的审美理想能够下延上千年不绝，同样是很自然的。

柔与静实为道家哲学思想核心理念。在道家看来，阴柔代表地、清、水、雌等属性，根本特点是柔弱虚静，无为而为，故与道的本质相通。在音乐审美形态中，阴柔之美体现为顺势而发的无冲突性，它音响不疾厉，不喧闹，不雕琢，不浮艳，幽深雅致，是一种内向含蓄、顺其自然的乐音运动。崇尚阴柔虚静美是正统道教音乐的传统，其观念肇始于东晋士族道士葛洪的理论阐述，成型于南北朝陆修静的仪式音乐理论与实践，后历代由灵宝派稳定地传承延续，明清以后至今，这一风格的主要承载者即全真道。

第二节 超地域的空间风格

“超地域性”是相对“地域性”而言的。“地域性”或“地方色彩”是中国音乐理论研究的常用术语，表示某一地域范围内的民间乐种在形式风格上的共性特征，并与其他地域音乐有区别性。比如，江南音乐的地方色彩是细腻委婉、清雅秀丽，具体表现形式是多用五声级进的曲折旋法，“顶踵格”的发展手法，润腔较纤细、朴实等。这些构成江南地域性。而西北民歌的地方色彩则是粗犷豪迈、悲凉激越，具体表现于带偏声的六、七声音阶，多用连续上行大跳，旋律起伏度大等，这些构成西北音乐的地域性。音乐的地域性，是中国民间音乐的普遍特征。但是，如果某一乐种的音乐，它无论在南或北，东或西，都具有同一地域的形态风格特点，那么，就构成了本文所谓的“超地域性”。这种现象，在民间音乐中极为罕见，但在全真道乐中，却是其典型特征。简而言之，继承正统道乐传统的全真道乐旋律，偏重于中国南方尤其江南一带的地方音乐色彩，而这种音乐体系超越了地域的局限，在全国南北东西的全真道

^① 《道藏》(第19册)，第339页。

观中通行运用,形成了空间上的超地域性。这是全真道音乐特有的音乐现象,它具体体现于全真正韵中的十方韵旋律系统。关于十方韵旋律体系的特点,前面已有详述,这里就不再赘述。

第三节 古老的时代风格

聆听全真道音乐总会感受到十分古朴的韵味,别具一格,恰如初见一朵养在深山人未识的奇葩。这种审美体验表明全真道乐较多保留了古乐风味而近世音乐色彩甚少,具有时间上的古老性。

尽管听觉上不难感受到道乐的古老性,但要具体指明道曲的历史年代,认真讲清断代研究就很感为难。须另辟蹊径,寻找新的途径,用音乐形态、文献史料和口碑传说三者相结合的方法,进行综合比较及逆向研究,由此获得初步结论:道乐是历代古乐因素不断累积而成的一个多层次系统。“历代”和“多层次”两个定语强调道乐材料是复杂的多层累积结构。“因素”一词强调道乐可能会保留某些较完整的古乐曲调,但更可能保存古乐的某些因素。由于道乐传承具有保守性、连续性和尊崇传统的特点,使它比其他民族音乐品种有更多保存古乐因素的可能性。下面举出一些例证和线索。

(1) 歌唱速度及唱法。韵腔的唱速较慢,腔幅悠长连绵,一唱三叹,颇有典雅悠游之风。如韵腔[澄清韵],四言句式,一字多音,两字配一个悠长乐句,四字配完一个乐段,连续歌唱,不用过门,字间拖腔衬以大量“啊”、“呀”、“衣”、“哎”之类衬词,这些风格和形式特征,同北宋《玉音法事》曲线谱记音的歌曲形态十分相近。

(2) 乐队乐器主要用法器,少用笛管笙等吹管乐器,不用或少用唐代以后产生的拉弦类乐器^①。

道曲常运用一种典型歌腔“mi do re”,并多置于句尾、段尾等重要位置,给人以强烈的印象。而此腔及其用法,在南宋姜夔《白石道人歌曲》中也有较多运用,而姜白石道人正有浓厚的道教背景^②。

道曲终止时普遍采用先在“商”音延长,再经由短暂的“羽”音而徐缓煞于“宫”音的模式“re la do”,此终止模式在古代琴曲中亦常见。

此外,道教歌曲的唱词多仍以四言、五言的古诗体为主。据本书第一篇的曲目考证,全真道大多数传统经韵的产生年代非常古老,是东晋南北朝以来历代经韵的层积。这些都可证明,当代全真道乐仍较多保存了古老音乐的若干构造痕迹。

^① 近十年一些大都市的全真道观为了吸引信徒的注意力,也开始到专业音乐学院进修学习,采用了一些为当代人所熟悉喜爱的民族管弦乐器如二胡、琵琶、古筝等。但这不能视为全真道的传统特色和普遍特征。

^② 蒲亨强著:《道教与中国传统音乐》相关章节,台湾文津出版社 1993 年版。

第五章 生态背景

对于全真韵特性的研究,不能仅停留在表现形态的分析描述上,还需要从更深广的文化背景中去探索它形成的内在原因和机制,才能更深入地理解这一现象的意义所在。

全真道乐诸多特点的形成,与其独特的传承运用观念、方式有关,更与全真道乐的生态环境有千丝万缕的联系。了解这些背景因素,将有助于更深刻地理解全真道乐的特点和形成原因。

第一节 音乐传承与运用的观念和方式

全真道乐传承的独特性,首先体现于对待传统的观念态度上的强烈保守性。道内行话评价全真道为“死全真”,就是说全真道传授音乐时,要求严格遵循传统模式,不允许随意改变传统面貌。一个“死”字,相对灵活变通而言,道出了全真道传授音乐的基本观念:死守传统不变。这个观念,显然对于保存延续传统面貌是极为有利的。这种观念态度,当然也不仅限于音乐事项,实际上正如人们很容易见到的,当代全真道士在日常起居、服饰、饮食、生活习惯上都与俗不同,过着与世隔绝的清修生活方式。不娶妻,不茹荤,着道袍,蓄发须,头挽髻,戴古冠巾,脚著云履,仍保持古代汉装打扮。这种生活方式强化了保存古老传统的意识,明显保留了诸多古代面貌。

全真道的音乐传承方式也自有特点,它是专业传承、剡学传承与口传心授三种方式的并行运用。但在不同的历史阶段其比重有所不同。清代以前也就是道教发展比较稳定且得到政府支持的传统时期,以专业传承方式为主,而清代以后至改革开放时期,道教衰微甚至散流民间自谋生路,则以剡学为主。改革开放至今,由于政策的宽容,道教生存空间有所改善,则又三种方式并存运用。其中专业传承是最具道教特色的一种方式,以此区别于世俗音乐。现将这三种传承方式的特点介绍如下。

(1) 所谓“专业”传承,即将音乐作为一种专门学问来进行教育传授,包括教员、教学制度、教材、传习的时间和场所等都是专门化、固定化的。其体制和方式,都很像近代以来的音乐专业教育体系。这种方式与世俗音乐有较大差别,为道教音乐的延续和质量水平的保持提供了重要条件,也构成道教音乐的一大特征。旧时的宫观,实为一个培训、加工音乐的特殊场所,其对音乐的传授、编创和表演都达到相当高的专业化水平。宫观内设有专职的音乐人员(高功、经师、乐师、知鼓、知磬等),经乐活动规定为日常性功课,有很强的稳定性和连续性,经乐传习有相当正规的制度和教程,颇像一所音乐学校。旧时十方丛林每年冬季要设两个学:一是讲学,一是韵学。上学都是自愿的。讲学由寮房设备,请督讲讲学。所讲为《阴符经》、《道德经》、《文始经》、《南华经》、《冲虚经》、《早晚坛功课经》、《参同契》等经典。韵学由寮房设备,专门学习仪式音乐常用的基本经韵和锣鼓经,由高功教学,教唱十方韵大小七十二条,四铤鼓、七星鼓、风雷雨鼓,罡斗、科仪、经坛所敲法器等等。^①直到当代,各地道观都抽出

^① 武理真:《全真教十方丛林之规制》,载《中国道教》1987年第2期,26页。

时间专习唱经奏乐,由专业知识较丰富的高功照本宣科,口传心授,系统教授常用的全套科仪音乐。不仅教是专业化的,用也是相当固定和经常性的。除了道教祭日固定进行斋醮活动外,每日晨昏均要进行两次“课诵”仪式,均持续近一小时,吟唱十多支经韵。

这种专业化的传承方式,使道士们能够较规范系统地修习音乐,强化提高奏唱技术。在这样的音乐氛围中,很多并不专攻音乐的道徒也耳濡目染地学会了吟唱音乐。一个道观的道士普遍会唱经韵,是很寻常的事。

此外,正规道观有云游参访的制度,住观道士常有异地交往交流的机会,能接触或容纳更多不同地域的音乐,有利于道乐材料的丰富和技艺水平的提高。

(2) 所谓“剽学”,是我从道教音乐调研中发现的一个新传承概念。简言之,即偷听而学的方式。与专业传承和理论界熟悉的口传心授都不相同,这个概念产生于民间。事实上,不仅道教音乐用此法,民间音乐也广泛运用它,只是理论界向来未曾注意研究。我在近二十年的调研过程中,经常听道士说起他们的学乐经历,很多都是偷听旁听而学会的,并且他们还旗帜鲜明地提出了“剽学”这个概念。可见他们运用这种传承方式由来已久,且是自觉的。为说明问题的方便和增强说服力,我举一个亲自调查的实例来证明之。1987年寒冬季节,“民族器乐集成”正在全国各地深入展开,禁锢多年的道教音乐也随之纳入搜集范围。我受《民族器乐集成》(湖北卷)编辑部委托,专程赴道教圣地武当山采访调查道乐及其历史文化背景。时年已近八旬的喇万慧道长是闻名遐迩的主要传人,自然列为采访的重点对象。喇道长专长经乐唱念,长期在武当山主持仪式唱念,还曾赴武昌、上海、杭州等地主持科仪。他记忆力好,能唱大量经乐曲调,嗓音洪亮,道内人称“喇叭”、“喇爷”。正因他积极配合采访录音,才使濒临绝响的武当道乐得以抢救保存。怀着好奇崇敬又有几分急切的心情,我来到紫霄宫大殿,向当值道士说明来意,不料道士们都说喇爷不在,使我甚感诧异,因行前已打听清楚,这段时间喇道长肯定住庙。经反复游说,他们说了实话,前不久喇爷连续录音几天,已伤元气,现抱病卧榻。为保护他的身体,道观现谢绝外来人员采访。看我踏雪前来份上,他们破例允许我短暂采访,将我带到喇爷的卧室。在光线昏暗的室内,喇道长疲惫地半卧床上接受了采访,我抓紧时间拍照询问后,直接切入了主题,询问他习乐的经历。根据已有经验,道乐是颇专业化的品种,而喇爷身为专长音乐的高功,其习乐必有严格师承和规范方式。因而我指望他谈的是具体师承和“口传心授”的习乐过程。然而,他的回答大出预料,竟是简单两个字——“剽学”。我首闻这个陌生概念,甚感新奇。喇爷解释,“剽学”就是偷听旁听而学,并无固定的师父和学乐方式。他自幼入道后,即常在殿外听道长念经唱韵,自己留心听唱跟学,久而久之,遂会唱大量曲调,熟谙科仪程序,后来被正式评为高功(道内主持科仪音乐的专职人员),上殿主持科仪音乐。听他讲后,我大致明白了“剽学”一语的含义,感到这确与口传心授很不同。一个“剽”字,明白无误地道出了这一传承方式的天机。初闻“剽学”,虽感新奇,但因长期囿于“口传心授”理论的影响,并未很在意。还以为它可能并非正统方式,是偶然的特例。但这个术语毕竟在我头脑中打下了一个较深的烙印,促使我开始关注这一现象。在后来的田野工作中我渐发现,道教采用“剽学”方式的情况果然相当普遍,并非偶然现象。道教中人一般都术业有专攻,或医学养生,或科仪音乐,或武术拳术,或教义哲理等。而我在多次考察中发现,很多道士并不主攻音乐,但却能熟练唱常用经韵。询其习乐方式,都是“剽学”,即平时偷听旁听而顺便学会。如果说喇爷之用“剽学”还可能是特例的话,一般道士之

用“剽学”就只能是规律了。换句话说,喇爷作为专业的高功音乐家,其丰富的经韵及高超的唱技尚且是剽学所成就,其他道士就更不用说了。

(3)“口传心授”传承是民间较广泛运用,也是理论界所熟知的一种方式。所谓“口传心授”,实际上也就是师傅带徒弟学习的方式,是一种私人化的师徒传承,具有半专业传承的性质,但主要依靠口头传教,不借助于文字乐谱,所以徒弟必须能用心领会方得其妙。道教也广泛运用此法。一般在斋事不忙碌的季节,全真道都要组织专门的教唱经韵活动。通常由经乐师召集学音乐的道士,围绕一张大桌子而坐,各人面前放一本经书,经乐师坐桌首,眼观经书,以手击桌代拍,一句一句地教唱,而众道士则眼看经书,一句句地学。所学方式,都是按仪式的不同类型,一套一套地学唱。这就是典型口传心授方式。

全真道用乐多在殿内,是以与神对话、养身修性为目的,很少有追求经济效益而媚俗的表演因素,故其音乐多是吟唱经文,追求清雅闲适的情调,竭力保留古老的经韵。故住观道多出唱经高手,一般高功都会唱几十首歌曲旋律。

笔者就此问题查阅了大量相关的历史文献,并口头调查了若干道人们的看法,同时也借鉴了有关学者的研究见解,逐步认识到,全真韵的相同现象并非偶然所致,而是道教文化特质在音乐上的反映,具有必然性和规律性。

全真韵天下同风格的成因是多种多样的、复杂的,但最主要的原因则可归结为以下两个方面的综合作用。其一是宫观丛林传承传播制度的影响,其二是中央集权调配制度的影响。下面分别论及。

第二节 宫观丛林传承传播制度的影响

全真韵这一特殊的腔调体系的形成和传承,是多种特殊条件的综合作用,其中最重要最直接的当推宫观丛林这个宗教文化生态场。集体住宫观清修素为正统道教的一个重要标志,自南朝刘宋时期陆修静首建道观后,正统道教就开始在固定宫观修行,形成一个高度组织化、制度化的特殊道士集团。12世纪中叶全真道兴起后,倡导严格清修的教旨,继承发扬住观传统,不断发展完善宫观制度,并借鉴佛教体制,建立了道教的十方常住和子孙庙。道教宫观伴随正统道教而连续发展,直到建国前规模仍很可观。据闵智亭道长统计,当时的十方常住有沈阳太清宫,山东长清观,北京白云观,河南玄妙观,陕西八仙宫、楼观台,四川二仙庵,湖北长春观,江苏常州玄妙观,上海白云观,宁波佑圣观等。子孙常住有千山无量观、山东云蒙山白云岩、河南中岳庙、青城山天师洞、武当山紫霄宫、杭州玉皇山福星观等。^①据当代统计:“共有宫观两百多座,全国重点开放的宫观有二十一座。”^②这些宫观绝多属全真派所有。

全真道宫观在长期发展中形成了一整套独特的管理制度。这些制度不仅有效地保证了道教文化宗教性质的保留,对于全真正韵音乐特点的形成与传承也有至关重要的作用。下面先介绍全真宫观的一般特点。全真道宫观有不同的规模体制,一般分为子孙庙和十方丛林。子孙庙规模较小,属于师徒传授制,不收留十方云游道友。重大的宗教传授活动如传戒授牒等,则子孙庙不能独立操持,而要通过十方丛林举行特定的仪式来获得。十方丛林又称

① 《道教仪范》,中国道教学院1986年内部出版。

② 转引自李养正著:《道教与中国社会》,中国华侨出版公司1989年版。

十方常住,其规模大,接受各地来云游的正规道士,也有资格主持重大的传戒授牒宗教活动。但无论是子孙庙或十方常住,均有一套统一严密的管理制度和清规戒律,道士都必须住观(称“在庙道士”),都不娶妻,不茹荤,蓄发须,着古服,按时起居诵经,过超世脱尘的隐居生活,行为举止皆有威仪和规范。在神秘的清修氛围中,宫观成为一个独立遗世的方外世界,造就了宗教气息浓厚的宫观文化。事实表明,历史悠久、分布广泛的宫观既是培育发展道教文化的摇篮和基地,也是顽强保留道教文化特质的最后最坚固的堡垒,其对于保留道教文化产生了重要作用。宫观远离世俗社会,多独立进行音乐和宗教活动,有利于培养道徒们坚定的宗教信念和心理意识,顽强保留道教文化的宗教纯洁性。同时,正是这超凡脱尘的宗教文化氛围也铸就了全真正韵的强烈宗教属性,八方流传的全真韵主要是依托宫观这个场所来生存和散布的。具体分析来看,全真韵的生存和散播,主要分为历时性的传承和共时性的传播两个方面。前者为时间性的方式,后者为空间上的方式。无论哪个传播方式,在独特的宫观文化中都有相应的制度化的保障。至少有三个制度化的因素在发生作用,促使全真韵不但在各地流传应用,而且还能保持其相对的统一性和相同性。

一、宫观云游制度

道观丛林在管理和外出交流方面都形成了自己的制度。云游实际上是宫观内部设立的一种为访学交流提供方便条件的制度。“十方丛林”有传戒权而不得私收徒弟,属全国道徒公有,因此各地道士都有挂单居住的权利和保护的义务^①,这就为各地道士在不同地区云游提供了便利条件。全真丛林为公有体制,接受四方云游的道士,任何时候外地来的道士,一旦在丛林宫观挂单,就要即时加入该宫观的各项工作活动,也包括上殿念经诵唱。这就要求各地宫观或云游道士都要建立一套比较统一的相同的经韵体系。各丛林的道士经常互相参访,云游挂单,来去自由,交往密切,相当于现在的讲学观摩活动。这种特殊的制度化行为,使超地域的文化交流成为规律,构成宫观文化高度统一的内在动力。云游挂单促使各丛林之文化在频繁的交流联系中趋于统一,由此使各地全真道音乐以宫观为纽带连为一统,突破了地理空间的限制。据我们调查,当代在主持道教仪式音乐方面一些知名的经师乐师,特别是全真道的经乐师,大都具有广泛游历的经历,这对于促成全真正韵音乐旋律的共性特征起到重要的作用。如当代著名的经乐大师闵智亭道长,其“原籍是河南省南召县,生于1924年农历2月15日。……年18岁时……投奔华山毛女洞出家为华山派黄冠,拜师刘礼仙道长。……1943年秋其师勉其外出参访,以求深造。最先往西安八仙宫挂单、参学,曾受到监院邱明中、都讲商明修等潜心研习道教教诲,又从著名高功赵理忠道长学习经韵”^②。1946年春抗日战争胜利后,他开始南下参访云游,“首至湖北武昌长春观,从学于监院陈明昆道长,并担任过高功经师、号房、巡察等执事”。由于长春观道教经忏常住,经忏用“十方韵”,经常参与诵念,故而渐臻熟谙。1947年初夏,离开长春观去上海,挂单上海白云观,因寻访一高道未遇,追踪去杭州,挂单玉皇山福星观,在此先后任号房、大殿主、知客等执事。……1949年冬,重返上海白云观。……1951年秋,离沪回西安八仙宫。1978年回到华山,常住华山之麓的玉泉道院。1985年秋,来北京主持“道教知识专修班”。^③可见闵道长虽然主要常

① 《道教仪范》,中国道教学院1986年内部出版。

②③ 李养正:《我所认识的玉溪道人》,见《全真正韵谱辑》,第45页。

住在陕西省的西安八仙宫和华山道院一带云游参访学习经乐。但1946年他22岁后,就开始南下四处云游。他足迹所致,遍及南方北方一些主要的全真道观。

另如武当山经韵大师喇万慧道长,也与闵道长有相似的经历。“湖北省丹江口市(古称均州)人,生于1902年6月7日。两岁时丧失父亲,八岁时其母送到武当山金顶出家。初到武当山时当茶童侍人。十岁始读《三字经》、《百家姓》、《四书》、《五经》等儒书三年。十三岁,从道教乐师刘宗湖等人窃学(即从旁窃听自学,非正式传习)音乐技艺,先学吹笛,后学管、钹、铙、鼓及唱腔等历时八年,到二十岁时,已通晓道教法事主持人所必备的各种技艺。……1933年,下山到汉口玉皇阁大道观任经乐师,后到汉阳玄妙观任乐师,做道场斋醮。……1938年,他云游外地行道谋生。同年六月抵上海,七月到杭州玉皇山任经乐师约半年,年底返汉仍居玉皇阁。1939年秋重返武当山。”^①据上可知,喇道长虽然出生于湖北武当山一带,在那里从事经乐活动时间也较长,但也曾出外云游参访,曾到过武汉、杭州等全真正韵流行之地。

实际上经乐师外出云游参访,并不是少数人的事,而是一个相当普遍的现象,甚至可以将这种游历视为全真道的一种规律性活动。水平高的经乐师,不仅他们自己要主动到外地去学习交流高明的经乐道义等,而且很多时候,他们还应邀到各地去传授经乐知识,教唱经乐等。

如果我们稍微考察一下道教历史,便会知道这种制度并非当代才有,实际上有很古老的传统在支撑。如仅以武当山为例,历史上就曾有多数高水平的道士从五湖四海来到武当山传道,所幸明代方升、王佐等人所撰《太和山志》对这些道士的行状多有记述,下面仅以全真道派为例略举数人以明之。

明洪武年间(公元1389—1399年),全真道龙门正宗四代传人邱元清来武当五龙宫任主持,以后陆续有全真高道由皇室调入武当,或自己云游来武当。至清代,龙门派道士渐成为武当道教的主体,取代了正一教的地位,曾在武当传衍过六个派别。龙门派是邱处机创立,其四代弟子邱元清于洪武初年来武当开山后,共传二十七代高字辈。清代杨来旺、徐本善和当代著名道士王教化均系龙门正宗,当代著名经乐师吴礼瀛亦是此派。华山派,郝大通创立后,其第十代弟子庞元真来武当传宗,传二十七代理字辈。著名道教音乐家喇万慧是其中之一。蓬莱派,张三丰所创立,在武当山传承十三代,当代著名道教经乐家阮蓬志是惟一传人。

这些来自外地或本地周边地区的高道,自然会给武当山带来不同地域的音乐文化,并逐渐促进音乐风格的统一。

二、传教活动

传教活动是任何一种宗教都很重视的行为,道教也不例外。全真道是金代出现的一大道派,它与历史上早期出现的道教大派——正一道并驾齐驱。早在金大定七年,全真道的创始人王重阳就很重视传教。他曾先后在山东的文登、宁海、福山、登州(今蓬莱)、莱州建立了五个通称为“三教”的教会:三教七宝会、三教金莲会、三教三光会、三教玉华会、三教平等会,作为他传教的据点。在这同时,又先后收了七个徒弟:马钰、谭处端、刘处玄、邱处机、王处一、郝大通和孙不二,史称北七真。可以想见,作为全真道传教活动必不可少内容的

^① 曹本治、蒲亨强著:《武当山道教音乐研究》,台北商务印书馆1993年版,第9~11页。

全真韵歌曲,自然会伴随王重阳的传教活动在山东得以流传。到了金大定九年,他(王重阳)留下王处一、郝大通于昆崙山(今山东牟平、文登二县)继续传教,率马、谭、刘、邱四人西归。王重阳死后,他的七个弟子为了继承其所开创的全真道事业,除在山东继续传教外,先后在陕西、山西、河南、河北、湖北、西域等地传教过。如邱处机就曾在陕西的磻西、龙门山,山西芮城的万寿宫,河北的燕京,湖北的武汉长春观和西域等地传过教。不难想象,作为通晓全真道科仪音乐的邱处机,他肯定会将全真道韵传于这些地方的道教信徒。此外,王重阳的另外三个弟子谭处端、刘处玄、孙不二还曾经到河南洛阳传过道。而邱处机的大弟子乔公(号静虚)又在嵩山传过道^①。他们对十方韵的传播也自然会不遗余力的。

全真道创立以后,王重阳的北七真弟子邱、刘、谭、马、郝、王、孙七人又新创了龙门、随山、南无、遇仙、华山、箭山、清静七个全真教的支派。其中,尤以邱处机创立的龙门派影响最大。由于该派创始人邱处机曾受过元太祖成吉思汗的礼遇,命其掌管天下道教,使全真道进入了全盛时期。邱氏抓住这一有利时机,大收门徒,并派出弟子去各地建立宫观,不断发展龙门派的势力范围。我们从后世全国各地的道教活动情况来看,属于全真龙门派的名山宫观就有:湖北武当山、四川青城山、云南巍宝山、甘肃平凉崆峒山、辽宁千山、浙江天台山以及湖北武汉长春观,四川成都青羊宫、二仙庵,陕西佳县白云观,辽宁沈阳太清宫,广东惠州元妙观,上海白云观,河南鹿邑太清宫,南阳武侯祠道院,湖南长沙河图观,河北安平县角丘村吕祖庙,巨鹿县灵应观,山西绛县柏林坡东岳庙,云南昆明金殿等。在上述名山宫观之中,全真道龙门派的各代传人都会去进行过传教活动。

前面所述武当山道士的云游情况,其中多多少少也同时带有传教的性质,可为一个实证材料。可想而知,这些传教活动,也促使全真韵得以在全国很大范围内流布^②。

三、传戒活动

十方丛林还要负责为子孙庙推荐来的弟子立坛传戒,这也是一项制度性的功能。一旦传戒期满,各小庙的弟子们又返回原地,这就等于面向全国招生,统一培训,使每一大宫观丛林的音乐文化不断向周围的子孙庙辐射。

传戒是道教徒得以成为一名正式道士的重要仪式。对一般道徒来讲,他们必须经过传戒仪式后,才能成为一名正式道士。因此,道教是很重视传戒的。早在东汉时期,道教就设了公开传戒制度,后因“朝廷镇压黄巾起义,牵连到道教,故魏晋以后转入秘密传戒。全真道兴起后,邱处机创全真龙门派,又恢复了公开传戒。”^③“(金)大定十四年天长观(今北京白云观)三月落成,观内举行三昼夜的盛大道场。金世宗皇帝与太子都亲临观礼,并请著名道士阎德源任主持,开坛说戒,道教丛林传戒制度从此开始。”可见,全真道的传戒制度先从北京白云观开始,后陆续在全国其他地区如辽宁沈阳太清宫、千山无量观,湖南衡山玄都观,浙江杭州玉皇山福星观,广东罗浮山冲虚观,四川成都二仙庵,甘肃平凉崆峒山,陕西西安八仙宫,上海白云观,湖北武当山,四川青城山,云南巍宝山等宫观仿效建立起来。这些作为地方丛林的道观,他们的传戒律师大都曾先后在北京白云观这座被称之为天下第一丛林的道观,

① 温玉成:《全真道在洛阳》,载《中国道教》1988年第4期。

② 甘绍成著:《〈全真道曲〉——十方韵的流传》。

③ 引自白华颐:《道教的戒律与清规》,载《文史知识》1987年第5期。

经过数月的严格学习并领受了白云观的戒衣、戒牒之后,才回到原地十方丛林开始传戒的。我们仅从原四川成都二仙庵建立传戒制度的经过即可说明。据现存青城山木刻《玄都律坛传戒引礼规则》一书记:“成都二仙庵自光绪癸未,有慧安宋老律师,至京都云观云溪高老律师坛下,拜受三坛大戒,接法四川,于戊子岁开坛演戒。每期一年,连开次……”成都二仙庵是如此,其他地方的十方丛林大抵也是如此。正由于传戒的途径,全国各地的道士很自然会将他们在北京白云观受戒期间学到的全真十方韵带回到自己原来的道观,并传授给本观其他道士,这也是造成十方韵天下同现象的一个重要途径。

从全真道在历史上的活动情况来看,可以推想:元代以前,十方韵主要流传于山东、河南、陕西、河北、山西一带;元代以后,才逐步在西域、湖北、甘肃、江苏、广东、辽宁、四川、云南、浙江、湖南、上海等地流传。

本节所论述的宫观传承传播制度化行为,不仅是有利于促进全真正韵旋律的融合统一,同时也极大地促进了道教音乐水平的提高。因为这种制度化的行为,可以确保音乐传习的稳定性、规范性和延续性。宫观提供了优越的音乐传习场所和机制不亚于专门音乐学校。其设有专职音乐人员高功、经师、乐师、知鼓、知磬等,并有较固定的教学制度和规范的教学内容,如过去每年冬季所设“韵学”中,即由高功负责教授基本的经韵曲调和法器牌子。^①宫观的音乐实践也很频繁,除了在道教尊神祭日和应民众之邀而经常举行科仪音乐外,每日还有两次固定的“课诵”。如此良好的音乐环境,不但确保了道乐传习的延续性和规范性,也有利于提高道士的音乐修养和技能。现今宫观中,即使不是专务音乐的道士也大都会唱经韵,就是一个佐证。

第三节 中央集权调配制度的影响

如果说宫观内部的各种制度是促进全真正韵具有统一性相同性的主观因素的话,那么封建集权政治的人事调控政策,则是从客观条件方面提供了另一种制度保障。历代皇朝均重视对道教的利用和控制,著名宫观之道官和道士多由皇室任命,并在全国范围调配。这种由中央统一调遣配备的制度从人员结构上大致分为两个层次:一是高级道官,二是骨干道士。下面分别论述。

一、道官调配制度

道官就是由皇室任命的,在政府机构或道教宫观中负责某方面工作并具有一定职务职称的高级道士。一般在政府管理道教事务机构中任职的称为“官职”,而在道教宫观中任职的则称为“道职”。

如以明代的武当山为例,据任自垣、王佐等人著《大岳太和山志》记载,从永乐十一年到二十一年,明成祖就连降圣旨给正一真人张宇清,命选了23名高道为武当各宫观提点(主持),皆官正六品,作为各大宫观的主持。与此同时,还将这些任命通知了当时在武当山督修宫观的朝廷要员隆平侯张倍和驸马都尉沐昕,要他们“依此敕为定”。据史载,这23名道官除一人为当地人外,均来自江西、江苏、安徽、浙江、山西、陕西等省。按其籍贯排列顺序是:属于南方的江西、南直(今江苏安徽两省)和浙江省共有16人,约占总数的80%;西北地区的

^① 武理真:《全真教十方丛林之規制》,载《中国道教》1987年第2期。

山西、陕西两省共有 3 人;湖北 2 人(在武当山之外地区);武当山仅 1 人。详情参见下表所示。

表 3-8 明代武当山道官调配一览表

姓名	道派	官职	道职	所居宫观	原住地
任自垣	茅山	右玄义	提点	玉虚宫	安徽庆天府
邵庆芳	正一		提点	玉虚宫	江西广信府
周惟中			提点	玉虚宫	江西广信府
张道贤			提点	玉虚宫	荆州府玄妙观
林子良	正一	右演法	副官	玉虚宫	江西龙虎山
×吉山			提点	太和宫	山西王屋山
×复遇			提点	太和宫	湖北安陆玄妙观
李时中	三茅	右正一	提点	五龙宫	安徽应天府
李素希	全真		提点	五龙宫	本山本宫
吴继祖	正一		提点	五龙宫	江西龙虎山
施渊静	全真		提点	五龙宫	苏州玄妙观
卢秋云	全真		提点	五龙宫	陕西万寿宫
胡古崖		道纪	提点	紫霄宫	江西建昌
梅月轩		道纪	提点	紫霄宫	江西池州
×复高	榔梅派		住持	紫霄宫	江西南昌
孙碧云	榔梅派	右正一	提点	南岩宫	陕西华山
王一中			提点	南岩宫	
詹观寿			提点	南岩宫	江西龙虎山
罗凤翔			提点	遇真宫	江西吉安府
赵忠纯			提点	静乐宫	浙江嘉兴府
张太和	清微派	道纪	提点	静乐宫	浙江太平府
钱无若	清微派	道纪	提点	静乐宫	江苏镇江府
李敬希			提点	南岩宫	

注:表中空格及×号表示原文献阙如。

从上表可见当时武当山各宫观任道职的道士,大多数是从外地调配过来的,并且有一部分还兼任了政府中的官职(负责道教事务)。显然,这些都是高级道士。为了更清楚了解这一情况,下面就文献所载择数人的行状摘录如下。

武当山玉虚宫提点任自垣,镇江府(江苏镇江市)丹阳县人。幼入道于茅山元符万宁宫,与诸王、士大夫过从甚密。明宣德三年(公元 1428 年)正月,任太常寺寺丞(原注:太常寺为皇室专掌雅乐的国家机构),永乐九年任南京朝天宫(道篆司所在地)道篆。曾

参加《永乐大典》的修纂,撰写《太和山志》,校讎《道藏》。孙碧云,关西人,幼年入华山,明洪武年间太祖皇帝征至京师,上见其仙风道骨,真玉清客也,故誉之……明年赐还华山,永乐十年太宗皇帝召至关下,敕赐道箴司右正一职事,又敕云游遍历天下名山随其所往,又敕赐太和山大圣南岩宫主持。李时中,江都人,早年入三茅山学读周易,永乐元年,皇上重其道法灵,钦授道箴司右正一,四十代天师张真人举荐奉敕赐兴圣五龙宫提点。^①

可见这些高道与皇室的关系十分密切,并受到上层统治者的重视。

二、骨干道士调配制度

旧时皇室不仅调配官员到各重要宫观担任道职,以便于加强对道教的管理,同时对于一些重要的道观,也要经常从外地抽调相当数量的骨干道士来充实力量。明版《大岳太和山志》^②记录了大量皇帝钦调各地道士来武当山工作的圣旨。现综合这些记载的情况,按道士原籍作统计如下。

南直隶共 48 人,其中,应天府茅山有倪尊坦等 26 人,镇江府徐虚白等 8 人,常州府屠守常等 5 人,安庆府 4 人,太平府 3 人,苏州府 2 人。

江西布政司共 45 人,其中,广信府龙虚山章常吉等 7 人,南昌府范承正等 13 人,吉安府王寄生等 4 人,瑞州府 2 人,饶州府 7 人,临江府 5 人,抚州府 7 人。

浙江布政司共 8 人,其中,金华府刘文荣等 3 人,宁波府韩秋文等 2 人,嘉兴府 3 人。

山西布政司共 71 人,其中,平阳府谷思诚等 60 人,泽州李素贞等 8 人,太原府阎布哲等 3 人。

陕西布政司共 22 人,其中,西安府马政岩等 16 人,凤翔府 6 人。

河南布政司共 15 人,其中,河南府胡源净等 3 人,怀庆府 10 人,南阳府何善真等 2 人。

湖广布政司共 83 人,其中,武昌府郑道坚等 4 人,常德府 12 人,稀州府邓守中等 8 人,荆州府 31 人,岳州府钟子福等 9 人,黄州府李会真等 2 人,永州府蒋福令等 2 人,德安府 1 人,长沙府 6 人,安陆州向福智等 3 人,襄阳府 3 人。

以上统计表明,这些道士多来自全国各地,且数量相当多。可见重要宫观名山的道士构成确实是来自五湖四海,而且这种调遣是置于皇室的统一调配,显然也就具有了必然性和规律性,反映了历史上道士构成的一般特点。这些来自全国名山宫观的道士,当然不会是一般道士,他们必然是具有较高道学水平的骨干力量,在道教学的某一方面具有专长。特别是专长于仪式音乐的骨干力量,多从外地调配。对于一些经常举行盛大国醮的名山宫观,皇室更常设有专事祭乐的乐舞生,如武当山就有四百名,这些乐舞生都是礼部从浙江、江西、山西、河南等地宫观选拔来的,明王佐撰《大岳太和山志·上》记载云:“道众四百名已蒙给赐斋粮,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。”

可见,当时道观中执乐的道士往往也是通过皇室从全国调遣而来,且由皇室负责其一切

^① 转引自曹本治、蒲亨强著:《武当山道教音乐研究》,台北商务印书馆 1993 年版,第 226 页。

^② 任自垣宣德六年撰《敕建大岳太和山志》十七卷,王佐撰《大岳太和山志》十七卷,方升明嘉靖十六年撰《太岳志略》五卷。

生活用度。这体现出皇室不仅关注道教一般事务,连仪式音乐也是加以关注和控制的。

中央集权主义的强力干预,进一步促进了宫观音乐的统一性。这些因素以丛林宫观为管轨发生合力作用,造就了全真正韵之统一性。纵观古代道乐在全国的统一传播,无不以宫观为基地。如唐明皇在宫中亲教道士[步虚]声韵,纠正谬误并向道士颁布正确的版本,北宋徽宗向全国各地宫观颁发经韵曲本,均属用国家行政手段统一道教经韵之重大事件。历代科仪音乐的集成统编,刊行于世,清初以后全真道的公开立坛传戒,均以丛林为依托。据我调查,直到清末,武当道士到了江浙的外地宫观,马上就可照本宣唱,参加当地的科仪音乐,可证十方韵的统一通用性由来已久并一直延续至今。

综上所述可见,全真韵之形成发展和流播传承,实与宫观文化这一特殊的文化生态场和皇室集权政治的人事制度密切相关,而十方韵仅为全真道所用这一事实,又进一步证明全真道确是正统道教音乐文化的代表。

第六章 地域分布实例

当代全真道乐的分布遍及全国各地,但各地流程度和保存传统模式的完整性都不尽一致。本章着重选择比较盛行的且保存传统较好的个案,完整细致地研究其现状和特点,以便从具体实例的详情中,更深入细致了解当代全真道乐的面貌。为了能体现出各地道乐在保存传统风格上的分布规律,本章分为十方韵与地方韵两节依次研究。

第一节 十方韵系统

本节所述的道乐系统,指保存传统样式较好较完整的地区或宫观,一般都具有较纯正的全真道乐风味。同时,各个地区宫观的音乐形态风格明显存在着较多共性因素。

一、北京白云观

坐落于北京西便门外的北京白云观,现为中国道教协会驻地。全真龙门派祖师邱长春曾住持此观,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(公元739年),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(公元1224年)邱长春入居太极宫后,备受皇室崇奉,元世祖谕旨改名为长春宫,从此邱长春在此演立龙门宗派,名震天下。元太祖二十二年邱处机逝世,其弟子买下长春宫东下院,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(公元1655年)秋,龙门派中兴主将王常月从华山北上至京,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·历代宫观碑记志》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,历代皇帝每有祈福祷祥之事,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,听彻灵敖曲再成。”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,白云观在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。(近年黄信成已调往新加坡酒菜芭道观,虽中国内地道乐界失一人才,亦对道教音乐在更广范围以推广不无裨益)

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,任提科,1983年因没考上大学而在燕窠洞出家。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、鐺等打击乐器,除职司唱念做的伴奏外,还独立演奏序曲、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。

近年来白云观忤事繁忙,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,正如现在一些年轻道士已在随意茹葷一样,世俗社会的观念正在冲击着道教的某些传统规定。

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一百首(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,白云观道乐能够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。各曲的连接顺序、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,又分祈福谢恩、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”,全部经韵曲目多达60多首,并表现出如下特点。

(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备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]、[黄篆斋]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”（邱长春圣诞），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。韵是道乐的主体和精华部分，集中体现了清幽纤徐、超凡脱尘的仙乐风范。

当人们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]。（曲48）

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涵，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。

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:“琳琅振响,十方肃清,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,亦象人道的清静无染,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,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 142)

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《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。(曲 4)

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,普度众生。“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 60 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。全曲中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 84)

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 30 公里处有道教圣地南燕荡山。法国学者劳格文和中国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》和《无上黄箓大斋立成仪》所载内容相似甚多,由此认为该地道士

应继承了南宋以来的当地道教传统^①。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、引人入胜,令人顿生玄远飘逸、超凡脱俗之感。

二、西安八仙宫

西安八仙宫又称八仙庵,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(公元1806年)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,驻蹕于八仙庵西园内,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,全庙占地面积约近百亩。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;蓝采和常衣破兰衫,行歌于城市乞索的传说;铁拐李袒腹跛足,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。

八仙宫自清代以来一直是全真十方丛林,现存建筑为清代后所建。目前它是西安市内惟一的一座道教宫观,是陕西省道教协会所在地,也是全国21座重点宫观之一。“文革”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,陕西省的道教音乐才又重整旗鼓,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

^① 劳格文、吕锺宽:《浙江省苍南地区的道教文化》,载《东方宗教研究》1993年新3期,第173页。

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受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,是他学艺受益最多最广的一段时间。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,应中国道教协会之邀上北京主持“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真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,是在全真韵基础上掺入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,它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。

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	反八天(曲调同提纲)	中堂赞	青华妙严	报恩诰	青华教主	三皈依
速度	$J=40$	散	$J=50$	散	$J=50$	$J=40$	$J=90$	$J=40$	$J=30$
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,且在这方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,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。四度转调使各曲连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。不仅如此,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。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,新颖与协调色彩更替出现,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 A 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。

[提纲],曲名意为“提契纲领,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音乐,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“华彩”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腔调的唱法特点。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彩的“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 143)

[三皈依]一曲在全真教“晚课”中都是作为尾曲使用。“三皈依”意指皈依顺道、经、师三宝。“晚课”韵腔作为一种“冀觉昏而除昧”的修行仪式,必然要体现宗教殿堂气息,追求凝重、悠长、深邃的风格,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。(曲 144)

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。证据之一,两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曲例作比较研究。

第一首[薰表韵]。此韵用于“祈祥斋”仪中,唱此韵时,高功法师在焚烧表文过程中,以吟唱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[称职](曲 67),也与北京白云观的[称职](曲 94)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。

[祝香咒]同样用于“祈祥斋”仪式中(曲 145)。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](曲 129)一韵的变体,有更多加花式的展开。两韵属同曲异名的关系。

从以上分析与结论中引出了一些值得沉思的问题。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渐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,龙门派创始人邱处机曾“西行万里,谒大汗于中亚”,被成吉思汗称为“神仙”,邱祖门庭遂盛行一时。金世宗曾命邱主万春节醮事,职高功。邱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”的悖论,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专门探讨。

三、华山玉泉院

西安市东向一百余里的西岳华山为著名的五岳之一,位于陕西省华阴县以南,海拔约2,200米,广5,000米,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,又以其山陡路险而作为旅游胜地闻名于世,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,栗行于陡狭的险径,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,为三十六小洞天之一。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,其中最著名的是北魏世祖时的道士,新天师道的创始人寇谦之,他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。陈抟被道教奉为“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。华山的山势素来以奇险著称,宫观多依山势而建,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50多人。玉泉院位于华山北麓谷口,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,甘肃省人,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”三场科仪的唱腔,还介绍了有关经韵的一些背景情况。玉泉院现常住道众有 20 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。

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。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上的紧凑性与灵活性。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”中韵腔套曲之曲调材料关系表如下。

表 3-9 玉泉院“晚坛”韵腔曲调形态一览表

各曲的主导腔型	各曲的特性腔型
1. 步虚 	
2. 念诵调(略)	
3. 慢澄清 	
4. 香供养 	

续表

各曲的主导腔型	各曲的特性腔型
5. 仙家乐 	
6. 香花送 4 曲的异名同曲 	
7. 提纲 散板的特性曲调 	
8. 大启请 	
9. 小赞 	
10. 大赞 	
11. 念诵调(略)	
12. 十伤符 口语化吟腔 	

从上表可看出“晚课”套曲有以下特点。

(1) 运用了一些特有曲目,如[慢澄清]、[仙家乐]等。又如将[小赞]与[大赞]同用于“晚课”中,也是很独特的情况。

(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,连贯通通。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容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。

(3) 整体结构布局平衡对称。全套曲可划分为两个大的段落:全套唱腔曲调连同“念诵调”两段共有十二曲,第七曲[香花送]与第八曲[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;第八曲[提纲]又以惟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。其结构思维之严谨精美,可见一斑。

[香供养]是一支在套曲中惟一有再现性的曲牌,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,变化细腻、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,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 146)

[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,且与全套曲旋律构成鲜明对比,就显得不凡而别具匠心了。(曲 147)

[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 148)

四、武当山

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,八年间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 1,612 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(公元 627—649 年),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

福地岳读名山记》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(公元1018年)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(公元1285年),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(公元1412年)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20世纪50年代,全山道士尚有230人。

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(公元1141年)孙元政开山传宗,传三十代天字辈,现已失传。

2. 三茅派。奉三茅真君为祖师,南宋开禧(公元1205—1208年)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。它是正一道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、送葬引路等信仰活动。

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,鲁名大宥,号洞云子,自幼入武当学道,并在此隐居四十多年行符箓派之道法,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(公元1275年)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(公元1368—1399年),龙门正宗四代传人邱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。邱处机创立。四代弟子邱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,阮蓬志是惟一的现存传人。另还有自然派、三丰派、日新派等传衍近代。

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,居武当五龙宫修身养性,并于至元辛卯(公元1291年)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(公元1093—1153年)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。

武当道乐的历史资料极少,只能据有关史料做一些推测。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人在武当结庐为庵始,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(公元871年),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,道乐衰微。到清末民初,只剩下城隍庙、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至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中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,陈宇洁司钹、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]及各类要曲。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廷音乐的遗韵,荟萃许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,其音乐主要为民间举行的各种斋醮中运用,其表演对象是民众,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。

武当山道教法事活动名目甚多,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。道众们通过这类活动寻求“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,用以超度孤鬼亡魂,使之免受地狱之苦,同时也可以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。

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,形成一些长短不一的腔型,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”,下句则是一律落“宫”。吟唱以鼎钟、大木鱼伴奏,气氛清邈玄奇,富有殿堂气息。吟唱常作为念唱与咏唱之间的过渡环节。

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状。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”、“上表”等仪式,对象是“神”,是宗教内部活动应用的歌曲。阴调是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法场,也可作娱乐性演奏。由此可见,道教音乐由于对内对外的对象、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、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风格,吸收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最常用的主腔,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。[武当山主腔类型]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,其他主腔都有不同程度的重复率,从[武当山腔曲关系示意](表3-10)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,属正一道火居道。

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.



12.



13.



14.



15.



16.



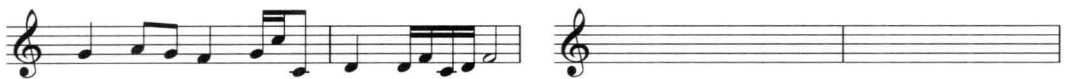
17.



18.



19.



20.



表 3-10 武当山腔曲关系示意表

运用场合	调类	主腔号 曲目	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	唱者	腔类
课	阳	1. 澄清韵	*																		喇	异 名 同 腔 类
课	阳	2. 反八天早坛	*																		喇	
课	阳	3. 忏悔文	*																		喇	
课	阳	4. 散圣板	*																		喇	
施	阴	5. 东华引	*																		喇	
施	阴	6. 破十八狱	*																		喇	
施	阴	7. 小救苦引	*																		喇	
施	阴	8. 三皈依/方	*																		方	
施	阴	9. 启圣数板	*																		喇	
施	阴	10. 开咽喉	*																		喇	
施	阴	11. 悲叹/喇	*																		喇	
施	阴	12. 反八天晚坛		*																	冯	
课	阳	13. 一灶真香		*																	冯	
课	阳	14. 上清宝诰			*																喇	
课	阳	15. 五声佛			*																方	
课	阳	16. 三皈依晚坛				*															喇	
课	阳	17. 柳枝雨				*															喇	
玄	阴	18. 步虚					*														喇	
课	阳	19. 小启请					*														喇	
玉	阳	20. 大启请					*														喇	
玉	阳	21. 香花送(一)			*																方	
上	阳	22. 五厨经										*									喇	
施	阴	23. 开咽喉(一)										*									方	
玄	阴	24. 步虚					*														方	
施	阴	25. 三清宫					*														方	
施	阴	26. 仰启咒					*														方	
施	阴	27. 幽冥引					*														方	
施	阴	28. 五芽符命					*														喇	
施	阴	29. 吊封晚坛							*												喇	
		30. 吊卦早坛						*													喇	
		31. 三拿鹅													*						喇	
		32. 八天												*							喇	
		33. 放食												*							喇	
		34. 斗姆宝诰											*								喇	
		35. 香供养									*										喇	
		36. 幽冥引							*												喇	
		37. 小救苦引							*												喇	
		38. 白鹤翅							*												喇	

续表

运用场合	调类	主腔号 曲目	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	唱者	腔类
课	阳	39. 双吊挂		*				*													方	集 曲 类
课	阳	40. 单吊挂					*					*									方	
课	阳	41. 小赞	*				*														喇	
上	阳	42. 香花送(二)	*											*							喇	
上	阳	43. 发文正奏	*				*														喇	
上	阳	44. 大赞	*			*	*														喇	
上	阳	45. 三尊赞	*														*				喇	
玉	阳	46. 三宝赞	*				*														喇	
施	阴	47. 干倒拐	*				*														喇	
施	阴	48. 三炷香	*			*															喇	
施	阴	49. 慈尊座	*			*	*														喇	
施	阴	50. 黄箬斋	*			*						*									喇	
施	阴	51. 五供养	*				*														喇	
施	阴	52. 丰都咒	*									*									喇	
施	阴	53. 叹文	*				*					*									喇	
施	阴	54. 召请	*				*					*									喇	
施	阴	55. 叹骷髅	*			*						*									喇	
玄	阴	56. 下水船	*					*			*										喇	
玄	阴	57. 梅花引	*				*					*									喇	
玄	阴	58. 返魂香	*				*										*				方	
课	阳	59. 荡秽	*														*				周	单 曲 类
课	阳	60. 吊卦					*										*				周	
课	阳	61. 小赞	*														*				周	
赈	阴	62. 新小偈子															*				周	
赈	阴	63. 大偈子															*				周	
赈	阴	64. 刀兵偈子															*				周	
赈	阴	65. 慈尊赞																*			周	
赈	阴	66. 皈命礼																*			周	
赈	阴	67. 皈依腔															*				周	
赈	阴	68. 返魂香																*			周	
赈	阴	69. 新大偈子															*				周	
赈	阴	70. 叹骷髅																*			周	
赈	阴	71. 辞谢腔															*				周	
课	阳	72. 启请															*				周	类
		73. 提纲										*									喇	

现对几个有代表性的韵腔做一些简要介绍,以便大家了解韵腔在音乐形态上的一些特征和艺术手法。

[澄清韵](曲1)是早坛中第一支歌曲。此曲结构为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。

[梅花引](曲149)为六声羽调式。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。

[一炷真香](曲150)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。

[步虚]是武当山晚坛中的第一支歌曲(曲151)。其渊源甚古,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。至唐代,此曲已流行于宫廷与民间。此曲因其宛如众仙飘渺步行虚空歌颂之声而得名。迄今“步虚声”在各地道乐中仍占有重要地位。仅从武当山道乐来分析,它的主腔在其他很多韵腔中都得到应用。(曲152)

纵然目前尚无法断言武当道乐的[步虚]之音乐形态究竟与汉唐的[步虚]有哪些具体的对应点,但从现存[步虚]的音乐形态和风格来看,确实非常古雅,与众不同。唐代的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,不少曲目,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。

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纽带,发挥了重要的社会功能。它一方面与历代皇官显贵关系密切,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素材,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) 武当道乐形态和风格特征是我国中部西部及江南一带音乐风格的混融,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、形态、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,武当道教历代与皇室保持着特别密切的联系,武当道教音乐至今在形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奇妙,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。

五、武昌长春观

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(公元1851年),因遭兵燹,长春观被毁。直到清同治三年(公元1864年),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。进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

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。殿内供奉着北七真人。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,太昊伏羲氏、炎帝神农氏、黄帝轩辕氏。道教“上大表”的仪式就在此殿举行。

长春观的道教音乐在1949年前后还在全国有重要地位,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。韩道长是汉阳人,他唱的经韵有明显的汉剧风味,是在全真韵基础上融合了一些当地音乐因素。长春观现为武汉道教协会所在地,其道士构成以坤道居多。作为一个历史上著名的十方丛林,长春观也是一个道教音乐表演的重要中心。其道乐活动主要有两方面的内容,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长春的邱祖会,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民俗色彩的法事音乐活动,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”。

(一) “上玉皇表”仪式音乐

长春观道乐现仍属于全真十方韵体系,又因一些外地经乐师云游至此,故其经乐也含有四方杂腔。“上玉皇表”科仪音乐是较有代表性的仪式音乐,现根据实地采录资料分析其特点^①。其仪式主持人就是来自甘肃的一个全真派高功。玉皇是道教信奉的尊神,每年正月初九道观都要在三皇殿举行“上表”仪式,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庇佑。全套仪式音乐曲目共有22首,较集中反映了长春观道乐的自身特点。

1. 多变节奏与平稳旋法的微妙平衡

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,有大量不同的节奏出现,其中还有一些较为罕见的节奏型。如:



这些多变而密集的节奏型加强了音乐的动态感,并使曲调连贯紧凑,有一气呵成的效果。

与这些活跃多变的节奏相比,旋律线就显得很平缓,唱腔旋律进行很少用大跳,而多呈环绕级进型,旋线起伏不大,这种特殊的节奏和旋法的配合,突破了一般音乐表现上抑扬顿挫的语气感,达到了旋律运用中动与静的微妙平衡,由此构成一种闲适宁静、超凡脱尘的殿堂气氛。

2. 多样化的调式调性和结构布局

全套音乐的调式调性相当多样化,开始曲[步虚]为典型的五声羽调式,其后各曲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、七声调式也都有所涉及,这使得中国传统调式类型得以完整展示。不少歌曲还运用了转调,如[提纲]的中段由G调转B调。

另在[熏表韵]中还出现了简单的复调因素,丰富了音乐表现力。

^① 蒲亨强、王红、刘毅等于1993年正月初九采录。



音乐发展多采用重复和变化重复的发展手法,如[步虚]、[吊挂]、[祝香咒]等。有不少唱腔前后附加散板的引腔和尾腔,结构独立完整;也有不少结构简单而缺乏独立性的散板单段体,多穿插在结构长大的歌曲之间,起连接过渡作用,如[举天尊]、[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,气势不同一般,中间又加进男声朗诵,形成唱法上的对比,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,当音乐在低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,整体上是曲牌联缀体,从旋律形态角度看,各经韵多有一特性音调作为标志,如同宫调式的韵腔[步虚]和[圣班韵]。其特性音调如下例。

[步虚]



[圣班韵]



尽管如此,总体效果却很统一。其原因在于各曲还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旋律型。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。

[举天尊]



[吊挂]



[三宝香]



[举]



[圣班韵]



[慢澄清]



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。

[步虚]



[吊挂]



[圣班韵]



[澄清韵]



[天开符]



显然,商调旋律型是用为全套曲旋律型的调式和音色调彩一种基调,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。

[提纲]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,音乐情调幽深感人。

[提纲]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。先从很低的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彩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,最后的煞腔戛然而止,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。

男独



女独



[吊挂]的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

彩腔型交替,并加重了B段的微调旋型,由此又有新的变化色彩,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。



(二) 南岳盛会民俗仪式音乐

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两百多人参加这次活动。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,也使人不由得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、鐃、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。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,充分体现了追求热闹气氛的民俗仪式音乐特点。

(2) 请圣上表。念诵邀神之词,以表文上达圣帝,乞请显灵。

(3) 唱表。念唱捐款香客的名字,以为表彰功德,唱名者抑扬顿挫的语气和朴素的念唱腔,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。此为最后一个节目,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,在热烈的气氛中于中午 11 点 30 分结束全部法事。

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。

长春观是历史悠久且久负盛名的全真丛林,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,来佐证这一风格判定。

[澄清韵]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。由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 72)

[大赞]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。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 76)

[举天尊]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,二拍子的后一乐句在武当山、北京白云观的同名曲中全同,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。

[圣班韵]旋律实与北京白云观、茅山顶宫的[称职]一曲,与西安八仙宫的[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 31)

六、川西青城山

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。青城山是目前川西一带道教及仪式音乐活动最盛行的宫观,是四川省道教协会所在地。历史上长期是著名的道教圣地,号称天下第五名山,位于四川省灌县西南三十华里处,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,远望状如城郭,故名“青城”,又称“清城都”。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,历代修仙者隐居、修炼于此地,至明代,全山道士一直属于正一天师道派。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,从此全真道渐成为青城山道教的主体。

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。

古常道观创建于隋大业年间(公元 605—618 年),名延庆观,唐时改称常道观黄帝祠,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。

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(公元 1875—1908 年)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、真武宫。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。唐睿宗的女儿玉真公主和金仙公主曾在此修道。

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(公元 1862—1874 年)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。

其一为天师道正一道,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。

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,著有仪式音乐巨著《道门科范大全》,影响甚大。宋代成都道士吕太素编辑《道门定制》,内收道曲 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,这几部书都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(公元1669年)全真龙门派道士陈清觉(公元1606—1705年)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。继陈氏之后又有五个武当道士来川传道:张清湖继陈氏住持青城天师洞,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(公元1976—1986年)。光绪年间,成都二仙庵曾推举道士慧安宋老律师等去北京白云观云溪高老律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,其领头人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,当地道教协会相继恢复活动,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。

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,达160多首,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。

(3) 铛铙牌子。即以铛铙主奏,配以其他法器的打击乐曲,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,通常以唢呐或大锣大鼓为主奏,并套以其他发音洪亮的乐器。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。

近代四川道教界出现过不少著名经师,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。江道长为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。尽管他已年逾 80 岁高龄,但一直带领一班经师在坛场登坛表演,前几年仙逝。

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。

江至霖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,并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。”此外,他还积极培养年轻道士,组建道乐班,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,并培养出一批年轻经师。江道长是四川道观中不可多得的全真音乐传人。他所传唱的北韵,是研究全真道音乐的宝贵资料。

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,一是一般的共性相似,另一种则是表现两地历史关系的特性相似。下面分别介绍。所谓共性相似,就是说这些相似性可体现于所有全真道宫观和地区,而非两地独有者,大致有以下几端。

(1) 道派风格差异及其相应的命名概念。两地道乐可分“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。在具体名称上,武当山分称为“在庙道”、“在家道”,青城则分称为“静坛”、“行坛”,名称虽有不同,实质则一。

(2) 体裁特点。两者都分为“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) 韵的细分概念。二者皆是阴阳两分法,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。两地韵腔均用四、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[川西南韵]。(曲 153)

(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。

(6) 节拍速度。两地的韵腔速度多为中速和慢速,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。

所谓特性相似,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。

(1) 具体旋律型的相似。

两地韵腔旋律中都广泛地通用一种核心主腔“mi do re”,兹举北韵一例。

[早皈依](北韵)



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之后抗日战争之兵火，三宫五观几乎全被焚毁，建国后，陆续修复部分宫观。

历代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，后在南朝梁时陶弘景统一此两派为“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(公元1304年)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道为主的道场，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，但各宫观全都供奉茅山祖师“三茅真君”。

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道，但其原有的科仪及音乐并不因此而全部改观，除吸收少量正一道的东西外，仍保持其独立的本山传统，与外地正一道有很大区别。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(公元1025年)，“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(公元1237年)“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·三茅真君加封事典》卷下第三记有南宋淳祐九年六月的“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……”^①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。

① 转引自陈大灿：《茅山道教音乐考》，载《中国道教》1987年第2期，第35页。

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,还要大做法事,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,串联为一个整体。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。其音乐运用程序如下。

众唱:嘯咏朱陵府,翱翔白玉京……功白:诵[洒静咒];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,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](四言: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。茅山的三宫是正一道,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,这是在其他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。由于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: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一,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。

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(公元1249年),《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(公元1239—1302年)所编的《灵宝领教济度金书》中的“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,惟茅山的[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(公元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分选名,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(曲6),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。全歌音乐结构颇为长大而别致,起腔是一个悠长的散板乐句,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自豪的气息,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,展开引腔处已出现的核心主腔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。第一乐部是由附加的一个对比性的长器乐段和 c 歌段而构成,第二乐部是由附加 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。

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(曲 155),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没有的特点。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娴雅气息,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),由此形成了既清丽延绵,又苍劲豪迈的茅山道乐风格。

八、杭州抱朴道院

杭州葛岭的得名,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。著名道观抱朴道院位于葛岭山上,正殿是葛仙殿,殿内供奉着葛仙翁、吕纯阳祖师和慈航的塑像。葛仙殿东侧有红梅阁、抱朴庵和半闲堂。入得院内,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,1949年前后仅存两名道士,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,道院从忏事中可收入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。据笔者于1991年5月采访时主持道长高兴一告知,道院的一般道士平常月薪就近两百,庙会期间因忏事多,收入可高达上千元,即使对于我们这些大学教师来说,这种收入也是相当可观的了。难怪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时,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,流入民间谋生,先后在乡下、县剧团和俱乐部待过,渐沦为民间道士,与正一道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兴一道长,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,兼任杭州市道教协会会长,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。

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几乎完全相同。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枝末节的差异,正是这些细节差异,表现出抱朴道院经乐的独特韵味。

现将抱朴道院与武当山的经韵进行比较分析,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,以为音色调彩的修饰加花,正是这一“羽”音的重用,就显示出了一种更为柔媚的色调。(曲156)

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。

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。调式音阶均为五声宫调。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。

两曲的差异很细微,主要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,在全腔中仅一次短暂地用“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。两曲入板正体部分旋律基本大同小异,只是音型繁简位置不一,其中比较明显的地方仍是抱朴道院多用“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,带来几许江南吴侬软语的韵致了。

同样的情况在其他经韵中也可不时看到。如[中堂赞](曲157),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体乐段。其第三句与第一句(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。这些形态特点与武当山以及北京白云观的同名曲(曲26)均是大同小异的关系。它们的词曲结构、调式、旋律轮廓都很一致,仅具体旋法上略有细小差异,显然是同出一源的。

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,在其他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,弥足珍贵,其明显渊源于当地的民间音乐曲调,如“早课”中的曲目[三皈依]。(曲158)

抱朴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终止式的一般特点,但它的补充终止式的音调较之于其他全真道观显得更为简洁、更加统一。

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。故可定论抱朴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,具有通用性的旋律体系,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轻微的,不触动十方韵旋律体系的基本骨架,这是各地十方韵的普遍规律。

第二节 地方韵系统

地方韵,是十方韵在各地流传中发生地方性变异的经韵系统。它们的腔调旋律染有明显的地方性民间音乐色彩,因而不同地区或宫观的经韵往往各具个性,不能通用。关于地方韵的概念和实例,分两种情况:一是道教历史上已有认知和命名的,如北京韵、东北新韵、崂山韵等。另一种是笔者根据实际情况而命名,这些地区虽然道教自己尚未命名,但事实上已完全具备地方韵的特征,如佳县韵、香港韵、衡山韵等。因而也一并纳入讨论,以更全面地反映出全真道乐的现实特点。

一、东北新韵^①

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。

^① 本节主要参考李玉珍著:《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。

其初建于清康熙二年(公元1663年),至今有三百多年历史。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(公元1779年),易名为太清宫,由宗门改成丛林律门。道光三年(公元1823年),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40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、钗钟、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]等。

(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,如[摇帝钟吟香偈](又称[举药子])等。

东北新韵作为一种地方韵,它的音乐特点主要因吸收了较多当地民间音乐的特点,体现出浓厚地方色彩,所以能在东北地区广泛传唱,为当地人民群众所接受。同时,由于历史上太清宫是全真十方丛林,也保留了一些十方韵的固有因素。因而,从总体上看,可以确认东北新韵的自身特点是客观存在的,是全真正韵与东北地方民间音乐相互影响、渗透的合力作用而达成。即在旋律形成的深层要素上保留了全真十方韵的较多因素,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民间音乐都在似与不似间的自身特色,成为地方韵的又一个案。

二、崂山韵^②

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。崂山方圆百里,道观星罗棋布,著名的有太清宫、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,最多时可达两万多人。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(公元前140年)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。1936年底,崂山有全真道龙门、随山、金山、清静、华山、蓬莱等六派道士活动,所唱经韵较杂,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。

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

① 参见李玉珍:《东北新韵初探》,载《乐府新声》1990年第1期。

② 本段参考蒲亨强著:《仙乐风飘处处闻——中国重要宫观道乐》,巴蜀书社2005年版。

佛教音乐的因素,由此逐渐形成既有本地特色,也有全国通用的十方韵特点的崂山韵。

崂山韵的历史悠久,据《即墨县志》载,早在汉代,著名经学家郑玄于中平五年戊辰(公元188年)与门人至崂山不其山(今惜福镇铁骑山东麓)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(公元399年),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内山道观至今沿用的[步虚]一曲,崂山现仍运用的[三涂五苦颂]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:“继崖绝壁无人到,日夜时闻仙乐声。”可见当时道乐之盛。龙门派祖师邱处机在崂山讲道传授十方韵,将唐代和宋代的八首[三涂五苦颂]的精华提炼为一首[三涂颂],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。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,卫王昊的两太后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,两人把邱处机的[三涂颂]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”的赵孟頫据[三清号]一曲创编了琴曲《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和,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。

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,太清宫道士褚守恃是佼佼者之一,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,通过弹琴来练内功,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。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,这是崂山道乐中惟一幸存下来的完整的道派音乐。

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。目前仅就已知材料,可对其现状及特色作一初步的评估。

(1) 崂山道乐是一个多层次的系统,其容纳了道乐、儒乐、琴乐、俚曲、江南音乐等多种音乐品种及外来音乐形式,其包容材料种类之丰,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,但其主流仍属全真地方韵体系。从曲例[吊挂]的旋律形态风格来分析,虽其与全真正韵的典型曲目并无细节的毕肖,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。

三、佳县韵

佳县白云观位于陕北高原佳县城南 5 公里黄河之滨的白云山上,素以“关西名胜”吸引

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教流派。蒲亨强注。

着西北、华北等地的游人香客。白云观的主殿是真武殿,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,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(公元 1605 年)由皇帝敕建,清雍正二年(公元 1724 年)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。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 4 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。

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,兼任中国道教协会理事、陕西省政协委员、陕西省道教协会副会长。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”。天旱民众祈雨,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。白云观的道士属于全真道,但其道乐风格则明显具有当地民间音乐的特点和背景,故本文将其纳入地方韵范围来研究。

白云观道乐的整体风格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陕北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。

四、香港韵

在高度现代化的繁华都市香港,至今仍活跃着众多的宗教组织,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,在香港社会和民众中有较高地位和较大影响。

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士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,他是此院 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。

香港道观以圆玄学院、蓬瀛仙馆和青松观三座较为突出,虽然他们多自称属于全真道。但根据他们演唱的仪式音乐来看,多已具有非常明显的广东地方音乐风格特点,故本文认为应纳入地方韵系统来研究,为了行文的方便起见,暂简称为“香港韵”。

因篇幅所限,本节只以圆玄学院的道乐为例进行分析介绍,从中略窥香港韵的一般面貌和特征。

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、三清宝殿、凌霄殿及三教文物馆等殿宇院落。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。学院内的道教徒们只在法事活动中才穿上道冠法袍,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,不亚于大陆的道长们。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。

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[请缴礼斗科],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、钹、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。

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。

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道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。

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,则可视作全真道音乐的地方化变异或是一种特殊的“地方韵”。

香港全真道这一特殊案例可以证明,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入世态度,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。

本篇小结

全真道依附官方、坚持传统特色与三教合一的教理教义,使其得以在众多道派竞争中脱颖而出,自清中叶以来成为道派之大宗,成为最有代表性的道教宗派。全真道的仪式音乐也同样如此。正如本篇论述的,它自产生之日起,就顺应潮流,完整继承了南朝以来形成的灵

宝派斋仪音乐传统,在有机地融入这一主流之后,它又持尊重传统的清醒态度,顽强地维护保留这一根深蒂固的音乐体系,从而不但使传统得以延续至今,且它本身也因这个传统的支撑而占据了道教音乐主流代表的地位。时至今日,尽管全真道乐自身内部也有分化与演变,但它主体内容仍然与古老的仪式音乐传统相衔接。如果我们将整个道教音乐视为音乐的活文物,那么这个活文物的价值,就主要体现于全真道音乐中。如果我们要从道教音乐中寻找古乐的神韵,寻找那些区别于世俗音乐的道教音乐特质,都应该以全真道乐为主要研究对象。因为在全部道教音乐体系中,全真道乐无疑是其内核部分。我们只有首先将道教音乐的内核弄清楚,认识到它独树一帜的自身特征,才能更清楚地认识到它作为宗教音乐而存在的面貌和理由,也才能更理性地认识到它的自身价值所在,认识到它与世俗音乐的区别性及相互融合的具体途径和程度。

第四篇 正一道音乐

正一道的历史非常久远。它的前身是汉末产生的五斗米道,以天师为最高领袖。曹魏时期,五斗米道始在内地传播,更名为天师道。南北朝时,北朝寇谦之和南朝陆修静对天师道进行改革,称新天师道。他们的改革促使早期的民间道教向正统官方道教转变,并创制了以灵宝派经书为中心的正统仪式音乐传统。

隋唐时,天师道逐渐融合其他符箓各派。从宋真宗直至南宋末,几乎代代正一天师都得皇帝赐号,并取得了符箓派道教的统领地位。正一道之名约起于此时。

元代的历任正一天师都被统治者封为真人。第39代天师张嗣成并被授权掌管全国道教事务。明开国君主朱元璋殊宠正一道道士,赐第42代正一天师张正常“真人”,并下诏让正一天师世代掌管全国道教。在斋仪音乐方面,太祖一方面鼓励正一斋醮以资彰扬孝道人伦,但同时也对正一道广陈斋醮浪费财力的现象严加批评,并霸道地插手改制道教仪式,初显严控正一道之端倪。明中叶后,中国资本主义因素已开始萌芽,封建社会岌岌可危,道教随之走向衰落。入清以后,统治者素无道教信仰,逐步采取各种限制措施,遂加速了正一道的衰落。清顺治、康熙、雍正三朝,尚明例保护道教,到乾隆时期,即一再贬抑。道光年间,禁止正一道领袖朝觐。失去帝宠的正一道,不得不转向民间发展,其长期占据的正统地位渐让位于此时期中兴起来的全真道。

根据历史文献记载可以认为清代是正一道仪式音乐发展的一个分水岭。清代以前,正一道仪式音乐一如全真道乐,都一致沿用古老的灵宝法传统。而从清代中叶开始,两大派有分化发展之势。随着正一道转向下层民间发展,其仪式音乐多显民间世俗色彩,这一发展势头一直延续至今,愈演愈烈。与此同时,清初得到皇室支持的全真道,则仍多坚持仪式音乐的传统模式,至今犹然。由是,奠定了当代两大派仪式音乐风貌差异明显的基本格局。

综观当代正一道道人的生活与修行方式多染世俗民间色彩,道人可结婚生子,过家庭生活,平时可随意茹荤纳腥,多着便服,与世俗百姓装束无异。这正是其自清以后世俗化发展的结果。

当代正一道,可以看做是道教世俗化发展形态的代表。但在正一道内部,依世俗化发展程度的不同又可分为住宫观和散居民间家庭的两类道士,前者可称为“住观道”,后者称为“火居道”。考“火居”之含义,意谓这些道士有家庭生活之累,如置身火热之状,不堪其苦。后者的世俗化程度更高。这一基本特点,同样体现在仪式音乐的形态风格方面。

第一章 仪式音乐

正一道的仪式音乐也有繁多种类,与全真道一样,也可大体分为修道性质的“课诵”、度亡性质的“赙济”和祷神性质的“上表”三大类。但这些仪式的名目往往与全真道不同,当然,更重要的是仪式音乐的程序节目和形态风格也体现出很大差异。

第一节 修道仪式——以上海白云观“课诵”为例

“课诵”是道士自我内修的仪式活动。当代正一道道士更多关注仪式音乐的市场效应,以从中获取生活资料,故对于这种关起门来自己为自己做的仪式已不甚重视。当代正一道道观中仍执行“课诵”仪式的宫观屈指可数,数量远少于全真道观。仅有上海白云观、上海城隍庙、江苏茅山、苏州玄妙观等一些较大规模的道观仍在执行此项仪式。“课诵”仪式的特殊功能,使它成为一个道派、一个地区是否完好保留道乐传统的一个标志。根据我长期实地考察的经验来看,无论全真道观或正一道观,只要它还保留着“课诵”制度,那么它必然具有相当的规模和历史底蕴,同时也较好地保留了传统特色。

在1997年以前,正一道还没有自己的课诵经书,而是借用全真道的《太上全真早晚坛功课经》,这多少证明正一道丢失传统的趋势较明显。这种状况已引起诸多有识之士的担忧,期望能有通行本问世。在这种情况下,1997年8月,上海市道教协会集江西龙虎山、江苏茅山、苏州玄妙观、上海城隍庙等名山宫观日常修持早晚功课之经本,复加整理、补充、修改。凡各地异者存之,类同者校正之,有疑问者据《道藏》修改之,编成《太上正一早晚功课经》。从此,正一道有了自己的统一的早晚功课经书。从经书由上海道教协会出面编印,上海道教协会会长陈莲笙进行整理、补充和修改的过程来看,上海道教协会所在地的白云观在全国正一道中占有突出的重要地位。因此,本文就以上海白云观的“课诵”仪式音乐为例来考察正一道“课诵”仪式的特点。上海白云观的“课诵”仪式每天在正殿凌霄宝殿举行,持续约半小时。道众面对神像,吟念经文。

下表是其“早晚课诵”仪式的程序和音乐曲目,从中可见出正一道“课诵”仪式音乐的一般特点。

表 4-1 上海白云观“早课”仪式音乐程序

程 序	首 句 词	表 演
香赞	祥烟馥郁	咏唱
举天尊	香云达信	唱
净心、口、身等神咒	太上台星	念
安土地、净天地、祝香等神咒	丹朱口神	念
清静经	大道无形	念
经赞	玄宗教主	咏唱

续表

程 序	首 句 词	表 演
护命妙经	稽首皈依众妙道	念
尔时	元始天尊	念
玉皇经	上药三品	念
三清宝诰	三界之上	念
弥罗、天皇等宝诰	太上弥罗无上天	念
举天尊	雷声普化	念
发十二愿	一愿乾坤明素	念
颂赞	诵经功德不可思议	咏唱
王帅诰	仰启神威豁落将	念
土地咒	此间土地	念
三皈依	第一皈依	吟
称念天尊	道经师宝天尊	念

表 4-2 上海白云观“晚课”仪式音乐程序

程 序	首 句 词	表 演
香赞	玉坛香尽	咏唱
开经咒	寂寂至无宗	念
拔罪经	尔时,救苦天尊	念
举天尊	东方玉宝皇上	念
说偈	杳杳冥冥清静道	念
升天经	尔时,元始天尊,在大罗天上	念
颂	伟哉大道君	念
颂	冷冷甘露滋	念
宣偈	功德不思议	念
颂	天尊大慈悲	念
经赞	十方救苦	咏唱
三称天尊	随愿往生	唱
斗姥、三官等宝诰	西天竺国	念

续表

程 序	首 句 词	表 演
举天尊	太乙救苦	唱
发十二愿	一愿元始颁命	念
颂赞	青华教主	咏唱
王帅诰	先天主将	念
土地咒	此间土地	念
三皈依	第一皈依	吟
称念天尊	道经师宝	念

将上表与全真道同类仪式音乐相比较,有同有异。

相同处是“课诵”仪式举行的时间大体一致,都是早晚各一次,持续时间半小时左右。仪式的大体表演形式一致,都是唱念交替。仪式的首尾都是歌唱经文,中间为吟念长篇经文,所吟念的经文内容也相同,为各种宝诰、清静、玉皇等重要经文。

差异之处很明显。首先体现在歌唱曲目运用的数量上。全真道“课诵”仪式中抒咏性的韵腔多达十多首,而正一道“课诵”仅有三首,大量经文是用直念法。其次,全真道抒咏性经韵的曲名、唱词和旋律都各不相同,各有特色,而正一道三首韵的标题比较雷同,都名为[赞],它们唱词虽各不相同,但旋律却相似。再次,正一道几首赞的唱词,有的是借用“度亡”仪式中所用的曲词,如“晚课”第一首[香赞],即是用清代正一道科仪《太极灵宝祭炼科仪》中尾声处一首同名曲的经词。将“度亡”仪的经韵用于“课诵”中,这在全真道中是非常罕见之例。以上差异,颇反映出正一道“课诵”仪式的自身特点。

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;其余年轻道士居左,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”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”型上下句短腔的自由变奏。

吟腔型

1.



2.



3.



4.



吟时道众都是跪姿,大概是经文较长,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,且冠以“赞”,白云观道乐形态风格的精华和风采集中体现于这三首[赞]中。

早晚课共用了6首[赞],所配经文都不同,但旋律风格大体相似。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159)

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。考此曲的经文,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,是龙虎山正一道真人娄近垣所编。由此可见白云观道乐确与龙虎山正一道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:“玉坛香尽,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段是一句词重复三次“大圣广度沉沦大天尊”,这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,是十分妥帖的。

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,使纾徐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沉,

弱位、弱拍音却轻而高的奇特效果。这种音型和音响执著而内含激情,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,这与修身养性的科仪宗旨是相吻合的。

第二节 开度仪式——以湖北谷城“赈济”为例

正一道的开度类仪式名目繁多,如上海称“忏灯”、“度幽”,湖北称“赈济”等。名目各异,其实则一。仅从这类仪式的名目来看,就与全真道保留正统名称有很大歧异,至于其仪式音乐的程序节目和音乐唱念,差别也相当大。本节以谷城正一道火居道“赈济”仪式为例进行分析。

赈济的本义是于饥馑之年布施粮食于饥民,道教仪式借用此词来表示给久陷地狱的饿鬼孤魂们施食,以解救他们脱离苦海得道升天。查历代道教仪式音乐文献,赈济一名在正统道教“度亡”仪式中极罕见。而今正一道多用此名,很能体现正一道贴近民间风俗的特点。兹以武当山周边谷城县火居道所施行的“赈济”仪式为例分析,以观正一道开度类仪式的一般面貌和特点。

谷城县虽地处著名的武当山道教圣地,但其“度亡”仪式音乐却与山上住观全真道同样性质的“施食”仪式音乐在形态风格上大相径庭。两相比较,颇有助于认识道教音乐本身的多层次性特点。

由于“赈济”仪式是由半职业性的火居道士执行,故其举行时并无固定的时间和场所。一般是先由“斋主”遇事想做法事,会联系坛主,由坛主指派“高功”去临时组织一批道教经乐师来执行仪式。“斋主”即“主家”,本是仪式音乐的服务对象,故其负责经济开支,要提供一笔酬金给道士们。虽然火居道均有主业,但每年仍有四个多月时间做赈济法事,服务于乡民群众。可见,举行仪式音乐是正一火居道一笔重要的副业收入。所以乡间的火居道士们比一般农民小工阶层,要多具备很多知识技术,自然他们的经济收入也略胜一筹。“高功”则是仪式音乐的领班,他既精通仪式中的各种法术,也娴熟音乐中的唱念吹打,并能有效地组织一班人马。故谷城火居道高功周彬相不无自夸地说:“十年能熬出一个举人,熬不出一个高功。儒家有六艺,而道家有八艺,即吹打念唱雕画竹剪。”这倒也不无道理。火居道的仪式通常分称为外坛、内坛。前者属阳醮,多在广场庙会举行,也称“武场”,音乐突出热闹原则,功能是祈福禳灾。内坛则属阴醮,唱腔音乐丰富,用为度亡济幽。“赈济”是内坛中最常用的仪式类型,相当于佛教的“焰口”,全真道的“施食”。

一场“赈济”仪式的时间和内容较有弹性,取决于斋主的愿望、经济能力等因素。短则半天一天,长则可达数天。虽然时间长短不一,但都运用一套基本的程序和内容,音乐也有一些基本的材料,施以变化而运用。仪式的框架大致包含三大部:第一部是围绕请神、变神而展开,即先请各方神灵来助阵,接着高功通过法术摇身一变为神灵,替神行道。第二部是核心内容,法师先打破十八层地狱,将孤魂野鬼救出来,给他们修复伤残,沐浴,烹调好仙食,请他们享用。第三部是给吃饱的鬼魂们传戒授符,使其得道生天,修成正果。然后向助阵的各

方神仙表示感谢。其仪式程序及音乐运用情况参见下表。

表 4-3 谷城“赈济”仪式音乐程序示意表

仪式程序		音乐运用			
		曲目对照		声乐	器乐
第一部 开殓请神	发擂	赈济曲名	传统曲名		
		木本经 曲子头 耍孩儿 对口曲 四平号 尾声			大吹打 小吹打 小吹打 小吹打大吹打 大吹打
	启师 洁坛 请神 化坛 迎鸾 祝龙 上香	新小偈子 大偈子 刀兵偈子 新小偈子 大偈子 慈尊座 新大偈子 刀兵偈子	召请 类丰都咒 变神 大赞 三炷香	咏唱 咏唱 咏唱 咏唱 咏唱 咏唱 咏唱	小吹打 大吹打 小吹打 小吹打 大吹打 小吹打 大吹打 大吹打
第二部 启师	启师 行香 表白 步罡 享荐 扬幡	木本经转 小酒令 皈命礼 皈依腔 木本经 返魂香 五声佛 新大偈子 刀兵偈子 三眼调 五声佛 叹骷髅	三皈依 悲叹韵 叹骷髅	咏唱 咏唱 咏唱 咏唱 咏唱 咏唱	小吹打 小吹打 小吹打 小吹打 大吹打 小吹打 大吹打 小吹打 小吹打 大吹打 小吹打
第三部 施食	净厨 谢师 回坛	新大偈子 刀兵偈子 辞谢腔	叹骷髅 修设斋筵	咏唱 咏唱 咏唱	小吹打 小吹打 小吹打

全部仪式的音乐相当热闹丰富。相对来说,因要突出热闹原则,故器乐部分比重较大,特别是打击乐器起很大作用。器乐贯穿仪式的始终,配合唱做念打,控制仪式的情绪与节奏变化。

仪式开始即要演奏一套曲。其相对独立成章,由六首吹打曲牌串成,等于整个仪式音乐的序曲,也很像戏曲表演前的“闹台”音乐。套曲中以[五声佛]、[木本经]最重要。它们是学艺时的基本乐曲,须先演奏好这两首,才谈得上学其他的曲牌。在整个仪式音乐中,它们常用作各唱腔间的过场曲,以使前后唱腔连接顺畅自然。

相对来说,声乐唱腔没有全真道那么丰富,但也有其自身特点。首先从曲目标题看就不

如全真道那么纯正。如全真道“度亡”仪式拥有诸多能够完整体现仪式情节的经韵曲目,而在“赈济”仪式中则残缺不全。除保留少量传统曲目[慈尊座]、[返魂香]、[叹骷髅]、[皈命礼]外,大量重要曲目如[破丰都]、[五供养]、[仰启咒]、[黄篆斋]、[叹文]、[悲叹]、[十伤符]、[开咽喉]、[举天尊]、[召请]、[大赞]、[提纲]等均无,而这些曲日本是完成度亡情节所必需的,可见其丢失传统模式较严重。其次,较多运用“偈”类经韵。如[大偈子]、[小偈子]、[刀兵偈子]之类,这类标题本无表意性,很难理解其义,殆借用佛教经韵文体之名,在正统道教仪式音乐传统中绝无此类现象。另标题多标明调名,如“平调”、“三眼调”之类,这也是道教传统所无的现象,反倒是民间音乐的一大特点。凡此可证火居道经韵来源较杂,丢失传统内容较多,具有很强的民间性。

“赈济”仪式音乐整体上属于循环变奏的套曲。全套经韵部分以[大偈子]和[慈尊座]为基本曲调,通过不断循环变奏而成。两个基本曲调有明显对比性。如前者是五声宫调,“徵—宫”型旋法;后者为六声羽调,增“变宫”音,“羽—角”型旋法,羽调色彩很浓,但也掺杂了前者的腔调因素。两支曲调可分别称为母曲 A、B。它们的变奏主要采用了板腔变奏和正反调发展手法。全套曲的整体结构可划分为起承转合四部,如下表所示。

表 4-4 谷城“赈济”仪式经韵音乐结构示意图

结构性质	结构形态	曲目顺序	调式	节拍	速度
起	a	新小偈子	徵	1/42/4	中速
	A	大偈子	宫	4/4	稍慢
	A ₁	刀兵偈子	宫	2/4	中速
	a	新小偈子	徵	1/4	中速
承	a	大偈子	宫	4/4	稍快
	B	慈尊座	羽	2/4	慢
	A ₂	新大偈子	宫	4/4	稍慢
	A ₃	刀兵偈子	宫	2/4	中速
过渡		木本经	徵	2/4	中速
		大曲小酒令	徵	2/4	稍快
转		皈命礼	羽	2/4	稍慢
		皈依腔	宫	4/4	慢
	B ₁	木本经尾	徵	2/4	中速
	A ₄	返魂香	羽	2/4	慢
	B ₂ (反调)	五声佛	徵	2/4	转快
	A ₅	新大偈子	宫	4/4	慢
	A ₆	刀兵偈子	宫	2/4	中速
		木本经尾	徵	2/4	中速
	B ₃ (反调)	三眼调	徵	2/4	稍慢
		五声佛	徵	2/4	慢
合	B ₄	叹骷髅	宫	4/4	快转
	A ₇	新大偈子	宫	4/4	渐慢
	A ₈	刀兵偈子	宫	2/4	慢
	A ₉	辞谢腔	宫	2/4	中速

下面是“赈济”仪式音乐运用程序的实例分析。

序曲是“发擂”,连续演奏的几首吹打曲牌,集中体现了火居道器乐旋律的风格特色(曲

例参见本篇第二章第二节曲 190—曲 195)。

接着是高功演唱多首经韵。音乐材料相当单纯,所有经韵可视为 A(大偈子)和 B(慈尊座)两首母曲的循环变奏。如开始的[平调·新小偈子],[平调·大偈子],[平调·刀兵偈子],[平调·新小偈子],[平调·大偈子],[平调·慈尊座]六首经韵中,前五首(曲 160—曲 164)均是 A 曲(曲 161)的变体,曲 165 则是母曲 B。

上香,高功白:“伏以,丰都邪魔,全凭信香一荐通。魂魄杳然,仗此真香而追拔。一时焚香之处,遥瞻碧落之天。一炷真香烈火焚,金童玉女远远闻。此香迢达青华府,奏启寻声救苦尊。”

都讲答:“道香德香无为香,无为清静自然香。宝香焚在金炉内,稽首先天三炷香。运香有偈,同声吟合。”

(案:以后各曲,均以两母曲为基调而构成,故不再举曲例分析,只列各曲唱词,并对其变异特点略作分析)

唱[平调·新小偈子]。

唱[平调·大偈子]。(案:此曲唱词实为正统仪式中的[三炷香],旋律为母曲 A)

转[刀兵偈子]:“三炷真香焚在金炉内,三卷灵文忏悔亡魂罪,闻经听法早得升天去。”

奏器乐曲牌[木本经]转[大曲小酒令]。

高功拜表,说白:“伏以,向来玉华三清……”

都讲答白:“若人皈依者,脱化早升天。”

高功唱[文腔·皈命礼](母曲 B)。

高功说白:“伏以,三教分为一体,总乃师起周院……”

都讲答:“有渗透儒释道,稽首皈依三教尊。”

高功唱[平调·皈依腔](母曲 A)。

“稽首皈依三教尊,道释儒俗……”(案:此曲一改传统道曲皈依道经师三宝之模式,而变成皈依道释儒,足见其受到清代三教合一思潮之影响颇大,而放弃了正统的传统理念)

奏[木本经]。

高功说白:“伏以,人生在世,犹如浮舟飘江……”(案,此词体为四六骈偶,在全真道仪式中多为抒情歌唱形式,这里改为说白)

都讲答:“奉请亡灵来受度,金炉一炷返魂香。”

高功唱[文腔·平调·返魂香](母曲 B)。

奏[五声佛]。说白:“赞叹有偈,同声吟合。”

唱[平调·五赞子·新大偈子](母曲 A)。

[刀兵偈子](母曲 A)。

说白:“碧落空歌救苦斋,吾今悲叹出泉台。”

都讲答:“上将金锁气同跨,拔度亡魂出香斋。”

唱[文腔·三眼调](母曲 B)。(案:此曲从唱词看实为传统的[悲叹韵],为变名之例)

奏[五声佛]。

唱[平调·武腔·叹骷髅](母曲A):“昨日荒郊去游玩,忽见一个大的骷髅。”

转[新大偈子]:“骷髅荆棘丛中草木秋,骷髅你在这路旁边……”

(案:在正统仪式音乐中,以上两曲是合为一曲,名为[叹骷髅],而在“赈济”中,且裂为两曲来唱,有颇大变异)

说白:“超脱亡魂,度脱方生……”。答白:“十类孤魂鬼,听赞刀兵偈。”

唱[平调·刀兵偈](母曲A):“修设斋筵,广妙真人起……”(案:此曲在正统仪式中名为[修设斋筵])

说白:“此去南宫闻姓名,全凭功德去超升。”

答白:“要知吾道勤用力,礼谢三宝作证盟。”

唱[三眼调·辞谢腔]。

高功白:“鸾林树下紫金开,中央黄金白玉阶。”

答白:“今宵演罢施食会,请师稳步下法台。”(全科终)

从以上“赈济”仪式音乐实例分析中,可清楚看出,虽然火居道“赈济”仪式音乐在仪式性质上与全真道“施食”相同,但其仪式音乐内容却有很大的变异。

首先是仪式程序节目和经韵曲目的大大简化。正统“度亡”仪式中必须运用的诸多节目如“破丰都”、“开咽喉”、“沐浴”、“洒甘露”、“放食”、“修设斋筵”等俱无,与之相应配合的经韵也阙如。

其次是经韵曲目命名体系的民间性变异。其曲名思维显然主要是服从于演奏演唱的方便而不是唱词的具体内容,所以其曲名大都先明确标明其腔调特征,如文腔、武腔、平调、三眼调等,再标明其真正意义上的曲名。但其曲名也仍然体现出火居道标题思维的无标题性质,如大偈子、小偈子等,实际以唱词格式为准,而与实际内容无关。真正具有标题性且与传统曲目相吻合的,为数极少,只有[慈尊座]、[皈依腔]等。即使是这类曲目,其唱词和词曲配合上,也发生了多种变异。

此外,其表演形式的戏剧化,对白的增多,器乐伴奏间奏的广泛运用等,使整个仪式音乐的结构及表演形式更接近戏曲的特点。

这些特点,都充分表明了火居道仪式音乐实用性、简易性、自由灵活性的民间特点,与正统仪式音乐形态风格渐行渐远,与全真道仪式音乐形成明显区别。

第三节 祈禳仪式——以苏州“祈祥斋”为例

当代正一道仍盛行各类祈禳仪式,具体种类甚为繁多,然仪式的功能和宗旨与全真道并无二致,大抵是以祈求丰年和各种祥瑞之事为基本内容。但在仪式程序、音乐节目及音乐形态风格上却自有特点,与全真道同类仪式不尽相同。

本节以苏州玄妙观道士施行的“祈祥斋”为例来观察正一道祈禳仪式音乐的特点和具体情况。

苏州祈祥斋现多在春申君庙中施行,通常应近郊农民的要求而举行。每年农闲季节,农民们成群结队前来祈祷神灵,以求来年风调雨顺,万事吉祥如意。

执行仪式的道士有 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 30 来岁。年长道士则分坐两旁担任器乐伴奏。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。仪式一般持续五个多小时。全套仪式大致可分为三大部,各部又分别包含若干仪式节目。其表演程序如下。

一、发符

此仪内容是向各路神灵颁发符命,请他们前来斋坛襄助,分为以下几个节目依次进行。

1. 启师。高功出坛,向神灵报告举行仪式的目的,请神灵下凡襄助。高功先面南用苏州方言吟唱[召请](曲 166),以请神灵临坛。唱腔是上下句结构的自由反复,落音分别为“羽”、“徵”。

2. 上香。法师咏唱[三上香](曲 167),借一缕香烟沟通神灵,表达对神的诚意。

3. 变神。高功运用存思运神等法术,将自己摇身一变为神灵,替神行道,执行仪式。唱[荡秽咒](曲 168)。

4. 礼赞青华圣境,唱[青华赞](曲 169)。高功上香,唱[返魂香](曲 170)。

5. 请圣。高功邀请各方神灵前来襄助,念三清符,唱[三清符](曲 171)。接唱[请圣韵](曲 172)。

6. 高功吟唱捐资香客的姓名,记录其功德。唱腔旋律简朴,节奏自由,从中板始唱,渐快至快板而煞,具有吟诗风。



二、清微“供天”

此仪式程序的功能是向请来的各路天神天将献上供品,以表示敬仰感谢。清微一词,略表明了苏州道教与古代清微派的历史渊源。整个仪式按以下几个节次进行。

1. 高功上坛,唱[香赞]。香是道家五种供品之一,通过对香的赞颂,表达对神的尊崇。旋律为五声音阶的较自由的单段体,以“商”为中心音旋转,情调清丽幽雅。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 173)

2. 禁坛仪,唱[洒净韵]。此仪含义是先洒扫坛场,保持洁净,荡涤妖魔之气,以迎接神仙临坛。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,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“羽—宫”两音旋转,曲情较为活跃。(曲 174)

3. 请圣仪,启请各方神圣,并报告举行科仪的内容。唱[开科书]:“元始虚皇气之宗……”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,表现出启请神灵的虔诚和激情。(曲 175)

4. 高功,鸣法鼓二十四通,发炉(即运用法术召出身中所藏之神官)。启请各方神圣临坛,唱[发炉]。(曲 176)

5. 再启请最高尊神玉皇大帝,唱[请玉皇]。(曲 177)

三、进表

这是“祈祥斋”的中心环节。道士将民众祈祷内容和目的写于朱表之上,通过“念表”、“薰表”、“焚表”等一系列节目,将美好愿望进献给诸神,希望他们帮助人们实现这些愿望。此部分由以下节目构成。

1. 解冤结。高功在坛前将红棉线打成活结又解开,如此反复,其目的是将人们得罪过的冤魂或结下的冤仇一一化解,以解除这些可能阻碍人们实现美好愿望的障碍。高功一边表演一边唱[解冤结],音调较高亢,节奏缓慢,用五声角调,曲情较为明朗清丽。(曲 178)

2. 请神仪。高功唱[启师颂](曲 179),单乐段变化反复三次,全歌旋律的中心音为“角”,最后用散板短腔煞于“商”音。

3. 表彰功德。知磬独诵各位出资香客的姓名,速度较快,仍用典型的“羽一角”型诵腔。(曲 180)

众经师行奏过场曲,仍用典型的“羽一角”旋型,但在最后散板处加入了“清角”音,构成了暂转调的新鲜感。(曲 181)

高功上香,念诵经文。(曲 182)

4. 上瑶台。内容表现道士们来到瑶台仙界,与神仙会合,共同完成斋仪。表演形式为载歌载舞,众乐师一边绕行穿花,同时奏唱相间而行,唱[串瑶台偈],其间乐队以笛主奏担任伴奏。全曲用五声音阶,为配合法师表演,歌中有些段落多次反复,旋法仍以“角一羽”型为主,级进流畅的进行中不时穿插大跳音程,情调富于激情,很好表达了人神合一的热闹场面。(曲 183)

5. 高功踏罡。运用舞蹈式的禹步,在地上闪转腾挪,以象征借助星斗而升上天界。

6. 上香仪。表白念表文,唱[三上香]。(曲 184)

7. 经斋。大吹大打过场,间插唱腔表演。高功诵经文。(曲 185)

高功化表,唱[焚表韵]。(曲 186)

化财,为亡魂焚化冥币以表示送财给他们。此时乐队演奏过场曲,笛子主奏。(曲 187)

8. 祭表,送表,谢神。高功法师们向神送上表文,将其焚化于香炉,表示借香烟而上达尊神。唱[送表韵]。(曲 188)

乐队以大小唢呐为主奏,演奏洪亮的尾声(曲 189),在热闹的气氛中,将表送出殿外香炉中烧化,表示斋功圆满完成。

全仪式终了。

综观整个“祈祥斋”仪式音乐有以下几个基本特点。

1. 韵腔多用羽、角调式,旋律以五声为主,偶用六声七声,曲调偏于清淡明朗,与上海白云观多用宫调、七声音阶的特点有较大不同。

2. 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。

3. 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。

4. 套曲中各曲的连接关系较紧密,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]一曲的内部变化如下。



如[洒净韵]与[开科书]的连接如下。



5. 全套曲的速度布局参差不齐,疾徐不定,很好地适应了科仪内容的多样性丰富性。

苏州“祈祥斋”仪式音乐具有强烈的地方性和民间性,其器乐或声乐的旋律音调与同属正一道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地域民间音乐的色彩。而这种既表现特定地域范围民间音乐色彩,又体现悠缓娴雅宗教情调之旋律风格,正是正一道道乐的一个普遍特征。

第二章 音乐类型及风格特点

正一道乐的基本类型,仍然可分为声乐类型的唱腔音乐和器乐类型的曲牌音乐两大类,但若与全真道音乐相比较,其实际运用情况却有较大差异。主要表现于正一道仪式音乐构成中器乐历来占有很大比重,具体体现有二:其一,正一道仪式音乐的乐队规模较大,乐器种类丰富;其二,正一道仪式音乐中历来也很重视器乐的运用,曲牌多而丰富,声乐唱腔相对较单一。若以较具代表性的茅山正一道仪式音乐为例,其乐队形式就相当于一个规模较大较完整的江南丝竹乐队。而全真道仪式音乐历来则更重视声乐韵腔的运用,器乐形式相对较简单,主要以打击乐器为主,曲牌音乐形式极少。以最具代表性的北京白云观为例,全部器乐曲牌仅有《清虚韵》和《太极韵》两首。故全真道历来多出唱韵高手,唱韵腔数量多且质量高的全真高道不在少数,可以说凡有一定规模的全真十方丛林,都有几个经验丰富的经师。如笔者于20世纪80年代末在武当山采访的高道喇万慧、吴礼瀛等即是如此,其中喇道长可以连续唱两三个小时的经韵而不觉疲倦,可以背唱完“课诵”、“施食”、“上玉皇表”等主要仪式的全部经韵达数十首之多。再如原中国道教协会会长、著名高功闵智亭,武汉音乐学院道教音乐研究室的师生曾采录过他唱的经韵,并据此出版了《全真正韵谱辑》一书,囊括了全真十方韵的全部经韵达86曲。正一道则历来更重用器乐,其曲牌音乐丰富,演奏水平也颇高,历史上多出器乐演奏名家,如南鼓王朱勤甫、瞎子阿炳等分别是举世闻名的鼓演奏家和二胡演奏家。正一道的唱腔音乐就不如全真道那么丰富复杂,但是正一道唱腔和曲牌的音乐形态风格也自有其特点,下面分别研究。

第一节 唱腔

唱腔即演唱经文的声乐曲,我们可从唱腔旋律的基本形态和风格体系两个角度来观察分析。

正一道唱腔的基本腔型分为初具音调起伏的吟诗腔和歌唱性强的韵腔两种类型。吟诗

腔的旋律十分简单朴素,多结合当地方言声调,随方言语音字调之高低起伏而以腔从词地自由吟唱,逐渐形成了一些相对固定的唱腔旋律型。道人们对这些旋律型常常略加变化地演唱,以配合长大的、词体较错综的经文。唱吟诗腔时一般只用一两件打击乐器如木鱼或引磬担任伴奏,音响单纯而又别具一股玄奇清幽的情调,宗教气息浓郁。如下举苏州正一道士“祈祥醮”中所唱的吟诗腔旋律型。



韵腔即歌唱性强的唱腔,旋律形态比较华丽多彩,歌曲形式结构较规范稳定,且多用丝竹乐器伴奏。但若与全真派相比较,就可发现其唱腔的材料比较单纯统一,不是那么丰富复杂。另一个特点是,各地正一道唱腔与当地民间音乐语汇结合紧密,地域性强,不能在其他地区通用。若更细致分析,正一道唱腔本身也有明显的层次区别。即市区与郊区农村两种流派,其音乐风格又各有特点。如上海市区白云观的唱腔,旋律就相对丰富多彩,音调繁密多变,多种丝竹乐器随腔伴奏,并在空隙处填以繁密的加花过门,使其音乐情调显得细腻柔和,宁静幽深。而乡村派的火居道则有不同,其旋律材料很单纯统一,音调简洁明快,情调明快活泼,洪亮热闹。如谷城火居道一场“赈济”仪式音乐使用有标题的唱腔共十多首,但这些唱腔本身有多次重复使用的情况。再仔细分析所有唱腔的旋律形态,则发现其旋律材料实际上都是在[大偈子]与[慈尊赞]两首母曲基础上的变化反复,而这两首母曲的旋律结构本身也主要采用变化发展的手法而构成。可见,火居道韵腔旋律的材料是相当简洁统一的。

从唱腔旋律风格的总体特点来看,正一道道乐一般都具有地域化、民间化的特点,由此与全真正韵构成重要差异。但是,从科学研究的精细要求来说,我们还应注意到由于正一道内部住观道与火居道的不同流派情况,其地域化、民间化的程度又有不同。相对而言,住观道的旋律风格殿堂气息更浓厚,所涉及的地域范围更广一些。比如上海白云观的仪式音乐,一方面,其旋律风格总体构成虽有明显的江南音乐色彩,但也注入了幽雅的宗教气息;另一方面,其旋律风格并不完全局限于上海地区,也浸润了江南音乐的一般要素和色彩。更明显的例子是茅山正一道道乐,其旋律风格在江苏茅山地域风格基础上,较多穿插了一般江南音乐色彩,甚至还有一定北方音乐的气质。这些都表明住观正一道的音乐,在一定程度上突破了地域的限制。而火居道的民间音乐气息更浓厚,地域性更窄一些。如江苏苏州的正一道道乐,其唱腔旋律受苏州方言的影响很大,因而其风格上就更多体现出苏州地方音乐的特征。另如湖北谷城火居道仪式的唱腔,就明显有一种西北音乐的刚劲明朗之气,这与谷城地处鄂西北、毗邻陕西省的地理环境有密切关联。

第二节 器乐

器乐包含乐器和用乐器演奏的乐曲。正一道仪式音乐以乐器种类的丰富和器乐运用的频繁为其特色。早在明清仪式音乐文献中,这一特点就已屡屡见诸文献。当时无论皇宫或民间所运用的仪式音乐中,都有大量吹打音乐曲牌的记载,在每一唱腔之后,也都有“音乐

随”的记载,表明器乐广泛用于前奏、间奏、伴奏和尾奏,在仪式音乐中占有重要地位。这些特点至今依然存在。当代正一道仪式音乐仍以器乐运用的丰富多彩和水平的高超见长。器乐名家多出于正一道。如著名的南鼓王朱勤甫、盲艺人孙文明、瞎子阿炳等。

与全真道重用法器的特点相比较,正一道所用乐器自有特点。首先,运用乐器种类更多而齐全,除了常用的法器外,还大量运用传统的丝竹管弦乐器。一般来说,各地传统乐种所用的乐器,正一道仪式音乐中都有运用,与地方民间乐种水乳相融,难分彼此。如上海、苏州等江南道士乐队,完全是江南丝竹乐队的编制,甚至在仪式音乐开场时,往往演奏江南丝竹的名曲《三六》之类。同样情况,北方正一道道士的仪式音乐,也常采用北方民间吹打乐种的编制。我们对此往往很难分清他们究竟是道士乐队还是民间乐队。乐器的使用,充分体现了正一道音乐民间化、地方化的特色。过去学术界就此现象分析的结论是道教借用民间音乐。其实这个问题远非那么简单。由于道教仪式音乐的职业化专业性,姑且不论还存在道教影响民间音乐的可能,至少要承认这样一个现象,即所谓诸多著名的民间乐种或乐手,其实都有浓厚的道教渊源。如著名的苏南吹打音乐(又称“十番锣鼓”),其实原本是道教仪式中运用的吹打音乐,过去称“钧天妙乐”,乐队成员为火居道士。中华人民共和国成立后音乐史学家杨荫浏先生采录整理出版时,改称为苏南吹打。以后人们都视之为民间乐种而不知其道教背景。类似情况甚多,足以证明,道教与民间器乐的关联性还有待更精密的学术研究加以澄清。至少我们可以确认一点,即道教器乐艺术的高度发展和水平,对民间器乐艺术的发展也有重要的反哺作用。

正一道的曲牌也甚丰富,它贯穿运用于仪式的始终,用为前奏、间奏、伴奏等。如湖北谷城县火居道“赈济”仪式开始时,先要“发擂”,即连续演奏一套器乐组曲共5首(曲190—曲194),以营造气氛,吸引看客,又称“打闹台”。

[木本经]是全套曲中的首曲(曲190),是主题自由衍展变奏性质的长乐段曲式。开始的自由节奏引腔句悠长明朗,具有静场效果的号角式音调。紧接的第一个乐句为主题,其音调节奏均具鲜明特色,音调由窄声韵的“la do mi”与宽声韵的“sol do re”两主腔交织而成,兼具南北音色彩,而曲折跳进的旋法和频频起伏的旋线,既加强了旋律的北音气质,又产生了活泼灵动的情绪。由弱起、前后十六分音符、跨小节的切分综合组成的节奏模式,使主题句一气呵成、连绵不绝,营造出豪爽欢快而又略带诙谐的情调。这一旋律模式奠定了全曲的旋律基调。通过自由的变奏而产生了无穷的细节变换,显然,此曲作为首曲,对于全套曲的风格也有定调作用。其音响的明朗热闹,情绪的欢快活泼,既达到了静场效果,也体现了中国民俗红白喜事观念。寿终并非悲剧,也是表示升天成仙,是值得庆贺的喜事。因而音乐情调正体现了民间对于死亡的乐观心态。

[曲子头](曲191)承接了首曲之欢快明朗风格,连续四度跳进的音调,对答演奏的句法,显出西北乐风,又构成本曲之特色。

[耍孩儿](曲192)为对比性两乐句乐段。上句音区偏低,旋律以级进为主,节奏平稳,多用重复音型,煞于“角”音,情绪宁静;下句音区翻高,多用大跳进行,节奏变化增多,疏密相间,情绪变为明朗欢快,构成对比性。

[对口曲](曲193)为对比性转调的两段体。前段由先密后疏的主题音调“re do sol la do”自由衍展地贯穿,使得旋律不绝如缕,乐句具有不可分性。后段通过转调,旋律音区偏

低,音型略有新发展,但第一主题音调的核心音“re do sol la do”仍见于其中。最后全曲以下行的旋线、渐慢的速度结束于主音之上。全曲旋律通过音区的变化而象征两人在对唱,情绪轻松活泼。

[四平号](曲 194)为多个前紧后松的乐句构成的乐句聚集型。各个乐句音型明显有多组对奏的性质,最后变换节拍,使得节奏一下子紧凑了起来,在连续进行的八分音符中结束。

[尾声]为对比性的上下句体(曲 195)。上句音区低,级进为主,节奏单纯,并有材料重复,构成了平静的情绪;下句音区翻高,略形成对比,但很快就进入长音节奏,很好地起到结束全套曲的收束作用。

这种器乐运用方式在正一道道教仪式音乐中是很普遍的,而且这些器乐曲多与当地较成熟的民间器乐曲有着密切的血缘关联。如江南一带的正一道教音乐,无论苏州玄妙观或茅山顶宫,其仪式音乐前奏的器乐套曲,多是江南丝竹的名曲。

第三节 音乐风格

正一道由于其在生存环境、音乐形态和运用场合上的特殊性,音乐形式也构成了相应的稳态风格,即强烈的民间性和通俗性,由此与全真道音乐风格形成明显差异。从总体上看,如果说全真道音乐风格更多具有超凡脱俗的宗教殿堂气息的话,那么正一道音乐风格则更多具有人间烟火味的民间风俗特色。学术界以往谈论道教音乐时,往往都评价其与民间音乐有相似性或曰是借用民间音乐,其实都是针对正一道音乐而论。为了更完整具体地认识正一道音乐风格的一般特点,我们可以从审美和时空两个角度来观察研究。

一、细雅明快的审美风格

审美风格,即指道乐客体美感表现的个性特点。总体来看,正一道音乐风格具有强烈的民间性和通俗性。落实到审美风格范畴来细究,则可发现正一道音乐风格具有层次性,呈现为细雅与明快两个层次特点。这一层次划分是更细致考察的结果,它与正一道从业道士的内部划分密切相关。一般来说,正一道从业道士可划分为两大层次类型。

一类是常年活动于市区或名山宫观的住观派。此派道士有稳定的宫观作依托,演出场所和对象均相对固定,以城市市民为主要的表演对象,仪式音乐活动也相当频繁,是其生存的重要来源。例如就我实地采访过的上海白云观来说,承接民众要求举行的仪式,几乎每天有一到两场,这不但为道观带来了可观的收入,更为道士们提高演唱演奏水平提供了好的条件。以上特殊条件,使得这一派正一道士们的音乐表演和传承都具有“专业化”特点,其唱、奏技能都达到了较高水准。也正因为这一专业化特点,此派道士就常应邀到外地宫观施行仪式音乐活动,由此进一步扩大了他们的艺术视野和接触更多音乐素材的可能性。在这一特定生态环境中施行的仪式音乐,不但旋律材料比较丰富,作品质量较高,也相应形成了细雅幽美的风格范畴。

另一派正一道士则是主要活动于农村或市郊的火居派。此派道士在生存环境、执乐场所和对象上都与住观的正一道有较大区别。首先,他们并无固定的宫观场所作为执乐活动的依托,多是应民众之邀(俗称“接到活路”),才由坛主临时搭班组织人马,寻找一广场空地建坛演出;其次,这类道士多平时务农或做其他工作,仪式音乐活动只是他们的副业,作为他们经济来源的一个重要补充渠道,具有“半专业化”的特点;再次,演出时间也不固定连续,一

般是在农闲时节或年节中,才有机会找到活路;最后,其演出的范围和对象主要以当地农民为主,较少到远离家乡的外地施行仪式。简而言之,此派正一道士,可称之为“半专业化”的道派,比起“专业化”的正一道士,他们活动范围更狭窄,乡土气息更浓厚,所掌握的音乐材料更简单,演唱演奏水平相对较低一些。在这样的特殊生态环境中,逐渐也形成了他们的特定音乐风格范畴:明朗、欢快。这一音乐风格特点,显然也与特定的服务对象的审美观相对应。

审美风格作为一种审美体验,是由各种具体的音乐形式要素特点聚合而成的。如住观派音乐的形式要素,就具有一系列相应的特点:乐句结构较悠长,加上器乐伴奏和间奏的加花处理,使音乐进行连绵不断,旋律材料较丰富,变化重复形式也较多样,旋法多用级进,旋律婉转起伏多致,拖腔较长,词曲关系多为字疏腔长,节奏常用密集音符的平均型等。火居道音乐的形式要素同样有其相应的细部特点:乐句较短小,旋律材料较单一,重复性较强,旋法多用跳进,旋律线条平直而有棱角,拖腔较短,词曲关系上多字密腔短,一字一音较多见,节奏常用眼起和切分节奏,富于动力感,如此等等,都构成一种明快活泼的审美体验,靠近民间音乐的品格。如果说全真派音乐的审美风格是以“阴柔虚静”的内向美为主导特征的话,那么,正一道的审美风格则是以“细雅明快”的双重美为其主导特征。这个特点的形成与正一道音乐运用的目的和对象都密切相关。

二、趋时性与乡土性的时空风格

时空风格,指正一道音乐在时间流变和空间传播中所形成的个性特点。从总体来看,其时空特点与全真道也有所不同。简而言之,其时空风格具有“趋时性”和“乡土性”。这两个风格特点是相辅相成的关系,下面分别简述。

所谓“趋时性”,指正一道音乐在历史发展过程中多趋附时尚,主动接受时代思潮变化的影响,更具有与时俱进的精神。这一倾向,与正一道生成发展的特点息息相关。从历史上讲,正一道本身起于民间,属于下层民间道教集团,与民间文化有着天然的血缘联系。在后来的发展过程中,特别在宋代,一度受到朝廷青睐,正一天师受封正二品,主持道录司,领导江南道教。但自明代后期始,由于自身原因和客观上帝王道教政策的改变,不断遭到朝廷打压,正一天师被一贬再贬,正一道不得不重新转向民间寻求生存发展。民间文化的品质是思想框框少,最富于情感和创新精神,中国文学艺术史上的新形式,无不是最先萌芽于民间文化。这些特点,对于与民间音乐素有密切联系的正一道仪式音乐不能不产生巨大影响。因而,正一道音乐最能接受时代变化的影响,其音乐形式风格较少依恋古代传统模式,更多接收近世音乐的影响。在当代正一道仪式音乐中,我们很难听到古代宫廷音乐、文人音乐的旋律风格,而更多的是现当代世俗民众耳熟能详的曲调。这是正一道仪式音乐服务对象——广大民众的审美趣味所决定的。

空间的“乡土性”,则指其音乐风格多与其生存活动的狭小地域紧密联系,与当地民间音乐水乳交融,具有强烈的地域性。民间有句俗话“十里不同音,五里不同调”,说的是民间歌曲中地方色彩最浓厚的薅草歌,这句话用于正一道的仪式音乐也很合适。因为说到底,正一道音乐本身就是扎根于特定的地方音乐。

每个地方的正一道乐都具有独树一帜的形态风格特点,不同于另一地域。这些特点在前面的分析中已不时提到,并有充分的材料证明。

如果我们要略微讨论一下其形成原因,就不难发现,在多种复杂的原因中,最根本的是

民间性。只要抓住这一根本特点,就能很好地解释正一道乐的时空特点之成因。

正一道士多在特定地域内土生土长,其游历范围也很狭窄,故其从小就熟悉当地民间音乐。同时,其施行仪式音乐的对象也多是当地一般民众,正一道士多以仪式音乐为谋生的一个副业,演出必须迎合百姓的喜好,取悦于当地民众,以争取市场,获得生存。也就是说,他们无论是学习或运用音乐,都与民间不可分。

这里为了更能说明问题,不妨举一实例以说明正一道士的民间性。20世纪80年代末我到湖北省谷城县(武当山麓的一个县城)采访当地著名的火居道老艺人周彬相,了解到他的大致经历。他9岁入道,开始了边读书边学道教手艺的历程。16岁开始从其父亲、伯父等系统学习音乐技能^①,18岁开始学习主持道教仪式的一应技能,如书写文书、练字、仪式程序以至穿法服、走罡步的技术,一起持续到20岁左右,才基本掌握了一个火居道士必备的知识和技能技术。从此开始了道教仪式音乐实践,随坛门应民众之邀做法事,平时则在家务农,逐渐成长为一位技能全面的高功,在谷城一带小有名气。他在口述中跟我讲到,他的音乐习得,除了从师父那里学习外,更多的是从当地民间音乐中吸取养料。故其所唱经韵,与当地民间音乐风格非常贴近。

以上仅举一例,足以说明正一道士与地方民间文化水乳交融的关联性。

可以说,正一道士仪式音乐的材料大多取自于当地民间音乐,多吸收民众喜闻乐见的曲调,因而正一道仪式音乐的风格具有强烈的民间性也是顺理成章的事。而它的时空特点,正与民间音乐的一般品质是同步的。

从中国音乐发展史看,民间音乐是最具有创新性的音乐品种。音乐史上凡新形式的创造多源于民间。浓郁的地方性,也正是民间音乐的另一品质。这些已是音乐学术界的常识。因而,一旦正一道士具有强烈的民间性,其音乐自然也就具有了相应的时空风格。

第三章 传承与生态背景

上章着重讨论了正一道道乐的风格特点。为了加深对其风格的理解和认识,本章从文化背景角度研究其风格形成的深层原因。当然,文化背景是一个很大的话题,其内涵非常丰富复杂,本章只从一些比较直接的明显的文化要素方面作一初步探讨。

第一节 传承方式及特点

正一道道士的音乐传承以“私传”为特色。所谓私传,即以家庭、家族为核心而传授,甚至在家族传授中还规定传男不传女。这种传承制度从动机来看,是取决于经济利益,防止技艺外泄,失去人才。考察正一道道士音乐传授的具体方法,一般采用“口传心授”和“剽学”两法。

^① 注:笔者在采访中获悉,正一道士传艺有其不成文的规则,都是家族内部传承,且传男不传女。其原因很简单,是为了艺不外传。做仪式音乐是要收费的,这是道士们重要的经济来源,为了提高自己的竞争能力,必须保持高艺术水平。如果将手艺传给外人,就等于培养了竞争对手。故正一道士乐班的骨干和主持人多有血缘关联或亲戚关系,且从无女性从事音乐活动。在近年,一些正一道观也有女性参与仪式音乐,开始突破这一规则,但仍属个别现象。

口传心授之法,即师父带徒弟的教学形式。其传承方法以口头教唱为主,常借助乐谱,因而对学者记忆、兴趣和主动性的要求较低,其传授的形式、师承关系、教学对象、目的等都固定明确。一般家族或科班中的师徒关系往往要行拜师礼仪予以确认。从学习动机分类看,前者有较多功利或利益的激发作用,即通过师承学习掌握较系统的曲目和技能,以此作为谋生的工具,或以此赢得公众的赞赏等。

音乐技能传承的范围场合的划定一般有较高社会阶层、文化教育程度的要求和场合条件的限制,其实际运用范围并不广泛,多限于较职业化的民间乐种、乐社或世袭性质的家族,与一般业余民众无缘。

综上所述,可简单地将口传心授法定义为基于利益动机的,采用“范唱(口传)和启发(心授)式的,教学关系、内容、目的、场所、时间较固定的”音乐传承方式。

据周彬相高功口述,由于谋生动机的驱动,师父的教学是相当严格的,真正达到了冬练三九、夏练三伏的境界。因为师父都是道教仪式音乐的行家里手,又是亲戚关系,教学内容也比较全面深入。按照一个道教仪式音乐家的目标来培养,因而教学成效较佳,通常两三年时间就能培养出一个基本合格的经乐师,可以参加实践活动了。著名的民间音乐家、道教乐手华彦钧(阿炳)也是用同样的方法习得大量音乐技能的。他从小随其父亲华清和(无锡雷尊殿的当家道士)学习多种乐器演奏,最突出的成就是鼓、二胡、琵琶的创作和演奏水平均达到了极高水准,18岁时就以小天师之誉名震江南。

“剽学”之法,即偷听而学的学习方法,没有固定的师生关系、时间、教材和教学目标。从传承手段方法看,全以口耳为传输管轨,不借助任何其他辅助手段,因而对学者记忆、兴趣和主动性要求更高,完全是基于兴趣动机的学习。教学上并无固定明确的师承、教学意识对象和目的。严格地说,“师”是不存在或潜在的,因为他的目的全在自娱而非授,其教育功能全是不经意中的副产品。而受者虽有学的目的,但也无“师授”的概念和特定任务要求,处于很自由随意的习得状态。其学习音乐的动机主要基于兴趣爱好,寓学于乐的因素占主导。

我们可简要地将“剽学”法定义为“基于兴趣动机的,采用偷听模仿式的,教学关系、内容、场合、时间极灵活自由的”传承方式。

剽学法在道教音乐中也是相当广泛应用的。虽然各派都用此法,但鉴于正一道民间性更强,因而他们应用此法的可能性更大,也是毫无疑问的。因为民间音乐的品质就是追求易学易懂易唱,要求基本曲调简单易记,在音乐创腔和运用中,就必然出现十唱九不同、旋律型重复率高的现象,而这些音乐现象在正一道音乐中显然体现得更为明显。这正表明了正一道音乐更为贴近民间音乐的品格。

以上两种学习和传承音乐的方法都具有民间品格,都有别于正规学院课堂教学方法,而自有其特点和效果。如传承范围一般较狭窄,多囿于特定地区和特定的人群,音乐来源大多就地取材,从当地民间音乐吸取材料,因而传习的音乐就比较单一,地域色彩很浓。从现代教育的角度看,其不利因素是在相当程度上局限了更广阔范围的音乐交流,局限了音乐曲调的丰富积累和技艺的提高。但事物都有正反两方面的作用,正因为如此,这种方式习得的音乐往往具有浓郁的民间风格和地域色彩,构成了独树一帜的风味,因而容易为当地群众所喜爱,则又是其优势。

第二节 生态背景

正一道的生态环境与一般百姓非常接近,在“似与不似”的复杂形态中,“似”的成分更多。众所周知,正一道士可食荤娶妻,平时衣着及生活起居方式同常人无异。即使有固定宫观场所作依托的比较规范的正一道道士,如上海白云观和茅山顶宫,道士们也如同上班族,每天上午来宫观上班,只有此时才穿上道袍,俨然道士状,而在下午下班后,则各自回到家里,与妻儿老小过起了家庭生活,因而他们与世俗百姓保持着天然联系。至于火居道派的道士,则更属于民间性的道士阶层,其人员都是在当地世居,土生土长,平时则多务农或做工,完全与一般百姓无异,只在做仪式时才穿上道袍,扮演起道士的角色。他们接触的人群主要是周围的平民百姓,而与市民和官府甚少交往,靠自己从事生产劳动、兼办一些法事活动来维持生计。

生活生存方式的平民化、世俗化,是正一道士的普遍生存特点,无疑也是正一道仪式音乐具有强烈民间性的根本原因。

当然,他们毕竟是道士集团,要从事宗教活动,有较强的宗教信仰,这些生态环境又使其与世俗百姓相比具有了某些不似性。他们的社会地位和文化修养比起一般民众来说,往往要略高一筹。因他们除了一般的劳动技能外,还必须掌握丰富的道学知识和技术,诸如吹、打、念、唱、舞、写(文书、符文)等,且还要懂得选宅基、观风水、看八字等道学知识,这些知识技能都需要经过一定时间的专门训练方能熟练掌握。所以正一道士往往从小就要刻苦学习,由此成为平民中的知识阶层,被民众尊称为“火居先生”。

所以正一道士作为道教在民间流传的一个派别,也具有与世俗阶层不同的地方。他仍然具有道教文化的色彩,只不过比起全真道来说,他们是以更多经过世俗化改造的形态而呈现。这种世俗化的道教文化已经与占正统地位的上层道教文化在各方面都有了相当大的差距,它更通俗易懂,更能一般为一般民众接受。这一生态背景的世俗性,决定了其音乐风格的形成。认清这一点,对于更准确地认识正一道仪式音乐的形态风格个性,从而更全面地把握道教音乐的整体风格特点具有重要意义。

第四章 地域分布实例

当代中国道教正一道音乐地域性很强,各地歧异较大。因此,对重要地区的正一道音乐,也必须先做一些个案调查,庶能渐知其全貌。现正一道分布于全国各地,虽然正一道音乐相对全真道来看别具一格,更加贴近地域民间音乐的风格特点,但其本身情况又有复杂的二分性,并非铁板一块。简言之,正一道内部又因贴近民间音乐的程度不同而可分为住观道与火居道两种类型,其分布各有特点。住观道大都集中于经济较发达的地区和城镇,以及名山胜地,特别以江南一带的上海、苏州等地为盛。火居道则多散居于各地乡村,体现为遍地开花、没有集中点的分布状态。相应的这两个类型在音乐风格上也各有不同特点。一般来看,火居道比住观正一道音乐的地域民间性更强,宗教色彩相对淡化很多。

下面选择一些较有代表性的地区宫观实例加以介绍分析。

第一节 住观道系统

住观道系统指有宫观为依托,并主要在宫观内执行仪式音乐的正一道道教音乐。现在全国有宗教活动的正一道宫观甚多,一般地处大城市或道教名山的宫观中,音乐排场规模较大而规范,运用非常频繁,颇能反映住观正一道的音乐特点。下面是一些比较典型的实例。

一、上海白云观

自古以来,江南地区尤其是苏、沪一带即是正一道道乐盛行之地,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。

上海现有道教仪式活动的道观较多。先选择几个规模较大的道观略作介绍,以了解上海道教的整体概况。

(1) 城隍庙,坐落于最繁华的上海市区。始建于明代永乐年间(公元1403—1424年),以后不断扩大,最繁盛时期建筑总面积达到50亩。现为上海市香客游客都很集中的重要道观。2003年,陈莲笙道长创立了道乐团并担任顾问,吉宏忠道长担任团长,陈大灿担任艺术总监。道乐团除担任日常仪式音乐活动外,还经常外出参加长三角地区组织的民族音乐汇演和全国性的道教音乐汇演。

(2) 钦赐仰殿,又名东岳行宫,位于浦东新区。明万历年间《上海县志》记为“金四娘殿”。原是主祭驱蝗之神金姑娘,祀事颇盛。后传说为今名^①。明清时期农村迎神赛会多举行于此殿。今主奉神为东岳大帝。信奉者众。

(3) 三元宫,位于浦东。是上海地区惟一的坤道院,始建于清雍正六年(公元1728年),主祀道教三官神。

上海正一道道教音乐的地域分布,可分为东乡、西乡和市区三种特色。东乡以浦东、川沙、南汇为典型,其特色为热闹,注重锣鼓乐的演奏,有时用京胡为主奏乐器。音乐风格具有清新、活泼、明快的情调和浓郁的生活气息。西乡以嘉定、宝山为典型,以粗乐为主,打击乐套路与十番锣鼓相近,曲牌音乐多用昆曲和京剧,科仪结束后还加唱戏曲。市区主要以市内本帮道士为主,注重唱腔的文静、细腻,讲究乐器的完美配合,以细丝竹乐伴奏,钟鼓司板眼,具有超尘脱俗的美感。^②

上海字林西街的白云观属于市区特色的典型代表,也是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道道乐的基本特点。因此,无论了解全国的或正一道的道教音乐,上海白云观都是必不可少的一个点。

上海道教传自外地,最早传入的是正一道天师道。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,上海正一道道观有23所,道院有73所,道士有三千多人,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。

^① 清《沪城备考》:“有驱蝗神名金姑娘,或称金四娘,祀盛于崇祯间,田家赛神多祭之。”

^② 参见陈莲笙主编:《上海道教音乐集成·第一卷》,上海音乐学院出版社2006年版。

全真道的传入比正一道晚一百年,道士也远远少于正一道。闻名全国的白云观本属全真道的十方丛林,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(公元1874年)募创,后由全真道士徐至成住持。光绪十四年(公元1888年),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道的一统天下。年老的道士尚存六七人,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30多人,来自江苏、浙江和上海郊区,多出生于道教世家,有初中以上学历,年龄在20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道的典型风格。

白云观从20世纪80年代来已恢复了传统的宗教仪式,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。

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)。我们于1991年前往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,杨府9人清忏又斗九幽灯;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,

^① 参见陈耀庭:《上海道教斋醮和“进表”科仪概述》,载曹本治、罗炳良编:《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》香港中文大学中国音乐资料馆1986年版。

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“忏灯”(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。可见忏灯名为度亡,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10个节目,除了3个“拜忏”节目具有重复性外,其他7个节目都是依次相连而有一定情节贯穿的。大体说来,“忏灯”主要是沿袭古代“黄箓斋”、“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情况如下。

早课后8:30,在凌霄宝殿开始。

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[拜忏]经韵(曲196),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,有点执著意味。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](曲197),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。

(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],内容是表示虔诚地向三清尊神皈依之意,唱腔为速度极慢的上下句反复结构。(曲198)

(4)[请圣韵],邀请各方神灵来帮助,唱腔曲调围绕“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。(曲199)

(5)[慈尊赞]赞美天尊神灵,唱腔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。(曲200)

10:30,敲钟集众。开始第三个节目。

三、朝饭:亦称“上供”,向神和亡人奉献各种饮食和供品。

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。

10:45,高功吟念[消灾经],只用木鱼、引磬伴奏。次吟唱一长大经文,为乐段反复。次诵念经文。

奏器乐间奏曲(曲201),旋律在典型的江南丝竹风格中亦渗透了少许宗教清幽玄妙的气息,由此独具特色。

然后用唱念交替形式歌咏长篇经文,间以锣鼓乐演奏。

道士齐唱[朝饭]经韵。(曲202)

经韵内容是为孤魂准备仙食。唱腔则是[慈尊赞]第二段的多次重复或变化反复。

念木鱼经后接唱段[上供](曲203),向亡魂献供品。

高功吟咏经文,引磬伴奏,速度缓慢,气氛清幽玄奇。

11:00,唱吟完,众道士返回正殿。休息。

13:00,开始第四个仪式。

四、拜忏:这是第一个节次的简化再现,唱[十愿]经韵,旋律与[朝饭]一样。20分钟后收场。休息吃饭后准备下午科仪的物资设备。朱高功在正殿内用米在地上画一图案,含有天尊象、阎王象、符文、花果、文字、八卦等,象征仙界和地狱,造型精美和谐。

14:00,敲钟集众,开始第五个节目。

五、十献:向神灵敬献供品,唱念交替形式复沓五次。(曲204)

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。(曲205)

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[召魂]经韵(曲206),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,法师坐唱经韵[施食](曲207),仅用法铃伴奏,气氛较清淡。

15:45开始第九个节目。

九、[破狱]:高功象征性地舞剑一一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。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(曲208),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](曲209)。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[祭孤魂表](曲 210)送达天神表文以示祭孤魂,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]。此程序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 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[玉皇忏](曲 211),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。

接念长大的木鱼经。吹打乐演奏。

16:25 全剧终,共历时 8 小时许。

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。在丰富信徒的文化娱乐生活,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,这也堪称一个典型个案,可以代表江南以至更广地区正一道道乐的基本特点。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做了新的综合与改造,如速度的尤为缓慢,唱法、节律的顺其自然,音区的偏于低沉,旋线的延绵悠长平滑,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,显得微不足道了。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中,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。

二、苏州玄妙观

苏州是道教盛行地区之一。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(公元 276 年),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。中华人

民共和国成立以后,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30来岁。

苏州道教以正一道为主,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出团赴威尼斯、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、木鱼各1、板1、大堂鼓1、双青1、十音锣1、引磬1、小钟磬1、板鼓1、钹钊各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的高度成就,除了江南一带素为人文荟萃、文艺发达这一地理因素外,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、钱旋之等人主办了“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、刊印专门的道乐乐谱专辑。如清嘉庆四年(公元1799年)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 and 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,奏得速度快,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“大川拨棹”、“素玉姣枝”、“大桂炷香”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,其他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,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,且在北京举行演出,将资料汇编成《苏州道教音乐选》,为研究道教音乐,提供了丰富的素材。

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。

(1) 技术精湛的鼓艺。苏州道教亦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脚架上。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缓、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。

(2) 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。

(3) 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,或使七只钹瞬间停留在另一持钹手上重叠旋转。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。

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和结尾部分,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,也会影响道乐,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。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的信奉。

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青道士,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5个多小时。

玄妙观道乐亦属典型的正一道住观道风格体系,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,与同属正一道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,又体现悠缓娴雅宗教情调之旋律风格,正是正一道道乐的一个普遍性特征。

三、江西龙虎山天师府

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,巍然而存者惟有天师府。

嗣汉天师府是道教正一道“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(公元718年),宋崇宁四年(公元1105年)改建于上清镇关门口,赐额“真人府”。元延祐六年(公元1368年),朱元璋拨款在今址扩建,赐额“嗣汉天师府”。天师府占地两万两千平方米,建筑面积有一万两千平方米,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,百花坞等。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(公元1752年),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1949年前后携“玉印”、“宝剑”、“经书”三大传家宝遁往台湾。中华人民共和国成立后,政府曾颁布保护上清宫、天师府的文告,“文革”时期,上清宫全被拆毁,天师府也遭严重破坏。十一届三中全会后落实宗教政策,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,现任中国道教协会秘书长。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,也是正一道教徒和信徒们举行宗教活动的重要场所。

过去,龙虎山素为正一道的中心,以重符箓斋醮而闻名。1991年来,随着天师府恢复宗教活动,乐班也恢复了正常的活动。在老道长的传帮带下,年青一代高功、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,则有个明显区别,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。出现这种现象的原因有二:一是正一道科仪本来就不重唱韵,故经曲偏少。二是在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,作为正一道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曲目已有百余首。通过这些音响资料,可分析其音乐的基本特点。

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,早期弋阳腔的唱腔,就是采用当地道士

的经韵俗称“道士腔”。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婉折多致,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,接近于民歌的性格。

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[澄清韵],篇幅较大,但实为一个上下句的三次变奏。

又如[步虚]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[澄清韵]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。[步虚]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。

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“小节内切分”和“跨小节切分”两种类型(曲 212)。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。

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中国通用的“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。即使与上海、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,就在于其经韵总是具有浓厚的地方民间音乐特性。如从[澄清韵]与[步虚]两个曲例中可看出,尽管其标题、唱词与其他地区正一道和全真道都并无二致,但其旋律形态却明显是独树一帜的。(曲 213、曲 214)

第二节 火居道系统

火居道是正一道中更为俗化的道士类型。火居道其名在学术界解释不一,大致有两种说法。一说为“伙居”,指这派道士可娶妻生育,与家庭成员伙同居住。也有人认为这些道士常成群结伙而做法事。故名。另一说为“火居”。据《道教大辞典》云:“道教以在家道士,而有妻室子女者,称为火居道士。因其唯奉香火,居有眷属,或且流于符箓斋醮职业之途,亦无出世之想,甚有烦恼忧患、火焰炽烈之虞,故曰火居道士,或称为居士也。”^①后说或更合学理,本书从之。火居道人是业余性质的宗教人员,平常多以务农为生,当老百姓遇红白喜事邀请做法事时,方临时搭班设坛,执行道教仪式音乐,并收取报酬,作为经济来源之一。火居道人与当地民众和民俗有天然联系,其仪式音乐必须迎合百姓的喜好,故其音乐吸收民间材料特

① 李叔还编纂:《道教大辞典》,浙江古籍出版社 1987 年版。

别大胆,地域民间色彩极浓。下面是一些典型的实例。

一、湖北谷城

在道教圣地武当山周围城乡之间,分布着大量火居道士,以谷城县的火居道士最有影响。他们自称是龙虎山正一天师道的分支流派,以家族传承为纽带,自设坛门,应民众之需而举行各种仪式,乃至包揽看风水、选宅基、择吉期、排八字等事项,民俗气息极浓。这些道士平常都扎根于民间,与平民形态无异,但因具有独特的道教知识技艺,又与俗不同,而被乡民尊称为“先生”。其中领头的仪式主持人,更是娴熟于道教义理和音乐技术,完全可跻身于民间音乐家之列而毫无愧色。现以谷城火居道高功周彬相为例,即可见一斑。周氏 1912 年 3 月 20 日生于湖北省谷城县盛康镇,幼年因家贫而习道教仪式、方术及经乐,9 岁即师从李治三学吹笛,半年后即可上道场演奏,后又剽学管、笙等器。11 岁时皆可登坛表演。16 岁时拜陈明儒为师,学习仪式科范道教经典达三年。21 岁后的十年间,先后师从袁海清、李来仪等火居道名师,进修科仪音乐,在各种民间仪式活动中历任都讲、高功之职,主持仪式音乐。其博采众长,唱奏俱佳,名扬谷城一带,成为典型的火居道音乐传人。

二、台湾

道教在台湾一直很活跃。第 63 代正一天师张恩溥于 1949 年前后到台湾,传承传播正一道并在台湾流行。现台湾道教道派名目甚杂多,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、龙虎山正一道的玉府道士、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。主要的大约有: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,以祈安禳灾为目的;火醮,以驱禳火神为目的;水醮,以驱禳水神为目的;船醮,以祈求海事平安、渔业丰稔为目的。

从以上斋醮名目看,多为祈福禳灾之类,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的。

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》中所载的金篆醮节目很接近,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,当直接继承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[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],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。

中部与南部正一道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,又常要随乡入俗地做一些表演上的灵活变化,以适应该地民众的风习。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,也相应的比较杂多。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,这些道曲的自身特点显然更为

突出。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。(曲 215、曲 216)

至于吟唱腔(曲 217),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。

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 9 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 2,000 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”方位的明清戏剧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。

北部正一道的道士只做阳醮,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,惟旋律风格全然不同,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。锣鼓介的运用于引子,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》。

本篇小结

宋代马端临在《文献通考》中评论道教思想学术“杂而多端”，意思是说道教内涵丰富杂多，很难用一家一派的标准去简单地定于一尊。这个评论也同样适用于我们认识道教音乐的复杂性。从本章论述结果来看，正一道的音乐体系并非单纯无杂，其内部也有差异和层次性结构，是一个包含多种不同形态风格子系统的复合体。在认识正一道经韵的结构层次时，首先需要弄清这个系统的主体及本质。笔者认为，正一道音乐的独特性关键在于其为道与俗的有机融合，既拥有一些正统道教音乐的元素和特征，又更多地染上世俗音乐的色彩。这个基本特点，正是正一道音乐的本质属性所在，应作为研究的首要目标。根据世俗化程度的不同，可以宏观地划分正一道音乐层次为住观派和火居派两大子系统。

从系统整体观念来看，正一道音乐的两个子系统，即体现为沾染世俗音乐色彩程度的递增。亦即：正统道乐与世俗音乐色彩平分秋色的住观派旋律现象，世俗音乐色彩占主导地位的火居派旋律现象。它们共同构成了正一道音乐的大系统。虽然一般意义上它们都可称为正一道音乐，但实际上在音乐形态风格方面存在不同程度的微妙差异。这些差异更清晰地表现出道教音乐与世俗音乐相融合的痕迹构造。

本篇研究的结果对于扩展道教音乐学术研究的思路和领域也有一定启发性。比如，不同层次的渐次演进，实际上已暗含着道教音乐发展的某些规律性特点。即，一方面，其旋律共同性和通用性的递减。表明其宗教性的递减。另一方面，又意味着其民间性、地域性的递增。此外，还可为今后的研究提供一些方法启示，提醒我们应将不同的道乐类型放在合适的题目论域中研究。对象与研究目标紧密联系，材料与观点完全对应，才会使研究结论避免偏差，对于提高道乐研究的质量和进程也自有其现实意义。

附录1 本书曲例^①

[曲1] 澄清韵(武当山早课) 阮蓬志传谱,史新民等采录,蒲亨强记谱

天 无 氛 (哪 啊 哎)

秽, (呀)

地 (啊) 无 (哎)

冥 (啊) 慧 (哎)

妖 (哎) 洞 (哎)

尘, (哎) 清, (哎) 大 量 玄 玄 也。

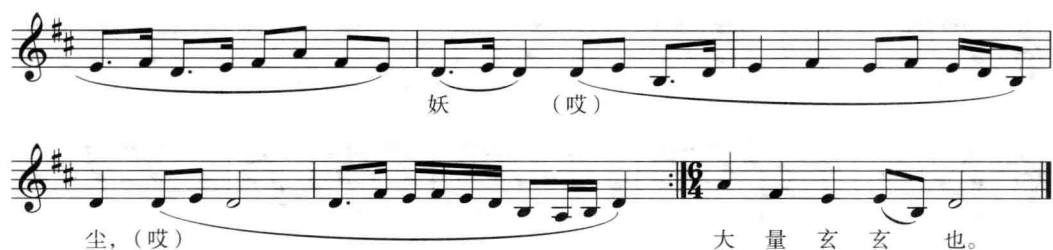
[曲2] 澄清韵(北京白云观早课) 闵智亭传谱,刘红等记谱

天 无 氛 (哪 啊 哎)

秽, 呀

地 啊 无 哎

① 本书曲例凡未作特别说明者,皆为蒲亨强、王红等采录、记谱,蒲亨强、刘琼、郝磊等校对。



[曲3] 澄清韵(浙江苍南县燕窠洞早课) 黄信诚传谱



[曲4] 步虚韵 黄信诚等唱





[曲 5] 八天 喇万慧传谱





[曲6] 卫灵咒(茅山)



(哎) 圣 (哪) (啊) 乡。

稍快

回原速

气 (哎) (啊)
三 (哎) (啊)
恭 (哎) (啊)

运 (哪) (哎) 巴 (呀)
皇 (哪) (哎) 太 (呀)
伸 (哪) (哎) 三 (呀)

蜀 (呀) (哎) 初 (呀) 渴 (呀)

境 (呀) 接 (呀 啊)
肇 (呀 啊)
不 (呀 啊)

东灵幽

(啊) 皇场 (呃) (啊) 祥群
(啊) 场 (呃) (啊)
(啊) 灵 (呃) (啊)

(哎) 辉 (呀)
(哎) 礼 (呀)

(哎) 八 (呀)
(哎) 饭 (呀) (哎) 表仰

(呀), 焕 (哎) (哎)
(呀), 福 (哎) (哎)

合庆 (呃) (哎)
(呃) (哎)

神朗 (啊)
(啊)

(哎) 光。 (哎) 倾心顶祝, 白日 (呃) 翱 (啊) 翔。
(哎) 朗

[曲7] 三炷香(武当山)

稽 (呀) 首 先 天

一 (呀) 炷 (啊) 香 (也),



[曲 8] 三炷香(北京白云观)



[曲 9] 三炷香(浙江)





[曲 10] 三皈依(武当山早课)

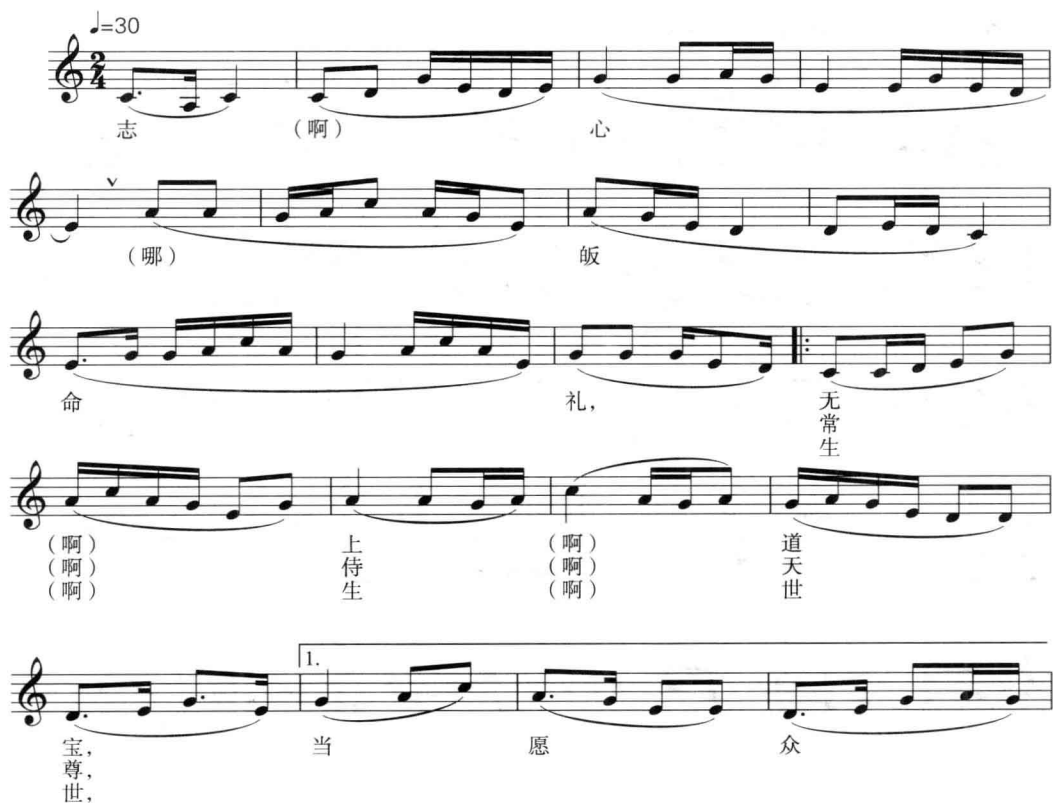




[曲 11] 三皈依(武当山施食)



[曲 12] 三皈依(西安八仙宫晚课)





[曲 13] 三皈依(浙江焰口仪式)



[曲 14] 举天尊(武当山) 喇万慧传谱



[曲 15] 举天尊(北京) 闵智亭传谱



[曲 16] 举天尊(浙江天台山传谱)



[曲 17] 举天尊(浙江天台山传谱)



[曲 18] 天尊板(浙江天台山传谱)

♩=60



[曲 19] 天尊板(浙江天台山传谱)

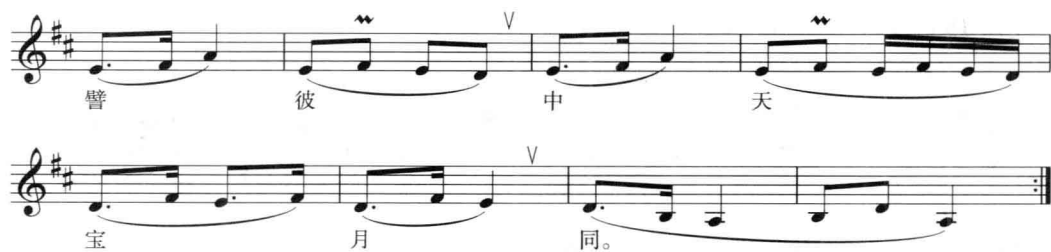
反复七次 ♩=100



[曲 20] 大启请(北京白云观传谱)

♩=60





[曲 21] 洒净韵(北京白云观传谱)

$\text{♩} = 60$

真 心 清 静 道 为 宗, (俱 洁 净) 譬 彼 中 天 宝 月 同。 (常 清 常 清 常 净)。 1.2.3. 4. 香 供 养, 常 清 常 清 常 净 天 尊。

[曲 22] 洒水韵(武昌长春观)

锣鼓入

清 净 (啊) 之 水, 日 月 华

盖, 中 藏 北

斗, 内 隐 三

锣鼓入

台, 神 水 一 洒

戾 秽 速 开, 净 水

洒 过, 福 云 福 来。

[曲 23] 反八天(武当山早坛)

道 (啊) 场 (啊) 众 (啊) 等,

(哎 嗨 哎 嗨) 人 (啊) 各 (呀) 恭 (啊)

敬, (哪 哎 嗨 哎 嗨) 恭 (啊) 对 (呀)

道 (啊) 前, (哪 哎 嗨 哎 嗨) 讽 经 如 法。

[曲 24] 小启请(北京白云观)

道 场 众 等, 请 当 请 当 请 当 请

人 各 恭 敬, 讽 经 如 法。 请 当 当 请 当 请 当 请 当 请 当 请

[曲 25] 小启请(浙江温州早坛)

道 场 众 等,

人 各 恭 敬,

恭 对 道 前,

讽 经 如 法。

[曲 26] 中堂赞(河北省早课)

领 齐 向 来 诵 经,

念 念 存 诚。

千 真 拱 听,



[曲 27] 忏悔文(武当山早课)



[曲 28] 忏悔文(华山玉泉院早坛)





[曲 29] 称职主旋律谱(浙江燕窠洞)

$\text{♩} = 78$ (引子)-----

臣 (哪) 系 太 上 无 极 大 道,
玉 清 金 笏 宝 (啊) 篆, 混 元 紫 府 选 仙 上 品, 秉 东 华 演 教
龙 门 正 宗。 大 罗 天 仙 状 元, 邱 大 真 人 门 下,
叨 科 阐 事, 臣 慧 (哪 唉) 诚 (啊) 德 玉。
领 (哪) 两 (啊) 班 道 众 人 等 诚 惶 诚 (哪)
恐, 稽 首 (啊) 顿 首。

[曲 30] 称职主旋律比较(武昌长春观)

1段变体

臣 (哪) 系 太 上 无 极 大 道,
玉 清 金 笏 宝 (啊) 篆, 混 元 紫 府 选 仙 上 品, 秉 东 华 演 教
龙 门 正 宗。 大 罗 天 仙 状 元, 邱 大 真 人 门 下,
叨 科 阐 事, 臣 慧 (哪 唉) 诚 (啊) 德 玉。
领 (哪) 两 (啊) 班 道 众 人 等 诚 惶 诚 (哪)
恐, 稽 首 (啊) 顿 首。

3段变体

2段变体

击乐间奏

1段材料

3段变形

2段变形

1段变形

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves. The first staff is labeled '3段变体'. The second staff is labeled '2段变体' and includes a '击乐间奏' (percussion interlude) section. The third staff is labeled '1段材料'. The fourth staff is labeled '3段变形'. The fifth staff is labeled '2段变形'. The sixth staff is labeled '1段变形'. The seventh staff is labeled '3段变形'. The eighth staff is labeled '2段变形'. The ninth staff is labeled '1段变形'. The score includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings.



[曲 31] 圣班韵(武昌长春观上大表)

臣系太上无极大道, 玉清金简宝篆, 混元紫府
选仙上品, 秉(啊)东华演教龙门
正宗。大罗天仙状元, 邱大真人门下,
叨科闡事, 臣慧诚德玉, 领
合观道众人等, 诚惶诚恐, 稽首
顿首。臣今奏为中华人民

共 和 国 湖 北 省 武 汉 市 武 昌 区 大 东 门

解 放 路 长 春 观 栖 居, 焚 修 玄 裔 弟 子,

泊 领 合 观 两 班 道 众 人 等,

今 值 天 运 癸 未 年 正 月 初 九 日,

恭 逢 昊 天 金 阙, 玉 皇 上 帝 春 秋 良 辰

之 日, 现 就 宝 殿, 设 立 瑶 坛。

跪 诵 太 上 诸 品 仙 经, 拜 礼

高 真 玄 名 宝 号, 上 达 神 麻,

下 祈 清 泰, 祈 恩 默 佑,

国 泰 民 安, 风 调 雨 顺,

五 谷 丰 登, 降 熙 本 观, 香 火 绵 远



[曲 32] 焚化赞 闵智亭传谱

稽首三界 皈(呀)依(呀) 天 地(呀)
三 界 皈(呀)方(呀) 天 尽 遥(呀)
请 当 当 请 当 当 请 当 当
鱼 鱼 鱼
前，观， (哎) 炉 (哎) 起 (也) 炉 (哎) 起
(哎) 万 (哎) 圣 (也) 万 (哎) 圣
请 当 当 请 当 当 请 当 当
鱼 鱼 鱼





〔曲 33〕 薰表韵(武昌长春观上表仪式)



念:唵吽吽,乾宫开天门,兑泽统雄兵。艮山封鬼路,离宫驾火龙。坎水涌波涛,坤地留人行。震宫轰霹雳,巽风吹山崩。行在中宫立,八卦护我身。



[曲 34] 五厨经(武当山)

$\text{♩}=84$

一 (呀) 气 和 太 和,

得 一 道 皆 (呀) 泰 (呀),

和 乃 无 太 和, (啊) 玄

理 通 玄 (哪) 际(呀)。 牵 (呀) 请

东 方 十 二 界, (呀) (啊) 青 衣

童 子 下 瑶 界(呀)。 手 (啊) 执

青 袖 来 接 引, (哪) (哎) 引 (哪)

将 魂 来, (呀) 引 (哪) 将 魂 来。

[曲 35] 五厨经(北京)

$\text{♩}=84$

一 气 和 太 和, 得 一

道 皆 泰, 和 乃 无 知。

[曲 36] 丰都咒(武当山)

$\text{♩}=78$

茫 (啊) 茫 丰 都 中, (啊) 重 (啊) 重

金 刚 (哎) 山, (哪 哎) 灵 (哪) 宝

无 量 光, (哎 哎) 洞 照 (哎) 炎 池 烦。

九 (啊) 幽 诸 (啊) 幽 魂,

身 (啊) 随 香 (啊) 云

幡, 定 慧 青 莲

花, (呀) 上 生 神 (哪) 永 安。

[曲 37] 丰都咒 闵智亭传谱

$\text{♩}=60$

茫 (也) 茫 丰 都

中, (哎) 重 (也) (哎) 重 金

刚 山, 灵 (嘞) 宝 无 (嘞) 量



[曲 38] 丰都咒(浙江传谱)



〔曲 39〕 破十八狱 喇万慧传谱

$\text{♩}=72$

玉 宝 皇 上 尊, 皇 上 天 (哪) 尊, 风 雷 地 狱
拔 度 灵 (哪) 魂。 十 方 灵 宝 救 苦 尊, 救 苦 天 (哪) 尊。
(唵 哑 吽, 吽 哑 唵 吽 吽 吽) 东 极 宫 (啊)
中, 破 开 丰 都 第 一 层。 玄 真 万 福
尊, 万 福 天 尊。 火 医 地 狱 拔 度 灵 (哪) 魂。
十 方 灵 宝 救 苦 尊, 救 苦 天 尊。 (唵 哑 吽,
吽 哑 唵 吽 吽 吽) 东 极 宫 中 掣 开 丰 都
第 二 层 大 妙 至 极 尊, 至 极 天 尊。

〔曲 40〕 破丰都板 闵智亭传谱

$\text{♩}=72$

东 方 玉 宝 皇 上 尊, 皇 上 天
尊, 风 雷 地 狱 拔 度 亡 魂。



[曲 41] 破十八狱(浙江传谱)



[曲 42] 倒卷帘(北京)

$\text{♩}=60$

瑶 坛 (啊) 设 (啊) 像 玉

京 山, (啊)

对 越 金 容 咫 (啊)

尺 间。 设 像 玉 京

山, 金 容 咫 尺 间。

[曲 43] 召请(武当施食)

$\text{♩}=132$

志 一 心 召 请 北 斗 玄 范 府,

神 虎 摄 魄 司, 阴 阳 二 大 神 (哪) 何 乔 二 元 帅,

三 部 追 魂 使 者, 七 真 玉 女, 地 道 功 曹,

三 元 执 事, 五 道 将 军, 丘 丞 墓 白,

河 伯 河 候, (啊) 蒿 里 相 公, 冥 关 主 者,



(下略七段词)

[曲 44] 五召请(北京) 闵智亭传谱



〔曲 45〕 召请尾(北京) 闵智亭传谱

香花召请望来临, (嗯) 花幡召请 (哎)

望 来 临。

临。

〔曲 46〕 焚表韵(苏州上表仪)

$\text{♩} = 90$

$\text{♩} = 60$

[曲 47] 送表韵(苏州上表仪)



[曲 48] 洒水韵(武昌长春观上表仪)



[曲 49] 太极韵(河北省早课)



[曲 50] 单吊卦(河北省早课)





[曲 51] 弥罗诰(河北省早课)

领唱稍自由(每句一拜)





[曲 52] 普化诰(河北省早课)

领唱稍自由



[曲 53] 小赞韵(河北省早课)

诵 经 功 德

不 可 思, 不 思

议, 诸

天 诸 地, 诸 地 转 灵

机。 皇 王,

皇 王 寿 天 齐。

大 道 慈 大 慈 悲。

万 化 万 化

乐 雍 熙。 熙。

[曲 54] 步虚(武昌长春观上大表)

太 极 分 高

厚, 轻 清 上

属天,

人行能溢修三

至千道, (啊)身乃

作真

仙。行时丁

四万(哪)哎)年。

丹(啊)台(啊)

开(呀)宝(啊)笈。

(击乐煞)

金口为流传。

[曲 55] 玉皇赦罪天尊(武昌长春观上大表)

独吟

玉皇赦罪

(哎)(哎)天天尊。

[曲 56] 吊卦(武昌长春观上大表)

$\text{♩} = 70$

稽 首 (唉)

虔 昊 经 筵 里 诚 天 面 现 落 始 跃 上
昊 光 珠 悬 碧
元 群 仙 踊 太

拜 今 金 光 朝 说 礼 弥
昊 日 光 现 元 法 太 罗
天, 现, 始, 上
昊 天
光 现
说 法
弥 罗

(击乐入)

昊 光 元 太 天 现 始 上 今 空 说 弥 日 中 法 罗 赴 宝 度 无 经 珠 群 上 筵。悬。仙。天。

尾声

香 供 养。

玉 皇 赦 罪 天 尊。

(击乐煞)

[曲 57] 三宝天尊(武昌长春观上大表)

慢起

男独: 道 经 师 (啊)

击乐入

宝 天 尊。

[曲 58] 一炷真香(武昌长春观上大表)

男独

一金炷阙真光香明(啊)达玉圣后京,君,九重诚进彩九重丹诚云。阖不阖因门开上鹤驾下,鸾歌凤舞到坛庭。相传授,安得人间有玉文。

[曲 59] 龙汉祖劫天尊(武昌长春观上大表)

龙汉祖(啊)劫天尊。

[曲 60] 三宝香(武昌长春观上大表)

复沓三遍,皈依三宝

稽首皈依开依皈依道教(唉),道混经风在沌文篆渺理唤与冥难八龙中穷方章



[曲 61] 香供养(武昌长春观上大表)



[曲 62] 赤明中劫天尊(武昌长春观上大表)





[曲 63] 香云达信天尊(武昌长春观上大表)

男:



[曲 64] 请玉皇(武昌长春观上大表)

男独



[曲 65] 祝香咒(武昌长春观上大表)





[曲 66] 威灵咒(武昌长春观上大表)



[曲 67] 提纲(武昌长春观上大表)



[曲 68] 叹文(武昌长春观上大表)



[曲 69] 念表文(武昌长春观上大表)



[曲 70] 重称职(武昌长春观上大表)



阐 事。 臣 慧 心 诚 德， 诚 惶 诚 恐 稽 首 顿 首，
 炉 焚 真 香， 虔 诚 上 （啊） 启。 大 赤 天 空，
 混 元 道 德 天 尊。 仰 祝 万 寿 子 臣。
 臣 今 奏 为 中 华 人 民 共 和 国 湖 北 武 汉 市 武 昌 大 东 门
 长 春 观 栖 居， 封 道 授 功。
 （唉） 如 今 托 观 中 道
 人 等， 今 于 天 运 癸 未 年 正 月 初 九 日， 恭 逢 昊 天 至 尊
 金 阙 玉 皇 上 圣 诞 之 期。（呃 唉） 臣 等
 诚 惶 诚 恐， 稽 首 顿 首。 三 清 三 境 三 宝 天 尊，（哪）
 太 上（啊） 开 天 执 符，（啊） 玉 历 含 真 体 道， 金 阙 云 宫， 九 穹 御 历，
 万 道 无 （啊） 为。 化 身 弥 罗， 位 尊 无 上， 妙 相 冠 于 诸 天，



[曲 71] 上香(武昌长春观上大表)





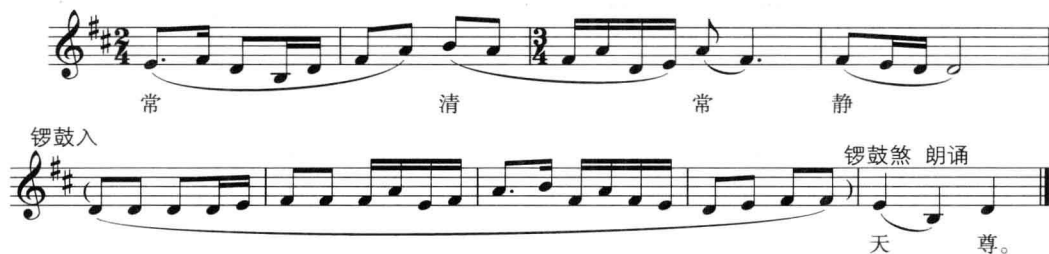
[曲 72] 澄清韵(武昌长春观上大表)





(多次重复, 未记歌词为奸娇缚邪, 杀鬼万千, 中山神咒, 元始玉文, 持诵一遍, 却病延年。按行五岳八海知文, 魔王束首。侍卫我轩。)

[曲 73] 举常清常静天尊(武昌长春观上大表)



[曲 74] 开天符(武昌长春观上大表)



右 符 宣 告 混 元 锡 福 经 (啊)
 所 遇 罡 风 浩 气 九 丑 群 (啊)
 所 遇 罡 风 浩 气 九 丑 群 (啊)
 龙 虎 骑 吏 直 奏 九 天 云 (啊)

1.
 坛 凶 凶 宫 本 坛 以 今, 恭 准 道 旨, 今 发

开 天 符 命, (唉) 仰

符 中 使 者, 帅 将 天

2.
 丁, 开 天 符 命, 三 天 径

冲 戳 于 道

左 以 明 天 宪 施

3.4.
 行。 (锣入) 开 天 符 命, 三 天 径 冲 空
 普 天 同 庆, 飞 腾 太 空

倘 遏 表 文,
 一 如 诰 命,

速 风 送 火 罗 驿 丰。
 传。

[曲 75] 送表韵(武昌长春观上大表)



[曲 76] 大赞韵(武昌长春观上大表)



[曲 77] 清虚韵(浙江焰口仪式·器乐序曲)^①



① 从此曲开始到[三皈依]为浙江“焰口”仪式全套唱腔曲目,黄信诚等唱,蒲亨强采录并记谱,郝磊译五线谱并记部分唱词。



[曲 78] 举太乙救苦天尊



[曲 79] 吊卦



[曲 80] 萨祖救苦宝诰经

礼 诰 奉 行, 志 心 皈 命 礼。流 派 西 蜀, 迹 显 龙 兴。

施 财 合 药 济 群 生, 积 行 累 功 修 至 道, 授 铁 师 之

教 旨, 掌 玉 府 之 教 旨, 身 披 百 纳 伏 魔 衣, 手 执 五 明

降 鬼 扇, 代 天 宣 化, 咒 枣 书 符, 运 风 雷 于 咫 尺 之 间,

剪 妖 魔 于 斗 罡 之 下, 道 参 太 极, 位 列 仙 班, 松 筠 野 鸽

任 纵 横, 遐 迩 孤 云 常 自 在, 方 方 阐 教, 为 万 法 之 宗 师,

处 处 开 坛, 作 后 人 之 模 范, 都 天 宗 主, 一 元 无 上,

萨 翁 真 君, 玄 风 永 振 天 尊。

[曲 81] 提纲

慈 尊 (啊) 降 法

界, 普 度 众 幽

魂, 欲 免 轮 回

苦, 大 众 念 天 (哪) 尊。

[曲 82] 小赞韵

$\text{♩} = 40$

青 华 教 主, 太 乙 慈 (唉) (啊 呃) 尊。 玉 清 应 化 应 化 毁 金 身。 开 甘 露 门, 开 乙 慈 尊。 (后略)

[曲 83] 五方召请(浙江焰口)

$\text{♩} = 50$

志 一 心 召 请, 五 方 世 界, 五 方 童 子



[曲 84] 叹文 1(浙江焰口)

♩ = 90

志一心灵旗之召请，
(呢)
救
苦天尊下紫
庭天(啊)，
九幽长夜放光明。
手执华施来接引，引接亡灵早超生
(啊)
(后略)

[曲 85] 举法通三界天尊



[曲 86] 水赞(亦名柳枝雨)

$\text{♩} = 60$ 中速 向下属转调

柳 枝 雨 遍

洒 法 筵 中, 皆 通,

慈 云 拥 出 九 头 狮 子 下

汉 九 宫, 重,

1. 幽 魂 咽 喉

2. 悉 皆 通, 九 重。 表 华 真

(后略)

[曲 87] 一炷返魂香

$\text{♩} = 70$

一 (呀 唉) 炷 (啊)



[曲 88] 叹文 2(浙江焰口仪式)





[曲 89] 小救苦引

$\text{♩} = 60$

三 代 宗 亲

承 摄 承 摄 召,

一 展 三 灵,

一 展 三 灵 早 超 升。

普 度 亡 过 灵

魂 升 仙

(后略)

[曲 90] 一炷真香

一此 炷香

真迢 香达

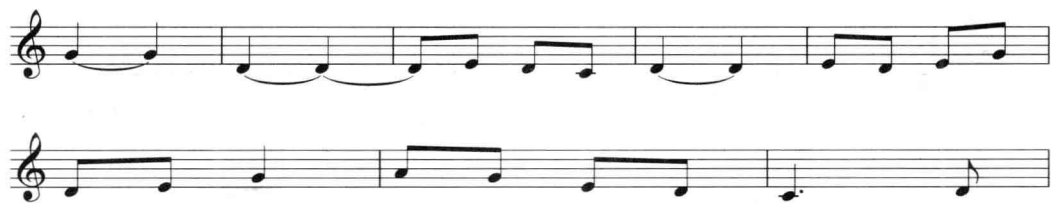
烈青 火华 焚府,

金启 童奏 玉寻 女声 上遥 救苦

1. 闻。

2. 尊。

[曲 91] 香赞



[曲 92] 祝香咒

道 由 心 生, 假 香

传。(嗯) 香 热 玉 炉, 心 存 帝 (呢) 前。

真 灵 下 盼, 仙 旆 临 轩。 令

臣 关 告, 径 达

九 天。

(后略)

[曲 93] 提纲

恭 对 坛

前, 请 称 职 位。

[曲 94] 称职

臣 系 太 上 无 极 大 道，

玉 清 真 笏 宝 箓， 混 元 紫 府 选 仙 上

品， 秉 东 华 演 教， 龙 门 正 宗， 大 罗 天 仙

状 元， 邱 大 真 人 门 下， 玄 裔 弟 子，

凡 谨 诚 率 领 道 众 人 等， 清 华

为 度 亡 魂，

俱 入 蓬 莱 三 岛 会。 十 方

常 住， 凭 道 宝

恩 光 刀， (唵 吽 尼)

常 住 师 宝

渐快

师 宝 大 天 尊。



[曲 95] 慈尊赞(亦名慈尊座,古亦名大赞)

领 $\text{♩} = 40$ 合

慈 尊 九 色 莲 (唉) 花 座, 座

(啊) 座, 座

座 七 宝 光 中 现

出 现 出

骞 林

骞 林 百 亿

尾声

瑞。

(后略)

附词:慈尊九色莲花座,座座七宝骞林。骞林百亿瑞光中,瑞光中现出妙严宫。妙严宫中端然座,座座就金容。金容手执绿杨枝,杨枝遍洒虚空。虚空境界难描画,画画就无穷。无穷无尽拔度亡灵,上往南宫。

[曲 96] 三宝赞

稽 首 皈 依

无 上 道，

道 宝 道 宝

无 上 慈

尊。 先 天 立 教，

(啊) 亿 劫 度 人，

鸿 蒙 未 判，

开 天 辟 地 (啊) 独 为 尊。 玉 清 圣

境， (哎) 元 始 高 尊 愿 垂

法 语， 救 度 亡 灵 身 业 罪， (啊)

拔 离 苦 海， 超 出 沉 沦。 惟 愿

身 业 罪 消 灭。 接 引 亡 灵 上 玉 清。

1.

1.2.3.

4. 渐慢

〔曲 97〕 三信礼

领 慢速 合

志 一 心 信 礼,

玉 (呀) 清 宫, (哎) 元 始

主, (啊) 三 界 师, 四 (啊) 生

父, (唵 吽 尼) 若

皈 依, 大 慈 悲, (呀)

大反复六次

能 灭 孤 魂 身 业 罪。 唵 吽

小反复四次, 第五次大反复

尼。 欲 求

(后略)

〔曲 98〕 举法通三界天尊

领 合

法 通 三 界 法 通

三 界 天 尊

〔曲 99〕 仰启咒

反复十次 慢起



仰 启 碧 云 大 教

大 教 主,

(唵 哑 吽)

一 元 无 上

萨 仙 翁。 (萨 哩 吽 吽 唵 哑)

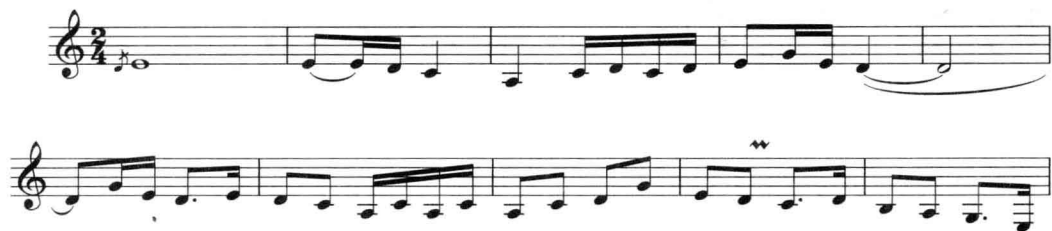
(唵 唵 哑 吽)

弟 子 启 请 望

来 望 来 临,

(后略)

〔曲 100〕 普召牒



普 召 牒



[曲 101] 提纲·发鼓





[曲 102] 提纲转举天尊

发 鼓 (啊) 三 通

扣, 铃 音

振 十 方。 请 师

登 宝 座,

转举天尊

说 法 度 幽 魂。 广

度 沉 沦 天

尊, 依 科 奉

行。

[曲 103] 黄箓斋筵

黄 箓 斋 筵

临 妙



附唱词:黎华曾造罪,三官考校甚分明。丈人观里求忏悔,哀告黄冠李若冲。径卷未完离地府,速登云路早超升。

[曲 104] 举大慈接引天尊



[曲 105] 五供养



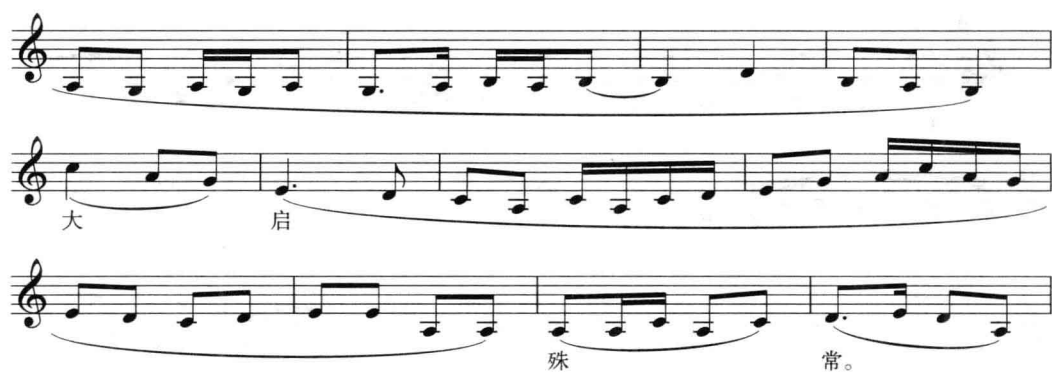


(后略)

[曲 106] 叹文 3

♩=80





[曲 107] 梅花引





(后略)

[曲 108] 清华赞(大救苦引)





(后略)

[曲 109] 破丰都咒



[曲 110] 吟经腔转举天尊



[曲 111] 真符经

急速
吟



[曲 112] 破狱

$\text{♩} = 72$





(后略)

[曲 113] 小救苦引



(后略)

[曲 114] 慢中称





2. 星月朦胧古道，风雨飘飘风雨飘飘罩荒丘。
3. 可怜白骨堆黄土，空忆新尸空忆新尸葬旧坟。
4. 此夜好承功力，华幡召请华幡召请望来临。

[曲 115] 叹文 4

$\text{♩} = 40$

灵 方 志 召 请 (呃) 呃
(啊)
太 上 (啊 唉)
天 阶 夜 静, (啊
呃) 人 市 (啊) 更 残
金 鸟 已 坠 于 西 山, (唉
啊 唉) 玉 兔 将 升 于 东 海。
(后略)

[曲 116] 志心召请

$\text{♩}=70$



志心召请, 北阴界内,
地府城中, 冥司面然之鬼王, 铁围所统之主者, 九幽
狱, 十王狱, 君臣
宰辅, 三曹案, 六部案, 文武公卿。惟愿 辗转绿袍离地府, 腰悬紫诰出幽京。
此夜今时 来临法会, 花幡 召请 望来 临。
志心召请, (哎)
南浮界内, 大华国中。贵贱虽殊于两途, 贤愚不同于一生。
君子辈, 小人辈, 五音滞魄, 城市住, 乡村住 (啊), 十类
孤魂。惟愿 五音苦爽出寒林, 十类孤魂尽 沾 恩。
(后略)

注:此曲共反复 23 遍,以召请 24 类孤魂,本曲只列其中两段,其余皆略。全部唱词参见《藏外道书》14 卷 605~611 页。

[曲 117] 叹骷髅

$\text{♩}=60$



昨 日 荒 郊
去 玩 游,



(后略)

[曲 118] 悲叹韵

$\text{♩} = 70$

吾 今 悲 叹
悲 叹 汉 云
汉 云 霄，
夜 飘 飘。 魂 飞 夕
阳 斜。
宫。

1.3.5.7. | 2.4.6.8. | 1.2.3.4.5.6.7. | 8.



附全词：吾今悲叹汉云霄，夜飘飘。水向石边，流出冷魂，魂飞夕阳斜。日月循环西复东，似环同。惟有江山千万古，磨磨尽几英雄。秋雨梧桐叶落时，夜驰驰。芦花凋残苔城畔，瞧瞧楼鼓觉推。今宵幸遇法筵开，对山崖，奉请亡魂来受度，礼礼慈尊上南宫。

〔曲 119〕 吟腔



〔曲 120〕 咽喉咒

♩=50



注：共反复七次唱词。

〔曲 121〕 清华妙境



〔曲 122〕 清华妙严（吟经腔）



[曲 123] 二十四类

$\text{♩} = 60$

修 设 斋 筵, 大 慈 因 缘 起。 救 苦
天 尊, 示 现 云 端 里。 鹤 擎 金 冠,
嘹 亮 叮 当 佩。 养 性 修 真,
默 念 存 天 炁。 广 阐 法 门,
符 水 将 人 济。 精 神 散
木, 古 气 逐 清 去。 腊 月 冬
天, 凛 凛 寒 风 起。 乱 剪
鹅 毛, 片 雪 空 中 坠。 路 途
(后略)

[曲 124] 呼唵赞(吟腔)

$\text{♩} = 120$



[曲 125] 快中称

$\text{♩} = 80$





〔曲 126〕 皈命礼



〔曲 127〕 三皈依





[曲 128] 举大罗三宝天尊(浙江)



[曲 129] 吊卦(武当山·晚坛)





[曲 130] [白鹤飞](东北新韵)



[曲 131] 三宝天尊(佳县)





[曲 132] 步虚(佳县)





[曲 133] 吊卦(香港韵)

大 道(啊) 洞(啊) 玄(啊) 虚,(啊) 哎 呀)

有(啊) 念(哪) 有 念 无(啊) 不(啊) 契(啊)

练(哪) 质(啊) 入 仙(啊) 真,(啊) 遂(哪) 成(啊)

金(啊) 刚 (啊) 金 刚(啊) 体。(啊) 礼。

1-----2-----1

[曲 134] 步虚赞(香港)

大 道(啊) 洞(啊) 玄(啊) 虚,(啊) (哎 呀)

有(啊) 念(哪) 有 念 无(哇) 不(啊) 虚,(啊)

炼(哪) 质(啊) 入 仙(啊) 真,(啊) 遂(哪) 成(啊)

金(啊) 刚(啊) 金 刚(啊) 体。(啊)

[曲 135] 开经赞(香港)

琳 琅 (啊) 振 (啊) 响, (哎) (哎 啊)

十 (呀) 方 (啊) 肃 (啊) 清 清。(哪) (啊) 河 海

静 (啊) 默 (啊), 山 (哪) 啊 狱 (哪)

含 哪 烟 啊 烟 烟哪(啊)。 玄 (啊)

[曲 136] 柳枝雨



[曲 137] 吊卦(崂山韵)



[曲 138] 澄清韵(佳县韵)



[曲 139] 大赞(佳县韵)





[曲 140] 小赞(佳县韵)



[曲 141] 忏悔文(佳县韵)



[曲 142] 澄清韵(北京白云观)





[曲 143] 提纲(西安八仙宫)



[曲 144] 三皈依(西安八仙宫晚课)





[曲 145] 祝香咒(西安八仙宫祈祥斋)



[曲 146] 香供养(西安八仙宫)



[曲 147] 提纲(西安八仙宫)



[曲 148] 小赞(西安八仙宫)



境 神 仙, 乘 (哪) 鸾 (哪)

啊 (哎) 跨 (呀) 凤 (哪)

(哎) (哎) 赴 经 筵。 (哎)

1. 赐 (呀) 福 赦 愆, 赤 (呀)

脚 大 仙, 化 度 在 人

2. 间。 向 来 诵 经 功 德 (哪) 奉 高 真。

赤 (呀) 脚 大 仙, 化 度

2. 在 人 间。 向 来 诵 经 功 德 (哪) 奉 高 真。

[曲 149] 梅花引(武当山)

稽 首 东 (啊) 宫 主 (也),

(哎) 救 苦 (啊)

救 (呀) 慈 尊 (哪)



[曲 150] 一炷真香(武当山课诵)



[曲 151] 步虚(武当山)





〔曲 152〕 步虚类主腔谱例



〔曲 153〕 川西南韵





[曲 154] 青城[小启请]与武当[反八天]比较谱

小启请 (青城北韵)



[曲 155] 三茅诰(茅山)





[曲 156] 澄清韵(杭州抱朴道院)



[曲 157] 中堂赞(杭州)

$\text{♩} = 60$ 女

向(啊)来(呀)诵(啊)经,(哪)
千(啊)真(呀)拱(啊)听,(哪)

1.2.3.4.5.

(哎嗨哎)念(哪)念(哪)存(哪)诚。(哪)
(哎嗨哎)万(哪)圣(哪)通(哪)灵。(哪)

6. 稍快:

(哎嗨哎)功圆行满,大道证盟。

(附 3、4、5 段唱词:应元合炁,普化分形。九天有命,三界遵行。消灾忏罪,请福延生。)

[曲 158] 三皈依(杭州)

[曲 159] 香赞(上海白云观晚课)

玉坛香

尽,朝罢讽宸。琼台演

法度(啊)度群生。超出苦迷津。万类万类

万类幽魂啊幽魂炼(啊)质(啊)

[曲 160] 平调·新小偈子(谷城赈济仪式音乐^①)

[曲 161] 平调·大偈子



① 曲 160 至 165 均为赈济仪式经韵。



[曲 162] 平调·刀兵偈子



[曲 163] 平调·新小偈子



[曲 164] 平调·大偈子



注:曲例中的 G、C 分别代表大锣大铙的击音,后准此。

(暖) 累 (呀) 劫

修,

(暖) 五 (哇) 色 (呀) 暖

彩 (呀 嗨) 云 (哪)

(暖)

(暖) 九 头 (哇) (暖)

狮 (啊 哎) 子 (哎) 暖 (哎)

哎) 到 前 游。

哎 (咳) 孟 (呀 咳) 盅 (哎)

(暖) 甘 (啦 呀) 露 (哇)

时 常 洒。



[曲 165] 平调·慈尊座





(后略)

[曲 166] 召请(苏州祈祥醮)



[曲 167] 三上香(苏州祈祥醮)





[曲 168] 荡秽咒^①(苏州祈祥醮)

(喂) 现 (哪) 出 妙 严 宫, (啰)

妙 严 宫 (哎) 中 端 (哪) 然

坐, (喂) 坐 坐 就 金 (哪)

容, (哎) 金 (哪)

容。手 (哇) 执 绿 杨 (哇) 柳, (喂) (哎) 绿

杨 柳, 遍 (哪) 洒 遍 (哪)

① 此韵唱词实为正统仪式中的[慈尊赞],而改为此曲名,亦可见正一道丢失传统特色之一斑。

酒 虚 (呀 啰) 空, (哎)

虚 (呀) 空 净 界 难 (哪)

难 描 画, (哎) (哎) 画 画 尽

无 (哇) 穷。 (啊)

无 (哇) 穷 无 尽 拔 度 众 亡

(啊) 魂, (嗯) 度 亡 魂 上 (啊)

(啊) 往, 往 (啊) 上 南

(暖) 宫。

渐慢



〔曲 169〕 青华赞

合唱



〔曲 170〕 返魂香

独唱





[曲 171] 三清符(苏州)



[曲 172] 请圣韵(苏州)





[曲 173] 香赞(苏州)

玉 京 十 二 万 帝, 悠

都 迢 迢。 宝 炷 遍 腾 蹈 舞,

(多次反复略有变化)

奏 瑶 歌 圣 遏 云(啊) 端。 霭 协 雍 和

大 圣, 香 云 浮 盖 大 天 尊。

[曲 174] 洒净韵



[曲 175] 开科书(苏州)



[曲 176] 发炉





老君当坛召出臣身中

三五功曹, 左右侍香, 使金童, 传言

玉女, 五帝直符, 值日香官使者

火官典者, 各二十四人出, 出者

严装冠带, 显服垂缨, 各整威仪,

罗列左右, 关启此间。

志心奏请, 玉清圣境, 清微天, 宫,

郁罗萧坛之中。森罗净泓之上,

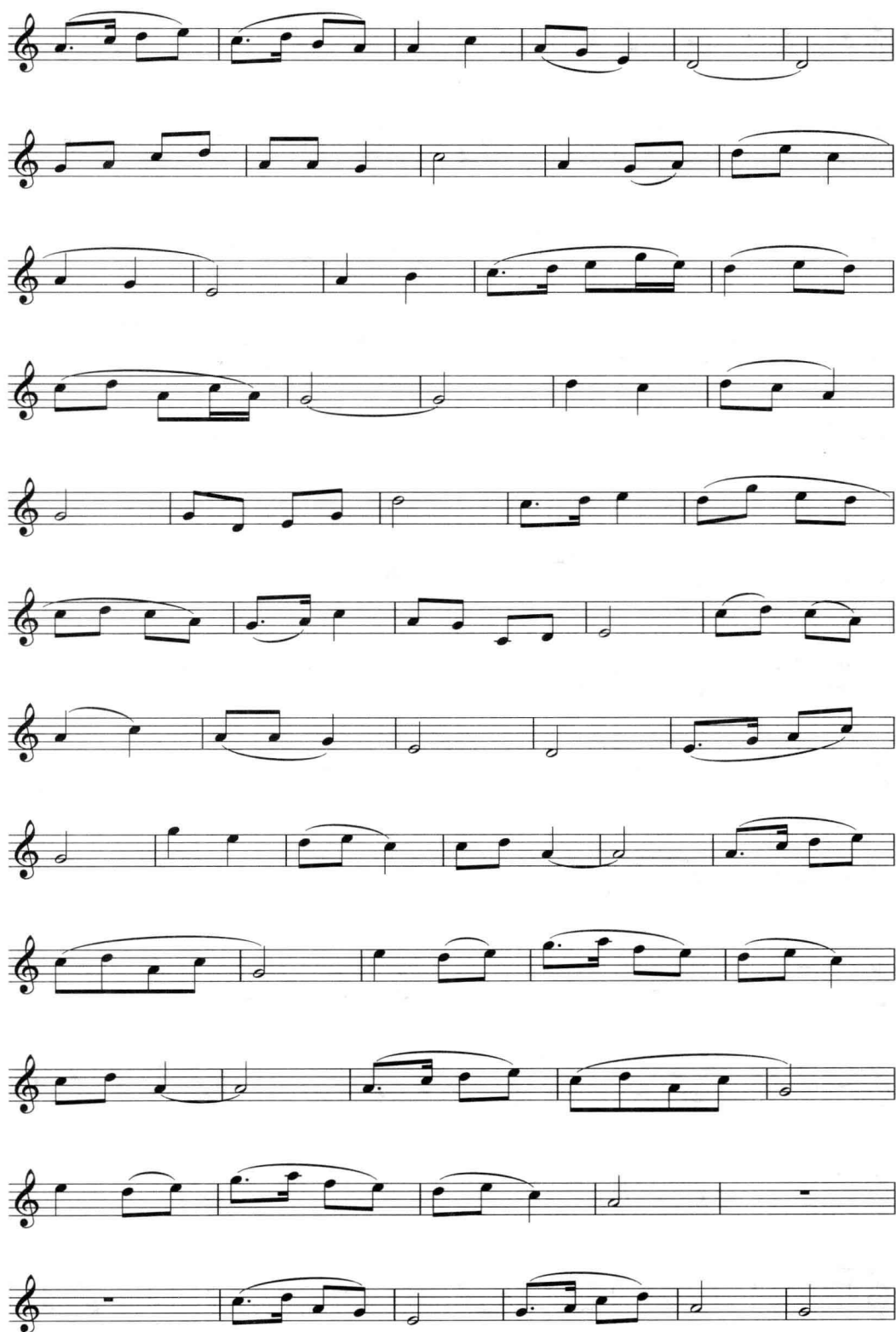
现有为之梵相, 昙极之神,

(合) 通敷演真玄, 破有无色空之碍极。(器乐间奏)(后面不断反复, 略)

[曲 177] 请玉皇









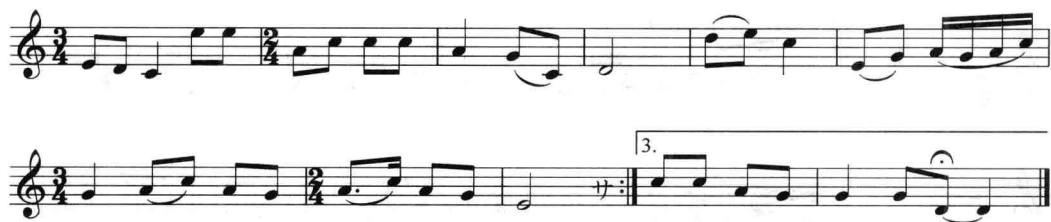


[曲 178] 解冤结



[曲 179] 启师颂





[曲 180] 香客姓名的诵腔(苏州)



[曲 181] 过场曲



[曲 182] 诵经腔



[曲 183] 串瑶台偈



(反复六次, 略有变化)



[曲 184] 三上香



[曲 185] 独诵经文





[曲 186] 焚表韵

♩=90



[曲 187] 笛子过场曲

♩=50



〔曲 188〕 送表韵



〔曲 189〕 唢呐主奏尾声曲



〔曲 190〕 木本经(谷城火居道赈济“发播”)





[曲 191] 曲子头

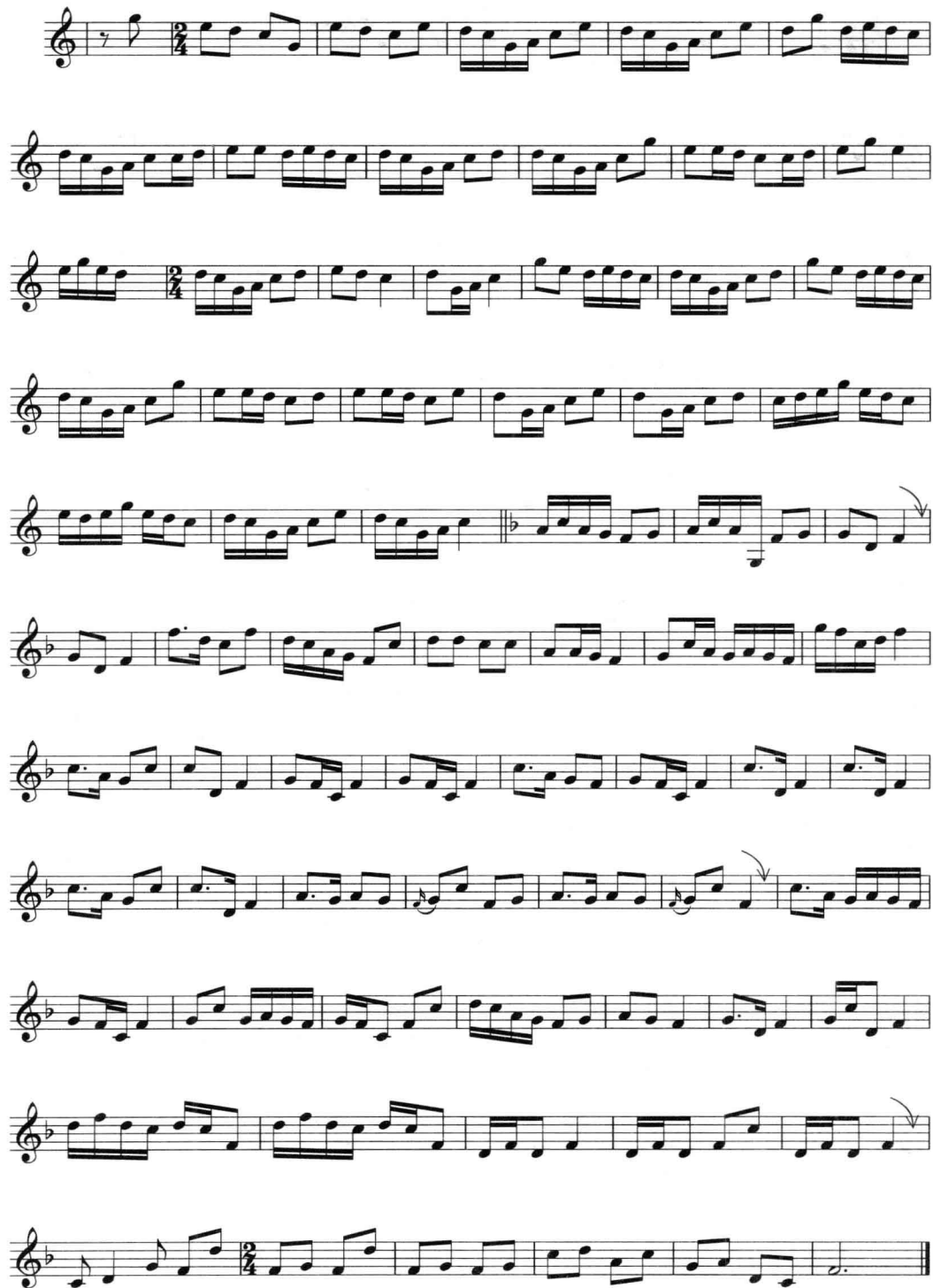


(后略)

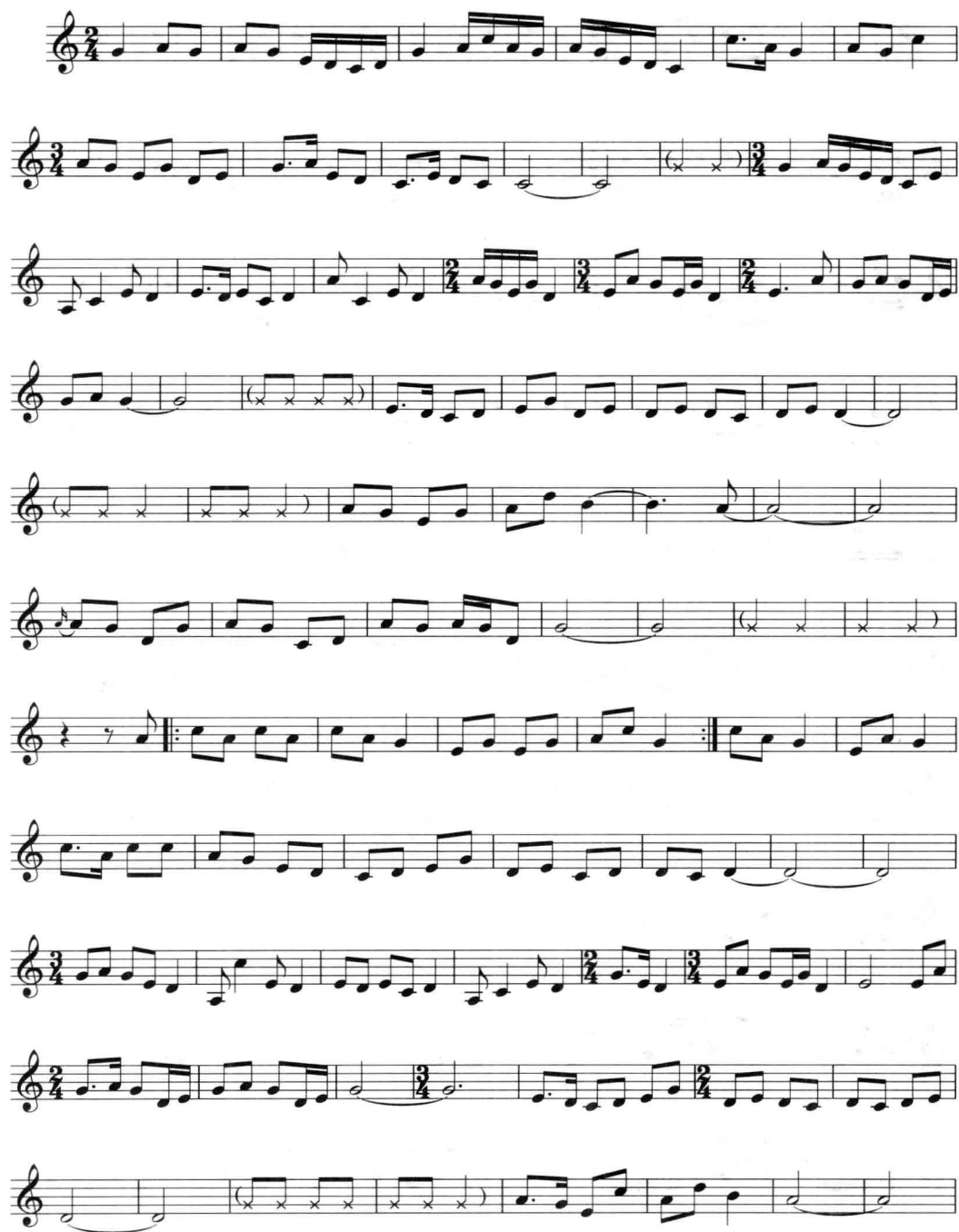
[曲 192] 耍孩儿

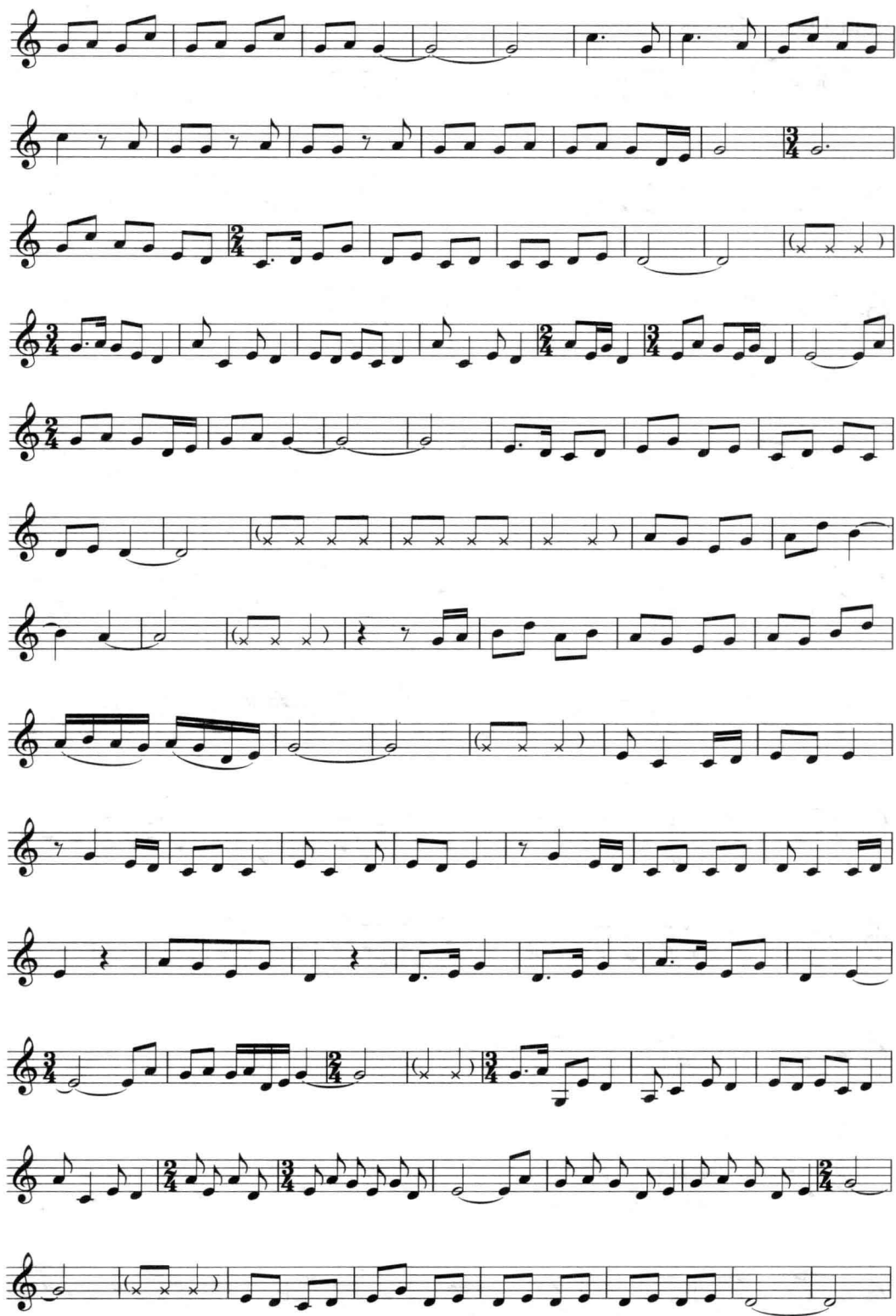


[曲 193] 对口曲



〔曲 194〕 四平号





〔曲 195〕 尾声(赈济“发播”)



〔曲 196〕 拜忏(上海白云观)



〔曲 197〕 请三天尊





〔曲 198〕 大皈依





[曲 199] 请圣韵



[曲 200] 慈尊赞

♩=60 [第一段]





[曲 201] 器乐间奏曲



[曲 202] 朝饭



[曲 203] 上供





[曲 204] 十献



[曲 205] 玉皇忏





[曲 206] 召魂



[曲 207] 施食(上海白云观)





[曲 208] 步虚



[曲 209] 叹骷髅



[曲 210] 祭孤魂表





[曲 211] 玉皇忏(上海白云观忏灯仪式)



[曲 212] 龙虎山道乐切分类型

(1) 小节内切分:



(2) 跨小节切分:



[曲 213] 澄清韵(龙虎山,黄有胜唱)





[曲 214] 步虚(龙虎山)





[曲 215] 步虚(台湾)

道 德 无 为 静 真 香
 妙 洞 然。 氤
 氤 道 法
 界, 连 (伊 下)
 彻 高 天。
 瑞 散 三
 清 境,
 祥 含 九
 (后略)

[曲 216] 赞道歌(台湾)

张 (下) 良 八 (下) 代 杰 贤 孙,

自 速 观 山 遇

老 君。 传 符

篆 兴 起

道 法 门 龙 虎

山 永 镇 万 年, 春 善 好 缘。

[曲 217] 单句吟腔(台湾)

(全) 真 演 (何) (亚) 教 (下) (亚) 大 天 (下) 尊。

附录2 本书图表索引

- 图 1-1 道门功课早坛[开经偈]
- 图 1-2 太上早坛[澄清韵]
- 图 1-3 《度人经》片断(含歌词)
- 图 1-4 卷上道教传统[步虚]词曲
- 图 1-5 卷中御制[步虚第一]词曲
- 图 1-6 [八天]唱词的最早文献出处
- 图 1-7 《授度仪》中[八天]经韵原文记载
- 图 1-8 北宋[灵书中篇]运用的文献记载
- 图 1-9 南宋[八天]经韵运用的文献记载
- 图 1-10 南宋[八天]的唱法记载
- 图 1-11 清代[八天]唱词的文献记载
- 图 1-12 南朝《授度仪》中[卫灵神祝]唱词文献记载
- 图 1-13 唐代《黄篆斋》中[卫灵咒]的唱词及运用
- 图 1-14 唐代《生日本命仪》中的[卫灵咒]唱词及运用记载
- 图 1-15 南宋[卫灵咒]唱词及运用记载
- 图 1-16 元代[卫灵咒]唱词多种版本的记载
- 图 1-17 明代[卫灵咒]多种版本的唱词记载
- 图 1-18 东晋灵宝斋中[三炷香]的最早运用记载
- 图 1-19 东晋[三上香]唱法及仪式运用记载
- 图 1-20 南北朝[三上香]在“烧香求愿法”中的运用形态
- 图 1-21 南北朝[三上香]在“祭亡仪式”中的运用形态
- 图 1-22 南朝[三上香]在《授度仪》中的运用形态
- 图 1-23 北宋[三上香]的词曲形态
- 图 1-24 南宋[三上香]的唱词及运用形态
- 图 1-25 元代[三上香]在《关发三献仪》中的唱词及运用形态
- 图 1-26 清代[三上香]的唱词及运用形态
- 表 1-1 武当山[三皈依]结构图示表
- 图 1-27 南朝《授度仪》之[五方天尊]经韵
- 图 1-28 南朝《授度仪》之[三礼]经韵
- 图 1-29 唐代《转经仪》中的[三归依]经韵
- 图 1-30 北宋《玉音法事》收录的[三归依]词曲

- 图 1-31 元代仪式文献中的[三皈依]唱词
- 图 1-32 明代御制“度亡斋”中的[三皈依]
- 图 1-33 清代全真道仪式中的[三皈依]
- 图 1-34 清代正一道仪式中的[三皈依]
- 图 1-35 清代清微派“早课”中的[三皈]
- 图 1-36 清代玄门功课经《早晚课》中的[三皈依]、[皈命礼]
- 图 1-37 南朝《授度仪》中的[唱天尊]
- 图 1-38 唐代《生日本命仪》中的[举天尊]
- 图 1-39 南宋“敕坛仪”中的[举天尊]节目原文
- 图 1-40 南宋仪式中的[举教主]
- 图 1-41 宋元《黄箓斋》“沐浴仪”中的[举天尊]
- 图 1-42 宋元《咒食仪》中的[举天尊]
- 图 1-43 明代《灵宝全形科》中的[举天尊]
- 图 1-44 清代正一道《祭炼仪》中的[举天尊]
- 图 1-45 唐代《黄箓斋》中的“禁坛(净坛)仪”
- 图 1-46 唐代“禁坛仪”所唱经韵
- 图 1-47 清代《玄门功课早坛》中的[大启请]
- 图 1-48 唐代《黄箓斋仪》中的[唱道场]
- 图 1-49 北宋[唱道赞]词曲
- 图 1-50 南宋[唱道赞]
- 图 1-51 清代[小启请]唱词
- 图 1-52 唐代《黄箓斋》中的[忏悔文]
- 图 1-53 南宋[忏悔文]
- 图 1-54 明清“早课”中的[忏悔文]
- 图 1-55 唐代“行道仪”中的[称法位]
- 图 1-56 唐代《黄箓斋》中的[各称法位]
- 图 1-57 宋元“度亡仪”中的[各称法位]
- 图 1-58 明代[称法位]、[称职]
- 图 1-59 清代“施食仪”中的[称职]
- 图 1-60 唐宋[焚词颂]词曲
- 图 1-61 元代“上章仪”中的[焚章颂]
- 图 1-62 清代“上表仪”中的[薰表偈]
- 图 1-63 宋元“净供仪”中的[变食]、[五厨经]
- 图 1-64 明代[五厨经]曲名及唱词
- 图 1-65 清代“斛食仪”之调诵[五厨经]
- 图 1-66 清代《晚坛》之[五厨经]
- 图 1-67 元代《咒食仪》之[破丰都咒]
- 图 1-68 元代《净供仪》之[破丰都咒]

- 图 1-69 明代《度亡醮》之[破丰都咒]
- 图 1-70 清代《济炼科仪》之吟[丰都咒]
- 图 1-71 清代《铁罐施食》之[破十八狱]
- 图 1-72 《灵宝领教济度金书》中运用“卷帘仪”
- 图 1-73 宋元《开启仪》之“卷帘仪”
- 图 1-74 明代之[卷帘文]
- 图 1-75 清代《玉皇表》中的[倒卷帘]
- 图 1-76 南宋[三度召请文]
- 图 1-77 宋元[三召]之词文
- 图 1-78 明代[三召]之词文
- 图 1-79 明代《御制斋醮》之[三召]词文
- 图 1-80 清代《青玄济炼铁罐施食仪》之[召请]
- 图 1-81 清代《青玄济炼铁罐施食仪》之[五召]
- 图 2-1 南朝《中斋仪》
- 表 2-2 古今“施食”仪式音乐程序比较表
- 图 2-3 南朝《授度仪》之“上表仪”
- 图 2-4 南宋《上章仪》之[焚章颂]
- 图 2-5 清代《进表上章仪》之[送化]
- 图 2-6 清代《上章全集》之[卷帘]
- 图 2-7 清代《玉皇正朝集》之[薰表偈]
- 表 2-8 武当山紫霄宫与北京白云观“课诵”仪式程序表
- 图 3-1 全真经韵与灵宝传统关联示意表
- 图 3-2 名、词、曲全同的经韵示意表
- 图 3-3 曲同,名、词异的经韵示意表
- 图 3-4 同主腔经韵示意表
- 图 3-5 异名、异词、异曲类经韵示意表
- 图 3-6 同名或同词异曲类经韵示意表
- 图 3-7 佳县“焰口”科仪曲调主腔及变形示意表
- 图 3-8 明代武当山道官调配一览表
- 图 3-9 玉泉院“晚坛”韵腔曲调形态一览表
- 图 3-10 武当山腔曲关系示意表
- 表 4-1 上海白云观“早课”仪式音乐程序
- 表 4-2 上海白云观“晚课”仪式音乐程序
- 表 4-3 谷城“赈济”仪式音乐程序示意表
- 表 4-4 谷城“赈济”仪式经韵音乐结构示意表

主要参考文献

一、道经类

《上清灵宝济度大成金书》、《太极灵宝祭炼科仪》、《广成仪制铁罐斛食全集》、《诏亡科》、《青玄济炼铁罐施食全集》、《进表上章总朝全集》、《忏法大观》、《贡祀诸天正朝集》、《水火炼度全集》、《正朝进表全集》、《玉帝正朝集》。《太上玄门功课经》、《全真正韵》引自《重刊道藏辑要》。

胡道静、陈耀庭等编：《藏外道书》（巴蜀书社 1994 年版）。

《道藏》三家本 1988 年版。

二、道教史论类

卿希泰主编：《中国道教史》四卷本，四川人民出版社 1988 年版。

卿希泰著：《中国道教思想史纲》，四川人民出版社 1985 年版。

李养正著：《道教概说》，中华书局 1989 年版。

任继愈主编：《中国佛教史》，中国社会科学出版社 1981 年版。

李大吉主编：《宗教学通论》，中国社会科学出版社 1989 年版。

张泽洪著：《道教祭祀礼仪典》，四川人民出版社 1994 年版。

黄公伟著：《道教与修道秘义指要》，台湾新文丰出版公司 1982 年版。

[日]福井康顺等监修，朱越利等译：《道教》三卷本，上海古籍出版社 1990 年版。

闵智亭、李养正主编：《道教大辞典》，华夏出版社 1994 年版。

闵智亭著：《道教仪范》，中国道教学院 1989 年（教内资料）。

丁煌：《上清灵宝济度大成金书》四十卷初研，载《道教学探索》（台湾）第二号 1989 年版。

朱越利著：《道教要籍概论》，北京燕山出版社 1992 年版。

高寿仙著：《中国宗教礼俗》，天津人民出版社 1992 年版。

李养正著：《道教与中国社会》，中国华侨出版公司 1989 年版。

[日]洼德忠著，萧坤华译：《道教史》，上海译文出版社 1987 年版。

[美]麦克·R 萨梭著，魏福全等译：《（庄林续道藏）——道士手册之一度藏》，载《道教学探索》（台湾）第二号，台湾成功大学历史系道教研究室出版。

任继愈选编，李富华校注：《佛教经籍选编》，中国社会科学出版社 1985 年版。

三、音乐类

万依、黄海涛撰：《清代宫廷音乐》，中华书局香港分局 1985 年版。

中央音乐学院中国音乐研究所编：《古代歌曲》，人民音乐出版社 1961 年版。

中央音乐学院中国音乐研究所编：《民族器乐》，1961 年版。

叶栋编著：《民族器乐的体裁与形式》，上海文艺出版社 1983 年版。

杨荫浏著:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社 1981 年版。

文化部文学艺术研究院音乐研究所:《古代词曲音乐参考资料》,1980 年版。

孙玄龄著:《元散曲的音乐》,文化艺术出版社 1988 年版。

亚欣等整理:《宗教寺院音乐》,中国音协成都分会编,1955 年铅印版。

杨荫浏、侯作吾整理:《古琴曲汇编》,音乐出版社 1956 年版。

蒲亨强著:《道教与中国传统音乐》,台湾文津出版社 1993 年版。

蒲亨强、曹本冶著:《武当山道教音乐研究》,台湾商务印书馆 1993 年版。

《潮剧音乐》(上册),花城出版社 1981 年版。

中国艺术研究院音乐研究所编:《民族音乐概论》,人民音乐出版社 1986 年版。

中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编:《中国音乐词典》,人民音乐出版社 1984 年版。

林石城译谱:《鞠士林琵琶谱》,人民音乐出版社 1983 年版。

蒋风之撰:《蒋风之二胡演奏艺术》,人民音乐出版社 1989 年版。

肖兴华编:《中国传统名曲欣赏. 2》,四川文艺出版社 1986 年版。

李民雄编著:《传统民族器乐曲欣赏》,人民音乐出版社 1983 年版。

江明惇著:《汉族民歌概论》,上海文艺出版社 1982 年版。

东方音乐学会主编:《中国民族音乐大系》,上海音乐出版社 1989 年版。

后 记

本书是我二十年来实地考察经验积累与研究思考、不断提炼后的成果。早在我于武汉音乐学院攻读民族音乐理论硕士学位临近毕业的1987年,在全国性宗教音乐集成工作刚开展不久,武汉音乐学院民乐系部分师生首次对道教圣地武当山的音乐进行全方位采录之际,时任院长的童忠良教授点将要我投入武当山道教音乐的研究工作,并为即将出版的《中国武当山道教音乐》一书撰写“概述”。为此,我专程前往大雪覆盖的武当山作调查,后很快撰成这一有关名山道教音乐的论文,得到了领导和同行的赞扬。就是这一有几分偶然的机遇,使我从此与道教音乐研究结缘,从中国民歌研究转到这一新的领域,一发而不可收拾。毕业至今二十余载,或走访名山大观,或搜索于文献,或冥思于案头,未曾有一日不沉潜于道教音乐,每有斩获,则自得其乐,安贫乐道或如是焉。

中国宗教音乐与道教音乐,在学术界还是一门新兴的学科,有很多复杂的问题和奥秘需要我们去不断认识研究,方能渐近其庐山真面。每一点细微的进展,都需要长期实地考察的积累和分析,都需要作深入科学的思考和提炼。这一切都自不待言。

在本书结稿之际,我必须深深怀念、感激和提到的是,那些默默无闻地献身于道教音乐事业的、为中国音乐宝库增添了无数瑰宝的道长们,他们为我的采访和研究提供了大量的资料和启示。武当山道长方继权、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、春申君庙,杭州抱朴道院,四川青城山、青羊宫,西安八仙宫,陕西楼观台,华山玉泉院等地的众多道长们、高功们。时至今日,这些曾经与我共同谈论乐的道长们,有些已然仙逝,有的还继续活跃在道教音乐的场所。没有他们的帮助配合,我不可能取得研究的进步,本书的完成也是难以想象的。

尤其需要提到的是那些关心关注我的研究进展的师长们,他们是华中师范大学文学院博士生导师刘守华先生,历史文化学院博士生导师熊铁基先生,武汉音乐学院前院长童忠良先生,中央音乐学院博士生导师袁静芳先生,四川大学宗教学研究所博士生导师卿希泰先生,他们为我的研究工作不断给以重要引导和点拨。

还必须提到的是,国家社科基金与教育部社科基金为我的研究提供了项目资助,使我的研究得以在更高的荣誉鼓励和更好的物质条件中顺利进行。

最后应该提到的是,南京师范大学各级领导和教授们的重视和支持。社会科学处的领导给我的专题研究提供了及时的帮助和资助,教授委员会认真开会讨论并批准本书列入代表南京师范大学最高学术水平的《随园文库》全额资助出版,南京师范大学出版社也迅速将本书列入出版日程,有关领导及徐蕾、万斌、丛琦等老师为本书的出版付出了大量辛勤劳动。

在我调入西南大学后,有关校领导及社科处也给予我多方面大力支持。以上一并记载,以表感谢,以为纪念。