

萍鄉漁鼓的道教淵源、當代傳承與審美轉型探究*

梁芷寧；上官文金**

提 要：萍鄉漁鼓是江西道情在贛西地區的一個地方分支，被列為市級非物質文化遺產。相較於其他地區的漁鼓，萍鄉漁鼓受工礦移民文化影響，直至清末民初才晚近形成。萍鄉漁鼓在形制上承襲了古代漁鼓、簡板的道教象徵符號，在音樂上保留了道樂「中正平和」的基調並與萍鄉方言融合，在敘事上實現了從「修道勸善」到革命、時代主題的內容轉換。當代傳承中，萍鄉漁鼓的宗教宣教工具屬性逐漸被綜合性審美對象所取代，其道教文化基因通過「審美化」與「符號化」得以隱性存續。

關鍵字：萍鄉漁鼓；道情；弘道宣教；道教美學；民間說唱；非遺

漁鼓，又稱「道情」、「道情漁鼓」、「筒子腔」，在四川也將漁鼓稱為「竹琴」^①，是一種以竹筒蒙皮製成、擊節伴奏的說唱藝術，廣泛流佈於全國二十餘省份^②，且被多地申報為非物質文化遺產。

漁鼓歷來是民間藝術與宗教文化交叉研究領域的熱點，現有研究多集中在以下三點：其一是源流考證與歷史梳理。學界研究普遍將漁鼓的起源追溯至道教儀式音樂，認為「道情上接道調，而道調又上承道曲，道曲又源於道樂」^③，指出其道樂屬性。另有圍繞其形成時間，存在「唐代說」與「宋代說」等觀點，但共識在於，至遲於宋元時期，漁鼓成為道教在民間「弘道宣教」的通俗文化載體。^④其二是音樂本體的藝術分析。學界着力剖析漁鼓音樂的形態特徵及其與道教音樂的源流關係。^⑤有學者提出先有「俗曲道情」，後有「法曲道情」。^⑥其三是社會文化功能的闡釋。學者們着重闡發漁鼓所承載的文化意義，強調道情本質上是「道教濟世度人的教化方式」^⑦。近年來也有新的研究趨勢，呈現出地域化與當代性特徵，即關注地方分支的漁鼓及其當代傳承問題，出現山東、湖北、陝西等

* 本文系萍鄉市文聯文藝創作與繁榮工程扶持項目「萍鄉當代文藝審美構建與價值闡釋研究」的研究成果。

** 作者簡介：梁芷寧，女，廣西柳州人，現為四川師範大學文學院美學專業碩士研究生，研究方向：中國美學；上官文金，男，江西萍鄉人，現為四川大學道教與宗教文化研究所哲學專業博士研究生、江西省文藝評論家協會會員，研究方向：中國道教。

① 「光緒年間，（四川）開始有民間藝人模仿雲遊道士唱道情，所唱多是戲文故事。後因其主要樂器為竹筒，蒙以魚皮（或豬的小腸膜），以手指敲擊，發出清脆的聲響，故又易名『竹琴』。」朱江書：《成都音樂史》，成都：四川人民出版社，2013年，第73頁。

② 謝維：〈國內漁鼓分佈情況探析〉，《藝術科技》2019年第11期，第110-111頁。

③ 江玉祥：〈道曲、道情和道情藝術——「道情」說唱藝術探源〉，《民間文化論壇》2011年第6期，第44-53頁。

④ 張澤洪：〈論道教的唱道情〉，《世界宗教研究》2006年第3期，第112-122、158頁。

⑤ 山東漁鼓的興起與元代山東道教的興盛有一定聯繫，它是道教用於宣傳道家教義和思想的一種手段，演唱曲目的題材中包含了較多八仙相關的道教故事，其唱腔結構、曲牌、伴奏樂器也受到道教音樂的影響。賈力娜：〈論山東漁鼓與道教文化的關係〉，《齊魯藝苑》2023年第6期，第15-20頁。

⑥ 史琳：〈關於道教音樂道情幾個理論問題的探討〉，《鄭州大學學報（哲學社會科學版）》2008年第2期，第171-173頁。

⑦ 張澤洪，李雯婷：〈道教對民間社會的影響——以漁鼓道情為中心〉，《西南民族大學學報（人文社會科學版）》2020年第12期，第67-73頁。張澤洪：〈明清以來道教唱道情在湖北的傳播〉，《武漢大學學報（人文科學版）》2010年第5期，第567-573頁。

地的具體個案研究。伴隨非物質文化遺產保護運動的興起，漁鼓藝術的「活態」傳承、當代轉型及其文化基因的存續問題，成為新的學術關注點。

萍鄉漁鼓是「江西道情」的一個地方分支。早期研究，主要是田野調查和資料彙編，大多是基於民間曲藝分類的視角。隨著非遺保護的開展，學界開始追溯其歷史淵源，探討其與道教、地方民俗的深層關聯，並確認其「道情遺存」的文化身份。然而，現有研究對萍鄉漁鼓這一形成時間晚近、在近代工業移民語境中誕生並深受紅色文化影響的地方曲藝，其獨特的「道教文化基因」在現代化進程中的具體傳承與轉化路徑，尚未給予充分而系統的闡釋。

萍鄉漁鼓所蘊含的道教文化基因具體為何？從一種宗教宣教工具向現代舞台曲藝乃至非物質文化遺產的演進中，經歷了怎樣的功能置換、符號重構與審美轉型？其「活態」傳承的內在邏輯與文化策略是什麼？有鑑於此，本文將從歷史源流、形制功能、審美表達、活態傳承四個維度展開論述。

一、歷史源流：從道教經韻到民間說唱的萍鄉漁鼓

對於漁鼓的產生時間，學界一直以來就有不同的聲音。有學者認為其產生時間至遲應該在西漢時期^①，但大部分學者認為是唐代。根據現有掌握的資料，本文採用後者觀點，從唐代開始梳理漁鼓的歷史發展。

（一）唐前道樂與「道情」之濫觴

漁鼓藝術的歷史淵源可以追溯到唐代。有唐一代，道教被奉為國教，這種「政教關係」極大促進了道教音樂的發展與藝術提升。道教音樂，特別是作為日常修持與科儀活動必需的「經韻」在宮觀中十分流行，道士們為了擴大道教影響力，傳播道教義理以及化緣募捐道觀所需資費，通常採用「詩讚體」的唱誦形式，或稱之為「道歌」、「道情詩」等。可見，道情一開始便具有面向民眾的宣講性質，這是漁鼓的雛形階段。

唐代道教音樂呈現出「雅」和「俗」的雙重發展路徑。《新唐書·禮樂志十二》中記載了當時與道教相關的音樂：「帝（玄宗）方浸喜神仙之事，詔道士司馬承禎制《玄真道曲》，茅山道士李會元制《大羅天曲》，工部侍郎賀知章制《紫清上聖道曲》。太清宮成，太常卿韋縉制《景雲》、《九真》、《紫極》、《小長壽》、《承天》、《順天樂》六曲，又制商調《君臣相遇樂》曲。」^②司馬承禎所制《玄真道曲》，李會元所制《大羅天曲》和賀知章所制《紫清上聖道曲》未必是漁鼓的雛形，但它們是道教音樂的一個表現形態。如果說，此三者代表了道教音樂向上在宮廷中的發展，那麼以「詩讚體」為形式的「道情詩」則向下在民間傳播。正如孫福軒在《道情考釋》一文中所說：「《九真》、《承天》等宮廷道樂的產生對民間說唱『道情』的孕育和發展有着積極的促進作用。」^③這種民間說唱的「道情」經過長時間的發展，大約在晚唐和五代時期真正產生。此時，道教的俗講

① 史琳：〈關於道教音樂道情幾個理論問題的探討〉，《鄭州大學學報（哲學社會科學版）》2008年第2期，第171-173頁。

② （宋）歐陽修，（宋）宋祁：《新唐書》，北京：中華書局，2000年，第315頁。

③ 孫福軒：〈「道情」考釋〉，《中國道教》2005年第2期，第17-22頁。

藝術產生了新經韻，韓湘子等神仙的修道經歷被列入演唱內容中，具備了說唱道情的基本特點。^①可以說，一方面，唐代道教音樂積極向上層宮廷滲透，宮廷主導、文人參與，使其結構嚴謹、風格清雅，與宮廷主流的禮樂文化相融合實現其「雅化」；另一方面，民間民眾喜聞樂見的是以「說唱」為技藝的「道情」，通俗化是其典型特徵，道教將其深奧的經文與教義轉變為生動的旋律與通俗的敘事，可謂市井化的「新經韻」。這種雙向發展，催生出具備獨立審美形態的「說唱道情」。例如，五代時期沈汾《續仙傳》所記載的藍采和踏歌道情，歷來被學界視為說唱道情的起源。^②《續仙傳》載：

藍采和不知何許人也。常破衣藍衫……每行歌於城市乞索，持大拍板長三尺餘。常醉踏歌，老少皆隨着之。機捷諧謔，人問，應聲答之，笑皆絕倒。似狂非狂，行則振靴，言曰：「踏踏歌，藍采和，世界能幾何？紅顏一春樹，流年一擲梭。」^③

其中所唱「踏踏歌，藍采和，世界能幾何」，已經表現出遊方道士以簡板伴奏，說唱人生虛幻的道教主題以及詼諧通俗的街頭藝術風格。「藍采和」糅合了道士、乞丐和藝人的多重身份，其「踏歌」行為，表徵了道教音樂從宮廷走向民間，從儀式轉為演藝。

（二）宋元漁鼓簡板之定型與傳播

宋代是漁鼓發展的重要階段，這一時期，漁鼓得以實現樂器定型、功能確立與廣泛傳播。宋元道教與民間信仰緊密融合，促使流傳於民間的漁鼓得到新的發展空間。宋代，道士們開始使用「漁鼓」和「簡板」作為道情演唱時的伴奏樂器，逐漸形成了「打漁鼓，唱道情」的表演形態。據南宋《宣政雜錄》，靖康初年（1126），民間創制了新型樂器「漁鼓」：「靖康初，民間以竹徑二寸、長五尺許，冒皮於首，鼓成節奏，取其聲似曰通同部。又謂製作之法曰漫上不漫下。通衢用以為戲雲。」^④後來的學者皆認為這裏所說的就是「漁鼓」^⑤。從宋人記載可知，此時漁鼓的樂器形式已漸趨標準化，而且聲音特質也被賦予了專有名稱，擁有了明確的表演場所。要言之，漁鼓從宗教場所步入了公眾娛樂。明人郎瑛《七修類稿》卷二十四「辯證類·漁鼓」條記載：「漁鼓起於宋，名通同部。」^⑥清人周廣業《循陔纂聞》記載：今雜樂器中有所謂漁鼓、簡板者。漁鼓，截竹為之，長二三尺，用油膜鞞其一頭，以手拍之。《稗史彙編》云：「靖康初，民間以竹徑二寸長五尺許，冒皮於首。鼓成，節奏其聲，似曰通同詐。」是始於北宋也。^⑦皆為此說之佐證。

① 武藝民：《中國道情藝術概論》，太原：山西古籍出版社，1997年，第8頁。

② 張澤洪：〈道教唱道情所見的老莊思想——以《莊子嘆骷髏》道情為中心〉，《商丘師範學院學報》2013年第7期，第11-19頁。

③ 沈汾：《續仙傳》，《道藏》第5冊，北京：文物出版社，1988年，第77頁。

④ 陶宗儀等編：《說郛三種》卷二十六，上海：上海古籍出版社，1988年，第456頁。

⑤ 小野四平認為，《宣政雜錄》曾說這些樂器（即漁鼓筒子）本是民眾的娛樂器具，需要注意。參小野四平《中國近代白話短篇小說研究》，施小燁、邵毅平、吳天錫、張兵譯，上海：上海古籍出版社，1997年，第263頁，註釋八。

⑥ 郎瑛：《七修類稿》，上海：世紀出版集團、上海書店出版社，2001年，第260頁。

⑦ 周廣業：《循陔纂聞》，收入祝鴻熹、王國珍點校《周廣業筆記四種》，杭州：浙江古籍出版社，2018年，第1

「簡板」和「漁鼓」配合使用，成為當時道士們雲遊四海、宣傳教義的標誌性特徵。二者配合，構成「打漁鼓，唱道情」的完整表演範式，正如《太平御覽》卷三十一收錄了東晉蘇彥的《七月七日詠織女》詩「忻燕未及究，晨暉照扶桑。仙童唱道情，……遲遲別日長」^①所示，漁鼓道情的表演形式已經成為宋代具有辨識性的道教文化。

宋元之際，漁鼓的發展進入定型與傳播。一方面，它依然保持着道教「唱道情」的任務，用於宣傳教義與教化信徒；另一方面，它的娛樂屬性被擴大，特別是全真教「市廛乞化」的修行方式，使其快速擴散至民間社會，乃至非專業教職的民間藝人也可以說唱道情，而且說唱內容也逐漸融入歷史故事、民間傳說等世俗性內容。可以說，這是道教音樂「世俗化」與民間曲藝「神聖化」的雙向過程，這為明清時期漁鼓的「地方化」奠定基礎。

（三）明清漁鼓的世俗化與地方化

元代以後，漁鼓的發展軌跡呈現出明顯的「世俗化」與「地方化」特徵。

從世俗化來看，漁鼓從「宗教宣道」轉變到「世俗教化」。漁鼓的表演場域逐漸脫離了道教宮觀齋醮儀式的約束，廣泛融入普通民眾的市井生活，成為大眾娛樂的一部分。這種轉變的核心在於漁鼓逐漸撇去道教文化外衣，其唱誦內容向民間故事、歷史傳說等方面拓展，強化了曲藝的藝術性特徵。不過，此番內容拓展並未完全剔除宗教倫理的精神要義。例如，元雜劇中將漁鼓稱作「愚鼓」，依然保有「警醒愚頑」的倫理教化精神，這反映了其從專屬宗教性質的「宣教度人」轉變為普世性質的「倫理教化」。勸善懲惡、宣揚忠孝節義依舊是漁鼓說唱的基本主題。

從地方化來看，明清時期，漁鼓與地方方言、民間民歌廣泛結合，形成數不勝數的地方分支，例如：太康道情、陝北道情、江西道情、四川道情、湖南道情等。這些地方性道情分支，形態各異、風格鮮明。例如，陝北道情的旋律高亢激越，太康道情的曲調委婉細膩，江西道情吸收贛地採茶戲元素。這種融合，可謂是對原本漁鼓道情的一種「裂變」，不過演變為一個擁有眾多類型的體系化的龐大麴藝「家族」。可以說，地方化賦予了漁鼓道情延續下去的藝術生命力以及多樣性的可能，而且能夠在鄉土社會中紮下根。

（四）清末民初漁鼓傳入萍鄉及其地方性生成

萍鄉漁鼓產生之際，已經是道情藝術在全國範圍內「地方化」浪潮的尾聲，近代理業移民是其流變的主要生成語境。

萍鄉漁鼓說唱（俗稱「打漁鼓」、「唱道情」），始於清末民國初。1898年安源煤礦的規模化開採是萍鄉漁鼓生成的重要契機。近代洋務運動背景下，作為漢冶萍公司的重要礦產基地，萍鄉安源煤礦吸引了大量來自湖北、湖南的相鄰省份勞動力。這些外省礦工來到安源當挖煤工，不僅從事工業生產，而且還將他們原籍地早已世俗化、地方化的漁鼓道情帶入當地。逢年過節湖北同鄉聚會，

頁。

①（宋）李昉：《太平御覽》卷三十一時序部十六，上海商務印書館四部叢刊三編景宋刻配補日本聚珍本，第1061頁。

他們喝酒、猜拳、品茶、唱小曲小調。與此同時，萍鄉本地和湖南籍的勞工們不時也湊過去拉琴唱曲。久而久之，湖北小曲小調和萍鄉地方調融合在一起，發聲發音逐漸為萍鄉方言，形成了獨具贛西特色的萍鄉漁鼓調。可見，萍鄉漁鼓的生成是明清以來漁鼓道情「地方化」進程中的一個個案，移民礦工的娛樂需求與鄉土情結，促使漁鼓傳入並延續。

漁鼓傳入萍鄉，繼續在萍鄉進行「地方性」生成，核心依然是音樂旋律的融合與說唱語言的轉換。此外，萍鄉漁鼓也注重內容的轉向，其代表性唱詞開篇為：「不唱天來不唱地，不唱神來不唱仙，諸位請聽：聽我唱唱安源山下個新時間……」可見，萍鄉漁鼓的說唱內容注重從傳統的神仙敘事轉向本地時事，結合民眾的新生活。

總之，萍鄉漁鼓在明清以來的道教文化世俗化與地方化過程中，吸收了當地的民間小調、俚語方言，逐漸演變為具有贛西地域特色的說唱藝術，但其樂器、唱腔和勸善主題仍然保留了道情底色。

二、形制功能：萍鄉漁鼓中道教特徵的隱退與文化存留

漁鼓的形制與功能，從其誕生之初便具有道教文化底色，但在其漫長的發展流變與地方化改變過程中，也形成了更多的實踐功能。

（一）從仙真法器到曲藝樂器

漁鼓的形制設計一開始便有道教色彩，而非普通樂器。經歷了「地方化」階段後的各地漁鼓，多將其原初製造權歸為不同的「仙真」。例如，陝南商洛地區流傳的柞水漁鼓謠《漁鼓源》有言：「漁鼓本是一根竹，長在終南山裏頭，張老馱斧來砍倒，李老拿鋤鋤兩頭。……中間留了二尺六，做成漁鼓遊九州。」^①在湖南安江漁鼓中，漁鼓的製造者卻變成了漢鍾離^②，更有地方漁鼓說「第一個竹製漁鼓筒是姜子牙發明的」^③。這些各有殊異但又同歸的「仙道」傳聞，都為漁鼓的製造賦予神聖性。

就一般漁鼓的具體形制而言，漁鼓普遍採用「竹筒蒙皮」的設計構造。李家瑞《北平俗曲略》記唱道情所用漁鼓：「是三尺餘長的竹筒，以薄膜蒙其一端，筒子則為兩根長竹片，屈其上端。唱的時候，左手抱漁鼓，擊筒子，右手拍漁鼓。」^④這種尺寸設計與明清時期的記錄有所不同。清人方以智《通雅》卷三十記載：

春牘，笙師注：「以竹，大五六寸，長七尺，短者一二尺，其端有兩空，髹畫，以兩手築地。應長六尺五寸，其中有椎。雅狀如漆篥而弇口，大三圍，長五尺六寸，以羊韋鞞之，有兩組，疏畫。」此笙師本以教祓樂，祓樂不用祝敵，故用春牘築地以節樂也，似今

① 牛玉冰：〈陝南柞水漁鼓的初步研究〉，《音樂天地》2008年第1期，第33-35頁。

② 湖南安江漁鼓《漢鍾離做漁鼓》有「只留中間一尺九，漢鍾離拿來做漁鼓」。《中國曲藝志》全國編輯委員會、《中國曲藝志·湖南卷》編輯委員會編：《中國曲藝志·湖南卷》，北京：新華出版社，1992年，第525頁。

③ 張紫映：《張紫映草根文集》，長沙：湖南文藝出版社，2014年，第90頁。

④ 李家瑞：《北平俗曲略》，上海：上海文藝出版社，1990年，第174頁。

之魚鼓。^①

方以智的考證，一方面提升了漁鼓的古雅淵源，另一方面也還原了漁鼓的歷史面貌。

現在「唱道情」所用的樂器，是所謂「漁鼓簡板」。所謂漁鼓，是長四五尺、徑五六寸的一個粗竹筒底一面，張着皮而作成的；所謂簡板，是在只四五尺的細長的竹棒底一端附以木葉形的竹的，二根來合打，以合拍子。調子很閒寂，有素樸脫俗之趣。^②另有說法，漁鼓由直徑三寸的竹筒作成，長約二尺四寸，象徵二十四節氣，筒身四節，象徵春夏秋冬四季。簡板用兩根削刮好的竹片做成，寬約八分，長三尺六寸半，象徵一年三百六十五天。^③可見，漁鼓具有「法天象地」的哲學意味，表現了道教「天人合一」的思想，使其在器物之內也構建出一個宇宙。

正如陳芳對漁鼓的考證結論所言：「……（道情藝術）伴奏樂器與道教傳說中的人物有關，這些樂器也是法器。」^④漁鼓從原初的宣道、警悟與通天法力的象徵轉向了藝人進行表演的賴以生存的樂器。

（二）從宗教聖器到謀生藝具

着眼於道教文化的歷史發展脈絡，應該注意到漁鼓首先是一件具有宗教意涵的「聖器」，其核心的宗教功能是服務於「唱道情」，即用於道家「飛馭天表，超然物外」之唱道情。^⑤這一功能與漁鼓的別稱「愚鼓」有關。

明人徐渭《王山人丹房》有言：「山房在何所，宛在水中央，丹灶泥初濕，紅顏藥正黃。菱花歸舫亂，荷葉過人長。一自彈漁鼓，陶陶醉幾場。」其題目下有注曰：「漁鼓或作愚鼓。」^⑥所謂「愚鼓」，意指敲醒愚迷、警醒世人。元人馬致遠《呂洞賓三醉岳陽樓》第三折中，主人公呂洞賓有云：「赤緊的簡子喚做惜氣，但行處愚鼓相隨。愚是不省的，鼓是沒眼的。」^⑦在馬致遠的戲曲表達中，它與「惜氣」的簡板相隨，旨在點化「不省的」愚頑。明人王應遴《逍遙遊》雜劇中莊子與徒弟對話有說到：「（醜）師父這漁鼓簡板是何出跡，有何用處。（生）道童，你不曉得，這一副漁鼓簡板呵，是軒轅皇帝制成，廣成仙子習翫，能敲醒極愚痴的昏昧，能敲息極伶俐的無明，能敲動極得意的我見，能敲破極失意的窮愁。」^⑧此時，漁鼓更被附會為軒轅皇帝所制、廣成仙子習翫之物，具備「敲醒愚痴昏昧」、「敲息無明」等渡化眾生的無上法力。

更有甚者，在神魔小說的話語體系內，漁鼓的宗教神聖性被誇張地演繹為具有實際法力的「神器」。明人余象斗《華光天王傳》提及韓湘子獻上漁鼓，並奏明玉帝曰：「臣此魚鼓，打動天昏地

①（清）方以智著，黃德寬、諸偉奇主編：《方以智全書》第5冊，合肥：黃山書社，2019年，第432-433頁。

②青木正兒等：《中國文學研究譯叢》，汪馥泉譯，上海：上海文藝出版社，1992年，第169頁。

③盛志偉、陳宇欣：〈道情——來自裏下河的歌吟〉，《江蘇地方誌》2003年第3期，第54頁。

④賈力娜：〈論山東漁鼓與道教文化的關係〉，《齊魯藝苑》2023年第6期，第15-20頁。

⑤陳芳：〈漁鼓考〉，《文化遺產》2024年第6期，第91-98頁。

⑥（明）徐渭：《徐渭集》，北京：中華書局，1983年，第184頁。

⑦臧晉叔編：《元曲選》第2冊，北京：中華書局，1958年，第627頁。

⑧沈泰編：《古本〈盛明雜劇〉》，北京：中華書局，2015年，第2272-2273頁。

暗，內可藏數萬天兵，呼妖自入，跨之可登水火。」^①明人羅懋登撰《西洋記》第二十九回敝羊角仙人與金碧峯長老打鬥，「手裏拿着一面魚鼓兒，迎風幌一幌，就變成做丈來多長，碗來粗細的一根生鐵棍，照着長老頂門上一棍劈將來」^②。神魔小說中的漁鼓能「打動天昏地暗，內可藏數萬天兵」，可攻可守，儼然是一件通法寶，更能瞬間化為「生鐵棍」作為兵器。這些文學想象反映了民間信仰中漁鼓作為「道」之力量載體，已逐步形成一種文化符號被人們所接受。

需要注意的是，除去宗教與文學方面的精神性功能，漁鼓因其「筒」的形制特點，在遊方道士的日常生活中，也常充當一種「實用性容器」。例如，明人馮夢龍編《古今譚概·神仙酒》記道人以漁鼓筒裝藥丸之事：

浙東桐廬縣舊有酒井，相傳有道人詣一酒肆中取飲，飲畢，輒去，釀家亦不索直。久之，道人謂主媪曰：「數費媪酒，無以報，有少藥投井中，可不釀而得美酒。」乃從漁鼓中瀉出藥二丸，色黃而堅，如龍眼大，投井中而去。明日井泉騰沸，挹之皆甘醴，香味逾於造者……以手探井中，藥即躍出，置漁鼓中，井復如舊。^③

這固然是民間傳聞的志怪故事，卻折射出漁鼓作為道士隨身儲物器具的常見用途——可能用於盛放丹藥、符籙、文書或細軟。再有，清人鴛湖漁叟撰《說唐全傳·說唐前傳》第四十五回《辭雄信二傑歸唐白虎星官封比肩王》敝徐茂公藉着唱道情得以進城與秦叔寶、羅成、程咬金等人相見的場景：

（程咬金）走入房中，見了徐茂公，十分大駭，……便大叫道：「老大為何做這般叫化生意？」扯過簡板，啪嚓折為兩段，一把拿住漁鼓，一擠擠得粉碎。啪嗒掉出一軸畫來。倒覺稀奇，拾起來打開一看，說：「阿唷，原來是灶君王帝！為何放在這個裏頭？」叔寶一看道：「這個不是灶君，是個將官的圖形。」茂公道：「正是。」^④

可見，徐茂公化身道情藝人，將密圖藏於漁鼓筒內以掩人耳目。這種「容器」功能，使漁鼓超越了樂器範疇，成為道士雲遊行囊的一部分，兼具隱蔽性與便攜性，凸顯其遊方身份。隨着道情說唱藝術在宋元以後的世俗化與民間化，漁鼓的功能發生了位移。其作為「宗教聖器」的原始功能在大量民間藝人（未必是道士）的使用中逐漸淡化，轉而突出其作為「謀生藝具」的世俗價值。例如，陳汝衡在《說書史話》中說：「揚州是道情比較發達的城市，過去在街坊茶肆及輪船中，經常有藝人在獻藝。這些藝人在唱完一曲向聽眾取資時，並不是直接伸手拿錢，而是很巧妙地把聽眾放在桌上的銅元，用簡板夾起，然後再把銅元放在竹筒裏。這竹筒便是漁鼓。據說藝人們這樣做，是表示他們的清高。」^⑤此時的漁鼓，不再是盛放丹藥的法器，而是容納演出收入的「錢囊」；其中的簡板也

① 余象斗編：《華光天王傳》，《古本小說集成》第277冊，上海：上海古籍出版社，1994年，第4頁。

② 羅懋登著，陸樹崙、竺少華點校：《三寶太監西洋記通俗演義》，上海：上海古籍出版社，1985年，第380頁。

③ 馮夢龍編著，樂保羣點校：《古今譚概》，北京：中華書局2007年，第187-188頁。

④ 無名氏著，譚新標點：《說唐全傳》，長沙：嶽麓書社，1993年，第251頁。

⑤ 陳汝衡：《說書史話》，北京：作家出版社，1958年，第249-250頁。

不再僅是「惜氣」的修行輔助之物，而是維持藝人尊嚴與職業格調的「道具」。可見，漁鼓與簡板融入市井生活，成為街頭藝人標識身份、展演技藝、獲取生計的一種工具。

（三）萍鄉漁鼓的「複合功能」與當代定位

萍鄉漁鼓在形制上繼承了道教漁鼓的傳統特點。在萍鄉漁鼓的當代非遺傳承實踐中，原本的「宗教聖器」與「實用容器」的功能已基本隱退，而作為「謀生藝具」的功能則在非遺保護和舞台藝術中得以強化與昇華。可以說，萍鄉漁鼓的功能經歷了世俗化嬗變，作為宗教的法器功能讓位於藝術審美與宣傳教育功能。不過，道教文化與精神內涵並未在萍鄉漁鼓身上消失，而是轉變為一種隱形的文化符號，在器物的審美趣味與表演的倫理導向中，延續道教的教理教義。換言之，歷史上漁鼓所承載的「勸善」（愚鼓精神）內核，以及其形制所蘊含的美學特徵，仍作為一種文化基因，內化於萍鄉漁鼓的藝術表達與審美價值之中，構成其區別於一般曲藝的文化獨特性。



圖 1：萍鄉漁鼓表演

三、審美表達：萍鄉漁鼓的道教美學特徵

道教美學是「道法自然」、「清靜無為」、「陰陽和諧」、「濟世度人」等道教哲學思想在審美活動中的感性顯現。萍鄉漁鼓作為蘊藉道教文化的說唱曲藝，其審美表達具備道教美學特徵，表現出「外俗內雅」與「器樸韻深」的總體特徵。

（一）音樂審美：唱腔曲調的道樂淵源

萍鄉漁鼓承襲了道教音樂的審美範式，並在地方方言的文化土壤中，完成了「道韻」與「鄉音」的融合，通過伴奏形式的革新，實現了「守本」與「通變」的辯證統一。

萍鄉漁鼓說唱最具代表性的萍鄉音調為民族五聲調式的宮調式和徵調式，說唱時準確地抓住了萍鄉方言的發聲特點。首先，萍鄉漁鼓的音調與旋律，根植於道教音樂「中正平和」、「清虛淡雅」

的美學基調。萍鄉漁鼓沿襲的五聲音階本身音程關係和諧平穩，規避了半音所帶來的緊張與衝突感，從而營造出一種平和、典雅、含蓄的聽覺意境。此外，漁鼓之聲，沉悶、渾厚、悠遠，屬「陰」；簡板之聲，清脆、短促、明亮，屬「陽」。一陰一陽，一張一弛，不僅在音色節奏上形成互補，更在道教義理上被賦予了深刻內涵。道樂強調「中正平和」的基調，萍鄉漁鼓與道教音樂崇尚「大音希聲」、追求內心寧靜與超越的審美理想一脈相承。總體上呈現出「道腔」與「鄉音」的結合，其中蘊藉的「道在萬物」、「和而不同」與「鄉土味」，是一種接地氣的、鮮活的美。

1970年以後，漁鼓曲調音樂伴奏進行了改革，在原有二胡、三絃伴奏的基礎上，又增加了琵琶、揚琴、中胡等民樂伴奏。演奏更趨優美。這使音色更豐富、織體更立體，演奏效果「更趨優美」。這種在傳承中創新、在創新中持守本真的能力，正是萍鄉漁鼓音樂生命力的源泉，也完美詮釋了道教文化生生不息的特徵。

（二）敘事審美：表演內容的勸善主題

萍鄉漁鼓的敘事美學在於「以藝載道」，即通過故事承載倫理教化。這一傳統深植於道教「勸善度人」的宗旨之中，並隨着時代變遷，其敘事母題從古典的「神性證道」向現代的「革命理想」與「人性光輝」轉換。

萍鄉漁鼓其敘事傳統直接源於道教「弘道宣教」的「勸善」本質。鼓聲自古被賦予警世、醒愚的功能，與道教教化眾生的宗旨相一致。

早期的萍鄉漁鼓劇主要分為兩類：一是「昇仙道化戲」，如《韓湘子出家》、《莊周夢》等，敘述主人公看破紅塵、歷經考驗最終悟道成仙的故事，旨在宣揚超越世俗的生命境界；二是「修賢勸善戲」，如《王祥卧冰》等，聚焦孝道、誠信等世俗美德，通過至善之行感天動地的情節，達成倫理教化。舊時漁鼓藝人連說帶唱地講演故事，題材多為佛、道中的善惡因果之類的民間唱本，也有《今古傳奇》和《三言兩拍》中的故事。此外，還編演當地民間傳奇的神話故事，或勸孝揚善的俚語村言。其自編自唱的曲目有《董永賣身葬父》、《辛婆佬喊天》、《算命合婚》等。

這反映了道教弘道宣教的實質，構成了一種「證道敘事」或「勸善敘事」，其模式為：主人公（求道者/善人）遭遇困境（考驗）——堅守道義/善行（修行過程）——獲得神助或圓滿結局（證得果報）。故而，其美學效果在於通過故事的完滿，給予受眾道德上的確信與情感上的慰藉。

自20世紀50年代的《安源大罷工》開始，至後來的《毛委員來安源》、《勞工記》等革命歷史題材作品，萍鄉漁鼓的敘事舞台從仙山洞府轉向了安源煤礦，主人公由修仙者、孝子轉變為革命者與工農羣眾，追求的目標從個人成仙或家庭福報昇華為階級解放、民族獨立與社會主義建設。

儘管敘事的外殼發生了變化，但其敘事結構與倫理功能依舊延續下來。革命者扮演了新時代的「殉道者」與「求道者」，他們所經受的壓迫與開展的鬥爭，對應傳統道教敘事中的「磨難」與「試煉」；他們對主義與理想的忠誠堅守，則是對「修道」精神的一種現世演繹；最終鬥爭的勝利與新社會的建立，便是革命敘事中的「證果」與「圓滿」。在此過程中，傳統的「勸善」具體化為對奉獻、犧牲、集體主義、愛國等新時代美德的禮讚。這使得道教敘事中的「濟世度人」在現實主義題

材中得到延續。

總之，從「神性證道」到「革命史詩」，再到對社會主義建設者平凡偉業的歌頌，萍鄉漁鼓「勸善」的倫理與「證道」的敘事一以貫之。「以藝載道」，敘事不僅是娛樂，更是教化與證道的途徑。在內容不斷更迭的背景下，萍鄉漁鼓始終保持其撼動人心的道德感染力與情感凝聚力。

四、活態流變：作為「非遺」的萍鄉漁鼓及其「道韻」傳承

（一）道教漁鼓的當代困境

漁鼓的根植於道教這片肥沃的土地上。道情，即漁鼓之源，在唐時就有《承天》、《九真》之類的道曲出現，是道士佈教或者化緣時講述道家的事情及道家的情感。而漁鼓的另一個名字：道筒、竹琴都說明它與道教有着不解之緣。更有趣的是，各地漁鼓藝人至今仍然將全真道士邱處機尊為自己的始祖，稱為「邱祖龍門派」，這就使一件樂器成為一種門派、一種信仰的代表。

然而，當現代化浪潮席捲而來，道教漁鼓的生存空間被急劇壓縮。傳承斷層是萍鄉道教漁鼓所面臨的最大問題，即傳承人數量急劇減少以及傳承鏈條斷裂的問題。傳統的道教漁鼓是通過師徒之間進行傳授，並且大多數情況下是家族內部或者道教內部傳授，傳授面較窄。隨着一批年長的傳承人相繼去世，年輕人對於道教以及傳統藝術的興趣逐漸減弱，願意主動去學習道教漁鼓的年輕人少之又少。年輕的傳承人大多是在業餘時間練習，缺乏專業的培訓及全身心投入。同時，道教漁鼓的學習門檻較高，要掌握繁複的唱腔、鼓點等技巧的同時還要了解道教經文以及地方方言，花費的時間較長並且效果不佳，不易取得經濟效益，因此年輕人不願學。

觀眾流失以及生存空間受限使道教漁鼓的發展面臨巨大困難，在當今娛樂方式多樣化時代背景下，電視、網絡、短視頻等新型娛樂方式佔據大眾大部分空閒時間，使得傳統曲藝的聽眾大量流失。而萍鄉道教漁鼓的老聽眾以中老年人為主，這些人對於道教文化以及民間曲藝有着深厚感情基礎，但是年輕人卻不喜歡這種節奏較慢並且內容傳統的表演形式，不能引起他們的共鳴；另外，道教漁鼓表演場地日益狹窄，在過去它是主要在廟會、祭祀、農村集會上演出，但是隨着城鎮化進程加快，農村集會越來越少，廟會等民俗活動規模也越來越小，道教漁鼓表演機會大大降低；而且，道教漁鼓表演方式比較單一，「一人一鼓一板」的演唱方法不能給觀眾帶來視覺享受，無法滿足現代人審美元素要求，從而造成觀眾流失。

同時，道教漁鼓的根基在於民眾對道教神仙觀念的認同。當這種信仰土壤逐漸流失，漁鼓便如一株連根拔起的樹木，雖枝葉尚在，卻已失去生命力。以道教八仙故事為主要內容的漁鼓戲，若沒有民眾認同民間流傳的神仙道化觀念，其存續就徒具形式，難有精神共鳴。

（二）萍鄉漁鼓的現代化傳承

萍鄉漁鼓在現代化進程中，跟隨時代發展不斷更新自身，在現代化浪潮下有了新發展。萍鄉漁鼓，目前已被列入市級非物質文化遺產，其傳承與發展置於「保護」與「創新」的雙重語境之下。

萍鄉漁鼓並未以一種靜態的保護方式存放在博物館，而是不斷地適應現代社會生活，主動變革，不斷主動調適，融入現代生活與審美體系。新中國成立以來，新編的漁鼓詞有《毛委員來安源》、《說唱趙銀英》、《第一輪》、《寒婆巖上大寨花》、《宏偉藍圖壯麗的前程》、《毛主席和安源工人心連心》、《新一代的階級情誼》、《五好家屬孟銀兒》、《自古英雄出少年》等上百篇。不過，這種內容革新並非與歷史淵源割裂，恰如近現代山東漁鼓雖然走向了世俗化、民間化，但從其歷史發展軌跡、題材內容、音樂等方面仍展現出道教文化的遺存。^①

當代萍鄉漁鼓的傳承，體現為制度化保護。其傳承主體已從傳統的師徒個體，擴展為由專業院團（如萍鄉地方劇團、安源藝術團）、文化館站、教育機構與代表性傳承人共同構成的網絡。

早在 20 世紀 50 年代，萍鄉市湘東區東橋鎮的段先明、鄧小巖二人便在萍鄉地方劇團演出漁鼓。1955 年，萍鄉煤礦歌舞團的創作員陳煥聲，他深入基層，採訪安源煤礦老工人，創編漁鼓詞《安源大罷工》^②，改編漁鼓曲調，在萍鄉、宜春、南昌、北京等多地進行公開演出。1959 年，萍鄉地方劇團的音樂家王付深入萍鄉基層，發掘、記錄和整理萍鄉漁鼓。20 世紀 60 年代初期和中期，安源煤礦文工團創作演出大型歌舞劇《毛主席來安源》，其中由鍾繼文作詞、王付正作曲並主唱的萍鄉漁鼓說唱《勞工記》，對萍鄉漁鼓說唱的音樂作了不同的改編。萍鄉市湘東區的老藝人陳光國編創了一種邊說邊唱、說唱結合的漁鼓藝術，俗稱「陳氏漁鼓」。^③此外，新中國成立前後的漁鼓藝人還有白竺鄉陳春生、大路里彭三鬍子等。

從《安源大罷工》到《勞工記》，萍鄉漁鼓說唱完成了第一次主題躍遷。其中，《勞工記》作為經典經歷了多次新編。

萍鄉漁鼓《勞工記》（大型歌舞劇《毛主席來安源》選段）最初創作於 1966 年 5、6 月，由王付正作曲，鍾繼文、李樹仁、李敬存等人作詞編創。^④作品採用傳統的萍鄉漁鼓旋律曲調，其內容講述大救星毛主席來安源為工人求解放、得勝利的革命事蹟。2003 年，湖南道情調《勞工記》選自電影《毛澤東去安源》插曲，由瀟湘電影集團出品，顏梅魁編劇，杜鳴作曲，描述勞工的挖煤場景和家庭生活境況。該曲採用湖南花鼓戲聲腔，屬南手洞腔類「道情調」，其風格獨特，韻味濃郁，自成一體，供不同行當角色在特定的情景中演唱。^⑤2017 年 12 月 27 日，新編萍鄉漁鼓《勞工記》^⑥，由艾友弼作詞，王付正作曲，正式發行。

第二次主題躍遷為改革開放以後，題材進一步拓寬至歌頌新生活。2009 年，萍鄉安源藝術團創

① 賈力娜：〈論山東漁鼓與道教文化的關係〉，《齊魯藝苑》2023 年第 6 期，第 15-20 頁。

② 該曲並由中國工人出版社出版了單行本，在全國發行。

③ 它唱詞不受字數的限制，可多可少，句子可長可短，但要求押韻，或一段押一韻或兩段兩句押一個韻，而語言則要求通俗、生動、形象，有生活氣息。「陳氏漁鼓」只適合一人演唱，也可自拉自唱。

④ 安源煤礦離退管會：《安源風雷》，萍鄉：安源煤礦離退辦，1998 年。

⑤ 羅紅霞，羅娜：〈安源紅色歌謠《勞工記》抄本及改編音樂版本藝術特色研究〉，《萍鄉學院學報》2022 年第 5 期，第 67-71、76 頁。

⑥ 全劇時長 465 秒，共 643 字，由安源路礦工人運動紀念館出品。在表演中，表演者左手抱竹筒，右手擊鼓，打出有節奏的鼓板聲，漁鼓既當擊鼓樂器又兼表演道具使用，通過擊奏漁鼓和演唱，產生極強動感。該版本在較早的萍鄉漁鼓音樂伴奏樂器二胡、三絃基礎上，增加琵琶、揚琴、中胡等形成獨具風格的民族管絃樂隊的編制伴奏，並加入了時代的新內容，藉助多媒體視頻手段，增強舞台動態感。該版本吸收了萍鄉的山歌、小調等音樂元素，極大地豐富了萍鄉漁鼓唱腔，創立了新萍鄉漁鼓的表演藝術形式。羅紅霞，羅娜：〈安源紅色歌謠《勞工記》抄本及改編音樂版本藝術特色研究〉，《萍鄉學院學報》2022 年第 5 期，第 67-71、76 頁。

作演出的大型音舞詩畫《安源頌》中便有漁鼓說唱《安源記》^①。2025年8月7日，萍鄉安源大劇院舉辦「致敬紅領巾」第十二屆江西省少兒曲藝主題晚會，其中便有萍鄉漁鼓《四張名片美名揚》。其內容將這四個凝練的城市品牌概念進行具象化表達，呈現在具體的生活意象、生動的感官體驗與鮮活的人物故事之中。萍鄉漁鼓激發、凝聚地方認同感，從「紅」到「辣」，以文化尋根的形式紅色精神得以古今延續。

萍鄉漁鼓的當代傳承也印證了非遺保護的核心要義：活態傳承。作為非物質文化遺產，萍鄉漁鼓並未被「博物館化」保護，而是在制度化的傳承體系中，由專業院團、文化館站、教育機構與代表性傳承人共同推動，通過進校園、進社區、創新作、登舞台等多種方式，融入現代審美體系與社會生活。在當代多元文化之中，萍鄉漁鼓的受眾接受呈現分層化特徵，其「道韻」以不同方式參與構建受眾的審美體驗。

對本地社羣而言，萍鄉漁鼓是「文化尋根」與「身份認同」的媒介。萍鄉漁鼓說唱形式、樂器改革、題材內容及唱詞唱腔，可以喚醒地方性的集體記憶和鄉土情懷。例如，萍鄉漁鼓的傳承人之一吳向麗推動漁鼓進校園，培養「小傳承人」，正是通過教育在下一代心中植根這種文化認同。^②此外，萍鄉漁鼓蘊藉的以善惡觀、因果觀為代表的道教倫理文化，是地方文化中的一部分。因此，欣賞漁鼓成為文化尋根和身份認同的一種審美方式。這一系列的傳承保護措施，既守住了文化的根與魂，又賦予了萍鄉漁鼓新的時代風貌。

對非本地觀眾（「他者」），漁鼓則提供一種「審美間離」的感性體驗。現代曲藝表演，具有當代舞台化與非遺展演化的特點，萍鄉漁鼓，從傳統的道教教化工具之中脫出，轉向為一種審美符號系統。奇特的樂器、陌生的方言唱腔構成一種新鮮的、帶有「文化異質性」的形式美，形成了陌生化的審美體驗。

五、餘論

在新時代中，萍鄉漁鼓通過對表演內容、形式、場景的主動調適與變革，在時代變遷中始終保持着活態的生命力。當代萍鄉漁鼓的傳承與發展，呈現出一種轉向，即以道教義理為內核的「宣教載體」向以道教文化為底蘊的「曲藝審美」的轉型。這種轉向，並未斷絕其道教淵源，反而在「審美化」的過程中，重構了其道教文化特徵，是道教文化在當代社會的一種發展路徑。在萍鄉漁鼓的當代審美形態中，道教文化的「顯性教義」轉換為一種「隱形精神」的「基因式」傳承，無論是演繹革命歷史還是倡導文明新風，其藝術表達的核心依然是一種對「善」、「義」、「和」等價值的肯定與弘揚，讓聽眾在審美體驗中獲得道德的薰陶與精神的滋養，這與道教倫理的美學化表達一脈

① 該曲，領唱1人，伴唱表演26人，增加了韻白，特別是其中的半吟半唱以念帶唱，唱音與語音結合得天衣無縫，十分自然。其韻白例有：其一：清朝大臣盛宣懷，把封建的大門來打開。外國的洋錢貸進來，先進的設備買進來。一座耀眼的煤礦，在安源的土地上矗起來。其二：電力運輸開洋葷，掘進排水省人工。洗煤煉焦呱呱叫，機械採煤顯威風。名聲在外人稱讚，笑聲飛進紫禁城。韻白中配上背景音樂，別具特色。改曲由大型民族管絃樂隊伴奏，並配上了現代音樂元素，氣勢宏大，震撼力強，受到了同行和觀眾的讚許，此單曲多次選調赴省內外演出，登上過首都大舞台。歐陽高華：〈萍鄉漁鼓說唱的風格與特色探析〉，《歌海》2012年第5期，第33-34頁。

② 〈漁鼓聲聲傳鄉情〉，《萍鄉日報·贛西都市》，2025年7月20日，第2版。

相承，是道教美學在萍鄉漁鼓中最核心的體現。總之，道教美學基因需要與時代審美需求相調適，道教文化能夠在去宗教化的世俗語境中，獲得新的表達形式與存在價值。