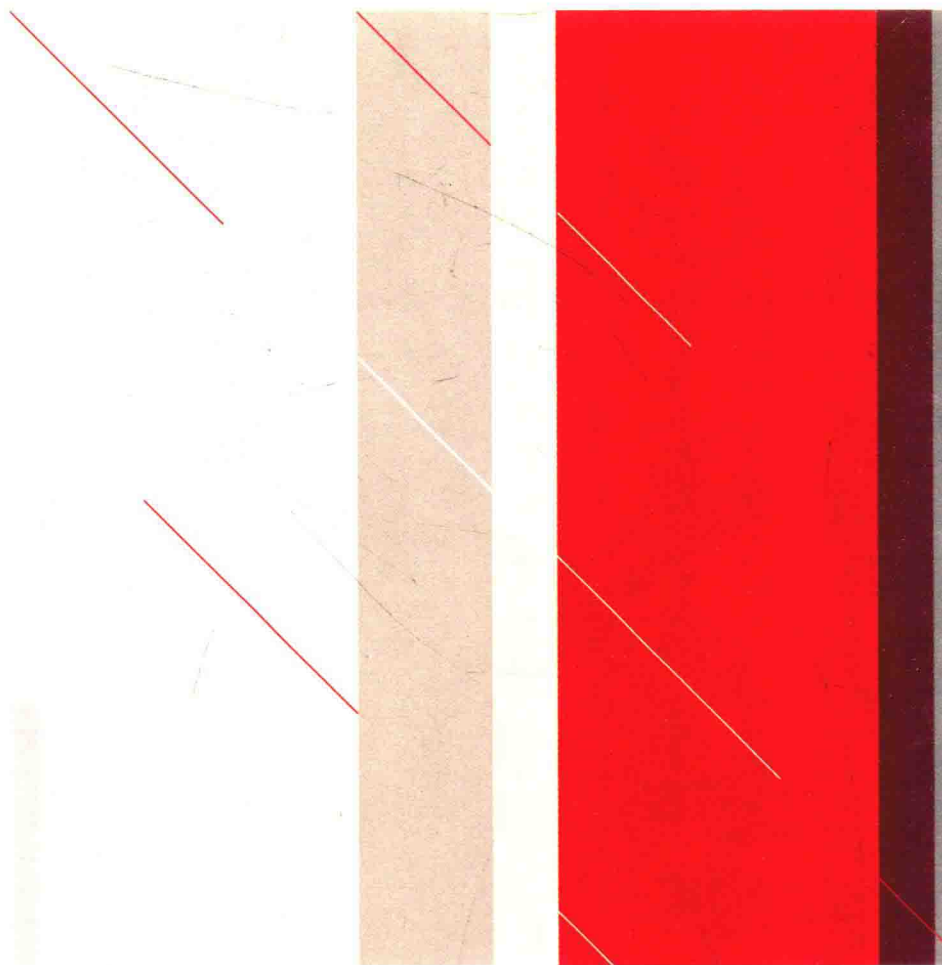


上海市高校人文社会科学重点研究基地基金资助
蓬莱道教音乐研究基金资助
中国仪式音乐研究丛书

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

云南瑶族道教 科仪音乐

杨民康 杨晓勋 著



上架建议：音乐理论

ISBN 978-7-5039-5721-5



9 787503 957215 >

定价：39.00元

云南瑶族道教 科仪音乐

杨民康 杨晓勋 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

云南瑶族道教科仪音乐/杨民康, 杨晓勋著. —北京: 文化艺术出版社, 2013. 12

ISBN 978 - 7 - 5039 - 5721 - 5

I. ①云… II. ①杨…②杨… III. ①瑶族—道教—宗教仪式—宗教音乐—研究—云南省 IV. ①J608②B955

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 268099 号

云南瑶族道教科仪音乐

著 者 杨民康 杨晓勋

责任编辑 王 红

封面设计 姚雪媛

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyschs.com

电子信箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2014 年 1 月第 1 版
2014 年 1 月第 1 次印刷

开 本 700 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 23.75

字 数 360 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 5721 - 5

定 价 39.00 元

版权所有, 侵权必究。如有印装错误, 随时调换。

前 言

近日获知，本书简体版即将在上海音乐学院仪式音乐研究中心资助下，由文化艺术出版社出版。欣慰之余，也有几点新的感言。

本书的繁体版于1997年完成，2000年由台北新文丰出版公司出版，迄今已十多年了。其间，经历了我们两位作者相继于香港中文大学音乐系完成博士学位，而后各奔东西，异地谋生的风雨之途；也映现了我们在仪式音乐研究方面上下求索，一路前行的曲折过程。回想当年，恩师曹本冶教授充满睿智，富于胆识，带领我们一帮中青年学者，以道教仪式音乐研究为起点，以香港中文大学音乐系仪式音乐研究计划作为平台，不畏险阻，一齐闯入中国传统仪式音乐研究这块昔日的学术高地和禁地，先后在台湾出版了21本学术专著，在内地出版了多部理论著作和西南、西北、华南、华东等多卷本地域性系列论文集，还有十余部已出版、未出版的博士、硕士学位论文。如今，先生已经先后从香港中文大学音乐系和上海音乐学院仪式音乐研究中心任上荣休，吾辈学子也早已走出壮年，渐入花甲。此时，依托仪式音乐研究中心及文化艺术出版社富于远见的学术规划，师生们看到自己的一部部仪式音乐研究专著以简体版形式在内地陆续出版，虽有姗姗来迟之虞，然而也不免为终于完成了一桩多年的夙愿而感到由衷的高兴。

中国传统仪式音乐研究作为一门新兴的民族音乐学（音乐人类学）学科门类，若从最初的港台、内地学界互动论始，几乎与中国的改革开放和文化发展的新时期同龄，如今早已度过自己的30年华诞。经过一段时间的学术理论和田野实践的积累，目前已经形成了有代际传承特点的学术梯队，正在渐渐成

为了一支有自己学术基地、刊物平台和丰厚研究成果的学术劲旅。学术形势的迅猛发展，不断召唤着兼具前沿学术思维和本土文化内涵的学术成果。在瑶族道教仪式音乐研究这个领域，本书繁体版乃是其中首部仪式音乐民族志专著，仅在该书面世以来的短短十余年里，已通过香港中文大学、中央音乐学院、星海音乐学院和广西艺术学院等教学基地，培育出一支有较高学历层次、多学科知识结构并经受过严格专业学术训练的研究团队，产生了包括四部博士学位论文、多部专著和数十篇论文在内的一批学术研究论著，其研究对象涉及广西、广东、云南、湖南四省瑶族仪式音乐，并且还将把学术目光进一步投注到相关的南方跨界族群音乐研究领域。我们将在这一专题领域里，以本书简体版在内地发行为新的起点继续耕作，以期不断地推出新的学术成果。

还有必要说明的是，在简体版中，为了维护该研究成果自身的历史性面目；保持其时代性、阶段性学术意义，其内容将基本维持原样，笔者仅只在简体体例和个别行文上做了修订，更换了少量图片。

此外，需要感谢上海音乐学院仪式音乐研究中心的项目策划和给予经费支持！感谢责任编辑王红女士所做的大量细致、认真的修订工作！

作者谨识

2013年10月10日

绪 论

地广物丰、山水雄秀的中国南方，自古便是氏羌、百越、百濮、三苗等古代民族的生息、繁衍之地，如今则居住着分属于上述民族系统的三十余个少数民族，瑶族是其中民族历史和传统文化较为悠久，分布地域较广的古老民族之一。由于瑶族是一个人口较多、跨国界分布的少数民族，若想了解云南瑶族道教音乐在整个瑶族传统音乐文化中的地位，同时能对它与其他瑶族支系道教音乐的关系也有所了解，就必须先对云南瑶族在整个瑶族系统中所处的地位及其与其他瑶族支系之间的关系有一个清楚的认识。

瑶族作为单一的民族共同体，内部使用语言的情况较为复杂，一般可从语言上划分为瑶语支、苗语支、侗水语支和汉语支四大支系。现今在各瑶族居住地区，有约近一半人使用语言为汉藏语系苗瑶语族的瑶语支，五分之一使用的语言属苗语支，还有少部分人使用壮侗语族语言。由此可见，瑶语支是人口最多、分布最广的大支系，也是瑶族的主体部分。瑶语支又可分为三个方言和五个土语，三个方言为绵荆方言、标交方言和藻敏方言；五个土语为尤绵土语、荆门土语、标曼土语、标敏土语和交公绵土语。各支系之间常常不能用本民族语相互通话，而必须借助于汉语、壮语或其他族际语交谈。在漫长的历史演变过程中，瑶族由于迁徙路程十分长远，居住面积非常广泛，而出现了众多的称谓。据有人初略统计，瑶族自称多达 96 种，他称达 456 种，其中，又以主要讲瑶语支尤绵土语的“绵”、荆门方言的“门”和标敏土语的“敏”人数最多，约占整个瑶族人口的 65% 以上。据 1990 年统计，我国瑶族共有 213.4 万人，主要分布在我国西南和中南部的广西、湖

南、云南、广东、贵州、江西六个省（区）的一百三十多个县内。同时，瑶族还作为跨境民族，散居越南、泰国、老挝等东南亚国家，还有一部分迁至法国、美国和加拿大定居。中国境内的瑶族以广西分布最多，约占百分之六十一，其次为湖南和云南。^①

据1982年统计，云南瑶族共有147,208人，其中以称为“门”（自称）或“蓝靛瑶”（他称）的部分瑶族为主，计约108,025人，其次是“绵”（自称）或“盘瑶”（他称），计约40,570人。据1990年的统计资料，云南省的瑶族已达17.3万人，以该省文山州富宁县（37,609人）、红河州金平县（37,038人）和河口县（瑶族自治县，18,623人），以及麻栗坡、广南、勐腊、元阳、绿春等县分布最多。仅据1982年有关的统计数字加以比较，可以看出这样一个特点，由于在瑶族总人口中数量高居于第二位的荆门土语人口为164,092人，云南省就占了10万余人，故讲该土语的蓝靛瑶主要是居住在云南省境内，而在瑶族总人口中数量高居第一位的尤绵土语人口为411,791人，主要是居住在广西（186,905人）和湖南（134,794人）两省区。换言之，相对于广西、湖南、广东等瑶族居住较多的省区，云南瑶族的一个重要特点就在于它是以蓝靛瑶支系为主体，并且，它在整个瑶族系统中具有最大参照意义的子系统，则是主要分布在广西、湖南等省区，占瑶族人口第一位的盘瑶支系。

在南方少数民族中，瑶族以族源深远、迁徙频繁、散布广阔著称。其早期历史说法不一，大致有“山越说”、“五溪蛮说”和“多元说”等。大多数人认为，瑶族的族源起初与“九黎”、“三苗”以及后来的“荆蛮”、“长沙武陵蛮”、“五溪蛮”、“莫瑶”、“蛮瑶”等古代民族有关。唐代以前，瑶族主要分布在湖南及两广境内。元、明、清时期，一部分瑶族逐渐迁至贵州、云南等地，并由上述地区辗转流往越、泰、老等东南亚国家。20世纪70年代以来，更由于东南亚地区的战乱，致使一些瑶族漂洋过海，迁往法国、美国、加拿大等国定居。

瑶族的宗教信仰状况甚为复杂，根据各瑶族支系宗教信仰所做的综合分

① 以上资料主要转引自黄钰、黄方平：《国际瑶族概述》第一章第一、二节。

析,系以道教信仰为主,其中掺杂有部分佛教和儒家的文化因素。同时,具有自然宗教性质的图腾崇拜、鬼魂崇拜、祖先崇拜,以及杂有本民族信仰和外来道教信仰色彩的多神崇拜等,在瑶族社会里都不同程度有所保留。从云南瑶族道教信仰情况来看,占瑶族大多数人口的蓝靛瑶以及红头瑶、板瑶等支系都存在道教信仰的痕迹。其中又以属蓝靛瑶支系的顶板瑶、白线瑶、沙瑶等活动最为频繁,所保存的道教文化型态最为丰富完整。在这些瑶族地区,几乎所有村寨都至今保持着“度戒”、“祭龙”、“打斋”等传统宗教活动,并且在相应的仪礼过程中都要使用一整套道教经籍、服饰、神像挂图,以及道具、法器、音乐、舞蹈等。蓝靛瑶道教又分为“师派”和“道派”两个派别,在大多数情况下,师、道两派是在同一仪式场合进行斋醮活动,尽管它们在所信仰的神祇和经籍、仪程以及祭祀内容等方面都有明显差异,但彼此相处和谐,互映成趣。在道教音乐方面,各地蓝靛瑶支系内部存在大致相似的歌腔、法器、人员组织和音乐活动方式,但“师派”和“道派”之间的音乐有所不同,在各州、县蓝靛瑶之间也存在某些地域性风格差别。而在蓝靛瑶与其他支系之间,道教音乐因素的差异就更明显一些。

众所周知,由于瑶族从其先民集团——秦、汉之际的“武陵蛮”、“长沙蛮”、“五溪蛮”时期开始,便在长期历史发展过程中与周围其他民族集团有过广泛的接触,其传统文化中含有较为复杂的相异民族文化成分。以致长期以来,在有关瑶族历史与文化的研究领域内,人们对这种“多源文化”现象甚为关注。特别是近几年来,杂糅有道教和自然宗教,以及部分佛教因素的瑶族宗教文化系统这一宗教文化现象,更引起了国内外瑶族学界的特殊重视,短短十余年间,便有数十篇论文问世。国内学者中,广西和云南等地学者以其天时、地利、人和之便,在田野工作和学术研究中取得了不少成绩;国外则以日本、法国等国学者最为活跃,他们凭借资金和信息来源的优势,在对东南亚瑶族的考察研究和中国瑶族与东南亚瑶族的比较研究中,展示了许多有关瑶族道教文化的成果。上述研究成果中有一个重要的学术进展,便是在以往调查材料所披露的瑶族宗教中含有道教因素这一原有基础之上,许多学者又撰文肯定了瑶族宗教文化是以道教为主体这一基本事实。然

而,尽管所取得的成绩是显著的,但由于瑶族分布地域广阔,支系繁多,以及瑶族传统民族文化和宗教文化中存在着多源性、多相性等复杂性因素,致使目前在瑶族研究领域里,对瑶族以道教为中心的宗教文化系统进行的整体性研究,还仅只能说是刚刚起步,在研究的深度和广度两方面还有待于进一步拓展。

在此,有必要进一步强调的一个问题是,既然目前学术界已大致肯定了瑶族宗教文化乃是以道教为基本特性,也就难以回避这样一个问题:即瑶族宗教文化也一定程度上具有道教文化特有的多相性和系统性特征。也就是说,道教文化作为一种中国人特有的准人为宗教现象,除了具有较完备的神学或哲学思想体系之外,它还是一个融文学、艺术、医学、养生学以及较朴素的自然科学和法学理论思维于一身的多重文化集合体。上述特性在瑶族道教文化里也同样清晰可见。当然,这种多相性和系统性因素并非人为宗教或人为文化所独有,在原始文化或自然宗教里,也同样包含着这两种因素在内。但是,由于原始文化和人为文化乃是不同社会文化生态环境条件下的产物,它们各自的发展过程受到规模和速度相异的社会文化发展演化规律的支配,文化的多相性因素可独立凸现和系统性因素能精微细分的程度也就大相径庭。一般来说,在原始文化中,由于社会与文化的分化程度不明显,多相性因素往往相互缠结,彼此难分,若要想就某一个具体侧面进行研究的话,必须将此侧面置于整体文化中进行观照,才能对该侧面自身有一个清晰的了解;与此相比,对于人为文化中常常已经分化发展,甚至可能已独立为某一学科或门派的多相性侧面因素来说,虽然对它们进行的研究也离不开对其外在整体社会文化环境范围的考察,但可依靠该侧面自身条件因素的可能性毕竟要大得多,由此也就为我们带来了从材料来源、研究条件、研究方法,乃至研究结果的种种不同之处。现在将话题引回到瑶族道教文化的主旨上来,回首该领域以往的研究,应该说在对瑶族道教文化的多相性考察上,过去曾从民俗学角度,将瑶族道教中的“度戒”仅视为成年礼加以描述,如今也还仅只限于从宗教学角度去研究其道教内涵。除此之外,是否还能从与瑶族道教的不同文化面相相关的各种学科侧面,如语言学、医学、养生学乃至音乐、美术、文学等艺术学角度,去进一步挖掘其一般

性与特殊性内涵呢？想必是可以，而且是非常必要的！本书选择了一个至今尚未有人采取的道教音乐研究视角，也就是想用实践来证明上述理论观点的可行性。下面，还将结合以上观点，就云南瑶族道教音乐的研究范围、资料来源和研究方法等问题略抒己见。

关于云南瑶族道教音乐的研究范围，从一般意义来看，自然应该包括云南省境内各瑶族分布区域的道教音乐在内。然而，鉴于道教作为一种准人为宗教，乃跨民族、地域存在的文化现象，具有广泛传播的能力和普遍性的影响，以致云南各地瑶族道教及道教音乐在有着某些个性化细微差别的同时，在基本形态和内容上则存在着大体一致的共性化特征。而且，云南省的瑶族绝大部分属于蓝靛瑶支系，该支系不同地区道教音乐具有的共性化特征尤其明显。因此，我们在普遍收集各地有关资料的同时，将田野调查和研究工作的重点放在云南省唯一的瑶族自治县——红河州河口瑶族自治县和文山州富宁县，在1995年1—3月间我们共同进行的一次考察中，分别对河口县属蓝靛瑶支系的顶板瑶和沙瑶、属盘瑶支系的红头瑶，以及富宁县的蓝靛瑶（白线瑶）等支系进行了采访。采访内容包括录音、录像、摄影和实地调研。此外，还收集了许多红河、文山、西双版纳等地州各县的民间音乐集成、民间舞蹈集成和地方史志中的有关资料。为了更为准确地把握云南瑶族道教音乐的艺术和文化特性，在本书的第五章里，把研究范围伸出了云南省界，将视角转向云南瑶族道教音乐与其他省区瑶族，以及汉、壮、毛南等民族道教音乐之间的比较，意在从更高、更广的中国道教文化整体层面上，通过纵向和横向的互映对比，努力寻求云南瑶族道教音乐文化的本质性内涵。

就云南瑶族道教音乐研究的资料来说，必须注意到作为准人为宗教的道教区别于自然宗教的一个重要特点，就是人为宗教作为一种跨民族、地域存在的文化现象，其发展过程必须同时借助于横向传播和纵向传承两种不同传媒途径。而自然宗教则一般仅仅使用纵向传承的途径，且仅以狭义民族——氏族、部落和地域性为基本传承范围。若就上述两种传媒方式的性质而言，自然宗教的传承一般以口传为主，人为宗教则往往兼具书面和口传二者因素。所以，瑶族道教音乐不像自然宗教音乐那样以口头传承为主，而是采用口头与书面相结

合的方式传承、传播教义，并且，这种传承传播过程是融汇在规范化、程序化的道教科仪之中。这种传媒特点，使我们不仅能够通过田野调查工作采访（录）到许多感性化的口传音响资料，也能从民间流传的大量道教经籍中获取可偏重于理性化分析的文字材料，并且在将这些资料与极其丰富的汉族道教经籍资料对比研究之后，能够将对瑶族道教音乐文化的认识提高到一个前所未有的高度。此外，通过观看道教科仪的演示，也能够具体、清晰地观察到不少道教音乐文化内容。就此而言，我们在田野调查工作中，先后共采录了瑶族道教音乐曲目一百二十余首，阅读民间传抄的经籍文字资料近百本，约数十万字，并对其中部分经籍进行了收集、拍摄或摘录，此外还拍摄了许多录像和照片资料，为本书的写作奠定了必要的基础。

在研究方法上，本书力图采用民族音乐学（Ethnomusicology）“研究文化环境中的音乐”这一方法论原则，而尽力避免陷入单纯音乐学研究的框臼。这是因为我们所研究的对象——瑶族道教音乐一方面还远不具备作为纯粹人为文化应有的一般性质；另一方面也还并未作为一门纯粹艺术性科学，从整体社会文化中分化出来。它与其他民族道教音乐一样，不仅带有传统封建社会中文人文化（或官方文化，具有人为文化性质）因素与民间文化因素混合相融的印记，而且还由于这种宗教音乐文化长期存在于边远少数民族地区，其整体社会性质更向民间文化一端倾斜。如前所述，对于此类对象中的不同文化要素，必须结合兼用多种不同的研究手段来对付。因此，对于瑶族道教音乐的研究来说，首先面临的是要将音乐学与宗教学、民族学、民俗学、社会学等社会科学结合的问题。在具体研究层面上，则应该使应用某一单纯人为文化学科的研究手段与采用多学科方法进行整体性考察的研究手段相结合，同时还须兼顾到单一文化或艺术面相的研究与多相性的研究之间的结合关系。比如说，瑶族道教中存在“师派”和“道派”两种分支，对于主要寄存在“道派”里，属于较具文人文化性质的道教中晚期南天师道的道教和道教音乐因素，完全可以结合道教自身的宗教理论，并利用目前既有的道教与音乐文化研究成果来进行考察；对于其中主要寄存在“师派”里，与道教早期天师道和瑶族自然宗教有关的民间道教和道教音乐因素，我们只有将它置于包含瑶族文化在内的中国传

统文化整体环境之中，将它与种种宗教与世俗的文化因素之间的相互关系进行比较之后，才能从中分离出可称之为“瑶族道教音乐”的特质要素。从上述意义来看，本书在以音乐为主要考察对象的同时，还穿插了许多有关瑶族道教文化内容的论述，想必能够得到读者的理解。

第一章 云南瑶族道教科仪与科仪音乐概况

- 第一节 瑶族道教的分布与源流特征 / 4
- 第二节 “师派”、“道派”的宗教特征辨异 / 21
- 第三节 道教科仪的类型与功能特征 / 49
- 第四节 道教科仪中的音乐、唱词、乐器和舞蹈 / 58

第二章 云南瑶族道教科仪与科仪音乐

- 第一节 道教科仪及科仪音乐的一般性特征 / 74
- 第二节 文山瑶族的道教科仪及科仪乐舞活动实录 / 103
- 第三节 河口瑶族的道教科仪及科仪乐舞活动实录 / 127

第三章 云南瑶族道教仪式音乐分析

- 第一节 分类特征 / 155
- 第二节 旋律风格和调式 / 167
- 第三节 曲体结构和节奏 / 177
- 第四节 打击乐器及其节奏 / 180
- 第五节 瑶族道教音乐与汉族传统音乐的联系 / 182
- 小结 / 192

第四章 云南瑶族道教科仪音乐的社会文化属性与功能特征

- 第一节 社会文化属性 / 197
- 第二节 文化功能及其变迁 / 213

第五章 云南瑶族道教音乐文化的跨民族、地域比较研究

第一节 与汉族道教科仪及科仪音乐的比较 / 224

第二节 与其他少数民族道教科仪及科仪音乐的比较 / 249

第三节 与其他瑶族支系道教科仪及科仪音乐的比较 / 263

附录

附录一 主要参考文献 / 283

附录二 曲例 / 288

附录三 图例 / 354

后记 / 366

第一章

云南瑶族道教科仪与科仪音乐概况

在云南省境内，尽管对于谁是最早的土著民族众说纷纭，但人们皆不否认，在此范围内居住较早的少数民族，多是氐羌、百越、百濮三大古代民族集团的后裔。故从此意义上来说，作为古代三苗集团的后裔，原居荆楚之地的瑶族在云南可被视为一个外来民族。因此，与上述久居云南的各少数民族相比，瑶族确实有着许多与众不同的地方。就拿宗教信仰来说，云南少数民族中存在的信仰类型极其丰富，原存的民族宗教以自然宗教为主，其类难以数计，再加上外来的佛、道各派和伊斯兰教、基督教等，构成了鳞次栉比、纷繁多样的格局。其中，道教不仅在汉族地区流传，而且还在许多少数民族中流传较广。比如在迁入云南较晚的瑶族里，道教文化如今已具有非常大的影响，以致若说它在瑶族中已形成了一种全民性宗教信仰，或许也不为过。这种状况，自然与云南其他少数民族中原有的宗教信仰格局存在着很大差别。然而，若我们考察一下瑶族如今的分布状况和古代迁徙历史，然后再将它与瑶族信仰道教的现状作一对比，就会明白这种现象的形成并非偶然。可以说，云南瑶族道教与道教音乐的存在，是与古代瑶族先民与中原汉族频繁接触、相互学习的必然结果。但也必须看到，如今的瑶族道教与道教音乐在与本民族自然宗教融合之后，已经发展成为一种与汉族道教和道教音乐有所不同，具有某些民族宗教特点的宗教信仰类型。

第一节 瑶族道教的分布与源流特征

云南瑶族道教的分布和源流，总的来说与瑶族民族分布和历史源流相吻合。故此，若想说明瑶族道教的分布和源流问题，则有必要将其放到瑶族广阔的分布地域和悠久的传衍历史的纵、横两方面背景条件中加以叙述。

一、云南瑶族道教文化的分布特征

据各种调查资料披露，云南瑶族多半自明清以后陆续从两广一带迁来，也有部分从贵州或境外的越南、缅甸辗转迁入者。据笔者调查，迁来时间最晚的，在云南仅有两三代人的居住历史。由于迁入的时间、地点均有差别，而逐步形成了虽然原居住地和支系有别，但彼此分散交错而居的不同瑶族地域性村落集团。

云南瑶族人口虽然不算太多，但分布地域却非常广泛，就总的居住状况来看呈“大分散、小聚居”特点。一般情况下，瑶族喜好在半山丘岭地带结寨而居，在瑶族分布较多的红河、文山等地，瑶族村寨多是如此。而且，云南瑶族的聚居范围总是非常小，即便在瑶族自治县，瑶族聚居区一般也不会超过乡镇一级范围。另外，即使在县、乡地域范围内，瑶族人口的原居住地也往往相异。这样的例子，如金平县的红头瑶里，就有广东瑶、广西瑶、贵州瑶等差别，河口县的蓝靛瑶中，也有着顶板瑶、白线瑶和沙瑶等不同分支。然而，居于云南的瑶族，只要是属于同一个支系，不管原居住地和迁入时间有何不同，或者现居住地相隔多远，在信仰道教这一点上是共同的。同时，在同一大支系内部各分支之间，彼此所信仰的道教文化内容上，也总是存在着某些一致的共性特征，就拿远隔千里之遥的河口蓝靛瑶与西双版纳蓝靛瑶的道教相比较也是如此。我们若将视角移向东南亚各国分布的瑶族，从国外学者，特别是日本

学者调查的情况看,也毫无例外^①。若问为何会形成这样的分布特点,应该主要从两个方面加以说明:一是必须说明如今瑶族道教的文化源流,即它与汉族道教文化的历史渊源关系。二是有必要说明瑶族道教传入的时间、地点和传入瑶族之后的传播过程。

二、瑶族道教文化的历史源流

20世纪80年代以来,有人分别根据广西和云南等地的瑶族道教考察资料,认为瑶族板(盘)瑶、蓝靛瑶(山子瑶)等支系的道教均受到早期天师道、南天师道的深刻影响,同时亦信天师道正一派。^②笔者认为,从目前掌握的云南瑶族各支系道教材料来看,该地瑶族道教文化中内容较为一致和正一派道教因素较多者,主要应指瑶族中分布较广的支系之一——蓝靛瑶(广西称为“山子瑶”)支系的道教内容,而且道教正一派因素较集中地表现在师、道两派^③中的“道派”信仰内容里。具体来说,在瑶族蓝靛瑶支系的道教里,师、道两派在信仰系统上有着一定差别,其中“师派”的信仰系统至今仍然遗存早期天师道的许多特征,在“道派”的信仰系统中,则明显带有受到自新天师道(包括北天师道和南天师道诸派)对早期天师道进行改革和充实以后,于元明以来形成的道教正一派影响的痕迹。从现状上看,它与汉族正一道中的“伙居道”(属民间道派)情况比较相似。因此,尽管对于早期道教与瑶族先民的关系在汉文史籍中鲜有记载,在瑶族道教经籍中对瑶族道教早期情况的记载也有许多模糊和自相矛盾之处,但从瑶族道教所受到不同历史时期汉族道教流派的影响的情况来看,可有充分的理由认为,“师派”和“道派”形成的时序早晚有别,其中“道派”的形成明显晚于“师派”。同时,若将汉族道

① 可参考1:[日]竹村卓二著,金少萍译:《瑶族的历史和文化》中的《功德修成仪式》一节,广西民族学院民族研究所编。2:[日]白鸟芳郎编著,黄来钧译:《东南亚山地民族志》第四章《宗教仪式与社会组织》,云南省历史研究所东南亚研究室编(内部资料),第46页。

② 张有隽:《瑶族宗教论集》,广西瑶族研究会编(内部资料),第8页。赵廷光:《论瑶族传统文化》(云南人民出版社1990年版,第44页)亦同此说。

③ 或称“师班”和“道班”,系瑶族自己的称呼,为瑶族传统社会中并存的两个道教派别。

教的发展历史材料与瑶族道教经籍中保存的某些零星史料加以对比,再从现今瑶族所保存的其他传统社会文化内容中积极地寻找线索,还是可以勾勒出一个有关瑶族道教早期发展的大致轮廓,并据此可以初步确认瑶族道教文化的历史大约经历了传入期、定型期和成熟期等阶段过程。以下略述之:

1. 早期天师道传入瑶族的时间和过程

关于早期天师道传入瑶族先民中的时间,学术界已有几种观点相近的说法。广西学者黄书光认为:“道教佛教传入瑶族地区,大约是在瑶族还聚居于武陵五溪地区,尚未被迫进行民族大迁徙之前,这从各地瑶族民间所保存的宗教经书、神话、史诗、传说等大体相同得到了证明。”^①另据云南学者赵廷光指出,根据瑶族道经《贡筵大会鬼脚科》记载:瑶族道教将精、气、神三物人格化,把瑶族道教所崇拜的三元神说成是唐九娘所生的三兄弟,上元名为唐文保,生于唐代湖南的瑶族聚居地梅山。由此可以说明唐代是道教传入瑶族的具体时间。^②笔者认为,据目前所掌握的史料看来,若将道教传入瑶族先民中的时间上限定于唐代以前是有一定道理的。然而同时也应该看到,一方面,鉴于从早期天师道产生至瑶族先民被迫进行大迁徙之时已经历了好几个朝代,大约六七百年的时间。在此期间内,瑶族先民接受汉族道教的传播应该有一个逐渐的过程,且由于早期天师道的传播能力甚为有限,其影响可能仅限于瑶族先民中较开放的地区,对于与现代瑶族族源有直接关系的当时瑶族先民中心聚居区域则不一定能产生较大的影响;另一方面,从目前瑶族道教的情况来看,虽然能与早期道教之间能够找出不少渊源关系因素,但从其主要宗教特征来看,则更多与宋元以后的道教情况存在关联,此类道教文化因素中,有很多乃是于瑶族先民大迁徙的过程中或迁徙之后形成的。在此,先述及瑶族道教教派之一——“师派”与早期天师道之间存在的某些历史渊源,然后分析“师派”形成的具体原因以及另一瑶族道教教派——“道派”传人的一些情况。

① 黄书光:《瑶族文学与宗教的关系》,《广西民间文学》1982年第10期(页数不详)。

② 赵廷光:《论瑶族传统文化》,云南人民出版社1990年版,第43页。

(1) “师派”与早期天师道的历史渊源

若将瑶族道教的“师派”与汉族道教的早期天师道作比较，可以看出它们在信仰层次、宗旨义理、民间道派因素和其他宗教形态方面显示出较多的对应性特征。在对此进行比较之前，有必要简略回顾一下与此有关的早期道教历史资料。

早期天师道又称“五斗米道”，被认为是开创道教之始的最早教派之一，该教派于汉献帝时期由四川巴蜀张道陵所创，其子张衡、孙张鲁继之。东汉末，社会动乱，天灾频繁，人民生活十分困苦，早期以神仙方术和长生修炼为初衷的黄老道，为五斗米道和中原张角的太平道所承续利用，成为农民领袖发动起义，联络和组织群众的思想工具。此类早期道教“已经不只是宗教集团，而是地方强大的政治势力和军事势力；道民也已经不只是崇拜神仙，修长生和祈求幸福，而是幻想在大地上建立一个能够让人们生存的太平乐土”^①。早期天师道的教旨代表了广大中下层人民朴素的意愿，具有很强的社会现实性和功利性，这些都从其信仰层次、组织形式和传播手段等方面体现出来。以下兹举两例说明之：

从信仰层次来看，早期天师道带有浓厚的多神崇拜性质，在早期道教的主要经典《太平经》中众神杂糅，尚未见有如今道教的最高神“三清”之说，可见当时尚未完成以“三清”为至尊的神仙体系。但是，早期天师道却有一个十分具体而实用的信仰对象“三官”，又称“三元”。所谓“三官”，系指天帝、地祇、水神，古人认为，天官赐福、地官赦罪、水官解厄。张陵则继承三官信仰，造作“三官手书”，在行法时用于为人请祷治病。从今天瑶族道教的“师派”信仰来看，与早期道教类似，其主神乃“三元”而非“三清”，明显继承了早期道教以三元（官）为中心的信仰系统。另外，早期道教即信奉“神”和“仙”，也相信“鬼”的存在，认为人有灵魂，形体与灵魂合一，则为生人；形体与灵魂分离，则生命死亡。人死后，其魂便进入幽冥，《太平经》中称为“黄泉”或“土府”。魂在幽冥中要受地阴神的考察，别其善恶，

^① 李养正：《道教概说》，中华书局1989年版，第30页。

善者可上升受天之衣食，恶者罚为河梁山川之鬼。在瑶族道教“师派”信仰中，这些内容都有所存在。而且，“师派”神系中地府之鬼魂也像早期道教那样显得凌乱随意，缺乏系统性和完整性。

在组织形式上，早期天师道采取政教合一的“设治”组织方式，在五斗米道初期，已经建立了不同的教区中心或据点，亦即“二十四治”组织体系，后又增设四治，合为二十八治，以应二十八宿之数。各治内皆设职官，其职称有：正治、内治称治头祭酒，别治称主，还有将军、校尉、主簿、领神、监神、督察、功曹、书吏、从事、仙官等。陆修静《道门科略》谓：“天师治治置职，犹阳官郡县城府，治理民物。奉道者皆编户著籍，各有所属。”各治的活动有“付天仓”、“三会”、宣行道法、设厨会、授箓等。其中较重要者，如“付天仓”，即奉道者于农历十月一日向天师、祭酒交纳信米五斗。又如“授箓”，即凡道民要接受护身符及三戒，然后由师授箓，其教义认为各箓皆有神灵，可以治精鬼，消灾免祸，加则为授黄老赤箓（即行气导引房中之法）以修长生。当早期道教为起义农民所利用之后，这种“设治”组织也被用作秘密结社，组织民众的工具，其作用亦相当于准军事组织。从传统瑶族社会的情况来看，也与早期天师道类似，存在以道教为中心的“政教合一”现象，在传统的瑶族村落，凡属于该社会群体的男性成员，都要举行具有“授箓”性质的《度戒》仪式，以皈依道门。从而与其他民族和地区的道教存在状况有所不同。可以想见，当初天师道的传入，也曾经是为了适应瑶族先民凝聚族类，共御外侮，以寻求本族群生存之道的内部需求，这种“政教合一”的组织形式传衍至今，或许乃是当初天师道传入瑶族社会以后，“设治”和“全民信教”等早期道教的形态特征长期延续下来的结果。

（2）早期天师道对瑶族先民可能形成的影响

尽管从目前已有的史料中，尚未发现有关唐代以前道教便已传入的确凿证据，但据某些零星资料分析，汉晋至唐宋以前信奉五斗米教，并以此为起义斗争旗帜的族类，很可能不止是汉族，而与包括瑶族先民在内的南方少数民族也有关系。五斗米教徒以符咒为主要道术，带有浓厚的巫术色彩，与当时巴蜀地区少数民族盛行的巫术也密切相关。

据史载：早在张道陵创教之时，其活动范围便已涉及少数民族地区。李膺《益州记》说：“张陵入鹤鸣山，自称天师……到光和元年（178），遣使告曰：‘正月七日，天师升玄都。’米民之山僚，遂因妄传。”“米民”指五斗米教徒，“僚”则主要指今属壮侗语族的壮、布依、仡佬等民族的先民，如今这些民族仍与瑶族混融杂居，并且也有道教传播的因素存在。另据《三国志·张鲁传》记载：三国时期，张道陵之孙张鲁在汉中“以鬼道教民，自号为师君……不置长吏，皆以祭酒为治，民夷便乐之”。《华阳国志》卷九《李特志》也说：“汉末，张鲁居汉中，以鬼道教百姓，賁人敬信。”这里，所谓“夷”、“賁”都指的是西南少数民族。由此可以说明：巴蜀地区少数民族盛行巫术的风气为五斗米道的传播提供了良好的土壤，而五斗米道利用道法巫术传教也便于为巫风盛行的巴蜀汉族和少数民族所接受。^①

汉末至唐初的数百年间，鄂、湘、蜀、黔的交界地带乃是瑶族先民“莫徭”（又称“夷蜒”）和“夷”、“僚”等古代民族与汉族先民混融杂居的区域，例如据《隋书·地理志》载：“又有僚、蜒、蛮、賁，其居处风俗衣冠饮食颇同于僚，而亦与蜀人相类。”仅就瑶族先民来说，据当代学者的研究，早在瑶族先祖——三苗时期，该族群的社会历史发展程度曾已不低于华夏的尧、舜、禹等族群，且盛极一时。后来被华夏族所征服，华夏族对之采取征、抚两手策略，在竭力镇压的同时，也兼施同化手段。如《吕氏春秋·召类》卷二十载：“舜却苗民，更易其俗。”汉晋之际，为后世所谓的“熟瑶”与“生瑶”在当时已有分化端倪，称“熟瑶”者，即居于平地，与汉族和其他少数民族杂居，汉化程度和社会经济发展水平较高的一部分“莫徭”部族。其汉化的原因，皆是由于汉族统治者的招抚同化。如《后汉书·宋均传》四十一所载：莫徭“其俗少学者而信巫鬼，均为立学校，禁绝淫祀，人皆安之”。称“生瑶”者，即居住地域较为偏僻，离群索居，汉化程度和社会经济发展水平较低的另一部分“莫徭”部族。由于前一部分

^① 有关论述，可参见本书第五章第一节，此外还可参看樊绰：《蛮书·卷十·附录》；王家佑：《道教论稿》（巴蜀书社1987年版）第122、126、258页；吴永章：《中南民族关系史》（民族出版社1992年版），第106页；吴永章：《瑶族史》（四川民族出版社）第二章、第五章。

莫徭部族与毗邻的汉族和各少数民族先民集团之间关系甚密，而且，当时早期天师道的传播范围也已经延及莫徭的主要聚居地两湖一带，早期道教十大洞天中的林屋山洞（位于洞庭湖口），七十二福地里的缘梦山和德山（均在湖南朗州武陵县）均已在该地设立，故在早期道教发展阶段，受五斗米教影响的少数民族肯定不止于僚人和賸人，极有可能包括这汉化程度较深的一部分莫徭在内。而从民族文化发展的一般规律来看，当时汉化程度较浅一部分莫徭受早期道教影响的可能性甚小。

魏晋以后，天师道的进一步南下，使道教的影响渐渐遍布江南。据史载：魏建安二十年，张鲁投降曹操。曹操班师时，将张鲁及其家属、臣僚带回北方，其后四年间，共三次强迫大批汉中人民迁往北方长安、三辅以至洛阳、郾城等地。《正一法文天师教戒科经，大道家戒令》第十四说：“至义国殒颠，流移死者以万为数，伤人心志。自从流徙以来，分布天下。”即说张鲁政权覆灭后，经过汉中军民的历次北迁，早期天师道便大举北上，在北方大兴。至西晋永嘉年间，第四代天师张盛移居江西龙虎山，天师道传至江南。东晋以后，由于四川天师道和北方天师道的继续传播，江南一带的天师道得到进一步发展。当时在江南一带盛行的天师道教派，有蜀中传入的李家道，北方传入的帛家道和江南当地的杜子恭道派等，在此时期，传布于北方和江南的天师道仍与其创教初期一样，为各地揭竿而起的农民起义奉为旗帜和秘密结社的武器，以此为号令者汉族和少数民族皆有之，这种状况一直持续到唐宋之后，至宋代，被称为“蛮瑶”、“梅山峒蛮”的瑶族先民不断举起义旗，加速了封建朝廷对瑶族祖居地瑶民的征伐和招抚之举。这里，有必要着重述及宋代的“梅山峒蛮”及其与早期瑶族道教的形成所具有的密切关系。

2. 唐宋之际瑶族道教“师派”的定型和发展

从云南蓝靛瑶道教经书所记载的情况来看，云南瑶族的早期历史与汉文史籍记载的宋代“梅山峒蛮”甚有关联。“梅山峒蛮”系指唐宋期间分布在荆湖南路邵、泽州相毗邻山区的瑶族先民。宋人刘摯《蔡奕墓志》卷十二云：“潭、邵间有上、下梅山，其地千里，马氏以来，僇人据之，号莫徭。”有的古代文献对唐宋间汉族与“蛮徭”杂居区诸族群之间的关系描述甚详，据

《文献通考》载：“其居内地者谓之‘省民’；‘熟户’、‘山瑶’、‘峒丁’乃居外为捍蔽。”上述称谓中，“省民”即指汉族先民；“熟户”一般指已经汉化，入版籍，服徭役，封建化程度较高的少数民族，所谓“熟瑶”亦包括其内；“峒丁”指在溪峒间盆地（即“坝子”）从事农耕的族群；“山瑶”泛指山区各民族族群。“生瑶”往往包括在后两类族群之中。据史载，宋熙宁五年（1072），鉴于梅山蛮首领不断谋反，宋神宗批准了荆湖南路转运使蔡奕“变瑶为汉”的建议，对梅山瑶民强迫施行汉化（即封建化）政策，其措施为：“授冠带，画田亩，分保伍，列乡里，筑二邑（新化、安化二县）隶之，籍其田以亩计者二十六万。”^①在开梅山的过程中，朝廷决定兼用武力与招抚的办法，曾派宁乡县洑山密印禅寺长老颖詮进入梅山，去开谕招抚各峒峒主。^②由此可以推知，在此之前，瑶族先民已很可能与汉族地区的佛教、道教等宗教势力有了密切的接触。因为，若颖詮长老在梅山峒蛮中没有深厚的群众关系作基础，焉敢深入虎穴，冒着生命危险去充当官方说客。再从现存的瑶族道教经书里，也能找出一些有关梅山峒蛮与瑶族道教之间关系的线索。在云南各地蓝靛瑶皆存的“师派”经书《救患科》以及《贡筵大会鬼脚科》、《大会安坛科》和可在经书中穿插演唱的瑶族歌书《杨二与九娘》等瑶族道教资料中，均不同程度记载了有关“师派”最高神祇“三元”的一则民间传说，其大意是：

古时，湖南梅山有唐、杨两户人家，唐家女唐九娘和杨家子杨二成亲，后分别于甲子年正月十五日寅时、甲申年七月十五日午时和甲午年十月十五日生下三个男孩，依长幼开名为上元唐文保、中元葛文元、下元周文达。三兄弟先后在梅山、庐山和雪峰山雪峰寺习武修炼，精通道法、文武双全。三元的法师是梅山法主大圣九郎和真武，学成后由法师赠与道名，上元为朱交度命天尊华玄青，中元为九幽拔罪天尊华玄超，下元为太乙救苦天尊华玄气。法师仙逝，三元分别建天堂南容庙、大罗金阙殿、百雀洞口庙三庙祭之。三元后逝，众徒又立三尊塑像分立于三庙前，将三元与法师同葬。自此，瑶族道教“师班”

① 刘攀：《忠肃集》。

② 邓显鹤：《南村草堂文抄》卷二十二，梅山考。

即奉三元为众神之首。同时，又尊梅山大圣九郎和真武为师祖，行马坛主九娘为圣母。

上述资料中，能使人对瑶族道教的发源产生联想的线索不少，其中，最为直观而醒目，且最具“瑶族化”特色的线索，便是此类资料将“三元”的出生地认定为“梅山”，而且，三元的法师和瑶族道教的师祖是“梅山大圣九郎”，在瑶族及壮、毛南等相邻民族中，至今仍不乏称呼其道教组织为“梅山教”者。据此，蓝靛瑶将梅山视为瑶族道教的发源地是显而易见的。同时，由于梅山是唐宋期间瑶族的主要聚居地之一，故此，将道教传入瑶族的时间定于唐宋之际，也是言之成理。

然后，若再从更为深层，更带历史性眼光的一个角度去进行分析，则可从另一群神祇身上发掘出更为具体的关于道教传入时间和历史脉络的线索。这要从三元的本名开始说起：上引文献中提到，瑶族道教的“师派”认为，三元的本名分别是唐文保、葛文先、周文达，有的“师派”经书则仅以唐相、葛相、周相称之，若按瑶学界以往有人解释，这种现象乃是瑶族自己的发明创造，但从汉族道教经籍的记载来看，这种解释方法则可能失之偏颇。据目前调查的结果来看，在广西、湖南、湖北、贵州、四川等地的傩坛组织中，大都崇奉三元真人。在关于三元的不同解释中，有一种认为：在道教古籍《搜神记》中，有所谓“吴客三真人”，分别名为唐文明、葛文度、周文刚，此三人原为西周时的谏官，后被民间尊为神祇，宋代时宋真宗崇道，便封此三人为上元、中元、下元，从而将自早期天师道和太平道开始即遵奉的三元神加以具体化、人格化的重新解释。^① 另按任继愈主编《中国道教史》所说：在正统《道藏》中《太上正一盟威法箓》所载入的十四品文里，包含有《太上三五正一盟威三元将军箓》，此中的三元将军，即太上赤天三部将军，指的是上元上仙蔽身大将军唐宏，字文明；中元上灵隐形大将军葛雍，字文度；下元上神藏影大将军周武，字文刚。三元将军是正一派中想象的气化型神仙，道徒随身佩戴此箓，言功醮请时，冥想存思此三神，三将军即显形示圣，所主之气，降入道徒

① 陈跃红等：《中国傩文化》，新华出版社1991年版，第80页。

身中，主生百脉，进益道徒，上升成仙。唐朝后期及宋以后，三将军在百姓心目中威信倍增，由气化型神仙亦成了有人格的保护神，祭醮中，下元将军周武居中，左边是上元将军唐宏，右边是中元将军葛雍，他们可以庇佑地方百姓，攘灾除疾，使五谷丰登，风调雨顺^①。结合以上资料，可以形成下面几点新的认识：

首先，由上述资料看来，将三元神拟人化的手法并非瑶族道教的首创，在瑶族道教中流传的三元之名与《搜神记》中“吴客三真人”和《太上正一盟威法箓》中三元将军之名大同小异，显然系道教传播过程中的文化变异现象。

其次，从唐宋以来流传的《太上三五正一盟威三元将军箓》所含有的信仰内容及其功能作用来看，与瑶族道教经籍所载内容及后文将要述及的瑶族道教箓文“阴阳牒”显然有不少类似之处，况且今天的瑶族道教经书中，还可常见到“奉道正一”一类的语句，“度戒”仪式中“师派”所用拜联里还用“三元门下弟子”这样的卑称。另外，据学者研究的结果^②，正一派以法箓为主体，除了传授给已出家并具有一定道德修养的道士之外，还注重向儿童、妇女，甚至奴婢、下人、四夷等人广传箓牒，在民众中广开法门，给予种种方便。从而使正一派经法牒能够深入下层民众，有较坚实的社会基础。这一切与今天瑶族道教传播传承的规律也基本相符。由此可以大致认定，瑶族道教“师派”与唐宋时期的天师道正一派乃一脉相承。

再者，按上述资料的说法，将“吴客三真人”与三元神相联系之事乃始于唐宋。若将现存瑶族“师派”经书所载情况与道教史实相对照，也可理出如下几条与宋代道教有关的线索：其一，瑶族道教认为自己所崇拜的三元神有两个师父，亦即瑶族道教中“师派”的创教始祖，为梅山大圣九郎和真武。其中，真武除了具有创教祖师的地位之外，还是瑶族举行斋醮仪式时，须召喚前来护坛的护法诸神之首，由其率领五雷神将把镇中央，赵、邓、马、关四帅

① 赵廷光：《论瑶族传统文化》，云南人民出版社1990年版，第43页。在瑶族经书中的另一说为三元系唐姓秀才与龙官三位公主所生。可参阅黄贵权《瑶族的书面语及其文字初探》，《瑶文化研究》，云南人民出版社1994年版，第193页。

② 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社1990年版，第350页。

把镇四方。值得注意的是,在汉族道教历史上,真武神受到尊崇恰恰也是始于宋代。在我国古代传说中,青龙、白虎、朱雀、玄武为职司四方之大神,真武即“玄武”,宋代为政治上的需要而崇道,立“赵玄朗”为圣祖,为避其讳,改“玄武”为“真武”,并于靖康元年(1126)封真武为“佑圣真武灵应真君”,从此,真武还被尊为道教中武派(崇尚武学)的护法神之首位。其二,宋代遵奉“赵玄朗”为圣祖,同时还遵奉“赵公明”一类赵姓尊神,无独有偶,瑶族道教“师派”的四位武神——四帅之首也姓赵,在瑶族道经中还被具体指名为赵公明。此与宋代道教特征相符之处,想必并非巧合。

这里还必须强调一点,宋代封建帝王所以要尊崇真武一类武神,其主要目的还在于为巩固自己的封建王朝统治,而寻求象征着具有雄厚武力的庇护神灵。在瑶族道教中,“师派”亦被称为“武派”,其最初的功能,如前所述,是为了凝聚族类,共御外侮,以图本族群生存之道。故此,瑶族道教的“师派”所以要接受汉族道教观念的影响,奉真武为祖师,并尊崇各种武神,可以说既是时势的必然,也是出于教派宗旨的需要。

以上分析的结果表明,虽然从汉代开始早期天师道便可能陆续对瑶族先民聚居区域产生影响和传播,但从瑶族道教“师派”所信仰的诸神体系和所显露的民族与地域特征来看,其真正的形成时期应为唐宋之际,特别是与北宋初期的汉族道教存在着更多的联系。同时也应该看到,尽管当时瑶族道教自身发展充实的过程显然是受到了来自代表封建社会上层利益的官方道派的各种自上而下的影响,但它并不意味着瑶族道教对官方道教的全盘接受,而是根据与其自身的社会文化层次相应的政治、军事、经济、宗教等方面文化需求和适应性能力,有选择地接纳和吸收那些有利于自身发展的道教文化内容。从当时瑶族道教的“师派”经过改造加工而定型之后,仍然保持以“三元”为主神的信仰体系这一点来看,即足以证明上述观点。

3. 云南瑶族先民迁徙两广途中的道教文化遗痕

自宋代开始^①,原居湖南境内的瑶族不断往两广一带迁徙,元、明、清以

^① 此外尚有唐代迁入和元代迁入两说。

后,又陆续向云南、贵州及东南亚一带扩散。据调查,云南文山、河口等地的瑶族多系广西迁来,例如河口的瑶族认为,他们的祖籍在广西,人居云南已有二百多年的历史。迁入路线有两条:一路以盘、李、邓、蒋、赵等姓家族为主,由广西恭城东乡,迁至广东乐昌府,又至广西象州府、百色,再进入云南开化(今云南文山),而蒙自、而临安(今云南建水)、而普洱、而屏边,于乾隆四十五年(1780)迁入河口县的大围山、老范寨乡、莲化滩乡一带定居。另一路邓氏家族于乾隆四十年(1775)左右,由开化,经马关进入河口县桥头河畔,最后定居黑山坡的簿竹箐村、竹林寨村一带^①。

在云南瑶族道教“师派”的经书里,尚能找到一些反映宋元以来瑶族四散迁徙途中留下的民族历史和道教文化遗痕。笔者在河口县瑶村收集到的瑶族经书《救患科》,系为盘、李、邓、蒋等姓所用,此书里多次出现了与上述迁徙路径有关的内容,特别是广东、广南^②等地名多次出现,使上述迁徙传说尤显可信之处。例如在书中所载“请神”仪程里,有一段【都长唱】:

番首你打阳首调 复首又打鼓分分
听得鼓声调子响 都长车马赴坛中
今早住在金牌庙 吏符文牒先传伸
上延领受三杯酒 从头唱只圣元因
脱白著青我是客 若我著红便是军
落船便讲广东话 若我入村便讲民
入山便讲瑶人话 若我入城便讲军
今日邛坛也祈保 唱来也唱旧元因

这段唱词里,前半段以瑶族道教神祇的身份,自叙降坛的原因和经过;

^① 尹祖均主编:《中国民间歌曲集成·云南省红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》(内部资料),第4页。

^② 此谓“广南”系指两种可能存在的情况:一是指宋代的广东、广西,当时朝廷将天下分为十五路,其中,广南东路即大约今广东范围,广南西路包含今广西及雷州半岛与海南。其二指云南文山州的广南县,曾是瑶族迁徙途经之地,如今则是文山州的瑶族分布较多的县份之一。

后半段则以第一人称的口吻，分别从服饰民俗、自然环境和社会环境三种不同层次或角度，生动地描述了瑶族先民早年在两广一带的社会关系、生活经历和居处方式诸方面特征。其中，开头两句为第一个层次，是从服饰民俗的角度入手，以穿着服饰的变化比喻其角色身份的转换。前句里“脱白著青”显然说的是大部分瑶族至今仍然保持不变的服饰习俗，如蓝靛瑶中，顶板瑶普遍着蓝服；白线瑶头、身缠满白色绒线。“我是客”似乎是讲瑶族先民那始终四处漂泊、居无定所的“客籍”身份。后句“若我著红便是军”，说的是若穿上了红色服装便成为军人。在古代，着红色或黄色巾服几乎已是农民起义军队的象征性符号标志，对于素有起义造反传统的瑶族先民来说也是这样。因此，这里显然描绘的是瑶族先民在特殊的战争环境中，为了保证本民族集团自身的长期生存和繁衍，而时时保持着平时为民，战时从军，亦军亦民的多重社会身份。同时，这里主要涉及的是瑶民处于本民族居住区域及民族集团内部中的基本社会状况。在其后的四句词里，则根据当时瑶族先民所面临的各种较为复杂的自然环境与社会条件因素，采用对比的手法，更进一步渲染了前述的多重社会性角色身分特征。其中，“落船”与“入山”两句相对，可视为第二个层次，是从自然环境角度入手，描述主要聚居山区的瑶人与居住平地，彼此以河水相隔的汉人各有自己独立的社会生活环境，又保持着一定程度的地缘性交往，在山区本民族集团内部讲瑶话，到了山外汉族地区便讲粤语（广东话），显然当时这一部分瑶人的汉化程度已深，已初步具备“熟瑶”性质，但仍未脱传统的“山瑶”居住方式，此方式一直保持至今；“入村”一句则与“入城”一句相对，为第三个层次，这里所描绘的也是瑶人的亦军亦民身份，但又从汉族居住区域内的“城”、“乡”两种不同社会环境角度，对当时瑶民流向山外汉族地区之后，可能具有的两重社会角色性质进行更为深入的对比，具体表现在下述三个方面：其一，“入村”和“入城”两词着重从社会关系的角度，渲染了瑶民从血缘村社的内部关系扩大为“山区”与“平坝”的横向地缘关系，以及“乡村”与“城市”的纵向社会阶层关系等社会性演化过程特征。其二，上述两词又从民族关系（亦表现为社会关系）的另一角度，进一步深化了前述第一层次中出现的

“我是客”这一主题，描述了瑶、汉两个民族先民之间的人口流动、文化交往乃至民族融合的具体过程。其三，在描述以上两种过程的同时，将进一步将瑶民在本民族血缘集团中原有的“民”和“军”两种社会角色地位和社会关系性质加以延伸。其中，“入村”和“为民”具体体现了汉、瑶两个民族的民间交往过程，亦是瑶民原有“民家”性质的延伸；“入城”和“为军”，则体现了在“官方”——汉族封建统治阶层和“民间”——瑶民集团之间的相互关系，亦体现了瑶民由民族性、地方性武装集团向“军家”——官方军队过渡的阶段性的特点。就此而言，当瑶民的外部自然与社会环境逐渐开放，瑶民集团中最初为防御外侮、保境安民而设的军事组织向本民族集团之外扩展后，往往出现三种情况：一是为了反抗异族封建统治者的压迫与干涉，此类军事组织往往在爆发瑶族农民起义时成为中坚力量，在《救患科》的“瘟王唱”部分，有“第一盒药杀皇帝，第二盒药杀妖皇”之句，想必是当年瑶族义军口号的孑遗痕迹。二是以汉族为主发生的农民起义，常常联络瑶族军事组织共同参与，以壮大起义队伍。三是汉族封建统治者意图以武力和招抚手段征服瑶族先民时，也常常要在瑶族地区设立各级军事组织，若遇战事，还要调遣瑶民队伍开赴其他战场为其充当炮灰。

瑶族道教经书《救患科》作为“师派”唯一一本重要的经典之作，所载入的上述资料内容对于瑶族历史、宗教等方面研究都有着重要而深刻的意义。尽管对于宋元以来瑶族道教的发展而言，以上所解释的唱词内容主要是提供了一些历史和社会文化背景方面的线索，并未直接涉及道教问题，但若结合其他史料，仍能够对我们研究道教的发展历史给予很多启发。其一，从历史的角度看，这一部分内容显然是在瑶族先民走出了“梅山峒蛮”的原有地域和社会范畴，进入了两广地区之后才加入道教经书的，它既为我们提供了宝贵的历史资料，同时也告诉我们：瑶族道教文化及其经籍的形成并非一蹴而就，而是在长期迁徙过程中，以刀枪、锄犁作笔，饱蘸每一道征程险关遗下的血迹泪痕，一笔一画、一凿一斧地绘制而成的。其二，如果说前述与“梅山峒蛮”有关的三元传说为我们提供的早期瑶族道教文化线索尚嫌模糊的话，那么，这段经文所显露的旁证材料就更为清晰而具体化了。其三，通过将上述资料与其他史

料加以对照，可以注意到这样一个具体的事实：古代历史上瑶族先民与汉族封建朝廷之间的关系，往往是从随着朝廷对瑶族地区的征剿、招抚而带来的种种军事对抗上体现出来。一方面是，每当这种对抗事件发生，包括道教在内的各种宗教常常成为起义首领聚集力量，收揽人心的重要举措之一，特别是那些早期历史上曾为农民起义所利用的“设治”、巫术治病和其他早期道教特有的传教手段，一再被瑶族和其他民族的起义首领们奉为灵药，长演不衰。另一方面，汉族封建统治者为了达到在军事上征服和从文化上同化瑶民的目的，也往往在一定程度上要借助于包括道教在内的各种宗教势力。仅从瑶族古代历史上发生的起义事件来看，此类现象便不胜枚举。较早期的例子，如前述宋代朝廷曾派宁乡县汾山密印禅寺长老前往梅山地区招抚瑶人的事例。较晚一些的资料，如据有人研究，清朝道光年间在广西新宁县发生的瑶族蓝元旷起义，便是借助了四川人张永禄在当地广为传布“斋教”，信徒甚多的便利和支持。^①又如同为清代道光年间在赵金龙领导的湘、桂、粤瑶民起义中，赵金龙便是倚靠其结拜兄弟赵福才用巫神符水为民治病，广为宣传之力。^②此外，在该次起义中，不少起义群众都是因为加入以“反清复明”为宗旨的秘密教派“天地会”，而投身入起义的洪流中。还有一个典型例子是发生在与瑶族同源的苗族中。明朝正统初年，湘、黔一带苗民起义风起云涌，浙江钱塘人李珍，山东即墨人魏玄冲以道士身份来到贵州执银苗寨，李珍自称唐太宗之后，采用祭祀古代圣君亡灵的宗教手段，称皇位，改年号，鼓动苗民追随造反，封苗寨头目为侯、都司等官，率苗兵二万人到贵州天柱与镇守官军交战。景泰七年，李珍兵败被擒，惨遭凌迟。^③就上述各种情况来说，无论其最初目的怎样，都客观上起到了在瑶族地区传播汉族道教、佛教等宗教文化，加速了民族文化融合，甚至同化的过程等作用。或许这便是早期天师道的因素在南方各民族中长期得以保存的一个重要原因。

① 华济时、雷绍良：《新宁瑶族蓝元旷领导的农民起义》，载胡起望等编《瑶族研究论文集》（内部资料），第355页。

② 姚舜安：《赵金龙领导的农民起义》，载胡起望等编《瑶族研究论文集》（内部资料），第375页。

③ 参见《明英宗实录》。

4. 瑶族道教中“道派”的传入及其历史原因

前文叙述了瑶族道教“师派”在传入、形成和发展过程中所具有的一些典型性特征,必须进一步加以说明的是,由于这些特征因素在不同南方少数民族的道教信仰中并非个别现象,以致仅从瑶族道教的“师派”情况来看,还远远不足以说明今天瑶族道教所具有的鲜明而特殊的文化个性。而是只有在揭示了瑶族道教的“道派”也随后传入和形成,并在发展过程中逐渐形成“师、道并列”这一特异现象之后,才能说已对瑶族道教有了一个最起码的了解。

当我们开始涉及到瑶族道教中的“道派”怎样传入和形成这个问题时,一个需要加以辨明的疑点是,在道教早期历史上南、北天师道是否曾对瑶族道教产生过直接的影响?若对汉、瑶道教史料稍加分析,大致可得出与此相反的结论。在下此结论之前,有必要对南、北天师道的早期形成状况稍加回顾。

魏晋南北朝时期,当早期天师道已在下层民众阶层逐渐扎根之时,天师道亦已为部分官吏和知识分子所接受,向封建社会上层渗透,而逐渐背离原来纯属民间道派的性质。特别是在东晋中后期,由上层知识分子创立的上清派和灵宝派等教派相继出现,标志着道教组织的正式分化,代表上层封建统治阶级利益的道教流派已经形成,由此而进一步促进了道教的改革和发展。此后,由于草创不久的天师道本身的教义、科仪和组织都比较简单粗糙,再加上张鲁去世后,该教组织涣散,科律废弛的状况比较严重,以及民间道教为起义农民所用,直接对统治阶层的利益产生了巨大的威胁。于南北朝时期,分别由北魏道士寇谦之、刘宋道士陆修静、南朝道士陶弘景等几度针对上述道教弊端和“逆象”进行了改革和充实。使这一时期的道教在内容和形式上都发生了很大的变化,并先后形成以寇谦之为代表的北天师道,以陆修静为代表的南天师道和以陶弘景为代表的茅山派等新的道教流派。上述对早期天师道进行一系列改革充实的结果是:一方面,它革除了天师道某些反映下层人民的愿望和要求,以及可能被下层人民所利用的思想,增添了封建礼教和维护封建统治利益的内容,使它由一个民间宗教变成为适合封建统治阶级需要的宗教;另一方面,经

过充实，使它的神仙体系得以建立，斋醮仪范基本完备，经书得以大量制作和编目，道馆（观）制度基本确立，戒律基本完善，从而使得原来较为幼稚粗糙的宗教变成较为成熟的宗教。

若将魏晋南北朝时期的南北天师道作为文化传播的主体因素，再将当时的瑶族先民族群作为文化受体来加以比较，可以看到一幅彼此在社会经济实力方面的对比很不平衡，两种族群文化的色彩和层次也很不协调的图景。从古代南、北天师道的角度看，它们都是在一个特殊的社会生存环境中，为适应上层官方和文人社会的特殊需要而出现的社会文化产物，对于当时尚为边远山区原始部落的瑶族先民来说，其主体部分尚处于社会经济发展水平较为滞后的“峒丁”或“山瑶”时期，以本身具有的社会文化层次，以及对外来宗教文化的需求和适应性程度等方面条件而论，从南、北天师道那里接受自上而下的间接影响已属不易，更难以想象能够获得其较直接的横向传播。再从瑶族道教的角度看，我们可作这样一种预先假设，在早期历史上，基于前述瑶族先民所具有的社会文化环境条件，与那些宗教文化层次较高的道教流派接缘确实不易。然而，当唐宋以来瑶族先民的社会经济已有一定程度的发展，社会环境条件趋于稳定，瑶族道教的“师派”也已在“尚武”精神旗帜的引导下，经过长期发展而趋向定型之后，便为进一步充实、巩固自己的道教理论体系，并借以改造和完善本民族传统文化体系打下了一个良好的基础。至此，于瑶族道教中产生一个传承文化，崇尚知识的“文派”，以完善作为一种健全社会机制所必不可少的“文”、“武”两翼，实乃势所必然。可以说，这也是为何“道派”继“师派”传入瑶族之后，没有完全沿着“师派”原有的路子，而采取另一种方式向前发展的一个重要原因。总而言之，瑶族道教中“师派”与“道派”并列这一特异现象，既是瑶汉两族在长期历史上互相进行频繁的文化交流的结晶，也是瑶族作为一个自在的民族实体，为了维持和保证本民族群体的长期传承和繁衍，而不断发展、充实本民族传统文化的必然结果。

从瑶族道教的“道派”具有的各方面宗教特征来看，大多与如今汉族道教的正一派伙居道非常类似。在居处方式上，该派与“师派”一样，不设道

观，不住名山，道公平时的生活与寻常百姓无异，只是遇斋醮法事时才穿道袍举行仪式。在信仰对象方面，“道派”以“三清”为尊，次则信奉以玉皇为首的“四御”，在经咒、忏语中，开头常常用“奉道正一”、“奉道唱拜”等字句。“道派”所用的经籍远远多于“师派”，其内容十分繁杂，与汉族道教正一派的伙居道所用的经书比较相似，且较为规范系统、文理深奥。其斋醮符箓仪式上亦与正一派相同，例如在瑶族道教中颇受重视的“度戒”仪式里，“道派”的基本仪程与正一派“授戒”仪式大体一致。还与“师派”不同的是，在“道派”诸特征里，甚少受到瑶族传统文化影响的“民族化”痕迹。故从种种迹象看来，瑶族道教中“道派”的传入明显晚于“师派”，传入时间当不会早于宋、元时期。

第二节 “师派”、“道派”的宗教特征辨异

瑶族道教的师、道两派不仅传入时间有别，而且在其道教系统中，包括道教音乐在内的一系列信仰方式、文化形态、教义内容、思想内涵等方面都显示出明显差异，若一一加以辨明，既可有助于深入了解瑶族道教与道教音乐文化的现状，也可对其早期历史上的一些疑状提供进一步的说明。

关于瑶族道教的师、道两派宗教文化形态的基本特征，可从它们各自所信奉的祇只和所使用的经籍、挂像、服饰、道具、法器、音乐、舞蹈、组织结构、祭祀场所等方面加以鉴别。

一、道教神祇

道教神祇，即通常所说的“神仙”，就像汉族道教那样，瑶族道教的神祇也包括至高天尊、诸天神、地祇、人鬼、仙真等等。在关于道教神祇的不同分类方法中，可以看到这样两种较有特点的方法：其一是带有历时性特征的观

点：“由于道教发展阶段的不同，宗派的不同，故崇拜的神仙也有所不同。”^①按这种说法，在道教发展的不同阶段，道教初期的最尊神为“老君”，晋代又捧出“元始天尊”置于其上，至南北朝又捧出“太上道君”，置于诸尊之上。至隋唐乃有老子“一炁化三清”之说，使道教尊神“三位一体”化了。这种分类较重视归纳道教神祇系统在不同历史时期被逐步规范的过程。其二是带有共时性或社会学特征的观点，这种观点以道教社会类型的划分为基础：“道教作为宗教具有阴阳两种颜色，即有两面性。阳面的道教是服从国家型，以道士们的道教为代表。与之相对，阴面的道教具有农民性或民众性，可包括民众中间的各种道教信仰和宗教性集团，将之与道士们的道教相对，可称为民众道教。”按此划分，所谓“道士们的道教”（即官方道教）存在着自己相应的神仙体系，这种体系，以自从梁代道士陶弘景编制的“真灵位业图”将元始天尊定为道教最高神以后，官方道教所沿用的神仙谱系为代表。可以说，它是在道教发展历史过程中，由道教理论家对繁多的神仙进行规范化、系统化的结果。而民众道教的神仙，则“不考虑它是道教的神，还是包含很多佛教内容的神”^②，此类神谱往往佛、道、释三者不分。用通俗的话来说，是信仰“只是在困难时候的神”^③。对于瑶族道教信仰的神祇，可借助于上述两种观点来加以分析。在此，可将瑶族道教信仰中体现出来的神谱和神系观念分为以下三类：

1. “道派”神谱

这是一种较为规范有序，带有抽象的神学和理性特征的神祇系统，一般载于显然较直接来源于汉族道教经籍，但在瑶族民间传承的瑶族“道派”经书手抄本，并与汉族道教科仪相似，一般在较为规范严谨的瑶族“道派”斋醮仪式中使用。下面是摘自流传在文山州富宁县瑶村“道派”经书《咒水科》中的一套神祇排列系统^④：

①②③ 石井昌子：《道教的神》，载〔日〕福井康顺等编《道教》第一卷，上海古籍出版社1990年版，第100页。

④ 在此神谱中，诸神有明显重复的便省略，虽重复而名称有异的保留，还有一些因原书抄录记载错讹之处，大多予以原样保留。

(1) 行道时参拜的神谱 (按原书排列)

转身回向 [清微天玉清圣境大罗元始天尊
 禹余天上清真境大罗灵宝天尊
 太赤天太清仙境大罗道德天尊

转身回向 [弥罗天金阙昊天玉皇大帝
 太微天南极勾陈天皇大帝
 紫微天北极紫微星皇大帝

转身回向 [霁霞天高上神霄真皇大帝
 长乐天东极宫中清玄大帝
 桐柱天承天效法后土大地祇

转身回向 [中元二品赦罪地官洞阴大帝
 上元一品赐福天官洞阴大帝
 下元三品解厄水官洞圣大帝

转身回向 [左天府 右天府
 应灵官 谭灵官
 大罗天十方无极太上灵宝天尊

转身回向 [梵炁天 五方五老 五炁天君
 左斗像 右斗像
 左班朝元真宰 右班列圣郡真
 六府坛邦方九庙神祇

(2) 退罡时参拜的神祇 (大圣)

(九帝、十方天尊等与行道时同, 省略)

三清三境天尊 玉皇赦罪天尊

己功欢善天尊 积功成圣天尊

紫清降福天尊 北阙添粮天尊

妙尊斗极天尊	延龄益算天尊
金系接命天尊	玉洞长春天尊
八卦护身天尊	长生保命天尊
八卦护身天尊	福生无量天尊
更生永命天尊	东华注算天尊
西灵护命天尊	金阙化身天尊
雷声普化天尊	涤除玄榄天尊
涤除垢秽天尊	法云流润天尊
五云浮盖天尊	威灵显化天尊
流通道诵天尊	流演万范天尊
法通三界天尊	飞升金阙天尊
游行三界天尊	传诚达信天尊
封刀杀鬼天尊	降魔护道天尊

遣邪皈正天尊	普扫不祥天尊
消灾散祸天尊	太乙救苦天尊
生天得道天尊	九迷拔罪天尊
愿随往生天尊	朱陵度命天尊
十王赦罪天尊	酆都赦罪天尊
超离苦海天尊	广救沉魂天尊
十方引道天尊	慈悲引道天尊
青牛引驾天尊	法桥度度天尊
升生天界天尊	逍遥自在天尊
逍遥快乐天尊	消愆灭罪天尊
大登丰稔天尊	风调雨顺天尊
国泰民安天尊	民歌乐业天尊
龙盘水揖天尊	龙神拥护天尊
土相扶持天尊	威权自在天尊

还官报德天尊 倾光回驾天尊

回鸾返驾天尊 宝华完满天尊

金真引教天尊

(3) 点斗坛灯

禹余天十方太上经宝天尊

清微天十方无上道宝天尊

太赤天十方玄上师宝天尊

中天大圣北斗第一位贪狼星君

中天大圣北斗第二位巨门星君

中天大圣北斗第三位六存星君

中天大圣北斗第四位文曲星君

中天大圣北斗第五位廉贞星君

中天大圣北斗第六位武曲星君

中天大圣北斗第七位破军星君

中天大圣南斗第一位天府司命真君

中天大圣南斗第二位天相司禄真君

中天大圣南斗第三位天洞延寿真君

中天大圣南斗第四位天粮益算真君

中天大圣南斗第五位天枢度厄真君

中天大圣南斗第六位天机上天真君

中天大圣十一列曜日宫太阳帝君

中天大圣十一列曜月府太阴星君

中天大圣十一列曜东方木德岁华星君

中天大圣十一列曜南方火德执法星君

中天大圣十一列曜西方金德洞辰星君

中天大圣十一列曜北方木德太白星君

中天大圣十一列曜中央土德地侯星君

中天大圣十一列曜神道罗罗侯星君

中天大圣十一列曜神炁计都星君

中天大圣十一列曜天乙紫炁星君

中天大圣十一列曜太乙月孛星君

(4) 安五德五灵

东方青帝九炁天君

南方赤帝三炁天君

西方白帝七炁天君

北方黑帝五炁天君

中央黄帝乙炁天君

(5) 给阴阳牒

(三清、三官、玉皇略)

长乐宫度亡教主青玄上帝

阴天官地府主十王十德真君

鹤鸣山传经教主邦方九庙神祇

住宅官家堂香火司命土地正神

(6) 投告地府

一殿泰素妙广真君

二殿初江阴德真君

三殿宗帝普静真君
 四殿最胜耀灵真君
 五殿阎罗天子真君
 六殿宝素照成真君
 七殿泰山总御真君
 八殿变成威德真君
 九殿都市飞魔真君
 十殿转轮五化真君

在以上神谱中，包含了瑶族道教，同时也是汉族道教中常见的一些神祇。或住居于天宫地府，或寓名于日月星辰，不管是抽象的，还是实用的天皇大神，凡有名的，多数已囊括其中。这些神祇一开始便是瑶族道教中“道派”所信仰的九位主神，统称为“九帝”。其中以“三清”为最高神，次则为“四御”。同时，为“师派”最为崇信的“三元”神也恭列其后。但是，如后文所述，在“师派”经籍里，对三元神的解释离道教的原旨已经有所变异，而在这里，却还保持着较为正宗的道教释义。此外，还有两个明显的特点：其一是瑶族道教中的“道派”兼有较抽象的理论因素和较具体的实用功能，以致除了主奉作为道教三洞教主的“三清”和“四御”等抽象神祇外，所信仰的尊神也有许多是主管具体事务的，例如在退罡时所拜的60余位天尊里，即有些是以救苦渡厄，脱人灾因为目的的尊神。其二是在瑶族道教中，有“道公管死，师公管生”之说，几与阴事有关的法仪，如祭祀祖先、丧葬活动等多由道公主持，所以上至天界，下达地狱的各路神仙鬼怪，“道派”都要祀奉。

2. “师派”神谱

瑶族道教的“师派”信仰的是一种较为简朴随意，实用性较强的神祇系统，这些神祇一般根据斋醮仪式的需要，在“请圣”、“安坛”等仪程中出现，或比较凌乱地散布在“师派”经籍和各种经咒、唱腔。其排列顺序往往不像“道派”神祇那样整齐、规范。“师派”神祇可大致归纳为以下两类：

(1) 降坛神祇

据“师派”经书《救患科》所载和现场采访资料，在“度戒”、“祭龙”等斋醮仪式中，在师公踏罡步斗，唱诵“请圣”经文之后，有一些“师派”信仰的主神将会在“安坛”时，借师公的凡体，在坛上附身降临，这些师公所扮演的神祇依各自在瑶族道教中的角色地位和身份，有着各种独立唱段和舞蹈。按神祇出场表演的顺序可排列出的众神为：三元、九郎、九娘、四帅、五雷天将、南北六神、张天师、真武、阴阳师傅、社隍、城隍、盘皇、雷王、威王、雷母、龙王、道保、四官、羽官、都长、五官、公王、境王、瘟王、家先、三师、斗王、灶王、土地、玉皇、禾谷、玄妙天娘、熊六、令公、川光等。上列诸神中，按“师公管生”的说法，以司人间祸福的三元为主，又存在一群经过瑶族师公根据汉族道教神谱改造加工，带上了瑶族自然宗教文化色彩的核心神祇。关于这一群核心神祇及其产生的来龙去脉，在本章第一章中已略微述及，在此仅补述一二。

在“师派”众神里，四帅、五雷天将、南北六神皆为护法神，其中又以四帅最受尊崇。四帅即邓、赵、马、关四元帅。在汉族道教中，有所谓“内之十将”和“外之十将”之说，其中的“外之十将”，即指邓、辛、张、陶、苟、毕、马、赵、温、关十位雷部神将，瑶族道教所信奉的“四帅”当出于此，他们在瑶族“师派”经书里皆有较为正式的神名，如据《天师戒度科》所载，四帅神名分别为：雷霆火律令邓大元帅、上清正乙玄坛赵大元帅、上清正一火迟灵官马大元帅、地祇祠武安关王元帅。而在“师派”经书里则将其神名拟人化，且不同瑶族地区的师经记名有别，而显示出其现实、实用和随意等特性。例如在河口师经《救患科》的【四帅唱】里，四帅被以兄弟排名，分别为：一兄邓弟宝、二兄赵公明、三兄马都省、四兄未列名称；而在师宗县瑶族的师经里，则将四帅分别称为赵公明、邓宝丽、马破省、关师弟。在“度戒”、“祭龙”等法事中，动鼓毕，便有“镇帅”仪程，师公即呼唤四帅前来分别把镇东、南、西、北四天门，真武、五雷、阴阳师傅把镇中央。此外，每一个瑶族道教信徒“度戒”时，必须选择一位帅神作为终身的保护神。

在“师派”众神中，有一位在一般道教仪式中并不十分显山露水，然而

却时时在暗中起到重要作用的神祇，就是被瑶族视为民族祖先神的盘王——盘瓠神。自汉代司马迁的《史记》和应劭的《风俗通义》等开始，有关盘瓠传说的汉文记载便见诸于历代汉文史籍，此类记载较多讲述盘瓠（又称盘护，传说中为五色龙犬）与辛女结为夫妇，并繁衍后代的故事。由于此类传说也在许多南方少数民族，特别是苗瑶语族民族中普遍流传，汉文史书中也多记载这些民族为“盘瓠种”或“盘瓠后”，20世纪80年代以来，许多学者从文化人类学角度，提出了“盘瓠文化”说，并且较经常将其视为图腾文化，认为盘瓠文化是人类原始图腾文化中的一个子系统——犬图腾文化。而一部分瑶族学者则认为，盘瓠自古以来就是特定的某些民族的始祖神，是有民族性的，其中一种有代表性的说法，是认为盘古和盘瓠是最为瑶族所崇拜的，具有人性的人类祖先，但被宗教论者把他们神格化了^①。还有人认为，应当把盘瓠文化看作是古今崇拜盘瓠的民族的文化之象征，视盘瓠文化为古今信仰盘瓠的民族的生活方式的总体^②。此类学说的出现，无疑已使旨在揭示盘瓠文化本质现象的系统化研究进程更加趋向于完满和丰富。在云南瑶族的道教经籍里，除了盘王——盘瓠这一神名不断被提及之外，与盘瓠崇拜有关的祭祀活动“还盘王愿”，以及唱《盘王歌》，跳《盘王舞》等方面内容皆被融合于道教法事中，乃是瑶族道教文化里特有的一种文化现象，值得深入地加以研究。

从上述种种迹象来看，“师派”的主要神祇在瑶族道教中存留的时间比“道派”诸神要久远得多，瑶族化、民间宗教化痕迹也特别明显。

（2）借用神祇

在瑶族道教经书和仪礼中，根据临时需要，像三清、四御、九帝、四海龙王、五方灶君，甚至三皇五帝、神农伏羲、观音菩萨、九天玄女等名称都不时出现。其中，除了在瑶族道教成熟期随着“道派”的形成而陆续加入的内容之外，明显还包含有来自汉族儒家和佛教，以及民间信仰中传入的各种神佛因素。

① 赵廷光：《盘古、盘瓠考》，载《瑶文化研究》，云南人民出版社1994年版，第19页。

② 黄贵权：《盘瓠文化与瑶族文化关系简论》，云南人民出版社1994年版，第13页。

3. 通用神谱

由于在多数道教仪式场合，道公与师公要同坛作法，所以在某些瑶族道教经书里，所记载的神祇兼有师、道两派特点，而且带有瑶族师公、道公将汉族道教诸神加以归纳、综合之后，用自己的口吻进行表述的痕迹，其规范性、完整性程度则介于上述两类神谱之间。此类经书多存于“道派”，但比起上述第一类“道派”经书来说，其神祇系统更偏向于实用性和随意性一隅。上述特点在“道派”经书《天师戒度科》里表现得比较明显。例如该书中“唱拜上香”一节所拜的诸神：

三天教主大法正一静应真君

混元天地水府三官大帝

玄中化主法师真君

灵宝上古经籍度三师

太玄都省正一词女三师

正一启教张陆社三师真君

前傅后度历代一派宗师

正一左右王赵二位真人

灵宝监斋大法师

龙虎羽化师父××真人^①

师下玄门福度×道真官

师下金童玉女真卯捧钺天将

雷霆火律令邓大元帅

上清正乙玄坛赵大元帅

上清正一火迟灵官马大元帅

地祇神祠武安关王元帅

道佩箬中官将吏兵

① 打×处为原书讹写或空字。

当坊祀曲九庙神祇

玉京山三天化主靖老天尊

龙虎山真人教主护道天尊

灵宝教主五祖三省真君

二、经籍和戒律

1. 经籍

云南瑶族道教仪式所用的文字经籍数量很多，不同经籍大致可分为宗教经书、儒学读物和汉文歌书三类。

在蓝靛瑶中，“道派”与“师派”经书有所不同，“道派”保存的经籍约占百分之七十左右，而且种类繁多，名目各异。“师派”的经书则以一本《救患科》为主，但在具体流传过程中，常常将该书按大的仪礼程序分册抄写装订，书名也就沿用该程序名。此外也有部分类别、名称有异者。在红头瑶中流传的经书则大多不分师、道，数量也比较少。上述经书中，凡保存时间较长的，多为白色宣纸，用毛笔竖行抄写，然后装订成册。近几年传抄的往往不拘于此，用笔记本、钢笔抄写的也很常见。

仅就不同经籍来看，目前所见的大约有以下近百种：

(1)“道派”：《天师戒度科》、《供皇牌》、《咒水科》、《召灵科》、《关告安龙科》、《关告开启净坛科》、《玉皇告斗科》、《持索科》、《开经科》、《初真诵经科》、《初启功曹科》、《关告戒度科》、《道德经》、《玉皇经》、《诸品经》、《开丧科》、《春光科》、《演业科》、《炼度科》、《神目科》、《南灵科》、《教贤科》、《斋说醮》、《斋宿启》、《破狱科》、《圆满科》、《丧场科》、《化衣科》、《族人送终三时科》、《族人送终灯科》、《度人道场科》、《丧家秘密金语》、《送终绕棺》、《斋醮秘·贡筵红楼授戒》、《寄教、丧家、坛院文字书》、《设醮科》、《伸斗科》、《洪恩秘语》、《天师授戒金语》、《丧家十王歌》、《中养诸品仙经》、《月内科》、《阐朝科》、《玉宝大部经》、《道范完满科》、《飞章科》、

《交陵科》、《交龙科》、《笠幡科》、《书识式》、《被荆科》、《启师科》、《和尚道士诫》、《考官经》、《增净经》、《考斗经》、《蛟龙经》、《同众经》、《丹东经》、《化表科》、《龙章科》、《单车科》、《大位科》、《入靖堂科》、《葬常科》、《启灵科》、《山头科》等。

(2) “师派”：《救患科》、《大令科》、《半座科》、《开山科》、《召兵科》、《诸集川光科》、《师公式》、《开密科》、《盘皇歌》、《大献科》、《请圣科》、《帝母科》、《功曹牒》、《上中下元伸奏》、《门外榜语》、《阴阳二牒》、《大会安坛川光》、《表式》、《师公法贝》、《启师疏》、《公元经》、《贡筵仪》、《日午仪》等。

此外，还有部分带有儒学内容色彩，偏重道德教育作用的瑶经；如《孔子歌书》、《十劝贤》、《孔子故事传》等。

瑶族道教中，无论“道派”、“师派”的仪式都要使用许多神咒秘语，其中以“师派”尤多，且大都与巫术相关。例如，存于河口瑶村的一本“师派”经书《杂秘语法》，其中载有在不同“师派”祭仪中所用的各种秘咒，为“度戒”仪式之前“投坛”时必学的经籍之一，该书开始载有每年正月一日开门时，以及正月十五、七月十五和十月十五等三元诞辰时必念的秘咒，其后分别是：祭暗曜鬼之法、祭三丘五墓之法、祭熊六鬼之法、祭鲁包神之法、祭六甲神之法、祭本命元辰生天之法、斋醮时回家祭师祖礼恩之法、祭三娘（日、月、星）煞之法、祭刀帖煞之法、祭年生星之法、祭重阳神之法、紫微星之法、修真章之法、仙稊章之法、消灾延寿之法、升度亡灵章之法、开通道路章之法、解稊章之法、求花祈词章之法、升化章之法、度河解甲章之法、还求花祈词章之法、谢恩词之法、墓主章之法、消灾章之法、金紫章之法、论金鸡赦鱼之法、祭血盆产难煞之法、祭催官之法、三元名四季吉用之法、四帅吉名之法、求驱蝗虫除草之法、祭禾苗驱老鼠之法、祭五谷之法、祭坟墓神名看法、安境王之法（乡老用）、甲头之法、扫寨时驱瘟疫之法、年利师人之法、赐五谷之法、祭薄官玉幡之法、替家小之法（做子孙、百年、福禄等功德时用）、立家中龙马之法、家败之法、川心之法、五墓三修之法、祭喃紫微境之法、祭喃投胎之法、祭喃雪降逢路头之法、又祭喃五道之法、神三祖大败法、割×家

坟田三祖法、逢五王鬼之法、祭长生桥法、解箭咒之法等等。

以上收录的,仅只是云南河口、文山、师宗等地的部分瑶族道教经籍名称,这些经籍包括可用于吟诵和唱诵的两种类型,其中可用于吟诵的占较大比重,多为“道派”所用;可用于唱诵的较少,且多存于“师派”。

瑶族道教仪式中还使用一些用民歌音调演唱的歌书,一般由男女歌手组成的歌派演唱,凡重要的仪礼程序,都有专门唱段。如文山富宁县瑶村的一本歌书,便包括【拦道公】、【师安师】、【道安师】、【大明动鼓】、【师公动鼓】、【道公动鼓】、【剪毛】、【引弟子行五台】、【引到五台】、【道拦门要钱】、【师拦门要钱】、【行弟子朝】、【若大明】、【若师公】、【若道公】、【若师度事】、【若道度事】、【化财马】等二十余个唱段内容。此外,在已被记载于道教经书里的各种瑶歌中,还有不少类似于《盘王歌》那样,描述瑶族古代历史传说和自然宗教内容,并将之与道教内容相融合的歌唱材料,对于我们从民族音乐学、民间文学等角度研究瑶族道教和瑶族文化来说,都是极好的研究课题。

瑶族道教经书几乎全是用汉文抄写,但其中的大部分经书由于长年在外部地域环境较为封闭的瑶族传统社会延续传承,在不断传抄过程中,陆续出现了不少书写错讹或错用同音字的字句,一个颇值得注意的现象是,这些错字现已在瑶族道经中沿用成习,为一般瑶族道士惯用的程度,远远超过了其正确写法。以致对于一个即便精通汉文,但不懂瑶族道教的人来说,尽管满纸大部分字句皆识,但仍会满头雾水、不知所云。我们接触过一些原已在汉文学校念过书,现在正在学道的瑶族青年,皆说他们在学习此类经文时,几乎都要自识字开始从头学起。一般来说,此类错讹字情况在“师派”经书中最为多见,各地流传的一本主要“师派”经书《救患科》几乎都存在大量错讹;在“道派”经书里这样的情况也有所存在,但错讹程度轻微得多。同时,有一部分“道派”经书则抄写十分工整规范,几乎难得找到错讹之处。例如前述对神祇系谱记载较为完整的《咒水科》便是如此。十分难得的是,在红河州河口县瑶村,笔者曾收集到一本将瑶族道经错字与汉文原字加以对照辑录的《字汇全本》,落款为“邓三财谨识”,未写辑录的具体时间和地点,另有抄写的时间

为“1983年（农历）七月初五”。该书辑录了近七千个瑶族道经中常见的错字，并在下方注上该字的正确汉字写法。这对于一个有汉文基础，但想攻读瑶文经书的人来说，无疑是一本十分有用的工具书。但它显然还未能在瑶族地区广泛传布开来。

瑶族道士诵经的语言基本采用的是汉语粤语方言，这与云南瑶族系从两广一带迁来，在原居住地与汉族道教交往频繁有关。据我们观察，在瑶族道教文化的传承问题上，对于已移居云南，并只能运用汉语云南方言的瑶族道士来说，由于在日常生活里一般不用粤语，且由于经书里疑难字词较多，只能更多依靠师徒之间口传心授和平时耳濡目染的方式，通过运用粤语语音概念去理解经文，显然并非易事。事实上，除极少数老人之外，“师派”的许多中青年师公往往仅能模仿经书中诵经的语言，而对经文内容知之甚少。而在“道派”，一般道公除了语音的障碍之外，还因为其中的汉文语义深奥难懂，了解的程度更是微乎其微。所以，如今瑶族道教文化的传承，明显存在着后继乏人的问题。

若将“师派”与“道派”的经书加以比较，还可看出一个显著的特点，就是“师派”经书文字的文辞、句法、章法和体例显然比较自然随意，内容的表达比较浅显直露，在表达方式上，腔词部分常用七言句体结构，行文带有明显的瑶族民间歌书文体特征，其祭词也与自然宗教祭词和其他民间口诵经极其相似。令人怀疑它们是否开初便系由口诵经记载而成。而“道派”经书则与前述神祇的状况类同，一般都比较讲究汉文特有的修辞章法，歌腔部分（如各种《步虚》）多采用五言句体，咒文则多采用四言句体。在内容上也比较深奥难懂。在不同的“道派”经书中，有一部分显然系直接抄自汉族道教经籍。除了在前列经籍名称里可直接找到汉族道经名称之外，还有些经书是根据仪式的需要，在同一本经书中辑录了不同经书的内容。例如，在《咒水科》里，根据书中附注可以看出，此书的内容分别来自《太上洞玄灵宝·无量度人上品妙经》、《太上洞玄灵宝·救苦拔罪妙经》、《观音释结妙经》、《消灾护命妙经》和《玉皇经》等。而另外一些经书，像《天师戒度科》、《召灵科》等，则因为受到瑶族道公的加工综合，从经书本身的文字里，已经几乎看不出

经文来自何种汉族道经的原始出处了。

根据不同瑶族汉文经籍内容分析，整个以汉文经籍为中心的瑶族文字文化系统的形成，乃是以道教经书的传入使用为先导和形成基础，然后随着开办汉文学校和儒家学说的盛行，逐渐引入了儒学文化内容，同时，又随着汉文的普及，民歌与民间传说故事、神话等也慢慢被记载成书，并被瑶族道教人士带入道教经书，遂使道教与民间自然宗教合流。在长期融化外来汉文化的过程中，瑶族中的汉文经籍本身也形成了“已化”、“未化”和处于化与未化之间的过渡形式三种不同类型。

2. 牒文戒律（加入咒水科中的道牒）

瑶族道教中，“道派”和“师派”都有自己的一套清规戒律，其中又以“道派”最为严谨规范。此类戒律一般都载入道教经籍，在度道教戒和师戒仪式时，又将其写入箴牒（称“阴阳牒”）之中，由师父和徒儿分别收藏。不同者，载入经籍中的比较完整而字繁，而牒文中则常常简化之。例如，在“道派”经书《天师戒度科》里所记载的“十戒”为：

第一戒者敬讓孝养父母不忠不孝不仁不义常行尽节君师推成万物此谓·
初真妙戒汝能持否不能否者护端真正长生寿果

第二戒者克勤忠于君不得欺成功拆友别亲常以道助勿会应知此谓念如
真戒你能持否者护总明智慧果

第三皈依戒者不杀悲救众生以克慈味常行慈以及昆虫此谓持真妙戒你
能持否能持否者保你当贵华果

第四戒者不淫正身处物欺秽慢灵气常行蜜节无使所把此谓守真妙戒你
能持否能持否者保持心安乐果

第五戒者不得偷盗忘两误毁贤良路财伤身常称人善事不自代其功此谓
修真妙戒能持否保汝清平

第六戒者不得贪财无厌积财不散常行俭节无血盆此谓修真妙戒你持否
者保平安

第七戒者不欺不诈贼害众生常行利身布种阴阳度济群生此谓成真妙戒

你能持否者佑持相果

第八戒者不骄傲忽至真不得返逝非贤居家秽常不慕胜已栖迷关此谓修真妙戒你能持否保大道果

第九戒者不义奉戒不得饮酒遇蹉食肉常禁常调气胜专清此登真妙戒

第十戒者看经之而不得轻无言笑观想其空内外应克勤诵念举步观你能持否直大法果

上文中，由于长期转抄流传，比较汉族道教经籍原书，显然有不少错误遗漏之处，为保存民间文物原貌，在能窥知大意的前提下，不予任何改动。

在度戒仪式中使用的阴阳牒里，所写的“十戒”内容一般较为简略易记，并且常常融入某些非道教性质，但具有瑶族传统道德规范特点的内容，从而显出较多民间习惯法具有的特征。此外，由于各瑶族地区的不同道教支脉有“各师各法”之别，所流传的“十戒”内容也略有差别。例如河口瑶族所传的“十戒”为：

不得呼天骂地，不得咒风骂雨，不得辱骂父母，不得瞞师骂友，不得隐经瞞教，不得乱杀牲灵，不得贪花爱色，不得恼怨强人，不得偷盗做贼，不得奉戒传言。

文山瑶族的“十戒”为：

不准冒犯盘王祖先，不准违反九真妙戒，不准争天骂地，不准谩骂爹娘，不准隐经瞞教，不准杀害牲灵，不准谩骂师祖，不准密谋害人，不准吃狗肉、马肉，奉具到寨前完满服法（祭祀穿道服）。

后例中，“不准冒犯盘王祖先”和“不准吃狗肉”等句，显然与瑶族民间自然宗教，特别是原始图腾文化有关。按瑶族传统神话传说记载，瑶族的民族图腾物为神犬，故在民间禁忌里忌讳吃狗肉。

与上述戒律有关的道经内容，还有同样要写入阴阳牒里的十问、十愿等，在此不赘。

三、道教图饰

在瑶族道教的科仪活动里，只见挂满了各种充满宗教内容的挂图、经幡、对联和其他与字、图有关的饰物，它们有着烘托宗教仪式场合特有的神秘、肃穆气氛和激发教徒神圣的宗教情感等特殊的功能。同时，就每一种道教图饰来说，往往都从其在一定程序中较为固定的放置时间、地点和具体的宗教内容里，显露出它们各自特有的用途。以下分述之：

1. 神像挂图

在科仪中，必须在神案上方和四周悬挂各种手工彩绘的道教神像，一般常挂在正面中央的是三清，两侧是三元、帝母、玉皇、盘王、左师、右圣等，在左、右和后方墙壁上则挂四帅、雷公、龙王、四府功曹、青龙白虎等。法事中，由于“道派”和“师派”常常同坛作法，故在此类场合以上神像多是同时悬挂。但在挂像的顺序上可以看出仍然是师道有别。例如在正式的“度戒”仪式之前，先要由道公主持“开经”仪程，故此时只挂三清像，直到正式仪式开始前的几个小时内布置坛场时，才把所有的神像挂出。由于这种神像及服饰乃宗教圣物，平时皆由道士视为私人财富妥善珍藏，轻易不以示人，直到举行仪式时，才将它们取出来用。

2. 道公袍服图

凡蓝靛瑶的道公袍服，多在后背、前襟和衣袖上绣有色彩鲜艳瑰丽、做工精致细腻、内容异常丰富的彩图，各地道公服所绣的图样和字迹大同小异，一般有如下内容：

整个袍服图以背图为主，背图上的大体结构按三界划分，上部为天界，以绣有“大罗天”三字的桃核状图形居中，上方是面容清晰、坐态安详的三清神像，下方有一个绘着瑶族图腾神犬的圆形图案，两条金色的巨龙环绕于左右，四周布满大约一百个线条简略的小神像；背图的下部是地界和阴界，地界

以五座道教名山图形为代表，五座名山之名各瑶族地区略有不同，常见的有道教之祖张道陵创教之所鹤鸣山、道教圣地龙虎山、武当山、昆仑山及大明山等，还有的将道教传说中，位于大罗天之上，为盘古真人、元始天王和太元圣母所治的玉京山列于其中。在五座名山之下，还有一些普通道袍上常见的神符，再就是阴气森森，面貌粗略的阴曹地府。

道公袍服前襟两侧也绣着两条金色巨龙，上下分列着跃马持刀、威风凛凛的邓、赵、马、关四帅，四周还绣有一些诸如“三清一堂”、“八卦护身”一类的字句。

在部分瑶族地区，师公所穿的袍服后背上，也要缝一个黑底方框，中间绣有一只神犬和各种彩色花纹。在瑶族传说中，此类图案便象征着瑶族的民族图腾，也是一位民族英雄——盘瓠神。对盘瓠神的信奉，体现了瑶族道教文化的深层底蕴，即瑶族自然宗教对整个瑶族传统社会长远而深刻的影响。

3. 面具

瑶族道教仪式里如今还有使用面具的习惯，常见的面具分为两类：一类是木制面具，其形与汉族地区的傩神面具相似，表演面具舞时，用绳缚于面部。如沙瑶“度戒”仪式中，有一段双人舞蹈【杨二与九娘】，其中一人便要戴上面具。另一类是用纸绘，其上常绘的是三元神像，河口蓝靛瑶“度戒”仪式里，戒童“辛恩”上“五台山”之前，与其师傅都要戴上纸做的面具。此类面具仅戴于脸部上方的额头上，眼睛可以下视辨认方向。

4. 神坛挂饰

在不同道教仪式里，要根据“道派”和“师派”的分别以及仪式的不同内容悬挂各种经幡、挽联、对联和其他书写的饰物。在一本名为《寄教、丧家、坛院文字书》的经籍里，记载了各种仪式中布置坛院的书写规范，具体有丧葬仪式所用的“丧家坛院式”、“左王坛院式”、“右王坛院式”、“丧家无极图”，“度戒”一类吉斋醮仪中“道派”用的“吉事贡王坛院式”和“师派”用的“红楼坛院式”，还有神坛内外用的经幡、对子等等。在这些书写规范中，“道派”和“师派”的各有不同。在各地瑶族

的道教仪式里，又由于对此类书写规范的保存状况有别，而在具体运用时存在着某些差异，但大体内容和用法还是基本保持一致的。现举三个方面的例子加以说明：

（1）经幡幡式

在丧葬仪式中，道公和师公常常是同坛作法，其中又以道公为主，所用的经幡幡式计有如下几类：丧家门外道公用大幡式、师公用幡式、族人引路幡式、道公引路幡式、师公引路幡式、族人用启灵幡式、老寿启灵幡式、道家启灵幡式、师家启灵幡式、道家出殡幡式、道家金真出殡幡式、道家引灵幡式。此外，所用的神位、灵牌还有：道家和族人用救苦三尊衔式、九迷三老三尊衔式、道家灵牌衔式、师家灵牌衔式等等。由于上述内容十分烦琐，在此仅举两例：

悬于丧家门外的经幡里，道公写的经幡幡式为：

- 〔（左）太灵回皇旗，有莫演经幡，恭望道慈接引亡故正魂
东极乐内度亡教主无量度人师大慈仁者寻声赴感太乙救苦
天尊青玄上帝
- 〔（右）摄君长夜苦，开度此魂魄，净承此宝幡往生神仙界
- 〔（左）仙神超北府，飞泻上南官
长乐世内超亡教主玉清坤母元君大慈大愿大圣赴度众生
九迷拔罪天尊
- 〔（右）恭望经慈垂毫光接引亡故正魂
- 〔（左）上登朱灵，下入开光门，恭望师慈接引亡故正魂
极乐世界发弘推言愿道经师升亡教主朱陵度命天尊青玄上帝
- 〔（右）超度三界难，径上元始天，月魄承此宝幡高超升仙界

师公写的丧家门外经幡幡式则为：

- 〔（左）提携接引真灵师考×师公生界
极乐世界志心奉请上元判府东极官中大慈仁者赴感太乙救苦
天尊青玄上帝
- 〔（右）西殁往生天界，之外安宝坐
- 〔（左）提携接引师考×索灵
志心奉请九迷世界中元超升九迷拔罪天尊大悲大愿上帝
- 〔（右）生界超灵三界难，径上元始天
- 〔（左）提携接引师公×登上
志心奉请丹天世界下元三品朱陵度命天尊大慈寻者超灵上帝
- 〔（右）朱陵府太狱回皇旗上天堂

。从上列两组经幡内容来看，道公尊崇的神祇以玉清为首，师公信奉的则是三元神，两派的信仰内容迥然有别。

（2）神坛院式

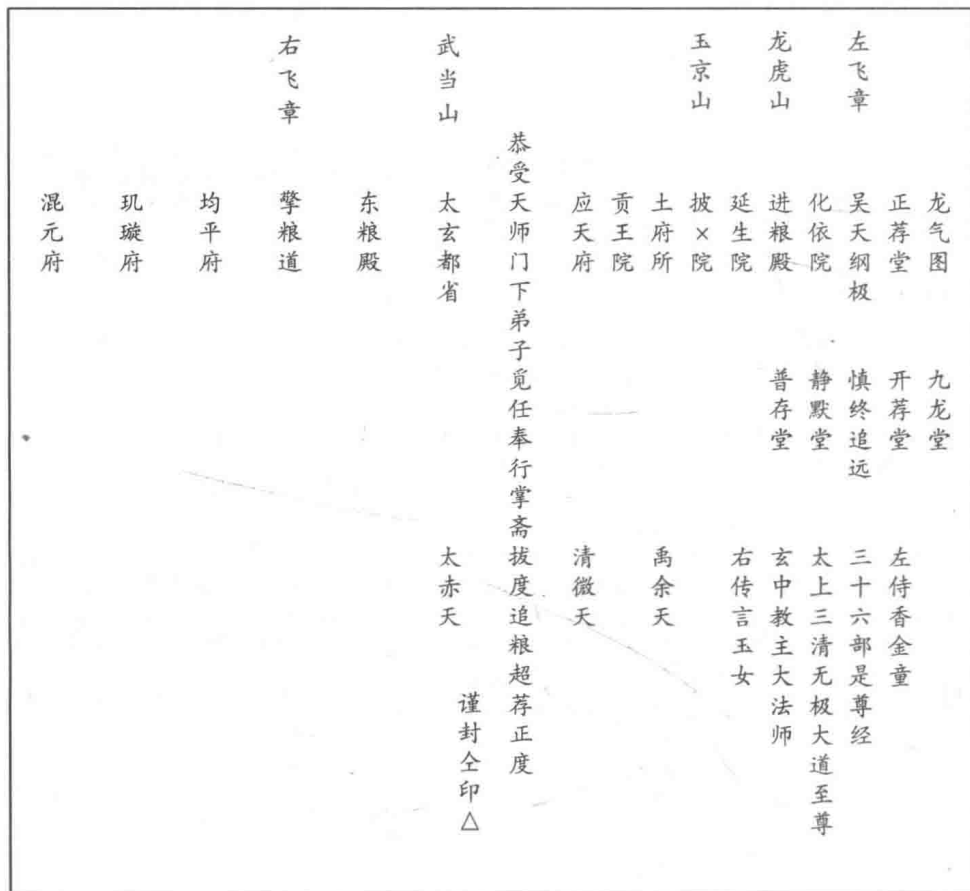
在丧葬、“度戒”等仪式中，按传统做法，“道派”和“师派”各有自己布置院式的一套方法，但由于神坛为道、师两派共用，在具体布置神坛院式时，常常融合了两派的不同信仰因素成分，对此，将在第二章作具体描述，现仅介绍较规范的院式方式。

在瑶族诸醮仪中，“度戒”的位置甚为重要，其中“师派”所用的红楼坛院式如下^①：

^① 在坛院中均采用竖写方式。另外，在原书中有书写错讹和文理欠妥之处，为保存原貌起见，一般予以照录。

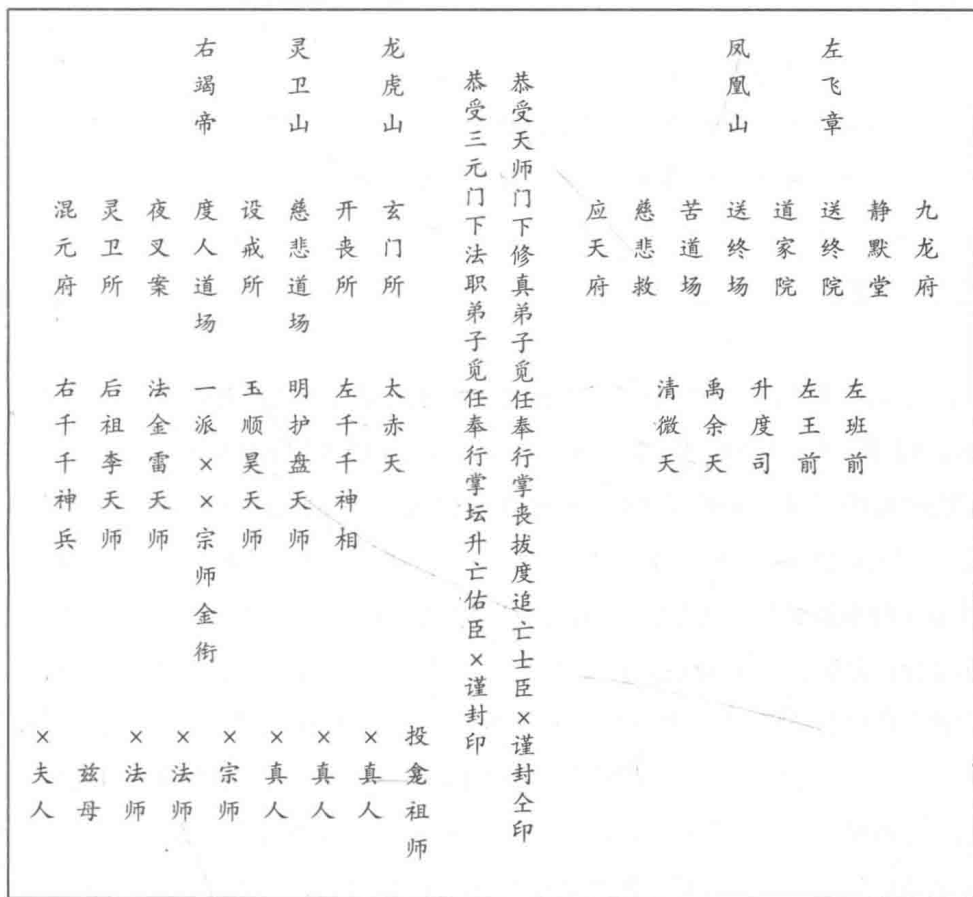
下面为“师派”所用的贡王坛院式：

图表二：



在丧事里，必须布置的坛院院式即有丧家坛院式、右王坛院式、左王坛院式、丧家无极图和总名称为“灵前满堂分院”的各种小型挂饰、对联等。兹举“丧家坛”的坛院院式如下：

图表三:



(3) 对联

不同醮仪所用的对联名目很多，例如在丧事的丧家坛上有：祝香对、十王对、救苦对、老寿道家对、道家帝前对、道家灵前对、棺槨对、男女同用灵前对、左右对等。在吉斋贡王坛上有：太清对、香案对、左师对、右圣对、道场对、家先对、功曹对、斗府对、太岁对、炼度对、左墓对、右墓对、府吏对等等。“度戒”的红楼坛上有：祝香对、香火对、帝母对、盘皇对、招兵对、帝母对、三元对、三元九郎对、土谷对、林曹对、九郎对、授戒祝香对、五台对、门外对、瘟司对等等。其中以七言字句的短联居多，例

如丧家坛的“祝香对”：

一炷戒香朝金阙 护烟玉绽透玄关

联幅较长者如“道家帝前对”：

大道放光接度师魂登妙宥 师魂返本咸阳入殓闭玄机

四、道服

瑶族道士作法时多半要穿法衣和道服，各地穿着的情况有同有异。同的方面，如多数地区的蓝靛瑶道教法仪中均有一名为首的道公要穿黑色绣像法衣，此道公的地位相当于汉族道教里主持法仪的“高功”，故此法衣可说是显示“道派”道公形象和地位的一个主要标志，此类道袍上的绣像特征已如前述。而其他道士的袍服则无一定之规。例如，我们在河口县瑶村考察“度戒”活动时，道士穿的是黑色法衣和红色道袍，称为“面依”，上面缝有黑框神犬图案，头扎白色毛巾称为“罗白”；在文山瑶村考察时，道士则穿的是黑色法衣和绿色道袍；而在河口县的沙瑶中，看到道士穿的却是黑色法衣和与汉族普通道士类似的灰蓝色袍服。据有人考察：云南师宗县瑶族的道服与众不同，“道边法师主持祭祀活动时身穿红、黄道衣，衣上绣有两条金龙盘于胸前；背后正中绣有‘玉清宫元始天尊’圣像，而宽大的袖口边还绣有其他小神像以助法势。而师边法师则只穿黑色道衣，衣上无纹彩图样”^①。看来，该地“道派”与“师派”的道服在颜色上与其他地方恰恰相反；但在绣像特点上则相同。由此可见，具有民间道教（或居家道）性质的瑶族道教，在衣着上也表现出较为自然随意的特点。

除道士所穿的法衣和道服外，在“度戒”活动中也要为戒童“辛恩”制作道服。各地的此类道服一般同师方道袍，若戒童仅度道戒，某些地方也制作为其专用的道用法衣。

^① 雷宏安、金少萍：《师宗县瑶族宗教信仰考察》，《云南文史丛刊》1992年第2期，《云南文史丛刊》编辑部编（内部资料），第71页。

五、法器

瑶族道教仪式所用的法器大多与汉族道教类同，但也掺入了一些具有本民族特点的东西。另外，在从汉族传入的法器和道具里，也由于当地条件的限制和存在长期的衍化过程，而产生了某些变异因素。瑶族道教所用的法器，按其性质和用途，又可分为普通法器和音乐法器两类。在法器的使用上，“道派”和“师派”存在某些差别。关于音乐法器将在本章第四节详述，在此先述普通法器。

此类法器有法刀、法尺、笏、筭、法印、法铃等。

法刀 在云南瑶族地区常见使用的是木制师刀和铁制砍刀，此类物品相当于汉族道教中使用的七星剑。曾有学者认为七星剑由菜刀、师刀发展而成^①。从瑶族的情况看，此类法刀既可能是七星剑初期形态的古代遗存，也可能是道教传入瑶族后被作为七星剑的代用品使用。木制师刀长约60厘米，形如一柄微型的关羽大刀，有刻度和简单装饰图案；铁制砍刀长约30厘米，为瑶族日常砍柴、开山劈地使用的随身短刀。此类刀刃“师派”、“道派”均用，尤其在“度戒”仪式的“镇帅”里和“飞罡布斗”时必不可少。

法尺 又称为“卦棍”，长约100厘米，宽约2厘米，厚约1厘米，竹制，削制时要念专门的咒语。一般在师公为人驱鬼治病，卜“卦棍卦”时使用，而不用于醮仪。

笏 即朝笏。道教仪式所用的天庭仪制，一切都模仿凡间的官方礼仪。故道公和戒童在醮仪中常手持竹制或木制朝笏，此类朝笏有大、小两种尺寸，大者长约20—30厘米，在行礼时双手持笏；短者约10余厘米，可一手持笏，另一手持铃或其他法器舞蹈。

筭 瑶族读音为“朝”，为道教卜卦所用的简便之物，用一节弯曲的竹节破为一副两块，两面呈凸凹状，凹面为阳，凸面为阴，使用时先叩击数下，然

^① 刘枝万：《台湾道教的法器》，载〔日〕福井康顺等编《道教》第三卷，上海古籍出版社1992年版，第1页。

后掷地，两块筭皆朝上为“阴筭”，朝下为“阳筭”，一阴一阳为“保筭”，用以确定即将发生的某事或病因的吉凶。道公为使仪式的下一步骤能够顺利进行，必须取得吉卦，往往要连掷数次才能奏效。

法印 即道公为戒童授度牒文书（又称“阴阳牒”）时用的印章。举行仪式时，常在供桌上放两小碗米，其上供置法印。如今，许多瑶族地区的道教仪式已经简化，故真正的印章不多，有的仪式中已不用法印，有的则使用代用品。如笔者见到的一种情况是以水将红纸浸湿，然后利用筭的凹面，沾上红纸的颜色为阴阳牒盖上师印。

六、组织特征

瑶族的道教宗派组织具有民间道派的基本性质。同时，其道教组织状况又是与瑶族传统社会的血缘家庭和地缘村社形态紧密结合在一起的，以致从某种程度上看，瑶族的道教组织在其结构形态与社会功能两方面皆具有宗教——世俗二重性因素特征。瑶族道教在组织上具备以下几方面基本特性：

1. 全民性 由于瑶族的“度戒”兼具入教和成年礼两者性质，就后者而言，“度戒”可说是每一个瑶族男性一生中必经的人生仪礼之一，致使瑶族道教的组织状况不似其他民族道教那样，可能以曾经受戒的道士和未受戒的信徒两类情况加以划分，而是有点类似于基督教的洗礼那样，只要是信徒，皆要举行“度戒”仪式。因而在某种程度上，瑶族的道教也具有全民性。所不同的是，这种仪式主要针对的是男性，只有极少数情况下才允许女性参与。尽管如此，由于瑶族的传统社会里奉行以男性为尊的父系传衍机制，故以男性为主举行“度戒”仪式，仍不失其全民性基本性质。

2. 教职半职业性 在一般情况下，瑶族道士都是平时务农，村中有时时才穿起道袍进行斋醮活动，为半职业性质。

3. 政教一体性 在传统的瑶族社会，由于道士是瑶族中的知识阶层，被认为是知书识礼，善晓阴阳，能文能武的智能之士。故村寨的头人多由有威望的道公或师公担任。例如在瑶族传统的“瑶目制”（又称“瑶老制”、“目老

制”)及其组织“牟格楼”中,三位主要头人之一——龙师(瑶族称“楼遂”或“沙宰”)便是道公或师公。在全村寨道教教徒中间,虽然没有严格的组织系统,但此类道公和师公无形中便具有宗教领袖的地位。至今,即使在每个村寨都已建立基本政权机构的情况下,有关本民族传统习俗和宗教礼仪等方面的事务,还是离不开道公和师公阶层。在每一种具体的仪式中,还有较细致的人员组织划分,拟留待后文详述。

七、仪式场所

云南瑶族的道教一般没有专门的宫观和仪式场所,在传统社会里,全寨性的“扫寨”、“祭龙”及祭鬼神等活动皆在寨老家的堂屋内举行,而一般的斋醮仪式,则是在事主的家居内进行。从房屋结构看,传统的云南瑶族民居多系竹瓦房和草房,分为两室或三室,凡建屋都要由道公按卦中选择大门座向,并按历书择吉日动土。如今,许多瑶族村寨建起了瓦房,房内陈设也逐渐更新,但仪礼的坛式规范仍按传统方式布置。在仪式中,当“道派”与“师派”共同举行仪式时,若在室内念诵经文,往往道公坐于神坛的右前侧,师公坐于左前侧,众位师父和徒弟环绕两位主要师父,协助奏乐或随诵经文。道公或师公率众作法或起舞时,通常也按道右师左的场位进行。

八、“师派”、“道派”的宗教文化内涵

云南各地蓝靛瑶均流传一种说法,即“道派”重文、“师派”重武。对于两种教派各自宗教文化内涵特征的区分来说,这种比喻是十分形象的。对于此说,似可从以下几个层次进一步加以解释:

其一,对两派区分文、武的最浅显而表面的解释,是度道戒不能杀生,不仅牲畜、家禽,连鸡蛋都不能打碎,故为文;度师戒可杀生,凡日常生活和宗教仪式中有关杀生之事皆可为之,故为武。说得更确切一点,按一般道教戒律,杀生是有悖于教义的。但由于瑶族道教士平时居家,不仅在日常生活里食

荤，而且在举行宗教仪式时都要杀牲祭神。故此，杀牲之责自然而然就让戒律较为松弛的师公来承担了。并且，由于多数度道戒者同时也度师戒，或一家人中分别度道戒和师戒，故日常生活里杀生便不成为问题。

其二，对两派区分文、武的另一种解释，是道公管死（阴），凡为死人祭祀亡魂，祈祷超生等法事主要由道公主持；师公管生（阳），凡为活人驱鬼治病、消灾免难一类法事主要由师公主持。在“道派”法事中，道公的行为着重念诵经文，兼搞步罡踏斗，所请的神也偏重于“三清”、“九帝”等文神；师公的行为则降神作法与念诵经文并重，为护坛驱鬼，常常吁请呼唤像“真武”、“四帅”、“五雷神将”等武神，在瑶族经书里还遵奉真武为本派祖师之一。与此相映成趣的是，汉族道教中也有文派和武派之分，其中文派注重研习学问和修炼之术，武派则更为注重研修武学，并且还尊崇真武为该派主要的守护神。

其三，在瑶族道教中，“道派”与形成时间较晚，宗教文化层次较高的道教正一派有关，从正一派那里承续了较为完整严密的道教理论体系和斋醮符箓仪范，尽管还有消化不良之状，但比起“师派”来，从社会的角度仍较注重传统道教文化的传承传播，从个人的角度则注重与阴世、仙界有关的较抽象宗教人格修炼，此外在传播手段上较多借助于文字和经书的作用；“师派”则更多继承了原始傩教巫师的因素，自身理论体系和仪范还处于较为粗糙、随意的阶段，故该派的行事较注重现世、今世的具体社会效益、实践性、功利性和直观性较强。在传播方式上较多借助口传唱诵和舞蹈腾跃等直接性行为手段。较为直观地来看，其行为手段也带有更多与“打”、“杀”沾边的粗犷、勇武之气。

在以往瑶族人的心目中，凡度过戒者，都经历过神人的传授，终身为神所佑，且身怀超凡入圣的能力和绝技。度道戒者能识文断字，通晓经书，生在阳世时能执掌、决断村寨和家庭的各种大事，能上通天神，下达幽冥，死后在阴府天庭也能名列朝班，当文臣贤相。度师戒者，由于皆已选定一位神灵（四帅之一）作为终身的保护神，并经受过为成年礼所持有的种种磨炼和考验，水火不沾、刀枪不入，生前可在家庭、村寨或民族利益受到威胁的关口持枪上阵，赴汤蹈火；在逢瘟疫病疫时，能伏魔降妖，驱邪杀鬼；死后在阴府天庭则能封帅拜将，当护法武神。

如前所述,瑶族道教中“道派”和“师派”并列这一特异现象,既是瑶、汉两族在长期历史上频繁进行文化交流的产物,也是瑶族作为一个自在的民族实体,为了维持、保证本民族群体的传承和繁衍,不断发展、充实本民族传统文化的必然结果。数百年来,瑶族先民能在十分漫长的历史征途和极其险恶的生存环境中毫无间断地生存了下来,从某种程度上说,正是由于有了这文、武两条历史文化主脉作为文化精神支柱的原因。

第三节 道教科仪的类型与功能特征^①

云南瑶族由道公、师公主持的宗教仪式活动,总的说来与道教正一派的家居道相似,较偏重于斋醮符箓仪式,兼有较具傩巫性质的巫术活动成分。此类活动从时间上看可分为两种,一种是在每年固定的日期里举行,例如据河口瑶山蓝靛瑶的道教经籍所载,该地瑶族一年中定期的祭仪有:正月初一的“开门”,正月十五、七月十五和十月十五(即汉族道教的三元节期间)的“安香火”、“请三元”等。另一种是不定期举行,例如“度戒”、“超度亡灵”等。就仪式规模而论也可分为两种:一种是以家庭为基本范围举行,但有寨佬和道公、师公参与主持,此类仪式如“度戒”、“超度亡灵”等;另一种是全寨性的仪式,如“祭龙”、“扫寨”等。另外,各种仪式中一般都穿插“打斋”活动的内容。在宗教性质上,以家庭为基本范围的仪式多有道公和师公共同参与,以道公为主主持,兼具道教正一派、早期道教和本民族傩巫等仪式色彩;全寨性的仪式多由师公为主主持,以民众道教和本民族傩巫仪式性质为主。尽管这些仪式的宗教意义各有不同,但不同仪式中皆有的“师派”仪式在过程和内容等方面则大体相似,同时又以“度戒”仪式的繁文缛节最多,且最具

^① 本节内容中,除笔者所直接参与的“度戒”、“祭龙”、婚丧等有关仪式之外,其他内容主要参考了《云南苗族、瑶族社会历史调查》(《民族问题五种丛书》云南省编委会编)、《河口瑶族道教音乐调查》(尹祖钧、盘朝恩,为参加“云南省首届宗教音乐学术研讨会”论文)、《师宗县瑶族宗教信仰考察》(雷宏安、金少萍,《云南文史丛刊》1992年第2期)等文。

代表性。下面以“度戒”仪式为主，分别略述之：

一、度戒

“度戒”在某些瑶族地区又称为“过法”。在云南瑶族的道教活动中，“度戒”的地位尤其重要。一般来说，从宗教角度看“度戒”相当于道教的入教仪式，而从世俗社会的角度看则保持了传统的人生仪礼——成年礼的某些特点。“度戒”主要有下列一些具体特征：

1. “度戒”种类

“度戒”分为“师戒”和“道戒”两种，蓝靛瑶话分别称之为“斋奢”和“斋道”，红头瑶话则统称为“度腮”。整个仪式由道公和师公共同主持并同坛作法。仪式过程中，“道派”仪程和“师派”仪程在大多数情况下同时进行，互不干扰，而正式的“授戒”仪程则相互穿插进行。在宗教特征上，“道派”的整个科仪过程和仪礼方式基本继承了道教正一派“授戒”仪式的特点；“师派”则兼有早期道教和本民族雩巫术的各种仪式因素。在瑶族中，男子凡不度戒者，生前娶不到媳妇，死后不被列入本族宗谱，祭祖时没有他的牌位，在许多仪范方面，不同瑶族支系存在着相应的习惯禁忌。例如在性别方面，蓝靛瑶一般只有男性度戒，在个别地区也存在女性度戒的现象；过山瑶男女皆可度戒，女性度戒的情况比蓝靛瑶要多一些。

2. 年龄特征

瑶族度戒在年龄方面一般没有很严格的规定，通常在婚前十二三岁至二十五六岁之间，但也有因种种原因耽误了时机，到了婚后，甚至老人才度戒的。在蓝靛瑶中的某些地区，家庭内部成员谁度道、谁度师也有传统习惯，例如文山、河口等地的蓝靛瑶以儿子多少而论，若财力不足，独子一般度道；两个儿子度师、度道各一；三个儿子以上多数度道，少数度师；若财力雄厚，无论何子，均可同时度师和度道。师宗县的瑶族家庭中，长子度师或度道随父亲。父亲度师，长子则度师；父亲度道，长子则度道；长子度道，次子则度师，三子又度道，依此类推。蓝靛瑶的“度戒”对度戒者的年轮有较严格的规定，各

瑶族地区的有关规定大同小异，但解释方式不同。例如河口瑶族的解释是：度戒前为确定吉日，须“占六道掌”，并根据自己的属相推算所谓“全、半、败”日期，择时日举行度戒仪式。一般来说，在10—30岁之间的男性，属鼠、兔、马、鸡者，应在12、18、24等年岁期间度戒；属牛、龙、羊、狗者，应在12、13、16、19、24、25等年岁期间度戒；属虎、蛇、猴、猪者，应在10、13、16、19、22、28等年岁期间度戒。瑶族认为，若不按上属年轮度戒，便有“冲犯”鬼神之嫌^①。若按师宗瑶族的解释：“法师将每六年中的每一年分为天道、地道、人道、佛道、畜道、鬼道，六年循环一次。第十岁开始为天道；十一岁为地道，以下依次轮算。通常男孩过法之年应选在天道、地道、人道和佛道之年；而不能落在畜道、鬼道之年。吉日则在阴历十月至来年正月之间，须与男孩本命属相无冲突之日。”^②由于不同瑶族男子能够度戒的时间很不一致，度戒虽为瑶族较重要的宗教仪式，但在度戒日期上，除了一般只集中在每年春节前后以外，每家每寨是否经常度戒并无定规。

3. 规模层次

云南瑶族传统的“度戒”活动，按戒主家财力大小和不同意愿，可分为四种规模层次，在每种层次上，“师派”和“道派”均有自己的称呼，并有各种具体的仪范，如不同的时间规定和须念的经书册数。现列一略表示下：

图表四：

规模	师称	道称	经书册数	仪式时限
大规模	金楼	明真	四十册以上	七天七夜
较大规模	供筵	红楼	四十册以上	三天三夜
中等规模	清灯	土府	四册以上	两天两夜
较小规模	日午	安龙	四册以上	两天两夜

① 尹祖钧、盘朝恩：《河口瑶族道教音乐调查》，载《云南省首届宗教音乐学术研讨会·论文汇编》（上册）1991年，昆明（油印本）。

② 黄贵权：《云南蓝靛瑶的命名法研究》，载《瑶文化研究》，云南人民出版社1994年版，第121页。

上述四种“度戒”层次里，如今较为常见的是后面两种，较大规模的已经比较少见，大规模的则基本失传。而且，如今“度戒”规模在三日之内的一般已称为“大度”，“小度”者仅是走走形式，有的一天之内即可完事。若仅度道戒，有的仅用一个晚上就完成了。笔者认识一位在北京中央民族学院毕业，如今在省城昆明工作的瑶族中年干部，因为十年动乱期间耽误了“度戒”，后又长期在外求学和参加工作，至1995年1月底，才在父母长辈的催促之下，借春节回家探亲之机，利用一天晚上的时间举行“度戒”仪式，由此遂了取得道教法名的夙愿。

4. 传承方式

瑶族道教与其他道教宗派一样，其教派传衍是以师徒传承为主。在云南的瑶族村社，按传统规范，每一个男子成年时期都要由道公师公主持“度戒”仪式，根据不同村寨的习俗和不同家庭的经济状况差异，有的两项皆度，有的仅度其中一项。在举行“度戒”仪式之前，将由度戒人家和寨老议定，为受戒者“辛恩”在道方和师方各聘请一位终身的师父，以及一位负责协调、调度整个“度戒”仪式活动的“大明”师父。一般情况下，为戒童请的这几位师父既要有一定经验和威信，在道教师承关系中辈分又不能太高，故年纪往往在三四十岁左右。在“度戒”仪式中，这三位师父地位最高，关于其身份也有不同解释，一种代表性说法是他们为“三元神”的化身。另外按道教解释，“三元”在天为日、月、星三光，在地为水、火、土三要，在人为精、气、神三物。对日、月、星等又有专称，如称太阳为“大明之神”，月亮为“夜明之神”等，故瑶族“度戒”仪式中也有“大明”一职，在道公的道袍上，也绣有“大明山”图案，实与上述道教理念有关。在既度道，又度师的“度戒”仪式里，一种可能的情况是，若三位主要师父均已度过师戒和道戒，并且能够胜任各种职务，便可着重聘请这三位师父，再由三位师父邀请别人担任助手；若所请师父中有人仅度师或度道，多时可一共聘请六至七位师父共同主持该仪式，另外还可加上几位助手。所聘请的师父一般要分担以下六七种职务，其名称是：正戒师、引教师、洞坛师、签度师、保举师、保逢师、引卦师等。于神坛之上，一般要用纸条写上几位主要师父的法名悬于坛前，有时还要写上这些

师父的师父的法名。从道教规范的角度去理解,上述几位师父应该是各司其职,其中又以大明师父为仪式主持人,在某些瑶族道教经书里,还依道教的一般习惯,将主持人称为“高功”。然而,由于各地瑶族道士宗教和文化水平参差不齐,在具体的道教仪式里,身兼上述各职的道士常常是名实不符,往往按照不同仪程的具体需要,而彼此在职能上相互替代相帮,互换角色位置。常见的一种情况是:由于现在的中青年道士一般功力较浅,被邀请担任主要师父者常常还要再邀请老一辈师父,即自己的师父们作为助手临阵相帮,有些难度较大的法事还要由师爷们代替执行。关于这一点,后文还将予以详述。就师徒关系而言,除了在“度戒”仪式活动期间要由师父向受戒者传授戒律、经文和法术之外,受戒者还要在受戒之后继续在师父指导下研读经书,并在常常随师父为别人作法的过程中,不断地学习模仿和磨炼作法能力,最终成为能够独立作法的道公或师公。从此意义上来说,瑶族道教的传承途径,是建立在地缘村社乃至具业缘性的宗教职业基础之上的。

5. 戒名谱系

瑶族道教的戒名谱系是以亲子关系为基因代代相传,其纵向的排列顺序是建立在血缘家庭的基础之上,而与道教的传承途径有所不同。具体而言,一个受戒者的法名因度师、度道的差别而有师名和道名之分,若将个人的法名纳入戒名谱系的话,尽管其排行规律和法名名称具有明显的道教色彩,但其排行顺序却是按家庭谱系的内部关系排列的。

据有的瑶族学者研究^①,一个瑶族男子一生可能用五种名字,即幼名、读书名、戒名、父名和祖父名。其中的戒名即法名,在法名的组词规律上,一般为“姓+辈行字+名”,其中的“姓”为受戒者在世俗生活和血缘家庭中的姓氏,“辈行字”为兼具道教文辞色彩和家族排行特点的某字,用于同一家族的同一辈人,并以代表祖孙五辈人的五个字为一组轮番使用。而且“道派”和“师派”各有自己的用字和排列特征,在不同地区瑶族中,用法也略有差别。

^① 黄贵权:《云南蓝靛瑶的命名法研究》,《瑶文化研究》,云南人民出版社1994年版,第121页。

例如河口县瑶族中使用的法名排列法是^①：

图表五：

法名	师名排行：胜（圣）	院	现（显）	应	法
	道名排行：云	妙	经	玄	道
辈分	曾祖父	祖父	父亲	本人	儿子
分	法名：李胜亮（师）	李妙春（道）	李经霖（道）	李玄房（道）	李道经（道）
排行	辈分：孙子	重孙	曾孙	灰孙	灰灰孙
	法名：李云长（道）	李妙龙（道）	李经聪（道）	李玄福（道）	李道颜（道）

按瑶族的习惯，凡师、道同度者，在法名谱系中仅列道名。故在上例中，除曾祖父一辈因为只度师，未度道，而采用师名外，其他各辈均采用道名。

据河口瑶族认为：从广西迁入河口的瑶族主要有盘、李、蒋、邓、赵诸姓，各姓所用的辈行字顺序有所不同。另据有人调查，云南除河口以外其他地区的瑶族所用的法名谱系排列法也多用上列辈行字，但各地或各家所用辈行字的顺序也略有出入^②。现将河口“师派”经书《救患科》中所列的盘、李、蒋、邓四姓的情况示下：

图表六：

盘姓：	戒师班：应	显	圣	法	院
	戒道班：道	经	妙	云	玄
李姓：	戒师班：显	应	院	圣	法
	戒道班：妙	经	玄	云	道
蒋姓：	戒师班：院	法	圣	显	应
	戒道班：经	道	妙	云	玄

^① 载于李正芳家“本命书”，见尹祖钧、盘朝恩《河口瑶族道教音乐调查》，《云南省首届宗教音乐学术研讨会·论文汇编》（上册）1991年，昆明（油印本）。

^② 黄贵权：《云南蓝靛瑶的命名法研究》，载《瑶文化研究》，云南人民出版社1994年版，第121页。

邝姓：{ 戒师班：显 法 圣 院 应
戒道班：玄 云 妙 道 经

从各地瑶族的情况看，较少存在像汉族宗族那样，在家谱中以本名（学名）作为辈行字的情况^①。另外，一个瑶族男子若想在死后为族人承认，就必须在生前“度戒”，死后以法名刻上墓碑，载入族谱，否则便将被视为没有归宿的孤魂野鬼。故此，虽然从宗教角度看，以上所举的是一种戒名谱系，而在某种程度上它却具有家谱的性质和意义内涵，从而在社会文化特征上体现出宗教——世俗二重性。

关于具体的“度戒”仪程和道器、祭品等方面特征，后文还将予以详述。

二、超度亡灵

此为丧葬活动中，由道公、师公共同举行的醮仪活动。瑶族老人死后，要请道师念经超度入殓封棺，棺内根据死者岁数和辈分，以香灰沾谷米放上相应堆数，并用竹子或苞茅杆做长约二尺长的梯子一架，意为给亡灵上天的“天梯”。封棺后，杀一口猪，“打斋”一日，念经一夜，在三天内经选择吉日，然后发丧。发丧时，先由道师念《开路经》，继而抬棺在送葬人头上越过三次，然后启行。送葬行列之前有一人手执经幡引路，道师助手敲锣打鼓，一路上做出舞蹈之态，道公亦执一面经幡殿后。下葬后，先由道师盖三锄土，念唱道：“一锄盖你头，子孙后代吃不愁；二锄盖你手，儿女子孙代代有；三锄盖你脚，金子银子用马驮。”然后，送葬人按亲属长幼顺序每人盖土一锄，才由大家帮助掩埋。送葬完毕，灵牌由长子顶回，道师边念经边在路上分段埋石，意为阴挡亡魂回家作祟，葬后数日或半年时择期烧灵，若不经烧灵，则死者将被认为会永堕十八层地狱，不能升入天界，也不能被列入祖先宗谱。烧灵之后，死者将超脱地狱，升天成神，并将其法名刻上墓碑，载入宗谱。逢年过节

^① 黄贵权：《云南蓝靛瑶的命名法研究》，载《瑶文化研究》，云南人民出版社1994年版，第121页。

将会享受到儿孙们的祭献香火。

三、打斋

瑶族的各种道教仪式和祭祀活动，如“祭龙”、“扫寨”和求神献鬼时都要吃素打斋，“打斋”的称谓根据斋醮内容或祭祀规模大小而有不同，如按“度戒”的不同规模层次，有“七七修斋”、“供筵修斋”、“土府修斋”、“安龙修斋”等等。最大的“打斋”活动是“祭天地”，又称为“供筵十免斋”。全寨性的“打斋”仪式，按传统方式，一般系由“寨佬”、“出主”和“师头”等村寨头人主持，其中“寨佬”总体负责操办整个“打斋”仪式；“出主”，提供祭祀场地，一般便在其家中举行；“师头”具体主持仪式的法事活动，并有数名助手协助敲锣打鼓、诵经祈祷，祈求神灵前来帮助解秽消灾。如今这种政教合一的传统村寨政权形式已成为历史，在“打斋”活动中，便改换为采用“筛阁选举”的办法决定仪式主持人。所谓“筛阁选举”，即用一个竹蔑米筛，上置一些纸团，纸团上写有“寨佬”、“出主”、“师头”等名目，筛动之后，便由众师公抓阄，并在仪式里按抓阄的职务各行其责。在全寨性的“打斋”活动中，一般要由大伙凑钱买两头猪作为祭品，屋内供神，屋外供鬼；若仅某家某户“打斋”，则请师父来家中举行仪式，只杀两只鸡作为祭品即可。祭献期间大家吃素，直到供献完毕，由师父默念密语后，才“开油”吃荤，在全寨性“打斋”时，由全寨人分吃供品，师父除与大家同吃以外，还能多分到一些；主持斋礼的大师父得猪头、猪脚各一只；小师父得一只猪脚、一副排骨。在小规模“打斋”中，即使仅杀几只鸡，也要让师父多分一点。

“打斋”以后，若瘟神病魔已经送走，全寨或全家便可平安无事，若仍有灾病，往往又要继续进行更大规模的“打斋”活动。

四、祭龙

云南各地瑶族都有“祭龙”（即“祭寨神”，瑶话称“祭众”）活动，具

体活动内容大同小异。如河口瑶族的“祭龙”并非每年举行，仅在灾病横行之年，才决定在次年的二三月间，择吉日“祭龙”，祈求神灵“消灾除秽、吉福保安”，保佑来年“风调雨顺、五谷丰收”。“祭龙”以村寨为单位举行，由全寨用“筛阁选举”之法，选出“寨佬”、“出主”、“师头”等共同主持仪式。

“祭龙”时除坛前要挂三元像外，所祭的神灵主要有五龙、谷魂、谷娘、神农、玉皇、功曹、四帅等。“祭龙”的祭品各地大同小异，一般是：每户献小鸡一只、鸡蛋两个、糯米一斤、米酒一斤、草纸一刀、香 20 根、人民币若干元，然后还要买猪、鸡、鸭等作为全寨聚餐用。

“祭龙”仪式主要采用为各种瑶族道教仪式所惯用的通用程序，一般分为九个具体步骤：即“动鼓启师”、“镇帅”、“过神”、“请相”、“请圣”、“召龙”、“安坛”、“尝荤”、“奉送”，“祭龙”里各步骤程序的具体内容与后述“度戒”中“度师戒”的有关程序相同，在此从略。“祭龙”完毕，群众唱【补山歌】，歌词为：“九月黄金（稻谷）到村熟，黄金倒沉熟成耕；前世此山多破烂，今世此山恩胜良。”以此颂扬神灵恩德，并期望山寨来年谷物丰收。随后，由寨佬宣布村规民约，内容为：封山育林，兴修水利，开挖梯田，尊老爱幼，不侮辱妇女等。晚上，全村人在出主家中聚餐，共享祭品。“祭龙”期间的禁忌是：三天之内不得动土，不得咒骂天地。三天以后，全村人集体上山植树一天，然后开始进入春耕生产阶段。

“祭龙”仪式一般仅为男性参加，女性不能参与，但可围观和帮忙做饭菜。“祭龙”之后若仍有天灾病祸，则不再“祭龙”，而改为献祀，由全寨人在寨佬家中举行仪式，不必杀猪，而为用刀头肉献祭。一般紧接在“祭龙”之后，可举行“扫寨”仪式活动。

五、洗寨、洗家

“洗寨”又称为“扫寨”，具有较强的巫术性质，所参与的师公、道公又显露出作为巫师的另一种面目。但凡寨内多病多灾时，可择期举行“洗寨”

活动，此类活动多与“祭龙”同时进行。河口瑶族的“洗寨”可分为扫街心和户内扫除两个部分。先由师头带领师公、道公数人敲锣打鼓、念经祈祷，祈神保佑除秽救患，送走瘟鬼，并由一个小孩端水一碗，洒于寨头路尾，“打发鬼走”，其余众人则各持刀斧、大锁、锁链、秤砣、畚箕等器具一路手舞足蹈，前往各家各户和村寨的不同角落，比画着砍、铐、锁等动作，驱赶病魔，同时遍撒纸钱，打发鬼走。随后，各户再进行大扫除。师宗瑶族洗寨时，走完各户后，便在村寨主要路口横挂一条草绳，表示恶鬼已被阻隔于村寨之外，若再回来，便有草绳拦截。

瑶族村寨里，当某家灾病不断和有人做噩梦时，也被认为是有鬼附家，也要由巫师上门“洗家”赶鬼。洗家时，先由巫师坐于神位前默念咒语，然后起身，边念咒语，边手持刀斧或匕首砍遍屋内各个角落，最后在门上砍一刀，并掩上门，再到神位前烧纸念咒。人们认为，经过这样的巫仪，恶鬼便不敢再上门来作祟。

其他与自然宗教有关的鬼神祭祀还有名目繁多的献祭活动，如瑶族认为：一切非正常死亡者，其灵魂都会变成无人祭祀的孤魂野鬼，此鬼到处飘游、作祟害人，须随时以刀斧砍杀，以酒饭祭祀，此为祭野鬼；若寨子内外有人或房屋、大树遭到雷击，都要祭雷神；凡是魂被龙王牵走的人，都要向龙王献祭；寨中牛马遭瘟疫和疾病流行，全寨就要在三月初三供祭山神等等。此外，在这些祭祀活动中，还掺杂有许多具有瑶族自然宗教特点的巫术行为。

第四节 道教科仪中的音乐、唱词、乐器和舞蹈

瑶族道教的各种仪式中，都穿插有整套的音乐和舞蹈表演内容，与音乐相配合，则有各种以经文体和民谣体为基本文学形式的唱词内容，以及以打击乐器为主的各种乐（法）器。毋庸讳言，这里所说的音乐、唱词、乐器和舞蹈，虽然都是艺术性的词汇，而事实上由于宗教文化本身存在着混融性和整体性的文化特质，所谓的道教音乐，却是一种从头至尾穿插混融了艺术性与非艺术性

内容的特殊文化产品。尤其值得一提的是,这些本来就为宗教文化和民间文化二者所固有的特殊性本质因素,在兼具宗教性与民间性的瑶族道教音乐里,得到了绝佳的体现。在本节内容里,将在尽可能不损害这种文化的完整性的前提之下,从瑶族道教文化中提取、分离出瑶族道教音乐、唱词、舞蹈和乐器的诸项要素。

一、音乐

在瑶族道教文化中,音乐既是带有艺术性形式、内容和目的因素的音乐文化产品,又是沟通人、神关系的传媒工具,亦即一种用于表达(述)、传载宗教意义内容的文化符号形式。根据不同的角度,瑶族道教音乐可有不同的分类方法。

从音乐的角度,瑶族道教音乐可分为声乐和器乐两种基本体裁,二者不仅外在形式和表现内容上有所不同,在功能作用上也有差异。在实际应用中,声乐曲的比重远大于器乐曲;在较为细致的体裁分类上,声乐曲的类型、层次也比器乐曲复杂得多。瑶族道教音乐中的声乐部分亦称“歌腔”或“经腔”^①,其中,不仅有各种音乐性较强,可用于独唱或齐唱的咏唱调(歌腔),也有偏重于语言性表达,以独唱为主的吟唱调(经腔),还有纯粹是念诵经文的朗诵调(经腔)。在咏唱调中,又可分为具有本民族民歌风格特点的复唱型和带有混融风格特点的简唱型两类。在不同的瑶族支系,类型划分的情况及具体的音乐风格又有一定差别。例如,在河口蓝靛瑶的顶板瑶中,瑶语称吟唱调为“夺满搜闲”,汉语可译为“读神书声”;瑶语统称各种咏唱调为“囊满”,汉语又可译为“念神”。而沙瑶称吟唱调为“读念”,对咏唱调则按速度不同,

^① 从汉族道教音乐来看,由于道教本身具有较高的人为宗教素质,经过职业道教音乐家的长期努力,而使汉族道教歌腔艺术形式产生了明显的分化,其艺术体裁也有着较为明确的划分依据,大体上可划分为偏重音乐性,具备一定艺术歌曲特点的韵曲和偏重语言特点的吟唱调、朗诵调等不同体裁类型。而瑶族道教音乐由于自身存在着较明显的民间性和地域性宗教特点,又与本民族自然宗教紧密结合,其歌腔的艺术化倾向不甚明显,在其咏唱调与吟唱调之间,旋律性差别并不是很大,故本书在划分其体裁形式时,较偏重采用民间音乐的分类方法。

分别以“刹根”（快板，直译为“读快”）、“端夺”（中板，直译为“中读”）和“刹满”（慢板，直译为“读慢”）三种类型称之。至于民歌伴唱部分，除了各支系之间在音乐风格上有所区别外，每一支系内部的旋律音调多为同一母体旋律的变体。

从瑶族道教仪式音乐的总体结构上看，较有特点的一种曲式结构形式为循环体大型组曲，它是以主部——在每一个重要宗教仪程开始皆要演唱，以仪式性贺歌方式出现的复唱型（长歌体）歌腔为较固定的音乐材料，同时在历次主部呈示段落的前后，穿插进各种插部——与舞蹈结合的简唱型（短歌体）歌腔（歌群或单曲）或打击乐曲牌，而成为一种以循环体因素为主，并带有一定联缀体因素的大型歌舞组曲结构类型。此类型以笔者亲往采访过的云南文山州富宁县瑶村道教“度戒”仪式音乐为代表。另外一种结构形式是联缀体大型组曲，以河口县瑶村的“度戒”仪式音乐为代表，与前一类型相比，此类组曲的特点为在整个仪式过程中没有运用复唱型歌腔，而仅是以宗教仪式的不同仪程为依托，将各种简唱型歌腔（歌群或单曲）和打击乐曲牌联缀起来唱奏。据调查，由于存在这类音乐形式的瑶族地区，过去也曾在其道教仪式里普遍运用过复唱体歌腔，故而现今使用的这种联缀体曲式类型应是循环体的变异形式^①。

在演唱形式上，简唱型歌腔多采用独唱、齐唱或一领众和三种形式（详见本书第二章）。在演唱歌腔时，往往要用鼓、锣、钹等打击乐器伴奏。复唱型歌腔则一般采用瑶女仪式伴唱（亦称“贺歌”）的形式，较有民族性和地域性风格特点。此类伴唱多系二人或三人的女声齐唱，也有男女声混声齐唱的情况，常有一名歌师在歌曲的间歇处提示歌词，一般不用伴奏乐器。

从宗教文化的角度，瑶族道教音乐还可分为“道派”使用的道乐、“师派”使用的师乐和师、道共用的民歌伴唱三个部分。一般来说，由于道、师

^① 有必要说明一点，我们在此套用了纯音乐层面的循环体、联缀体等曲式概念，仅是为了说明在瑶族道教音乐中确实存在着此类音乐结构形式因素，而不是说此类音乐可在结构形式上等同于纯音乐。实际上，在瑶族道教音乐的表演过程中，道教歌曲、打击乐曲牌和唱奏行为的出现，总是穿插和伴随着种种宗教行为和仪式内容，我们将其中的音乐因素分离出来，实在是迫不得已的做法。关于此方面的详细情况，可参看本书第三章。

两派在仪式活动所使用的经籍、法器和应用的场合、对象、功能作用等方面都有不同,而带来音乐形式、音乐内容和演唱方式上的种种差别。就“道派”而言,由于在仪式中较多使用自汉族传入的汉文经书,念诵经文时常采用汉文的书面语形式,唱词一般为道教经文中所常见的四言、五言诗体,并以演唱的经书内容为行法依据,因此其歌腔多系带外来汉族民歌小调特点的咏唱调或吟唱调两种曲调旋律,其中,吟唱调的旋律特点与汉族道教音乐中的阴调相似;而“师派”唱腔除有一部分咒语祷文系采用吟唱调之外,还有许多以民间诗歌化的唱文经书(歌书)为依据的歌腔,所采用的是咏唱调的旋律,此类歌腔的性质接近于汉族道教音乐中的阳调,但旋律特征则往往源自瑶族本民族传统的山歌或民间叙事歌。而且,与“道派”唱词多为书面语的情况不同,“师派”唱文与民间叙事歌一样,其文字部分常采用七言二句、七言四句民歌词体,显然是在口诵诗歌的基础上进行记录、加工的结果。此外,为师、道两派共用的民歌伴唱的旋律使用较纯粹的民歌音调,并且采用与瑶族民歌相同的“复唱型”唱法,与民歌的不同之处,就在于它是应用于外来宗教的目的,是汉族道教文化与瑶族民间文化的混合物,而不像民歌那样不脱离民间色彩。因此,就像前述经籍系统那样,在瑶族道教音乐内部,也能看到自汉族道教传入瑶族以后,分处于“化”与“未化”或二者中间状态的不同音乐文化产品类型。

二、唱词

瑶族道教歌腔可分为咏唱调和吟唱调两大类。其中,咏唱调的歌词一般采用复唱型和简唱型两种格律形式,一般情况下,复唱型系指按传统习惯要在某些特定的乐句和词语片段部位进行程度不同的重复演唱的瑶族民歌,由于此类歌曲不仅在音乐上被扩展得异常长大,而且常常还要重复演唱多段歌词,故也可称其为长歌体;相对来说,简唱型歌腔则是指那些在曲体内部没有局部的音乐和歌词片段要进行规律性的重复演唱的瑶族道教歌曲,由于此类歌曲的唱词一般较为短小,亦可称其为“短歌体”。关于复唱型歌腔,由于其形式特点比

较复杂,拟放于本书第三章再作详细分析介绍,在此仅略述简唱型歌腔及吟唱调的歌词格律特点。在此两类歌腔中,一般采用四种格律形式。其一是四言四句式,凡“道派”的念咒腔及部分“颂”、“赞”、“偈”,多采用此类形式。例如道腔《洞中咒》(曲例四)即属此列。其二是五言四句式,凡“道派”的“步虚”及部分“颂”、“赞”等,许多采用此类句式,在文山州富宁县瑶族的道教经籍《咒水科》里,便记载有以下五言步虚歌词:【众圣步虚】、【起道步虚】、【功曹步虚】、【午朝步虚】、【晚朝步虚】、【送圣步虚】、【安坐步虚】、【献酒步虚】等。其三是七言二句或七言四句式,凡“师派”的歌腔,绝大多数采用民间诗歌的七言句形式,例如《召龙》(曲例六)、《罗白》(曲例七)、《功曹献茶》(曲例三十七)。“道派”歌腔里也有少量此类例子,如《十二方位》(曲例二十八)。一般情况下,以上三类句式的道腔大多属于咏唱调类。其四是长短句式,又可分为两种情况,一种是咏唱调中使用的长短句,有些系诗歌体,如道腔《十供献》(曲例十八),系以七字句为主,杂有少量五字句;有时则在某些祭献词、祷告中使用口诵体,例如《献香》(曲例十三)、《呈请启九帝》(曲例二十七)。另一种是吟唱调的唱词,一般都是长短句,但一般仅用口诵文体,而不用诗歌体,如《请阴阳师》(曲例八)、《镇师》等。此外,上述各种基本的歌词格律形式,还会由于个别字句的增删,而衍生出不同的变体。

三、乐器与器乐曲牌

在乐器的使用方面,云南瑶族蓝靛瑶支系的道教音乐普遍使用带法器性质的打击乐器,其形制与汉族民间道教或民间戏曲常用的各种日常打击乐器相比,除了在形制上常常因地制宜、因陋就简之外,内容是大致相同的,特别是与汉族道乐中铙钹牌子或正一道、伙居道的锣鼓乐使用的法器相似,但数量种类还不及此。一般常用的有法鼓(大、小扁木鼓)、大锣、小锣、钹(分公、母钹)、大铙、法铃等几种,其中又以鼓、锣、钹三大件为主。所用的法曲曲牌及其演奏形式、演奏手法较为单一和随意,较多地显现出自早期道教遗传下

来的古朴、自然的形态特征。以下对几种主要打击乐器进行简单介绍：

1. 法鼓

此类鼓瑶语称“汝”（师宗县）或“浊”（河口县），是瑶族道教音乐中最重要的打击乐法器，且具有较浓厚的民族特点。各地形制大致相似，而在材质、结构细部和体积上稍有差别。在材质上，如师宗县^①一带法鼓的鼓腔曾先后用过柏纳树和泡桐树制作，鼓面各地多用岩羊皮或麂皮蒙制。在体积上，河口一带的顶板瑶和沙瑶通常在道教仪式里同时使用大、小两个法鼓（扁木鼓），大的直径约40公分，高约25公分，小的直径约30公分，高约15公分；师宗一带的扁木鼓直径约32公分，高约16公分；而我们在文山富宁县瑶村看到的法鼓，则是使用普通的汉族扁鼓为代用品。在结构细部上，师宗瑶族的法鼓鼓边两头直径相近，为短直筒形，河口瑶族的法鼓鼓边为圆球形。此类鼓一般用刀将四周削成凸凹不平的棱状，再用棕绳、牛筋或皮绳穿上两端鼓皮，用木棍齐鼓边成直线拧紧，用以调节鼓面的松紧（见照片）。可用于独奏或合奏。

2. 锣

瑶语称“果”（河口县）或“笼娘”（师宗县），一般使用大、小两种不同形制，为各民族戏曲歌舞或宗教法事里通用的铜锣或乳锣。河口、文山一带瑶族主要使用圆形，师宗瑶族则兼用圆形锣和方形锣。多用于打击乐合奏。

3. 钹

瑶语称钹为“洞角”（河口县）或“正木减”（师宗县）各地均分为公钹和母钹，形制有大、小两种，与锣一样，为各民族通用的打击乐器。

4. 法铃

瑶语称为“引”（河口）或“奥于恩”（师宗），师用的形制略小，发音较清亮；道用的形制略大，发音较厚浊。铃内常悬一铜舌，河口一带的铃内铜舌有时用一铜钱代替。仪式中师方使用法铃的情况较多，常用做法器兼道具，

^① 师宗瑶族的乐器资料主要参考黄忠堂：《师宗瑶族受戒音乐调查》，载《云南省首届宗教音乐学术研讨会·论文汇编》（内部资料）。

做道具时常与朝笏（朝简）配合使用，两手各执其一。

在演奏形式上，通常有击乐伴唱、击乐伴舞和打击乐曲牌合奏三种。击乐伴唱一般可分为法（经）师自击自唱和打击乐合奏为独（齐）唱伴奏两种情况。在前一种情况下，随师、道两方法师的习惯不同或技巧高低，所击的乐器及演奏方式也有不同。如在河口瑶族的“度戒”仪式里，师方经师自击自唱时，一手执法鼓，一手执槌横向敲击；道方经师则将一钹置于地上，仅用一手上下击钹，另一手持（翻）书唱诵。河口县沙瑶师公李老满更为身手不凡，他口中唱着难度较大的歌腔，还一手上下击钹，另一手横向敲鼓，鼓就斜放在一只腿的脚面上，一人奏（唱）出三种不同的节奏型，尚且应付裕如。击乐伴舞也可分为自击自舞和打击乐合奏伴舞两类，自击自舞的例子，如后文所举在某些仪式中法师自执法铃伴舞，以及“动鼓”仪程中跳的各种双（三）人鼓（钹）舞。比较而言，打击乐合奏伴舞的情况就稍微少见一些。打击乐曲牌合奏时，其器乐曲牌在乐曲形式、音乐风格和表现手法上略显单一，常常是在整个仪式和不同程序的开头、结尾和连接部分使用。尤其在某些需要渲染仪式气氛的场合，打击乐曲的作用十分突出。

在器乐部分，“道派”和“师派”的用法也各有特点，例如，蓝靛瑶的“道派”打击乐主要是一首《道班锣鼓曲》，其中较多采用长短型（前疏后密）节奏；“师派”打击乐也有自己典型的《师班锣鼓曲》，并有多种变体，其中较多采用持续进行的短长型或均分型节奏。师、道两派分别将以上节奏型作为具有本教派象征性文化符号作用的主导节奏音型，使之贯穿于整个仪式的过程和首尾。

四、舞蹈

瑶族道教仪式里，每一个仪节均自始至终伴随有舞蹈或与舞蹈有关的各种行为动作。在民族学家或宗教学家笔下，就像常常仅从宗教角度去理解前者的意义内容一样，也往往仅把后者视为一种宗教性的行为方式。但在艺术文化学者眼中，这些行为方式有时本身即具有舞蹈的意味，有时则含有某些舞蹈的原

初形式因素在内。它们与宗教音乐一样，都是可以从传统艺术文化的角度去进行研究的。

1. 类型

在云南蓝靛瑶的道教仪式里，“师派”和“道派”一般同坛演法，双方共舞或分别跳的舞蹈组合很多，仅据河口瑶族自治县民间舞蹈集成工作初步整理的情况，当地瑶族的度戒舞蹈组合便有十四套之多。分别是：【动鼓】、【功曹】、【请圣】、【召龙】、【罗帛】、【戴像】、【甩花边】、【送娘路上】、【赎谷魂】、【安坛】、【尝荤】、【行朝】等。此外，其他与道教有关的仪式和该县其他瑶族支系中，还存有【庆瑶楼】、【烧灵】、【跳罗帛】、【送花】、【跳新年】、【跳钹】、【棍舞】、【接亲】、【捉龟舞】等舞目^①。在实际的演法过程中，实际存在的舞蹈数量可能还远不止这些，上述大多数舞目其实还有再分为不同舞蹈的可能，例如据笔者调查，仅在“动鼓”这个仪程，就包含有【师公动鼓单人舞】、【师公动鼓三人舞】、【镇帅刀舞】、【道公动鼓单人舞】、【道公动鼓三人舞】、【双人钹舞】等具体的舞目。但一般来说，上述资料卷中已经列入了云南瑶族道教祭祀舞蹈的最主要内容。其他地区瑶族的道教舞蹈内容与此大致相同，但在具体舞目上有些出入。例如，在师宗瑶族的道教“度戒”仪式里，除了上述舞目之外，从“招兵”到“请圣启师”两个程序之间，尚有【公鸡舞】、【五供舞】、【铜铃舞】等。下面，先从舞蹈与演具之间的关系入手，将这些不同的舞蹈划分为六类：

(1) 法器舞

这是瑶族道教仪式中最富于民族特点，并与音乐关系最密切的一类舞蹈，内含舞目有：由主祭师公一人跳的【师公动鼓单人舞】，由一位主祭师公奏法鼓领舞，另两位师公击钹、铃随跳的【师公动鼓三人舞】，由主祭道公一人击鼓自跳的【道公动鼓单人舞】，大明师率两位助手跳的【道公动鼓三人舞】，主祭师公率助手跳的【双人钹舞】，由主祭师公一人跳的【铜铃舞】等。其中

^① 详见《云南民族民间舞蹈集成·河口瑶族自治县资料卷》，第2页，河口民间歌舞集成编辑组编（内部资料）。其中的“场晕”疑为“尝荤”之误。

多数是在“动鼓”时，由主祭师（道）公们自击自跳，又以用扁木鼓为主奏法器的情况居多，在有些瑶族地区将其称为【木鼓舞】或【扁鼓舞】。同时，考其源流，在民间传说中此舞的来源与瑶族始祖盘瓠有关，在云南师宗县流传的【木鼓舞】传说里，远古时期，瑶族的始祖——盘王常带孩子们上山打猎，一日在山崖上发现一群岩羊正吃草，盘王和孩子们搭箭便射倒了几只岩羊。当他们兴高采烈地上崖捉羊时，不料一只尚活着的岩羊突然站起撞向盘王，盘王猝防不及，从悬崖上跌下去，摔死在一棵泡桐树上，岩羊也死在了崖边。弟兄六人悲痛万分，遂将大泡桐树砍倒做成鼓腔，岩羊皮蒙作鼓皮，制出第一具木鼓边敲边舞，哀悼死去的父亲，此俗一直传到今天，此舞也被称为【盘王舞】^①。

不同瑶族支系的法器舞尽管在艺术形式、表现内容和表现手段上大体一致，但在表演风格上却存在某些细微差别。例如在各瑶族支系，“度戒”仪式里的各种“动鼓”舞蹈都不外乎由师（道）公携鼓、锣、钹等自击自跳，在步法、队形上也大体相同。在舞蹈风格上，河口、文山一带的顶板瑶、白线瑶的此类舞蹈一般采取先下蹲、然后渐渐上立的姿势，舞步动作较为粗犷、豪迈，幅度、跨度较大，锣鼓和诵经声韵直冲阴府云霄，颇有“惊天地、泣鬼神”的氛围和气势。比较之下，河口沙瑶的【动鼓单人舞】一类舞蹈则多采取站立的舞姿，常常轻迈舞步，动作的跨度、幅度微小，显得异常轻巧、优雅和细腻。两地师（道）公演法时皆跳的【铃舞】之间，也存在着同样的风格色彩性对比。不同瑶族地区的此类舞蹈皆有的一个共同特点，即在主祭师（道）公自击自跳的同时，“司香玉女”歌班和锣鼓乐队还在一旁唱奏相伴，渲染出一派于庄重、典雅中透满威灵神性的典礼气氛。有关此类舞蹈的详情，可参见第二章“动鼓”仪程，有关音乐可参见曲例四十三、四十四、四十六等。

^① 黄忠堂：《师宗瑶族宗教祭祀歌舞考源》，《民族艺术研究》1994年第3期，第62页。此传说与广西瑶族有关长鼓舞的传说几乎完全相同，仅只是木鼓变成了长鼓（详见蒲朝军、过竹编：《中国瑶族风土志》，北京大学出版社1992年版，第236页），若属实，则可见云南瑶族的木鼓与广西瑶族的长鼓之间应有一定的渊源关系。

(2) 道具舞

此类舞蹈与不同的仪程内容结合较紧密，所用的道具往往具有较明确的宗教性含义。较典型的例子，如各地蓝靛瑶“度戒”时，皆要在“踏三台”时跳以朝笏（竹筒或木简，伴以铜铃）、罗白（头巾）、纸面具和勿手（花编带）为道具的数段舞蹈，边跳边唱【罗白调】为伴；“度道戒”时，道公先跳一段徒手舞，然后手捧道服又跳一次，同时师公也在一侧跳【面依^①舞】；还有河口县一带顶板瑶中流传的【筛舞】，系在“学经”时，由三位主祭师公各手持筛筐对舞；类似的舞目还有“筛帅”时，由大明师跳的【筛舞】；师公“行罡”时跳的【卦舞】等，后者以占卜用的“筭”为道具，并结合罡禹步动作在内。

(3) 兵器舞

如在“请师”仪程中，由三位师公持法刀跳的【请师舞】；“镇帅”时，由主祭师公率助手跳的【镇妖二人刀舞】，皆配合以罡步和搏斗击杀动作。另外，如河口县红头瑶祭祀时跳的【棍舞】也属此列。

(4) 综合舞

如“行朝”“绕天庭”时跳的【脐带舞】，师父（再生父母）与辛恩（胎儿）各自的腰上拴上布带（脐带），众人持伞盖、法刀和各种打击乐器，边奏（唱）、边走、边舞，绕完院内（天庭），又绕法坛。

(5) 情节舞

河口县沙瑶的“度戒”仪式里，有一些情节性的舞蹈，例如在“请圣”这个仪程中，便要跳名为【杨二与九娘】的舞蹈，并有相应的经文唱段【九郎唱】、【九娘唱】等。此舞与瑶族民间的一则道教传说有关，据《贡筵大会鬼脚科》记载，古代湖南南山一带有唐、杨两户人家，唐家生女为九娘，杨家生子为杨二，后结为夫妻，分别在甲子年正月十五、甲申年七月十五和甲午年十月十五生下三个男孩，即后来成为瑶族道教“师派”主神的三元兄弟，上元唐文保、中元葛文先和下元周文达。三兄弟先

^① 面依，即师服。

后在梅山、庐山和雪峰山雪峰寺修习文武和道教，最终成为瑶族道教的神圣。另据《救患科》所载，九娘现已为蓬莱仙岛的女神仙，专司除病救患，其扮相是：“身着珠丝衫一领，八幅罗裙敷地长，头戴三山帽一顶，帽顶不×个今×，一匹白马娘上坐，手拎一条钹水枪。”在舞蹈中，一位师公身穿黑色道服，头顶一条黑色的编带（忽手，表示女帽），扮演九娘，另一师公身穿粉白色道服，头戴木质面具，用一条布带扎起，扮演九娘的坐骑白马。两人均一手执铜铃，另一手持一条用红布裹着的木块，那是瑶族“度戒”时常用的道具——笏，又称朝简。舞蹈开始时，九娘一人上场，只见他舞姿典雅，神态娴静，随着一鼓一锣的散打节奏，娉娉婷婷，向左右两侧走起花步；继而，鼓点转为有板，“白马”俯身提腿，蹦蹦跳跳来到场上，其舞蹈动作比较简单和粗犷，时而双腿齐纵，时而撒蹄奔跑，有时为了演示让九娘骑坐的形象，便随九娘之后，模仿其表演姿态，但自身的动作及动律则不离“马步”的基本特点。比起前面几类舞蹈来说，情节舞一般比较讲究道具的使用搭配，服装较为做工精致、色彩艳丽，注重较简单的人物关系和情节铺陈，音乐上也常常利用节奏、速度等要素来完成情绪的转换对比，并突出其描写、模拟的功能作用，在结构上也多呈散、慢、快、散的戏剧性程式特点。

（6）哑剧舞

如文山瑶村瑶族的“度戒”仪式里有【打飞虎】一个节目，届时要由师公扮为猎人、乞丐等，与戒童边调笑戏谑，边舞蹈表演。既存在舞蹈的因素，也带有哑剧或滑稽剧的特点。

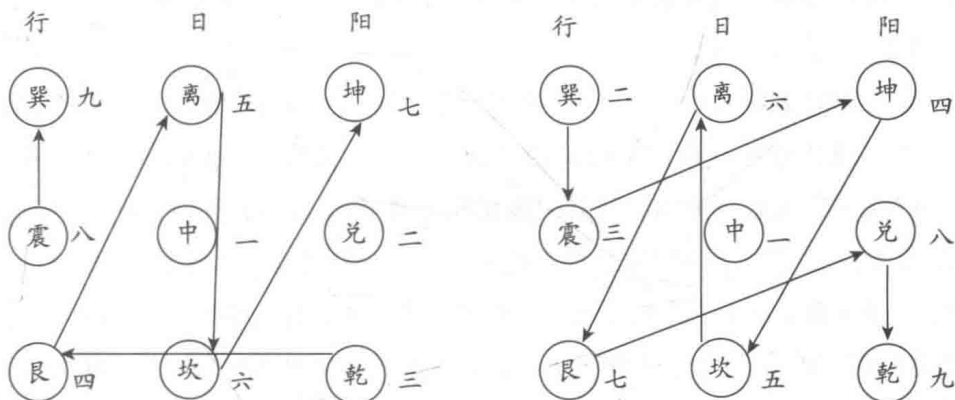
2. 动作特点

从舞蹈动作来看，占较醒目位置的有以下几种：

（1）罡禹步

在“度戒”仪式里，许多与祭献、祝寿有关的仪节开头，均有飞罡踏斗的舞蹈内容出现，特别是在兵器舞的不同例子中，罡禹步是最基本的舞蹈步法。关于其步法规范，在瑶族道教经籍《天师戒度科》的“集功成圣天尊·法师云引步”部分里有记载。其基本图形如下：

图表七:



(2) 步虚旋绕

“步虚旋绕”乃道教醮仪中一种步法性舞蹈的名称，至迟东晋末叶已经出现，据当时的《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》一书称：“斋人以次左行，旋绕香炉三匝，毕。是时亦当口咏【步虚蹶无披空洞章】。所以旋绕香者，上法玄根无上玉洞之天大罗天上，太上大道君所治七宝自然之台，无上诸真人，持斋诵咏，旋绕太上七宝之台。今法之焉。”后人也将其略记为：“礼十方毕，师起巡行，咏【步虚辞】。”^①“旋行三匝，绕香灯，口诵【步虚洞章】。”^②由此可见，“步虚旋绕”为队舞形式，表演时，由法师率领法众以次左行，旋绕香炉三匝或旋绕法台，同时口咏道教歌曲【步虚】。有学者认为：“近代以来，‘步虚旋绕’的舞蹈已经不单是‘口咏【步虚】，旋绕三匝’的舞蹈形式了，而由此衍化出像‘转天尊’和‘转八字’的舞蹈形式。”^③在云南瑶族道教仪式里，以上“步虚旋绕”的舞蹈形式也随处可见，如道具舞中的【筛舞】、综合舞中的【脐带舞】（绕天庭舞）及在“行道”、“拜天尊”等场合跳的各种舞蹈队形，几乎都带有上述“口咏【步虚】，旋绕三匝”和“转八字”等特点。同时，由于瑶族道教舞蹈也是由师、道两班同坛表演，在

① (刘宋) 陆静修：《太上洞玄灵宝授度仪》。

② (北周)《无上秘要》卷五十三。

③ 杨光文、甘绍成：《青词碧箫——道教文学艺术》，四川人民出版社1994年版，第150页。

“旋绕三匝”和“转八字”时，一般是师方转左，道方转右，并结合诸多“穿花”步法，这是瑶族道教舞蹈队形中的一个突出特点。有关详情，可见第二章的第二、三节。

在瑶族道教舞蹈中，还存在一些综合了腿部和手部动作的舞蹈语汇组合形式，如在文山瑶族“度戒”仪式的“跳三合”仪节里，先提腿向左迈8拍，再向右8拍，接着做持续下蹲与闪腰相配合的动作。河口县瑶族请神伏魔的【法铃舞】，主祭师公有时左手执彩铃，右手持竹筒（笏）舞蹈，动作先简后繁，含有下蹲、起立、后转、矮身等基本动作；还有时右手持铃，左手拿笏，先提左腿屈伸三下，次提右腿三下，再向两侧颤抖和摆动腰部；在“度道戒”仪节里，场上七位道公相互对拜，并交接法物。动作顺序为，一位中年道公和另一位青年道公对拜，先由甲方持法刀和纸符，向乙方先前递送一下，次则回收胸前，再颤腰、摆臀一周。如此三次，将法物递给乙方，乙方再向甲方重复上述动作三次，完毕。再由乙方同丙方行以上礼节，直至第六位与第七位道公之间行完礼，便行剪发仪式。在跳【忽手舞】时，还做双手交叉甩动忽手花穗的动作。在击“筭”卜卦一类场合，还有许多突出手部动作特点的卦诀手势。在沙瑶的【道公舞】里，则综合了立跳、跪拜、转身、罡步等基本姿态，以上述罡禹步和步虚步法为基础进行各种舞蹈动作的变化发展，形成了一套具有浓郁的民族和地方特色，较完整的舞蹈、音乐结构和其他典型艺术形式特点的少数民族道教舞种。有人将云南瑶族道教舞蹈动作的动律特点归纳为“颤、顺、扭、弹”^①，或“屈膝、颤动、摇摆、下沉、俯身”^②等，都是很有道理的。

① 详见《云南民族民间舞蹈集成·河口瑶族自治县资料卷》，第2页，河口民间歌舞集成编辑组编（内部资料）。其中的“场晕”疑为“尝荤”之误。

② 黄忠堂：《师宗瑶族受戒音乐调查》，载《云南省首届宗教音乐学术研讨会·论文汇编》（内部资料），第8页。

第二章

云南瑶族道教科仪与科仪音乐

道教科仪，即道士和信徒按照既定的程式仪范举行的各种法事活动，由于常与道教的斋醮法事相联系，又可称为“斋醮科仪”或“醮仪”。关于瑶族道教科仪的基本性质和特征，可从整体性和局部性两个层次加以分析。

就整体性层次来说，瑶族作为中国的一个少数民族，其道教科仪既与中国道教科仪的一般性规律相符，又于一定程度上含有本民族自然宗教的某些个性因素特征。就前者而言，一个显著的特点是，瑶族道教与其他民族的道教一样，存在较明显的人为宗教特性。作为人为宗教，由于它在理论体系、经籍系统、人员组织、仪范戒律和传承传播手段等方面有着完整性、规范性和系统性等优势，而使其各个地域性分支宗派之间在科仪活动方面存在着大致相同的规律性特征。故此，在各瑶族地区的道教法事以及不同仪式活动内容中的科仪与科仪音乐之间，均存在着明显的相似性或共性特征。同时，又由于瑶族道教文化长期生息在社会经济发展速度较为缓慢，地理环境较为偏僻的少数民族山区这样的特定生存环境之中，与本民族自然宗教存在着不可分割的天然联系，时时受到相对滞后的生产力发展水平和宗教文化水平的制约，以致其身上除了存在民族性、地域性和民俗性风格特点较浓的一面之外，不免也带上为自然宗教文化和民间文化所特有的粗泛性、随意性和易变性等另一面因素特征，这两方面因素同存互融，往往作为瑶族道教科仪的一部分个性因素体现出来。

在局部性层次，如前所述，瑶族与道教有关的法事活动有“度戒”、“祭

龙”、“把斋”、“扫寨”和“走阴”（丧葬）等仪式，从此类法事活动的各种科仪程序所具备的基本形式来看，可以从仪式、仪程和仪节三种次属形态层次再加以划分；然后，还能分别从以上三个层面上，按照以共性和个性两个方面进行比较的原则，将不同法事活动中包含的各种仪礼程序内容分为通用程序和特殊程序两种基本类型。其中，通用程序指那些在不同法事活动中均必须施行的道教仪程或仪节；特殊程序指那些仅在某一项或一部分法事活动中施行的道教仪程或仪节。一般而言，仪式作为局部性的整体层面，往往同时掺杂有通用程序和特殊程序两方面的形式内容，而个别的仪程或仪节，则多半不是通用程序，即为特殊程序。

在不同的瑶族道教科仪活动中，“度戒”仪式以其较为完整、丰富和严谨的仪程、仪范而较具代表性。故本章先把根据各地瑶族“度戒”仪式归纳的一般性科仪仪程、仪范及其音乐特征简略地加以介绍，然后再以文山、河口两地瑶族“度戒”仪式的仪程、仪范及其音乐为例，对瑶族道教科仪及科仪音乐的一般性与特殊性规律进行描述和比较。

第一节 道教科仪及科仪音乐的一般性特征

一、道教科仪的一般性仪式特征

在瑶族与道教有关的各种法事活动中，“度戒”仪式的程序和仪范较为完整、丰富而严谨。从文化形态的角度来看，以蓝靛瑶为例，其道教科仪包含仪式、仪程和仪节三个次属形态层次。在仪式的层面上，以师班仪程为准，整个“度戒”仪式活动可分为五个基本阶段：前期预备阶段——“投坛”、后期预备阶段——“请神”、正式仪式阶段——“度戒”、前期结束阶段——“酬神”、后期结束阶段——“送神”。以上五个阶段内，第三个阶段“度戒”为整个“度戒”仪式活动的中心和高潮阶段，其性质相当于汉族道教黄箓斋仪

中的正式仪式阶段——“正斋”，“度戒”阶段又可具体分为“度道戒”、“度师戒”等次属的阶段仪程，并且前后穿插或同时举行与“召灵”有关的不同仪节；“请神”、“酬神”、“送神”等均为较次要或辅助性的阶段性内容，且含有比“正斋”更为繁复的仪程和仪节内容。其中的“请神”阶段大致相当于在黄箬斋中的“正斋”前夜举行的“宿启仪”，瑶族“度戒”仪式中也包含有同样的名称。关于师班的具体仪程顺序，各地瑶族道教仪式中使用的情况略有出入，而且一般都存在“大度”（或“大筵”）和“小度”（或“小筵”）之分。以河口县沙瑶为例，按河口县沙瑶老度师邓有明笔述，其“大筵”一般要经过以下仪程：

“动鼓”、“镇帅”、“功曹”、“贺楼”、“招兵”、“启师”、“古同”、“香花”、“伍供”、“召龙”、“请圣”、“授戒”、“接坛”、“贺盘楼”、“地桥”、“甘姑”、“迎神”、“青灯”、“债度”、“荤筵”。

“小筵”的主要仪程是：

“动鼓”、“功曹”、“启师”、“大焚香”、“大请圣”、“授戒”、“小请圣”、“接坛”、“清灯”、“荤筵”。

关于道班的仪程，按邓有明笔述，在“度戒”仪式中道班的完整仪式内容应由二十余个仪节组成，现照录如下：

“警鼓”、“符使”、“宿启”、“破狱”、“早朝”、“诵经”、“午朝”、“晚朝”、“披笠”、“落发受戒”、“三官”、“递五投表判亡”、“设醮”、“飞章”、“二献”、“释服”、“脱孝”、“启灵”、“享食”、“赞材楼”、“三献”、“送罢”。

以实际生活中“度戒”仪式演练的情况来看，上述二十余个仪节里，显然包含了黄箬斋和授戒等不同的道教仪式内容，其中除了为黄箬斋特有的，以普度亡魂为目的的部分仪节之外，其他大部分仪节与师班五个基本仪式阶段中的后四个阶段的活动内容和目的作用大致类似，整个仪式过程也与师班仪式基本同步。具体而言，上述仪节中，“警鼓”、“符使”、“宿启”三项也是预备性仪节，其阶段特征与师班的后期预备阶段同步。然后，从“破狱”至“启灵”为道班正式仪式阶段的主干，此阶段以“落发受戒”为中心仪程，但因为包含了与普度亡灵有关的一些仪节内容，而使该阶段程序内容大为膨胀。从内容

和程序上看,也可具体分为“普度亡灵”与“度道戒”两个方面。“启灵”之后,便到了临近结束的部分,仅从程式方面看,“享食”到“送罢”之前大致相当于师班的“酬神”阶段,“送罢”相当于师班的“送神”阶段。然而,由于普度亡灵的活动仍未完结,在此两阶段中还穿插或同步进行了“炼度”、“升度”等由“召灵”延伸出来的仪节,为黄箓斋特有的仪式内容几乎贯穿到整个“度戒”仪式的末尾,从而致使“破狱”至“送罢”这一较长的仪式过程在某种程度上都可被视为道班的正式仪式阶段。

就科仪的性质来说,以上各阶段中,在“请神”、“酬神”和“送神”等辅助性阶段内除有少量特殊仪程外,绝大多数为通用仪程,故其整个阶段可视作通用仪程,而“投坛”和“度戒”两个阶段皆为特殊仪程。若与其他瑶族与道教有关的法事活动比较,则上述通用仪程显然为不同法事活动所共用,如“祭龙”、“扫寨”、“把斋”等,其与道教有关的科仪活动均以“请神”、“酬神”、“送神”等仪程为主,而丧葬仪式除了有此类通用仪程之外,还兼有“召灵”等特殊仪程。另外,凡“度戒”阶段里以师方或道方为主的程序,一般由主方道士主持仪式。另一方道士可协助或参与;而在“请神”、“酬神”和“送神”等程序里,则往往由师、道两方同坛作法。并且各有一套相对完整,彼此可同步进行的仪节,不同仪程或仪节的具体顺序、繁简要求及进行时间因人而异。

有必要预先提及的是,各地瑶族道教的师班和道班虽然都有同坛作法的习惯和各有一套可同步进行的完整仪程,但由于种种历史性和社会性的复杂原因所致,在师班与道班之间,以及在两派各自的地域性道教社团之间,都从仪式过程、仪范特征、人员组织直到对经籍、法器的使用等方面存在着一定的差异。例如就师班与道班之间的一般性差别来说,也许是由于前曾述及的师派可能形成于瑶族尚未四散迁徙以前的原因,各地的师班“度戒”活动无论在仪程仪范和名称术语等方面均较一致,师公作法都主要是根据一本传统经籍《救患科》,而道班则不同,尽管各地道班的仪式中一些主要的仪程仪范和宗教内容彼此相似,但由于其道教门派关系和所用的经籍系统都较师班更为复杂多样,致使其具体的仪程仪范和名称术语等也比师班差异更大一些。

在一些主要的瑶族道教经籍里,按部就班,分门别类地记载了各主要仪程中所使用的经、咒、章、符和其他唱词,从中可大致窥知其科仪程序状况,为使读者对此方面状况有一个初步完整的印象,在介绍瑶族道教科仪的具体仪程之前,先将蓝靛瑶的师、道两脉及红头瑶(又称“过山瑶”或“盘瑶”)经书中所载的唱段名称和程序内容略述如下。

二、道教经书中记载的演唱内容

1. 蓝靛瑶师班经书中的唱段顺序^①

前曾述及,各地瑶族师班的经书都以一本《救患科》为主,其具体内容也可按不同的科目单独抄成经书。现将河口县顶板瑶的盘正元、李胜燕、李国春和沙瑶的邓有明等收藏的该书内容加以综合,并摘其唱段顺序如下:

(1) 动鼓(含“镇帅”内容)

(2) 初发功曹

其中包含以下十余个唱段:【献香】、【献花】、【献灯】、【献茶】、【献酒】、【献食】、【献菜】、【献盐】、【献鼓】、【献锣】、【献钱】、【献衔】、【献旗】、【献马】。

(3) 召龙

唱段有:(李胜燕书)【召五龙】、【五龙唱】、【解秽娘唱】、【启洒净】;(盘正元书)【启水】、【启龙】、【解秽】、【恐雷】。

(4) 功曹

唱段有:【年值功曹唱】、【月值功曹唱】、【日值功曹唱】、【飞书请客唱】、【含书土地】。

(5) 请圣

唱段有:【请圣文】、【踏三台】、【唱罗白】、【唱三元面依】、【唱忽手】、

^① 书中词目大部分是按“度戒”仪式的程序排列;也有一部分按内容聚结,如“步虚”多是如此;此外还有的排列并无规律。为保持原书体例的完整性,在此除了按程序排列的部分由作者加上小标题(如“动鼓”、“召龙”等)外,其他两种情况均大体保持原状。

【三元部表唱】、【投表】、【封弥罗咒】、【化表保当】、【安坛托送表文上达】、【安坛川光急中救患】、【安坛川光唱】、【到罢川光】、【过三元】、【三元唱】。

(6) 迎政谢

读《鬼脚科》。

(7) 安坛（《安坛科》）

唱段有：【过灶王神】、【过雷王】、【过南朝】、【过瘟王】、【过政谢】、【三元唱】、【九郎唱】、【九娘唱】、【四帅唱】、【五雷唱】、【六神唱】、【张天师唱】、【真武唱】、【阴阳师傅唱】、【社皇唱】、【城隍唱】、【盘古唱】、【雷王唱】、【威王唱】、【雷母唱】、【祖爷唱】、【龙全唱】、【道保唱】、【四官唱】、【羽官唱】、【都长唱】、【冯二秀才唱】、【九五二官唱】、【公王唱】、【本境唱】、【瘟王唱】、【土地唱】、【家先唱】、【三清唱】、【三师唱】、【斗王唱】、【灶王唱】、【禾谷唱】、【玄妙天娘唱】、【熊六唱】、【令公唱】、【北府唱】、【帝母唱】、【玉皇唱】、【过担财童子】。

(8) 尝荤（《尝荤科》）

唱段有：【过尝荤】、【倒罢川光】、【下盐】、【下醋】、【醋司】、【酒司】、【令应钱封】、【宣牌早报】、【擎梁托伞】、【摇风打扇】、【马前喝号】、【排盆交椅】、【监厨火官】、【监灯领醮】、【执书把簿】。

(9) 过桥

唱段有：【十六扛桥】、【过政谢】（向神灵自报家门，念祷词）。

(10) 送圣（复圣）

【过九庙旗头】、【迎政谢】、【退财进宝】、【结还了愿】、【收魂赎命】、【过奉送】、【倒罢奉送】、【仰启送圣】、【门前川光】、【唱门神】、【授戒皈依赦食】、【三元受戒】、【上元教训童儿】、【中元教训童儿】、【下元教训童儿】、【三元部表】、【三元投表】。

师斑“度戒”仪式中也穿插诵唱其他少量经书，例如在“请圣”时，穿插有“贺楼台”的仪节，其时所唱的《帝母科》为一本独立经书，主要包含以下不同唱段：【起楼】、【游楼】、【看楼】、【卦镜】、【造楼】、【安楼】、【借依娘姐唱】、【整衣娘姐唱】、【过油娘姐唱】、【调粉娘姐唱】、【正月花王唱】

(共十二个月的花王依次唱完)、【东斗花王唱】(南、西、北、中花王接唱)、【架桥唱】、【父母唱】、【定五星童子唱】、【请客父母唱】、【贺桥一妖唱】、【贺桥二妖唱】、【贺桥三妖唱】(十二月花王再唱)、【散花唱】、【花王唱】、【赎魂推花唱】、【汤腮唱】、【钩销唱】、【解五方冤结】、【五方五犬唱】、【滕蛇八煞唱】、【一妖唱】、【二妖唱】……(二十四妖,即二十四甘姑依次唱)。

2. 蓝靛瑶道班经书中的唱段顺序

瑶族道教的道班形成的历史较晚,接受的汉族道教内容和经籍也较复杂,前曾述及,目前所见的瑶经绝大多数是道班所用。其中,仅就笔者所见,在《初真诵经科》、《咒水科》和《天师戒度科》等经书里所载的唱词顺序,较完整地体现了道班的“度戒”仪式过程。现分别叙述如下:

(1) 《初真诵经科》(云南省红河州河口县顶板瑶)

该经以《初真诵经科》为书名,实际上包含了道班在“度戒”仪式的不同阶段所用的主要经书科目。

① 开经

《初真诵经科》:【福生无量天尊】、【灵宝天尊】、【净身口神咒】、【口唇洁净天尊】、【和人利物天尊】、【大圣五龙下降天尊】、【神水解秽天尊】、【恭望史慈为今传奏】、【起请圣上迎帝请】等。

《会圣科》:【献茶供养】、【诸圣临轩天尊】、【开经盆诵】、【讽弥罗咒】、【长生保命天尊】、【八卦护身天尊】等。

② 初启功曹

《初启功曹科》:【净身咒】、【丹珠咒】、【身醮郎净天尊】、【土地神咒】、【元始安真咒】、【引洞中咒】、【天星神咒】、【土地咒】、【清净咒】等。

《灯留科》:【启请轩】。

《安福堂科》:【洞中咒】。

③ 安龙

《安五师证盟科》:【召龙唱】、【谨启东方甲】。

④ 请圣

《请圣目科》:【安读官告状】、【麦粮定科仙官】、【启龙文】、【启龙咒】

文】等。

⑤ 伸斗

《伸斗科》：【清净咒】、【洞中咒】。

⑥ 点斗灯

《点斗灯科》：【经风咒】、【灯送见鬼】。

⑦ 三献

《请圣目》：【洞中咒】、【初献酒供养】、【二献酒供养】、【三献酒供养】、【洞中咒】、【送鬼圣文】、【黄道桥句】。

⑧ 奏章拜表

【奏章拜表】、【退弥罗咒】、【化章表回坛】、【安两班用】、【授戒保当】。

⑨ 步虚

• 【小醮步虚】、【三朝步虚】、【奏章步虚】、【敕水步虚】、【设醮步虚】、【送圣步虚】、【启师步虚】、【又步虚】。

⑩ 度道戒

【道受戒启师】、【太极分高享】、【洞中玄虚】、【香花请】、【念如法风咒】、【五星列曜】、【引弟子出坛主师法】、【受戒披替结发】、【大圣东方九炁天君】、【大圣南方三炁天君】、【大圣西方七炁天君】、【大圣北方五炁天君】、【大圣中央乙炁天君】、【说拜皈依洞神大道君】、【说拜皈依洞玄大道君】。

⑪ 送神

【童启咒】、【南极咒】、【洞中咒】、【天童咒】、【元始咒】、【金关咒】、【灵宝咒】、【丹珠咒】、【清音咒】、【瘟神咒】、【玉皇咒】、【献安龙酒】、【清水献】、【人斋醮罢收五老文用】。

(2) 《天师戒度科》(云南省文山州富宁县蓝靛瑶)

① 安龙

【法通三界天尊】、【五龙吐出神咒】、【洞中咒】。

② 三上香

(一上香、二上香、三上香、礼拜)

③ 功曹

《关告科》：【行坛关召】、【讽咒上献·生生身】（初献酒）、【讽咒上献·南斗火官】（二献酒）、【讽咒上献·三界之上】（三献酒）。

④ 唱拜上香

【奉送初真授戒弟子】、【恭望师慈降临坛所】、【道谒玄堂初称篆】、【金真演教天尊】（拜谒三天教主、三官大帝、灵宝经籍度三师等数十位尊神，乞请降临坛所并鉴炉赴筵）。

⑤ 烧香启圣

唱诵【登坛烧香启圣】。

⑥ 发炉

念诵【鸣法鼓二十四通】。

⑦ 请圣

【请圣】（先请二十余位尊神，然后接下段）、【香花请·恭请天慈愿回】、【玄像五师天尊】、【灵宝天尊】、【道经师宝天尊】、【法轮常转天尊】、【治天将佑天尊】、【威灵显化天尊】、【金真演教天尊·拜三祖】、【永离三途天尊·拜父句】、【南宮注寿天尊·拜母句】、【北阙添粮天尊·都官句】、【威权大德天尊·拜老大句】、【东华注算天尊】、【大德主持天尊】、【西名记灵天尊·叔伯】、【天粮益算天尊】、【保命延身天尊·拜叩句】、【法轮常转天尊】、【金阙化身天尊】。

⑧ 度道戒

【度师云下天三皈依·弟子跪顶礼】、【九天称庆天尊】（授十戒，后脱乌巾）、【道德万行天尊·纳素冠句】（结发）、【降魔保道天尊·付鞋句】、【长生保命天尊·付红裙句】、【九天清庆天尊·付朝冠句】、【总朝上帝天尊·冠替】、【福生无量天尊】、【紫金降福天尊·付法服句】、【八卦护身天尊·白简】、【碧简标名天尊·拜堂】、【集功成圣天尊·法师云引步】（行罡）、【付符土印】、【传香达信天尊·水盂句】、【法云流润天尊·付法刀句】、【遣邪归正天尊】、【金真演教天尊】、【随却轮转天尊·付经忏】、【灵符水验天尊】、【延令益算天尊】、【道配常监天尊】、【灵文付度天尊】、【龙章风篆天尊】、

【下令召神咒·天师箴雷霆合帝将】、【逝灵合应天尊拔差神将】、【降魔护道天尊】、【阴阳同合天尊】、【分兵拔将天尊】、【宣度戒牒·付牒句】（十愿）、【三十六部尊经】。

⑨“重称法职”、“复上香”、“复请神”、“送神”等仪节内，唱【重称职位上清箴】（十二愿）（行步退罡）、【重撮香官还神如法】、【华夏引通·讽经入师文】、【倾光回驾天尊】、【缘成无上道·三献文】、【依前请圣人】。

（3）《咒水科》（文山州富宁县蓝靛瑶）

① 请九帝

【请九帝落来用】。

② 皈依

【皈依头用】、【皈依尾用】。

③ 净坛（安龙）

【净坛·洞中咒】、【念引醮坛】、【念引醮坛神咒】、【念引醮坛】、【念引醮坛】、【复堂回坛洒净】、【丹珠口唇神咒】。

④ 行道（三朝）

【次行道用】、【未念先经先念开经玄瘟神咒】、【玉皇连头咒·咒头送圣讽】、【本行经集·玉槐连头咒】、【南斗连头咒】、【北斗连头咒】、【清灾七元咒连头】、【度人咒连头】、【度人上品妙经·救苦咒连头】、【观音咒连头】、【消灾咒连头】、【血湖咒】、【青华咒】、【弥罗连头咒】、【三界咒】、【退弥罗咒】、【退罡咒】、【三朝雪罪文】、【大道三朝赦食法】。

⑤ 点斗灯

【点斗灯用】、【点斗灯用】、【讽金咒】、【讽北七真中大神】、【讽五咒星·收灯送圣用】、【斗坛保当文】。

⑥ 投章表文

【投章表文】、【交章表】、【办章人答】、【投章】、【化章保当文】、【复退弥罗咒】、【请高功句】、【三请高功法师回龙报应】。

⑦ 步虚

【众圣步虚】、【起道步虚】、【功曹步虚】、【起道步虚】、【启师送章步

虚】、【奏章步虚】、【大道步虚】、【早朝步虚】、【午朝步虚】、【晚朝步虚】、【送圣步虚】。

⑧ 过桥

【架黄道桥句】、【收黄道桥】。

⑨ 普度亡魂

【倒天庭句】、【倒坛句】、【升堂句】、【破狱句】。

⑩ 请神

【迓请九帝】、【次请两班·步虚用】、【安坐步虚】、【献酒步虚】。

⑪ 度道戒（结发）

【结发句·受械甲用】、【大圣东方九炁天尊】、【大圣南方三炁天尊】、【大圣西方七炁天尊】、【大圣北方五炁天尊】。

⑫ 皈依绕坛

【早朝皈依绕坛·弟子用】、【午坛皈依绕坛用】、【说拜皈依洞真大道君】、【说拜皈依洞玄大道君】、【说拜皈依洞宸大道君】、【晚朝皈依绕坛用】、【说拜皈依洞玄大道君】。

（以下为“法从运音斋官前演如法”）

⑬ 仰帅

【召张天师用】、【召赵帅咒】、【召邓帅咒】、【召马帅咒】、【召关帅咒】、【召兵马咒】。

⑭ 破狱

【破狱咒】、【破狱破廷用】、【安十二方位安龙用】、【安五德五灵】、【一件给经籍牒弟子阴阳牒】、【洗浴依化咒】、【炼度咒】、【丧场步虚】、【敕水步虚】、【说醮步虚】、【金光天地咒】、【请光咒·行道用】、【又咒】、【想斗咒】、【点斗咒】、【又咒】、【曜星咒】、【又咒】、【又咒】、【又咒】、【混合咒】、【又咒】、【又咒】、【召亡破廷法】、【咽喉爽朗天尊】、【十供献】、【大施利济天尊】。

⑮ 救亡魂

【斋主奠酒用】：【初奠酒献灵魂饮纳受】、【二奠酒献灵魂饮纳受】。

【师祝别用】：【初奠酒献灵魂饮纳受】、【二奠酒献灵魂饮纳受】、【三奠酒献灵魂饮纳受】。

【升度咒】、【小霄雷府小升度咒】、【时悲引道天尊】。

⑩ 言功拜表

【收五老】、【投告地府用】、【投告地府】、【谢王保当文】、【东华演算天尊】。

⑪ 仰经

【仰经用】、【启幡诵】、【经坛醮】。

上述三本道派经书对“度戒”仪式的各种唱段内容均有记述，但各自对不同阶段内容有所侧重。例如《初真诵经科》记载的“开经”内容，为后两本经书所缺少；《天师戒度科》对“请神”和“度道戒”两个阶段记述甚详；《咒水科》则对“行朝”、“度道戒”和“普度亡灵”等阶段唱词内容均有较多记载。对于研究瑶族道教科仪程序和科仪音乐来说，三者可起到互相补充的作用。

3. 红头瑶经书中的唱段顺序

河口县红头瑶的《师歌书》主要用于“把斋”^①、“挂灯”（含“挂三盏灯”、“挂七盏灯”）等仪式，“度戒”由于耗费巨大，一般少见^②。由于红头瑶的此类宗教祭祀活动不像蓝靛瑶那样分师、道两班进行，此书内容也就不按师腔和道腔区分，但其中显然兼含与蓝靛瑶经书中师腔和道腔相似的各种演唱内容。现将赵金近所藏《师歌书》中记载的仪式唱段列出于下：

（1）（把斋用、请圣伸香起头用）【太极咒】、【请神咒】、【清口咒】、【灵始咒】、【灵宝咒】、【祖师咒】、【道德咒】、【玉皇咒】、【圣主咒】、【玄天咒】、【都天咒】、【灵光咒】、【玉封咒】、【玄坛咒】、【功曹咒】、【弥罗咒】、【北斗咒】、【李十六咒】、【李十一咒】、【李十二咒】、【弥罗咒】、【财马咒】。

① 一般由三位师父（不分师、道）主持，一位大师父唱念《师歌书》，称“送亡人”，另两位师父主持开坛和点兵。

② 可参见第五章所述有关广西和东南亚红头瑶的仪式内容。

(2) (请圣鬼名用)【功曹咒】、【鹤仙娘】。

(3) (外里鬼名)【洒净】、【敕水法】、【何般引】、【洞中引】、【太阴咒】、【功曹咒】、【发角】、【传度请圣】、【献香】、【下照十八地狱门】、【差川光】。

(4) (神头用)【带歌】、【拜师父】、【差光】、【引光歌】、【好道会】、【引光献】、【执师父歌】、【黎十六歌】、【祖师歌】、【好道会】、【执鬼名起头】、【上坛歌】、【下坛歌】、【盘王歌】、【灶王歌】、【土地歌】、【家先歌】、【玄天王歌】、【三清出世歌】、【玉皇歌】、【四府出世歌】、【张天师歌】、【李天师歌】、【三庙王歌】、【社王歌】、【地主歌】、【观旱歌】、【上元歌】、【先锋歌】、【神棍出世歌】、【好道会】、【何物出世歌】、【开酒瓶歌】、【祈愿歌】、【高蒸歌】、【沙柄歌】、【日跳歌】、【捉保老歌】、【赏浪兵头歌】。

(5) (火出世用)【充咒歌】、【运钱发角歌】、【运钱歌】、【鉴斋歌】、【祭兵】、【赏浪兵头】、【众圣歌】、【脱童歌】、【雷霆歌】、【梅山歌】、【杨山歌】、【黄衣歌】、【旗头歌】、【先锋歌】、【鉴兵歌】、【云头歌】、【牯牛歌】、【敕封歌】、【雷霆歌】、【老君歌】、【众圣歌】、【星位歌】、【本命歌】、【送瘟鬼】、【送三庙王歌】、【三清赞秽】、【请四府帝】、【香炉出世歌】、【大运钱歌】、【送钱歌】、【刀山送圣】、【把盏酒】、【引师男条神】、【做鬼】、【求保禁】。

三、蓝靛瑶度戒仪式及仪式音乐的一般活动过程

蓝靛瑶的“度戒”仪式及仪式音乐活动一般要经历以下五个基本阶段：

1. 前期预备阶段——“投坛”

“投坛”，又称“烧香”、“坐床”等，即指“度戒”之前戒童“辛恩”要随师父到其家中吃素坐斋、隐居修炼一段时间。具体的时间跟随“度戒”的举办规模而定，按传统的方式，一般在“大度”的情况下少则花七天时间，多则以“七”累计，可达二十一天至三十五天，“小度”一般在七天以下，最短的一天晚上即可完事。如今较常见的是“小度”。按瑶族道教的说法，在

“度戒”，即重新“降生”之前，须有一个在“母体”内孕育“投胎”的时期，以在心理上和“法力”上做好充分准备。因此，从投坛之日起，“辛恩”即作为“圣胎”而脱离凡尘，有了仙根。传统的投坛最少要烧七天香，相当于在师父、师母体内孕育九个月。开始的六天中，每隔两天换一位师父家烧香，三位师父正应“三元”之数，每位怀胎三个月，至“度戒”之日，九个月期满，“辛恩”方才通过度师戒，从“五台山”上滚离母体，得见天日。故此，在投坛期间，“辛恩”必须终日居住在不点灯火的黑屋里，避荤腥，不喝酒，忌杀生，头戴草帽或竹叶帽，睡不许仰身，坐不许抬头，除师父、师母外，不能接触生人，就连吃饭、喝水都由师父、师母端来。师父每日必须在家中设立神案，上置三个茶碗和香炉、油灯、供品等物，早晚须打簪祈神。另外，此期内师父、师母、“辛恩”的生父、母以及个别已婚的“辛恩”本人均要杜绝房事，否则有亵渎神灵之嫌。

“投坛”期间，师父将对“辛恩”进行“胎教”，首先要传授有关“度戒”仪程、仪范的基本知识，特别是要让“辛恩”谨记在“度戒”过程中必须遵守的各种行为规范，以免临场出错。然后便终日向“辛恩”进行有关道教文化、民族历史、传统习俗和道德思想等方面的传统教育。在教育方式上以口传心授为主，兼讲经书内容。据了解，以往在“大度”期间，由于有较多的时间，对于此期内必须教会多少知识，传授多少本经书和多少种咒法、道术皆有详细规定，如今盛行“小度”之后，师父便采取类似于“神授”的“速成”方式教徒，所授知识和经书的数量照样不减，但只讲形式，不求实效，具体的教法如后述。

关于“投坛”与“度戒”的关系，可从三种角度来看：

首先，从宗教的角度，“度戒”是瑶族道教入教仪式。其中，“度道戒”与道教正一派的传戒仪式相同，具有后期道教特有的较为理性化和规范性等特征，在理论水平、心理素质和道德修养等方面对受戒者有一定的要求。故此，“投坛”便具有于“度师戒”之前培养各种宗教文化素质和能力，即所谓“悟性”的准备阶段性质。“度师戒”融合了民间道教和早期道教的文化特征，蕴含着神奇、朴素的自然宗教神话色彩，在此类神话意识中，“度师戒”乃是

“辛恩”从凡体向超凡入圣阶段过渡的关键性仪礼，要求“辛恩”必须具有超乎常人水平的“神质”或“慧根”，“投坛”阶段便具有孕育、生成此类能力素质的作用。

其次，从世俗或民俗的角度看，“度戒”也具有成年礼的人生仪礼性质。成年礼最初是原始民族部落在战乱频繁、到处流徙的困难境遇之中，时时面临严酷的自然与人为灾害的不断挑战之际，为了塑造青少年坚强的意志和性格，培养、考验其走向社会所必需的适应能力和道德修养而施行的特殊仪礼，其合理的精神文化内涵至今仍为人们所重视，并将其仪礼形式加以变革之后，以不同的方式保存下来。从此意义上说，瑶族道教中主要存在于“度师戒”仪程里的部分仪式内容，具有明显的古代成年礼仪式特征。而在“投坛”阶段，师父向“辛恩”传授的一些礼仪规范和法术技能，如爬刀梯、跳云台、表演武术等，正是为了使“辛恩”能够顺利通过成年礼所特有的种种特殊考验所做的必要准备。当然，由于今天的瑶族已经彻底告别了昔日那战乱频繁、到处流徙的严酷环境，使如今此类仪礼失去了必要的社会生活基础，以致以往其实际的仪式演示过程中那些剑拔弩张、惊险激烈的气氛色彩大为减退，在“投坛”预备阶段进行的传授和学习过程也逐渐流于形式。

再者，从民族教育的角度看，“度戒”仪式既是民族文化传统的重要传承途径，也是本民族青少年学习汉文文化的必经之路。作为一个称职的瑶族道士来说，其一生中至少应该熟读十本以上汉文经书，同时也由此获得了为口传心授方式所难以获得的较理性化的文化知识。就此而言，若将正式的“度戒”阶段比作“初等学校”或“私塾”的话，那么“投坛”阶段便是“学前预备班”了。

2. 后期预备阶段——“请神”

从在师父家“投坛”修炼到转入戒主家进行其后的一系列仪式活动，即意味着已进入“度戒”活动的第二个重要阶段。此阶段仪程一般从正式“度戒”仪式的头天下午开始，一直持续到夜深乃至天明。整个阶段以“请神”为中心仪程，此前尚有一些较为琐碎，但必不可少的预备程序。

为本章的主旨鲜明和脉络清晰起见，关于“请神”阶段及其以后的各阶

段仪式内容，将尽可能按师班和道班两个仪程序列加以叙述，下面先略述师、道两班在“请神”开始阶段的部分共有仪程的特征：

正式“度戒”仪式之前的诸预备性仪节可分为前后两个部分，在前一部分中，包含“议师”、“迎师”、“安师”、“开经”、“设坛”、“挂佛”、“选师”、“请家神”、“请锣（鼓）”等过渡性仪节，然后从“动鼓”开始，进入此类程序的后一部分，亦即核心仪程——“请神”。

（1）过渡性仪程

① 议师

“度戒”前，戒主家必须请寨中有地位和威望的长者前来家中，采用传统的选择方式，共同议定仪式参加者们所担负的具体职责。较有特点的议师方式，如师宗瑶族的“酿醪糟抓阄”，戒主家在“度戒”前先用糯米酿醪糟，在拌酒曲时就把写有各位师父名讳的纸条包入其中，等醪糟酿成后，用芭蕉叶包成若干份，请众人品尝，最甜者，其中纸条所列之人便为首师——证戒师，次则为引教师、保奎师、保荐师等。

② 迎师

即临《度戒》前师父们入村时举行的欢迎仪式。届时，戒主和寨内长者率锣鼓队、歌手班（由“司香玉女”，即未婚女子组成）和众人，浩浩荡荡来到村头，敲锣打鼓、诵唱贺歌，将众位师父和“辛恩”依次先后迎入村内，一般顺序为先迎大明，次迎师公，后迎道公。同时还伴有富于传统民族特色的拦路仪式，以及众师父与戒主家互致的各种道教礼节。

③ 安师

“安师”，为诸师和“辛恩”入坛后举行的拜师礼，具体可分为“献神”、“镇妖刀舞”、“师安师”、“道安师”（与前两项穿插举行）等仪节。“辛恩”第一次在法坛露面，被师父引到法坛后方，身披毛毯，两眼垂视，跪于芦席之上，其父代他向三位主祭师父跪拜行礼，然后师父又率戒主向“三清”和祖师神位跪拜。当师班和道班依次履行拜师礼时，歌班亦在一侧分两次诵唱贺歌。

④ 开经

“开经”，又称“做经”、“三步经”，为拜师礼之后，以道公为主施行的授徒讲经仪式活动。有“动鼓”、“净坛”、“开经”、“三步经”、“学经”、“献神”、“封经”等不同仪节。其场面规模大于此前的“投坛”修炼，而略小于正式的“度戒”仪式。“开经”时师徒要分三步互相行礼，第一步由戒主率“辛恩”拜“三清”和众师，第二步众师回拜，第三步大家同拜家神和师祖，故此称为“三步经”。由于其中包含了一部分如“动鼓”、“净坛”这样为正式“度戒”仪式必行的重要活动内容，而颇有正式仪式之前“预演”味道。据瑶族老人介绍，过去在“投坛”后的三天内要每天举行一次这样的活动。活动的具体方式和内容将在后文详述。

⑤ 设坛

师父们入村并举行“安师”仪式后，略事休息，吃罢酒饭，便率领众人开始摆设布置正式的神坛院式。如前所述，瑶族道教传统的神坛院式其内容十分烦琐，一般按师、道两班分别布置，师方常设的是红楼坛院式，道方常设的是吉斋贡王坛院式，但由于两班同坛作法，往往所设的坛院内容相杂，彼此难分，而且由于现今瑶族地区道教文化面临道规松弛，后继乏人的状况，许多村寨并无载有科仪规范的经书作为依据，而是仅凭师徒之间的口头传授来布置神坛院式，往往在形式和内容上流于粗泛杂糅，疏漏和谬误甚多。按传统规矩，神坛院式的设置一般由师公和道公分头负责，如今保存此俗较完整的，当数河口蚂蝗堡沙瑶，他们将师班为首的道士称为“红楼师”，在设坛期间，由他率领二三位徒弟负责“红楼坛”院式的书红（书写、绘制挂饰、幡饰、神位和面具等），以及制作“云台”（度师戒时滚落“五台山”时用）、花坛等工作；又称道班为首的道士为“贡王师”，由他率领两三位徒弟负责“贡王坛”院式的书红、制作“灵屋”（“召亡灵”时用）和道方花坛等工作。其他师父也加入其中帮忙。而在别的瑶族地区所能见到的，就不像此地那样规范有致。

“设坛”时必须完成的一项重要工作，便是制作仪式中使用的各种道具，如云台、花坛、灵屋等。这些道具的制作和使用方法如下：

云台：又称“五台山”，瑶语称“峨莱”，乃是用四根木腿和一张方桌搭

制的一架“天台”。据老人们说，过去云台的高度是随“投坛”的时间长短而定，若“投坛”时间长，“辛恩”必须预先练习，并在度师戒“跳五台”时使用“后空翻”的滚翻技术，台面将达两公尺以上，还要在云台上捆上三把刀作为“刀梯”，供“辛恩”攀登而上；若“投坛”时间短，云台可相应搭得低一些，甚至仅用一张方桌，也可不用刀梯，“辛恩”下翻时两旁有师父相帮，如今多能见到的是后者。此外，为滚落者安全起见，过去搭高台时还应与“云台”配合使用一张藤网，上置数床棉被，瑶语称“粉茫”，当“辛恩”滚落时，几位年轻壮汉便抓住此网的四周接住。现今的云台低矮，便往往因陋就简，仅用几床棉被，抓住四周接住即可。

花坛：“度戒”的坛场上，要在神案前方，按“师左道右”的惯例装设两扇花坛，每扇花坛分为“五千”台阶，上贴各种不同颜色的剪纸花。花坛下部设五道拱门，每道拱门上挂一颗黄色的橘子——仙桃果。

财楼：瑶族“度戒”时，要为家中的非正常死亡者“祭亡灵”，须预先用竹篾编一副房架模型，再用五色纸花和花布等装饰起来，意为请鲁班神为死者建造阴间居住的房屋，并在其中放置金银镲、钱纸等，供死者在阴间享用。“财楼”先用于设供，然后在“送神”之后将其焚化。

在“设坛”的同时，还要准备各种仪式中使用的供品什物，一般至少要预备两头猪，二三十只鸡，米酒或白酒数十斤，以及米、香油、蔬菜等，作为供品祭献之后，再用于谢师宴客。还要备办大量的红烛、钱纸、金银镲、鞭炮等物，供法事过程中随时选用。

⑥ 献神

由诸师将“辛恩”领入坛内，在法坛的后方放一芦席，让“辛恩”身披毛毯跪于其上，一位主祭师父率领诸师及戒童父亲向“三清”神像和祖师的牌位祭献施礼，并打筭求神问卜。

⑦ 镇妖刀舞

经师念诵经文，主祭师在地上用刀刻一“井”字，用刀刺之，表示将有可能侵害“辛恩”师徒的恶鬼镇入井中，然后率诸师徒手持刀剑依次面向四方跳跃舞蹈，纵横砍杀，表示驱鬼压邪。

⑧ 合纸

“献神”之后，六七位师父围坐饭桌喝“大明酒”，由大明师主持，按历书推算“辛恩”的师名排行，当师父带“辛恩”入室时，便用一张纸将其姓名写于纸上，并裁为两半，称为“破纸”，师父与“辛恩”各持其一。到此时，将两张纸条拼合，称“合纸”，以验明身份。

⑨ 选神

“合纸”之后，还要采用“筛纸抓阄”的办法，在“四帅”中为“辛恩”选一位终身的护法神，在选帅的同时要由师公在一侧念诵经文【喃相选帅之法】。瑶族认为，“度戒”之后，此神将在每一个重要的人生阶段保佑他渡过难关，凡此后他为别人“过法”，便首先要默念此神之名，以保法术灵验。选帅的具体方法和过程如后述。

⑩ 挂佛

“度戒”仪式当晚的各种准备性仪节施行过程中，往往前几项仪节仅悬挂主神“三清”等神像，直到选帅之后才十分恭敬而慎重地举行“挂佛”仪式，把其他大部分神像统统悬挂起来，同时还要念诵【挂佛法】、【帝母名姓法】等经文。

⑪ 迎家神

即由师父、师爷共同主持迎请祖灵和家神的仪式，具体方法和过程如后述。

⑫ 请锣（鼓）

在瑶族道教中，锣、鼓等法器被认为是含有神性，能够沟通仙界的神圣之物，法事中凡一动鼓、锣，即意味着要惊动天宫地府的诸神位灵。所以，请神仪式之前必须先念诵经文请锣、鼓之灵，并唱颂锣鼓的起源，祈求锣、鼓神灵保佑“度戒”仪式的顺利进行。

（2）师班“请神”

此为所有预备性程序中的核心仪程，但是相对于整个“度戒”活动的中心程序“度师戒”和“度道戒”来说，它仍具有辅助性程序的阶段性质。顾名思义，“请神”的仪程是为了确保“度戒”仪式的顺利进行和“辛恩”日后的仙途通达，要用一套烦琐的礼节，召唤上界天帅神将佑法护坛，并念诵表文

拜章，祈请仙宫地府各路神仙、师祖在冥冥之中为“度戒”仪式护佑监法。仪式在戒主家堂屋所设法坛上举行，所用的仪范和场位各地大体一致，一般正前方靠墙摆放一个神案，上置香炉、油灯（或蜡烛）各一盏，米两碗（可上置师印），以及茶、酒、斋饭和其他供品，另在戒主家房门外设一“天地案”，在方桌上摆设各种斋饭供品，以招待过路的散游神仙。神案上方和两侧的神像、神位、挂饰和幡饰等已如前述。在人员场位方面，师、道两班常按师左道右的固定方位施礼作法，在神案两侧，师班和道班各坐一位负责吟诵或领唱经文韵曲的师父，师公居左，道公居右，担此类神职者一般是熟谙道教经籍，嗓音好，擅长唱曲和击鼓诸般艺能的老经师，往往在独唱时，能同时操少则一件，多则两三件打击乐器自伴自唱，齐唱时能背诵（唱）许多经文韵曲，率众持续唱诵几天几夜而不倦怠，也不会因唱错经文而乱了阵脚。此类经师的辈分常居师爷之列，其身旁围绕着众徒，或者敲击鼓乐伴唱，或者随师父齐声唱诵，对徒弟来说，此类场合乃是随师父演习唱功的最好场所，唱上几年，便不时有希望顶替师父身居主位，然后再逐步成为具有固定地位和身份的主唱经师。神案前方的一块场地，是师、道两方的主祭师父^①主持演法和率众祈祷、学法舞的主祭法坛，此类师父常常也是“辛恩”的首师，如前所述，一般由辈分不算太高的中年道士担任，在瑶族道教的组织里，他们往往由于已有一定主持和演练法事的经验，并通晓一定数量的经籍、韵腔和法舞，在斋醮法事中已能独当一面，而使这一辈人在道教文化的传承上具有承上启下的作用。在“度戒”仪式里，与宗教舞蹈有关的各种法舞和踏罡布斗动作，都要由他们主持完成。然而，也由于前述瑶族道教后继乏人的问题，如后文将要述及的，在实际场合里，此类主祭者的职能也常常要由年龄更大，辈分更高，因而也更有作法经验的老一辈道士来分担完成。在主祭法坛后方，是戒童“辛恩”暂居的位置，从“请神”阶段开始，“辛恩”便一直从头到脚身披毛毯，面向黄土、俯首帖耳地跪立于芦席之上，直到“度师戒”时方能起立。也就是说，

^① 汉族道教称此职为“高功”，瑶族道教经书里也有此称谓，但实际场合中少用，一般称其为“证戒师”及“红楼师”、“贡王师”等。

这样的姿态，意味着此时“辛恩”还睡卧于母腹的黑暗和混沌之中，直到“度师戒”时脱胎面世，才能有缘得见天日。在主祭法坛的右首，站立着由二至四位身着民族盛装的年轻姑娘组成的歌手班，其意为天庭御殿上的“司香玉女”，其后有一位手持歌书的成年的提词者，从“迎师”开始，每一道重要的仪程或仪节，姑娘们都要一展歌喉，唱上几段内容与该仪程有关的贺歌。在我们所到过的瑶族地区，几乎都有在“度戒”仪式中使用歌班的传统习俗，但在一些内容较为简化的“度戒”仪式里，已经开始不用歌班了。后文所述的河口瑶族“度戒”仪式即属此类。

“请神”作为各类法事活动皆有的通用仪程，含有较为丰富的仪式内容和一系列的通用仪节。其中，师班的不同仪节有：

① 动鼓

“动鼓”，又称“警鼓”，即“度戒”仪式中所谓的“鸣鼓三通”，它预示着整个仪式即将正式开始。举行正式“度戒”仪式的头天晚上，在历经献神、刀舞、合纸、选帅、挂佛、迎家神、请锣（鼓）等一系列预备性仪节之后，便要在庄重、肃穆的气氛中开始“动鼓”，它具体包括诵经、动鼓、三人鼓舞等具体活动内容。其大致过程为：在经师唱念【初开动鼓】的诵经声中，先由一名主祭师父执鼓轻击数下，另一师父持大鐸磨奏片刻，便开始了由师父们执鼓、锣、大鐸等法器自击自跳的单人、双人和三人鼓舞。按传统规矩，动鼓须分为大明动鼓、师公动鼓和道公动鼓三者依次而行，每一轮动鼓皆要由歌班在一侧伴唱具有相应内容的贺歌，其鼓点节奏和经文唱词均有差别。

② 镇帅

由经师念唱【镇帅】经文，呼唤天庭诸护法神将前来护佑法坛。其中，真武、五雷天将、阴阳师傅等把镇中央，赵、邓、马、关等“四帅”把镇四方天门。同诸师在坛前跳【镇妖刀舞】。须注意的是，几乎在“度戒”仪式中所有师方的重要仪程里，都穿插有“镇帅”仪节在内。同样，“度戒”之外各种由师公主持的法事活动里，“镇帅”也是必经的重要仪节。

③ 功曹

在“度戒”仪式中，要由经师唱诵经文，主祭师公率众徒飞罡踏斗，演

练法舞，吁请功曹神将持请愿文表上达天庭，召唤天宫地府各路神仙和师祖前来监法赴会。在道教诸神中，功曹为专司记功传令的四值（值年、值月、值日、值时）神，在瑶族的“度戒”、“祭龙”等仪式里，为有名姓（李应书），可上达天宫，下入地府的传讯使臣。与瑶族道教神系相应，又可分为上元功曹、中元功曹和下元功曹。此仪程大致要经历“初发功曹”、“献贡”、“过功曹”、“飞书请客”、“会书上地”等仪节。具体唱段如前述。然后，再次穿插唱【镇帅】，跳【镇妖刀舞】。

④ 招兵

为戒主家消灾免难而设的仪式。法坛上放一个簸箕，上置五碗酒，一位领舞师公持一只公鸡，按逆时针方向绕“辛恩”父亲三圈，然后沿东、南、西、北、中五方各舞蹈一次，每换一方位，便让公鸡啄一只碗中的酒，并拔下一根鸡毛，再沿簸箕环绕三次后，用嘴猛咬公鸡一口，将鸡递给主祭师公，他捏住鸡腿，使其蹬翻簸箕内的五个酒碗。施行以上一系列的行罡、看卦、驱傩等法术之后，便意味着戒主家的灾难已被送入天外了。

⑤ 香花五供

由厨师摆设香炉、花束、灯盏和茶酒、饭食等，请天宫地府各路神灵和历世师祖前来享用。“司香玉女”（歌班）在一侧献唱贺歌。

⑥ 召龙

经师唱【召水】、【解秽娘子】、【召龙解秽】、【洒水】等唱段，召唤五方龙神、召水郎君、洒水郎娘等神祇前来法坛“净坛解秽”和“救患”，保佑来年风调雨顺、五谷丰收、六畜兴旺、村寨平安。然后再唱【镇帅】，跳【镇妖刀舞】。

⑦ 请圣

行“度师戒”仪式前，众“辛恩”与经师下跪搭成天桥，经师唱【救患科】中的“请圣文”祷词，召请四十余位神祇下凡光临法坛，为该仪式坐镇监法。舞师同时伴以法术动作。按河口瑶族“度戒”用的经书【献五供】所载，较完整的“请圣”仪式应于早、午、晚间重复施行，且有下列一系列烦琐的程序（原文照录）：

车下日 $\begin{bmatrix} \text{正中天} \\ \text{上东山} \\ \text{落西山} \end{bmatrix}$, 牛马 $\begin{bmatrix} \text{出} \\ \text{出} \\ \text{归} \end{bmatrix}$ 栏, 百雀 $\begin{bmatrix} \text{出} \\ \text{出} \\ \text{归} \end{bmatrix}$ 巢, 老虎 $\begin{bmatrix} \text{入} \\ \text{入} \\ \text{出} \end{bmatrix}$ 山, 却

$\begin{bmatrix} \text{光已光} \\ \text{光未光} \\ \text{夜未夜} \end{bmatrix}$, 正当邀动香火帝母盘皇、雷王、龛师、土地、斗府、家先、

列圣临坛 $\begin{bmatrix} \text{午} \\ \text{早} \end{bmatrix}$ 办之香, 有车装车, 有马装马, 回来转身躬迎拜请。邀动

说主 (即主祭师公) 近来香案炉前一占 (占卜)、二占、三占、一拜、二拜、三拜, 手托香盆, 左手添香, 右手抱香, 说主一念添香, 还原洪恩, 急中救患之香; 说主二念添香, 求财进宝之香; 说主三念添香, 添衣、添食、添福、添禄、添寿命当天之香。请圣有车装车, 有马装马, 无车无马飞云下降, 回来转身躬迎拜请。添香已毕, 参圣已完, 退归稽首, 再占 (卜) 拜 (叩), 拜天拜地, 拜谢乾坤父母, 日月三光, 拜谢政谢, 谢祖宗, 奉香火金甲令公李大元帅、帝母、盘皇、玉皇、雷王、龛师、土地、斗府、家先众位, 政谢一占一拜谢阴官、师圣喧喧来降, 二占二拜候皇远路来临, 三占三拜各位政谢请上高台上保民安, 下祈吉泰, 集福消灾。拜神已毕, 参圣已完, 退归坛前请吾弟子一位、二位、三位风童 (戒童) 上坛, 头戴龙帽, 身着龙衣, 手提笏筒, 脚踏龙鞋上坛焚香请圣, 高声上香之香。一声纳在台盆脚下, 二声纳在香案炉前, 二声纳在铁山越州大庙, 鳌山鳌州花山院内青草七宝时堂大庙、弥罗玄官宫殿、南容大罗宝殿、×粮注生院内、通州×盖山前, 阳州大地, 广府大堂、行罢大庙、金阶宝殿上香出圣寺堂。

(以下为请愿文)

未曾拜请各位政谢未许神明, 先通今据中国×省×州×村×××原住奉神还愿洪恩, 急中救患圣会奉酬香火……

⑧ 安坛

“安坛”，即由师公运用法术意念，驱使专门传讯、引路的香童前往各位师班信仰神灵驻足的仙山神观，请他们前来护坛监法和赴荤筵，这里主要是为后者。如前文所述，传请诸神时，各唱段采取诸神灵附身于师父法体后自荐自叙的手法，对每一位神祇的身份地位、来历出处和专属职能等皆有详细交代，内含许多富于瑶族宗教史和民族历史等方面珍贵价值的史料讯息。在“度戒”仪式中，也起到向瑶族青少年进行传统文化教育的作用。具体唱段如前述。

⑨ 贺楼台

众人齐唱【帝母科】、【伴座科】等师班经文，主祭师公和道公分别起舞，祈女神保佑“辛恩”一辈人日后多生贵子。经文为有情节、有人物的民歌体唱词，多数采用如“安坛”仪程里那样自荐自叙的手法，可多达六七十个唱段，前一部分先叙事叙景，然后以众多人物角色的第一人称口吻，唱叙人物故事。若较完整地经历整个仪程，可连续唱数个小时。具体唱段如前所述。其后再唱【镇帅】，跳【镇妖刀舞】。在“度戒”的不同仪程里，“贺楼台”为特殊仪程，仅在“度戒”时用，其他法事中不用。

⑩ 踏三台

可分为两个步骤：（1）“请三元”，临出发到“云台”之前，要在戒主家上香请“三元神”之灵，经师同时诵唱经文【五台川光】、【先通良名年月】。（2）“踏三台”，又称“请文武”。经师唱【踏三台】等唱段，众师父代表三元神与祖师迈三步，依次踏上“天司”、“天门”、“三台”，调文武众臣前来护坛监法。

⑪ 换装

为“辛恩”脱俗装，更换道服，象征着他从此便已脱离衣食父母之家，而遁入道教的空门，故此仪节在“度戒”仪式中有着较特殊的地位。可分为两个基本步骤：

a. 戴罗白

经师唱【罗白】调，助手率“辛恩”学跳【罗白舞】。舞毕，将“罗白”

(一种交纹式包头) 替“辛恩”缠于头上。

b. 穿三元面依

经师唱【三元面依】(面依, 即道服) 唱段, 助手捧绣有三元像的布条, 率“辛恩”学舞。舞毕, 为“辛恩”脱俗装, 换道服, 执笏, 并将绘有三元头像的纸做面具戴其头上。凡原着便服的师父同时更换道服和罗白。

⑫ 投表

以唱表文和烧表文的方式, 向众神投送表文。可分为两个基本步骤:

a. 烧表文

经师唱【三元布表】、【三元投表】等经文。唱毕烧表文。

b. 念【玉帝宝诰】

经师念【玉帝宝诰】、【又封弥罗咒】和后文的倒念——【退弥罗咒】。然后又开始“镇帅”(同前)。

(3) 道班的“请神”

在后期预备阶段, 按河口县沙瑶老度师邓有明所述, 举行正式“度戒”仪式的前夜, 当“设坛”完毕后, 道班亦有一套与前述师班仪式活动相应的仪程, 可分为前后两个部分, 前一部分仪程中, 有由道公、师公驱除“雌、雄二鬼”, 向各方神圣呈报斋意斋情, 举行“开光”仪式和“化币纳师”等仪节。吃完晚饭后举行后一部分仪程, 要先由主祭道公(称为“金真”)主持“警鼓”(即“动鼓”)、“净坛”等仪节, 其后还有几个分别以“符使”和“宿启”为核心内容的仪节。所谓“符使”、“宿启”, 系指此阶段内与向诸神发送文书、拜章、告符有关的一系列活动, 以将灵宝真文安置于五方为中心内容。现主要述及后一部分仪节:

① 动鼓

“动鼓”, 即“警鼓”, 如前所述, “动鼓”是后期预备阶段中一个颇为重要的仪节, 共包含“大明动鼓”、“师公动鼓”和“道公动鼓”三者。瑶族认为, “道公动鼓”时, 开头鸣三声鼓有着特殊的含义: 鸣鼓一声传至金星, 鸣鼓二声传至月殿, 鸣鼓三声传到阴府, 报请三处府第的神灵做好准备, 等待功曹前来邀请, 前往凡间为“度戒”证盟佑法。其后由两位道公执钹对舞, 鼓

师和锣师伴奏。经师诵唱【供皇牌】（秘法科）中的【动鼓钹错法】，歌班的“司香玉女”则唱贺歌【道公动鼓】。瑶族认为，钹声一响，即变成龙前往阴府，寻找和抚慰“辛恩”的祖宗亡灵。同时，戒主家中近年亡者的家属亦要与“辛恩”同跪一侧，为亡者的阴魂祈祷，而使“道公动鼓”与黄箓斋的主旨“普渡亡灵”联系起来。

② 净坛

“镇帅”、“功曹”等仪节已过，在道方行一系列拜章、告符活动之前，必须先行“净坛”。主戒道公念诵《天师戒度科》、《咒水科》等经书中的有关经文，召请以五方龙神为首的诸神携神水前来解秽洁坛，斩妖缚邪。随后，还要举行“酒灶”，即由主祭道公到厨房烧香、念经、跳盘王舞，祈求神灵为厨房清扫除秽，并且感谢灶君为“度戒”活动给予的护佑和帮助。

③ 投章表文

由主祭道公（高功法师）主持，念《咒水科》，烧化纸做的财马和符章，念动咒语真言，驱使十二功曹神将持请愿表文上达天庭，下通地府，向各方帝圣传送今日的斋醮内容，祈请他们运展法力保醮护坛，并保佑“亡者升天，存者蒙恩”。

④ 安五老

用黄、白、红、青、灰五色纸剪五个老人，挂在法坛的东、西、南、北、中五个方位，众道公齐唱【五老调】，祈祷五方五老五炁天君护佑法坛，驱除前来作祟捣乱的恶鬼。

⑤ 行坛关召

次日，正式“度戒”仪式之前，经师念诵《咒水科·关告科》中的经文【行坛关召】，祈请三界功曹、三天符吏和土地等神前往天宫地府飞檄传讯。此仪节相当于师班的“功曹”。在《初真诵经科》里，亦有与此类似的【初发功曹】唱段。

⑥ “请神”、“奏章拜表”

道公率“辛恩”叩拜上香，向三天教主、三官大帝、灵宝经籍度三师等众神发表愿文，并邀请诸神前来佑法鉴炉。

3. 正式仪式阶段——“度戒”

此阶段的活动以师班的“度师戒”和道班的“度道戒”为主，穿插或同时进行具有道教黄篆斋特点，与“行朝”、“普度亡灵”等主题有关的一系列仪节。此外，“安龙”、“请圣”等仪节也在其中重复出现，其内容与前一阶段略有差别。现分为以下几个主要部分加以略述：

(1) 度师戒

“度师戒”为整个“度戒”仪式活动的中心程序和高潮阶段之一，它虽然是师班祭仪的一个具体仪程，但所有参加仪式的师公、道公都倾巢出动，其他协助参与的群众也都前往助威，场面非常热闹而壮观。仪式的活动场所也由室内移至较宽阔的室外谷场空地，场中预先打制并放置一具“云台”，布置好花坛、经幡等饰物。全村老少，尤其是孩子们预先便齐聚此地，熙熙攘攘，戏谑打闹，专等着“辛恩”由“云台”一跃而下那庄严而激动人心的时刻到来。“度师戒”可分为“跳五台”和“教法”两个部分，分别在室外和室内进行，前一部分包括“行五台”、“跳五台”等仪节，后一部分则有“授戒律”、“取戒名”、“发兵马”等具体内容，此部分仪式内容可与“酬神”阶段的其他仪节同时或交叉进行。

① 行五台

歌班伴唱【引弟子行五台】，三位主要师父率一位男扮女装、怀抱假婴的师父及其他师父和“辛恩”到室外唱【罗白调】，绕“天庭府”，跳【脐带舞】，然后前往“度师戒”场地。

② 跳五台

至“云台”前，先祭献众神，然后由大明跳【三元舞】，众师跳【镇妖刀舞】，其间穿插两位持弩者跳的【打飞虎】舞等，歌班伴唱【引到五台】，大明师引“辛恩”一一从“云台”翻入网中，众师上前验证“辛恩”的睡姿是否符合“度戒”仪范，若与仪范相符，便说明“度戒”成功，表示“辛恩”已脱离“圣胎”，重新降临人世。若不相符，则“度戒”失败，须于数年后另觅吉日再次举行“度戒”仪式。“度戒”成功后，师公为“辛恩”割断“脐带”，为他“哺食”，继而按顺时针方向绕“云台”三周，再敲锣打鼓“绕天

庭”，便回到屋内法坛。

③ 教法

回到屋内法坛，事先在房门上贴一张写有“十诫”和其他内容的榜文。师父拿出早已写好的诫文（阴阳牒）四份，每份两张，一张写有十诫、十问、八不得、十愿等内容；另一张写有所崇拜的神祇和历代祖师名录等。各地所写内容大同小异，诫文的份数和内容可根据需要删减，但一般不少于两份，内容必须包括“十诫”。“十诫”内容大致为：①不得冒犯盘王祖先。②不得咒骂日月星辰。③不得狂杀牲灵。④不得骂父母长辈。⑤不得贪财好色。⑥不得嫌贫爱富。⑦不得咒骂师友。⑧不得怠慢父母。⑨不得拦路抢劫。⑩不得成师后忘记师祖。师父将此诫文内容向“辛恩”传授之后，要盖上师公、道公和大明（引教师）三人的法印。再由“辛恩”画押，烧掉其中两份“阴牒”，另外两份“阳牒”分别由首师和“辛恩”收藏，“辛恩”必须终身引以为戒，师父则负有督察之责。“辛恩”死后将阳牒放置于胸前，若生前严守戒律，阴、阳两牒将会对合；若有违礼之处，两牒分离，他将永远被罚在阴间受苦受难，不得升入仙界。同时还要由师父向“辛恩”授道冠、朝笏、香珠、朝鞋、水盂和诸品经等法物。然后再由师公向“辛恩”宣讲其他道教法规和历史。最后，众位师父起立，围绕“辛恩”齐声颂唱经文，祝贺他“度戒”成功。

④ 取戒名

传诫之后，还要举行正式的取戒名仪式，取名的方式已如前述。在此不赘。

⑤ 发兵马

用纸包好一些钱币、米（意为为人护法的兵马）和已烧诫文的纸灰，放入一竹筒或口缸里，由师公扬撒于地上，众人争捡回家煮食，以为可保终身平安。

（2）度道戒

“度道戒”，又可称为“剪发”或“剪毛”。比较“度师戒”而言，“度道戒”要简单得多。届时，“辛恩”身穿道服，跪坐于法坛中间，主祭道公用二

或三根棉线，每根一头拴上铜钱，一头捆住“辛恩”的一撮头发，众师围绕四周舞蹈数圈之后，便由不同几位师父用剪刀依次剪去棉线捆住的头发，或仅剪去铜钱替代剪发。其后便由道公授戒律、朝鞋、朝冠、法服、水盂、朝笏（简）、法刀、经杆、法牒等，并将数份戒律、法牒焚烧和分别收藏，戒律内容已如前述，具体过程和唱段可参阅前述经书中“度道戒”部分。

（3）行朝

行朝，即道教斋醮仪范中每日必行的日朝、午朝和晚朝。按道教黄篆斋的有关仪范，正斋的三日中，每日要行此“三朝”，每朝必须行道和诵经一次，每日三次。行道为“三朝”的主要内容，其全过程应包含“发炉”、“称法位”、“三上香”、“礼忏”、“三启”、“三礼”、“重称法位”和“复炉”等仪节，但在简化的瑶族“度戒”活动中，常常根据具体时间和场合的要求而减缩行道的次数和仪节内容。例如，“度戒”的时间若以一天为限，则只在此日内行朝。“度戒”活动中，早朝和午朝穿插在“度师戒”和“度道戒”前后举行，晚朝则在送神时举行。“行朝”时，一般以下两个主要程序是常常保持的：

①“朝谒”，依不同方位向九帝、三元、五方五老和左天府、右天府、应灵宫、谭灵宫及天庭两班众神朝拜。

②“绕坛”，亦称“绕天庭”，先在室内绕坛行走旋舞，然后在室外用木凳或木架设一坛心，上置写有“天庭府”字样的纸条，由众道公、师公领“辛恩”环绕数周，意为到天宫地府各殿巡游，同时唱诵【罗白调】和【早朝步虚】、【午朝步虚】、【晚朝步虚】等。按道教的解释，唱步虚诗是模仿众圣一边旋绕玉京山一边歌唱，步虚不仅使与斋仪有关的诸灵，而且使全宇宙众圣感应而来观听。

（4）请圣

以白布连接众师和“辛恩”之身，架设“黄道桥”，迎请二十余位尊神和历代祖灵前来鉴法护坛。

（5）安龙

用簸箕或背箩装载谷米，上置数面小旗和斋饭酒食，由主戒道公率众人

(可多至12人)“走十二方”。主戒道公口诵【安十二方经】，大家按“子(鼠)、丑(牛)、寅(虎)、卯(兔)、辰(龙)、巳(蛇)、午(马)、未(羊)、申(猴)、酉(鸡)、戌(狗)、亥(猪)”十二方位(十二属相之神，称“大将军”)依次轮转拜谒，同时将手中的钱纸放入簸箕并抬出门外烧化，意为给众神灵送钱和供献，乞求十二位神灵分别于十二个时辰轮流为主家驱鬼护坛，保佑戒童和戒主一家清吉平安。

(6) 点斗灯(考斗)

点燃斗灯(燃香)，依次拜谒三界之上的道、经、师三宝天尊和中天大圣北(南)斗星君(各七位)等神灵，再诵【讽五星咒】、【斗坛保当文】等，乞请三清六御之下众神赐粮、消灾和增添福寿。以师宗瑶族为例，具体做法是：在横梁上点一炷香，拴上一条较长的黑白两色棉线，下垂至地上的一个放着戒童父母名讳纸片的米碗中，主戒道公抓一把米，沿细线下洒三次，以示谷米乃天赐之物，能为戒童父母添粮益寿。

(7) 普度亡灵

按道教解释，黄箓斋仪的目的是救济先祖，拯救亡魂脱离地狱之苦。在“度戒”仪式中，道班要围绕这一主题举行“破狱”、“召灵”、“淋浴”、“享食”(即“考斗”)、“炼度”、“升度”等一系列有关仪节。其中，“破狱”时由道公主持演练一系列法术，到酆都九幽地狱解救出亡魂，然处通过“召灵”、“洗浴”、“享食”等仪节，把解救出来的亡魂召来坛上，为其扫除尸秽，并求三界之神添粮益寿，然后再通过“炼度仪”，以天河之水和丹天之火，为亡魂解除阴厄，炼成仙体，最后在“升度仪”中，烧化亡人的衣冠、人模、财楼和章符等，并诵读有关经文，为亡人传戒授符，通过“金桥”将其引至天界。在正式仪式阶段举行的主要有“破狱”、“召灵”、“洗浴”、“享食”、“炼度”等。

4. 前期结束阶段——“酬神”

“度戒”仪式一过，便接着演练一系列酬神仪式，此类仪式中，一般须重演“请神”阶段的“安龙”、“请圣”、“安坛”等通用仪节，其他较重要的还有以下仪节内容：

(1) 荤筵

诸神请到，执掌筵宴、理财、还愿和拘魂等事务的小神一一出场，自报身份和权限，并同享荤筵。具体唱段如前所述。

(2) 清灯

参加仪式的众位师父和客人都共同尝一点“招兵”时所用于祭祀的鸡肉，以分享圣恩。一位舞师起舞，用法刀将多数灯火扑灭，仅留下一盏油灯，表示“度戒”仪式已近完成。

5. 后期结束阶段——“送神”

“度戒”仪式完毕，众师要带领“辛恩”和群众来到屋外的云台一侧，焚烧花坛、神位、经幡等，将请来的神灵一一送回原地。道班举行“炼度仪”，同时由经师诵唱经文，司香玉女（歌班）在旁起唱【化财马】等贺歌。

第二节 文山瑶族的道教科仪及科仪乐舞活动实录

1995年2月10日至12日，春节已过了好几天，笔者（杨民康、杨晓勋）在乡文书黄廷锋陪同下，在云南省文山州富宁县D乡的瑶村^①现场参加了一次瑶族度戒仪式，现将我们所亲历的基本仪式过程简述如下：

一、村落的自然生态与社会文化环境

D乡是文山州瑶族的主要聚居地区，也是文山州仅有的两个瑶族乡之一，该乡现设乡政府机构为村公所，下辖18个村寨，4064人，瑶族占百分之三十左右，约一千五百余人，另有约百分之六十人口为壮族，汉族所占人口数量极少。按瑶族的传统习惯，度戒仪式一般都在春节前举行，由于我们在春节前主要忙于调查河口县的瑶族度戒活动，当到达离河口有千里之遥的D乡政府所

^① 为尊重当地民族习俗，我们采用国际学术惯例，在此隐去该具体地名、乡名和村寨名。

在地时，春节已过了十余天，对于能否在该地看到此类仪式活动，心中实在不敢存有任何幻想。可是，我们赶到D乡政府的那天中午，乡干部却告诉我们，当日在瑶村正要举行一场度戒仪式，此时，我们那喜出望外的心情真是难以言表。据乡干部介绍，以瑶村到达乡政府有两条路，一条为山路，另一条为山区公路，将于该年2月18日开通。由于要赶时间，我们是在黄廷锋带领下，雇了一头骡子驮着器材行装，步行约十余里山地前往瑶村的。当日正逢天阴，几个小时后，我们带着满身的疲惫和风尘，冒着淅淅的春雨，来到了村外的山脚下，又沿着一条布满牛粪的泥泞小路拾级而上，转过一个山口，便看到满眼的绿树、蓝天和村头稀稀落落的几户人家，眼前一亮，颇有“柳暗花明又一村”之感。

瑶村是一个有137户、七百余人的瑶族山寨，人口全部为瑶族。全村各户散布在一个山凹和四周的山梁之上，村落外部的地域环境和交通状况还非常闭塞。据了解，仅在十多年前，这里还是文山州，乃至中国最贫穷的山村之一，农业生产以山地种植或刀耕火种等初级农耕方式为主。近年来，由于大力发展种植八角、茶叶等经济作物，瑶民生活已有很大改善。村里除少部分村民尚居住传统的土屋外，村中已鳞次栉比地分布着宽敞明亮的二或三层大瓦房，与山清水秀的自然环境相映衬，比起我们在河口所看到的，以土屋为主的传统村落格局来说，又有着另一番好看的景致。据粗略浏览，村中多数人家有较新式的家具和收录机、缝纫机等电器，甚至还有极少数人家有电视机和录像机。自然，我们此时最关心和颇感兴趣的，还是传统的道教文化和瑶族民间文化是否与这日愈加快的现代经济文化发展步伐相吻合。

二、科仪活动场所、坛院设置和参与人员结构

当天的度戒仪式在村长盘世良家举行，这是一个风格式样较新，结构布局合理的三层楼房，底层为堂屋，二层为起居室，三层为存放粮食、杂物的贮藏室，屋顶为晒物、纳凉的阳台。我们大约在下午3时左右到达瑶村，此时人们已在道公和师公的率领下，开始陆陆续续布置法坛。法坛设于底层的堂屋，室

内为正方形，约20余平方米，靠正中墙面是一排新式的组合家具，上置收录机、时钟等物品。法坛的布置比较简化，紧靠着家具置一木制长凳充作神案，放有香筒、油灯、茶、酒、香烟和其他供品。在神案前方，分左、右设两扇用彩色纸糊就，与神案一般高的花坛，左方属师班，为绿色；右方属道班，为黄色。其上的与屋顶衔接部分悬一竹竿，挂着六张写有“白榜”字样的经幡，下垂写着主祭道公、师公名讳的红联。正面的家具上，按师左道右的规矩，排列悬挂（多数于“挂佛”仪节中才挂上）着师方和道方所崇拜的各种神像，依次为帝母、下元、上元、中元、右圣、太清、玉清、上清、左师等。左边壁上挂邓帅，右边壁上挂马帅、关帅，后方壁上则挂赵帅和四府功曹诸神像，还有写着东、西、南、北四天门的贴纸。在法坛前方，还挂着写有以下名位的纸联：

上清天师门下修真弟子治职奉行掌醮盘玄其

下清天师门下修真弟子治职奉行掌签冯经刊

参授三元门下弟子法敕奉行掌引冯法刊

参授三元门下弟子闾敕奉行掌坛盘院圣

度戒家庭的主人盘世良，43岁，前后生了四个儿子，老大已于去年病逝，如今要施行度戒仪式的两位“辛恩”，就是他家的老三盘友国（15岁）和老四盘友林（12岁），盘友国仅度道，盘友林同时度师和度道。为他们所聘的三位主要师父分别为：

盘友光：男，25岁，在家务农，在仪式里担任道方师父，即主祭道公，法名盘玄其，为盘世良侄子，已婚，育2子。

盘世堂：男，33岁，在家务农，在仪式里担任师方师父，即主祭师公，法名盘院圣，为盘世良堂弟，已婚，育有1子1女。

黄开和：男，22岁，在家务农，在仪式里担任大明师父，道名冯经刊，师名冯法刊。

其他参与协助做法事的还有：

黄应光：男，35岁，初中毕业，在家务农，度过道戒，为村公所会计，

为盘友光的师父，在仪式里协助主祭道公主持法事。由于较有经验和威信，实际上起到临场指导的作用。

黄廷贵：男，为黄开和的父亲，现年 50 岁，12 岁时兼度道戒和师戒，读过三年小学，做过小百货生意，自己开办小型酒厂。为黄应光的师父（下文称“道爷”），在仪式里也被主祭道公约请协助举行法事。

黄信明：男，年约 40 岁，本村干部，与盘世堂同一师父，为本村村长，被主祭师公约请协助举行法事。

盘世辉：男，34 岁，在家务农，已婚，育有两女一男，在仪式里担任主祭道公助手一职，兼做道方厨师和道方祭品备办者。

黄廷亮：男，34 岁，在家务农，育有两女一男，在仪式里担任主祭师公的助手，兼做师方厨师和师方祭品备办者。

盘妹兰：女，18 岁，未婚，小学文化程度，担任歌班（司香玉女）歌手。

黄兰英：女，18 岁，未婚，小学文化程度，担任歌班（司香玉女）歌手。

三、度戒仪式过程实录

后期预备阶段的活动内容

笔者于下午 3 时左右到达，前期预备阶段投坛的活动已经基本结束，这里仅述录 2 月 10 日下午至深夜，以后期预备阶段开始的部分“度戒”活动内容。

1. 迎三师

（1）迎大明

2 月 10 日下午 4 点 30 分，乐队、歌班及众人立于村头准备迎接大明师父，大明师身穿紫袍，跟随其后的一名助手（中年，常代大明主祭）手持法刀，身穿师公的绿袍，他们进村时，鼓乐喧天、歌声如云，热闹非凡。从村口到戒主家的路上，乐队一直跟随奏乐，歌班排列于道旁起唱贺歌【迎大明】。

歌班有身着瑶族盛装的青年女歌手两人，所唱贺歌采用典型的瑶族民歌“平唱”曲调风格和一种极富于民族特点的“回转唱”（即复唱）唱法，曲调宽广肃穆、舒展悠扬，每一个长长的乐句里，绝大部分歌词为衬词，仅在句尾

有三个音为实词。这样，仅八句歌词的一首歌，可以唱上数十分钟，非常具备仪典音乐所需要的音乐性格。乐队使用法鼓1个，大筛锣1只，公钹、母钹各一副，大镲一副。

迎接过程中，还穿插二至三道富于民族特色的“拦路”仪式，两个八九岁男孩先张开两手，止住行进队伍，然后手持花棍，交叉起来拦于路口，大明师掏出一角二分钱给孩子，表示主家和众人已沾圣灵恩德，并分享“神人”的福分，小孩才扔掉花棍，放大明等进坛。大明等走至紧闭的门前，锣鼓和歌声乃止。两人叩门，推门，只见一个木头圆桌拦于门口，上置四个酒碗，戒主请来的家属代表（乡文书黄廷锋率一师公）站于门内，与大明等相隔门槛和圆桌相互敬酒、烟，主方拿起两碗，先转身向内，摆动一下腰臀，屈膝行礼，祭奠祖灵、神灵，再转身向门外，摆腰，屈膝行礼，将酒碗敬与客方，大明等接过，行礼，一口喝干，将碗递回。如此反复三次，才撤掉桌子，礼让大明等进坛。进坛之前，大明和助手手持火捻，围着院内象征“天庭府”的一个木桶，向逆时针方向（即师方花坛一侧）绕行三周，然后跨入门内。神案上置一碗糯米饭（三碗酒及油灯、燃香等。大明等先用火捻点着案上灯火，斟满酒碗，将法刀倚于神案前，向顺时针方向（即右方的道方花坛一侧）绕行三周，每绕一周，向神灵和祖灵方向摆身、屈膝行礼一次，并且抓一把米向四方扬撒。礼毕，主客双方勾臂抵肩，对饮交杯酒。

（2）迎师公

下午5点30分，乐队、歌班及众人又迎至村口接师班诸师，村口迎接的过程同前，然后乐队开道将两位师公（身着绿袍，青年与中年各一，前者为戒童之师，后者为另一师公，常行使主祭师公之职）引入村内，两个小孩持花棍从村口赶到戒主家门口，准备行第二道拦路仪式，师公给币一角，小孩顽皮地伸出两指，表示不够，再加一角，才放行。走不上两步，又逢歌班的姑娘脸上灿烂如花，边唱贺歌《拦师公》（曲例十），边迎面挡住师公要“买路钱”，师公予之，得沾恩露，姑娘才欢欢喜喜闪身放行，《拦师公》歌词是：

抽首难为天城府，官员上任落何册，

如娘灵其架何府，兵马成群何士烦。
 师能先人锁天地，外门拦过起朝堂。
 十方路过官员面，吟同放马进游堂。

至门前，仍重复前述叩门和迎宾礼节，不同者，主方代表已换成大明师及助手两人，与两位师公互相施礼，酒桌上的酒碗也换用一精致的竹笋装载。礼毕，两位师公向屋外众围观的父老乡亲敬酒，然后由一位年长师公持法刀，率三位师父绕“天庭府”一周。此时，原用来象征“天庭府”的木桶，已改为用一根竹子栽于地里，上置三炷燃香。进门后，举行“师安师”仪礼，乐队与歌班分列于左右两侧，乐队采用师班典型的鼓点节奏型演奏打击乐曲，歌班的“司香玉女”起唱贺歌，渲染出浓烈的喜庆气氛。贺歌【师安师】歌词是：

一师安明到帝殿，三师安府能官明，
 打动眉阴春中漱，万岁门雪国面寅。
 拾众调齐秋万士，曾树票明金榜齐，
 恩寿师明锁四处，左右锁武朝上门。

四位师公点燃火捻，依前述大明等人的方法绕行三周，并穿插祭拜礼仪行为。不同的是，这次乃向逆时针方向（即师方花坛一侧）绕行，这是因为按师、道两派规矩，几绕坛和舞蹈，须分别向左方（师方）及右方（道方）起步和行走。由于大明师具有中性的道班性质，故两次绕坛时的方向为先左后右，不拘一格。

打击乐采用持续性节奏型，有同音反复的均分节奏和前短后长的切分节奏两种具体形态（见曲例三十七），气氛欢腾热烈，每当师班仪式活动开始，乐队便奏此打击乐节奏型伴随，故可视为师班的主导节奏音型。

（3）迎道公

下午6时，乐队、歌班及众人再迎至村口迎接道公，由于此时入村的道公象征着瑶族道教道派的最高神祇“三清”，故仪式格外隆重。两位道公（青年

与中年各一，前者为主祭道公，后者常代为行使主祭道公之职）身着黑底镶金，绣满各种神像、神山和神犬图腾图饰的道袍，口衔香烟，手持法刀，神态威严，昂首挺胸地走进村里，乐队、歌班的乐仪和拦路仪式同前。贺歌《拦道公》（曲例十一）歌词是：

踏到天庭五灵府，十方百姓放欢心，
万神兵马配师傅，踏上大罗府里良。
送帝官员生上任，打动朝门府里开，
天朝得问天子坐，起府得开地里香。

迎宾礼中，代表主方迎宾的又改换为“迎师公”时迎入的两位主要师公。然后在持锣、钹、鐺的三位乐手的引导下，两位道公手持火捻和法刀，向顺时针方向（即道班花坛一侧）绕“天庭府”三周。进屋后，举行“道安师”仪礼，打击乐和歌班的贺歌又起，【道安师】歌词是：

一师坐殿二师到，二师上任得齐良，
安师坐在今主殿，不怕何般进入堂。
左右安坐宗师案，右边仙女坐殿齐，
皇帝坐堂千般满，玉色红云影当天。

以道公为首，众道公又向道班花坛方向绕坛三周，然后高举火捻，向神灵和祖灵祈祷；再向道方绕坛三周，每周空隙间行摆腰、屈膝礼。绕毕，主祭道公持上缠白布的法刀走到神案前，用酒杯和法刀交替镇压神案上的黄纸纸符，然后拿出一折，与一位助手在坛前走三圈八字罡步，走一圈后，行摆身、屈膝礼，同时用手抓一把米，向空抛撒敬神。最后将纸符烧讫，互相敬酒致贺。

打击乐采用4/4拍子和长短型（前疏后密）节奏型（见曲例十一），每小节用大筛锣重击一强拍音，气势宏大悠扬，气氛隆重热烈，每当道班仪式活动开始，乐队便奏此打击乐节奏型相伴，故可视为道班的主导节奏音型。

2. 献神

下午6点45分，晚饭已毕，开始献神，神案上放置鸡五六只，三碗酒，以及油灯、燃香等。（具体过程略）

3. 选帅

晚上7时，举行“筛阅选帅”仪式，法坛的神案上的供品同“献神”，其左方放置全部乐器和一颗龙虎师印，两名“辛恩”跪于神案前，师班经师用纸条在经书上来回快速扫动，反复默念【喃相选帅之法】（选自经书《秘法书》），由师方年长师公主持选帅仪式，主祭师公面对“辛恩”，先打筭卜卦，然后在一只盛着一层米的筛筐内烧纸符，烧完，用写有四帅之名的纸条将纸灰和米包成四个小包，念动咒语，将纸包与筐内剩余的灰、米和起来筛动，动作由缓而疾，最后猛地将一个纸包和部分米、灰筛出筐外，另一师公把纸包打开，因非赵帅之名，复又放回筛子内再筛，口中念念有词，听得出是在念当世姓赵、邓的几位国家和省级领导之名姓，其中有一位是该县出生的瑶族干部。显然在他们心目中，此类人是已经登上仙途，具备能够护佑凡夫俗子功用的“福将”。反复数次之后，择到写有赵帅的纸包乃止。再将此纸包放在一个小碗里烧掉，用酒调后，让一位“辛恩”喝下。然后再为另一位“辛恩”重演一遍此法。据师公事后解释，但凡举行“度戒”仪式，都要用此法为戒童选择一位神帅做终身的保护神，在此后戒童的一生中，凡遇重要关头都有此神护佑，并为之消灾免难，戒童若身为师公替别人授戒，也必须时时默念此神之名，所做法术才能灵验。据说所选的神帅，以赵帅在人们心目中的地位最高，邓帅次之，故要反复筛到此神之名方才罢休。

4. 挂佛

晚上7点40分，经师口念写有三清、三元、四帅、张天师等神的生辰、名姓的【帝母名姓法】等经文，众师父助手将神像按前面所述的秩序位置，一一挂上法坛正面的柜子和四壁。

5. 接家神

晚7点40分，开始“接家神”，大明从户外一路撒纸钱至大门口，主祭师公烧一折纸，接着一手持一束香和一块筭，另一手持一块筭，边敲边向左方师

坛方向绕行一周，在地下烧纸符一擢，旁人递酒，猛喝一口，便蹲下打筭卜卦请家神，一直掷到阴面朝上，便意味着家神请到，乃止，在众人的欢呼和围绕之下，师公手持垂一白布条的火捻向左绕行数周，祭拜诸神。然后师爷手持纸做的拂尘（称为“白旗”）向上扬扫，再将拂尘放到屋梁上，意为每请到一位家神便送上一束。

6. 请锣（鼓）

主祭师公将小锣放于神案前的地上，口诵【请锣】、【请鼓】经文，唱颂锣、鼓的起源，请锣神、鼓神之灵，祈求保佑动鼓仪式的顺利进行。

7. 动鼓

“动鼓”仪式包含“大明动鼓”、“师公动鼓”和“道公动鼓”三个部分，其间穿插“镇帅”和“召灵”等。其中，“镇帅”在“动鼓”的三个部分，以及随后的“功曹”、“请圣”等许多仪节结束后都要进行一次，在音乐上则含有所谓“循环体”（或“回旋体”）结构形式因素。现将当晚“动鼓”的基本仪式过程略述如下：

（1）大明动鼓

晚上9点30分，献祭活动之后便开始“大明动鼓”，大明师先在屋外设香案和供品请天、地、水三神和各方过路神祇，主祭师公蹲在法坛的神案前，口念祷词，手持法鼓，另一师公执大锣坐于其侧。主祭师公起鼓时，先用鼓棒轻磨鼓边，再慢慢击三下，接着旁边的师公用鼓槌重击神案数下，敲三下大筛锣，主祭师公同时晃动小铃，发出他们自己认为可与神灵进行沟通的音响。洪亮悠深的乐音穿透夜空，第一声鼓上达天庭，第二声鼓传遍天地间的诸仙山神庙，第三声鼓下通阴曹地府，向各路神灵预报明日将要“度戒”的讯息，并请诸神做好一旦接到功曹传书，便前来佑法赴筵的准备。【动鼓】的祷词内容是：

三元院内殿上差来东方警鼓郎君、南方警鼓明君、西方警鼓郎君、北方警鼓郎君、中央警鼓郎君，上不犯天星，下不犯地祇，不犯师主东本命元神须财六畜与生阴阳同不忌，三元院内差来吉日良利还愿。

上进奏往奏到竹竿大庙、竹竿小庙、沙街洞庭大庙、沙街洞庭小庙，

三元法院差来吉日良利，打动鼓声，上进奏往奏到天堂南容大罗雪山法坛、信州雷殃行迟里风武当香山越州大庙。

.....

歌班的司香玉女开始起唱贺歌《大明动鼓》（曲例十二），一名中年男性“提词者”立于其后，每当一个乐句中的正式歌词（一般为一个词节）出现前，便小声提示该词。贺歌歌词是：

大明烧香定子午，铜锣声声进龙王，
 锣京一声生上任，送帝玉王劳保珠。
 锣京二声安天里，百姓人民各自生，
 锣京三声进阴府，四天是斗定齐全。

（2）师公动鼓

经师（兼鼓师）在旁继续用“读念”方式诵唱动鼓经文，向诸路神仙奏报动鼓讯息。主祭师公随即手持法鼓，边奏边在坛前起跳《师公动鼓单人舞》（曲例四十六、四十七），舞蹈融合了八字罡步、腰胯动作和击鼓动作，左右盘旋，上下腾挪，与铿锵激越的锣鼓音乐相合，很富于男性的阳刚之美。可以说，从这里开始，便拉开了“度戒”仪式中充满原始傩巫文化内蕴的“歌舞娱神”活动的帷幕。

继而起跳【师公动鼓三人舞】，该舞由三位师公表演，其中一人执法鼓，一人执铜锣，还有一人一手持纸做的拂尘，另一手持法铃。三人时而凝步对舞，融有模仿诸神对拜的姿势；时而疾步穿花，辅以转身、环绕和舞蹈化了的击乐动作。经师则在一旁继续高声诵经。司香玉女一直在旁放声歌唱贺歌【师公动鼓】，歌词是：

雷鼓放声落五帝，混元府里满传伸，
 法师引春回天动，警动天门四处开。

师能仙人镇天地，起城围过一朝门，
金钹尽开今井水，三师坐殿定阴阳。

(3) 镇帅

晚上9点50分，紧接“动鼓”，开始“镇帅”，师父、师爷依次手持法刀在坛前起跳【镇妖刀舞】，师班经师念【镇帅】经文，呼唤各方神圣：

三元院、天枢院、五雷院、驱邪院，仰启械男弟子带来正一飞天赵公元师启来把镇东方天门，仰启械男弟子带来正一飞天邓公元师启来把镇南方天门，仰启械男弟子带来笛速灵灵官马公元帅启来把镇西方天门，仰启械男弟子带来火国总宁关王元帅启来把镇北方天门，仰启三元院、五雷院、北极天枢院、信州山、龙虎山、武当山，械男弟子带来本佩梅山法主大圣九郎、行马坛主九娘四位帅真，五位五雷天将、南北六神、六通管将，张天师、罗法师、李法师、北极玄天真武上帝、前教阴阳师傅，带行香火帅真一员，一派是祖宗师，天兵十万、地兵十万、十万水兵、十万×兵，万马拥护弟子坛场，启来把镇中央。仰启械男弟子带来老祖张天师、北极玄天真武上帝，启来上装天罗，下设地网，不得楼内穿通也。

师父率先起舞，只见他手持法刀，横刀向后，刀柄执于胸前，刀背倚于臂膀，随着激烈跳跃、持续行进的打击乐节奏，左冲右突、前后砍杀，表现诸帅和雷神为“辛恩”镇压驱鬼，佑身护坛的情景。然后师爷再依样演示，意为以师父之师的身份，为师父重镇一次。

(4) 道公动鼓

晚上10点10分，由于戒主家的大儿子去世，大嫂、二哥率孙子、孙女跪于神案前方的草垫上，为大哥招魂祈祷，主祭道公从其后方入坛，一手执拴有白布条的法刀，一手持火捻和纸符在坛前舞蹈，只见他边摆腰、屈膝做祭拜舞姿，边脚踩八字罡步，向顺时针方向（道方花坛）舞动一圈。同时还口中默念有关“造锣”、“造鼓”（即该乐器来源）的祷词，祈求锣神、鼓神保佑仪式

成功。随即将法刀倚放于神案前，并拿起法鼓，准备“动鼓”。

大约晚间 10 点 20 分，歌班起唱【道公动鼓】：

甲子利时动天地，雷行府里起春明，
徵音和声到灵殿，灵锣声亮到灵仙。
五×专朝今血内，三合相逢抛上堂，
灵师主上逍遥法，抛上大锣决乐美。

在歌声中，坐于道方花坛一侧的经师大声诵经数句，用法刀猛击三下神案，主祭道公便起跳【道公动鼓单人舞】，由主祭道公执法鼓舞蹈，一助手执钹在一旁伴奏。经师则在一旁默念道经《秘法科·供皇牌》中的经文【动鼓钹错法】。

紧接为【双人钹舞】，两名“辛恩”跪坐于中央，主祭道公和主祭师公分别执公、母两副钹，围绕“辛恩”向四方腾挪对舞，助手持法鼓和筛锣伴奏。钹舞开始时，打击乐音乐和道公的舞步缓慢凝重，气氛沉静肃穆，锣鼓乐为慢鼓段，采用 4/4 拍子的慢速节奏（见曲例四十四）。持续几分钟后，锣鼓节奏由慢速转快速，舞蹈由缓而疾，气氛也转而欢快热烈，再次转入“镇帅”，最后在喧嚣的鞭炮声中结束。

“动鼓”作为“度戒”仪式预备阶段最重要的一个仪节，法术和经咒并举，歌、舞、乐紧密结合，再加上以鞭炮渲染出热烈欢腾的气氛，无论从仪式本身，或从音乐、舞蹈的艺术角度，都在整个仪式过程中掀起了第一个高潮。

8. 初启功曹

晚上 11 时，师班与道班同坛作法，“各吹各打”，互不干扰，穿插进行“献祭”、“请功曹”、“召龙”、“净坛”、“镇帅”等仪节。

师班由四位师公同念【献香】、【献花】、【献灯】、【献茶】、【献酒】、【献食】、【献菜】、【献盐】、【献鼓】、【献锣】、【献钱】、【献衔】、【献旗】、【献马】等唱段（曲调见曲例十三《献香》）。其中，【献鼓】和【献锣】唱叙了瑶族关于这两种法器起源的传说：

献 鼓

大鼓彩了大鼓彩，大鼓原来本姓章，
大鼓原来章家木，被风吹跌在坛场，
也是鲁班多计教，齐头齐尾割肚肠，
使把山羊皮挖过，满身都带甲头伤，
宽时挂在壁表上，个时正打在郎场。

同时，主祭师公依次用双手捧着法衣、笏和法刀等法物，以向四方神圣拜叩祈祷的姿态起舞，速度开始为中板稍快，然后在热烈欢腾的气氛中，以突然下跪的动作收束。当师公肩扛法刀，手执“功曹牒”起舞时，三位师公高声唱诵【功曹】。

这段时间里，道班也开始进行作为预备性程序的“净坛”、“召龙”等仪式活动。开始由三位道公助手执鼓、钹、筛锣起奏打击乐过门，然后经师插入念唱《咒水科》中的【洞中咒】、【引醮坛神咒】等，大意为将“灵宝符命”普告上天，召八方威神前来除秽净坛，斩妖缚魔。每唱完一段又奏过门，奏时不唱，唱时不奏，如此不断地循环反复。在唱诵的同时，主祭道公在道方花坛前舞蹈祭神。《洞中咒》（见曲例十四）的经文如下：

天地自然	秽气分散	洞中玄虚	光郎太玄	八方威神	使你自然
灵宝符命	普告九天	乾罗云客	同罡太玄	斩妖缚邪	杀鬼万千
中山神咒	元始玉文	持诵一遍	却病延年	安行五岳	八海知闻
魔王束首	侍卫我身	凶秽消散	道气长存	急如律令	

道方的“召龙”仪式，须念《天师戒度科》中的【法通三界天尊】和【五龙吐出神咒】、【洞中咒】等经咒。【法通三界天尊】为乞请天地诸神前往坛场驱魔除秽的愿文，其大致内容是：祭者排御位于法坛，准备香花、纸钱、符章等，遣功曹符吏乞请五龙四兽君、八卦九风君、解秽君、破秽君、吞魔食

鬼天骑吏兵、清河玉女、荡秽夫人等前来法坛，搬取并吐出四海神水，相助法师解秽净坛。同时还须辅以三上香、礼拜等礼仪。

师方“召龙”时，经师要唱诵【召水】、【解秽娘子】、【召龙解秽】、【洒水】等唱段，召唤五方龙神、召水郎君、洒水郎娘等神祇前来法坛“净坛解秽”和“救患”。然后再次行“镇帅”仪礼。

在以上过程中，只见法坛上师、道两方各设一坛，乐师们神情虔诚专注，演奏（唱）皆依章法。给人印象尤为深刻的是，师、道两方的两组经师（兼打击乐班）各唱各打，鼓乐声铿锵洪亮，唱腔圆润悦耳。其中，师班的鼓点和唱法带有持续行进，略显急促之感，从“动鼓”、“镇帅”开始，便似乎在音乐中隐含有驰骋沙场和金石杀伐之声，而与该班作为“武派”的社会和文化内涵相符；道班的鼓点和唱法则带有较多心气平和、悠然自得的韵味，与其所用经文所载的修仙悟道，炼气参丹等内容和后期道教充满书卷气的文风，以及道班因此而得的“文派”之名相合。故而，尽管彼此的鼓点节奏和韵腔曲调互不相属，但听起来好似交响乐队中位于两个识体层次或不同复调声部的竞奏争鸣，显得协调融洽。此外，表演祀神舞蹈的两位主祭者也在己方花坛前大显身手，其罡风舞步也像音乐那样，韵味不一，风格各异，但并不给人以任何不适之感。唱舞毕，主祭道公将一束文牒置于屋梁，表示将请愿文文牒转达天庭。

9. 请圣

晚上 11 点 15 分，师、道两班开始“请圣”，大致经历以下几个基本过程。

（1）唱【请圣文】

师班一侧，师公先跪于坛前，双手舞动作献茶、献酒状，并向神灵申告戒童的姓名、年龄和家庭状况，然后又由六位师公共同诵唱【请圣文】等，两侧鼓和小锣击乐烘托气氛。

【救患科】中所载的【请圣文】篇幅长达十四页，三四千字，内容十分冗长、繁复，前一节已叙录了其中开头的一部分有关该仪式活动过程的文字。在后面的内容里，先复述了前已举行过的从“挂佛”、“动鼓”、“功曹”直到“召龙”等一系列仪节，以及为迎送诸神而请鲁班神造天桥，请三界四值符吏

功曹飞书请客等项，以表自己迎请诸神前来监法护坛的诚意，然后又历数所要请到的数十位尊神的名头、驻地等。

道班请圣仪程大致如前所述。

(2) 贺楼

晚上 11 点 40 分，师班开始“贺楼”，先进行打筭卜卦、献祭（请神、献酒、献香等）一类例行仪式。然后由经师唱诵《贺楼》（曲例十五），主祭师公执笏和铜铃起舞，扮演“贺楼”中的各种人物形象，法鼓和小锣一旁击节伴奏。前曾述及“贺楼”有多达六七十个唱段，涉及数十个不同的神道人物，唱腔皆采用民歌体七言句式，现以【起楼】为例略述之：

起 楼

太平春了太平春，起楼父母到坛心，
今早娘在鰲山殿，功曹得状去传申，
上筵领受三杯酒，从头唱出妹元章，
花楼不是凡间道，鲁班计较若艰难，
使请张郎下墨斗，七十二贤齐下坛，
楼上三层四五角，四边楼角插花魂，
混沌三分立天地，仙妻显现坐花心，
今日才郎有状请，妹来起点九重楼。

以上唱段里，作为“起楼父母”这个特定的人物，基本上是采用边唱边演、自荐自叙的手法来交代其人生（仙途）经历、功能作用和当前的意图目的，角色化因素已经显露端倪，尽管它目前还仅附属于宗教仪式而存在，尚缺乏自身的艺术性独立意义，在舞蹈表演、祭仪行为和服饰等方面对具体的人物个性尚还缺乏有意识的塑造和加工，在音乐唱腔上也是一腔到底，没有产生明显的戏剧性对比因素，但无可否认的是，它确实已经具备了一定的戏剧性表演的雏期待征。在“贺楼”和“安坛”两个仪程所含的大约百余个唱段里，具备此类戏剧性因素和文学描写手法的占据了绝大多数，对于研究民间戏剧的起

源来说，这无疑是一些极好的研究资料。

另外，在“贺楼”和“安坛”的大多数唱段里，还有一种十分富于民间音乐性格的起首方式，几乎已成为固定沿用的格式。例如【安楼】的前八句歌词：

稽首打只扬手鼓，复首又打泰平春，
听得鼓声调子响，游楼挂镜到坛前，
上筵领受楼前酒，从头唱出圣根言，
娘手把镜当厅照，内外分明照四天。

.....

（3）踏三台

晚零点已过，在师班继续“贺楼”时，穿插进行“踏三台”，具体包括“踏三台”、“跳罗白”、“跳面依”、“跳忽手”等舞蹈性仪节，这四项仪节内容一般要连续起来进行，而且在几个重要的仪式阶段中多次穿插重复。

“踏三台”时，由正戒师（主祭师公）率引教师（大明师）和保逢师（助手）演法，三人分别代表上元、中元和下元三神上坛调神遣将，分三步行罡，一步“踏天门”，二步“踏天司”，三步“踏三台”。

然后，正戒师立于坛中，先后用双手捧着师服的各个部分，如头巾（罗白）、师服（面依）、三元面具和一种称为“忽手”（又称“花编带”）的饰物跳几段舞蹈，舞姿大致相同，均为先提腿向左边8拍，再向右8拍，接着做持续下蹲与闪腰相配合的动作。在“跳忽手”时，还头戴三元面具和做双手交叉甩动忽手花穗的动作。四五人的打击乐队坐于师方花坛一侧，成半圆形，围绕舞者一边演奏，一边唱诵【唱罗白】、【唱三元面依】、【唱忽手】等经腔。打击乐鼓点以夹有四分音符休止的持续型节奏为主，为师方主导节奏音型的变体形式。唱腔主要用【罗白调】。

（4）奏章拜表

“请圣”临近结束，师班和道班均还有“奏章拜表”。在道班一侧，道公

一手执香束和文牒，另一手将法刀扛在肩上舞蹈，乞请三界功曹将请愿表文上奏天庭，然后焚烧表文。经师在打击乐伴奏下口诵《咒水科》中的【投章表文】、【交章表】、【请高功句】等经文。师班也在主祭师公舞蹈和打击乐伴奏的同时，由经师唱诵【三元部表】、【投表】、【封弥罗咒】、【化表保当】等经文。

“请圣”毕，又到“安坛”（略）。

正式仪式阶段的活动内容

2月11日为“度戒”仪式的第二天，进入“度戒”仪式中高潮叠起的重要阶段。这一天的主要仪程，有以祭奠戒主家故去的老大为中心内容的普渡亡魂活动，道班和师班的“度戒”仪式活动以及送神阶段诸仪式活动等等。

10. 早朝

早10时30分左右，师公、道公引众人在神案前行“早朝”，唱诵【天师戒度科】、《咒水科》中与“烧香启圣”、“请圣”等有关的各种经文，祭拜神灵和祖灵。仪式前，主祭道公将用一束稻秆扎成的草人与钱纸一同放在火盆内焚烧。10时50分左右，主祭道公（由道爷改为道师）未穿道服，手持上缠黄布和火捻的法刀，站立在道方花坛前行罡作法，众经师、乐师坐于周围唱经奏乐，众人齐声唱诵一段，再用打击乐奏一段鼓点，唱时不奏、奏时不唱，如此循环反复，直至结束。每到奏乐时，道公使用火捻点一次神案上的油灯，再将法刀扛在肩上行罡舞蹈。

“早朝”时，歌班所唱的贺歌歌词是：

抽首上脑谢三宝 拜礼三师三祖官
告得同坛有名字 白马金鞍州府游
生得通明呈金榜 退朝三步有名声
生得晋官文武篆 三代香炉不断烟

11. 破狱

早11时左右，道公引众人沿路敲锣打鼓，浩浩荡荡前往在谷场上所设的

云台一侧，举行与普度亡灵活动有关的“破狱”仪式，事先在祭场上放一长凳作为神案，上置家中亡者（大哥）的草人模型、衣物、油灯、香束、经文和茶、酒、粽子等祭品，神案前斜倚着法刀，竖一招魂幡，旁置一座用竹篾和彩纸扎的“财楼”，两旁的大树上也悬挂着长长的经幡。仪式开始时，先行请神仪礼，歌班在一侧齐声高唱贺歌（见曲例十七），经师念诵【请九帝】等经文，然后焚化符章。接着是一阵紧密锣鼓，一道公助手将神案前的一棵小树用手扳倒，挂上一个有蓝顶伞盖，彩色垂帘，三根长长的彩线和幡文的巨大幡饰，上书幡文：

上登朱陵府下入开光妙道
 请上无量大乘祖师十六接引天尊
 大慈大悲大愿志心皈命礼
 升华师孝盘家此宝幡调登仙境
 超度三界难经上大罗元始天

然后“破狱”，道公念《咒水科》中的【召亡破廷咒】、【召赵帅咒】、【召邓帅咒】、【召马帅咒】、【召关帅咒】、【召兵马咒】（曲例十六）、【破狱拔亡法】、【十供献】（曲例十八）等以及《秘法科·供皇牌》中的部分经文。此过程中，戒童的大嫂（亡者妻）一直以哀婉凄凉的【哭丧调】，在与祭场有一竹篱之隔的土屋内哭灵，其余一家老小（父亲除外）则由母亲率领跪拜在草堆上哭泣。仪式完毕便集体回坛。

12. 召灵

11点30分，回法坛后，先祭拜神灵和祖灵，后行“召灵”仪式，大嫂仍在法坛的侧屋里哀唱【哭丧调】，其余众人在道公的带领下向神位祈祷，经师唱诵《召灵科》。

13. 行坛关召

经师借助于纸条的扫动（略读），很快地念完《天师戒度科》中与“行坛关召”、“请圣”等仪节有关的部分经文，为简化了许多重复内容的请神仪式。

14. 度道戒（剪毛）

11点50分，以道班的道公为主，师班的师公们协助，共同举行“度道戒”仪式。仪式开始时，众道公、师公正襟危坐，神情肃穆地齐唱《咒水科》和《天师戒度科》中与度道戒有关的经文，乐队坐于道方花坛前，用带有前长后短节奏的打击乐鼓点伴奏。

两名“辛恩”从头到脚包裹棉被，上覆一沓黄纸，跪坐在道方花坛前。道公（道爷）背对神案，面对“辛恩”，将三根绵线的一头缠结在一起，另一线头各拴一个铜钱，一人三个，把线盘于“辛恩”头上，三个铜钱下垂于头部的正面和左右两侧。

12点10分，一名中年道公先跳一段徒手舞，然后双手捧道服跳一遍，经师率乐队边齐声诵唱经文，同时换奏道班打击乐的主导节奏音型，作为舞蹈伴奏。

与此同时，师班一侧也有一师公手捧师服跳【面依舞】，师班打击乐队以该班主导节奏音型伴奏。

12点30分，主祭道公率两师公舞蹈，先执火捻向左方（师方）环绕三圈，再相互穿花舞蹈三回，然后大家向他们敬酒。

剪发仪式正式开始，歌班起唱贺歌【剪毛】，经师唱诵《咒水科》中的【结发】、【午朝皈依】等经文。

道公将“辛恩”头上的黄纸取下，撕成条状，便双手持香束在“辛恩”身后起舞，两位师公（师父、师爷）接着跳一次，打击乐队为之伴奏。

主祭道公率二位师父再依前样跳一轮舞蹈，向左环绕三圈，穿花三回。

道公（道爷）在两名“辛恩”面前放六个碗，手持缠一布条的火捻，喝一口酒，用一把大剪刀，先将年纪大的一个“辛恩”头上的三个铜钱依次剪下，分别放于三个碗里，再为年纪小的一个“辛恩”重复一遍，六个碗中都已放入铜钱之后，只听见鞭炮骤响，锣鼓齐鸣，众人也齐声欢呼。

道公和两位师公（师父、师爷）一边为“辛恩”喂糯米饭和酒，一边亲切抚慰两人。

道公手持香束按于“辛恩”头上，向他们发问诫律。

两位“辛恩”居中，两位道公和两位师公各在己方一侧，手持香束和笏简相对而舞，然后互相敬酒。

15. 请三元

中午1点钟左右，开始行跳云台之前的“请三元”仪式，先由三位师公以“三元神”身份唱“上香”，下元先唱，唱毕请中元唱，次请上元唱（见曲例十九《唱三元》）。然后由经师一人唱诵经书【五台川光】。

16. 绕天庭（行道）

以主祭道公为首，共十三人在屋外天井“绕天庭”，经师持经书唱诵经文，乐队在队列中击乐伴奏。队伍排列依次为：主祭道公、持伞者、锣手、经师、师公、道公、鼓手、师爷、持伞者、“辛恩”（两人，均戴面具）、道爷、持伞者。

17. 出门启师

师公三人同唱【出门启师】唱段，音调同前。众人出门启程前往云台“度戒”，歌班同时唱贺歌【引弟子行五台】。歌词如下：

两位官差引路专 三师引路到影天
万字抽脚真安定 依此漂遥自不休
烦师引行烈花府 不怕何般进入堂
踏到影天玄天府 父母面前欢喜良

18. 度师戒

度师戒场地设于距法坛约数百米的谷场上，云台搭制较简单，高约一米左右，用四根木桩打进地里数尺，其上置一长方木桌，用绳捆扎，一架木梯靠在桌旁，充作刀梯。众师公、道公和打击乐队分列于云台前方，歌班排列于云台右侧。依次行以下仪节：

（1）狩猎舞

下午1点20分，在云台前演出了一幕滑稽歌舞节目——狩猎舞，河口一带瑶族称它为“打飞虎”，此为教授“辛恩”狩猎本领的仪式程序，同时也烘

托、渲染了度师戒仪式所必须的热烈气氛。一开始,只见年纪小的一位“辛恩”(年纪大者不度师,仅度道)先跪于云台前,约三分钟之后,起身顺木梯爬上云台,同时歌班起唱贺歌,音调与前面所唱者略有不同。“辛恩”头戴硬纸面具,身穿蓝色师服,转身面朝木梯方向,双手五指叉拢坐于台上,此时木梯已撤掉,主祭师公口念咒语和经文。两位中年师父手持竹枪来到台前,侧首俯身做游狩、搜寻状,还不时走向云台,拿起水盂,一口口地衔水相互喷射,表示用猎枪射击猎物,同时做相互戏谑的表情和争夺猎物的动作。约十分钟后,“辛恩”将预先握在手中的红布条突然抛下云台,一位狩猎者正好接住,然后摇头嘻笑,表示猎物收获不大,另一人则先后作欲抢夺和未获失望状,两人又接着重复以上相互游狩和“射击”的过程。这时“辛恩”又悄悄拿起“忽手”,将简笏包裹于其中,绕成一团执于手上,待狩猎者游狩至前面便突然抛下,两位狩猎者之间又是一番争夺和戏谑,获得者仍做认为收获太小的表情和动作。最后,“辛恩”又拿起两块筭,表示较大的猎物已然出现,两位狩猎者十分眼红,群起而抢夺之,“辛恩”的手一闪,两人均未获得,“辛恩”复又拿起筭突然扔下,为一位狩猎者所获,他十分高兴,用双手持筭连连互击,绕行云台一周,便将竹枪掷于地上,众人欢呼,锣鼓声大作,狩猎舞乃毕。

(2) 度师戒

下午1点40分,开始度师戒。只见云台前铺着草垫,上置两床棉被,师公、道公四人拉住一床棉被的四角,以代替过去“度戒”常用的藤网,歌班和打击乐队环绕立于云台的一侧,云台上,“辛恩”背对众人,由师爷、道爷扶持双臂,曲膝蹲于台边,做好了度下云台的准备。只听见鞭炮和打击乐骤响,贺歌也随之而起,两位扶持者双手一送,“辛恩”便向后仰身落入棉被,“辛恩”软软着地的一刹那,众人也就顺势用棉被将“辛恩”裹紧。然后在鞭炮和鼓乐声中,主祭师公手持一束树叶,含水向棉被中的“辛恩”喷洒,随即打开棉被,验证“辛恩”度下云台后的睡姿是否符合“度戒”规范,当看到“辛恩”在被子里仍然弓背曲膝,眼睛紧闭,双手五指紧紧叉拢,便表示认可此次“度戒”已经成功。他将“辛恩”扶起,面对云台坐着,为“辛恩”

喂糯米饭和酒，表示以重生父母的身份，为新生的婴儿哺食。一旁的师公、道公和围观者们相互敬酒，庆贺此次“度戒”圆满成功，“辛恩”的父亲也向众人轮番敬酒，感谢大家的支持和帮助。此时司香玉女唱的贺歌歌词为：

抽首上脑无星影 动到玉天烦众师
众星一完千般若 替主修阴受肚饥
受若千般无养敬 肚里干枯无水流
如能杆河无宝献 仍传出口庇人吟

下午1点50分，众人列队向逆时针方向绕行一周，队列顺序依次为：鼓、锣、钹等打击乐前行，两“辛恩”跟随，师爷、道爷与另一中年师公持法刀在其后护持，再后为一小孩打大筛锣，居于行列中间，师公和道公及两人的持伞盖者在队列后半部分，由手持经书唱诵经文的经师殿后。环绕完毕，又列队敲锣打鼓回返屋内法坛。

回坛后吃午饭，众师公、道公与“辛恩”在坛前吃素食，其他人在厨房吃荤食。

此后至傍晚送神之前，师班重复进行“踏三台”、“跳罗白”、“跳面依”、“跳甩手”、“镇帅”、“功曹”、“召龙”、“请圣”、“安坛”以及“尝荤”等仪节，道班则继续进行“教法”、“安龙”、“考斗”、“炼度”等，现以道班的活动为主进行描述。

19. 教法

下午4点，以道班为主行“教法”仪式。坛前放一长凳，上铺事先用白纸写好的牒文，两“辛恩”跪坐于一侧，担任掌牒的道公坐于另一侧，用毛笔签上“上清天师门下修真弟子治职奉行掌醮盘玄其”、“上清天师门下修真弟子治职奉行掌牒冯经刊”等法名，然后用水浸湿一张红色的广告纸，再用簪的阴面沾上红色，代替师印盖于纸上。这样的牒文分为两种，一种写有十诫、十问、八不得、十愿等戒律和愿文，另一种写有道教所崇拜的各种神祇和祖师的名录等。其中的每一种又有一式两份，分别为阴牒和阳牒，写好后，抓

一把米（意为“发兵马”给戒童，保佑其终身），一同放入细长的白布袋子里，阴牒由师父收藏，阳牒由“辛恩”收藏。写毕，在“辛恩”的面前放两张白纸，牒师及道公、师公等共八人围绕“辛恩”站立，一边击鼓、鐃、钹等一边唱诵经文，为“辛恩”教习法书内容，并唱诵《咒水科》中的【仰经】、【启幡诵】、【经坛醮】等经文。

20. 午朝

下午4点30分，又行“午朝”中的“请神”和“行道”等仪节。“请神”以三人祭祀歌舞为主；“行道”时，经师在一旁唱诵《咒水科》中与“行道”有关的经文，其他人按鼓手、鐃手、钹手、道公、持印者、师公、两“辛恩”及助手等11人的秩序排列，集体边奏乐边绕坛行走，凡徒手的师父，绕坛时双手一直环抱在胸前，脚下做踩踏舞步。

21. 生产舞

下午5点10分，众人又跳教授“辛恩”劳动技能的舞蹈【撒苞谷舞】。由打击乐队在一旁伴奏，众亲友站立在舞场外，向场内抛撒玉米谷粒，意为祝颂“辛恩”一生衣食不愁，其他人呈8字形左右穿花舞蹈，并且戏谑地做出抱头奔跑躲避之状。此时乐队鼓点采用的是道班主导节奏音型。舞蹈动作和场内气氛愈演愈烈，鞭炮声也响了起来，最后在歌舞的高潮中结束。

22. 巡游五台

下午5点25分，由道公带两“辛恩”到坛外，脱去道服。

下午5点45分，由两位师公在前面一边唱采用民歌音调的《五台引歌》（曲例二十五），一边引路；另一师公身穿瑶族妇女服装，扮作“辛恩”的再生母亲，一手抱假婴孩，另一手持砍刀，面呈悲泣状；身后一人抱衣物，集体前往云台巡游数周，意为为了抚养“辛恩”，出外乞讨衣食。队伍到了云台，又见一位师公身披蓑衣，头戴草帽，手持弩箭，扮为狩猎的老者，频频模拟向天空射猎飞禽的动作，并且做出种种滑稽的怪相取悦人们，直至巡游队伍返回法坛，他仍在云台周围嬉闹不止，然后才远远跟在众人后面回到法坛。

23. 安龙、请圣

下午6点刚过，道方、师方又分为两班各演法事，道班重复“功曹”、

“请圣”、“安龙”、“召龙”等。“安龙”时，道方花坛前做一个木桌，上置一盏油灯、一沓黄纸、三碗酒和一个谷箩，谷箩内盛谷米，上插一根较长的青色树枝，另有五六根短枝，各穿一张黄纸，表示小旗。主祭道公先手持火捻，坐于桌前唱诵有关“召龙”的经文，然后率一助手，手持黄纸符牒，站立面对谷箩继续唱诵和舞蹈，基本舞步为左、右各跨一大步，再转身回向一圈。其余众道公持鼓、鐺、筛锣等打击乐器于四周，边齐声应和边奏道班鼓点，同时还跟随主祭道公迈着简单的舞步。此外还要走十二方。以上仪式里，主要唱诵《咒水科》中的《唱川光》（曲例二十三）、《请功曹》（曲例二十四）、《办香》（曲例二十五）、《行道》（曲例二十六）、《诚启请》、《请九帝》（曲例二十七）、《十二方位》（曲例二十八）、《香花献》等经文。

师班的活动内容虽然重复“踏三台”、“召龙”、“功曹”、“请圣”等，但着重是演练“安坛”、“享食”（尝荤）等与酬神有关的仪节，所唱经文主要为【救患科】后半部分。

结束阶段的活动内容

24. 炼度、升度

晚7时，花坛前竖着一个亡人模型，乃将写有戒主大哥（死去三年）姓名、年轮的红纸扎为人形，外罩白纸，用墨画上人的五官。亡人牌位前放一碗水，意为要送亡人渡过水、火炼狱前往阴间，并取得被列入祖先名位的资格。主祭道公右手持一草团，上置一层浸上油，正在燃烧的纸；左手持扎上白布条的法刀，扛于肩上舞蹈，经师率众乐手坐在道方花坛一侧，击一段鼓点，念一段《咒水科》中的【炼度咒】等经文，如此循环反复多次。

晚7点15分，复“镇帅”，换一位道公跳【镇妖刀舞】，一手持法刀向四方砍杀，一手执一纸人，不时用法刀向下作刺杀、镇压纸人的姿势。打击乐队坐于四周，先采用八拍短长型（前短后长）节奏 $\underline{x} \underline{x} \cdot \underline{x} \underline{x} \cdot$ ，配合【刀舞】带律动性的舞步，又接数小节散板鼓点，配以转身、碎步动作，循环反复多次。

晚7点25分，在亡人模型肩上横一竹担，道公将米和熟肉装入两头担子，上贴黄纸，上书：“新化亡故盘法圣。”众人在旁唱诵经文，主祭道公将煤油

浇在模型之上，在水碗、火盆上方划过，表示经过了水、火炼狱，再拿到门外焚化，将亡灵送往阴司。歌班起唱贺歌（曲例三十）。

炼度完毕，经师又在锣鼓伴奏下念【升度咒】、【不可思议功德】和【散花献】等经文，同时将用红纸写的亡兄灵位焚化，祀祝亡灵早日踏过金桥，升入天界。

25. 送神

晚7点50分，众人一齐动手，将法坛院式撤掉，把该次“度戒”仪式过程中临时制作的各种器物道具，如花坛、经幡、对联、彩饰、财楼等，以及神案上的各种祭祀用品和食品供物均移到谷场上，再设新的神案，贺歌声又起，道班、师班的经师不停地轮番念诵与“送圣”有关的经文，鞭炮声此起彼伏，由众道公、师公主持，将所有临时制作的器物道具统统焚化，发送诸神回返天界。

至此，整个“度戒”仪式结束了。大家回到戒主家，彻夜饮酒狂欢至天明，道公和师公们领受了戒主家赠送的酒、肉等礼物后陆续返回。

第三节 河口瑶族的道教科仪及科仪乐舞活动实录

一、河口地方及民族概况

河口瑶族自治县位于云南省南端，红河哈尼、彝族自治州的东南部，地跨东经 $103^{\circ}24'$ — $104^{\circ}17'$ ，北纬 $22^{\circ}30'$ — $23^{\circ}03'$ 之间，总面积为1332平方公里，东北与马关县相连；西隔红河与金平苗族瑶族傣族自治县相望；西北与蒙自县连接；北部与屏边苗族自治县毗邻；南沿红河，东南沿南溪河、坝吉河；东从戈峰山嘴起，沿黑山坡山脉的分水岭，竖碑22座与越南民主共和国分界，国境线长193公里，许多县属的村庄星罗棋布地分散在国境线附近。

河口全县地势呈阶梯状，北高南低，山峦起伏渐向东南倾斜，山区占总面

积的97.76%，山高谷深，海拔高差异异常，大尖主峰海拔2362米，最低海拔仅76.4米。河谷较平缓的地区仅占2.4%。河口位于昆河铁路终点，昆河铁路由昆明出发，火车奔驰于云岭余脉六诏山之间，在河口瑶族自治县内迂回穿行，为河口与省会之间的交通带来很大的便利。

该县气候属热带、亚热带山地季风淋湿热型，历年平均气温22.6℃，最高气温49.9℃，最低气温1.9℃。历年各月最多雨量曾达28天，多年平均相对湿度80%，平均总云量8.5成，居全省湿度和云量之冠。风速和雨量不大，雨热同季，加之山河的切割、堵截，形成了层次分明的立体气候，高山寒冷，丘陵温和，河谷湿热，有“一山分四季，十里不同天”之说。河口终年无霜雪，雨量充沛，高温多湿，适宜于种植橡胶、肉桂、双季稻和各种热带水果；低山地带，较之河谷凉爽，但雨量不如河谷，适宜种植旱地粮食作物、杉木和发展以牛羊为主的畜牧业。

河口县有悠久的历史，西汉元鼎六年（前111）设牂牁郡，河口归隶该郡进桑县（今河口、屏边一带），并在今河口镇设进桑关作为水上交通枢纽。后汉改进桑为进乘县。初唐时期属品州八称县（驻今蒙自）。南诏时期属通海县（驻今通海）。宋代大理国时改通海郡为秀山郡，今河口县地分属舍资、屈中、阿马和阿月等部。元设临安、广西、元江等处宣慰司，河口隶属宣慰司的阿𠵿部舍资千户（驻今蒙自老寨）。明属临安府王弄山长官司（驻今文山县回龙）。清康熙四年（1665），改属开化府安平厅（初驻今文山，后迁驻马关）。光绪二十一年（1895），根据《中法条约》辟河口为商埠，设河口副督办，隶属临开广道。民国三年（1914）改副督办为督办，直属省府管辖。于20世纪20年代、30年代，除国家设置政权机构外，法国殖民者还设有海关及副领事住宅。1950年元旦成立河口县人民政府，属蒙自专区。1950年5月13日改县为市，仍属蒙自专区。1955年又改市为县。1959年与屏边合作，仍称河口县。1962年恢复屏边建制。1963年7月11日成立河口瑶族自治县，一直隶属于红河哈尼族彝族自治州。

20世纪以来，河口曾几度成为云南省通过铁路对外进行交通、贸易往来的重要枢纽。1910年，法国殖民者为了掠夺云南资源，打通向我国腹地的侵

略道路，花了七年时间修成了“一根枕木一条命”的滇越铁路，河口一度成为风靡一时的重要进出口码头，云南与祖国内地的陆路交通，也通过可由滇越铁路到越南，再乘火车通往内地而得到一定程度的加强。抗战期间，滇越铁路被毁于一旦，此后至20世纪50年代初期，因铁路交通中断，河口地区重又陷入封闭和落后状况。50年代以来，河口地区的交通状况有了很大改善。1950年6月，在原来的铁路路基上修成了碧、河公路，1957年，昆河铁路正式修复通车，1965年3月，鸡（街）、河（口）公路和砚山经文山、桥头至河口的公路相继建成。1981年后又建成了三条公路干线和两条支线，为河口的政治、经济、文化的繁荣和振兴创造了必要条件。

河口瑶族自治县分布有瑶、苗、壮、彝、汉、傣、布依等23个民族，约七万余人口。瑶族是其中人数较多的民族，也是本县的自治民族，人口为18,623人（1990年统计），约占全县总人口的23%，分布于全县的十四个乡，主要聚居于大围山区。在云南省境内，河口县瑶族的人口数虽少于文山州富宁县和红河州金平县，但由于它是云南省唯一的瑶族自治县，在瑶族文化研究中具有特殊的意义和地位。河口瑶族因民俗、语言及称谓等差别，又可分为四种类别：

1. 顶板瑶。又称“蓝靛瑶”。成年子女用芭蕉叶（或用笋壳，现多用塑胶板或三合板）蒙白布作平顶帽，青布盖头，黑色衣裤，上衣长，两侧开叉，并将下沿上卷系于腰间。胸前饰银排扣，系满长及腹部的粉、白绒线和绒球。未成年女子常戴粉、白绒线帽，衣服下沿自然下垂，十四五岁“换装”（女性成年礼）后，梳起发髻，改戴平顶帽，衣服下沿也改系腰间。男着汉式对襟上装，缀上彩纹。自称“荆门”（或“金门”）、“秀门”、“门”等。

2. 白头瑶：又称“白线瑶”，妇女顶蓝布红边头帕，缀红白线缠头为饰，青蓝色长衣裤并绣以红白色花边。自称“黑尤蒙”。

3. 沙瑶：妇女头（齐眉沿）缠黑色纱帕，穿黑色斜襟上衣，胸前系黑、白绒线，衣裤饰以条纹状花边。喜依山傍水，住在炎热的红河两岸，受“布沙”（壮族）的影响很深。亦自称“黑尤蒙”。

4. 红头瑶：妇女头缠红布，身着黑底、斜襟过膝长衣，前襟、衣袖和裤脚均镶红块或红边，绣红色杂五彩花纹，胸前缀银排扣，戴银耳环和银项圈。

自称“尤绵”，蓝靛瑶他称为“洞班黑尤”，汉族他称为“红头瑶”、“过山瑶”或“大板瑶”。

按一般的划分法，以上四种瑶族里，前三种可纳入瑶族中的蓝靛瑶系统，后一种可纳入过山瑶（盘瑶）系统。其中，第一种蓝靛瑶（顶板瑶）在河口瑶族里所占的比例最大，约有一半以上，其他三种人口较少。

20世纪50年代以来，河口县的行政区划属有变更。于50年代，该县的瑶族聚居区曾作为瑶山瑶族自治区，隶属于屏边县。后于1959年河口县与屏边县合并，又于1963年7月经国务院批准成立河口瑶族自治县。1958年，一批本省民族学家曾对该县瑶族的社会经济状况做过一次较详尽的调查^①，当时的这些瑶族地区还隶属于屏边县。据当时统计的材料看，该自治区有7个乡，95个自然村，除独甸乡纯为瑶族聚居外，其余皆为民族杂居。95个自然村中，瑶族聚居村74个，苗族聚居村17个，彝族聚居村2个，汉、壮族聚居村1个。根据1957年的普选材料，当时河口唯一的瑶族乡瑶山乡总人口为7,362人^②，其中瑶族为6,201人。1995年1月，据乡干部为笔者介绍，当时该乡共有5个行政村公所（相当于过去的乡级行政组织），43个自然村，划分为47个农业生产合作社。总人口为10,054人，其中农业人口为9,536人，瑶族占85%。看来，二十多年过去了，人口和行政状况有所变更，而以瑶族为主体的人口分布格局却仍然依旧，从而与许多发达地区的乡村表现出很大的不同。在后一类地区，随着自然与社会环境的日益开放和经济力量的迅速崛起，人口状况往往朝着非农业化和外来化方向发展。

在政治及社会组织方面，河口瑶族地区长期沿用的是目老制度，迄至50年代以前，该地区则是保甲制度与“目老”制度并存。所谓“目老”制度，是指在各村寨里，由寨民民主选举产生目老，一般由寨老、寨主和当龙师三人组成，统称“龙头目老”。此外，凡年高德重、干练多才的人都可以尊称为目

① 有关资料收入《关于金平、屏边瑶族社会历史的综合调查》、《屏边瑶山瑶族自治区社会历史调查》等文，载《云南苗族瑶族社会历史调查》，《民族问题五种丛书》云南省编辑委员会编，云南民族出版社1982年版。

② 见《屏边瑶山瑶族自治区社会历史调查》。

老，但不似以上三人那样地位固定，并须民主选举。目老以寨老为尊，寨老亦为一寨之主，多为年高德重者，每年的“扫寨”、祭鬼、献神和大小事务都往往在其家中举行，但具体事务不须过多操心；寨主负责组织、召集瑶民，主持一般的生产和社会活动，并募集宗教祭祀用品等；当龙师负责主持寨内各种与道教有关的宗教活动，村民“度戒”时常受邀担任主祭师父。后两种目老多负责操办具体事务，一般由中年的干练多能者担任。目老在村寨里的权限很大，凡宗教事务、婚丧嫁娶、搜山打猎、农田水利，事无大小，只要是与村民利益相关，都有权过问，可直接或间接地加以处理。就政治权力而言，50年代以前瑶族目老的权力仅限于在本村寨的民族与宗教事务方面，在作为地方政权机构的保甲制度中不享有重要地位，也极少存在由目老担任保长、甲长的情况。50年代以后，目老作为一种制度形式早已经逐渐消失，但地方政权的兴建和维持社会治安仍然有赖于目老的出面协助，师公、道公在宗教祭祀活动和村寨民俗活动中仍起到重要作用。六七十年代“文革”期间，师公、道公随着宗教活动被取缔而一度匿迹。到了80年代，民间宗教活动逐渐恢复，道教文化及师公、道公在瑶族社会中的传统地位也相应提高，一些担任乡镇和村寨行政干部者，也往往同时是道教的师公和道公。如笔者调查的河口县某瑶村的“度戒”仪式里，就有一位副乡长担任师公法职；“祭龙”仪式里的师公，也包含有某村公所村长。故此，可以说以往的目老制度虽然已经不复存在，但在某种程度上还保持着绵长坚韧的惯性，它仍然以道教文化为外壳，从较深的层面上对瑶族传统社会文化的延续起到某种控制作用。

在社会民俗方面，河口瑶族的婚、丧、嫁、娶和其他各种民俗活动都有很多地方特色，由于以往已经有不少此方面的介绍，在此不赘。现仅就人生仪礼中与女性成年礼有关的内容略作描述。前曾述及，瑶族道教仪式中的“度戒”也在一定程度上具有男性成年礼性质，瑶族女性一般无“度戒”的习惯。但是，就我们考察所见^①，瑶族中也存在着一种专为女性所有的成

^① 此类活动一般仅在女性亲朋的小范围内进行，因为把我们看作特殊客人，所以破例让我们参观和拍摄了现场。

年礼仪式。这种成年礼又称为“换装”，一般在女孩十四五岁时举行。当一位母亲觉得女儿已经成年，便在女儿毫不知晓的情况下，邀请女儿的两位已经历过此礼的女伴前来，商议好为她举行成年仪式的日期、场地和步骤。某日清早，两个女伴突然来到女孩家，不由分说，将她强拉至一个没有外人和男性的僻静场合，一般是女伴自己的家里。进屋后，先要给她说明来此的目的，也许还要经历一番说服的过程。因为在少数民族中，经过成年礼便意味着可以谈恋爱、找对象，还要改变从小已经习惯的小姑娘装束，换上成年妇女的服饰。这种经历，对于任何一个瑶族少女来说，都不啻于一次由精神到肉体，由心理到生理的脱胎换骨，难免让女孩感到害羞，一时难以适应。然后，让女孩坐于木凳上，摘下头戴的小花帽，先用三根绵线为她绞眉，再穿耳眼，佩戴耳环。据说，过去绞眉是全绞，如今审美观改变，绞长、绞细即可。接着，还要为女孩仔细地梳发、盘髻，最后再为她脱去又窄又小，还显破旧的童装，换上优雅大方、鲜艳美观的成人装。童装与成人装外形并无很大差别，但质地与做工均比较简陋。两个明显的区别，一个是童装下沿是展开的，一般长不过膝；而成人女装的下沿要向上翻卷，再掖到腰带上。若展开的话，往往要长过脚根。另一个区别是头饰，我们在瑶山随处所见的少女都自然梳发，所戴的几乎都是一种外观很美的绒线帽，而成年妇女都是盘髻，嵌上塑胶板或三合板蒙白布的头饰，再罩上一块蓝布。这都是成年礼时所换的装束。在河口瑶族中也仅在蓝靛瑶里能够见到。将此类仪式活动与专为男性的“度戒”相比，具有几个大的特点：其一是它与宗教的关系甚浅，特别是与道教并无直接关联，具有较纯粹的民俗性质。其二是与“度戒”相比，它往往在较小而且较特殊的群体范围内施行，仅有母亲代表家庭主持，没有具备村落社会代表身份的目老和社会权威人士来参加和关注，故不似“度戒”那样与瑶族传统社会中枢之间存在较多的联系，带有更多人生仪礼性质和个体性的社会行为色彩。其三是此类成年礼的内容形式与古代中原汉族盛行的女性成年礼“笄礼”颇为相似，如今在汉族地区尚遗存此类习俗，但往往已经同

婚礼相融不分^①。它与大多数瑶族民俗一样，显现出与汉文化之间存在的某种较深的渊源关系。

二、顶板瑶的《度戒》仪式与仪式乐舞活动实录

1995年1月27日晚饭后至29日午12时左右，笔者杨民康、杨晓勋以及河口县文化馆原馆长尹祖钧等一行五人，在河口县Y乡的一个瑶族村^②参加了该乡邮电所职工邓清明家举行的“度戒”仪式活动，并对整个仪式过程进行了摄像、摄影、录音和现场记录等采访工作。在此前后的一段时间里，笔者还参加了瑶族的“换妆”（女性成年礼，24日晨）、对歌（乡政府与坡脚村男女青年，24日午）、婚礼（坡头村李文福家，24日晚至25日晨）、“祭龙”（又称“祭众”、“扫寨”，26日）等民俗活动。27日还对几位民歌手进行了瑶族民歌的采访。1月29日至3月之间，又陆陆续续对瑶村瑶族的道教仪式活动作了进一步的补充采访，现将我们所调查的度戒仪式活动的基本过程和仪式内容简述如下：

这次度戒仪式活动的承办人，即戒主邓荐超的父亲，名为邓清明，年约40岁，幼年也曾经度过师戒和道戒，师名为邓妙春，道名为邓圣春。戒主共3人，一是邓荐超，男，瑶族，时年11岁；二是盘国忠，男，瑶族，时年11岁，为邓清明的外甥，孤儿，父母双亡；三是盘绍元，为邓清明的妹夫，男，时年26岁，已婚，幼时因政治动乱误了度戒，现与两个孩子一同补行仪式。

仪式前，据瑶村副乡长（师公）介绍，该地的瑶族度戒时，一般家中富裕者可同时度师戒和度道戒，财力不够者可仅度其中一项，但独子必须师、道均度。度戒仪式中受聘担任法职并主持仪式的师父人数可依具体情况而定。一般情况下，若所请的师父均本人同时度过师戒和道戒，请三位师父主持仪式即可，主要担任正戒师、正道师和大明师三职，除了此三职必须由专人负责外，

① 有关内容和观点，可参看杨民康著《中国民歌与乡土社会》第六章《人生仪礼民歌与社会人格》，吉林教育出版社1992年版，第124页。

② 为尊重当地民族习俗，我们采用国际学术惯例，在此隐去该具体地名、乡名和村寨名。

其他各项法职可由三人兼任；若所请师父本人均只度过师戒或道戒，则整个仪式必须由大约七位师父共同主持，但以担任上述三职的师父为主。此外，还须由一个未经度戒的男孩负责烧香，两位度过戒的男性担任联络、勤杂等工作。我们参与的该次仪式由邓文胜（师名邓云真，道名邓显真，30岁）、邓绍福（师名邓显圣，道名不详，约30余岁）、李春富（师名李经廉，道名李法廉，29岁）三位师父共同主持。在仪式中，正面墙壁上粘贴了三张黄纸，上列戒童的祖师牌位，亦即师父本人受戒时的诸师法名及任法职状况，显示出三位师父的师承关系，现详录如下：

图表八：

（左方，正戒师）	（居中，大明师）	（右侧，正道师）
邓文胜：（师名）邓云真 法廉	邓绍福：（师名）邓显圣	李春富：（师名）李
（邓文胜诸师的法忠及法职）	引教师邓玄明	签度师盘道真
同教师盘显良	签度师盘道金	保逢师邓法真
洞坛师邓现光	正戒师邓发传	正戒师邓道良
签度师盘应廉	同坛师李妙京	引教师盘沙利
正戒师盘显传	保见师蒋道真	同坛师李院孔
保见师盘经×	保逢师盘玄真	祖师李妙光
保逢师邓法真	引卦师邓道银	师 邓升玉
花花字邓发春		

上表说明了三位主要师父各自的师承关系，即每一位师父都曾由七位祖师为其主持受戒仪式；同时也显示了三位师父本人度戒时，其各位师父担任法职的状况，这些法职分别为引教师、洞坛师、签度师、正戒师、保见师、保逢师和引卦师（即花花字）。

在本次度戒仪式里，共有三位戒童，均由三位师父共同主持仪式，同时还有两位辈分高于三位师父的老年师（道）公在一旁加以协助和指导，其中一位名为邓绍元^①，道名为邓经寿，因未度师，而无师名，现年74岁，为师父邓文胜的父亲，主人邓清明的堂伯；另一位名为邓朝荣，道名邓道良，师名邓显良，现年55岁，为邻寨人，为李春富的师父，李本人度戒时，邓担任正戒师（见上表），这次与李一道，从本寨陪同戒童盘国忠前来瑶村参与举行度戒仪式。由此看来，瑶族度戒的师承关系比较严格，凡担任主要师父者都是三十岁左右的中青年师（道）公，上一辈师（道）公（下称“师爷”）一般担任协助和指导之责，其具体职务多为经师、唱师、舞师等。虽然师爷在某些仪式中所起的实际作用甚至已经超过了师父本人，但从地位上看，仍然是以担任主祭者的中青年师（道）公居尊。从文山等地的度戒仪式来看也是如此。

从在河口瑶村参加的整个度戒仪式过程来看，比起前述文山瑶村的同类仪式有所简化。另外，为避免烦琐起见，凡与文山瑶族仪式基本重复之处，本节也予从略。下面，将此仪式中的主要仪程简述如下：

1. 前期预备阶段——“投坛”

“投坛”，又称为“烧香”、“坐床”等，为“度戒”仪式的前期预备阶段。按瑶族道教传统，此阶段长可达21天，一般为7天左右，也有仅象征性地走走过场，进行一天两天的。本次“度戒”仪式中三位“辛恩”的“投坛”阶段分别在李、邓两位师父家中度过。其中，邓荐超和盘绍元两人随邓文胜，其家位于本村的村头，通县城的简易车路一侧；盘国忠随李春富，其家远在离本村尚有十余里地的另一瑶寨。1月27日晚，我们一行五人来到邓文胜家，只见一幢幽静的小院，独卧于路旁的小树林中。进门后面对的是一排正房，瓦顶泥墙，灯火通明，透出主人全家的一阵阵欢声笑语；旁侧是一间草屋，灰暗简陋、微光隐现，似厨房的样子。经主人介绍，才知“投坛”的坛场就在这小屋里。我们来时，已经是“投坛”的最后一天，进门后，看到一个用小饭

^① 20世纪50年代前后，此人曾在不同的军队里服兵役，50年代曾为河口县某乡副乡长，“文革”中受到冲击，现退休在家。为富有经验的老度师，除本次《度戒》为度师外，在1月26日的《祭龙》活动里也担任主祭者。

桌设成的神案，放着简单的祭品，前面三只饭碗，盛满茶水，其后置一个罐头瓶子，充作香炉，内插三炷燃香，轻烟袅袅上扬。祭品虽然不丰，气氛却是很凝重，两位“辛恩”面向火塘，坐在靠墙的长凳上，身穿簇新而绣上花纹的黑色民族上装，灰色布裤，头戴宽大的白色草帽，严严实实地遮住整个头部，师父邓文胜和师爷邓绍元坐于一旁相陪，口中不停地谆谆嘱咐着什么。

进入李家前，我们已被告诫，不要随便与师父和戒童讲话。在场的其他人还为我们解释，“投坛”阶段相当于“辛恩”转世投胎之时卧于母腹中的时期，此期内的大部分时间必须睡卧在黑屋子里，不能见天，忌与外人接触，师父也与他们同卧。白天不卧床时，必须始终保持上述规规矩矩的坐姿，不能随便讲话，有外人进来也不能偷望一眼。此期内，师父将不断地向“辛恩”口头灌输各种经文内容，如道教的戒律“十戒”等，还要教各种民族习惯法，如做人的道理，见老人、妇女或儿童应该分别采用怎样的话语、态度等等，其中一个非常重要的教授内容，便是于整个“度戒”期间，特别是“跳云台”时必须谨守的各种规矩行为，因为它关系着“度戒”仪式本身的成败，一旦有误，便意味着“功德修得不圆满”，全家多年来含辛茹苦为之所做的大量准备工作和投入的财力便会付之东流。“投坛”期间，师父除了教训徒儿之外，还要经常地打筭卜卦、祈祷请神，求神保佑“辛恩”的整个“孕育”过程能够圆满完成。此外还侧面了解到一些有关的清规戒律，可参见前文所述，在此不赘。

夜已至深，师父携“辛恩”至厨房的小阁楼上安歇。平时，这样的阁楼一般是用作贮存粮食或堆放杂物的仓房，也可充作临时客房，现在临时搭了一张简易的床，容两位戒童睡卧，床头有一个木箱，上置两副“辛恩”用的碗筷，床旁边是两个很大的谷囤。按传统习惯，阁楼上不燃灯，除师母送饭外，禁止闲人出入。作为特殊身份的客人，我们破例被允许上楼摄像和拍照，但也不便多作停留，看到师父将戒童安置好，头身皆用被子严严实实地蒙住，并为他们仔细地掖好被角，便下了楼，并暂且回客房休息，准备第二天进行更为紧张的采访活动。

28日早7时左右，我们携带各种设备器材，踏着晨雾又来到邓家的小屋。

此时，全家正在为新的一天到来而忙忙碌碌，只听见阵阵劈柴火声，打破了清晨的宁静，主妇忙于做饭，两位着民族盛装的女子在坛场外站立，静候师徒出行。入内，只见两位戒童还未起身，师父正在为他们烧洗脸水。约8时许，师徒三人走下阁楼，吃罢简单的早饭，两位“辛恩”便戴着草帽，穿着民族服装，坐于火塘边上。师父到神案旁开始请神，先重新燃上三炷香，泡三碗茶，将一叠纸一张张抽出，分放桌上，剩余的叠好，揣到帽子的后沿和衣领等处，据说此符能起到护身佑法的作用。抓一把米放于神案上，低头默祷几分钟。接着烧几张钱纸以享神灵，再叠好一张神符，装上几粒米，手持法刀绕两圈，第一圈绕毕将神符装到贴身衣袋里。这时，便口中念念有词，手持法刀，在地上画一井字形图案，上置神符猛戳几下，然后击两掌，将法刀插在符上，意为将可能对“辛恩”和师父产生危害的妖魔鬼怪镇入井中。接下去，又念动神咒，请家先和牛、马、猪、羊等六畜之魂。再击两掌，打开两面箬，两手内翻，比画几下，开始卜卦，请三元、三清诸神前来保佑。取得吉卦后，又拿起法刀，在神案前屈膝三鞠躬，转身环绕一圈；再三鞠躬，转身环绕一圈，最后将身上的神符取出焚烧。最后面对戒童，持刀扬手，传输神谕。请神完毕，师徒三人起身，师父在前，徒弟跟随，一齐出门前往邮电营业所邓清林家的“度戒”坛场。

到达邓清林家，两位“辛恩”被安置到后院一空房里，仍然在两张木床上蒙头睡卧，等待“度戒”仪式开始，师父来到坛场主持仪式的准备工作，如布置坛院，制作云台，准备饭菜等。坛场设在邓家宽敞的伙房内，伙房为泥墙草顶的旧房，约有三十余平方米，足可容纳一二十人在内活动。按瑶族的传统习俗，“度戒”仪式应该在传统民居举行，但如今在附近范围内，几乎都是砖瓦房，已经很难找出一间比较地道的瑶族民居了。约10点15分，戒童盘国忠、师父李春富、师爷邓朝荣和邓绍元等相继来到。盘国忠是在其本村寨的师父家中度过“投坛”阶段的。

入邓家，只见地上放着十余卷神图，师爷邓绍元在一旁选择，挑出三清图，让助手在墙上钉铁钉后挂上，其余不用者仍用纸小心包好。一侧，大明与师父（正戒师）忙于写师榜和神符。

28日下午,“度戒”仪式前的后期预备阶段开始。在此阶段,有些仪程或仪节有所简化。例如,为瑶族“度戒”仪式所常见的“迎师”,亦即“迎大明”、“迎师公”、“迎道公”等仪节没有出现。据瑶族老人告知,按当地的道教习俗,以往在瑶山这些仪节也是必经的,但由于自近十几年道教活动恢复以来整个河口瑶族地区的“度戒”活动在内容上都呈简化势头,加上本村位于乡镇范围,居住人口大多为瑶族干部和家属,有些传统的仪式内容丢失得更多一些,像“迎师”那样须较多瑶民参与,民俗色彩较为浓厚的活动场面已经很少能够看到了。

2. 后期预备阶段

此阶段大致可分前后两个部分。前一部分以“闭经”为中心,包含“请师”、“安师”、“动鼓”、“开经”、“筛献”、“封经”等仪节。然后便转入后一部分。后部分以动鼓为中心,包含“安师”、“合纸”、“筛帅”、“献神”、“师公动鼓”、“道公动鼓”、“镇帅”、“召龙”、“请圣”等等。现分述如下:

(1) 请师^①

28日午,准备开始“请师”。其时,坛场院式的布置非常简单,正面墙上书写“昆^②元府”三字,下方悬挂三清图(上清、玉清、太清各一幅),再下为用黄纸写的众师祖神位。用两个木制长凳相叠充作神案,上置一盏油灯、一碗酒、一个简易香炉,香炉里插三炷燃香,另外还张贴数张神符,放一些钱纸。仪式所用的法器,像公鼓、母鼓、公钹、母钹等,都端端正正地放置在神案前。

下午2时50分,大明一人先来到供桌旁,将一叠纸撕成块状,把其中一张折成条,塞在帽子后沿。再行端刀、鞠躬、画地、击掌、戳地、压手、击

① 若与汉族和其他地区瑶族道教的醮仪相比较,可以看出此部分仪程与黄箓斋仪中的“行道仪”有关。“行道仪”又称为“行朝”或“自然朝”,包括“发炉”、“称法位”、“三上香”、“礼忏”、“三启”、“三礼”、“重称法位”、“复炉”等仪节。在河口瑶族的“度戒”仪式中,【请师舞】应与“三上香”、“礼忏”等有关,但明显已经过压缩和简化。此仪节所请的“十方”神灵,可参看本书绪论中有关道教神祇的介绍。但在当地所存的瑶族道班经书中,有关此方面仪范的记载已经不全了,瑶族道公们凭记忆也难以一一述全。但在其他地区的瑶族道经,如文山的《咒水科》(见第一章所述有关内容)里对此还有较完整记载。

② 疑为“混”字的讹写,后来,师爷邓朝荣又在其上加了个“雨”字头,改为“霪”。

簪、掷簪卜卦等一套驱鬼仪式和请神礼。请完家神，又到室外，烧纸符，抛撒米粒，吁请过路游神。再进入坛场。

进场后，三位主祭师父，大明师居中，一齐在神像前跳【请师舞】。他们以面对神像为前方，依次按后、左、右、前、左、右、后、前等不同方向，矮身屈膝，盘旋跳纵，向四方做舞蹈、乞请状，向三清神等十方神灵和诸师祖行三礼、上香（此阶段唱腔见曲例四《洞中咒》、曲例五《上香》）等。此舞无鼓点伴奏。其具体演示过程是：

① 进门，面向后方（祭坛对面的门口），用法刀在地上画神符，然后两手平端法刀，上置一叠符纸，两眼前视，虔诚恭敬，边持刀做水平环绕动作，边颤动身体，持续下蹲和起立，再向神像鞠躬一个躬。重复三次上述动作。

② 半转身，面左，两眼前视，端刀环绕和颤动身体，持续下蹲和起立，再向神像鞠躬。重复三次以上动作。

③ 全转身，面右，其余过程同上。

（下略）

直至上述八次转入不同方向的动作都已经完成。再从头把整个过程演习一次。同时，师爷在屋外撒米，以飧过路神灵鬼魂。

最后，三位师父面朝神像，持纸向三清神扫动，做召唤神灵状。

（2）安师

其后，众师并排背坐于神案前，将两张纸符向后扔至像下。并接受“度戒”主人，即戒童父亲邓清林的跪拜礼。众师再起身，手持神符表章，率邓清林向三清图和四方依次揖拜，乞请众祖师和神灵保佑仪式顺利进行。

（3）动鼓

下午约3时，在坛场中央设一芦席，挂上蚊帐，把三位戒童带入坛场，坐于帐中。约3时10分，把戒童带到三清像和师祖灵位前跪拜，然后让他们头顶毛毯跪在芦席上。仪式里，凡别人演法时，须一直保持这样的姿态，大概可以说是入道以来要练的第一项基本功吧，能够坚持到底，也很不容易了。

大明先来到坛前，口含圣水，右手持法刀于胸前，左手执火捻，向前方的三清神像招动，再转身向三位戒童招动一次。将事先夹在神像边上和戒童身边

的神符取下，分别再向神像和戒童招动后，掷于地上焚烧，又将法刀塞于神案之下。

由邓绍元担任经师，在右方道坛一手持经书、一手执笏（瑶语称“洞顶”），唱诵《天师科》、《辛恩科》等经文。法坛正中，以大明师执法鼓领舞，两位师父（主祭师公和主祭道公）各持公（大）钹、母（小）钹助舞，跳起了变化多端、内涵丰富的打击乐舞蹈【道公动鼓三人舞】。其基本过程如下：

① 起鼓段（引子）

三位舞（鼓）师跪在地上，面对三清像。大明师居右，两位道（师）公居左。大明师率先起鼓，用左手持鼓，右手执鼓棒，先向顺时针方向沿鼓边磨鼓三周，再向逆时针方向磨鼓三周。另外二师也随同磨钹。

② 慢鼓（舞）段（A）

慢鼓段由舞蹈和鼓点基本相同的三个部分组成，可用 A、A₁、A₂ 来表示。其中 A 部分的基本结构又可分为 a、b 两段。

a 段开始，三师仍按上述排列和持乐器方式，起势为下蹲，在大明带动下重又起鼓，边击鼓、钹，边逐渐起身，同时随着打击乐节奏律动，颤抖并向两侧挪动腿以上身体部位。完全站立后，又慢速转身绕一圈，向诸神参拜，同时击鼓。然后又依起身时同样的击乐和身体动作，反向逐渐下蹲。到此完成了一个基本舞（乐）段。其后再依次重复两遍，结束 a 段。打击乐以持续型（均匀律动）节奏和短长型（前短后长）相结合，每当鼓点在强拍位置上停顿，舞步也随之停滞和间歇，并且常常是在为下一步转变身体的运动方向做好准备（打击乐节奏型可参见曲例四十七）。

b 段紧接 a 段。三人仍以蹲姿为起势，由大明率先起舞（鼓），向左方转身移动脚步，两位师（道）公击钹随后。此段的打击乐节奏型及其与舞步节奏的关系基本同前段。所不同的是，该段的舞蹈动作较开放和舒展，活动范围较广，致使舞蹈语言与音乐语言的分句和律动特征更为明显。该舞（鼓）段的分句较为短促、集中，大致以一个小节的鼓点节奏为基本单位，以大明师为龙头向一定方位运动，与前段相似，鼓点在强位上停顿，舞步也随之间歇，同时为下一步的转身回向做好准备。开始仅在坛场中心起跳，动作也显得轻巧谨

慎。后来，大明师率两位助手跳纵的范围越来越大，身体摆动和跨动步伐的幅度也随之增加。三人时而排成队列穿梭旋舞，时而形成三角形对舞；时而绕三位戒童左右盘桓、腾挪狂舞；时而沿观众圈子阔步跨跃，与情绪激昂、兴奋不已的围观者擦肩而过。舞蹈和鼓点节奏呈由慢到快趋势。

整个慢鼓（舞）段在上述舞蹈和音乐基本结构的基础上重复两遍，后两遍的舞步、鼓点和速度基本同前一遍，不同处在于舞者站立的姿势比前一遍渐渐增高，第三遍时便基本上以站姿为起势。另外，第三遍的结构比前两遍有较大的增加。可大致分为 a、b、a 三段，形成了带再现的三部性结构：

a 段：一共有九次下蹲、起立、转身和参拜，同时击鼓的连续动作：

第一次至三次，方位和舞蹈、击鼓动作基本同第一遍。

第四次转身时，面向舞者身后的三位戒童，然后做下蹲、起立、转身和参拜，同时击鼓的动作。

第五次转身时，面对神案，再做下蹲、起立和击鼓动作。

第六次转身时，方位和动作同第四次。

第七次到第九次转身时，方位和舞蹈、击鼓动作同第一遍。

b 段：动作和鼓点基本同前两遍。

a₁ 段：动作和鼓点基本重复 a 段。然后转身面向戒童，做好突然开始快鼓段的准备。

综合慢鼓（舞）段的三遍舞蹈特点来看，开始时三人的动作均腰胯低沉、屈膝下蹲，几乎都要跪到了地上。据瑶族道公解释，按此舞的审美要求，可说这时跳得越低矮，越能显出舞蹈者的水平和技巧。然后便越跳越高，动作也逐渐开放、舒展（打击乐节奏型可参见曲例四十三、四十四）。

③ 快鼓（舞）段（B）

慢鼓（舞）段舞毕，稍停片刻，以大明为首，三人排成龙形，突然一齐起鼓，快速地穿梭奔跑，继而相互八字穿花而舞，同时以持续性的急板节奏敲击手中的鼓钹。气氛异常紧张活跃、欢快热烈。从开头到中间有渐快的趋势，

至尾部有些渐慢，最后三人一齐将鼓、钹从身后上举，过头顶乃止。师爷邓绍元上前为他们收了鼓钹，【道公动鼓三人舞】完毕。

现将此舞及其音乐的基本结构列图于下：

此舞持续约二十分钟，两个基本鼓（舞）段具有明显的情绪和艺术性对比：慢鼓（舞）段细腻、柔韧、凝重，翩若惊鸿；快鼓（舞）段刚健、粗犷、激烈，举步如飞。三位舞者中，大明师邓绍福显然是一个技艺高超的舞蹈行家，他的舞姿兼具细腻、沉稳、娴熟和刚健有力等诸般特点。两位助手亦步亦趋，唯其马首而是瞻，在动作和风格上也配合得恰到好处、韵味十足。值得一提的是，这位大明师年仅三十余岁，不只是舞跳得好，而且通晓道教戒律和规范，善解经书，能掌法仪，可谓能文能武，是整个“度戒”仪式的灵魂人物，起到了非常关键的主祭者作用。另外，在整个舞蹈过程中，师爷邓绍元一直在场外进行指点，特别是在某些关键的舞段交接部位，都要停下来讲解有关的仪范；对大明以外的两个师父也常常要进行舞蹈动作方面的点拨。

图表九：

起鼓（舞）段（引子）		慢鼓（舞）段（A）		快鼓（舞）段（B）
鼓点	磨鼓六下	: a b :	a ¹ b ¹ a ²	c
舞蹈动作	三师蹲奏，	含 A（头遍）和	含 A ³ （第三遍），	三师快速
	顺时针三周，	A ¹ （第二遍）	a ¹ 做 9 次	穿梭、穿花
舞蹈动作	逆时针三周。	a 做三次	连续动作，	舞蹈。
		连续动作，	a ² 做 3 次，	
		b 三师蹲舞。	连续动作，	
			b ¹ 三师立舞。	

（穿插“安龙”，从略）

(4) 开经

“开经”又称“做经”或“三步经”，据说过去要连续做三个白天，从“投坛”的第五天开始，延续到第七天下午，该日晚上才正式举行“度戒”仪式。

约下午4时左右，大明从戒童的帽檐和衣襟等处将原来塞好的神符取出，并焚烧献神。接着，主祭道公（正戒师）跪于神坛前，从祭坛上的碗中拿出米粒向上方抛撒。从仪式的开始到结束，此法须重复多次。道方经师（邓绍元）左手敲法鼓，右手击法钹，前方放一个凳子，上置经书，口中依次唱诵道经《初真诵经科》、《开经安龙科》（全书含《开经科》、《安龙科》、《关告戒度科》等册）等。同时，主祭道公邓文胜率众戒童跪拜祭祖。其间穿插念诵咒文。然后，由年纪较大的“辛恩”盘绍元为代表，手执“洞顶”（笏），站立在三清神像前，经师与主祭师公蹲在其右方侧面，经师一手击鼓，一手敲钹伴奏，道公两手端着经书，两人同诵经文。师父念诵一段，盘绍元向左转身环绕一圈，向神位拜上一拜，两个小戒童则一直跪坐于其后。

据师公介绍，此仪节亦可称为“三步经”，意为其中的祭献过程分为三步走，第一步献三清、三元等众位神灵和师父等；第二步献“辛恩”；第三步献祖先。

约下午5时10分，道公数人带领戒童学经。三位戒童坐于芦席上，每人面前放一个竹制筛筐，内放三本经书，分别为《救患科》、《初真诵经科》和一本咒文，另外还有一些折成船形的纸块。戒童们一手拿用一张草纸裹着的燃香，另一手拿纸束，开初在每一页经书的每一行上快速地一扫而过，后来又为了加快速度，仅在每一页经文上扫过，表示已经学过此页内容。每扫一次，便将用过的纸放入筐里，一直到三本经书皆已画完，筛筐几乎已经铺满纸块，看来，通过“大量”的学习，已经“成果累累”。此学经的过程便结束了。

学经的同时，大明师在一侧边击鼓，边念诵经文。

学经毕，大明师又在已经盛满的筛筐里放入更多的纸块，让学习成果显得更加“丰厚”。师父又开始打筭，为下一步仪程的成败卜出吉凶。先后由大明师、正戒师和别的师公掷了几次，才告成功。

(5) 筛献

下午5时25分,开始“筛献”。这是一场别开生面的祭献仪式。三位师父起身,各持一个装许多纸符的筛筐,跳起了以向三清、三元及师祖祭献为目的的【筛舞】。其过程为:

开始时,大明师居中,两位师父左右副之,各持筛筐,并排列于神像前参拜。

拜毕,大明师转身前行,二师分别向左右两侧转身随后,持筐向同一方向绕行一周。

继而,三师互相穿花对舞一次。

最后,三师将筛筐上举过顶,献祭一次。

以上为一个舞段。共重复三次。无乐。

舞毕,将筐内的纸符倒出来焚烧,三师歇息片刻,等待烧毕,用双手将纸灰捧回筐里,再按以上程序,完整地演示一遍。

(6) 封经

“筛献”毕,便要“封经”。由三位师父再进行一次献祭、拜神仪式,乞请师、祖、人、畜诸魂。并打筭卜卦,以占吉凶。

封经毕,戒童又被领到侧室的床上睡卧,“度戒”家主忙着招呼大家前去吃饭。按惯例,仪式期间,师父们在法坛内摆开桌椅进餐,吃素;其他人,包括主人和客人在内,都到厨房用饭,可略微沾荤酒。

饭后,诸师父齐聚法坛,开始重新布置坛场院式。此坛的布置与前述文山的又有所不同。前壁和雨侧约挂了十余幅神图,计有三清(上清、玉清、太清)、四帅(赵帅、邓帅、马帅、关帅)以及青龙、白虎等。笔者曾有疑惑,怎么不见其他瑶族“度戒”里皆有的“三元”圣像?事后得知,自从“文革”中宗教法物遭劫以后,该地的神图已经残缺不全,包括像“三元”这样重要的神祇图像也都见不到了。此外,在神像的前方,还布置一个缀有红、绿、黄三色彩纸,用竹篾制作的环形花坛,花坛下方是细竹做的四条腿,悬挂几张纸条,写有三位师父的法号和二十八宿神名。神像上方,有一张写着“正请调神处”的纸块;其下,用一张较大的竹篱笆竖放在神像前方,上面满满当当

地贴着“众神榜”和各类神符，“众神榜”写有天界众神府第的名称。现将其中内容大概抄录如下：

图表十：

正请调神处		
上元唐相天	中元葛相天	下元周相天
众神榜		将利榜
欲色界	降生府	应天府 长元省
合官台	推生府	元教省 降生府
金銮殿	× ^① 明府	降生县 混延府
色色之凶界	考明府	传乙府 天枢院
	混元府	九龙府 赵帅院
	应天府	上坛田 宋帅案
	九限府	中坛田
	传己府	下坛田
	天枢院	求死天和盘玉境今家
	赵帅院	才重娘谷王重王公先
	宗师案	案案案案案案案案案
无色界		
	上坛前	
	中坛前	
	下坛前	
井鬼柳精张翼直奎娄胃昂×嘴参角亢底房心尾其斗牛女虚危室壁		
参受三元门下修真弟子李法廉法敕奉行		
参受三元门下修真弟子邓显圣法敕奉神奉道		
参受上清天师门下修真弟子邓云真其敕奉道		

① 此为非正确写法的错讹字，省略。下文中，凡也属错讹字，但写法为规范汉字者，予以照录。

上图中，最末三行写明了本次仪式三位主要师父的法号，其中邓云真（邓文胜）奉上清为师门，为主祭道公（道头）；李法廉（李春富）和邓显圣（邓绍福）奉三元为师门，均为主祭师公（师头）。

在神坛对面，有一扇便门，门上方的横梁上有一横联，所写的内容是“谢幕安龙祝贺楼台上答香火东主家先一周年争把筵位”。

（7）行罡

晚12时，三位师父先拜谒三清、三元、师祖、族神、家神等。然后献祭。神案前放一圆桌，上置七只熟鸡，大明开始舞蹈祭拜，舞毕撤供桌，大明将包有米粒的神符塞在帽檐和后腰等地方，边起舞，边默祷、画符和打筭卜卦，最后放几粒米在酒碗里，起立。一女进入，将鸡收入一个大锅里抬出门外。

过了一会儿，大明再次作法，先将预先放于地上的“章表符文”（纸块）焚化，用刀拨弄开，走至坛前，将刀塞进神坛下部。再回原位，两手击筭数下，开始跳罡步，其过程是：先双脚并立，向左、右两方反复跳纵数次，再单脚向两方跳纵数次，便按卦位跳跃行罡（卦位见诸论所述）。然后站立，执筭过顶，后掷下，约连续掷筭七八次，始出现吉筭。

再摆饭桌，六位师父与主人邓清明共七人围坐四周，桌上摆七碗酒，大明手执一支竹筷在各人的酒碗中比画，大家边喝酒，边按历书所载二十八宿生辰，掐指轮番推算戒童的师名辈分。好似在划拳行令一般，众人围观笑谑，气氛颇为活泼生动。

（8）合纸

当初戒童第一次被师父领进法坛时，其法名和生辰等便被写在一张长约尺余的白纸神符上，裁为两半，称为“破纸”，师父与戒童各持其一。大约在夜间的凌晨1点，戒童又被领进屋内，坐于法坛中央，师父在三人面前放一个筛筐，内有白纸和纸花，在每一戒童面前将各人的两半神符拼合，以验明身份，称为“合纸”。然后点火在筐内扫动，神符烧成灰烬，再撒米粒混于其中。

（9）选帅

1时15分左右，开始“筛帅”，即采用“筛纸抓阄”的办法，在邓、赵、马、关“四帅”中为戒童选一位终身的保护神。师父替戒童摘下草帽，将分

别写有“四帅”之名的纸条卷成团，与米粒一起放进筛筐，先由大明手端筛筐在法坛中间舞蹈，边念祷词，边筛动竹筐，先向左绕行一圈，再边筛边绕趋向神前。六位师父分列两旁唱经。师父又抬起筛筐筛动，将两个纸团筛到第一个戒童面前，众师往戒童头上撒米粒，并依次将两个纸团打开。一般情况下，“四帅”中首先被选中者即为戒童将来终身的保护神，瑶族传统观念认为，在他此后的每一个重要人生阶段，都能保佑他渡过难关。凡此后他作为师父为别人过法，都要在心中默念此神名，据说能保证法术灵验。“四帅”里，人们认为最有神性和权威的是邓帅或赵帅，其次是马帅，最不济才是关帅。具体在选择时，有的戒童实际上抓阄抓了好几次才选到自己心目中的神灵，其原因如前面有关文山“度戒”的内容所述。选毕，将四个纸符的边沿用手撕掉，剩下中间的四帅姓氏，用火焚化，放进一杯酒里让戒童喝下。再为另一个戒童重施此法，主持者换为正戒师。直至三个戒童都已选毕，为其戴上帽子，领到供桌前，每人享用一只鸡腿和米饭等食物。另外抬上一张饭桌，让众师父围坐四周吃喝，此席有荤酒。

(10) 安师

2时16分，三戒童戴草帽，跪坐于芦席上。主人邓清明双手平端筛筐，上置三杯酒，三炷香，向道公行安师礼，道公接过，并答礼。然后又转身面对神坛，向三清神像祭拜。

(11) 献香

约至凌晨2时30分，大明跪拜于神案前，右手持神符，左手持香束，口中默默地祝祷神灵，只见他渐渐地两眼发直，全身剧烈地颤抖起来，突然间又猛地扑向神案下面，头钻进两只案脚的空隙之间，像寻找什么东西似地钻了一阵，再又猛地后仰，将背后的饭桌掀翻，桌上的杂物掉了一地。就这样鬼神附体般地演练了一会儿，才又慢慢恢复原状。师爷邓绍元手举纸束，在坛场四周扫动游走。

约2时40分，师父们重又摆好供品，开始献香求神和打筭卜卦。三师将一张张纸符，放到神坛前方。再用几张纸，包上米粒，以大明为首，三师均一手持纸，一手拿刀，击案数下，拿一些纸条对空扬动数下，塞在腰间和帽檐，

以及四周神像、花坛、对联、纸花等物的边缘，取镇妖避邪、神鬼难侵之意。三人又各自转身拿筭，蹲地，一齐掷筭卜卦。

每人折一纸条，在油碗里浸过并燃着，含一口水，右手持刀，左手举火，先面对正面神坛，继对四方神像挥动；又二度回身面对神坛，继对上方天庭、背后群众挥动；再三度回身面对神坛，继对地祇、阴府挥动。据说，这样能烧净依附在以上场合中的晦气不洁之物。最后将地上的纸符焚化。

以下，自“动鼓”、“镇帅”、“请圣”到“跳云台”之前，均由邓绍元任道方经师，坐于神坛右侧，一手持经书唱道腔，另一手击钹伴奏；邓绍福任师方经师，坐于神坛左侧，一手持经书唱师腔，另一手击鼓伴奏。邓文胜任道方主祭人和舞师，穿黑色道服领舞；邓朝荣任师方主祭人和舞师，穿红色师服领舞。

（12）师公动鼓

3时已过，开始“师公动鼓”。经师念【警鼓】（内容同前述文山“度戒”中的“动鼓”）经文。左方师公击鼓，大明一手持钹，一手执槌敲击，右方另一师公则一手持法铃，一手执白纸扎的令旗，跪在神案前演奏起鼓段。

约3时18分，大明持鼓在前引奏，一师待槌敲钹随后，另一师一手摇铃，一手执旗扛肩殿后，先在坛前绕行穿梭，继而穿花，鼓点皆为鼓、钹和铃同击，无板。然后在神像前停立片刻，各件乐器同时单击数下，然后边颤身和击乐边向两侧俯身摆动两次，无板。再起身直立和单击。如此重复三遍，又重新开始环绕法坛和跪立的戒童穿梭、穿花。

（13）道公动鼓

3时50分，开始“道公动鼓”。无唱腔。默念【鸣法鼓二十四通】，大明和两位师公跳【道公动鼓三人舞】。起鼓段里先摇铃数下，继而大明率两人向前磨鼓（钹）两周，向后两周，再回磨一下。其他舞步和鼓点特征基本同前述“开经”时的同一舞蹈。

（14）镇妖刀舞

师爷邓朝荣率一师公起跳【镇妖二人刀舞】。每人一手持刀，另一手将纸符附于刀口上，先围绕“辛恩”跳纵，再到神前祈祷，然后又围绕“辛恩”

舞蹈。大明在一旁击鼓伴奏。舞蹈动作为：两人竖置法刀于胸前，先面向，后背对，跳纵数下；次则脚踩罡步，边向四周扑击砍杀，再围绕“辛恩”大步绕行数周；最后回到神像前撒纸钱，并先后向“辛恩”和神像行俯身、摆腰、屈膝诸礼。

约6时10分，开始“召龙”（略）。

约6时30分，闭始“请圣”（略）。

约6时45分，开始“跳罗白”（略）。

（15）三元训童

元月29日8时30分，开始为戒童换上师服，并教习【三元训童舞】。此舞分为四段：

第一段由两位师父在前，带领三位戒童学习“度戒”里的祭祀舞蹈基本动作，每人左手执彩铃，右手持竹筒（笏）舞蹈，动作先简后繁，含有下蹲、起立、后转、矮身等身法，大明在一旁击鼓伴唱，并不时作一些指点。

第二段舞蹈大致同前段。然后师父在前，徒弟在后学习包扎头巾（罗白）的方法，并由主祭师公主持，为戒童换上“罗白”和师服。

第三段舞蹈，为每一位戒童发一张纸符，仍然师父在前，徒弟在后，将纸符贴在胸前，做下蹲和旋转等舞蹈动作。

第四段舞蹈同前，道具改为用笏手。

（16）踏三台

除了主祭师公、主祭道公原已穿上红色师服和黑色镶图道服外，大明于此时穿上一身粉白色的师服，所有其他师公也换上了红色师服（瑶语称为“面依”）和“罗白”。开始“踏三台”（又称“调文武”、“跳文武”，有关唱腔见曲例七《罗白》、曲例八《请阴阳师》、曲例九《踏三台》等）。其中又包括“绕天庭”、“行朝”、“跳罗白”等具体仪节。

约9时30分，在法坛上，三位戒童站立于正中，七位师父手执火捻，旋转围绕戒童舞蹈，大明独唱《罗白调》（曲例七），两段舞蹈，大约花了二十分钟。此段舞蹈的伴奏鼓点与舞蹈在节奏上不同步。

约9时55分，人们在坛场外面的空地上用三根竹子搭架，置一脸盆，内

放几个纸团，架上悬一张书有“天庭府”字样的纸条，众师徒列队，开始“绕天庭”。前有鼓、钹、锣组成的乐队开道，一师爷手持经书跟随唱诵，三对师徒居中，各用一条较长的布带，两端分别系在一位师公和一位戒童的腰上，以表示“辛恩”在母腹中脐带相连的状态，另有三人为戒童打伞盖，后面则有两位道公手执法刀压阵，大家一齐跳着【脐带舞】，经师唱着【罗白调】，前往法坛外空地，围着“天庭府”跳舞数圈，再回到法坛内。

在法坛里，放置一张方桌，大家又开始环绕着跳【罗白舞】，舞蹈时，道公手持法刀，师公手持竹筒，师爷邓朝荣与大明邓绍福在一旁唱【罗白调】，邓绍元击法鼓伴奏。

(17) 度师戒

大约10时10分左右，“度师戒”即将开始，准备“跳云台”之前，在室内方桌上贴一张写有“建花顶^①”的纸条，桌前铺上几层毛毯和棉被，便设好了简单的“云台”。据瑶族老人介绍，过去设“云台”有许多讲究。例如，“云台”的高度一般根据“投坛”（或称“坐床”）所花的时间而定。若“投坛”用了21天，则云台可达21“拃”（拇指和中指伸展开的长度为一“拃”）高；若用了7天，“云台”可达此一半的高度；若仅用了一天，就不用跳云台了。另外，过去的“云台”楼梯上要装三把利刃，“辛恩”上去则要爬刀梯。“云台”下面则由数人拉一张藤网，而不像现在那样简单，仅用几床棉被和毛毯即可。然而，外在的环境和道具虽然简化了，由人所操持的各种宗教仪式行为却依然是繁烦而有序的。

布置好“云台”，三位戒童“辛恩”被带到方桌后方，坐于小凳上。其打扮很有意思，里穿白衬衣和民族服装，外罩师服，头戴一顶毛线帽，外缠罗白，再于其上插一张纸符（据说用此符镇住，便使周身魔鬼难侵），盘一个用花布、绒球和彩色长穗等物编织的头饰，左手持小铃，右手握着竹筒、笱和“花鞭带”（又称“甩手”，为一个缀有彩色图案，垂着珠穗、绸布条的荷包状饰物）。大明和两位师公分别扮演上元、中元和下元的角色，又开始起舞作

^① 疑为“莲花顶”之误。

法。大明先一个大步纵上云台，右手持铃，左手拿筭，先提左腿屈伸三下，次提右腿三下，再向两侧颤抖和摆动腰部，跳起了请神伏魔的【法铃舞】，其他师公在一旁伴唱【罗白调】。舞毕，大明与两位师父三人手中持法刀，分别站在被子和毯子的两侧，各自隔着被子向另一方跳纵而过，脚落地时，将法刀向被角下掖、插数下，前后约十余次，意为驱赶可能扰乱法坛的妖魔。

驱魔已毕，此后的“跳云台”仪节由主祭师公，即戒童的师方师父主持。大明先将一位戒童带上前，两人腰部以布带相连，脱靴爬上方桌，转一圈，师父将腰上的布带一端解下，缠在戒童的腰间，意为“辛恩”降生时要割断脐带。再让他面向神案，背朝毛毯，蹲在方桌的边上。方桌下，四位师公助手各执毛毯的一角，准备迎接“辛恩”的临盆。这时，师父又在一旁用笏代筭，掷地卜卦。据说，若出现阳筭，戒童将来前程远大，可当师父、道公之职；或是阴筭，则只能担当媒人一类不起眼的角色。卦毕，戒童将手中的铃、笏、筭、甩手等物一一向后抛下云台，再将两手交叉，手的大拇指紧紧扣住脚部的拇指，最后在两位师父的扶持之下，向后一个仰翻，滚落在四条大汉手持的毛毯里面。落下之后，四周的人顺势将毛毯放在地上，同时把毯子的四角上卷，盖住“辛恩”。稍倾，师父上前打开毛毯，一一验证“辛恩”滚落后的睡姿是否符合“度戒”规范。当见到他仍然手、足的拇指相缠，曲身叠臂倦伏于其中，便予以认可。接着，两位师公用火捻和筭遍触他的脚、膝各部；另一师公则用火捻和一个内有米、纸灰的纸包触摸其臀部、后背和后脑勺。以上过程完毕，便把戒童带到一旁。再为另一位戒童从头到尾施行一遍，直到三位戒童都度完师戒，大家便相互劝酒祝贺。

度师戒完毕，众师徒又依前述顺序，列队围绕方桌跳【罗白舞】。男扮女装者（金姑）出现。

众人又来到“天庭府”，师爷邓绍元鸣锣开道，师爷邓朝荣与另一年青师公尾随念经，大明和两位师父各带一个戒童跟随，两名便装助手持伞杂在其间，后面由两位师父助手执法刀压阵。

（18）度道戒

约中午 11 时，师爷邓绍元坐在右侧经坛，手持经书念诵。三徒在后叩首，

道公穿道袍立于前方。然后众人开始在一旁唱道曲，场上七位道公相互对拜，并交接法物。动作顺序为：先由一位中年道公和另一位青年道公对拜，先由甲方持法刀和纸符，向乙方身前递送一下，次则回收胸前，再颤腰、摆臀一周。如此三次，将法物递给乙方，乙方再向甲方重复上述动作三次，完毕。再由乙方同两方行以上礼节，直至第六位与第七位道公之间行完礼，便行剪发仪式。三位戒童站立，不戴帽，道公唱一段经文，用神符顺三人头上扫动一次，用一根白线缠其头上，前后下垂三络，各悬挂一个装有钱币的纸包。三位主要师父开始跳穿花舞蹈，先在戒童身后，次环绕其身而舞。然后大明师用剪刀将钱和线剪下，落于一个碗里，剪完一络，师父抱起戒童向左转身两次。再口含圣水，一手持剪刀，一手持火捻和纸符，将三人每人用火捻和纸符从前到后，从脚、手、膝到头都顺着点触一遍。

其后尚有一系列结束性仪节，其内容大致同文山瑶族“度戒”，在此从略。

第三章

云南瑶族道教仪式音乐分析

第一节 分类特征

云南瑶族道教仪式音乐可分为声乐和器乐两个部分，其中主体部分为声乐即韵腔^①。比较下，器乐中的唯一形式——打击乐器的曲牌或器乐段落的数量不是很多。故此，对于云南瑶族道教仪式音乐艺术形态^②的分析研究来说，声乐中的韵腔部分应该给予特殊的重视。

另外，考虑到瑶族的道教文化是在瑶族的民俗文化环境中生存，其信仰活动与日常民俗生活息息相关，其道教音乐也与其民俗音乐有着千丝万缕的联系，以致要了解瑶族道教音乐的艺术形态及其特征，有必要首先从其民俗音乐艺术形态特征的了解开始。为此，本节在对瑶族道教音乐的分类进行描述之前，拟首先对瑶族（“云南瑶族”以下均简称为“瑶族”）民歌的分类情况略作分析和介绍。

① 韵腔：用人声唱诵的道教经韵，道内人称“韵”或“韵子”。韵腔被广泛运用于法事科仪活动中，如讽经、念咒、诵诰、咏唱等音乐唱段，是道教音乐的主体部分。参见胡孚琛主编：《中华道教大辞典》，北京中国社会科学出版社1995年版，第1596页。考虑到瑶族道教与汉族道教的渊源关系和避免词汇理解上的混乱，本文对以上运用于法事科仪活动中的道教经韵唱段均称为“韵腔”。

② 音乐艺术形态：所谓形态即“事物的形状或表现”。参见中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》，商务印书馆1979年版，第1276页。这里的音乐艺术形态即指由音乐的种种要素，例如音列、音阶、调式、调性、节奏以及曲体结构等方面所构成的音乐表现状态以及与此有关的其他艺术形态，例如歌词与音乐相结合的艺术形态等。其他如节奏形态、结构形态的使用参见江明惇著：《汉族民歌概论》，上海音乐出版社1982年版，第324页、404页。

一、瑶族民歌的分类特征

瑶族民歌,如同其他民族的民歌一样,从演唱的歌词内容上看,有劳动歌曲、爱情歌曲、婚丧歌曲、宗教歌曲和讲述古老传统的盘歌^①等等;从演唱的地点看,分屋内演唱的歌曲和屋外演唱的歌曲;从演唱的时间上看,有白天演唱的歌曲和夜晚演唱的歌曲;从演唱的方式来看,又有独唱的、齐唱的和多声部重唱的歌曲;从音乐的调式来看,兼有宫、商、角、徵、羽等调式^②;但最为特别的是瑶族歌手们在演唱某些歌曲内容时,在歌词结构上创造出一种独特的歌词反复结构形式,这种形式的歌曲与以上其他瑶族歌曲相比较,在歌词结构、音乐结构、调式、旋律上也产生了较大的对比和差异,形成在瑶族民歌中,可从词、曲结构和音乐风格上加以区划出来的一个独特类别。因此,笔者拟把瑶族民歌从总体上分为两个类别,一类是上述具有较独特的词、曲反复结构和风格的民歌,笔者定名为“复唱型”民歌;另一类是“简唱型”民歌,即“复唱型”以外的其他所有民歌。这样的分类既考虑到歌词的结构的不同,同时也考虑到了旋律风格的不同。为分析和叙述的方便,以下将按“简唱型”民歌和“复唱型”民歌的顺序加以详述。

1. 简唱型民歌

在瑶族民歌中,凡在曲体内部没有局部的音乐和歌词片段要进行规律性的重复演唱者,都可称为“简唱型”民歌。其中也包括许多演唱道教内容的韵腔。此类民歌演唱形式若在瑶族道教仪式里使用,有时便与道教舞蹈结合,而成为宗教仪式性舞歌。一般情况下,若用“简唱型”民歌不重复歌词的演唱

① 盘歌:也称“盘王歌”,即唱述瑶族历史的民歌。瑶族以盘古和盘瓠为自己的祖先,因此唱述历史的民歌也就称为“盘歌”。参见黄钰:《瑶族“盘王歌”初评》,《中央民族学院学报》1987年版第6期,第71—78页。

② 宫、商、角、徵、羽的调式称谓虽然主要用作汉族音乐的调式称谓,但考虑到本书的音乐分析中,部分瑶族音乐或瑶族仪式音乐也与汉族音乐有着血脉相连的关系,因此,部分瑶族音乐或瑶族仪式音乐分析中使用了宫、商、角、徵、羽的调式称谓,笔者认为是可行的。

方法演唱一首瑶族民歌，按歌词顺序演唱完后，旋律曲调的进行便告一完整段落（参见以下谱例1）。若有重复，也将是以此同样的整段曲调（或稍加变化）反复唱不同的歌词内容。这一类民歌与后面要介绍的“复唱型”民歌相比，一是衬词少，二是音乐形态较规范有序。如旋律的音高、音程和调式较稳定、明确，旋律线条起伏较大、轮廓清晰，节奏较鲜明，音乐结构一般较为短小，这类民歌在音乐形态和风格上与汉族民歌，尤其是西南地区的汉族民歌极其相似^①，甚至这类民歌中有的就完全是用汉语演唱^②。因此，笔者认为在对简唱型民歌进行分析时使用汉族调式的称谓，如宫、商、角、徵、羽等调式称谓是合适的。

谱例 1:

瑶族民歌歌词演唱格式之一

实际演出首音为 B $\frac{2}{4}$ ♩ = 68

文山州富宁县蓝靛瑶

1 2 3 2 1 | 1 2 5 3 2 1 | 2 2 1 5 1 | 1 1 2 5 3 2 3 |
 (哦呵 啊喂) 抽手 难为 天 庭 府，
 3 0 0 | 1 1 2 1 1 2 5 | 3 2 1 2 | 2 3 2 2 ||
 官 员 上 任 落 何 州。

演唱：黄应光 译词：黄廷锋 采录、记谱：杨晓勋

① 详见本章音乐风格的分析以及本章第五节：瑶族道教韵腔与汉族民歌的联系。

② 参见尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成·云南省红河哈尼族彝族自治州·河口民歌卷》注释2，河口瑶族自治文化局等编，1990年（内部发行），第41页。

这里值得再次指出的是,如同前文所指出的,瑶族只有自己的语言,没有自己的文字,在长期历史发展中借用汉族文字,存在汉文瑶读(即用瑶语读汉文)的因素特点。因此在民歌的演唱中,均使用汉文歌词而有时用瑶语读音。

以上简唱型民歌的歌词内容涉及的生活层面很广,例如除有宗教仪式中演唱的韵腔外,还有世俗歌曲^①,如歌唱爱情的《小小葫芦开白花》、《千年如意水长流》等,歌唱农业生产的《下茶结子》,有喜庆的《酒席歌》,有哭丧的《丧歌》,还有唱述历史的《谭生十娘古》^②等等;^③这类歌曲在演唱形式上有对唱、齐唱和独唱。在音乐调式上,这类歌曲有宫、商、徵、羽调式,甚至还有角调式,如本文附录曲例十四《洞中咒》、曲例二十五《办香》等。

2. 复唱型民歌

· 凡在一首民歌里,按瑶族传统习惯要在某些歌词片段按一定格式进行重复演唱的民歌,均可称为“复唱型”民歌。这类民歌除世俗歌曲外,其中也包括有演唱道教仪式内容的曲目。如前所述,此类民歌由于具有独特的歌词反复形式,故一般都有较长大的歌词结构,歌曲的篇幅也相应地拉得很长,如谱例2、谱例3的两种唱法,以及附录曲例十九《婚宴对歌》、曲例二十九《炼度舞伴唱》等等。复唱型民歌由于有三种不同的歌词反复格式,所以又可以分为三种具体的结构类型:

(1) 顺唱

“顺唱”是指仅在一首歌曲尾部重复音乐和歌词片段的复唱型瑶族民歌。此类歌曲的一个重要特点是:在歌词结构上,演唱每两句歌词的最后三个字时,要先唱最末两个字,然后再从最末倒数第三字开始,重复唱一次这三个字。当地的红头瑶、白线瑶称这种唱法为“平唱”,而石材村的蓝靛瑶则称为

① 世俗民歌:所谓“世俗”,即非宗教的。参见中国社会科学院语言研究所词典编辑室编:《现代汉语词典》,商务印书馆1979年版,第1041页。本文从此概念上把瑶族民歌分为世俗民歌和宗教民歌两类。

② 古:即故事。

③ 参见尹祖钧主编:《中国民间歌曲集成·云南省红河哈尼族彝族自治州·河口民歌卷》注释2,河口瑶族自治县文化局等编,1990年(内部发行),第28—129页。

“顺唱”，笔者在本文的分类分析中，也把这种用复唱方法演唱的歌曲定名为“顺唱”，其歌词的演唱顺序的方法和特点详见下图。

图表十一：

抽手难为天庭府，官员上任落何州。



即歌词演唱顺序为①抽手难为天庭府；②官员上任；③何州；④落何州。

该曲（谱例2）的歌词同谱例1的歌词一样，但曲调和唱法有所不同。在曲式结构上，整段歌词用五个乐句的篇幅唱完（乐句的划分参见谱例2的虚线小节线，即每一虚线小节线之间为一个乐句）。第一乐句有引子性质，全用衬词；第二乐句与第三乐句构成对应性上下句结构^①，第四乐句、第五乐句是第二乐句与第三乐句的变化重复，在五个乐句的整体结构中，后面四个乐句可被看成为两对彼此在旋律上稍有变化的复对应性句式^②单乐段结构。这种以一个上下句为基本结构的复对应性结构是瑶族民歌中复唱型民歌基本的、普遍的也即典型的结构类型。该曲曲式结构图示见下。

① 对应性结构：即由两个相互对比、相互依存、相互统一的结构部分组成的结构整体。有时又称为“对仗”、“呼应”或“上下句”等。参见江明惇：《汉族民歌概论》，上海音乐出版社1982年版，第404页。

② 复对应性结构：即对应性结构的重复或变化重复。参见江明惇：《汉族民歌概论》，上海音乐出版社1982年版，第414—416页。

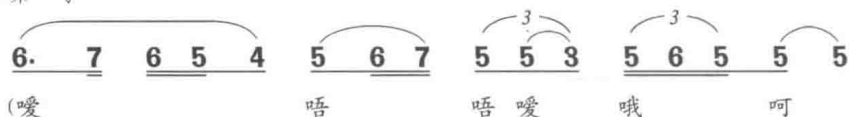
谱例 2:

瑶族民歌歌词演唱格式之二

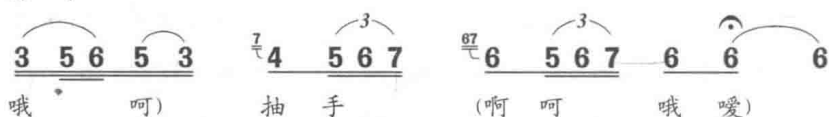
实际演出首音为 D $\text{♩} = 60$
速度稍自由

文山州富宁县蓝靛瑶

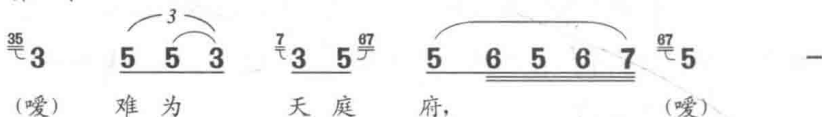
第一句



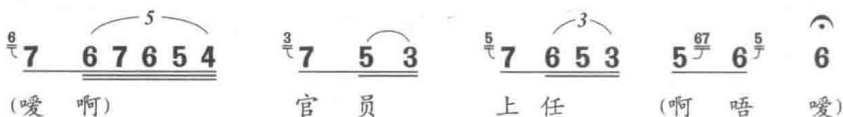
第二句



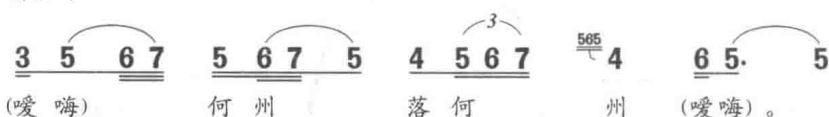
第三句



第四句



第五句



演唱: 黄应光 译词: 黄廷锋 采录、记谱: 杨晓勋

图表十二：(谱例2 结构图示)

复对应性句式单乐段结构

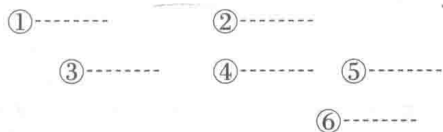
曲式：(引子)	+	a	+	b	+	a ¹	+	b ¹
结音：5		6		5		6		5
词法：衬词		第一句		第一句		第二句		第二句
6字		前2字		后5字		前4字		后3字
		(衬词6字)		(衬词2字)		(衬词5字)		(衬词4字)

(2) 隔唱

“隔唱”是指在一首民歌的中间和尾部均要重复演唱某些歌词片段的复唱型瑶族民歌。在此类唱法中，歌词必须重复演唱的程度比“顺唱”多一些和稍复杂一些。例如谱例3，其两句歌词内容同谱例1、谱例2唱法一样，但重复的方式不同。其歌词的演唱顺序方法如下图所示。

图表十三：

抽手难为天庭府，官员上任落何州。



即歌词演唱顺序为①抽手难为天庭府；②官员上任；③难为天庭府；④官员上任；⑤何州；⑥落何州。

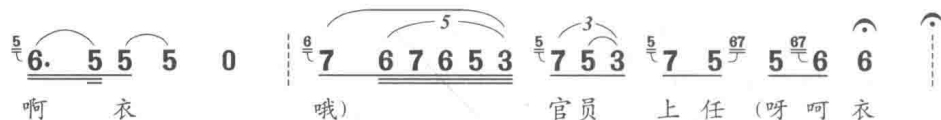
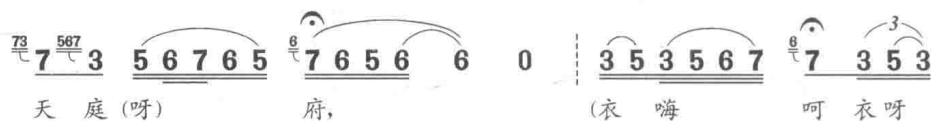
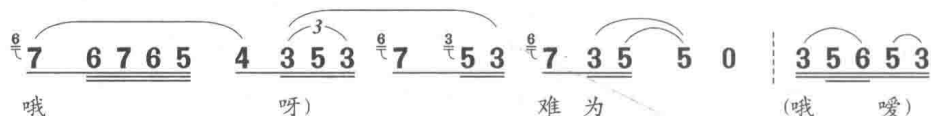
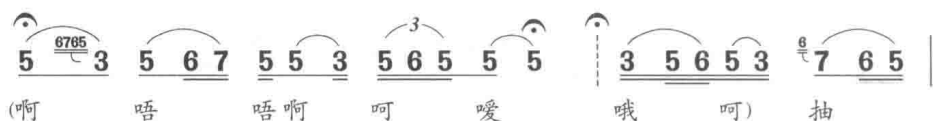
音乐详见谱例3。

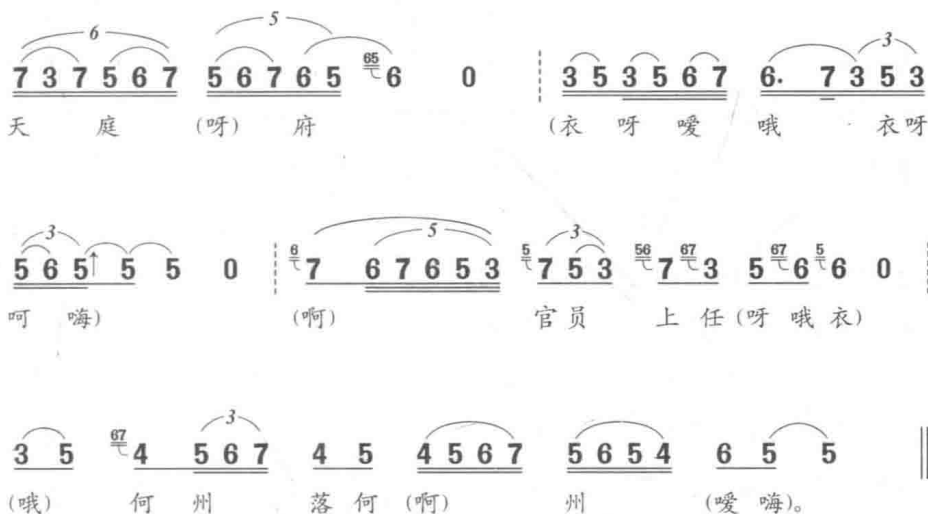
谱例 3:

瑶族民歌歌词演唱格式之三

实际演出首音为 C $\text{♩} = 60$
速度稍自由

文山州富宁县蓝靛瑶





演唱：黄应光 译词：黄廷锋 采录、记谱：杨晓勋

谱例3 的音乐结构图式如下。

图表十四：

复对应性句式单乐段结构

曲式：	引子	(a)	+	a	+	b	+	\parallel	$a^1 (a^3)$	+	$b^1 (b^3)$	+	$a^2 (a^4)$	+	$b^2 (b^4)$	\parallel	+	a^5
结音：	5		5		6		5		6		5		6		5			
词法：	衬词	第一句	衬词	第一句	第一句	衬词	第二句	第二句										
	6字	前2字	5字	中2字	后3字	7字	前4字	后3字										
	(衬词2字)		(衬词2字)	(衬词2字)		(衬词4字)	(衬词4字)											

在以上（谱例3）整首歌曲演唱中，演唱者一方面将歌词的不同片段揉碎，并在这些词语之间加入许多的衬词进行填充，另一方面又把歌词中间和尾部的某些词语片段提出来，按一定的传统习惯，有规律地反复吟唱，致使短短的两句歌词，被放入了可长达十余个乐句的篇幅内唱完。上例歌曲全曲共有十二个乐句（乐句的划分参见谱例3的虚线小节线，即每一虚线小节线之间为一个乐句），其音乐材料与前述谱例2的音乐材料相同。第一乐句有

引子性质，全用衬词，其后的音乐为十一个乐句，除了第二乐句在音乐上有重复前一乐句的性质外，其后的十个乐句是由五对稍带变化的对应性上下句式结构组成。在歌词的配置上，该曲的第一乐句为衬词引子，第二乐句唱第一句歌词的头两个字；从第三乐句至第七乐句，要唱第三句歌词的后五字和第二句歌词的前三字，其间也插入不少衬词；从第八乐句到第十一乐句，则基本上完整地重复前面四个乐句的歌词内容；在最后一个乐句里，歌词重复的方法同前述“顺唱”的最后三个字重复方法一样，即先唱最末两个字，然后再从倒数第三个字开始，重复这最末的三个字。此类唱法及结构方式，云南的红头瑶和部分蓝靛瑶称其为“返唱”、“歌回”等，而富宁县石材村蓝靛瑶则称为“隔唱”，笔者在本文的分类分析中也把用这种反复方法演唱的民歌定名为“隔唱”。

(3) 综合类民歌

在实际的演唱活动中，还可看到将以上顺唱和隔唱方法结合起来演唱的情况。在这种情况下，一般以四句歌词为一曲体的循环周期，前两句歌词用顺唱，后两句歌词用隔唱；或倒过来，前两句歌词用隔唱，后两句歌词用顺唱，由此构成一个包括有 A、A¹ 两个用同质音乐材料略加变化的复对应性重复乐段^①。例如在笔者收集到的一首富宁县瑶族民歌风格道教仪式歌曲【炼度舞伴唱】里面（参见附录曲谱二十九《炼度舞伴唱》），其音乐以及歌词的基本结构就是这样的。

^① 复对应性重复乐段：重复乐段即两个同质材料构成的乐段，其复对应性可表现在一个上下句之间，也可表现在两个上下句即四句体的前两句与后两句之间，（江明惇：《汉族民歌概论》，上海音乐出版社 1982 年版，第 414—416 页），因此，复对应性重复乐段即指两个乐段之间也存在对应性关系。

图表十五:

复对应性重复乐段									
A (隔唱)					A ¹ (顺唱)				
曲式:	a	+	:b(b ¹) + a ¹ (a ²)	+ b ²	b ³ (引子) + a ³	+	b ⁴	+	a ⁴ + b ⁵
结音:	2		1	2	1	1	2	1	2
词法:	第一句	第一句	第二句	第二句	衬词	第三句	第三句	第四句	第四句
	前2字	后5字	前4字	后3字	4字	前2字	后5字	前4字	后3字
	(衬5字)	(衬5字)	(衬6字)	(衬3字)		(衬7字)	(衬5字)	(衬5字)	(衬7字)

二、瑶族道教韵腔的分类特征

瑶族道教仪式音乐是瑶族音乐中的一个重要组成部分。如上文所说,瑶族道教仪式音乐可分为声乐和器乐两个部分,由于器乐中的唯一形式——打击乐器的曲牌或器乐段落数量不多,所以作为主体部分的声乐曲——韵腔在瑶族道教仪式音乐中就显得格外重要了。在本文中,笔者根据韵腔在道教仪式中的演唱特点把其分为“吟诵体”和“咏唱体”^①两种类型。以下分别加以详述。

1. 吟诵体

由于道教仪式自身存在的特殊性,在仪式中有相当一部分经文是吟唱或诵念出来的,即虽然有一定的节奏,但没有明显的曲调(旋律)^②,笔者把这部分韵腔称为“吟诵体”。

吟诵体的经文唱诵顺序同筒唱型民歌歌词的演唱顺序一样,没有重复的经文,没有或较少有衬词;唱诵有小声的默念,也有大声的吟唱;有时有一两件打击乐器加以伴奏,这种情况下,常常是唱诵者自己敲打一件打击乐器,主要

① “吟诵体”、“咏唱体”:此分类参见曹本冶、蒲亨强:《武当山道教音乐研究》,台湾商务印书馆1993年版,第32页。

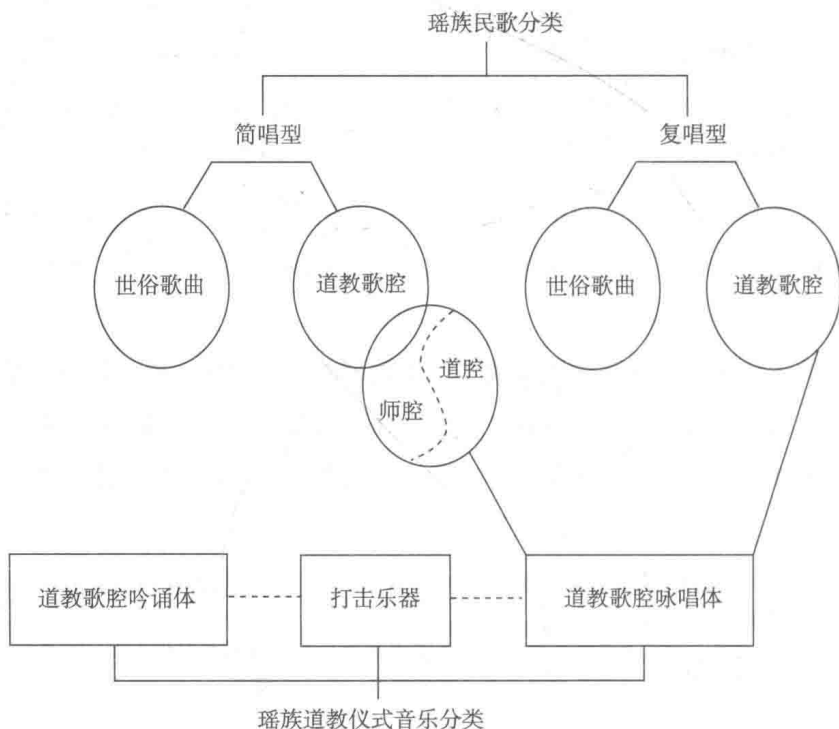
② 曲调、旋律:构成曲调或旋律的因素是多方面的,例如时间方面的节拍、节奏;音高方面的音程、调式;逻辑方面的旋律发展、曲式结构等等。参见江明惇:《汉族民歌概论》,上海音乐出版社1982年版,第265—266页。

起到节奏同步的作用；唱诵有时也不用打击乐器伴奏，其唱诵节奏常是均衡的，例如：X X X X | X X X X ……只是经文句式末尾一字稍作延长或停顿。据当地瑶族介绍，此种经腔常运用在几种具体情况里，其一是在唱诵某些长段的经文时，由于这些经文在仪式环节内部是必需的，而要想诵唱完整，又没有足够的时间，就采取默念或小声快诵的方式。

2. 咏唱体

与“吟诵体”韵腔相比较，“咏唱体”韵腔曲调鲜明，其中包含有在歌词上没有特殊重复方式的“简唱型”韵腔；同时也包含有在歌词上具有特殊重复方式的“复唱型”韵腔。因此，笔者联系到瑶族音乐中所存在的整体分类状况，在瑶族道教音乐的分类中，同样采纳并按照上述民歌分类特点，把“咏唱体”韵腔分类为“简唱型”韵腔和“复唱型”韵腔两个类别。在笔者叙述这两类韵腔以前，先请参阅以下瑶族音乐及民歌分类图示。

图表十六：



(1) 简唱型韵腔

简唱型韵腔的所有词（经文）、曲艺术特征，均同上文所述简唱型民歌的词、曲艺术特征一样。另外，简唱型韵腔是瑶族道教仪式音乐中的主体，即仪式中大部分经文都是采用简唱型韵腔来咏唱的。在仪式中，大部分简唱型韵腔都有打击乐器的伴奏。有关伴奏的节奏及其特点，请参见本章第四节。如同前文所述，在“度戒”仪式中，仪式的主持者还分为两方或两派——师方和道方，由于师、道两方所选用韵腔内容有所不同，故在分类上又可进一步细分为师腔和道腔^①两类（参见瑶族音乐分类图示）。

(2) 复唱型

同简唱型韵腔一样，复唱型韵腔的所有词（经文）、曲（音调）艺术特征均同上文所述复唱型民歌的艺术特征一样。另外，值得指出的是，在仪式中复唱型韵腔均为女性伴唱者所用，所谓“伴唱”均为为仪式程序进行伴唱。

在瑶族音乐中，道教韵腔与世俗民歌不同的是，韵腔常带有打击乐器伴奏，有时打击乐器还单独为某些仪式环节和仪式中舞蹈性场面进行伴奏，因而在瑶族道教音乐的分类中也应给予考虑（请参见瑶族音乐分类图示）。

第二节 旋律风格和调式

在道教音乐的简唱型韵腔和复唱型韵腔中，其旋律风格和调式调性有着较大区别和对比，以下分别予以详述。

一、简唱型、复唱型韵腔旋律风格和调式比较

瑶族民歌歌词格律主要是四句一首的七言体，也有五言或三言杂用，形式不拘一格。两句歌词称为“一条歌”，四句歌词称为“一对歌”。这种称呼是

^① 师腔、道腔：即师方和道方各自所唱的韵腔。

因瑶族民歌的手抄本，以两句抄成一行，故称“一条歌”；而四句抄成两行，则称“一对歌”^①。由于以上复唱型民歌，包括“顺唱”、“隔唱”，均在下句末尾三个字后有重复，所以瑶族歌词不仅要求下句歌词末尾两个字要独立成词，而且要求下句末尾三个字连起来也要成词，只有这样才能便于演唱。

“隔唱”唱法，衬词远比“顺唱”唱法用得更多，而且大量歌词要重复唱，要唱完一段完整的歌词内容要很长时间，瑶族歌手认为，这样唱才足以显示歌手的演唱才华。

在音乐上，复唱型韵腔的音乐风格^②与简唱型韵腔形成下述两方面较鲜明的对比：

1. 从旋律风格上比较，简唱型韵腔的旋律音程、调式较稳定、明确，节奏律动也较鲜明而有规律；而在复唱型韵腔中，其旋律线条一般较长，节奏律动不明显，旋律的音高、音程不稳定，游移音^③较多，尤其其中几首，如附录曲例十《拦师公》、曲例十一《拦道公》、曲例十二《大明动鼓》、曲例十九《婚宴对歌》（女唱）、曲例二十《婚宴对歌》（男唱）、曲例二十二《五台引歌》等在音律上都与简唱型存有较大差异。上文谱例1、谱例2、谱例3也是两种韵腔进行比较的范例，三个谱例，同样的歌词，同一个人演唱，同一个时间按顺序录音，却鲜明地表现出两种韵腔不同的旋律风格，即谱例1具有简唱型韵腔旋律风格，而谱例2、谱例3旋律具有复唱型韵腔风格。

2. 从调式上比较，简唱型韵腔调式多样，宫、商、角、徵、羽诸调式均有，而且调式色彩鲜明。例如宫调式有附录曲例二十四《请功曹》、附录曲例

① 参见尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成·云南省红河哈尼族彝族自治州·河口民歌卷》，河口瑶族自治县文化局等编，1990年（内部发行），第5—6页。

② 音乐风格：这里风格也可作特点来讲，音乐风格也即音乐特点。以下旋律风格也即旋律特点。参见中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》，商务印书馆1979年版，第322页。

③ 游移音：“游移”即摇摆不定。参见中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》，商务印书馆1979年版，第1383页。本文“游移音”指不稳定或在音高上飘移不定的音，如附录曲例十《拦师公》中的谱例等。除音的游移外，还有调式的游移，节拍的游移等。游移音和节拍游移可以分别参见江明惇：《汉族民歌概论》，上海音乐出版社1982年版，第345—347页和第315—316页。调式游移可参见黎英海：《汉族调式及其和声》第八章：调式的游移、“双重调式”，上海文艺出版社1959年版，第75—86页。

三十《杨二与九娘》等；商调式有附录曲例二十一《唱三元》、曲例二十三《唱川光》等；角调式有附录曲例十四《洞中咒》、曲例二十五《办香》等；徵调式有附录曲例六《召龙》、曲例七《罗白》等；羽调式有附录曲例十六《召兵马咒》、曲例三十九《罗白》等等。

相比较之下，复唱型韵腔由于旋律中音高和音程带有游移性和模糊性，调式色彩显得模糊、游移^①。笔者使用简谱记谱，从谱面现象看，复唱型附录曲例有的记为 Sol 调式，有的记为 Do 调式，还有的记为 Re 调式等。细加分析，复唱型韵腔总是以上、下对应性的两个相似乐句在不断反复或变化反复，而且下句落音总是上句落音的下方二度，有时是下方大二度，有时甚至是下方小二度。例如在旋律音高、音程较明确的部分附录曲例中，上、下乐句落音之间的音程关系均为大二度，如谱例 2、谱例 3 以及附录曲例十七《破狱》等；在旋律音高，音程不太明确和不太稳定的部分附录曲例中，上、下句落音之间的音程关系可能是小二度，也可能是大二度，例如附录曲例十《拦师公》、曲例十一《拦道公》、曲例十九《婚宴对歌》等。从现场采录的情况看，有的附录曲例是年轻姑娘的演唱录音，有的谱例却是成年歌手，而且是村里公认的好歌手的演唱录音，这些歌手在演唱简唱型韵腔时，音高、音程和调式都相当稳定、明确；而在演唱复唱型韵腔时，却也带上了上述复唱型类韵腔在音高、音程和调式上所特有的游移性、模糊性等旋律风格。因此，大致可以这样说，复唱型韵腔所特有的这些旋律风格和调式特点，可能说明瑶族在长期历史发展过程中已经逐渐形成一些自身特有的创腔思维、演唱方法和审美习惯。在音律、创腔、调式等音乐规律上，它们很可能不同于或者不适宜以一概而论的态度用五声调式，如宫、商、角、徵、羽去套用。瑶族复唱型韵腔中的这种特殊现象值得进一步从音律学上去进行研究。

考虑到以上问题，笔者认为本文中复唱型韵腔使用简谱记谱的调式并非已确定无疑，也正因为这一点，在本文音乐分析中，凡复唱型韵腔的调式称谓，笔者均使用相对较为客观的 Do 调式、Re 调式等名称，而不用诸如宫调式、商

① 调式游移：即由于曲调中主音或骨干音的游移性而造成调式的不稳定或不确定。调式游移可参见黎英海著：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社 1959 年版，第 75—86 页。

调式一类有鲜明汉族音乐色彩的调式称谓。另外,由于简唱型韵腔在以上旋律风格比较和调式比较分析中呈现出较多的汉族音乐风格特点(有关这一点请参见本章第五节:瑶族道教韵腔与汉族民歌的联系),因此在简唱型韵腔的音乐分析中,笔者仍使用汉族音乐的调式称谓,以便区分这两种不同类型的音乐。若不顾及于此,而在分析中轻率地、主观地试图去认定复唱型韵腔中某一首韵腔一定是或应该是什么调式,甚至认为是歌手没有把音唱准,都是不客观和粗率的做法。

3. 从结构上比较,一般来说,瑶族韵腔无论简唱型或复唱型,其音乐的曲式结构主要是以上、下句式为基础的多句反复结构,或称带变化的上、下句对应性结构。其中,复唱型中“隔唱”内部歌词反复较多,而且,有时一段完整的歌词中,演唱者时而两句歌词采用“隔唱”式,另两句又采用“顺唱”式(如附录曲例二十九,《炼度舞伴唱》)。或者“隔唱”与“顺唱”两种唱法不规则地交叉出现,而使音乐结构的篇幅显得比较庞大,但是,细致分析,其基本音乐结构仍不失为以上、下句为单一乐段的多次反复结构(或如上文所说的用同质材料加变化构成的复对应性重复乐段)。此类韵腔除了前面举例的附录曲例二十九《炼度舞伴唱》外,还有如附录曲例十《拦师公》、曲例十一《拦道公》、曲例十二《大明动鼓》等等。

二、简唱型韵腔的旋律类型梳理

在笔者实地考察的120余首仪式韵腔录音记谱中,简唱型韵腔约有80余首,占总数85%。在如此众多的简唱型韵腔中,几乎没有完全相同的旋律,但却感觉到有很多近似的音调。经统计、分析、整理,笔者把这些韵腔旋律归纳为五种旋律型^①,其方法是通过把这些韵腔旋律进行比较分析,把几首或十

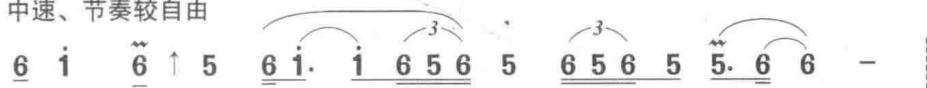
^① 旋律型:型即类型。旋律型即旋律类型,音调类型。旋律型的分析可以根据不同类型的音乐或不同的分析目的来归类,例如江明惇著:《汉族民歌概论》(上海音乐出版社1982年版,第373—378页),把旋律型归类为单向型、弧型、回返型等。另外,旋律型在道教音乐的研究分析中也曾有用过,例如,“腔”即“旋律型”的概念。参见曹本冶、蒲亨强著:《武当山道教音乐研究》,台湾商务印书馆1993年版,第165页。

几首在旋律风格、旋律特点及音型、音列、调式等方面相近似的韵腔集中起来, 抽出其中最具特点和代表性的一首, 选取其中一至二个乐句作为典型旋律型而分别归类。在此要特别说明的是, 为防止分析者(笔者)的主观性, 在“选取其中一至二个乐句作为典型旋律型”时, 笔者尽量采用完整的原乐句, 而避免个人的调整。另外, 为结合调式的分析, 笔者把这五种旋律型归入简唱型韵腔里最常出现的三种调式中, 即徵调式、商调式和羽调式。采取旋律型归类的目的, 一是为便于进一步集中把握、识别和分析其音乐风格和形态; 二是为方便此后进行不同地区、同民族和不同民族的音乐比较性研究, 例如本章后面对瑶族道教音乐与汉族的语言比较性研究。以下进行分析。

旋律型 I: 徵调式

谱例 4: (选自附录曲例七《罗白》)

中速、节奏较自由



(词略)



旋律型 I 的音列为三个音: Sol、La、Do, 调式为徵调式。一般两个乐句为一乐段, 上句落 La, 下句落 Sol。其中带有两个特性音型, 第一个特性音型为前乐句开头带切分音的旋律片段 6 1 6, 在这一类型的韵腔中, 有时这一切分节奏的基本形态会被改变, 但乐句开头使用弱起节拍或切分节奏, 以及采用 La、Do 两音起头等特点基本是可以保持的; 第二个特性音型为:

(片段1) (片段2)



在此类韵腔将要终止之前的一段旋律中, 往往由以上“片段 I”的旋律进行和“片段 II”的结束方式二者组成一个完整的终止式。属旋律型 I 的韵腔有: 附录曲例八《请阴阳师》、曲例九《踏三台》、曲例三十六《罗白》等。在此类韵腔中, 有些曲例虽然在音列数目上有所增减, 但并不影响其与旋律型

I 曲调群体相属的基本风格。此外，值得一提的是这一曲调群体中，常有“前短后长”一类切分音型出现，如 6 i. 5 5. 等。

旋律型 II：徵调式

谱例 5：（选自附录曲例六《召龙》）

中速



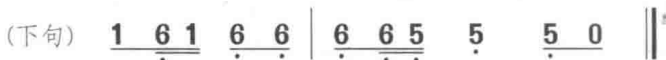
（词略）

看得出，旋律型 II 是在旋律型 I 基础上的变体。旋律型 II 除了在音列中增加了 Mi 音和节奏上有所变化外，节拍律动感则较旋律型 I 为均衡和有规律。其他特征，如旋律型 I 的两种特性音型、段末终止处的音程关系，以及句末的落音、调式等都是相同的。属于旋律型 II 的韵腔有附录曲例三十五《踏三台》、三十七《功曹献茶》和曲例三十八《拜香》等。

旋律型 III：徵调式

谱例 6：（分别选自附录曲例十八《十供献》的第一乐句和曲例二十七《呈启请九帝》的末乐句）

中速

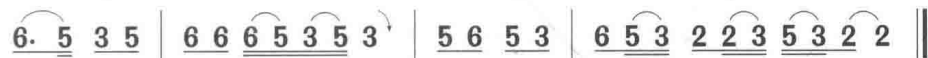


旋律型 III 的特性音型有两个：其一为上句，其二为下句。此型的音列为：Sol、La、Do、Re。上句落音为 Do，下句落音为 Sol。调式为徵调式。旋律进行中，节拍（板眼）为有板，律动感较明显，其前长后短 X X X 的节奏型较多。与旋律型 III 基本类似的韵腔除了以上两首外，附录曲例二十四【请功曹】这首韵腔也基本上是由旋律型 III 第一句发展而来，调式也改变为徵调式。类似这种情况的例子还有附录曲例十三《献香》等。

旋律型Ⅳ：商调式

谱例 7：（选自附录曲例二十一《唱三元》）

中速

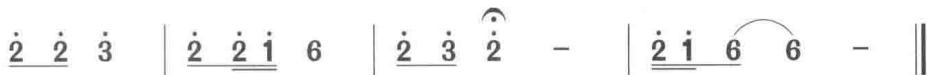


(词略)

旋律型Ⅳ，其音列为 Re、Mi、Sol、La，属于这一旋律型的韵腔，一般前句落音为 Mi，后句落音 Re，两个乐句为一个乐段，调式为商调式。旋律中节拍的感觉明显，但前句与后句相比，往往在结构长度上很不匀整。旋律型Ⅳ也有两个特性音型：其一为：6. 5 3 5 | 6 5 3，此类音型以 La、Sol、Mi 三音为骨干音，来回环绕和穿梭。其二为：5 3 2 2 3 5 3 2 2，附录曲例二十一《唱三元》采用的是带变化的上下句式复叙性乐段结构，特性乐汇：5 3 2 2 总是在下句结束处较为固定、有规律性地出现。与此较为一致的韵腔有附录曲例二十三《唱川光》、曲例二十八《十二方位》、曲例四十一《洞中咒》等。在这些韵腔中，旋律骨干音也和句末音型均相同。此外，还有一些韵腔虽在旋律上稍有发展，但其中某些旋律音型（乐汇），尤其是段末终止音型仍与旋律型Ⅳ相同，乃是此型的变体形式。此类韵腔有附录曲例三十一《道公舞》、曲例三十四《叹亡故》等。《道公舞》这首韵腔的旋律发展很有意思，该曲的表演形式为边舞边唱，为配合舞蹈，该曲在保持旋律型Ⅳ特有的旋律骨干音和终止音型的同时，用板式变化的手法，使原来较为短小、精练的旋律线条绵延地伸展开来。

旋律型Ⅴ：羽调式

谱例 8：（选自附录曲例四十二《五龙祭》）



凡归属于旋律型Ⅴ的韵腔，一般来讲，其第一句落音几乎都是在 La 音上，第二句即乐段的落音也为 La 音。音列为 La、Do、Re、Mi，调式为羽调式。旋

律型V有一个特性音型为： $\dot{2} \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{2} \dot{1} 6$ ，即旋律型V的前一个乐句。该特性音型强调Re-La四度框架，在Re音的持续进行中，插入了带辅助音性质的最高音Mi音，落音为La；下句： $\dot{2} \dot{3} \dot{2} - \dot{2} \dot{1} 6 6$ 。|| 在Re音上延长驻留，更突出了此音在整个曲调中具有的重要地位。节拍时值上较自由，常常经前十六分音符的 $\dot{2} \dot{1} 6$ 到调式终止音La音上，在旋律风格上带有很浓的汉族民歌气息。属于这一旋律型的代表性韵腔还有附录曲例十五《贺楼》、曲例三十二《葶宴川光》、曲例三十九《罗白》和曲例四十二《五龙祭》等，这些韵腔的旋律骨干音和旋律风格以及句末、段末落音与旋律型V基本相同。

以上五种旋律型详见下图。

·图表十七：

	旋律型	资料编号	地区、瑶族支系	教派	结音
徵调式	旋律型 I	附录曲例七	河口县，蓝靛瑶	师	Sol
		附录曲例八	河口县，蓝靛瑶	师	Sol
		附录曲例九	河口县，蓝靛瑶	师	Sol
		附录曲例三十六	河口县，蓝靛瑶	师	Sol
	旋律型 II	附录曲例六	富宁县，蓝靛瑶	师	Sol
		附录曲例三十七	富宁县，蓝靛瑶	师	Sol
		附录曲例三十八	富宁县，蓝靛瑶	师	Sol (la)
	旋律型 III	附录曲例十八	富宁县，蓝靛瑶	道	Sol
		附录曲例二十七	富宁县，蓝靛瑶	道	Sol
		附录曲例二十四	富宁县，蓝靛瑶	师	(Do)
		附录曲例十三	河口县，蓝靛瑶	师	(La)
商调式	旋律型 IV	附录曲例二十一	富宁县，蓝靛瑶	道	Re
		附录曲例二十三	富宁县，蓝靛瑶	师	Re
		附录曲例二十八	富宁县，蓝靛瑶	道	Re
		附录曲例四十一	河口县，蓝靛瑶	道	Re
		附录曲例三十四	河口县，沙瑶	道	Re
		附录曲例三十一	河口县，沙瑶	道	Re
羽调式	旋律型 V	附录曲例四十二	河口县，蓝靛瑶	道	La
		附录曲例三十九	河口县，蓝靛瑶	师	La
		附录曲例三十二	河口县，沙瑶	师	La

通过以上分析,笔者认识到:在瑶族道乐简唱型韵腔中,看上去如此众多的韵腔,彼此之间的关系是“貌”不“合”,却“神”不“离”;即在表面上各韵腔不相同的情形下,欲通过为数不多的几种旋律型和节奏形态,使各曲在音列、音阶、调式、句末落音、段落终止式及特性音型上表现出内在的同一性。对于各种旋律型,师方和道方还表现出某些选用的偏向性区别,如图表十七中的旋律型I、II一般系师用唱腔;旋律型IV的唱腔主要为道方选用;其他旋律型又表现出师、道不分的现象,如旋律型III、V即是如此。从图表十七中可以看出,虽然河口县与富宁县在地理位置上相隔甚远,但在两地相同的民族支系(蓝靛瑶)和不同民族支系(蓝靛瑶与沙瑶)的旋律风格上表现出很多一致性。这说明,可能远在两地瑶族过去有过共同生活的时期,这些音乐作为他们的共有文化就已经存在了。

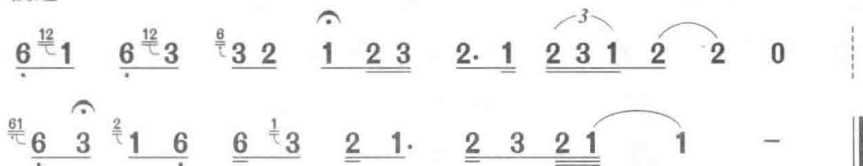
三、复唱型韵腔的旋律型梳理

复唱型韵腔的旋律风格与简唱型韵腔的旋律风格有着较鲜明的对比,这种对比主要是通过音律、音阶、调式、节奏以及演唱方式等方面表现出来。有关复唱型与简唱型两者在旋律风格和调式调性等方面的比较,上文已有分析。在此,笔者将其旋律形态顺接简唱型旋律形态分析的编号(即旋律型编号),继续编为“旋律型VI”和“旋律型VII”来进行分类分析。

旋律型VI: Do 调式

谱例9:(选自附录曲例二十九《炼度舞伴唱》)

慢速



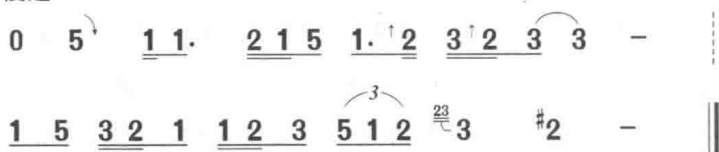
旋律型VI音列为 La、Do、Re、Mi, 调式记谱为 Do 调式, 其结构是由上、下两个乐句进行变化反复的对应性乐段结构; 上、下句落音始终是较为明确的大二度关系。在旋律的节奏特征上, 与前面五个旋律型相比较, 此类旋律曲调

表现出较弱的节奏律动性，可能是较多使用衬词的原因，音乐进行带有明显的随意性，没有较规律的节拍感。属于旋律型 VI 的韵腔还有附录曲例十《拦师公》等。

旋律型 VII: Re 调式

谱例 10: (选自附录曲例十一《拦道公》)

慢速



旋律型 VII，音列为 Re ($2^{\uparrow}2^{\#}2$)、Mi、Sol，同大多数复唱型旋律风格的韵腔一样，旋律中，主音—终结音—Re ($2^{\uparrow}2^{\#}2$) 音高游移，对应性的上、下句音程呈小二度关系，即上句落 3 (Mi) 下句落 $\#2$ ($\#$ Re)，这种句末落音为半音关系的旋律风格，在复唱型的韵腔中是极为普遍的，因而也是复唱型韵腔旋律风格的一大特点。比较而言，在旋律型 VI 里，虽然其上下句的落音是以大二度关系为主，但在整个附录曲例中，上、下句落音常有 $\downarrow 2$ (\downarrow Re) 和 $\uparrow 1$ (\uparrow Do) 的变化特点。此外，在旋律型 VII 中，还可以听（看）到一个很有特点的旋律

音型：1 5 3 2 1 1 2 3 5 1 2 $\overset{23}{3}$ $\#2$ 。这个旋律特性音型有两个主要特征：一是前半部分音阶式级进的旋律，即从音列中最高音进行到最低音而

后又倒影式的级进到最高音；二是后半部分的终止式旋律型 5 1 2 3 $\#2$ 。这种半音关系的句末或段末旋律终止风格，在复唱型韵腔里是极为普遍的。现在笔者可以回到前面旋律型 VI，分析其特性音型，笔者可以看到在第一句（以虚线小节线为两乐句的划分）的第三、第四拍上，以及第二句的第三、四、五拍上两个地方旋律级进的风格，与旋律 VII 的特性音型是相同的；如果再详细看一下旋律型 VI（附录曲例二十九《炼度舞伴唱》）的整个谱例或听整首录音就会感觉到，旋律型 VI 和旋律型 VII 的音乐如出一辙，好似孪生姐妹一样。之所以把它们划分为两个旋律型，主要是由于它们上、下句结音的音程关系不同，前者为大二度音程，后者为小二度音程，这对于复唱型韵腔的比较认识是很重

要的。属旋律型Ⅶ的韵腔还有附录曲例二十二《五台引歌》等。

除上举旋律型Ⅵ、旋律型Ⅶ的两首谱例外，附录曲例十《拦师公》、曲例十二《大明动鼓》、曲例十七《破狱》、曲例十九《婚宴对歌》（女唱）和曲例二十《婚宴对歌》（男唱）均在旋律风格、调式调性、结构、节奏等方面带有复唱型韵腔（或民歌）特具的共性特点。值得一提的是，附录曲例十九《婚宴对歌》（女唱）和曲例二十《婚宴对歌》（男唱）两首民歌，是在主人家为小儿子举行度戒仪式的当天晚上，穿插进大儿子的婚礼筵宴时唱的，这对主人家来说，紧接着举行两个仪式，在经济上可以节省一笔不小的开支，而对两个仪式的执行者和参与者来说，似乎也没有什么冲突。由此说明一个问题，即无论从俗、道两者的仪式音乐，还是从俗、道的仪式生活等方面加以比较，均可看出彼此的关系是相互结合、相互影响，或者说在很多方面是可以互通的。

第三节 曲体结构和节奏

一、简唱型韵腔的结构

简唱型韵腔的曲体结构可分为四种类型。

1. 连续句式乐段结构。所谓“连续句式”即曲体结构内部之间关系很难按乐句加以划分。如附录曲例五《上香》、曲例八《请阴阳师》和曲例三十八《拜香》等。在大多情况下，这些韵腔其共同特点是虽有明显的旋律线条（包括音高和节奏），但由于有的经文无明显句读，如曲例八《请阴阳师》，而使音乐也无太多停顿的感觉，仿佛一气呵成，一贯到底。

2. 长、短句式乐段结构。在这一类型中，曲体结构内部关系可大致按乐句进行划分，但有时这种划分显得过于勉强，或者句与句之间在句幅上比例极不均衡。如附录曲例四《洞中咒》、曲例六《召龙》、曲例十三《献香》、曲例

二十四《请功曹》、曲例二十七《呈启请九帝》等。

3. 带对比性因素的乐段结构。在曲体结构内部不仅可以明显划分乐句,而且不同乐句的排列较有规律,在不同乐句的结构关系上存在对应性(上下句)、展衍性(起承转合)等因素。如附录曲例七《罗白》、曲例十八《十供献》、曲例二十三《唱川光》、曲例二十八《十二方位》、曲例三十九《罗白》、曲例四十《五份书》等。

4. 单一乐句变化的复叙性乐段结构。在此类曲体结构内部,虽有明显乐句划分,但每乐句落音均相同,其旋律也大同小异,如附录曲例四《洞中咒》、曲例四十一《洞中咒》。或者全曲就是仅以一个乐句作多次反复的单乐段,如附录曲例十四《洞中咒》、曲例十六《召兵马咒》、曲例二十五《办香》、曲例二十六《行道》等。

*上述简唱型唱腔里的四类曲体结构,在基本的篇幅长度上均没有超出单乐段范围。

在乐句的终结音方面,以上、下乐句是大二度音程关系的结音为多见,如附录曲例六《召龙》、曲例七《罗白》、曲例三十六《罗白》、曲例三十七《功曹献茶》等。两句之间的结音为四、五度音程的情况也有,但不多见,如附录曲例二十八《十二方位》、曲例三十九《罗白》和曲例四十《五份书》等。

二、复唱型韵腔的结构

复唱型韵腔音乐从谱面视觉上看起来是繁杂得多,但就曲体结构而言,完全可以归纳为一种类型,即带变化的上、下句对应性结构或复对应性结构(参见上文瑶族民歌分类特征中复唱型民歌的分析)。在某些情况下,由于在乐句中较多使用衬词和经文的重复演唱,形成了主要体现歌词结构特点的“顺唱”、“隔唱”等不同格式,使得乐曲在内部结构上有所扩充,但这都不影响其为带变化的上、下句对应性结构或复对应性的基本曲体结构。如附录曲例二十九《炼度舞伴唱》等。

另外,所有复唱型韵腔在上、下两句落音的音程关系上,总是呈二度关系,下句总是上句的下方大二度或小二度。如附录曲例十《拦师公》、曲例十一《拦道公》、曲例十二《大明动鼓》等。

从简唱型和复唱型韵腔的结构总体来看,两类韵腔有着很多相互联系的共同点,如两者多为上、下句结构,两者多为二度音程的上、下句落音关系等,这些都说明虽然二者的演唱方式不同,旋律风格不同,甚至调式、音律也可能不同,但两者仍然有着另外一些音乐的内在规律和音乐审美取向上的联系。

三、简唱型韵腔、复唱型韵腔的节奏

节拍节奏是体现音乐风格的一个重要方面。在瑶族道乐中,师方与道方的音乐在节奏上有明显的区别;在简唱型韵腔与复唱型韵腔之间,节奏律动也有鲜明对比。

在瑶族的整个道乐中,有两种节奏音型是较为突出的,其一是前疏后密,或长短型,即 $\underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}}$; 二是前密后疏,或短长型,即 $\underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}} \cdot \ \underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}} \cdot$ 。前者在瑶族道乐中通常代表道方的音乐;后者则通常代表师方的音乐。这两种节奏音型除在打击乐伴奏中尤其明显外,在韵腔所使用的节奏里也都有所表现。例如在属道方韵腔的附录曲例十四《洞中咒》、曲例十八《十供献》、曲例二十五《办香》、曲例二十六《行道》、曲例二十七《呈启请九帝》、曲例二十八《十二方位》、曲例四十一《洞中咒》等曲谱中,前疏后密的后十六分音符节奏音型占有主导地位,尤其附录曲例十八《十供献》、曲例二十七《呈启请九帝》中打击乐器的加入,使这一节奏特点更加突出。

师方的节奏特点在韵腔中也有表现。例如附录曲例八《请阴阳师》、附录曲例十五《贺楼》等。师方前密后疏的前十六分音符节奏音型有时常会演化为 $\underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}}$ 一类的切分音型,例如附录曲例四十《五份书》;或者有时就直接采用具有相似性质的 $\underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}} \ \underline{\text{X}}$ 均分型节奏,例如附录曲例十三《献香》中的某些片段,这种由短长型变为均分型的节奏现象在师方打击乐演奏中尤为明显,这一点将会在本章第四节中详细论述。

以上道方和师方韵腔各自的节奏特点虽有明显区分,但上述一些节奏倾向仅是在简唱型韵腔中较为明显,而在复唱型韵腔中,若没有打击乐器的参与,这种节奏的区别就很微小了。如附录曲例十一《拦道公》。值得一提的是,在舞蹈性较强的韵腔中,出现了二拍子与三拍子混合的韵腔,如附录曲例三十《杨二与九娘》;甚至还存在极少部分从头至尾均为三拍子的韵腔,如附录曲例三十五《踏三台》,这一节拍节奏形态在整个瑶族道乐中都是极为少见的。

从总体来看,瑶族道乐中综合节拍、节奏(小节的划分)和结构等因素在内的音乐形态划分,是以呈非方整性^①的乐句和散句(散板)结构居多,纯粹的方整性乐句、乐段在瑶族道乐中至今还未曾发现。仅从节拍来看,多数情况下只能从句末或段末落音来划分乐句,而难于规律性地按节拍的强弱交替来划分小节线,在已进行了小节线划分的谱例里,很多时候并不意味着这些音乐旋律本身便具有强弱或板眼变化,有时记录时值也是大略的,从某种程度上看小节线在其中仅起到辅助计算节拍单位和给乐句一个大致的划分作用,特别是复唱型韵腔大多是这样。

第四节 打击乐器及其节奏

瑶族道教仪式音乐中所用乐器均为打击乐器,主要有鼓、铃、铙、钹、锣等。以下述及这些打击乐器的运用情况和音乐形态特征。

瑶族道教仪式中,打击乐起了很重要的作用,其中鼓是尤其不可缺少的打击乐器。师公、道公均认为:鼓声具有上通天神,下避邪恶的作用;仪式中一旦动鼓,就已向天神表示人们准备与天神进行联络,并向天神祈求保佑。因此,鼓是瑶族道教仪式中极重要的“法器”,是人与神之间进行联络的特殊工具,通过这种“法器”而产生的音响节奏,是人与神之间进行沟通的特殊

^① “所谓方整性结构的概念,一般是指以四小节为一组的结构,或以四小节为基础的简单的偶数倍数为—组的结构。”非方整性结构即除此之外的乐句或乐段结构。参见吴祖强编著:《曲式与作品分析》,人民音乐出版社1962年版,第78—79页。

语言。

在瑶族道教仪式音乐中，打击乐的节拍节奏大致有以下四种类型：

一、持续性长短型节奏音型

即前疏后密的后十六分音符类型，如：X X X X X X，或者 X X X X 0 | X X X X 0。这类节奏型在度戒仪式中是道方的代表型节奏，其打击乐节奏一经出现，往往就意味着道边的仪式活动已经开始或正在进行。这一节奏形态主要使用法鼓来演奏，如附录曲例十一《拦道公》、曲例十八《十供献》（道唱）、曲例二十七《呈启请九帝》（道唱）、曲例四十一《洞中咒》（道唱）等；在法鼓演奏这一节奏形态时，其他打击乐器，如锣、鐃、钹等作为织体中的低音乐器或延音乐器，将会演奏持续性的长音节奏音型，对法鼓进行伴奏，如附录曲例四十三《动鼓》、曲例四十四《道公动鼓》、曲例四十五《炼度舞》等。

二、持续性短长型节奏音型

即前密后疏的前十六分音符类型，如：X X· X X·。这种节奏音型在度戒仪式中主要代表师方的仪式活动，包括打击乐对韵腔的伴奏以及迎接师公的到来等，如附录曲例四十六《动鼓》（一）、（二）、曲例四十七《师边动鼓》（一）等。师方这一节奏音型有时会演化为均衡的节奏，即在师方的演奏中，时而为前密后疏型，时而为均衡型，如：X X X X，同时，其他打击乐器也都会不停地、持续地演奏同样的节奏音型，如附录曲例四十七《师边动鼓》（二）。这种节奏的变化尤其在速度较快的韵腔伴奏中容易出现，或者在一些复唱型韵腔中，韵腔的演唱与打击乐的伴奏形成一种紧打慢唱的效果。

三、非律动性的零散节奏音型

非律动性的零散节奏音型，例如散打或持续性的快速均分节奏型，这类节

奏一般出现在仪式的一些仪程环节过渡之间，或为一些带有舞蹈性的仪程进行伴奏时出现，主要具有描摹场景或烘托气氛的作用，如附录曲例三十《杨二与九娘》、曲例三十一《道公舞》等。

四、律动性的混合节奏音型

有律动性的混合节奏音型在瑶族道乐里尚不多见。但它一经出现，便给人一种稳定、有序之感。如附录曲例三十三《度财川光》中，鼓与小锣的节奏音型都不固定，但演奏得平稳有致、棱角分明，配合相当默契，似乎给人一种乱中有序的感觉，属于这一类节奏音型的还有附录曲例三十四《叹亡故》、曲例三十七《功曹献茶》等，都是在韵腔乐句之中穿插规律性的打击乐片段。

从以上整个度戒仪式中打击乐器的运用以及打击乐的节拍节奏来看，总体上师方、道方的节奏类型是有区别的，但不一定非常严格。对于一些较熟练的乐手来说，有时其打击乐伴奏可以与韵腔唱腔旋律的节拍节奏形成固定关系，彼此配合得很好，音乐很有特点。但在大多数情况下，仪式环节或韵腔演唱中，打击乐器的节拍节奏与韵腔唱腔的节拍节奏不是同步进行的。呈现出通常所说的“各吹各打”的场面。

第五节 瑶族道教音乐与汉族传统音乐的联系

一、瑶族道教韵腔与汉族民歌的联系

“瑶族道教音乐是什么样的？”相信这一问题通过附录曲例曲目的呈示和分析对其已经有了一个基本的认识。但对于“瑶族道教音乐为什么是这样的”，笔者带着这一问题再次（第二次）走访了当地瑶族。

当地瑶族把道教仪式中笔者分类为“简唱型”的韵腔（请参见本章第一节中1. 简唱型民歌）称之为“法歌”，把笔者分类为“复唱型”的韵腔（请参见本章第一节中2. 复唱型民歌）称之为“山歌”。据当地瑶族声称，“法歌”除在道教仪式中外，平时生活中是不唱的，而“山歌”除在平时生活中演唱外，道教仪式中也唱，但主要是为仪式的某些仪程进行伴唱，起到增添气氛的作用。

以上“山歌”在当地瑶族中的运用（演唱）情况，经笔者观察和前文的分析，证实当地瑶族所述属实，即“山歌”（复唱型韵腔）主要在道教仪式中用作伴唱和在屋外迎接师公、道公和大明时等仪式非正式场合演唱以及一些仪式环节中间和某些舞蹈中作为伴唱。在平时生活中，“山歌”（复唱型韵腔）也可以在各种不同场合演唱，例如屋内唱的和屋外唱的；也可以演唱各种不同内容，例如有唱劳动、唱爱情、唱婚丧和唱述古老传统的盘歌等等，如附录曲例十九《婚宴对歌》（女唱）、曲例二十《婚宴对歌》（男唱）等。

从以上调查分析的情况来看，道教仪式复唱型韵腔（即当地瑶族称之为“山歌”的韵腔）的来源是很清楚的，即来源于瑶族世俗歌曲^①，但被当地瑶族认为除道教仪式之外，其他场合不会演唱的“法歌”，即简唱型韵腔又是出自于何处呢？为此问题，笔者试从以下有关瑶族道教中简唱型韵腔来源问题进行一些探讨。

简唱型韵腔是瑶族道教音乐中的主要部分，即所有经文的演唱（参见本文附录曲例谱例）均为简唱型韵腔。这类韵腔虽然演唱时使用瑶语，但经文全用汉字书写，加之其韵腔在音乐上所表现出来的种种特征，如旋律中明确的五声性音阶、调式，以及旋律风格和节奏形态，使人不免考虑到两个方面的问题：（1）除道教韵腔以外，瑶族世俗歌曲中是否有这样的旋律音调存在？（2）此类韵腔的旋律音调是否与汉族音乐有关联？

^① 这里用“来源于瑶族世俗歌曲”，是为了区别于非来源于瑶族世俗歌曲的“法歌”，即简唱型韵腔。“来源于瑶族世俗歌曲”也可以换一种说法，即“与瑶族世俗歌曲同类”，意即复唱型韵腔与瑶族世俗歌曲是相同的或同类的。

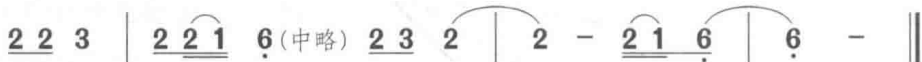
对于以上第一个问题，尽管当地瑶族说“法歌”只在道教仪式中演唱，但笔者仍然在当地出版的民歌卷^①中找到了一首名为“信歌”的世俗歌曲（参见附录曲例四十八），其音列、调式、旋律风格和旋律形态非常近似于简唱型韵腔旋律型Ⅱ一类的音乐特征，例如附录曲例六《召龙》、曲例三十五《踏三台》、曲例三十七《功曹献茶》、曲例三十八《拜香》等。在这本民歌卷中，另外一首名为“小小葫芦开白花”的世俗歌曲（参见附录曲例四十九），其音乐终止处的乐句非常接近于韵腔旋律型Ⅲ的下句终止，附录曲例四十九旋律中多次强调 La、Re、Do、La 的旋律进行，这也与旋律型Ⅴ相近似（请参见本章第二节：二、简唱型韵腔的旋律类型梳理以及下文谱例 11：旋律型Ⅴ）。使人更感兴趣的是附录曲例四十九这首民歌是用汉语演唱（参见曲末处的文字说明），虽然红头瑶与蓝靛瑶分属于不同支系，但这种与汉族有联系的民歌（无论在语言上或是音乐上），在当地瑶族（蓝靛瑶）的生活中就不会出现吗？所以，接下去的问题就是简唱型韵腔的旋律音调是否与汉族音乐有联系？

经查阅资料，笔者在一些云南、四川、广东、福建、湖南和湖北等地的汉族民歌中找到了与瑶族简唱型韵腔旋律型Ⅴ相类似的旋律音调，详见以下分析。

注：以下谱例中，凡画虚线处，均是与瑶族韵腔或韵腔旋律型相类似的曲调。

谱例 11：（选自附录曲例四十二《五龙祭》）

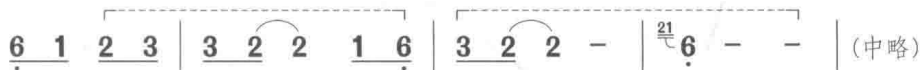
旋律型Ⅴ：羽调式



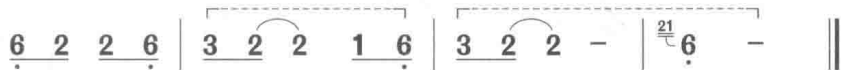
^① 参见：河口瑶族自治县文化局、民族事务委员会编，尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成·云南省红河哈尼族彝族自治州河口民歌卷》，（内部发行）1990年，第60—62页。

谱例 12: (云南 弥渡 汉族《小河淌水》)

(第一乐句)



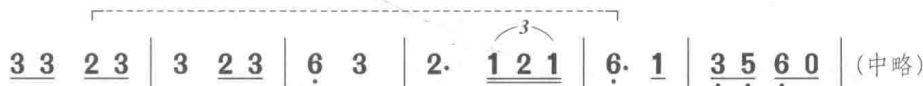
(第三乐句)



(参见中国艺术研究院音乐研究所编:《中国民歌》(第二卷),第一乐句和第三乐句,上海文艺出版社1982年版,第66—67页。)

谱例 13: (云南 汉族《十大姐》)

(第一乐句)



(第三乐句)



(参见同上书,第72—75页,第一、三乐句和第五乐句。)

谱例 14: (云南 汉族《放马山歌》)

(第一乐句)



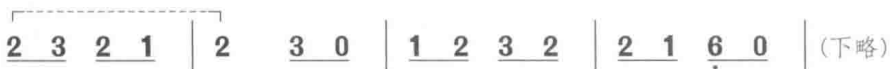
(参见同上书,第78页,第一乐句及全曲。)

谱例 15: (云南 鹤庆 甸北 汉族《不要媒人也成亲》)



[参见同上书,第80—81页,部分前奏(过门)。]

谱例 16: (四川东部 汉族《太阳出来喜洋洋》)



(参见同上书, 第 242 页, 第一乐句。)

谱例 17: (广东 梅县 汉族《八月十五月团圆》)

(第八乐句)

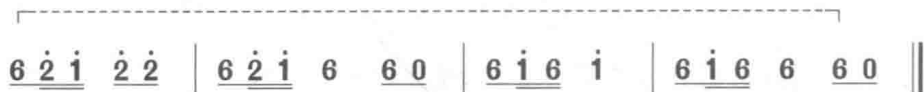
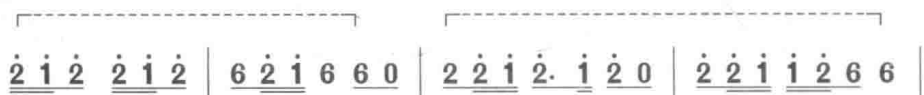
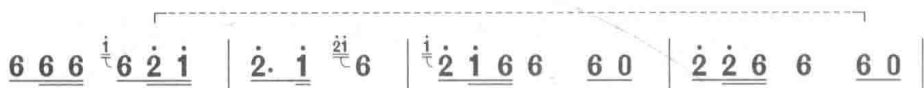


(第十二乐句)



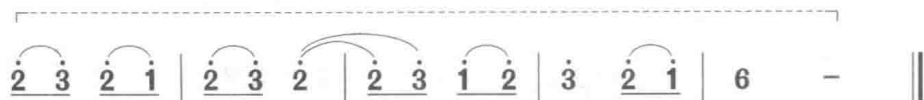
(参见同上书, 第 411—412 页, 第八乐句和第十二乐句。)

谱例 18: (福建 南平 汉族《驮柴歌》)



(参见同上书, 第 569 页, 全曲。)

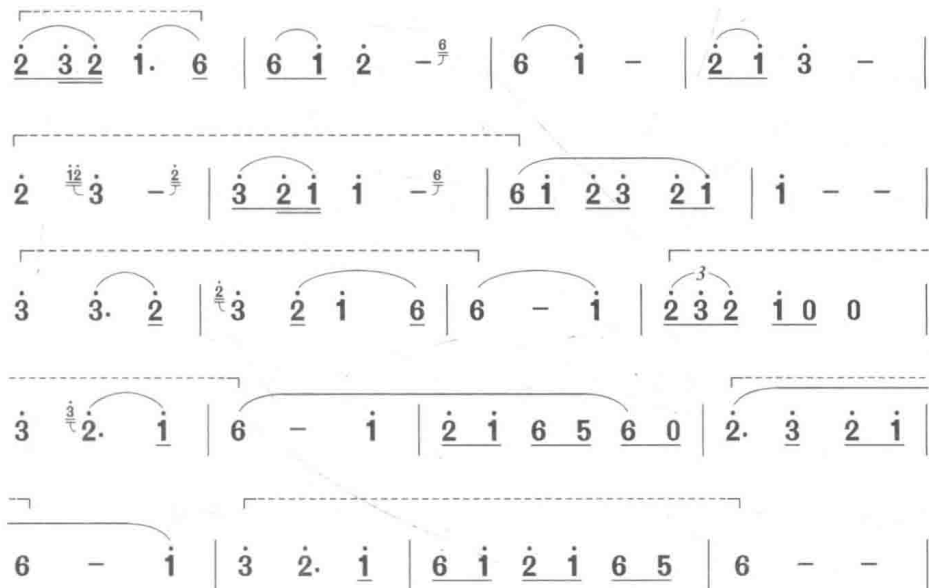
谱例 19: (福建 漳州 汉族《大溪出有溪边沙》)



(参见同上书, 第 606—608 页, 第一乐句。)

谱例 20: (湖南 嘉禾 汉族《一岁出生两岁女》)(伴嫁歌)

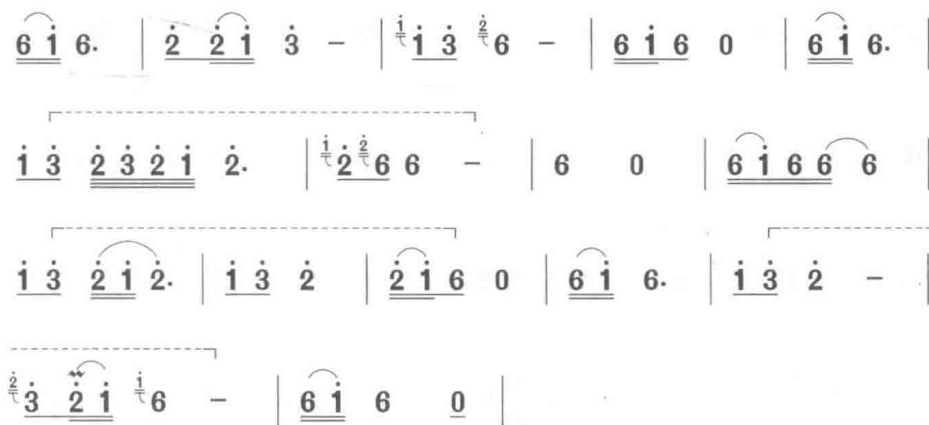
1 = D $\frac{2}{4}$



(参见中国艺术研究院音乐研究所编:《中国民歌》(第一卷),上海文艺出版社1980年版,第566—567页。)

谱例 21: (湖南 城步 汉族《江南草原羊成群》)(山歌·长安腔)

1 = D $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$



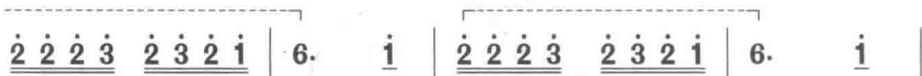
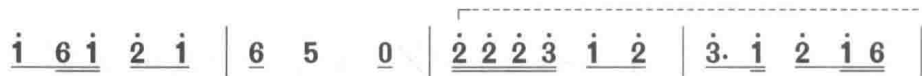
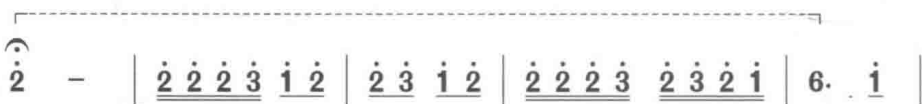
(参见同上书,第507页。)

谱例 22: [湖北 竹山 汉族《妇女放哨歌》(小调)]

1 = G $\frac{3}{4}$ 

(参见同上书, 第 427—428 页, 第一乐句。)

谱例 23: [湖北 利川 汉族《盼红军》(山歌·连八句)]

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

(参见同上书, 第 420 页。)

除以上例子外,笔者相信其他旋律型,如旋律型Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ,以及归属于这一些类型的大量韵腔中,由于其所具有的种种汉族音乐特征^①,同样也不难在其他一些汉族民歌中找到类似的旋律音调。

因此,总的说来,瑶族道教简唱型韵腔的旋律音调虽然与本民族简唱型世俗歌曲有联系,但却更多地与某些地区如中国南部和西南部一些地区汉族民歌的旋律音调有关联。这种关联是否与瑶族历史上的迁徙路线有关,此问题还有待作进一步的专题研究。关于以上瑶族道教简唱型韵腔与汉族民歌旋律音调的联系,笔者相信这一现象同某些汉族地区的道教宫观音乐也与一些民间音乐有联系一样^②,说明道教音乐(包括瑶族道教音乐)并非无源之水,其产生和发展过程是与本身所包含的历史、文化等背景因素息息相关的。

二、瑶族道教韵腔与汉族道教音乐的联系

瑶族道教的诸多方面,如信仰内容、文字和仪式方式等,在历史上曾受到汉族道教的许多影响,这些影响的结果至今仍在瑶族道教活动中留有痕迹。例如在瑶族道教所崇拜的神祇中也包括汉族神祇崇拜中的至高天尊、诸天神、地祇、人鬼、仙真等等;以及在瑶族道教音乐中所使用的各种型制的法鼓(大、小扁木鼓)、大锣、小锣、铙、钹、法铃等均与汉族道教或民间音乐中常用的各种打击乐器相类似。对于“法鼓”在仪式中使用及其功能观念,师公、道公们认为:“鼓声具有上通天神:下避邪恶的作用;仪式中一旦动鼓,就已向天神表示人们准备与天神进行联络,并向天神祈求保佑。”……“鼓是人与神之间进行联络的特殊工具,通过这种‘法器’而产生的音响节奏,是人与神

① 汉族民歌特征首先是其音调的五声性,以及由此从音高、音程、节拍、节奏、旋法规律、调式和结构等方面表现出来的特性而构成。音调的五声性参见杜亚雄编著:《中国少数民族音乐》(一),中国文联出版公司1986年版,第17—19页。汉族民歌特征参见江明惇:《汉族民歌概论》,上海音乐出版社1982年版,第263—429页,有关汉族民歌的旋律分析。

② 参见曹本冶等编写:《中国道教音乐史略》,新文丰出版公司1996年版,第85—87页。有关道教音乐与民歌的相互关系和相互影响的实例,请参阅曹本冶、蒲亨强:《武当山道教音乐研究》,台湾商务印书馆1993年版,第374—383页。

之间进行沟通的特殊语言。”此观念和运用情况完全雷同于汉族道教——在汉族道士心目中，各种打击乐器并非简单的音乐工具，它们具有特殊的法力意义，兼有祭具之功效，故将其与令箭、宝剑、天蓬尺、镇坛木、法铃等器相提并论，统称为“法器”，意味有“魔法”之器^①，鼓也被称为“法鼓”。道士认为，建醮时奏鸣法鼓，可以“震起法众，祛除邪气”，可以“通报鬼神”、“普度众生”等等^②。二者对“鼓”的观念是如此相似，其相互间的联系也决非巧合。

此外，瑶族道教简唱型韵腔中的歌词（经文）均同汉族道教经文，其音乐是否会与某些汉族道教音乐有具体的联系呢？经查阅资料，笔者在以下一些音乐中，找到了在瑶族道教简唱型韵腔与汉族道教韵腔之间，某些音调或旋律型也存在相互联系的情况。

谱例 24：（四川道教音乐《下水船》）

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

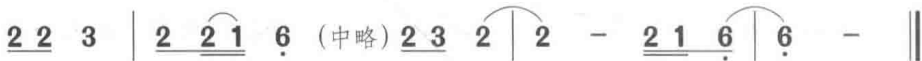


（参见王纯五、甘绍成编著：《中国道教音乐》第一乐句，成都西南交通大学出版社 1993 年版，第 73 页。）

以上韵腔，其调式主音 Re 经 Mi 进行到调式骨干音 La 的旋律音型，很近似于瑶族道教简唱型韵腔中旋律型 V 的旋律线条。

谱例 25：（选自附录曲例四十二《五龙祭》）

旋律型 V：羽调式



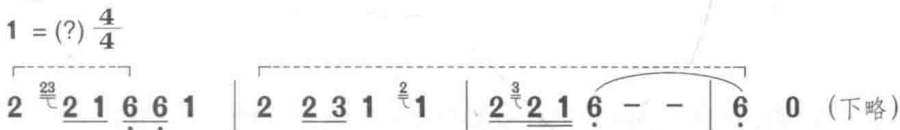
在下面一首同样是四川道乐的韵腔中，以上旋律进行特点，即调式主音 Re 经 Mi 进行到调式骨干音 La 的旋律音型表现得更为明显，尤其是第一乐句，

① 参见曹本冶、蒲亨强：《武当山道教音乐研究》，台湾商务印书馆 1993 年版，第 160 页。

② 详见本章音乐风格的分析以及本章第五节：瑶族道教韵腔与汉族民歌的联系。

其整个旋律进行轮廓，与简唱型韵腔旋律型V几乎完全是一致的。

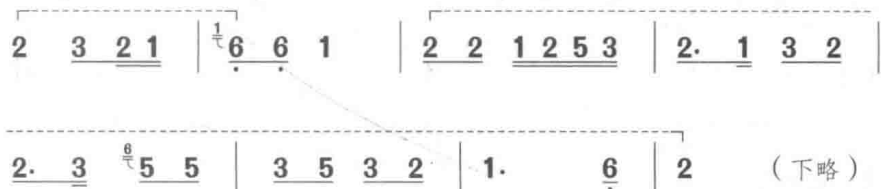
谱例 26: (四川道教音乐《十供养》)



(参见同上书，第76页。第一乐句和第三乐句。)

与上面同样的一个旋律音调，即简唱型韵腔旋律型V，在武当山道乐中也有相同实例。

谱例 27: [武当山道教音乐《吊挂》(阳调)]



(参见曹本冶、蒲亨强：《武当山道教音乐研究》，台湾商务印书馆1993年版，第393页。)

在上书中，经作者把《吊挂》一类韵腔旋律分析整理后，从中抽提出“主腔”即旋律型^①，例如在上书中第186页，《吊挂》(晚坛)的主腔为：2 $\underline{2321}$ | $\underline{1\ 6}$ 1 |，这一旋律型与简唱型韵腔旋律型V无论从音列，以及音级间的级进顺序，即2 3 2 1 6均极为相似。更有意义的是，经作者用武当经韵与“流传面广，具有‘超地域性’”的全真十方韵相比较时，发现在同名、同曲、同词的经韵《吊挂》中，其与十方韵《吊挂》属于“完整曲调的相似”一类。

此外，在上书的器乐曲牌中还能找到一些在节奏音型和音调上与瑶族简唱型韵腔类似的例子，如上书第188页的《小五声佛》(正曲)：

① 详见本章音乐风格的分析以及本章第五节：瑶族道教韵腔与汉族民歌的联系，第165页。

谱例 28: [《小五声佛》(正曲)]

1 = G $\frac{2}{4}$ 中速

以上音乐的节奏形态、旋律进行轮廓与瑶族简唱型韵腔旋律型Ⅲ的上句也极为近似:

谱例 29: (本文第四章中的谱例 6: 选自附录曲例十八《十供献》的第一乐句)

旋律型Ⅲ: 徵调式



如此之类的音调在简唱型韵腔中, 例如附录曲例十三《献香》、附录曲例十六《召兵马咒》、曲例二十四《请功曹》、曲例二十七《呈启请九帝》等等韵腔中都经常有出现。

所以, 从以上瑶族道教的简唱型韵腔与汉族道教音乐中的某些音乐, 就两者的相似程度和性质来看, 二者之间有着某种渊源关系和相互联系已是无疑的。当然, 这些联系是直接的还是间接的, 及其流传方式是怎样的都还有待今后去研究。

小结

云南瑶族道教音乐是瑶族民间音乐中的一个组成部分, 它在音乐风格、调式调性、音乐结构(包括歌词结构)等方面都与瑶族民间音乐中的世俗音乐有着千丝万缕的内在联系。有意义的是, 本章通过音乐分析, 把瑶族道教音乐中蕴含着的具有两种不同音乐风格类型的韵腔, 即简唱型韵腔和复唱型韵腔区划开来, 并认识到在不同的仪式程序里(参见本章第三节), 在演唱的经文内容(参见本章第一、二、三节), 以及在音乐即韵腔总体比例上, 简唱型韵腔占总数的 85% (参见本章音乐分析统计和附录曲例), 简唱

型韵腔无疑是瑶族道教仪式音乐的主体和中心。并且,两种不同音乐风格类型韵腔——简唱型韵腔和复唱型韵腔的区划和旋律型的归类(参见本章第二节),更为进一步认识简唱型韵腔和复唱型韵腔以及瑶族道教音乐与汉族音乐的渊源关系打下基础。

在历史上,瑶族道教与汉族道教从其信仰的形式与内容上都存在着密切的联系。例如在形式上,瑶族道教的居处方式与汉族伙居道士一样,不设道观,不住名山,只是在遇到斋醮法事时,才穿上道袍举行仪式;在内容上,瑶族道教信仰的诸多神仙中,如“三清”、“玉帝”以及尊张天师为祖师,尊“玄中教主大法师”、“正一陆社祖三师”和“教主陵君真君”等等,他们信仰的神仙大多为汉族道教中常见的神祇;在经籍与内容上,瑶族道教的经书全用汉文书写,并在多用散文写成的经咒、忏语,开头常常用“奉道正一”、“奉道唱拜”等字句等等。

瑶族道教在其自身长期的历史发展过程中,兼容并蓄,除吸收汉族道教中有用的形式与内容外,也把自己本民族的文化和信仰内容糅入这一宗教活动之中。例如宗教活动中“师、道并行”、“师、道并重”的现象和一些具有鲜明民族特点的仪式环节,如“拦师公”、“拦道公”等仪式和歌班的伴唱形式等等;在神仙信仰中,有四帅、五雷天将、南北六神等等护法神以及在瑶族历史中有着重要地位和作用,并被瑶族作为民族祖先而崇拜的盘王——盘瓠神。

在本章中,笔者把瑶族道教仪式音乐中两类不同性质的音乐(即简唱型韵腔和复唱型韵腔)区划开来,从而使笔者最终认识到:瑶族道教仪式音乐中的复唱型韵腔与瑶族世俗歌曲中的某些民歌(如附录曲例中的曲例十九《婚宴对歌》(女唱)、曲例二十《婚宴对歌》(男唱)等),在歌词结构、旋律风格、调式特征和节奏形态等方面有着极为紧密的内在联系,它们共属于一种音乐风格和形态类型;而瑶族道教仪式音乐中的简唱型韵腔的仪式音调虽然与本民族简唱型世俗歌曲有联系,但却更多地与中国南部和西南部一些汉族民歌的旋律音调有关联;并且,瑶族道教仪式音乐中的简唱型韵腔与汉族道教音乐中的某些音乐也有着某一程度上的渊源关系和相互联系。因此,从音乐的地

域性与超地域性^①的研究角度来观察，在音乐风格和歌词结构等方面具有较浓厚瑶族民族特色的复唱型韵腔显示出较强的地域性特征；而虽然与本民族简唱型世俗歌曲有联系，但却更多地与中国南部和西南部一些汉族民歌的旋律音调有关联的简唱型韵腔，则相对具有超地域性特征。

通过以上的考察、分析、认识，笔者理解了为什么瑶族道教仪式音乐中会存有两种不同音乐类型的现象，以及两种不同风格和类型的音乐为什么能够共存的问题——即由于瑶族道教在历史上与汉族道教从其信仰的形式与内容上都存在着密切的联系，并且瑶族道教在其自身长期的历史发展过程中，兼容并蓄，吸收了汉族和汉族道教中有用的形式与内容（包括音乐内容），同时也把自己本民族的音乐文化和信仰内容糅入这一宗教活动和仪式音乐之中，从而使今天的瑶族道教仪式音乐呈现出了两种不同音乐类型得以共存的局面。时至今日，这两种不同的音乐类型在长期融合、共存中仍有着各自鲜明的个性特点。

^① 地域性与超地域性：所谓地域性也即地区性、地方性，有本乡本土之意；所谓超地域性即跨越地区或地方的。参见中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》，商务印书馆1979年版，第234页。

在国内外的瑶族文化研究领域，对于瑶族以“度戒”为代表的传统仪式活动是什么文化性质？是道教仪式，是成年礼，还是自然宗教活动？一直众说纷纭，莫衷一是。因此，当我们考究其中的音乐因素具有何种社会文化性质时，也就难以回避去顾及有关其文化母题的种种议论，同时也避免不了从音乐的角度去理解和观照其文化母体的基本性质。这样做的好处是，一方面，若能通过参与讨论认识了其文化母体的本来面目，就能够从根本上把握住瑶族道教音乐的文化属性；另一方面，通过从音乐的角度去观照其文化母体，可以从往往易为人们所忽视的艺术性侧面，去丰富和发展瑶族道教研究的整体性理论框架。因此，在后面两章的篇幅里，我们将试图从瑶族道教音乐的局部环境中走出来，对于它与瑶族道教其他文化层面，乃至与其他民族中存在的同类文化现象之间的相互关系做一点比较。

第一节 社会文化属性

按常理来推测，作为像道教音乐这样带有人为宗教色彩的宗教仪式音乐，它往往应该是宗教性的，或以宗教性为主要社会功能的。但是，当我们考察一下有关瑶族道教文化研究的历史就可以发现，在瑶族文化这块奇异的土壤上所

形成的道教及道教音乐，竟像一枚多棱的水晶球，不同的研究者从各个侧面看上去，能够得出迥异的结论。对此，一个国外著名学者的一段描述颇能说明问题：

数十年来，由于种种原因，学者们对这一整套典礼，以及它们所赖以存在的书籍和图画的性质一直迷惑不解。在这期间，有不少中国学者访问过瑶村，但其中只有个别人偶尔提及，它们所看到的某些仪式“与道教相似”；而大多数人类学者总是按照原始的、土著的部落信仰的框框对瑶族宗教进行阐释。这实在令人惊奇不已，因为任何一个对中国宗教习俗稍有了解的人都能看出：瑶族宗教只可能借助于另一个更伟大的传统；这个传统就是中国的道教。……如果人们有幸在盛大典礼最为频繁的农历岁末（瑶族一直使用汉族的阴历）的两个月里访问瑶寨，便会看到一个非常规范化的宗教，并因而留下深刻的印象。此刻所展示出来的各种图画尤其引人注目，这使人很难相信它们是某种原始文化的产物^①。

近年来，在中外学者中，对于瑶族上述传统仪式存在着道教仪式性质，已经在观点上基本趋向一致，但对于其中是否仍保留传统的成年礼功能这一点来说，则存在着不同的看法，其中值得注意的一种新的观点是，一些中国学者认为瑶族与道教有关的传统仪式已经基本脱离了本民族原存文化的轨迹，而基本道教化了。例如一位瑶族学者认为：“‘度戒’是过山瑶、蓝靛瑶、茶山瑶的一种传统宗教仪式，……由于以往人们喜欢强调这种仪式的男性成年礼功能，而忽略其宗教功能。于是，自然而然地，把男性成年礼功能视为‘度戒’仪式主要功能的观点，在学术界几乎成了定论了。然而，我却认为，从较早的时候起，‘度戒’仪式就已是一种以宗教功能为主要功能的仪式，其男性成年礼

^① 雅克·勒穆瓦纳：《瑶族的宗教信仰——道教》（根据《瑶族神像画》第二章译出），郭净译，载云南省社会科学院历史研究所《研究集刊》1993年合刊，第204页。

功能，早就已经完全丧失或基本丧失。”^①

对于以上观点，笔者以为尚有商榷的余地。确实，当我们深入瑶山进行了翔实的田野考察，并对所收集的各种经籍、图像和背景资料作了大量分析之后，不能不承认正如那位外国学者所描述的那样，我们所面对的乃是一种活生生的道教文化形态。然而，这仅只是说明了问题的一个方面。在另一方面，通过我们自己的观察而认识到，我们眼中所见的并非是一种纯然的道教文化，或者说是按以往我们所见汉族道教的模子浇铸的翻版。换言之，透过为道教文化所掩盖的外壳，可以窥见一个虽然已被道教文化思想浸透，但仍然显露出本民族较为朴素、直观的思维和认识特征，散发出浓郁民族特色和乡土气息的瑶族传统文化内核。为了进一步阐明自己的观点，有必要从我们的“音乐主旨”出发，对瑶族道教音乐文化诸内外因素之间的关系先做一个简单的描述。关于瑶族道教音乐文化的内部关系，可从以下三个彼此相关的侧面或向度去理解：

其一，从音乐文化学的横切面来看，瑶族道教音乐里同时存在宗教音乐文化和世俗音乐文化两种成分，或者说存在着宗教的和世俗的文化二重性。

其二，从音乐社会学的纵剖面来看，其中还存在着从瑶族传统文化之外自上而下渗入的文人音乐和体现为本民族传统文化的民间音乐两种成分，或者说存在着文人的和民间的文化二重性。

其三，若再从其上方俯视这种文化态势，则能够看出，它们整个都由里向外地呈现出本民族传统文化与主要来自汉族的道教文化之间相互渗融的势头，由此表现出原存的与外来的文化二重性。

故此，宗教文化与世俗文化，文人文化与民间文化，以及原存文化与外来文化这三对二重性文化关系，便从横、纵、内外三个不同向度，决定了瑶族道教与道教音乐文化整体系统的内部结构。此外，在外部关系上，可以说就存在范围而言，瑶族道教音乐内部存在的上述复杂性并非是一种孤立的文化现象，

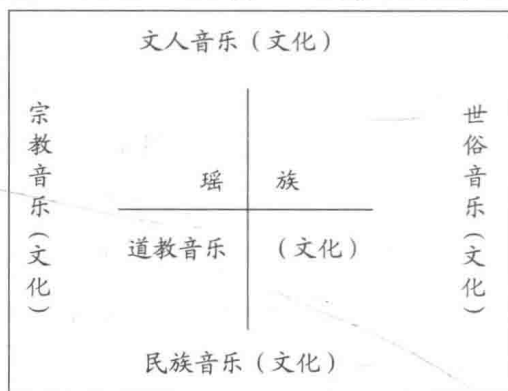
^① 黄贵权：《瑶族“度戒”意义的历史演变》，载郭大烈等编：《瑶文化研究》，云南人民出版社1994年版，第100页。

仅在我国南方少数民族里,就有壮、苗、畲、毛南及其他民族存在与道教有关的仪式音乐活动;若放眼望去,全国各地汉族和部分少数民族,以及东南亚诸国存在的民间道教仪式音乐(包括在“傩巫”中存在的有关仪式音乐因素)里,都在不同程度上含有类似于瑶族道教音乐的文化特点。

下面分别述及瑶族道教音乐中三对二重文化关系的基本特点。

图表十八:

中国传统音乐文化(瑶族道教音乐的外部环境因素,
包括汉族及壮、苗、畲、毛南等少数民族在内)



一、瑶族道教及道教音乐的宗教——世俗文化二重性

所谓瑶族道教及其音乐中存在的宗教——世俗文化二重性,若从最为直观的角度去理解,可以说是指在瑶族道教仪式里,一方面沿用了一般道教中比较常见而规范完整的仪程、教理、经籍、神谱、教团组织、法器和韵腔系统,故而对此类仪式活动的外在形式方面可以主要用宗教的标尺加以衡量;另一方面,若按民俗学观点来看,瑶族中较重要的传统宗教仪式,如“度戒”、“走阴”、“祭龙”等,都是在一些比较关键的人生仪礼阶段或村社祭仪时节举行,不仅此类仪式及仪式音乐本身依附于世俗文化活动,而且在其社会意义和功能作用方面,也具有较强烈的世俗化色彩。以至我们可以说,就瑶族道教仪式及

其音乐文化本身来说,它的形式外壳是以宗教性为主的,而实质内核却是充满了世俗性精神的,或者说是世俗性与宗教性杂糅不分。

提到宗教性,就免不了重复有关宗教的定义。在我国宗教学界,为多数人所赞同的定义是:宗教是“社会意识形态之一,上层建筑的一部分。相信 in 现实世界之外还存在着超自然、超人间的神秘境界和力量,主宰着自然和社会,因而对之敬畏和崇拜”。还有另外一种对之补充和完善的定义,即认为宗教是:“支配人们的自然力量和社会力量在人们头脑中的虚幻的、颠倒的反映,信仰和传播这种虚幻观念的专门组织。”^①从瑶族道教音乐的情况看,在宗教性方面已经具备这样几个显著特点:

首先,此类仪式音乐显然已经从整体上具备了道教特有的人为宗教文化品格。与其他民族的道教音乐一样,此类音乐是专用于具有道教性质的宗教祭祀场合,以道教文化的传承、传播和运用为重要目的,并且通过音乐符号化的口传方式和文字符号化的书面方式相结合手段,从本民族之外借入了一大批含有道、释、儒文化内容的道教经典,同时还保存了像“师派”经典《救患科》那样带有早期原始道教特点,并结合了本民族自然宗教内容的道经,为瑶族传统社会的存在和延续,积累了必要的文化养料和思想基础。尽管由于受到瑶族原存的部分前封建制传统社会结构残余因素,以及较为原始、粗泛的经济生产力水平条件的影响,瑶族道教及其音乐活动与世俗性节庆礼仪活动混融难分,一定程度上保持了整体化社会的性质特征,但在瑶族传统社会里,瑶族道教和道教音乐借助于外来文化影响的力量,已经作为一种带有社会意识形态和上层建筑色彩的宗教文化,独立和超出其他瑶族原存传统文化内容之上,并对这些传统文化内容及整个瑶族传统社会产生了巨大的影响,而成为推动瑶族传统社会由原始公社制向封建制社会经济结构发展转化的重要因素条件。例如,由于大部分瑶族地区男子皆要度戒,并且通过度戒仪式,开始学习诵经,唱曲和用汉文唱词记载宗教、民俗、民族历史等文化知识。对于每一个瑶族男子来说,在其走入社会,亦即由自然人转化为文化人的过程,以及对其后的一生中,它将起到难以估量的

① 参见陈麟书编著:《宗教学原理》,四川大学出版社1988年版,第88页。

作用。

其次，作为一种人为宗教类型，广义的道教已经具备了此阶段应有的较高文化素质。这一点在瑶族道教音乐中也已经显露端倪。瑶族道教仪式中使用的音乐和乐器，乃是仪式中最显而易见的形式因素，就我们亲眼所见的情况来看，应该说是宗教性特点很浓的。若将此类音乐看作一种文化符号，那么在其符号形式方面，与民间音乐相比，已经显现出较为完整、成熟和独立分化的体系性艺术形态特征。以云南的蓝靛瑶为例，在体裁分类上，其道教音乐可分为声乐和器乐两大类。前者又可分为兼含本土和外来风格的“简唱型”歌腔和本民族民歌风格的“复唱型”歌腔两种次类，或可按咏唱调、吟唱调和朗诵调来进行区分；后者又可分为歌舞曲和器乐曲牌。按唱法分类，则包括齐唱、独唱、重唱；坐唱、舞唱等。比较而言，民间音乐则以瑶族民歌风格的声乐为主；器乐很少，声乐的品类也较单一。在节奏节拍特征上，道方、师方的打击乐分别有自己的主导节奏音型，道乐鼓点以长短型（前疏后密）节奏为主，师乐以均分型节奏为主，它们分别作为两种道教派别的音乐符号象征，贯穿整个仪式首尾。在曲体结构上，道教音乐的曲序与道教礼仪程序同步，总体上呈大型循环体歌舞音乐套曲或联缀体歌舞音乐套曲结构特征。速度和力度对比较明显，以上所述各项与民间音乐相比，都呈现出较为规范、成熟、固定和发展的形式特点。再从瑶族道教音乐符号所负载的文化内容来看，正如前文所述及的，分别采用道、师两派歌腔唱叙的道经，在丰富性、体系性及完整、严密性等方面更是令人称奇。而且，在道、师两派中，“道派”经典包含了现代道教的理论精华，“师派”经典则保留了自汉代以来早期天师道和瑶族自然宗教的许多特点，这种在一个少数民族中同时存在道教不同历史时期和不同派别理论因素的状况，在我国各少数民族中是不多见的。此外，道教音乐的表演者，即道公和师公群体，其组织关系、传承方式和戒律均较森严、规范并自成系统。在过去以瑶老、师（道）公为核心，具有“政教合一”特点的传统社会结构中，这一宗教群体乃是重要的骨干性组织因素。以致从“音乐符号的使用者”，亦即“文化符号载体”的角度来看，它也具备了“信仰、传播这种虚幻观念的专门组织”这一基本的宗教素质。

关于瑶族道教及道教音乐中存在的世俗化倾向，也具体表现为以下几个方面：

其一，若将瑶族道教音乐看作一种文化符号，其符号形式层面不仅含有道教音乐的因素，而且存在着一些既非道教，也非本民族自然宗教的世俗音乐因素。具体而言，在音乐符号形式层面，除了由穿上道服的道公、师公演唱（奏）与道教经籍相配合的各种经腔和与罡步及其他仪式行为配合的各种器乐曲牌之外，还要在每一个重要的仪式阶段，由身着民族服装的民间瑶女（称为“司香玉女”，但非道姑）用本民族民歌曲调唱仪式歌（即复唱型歌腔）。稍有宗教音乐常识者皆知，在汉族和别的少数民族里，不仅纯粹的道教音乐中极少用到少数民族民歌曲调，而且在少数民族的自然宗教场合，由巫师唱叙的神歌也往往是采用口语化的吟诵调，一般不用民歌唱法。故此，这种采用民歌曲调演唱仪式歌的习俗，很可能是从瑶族古代成年礼仪式中承袭下来的世俗性音乐表演因素。另外，从歌词格律来看，此类仪式歌常用当地瑶族民歌里最有特点的“回转唱”（或复唱）唱法，而不同歌腔的唱词则主要是采用四言句体、五言句体、七言句体和长短句体等，与汉族经腔大体一致，也从另一角度说明了此类宗教仪式音乐里渗有民间性和世俗性文化因素。

其二，在符号内容层面，采用瑶族道教歌腔所唱叙的经籍在含有宗教性文化内容的同时，还包含着大量民族历史、社会习俗、民间文学、传说故事，乃至较朴素的科学思想和自然知识等方面内容。在此层面，有一点须特别加以注意，即瑶族道教音乐中使用的经腔，以广东话为主，杂入瑶语的唱词语言，以及相应的以汉文为主的经籍文字，最初想必都是出于宗教目的而出现在瑶族传统祭仪里的^①，但越至后来，此类以口传与文字相结合的较先进的文化传载手段被应用于更广的社会和文化范围，并被用来记述各种原来仅用口传叙事歌或传说故事方式流传的非宗教性的内容。而此类社会内容最初也是常常被包含在少数民族成年礼仪式中的。在“师派”经书《救患科》和瑶族中流传的各种

^① 在杨民康著《中国民歌与乡土社会》（吉林教育出版社1992年版，第82页）第四章《文字与宗教的催化作用》里，曾提出我国各少数民族中的文字绝大多数最初都是宗教文字的观点，在此也是适用的。

《评皇券牒》、《过山榜》等“瑶人文书”里，这种特点反映得最为明显。与此同时，一些民间工具书，例如由笔者收集，在部分瑶族中流传的，将瑶族文中错讹字与汉文原字对照的《字汇全本》^①也应运而生，而使以道教文化为中心的瑶族传统文化更加完整、规范和系统化。

若想从根本上认识瑶族道教音乐中存在的宗教——世俗二重文化属性，还有必要对道教音乐所存身的道教仪式和其他相关的社会活动具有的文化属性有所了解。从文化符号学的观点来看，它涉及了瑶族道教音乐作为一种文化语言符号所存身的“语境”。如前所述，目前学术界争论的一个焦点，是瑶族道教仪式的主要内容——“度戒”活动的文化属性问题。亦即“度戒”究竟是一种纯粹的宗教仪式，还是一种成年礼仪式。应该说，辨明这个问题，有助于我们更准确地去认识瑶族道教音乐的文化属性。为了上述目的，有必要在此先谈谈什么是成年礼。

按民俗学观点认为，成年礼是一种人生仪礼，即一种围绕个人生活仪礼进行的民俗活动。一般来说，在人的一生中，人们往往要以社会的名义，在四个最重要的必经阶段为个人施行人生礼仪，即诞生礼、成年礼、婚礼和葬礼。通过这种方式，社会对每一个个体成员表示关注和眷顾，对其行为、资历和社会作用进行阶段性的总结和评价；个人则通过每一阶段仪礼，使自己由个体性走向社会性，由生物性走向文化性的社会化过程获得社会的鉴定和认可，同时使自己获得较完善的文化人格和相应的社会地位。成年标志着人生的第二个重要阶段。在不同的社会和社会历史时期，人们都对青少年的成年期较为重视，但重视的程度和表现方面有所不同，这种差异便从对成年礼本身意义的重视和成年礼形式、内容的变迁中看得出来。关于瑶族“度戒”仪式的成年礼性质，可从以下几个方面来加以分析：

首先，我们仍然从“度戒”仪式的表现形式上略作分析。本书的绪论和第一章曾较详细述及了道、师两派“度戒”的仪式过程，其中，若将“道派”的两个“度道戒”过程与现代汉族道教的受戒仪式相比，可说并无太大差别。

^① 参见本书绪论。

所不同的主要是在“师派”的“度师戒”仪式里。例如，在“度师戒”时的“投坛”阶段，师公要向戒童“辛恩”传授一些特殊的法术技能，如爬刀梯、跳云台、表演武术等，到了“度戒”阶段的“跳云台”仪节，便要设置种种难关，来考验“辛恩”的意志，身体素质和忍耐力，只有通过这些难关，才能完成整个“度戒”过程。此类仪式因素便与瑶族乃至许多南方少数民族原存的成年礼有明显的继承关系。

其次，瑶族道教的“道派”神祇和宗教内容基本上源自汉族道教，但在“师派”经籍中，则包含了大量非道教的本民族原存宗教和社会文化内容，在度师戒时必须对戒童灌输这些东西。由于“师派”道教仪礼长期在本民族中施行，人们根据在自己民族特有的社会与经济文化层次和原存自然宗教信仰观念基础上形成的思维方式，不断去解释和改造道教文化，致使在“师派”所信仰的神祇中，约半数以上是民族神或祖先神，即便是为道教原有的神祇，如三元、四帅等，也在很大程度上民族化了。这种现象的产生，应与道教（特别是早期道教和现代道教的正一派）中保存了不少多神教和民间宗教性质，而易于同瑶族原存的自然宗教信仰观念和层次相结合有关。此外，正如本书绪论所述及的，“师派”经籍中还存有许多与瑶族迁徙历史和民族传统习俗有关的内容，它们与“师派”的神祇信仰系统一样，都是度师戒时必须向戒童灌输的基本内容。这种在一定的传统仪式中向青少年传授民族传统文化知识的习惯，也素来为各民族普遍存在过的成年礼所沿用，而非汉族道教仪式必备的活动内容。

再次，对于有人提出的瑶族“度戒”仪式乃纯粹的入教仪式一说，笔者想提出一个疑问，即为什么道教所热衷的仪式和其他宗教信仰活动内容很多，其中入教时的受戒礼仪并非特别重要，而到了瑶族中，却如此重视“度戒”的意义和作用，其他仪式内容皆退居其次？我想这也许是出于这样几方面的原因或可能性：其中一种可能性是因为瑶族在由其传统居住地向南方各省乃至国外迁徙时，沿途不断受到当地的异族和地方政权压迫和阻难，痛感维护本民族内部团结和增强本社会群体凝聚力的重要性，而尤其重视青少年入社的成年礼仪式作用。但又由于成年礼乃是在原始社会历史阶段，原始社会经济制度和自

然宗教文化相结合的特殊产物。从它原有的自然宗教仪式所具有的形式和内容来看,都远远难以适应与具有较进步的社会和宗教文化层次的其他民族地方势力之间较量的需要,故而在很久以前,便吸取了早期道教的“度戒”仪式为己所用,以增强传统成年礼的仪式功能,并在此过程中逐渐形成了具有某些民族宗教特点的瑶族道教宗派——“师派”,加快了瑶族宗教由自然宗教向人为宗教过渡的过程。继而又引入了后期道教正一派的人教仪式,形成今天瑶族道教中的“道派”,而最终促成了其人为宗教性质的定型化。另外一种可能性是,如前文所论及的,以道教入教仪式为某一社会或政治集团所利用的情况,从汉代张角太平道和张陵五斗米道开始,便在中国古代历史上极其繁多的农民起义队伍和民间秘密结社中一再发生。鉴于瑶族的原居住地湖广一带位于张陵五斗米道的设治区域,从现代道教中尚能寻找出不少少数民族文化的痕迹,以致今天有人认为早期道教——五斗米道的产生和发展可能直接受到了南方少数民族原存宗教的影响。若果真这样的话,那么在瑶族中存在成年礼与早期道教因素相结合的现象,就不能简单地视为从外族传入的问题,而也许就可能两者均与瑶族原存文化有关了。当然,由于此说法如今在学术界还有争议,尚无明确定论。我们还是暂时以前一种可能性作依据为妥。

再者,就瑶族男性举行“度戒”仪式的动机或目的来说,也是具有宗教和世俗两面性的。虽然正如大多数人所认为的,举行“度戒”的一个重要原因是为了能有一个正式的戒名,以便能够享受被后人列入《家先簿》的资格(这也是某些对瑶族道教文化持“宗教功能唯一论”者的重要理由)。但是,在我们看来,若说瑶族看重这种对一个人死后社会地位的承认,毋宁说他们更看重此人在生前的成年前进入社会的资格。因为,从“度戒”仪式的作用来看,瑶族十分注重儿童的社会教育,“度戒”之前儿童由父母照管,“度戒”之后即交给社会,由师父,即师公、道公来教育。在瑶族传统观念里,通过“度戒”仪式,被看作是重新投胎到另一个被视为“圣境”的世界,从前述的“度戒”仪式整个过程来看,其中便处处强调和渲染了这种观念意识和气氛。例如在“度戒”仪式里,“跳云台”之前的所有仪程,都被看作是“孕育”的过程,“跳云台”则是胎儿“辛恩”历经各种艰苦卓绝的磨难之后“降生”的

关键时刻。“辛恩”脱胎换骨之后，其灵魂即与肉体离异，从属于所谓“圣境”，师父、师母便为再生父母，受到“辛恩”并不亚于对自己亲生父母的终身爱戴。实际上，若透过一层薄薄的神圣纱雾，可以看出所谓“圣境”乃是瑶族中仅由成年人参与的现实社会本身。从此意义上说，只有通过“度戒”，瑶族青少年一方面能够获得成为道士，为别人施行宗教仪式和做巫事的资格，另一方面也能够获得通过拜师学法去学汉文文化，先成为瑶族中的“知识分子”，然后由此而进一步获取具有宗教和世俗两界合一（政教合一）意义的各种社会地位。故而，“度戒”仪式对于瑶族人的一生，有着增进其初期社会意识和塑造其基本文化人格的作用。在此，若进一步将这种瑶族社会成员在宗教的“全民性”和“政教合一”氛围中受社会文化教育的状况与世界三大人为宗教的教育情况相比，可以看出，在那些较具纯粹意义的三大宗教，如汉传佛教和欧洲的基督教中，尽管宗教对世俗社会的控制和影响程度有所不同，但由于宗教文化与世俗社会文化基本上已经分化发展，社会个人的宗教身份和世俗身份可以得到一定程度的区分，其受教育的状况和过程也可分别纳入宗教和世俗的不同轨道，其入教仪式如“洗礼”、“受戒”也具备较纯粹的宗教性意义。比较而言，学术界一般认为伊斯兰教在三大宗教中较为接近民族宗教性质，其中一个重要的原因，便在于它与那些表现为三大宗教与民族宗教相结合，或三大宗教已经一定程度民族化了的宗教类型（如藏传佛教、南传佛教等）一样，在传统的宗教、政治与社会组织形式上分化不明显，往往存在“政教合一”特点。而且，尽管在宗教和世俗社会的中上层领域已经实现一定程度的分化，但其社会教育却往往是以宗教教育的方式来实施的。具体的例子，如我国回族的经堂教育制度一般分为两部制，一部为经文大学，课程主要有：阿拉伯语文基础知识、阿拉伯语文修辞学和古兰经等，主要是培养伊斯兰教中的高级宗教人才“阿訇”的；另一部是经文小学，主要是对男女儿童进行伊斯兰文化的初级常识和一般礼俗的教育。再如信仰藏传佛教和南传佛教（小乘佛教）的民族中，以往男性儿童学习本民族文字文化都要通过到寺院接受经堂教育的方式，接受此类教育的大部分小乘佛教僧侣到了一定阶段可还俗，仍然回家务农和娶妻生子。瑶族的道教教育情况与此也颇为相似，通过“度戒”仪式，人

教即等于入学，从此可终身在师傅的指导下，每日在火塘边学习经文，凡抄录经文、神歌、“本命书”（家谱）、信歌、婚礼歌等，都用自古沿习的汉文。以致迄至 50 年代初，有的瑶族地区（如河口瑶山）虽然没有一所汉文学校，但男子多识一些汉字。例如据 1954 年调查^①，屏边瑶山瑶族自治县的梁子寨成年男子 37 人，识字者 24 人，占 64% 强。不同者在于瑶族道教没有寺观和住持制度，道士乃半僧半俗身份，在每一个社会个人的成年期内，其宗教身份与世俗社会身份是不可分的，同时也是两者不可偏废的。还有，前述几种人为宗教的经堂教育带有某种自觉的、有意识的成分，瑶族的道教文化教育则在某种程度上是在非自觉或无意识的状态下形成的。应该说这也是此类民族文化带有所谓“整体社会”特有的尚未分化痕迹的具体表现之一。因此，在此类传统社会，凡传统仪式几乎皆具有宗教与世俗二重文化特性，较难以产生纯粹的宗教仪式，这种情况可以视为是由民族宗教向人为宗教转化过程中的一种特异现象。

最后，有必要再加以强调的是，瑶族“度戒”虽然具有成年礼的意蕴，但绝不能将其完全等同于一般意义上的成年礼。作为一般意义上的成年礼，往往是在封建制度社会以次的社会历史发展阶段的诸社会经济形态，如处于农业社会前期的原始公社制或部落社会中产生，它的作用主要是为了维护此类具有特定历史阶段特点的社会类型的不断繁衍和向前发展。到了后来，无论是在农业社会后期或在工业社会里，尽管具有古老形态特点的纯粹成年礼仪式已不复存在，但仍然遗留着各种成年礼的变异形式，及其重视青少年的传统教育的功能作用。例如中国封建社会时期盛行的冠礼和笄礼，便是古代成年礼的一种变异形式，到了近现代，虽然此仪礼已渐消失，但在我国部分农村及边远地区的婚礼中，仍然存有冠礼和笄礼的遗痕^②。由此看来，说瑶族道教的“度戒”仪式具有成年礼的功能，乃是非常符合社会事物存在规律和历史发展逻辑的事情。

^① 见黄惠昆等：《屏边瑶山瑶族自治县社会历史调查》，载《民族问题五种丛书》云南编委会编：《云南苗族瑶族社会历史调查》，云南民族出版社 1982 年版，第 127 页。

^② 参见杨民康：《中国民歌与乡土社会》第六、七两章有关内容，吉林教育出版社 1992 年版。

综上所述,笔者认为,瑶族道教的“度戒”仪式不仅是一种入教仪式,同时也是一种古代成年礼仪式经过变异的遗存现象。与此相应的是,其中的仪式音乐也同时兼具宗教性和世俗性两种文化成分。而且,在瑶族道教的两种教派中,宗教仪式及其宗教仪式音乐的功能主要是由“道派”的道公执行,而成年礼及其世俗音乐的功能主要是由“师派”的师公承担的。

二、瑶族道教及道教音乐的文人——民间文化二重性

如上图之竖轴所示,瑶族道教音乐文化兼有文人音乐和民间音乐二者因素,应该说,这是由道教文化本身具有的文人——民间二重文化性质所决定的。

我们知道,云南瑶族的道教在大多数情况下分为“道派”和“师派”两个流派,其中的“道派”以道教正一派为正宗,其文字经籍和神祇信仰系统的内容完整、规范、严密,若与道教正一派的经籍和神祇相对照,可说是较完整地自该派引入。而且,瑶族道教中“道派”和“师派”经文的传承,均同时采用了以汉语广东方言为主的,口诵的音声符号和汉文的文字符号两种传媒符号系统,其道教音乐的声腔和曲牌系统也比较完整有序,还产生了较为规范严密的道教组织和传承方式。这些都已经具备了作为人为宗教的道教应有的素质特征。作为道教正一派来说,虽然它在创教初期曾经经历过原始道教,即早期天师道的阶段,但自从后来的文人士大夫不断地皈依道教,对原有的原始道教内容和教义作了较为彻底的改造,并注入了儒、释各家的大量文化思想因素,而使正一派道教产生了浓厚的文人宗教气质。而且,自汉代以来,历代“天师”屡屡归顺和依附古代封建朝廷,并多次被奉为“国教”,又为正一派道教抹上了某些官方道教的性质。道教正一派传入瑶族以后,其文人宗教的特性也同样注入了瑶族道教文化之中,并且对瑶族原有宗教(包括自然宗教和具有原始道教性质的“师派”道教在内)也起到了改造作用,对于后者由自然宗教或民族宗教演化为人为宗教的过程起到了明显的促进作用。

在瑶族道教中,以“师派”为主的仪式里存在大量的巫术、符咒行为,

其经腔和伴唱也采用了许多民间曲调,虽然该派也有自己的文字经籍和神祇系统,但在规范性和严密性方面,以及宗教教义教规的传承对经籍的依赖程度上,则远远不及“道派”,从而使“师派”存在明显的民间道派性质。从汉族道教的情况来看,在五斗米道基础上建立的早期天师道即善用巫术、符咒,并且此类巫术和符咒多习自南方少数民族,其宗教典籍和神祇系统也不甚完整。从前文^①所分析的情况来看,瑶族道教中的“师派”在很大程度上继承了早期天师道的种种宗教和社会文化特点,并且在南方许多少数民族均信仰民间道教的过程中,应该起到过不小的促进作用。另外,在各个较大的道教宗派里,道教正一派也属于较多地继承了早期天师道的因素和较重视符箓醮斋者,这一点在瑶族道教的“道派”自身诸文化特征里已经具体体现出来。

瑶族道教文化形成于我国古代社会,其性质较偏重于民间道教,应与瑶族过去传统的封建制或封建制以次社会文化形态有关。在瑶族道教中,带有文人道派性质的“道派”及其音乐因素原属于中国传统文化中反映封建统治集团利益,以儒、释、道文化合流为特点的所谓“上位文化”层次,由周围汉族地区传入后,便从文化的角度,逐渐反映出瑶族已经成为“中华民族大家庭”中的一员和已经作为“中华民族多元一体格局”的组成部分等项特征。并且反映出瑶族传统文化中具有开放性和进步性的一面。比较而言,瑶族道教中具有民间道派性质的“师派”及其音乐因素原属于民间土生土长,反映广大民众朴素思想观念的“下位文化”层次,千百年来,它更多从个性化和一个民族、部落、民族或地域的“局部社会”的角度,较多地反映了瑶族自身的民族利益和文化观念。值得注意的是,尽管相对于整个瑶族道教文化来说,其中的民间文化因素确实体现了瑶族传统文化中较为封闭和发展滞后的一面,但由于瑶族从其位于原居住地开始,就已经处于多民族毗邻而居的境地,并同汉族和其他民族发生了广泛的交往,故而比起如今云南的其他许多少数民族来说,其传统文化的开放和发展变异的程度还是较为明显。例如,当瑶族的中心聚居区早已经步入具有农业社会后期特点的封建制社会经济形态时,与云南与东南

^① 可参见本书绪论中有关瑶族道教历史的论述部分。

亚部分瑶族毗邻杂居的基诺、布朗、佤、傈僳等民族中还存有较多农业社会初期——原始公社制社会经济形态特征。

三、瑶族道教与道教音乐的外来——原存文化二重性

与汉族和一些南方少数民族的文化一样，瑶族文化本身具有多源性，特别是道教文化与瑶族传统文化的高度融合，是瑶族文化区别于其他民族文化的重要标志。

从民族文化交流 and 融合关系的角度来看，瑶族道教中“道派”的宗教文化体系基本上来自道教正一派，于晚近历史时期自汉族地区传入，尽管学术界已经提出道教早期曾受少数民族宗教文化浸润，而使道教的出身来源问题罩上迷雾，但道教系以汉族文化为其主体应无疑义。瑶族道教中“师派”与汉族宗教文化之间渊源也颇为久远，特别是与早期天师道之间的关系已经显现于学者们的笔端。从瑶族道教的“道派”与“师派”保存的道教文化因素看，自早期天师道和南天师道时期传入的东西，有许多存留至今，后来又陆续传入了其他后期道派的道教内容，在长期相互调适的过程中，它们已经相辅相成，和谐并存，此现象亦成为瑶族道教区别于其他民族道教的一大特征。但是，若以我们亲身经历的事实加以分析，正如前文^①所提及的，我们眼中所见的并非是一种纯然的道教文化，或者说是按以往我们所见汉族道教的模子浇铸的翻版。从历史的观点看，道教的前身“五斗米教”即有多民族性因素，瑶族接受道教，既有传入的成分，也可能有原生文化因素。在看待瑶族道教的民族性时，不能忽视瑶族文化内因所起的作用。从具体的例子来说，“师派”经文中，在汉族的神名之下，讲述的往往是瑶族祖先的故事；汉文经籍的字里行间，记叙的是瑶族古代的迁徙史；原为汉族道教入教仪式的“度戒”，在此也被巧妙地借用了其概念和外壳，瓢子仍然是带有瑶族传统特色和自然宗教遗痕的成年礼。仅从音乐上看，那从头至尾要唱的民歌伴唱曲调，浑身缀满民族饰物，穿

^① 可参阅本书绪论有关部分。

着民族盛装的瑶姑歌班，耳中充盈着瑶族传统音乐的悠然音韵，满眼皆是风格浓郁的瑶族民间艺术美景等等，都从直观上给人以道教文化已经被瑶族化了的印象。另外，通过观察还可以发现，瑶族人虽然纳入并拥有数量可观的道教典籍，但在具体运用时却是有所选择的。在仪式中，除了那些能够认识，可以接受和有实际用途的内容是唱诵或念出口之外，大部分神名和仪式内容都是用略唱、快速默唱或一种可称之为“扫读”（即用纸条快速扫动）的略读方式一带而过。另外，一本厚厚的经书，即便是一些被认为有深厚学识和功力的老道（师）公，能够解释的往往也仅只是其中一部分内容，特别对于许多难读难写的汉字来说，不仅常常读错，对于字义也不一定解。长期以往，在每一本“师派”的瑶族经文里，几乎充满了错讹字和难懂的句子，请教本民族师公也不得要领。如今，个别受过正规学校教育的师（道）公经过了艰苦努力，把一部分错讹字整理了出来，编印了像笔者所收集到的《字汇全本》那样的工具书，但也仅只在极小的范围流行。另从道教乐器和韵曲、曲牌的使用情况看，在汉族道教里，各种编制较齐全的乐队形式已得到十分普遍的应用，各种道教韵曲和曲牌也趋于丰富。但是，多年来此类形式甚少传入瑶族道教文化中，道教音乐则一直仅使用较为简朴，以鼓、锣、钹为主体的打击乐三大件形式。可以设想，上述现象的存在，其中一个可能的重要原因，便是道教经义的规范性、丰富性和完整性诸特点，乃是在汉族地区地域更为宽广，历史更为久远，文化底蕴更加厚重和博大精深的特有文化生态环境中形成和发展的，当它们进入到经济、地理和人文环境条件较为滞后的瑶族社会里，必然会因为供求关系的不完全适合，而必须对之持以“扬弃”的态度。同时，它也从另外一个角度说明了，瑶族传统社会对外来文化是既乐于学习和接纳，同时又持有审慎态度的。汉族道教文化的进入，并没有将瑶族原存的传统文化吞噬或同化，而是根据自己发展本民族文化和适应民族外围环境的需要，巧妙、适当地加以吸收、消化和扬弃。以至于具有人为宗教性质的汉族道教文化进入了社会经济发展水平相对滞后的瑶族传统社会，并没有让人产生“削足适履”之感。实际上，透过被道教文化所掩盖的外壳，可以窥见一个虽然已被道教文化思想浸透，但仍然显露出本民族较为朴素、直观的思维和认识特征，散发出浓郁民族

特色和乡土气息的瑶族传统文化内核。

综上所述，今天的瑶族道教文化中，明显存在着以汉族文化为主的外来文化与瑶族原存文化相互融合交流的趋向，它与“上位文化”与“下位文化”的互补结为一体，致使具有瑶族特色的道教文化（包括道教音乐在内）成为其传统社会的主流文化之一。这也是瑶族文化区别于其他民族文化的重要特色之一。这种文化交融的特性也从瑶族道教音乐中一定程度体现出来，不同流派道乐和瑶族民间音乐汇聚一坛，道教仪式和乐舞等方面内容相补互融，其影响面已经扩展至整个瑶族社会和每一个瑶族人一生的生活之中。

第二节 文化功能及其变迁

瑶族道教音乐的文化功能，牵涉到此类音乐文化在广义文化中具有的地位，及其与其他文化类型之间的关系。对于广义文化，如今人们常用两种划分方法即：二分法，物质文化和精神文化；三分法，物质文化（经济文化）、制度文化（社会文化）和精神文化。若按三分法来分析，瑶族道教音乐的文化功能，主要可归结到其与精神文化和制度文化两个层面的文化关系上。瑶族道教音乐与经济文化一般不产生较直接的联系，但间接、无形地对经济文化的发展产生着推动作用。此外，在与精神文化的关系上多偏重于宗教性，在与制度文化的关系上则多偏重于世俗性。为了适应这两个社会文化层面颇为繁复的需求关系，而产生了各种各样的文化功能类型。以下分别述之：

一、瑶族道教音乐与精神文化

在精神文化层面，瑶族道教音乐发挥了储存、传承宗教和世俗传统文化，对瑶族青少年进行传统文化教育，培养宗教和民族艺术的技能、修养和情操，以及娱鬼、祀神到娱人等功能作用。在这些不同的功能中，不同程度地蕴涵和混杂着艺术性的与非艺术性（社会性）的两类功能因素。在与传统音乐文化

诸语义功能类型^①的关系上；可以看出在瑶族道教音乐中凡是那些具有表现性特征的趋美功能因素，在应用到道教仪式场合时，便主要发挥了艺术性功能，而另外一些具有再现性特征的转载功能因素，便主要发挥了社会性功能。同样，具有中介性特征的抒表功能和传讯功能等因素，在此类场合也发挥了兼具艺术性和社会性的综合功能。而且，与在具体的音乐类型中所显现的那样，一定的音乐类型总是在主要具有某一种功能因素的同时，也含有另外的功能因素在内，不存在于一定音乐类型中仅存在单一功能因素的情况。这是为瑶族具有一定“整体化社会”特点的社会生态环境条件所决定的。

1. 存储、传承宗教和世俗传统文化内容

通过以道教音乐的经腔歌腔和道教典籍为核心，包含了唱奏人员和仪式场所等因素在内的整个传承传播载体系统，或者说一个大的储存器，为瑶族传统社会保存了一笔巨大的宗教——世俗传统文化遗产。而且，这个储存器还是一个磁性很强的文化场，它在努力保持本民族有价值的文化传统内容的同时，还最大限度地吸收了以汉族为主的其他民族宗教和世俗文化因素，与本民族原存宗教和世俗文化观念融合之后，形成一种具有本民族文化思维方式和心理特点的传统文化传承系统，对瑶族传统社会的凝聚和传衍起到明显的作用。瑶族古代社会曾经经历过漫长的原始社会阶段，其时的文化应该属于口传（无文字）文化范畴。按一般规律来看，在各民族皆存在过的口传文化阶段，以叙事歌为主的民歌曾经是转载其民族文化的主要载体。也就是说，在此类民族的歌唱行为中，往往蕴含着包括整个民族的历史和传统、文化科技知识乃至百科文化知识在内的全息性功能，或称为“整体化功能”^②。在瑶族中，由于后来引入了道教和汉字文化的因素，并由此形成自己特有的文字文化系统，致使其以经文、歌（经）腔相结合的道教文化部分地继承了瑶族原有的“整体化功能”。同时，根据我们对瑶族道教进行实地考察的结果看来，如今虽然文字（在瑶

① 杨民康著文认为，民歌乃至所有传统音乐存在语义功能和文化功能两个功能层面。其中，语义功能层面包含转载功能、抒表功能、传讯功能和趋美功能四种功能形式。详见杨民康：《中国民歌与乡土社会》第二章第三节《民歌符号系统的语义功能》，吉林教育出版社1992年版，第52页。

② 有关论述，可参看杨民康：《中国民歌与云土社会》，吉林教育出版社1992年版，第60页。

族中体现为宗教文字)文化已经在道教文化里占据了非常重要的地位,但由于能够使用这种文字的始终只是极少数人,致使在瑶族道教的传承传播过程中,以歌唱为主的口传方式仍然起到难以替代的作用。纵观瑶族的整个文化历史,在瑶族(特别是蓝靛瑶)处于传统封建社会和游耕经济方式的年代,上述以文字和口传方式同时被用来转载民族宗教和世俗文化的功能作用尤其显著。如今瑶族已经进入到定居和采用较进步的农业经济方式的时期,中小学校教育的逐渐普及,再加上近几十年来时局与社会环境的频繁变动,致使瑶族道教与道教音乐文化的发展曾几度陷于困境,许多原有内容,在今天已经不再适用。其中,有的传统内容已经被加以改造,以图适应新的时局;还有些旧的传统内容虽然保留在经文中,且能够加以诵唱,但随着老一辈宗教人士的相继逝去,新一代道公、师公已经无人能做解释。然而,正如笔者所亲眼看到的那样,以道教文化为中心的传统文化传承系统仍在继续运转,以歌唱为主的口头传承方式也仍然在为传衍和发展本民族传统文化而发挥着自己的作用。

2. 对青少年进行宗教和世俗的传统文化教育

过去,由于瑶族长年在深山峻岭中颠沛流离,四处游耕,瑶族传统道教中师徒之间的经文传授乃青少年受教育的唯一方式。而且,由于真正掌握了文字、读写的师父非常有限,在此类教育过程中,往往要兼用重在唱诵的口传心授和重在识字的经籍传承方式。此时,音乐便是一个有用的教育手段和传输文化的工具。如今,中小学八年制义务教育已在一定程度上得到普及,特别是小学阶段入学人数较多,但在瑶族中仍然盛行着道教的“度戒”授徒仪式,故在瑶族男性的少年时期往往实行的是学校——经堂双轨制教育。到了中学阶段一般便有了分化,一部分人离开本村寨去念中学,另一部分人则继续在家向师父学习经文,其中的杰出者便成长为新一代的道公和师公。值得注意的是,在蓝靛瑶中,一个男性青年即便因为上学而出外工作,或因别的原因耽搁了“度戒”,也往往要在父母的催促下,选择吉日回乡补行“度戒”仪式,例如笔者认识的一位瑶族朋友,已经离家二十余年,在北京读了大学,现已经担任了某省级机关的处级干部,但仍然在40岁那年的春节期间,带领自己十余岁的儿子回到瑶山,在长辈道公的主持下,一同补行了度道戒仪式。在他颇有现代装

饰感的省城居室中，也还珍藏着用照片摄制的瑶族道教经文和唱诵经文的录音磁带。

道教文化在瑶族中的传播，“经堂教育”在瑶民中的普及，给瑶族社会带来的并不仅仅是有利于宗教文化本身的发展。总的说来，在瑶族传统文化从旧有的无文字时代向新的有文字时代发展的过程中，开初由于儒学化的汉文教育不普及，带道教色彩的经籍文化便在瑶族传统社会流传开来，对于瑶族道教文化和民间文化（含道教音乐和民间音乐在内）的传承起过重要的作用。同时也为“新学”的传入起到某种铺垫作用。而当“新学”传入后，它又起到了与正规的汉文中小学教育并行，对后者进行辅助和补充的作用。值得注意的是，由于在瑶族传统社会中道教经籍文化已经长期延续，经过与瑶族传统文化不断地相互融汇，其影响和地位也已根深蒂固，以致在某些本民族传统文化的深微之处，现代汉文中小学教育的影响和化人程度还不及道经文化来得明显，在本文所涉及的道教音乐和婚礼歌、爱情信歌等例子中皆是如此。并且可以预计在很长一个时期之内，汉文中小学教育还难以完全取代道教经堂文化教育在瑶族传统社会中具有的地位和作用。这种状况致使我们在面对瑶族乃至其他南方少数民族的文化教育（含音乐文化教育）的问题时，必须在重视传授汉文中小学教育（其中包括普通音乐教育内容）中的科学文化知识的同时，也不能忽视要让那些传统文化中的精粹保留、延续下来，并在精神文化和社会文化等层面发挥其不可替代的积极作用。

3. 培养宗教和民族艺术的技能、修养和情操

一个瑶族青少年举行“度戒”仪式之后，要随师父学习包括唱曲、伴奏、伴唱和独奏打击乐曲在内的各种音乐技能。在孩提时代，由于尚无资格参与法事活动，这种学习往往是被动的，除了在自己“度戒”时可直接随师父学习唱曲和舞蹈之外，平时只能通过观看别人过法，耳濡目染地间接学习。一般过了几年之后，便开始获得了作为助手参与法事的机会，再经过几年不断地学习、钻研经文和唱奏技艺，并在做法事的过程中慢慢地积累了经验，便可以担任主祭师公或道公，独立地主持“度戒”、“走阴”等法事了。笔者参加瑶族道教仪式时，通过观察，发现人们举行道教仪式时，非常愿意

聘请那些除了懂经文之外，还具备较好音乐和舞蹈素养的道士做主持法事的大明师和主祭道公等职。甚至在某些时候，宁愿找艺术素养优于经文基础者，也不愿找一个经文基础稍好，而艺术素养较差的。确实，在长达几天几夜的法事中，始终贯穿着各种不同的唱诵、击乐和飞罡布斗活动，艺术素养好的道士，能一手敲鼓，一手击钹，口中还同时唱着经曲。能把本来枯燥无味，听多了会让人昏昏欲睡的吟诵调唱得悦耳动听；把本来充满噪音，让人听了头痛非凡的锣鼓乐奏得音韵悠然；还能把看起来简单乏味的罡步动作跳得优美雅致。特别是“度戒”仪式开始时的动鼓舞蹈，两个优秀的舞（乐）师边击鼓乐，边旋身起舞，看上去是那样的敏捷勇武，充满了神威和灵性。以致可以说，作为主祭道士，其艺术素养的优劣几乎可能决定整场仪式的成功与失败。因此，一个瑶族道士的学道经历，何尝不是培养、磨炼人的艺术文化品格的过程呢？

4. 由娱鬼、祀神到娱人的曲折过程

瑶族道教音乐是以通神、娱神为其出发点。在“度戒”仪式中，道公动鼓和师公动鼓时所用的打击乐鼓点，以及道公和师公采用吟诵调或默唱方式唱叙的各种宗教内容，被认为具有通神、驱鬼等符号作用，鼓、锣等被认为是神物，凡举行“动鼓”仪程之前，必须先要念动【请鼓】、【请锣】等咒词，以祷告神灵，求得神的许可；而表演咏唱调和各种打击乐舞蹈曲牌时，又被认为产生了娱神、祀神的功能。在这一点上与直接以娱人为目的的民间音乐有所不同。有必要提及的是，今天的道教一般可分为官方道教和民间道教两类，瑶族道教及其音乐具有较强的民间道教性质。从表面上看，此类道教信仰方式虽然与官方道教一样，是以祀神、娱神为主要目的，而实质上却往往是借祀神、娱神来为现实社会服务，其最终娱向是人而不是神。其实，姑且不论此类音乐的最终娱向如何，仅从其使用了较具宗教性的艺术手段，以及为达到娱人的最终目的而必须经历的曲折、复杂的祭祀仪式过程这一点上，就能窥知它与世俗性民间音乐之间存在的明显差别，并且能够确定其中含有明显的宗教性文化因素。

二、瑶族道教音乐与制度文化

所谓制度文化，一般是指人的社会性活动，人的组织方式以及相关的社会性习俗、礼仪惯制等等。在音乐文化领域里，则具体表现为创作、表演和欣赏过程中人的因素和个体性、群体性等组织方式，以及为了维护和调适这些社会性关系而产生的音乐礼俗。值得注意的是，在瑶族道教的制度文化方面，艺术性与非艺术性二者因素往往是相互混融，以一体化的方式表现出来的。同时，在瑶族道教音乐中有关制度文化的内容里，就像前述精神文化内容那样，宗教性因素与世俗性因素也常常难以截然区分。就瑶族道教音乐在制度文化方面的功能作用来看，可列举出以下几个方面：

1. 传承宗教与世俗的传统社会习俗

在瑶族曾经经历过的原始社会时期，由于尚无本民族文字，所有的宗教性与世俗性社会文化内容都是用口诵的方式转载和承袭的。当瑶族中出现了道教文化，虽然大部分此方面内容被用文字记载下来，但在实际应用中，仍然在很大程度上须借助于口诵传承的方式。例如在具成年礼特性的“度戒”和婚礼等人生仪礼中，许多有关瑶族传统社会中个人必须遵守的习俗规范，都是由师公、道公以仪礼主持人的身份，以训诫和唱诵的方式，代表整个社会或家庭对受礼人传授的。在丧事中，师公、道公也要代表整个社会或家庭，以唱诵的方式对逝者进行哀悼，对生者进行抚慰，并对逝者一生的社会业迹给予适当的评价。值得加以注意的是，这些习俗规范中，有许多从形式上看是宗教性的，但实质上在世俗社会也是同样适用的。例如“度戒”时师父向徒弟传授的“十诫”、“十愿”等，原是道教徒入教时必授的宗教戒律，一经瑶族道教加以改造，便具有宗教和世俗两重意义，既是道教徒必须遵守的宗教规范，也是瑶族传统社会对每一个瑶族人规定的最高社会道德标准。

2. 增强宗教与世俗庆典中的礼仪功能

瑶族道教仪式有着较为复杂而规范的仪礼程序，乃瑶族道教进入到人为宗教阶段的显著标志之一，就像其他一些人为宗教那样，其中有许多是以音乐化

的手段来加以体现的。例如,“师派”的度师戒仪式多达数十个仪程,凡重要仪程的开头,都要由身着民族盛装的瑶族姑娘歌班装作“司香玉女”,位于神坛一侧,神情肃穆,感情真挚地起唱民歌风格的仪式歌。与此同时,“师派”和“道派”的鼓乐班均要起奏带有本派象征意义的鼓点节奏音型,以表示本派的仪式即将开始。此类非常艺术化和规范化的仪典形式因素,具有强烈的仪礼性功能,在其他民族的道教、基督教等人为宗教中也是常见的。

3. 渲染典礼性气氛,唤起宗教性情感

除了从形式上强化道教仪式的功能之外,瑶族道教仪式还通过使用许多纯音乐化、舞蹈化或其他艺术化的手段,起到渲染隆重的典礼性气氛,唤起人们神圣的宗教性情感的作用。比较之下,像“师派”的“度师戒”及“跳云台”里那些带有神秘、粗犷色彩的自然宗教因素,就被冲淡了许多。这也是在许多其他民族里由自然宗教、民歌宗教向人为宗教转化的例子中,常常已经经历了一个基本过程。

4. 强化本族群内部的凝聚力和向心力

通过包含宗教化、儒学化和艺术化在内的许多纯文化手段的使用,促使了瑶族道教文化更加向文人化(雅化)和阶层化方向发展,同时也在很大程度上增强了瑶族道教自身在传统社会中起到的文化核心作用。应该说,在此发展过程中,精神文化与制度文化二者因素中所起到的作用是有所不同的。具体而言,瑶族道教中的精神文化因素较多从无形的文化思维、社会意识和道德思想等方面,以及抽象、宏观的层次指导和控制着这一发展过程,而制度文化因素则通过有形的道教仪式和其中的种种艺术与非艺术性手段,从具体、微观的层次来规范、约束人们的宗教和社会行为,起到增强该民族群体的凝聚力和向心力的作用。从此意义上说,那一次次“度戒”仪式的举行,一曲曲道教音乐的演练,都是对瑶族人是否具有宗教情感及社会亲和力的严格考验。今天,当社会生产力向前发展,商品经济之风吹遍瑶乡时,就像笔者在云南瑶族地区看到的那样,人们在小洋楼里的现代家具前面,仍然口里唱着虔诚的经腔,脚下踏着凝重的罡步,手中击奏着铿锵而热情洋溢的道曲,使人不能不感慨道:中国道教的文化古韵未失,瑶族传统的社会淳风常在。

第五章

云南瑶族道教音乐文化的 跨民族、地域比较研究

道教音乐是一个跨民族、地域（国内外）的宗教文化现象，具有一定的人为文化特征和性质，它不仅在我国许多民族中都很盛行，而且还从中国传到日本、朝鲜和东南亚邻国。值得注意的是，在我国南方，道教除了在汉族和瑶族中盛行之外，在与瑶族相邻的壮、苗、畲、仡佬、毛南等民族中也都有传布，在彝、白、纳西等其他南方少数民族里也能寻找到其明显的踪迹。并且，在晚近以来我国南方少数民族数次向东南亚邻国大迁徙的过程中，道教文化（含道教音乐文化）也随之流向泰国、缅甸、越南等国的少数民族地区。在这些地区，瑶族不仅是分布较广、人口较多的一个民族，而且有理由相信，在各少数民族道教文化的历史发展和传播过程中，瑶族道教曾起到过举足轻重的作用。若将云南瑶族道教及道教音乐与汉族和其他少数民族的道教及道教音乐作较深入的比较，既可从共时性的角度进一步认识云南瑶族道教音乐与其他民族同类音乐之间存在的共性和其自身独具的个性特征，也有助于从历时性角度，在极其浩瀚的道教文化现象中把握和寻找云南瑶族道教音乐的历史性脉络和文化渊源。若细言之，在此前提下，本章所进行的许多研究分析主要基于以下两方面目的：一个是通过云南瑶族道教音乐文化的追根溯源，以图辨明其基本的社会文化性质，其中一个主要点，就是要探索此类宗教艺术文化，究竟是属于民族性、地域性社会文化现象以及与之相适应的自然宗教形态等层次范畴的呢？还是属于一种跨地域性、民族性

的区域性社会文化现象以及与之相适应的人为宗教形态等层次范畴？另一个目的，则是要想以上述文化学的结论为依据，进一步阐明云南瑶族道教音乐与相关民族或地区的同类音乐文化的艺术性发生发展规律，特别是有必要说明云南瑶族道教音乐相异于其他民族道教音乐而存在的自身艺术性特点和社会性原因。

第一节 与汉族道教科仪及科仪音乐的比较

在中国各民族的道教文化中，汉族道教音乐文化从总体上看具有分布面广、历史跨度大、文化底蕴厚重、体系博大精深、流派种类繁多多样和艺术形态较完整规范等特点，是中国道教音乐文化的主体和主流部分。相比之下，瑶族道教音乐文化在上述各方面特征上都与汉族道教音乐文化存在一定距离，在道教文化整体中表现为局部因素。但是，瑶族道教音乐文化也有其自身独具的某些民族性和地方性个性特点，致使它在流派纷呈的道教文化之林独放异彩。以上差别从下述不同侧面具体表现出来：

一、历时性侧面

从纵向的历时性角度对汉族与瑶族道教音乐进行比较，可以看出汉族道教音乐尽管流派繁多，层次复杂，但由于一方面积千年道教音乐历史之大成，走了一条由古贯今、继承传统的道路；另一方面又由于历代道教音乐家的吐故纳新、不断改革，而将最初带有自然宗教性质色彩的初期道教持续发展为具有人为宗教性质色彩的现代道教音乐文化。前曾述及，早在东汉时期，张道陵在四川巴蜀创立了原始道教——五斗米道，此教存在较多自然宗教性质和特征，还可能融合了包括瑶族宗教在内的少数民族宗教因素，五斗米教徒中兼有汉族和少数民族成分。有一种观点甚至认为：早期天师道的丧葬礼仪和符篆来自西南少数民族。“天师道盖原为西南少数民族之宗教，汉末西南民族向北迁徙，竇

人、氏人北入汉中及汉水上游，五斗米道亦于此时传入汉中。”^①今人研究道教与少数民族关系史者多从此说。在有关史料中，《曼殊类要》说：“巴夷信道。”另据《蛮书·卷十》：“按《夔城图经》云：‘夷事道，蛮事鬼。’”初丧，鼙鼓以道哀。其歌必号，其众必跳。此乃盘瓠，白虎之勇也。俗情正月初夜，鸣鼓连腰以歌，为踏蹄之戏。五月十五，日招命骑健，画楫图舟，十船同角，千人齐声唱鼓扣舷，沿江腾波而下。俗三月八日为大节，以陈祠享，振铎、击鼓、师舞为敬也。”史家认为^②：两汉时期居于两湖地区周围的蛮人，主要有崇奉白虎图腾的“稟君蛮”（土家族和彝族先民）和崇奉犬图腾的“盘瓠蛮”（苗族和瑶族先民），南北朝时期以今荆州、雍州（治今湖北境内）为居住中心，并包含巴东（治今四川奉节）建平（治今四川巫山）等散居地的“荆州蛮”，便含有“稟君蛮”和“盘瓠蛮”两种成分在内，前文所说的“巴夷”即“稟君蛮”，“蛮”即指“盘瓠蛮”。由于这两种古代民族交错而居，时分时合，致使后人常将二者混为一谈。故此崇奉五斗米教的少数民族即可能包含当时的土家族、彝族先民和瑶族先民，带有少数民族自然宗教色彩的祭祀乐舞也可能随之传到了初期道教的祭仪之中。《蛮书》所载的巴蜀夷、蛮祭祀歌舞习俗为“俗三月八日为大节，以陈祠享，振铎、击鼓、师舞为敬也”，即可能是汉晋时期少数民族五斗米教徒祭仪习俗的继续。东晋葛洪在《抱朴子·道意篇》中曾描述了当时由早期天师道延续下来的道教祭仪，其中有“撞金伐革，讴歌诵跃，拜伏稽顙”的状况，便与《蛮书》所述相合。所谓“师舞”和“拜伏稽顙”，都说的是道士或巫师歌舞礼拜的情景，而“振铎、击鼓”和“撞金伐革”，便指的是他们皆用类似的打击乐器为祭祀歌舞伴奏。

魏晋之际，天师道大举南下和北迁，一方面，天师道逐渐为部分官吏和知识分子所接受，致使道教向封建社会上层渗透，逐渐形成了所谓的“官方道派”（或“文人道派”），而背离了原来纯属民间道派的性质。特别是东晋中后期，由上层知识分子创立的上清派和灵宝派等教派相继出现，标志着道教组织

① 蒙文通：《周秦民族史》附录，载四川大学历史系1938年讲义。

② 参见吴永章：《瑶族史》，四川民族出版社1993年版，第11、62页；王家佑：《道教论稿》，巴蜀书社1986年版，第127页。

的正式分化；另一方面，早期天师道也在下层民众阶层逐渐扎下根来，并且以民间道派的面目，于后世始终与所谓的官方道派并驾齐驰。在道教音乐上，在向官方道派发展的长期过程中，则先有北魏道士寇谦之撰《云中音诵新科之诫》，仿效佛教乐制，创道教经韵乐章【华夏颂】和【步虚声】，改以往的直诵为乐诵，并加入钟、磬、鼓等法器为法曲伴奏；次则有唐玄宗、宋真宗和一些音乐家借崇拜道教之机，创制了包括【霓裳羽衣曲】、【玄真道曲】、【大罗天曲】和【紫真道曲】等在内的一大批道教名曲，使道教及道教音乐达到了一个空前发展、繁荣昌盛的新时期，并且道教音乐也随着唐代文化影响日甚而外传到了日本、朝鲜等国；继而到了金元时期，兴起于北方的全真道派秉承原有道教音乐传统，吸收了古代音乐和宫廷音乐因素，逐渐衍化出了道乐奇葩《十方韵》（全真正韵），并随着全真教派势力的扩展而流传至全国的全真道宫观；元代以来，道教始由正一、全真两派分治南北，明代宫廷崇扬正一派，道教的斋醮祭乐也逐渐在宫廷祭仪中占据了重要位置，从明成祖朱棣在位时辑制的道教音乐曲集《大明御制玄教乐章》所载十四曲道乐来看，此时道教音乐更进入了一个规范化和系统化的时期；值得注意的是，明清之际，日益动乱的政治局势和风起云涌的农民起义促使了民间道派的迅速发展，同时加速了官方道派与民间道派融合的过程，道教音乐则更多地吸收了戏曲、曲艺和民间音乐的因素，并且日益显示出地方化和世俗化的趋向。

如今，两广、两湖一带汉、壮、瑶等民族信奉的“梅山教”，带有明显的民间道派特征。如前所述，古代位于湖南省地望的“梅山”为瑶族先民聚居地，结合瑶族道经和汉文史籍记载的情况来看，唐宋之际，道教文化可能便已经在瑶族先民社会中扎下根来，当时在湖南梅山一带的瑶族与其他民族很可能已在继承汉晋时期五斗米教的衣钵的基础上，以其主要聚居地梅山为根据地和传播中心，奉梅山大圣九郎为教主，并吸收了唐宋时为朝廷尊奉的唐、葛、周三元神和真武（同为教主之一）等神祇，逐渐创立并形成了后世称之为“梅山教”的民间道教教派，历经元、明、清诸代，不仅沿着自己特有的方式和途径向前发展，而且还随着当地民族向西南方向的桂、滇、黔等省及境外东南亚国家迁移的过程中，将其“梅山教”文化因素传播到了相邻省区的其他民

族之中，如今两广、两湖一带的部分少数民族和汉族信奉的“梅山教”或“三元教”很可能便与此有关。从今天山子瑶道教“师派”和盘瑶师公音乐所保留的祭祀乐舞情况来看，基本延续了本民族古代祭祀乐舞中“振铎、击鼓、师舞为敬”的特点，而且与汉文记载早期道教的“撞金伐革，讴歌诵跃，拜伏稽顙”等特征相符。到了明清以来，道教正一派也逐渐传入了瑶族社会，带入了后期道教的各种经籍、经腔和韵曲。然而值得注意的是，尽管在瑶族道教音乐中已浓缩再现了早期和近代不同道教流派的因素特征，但也许是由于正一派传入瑶族中并非是有组织的和目标明确的，较多是属于个体性或偶发性的行为。同时也由于在偏远的瑶族地区经济和文化的发展速度相对滞后，缺乏像汉族道教中具有的文人化和表演性因素生存的土壤，使得如今为汉族道教各派均较重视的一些器乐（特别是吹管乐和弦索乐）和声乐（特别是道教韵曲）体裁，乐（歌）曲等未能一齐传入瑶族地区，以致今天我们所说的瑶族道教音乐，有相当一部分是指较早期传承下来的那一部分原始民间道教音乐，如山子瑶（蓝靛瑶）中的道教“师派”音乐和过山瑶（盘瑶）中的师公音乐。后来传入的道教正一派，即瑶族道教“道派”的音乐因素，在瑶族道教中始终未占有主导地位。此外，再加上道教正一派本身具有的“家居道”性质与瑶族道教的“师派”具有的民间道派性质非常接近，以致无论是从瑶族道教或道教音乐来看，可以说更多走的是民间道教的路子，受官方道教的影响始终不甚明显。

二、共时性侧面

从横向的共时性角度来比较，一方面，云南瑶族道教及道教音乐从属于中国道教及道教音乐这个大的宗教文化范畴，从整体层面上看，它既含有道教文化的共性因素，又具有自身的个性文化因素；另一方面，云南瑶族道教及道教音乐作为道教文化的局部性范畴，与也作为局部性范畴的汉族和其他少数民族的道教及道教音乐之间，也同样存在着共性和个性的文化差异。所以，对于道教及道教音乐的共时性文化比较而言，从整体的和局部的两种视角进行观照是

同样重要的。

1. 整体范围的比较

从整体的角度来观照瑶族道教音乐文化与中国道教音乐文化的关系，一个重要的内容便是对瑶族道教音乐文化与中国道教及道教音乐文化的主体——汉族道教及道教音乐进行比较性研究。同时，由于从整体层面上对道教文化做出较大贡献的，主要是像正一派、全真派这一类被视为“正流”、“主流”或“上位文化层次”的道教流派，故本节所关注的主要比较对象，便是主要分布于南方地区的道教正一派及其音乐文化。为了溯其本源，在此首先从道教文化本身的比较入手。

(1) 道教特征的比较

若将瑶族道教（含音乐）同汉族道教（含音乐）凝聚于同一时间点上作比较，可以看出以下几个方面特点：

① 在道教（乐）整体分布格局中瑶族道教（乐）具有局部性地位

以汉族道教为代表的中国道教中，道教及道教音乐的流派之分是以横向的区域性文化分割为主，以纵向的社会性层次区分为辅。而在作为道教支脉的瑶族道教里，“道派”和“师派”及其音乐流派之间，则顺应上述后一种趋向，主要表现为纵向的社会性层次区分。具体来说，从道教本身来看，一方面，元明以来，中国道教即已分化归并为全真派和正一派两大道派，各自在仪式音乐上显露出若干风格差异。主要分布于中国南方的正一派与主要分布于北方的全真派均属于代表性流派，两派均主要具有人为宗教性质或所谓“上位文化层次”品位，故此表现为以横向的区域性文化分割为主；另一方面，自魏晋开始，正一派和全真派的前身南天师道便有了分裂为官方道派和民间道派两种层次的趋向。元明以来，虽然此分裂现象有了一定程度的弥合，但除了自视为“正统”的两大道派而外，在各省区还存在许多其性质与道教相近，或同时受道教、儒教较深影响的民间宗教类型，它们往往在宗教形态上与具备一定自然宗教色彩的傩、巫、端公等类合流，其仪式音乐则往往受到道教音乐的长期浸润。若从其社会与文化根源上看，此类民间宗教与民间道教千百年来在中国底层文化中的传播繁衍有着不可分割的联系。因此，从纵向的社会性角度看，若

用人为宗教或“上位文化层次”的度量标准来衡量,可以说在中国南方地区带有道教色彩的部分傩、巫、端公与道教正一派,即所谓的“住观道”和“伙(家)居道”之间,便存在着从自然宗教向人为宗教过渡的纵向的社会性层次差别。比较而言,瑶族道教及其音乐与汉族道教中主要分布于南方的正一派“伙(家)居道”及傩、巫、端公等均有较多的渊源关系。瑶族道教分为“师派”和“道派”,其音乐也可分为师公音乐和道公音乐两类。其中,“道派”及道公音乐与具备一定人为宗教性质的道教正一派关系较密切,“师派”及师公音乐既有早期道教的文化特点,又与傩、巫等渊源相近,带有一定的自然宗教文化色彩。在两派之间便存在着纵向的社会性层次差别。在山子瑶中这种划分特点最为明显,凡有醮仪,几乎都是师、道两派同坛共舞,各唱各打;在盘瑶中则主要是以师公音乐为主。

② 瑶族道教在道教正一派大旗下趋向统一

前曾述及,从历史源流来看,云南瑶族道教中的“道派”及道公多属于道教正一派,“师派”及师公则与早期原始道教一脉相承,并与今天的巫、傩等民间宗教有千丝万缕的联系。但从现时状况来看,由于两派长期在举行醮仪时共聚一堂,同时演法唱奏,互相熏陶,在人员组织及其在仪式中的职能身份上也常常互相帮助或彼此替代,长期以往,致使两派在许多方面都逐渐相互融合并趋向统一。例如在瑶族道教仪式(如“度戒”)音乐方面,由于师、道两派如今具有大致同步,并符合正一派规范的仪程而使师、道两派在各自仍然保持自身原有仪式和仪式音乐特点的同时,也使原属于正一派的道公音乐增添了本民族地方音乐和民间音乐的因素(如瑶族民歌风格伴唱),还使原具有较多民间宗教色彩的师公音乐增强了体系性和规范性特征。最终则使“师派”与“道派”一起,逐渐被归拢到道教正一派的大旗下了。

一般认为,正一派由于长期以来与民间社会生活联系较紧密,而以斋醮、符箓仪式见长,且因为宫观、传布地点分散,内部缺乏稳定的教团组织和统一的领导,以致在典籍、仪范及仪式音乐等方面显露出明显的地方性、民俗性特点。相比之下,全真派则有较为规范一致的教理、教规、仪范及仪式音乐等,与该派有着较为统一、稳定的教团组织和道士住观制度有一定关系。在此,若

说道教正一派比较全真派具有较多地方性和民俗性特征的话,那么包含师、道两班在内的瑶族道教及其音乐文化则使此类特征发展到了极限,成为一个最具地方性、民俗性乃至民族性的道教正一派支脉。然而不可否认的是,瑶族道教中的师、道两班及其仪式音乐虽然都有从属于正一派的趋向,但受其历史性因素的局限,二者具有的宗教化(从人为宗教的层次去理解)程度仍然是有所不同的。

③ 瑶、汉道教(乐)之间在科仪形态上存在着简繁差异

瑶族民间的宗教仪式虽然内容繁多,但其道教内容比起汉族道教来说则少得多,道教仪式程序也相对来说比较简单。其中有的为较典型的道教仪式,如“道班”的“度戒”、“超度亡灵”等,有的掺杂有本民族宗教和道教的不同内容,如“请盘王愿”、“祭龙”、“扫寨”等。汉族道教科仪最初并无奢繁的外在形式,如五斗米道时期,章醮之法已经大行于世,主要有道徒斋戒思过、请祷跪拜、三官祭礼(唐宋时演化为投龙简仪式)、上章仪礼、道士受度法篆法及涂炭斋法等。至魏晋时期,经陆修静(406—477)重新制定斋醮仪范,产生了所谓“九斋十二法”,其中的十二斋法,即上清斋、灵宝斋、金篆斋、黄篆斋、明真斋、三元斋、八节斋、自然斋、洞神三皇斋、太一斋、指教斋、三元涂炭斋等。至唐末五代杜光庭(850—933)再次修定斋醮科仪,而形成后世沿用的金篆斋、黄篆斋、明真斋、神咒斋、阅篆仪、拜表仪、仰谢仪、方忏仪等。唐宋以后,道教借历代帝王崇道之机,不断地重整和扩充斋醮仪范内容,举行醮斋之风从民间蔓延至官场、宫廷等不同阶层,特别是金元时期,上层统治者动辄举行金篆普天、周天、罗天大醮以行国家大典;明洪武至永乐年间,第四十三代天师张宇初建玉篆大斋、荐扬玉篆大斋、延禧大斋、传延禧法篆、祷雨,遣弟子分祭群岳。四十四代天师张玉清建金篆大斋、祈谢金篆大斋、玉篆大斋、祈谢大斋、普度醮、保安醮、金篆报恩延禧普度罗天大醮等。在史载中道教斋醮历时最长者,为明成祖永乐五年(1480),张宇初在朝天宫举行荐扬玉篆大斋,耗时长达百日;规模最大者,为永乐十七年,张玉清在福建洪恩灵济宫建斋七日,集浙江、湖广、江西、福建四处道士共七千余人参加斋会。至当代,道教斋醮可谓五花八门,难以胜数。仅正一派常用的科仪,便

可大致分为表仪、朝仪、献仪、灯仪、解星仪、祭天仪等约三十类，有五方镇宅、翻解、立狱、群仙会、皇坛三宝、召孤魂、行香放灯、送表等三十余种。以上各种斋醮仪式多没有传到瑶族地区，与许多繁复的汉族道教音乐内容没有传入该区一样，既与地理、经济文化的相互隔绝有关，也与瑶族社会与汉族社会各自对宗教文化的需求量不同有关。

④ 瑶、汉道教（乐）之间存在着社会功能的差异

当代汉族道教醮仪与瑶族道教醮仪在社会功能上有所区分，表现为前者重功利性目的和业缘文化功能，后者重社会性目的和地缘文化功能。具体而言，自魏晋以后，汉族道教逐渐分化为官方道教和民间道教两种趋向，在繁多的斋醮内容（包含斋醮仪式音乐在内）里，一部分是随着官方道教对宫廷和官府的依附，而具有为封建统治者显赫声威、抬轿捧场的功能作用，那些御用“天师”、“国师”和众道徒们自然也就吃起官家的俸禄皇粮来了；而民间道教里，各种斋醮仪式（含音乐仪式在内）一向是为满足汉族农业社会的下层民众的禳灾祈雨、镇宅安居、除病驱鬼等一般性宗教需求服务，在道士中，虽然也出现了一些鼎心立志于炼气参丹、求仙化羽的得道真君，但作为一般的道众，借设坛行醮谋求衣食的功利性目的是很强的，唐宋以后斋醮异术的无所不为、泛滥成灾，可说大都与此极强的功利性有关。明清以来，随着社会历史的巨大变革，道教逐渐衰落，并向民众化、民俗化发展，不同的斋醮内容也随之而被筛选、过沥，道教斋醮仪式的实用性和功利性作用也更增强了。同时，在明清以后汉族地区由封建社会向半封建、半殖民地社会过渡的时期中，道教由于自身具备相对集中统一、规范有序的组织系统，而使其宗教和宗教音乐活动更具有某种职业性或业缘性社会文化功能。

比较而言，瑶族道教仪式及仪式音乐的内容和范围一直较为狭窄，除了其斋醮规模甚少超出村寨的范围和空间之外，在斋醮形式和内容的选择上，出于民族生存、自立的需要，还一向注重像“度戒”这样以繁衍、巩固和发展本民族地域性社会集团为任务和目的的醮仪形式，道士们的宗教行为和活动也更注重于发挥对本集团的精神性奉献和社会性义务，而将借禳灾祈雨、镇宅安居、除病驱鬼来谋求衣食的功利性目的放在次要的地位。可以看到，在汉族道

教中，汉代的五斗米教时期也曾经像近代以来的瑶族社会那样，比较重视发展道教自身的社会组织，在所谓的三会日，即正月五日上会、七月七日中会和十月五日下午会的祭祀期间，往往要同时举行授箓仪式，但至后来，特别是到了正一派时期，由于日愈突出了道教醮仪的功利性目的，像授箓、传戒一类仪式的作用便不是那么显要，其程序内容也慢慢简化得多了。

（2）道教音乐的比较

作为道教和道教音乐的正宗，汉族道教音乐一般可按惯有的称谓，从纯粹的音乐角度分为“韵腔”和“曲牌”两类，前者为人声唱诵的声乐形式，后者为器乐、法器演奏的器乐形式。由此来看，瑶族道教音乐虽然较少用此类惯有称谓，但同样可分为声乐和器乐两大类，所不同的，主要是在更细致的划分方面。

① 声乐形式

若按使用场合进一步分类，汉族道教音乐的声乐形式可分为“阴韵”和“阳韵”两种，其中，“阴韵”用于外坛醮仪，多在“赈济”、“放施食”等户外或在斋主家中举行的醮仪中唱诵，其接受对象主要是一般道教信徒；“阳韵”用于内坛祀典仪式，一般在殿堂上唱诵，主要对象为宫观道士和阴世阳间的各种道教神祇。瑶族道教兼有伙居道和法教成分，内坛祀典不多，故其歌腔当多属于“阴韵”范畴。

在道教“韵曲”中，不同道教派别尚有各自的演唱风格。例如在全真道所用的韵曲里，还可按其流传地域的面积宽窄再分为“十方韵”（又称为“全真正韵”）和“地方韵”两种，前者是全真道的十方丛林及部分宫观通用的韵曲，主要流传于北方各省及南方的部分地区；后者是某一地区全真道观单独使用的韵曲，流传面较狭窄。地方韵主要有：北京韵、崂山韵、东北新韵、白云山经韵（陕北）和武当韵（湖北）等。从此角度看，瑶族道教音乐中的歌腔风格与正一派韵曲具有的浓厚地域性特点相一致，乃是一种地方韵系统。但由于数百年来随着本民族社会群体辗转流徙，除了可辨别其所用的经典语言是一种两广系统方言之外，其道教歌腔究竟属于何种具体的地方性流派，已经很难加以确认了。

从是否具有歌唱性和旋律性的不同程度来区分,道教声乐又可分为采用抒情性唱法的“咏唱调”、采用诵读方式的“朗诵调”、采用介于前二者之间唱法的“吟唱调”,以及咏唱调中杂以道白的“说唱调”四种。从瑶族道教音乐来看,其声乐大致可分为“咏唱调”、“吟唱调”和“朗诵调”三类,但除了后两类与汉族道教同类声乐相一致以外,其前一类“咏唱调”的具体含义与汉族道教声乐中的韵曲尚有一定区别。比较而言,汉族道教音乐中的“咏唱调”一般皆是在内坛祀典仪式中演唱的“阳韵”,其曲目多系历代道教音乐家所编创的道乐名曲,积千百年道教传统音乐之精华,具有艺术形式较严谨、规范、完整、旋律性、歌唱性强,以及演唱者艺术素质良好,演唱水平较高,有各种器乐伴奏等特点。而瑶族道教音乐中的“咏唱调”则一般为外坛醮仪中使用的道曲,可大致分为两类,一类是某些仪式过程中演唱的道教传统歌腔,可归入“阴韵”一类,其艺术形式之规范严谨和歌唱性的程度,以及演唱者训练有素的程度皆不及汉族道乐中的“咏唱调”,但比之汉族道乐中的“吟唱调”或许要音乐性强一些;另一类是在大多数斋醮仪程里使用的瑶族民间风格伴唱歌曲,此类歌曲的歌唱性和旋律性较强,尤其是在具有浓郁的民族风格、艺术个性和较独特的词曲形式等方面,表现出瑶族道教音乐独有的个性特点。

② 法器、乐器与器乐形式

在法器和乐器的使用方面,云南瑶族道教音乐与汉族道教音乐有很大的不同,但彼此却存在某些相似的规律性特点。

在汉族道教里,通常采用两类法器:一类是道士在仪式中演法布道时,用来朝仰师祖神仙或镇邪驱魔的日常法器,如朝简(笏)、如意、玉册、玉印、宝剑、令旗、令箭、敕令牌、天蓬尺、镇堂木、簪等;另一类是与道教科仪音乐有关的打击乐法器,如铙、鐃、铍、钹、锣、钹、手铃、木鱼、鼓、钟、铁磬、铜磬等。在不同道派音乐里往往使用不同的法器组合方式,如全真道一般分为钹铍牌子和法器牌子乐;正一道或伙居道则多采用常见的锣鼓乐形式。按一般的划分方法可有两类:一类是“经腔伴奏乐”,系指用钹、铍、手铃、木鱼等为经韵唱诵击节相和的伴奏音乐;另一类是“法器牌子乐”,既可单独演

奏，也可与韵腔和器乐牌子曲结合运用，其地位在道教音乐中十分重要。在科仪里，其他丝竹乐和吹管乐可根据条件进行增删，法器演奏却必不可少。

法器牌子乐又可分为两种：一种是铙鐃牌子，常在各种科仪程序转换时单独演奏，或作为韵腔、正曲、耍曲的引子、间奏、尾奏，使用的法器有大铙、小铙、大鐃、木鱼、鼓、磬等；另一种是钲鐃牌子，常作为韵腔、正曲、耍曲的伴奏使用，法器有小鐃、钲子、手铃、木鱼、鼓、小磬等。

云南瑶族蓝靛瑶支系的道教音乐普遍使用法器，像前述各种日常法器，除了在形制上常常因地制宜、因陋就简之外，内容是大致相同的。而在乐器的使用上，瑶族道教音乐则与汉族道教音乐有所不同，尽管两者都尤其重视打击乐法器的作用，但瑶族道教音乐一般仅使用打击乐法器。此类打击乐法器与汉族道乐中的铙鐃牌子或正一道、伙居道的锣鼓乐使用的法器相似，但数量种类还不及此，一般仅限于鼓、锣、钹、手铃等少量和必备的几种，所用的法曲曲牌及其演奏手法也较为单一和随意，较多地显现出自早期道教遗传下来的古朴、自然的形态特征。

尤其值得注意的是，在汉族的早期道教阶段，其音乐也像今天的瑶族道教音乐一样，主要使用打击乐法器，唐代以后逐渐加入了笙、管、笛等，近代以来，则吹管乐器、弹拨乐器、弓弦乐器和打击乐器并用，并且在其器乐曲目中出现了各种各样的正曲、耍曲曲牌，这些均未随道教正一派传入云南瑶族地区。究其原因，一方面可能与近代道教的传入并非是有组织、有目的的，而是带有较多个体性、偶然性的色彩，致使汉族道教音乐未能与其他道教内容形成一个文化整体形态传入云南瑶族之中；另一方面也可能由于瑶族地区处于较偏僻的山地，经济文化和民俗文化的水平条件有别于汉族地区，以致还缺乏吸收、接纳上述各种汉族道教法器粗、细乐种进入的合适土壤。总之，由于在政治、经济、文化发展程度上存在着明显差异，在汉族道教音乐中已明显滋生出了许多文人化、职业化和表演性的人为文化因素，而在瑶族道教音乐里，却仍然保持着乡土化、非职业化和礼俗性的民间宗教文化特点。

2. 局部地区的比较

如果说，今天从整体文化的角度对瑶族道教及道教音乐文化产生影响作用

的主要是汉族道教中居于“正统”或“主流”地位的教派——正一派的话，那么，从局部地区来看，与瑶族道教及道教音乐关系最为密切，且文化层次相似的，就主要是汉、壮、毛南等民族及瑶族的其他支系的道教及道教音乐。在道教整体文化里，此类道教及道教音乐内容也许并非居于“正统”或“主流”位置，带有较典型的民间道教和地域性宗教色彩因素，但在普通民众中间却有着十分广泛的影响和良好的根基。本节谈论较多的，就是这样一个与云南瑶族道教及道教音乐同源的，多民族共有的民间道教流派——“梅山教”及其在音乐文化传播过程中的种种特点。

（1）与湖广地区汉族“梅山教”之间的同源关系

在瑶族道教及道教音乐的发展和流徙过程中，与其早期、中期的流徙有关的湖广和云南等地为重要的过渡地带，在对这些地区的瑶族道教（乐）与汉族道教（乐）及其科仪特征进行比较时，可以发现以下几个有助于认识其道教（乐）发展过程的重要线索：

首先，从道教的一般性特征来看，云南瑶族道教与当地汉族道教或巫、傩、端公等虽然存在某些共同的地方，但差异之处更为明显，而越是沿贵州、广西往中南方向走，便与这些地区的汉族和少数民族的某些地方性道教派别或巫、傩等逐渐趋同。这里先谈及与汉族道教之间的趋同关系，与其他少数民族道教的关系将放至后文再述。

长期以来，在我国南方的两广、两湖一带除有道教的两大道派分布以外，还有所谓“梅山教”（又称“三元教”）、“茅山教”等民间宗教教派，其中又以前者较为多见，其教义和宗旨带有道教的明显痕迹，但具体的行事作为又与傩、巫颇难区分，似应看作是古代形成的民间（众）道教传世的结果。例如据某些资料披露^①在广东省的南宁、桂林、全州、灵川、灵山、梧州、贵县、容县、北流、桂平、平南、博北、陆川等大部分县市的汉族中，此类宗教可分为道、师、茅三派，俗称“三教”。若详细分析，可看出其中的“道”和

^① 参见《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑部编：《广西民族舞蹈史料汇编》（1）（内部资料），第106、114、128、163、173、178页等。

“师”（即“梅山教”）与瑶族道教的“道派”和“师派”存在较多渊源关系。例如广西汉族的“三教”所信仰的神祇里，“道派”主要信仰三清，即上清、太清、玉清；“师派”主要信仰三元，即唐、葛、周三圣；“茅派”主要信仰元始天尊。特别是在“师派”的信仰神灵中，还有与瑶族道教信仰相同的神祇如“四帅”、“五雷”、“梅山教主”等，并且有着大致相同的经书、仪礼和仪式歌舞，以及师、道两派同坛演法的惯例。此外，师、道两派的法师均有“度戒”的传统仪式，并且要经历上刀梯、跳油锅、过火塘（与瑶族“度戒”时的“跳云台”类似）等巫仪过程。以上各项宗教特点与瑶族道教十分相似，明显具有同源关系。另如后文还将提到，此类现象在上述省区的其他少数民族中也普遍存在，因此乃是一个跨民族、地域存在的区域性文化现象。从其中的道、茅等派来看，其宗教信仰特点无疑主要是源于汉族道教；而“师派”的信仰特点则如前文所述及的，一方面与汉族道教的早期形态有关，另一方面与少数民族的自然宗教信仰存在关联。而且从“梅山教”的发源地与瑶族的祖籍地梅山二者地域相合这一点上看，此方面信仰成分的来源很可能会追溯到瑶族先民的宗教信仰那里。

若将云南瑶族道教与云南当地的汉族道教相比，便较少存在上述诸共性特点，云南汉族道教主要有正一和全真两派，前者主要为家居道，后者主要为住观道。此外，与道教有关的巫、傩端公等也很盛行。具体分析一下这些宗教派别所信仰的神祇或其他宗教特点，可以发现与瑶族道教和上述湖广道教相同的某些信仰成分，但居于较为次要的地位。例如，在云南省文山州西畴县（有瑶族分布）的冲傩戏和阳戏里，有号称“上坛立教七万七千真师主，下坛八万祖师兵”的庞大神鬼阵容。在其大约百多位尊神里，包容了道、佛、儒尊神以及俗、巫鬼神，来源极其庞杂，其中也包括为梅山教所信奉的三元将军（黄、葛、周）、真武祖师、梅山教主等尊神。从此地汉族来源来看，据家谱记载祖籍多系江西，历经湖南、四川、贵州、广西等省区来到云南，上述存在与瑶族道教相同的神祇，或与其迁徙途中受不同民间道教派影响有关，或有吸收当地瑶族道教信仰内容的因素，但此类神祇并非当地傩戏的主要信仰内容，

则是可以肯定的^①。另如云南省昭通地区影响较大的汉族巫师为端公，均自称源自江西道教圣地龙虎山天师道，为道教正一派的龙门派一脉，同时该地还有少量信仰茅山教、梅山教的端公，但也同样未居主要地位^②。

（2）与台湾汉族道教之间的相似性

值得一提的是，据某些资料所载，台湾道教现存有所谓乌头道士和红头道士，以及道教和法教的区别，它们之间除了像瑶族道教的师、道两派那样，在道教化或人为宗教化的程度上有所不同之外，其许多宗教特点与瑶族道教颇为相近。例如，台湾的红头道士主要行醮仪和避邪，解厄和咒术等，主管度生之法，乌头道士则除了要行度生之法外，还要兼行葬仪和追善供养等死者礼仪，即度死之法。同样，瑶族道教也有“师派”“管生”和“道派”“管死”（其实也要“管生”）的职能^③。另外，在着装上，台湾的道士袍服一般为红色的华丽绛衣，或带有红色刺绣的简便道服等，但凡施行所谓“红头法”，为用红色表示吉庆，按例要头缠红布带。瑶族道教里，“师班”的师公一般着红袍，道公的袍服也常常要镶红色。对此，曾有台湾学者指出：“用红布包头作为同党标志的军团乃至宗教结社，在历史上不时登场，红头的巫师不止在福建一省，从湖南发展到广东、广西，甚至深入到瑶族当中，总的看来，这似乎是华南的一个突出的现象。”^④

（3）道教科仪与科仪音乐的比较

① 道教科仪程序的比较

比较而言，瑶族道教中“道派”科仪音乐与“师派”科仪音乐并存的现象，在广西汉族“梅山教”中同样存在，而在云南汉族道教中便较少显露痕迹。现以云南瑶族道教“师派”的“度戒”与广西全州县汉族师公“冲傩”

① 参阅赵大宏：《云南省文山州西畴县鸡街乡太平村汉族冲傩戏、阳戏调查》，《民族艺术研究》1994年第5期，第25页。

② 参阅王勇：《云南昭通地区的端公及其艺术》，《民族艺术研究》1994年第4期，第11页。

③ 参见本书第一、二两章有关内容。

④ 引自刘枝万：《台湾的道教》，载〔日〕福井康顺等监修：《道教》第三卷，上海古籍出版社1992年版，第1页。

二者科仪程序的比较为例,“度戒”的基本程序为^①:

动鼓、镇帅、初发功曹、香花、伍供、召龙、功曹、请圣、迎政谢、贺楼、授戒、安坛、尝荤、过桥、送圣。

“冲傩”的基本程序为^②:

请圣、起鼓、下马、劝酒、博生、造船、送香盘、赞鼓、点兵追魂、看病、立桩、送太岁、拜斗(送总圣归官)。

比较上述两例,凡与仪式主题有关的特殊仪程,如“度戒”里的“授戒”、“冲傩”里的“看病”等,是为相异的程序内容,其他凡属通用仪程者,如两类仪式里与“起鼓”、“请神”、“酬神”、“送神”等有关的仪程则基本相同。

再将桂平县的道公仪式“十王大斋”与云南瑶族道教“道派”的“度戒”过程相比较,“十王大斋”^③的主要仪程是:

收敛、起幡、插饭、开坛、奏表、中坛召灵、开通、飘灯朝幡、掺饭、沐浴、见佛、解罪、破城、铺幽、排骨散灯、绕棺、十王过案、发路证、送亡、送神。

而据瑶族道教的“道派”经书所载,“度戒”的主要仪程有^④:

① 参见本书第二章有关内容。

② 引自全州县编写小组:《全州县汉族师公舞》,载《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑部编《广西民族舞蹈史料汇编》(1)(内部资料),第114页。

③ 引自黄瑞金:《桂平县汉族师公舞》,载《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑部编《广西民族舞蹈史料汇编》(1)(内部资料),第218页。

④ 参见本书第二章有关内容。

动鼓、初启功曹、安龙、发炉、请圣、三献、请九帝、皈依、净坛、开经、行道、点斗灯、投章表文、步虚、过桥、普度亡魂、请神、度道戒、皈依绕坛、仰帅、破狱、安龙、安五德五灵、给阴阳牒、炼度、步虚、行道、召亡、十供献、救亡魂、升度、言功拜表、仰经、送神。

可以看出,以上两组程序中,不仅在特殊程序与通用程序的使用上,基本结构大致相同,而且在后一组中除了含有“度戒”内容外,其甚至还包含了前一组仪式特有的“送亡灵”内容。

从醮仪的仪程(亦即仪式音乐的仪程)来看,云南瑶族道教的“道派”科仪不仅同广西汉族道教的“道派”相似,而且同云南汉族道教正一派科仪也颇为接近。例如,在云南省玉溪市的汉族道教正一派醮仪“奠土”中,各项仪程分别为:

起鼓、肃堂、催召、请水、荡秽、开堂、倡礼、贡天、申奏、安位、安方、安祖、谢五方、请经、转经、拜忏、开科、建堂、九转黄河、清旦、发禄、通义、搭桥、接驾、上紫朝、燃炉、三献、谢经、设孤、施孤、奠土、安土、焚表、送祖、送圣等^①。

若将以上两项醮仪作比较,可以看出除了前者中与“度戒”有关的中心仪程,以及后者中与“奠土”有关的中心仪程之外,其他大部分仪程是基本相同的。并且,若再将它们中划分更细的基本仪节加以比较,也同样是如此。由此可以说明瑶族道教中“道班”与汉族道教正一派的渊源关系之深远。同时,也说明了具有一定人为宗教性质的道教正一派在其传播过程中始终保持着某些基本的性质特征。

再从道教科仪中的某一具体的程序内容来看,云南瑶族与广西汉族也是颇为相似的。例如,在云南瑶族与广西汉族的道教科仪均包含有“功曹”这个

^① 参阅黄金邦:《道教音乐初考》,载《云南省首届宗教音乐学术研讨会论文集》。

典型的仪程，云南瑶族道教仪式的“功曹”中，要由经师唱诵经文，主祭师公率众徒飞罡踏斗，演练法舞，吁请功曹神将持请愿文表上达天庭，召唤天官地府各路神仙和师祖前来监法赴会。在道教诸神中，功曹为专司记功传令的四值（值年、值月、值日、值时）神，在瑶族的“度戒”、“祭龙”等仪式里，为有名姓（李应书），可上达天宫，下入地府的传讯使臣。与瑶族道教神系相应，又可分为上元功曹、中元功曹和下元功曹。此仪程大致要经历“初发功曹”、“献贡”、“过功曹”、“飞书请客”、“含书土地”等仪节。

广西容县的师公祭祀活动中也有相应的“功曹”仪程和师公舞。其内容与上述情况十分相似。此类功曹舞按内容大致可以分为三大部分：一是辛公元帅登坛书写文牒，包括上场、登坛、磨墨、挥笔书写文牒这几个层次；二是四值功曹受命飞送文牒，有受命接文牒，兼程飞送等层次，第三部分是四值功曹拜见天神呈递文牒，也包括拜见天神、呈递文牒、接受奖励、高兴返程等^①。

② 乐舞程序及音乐特征的比较

云南瑶族道教祭祀乐舞长期存在于边远山区，外在自然与社会环境比较封闭，其乐舞艺术形式也呈封闭性的积累和发展，至今在社会文化层面仍以礼俗性为主，在艺术发展水平上也保持着较为古朴、自然的民俗性乐舞形态。从广西汉族师公、道公的宗教文化活动的情况来看，由于外在自然与社会文化环境的相对开放，不同民族、阶层文化因素也形成较为频繁的相互交流，其乐舞在古代和近现代历史上已经大致经历了民俗性乐舞、表演性乐舞和戏剧性乐舞的不同发展阶段，并显出较为多样化的发展格局。一般而言，广西不同汉族地区的师（道）公音乐多兼具以上三种乐舞发展阶段的因素，但各自所含的比例有所不同。其中有的以民俗性和表演性因素为主，兼含戏剧性因素，从而与瑶族道教祭祀乐舞的发展水平较为接近；也有的含有戏剧性因素较多一些，而与瑶族道教乐舞的形态特征相比差异较大。

在广西自治区戏剧研究室编的《师公戏音乐》一书中，收录了包括壮、

^① 参见彭惠芳、江海：《容县汉族祭祀舞》，载《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑组编《广西民族舞蹈史料汇编》（1）（内部资料），第209页。

汉、毛南、瑶、仫佬等民族的一批师公戏（舞）音乐乐谱，是迄今为止该研究领域最为完整、翔实的文献之一。在汉族师公戏（舞）部分，笔者选择出自认为较真切地反映出师公戏（舞）原貌的两套代表性曲目，一是“钦州县汉族‘跳岭头’白话唱腔”（三十三首），二是“南宁汉族师公戏平话唱腔”（三十六首）。下面以这两套汉族师公乐舞的音乐为例，与云南瑶族道教音乐略作比较。

a. 与“跳岭头”白话唱腔的比较

在广西南部的钦州、灵山等地，在壮族和汉族约农历八月中旬举行的“岭头节”期间，有邀请师州（道）公艺人组成的“岭头队”来表演“跳岭头”仪式歌舞的习俗。“岭头队”艺人分为师、道两类。每当“岭头队”到来，便先在离村庄不远的野外小山坡或旷地上设坛，包括写神函、请祖师等预备性活动程序，吃罢饭，便开始正式的仪式表演。在整个仪式过程，要经历师教祭祀活动必有的烧香、请圣、安坛、送圣等一般程序，其中又包括许多具体的仪节，同时还要穿插为此类仪式等有的、为乞求神灵保佑村寨平安、来年丰收等内容的一些祭祀内容，并跳八个相应的舞蹈，即：三师舞、四师舞、三元相（夫）、四帅舞、五雷舞、十帅舞、千岁舞、收精舞等。三十三首唱腔便贯穿于这些程序的首尾，唱腔的名字分别是：【烧起茗香请圣先】、【高天明月转湾湾】（三师抛偈）、【出坛穿衣拜神仙】（三师偈）、【正月穿衣拜父母】（中霄月令四角调）、【朝间我戴队人相】（早霄角）、【日头上岭转湾湾】（中霄横排调）、【四天乌雷都来饮】（三师安坛）、【天婆原来身相佳】（仙娘角）、【好绿酒好琼浆】（鉴酒）、【茶酒二司筵席坐】（开山铺路）、【拨路二郎位上坐】（铲路）、【樟木斛船出海洋】（撑船）、【一声皮鼓应连天】（四帅拢偈）、【一声皮鼓响纷纷】（四帅角）、【坛前鼓敲响纷纷】（四帅坐唱）、【茗香初拜插炉齐】（三元相抛偈）、【茗香三把插炉齐】（三元相角）、【上诵圣境下摇丸】（清光角）、【香烧炉内急燔燔】（引光角）、【禾烧炉内急燔燔】（三元相角）、【父母生吾三兄弟】（三元相坐唱）、【五雷鬼五雷神】（五雷坐唱）、【十帅落马到坛心】（十帅坐唱）、【半吹月角半吹螺】、【一声皮鼓应无停】、【寺堂鼓笛响同同】（三界角或称要界坐唱）、【微风指法散满天】（送圣）、【天婆骑马

降凡间】(天婆角)、【正月还花花色新】(游花月令)、【春夏秋冬四季花】(游花)、【坛前鼓笛响槌槌】(送南塘圣母回原位)。

根据这些唱腔的曲名和音乐、歌词特点来分析,可以看出汉族《跳岭头》的唱腔与云南瑶族道教音乐的唱腔存在如下的同异特征:

其一,上述两类歌舞音乐具有基本相同的表演和演唱形式,并在一定程度上保持了民间祭祀乐舞原始、古朴风格的表演特征。“跳岭头”活动主要采用歌舞和坐唱两种表演形式,在“跳岭头”的三十三首唱腔里,有一部分称为“抛偈”的便属于歌舞伴唱曲,另有一类直称“坐唱”的则为舞蹈之间穿插的清唱。这些唱腔主要采用一领众和、齐唱、唱腔加鼓点等演唱(奏)方式,其中采用领和方式约占5%,唱腔加鼓点的约占10%,有时带有锣鼓打击乐伴奏,而一般不用拉弦乐器和吹管乐器。因此,从表演形式上看,“跳岭头”一类汉、壮民间祭祀歌舞与云南瑶族道教乐舞是非常相似的。首先是二者均未脱离民间祭祀乐舞中以跳神和唱歌书为主的典型形式特征。还值得注意的一点是在那些为发展了的师公戏中所常见的戏剧性因素和外来的歌舞、器乐表演形式因素,在上述两类歌舞的表演过程中都很少见。不同之处在于,两类祭祀歌舞的音乐虽然都采用舞乐和清唱两种基本表演形式,但由于瑶族道教乐舞是在宗教仪式“度戒”时表演,以宗教的礼俗性功能为重,以尊神和祖先之灵为主要娱向,故其歌舞表演也更多的是重在表现宗教文化内涵,而轻外在的表演形式,具体表现在其每一舞蹈的表演程式和舞蹈动作均具象和简约,演唱时也更为神情严肃、专注,而较少动作、表演和表情的运用。相比之下,“跳岭头”的演出由于主要是在节日应邀表演,因而更注重在原有宗教内容中包含的祭祀程序、逻辑结构、故事情节、历史和宗教人物关系的基础上,一定程度地发挥舞蹈表演的情节性和程式性、舞蹈动作和唱腔旋律的艺术表现性等艺术性因素,宗教仪式性因素就退居其次,甚至仅保持宗教仪式的结构外壳,从而产生了朝民间歌舞戏或民族戏剧雏形形式过渡的趋向。若再就表演群体的社会性质而言,由于云南瑶族道教乐舞是在较为封闭的社会文化环境中生存,其表演者——师公和道公都是来自本社会群体内部,而使此类表演带上明显的礼俗性和群体自娱的色

彩,比较之下,“岭头队”的表演者则一般来自异乡,平时跨群体和地域流动,在文化角色和群体性质上“业缘性”特点更为浓厚,而形成了集农民、师(道)公、艺人三种身份为一体的半职业性民间表演社团。

其二,在体裁特征和其他音乐形式特点上,两类祭祀歌舞音乐皆沿用了民间乡土性的吟唱调、山歌、小调等曲调类型,从而保持了民间祭祀性乐舞的基本性质。在“跳岭头”唱腔中,除了像【樟木斛船出海洋】等一两首带有山歌风格之外,几乎都不同程度掺和了民间吟唱调和小调民歌的曲调特点,纯粹属于吟唱调或小调风格的比较少见。而在云南瑶族的道教音乐唱腔里,除了由民间歌手伴唱的“贺歌”带有山歌风格外,凡师公、道公唱腔,则几乎都是分属于朗诵调、咏唱调或少量的小调类型。故而后者显然保持了更多的民间性与乡土性因素。它们共同的特点是,二者所采用的多是师(道)公音乐中的基本曲调,各自的不同唱腔的旋律都以一两种或两三种旋律母体衍生而成,所用的节奏型和调式、调性也比较单一,并且都较少带有不同戏曲声腔、外来舞歌小曲、器乐曲牌等曲目因素,其民间乡土特点由此可见一斑。

其三,从歌词结构和内容上看,“跳岭头”仪式唱腔绝大多数采用七言四句或七言上下句式的民歌格律,无论在句式特点或用词遣句的风格上,都与瑶族道教中的“师班”唱腔相类似,如“跳岭头”的【坛前鼓笛响纷纷】歌词是:

坛前鼓笛响纷纷,四帅落马到坛前。

瑶族道教“师班”的《救患科》唱腔【九郎唱】:

番首你打阳首调,复首又打古宁宁,听得鼓声调了响,九郎车马赴坛心……

此外,二者信奉的神祇,如三师、三元、四帅、五雷等,都是一致的。因

此,它们具有同源性应无疑问。

其四,从两类祭祀歌舞音乐来看,都应该是汉族和少数民族宗教音乐融合、交流的产物。例如,若将《师公戏音乐》中所载的钦州县汉族和壮族的两套“跳岭头”唱腔相比较,可以发现无论在曲目的名称、排系上,或从曲调的音乐、唱词特点上看,都是大致相同的。从师公戏(舞)已经成为广西跨民族、地域存在的一种民间艺术形式这一点上说,我们已很难确定此类音乐风格的原来族属或地属。联想到云南瑶族虽然在当地向来与其他民族分开居住,很少混居,但在其道教音乐中却保留了较多的汉族道教文化和音乐因素,其原因大约应该从瑶族的发源地或居留地的民族关系特征里去寻找。

最后,若从文化性质方面来作比较,可以看出“跳岭头”祭祀活动虽然尚在一定程度上保持着以“祀神”、“通神”为目的,集原始“傩文化”与道教文化为一体的宗教性因素,但强调“娱神”、“娱人”二者功能的现代“傩文化”特点也已得到一定程度的增强。比较而言,云南瑶族的“度戒”、“祭龙”等仪式活动里,则存在着更多与道教和民间祭祀有关的宗教性因素,起到以“祀神”、“通神”为主要目的的功能作用。

b. 与“南宁汉族师公戏平话唱腔”的比较

“南宁汉族师公戏平话唱腔”主要流行于南宁市郊及邕宁县部分汉族平话地区,该地师公戏(舞)又称为“平话师公”,一般是在民间节日或春耕前后、被称为“年例”的祭祀活动中,请师公和道公前来表演,据县志记载:“乡间则于元宵前三日,演尸公,其喜若狂。”既具有唱赞圣灵、祖先和土地境神的宗教性娱神功能,也兼有渲染民间节庆气氛,满足乡人娱乐审美需求的世俗性娱人功能。师公戏可分为内坛和外坛两种,内坛师公多与道公分列为文、武两科,师公开坛时,要请所谓“八大香火”及三十洞神圣前来赴会。首先请鲁班为神仙架桥,跳【鲁班架桥舞】;然后遣“四值功曹”分别到上、中、下界和阳界通知各洞神灵,此时跳【功曹舞】;要为前来赴会的神圣打草喂马,又跳【打草舞】。此外,还有【落走渡朝舞】、【金花仙女舞】、【银花仙女舞】等。外坛师公舞多反映农民劳动生产的情绪和

过程，多用滑稽、诙谐、逗趣的动作、舞姿和对白来取悦观众。舞目有【雷舞】、【使牛舞】、【打草舞】及具有歌舞小戏节目特点的【八娘过渡】、【送鸡米】等。该套唱腔部分包括三十六首基本腔和三首小调的曲谱，基本腔分别是：【鲁班腔】、【功曹腔】、【金花仙女赞】、【女打草腔】、【男打草腔】、【使牛腔】、【落渡走朝赞】、【送船腔】、【八娘赞】、【武行马腔】、【文行马腔】、【土地赞】、【庙祝赞】、【游金街赞】、【白马腔】、【花鼓腔】、【三介腔】、【洗泊腔】、【茶酒腔】、【外婆腔】、【甲头一】、【甲头二】、【甲头三】、【甲头四】、【甲头五】、【甲头六】、【弹弓腔】、【送子腔】、【催官腔】、【婆王腔】、【正四平】、【丑四平】、【急四平】、【慢四平】、【慢赶狗】、【急赶狗】，三首小调是：【叹春来】、【一匹绸】、【姐妹采茶】。当我们从前面提及的四种角度将此类唱腔与瑶族道教音乐和“跳岭头”唱腔作比较后，可得出以下一些不同的结论。

其一，从艺术体裁及表演形式上看，表演性歌舞和戏剧性的因素在汉族师公戏（舞）唱腔中已经得到较大的发展。它首先表现在此类师公戏（舞）已像其他该戏种的代表性类型那样，“发展成了有唱、做、念、舞等表演形式，有生、旦、净、丑等行当角色，有矛盾冲突的师公戏”^①。从三十六首基本腔的情况来看，有一些显然是原来在民间祭祀乐舞的通用仪程中使用的重要唱段，原已具备为宗教仪式特有的一定的程式化功能。如【鲁班腔】、【功曹腔】、【金花仙女赞】、【落渡走朝赞】、【八娘赞】、【武马行腔】、【文马行腔】、【土地赞】、【庙祝赞】等，都是在请圣、安坛等程序里，表现具有工匠、信使、男女神圣等不同角色人物的身份、来历的唱段。在民间祭祀乐舞中它们都是不同类型祭祀活动里必须的通用唱段，在此类祭祀活动场合，不同的仪式类型在使用这些通用仪程和唱段的基础上，再加上自己的特殊程序和唱段，便形成了该民间祭祀活动的自身特色。例如在瑶族道教的“度戒”仪式里，便以“烧香”、“动鼓”、“请圣”、“召龙”、“安坛”、“荤筵”、“送圣”等为通

^① 参看钟泽骥：《师公戏音乐概述》，载广西壮族自治区文化局戏剧研究室编《师公戏音乐》（内部资料），第3页。

用程序,“度师戒”、“度道戒”等程序则为特殊仪程;而在祭龙仪式里,通用程序与“度戒”仪式一样,特殊程序则改换为“唱补山歌”、“扫寨”等,这些特殊程序同祈求神灵“消灾除秽、吉福保安”,保佑来年“风调雨顺、五谷丰收”的内容有关。通过比较可以看出,在汉族师公戏里,这种原为宗教仪式所有的程式化功能已经被大大地强化了,例如,那些为祭祀性乐舞原有的通用程序和唱段,在师公戏阶段仍然不变,凡一场师公戏表演之前,按惯例都要先唱【鲁班腔】,演鲁班架桥的情节,跳【鲁班架桥舞】;继而唱【功曹腔】,演功曹传信的情节,跳【功曹舞】,在具有一定结构性作用的部位,又要唱其他一些通用唱腔和舞段,此外还加入了【打草舞】、【使牛舞】等一些新的程式化舞蹈和唱腔,并且在这些通用程序之间穿插演唱各种民歌、小调和歌舞表演;在一些基本唱腔部分,原来传统祭祀仪式中那些由师公、道公以一人扮(唱)多角方式表现的不同人物形象,皆演变为专门的戏剧性角色,如武生、丑生、旦角等,从而使此类表演形式呈现出较多介于民间歌舞和歌舞小戏之间的阶段性特点。以致无论从地方戏曲或民间歌舞的角度来看,师公戏(舞)都可视为较有影响的地方戏(舞)种。在群体性特征上,如果说云南瑶族的师公、道公已初露半职业性端倪,“领头队”已集农民、师(道)公、艺人三职为一体的话,那么此类师公戏表演者就往往具备了较典型的职业或半职业民间艺人的身份了。

其二,从音乐艺术特征上与云南瑶族道教音乐和广西“跳岭头”唱腔比较,南宁师公调的一个重要特点在于其体裁类型更趋于多层、多元化状况,从而向歌舞小戏和戏曲等表演性艺术形式发展。在南宁师公调里,由于受到外来的戏曲艺术影响,一些主要的基本唱腔,特别是那些自民间祭祀乐舞时期沿传下来的通用程序里的通用唱腔,现已大多戏曲音乐化或已经具有小调体裁特点,其他后期融入的唱腔则多为来自外乡或其他姊妹艺术的一般性民歌小调和歌舞小曲。仅在上列三十六首基本腔里,属于一般性民歌小调的,就有【叹春来】、【一匹绸】等;直接来自民间歌舞小曲的也有【花鼓腔】、【姐妹采茶】等。再从其他音乐形式特征上看,与云南瑶族道教音乐和广西“跳岭头”唱腔相比,其基本唱腔无论在旋律、曲体、节奏和调式调性诸形态因素方面均

更呈多样化特点,除了少部分唱腔之间还存在诸多曲调因素相同的“同源异体”或“一曲多用”现象之外,多数唱腔曲调均呈较为独立的音乐性格。即使是在一些原具有同源曲调特征的通用唱腔之间,有时也仅只是在旋律的基本走向、特性旋律的用法和骨干音、终止式里还依稀存留着由同一母体衍生的关系特点,但由于彼此在演唱方法,板式节奏和旋律的加花变奏等方面离异太多,而导致了音乐性格上的较大差异。此类唱腔如【功曹腔】、【金花仙女赞】、【女打草腔】等。此外,那些外来的民歌小调和歌舞小曲,也各自在音乐和文化特点方面保持着原来的乐种、舞种特性,如【一匹绸】的曲调中,显然还带有江南时调【茉莉花】的变体因素;【姐妹采茶】的旋律也与流行于全国各地的采茶歌舞音乐,包括广西的“桂南采茶”音乐如出一辙。故从整体结构上看,南宁师公戏(舞)音乐更多具有戏曲和歌舞音乐的联曲体特点。

其三,从唱词特点上看,南宁汉族师公戏(舞)的大部分基本唱腔沿用了原来民间祭祀乐舞时期的唱词格律和演唱内容,并且与瑶族道教音乐的唱腔内容显然具有同源性。例如将下面几首唱词与瑶族“度戒”仪式唱腔的唱词作比较,便可说明这一点:

南宁师公调【鲁班腔】:

忽闻鼓乐闹昌昌,鲁班使者到坛场,……

南宁师公调【文马行腔】:

入筵领受香茶酒,从头唱出我言章,要唱九娘身出处,家在南山百石乡。

云南瑶族师公调【三元教训】:

忽闻凡界鼓纷纷,上元唐相赴坛心,入筵领受三杯酒,从头唱只圣

原因。……

再将后期融入的小调时曲和歌舞小曲的歌词来作比较，则可以看出无论从唱词格律或表现内容方面，都与上述唱词大异其趣，具有不同历史时期汇入的不同地域文化内容特点。例如南宁师公唱腔【一匹绸】采用的是明清词调常用的长短句格律。其前半段为：

一匹绸，绣双鞋，仅仅绣得够，上绣着，凤阳府，钟鼓两座楼，沉香配兰花。……

再看【姐妹采茶】，采用的是为采茶歌舞中常见的时序体“十二月采茶”唱法：

正月采茶贺的是新年，姐妹双双去拜年月。……

其四，从南宁汉族师公戏（舞）唱腔里，也像汉族“跳岭头”歌舞唱腔那样，能够找到许多与云南瑶族道教音乐唱腔相似的音乐、唱词和宗教文化特征，可以说明无论是属于民间道教的“梅山教”，还是以此道教教派为中心形成的，包含释、道、佛诸教派因素的民间宗教文化群落，抑或是蕴含于其中的师（道、僧）公戏（舞）艺术系统，都已构成了一种跨民族、区域或国境存在的，融民族、宗教和艺术诸文化因素为一体的社会文化现象。

根据以上比较的结果，如今云南瑶族与湖广一带汉族在道教和道教音乐上存在着较多的同源性，与云南汉族道教及道教音乐则差异较大，从另一侧面说明了瑶族道教文化形成的具体时间应该早于瑶族较多迁移到云南的元明时期。当我们涉及后文中湖广一带的其他少数民族中也存在着同样的宗教现象时，这种推论将能够得到进一步的印证。

第二节 与其他少数民族道教科仪及科仪音乐的比较

若对南方少数民族宗教信仰的情况加以分析,可以发现在属于藏缅语族的羌、白、彝、纳西、阿昌、土家等民族,属于壮侗语族的壮、侗、毛南、水、仡佬、黎等民族,与瑶族同属于苗瑶语族的苗、畲等民族等都存在信仰道教的现象。在北方民族中,像满族、蒙古族、赫哲族等民族所信仰的萨满教中,也能够寻找出不少受道教信仰影响的痕迹。有必要强调的是,若将以上民族的道教及道教音乐与瑶族道教及道教音乐相比,可以发现一个同前述汉族道教与瑶族道教相比几乎同样的规律,即与云南瑶族道教及道教音乐同源的迹象多发生在距云南甚远的地方,如广东、湖南等省区,而越至靠近云南瑶族的地区,这种同源现象越来越少,或者因为与其他宗教文化因素混杂,而逐渐显出变异和杂交之态。在此,仅就与此有关的某些道教及道教音乐现象略作分析和介绍。

一、与中南壮侗语族诸民族“梅山教”及其音乐的较近亲缘关系

从总体音乐特征上看,由于广西壮、毛南等民族的师公舞(戏)与当地汉族的师公舞(戏)有较深的渊源关系,前述汉族师公舞(戏)中存在的一些音乐特点,如各种音乐因素均存在向表演性歌舞音乐和戏曲音乐转换发展,表演队伍的职业化、半职业化倾向等,在某种程度上都适用于壮、毛南等民族的师公舞(戏)音乐。同样,以上述汉族师公舞音乐特点与云南瑶族道教乐舞音乐进行比较的种种结论,与壮、毛南等民族的师公舞音乐与云南瑶族道教乐舞音乐的比较也具有较为相似的性质。其中有些共性因素,在前文中也略有提及。因限于篇幅,在此着重述及一些文化背景方面的共性特点。在音乐内容上,也以描述个性特点为主,凡两类比较对象中相同的部分,便仅述其要,或略去不述。

1. 信仰内容的比较

据有关调查资料披露,湖广地区的少数民族中,除了瑶族之外,壮、侗、毛南、水、仡佬等民族均有部分人信仰“梅山教”。以最具代表性的广西壮族为例,几乎该省各地的壮族都有师公或道公,而且寺庙遍布各地。据上林县志记载,唐初至清末,上林县境内便有大小各类寺庙八十二座。而与云南瑶族道教的无寺庙状况形成对照,据广西象州、来宾、武宣等地壮族传说^①:唐代高僧玄奘从印度取经回来,路经广西授徒传教,其徒分为三派:一是僧公,二是道公,三是师公,师公主要为壮族人所学,且遍布壮乡各地,据经书手抄本所载:周朝,有民家者,姓公孙名侃。其女嫁与唐巫,二人生下一子名道扬;唐巫去世,改嫁葛文扬,也生一子名葛定应;文扬死,又嫁周远方,再生一子名叫周护正。不久二老皆亡,三个幼子被梅山教主收养并教法,学成后,因为皇太后念经(喃巫)治病而愈,被皇上留为谏官,敕封为上中下元三真君。后人广西授徒,至今其徒遍布桂省各地。有经文《三元赞》中唱道:“三元号真君,周幽作谏臣,参师行正教,五行秘密文……”从此传说和经文所载来看,与瑶族道教和西南其他少数民族有关三元神的传说大体相一致。

以上观点所认为的壮族道教以“师教”(师公)为主,看来是有根据的,例如在壮族所信奉的三十六神、七十二相里,明显是以前者为主,且带有较多“师派”性质特点,教派特征较统一和单纯,以后者为辅,宗教来源也更为复杂。在三十六神中,除了唐、葛、周三元神为主神之外,按在壮族道教中占有地位的重要性排列,依次还有“九官”:即土地、灶王、社王、雷王和赵、马、邓、辛四帅及中央关元帅,另有“二十四相”:甘王、甘陆将军、甘七部圣官、甘八部篆官、甘五仙娘、侍郎(刘秀)、梁侯(善)、吴侯(广)、书察院、司徒公(土主)、巡河公(土主)、三界公、冯四公北府将军(赵)、白马姑娘(罗)、通天圣帝、莫一大王、三祖家仙、五谷灵娘、鲁班先师、五海(龙神)、农婆(歌仙)及上楼、中楼、下楼三个花婆王^②。在壮族道教的七十

^① 参见孙亦华、朱碧光:《象州县壮族师公舞》,载《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑部编:《广西民族舞蹈史料汇编》(1)(内部资料),第53页。

^② 同^①,第51页。

二相里,则包括了属于“师派”以外的“道派”及佛、释、巫各教诸神。如属于“道派”(正一派)的尊神有三清、三官(三元)、张天师、李天师、玉皇等;属于佛教的有释迦佛、观音等;其余诸神五花八门,在此不一而足。若将云南瑶族与广西壮族所信仰的道教神祇加以比较,可以看出上述诸神里,具有“师派”特点的三十六神与云南蓝靛瑶(山子瑶)道教的“师派”基本一致,特别是壮族的“三元”、“九官”与蓝靛瑶信仰的主要神祇相同,“二十四相”里也有许多与瑶族神祇类似,特别是在民族神和祖先神居多,以及神系较为单一等特点方面,与蓝靛瑶道教的“师派”相通,而有别于云、贵等省的其他少数民族道教。此外,在某些壮族地区,与瑶族道教类似的师、道两派香火皆盛,据广西忻城县壮族师公中传说,师属法教、道属佛教,师祖“三元”,道祖“三清”。师乃梅山门下十大元帅,主武;道乃闾山门下十大弟子,主文。道送死,为死者灵魂开光(行路);师超生,为生人驱魔消灾。按当地壮族习俗:“小筵头”只请道,“大筵头”师、道都请^①。若将其与云南蓝靛瑶道教中的师、道两派宗旨相比,上述传说包含的各种内容可谓极其相近。唯有“道属佛教”一说,恐与事实不完全相符,从当地各少数民族的“道派”信仰特征来看,与道教的正一派乃一脉相承,但由于其中的某些内容与佛教相合,或受到佛教的一定程度影响,以至民间将二者混淆了起来。

若对壮族道教与整个瑶族道教进行信仰内容的比较,可以看出彼此存在一些重要的异同特征。相同的方面,例如为两个民族的主要道教流派的“师派”,其不同神祇均按在道教中所居地位的重要性差别,像壮族道教那样,以三元、九官、二十四相、七十二相依次排列,构成具有主次层次区分的神仙体系,而使此道教流派像汉族道教那样,于多神宗教信仰中蕴含向一神教发展的趋向,从而不同程度带上了人为宗教的基本性质特征。相异的方面,如瑶族道教在具有多神崇拜、祖先崇拜等信仰内容的同时,还存在带有明显图腾(犬图腾)信仰特点的盘瓠崇拜内容,特别是在盘瑶(过山瑶)每年一度的盘王

^① 见忻城县编写小组:《忻城县壮族师公舞》,载《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑部编:《广西民族舞蹈史料汇编》(1)(内部资料),第93页。

节祭祀活动和民族古籍《过山榜》（亦称《评王券牒》、《过山照》）中，此方面内容尤其明显。在广西、云南等地的蓝靛瑶（山子瑶）中，有关盘瓠神的信仰内容也在其道教（“师派”）经书里随处可见。从上述与图腾崇拜有关的古籍和民俗活动内容来看，往往是与瑶族人民长期以来颠沛流离、迁徙不定的游耕、狩猎生活，以及在瑶族传统社会遗留较多的，为原始氏族社会时期特有的较粗泛信仰意识因素有关，在具有为道教特有的某些人为宗教特点的同时，也保留了较多自然宗教的信仰因素。而壮族作为长期定居的水稻农耕民族，其道教信仰较多与汉族类似，系以含有向一神教信仰发展趋向的多神崇拜和祖先崇拜为主，比较瑶族道教来说，带有较明显的农业社会和人为宗教等文化特点。

湖广地区的其他少数民族道教信仰的情况与壮族和瑶族大同小异，在此略述。

2. 道教科仪及科仪音乐的内容、程序等方面的比较

由于社会历史状况存在着明显的差异，云南瑶族与湖广地区信仰道教的壮侗语族各民族之间在道教科仪和科仪音乐上既有着许多共同点，也在某些方面存在着一定的区别。相同的方面，例如广西壮族与云南瑶族在道教科仪的内容和仪程等方面大体一致。若将云南瑶族的“度戒”与下列广西马山县立星村的“白事”（丧事）师公仪式的部分内容^①相比，便可看出许多异常相似之处。

广西马山县立星村的“白事”师公仪式大约经历三天两夜，从第一天晚上九时开始，其大致仪式过程是：

第一天：

21:00—闲坛请神（师公穿红衣，40分钟）

21:40—唱【功曹】（80分钟）

23:00—唱【土地】（40分钟）

^① 参见顾乐真：《广西傩文化撷拾》，广西艺术研究所、民族艺术杂志社1997年版（内部出版），第181页。

23: 40—唱【孔夫子】(40 分钟)

24: 20—休息(10 分钟)

24: 30—请五龙(30 分钟)

第二天:

1: 00—破天牢地狱(道公六人,师公四人作法,20 分钟)

1: 20—吃饭(40 分钟)

2: 00—开阴司(配合道公、师公扮金童玉女,30 分钟)

2: 30—休息

9: 00—早朝(道公诵经,师公二人参加;20 分钟)

14: 00—跳四帅(五人扮真武大帝及赵、邓、马、关四帅,90 分钟)

15: 30—休息

24: 00—唱【二十四孝】、【为人之子】(40 分钟)

24: 40—开师,唱【三光】(日、月、星三光,20 分钟)

0: 00—唱【三元】(60 分钟)

第三天:

1: 00—唱【张天师】(20 分钟)

1: 20—唱【九郎】(30 分钟)

1: 50—请六十甲子【十二生肖神】(120 分钟)

3: 50—请阴阳师傅(30 分钟)

4: 20—唱【四官】和【香火二郎】(10 分钟)

4: 30—唱【门神】(10 分钟)

4: 40—唱【社王】(10 分钟)

4: 50—休息

5: 00—封神(150 分钟)

7: 30—请家先(15 分钟)

7: 45—请本龛(30 分钟)

8: 15—请开天地盘古、五部雷神、五修庙王、三界(配合道公做“莲花灯”,约 240 分钟)

14:00—配合道公诵经

14:10—度（配合道公，20分钟）

14:30—跑马、驯马（配合道公，20分钟）

14:50—化财马（配合道公，5分钟）

15:00—送神（配合道公，10分钟）

15:10—出棺，送入坟地（道公六人，师公三人护送）

若将以上材料与本书第二章所列瑶族的“度戒”仪式相比，可以看出这样几个极为相似的特点：其一，除了具体的时间顺序及内容繁简有别之外，凡以上材料所列的仪式内容在大体结构上几乎完全与瑶族的“度戒”仪式重合，具体仪节的名称、主要神祇和演法特点也几乎完全一致。其二，凡遇重要仪程，往往与道公同坛作法，此宗教习惯和师、道配合的方式皆与云南瑶族的道教仪式相一致。其三，从作为该文附录的部分【跳四帅】具体唱词内容^①来看，与云南瑶族“度戒”中的“镇帅”^②具体内容完全一致，而在行文方式上则有所区别。

若论相异的方面，一般而言，壮侗语族各民族大都早已进入定居农耕的封建社会历史阶段，故若将其道教科仪与科仪乐舞与瑶族的情况比较，则体现出形态的多样性和较多的农业社会文化特点。具体而言，就是农业社会特有的地缘文化特点。下面先以壮族的情况为例作简要介绍，并将其与瑶族道教乐舞的情况进行比较。

仅从乐舞形态来看，依经济、地理、交通等环境条件的好坏，以及地方风俗习惯的差异，不同壮族和瑶族地区的道教乐舞的发展状况各不相同，但彼此也存在许多的共性化特点。

一般认为，壮族师公舞分为南北两派，南派师公舞以广西武鸣县为代表，该县宗教乐舞也像瑶族道教乐舞一样，存在师公舞、道公舞两种基本形式，另

① 参见顾乐真：《广西雒文化撷拾》，广西艺术研究所、民族艺术杂志社1997年版（内部出版），第196页。

② 参见本书第二章各节。

外还有僧公舞等，有人从广义的角度皆称为师公舞。其中包括各种单、双人和集体性歌舞。如【罗伞舞】、【明灯舞】、【筛米舞】、【绸带舞】、【法器舞】、【兵器舞】等。仪式结尾以伴奏乐队、唱队的全体师公齐跳的舞蹈，称为【踩罡】。也像瑶族道教乐舞那样，狭义的壮族师公舞属武舞，道公舞属文舞，较大型的师公舞，如一场【真武上台】，即包含山歌对唱、徒手武术、棍术、刀术，以及跳台、倒海翻江等惊险杂技表演，场面十分壮观，道公舞以坐唱和念经为主，舞蹈有【踩罡】、【踩花灯】等，仅【踩花灯】就含有【踩九灯】、【踩十二灯】、【踩三十六灯】、【踩四十九灯】、【踩一百二十灯】等舞目。表演【踩一百二十灯】时，正面三盏三宝莲花灯，左有七星灯，右为六合灯，四角东西南北灯，中间列灯两行各五十盏。舞者八人，领舞手持龙头杆，上插三根燃香，其他七人各持公钹、母钹、中钹、马锣、小镲、铃板、剑等和舞，从三宝灯出发，先绕东门星灯，边击乐边唱道边行舞，先慢后快，灯人相间，歌舞相配。僧公舞的场面更为热闹，除配有大鼓、小鼓、锣、公钹、母钹、中钹、马锣、木鱼、金钟等打击乐器之外，还配有笛、箫、二胡、唢呐等管弦乐器。唱腔以金钟和管弦乐器伴奏，间奏则使用打击乐曲牌^①。若将广西壮族南派师公舞（广义）与云南瑶族道教乐舞比较，可以看出二者在按各自在仪式中的职能可分为武派和文派，以及诸多乐舞内容方面是基本一致的，但在表演的规模和阵容，艺术形式的规范完整，以及所用乐器、法器的多样性和成龙配套等方面，则明显以壮族师公舞的发展程度要略高一些；瑶族道教乐舞则显得较为古朴、单纯，保留较多古代道教的原始“活化石”特点，且与瑶族传统音乐风格融合得更为完美。

壮族的北派师公舞以河池象州等县较具有代表性，以表演诸神的传说故事为主，有较完整的跳神套路，称之为“三十六神、七十二相”。此说借鉴于宗教的“三十六天罡、七十二地煞”成数。师公舞就是戴上不同面具（称为“相”）跳“三十六神”，并因此而存在相应的三十六舞、三十六唱本和三十六

^① 见苏世仁：《武鸣县壮族师公舞》，载《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑部编：《广西民族舞蹈史料汇编》（1），第85页。

经腔。三十六舞是壮族北派师公舞的主体部分，每年春秋两社及祭祀还愿活动时，请三十六神降坛定位就座，每神降坛都有一个舞蹈。如三十六神“出相”前，首先要跳【三光舞】（日、月、星并称“三光”），然后按三元、九官、二十四相排列降坛出相，几天几夜之内跳完。舞目有土地扫坛舞、三光舞、冯四舞、盘古舞、灵娘舞，莫一神鞭舞等三十六舞。各民族或地区所崇拜的神祇略有不同。三十六唱本和相应的唱腔在各种降坛舞蹈中穿插演唱或伴唱，由于多为赞颂诸神功绩及身世的内容，故又称为“赞词”，长短不拘，少则十来行，长则近百行。三十六唱腔称为“曲牌”，不同曲牌如土地入坛时唱的【土地入坛腔】、鲁班上山砍柴唱的【磨刀腔】、花婆神送子时唱的【奉花腔】等。多用当地山歌、小调，如“壮欢”、“壮诗”、“勒脚调”等。据调查，各地师公调虽称有三十六唱腔，但现存较多者也不过十余腔。“三十六”实为一个表示数量多的民间习用成数。当形成地方小戏之后，开始有了基本唱腔和小调（师公称欢腔）之分，前者向戏曲化过渡，后者仍存民歌基本特征。在较古老的师公舞唱腔里，音乐以抒情性和舞蹈性为主，声腔和击乐节奏型种类不多，常常一腔到底，而且民歌与师公调常常彼此混同难分。从该派壮族师公舞的情况看，与云南瑶族道教中的“师派”为同一源流，但在体裁类型的体系性，乐舞程序的完整性和层次感等方面，也像壮族南派师公舞一样，比云南瑶族的道教乐舞发展得更为充分一些。从整体的角度看壮族师公舞，可以认为它已像汉族师公舞一样，在较为开放的社会文化环境中，受到了包括“傩戏”在内的各种民间戏曲歌舞的影响，而迈入了“傩文化”行列，进入到了初期的民间戏曲艺术发展阶段。而包括各省瑶族地区在内的瑶族道教歌舞，则由于尚未发展出较明显的戏剧性内容、表演、音乐和舞蹈因素，面具艺术的使用上也还不是很普遍^①，因此还没有脱离民间祭祀乐舞的基本性质。现代“傩文化”的因素在其中也还不甚明显。

^① 在云南蓝靛瑶中，河口、文山等地的顶板瑶、白线瑶等仅用纸做的面具，沙瑶则有少量木制面具。广西瑶族以盘瑶为主体，有文章认为：“盘瑶师公表演不戴面具”（刘小春：《壮族师公舞与盘瑶师公舞的比较研究》，载《壮族舞蹈研究》，广西人民出版社1988年版，第184页）；茶山瑶、防城板瑶等则在请神舞蹈中，由师公戴面具扮演神祇（见杨秀昭等：《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》，《新亚学术集刊》1994年第12期，第197页）。

上述南北两派都属于宗教与艺术文化特征趋于成熟、并分布于广西中部的壮族师公舞流派。除此之外,尚存在宗教与艺术文化特征较为原始古朴的桂北跳神和桂南跳岭头两种形态,学术界也有人将其划入师公舞流派之中。下面再简略介绍毛南族师公舞的情况,并与瑶族道教乐舞作简单的比较。

毛南族师公舞称为《条套》,在祈禳消灾、求子还愿的民间祭祀活动中,与其他祭礼仪程穿插表演。其表演有较强的程式性,一般是在还愿过程中,由主唱师公掌握指挥,主唱师公按顺序唱颂诸神,扮作各神的舞者也按相应的顺序出场跳神。此部分仪节与瑶族道教“度戒”仪式中的“请圣”相对应。其舞蹈中有独舞、单人舞、双人舞、三人舞、四人舞等各种舞蹈组合,如“接祖师”仪程中【三元神独舞】、“仙官架桥”中的【瑶王、鲁班、陆桥三大舞】、“家仙贺筵”中众家仙跳的【四人穿针舞】等。此外,在仪式中还与舞蹈穿插表演带情节性的戏剧内容。如“仙官架桥”中三人舞之后,由陆桥、瑶王和鲁班三位角色演出关于架桥的筹划、献材与建造等一系列故事情节,此部分与瑶族“度戒”仪式中的“贺楼”部分在内容上非常相似。毛难族《条套》的音乐可分为打击乐伴奏、民歌伴唱、唢呐伴奏等三个部分,可相互结合,也可独立演奏(唱)^①。若与瑶族道教乐舞比较,毛南族的上述乐舞也像壮族北派师公舞一样,与瑶族道教中的“师班”乐舞大体一致。最为接近,并区别于壮族道教乐舞的特点,则是民歌伴唱在毛南族和瑶族的师公舞里均占有较重要的地位。另外,毛南族师公舞以打击乐和唢呐组成的吹打乐伴奏,而云南瑶族的师公舞则一般仅用打击乐。

3. 乐器与乐队的比较

关于云南瑶族道教音乐与广西各少数民族师公戏(舞)所用的乐器,可以从纵、横两个不同的角度观其艺术和社会文化差异。从纵向的艺术与社会文化发展过程角度来看,由于数百年来各民族地区的师公舞主要是存在于具道教性质的民间祭祀活动之中,所用的乐器范围均较狭窄。其代表性特点,即云南

^① 参看何佳辉:《毛难族傩舞“条套”的音乐浅析》(《民族艺术》1992年第1期)、蒙国荣等:《毛难族舞蹈——条套》(《民族艺术》1988年第1期)等文。

瑶族道教音乐与广西各民族的不同流派师公舞音乐都将打击乐作为主要伴奏乐器使用,其中,云南瑶族道教音乐至今仍然仅使用打击乐,而广西各民族的师公舞音乐直至20世纪50年代还以打击乐为主,比较而言,在广西大多数地区,使用吹管乐和弦索乐仅只是近几十年受戏曲、曲艺等其他艺术体裁影响的结果。而从横向的民族性、地域性角度来看,上述地区和民族的道教音乐使用的打击乐器,在乐器类型及其组合方式上,则存在着明显的地域或民族性差别。例如在乐器组合方式上,云南瑶族道教音乐里,由于“师派”和“道派”长期有着同坛演法的习惯,均使用以鼓、锣、钹三大件为主的打击乐组合形式是其最大的特点,而在主要居住于广西的其他瑶族支系,也是“师公多用蜂鼓、皮鼓、大锣三大件,道公则用小鼓、鐸、锣三大件作基础”^①。在主奏乐器的使用上,云南瑶族一般都以形制略有差别的扁鼓为主奏乐器,广西各民族则一般以带有本民族特色的蜂鼓类乐器为主奏,如壮族的蜂鼓、毛南族的祥鼓等。此外在各瑶族支系的祭祀活动中,还经常用到自己的代表性乐器,如布努瑶、白裤瑶的铜鼓、盘瑶的长鼓、坳瑶的黄泥鼓等。

4. 打击乐音乐特征的比较

在瑶、壮、毛南等各民族师公舞中,打击乐均是指挥调度整个舞蹈表演场面,统一规范舞蹈节奏韵律的主要音乐艺术手段。在音乐总体结构上,锣鼓音乐贯穿于舞目始终,以或繁或简、丰富多彩的锣鼓乐曲作为开场曲、结束曲和各种间插、过渡性音乐,以烘托渲染环境气氛,为各种类型的舞歌和戏剧性唱腔伴奏,并在师公舞的各个局部段落,起到引导起腔、煞腔,启示情绪、速度与内容的转换衔接等作用。同时,也应看到在云南瑶族与广西少数民族之间,由于彼此在民族性、地域性以及发展过程的阶段性等特点方面有别,而在各自的祭祀性打击乐音乐中体现出下列差异因素。

(1) 调式音高

广西蜂鼓与云南瑶族道教法鼓相比有一个重要的特点,即由于蜂鼓是整个

^① 杨秀昭等:《瑶族民族祭祀活动中的歌舞音乐》,《新亚学术集刊》1994年第12期,第197页。

舞场的灵魂与枢纽,一些有造诣的民间艺人,常有意无意地将一端鼓面的音高调至与声乐唱腔的调式主音同步,并选择相当于属音的高边锣与之配合,致使打击乐器自身存在相对固定的调式音高组合关系,在为舞歌或戏剧性唱腔伴奏时,鼓、锣演奏的主、属两音与声乐由调式体系紧密结合,主旋律与伴奏声部之间的关系达到水乳交融的境地。比较而言,云南瑶族道教的法鼓由于较少存在表演性因素,一般仅在民间祭祀活动中作为一种节奏性乐器使用,故较少具有以上调式音高特点,其节奏性特点在云南河口县沙瑶的道教音乐里表现得尤为明显。

(2) 锣鼓节奏

在打击乐音乐中,由于旋律因素的相对贫乏,而使节奏型成为长大音乐结构中的较小因子,相当于一个乐节或语言文学中的基本词组,将其分解开来研究,是进一步分析打击乐整体音乐结构的重要前提。从此角度来看,广西、云南各民族师公舞的锣鼓乐节奏型可说是相当丰富的。

广义而言,节奏型是一个其含义超出节奏本身,具有综合性特征的音乐概念,一般包括节奏、节拍、力度、音色等不同音乐要素方面,由此来看,各地师公舞打击乐中存在强弱型、弱强型、等强型与混合型四种基本鼓点节奏型:*

① 强弱型,如“当邦当邦”(X X X X)、“邦冬冬”(X X X)一类节奏型,在广西师公舞的打击乐中常可见到。仅从节奏上看,二者分别具有持续性均分型与持续性长短型两种狭义的节奏型特征;在节拍上,二者均属于强弱有序的规范性节拍形式;在音色与力度上,“邦”与“达”分别代表蜂鼓喇叭鼓面和球形鼓面的音响音色,“当”、“冬”分别代表高边鼓和堂鼓,“泵”、“同”分别代表蜂鼓、堂鼓同击和蜂鼓、高边鼓同击,它们在显示出音响和音色辨异特征的同时,也含有力度的区别。而在云南瑶族道教音乐里,较为多见的是些间歇性或持续性的长短节奏型如 X X X X X X X (“达冬冬”) 等。

② 弱强型,在广西各民族打击乐中常使用的此类节奏型,如“达邦达邦”、“当同邦”一类节奏型。仅从节奏上看,前者也属于持续性均分型,后者属于非持续性短长型;在节拍上,二者均出现了强音和弱音错位的现象,而强音乐器与弱音乐器的错置演奏,则是为造成此类效果而采用的最直接手段。

在云南瑶族道教音乐里,使用较多的同类节奏型多为 $\underline{X} \underline{X} \cdot \underline{X} \underline{X} \cdot$ (“冬冬”)一类前短后长型。

③ 等强型,在各地师公舞中,当不同乐器同时击奏持续性均分节奏时,均会产生等强节奏音型的连续进行,例如在广西各民族师公舞里,便出现了“同同同同”、“泵泵泵”等强烈威猛的音色音响。在云南瑶族“度戒”仪式音乐里也常用此类节奏型,如 $\underline{X} \underline{X} \underline{X} \underline{X} \underline{X} \underline{X} \underline{X} \underline{X}$,但由于在乐器组合方式上有别于以蜂鼓为主奏乐器的广西师公舞,而呈现出不同的音色特点。以上三类均形成了不同音乐要素规律有序地交替或重复组合向前运动的态势,可统称为规律性鼓点节奏型。

④ 混合型,凡是由于节奏、节拍、音色、力度等任何一方面原因造成的非规律性交替组合现象,都属于混合型,即非规律性鼓点节奏型。此类例子在广西、云南的各民族师公舞中均较常见。例如广西师公舞的“邦达达邦”与“当同同当”两种类型,前者为持续性均分节奏,属规律性节奏因素,但在节拍、音色、力度三方面均存在非规律性交替组合的状况;后者则在上述四项要素方面都存在非规律性交替或重复组合现象。故此,它们都是非规律性鼓点节奏型。

5. 功能特征

各民族师公舞的打击乐器在为舞蹈伴奏、即参与塑造舞、乐艺术形象的过程中,往往存在两类艺术功能,一是描摹功能,二是抒情功能,与两种功能类型同步,将使用不同的打击乐节奏类型。云南瑶族道教音乐与广西各民族师公舞相比,在此方面存在某些异同特征。

(1) 描摹功能

在广西、云南各少数民族的师公戏(舞)中均存在不同程度的描摹功能。从舞蹈的角度看,广西师公舞主要存在具有不同舞蹈风格的两类表演形式,一类是民间拳术型,另一类是民间舞蹈型。民间拳术型的师公舞以河池、象州(壮族)和环江(毛南族)等地为代表,与桂林跳神中民间拳术型舞蹈语汇一脉相承。若将壮族的民间拳术型舞蹈和一些带有戏剧性色彩因素的师公舞同云南河口县沙瑶的道教情节舞【杨二与九娘】相比较,可以看到十分类似的情

况,即在此类舞蹈中,打击乐的伴奏部分常常起到刻画人物角色的典型性格,模拟人的日常生活动作行为,描绘各种现实或虚幻的生活场景,渲染艺术生活气氛等不同的作用,较多采用非规律性的散板节奏型,或者节奏韵律性不强的纯背景性伴奏手法。同时也穿插一些舞蹈性较浓的单人舞,舞毕接唱,戏剧性表演、舞蹈、唱腔皆用打击乐伴奏,风格古朴凝重。例如毛南族“条套”活动中的单人舞【瑶王拣花踏桥】片段:瑶王出场前,先由祥鼓轻轻击奏,两小节后,紧接着木鼓、小铜鼓、小锣配合击奏,由弱渐强,瑶王随着明快的鼓点跳跃登场,这时打击乐力度逐渐加强,气氛浓烈、情绪奔放,当舞到观花、玩花的场面时,鼓点的情绪又转入轻快明朗,配合瑶王的转胯观花动作,形象地表现了瑶王乐观、善良的性格和善悦的心情。云南瑶族中,河口县沙瑶的道教乐舞与毛南族师公舞一样,具有明显的戏剧性色彩和描摹功能,关于河口沙瑶的【杨二与九娘】、【道公舞】等道教舞蹈的具体情况,可参阅本书第一章第四节。

但从总体上看,广西的汉、壮、毛南等民族的师公舞由于已萌生出较多的戏剧性因素,其打击乐音乐带有描摹功能的现象显然更为普遍,在艺术手段和形式因素的发展上也更为充分、发达,而云南与广西瑶族的道教音乐打击乐则与此不同,更多的是偏重于后述的一类抒情性功能。

(2) 抒情功能

上林、武鸣等地壮族的师公舞多为民间舞蹈型,其舞蹈的动律较为鲜明、语汇较为丰富、情绪较为活泼、民族特色更为浓郁;伴奏打击乐的鼓点节奏较均匀规范、重拍突出,多使用规律性节奏型的连续组合。舞、乐皆长于抒情自律,而较少像前一类型那样进行叙事描摹。云南瑶族中蓝靛瑶的道教仪式舞蹈与此较为接近,在云南瑶族的“度戒”仪式里,师公动鼓、道公动鼓、大明动鼓等舞段,均要由师公持鼓、锣、钹等打击乐器边奏边舞,而持法铃所跳的神舞,则贯穿于师公的整个法事过程中,这些舞蹈所用的打击乐节奏均有一定的律动性特点,与韵律鲜明的舞蹈语汇紧密配合,而较少具备描摹功能特征。

6. 声乐形式的比较

在表演形式上,瑶、壮、毛南等民族的师公舞中的声乐一般与三种表演方

式配合出现：一种是舞时不歌、歌毕接唱。如桂林跳神和河池、象州等地的民间拳术型师公舞皆属此类；另一种是歌舞同时进行。如全州跳神一般在师公做法事仪式时，要持铃刀、三角旗等法器边歌边舞；白天含有歌舞的法事结束之后，晚上还由师公组织“唱师”活动，所用唱本多为长篇叙事诗歌，如鲁班故事、梁祝故事等，而歌舞中所唱的多为民歌风格的较小唱段。此三种演唱形式在云南瑶族道教仪式音乐里都有，限于篇幅，在此不述。有必要强调的一点是，在毛南族《条套》里，存在许多用民歌曲调为舞蹈伴唱的情况。如前所述，瑶族“度戒”仪式里，也始终贯穿着民歌伴唱的表演形式。毛南族“条套”活动中的三人舞【土地配三娘】采用了毛南民歌【柳兰咧】伴唱。舞蹈表现了勤劳质朴的土地与美貌善良的三娘倾心相爱的故事，与瑶族“度戒”舞蹈情况不同的是，毛南族“条套”主要由乐队为舞蹈伴唱，而不像瑶族“度戒”仪式那样是由女子歌班在一旁站立相伴。并且，后者伴唱的对象主要是仪式本身，其中也间插有舞蹈，但其节奏和音乐韵律常与伴唱并非同步。另外，毛南族此类舞歌的曲调时而速度缓慢、情绪忧伤；时而速度较快、情绪激奋，带有明显的戏剧性音乐特点，歌词内容也带有较多世俗性、娱乐性因素。而瑶族女子歌班的演唱情绪则始终是徐缓、庄严的，歌词内容以宗教性为主，具有明显的宗教性颂歌、祭歌风格特征。

在音乐形态特征上，毛南族“条套”的舞歌与瑶族“度戒”舞歌比较相似，均多采用单乐段或复乐段结构，方整性乐句和非方整性乐句相间，Do、La调式较多，旋律以级进音程为主，间有小跳。以混合节拍和非规律性节奏型较为常见。与戏剧性或民间拳术型的舞蹈特征相适应，两类舞歌的节奏韵律感稍弱。不同的是，毛南族“条套”的舞歌具有较浓烈的生活气息和较强的戏剧性对比因素，兼具乡土民歌、外来歌舞小调和戏腔的音乐特点；而瑶族“度戒”的舞歌则以民族性、地域性音乐风格为主，尚明显留有瑶族山歌、风俗歌等世俗民歌歌种的音乐遗痕。

此外，广西上林与马山两县交界之处，红水河的支流清水河上游的三里、塘红、西燕、古零、加方等地，流传着一些古老的三、四声部师公调，如蛮欢、三顿欢、喜欢、波列欢、加方欢、结欢、西欢、欢悦等。其中许多是在节

庆时节,由师公与群众戴上假面边舞边唱,歌曲加上锣鼓演奏的前奏和结尾,铃仗之声铿锵不息,十分热闹。与此相比,云南瑶族师公调及民歌里也存在一些二声部的内容,例如河口县沙瑶的“度戒”仪式里,有些二声部歌腔便由一位主祭师公及其助手同时演唱,主祭师公自击打击乐器伴奏。而顶板瑶的道教音乐里较少出现二声部以上的演唱情况,在顶板瑶的婚礼仪式歌中,则可以听到一些偶然性或非偶然性的多声部唱法。

第三节 与其他瑶族支系道教科仪及科仪音乐的比较

瑶族是一个人口众多、跨国界分布的少数民族,以致若想了解云南瑶族道教音乐与其他瑶族支系道教音乐的关系,必须先对云南瑶族在整个瑶族系统中所处的地位及其与其他瑶族支系之间的关系有一个清楚的认识。对此,本书绪论已有一定篇幅的介绍,故予从略。在此仅进一步说明一个问题,即相对于广西、湖南、广东等瑶族居住较多的省区,云南瑶族的一个重要特点就在于它是以蓝靛瑶支系为主体,并且,它在整个瑶族系统中具有最大参照意义的子系统,则是主要分布在广西、湖南等省区,占瑶族人口第一位的盘瑶支系。所以,本节所讨论的云南瑶族道教音乐与其他瑶族支系道教音乐的比较,便以同样是主要分布在云南省的蓝靛瑶道教音乐与主要分布在广西、湖南的盘瑶道教音乐之间的比较为主线,同时也尽可能涉及相关的其他瑶族支系道教音乐。

一、蓝靛瑶与盘瑶之间在道教信仰及仪式特征上的异同

经过对不同瑶族支系的宗教文化材料进行比较,可以发现其最大的两个支系“棉”(他称为“盘瑶”或“过山瑶”)、“门”(蓝靛瑶或山子瑶)分布最广,而又以盘瑶所跨越的广度为最,可说凡有瑶族分布的省区或东南亚国家,以及最后迁入的美国,都有盘瑶支系人口居住;其次为蓝靛瑶,主要居住在中国南方及东南亚的越南、缅甸、老挝等国。值得注意的是,这两大支系人口无

论迁徙到哪里，几乎都完整地保留着自己均带有道教色彩，却又在两个支系之间存在明显差异和个性的传统宗教文化，而其中一些最重要的文化差异和个性特点又是通过宗教祭祀歌舞保存下来的。现先从宗教信仰的角度加以分析。

1. 信仰特征的比较

从宗教信仰的角度看，云南的蓝靛瑶、广西的山子瑶（蓝靛瑶）以及迁徙到缅甸、越南、老挝等东南亚国家的蓝靛瑶虽然也属“盘瓠种”，信仰盘瓠文化，但比较其他瑶族支系，其宗教信仰带有较多的道教文化成分，主要特点在于分为师、道两派，宗教仪式以“度戒”为主，兼具道教入教仪式和成年礼特性，综合了早期天师道、梅山教和后期道教正一派的信仰因素。从宗教特征上看，蓝靛瑶道教与主要分布在广西的汉、壮、毛南等民族的道教同源，在它们的“师”、“道”两派中，凡为“师派”者，一般属民众道教的“梅山教”支脉。凡为“道派”者，也一般属道教的正一派。从下面一些调查报告里，可以明显地看出以上特点。

在《瑶族宗教论集》（张有隽著）、《广西瑶族社会历史调查》、《中国瑶族风土志》（浦朝军、过竹主编）^①等书里，详细描述了广西山子瑶的道教文化信仰，其主要特点是，山子瑶道教分“文道”（道公）和“武道”（师公），祭祀舞蹈的节奏快慢和舞目多寡是重要的分辨标准因素，跳得快、跳得多的是“武官”，跳得慢，动作斯文的是“文官”。道公主要信仰“三清”，管“家鬼”（祖公鬼），专替死人打斋超度亡魂；师公主要信仰“三元”（唐、葛、周三相），管“外鬼”专为人跳鬼。师公经典数量较少，有《鬼脚科》、《开山科》、《大会科》等七种，可以《鬼脚科》总括之；道公经典较多，如《玉皇经》、《飞章科》、《度戒科》、《炼度科》、《伸斗科》等。经书所载的神灵名称与前述云南蓝靛瑶的神灵基本相同（见第一章），特别是在师方信仰神灵中，也有为云南蓝靛瑶信奉的梅山法主大圣九郎、北极玄天真武上帝等重要神祇。“度戒”是几乎每个男子必经的宗教仪式，分为戒师和戒道两种。一人可以同度两种，二者同时进行；也可以仅度一种。无论戒道、戒师的法事过程，都与

^① 均见参考书目。

云南蓝靛瑶相同。如戒道时，有“设坛”、“遣使”、“请圣”、“净身”、“定魂护体”、“拜天师”、“拜三师”、“拜父母”、“拜祖旧”、“拜叔伯兄弟”、“投师状”、“报戒”、“刀法师开天门割发”、“法师引步虚”、“各法师付法物”（付香炉、水杯、剑、印、戒尺、手珠、经忏、符命等）、“支兵拨将”、“宣戒度牒”、“宣疏”、“发愿”、“祝愿”等。其他，如“跳云台”、授“阴阳牒”、“十诫”等重要法事内容，都与云南蓝靛瑶一致。

东南亚的蓝靛瑶道教也与云南瑶族基本相同，如黄钰、黄方品合著《国际瑶族概述》一书中所描述的，老挝蓝靛瑶“度戒”分为两种，一种是度道，瑶语称“斋道”，一种是度师，瑶语称为“斋腮”。对于“度戒”的人来说，要度道还是度师，要由家中的男孩多少而定，如独子要度师也要度道。道表示武，师表示文。既度师又度道，表示家中有文武双全的能人。如有儿子两个，一个度师，一个度道，有儿子三个以上，多数度道，少数度师。“度戒”时，要请道公和师公举行仪式。进行时，由道方派出五至七名道公，师方则派二至三名师公，共同来主持“度戒”。“度戒”时，受戒的男子要到主事道公（且阶腮法）家中，过七天七夜隐居生活，称为投坛。在此期间忌会客、社交、唱歌、吃荤等。接着进行“我莱”仪式，即在村边草坪上建造一座7尺5寸高台，称为云台，用四根木和一张八仙桌构成，配5阶木梯一架，用青藤织成的一张“粉茫”（大网），进行装坛。“度戒”法坛装设两个，左边为师家，右边为道家。坛台上贴有各色剪纸，在坛边挂有三清画像。一切准备好后，道公和师公入坛“动鼓”，师公先打，道公后打，由两位歌女唱歌祝贺，动鼓请神完毕，道公和师公分别静坐各自的坛前，道公念经，请三清、玉帝、天师降临；师公主持跳盘王舞，一男两女，男的称为“略公”，女的称为“甘姑”，男的舞，女的伴唱。“度戒”进行最后阶段，道公手执大刀，围着“粉茫”作法，然后带领受度者走上云台，闭目抱膝跳入“粉茫”。道公和师公为受度者授印和取法名，授戒律开荤，送神归位，“度戒”功果告成。“度戒”法名，有法名和道名两种，度法的要按班以胜、显、应、法、院五个字取名；度道的要按经、寅、道、妙、玄五个字取名。轮流转换，交替使用，层次分明，不能错乱。女子也与其夫一样，相应取得法名和道名。度法度师仪式同时进行，其中

既有度师也有度道，单独举行度师或度道者，也要有道职人员共同参加，只不过是举行授印盖卦不同，度师由授师公授印盖卦，度道由道公授印盖卦，不能相混。”^①由此可见，在老挝蓝靛瑶中，除了女子“度戒”的情况在云南蓝靛瑶中已经少见之外，其他“度戒”内容几乎与云南蓝靛瑶毫无二致。

比较而言，以盘瑶（含云南的红头瑶）为主的其他一些瑶族支系尽管也同样有“度戒”的习惯，有些地方的盘瑶也称其为“梅山派”，其宗教信仰中也渗透着许多道教因素，但若仔细加以分析，可看出与蓝靛瑶的道教文化之间存在着以下几方面的差异：其一是在其道教信仰中，以“度戒”仪式为代表的一整套道教信仰内容和行为方式均与蓝靛瑶道教存在着一定的差别，在道教组织和祭仪行为上往往表现出“师”、“道”合一的倾向，并且较少道教正一派（“道派”）的因素。其二是这些支系均比蓝靛瑶更为重视盘王节或“还盘王愿”的仪式活动，此类活动中的各种祭祀内容多与盘瓠文化有关。其三是这些支系的“盘王歌”、“过山榜”和其他盘王神话内容均较蓝靛瑶为多，从整体民族文化上显示出更多的盘瓠文化沉淀因素。现结合有关资料，主要就前两方面特点略作分析。

在盘瑶支系里，如今保存“度戒”仪式特点最为完善的，是主要居住在泰国北部诸府和老挝等东南亚国家的瑶族。例如，泰国瑶族传统的授戒仪式分为四级，即“挂灯”、“度戒”、“加职”和“加太”。一般情况下，“挂灯”有“挂三星灯”、“挂七星灯”、“挂九星灯”和“挂十二星灯”等，前三种均可视为“度戒”的预备阶段，最后一种即为“度戒”，是“挂灯”仪式的最高级别，故这前两个级别的授戒仪式也可合称为“挂灯”，为基础的成年人社仪礼，亦是入教仪式。

举行不同低级别“挂灯”仪式，有不同的具体做法，如“挂三星灯”时，师公要先挂起18幅神像，请神入坛，再点燃三盏灯，分别为本命灯、开教灯、保举灯，师公念咒作法、驱邪赶鬼，向师男（挂灯人）施36道符法，授以经书、印玺、牛角等法器和法名。师男在“挂灯”期间，由正度师和开教师发

^① 参见黄钰、黄方平：《国际瑶族概述》，广西人民出版社1993年版，第302页。

给一条白布，师徒一起封斋吃素，挂完灯后，退了布条才可以吃荤。由此可以看出，此仪式一般历时一天一夜。与蓝靛瑶的“度戒”仪式相比，大约相当于其前期的“投坛”阶段。

“挂七星灯”仪式一般在冬天举行，七盏灯分别称为贪狼星、巨门星、禄存星、文曲星、廉贞星、武曲星和破军星。届时要请6位师公，即开教师（正度师）、引教师、书表师、证盟师、开坛师、保举师共同主持，师男要与师父一起斋戒和沐浴，并由师父率师男上香拜神，请家神、天界神下坛，喃喃申香意者、献香意者和马头意者，师公引师男串道，接受“放阴”考验。最后是开教师主持为师男取法名和封坛授印，由此便承领60个兵头，取得更高一级法位，并可担任重要的师职。此仪式一般历时三天三夜。与蓝靛瑶的“度戒”仪式相比，同其“投坛”以后，“度师戒”以前的阶段性仪程有些类似。

“度戒”仪式一般要先完成“挂七星灯”的前期仪式内容，然后进入“度戒”阶段，其时须挂十二盏大罗灯，请10余名大师公主持、操办法事，请神喃喃经和歌舞跳神的内容也相应增多，此外师男还要接受“上刀山（梯）”、“捧梨头”、“踩火砖”等考验磨难。师男由此获得更高一级法名，今后便可作为高级主祭师公，主持较高层次的宗教仪式。师男的法名，也可经由原来的“法号”晋升为“郎号”，如某人原名为李进文，“挂灯”后为李法文，“度戒”后便为李文一郎，其妻也随之而获得“娘”的称号。此仪式历时多则七天七夜，少则五天五夜。若要举行更高级的“加职”和“加太”仪式，须花费更多的时间和钱财，一般瑶民难以负担，以致能举行这两种仪式的家庭和主祭师公越来越少，如今在泰国、老挝等国瑶族中也已濒临绝迹^①。

有些地方的盘瑶的“还盘王愿”或“庆盘王”仪式，在基本仪程、程序以及信仰内容等方面接纳了道教的许多东西，但其中心内容却是以祭祀盘瓠、盘古为主。例如广西全州县东山瑶族乡的盘瑶，每年要举行隆重的“庆盘王”及各种相关的仪式，“庆盘王”仪式主要有四次，即正月十五元宵节时的“敬贺盘王”以及六月初六的“上王盘古”（亦即瑶族的“护青保苗节”）、九月

^① 参见黄钰、黄方平：《国际瑶族概述》，广西人民出版社1993年版，第240页。

初九的“中王盘古”和十月十六的“下王盘古”等生辰祭祀活动^①，相关的祭仪还有三月初三的真武祖师生日和八月十五的开天圣母生日等，从每年的大年初二开始，主持该仪式的头人就要聚拢起来，开始组织全村人筹备当年的所有祭祀活动。当年的祭祀活动一次比一次隆重，场面最盛的当数十月十六的“下王盘古生辰”。下面略述此节的大致过程和内容。

“下王盘古生辰”之日，亦即瑶家每年收获之后的传统节日“罢稿节”。此时，瑶山一年劳动成果尽收入仓，一种酬天赐福的心情，沉淀在各村各寨的瑶胞心里。所以，这次盛大的喜庆，具有一年一度欢庆丰收之意，各家各户都把这天作为无限欢乐的祭奠创世祖先的节日。大典之前，主持的头人即事先筹办好一切供品香烛，并借此机会执行一年的团（乡）规民约，将对违规侵约者罚款的情况公之于众，以示自己当年的“政绩”显著、执法严明。请来作法的道公须有七人，且皆能有一套吹打唱奏、能踏（罡）善舞的文武功夫。来时要带上不少于两担的法器道具，有大刀、长矛、七星剑、月斧、金鞭、铜锣、链枷、齐眉棍和各种法衣。此外还有锣鼓、铜钹、横笛、唢呐、铜铃、牛角号等。其他庆典时，请道公一般只须捎口信，但此番活动不仅要由头人备办香烛供品去请，而且每当头人到来，道公还要登堂作法，发动兵马，礼请祖师。头人挑担上路，道公则在村边吹响号角，召军赴会。盛典之前，便有一帮人在盘王圣庙扎好有飞檐拱斗的五彩牌楼。整个庆典要闹三天三夜，做法事三十六套。头天晚饭后，主持道公便开坛起鼓。

开坛后，主坛道公一人在神案前默叙咒语法词，向神灵求罢吉卦，便大声发令：

庙堂起鼓庆神灵，要求神仙十万兵，
敲起锣来打起鼓，神堂会上降祥云。

其他道公听罢，各自走上香台，三通鼓响、三次鸣金之后，便长锣长鼓地

^① 另说此三个节期为三月三、九月九和十月十六。

敲打起来。接着，主坛道公便在堂中舞兵柱棍演法，一阵高唱一阵锣鼓，将东、西、南、北、中方向的金、木、水、火、土五路兵马点齐；只见他左手掐起祖师诀，拖动兵柱棍，表示将一切恶煞祸殃尽扫出门。然后又讨卦、作揖、退堂、锣鼓罢，开坛起鼓的法事便做完了。

第一天上午，开始净堂，主持道公肩背“度戒”金牌，在锣鸣鼓擂声中吹牛角号三声，然后出堂“请圣”。他伴着铜铃声响口中念念有词：“明香三炷，已插盘王大庙，香烟启请，圣驾来临……”长达半小时。然后“接兵”，要步罡踏斗，跳做结合，做大金刀、小金刀、七星照明、六合乾坤等72种手指花诀，再排兵安坐。吹牛角号三声后作揖退堂，乐官们停奏锣鼓。

“请圣”后接唱【下马歌】。此套法事须请主坛师傅亲演。与其他作法不同，花衣、道帽是边唱边穿戴，然后手执金牌时而腾挪迈步，时而转身踏罡。由锣鼓、唢呐组成吹打乐队伴奏，采用一领众和唱法，歌声洪亮高昂，节奏快慢相间。唱罢，主持道公跪在香案前，手捧金牌，头人倒三杯酒置于其上，道公再念唱喃神调，时而数念，时而拖腔，献酒吁请四方众多神灵和祖师。喃毕，主坛道公念动咒语，求出阴卦，以示祖师已经下马，而后又站立高唱。下马歌唱完，道公吹牛角号三声，作揖退堂，法事完毕。

“庆盘王”造楼，是三十六套法事中颇具说唱韵味的歌唱内容。开始由主持道公用赞美的语言和歌声拜请两位法师出兵造楼，被请的法师再以谦虚的语调回唱，唱一句，奏一通锣鼓，如此对唱几段，被请的法师戴上法衣道冠，各人手执一面三角彩旗，从香案两侧步入法坛，插旗于领，吹号三声，再净坛洒水解秽，双双步罡踏斗，将两根兵柱棍插在堂中，二人手执旗在其间穿花，并齐声歌唱【造楼歌】，两个道公互相换位，跳舞起步，穿行两周，手拿号角，而后作揖退堂。此歌既有神话色彩，又介绍了砌屋造房的全过程，是一篇难得的民间工艺知识佳作。

做完三十六套法事，调完七十二个鬼头，经过三天三夜的击乐跳唱，最后还要做拆楼倒寨的法事。只见主坛道公穿戴花衣道冠，背上金牌，鸣号角三声，在锣鼓声中出坛，他每挥手做一手势，众人就敲一次锣鼓，唱一句倒寨歌。唱一个较长段落，锣鼓长奏一挥，主坛师傅手执七星宝剑念诀划水，净堂

发兵，然后又高唱倒寨歌。唱罢，全体道公打着锣鼓，将先扎好的庆贺牌楼拆了，送去庙堂焚烧，“庆盘王”法事完毕。

第三日晚，开始一项最有风趣的活动“调鬼头”。首先是“调开山”，主坛师傅在引坛练兵时，另一法师就穿戴好短甲彩裤，装扮成武夫，戴上饰以犀角，眼如铜铃，獠牙外露，红领花脸的开山神像面具。“调宵盛会”开始，锣鼓齐鸣，把坛师傅煞有威势，语气铿锵地唱念一番。然后鼓锣顿转急促，节奏刚烈。开山神在鞭炮声中奔赴坛场，快步绕场一周，斧挥臂挡，势如蛟龙出海，令人眼花缭乱。舞罢执斧造型，踏罡而进。把坛师傅敲起锣鼓，一板一眼地唱起了【开山歌】。

调罢开山，接着还要调先锋、功曹、净坛洒扫仙童、挂帐仙童、请客排客仙童、门宗仙祖、白马仙姑、曹诸上地、电公电母、真武祖师、田公地母、五谷大神，以及盘王和开天圣母等。戏剧性表演和舞蹈、音乐的程式大体同前，但具体的表演手段则依祭祀内容的变化而变化。

十月十六日，“庆盘王”活动结束，合寨每家一人，共吃一餐庆庙酒后，当年主持仪式的头人就当众把“庆盘王”的议事簿子、锣鼓、花轿等公物交给次年的理事头人。就算完成了自己的应尽职责^①。

从上述情况看，广西瑶族的此类“还盘王愿”仪式，在基本程序（通用仪程）和道（师）公的祭祀行为上与云南蓝靛瑶道教的“度戒”相似，这些基本程序如“净坛”、“请圣”、“安坛”、“贺楼”、“送圣”等，道（师）公的祭祀行为如主坛威仪、布罡踏斗、打卦捻诀等，几乎都是一致的，但也有明显不同的地方，例如盘瑶的宗教人员系统可说的不分师、道，在所信奉的神祇、祖师方面，盘瑶的此类祭祀主要是敬仰盘王、开天圣母、真武祖师等，比蓝靛瑶的“师派”还要更为民族化一些，而蓝靛瑶中“道派”所信仰的三清、四御等在此不为主神。此外，由于所信仰的神灵有别，许多特殊仪程中与神灵有关的祭祀内容和情节故事也就各不相同。

在宗教典籍方面，泰国盘瑶与蓝靛瑶师派一样，流传着一些为数不多的经

^① 参见蒲朝军、过竹主编：《中国瑶族风土志》，北京大学出版社1992年版，第368—403页。

书,而与蓝靛瑶“道派”经书可多达上百本的情况相左。例如,据胡起旺、范贵宏在《盘村瑶族》一书中对广西金秀瑶族自治县盘瑶情况的记载,瑶族的“神书”主要有四本:“一是《师歌书》;二是《大流落歌书》,也称《流落歌书》;三是《大歌书》;四是《围堂》,又称《男女歌书》。这四本书,除了‘还盘王愿’时唱外,祭社、《度戒》时也唱。”笔者在云南河口县调查红头瑶(盘瑶)道教音乐时,也发现他们使用的一本主要经书为《师歌书》^①,从该书记载的唱词内容和使用该书举行祭祀的情况看,可说红头瑶的道教祭祀和人员组织并无师、道分列的现象存在,其唱词内容中则掺杂了含瑶族道教里“道派”和“师派”的信仰成分,同时还含有巫教(法教)、本民族自然宗教及较少量与观音菩萨有关的佛教内容。经调查,河口县仅有极少数红头瑶师公保留着此类经书,有些散居的红头瑶居住地由于经书失传,甚至多年来一直无法举行像样的祭祀活动。另据日本学者白乌芳郎在泰国清莱府昌孔县吉雷克瑶寨调查的结果,那里的盘瑶“瑶人文书”中主要牵涉到五项仪式的内容:(1)“挂灯”;(2)“安坟”,为修理祖墓和祭祀祖先的一种仪式;(3)“做折解”,一种葬礼;(4)“和年”,为供奉“瑶族十八神像”的一种祭祀祖先的仪式;(5)“作藤”,用来祈祷永生和永存,须由比“度师”更高的高级祭司“太”、“郎”或“叫天大师”主持^②。前曾述及,云南蓝靛瑶“师派”的经书主要是一本厚厚的《救患科》(或《鬼脚科》),其中以“度戒”内容为主,兼涉其他民族传统文化内容。与盘瑶的经书相比较,可以看到一个共同的特点,即虽然这些经书数量不像蓝靛瑶“道派”经书那样繁多,但十分具体而注重实践,并与传统民族文化内容相结合。在道教渗入的长期历史过程中,已通过此类经籍,将其本民族的传统宗教文化内容与早、中期道教的理论、实践和文化精神结合起来,不仅达到了高度的融合,而且产生了一系列的创造性宗教文化成果。

从上述情况看,泰国盘瑶的“度戒”仪式在礼仪规范、仪式内容和基本

^① 参见本书第一章第一节有关内容。

^② [日]白乌芳郎编著,黄来钧译:《东南亚山地民族志》,云南省历史研究所东南亚研究室编(内部资料),第46页。

程序等方面，与云南蓝靛瑶的“师派”“度戒”仪式是大致吻合的，并且充分体现了这两个瑶族支系中道教文化与本民族传统宗教文化高度融合和整合之后，在一个新的起点上进行文化的创造和更新，进而说明了在瑶族宗教文化里目前存在着下述三种既有联系，又有差别的道教类型因素：

其一，是普遍存在于瑶族各支系（在蓝靛瑶中为宗教文化主体）的道教文化因素，乃是以本民族传统宗教文化为内核，借用了外来的道教理论和礼仪规范之后而形成的民族宗教形式。其中的一部分礼仪类型里，外来宗教文化内容在本民族文化中融化得较深，并已被瑶族文化充分吸收，从而被整合为体现本民族传统文化特色的宗教礼仪。它体现了共同存在于各瑶族支系内，并在一定程度上与相邻其他民族的道教（梅山教）文化相融合的跨地域性文化风格特征。此类礼仪以蓝靛瑶道教的“师派”诸仪式和盘瑶的“度戒”仪式的内容为代表。

其二，有另一部分道教礼仪内容虽已真正进入瑶族的宗教文化生活，但由于进入的时间还比较短，显然还未经受长期历史的考验，而完成由“生”到“熟”的文化整合或融合过程。这样的礼仪内容，可举蓝靛瑶道教中与正一派关系密切的“道派”仪式内容为例。与前一类型稍有不同，此类道教因素作为瑶族道教文化中与更大范围的当代道教（包括中国各地汉族道教）相融合的一股力量，体现了比前一类型范围更广，人为文化特征更为明显的一种跨地域性文化风格特点。

其三，以“还盘王愿”中的“庆盘王”为代表的另一些祭祀活动，虽然也明显地受到了道教的影响，但仍以祭祀盘瓠、盘古（与汉族流传的盘瓠神话有别）民族性的宗教内容为主，似乎还不宜将其简单地归入道教文化的行列。不同瑶族地区和支系的此类祭祀活动往往体现出较明显的地域性文化风格特点。

2. 表演形式的比较

在表演形式上，广西盘瑶的道教和其他宗教祭祀活动也像广西其他少数民族师公舞（戏）一样，显然受到了地方戏曲，特别是傩戏的影响，而在其表演中融入了一定程度的戏剧性、叙事性和娱乐性因素，并采用了许多为戏曲特有的音乐创腔方法、打击乐演奏技法和戏曲程式化表演手段，而使此类祭祀活

动也带上了一定程度的“傩戏”表演性质。例如在广西东山盘瑶的“庆盘王”祭祀里，每个神像出坛，都先有引腔。进坛后，道公就唱述此神的由来，既有形象的描述，又有身世的介绍，把观众带入一个个神话的世界。同时，伴随着锣鼓和歌唱，凡调先锋、功曹、仙童等场面，都有模仿戏曲的武打和舞蹈动作，一阵紧似一阵，煞是好看；凡调祖师和神灵，都有一段紧密结合一定故事情节，有人物、有逻辑发展的对白和表演。此类戏剧性、叙事性特点及具有的傩戏性质，在前述的广西汉、瑶、毛南等民族的师公舞（戏）里也同样存在，唯表现的程度不及后者而已。与云南蓝靛瑶的“度戒”活动相比，河口县的沙瑶“度戒”时尚带有较明显的此类戏剧性表演成分，而河口县顶板瑶和文山州蓝靛瑶的“度戒”中的表演则要朴素得多。在后一类地区，虽然“度戒”活动中的内容程序并不比盘瑶的“庆盘王”活动要少，也有某些诙谐风趣的故事性情节表演内容，但基本是保持在较为原始的情节性舞蹈或哑剧表演阶段，尚未与地方戏曲相结合，向傩戏方向发展的趋势也还不够明显。

至此，有必要说明，河口县沙瑶道教音乐不仅在含有较明显的戏剧性表演因素这一点上与其他云南瑶族存在不同，而且从道教音乐的其他方面来看，也都存在着许多细微的差别，大约与沙瑶从广西、越南等地迁入云南的时间不长有一定关系。据笔者对河口县某农场沙瑶进行的调查，该生产队共有100余人，以瑶族为主，含白线瑶、沙瑶和顶板瑶三个支系，其中沙瑶为5户，30余人。当地最有影响的师公为李老满，现年51岁，其先祖约6代以前居住在贵州，约4代前迁至广西，从父亲一辈来到云南河口的太阳寨上门，并在河口至越南的铁路沿线做生意，后来又越南定居。李老满9岁时随其兄到越南上小学，其兄为瑶族中的著名师公，善书法和民歌演唱，李自小观其兄为人作法，耳濡目染，长大后虽不懂中文，但能够说汉、越、瑶诸语和广东话，并能读越文书写的道教经书。13岁回中国后，在河口县永头寨定居，与赵小妹结婚后，育有四子二女。1967年又曾前往越南定居，1978年回国，到该农场做农场工人。另外几位师公及其他四户沙瑶都有大致与此相同的经历。从服饰和其他生活习俗上看，沙瑶受越南和广西壮族的影响较深，而在民族舞蹈、音乐和民间音乐上，也与较早迁入云南的顶板瑶、白线瑶等有着虽不甚明显，但却

随处可见的细微差别。

3. 音乐特征的比较

在为数不多的瑶族宗教音乐论文里,杨秀昭、何洪、卢克刚、傅湘仙的《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》^①(以下简称“杨文”)一文主要介绍了广西瑶族的道教和其他宗教祭仪音乐特点,从此文和其他有关文章介绍的情况来看,云南蓝靛瑶的道教音乐与广西瑶族的同类音乐相比,在音乐的一般性特征上有同有异。下面从歌腔与器乐两个方面加以分析:

(1) 歌腔形式的异同特征

在杨文的音乐分类中,将广西瑶族的宗教祭祀中的歌腔部分分为喃神腔、念咒腔、诵神腔、韵唱曲和歌舞曲5类。其中前3类由于本身即属道教音乐,或在具有道教特点的仪程中使用,其音乐形式及唱诵特点便与云南蓝靛瑶道教的三类歌腔之一——诵念类的特点非常接近。限于篇幅,在此略去不述。下面仅对后两类歌腔形式略作分析。

杨文提到,广西瑶族的韵唱曲,“是法事中韵唱祖、神功德业绩或围歌堂中广泛演唱娱神、娱人的歌腔,按其歌腔所表现的内容和展示的音乐风格,亦划分两类。一类是韵唱祖、神功德的歌腔,即宗教颂赞歌曲,由师、道演唱,俗称‘师腔’或‘巫调’……二是围歌堂中演唱的歌腔,多由歌师、师娘和民间歌手演唱,其实都是当地的日常民间歌曲,虽引宗教祭祀活动,但其娱人成分仍然是主要的,其风格韵味因地区、支系的不同而差异较大,但同本区本支系的民间歌曲却基本一致。金秀山子瑶和贺县、富川等地“还盘王愿”中围歌堂所唱,皆属此类典范。”据本书第三章所述,云南蓝靛瑶的歌腔可大致分为诵念、简唱和复唱三种类型,其中的简唱型,便与广西瑶族韵唱曲中的宗教赞颂歌曲相对应,它们都是主要用来唱颂祖、神功德的歌曲,音乐特点也基本一致。但应加以区分的是,师、道双方的此类歌曲还是存在着一些差异,如在歌词上,师公主要是用七言上下句,道公主要用四言或长短句,在旋律曲调上二者的差别则没有歌词上那样明显。云南蓝靛瑶道教的复唱型歌腔与广西瑶

^① 载香港中文大学《新亚学术集刊》1994年第12期,第197页。

族围歌堂歌腔在演唱场合和内容上也存在一定差别。前者一般是作为伴唱歌曲，用在典型的祭祀性场合，并以宗教性的表现内容为主，而不像后者那样，是在宗教生活或宗教节庆期间演唱的一般性民歌，并且也不是在围歌堂那样的民俗氛围中演唱。此外，在“多由歌师、歌娘和民间歌手演唱”、“与本区本支系的民间歌曲基本一致”，以及此类歌存在着较大的地域性差别等特点方面，则二者是基本相同的。

在歌舞曲一类中，由于广西瑶族各支系的宗教祭祀多已演化为宗教节庆，或存身于民俗节庆之中，故所谓的祭祀歌舞里，有很大一部分与前述的围歌堂歌腔一样，其实是一般性的民间歌舞。所唱的歌腔也是民间歌舞曲。例如据杨文所述，广西富川“红头瑶”（盘瑶支系）的“踏歌堂”，其表演本身即是民间的踏歌；金秀瑶族的“香里歌”原为山歌，用作“做洪门”祭祀中的【功德舞】、【藏身舞】伴唱后，音乐在节奏、句读、韵律、结构等方面有了改变，而成为歌舞曲。此外还由于广西各瑶族支系的民族性和地方性特点较浓，而使歌腔的表演和唱诵方式存在较明显差异。相比之下，云南蓝靛瑶道教歌舞的歌腔多属于前述具一般道乐风格的简唱型韵曲，而非具复唱型特点的民间歌曲。应该说，云南瑶族的“度戒”仪式很少与集体性的宗教或民俗节庆相结合，或许是产生此类现象的一个重要原因。

（2）乐器与器乐形式的异同

在宗教祭祀音乐的乐器和器乐方面，云南瑶族与省外瑶族相比，也具有与上述歌腔类似的许多共性特点。现将它们之间的异同关系归结为以下几点：

其一，从整体上看，与云南蓝靛瑶相比，广西瑶族宗教祭祀所用的乐器和器乐有着种类较全，组合形式较多的特点。从种类上分析，广西各瑶族支系宗教祭祀中使用的乐器大致可分为道教乐（法）器和民族乐器两大类。在组合形式上，杨文将其概括为鼓乐、锣鼓乐、鼓吹乐、鼓吹号子乐和法器乐5类。其组合方式为：①鼓乐队，由一群鼓类打击乐组成，一般为民族乐器，如花蓝瑶“祭甘王”时用的“瓦鼓队”和坳瑶“跳盘王”时用的“黄泥鼓队”。②锣鼓乐队，由不同打击乐器组成，如主要由鼓、锣、镲三大件组成的普通“锣鼓队”和主要由蜂鼓、皮鼓、大锣组成的“蜂鼓鼓锣队”。③鼓吹乐队，

由锣鼓乐和吹奏乐器组成,可包括唢呐、战鼓、小鼓、乳锣、大锣、小锣、碗锣、大镲、小镲等乐器。④鼓吹号子乐队,是在鼓吹乐的基础上,加以人声号子的呼喊。常见的有“芦笙长鼓乐队”,由两支芦笙、一支竹笛、两面小锣、三具大长鼓组成,主要用于演奏民间曲牌。⑤法器乐,一般指师公、道公行法时边奏边舞所用的乐器组合形式,比较而言,云南蓝靛瑶使用的乐器较为单纯一些,一般情况下,云南瑶族的师公和道公都共同使用鼓、锣(大锣和小锣)、钹(大钹和小钹)三大件乐器,若采用以上分类法加以比较,那么在云南瑶族地区使用较多的是锣鼓乐和法器乐两种组合形式。

其二,与汉、壮等民族的师公音乐相比,云南与省外的瑶族祭仪法事活动里,瑶族师公和道公等宗教人员使用的乐器均以道教乐(法)器为主,范围较窄,器乐组合形式较固定,并且表现出某些类同倾向。具体而言,在广西瑶族中,乐器及其组合形式的运用,也同歌腔一样,一般能以是否由师公、道公等宗教人员演奏,或是否用于纯宗教祭祀场合来进行划分。例如,据杨文所说,在乐器的使用及乐队的组合方式上,师公和道公有其专用范围,彼此也是有区别的。一般情况下,师公做法事时多使用蜂鼓、皮鼓和大锣三大件,由此组成的“蜂鼓鼓锣队”主要用于师公的各种法事和茶山瑶“做洪门”的【女游舞】和【公鸡舞】等舞蹈的伴奏。道公则用小鼓、镲和锣三大件,所组成的普通锣鼓队,主要用以伴奏道公的各项法事和茶山瑶的【功德舞】、金秀盘瑶“跳盘王”的【出兵收兵舞】、山子瑶“跳香火”的【招兵舞】、【九郎舞】等舞蹈。比较而言,云南蓝靛瑶的“度戒”活动中,师公和道公在祭仪里也以使用鼓、锣、钹三大件为主,想必并非偶然。在演奏场合上,云南瑶族道教的锣鼓乐一般用于韵曲演唱的前奏、间奏、尾奏及某些渲染气氛(如迎师公、道公)、舞蹈伴奏的场合;法器乐则用于师公、道公吟唱歌腔时的自唱自击(节)和舞蹈中的边奏边舞,如【师公动鼓三人舞】中的鼓、钹、法铃合奏,【道公动鼓三人舞】中的鼓、钹(公、母两副)合奏以及师公跳的铃舞等。若论师公、道公混用同类打击乐器原因,想必是与长期以来师、道两派一直同坛作法,而互相影响有一定关联。另外,从杨文介绍广西瑶族的情况看,瑶族师公像其他广西少数民族那样,一般使用蜂鼓为主奏乐器。而另一种观点则认

为：“盘瑶师公表演不戴面具，没有蜂鼓伴奏，没有戏剧因素。”^①因此，看来蜂鼓作为一件传域遍布广西的特色乐器，在广西瑶族不同支系中流传的范围究竟有多大？学术界的认识还未统一。若我们再将眼光投射到另一个与此相关的问题上，即云南蓝靛瑶的师公也不像广西各民族师公那样用蜂鼓（或长鼓）为主奏乐器，那么这个学术话题就带有更为普遍的探讨意义和研究价值了。与此相关的是，如本书第一章所提及的，在广西和云南的瑶族里，均流传着一个与鼓和盘王有关的传说，即远古时期盘瓠上山猎岩羊时摔死崖下，其子取树木和岩羊皮制鼓祭祀其父的故事。在两地，此传说的故事内容和结构几乎完全相同，所不同的仅只是鼓的类型，广西瑶族指的是长鼓，而云南瑶族则指木鼓（短鼓），这或许说明这样两种不同的可能性，一种是两地瑶族之间有着较深的族源关系，但在长期的迁徙过程中，使用鼓类乐器的习俗已经改变；另一种是两地瑶族之间不仅在族源上，而且在两地现存的不同鼓类之间均存在着某种较深的渊源关系。

其三，相对以上道教乐（法）器而言，像盘瑶的长鼓、坳瑶的黄泥鼓等组成的鼓乐队、加入唢呐的鼓吹乐队和以芦笙、竹笛、长鼓等组成的鼓吹号子乐队，一般是在宗教或民间节庆（其中含有道教仪式内容）期间跳【长鼓舞】、【黄泥鼓舞】等民间歌舞时使用，而不是道教仪式的代表性乐器。特别是在“盘王节”、“还盘王愿”一类民族宗教节庆和祭祀活动里，尽管也常常同时举行道教的“度戒”仪式活动，但即使在这类活动中，分别属于宗教性和民俗性的两类器乐和歌腔，也是有其传统的固定用途的。当然，这里并不排斥另一种可能性，即在当代新的民俗环境中，出于不同的政治或经济目的而使用的，甚至脱离民族文化传统的音乐舞蹈表演比比皆是，其中也有不少是借用了瑶族道教乐舞的名义，将道教仪式内容与其他民俗内容混淆了的情况。对此，我们必须带上历史性的、学术性的目的和动机，去鉴别、分析和归纳上述各类表演形式中含有的民族、宗教艺术原始形貌。从此意义上看，将广西瑶族

^① 参见刘小春：《壮族师公舞与盘瑶师公舞的比较研究》，载《壮族舞蹈研究》，广西人民出版社1988年版，第189页。另从前引广西东山瑶族《庆盘王》活动的情况看，瑶族祭祀活动中戴面具和戏剧性表演的因素也应该是存在的。

的情况作为参照，便可推知在云南蓝靛瑶祭祀中一般不使用民族打击乐器的现象，或许与不唱纯粹的民间歌曲一样，某种程度上是由于他们的宗教仪式——“度戒”活动在很多情况下不与民族节日同时举行，致使其中很少穿插民俗性表演内容。同样，比起云南蓝靛瑶来说，广西瑶族在宗教祭祀中使用的乐器和器乐形式比较多样，而且偏重于多用民族乐器的现象，应与两地举行宗教祭祀活动的习惯和场合有较大的差异有明显的关联。

综上所述，云南和省外瑶族的宗教祭祀活动中，凡属于道教有关，或借用了道教仪式外壳的祭祀音乐类型，其音乐表演、歌腔、乐器、器乐形式和唱奏方式往往带有基本相同的特点，以致从音乐的角度反映出了道教文化，乃至一切人为宗教文化具有的跨地域性风格特点；反之，凡属于民族性、地方性色彩因素较浓厚的祭祀音乐类型，在音乐表演和艺术形式特征上则存在较明显的差异，从而也反映出了与前一类祭祀音乐类型相对的地域性风格特点。可以看出，此特征与前面所分析宗教仪程和艺术表演形式得出的结论基本上是保持一致的。它说明了艺术文化与社会文化、宗教文化之间存在的某种异相共生、同型同构的性质和特点。

结 语

本章用了不少的篇幅，将云南瑶族（蓝靛瑶）道教科仪及科仪音乐与汉族和其他少数民族，以及其他瑶族支系的同类道教文化现象作了许多比较。如前所述，其目的主要有两个：一个是通过云南瑶族道教音乐文化的追根溯源，以图辨明其基本的社会文化性质。其中一个主要点，就是要探索此类宗教艺术文化，究竟是属于民族性、地域性社会文化现象以及与之相适应的自然宗教形态等层次范畴的呢？还是属于一种跨地域性、民族性的区域性社会文化现象以及与之相适应的人为宗教形态等层次范畴？另一个目的，则是要想以上述文化学的结论为依据，进一步阐明云南瑶族道教音乐与相关民族或地区的同类音乐文化的艺术性发生发展规律，特别是有必要说明云南瑶族道教音乐相异于其他民族道教音乐而存在的自身艺术性特点和社会性原因。应该说，若以上两个问

题有了明确的答案，那么本书的写作也就能画上了一个相对清晰的句号。

就前一个研究目的而言，本书所列举的大量事实可以说明：云南瑶族道教科仪及科仪音乐文化，一方面从整体上隶属于以汉族道教及道教音乐为主体的中国道教文化系统，具有为道教文化特有的，跨民族性、地域性的区域性社会文化性质及人为宗教的许多层次性特点，而并非是一种纯粹的民族（瑶族）宗教或地域性的自然宗教文化现象，以上特点主要从瑶族道教中的“道派”身上体现出来。另一方面，作为中国道教文化整体系统的一个局部性子系统，云南瑶族道教科仪及科仪音乐在具有前述共性文化特点的同时，也具有自己的某些个性因素特点。例如，仅就瑶族道教音乐来说，在“度戒”仪式里占有重要地位，与“师派”和“道派”皆有关联的“司香玉女”（瑶女歌班）伴唱形式及其所使用的，具有蓝靛瑶民间风格特点的“复唱型”歌腔；从宗教文化上体现的，瑶族“度戒”仪式在重视青少年成年、入社等行为时所具有的强化村落群体的内部凝聚力，巩固地方民族集团地缘纽带等作用，以及在“师派”经文里到处可见的瑶族传统文化内容，便是此类宗教仪式具有民族性和地域性特点的充分证明。总之，正如本书第四章所分析的，瑶族道教及道教音乐里所存在的“宗教—世俗文化二重性”、“文人—民间文化二重性”与“原存—外来文化二重性”等文化性征，便从总体上说明了云南瑶族道教及道教音乐文化其实是一种具有多元、多层文化特点的复杂社会文化事象，以至于我们不能用孤立、分割的眼光去研究和审视它。

就上述第二个研究目的而言，本书曾将云南瑶族道教音乐与跨省区分布的不同民族道教音乐文化作过一系列比较。其中较具典型意义的，是云南瑶族道教音乐与广西各民族道教（梅山教）音乐之间的对比问题。正如一些研究文章提到的，广西师公戏（舞）大致经历了三个发展阶段：初期，以表演风俗性歌舞为主；中期，发展为跳神和唱歌书两种表演形式；后期，在跳神和唱歌书的基础上发展为现在的师公戏^①。并且可以这样认为，近代历史上，广西师

^① 参见刘小春：《壮族师公舞与盘瑶师公舞的比较研究》，载《壮族舞蹈研究》，广西人民出版社1988年版，第189页。

公戏(舞)的形成,是与各广西地方戏曲和歌舞艺术始终相互影响的过程分不开的,南宁师公戏(舞)发展历史便具体体现了这一基本过程特征。相比较之下,若我们将目前流行于桂、滇、黔诸省区的师公戏(舞)视为一种同源文化现象的话,似可以认为云南瑶族道教乐舞和广西“跳岭头”歌舞两种祭祀歌舞活动类型具有相当于广西师公戏(舞)由中期到后期之间的过渡性阶段特点。产生这种差异的原因,应该是与享有这些艺术文化产品的民族或地域集团处在不同的社会、经济和文化环境中有关。享有前两类歌舞文化的云南瑶族和广西偏僻山区的汉族,由于受到封闭的地理环境、相对滞后的生产关系和生产力水平限制,难于与其他地区和民族的较发达戏曲或歌舞艺术形成相互交流,自身呈封闭性地积累和发展至今,其宗教及祭祀歌舞便较少产生变异,而保持着较为古朴、凝重、沉稳的形式特点,蕴含了较多的社会文化的“活化石”成分。而享有后一类艺术产品的广西汉族群众,由于居住在经济、文化和交通较为发达的省会和中小城镇地区,有着与省内外各艺术剧(舞)种相互交流和学习的机会,使存在于原民间祭祀活动中以“娱神”为特征的“傩文化”因素得到很大发展,继而使自己进入了集道、释、儒、民间宗教和民间戏剧艺术诸因素为一体,以“娱神”为缘起,以“娱人”为终结的南方“傩戏文化圈”内,而其中的以“祀神”、“通神”为目的的纯宗教性因素如今已减少至历史最低点。由于现代社会文化传媒系统的影响,此类宗教文化和包含师公戏在内的艺术文化便持续地产生变异性发展,传统的文化和艺术形态特点也就消失得更快一些。以至也产生了“礼失求诸野”的现象,有些传统的宗教和艺术形貌要转向周围异地或外省区其他民族中去找。但值得注意的是,在日益发展蔓延的商品经济文化影响之下,即便是在那些我们认为最封闭隔绝、生产力发展最缓慢的少数民族地区,如今其传统文化也在面临着消失和变异之危,它致使我们不仅要加快研究和抢救的步伐,而且还要采用必要的手段措施去有效地保存、发展那些传统文化中的精华。这是一个宏大而艰深的事业,需要许多代人前仆后继地去努力工作。本书最终的愿望和目的,便是能从理论上为他添一块微小的砖石。此砖虽不起眼,其生存和作用也有赖于大小群砖的相互支持。为此,愿与本书的读者诸君共勉之!

附录

附录一 主要参考文献

专著、调查报告：

赵廷光：《论瑶族传统文化》，云南民族出版社 1990 年版。

陈斌：《瑶族文化论》，云南人民出版社 1993 年版。

郭大烈等编：《瑶文化研究》，云南人民出版社 1994 年版。

瑶族简史编写组编著：《瑶族简史》，广西人民出版社 1990 年版。

胡起望、范宏贵：《盘村瑶族》，民族出版社 1983 年版。

黄书光等编著：《瑶族文学史》，广西人民出版社 1988 年版。

[日] 白乌芳郎编著、黄来钧译：《东南亚山地民族志》，云南省历史研究所东南亚研究室编（内部资料）。

[日] 竹村卓二等著：《瑶族的历史和文化》，朱桂昌、金少萍译，广西民族出版社 1986 年版。

张有隽：《瑶族宗教论集》，广西瑶族研究学会，1986 年（内部出版）。

[日] 福井康顺等：《道教》（第一、二、三卷），上海古籍出版社 1990 年版。

王家佑：《道教论稿》，巴蜀书社 1987 年版。

覃光广等：《中国少数民族宗教概览》，中央民族学院出版社 1988 年版。

乔健等编：《瑶族研究论文集》，民族出版社 1988 年版。

蒲朝军、过竹主编：《中国瑶族风土志》，北京大学出版社 1992 年版。

吴永章：《瑶族史》，四川民族出版社 1993 年版。

黄钰、黄方平：《国际瑶族概述》，广西人民出版社 1993 年版。

河口瑶族自治概况编写组编：《河口瑶族自治县概况》，云南民族出版社 1985 年版。

民族问题五种丛书云南省编委会编：《云南苗族瑶族社会历史调查》，云南民族出版社 1982 年版。

玉溪地区文化局、云南民族艺术研究所编：《云南傣文化论集》，云南人民出版社 1994 年版。

周振锡、史新民等著：《道教音乐》，北京燕山出版社 1994 年版。

王纯五、甘绍成编著：《中国道教音乐》，西南交通大学出版社 1993 年版。

何芸、伍国栋、乔建中著：《瑶族民歌》，文化艺术出版社 1987 年版。

杨民康著：《中国民歌与乡土社会》，吉林教育出版社 1992 年版。

广西壮族自治区文化局戏剧研究室编：《师公戏音乐》（内部出版）。

中国民族民间舞蹈集成编辑部编：《中国民族民间舞蹈集成·湖南卷》，中国 ISBN 中心 1991 年版。

中国民族民间舞蹈集成编辑部编：《中国民族民间舞蹈集成广西卷》，中国 ISBN 中心 1992 年版。

牟洪恩主编：《云南民族民间舞蹈集成·文山州西畴县资料卷》，民族民间舞蹈集成西畴县办公室编（内部资料）。

尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成·云南省红河哈尼族彝族自治州·河口民歌卷》，河口瑶族自治县文化局等编，1990 年（内部发行）。

中国民族民间舞蹈集成广西卷编辑部编：《广西民族舞蹈史料汇编》（一）（二）（内部出版）。

盘承乾、莫纪灵等：《盘王大歌》，天津古籍出版社 1993 年版。

中国民族民间舞蹈集成广西卷编辑部编：《壮族舞蹈》上册（一）（二）（内部出版）。

中国民族民间舞蹈集成广西卷编辑部编：《毛南族舞蹈》（内部出版）。

饶均裕、沈朝忠主编：《云南省文山苗族瑶族自治州民族民间舞蹈集成资料卷》，文山州文化局、民委民族民间舞蹈集成编辑室编（内部资料）。

云南省师宗县文化局编：《师宗民族民间舞蹈》，国际文化出版公司，1990 年版。

红河州河口县民舞集成编辑组编：《云南民族民间舞蹈集成河口瑶族自治

县资料卷》(内部资料)。

曹本冶、蒲亨强著:《武当山道教音乐研究》,台湾商务印书馆1993年版。

杨民康著:《中国民间歌舞音乐》,人民音乐出版社1996年版。

雷安宏、金少萍:《师宗县瑶族宗教信仰考察》,《云南文史丛刊》1992年第2期,第71—76页。

史新民:《全真、正一、伙居》,《黄钟》1990年第1期,第18—23页。

尹祖钧:《浅谈瑶族民俗音乐》,《民族音乐论文集》,中央音乐学院学报社1993年版,第242—246页。

尹祖钧、盘朝恩:《云南省河口瑶族自治县瑶山乡蓝靛瑶祭龙民俗音乐调查报告》,载《中国音乐年鉴》1991卷,山东教育出版社1992年版,第199—208页。

尹祖钧、盘朝恩:《云南省河口瑶族自治县瑶山乡蓝靛瑶祭龙民俗音乐的调查》,载《中国少数民族音乐学会第三届学术讨论会·民族音乐论集》,云南民族出版社1991年版,第159—166页。

尹祖钧、盘朝恩:《河口瑶族道教音乐调查》,载《云南首届宗教音乐学术研讨会·论文汇编》(上册),1991年,昆明(油印本)。

尹祖钧:《浅谈河口县瑶族民歌分类》,载《民族音乐论集》,云南人民出版社1991年版,第159—166页。

杨秀昭等:《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》,载香港中文大学《新亚学术集刊》,第十二集,第185—198页。

黄贵全:《云南蓝靛瑶的命名法研究》,载《瑶文化研究》,云南人民出版社1994年版,第112—135页。

黄贵全:《瑶族度戒意义的历史演变》,载《瑶文化研究》,云南人民出版社1994年版,第100—115页。

赵廷光:《盘古、盘瓠考》,载《瑶文化研究》,云南人民出版社1994年版,第18—53页。

刘小春:《壮族师公舞与盘瑶师公舞的比较研究》,载《壮族舞蹈研究》,广西人民出版社1988年版,第184—197页。

彭芳：《壮、瑶族舞蹈审美特征异同论》，载《壮族舞蹈研究》，广西人民出版社1988年版，第198—208页。

路岸沙玫等：《瑶族度戒》，载云南省民间文学集成办公室编（1988年）《云南民俗》（内部出版），第74—85页。

雅克·靳穆瓦纳著、郭净译：《瑶族的宗教信仰——道教》，载云南省社会科学院历史研究所编《研究集刊》，1993年合刊本（内部出版），第204—214页。

吴开婉：《云南文山瑶族度戒舞刍议》，《民族艺术研究》1993年第1期，第37—42页。

车绍华：《河口瑶族度戒舞调查》，《民族艺术研究》1993年第1期，第43—47页。

丁超：《论瑶族宗教舞蹈的武舞和文舞》，《民族艺术研究》1993年第1期，第47—51页。

黄忠堂：《师宗瑶族宗教祭祀舞蹈源考》，《民族艺术研究》1994年第3期，第62—67页。

黄宗堂：《师宗瑶族受戒音乐调查》，载《云南首届宗教音乐学术研讨会·论文集》（上册），1991年，昆明（油印本）。

高登智：《云南傩文化探微》，《民族艺术研究》1994年第5期，第9—16页。

冯成善：《中、美瑶族盘王舞之我见》，中国瑶族、畲族舞蹈文化研究会论文（油印本）。

吴开婉：《云南少数民族宗教舞蹈初议》，云南省首届少数民族舞蹈理论研讨会论文（油印本）。

王跃兰：《从瑶族“度戒”仪式中的【狩猎舞】看宗教对原始舞蹈的传承性》，全国民族宗教舞蹈理论研讨会论文（油印本）。

蒋云珠、饶均裕：《试析蓝靛瑶宗教舞蹈【度戒】及其在蓝靛瑶思想道德中的奠基作用》，全国民族宗教舞蹈理论研讨会论文（油印本）。

黄晓曼：《盘王舞蹈与瑶族宗教信仰》，瑶族、畲族舞蹈文化研讨会论文（油印本）。

英文参考书目:

- Hood, Mantle. "The Challenge of Bi - Musicality. " *Ethnomusicology* 1960 (4): 55 - 59.
- Merriam, Alan P. . *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill. : North - western University Press, 1964.
- Myers, Helen . *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: W. W. Norton, 1992.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*. University of Illinois Press, 1983.
- Qureshi, Regula Burckhardt. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model For Musical Analysis. " *Ethnomusicology* 1987, 31: 56 - 86.
- Rice, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology. " *Ethnomusicology* 1987, 31 (3): 469 - 88.
- Seeger, Anthony. *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of An Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music - Writing. " *The Musical Quarterly* 44 (2): 184 - 195, 1958.
- Tsao, Pen - Yeh. *Taoist Ritual Music of the Yu - Lan Pen - Hui in a Hong Kong Taoist Temple*. Hong Kong: Hai Feng Publishing Co. , LTD. , 1989.

附录二 曲例

曲谱说明：

在附录曲例的记谱中，笔者所用的某几个记谱符号需要在此略加说明：

1. \uparrow 意为之后的音略高一点，但不会高出半个音。例如， $\uparrow 2$ 即比原位 2 稍高，比 $\sharp 2$ 稍低。
2. \downarrow 意为之后的音略低一点，但不会低出半个音。例如， $\downarrow 2$ 即比原位 2 稍低，比 $\flat 2$ 稍高。
3. 谱例中，凡小节线以虚线标记时，例如 $| 2 - - \vdots$ ，一是表示这些音乐的律动感较弱，节拍较自由；二是表示虚线与虚线之间的音乐为大致的乐句划分。
4. 谱例中，每首韵腔前均有“实际演出首音为：B”或“实际演出首音为： $\sharp F$ ”等表示音乐调性（音高）的文字标记，其意为这首韵腔开始的第一个音（首音）音高为 B 或 $\sharp F$ 等。
5. X 此符号在本文中专为鼓点的记谱而设，在鼓的声部中，X 为敲击鼓面，x 则为敲击鼓边。其他打击乐器仍使用 X 为其节奏记谱符号。

曲例一：

迎 请 调

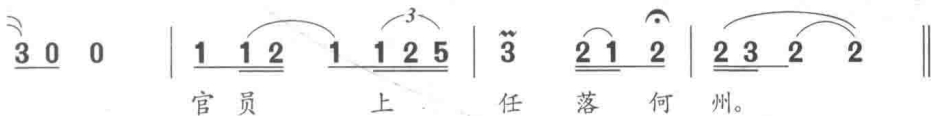
(复唱唱法之一)

文山州富宁县蓝靛瑶

演唱：黄应光

译词：黄廷锋

采录、记谱：杨晓勋

1 = B $\frac{2}{4}$ ♩ = 68

曲例二：

迎 请 调

(复唱唱法之二)

文山州富宁县蓝靛瑶

演唱：黄应光

译词：黄廷锋

采录、记谱：杨晓勋

1 = F ♩ = 60 速度稍自由

廿 6. 7 6 5 4 | 5 6 7 5 5 3 | 5 6 5 5 5 |

(喂) 唔 唔 喂 哦 啊

3 5 6 5 3 | 4 5 6 7 | 6 5 6 7 | 6 6 6 |

哦 呵) 抽 手 (啊 呵 哦 喂)

³⁵3 5 5 3 | 3 5 | 5 6 5 6 7 | 5 - |

(喂) 难 为 天 庭 府, (喂)

⁶7 6 7 6 5 4 | 7 5 3 | 7 6 5 3 | 5 6 6 |

(喂 啊) 官 员 上 任 (啊 唔 喂)

3 5 6 7 | 5 6 7 5 | 4 5 6 7 | 4 | 6 5. 5 |

(喂 嗨) 何 州 落 何 州 (喂 嗨)。

曲例三：

迎 请 调

(复唱唱法之三)

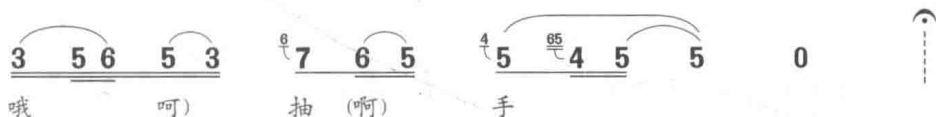
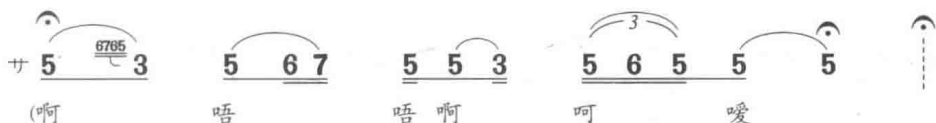
文山州富宁县蓝靛瑶

演唱：黄应光

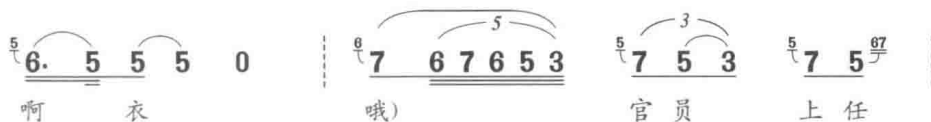
译词：黄廷锋

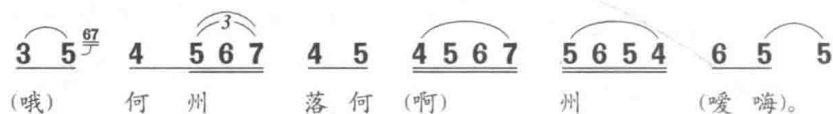
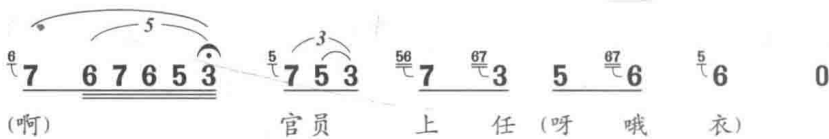
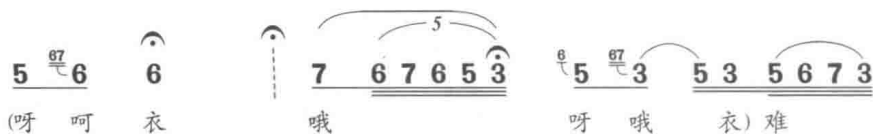
采录、记谱：杨晓勋

1 = F ♩ = 60



稍快





曲例四：

洞 中 咒

(《咒水科》道腔)

红河州河口县顶板瑶

演唱：邓文胜等

译词：黄廷锋

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋 尹祖钧

1 = A $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 76

5 5 6 | 5 5 5 6 | 5 5 | 5 3 2 3 3 |
 地 念 先 念 洞 中 无 虚, 光 朗 太 元;

3 3 6 5 5 2 | 5 3 2 3 3 | 5 6 5 3 6 |
 八 方 威 神, 自 为 我 身: 凶 秽 消 散, 道

⁵3 3 3 5 | 3 3 3 3 3 0 | 3 3 3 3 3 3 ||
 气 长 存: 急如律令, 天 合 道, 正 合 一。

曲例五：

上 香

(《初真诵经科》道腔)

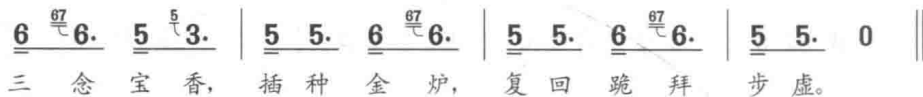
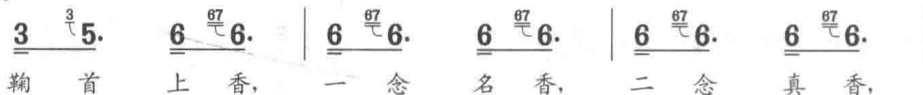
红河州河口县顶板瑶

演唱：李春富、邓绍福等

译词：黄廷锋

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋 尹祖钧

1 = A $\frac{2}{4}$ ♩ = 56

曲例六:

召 龙^①

(《救患科》师腔)

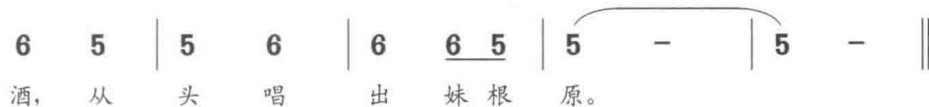
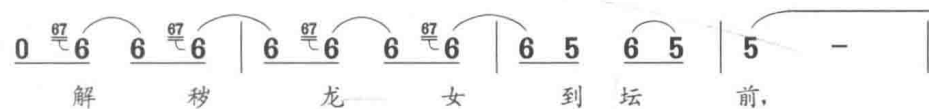
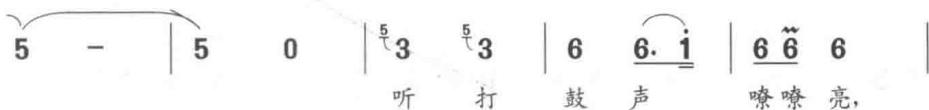
红河州河口县顶板瑶

演唱: 邓文胜

译词: 黄廷锋

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋 尹祖钧

1 = G $\frac{2}{4}$ ♩ = 120

① 打击乐只有鼓伴奏, 而且仅在句末处, 节奏为散打。

曲例七:

罗 白

(《救患科》师腔)

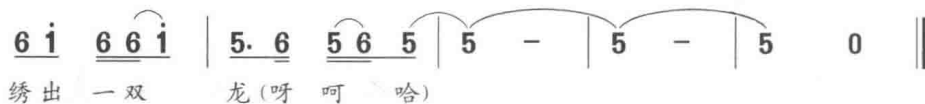
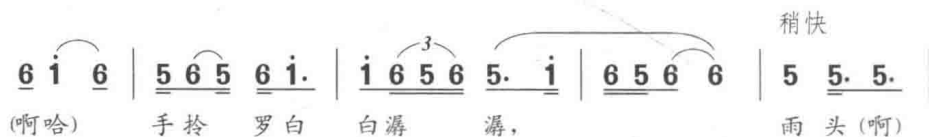
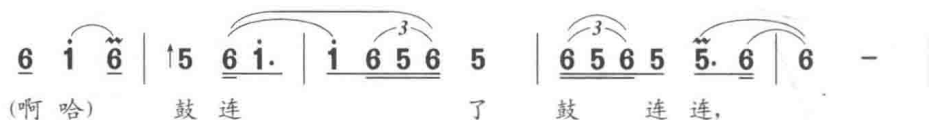
红河州河口县顶板瑶

演唱: 邓文胜等

译词: 黄廷锋

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋 尹祖钧

1 = A $\frac{2}{4}$ ♩ = 60

曲例八：

请 阴 阳 师

(《救患科》师腔)

红河州河口县顶板瑶

演唱：邓文胜等

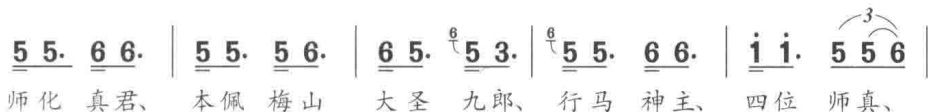
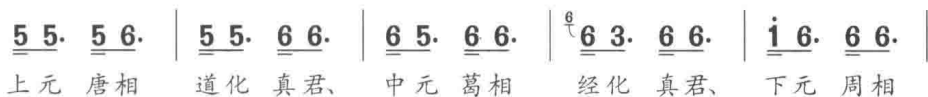
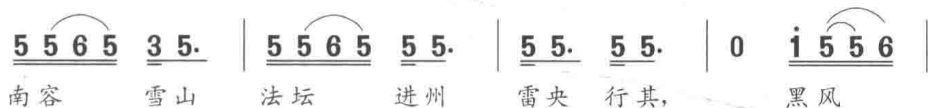
译词：黄廷锋

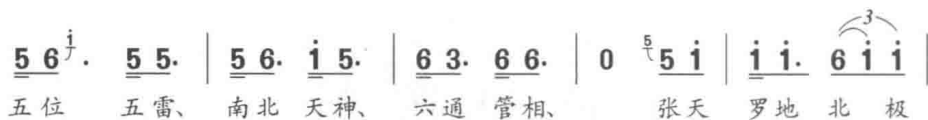
记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋 尹祖钧

1 = A $\frac{2}{4}$ 稍自由

稍快 ♩ = 80





曲例九：

踏 三 台

(《咒水科》师腔)

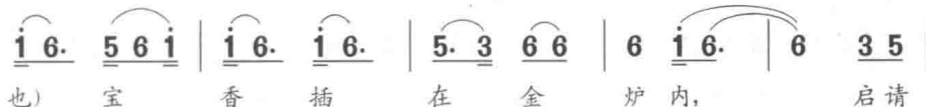
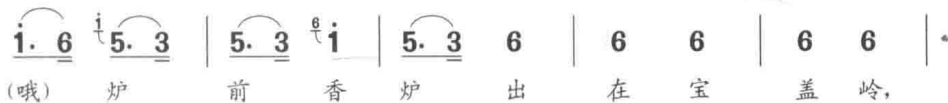
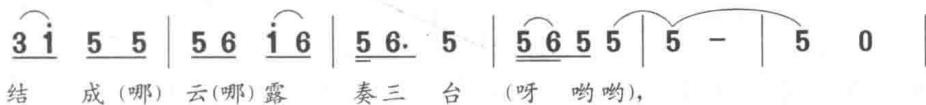
文山州富宁县蓝靛瑶

演唱：盘世堂等

译词：黄廷锋

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋

1 = G $\frac{2}{4}$ ♩ = 84

曲例十：

拦 师 公

(复唱, 贺歌)

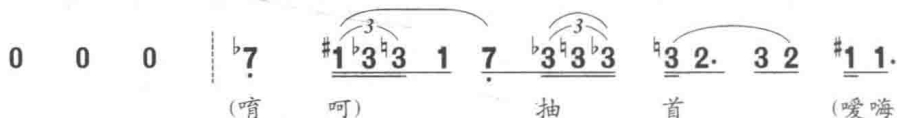
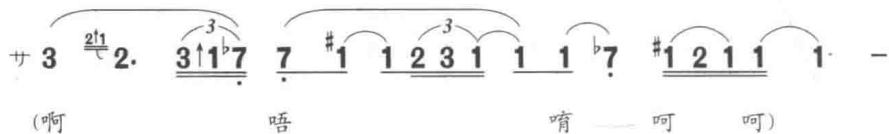
文山州富宁县蓝靛瑶

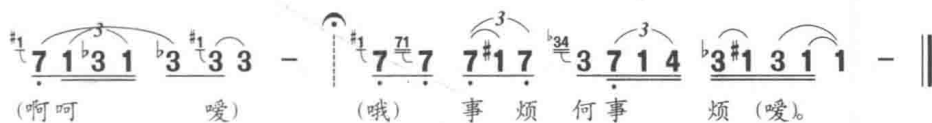
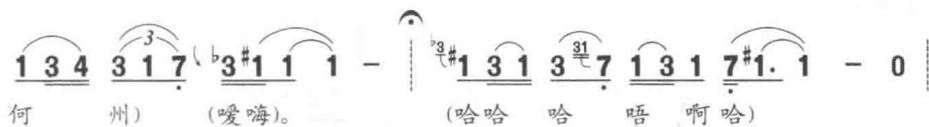
演唱：盘妹兰 黄兰英

译词：黄廷锋

记谱：杨晓锋

采集：杨民康 杨晓勋

1 = \flat E ♩ = 62



曲例十一：

拦 道 公^①

(复唱, 贺歌)

文山州富宁县蓝靛瑶

演唱：盘妹兰 黄兰英

译词：黄廷锋

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋

1 = bE $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 60 较自由

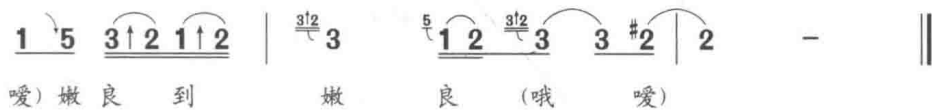
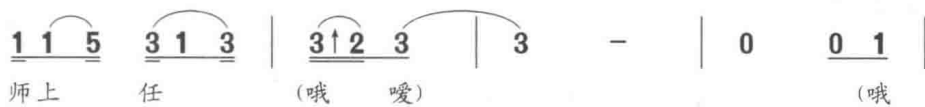
声腔	$\underline{1} \quad \underline{5} \quad \underline{3 \quad 2} \quad 1$ $\underline{1} \quad \underline{2} \quad 3 \quad \overset{3}{\underline{5 \quad 1 \quad 2}} \quad \overset{32}{3}$ $\#2 \quad -$
	(哟 喂) 二 师 到 (哦 喂)
镲	X X X X X X X X X X X X X
鼓	X X X X 0 X X X X X X X X X X X X X X X X
锣	0 X 0 X 0 X 0

(下略)

0 5' $\underline{1} \quad \underline{1} \quad \underline{2 \quad 1 \quad 5} \quad \underline{1} \quad \underline{\uparrow 2} \quad \underline{3 \uparrow 2 \quad 3} \quad 3 \quad -$ $\underline{0 \quad 1} \quad \overset{2}{\underline{1}} \quad \overset{3}{\underline{5}}$
(哦) 二 师 上 任 (哦 喂) (哦 喂) 座
$\underline{3 \quad 2 \quad 1} \quad \underline{2} \quad \overset{3}{\uparrow} 2$ $\overset{5}{\underline{1 \uparrow 2 \quad 3 \uparrow 2 \quad 3}} \quad \underline{3 \quad \#2} \quad 2 \quad 0$ $\underline{0 \quad 5} \quad \underline{5 \quad 1}$
殿 二 师 到 (哦 喂) (哦) 二

① 此曲谱仅为长歌的一个片段, 完整的歌词如下:

一师坐殿二师到, 二师上任到嫩良。
 安师坐在今主殿, 不怕何般进入堂。
 左右安坐宗师案, 右边仙女坐殿齐。
 皇帝坐堂千般满, 五色红云影当天。



曲例十二：

大明动鼓

(复唱, 贺歌)

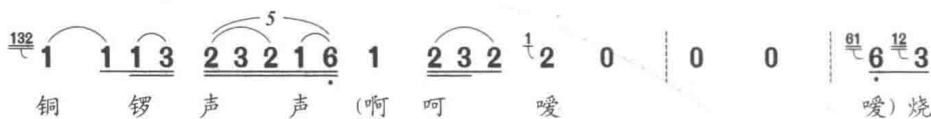
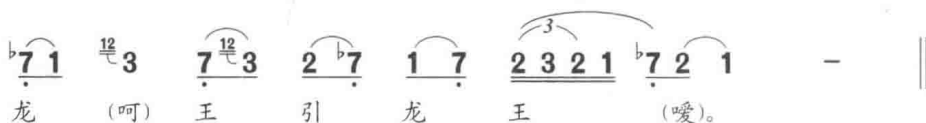
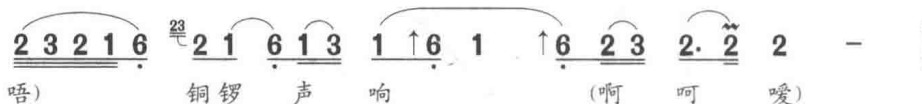
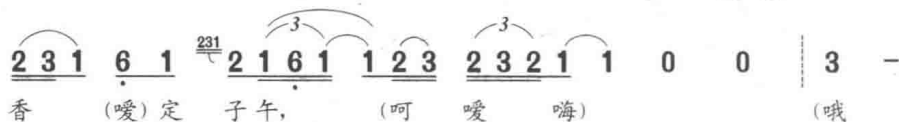
文山州富宁县蓝靛瑶

演唱：盘妹兰 黄兰英

译词：黄廷锋

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋

1 = F $\text{♩} = 54$ 1 = $\flat E$ 

曲例十三：

献 香

(《救患科》师腔)

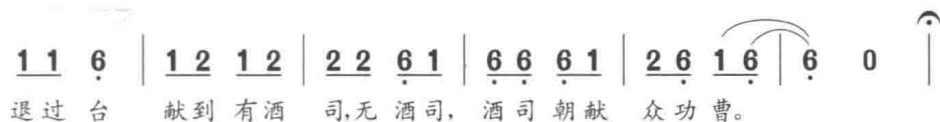
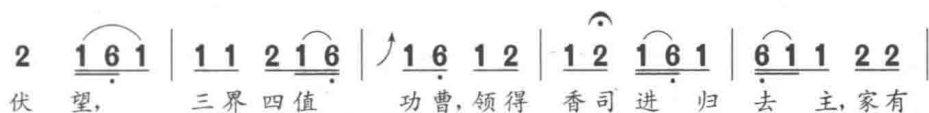
文山州富宁县蓝靛瑶

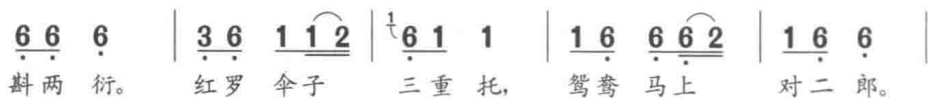
演唱：盘世堂等

译词：黄廷锋

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋

1 = G $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 120



曲例十四：

洞 中 咒

(《咒水科》道腔)

文山州富宁县蓝靛瑶
 演唱：黄开和 黄友光等
 译词：黄廷锋
 记谱：杨晓勋
 采录：杨民康 杨晓勋

 $1 = C \quad \frac{2}{4} \quad \text{♩} = 64$

声腔	<u>5 6</u> <u>5 6</u> <u>5³ 5</u> <u>6⁶ 3</u> 3 <u>3 0</u> <u>6 5 6</u> <u>5 6</u>
	斩妖 缚 邪, 杀鬼 万 千; 中 山 神
鼓	<u>X X X</u> <u>X X X</u> <u>X X X</u> <u>X X X</u> (下同, 略)
铙	<u>X X</u> <u>X X</u> <u>X X</u> <u>X X</u>

<u>5³ 5</u> <u>6 3</u> 3 <u>3 0</u> <u>5[↑] 6 6</u> <u>5 6</u> <u>5[↑] 5</u> <u>6 3</u> 3 <u>3 0</u>
咒, 元始 玉 文; 持 诵 一 遍, 却病 延 年;

<u>5 6[↑]</u> <u>6 5 6</u> <u>5[↑] 5</u> <u>6 3</u> 3 <u>3 0</u> <u>5 6[↑] 6</u> <u>5 6</u> <u>5[↑] 5</u> <u>6 3</u>
按 行 五 狱, 八 海 知 闻; 魔 王 束 首, 持 卫

3 <u>3 0</u> <u>3 3 6</u> <u>5[↑] 5</u> <u>6 3</u> <u>3 3</u> <u>6 3 5</u> <u>3 5 3</u> 3 <u>3 0</u>
我 轩: 凶 秽 消 散, 道 常 存, 急 如 律 令。

曲例十五:

贺 楼

(师 腔)

文山州富宁县蓝靛瑶

演唱: 盘世堂等

译词: 黄廷锋

记谱: 杨晓勋

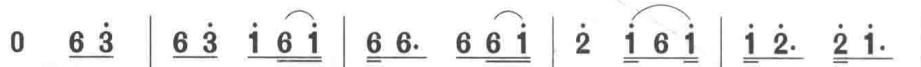
采录: 杨民康 杨晓勋

1 = $\flat B$ $\frac{2}{4}$ ♩ = 102

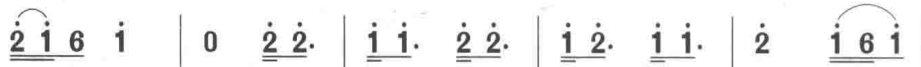
香烟 分分 临 前 奏 望 奏 到, 明 山 马 头 郎 勒



班 郎 金 排 上 先 红 坭 恭 堂 广 西 北 门 牛 栏,



郎 恭 郎 普 广 东 伏 山 白 石 大 庙, 香 烟 分 分



临 前 奏(到), 奏 到 勅 城 卦 灯 通 感 岩 游 大 庙,



奏 到 岳 州 族 灵 大(庙), 奏 到 阳 户 广 州 大 庙。

曲例十六:

召 兵 马 咒

(《咒水科》道腔)

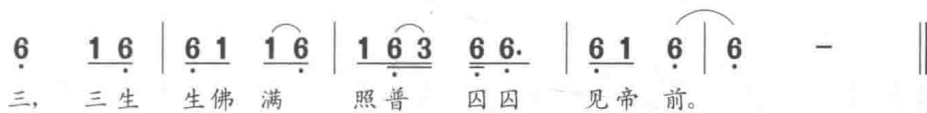
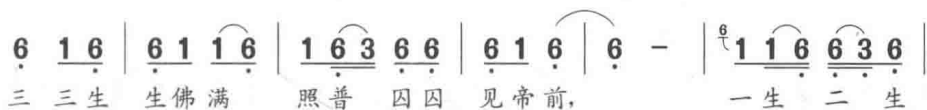
文山州富宁县蓝靛瑶

演唱: 黄友光等

译词: 黄廷锋

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋

1 = G $\frac{2}{4}$ ♩ = 60

曲例十七:

破 狱

(复唱, 贺歌)

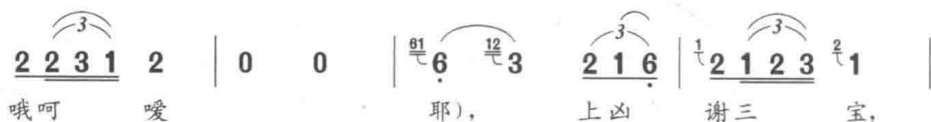
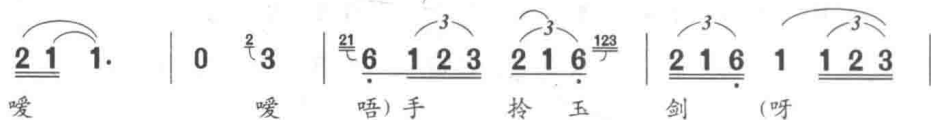
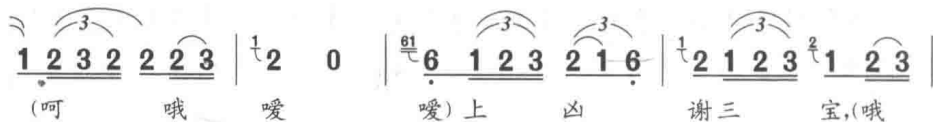
文山州富宁县蓝靛瑶

演唱: 盘妹兰 黄兰英

译词: 黄廷锋

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋

1 = D $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 56

曲例十八:

十 供 献

(《咒水科》道腔)

文山州富宁县蓝靛瑶
 演唱: 黄开和 黄友光等
 译词: 黄廷锋
 记谱: 杨晓勋
 采录: 杨民康 杨晓勋

1=A $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩=60

声腔	<u>2 1 6</u> <u>1 2</u> <u>1 2 2</u> 1 <u>2 1 6</u> <u>1 2 2</u> <u>2 1</u> 6
	香花 茶果 明灯 现, 香色 浮欧 花影 红,
鼓	<u>X X X</u> <u>X X X</u> <u>X X X</u> X 0 (下同)
铙	<u>X X</u> X <u>X X</u> X 0 (下同)

<u>2 1 6</u> <u>2 1 6</u> <u>1 6</u> <u>1 2</u> 1 <u>1 2 2</u> <u>2 1 6</u> <u>1 2</u> 1
茶斟 茶斟 盏内 尽皆通, 灯贴 红连 如月照,

0 0 <u>2 1 6</u> <u>2 1 6</u> <u>2 1</u> 1 <u>2 1 6</u> <u>2 1</u>
更 盆 有 一 糍 饼 果, 奈 何 若 海

<u>2 1</u> 6 <u>2 1 6</u> <u>2 2</u> 1 <u>1 2 2</u> 1 <u>1 2 2</u> <u>2 1 6</u>
自 然 香, 今 凭 法 众 会 会 宣(哪) 扬, 万 载 千 秋

<u>2 2</u> 1 <u>1 1</u> <u>2 2 2</u> 1 <u>1 2</u> <u>1 2</u> <u>2 1 6 1</u> 6
上 抱 满, 唯 愿 降 清 凉, 左 相 功 德 献 亡 灵,

<u>1 6 1</u> <u>6 6 5</u> 5 <u>1 6 1</u> <u>6 6 5</u> 5 0 2 <u>2 1 6</u> 5 -
伏 望 钦 纳 受, 伏 望 钦 纳 受, 献 亡 灵。

曲例十九：

婚 宴 对 歌

(复唱, 女唱)

文山州富宁县蓝靛瑶

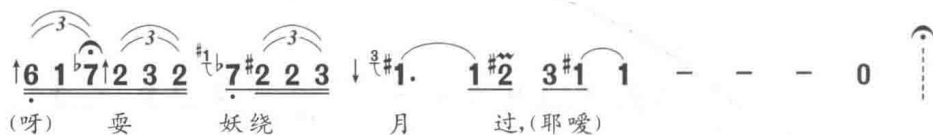
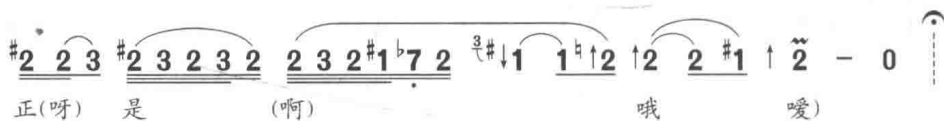
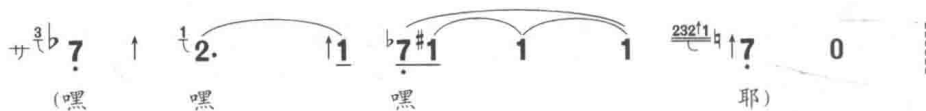
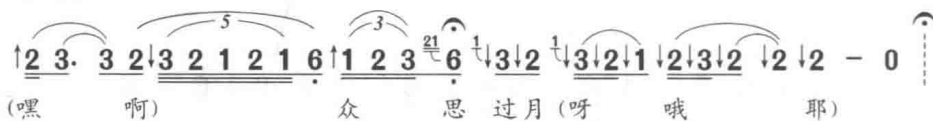
演唱：(不详)

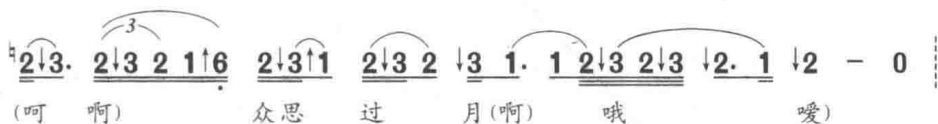
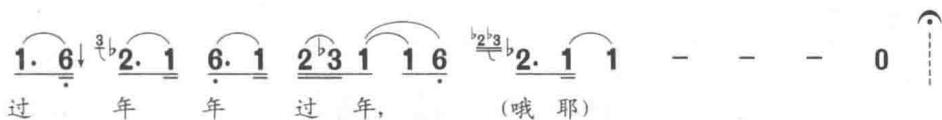
译词：黄廷锋

记谱：杨晓勋

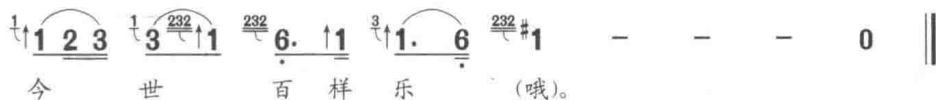
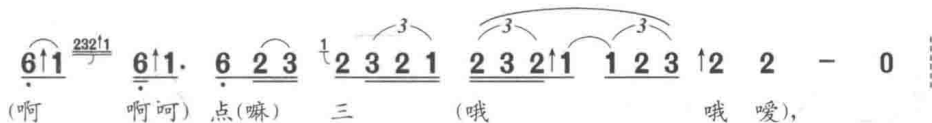
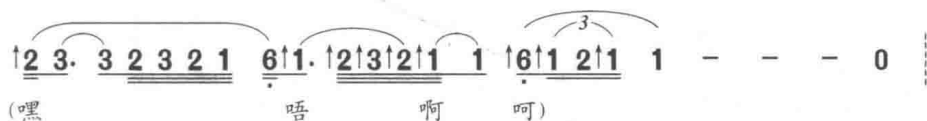
采录：杨民康 杨晓勋 尹祖钧

1 = \flat B \bullet = 46


$$1 = B$$




1 = ^bB



曲例二十：

婚 宴 对 歌

(复唱, 男唱)

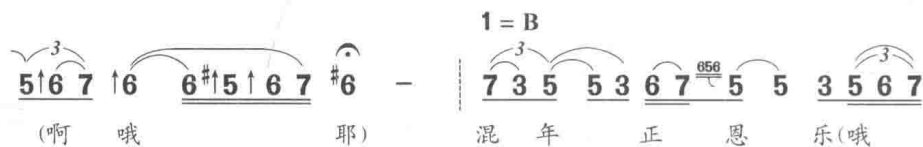
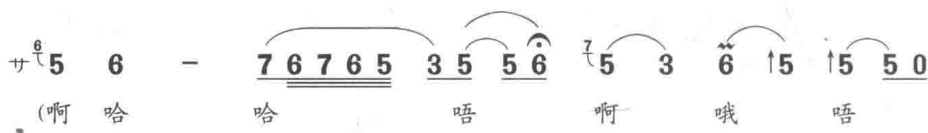
文山州富宁县蓝靛瑶

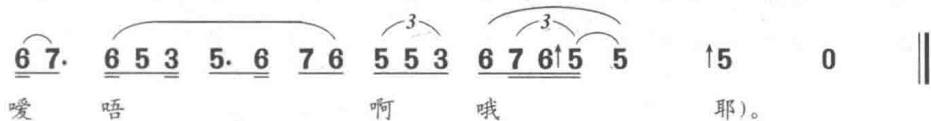
演唱: 黄开和

译词: 黄廷锋

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋

1 = \flat B $\text{♩} = 60$ 节奏自由



① 百样寅，意即在街上各种货物都有出售。

曲例二十一:

唱 三 元

(《救患科》道腔)

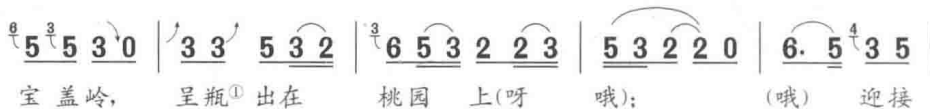
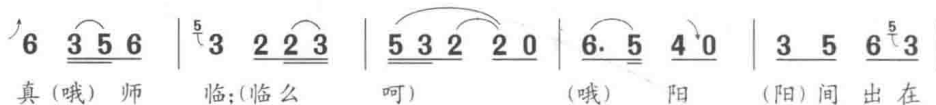
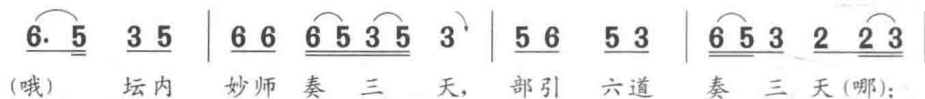
文山州富宁县蓝靛瑶

演唱: 黄开和等

译词: 黄廷锋

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋

1 = $\flat D$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 76$ 

① 呈瓶, 意即花瓶。

曲例二十二：

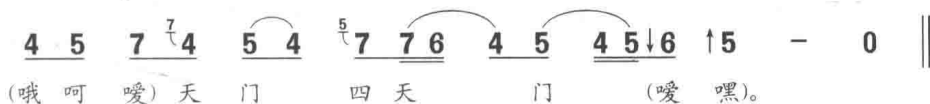
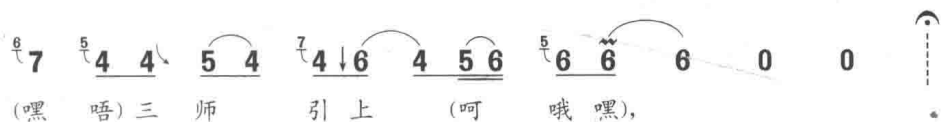
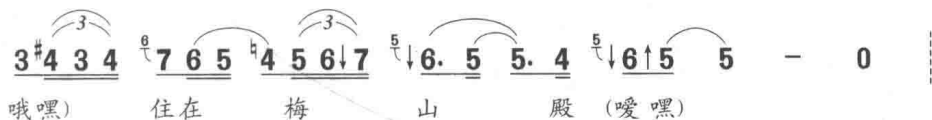
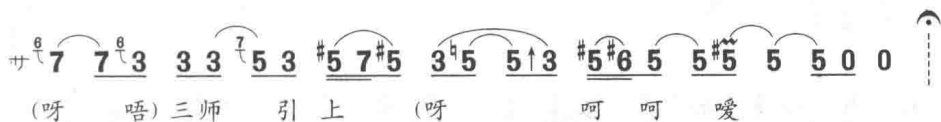
五 台 引 歌

(复唱, 贺歌)

文山州富宁县蓝毓瑶

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋

1 = A $\text{♩} = 56$ 

完整歌词为：

戒度住在梅山殿，三师引上四天门；

引上五台红漆殿，踏上应天府里门；

后师恩导前师路，三元同坐一朝门；

踏到五台当天坐，阴寒阳乐得传扬。

曲例二十三：

唱 川 光

(《救患科》师腔)

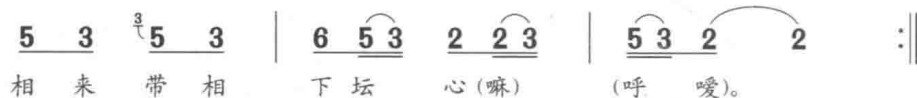
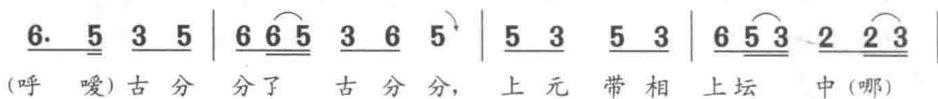
文山州富宁县蓝靛瑶

演唱：盘世堂等

译词：黄廷锋

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋

1 = B $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 76

曲例二十四:

请 功 曹

(《救患科》师腔)

文山州富宁县蓝靛瑶

演唱: 盘世堂等

译词: 黄廷锋

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋

1 = $\sharp F$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 110

1 1 2 2 | 1 1 2 | $\overset{12}{1} \underline{6} \underline{1} \underline{3}$ | $\underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{6}$ | 1 2 $\overset{1}{6} \underline{1}$ |
 又雷 阴府 天庭 高 远凡 欢, 上 中下 三界, 四值 功曹,

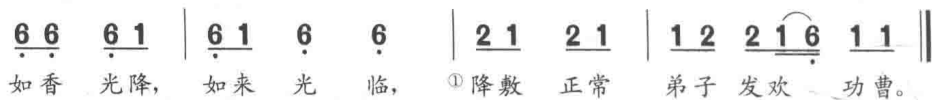
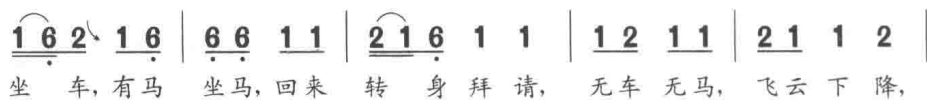
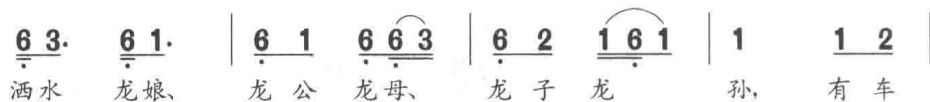
$\underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{1}$ | $\underline{1} \underline{1} \underline{1}$ | 1 2 $\underline{2} \underline{1} \underline{6}$ | $\underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{1}$ | 2 2 1 2 |
 香 相判 官, 香烟 分分, 览叶 奏 到, 奏到 沙街

1 1 2 | $\underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{1}$ | $\underline{6} \underline{6} \underline{2}$ | $\underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{1} \underline{2}$ | $\overset{'}{1} \overset{'}{2} \overset{'}{1} \underline{6}$ |
 简庭 大 庙, 沙街 简庭 小 庙, 有车 坐车, 有马

$\underline{6} \underline{6} \underline{1} \underline{1}$ | $\underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{1}$ | 2 2 1 2 | 1 2 $\underline{1} \underline{1} \underline{3}$ | $\underline{2} \underline{1} \underline{2}$ |
 坐马, 回来 转身 拜 请, 奏到 东方 甲乙 龙树 法 师,

$\underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{1}$ | $\underline{6} \underline{6} \underline{2} \underline{1} \overset{\sim}{1}$ | 1 2 $\underline{6} \underline{1}$ | $\underline{6} \underline{6} \underline{2} \underline{1} \underline{1}$ |
 南方 丙丁 龙树 法 师, 西方 庚辛 龙树 法 师,

1 1 $\underline{6} \underline{1}$ | $\underline{6} \underline{6} \underline{2} \underline{1} \underline{1}$ | $\underline{6} \underline{3} \underline{6} \underline{1}$ | $\underline{6} \underline{3} \underline{6} \underline{1}$ |
 北方 壬祭 龙树 法 师, 水原 童子, 召水 龙君、



① 好像敬献着的香米等物来光临一样。

曲例二十五:

办 香

(道 唱)

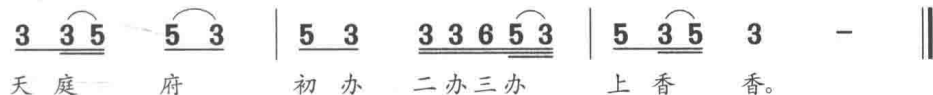
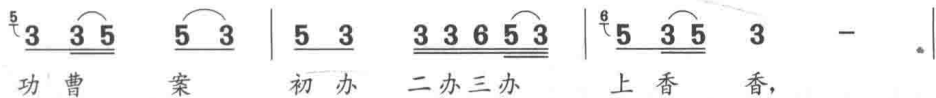
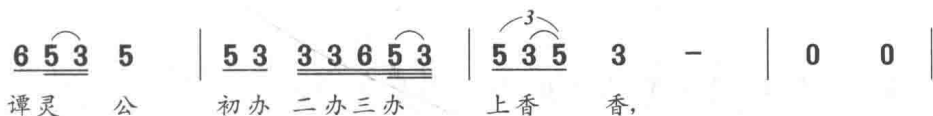
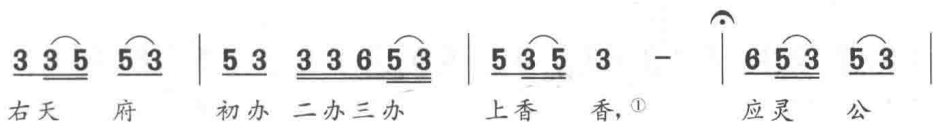
文山州富宁县蓝靛瑶

演唱: 黄友光等

译词: 黄廷锋

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋

1 = B $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 70

① “初办、二办、三办上香香”，意为敬一、二、三根香给右天府、应灵公等神灵。

曲例二十六：

行 道

(《咒水科》道腔)

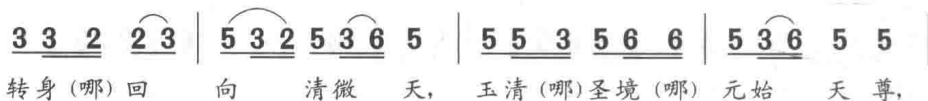
文山州富宁县蓝靛瑶

演唱：黄友光等

译词：黄廷锋

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋

1 = D $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 56 速度渐快

曲例二十七:

呈 启 请 九 帝

(《安龙科》道腔)

文山州富宁县蓝旋瑶

演唱: 黄友光等

译词: 黄廷和

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋

1 = F $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 76

声腔	6̣ 1̣	6̣ 1̣ 6̣	5̣ 6̣	1̣. 2̣	1̣ 6̣ 5̣	5̣	5̣ 0
	如 光	下 降,	如 光	下 降,	正 名	朝	临,
鼓	X X X	X X X	X X X	X X X	X X X	X X X	X 0
钹	X	X	X	X	X	X	X

5̣. 6̣	1̣. 2̣	1̣	1̣ 0	2̣ 1̣ 6̣ 2̣	1̣ 6̣	1̣ 2̣	1̣ 2̣ 2̣
炉	内	再	谨。	再 (啊)	连 白 穹 (嘛)	圣 主	金 卦 (哪)
(鼓点略)							

2̣ 1̣ 6̣	6̣ 6̣ 2̣	1̣	1̣ 0	2̣ 1̣ 1̣	1̣ 2̣ 2̣	1̣ 2̣ 6̣	2̣ 1̣ 6̣
昊 天	玉 皇	大	帝、	太 微	坛 主	南 极	勾 陈

6̣ 6̣ 2̣	1̣ 1̣ 0	2̣ 1̣ 6̣	1̣ 2̣ 2̣	2̣ 1̣ 6̣	6̣ 6̣ 2̣	1̣	1̣ 0
天 皇	大 帝、	紫 微	坛 主	北 极	星 皇	大	帝,

6̣ 1̣ 1̣	2̣ 2̣ 2̣	1̣ 6̣ 6̣	1̣ 6̣	1̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣	5̣	6̣ 1̣	6̣ 1̣
臣 等 (哪)	恭 望 (哪)	星 时 (哪)	神 时	降 临 神	所,	如 光	下 降

6̣ 1̣ 6̣	5̣ 6̣	1̣ 2̣	1̣ 6̣ 5̣	5̣	5̣ 0	5̣. 6̣	1̣ 2̣
如 光	下 降,	正 名	朝	临,	炉	内	再 谨,

2̣ 1̣ 6̣	2̣ 1̣ 6̣	2̣ 1̣ 6̣	2̣ 1̣ 6̣	1̣ 6̣ 1̣	6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 5̣	5̣	5̣ 0
再 连 (咩)	七 品 (咩)	八 品 (咩)	九 品 (咩)	真 上	庭 灵 香 处	启	请。

曲例二十八：

十二方位

(《安龙科》道腔)

文山州富宁县蓝靛瑶

演唱：黄友光等

记谱：杨晓勋

译词：黄廷锋

采录：杨民康 杨晓勋

1 = $\flat E$ $\frac{2}{4}$ ♩ = 70

3 5 3 5 5 | 3 6 5 | 6 6 3 3 | 3 3 2 2 | 5 5 3 3 3 |
 侯相 人心(咩) 大将 军, 又怕 候头 安莫 内, 又落 申时

6 5 3 5 | 3 5 5 6 5 3 | 6 5 3 5 3 | 5 6 6 6 5 3 |
 鬼来 侵, 申庚(咩) 若有 触犯 者, 主(咩) 将钱

6 5 3 5 0 | 3 5 3 5 | 5 6 3 3 2 | 2 - ||
 谢 申 方, 侯相 人 心 生 欢(啊) 喜。

曲例二十九:

炼度舞伴唱

(复唱, 贺歌)

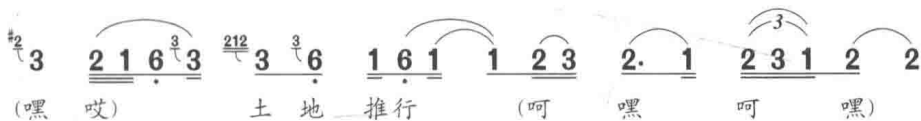
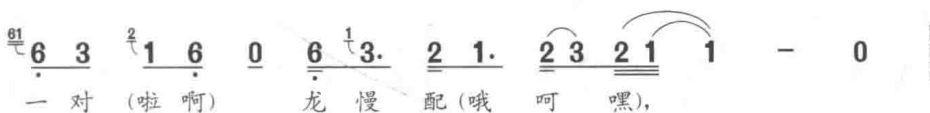
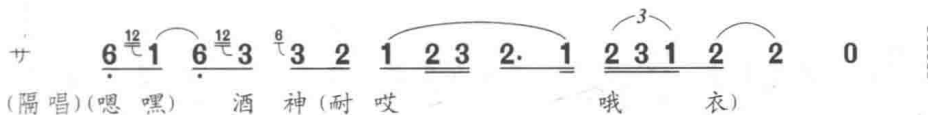
文山州富宁县蓝靛瑶

演唱: 盘妹兰 黄兰英

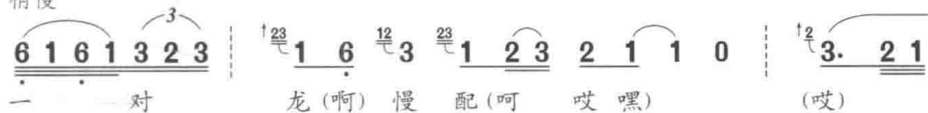
记谱: 杨晓勋

译词: 黄廷锋

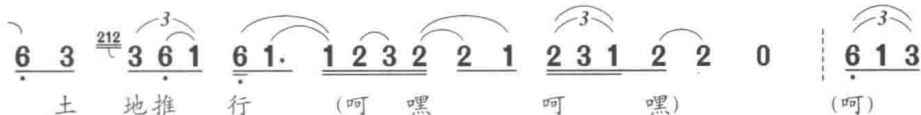
采录: 杨民康 杨晓勋

1 = $\sharp C$ $\text{♩} = 46$ 

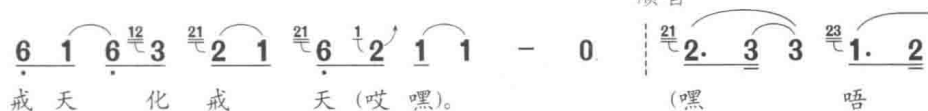
稍慢

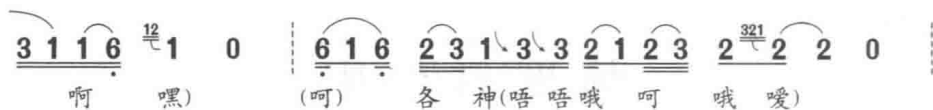


再稍快

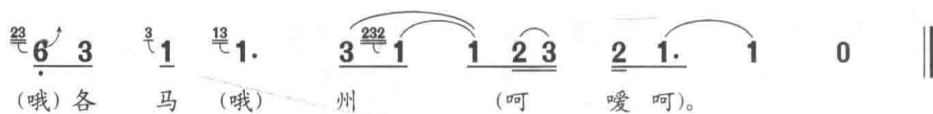


顺唱





再稍快



曲例三十：

杨二与九娘

(歌舞音乐)

红河州河口县沙瑶
演唱、演奏：邓有明等
舞蹈：李老满 邓阿基

记谱：杨晓勋

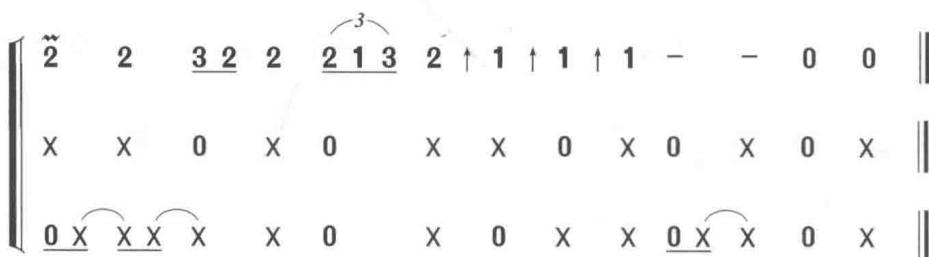
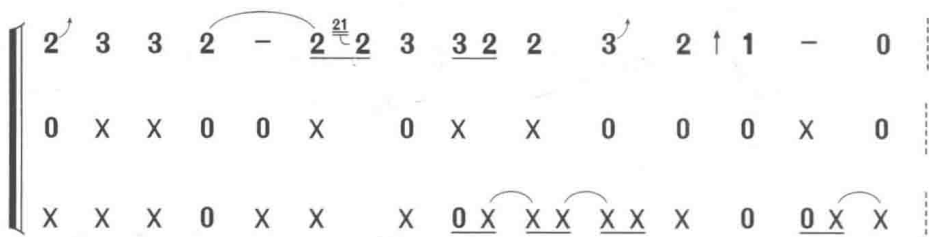
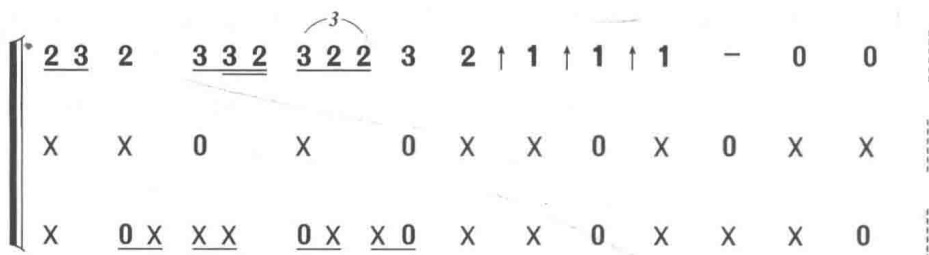
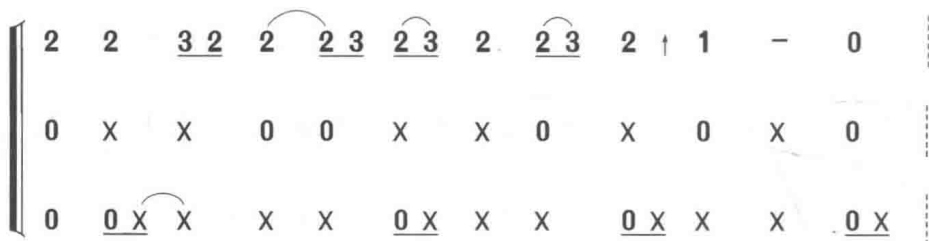
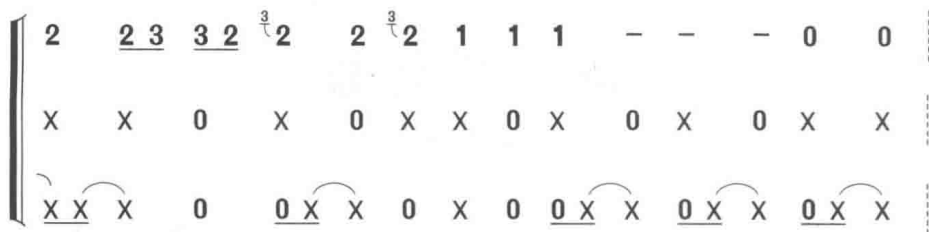
采录：杨民康 杨晓勋 尹祖钧

1 = \flat B ♩ = 100

声腔	サ 2 2 3 2 - 2 3 2 2 3 2 1 1 0 0 0
鼓	サ 0 X X 0 X 0 X X 0 0 0 X 0
小锣	サ X X <u>X X</u> 0 X X X X <u>0 X</u> X 0 X X

2 3 <u>2 1</u> ' 2 <u>2 3</u> <u>2</u> 1 1' 1 - - - 0
X X 0 X 0 X X 0 X 0 X 0 X X
X 0 <u>0 X</u> X <u>0 X</u> X X 0 0 <u>0 X</u> X 0 X X

2 2 3 $\overset{3}{2}$ - 3' 2' 2 <u>2 1</u> 1 0
0 X X 0 0 X X 0 X X 0
<u>0 X</u> X X 0 X 0 X X X <u>0 X</u>



曲例三十一:

道 公 舞

红河州河口县沙瑶

演唱: 李老满

演奏: 邓有明等

舞蹈: 邓阿基

记谱: 杨晓勋

采录: 杨民康 杨晓勋 尹祖钧

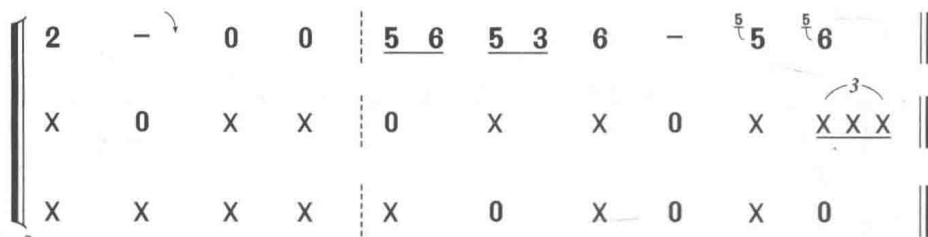
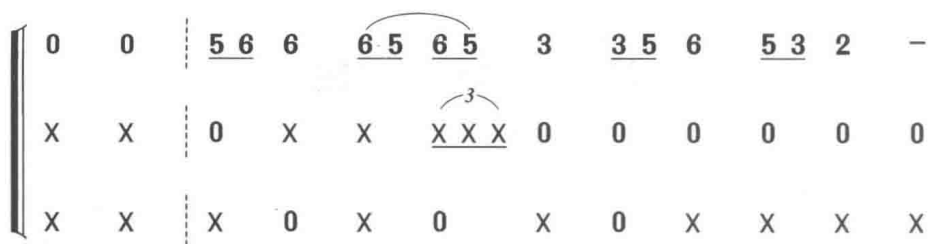
1 = D ♩ = 106 自由地

声腔	サ	6	³⁵ 6	-	<u>6 3 5</u>	³ 3	⁵ 5	6	6	6	³ 5	³ 5	<u>5 3</u>	⁵ 6	⁵ 6
鼓	サ														
钹	サ														

(原速)

5	3	2	-	<u>2 2</u>	0	0		6	6	<u>6 5</u>	<u>5 3</u>	<u>5 6</u>	
0	0	0	0	X	0	X	X	0	0	X	0	X	
0	X	X	X	X	X	X	X	X	0	X	0	X	

6	<u>5 3</u>	<u>5 6</u>	<u>5 6</u>	<u>6</u>	³ 5	-	<u>5 6</u>	<u>5 3</u>	2	-	2	-
X	0	0	X	<u>X X X</u>	0	0	0	0	0	0	X	0
X	X	0	X	0	X	0	X	0	X	X	X	X



曲例三十二：

荤宴川光

(《救患科》师腔)

红河州河口县沙瑶

演唱：李老满 邓阿基

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋 尹祖钧

1 = D 较自由

サ 3̣ 2̣ 2̣ 3̣ 3̣ 3̣ 2̣ 2̣ 1̣ 6̣ - 2̣ 2̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 3̣ 1̣ 1̣

(词略)

6 6 1̣ 1̣ 1̣ 6 6 - 0 | 2̣ - 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣

6̣ - 2̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 2̣ 1̣ 6 6 1̣ 1̣ 1̣ 6 6 - 0 |

2̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 2̣ 1̣ 6̣ 6 1̣ 1̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 3̣

1̣ 2̣ 6 1̣ 1̣ 1̣ 6 6 - 0 0 0 0 | 2̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣

3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 2̣ 1̣ 6̣ - 2̣ 1̣ 3̣ 3̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 6 1̣ 1̣

1̣ 6 6 - 0 0 0 0 0 | 2̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣

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

曲例三十三：

度 财 川 光

(《救患科》师腔)

红河州河口县沙瑶

演唱：邓阿基

记谱：杨晓勋

演奏：李老满 邓有明等

采录：杨民康 杨晓勋 尹祖钧

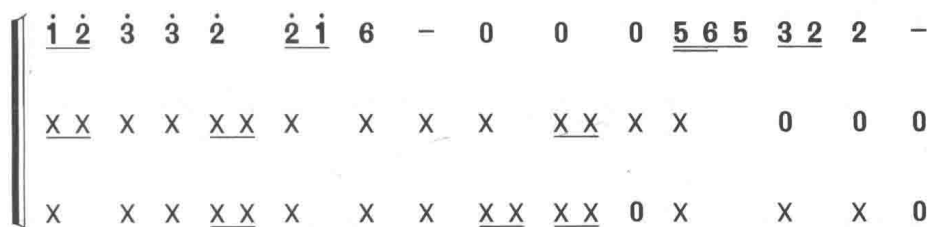
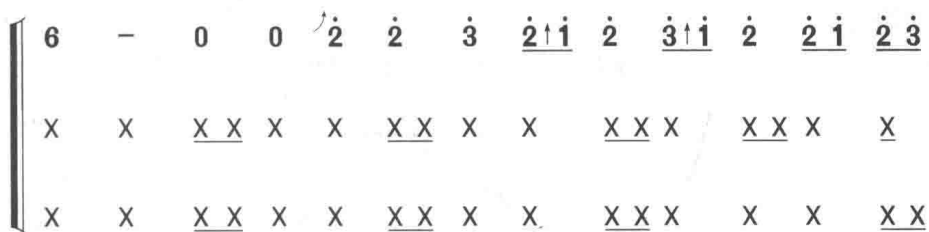
1 = \flat B ♩ = 100

声腔	0	0	2̇	<u>1̇ 2̇</u>	3̇	3̇	<u>2̇ 1̇</u>	2̇	↑ 1̇	↑ <u>2̇ 3̇</u>	<u>1̇ 2̇</u>	3̇
鼓	X	X	<u>XX</u>	X	X	<u>XX</u>	X	<u>XX</u>	X	<u>XX</u>	X	X
小锣	0	X	<u>XX</u>	X	<u>XX</u>	<u>XX</u>	X	X	X	<u>XX</u>	X	X

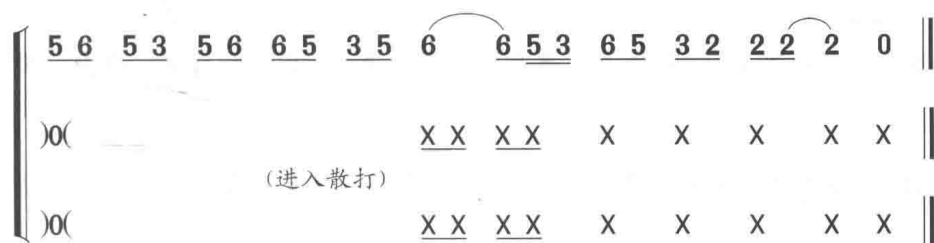
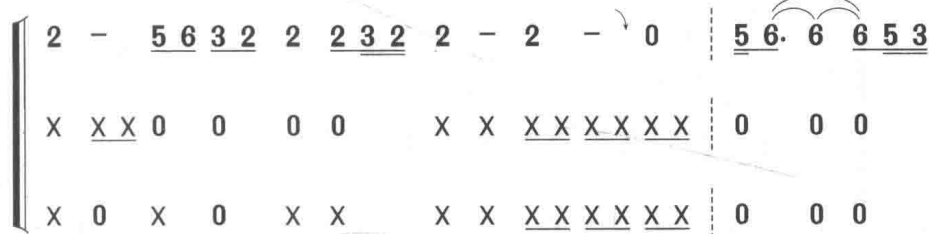
	<u>3̇ ↑ 1̇ 2̇</u>	<u>2̇ 2̇</u>	<u>2̇ ↑ 1̇</u>	6	-	0	0	2̇	<u>2̇ 3̇</u>	↑ <u>1̇ 2̇</u>	3̇	-
	<u>XX</u>	X	<u>XX</u>	X	X	<u>XX</u>	X	X	<u>XX</u>	X	X	<u>XX</u>
	<u>XX</u>	X	X	X	X	<u>XX</u>	X	<u>XX</u>	<u>XX</u>	X	X	<u>XX</u>

	2̇	1̇	2̇	3̇	2̇	-	<u>2̇ 3̇</u>	<u>2̇ 1̇</u>	6	-	0	0	↑ <u>1̇ 2̇</u>	3̇
	X	X	<u>XX</u>	X	X	X	<u>XX</u>	X	X	X	X	<u>XX</u>	X	X
	X	X	<u>XX</u>	X	X	X	X	X	X	<u>XX</u>	<u>XX</u>	X	<u>XX</u>	X

	3̇	<u>2̇ ↑ 1̇</u>	2̇	2̇	3̇	<u>2̇ 1̇</u>	<u>2̇ 3̇</u>	3̇	<u>3̇ 2̇</u>	<u>2̇ 3̇</u>	↑ <u>1̇ 2̇</u>	↑ <u>2̇ 1̇</u>
	<u>XX</u>	X	<u>XX</u>	X	<u>XX</u>	X	X	<u>XX</u>	<u>XX</u>	X	<u>XX</u>	X
	<u>XX</u>	X	X	X	X	<u>XX</u>	<u>XX</u>	<u>XX</u>	X	<u>XX</u>	X	X



自由地



曲例三十四:

叹 亡 故

(《南灵科》道腔)

红河州河口县沙瑶

演唱: 邓阿基

记谱: 杨晓勋

演奏: 李老满 邓有明等

采录: 杨民康 杨晓勋 尹祖钧

1 = \flat B ♩ = 86(声腔) 5 $\dot{1}$ 6 5 6 6 6 5 3 $\overset{3}{5}$ 3 6 5 6 5 $\overset{2}{2}$ 3 3 5 $\overset{\sim}{6}$ 6 5 6 5 4 5 5 5 5 3 2. 3 5 3

声腔	2	—)0(
钹	0	X	X	X	0	X	0	X	0	X	X	X	0	X	0	0	(休止)
鼓锣	0	0	X	X	X	0	X	X	0	X	X	0	(休止)				

6 6 6 6 5 3 3 5 6 6 6 6 5 5 3 5 6 5 6 $\overset{35}{6}$ $\overset{3}{2}$ 3 3 5 6 6 6 5 $\overset{2}{3}$ 2 3 3 5 6 6 5 6 3 2 2 3

	5 3	2	—)0(
	0	0	X	X	X	0	X	0	X	0	X	X	X	0	X	0	0	(下略)
	0	0	0	X	X	X	0	X	X	0								

曲例三十五:

踏 三 台

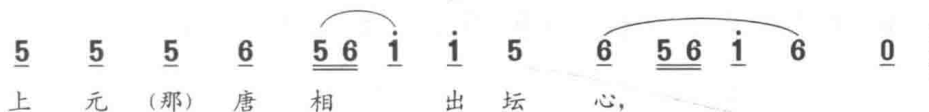
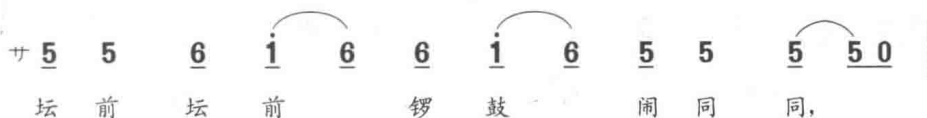
(《救患科》师腔)

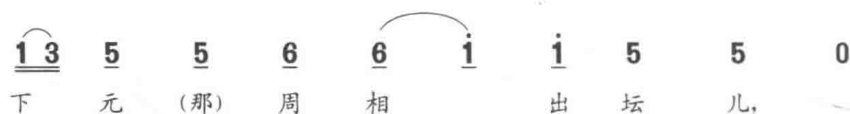
红河州河口县白线瑶

记谱: 杨晓勋

译词: 黄廷锋

采录: 尹祖钧

1 = $\flat D$ ♩ = 56



曲例三十七:

功 曹 献 茶

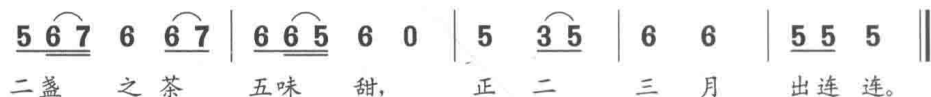
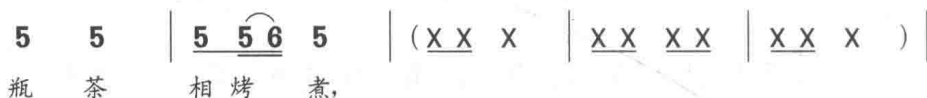
(《救患科》师腔)

红河州河口县白线瑶

记谱: 杨晓勋

译词: 黄廷锋

采录: 尹祖钧

1 = $\flat D$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 140打击乐(鼓)^①

① 打击乐(鼓)意为敲击鼓边。

曲例三十八:

拜 香

(《救患科》师腔)

红河州河口县白线瑶

记谱: 杨晓勋

译词: 黄廷锋

采录: 尹祖钧

1 = $\flat D$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 120

5 5 5 | 6 6 6 7 5 6 | 5 6 3 5 | 5 5 6̣ |
 (哈) 香 纳 送 (啊), 送 师 案, 峒 小 元 混 元 府、

6 6 5 6̣ | 5 5 3 5 6 7 | 6 5 3 6 7 5 | 6̣ 5 5 3 6̣ |
 云 震 府, 香 纳 清 消 府, 应 天 府, 顺 天 府,

5 5 3 6 6 5 | 5 5 5 3 | 5 5 3 6̣ | 5 6 7 6̣ | 6 7 6 5 6̣ |
 香 纳 送 师 堂, 香 纳 阳 婆 安, 灵 通 安, 帝 母 安,

5 5 3 6 5 | 0 0 | 5 5 3 6 7 5 6 6̣ | 6 5 6 |
 土 地 安, 香 纳 四 帅 安 (咩),

5 6 5 3 3̣ | 5 5 5' 6 7̣ | 5 5' 6 7̣ | 5 5 5 5 6 7̣ |
 香 纳 (啊) 明 前 王 安, 玉 皇 安, 香 纳 盘 王 安,

6 6 5' 6 7̣ | 6 6 5' 6 | 5 5 3' 6 | 6 7 6 5 6 ||
 灶 王 安, 三 元 安, 南 曹 安, 家 先 安。①

① 该谱例未完, 宝际调式稳定音应为 sol 音。

曲例三十九:

罗 白

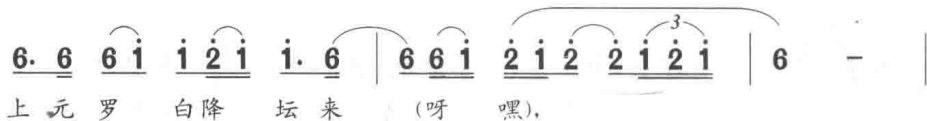
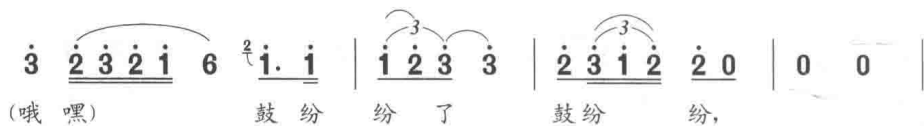
(《救患科》师腔)

红河州河口县白线瑶

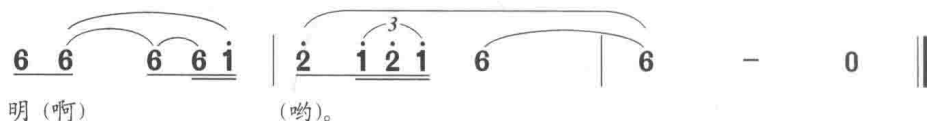
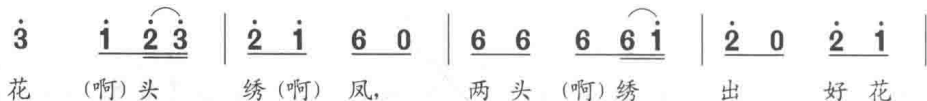
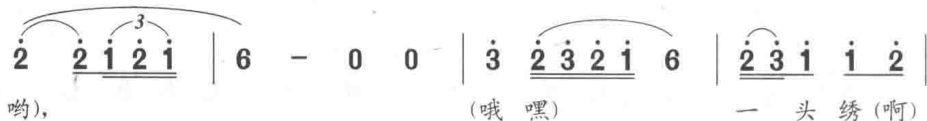
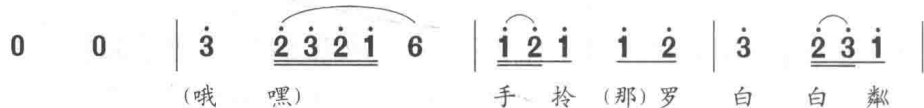
译词: 黄廷锋

记谱: 杨晓勋

采集: 尹祖钧

1 = $\flat D$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 60 较自由

♩ = 86



① 白粼粼即雪白之意。

曲例四十：

五 份 书

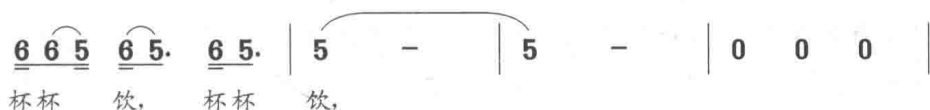
(《招兵科》师唱)

红河州河口县白线瑶

记谱：杨晓勋

译词：黄廷锋

采录：尹祖钧

1 = D $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 72

曲例四十一：

洞 中 咒

(《咒水科》道腔)

红河州河口县白线瑶

记谱：杨晓勋

译词：黄廷锋

采录：尹祖钧

1 = D ♩ = 76

サ 3 3 5 6 5 3 5 5 5 3 6 5 3 5 3 5 6 5 3 2 2 0

念引(那)齐坛念引(那)洞中玄虚,光郎(么)太玄;

3 3 5 6 3 5 3 5 6 5 3 2 2 0 3 3 5 6 5 3 5 6 5 3 2 2 0

八方威神(那),使你(呀)自然;灵宝符命,普告(那)九天;

3 3 5 3 5 3 5 6 5 3 2 2 0 5 6 5 6 3 5 3 5 6 5 3 2 2 0

乾罗云客,同罡(那)太玄;斩妖缚邪,杀鬼(那)万千;

3 3 3 5 3 5 6 5 3 2 2 0 3 3 5 3 5 3 5 6 5 3 2 2 0

山中神咒,元始(那)玉文;持诵一遍(那),却鬼(那)延年;

5 5 3 5 6 3 5 3 5 6 5 3 2 2 0 3 3 5 3 5 3 5 6 5 3

安行五岳,八海(那)之闻;魔王速旨(那),持卫

2 2 0 3 3 5 3 5 3 5 6 5 3 2 5 3 5 6 5 3 2 2 - ||

我身;凶秽消散,道气长存;急如(那)律令。

曲例四十二：

五 龙 祭

(道唱《安龙科》)

红河州河口县白线瑶

记谱：杨晓勋

采录：尹祖钧

1 = $\flat B$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 60

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

(歌词略)

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

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

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

曲例四十三：

动 鼓

文山州富宁县蓝靛瑶
演奏：黄友光 黄开和等
记谱：杨晓勋
采录：杨民康 杨晓勋

$\frac{2}{4}$ ♩ = 60

(一)

鼓		<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> 0		<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> 0		<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> 0	
大 铙		<u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u>		<u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u>		<u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u>	

	<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>		<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> 0		<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> 0	:
	<u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u>		<u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u>		<u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u>	:

(二)

鼓		<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> 0		<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>		<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> 0	:
大 铙		<u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u>		<u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u>		<u>X</u> <u>X</u>	<u>X</u> <u>X</u>	:

曲例四十四：

道 公 动 鼓

文山州富宁县蓝靛瑶
演奏：黄友光 黄开和等
记谱：杨晓勋
采录：杨民康 杨晓勋

♩ = 60

(一)

鼓	$\left[\begin{array}{cc} \underline{X} & \underline{X} & \underline{X} \\ & & \end{array} \right] \quad \underline{X} \quad \underline{X} \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad 0 \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad \underline{X} : \right \right $
铙	$\left[\begin{array}{cc} \underline{X} & \underline{X} \\ & \end{array} \right] \quad \underline{X} \quad 0 \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad 0 \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad 0 : \right \right $

(二)

鼓	$\left[\begin{array}{cc} \underline{X} & \underline{X} & \underline{X} \\ & & \end{array} \right] \quad \underline{X} \quad \underline{X} \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad \underline{X} \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad \underline{X} : \right \right $
铙	$\left[\begin{array}{cc} \underline{X} & \underline{X} \\ & \end{array} \right] \quad \underline{X} \quad 0 \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad 0 \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad 0 : \right \right $

(三)

鼓	$\left[\begin{array}{cc} \underline{X} & \underline{X} & \underline{X} \\ & & \end{array} \right] \quad \underline{X} \quad \underline{X} \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad 0 \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad 0 : \right \right $
铙	$\left[\begin{array}{cc} \underline{X} & \underline{X} \\ & \end{array} \right] \quad \underline{X} \quad 0 \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad 0 \quad \left \quad \underline{X} & \underline{X} \quad \underline{X} \quad 0 : \right \right $
锣	$\left[\begin{array}{cc} 0 & 0 \\ & \end{array} \right] \quad \left \quad 0 \quad X \quad \left \quad 0 \quad X : \right \right $

注：打击节奏比较稳定，韵曲演唱节奏自由，打击乐是自由进出。

曲例四十五：

炼 度 舞

文山州富宁县蓝靛瑶

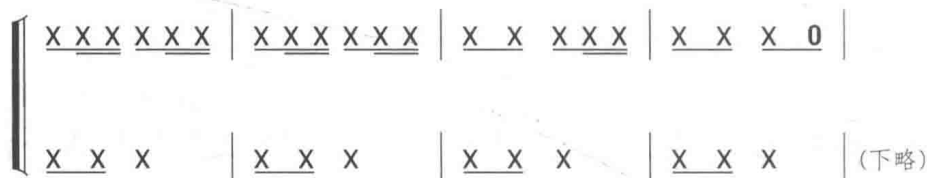
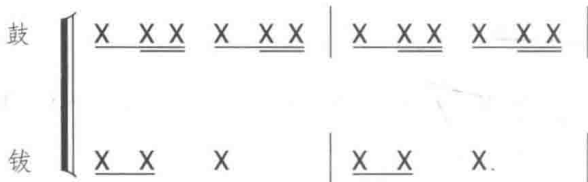
演奏：黄友光 黄开和等

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋

♩ = 46

(前面为一段无规律的散打)



曲例四十六:

动 鼓

红河州河口县顶板瑶

演唱:邓绍福 邓文胜

记谱:杨晓勋

采录:杨民康 杨晓勋 尹祖钧

 $\frac{2}{4}$ ♩ = 60

(一)

鼓	$\left \begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \end{array} \right $	X	$\left \begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \end{array} \right $	X	$\left \begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \end{array} \right $	X	:
钹	$\left \begin{array}{c} 0 \end{array} \right $	X	$\left \begin{array}{c} 0 \end{array} \right $	X	$\left \begin{array}{c} 0 \end{array} \right $	X	:

(二)

鼓	$\left \begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \end{array} \right $	X	$\left \begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \end{array} \right $	X	$\left \begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \end{array} \right $	X	:
钹	$\left \begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \end{array} \right $	X	$\left \begin{array}{c} X \end{array} \right $	X	$\left \begin{array}{c} X \end{array} \right $	X	:

曲例四十七：

师 边 动 鼓

红河州河口县顶板瑶

演唱：邓绍福 邓文胜

记谱：杨晓勋

采录：杨民康 杨晓勋 尹祖钧

 $\frac{2}{4}$ ♩ = 47

(一)

鼓	$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \quad \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \quad \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \cdot \end{array} \right] : $
铃	$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \end{array} \right] : $

(二) ♩ = 130

鼓	$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \end{array} \right] : $
小锣	$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \quad \underline{\underline{X}} \end{array} \right] : $

曲例四十八:

信 歌^①

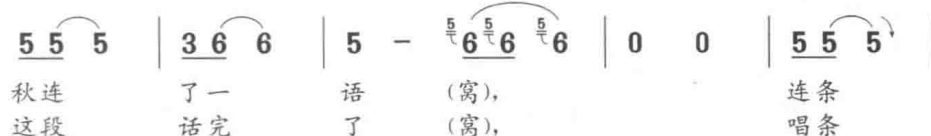
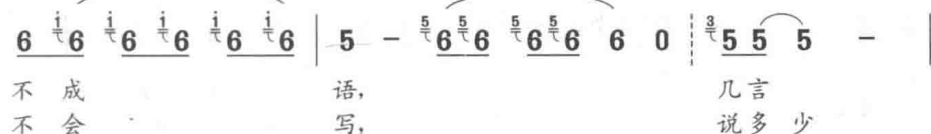
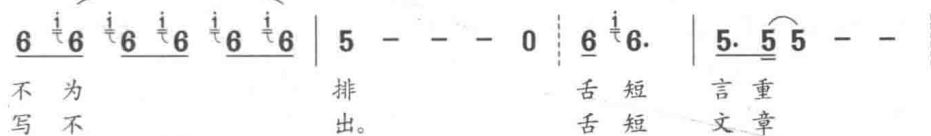
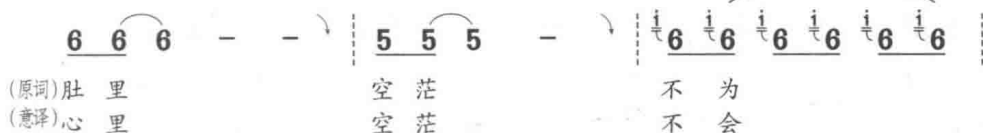
(读 念)

1 = F ㄴ

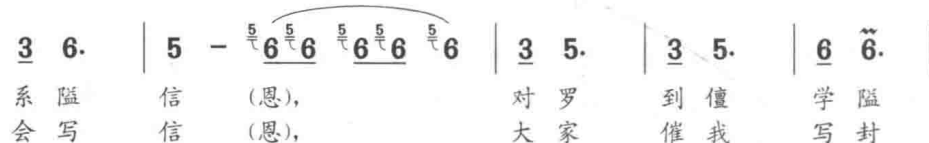
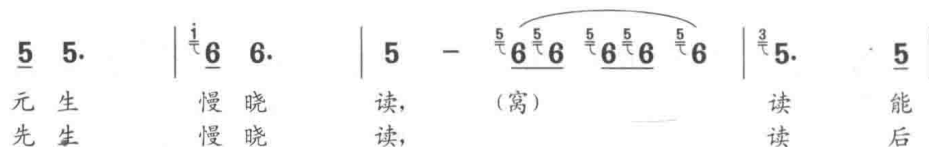
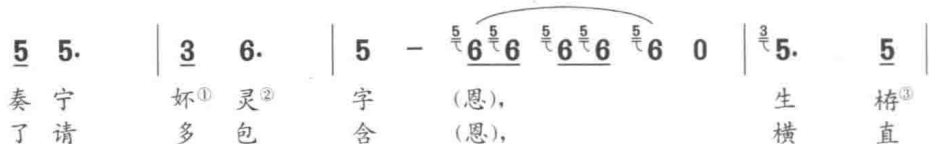
♩ = 96

老范寨、瑶山、莲花滩
瑶族(蓝靛瑶)

(齐唱)



① 此系白话歌, 即用瑶话语音, 用汉字来写成的歌词, 故歌词文意比较难理解。



① “坏”系瑶族自创字，音读“妈”，意为“不”。

② 意为“沿”。

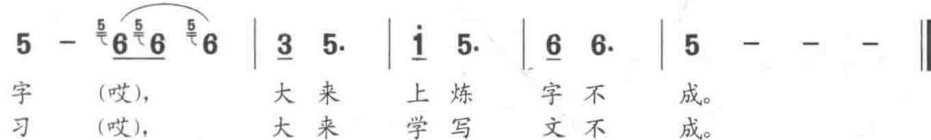
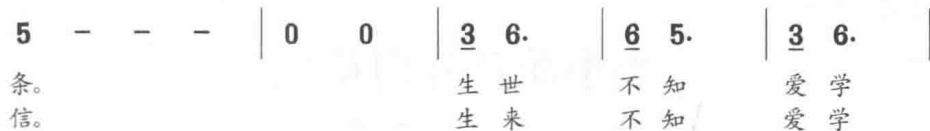
③ 音读“奥”意为“握弯”。

演唱者：李法保，男，64岁，瑶族，高小文化，干部，老范寨乡，小牛场
陆万荣，男，40岁，瑶族，高小文化，干部，老范寨乡，小牛场
李保才，男，42岁，瑶族，初小文化，农民，老范寨乡，小牛场
李光明，男，48岁，瑶族，高小文化，农民，老范寨乡，小牛场
李秀珠，男，32岁，瑶族，文盲，农民，老范寨乡，小牛场
李保妹，女，22岁，瑶族，初中文化，农民，老范寨乡，小牛场

采访者：尹祖钧、李云、李广思、杨兴荣、李兴荣、李国忠、李保森

记谱：尹祖钧

时间：1988年3月19日于老范寨乡

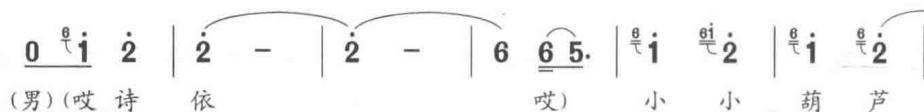


说明：此曲（曲例四十八）引自尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成·云南省红河哈尼族彝族自治州·河口民歌卷》，河口瑶族自治县文化局等编，1990年（内部发行），第60—62页。

曲例四十九:

小小葫芦开白花^①(山歌)^②1 = A $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ ♩ = 88坝沙、南溪
瑶族(红头瑶)

(对唱)高亢



① 《小小葫芦开白花》1981年曾选入云南民歌卷。1983年又重新录音记谱。

② (山歌), 系红头瑶野外对歌的曲目之一, 歌词采用汉语演唱。

演唱者: 邓贵清, 男, 37岁, 红头瑶, 坝沙农场

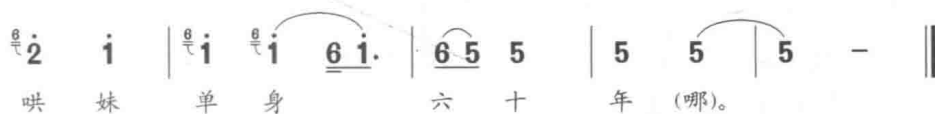
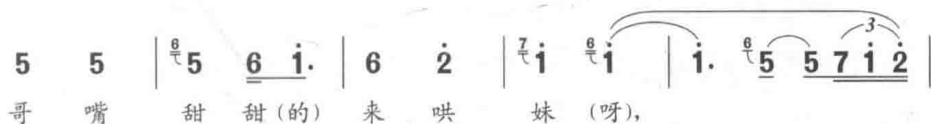
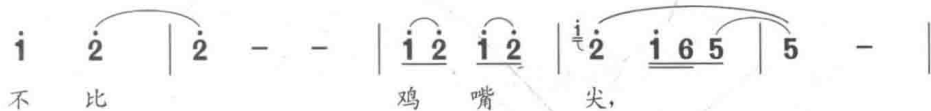
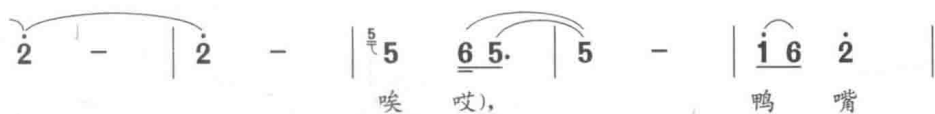
盘妹留, 女, 37岁, 红头瑶, 南溪龙洞

记谱: 尹祖钧 龚维清

采访: 尹祖钧 陈俊

地点: 河口

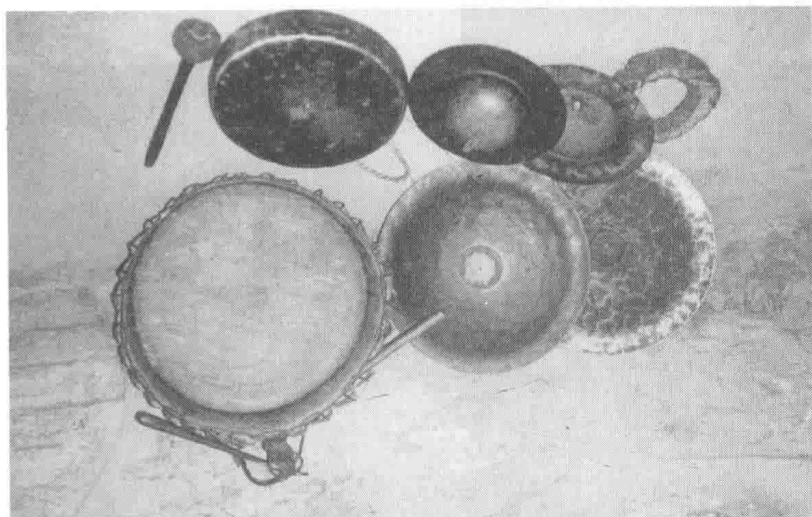
时间: 1973年7月



说明：曲例四十九引自尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成·云南省红河哈尼族彝族自治州·河口民歌卷》，河口瑶族自治县文化局等编，1990年（内部发行），第40—41页。

附录三 图例

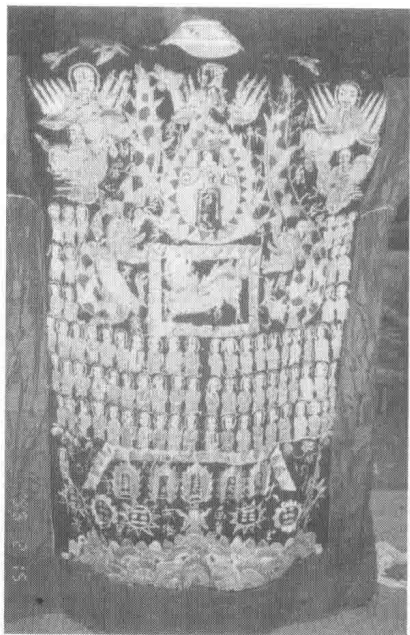
1. 蓝靛瑶道教仪式法器（杨民康摄）
2. 蓝靛瑶道教的道派经书（杨民康摄）
3. 蓝靛瑶道教的道派袍服（杨民康摄）
4. 白线瑶（蓝靛瑶）女性服饰（杨晓勋摄）
5. 蓝靛瑶道教的师派袍服（杨民康摄）
6. 顶板瑶（蓝靛瑶）女性成年礼：成年少女（左）及母亲（右）（杨民康摄）
7. 红头瑶（盘瑶）女性服饰（杨晓勋摄）
8. 蓝靛瑶度戒仪式之一：拦师公（杨民康摄）
9. 蓝靛瑶度戒仪式之二：迎道公（杨民康摄）
10. 蓝靛瑶度戒仪式之三：道公舞（杨民康摄）
11. 蓝靛瑶度戒仪式之四：师派（左）道派（右）同坛演法（杨晓勋摄）
12. 蓝靛瑶度戒仪式之五：道坛经师（杨民康摄）
13. 蓝靛瑶度戒仪式之六：法铃舞（杨民康摄）
14. 蓝靛瑶度戒仪式之七：滑稽舞（杨民康摄）
15. 蓝靛瑶度戒仪式之八：度道戒（杨民康摄）
16. 蓝靛瑶度戒仪式之九：跳云台前的狩猎舞（杨民康摄）
17. 蓝靛瑶度戒仪式之十：跳云台场面（杨民康摄）
18. 蓝靛瑶度戒仪式之十一：送神（杨民康摄）
19. 蓝靛瑶驱鬼治病仪式（杨民康摄）
20. 沙瑶道教舞蹈：道公舞（杨民康摄）
21. 沙瑶道教舞蹈：杨二与九娘（杨民康摄）
22. 沙瑶道教舞蹈伴乐（杨民康摄）



1. 蓝靛瑶道教仪式法器



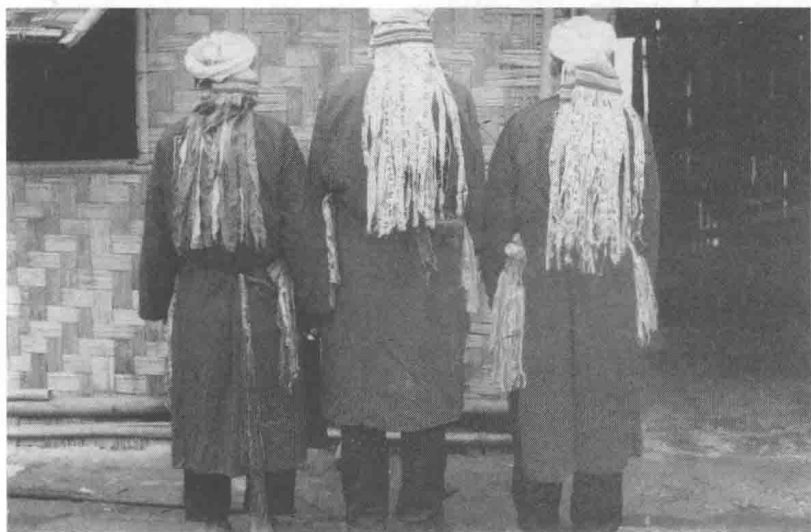
2. 蓝靛瑶道教的道派经书



3. 蓝靛瑶道教的道派袍服



4. 白线瑶（蓝靛瑶）女性服饰



5.蓝靛瑶道教的师派袍服



6.顶板瑶（蓝靛瑶）女性成年礼：成年少女（左）及母亲（右）



7.红头瑶(盘瑶)女性服饰



8.蓝靛瑶度戒仪式之一：拦师公



9. 蓝靛瑶度戒仪式之二：迎道公



10. 蓝靛瑶度戒仪式之三：道公舞



11.蓝靛瑶度戒仪式之四：师派（左）道派（右）同坛演法



12.蓝靛瑶度戒仪式之五：道坛经师



13.蓝靛瑶度戒仪式之六：法铃舞



14.蓝靛瑶度戒仪式之七：滑稽舞



15.蓝靛瑶度戒仪式之八：度道戒



16.蓝靛瑶度戒仪式之九：跳云台前的狩猎舞



17.蓝靛瑶度戒仪式之十：跳云台场面



18.蓝靛瑶度戒仪式之十一：送神



19. 蓝靛瑶驱鬼治病仪式



20. 沙瑶道教舞蹈：道公舞



21.沙瑶道教舞蹈：杨二与九娘



22.沙瑶道教舞蹈伴奏

后 记

得益于在多年来的学术生涯中对少数民族传统音乐文化的浸润，又经过整整两年的集中调查，反复思索和伏案笔耕，这本以云南瑶族道教科仪和科仪音乐为主要研究对象的专书终于付梓出版了。掩卷稍歇，却禁不住思绪已飞向了昨天。

十多年以前，我们两位作者都还非常年轻，并且专事于云南少数民族音乐的研究和创作，那时便与瑶族音乐文化结下了最初的缘分。记得那时我们来到了美丽的红河和西双版纳，初次看到了居住在丘岭地带的瑶族同胞，听他们唱起歌来，只觉得于音调非常悠扬悦耳之外，还在旋律进行和唱词语言里透出一股十分独特的韵味，与我们平时听惯了的汉族和邻近少数民族的民歌显然不同。并且，瑶族的姑娘和小伙能够用一些稍异常态的汉字符号为你记下他们的歌唱内容，在举止言谈之间，还显露出一种温良敦厚、落落大方的仪态，这种仪态在今天的许多汉族青年身上很难看到，但同中国古典小说里描写的古代汉族青年却有似曾相识之感。总之，在他们身上，能够看到一些与边疆其他少数民族非常不同，而又与中原汉族文化看似有缘的东西。对于这些民俗事象中蕴含的丰富的文化象征和内涵因素，当时仅初通文理、初涉世情的我们并不可能完全理解，仅只是留有印象而已。直到后来，由于一方面慢慢步入学海虔诚地拜师学艺，另一方面不断地深入基层调查和学习民间文化，方才渐渐有了登堂入室之感。以笔者之一——杨民康为例，他在读研究生期间，曾到北京中央民族大学民族学系选修民族学和语言学两门课程，数位授业的恩师中，即有两位系当代著名的瑶族学学者——胡启旺教授和徐仁瑶教授，在他们为杨个别讲授

的课程里，系统地讲述了瑶族和其他中东南地区少数民族传统文化的种种特点，胡先生还亲赠与杨一本他写的瑶族学名著《盘村瑶族》，对杨此后的学术生涯影响甚巨。对于两位作者来说，这种经历是共同而相似的。遵循此途，我们逐渐地明白了瑶族作为我国的一个单一的少数民族，不仅很早便定居中东南地区，而且与中原汉族文化保持着长期源源不断的联系，含音乐文化在内的瑶族道教文化便是这种汉瑶文化交融关系的最明显结果。这也就是我们当初为什么会感到那些瑶族青年如此“与众不同”的一个重要原因。故此，研究瑶族传统音乐文化，便不约而同地成为我们今后欲选的研究志向之一。

由于我们有着相似的学术经历和共同的研究志向，以致当“中国传统仪式音乐研究计划”主持人曹本冶教授向我们征询选题时，我们就毫不犹豫地定下了这一研究方向，并且受该计划聘为课题研究员，近两年多还接受该计划的经费资助，对云南瑶族的道教科仪及科仪音乐进行了多次田野调查工作，并在此基础上完成了本书的写作。我们在普遍收集各地有关资料的同时，将田野调查工作的重点放在云南省唯一的瑶族自治县——红河州河口瑶族自治县和文山州富宁县。特别是在1995年1月到3月间我们共同进行的一次较集中的考察中，分别对河口县属蓝靛瑶支系的顶板瑶和沙瑶、属盘瑶支系的红头瑶，以及富宁县的蓝靛瑶等支系进行了采访。采访内容包括录音、录像、摄影和实地调研。此外，还收集了许多红河、文山、西双版纳等地州各县的民间音乐集成、民间舞蹈集成和地方史志中的有关资料。

本书的整个研究过程可分为田野调查和案头分析及写作两个具体阶段，原定由杨民康、杨晓勋、尹祖钧（河口县原文化馆长）三人为主要调查者和撰写人，其中杨民康和杨晓勋始终参与并完成了整个前一阶段的调查工作过程。尹祖钧先生实际参与了此阶段河口县瑶族道教仪式音乐的调查工作，遗憾的是由于健康方面的原因，而未能完全参与我们的整个调查过程和后来的撰写工作。本书的案头分析及写作阶段，则由杨民康和杨晓勋合作完成。其中，杨民康执笔撰写第一、二、四、五章，杨晓勋负责记谱并撰写第三章。

本书为“中国传统仪式音乐研究计划”之研究项目“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”的子项目和

具体研究成果之一。香港中文大学音乐系曹本冶教授作为本丛书的主编，对本课题的完成提供了许多的帮助，在具体研究和写作过程中给予了悉心的指导。本课题在进行过程中一直得到了田联韬、徐仁瑶、吴学源、段玉明、吴开婉等各学科专家教授的关怀指教，曾获得赵廷光、李清毅、盘朝恩等瑶族学者的悉心点拨；尹祖钧先生以他丰富的基层文化工作经验，在本课题的初期调查阶段做了不少实际工作，对于本课题的最终完成有很大帮助；在整个研究和调查过程中，香港中文大学音乐系、中央音乐学院音乐研究所、云南省文山州、富宁县、河口县的各级政府、文化馆和瑶族群众给予了许许多多的支持和帮助，在此谨致以由衷的谢意！此外，还应该感谢笔者的妻子家人，若没有她们始终如一的关心和鼓励，并且分担大量的家务和书稿整理工作，本书的完成也是难以想象的。

作者谨识

1997年7月14日