

道 為道 樂 研究 笑之  
上德 音 儀 道 著  
若渝 劍川 不 道 教 科 谷 明輝  
雲南 我 族 以 為 不及 惟恐 羅鼎  
大方無隅 方神無 大器晚 新文豐出版

道

且成  
能化其化  
而不自化

# 道化章第四十二

道生一



一生二



二生三



三生萬物

三生萬物



道



負陰而抱陽



道

三冲氣以存



道

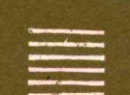


人之所惡



道

唯孤寡不穀



而王公以為稱



道



道

二故物或損之而益



或益之



道



道

新文豐：29400043（平）  
ISBN957-17-1948-X  
  
9 789571 719481

ISBN 957-17-1878-5（精裝）29400042

ISBN 957-17-1879-3（平裝）29400043

「中國傳統儀式音樂研究計劃」編

# 雲南劍川白族道教科儀 音樂研究

羅明輝 著

研究資助局（香港）

蔣經國國際學術交流基金會

經費補助

新文豐出版公司 出版

---

中國傳統儀式音樂研究計劃之廿

## 雲南劍川白族道教科儀音樂研究

精裝一冊基價 12元  
平 10元

主 編：	曹	本	冶
著 者：	羅	明	輝
發 行 者：	高	本	劍
發 行 及 所：	新 文 豐	出 版 公 司	

公 司：臺 北 市 雙 園 街 9 6 號  
電 話：23060757 • 23088624  
門市部：臺 北 市 羅 斯 福 路 一 段 20 號 8 樓  
電 話：23415293 • 23415294  
傳 真：23023870 • 23568076  
台 北 郵 政 2 6 4 3 信 箱  
登 記 證：局 版 臺 業 字 第 0 6 4 9 號  
郵政劃撥：0 1 0 0 4 4 2 6

公元二〇〇一（民90）年八月台一版  
版權所有 不准翻印

---

\* 本書如有破損或缺頁・歡迎寄換 \*

29400042（精） 網址：<http://www.swfc.com.tw>

29400043（平） E-mail address：[swfc@swfc.com.tw](mailto:swfc@swfc.com.tw)



# 『中國傳統儀式音樂研究計劃系列叢書（廿）』

執行編輯：曹本冶

執行助編：劉 紅 張振濤 楊民康

「中國大陸、香港及台灣主要道教宮觀傳統儀式音樂的地域性及跨地域性比較研究」編輯委員

曹本冶	香港中文大學「中國傳統儀式音樂研究計劃」
袁靜芳	中央音樂學院

## 序

近年來，海內外對中國傳統文化的研究領域已涉及較廣泛的層面。相對而言，作為傳統文化的一個重要組成部分——中國傳統儀式音樂的研究，卻仍是處於初步的階段。隨著對傳統文化認識的不斷更新及研究範圍的不斷擴展，傳統儀式音樂在整個中國音樂史中的特有價值和深遠意義已愈來愈明顯。同時，基於人為因素，不少儀式傳統現今正面臨著失落的危機，如果再不對它們進行系統性的搶救、保護及研究，中華民族的下一代將永遠失去這一部份珍貴的遺產。基於此，香港中文大學音樂系的「中國傳統儀式音樂研究計劃」重點對中國的道教、佛教、儒教及少數民族儀式音樂和宮廷儀式音樂進行系統性收集、整理和理論研究，並聯合海內外有關專家學者及研究機構，共同弘揚中華民族精神，促進傳統文化的繼承和發展。本研究計劃的研究成果陸續在《中國傳統儀式音樂研究計劃系列叢書》內出版。

「中國傳統儀式音樂研究計劃」是長遠性的系統工程，劃分為幾個階段。本計劃1994至1997年項目「中國大陸、香港及台灣主要道教宮觀傳統儀式音樂的地域性及跨地域性比較研究」以比較研究在歷史上佔有重要地位的道教儀式音樂傳統為主，並以其他相關的儀式音樂傳統（如佛教、少數民族宗教信仰等）比較研究為輔助。該項目是由香港中文大學音樂系「中國傳統儀式音樂研究計劃」主持曹本冶聯同中央音樂學院袁靜芳，統籌協調各地

有關學者進行的一個小組研究合作項目。

道教是中國本土產生的宗教，它在立足於中國文化二千多年的歷史中，其影響伸展到社會的每一個層面，與中國人的生活和習俗有著分不開的密切關係。不了解道教，就無法深刻理解中國文化的根源以及中國人的精神基本。道教科儀音樂作為道教的外向行為表現，其淵源可以追溯到春秋前的巫舞樂。北魏神瑞二年（公元415年）嵩山寇謙之撰《雲中音誦新科之誡》中改「直誦」經文為「樂誦」。之後，在道教的不斷發展的過程中，其科儀音樂形成了因時期、教派、地域和場合等的不同而多元化的風格特色。但在這多元的表層結構之中卻有更深層的共性因素。對此，我們的「中國大陸、香港及台灣道教宮觀傳統儀式音樂的地域性及跨地域性比較研究」之焦點包括：

- (一)道教各宮觀傳統儀式音樂的曲目和風格；
- (二)道教儀式音樂演奏的習慣和場合；
- (三)音樂在儀式中的運用及功能；
- (四)儀式主持者的傳承；
- (五)道教儀式音樂與其他宗教儀式音樂（漢族、少數民族）及民間音樂的關係；
- (六)道教儀式音樂的地域性及跨地域性因素。

中國傳統儀式音樂研究計劃  
曹本治

《中國傳統儀式音樂研究計劃叢書》得新文豐出版公司大力支持出版，功德無量！

「中國傳統儀式音樂研究計劃」之1994～1998年項目「中國大陸、香港及台灣主要道教宮觀傳統儀式音樂的地域性及跨地域性比較研究」獲得香港研究資助局和蔣經國國際學術交流基金會的經費補助，在此特以致謝！

「中國傳統儀式音樂研究計劃」通信地址：

香港 新界 沙田 香港中文大學 音樂系 曹本冶教授收

電話：（852）-26096718 傳真：（852）-26035273



## 引 語

植根於中國傳統文化的道教不獨為漢族所有，除漢族外，分佈於中國東北、西北和西南等地區的22個民族均存在著程度不同的道教信仰，<sup>①</sup>其中道教對雲南的彝、白、瑤、納西等民族的宗教信仰和音樂文化的影響尤為廣泛。

少數民族地區的道教音樂與漢族地區的道教音樂不盡相同，往往是本民族固有文化與漢族傳統文化交融發展的產物，既蘊含著本民族固有文化特質，也不乏漢族傳統文化風貌，內涵甚為豐富，頗具學術研究價值。此外，少數民族地區的道教音樂既各成一系，又與漢族不同地區的道教音樂一起構成了中國傳統音樂的一個有機組成部分。缺乏對它們的認識和了解，無論是對道教音樂的認識，還是對中國傳統音樂的把握，都將是不全面的。

一直以來，道教音樂研究的重心都集中在漢族地區。發端於本世紀五十年代的近現代道教音樂研究，即是始於漢族地區的，這從五十年代中後期進行的幾項對道教音樂的搜集、整理工作均可以反映出。例如：五十年代，以中國音樂史學家楊蔭瀏等學者組成的湖南音樂普查小組對湖南地區的民間音樂進行了普查，其中對湖南衡陽地區道教音樂等作了調查，結果以文字和記譜方式連同佛教音樂等的調查結果一起登載於《湖南音樂普查報告附錄之一·宗教音樂》；其後，相繼有《蘇州道教藝術集》、《揚州道教音樂介紹》等漢族不同地區道教音樂資料等問世。<sup>②</sup>這以後

沉寂和中斷了二十餘年的道教音樂的收集和整理等，自七十年代中後期重新復蘇和興起（仍主要集中於對漢族社會道教音樂的研究），先後出現了陳大燦等上海音樂學院研究者對上海與臨近地區的道教音樂的錄音錄像工作；武漢音樂學院部分師生對武當山道教音樂的收集整理，以及中國音樂學院等音樂院校的一些學者分別對北京白雲觀、瀋陽太清宮、四川青城山等宮觀的道教音樂進行的收集整理等。此外，香港中文大學中國音樂資料館先後與香港中華文化促進中心、香港圓玄學院和《人民音樂》編輯部等聯合，分別於1983年和1989年在香港召開了「國際道教科儀及音樂研討會」和「第一屆道教科儀音樂研討會」；1990年，中國藝術研究院、中國佛教協會、中國道教協會等單位在北京白雲觀召開了中國道教音樂學術研討會；1991年，香港圓玄學院、人民音樂出版社《音樂研究》編輯部和瀋陽音樂學院在香港聯合召開了「第二屆道教科儀音樂研討會」。這一切促使以收集整理為基礎的對道教音樂進行深入研究的格局正式形成。③

整體來看，近年來學術界對漢族地區道教音樂的研究深度和廣度有所加強，研究地區和範圍有所擴大，研究成果也不斷推出，主要有伍一鳴〈江南道教音樂的由來和發展〉；甘紹成〈川西道教音樂的類型及其特徵〉；陳天國〈潮州道教音樂〉；曹本冶〈香港道教全真派儀式音樂初述〉；吳學源〈昆明道教「清微派」科儀音樂探析〉；潘忠祿〈巨鹿道教音樂〉；張鴻懿〈北京白雲觀的道教音樂〉；呂鍾寬〈臺灣天師派道教儀式音樂的功能〉；曹本冶〈道樂研究與香港道樂〉；史新民〈論武當道樂之特徵〉；劉紅〈「武當韻」與楚文化的淵源關係〉；張鳳林〈蘇州道教音樂特點要述〉；蒲亨強〈武當道樂曲目分類考源〉；王忠人、劉紅〈龍虎山天師道音樂〉；曹本冶、蒲亨強《武當上道

教音樂研究》；王純五、甘紹成《中國道教音樂》；呂鍾寬《臺灣的道教儀式與音樂》；周振錫、史新民《道教音樂》等。<sup>④</sup>此外，1994年由香港中文大學音樂系曹本冶教授主持的「中國傳統儀式研究計劃」，將道教音樂的研究推向了中國境內更廣闊的區域，所涉及的地理範圍包括北京、上海、蘇州、無錫、杭州、溫州、湖北、江西、山西、冀中、雲南、貴州、四川等地，並有計劃地對包括北京白雲觀、蘇州玄廟觀、江西龍虎山、湖北武當山、四川青城山等在內的全國主要道教宮觀和道教勝地等的道教音樂進行地域性與跨地域性的系統研究。全國近二十名專家學者參加了該計劃第一階段有關道教音樂的二十餘個子項目的研究。今年二月在該計劃第一階段的研究進入尾聲之際，他們聚集於香港，參加了由香港中文大學音樂系與該研究計劃共同在香港中文大學召開的「中國傳統儀式音樂研討會」。研討會上學者們結合各自的研究項目作了總結，並對道教儀式音樂研究的概念和方法進行了討論。該計劃第一階段的研究，計有二十餘項成果問世，目前已由臺灣新文豐出版公司出版的論著有《中國道教音樂史略》、《龍虎山天師道科儀音樂研究》、《海上白雲觀施食科儀音樂研究》等。<sup>⑤</sup>

以上所述研究成果主要涉及漢族不同地區的道教音樂，從中反映出當今學術界對漢族地區道教音樂的研究已取得了令人鼓舞的成果。

與漢族地區的情況相比，少數民族地區道教音樂的研究顯得薄弱，而且主要集中於雲南地區特有的具道教性質和色彩的洞經音樂（關於洞經音樂本書第六章有專門的介紹與討論）。就筆者目前所知，學術界有關少數民族洞經音樂的調查，最早的是1962年「雲南省宋詞樂調調查組」對雲南的昆明、下關、大理、麗江

等地的洞經音樂的調查。調查的起因是，當時傳聞麗江保存有宋詞樂調，於是在雲南省委有關部門領導下，由曹汝群、周詠先、黃林、和鴻春、倪立跟等五人組成雲南省宋詞樂調調查組，於1962年9月中旬赴麗江進行調查，經反覆搜尋查找，初步證明此傳說實屬訛傳，轉而確定以麗江四個古老樂種之一的洞經音樂，作為進一步探尋宋詞樂調的主要對象，因而相繼對麗江、下關、大理、昆明等地的洞經音樂作了較深入的調查，直至同年11月中旬方告一段落。事後分別撰寫了〈關於宋詞樂調的調查報告〉和〈麗江、下關、大理、昆明洞經音樂調查記〉。⑥作為該次調查地之一的麗江是納西族主要聚居地，大理則是白族主要聚居縣（現已與下關合併為大理市）之一，因此，該調查組對麗江和大理等地洞經音樂的調查，可視為有關少數民族地區道教音樂的最早調查。從起因來看，這實為學術界一次「無心插柳」的對少數民族地區道教音樂的最初調查。

此後，有關調查和研究停滯，至八十年代初，才見有關文章等發表，上述調查所寫的〈麗江、下關、大理、昆明洞經音樂調查記〉即是初稿完成二十年後，更名為〈洞經音樂調查記〉，⑦於八十年代初正式發表的。該文結合麗江、下關、大理、昆明四地洞經音樂的有關情況，以文字形式介紹了洞經音樂的曲調以及洞經樂隊，還述及了洞經概況，並對洞經的歷史源頭和「談經」等進行了探討。此外，最為突出的是，該文在注釋中輯錄了有關文獻等對洞經的記載，附錄中有洞經重要書目，具有較強的文獻資料性。這是該文有別於其它洞經音樂文章的最大特色，亦為其最有價值之處。總的來說，該文不失為初步了解洞經音樂的好材料，但作為調查記，甚感其記實性不強，而從對麗江和大理的洞經音樂的介紹來看，該文將它們同昆明及下關的洞經音樂放在一



起概括地以文字介紹了麗江洞經音樂和大理洞經音樂的曲名和曲調，對這兩地的洞經樂隊特別是大理的洞經樂隊亦只略有涉及，因此，該文不是麗江納西族洞經音樂和大理白族洞經音樂的專論，只是人們認識漢族和少數民族洞經音樂的開端。

八十年代中後期以來，有關洞經音樂的調查和研究逐漸增多，專門介紹和研究少數民族洞經音樂的文章始有出現，據發表的有關文章來看，主要涉及白族和納西族的洞經音樂，其中有關白族洞經音樂的，主要有李崇隆、熊中流等調查，宋其華執筆整理的〈元江白族洞經簡述〉，<sup>⑧</sup>文中簡略地介紹了雲南元江縣因遠區白族洞經音樂的運用、曲名、樂器等，是目前所見正式發表的第一篇專門介紹白族洞經音樂的文章。之後，《大理洞經古樂》和《白族音樂志》相繼出版，<sup>⑨</sup>前者是一本洞經音樂曲譜集，記錄有二百七十餘首大理洞經樂曲；後者有白族洞經音樂的志略式介紹。而見於正式發表的第一篇專門論及納西族洞經音樂的文章當推崇先〈麗江洞經音樂初探〉，<sup>⑩</sup>該文從歷史概況、樂曲種類、音樂特點、樂隊組織、音樂傳承等方面初步探討了納西族洞經音樂。繼之，有楊曾烈〈麗江洞經音樂調查〉；何青〈雲南麗江納西族洞經音樂〉；桑德諾瓦〈麗江納西族洞經音樂的傳說、曲牌及形態〉等文章先後見於發表。<sup>⑪</sup>其中桑文通過傳統稱謂及其異變、民間傳說、麗江洞經音樂溯源、麗江洞經音樂的分類及曲牌等方面的論述，揭示了漢文化對納西族洞經音樂的深遠影響，從一個方面補證了納西文化多元一體、兼收並蓄的格局。此外，現任教於美國南佛羅里達大學的李海倫（Helen Margaret Rees）博士，在美國匹茲堡大學就讀時，於1989～1993年期間先後三次赴麗江，對納西族洞經音樂等進行了為期一年多的實地考察，並在此基礎上對納西族洞經音樂作了研究，最後以「音樂變

色龍」(A Musical Chameleon: A Chinese Repertoire in Naxi Territory) 為題，於1994年完成其博士論文。這是首位系統研究少數民族洞經音樂的西方學者。作為一位西方學者，她與其他研究納西族洞經音樂的中國學者的最大不同之處在於，其並非僅從納西族洞經音樂的歷史源流、曲目、樂器與樂隊、表演方式等入手進行研究，而是將納西族洞經音樂置於麗江的民族、政治、社會和經濟歷史；麗江納西族音樂世界；雲南的洞經音樂及洞經會等較廣闊的背景中進行系統研究，探尋了納西族洞經音樂與漢族音樂文化的關係及其與社會、歷史等的聯繫。

由上述不難看出，學術界對白族和納西族的洞經音樂研究已有了一定成果，這是應該肯定的。但不能就此滿足，因為洞經音樂雖然具有道教性質和道教色彩，而且是雲南白族等少數民族道教音樂的一個組成部分，但它並非嚴格意義上的道教科儀音樂，在民間它多有以洞經會談演洞經的存在方式或其他存在方式，不完全等同於道教音樂，況且洞經音樂亦非所有少數民族道教音樂的組成部分。要真正認識和了解少數民族地區的道教音樂，除了洞經音樂外，還需對不同少數民族的道教科儀音樂等進行研究。因此，少數民族道教音樂領域是道教音樂研究中一個有待進一步深入拓展的研究領域。對此，尹祖鈞等曾作過有益嘗試，九十年代初其對河口瑤族道教音樂進行了調查研究。近一兩年楊民康和楊曉助參與了曹本冶教授主持的「中國傳統儀式音樂研究計劃」中有關瑤族道教科儀音樂的子項目研究，以「雲南瑤族道教科儀與科儀音樂研究」為題，又對雲南瑤族道教科儀音樂進行了考察和系統研究。然而，從現狀來看，除瑤族外，還未見學術界有對其他少數民族道教科儀音樂進行的系統研究。由此來看，劍川白族道教儀式音樂的研究無疑是拓展少數民族道教音樂研究領域的

另一次新的有益嘗試。

主要分佈於中國雲南省大理白族自治州境內的白族，是中國西南地區具有悠久歷史文化的民族。白族文化淵源流長，其地域特徵和民族特色都十分鮮明，而且早在漢武帝時期白族先民就開始了同中原文化的交往，至唐宋時代，南詔和大理國的先後建立，更加强了白族文化與漢族文化的交往。作為當今道教兩大派系之一的「正一道」，其前身「天師道」一派在唐代南詔時期便已流行於大理洱海一帶。據筆者的實地考察及有關的調查了解發現，大理州的劍川、鶴慶、雲龍等幾個主要白族聚居縣及巍山彝族自治縣至今仍有道教科儀及其音樂流行，其中尤以劍川白族道教科儀及其音樂最具特色和代表性。

劍川是大理州一個主要的白族聚居縣，也是中國西南邊疆開發較早的文化發祥地，有著悠久的文化傳統。劍川白族道教科儀音樂，是白、漢文化長期交融發展的結果，既蘊含著白族傳統文化的固有特質，又反映出白漢文化水乳交融，這一白族文化的重要特徵之一，內涵豐富。從實際情況來看，劍川白族道教科儀音樂的儀式生態環境、進行環節，以及音樂的類別構成及形態特徵、音樂的運用方式等，均可進行深入的學術研究和探討。

從本書的研究方法來看，實地考察是筆者採取的一個基本方法和步驟，它是研究本書選題對象的前提和基礎。這種將研究建立在實地考察基礎上的方法，亦是上述有關瑤族道教音樂或白族及納西族洞經音樂研究採用的方法之一，不失為本書研究與其共同之處。筆者採取實地考察的方法，完全基於劍川白族科儀音樂的現狀。劍川白族道教科儀音樂是至今尚存活在劍川城鄉的一種道教音樂形式，只有到其生存著的環境中，才可能實際了解和認識它的存活方式和生存狀態，以及其生存環境等，從而獲得理性

研究賴以憑借的感性認識並獲得研究不可或缺的第一手資料等。實地考察不僅是筆者實際感受和認識本書研究對象的途徑，也是本書研究的第一手資料收集、驗證、修訂和補充的主要途徑與依據之一。

此外，鑒於儀式與儀式音樂有著互為生存前提和條件，沒有儀式就無所謂儀式音樂，離開音樂儀式亦無從進行的相互依存的密切關係。而且儀式與儀式音樂是在一定的地域和一定的場合，由一定的人運用並傳承的。因此，筆者在本書研究方法的理論思考上，將儀式與音樂視為一有機整體，既研究儀式音樂本身，也研究儀式音樂賴以生存的儀式，並同時關照它們置身的地理與人文環境等，用聯繫的觀點展開論題對象的系統研究。這與上述的白族洞經音樂或納西族洞經音樂等研究相比，甚具特點。有關白族洞經音樂或納西族洞經音樂的研究，一般未涉及或較少涉及對洞經儀式的具體研究，本書則以劍川白族道教儀式中最具代表性的超度儀式為例，從儀式的運用、儀式的場合與設置、儀式的參與者，以及儀式的構成與進程序等方面對劍川白族道教儀式作較詳盡的具體研究。在有關儀式與音樂的研究中，本書注重實地考察資料，注意兼顧「局內」觀，這在對作為劍川白族道教儀式音樂一個組成部分的洞經音樂的探討中尤其如此。本書根據實地考察，明確指出劍川白族洞經壇場與劍川白族道教壇場的不盡相同之處，並指出「局內」與「局外」不同的洞經音樂概念（關於「局內」與「局外」，可參見本書第六章）。這亦為本書研究與上述有關白族洞經音樂或納西族洞經音樂研究較明顯的相異之處。

總括而言，本書的具體章節安排如下：

第一章，主要運用有關文獻史料等，對白族這一民族共同體



進行概述，並根據有關記載，論述道教在大理地區的傳播及道教與白族固有的「本主」崇拜的關係。

第二章，將有關文獻資料和筆者實地考察的資料等結合起來，從劍川的地理與文化、劍川白族道教的歷史與現狀、劍川白族道教組織的構成情況、劍川白族道教法事等方面，論述劍川白族道教儀式及其音樂的地理環境與人文背景。

第三章，根據筆者的實地考察，論述劍川白族道教儀式與音樂的參與者及其所扮演的角色，並從儀式場合及壇場設置等方面，詳細記述劍川白族道教儀式及其音樂的進行空間。

第四章，以劍川白族道教最具代表性的《超度儀式》為例，根據筆者實地考察所看和所得考察資料等，通過對劍川白族道教超度儀式的應用，以及其具體結構和進行程序的詳盡描述，揭示劍川白族道教儀式的進行特點和構成特色等，並展示劍川白族道教儀式與其音樂唇齒相依的關係。

第五章，根據實地考察錄音的記譜，從音樂類別及其形式（其中涉及樂器、樂隊編制，以及器樂和韻腔等音樂形式）、音樂基本形態（主要包括對音階、調式、腔型、旋法和曲式結構等的具體分析）、曲調與韻腔唱詞的關係以及音樂的使用特點等方面，對劍川白族道教科儀音樂進行詳細分析，揭示其形態特徵和使用特點等。

第六章，就劍川白族道教科儀音樂的地域特徵及其與劍川民間音樂的關係，以及作為劍川白族道教音樂有機組成部分的洞經音樂的有關問題等進行探討，並將劍川白族道教儀式音樂同龍虎山天師道音樂作初步比較。

## 註 釋

- ①據覃光廣等編著的《中國少數民族宗教概覽》（北京中央民族學院，1982年版）提供的資料反映出，在滿、朝鮮、蒙古、達斡爾、土、羌、彝、白、布依、侗、水、壯、瑤、僮佬、納西、毛南、京、黎、土家、苗等22個民族中，都存在著程度不同的道教信仰。
- ②《湖南音樂普查報告附錄之一·宗教音樂》（民族音樂研究所編，該所1958年油印，音樂出版社1960年出版）；《蘇州道教藝術集》（中國舞蹈藝術研究會1957年油印）；《揚州道教音樂介紹》（揚州市文聯編，1958年油印）。
- ③參見曹本冶、史新民《道教科儀音樂研究現狀與展望》，載《音樂研究》1991年第4期，頁65～68。
- ④伍一鳴〈江南道教音樂的由來和發展〉，載《中國道教》1989年第1期，頁40～44；  
甘紹成〈川西道教音樂的類型及其特徵〉，載《音樂探索》1989年第3期，頁37～47；  
陳天國〈潮州道教音樂〉，載《星海音樂學院學報》1989年第4期，頁26～27、25；  
曹本冶〈香港道教全真派儀式音樂初述〉，載《人民音樂》1989年第8期，頁26～29；  
吳學源〈昆明道教「清微派」科儀音樂探析〉，第一屆道教科儀音樂研討會發表；  
潘忠祿〈巨鹿道教音樂〉，載《中國音樂》1990年第2期，頁17～20、10；  
張鴻懿〈北京白雲觀的道教音樂〉，載《中國音樂》1990年第4期，頁31～34；  
呂鍾寬〈臺灣天師派道教儀式音樂的功能〉，載《中國音樂學》1991年第3期，頁21～33；  
曹本冶〈道樂研究與香港道樂〉，載《黃鐘》1991年第4期，頁4～7；  
史新民〈論武當道樂之特徵〉，載《黃鐘》1991年第4期，頁8～14；  
劉紅〈「武當韻」與楚文化的淵源關係〉，載《黃鐘》1991年第4期，頁15～24；

- 張鳳林〈蘇州道教音樂特點要述〉；載《黃鐘》1991年第4期，頁110～114；
- 蒲亨強〈武當道樂曲目分類考源〉；載《黃鐘》1991年第4期，頁36～43；
- 王忠人、劉紅〈龍虎山天師道音樂〉；載《黃鐘》1993年第1～2期合刊，頁65～74；
- 曹本冶、蒲亨強《武當山道教音樂研究》，臺灣商務印書館股份有限公司1993年出版；
- 王純五、甘紹成《中國道教音樂》，西南交通大學出版社1993年出版；
- 呂鍾寬《臺灣的道教儀式與音樂》，臺灣學藝出版社1994年出版；
- 周振錫、史新民《道教音樂》，北京燕山出版社1994年出版。
- ⑤《中國道教音樂史略》（曹本冶、王忠人、甘紹成、劉紅、周耘編寫，臺灣新文豐出版公司1996年出版）；《龍虎山天師道音樂研究》（曹本冶、劉紅著，臺灣新文豐出版公司1996年出版）；《海上白雲觀施食科儀音樂研究》（曹本冶、朱建明著，臺灣新文豐出版公司1997年出版）。
- ⑥參見周詠先、黃林《洞經音樂調查記》，載《民族音樂》1983年第2期，頁78～96。
- ⑦見《民族音樂》1983年第2期，頁78～96。
- ⑧見《民族調查研究》1987年第1期，頁49～50。
- ⑨《大理洞經古樂》（下關文化館編，昆明雲南人民出版社1990年出版）；《白族音樂志》（伍國棟主編，北京文化藝術出版社1992年出版）。
- ⑩見《民族藝術研究》1989年第1期，頁32～39、31。
- ⑪楊曾烈〈麗江洞經音樂調查〉，載《麗江文史資料》1990年第九輯，頁114～138；1991年第十輯，頁30～47；
- 何青〈雲南麗江納西族洞經音樂〉，載《中央民族學院學報》1992年第2期，頁60～63；
- 桑德諾瓦〈麗江納西族洞經音樂的傳說、曲牌及形態〉，載《民族藝術研究》1996年第2期，頁17～25。

# 目錄

序 .....	1
引語 .....	1
第一章 概述 .....	1
一、白族簡述.....	1
二、道教在大理地區的傳播.....	3
三、白族民間信仰與道教.....	9
第二章 劍川白族道教儀式及其音樂的地理環境與人文背景 .....	17
一、劍川的地理及歷史文化簡況 .....	17
二、劍川白族道教的歷史與現狀 .....	19
三、劍川現有道教組織的構成情況 .....	22
四、劍川白族道教法事活動 .....	23
第三章 劍川白族道教儀式及其音樂的生態環境 .....	31
一、儀式與音樂的參與者及其所扮演角色 .....	31
二、儀式及其音樂的進行空間 .....	39
第四章 劍川白族道教儀式實例—超度儀式 .....	75
一、超度儀式的應用 .....	76
二、超度儀式的結構 .....	77

三、超度儀式的進程序	78
四、記譜說明及譜例	136
<b>第五章 劍川白族道教儀式音樂分析</b>	265
一、音樂的體裁形式及其類別	265
二、音樂的基本特徵	272
三、音樂的結構及使用特點	288
<b>第六章 劍川白族道教儀式音樂相關問題探討</b>	307
一、劍川白族道教儀式音樂的地域性特徵及其與劍川民間音樂的關係	307
二、劍川白族道教儀式音樂與龍虎山天師道音樂的初步比較	315
三、關於洞經音樂問題的探討	318
<b>結語</b>	335
<b>參考書目</b>	341
附錄一：「掐斗」、「步罡」、「手訣」圖	351
附圖一：「掐斗」	352
附圖二：「踏斗」（「步罡」）	359
附圖三：「手訣」	365
附錄二：圖片	367
1. 劍川金華山金華古寺	369
2. 進行《公齋》、《朝斗》時的金華古寺老君殿天字臺	369
3. 《公齋》內壇中的「三寶壇」	370
4. 《公齋》內壇中的「水官壇」和「火官壇」	370
5. 《公齋》「師壇」	371
6. 高功與齋主在《公齋》外壇行「五奉請」	371

7.高功張河成和提綱李鼎福·····	372
8.《公齋》中的召亡·····	372
9.高功史憲文和提綱趙吉民·····	373
10.《公齋》中高功帶領齋主引亡過「昇天橋」·····	373
11.高功劉來吉·····	374
12.《公齋》執事榜·····	374
後記 ·····	375

# 第一章 概述

## 一、白族簡述

白族是中國西南地區一個具有悠久歷史文化的民族，總人口近160萬，①主要聚居在雲南省西北部以洱海為中心的大理白族自治州境內的劍川、雲龍、大理、洱源、鶴慶等縣市，少量散居於雲南的怒江、保山、麗江、元江、昆明、楚雄，以及湖南的桑植、貴州的畢節和四川的西昌等地。②

白族自稱「白子」、「白尼」、「白伙」，從先秦至明清，曾有過「僰人」、「邛僰」、「滇僰」、「叟人」、「郡夷」、「下方夷」、「白僰」、「白蠻」、「河蠻」、「白人」、「民家」等不同稱謂，1956年大理白族自治州成立時，確定族名為「白族」。白族有自己的語言，屬漢藏語系藏緬語族，語支一說彝語支，一說白語支，尚未確定。③白語分南部、中部和北部三個方言。大理州內的大理、下關、洱源、賓川等市縣屬南部方言，劍川、雲龍、鶴慶等縣則通行中部方言。除白語外，白族一般都通曉漢語。歷史上雖曾出現過「白文」，即以漢字來標記白語的漢字白讀，但未能推廣，僅在文人中流傳，用以記錄歷史傳說或文學故事等。目前，部分白族民間歌手仍襲用此白文形式書寫「大本曲」唱詞。④今天，漢文仍一如既往，是白族所習用的通行



文字。

據考古發現遠在三、四千年前，被古籍稱為「西南夷」族群的白族先民就已在大理洱海地區，從事簡單的農牧漁獵業。<sup>⑤</sup>這個有著三、四千年歷史的民族，與漢族的交往甚為久遠和密切，受漢文化的影響頗為廣泛。

元封二年（公元前109年）漢武帝在滇國設置益州郡，此即史載滇王降服「請置吏入朝，於是以為益州郡，賜滇王印，復長其民」。<sup>⑥</sup>當時大理洱海周圍地區均轄於益州郡。與此同時，漢武帝還採取了移民殖邊的措施，移殖了一批內地漢族來邊疆屯墾。由此，開始了白族先民與漢族的直接交往。這些漢族移民帶來的中原文化，無疑對大理洱海地區的社會經濟文化發展產生了影響。

三國蜀漢建興三年（公元225年）諸葛亮帥兵南征，將益州郡改為雲南郡。隨著雲南郡的設置，大理洱海地區與內地的經濟文化交往也更加廣泛。

公元八世紀至十三世紀的五百餘年間，在唐、宋王朝的扶持下，洱海地區先後出現了由彝族和白族為主體民族建立的「南詔國」，以及由白族為主體民族建立的「大理國」。這兩個地方民族政權的建立，進一步加強了白族與漢族的聯繫與交往，促進了漢文化在洱海地區的傳播。南詔時期，一些被擄掠的漢族文人受南詔統治者重用，在南詔傳授漢文化。<sup>⑦</sup>南詔還在五十年間分批派遣了數千名貴族子弟到成都學習。<sup>⑧</sup>大理國時期，大量向內地購置漢文書籍。這一切，在一定程度上提高了白族的漢文化水平，以致南詔時期出現了以文辭優美流暢的漢文寫成的《南詔德化碑》。大理國出現了款識、題記和文字說明都用漢字記寫的南詔國史畫卷《南詔圖傳》等。此外，還出現了楊奇鲲、段義宗等頗

有漢文修養的南詔白族詩人。⑨這一時期「其宮室、樓觀、言語、書數，以至冠婚喪葬之禮，干戈戰陣之法，雖不能盡善盡美，其規模、服色、雲（言）爲（行）略本於漢。自今觀之，猶有故國（唐、宋）之遺風焉」。⑩可見當時，除語言文字外，白族的樓閣建築、婚喪習俗等也廣受漢文化的影響。

宋、明時期又有大批內地漢族遷居洱海地區，特別是明代朱元璋派兵南征攻克大理城，將白族大姓段氏安置於內地後，大理一帶便被改土歸流，加上明代開設「衛所」，實行軍屯，又從內地遷入大批漢族進行屯墾，使明代大理白族地區經濟、文化的發展水平與一些漢族地區已趨於一致。

在長期的歷史發展中，伴隨著民族的遷徙和交融，白族先民主動進取，廣爲吸收，創造了多元並舉，既富有鮮明的民族特色和地域特徵，又蘊含白、漢文化水乳交融特質的白族文化。建於南詔和大理國時期具有唐宋代建築風格的大理崇聖寺三塔與歷唐、宋、元、明、清數代而成的劍川石寶山寺廟石窟建築群等，以及南詔時期的大型樂舞【南詔奉聖樂】和明清以來流傳於白族民間的大本曲、吹吹腔、洞經音樂等，⑪都是白族文化多元並舉的產物。作爲白族文化重要組成部分的白族宗教，也呈多元性。今天，在大理州境內的廣大白族地區，除了盛行白族民間固有的「本主」信仰以外，還流行著佛教、道教等宗教。

## 二、道教在大理地區的傳播

早在東漢末年張陵於蜀中創立「五斗米道」之時，道教就傳入了包括今天的大理地區在內的雲南境內。當時張陵共立「二十四治」作爲「五斗米道」的傳教點，其中「蒙秦治」所轄越嶲郡

大體上包含今四川西昌地區和雲南西北部地區。<sup>⑫</sup>

蜀漢時期大理洱海盆地之南的巍山已有道士在活動。據清乾隆《續修蒙化直隸廳志·仙釋》記載：「孟優，世居巍山，與土帥猛獲兄弟也。素懷道念，常往來於瀾滄瀘水間，得異人授長生久視方藥諸書，隨處濟人」。<sup>⑬</sup>蜀漢丞相諸葛亮入南中（今雲南省）平定叛亂時，就曾得這位道士所給草藥解救因誤飲啞泉之水而失聲的軍士。但這一時期道教在大理地區的影響還不甚廣泛。

道教在大理地區的廣泛傳播，與南詔的興起密切相關，與唐朝執政者崇奉道教也不無關係。作為唐朝最高統治者，唐高祖李淵曾宣揚老子是其祖宗，詔令設立老君廟，將道教列為儒、道、佛三教之首，確定了道教的「皇宗」地位；唐太宗李世民於貞觀11年（公元637年），又再次重申「老子是朕祖宗，名位稱號宜在佛前」；<sup>⑭</sup>唐高宗亦十分崇奉道教，曾親至亳州拜謁太上老君廟，封老子為「太上玄元皇帝」，還命王公百僚和舉子皆習《老子》，並在洛陽等地興建道教宮觀；唐玄宗即位後，推行崇道抑佛的政策，再次肯定道教在儒、釋兩教之上，他親自注疏《老子》，一生研讀、贊頌、推廣《老子》，並給老子加封了一連串尊號，又在全國增建老子廟；唐武宗時，唐朝廷正式禁佛尊道，並以老子的生日為「降神聖節」。唐朝執政者出於政治需要和個人喜好尊崇道教，既促進了道教在廣大漢族地區的發展，也擴大了道教在一些少數民族地區的傳播和影響。南詔正是在這一歷史時期崛起的。

唐初，大理洱海區域出現了蒙嵩詔、越析詔、浪穹詔、鄧賧詔、施浪詔、蒙舍詔等六個較大的部落，史稱「六詔」。<sup>⑮</sup>六詔中位置最南的蒙舍詔，即南詔，由其始祖細奴邏於唐貞觀23年（公元649年）稱王後，便開始與唐王朝有了密切聯繫。除細奴邏

本人於「永徽癸丑四年（公元653年）遣邏盛炎入朝，唐詔授奴邏爲巍州刺史，賜以錦袍」外，<sup>①⑥</sup>其兒子邏盛炎和孫子盛邏皮也莫不因效順於唐王朝，而得到唐王朝的恩賜和被授職。其後，在唐王朝的直接參與和協助下，細奴邏的重孫第四代南詔王皮邏閣先後兼併了其他五詔及洱海地區另外一些白蠻部落，統一了洱海地區，於唐開元26年（公元738年）被唐王朝正式冊封爲「越國公」，賜名「歸義」，並以功策授爲「雲南王」，<sup>①⑦</sup>遷都大理，標志著唐王朝扶持下的南詔政權在大理洱海地區的正式確立。與唐王朝的密切交往和臣屬關係，使南詔受到了唐王朝尊道崇道的影響。因而南詔在尚未統一洱海地區的第三代南詔王盛邏皮時期，於唐開元14年（公元726年）就「立廟祀晉右將軍王羲之爲聖人」，<sup>①⑧</sup>正式在南詔確立了道教的地位。王羲之是東晉著名書法家，有「書聖」之稱，爲天師道世家，南詔將他尊爲聖人，祀爲先師，表明了南詔對道教的信奉。另據《南詔野史》記載「蒙氏平地方，封岳瀆，以神明天子爲國步主，封十七賢爲十七山神」，<sup>①⑨</sup>也反映出南詔在立國之初，就奉道教爲主要宗教。這促進了道教在大理地區的傳播和影響。無怪乎刻立於第五代南詔王閣邏鳳大歷元年（公元766年）的《南詔德化碑》會出現頗有「道味」的言辭。碑文開始言：「恭聞清濁初分，運陰陽而生萬物，川岳既列，樹元首而定八方，故知懸象著明，莫大於日月；崇高辨位，莫大於君臣……」。<sup>②⑩</sup>這裡直接用道教「陰陽有序」的觀念，闡述王室政權出現和存續的必然性與合理性。此外，碑文中還有「闡三教，賓四門，陰陽序而日月不僭……」的記載，<sup>②⑪</sup>特別以「陰陽序而日月不僭」，點明三教中的道教。而且碑文中諸如「性業合道」、「道隆三善」、「天人協心」等充滿道教哲理的句子隨處可見。由此，南詔王朝的崇道思想也可見一斑。

南詔祀東晉著名的天師道世家王羲之爲先師，表明南詔信奉天師道。對此，從《蠻書》所記載南詔王與唐朝使節的蒼山會盟儀式，可以得到進一步證實。唐貞元10年（公元794年），西川節度使韋皋爲聯合南詔共擊吐蕃，派巡官崔左至雲南，與細奴邏的五世孫第六代南詔王異牟尋在大理蒼山舉行了訂盟儀式。《蠻書》曰：「貞元十年歲次甲戌正月乙亥朔，越五日己卯。雲南詔異牟尋及清平官大將軍與劍南西川節度使巡官崔佐時謹詣玷蒼山北，上請天、地、水三官，五岳四瀆，及管川谷諸神靈同請降臨，永爲證據。……其誓文一本請劍南節度使隨表進獻，一本藏於神室，一本投西洱河，一本牟尋留詔城內府庫貽誠子孫。伏維山川神祈，同鑒誠懇」。<sup>②</sup>這一儀式明顯地反映出天師道的三官手書方式。天師道是中國道教的一派，又名五斗米道。其中心信仰與東漢末張角的太平道一樣，包括崇信三官（三元），即天官、地官、水官，其請禱之法，如爲病者則「書病人姓名，說謝罪之意，作三通，其一上之天著山上，其一埋之地，其一沉之水，謂之三官手書」。<sup>③</sup>南詔王和唐朝使節的蒼山會盟儀式與此如出一轍，說明唐代南詔時期大理地區確實流傳著天師道。此外，據《鄧川州志·風俗》記載「道士驅雷逐疫，皆有天功。……9月朔日至9日拜斗，皆自唐以來」，<sup>④</sup>說明南詔時期可能還出現了道教法事活動。

唐代，道教在大理地區的廣泛傳播，既是南詔受唐王朝崇奉道教的影響的結果，也是南詔積極吸收漢文化的結果。爲了學習漢文化，南詔王室在唐朝執政者極力尊崇道教的時代，曾於五十年裡派了數千名弟子到道教發源地蜀中學習。這些弟子的學成歸來，以及南詔政權擄回的一些深通道教之理的蜀中漢族文人和工匠，無疑對道教在大理地區的傳播都起了很大的促進作用。<sup>⑤</sup>

南詔後期勸豐佑王以後，隨著南詔王朝的日益衰敗，南詔王室爲了維護政治上的沒落，以及追求凡體肉身的解脫，大修佛寺，廢道崇佛。從此在南詔政權的上層社會中，道教居於次要地位，佛教被奉爲主要宗教。此後，公元937年至1253年繼南詔國之後出現的大理國，也採取崇佛貶道的態度。大理國三百餘年二十三代國王中，有好幾位避位爲僧，一時間佛教大興。然而，道教的影響仍在，王室對道教也不無興趣。相傳大理國的建立就與一位名叫董迦羅的道士有關，據康熙《大理府志》言：董迦羅曾爲段思平解夢，「思平乃決入關，逐楊氏而有其爲位，改號大理」。<sup>②⑥</sup>因此，這一時期道教在大理地區並未因佛教的興起而消聲匿跡。元代的郭松年就曾以親身見聞在其《大理行記》中記述道：<sup>②⑦</sup>大理蒼山「中峰之下有廟焉，是爲點蒼山神，亦號中岳，中峰之北有崇聖寺，……中峰之南有玉局寺，又西南有上山寺。凡諸寺宇，皆有得道者居之。得道者，非師僧之比也」。<sup>②⑧</sup>可見，當時道教與佛教並存且流傳下來。

明清時期，佛、道兩教在大理地區各顯本領，佛教在賓川雞足山大興梵寺，道教則相繼有四川等地的道人來雲南與大理地區的道士互相奔走，在南詔發祥地巍山營造宮觀。明末清初，巍山北部的巍寶山建起了準提閣、報恩殿、文昌宮、老君閣、玉皇閣、青霞觀、斗姥閣、元極宮、長春洞、祖師閣等十餘處道觀，蔚爲壯觀，道教在大理地區再度興起。此時，對道教在大理地區的發展有影響的高道，當首推劉淵然。劉是淨明派第六代嗣師、全真派和清微派的重要傳人、道錄司右正一，因觸怒權貴於明永樂年間（1403年～1424年）被謫至雲南，居昆明龍泉觀傳道。劉淵然在雲南收徒百餘名，最著名者中的一位大理的芮德材，在巍山創建了栖霞觀，對大理地區的道教發展有重要貢獻。宣德年間（

1426~1435)，經劉淵然奏請，大理開始設立了專門管理道教事務的政府機構「道紀司」。清承明制，同樣設有這一機構。明清時期，佛、道兩教在大理地區並行發展，不僅高僧輩出，高道也代不乏人，出現了芮德材、李常在、楊洲鶴、楊宗顯、方秉乾、余常青、段騰高、吳大鵬、張道裕等著名道士。<sup>②</sup>

至民國時期，道教在大理地區趨向於民間發展，傳播更為普遍，據《大理縣志稿》記載，這時大理「境內道教有清虛、火居二種。清虛道雲游方外，居處壇觀，脫離家庭、社會之關係。火居道，乃與常人無異，惟金饒法鼓，諷誦經文，為人懺悔禳禱，獲貲贍家而已。二者皆崇奉老子，清虛道在邑靡常，若有若無；火居道分先天、龍門二派。先天派宗薩氏，行於城內及南鄉。龍門派宗邱氏，行於東鄉、北鄉。各有薪傳，能自述其師弟之關係」。<sup>③</sup>火居道士分佈在民間，對大理地區白族等民族的宗教生活有著更直接的影響。受道教影響，這時大理地區出現了一些頗具地方民族特色的民間宗教組織，如以談演洞經為主要活動內容的洞經會、兼信釋道及本主的齋奶會，以及劍川白族民間道教組織玉局會等。如今這些宗教組織仍活躍於民間，在大理地區的民間宗教活動中起著十分重要的作用。

道教在大理地區的長期傳播，對大理地區的民間信仰及習俗產生了廣泛影響，例如：大理地區一般白族人家的堂屋或正樓，供奉的神祇除觀音佛外還有太上老君；農曆大年初一，人們要做的第一件事是「請天地」和到龍潭或水井「請水」；正月十六「送龍船」等都是道教影響留下的痕跡。<sup>④</sup>此外，在南詔發祥地大理州巍山縣民間長期流傳著「老君點化細奴邏」的民間神話傳說。相傳南詔始主細奴邏生前，被太上老君點化為南詔王，亡後，又被太上老君封為巡山土主。因此，細奴邏在大理等地區被尊奉

爲道教「巡山神」。筆者在劍川白族道教音樂的實地考察中，於劍川的道教名山金華山山道上就見供有「巡山神」。而今天在大理州內的劍川、鶴慶、雲龍等主要白族聚居縣仍流行著的民間請道士爲祖先或剛去世的老人做「超度儀式」的習俗，以及劍川縣至今還十分盛行的「奠土」及「朝斗」等民間道教活動等，也都無不是道教在大理地區長期傳播和廣泛影響的結果。道教在大理地區的長期流傳和發展，逐步走向民間化和世俗化，對大理地區白族民間固有的「本主」信仰，也產生了極大影響，並在「本主」崇拜中產生了部分嬗變及融合，使大理白族地區的道教別具特色。

### 三、白族民間信仰與道教

#### 1. 白族的本主崇拜及其特點

本主崇拜是白族固有的一種宗教信仰，在白族民間十分盛行。「本主」一詞是漢語稱謂，白語謂之「武增」、「增尼」、「本任尼」、「老谷」、「老太」等，意爲「我們的主人」，亦即「本境恩主」或「本境福主」之意。本主崇拜具有鮮明的民族特色和地方色彩，大凡白族居住的村落都有自己的本主，有的是一村供奉一個，有的是幾村共同供奉一個，有的則是一村獨敬幾尊，無一定制。白族認爲本主能保佑本境民衆，使轄區內五穀豐登、六畜興旺、祛害免禍、物阜民安。因此，本主被白族公認爲是本村或本境的保護神。每逢婚喪嫁娶、紅白喜事，人們都要備上公雞、米乾蘭、乳扇、金銀紙錢等物到本主廟去磕頭敬香，祈求賜福。甚至有的白族人家有了兒子，也要在取名時到本主廟去祭



奠，表示取的名字是本主賜予的。<sup>③</sup>舊時在農曆的歲首、年終或本主的生日時，人們還要舉行盛大的廟會，用轎子或車子把本主的偶像接到村中巡視一番，以達到驅邪去鬼，除病消災的作用。廟會期間，人們身著新衣，耍龍舞獅，並演唱白族大本曲和吹吹腔，熱鬧非凡，一派節日的喜慶氣氛。

白族的本主崇拜，經歷了從自然崇拜向人神崇拜、從自然宗教向人爲宗教的過程。它在唐代南詔時期產生後，經過大理國王室的倡導和鞏固，到明代已經非常廣泛並形成體系。它可謂是一個龐大的多神崇拜體系，在整個大理洱海區域的神祇中，就有「中央本主」、「九堂神」、「十八壇神」、「七十二景帝」、「五百神王」等說法。<sup>④</sup>今天遍佈大理地區的白族本主數量多達幾百尊，這些本主每一個都有自己的名號和傳說故事，互不雷同。多神並立是白族本主崇拜的基本特點之一。從總體來看，本主神祇既有原始神祇、龍神，也有凡人神祇及佛道神祇等，其中有動植物，有英雄人物，以及孝子和節婦，還有觀音菩薩和玉皇大帝等。白族本主崇拜的另一基本特點在於重視今生現世。本主崇拜的一個核心觀念，就是把崇拜神靈的目的放在庇佑今生現世的幸福之上，人們信奉本主是從生產生活的基本需要出發，不追求遠離現實生活的長期修行悟道，人們的宗教生活不受嚴格的戒律束縛，可隨意自由地到本主廟中祈求神靈，如生產中遇到乾旱、洪澇、播種、收割、建築，或日常生活中的結婚、生子、疾病、死亡等都可以隨時向本主禱告自己的不幸或歡樂。人們信奉本主，祭拜本主，不是把希望寄托於來世或虛幻的天堂，祈求的是現世的人畜平安、風調雨順、五穀豐收，而對於「來世」的去向，則很少過問。此外，白族本主崇拜還具有與道教、佛教等揉合的特點。這主要表現在本主崇拜體系中吸收改造及揉合消化了部分佛

教和道教的神，如在大理、洱源、雲龍等地，人們把佛教的大黑天神奉為村社本主。傳說大黑天神是玉皇大帝的一員神將（這裡把佛教與道教揉合在一起），玉皇偏聽了讒言，便命大黑天神攜帶一瓶瘟藥撒在灣橋一帶，想讓人們染上瘟疫，斷子絕孫，可大黑天神到人間一看，發現人們都很勤勞善良，便不忍心毒殺無辜，於是在回天宮的途中自飲瘟藥而死。人們感謝大黑天神，就將其祀為本主。在這裡人們不是簡單地照搬佛教中的大黑天神，而是進行了一番改造，將其塑造成一個形象雖然猙獰，但內心卻極為善良符合白族需要的本主。此外道教的二郎神、文昌等也被各地的白族尊為本主。

## 2. 道教對白族本主崇拜的影響

白族的本主崇拜在傳播過程中，受到很多外來宗教的影響，特別是佛教與道教的影響，其中尤以道教的影響為最深。<sup>④</sup>這首先表現在道教對白族多神崇拜的影響上。道教發展形成以後，其龐雜的神團系統大致上可分為「神」和「仙」兩大類，其所奉神仙主要有三清、四御、斗姆、南斗、魁星、三官、八仙、真武、太乙、文昌、土地等。此外，歷史上被譽為聖哲賢才及忠孝義氣的人士，如關羽、岳飛等也都被道教作為人鬼神，不斷納入其神的範疇，受其信徒祀奉。道教多神崇拜和神團系統不斷增殖的特點，對白族的本主崇拜有著深刻影響。白族早期的本主神有樹木、石頭、龍、牛、壁虎、太陽、蒼山神、洱海神等。隨著白族社會的發展，南詔和大理國的國君，以及元明清時期的傳說人物和歷史人物也像道教的「人鬼」神一樣被納入了本主的行列。而文昌、土地、財神、門神、竈君等道教神也被信奉本主的白族民間廣為祀奉。白族本主多神崇拜的特點與道教是十分相似的，道教

神中有一部分是歷史上確實出現過的人，如呂洞賓，是唐代的道士，後來被奉為道教的「八仙」之一；歷史人物文天祥被祀奉為蘇州的城隍神。白族的本主崇拜中也把南詔王世隆、大理國先主段宗勝、元世主忽必烈等奉為本主。另外，道教神和本主神中均有一部分類似人世間的父女、夫妻、臣屬等關係的，如道教東岳大帝的女兒是「碧霞元君」這一道教神；斗姆的兒子則是同樣被奉為道教神的天皇大帝、紫微大帝和北斗七星。在白族的本主崇拜中，下關將軍洞的李密本主有同樣被視為本主的子孫及四個部將；大理甸中的張小三及其父母都被當地白族奉為本主；洱源縣鳳羽白米、大充等村的本主孝感威靈愛民景帝與同為當地本主的照應洞天感德聖母是一對夫妻；鶴慶縣城郊小較場本主東山將軍與白姐則是一對情人。可見，白族本主神的體系受道教影響，但更為世俗化與地域化。

道教除對白族本主的多神崇拜有影響外，對本主神的封號也有影響。一般來說，道教的神仙常被冠以「帝」、「君」等至尊高貴的封號，例如：「太上玄元帝君」、「昊天金闕至尊玉皇大帝」、「勾陳上官天皇大帝」、「中天紫微北極大帝」、「東岳天齊仁聖大帝」、「中岳中天崇聖大帝」、「北岳安天立聖大帝」、「西岳金天順聖大帝」、「純陽演政警化孚佑帝君」、「三界伏魔大帝神威遠震天尊關聖帝君」、「輔元開化文昌司祿宏仁帝君」、「五方五德星君」等。白族本主神的封號，也明顯相襲了道教神封號的特點，從大理州白族本主信仰的有關調查資料反映出絕大部分本主神的封號都冠有「帝」，<sup>⑤</sup>比如蒼山神封號為「點蒼昭明應皇帝」、大理縣三塔寺本主封號為「道護天家賜民靈帝」、大理縣太和村本主封號為「曩聰獨秀洱海靈帝」、鶴慶縣鶴慶壩本主封號為「西山北岳定國安邦景帝」、鄧川縣元井村

本主封號為「光聖皇帝」、洱源縣五充及來鳳村本主封號為「羅浮景帝」、大理縣祭登江本主封號為「清寧時國五方聖帝」、大理南門外蘇武莊村本主封號為「玉局持邦靈昭文帝」、雲龍縣漕澗仁德及里仁本主封號為「三崇皇帝」、劍川縣馬燈地區本主封號為「雪斑景帝」和「黑煞景帝」等。由此不難看出本主神封號的形式與道教有許多相似之處。這說明道教傳入大理白族地區後，其宗教形式及文化思想等對白族的本主崇拜產生了影響，使白族的本主崇拜帶有一層濃厚的道教色彩。

## 註 釋

- ①楊政業《白族本主文化》一書指出，據中國1990年的全國人口普查統計，白族總人口為1594827人（見該書，雲南人民出版社1994年版，頁2）。
- ②參見白族簡史編寫組編《雲南白族簡史》，雲南人民出版社1988年版，頁6；雲南省歷史研究所編《雲南少數民族》，雲南人民出版社1983年版，頁38。
- ③參見雲南省歷史研究所編《雲南少數民族》，雲南人民出版社1983年版，頁38。
- ④同③，頁39。
- ⑤1939年至1941年間，吳金鼎等人曾在洱海沿岸發現過以馬龍遺址為代表的16處新石器時代的文化遺址。1949年以後，在洱海區域內的大理、賓川、劍川、祥雲等地又先後發現30餘處新石器時代文化及青銅文化等遺址，其中1973年至1974年重點發掘的賓川白羊村遺址，有大量石器、陶器、骨器，以及房址、窖穴和墓葬等，為一原始村落遺址。據中國社會科學考古研究所放射性碳素測定，該遺址的年代距今 $3770 \pm 85$ 年。說明三、四千年前洱海地區已有白族先民在生活了（參見劉小兵《滇文化史》，雲南人民出版社，1991年版，頁7）。
- ⑥司馬遷：《史記·西南夷列傳》，北京中華書局點校本，1975年版。

- ⑦據《舊唐書·南蠻傳》記載：天寶年間，南詔王閣邏鳳攻陷唐州，擄獲唐西瀘令鄭回，「閣邏鳳以回有儒學，更名蠻利甚愛重之，命教鳳伽異。及異尋立，又令教其子尋夢湊。回允爲蠻師。凡教學，雖牟尋、夢湊，回得垂捷，故牟尋以下皆嚴憚之。」（北京中華書局1975年點校本，卷197）。
- ⑧《資治通鑑》載：西川節度使韋皋於蒼山會盟後在成都辦學，南詔派遣大量子弟到成都學習，「業就輒去，復以他繼如此垂五十年不絕其來，則其學於蜀者不啻千百」。（見《資治通鑑》卷249《唐記》65大中十三年十二月條）。
- ⑨楊奇鯤爲南詔王隆舜的清平官，所寫的一首七律〈途中詩〉被收入《全唐詩》。段義宗是南詔王隆舜的清平官，詩作〈思鄉〉和〈題判官贊衛有聽歌妓雲歌〉爲《全唐詩》所收。
- ⑩見（元）郭松年：〈大理行記〉，轉載於《大理文化》1984年第2期，頁72。
- ⑪南詔奉聖樂：唐貞元中，南詔王異牟尋「遣使楊加明詣劍南節度使韋皋請獻夷中歌曲」，「於是皋作【南詔奉聖樂】，用正律黃鐘之均」進上唐王朝（見伍國棟主編《白族音樂志》，文化藝術出版社1992年版，頁8）。
- 大本曲：大本曲是白族特有的古老曲種，產生於明代，清光緒年間進入極盛時期，白語稱爲「倒柏子枯兒」（直譯爲「大本子曲」）亦有稱爲「及枯兒」（直譯爲「唱曲」）的，廣泛流傳於大理州的洱海沿岸。大本曲根植於白族民間歌曲，並吸收了漢族民間小調，白族民間藝人素以「三腔九板十八調」概括其音樂特點。（參見李晴海〈白族民間曲藝「大本曲」概述〉，載《雲南藝術學院學報》1996年第4期，頁66～68）。
- 吹吹腔：吹吹腔是白族的一個傳統劇種。元末明初已在內地興起的弋陽腔傳入不同地區後發展爲各具地方特色的聲腔，其中流入雲南白、彝族地區的，即發展爲吹吹腔。吹吹腔在明代不僅作爲戲曲音樂唱腔形式在白族地區興起和流傳，同時也作爲村社和農家祈求豐收、鼓勵生產、慶賀娛樂的民俗性歌舞音樂與其它白族山歌、小調相雜在栽秧季節中演唱。（參見伍國棟主編《白族音樂志》，文化藝術出版社1992年版，頁14）。
- 洞經音樂：洞經音樂是用以唱奏《太上玉清無極總真文昌大洞仙經》等經文的音樂，傳說明代永樂年間自四川傳入雲南，此後逐漸遍及雲南全省，在漢、白、彝、納西等民族中廣爲流傳，其中彝、白、納西等少數民族中

的洞經音樂，多兼有本民族及漢族音樂特色。洞經音樂通常由基本上屬道教範疇的以「文昌梓潼帝君」為主神的民間「洞經會」組織在誦經儀式活動中談演。據今大理洞經會「洪仁會」所記意旨簿所載《洪仁會記略》證實，洞經音樂自明代，即在大理、鶴慶等地白族知識階層中傳播流行。至近現代，大理、下關、鶴慶等地白族洞經會成員，仍多為當地白族知識階層，所唱奏腔調和器樂曲牌，還保存有不少古樸的經腔和部分與明清流行曲牌同名的曲調。（參見伍國棟主編《白族音樂志》，文化藝術出版社1992年版，頁14～15。關於洞經音樂，本書第六章有專門討論）。

- ⑫參見楊學政主編《雲南宗教知識百問》，雲南人民出版社1994年版，頁232；張志哲主編《道教文化辭典》「二十四治」詞條，江蘇古籍出版社1994年版，頁90、1198。
- ⑬見雲南省編寫組《雲南地方志道教和民族民間宗教資料瑣編》，雲南人民出版社1993年版，頁25。
- ⑭王麗珠〈南詔發祥地道教初探〉，載《西南民族學院學報》（哲社版）1985年第4期，頁54。
- ⑮「詔」為氏語部落和王的意思。
- ⑯同14，頁58。
- ⑰後晉劉煦等撰《舊唐書·西南蠻·南詔蠻傳》第197卷，北京中華書局1975年版，第十六冊，頁5280。
- ⑱（明）倪輅輯，（清）王崧校理、胡蔚增訂，木芹會證《南詔野史會證》，雲南人民出版社1990年版，頁49。
- ⑲見（明）倪輅輯，（明）楊慎校《南詔野史》，大理州圖書館藏明抄本影印本。
- ⑳引自周祐（白族）〈南詔德化碑注釋〉，載《大理文化》1979年第1期，頁37。
- ㉑同上，頁46。
- ㉒（唐）樊綽撰，向達校注《蠻書校注》第10卷，北京中華書局1962年版，頁261～262。
- ㉓《三國志·魏書》第8卷《張魯傳》引《典略》。《後漢書》第75卷《劉焉傳》。
- ㉔轉引自楊仲錄主編《南詔文化論》，雲南人民出版社1991年版，頁342。
- ㉕參見郭武〈明清時期雲南道教的發展〉，載《中國道教》1994年第2期，

頁24。

- ②見（清）康熙《大理府志·仙釋》，大理州圖書館藏民國29年冬大理嚴鎮圭重印本，第26卷。
- ③有關大理國的歷史及風土人情等，除《宋史》中的《大理國傳》有六百多字的零星記載外，其他史料記載極少。元滅了大理國不久，即公元1280年至1283年，西臺御使郭松年曾兩次赴雲南巡行，期間來到大理國的故都大理，將其親身見聞寫成一篇《大理行記》。這篇遊記簡略而確切地記述了當時大理國的山川物產、社會風情等。郭松年到大理的時間距元兵入大理大約只有二十年，他所見情況與大理國時期的不會有太大差別，因此《大理行記》被史學界公認為研究大理國社會生活的難得史料。
- ④（元）郭松年〈大理行記〉，轉載於《大理文化》1984年第2期，頁72。
- ⑤見郭武《明清時期的雲南道教》，載《中國道教》1995年第2期，頁26；王麗珠〈南詔發祥地道教初探〉，載《西南民族學院學報》1985年第4期，頁58～59。
- ⑥（民國）《大理縣志稿》第十卷宗教附十，大理州圖書館藏。
- ⑦參見楊仲錄等主編《南詔文化論》，雲南人民出版社1991年版，頁346。
- ⑧趙寅松〈大理州白族本土信仰調查之一〉，載《白族社會歷史調查》，雲南人民出版社1986年版，頁157。
- ⑨楊運恒〈本土崇拜與白族的生存哲學〉，載《大理文化》1996年第3期，頁55。
- ⑩李勇剛〈道教與少數民族〉，載《中國道教》1988年第3期，頁53。
- ⑪同⑩，頁158～176。

## 第二章 劍川白族道教儀式及其音樂 的地理環境與人文背景

### 一、劍川的地理及歷史文化簡況

劍川是雲南省大理白族自治州一個主要的白族聚居縣，位於雲南省西北部，大理州北部，地處滇西北交通要衝，面積二千二百多平方公里。其東部、南部、西南部分別與大理州的其他幾個主要白族聚居縣毗鄰相接，其中東鄰鶴慶，南連洱源，西南接雲龍；北部則與納西族聚居的麗江毗連（參見本章末圖例）。地勢西北高，東南低。地形多樣，小壩子、河谷、山地、丘陵、高山等地貌兼而有之。山區面積占87%以上，主要山脈有老君山、鹽路山、雪邦山、石鐘山、華叢山、金華山等。主要河流有螳螂河、金龍河、白石江、海尾河、彌沙河、象圖河等，還有流經金華壩區匯入瀾滄江的劍湖。全縣海拔高低懸殊二千二百多米，從垂直帶看，具有多層性。自然條件較明顯的地域差異，以及農業生產較大的差異性，使人們的生活方式、風俗習慣、宗教信仰等也不盡相同，呈一定的多樣性。主要居住在壩子及河谷地帶的白族除崇拜本主外，大多還信奉道教和佛教等其他宗教。

劍川開發較早，是中國西南邊疆開發較早的文化發祥地之一。1957年在劍川東南部的海門口發現了銅石並用的古文化遺址，出土了大量磨制石器、骨角器，以及陶片和一些碳化穀物，還出



土了少量銅器，其中發現的干欄式建築木樁，似一處小村落。根據共存木樁的放射性炭素測定，該遺址的年代為 $3115 \pm 90$ 年（即公元前 $1150 \pm 90$ 年）。在離劍湖不遠的西湖（原也是劍湖的一部分）處，也有石器和銅器等文物出土，據考與海門口屬同類型的古文化遺址。在海尾河下游的沙溪鰲峰山古墓中，還發掘出與海門口遺址相似的銅鉞、石範和青銅劍等。①這說明早在公元前十二世紀，劍川已有白族先民居住，也說明殷代末年早期青銅文化就已在劍川出現。漢明帝永平十年（公元67年），劍川屬益州郡，後改屬永昌郡。唐初六詔時為浪穹詔，唐玄宗開元元年（公元713年），稱劍浪詔。南詔時置義督臉（臉相當於州）。唐德宗貞元十年（公元794年），南詔與唐王朝恢復舊好，雙方夾擊吐蕃大勝，南詔勢力範圍包括劍川金沙江以北，南詔王異牟尋即把以往的寧北節度（駐今大理州洱源縣）移駐劍川，改稱劍川節度，使劍川成為南詔北防土番的軍事重鎮。大理國時沿南詔舊制，仍在劍川設義督（相當於州、縣）及劍川節度。元初置義督千戶，後罷千戶，立劍川縣，此時劍川成為雲南北境的重要門戶，是通往麗江、怒江、中甸、西藏等地的戰略要衝。明洪武十年（公元1382年）改劍川縣為劍川州，隸鶴慶府。明洪武十四年（公元1386年），明軍入雲南後不久即在劍川實行「改土歸流」。雍正六年（公元1728年）清政權開設麗江府，廢鶴慶府，劍川州改屬麗江府轄。1911年劍川由州再度改為縣。1956年劍川縣由麗江專區劃歸大理白族自治州。1958年至1961年間，劍川、洱源、鄧川三縣並稱劍川縣，1961年又恢復原來小縣，仍稱劍川至今。現在劍川全縣分為東嶺鄉、甸南鄉、沙溪鄉、羊岑鄉、馬登鄉、上蘭鄉、彌沙鄉、象圖鄉和金華鎮等八鄉一鎮（參見本章末圖例），人口總計十五萬多，有白、漢、回、彝、傈僳、納西等民族，其

中白族有十三萬餘人，②占全縣總人口的90.6%，居大理州白族人口比例之首，是大理州典型的白族聚居縣。

劍川的白族與大理州其他地區的白族一樣自稱「白子」、「白伙」，與早期的「昆明」、「白蠻」、「河蠻」等部落民族有淵源關係。南詔時異牟尋發動了對吐蕃的大規模進攻後，原居劍川同屬烏蠻的施蠻、順蠻、長禪蠻等便大量遷徙到金沙江流域的麗江、永勝等地。烏蠻遷徙後，南詔遷移了大量的西洱河白蠻及西爨白蠻入居劍川。他們與劍川的土著及少量留居在劍川的烏蠻等融合而成了今天的劍川白族。在長期的歷史發展中，劍川白族與大理地區的其他白族共同創造了富有民族特色和地域特徵的白族文化。遐邇聞名的劍川石寶山石窟和劍川木雕，以及「大本曲」、「吹吹腔」等都是劍川白族創造的富於白族特色的文化藝術瑰寶。作為白族文化一個重要組成部分的宗教，在劍川也頗具民族特色和地域特徵。本主崇拜這一白族固有的民間宗教信仰，在劍川白族中同樣十分盛行。此外，道教同佛教一樣也是劍川白族信奉的主要宗教之一，在劍川民間有著廣泛影響。

## 二、劍川白族道教的歷史與現狀

從地理位置來看，地處雲南省西北部的劍川在東漢末年張陵「五斗米道」的傳教點「二十四治」之一的「蒙秦治」所轄的越嶲郡區域內。因此，劍川於道教創立之初就受其影響。唐代南詔時期道教在大理地區的廣泛傳播，更擴大了道教在劍川的影響。此時已傳入劍川的道教，與儒、佛思想相輔相乘，並與白族「本主」崇拜結合，成為大理白族地區獨特的一個道教流派。③

南詔後期至大理國的幾百年間，由於南詔末代王室及大理國

王都推崇佛教，以致民間信奉佛教風行一時，道教活動減弱，大理地區很多地方形成佛道合一的格局，劍川亦如此。

元代，於元成宗大德八年（公元1304年）授三十八代天師張與材為「正一主教，主領三山（龍虎山、茅山、闡皂山）符錄」，使傳天師法錄之龍虎宗，以及傳上清法錄之茅山宗和傳靈寶法錄之闡皂宗的三派合流為「正一道」。至此，「正一道」與宋元道教鼎革浪潮中湧現出來的一個最大及最重要的新道派—「全真道」並行發展，成為傳續至今的道教兩大道派。<sup>④</sup>此後，劍川的道教主要以正一道為主體。

明清時期劍川道教極盛一時，境內的壩區和山區均有正一道火居道士專侍符錄，祈雨驅鬼，為今人祈神消災，為亡人薦拔超度。此時，劍川的著名道士有白族人張道裕、趙廷猷、張一傳等，其中張道裕的道術尤為高超，是大理地區著名的高道之一，相傳他能呼風喚雨。《康熙劍川州志》就有這樣的記載：「張道裕本州（劍川）人，自幼潛修好道，遇異人授以靈術，心悟明通，能致風雨。大理旱，邀裕禱雨。裕語來使曰：『爾先往，吾次日來』。使抵榆，裕已先一日至矣。禱雨輒應」。<sup>⑤</sup>此外，關於張道裕與劍川道教，劍川民間還有兩種傳說：一說張道裕有特異功能，一巴掌就能將鬼神打跑，可有一次因遭蚊蟲叮咬而犯規，誤打了自己的臀部，鬼神便跑來跟他說有事，於是他的功能減退，不能久於人世，彌留之際他夢見自己恢復了特異功能，此後道教就在劍川傳下來；另一說張道裕出生後，左手始終捏著，直至江西龍虎山的道士來劍川布道，他的左手方打開，這時人們才發現他的左手掌心上長有一個肉符咒（此符咒表示不用令牌也可以召將），龍虎山道士見後認為張道裕是他們的某一代天師，又見他有好幾個兄弟，於是請求其家人讓他們把他帶到龍虎山，數年後

張道裕又回到劍川，成為劍川道士的祖師，使道教在劍川流傳，他的後代均繼承其道業，為劍川的世代道士。這一傳說不是信史，未必可靠，可能是人們有意將其與天師道祖庭拉上關係，以說明當地道教的正宗，但它在一定程度上反映出劍川道教與江西龍虎山道教有淵源關係。清咸豐年間（公元1851～1861年），江西龍虎山道教天師就曾親赴劍川，為劍川上清道主教李陽煜大法師授職授印，授予李陽煜道經師寶篆文銅印鑒。<sup>⑥</sup>自此劍川道教便以劍川金華山的金華古寺為基地，由李陽煜主持劍川道教事務的機構「道正司」，完善道教組織，傳播道教教義，使劍川道教成為一方宗教勢力。這一時期，劍川道友雲集，教徒遍及城鄉，還出現了由道士及道教信徒組成的民間道教組織「玉局會」。晚清至民國以後，劍川的道士均為白族，主要有李陽煜、楊陽昶、羅陽混、趙陽春、李來太、張來盛、趙來貞、張來謙、李來瑞等。

1949年中華人民共和國成立後，劍川縣人民政府貫徹中央人民政府的宗教信仰自由政策及民族宗教政策，重視劍川的道教組織，在法律範圍內加以保護，並給予道教從業人員相當的政治地位。1953年劍川縣政治協商會議成立，劍川道教上清主教高功大法師高映春被選為州、縣兩級政協委員。五、六十年代道教法事活動在劍川城鄉十分盛行，一般白族人家凡祭祀祖先都要請道士作超度儀式；每逢重大會期，「玉局會」的道士、道友，以及善男信女等都要匯集到金華山念經做會。道教在人們的宗教生活中，起著很重要的作用。五十年代蘭州發生地震時，劍川道士還公開組織道場，義務組織募捐，義務超度亡靈，支持抗震救災活動。

「文革」時期，由於受「極左」路線的干擾，劍川道教遭到毀滅性打擊：道士被誣蔑為「牛鬼蛇神」，受到迫害；道教組織

「玉局會」被視為「反動道門組織」，強令解散；道教活動基地金華古寺被拆毀。曾經十分活躍的道教活動完全沉寂了。直至七十年代末八十年代初，排除了「左」的干擾，劍川道教才得以重見天日，除「玉局會」外，各鄉村逐漸恢復了念經和其他道教法事活動，使劍川道教逐漸恢復了原在全縣覆蓋廣、影響大的面貌。

另據劍川道士介紹，近年來劍川道教以重新修復了的金華古寺為重要活動基地，每年均由「玉局會」組織道士及道教信徒按期在金華山進行有關的道教法事活動，如《老君會》和《朝斗》等，其中《朝斗》甚為隆重，規模龐大，堪稱劍川重大的宗教活動之一。屆時，城鄉道友近千人從四面八方雲集金華山，進行為期六、七天的《朝斗》。除了每年在金華山有定期的道教法事活動外，平時在劍川城鄉還盛行著《超度》及《奠土》等多種道教齋醮科儀活動。道教在今天劍川白族民間的宗教生活中仍然占有十分重要的地位。為了加強對道教事務的管理，更好地進行道教法事活動，並廣泛地與外地道友進行交流，在玉局會全體道友的支持下，1994年8月由劍川道教現任主教高功大法師張福鼎向劍川縣委有關部門提出建立劍川縣道教協會的要求，1995年1月經劍川縣委批准，正式成立了劍川縣金華古寺道教管理委員會。現在管理委員會制定了章程，對劍川道教事務進行有組織的管理。

⑦

### 三、劍川現有道教組織的構成情況

成立於1995年1月的劍川縣金華古寺道教管理委員會，是劍川現有的經劍川縣委審批同意成立的劍川道教管理組織，其前身

為清代已出現的劍川道教民間組織「玉局會」。該管理委員會在原「玉局會」的基礎上，進行了擴大和調整，與「玉局會」相比，其組織分工更細緻，任務更明確。

據劍川縣金華古寺道教管理委員會章程規定，該管理委員會的主要任務是在道教法事活動場所，按道教教義教規組織會員拈香拜神、誦經、講經法會、傳戒受戒、超度，接受群眾自願捐獻的香金布施、奉獻、做功德，並敦促散居道士在家供神及進行個人修持等。該管理委員會自主管理本會內部事務，並管理使用本會擁有的房屋、土地、文物、財產和收入，管理委員會的一切收入歸本會集體所有，收支情況定期向會員公布。

作為道教民間管理組織，劍川縣金華古寺道教管理委員會規定，凡劍川的成年公民，只要承認該管理委員會的章程，履行會員的權利與義務，積極參加本會的活動，自願申請加入，經管理委員會的理事會批准，方可入會成為會員。現在，劍川縣金華古寺道教管理委員會有名譽理事長1人、副理事長1人、名譽會長3人、會長1人、副會長6人、秘書1人、委員47人。此外，該會還設立了由委員或其他會員組成的經典文儀組（2人）、財務組（2人）、文書組（18人）、布置組（9人）、建設組（2人）、外事組（5人）、保管組（1人）、事務組（15人）、零星功德組（3人）、洞經組（19人）等十個業務小組，<sup>⑧</sup>以便有系統地組織及安排每年定期於金華山等場所進行的道教法事活動等。

#### 四、劍川白族道教法事活動

道教的各種儀式活動總稱為法事。據劍川道士說，自民國年間以來，劍川白族道教法事活動就很多，其法事主要分為祈齋和

薦齋兩類，祈齋為祈福禳災，薦齋為薦拔超度。以前劍川城鄉的白族，凡是須要仰仗神力以求吉慶平安和消災免難的事，如求雨、祈晴、求壽、求嗣、求財、慶誕、度幽、拔苦、謝罪、解結、消災、除穢等，都要依據財力和時辰請當地的道士設壇陳供、拜表誦經。現在，劍川白族道教一年之中的法事活動依然十分頻繁，有的任何時間都可進行，有的則定期舉行。其中在民間應用最多、影響最大的是作為薦齋的《超度》及屬於祈齋的《奠土》等齋醮科儀活動。它們的進行沒有具體日期規定，只要有齋主請，一年中的任何時間均可進行。一年中定期舉行的法事活動主要有屬於祈齋的固定於劍川道教勝地金華山進行的《朝斗》、《老君會》，以及在劍川城鄉的其他廟宇或普通人家中進行的《上九會》、《關聖會》、《地母會》、《雷祖會》、《太歲會》、《竈君會》等；屬於薦齋的有《太乙會》、《城隍會》、《上元會》、《中元會》、《下元會》、《東嶽會》等。此外，一年中定期舉行的法事活動裡有一類還結合了白族的本主崇拜，如《十八壇神會》（十八壇神為劍川境內的十八位本主神，相傳是元代在劍川陣亡的十八名將士）、《暈軍會》（暈軍為十八壇神之首）；有一類則與佛教相聯繫，如《彌勒會》、《釋迦會》（又名「佛祖會」）、《觀音會》等。今天，劍川白族道教科儀除有任何時間皆可進行的《超度》及《奠土》外，每年定期進行的法事活動尚有二十餘項，可謂月月有會（見本章末附表一）。

上述法事活動中，最重要並且音樂應用最多的有以下幾種：

1.《超度》：（詳見第四章）

2.《奠土》：其全稱為「安龍奠土」，民間習慣簡稱為「奠土」。劍川民間認為動土建房等會驚動五龍神和土地神等，只有請道士前來安龍奠土，才能使五龍歸位、五方安鎮，以保居家平

安、人丁興旺。因此，劍川城鄉一般的白族人人家在新房落成或舊房翻修完畢後，都要選擇與家裡人的生辰及屬相等無沖剋的吉日，設齋請當地的道士來家中進行奠土。屆時，道士和樂師等帶著表文、土地割、法器及樂器等來主人家，在其堂屋外和院子中央分別設立起土壇及九宮八卦壇，供上后土牌位並擺上敬獻土府諸神的熟魚、熟肉、白酒、茶水、糯米飯等葷素供品，以及敬獻五方之神之「金銀財寶」和「生禮」。然後高功領著由兩名小伙子分別裝扮成的土公和土母等，在音樂聲中依次按〈咒三光水〉、〈出土〉、〈拜表〉、〈謝五方〉、〈安土〉、〈敕五方凶神〉、〈封土〉等環節，進行灑淨、畫符、掐斗、步罡、拜表、安放五穀、填九宮八卦圖，以及唱贊吟誦和主人拈香叩拜等，以祭告五方五龍及土府眾神，因蓋房動土，驚擾土伯土侯、土子土孫和土家一切眷屬，恭請五星列照、五龍護宅、五土相安，使天下和地上的神靈保佑主人家業安康發達。

3.《朝斗》：「朝斗」是「朝南斗」和「朝北斗」的總稱。道教認為「南斗注生」，「斗北管死」，五斗仙經說：「南斗六星掌人之生，注壽賜福」，北斗七星主管人死。因此，過去雲南很多地方的道士及道教信士等都要朝斗。至今劍川白族道士仍每年都按期進行一次朝斗，通常是這一年朝南斗，下一年就朝北斗。朝南斗時，道士及眾信於農曆六月初一至初六，在金華山的老君殿設斗壇，壇中設二十八宿星君神位，南斗星君神位居中，神案上陳列香、花、燈、水、果、齋飯等各色供品。第一天先作預奏，第二天始行迎斗的正朝，共計需六天，正朝期間，道士日行三朝（即早、午、晚三次誦經，分別稱為早朝、午朝、晚朝），半夜子時，高功上表奏星，祈神保佑一方之民百福並臻，千祥雲集，壽歲延長，大眾咸亨。朝北斗時，則於農曆九月初一至初九



，同樣在金華山老君殿設壇禮拜北斗七星。屆時，斗壇正中排列二十八宿星君神位，高功與道士焚香起斗，恭迎天神降臨。其科儀與朝南斗相似，焚香、獻酒、陳供、誦經、拜表等大同小異，惟半夜奏星時誦詞有別，且第一天的預奏與第二天開始後的正朝一起共計需九天。正朝之日道士亦日行三朝。

4.《老君會》：農曆二月十五為道教始祖太上老君的誕生日，這一天被視為道教節日，一般道觀於每年農曆二月十五日均作道場，誦「道德真經」等以志紀念。劍川白族道士每年也進行老君聖誕的法事活動，稱為「老君會」或「道祖會」，一般是每年農曆二月十四及十五兩日在金華山老君殿進行。通常第一天先依次〈開壇〉（進行《文昌大洞經仙》的「禮請」部分）、〈發牒〉、〈開啓〉、〈贊大耀燈〉，第二天順序進行〈老君慶誕〉、談演《文昌大洞仙經》上中下三卷、〈解結〉、〈送聖〉。

由上述可以看出，劍川作為中國西南邊疆開發較早的文化發祥地，道教在這裡的流傳及影響亦較為久遠和廣泛，並且至今在劍川民間仍盛行著多種形式的道教法事活動。

## 註 釋

①參見大理州劍川縣舞蹈集成辦公室編《雲南民族民間舞蹈集成劍川縣資料卷》1987年，劍川縣圖書館藏，頁2。

②據中國1990年的全國第四次人口普查統計，劍川縣總人口為152068人，其中白族有137698人。

③參見〈關於建立「劍川縣道教協會」的請示〉，劍川縣金華古寺道教管理委員會內部資料，1994年8月10日，頁1。

④參見任繼愈主編《中國道教史》，上海人民出版社，1990年版，頁517；

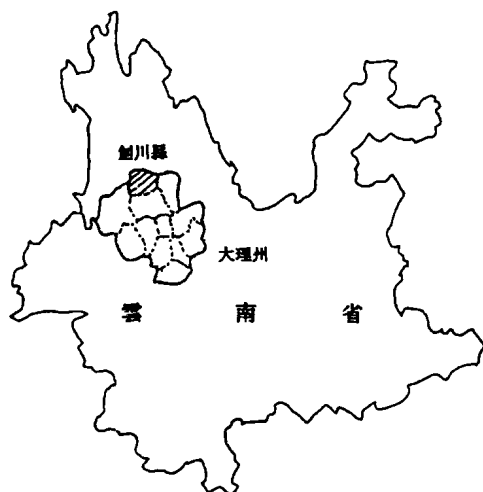
李養正《道教概說》，北京中華書局，1990年版，頁175；張志哲主編《道教文化大詞典》，江蘇古籍出版社，1994年版，頁124～125。

- ⑤（清）王世貴、何基盛等纂：《康熙劍川州志》，大理白族自治州翻印，1986年版，頁118。
- ⑥參見〈關於道教活動和金華山風景區管理情況匯報〉，劍川縣金華古寺道教管理委員會內部資料，1995年1月1日，頁2。
- ⑦這裡所述，由筆者據實地考察訪問劍川高功張茂庭、史憲文、張河成、劉來吉，以及劍川縣金華古寺道教管理委員會秘書尹定朝等所得資料整理而成。
- ⑧此處有關劍川縣金華古寺道教管理委員會組織結構的資料，由該管理委員會秘書尹朝定先生1996年8月提供。

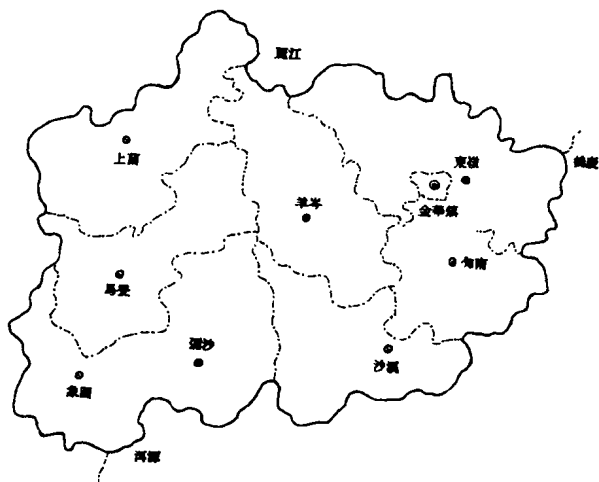
圖例一：雲南在中國版圖上的位置



圖例二：劍川在雲南省的位置



圖例三：劍川的八鄉一鎮



附表一：劍川白族道教每年定期進行的法事活動

日期（農曆）		地點	法事名稱
一 月	初 六	私人家①	彌勒會
	初 八	地藏寺	五殿會
	初 九	私人家②	上九會
	初十五	私人家	上元會
二 月	初 八	私人家	釋迦會（佛祖會）
	初十四至十五	金華山	老君會（道祖會）
三 月	初 三	私人家	玄帝會
	初 五	西門城隍廟	古城隍會
	初十五	私人家	太乙會
	初十六	山神廟③	山神會
四 月	二十八	城北廟④	東嶽會
五 月	初 八	私人家	太子會
	初二十四	私人家	關聖會
六 月	初一至初六	金華山	朝斗（朝南斗）
	初十五	西門城隍廟	十八壇神會
七 月	初十五	私人家	中元會
	初十九	暈軍廟	太歲會
八 月	初 五	私人家	雷祖會
	初十三	私人家	竈君會
	初十四	私人家	神農會
	初十五	私人家	太陰會
	初十六	私人家	燃燈會
	初十八	私人家	地母會

	初二十	有塔的地方	塔會
九 月	初一至初九	金華山	朝斗（朝北斗）
	初十九	觀音廟	觀音會
十 月	初十五	私人家	下元會
十一月	初十九	私人家	太陽會
十二月	初十五	私人家	圓滿會

注：①、②尚可在金華山進行；③、④亦可於私人家中進行。

## 第三章 劍川白族道教儀式及其音樂的生態環境

劍川白族道教儀式及其音樂作為一種宗教文化活動和宗教文化形式，有著自己的參與者及進行空間。其參與者及進行空間形成一有機整體，構成了劍川白族道教儀式及其音樂的生態環境，是劍川道教儀式及其音樂賴以生存的不可或缺的前提和基礎。他們直接或間接地體現和影響著劍川白族道教儀式及其音樂的運用及構成，從一個基礎側面反映著劍川白族道教儀式及其音樂運用及構成的特色。因此，要比較全面深入地認識和了解劍川白族道教儀式及其音樂，首先必須認識和了解構成劍川白族道教儀式及其音樂之生態環境的劍川白族道教儀式及其音樂的參與者和進行空間等。為此，本章專門對劍川白族道教儀式與音樂的參與者及進行空間等作闡述。

### 一、儀式與音樂的參與者及其所扮演角色

#### (一)道士

與漢族地區的情形一樣，道士是劍川白族道教儀式及其音樂不可或缺的最直接參與者，在儀式的進行及儀式音樂的應用中起著決定性的主導作用，是儀式的主持者和執行者，儀式進行的每一個環節都離不開他們。他們是劍川白族道教儀式進行的主體及

核心，亦是劍川白族道教儀式音樂的傳承者、運用者及表演者，劍川白族道教儀式音樂既因他們的傳承而得以承襲，也由於他們在劍川白族道教儀式中的具體運用和表演而被賦予了不同於其它音樂的特殊功能，並因此而顯示出其應用特色及構成特點。劍川白族道教儀式進行，亦如漢族道教體制，道士分為高功、都講、提綱、表白、知磬、侍燈等，他們在儀式中各司其職，扮演著不同的角色。現據筆者實地考察等資料將其分述如下：

### 1. 高功

「高功」其名尚有「主壇」及「中尊法師」之稱，均為道內統一稱謂，劍川道士則又稱其為「主科」等。他是劍川白族道教儀式的主持者，由熟悉道教經文、科範和劍川白族道教儀式音樂，能領頭作劍川白族道教儀式的德高望眾的道士擔任。高功在劍川白族道教儀式進行中居於核心地位，儀式進行中的畫符、掐斗、步罡均由其擔當，也是唱贊、吟誦的主角，在儀式中扮演著最重要的角色，起著溝通人神的作用。關於高功之職《天皇至道太清玉冊》記載道：「高功其職也，道德內充，威儀外備。天人歸向，鬼神共瞻。躡景飛章，承領宣德。惠周三界，禮絕眾官」。

①由此可見高功的職能介於人神之間。

劍川白族道教高功有主醮高功（稱為「主醮高功大法師」）及宣科高功（稱為「宣科高功大法師」）之分。前者需具備完整地主持各種不同形式及規模的劍川白族道教儀式的能力，要求唱、做（步罡等）俱佳，且對道教經文、科範及劍川白族道教音樂等均非常熟悉；後者則要求至少能完整地主持規模小的劍川白族道教儀式，如在私人家中進行的《超度》及《奠土》等，並能主持內容繁複、規模龐大的劍川白族道教儀式中的部分環節，如在

劍川金華山舉行的《超度》、《朝斗》等儀式中的部分環節（有的主科高功像主醮高功一樣也能完整地主持劍川白族道教的各種儀式），同時也需熟悉道教經文、科範及劍川白族道教儀式音樂等。一般來說，進行內容繁複、規模龐大的劍川白族道教儀式，如在劍川金華山進行的《超度》、《朝斗》等，因要請道教最高神「三清」等，故必須有一名主醮高功參加，若主醮高功因病等不能參加，也必須以他的名義（在「簽職榜」中寫上他的名字等）進行儀式，否則就不能進行此類儀式，但主醮高功不一定一人主持整場儀式，可由宣科高功主持其中的一些環節。而像《奠土》等這種在私人家中進行的規模不大的儀式，因不需請道教最高神等，故不需有主醮高功，只需宣科高功主持即可進行這類儀式。

## 2. 都講

都講為高功副手，由較熟悉經書、科儀，並懂劍川白族道教音樂的道士擔任，主管諸經講義，贊唱導引科儀等事。

## 3. 提綱

提綱亦是高功的副手，劍川道士將其稱為「禁壇提綱大法師」。他在儀式中一般位於高功左邊，起協助高功進行儀式的作用。擔任提綱的道士，需較熟悉經書、科儀，且懂得劍川白族道教音樂。

## 4. 表白

「奏陳虔恪，注念精專」<sup>②</sup>是表白的職責。在劍川白族道教儀式中，凡敬呈給各級神明的表文均由擔任表白的道士宣讀。故



此，劍川白族道教稱其為「表白宣讀大法師」。擔任表白的道士在儀式中除宣表外，也參加法器或樂器演奏。

### 5. 知磬

劍川道士稱知磬為「知磬知舉大法師」，其職責在於「吟詠洞章，歌揚玄範」。<sup>③</sup>在劍川白族道教儀式中擔任知磬的道士，需至少會演奏一種樂器，並且要懂得劍川白族道教音樂。

### 6. 侍燈

道教以為，真人攝日暉以通照，役月精以朗幽。所以就齋入靜，燈燭居先。劍川白族道士在劍川金華山進行道教法事時，通常都設侍燈一職，稱為「祝國侍燈」，由一至二名一般道士或普通信士擔任，主管壇場燈燭，使之內外輝華。對其在道教科儀及音樂方面沒有特別的要求。

此外，在劍川金華山進行大規模的白族道教儀式時，除了上述之職外，尚設有「儀文」之職，由熟悉道教經文、科儀，且擅長書畫的高功擔任，負責於儀式進行前書寫好儀式中所用的各類表章、疏文，以及榜文、憑牒等，並設有「總理提調」一職，作為會期安排負責人。另還設有由信士擔任的負責香火及叩拜的「執爐朝拜」，以及負責其他相關事宜的「燒打醋湯」、「揚幡掛榜」、「招待賓客」、「司庫記賬」等職。

以上所述情形，大致與漢族道壇中的司職情況相同。

劍川道士均為白族，是正一火居道士，不住宮觀，散居於劍川城鄉民間，有家室妻子兒女，不做法事時，與普通人無異。他們有的出自劍川白族道士世家，有的拜師學道成為道士。現在，劍川城鄉共有十名白族道士，平時他們有的做工，有的務農，有

的教書。當齋主有請時或每年定期的做會時間，他們才聚在一起於齋主家或金華山金華古寺等廟宇進行齋醮法事活動。筆者在先後三次進行的劍川白族道教儀式與音樂的實地考察中，均訪問過這十位道士，其中重點訪問了史憲文、張茂廷、張河成和劉來吉等四位高功，並訪問了劍川縣金華古寺道教管理委員會秘書尹定朝先生及道教音樂愛好者、劍川退休小學教師陳明先生等人。茲據訪問資料，將這十位道士的情況作一簡單介紹：

**張茂廷：**道名張復鼎，白族，六十五歲，劍川縣甸南鄉官登村木匠。十幾歲始拜其為劍川金華山白族主醮高功大法師的三叔張來盛為師，學習道教科儀及其音樂，1980年由劍川道教主教高功大法師張來盛在劍川金華山正式授銜為主醮高功大法師，現為劍川縣金華古寺道教管理委員會副會長。熟悉道教科儀及音樂，是劍川金華山各類道教法事的主醮高功，亦常在劍川城鄉的各種道教儀式中任宣科高功。平時還常帶領其他道士為劍川城鄉齋主家進行《超度》或《奠土》等。

**史憲文：**道名史復生，白族，六十八歲，劍川縣彌沙山區小學教師（已退休），現住劍川東嶺登鳳村。十七歲時拜劍川東嶺鄉登鳳村白族主醮高功楊陽昶學道。熟悉道教科儀和音樂，嗓音洪亮，在劍川金華山及劍川城鄉的各類道教法事中均為宣科高功，並負責金華山各類道教法事的文儀書寫，平時常帶領其他道士為劍川城鄉齋主家進行《超度》或《奠土》等。1995年由劍川白族道教主醮高功大法師張茂廷正式授銜為「正一盟威經錄、九天校錄少卿、雷霆伏魔副使太平興教真官」，現為劍川縣金華山道教管理委員會副會長。

**張運華：**道名張本澤，二十七歲，白族，劍川縣甸南鄉官登村木匠，主醮高功大法師張茂廷之三子，隨其父學道不久，1996

年由張茂廷在劍川金華山正式授銜為「正一盟威經錄、神霄運化少卿、雷部驅邪院令、靈寶演教直官行便宜事司員」。

**張河成：**六十九歲，白族，劍川縣金華鎮人，原在劍川縣印刷廠工作，現退休在金華鎮經營私人雕刻，家住劍川縣金華鎮南門街段家巷17號。十餘歲時看了其舅請道士做的一次法事後，即對道教及其音樂產生濃厚興趣，於是跟劍川縣拱北甸頭村白族主醮高功李來泰學道。現為劍川縣金華古寺道教管理委員會副會長。能寫會畫，金華山道場及劍川城鄉其他道教儀式活動場所供奉的神像與神像畫等，均出自其手筆，熟悉科儀及音樂並擅長胡琴。一般只參加金華山的道教法事活動，擔任宣科高功及樂師，甚少參與在劍川城鄉齋主家進行的《超度》、《奠土》等其他道教法事活動。

**劉來吉：**七十九歲，白族，劍川縣東嶺鄉金和村農民，十一歲開始跟其大舅王來續學道（王是劍川拱北甸頭村道教主醮高功），現為劍川縣金華古寺道教管理委員會委員。熟悉道教科儀及音樂，常在金華山及劍川城鄉各種道教法事活動中任宣科高功。此外，平時除了應劍川齋主之請作《超度》及《奠土》外，還常帶領各村白族老媽媽幫人念經做「白事」。「文革」前其家中存有許多祖傳道教經文科儀本等，「文革」中大多被毀，現僅存少量，但仍為劍川道士中保存祖傳道教經文科儀本最多者。

**趙嗣森：**七十七歲，白族，劍川縣糧食局幹部（已退休），現住劍川縣東嶺鄉太和村。小時曾隨趙來貞學道，退休前雖然很少參加法事活動，但一直喜愛道教音樂，五十年代其母去世時，請道士做過較隆重的「超度」。退休後常參加金華山的道教法事活動，也常與其他道士一起為劍川城鄉的齋主家作「超度」。1992年曾憑記憶，寫出白文「祭腳力」，並用「海東調」唱誦該

文，在金華山舉行的超度儀式中主持「祭腳力」。現為劍川縣金華古寺道教管理委員會委員。

**羅紹忠**：七十二歲，白族，原當過文書、郵遞員，後來務農，現住劍川縣金華鎮南門羅家冲3號。八歲開始隨其父羅陽混做會學過洞經音樂。現為劍川縣金華古寺道教管理委員會委員，負責道教法事活動的布置，主要參加每年在金華山進行的《老君會》和《朝斗》等道教法事活動。

**李鼎福**：六十八歲，白族，劍川縣金華鎮人，家住劍川縣金華鎮東門街62號，自己開業行醫，人稱「太醫」。喜歡道教科儀及其音樂，十餘歲開始跟隨道士做會，主要參加金華山的道教法事活動，平時因行醫忙，較少參加劍川城鄉齋主家進行的《超度》及《奠土》。現為劍川縣金華古寺道教管理委員會副會長。

**趙吉民**：六十九歲，白族，農民，現住劍川縣金華鎮西門外3號。從小喜歡道教科儀和音樂，長大後便跟隨道士做會，現為劍川縣金華古寺道教管理委員會洞經組成員。

**張茂松**：五十九歲，白族，張復鼎之弟，原大理州洱源縣機械廠工人，1994年退休回鄉，現住劍川縣甸南鄉官登村。喜愛道教音樂，在道教法事活動中，主要拉奏大胡。現為劍川縣金華古寺道教管理委員會洞經組成員。

## (二)齋主

設齋筵請道士來自己家中或到劍川金華山等處廟宇進行劍川白族道教儀式活動的劍川城鄉白族或其他民族的普通人家就稱為「齋主」（這與漢族地區的情形一樣）。通常劍川白族道教超度儀式及奠土儀式都是由齋主設齋筵請道士而進行的，他們的設齋請道是進行這些儀式的前提條件之一，在儀式進行中齋主也必須

作叩拜等。因此，齋主也是劍川白族道教儀式不可或缺的直接參與者。一般來說，在齋主家中進行的超度儀式及奠土儀式，每次只有一戶齋主，在金華山進行的超度儀式等，每次則可能有兩戶以上的齋主。齋主請道士作《超度》或《奠土》儀式等，除了設齋筵供道士享用外，還需付儀式酬勞費予道士。

### (三)樂師

除道士及齋主外，樂師也是劍川白族道教儀式最重要的直接參與者。他們有的是道士，有的是劍川城鄉擅長演奏樂器的道教信徒或道教音樂愛好者。他們在劍川白族道教儀式中也扮演著十分關鍵的角色，起著很重要的作用，儀式中高功的步罡、掐斗、畫符，以及高功等的唱誦、齋主等的叩拜，還有儀式環節的轉換等，均離不開他們的伴奏與間奏。

### (四)其他參與者

劍川白族道教《超度》及《奠土》等儀式，都離不開道士、齋主、樂師的參與。沒有他們就無所謂這些儀式。此外，在劍川金華山等處進行的劍川白族道教法事活動，參加者還有玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）的成員，他們均是劍川城鄉的道教信徒。在法事活動中，他們參與壇場的布置，以及供品和伙食等的籌備與製做，並在儀式中的盛大酬神場面，如《超度》及《朝斗》中「設醮謝恩」的場面，參與迎神、叩拜、敬酒、散花等。凡是參加金華山等處法事活動的玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）道教信徒每次都自願捐功德錢（從幾毛到百元不等，齋主所交則在一百二十元至一百五十元之間），而且每人還會自帶大米到金華山等進行法事活動的地點，交予置辦伙食

的道友，作為其參與法事活動期間的口糧。

在此還需特別指出的是，在劍川白族道教的某些儀式中尚有自己的獨有的特殊參與者，例如在《奠土》儀式中，除道士、齋主及樂師外，還有兩名十七、八歲未婚小伙子裝扮的「土公」及「土母」參與，這兩名小伙子並非道教信徒，只是齋主家或其他人家的普通小伙子。他們的參與增強了儀式的世俗性及表演性。

## 二、儀式及其音樂的進行空間

劍川白族道教儀式及其音樂的進行作為一種道教儀式活動，與漢族地區的情形一樣，是在一定的場所設壇進行的，其進行場所與壇場設置構成了它不可或缺的進行空間。以下旨在根據實地考察，通過對劍川白族道教儀式及其音樂主要的進行場所與壇場設置的闡述，展示其進行空間，並探究其所蘊內涵，以揭示劍川白族道教儀式與音樂的生態環境的構成特色。

### (一)儀式及其音樂的進行場所

劍川白族道教儀式及其音樂有兩個最主要的進行場所，一個是劍川城鄉設齋筵請道士作《超度》或《奠土》的齋主家；一個是劍川金華山。通常《奠土》儀式無論何時均在齋主家進行，齋主家是該儀式唯一的進行場所；《超度》儀式的進行場所則既可是齋主家，也可是金華山，一般若一戶齋主單獨請道士作《超度》，儀式通常就在齋主家進行，稱為「私齋」，若兩戶以上的齋主合起來同時請道士作《超度》，或由「玉局會」（現「劍川縣金華古寺道教管理委員會」）組織的超度歷代會友或其他義務超度，則在金華山進行，稱為「公齋」；每年一次的《老君會》及

《朝斗》（農曆六月初一至初六的《朝南斗》或農曆九月初一至初九的《朝北斗》），也都只在金華山進行，金華山是其固定的進行場所。

金華山位於劍川縣城南一公里處，海拔兩千五百餘米，系劍川老君山支脈，因其山頂呈「金」字形，腰如「華蓋」而得名。金華山歷史悠久，宋代大理國時期至元代，金華山作為劍川的鎮山，逐漸興修了金華古寺等一些廟宇、石塔、寺院，供縣內佛、道教傳經，並供遊人登高臨遠。明代文人及旅行家徐霞客曾遊劍川金華山等，還將此行記於其遊記中。明代金華古寺擴建，成為儒家私學重地。明末，金華古寺遭到火焚，直至清初，才由道教徒倡首重修，成為劍川白族道教的基地。「文革」中金華古寺遭破壞，成為一片廢墟，1978年起，再次重修。自1978年至1994年的十餘年間，劍川各界人士和道友的集資，加上群眾自發投工等，總投資達人民幣一百二十餘萬元。在此基礎上，玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）在金華山逐步重修了老君殿、玉皇閣、三清殿、觀音殿、山門、望海樓、廚房、廂房等，並請專人住金華古寺作管理。今天，金華山仍是劍川白族道教的勝地，也是人們登高憑眺的遊覽之地。

從歷史與現狀來看，金華山這一劍川白族道教法事與音樂的展演之地，在建築形式上等體現著儒、釋、道並存的特色。由此，從一個側面折射出劍川白族道教的特色之一在於儒、釋、道融合。

## （二）儀式及其音樂的壇場設置

劍川白族道教超度儀式的壇場設置，是劍川白族道教眾多法事活動中壇場設置最多，也最具代表性的。現以其為例，詳述劍

川白族道教儀式的壇場設置。

### 1. 《公齋》壇場設置

劍川白族道教超度儀式凡在劍川金華山進行的，均稱為「公齋」。此時，壇場就設於金華山的金華古寺內。

金華古寺坐落於金華山中部，參松掩翠，八十年代重修後，由老君殿、望海樓、廂房、廚房等組成，其中老君殿為其主要建築。關於老君殿，劍川民間有這樣的神話傳說，相傳老君（李耳）到羅均山煉丹，金華山是他必經之地，當他騎著青牛快到山腰時，牛累病了，是山腰的仙草救活了它。從此，當地白族就認為山腰是「發祥」之地，於是便蓋了老君殿，並在殿內塑了老君像。④這一神話傳說，反映出劍川白族很早就與道教結下了不解之緣。今天，老君殿內的老君像旁掛著出生於劍川的清代著名白族學者和書法家趙蕃等的題聯：「左腋降仙胎，傳說良辰生李下；前身無俗氣，請看明月照松間」。整個大殿占地面積約四十平方丈，門梁都有雕刻繪畫。大殿門外的房檐下是一與大殿中部相連的正方形平臺，名為「天字臺」。天字臺周圍的柱子和頂部四周有詩歌對聯及「金壁朝華」、「名邦古剎」、「紫氣東來」、「華峰妙境」、「介壽覃恩」、「天澄海靜」、「清靜自然」等匾額。

設於金華山金華古寺內的道教壇場由道壇及靈壇組成。

#### (1)道壇：

道壇是劍川白族道士在金華山進行《超度》、《朝斗》等儀式活動的最主要和最重要的壇場，它分為內壇、師壇、外壇。

##### (i)內壇

「內壇」設於金華古寺的老君殿內，其設置最為複雜，由「



三寶壇」、「天官壇」、「地官壇」、「水官壇」、「火官壇」等五個壇組成，分別設於老君殿東、西、南、北、中五方，故又稱「五方壇」（見本章圖例一）。

通常將老君殿內面對殿門的裡面正前方視為「中央」方，在此以「麒麟閣」、「鳳凰臺」、「虎豹關」為主設「三寶壇」。具體做法是在大殿內面對殿門的正面牆壁正中，懸掛一幅長三米、寬三尺，畫有道教最高神「三清」（「元始天尊」、「靈寶天尊」、「道德天尊」），以及「玉皇大帝」、「關聖帝君」、「文昌帝君」、「斗父」、「斗姆」等的神畫像，畫像的上方以一尺寬，三尺長的鏤花紅紙作為橫幅，上以黑毛筆書「麒麟閣」三個大字。在「麒麟閣」的左右兩邊各懸掛一長三米多，寬一尺的以淺蘭色紙畫的彩色龍條幅。在左邊的龍條幅之左及右邊的龍條幅之右，則分別各懸掛一幅長二點五米，寬二點五尺的神像畫，上面分別畫有「天皇」、「許真君」、「薩真君」、「紫微大帝」、「張真人」、「葛真君」等，畫像上方也各以一尺寬、二點五尺長的鏤花紅紙作橫幅，上面以黑毛筆分別寫著「虎豹關」及「鳳凰臺」幾個大字。（有關「麒麟閣」、「鳳凰臺」、「虎豹關」所供奉之神，詳見本章圖例二）。在「虎豹關」的左邊及「鳳凰臺」的右邊，即整個「中央」神像畫的左右兩邊，再各懸掛一長二米多，寬一尺的以淺蘭色紙畫的彩色鳳凰條幅。在這些神像畫的下方，即「中央」的第一層，置長三米多，寬約一尺，高一米三的供臺。緊靠供臺面向大殿門並列放置三張供桌，中間的一張供桌為長寬各一米，高二尺八寸的方桌，桌面至桌角圍一塊前面印有牡丹花的大紅緞面桌圍，其上方有約七寸寬的綠綢布，上以毛筆寫著粗黑篆字「玉局覃恩」，兩端各有一長一尺二寸，寬二寸的綠綢布飄帶；左、右兩邊的各一張供桌，同是長一米，

寬一尺五寸，高一米，桌面至桌角同樣圍一塊大紅緞面桌圍，上方也同樣有七寸寬的綠綢布，而綠綢布兩端亦各有一長一尺二寸，寬六寸的綠綢布飄帶，但其綠綢布上所書各有不同，右邊的以毛筆寫著細黑篆字「賜福降祥」，左邊的以毛筆寫著細黑篆字「迎祥保安」。供臺中央供奉「斗姆」神像，左邊供奉「北斗九皇」神像，右邊供奉「南斗六星」神像，神像前面擺鮮果、糖果、糯米飯、茶水等供品，以作水、果供養等。供桌上擺香爐、蠟燭臺、鮮果、糖果、蔬菜、饅頭等，以作香、燈、果供養等，緊靠供臺的供桌兩側各插一大枝彩色紙花束，以作花供養。此外，在距離大殿地面約五、六米的大殿前梁處，吊掛約一米長，五寸寬的道教各類真君仙人的聖牌。

老君殿內的左、右兩側，分別被視為東方、南方、西方、北方，其中右側的「東方」和「南方」分別設「天官壇」、「地官壇」；左側的「西方」和「北方」，則分別設「水官壇」、「火官壇」。其共同之處是，每一個壇均以某一「宮」來設置，方法為在每一方放置一張約一米長，一尺半寬的供桌；在每張供桌內側上方掛一幅長約二尺半，寬一尺半，畫有三位不同神的神像畫，畫像前面以寬約八寸，長約二尺的鏤花綠紙或紅紙為橫幅，上以黑毛筆寫某「宮」，與橫幅連為一體的是顏色同於橫幅，約一米長，七寸寬，上以黑毛筆寫有關詞句的左右條幅；在每一方某「宮」的上方，掛一張約一尺半長，一尺寬，畫著一位神的神像畫；在每張供桌上放一塊約十八厘米長，七厘米寬的龍牌位，並放有香爐、蠟燭座、茶水、炸彩色乾蘭片等。具體情形如下：

「天官壇」以「青靈始老宮」設於大殿內的「東方」。做法是在大殿內右側靠近「中央」的位置，面向殿內左側放置一張供桌；在供桌內側上方掛一幅神像畫，此畫的正上方為「清靈始老

」、右下方是「天官」、左下方為「天鵬」，神像畫前面以鏤花綠紙為橫幅，上用黑毛筆書「青靈始老宮」，同為鏤花綠紙右條幅上以黑毛筆寫「金爐浮瑞彩」，亦是鏤花綠紙的左條幅則以黑毛筆寫「誠達九重天」；在「青靈始老宮」上方掛一張「釋迦牟尼」畫像；供桌上龍牌位背靠神像畫擺放在供桌正中，龍牌位左邊放一小蠟燭座，牌位前邊則分別於中間放一小香爐，小香爐左邊放一盅茶水、右邊放一碟炸彩色乾蘭片（參見本章圖例三）。

「地官壇」以「丹靈真老宮」設於大殿內的「南方」，即在大殿內右側靠近殿門的位置，像「天官壇」一樣置供桌，掛神像畫，供桌上的擺設與「東方」相同，區別在於所供之神，以及神像畫前面的橫幅與條幅上所書不同。「地官壇」神像畫所畫之神，正上方為「丹靈真老」、右下方為「地官」、左下方為「天猷」；橫幅及條幅以鏤花紅紙為之，橫幅上以黑毛筆書「丹靈真老宮」，右條幅上用黑毛筆寫「稽首朝金闕」，左條幅上用黑毛筆寫「燒香叩玉階」；「丹靈真老宮」上面，掛的是一張「關聖帝君」畫像（參見本章圖例三）。

「水官壇」以「皓靈素老宮」設於大殿內的「西方」，即在大殿內左側靠近殿門的位置，亦如「天官壇」一樣置供桌，掛神像畫。其與「天官壇」不同之處，首先是其供桌是面向殿內右側放置，其次在於其所供神像畫中的神，正上方是「皓靈素老」、右下方是「水官」、左下方是「翊聖」。另外其神像畫前面的橫幅與條幅雖同「天官壇」一樣用鏤花綠紙，但橫幅上是以黑毛筆書「皓靈素老宮」五個字，右條幅用黑毛筆寫著「心存方寸地」，左條幅用黑毛筆寫著「玉篆吉祥煙」，「皓靈素老宮」之上，則掛一張「太乙救苦天尊」的畫像。其供桌上之供品等，與「天官壇」及「地官壇」的完全相同，僅擺放位置稍異，其中小蠟燭

座置於龍牌位右邊，茶水放在小香爐右邊，炸彩色乾蘭片擺於小香爐左邊，龍牌位及小香爐的位置不變（參見本章圖例三）。

「火官壇」以「五靈玄老宮」設於大殿內的「北方」，與「水官壇」一樣，同於大殿內左側置供桌，掛神像。但其供桌面向殿內右側，置於靠近「中央」的地方，其與「水官壇」相異之處還在於所供奉之神不同，其神像畫正上方的為「五靈玄老」、右下方的為「火官」、左下方的為「佑聖」。神像畫前面的橫幅及條幅的顏色與「地官壇」的一樣，均是鏤花紅紙，但上面所書不同，橫幅上以黑筆寫著「五靈玄老宮」，右條幅上用黑筆寫著「曉隨仙仗入」，左條幅上用黑毛筆寫著「暮惹玉香歸」，在「五靈玄老宮」上，掛一張「孔子」畫像。其供桌上之供品及其擺放位置，與「水官壇」的完全一樣（參見本章圖例三）。

此外，在大殿左、右兩側的每一方吊掛約一米長，五寸寬的道教各類真君、星君及其夫人的聖牌。

除上述外，進入內壇的右門和左門，分別被稱為「都門」和「紫戶」，而內壇的東方、南方、西方、北方，則依次還有「鬼路」、「出玄」、「地戶」、「人寰」、「入牝」、「天門」。它們均各以長一尺二寸，寬八寸的不同彩色寬紙條幅上寫毛筆大篆字而成，其上方都有寬度與其相同，長度為五寸，用毛筆楷體寫了相應字詞的不同彩色紙橫幅，而各自的左右兩邊則都有一長一尺七寸，寬三寸，用毛筆隸書寫著不同詞句的彩色窄紙條幅（其具體所寫，詳見本章圖例四）。

以上所述金華古寺內壇，從道教最高神「三清」，即元始天尊、靈寶天尊、道德天尊，以及道教其他重要神，如玉皇大帝、紫微大帝、天皇大帝、天官、地官、水官，到道教諸真君仙人等，均為其所供之神，這集中體現了道壇異於佛壇的主要特點，反

映出道教壇場的一個共性特徵。此外，在這裡尤為值得注意的是，該壇場內，將儒家創始人孔子，以及佛教始祖釋迦牟尼與道教的主要神太乙救苦天尊、關聖大帝等並列供奉，它與金華山的建築一樣，明顯地寓意著儒、釋、道融合，這其實繼承了金元以來道教的一個重要特徵。金元之際，全真道創立者王重陽，力主儒、釋、道三教合一，宣稱「儒門釋戶道相通，三教從來一祖風」。<sup>⑤</sup>今天，通過劍川白族道教金華山壇場，使我們從一個側面看到了儒、釋、道融合的一個實例。這一特色，在大理白族地區頗具代表性，是大理白族地區道教的顯著特點之一。大理市北郊喜洲紫雲山關聖廟大門有一副對聯就這樣寫道「三教同心，忠恕、慈悲、感應；上善若水澄潛、混沌、渾淪」。<sup>⑥</sup>大理州洱源縣鳳羽街聖諭堂則把宣揚儒家思想的忠恕，以及宣揚佛教思想的慈悲與宣揚道教思想的感應相提並論，規定其教義為「忠恕、慈悲、感應」。<sup>⑦</sup>

## (ii) 師壇

師壇是劍川白族道教金華山道壇特有之壇，因其主要供奉天師道創建始祖張天師（張道陵）而得名。在劍川城鄉齋主家進行的各類道教儀式，均不設此壇。

師壇設於金華古寺的老君殿大門外，一般是在內壇的「都門」和「紫戶」之間，即在老君殿中間大門往裡敞開的門檻內，背對內壇，面向外壇放置一張寬度恰好能在敞開的殿門內攔下的方桌，緊靠其前部面向外壇再放一張略寬的長桌，以其為供桌。在裡面的供桌內側上方正中，掛一張以厚紙剪畫成的約一尺多長的張天師（張道陵）彩色畫像，其左右兩邊各有一鑲花綠紙的長約一米、寬約七寸的條幅，右邊的以黑毛筆寫著「左右卷簾大將」，左邊的以黑毛筆寫著「鹵簿侍衛公卿」。裡面供桌外側的左右

兩邊，即老君殿中間大門的左右兩邊，距離桌面一米多，與「都門」和「紫戶」同一高度的地方各掛有一長一米五左右，寬約七寸的橙色鏤花紙條幅，右條幅上用黑毛筆寫著「符授長生訣」，左條幅上用黑毛筆寫著「丹成上壽功」，此左右條幅上方有一也是橙色鏤花紙的橫幅，其寬約八寸，長度與大殿中間門框的寬度一致，上面以黑毛筆寫著「贊化玄元」。供桌上靠近張天師畫像的一邊放一個長二尺多，高八寸左右的木架，木架右端插著一藍色「七星旗」，左端插著一木製「天蓬尺」，「天蓬尺」左邊是一黃色「鑾圖旗」，上面以紅毛筆寫著「五獄鑾圖大神」。在供桌上靠近木架的前面供福、祿、壽三星的小瓷塑像，裡面供桌上還擺著一個大香爐，以及糖果、茶水、糯米飯等供品。外面一張供桌主要用於儀式進行時擱放經文等，其桌面至桌角圍有一塊紫紅底黃花圖案的緞面桌圍，桌圍上端與內壇的供桌的桌圍一樣，有約七寸寬的綠綢布，上面以黑毛筆寫著「玉局覃恩」幾個楷體字，字體異於內壇桌圍所寫（此壇的示意圖，見本章圖例五）。

### （iii）外壇

外壇設於老君殿門外的天字臺上，與師壇相對。此壇的設置較簡單，其供臺直接以平時就面向老君殿大門放在天字臺外側的一張長近三米，高一米多的臺桌充當。供臺外側中間放一長二尺多、高八寸左右的木架，木架的左右兩邊插著「九戒牌」，中間插一塊畫著靈官馬元帥的木牌，木牌前供一小座靈官馬元帥的泥塑金漆像，並擺有糯米飯、茶水等供品。此外，緊靠供臺面向師壇放置一張供桌，供桌上放一大香爐。供桌桌面至桌角圍一塊像師壇桌圍一樣的紫紅底黃花圖案的桌圍，上面以黑毛筆寫著「吉祥如意」四個篆字，字體與內壇桌圍的一樣（該壇的平面示意圖，見本章圖例六）。

此外，在老君殿左右門端與天字臺內側柱子之間，距離地面三米多處的地方，還分別掛著道教視為護衛神，以壯威儀的「青龍」、「朱雀」、「白虎」、「玄武」之畫。

## (2)靈壇：

劍川白族道教在金華山進行的主要法事活動，除《老君會》外，《超度》及《朝斗》，均要設靈壇。靈壇通常設於金華古寺院內的東廂房裡。此壇主要為祀禱亡人而設，故不供奉任何神，只在廂房正面的牆壁上掛七幅條幅，其中中間三幅以鑲有綠紙邊的寬兩尺餘，長二米多的白紙做成，每一幅的上方橫書「脫化南宮」，中間則豎寫「經功超度禮斗會內歷代宗親師友香席」，並寫有劍川歷代已故道友的名字。其左右兩邊各為一幅長度與其相同，寬一尺多，同樣鑲了綠紙邊的白紙條幅，右條幅寫的是「妙諦嘗聞開拾數級接引梯參登紫府」，左條幅寫的是「仙根早植幾百家師友輩脫化南宮」，最外邊的兩副則是長一米多，寬近一尺的紅紙黑字條幅，右邊的寫著「薦拔宗親登道岸」，左邊的寫著「歡聯師友聽經文」。在這些條幅下端放置一張長三米左右，蓋著紅布的供臺。供臺上擺著亡人的牌位，還放著乾果、蜜餞等供品。緊靠供臺前面，放置一張供桌，上面擺放香爐，以及黃瓜、法菜、乳扇、米飯等供品（其整體平面圖，見本章圖例七）。此外，該壇的供品中有異於其他壇的專用供品，即有用豆腐、粉絲、蕃茄、木耳、洋芋，以及劍川特產乳餅等精心製作的「八大碗」（參見本章圖例七）。「八大碗」是劍川白族民間逢年過節招待客人必備的菜式。

整體來看，除道壇及靈壇外，金華山金華古寺的山門、大門，以及老君殿天字臺的梁柱等處也有一番布置，它們亦是劍川白族道教金華山壇場設置的有機組成部分。劍川白族道士每次於金

華山進行道教法事活動時，通常都在金華古寺山門外門框上掛一寬一尺多的紅布橫幅，上面寫著「帝道遐昌」，若作《超度》，門框右邊張貼寫著「太乙垂慈普渡幽魂登道岸」的紅紙條幅，門框左邊張貼寫著「青玄設教薦拔亡靈上瀛洲」的紅紙條幅；若行《朝斗》，右條幅寫「滌慮洗心方許得門而入」，左條幅寫「瞻星拜斗自可集福迎祥」；《老君會》時，右條幅寫「萬象回春金碧朝古寺」，左條幅寫「雙峰聳翠華陽照山門」。同樣金華古寺大門前橫梁上也掛紅布橫幅，上面寫「澤潤蒼生」，大門框上則並排貼著四張有黃、綠、桃紅花紋，下端為剪刀口形的一尺寬方紙，每張紙上寫一字，《超度》時，四張紙合其來寫的是「濟幽利顯」；《朝斗》時，寫「朝真禮斗」；《老君會》時，則寫「洞天福地」。而金華古寺院內，老君殿對面廂房的房檐下亦掛有寫著「賜福降祥」的紅布橫幅。此外，天字臺外側的兩根柱子之間的橫梁上，向外並列掛著四塊一米多長、四米寬的黃布，每一塊的下部呈剪刀口形，上部四周塗成粉色，中間寫一個字，合起來就構成寫著「萬聖雲臨」的橫幅，四塊布之間還掛有寫著「元始天王降吉祥」等字句的條幅（詳見本章圖例八）；老君殿與天字臺之間的大殿外橫梁處，也自右至左向外掛著四塊形狀和尺寸大小與天字臺外側所掛完全相同的寫著一個字的布，每一塊左右兩邊均有條幅，區別在於左右兩端單獨各掛一塊，中間兩塊接在一起掛，而四塊布中有兩塊的上部四周所塗仍是粉色，有兩塊則是綠色，兩種顏色的布相間而掛，連在一起成為寫著「祝境清泰」的橫幅，其條幅所書為「上壇齊唱步虛聲」等（詳見圖例九）。

由上述不難看出，劍川白族道教金華山壇場的設置頗為複雜與考究，它即表現了對道教諸神的恭奉與贊頌，也在一定形式上



體現出道教教義等，並從一個側面反映出道教作為劍川白族信奉的主要宗教之一，在當地道士與道教信徒心目中的重要地位，同時亦折射出劍川白族道教儀式及其音樂進行的莊嚴與神聖的一面。

## 2. 《私齋》壇場設置

設於劍川城鄉齋主家的《私齋》壇場，同樣由道壇及靈壇兩部分組成，但它的設置與金華山《公齋》的道壇及靈壇不盡相同，現將其分述如下：

### (1) 道壇

劍川城鄉的一般白族人家大多都有自己的院落，它常由正樓、廂房、廚房、院子等組成，其中正樓往往有兩層，中間分為上下堂屋，兩邊則是上下睡房。有些人家正樓二層的堂屋門外還有面向院子的陽臺。道壇就設於齋主家正樓二層的堂屋。

《私齋》道壇的設置不甚嚴格，既可由內壇與外壇共同組成，也可僅有內壇。其有否外壇主要根據齋主家正樓二層堂屋的具體結構而定。一般來說，若齋主家正樓二層的堂屋門外有陽臺，則在陽臺上設一外壇，此時道壇就由設於堂屋裡的內壇與設在陽臺上的外壇共同組成，否則只在堂屋裡設內壇即可。

無論有否外壇，內壇均設於齋主家正樓二層的堂屋裡，其設置形式大致相同。通常是在齋主家正樓二層堂屋正面中間靠牆處，放置一大一小兩張前後挨著面向堂屋門或窗的桌子，於裡面一張略大的桌子上方的正面牆上，掛一幅長一米、寬二尺的神像畫，上面畫著道教崇奉的太乙救苦天尊，以及天、地、水三官等神（參見本章圖例十）。此外，在前面供桌上方堂屋的兩側之間懸掛有「三清」、「玉皇」、「土皇」、「南斗」、「北斗」等道

教各級神祇，以及「孔子」、「釋迦」、「觀音」和「本主」等的聖牌。此時，聖牌上所請之神因超度對象的不同（有的超度以前逝世的老人，稱為「私齋」；有的則超度剛去世的老人，稱為「做白事」）而不盡相同（詳見圖例十一）。供桌桌面至桌角圍一塊紅底白花布的桌圍，上方接約七寸寬的紅布，上面以黑毛筆寫著「聖德無疆」四個字。雖然《私齋》內壇的設置不甚複雜，所供之神亦不似金華古寺內壇般衆多，但其供品則同樣十分豐富，除了用作香、燈、花供養的香爐、蠟燭及彩色紙花束外，鮮果、乾果、茶水、糯米飯、饅頭，以及擺放美觀的各式蔬菜等均不缺少（「內壇」平面示意圖，見本章圖例十）。

沒有外壇的內壇與內、外壇均有的內壇，兩者間的稍異之處是，前者常在供桌對面的窗臺上放一小香爐等，以此象徵外壇。

假如設置外壇，其所設也較簡單，不掛神畫，亦不供神像，只需在內壇門外，即在齋主家正樓二層堂屋門外靠陽臺外側面向內壇放一張供桌，上面擺一小香爐，以及糯米飯、炸彩色乾蘭片等即可（見本章圖例十二）。此外，於內壇外面的門上，即正樓二層堂屋外面的門上，面向外壇掛四張約一尺寬的正方形彩色印花紙作為橫幅，每張紙上寫一字，合在一起為「福緣善慶」，其間掛有寫著「元始天王降吉祥」等與金華山老君殿門外天字臺所掛條幅字句相同的條幅（詳見本章圖例十三）。

## (2)靈壇

《私齋》的靈壇亦如金華山的靈壇一樣，不供任何神，但隨著超度對象的不同，可分別稱其為「祖先壇」或「靈壇」，前者為齋主家超度以前故去的老人而設，後者為齋主家超度剛去世的老人而設。兩者雖然名稱相異，設置亦有所不同，但一般都在齋主家正樓一層堂屋內設置。

若是設置「祖先壇」，就於齋主家正樓一層堂屋內側正面中間靠牆放置一張供桌，供桌裡面擺齋主家祖先的牌位，外面擺以粉絲、乳餅、木耳、洋芋、蕃茄、豆腐等製做精心、擺放美觀的「八大碗」，以及米飯等供品。在供桌桌面至桌角也圍一塊寫著「聖德無疆」四個字，與《私齋》內壇桌圍完全相同的桌圍。（「祖先壇」平面示意圖，見本章圖例十四）。此外，在供桌前上方堂屋的兩側之間懸掛寫著「乾坤日月兩茫茫」、「夢中不覺到黃泉」等字句的條幅（詳見本章圖例十五）；「祖先壇」外面的門上，即齋主家正樓一層堂屋外面的門上，還掛著與《私齋》內壇門外所掛形式一樣的橫幅及條幅，橫幅上所寫為「慈航普渡」，條幅上寫的則是「超度三界難」、「悉歸太上前」等（詳見本章圖例十六）。

假如所設為「靈壇」，則於齋主家正樓一層堂屋內側近牆壁的一面，自房梁至地面掛一塊與牆面一樣寬的深藍色布，挨著藍布前面分三層放置供臺及供桌。其中最裡面一層最高，為長二米左右，寬約一尺，高一米多的供臺。桌上正中放一幅亡人遺像，兩邊擺供果及做成饅頭的壽糕等；中間的一層以兩張各自圍著花布桌圍並排放置的長桌作供桌，其長度與裡面的供臺大致相同，只是比供臺約矮七寸，上面擺「八大碗」等供品；最外面一層最矮，是兩張一尺多高，長度同於供臺的方桌並列而成的供桌，上面放一小香爐等。另外，在外面供桌的上方的房梁上，也向下懸掛著與祖先壇一樣的寫有「乾坤日月兩茫茫」、「夢中不覺到黃泉」等字句的條幅；靈壇門外亦如「祖先壇」一樣，掛有「慈航普渡」的橫幅及寫著「超度三界難」、「悉歸太上前」等字句的條幅。

顯然，《私齋》的道教壇場設置，遠不如金華山的道教壇場

設置複雜，而且可以因地至宜有所變化地設置，使其更適合民間的需要。這其實在一定程度上從一個側面體現出明代以來道教逐步民間化的一面，折射出的是劍川白族道教儀式及其音樂進行的較世俗化及民間化的一面。

在此，需要特別指出的是，《私齋》道教壇場設置中，除了供道教諸神，以及儒家的「孔子」、佛教的「釋迦」和「觀音」等的聖牌外，還供有白族「本主」的聖牌。這種把道、儒、釋與白族民間的「本主」崇拜結為一體的現象，是白族地區的道教異於漢族地區道教的獨有特色，從一個側面反映了少數民族地區的道教往往結合著本民族的固有宗教信仰。

## 註 釋

①張志哲主編《道教文化辭典》，南京江蘇古籍出版社1994年版，頁879。

②田誠陽〈道教齋醮科儀〉，載《世界宗教研究》1990年第3期，頁98。

③同②。

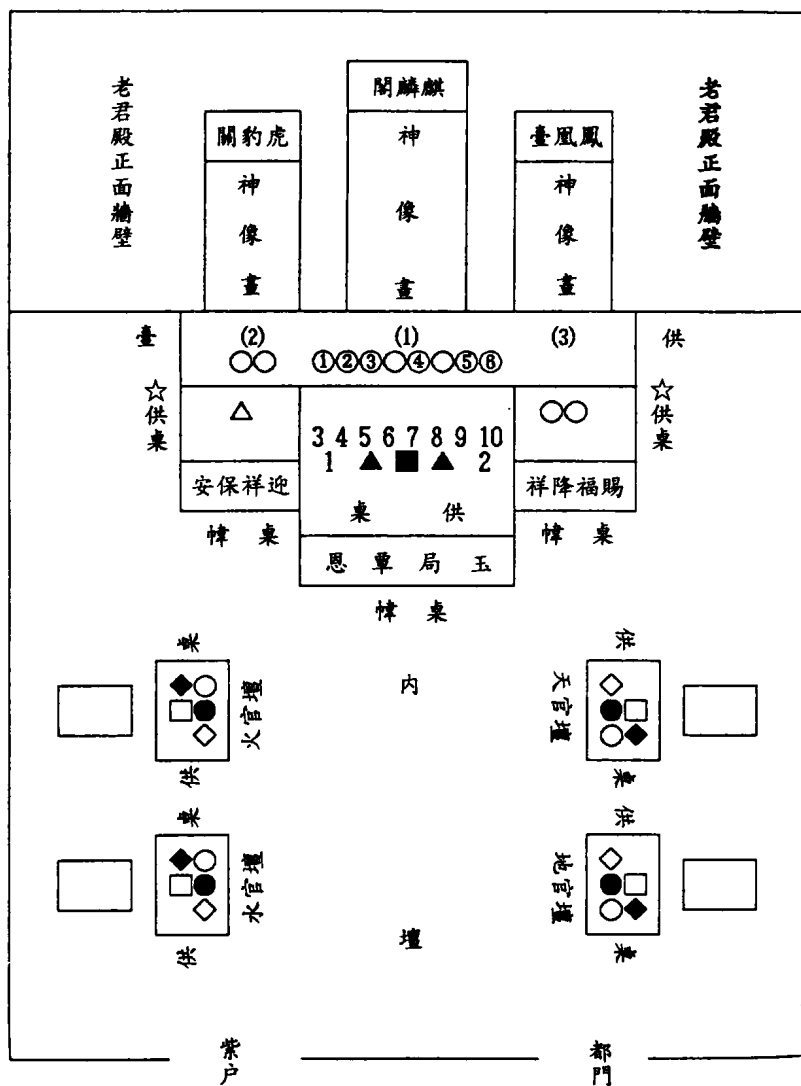
④參見康東福〈金華山〉，載《劍川文化》1984年第1期，頁33。

⑤馬書田《華夏諸神》，北京燕山出版社1990年版，頁138。

⑥楊仲錄等主編《南詔文化論》，雲南人民出版社1991年版，頁297。

⑦同⑥。

圖例一：《公齋》道壇之一：內壇（五方壇）



《公齋》內壇供臺上所供神像：

(1)斗姆 (2)北斗九皇 (3)南斗六星

供臺及供桌上的供品等：

○一盅茶水 △一大盤饅頭（每一個頂上有四個小紅點，猶如一朵小花）

①一盤糖果 ②一碟花紅 ③一碟果脯

④一碗糯米飯 ⑤一碗果脯 ⑥一盤蘋果

1.一盤葡萄 2.一盤糖果 3.一小碗黃色乾蘭片 4.一小碗粉  
色乾蘭片

5.一小碗瓜絲（頂上放一小圓形大紅辣椒片，圍繞其呈放射狀  
放四根大紅辣椒絲）

6.一小碗發菜（面上放幾片小棱形大紅辣椒片）

7.一小碗木耳（面上放幾片小棱形大紅辣椒片）

8.一小碗切成片的蕃茄 9.一盤花紅 10.一盤糖果

■一個大香爐 ▲一個獅座小蠟燭臺

☆插在供桌側面的一枝以紅、粉、橙、黃、綠、藍等顏色的紙  
花相間扎成的大花束

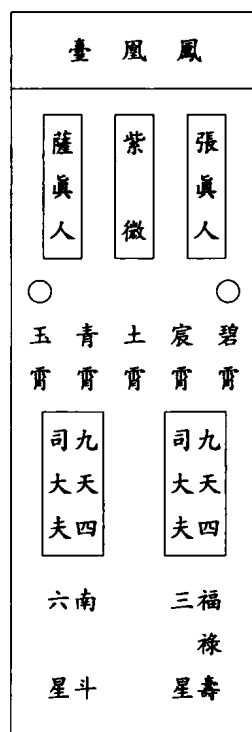
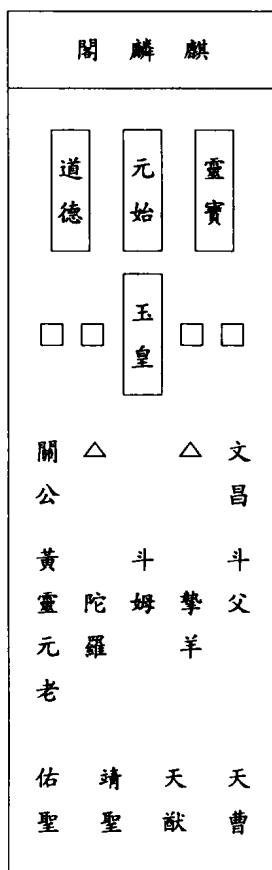
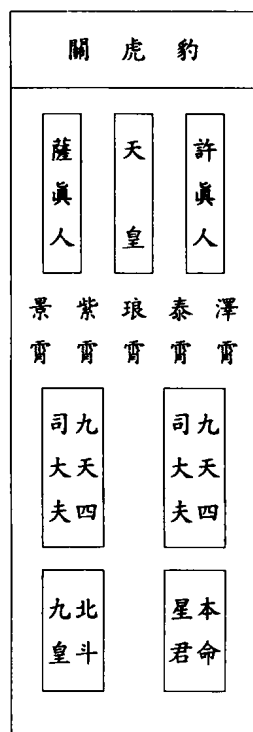
□一個龍牌位 ●一個小香爐 ◇一碟粉、綠、黃三色相  
間的彩色乾蘭片

圖例二：《公齋》內壇中央神像畫中所畫之神：

(殿寶小靈)

(殿微太)

(殿微紫)

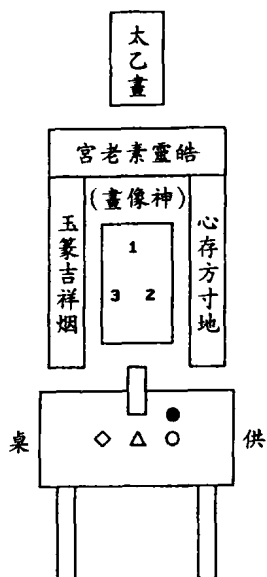


□侍女

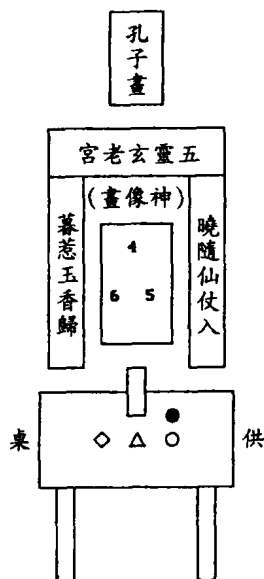
△侍官

○仙童

圖例三：《公齋》內壇（五方壇）中的「天官壇」、「地官壇」、「水官壇」、「火官壇」

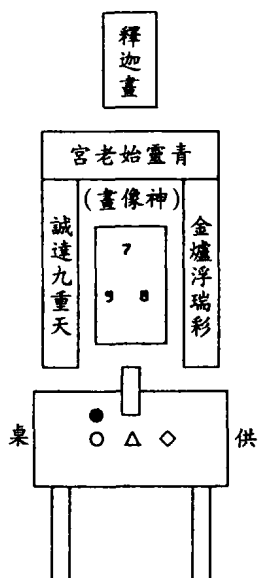


水官壇

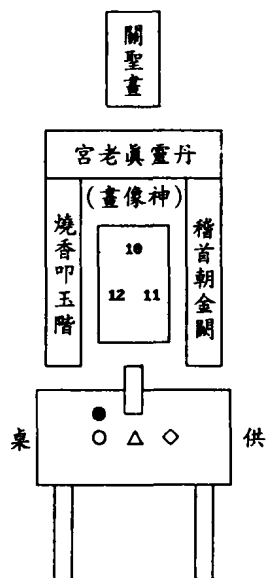


火官壇





天官壇



地官壇

□ 龍牌位      △ 小香爐      ● 小蠟燭座      ○ 一盅茶水

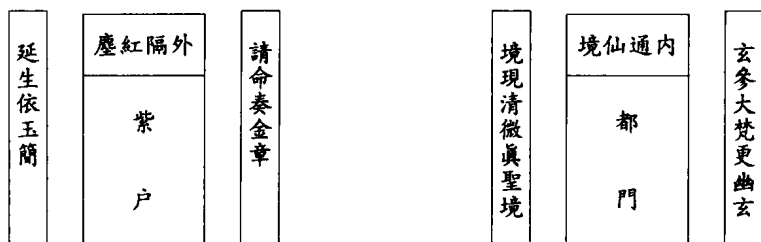
◇ 一碟彩色乾蘭片

- |         |       |       |          |        |        |
|---------|-------|-------|----------|--------|--------|
| 1. 皓靈素老 | 2. 水官 | 3. 翊聖 | 4. 五靈玄老  | 5. 火官  | 6. 佑聖  |
| 7. 青靈始老 | 8. 天官 | 9. 天鵬 | 10. 丹靈真老 | 11. 地官 | 12. 天猷 |

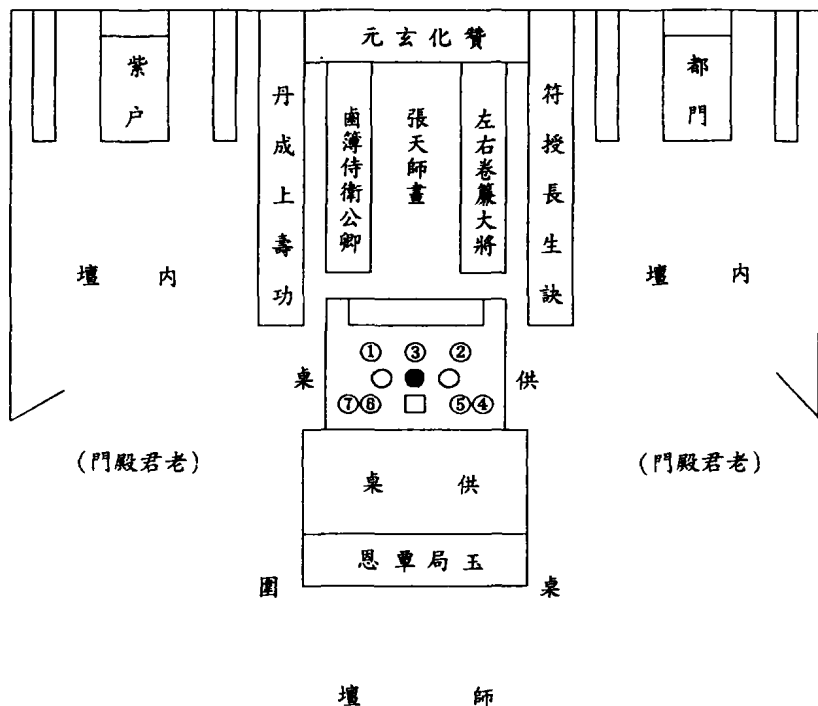
圖例四：《公齋》內壇東西南北方：



《公齋》內壇門：



圖例五：《公齋》師壇

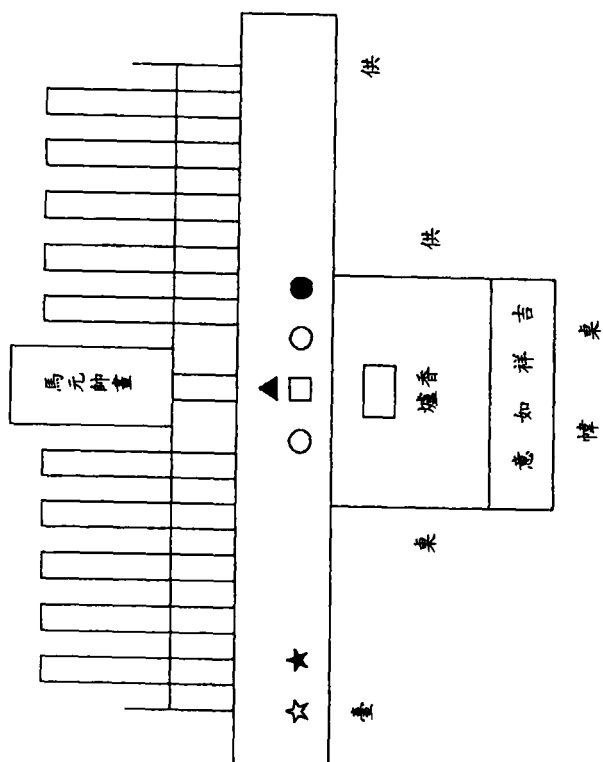


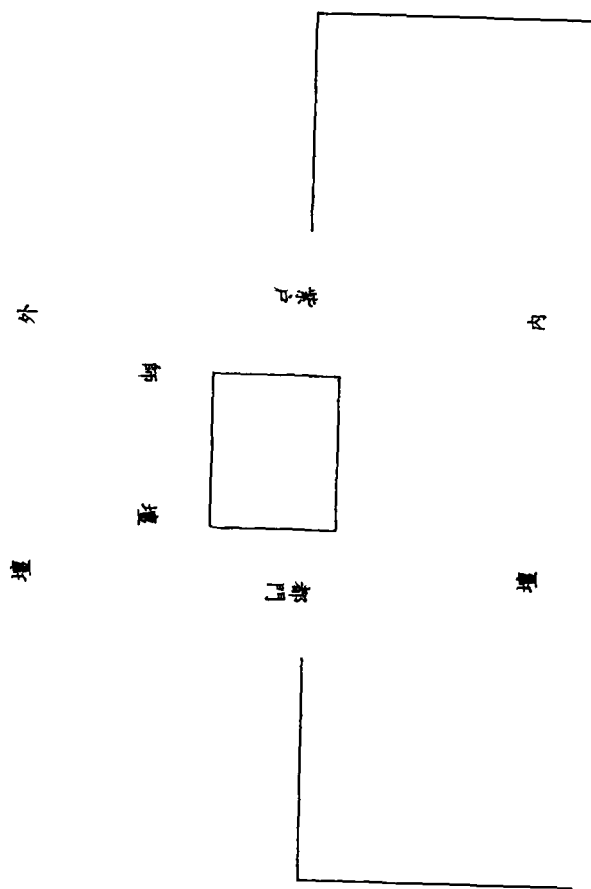
供品等：

- ①③②福祿壽三星 ④一小盤蘋果 ⑤一碟糖果 ⑥一碟葡萄  
 ⑦一盤乾果 ○一盅茶水 ●一碟糯米飯 □一個大香爐

一長約80公分、寬約20公分的木架，左邊依次插著「鑾圖旗」和「天蓬尺」，右邊插著「七星旗」。

圖例六：《公齋》道壇之一：外壇

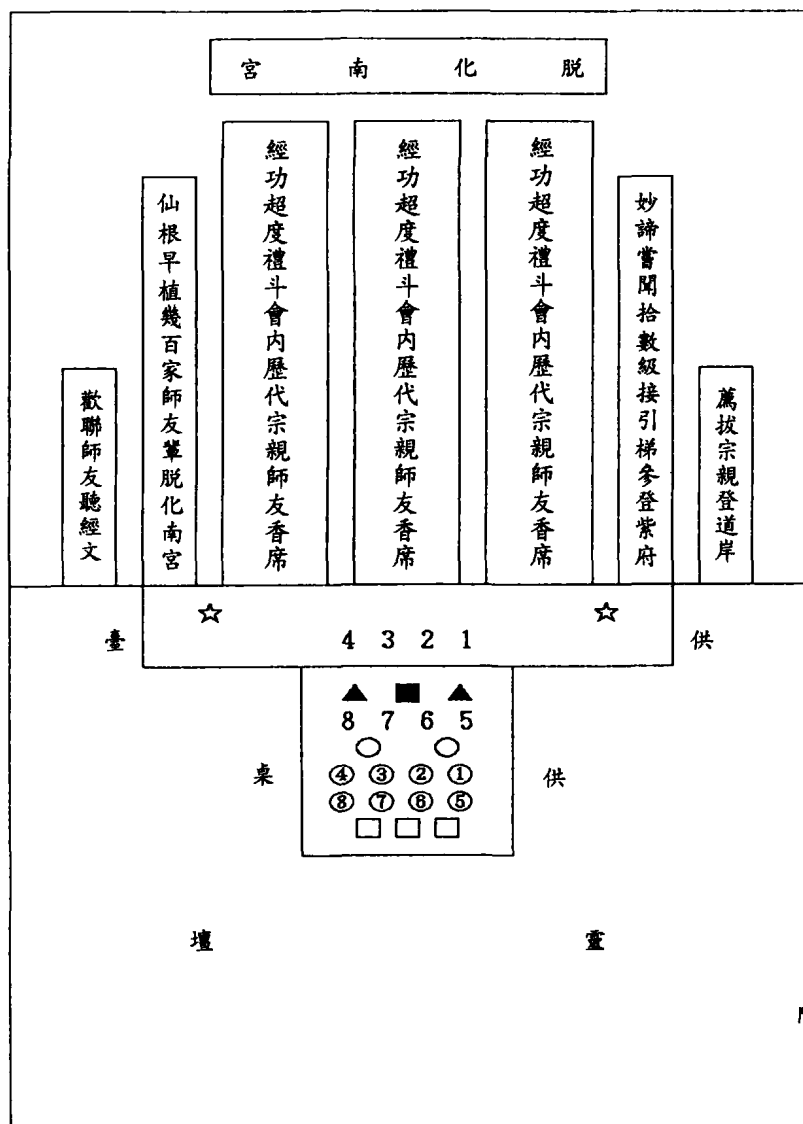




《公齋》外壇供臺及供桌上的神像與供品等：

- ▲一座馬元帥小塑像 □一碟粉、黃兩色相間的彩色乾蘭片
- 一盞茶水 ●一碟糯米飯 ☆一束塑料花插在一個陶制大花瓶裡
- ★一束塑料花插在一個玻璃小花瓶中

圖例七：《公齋》靈壇



供品等：

☆一只大理石花瓶中插著一束塑料花 ■一個香爐

▲一瓷獅子座的蠟燭臺

1.一碟山楂糕 2.一碟蜜餞 3.一碟紅棗 4.一碟乾果

5.一小碗拌黃瓜 6.一小碗炸乳煽 7.一小碗發菜

8.一小碗米綫

①一碗炸洋芋絲餅（面上放幾片小棱形大紅辣椒片，並點綴些綠菜葉）

②一碗炸豆腐（面上放幾片小棱形大紅辣椒片，並點綴些綠菜葉）

③一碗蒿笋絲（面上圍著窩笋絲放一圈大紅辣椒絲，並點綴些綠菜葉）

④一碗木耳（面上放幾片小棱形大紅辣椒片）

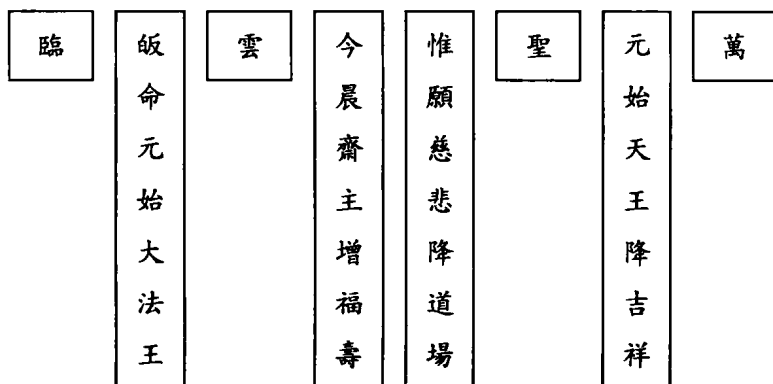
⑤一碗炸乳餅（面上放幾片小棱形大紅辣椒片，並點綴些綠菜葉）

⑥一碗熟粉絲（面上正中放一層小圓形用紅辣椒絲、海帶絲、洋芋絲混合而成的三絲）

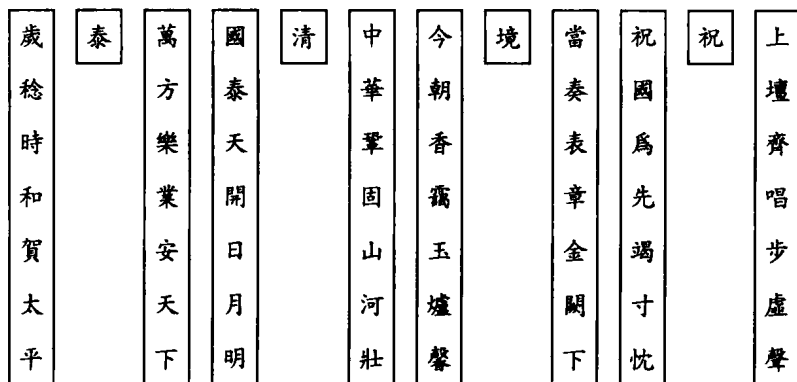
⑦一碗切成片的蕃茄（面上點綴些綠菜葉）

⑧一碗炒豆腐 ○一小碗米飯（上放一雙筷子）

圖例八：《公齋》外壇天字臺所掛橫幅與條幅：

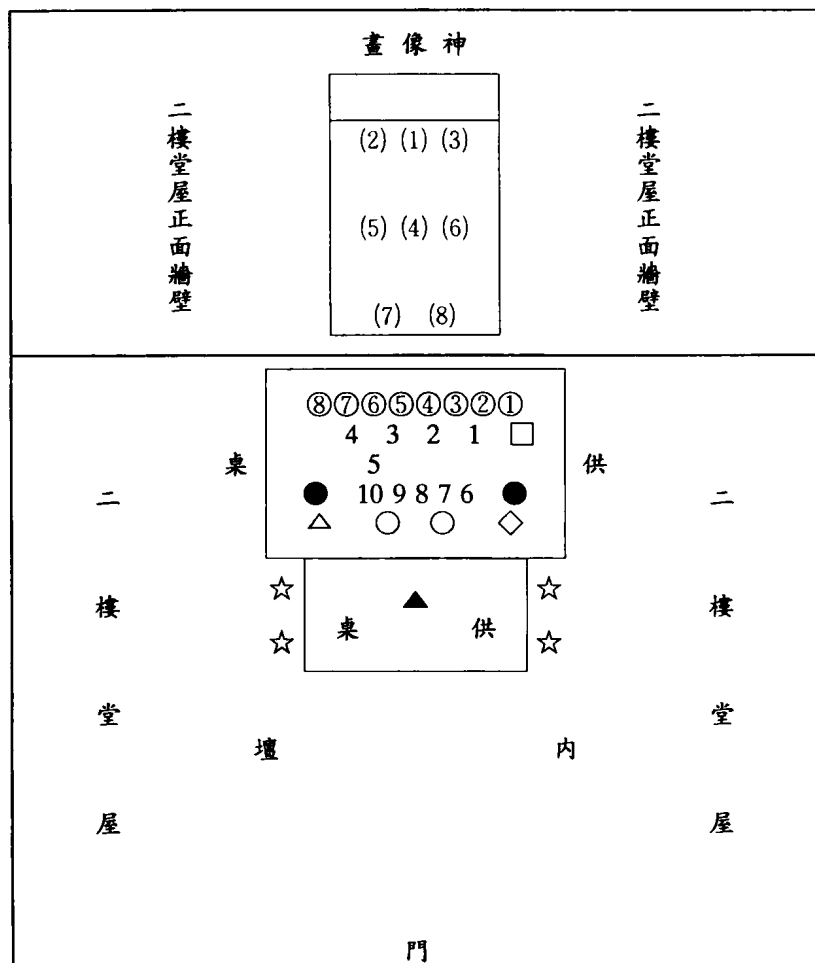


圖例九：《公齋》外壇天字臺與老君殿門之間所掛橫幅與條幅：





圖例十：《私齋》道壇之一：內壇



神像畫中所畫之神：

- (1)太乙救苦天尊 (2)雷祖大帝 (3)玄天上帝  
(4)天官 (5)地官 (6)水官  
(7)酆都大帝 (8)東嶽大帝

供桌上的供品等：

- ①一碟蘋果 ②一碟山桃 ③一碟蜜桔  
④一碟楂糕 ⑤一碟海棠 ⑥一碟紅棗  
⑦一碟蜜餞 ⑧一碟花紅

- 1.一碗綠色花形乾蘭片  
2.一碗粉色花形乾蘭片  
3.一碗黃色花形乾蘭片  
4.一碗粉色花形乾蘭片  
5.一小碟糯米飯（頂上放一顆紅棗）  
6.一小碗發菜（面上放幾片小棱形大紅辣椒片）  
7.一小碗麵條（頂上放一些碎的粉色乾蘭片）  
8.一小碗青豆（面上放幾片小棱形大紅辣椒片）  
9.一小碗瓜絲（上放幾片小棱形大紅辣椒片）  
10.一小碗切成片狀的蕃茄

□一大盤粉、綠、黃三色相間的彩色乾蘭片

△一大盤饅頭（每個饅頭上點四個小紅點，猶如一朵小花）

◇一大盤蕎糕 ○一盅茶水

▲一個小香爐 ●一支直徑約四厘米的紅蠟燭

☆插在供桌側面的一枝以紅、粉、橙、黃、綠、藍等顏色的紙花  
相間扎成的大花束

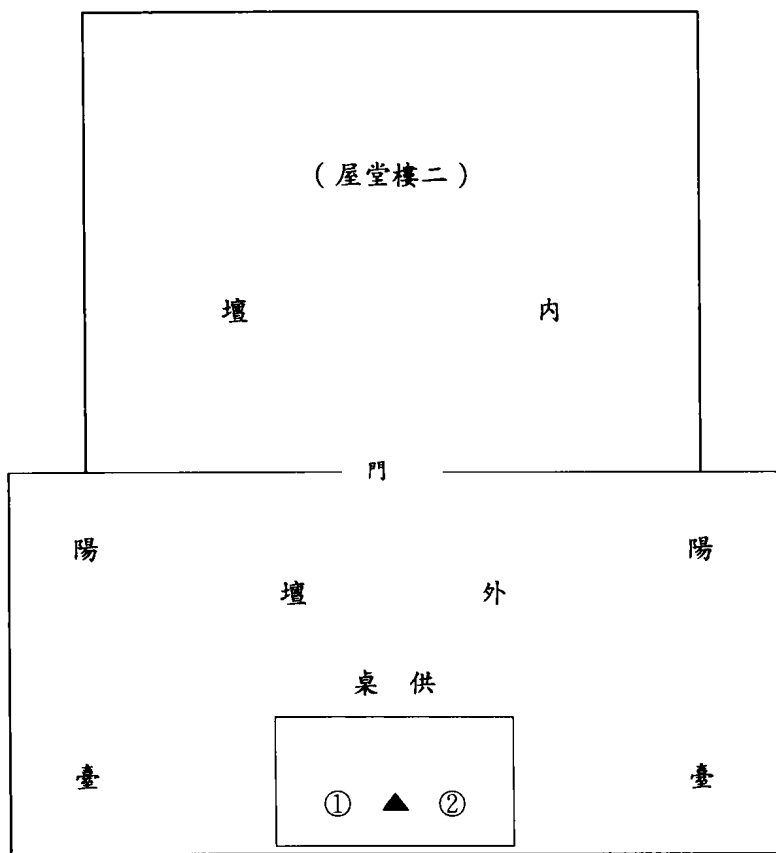
# 例十一：《私齋》內壇所掛聖牌

天曹掌願神虎攝魄神真	22
清微靈寶混元歷代師真	20
觀音大士文昌玄天上帝	18
王溫殷趙壇靖功曹符使	16
天曹天樞瘟火水土高真	14
寶相真人三聖五師真君	12
天地水火四元四官大帝	10
二十八宿宮辰甲子星君	8
諸天上帝玉京請后元君	6
太乙雷祖五靈五老上帝	4
昊天至尊金闕玉皇上帝	2
證盟大道三清三寶天尊	1
天星土皇金闕三皇上帝	3
高上神霄主法七囊上帝	5
南斗六司北斗九皇星君	7
日帝月皇五星四曜星君	9
東西中斗福祿壽老星君	11
孔子釋迦彌勒諸佛金仙	13
本命元辰普天星斗高真	15
東嶽鄧都冥府十王真君	17
天地水陽四府六合萬靈	19
神農諸葛鰲光馬師常陀	21
歲隲本主各廟祀典神祇	23
齋筵有請隨駕一切高真	24

「白事」內壇所掛聖牌

川主城隍劍陽十八壇神	24
天掌掌願注記勾銷典者	22
神虎鬼王九幽地獄冥官	20
東嶽鄆都冥府十王真君	18
大法天師玄天仁威上帝	16
天地水火四元四官大帝	14
日帝月聖五星四曜星君	12
梵天釋教諸天諸佛菩薩	10
燃燈古佛覺王太子至尊	8
高上神霄主法七宸上帝	6
天星土皇金闕三皇上帝	4
昊天至尊金闕玉皇上帝	2
證盟大道三清三寶天尊	1
太乙雷祖諸天諸后元君	3
五靈五老水公金母元君	5
孔子釋迦彌勒彌陀尊佛	7
帝父地母斗父斗母天尊	9
上清福祿壽老本命星君	11
南斗北斗普天星斗高真	13
觀音大士文昌關聖帝君	15
寶相地藏歷代諸天大師	17
衛房聖母神農諸葛紫元	19
太歲尊神縣主城隍社令	21
慶賀有請隨駕一切高真	23

圖例十二：《私齋》道壇之一：外壇



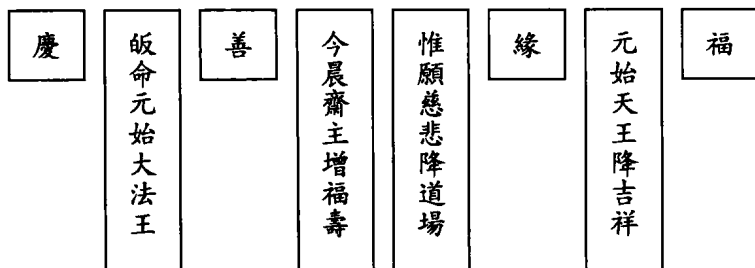
供桌上的供品等：

▲一個香爐

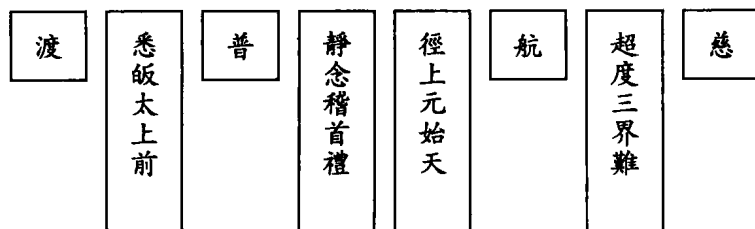
①一盤粉、黃、綠三色相間的彩色乾蘭片

②一碗糯米飯（頂上放一顆紅棗）

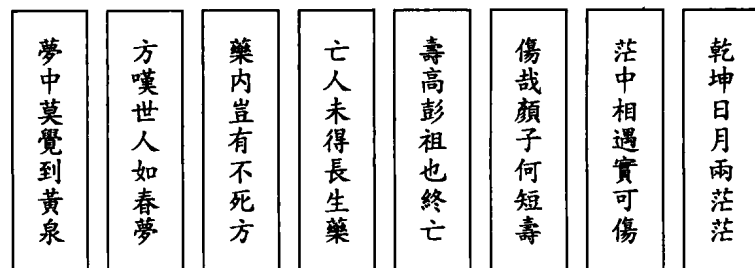
圖例十三：《私齋》內壇門外掛的橫幅與條幅：



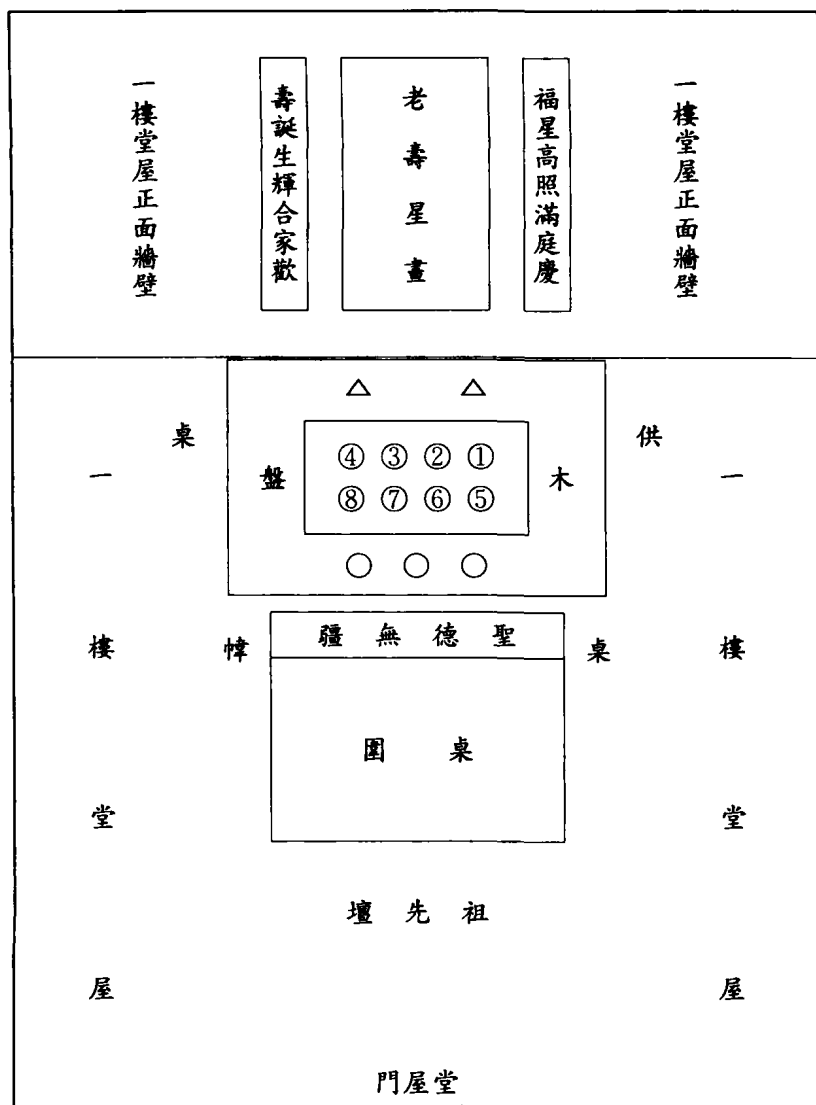
圖例十五：《私齋》祖先壇（靈壇）門外掛的橫幅與條幅：



圖例十六：《私齋》祖先壇（靈壇）內掛的條幅：



圖例十四：《私齋》祖先壇



供桌上的供品等：

△祖先牌位

○一小碗米飯（上放一雙筷子）

①一碗熟粉絲（頂上正中放一小層用紅辣椒絲、海帶絲、洋芋絲混合而成的三絲）

②一碗炸乳餅（頂上放一小棱形大紅辣椒片）

③一碗木耳（面上放幾片小棱形大紅辣椒片）

④一碗鷄蛋炒洋芋絲（頂上用小圓形乳餅片和蕃茄片各一片，以及一些紅、綠大辣椒絲拼擺成一朵花）

⑤一碗炸洋芋絲餅（面上放幾片小棱形大紅辣椒片）

⑥一碗切成片的蕃茄（頂上用一蕃茄片及一些乳餅片拼擺成一朵葵花）

⑦一碗青豆（面上正中有一小圓圈形大紅辣椒片，周圍有九片小棱形大紅辣椒片）

⑧一碗炸豆腐（上面一層為粉紅色的）





## 第四章 劍川白族道教儀式實例 ——超度儀式

在劍川白族道教的多種儀式中，超度儀式除上一章所述的其壇場設置最為多樣和富代表性外，其在儀式進行及音樂運用方面亦最具特色及代表性。它是劍川白族道教所有儀式中唯一既可以大規模進行，也可以小規模進行的。它的大規模進行集中體現了劍川白族道教儀式複雜及宗教性的特質，小規模進行又表現出劍川白族道教儀式世俗及民間性的色彩，是劍川民間影響最廣的劍川白族道教儀式。其儀式程序的變化縮減即成為《老君會》等劍川白族道教法事活動環節，而其儀式程序的變化增加則又成為規模龐大的劍川白族道教《朝斗》儀式。更為突出的是，其儀式進行中所使用的音樂，囊括了劍川白族道教儀式音樂的所有形式，而其音樂使用方式，則集中體現了劍川白族道教儀式音樂的運用特色，透過劍川白族道教超度儀式，既可以看到劍川白族道教儀式進行的概貌，把握其進行特點，從而認識和了解劍川白族道教儀式的特色，同時也可以看到劍川白族道教儀式音樂在劍川白族道教儀式中的具體使用情況及其在儀式中所扮演的角色。為此，本章在筆者實地考察的基礎上，以劍川白族道教超度儀式為例，從儀式的應用、儀式的結構、儀式的進程序等方面，對劍川白族道教超度儀式及其音樂的實際進行和具體運用展開論述。

## 一、超度儀式的應用

超度儀式是劍川白族道教中最主要的薦齋，它究竟始於何時，因史無記載難以稽考，但劍川道士一般都認為清代已有，民國年間尤甚。長期以來，劍川城鄉普通人家若家道不淨，疾病瀕臨，人們便認為祖先不安，需備齋筵請道士設壇超度，以拜表懇祈陰曹地府神靈恩免祖先罪孽。今天，劍川白族道教超度儀式在劍川民間依然十分盛行，人們認為通過超度，亡者生前罪可恕，早日升天界，離地獄、畜生、餓鬼三惡道。因此，城鄉一般人家，若家中有老人剛剛去世，大都要辦「白事」，請道士到家中為故去老人超度。而當老人逝世兩、三載後，於每年農曆正月或農曆七月的中元節前後，人們也通常要設齋筵請道士來家裡或到金華山為其超度，中元節前後一般人家為祖先超度亦很普遍。

從形式上看，劍川白族道教超度儀式有在劍川金華山進行和在劍川城鄉齋主家進行兩種。前者被劍川道士稱為「公齋」，其超度對象可是原玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）的已故道友或其他天災人禍的遇難者，亦可是請道士做法事的齋主家的去世老人，每進行一次《公齋》需要三天時間；後者則被劍川道士稱為「私齋」，其超度對象一般只是請道士做法事的齋主家的已故老人，做一次《私齋》需時一天半。在金華山進行的《公齋》，規模頗大，除劍川城鄉全體道士和樂師，以及齋主外，還有幾百名玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）道教信徒參與，前往觀看的普通人也為數不少。在劍川城鄉齋主家進行的《私齋》，規模較小，參與者有齋主及當地的部分道士和樂師，再加上前去幫忙的齋主家親朋好友等，一般只有二、三十人，

當然齋主家附近的居民也有人會去看熱鬧。

一般來說，齋主以請道士來自己家中做《私齋》的居多，每做一次《私齋》，通常只有一戶齋主，除了置辦供品及齋筵外，齋主還需付予道士一百二十至一百五十元的儀式酬勞費，並於做完齋事後給高功送煙、酒、茶、糖「四色禮」，給其他參與齋事的道士和樂工則各送「一合」（一斤）左右的紅糖。若齋主請道士到金華山做《公齋》，由於規模大，需全體道士及許多玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）成員參加，動用的人力及物力較多，一般都由玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）出面組織進行。此時，很少是一戶齋主，往往是兩三戶齋主合起來一起請道士同時在金華山做《公齋》。請道士做《公齋》，每戶齋主付予道士的儀式酬勞費平均為每天一百四十元（其中高功每天的誤工補貼為二十餘元），所捐功德錢不少於一百二十元。此外，前來參加《公齋》的玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）成員，每人也會據各自的經濟情況捐幾毛或百元的公德錢，再另交六元的伙食費，並且帶著三斤大米到金華山交給《公齋》伙食組，作為三天法事期間自己所需的口糧。

## 二、超度儀式的結構

《公齋》與《私齋》除了進行場合、壇場設置、參加人數等相異外，儀式的結構也不盡相同。

《公齋》儀式的結構由〈開壇〉、〈發牒〉、〈蕩穢〉、〈開啓〉、〈放赦〉、〈召亡〉、〈五老燈〉、〈大賑濟〉、〈請恩〉、〈度人〉、〈救苦〉、〈送亡〉、〈謝恩〉等十三個主要環節組成。

《私齋》的儀式結構則為〈開壇〉、〈發牒〉、〈召亡〉、〈五老燈〉、〈度人〉、〈大賑濟〉、〈報恩〉等七個主要環節。

《私齋》的儀式結構與《公齋》的儀式結構相比，少了近一半的環節，因其環節少規模小，劍川道士將其視為小法事。《私齋》七個環節中，除〈報恩〉外，其餘六個環節與《公齋》的完全相同，它的儀式結構實際上是被劍川道士視作大法事的《公齋》儀式環節的減縮。此外，《公齋》中的〈開壇〉、〈發牒〉、〈蕩穢〉、〈開啓〉、〈召亡〉、〈請恩〉、〈送亡〉、〈謝恩〉等儀式結構環節完全為與《公齋》一樣被視作大法事的《朝斗》所用，只是《朝斗》增加了〈迎斗〉，以及與《公齋》的〈度人〉、〈救苦〉進行順序相同，僅經文和表文與其相異的〈雷霆〉、〈南斗〉、〈北斗〉、〈三官〉等環節，並改《公齋》的〈大賑濟〉為〈小賑濟〉（其進程序與〈大賑濟〉相似），是《公齋》儀式結構的變化擴展。而在金華山進行的作為劍川白族道教重要法事活動的《老君會》，其儀式進程序亦有與《公齋》相同的〈開壇〉、〈發牒〉、〈開啓〉等環節，其他為類似《公齋》〈五老燈〉的〈贊大耀燈〉，以及談演《文昌大洞仙經》和〈送聖〉等環節，可謂是《公齋》儀式結構的變化縮減。

### 三、超度儀式的進程序

從實際情況來看，在超度儀式的《公齋》與《私齋》兩種形式中，《公齋》儀式結構非完全嚴格的減縮（《私齋》中的〈報恩〉環節《公齋》沒有），即為《私齋》。因此，要真正全面的認識和了解劍川白族道教超度儀式進程序，進而全面認識和了

解劍川白族道教儀式音樂在儀式中的具體使用及其扮演的角色，首先必須了解《公齋》的進程序。故筆者在此，首先根據自己實地考察期間，於1995年8月11～13日在劍川金華山親眼所見劍川道士所作的超度儀式，詳述《公齋》進程序；然後再據筆者考察時，於1995年8月9日～10日在劍川金華鎮南門菜市街34號楊國興家，以及1996年8月2～3日在劍川東嶺鄉下登村張澤國家所見劍川道士進行的超度儀式，陳述《私齋》進程序與《公齋》進程序的異同之處。

### (一)《公齋》的進程序

《公齋》在劍川金華山進行，與其他在金華山進行的劍川白族道教重要儀式，如《朝斗》、《老君會》一樣，《公齋》進程序期間，道士、齋主、樂師，以及所有置辦伙食的玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）成員和部分參與儀式進行的玉局會成員均住在金華古寺內。①通常是在儀式正式進行的前一天，由玉局會出面僱人將布置壇場的道具、供品和儀式進行期間開辦伙食所需的糧食、蔬菜，以及道士的行李等運往金華山的金華古寺。道士、齋主、樂師，以及其他自帶行李的玉局會等有關人員，亦均於儀式正式進行的前一天前往金華山，以設置壇場，準備伙食等，其中齋主和全體道士、樂師，以及玉局會部分成員，從這一天起就住在金華古寺內，直至《公齋》結束，才下山返回各自家；其餘的玉局會成員則由這一天開始，每天往返於金華山，直到做完《公齋》。

第一天將一切準備就序後，第二天即按下列儀式程序正式進行《公齋》：

第二天上午：

8：30～9：30 〈開壇〉：

〈開壇〉全稱為「靈寶開壇法事」，旨在禮誦聖誥，②由一名高功在一名提綱協助下於內壇中的三寶壇主持進行，需時約一小時。

〈開壇〉開始，首先由主醮高功大法師於內壇右側的「天官壇」與「地官壇」後面的樂隊演奏處，手執鼓極敲擊法鼓（劍川道士謂之「發鼓」），以此敬告各方之神。接著樂師以唢呐吹起洞經曲牌【新八卦調】（樂譜見譜例一），齋主及高功隨著唢呐聲，於內壇正中面對三寶壇先後行三跪九叩。隨後，在法器步虛聲中（樂譜見譜例二），高功舉：③「太極分高厚，清輕上屬天，人能修至道，身乃作金仙」。繼之，高功、提綱及道士一起以七言道腔【上壇齊唱步虛聲】唱開科偈子：④「上壇齊唱步虛聲，祝國為先竭寸忱，當奏表章金闕下，今朝香靄玉爐馨；中華鞏固山河壯，國泰天開日月明，萬方樂業安天下，歲稔時和賀太平」（樂譜見譜例三）。唱畢，提綱舉：「寶珠朝會天尊」，再隨鴛鴦鑼、小鉦等法器的伴奏，吟誦由「淨口咒」、「淨心咒」、「淨身咒」、「安土地神咒」、「金光神咒」、「祝香咒」等組成的【六神咒】（樂譜見譜例四）。然後，提綱敲鴛鴦鑼，高功手搖法鈴順序誦《太上混元老君說常清淨經》、《太上靈寶天尊說禳災度厄真經》、《太上洞玄靈寶昇玄消災護命妙經》、《無上玉皇心印妙經》。誦經完畢，高功跪於三寶壇前誦諸神聖誥，它們依次為「三清誥」、「四御誥」、「元始誥」、「上清誥」、「老君誥」、「三皇、伏羲、神農誥」、「炎帝誥」、「彌羅誥」、「玉皇誥」、「天皇誥」、「星皇誥」、「土皇誥」、「神霄誥」、「碧霄誥」、「青霄誥」、「九宸誥」、「釋迦誥」、「彌陀誥」、「彌勒誥」、「五老誥」、「斗父誥」、「斗母

誥」、「武帝誥」、「孔子誥」、「靈寶誥」、「接引誥」、「神農誥」、「諸天誥」、「大曜誥」、「太陽誥」、「太陰誥」、「南斗誥」、「北斗誥」、「福星誥」、「祿星誥」、「壽星誥」、「本命誥」、「魁星誥」、「諸星誥」、「三官誥」、「火官誥」、「觀音誥」、「文昌誥」、「玄帝誥」、「四聖誥」、「寶相誥」、「天師誥」、「諸葛誥」、「諸師誥」、「東嶽誥」、「酆都誥」、「十王誥」、「娘娘誥」、「韋陀誥」、「當年誥」、「流年誥」、「財神誥」、「古城隍誥」、「縣城隍誥」、「暈軍誥」、⑤「多聞誥」、⑥「地母誥」、「白姐聖母誥」、「五臘誥」、「衛母誥」、「十八壇神誥」、⑦「酉子誥」、「龍王誥」、「鰲光誥」、「山神土地誥」、「竈君誥」、「諸聖誥」。誦誥結束後，高功及提綱在法器伴奏下唱【啓請靈官馬元帥】（樂譜與唱詞見譜例五），接著高功在法器聲中默念「雷神咒」，其詞爲「都天大雷公，霹靂震虛空，降兵三千萬，來到法壇中，若有不伏者，帝令斬不容，押赴魁罡下，化爲清淨風」，接著再默念詞爲「經壇土地，神之最靈，通天達地，除幽入冥，爲吾開壇，不得留停，有功之時，名書上清」的「經壇土地咒」。其後，衆道士以【道之一字廣宣揚】的七言道腔唱結束偈子：「道子一字廣宣揚，道教流傳得正方，道有五常生五帝，道分三炁降三皇；道高龍虎常欽伏，道妙精邪自滅亡，道範威儀朝上帝，道場啓處放毫光」（樂譜見譜例六）。唱畢，提綱稱念：「寶珠朝會天尊」。最後，嗩吶吹起【扮妝臺】（樂譜見譜例七），至此，〈開壇〉在樂聲中結束。

9：50～10：50 〈發牒〉：

〈發牒〉全稱爲「靈寶發牒玄科」，目的是發文給諸神院府，由一名高功在一名提綱協助下於師壇、金華古寺山門外、內壇



等處主持進行，需時約一小時。

〈發牒〉開始，高功及提綱在師壇唱開科偈子：「真官威力孰能宣，預奏宣皇秘密言，奏聞下凡陳願悃，直通無上至尊前。」（樂譜與譜例三【上壇齊唱步虛聲】同）。唱畢開科偈子，高功咒「三光水」（「三光」即「太陽」、「太陰」、「天罡」），首先，高功在打擊樂聲中，默念：「水瀝魔公攝，燈開長夜府，九天分靜默，四炁永澄清」；然後，高功站在師壇正前方，面對置於供桌正前方的一碗放有一小支楊樹枝的清水，以右手執令牌，依次虛書「太陽」、「太陰」、「天罡」之符，左手則接於各相應符之後，順序掐「南斗」、「北斗」、「天罡」，再步「九鳳罡」；最後，用左手端起水碗，以右手執令牌，面對碗中清水閉目運「地母諱」。以此咒得了法力無邊的「三光」水後，高功便以左手端起水碗，右手從水碗裡取出楊樹枝，沾著法水在師壇「灑淨」。在高功咒「三光水」及「灑淨」的同時，提綱舉「蕩除分穢天尊」，並接著念水文：「伏以天地之內，塵凡護起於妖氛，人物之中，異類交氛氤氳，凡欲發牒請聖，先須潔淨行壇，今以恭焚真香，先師上啓供養，東望扶桑宮，日宮太陽帝君，洗及廣寒宮，月府太陰皇君，天罡大聖，萬靈節度星君，敕令宣召，九分破穢大將，八方解穢威神，銅頭鐵面其立，吞魔食鬼金剛，蕩穢司而來，入吾水中，助臣解穢。夫水者清淨之水非凡水，日月黃開照眼明，中藏北斗吐祥煙，內映三臺降真其，一灑天開黃道線，二灑地蓋昔清涼，天無分穢地無塵，天地自然常清淨，玄元有喝，謹為宣揚」。之後，高功和提綱一起以五言道腔【太上說法時】唱咒水偈子：「太上說法時，金鐘響玉音，百穢藏九地，群魔伏竊林。」（樂譜見譜例八）。唱畢，提綱舉「常清常淨天尊，灑三光之法水，天地無塵，焚白鶴之真香，祥煙結篆

，凡化爲仙境，人心可格天心」。隨後，高功和提綱離開師壇，與表白、齋主等人一起在法器步虛聲中外出到金華古寺山門外「揚幡」。

來到金華古寺山門外，高功和提綱就站在山門外的外側臺階上，面向山門外，兩位齋主站在高功和提綱身後，也面向山門外，其中一位雙手端一大盤以黃紙和銀灰色紙做的金、銀元寶，另一位則雙手捧幡，以此進行「揚幡」。首先，高功誦揚幡文：「今晨啓建法開筵，迎迓高真降下來，雲擁旌旗臨寶座，仙風吹佩下瑤階，鳳鸞隊隊降下來，龍虎森森次序排，願仗寶幡懸碧落，消災賜福保安康」。繼之，齋主行禮，一名負責造辦天寶的道士到離山門左側約三米的幡杆處燒紙的金銀元寶。禮畢，提綱宣揚幡牒，齋主與一名負責造辦天寶的道士一起到幡杆處升幡。隨後，提綱舉「靈幡赦罪天尊」，接著高功和提綱唱揚幡偈子「靈幡十節掛長竿，永鎮空中導翠含，日灑東西如鳳舞，風吹南北似龍翻，十方真宰垂恩賜，下界神祇悉沾恩，願仗寶幡懸碧落，消災錫慶保安康」。唱畢，一行人回壇，先來到貼著「執事榜」的山門內右牆壁前面，高功和提綱面對「執事榜」站立，由表白宣「執事榜」，宣榜畢，再回師壇。

高功、提綱、齋主等回到師壇後，唢呐吹起【南清宮】（樂譜見譜例九），樂聲中齋主於師壇前行三跪九叩，接著高功舉「香雲達心天尊，書明通九天，立召上三地，永享無稽首，克誠高上仙，臣聞至高者天，極厚者地，三清聖境，實爲浩極之家，萬里雲霄，真乃虛無之境，欲界色界無色界，傾刻通傳，日宮月宮諸星宮，須臾存達，水府晶宮，陽寰岳廟，非仗功曹符使，合能通悃達存」。隨後，高功和提綱一起唱「天高地厚水幽深，鑒格頻煩達心誠，仰仗功曹符使力，騰雲駕霧赴凡塵。」（樂譜見譜

例十)。繼之，進行「五奉請」，首先，高功站在師壇前，右手執令牌，面對師壇依次畫天、地、水三官，以及雷霆、神虎、太歲、城隍的字諱，奉請其降臨壇場，與此同時，提綱及表白一同唱名為【五奉請】的道腔（樂譜與唱詞見譜例十一）；然後，高功舉：「隨機赴感天尊，伏想香雲蒲袖，乘空遍列於九諸，玉階臨宮，駕京錦鐘玄於十極，下抵金宮背闕，中通明山大川，勿辭千里之心奔，須俟一時之雲集，臣暨闔家人等，祈天永命求福延生，等因以今謝忱素悃，聊表丹衷，伏曾神天，特乘盼下，與眾一心，修香奉請，修齋行道，雲輿已駕，向神迎請，仰荷光臨，伏想四府功曹，土地里域正神，飛片片之彩雲從天而降，空勺勺之寶馬匝地而來，具有敬茶，謹當上獻」。緊接其後行「三獻禮」，先行初獻，次行二獻，最後行三獻。每一獻開始時，齋主均隨唢呐吹奏的【南清宮】（【小開門】或【喜金蓮】亦可，樂譜見譜例十二和七十三）其程序及所唱腔調完全相同（其腔調同譜例十的咒水偈子【太上說法時】），僅白文及唱詞不同，每一獻均是提綱先念一段白文，接著高功和提綱唱一段五言韻文，其中初獻時的白文為「伏以，入門下馬，觀金鸞之玲瓏，翕壺提壺，泛銀杯之臉艷，片言可以折，扈酒安足之；伏想鳳聲龍管行相穿，遙瞻如鏡，玉堂金馬在何處，住聽先傳，有酒盈樽，禮行初獻」，唱詞為「聖德流科教，消災福壽長，延生依玉簡，請命奏金章」；二獻時的白文為「伏以，騎馬到街衢，觀華居之葉萃，杖薦對樽酒，瀉滄海之鯨吞，如以奠之，再斯可矣；伏想陳欄叫閭闔，雍雍黃道下瑤階，驅虎豹，登虬龍，隱隱碧霄歸遙遠，有酒盈樽，禮行二獻」，唱詞為「閭闔開黃道，氤氳繞紫微，心存方寸地，誠達九重天」；三獻時的白文為「伏以，百寶裝腰帶，幽陰勢力以聲聲，三祈使朝天，既有一誠之懇心，將軍自此斯矣，

壯士復能言乎；伏想如斯真，快觀霄漢之步武，地天梯處，早攀雲宇之恩光，有酒盈樽，禮行三獻」，唱詞爲「三元神兵護，萬聖眼同明，無災亦無障，永保道心宣」。「三獻禮」完畢，提綱宣奏、啓、申牒文。宣牒文畢，遣關、焚化牒文，此時，高功和提綱以五言道腔【拜送值符使】唱焚化偈子「拜送值符使，雲輿降長空，暫別人間遠，逍遙想太空。」（樂譜見譜例十三）。唱畢，提綱念「向來九天之高遠，頃刻能通，一念之經存，須臾可達，所有焚化奏啓申牒文，財楮之儀，仰異雲周使者，伏異請提玉勒，速夸調案，天門九重，到達須臾之間，雲程萬里，感通舛息之間，志心稱念，請頃光回駕天尊，寶華圓滿天尊，後有修，崇再望降臨」，接著高功和提綱到內壇的三寶壇前唱回壇偈子「三天高遠洞幽深，路隔千里難奏聞，仰仗功曹符使力，賚持捷奏勿留停」（其腔調與譜例三〈開壇〉的開科偈子【上壇齊唱步虛聲】相同）。最後，與〈開壇〉結束一樣，唢呐吹【扮妝臺】，以示〈發牒〉結束。

#### 12：20～13：40 〈蕩穢〉：

〈蕩穢〉全稱爲「靈寶蕩穢玄科」，爲的是驅邪蕩濁，肅淨壇場，由一名高功在師壇及內壇主持進行，一名提綱作協助，需時約一小時二十分。

〈蕩穢〉一開始，高功和提綱在師壇唱開科偈子：「鼎分三教道爲先，太上垂科億萬年，我有宗師扶末學，願開金口爲流傳。」（其腔調與譜例三〈開壇〉的開科偈子【上壇齊唱步虛聲】相同）。唱畢，接著拜表，以將表文呈予玄天上帝，驅邪蕩穢。這時高功和提綱以【請聖腔】唱：「德配乾坤，名高日月，作九天之輔弼，爲萬法之宗師，凡曰羽流，皆門下士」（樂譜見譜例十四），緊接其後唱：「伏以，太虛澄寂，陽明洞煥於層霄，凡

俗宣華，穢氣未消於塵境，必合仰祈而滌慮，廣無干犯於修崇，恭望雲漢昭回，地絕妖氛而鎮靜，真靈扶佑，寸土皆碧玉以呈祥」（樂譜見譜例十五）。接之，表白於師壇跪宣表文，然後，高功遣官、召將奉送表文，之後焚化表文，提綱以五言道腔【節節高】唱焚化偈子：「日吉時良好誦經，世間萬匯勿熒心，濟人利物成功矣，玉簡金書爲記名。」（樂譜見譜例十六）。送表畢，高功於法器聲中回壇行科，提綱持七星劍敬遞予高功，同時念：「五色祥雲覆地，仙仗交駢，八方瑞氣匝壇，地神煊赫，謹請靈寶高功大法師，行罡步斗，敕禁瑤壇」，高功接念：「玄天闡教自先天，萬古流傳一派聯，吾代天師行正法，玄元玄處更玄元」。繼之，高功請師、請水、請監齋，以及請王、溫、殷、趙四大天君監壇，召四靈（四靈即「青龍」、「白虎」、「朱雀」、「玄武」），以讓其守衛並監壇。此時，高功舉：「日宮太陽帝君，月府太陰皇君，降魔護道天尊，日月合明天尊」，接著於師壇作法，右手執令牌，將四靈隱諱虛書於師壇供桌上的一碗淨水內，再以左手順序掐「青龍斗」、「白虎斗」、「朱雀斗」、「玄武斗」，並隨每一相應「斗」之後，依次步「青龍」、「白虎」、「朱雀」、「玄武」罡。之後，表白宣四靈牒。宣牒畢，高功作法「斬月魘」，以斬除污濁之物，並安鎮東、南、西、北、中五方。首先，高功於師壇，在法器聲中口念咒、手掐「子午斗」、腳踏「子午斗」（劍川道士又稱其爲「步天罡斗」）；隨後，高功右手執七星劍，左手端淨水碗，到內壇巡壇，具體爲由「天門」進入內壇，先到「東方」，閉目以劍書安鎮東方之符，繼之，高功念安鎮文，念畢，唱：「集福迎祥，設立幢幡寶蓋，振動金聲，降伏諸魔怪，天蓬大將，神通廣大，部領九十萬雄兵，永鎮東方界，東方七宿星，七宿星君降壇庭，角、亢、氐、房、心

、尾、箕，東方七宿星。」（樂譜見譜例十七）。然後，再順序到「南方」、「西方」、「北方」、「中央」，以同樣的方法安鎮這四方。最後，高功巡壇鎮攝鬼門，先用七星劍書封鬼門之隱諱，再用雙手握「五雷訣」），以封鬼門，此時，嗩吶吹起【大擺隊伍】的曲牌（樂譜見譜例十八）。〈蕩穢〉科在樂聲中結束。

第二天下午：

14：10～15：00 〈開啓〉：

〈開啓〉全稱為「靈寶開啓迎聖玄科」，表示齋事正式開始，旨在恭迎各方聖君、真人來到法壇。儀式由一名高功和一名提綱於師壇、外壇主持進行，另由兩名道士參與宣醮班，需時約五十分鐘。

首先，高功和提綱於師壇唱開科偈子：「瑤壇初建碧雲臺，鳳鳴鸞吟紫府開，暫借浮空獅子座，數宣丹悃達天階。」（其腔調與普例三〈開壇〉的開科偈子【上壇齊唱步虛聲】相同），繼之唱：「華壇羅列備，妙範正初宣，爐焚三洞之寶香，迎迓衆真之飄馭，道衆齋主班齊，鸞功停驂請聖，進疏懺悔，祝香如法」，再接唱：「闔闔開黃道，遙瞻香繞於龍袞，紅雲捧玉皇，仰望臣趨於鵠立，藹氤氲之瑞氣，近於穆之清光，好道求靈，傾心邀福，駕翡翠之寶笈，凝清蹕之森嚴，整肅鸞輿，祇迎帝駕。」（樂譜見譜例十九），最後唱：「九清之上，惟道獨尊，萬法之中，燒香爲首。夫香者，生爲震木，產生艮山，受坤土之栽培，得坎泉而灌溉，先用兌金而伐，次取離火以焚，巽風飄動，靄雲霧之氤氲，上徹乾天，感真仙之降格，恭焚一炷，遍達十方。」（腔調同譜例十九）。唱畢，提綱舉：「高功初伸迎迓」，然後，高功和提綱再一起唱「香焚寶鼎，仙仗交並，瑞氣氤氲，香風四

起。」（樂譜見譜例二十）。繼之，在【南清宮】樂聲中高功、齋主於師壇先後行三跪九叩，接著高功和提綱唱「燒香皈太上，真炁匝涸蘊，微希開大有，南上注長生。」（樂譜見譜例二十一），緊接其後，上「三柱香」，高功和提綱唱「一柱道德香，生在仙山，採來供獻道中王，上祝皇王尊萬壽，帝道遐昌。」（樂譜見譜例二十二）。此後，高功和提綱一起跪於師壇前請聖，先請「三清」、「玉帝」、「三皇」、「九宸」等，再由兩名道士在內壇宣請「醮班」。繼之，高功和提綱到外壇，宣「啓醮疏」、遣官、送疏、焚化疏文。隨後，高功和提綱唱：「琅函進奏上瑤階，仰望雷威達善言，縹緲雲車三界上，通明宮裡會群仙。」（可任意用洞經腔來唱，這裡用的是洞經腔【萬卷書】，樂譜見譜例二十三），接著，提綱宣天門榜，然後，高功和提綱回師壇代謝，再以名為【節節高】的腔，接唱結束偈子「白鶴飛來下九天，……」（樂譜參見例十六，也可用唱開科偈子或結束偈子的其他道腔唱）。最後，仍以唢呐牌子【扮妝臺】的吹奏，表示〈開啓〉全科結束。

#### 15：50～16：25 〈放赦〉：

〈放赦〉全稱為「靈寶放赦頒簡玄科」，目的是赦宥亡人出地獄，以便「引領亡魂朝玉階，……咸皆得超度」。⑧整個儀式過程需時約三十五分鐘，由一名高功在金華古寺大門外主持，一名提綱協助其進行。

〈放赦〉與其他環節的最大不同之處在於，其整個過程都在金華古寺大門外進行，具體為在金華古寺大門外築一高臺，上置一張放著香爐、蠟燭、法水、彩色乾蘭片的供桌。高功和提綱就站於高臺供桌前進行〈放赦〉。首先，打擊樂打【步虛】，接著高功和提綱唱開科偈子：「飛符演徹自天來，雷吏風飛遍九垓，

萬劫苦魂皆得度，諸天諸地法門開。」（其腔調與譜例三〈開壇〉的開科偈子【上壇齊唱步虛聲】相同）。唱畢開科偈子，高功和提綱跪於高臺供桌前請聖（請三天三寶上帝、太乙救苦天尊、青玄九陽上帝、朱陵度命天尊……東嶽酆都大帝、冥王十府真君、壇靖官君、功曹符使、太歲城隍等）。接著，高功右手執令牌書太乙符，然後念「太乙誥」：「青華聖境，東極上宮，十方化號度衆主，白意瑞光儼渺相，接隨機而赴感，由誓願之弘深，九色蓮花，作慈航之彼岸，一枝楊柳，開甘露之法門，無量度人，大慈仁者，大悲大願，大聖大慈，度人教主，東宮慈父，太乙救苦天尊」。念誥畢，高功書放赦符，含一口法水，閉雙眼，以「天目」運赦書上的字諱，運畢潑水。隨後，表白宣放赦文。繼之，高功左手端法水碗，右手執七星劍順序敕東方及南方，以此敕蛟龍。最後，高功舉：「大赦罪魂天尊，向來放赦頒簡告符，圓滿功德，上奉慈尊，釋放亡魂，同賴善功，證無上道，志心稱念，九幽拔罪天尊。」至此，〈放赦〉結束。緊接其後進行〈召亡〉。

#### 16：30～17：30 〈召亡〉：

〈召亡〉全稱為「黃錄召亡玄科」，意在「攝召幽魂，……來臨法會」，以「超亡靈早昇天」。⑨其儀式仍由主持〈放赦〉的高功和提綱在金華古寺大門外及靈壇等處進行，需時約一小時。

接於〈放赦〉後進行的〈召亡〉，開始時與〈放赦〉在同一地點進行。這時金華古寺大門外的高臺已被拆除，供桌直接置於地上，齋主家人手捧亡人牌位，面向供桌跪於金華古寺門坎內，高功和提綱首先於供桌前唱開科偈子：「玉書金簡度亡魂，留下慈悲廣大乘，梵炁結為無色界，仙風飄蕩自然香。」（樂譜見譜



例二十四)，繼唱聖號：「大聖開通冥路天尊，大聖寶幡接引天尊，大聖廣度沉淪天尊。」（樂譜見譜例二十五），再唱：「天乙北嶽神虎書，太乙紫氣保仗符，北魁玄範在神虎，德者當來西壁魯，提魂攝魄乃玄司，生死去留仗慈尊，急急如神虎攝召律令。」（樂譜見譜例二十六）。隨後，提綱宣召亡牒文，與此同時，高功作法，閉雙眼，以「天目」面對雙手所執的靈幡，運靈幡聖字諱。之後，焚化召亡牒文，此時，高功和提綱唱焚化文：「功曹土地，神之最靈，通天達地，出幽入冥。」（樂譜見譜例二十七）。繼之，高功和提綱唱【三召請】：「志心奉請，南靈天府，玉堂臨軒，雄左武曹，追魂神吏，惟願，上遵帝命，下副孝忱，追攝亡魂，來臨法會；……」（樂譜見譜例二十八）。唱畢，誦一段白文，然後，高功在法器聲中作法「破地獄」。這時，高功先念：「功德金光色，微微開幽關。」再閉雙眼，以「天目」對著右手所握七星劍運破獄字諱，接著以七星劍書破獄符，書畢，握「泰山訣」（同時以腳踏「子午斗」，劍川道士稱為步「天罡」），以「破地獄」。此後，提綱舉：「度人無量天尊」，接著高功和提綱唱：「羽客仙班運斗章，瑤壇正欲返魂香，西風颯颯寒侵骨，北有高山去未央；……」（樂譜見譜例二十九），再接唱：「太微輝黃幡，無英命靈幡，赦召長夜府，開度受生魂。」（樂譜見譜例三十）。其後，高功用靈幡引魂，並與提綱一起唱：「飄飄影響，冉冉來臨，赴我華幡，分明現形。」（樂譜見譜例三十一），接著提綱念：「靈寶大法司，迎門初伸攝召，下情伏傷亡人，男女孤魂等衆，惟願，煙雲合散，星月孤明，此日今時，來臨法會。」（緊接其後，這樣唱、白相間的形式再反覆兩次，每次所唱均為四言句子，僅詞有別，腔則完全相同；後兩段白文也與第一段白文句式一樣，只是詞意稍異）。繼之，高

功舉：「清水渡魂天尊」，然後，在法器聲中作法，引亡魂進行沐浴，此時，高功右手執令牌，對著左手拿的一塊小白布書沐浴符，書畢，到放置於供桌內側對面的一水盆旁，右手以書了符的小白布，對左手所拿的靈牌作擦洗的樣子，表示為亡靈沐浴，以洗滌其污垢，整肅其衣冠，使其乾淨整潔地臨法會，參真聖。隨後，高功進行「變食」，先舉：「嚴裝冠帶天尊」，再念：「召亡已竟，沐浴已周，亡靈暫息片刻，聽師變食。臣謹焚真香，上啓祖師南極長生大帝、朱陵度命天尊、太乙救苦天尊、……垂光九色，照徹十方，變化法食，充滿大千，煉度亡魂，超升仙界，普及有情，同登道岸，下情無任，之至謹意。」接著，高功閉雙眼（意為「天目」），在變食法器聲中（樂譜見譜例三十二），以令牌書變食符，繼之，握「五廚訣」，再掐「生天斗」，默念：「生天，生天，速生天」，然後，手持三柱細香在一碗冷飯上作法。其後，高功以【咒食腔】唱：「我持清淨供，與汝仙魂衆，一粒灑十方，宗親孤魂供。……」（同樣句式的詞共三段，樂譜見譜例三十三）。唱畢，高功舉：「生天得道天尊」，接著，噴呐與樂隊奏起【南清宮】，高功帶領齋主家人行禮，接亡靈。之後，高功和提綱引領亡魂過「奈河橋」（以長條凳和大紅布搭於金華古寺大門外的空地上）。⑩此時，高功手搖法鈴在前，提綱敲駕鸞鑼隨後，齋主家人手捧亡人牌位跟在後面，來到法橋（奈河橋）旁，高功念「度橋文」：「伏以，激濁既畢，嚴潔已清，霓裳楚楚以飄香，雲步徐徐而上，去朝上帝，先度法橋，……法橋大度天尊，夫橋者，碧玉妝成，綠雲結就，……前有五方童子來接引，後有七真玉女唱仙歌，亡靈到此無掛礙，登仙橋上莫磋砣」，繼之，高功和提綱唱：「志心奉請，五方五靈童子，各個手持本色引魂蓮花，寶幡而來，願臨橋所，接引此亡魂，聞經

聽法去。」（樂譜見譜例三十四），於是齋主家人將手捧的亡人牌位端於法橋之上順序讓其過「奈河橋」，表示禮請亡人度法橋。接著，高功以任意一首洞經腔唱：「法橋架聳砌蓮臺，月朗星稀瑞靄靄，童子雙雙來接引，齋壇院裡對天顏」。其後，再任意用其它七言洞經腔唱：「南閭洞浮別有天，青鷺白鶴舞翩翩，今日幸遇華壇衆，丹彩光中詣大仙」。唱畢，高功念一段白文後，與提綱一起帶領手捧亡人牌位的齋主家人，在法器聲中，引亡靈「回家」，先到師壇讓亡人聽勸亡文，並「朝參」（即朝禮「道寶尊」、「經寶尊」和「師寶尊」三寶，亦即「元始天尊」、「靈寶天尊」、「道德天尊」）。

來到師壇，齋主家人手捧亡人牌位跪於壇前，以讓亡人聽高功念勸白文。高功念畢，代亡靈朝參，以【參腔】唱：「代亡靈，朝參禮大有玉（上、太）清宮，境無窮，壇下亡靈求至恭，朝化（教、道）宗，大聖玉（上、太）清，元始（靈寶、道德）天尊。」（樂譜見譜例三十五）。唱畢，高功念一段懺悔白文。然後，齋主家人隨高功和提綱一起赴靈壇安靈。

進入靈壇後，高功和提綱先將亡人牌位安放於供臺上，以安靈，這時，唢呐吹起【南清宮】，齋主家人在樂聲中叩拜。繼之，高功先舉：「回靈養素天尊」，再接一段唱念相間的安靈長短句。然後，唢呐再次吹起【南清宮】，齋主等在樂聲中行「三獻禮」（其進程序與〈發牒〉的「三獻禮」相同，每一獻，齋主都在唢呐曲牌【南清宮】，或【小開門】或【喜金蓮】伴奏中，先行禮叩拜，然後高功念一段白文，再唱一段韻文）。最後，高功念：「向來三獻已周，亡靈各昇位座，自在逍遙，救苦經偈，謹當安奉，天堂享大福，地獄無苦聲，火翳成清庶，齋不恭者薦亡魂，願超亡靈早生天」。至此，為時約一小時的〈召亡〉進行

完畢。

### 17：50～18：40 〈五老燈〉

「五老燈」意為照亡靈燈，目的在於薦拔亡靈登仙。<sup>⑪</sup>該科全稱為「五老神化度魂燈科」，由一名高功在內壇主持，一名提綱協助進行，需時五十分鐘左右。

儀式開始前，一名道士用大米在「三寶壇」左邊的供桌上畫一幅東、西、南、北、中五方的圖案，每一方點一支小紅蠟燭，代表「五老燈」。<sup>⑫</sup>點上「五老燈」後，便開始進行儀式。首先，高功登壇唱開科偈子：「罪妒皆由心鏡昏，三途五苦累形魂，天光一洗根塵淨，仙化成人禮至尊。」（腔調同〈召亡〉的開科偈子【玉書金簡度亡魂】，參見譜例二十四）。然後，高功讀三寶，再宣疏、遣官。繼之，高功和提綱一起到外壇送疏，以【大慈悲腔】唱：「琅函進奏上瑤階，仰望雷威達善言，飄渺雲車三界上，五老宮裡會群仙。大慈悲稱念，飛雲捧奏大天尊。」（樂譜參見譜例三十六）。然後回內壇贊五方，這時，高功先吟誦一段白文：「伏以，混元未判，包一以為先，太極既分，配三才而互立，由是三生萬物，願五極據中，位設五方，數分五炁，天有五星而烈照，地有五岳以攸司，縱橫而九宮之圖，生成而兩儀之象，伏願，五老以定三清垂慈，無量度人，萬劫救苦。……」（樂譜見譜例三十七），隨後，高功可任意用不同的讚燈腔及不同的洞經腔順序讚東、南、西、北、中五方，讚每一方的句式均相同，例如：讚東方為「志心皈命禮，大慈無上尊，東方青靈始老，九炁天君，假燈光力，超度此亡靈，往生神仙界；」（樂譜見譜例三十八【讚燈腔】之一）；「志心皈命東方主，安寶華林大慈尊，生楊木德發春鄉，角亢氏房木標位；青化宮里瞻慈相，色界諸天仰至尊，寶光童子捧符來，耀景靈幡消眾苦。」（樂譜見

譜例三十九【元始腔】）；「懺悔亡靈眼根罪，風雷地獄悉消除，護湯爐炭鍊成灰，神識不經斯苦地，青天魔王爲保舉，皇筭天上任遨遊，焚香仰啓大慈尊，願引亡魂生樂土。」（樂譜見譜例四十，洞經腔【懶畫鵲】）。其後讚南方、西方、北方、中央四方的腔依次用了洞經腔【疊落泉】〈樂譜見譜例四十一〉；洞經腔【老卦腔】〈樂譜見譜例四十二〉；洞經腔【新卦腔】〈樂譜見譜例四十三〉；洞經腔【醉楊妃】〈樂譜見譜例四十四〉；洞經腔【七曲詞】〈樂譜見譜例四十五〉；【讚燈腔】之二〈樂譜見譜例四十六〉）。讚畢五方，高功代亡靈在五老前懺悔。其後，高功以【代謝腔】唱：「惟願清魂不昧，淨魂昭然，落罪目於黑箱，注生名於丹簡，達初心而自在，悟本性以逍遙，……同登道岸，志心稽首禮謝，無上虛皇，至真三寶，法衆虔誠，讚偈如法。」（樂譜見譜例四十七）。繼之，高功與提綱一起唱結束偈子：「紫金瑞相貫玄元，座擁蹇林九色蓮；……若非太上三乘經，焉免輪回九夜苦。」（樂譜見譜例四十八）。最後，〈五老燈〉全科也同〈開壇〉一樣，在【扮妝臺】噴呐聲中結束。

第二天晚上：

20：40～22：20 〈大賑濟〉

〈大賑濟〉全名爲「靈寶賑濟拔幽玄科」，其目的是「利濟亡魂出離冥途」。<sup>⑬</sup>整個儀式由一名高功在靈壇等處主持進行，需時約一小時四十分。

〈大賑濟〉時，於靈壇對面正中，面向供臺放一張桌子，上置一小碗米飯及一小碟炸彩色乾蘭片等，以備高功作法用。儀式開始，以噴呐爲主的樂隊奏起【南清宮】，齋主隨樂聲跪於靈壇前接靈位，樂止。高功於靈前獻齋，以衆等皈依腔唱：「天尊慈悲濟冥陽，一灑冷冷甘露漿，劍樹鋒刀皆斷絕，火炎熱惱變清涼

；鄴山香飯生金液，閬苑瑤花滿道場，奉請亡靈來受度，金爐熱處返魂香。」（樂譜見譜例四十九）。繼之，高功念請靈文，然後，手持靈幡帶領齋主一起去繞「奈河橋」，繞畢回靈壇於樂聲中安靈位。樂止安靈畢，高功唱〈大賑濟〉偈子：「三清聖號不思議，普為亡靈薦福基，仰叩高明垂照鑒，願於今日降恩輝；重重善念皆無量，浩浩良因自有緣，惟願亡靈承道力，永辭苦海出輪回。」（這裡可隨意用七言道腔唱，例如：以譜例三〈開壇〉時唱的【上壇齊唱步虛聲】，或者其他洞經腔，如【疊落泉】、【懶畫鵬】、【七曲詞】等來唱）。唱畢，高功進行「水火煉度」，首先，高功於法器聲中，持水仗劍到火池邊作法，先「咒水」，續默念並踏「南斗罡」，再以劍書符。其後唱：「南上朱陵府，丹天流火廷，王眸煉形質，亡魂得更生。」（樂譜見譜例五十），然後，高功回壇轉向水池，在法器聲中作法（默念、步「子午罡」、以劍書符，掐「子午斗」），繼之唱：「東井黃華沼，石鏡水母精，黃華蕩形質，亡魂即更生。」（所唱腔調與譜例五十【南上朱陵府】相同）。隨後，發鼓三通，高功用令牌作法（書符），接著高功在法器聲中登座，並唱上坐偈子：「救苦天尊垂寶相，蓮花九品法王中，手持楊柳灑甘露，普照地獄化天堂，孤魂滯魄盡來至，身心快樂受清涼，金光燦破幽冥界，逍遙自在喜無涯。」（可隨意用任何一首七言腔唱），唱畢舉：「大聖開顯妙門天尊，大聖濟幽拔苦尊，大聖甘露天尊」，接著唱：「太上道德君，位列無何鄉，寶光真童子，下徹九幽房；悲哉孤魂衆，拔度痛哀傷，二十四門戶，咸令聞寶香，明燈照長夜，永消黑簿殃。大慈大悲尋聲救苦天尊。」（所唱腔調與譜例五十【南上朱陵府】相同），緊接其後唱：「孤魂飄蕩幾經秋，露骨拋體孰與收，春去秋來無祭祀，時臨節到欠追修，魂如柳絮隨風舞，

魄似桃花逐水流，願仗今宵功德力，超凌孤魂上瀛洲，大聖大悲廣度沉淪天尊；切齒冤憎生地獄，回心向道是天堂，至尊威力不思議，願放慈光來救苦。大慈大悲九幽拔罪天尊。」（可任選一首道腔唱）。唱畢，高功順序誦香贊及聖誥，再宣施食牒，宣畢將其焚化。隨後，高功作法「破地獄」，先念破獄文，再以令牌書破獄符，接著掐破獄斗、握「火車訣」。並以令牌書符。作法完畢，高功接念一段白文，繼唱：「一聲密咒，地獄門開，獄以無獄，輪以無輪，鑊湯爐炭盡摧傾，鐵壁銅城俱解脫，吾今攝召以加持，釋放幽魂而便出。」（樂譜見譜例五十一），唱畢，再念一段白文。隨後，高功唱【十召請】：「志心召請，先朝聖主，貴后賢妃，秉節忠臣，安邦良將，府縣州宰，吏卒囚徒，煉藥燒丹，儒流才子，先賢父老，軍士強徒，三教四民，九流百姓，此境之內，有靈無主，男女法界，幽魂等衆，來臨法會；……」（共十段詞，樂譜見譜例五十二），緊接其後唱偈子：「金爐靄靄自然香，玉磬聲聲清韻長，雲號遙聞金闕下，幽關皆睹白毫光，三途五苦離長夜，十類河沙赴道場，普設無邊甘露食，化除熱惱自清涼。」（可隨意用任何一首七言腔唱）。然後，高功念、唱、書符相間，以賑濟十類孤魂。繼之，接以變食，高功先唱：「一和、二和，得意皆太和，乃和無意和，玄理同玄際，不以意思意，亦不可無思，意而無有思，是法如是持；莫將心緣心，還莫住絕緣，心存莫存心，真則守真淵，修離志離志，積修不符離，志而修志不志，已業無以矢。」（此處所唱，腔調可隨意選），然後，高功以靈牌、細香作法變食。其步驟與〈召亡〉中的變食相同，其間高功同樣以〈召亡〉中的【咒食腔】唱：「我持清境供，與汝仙魂衆，一粒灑十方，河沙鬼神供，吾今施妙功，施主設齋供，一粒灑十方，宗親孤魂供，我持清妙供，普濟幽冥衆，

一粒灑十方，冤家餓鬼供；……」。其後，高功念一段白文，再唱：「青帝護魂，白帝侍魂，赤帝養氣，黑帝通血，黃帝中主，萬神無越，青天魔王，巴元丑伯，赤天魔王，負天擔石，白天魔王，反山六目，黑天魔王，監丑朗馥，黃天魔王，橫天擔力。」（可隨意用道腔唱），接著高功念白文，念畢，依次宣符錄、宣關。繼之，高功引亡皈依道、經、師三寶（即元始天尊、靈寶天尊、道德天尊），先唱：「稽首皈依道，玉清無上尊，杳冥開祖劫，混沌立天根，願開金口演，解脫衆孤魂。」緊接一段白文，再唱：「稽首皈依經，真文煥八方，煉金成鳳篆，采玉寫龍章，願開金口演，指示衆孤魂」，又接一段白文，續唱：「稽首皈依師，慈悲轉法輪，先天傳大教，浩劫振迷津，願開金口演，接引衆孤魂。」（這裡所唱的三段，其腔調完全相同，樂譜見譜例五十三。亦可用其他五言腔唱），唱畢，再念一段白文。然後，高功宣戒牒，宣畢，舉：「常傳真戒天尊」，接著唱：「智慧生戒根，真道戒爲先，三寶由是興，高仙所崇奏；泛此不死舟，倏忽躋大有，當此說戒時，亡魂來稽首。」（樂譜見譜例五十四，這裡也可任用其他五言腔唱）。繼之，高功向亡靈說「九戒」，說畢，執靈幡領著手捧亡人靈牌的齋主家人到師壇，引亡「辭謝三寶」。來到師壇，高功唱：「亡靈辭謝天（靈、神）寶君，天（靈、神）寶君，降洪恩，亡靈謝天（靈、神）恩，領功德，去超昇。」（以同樣的腔調唱三次，第二和第三次所唱除括號內的字外，其餘的詞相同。其樂譜見譜例五十五）。隨後，高功帶領手捧亡人靈牌的齋主等到金華古寺院內引亡過「昇天橋」。

「昇天橋」亦如〈召亡〉時「奈河橋」般以長條凳大紅布搭成，不同的只是它置於金華古寺院內（過「昇天橋」，表示脫離冥界更生於天界）。引亡過「昇天橋」時，也像〈召亡〉引亡度



「奈河橋」一樣，高功手搖法鈴在前，齋主跟隨其後手端亡人牌位，依次讓亡靈上橋、下橋。此時，高功念一段白文後，接唱：「亡靈受煉度金橋，白虎青龍繞碧霄，若是眾魂悟得此，紅霞影裡任逍遙；幾年波浪最無邊，一旦開明了自然，登上仙橋無掛礙，眼前便是大羅天。」（腔調不限，可隨意用任何一首七言腔唱）。唱畢，念一段白文，再唱：「九返七還煉諸靈，煉就形神面上清，遙指大羅乘鶴駕，碧潭深處一輪明。」，其後接一段白文，又唱：「南閭浮洞別有天，青龍白虎舞翩翩，今宵幸獲華壇眾，丹霞光中靄大仙。」（可用任何一首七言腔唱），緊接其後唱：「極樂三清界，三清界，薦亡魂，亡魂朝玉清，不生亦不滅，無去亦無來，大開方便門，往生神仙界。」。隨後，高功在法器聲中默念「生天咒」，接著再念一段白文。至此，過橋完畢，高功一行人回壇。

回到靈壇後，高功唱結束偈子：「歷代文臣共武侯，五音百姓及儒流。車碾馬踏傾非命，永潮火焚沒源頭；夙負四生冤債鬼，久沉六道卧荒丘，諸類孤魂咸自悟，乘功薦拔上瀛洲。」（樂譜見譜例五十六），唱畢，接念：「向來賑濟孤魂，蹇林圓滿功德，上奉慈尊，利濟亡魂，出難冥途，往生仙界，稱念南宮脫化天尊，不可思議功德」。最後嗩吶吹起【大擺隊伍】，〈大賑濟〉在樂聲中結束。至此，第二天的儀式亦告全部完畢。

第三天上午：

8：40～13：40 〈請恩〉

〈請恩〉全稱為「玉光五品請恩玄科」，通過諷誦《高上玉皇本行集經》（簡稱《玉皇經》），<sup>⑭</sup>贊頌天帝玉皇。由一名高功在內壇主持，一名提綱協助其進行，需時五小時。

〈請恩〉開始，亦如〈開壇〉開始，先由主醮高功大法師發

鼓三通（發朝鼓），接著唢呐吹起【小開門】，齋主和高功在樂聲中，先後於內壇的三寶壇前行三跪九叩。然後，高功於三寶壇前唱開科偈子：「稽首朝金闕，燒香叩玉階，真仙齊下盼，中理混三才。」（樂譜見譜例五十七），接著唱：「高虛縹緲昊天中，上有靈文秘太玄，玉女證同清淨果，皇人書向紫微垣；本在無極名始，行滿功德劫三千，集垂萬古福有緣。」（可隨意用任何一首洞經腔唱）。唱畢，高功舉：「各禮師存念如法」，繼以【衛靈腔】唱：「大哉至道，無宗上真，上度諸天，下濟幽魂；上無師祖，惟道爲身，丹臺紫府，金闕玉京；秘此妙法，博福含靈，滅我萬罪，增遐齡於；萬神朝禮，魔王保迎，功德昌盛，黃錄書名；渺渺億劫，使我長存，聞道之後，與道合真。」（樂譜見譜例五十八）。其後，高功舉：「恭對龍顏請稱法職」，接著高功跪念請聖白文。請聖畢，齋主、表白跪於高功和提綱身後拜請恩表，首先，提綱跪宣請恩表，然後，高功遣關，到外壇送表，再回內壇行「三捻香」，禮請《玉皇經》。此時高功念一段白文後，唱「三捻香」開始偈子：「淡月疏星繞建章，仙風飄下玉爐香，侍臣鵠立通明殿，一朵紅雲捧玉皇。」（用任何一首洞經腔唱均可），繼之，行「三捻香」的初上香，齋主三叩首，高功舉「香雲結篆天尊」後，接念第一段祝香句；次行二上香，齋主三叩首，高功舉「玄都萬壽天尊」後，接念第二段祝香句；最後三上香，亦如初上香及二上香一樣，齋主三叩首，高功舉「太乙救苦天尊」後，接念第三段祝香句。之後，高功舉：「福生無量天尊」，接著唢呐吹起【小開門】，齋主在樂聲中行三跪九叩，「三捻香」完畢。隨後，進行皈依道經師三寶，其白文和韻文由高功以同樣念唱相間的方式進行三次，首先，高功舉：「虛皇三寶天尊」，接著念皈依道寶的白文，念畢，以【清江腔】唱皈依道

寶的韻文：「道中尊，玉清主，溟滓無爲玄元祖，一炁流光洞杳冥，先天先地無窮所；日月明，星辰主，大教宣揚垂救護，救度衆生出苦塵，淨明孝悌開端緒。」（樂譜見譜例五十九），唱畢，高功舉：「大聖玉清道寶天尊」；繼之，高功念皈依經寶的白文，念畢仍以【清江腔】唱皈依經寶的韻文：「經中尊，上清主，三十六部明妙趣，受度升仙度寶符，燕液消魔開生路；可回生，能濟苦，總合神造化聚，流演元綱度有情，入聖超凡無限數」，唱畢，高功再舉：「大聖上清經寶天尊」；其後，高功念皈依師寶的白文，念畢，再以【清江腔】唱皈依師寶的韻文：「師中尊，大法王，妙本黃堂親付與，克忠克孝立根宗，七返九還會龍虎；孝弟王，慈悲父，演教垂科流萬古，妙濟神功度有情，多少神仙從此悟」，唱畢，高功再舉：「大聖太清師寶天尊」。隨後，高功以一首洞經腔唱偈子：「一朵紅雲捧玉皇，瑤臺香靄徹穹蒼，千真齊赴松花會，聽演琅函本行章」。唱畢，高功念一段白文，再唱《玉皇經》禮請的結束偈子：「妙告靈文贊玉真，受持報應速如神，自從金口敷揚後，喚醒塵勞夢裡人。」（這裡雖然所用腔調不限，但高功一般多以七言腔【節節高】來唱）。到此，《玉皇經》禮請結束，唢呐吹奏【扮妝臺】，高功和提綱下三寶壇，準備到地官壇前就坐，以諷誦《玉皇經》上、中、下卷。

《玉皇經》禮請結束後，道士於地官壇前，面向水官壇放置一張桌子和一條長凳，高功就在此與提綱一起諷誦《玉皇經》。放好桌凳，高功和提綱昇座，以諷誦《玉皇經》。先諷誦上卷，高功唱上卷開始偈子：「日吉時良好誦經，世間萬匯物榮心，濟人利物成功也，玉簡經書爲題香。」（多用道腔【節節高】唱）；繼之，念一段白文後，接著唱：「玉皇修證在香嚴，普放神光十七光，爲教衆生除斷障，法門正一廣宣揚。」（可隨意用任何

一首七言腔唱)；唱畢，又念一段白文，再唱：「心外操心即道場，眼中著眼盼靈章，進修億劫餘千劫，妙達三光十七光。」(用任何一首七言腔唱均可)，然後，諷誦《玉皇經》上卷；誦畢上卷念「彌羅誥」，繼唱【松花讚】：「難逢難遇玉皇經，西王母，不出世，玉皇經，果不容，傳得到人世；何仙姑，不降世，玉皇經，果不容，較錄經中字；玉光尊，玉光尊，高上玉光尊，玉光洞照天尊；玉光天尊，王宮降誕，玉光尊，玉光天尊，身諸毛孔放毫光，玉光天尊，散施財寶賑窮民，高上玉光尊，玉光大惠天尊；舍王位，嗣大臣，玉光天尊，香嚴山上成道果，玉光天尊，玉光大天尊用法藥，救衆生，高上玉光尊，玉光至善天尊；八百劫成忍辱仙，玉光天尊，三千百劫證如來，玉光天尊，又經億劫證玉帝，高上玉光尊玉光大智天尊。」(樂譜見譜例六十)；唱畢，以嗩吶爲主的樂隊奏【扮妝臺】，表示上卷結束。隨後，高功在提綱協助下，用與諷誦上卷同樣的方式諷誦中卷，先唱中卷開始偈子：「寶蓋結成無幼化，真仙啓問迭稱揚，玄機頓悟無虛漏，金闕雲宮捧玉皇。」(腔調隨意用)；其後接念一段白文又唱：「雲錦囊中八色鮮，光明神咒藏金篇，誦持一遍無輪轉，克致神仙下九天。」(腔調隨意用)；唱畢，念一段白文後，再唱：「金闕光明大聖君，流精煥彩結丹雲，不因太上相傳授，安得人間有玉文。」(可隨意用洞經腔唱)，繼之，高功諷誦《玉皇經》中卷，誦畢如上卷一樣念「彌羅誥」；再接唱【松花讚】(唱詞結構與上卷的完全相同，僅詞意稍異)；唱畢，與上卷結束時一樣，以嗩吶爲主的樂隊奏起【扮妝臺】，表示中卷結束。最後，諷誦下卷，其進行方式與諷誦上卷及中卷稍異，開始仍由高功唱下卷開始偈子：「護持功德杳無垠，利益門開與善人，惟敬惟忠惟孝友，不淫不垢不貪嗔。」(可隨意用任何一首七言

腔唱)；接念一段白文後，唱：「五節清香寶鼎焚，神仙兵馬盡遙聞，味同氣合聲相應，寶蓋霓旌下五雲。」(以任何一首洞經腔唱均可)，唱畢又念一段白文，再唱：「金書玉字妙難恩，誦者天真必護持，三十願成皆仗力，志心皈奉莫交疑。」(可用任何一首七言腔唱)；其後，高功誦《玉皇經》下卷，這裡與上卷及中卷稍異，誦至《玉皇經》下卷天真護持品第四後，中間念「彌羅誥」，之後再接一段白文，然後，接誦至下卷結束。誦畢下卷，接著誦《高上玉皇心印妙經》(《心印經》)，誦畢唱：【松花讚】(唱詞結構也與上卷的完全相同，僅詞意與上卷及中卷的稍異)。隨後，高功念一段收經白文，至此，誦經全部結束。繼之，高功和提綱回內壇的三寶壇代謝，此時高功舉：「玉光五品圓滿，一誠代謝高真」，再接以一段頗長的代謝文。然後舉：「道衆虔誠，結願如法」，接唱【十二願】：「一願表章上達，二願洪造下頒，三願皇王萬壽，四願歲稔年豐，五願天垂甘露，六願地發祥煙，七願星宮錫慶，八願玉斗延生，九願家多孝弟，十願處世長存，十一願醺枕上達，十二願學道成仙。」(樂譜見譜例六十一)。此處亦可不唱【十二願】，而隨意用七言腔唱結束偈子：「高厚初分太極先，上真傳演說靈篇，玉光晃耀通明殿，皇誕原從丙年年，本欲見聞宣正化，行功圓滿鎮諸天，集成五品周三卷，經旨言及萬二年。」)，唱畢，高功念：「朝元事畢，信禮無上，至真三寶，玉光五品演義請恩拜表玄科」。此時，〈請恩〉全科結，唢呐吹奏【扮妝臺】。

第三天下午：

14：35～16：10 〈度人〉

〈度人〉意在拔度亡人上「大羅」，⑮全稱為「黃錄金書度人總朝科」，由一名高功在內壇及外壇主持進行，一名提綱協助

，全科進行時間一小時四十五分鐘左右。

儀式開始，高功和提綱於內壇的三寶壇前唱開科偈子：「太微輝黃旗，無英命靈幡，攝召長夜府，開度受生魂。」（樂譜參見譜例三十）。唱畢，高功舉：「舉各禮師存念如法」，再以【衛靈腔】唱：「玄英七靈，九炁合形；魂精魄爽，二景回旋；飛天赫奕，煥耀長春；日月吐輝，回合華英；大梵流布，奔飛火鈴；魔王受事，朝謁帝景；蹇林普濟，廣惠幽冥，玉女敷告，萬炁騰升；朝元之後，與道合真」。其後「請聖」，高功舉：「遙望蓮臺請稱法職」，繼之，高功念請聖文，念畢，再舉：「虛皇三寶天尊」。接著，高功唱：「至道包無外，真經憫世愚，敬奉承天貺，稽首叩虛皇；雲鶴迎仙杖，慈雲駕羽車，形神俱快樂，千劫一朝齊。」（樂譜參見譜例五十四【智慧生戒根】），唱畢，又舉：「開函演奧天尊」，緊接其後念一段白文。隨後，高功誦《度人經》（全稱為《太上洞玄靈寶無量度人上品妙經》）。誦經完畢，高功舉：「難逢難遇天尊」，接以【演義腔】唱：「黍米珠，懸法界，度人經，最上品，傳得到人世；始青天，浮黎土，度人經，最上承，道妙難思議；黍米珠，靈寶尊，現出大祥光，乘丹輿駕綠輦，登引天真運九炁；布八天，靈寶尊，久病痼疾一時復，妙樂國，度亡魂，玉寶皇上尊，十方救苦天尊。」（樂譜見譜例六十二）。唱畢，高功念白文，其後唱【請懺】：「臣官衆等，志心皈命禮，度人教主，東宮慈父，太乙救苦天尊，青玄九陽上帝，東嶽酆都大帝，冥府十王真君，救苦會中，無鞅列聖，齋筵有請一切真靈，禮足各恭虔誠懺悔。」（樂譜見譜例六十三）。高功唱畢，念一段白文後，即行「拜表」，首先，表白跪宣度人表，宣畢，高功遣官，隨後，高功和提綱到外壇送表，最後，焚化表文，以示表文已達天庭。「拜表」完畢高功和提

綱回內壇的三寶壇代謝，此時也與〈請恩〉的代謝一樣，高功先舉：「表文已達天庭，一誠代謝高真」，再接以很長的代謝文。其後亦如〈請恩〉，高功舉：「道衆虔誠，結願如法」，接著同樣以【十二願】的腔調唱「十願」（其詞爲：「一願天壇享大福；二願地獄無苦聲；三願火翳成清暑；四願劍樹化寒林；五願上登朱陵府；六願下如開光門；七願超度三界難；八願徑上元始天；九願靜念稽首禮；十願悉皈太上前。」），或者不唱「十願」而以任何一首七言腔唱結束偈子：「慈尊救苦妙難酬，身掛霞衣屢劫修，五色彩雲生足下，九頭獅子前面游，孟中甘露時常灑，手內楊柳不計秋，千處有求千處赴，耐何常作渡人舟」。至此，〈度人〉科結束，仍以嗩吶吹奏【扮妝臺】。

#### 16：40～17：50 〈救苦〉

〈救苦〉全名爲「生神救苦玄科」，爲的是救苦救難，超拔亡人登仙，由一名高功在一名提綱的協助下於內壇和外壇主持進行，需時約一小時十分。其儀式進行環節及程序與〈度人〉的完全相同，僅唱念內容與〈度人〉相異。因此，以下不贅述〈救苦〉進程序，只記述其進行中與〈度人〉的唱詞內容等不同者。

首先，〈救苦〉開始偈子就異於〈度人〉開始偈子的唱詞，具體爲：「徑上元始天，靜念稽首禮，悉皈太上前。」（可用〈請恩〉開科偈子【稽首朝金闕】的腔調唱，樂譜見譜例五十七）。隨後唱的【衛靈腔】，其唱詞也與〈度人〉的不盡相同，爲「五靈列位，三炁生成，陰陽造化，天地合明，黃錄肇書，白簡遷神，玉帝垂慈，千真降臨，酆都罷對，皆得光明，鐵城摧毀，五苦懼停，太乙降命，元皇育形，煉尸煅魄，神超玉京，九龍誥詔，仙化成人，馳騁龍駕，逍遙上清，朝元之後，與道合真」。繼之，於請聖文後，舉畢「虛皇三寶天尊」接唱的一首五言腔，其

唱詞同樣異於〈度人〉同一環節的唱詞，其唱詞是：「啓請青玄主，十方救苦尊，應念鑒凡情，隨聲來救苦，諸獄見光明，幽爽得解脫，三途五苦難，聞經盡消除。」（亦如〈度人〉同一環節，可用【智慧生戒根】腔調唱，樂譜見譜例五十四）。接著，高功誦畢《靈寶救苦妙經》（全稱為《太上洞玄靈寶十方救苦妙經》）唱【演義】之前所舉為：「難逢難遇救苦經」，亦不同於〈度人〉此處所舉，而其【演義】唱詞也完全不同於〈度人〉的，具體為：「金書出現度人文，三洞靈音混百神，大有通玄回六道，元君遇死振迷津，驪朱影耀蒼江底，寶劍光藏碧漢中，法體完成生福國，個中別是一家風」。結束唱的【十二願】，其腔調與上述〈請恩〉中的【十二願】相同，其唱詞為：「一願元始救命，二願幽夜開明，三願金錄度命，四願黑簿陳明，五願苦海息恨，六願火翳成蓮，七願聞經悟道，八願釋結和冤，九願遷神快樂，十願進品仙階，十一願酆都罷寺，十二願亡者生天」。這裡同樣可以不唱【十二願】，而任選一首七言道腔唱「妙經轉誦已周全，上徹三天下九泉，今日亡魂承道力，彩雲紫霧盡生天。」作為結束偈子。

#### 17：50～18：30 〈送亡〉

〈送亡〉全稱為「黃錄靈寶獻齋送亡玄科」，旨在送亡人登仙界超昇極樂，由一名高功在一名提綱協助下，於靈壇、師壇、金華古寺山門外等處主持進行，整個儀式約需進行四十分鐘。

〈送亡〉開始，高功站於靈壇供桌前誦誦太乙誥，誦畢，先唱五言偈子：「逝水東流去，南柯夢一場，北陰風颯颯，何處是家鄉。」（可任選一道五言道腔唱）。然後，齋主家人手捧亡人靈牌跪於供桌前，高功念請靈白文。隨後，行「三獻禮」（其進程序與上述〈發牒〉的「三獻禮」相同，茲不贅述，只寫出其



與上述三獻不同的唱詞)，初獻唱詞：「天尊苦海運慈舟，慧炬常熒照九幽，萬朵荷蓮開水面，一天星斗漾江流，疏通黑壤冥泉路，賑拔沈淪長夜囚，惟願大慈施妙力，雲宮仙島任遨遊。」（可用任何一首七言洞經腔唱）；二獻唱詞：「陰風初起夜沈沈，沈幽冥絕信音，音信不通空望想，想思何處可追尋，尋聲救苦聲聲應，應念垂慈劫劫深，深感大千宏誓願，願超亡者早離去。」（可隨意以七言洞經腔唱）；三獻唱詞：「乾坤日月兩茫茫，茫中相遇實可傷，傷哉顏子何短壽，壽比彭祖亦終亡，亡人未得長生藥，藥內豈有不死方，方嘆世人如春夢，夢中不覺到黃泉。」（可隨意以七言洞經腔唱）。之後，表白宣疏，宣畢，高功唱：「志心奉請，五方五靈童子，各個手持本色引魂蓮花，寶幡來願所，接引衆亡魂，早早生天去。」（樂譜參見譜例三十四）。唱畢，高功念一段白文後，與提綱一起領著手捧亡人靈牌的齋主家人到師壇「朝參」。

到了師壇，齋主家人手捧亡人靈牌跪於供桌前，高功行「朝參」（與上述〈召亡〉時的「朝參」相同，可參見上述）。隨後，表白宣寶錄戒牒，再宣遣關文，接著焚化牒文。繼之，高功引亡「辭謝三寶」（與上述〈大賑濟〉中的「辭謝三寶」相同，可參見上述）。然後，高功和提綱領著手奉亡人靈牌的齋主家人（其中一人還手執靈幡），以及端著給亡人享用的「八大碗」、白酒和米飯的玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）成員於法器聲中去金華古寺山門外「送亡」。

來到山門外，人們先放置「八大碗」等讓亡人享用的飯菜，將三碗米飯（碗上各放一雙筷子）放於山門外最底一層臺階中間，其兩邊各放一小盅酒；「八大碗」則放於第二層臺階中間。然後，高功和提綱面向門外站於最上一層臺階（即臺階的第三層）

，齋主家人手捧亡人靈牌則面向山門外跪於高功和提綱身後（其中手捧靈牌，且執靈幡者跪在中間）。此時，高功念「送亡」白文，接著高功於法器聲中念「生天咒」。念畢，唱結束偈子【歷代文臣共武侯】（亦為〈大賑濟〉結束偈子，見譜例五十六）。繼之，齋主家人等到山門外空地燒亡人靈牌和靈幡，再將「八大碗」、米飯、酒等倒於其周圍，意為送亡人上路。這時，〈送亡〉結束。

第三天晚上：

20：30～23：30 〈謝恩〉

〈謝恩〉全稱為「靈寶設醮謝恩玄科」，目地在於齋事圓滿謝神恩。該科進行時間三小時左右，場面大，參與人員多，故由一名高功、一名都講及一名提綱共同主持進行。進行地點為內壇、外壇、金華古寺院內及門外等處。

〈謝恩〉開始，主醮高功大法師於內壇發鼓三通，隨後，唢呐吹起【南清宮】，齋主、高功、都講、提綱等在樂聲中依次於三寶壇前行三跪九叩。行禮畢，高功、都講、提綱一起唱開科偈子：「萬年天子宴蓬萊，五色雲中寶扇開，青瑣班齊宛鸞序，玉階韶舞鳳凰來。」（以〈開壇〉開科偈子【上壇齊唱步虛聲】的腔調唱，樂譜見譜例三）。唱畢，咒「五龍水」，①高功念水文，然後，高功和提綱一起以【咒水腔】唱：「玉清檢攝，妖氛真符，太上神符，太上神水；一六行，萬穢滅，自知非真，莫當吾真；自知非神，莫當吾神，金文珍畫，悉降玄穹；丹精靈液，召集班龍，噴雲吐霧，孰敢不恭；萬神宣威，百怪潛蹤，一如誥命，風火驛傳。」（樂譜見譜例六十四），都講於樂聲中右手執令牌，面對三寶壇供桌前方一碗放了一小支楊樹枝的清水虛書「五龍」符，並以左手順序掐「亥卯斗」及「九鳳罡」，再步「九鳳

罡」。咒得了五龍法水後，隨即進行「灑淨」，此時，高功和提綱一起唱【灑淨讚】：「瑤池水氣涵秋色，寶劍虹光射斗靈，身躍禹門三級浪，耳聞平地一聲雷。一灑灑天天神降，二灑灑地地清涼，三灑灑人人長壽，四灑灑鬼鬼滅形。」（樂譜見譜例六十五），唱畢，高功左手執朝笏，右手搖法鈴；提綱手敲「點子」（劍川道士還稱其為「鴛鴦鐸」或「子母鐸」）；都講左手端水碗，右手握七星劍並以碗中的楊樹枝蘸法水，與高功和提綱一起繞內壇灑五方，以清除惡氣，澄神靜慮。「灑淨」畢，轉入正科，高功、都講、提綱一起唱五言偈子【稽首朝金闕】（亦即〈請恩〉的開科偈子，樂譜及唱詞見譜例五十七）。隨後，提綱舉：「各禮師存念如法」，接著，高功、都講、提綱再一起以【衛靈腔】唱：「孟章建節，靈光執戈，監兵束妖，執照消魔；黃中總治，勾陳騰蛇，奠鎮五方，掃穢除邪；金童披香，玉女散花，氣凝日彩，神映月華；靈官混合，玄象森羅，蕊珠虛白，妙道巍峨；衆真監舉，是爲仙家，設醮之後，與道合真」（樂譜見譜例五十八）。唱畢，高功於法器聲中作法，用左手掐「五子歸庚」，以安四靈（即青龍、白虎、朱雀、玄武）。其後，高功、都講、提綱跪於三寶壇前，高功念請聖文，以請聖光臨法壇，繼之，另一名高功及一名提綱到三寶壇前代道衆宣請醮班（仍屬於請聖），以請衆真來護法會，這時先由該名提綱舉：「迎真迓聖天尊」，接著他們唱【讚言】：「以今靜夜法筵開，羅列香花簇寶臺，三界衆真齊降臨，一時同赴醮筵來。」（樂譜見譜例六十六），唱畢，正式宣請醮班，該名高功宣請醮班白文，隨後，他與提綱以一首名為【志心奉請】的長短句道腔唱：「志心奉請，太乙救苦天尊，雷聲普化天尊，惟願，鳳輦龍車，迓光馭駕；志心奉請，高上神霄真王，主法七宸上帝，惟願，鳳輦龍車，迓光馭駕；

香花一心奉請，天皇星皇土皇，金闕三皇上帝，惟願，鳳輦龍車，迓光馭駕；香花一心奉請，帝父帝母天尊，玉光普照天尊，惟願，鳳輦龍車，迓光馭駕；香花一心奉請，太上昊天至尊，金闕玉皇上帝，惟願，鳳輦龍車，迓光馭駕；香花一心奉請，鐵元帥陽上帝，三清三寶天尊，惟願，鳳輦龍車，迓光馭駕。」（樂譜見譜例六十七）。此時，原來主持儀式的高功、都講、提綱到外壇，準備帶領齋主及眾信徒（均為玉局會成員，亦即現劍川縣金華古寺道教管理委員會成員）恭迎聖駕降臨（劍川道士又稱其為「迎鸞接駕」）。

降聖開始，高功、都講、提綱並排跪於外壇供桌前，齋主及眾信徒則在他們身後，面向供桌跪於外壇壇場中，這時高功、都講、提綱一起唱七言偈子：「金闕光明四聖君，六精煥彩結丹雲，不因太上相傳授，安得人間有玉文。」（可隨意選用洞經腔唱），唱畢，高功念降聖白文。然後，進行「三捻香」，以恭迎聖駕降臨，一開始，高功、都講、提綱先唱：「香焚寶鼎，仙仗交並，瑞氣氤氳，香風四起。」（與〈開啓〉中唱的【香焚寶鼎】相同，樂譜見譜例二十），其間高功上香於供桌上的香爐內，齋主及眾信則叩首行禮，表示一上香；隨後以同樣的腔調和方式二上香，其唱詞是：「香焚玉篆，闔闔門開，虎嘯龍吟，鸞飛鳳舞。」；最後仍以同樣的腔調和方式三上香，此時唱詞為：「香焚馥鬱，鸞鳳交翔，樂奏鈞天，光臨下土」。「三捻香」完畢，高功、都講、提綱一起以一首洞經腔唱：「自從太極分高厚，始判輕清上屬天，若有人能修至道，方知身乃作金仙」。接著，提綱舉：「左叩金鐘九下」，於是一名道士敲鐘九響（該鐘系鐵制，呈半橢圓形，直徑二十厘米左右，掛於緊靠老君殿右邊大門外的橫梁上），其後，高功、都講、提綱一起再以另一首洞經腔唱：

「如今行溢三千歲，不覺時丁四萬年，老君丹臺開寶笈，天尊金口爲流傳」。唱畢，提綱再舉：「右擊玉磬六音」，道士再敲鐘六響（因沒有玉磬，故這裡以鐘代磬）。繼之，高功念迎聖白文，唢呐吹起【大擺隊伍】，樂聲中，都講、提綱將外壇供桌上的「斗姆」及「南斗六星」等的塑像逐一恭遞予跪著的齋主及衆信，讓其各手捧一尊塑像，表示聖駕降臨法會。隨後，大家回內壇。由於聖駕光臨，故這裡的回壇不同一般，具體爲高功、都講、提綱以都講—提綱—高功這樣的先後次序，帶領手捧神像的齋主及衆信在【大擺隊伍】的樂聲中，由外壇順序進「都門」—到「地戶」—去「人寰」—到「天門」。最後，高功、都講、提綱等將斗姆及南斗六星的塑像一一恭放於內壇三寶壇的供臺上，表示聖駕就位，「迎鸞接駕」告成。其後，進行「朝參」（朝禮七寶、九皇、諸天、諸星等）。

「朝參」開始，唢呐吹奏【南清宮】，齋主及衆信等隨著樂聲於內壇的三寶壇前行三跪九叩，接著，高功、都講、提綱一同唱：「志心朝禮，虛無自然，大羅七寶上帝；志心朝禮，高上神霄，主法九宸上帝；志心朝禮，大羅金闕，諸天諸后元君；志心朝禮，普天星斗，河漢拱極群真；志心朝禮，梵天釋教，諸佛金仙如來；志心朝禮，興儒至聖，文昌關聖帝君；志心朝禮，清微靈寶混元，歷代師真；志心朝禮，金闕寥陽，與醮左班真宰，金闕寥陽，與醮右班真宰。」（樂譜見譜例六十八），唱畢，高功念：「朝禮既周，請神醮座，臣不揣凡愚，僭伸請命，伏願三清十極，端居金闕之高，百辟千官已序仙班之座」。其後，行「三獻禮」，①先行初獻，跪於三寶壇前的齋主及衆信在唢呐吹奏的【小開門】樂聲中行三跪九叩，高功、都講、提綱於三寶壇前一起唱：「玉清樂，玉清樂，玉清聖境會天真，玉清樂。」（樂譜

見譜例六十九)，繼之，進行「拜詞」（即拜「謝恩詞」，由「請詞」、「點詞」和「宣詞」組成）。首先「請詞」，提綱念「請詞」白文，接著，高功唱：「道貫真玄，元始九炁，萬神開張，敕諸符使，龍刀開函，詞文上啓，宣告群靈，威儀周備，魔王敬迎，生化蒙惠，急急如元始三炁天君律令。」（樂譜見譜例七十），唱畢，高功、都講、提綱並排跪於三寶壇供桌前，高功以「龍刀」點詞，<sup>⑱</sup>表白恭詣天門跪奏詞文（劍川道士又稱其為「宣詞」），此時，齋主及衆信於高功、都講、提綱身後面向三寶壇而跪，一名道士則站在跪著的齋主及衆信之前，左手執「七星旗」，右手執「鑾圖旗」交叉揮舞，以鎮邪，保持壇場淨肅。「點詞」和「宣詞」完畢，都講在法器聲中用「金盤玉印」<sup>⑲</sup>在詞殼（以淺藍色紙做成的一尺長，四寸寬的紙盒，面上貼了畫著送詞文的神員及八卦圖的粉紅色方紙，據劍川道士介紹為裝詞文的信封。）上方旋繞，高功則手執「龍刀」默念著在詞殼上作法，以確保送到天庭的詞文能準確無誤。其後，高功、都講、提綱一齊唱：「五色之煙，薰詞上天，五色之氣，薰詞達帝；下官故舊，不得妄干，雷霆官將，操詞上天；散花誥以聞，薰詞達帝庭，玉簡添年冥，金書爲記名箕，脫落希填補，高低爲改更，心詞達玉帝，醮主保安寧，心詞達玉帝，道衆保安寧」（樂譜見譜例七十一）。「點詞」及「宣詞」完畢，高功持「七星劍」作法，以召溫雷君護送詞文達天庭，其間都講左手持「七星旗」，右手搖法鈴；提綱左手持「鑾圖旗」，右手亦搖法鈴在法器聲中一同跟隨高功繞壇，高功繞行於東、南、西、北各方，分別用劍書「玉帝」、「酆都」等字諱，還分別手掐「斗」腳踏罡地步「三臺」、「南斗」，並握「火車訣」等，以開「天門」、辟「地戶」、斬「罡風」、封「鬼門」，使詞文能順利地送到天庭。之後，高

功、都講和提綱在法器聲中一起領著齋主及眾信離開內壇到金華古寺院內的焚化塔前「送詞」。

來到焚化塔前，齋主及眾信面向焚化塔分成幾排站於高功、都講、提綱身後，高功、都講、提綱則並排站在焚化塔前一起先以洞經腔【老掛腔】唱焚化偈子：「淡月疏星繞建章，仙風飄下玉爐香，侍臣鵠立通明殿，一朵紅雲捧玉皇。」（樂譜參見譜例四十一），再以洞經腔【萬卷書】接唱：「琅函進奏上瑤階，仰望雷威達善言，縹緲雲車三界上，通明宮裡會群仙」（樂譜參見譜例二十三，此處亦可任意用其他兩首洞經腔前後相連地唱），緊結其後唱聖號「大慈大悲，飛雲捧奏大天尊」（樂譜見譜例七十二）。繼之，高功於法器聲中作法握「白鶴訣」（或握「金盤玉印」），以確保詞文至天庭，隨後，焚化詞文、詞殼及紙龍（一條用彩色紙扎成的一米長的龍，上面坐著一個紙扎的小人，代表「溫雷君」），表示詞文已送達天庭。「送詞」畢，於法器聲中高功、都講、提綱又領著齋主及眾信回內壇行「三謝禮」禮中的二獻、三獻，以及飲「福祿壽酒」、「散燈」、「散花」等。

回到內壇後，高功、都講、提綱亦如行初獻時一樣，並排站於三寶壇前，齋主及眾信在其身後分為幾排面向三寶壇而跪，高功念一段白文後，唢呐吹起【南清宮】，齋主及眾信於樂聲中行三跪九叩，高功、都講、提綱一起以初獻的【玉清樂】腔調唱：「上清樂，上清樂，上清真境會天人，上清樂。」（樂譜參見譜例六十九），唱畢，表白宣「謝醮疏」，二獻畢。繼之，以同於二獻的形式行三獻，此時，唢呐吹奏【小開門】，齋主及眾信在樂聲中行三跪九叩，高功念一段白文後，都講、提綱仍然與其一起用【玉清樂】的腔調唱：「太清樂，太清樂，太清仙境好逍遙，太清樂」。接著，表白宣「送聖疏」，之後，高功遣二疏（「

謝醮疏」及「送聖疏」)關,「三謝禮」完畢。其後,飲「福祿壽酒」,此時,三十餘名玉局會(現劍川縣金華古寺道教管理委員會)老媽媽跪於三寶壇前,每人接捧一小杯道士遞予的酒,高功舉:「紫清賜福天尊」,眾道士唱:「福酒賀長生,福如東海,福星福祚常旺焉,南極福星增福澤,福如東海。」(可用〈開啓〉中【一柱道德香】的腔調唱,樂譜見譜例二十二),唱畢,唢呐吹起【喜金蓮】(樂譜見譜例七十三),老媽媽們於樂聲中飲一口杯中酒,意為飲福酒;接著,眾道士以同樣的腔調唱:「祿酒賀長生,祿位高昇,祿星祿籍永旺焉,南極祿星注祿籍,祿位高昇」,唱畢,老媽媽們在唢呐吹奏的【南清宮】樂聲中再飲一口杯中酒,表示飲祿酒;繼之,眾道士再次以同樣的腔調唱:「壽酒賀長生,壽比南山,壽星壽筭永威然,南極壽星增壽筭,壽比南山」;唱畢,唢呐曲【小開門】響起,老媽媽們於樂聲中飲盡杯中酒,意為飲壽酒。至此,飲畢福祿壽酒,老媽媽們叩首謝恩。隨後,「散燈」開始,道士點燃六盞蓮花燈(每盞均以碗口直徑約十厘米的大碗,外貼幾層紅紙或藍紙、黃紙的花瓣而成,碗內置半截紅蠟燭),高功念敬燈獻聖白文,念畢,眾道士以供養腔唱:「蠟燭與明燈,普放光明,照開天堂地獄門,燈奉諸天諸聖前,命運光亨」,高功、都講、提綱每人左右兩手各捧一盞點燃的蓮花燈在內壇中隨歌而舞,意在酬謝諸天諸聖。接著,齋主與眾信亦以三人為一組手捧蓮花燈於高功、都講、提綱舞蹈之後分批先後上場跳散燈舞,他們舞蹈時,眾道士以洞經腔唱:「明燈遍照大羅天,光與三臺北斗聯,今辰齋主虔誠奉,燈光燦爛降神仙;華燈耿耿露天心,六合沈沈夜氣清,森森萬象朝南斗,燦燦眾星拱北辰;萬朵金蓮開不謝,四時寶燈正常明,是日燈主何所祝,延年益筭保安寧」(以任何一首七言洞經腔唱均可)



。其後，進行「散花」，目的亦如「散燈」，爲的是酬謝諸天諸聖。此時，先由高功念散花詞文，再由表白按春、夏、秋、冬的景致念花文。然後，道士與衆信先以五言洞經腔唱：「獻花群葩盛，天花散漫飛，幃花育林華，倩燦耀光輝，散作繽紛片，諸天贊善哉，隨風滿寶臺，所願皆如意」，再接以七言洞經腔唱：「元始天王降吉祥，惟願慈悲降道場，今晨齋主增福壽，獻花供養大法王。」（這裡所唱洞經腔無一定之規，可任選一首五言和七言的順序唱）。歌聲中高功與都講各手持一原插於三寶壇供桌兩旁的用紅、橙、黃、粉、藍等彩色紙花扎成的大花束，並以「童子拜觀音」、「金龍戲珠」、「膝上栽花」等動作跳散花舞，代表齋主及衆信感謝諸天諸聖。此後，高功、都講、提綱一起於法器聲中依次到金華古寺門外、院內，以及老君殿門外左右兩側，以拜謝幡竿、天地、監齋等。繼之，他們於金華古寺大門外面對門外曠野站立，以【拜謝腔】唱：「拜請三清歸三境，鶴輶鸞輿上玉京，拜送四皇歸地闕，旌旗羽蓋下來迎；拜送九皇歸九霄，捍厄扶衰保太平，拜送諸天諸聖後，位乘帝德發揚春；拜送璇璣諸星斗，周天列宿注長生，拜送三官四聖衆，歷代宗師爲保舉；拜送地藏王菩薩，九幽地獄化蓮臺，拜送岳鄴十王聖，赦宥亡人早超生；拜送川主古城隍，一川黎庶荷生成，拜送隨鸞翊衛聖，齋功告就賴玄恩；天花散漫徘徊引，絳節霓旌上太清，惟願聖德流科教，福流齋主滿門庭；蠢動含靈沾惠澤，國泰民安樂昇平，遙望諸天氣蕩蕩，願垂道法廣興行。」（樂譜見譜例七十四）。隨後，高功、都講、提綱回內壇，此時，高功先念「三不捨」白文，再以動作表達「三不捨」之意。接其後，他們到外壇行「犒將」之「三獻禮」（此「三獻禮」與〈發牒〉及〈召亡〉中的「三獻禮」進程序相同，不再復述，只記述其三段不同的唱詞等

）初獻唱詞：「道法本無多，南神貫白虎，只須三七子，降服世間魔。」；二謝唱詞：「赫赫雷神將，威威壇靖兵，世人若有厄，一掃即清平。」；三謝唱詞：「三元神共護，萬聖眼同明，無災亦無難，永保道心寧。」（三段所唱的腔調均相同，樂譜見譜例七十五）。「三獻禮」完畢，即「送聖」，高功、都講、提綱一起唱：「回駢五雲馭，騰駕九章歌，倏忽冲天遠，瑤壇香氣多；聖恩覃宇宙，福祿遍山河，緬想神仙路，逍遙上大羅。」（可任意以一首五言洞經腔或道腔唱），唱畢，高功念送聖白文。最後，在【大擺隊伍】的樂聲中「謝恩」科結束，這亦告《公齋》儀式全部進行完畢。

## （二）《私齋》進程序

《私齋》從布置壇場等準備工作到儀式進行完畢共計需要一天半的時間（儀式進行的第一天主持儀式的高功，以及住地距離齋主家較遠的道士和樂師便在齋主家就寢）。通常是儀式進行的第一天主持儀式的高功，以及六七位道士和樂師帶著神像畫、聖牌與寫好的表文，以及法器和樂器等於清晨七點半左右來到齋主家，吃畢齋主預備的早點後即布置壇場。一切準備完畢，約於上午九時許開始即按下列程序正式進行《私齋》儀式：

第一天：

上午：〈開壇〉（其具體內容及進程序與上述《公齋》的〈開壇〉相同）。

〈發牒〉（其具體內容與進程序同於上述《公齋》中〈發牒〉前半部分，後半部分外出揚幡等內容則省略了。此外，其與《公齋》中〈發牒〉的不同之處還在於，它並非於外壇進行

，而是在內壇進行）。

下午：〈召亡〉（其具體內容及進行程序與上述《公齋》的〈召亡〉相同。此時，若是「白事」，「奈河橋」改用白布搭成）。

〈五老燈〉（其具體內容與進行程序同於上述《公齋》的〈五老燈〉）。

〈度人〉（其具體內容與進行程序同於上述《公齋》的〈度人〉）。

晚上：〈大賑濟〉（其具體內容與進行程序同於上述《公齋》的〈大賑濟〉，只是作「白事」時，「昇天橋」亦如「奈河橋」一樣不以紅布搭成，而以白布為之）。

在《私齋》以上儀式程序中，凡原在《公齋》師壇進行的環節，《私齋》時均在內壇進行；原在《公齋》外壇進行的環節，《私齋》時則一般於內壇供桌對面近窗處（或近門處）面向窗外（或面向門外）進行。

第二天：

上午：〈報恩〉

〈報恩〉的全稱為「太上真一報恩玄科」，目的是報達父母深恩。該儀式環節《公齋》沒有，為《私齋》獨有的儀式環節，由一名高功於《私齋》內壇在一名提綱協助下主持進行，需時約一小時二十分。其進行程序如下：

儀式開始，高功和提綱於內壇供桌前首先唱開科偈子【稽首朝金闕】（即《公齋》中〈請恩〉的開科偈子，樂譜見譜例五十七），再唱【衛靈腔】（其詞、曲結構與《公齋》的〈請恩〉、〈度人〉、〈救苦〉、〈謝恩〉中唱的【衛靈腔】相同，僅詞意

相異，樂譜見譜例五十八）。其後，高功和提綱於供桌前「請聖」，繼之，行「三捻香」，其進程序及念唱詞文結構與《公齋》的〈請恩〉的「三捻香」相同（參見上述《公齋》進程序中〈請恩〉的「三捻香」部分），只是念唱詞文內容相異，其中「三捻香」開始所唱偈子為：「仙本流傳報恩經，琅函開處表精誠，信香三捻當壇奏，大孝惟恩十七種。」（這裡同《公齋》中〈請恩〉的「三捻香」一樣，可以任何一首七言洞經腔唱。祝香句等詞文略）。「三捻香」之後的讀三寶，其進程序與《公齋》〈請恩〉中的皈依三寶別無二致，可參見上述，當中所唱【清江腔】亦為〈請恩〉的皈依三寶所唱，除唱詞內容與〈請恩〉的皈依三寶不同外，唱詞結構及腔調則與之完全相同（其樂譜見譜例七十）。隨後，以【朝腔】唱：「祖師萬法教主，玄天上帝，蕩魔終劫，濟苦天尊，報恩會上，一切真仙，諸靈官衆。」（樂譜見譜例七十六）唱畢，高功念一段白文後，接著誦《報恩經》。誦經完畢，高功念一段收經白文後，即進行「拜表」，接著表白宣表，然後，高功「遣關」，並與提綱一起離開內壇供桌前，轉身到近窗（或近門）處「送表」。繼之，高功和提綱回到供桌前，回壇代謝，隨後，高功舉：「法衆虔誠讚偈如法」，接著提綱與其一起唱結束偈子：「天生萬物人最靈，父母恩深當在心，過去見存宜懷報，代代流傳教子孫。」（可用任何一首七言腔唱）。最後，在【大擺隊伍】的樂聲中，〈報恩〉科結束。至此，為時一天半的《私齋》儀式也全部結束。

爲了較簡單明了地把握劍川白族道教超度儀式《公齋》及其音樂的程序架構，茲分別將其進程序概括如下：

### 《公齋》進程序：

第一天：準備：布置壇場，安頓食宿等。

第二天：上午：〈開壇〉、〈發牒〉、〈蕩穢〉、〈開啓〉；

下午：〈放赦〉、〈召亡〉、〈五老燈〉；

晚上：〈大賑濟〉。

第三天：上午：〈請恩〉；

下午：〈度人〉、〈救苦〉、〈送亡〉；

晚上：〈謝恩〉。

### 程序內容：

非音樂性環節：

音樂性環節：

〈開壇〉：

發鼓

行禮

奏【新八卦調】（唢呐曲）

打【步虛】（法器）

唱【上堂齊唱步虛聲】（開科偈子，道腔）

唱誦【六神咒】

誦誦《太上混元老君

說常清淨經》等

誦聖誥

雷神咒

法器打五言和四言句

唱【啓請靈官馬元帥】（道腔）

唱【道之一字廣宣揚】（結束偈子，道腔）

奏【扮妝臺】（唢呐曲）

〈發牒〉：

- 唱「真官威力孰能宣」(開科偈子，道腔，曲調同【上壇齊唱步虛聲】)
- 咒三光水 打法器
- 唱【太上說法時】(咒水偈子，道腔)
- 揚幡
- 宣「執事榜」
- 行禮 奏【南清宮】(噴呐曲)
- 行三獻禮：初獻 唱【天高地厚】(道腔)
- 唱【五奉請】(道腔)
- 奏【小開門】(噴呐曲)
- 唱「聖德流科教」(道腔，曲調同【太上說法時】)
- 二獻 奏【南清宮】(噴呐曲)
- 唱「闔闔開黃道」(道腔，曲調也可與【太上說法時】同)
- 三獻 奏【小開門】(噴呐曲)
- 唱「三元神兵護」(道腔，曲調同【太上說法時】)
- 宣請聖牒
- 宣奏、啓、申
- 送奏、啓、申
- 焚化牒文 唱【拜送值符使】(道腔)

回壇

唱「三天高遠洞幽深」(結束偈子，道腔，曲調同【上壇齊唱步虛聲】)

奏【扮妝臺】(嗩吶曲)

〈蕩穢〉：

唱【鼎分三教道爲先】(開科偈子，道腔，曲調同【上壇齊唱步虛聲】)

拜表

唱【請聖腔】(道腔)

唱【太虛澄寂】(道腔)

焚化表文

唱「日吉時良」(道腔，也可用【節節高】道腔)

請水

請監齋

請監門和監壇

斬月魔

安鎮五方

打法器

唱【集福迎祥】(道腔)

繞壇

打法器

封鬼門

打法器

奏【扮妝臺】(嗩吶曲)

〈開啓〉：

唱【瑤壇初建碧雲臺】(開科偈子，道腔)

- 唱【闐闐開黃道】（道腔）  
唱「九清之上」（道腔，曲調也可與【香焚寶鼎】相同）  
唱【香焚寶鼎】（道腔）  
奏【南清宮】（噴呐曲）  
唱【三柱香】（道腔）
- 三柱香  
請聖  
啓醮疏  
送疏  
焚化  
宣天門榜  
代謝
- 唱【萬卷書】（道腔）  
唱【代謝腔】（道腔）  
唱【節節高】（結束偈子，道腔）  
奏【扮妝臺】（噴呐曲）

〈放赦〉：

- 打【步虛】（法器）  
唱「飛符演徹自天來」（開科偈子，道腔，可用【上壇齊唱步虛上聲】的曲調）
- 請聖  
宣符（用劍敕赦東、南方）  
宣赦賁敕關  
敕蛟龍

〈召亡〉：



- 唱【玉書金簡度亡魂】（道腔）  
唱【聖號】（道腔）  
唱【天乙北嶽神虎書】（道腔）
- 宣召亡牒  
焚化召亡牒  
破地獄  
打法器  
唱【羽客仙班運斗章】（道腔）  
唱【太微輝黃旗】（道腔）  
用靈幡引魂  
沐浴  
變食  
打變食法器  
唱【我持清靜供】（道腔）  
行禮  
奏【南清宮】（噴呐曲）  
引亡過柰河橋  
唱【志心奉請(-)】（道腔）  
唱「法橋架聳砌蓮臺」（任選洞經腔）  
唱「南閻洞浮別有天」（任選洞經腔）  
到內壇朝參（朝禮三寶）  
唱【參腔】（道腔）  
到靈壇安靈位  
三獻禮  
奏【南清宮】（噴呐曲）

〈五老燈〉：

- 唱【玉書金簡度亡魂】（開科偈子，道腔）

讚三寶

宣五老疏

送疏

讚五方

唱【大慈悲腔】（道腔）

唱【讚燈腔(一)】（道腔，也可選其他道腔或洞經腔）

唱【元始腔】（洞經腔，也可選其他洞經腔或道腔）

唱【懶畫鵲】（同上）

唱【疊落泉】（同上）

唱【老卦腔】（同上）

唱【新卦腔】（同上）

唱【醉楊妃】（同上）

唱【七曲詞】（同上）

唱【讚燈腔(二)】（道腔，也可選其他道腔或洞經腔）

代亡懺悔

代謝

唱【代謝腔】（道腔）

唱【紫金瑞相貫玄元】（結束偈子，道腔）

奏【扮妝臺】（唢呐曲）

〈大賑濟〉：

接靈位

奏【南清宮】（唢呐曲）

唱【眾等皈依腔】（道腔）

水火煉度

唱【南上朱陵府】（道腔）

登座

唱「救苦天尊垂寶相」（腔調任

選)

唱「太上道德君」(腔調任選)

唱「孤魂飄蕩幾經秋」(任選道腔)

諷香讚

諷聖號

宣施食牒

破地獄

打法器

唱【一聲密咒】(道腔)

唱【十召請】(道腔)

唱「金爐靄靄自然香」(腔調任選)

十傷(濟十傷孤魂)

十續(十續五體全形)

變食

唱「一氣和太和」(腔調任選)

唱【我持清淨供】(與〈召亡〉同名腔同)

唱「青帝護魂」(腔調任選)

引亡皈依三寶

唱【稽首皈依道】(道腔)

唱「稽首皈依經」(腔調同上)

唱「稽首皈依師」(腔調同上)

唱【智慧生戒根】(道腔)

引亡辭謝三寶

唱【辭謝腔】(道腔)

引亡過昇天橋

唱「亡靈受煉度金橋」(腔調任選)

唱「九還七返煉諸靈」(腔調任

- 還)
- 唱「南閻浮洞別有天」(腔調任還)
- 回壇 唱【歷代文臣共武侯】(結束偈子，道腔)
- 奏【大擺隊伍】(噴吶曲)

〈請恩〉：

- 發鼓
- 行禮 奏【小開門】(噴吶曲)
- 唱【稽首朝金闕】(開科偈子，道腔)
- 唱「高虛縹緲昊天中」(腔調任還)
- 唱【衛靈腔】(道腔)

請聖

拜請恩表

三捻香

唱「淡月疏星繞建章」(偈子，任還洞經腔)

奏【小開門】(噴吶曲)

皈依三寶

唱【清江腔】(道腔)

《玉皇經》禮請開始

唱「一朵紅雲捧玉皇」(偈子，任還洞經腔)

念「禮請」

「禮請」結束

唱「妙告靈文讚玉真」(偈子，腔調任還)

奏【扮妝臺】（噴吶曲）  
《玉皇經》上卷開始 唱「日吉時良好誦經」（偈子，腔  
調多用【節節高】，也可任選）  
唱「玉皇修證在香嚴」（任選洞經  
腔）  
唱「心外操心即道場」（任選洞經  
腔）

誦「上卷」

念「彌羅誥」

唱【松花讚】（道腔）  
奏【扮妝臺】（噴吶曲）  
《玉皇經》中卷開始 唱「寶蓋結成無幼化」（偈子，腔  
調任選）  
唱「雲景囊中八色鮮」（任選洞經  
腔）  
唱「金闕光明大聖君」（任選洞經  
腔）

誦「中卷」

念「彌羅誥」

唱【松花讚】（道腔）  
奏【扮妝臺】（噴吶曲）  
《玉皇經》下卷開始 唱「護持功德杳無垠」（偈子，腔  
調任選）  
唱「五節清香寶鼎焚」（任選洞經  
腔）  
唱「金書玉字妙難恩」（任選洞經

腔)

誦「下卷」上半部

念「彌羅誥」

誦「下卷」下半部

誦《高上玉皇心印妙經》

唱【松花讚】(道腔)

回壇代謝

唱【十二願】(道腔，或任選道腔  
唱「高厚初分太極先」作為結束偈  
子)

奏【扮妝臺】(唢呐曲)

〈度人〉：

唱【太微輝黃旗】(開科偈子，道  
腔)

唱【衛靈腔】(道腔)

請聖

唱「至道包元外」(任選道腔)

誦《度人經》

唱【演義腔】(道腔)

唱【請懺】(道腔)

拜度人表

送表

回壇代謝

唱「十願」(道腔，曲調同【十二  
願】，或任選道腔唱「慈尊救苦

妙難酬」作為結束偈子)

奏【扮妝臺】(唢呐曲)

〈救苦〉：

唱「徑上元始天」(開科偈子，曲調可同【太微輝黃旗】)

唱【衛靈腔】(道腔)

請聖

唱「啓請青玄主」(可任選道腔)

誦《救苦經》

唱【演義腔】(道腔)

拜救苦表

送表

回壇代謝

唱【十二願】(道腔，或任選道腔)

唱「妙經轉誦已周全」作為結束偈子)

奏【扮妝臺】(唢呐曲)

〈送亡〉：

諷太乙誥

唱「逝水東流去」(偈子，任選道腔)

請靈

行三獻禮：初獻

奏【小開門】(唢呐曲)

唱「天尊苦海運慈航」(任選道

- 腔)
- 二獻 奏【南清宮】(噴呐曲)  
唱「陰風初起夜沈沈」(任選道腔)
- 三獻 奏【小開門】(噴呐曲)  
唱「乾坤日月兩茫茫」(任選道腔)  
唱「志心奉請(-)」(道腔)

朝參

宣寶祿戒牒

宣關文

辭謝三寶

門外送亡

唱【辭謝腔】(道腔)

唱【歷代文臣共武侯】(結束偈子，道腔)

〈謝恩〉：

發鼓

行禮

奏【南清宮】(噴呐曲)  
唱「萬年天子宴蓬萊」(開科偈子，曲調同開壇的【上壇齊唱步虛聲】)

咒五龍水

唱【玉清檢攝】(又名「咒水腔」，道腔)

灑淨

唱【灑淨讚】(道腔)



- 正科開始 唱【稽首朝金闕】（道腔）  
唱【衛靈腔】（道腔）
- 安四靈  
請聖  
宣醮班
- 唱【讚言】（道腔）  
唱【志心奉請(二)】（道腔）
- 迎鸞接駕（恭迎聖駕  
降臨） 唱「金闕光明四聖君」（任選洞經  
腔）
- 三祝香：一祝香 唱【香焚寶鼎】（道腔）  
二祝香 唱「香焚玉篆」（腔調同上）  
三祝香 唱「香焚馥鸞」（腔調同上）  
唱「自從太極分高厚」（任選洞經  
腔）
- 行禮 奏【南清宮】（唢呐曲）  
唱「如今行溢三千歲」（任選洞經  
腔）
- 降聖 奏【大擺隊伍】（唢呐曲）
- 朝參（朝七寶、九聖  
、諸天、諸師）
- 行禮 奏【南清宮】（唢呐曲）  
唱【志心朝禮】（道腔）
- 三獻禮
- 初獻：謝玉清  
行禮 奏【南清宮】（唢呐曲）  
唱【玉清樂】（道腔）

- 請詞  
宣詞  
點詞  
繞壇作法  
送詞  
作法  
焚化  
回壇  
二獻：謝上清  
行禮  
宣謝醮疏  
三獻：謝太清  
行禮  
宣送聖疏  
遣二疏官  
飲福祿壽酒
- 唱【道貫真玄】（道腔）  
唱【五色之烟】（道腔）  
打法器  
唱「淡月疏星繞建章」（任選洞經腔）  
唱「琅函進奏上瑤界」（任選洞經腔）  
唱【大慈悲聖號】（道腔）  
打法器  
奏【南清宮】（噴吶曲）  
唱「上清樂」（曲調同【玉清樂】）  
奏【小開門】（噴吶曲）  
唱「太清樂」（曲調同【玉清樂】）  
唱「福酒賀長生」（任選道腔）  
奏【喜金蓮】（噴吶曲）

- 唱「祿酒賀長生」(任選道腔)  
奏【南清宮】(噴呐曲)  
唱「壽酒賀長生」(任選道腔)  
奏【小開門】(噴呐曲)  
散燈 唱「蠟燭與明燈」(任選道腔)  
唱「明燈遍照大羅天」(任選洞經腔)  
散花 唱「獻花群葩盛」(任選洞經腔)  
唱「元始天王降吉祥」(任選洞經腔)  
謝幡竿  
謝天地  
謝監壇  
唱【拜送腔】(道腔)  
三不捨  
外壇犒將  
三獻禮：初獻 奏【南清宮】(噴呐曲)  
唱【道法本無多】(道腔)  
二獻 奏【小開門】(噴呐曲)  
唱「赫赫神雷將」(曲調同【道法本無多】)  
三獻 奏【南清宮】(噴呐曲)  
唱「三元神供護」(曲調同【道法本無多】)  
送聖 唱「回五言駕」(任選道腔)

由上述反映出，劍川白族道教的儀式程序繁複多樣，其中音樂是儀式的有機組成部分，儀式的每一環節均由音樂伴隨進行，甚或音樂就是儀式本身的環節，儀式與音樂可謂唇齒相依，兩者是你中有我，我中有你，沒有儀式的進行就無所謂音樂，而離開音樂，儀式亦無從進行。這既是劍川白族道教儀式及其音樂進行的固有特點，也是道教儀式及其音樂的共性特徵。

關於劍川白族道教音樂的具體形態特徵和典型結構布局，以及使用特點等本書下一章將專門展開討論，茲不贅述。在此，要特別指出的是，劍川白族道教的儀式進行，與劍川道教名山金華山的建築，以及劍川白族道教的壇場布置一樣，亦蘊含著儒、釋、道的融合，例如：在上述〈謝恩〉這一劍川白族道教重大法事（《公齋》和《朝斗》）不可缺少的重要儀式環節中，有這樣的朝禮諸聖的詞文：「虛無自然，大羅七寶天尊，……梵天釋教，諸佛金仙如來，興儒至聖，文昌關聖帝君，……」。②此外，在上述的劍川白族道教多種法事均有的〈開壇〉儀式環節中，其所諷聖誥除了「三清誥」、「老君誥」、「玉帝誥」等道教神的聖誥外，尚有儒家的「孔子誥」，佛教的「釋迦誥」、「觀音誥」、「彌勒誥」，以及劍川白族本主的「暈軍誥」、「十八壇神誥」等，這說明同劍川白族道教的壇場布置一樣，劍川白族道教的儀式進行同樣體現出劍川白族道教及大理地區白族道教的獨有特色，即將儒、釋、道與白族的「本主」崇拜接為一體。這是劍川白族道教異於漢族地區道教的最突出之處。

## 註 釋

- ①「文革」以前，所有參與儀式的玉局會成員，於《公齋》進行其間都可住在金華山，前往觀看的人一般也可住在山上。但由於「文革」中金華山有關建築遭到破壞，致使其可供住宿的地方有限，不能滿足需要，故部分參與金華山道教法事活動的玉局會（現劍川縣金華古寺道教管理委員會）成員，進行儀式活動期間不能住在山上，只能每天往返。自1995年以來，劍川縣金華古寺道教管理委員會已用劍川道教信徒等所捐功德錢，開始在金華古寺重修一些樓閣，例如：在金華古寺大門外右側修建兩層高的「迎客廳」。據劍川縣金華古寺道教管理委員會秘書尹定朝先生介紹，這些建築修好後，平時讓朝山拜佛的遊人住宿，金華山道教法事活動期間，供玉局會成員及一般觀看者住宿。
- ②誥為自上而下告之。道教每個神都有一尊「聖誥」，以記述該神功德威力（參見張志哲主編《道教文化辭典》，江蘇人民出版社，1994年版，頁863）。
- ③道教儀式中高功或提綱等於唱誦前的念天尊號（天尊為道教對最尊貴的天神的稱謂）或贊頌文一般稱為舉。
- ④偈子多指道教儀式中所唱的由五、七言等規整句組成的唱贊之文。劍川道士將由五言或七言的四句組成的稱為「小偈子」，八句組成的則稱為大偈子。
- ⑤「暈軍」為劍川境內本主「十八壇神」之首，「暈軍誥」曰其「唐代為神，元代顯績，同城隍而救劫，劍陽（指劍川）封景帝以安民，……」（見劍川道士劉來吉保存的手抄道教科儀本《靈寶開壇法事》）。
- ⑥「多聞」指唐代時的北方多聞天王，白族大多將其作為戰神來崇拜，有的還將其奉為當地的本主保護神來膜拜。
- ⑦「十八壇神」為劍川境內的十八位本主。
- ⑧引自劍川道士劉來吉保存的手抄道教科儀本《靈寶放赦頌簡玄科》。
- ⑨引自劍川道士劉來吉保存的手抄道教科儀本《黃錄召亡玄科》。
- ⑩奈河傳為地獄之河。這裡用長條凳和紅布搭成法橋，以象徵奈河橋。據劍川道士說，亡人在高功引領下過了奈河橋後，方可到人間得到超度。
- ⑪登仙意在超登仙界成仙。《濟度金書》曰：「濟渡沈淪，超登仙界。」（參見張志哲主編《道教文化辭典》，江蘇人民出版社，1994年版，頁114）

）。

- ⑬五老是道教神名，全稱為「五方五老天君」，第一為「青靈始老君」；第二為「丹靈真老君」；第三為「中央黃老君」；第四為「金門皓老君」；第五為「五靈玄老君」。五老君亦稱「青帝」、「赤帝」、「黃帝」、「白帝」、「黑帝」。（參見張志哲主編《道教文化辭典》，江蘇人民出版社，1994年版，頁286）。
- ⑭引自劍川道士劉來吉保存的手抄道教科儀本《靈寶賑濟拔幽玄科》。
- ⑮《玉皇經》為道教經典，是道士齋醮祈禳及道門功課的必誦經文。（參見張志哲主編《道教文化辭典》，江蘇人民出版社，1994年版，頁286）。
- ⑯這裡的大羅指的是「大羅天」，道教稱之為三十六天（道教稱神仙所居的天界有三十六重，每一重都有得道的天神管轄）中最高一重天，是「道境極地」（參見任繼愈主編《宗教辭典》，上海辭書出版社，1985年，頁55，77）。
- ⑰據劍川道士介紹，此處的「五龍」指東方青帝、南方赤帝、西方白帝、北方黑帝、中央黃帝。而據《道教文化大辭典》（張志哲主編，江蘇古籍出版社，1994年版）的解釋，劍川道士所說的「五龍」實指「五帝」（見該辭典第285頁的「五帝」詞條）。關於「五龍」該辭典是這樣解釋的：「五龍見教，天皇被跡，望在無外柱洲昆侖山上。……無外之山，在昆侖東南一萬二千里，五龍、天皇皆出此中，為十二時神也。五龍，皇后君也。昆弟四人，皆人面而龍身，長曰角龍，木仙也；次曰徵龍，火仙也；次曰商龍，金仙也；次曰羽龍，水仙也；父曰金龍，土仙也。父與諸子同得仙，治在外方。」（見該辭典第284頁的「五龍」詞條）。
- ⑱此處的「三獻禮」不同於〈發牒〉及〈召亡〉中的「三獻禮」，其中初獻拜「謝恩詞」，意在謝「玉清」（元始天尊）；二謝宣「謝醮疏」，為的是謝「上清」（靈寶天尊）；三謝宣「送聖疏」，目的在於謝「太清」（道德天尊）。
- ⑲這裡所謂的「龍刀」，其實是一銀制的六厘米長、一厘米寬的小刀，據劍川道士說以「龍刀」點詞能避邪，並能修正詞文錯誤。
- ⑳劍川道士所稱的「金盤玉印」，是銀制的一條約三厘米大小的小魚，劍川道士說旋繞其有避邪及保護的作用。
- ㉑引自劍川道士劉來吉保存的手抄道教科儀本《靈寶設醮謝恩玄科》。

#### 四、記譜說明及譜例

本書所收七十六首劍川道教儀式音樂譜例，均由筆者記譜。

筆者主要根據自己1995年8月於劍川考察時，收錄的劍川金華山超度儀式【公齋】的錄音資料進行記譜。對少量因錄音不清楚而無法記譜或記詞的曲目，筆者於1996年8月再次去劍川考察時，採訪高功補錄後再記譜。譜例的編排以【公齋】的儀式程序為序。

譜例中的所有曲目均以首調記譜，這主要基於兩點考慮：一是為了便於分析比較；二是劍川道士並無固定音高概念，一般都憑自己的感覺起音，因此以首調記譜不悖於其觀念。譜例曲首所記1=C等表示樂曲實際演唱時的音高，曲首標記的1/2等表示有較明顯的律動結構的樂曲，並非表達西方記譜中的「強—弱」概念。

韻腔大都記唱的旋律和法器間奏及尾奏。

法器的間奏及獨奏以劍川道士所用狀聲字記譜，具體為：

「宛」：表示擊鼓；

「尼」：表示擊鈸；

「歐」：表示擊鐃；

「叮」：表示擊點子（鴛鴦鐃）。

譜例中的有關符號具體所指如下：

「↑」表示上滑音，「↓」表示在原音稍作停留後下滑。

譜例詳見下頁。



## 譜例一：

## 新八卦調

1 = G 2/4

♩ = 100

♩ 2/4

6 6 - - - 3̣ - - - 6̣ 6̣ - - - 3̣ - - - | 1̣. 6̣ | 5̣ 6̣ 6̣ | 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ |

3/4 2/4

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

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

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

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

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

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

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

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

2/4 3/4

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

2/4

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

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

3/4 2/4 3/4 2/4

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

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

3/4 2/4

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

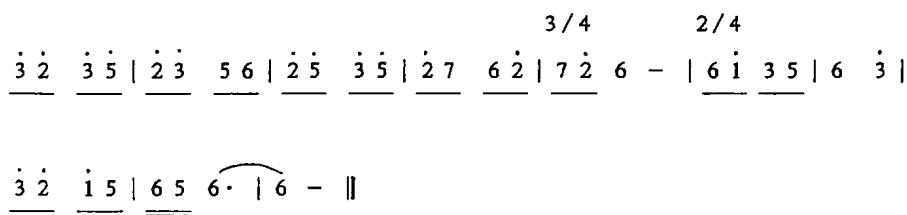
3/4 2/4

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

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

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

6 - | 6 7 6 5 | 6 7 2 3 | 7 2 6 7 | 2 5 | 3 5 3 | 2 1 2 5 |



# 譜例二：

## 步 虛

$\text{♩} = 68$

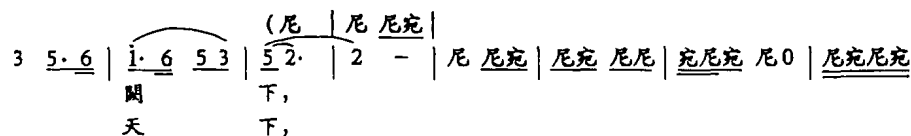
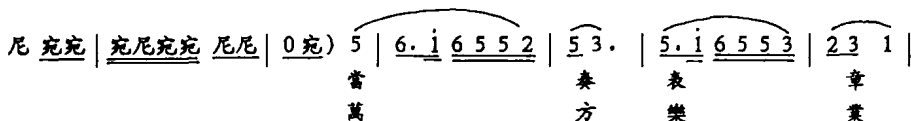
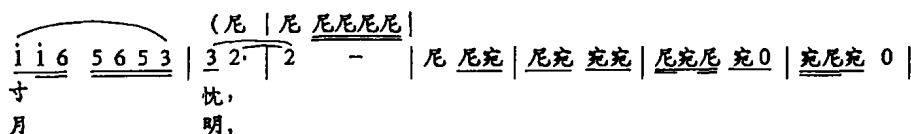
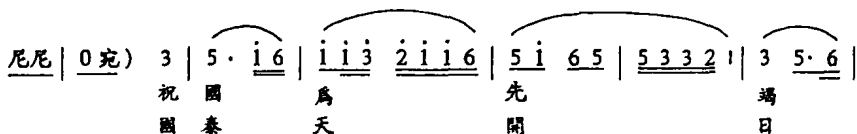
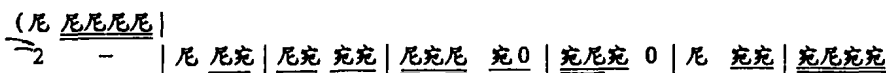
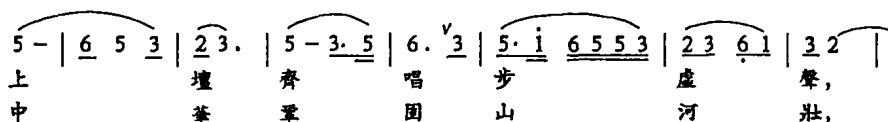
宛 宛 宛 0 | 宛 宛 宛 | 宛 宛 宛 宛 | 尼 宛 尼宛 尼 |

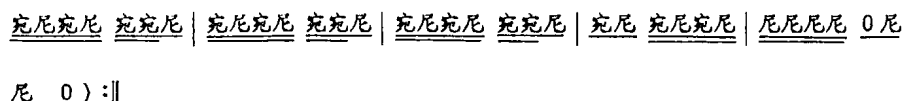
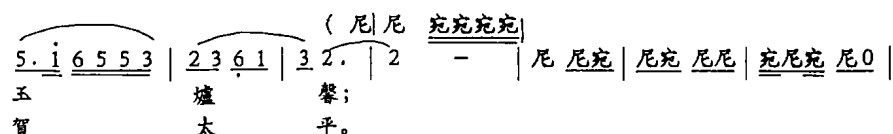
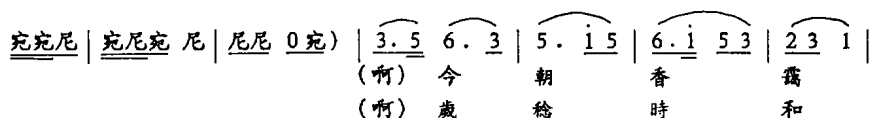
宛 尼宛 尼 宛 | 尼宛尼宛 宛 ||

## 譜例三：

## 上壇齊唱步虛聲

1 = C      2/4  
♩ = 68



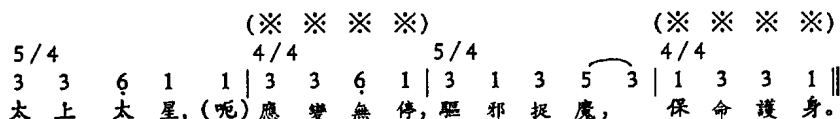


## 譜例四：

## 六神咒

1 = 5/4 4/4

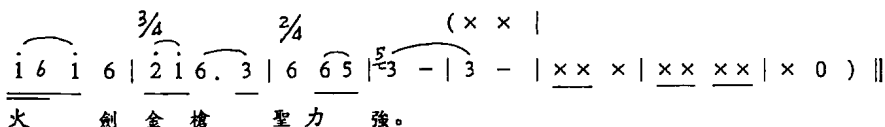
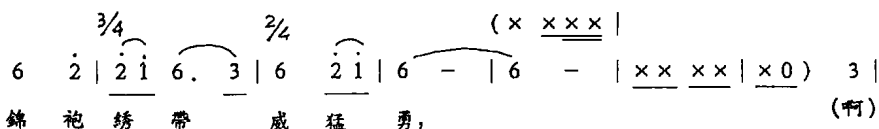
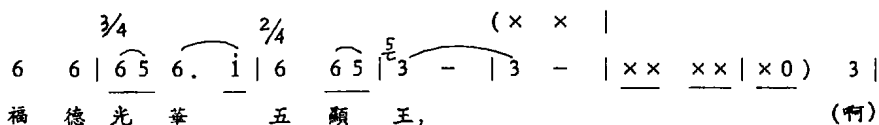
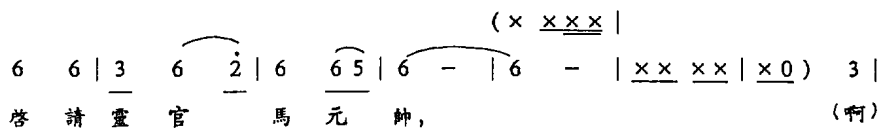
♩ = 120



注：「※」表示小鈸所擊節奏。

## 譜例五：

## 啓請靈官馬元帥

1 =  $\flat$ B 2/4 $\text{♩} = 72$ 

注：①「×」表示鼓、鈸、小鑼等法器所擊節奏。

②此曲爲七言道腔，共十六句，每四句組成一段，每段腔調均相同。

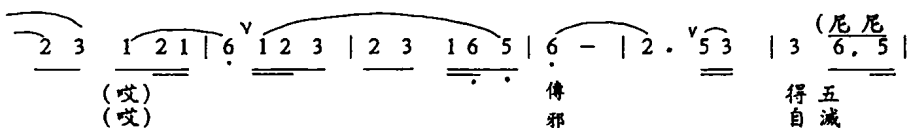
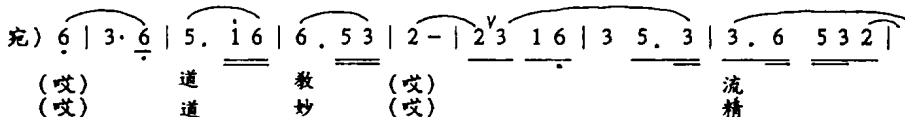
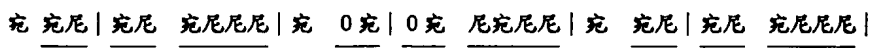
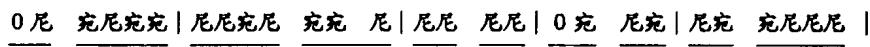
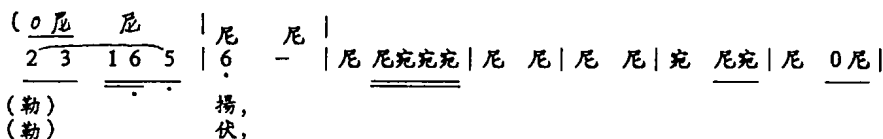
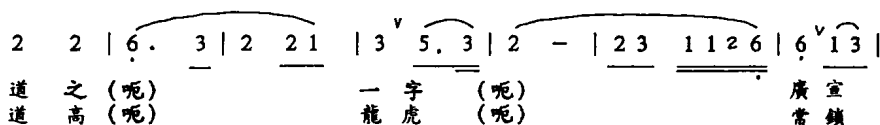
這裡所記爲第一段之詞，亦即開始的四句。

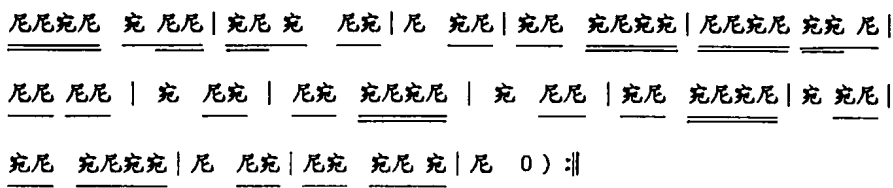
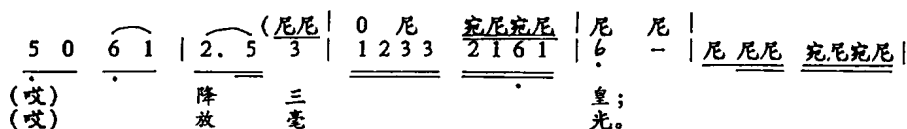
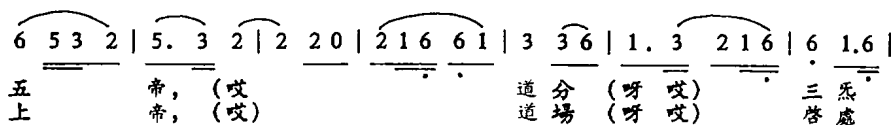
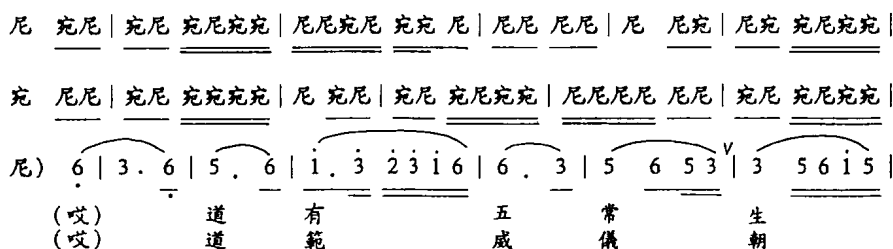
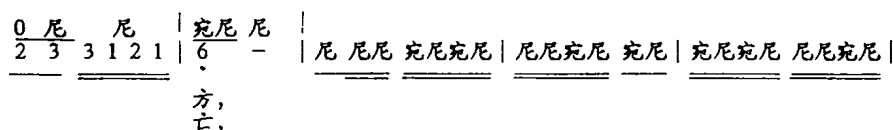
## 譜例六：

## 道之一字廣宣揚

1 = C 2/4

♩ = 76







## 譜例七：

## 扮妝臺

1 = G     2/4

♩ = 116

3/4                  2/4

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

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

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

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

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

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

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

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

6 - | 3 - | 6. 3 | 5 - | 5 - ♪ ||

## 譜例八：

太上說法時  
(咒水偈子)1 = C      2 / 4  
♩ = 72

3 | 5̣. 1̣ 6 | 1̣. 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 6 5 3 | 5̣. 3̣ 2̣ | 2̣ - | 尼尼尼尼 宛尼宛尼 | 尼尼宛尼 宛尼 |  
 (啊) 太 上 說法 時,

宛尼尼尼 尼尼宛尼 | 尼) 3 | 5̣. 6 1̣. 5 | 6 6 5 3 2 | 1̣ 6 5 3 | 2 3 6 5 6 |  
 (啊) 金 (呀) 鐘 響 玉 音,

(尼尼宛尼 宛尼宛尼)  
 6 - | 尼尼宛尼 宛尼 | 宛尼宛尼 尼尼宛尼 | 尼) 3̣. 5̣ | 6 1̣. 2̣ 3̣ |  
 (啊) 百 (耶)

2̣. 1̣ 1̣ 6 6 5 | 3̣. 5̣ 6 | 5̣ 3̣ 3̣ 5̣ 2̣. 1̣ 2̣ | 2̣ - | 尼尼宛尼 宛尼 |  
 穢 藏 九 地,

宛尼宛尼 尼尼 | 尼) 3 | 5̣. 6 1̣. 5 | 6 6 5 3 2 | 1̣ 0 6 5 3 | 2 3 6 5 6 |  
 (啊) 群 (耶) 魔 伏 賽 林。

(尼尼宛尼 0  
 6 - | 尼尼宛尼 0 | 尼尼宛尼 0 | 尼尼 尼||

譜例九：

南清宫

1 = G 2 / 4  
♩ = 90

3/4 2/4

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

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

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

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

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

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

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

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

3/4 2/4

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

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

## 譜例十：

## 天高地厚

1 = C 2/4

♩ = 106

3 35 3 . | 5 616 5 2 | 2 3 5 3 | 3 5 2 2 |  
 天 高 地 厚 水 幽 深，  
 3 2 1 6 | 3 3 2 2 | 2 3 5 3 2 | 1 - | 3 6 6 |  
 鑒 格 頻 煩 達 心 誠， 仰 仗  
 6 3<sup>♯</sup> | 6 1 2 1 6 | 5 2 5 5 | 5 2 1 | 1 - ||  
 功 曹 符（呀）使， 騰 雲 駕 霧 赴 凡 塵。

## 譜例十一：

## 五奉請

1 = C 2/4

♩ = 90

$\underline{2} \mid \underline{5 \ 3} \overset{2}{\underline{3}} \mid \underline{5. \dot{1}} \ \underline{6 \ 5 \ 3} \mid \underline{2 \ 2.3 \ 5 \ 2} \mid \underline{3 -} \mid \overset{v}{\underline{3 \ 3 \ 5}} \mid \underline{6. \ 5} \mid$   
 (啊) 志 心 奉 請, (呢) 頂 朝

$\overset{v}{6} \ \underline{6 \ 3 \ 5} \mid \underline{6. \ 3} \mid \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6} \mid \underline{6. \ 5} \mid \overset{v}{\underline{\dot{1}. \ 6}} \ \underline{6 \ 3} \mid \underline{5. \ \dot{1} \ 5} \mid$   
 天 之 烏 帽, 履 縮 地 之 綠

$\underline{6. \ \dot{1}} \ \underline{6 \ 5 \ 3 \ 2} \mid \underline{1. \ 6} \mid \underline{1 \ 0} \ \underline{2 \ 3} \mid \underline{1 \ 6} \ \underline{2 \ 3} \mid \underline{1 \ 2 \ 3} \ \underline{3 \ 2 \ 1 \ 1} \mid$   
 蔭, (哎 呀 哎)

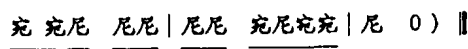
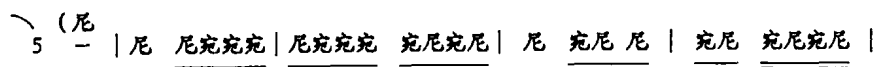
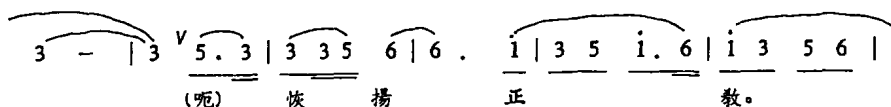
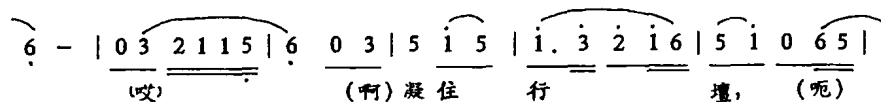
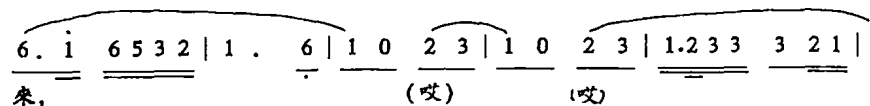
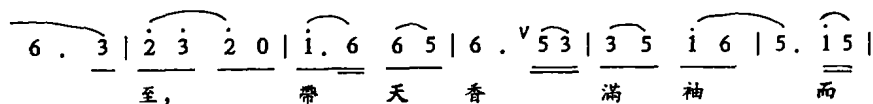
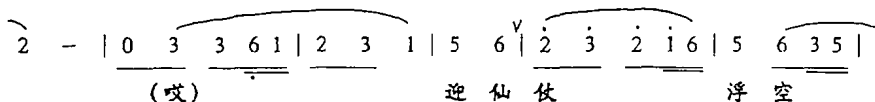
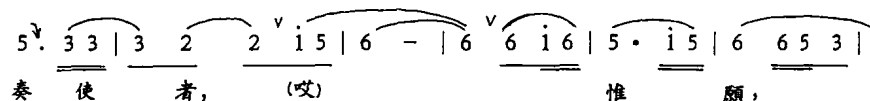
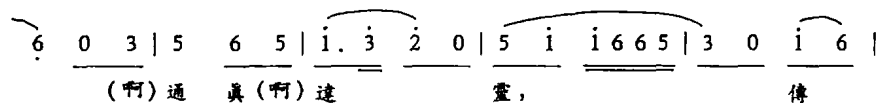
$\underline{6 -} \mid \underline{0 \ 3} \ \underline{2 \ 1 \ 1 \ 5} \mid \underline{6. \ 0 \ 3} \mid \underline{5 \ 6} \mid \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}} \mid \underline{\dot{1} \ 0 \ 5} \mid$   
 (哎) (哎) 五 京 內 奏 (啊)

$\underline{\dot{1} \ 6} \ \underline{6 \ 5} \mid \underline{6 \ 0 \ 3} \mid \underline{6. \ \dot{1}} \mid \underline{6. \ 5} \ \underline{3} \mid \underline{5 \ 5} \ \underline{\dot{1} \ 6} \mid \underline{5. \ 3 \ 3} \mid$   
 進 封 章, (啊) 丹 闕 前 持 呈 遞 (哎)

$\underline{3 \ 2 \ 2} \mid \underline{0 \ 5 \ 6} \ \underline{3} \mid \overset{v}{\underline{3 \ 3 \ 5}} \mid \underline{6 \ 3 \ 5} \mid \underline{6 -} \mid \overset{v}{\underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6}} \mid$   
 表 (哎) (啊) 天 府 門 下,

$\underline{\dot{1} \ 0 \ \dot{1}} \mid \underline{5 \ 5 \ \dot{1} \ 6} \mid \underline{5. \ \dot{1} \ 5} \mid \underline{6. \ \dot{1}} \ \underline{6 \ 5 \ 3 \ 2} \mid \underline{1. \ 6} \mid$   
 上 界 年 值 功 曹,

$\underline{1 \ 6} \ \underline{2 \ 3} \mid \underline{1 \ 6} \ \underline{2 \ 3} \mid \underline{1 \ 2 \ 3} \ \underline{3 \ 2 \ 1} \mid \underline{6 -} \mid \underline{0 \ 3} \ \underline{2 \ 1 \ 1 \ 5} \mid$   
 (哎) (哎)

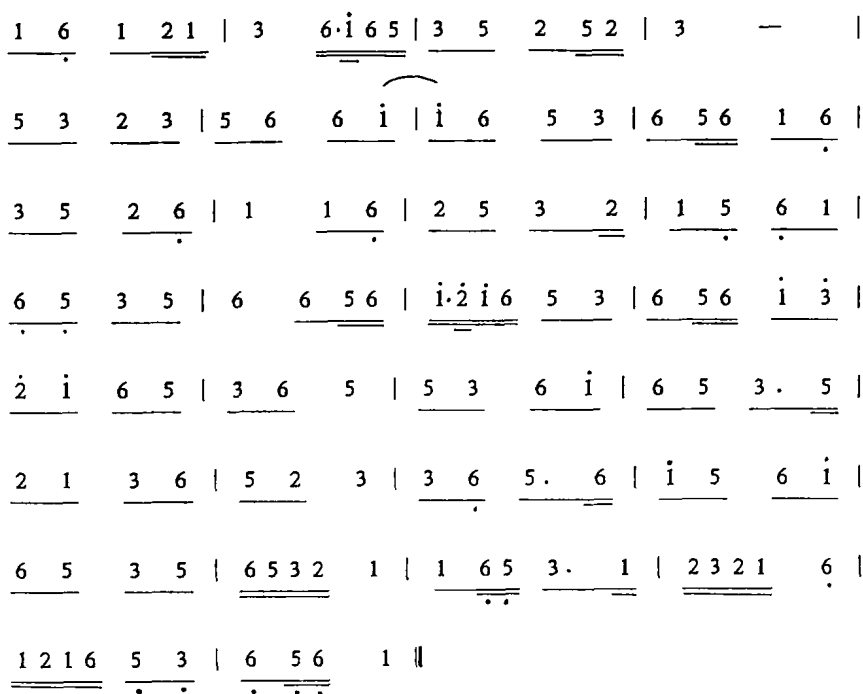


## 譜例十二：

## 小開門

1 = G      2/4

♩ =



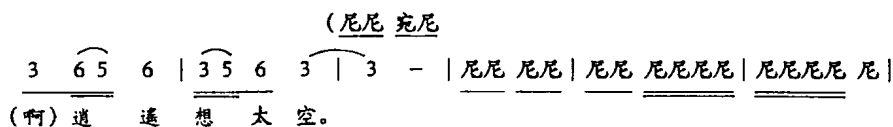
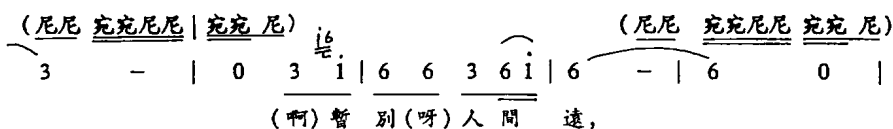
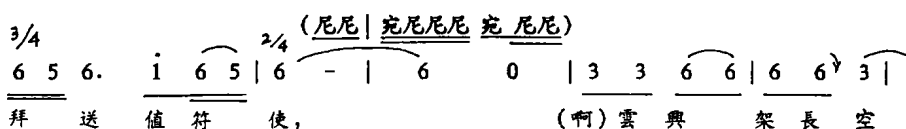
## 譜例十三：

拜送值符使

(焚化偈子)

1 = D 2/4

♩ = 110



尼 尼) ||



## 譜例十四：

## 請聖腔

1 = D      2/4  
♩ = 90

2      5 5 | 6 6 1̣ | 5 5 | 2 5      3 2 | 2      2 6 |  
德      配      乾      坤，      明 高      日      月，      作 九

2 2      6 . 1 | 2      6 2 | 2 2      2 . 6 | 5      2 |  
天 之      輔      弼，      爲 萬      法 之      宗      師，      凡

5 . 6      5 2 | 2      2 | 2 5      1 . 5 | 6      — |  
曰（啊）      羽      流，      皆      門      下      士。

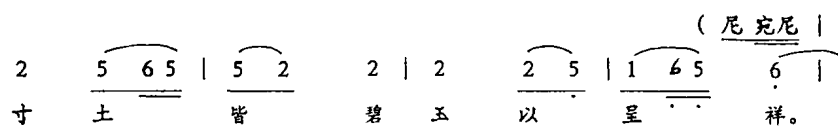
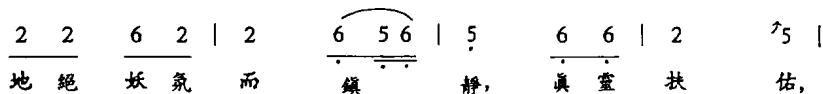
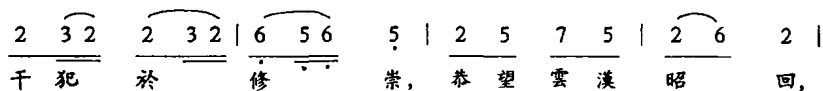
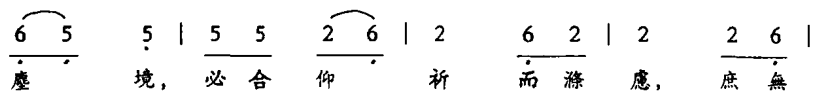
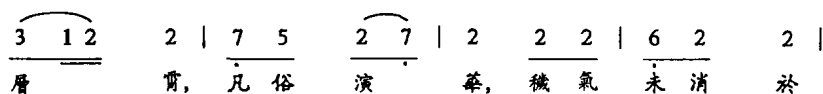
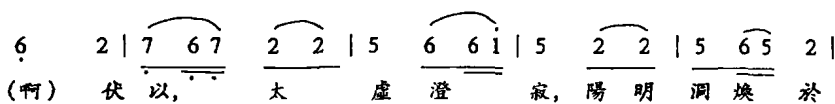
(尼 宛尼 宛宛 尼 | 宛宛 尼 尼 0 | 尼 宛尼 宛尼宛宛 | 尼 0 |

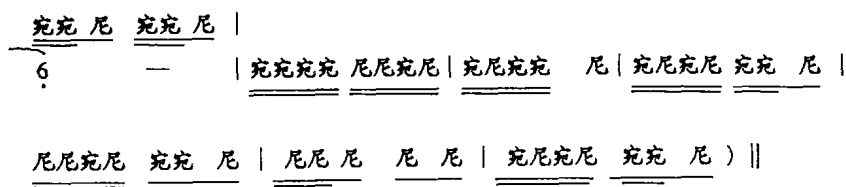
尼 宛尼 宛尼宛宛 | 尼 宛宛 尼尼宛宛 | 尼 宛尼 宛尼宛宛 | 尼 0) ||

## 譜例十五：

## 太虛澄寂

(清唱)

1 = G 2/4  
♩ = 90

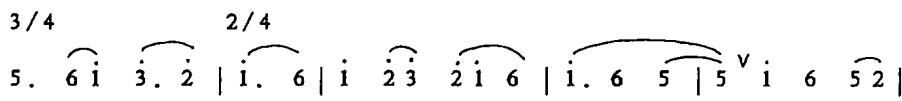


## 譜例十六：

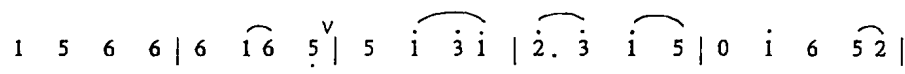
## 節節高

1 = C 2/4

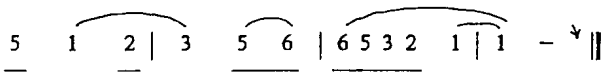
♩ = 100



(呢 嘿)	日	(呢 呢 呢 呢)	吉	(呢 呢 呢)
(呢 嘿)	世	(呢 呢 呢 呢)	間	(呢 呢 呢)
(呢 嘿)	濟	(呢 呢 呢 呢)	人	(呢 呢 呢)
(呢 嘿)	五	(呢 呢 呢 呢)	簡	(呢 呢 呢)



時(呢 呢 呢 呢)	時 良	好 (呢)	(呢 呢 呢)
萬(呢 呢 呢 呢)	萬 匪	勿 (呢)	(呢 呢 呢)
利(呢 呢 呢 呢)	利 物	成 (呢)	(呢 呢 呢)
金(呢 呢 呢 呢)	金 書	為 (呢)	(呢 呢 呢)



誦 (呢	<u>耶兒</u> )	經,
榮 (呢	<u>耶兒</u> )	心,
功 (呢	<u>耶兒</u> )	也,
記 (呢	<u>耶兒</u> )	名。

## 譜例十七：

## 集福迎祥

1 = C 2/4

♩ = 76

0 2 | 5 5 2 | 5. 2 3 | 6. 6 5 6 5 | 3 - | 3 <sup>V</sup> 5 6 5 |  
 (啊) 集 福(呢) 迎 祥, (呢 嘒 呢 耶兒嘒

1 2 3 | 1 3 3 5 2 1 | 6. 5 | 6 3 2 3 1 5 | 6. 1 6 <sup>V</sup> 5 1 |  
 呢 耶兒嘒 呢 嘒 呢嘒呢嘒 耶兒 呀 嘒 呢嘒呢嘒 呢 設立

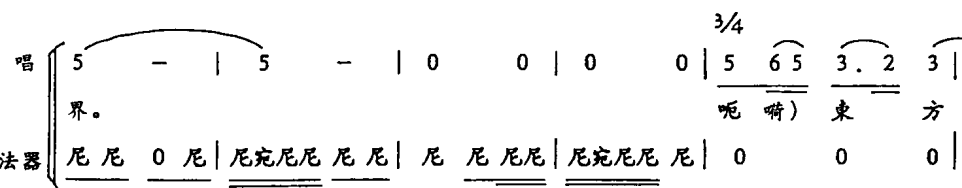
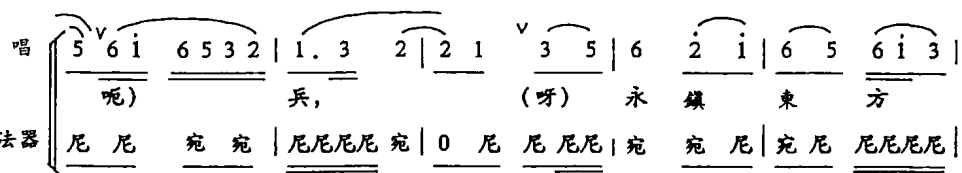
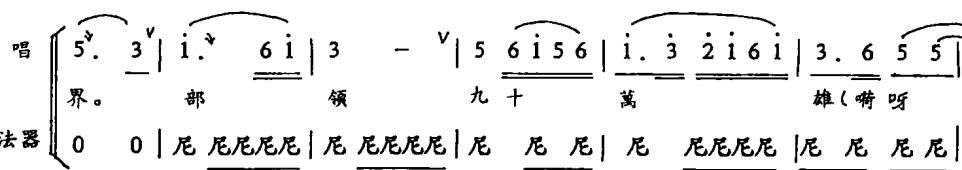
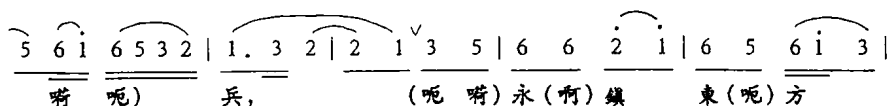
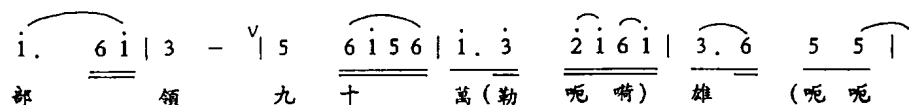
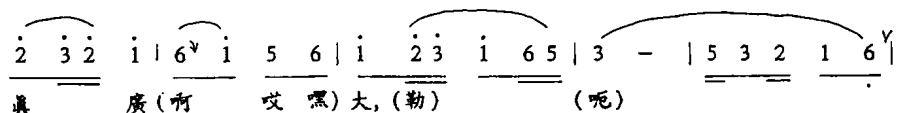
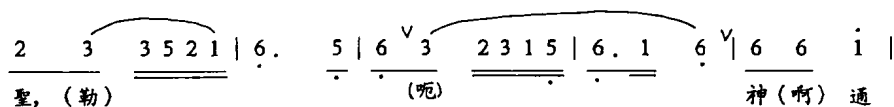
1 5 6 6 | 6 1 5 3 | 2 <sup>V</sup> 5 1 5 | 6. 1 6 5 3 2 | 1 - |  
 幢 幡 (嘒 呢 嘒) 寶 (耶兒嘒) 蓋, (嘿 哎)

1 6 1 2 3 | 1 6 2 3 | 1 2 3 3 5 2 1 | 6. 1 6 5 | 6 <sup>V</sup> 3 2 1 5 1 |  
 (哎) (嘒)

6. 1 6 3 | 5 5 6 <sup>V</sup> 1. 3 2 1 6 | 6 6 6 | 5 6 1 6 5 3 2 |  
 振(啊 嘿) 動(勒 耶兒嘒) 金(哎)

1. 3 2 2 | 2 1 <sup>V</sup> 3 5 | 6 1. 6 | 6. 1 3 5 | 1. 6 5 3 <sup>V</sup> |  
 聲, (呢 哎 哎) 哎) 降 伏 諸 魔 怪,

6 5. 2 | 3 - | 5 3 2 1 6 <sup>V</sup> 5 - | 5 6 1 3 |  
 天 蓬 (哎) 大 (哈 啊 哈)



2/4

3 <sup>v</sup> 5 6 | 1. 6 | 6 <sup>v</sup> 6 5 3 | 2 3 3 5 2 1 | 6. 1 6 5

(呢 嘮) 七 宿 星, (勒)

6 <sup>v</sup> 3 2 1 5 1 | 6 6 1 6 <sup>v</sup> | 6 6 1 1 | 2 3 2 1 5 | 1 1 6 6 1 <sup>v</sup>

七 (啊) 宿 (呢) 星 (勒) 君 降

5 <sup>v</sup> 1. 6 | 5 1 1 5 6 5 | 3 - | 3 <sup>v</sup> 3 5 | 6. 1 | 6. 5 3 <sup>v</sup>

壇 (勒 嘮 呢 嘮 呀) 庭 (呢 嘮) 角 亢 氐 房

3/4

6 3. 5 | 6. 6 5 | 5. 3 <sup>v</sup> | 6 1 6 5 3. 2 | 3 - <sup>v</sup> 5 6 5

心 尾 箕, (勒 啊) (呀) 東 方 (啊)

唱 { 1. 6 | 6. 1 6 5 3 | 2 - | 0 0 | 0 0

七 宿 星。

法器 { 宛 尼 尼 尼 尼 | 尼 尼 尼 尼 尼 尼 | 尼 尼 0 尼 | 尼 宛 尼 尼 尼 尼 尼 尼 | 尼 尼 尼 尼

唱 { 0 0 ||

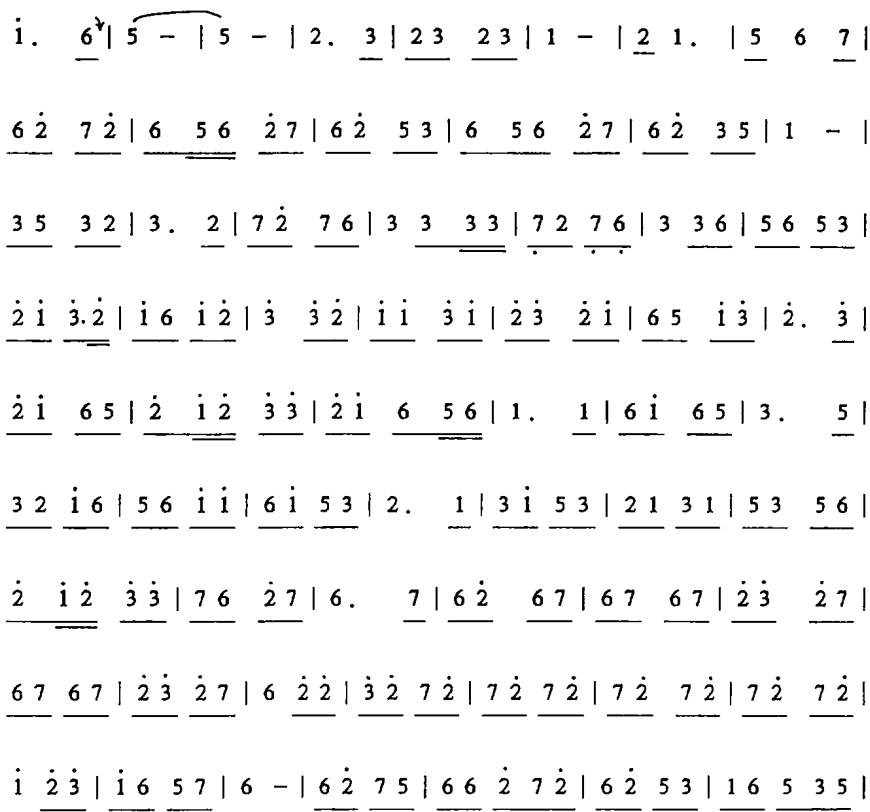
法器 { 尼 宛 尼 尼 尼 ||

## 譜例十八：

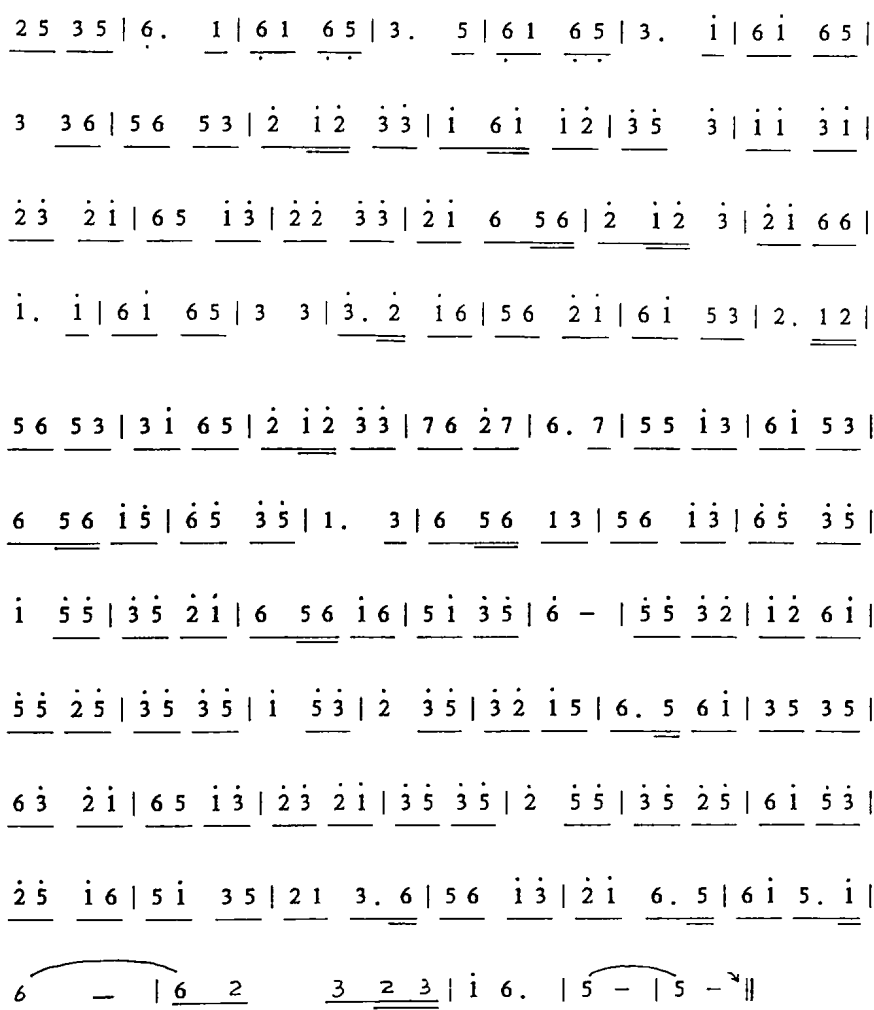
## 大擺隊伍

1 = D 2/4

♩ = 100







## 譜例十九：

閻闔開黃道  
(清唱)

1=G

♩=96

廿  
 2 2 2 2 3 5 - - 3 3 3 2 3 3 2 3 0 3 3 5. 6  
 閻 闔 開 黃 道， 遙 瞻 香 繞 於 龍 袞， 紅 雲 捧  
 7 6 7 6 5 2 6 2 1 6 2 6 6 6 5 - <sup>v</sup> 5 3 3 5 3 6 1 -  
 玉 皇， 仰 望 塵 趙 鶴 立， (哎) 攜 氤 氲 之 瑞 氣，  
 5 3 3 6 1 5 6 5 6 <sup>v</sup> 2 2 3 2 3 5 3 3 3 3 3 5 3 2 - <sup>v</sup>  
 近 於 穆 之 清 光， 好 道 求 靈， 傾 心 邀 福，  
 5 3 3 5 3 2 3 5 - 2 3 <sup>4</sup> 5 3 2 3 0 3 - <sup>v</sup> 6 7 6 -  
 駕 翡 翠 之 寶 節， 凝 清 蹕 之 森 嚴， 整 肅  
 3 3 5 6. 1 5 3. 2 1. 2 3. 2 1 1 6 2 - - ||  
 駕 與 (呀) 祇 迎 (啊) 帝 (呀 呢) 駕。

## 譜例二十：

## 香焚寶鼎

(清唱)

1 = G

♩ = 88

♩

3 3 3 - - <sup>v</sup>5 2 5 - - <sup>v</sup>6 - 5 6 5 3 - - 2 2 5 6 5 - <sup>v</sup>

唱：(哎)香 梵 (嗯)寶 鼎，(哎 哎 哎)仙 杖

5 2 1 - - <sup>v</sup>3 5 6 7 6 - 5. 6 3 3 <sup>v</sup>2 2 3 1 -

交 并， 瑞 氣 氣 氣，香 風 四 起。

念：「高 功 臨 齋 職 守 壇，初 上 香」。唱：2 5 - 3 2 5 - - 3 <sup>v</sup>  
(啊) 臣 等 進

6 - 5. 6 3 2 3 5 3 3 <sup>v</sup>1 2 3 3 1 - - <sup>v</sup> ||

步 天 階，百 拜 奏 請。

## 譜例二十一：

## 燒香皈太上

1 = c 2/4

♩ = 116

5 5 | 3 ī | ī 2 3 | 2 ī | 6 0 | 3 5 | 5 3 3 | 2 2 | 2 -<sup>∨</sup> |

燒(呢 呢 嘸)香(勒 呢 嘸)皈 太 上, (嘸 哎 哎 哎)

(3 5 1 2 | 3 6 5 | 5 - | 尼 0 | 宛 0 | 尼 宛 | 尼 0) | 2 3 | 5 3 |

(呢 嘸)真,

ī - | 6. ī | 6 3 | 6 - | 6 5 3 2 | 2 <sup>∨</sup> 3 6 | 1 - | 1 - | 3 2 3 |

(呀) 氣 (呀呀) 臣 氣(呀) 氣, (呀 嘸)

5 6 1 | 1 - | (尼 0 | 宛 0 | 尼 宛 | 尼 0) | ī 6 ī | 2 - | 3 -<sup>∨</sup> | 2 3 |

(呀呀) 微 (呀) 希(嘸)

ī 5 | 6 0 | 3 5 | ī 3 6 | 5 5 | 5 -<sup>∨</sup> | (6 - | 3 6 5 | 5 - | 尼 0 |

呀呀)開 大 有, (呢嘸 哎)

宛 0 | 尼 宛 | 尼 0) | 2 3 | 5 3 | ī - | 6. ī <sup>∨</sup> | 6 3 | 5 6 ī | 3 3 2 |

(呢 嘸)南 (呢) 上 南上注 長

1 <sup>∨</sup> 2 6 | 1 - | 1 - | 3 2 3 | 5 6 1 | 1 - | (尼 0 | 宛 0 | 尼 宛 | 尼 0) ||

生。(呀 嘸)

## 譜例二十二：

## 三柱香

1 =  $\flat B$  2/4 $\text{♩} = 96$ 

3 5 | 6 0 |  $\dot{1}$  6 | 5 - | 5 - | 5 0 | 6 - |  $\dot{1}$  6 |  $\dot{1}$  6 | 6 - | 5 5 |  
 (呢 嘒) 一 柱 (勒 耶兒 耶 嘒) 道 德 (耶兒 呢 呢)

6 5 | 3  $\underline{5\ 3}$  |  $\underline{2 -}$  |  $\underline{2 -}$   $\text{V}$  | 2 5 | 5  $\underline{2}$  |  $\underline{2 -}$   $\text{V}$  | 5.  $\underline{3}$  |  $\dot{1}$ .  $\underline{6}$  | 5 0 |  
 香, (嘒 耶 嘒 嘒 哎 嘒 哎 哎) 生 在 (呀)

$\dot{2}$   $\dot{2}$  |  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 5}$  | 6 - | 6 -  $\text{V}$  |  $\dot{3}$  - |  $\dot{3}$   $\dot{2}$  |  $\dot{1}$  6 |  $\dot{1}$   $\dot{3}$  |  
 仙 (哎 哎 嘿 哎 嘿 哎) 山, 采 (哎 哎) 來 (呀 耶 嘒)

$\underline{\dot{2} -}$  |  $\underline{\dot{2} -}$  |  $\underline{\dot{2}\ \dot{5}}$  |  $\underline{\dot{5}\ \dot{3}}$  |  $\underline{\dot{2}}$  |  $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$  5 | 0  $\dot{1}$  |  $\dot{1} -$  |  $\dot{1} -$   $\text{V}$  |  $\dot{1}$ .  $\underline{6}$  |  $\dot{1} -$  | 6 - |  
 嘒) 供 (呢) (呢) 獻 道 中 (呀)

5 2 | 5 - | 5 -  $\text{V}$  |  $\dot{1}$  3 | 5 5 | 6 0 |  $\dot{1}$ .  $\underline{6}$  | 6 0 | 3 0 |  $\dot{1}$   $\underline{6}$   $\text{V}$  |  
 呢 呢) 王 (嘒 呢 嘒) 上 祝 皇 王 尊

$\dot{1}$   $\underline{5\ 6}$  |  $\underline{\dot{1}\ \dot{2}}$  |  $\dot{3}$   $\text{V}$  |  $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$  |  $\underline{6\ 3}$  | 5 - | 5 - | 6 3 | 5 6 | 0  $\dot{1}$  |  $\underline{6\ \dot{1}}$  |  
 萬 壽, (勒 呀 嘒 嘒 哎 哎 嘿) 帝 道

3/4      2/4

$\widehat{6.} \quad 5 \mid 3 \quad \widehat{5 \quad 3} \mid 2 - \mid 2 - \mid 6 \quad 0 \mid \widehat{\dot{1}.} \quad 6 \mid 6 \quad 0 \mid 3 \quad 0 \mid \widehat{\dot{1}} \quad 6^v$   
 遐 (呀 嘯) 昌。 上 祝 皇 王 尊

法器：| 尼 尼 | 尼 尼 | 宛 0 | 宛 0 | 宛 叮叮

唱：  $\left[ \begin{array}{l} \widehat{\dot{1}} \quad \widehat{5 \quad 6} \mid \widehat{\dot{1} \quad 2} \quad \dot{3} \mid 0 \quad \widehat{6 \quad \dot{1}} \quad 6 \mid 5 - \mid 5 - \mid \widehat{6 \quad \dot{1}} \quad 3 \mid \widehat{6 \quad \dot{1}} \quad 3 \mid 6 \quad 0 \end{array} \right.$   
 萬 壽， (嘿 哎 嘿 哎 嘿 哎) 帝  
 法器：| 宛 叮叮 | 宛 宛宛 | 尼宛 尼尼 | 宛 叮 | 叮 叮 | 叮 叮 | 宛 宛 | 宛 叮叮

唱：  $\left[ \begin{array}{l} \widehat{\dot{1}} \quad \widehat{6 \quad \dot{1}} \mid \widehat{6.} \quad 5 \mid 3 \quad \widehat{5 \quad 3} \mid 2 - \mid 2 - \mid 0 \quad 0 \mid 0 \quad 0 \mid 0 \quad 0 \end{array} \right.$   
 道 遐 (呀 嘯) 昌。  
 法器：| 宛 叮叮 | 宛 叮叮 | 宛 叮叮 | 宛 宛 | 宛 宛 | 宛 宛 | 宛 宛 | 宛 宛 | 宛 宛 | 宛 宛 | 宛 宛 | 宛 宛

唱：| 0 0 | 0 0 ||  
 法器：| 尼宛 尼尼 | 宛 0 ||

## 譜例二十三：

## 萬卷書

1 =  $\flat B$  2/4 $\text{♩} = 68$ 

$\text{♩}$   
 2  $\frac{5\flat}{\text{E}}5$  -  $\vee$  2 -  $\vee \frac{5\flat}{\text{E}}5$  -  $\vee$  2 -  $\vee$   $\frac{2}{4}$   $\dot{1}. 6$  5 6 | 6 7 6 5 3 |  
 (呢) 琅 函 進 奏 上 瑤 (呢 呀)

3 2  $\overline{65}$  | 3  $\overline{3.532}$  | 3  $\overline{35}$  3  $\vee$   $\dot{1}. 2$   $\dot{3}$   $\dot{5} \dot{3}$  | 2 2  $\dot{3} \dot{2}$   $\dot{1} \vee$   
 階, (哎) 仰 望

$\dot{1}$   $\overline{66}$   $\dot{1}$  6 | 3  $\vee$  5 | 3 5  $\overline{6531}$  | 2. 3 5  $\overline{65}$  | 3 5  $\vee$   $\overline{6531}$  |  
 雷 威 (哎) 達 善 言, 飄 (哎 哎)

2. 3 5  $\dot{1} \overline{6}$  | 6 5 3  $\overline{53}$  | 2. 3 2  $\vee$   $\dot{1}$  | 3. 2  $\dot{1}$  2 | 0  $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1} \overline{6}$  |  
 渺 (呢 呀) 雲 (哎) 車 (呢 呢) 三 界 (嘿)

$\dot{1} \overline{6}$  5  $\dot{1}$  | 6  $\overline{6. \dot{1} 6 5}$  | 6  $\overline{6 \dot{1}}$  6  $\vee$   $\dot{1}. 2$   $\dot{3}$   $\dot{5} \dot{3}$  | 2 2  $\dot{2}$   $\dot{1} \vee$   
 上, (哎) 通 (呢) 明 (哎 哎)

$\dot{1}$  6 6 5 | 3  $\vee$  5 | 3 5  $\overline{6531}$  | 2. 3 5  $\overline{65}$  | 3  $\vee$  5  $\overline{6561}$  | 2 - ||  
 宮 (啊 啊 呀 里 (呀) 會 (呢) 群 (呢 呀 呢 呀 呀) 仙。

## 譜例二十四：

## 玉書金簡度亡魂

1 = C 2/4

♩ = 80

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

1. 玉 (呢) 書 (勒 呢 呀) 金 (哎)  
 2. 留 (勒 呀) 下 (呢 呀) 慈 (哎)  
 3. 梵 (呢 呀) 結 (勒 耶 哎)  
 4. 仙 (勒 耶) 風 (呢 呀) 風 (哎)

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

唱： 2 - <sup>V</sup> | 3 5 | 5 2 1 | 6 1 6̣ | 5 - | 0 0 | 0 0 |

(呢 呀 呢 呀 呢)  
 (呢 呀 呢 呀 呢)  
 (呢 呀 呢 呀 呢)

噴呐： 2 5 2 | 3 2 5 | 5 5 2 3 | 2 5 6 1 | 5 - | 6 5 | 3 5 | 2 1 | 3 |

唱： 5 - | 1 3̣ 1̣ | 2. 3̣ | 2 1̣ | 5 <sup>V</sup> | 5 3 | 2 1 | 6. 1 | 2 2 | 1 <sup>V</sup> 3

金 簡 (勒) 度 (勒 呢 呀 呢) 亡 (呀 呀 呢 呢)  
 慈 悲 (勒) 廣 (勒 呢 呀 呢) 大 (呀 呀 呢 呢)  
 結 為 (勒) 無 (勒 呢 呀 呢) 色 (呀 呀 呢 呢)

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

法器：(尼 尼 | 0 尼 尼



唱：3. 5 6 1 | 5̣ - | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

魂，  
承，  
界，

噴呐：2̣ 1̣ 6 1̣ | 5 - | 2̣ 1̣ 6 | 2̣ 1̣ 3 5 | 6 1̣ 5 | 5 - | 5 - |

法器：尼尼 0 | 尼 0 | 宛 宛 | 宛 宛 | 宛 0 | 尼 尼 | 尼 宛 |

尼尼 尼尼 | 尼 宛 | 宛 0 | 宛 0 | 尼尼尼 | 尼尼尼 | 尼尼尼尼 | 宛 尼 |

宛 尼 | 宛 尼 | 尼尼 尼尼 | 宛 宛 | 宛 尼 | 宛 尼 | 宛 宛 | 宛 尼 |

宛 尼 | 尼尼 尼尼 | 尼 宛 | 宛 尼 | 宛 尼 | 宛 尼 | 宛 尼 | 宛 0 ) | 2. 3 :||

(哎)

4. —————

3/4      2/4

唱：3 - 2 3 | 5 - | 5 3<sup>V</sup> | 1̣. 3̣ | 2̣ 1̣ 6 6 | 5. 6 | 3 -<sup>V</sup> | 5 3 |

(哎)      仙      風 (勒)      飄      飄

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

唱：1̣ 3̣ 1̣ | 2̣. 3̣ | 2̣ 1̣ 5 | 0 5 | 3 2 1 | 6. 1 | 2 3 2 | 1<sup>V</sup> 3 |

蕩 (勒) 自 (勒 耶 喃) (喃)      然 (呀 喃 呢 呢

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

法器：(尼 尼 | 0 尼尼 |

唱:	3	6   5 -   5 -   0 0   0 0   0 0   0 0   0 0
呢)	呢)	香。
噴呐:	3	6   5 -   5 -   <u>2̣ 1̣</u> 6   <u>2̣ 1̣</u> <u>6̣ 1̣</u>   <u>6̣ 1̣</u> 5   5 -   5 -
法器:	尼尼	0   尼 0   宛 宛   宛 宛   宛 0   尼 尼   尼 宛   <u>尼尼</u> <u>尼尼</u>
	<u>尼尼</u> <u>尼尼</u>   尼 宛   宛 0   宛 0   尼 <u>尼尼</u>   尼 <u>尼尼</u>   <u>尼尼</u> <u>尼尼</u>   宛 尼	
	宛 尼   宛 尼   <u>尼尼</u> <u>尼尼</u>   宛 宛   宛 尼   宛 尼   宛 宛   宛 尼)	

注：此曲由七言的四句組成，1. 2. 3. 4. 分別代表一、二、三、四句。

譜例二十五：

聖 號

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

$\text{♩} = 100$

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

(呢) 大 (哎) 聖 (呀 呀 呢) 呢)  
2. 大 (哎) 聖 (呀 呀 呢) 呢)  
3. 大 (哎) 聖 (呀 呀 呢) 呢)

0 i 6 | 6 i 5 5 | 6 - | 6 - <sup>v</sup> | 6 - | 6 i | 3. 5 | i 6 6 3

(呀 呢 呢 呢 呀 呢 呢 呀)  
(呀 呢 呢 呢 呢 呢 呢 呀)  
(呀 呢 呢 呢 呢 呢 呢 呀)

開 (哎) 通  
寶 (哎) 輪  
廣 (哎) 度  
(呀 呢 呢 呀)

5 - | 5 - | 0 6 | 5 6 3 6 | 5 - | i. 5 | 6 - | 6 - | 0 i 6

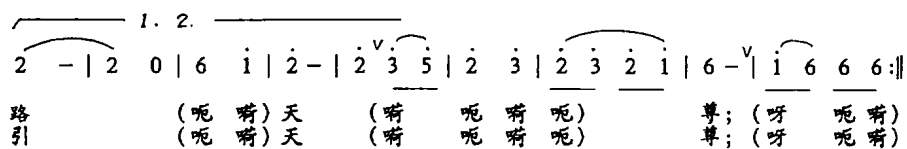
呢) (呢) (荷) (呢)

呢) (呢) (荷) (呢)

呢) (呢) (荷) (呢)

5 6 | 1̣ - | 1̣<sup>v</sup> 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ | 3̣ 2̣ 1̣ | 6 - | 6 5 3 | 5. 3

呢 啊) 冥 (啊 呢 啊) 路 (呀 呢) 冥  
呢 啊) 接 (啊 呢 啊) 引 (呀 呢) 接  
呢 啊) 沉 (啊 呢 啊) 淪 (呀 呢) (5 3)  
沉 淪

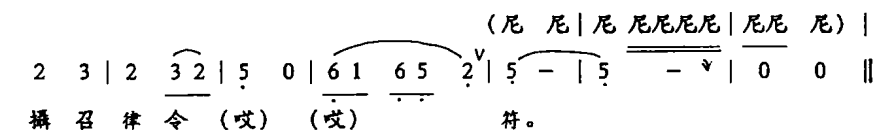
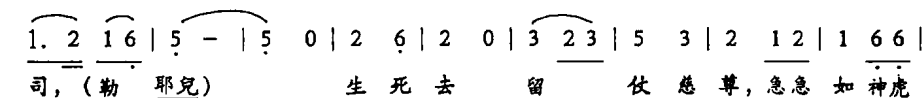
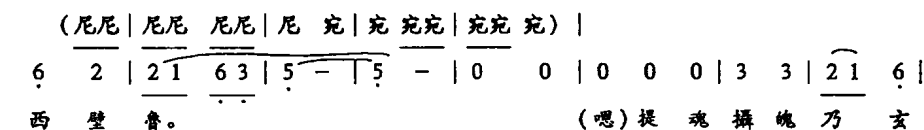
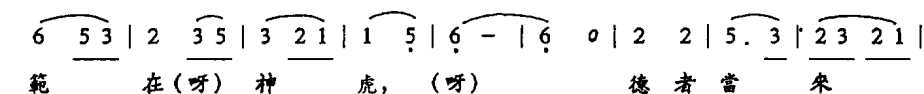
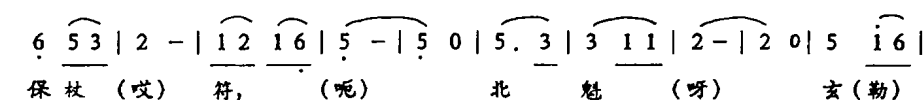
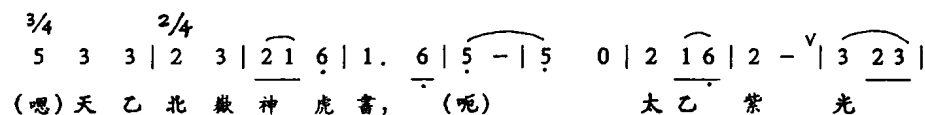


## 譜例二十六：

## 天乙北嶽神虎書

1 = G 2/4

♩ = 128



## 譜例二十七：

## 功曹土地

1 = C 3/4 2/4

♩ = 104

$\widehat{6\ 1}\ 6 - \mid \widehat{6\ 5}\ 6 \mid 6 - \mid$  (尼 尼  $\mid$  尼尼 尼尼  $\mid$  尼) 2  $\mid$  2 6 -  $\mid$   $\widehat{6\ 5}\ 6 \mid 6 - \mid$

功 曹 土 地, (啊) 通 天 達 地,

(尼 尼  $\mid$  尼尼 尼尼  $\mid$  尼) 2  $\mid$   $\widehat{5\ 3\ 5}\ 2 - \mid$   $\widehat{6\ 5}\ 6 \mid 6 - \mid$  (尼 尼  $\mid$  尼尼 尼尼  $\mid$

(啊) 爲 吾 追 刷,

尼) 3  $\mid$   $\widehat{6\ 5}\ 6 - \mid$   $\widehat{6\ 5}\ 2 \mid 2 - \mid$  (尼 尼  $\mid$  尼尼 尼尼  $\mid$  尼 0)  $\parallel$

(啊) 明 書 上 請。

## 譜例二十八：

## 三召請

1 = C 2/4

♩ = 90

5. 3 | 3 | 5.  $\dot{1}$  | 6 5 3 | 2 2 | 6 6 5 | 3 — |  
 志 心 奉 (勒 呀) 請, (呀 勒 呀)

0 | 3 5 |  $\dot{1}$ . 5 | 6 | 6  $\dot{1}$  6 | 6 5 3 5 | 2 <sup>v</sup> 5  $\dot{1}$  5 |  
 (呢 呀) 南 靈 天 (呢 呀)

6.  $\dot{1}$  | 6 5 3 2 | 1 — | 1 1 | 6 <sup>v</sup> | 6 |  $\dot{1}$  6 |  
 府, (呢) (呢) 玉 堂

$\dot{2}$ . |  $\dot{3}$   $\dot{2}$  |  $\dot{1}$  — <sup>v</sup> | 5 2 |  $\dot{1}$ . 6 | 6 5 | 6 3 |  
 臨 (勒) 軒, 雄 左 武

5. 6 | 3 <sup>v</sup> | 6 3 | 5 5 | 0 6 |  $\dot{1}$ .  $\dot{3}$  |  $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  
 費, 追 魂 神 (呀) 吏, (勒 呀)

5 | 3  $\dot{1}$  | 6.  $\dot{1}$  | 6 5 3 | 2. | 6 | 2. 3 | 2 <sup>v</sup> |  
 惟 (勒) 願, 呢 呀 呢

5 | 6 5 |  $\dot{1}$  — |  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 5 <sup>v</sup> |  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  |  
 上 尊 帝 命, (勒) 下 副

6. 3 | 5. 6 3 | 5 <sup>v</sup> 1̇ 5 | 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6̇ |  
 孝 忱, 追 攝 亡(勒 呀 呀)  
 6 6 5 3 | 2 3 1 6 | 3 <sup>v</sup> 5. 6 | 1̇. 5 6 |  
 魂, (勒 呀) (呃 呀) 來 臨  
6 <sup>v</sup> 1̇ 3 5 | 1̇ 6 6 1̇ 6 3 | 5 6 5 | 5 (完 |  
 (呀 呃 呀) 法(呀) 會。  
 完 完 | 完 0 | 尼尼 完尼 | 完尼 完 | 尼0 完完 | 完完尼完 尼0 完 ||

注：全曲由三段詞組成，每一段的詞結構為四言九句，此為第一段，其它兩段旋律同上。



## 譜例二十九：

## 羽客仙班運斗章

1 = C 2/4

♩ = 72

$\overset{3}{\underline{\underline{5\ 3}}} \quad \overset{3}{\underline{\underline{3\ 3}}} \mid \overset{5}{\underline{\underline{3\ 2\ 3}}} \quad \overset{5}{\underline{\underline{6}}} \mid 3. \quad \overset{v}{5} \mid \overset{1}{\underline{\underline{3\ 3}}} \quad \overset{2}{\underline{\underline{1\ 6}}} \mid$   
 1. 羽 客 仙 班 運 斗 章, (哎 呀) 瑤 壇 正 欲  
 (  $\overset{3}{\underline{\underline{6\ 5\ 3}}}$  ) (  $\overset{3}{\underline{\underline{5\ 2}}}$  )

2. (啊) 神 虎 貴 書 歸 夜 府, (哎 呀) 亡 魂 承 是  
 $\overset{5}{\underline{\underline{1\ 6}}} \quad \overset{5}{\underline{\underline{3}}} \mid \overset{3}{\underline{\underline{5\ 3\ 2}}} \quad \overset{1}{\underline{\underline{1\ 6}}} \mid \overset{v}{3\ 5} \mid \overset{6}{\underline{\underline{5\ 6}}} \quad \overset{6}{\underline{\underline{1\ 6}}} \mid$   
 返 魂 (呢) 香, 西 風 颯 颯 寒 侵  
 (  $\overset{1}{\underline{\underline{6}}}$  ) (  $\overset{6}{\underline{\underline{3\ 5\ 6\ 5\ 6}}} \mid$   
 出 幽 (呢) 鄉, 若 能 隨 我 幸 福

$\overset{5}{\underline{\underline{5\ 2}}} \mid \overset{3}{\underline{\underline{2\ 5}}} \mid \overset{5}{\underline{\underline{6\ 5}}} \mid 1 \quad \overset{3}{\underline{\underline{2\ 1}}} \mid \overset{v}{6\ 5\ 3\ 5\ 2\ 3} \mid 5 - :||$   
 骨, 北 有 高 山 去 未 (哎 呢 哟 呢 呢 呢 呢 呢) 央;  
 (  $\overset{5}{\underline{\underline{2\ 5}}} \mid \overset{6}{\underline{\underline{5\ 3\ 2}}} \mid \overset{1}{\underline{\underline{6}}} \mid$   
 來, 檀 熾 功 里 謁 玉 (哎 呢 哟 呢 呢 呢 呢 呢) 皇。

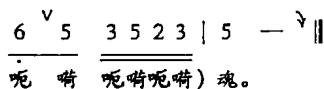
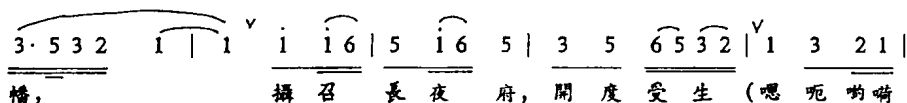
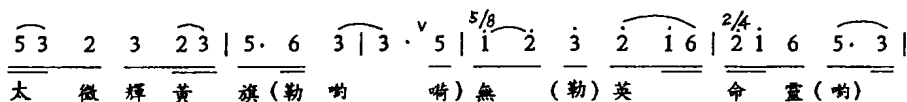
注：第二段詞上方括號內標記的音，表示其與第一段所唱不同之處。

## 譜例三十：

## 太微輝黃旗

1 = D 2/4

♩ = 68

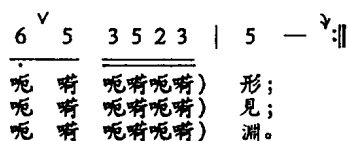
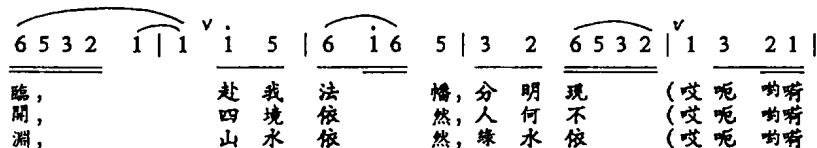
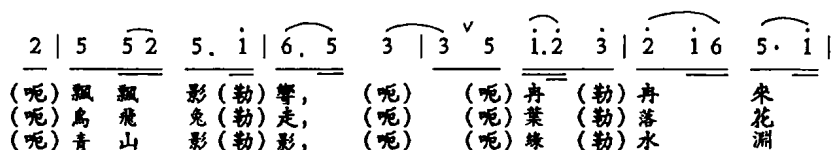


## 譜例三十一：

## 飄飄影響

1 = D 2/4

♩ = 68



# 譜例三十二：

## 變食法器

2/4

♩ = 72

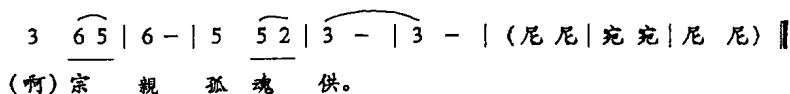
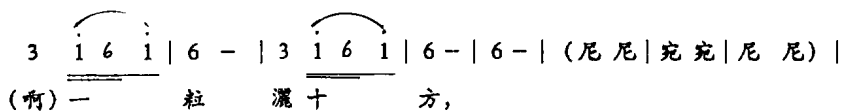
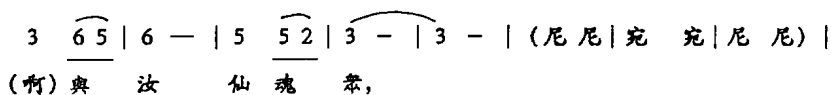
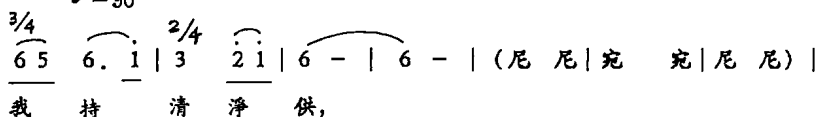
𪛗      𪛗 | 𪛗      𪛗 | 𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 | 𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 | 𪛗      𪛗 |  
 𪛗      𪛗 | 𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 | 𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 𪛗 | 𪛗      𪛗 | 𪛗      𪛗 |  
𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 | 𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 | 𪛗      𪛗 | 𪛗      𪛗 | 𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 |  
𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 | 𪛗      𪛗 | 𪛗      𪛗 | 𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 | 𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 𪛗 |  
 𪛗      𪛗 | 𪛗      𪛗 | 𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 | 𪛗 𪛗      𪛗 𪛗 ||

## 譜例三十三：

## 我持清淨供

1 = D 2/4

♩ = 96



## 譜例三十四：

## 志心奉請(一)

1 = D 2/4

♩ = 76

$\underline{\underline{5\ 3}}\ \underline{2}\ \underline{\underline{5.\ 3}}\ |\ \underline{\underline{2.\ 5}}\ \underline{3}\ |\ 3\ \underline{0\ 5}\ |\ \underline{\underline{6.\ 5}}\ \underline{6}\ \underline{\underline{5\ 6}}\ |\ \underline{\underline{1.\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ |$   
 志 心 奉 請, (勒 呀) (呢) 五 方 五 靈 童 子,

$3\ \underline{0\ 5}\ |\ \underline{\underline{1.\ 1}}\ \underline{6\ 6\ 5}\ |\ 3\ \underline{1}\ \underline{6\ 6}\ |\ 3\ \underline{6\ 5}\ \overset{\wedge}{6}\ |\ 5\ \overset{v}{\underline{\underline{1.\ 3}}}\ |$   
 (啊) 個 個 手 持 本 色 引 魂 蓮 花 寶 幡 而 來,

$2\ -\ \overset{v}{\underline{1}}\ \underline{5}\ \underline{\underline{6\ 1}}\ \underline{5}\ |\ \underline{\underline{6.\ 5}}\ \underline{3}\ |\ 3\ \underline{0\ 5}\ |\ \underline{\underline{6.\ 1}}\ \overset{v}{3}\ |\ 3\ \underline{\underline{3.\ 1}}\ |$   
 願 臨 法 橋 所, (呢) (呢) 接 引 此 亡

$\underline{3}\ \underline{5}\ \underline{0\ 6}\ |\ \underline{\underline{6\ 3}}\ \underline{6}\ \underline{6\ 3}\ |\ 5\ -\ | (\underline{\underline{完\ 完}}\ \underline{0\ 完})\ \underline{\underline{完\ 完}}\ \underline{\underline{完}}\ |$   
 魂 (呀) (啊) 聞 經 聽 法 去。

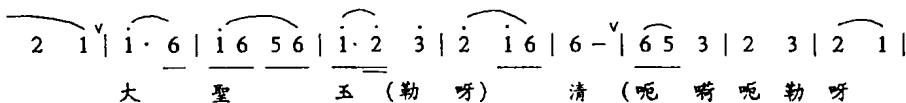
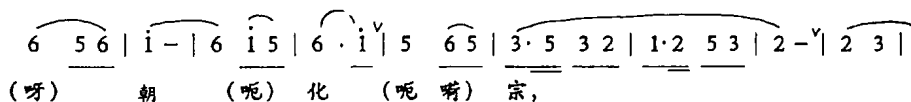
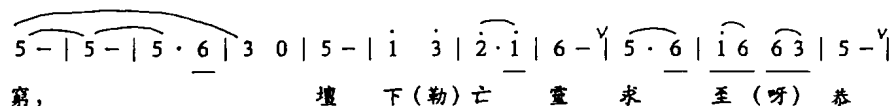
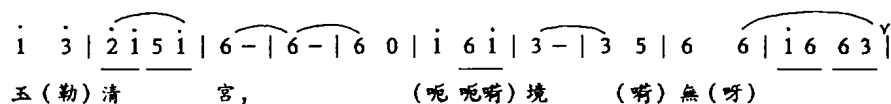
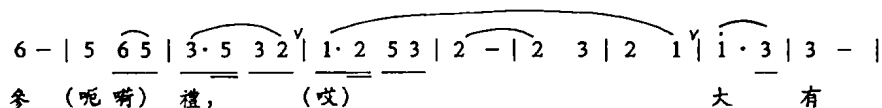
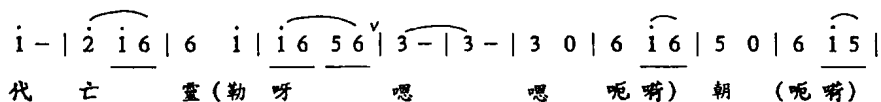
$\underline{\underline{完\ 完}}\ \underline{\underline{尼完尼尼}}\ |\ \underline{\underline{完\ 完}}\ \underline{\underline{完}}\ \underline{\underline{完\ 完}}\ \underline{\underline{完}}\ ||$

## 譜例三十五：

## 參 腔

1 = C 2/4

♩ = 100



3 0 | 5 1̇ 5 | 6 - | 6 5 2 2 | 3 - | 3<sup>˘</sup> 2 | 3 - | 5 6 | 1̇ - | 5 6 5 |  
 哎) (呢 嘢呢) 元 始 天 (恩) 尊 (呢 嘢 呢 嘢

3 5 3 2 | 1 - | 1 - | (尼 宛 尼 宛 | 尼 尼 宛 宛 | 尼 0) ||  
 呢)。



## 譜例三十六：

## 大慈悲腔

1 = C      2/4

♩ = 68

$\frac{3}{4}$        $\frac{2}{4}$        $\frac{3}{4}$

2 5 - | 2 - | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣. 1̣ | 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 2̣ |  
 (嗯) 琅 函 進 奏 (哎) 上 瑤

$\frac{2}{4}$

3 3. 5 | 3 3 5 3 | 5. 6 5 6 1̣ | 6 6 5 3 5 3 | 2 2 0 5 |  
 階, 仰 望 (哎) 雷 (哎) (哎)

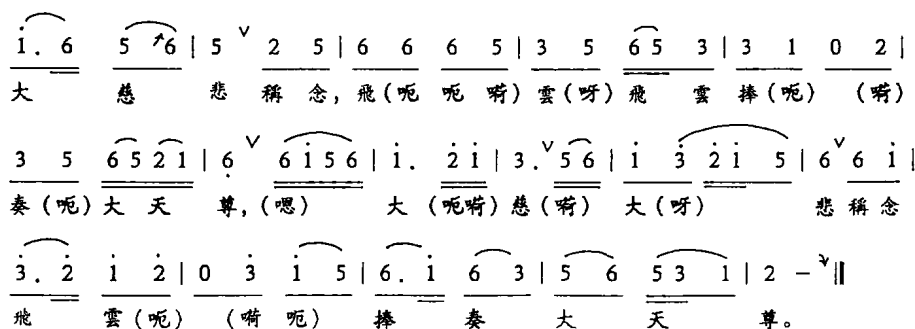
3 3 2 5 3 2 | 1. 6 | 3. 2 1 2 | 0 3 5 6 5 3 2 | 6 5. 1 5 5 |  
 咸 達 善 (勒) (呀) 言, (呢 呀 呢 呀)

6 1̣ 3 2 3 1 5 | 5 6 1̣ 1 6 5 1 | 6. 1 6 | 5. 6 1̣ 6 | 5. 3 |  
 呢 呢 呀 呢 呀 呢 呢 呀 呢 飄 渺 (哎)

5. 6 3 | 5. 6 1̣. 2̣ 1̣ 6 | 5 3 5 0 6 | 3 5 6 5 2 | 3 3. 5 3 2 |  
 雲 車 (呀) 三 (呀) 界 上

3 3 5 3 6 | 5. 6 1̣ 6 | 5 3 5 0 6 | 1 3 3 2 | 3 2 0 3 |  
 (呢) 五 老 (呀) 宮 里 (哎) 會 (呢) (呀)

1 3 5 6 5 3 2 | 1 5. 1 5 5 | 6 1̣ 3 2 3 1 5 | 6. 1 6 1 |  
 群 (呢) 仙. (呢 呀 呢 呢 勒 呢 呀 呢 呢 呢 呢)

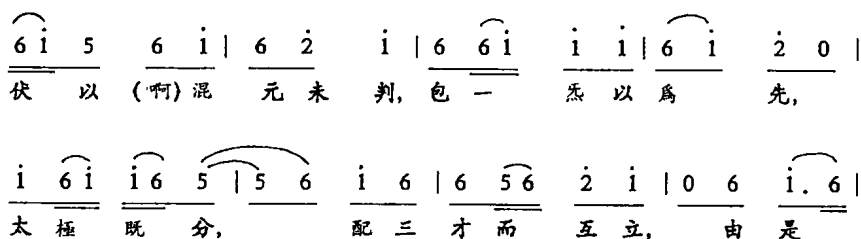


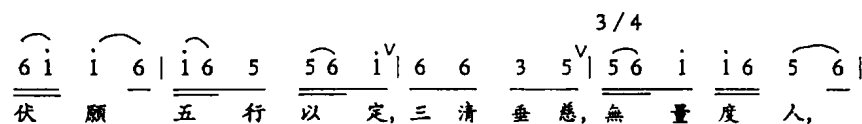
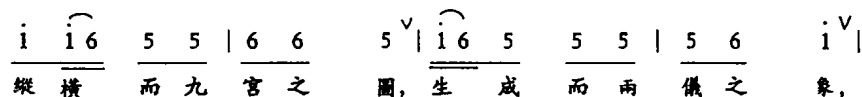
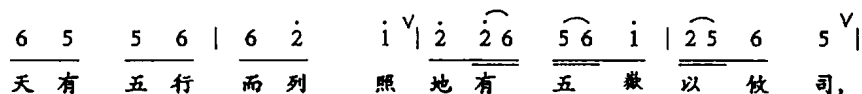
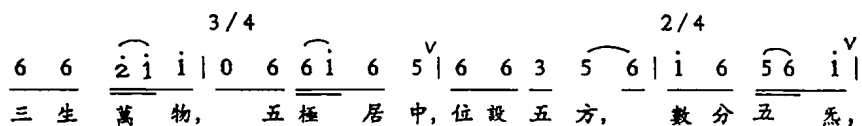
## 譜例三十七：

## 五老燈白文

1 = D 2/4

♩ = 90





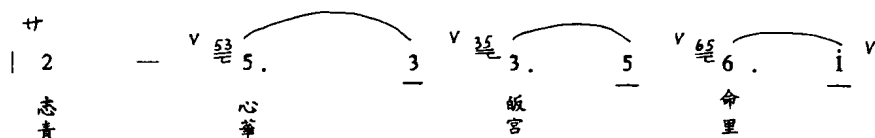


## 譜例三十九：

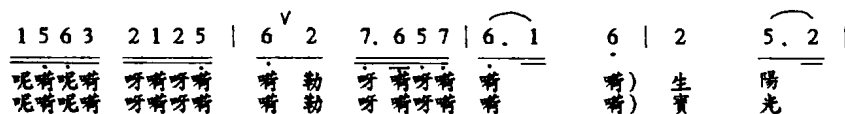
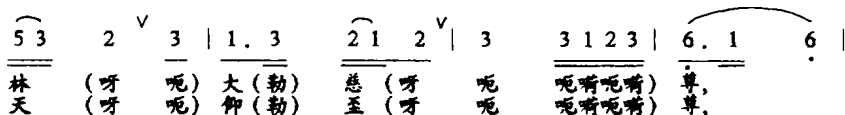
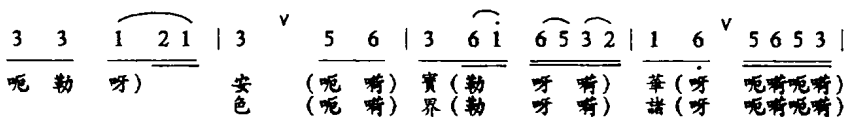
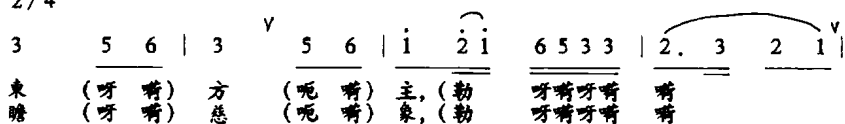
## 原始腔

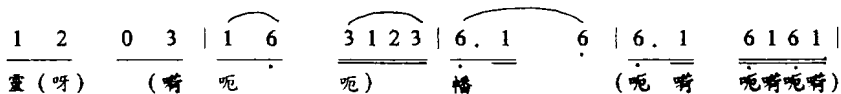
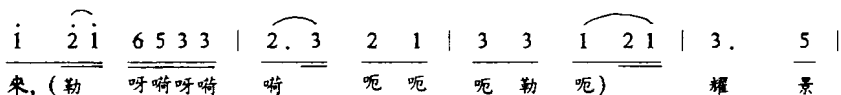
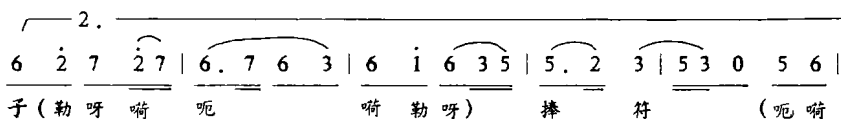
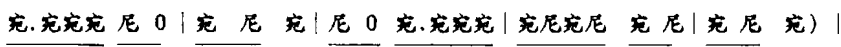
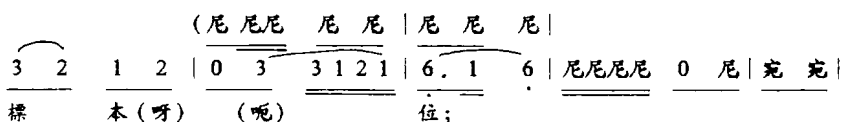
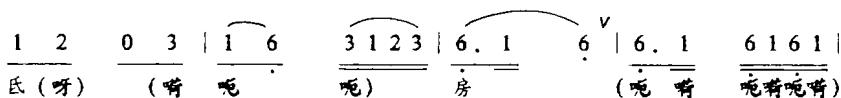
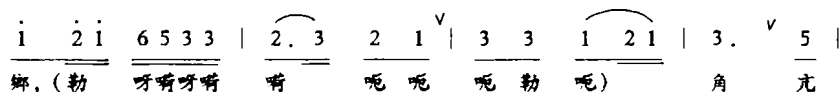
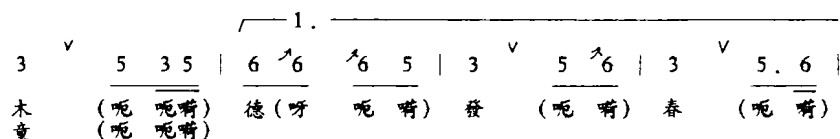
1 = D 2/4

= 60



2/4





( 尼 尼 尼 尼 尼 | 尼 尼 尼 |  
3 2   1 2 | 0 3   3 1 2 1 | 6 . 1   6 | 尼 尼 尼 尼   0 尼 | 宛 宛 |  
 消      韋(呀)      (呢)      苦。

宛.宛宛宛   尼 0 | 宛 尼 宛 | 尼 0 宛.宛宛宛 | 宛尼宛尼   宛 尼 | 宛 尼 宛 ) ||

## 譜例四十：

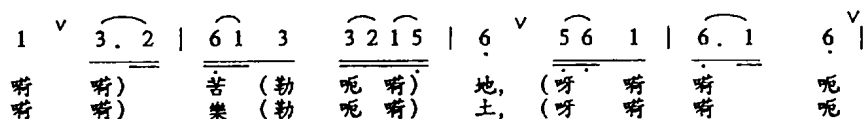
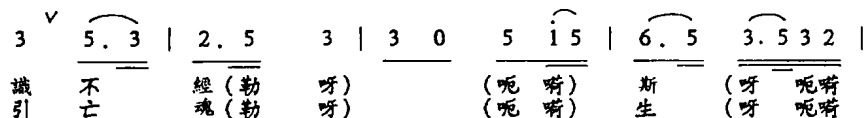
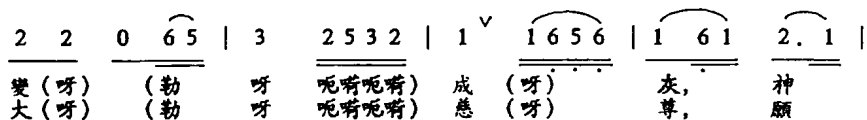
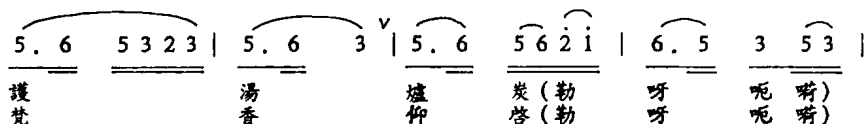
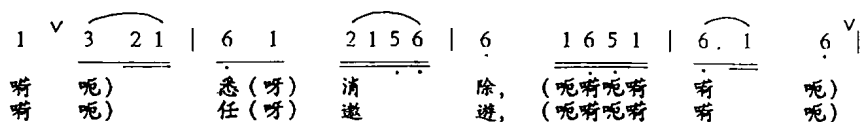
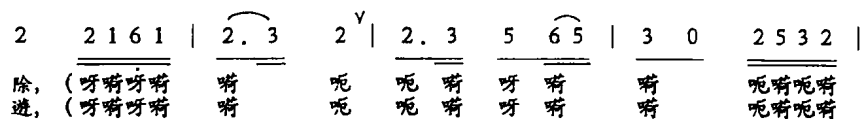
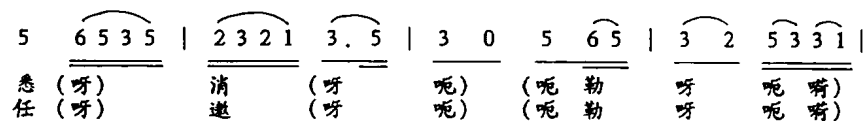
## 懶畫鵲

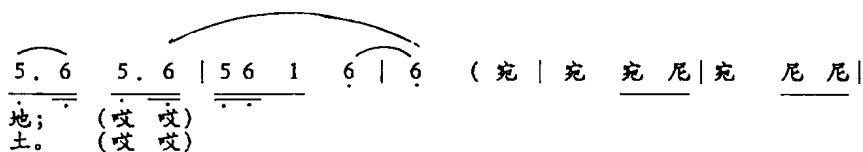
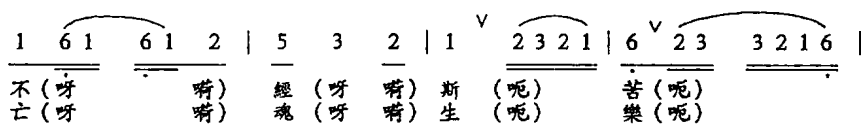
1 = D 2/4

♩ = 60

6.	6 1 5 6	1 1	0 2 3	5. 6	1 2 1	6. 1 6 5	3 0
1. 懶		悔 (哎)	(啊)	亡	靈 (勒)	呀 (勒)	
2. 青		天 (哎)	(啊)	魔	王 (勒)	呀 (勒)	
5	6 5 3 5	2 3 2 1	3. 5	3 0	5 6 5	3 2	2 3 5 3
眼 (呀)		根 (呀)	呢)	(呢 勒)	呀 啊	呢 啊	
為 (呀)		保 (呀)	呢)	(呢 勒)	呀 啊	呢 啊	
2	2 1 6 1	2. 3	2 <sup>V</sup>	2. 3	5 6 5	3 <sup>V</sup>	2 5 3 2
罪, (哎嘿哎嘿	嘿	哎	哎	呀 啊	啊	呢 啊	
舉, (哎嘿哎嘿	嘿	哎	哎	呀 啊	啊	呢 啊	
1 <sup>V</sup>	3 2 1	6 1	2 1 5 6	6 <sup>V</sup>	1 6 5 1	6. 1	6
啊	呢)	眼	根	罪, (呢 啊 呢 啊	呢 啊	呢)	
啊	呢)	為	保	舉, (呢 啊 呢 啊	呢 啊	呢)	
6	6 1 5 6	1 1	0 2 3	5. 6	1 2 1	6. 1 6 5	3 0
風		雷 (呀)	(嘿)	地	獄 (勒)	呀)	
皇		茄 (呀)	(嘿)	天	上 (勒)	呀)	







宛宛宛宛 尼 宛 | 尼 尼 宛 尼 | 宛 宛 宛):||

## 譜例四十一：

## 疊落泉

1 =  $\flat B$  2/4 $\text{♩} = 60$ 

6 — 3 | 3 <sup>V</sup> 6  $\dot{1}$  | 3. 6 5 6 5 3 | 2. 3 1 6  $\dot{1}$   
 白)： 志 心 皈 命 南 (勒 呀 呀 呀 呀) 方 (勒 呀 呀)  
 南 極 宮 里 (唱)： 瞻 (勒 呀 呀 呀 呀) 妙 (勒 呀 呀)

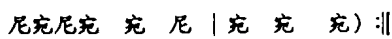
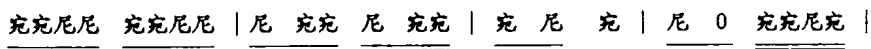
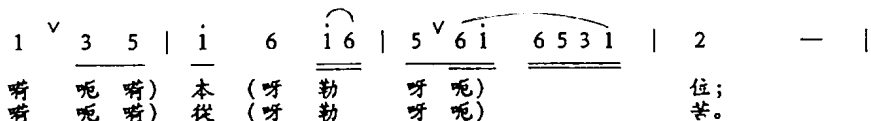
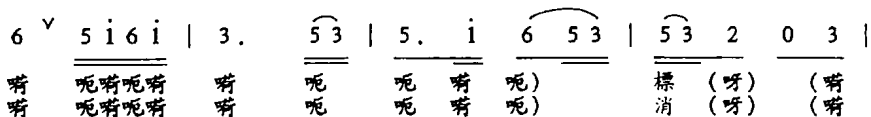
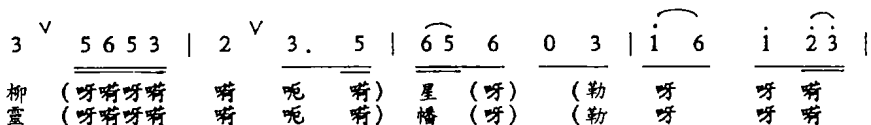
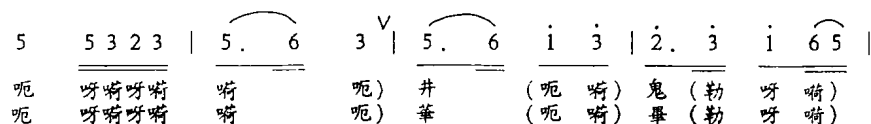
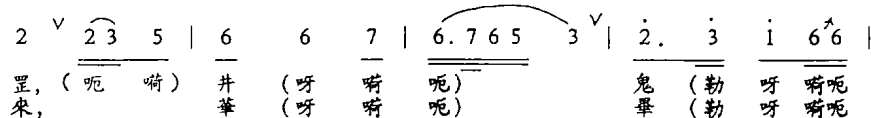
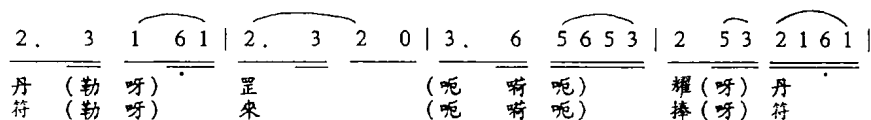
2. 3 2 0 | 3. 6 5 6 5 3 | 2 5 3 3 5 6 1 | 2 <sup>V</sup> 3 2 1 3 |  
 主 (哎 嘿 嘿) 南 (呀) 方 主 (呢 呀 呢 呀)  
 相 (哎 嘿 嘿) 瞻 妙 相 (呢 呀 呢 呀)

2. 3 2 0 | 2.  $\dot{1}$  3 | 3 <sup>V</sup> 5 3 2 |  $\dot{1}$  <sup>V</sup> 2 3 2  $\dot{1}$  |  
 呀 呢) 梵 寶 (勒 呀 呀) 昌 (嘿)  
 呀 呢) 無 色 (勒 呀 呀) 諸 (嘿)

6  $\dot{1}$  6 5 6 3 5 | 6  $\dot{1}$  6 5  $\dot{1}$  | 6.  $\dot{1}$  6 0 |  $\dot{1}$  2 3 2  $\dot{1}$  |  
 陽 (呀) 大 慈 尊 (呢 呀 呀) (呀 勒)  
 天 (呀) 仰 至 尊 (呢 呀 呀) (呀 勒)

6  $\dot{1}$  6 5 6 3 5 | 6 <sup>V</sup>  $\dot{1}$  6 5  $\dot{1}$  | 6.  $\dot{1}$  6 <sup>V</sup>  $\dot{1}$  6 | 5. 6  $\dot{1}$  3 |  
 大 (呀) 慈 尊, (呀 呢 呀 呀) 呢 呀) 火 (呀)  
 仰 (呀) 至 尊, (呀 呢 呀 呀) 呢 呀) 金 光 (勒)

2. <sup>V</sup> 3  $\dot{1}$  6 5 <sup>V</sup> | 5. 2 3 | 3 <sup>V</sup> 5 6  $\dot{1}$  <sup>V</sup> | 3. 6 5 6 5 3 |  
 符 (勒 呀 呀) 朱 陵 (呀) 朱 陵 耀  
 (呀 呀 呢 呀) 童 子 (呀) 童 子 捧 (勒 呀 呀 呀)

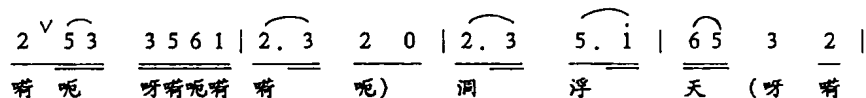
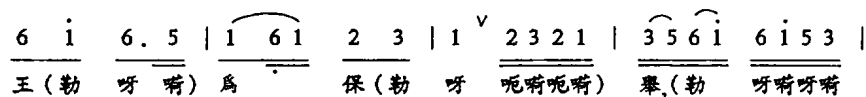
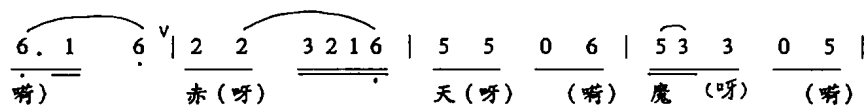
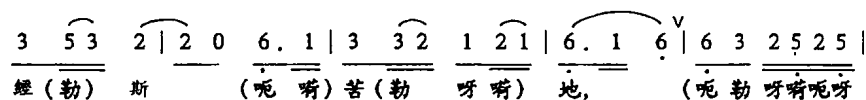
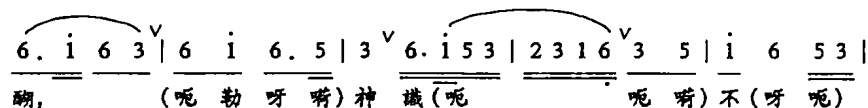
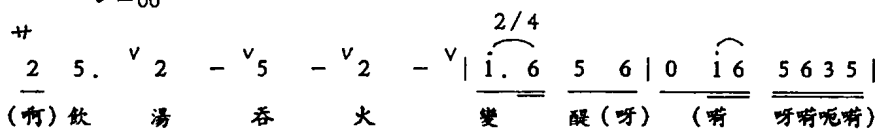


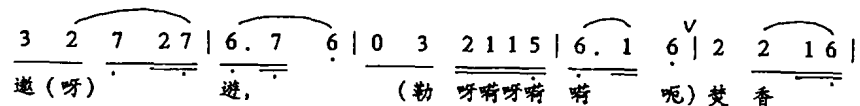
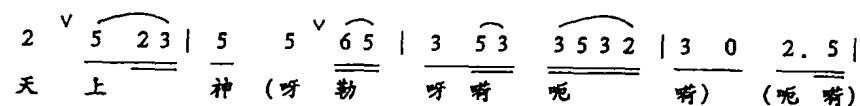
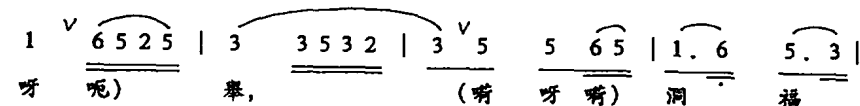
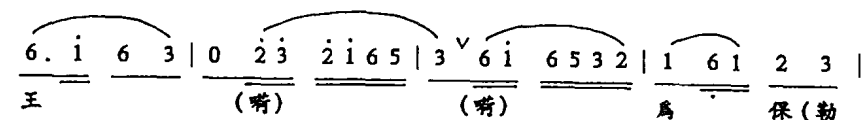
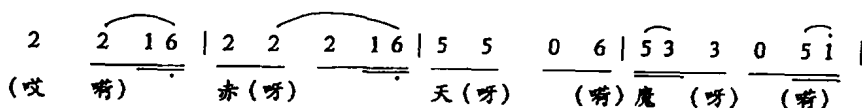
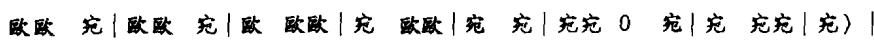
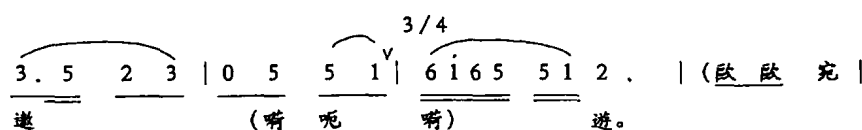
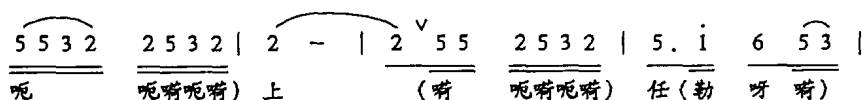
## 譜例四十二：

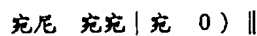
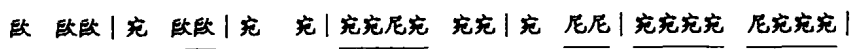
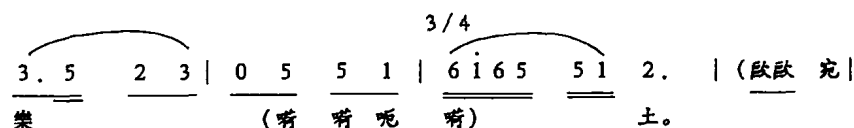
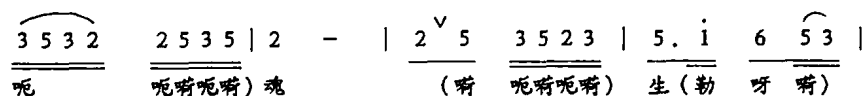
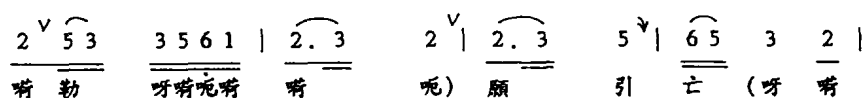
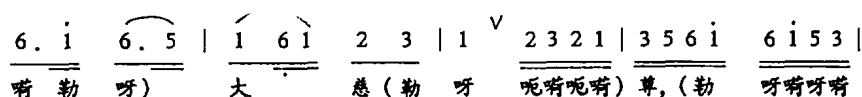
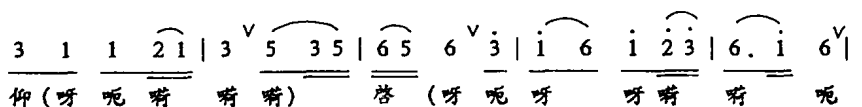
## 老卦腔

1 = C 2/4

♩ = 60







## 譜例四十三：

## 新卦腔

1 = C 2/4

♩ = 68

2 — V 5. 3 3. 5 6 i i i V  
志 心 皈 命

2/4  
6. 7 6 7 6 5 | 3 0 6 7 6 | 5. i 6 5 3 3 | 2 2 1 6 1 |  
西 方 (呀 啊 呢) 主,

2. 3 2 V | 2. 3 2 3 2 3 | 5 5 0 i | 2 i 6 i 6 |  
(啊 啊 呢 啊 啊 呢啊呢啊) 七 (呀 啊) 寶 (呀 勒)

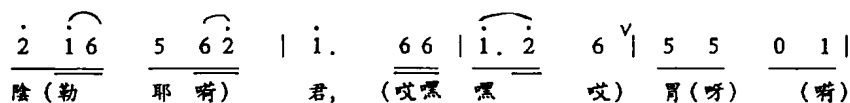
5 — V | 3 6 i 6 5 3 3 | 2 V 3 5 2 1 | 6. 1 2 |  
金 (呢 啊 呢 呢啊) 門 (呢啊呢啊) 大 (勒 呀

2 0 3 5 | 6 1 3 5 3 | 2 2 0 5 | 3. 2 1 2 3 1 |  
啊) (呢 啊) 慈 (勒) 尊, (呀) (呢 啊 呢啊呢啊

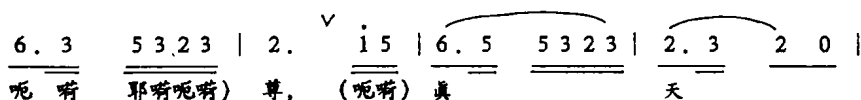
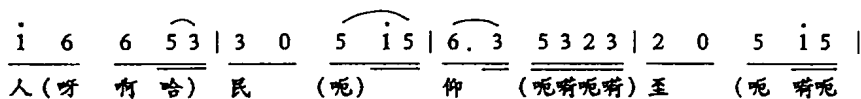
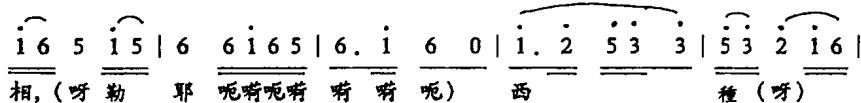
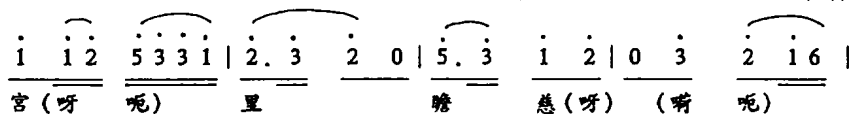
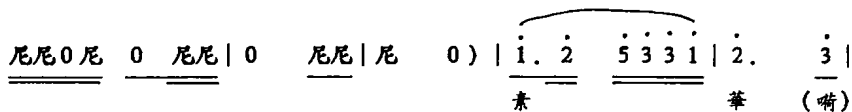
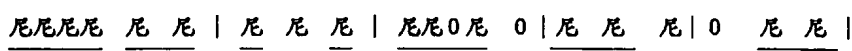
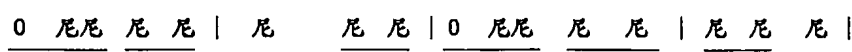
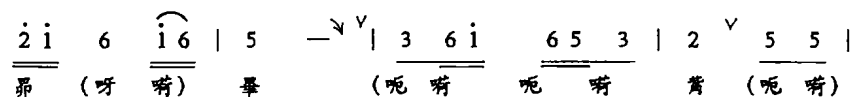
2. 3 2 V | 6 6 6 3 6 | 5 — V | 5. 6 |  
啊 呢) 皓 (呀) 靈 白

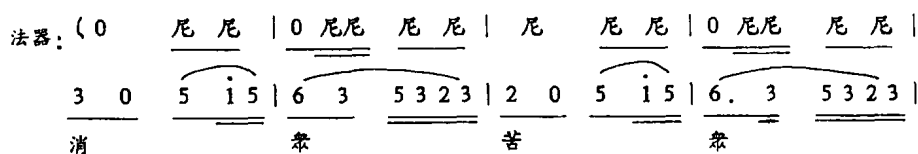
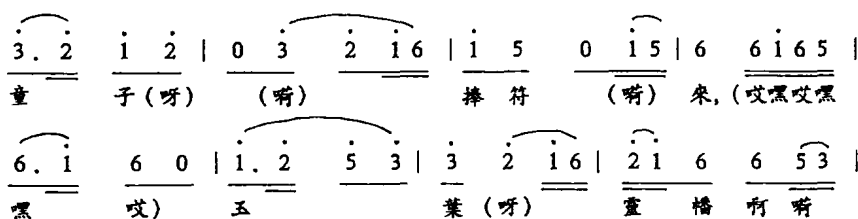
3 6 i 6 5 3 | 2 V 3 5 2 1 | 6. i 2 | 2 0 3 |  
(呢 啊 呢) 帝 (呢) 太 (勒 耶兒) (啊)





法器: (0 尼 尼 |





尼 尼 尼 |

2      — | 尼尼尼尼   尼 尼 | 宛 宛 | 宛·宛宛宛   尼 宛 | 宛 尼 宛 |

尼 宛   宛·宛宛宛 | 尼宛尼宛   宛 尼 | 宛 宛 宛 ) ||

## 譜例四十四：

## 醉楊妃

1 = C 2/4

= 80

$\dot{1} \cdot \dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{6} \mid 6 \quad \dot{1} \quad 6 \quad 5 \quad 3 \mid 2^V \quad 3 \quad 5 \quad 2 \quad 3 \mid 5 \quad 5 \quad 6 \quad \dot{1} \quad 6 \quad \dot{6} \mid$   
 志 (勒 耶呢) 心 (勒 耶 嘸) 飯 (呢嘸呢嘸) 命 (呀) 北 方

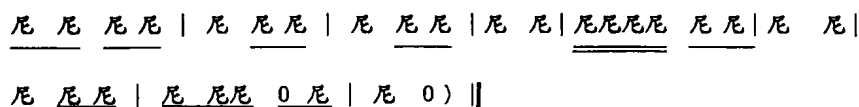
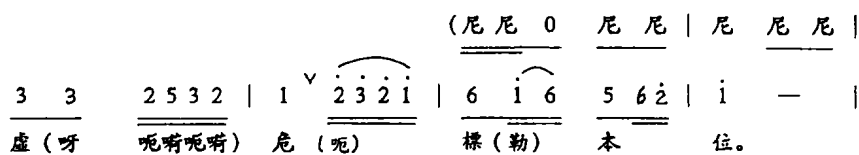
$5 \quad \underline{\underline{6 \cdot \dot{1} 3 2 3}} \mid 5 \cdot \quad 6 \quad 3^V \mid \dot{1} \cdot \quad \dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{6} \mid 6 \quad \dot{1} \quad 6 \quad 5 \quad 3 \mid$   
 主, 洞 (勒 呀) 陰 (勒 呀 嘸)

$2^V \quad \underline{\underline{3 \quad 5 \quad 2 \quad 3}} \mid 5 \quad \underline{\underline{5 \quad 6}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \quad 6 \quad 6 \quad 3}} \mid 5 \quad \underline{\underline{6 \cdot \dot{1} 3 2 3}} \mid 5 \cdot \quad 6 \quad 3^V \mid$   
 朔 單 (呀) 大 慈 尊,

$\underline{\underline{6 \cdot 5}} \quad \underline{\underline{6 \quad 5 \quad 6}} \mid 0 \quad \dot{1} \quad 5 \quad 6 \mid \dot{1}^V \quad \dot{2} \quad \dot{3} \mid 6^V \quad \underline{\underline{\dot{2} \quad \dot{3}}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad 6}} \mid$   
 玄 靈 (呀) (嘸 呢 嘸) 水 (呢 嘸 呢)

$5^V \quad \underline{\underline{\dot{1} \quad 6}} \mid 5^V \quad \dot{1} \quad 6 \quad 5 \quad 3 \mid 3^V \quad \underline{\underline{5 \quad 6 \quad 5 \quad 3}} \mid \underline{\underline{2 \quad 3 \quad 5 \quad 3}} \quad \underline{\underline{3 \quad 5 \quad 6 \quad 1}} \mid$   
 德 (呀 嘸 呢 嘸 呢 嘸) 五 (呢嘸呢嘸) 老 (勒 呀嘸呢嘸)

$2 \quad \underline{\underline{2 \quad 3 \quad 6 \quad 6}} \mid 2^V \quad \underline{\underline{3 \cdot 5 \quad 3 \quad 5}} \mid \underline{\underline{1 \quad 6 \quad 1}} \quad 0 \quad \underline{\underline{2 \quad 3}} \mid 5 \quad 5 \quad \underline{\underline{5 \quad 6 \quad 5}} \mid$   
 君, (呢嘸呢嘸) 室 (呀) (嘸) 壁 (呀 呢嘸)

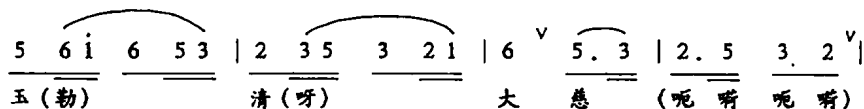
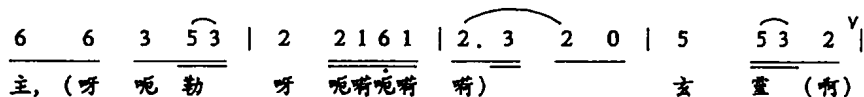
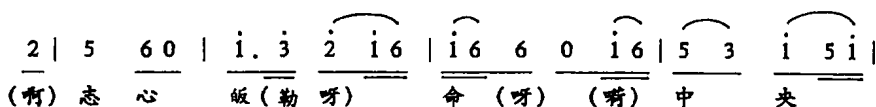


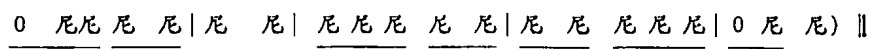
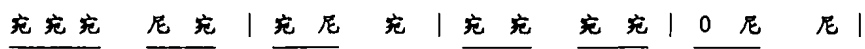
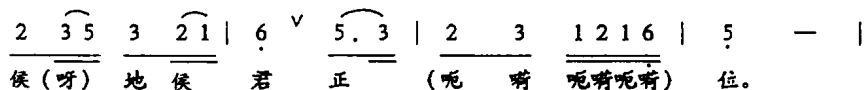
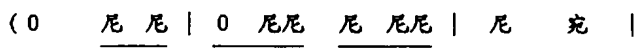
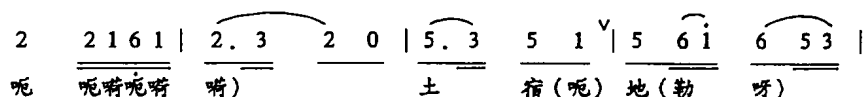
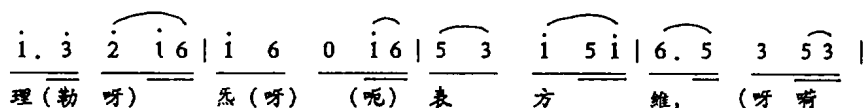
## 譜例四十五：

## 七曲詞

1 = C 2/4

♩ = 72





## 譜例四十六：

## 贊燈腔(二)

1 = C      2/4

♩ = 92

尼 0    尼 0 | 3 2 3    5. 6 | 3 . <sup>V</sup> 5 | 1̇. 3̇    2̇ 1̇ |  
 懺 悔    亡 靈    身 業    罪, (勒 呀    呀) 普 掠    地 獄

1̇ 6    5 <sup>V</sup> | 6 5 3 2    1 | 1 6 <sup>V</sup> 3 5 | 6 1̇    1̇ 6 <sup>^</sup> 6 |  
 盡 消    (呀) 除,    (呢)    刀 山    劍 樹    化 寒

( 0 宛宛    宛 宛 |

5 <sup>V</sup> 3 5 | 5 1    3 5 3 2 | 1 5 3 2 1 | 6 5    3 5 2 3 |  
 林,    神 識    不 經    斯 苦    (呀 呢 勒 呀    呀 呀 呢 呀 呢 呀)

宛    宛 宛 |

5    — | 宛    宛 宛 | 尼宛尼尼    宛 ) ||

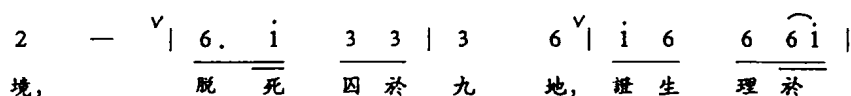
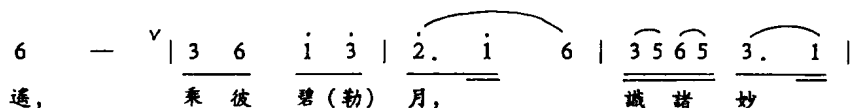
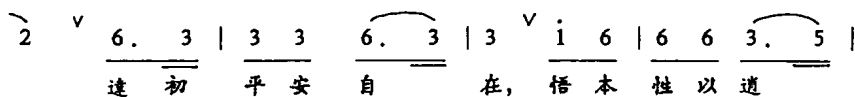
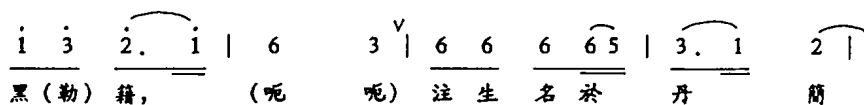
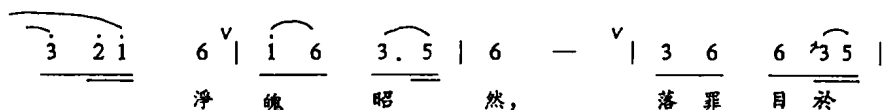
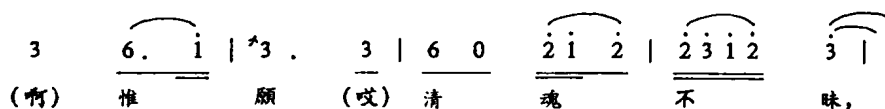
地。

## 譜例四十七：

## 代謝腔

1 = C 2/4

♩ = 92



$\underline{3. \quad 5}$        $\underline{6} \mid \underline{6} \quad \vee \quad \underline{3 \quad 6} \mid \underline{\dot{1} \quad \dot{3}} \quad \underline{\dot{2}. \quad \dot{1}} \mid \underline{6} \quad \underline{3 \quad 6} \mid$   
 三                  天,                  鶴 駕                  鸞(勒) 車,                  八 大

$\underline{6 \quad 6 \quad 5} \quad \underline{3. \quad 1} \mid \underline{2} \quad - \quad \vee \mid \underline{3. \quad 3} \quad \underline{6. \quad 3} \mid \underline{6} \quad \vee \quad \underline{3 \quad \dot{2} \quad \dot{1}} \mid$   
 羅 之                  法                  會,                  寶 幡                  緯                  節, 登 閣

$\underline{6 \quad 6 \quad \dot{1}} \quad \underline{3. \quad 5} \mid \underline{6} \quad - \quad \vee \mid \underline{3 \quad 5} \quad \underline{6 \quad \dot{3}} \mid \underline{\dot{2}. \quad \dot{1}} \quad \underline{6} \quad \vee \mid$   
 苑 之                  仙                  階,                  亡 者                  生(呢) 天,                  (呀)

$\underline{6 \quad 6 \quad 5} \quad \underline{3. \quad 1} \mid \underline{2} \quad - \quad \vee \mid \underline{6 \quad \dot{1} \quad 6} \quad \underline{3} \mid \underline{6} \quad \vee \quad \underline{\dot{2} \quad \dot{1}} \quad \underline{6} \mid$   
 現 存                  獲                  福,                  上 穹                  圓 蓋, 下 及

$\underline{3. \quad 5} \quad \underline{6} \mid \underline{6} \quad \vee \quad \underline{3 \quad 5 \quad 6} \mid \underline{\dot{1} \quad \dot{3}} \quad \underline{\dot{2}. \quad \dot{1}} \mid \underline{6} \quad \vee \quad \underline{3 \quad 5 \quad 6 \quad 5} \mid$   
 方                  維                  有 識                  無(呢) 情,                  同 登

$\underline{3. \quad 1} \quad \underline{2} \mid \underline{2} \quad \vee \quad \underline{6. \quad 3} \mid \underline{3 \quad 3} \quad \underline{3} \mid \underline{6} \quad \vee \quad \underline{\dot{2} \quad \dot{1}} \mid$   
 道                  岸,                  志                  心                  稽 首                  禮 謝, 無 上

$\underline{6 \quad 6 \quad \dot{1}} \quad \underline{6 \quad 6} \mid \underline{6 \quad 6 \quad 3} \quad \underline{6 \quad 6 \quad 6} \mid \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{2} \quad \dot{1} \quad 6} \mid \underline{5} \quad \underline{6} \parallel$   
 虛 皇,                  志 真 三 寶,                  法 衆 虔 誠                  贊 偶                  如 法。



譜例四十八：

紫金瑞相冠玄元

1 = C 2 / 4

$$J=90$$

3      5 <sup>˙</sup>1 5 | 6      5 3 2 5 | 3 — | 3·5 3 2 1<sup>v</sup> |

(呢      呢 呀呢) 紫      金(勒      耶)

$\dot{1} \cdot 6$        $6$  |  $6 \dot{1}$   $6$      $6 5 3$  |  $5 \cdot 6$      $5 3 2$  |  $2^v$   $5 \dot{1} 5$  |  
瑞                          相                          (呢呀)

6 · i    6 5 3 | 3<sup>v</sup> 5 6    6 5 3 2 | 1 · 2

冠                  玄                  (呀)

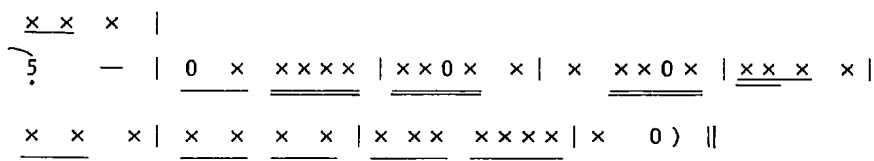
[illegible]

$\dot{1} \cdot \dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad 6 \mid \dot{1} \cdot 5 \quad 6 \mid 6 \overset{v}{\dot{1}} 6 \quad \underline{\underline{6 \quad 5 \quad 3 \quad 3}} \mid \underline{\underline{5 \cdot 6}} \quad \underline{\underline{5 \quad 3 \quad 2}} \mid$   
 呀) 寒 林

2<sup>y</sup> 3 3 5 6 1 | 2 3 1 0 | 5 3 5 1 5 | 6 • 5 3 5 |

寨 林

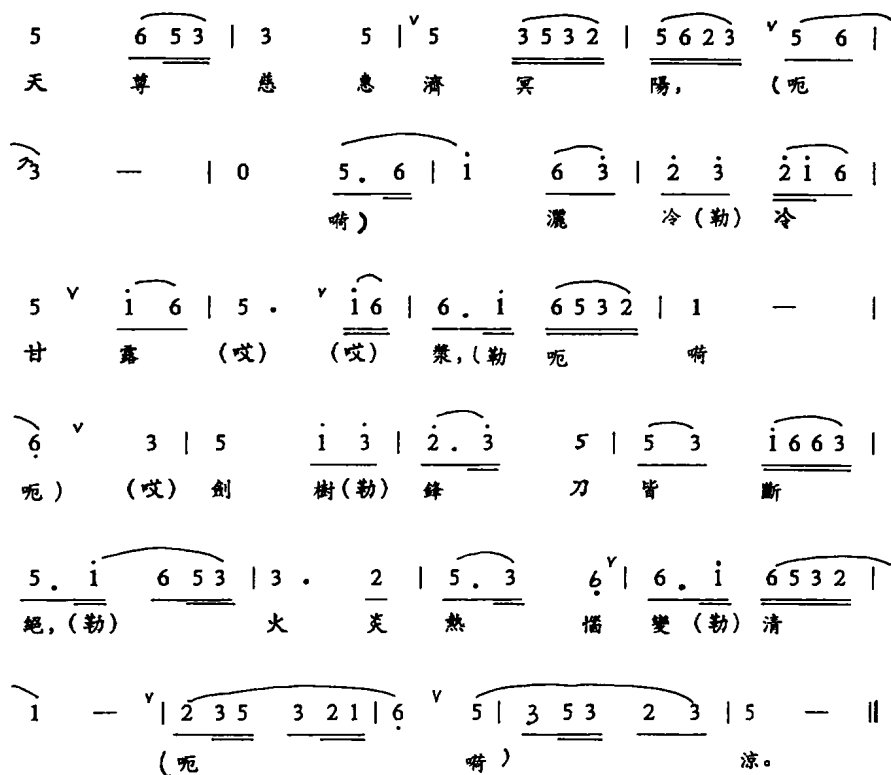
2̣. 3̣      1̣ 6̣ 5̣ | 0 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 3̣. 5̣      5̣ 5̣ 3̣ | 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ |  
 九 (勒      呀      哟)      色      莲。



注：該曲爲【五老燈】結束偈子，唱詞結構爲七言十六句，每兩句爲一個段落。這裡所記是偈子開始的兩句，其餘十四句，以兩句爲一段落按以上旋律反復，全曲共反復八次。

衆等皈依腔

♩ = 76



## 譜例五十：

## 南上朱陵府

1 = C 2/4

♩ = 88

5 6 5 3 | 3 5 3 2 3 | 5 2 3 5 6 | 3 — |

南 上 朱 陵 府, (呀 嚦 呢)

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

(呀) 丹 (勒) 天(勒 呀) 流 火

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

(呢) (呢) 延, (嗯)

5 <sup>V</sup> 1 3 | 2 3 2 1 6 | 5 . 1 6 . 5 | 3 <sup>V</sup> 6 |

玉 眸(勒) 煉(勒) 形 質, (勒 呀 嚦) 亡 魂

6 . 1 6 5 3 2 | 1 — <sup>V</sup> 2 3 5 3 2 1 | 6 <sup>V</sup> 5 | 3 5 3 2 3 | 5 — ||

即 更 (呢 嚦 呢 嚦 嚦 呢 嚦 呢 嚦) 生。

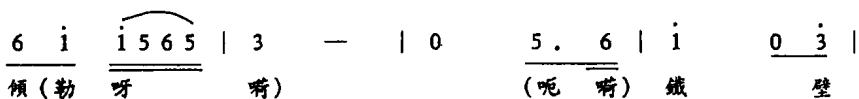
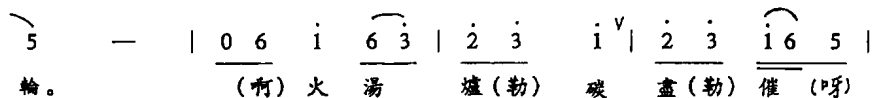
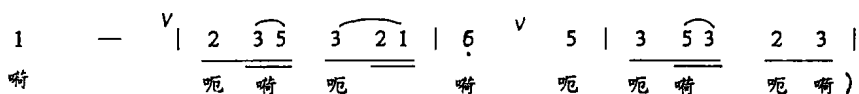
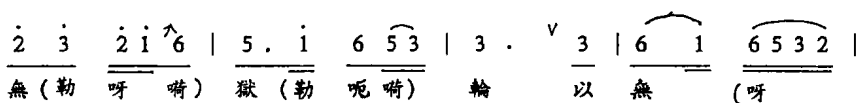
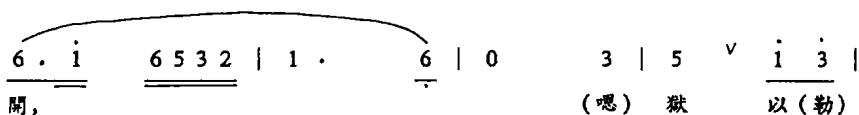
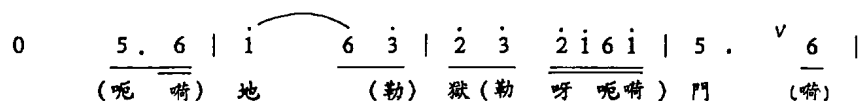
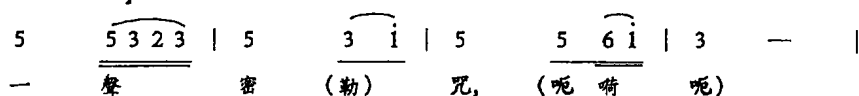
注：以上是【大賑濟】水火煉度的曲調，由詞曲結構相同的兩段組成，此為第一段，第二段詞略。

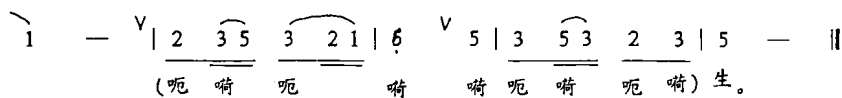
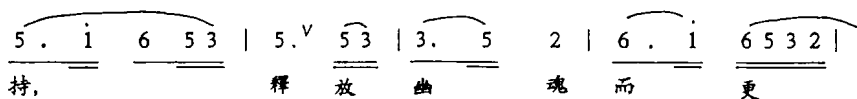
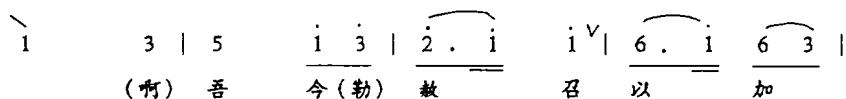
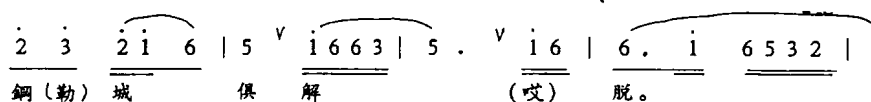
## 譜例五十一：

## 一聲密咒

1 = C 2/4

♩ = 92





## 譜例五十二：

## 十召請

1 = C 2/4

♩ = 92

$\underline{\underline{6\ 5\ 3}}\quad 5\ |\ \underline{\underline{6\ .\ 5}}\quad \underline{\underline{3\ |}}\quad 3\quad 0\ 5\ |\ \underline{\underline{\dot{1}\ 6}}\quad \underline{\underline{6\ 5\ 3}}\ |\$   
 志 心 召 請, (嗯) 五 陵

$\underline{\underline{3\ 5}}\quad \underline{\underline{3\ .\ 2}}\ |\ 1\quad -\quad \overset{v}{|}\quad 6\ \dot{1}\quad \underline{\underline{2\ 3}}\ |\ \underline{\underline{\dot{1}\ 6}}\quad \underline{\underline{6\ 5}}\ |\$   
 才 子, 六 郡 良 臣, 三 年

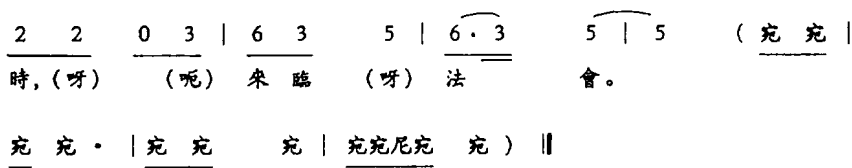
$\underline{\underline{6\ \dot{1}\ 6}}\quad \underline{\underline{6\ 3}}\ |\ 5\ \overset{v}{|}\quad \underline{\underline{6\ .\ 5}}\ |\ \underline{\underline{6\ 5}}\quad \underline{\underline{6\ 3}}\ |\ 5\ \overset{v}{|}\quad \underline{\underline{5\ 3\ 2\ 3}}\ |\$   
 清 政 爲 官, 一 片 丹 心 報 國, 南 州

$\underline{\underline{5\ .\ 6}}\quad \underline{\underline{\dot{1}\ .\ 6}}\ |\ \underline{\underline{6\ 5}}\quad \underline{\underline{6\ 5}}\ |\ \underline{\underline{6\ 5\ 3}}\quad 3\ |\ 3\ \underline{\underline{\dot{1}\ 6}}\quad \underline{\underline{6\ 5}}\ |\$   
 北 縣, 久 離 桑 梓 之 鄉, 海 角 天 涯,

$\underline{\underline{3\ \dot{1}}}\quad \underline{\underline{3\ 3\ 5}}\ |\ \underline{\underline{6\ .\ 3}}\quad 5\ \overset{v}{|}\quad \underline{\underline{\dot{1}\ 3}}\quad \underline{\underline{\dot{2}\ \dot{1}\ 6\ 6}}\ |\ 5\ \overset{v}{|}\quad -\quad |$   
 遠 喪 蓬 萊 之 境, 嗟(勒) 呼(唔呼)(哎)

$\underline{\underline{5\ 3\ 5}}\quad \underline{\underline{3\ 3}}\ |\ \underline{\underline{3\ 5\ 3}}\quad \underline{\underline{5\ .\ 6}}\ |\ 3\ .\quad 5\ |\ \underline{\underline{6\ 5\ 3}}\quad \underline{\underline{3\ 3\ 5}}\ |\$   
 逝 魂 悠 悠 寒 夜 冷, (勒) (呢) 孤 魂 杳 杳

$\underline{\underline{\dot{1}\ 6}}\quad \underline{\underline{5\ \overset{v}{|}}}\quad \underline{\underline{3\ .\ 1}}\quad \underline{\underline{2\ |}}\quad 2\ \overset{v}{|}\quad 5\ \underline{\underline{\dot{1}\ 5}}\ |\ 6\quad \underline{\underline{6\ 5\ 3\ 5}}\ |\$   
 隔 陽 關, 此 夜 今



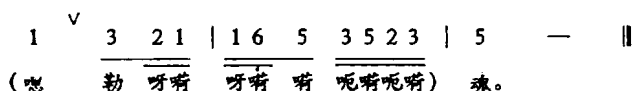
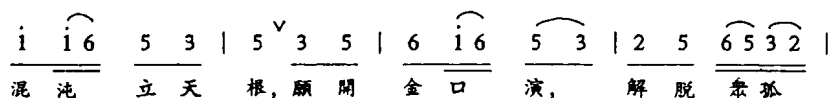
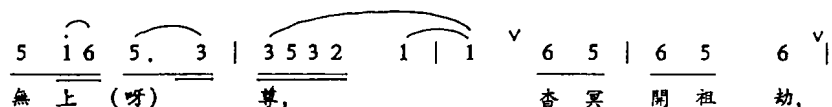
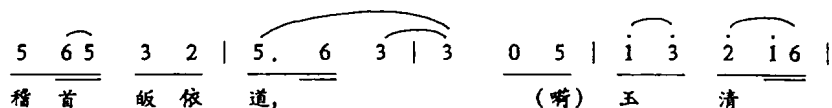
注：「十召請」共有十段，每段曲調均相同，這裡所記為第三段詞。

### 譜例五十三：

#### 稽首皈依道

1 = C 2/4

$\text{♩} = 92$





## 智慧生戒根

**♩ = 80**

$\dot{3} \cdot \dot{2}$     $\dot{1} \dot{2} \mid \dot{1} \cdot$     $\vee \dot{3} \mid \dot{2}$     $\dot{1} \dot{5} \mid \underline{\underline{65}} \quad 6 \quad \underline{5} \mid$   
 智   慧 (勒   呢   喃)   生   戒   根,





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

(啊 呢) (嗯 勒 呀 啊) (呢 啊)

5 <sup>y</sup> 6 1 6 | 6      5 6 5 | 3. 2 <sup>v</sup> 1 5 3 | 2. 6 1 |

真 (呢 呀) 道 (呢 呀) 戒 爲 先,

$\overset{\curvearrowright}{2\ 3}$     0 |  $\underline{5\ 5}$     0 6 |  $\dot{1}$      $\overset{\curvearrowright}{\underline{\underline{2\ 3\ 2\ 1}}}$  |  $\underline{\underline{5\ 3\ 6\ 5}}$     6 |  
                     三(呀)                      實    (呀)                      由

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

高 仙 所 崇 奉。

## 譜例五十五：

## 辭謝腔

1 = C 2/4

♩ = 92

6 6 6 2̣ 1̣ | 6 6 6̣ 3̣ 6 | 6 <sup>v</sup> 6 3 | 6 6 2̣ 1̣ 6 |

亡 靈 辭 謝 (呀) 天 寶 君, 天 寶 君 (啊) 降 洪  
 亡 靈 辭 謝 (呀) 靈 寶 君, 靈 寶 君 (啊) 降 洪  
 亡 靈 辭 謝 (呀) 神 寶 君, 神 寶 君 (啊) 降 洪

3 — <sup>v</sup> | 6̣ . 1̣ 6 6 | 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6 | 6 <sup>v</sup> 3 6 |

恩, 亡 靈 (啊) 謝 天 恩 領 功  
 恩, 亡 靈 (啊) 謝 靈 神 恩 領 功  
 恩, 亡 靈 (啊) 謝 神 恩 領 功

<sup>^</sup> 1̣ 6 6 6̣ 5̣ | <sup>^</sup> 3 — ||

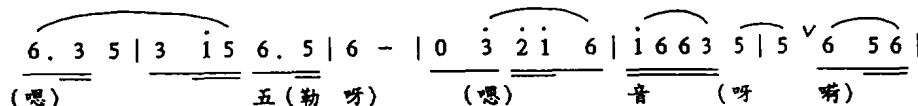
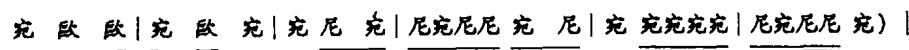
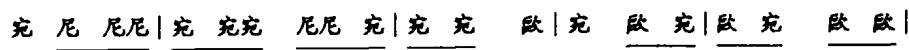
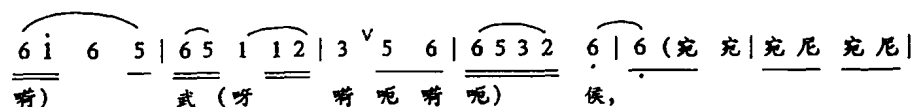
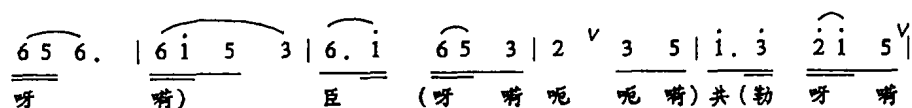
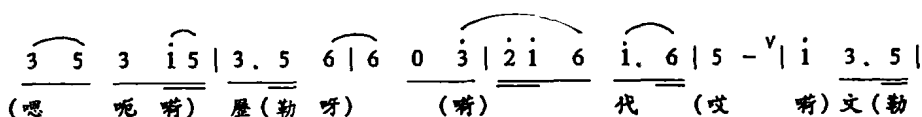
德 去 超 生;  
 德 去 超 生;  
 德 去 超 生。

## 譜例五十六：

## 歷代文臣共武侯

1 = C 2/4

♩ = 72



$\dot{1}$  6 | 0  $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\underline{53}$  | 3  $\overset{v}{6}$   $\underline{56}$  |  $\dot{1}$  6  $\underline{5}$  |  
 百 (呢) (呀) 姓 (呀) 百 姓 及 (勒) 耶兒

$\overset{v}{5}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$  |  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  |  $\underline{6. \dot{1}}$   $\underline{65}$  3 |  $\underline{5331}$  2 | 2 (宛 宛 | 宛尼 宛尼 |  
 呀) 儒 (勒 呢耶兒 呢) 流, (呀)

宛 尼 尼尼 | 宛 宛宛 尼尼 宛 | 宛 宛 歐 | 宛 歐 宛 | 歐 宛 歐 歐 |

宛 歐 歐 | 宛 歐 宛 | 宛 尼 宛 | 尼宛尼尼 宛 尼 | 宛 宛宛宛宛 | 尼宛尼尼 宛) |

$\underline{6. 3}$  5 | 0  $\dot{1}$  6 5 | 6 - | 0  $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\dot{1}$  6 6 3 5 | 5  $\overset{v}{\dot{1}}$   $\dot{3}$  |  
 (嗯) (嗯) 車 (勒 呀) (呢) 碾 (呀 呀 勒)

$\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  6 6 | 0  $\dot{1}$  6 5  $\underline{35}$  |  $\underline{6. \dot{1}}$   $\underline{6531}$  | 2  $\overset{v}{3}$  5 |  $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  5 |  
 馬 (勒 呀 呀) (勒 呀) 踏 (呀 呢 呀) 群 (勒 耶兒 呀)

0  $\dot{1}$  6 3 |  $\underline{05}$  1 2 | 3  $\overset{v}{5}$  6 |  $\underline{6532}$   $\underline{6}$  | 6 (宛 宛 | 宛尼 宛尼 |  
 (嗯) 非 (呀 呀 呢) 命,

宛 尼 尼尼 | 宛 宛宛 尼尼 宛 | 宛 宛 歐 | 宛 歐 宛 | 歐 宛 歐 歐 |

宛 歐 歐 | 宛 歐 宛 | 宛 尼 宛 | 尼宛尼尼 宛 尼 | 宛 宛宛宛宛 | 尼宛尼尼 宛) |

222 雲南劍川白族道教科儀音樂研究

6. 3 5 | 0 1̇ 6. 5 | 6 - | 0 3̇ 2̇ 1̇ 6 | 1̇ 6 6 3 5 | 5 <sup>v</sup> 6̇ 1̇ 5 6 |  
 (嘿) (嘿) 火 (勒 呀) (呢) 梵 (呀 呀)

1̇ - | 0 3̇ 2̇ 1̇ 6 | 1̇ 6 5 3 | 3 <sup>v</sup> 1̇ 5 6 | 1̇. 6 5 | 5 <sup>v</sup> 1̇ 6 1̇ |  
 水 (呀) 溺 (呀) 水 溺 (呀) 沒 (勒 呀 呀)

2̇ 3̇ 3̇ 5̇ 2̇ 1̇ | 6. 1̇ 6 5 3 | 5 3 3 1 2 | 2 (宛 宛 | 宛 尼 宛 尼 |  
 源 (勒 呢) 頭。 (呀)

宛 尼 尼尼 | 宛 宛宛 尼尼 宛 | 宛 宛 歐 | 宛 歐 宛 | 歐 宛 歐 歐 |

宛 歐 歐 | 宛 歐 宛 | 宛 宛 | 宛 宛 宛 | 歐 宛 歐 | 宛 歐 宛 | 宛 0 ) ||

## 譜例五十七：

## 稽首朝金闕

1 = C 2/4

♩ = 76

$\underline{3}$   $\underline{5}$   $\underline{\underline{6\ 3}}$  |  $\underline{5.}$   $\underline{\underline{3\ 5}}$  |  $\underline{\underline{3.}}$   $\underline{5}$   $\overset{v}{6}$  |  $\underline{5}$   $\underline{3}$   $\underline{\underline{2\ 1\ 2}}$  |  
 (啊) 稽 (呀) 首 朝 金 闕,

$\overset{2}{2}$  (  $\underline{\underline{完\ 完}}$  |  $\underline{完}$   $\underline{完}$  |  $\underline{完}$   $\underline{完}$  |  $\underline{完}$   $\underline{完}$  ) |

$\underline{5}$   $\underline{6}$   $\underline{\dot{1}}$   $\underline{5}$  |  $\underline{6}$   $\underline{\underline{6\ 5\ 3\ 2}}$  |  $\overset{v}{1}$   $\underline{5}$   $\underline{3}$  |  $\underline{2}$   $\underline{3}$   $\underline{\underline{1\ 6\ 5\ 6}}$  |  
 燒 (勒) 香 叩 五 階, (勒)

$\underline{6}$  (  $\underline{\underline{完\ 完\ 完\ 完}}$  |  $\underline{完\ 完}$   $\underline{完\ 完}$  |  $\underline{完\ 完}$   $\underline{完\ 完}$  |  $\underline{完}$  )  $\underline{\underline{3.}}$   $\underline{5}$  |  
 ( 噯 )

$\underline{6}$   $\underline{\dot{1}}$   $\underline{\dot{3}}$  |  $\underline{\dot{2}}$   $\underline{\dot{3}}$   $\underline{\underline{\dot{2}\ \dot{1}\ 6\ 5}}$  |  $\overset{v}{3}$   $\underline{\dot{1}}$   $\underline{6.}$  |  $\underline{6\ 5\ 3}$   $\underline{\underline{2\ 1\ 2}}$  |  
 真 仙 齊 下 盼,

$\overset{2}{2}$  (  $\underline{\underline{完\ 完\ 完\ 完}}$  |  $\underline{\underline{完\ 完\ 完}}$   $\underline{完\ 完}$  |  $\underline{完\ 完}$   $\underline{完\ 完}$  |  $\underline{完}$  )  $\underline{3}$  |  
 ( 噯 )

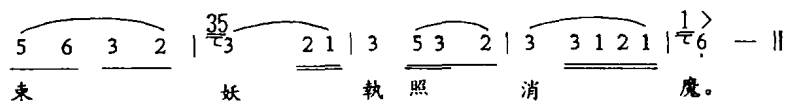
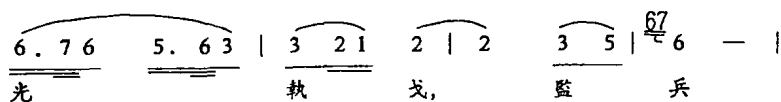
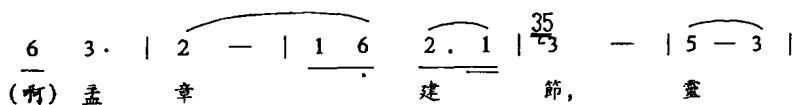
$\underline{5.}$   $\underline{6}$   $\underline{\dot{1}}$   $\underline{5\ \dot{1}}$  |  $\overset{v}{6}$   $\underline{3}$   $\underline{\underline{2\ 3}}$  |  $\underline{6}$   $\underline{\underline{6\ 5\ 3}}$  |  $\underline{2}$   $\underline{3}$   $\underline{\underline{6\ 5\ 6}}$  |  
 中 理 中 理 混 三 才。

$\underline{\underline{完\ 完\ 完\ 完}}$   $\underline{\underline{完\ 完}}$  |  
 $\overset{6}{6}$  — |  $\underline{\underline{完\ 完\ 0\ 完}}$   $\underline{0\ 完}$  |  $\underline{完\ 完}$   $\underline{完\ 完}$  |  $\underline{完\ 歇}$   $\underline{\underline{完\ 歇\ 完}}$  |  
 $\underline{\underline{完\ 完\ 完\ 完}}$   $\underline{\underline{完\ 完\ 完\ 完}}$  |  $\underline{完\ 完}$   $\underline{0\ 完}$  |  $\underline{完\ 完}$   $\underline{完}$  ||

譜例五十八：

衛靈腔  
(清唱)

1 =  $\flat$ E      2/4  
♩ = 72

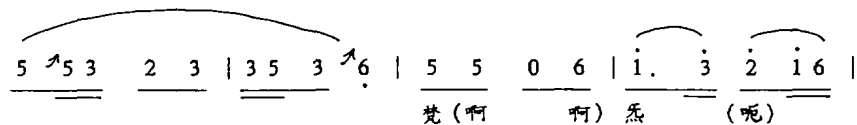
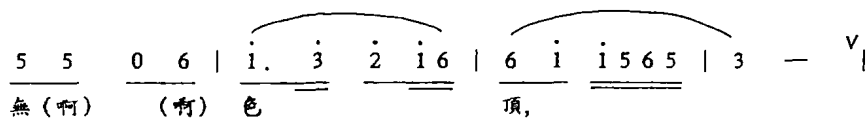
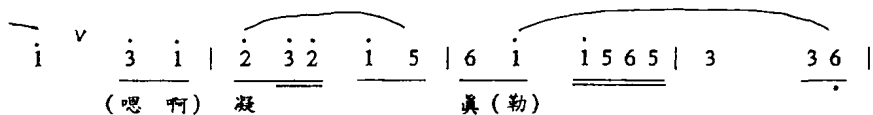
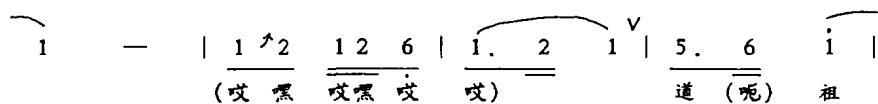
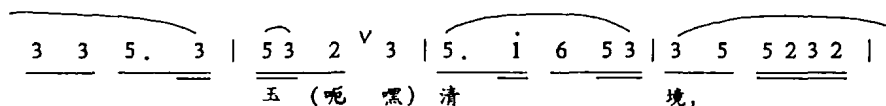
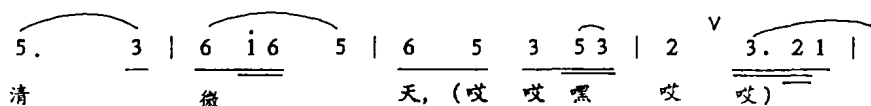


## 譜例五十九：

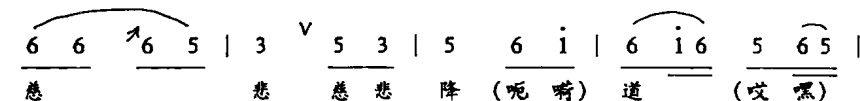
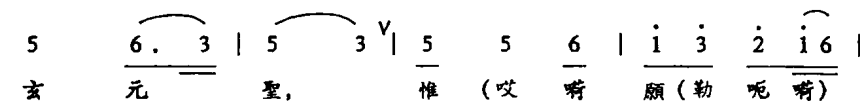
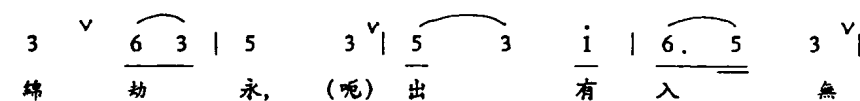
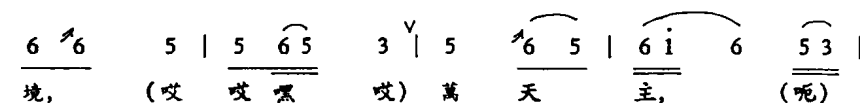
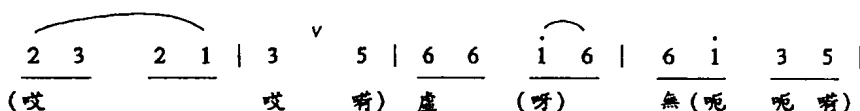
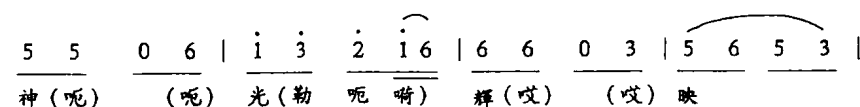
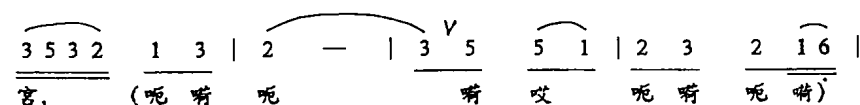
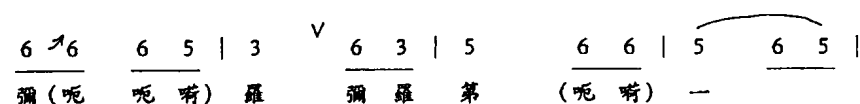
## 清江腔

1 = C 2/4

♩ = 96







$\overline{3 \quad 2} \quad \overline{1 \quad ^1 3} \mid 2 \quad - \mid \overline{2 \quad ^V 5} \quad \overline{5 \quad 1} \mid \overline{2 \quad 3} \quad \overline{2 \quad 1} \mid$   
 場, (哎 嘿 哎 哎 嘿 哎 哎 哎 嘿 哎 哎)

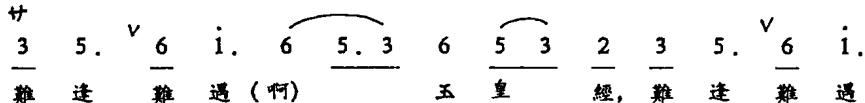
$5 \quad 0 \quad 6 \mid \overline{\dot{1} \quad \dot{3}} \quad \overline{\dot{2} \quad \dot{1} \quad 6} \mid \overline{6 \quad ^1 6} \quad \overline{^1 6 \quad 3} \mid \overline{5 \quad ^1 6} \quad \overline{5 \quad 3} \mid$   
 天 (啊) 龍 神(呢 呢 呢) 鬼(呢 呢 呢)

$\overline{2 \quad 3} \quad \overline{2 \quad 1} \mid 3 \quad ^V 5 \mid 6 \quad \overline{\dot{2} \quad \dot{1}} \mid \overline{6 \quad 5} \quad \overline{5 \quad \dot{1} \quad 3} \mid 5 \quad - \quad ^V \parallel$   
 呢 呢 呢 呢 呢 嘿) 皆 稱 慶。

## 譜例六十：

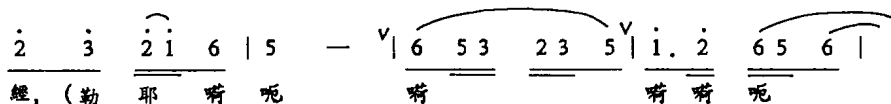
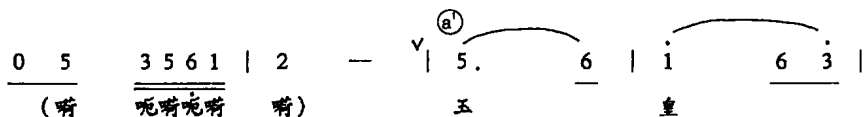
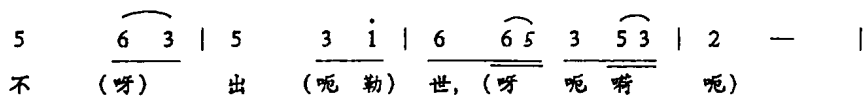
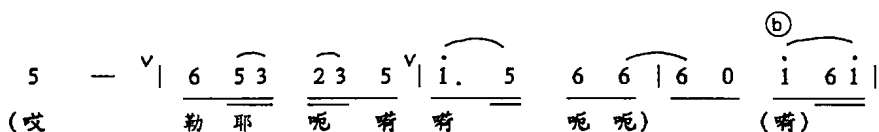
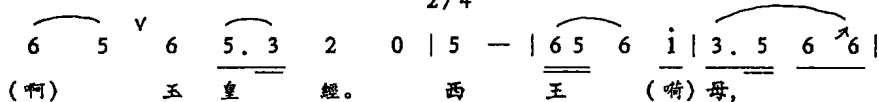
## 松花贊

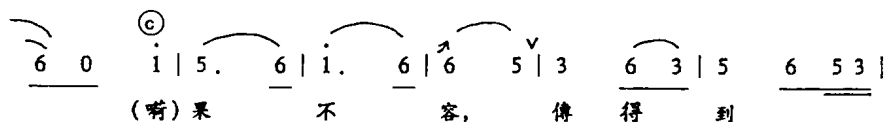
1 = C     2/4

[A]  $\text{♩} = 80$ 

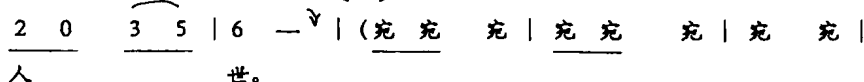
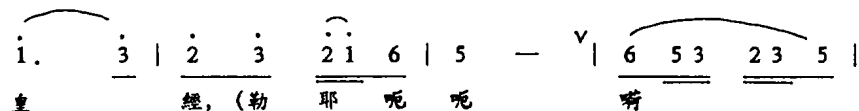
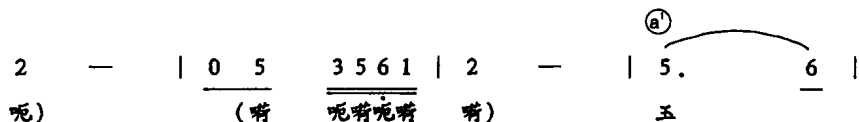
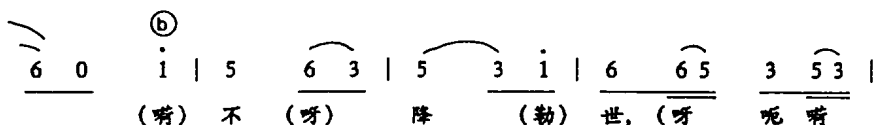
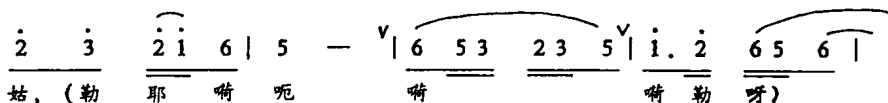
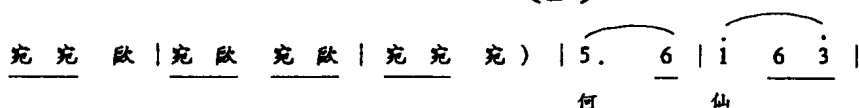
[B] ①

2/4

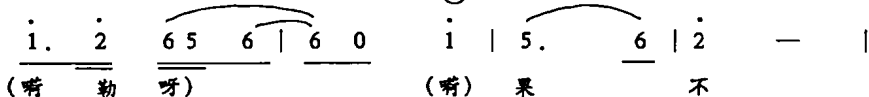


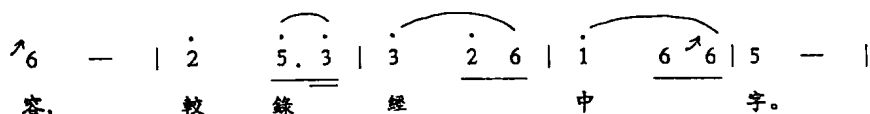


[C]

[B'] <sup>①</sup>

④





[C']

( 宛 宛 | 宛 宛 白: < 臣 等 志 心 皈

命 禮, 玉 皇 大 天 尊, 玄 穹

高 上 帝。) 宛 宛 宛 | 宛 宛 宛 宛 | 欧 宛 |

欧 宛 欧 宛 | 欧 欧 宛 | 欧 欧 宛 欧 | 宛 宛 | 宛 宛 欧 |

[B<sup>2</sup>] ①

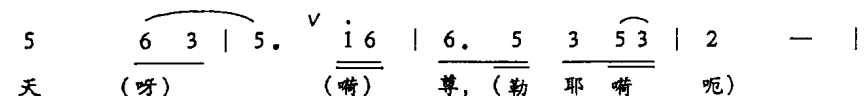
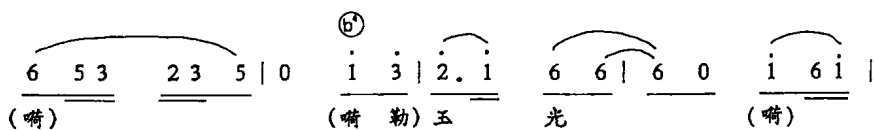
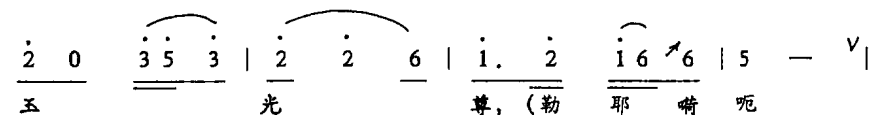
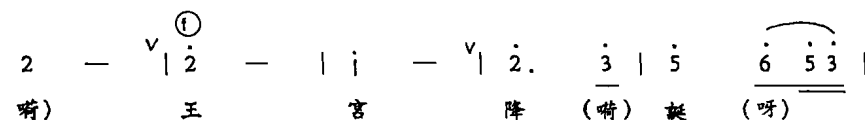
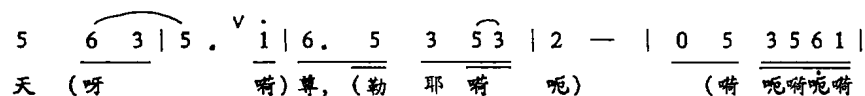
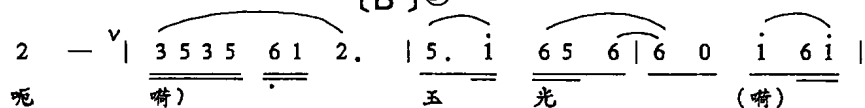
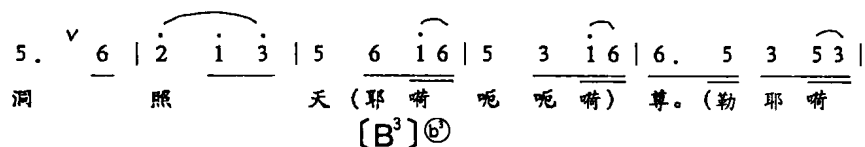
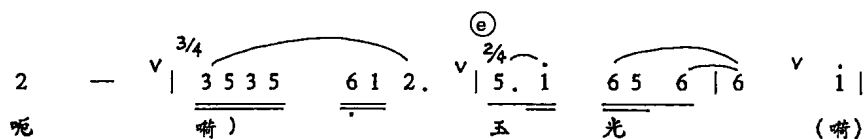
宛 欧 宛 | 宛 ) 3 | 5.  $\underline{\underline{6}}$  |  $\dot{1}$   $\underline{\underline{6 \dot{3}}}$  |  $\dot{2}$   $\underline{\underline{\dot{3}}}$   $\underline{\underline{\dot{2} \dot{1} 6}}$  |  
 (嗯) 玉 光 尊, (勒 耶 啊

5 —  $\overset{v}{|}$   $\underline{\underline{6 \ 5 \ 3}}$   $\underline{\underline{2 \ 3}}$  5 |  $\underline{\underline{\dot{1} \dot{2}}}$   $\underline{\underline{6 \ 5}}$   $\underline{\underline{6 \ 6}}$  0  $\overset{\textcircled{b'}}{\dot{1}}$  | 5  $\underline{\underline{6 \ 3}}$  |  
 呢 啊 啊 勒 (啊) 玉 (呀)

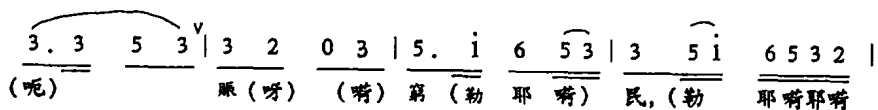
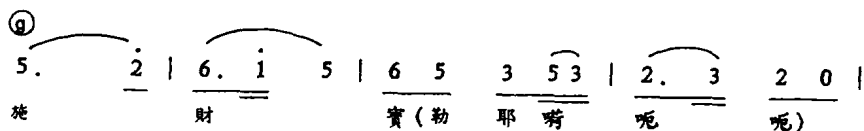
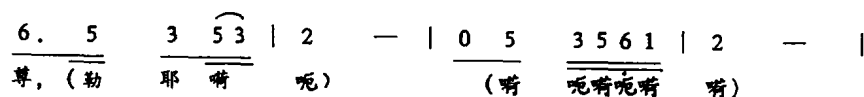
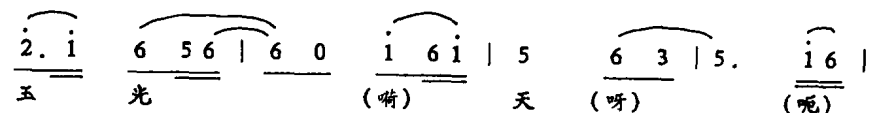
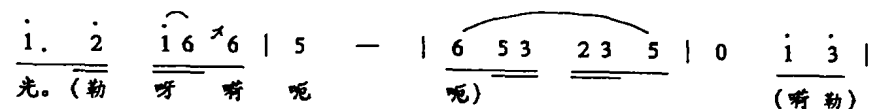
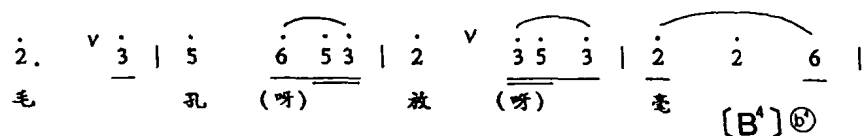
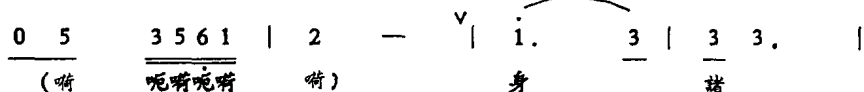
5.  $\overset{v}{|}$   $\underline{\underline{\dot{1} 6}}$  |  $\underline{\underline{6 \ 6 \ 5}}$  3  $\underline{\underline{5 \ 3}}$  | 2 — | 0 5  $\underline{\underline{3 \ 5 \ 6 \ 1}}$  | 2 —  $\overset{v}{|}$   
 光 (啊) 尊, (勒 耶 啊 呢) (啊 呢啊呢啊 啊)

②

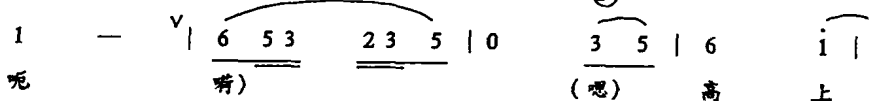
6  $\dot{1}$  |  $\dot{1}$  0  $\underline{\underline{6 \ \dot{1} \ 6}}$  | 5  $\underline{\underline{6 \ 3}}$  | 5.  $\overset{v}{|}$   $\underline{\underline{\dot{1} 6}}$  |  $\underline{\underline{6. \ 5}}$  3  $\underline{\underline{5 \ 3}}$  |  
 高 上 呢 啊 玉 (呀) 光 (啊) 尊, (勒 耶 啊

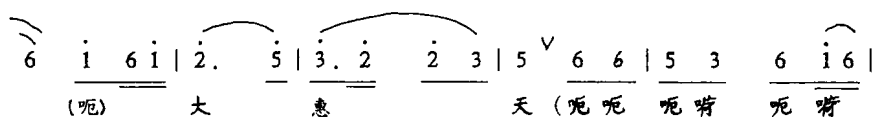
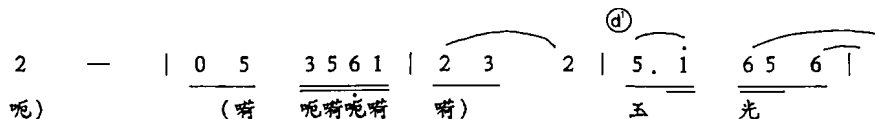
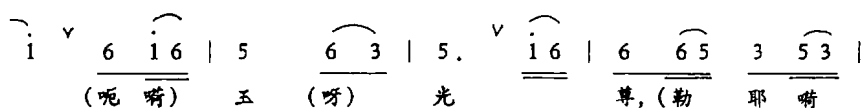


(f)

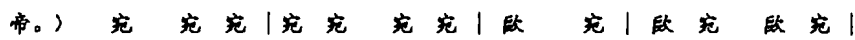
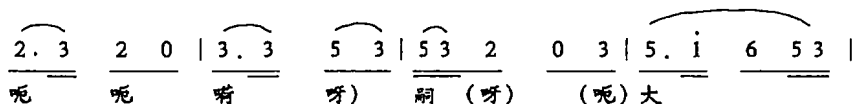
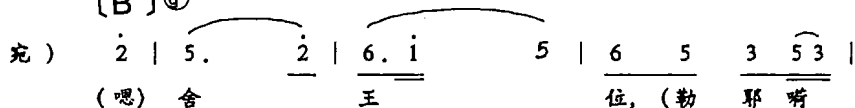


(b)

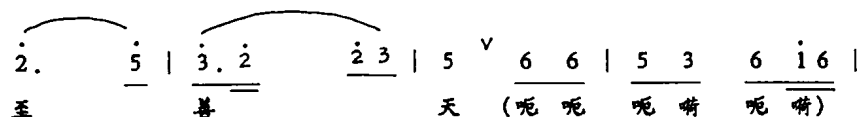
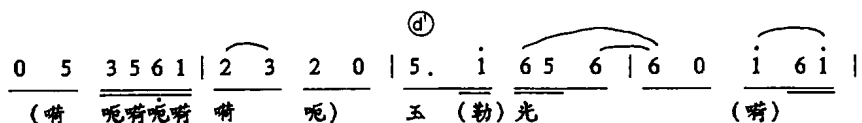
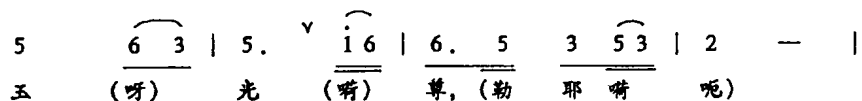
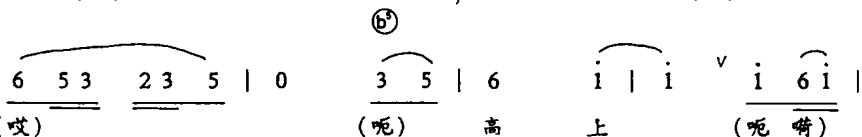
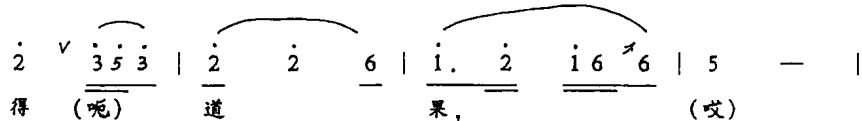
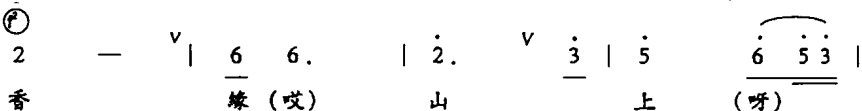
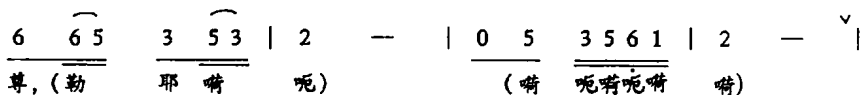
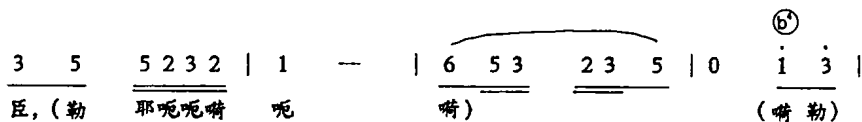


[C<sup>2</sup>]

心 皈 命 禮, 玉 皇 大 天 尊, 玄 穹 高 上

[B<sup>5</sup>] ④





[C<sup>3</sup>]

5 — | (完 完 完 | 完 完 完 | 完 完 完 | 完 完 完 |  
尊。

[B<sup>6</sup>] <sup>(P)</sup>

完 完 | 歎 完 歎 | 完 完 完 | 完 ) 5 | 1̣. 5 | 5 — <sup>V</sup> |  
八 百

2̣. 3̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 2̣ <sup>V</sup> 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 6̣ |  
劫 成 (呀) 忍 (啊) 辱

1̣. 2̣ | 1̣ 6̣ 6̣ | 5̣ — <sup>V</sup> | 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 0 1̣ 3̣ |  
仙, (勒 呀 啊 啊 啊) (呢 啊)

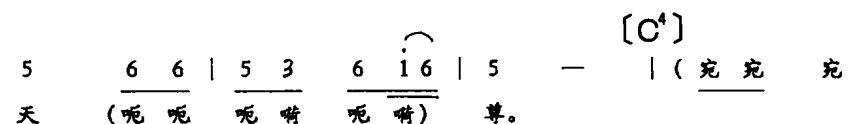
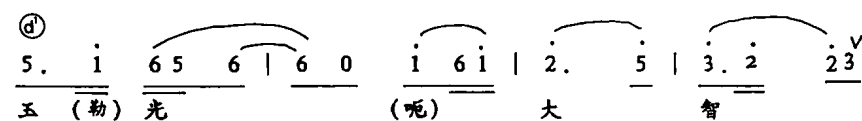
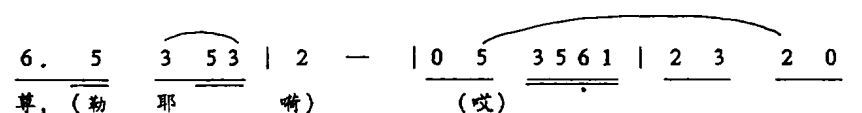
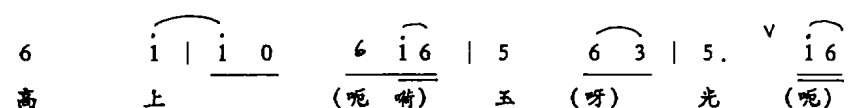
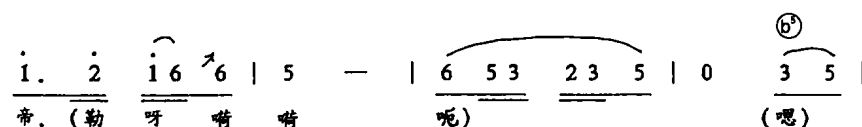
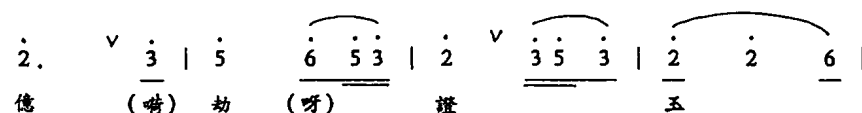
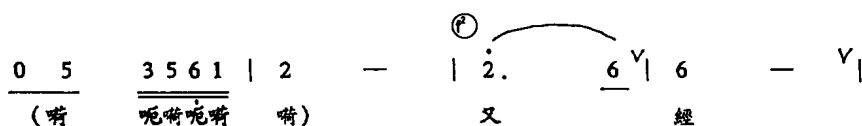
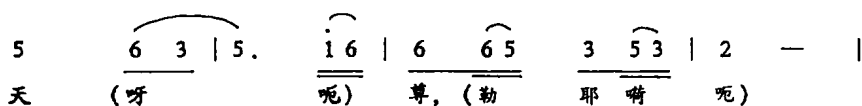
2̣. 1̣ | 6̣ 6̣ | 6̣ 0 | 1̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 6̣ 3̣ | 5̣. <sup>V</sup> 1̣ 6̣ |  
五 光 (啊) 天 (呀 啊 啊)

6̣. 5̣ | 3̣ 5̣ 3̣ | 2̣ — | 0 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 2̣ — <sup>V</sup> |  
尊, (勒 耶 啊 呢) (啊 呢 啊 呢 啊)

<sup>(P)</sup> 2̣ — | 6̣ — <sup>V</sup> | 2̣. <sup>V</sup> 3̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ |  
三 千 百 劫 (呀)

2̣ <sup>V</sup> 3̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 2̣ 6̣ | 1̣. 2̣ 1̣ 6̣ 6̣ | 5̣ — <sup>V</sup> |  
證 如 來, (勒 呀 啊 啊)

6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 0 1̣ 3̣ | 2̣. 1̣ 6̣ | 6̣ 0 1̣ 6̣ 1̣ |  
呢) (呢 啊) 五 光 (呢)



完      完 | 完      完 | 完      完 | 完      完      完 | 完      完 | 完      完 | 完      完 | 完      完 |

完 0 | 完完 完完 | 完完 歔 | 完 歔完 | 歔完 歔歔 | 完 歔歔 | 完歔 完 |

完 完 | 完完 歔完 | 歔完 歔歔 | 完 0 ) ||

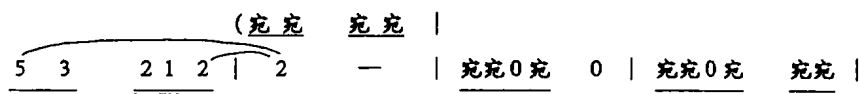
## 譜例六十一：

### 十二願

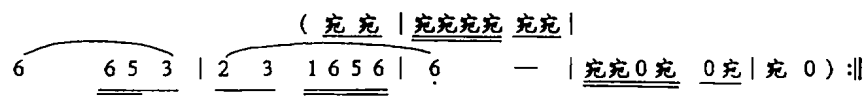
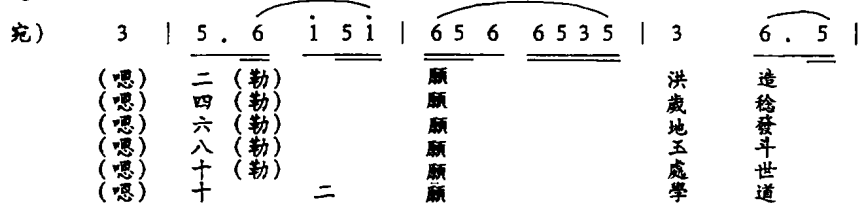
1 = C      2/4

$\text{♩} = g^2$

$\frac{3}{4}$	3	5	5	3	$\dot{1}$	$\frac{2}{4}$	2	3	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{1}$	6	6.	$\dot{1}$	6.	5	3	$\vee$	6
(噯)	一	(呀	呢	願	(勒)	願	(勒)	願	(勒)	表	章	上							
(噯)	三	(呀	呢	願	(勒)	願	(勒)	願	(勒)	玉	皇	萬							
(噯)	五	(呀	呢	願	(勒)	願	(勒)	願	(勒)	天	垂	甘							
(噯)	七	(呀	呢	願	(勒)	願	(勒)	願	(勒)	星	宮	錫							
(噯)	九	(呀	呢	願	(勒)	願	(勒)	願	(勒)	家	多	孝							
(噯)	十	一	呢	願	(勒)	願	(勒)	願	(勒)	醺	忱	上							



達;  
壽;  
露;  
慶;  
弟;  
達;



下  
年  
祥  
延  
長  
成

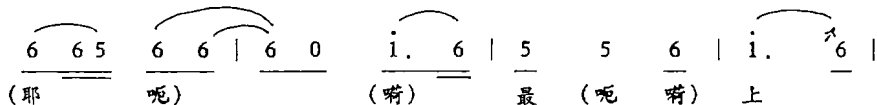
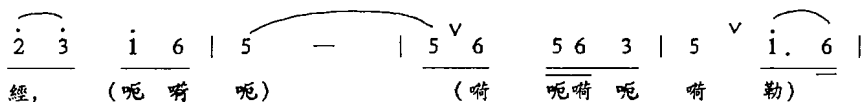
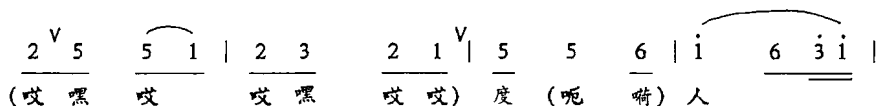
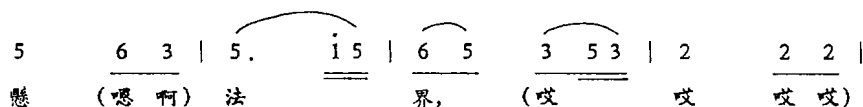
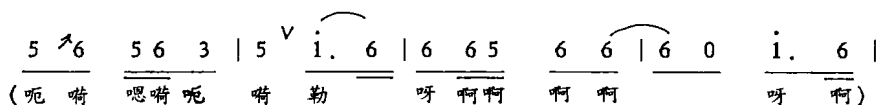
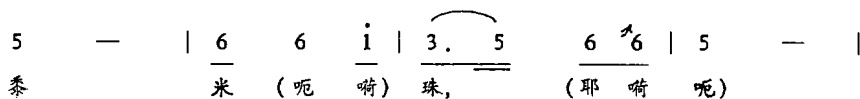
頌;  
豐;  
因;  
生;  
年;  
仙。

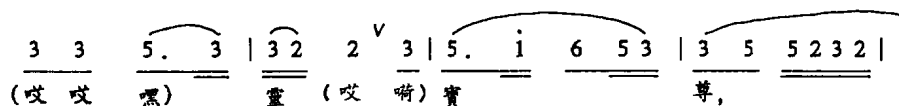
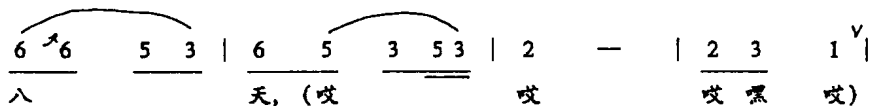
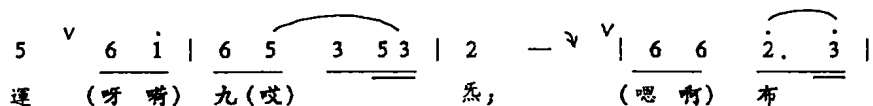
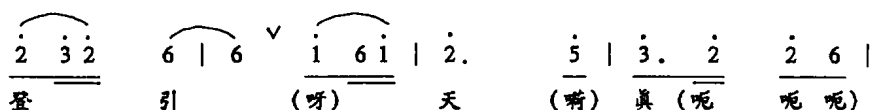
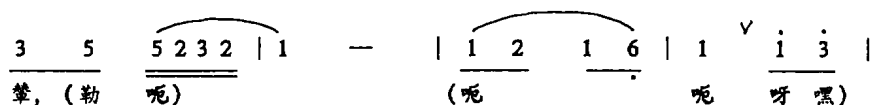
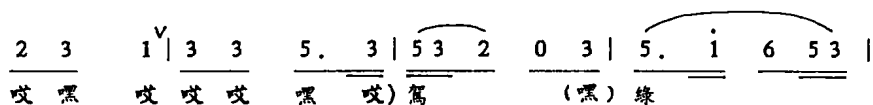
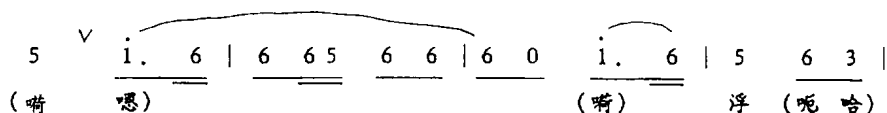
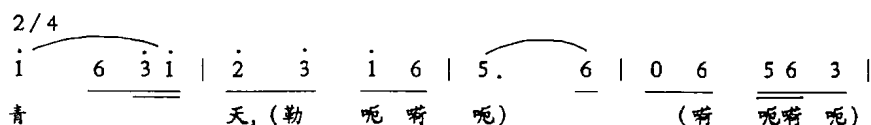
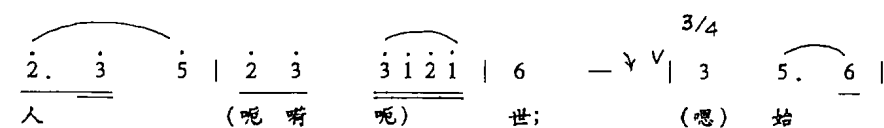
## 譜例六十二：

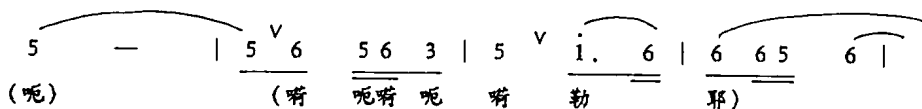
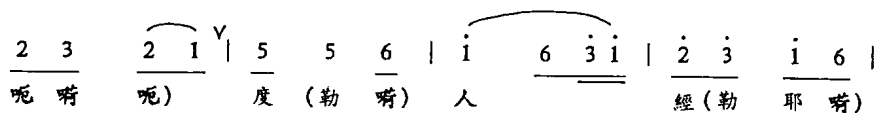
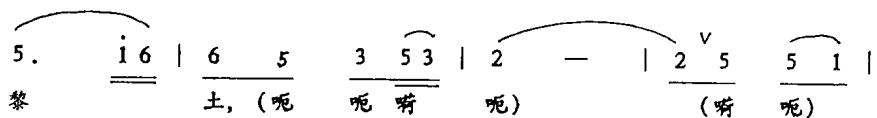
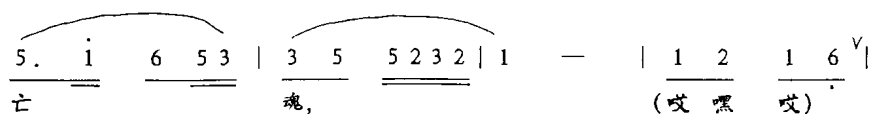
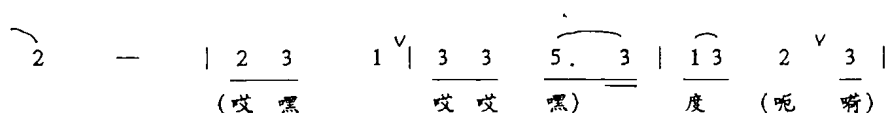
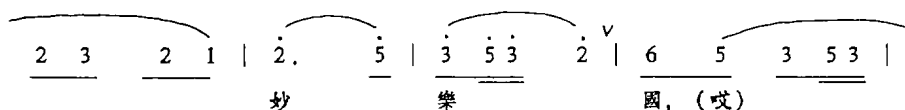
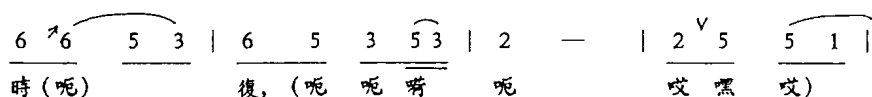
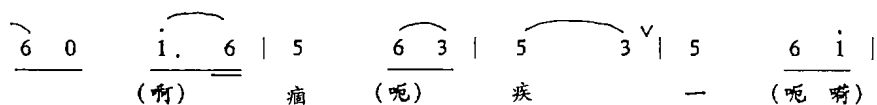
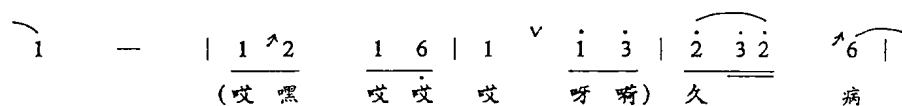
## 演義腔

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

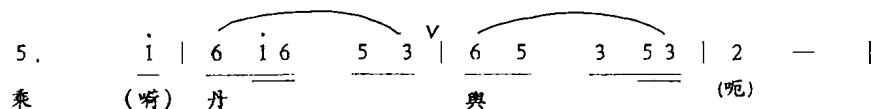
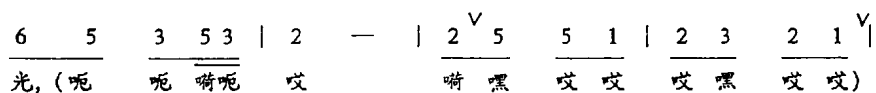
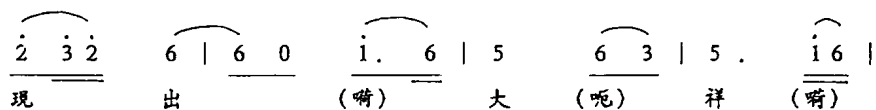
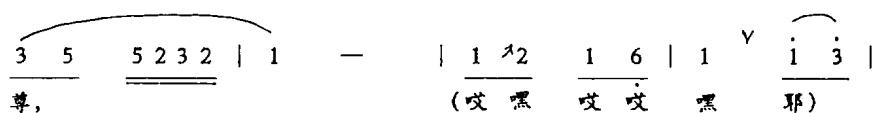
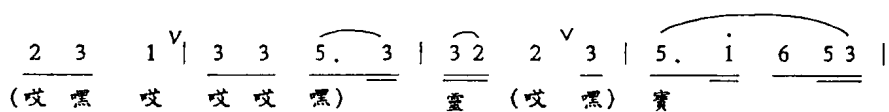
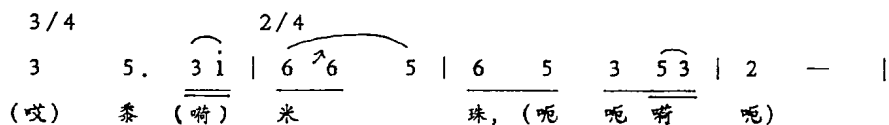
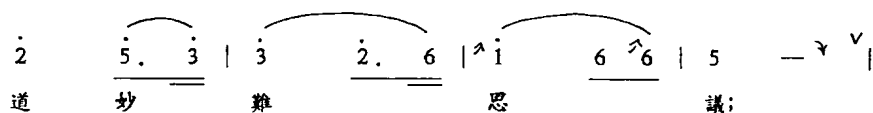
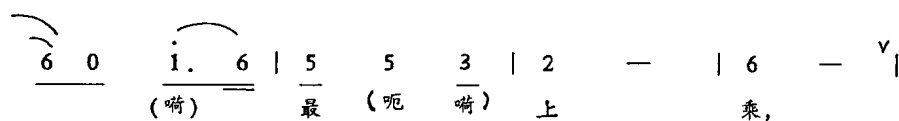
♩ = 80











$\dot{1}$   $\overset{v}{\quad}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$        $6$  |  $6$   $0$        $\dot{1}$   $6$  |  $5$   $\dot{6}$   $3$  |  
 (嘿      哎 嘿) 五      寶      (啊)      皇 (哎)

$5$   $\dot{1}$  |  $6$   $5$        $3$   $5$   $3$  |  $2$  — |  $0$   $5$        $5$   $1$  |  
 上      尊, (哎      哎 嘿哎      哎)      (嘿      哎 哎)

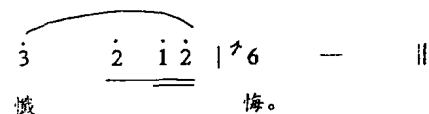
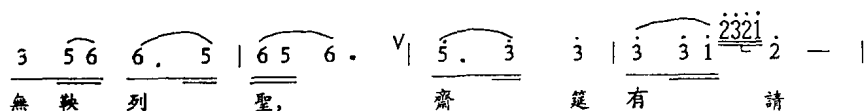
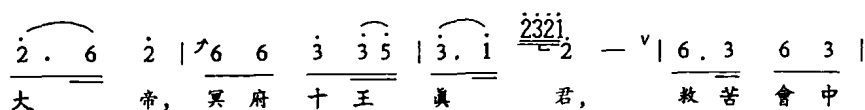
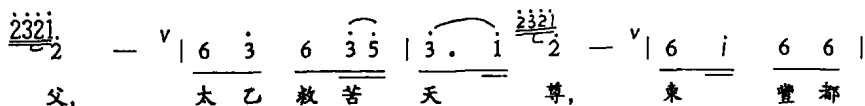
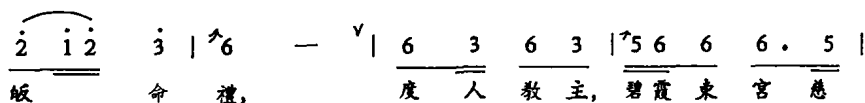
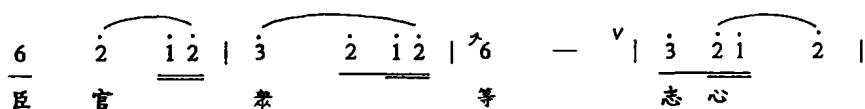
$2$   $3$        $2$   $1$   $\overset{v}{\quad}$  |  $5$        $6$  |  $6$   $0$        $\dot{1}$   $6$   $\dot{1}$  |  $\dot{2}$   $5$  |  
 (哎 嘿      哎 哎) 十      方      (啊)      救

$\dot{3}$   $\dot{2}$        $\dot{2}$   $3$  |  $5$   $\overset{v}{\quad}$   $6$   $\dot{1}$  |  $6$   $5$        $3$   $5$   $3$  |  $2$  — ||  
 苦      (哎)      天      (耶 嘿      哎 嘿      呃 喻)      尊。

## 譜例六十三：

## 請 懺

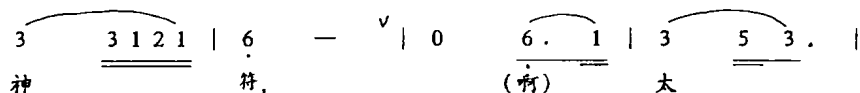
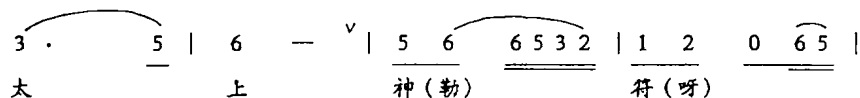
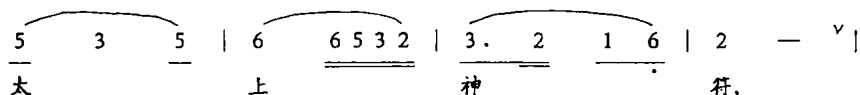
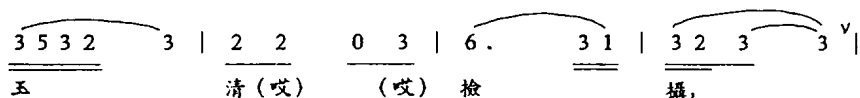
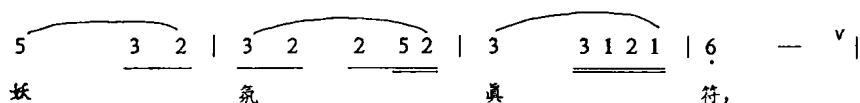
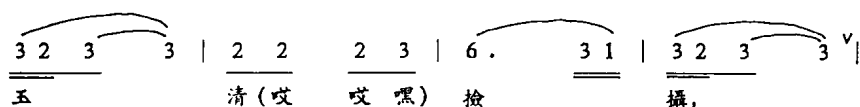
1 =  $\flat B$  2/4  
♩ = 80

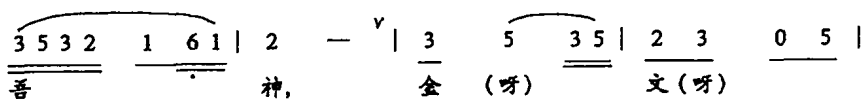
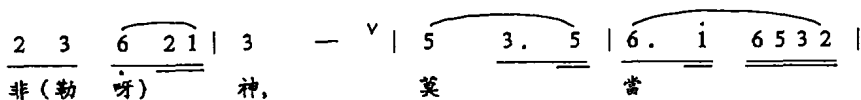
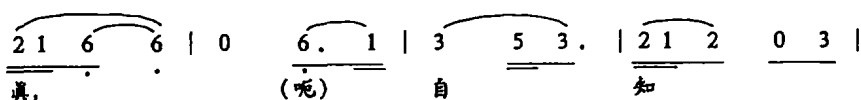
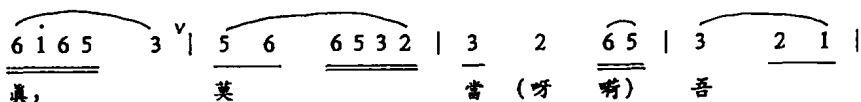
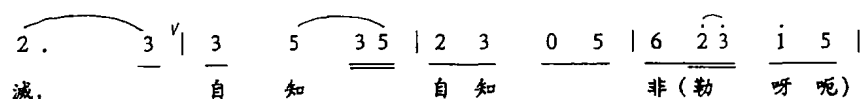
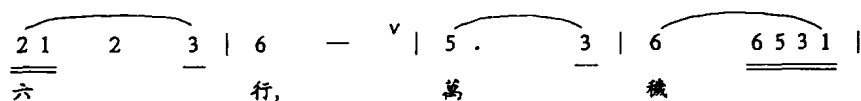
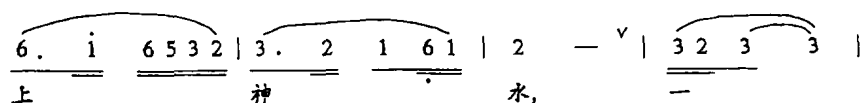
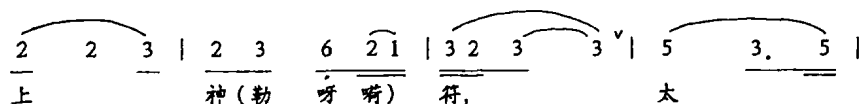


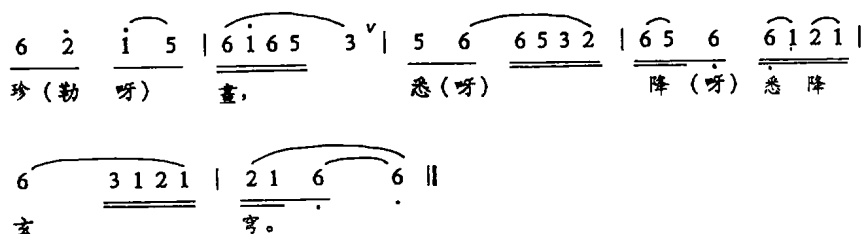
## 譜例六十四：

## 玉清檢攝（咒水腔）

1 = C      2/4  
♩ = 84

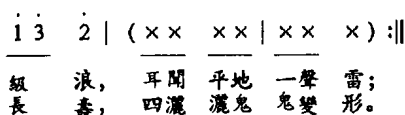
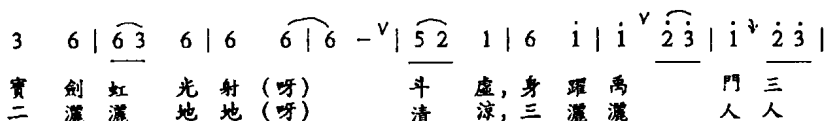
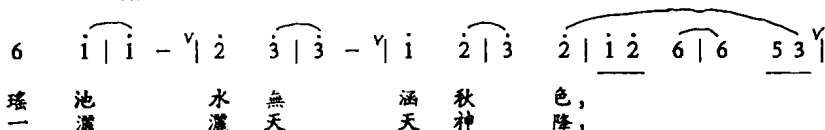






## 譜例六十五：

## 灑淨讚

1 =  $\flat$ B 2/4 $\text{♩} = 72$ 

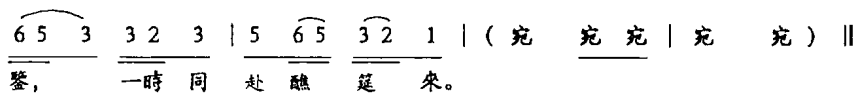
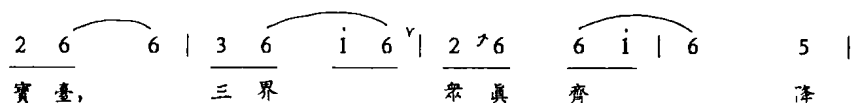
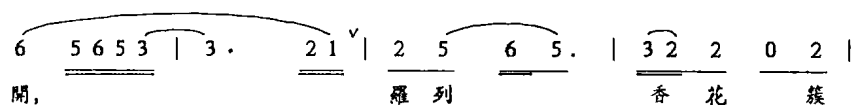
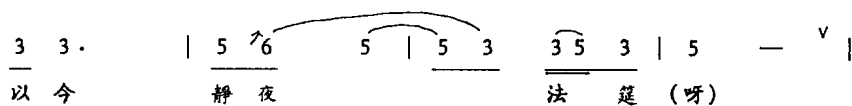
注：「×」表示鼓、鈸、鐃等法器所擊節奏。

## 譜例六十六：

## 讚 言

1 = D 2/4

=76

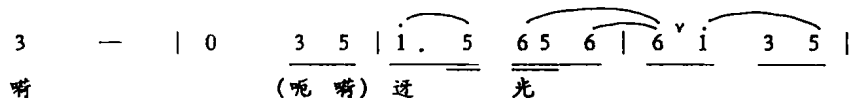
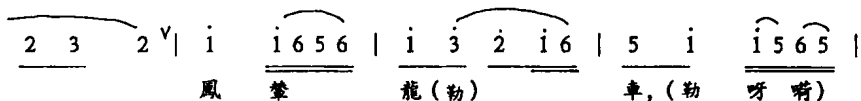
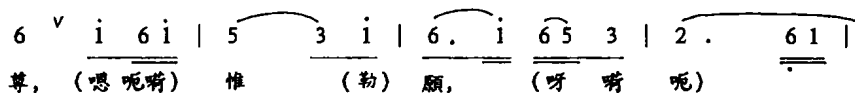
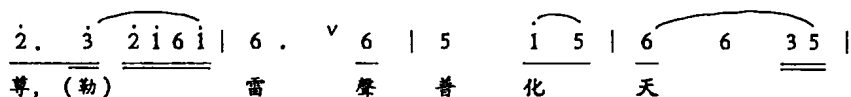
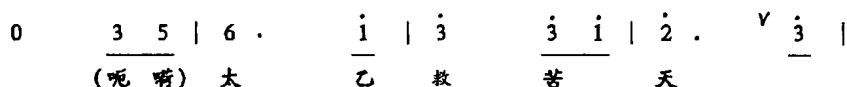
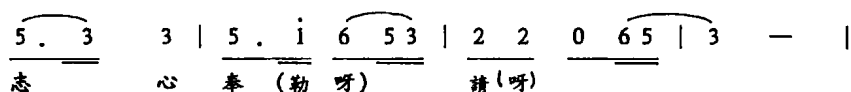


## 譜例六十七：

## 志心奉請(二)

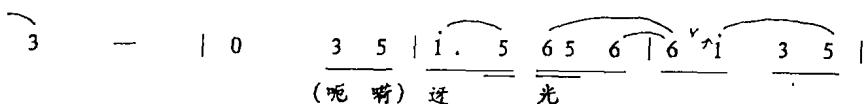
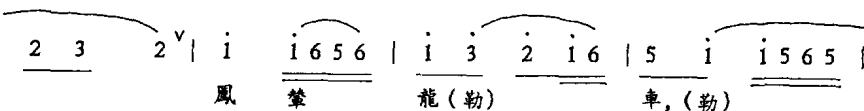
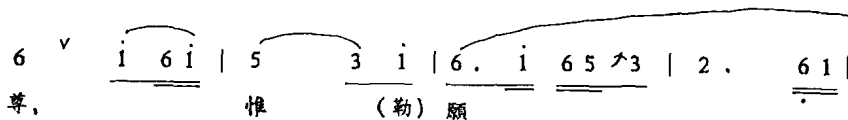
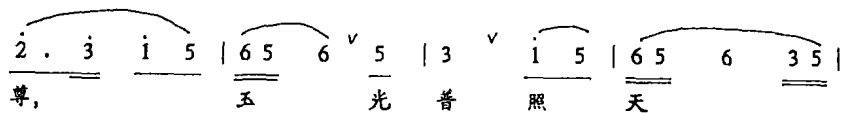
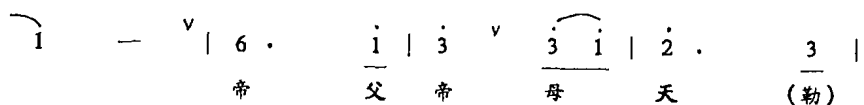
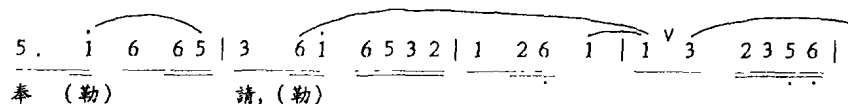
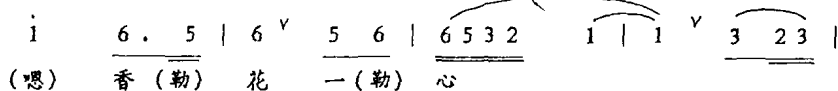
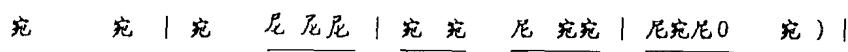
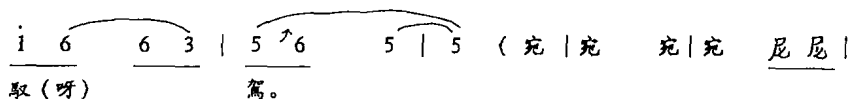
1 = C 2/4

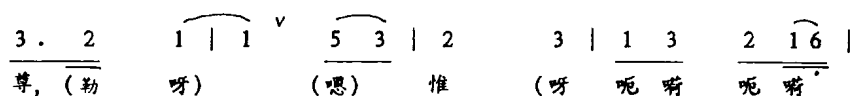
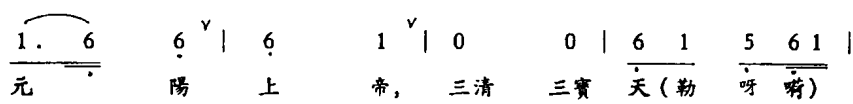
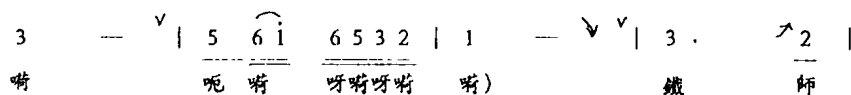
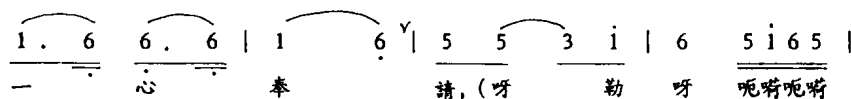
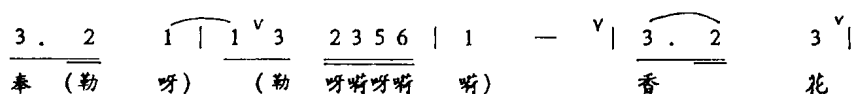
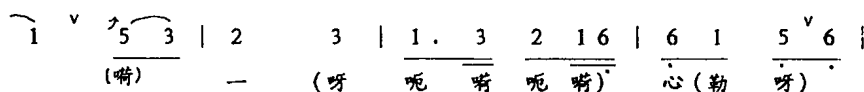
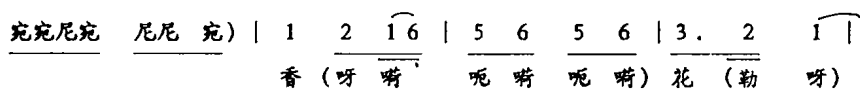
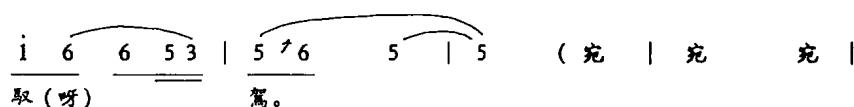
♩ = 80





250 雲南劍川白族道教科儀音樂研究





## 252 雲南劍川白族道教科儀音樂研究

$\begin{array}{ccccccc} \underline{\underline{6}} & \underline{\underline{1\ 6}} & \underline{\underline{5}} & \underline{\underline{6}} & | & \underline{\underline{3.}} & \underline{\underline{2}} \\ \text{呢} & \text{嘒} & \text{呢} & \text{嘒} & | & \text{願,} & \\ \end{array}$ 
 $\begin{array}{ccccccc} \underline{\underline{1}} & | & \underline{\underline{1}} & \overset{v}{3} & \underline{\underline{2\ 3\ 5\ 6}} & | & \underline{\underline{1}} - \overset{v}{|} \\ \text{(呢)} & & & & \text{(呢嘒呢嘒 嘒)} & & \end{array}$

$\begin{array}{ccccccc} \underline{\underline{5.}} & \underline{\underline{3}} & \underline{\underline{3}} & \underline{\underline{3}} & | & \underline{\underline{5}} & \overset{v}{3} \\ \text{風} & & \text{筆} & & \text{龍} & & \end{array}$ 
 $\begin{array}{ccccccc} \underline{\underline{5}} & \underline{\underline{3}} & \underline{\underline{5}} & \underline{\underline{1}} & | & \underline{\underline{6}} & \underline{\underline{5\ 1\ 6\ 5}} \\ \text{車,} & \text{(呀 嘒 嘒)} & \text{呢嘒呢嘒} & & & & \end{array}$

$\begin{array}{ccccccc} \underline{\underline{3}} - \overset{v}{|} & \underline{\underline{5}} & \underline{\underline{6\ 1}} & \underline{\underline{6\ 5\ 3\ 2}} & | & \underline{\underline{1}} - \overset{v}{|} & \underline{\underline{5.}} \underline{\underline{3}} \\ \text{嘒} & \text{呢 嘒} & \text{呀嘒呀嘒} & \text{嘒} & \text{嘒)} & \text{迂 (勒)} & \text{光} \\ \end{array}$ 
 $\begin{array}{ccccccc} \underline{\underline{2}} & \underline{\underline{3}} & \underline{\underline{5.}} & \underline{\underline{1}} & | & \underline{\underline{6}} & \underline{\underline{6\ 5}} \\ \text{(呢 嘒)} & \text{取 (勒 呀)} & & & \underline{\underline{3\ 5\ 3\ 2}} & | & \underline{\underline{1}} - \parallel \\ \end{array}$

駕。

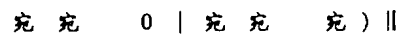
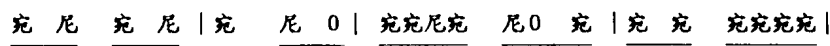
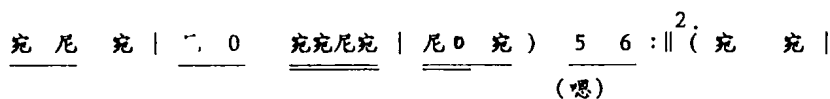
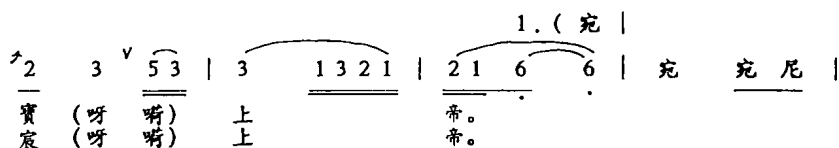
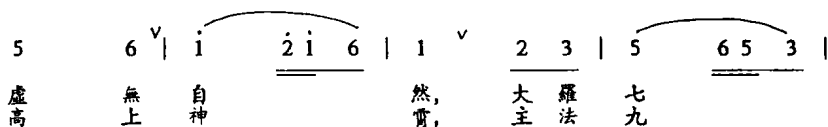
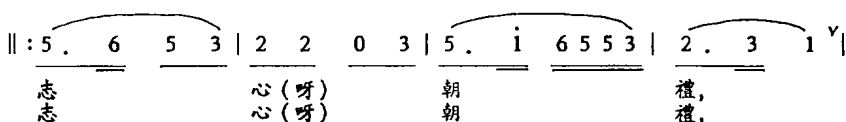
注：全曲共六段詞，其中第一、二兩段為詞結構相同的一單元，第三、四、五、六四段為詞結構相同的另一單元。曲調由三段相異的旋律組成，每段旋律以法器間奏連接，其中第一、二段詞結構相同的單元，曲調亦相同；在詞結構相同的另一單元中，即在唱詞第三、四、五、六段中，第三段與第四段的旋律相同，第五與第六段的旋律相同。以上所記為第一、四、六段詞。

## 譜例六十八：

## 志心朝禮

1 = D 2/4

=80

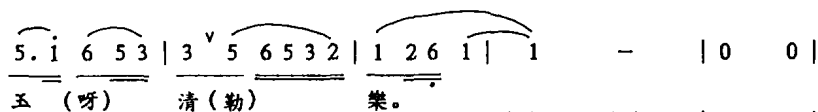
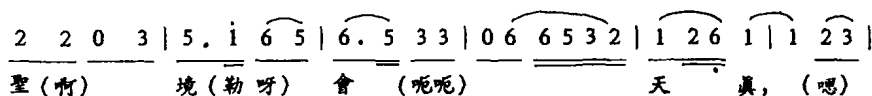
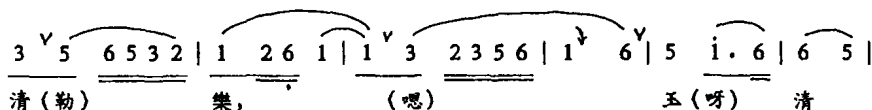
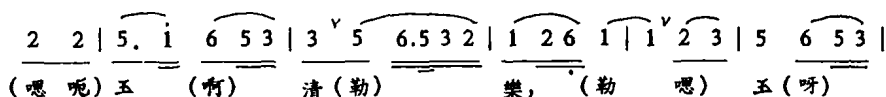


## 譜例六十九：

## 玉清樂

1 = D 2/4

♩ = 68

法器：( 宛宛歐歐 宛宛歐歐 | 宛 尼尼 |

尼尼 宛歐 | 宛歐 宛歐 | 宛 尼尼 | 尼尼 宛歐 | 宛歐 宛歐 | 宛 尼尼 | 尼尼 宛 |

宛 宛 | 宛宛 宛宛宛宛 | 宛宛 宛歐 | 宛 0 ) ||

## 譜例七十：

道貫真玄  
(清唱)

1 = D

♩ = 64

$\overset{+}{6}$   $\overset{\frown}{6\ 7\ 6}$  — —  $\overset{v}{5\ 6}$  5 — —  $\overset{v}{2\ 2}$   $\overset{\frown}{5\ 6\ 6\ 1}$   $\overset{v}{6}$   $\overset{\frown}{3\ 6}$   $\overset{\frown}{1\ 2}$  3 —  $\overset{v}{}$   
 道 貫 真 玄， 原 始 九 氣， 萬 神 開 張，

$\overset{\frown}{3\ 2}$   $\overset{\frown}{1\ 2}$   $\overset{\frown}{3\ 5\ 3}$  — —  $\overset{v}{6\ 1}$   $\overset{\frown}{2\ 3}$   $\overset{\frown}{2\ 1}$  — —  $\overset{v}{6\ 6}$   $\overset{\frown}{3\ 6}$   $\overset{\frown}{3\ 5}$   $\overset{\frown}{2}$   
 救 諸 (呢) 府 吏， 龍 刀 開 函 詞 文 上 啓 宣 告

$\overset{\frown}{3\ 6}$   $\overset{\frown}{5\ 3}$  2 —  $\overset{\frown}{6\ 5}$   $\overset{\frown}{6\ 1}$   $\overset{\frown}{2\ 1}$  6 — —  $\overset{v}{6\ 6}$   $\overset{\frown}{3\ 1}$  2 3 2  
 群 靈， 威 儀 周 (啊) 備， (呢) 魔 王 敬 生 化 蒙

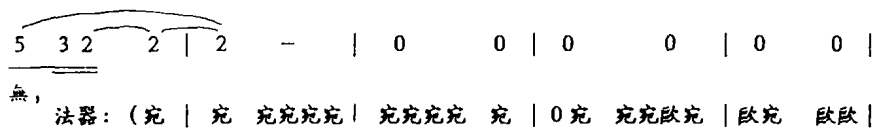
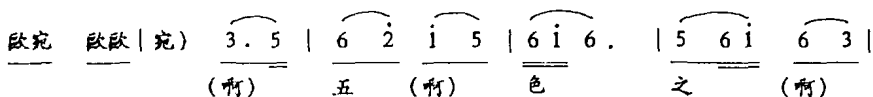
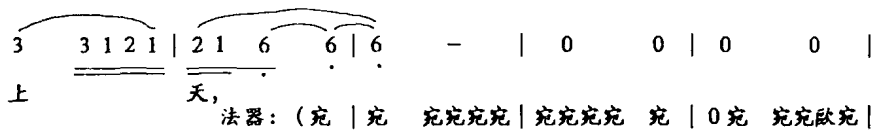
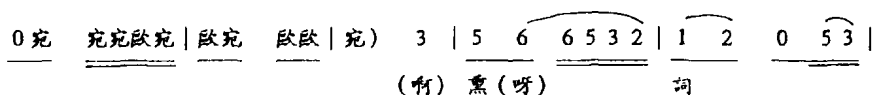
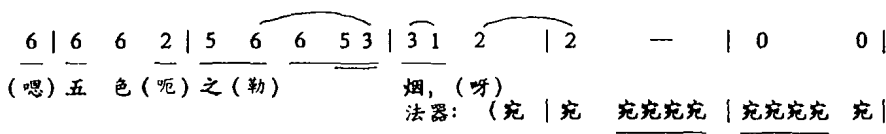
$\overset{\frown}{3\ 5\ 3}$  — —  $\overset{v}{6\ 6}$   $\overset{\frown}{5\ 5}$   $\overset{\frown}{6\ 1}$   $\overset{\frown}{6\ 5}$   $\overset{\frown}{6\ 1}$  —  $\overset{\frown}{2\ 1}$   $\overset{\frown}{6}$  — — ||  
 息， 急 急 如 元 始 三 無 天 君 律 (呀) 令。

## 譜例七十一：

## 五色之烟

1 = D 2/4

♩ = 68



宛) 3 3 | 5 6 6 5 3 2 | 1 2 0 5 3 | 3 3 1 2 1 | 2 1 6 | 6 — |  
 (嗯呢) 熏(呀) 詞 達 天,  
 法器: (宛 | 宛 宛宛宛宛 |

宛宛宛宛 宛 | 0 宛 宛宛宛宛 | 宛宛 宛宛 | 宛 3 5 | 6 1 5 | 6 5 3 |  
 (呢 呀) 散 花

3 0 6 6 | 5 3 2 1 2. | 2 — | 0 0 | 0 0 |  
 語 以(呀)聞,  
 法器: (宛 | 宛 宛宛宛宛 | 宛宛宛宛 宛 | 0 宛 宛宛宛宛 |

宛 宛 宛 宛 | 宛) 3 | 5. 6 1 5 | 6 6 5 3 2 | 2 0 5 3 |  
 (啊) 熏 (呀) 詞 達 帝(呀)

2 3 6 5 6 | 6 — | 0 0 | 0 0 | 0 0 |  
 庭,  
 法器: (宛 | 宛 宛宛宛宛 | 宛宛宛宛 宛 | 0 宛 宛宛宛宛 | 宛宛 宛宛 |

宛) 3. 5 | 6 1 5 | 6 5 6. | 3 3 6 3 | 5 3 2 1 2. | 2 — |  
 (呢 呀) 玉 簡 添(啊) 年 算,  
 法器: (宛 | 宛 宛宛宛宛 |

宛宛宛宛 宛 | 0 宛 宛宛宛宛 | 宛宛 宛宛 | 宛) 3 3 | 5. 6 1 5 |  
 (嗯 呢) 金

6 0 3 5 | 6 6 5 5 3 | 2 3 6 5 6. | 6 — | 0 0 |  
 書, 金書為 記 名.  
 法器: (宛 | 宛 宛宛宛宛 | 宛宛宛宛 宛 |



0 宛 宛宛欧宛 | 欧宛 欧欧 | 宛 0 ) ||

## 譜例七十二：

### 大慈悲聖號

1 = C 2/4

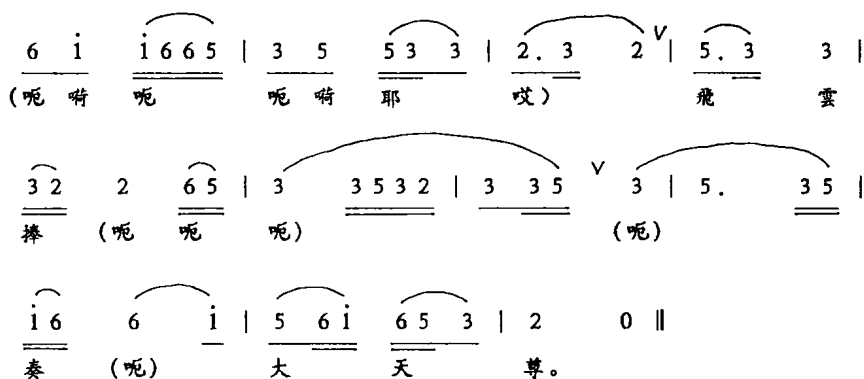
 = 80

$\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{1}$   $\underline{\underline{6 \dot{3} \dot{1}}}$  |  $\dot{2}$   $\dot{2}$  0  $\dot{3}$  |  $\underline{\underline{\dot{1}. \dot{2} 6}}$   $\underline{\underline{\dot{1}. \dot{2} \dot{3}}}$  |  
 大(啊 啊 啊) 慈 (呢 啊) 大(啊) (啊 呢 勒)

6  $\underline{\underline{6 \dot{1}}}$  |  $\underline{\underline{6. \dot{1} 6 5}}$   $\underline{\underline{3 \overset{\wedge}{6}}}$  | 5  $\underline{\underline{5. 6 3}}$   $\underline{\underline{5. 6 3}}$  | 5  $\underline{\underline{6 \dot{1}}}$  |  
 悲, (哎 哎嘿 哎 哎嘿 哎 哎 哎)

3  $\underline{\underline{3 5 3 2}}$  |  $\underline{\underline{3 3 5}}$   $\underline{\underline{3 \overset{\vee}{|}}}$  |  $\underline{\underline{\dot{2} \dot{2}}}$   $\underline{\underline{\dot{2} \dot{3}}}$  |  $\underline{\underline{\dot{1} \overset{\vee}{|}}}$   $\underline{\underline{6 \dot{3} \dot{1}}}$  |  
 (哎 哎 哎 哎) 稱(哎 呢 啊 呢 呢 啊)

$\underline{\underline{\dot{2} \dot{2} \overset{\vee}{|}}}$   $\underline{\underline{\dot{3}}}$  |  $\underline{\underline{\dot{1}. \dot{2} 6}}$   $\underline{\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{3}}}$  | 6  $\underline{\underline{6. \dot{1} 6 5}}$  | 6  $\underline{\underline{6 \dot{1}}}$  | 6  $\underline{\underline{3 \overset{\vee}{|}}}$  |  
 念(呢 啊 呢 勒 耶 呢)

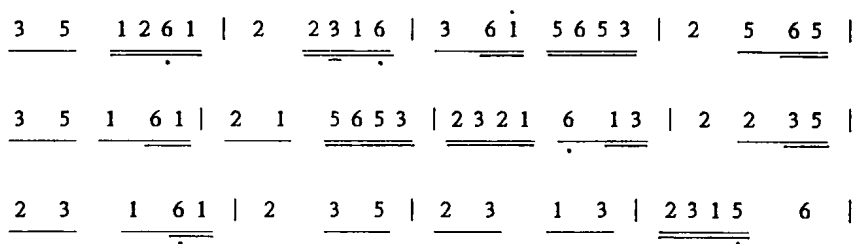


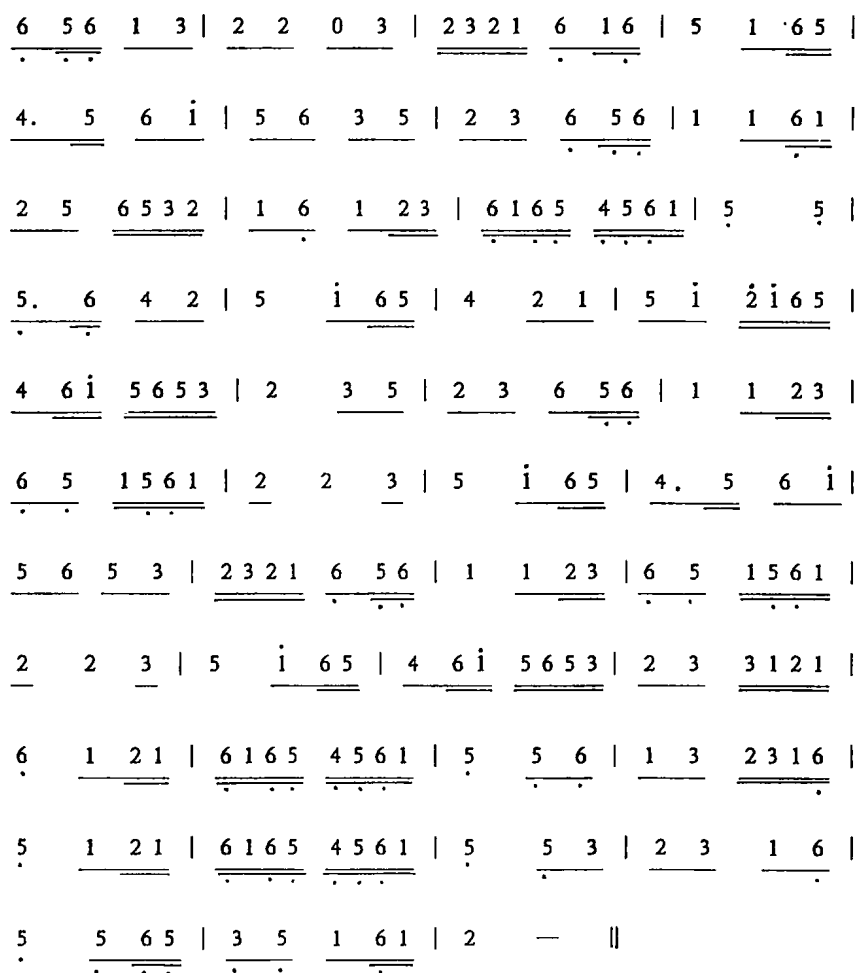
## 譜例七十三：

## 喜金蓮

1 = D      2/4

♩ = 100



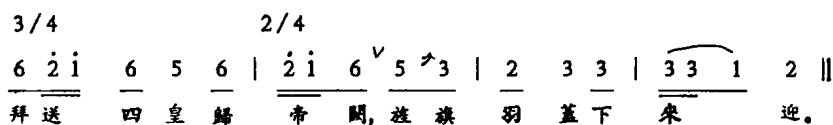
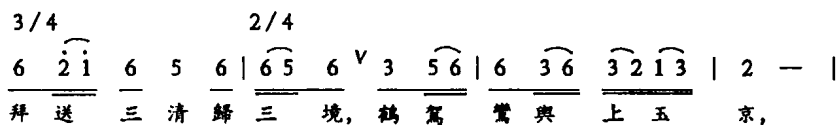


## 譜例七十四：

## 拜送腔

1 = D 2/4

♩ = 92



# 譜例七十五：

## 道法本無多

1 = D      2/4

♩ = 80

$\widehat{6\ 3}$    6    $\underline{5}$  |  $\widehat{\underline{5\ 3}}$    6.    $\overset{v}{|}$   $\underline{3}$    6    $\widehat{\underline{2\ 1}}$  |  $\underline{6}$    3.    $\overset{v}{|}$   $\underline{3}$    6    $\underline{6}$  |  
 道   法   本   無   多,   南   震   貫   北   河,   只   需   三

$\widehat{\underline{6\ 5}}$    6.    $\overset{v}{|}$   $\widehat{\underline{6\ 3}}$    6    $\underline{3\ 6}$  |  $\widehat{\underline{2\ 1}}$    6    $\widehat{3\ | \ 3}$    —   ||  
 七   字,   降   服   降服   世   間   魔。

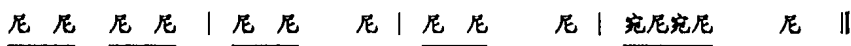
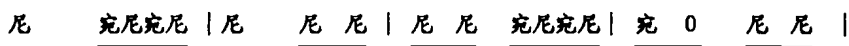
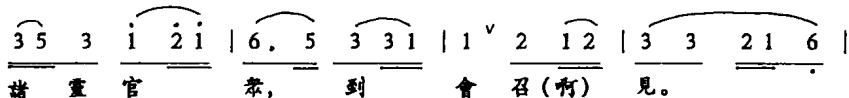
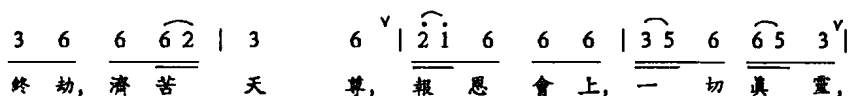
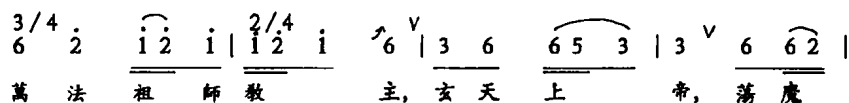
注：此為【謝恩】「三獻禮」所唱初獻偈子，二獻、三獻曲調與此同。

## 譜例七十六：

## 朝 腔

1=D 2/4

=84





## 第五章 劍川白族道教儀式音樂分析

作為一種音樂形式，劍川白族道教儀式音樂有著自己的體裁形式以及一定的調式、旋律和結構形態等；作為一種儀式音樂，劍川白族道教儀式音樂有著服務並受制於其儀式內容的使用特點。本章從這些方面入手，對劍川道教儀式音樂進行分析，以揭示其調式、旋律、結構等形態特徵和其使用特點。

### 一、音樂的體裁形式及其類別

一般來說，道教音樂在體裁形式上由器樂以及聲樂兩部分組成。劍川白族道教儀式音樂亦如此，在體裁上有器樂與聲樂兩種主要形式。

#### (一)器樂形式及其類別

##### 1.樂器與樂隊

劍川白族道教儀式音樂所用樂器分為法器和樂器兩類。其中法器包括也見於世俗音樂中的打擊樂器，它是劍川白族道教儀式音樂中最主要和最重要的樂器，有法鈴、鼓、鐃、大鈸、小鈸、冬字鑼、芒鑼、點子（劍川道士又稱之為「鴛鴦鑼」或「子母鑼」）。這些打擊樂器除了用於儀式中高功唱讚吟誦及齋主行禮叩拜等的伴奏與間奏外，還在儀式中高功作法（念咒、掐斗、步罡



等)時擊奏,直接配合高功的作法需要,成為高功施法時不可或缺的器物與媒介,故被稱為「法器」,這與其他地區道內的傳統稱謂完全相同。而世俗音樂中的吹奏樂器和拉弦樂器在儀式中一般不用於高功作法,只為儀式中高功等的唱讚吟誦及齋主等的行禮叩拜等作伴奏或間奏,性質似世俗音樂中的同類樂器,因而道士們仍稱其為樂器,所用主要有吹奏樂器嗩吶及拉弦樂器大胡、南胡。在吹奏樂器及拉弦樂器中尤以嗩吶最為重要,是劍川白族道教儀式音樂的必用樂器,儀式中高功等的唱讚吟誦,以及齋主等的行禮叩拜均由嗩吶或以嗩吶為主的樂隊伴奏或間奏,大胡和南胡則既可兩者都用,也可只用其中之一。

從所用法器和樂器來看,劍川白族道教儀式音樂的樂隊是一個以打擊樂器和嗩吶為主的兼用大胡及南胡的吹打樂隊,具體編制通常為法鈴、鼓、鐃、大鈸、小鈸、冬字鑼、芒鑼、點子、嗩吶、大胡、南胡各一,樂隊一般由九或十人組成,其中除了打鼓者兼打芒鑼外,其他法器和樂器均各由一人演奏,通常由高功執法鈴、提綱敲點子、表白兼打鐃,其他法器和樂器則由其他道士或樂師演奏。

## 2. 體裁形式

作為劍川白族道教儀式音樂主要體裁形式之一的器樂,主要有獨奏、伴奏與間奏等表現形式。獨奏通常為鼓的獨奏(劍川道士稱為「發鼓」),以及鼓和芒鑼伴奏下的嗩吶獨奏;伴奏與間奏則有加了一把大胡和一把南胡(或只有其中之一)的以嗩吶為主奏樂器的吹打樂隊的演奏,也有法鈴、鼓、鐃、鈸、芒鑼等法器的演奏。以下為劍川白族道教儀式音樂中幾種主要的器樂體裁形式及類別:

### (1) 噴呐牌子

噴呐牌子為噴呐獨奏曲，均由洞經音樂曲牌組成，劍川道士稱之為「小調」或「調子」，主要用於儀式中的行禮叩拜及每個主要儀式環節（如：〈開壇〉、〈發牒〉、〈謝恩〉等）的結束處，是劍川白族道教儀式音樂中最主要的器樂形式之一。

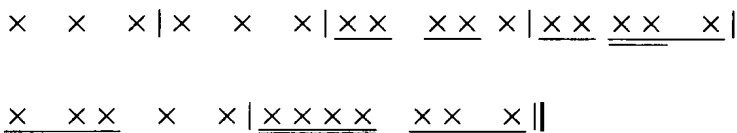
劍川白族道教儀式音樂常用的噴呐牌子有洞經曲牌【南清宮】、【小開門】、【喜金蓮】、【扮妝臺】、【大擺隊伍】等，其中【南清宮】、【小開門】、【喜金蓮】用於儀式中齋主及眾信等的行禮叩拜，尤以【南清宮】和【小開門】用得最多。而用於主要儀式環節結束處的【扮妝臺】和【大擺隊伍】在儀式中的具體使用亦有所區別，前者多用於一天中各主要儀式環節的結束處，表示一個主要儀式環節的結束；後者則一般用於每天最後一個主要儀式環節或整個儀式的結束處，表示一天儀式或整個儀式的結束。例如《公齋》儀式正式進行的第一天的主要儀式環節有〈開壇〉、〈發牒〉、〈蕩穢〉、……〈大賑濟〉，第二天的主要儀式環節有〈請恩〉、〈度人〉、〈救苦〉……〈謝恩〉，其中〈大賑濟〉為第一天最後進行的一個主要儀式環節，〈謝恩〉為整個儀式的最後一個環節，大多以奏【大擺隊伍】作為結束，而其他各主要儀式環節則以奏【扮妝臺】作為結束。

### (2) 鼓的獨奏

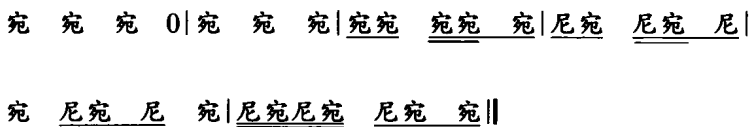
鼓的獨奏是劍川白族道教儀式音樂的器樂形式中最重要的打擊樂形式之一，通常各不同儀式每天正式開始進行時均有一段鼓獨奏，劍川道士稱為「發鼓」，比如劍川白族道教各類主要儀式開始均有的〈開壇〉一開始都有「發鼓」，又如《公齋》正式進行的第二天開始的第一個主要儀式環節〈請恩〉，其一開始同樣也有一段鼓的獨奏。這與一般道內傳統相同。

## (3) 法器演奏

在劍川白族道教儀式音樂的器樂形式中除了鼓的獨奏外，最主要和最重要的打擊樂形式還有專門以鼓、法鈴、鐃、鈸、冬字鑼、芒鑼、點子等法器進行的演奏，劍川道士稱之為「打法器」。它們多用於儀式中高功的作法（念咒、掐斗、步罡等），此類法器演奏主要有【步虛】、【變食法器】（其狀聲字譜見譜例三十二）等。這是劍川白族道教儀式音樂獨具的特色之一。其中【步虛】的節奏較為典型，據劍川道士介紹，其節奏模式為「三、三、五、五、五、七」，①即：



以狀聲字（「宛」為擊鼓，「尼」為擊鈸）記譜，具體為：



## (4) 伴奏與間奏

除了上述幾種主要器樂形式外，劍川白族道教儀式音樂中使用最多的器樂形式是用於聲樂的伴奏與間奏，其中有整個樂隊演奏的，也有以鼓、鐃、鈸、冬字鑼、芒鑼、點子等法器演奏的，就間奏來說無論是樂隊演奏的，還是各種法器演奏的均被劍川道士稱為「空腔」，或「彎子」。從實際情況來看，法器間奏用得較多，大多數四言、五言、七言規整句道腔的句與句之間都有法

器間奏。通常七言的開科偈子或結束偈子的法器間奏較為長大（參見譜例六【道之一字廣宣揚】、譜例五十六【歷代文臣共武侯】），四言或五言道腔的法器間奏則較短小（參見譜例二十七【功曹土地】、譜例八【太上說法時】、譜例三十三【我持清淨供】）。此外，另一較具特色之處是，以小鈸為主，為四言、五言等吟誦句子作敲擊伴奏，如〈開壇〉這一主要儀式環節中的四言吟誦句【六神咒】，以及由五言和四言念誦句共同組成的【雷神咒】。其中【六神咒】的吟誦，劍川道士稱其為「誦一句，打一句」，即吟誦第一句時不擊任何法器，吟誦第二句時，小鈸則以「××××」的節奏模式伴隨著吟誦節奏敲擊四下，第三、第四句以此類推（見譜例四）。而【雷神咒】中小鈸伴奏的節奏模式則更有特色，具體為：

× × × × × | × × × × 0 | × × × × × | × × × × × × × ||

實際伴奏為：

|| : × × × × × : || : × × × × 0 : || × × × × × | × × × × × × × ||

1. 都天	大雷	功，	9. 經壇	土地，	16. 明書上	請。
2. 霹靂	震虛	空，	10. 神旨	最靈，		
3. 降兵	三千	萬，	11. 通天	達地，		
4. 來到	法壇	中，	12. 除幽	入冥，		
5. 若有	不法	者，	13. 威武	開壇，		
6. 帝令	斬不	容，	14. 不得	停留，		
7. 壓服	魁罡	下，	15. 有功	之時，		
8. 化為	清淨	風；				

## (二) 聲樂形式及其類別

劍川白族道教儀式音樂的聲樂形式，主要有獨唱、齊唱、吟誦等形式，其中獨唱主要由高功擔任，齊唱多由高功和提綱一起

唱，它們多由樂隊跟腔伴奏；吟誦則高功、提綱表白均兼有，其要麼有點子、鼓、芒鑼等法器伴奏，要麼全無伴奏。獨唱有一氣呵成的，也有唱念相間的。這些聲樂形式又可具體分為「諷誦」和「韻腔」兩大類。

### 1. 諷誦

劍川道士通常將由法鈴、點子、芒鑼等法器伴奏下的念誦稱為「諷誦」，它主要用於諷誦儀式中的經文、聖誥及一些頌聖的詞文。其特點是旋律性不強，基本按語言音調高低念誦，是介於吟誦與講白之間的一種聲樂形式，例如〈五老燈〉中的諷誦詞文（參見譜例譜例三十七）和以下〈大賑濟〉中的【香讚】。

#### 香讚

2/4

3 3    6 5 | 5 3    5 | 3 3   6 6 | 3 3 5    6 |  
天 黃    道 香 自 然    香，玉 皇    真 香    玄三    界，

3 3    6 6 | 3 6    6 | 3 3   6 6 | 6 3    6 ||  
稽 首    皈 依 無 上    道，舉 國 上 下 換 雲    天。

### 2. 韻腔

韻腔是劍川白族道教儀式音樂的主要聲樂形式，以獨唱和齊唱等形式唱經文及讚文等，唱詞結構為四言、五言、七言，以及長短句等。韻腔無論有無伴奏，劍川道士均稱其為「腔」。據劍川道士的劃分，劍川白族道教儀式音樂中的韻腔，主要有「道腔」和「洞經腔」兩大類。其總體特點在於，有較完整的調式，旋律性較強。

### (1)道腔

劍川道士所稱的「道腔」是劍川白族道教儀式中，用於唱誦道教各類韻文或散文等的韻腔。在劍川白族道教儀式音樂的韻腔中道腔占有很大比重（從筆者所記的六十六首常用韻腔來看，道腔有五十八首，占韻腔總數的87.9%）。其形式有四言、五言、七言，以及長短句結構的，可謂是劍川白族道教儀式音樂中使用最多，形式亦最為多樣的主要韻腔。道腔除少數有固定曲名（如【松花讚】、【衛靈腔】、【節節高】等），以及個別以唱詞內容和唱段數量來命名（如【三柱香】、【三召請】、【五奉請】、【十召請】等）外，其餘的一般都以唱詞的第一句或第一句的部分字詞命名，例如：〈開壇〉的開科偈子這首道腔第一句為「上壇齊唱步虛聲」，其曲名即為【上壇齊唱步虛聲】；〈發牒〉中有一首道腔的第一句是「天高地厚水幽深」，其曲名就為【天高地厚】。這種以唱詞的第一句為曲名，尤其是以唱詞完整的第一句為曲名的特點，是道腔顯著的外部特徵之一。

### (2)洞經腔

洞經腔本是雲南各地洞經會做會時談演道教經籍《玉清太上無極總真文昌大洞仙經》等所唱經腔。②劍川道士以少量劍川洞經腔作為劍川白族道教儀式音樂的韻腔。

劍川白族道教儀式音樂所用的洞經腔主要有【疊落泉】、【七曲詞】、【醉楊妃】、【懶畫鵲】、【老卦腔】、【新卦腔】、【原始腔】、【萬卷書】等。與道腔相比，洞經腔最顯著的外在形式是，其曲名為固定的詞牌名，不因使用環節不同及所唱詞意相異而變化。此外，洞經腔的唱詞均為規整的七言或五言結構的，沒有不規整的長短句。

## 二、音樂的基本特徵

一直以來，劍川白族道教儀式音樂均由劍川道士以口傳心授的方式傳承，並運用於劍川白族道教各類儀式，從沒有樂譜流傳。這裡對劍川白族道教儀式音樂基本特徵的闡述，建立在筆者對實地考察的錄音進行記譜分析的基礎上。

記譜分析依據的樂曲為劍川白族道教超度儀式所用樂曲，亦是劍川白族道教其他重要儀式（如《朝斗》、《奠土》等）的常用樂曲，在劍川白族道教儀式音樂中頗具廣泛性和代表性。在此，筆者從音階、調式、旋律、曲式結構等音樂基本要素入手，通過對所記樂曲的分析，揭示劍川白族道教儀式音樂形態的基本特徵。

### （一）音階與調式

由記譜分析發現，在劍川白族道教儀式音樂不同類別的具有旋律形態的音樂形式中（噴呐曲牌、韻腔等），作為旋律基本構成要素之一的音階與調式不盡相同，其主要區別及特徵如下：

#### 1. 噴呐牌子的音階與調式

劍川白族道教儀式音樂常用的六首噴呐牌子，其音階不盡相同，有的為沒有 si〈7〉或 fa〈4〉兩音的五聲音階，有的則為有這兩音的六聲音階。此外，它們的調式亦不盡相同。其中用於儀式中行禮叩拜的【小開門】和【南清宮】均為 do 調式，③但【小開門】的調式音階為 12356 的五聲音階，【南清宮】的調式音階則為 123567 的六聲音階；同樣多配合儀式中行禮叩拜使用的【

喜金蓮】，則是一首調式音階爲234561的六聲 re 調式的噴呐曲牌；用於每一主要儀式環節結束處的【扮妝臺】及【大擺隊伍】雖然都是 sol 調式，但調式音階不盡相同，其中【扮妝臺】的調式音階爲56123̣的五聲音階，【大擺隊伍】的調式音階則爲567123̣的六聲音階；用於〈開壇〉這一整個儀式最初環節開始時的行禮叩拜的【新八卦調】是一首六聲音階的 la 調式的噴呐曲牌，其調式音階爲67123̣5̣。

由此反映出，這六首噴呐牌子以六聲音階者居多（共計四首，其中三首爲有 si〈7〉音的六聲音階，一首爲有 fa〈4〉音的六聲音階），五聲音階者較少，只有兩首；調式則爲 do 調式和 sol 調式各兩首，re 調式和 la 調式各一首，沒有 mi 調式。

## 2. 韻腔的音階與調式

### (1) 道腔的音階與調式

五十首有樂隊或法器伴奏的道腔均爲沒有 fa〈4〉和 si〈7〉兩音的五聲音階。這類道腔以調式音階爲56123̣的 sol 調式爲最多，共計十八首，其次的調式音階爲61235̣的 la 調式，共計十一首，調式音階爲23561̣的 re 調式，共計十首；調式音階爲12356̣的 do 調式，共計六首；調式音階爲35612̣的 mi 調式則最少，僅有五首。

在八首無任何伴奏的清唱道腔中，有五首爲帶 si〈7〉音的六聲音階，三首爲五聲音階。這與有伴奏的五十首道腔全爲五聲音階的情況不同，反映出清唱道腔與有伴奏道腔在音階形態上的不盡相同之處。此外，這八首清唱道腔的調式主要集中於 do 調式、re 調式及 la 調式，沒有 mi 調式和 sol 調式。其中 la 調式的



最多，共計四首（三首為有 si〈7〉音的六聲音階，一首為五聲音階），do 調式及 re 調式的各為兩首，並且各自的兩首道腔都是一首為有 si〈7〉音的六聲音階的，一首為五聲音階的。由此來看，這八首清唱道腔與有伴奏的五十首道腔在調式上亦有所不同，前者以 la 調式為最多，後者則以 sol 調式居首。

儘管道腔在音階形態和調式方面存在著上述差別，但從總體數量比例來看，道腔音階形態顯著的共性特徵在於其五聲性。而從調式數量所占比例來看，則似乎可以說道腔的調式以 sol 調式及 la 調式為主，兼有 do 調式及 re 調式，mi 調式則較為少見。

## (2) 洞經腔的音階與調式

根據實地考察錄音記譜分析，可以看出劍川白族道教儀式音樂韻腔中常用的八首洞經腔，其音階既有帶 si〈7〉音的六聲音階，也有沒有此音的五聲音階。從音階與調式方面看這八首洞經腔可以發現：【醉楊妃】為 do 調式，調式音階是 12356 的五聲音階；【萬卷書】、【疊落泉】、【老卦腔】和【新卦腔】均為 re 調式，其調式音階亦同為 23567<sup>1</sup> 的六聲音階；【七曲詞】為 sol 調式，調式音階是 567<sup>1</sup>2<sup>3</sup> 的六聲音階；【懶畫鵲】及【原始腔】雖然都為 la 調式，但前者是調式音階為 61235 的五聲音階，後者則為調式音階是 6<sup>7</sup>1235 的六聲音階。這說明洞經腔在調式方面的突出特點之一在於其沒有 mi 調式，其調式音階則以帶 si〈7〉音的六聲音階者居多。

由上述不難發現，在劍川白族道教儀式音樂中，道腔除少數外，大多是以五聲音階，即以 do〈1〉、re〈2〉、mi〈3〉、sol〈5〉、la〈6〉五聲組成不同調式的音階構成；噴呐牌子及洞經腔的音階則以帶有 si〈7〉的六聲音階者居多（詳見本章末附表

二)。這使道腔這一劍川白族道教儀式音樂中最主要的音樂形式明顯的區別於劍川白族道教儀式音樂的其他形式類別。

## (二)旋法及旋律形態

旋法主要指旋律進行的方向及方法。旋律通常按一定旋法形成一定旋律形態，並由此顯示出不同音樂各自的旋律基本特徵。

在劍川白族道教儀式音樂中數量最多的道腔，其旋律形態是劍川白族道教儀式音樂中最為豐富，亦最具代表性的。通過它可以窺見劍川白族道教儀式音樂最主要的基本旋律特徵。故此，下面將以道腔為主要分析對象，闡述劍川白族道教儀式音樂的基本旋律特徵。

若將道腔視為一個整體，我們不難發現其旋律在 do〈1〉、re〈2〉、mi〈3〉、sol〈5〉、la〈6〉五聲基礎上，按一定旋法形成一定的旋律腔型。④這些旋律腔型多由三個骨幹音組成，並以某一音為旋進方向和結音的某一基本旋律腔型為基礎，通過擴張、壓縮等手法形成不同的組合變體，構成道腔的建築材料，再經重複、變奏、串聯等手法，使有限的旋律腔型得到多樣化的發揮，從而形成豐富的道腔音樂。通過對所記五十八首道腔曲譜的分析發現，道腔主要有以下幾類旋律腔型：

1.以大二度或大、小三度等上行或下行旋法進行至 do〈1〉的旋律腔型。這是道腔中最常見的旋律腔型之一，其基本旋律腔型及其主要變體為：

(1)以 re〈2〉、mi〈3〉、do〈1〉為骨幹音，基本腔型的旋律從 re〈2〉開始上行大二度再以下行大三度結束於 do〈1〉。其基本腔型由節奏緊縮、旋律加花或加字等得到不同變體。這些

變體的開始音不盡相同，最後則都結束於 do〈1〉，其中有的以大二度下行結束於 do〈1〉，有的以小三度上行或下行結束於 do〈1〉。具體為：

類別	腔 型	實 例
基本腔型：	2 2 <u>3</u>   1 -	(【香焚寶鼎】上段終止腔)
主要變體：	<u>23</u> 5 <u>32</u>   1 -	(【天高地厚】第二句結束腔)
	2 3. <u>6</u>   1 -	(【燒香皈太上】第句尾字腔)
	3 2 <u>3</u>   <u>5</u> <u>6</u> 1	(【燒香皈太上】第二句尾腔)
	<u>6.1</u> 5 <u>3</u>   <u>23</u> 1	(【上壇齊唱步虛聲】第三句中間部分)

(2)以 mi〈3〉、re〈2〉、do〈1〉為骨幹音，基本腔型的旋律由小三度上行，最後以大二度下行至 do〈1〉。其基本腔型旋律加花或加字、改字等產生出組合不同的各種變體。這些變體與其基本腔型一樣，均以下行大二度結束於 do〈1〉。具體情形如下：

類別	腔 型	實 例
基本腔型：	<u>3.5</u> <u>3 2</u>   1 -	(【十召請】第二句結束腔， 【太微輝黃旗】第二句結束腔 和【羽客仙班運斗章】第二句 結束腔〈節奏略異〉)

主要變體1：旋律加花

<u>3.5</u> <u>5232</u>   1 -	(【清江腔】第二句結束腔)
------------------------------	---------------

主要變體2：加字（以 [ ] 表示加字處，此後類推）

5 [1̣ 6] 5 | 5332 1 (【上壇齊唱步虛聲】第二句中間部分)

5 [61̣ 6] 532 | 1- (【志心奉請】襯句後半部分)  
 [6·1̣ 6] 532 | 1- (【集福迎祥】第二句尾字腔，【眾等皈依】第二句結束腔及最後一句開始腔，【南上珠陵府】第二句結束腔，【一聲密咒】近結束處)

主要變體3：改字（以〈 〉表示改字處，此後類推）

5 2 〈5 5〉 | 5 2 1 (【天高地厚】全曲終止腔)

2. 以大二度、小三度、純四度等上行或下行旋法進行至 re〈2〉的旋律腔型。此亦為道腔的常見旋律腔型之一，其基本旋律腔型及其主要變體如下：

(1) 以 do〈1〉、la〈6〉、re〈2〉為骨幹音，基本旋律腔型由 do〈1〉開始，以小三度下行後，再以上行純四度結束於 re〈2〉。其基本旋律腔型加字等產生了各種變體。這些不同的變體主要以上行純四度或下行純四度，以及上行大二度結束於 re〈2〉。具體為：

類別	腔 型	實 例
基本腔型：	1 <u>1̣ 6</u>   2-	(【闍闍開黃道】全曲終止腔)
主要變體：	1. <u>6</u> <u>5 3</u>   5 2·	(【上壇齊唱步虛聲】第三句結束腔)

- 2 1 6 | 2- (【天乙北嶽神虎書】第二句開始部分)
3. 2 1 6 | 2- (【玉清檢攝】第四句結束腔)
3. 2 1 6 | 2- (【玉清檢攝】第六句結束腔)
- 3532 1 6 | 2- (【玉清檢攝】第十二句結束腔)

(2)以 sol < 5 >、mi < 3 >、re < 2 > 爲骨幹音，基本旋律腔型由 sol < 5 > 開始，下行小三度接以下行大二度，結束於 re < 2 >。各種變體由基本旋律腔型的節奏緊縮或擴張、旋律加花或加字等產生。各主要變體大多與基本旋律腔型一樣，以下行大二度結束於 re < 2 >，個別的以上行大二度或下行純四度結束於 re < 2 >。具體爲：

類別	腔 型	實 例
基本腔型：	<u>5</u> <u>33</u> 2 <u>1</u>   2-	(【歷代文臣共武侯】第三句尾字腔)
主要變體：	3 <u>5</u> <u>3</u>   2-	(【三柱香】全曲終止腔， 【道之一字廣宣揚】第一句中間部分)
	<u>23</u> <u>5</u> <u>3</u>   <u>35</u> 2·	(【天高地厚】第一句結束腔)
	<u>5</u> <u>3</u> <u>21</u> <u>2</u>   2-	(【稽首朝金闕】第一句尾字腔)
	5· <u>16</u>   6· <u>53</u>   2-	(【道之一字廣宣揚】第二句開始)
	6· <u>1</u> <u>65</u> <u>3</u>   2-	(【集福迎祥】及【智慧生戒根】全曲結束腔)

3. 以大二度、小三度或純四度等下行旋法進行至  $mi \langle 3 \rangle$  的旋律腔型。此旋律腔型仍為道腔的一種常見旋律腔型，雖亦只有兩種基本旋律腔型，但與其他相比，卻是變體最多的一種旋律腔型。具體情形如下：

(1) 以  $la \langle 6 \rangle$ 、 $sol \langle 5 \rangle$ 、 $mi \langle 3 \rangle$  為骨幹音，旋進至  $mi \langle 3 \rangle$ 。其基本旋律腔型經節奏緊縮，以及旋律加花、加字、減字等，而成為不同組合的各種變體，這些變體最後以小三度或純四度下行至  $mi \langle 3 \rangle$ ，個別以大二度上行結束於  $mi \langle 3 \rangle$ 。具體為：

類別	腔 型	實 例
基本腔型：	6 <u>65</u>  3-	(【啓請靈官馬元帥】首句及第四句後半部分)，【天乙北嶽神虎書】全曲後半部分中間，【聖號】中間部分尾字腔，【飄飄影響】首句結束腔)

主要變體1：節奏緊縮及旋律加花

6·6 <u>565</u>  3-	(【集福迎祥】第一句尾字腔)
6 <u>5·2</u>  3-	(【集福迎祥】中間部分)
<u>65</u> <u>32</u>   <u>35</u> 3	(【香焚寶鼎】結束句中間)
6 <u>5165</u>  3-	(【志心奉請】襯句前半部)
6 <u>5325</u>  3-	(【紫金瑞相貫玄元】首句開始)
<u>61</u> <u>1565</u>  3-	(【清江腔】第三句結束腔)
6· <u>3 5·6</u> 3	(【三奉請】第八句結束腔)
<u>365</u> 6  <u>356</u> 3	(【拜送值符使】全曲結束腔)

主要變體2：前面加字

[ 5 6̣. 1̣ ] 6552 | 5 3 (【上壇齊唱步虛聲】第三句開始處)

[ 5 1̣ ] 1̣565 | 3- (【五奉請】近全曲結束處)

[ 5 ] | 6 53 | 2 3 (【代謝】全曲終止腔)

[ 5- ] | 6 5 3 | 2 3. (【上壇齊唱步虛聲】第一句開始處)

[ 2 2 ] 6 65 | 3- (【三奉請】首句結束腔)

[ 1̣ 6̣ ] 6̣5 | 3- (【參腔】首句襯腔後半部)

[ 1̣ 2̣3̣ 1̣ ] 65 | 3- (【集福迎祥】中間部分尾字腔)

主要變體3：減字(減去5〈sol〉)

3 3 6 6 | 6 6 3 (【拜送值符使】第二句)

主要變體4：改字

6 6 < 2̣1̣ > 6 | 3- (【辭謝腔】第二句結束腔)

(2)以 sol〈5〉、re〈2〉、mi〈3〉為骨幹音，基本腔型的旋律由 sol〈5〉音開始下行純四度後上行大二度結束於 mi〈3〉。由基本腔型的節奏緊縮及旋律加花等而成的變體，其旋律最後則有純四度下行或大二度上行等至 mi〈3〉的。具體為：

類別	腔 型	實 例
基本腔型：	5 5 2   3-	(【我持清淨供】第二、四句結束腔)
主要變體：	5623 5 6   3-	(【眾等皈依】首句結束腔)
	5 65 3 2   3-	(【集福迎祥】第二段開始處)
	5 65 3 2   5̣. 6̣ 3	(【皈依三寶】首句)
	5 5 6̣1̣   3-	(【一聲密咒】首句結束腔)

4. 以大二度，小三度等下行或上行旋法進行至 sol〈5〉的旋律腔型。這是道腔中另一類常見的旋律腔型。其基本腔型及其主要變體如下：

(1) 以 do〈1〉、la〈6〉、sol〈5〉為骨幹音，其基本腔型的旋律由 do〈1〉開始，以下行小三度和大二度級進至 sol〈5〉。其基本腔型的節奏緊縮及旋律加花和加字等，即成為其主要變體。這些主要變體的旋律最後多以下行大二度結束於 sol〈5〉，少數以下行純四度或上行大三度結束於 sol〈5〉，具體為：

類別	腔 型	實 例
基本腔型：	1· 6 5-	(【天乙北嶽神虎書】第一句結束腔，【三柱香】第二句中間部分腔〈高八度〉)
主要變體：	節奏緊縮及旋律加花	
	$\underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}}   \dot{5} -$	(【天乙北嶽神虎書】結束腔)
	$\underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \quad \underline{\underline{\dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{3}}}   \underline{\dot{5}} \underline{\dot{6}} \quad 5$	(【五奉請】及【三召請】全曲終止腔)
	$\dot{1} \quad \underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}}   \dot{5} -$	(【聖號】第一句句首)
	$\underline{\dot{1}} \underline{\dot{3}} \quad \underline{\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{6} \dot{6}}}   \dot{5} -$	(【十召請】中間襯腔)
	$\underline{\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{3}}} \quad \underline{\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{6} \dot{1}}}   \dot{5} -$	(【道之一字廣宣揚】第四句結束腔)
	$\underline{\dot{1}} \underline{\underline{\dot{2} \dot{3}}} \quad \underline{\underline{\dot{3} \dot{2}}} \underline{\dot{1}}   \dot{5} -$	(【讚燈腔一】全曲終止腔)
	$\dot{6} \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}}   \dot{5} -$	(【玉書金簡度亡魂】第一句拖腔尾，【羽客仙班運斗章】第三句結束腔〈高八度，節奏稍異〉)



主要變體2：加字（加2<re>、3<mi>）

6 6|1̣ 6 63|5- （【參腔】第四句結束腔）

6 2|2 1 6 3|5- （【天乙北獄神虎書】第四句結束腔）

2 3 3216|5- （【紫金瑞相冠玄元】全曲終止腔）

(2)以 la〈6〉、mi〈3〉、sol〈5〉為骨幹音，其基本腔型的旋律由 la〈6〉音開始，最後以上行小三度結束於 sol〈5〉音。其主要變體的旋律結束處情形亦然。具體為：

#### 類別

#### 腔型

#### 實例

基本腔型：6 5 56 3|5- （【清江腔】第十句結束腔）

主要變體1：旋律加花

6 . 5 6163 | 5- （【讚燈腔二】第四句結束腔）

主要變體2：節奏擴張

3 6 3 | 5- （【讚燈腔二】全曲終止腔）

5. 以大二度、小三度、純四度等上行或下行旋法進行至 la〈6〉的旋律腔型。這是道腔中最後一類常見旋律腔型。其基本旋律腔型僅有一種，即以 mi〈3〉、sol〈5〉、la〈6〉為骨幹音，旋律由 mi〈3〉音開始，經上行小三度，最後以上行大二度結束於 la〈6〉音。其主要變體由基本旋律腔型的節奏變化或旋律加花以及改字等而得。這些變體的旋律結束方式主要有兩種，一種與基本旋律腔型的結束一樣，以上行大二度結束於 la〈6〉音；另一種以下行小三度結束於 la〈6〉音。此外，有個別以上行

純四度結束於 la〈6〉音。具體情形如下：

類別	腔 型	實 例
基本腔型：	3· <u>5</u> <u>6</u>   6 -	(【歷代文臣共武侯】第一句句首，【玉清檢攝】第六句句首)

主要變體：節奏變化或旋律加花

3 <u>6</u> 5   6 -	(【我持清淨供】第二、四句句首)
6 <u>3</u> 5   6 -	(【衆等皈依腔】第二句結束處)
<u>6</u> <u>6</u> <u>3</u> · <u>5</u>   6 -	(【代謝腔】中間部分)
<u>1</u> <u>6</u> <u>3</u> · <u>5</u>   6 -	(【代謝腔】第二句結束腔)
<u>6531</u> <u>6</u>   6 -	(【歷代文臣共武侯】全曲終止腔)

主要變體2：改字

3 < <u>1̇</u> >   6 6 <u>3</u> 6 < <u>1̇</u> >   6 -	(【拜送值符使】第三句)
3 < <u>1̇</u> > <u>6</u> < <u>1̇</u> >   6 -	(【我持清淨供】第三句開始腔)
3 < <u>2̇</u> <u>1̇</u> >   6 -	(【我持清淨供】第一句結束腔)
3 <u>3</u> < <u>1</u> <u>2</u> <u>1</u> >   6 -	(【玉清檢攝】第二句結束腔，【衛靈腔】終止腔)
3̇ < <u>2̇</u> <u>1̇</u> >   6 -	(【請懺】全曲終止腔)

在以上五類旋律腔型中，共計有九種基本旋律腔型，六十一

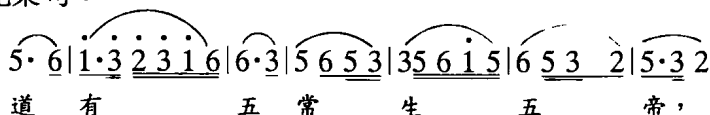
種主要變體。其中旋進方向爲 do〈1〉的，有兩種基本旋律腔型，八種主要變體；旋進方向爲 re〈2〉的，有兩種基本旋律腔型，十種主要變體；旋進方向 mi〈3〉的，有兩種基本旋律腔型，二十一種主要變體（爲變體最多者）；旋進方向爲 sol〈5〉的，有兩種基本旋律腔型，十二種主要變體；旋進方向爲 la〈6〉的，有一種基本旋律腔型，十種主要變體。它們構成了道腔較爲豐富的旋律腔型。

上述五類基本旋律腔型及其主要變體，從旋律音程方面來看，以大二度、純四度，以及大、小三度的進行最爲普遍；從旋進方向來看，下行進行較上行進行多。具體來說，旋進至 do〈1〉的，最後多作下行大二度 re-do〈2-1〉進行；旋進至 re〈2〉的，最後有純四度的上行或下行，上行多作 la-re〈6-2〉進行，下行多作 sol-re〈5-2〉進行，此外尚有上行大二度 do-re〈1-2〉和下行大二度 mi-re〈3-2〉的進行；旋進至 mi〈3〉的，最後多作下行小三度 sol-mi〈5-3〉或下行純四度 la-mi〈6-3〉進行；旋進至 sol〈5〉的，最後多作下行大二度 la-sol〈6-5〉或上行小三度 mi-sol〈3-5〉進行，少量的作下行純四度 do-sol〈1-5〉進行；旋進至 la〈6〉的，最後多作上行大二度 sol-la〈5-6〉或下行小三度 do-la〈1-6〉進行。由此反映出道腔旋律腔型的基本特點。

在實際運用中正是通過以上所述的旋律加花，以及加字、減字、改字等變奏手法，再配以節奏的擴張或緊縮等變化，並以重複、串聯等方法使旋律腔型靈活地用於不同的道腔。從以上分析記述中不難看出，上述九種基本旋律腔型及其變體在道腔中都有用於句首、句中、句尾及全曲終止的，其中較爲突出的是，旋進方向爲 mi〈3〉的較多用於道腔樂曲的句首和句中，旋進方向爲

do〈1〉的則多用於道腔樂曲的第二句結束。

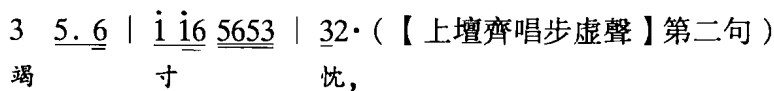
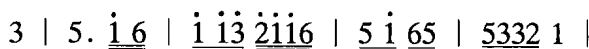
通過記譜分析發現，除了旋律腔型外，在道腔中尚有下列常見樂句：



（【道之一字廣宣揚】第三句）

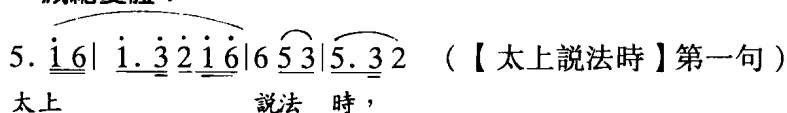
這一基本樂句稍微擴充或減縮後的不同變體於【上壇齊唱步虛聲】、【太上說法時】、【集福迎祥】、【羽客仙班運斗章】、【太微輝黃旗】、【飄飄影響】、【代謝】、【讚燈腔】、【南上朱陵府】、【一聲密咒】、【皈依三寶】、【稽首朝金闕】、【清江腔】、【志心奉請】等十餘首道腔中均作為其樂句之一出現，例：

**擴充變體：**



（【上壇齊唱步虛聲】第二句）

**減縮變體：**



（【太上說法時】第一句）

此外，在多首道腔，如【羽客仙班運斗章】、【太微輝黃旗】、【飄飄影響】、【衆等皈依】、【南上朱陵府】、【一聲密

咒】、【皈依三寶】等曲目中，均以下列帶有七度（6-5）跳進的腔句作為它們各自曲尾結束句中的襯腔。例：

【羽客仙班還斗章】曲尾：

5 2 | 3 2 5 6̣5 | 1-3 2 1 | 6 5 3 5 2 3 | 5-||  
北 有 高 山 去 來 （ 唵 呢 嚩 嚩 呢 嚩 呢 嚩 呢 嚩 ） 央。

【一聲密咒】曲尾：

5. 3 5 | 3. 5 2 | 6. 1 6 5 3 2 | 1- | 2 3 5 3 2 1 |  
釋 幽 魂 而 更 （ 呢 嚩 呢  
6 5 | 3 5 3 2 3 | 5-||  
嚩 嚩 呢 嚩 呢 嚩 ） 生。

【皈依三寶】曲尾：

2 5 6̣5 3 2 | 1 3 2 1 | 1 6̣ 5 3 5 2 3 | 5-||  
解 脫 衆 孤 （ 唵 勒 呀 嚩 呀 嚩 呢 嚩 呢 嚩 ） 魂。

這些樂句和腔句及其變體運用於不同的道腔樂曲，亦從一個方面體現出道腔旋律的一個共性特徵。

此外，從【上壇齊唱步虛聲】、【道之一字廣宣揚】、【天乙北嶽神虎書】、【太上說法時】、【五奉請】、【集福迎祥】、【拜送值符使】、【燒香皈太上】、【玉清檢攝】、【玉清樂】等道腔樂曲中，反映出道腔的旋律進行，除了大二度以及大、小三度的級進進行外，還有四度以上至八度的跳進進行，其中四度、七度、八度的跳進較為常見。下列《公齋》〈謝恩〉中「三獻禮」唱的【道法本無多】，即是一首旋律進行以四度跳進貫穿

始終的道腔：

### 道法本無多

1=D 2/4

$\text{♩} = 80$

$\underline{\underline{6\ 3}}\ 6\ \underline{5}\ |\ \underline{\underline{5\ 3}}\ 6.\ |\ \underline{3}\ 6\ \underline{\underline{2\ 1}}\ |\ \underline{6}\ 3.\ |\ \underline{3}\ 6\ \underline{6}\ |$   
道 法 本 無 多， 南 宸 貫 北 河， 只 需 三

$\underline{\underline{6\ 5}}\ 6.\ |\ \underline{\underline{6\ 3}}\ 6\ \underline{3\ 6}\ |\ \underline{\underline{2\ 1}}\ 6\ \underline{3\ | 3}\ -\ ||$   
七 字， 降 服 降 服 世 間 魔。

其他可參見譜例【太上說法時】、【拜送值符使】、【集福迎祥】、【天乙北嶽神虎書】、【玉清檢攝】、【玉清樂】、【我持清淨供】等。這亦不失為道腔旋律的一個特徵。

就噴呐牌子和洞經腔而言，其旋律進行的突出特點在於其中的七音  $\dot{\text{si}} \langle 7 \rangle$  均不作小二度（即半音  $7-\dot{1}$  或  $\dot{1}-7$ ）進行，除了個別地方有純五度進行（噴呐牌子【南清宮】中間有  $3-7$  的純五度進行）外，大多作大二度或小三度進行，例：

$\underline{7.}\ \underline{6}\ \underline{7}\ \underline{7}\ \underline{\dot{2}}\ |\ \underline{7}\ \underline{6}\ 5.\ \underline{\dot{1}}\ |$  （噴呐牌子【南清宮】）

$\underline{7}\ \underline{6}\ \underline{2}\ \underline{7}\ |\ 6.\ \underline{7}$  （噴呐牌子【大擺隊伍】）

$\underline{7}\ \underline{\underline{2\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 2\ 7\ 6}}\ |$  （洞經腔【七曲詞】）

$\underline{6}\ \underline{\dot{2}}\ \underline{7}\ \underline{\dot{2}\ 7}\ |\ \underline{6.}\ \underline{7}\ 6\ 3$  （洞經腔【原始腔】）

### 三、音樂的結構及使用特點

#### (一)曲式結構特點⑤

由記譜分析可以發現，劍川白族道教儀式音樂曲式結構的突出特點在於：

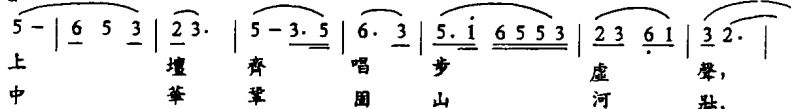
道腔中七言或五言的八句唱詞組成的開科偈子和結束偈子，以及部分七言或五言的道腔樂曲多為四句式結構的二段體，一般是每兩個樂句組成一個樂段。這種四句式結構的二段體，可謂是劍川白族道教儀式音樂中最具普遍性及代表性的曲式結構。其共同之處在於，每樂句之間一般有鼓、鈸、鐃、法鈴、點子、芒鑼、冬字鑼等法器演奏的「空腔」（或稱「彎子」，即間奏。個別的以嗩吶吹奏，如《超度儀式》中〈召亡〉開科偈子【玉書金簡】的「空腔」即為嗩吶所吹奏，見譜例）。從所用音樂材料來看，這種四句式結構的二段體，主要有下列兩種類型：

#### 1. 材料不同的兩個樂句變化重複，具體有以下兩種形式：

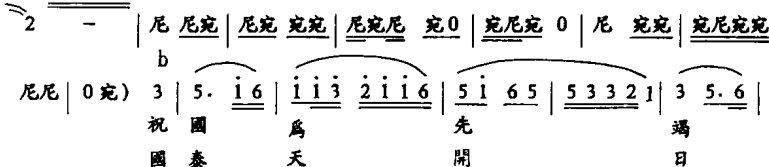
(1)  $A(a+b)B(a^1+a^2)$ ，即第一樂段 A 由音樂材料不同的兩個樂句（第一樂句 a，第二樂句 b）組成；構成第二樂段 B 的第三樂句（ $a^1$ ）與第四樂句（ $a^2$ ）所用音樂材料分別是第一樂句（a）的變化重複。

例：〈開壇〉開科偈子【上壇齊唱步虛聲】

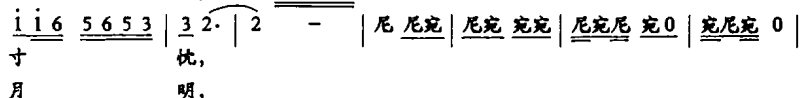
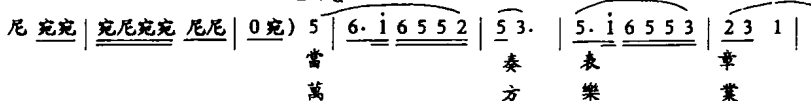
A: a



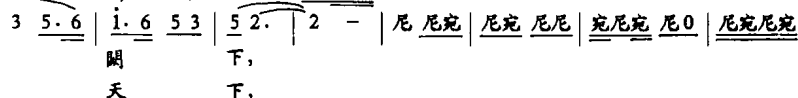
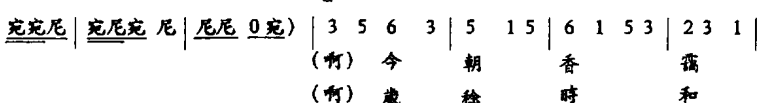
(尼 尼 尼 尼)



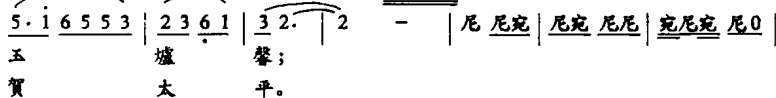
(尼 尼 尼 尼 尼)

B: a<sup>1</sup>

(尼 尼 尼 宛)

a<sup>2</sup>

(尼 尼 宛 宛 宛 宛)



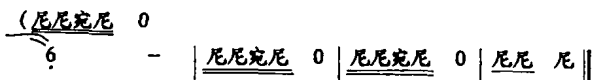
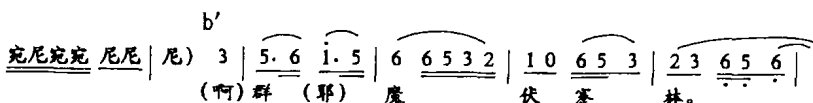
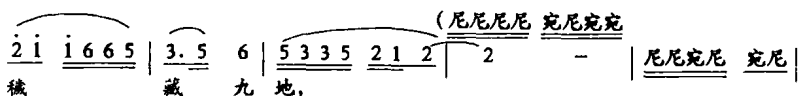
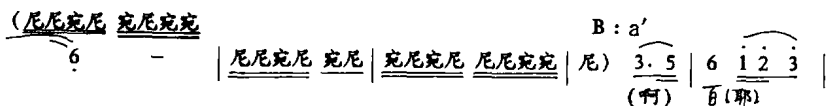
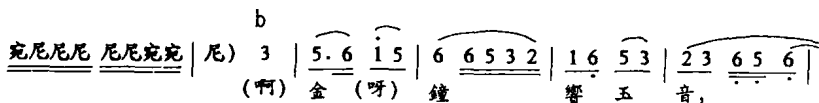
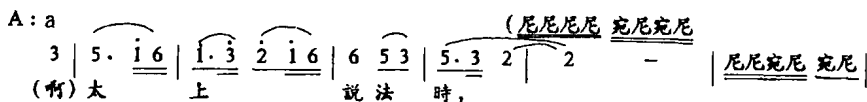
尼 0) ||



與【上壇齊唱步虛聲】曲式結構類似的尚有〈開壇〉七言結束偈子【道之一字廣宣揚】、〈大賑濟〉七言結束偈子【歷代文臣共武侯】等。

(2)A (a+b) B (a'+b')，即第一樂段 A 由音樂材料不同的兩個樂句 (a、b) 構成；第二樂段 B 的兩個樂句 (a'、b') 分別是第一樂段兩個樂句 (a、b) 的變化重複。

例：〈發牒〉中的五言道腔【太上說法時】(咒水偈子)



除上例外，〈開壇〉中的七言道腔【啓請靈官馬元帥】、〈發牒〉中的五言道腔【拜送值符使】（焚化偈子）、〈召亡〉中的五言道腔【我持清淨供】（稍異之處爲第四句是第二句的嚴格重複）、〈請恩〉的五言開科偈子【稽首朝金闕】等樂曲的曲式結構，也類似這種第二樂段兩個樂句爲第一樂段兩個樂句變化重複的四句式結構的二段體。

## 2. 材料不同的三個樂句變化重複：

A (a+b) B (c+b)，即第一樂段 A 由音樂材料不同的兩個樂句（第一樂句 a，第二樂句 b）組成；構成第二樂段 B 的第三樂句 c 爲新的音樂材料，第四樂句 b 則是第二樂句 b 的變化重複。

例：〈開啓〉中的五言道腔【燒香皈太上】

A: a

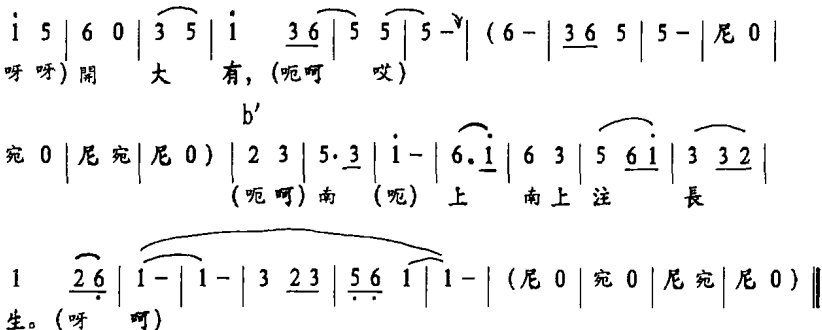
5 5 | 3 1̣ | 1̣ 2̣ 3̣ | 2̣ 1̣ | 6 0 | 3̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 3̣ | 2̣ 2̣ | 2̣ -<sup>↘</sup>  
 燒(呢 呢 呵)香(勒 呢 呵)皈太 上,(呵 哎 哎 哎)

(3̣ 5̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 5̣ | 5̣ - | 尼 0 | 寃 0 | 尼 寃 | 尼 0) | 2̣ 3̣ | 5̣ 3̣ |  
 (呢 呵)真

1̣ - | 6̣ 1̣ | 6̣ 3̣ | 6̣ - | 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 3̣ 6̣ | 1̣ - | 1̣ - | 3̣ 2̣ 3̣ |  
 (呀)氣(呀呀)匪氣(呀)氣,(呀 呵)

B: c

5̣ 6̣ 1̣ | 1̣ - | 尼 0 | 寃 0 | 尼 寃 | 尼 0 | 1̣ 6̣ 1̣ | 2̣ - | 3̣ -<sup>↘</sup> | 2̣ 3̣ |  
 (呀 呀)微(呀)希(呵)



在劍川白族道教儀式音樂中，除了以上具有代表性的曲式結構外，還特別值得注意的是專用道腔【松花讚】的曲式結構特點（樂譜見譜例六十）。

【松花讚】是一首有七段唱詞的長短句道腔，專用於〈請恩〉中的唱贊《玉皇經》。從曲式結構來看，該曲是一首運用了重複、變化、擴展等手法的較典型的變奏體，全曲主要由一個引子和一個主樂段，以及主樂段的六次自由變奏組成，主樂段以及各變奏之間多有以鼓、鈸、法鈴、點子、芒鑼、冬字鑼等法器所奏的「空腔」（即「間奏」）。其曲式結構如下：

引子：A

主樂段：B ( a + b + a' + c )

間 奏：C

變奏一： $B^1(a^1 + b^1 + a^1 + d)$

問 奏： $C^1$

變奏二： $B^2(a^1 + b^1 + b^2 + e)$ 

變奏三： $B^3(b^3 + f + b^4 + f^1)$

變奏四： $B^4 (b^4 + g + b^5 + d^1)$

間奏： $C^2$

變奏五： $B^5 (g^1 + b^4 + f^2 + b^5 + d^1)$

間奏： $C^3$

變奏六： $B^6 (f^3 + b^4 + f^2 + b^4 + f^2 + b^5 + d^1)$

尾奏： $C^4$

具體來說，這一結構圖式的意思是：

開始的引子 A，曲調以散板形式將「難逢難遇玉皇經」這句唱詞在音樂上稍加變化的重複一次。

緊接引子後的主樂段 B 由四個樂句（a、b、a'、c）組成，其中第三樂句 a' 是第一樂句 a 的變化重複，第二樂句 b 和第四樂句 c 各為不同材料；四句的落音分別是 la〈6〉、re〈2〉、la〈6〉、la〈6〉，全段結束在 la〈6〉音上。句幅長度依次為 7、6、7、7 小節。唱詞結構為三、三、三、三、五。繼之，在一段法器「空腔」（即「間奏」）後，主樂段進行了六次變奏：

變奏一  $B^1$  的音樂結構及唱詞結構均與主樂段 B 相同，亦為四個樂句（a'、b'、a'、d）：第一和第三樂句均為 a'，是主樂段 B 第三樂句 a' 的嚴格重複；第二樂句 b' 是主樂段 B 第二樂句 b 的第一種變化重複；第四樂句，即結束句 d 為新材料。四句中前三句的落音分別與主樂段 B 的前三句相同，第四樂句亦即結束句則落於 sol〈5〉。句幅長度及唱詞結構與主樂段 B 的相同。

變奏二  $B^2$  仍是四個樂句（a'、b'、b'、e）：第一樂句 a' 與變奏一  $B^1$  第一樂句 a' 相仿，也重複主樂段 B 第三樂句 a'；第二樂句 b' 是變奏一  $B^1$  第二樂句 b' 的嚴格重複（亦即主樂段 B 第二樂句的第一種變化重複）；第三樂句 b' 是主樂段 B 第二樂句 b 的第二次

變化重複；第四樂句，即結束句 e 則運用了新材料。雖然這一變奏仍為四個樂句，而且除了第四樂句外，其他三個樂句都是主樂段 B 和變奏一 B<sup>1</sup> 的有關樂句的重複，但其樂句落音、句幅長度及唱詞結構與主樂段 B 及變奏一 B<sup>1</sup> 不儘相同，四句的落音依次為 la〈6〉、re〈2〉、re〈2〉、re〈2〉，結束句落音為 re〈2〉。句幅長度稍有變化，依次為 7、7、7、9 小節。唱詞結構為三、三、五、六。

變奏三 B<sup>3</sup> 依然由四個樂句 (b<sup>3</sup>、f、b<sup>4</sup>、f<sup>1</sup>) 組成：第一樂句 b<sup>3</sup> 句和第三樂句 b<sup>4</sup> 分別是主樂段 B 第二樂句 b 的第三和第四種變化重複；第二樂句 f 為新材料；第四樂句，即結束句 f<sup>1</sup> 是第三樂句 f 的第一種變化重複。從樂句的落音來看，前面主樂段 B，以及變奏一 B<sup>1</sup> 和變奏二 B<sup>2</sup> 中的樂句一般落於 la〈6〉或 re〈2〉。由此開始，以後的變奏，其樂句的落音則為 re〈2〉或 sol〈5〉。具體來說，這一變奏中四個樂句的落音分別為 re〈2〉、sol〈5〉、re〈2〉、sol〈5〉，結束句落音為 sol〈5〉。就句幅長度而言，也與前面主樂段 B，以及變奏一 B<sup>1</sup> 和變奏二 B<sup>2</sup> 的有所不同，為 8、9、9、9 小節。唱詞結構為四、七、四、七，同樣異於前面的兩次變奏。

變奏四 B<sup>4</sup> 與主樂段 B，以及上述三次變奏 (B<sup>1</sup>、B<sup>2</sup>、B<sup>3</sup>) 一樣，仍然是四個樂句 (b<sup>4</sup>、g、b<sup>5</sup>、d<sup>1</sup>)：第一樂句 b<sup>4</sup> 是變奏三 B<sup>3</sup> 第三樂句 b<sup>4</sup> 的嚴格重複（亦即主樂段 B 第二樂句 b 的第四種變化重複）；第二句 g 是新材料；第三樂句 b<sup>5</sup> 是主樂段 B 第二樂句 b 的第五種變化重複；第四樂句，即結束句 d<sup>1</sup> 是變奏一 B<sup>1</sup> 第四樂句 d 的變化重複。此變奏中的樂句落音與變奏三相同，句幅長度則有變化，四句依次為 9、10、9、7 小節，唱詞結構也與前面不同，為四、六、五、六。

變奏五  $B^5$  與以上四次變奏 ( $B^1$ 、 $B^2$ 、 $B^3$ 、 $B^4$ ) 及主樂段 B 不同，有五個樂句 ( $g^1$ 、 $b^4$ 、 $f^2$ 、 $b^5$ 、 $d^1$ )：第一樂句  $g^1$  為變奏四  $B^4$  第二樂句  $g$  的變化重複；第二樂句  $b^4$  和第四樂句  $b^5$  分別是變奏四  $B^4$  第一樂句  $b^4$  和第三樂句  $b^5$  的嚴格重複（亦即主樂段 B 第二樂句  $b$  的第四和第五種變化）；第三樂句  $f^2$  是變奏三  $B^3$  第二樂句  $f$  的第二種變化重複；第五樂句，即結束句  $d^1$  是變奏四第四樂句的嚴格重複。樂句落音仍為  $re \langle 2 \rangle$  或  $sol \langle 5 \rangle$ ，具體是  $sol \langle 5 \rangle$ 、 $re \langle 2 \rangle$ 、 $sol \langle 5 \rangle$ 、 $re \langle 2 \rangle$ 、 $sol \langle 5 \rangle$ ，結束句落音為  $sol \langle 5 \rangle$ 。句幅長度隨樂句的變化也有別於前面，依次為 11、9、9、9、7 小節。唱詞結構同樣有變化，具體為三、三、四、七、五、六。

變奏六  $B^6$  的樂句最多，共有七個樂句 ( $f^3$ 、 $b^4$ 、 $f^2$ 、 $b^4$ 、 $f^2$ 、 $b^5$ 、 $d^1$ )：第一樂句  $f^3$  是變奏三  $B^3$  第二樂句  $f$  的第三種變化重複；第二與第四樂句  $b^4$  是變奏三第三樂句  $b^4$  的嚴格重複（亦為變奏四  $B^4$  第一樂句  $b^4$  與變奏五  $B^5$  第二樂句  $b^4$  的嚴格重複，並與其一樣是主樂段 B 第二樂句  $b$  的第四次變化重複）；第三與第五樂句  $f^2$  為變奏五  $B^5$  第三樂句  $f^2$  的嚴格重複（亦為變奏三  $B^3$  第二樂句  $f$  的第二種變化重複）；第六樂句  $b^5$  同變奏四  $B^4$  第三樂句  $b^5$  及變奏五  $B^5$  第四樂句  $b^5$  一樣，是主樂段 B 第二樂句  $b$  第四種變化重複；第七樂句，即結束句  $d^1$  為變奏四結束句  $d^1$ （亦為變奏五結束句  $d^1$ ）的嚴格重複。處於結束段的該變奏，其落音亦如變奏三至變奏五 ( $B^3-B^5$ )，仍為  $re \langle 2 \rangle$ 、 $sol \langle 5 \rangle$  兩音，順序為  $sol \langle 5 \rangle$ 、 $re \langle 2 \rangle$ 、 $sol \langle 5 \rangle$ 、 $re \langle 2 \rangle$ 、 $sol \langle 5 \rangle$ 、 $re \langle 2 \rangle$ 、 $sol \langle 5 \rangle$ ，結束句落音仍是  $sol \langle 5 \rangle$ 。其句幅長度則仍有別於前面，具體為 10、9、9、9、9、9、7 小節。唱詞結構則為七、四、七、四、七、五、六，也不同於前面。

整體來看，以上主樂段 B 及其六次變奏 ( $B^1$ 、 $B^2$ 、 $B^3$ 、 $B^4$ 、

$B^5$ 、 $B^6$ ) 又可以分爲兩大部分。由主樂段 B 和變奏一至變奏二 ( $B^1-B^2$ ) 構成的第一部分, 其主要的共性特徵在於每一段落均由四個樂句構成, 且樂句大多以 re〈2〉或 la〈6〉作爲結束音 (僅變奏一的結束音爲 sol〈5〉)。此外, 從句幅長度來看, 除變奏二的結束句多了兩小節外, 其他樂句的小節數三個段落均一樣。從唱詞結構來看, 變奏一的唱詞結構與主樂段的唱詞結構完全相同, 變奏二的整體唱詞結構雖異於主樂段的, 但其第一、二兩句的唱詞結構則同於主樂段的第一、二兩句。儘管第一部分存在著這些共同點, 而且更主要的是主樂段 B 的第一樂句 a 及第二樂句 b 又以變化重複的形式貫穿於變奏一和變奏二中, 但每一段落皆以不同的新材料作爲結束樂句, 使每一段落在統一中有所變化, 從而使音樂的進行同中存異, 免於單調。再看第二部分, 這一部分包括變奏三至變奏六 ( $B^3-B^6$ ), 其顯著特點是每一段落的樂句數量各異, 句幅長度也不統一, 唱詞結構亦各不相同。然而, 音樂的進行卻使這些不統一因素得到異中存同的有機統一, 這主要表現在: 除變奏三外, 其餘三個變奏段落 (即變奏四至變奏六 ( $B^4-B^6$ )) 均以同一樂句 (即  $d^1$ ) 作爲結束句; 每一變奏的結束句均以 sol(5) 爲結束音; 每一變奏中均有相同音樂材料的重複。由此, 可以看出這兩大部分中, 共同因素多的第一部分, 主要通過結束句音樂材料的變化使音樂進行同中存異地有所發展; 相異因素多的第二部分則主要利用樂句重複和相同的段落結束音, 使音樂風格統一。雖然兩大部分各有側重, 但由於主樂段 B 第二樂句 b 的音樂材料在每一段落均出現, 貫穿始終, 而且最後三次變奏 ( $B^4$ 、 $B^5$ 、 $B^6$ ) 的結束句 ( $d^1$ ) 皆爲變奏一  $B^1$  結束句 d 的變化重複, 使得音樂的進行變化統一, 前後連貫。而兩部分之中法器不儘相同的間奏, 又使音樂的進行有一定的動力感。

就筆者所見類似【松花讚】的這種曲式結構不僅在劍川白族道教儀式音樂中僅此一例，在其他道教韻腔中亦不多見，故而這種自由變奏式的變奏體在道教儀式音樂中具有一定的特殊性。

## (二)詞曲結構關係特點

劍川白族道教儀式音樂的詞曲關係主要是從韻腔中體現出來的。總體來說，作為韻腔最主要形式的道腔，其詞曲關係有字多腔少的，也有腔多字少的。前者主要表現為一字一音或一字最多不超過兩、三個音，諷誦類腔（如【五老燈白文】等），以及請聖、謝神、送神等腔（如【請聖腔】、【代謝腔】、【拜送腔】）多屬此類。後者則主要表現為：(1)一字多音：開科偈子和結束偈子（如【上壇齊唱步虛聲】、【道之一字廣宣揚】、【歷代文臣共武侯】等）一般就為一字多音者；(2)尾字拖腔：這種形式的一字多腔主要表現為一句中的其他字多為一字一音，尾字則有一或兩小節的多音拖腔，（〈大賑濟〉中的長短句道腔【皈依三寶】即屬此例）。與道腔相比，作為韻腔主要形式之一的洞經腔，其詞曲關係較為單一，大都表現為腔多字少。

此外，在韻腔的詞曲關係中，還表現出音樂句逗與唱詞句逗一致的特點，規整性韻腔（如四言、五言、七言腔）尤其如此。

## (三)整體結構特點

總體而言，劍川白族道教儀式音樂的整體結構特點最突出的是，某一儀式（如《奠土》等）或某一儀式中每一主要儀式環節（如【公齋】或【朝斗】中的〈開壇〉、〈發牒〉等）的開始均有唱詞結構為七言或五言的開科偈子，最後則一般有七言的結束偈子，如：《奠土》的開科偈子為七言道腔【日吉時良】；《超



度儀式》（無論《公齋》或《私齋》）〈開壇〉的開科偈子爲七言道腔【上壇齊唱步虛聲】，結束偈子爲七言道腔【道之一子廣宣揚】；〈發牒〉的開科偈子爲七言道腔【真官威力執能宣】，結束偈子爲七言道腔【三天高遠洞幽深】；〈度人〉的開科偈子爲五言道腔【太微輝黃旗】，結束偈子爲七言道腔【慈尊救苦妙難酬】；《公齋》中〈請恩〉的開科偈子爲五言道腔【稽首朝金闕】，結束偈子爲七言道腔【高厚初分太極先】等。

#### （四）音樂使用特點

劍川白族道教儀式作爲一種宗教儀式，其中有請聖（神）、拜表等固定程式環節。在這些程式環節的進行中，劍川道士將作爲儀式有機組成部分的音樂也以固定的形式與其相配合，以表明這些程式環節的神聖性及重要性。這種將音樂配合儀式程式固定使用的特點，是劍川白族道教儀式音樂的固有特點，在道教音樂運用中亦具普遍性。

在實際運用中，劍川白族道教儀式音樂的固定使用，首先主要表現爲專曲專用，它們主要有：

【請聖腔】，長短句道腔。爲劍川白族道教儀式中請聖時的專用腔。

【衛靈腔】，四言道腔。在劍川白族道教儀式環節中，凡遇「拜表」均要用【衛靈腔】，以表達進表之目的。

【代謝腔】，長短句道腔。此爲劍川白族道教儀式中「送表」後，用以感謝諸聖高真等的專用腔。

【松花讚】，長短句道腔。爲劍川白族道教儀式《公齋》的〈請恩〉中唱讚《玉皇經》的專用腔。

在以上專用腔中，除了【衛靈腔】爲四言道腔外，其餘的均

為長短句道腔，這說明劍川白族道教儀式音樂的專用腔主要為長短句的道腔。雖然上述專用腔均具專曲專用的共同特點，但在運用上仍有細微差別，這主要表現在【松花讚】只於一處使用，即〈請恩〉中唱讚《玉皇經》，其他專用腔則在不同儀式環節的同一程序中均使用，例如：【衛靈腔】在《超度》儀式的〈請恩〉、〈度人〉、〈救苦〉等儀式環節，以及《朝斗》的〈雷霆〉、〈北斗〉、〈迎恩〉等儀式環節裡的「拜表」程序中均使用。

其次，劍川白族道教儀式音樂的固定使用形式還表現在，全由八句或四句七言或五言頌贊文構成的開科偈子和結束偈子均固定使用道腔（與曲調固定的專曲專用不同，這裡所用的道腔曲調可不固定，只要根據唱詞結構用任何七言或五言道腔均可，但用作開科偈子和結束偈子的道腔一般不用於儀式中的其他地方）。此外，前面述及的唢呐牌子的使用亦屬固定形式（參看本章一、唢呐牌子部分）。

除專曲專用外，劍川白族道教儀式音樂使用的另一主要特點在於一曲多用，這主要表現為以下兩點：

(1)同一樂曲以完全相同的曲調用於唱詞結構相同，而唱詞內容相異的相同或不同環節，例如：〈開壇〉開科偈子【上壇齊唱步虛聲】為一首七言道腔，其曲調亦可用於唱七言唱詞結構的〈蕩穢〉開科偈子「鼎分三教道為先」和七言唱詞結構的〈開啓〉開科偈子「瑤壇初建碧雲臺」，以及七言唱詞結構的〈發牒〉結束偈子「三天高遠洞幽深」等。

這種曲調固定不變的一曲多用形式在洞經腔的運用中也極為突出，儀式中除了開科偈子和結束偈子所唱道腔及其他一些非專曲專用的七言或五言道腔等可一曲多用外，儀式中其他七言或五言經文或讚文等大都可以一曲多用的形式運用洞經腔，而且儀式

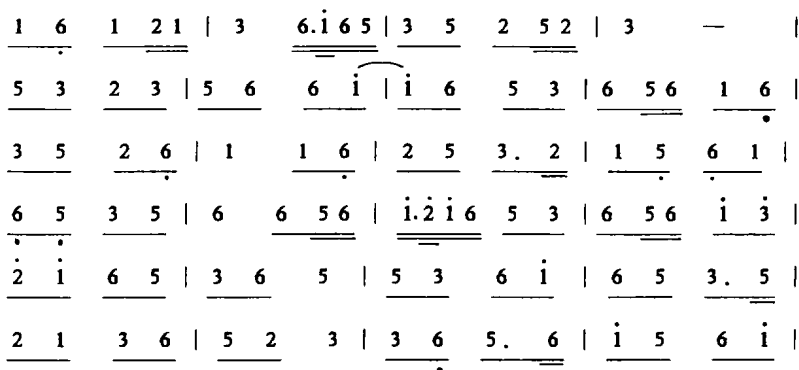
中常用的八首洞經腔可以任意使用的方式一曲多用（高功可據自己的水平，隨意選用這八首洞經腔），但洞經腔一般不用於開科偈子和每一主要儀式環節的結束偈子。

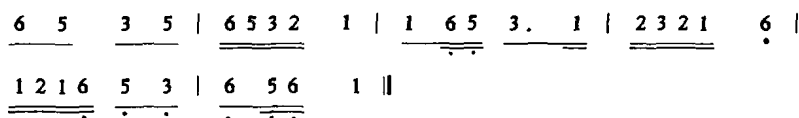
(2)某一曲調根據經文等的結構，以不同的變體運用於相異的唱詞內容，如〈召亡〉中的七言道腔【羽客仙班運斗章】的曲調（樂譜見譜例三十五）就分別以兩種不同變體用於〈召亡〉中五言韻文「太微輝黃旗」（樂譜見譜例三十六）及四言韻文「飄飄影響」（樂譜見譜例三十七）。

此外，在劍川道教儀式音樂的運用中，噴呐牌子的使用與道腔等聲樂形式相比也有自己的特點。一般來說，每首噴呐牌子在儀式中實際運用時，每次的吹奏都有所變化，不盡相同。有的還有快、慢板之分，例如儀式中行禮叩拜時使用的【小開門】，就有以下的慢板和快板兩種形式：

### 小開門（慢板）

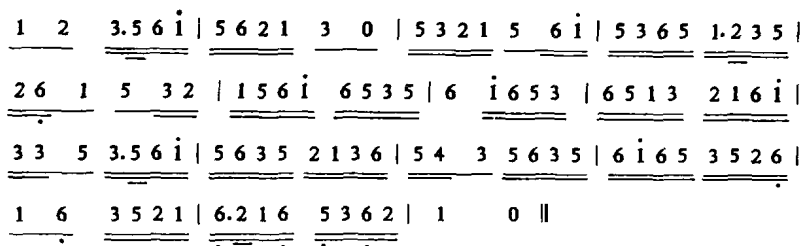
1 = G     2/4



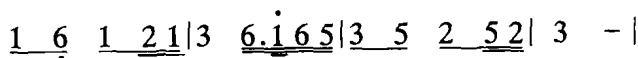


### 小開門（快板）

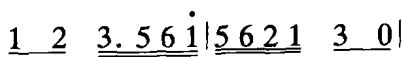
1 = G      2/4



比較兩者不難發現，快板實由慢板的壓縮及變奏而得，例如慢板的第一句為：



快板將其壓縮為：



第一句後，快板通過對慢板的壓縮和變奏，最後在主音上結束。通過壓縮和變奏等手法，使同一樂曲有了不同的變化。其他

唢呐牌子，雖無明確的快、慢板之分，但其在儀式中具體使用時也常運用壓縮、擴充、重複、變奏等手法使之有所變化。在儀式中，唢呐牌子這種與其他民間器樂曲牌類似的使用方式，調節了道場氣氛，增強了儀式音樂娛人性的一面。

通過以上對劍川白族道教儀式音樂體裁形式等的記述，我們首先於形式上看到了劍川白族道教音樂有聲樂及器樂這一道教音樂體裁形式上的共性特徵，並同時了解到劍川道士對其中某些術語的特有稱謂，以及某些音樂形式在劍川白族道教儀式音樂中的特殊用法等。而對劍川白族道教儀式音樂的調式、旋律腔型、曲式結構，以及使用特點等的分析闡述，又使我們看到了劍川白族道教儀式音樂的固有形態特徵和使用特色等。由此，我們對劍川白族道教儀式音樂的共性特徵和個性特色等均有所認識和了解。

## 註 釋

①為方便起見，這裡和下面有關記述都用「節奏」或「節奏模式」的術語。

劍川道士並沒有我們視為表示音的強弱律動關係的節奏概念，以及由不同節奏型組合而成的節奏模式的概念。一般來說，法器擊奏幾下，他們就稱為打幾下，例如關於【步虛】的節奏，他們稱為打三、三、五、五、五、七下。

②洞經會是以音樂為維繫手段的，具有一定道教色彩的民間群眾組織。其具體情況可參考下列文章：

雷宏安、彭幼山〈雲南洞經會綜述〉，載《民族調查研究》1986年第2期，頁46～71，45。

雷宏安〈雲南洞經會探析〉，載雲南民族研究所編《民族研究文集》，雲南民族出版社1987年版，頁317～381。

雷宏安〈麗江洞經會調查〉，載《民族調查研究》1987年第4期，頁94～

106。

黃林、吳學源〈論雲南洞經音樂組織的社會屬性〉，載《民族藝術研究》1992年第2期，頁25～31。

Lelen Rees

1994 “The Dogging Association of Yunnan Province.”

*A Musical Chameleon – A Chinese Repertoire in Naxi Territory*

Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 59–127.

人們通常以「宮調式」、「商調式」、「角調式」、「徵調式」、「羽調式」等表示漢族傳統音樂的調式。劍川白族道教儀式音樂是白族傳統音樂的有機組成部分。在這裡爲了避免與漢族傳統音樂混淆，筆者特參考《雲南白族民歌選》（大理州文化局，1984）及《大理白族音樂志》（伍國棟主編，1992）有關白族音樂調式的記述，以「do 調式」、「re 調式」、「mi 調式」、「sol 調式」、「la 調式」等來表示白族音樂道教儀式音樂的調式。

- ③關於旋律腔型的分析，筆者主要受曹本冶、劉紅所著《龍虎山天師道音樂研究》一書有關韻曲腔句等典型性旋律組合分析（臺灣新文豐出版公司，1996，第69～100頁）及曹本冶、朱建明所著《海上白雲觀施食科儀音樂研究》一書有關典型旋律分析（臺灣新文豐出版公司，1997，第321～340頁）等啓發，並參考之進行。
- ④這裡的腔型，從旋律方面來看，主要以樂節這一旋律中表達樂思較小的完整單位爲基礎構成；從唱詞結構來看，它多占一句中的二至三個字，個別的爲全句，能表達一個較完整的意思。例如：

腔型： $\overset{\frown}{5 - | \underline{6} \ 5 \ \underline{3} | \underline{2} \ 3.}$  （【上壇齊唱步虛聲】  
唱詞：上 壇 第一句開始兩字）

腔型： $6 \ \underline{6} \ \underline{5} | 3 -$  （【啓請靈官馬元帥】  
唱詞：聖 力 強 第四句最後三字）

腔型： $\underline{2} \ \underline{3} \ \underline{5} \ \underline{3} | \underline{\underline{3 \ 5}} \ \underline{2}$  （【天高地厚】第一句最後  
唱詞：水 幽 深 三字）

腔型：5 2 5 5 | 5 2 1 （【天高地厚】第四句）

唱詞：騰雲駕霧赴凡塵

- ⑤筆者在此對劍川白族道教儀式音樂的曲式結構不作包羅萬項的分析，只對其中較具普遍性或特殊性的曲式結構進行分析，以揭示劍川白族道教儀式音樂主要及特殊的曲式結構。分析主要參考李西安、軍馳編著的《中國民族曲式》（人民音樂出版社，1985）一書進行。

附表二：劍川白族道教儀式音樂的音階調式一覽表

類別	曲名	音階	調式
噴 呐 牌 子	【小開門】	12356	do 調式
	【南清宮】	123567	
	【喜金蓮】	23456 <sup>˙</sup> 1	re 調式
	【扮妝臺】	561 <sup>˙˙˙</sup> 2 <sup>˙˙˙</sup> 3	sol 調式
	【大擺隊伍】	5671 <sup>˙˙˙</sup> 2 <sup>˙˙˙</sup> 3	
	【新八卦調】	671 <sup>˙˙˙</sup> 2 <sup>˙˙˙</sup> 3 <sup>˙˙˙</sup> 5	la 調式
韻     腔     有 腔 伴 奏	【節節高】【參腔】【燒香皈太上】 【讚言】【志心奉請(一)】【玉清樂】	12356	do 調式
	【集福迎祥】【三柱香】【聖號】【功 曹土地】【智慧生戒根】【演義腔】 【大慈悲聖號】【拜送腔】【大慈悲腔】 【歷代文臣共武侯】	23561 <sup>˙</sup>	re 調式
	【拜送值符使】【道法本無多】【我持 清淨供】【啓請靈官馬元帥】【辭謝腔 】	3561 <sup>˙˙</sup> 2	mi 調式
	【五奉請】【太微輝黃旗】【天乙北嶽 神虎書】【玉書金簡度亡魂】【飄飄影 響】【三召請】【羽客仙班運斗章】 【衆等皈依腔】【清江腔】【志心奉請(一) 】【讚燈腔】(一、二)【南上朱陵府 】【一聲密咒】【皈依三寶】【紫金瑞 相貫玄元】【十召請】【松花讚】	561 <sup>˙˙˙</sup> 2 <sup>˙˙˙</sup> 3	sol 調式
	【上壇齊唱步虛聲】【道之一字廣宣揚 】【太上說法時】【稽首朝金闕】【代 謝腔】【十二願】【玉清檢攝】【五色 之烟】【請懺】【志心朝禮】【朝腔】	61235 <sup>˙</sup>	la 調式



韻          腔	道	【天高地厚】	12356	do 調式
		【香焚寶鼎】	123567	
	腔	【灑淨贊】	2356 <sup>˙</sup> 1	re 調式
		【闡闡開黃道】	235671 <sup>˙</sup>	
	無伴奏	【請聖腔】	6 <sup>˙</sup> 1235	la 調式
		【衛靈腔】【道貫真玄】【太虛澄寂】	67 <sup>˙˙</sup> 1235	
	洞經腔	【醉楊妃】	12356	re 調式
		【萬卷書】【老卦腔】【疊落泉】 【新卦腔】	235671 <sup>˙</sup>	
		【七曲詞】	5671 <sup>˙˙˙</sup> 23	sol 調式
		【懶畫鵲】	6 <sup>˙</sup> 1235	la 調式
		【原始腔】	67 <sup>˙˙</sup> 1235	

## 第六章 劍川白族道教儀式音樂相關問題探討

### 一、劍川白族道教儀式音樂的地域性特徵及其與劍川民間音樂的關係

多位學者的研究反映出漢族地區的道教音樂與漢族地區的其他傳統音樂（如民歌、戲曲等）均有一定關係。①劍川白族道教儀式音樂亦如此嗎？爲了解作爲少數民族地區宗教音樂之一的劍川白族道教儀式音樂是否也具有漢族地區道教音樂的這一特點，筆者在實地考察時曾問劍川道士張河成、劉來吉等高功，劍川白族道教儀式中是否用劍川白族民歌等，他們的回答是我們不用那些東西，並說其所用與白族民歌等沒有關係。然而，當筆者將劍川白族道教儀式音樂與劍川白族民歌進行比較時卻發現它們並非毫無關係，這主要表現在以下三個方面：

#### 1. 襯詞的使用

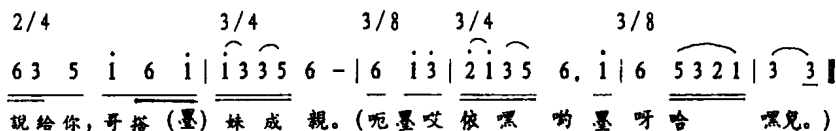
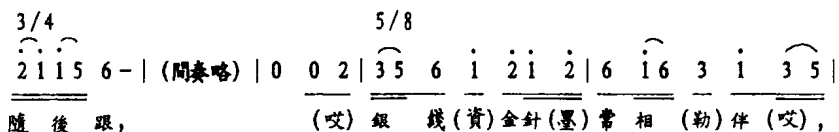
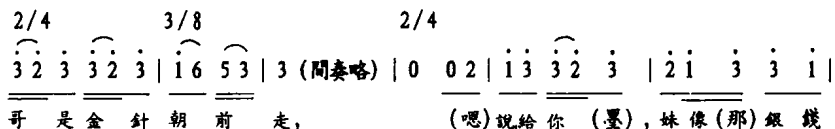
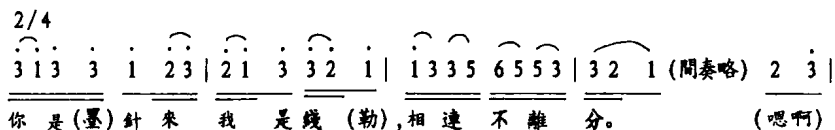
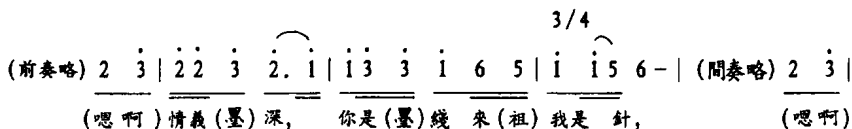
劍川白族民歌在襯詞使用上有較鮮明的地域性特徵，其中「**嗯**」、「**呃**」、「**嘿**」、「**勒**」、「**墨**」、「**資**」等襯詞的使用即是劍川白族民歌顯著的地域特徵之一。作爲劍川白族民歌體裁之一的劍川白族調就常常運用這些襯詞，②其中「**嗯**」、「**呃**」等襯詞，常以前綴形式出現於句首，此時它們多起於弱拍，與緊接其後的歌詞連成一氣；「**嘿**」、「**資**」、「**勒**」等襯詞，則多

用於句中，這時襯詞一方面可作為語助詞，以加強語氣，另一面則起結構助詞的作用，常常造成節拍及節奏的變化，產生多種不規整的變異節拍形式，最有特點的是在原二拍或一拍的小節中增加半拍時值，使之出現「×× (×) ××」，「×× (×)」或「×× (×) ×× (×)」等節奏模式。③，例如：

### 你是線來我是針 ④

(劍川白族調)

1=D 2/4



劍川白族道教儀式音樂的韻腔與劍川白族調一樣亦常出現上述襯詞，這些襯詞亦常於句首，作為前綴以弱拍起的方式與後面的實詞連為一體，且也常用於句中，加強語氣或改變節奏節拍。這種使用方式與劍川白族調的如出一轍。例如：

## 玉清樂

(道腔)

1 = D    2/4  
♩ = 68

2 2 | 5. 1̇ 6 5 3 | 3 <sup>v</sup> 5 6.5 3 2 | 1 2 6 1 | 1 <sup>v</sup> 2 3 | 5 6 5 3 |  
(嗯 呃) 五 (啊) 清 (勒) 樂, (勒) 嗯 五 (呀)

3 <sup>v</sup> 5 6 5 3 2 | 1 2 6 1 | 1 3 2 3 5 6 | 1 6 <sup>v</sup> 5 1̇. 6 | 6 5 |  
清 (勒) 樂, (嗯) 五 (呀) 清

2 2 0 3 | 5. 1̇ 6 5 | 6. 5 3 3 | 0 6 6 5 3 2 | 1 2 6 1 | 1 2 3 |  
聖 (啊) 境 (勒 呀) 會 (呃呃 嘒) 天 尊, (嗯)

5. 1̇ 6 5 3 | 3 <sup>v</sup> 5 6 5 3 2 | 1 2 6 1 | 1 - | (尾奏略)  
五 (呀) 清 (勒) 樂。

## 太微輝黃旗

(道腔)

1 = D 2/4

♩ = 68

$\overset{\frown}{5} \ 3 \ 2 \ 3 \ \overset{\frown}{2} \ 3 \mid 5. \ 6 \ 3 \mid 3. \ 5 \mid \overset{5/8}{\underset{\cdot}{1}} \ \underset{\cdot}{2} \ 3 \ \underset{\cdot}{2} \ \underset{\cdot}{1} \ 6 \mid \overset{3/4}{\underset{\cdot}{2}} \ \underset{\cdot}{1} \ 6 \ \underset{\cdot}{5}. \ \underset{\cdot}{3} \mid$   
 太 微 輝 黃 旗 (勒 哟 哟) 無 (勒) 英 命 靈 (哟)

$\overset{\frown}{3}. \ \overset{\frown}{5} \ 3 \ 2 \ 1 \mid 1 \ \vee \ \underset{\cdot}{1} \ \overset{\frown}{1} \ 6 \mid 5 \ \overset{\frown}{1} \ 6 \ 5 \mid 3 \ 5 \ \overset{\frown}{6} \ \overset{\frown}{5} \ \overset{\frown}{3} \ \overset{\frown}{2} \mid 1 \ 3 \ \overset{\frown}{2} \ 1 \mid$   
 幡, 攝 召 長 夜 府, 開 度 受 生 (哎 呢 哟 哟)

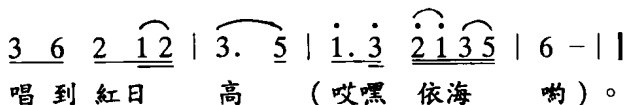
$\underset{\cdot}{6} \ \underset{\cdot}{5} \ \overset{\frown}{3} \ \overset{\frown}{5} \ \overset{\frown}{2} \ \overset{\frown}{3} \mid 5 - \overset{\frown}{\vee} \parallel$   
 呢 哟 呢 哟 呢 哟) 魂。

上述觀詞及其使用方式，既說明劍川白族道教儀式音樂與劍川白族民歌是有一定聯繫的，同時也反映出劍川白族道教儀式音樂的地域性特徵之一亦如劍川白族民歌一樣，在於「嗯」、「勒」、「呢」等觀詞於韻腔句首、句中的使用。

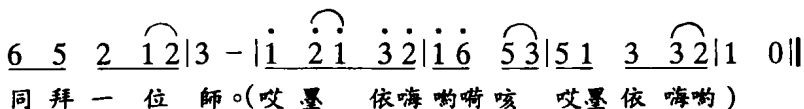
## 2. 結束句中觀詞腔句的運用

觀詞在劍川白族調中除了上述使用方式外，還常以觀句尾聲的形式用於劍川白族調的結束處，劍川白族調最後多以「哎」、「哟」、「依」、「嗨」、「嘿」、「喲」等觀詞組成的觀句作為其結束句，這種觀詞結束句的形式亦為劍川白族民歌的一個地域性特徵。例如：

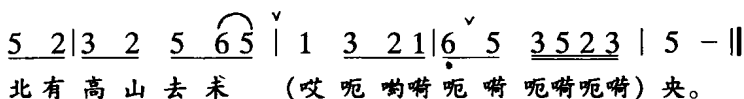
劍川白族調【春風吹呀春天到】結束句（引自《雲南白族民歌選》，雲南人民出版社1984年版，第36頁）：



劍川白族調【山伯英臺曲】結束句（引自《雲南白族民歌選》，雲南人民出版社1984年版，第103頁）：



無獨有偶，劍川白族道教儀式音樂中的部分道腔，如【羽客仙班運斗章】、【太微輝黃旗】、【飄飄影響】等的結束句中也有觀詞腔句，它們通常出現於結束句最後一字的前面。例如：【羽客仙班運斗章】結束句：



雖然上述道腔是在結束句最後一字前加入觀詞腔句作為結束，與劍川白族調以觀詞尾聲作為結束句的方式不盡相同，但仍可看出兩者間千絲萬縷的聯繫。這種於道腔結束句最後一字前加入觀詞腔句的特點，同樣從一個側面體現出劍川白族道教儀式音樂的地域性特徵。

### 3. 四度至八度音程的運用

劍川白族調另一顯著的地域性特徵在於其旋律進行中，音程多四度以上至八度的跳進。例如：下例名為【細肝票】的劍川白族調就有四度、五度、六度、七度、八度等跳進；另一首劍川白族調【石寶山上哥遇妹】也有四度、六度、八度等的跳進。⑤

## 細肝票

(劍川白族調)

1 = G 2/4

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

小心 肝, 你到那點(來)我也到, 你去那點(來)

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

我也去(呀), 拖得相約好。 你到(枝)東邊把我

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

講, 把我講, 我到西邊(也)把你夸, 你去那點我也

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

去, 拖得相約好(墨呀呀嘿 啊恩墨依核約墨呀哈

$\dot{3} \dot{2} \dot{1}$  | 0 ||

墨)

## 石寶山上哥遇妹

(劍川白族調)

1 = E 2/4

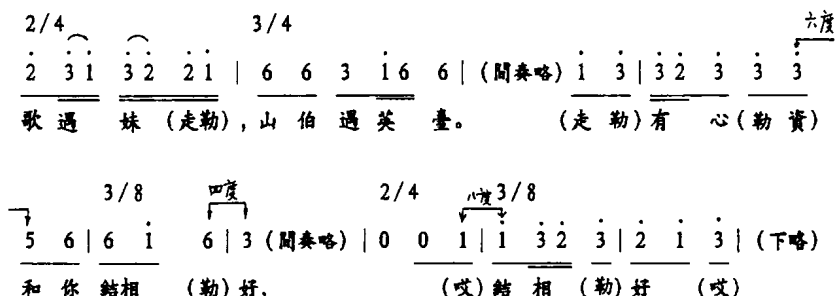
(前奏略) |  $\dot{2} \dot{1} \dot{3}$  |  $\dot{3} \dot{2} \dot{3}$  |  $\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}$  |  $\dot{3} \dot{2} \dot{1}$  |  $\dot{2} \dot{1} \dot{2}$  |  $\dot{1} \dot{3} \dot{2}$  |  $\dot{3} \dot{3} \dot{2}$  |

男: (走哪) 岩頭(資) 一朵(勒) 鮮花開, 花香引得

4/4 2/4 5/8

6 6 5 | 6.  $\dot{3} \dot{2}$  | 1 0 | (間奏略) | 0 1 |  $\dot{1} \dot{3}$  |  $\dot{3} \dot{2} \dot{3}$  |  $\dot{3} \dot{2} \dot{1}$  |

蜜蜂來(呢), (嗯走呀) 石寶(資) 山上(勒)



此外，本章開始所例舉的【你是針來我是線】、【春風吹呀春天到】等劍川白族調中也都有四度以上至八度的跳進。

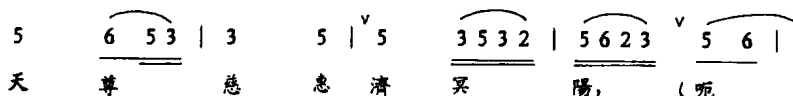
這種四度以上至八度的跳進，在劍川白族道教儀式音樂中亦頗為普遍，例如【道之一字廣宣揚】、【太上說法時】、【集福迎祥】、【五奉請】、【三召請】、【節節高】、【太虛澄寂】、【燒香皈太上】、【太微輝黃旗】、【飄飄影響】、【大慈悲腔】、【紫金瑞相貫玄元】等道腔中都有這種跳進。其中四度、七度、八度的跳進尤為多見，這從本章開始的第三個例子【太微輝黃旗】，以及下例【眾等皈依腔】中均可反映出。這可謂是觀詞及觀詞腔句以外，劍川白族道教儀式音樂又一突出的地域性特徵。

### 眾等皈依腔

(道腔)

1 = C      2/4

$\text{♩} = 76$





3 — | 0 5. 6 | i 6 3 | 2 3 2 i 6 |  
 灑 冷(勒) 冷  
 四度 四度 啊)  
 5 v i 6 | 5 . i 6 | 6. i 6 5 3 2 | 1 — |  
 甘 露 (哎) (哎) 漿, (勒) 呃 啊  
 五度 四度  
 6 3 | 5 i 3 | 2. 3 5 | 5 3 i 6 6 3 |  
 呃) (哎) 劍 樹(勒) 鋒 刀 皆 斷  
 四度 八度  
 5. i 6 5 3 | 3 . 2 | 5. 3 6 v 6. i 6 5 3 2 |  
 絕, (勒) 火 焚 熱 惱 變(勒) 清  
 七度  
 1 — | 2 3 5 3 2 1 | 6 5 | 2 5 3 2 3 | 5 — ||  
 (呃 啊) 涼。

俗話說「一方水土養育一方人」，而一方人創造出一方音樂，這一方音樂必然會受這一方水土養育出來的這一方人的固有思維習慣和審美情趣，以及這一方人所處的地理和人文環境等的影響，顯示出其特有的地域特徵。劍川道士既是道教從業者，也是劍川的一方水土養育出的劍川人，其所創作和承襲的劍川白族道教儀式音樂，作為劍川白族音樂的一個組成部分，不可避免地亦會與劍川白族的其他音樂（如劍川白族民歌等）一樣，受劍川人的思維習慣和審美情趣，以及劍川的地理及人文環境的影響，並同這些音樂相聯，體現出固有的地域特徵。上述有關劍川白族道教儀式音樂與劍川民歌體裁之一的劍川白族調在觀詞與觀詞腔句以及音程運用等方面的聯繫，即從一個方面集中體現了劍川白族道教儀式音樂與劍川民歌的關係，並由此從一各側面反映出劍川

白族道教儀式音樂的地域性特徵。

## 二、劍川白族道教儀式音樂與龍虎山天師道音樂的初步比較

在實地考察中，劍川道士曾多次向筆者提到劍川白族道教是從龍虎山傳來的。劍川道教究竟源於何處，沒有文獻記載，無從稽考。然而從劍川民間有關劍川道士張道裕與龍虎山道教關係的傳說，以及清咸豐年間（公元1851～1861年）龍虎山天師曾親赴劍川，為劍川道教主教李陽煜大法師授職授印等情況來看（參見本書第二章），劍川白族道教與龍虎山道教當有一定淵源關係。這是促使筆者將劍川白族道教儀式音樂同龍虎山天師道教音樂聯繫起來進行比較的基本點。通過比較旨在從音樂方面看兩者的關係，並以此從一個側面看劍川白族道教儀式音樂的跨地域特徵。

龍虎山位於江西省貴溪鷹潭市南郊，因祖天師張道陵創教前於此結廬築竈煉丹修道，成為道教發源地之一；又因祖天師的后裔第四代天師張盛自漢中移居此山，創建龍虎宗正一道而成為道教天師正一道的祖庭。<sup>⑥</sup>從音樂方面來看，龍虎山天師道音樂由韻腔和曲牌兩部分組成，其中韻腔被龍虎山道人習慣上分為「弋陽腔」和「上清腔」兩種。<sup>⑦</sup>弋陽腔源於江西弋陽一帶的民間音樂；上清腔是天師府祖傳下來的經韻，為龍虎山天師道所獨有。經筆者初步比較，發現劍川白族道教儀式音樂與「上清腔」有一定的內在聯繫。這主要從其與「上清腔」的三種典型旋律型的關係集中體現出來。

據曹本冶、劉紅《龍虎山天師道音樂研究》一書分析，「上清腔」有以下三種典型旋律型：<sup>⑧</sup>

- (1)DSR ( 唱名 Do、Sol、Re 的縮寫 ) : 1  $\underline{16}|5\ 6\ 5\ 3|2$  ;  
 (2)DLS ( 唱名 Do、La、Sol 的縮寫 ) :  $\underline{1.3}\ \underline{2\ 16}|5-$  ;  
 (3)RMR ( 唱名 Re、Mi、Re 的縮寫 ) :  $2.\ \underline{1}\ \underline{23\ 2}$  。

經比較發現龍虎山天師道韻腔音樂中「上清腔」的上述三種典型旋律型在劍川白族道教儀式音樂的道腔旋律中均不乏體現，例如：

「上清腔」典型旋律型(1):1  $\underline{16}|5\ 6\ 5\ 3|2$  (DSR)

劍川白族道教儀式音樂

- 實例：
- |   |               |
|---|---------------|
| $\underline{1\ 6}\ \underline{5\ 3} 2$                                      | 【稽首皈依道】(道腔)   |
| 1. $\underline{6} 6.\ \underline{1}\ \underline{65\ 3} 2$                   | 【集福迎祥】(道腔)    |
| $\underline{1\ 6}\ \underline{1} 6.\ \underline{5} 3\ \underline{53} 2$     | 【三柱香】(道腔)     |
| 1. $\underline{6} 6.\ \underline{1}\ \underline{65\ 3} 2$                   | 【智慧生戒根】(道腔)   |
| $\underline{1\ 6}.\ \underline{65\ 3}\ \underline{21\ 2} 2$                 | 【稽首朝金闕】(道腔)   |
| $\underline{1\ 6} 6.\ 5\ \underline{3\ 53} 2$                               | 【松花讚】(道腔)     |
| $\underline{16\ 6}\ \underline{1} 5\ \underline{6\ 1}\ \underline{65\ 3} 2$ | 【大慈悲聖號】(道腔)   |
| $\underline{16} 6\ 5\ 3\ \underline{53} 2$                                  | 【演義腔】(道腔)     |
| $\underline{1.6}\ \underline{5\ 3} 5\ 2.$                                   | 【上壇齊唱步虛聲】(道腔) |

「上清腔」典型旋律型(2): $\underline{1.3}\ \underline{2\ 16}|5-$  (DLS)

劍川白族道教儀式音樂

- 實例：
- |  |               |
|--|---------------|
| $\underline{1\ 2}\ \underline{1\ 6} 5$                   | 【天乙北嶽神虎書】(道腔) |
| $\underline{1.}\ \underline{2}\ \underline{16\ 6} 5$     | 【松花讚】(道腔)     |
| $\underline{1\ 3}\ \underline{21\ 6} 66\ \underline{65}$ | 【清江腔】(道腔)     |
| 1. $\underline{3} 2\ \underline{1\ 5} 65\ 6\ 5$          | 【智慧生戒根】(道腔)   |

$\dot{1} \cdot \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} 6   6 \cdot 6   5$	【集福迎祥】(道腔)
$\dot{1} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} 6   5$	【稽首朝金闕】(道腔)
$\dot{1} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}}   \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} 6   5 -$	【演義腔】(道腔)
$\dot{1} \cdot \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} 6   6 \cdot \underline{\underline{3}}   5$	【道之一字廣宣揚】(道腔)
$\dot{1} \cdot \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} 6   5$	【五奉請】(道腔)
$\dot{1} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} 6   5$	【羽客仙班運斗章】(道腔)
$\dot{1} \cdot \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}}   \underline{\underline{1}} 6 5$	【讚燈腔(二)】(道腔)
$\dot{1} \underline{\underline{3}}   \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} 6   5 \cdot$	【一聲密咒】(道腔)
$\dot{1} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} 6 6   5 -$	【十召請】(道腔)

「上清腔」典型旋律型(3):  $\underline{\underline{2}} \cdot \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} 2$  (RMR)

#### 劍川白族道教儀式音樂

實例:	$\underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}}   \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}}$	【上壇齊唱步虛聲】(道腔)
	$\underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}}$	【闍闍闍黃道】(道腔)
	$2 \quad 3   2 \quad 3 \underline{\underline{2}}$	【天乙北嶽神虎書】(道腔)
	$\overset{\frown}{2 -}   2 \quad 3   2$	【參腔】(道腔)
	$2 -   \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}}   2$	【松花讚】(道腔)
	$\underline{\underline{2}} \cdot \underline{\underline{3}} \quad 2$	【大慈悲聖號】(道腔)

雖然在劍川白族道教儀式音樂與龍虎山天師道音樂中，目前尚未發現兩者有相同的韻腔曲目，然而通過上述典型旋律型的初步比較，卻使我們看到了兩者韻腔旋律方面一定的內在聯繫。由此說明劍川道教儀式音樂與龍虎山天師道音樂是有關係的，並從一個側面反映出劍川白族道教儀式音樂的跨地域性特徵之一，在於其道腔旋律中含有龍虎山天師道韻腔音樂「上清腔」的典型旋

律型。

龍虎山天師道音樂因天師道在道教中的顯赫地位，而隨之在道內具有正統性和權威性，以至於對整個道教音樂乃至中國傳統民間音樂文化都產生了深遠的影響。⑨由此再聯繫到劍川白族道教與龍虎山道教的淵源關係，劍川白族道教儀式音樂受龍虎山天師道音樂影響有其一定的必然性。因而劍川白族道教儀式音樂中出現龍虎山天師道教音樂的上述因素並不奇怪。當然，導致兩者關係的其他原因，如道樂的傳播、道人觀念、文化內涵等深層原因還有待進一步深入探討。此外，劍川白族道教儀式音樂與其他地區或道內其他教派的道樂的關係也尚待發掘和探究。

### 三、關於洞經音樂問題的探討

但凡研究雲南地區的道教音樂，大都不可避免地會遇到洞經音樂的問題。洞經音樂究竟是何種性質的音樂，道內外人士及研究者是怎樣看待它的，它與道教儀式音樂究竟有著怎樣的關係？這些都是筆者在劍川白族道教儀式音樂的實地考察及案頭分析研究中一直縈繞於腦際難以回避的問題。在此，筆者欲從洞經音樂的有關界定，以及劍川白族道教儀式中的洞經音樂和劍川道士的洞經音樂概念等方面，就洞經音樂與劍川白族道教儀式音樂的關係等作一初步探討，以求從「局外」（研究者）與「局內」（道內人士）兩個角度來審視洞經音樂，這也是筆者從劍川白族道教儀式及其音樂的考察和研究中引發出來的一個思考。

#### （一）學術界有關洞經音樂的研究與界定

洞經音樂廣泛流傳於雲南的漢、白、彝、納西等民族中。

1962年「雲南省宋詞樂調調查組」赴雲南的大理、麗江等地對洞經音樂等進行了調查，拉開了外界了解洞經音樂的序幕。洞經音樂一詞即是這以後國內音樂工作者根據這種音樂所談演的經文（即《道藏》經籍《玉清太上無極總真文昌大洞仙經》）使用的音樂名詞。洞經音樂以鮮明的地域特徵和異彩紛呈的民族特色，以及濃郁的道教色彩為學術界所關注，特別是八十年代以來學術界對洞經音樂的介紹及研究日漸增多，這從《中國音樂詞典》和《中國大百科全書·音樂舞蹈卷》均列詞條專門介紹洞經音樂，以及有關洞經音樂樂譜的出版和大量文章的發表均可反映出。<sup>⑩</sup>此外，本書引語中提到的美國匹茲堡大學畢業的民族音樂學者李海倫（Helen Rees）博士對納西族洞經音樂進行了專門研究。<sup>⑪</sup>這些介紹及研究大都涉及洞經音樂的流佈、形態、曲目及表演形式等，個別的論及了洞經音樂與儒、釋、道和民間音樂等的關係以及洞經音樂的美學特徵等，有的還於不同角度對洞經音樂進行了界定。目前國內學術界對洞經音樂的界定大致可以歸為以下幾類：

## 1. 從音樂的屬性出發進行界定，具體可分為：

### (1) 從民間音樂的角度進行界定

這一界定主要認為：(i) 洞經音樂是「民間器樂樂種」；<sup>⑫</sup>(ii) 洞經音樂是「流行於中國雲南省漢族、白族、納西族群眾中的一種民間音樂」。<sup>⑬</sup>

### (2) 從宗教音樂的角度進行界定

由這一角度出發，有的學者指出：(i)「洞經音樂是一種宗教祭祀音樂」；<sup>⑭</sup>(ii)「洞經音樂是以道教音樂為主體的傳統音樂」；<sup>⑮</sup>(iii)「洞經音樂是道教音樂的一個重要組成部分」；<sup>⑯</sup>(iv)「洞

經音樂是我國宋元之際產生的一種以談演誦唱《道藏》之經典《玉清太上無極總真文昌大洞仙經》為主要活動內容的道教科儀音樂」。①⑦

### (3)從民間音樂及宗教音樂的綜合角度進行界定

這一界定認為「洞經音樂是由宗教性民間音樂社團—洞經會組織談演的宗教性民間音樂」。①⑧

## 2. 由洞經音樂的成份出發進行界定

從洞經音樂的成份來看，有學者認為洞經音樂是「源起於道教科儀後又融合其它多種音樂而形成的大型民俗性樂種」。①⑨

### 3. 從音樂服務對象的角度進行界定

由這一角度出發對洞經音樂進行界定的不多見，主要認為「洞經音樂是為洞經活動服務的特殊樂種」。②⑩

除了國內學術界的這些界定外，國外學者涉及洞經音樂界定的，目前唯一所見的是李海淪（Helen Rees）博士在考察研究的基礎上，對雲南麗江納西族洞經音樂所下的定義，即「麗江洞經音樂是具有一些納西族特色的漢族曲目」（“One might best sum up Lijiang's Dongjing music as a Han Chinese repertoire with some Naxi characteristics.”）②⑪這一界定與國內學者的不同之處在於，研究者並非籠通地定義何為洞經音樂，而是根據自己的研究結果，從納西族洞經音樂與漢族曲目的關係來具體界定納西族洞經音樂，旨在指出納西族洞經音樂所蘊的漢族文化內涵。

由上述反映出，學術界雖然對洞經音樂作為一種音樂形式存在的普遍認同，但對洞經音樂的界定卻大相徑庭，頗不一致。其中主要的有兩種觀點，一種是把洞經音樂定義為民間音樂，②⑫另

一種則是將洞經音樂定義為宗教音樂。具體來看，前一種定義主要見於國內目前唯一的一本關於中國音樂的專業辭書《中國音樂詞典》和具一定權威性的音樂、舞蹈綜合辭書《中國大百科全書·音樂舞蹈卷》，這裡有關洞經音樂的界定與其他研究論文的相比猶顯空泛和含糊，只籠統的定義為「民間器樂樂種」（《中國音樂詞典》）或「一種民間音樂」（《大百科全書·音樂舞蹈卷》）。還需指出的是，雖然這兩本辭書都將洞經音樂界定為民間音樂，但在具體定義時仍有差異，《中國音樂詞典》把洞經音樂詞條列在器樂類條目下，視其為器樂樂種，而在具體介紹中並未說明它是哪一類型的器樂樂種（例如吹打或絲竹等），據此定義讓人只有洞經音樂是一種民間器樂的空泛概念，不知其究竟是何種形式的器樂；《中國大百科全書·音樂舞蹈卷》則把洞經音樂詞條列入道教音樂條目下，似有視其為道教音樂之意，而實際上卻又將它定義為民間音樂，只在介紹中稱洞經音樂原為道教禮儀音樂，概念較為含混。後一種將洞經音樂定義為宗教音樂的觀點散見於各類學術期刊及研討會論文集的有關論文等，其共同之處在於，大都指出了洞經音樂的道教屬性，但有的認為是道教音樂的一個組成部分，有的則認為是道教科儀音樂，概念亦不甚統一。而上述將洞經音樂定義為宗教性的民間音樂或源於道教科儀並融合了多種音樂而形成的大型民俗性樂種等都不失為與這兩種主要觀點相異者。

總體來看，這些界定均各有側重，不甚全面，但都分別從不同角度指出了洞經音樂的某一特性或特色，因此很難簡單地用對與錯來評判其。從這些相異及不盡相同的界定中，實際上反映出學術界對洞經音樂的體裁形式和具體屬性等尚未形成共識，同時亦說明洞經音樂本身性質的多重性和複雜性。



## (二)劍川白族道教科儀中的洞經音樂及劍川道士的洞經音樂概念

從實地考察及具體研究中，筆者發現劍川白族道教科儀音樂雖然在體裁形式上亦如漢族地區的道教科儀音樂一樣為器樂及聲樂兩大類，但不乏自己的地域特色，最突出的就是其中有雲南地區特有的洞經音樂，具體來說其器樂形式中的噴呐曲牌均為洞經音樂曲牌，而作為其主要聲樂形式的韻腔除了道腔（劍川道士所稱）外還有洞經腔（劍川道士所稱）。顯然洞經音樂是劍川白族道教科儀音樂的一個組成部分。但與別的部分不同的是，洞經音樂除了用於道教科儀外，還用於「做會」（如「老君會」、「關聖會」等）。<sup>②</sup>而洞經音樂的兩種使用場合，情形不盡相同，這主要表現在以下幾個方面：

### 1. 壇場設置不盡相同

無論是用於道教科儀，還是用於做會，洞經音樂都是在一定的地點設壇進行的。但兩者的壇場設置不盡相同。

首先兩者壇場設置的地點不盡相同，用於劍川白族道教科儀的洞經音樂是劍川白族道教科儀的有機組成部分，其壇場一般設在請道士做法事的齋主家或劍川金華山的金華古寺。做會談演洞經音樂，其壇場一般不設在私人家，通常是做老君會，壇場多設於金華古寺的老君殿；做關聖會等，壇場多設在劍川城鄉的其他廟宇。

其次兩者壇場的稱謂及具體設置不同，用於劍川白族道教科儀音樂的洞經音樂，其壇場為道教科儀場所，稱為「道場」，做會談演洞經音樂的壇場則稱為「經壇」。

道場與經壇相比差異是顯而易見的。道場設有道壇及靈壇，其中道壇由內壇（又稱五方壇）、師壇、外壇組成，內壇中又設有三寶壇、天官壇、地官壇、水官壇、火官壇，供奉道教的「三清」、「玉皇大帝」、「關聖帝君」、「文昌帝君」、「紫微大帝」等各級神祇，還供奉「孔子」、「釋迦」等。師壇主要供奉天師道創建始祖張天師（張道陵）。外壇以供奉道教靈官馬元帥為主。靈壇主要供亡靈牌位等。經壇是單一壇場，不分內壇和外壇等，供奉的神有「三清」、「玉帝」、「土皇」、「南斗」、「北斗」等道教各級神祇，以及「孔子」、「釋迦」等。另在供桌前方於壇的左右兩側設置講經桌。在此需指出的是經壇與道場的差異頗大，但與設於齋主家的道壇中的內壇相比，經壇除多了講經桌外，其它設置以及供奉的神祇等均與設於齋主家的道壇中的內壇相同。所不同的是設於齋主家的道壇並非單一壇場，除道壇外還有祖先壇（似靈壇），此外據齋主家房屋的條件有的還設有外壇（條件不允許可不設）。因此，經壇與之相比還是有差異的。

總之，經壇與道壇雖然供奉的均為道教神祇等，但兩者的根本差在於道壇與靈壇（或祖先壇）結為一有機整體，經壇則沒有靈壇（或祖先壇）。

在考察中筆者曾問劍川道士為何談演洞經不設靈壇，被告知做會只談演洞經，不行法事度亡，所以不設靈壇（或祖先壇）。由此看來「不行法事度亡」是導致經壇與道場根本差異的所在。這從一個側面反映出做會談演洞經並非一種道教齋醮科儀活動。

## 2. 參與者不盡相同

據劍川的洞經音樂愛好者介紹，民國時期劍川縣城主要有文

人鄉紳等組成的東門洞經會和西門洞經會，他們定期做會談演洞經。後來這兩個洞經會漸漸沉寂了。現在談演洞經多由劍川縣金華古寺道教管理委員會的洞經組牽頭組織進行，參加者有道士，更多的是道外洞經音樂演奏能手及洞經音樂愛好者。這與劍川白族道教科儀的參與者有所不同，劍川白族道教科儀的參與者最主要的是道士和齋主以及少數樂師，鮮有道外洞經音樂愛好者等。

### 3. 樂器與樂隊編制不盡相同

用於劍川白族道教科儀的洞經音樂，使用樂器主要有法鈴、鼓、鐃、大鈸、小鈸、芒鑼、嗩吶、大胡、南胡等，樂隊一般不超過十人。談演洞經的樂隊除了這些樂器外，還有手鼓、蘆管、笛子、二胡、京胡以及大、小三弦等，樂隊編制是前者的兩倍，而且絲竹樂的比重遠大於前者。

以上三方面分別從不同層面反映出用於劍川白族道教科儀的洞經音樂與做會時談演的洞經音樂在外部形式上的不同。

儘管用於劍川白族道教科儀的洞經音樂與用於做會的洞經音樂有著上述差異，但其仍不乏相同之處，例如前者的樂隊雖然絲竹甚弱，但仍保持了音樂旋律性強的特點。而且劍川道士與道外洞經高手等的概念一樣，無論用於何處洞經音樂都是音樂，誰洞經音樂唱奏得好，道士和道外人士一樣就說誰洞經音樂玩得好。而對科儀中我們聽來是音樂的東西，如作為劍川白族道教科儀音樂主要聲樂形式的道腔，特別是對其中專門用於「請聖」、「拜表」的專用道腔等，劍川道士則從不稱其為音樂，也從來不會說誰道教音樂玩得好。由此可見，在劍川道士的概念中劍川白族道教科儀中是有音樂的，但僅限於洞經音樂。在他們看來洞經音樂是好調子，只可用於讚頌，不可用來召亡。

### (三)劍川道士的洞經音樂概念給我們的啓發以及洞經音樂的現狀

雖然劍川道士有洞經音樂的概念，但其與學術界所指的洞經音樂概念全然不同，在劍川道士的概念中洞經音樂是可以「玩」的，是好調子，而學術界所說的洞經音樂概念則包含洞經音樂的屬性、體裁等。這反映出對於洞經音樂，其局內人（道士及洞經音樂表演者）與局外人（研究者），各有自己的概念。如何看待這一區別呢？

從民族音樂學的角度來看，「局內人」和「局外人」是其所重視和強調的一對概念範疇。這裡的「局內」和「局外」廣義來講，指人們在某一文化中所處的位置，對某一文化來說，屬於這一文化中的人，相對其他人來說，就是這一文化的局內人，而處於他文化的人，相對這一文化而言則是局外人。從音樂文化方面狹義地來看，簡單說來，局內人指處於本音樂文化的人，如某一音樂的演奏或演唱者，即為該音樂的局內人，而其他局外人相對這一音樂來說是局外人。通常局內人和局外人由於各自的價值觀、審美標準等不同，對同一文化現象往往會有不盡相同或完全不同的看法。這一點在上述有關洞經音樂的概念中可以看到。此外，局內人與局外人由於各自與某一文化關係的遠近不同，觀察事物的角度亦不同，一般來說，前者與某一文化的關係較近，較易從局部出發，深入地看到這一文化中的某一具體現象，但不易看到每一具體現象間的相互關係，即能較深入地看到這一整體文化中的某一個體，卻不易看到這一文化的全貌；後者相對前者與某一文化的關係較遠，較易從全局出發，看到這一文化中每一個體間的關係，但不易具體深入地看到這一文化中的某一個體，即能看到

這一文化的全貌，但難以深入地了解到這一文化中的某一個體。作為一種研究方法，民族音樂學反對以局外人的價值觀來評判某一音樂文化現象，重視從「局內」和「局外」兩個角度來審視和看待其所研究的音樂文化現象。由這一角度來看，劍川道士的洞經音樂概念與學術界洞經音樂概念的區別，其意義不在於指出兩者的不同，而在於啟發我們在從我們（局外人）的角度來觀照道教儀式音樂的同時，還應從道士（局內人）的角度來看道教儀式音樂，這樣才有助於我們更加全面地認識和把握道教儀式音樂的本質所在。

從劍川白族道教儀式音樂的構成和使用等實際情況來看，洞經音樂毫無疑問是道教儀式音樂的一個組成部分，但它並非道教儀式音樂的全部，而且嚴格來說它與道教儀式音樂的其他組成部分是有差異的，這主要體現在它們的層次不盡相同。道教儀式音樂作為道教儀式的有機組成部分，是直接服務於道教儀式，並伴隨其儀式程序進行的。道教儀式除了有於道觀殿堂進行的以唸誦早晚壇功課經為主要內容，旨在道人自我修持的修道儀式，以及為紀念道教所敬奉的「神」的誕辰，定期在道觀舉行的紀念儀式外，還有在道觀或民間的齋主家進行的以禳災祈福、超薦拔亡為主要內容和目的的齋醮儀式等，可謂內容繁雜，層次多樣。伴隨其進行的道教儀式音樂也呈現出不同層次。<sup>②4</sup>用於道人自我修持這一層次的音樂，是在無其他閒雜人員的道觀殿堂內，伴隨著早晚功課這一住觀道士最主要的日常修煉來進行的，此時道士祈求的是自我肅靜凡心俗念，達至超凡脫俗與道和真之境，所唱韻曲是為神而唱誦，追求的是仙風道骨，甚少世俗氣息。而一般在道觀殿堂外或齋主家進行的道教儀式，與道觀殿堂修持時的不同，此時的儀式進行場所增加了許多觀看儀式的俗民百姓。此外，儀

式中還要首先請神、拜神；然後向神表明願望和要求，祈請神靈保佑；最後傳達神的旨意，驅逐惡孽，求得幸福平安等。在這種神、人並存的特殊場合，高功一直穿梭於人神之間，要麼作爲人向神啓請，要麼扮成神向人授旨，再則步罡踏斗，調神遣將，變食賑濟等。此時所用音樂既要敬神又要娛人，或還要召亡拜懺等，層面衆多。具體以劍川白族道教儀式音樂爲例，作爲其音樂主體的道腔主要用於請神、敬神，以及召亡、拜懺等，分屬於敬神或召亡等不同層面，體現的是道教音樂宗教性這一層次。而作爲好調子的可以「玩」的洞經音樂則主要是用來讚神和娛人的，體現的是道教音樂世俗化的這一層次。再從宏觀角度來看，洞經音樂與道教儀式音樂有著個別與整體的關係。通常整體包含個別，個別是整體的一個組成部分，因而，我們可以說，洞經音樂是一種道教儀式音樂，但反之則不能說道教音樂儀式就是洞經音樂，這是我們在把握洞經音樂時也必須注意的一點。

此外，還應該指出的是，某一音樂文化的發展變化，其原因是多方面的，其中學者的研究等亦可能就是促成這種變化的因素之一。學者的研究和介紹等，有時會從一個方面對某一音樂文化的發展變化等帶來出乎意料的影響。這種影響首先可能表現爲，有更多的局外人對這種音樂文化產生興趣，而包括學者在內的衆多局外人對這種音樂文化的認同，以及學者們有關這一音樂文化的概念等，都可能會影響局內人對這一音樂文化固有的認識、概念和行爲方式等，因而使這一音樂文化有所變化，這一點從洞經音樂方面可以得到一個例證。學術界有關洞經音樂的介紹和研究等，一方面促成了「洞經音樂」一詞的出現（它反映著學術界對這一音樂的認知概念），另一方面使包括學者在內的許多局外人對洞經音樂的認識逐漸增多。這從一個方面促使原來對洞經音樂

有各自稱謂的不同地區（如滇南的開遠市原稱洞經音樂為「長聯樂譜」、麗江納西族則稱為「納西古樂」等）漸漸接受了「洞經音樂」這一名詞概念。對這一音樂名詞概念的接受，強化了洞經音樂局內人對這種音樂內涵的認同，因而，一些地方逐漸淡化了洞經音樂談演中的儀式程序，有的則已將洞經音樂完全抽離出其談經儀式載體，直接以音樂形式表現之。例如：麗江縣大研鎮納西古樂隊演奏洞經音樂，已不行叩拜，亦不進行「上表」、「十供養」等儀式程序，完全以音樂表現形式演出洞經音樂，並以收費演出的方式吸引到麗江的中外游人認識這種音樂（近年來這一樂隊還應邀，先後到過荷蘭、北京、香港等國家或城市演出）；大理市的南雅樂社等，雖然在平時的固定會期談演洞經音樂時，仍保持了洞經談演的儀式程序，但由當地文化部門邀請在當地的一些節日演出時，則也只演奏音樂，不行儀式。此外，流行於大理州巍山縣的洞經音樂，現在亦出現了類似的情況。<sup>⑤</sup>總之，今天洞經音樂在雲南各地的情況不盡相同，有的地方，其性質較單一，比如在劍川城鄉，洞經音樂除了用於道教科儀及做會外，並沒有離開儀式形式的洞經音樂的單獨演出，從目前的情況來看，將其視為劍川白族道教音樂的一個組成部分是較為恰當的；一些地方，洞經音樂的表現形式則比較複雜（如上述的大理和巍山等地的情況）。從現狀來看，雲南各地的洞經音樂有了變化，其存在及表現形式多種多樣，性質較為複雜，既具宗教性、民間性，也含表演娛樂性，很難僅從某一角度，單方面地來界定其，也難以一概而論，要真正認識其，還需從它們各自的實際出發。

由於作為洞經音樂局外人的學者的認同及研究等，從一個方面促成了洞經音樂局內人行為方式的改變，從而帶來了洞經音樂今天的不同變化，這從一個側面反映出，學者的觀念和行為有時

也會從一個方面影響某一音樂文化局內人的觀念和行為方式，而造成某一音樂文化的變化發展等。這又出現了作為局外人的學者應該怎樣看待已經變化了的這一音樂文化現象的問題。

一般來說，人們對某一認知對象的定義或有關這一對象的概念，往往反映著人們對這一事物的認識和理解，然而任何事物都是發展變化的，人們對事物的認識亦不是一成不變的，隨著事物的發展，人的認識及有關的概念也會變化。因此，有必要根據變化的事物，重新審視我們的認識，以使我們能較符合實際的，重新認識發展變化了的事物。具體就對洞經音樂的認識而言，這也是我們應該採取的態度之一。

本章作為本書的結束章，首先，探討了劍川白族道教儀式音樂與劍川白族民歌的關係，以此展示了劍川白族道教音樂的地域性特徵，並揭示了道教音樂與民間音樂有千絲萬縷的聯繫這一道教音樂的一個共性特徵。其次，將劍川白族道教儀式音樂同龍虎山天師道音樂進行了比較，由此從一個側面指出了劍川白族道教儀式音樂的跨地域性特徵。最後，就劍川白族道教儀式音樂研究引發出的洞經音樂的問題進行了探討，其中主要涉及學術界對洞經音樂的界定；洞經音樂在劍川道教科儀及做會等不同場合的使用情況以及劍川道士的洞經音樂概念；洞經音樂的現狀等。

## 註 釋

- ①潘忠祿在其〈巨鹿道教音樂〉（《中國音樂》1990，2，頁17～20，10）一文中指出巨鹿道樂結構與邢臺西路亂彈戲唱腔結構的相同之處，以及其經腔唱法與亂彈戲慢板、梆子慢板和崑曲唱法的相似之點等，說明巨鹿道樂與這些戲曲音樂的聯繫。曹本冶、朱建明在其《海上白雲觀施食科儀音樂研究》（臺灣新文豐出版公司1997年出版）一書中述及了海上白雲觀道



樂與江南絲竹、滬劇，以及上海民歌小調等的關係。此外，劉紅、史新民、蔡際洲、甘紹成等亦都分別在各自的有關研究結果中指出了蘇州道教音樂、武當山道教音樂、青城山道教音樂等與民歌以及戲曲音樂等的關係。

- ②白族調是雲南白族用本民族語言歌唱的一種山歌體民歌。白族歌手將這種民歌與其他民族的傳統民歌相區別稱其為「白枯」，意即「白曲」。漢族和其他民族則稱之為「白族調」或「民家調」。它主要流行於大理白族自治州的大理、洱源、劍川、雲龍、鶴慶，以及怒江傈僳族自治州的蘭坪等白族聚居區。其變體也在保山、昆明市郊區、楚雄彝族自治州的南華等少數白族居住區流傳。根據流布區域的不同它又可分為「洱海沿岸地區白族調」、「羅平山地白族調」、「劍川洱源壩區白族調」、「甸北白族調」、「昆明郊區白族調」、「保山白族調」、「南華雨露白族調」等。其中「劍川洱源白族調」主要是流傳於劍川縣大部分平壩地區、鶴慶縣甸北和怒江蘭坪縣通甸等平壩地區，以及洱源縣的鳳羽、牛街、茈碧、三營、喬后等地的白族中，少數鄰近的山區白族也有傳唱。這種白族調一般在田野、林間等環境中以男女對唱的形式歌唱，有時也可作自謔性獨唱。本世紀五十年代以來，音樂工作者向外作介紹時曾稱這種白族調為「劍川白族調」、「劍川調」、「劍川洱源白族調」等（參見伍國棟主編《白族音樂志》，北京文聯出版社1992年版，頁49～64）。

- ③參見伍國棟主編《白族音樂志》，北京文聯出版社1992年版，頁60。

- ④此劍川白族調已收入《雲南白族民歌選》（雲南人民出版社，1984年版，頁28～29）。

- ⑤【細肝票】輯錄於《雲南白族民歌選》（雲南人民出版社，1984年版，頁26～27）；【石寶山上哥遇妹】輯錄於《雲南白族民歌選》（雲南人民出版社，1984年版，頁31～34）。

- ⑥參見曹本冶、劉紅《龍虎山天師道音樂研究》，臺灣新文豐出版公司1996年版，頁2。

- ⑦同上，頁69。

- ⑧同上，頁90。

- ⑨同上，頁21。

- ⑩就筆者目前所見八十年代以來出版及發表的有關洞經音樂的書籍和文章等主要有下列：

盛交通 〈淺論滇南蒙自之洞經與洞經音樂〉，載《音樂舞蹈研究》1982

年第4期，頁43～56。

周詠先、黃林 〈洞經音樂調查記〉，載《民族音樂》1983年第2期，頁78～96。

梁宇 〈雲南文山的洞經音樂〉，載《人民音樂》1983年第10期，頁47～49。

陳復生 〈音樂的宗教—昆明洞經音樂漫談〉，載《音樂愛好者》1985年第3期，頁46～48。

雷宏安、彭幼山 〈雲南洞經音樂試探〉，載《雲南民族調查研究》1985年第4期，頁53～62，23。

李崇隆、熊中流等調查，宋自華整理 〈雲南元江白族洞經音樂簡述〉，載《民族調查研究》1987年第1期，頁49～50。

吳學源 〈雲南洞經音樂概說〉，載喬建中、曹本冶主編《中國音樂國際研討會論文集》，山東人民出版社，1988年版，頁205～230。

崇先 〈麗江洞經音樂初探〉，載《民族藝術研究》1989年第1期，頁32～39，31。

何青 〈雲南麗江納西族洞經音樂〉，載《中央民族學院學報》1992年第2期，頁60～63。

《大理洞經古樂》 此書為大理洞經音樂譜集，共收集記錄了二百七十餘首樂曲，由大理市下關文化館編，雲南人民出版社1990年出版。

常八一 〈雲南曲靖洞經音樂〉，載《中國音樂》1993年第1期，頁33～34。

張興榮 〈洞經音樂的禮儀及形態風格特徵〉，載《藝術學》第十期抽印本，藝術家出版社1993年版，頁139～186。

孫錫斌 〈開遠市洞經音樂簡述〉，載《民族藝術研究》1995年第2期，頁33～36。

桑德諾瓦 〈麗江納西族洞經音樂的傳說、曲牌及形態〉，載《民族藝術研究》1996年第2期，頁17～25。

王興平 〈文昌崇拜與洞經音樂〉，載《音樂探索》1996年第2期，頁5～15。

甘紹成 〈文昌洞經音樂與道釋儒雅俗文化〉，載《音樂探索》1996年第2期，頁16～17。

蔣純勇 〈都江堰市「洞經音樂」初探〉，載《音樂探索》1996年第2期

，頁18～19。

尹懋全〈雲南洞經音樂之藝術風格及美學特徵〉，見《雲南藝術學院學報》1996年第4期，頁11～13。

⑪參見本論文的引語部分。

⑫見中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》，人民音樂出版社1984年版，頁88。

⑬見中國大百科全書編輯部《中國大百科全書·音樂舞蹈卷》，中國大百科全書出版社1989年版，頁143～144。

⑭見陳復生〈音樂的宗教—昆明洞經音樂漫談〉，載《音樂愛好者》1985年第3期，頁46。

⑮大理市下關文化館《大理洞經古樂》，雲南人民出版社1990年版，頁2。

⑯見雷宏安、彭幼山〈雲南洞經音樂試探〉，載《雲南民族調查研究》1985年第4期，頁53。

⑰見甘紹成〈文昌洞經音樂與道釋儒雅俗文化〉，《音樂探索》1996年第2期，頁16。

⑱見張興榮〈洞經音樂的禮儀及形態風格特徵〉，載《藝術學》第十期抽印本，藝術家出版社1993年版，頁139。

⑲黃林、吳學源〈論雲南洞經音樂組織的社會屬性〉，載《民族藝術研究》1992年第2期，頁31。

⑳見常八一〈雲南曲靖洞經音樂〉，載《中國音樂》1993年第1期，頁33。

㉑Helen Rees

1994 *A Music Chameleon: A Chinese Repertoire in Naxi Territory*.

Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 229.

㉒「民間音樂」一詞是學術界使用最多的專用名詞之一，但目前國內的專業音樂辭書等未見有將其列入詞條進行解釋的。從實際情況來看，這一名詞在國內學術界已成了約定俗成的概念，一般指存活在民間的，以口傳心授方式傳承的用於民間婚、喪、喜、慶等場合的音樂形式，如江南絲竹、十番鑼鼓、潮州弦詩，以及其他民間歌曲、說唱等。

㉓劍川道士及洞經音樂愛好者通常於每年的農曆二月十五日的太上老君聖誕日及農曆六月二十四日的關聖帝君聖誕日等聚集在一齊談演洞經音樂，當地稱為「做會」。通常是在哪位聖誕日做會，便具體稱為哪位聖的會，例如：關聖誕日做會就稱「關聖會」。

- ②④關於道教音樂的層次劃分，詳見劉紅〈論道教音樂種類及其層次劃分〉，載《中國道教》1993年第2期，頁40～43，39及曹本冶、劉紅《龍虎山天師道音樂研究》，臺灣新文豐出版公司1996年版，頁61～67。
- ②⑤筆者北京中央音樂學院就讀碩士期間，曾於1991年暑期赴麗江和大理考察洞經音樂時，看過麗江大研鎮納西古樂隊為當地中外遊客演出的洞經音樂，並由當地文化館研究人員楊增烈先生（現已退休，當時主要研究麗江洞經音樂，也參加大研鎮納西古樂隊的洞經音樂演出，主要演奏納西族特色吹管樂器「波波」，現仍在該樂隊）陪同採訪了當時還健在的納西族洞經音樂傳人和毅安老先生等有關人士。同時，在大理看過南雅樂社做「關聖會」談演的洞經音樂。此外，1993年秋在中央音樂學院看過大研鎮納西古樂隊應邀赴京演奏的洞經音樂。1994年筆者在香港中文大學音樂系攻讀博士學位時，於該年暑期赴大理州巍山縣考察道教音樂期間，看過當地城鄉不同洞經會做會談演的洞經音樂，訪問過當地文化館的洞經音樂研究人員唐鑫先生和其他洞經音樂演奏者等。



## 結語

道教作為唯一孕育和發展於中國本土的宗教，對漢族這一中華民族的主體民族有著最廣泛和最深遠的影響，在一定程度上可謂是漢族社會普遍存在的一個文化現象。這一點已為學術界普遍認同。然而，作為生於斯和長於斯的中國固有宗教，道教在長期傳播的歷史過程中，其教理教義和文化特質等亦為漢族以外的一些少數民族認同，成為他們信奉的宗教之一，對這些少數民族的宗教信仰、社會生活、風俗習慣、文化藝術等都產生了廣泛的影響，是這些少數民族地區特有的文化現象之一。對此，學術界似乎尚未形成完全的共識或重視不夠。<sup>①</sup>因而，對少數民族地區宗教及其音樂文化的研究，人們的著眼點通常只放在少數民族固有宗教及其樂舞等方面，鮮有對少數民族地區的道教儀式及其音樂進行系統研究。這並不利於認識中華民族文化一體多元性的基本格局以及中國少數民族文化多元性的基本特徵。<sup>②</sup>

中國是一個統一的多民族國家，在長期的歷史發展過程中，中華民族形成多元一體格局，<sup>③</sup>生活在中華大地上的56個民族共同創造了博大精深的一體多元的中華民族文化。歷史地來看，漢族作為主體民族在中國歷史上起主導作用，漢文化在中華文化中占有主要地位，這是毋庸置疑的。但必須看到的是，除漢族外，其他少數民族在推動中華文化的發展中都起著作用，有著貢獻，少數民族文化同樣也是中華文化不可分割的有機組成部分。總體

來看，一體多元是中華民族文化的基本格局，多元性是中國少數民族文化的基本特徵。就少數民族文化而言，從宗教信仰方面來看，中國各少數民族大都有源於各自民族文化的本民族固有宗教信仰。除此之外，產生於中國本土，作為中國傳統文化之一的道教，以及外來的佛教、基督教等亦為中國的一些少數民族所信奉，成為其宗教信仰的一個有機組成部分，顯示出少數民族宗教信仰的多樣性，從一個側面反映出少數民族文化的多元性。少數民族地區的這些宗教與少數民族各自固有的本民族宗教同樣有研究價值，忽略對它們的認識和研究，就難以全面認識和了解少數民族宗教信仰的多樣性，也就難以從宗教信仰這一少數民族文化的重要方面，全面認識和把握少數民族文化的多元性，這樣對少數民族的宗教信仰及其傳統文化的認識就將是偏面的。

由此來看，本書在實地考察的基礎上，用聯繫的觀點將劍川白族道教儀式與音樂視為一有機整體，既研究音樂本身，亦探究儀式這一儀式音樂賴以生存的土壤和環境，並展示音樂在儀式中的具體運用，揭示兩者關係的系統研究，不僅使我們認識和了解到劍川白族道教儀式的運用情況、進程序、儀式參與者的構成及其在儀式中扮演的角色，以及儀式音樂的形式類別、具體形態和在儀式中的作用等。更為重要的是通過劍川白族道教儀式與音樂的研究，為我們認識道教在一些少數民族中的傳播與影響，並且是這些少數民族宗教信仰的有機組成部分，提供了一個有力實證，從而使我們從一個具體側面看到了少數民族宗教文化的多元性。此外，通過這一論題的具體研究，還使我們從一個側面具體地看到了流傳於少數民族中的道教與漢族社會道教的異同之處。具體來說，劍川白族道教與漢族社會的道教一樣，都尊「三清」（元始天尊、靈寶天尊、道德天尊）為最高神，並同樣崇奉道教

各級神仙和真人等。同時，它還有著儒、釋、道融合這一元代以來漢族地區道教的共同特點。另外，其道教從業者的稱謂、分工、職能等與漢族地區道教從業者的基本一樣。再看音樂方面，其音樂的體裁形式亦如漢族地區的道教儀式音樂，分為器樂和聲樂兩類，並且都與其他傳統音樂（如民歌等）有一定的關係等，也同樣具有跨地域性的特徵。除了這些相同之處以外，劍川白族道教儀式音樂的尚有獨特的地域特色，主要表現在雲南地區特有的洞經音樂是其儀式音樂的一個組成部分。此外，尤為突出的是劍川白族道教將白族固有的「本主」崇拜同儒、釋一起，融入道教中，使儒、釋、道與「本主」結為一體，這是其異於漢族地區道教的顯著特點，體現了白族地區道教的固有特色。由此反映出，劍川白族道教既含有漢族地區道教的特質，也具有本民族固有宗教信仰特徵和突出的地域特色。這是白、漢文化水乳交融這一白族社會特有的文化現象之一，並從一個側面體現出中華民族文化的一體多元。而從劍川白族道教儀式音樂來看，其也是多層次的，例如作為其音樂主體的道腔主要用於請神、敬神，以及召亡、拜懺，分屬於敬神或召亡等不同層面，體現的是道教音樂宗教性層次。而作為其一個組成部分的洞經音樂，則主要是用來贊神和娛人的，體現的是道教音樂世俗化的層次。

從一定意義上來說，中華大地上的各民族的物質文化和精神文化雖然呈現絢爛多姿，千姿百態的風貌，但其中所包含的中華文化的深層內核卻是相同的。④孕育和發展於中華大地的道教作為中華文化的有機組成部分，從一個側面體現出中華文化的深層內核，其本身亦具一體多元的基本格局，例如：道教歷史上出現過「五斗米道」、「太平道」、「全真道」、「正一道」、「淨明道」等，它們雖然都信仰道，以「道」作為其教義的核心，但



各派經文或有差異，科儀方術各有側重，表現出一體多元特徵。就當今中國社會的兩大道教流派「全真道」和「正一道」而言，兩者的教理教義是相同的，但前者織組嚴密，戒律嚴格，凡道士皆須出家，住宮觀，禁嫁娶，講求道士自身的個人修煉；後者組織鬆散，戒律不嚴，道士多有家室，不住宮觀，以符錄齋醮為特色，在民間多從事祈福禳災等活動。它們同樣表現出一體多元的格局。在此，還應該特別指出的是，流行於少數民族地區的道教最顯著的共性特徵是，其並非單一文化的結果，而是本民族固有文化與漢族傳統文化融合的產物，但流傳於不同地區和不同民族中的道教還蘊含著各自獨有的民族特色，不盡相同，不能完全一概而論，要真正認識和了解它們，還須對它們各自進行系統研究。本書對劍川白族道教儀式音樂的研究，即是從儀式與音樂方面進行的這種系統研究之一。

儘管本書從儀式和音樂兩個方面對劍川白族道教儀式音樂作了較系統的研究，但在結束本書，即將擱筆之時，筆者仍有言猶未竟之感。因為從本書研究對象來看，蘊含少數民族文化和漢族文化等問題，與此相聯的一些問題，如文化認同以及大傳統和小傳統等問題本是值得探討的，但由於筆者對有關知識的認識和準備尚不充分，對這些問題的思考也還處於萌芽階段，討論頭緒還未釐清，只好遺憾地將其暫時擱置。可慰的是筆者有志沿著學術之路繼續走下去，故這種遺憾會成為筆者今後研究探討的起點和動力。

## 註釋

- ①《臺灣的道教儀式與音樂》一書稱「道教為漢人傳統社會與生、老、病、亡故等過程有密切關係的宗教」（見該書序論第1頁，呂鍾寬著，臺灣學藝出版社1994年版），似只看到了道教與漢族社會的關係。
- ②由徐萬邦、祁慶富著寫的中國第一部全面論述中國少數民族文化的學術著作《中國少數民族文化通論》一書指出：「一體多元性是中華民族文化的基本格局，多元性是中國少數民族文化的基本特徵」（見該書第21頁，中央民族大學1996年版）。這部著作亦為中國著名民族學家、人類學家、社會學家、教育家林耀華教授領銜主持的「中國少數民族文化發展研究」這一國家「八五」哲學社會科學重點項目的研究成果之一。
- ③今天生活在中華大地上的中華民族，通過民族識別，已確認的民族共有56個，其中漢族是主體民族，占全國人口的90%以上，其他的55個民族由於所占人口比例小，習慣上被稱為「少數民族」。漢族和少數民族，共同組成了中華民族。對此，中國著名民族學家、人類學家費孝通先生稱為「多元一體格局」，意為56個民族單位是多元，中華民族是一體（這在其1989年由中央民族學院出版社出版的《中華民族多元一體格局》一書中有專門論述。參見徐萬邦、祁慶富《中國少數民族文化通論》，中央民族大學出版社1996年版，頁16～18）。
- ④參見徐萬邦、祁慶富《中國少數民族文化通論》，中央民族大學出版社1996年版，頁19。



## 參考書目

### 一、涉及白族和劍川歷史文化的史籍、方志、 調查資料及論著等

（後晉）劉煦等撰 《舊唐書·南詔傳》，北京：中華書局1975年版。

（元）脫脫等撰 《宋史·大理國傳》，北京：中華書局點校本，1975年。

明萬曆十三年汝生堂抄本 《南詔野史》，下關：大理州圖書館藏。

（晉）常璩撰，劉琳校注 《華陽國志校注》，成都：巴蜀出版社1984年版。

（清）崧校理，胡蔚增訂，（明）木芹會證，倪輅輯 《南詔野史會證》，昆明：雲南人民出版社，1993年版。

大理嚴鎮圭民國二十九年冬印 《康熙大理府志》，下關：大理州圖書館藏。

（清）王世貴、何基盛等纂 《康熙劍川志》，大理文化局翻印，1989年版。

民國四年周宗麟等撰 《大理縣志稿》，下關：大理州圖書館藏。

劍川縣志編輯委員會編 《劍川縣志》，1959年油印，下關：大理州圖書館藏。

劍川縣政協委員會 《劍川文史資料選編》，1993年。

雲南省編輯組 《白族社會歷史調查 五》，昆明：雲南人民出版社，1991年版。

薛林、王麗珠 〈大理地區民國時期宗教調查資料 道教〉，《大理府志》，頁53～61。

白族簡史編寫組 《白族簡史》，昆明：雲南人民出版社，1988年版。

張旭 《大理白族史探索》，昆明：雲南人民出版社，1990年版。

徐嘉瑞 《大理古文化史稿》，北京：中華書局，1978年版。

張錫祿 《南詔與白族文化》，北京：華夏出版社，1992年版。

楊政業 《白族本主文化》，昆明：雲南人民出版社，1994年版。

趙魯 《論白族龍文化》，昆明：雲南人民出版社，1991年版。

楊仲錄等主編 《南詔文化論》，昆明：雲南人民出版社，1991年版。

（美）查爾斯·巴克斯著，林超民譯 《南詔國與唐代的西南邊疆》，昆明：雲南人民出版社，1988年版。

龔友德 《白族哲學思想史》，昆明：雲南人民出版社，1992年版。

伍雄武、楊國才編 《白族哲學思想史論集》，北京：民族出版社，1992年版。

詹承緒、張旭 《白族》，北京：民族出版社，1990年版。

李贊緒 《白族文化》，長春：吉林教育出版社，1991年版。

大理州文化局等編 《大理風物志》，昆明：雲南人民出版社，1986年版。

## 二、有關白族音樂的譜集等

下關文化館編 《大理洞經音樂》，昆明：雲南人民出版社，1990年版。

伍國棟主編 《白族音樂志》，北京：文化藝術出版社，1992年版。

大理文化局編 《雲南白族民歌選》，昆明：雲南人民出版社，1984年版。

劍川縣舞蹈集成辦公室編 《雲南民族民間舞蹈集成·劍川縣資料卷》，1987年，劍川圖書館藏。

## 三、有關劍川歷史以及白族歷史文化、宗教的文章

棣茗 〈劍川來歷含義析考〉，載《劍川文化》（內刊），1984.1，頁55～59。

張笑 〈劍川縣名探析〉，載《大理文化》，1983.4，頁53～54。

康東福 〈金華山〉，載《劍川文化》（內刊），1984.1，頁33～34。

馬曜 〈古代白族諸王國及其文化〉，載《白族學研究》，1995.5，頁84～98。

（元）郭松年 〈大理行記〉，轉載於《大理文化》1984.2，頁71～73。

大理南詔史研究學會編 〈南詔吸收漢文化〉，載《南詔史研究資料》第一集，頁131～133。

韓廣 〈源遠流長話白族〉，載《大理文化》1979.1，頁55～60。

玉元甫 〈南詔和白族的幾個問題〉，載《大理文化》1982.1，頁71～78。

葛季芳 〈從千尋塔文物看大理國與中原文化的聯繫〉，載《雲南社會科學》1984.1，頁74～78。

林超民 〈試論南詔統一洱海地區的歷史條件〉，載《思想戰線》1984.3，頁49～56。

李東紅 〈白族本主崇拜思想芻議〉，載《雲南民族學院學報》1991.2，頁5～10。

宋長恩 〈白族本主崇拜芻議〉，載《雲南社會科學》1982.2，頁44～49。

楊政業 〈白族本主信仰概貌〉，載《雲南民族學院學報》1992.2，頁45～48。

李瓊續 〈白族「本主」文化簡論〉，載《白族學研究》1991.1，頁214～220。

楊運恒 〈本主崇拜與白族的生存哲學〉，載《大理文化》1996.3，頁52～56。

趙寅松 〈大理州白族本主信仰調查之一〉，載《白族社會歷史調查·二》，雲南人民出版社1986年版，頁157～176。

田懷清 〈大理州白族本主信仰調查之二〉，載《白族社會歷史調查·二》，雲南人民出版社1986年版，頁177～196。

魚翔 〈從歷史發展和民族關係看白族信仰中的異民族神祀〉，載《大理民族研究》1993.1，頁20～26。

楊政業 〈白族本主崇拜的三個基本特點〉，載《大理文化》1990.1，頁41～45。

楊政業 〈論大理宗教的多元混溶性〉，載《大理文化》1992.5，頁50～53。

#### 四、有關道教歷史、文化等的論著及論集

任繼愈主編 《中國道教史》，上海：上海人民出版社，1990年版。

卿希泰 《中國道教思想史綱》，成都：四川人民出版社，1980年版。

李養正 《當代中國道教》，北京：中國社會科學出版社，1993年版。

任繼愈主編 《道藏提要》，北京：中國社會科學院出版社，1991年版。

閔志亭、任繼愈主編 《道教大辭典》，北京：知識出版社，1995年版。

張志哲主編 《道教文化大辭典》，南京：江蘇古籍出版社，1994年版。

李養正 《道教概說》，北京：中華書局，1989年版。

徐兆仁 《道教縱橫談》，天津：天津教育出版社，1993年版。

劉守華 《道教與中國民間文學》，臺北：文津出版社，1991年版。

卿希泰 《道教與中國傳統文化》，福州：福建人民出版社，1990年版。

李養正 《道教與中國社會》，北京：中國華僑出版公司，1989年版。

金正耀 《中國的道教》，臺北：臺灣商務印書館，1993年版。

葛兆光 《道教與中國文化》，上海人民出版社，1988年版。

陳耀庭、劉仲羽 《道·仙·人——中國道教縱橫談》，上海：上海



人民出版社，1992年版。

## 五、有關雲南道教以及道教與少數民族等的文章

陳兆康、趙亮 〈雲南道教調查〉，載《中國道教》1989.1，頁3～6。

雷宏安 〈雲南道教源流初探〉，載《中國道教》1991.1，頁22～27，31。

雷宏安 〈雲南道教的齋醮活動〉，載《上海道教》1991.1，頁48～54。

郭武 〈明清時期雲南道教的發展〉，載《中國道教》1994.2，頁24～28。

王麗珠 〈南詔發祥地道教初探〉，載《西南民族學院學報·哲社版》1985.4，頁54～61。

吳裳 〈道教在大理的傳播和影響〉，載《民族文化》1985.1，頁30～33。

楊政業 〈道教在大理地區的傳播及其對白族本主崇拜的影響〉，載《大理民族研究》1990.1，頁88～92。

錢安靖 〈少數民族與道教〉，載《西南民族學院學報》1982.1，頁45～50。

李勇剛 〈道教與少數民族〉，載《中國道教》1988.3，頁51～55。

錢安靖 〈試論西南少數民族與道教的關係〉，載《貴州民族研究》1983.4，頁135～145。

張家祜 〈試論五斗米道與西南民族〉，載《貴州民族研究》1983.4，頁146～152，145。

徐亦亭 〈道教和中國古代民族關係〉，載《世界宗教研究》1991.3，頁103～109。

## 六、相關資料及論著等

雲南省編輯組編 《雲南地方志道教和民族民間宗教資料瑣編》，昆明：雲南人民出版社，1993年版。

雲南省編輯組編 《雲南地方志民族民俗資料瑣編》，昆明：雲南人民出版社，1985年版。

史波 《神鬼之祭－西南少數民族傳統宗教文化研究》，昆明：雲南教育出版社，1992年版。

徐新建 《西南研究論》，昆明：雲南教育出版社，1992年版。

李國文 《天·地·人－雲南少數民間哲學窺探》，昆明：雲南人民出版社，1992年版。

楊學政主編 《雲南宗教知識百問》，昆明：雲南人民出版社，1992年版。

楊知勇 《宗教·神話·民俗》，昆明：雲南教育出版社，1992年版。

徐萬邦、祁慶富 《中國少數民族文化通論》，北京：中央民族大學出版社，1996年版。

李重光 《音樂理論基礎》，北京：人民音樂出版社，1984年版。

李西安、軍馳 《中國民族曲式》，北京：人民音樂出版社，1985年版。

## 七、有關道教儀式及其音樂的論著與論集

曹本冶等編寫 《中國道教音樂史略》，臺北：新文豐出版公司，1996年版。

王純五、甘紹成編著 《中國道教音樂》，成都：西南交通大學出版社，1993年版。

曹本冶、蒲亨強 《武當山道教音樂研究》，臺北：臺灣商務印書館，1993年版。

周振錫等編著 《道教音樂》，北京：燕山出版社，1994年版。

呂鍾寬 《臺灣的道教儀式與音樂》，臺北：學藝出版社，1994年版。

曹本冶、劉紅 《龍虎山天師道音樂研究》，臺北：新文豐出版公司，1996年版。

曹本冶、朱建明 《海上白雲觀施食科儀音樂研究》，臺北：新文豐出版公司，1997年版。

曹本冶等主編 《第二屆道教科儀音樂研討會論文集》，北京：人民音樂出版社，1991年版。

Arthur.P Wolf, ed, “ Religion and Ritual in Chinese Society ”  
( Stanford : Stanford University Press, 1974 )

Lagerqay, John, “ Taoist Rituial in Chinese Society and History ”  
( New York : Macmillan Publishing Co., 1987 )

Saso Michael R., “ Blue drago White Tiger : Taoist Rite of Pas-  
sage ” ( Taoist Center : Washington, P.C, 1990 )

Tsao Penyeh and Daniel P.Law, eds. “ Studies of Taoist Ritual  
and Music of Today ” ( Hong Kong : Chinese University of

Hong Kong, 1989 )

Tsao Penyeh, “ Taoist Ritual Music of the Yu – Lan Pen – hui ( Feeding the Hungry Ghost Festival ) in a Hong Kong Taoist Temple ” ( Hong Kong : Hai Feng Pubplishing )

Bell Yung, Evelyn S. Rawski, and Rubie S. Watson eds. “ Harmony and a Counterpoint – Ritual in Chinese Context ” ( Stanford : Stanford University Press, 1996 )

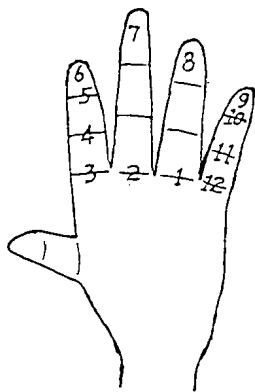


## 附錄一：「掐斗」、「步罡」、 「手訣」圖

這裡輯錄的各種「斗」、「訣」，為劍川白族道教超度儀式（《公齋》和《私齋》），以及《朝斗》和《奠土》等所用。其有關說明，是筆者根據1996年8月於劍川實地考察時高功史憲文的講述整理而成，附圖則由筆者依據當時的示範錄像及照片繪製而成。

### （一）關於「斗」的說明：

- （1）掐斗均用左手，具體為以左手拇指掐其餘四指的有關部位。
- （2）一般手掐斗時，腳隨其後踏相應之斗。



十二地支在左手各指的位置  
：

- |      |       |       |       |
|------|-------|-------|-------|
| 1. 子 | 2. 丑  | 3. 寅  | 4. 卯  |
| 5. 辰 | 6. 巳  | 7. 午  | 8. 未  |
| 9. 申 | 10. 酉 | 11. 戌 | 12. 亥 |

(3)「斗」的用途：

三臺：用於送文件。

亥卯斗：用於咒水。

九鳳罡：用於咒水。

昇天斗：用於變食。

九宮八卦：用於《奠土》及《朝斗》敬詞。

南斗：用於咒水及《朝斗》敬詞。

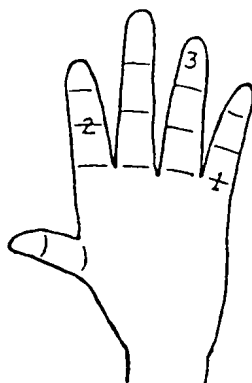
咒〈三光水〉：「三光」指太陽、太陰、天罡，太陽掐南斗，太陰掐北斗，天罡掐天罡斗（子午斗）。

安「五方」：東方掐青龍斗，南方掐朱雀斗，西方掐白虎斗，北方掐玄武斗，中央掐天罡斗（子午斗）。

## 附圖一：掐斗

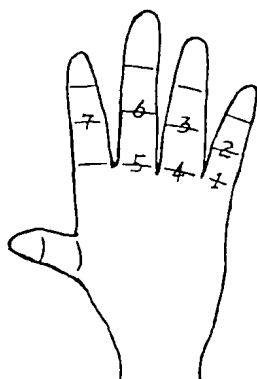
### 掐三臺

1.亥 2.卯 3.未



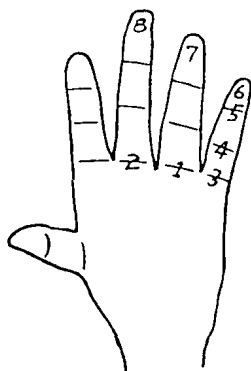
### 掐亥卯斗

- 1.亥 2.戌 3.兌 4.子  
5.丑 6.寅 7.卯



### 掐昇天斗

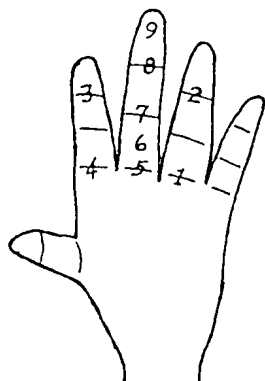
- 1.子 2.丑 3.亥 4.戌  
5.酉 6.申 7.未 8.午





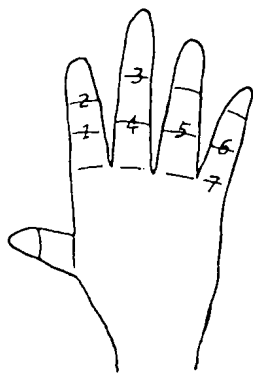
### 掐九鳳罡

- 1.九 2.鳳 3.破 4.穢 5.精  
6.邪 7.滅 8.亡 9.懾



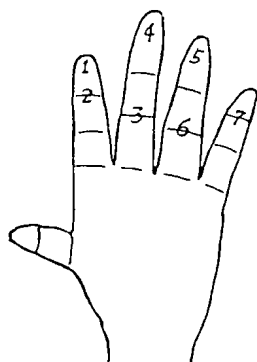
### 掐南斗

- 1.卯 2.辰 3.離 4.中  
5.兌 6.戌 7.亥



# 掐北斗

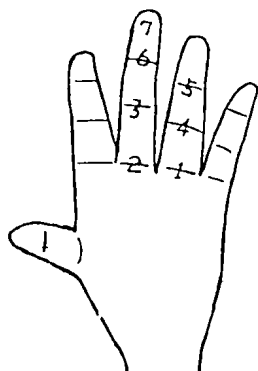
- 1.巳 2.辰 3.玉 4.午  
5.未 6.兌 7.酉



# 掐天罡斗

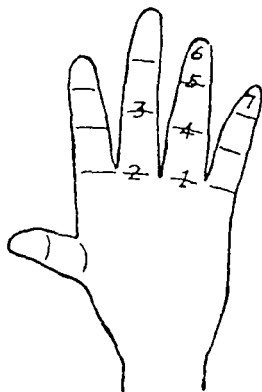
(子午斗)

- 1.子 2.丑 3.玉 4.兌  
5.坤 6.離 7.午



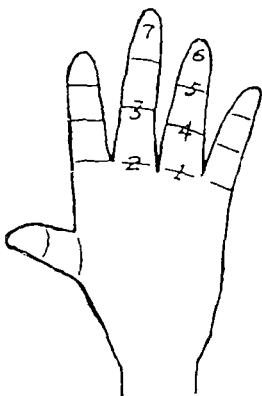
### 掐青龍斗

- 1.子 2.丑 3.玉 4.兑  
5.坤 6.未 7.申



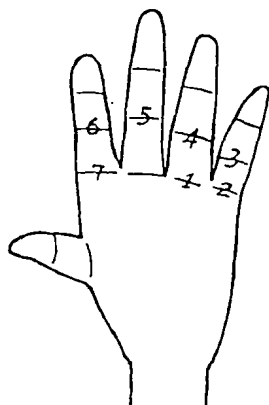
### 掐白虎斗

- 1.子 2.丑 3.玉 4.兑  
5.坤 6.未 7.午



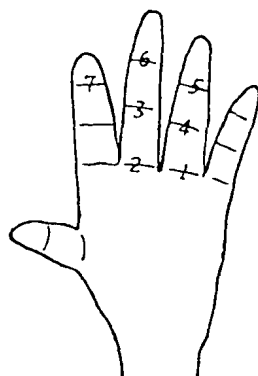
### 掐朱雀斗

- 1.子 2.亥 3.戌 4.兌  
5.玉 6.卯 7.寅



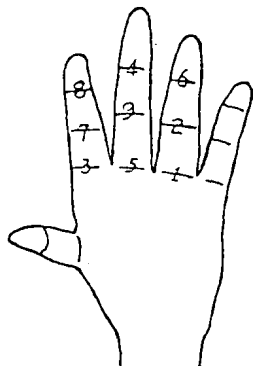
### 掐玄武斗

- 1.子 2.丑 3.玉 4.兌  
5.坤 6.離 7.辰



### 掐九宮八卦

- 1.乾 2.兌 3.艮 4.離 5.坎  
6.坤 7.震 8.巽 9.中



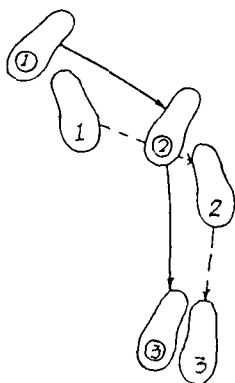
### (二)踏斗(步罡)說明：

- (1)踏斗(步罡)一般以左腳踏之，右腳跟隨作適當移步，最後兩腳合併結束。
- (2)圖中「123…」表示左腳步伐，「①②③…」表示右腳步伐。
- (3)圖中虛線「——→」表示左腳所踏線路，實線「→」表示右腳移步線路。
- (4)阿拉伯數字後面的漢字，例如：1.亥 2.卯等表示左腳每踏一步的名稱。

## 附圖二：踏斗（步罡）

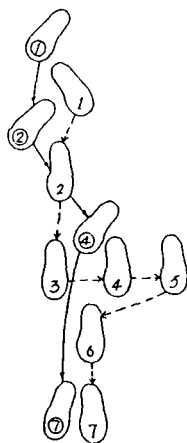
### 步三臺

1.亥 2.卯 3.未



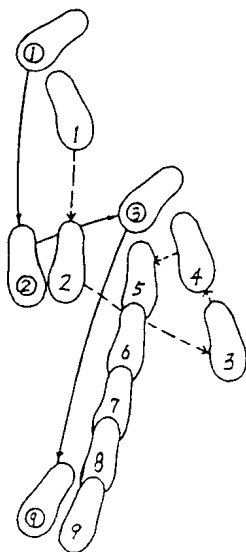
### 踏亥卯斗

1.亥 2.戌 3.兌 4.子  
5.丑 6.寅 7.卯



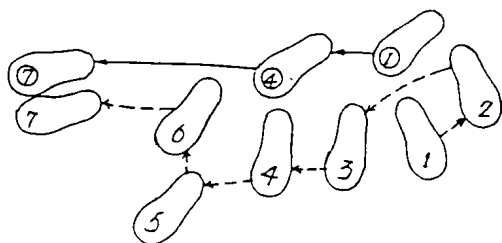
### 踏九鳳罡

1. 九    2. 鳳    3. 破    4. 穢    5. 精  
6. 邪    7. 滅    8. 亡    9. 懾



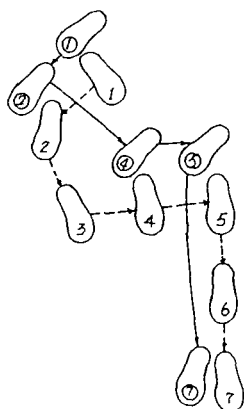
### 踏南斗

1. 離    2. 旨    3. 火    4. 天  
5. 尊    6. 勝    7. 懾



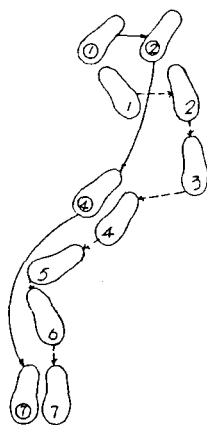
### 踏北斗

- 1.貪狼 2.巨門 3.祿門 4.文曲  
5.廉貞 6.武曲 7.破軍



### 踏天罡 (子午斗)

- 1.斗 2.勺 3.灌 4.行  
5.畢 6.匏 7.票

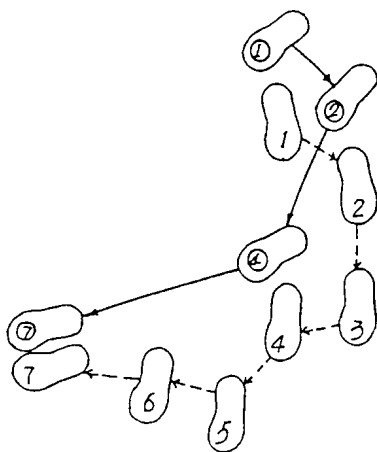




踏青龍斗

1.子 2.丑 3.玉 4.兑

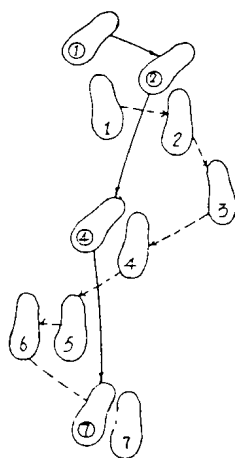
5. 坤    6. 未    7. 申



踏白虎斗

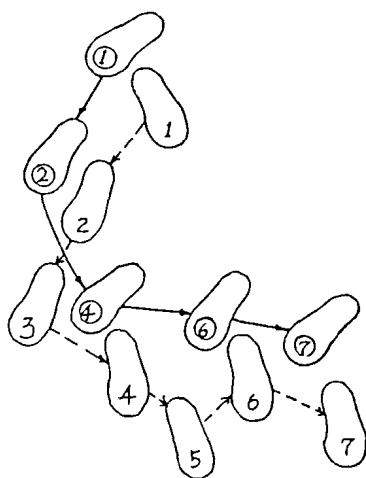
1.子 2.丑 3.玉 4.兑

5. 坤    6. 未    7. 午



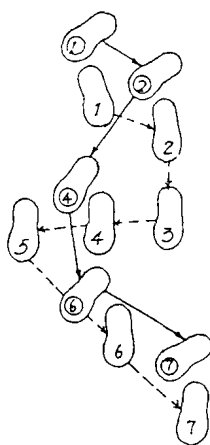
### 踏朱雀斗

- 1.子 2.亥 3.戌 4.兌  
5.玉 6.卯 7.寅



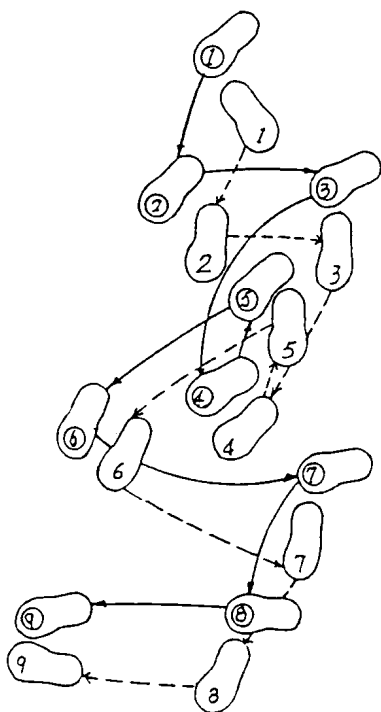
### 踏玄武斗

- 1.子 2.丑 3.玉 4.兌  
5.坤 6.離 7.辰



### 踏九宮八卦

1. 乾宮通天門
2. 兌將臨雄兵
3. 艮宮封鬼路
4. 離宮駕火輪
5. 坎水涌波濤
6. 坤道留人門
7. 震雷霹靂聲
8. 巽風動山嶽
9. 無事中宮門



### (三)手訣的用途

火車訣：用於封鬼門

泰山訣：用於破地獄

五雷訣：用於《奠土》、〈蕩穢〉、〈解結〉

五廚訣：用於變食

白鶴訣：用於焚化（陽日用）

金盤玉印：用於焚化（陰日用）

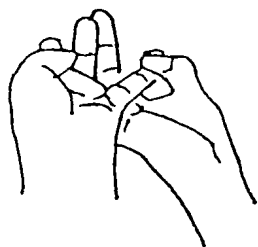
注：陽日與陰日是以十天干，即「甲乙丙丁戊己庚辛壬癸」來計算，其中奇數者為陽，偶數者為陰。

### 附圖三：手訣

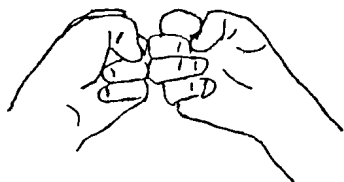
火車訣



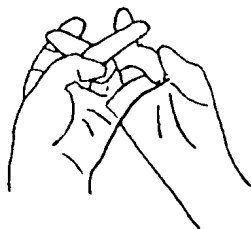
泰山訣



五雷訣



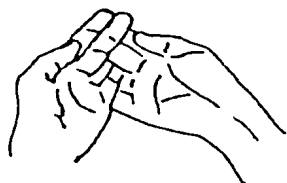
五廚訣



白鶴訣



金盤玉印



## 附錄二：圖片

1. 劍川金華山金華古寺
2. 進行《公齋》、《朝斗》時的金華古寺老君殿天字臺
3. 《公齋》內壇中的「三寶壇」
4. 《公齋》內壇中的「水官壇」和「火宮壇」
5. 《公齋》「師壇」
6. 高功與齋主在《公齋》外壇行「五奉請」
7. 高功張河成和提綱李鼎福
8. 《公齋》中的召亡
9. 高功史憲文和提綱趙吉民
10. 《公齋》中高功帶領齋主引亡過「昇天橋」
11. 高功劉來吉
12. 《公齋》執事榜



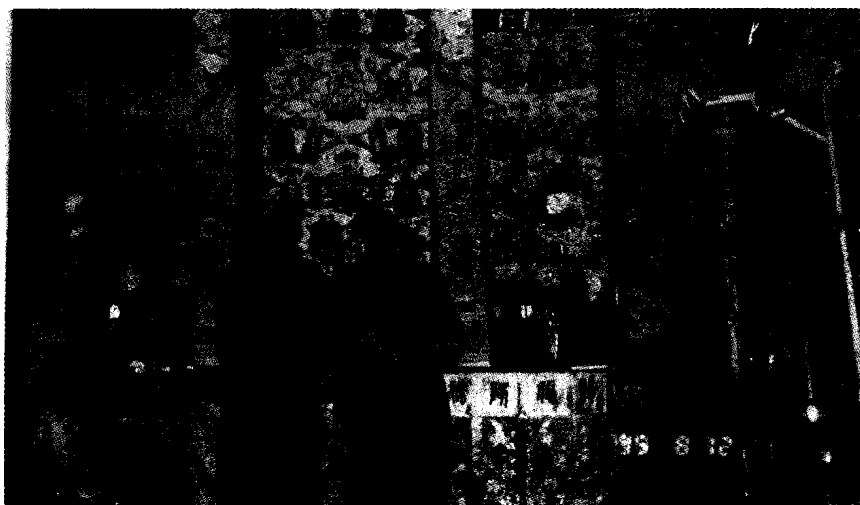


▲圖一：劍川金華山金華古寺

▼圖二：進行《公齋》、《朝斗》時的金華古寺老君殿天字臺

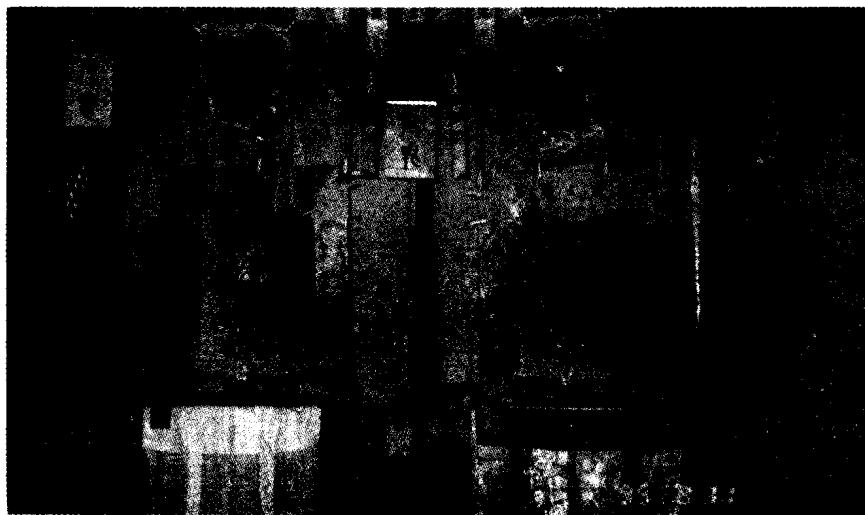






▲圖三：《公齋》內壇中的「三寶壇」

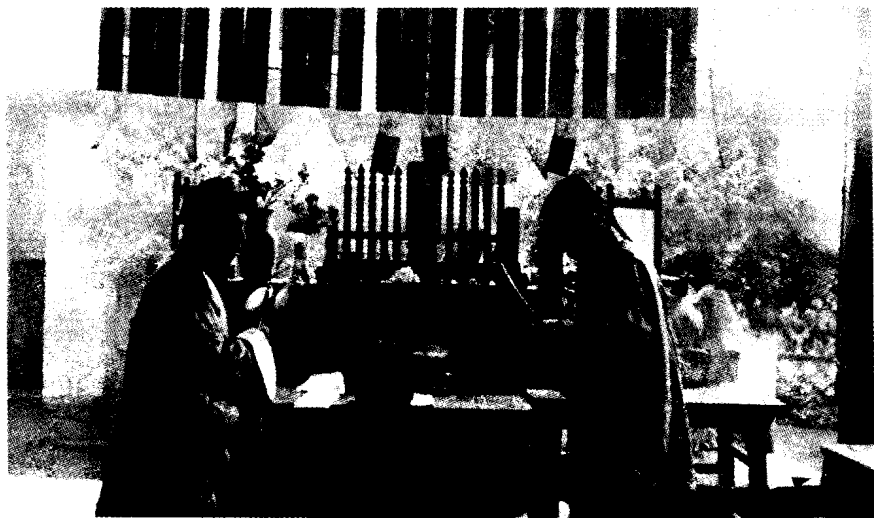
▼圖四：《公齋》內壇中的「水官壇」和「火官壇」





▲圖五：《公齋》「師壇」

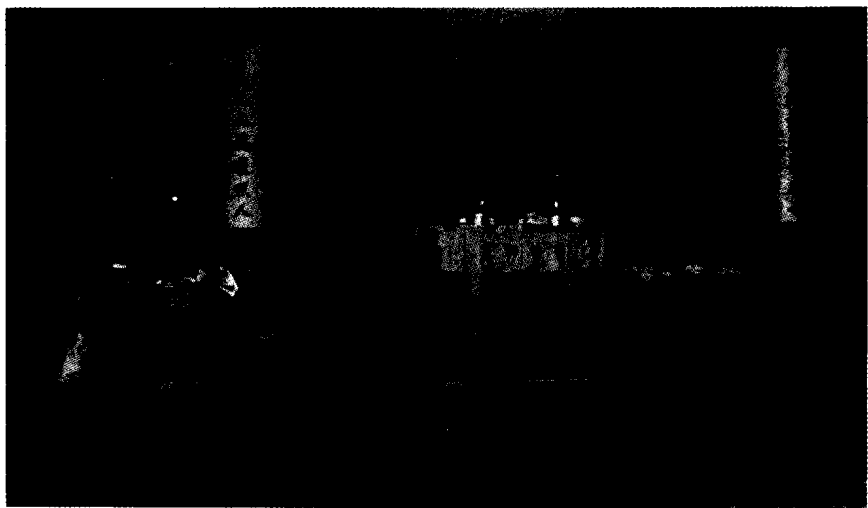
▼圖六：高功與齋主在《公齋》外壇行「五奉請」





▲圖七：高功張河成（左）和提綱李鼎福（右）

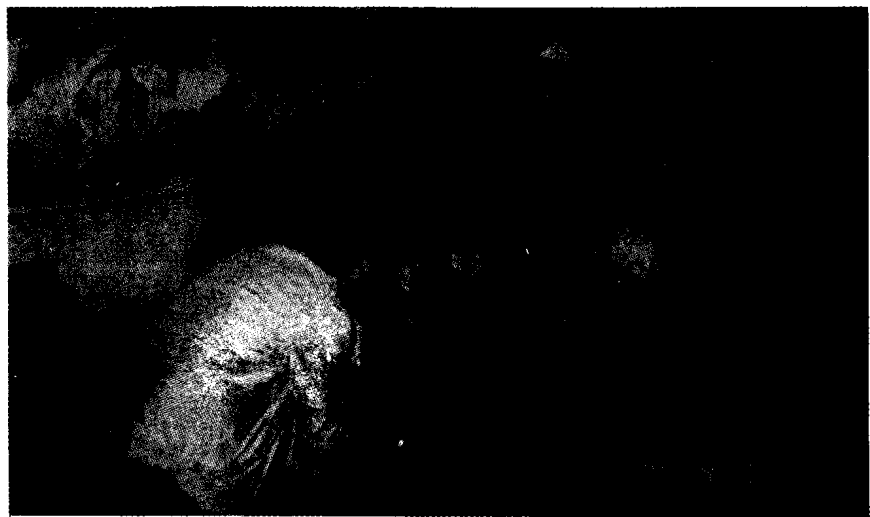
▼圖八：《公齋》中的召亡





▲圖九：高功史憲文（左）和提綱趙吉民（右）

▼圖十：《公齋》中高功帶領齋主引亡過「昇天橋」





▲圖十一：高功劉來吉

▼圖十二：《公齋》執事榜



## 後 記

本書由筆者在香港中文大學音樂系曹本冶教授指導下完成的博士學位論文修訂補充而成。就本書研究對象而言，筆者是一九九四年入香港中文大學音樂系攻讀博士學位，並參與曹本冶教授主持的「中國傳統儀式音樂研究計劃」有關工作，通過曹教授的實地考察等資料才首次認識的。後於一九九五年暑期兩赴劍川進行考察，一九九六年暑期又第三次赴劍川實地考察。筆者的研究，從初期的選題和考察的開始就得到曹本冶教授資料上的幫助及方法上的指導，後期的整個研究和寫作過程也一直得到他的不斷鼓勵和悉心指導。正是由於曹教授的幫助、鼓勵和指導，才使筆者對本書的研究對象從不認識到認識，從知之不多到知之較多，進而到系統研究。今天，在本書完成之際，特向曹本冶教授致以衷心感謝！

在研究中，筆者還從中大音樂系余少華教授和韋慈朋（John Lawrence Witzleben）教授那裡得到有關參考書。而筆者的碩士導師，北京中央音樂學院伊鴻書教授，以及中央音樂學院音樂學系系主任袁靜芳教授一直十分關心筆者的學習和研究，並不辭辛勞地在北京為筆者購買和找尋有關書籍和資料，促使筆者的研究能順利進行。此外，在尋找資料的過程中，筆者還得到中央音樂學院江小韻女士的幫助。在此，向各位師長和朋友深表謝忱！

本書研究對象的實地考察是在夫君張松林的鼎力支持和直接參與下進行的。夫君曾先後三次同筆者一起赴劍川考察，使本書的考察計劃得以圓滿完成，功勞實不可沒。

在筆者赴劍川考察期間，高功史憲文、劉來吉、張河成、張茂庭先生，以及劍川縣金華古寺道教管理委員會秘書尹朝定先生和劍川縣退休教師陳明先生等曾多次接受筆者的採訪，使筆者的研究獲得了難得的第一手資料，功德無量！

本書的後期修改還得到福建師範大學王耀華教授、香港中文大學余少華教授和陳永華教授等的寶貴意見，使筆者獲得許多有益的啓示，謹此致以誠摯的謝意！

羅明輝

1998年6月

於香港中文大學音樂系

國家圖書館出版品預行編目資料

雲南劍川白族道教科儀音樂研究 / 羅明輝著 .--  
臺一版 .--臺北市:新文豐, 民 90  
面; 公分 .--(中國傳統儀式音樂研究計  
劃系列叢書;20)

參考書目:面

ISBN 957-17-1947-1(精裝)--ISBN 957-17-  
1948-X(平裝)

1.道教-儀式 2.宗教音樂

234.5

90010934



[ G e n e r a l     I n f o r m a t i o n ]

书名 = 云南剑川     白族道教科仪音乐研究

作者 = 罗明辉著

丛书名 = 中国传统仪式音乐研究计划系列丛书

页数 = 3 7 7

S S 号 = 1 3 2 1 9 9 1 3

出版日期 = 2 0 0 1 . 0 8

出版社 = 新文丰出版公司

I S B N 号 = 9 5 7 1 7 1 9 4 8 X

中图法分类号 = J 6 0 8

原书定价 = 1 0 . 0 0

主题词 = 道教 - 仪式 - 宗教音乐

参考文献格式 = 罗明辉著 . 云南剑川     白族道教科仪音乐研究 . 新文丰出版公司 , 2 0 0 1 . 0 8

.