

天師道音樂的淵源 及其影響與傳播

劉紅 曹本冶

內容提要 天師道音樂是指緣起、產生、形成、發展於天師道儀式系統的音樂。由於歷史上天師道的活動以龍虎山為中心向外擴散，在其教系流傳過程之中，逐漸形成一種天師道儀式音樂的體系，而在這一體系內，基於流傳地域本身文化環境的不同，使這一音樂體系既有與其他道派具共性的整體性，也有當地的地域性色彩。從起源上看，天師道音樂在創立之初曾受到民間巫樂的影響，從傳播上看，整個道教音樂乃至中國傳統民間音樂都受到天師道音樂之影響。

一、天師道音樂索源

在既無樂譜音響，又無系統音樂文獻記載的情況下，對天師道音樂的起始由來作一描述，實在是困難重重。在這裏，我們祇能是以歷史發展綫索為依據，參照天師道產生、形成與發展的社會文化背景，逆向地對天師道音樂的淵源關係，作一理論上的推論。

天師道的歷史上，北魏道士寇謙之因改革舊天師道而留下功名。同樣是這位改革家，在天師道音樂的發展中，也留下了劃時代的一筆。

寇謙之作過不少道書，據《魏書·釋老志》和《隋書·經籍志》記

載，寇謙之曾著《圖籙真經》六十餘卷，《雲中音誦新科之誠》二十卷。其中之一的《圖籙真經》已經散失。今道藏收錄的《老君音誦戒經》，傳說為寇謙之受太上老君的教導而著成。《老君音誦戒經》即是《雲中音誦新科之誠》，又稱“樂章誦戒新法”、“太上老君樂音誦戒”、“音樂新正科律”。音誦即“樂音誦”，據陳國符先生的觀點，這種“樂音誦”有可能就是唱誦的意思。^① 關於這種樂音誦，在《老君音誦戒經》中，老君曾有一解釋：“道官籙生，初受誡律之時，向誡經八拜，正立經前，執經作八胤樂音誦。受者伏誦經意，卷後，迄。後，八拜，止。若不能音誦者，但直誦而已。”^② 這裏提出了“音誦”和“直誦”兩個概念，從此段文字的解釋中不難看出，音誦與直誦是有區別的，根本點就在於從音樂的角度看，音誦較之直誦更具有音樂性。也就是說，寇謙之造作《雲中音誦新科之誠》時，天師道音樂已用具有音樂性的“音誦”方式唱誦經文了，而不再是與從前舊天師道一樣的“直誦”。這便是寇謙之在天師道音樂上所作的一次有歷史性意義的改革，迄今為止，這是道教誦經音樂最早的書面記載。雖然如此，但並不是說，天師道音樂即是於此而產生形成。

於音樂的角度來看，寇謙之改誦經時的直誦為樂誦，從而“創立”了“經韻樂章”，開了誦經音樂之先河。但問題是此段文字只提及科儀中誦經這一項，並不包括其他科範儀式，也即是樂誦只是當時使用於天師道儀式中的一個部分，而不是天師道音樂的全部。相反，最具天師道自身特點的齋醮科儀音樂，在《新科之誠》中卻並未涉獵太多。其實，遠在寇謙之《雲中音誦新科之誠》之前，在“喝符水”、“念咒術”為主要手段的法術中，就已經盛行以擊鼓、敲盆來烘托行法氣氛的天師道儀式音樂了。

① 參見陳國符《道藏源流考》，第101頁，中華書局，1985年版。

② 同上。

早於寇謙之近百年的葛洪，在《抱朴子·道意篇》中言道：“撞金伐革，謳歌踴躍，拜伏稽首，守清虛坐，乞求福願。”所謂“撞金伐革”就是敲擊鐘鼓，“謳歌”即為唱歌，“踴躍”便是舞蹈。實際上記錄的是一道教儀式的樂舞場面。顯然，至少在葛洪所處的東晉時代，鐘鼓樂已成為道教科儀音樂之必備。若從樂器史上考查，“金”、“革”乃周代“八音”^①樂器分類中的兩類樂器，順此經索上溯，聯繫到天師道的創教歷史，天師道音樂體系之淵源則就更為古遠了。

天師道是道教中創建最早的一個道派。早期的天師道屬於符籙派民間道教，而符籙派的祈禳、禁咒則起源於遠古的民間巫術。天師道起創之地是地處西南疆域的巴蜀地區，該地區古時與中原交通不便，又是夷、羌、氐等少數民族的聚居之所，原始的巫教和沒落的巫風無比盛行。《華陽國志·蜀志》云：“民失在徵巫，好鬼妖。”《後漢書·西南夷傳》說這裏的人“俗好巫鬼禁忌”。曹魏時的《天師教戒科經》說道：“今故下教作七言。……走氣八極周復還，觀視百姓夷胡秦，不見人種（信行真道的人）但屍民（替死者受祭的人）。”張道陵當年在蜀期間，就曾向當地氐羌族人民學習過降魔驅鬼的巫術。而且早期天師道的重要傳播人之一，張道陵的弟子張修，本身就是一個巫人。這可從《後漢書·孝靈帝紀》的記載中得到證實，其中曰：“中平元年春二月，鉅鹿人張角自稱黃天，其部師有三十六皆著黃巾，同日反叛。”“秋七月，巴郡妖巫張修反”，注：“劉艾紀曰：時巴郡巫人張修，療病，癒者雇以米五斗，號曰五斗米師。”張道陵的弟子張修是巫人，雖不能就此而推斷張道陵也是巫人，但上述可見五斗米道（天師道）與巫覡之間的關係。《笑道論》二十二也云：

^① “八音”係周代的一種樂器分類法。這種分類法是以樂器的製造材料為依據的，八音分別是：金、石、土、革、絲、木、匏、竹。

“又按三張^①之術，畏鬼科曰：左佩太極章，右佩昆吾鐵，指山則停空，擬鬼千里血。又造黃神越章殺鬼，朱章殺人。或為塗炭齋者，黃土泥面，驢輾泥中，懸頭著柱，打拍使熟。”又說道士上章文詞“同俗巫解奏之曲”。由上述可見早期天師道與民間巫術之關係非同一般。因此，與巫術相匹配的巫樂巫舞滲入到天師道科儀之中，則是再自然不過的了。

從音樂史的發展角度看，歌舞的起源同原始宗教禮儀有密切關係。在原始社會，音樂和舞蹈實際上是一種祭祀形式。王國維認為，歌舞之興始於古之巫術，古代之巫，實以歌舞事神為職業。所有原始宗教的巫術禮儀都表現為歌舞形式，這可從考古發現的古巖畫，如廣西左江巖畫等，得以考證。有學者曾直接提出這樣的觀點，認為最早的音樂是“巫術音樂”。^② 史前時代的原始人把音樂、舞蹈和狩獵巫術結合在一起，構成了當時原始人生活中一個不可缺少的部分^③。《尚書·堯典》中即有這樣的記載，曰“擊石拊石，百獸率舞”，“擊石拊石”就是以石為器，敲擊為樂，是一種非常原始的器樂表現方式。“百獸率舞”中的“百獸”，則是人用野獸面具而裝扮的野獸，裝扮者就是巫師，所以“擊石拊石，百獸率舞”顯然是一種巫樂巫舞。《呂氏春秋·仲夏記·古樂》也有音樂為神服務，擊石拊石而舞的記載：“帝堯立，只命質為樂，質乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞞置缶而鼓之；乃拊石擊石，以象上帝玉磬之音，以致舞百獸。”“缶”是古代盛酒之土器，覆之則為打擊樂器。至於《周官·司巫》中“若國大旱，則帥巫而舞雩”，則明顯是一種祈雨巫術儀式。

巫，在古代社會是非同小可的人物，他既被認為是具有“特殊”

① “三張”也稱“三師”，係後人對張道陵祖孫三代的稱謂。《笑道論》：“陵傳子衡，衡傳子魯，號曰三師。”

② 見陳榮富《宗教禮儀與文化》，第118頁，新華出版社，1992年版。

③ 見朱狄《原始文化研究》，第520頁，三聯書店，1988年版。

功能的人，是神、人、鬼交通的中介，了解各種奇異的自然現象，並能用“法術”降妖逐魔，在人群中發揮一種內聚性的影響，成為神聖的君王的先驅。巫又是奴隸社會培養出來的擁有較高知識的人物。商殷的巫，與史、卜、貞等同掌占卜的職務，能替鬼神說話，影響國家的政治與國王的行動。《尚書·洪範篇》就講到商殷的國王有疑難的事情就應該和卿士、庶民以及巫、史等所進行的“卜筮”商量。商量時“卜筮”的吉凶有決定行動與否的作用，所以巫也是統治階級中的重要成員。

縱觀巫史，有學者將其分為三個階段^①，而每一階段，其樂舞都具有不同階段的特點。

1. 初期，即氏族社會時期。原始人群對自然界許多現象不能理解，在強大的自然力量面前感到憂慮和恐懼。神的觀念產生，巫乃應時出現。這一時期的巫樂舞，主要是祈求和呼喚幻想中的超自然力量，來保護全體氏族成員的利益，維繫氏族的生存與團結，因而受到普遍的尊敬與擁護。當時的《雩舞》、《臘舞》、《多老舞》、《雲門》、《咸池》、《大韶》、《大夏》、《大濩》等，都是祭祀天神、歌頌祖先的巫祀舞祭禮儀。

2. 中期，即從氏族社會解體經奴隸社會至封建社會早期。由於部落間的戰爭和氏族間的兼併融合，階級開始產生並分化，國家政權建立，社會職能有所分工。作為原始宗教的祭司——巫，轉任國家首腦或大臣，擁有很大權力。由於巫在長期的社會生活中積累了各方面豐富的知識，對維護統治階級的權力和發展社會生產力，起到了積極作用，受到極大尊重與敬畏，是其鼎盛時期。這一時期的巫樂舞已明顯呈多樣化趨勢，依就不同的祭祀對象及不同的祭祀儀式，可採取不同形式的樂舞。例如周代，祭祀對象一般為

^① 參見周冰《巫、舞、八卦》，第17—23頁，新華出版社，1991年版。

四類：天神、地祇、人鬼、物魅。各類祭祀雖有各類祭法，但樂舞仍在祭祀中占有重要地位，為祭祀中不可缺少之內容。《周禮·大司樂》：“乃奏黃鐘，歌大呂，舞雲門，以祀天神；乃奏太簇，歌應鐘，舞咸池，以祭地祇；乃奏姑洗，歌南呂，舞大磬，以祀四望；乃奏蕤賓，歌函鐘，舞大夏，以祭山川；乃奏夷則，歌小呂，舞大濩，以享先妣；乃奏無射，歌夾鐘，舞大武，以享先祖。”可見其中已是歌、樂、舞三位一體了。在卜辭中，列有奏、舞、奏舞、樂舞等項，說明祭祀對象不同，行“樂”的形式也有不同。這一期間的巫，不僅善歌舞，曉音樂，而且還會占卜、行醫治病，是當時集天文、地理、人文於一身的“高級知識分子”。

3. 後期，秦漢以後。秦漢以前巫教是我國唯一的宗教。秦漢以後封建社會日益鞏固，統治階級獨尊儒術，加之道教興起，佛教東來，作為原始宗教的巫教，在政治上既沒有顯赫的代表人物，在理論上又沒有系統的教義與明確的宗旨，遂日漸式微。此後，巫術主要轉入向民間流傳，巫樂舞隨之以民俗形式而在民間廣為傳播。

綜合上述巫史及巫樂舞之描述，回過頭來，拿天師道音樂與巫樂作一參照比較，我們雖無法以具體的實證材料（樂譜、音響及相關確定性文獻資料）來認定天師道音樂之源頭就是巫樂，但據兩者之間的相似表象特征上觀之，說天師道音樂體系之主源來自於巫樂，則並非言過其實。

天師道人是修煉有術具有特殊“技術”的神人。這一點上，與能與鬼神交流、通天達地、呼風喚雨的巫覡相似。更何況張道陵本身就學習過降魔驅鬼的巫術。張修在符水治病方面，有一個頗具特色的天地水三官手書^①，實際上就是原始留傳下來的巫術。歷

^① 古代有神話說天官賜福，地官赦罪，水官解厄。張修承襲此說，謂之《三官手書》，為人治病。

史上，自巫教於秦漢以降逐步衰微之後，有相當一些巫師轉而成了道教信徒，變為道士中的一部分。由此看來，作為巫術中，以歌舞為職業，以敬神樂人為目的的巫人，所具有的用歌舞以“敬神”、“事神”、“降神”的巫術本領，無論是天師道於學巫中得來，還是先為巫師後轉為道士的巫覡帶入，巫樂舞因此而影響或說被天師道吸收，應是順理成章，勿庸置疑的。

天師道與巫覡關係如此，天師道音樂與巫樂的表現形式上也大同小異。原始巫術之所以採用歌舞形式，源於原始人對聲音神力和模擬動作神力的崇拜。在原始人看來，歌和舞不是一種藝術，而是一種神秘力量。^① 所以，原始人在舉行巫術儀式時，相信舞蹈動作，相信各種聲音，如牛角聲、師刀聲、鑼鼓聲以及咒語聲、歌聲等等，都是通神的，它們能召喚神靈，取悅神靈，驅趕鬼邪，呼風喚雨，消災除疫。天師道音樂的現今表現中，仍與上述巫樂舞之表現功能有相對應之處。如在道人眼中，鼓的聲音被認為具有通神及避邪的雙重作用；鐘磬的主要作用是通神，也可以除魔；磬口向上，謂之聲音能直上九霄，通達天庭。鐘口向下，其聲能召喚地府神靈。在天師道諸如上供、焚香、降神、迎駕、宣詞、步虛等法事中，無不是配以燭燈、禹步、唱禮、音樂等形式，歌之，樂之，舞之，蹈之。從天師道音樂遺存的某些巫風跡象，也反證了巫樂舞作為天師道音樂的主源，影響和被利用於天師道之必然。

當然，說巫樂舞是天師道音樂之主源，並不等於說天師道音樂就是巫樂。早期的天師道在吸收利用民間巫術時，也是取批判吸收和合理運用之態度而進行的，經歷了一個對巫術（尤其是巴蜀地區的巫術）批判接受及合理改造的過程。初創天師道時，張道陵一方面自然地融合了某些符合神道設教和傳統觀念的巴蜀原有米道

^① 見陳榮富《宗教禮儀與文化》，第119頁，新華出版社，1992年版。

的內容，以團結民夷。另一方面，又與巫教淫祀作鬥爭，以修身治世的黃老思想對原有巫教進行改造。同時還注意到了對地區傳統民俗的吸收和融合，從而在民間樹立了形象和地位。這一吸收與改造，也勢必在其音樂對巫樂舞的利用上加以運用。由此可以推想，作為一個有理論作指導，有系統教理教義的宗教音樂，天師道音樂較之民間巫樂要具有一定的理性色彩。

其後，隨着天師道的不斷發展與完善，天師道音樂也有了新的變化和發展，寇謙之改舊天師道之“直誦”為“樂誦”就是其中一例。特別是當天師道樂自成體系以後，反過來，借助天師道在道教中的顯赫地位和和在民間的廣泛影響，天師道音樂也直接影響了其他派別的道教音樂和地方民間民俗音樂。這一點將在本章下一節重點論述。

二、天師道音樂之傳播及影響

天師道自漢末創立以來，從第一代天師張道陵始，現已傳至第六十五代，成為中國歷史上僅次於孔子世家的“天師世家”。以張氏後裔為代表的天師道，被視為道教的正統，尤其是受元代統治者的寵奉，天師道統領三山（龍虎山、閣皂山、茅山），掌管江南道教事之後，天師道在大江南北迅速傳播發展，宮觀遍及江西、江蘇、浙江、上海、湖南、湖北、廣西、福建、四川以及北京、河北等省市。宮殿、樓觀、門垣，務極宏麗。虞集《道園學古錄》卷四六有《處州路少微山紫虛觀記》說：“自京師至外郡邑，有為宮觀殿堂者，大抵國家宗尚賜予之盛。”其盛勢顯而易見，從而，使天師道在道教經書、符籙治病、齋醮儀範、道場藝術、修煉方法等方面在道教中產生了深刻的影響。加之民間有關張天師極富神秘色彩的傳說故事流行甚廣，因此，有關張天師的傳說，也被作為創作題材，在我國許多文藝

作品中出現，最典型的例子是著名古典小說《水滸》第一回便是以張天師祈禳瘟疫開始的，這一回題目就是“張天師祈禳瘟疫，洪太尉誤走妖魔”。書中講的是宋仁宗當朝時，請第三十天師張繼先赴京城祈禳瘟疫的事。除《水滸》外，張天師的傳說在元明時代的雜劇中也成了常見題材。如元代雜劇作家吳昌齡的《張天師斷風花雪月》，明代朱有炖的《張天師明斷辰鈎月》等都是以張天師為主要核心人物的雜劇作品。

在民間，張天師的神奇傳說則更是普遍。在江蘇，《追魚》是已為人所熟悉的神話故事之一，傳說是以張天師捉鯉魚精為主綫的。另外，像長篇敘事詩《沈七哥》這部以張天師為主要說唱對象的吳歌，流傳範圍超越吳語地區，如其中“孝子傳籽”、“鬼迷張天師”、“張天師捉鬼”等，遍及全國各地。中國四大民間傳說故事之一的《白蛇傳》，故事的原始傳說和張天師也有關係。傳說白蛇就是張天師的妹妹與蛇精成婚而生下來的，後修道成仙。這才引出了白蛇、青蛇、許仙與法海和尚鬥爭的故事。最近，有人也在龍虎山收集到《張天師授法救白蛇》的故事。^①

天師道的音樂也因天師道在教中的顯赫地位，而隨之在道內具有了正統性和權威性，以至於對整個道教音樂乃至中國傳統民間音樂文化都產生了深遠的影響。這一點可由以下方面來解釋。

由於天師道在道教內部享有的崇高地位，加之不同歷史時期各朝封建帝王的着力扶植，使得天師道地位日趨顯貴，因此，其天師道音樂也就順乎自然地對道內諸派別、眾宮觀的音樂，產生了較大影響。為具體說明這一事實，茲舉例如下：

正一道主要分佈在江南一帶，並集中在蘇州、無錫、上海、茅山

^① 有關張天師的傳說與文學藝術的關係，參引自郭樹森主編《天師道》，第180—182頁，上海社會科學院出版社，1990年。

等地。就江南正一道音樂的產生、發展、流變來看，都曾不同程度地、或多或少地受過龍虎山天師道音樂的影響。江南正一道音樂中，有一種稱作“梵音”的器樂曲形式。所謂“梵音”，葛洪云：“梵，潔也”（《要用字苑》），即清淨純潔之雅樂，是依附在道教齋醮中的陪觀音樂。現今正一道音樂中所用的梵音，出自於江南“十番鼓笛”《滿庭芳》，就其構成因素來看，多是由江西民間樂曲和昆劇樂曲改編的。那麼，就梵音的這一構成成分來分析，含昆曲因素，顯然與江南道教音樂受地域性文化的影響有關，而其所含江西民間樂曲之成分，則與龍虎山天師道音樂對其的影響不無關係了。

清乾隆十五年(1750)，龍虎山天師府婁近垣真人在他編輯整理的《清微黃籙設儀》後面，附有《金字經》、《川拔調》、《對玉環》、《清江引》、《園林好》、《十八拍》、《隔凡》（即《中走馬》、《浪淘沙》、《一封書》、《桂枝香》（即《前桂枝香》）、《環山水》、《梅梢月》、《效丈》、《步步高》、《撲燈蛾》、《碧桃花》、《玉嬌枝》等十七曲；《梵音斗科》（二書同出一時相去不遠）後附有《隔凡》、《青鸞舞》、《前桂枝香》、《金字經》等四曲。^① 這些樂曲是梵音的主要內容，現在仍在蘇州玄妙觀以及無錫、上海等地的正一道宮觀中經常使用。

無獨有偶，無錫道士華彥鈞（阿炳）所作名曲《二泉映月》，據阿炳的道友回憶，這首樂曲就是江西龍虎山張天師發來的《梵音樂譜》中的一首，原來是用“工尺”譜記錄的，存放在當時的雷尊殿中，沒有曲名，《二泉映月》是後加的。據稱，阿炳親自演奏的二胡曲《二泉映月》與“工尺”譜所記原曲分毫不差。^② 從音樂本身，我們雖無法得以證實，《二泉映月》到底與張天師發來的“梵音樂譜”是

^① 參見伍一鳴《江南道教音樂的由來和發展》，載《中國道教》，1989年第一期，第42頁。

^② 參見胡克強《“二泉映月”樂曲的由來》，載《工人日報》1979年11月28日。

何等關係。也可能所謂《二泉映月》傳自於張天師的《梵音樂譜》是一種傳說。然而，事實也罷，傳說也罷，天師道音樂在正一道中所具有的權威性，由此倒是可以管窺一斑。

龍虎山天師道音樂還曾一度影響過全真派音樂。

嶗山，是座落在山東半島東部的名山，也是我國全真派道教的主要流傳地之一。據嶗山道士傳述，嶗山的道教音樂中，有一部分韻曲就是由龍虎山天師道音樂中傳來的。現用於殿堂之上的《十方吊掛》一韻，相傳為西漢時嶗山太清宮創建人張廉夫由江西來嶗山時帶到太清宮的。從道教祖師七真之一的劉長生在太清宮創立隨山派後，嶗山隨山派便不用《嶗山吊掛》而改由江西傳來的《吊掛》。由於此韻來自江西，嶗山各宮觀亦稱該韻為“南韻”（意即由南方傳來），且說這首韻與古時龍虎山等宮觀所用的曲牌相同，故又稱《十方韻吊掛》。^①按道內“十里不同道”的說法來解釋天師道音樂這一跨教派、跨地域傳入嶗山道樂中的現象，可見得龍虎山天師道音樂的影響力何等之深遠。

不僅如此，龍虎山天師道音樂還直接影響過其他民間音樂藝術形式。

在湖南省的西部，以古稱辰州所轄的源陵、辰溪、瀘溪、溆浦四縣為中心，包括沅水中、上游地域，正處湘、鄂、川、黔四省接壤地區，流傳着一種辰河戲，它是以高腔為主要聲腔的古老劇種，以擅演目連戲而自稱。目連戲，謂之中國戲曲的“活化石”，它來源於印度的佛經《盂蘭盆經》，敦煌石窟裏發現的唐代《目連變文》是它的前身。^②宋代，目連戲曾一度響遍京都汴梁，後因種種原因而停鑼

^① “十方韻吊掛”，意即屬於“十方韻”範疇的經韻。所謂“十方韻”，也稱“全真正韻”，因通用道教全真派十方叢林，而得名“十方韻”。

^② 參見李懷蓀《古老戲曲的“活化石”》，載《目連戲論文集》第1頁，湖南省懷化地區藝術館編輯，1989年。

歌鼓。然而，在古來稱爲“五溪蠻地”的辰河地域，卻發現了它的踪跡。目連戲何時傳入辰河地域？後來又是怎樣衍變爲辰河高腔目連戲？沒想到，在其自身發展變化的過程中，辰河戲竟與龍虎山天師道音樂結下了不解之緣。而作爲佛教範圍內的目連戲，含有天師道音樂的成分，更是耐人尋味的。

明初，弋陽腔由大量的江西移民傳入辰河地域，據老藝人傳說，其中最主要的劇目就是目連戲。弋陽腔傳入辰河地域後，經與當地語言、民歌、儺戲、宗教音樂長期結合，逐漸衍變爲辰河高腔。因此緣故，辰河戲藝人供有“江西回陽山前傳後教梨園宗師”神位，說明了辰河高腔來源於江西，供奉此神，以明其源。

辰河目連戲同龍虎山天師道音樂結緣，與龍虎山天師道在辰河地域的傳播是聯繫在一起的。辰河地域的道教，多爲屬龍虎山張天師一脈的正一派。正一派不重修持而崇拜神仙、畫符念咒、降神驅鬼、祈福禳災，與這裏自古以來盛行的巫風，多有相似，成爲這一教派盛行的原因和基礎。《溆浦縣志》“仙釋”載：“張真凝號湖上翁，永樂間景星觀道士，初入龍虎山受秘術，歲早祈雨多應。”說明辰河道教與龍虎山天師道的一脈承傳。因此，龍虎山天師道音樂也就順乎常理地滲入到了辰河目連戲中。

辰河戲共有二百多支高腔曲牌，按腔調及基本腔句可歸爲八個大的曲牌群。在這八個曲牌群中，每群有一個比較典型的曲牌爲其代表，稱爲“母調曲牌”^①。這些曲牌是《風入松》、《駐雲飛》、《鎖南枝》、《紅衲襖》、《錦堂月》、《漢腔》、《新水令》和《甘州歌》。前舉龍虎山天師府婁近垣真人所編《清微黃籙設儀》後面附錄曲目，在辰河戲上述曲牌中多有運用。如《風入松》曲牌類中的《金字

^① 該分類法詳見吳宗澤《中國古典戲曲“宮調”理論之見證》，載《目連戲論文集》，第131—142頁，湖南省懷化地區藝術館編輯，1989年。

令》、《清江引》、《一封書》、《川拔調》、《步步嬌》、《駐雲飛》曲牌類中的《園林好》、《玉姣枝》；《錦堂月》曲牌類中的《浪淘沙》、《金字經》；《新水令》曲牌類中的《桂枝香》等等。此外，像《洞仙歌》、《大聖樂》、《迎仙客》、《天師令》等曲牌，僅從曲牌名稱就可看出其濃厚的道教色彩，而像《天師令》這樣的曲牌，則非天師道莫屬。不難看出，辰河戲與龍虎山天師道音樂之淵源關係甚密。

尤其值得一提的是，辰河戲中所使用“圈腔點板”譜式，與道教音樂的古代譜式有相近似之處。

所謂“圈腔點板”，是辰河戲藝人在歷代傳承中，除口傳心授以外，以一種用“圈、點、綫”符號來標記唱腔和板眼的傳統記譜方法。藝人把這種記譜方法稱爲“圈腔點板”。在辰河戲二百餘支高腔曲牌中，約有一千多種“變體”唱法。其音樂不論曲牌的長短，結構的繁簡，都由一定形態的“腔句”和“數板”兩個部分組成。腔句，即唱腔、嗩吶幫腔、鑼鼓配節之旋律性很強，腔多字少，基本定型的樂句；數板，亦稱爲“放流”，是無管弦伴奏，以尺板或課子擊拍，字多腔少，較爲靈活的吟唱形式。藝人通常在手抄的劇本上“圈腔點板”，即是以各種帶圈的曲綫符號標於詞旁，表示其腔句旋律的走向；用點、綫等符號標於詞旁，表示腔句的長短及節奏變化。藝人們視詞旁的符號演唱。

與“圈腔點板”有異曲同工之妙的是，道教中有稱作“曲綫譜”（也有人稱作“聲曲折”）的譜式，載於宋代的道樂譜集《玉音法事》之中，該譜至今仍未破譯，還是一本有待解讀的“天書”。據陳國符對該譜式的解釋：“字旁或注四聲，或注‘衆和’二字，此即用和聲之義。字旁不注工尺。每字下有一綫或數綫，彎曲蜿蜒。”^① 說明這一譜式與“圈腔點板”譜式，無論是記錄方式，還是視讀法上，都有

^① 見陳國符《道藏源流考》，第300頁，中華書局，1963年版。

很相近之處。

在筆者看來，“曲綫譜”的運用，也有可能與道內的“畫符”有關，是“符”在道樂記錄中的“變換”使用法。至少於“符”的形狀上，給人以這種聯想。

通過以上略述，我們似乎可以得出這樣兩種認識：其一，聯繫到辰河戲與龍虎山天師道音樂之間的淵源來看“圈腔點板”譜式，其與“曲綫譜”、“符”的形態相似特徵，表明了道教音樂對辰河戲以強烈影響的關係，也是探討天師音樂的影響與傳播的一個側面補充。其二，辰河戲“圈腔點板”譜式，現今藝人仍在繼續使用，視譜行腔，誦唱自如，這似乎給翻譯《玉音法事》之曲綫譜帶來了一綫希望，或說有可能找到了一把啓開這本“天書”的鑰匙。倘若如此，不僅於解開這一千古之謎有着重大意義，而且這一神秘現象或許能夠進一步說明龍虎山天師道音樂與目連戲還有着更微妙的關係。

有一些地方戲曲也曾受到過龍虎山天師道音樂的直接或間接的影響。例如清代時，龍虎山的“道士戲”傳到了福建龍巖一帶，並對福建南戲產生了直接的影響。^①

更有甚者，龍虎山天師道音樂還有可能傳播到了海外異國。

王耀華在《三弦藝術論》一書中，考察三弦之淵源關係時，曾有三弦的產生和出現，與唐宋道教的盛行及其指導思想有關的論述。^② 在分析日本沖繩人對三弦嗜好的原因時，認為也有道教思想的影響。其轉引日本沖繩流傳的《唐三弦說》就這樣描述道：“唐三弦說曰：夫三弦者三神也。象天、地、人也。昔黃帝之所作。上

① 見葉明生《試論宗教文化在南戲發生學中的地位》，載《南戲論集》，第127頁。中國戲劇出版社，1988年版。

② 見王耀華《三弦藝術論》（上卷），第28頁，海峽文藝出版社，1991年版。

圓象天也，下方法地也，三之弦法人也。……愚按人能彈弦時，左手爲上，以達化生陰陽五行之音；右手爲下，以學循序人事之弦，此下學上達之理也。天地相去也九萬九千餘里，天道與人事不差者猶弦者上下相應者。故天地萬物本居一體，吾之心正則天地之心亦正矣，吾之氣順則天地之氣順矣。此彈弦之極功，聖人之能事，初非有待於外，修道、治國、天下之教亦在其中矣。”在此值得注意的有三：一是所謂“三神”之說，以三弦象天、地、人，與道教之“三才”相符；二是文中“天道與人事不差者猶弦者上下相應者”，包含着“天人合一”的道理，也與道教教理相吻合；三是此一“唐三弦說”，至今不存在於中國，卻在沖繩流傳，可見三弦與道教教義之密切關係，在沖繩已有較爲深遠的影響，而此影響當與三弦在琉球流傳之初就有道教信仰在琉球傳播有關。^① 特別是在三弦傳入琉球較接近的時期，曾經出現了琉球國王尚巴志和他的國相懷機寫信向龍虎山求請道教神符的事情。在《歷代寶案》卷四十三錄有六則信函，其一是尚巴志和懷機請求賜給自己神符的，第二是記下了香華款的附函，第三是對賜予神符的感謝信，第四是記下了作爲謝禮的香華款，第五是尚巴志逝後，尚忠王和懷機爲自己而再次請求賜予神符的信件，第六是記下了香華款的附函。其中，第一封信標記的年號是正統元年，即公元 1442 年，尚忠王即位是 1440 年，由此可見，至少在公元 1402 年至 1440 年之間，琉球的統治者對道教已有相當的嚮往和信仰。

綜上所述，日本沖繩人的三弦嗜好，部分曾受道教思想的影響，而受影響的唐宋時代的道教，又以天師道爲主要。特別是琉球國統治者曾幾次向龍虎山請求過天師神符。於此看來，沖繩之三弦或三弦音樂受道教的影響，其主要還是來自於龍虎山天師系統，

^① 見王耀華《三弦藝術論》(中卷)，第 52 頁，海峽文藝出版社。

這於道教歷史的發展背景上即可看出。順着這一邏輯關係，說龍虎山天師道音樂在道教思想對日本沖繩三弦予影響的同時，也可能影響到了沖繩三弦音樂，恐怕亦係情理之中。

近現代，由於種種原因，作為正一道祖庭的龍虎山天師道音樂文化受到了嚴重破壞。一些德高望重的老道長，有的習化升仙，有的歸鄉還俗。年青教徒初入道門，對科儀經懺尚欠熟諳，天師道音樂的傳承出現了青黃不接，瀕臨散失絕跡的局面。為恢復和繼承天師道音樂，近年來，龍虎山天師府反過來派道士赴蘇州、上海等地學習科儀法事和經韻音樂。天師道音樂的傳承，出現了歷史性的“回流”現象。有關這種現象，我們以後另行討論。

作者簡介 劉紅，1961年生，湖北潛江人。現為香港中文大學博士候選人。合著有《道教音樂》、《龍虎山天師道音樂研究》、《中國道教音樂史略》、《武當韻論稿》等。

曹本冶，1946年生，上海人。美國匹茲堡大學民族音樂學博士。現任香港中文大學音樂系教授。“中國傳統儀式音樂研究計劃”及“中國大陸、香港及臺灣主要道教官觀傳統儀式音樂的地域性及跨地域性比較研究”計劃的主持者。著有專著 *The Music of Suzhou Tanci*、*Taoist Ritual Music of the Yulan Penhui in a Hong Kong Taoist Temple*、《武當山道教音樂研究》、《中國道教音樂史略》、《龍虎山天師道音樂研究》、《海上白雲觀施食科儀音樂研究》等。