

全真教早期传播中的乐舞活动^{*}

王定勇

作为金代产生的新道教——全真教注重运用乐舞进行传教，将之作为一个贴近世俗、吸引民众的重要手段。全真教早期的各位高道的著作，留下了关于道教乐舞、金代乐舞的鲜活记录。全真教的乐舞活动涉及道情、社火和大曲等三个品类，结缘化俗，方便说法。

关键词：全真教 乐舞 道情 金代

作者：王定勇，1978年生，扬州大学文学院讲师，文学博士。

金源肇兴，灭辽吞宋，黄河流域大片土地划归金国版图。道教新派别全真教便崛起于山河易主、朝代鼎革之时。全真教抛却旧道教虚妄之说，不尚符箓烧炼，修行方法简单易行——“其道以无为为本，以清静为宗，其旨易知，其实易从。”^① 教主王重阳更以方便法门昭示天下：“诸公如要修行，饥来吃饭，睡来合眼。也莫打坐，也莫学道，只要尘凡事屏除，只用心中清净两个字，其余都不是修行。”^② 在传播教派的过程中，全真教把乐舞作为传播扩散的重要手段，以吸引最广泛的民众。全真教早期的几代掌教无一不是对乐舞倾注极大的热情。从王喆的“惟谈惟笑，共歌共舞”^③ 到马钰的“时时恣情歌舞”^④、“终日狂歌狂舞”^⑤，从谭处端的“兴诗词吟咏，舌诞唇歌”^⑥ 到刘处玄的“道乐无尘无虑，欣则行歌道舞”^⑦，再到丘处机的“饥时只解巡门乞，饱后兼能鼓腹歌”，^⑧ 可见全真教对乐舞的运用达到了随心所欲的地步。

道情起初是道士布道、化缘时所唱的宣传教义的乐曲，后来逐渐发展成为抒情、叙事的民间说唱，全真教道情是道情衍变的一个重要阶段。道情专用乐器渔鼓创制于南宋靖康时，打筒板、唱道情的形式首现于南宋初期。周密《武林旧事》卷七记述了宋孝宗淳熙十一年（1184）宫中唱

* 文为国家社科基金项目“道情及其源流研究”（10CZW042）、江苏省社科基金项目“江苏道情研究”（09ZWC008）、江苏省教育厅社科基金项目“金元之际音乐文学研究”（08SJD7500020）的阶段性成果。

① 白如祥辑校《王重阳集》，齐鲁书社2005年版，第222页。

② 同上，第255页。

③ 同上，第138页。

④ 赵卫东辑校《马钰集》，齐鲁书社2005年版，第222页。

⑤ 同上，第239页。

⑥ 白如祥辑校《谭处端刘处玄王处一郝大通孙不二集》，齐鲁书社2005年版，第30页。

⑦ 同上，第85页。

⑧ 赵卫东辑校《丘处机集》，齐鲁书社2005年版，第48页。

道情的情形：“后苑小厮儿三十人，打息气，唱道情。太上云：‘此是张抡所撰《鼓子词》。’”小厮儿打的“息气”即简板，又称“惜气”。息气、惜气都指在过门击简板时止息停歌、节省气力。渔鼓在元杂剧中一般写作“愚鼓”，马致远《岳阳楼》对“愚鼓”一名作了解释。第三折中吕洞宾唱道：“赤紧的筒子唤作惜气，但行处愚鼓相随。愚是不省的，鼓是没眼的。”^①说明“愚鼓”是以超凡入仙之说警醒世人、指示光明之意，后来讹作“渔鼓”或“鱼鼓”。后世因道情用渔鼓伴奏，又名“渔鼓”。

南唐沈汾《续神仙传》记道教神仙蓝采和上街歌舞行乞：“每行歌于城市乞索，持大拍板，长三尺余。常醉踏歌，老少皆随看之，机捷诙谐。……行则振靴唱：‘踏歌踏歌蓝采和，世界能几何？红颜一春树，流年一掷梭。古人混混去不返，今人纷纷来更多。朝骑鸾凤上碧落，暮见桑田生白波。长景明晖在空际，金银宫阙高嵯峨。’歌词极多，率皆仙意，人莫之测。但以钱与之，以长绳穿，拖地行。”^②蓝采和所持“大拍板”即简板的前身，蓝采和所唱便是道情的最初形态。南宋、金时，全国流行道情。南方演唱道情者有道士也有艺人，他们演出于当时的瓦舍、勾栏等场所。在北方，全真道士善唱道情。王重阳《减字木兰花》云：

神清气爽，乐处清闲堪一唱。气爽神清，鼓出从来自己声。 清神爽气，长就黄芽缘溉济。爽气清神，认得前程这个真。^③

词中的“唱”与“鼓”，勾画出一边唱道情、一边击渔鼓的生动场景。王重阳《逍遥歌》：

简声频，简声快，休妻别子断恩爱。往昔亲情总休怪，害风不把三光昧。酆都鬼使已回头，黑府除名无追对。口能言，心能行，蓬莱稳路是长生。^④

词中的“简声频，简声快”，分明在急促的简板声中，敦促世人出家入道。丘处机也擅长道情，其《磻溪集》多处描写了他唱道情的情景。例如：

行不劳，坐不倦，任行任坐随吾便。晚风轻，暮天晴，逍遥大道，南溪上下平。溪东幸获忘形友，月下时斟消夜酒。酒杯停，月华清，披襟散发，欣欣唱道情。（《梅花引·磻溪旧隐》）^⑤

秋夜沉沉，漏长睡酷多思想。须依仗、道情和畅，不纵魔军王。 打叠神情，物物离心上。虚空帐、慧灯明放，坐待金鸡唱。（《万年春·惊睡》）^⑥

从全真七子中其他几位高道留下的大量诗词歌赋看，不管是作品的表现内容，还是音乐与表演形式，大多具有道情音乐的特点，说明他们也是唱道情的高手。如马钰的“两脚轻狂街上舞，往来独许弄风飙”，^⑦王处一的“道乐无尘无虑，欣则行歌道舞。”

全真教的道情表演是其当行本色。元燕南芝庵先生《唱论》云：“三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。”明朱权对此进一步阐释，《太和正音谱》云：“道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八紘，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰‘道情’。”鉴于道情在当时影响之巨，《唱论》将道情列为“唱曲之门户”之一。元杂剧中，道情也是道教传道度人的一种有效手段。范康《竹叶舟》第四折，道教真人列御寇引张子房、葛仙翁执渔鼓、简板上场，说道：“我等无事，暂到长街市上，唱些道情曲儿，也好警醒世人咱。”

① 徐征等主编《全元曲》，河北教育出版社1998年版，第1618页。

② （宋）李昉等编《太平广记》，中华书局1961年版，第151页。

③ 白如祥辑校《王重阳集》，齐鲁书社2005年版，第83页。

④ 同上，第133页。

⑤ 赵卫东辑校《丘处机集》，齐鲁书社2005年版，第76页。

⑥ 同上，第79页。

⑦ 赵卫东辑校《马钰集》，齐鲁书社2005年版，第172页。

列御寇唱了《村里逐鼓》《元和令》《上马娇》《胜葫芦》四支曲子。^① 马致远《岳阳楼》第三折，吕洞宾执渔鼓、简板上场唱道情：“披蓑衣，戴箬笠，怕寻道伴；将筒子，挟愚鼓，闲看中原。……穿茶房，入酒肆，牢拴意马；践红尘，登紫陌，系住心猿。”^② 吕洞宾是全真“五祖”之一，杂剧所述正是全真教传道的写照。“宋金元时，一方面有道士和文人作的词或散曲的道情，一方面又有道士和乞食者的通俗宣传的道情。”^③ 无论是何种形式，全真教担当了道情创作的主体。道情在元明清三代都很流行，与全真教的推动密不可分。

二

迎神赛社，是宋金时期民间盛行的酬报神恩的祭祀活动。迎神赛社活动中用以娱神的乐舞百戏，则称为“社火”。全真教也是民间社火中非常活跃的一支力量。范大成《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》诗云：“轻薄行歌过，颠狂社舞逞。”自注道：“民间鼓乐谓之社火，不可悉记，大抵以滑稽取笑。”^④ 金代民间社火亦盛，虽无详细的文献记载，但是地下出土的社火砖雕映了当时民间社火的繁盛局面。金代社火的娱乐成分盖过了祭祀因素，逐渐演变为群众性的游艺活动。金张守愚《汾州昌宁公冢庙碑》载：“每岁仲夏，洁诚修祀，具牢醴牲饩，奠于堂上，作乐舞戏伎，拜于堂下。是日阖邦远近，观者如市，大为聚乐，以极岁中一方之游观也。”^⑤ 乐舞戏的具体情形今已难详，但碑中“是日阖邦远近，观者如市，大为聚乐”数句，概括了乐舞戏演出时的轰动效应。金陈赓《游龙祠》：“是时三月游人繁，男女杂遝箫鼓喧。骞菱沉玉答灵贶，割牲酹酒传巫言。巫言恍惚庙扉阖，拜手上马山烟昏。”^⑥ 亦可见当时箫鼓喧天、游人如织的热闹场面。

迎神赛社以歌舞表演为重，至于献演之内容则是百戏杂陈，引来邑民争相观睹。观者如市、男女杂遝的民众集会恰恰是全真教布道的大好机会。“愿把众生提拯”^⑦ 的全真道士于是利用民间社火来宣传教义。王重阳《刮鼓社》词云：

刮鼓社，这刮鼓食中拍。且说豌豆出来后，却胜如大小麦。便接着、五方颜色。青红黄黑更兼白。又同那、五方标格。蒸炒煮烧生吃。蒸炒煮烧生吃。刮鼓社，这刮鼓食中饱。我看豌豆将来后，且图起须入窖。莫收多、不须收少。上头自有三光照。似象棋何劳打炮。有几个人知道。有几个人知道。^⑧

北宋韩维《又和子华》有“狂从田妇窥篱看，醉任家童刮鼓歌”^⑨ 的诗句，刮鼓是儿童拍鼓唱歌之戏。孟元老《东京梦华录》序云：“垂髫之童，但习鼓舞”，大概因为鼓舞简便易学，儿童亦乐此不疲。当代有学者提出：“金之刮鼓社，其源或在宋之斗鼓社。金沦宋之北地以后，其风俗在民间尚存。”^⑩ 斗鼓社见载于《西湖老人繁胜录》，两宋时期鼓乐颇为流行，斗鼓社当是以鼓乐擅长之团体。刮鼓戏可能在北宋便已流行，这种村社小戏到了金代继续存在，并且引起王重阳的重

① 徐征等主编《全元曲》，河北教育出版社1998年版，第4073页。

② 同上，第1617页。

③ 叶德均《宋元明讲唱文学》，中华书局1959年版，第25页。

④ 傅璇琮等主编《全宋诗》，北京大学出版社1992年版，第25968页。

⑤ （清）张金吾编《金文最》，中华书局1990年版，第1121页。

⑥ （元）房祺编《河汾诸老诗集》，商务印书馆1936年版，第42页。

⑦ 白如祥辑校《王重阳集》，齐鲁书社2005年版，第231页。

⑧ 同上，第209页。

⑨ 傅璇琮等主编《全宋诗》，北京大学出版社1992年版，第5232页。

⑩ 李昌集《中国古代散曲史》，华东师范大学出版社1991年版，第78页。

视。青红黄黑白的五方颜色,代表的是道教的五方五帝。《钟吕传道集·论五行》载:“大道既判而生天地,天地既分而列五帝。东曰青帝行春令,于阴中起阳,使万物生。南曰赤帝行夏令,于阳中升阳,使万物长。西曰白帝行秋令,于阳中起阴,使万物成。北曰黑帝行冬令,于阴中进阴,使万物死。四时各九十日。每时下十八日,黄帝主之。”五帝主宰万物生长,故祭祀以求丰穰。词中述及豌豆、大麦、小麦之类,“且图起须入窖”,寄寓祈求五谷丰登之意。“在中国古代原始性的民间宗教信仰中,这种实用性的成分是非常突出的。作为这种宗教信仰活动的实施组织,社与会无疑发挥者关键作用。”^①王重阳以及全真教恰恰顺应了民众的功利心理,组织刮鼓社,以达到赢取民众信任的目的。

王重阳的“刮鼓”乐舞是对道教五帝的献祭,因此他在另外一首《刮鼓社》里称之为“仙家乐”。词这样写道:

刮鼓社,这刮鼓本是仙家乐。见个灵童,于中傻俏,自然能做作。长长把玉绳辉霍。金花一朵头边烁,便按定五方跳跃。早晨起踏云脚,早晨起踏云脚。会戏谑,正洽真欢乐。显现玲珑,玎珰了了,遍体纓络。遂引下,满空鸾鹤。迎来接去同盘礴,共舞出、九光丹药。蓬莱路有期约,蓬莱路有期约。^②

词中所描写的正是民间社火场面,表演的主角是儿童。金代儿童舞很流行,这在出土文物中得到了印证。河南焦作西冯封村金墓出土的砖雕上,刻有十多个舞姿各异的童子造型。山西新绛县南范庄与吴岭庄金元墓的乐舞砖雕,“人物几乎都是少年儿童,衣着都施彩绘。可见金元时期农村社火中小儿参加舞队活动已很普遍。”^③王重阳谓之“灵童”,乃是道教常用的虚饰写法。马钰的诗词中也留下了儿童舞的记录,《望蓬莱》词云:“金童舞,玉女更吹箫,酒饮琼浆虽是美,有些闲事不逍遥,惟恨少知交。”^④

作为全真教主,王重阳不仅组织社火中的乐舞表演,并且还亲自加入表演。其《减字木兰花·自咏》自称“傻得唯新,刮鼓丛中第一人”,^⑤可见王重阳也是当年社火舞队中非常活跃的一员。王重阳自称“害风”,即癫狂放浪之意,其气质非常符合社火“滑稽取笑”的宗旨。马钰效仿师尊,头梳三髻,自称“三髻山侗”,并说“三髻头梳似小童”,^⑥“宜乎花戴青黄白”^⑦。马钰《歌舞》诗云:“小童引我闲歌舞,高士哈予放耍颠。勘破浮生当作戏,风狂里面隐神仙。”^⑧疯狂之下,道士与儿童一起翩翩起舞。

三

大曲是一种包含器乐、声乐和舞蹈的大型乐舞形式,唐宋时期传播尤盛。金代大曲远溯唐代,近承辽、宋而来,全真教的大曲正是金大曲的一支生力军。金太祖灭辽,得辽教坊四部乐。而辽国散乐系由唐朝经石晋衍播而来,《辽史·乐志》载:“散乐,俳优、歌舞杂进,往往汉乐府之遗声。”因此金国教坊乐“曲调与中朝一同”^⑨。金太宗灭北宋,掳回大批汴梁乐伎,由此获取

① 车文明《中国古代民祭祀组织“社”与“会”初探》,《世界宗教研究》2008年第4期86—94页。

② 白如祥辑校《王重阳集》,齐鲁书社2005年版,第68页。

③ 山西省考古研究所《山西新绛南范庄、吴岭庄金元墓发掘简报》,《文物》1983年第1期,64—72页。

④ 赵卫东辑校《马钰集》,齐鲁书社2005年版,第170页。

⑤ 白如祥辑校《王重阳集》,齐鲁书社2005年版,第82页。

⑥ 赵卫东辑校《马钰集》,齐鲁书社2005年版,第168页。

⑦ 同上,第163页。

⑧ 同上,第28页。

⑨ (宋)徐梦莘《三朝北盟会编》,上海古籍出版社1987年版,第144页。

了北宋的大曲节目。金代大曲仍然是高堂宴会上的常见表演内容。金代大曲的演出情况,从文献和文物两方面都有所反映。南宋孝宗乾道六年(1170)范成大出使金朝,看到北宋汴梁的旧乐工“舞高平曲破”,作诗道:“老来未忍耆婆舞,犹倚黄钟袞《六么》。”^①金人王寂于金章宗明昌元年(1190)见卧榻上有四幅围屏,“皆著色画大曲故事”,^②遂作诗题咏,分别是《胡渭州》、《新水》、《薄媚》、《水调歌头》。金人元德明《观柘枝妓》诗描写了《柘枝》大曲的演出场面。金朝大曲文物在黄河以北地区比比皆是。河南省焦作市王庄金代邹瓊墓西壁发现的大曲石刻,绘刻乐队9人奏乐、舞蹈演员2人相向而舞。河南省修武县曹平陵村金墓出土的大曲石刻,与王庄石刻几乎一模一样,仅在大曲场面中多出“小石调嘉庆乐”六字,标出了该幅大曲所演奏的调式和曲牌名称。山西省襄汾县南董村金墓发掘出大曲砖雕,绘刻乐队7人奏乐、舞蹈演员1人独舞。山西省高平县西李门村二仙庙大殿露台须弥座金代大曲石刻,刻10人舞队,为首者手持竹竿子,引导艺人作行进表演。以上都向世人昭示了,大曲在金朝颇为流行。

王重阳《迎仙客》^③三首,完整地描述了一次大曲演出情景。

做修持,须搜索,真清真静真心获。这边青,那边白,一头乌色,上面殷红赫。共同居,琉璃宅,琼苞琼蕊琼花折。玉童歌,金童拍,皇天选中,山正是仙客。

这曲破,先入破,迎仙客处休言破。勘得破,识得破,看看把我,肚皮都鳖破。会做么,是恁么,奈何子午贪眠么。说甚么,道甚么,自家暗里,独自行持么。

这害风,心已破,咄了是非常持课。也无灾,亦无祸,不求不觅,不肯做墨大。大仙唱,真人和,全真堂里无烟火。无忧子,共三个,顿觉清凉,自在逍遥坐。^④

《迎仙客》是《教坊记》所记唐大曲名,宋代仅史浩有《迎仙客》词一首,金代文人未曾填写。史浩的《鄮峰真隐大曲》是不可多得的文人大曲作品。王重阳运用这个冷僻的词牌,并非偶然之举,而是体现着与史浩的某种契合。

唐宋以来,大曲规模庞大,段落繁复。一般来说,分为三部分:先是有拍无歌的器乐合奏,称为“散序”;再为有拍有歌的“排遍”;末音乐歌舞并作,而以舞蹈为主,称为“破”。“散序”、“排遍”、“破”又各分若干遍。晚唐至宋,自首至尾的整套大曲已很少演出,常常采用简省的做法。宋人王灼《碧鸡漫志》卷三云:“凡大曲有散序、鞞、排遍、擷、正擷、入破、虚催、实催、袞遍、歇拍、杀袞。始成一曲,此谓大遍。……后世就大曲制词者,类从简省,而管弦家又不肯从首至尾吹弹,甚者学不能尽。”曲词作者已经不按照大曲完整的音乐结构来填词,演奏者也只奏“简省”后的段落。沈括《梦溪笔谈》卷五云:“所谓大遍者,有序、引、歌、颺、催、擷、袞、破、行、中腔、踏歌之类,凡数十解,每解有数叠者。裁截用之,则谓之‘摘遍’。今人大曲,皆是裁用,悉非大遍也。”全套大曲为“大遍”,裁截片段为“摘遍”。陈旸《乐书》卷一八五载:“大曲前缓叠不舞,至入破则羯鼓、震鼓、大鼓与丝竹合作,勾拍益急,舞者入场,投节制容,故有催拍、歇拍之弄,姿制俯仰,变态百出。”可见大曲“入破”以后最为热闹,故当时裁截的“摘遍”往往都是“入破”以后的曲段,谓之“曲破”。宋代董颖的《薄媚》大曲(《西子词》)和史浩的《采莲》大曲(《寿乡词》)是典型的“曲破”。王重阳《迎仙客》所谓“曲破”,正是采用了北宋以来流行的一种大曲演唱形制。

根据阴法鲁《唐宋大曲结构系统表》^⑤，“曲破”由入破、虚催、袞遍、催拍、袞、歇拍、煞

① 傅璇琮等主编《全宋诗》，北京大学出版社1992年版，第25853页。

② 金毓绂主编《辽海丛书》，辽沈书社1985年版，第253页。

③ 金代大曲石刻参见廖奔《宋辽金大曲图考》，《中国历史文物》2003年第3期，第45—53页。

④ 白如祥辑校《王重阳集》，齐鲁书社2005年版，第176页。

⑤ 见阴法鲁《唐宋大曲的结构》一文，载《阴法鲁学术论文集》，中华书局2008年版。

袞等七个段落依次组成。在“曲破”的结构系统中,排在第一遍的是“入破”。王重阳《迎仙客》所谓的“这曲破,先入破”正是曲破演奏的实录。下文的“勘得破,识得破,看看把我,肚皮都鳖破”等数句,则是以俳语入词,尽显诙谐。《新唐书·五行志》云:天宝乐曲,“多以边地为名,有伊州、甘州、凉州等,至其曲遍繁声,皆谓之‘入破’……破者,盖破碎云。”明胡震亨《唐音癸签》卷十三进一步引申道:“安史乱,西幸后,其地尽为吐蕃所没破,乃其兆也。”史家借“破”字作讖语,而王重阳则语设双关,与古人用法恰恰类同。

王重阳的《塞孤》是又一首描写大曲演出的词作:

自家声,唱出谁能测。有个头青容白。正是石娥来应拍。身窈窕,腰如搦。偏柔软、舞婆娑,金璧珠,□都索。要皆令尽,酬此功格。才闻玉蕊香,正是琼花坼。两段薛薛同色。便使灵童令采摘。相合就、堪怜惜。呈妙妙、出玄玄,超碧汉,分明顾,动新音、永作仙客。^①

在词中可以看到,在“新音”伴奏下,舞者“石娥”边歌边舞,声调新奇,舞姿曼妙。道士逐日自记个人善恶功过的簿册称为“功过格”,功格记善行,格记恶行。“酬此功格”语分明是以积善记功为诱饵,向观众索要布施。

全真教惯常使用的大曲节目是《六么》,一名《绿腰》。王重阳《减字木兰花·自咏》:“爱向樽前舞《六么》”,^②其他高道对《六么》也是青睐有加。全真教诗词中,《六么》出现频率极高。

王重阳《定定歌》:双头厮见归三秀,两体相逢舞《六么》。十指纤纤能击鼓,七门阊阖喜吹箫。^③

王重阳《瑞鹧鸪》:锦衣公子谈三岛,皂帔佳人舞《六么》。一曲合成玄妙处,白云片片恣飘摇。^④

马钰《自喻》:遵依师父持三要,逗引灵童舞《六么》。直待风仙来下界,度归蓬岛永逍遥。^⑤

马钰《清心镜·道友问修行》:向蓬莱、路上前行,舞《六么》《十八》。^⑥

《六么》是唐宋大曲的经典曲目。《碧鸡漫志》卷三云:“今《六么》行于世者四,曰黄钟羽,即俗呼般涉调;曰夹钟羽,即俗呼中吕调;曰林钟羽,即俗呼高平调;曰夷则羽,即俗呼仙吕调;皆羽调也。”《六么》的宫调如此繁复,可见当时是何等流行。南宋以“六么”为题的官本杂剧有二十本;范成大出使金朝,京师旧乐工“犹倚黄钟袞《六么》”;金代董解元《西厢记诸宫调》中有“六么实催”、“六么遍”,元曲有“六么序”,“必系大曲原声移入他宫者也”。^⑦全真教对《六么》的频繁使用,正是利用了其适俗性。宋金大曲最主要的表演形式有一人独舞和二人对舞两种。全真大曲中,或为“佳人”或为“灵童”乃独舞,“两体相逢”是对舞。王重阳《定定歌》中的“击鼓”“吹箫”也是大曲最常用的两种乐器。

乐舞《花十八》同样受到全真教的青睐。马钰《清心镜·道友问修行》云:

云朋询,霞友答。性命事大,自当救拔。免轮回、决在今生,可细搜细刷。青莲开,白莲发。莲花帐内,姹婴仰观俯察,向蓬莱、路上前行,舞《六么》《十八》。^⑧

① 白如祥辑校《王重阳集》,齐鲁书社2005年版,第177页。

② 同上,第82页。

③ 同上,第133页。

④ 同上,第188页。

⑤ 赵卫东辑校《马钰集》,齐鲁书社2005年版,第72页。

⑥ 同上,第120页。

⑦ 王国维撰《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第140页。

⑧ 赵卫东辑校《马钰集》,齐鲁书社2005年版,第120页。

舞曲“花十八”屡屡见诸两宋诗文笔记，且多与《六么》并称，“十八”盖其省称。王灼《碧鸡漫志》卷三“六么”条云：“此曲内一叠名花十八，前后十八拍，又四花拍，共二十二拍，乐家者流所谓花拍，盖非其正也。曲节抑扬可喜，舞亦随之而舞筑球，《六么》至花十八益奇。”北宋苏颂有“舞罢未终《花十八》，酒行先困玉东西”^①的诗句，表明花十八是大曲尾声的一个段落。金人王寂的《感皇恩·有赠》词也写到了《花十八》乐段：

宝髻绾双螺，蹙金罗抹。红袖珍珠臂鞦韆。十三弦上，小小剥葱银甲。《阳关三叠》遍、《花十八》。雁行历历，莺声恰恰。洗尽歌腔旧呕哑。坐中狂客，不觉琉璃杯滑。缠头莫惜与、金钗插。^②

词上片写伶人装束及舞容，发髻齐整，抹衣束身，袖套紧匝。这样的紧身装扮，说明其表演的是矫捷明快的健舞。《花十八》自宋入金，久盛不衰，引起了全真教的注意，并把它引进道教舞蹈，为宣传教义服务。

全真教创教之后吸引无数信众，令人叹为观止。元好问《紫微观记》记载：“堕窳之人翕然从之。南际淮，北至朔漠，西向秦，东向海。山林城市，庐舍相望。什百为偶，甲乙授受，牢不可破。”^③全真教风靡的原因颇为复杂，其中全真乐舞化俗结缘的作用是不容抹杀的。全真教重视乐舞，自然是为宣传教义服务的。除了乐舞而外，诗词也是他们所借重的一种手段。王重阳与全真七子都有诗集词集传世，他们毕生“不倦写诗词”，^④其目的就在于“劝化诗词如省悟，免教投火似飞蛾”。^⑤而热衷乐舞的动机也不外乎此，“王重阳当时写诗词是为了传道，我们今天则可以通过流传下来的诗词阐发其思想”。^⑥“欲人人咸离迷津”、^⑦“使人人悟过修真”，^⑧是全真教的宗旨所在。为了恢宏道法，王重阳与全真七子大开方便之门，顺化随俗，诱人入道。作为全真道第二代掌教，马钰极其重视歌舞活动。《丹阳真人语录》载：“不得着好衣，不得吃好饭。唱歌打令，只要心头物物不着。”^⑨尽管唱歌打令是世俗之乐，可是指向的都是道家物物不着的空明境界。马钰《赠长安孔公昆仲彭子元》诗云：

道家豁畅最相宜，酷好歌欢又着迷。清净个中真个乐，自然舞袖入云霓。^⑩

在全真教看来，“歌欢”“舞袖”只是皮相，骨子里表达是清修炼养之乐。马钰此诗明言，乐舞是传道的手段，也是修真的途径，这道出了全真乐舞的真谛。

（责任编辑 于光）

① 傅璇琮等主编《全宋诗》，北京大学出版社1992年版，第6418页。

② 唐圭璋编《全金元词》，中华书局1979年版，第35页。

③ （清）张金吾编《金文最》，中华书局1990年版，第481页。

④ 白如祥辑校《王重阳集》，齐鲁书社2005年版，第273页。

⑤ 赵卫东辑校《马钰集》，齐鲁书社2005年版，第11页。

⑥ 熊铁基《试论王重阳的“全真”思想》，《世界宗教研究》2008年第2期60—70页。

⑦ 白如祥辑校《王重阳集》，齐鲁书社2005年版，第219页。

⑧ 同上，第220页。

⑨ 赵卫东辑校《马钰集》，齐鲁书社2005年版，第247页。

⑩ 同上，第6页。