緒論

一、研究說明

普唵派是臺灣法教派別的一支，主要盛行於澎湖，並傳布至臺南、高雄等地。普唵派派別名稱，在澎湖法師的抄本以及訓練小法時安奉之神位上，大多書寫以「普唵」，少數寫成「普庵」，其中唵字尚有菴、安、菴或痷等寫法[1]。本論文即以澎湖聚落宮廟普唵派法師，在慶賀聚落宮廟（公廟、大廟）神誕時舉行的各項儀式之音樂作爲研究主題。以下分別從研究對象與目的，研究方法以及文獻回顧、研究架構與章節安排，來說明本博士論文研究。

（一）研究對象與目的

筆者曾於 1995~1996 年間，蒐集臺灣西南沿海及澎湖的犒軍儀式，並以該儀式之音樂進行跨地區暨跨派別調查。由於法教儀式擁有比制度化宗教更多通融與變化的空間，使得不同地區、不同派別、甚至不同師承的法師，在儀式展演過程、內容細節、扮身、法器以及音樂唱腔上，呈現地區性、個人性及民俗性的差異。在博士論文研究階段，則擬以單一地區、單一派別的儀式音樂進行研究，以瞭解其儀式音樂內容，並探索音樂在儀式過程中如何被運作與定位。

本研究實地調查初期，首先對臺中、彰化、臺南、高雄、屏東等地區的法教儀式，進行廣泛觀察與蒐集，之後考量儀式音樂的豐富度與獨特性，在指導教授呂錘寬教授的建議下，決定以澎湖作爲本博士論文的主要調查區域。

漢人文化傳入澎湖的時間早於臺灣本島，且目前仍保留相當程度的傳統漢文化，傳統聚落之規模與界限依然可見，更重要的是澎湖民間信仰與聚落宮廟活動迄今非常蓬勃，尤其若干聚落宮廟仍保存代代相承的法師傳統，法師義務地爲聚落宮廟及住民處理與神靈相關之事務，頗有古代社巫之遺風，同時諸多儀式宣行由數位年幼法師執行，並加入諸多澎湖當地傳統音樂，種種特點使得

[1] 吳永猛教授指出：「普唵派所供奉的祖師是佛教禪宗臨濟法系的第十三代普菴印肅禪師……菴、普庵、普唵、普安等，其中『菴』字不同形而同音，所指的是同一人。」參見吳永猛〈澎湖宮廟小法的普唵祖師之探源〉，《慧炬》（第 354 期）：第 21-22 頁。另吳永猛教授於筆者論文計畫口試時提出，若干澎湖前輩法師們乃刻意書寫成「普唵」而非「普庵」。
此外，中央研究院民族學研究所前研究員劉枝萬先生，補充尚有「普菴」、「普痷」等寫法。訪談日期：2008 年 11 月 1 日，訪談地點：劉枝萬先生自宅。

澎湖聚落宮廟的法教儀式，其宣行方式與儀式音樂皆具特殊性與稀罕性，當然也就更凸顯其珍貴性。

此外，在臺灣本島常可見道士兼行法師業務、或法師經過拜師受籙後亦執行道士儀式，但是這種情形在澎湖則相當罕見，基本上道士與法師在澎湖並未兼行對方儀式，即使在宮廟大型祭典儀式活動中，可見二者爲完成宮廟祭典而彼此互相配合，但卻是在各自主事的儀式空間裏各司其職。

法師派別在澎湖主要有普唵派與呂山派，分別奉祀普唵祖師與呂山法主爲祖師，目前澎湖各宮廟法師以普唵派居多，此外尚有少見的嘛呢派等。考量目前調查對象的數量、尋得訪談對象的難易度以及可供比對之個案數等因素，本論文擬先以普唵派法師作爲主要研究對象。

若干法教儀式具有隱密與忌諱性，尤其是處理私人問題方面，往往比爲聚落宮廟及公眾舉行的儀式更排斥外人在場，但當法師爲公眾舉行的儀式，就較具公開性。法師爲公眾及宮廟施行的儀式場合與事由繁多，例如：神明聖誕、入火、出火、安宮、夜巡、送小王船……等，但鑑於本論文研究以儀式音樂爲研究主題，加上考量訪得儀式之難易，因此選擇以慶祝神明聖誕此一事由而舉行之各類儀式，作爲描述與論述核心，亦即將法師認爲可以舉行於慶賀神明聖誕活動的諸等儀式，作爲本論文研究主要記錄與觀察之對象，這些儀式包括請壇、參香、遶境巡營、操營、結界、獻供、請婆、造橋、犒軍，同時藉由訪談及抄本資料，補充昔日亦曾舉行的栽花。

這些儀式各具不同目的與性質，但皆可舉行於神明聖誕，其中請壇是祈請、奉請祖師及眾神祇；參香是由神明附身的乩童向天公禀報及傳達敬意；遶境是跟隨與協助乩童肅清境內邪怪，巡營是協助乩童巡視聚落裏的各個營頭；操營、結界是操練五營兵馬，同時宣揚神威、建立一個安全境域；獻供是頌讚、奉獻供品予神明；造橋是以集體性作法來爲個個住民求取平安；請婆、栽花是爲聚落全體住民祈求子嗣；而犒軍則是犒賞以五營兵馬爲主的神明兵馬。

這些目的、對象或各有異的眾儀式，皆可以舉行在慶賀神明聖誕場合，而不同功能之儀式也正可滿足全體住民的多樣需求。所以對於一座宮廟來說，慶祝主神之聖誕，可謂是常年中最重要之行事，往往動員全聚落人民參與，而客居他鄉、遷居他地的遊子，也大都會在這個日子歸鄉團聚、共襄盛舉。另外，就儀式音樂角度來看，由普唵派法師集結於慶賀聚落宮廟神誕所施行的諸項儀

式，其整體所呈現的音樂內容，可說是澎湖普唵派儀式音樂最豐富的所在，涵蓋普唵派儀式固有曲調系統以及吸收自傳統樂種的音樂。

因此本論文主要目的，就是想要探察這些儀式及其音樂內容，故將記錄、描述與呈現這些儀式過程，並採譜記錄音樂內容，然後再分別從儀式之角度及以音樂爲本體的觀點，來介紹與分析澎湖法教普唵派儀式音樂，末了則討論音樂與儀式的相互關係，進而討論與歸納音樂在儀式過程裏的運用。

（二）研究方法

本論文之研究方法可以分成文獻蒐集、實地調查與資料分析三大部分。

從當今實地調查所見之儀式項目及施法內容來看，現今法師之職能約略相當於史料文獻上所記之巫覡、巫師、巫者等，所以爲了概覽本論文之研究對象與主題，在不同時代所呈現的各式樣貌，本論文緒論將先從歷史文獻及筆記小說等資料，探尋相關記錄以進行文獻研究。另外由於法巫傳統並不是單一地方文化現象，而是一種泛地區文化，且存在於各地常民生活，因此將透過文獻蒐集，以瞭解此一傳統在中國南方各地的分布與活動情況，尤其著重在與臺灣先民有密切關係的原鄉－福建，及相鄰地區的法巫資料。末則聚焦於臺灣，整理以臺灣爲主要陳述區域的文獻史料，以及彙集今人研究資料，介紹臺灣法教的概況。

本論文研究之實地調查主要始自 2004 年 9 月迄 2008 年 8 月，一開始是作泛地區的儀式蒐集與法師訪談，之後則是鎖定在澎湖地區，作各類儀式調查、抄本蒐集，以及與法師、樂師、相關人物等的訪談[2]。

由於澎湖各宮廟法師主持之儀式是以該聚落爲主要相關範圍，所以除非是大型的入火、出火等典禮，否則儀式訊息大概只流通於該聚落內，因此如何探得儀式舉行的訊息，以及尋得宮廟法師接受訪問，是實地調查開始的第一步，這一方面的訊息有賴對各聚落宮廟進行的先行普查工作，而在確定訪談對象後，就對法師進行初步訪談，瞭解法師主持之儀式項目與內容，以及該宮廟法師之傳承情形，再向法師請教相關儀式舉行日期。同時若法師肯出示其所傳之咒簿，即再根據咒簿內容進行訪談，並於儀式舉行當日前往該宮廟進行影音攝錄，日後再與法師作進一步訪談。

[2] 實地調查工作之對象、日期等詳細資料參見附錄。

實地調查裏蒐集之資料，包含法師提供的抄本、儀式實況影音資料、相片，以及與法師、樂師等人物進行訪談時的錄影、錄音資料、筆記。其中在抄本資料方面，除了博士論文實地調查期間所得，部分抄本則是筆者於 1995-1996 年間進行碩士論文研究時蒐集之資料[3]，這些咒語抄本主要是在受訪法師同意下，商借影印的紙本形式，或是在法師同意下拍攝的數位影像資料。

在資料分析方面，就前述蒐集之文獻資料及實地調查資料，進行彙整、比對與歸納，其中有關實地調查資料部分，著重整理訪談筆記，及依據影印或拍攝之抄本資料記錄文字內容，並對實地調查中拍攝的儀式實況，著手記錄儀式內容，同時參照法師提供之咒語抄本與訪談說明，比對各儀節之進行，以瞭解儀式的內容與意義。

法教儀式音樂是本論文研究核心，因此依據儀式影音資料，觀察音樂在儀式出現的段落、場合與表現手法，並對儀式音樂進行採譜與記錄。此外尚有部分取自訪談時法師之範唱，少數則採自受訪者自行錄下範唱內容後提供之聲音資料，關於各曲例採譜來源將隨文說明。

完成採譜後，就各曲例與其他傳統樂種進行比對，以釐清法教儀式音樂之來源，並進行音樂分析的工作，歸納各曲例的音樂特徵，以瞭解法教普唵派儀式音樂的音階、調式、拍法、速度、曲式、唱唸法與伴奏等要素，並探索法教儀式音樂與漢人音樂傳統的關係。

（三）文獻回顧

本部分將對各學者之相關著述及論文進行文獻回顧，藉由深入瞭解各前輩的研究成就，期以瞭解目前學界對此主題的研究情形，並企盼在此研究基礎上，擴展本論文研究議題的範疇與面向。

依據與本論文研究主題相關之疏密程度，依序列舉下列各類資料：法教及其人員之研究；澎湖地區民間信仰之研究；及以音樂爲重心而與法教儀式相關之研究。

[3] 因爲當時研究對象鎖定在法師的犒軍儀式，所以咒簿裏其他儀式的咒語內容及相關錄音資料，並没有呈現在碩士論文裏，而在博士論文研究階段，這些咒簿則成爲重要的參考資料。筆者從事碩士論文研究時，曾訪得一些老輩而資深的法師，並蒐集到許多年代更早的寶貴抄本資料，因此亦將這些資料內容經過整理後，一併呈現於博士論文裏。

1.法教及其人員之研究

日治時期時任臺灣總督府編修官兼翻譯官的丸井奎治郎，根據始自大正四年（1915）的實地調查工作，於大正八年（1919）由臺灣總督府發行其調查成果的報告書《臺灣宗教調查報告書》，此書記錄當時臺灣人的宗教活動，故提供了今日讀者一窺二十世紀初期臺灣民間信仰情況的線索，書中第十二章記錄當時臺灣的宗教執事人員，列舉僧侶、道士、齋友、巫覡及術士等，並特別就各執事人員所屬教派及主持之法事項目，整理成一圖表以明示各宗教人員之職務，該圖表上有著錯綜牽聯的圖示符號，而這也正反映臺灣宗教活動之執事人員，在所屬教派及法事業務上的複雜現象。

劉枝萬（1923- ）在 1974 年發表《中國民間信仰論集》，書中第六章〈閭山教之收魂法〉乃以法教儀式爲研究主題，內容記錄一位習法自彰化縣閭山道院的詹姓法師，所執行的普通收魂法與祭七星燈收斗魂法，詳細描述儀式之法器、佈置、步驟、咒語與符咒等，並就儀式觀念與步驟，與相關文獻史料進行比對與考證。劉氏根據其對臺灣民間信仰活動所作的調查成果，將諸等執事人員分成道士、法師、童乩及尪姨四類，並指出此四者雖各有所司，卻也部分重複、揉合，同時認爲法師行徑乃孕育自民間信仰中之巫術，故缺乏明確之教義、經典、組織與法統，教派上主要有閭山教、徐甲教與客仔教，其中以閭山教爲法教之代表，其下又分爲三奶與法主公兩派。此外，亦說明法教與道教是迥異的教派，雖然法師一詞有時亦被援用於道士之另稱，但二者僅是字面用詞相同，含義與用法則不容混淆。有關法師之主要儀式，劉氏列舉請神、送煞、消災、課誦、調營，並指出將該等基本諸法加以配合後，就可運用於收魂、蓋魂、過火、煮油淨宅等儀式上，故法教儀式頗有變化之妙[4]。

有關臺灣法教派別的介紹，劉氏於 1998 年以專文〈臺灣の法教〉發表在中村璋八編輯之《中國人と道教》，並於 2006 年另以中文發表在《臺灣文獻》，文中對於臺灣法教教派、分布、從事者、行法內容作言簡意賅的介紹，文中指出臺灣法教教派計有閭山教、徐甲教、普庵教、嘛呢教，閭山教奉閭山許真君（即江西盧山許遜）爲法主，閭山教又可分成三奶教與法主公教，並以發祥於福州的三奶教爲主流，三奶教以陳靖姑爲教主，因陳靖姑與異姓義妹二人合稱

[4] 參見劉枝萬《中國民間信仰論集》，第 207-209 頁。煮油乃淨化空間之儀式，亦用於淨化宮廟之空間。

三奶，所以此教稱爲三奶教，而由於陳靖姑被尊稱爲臨水夫人，所以此教也被稱爲臨水夫人教；至於法主公教則是奉張聖君（俗稱法主公）爲教主，此教發祥於福建永春並傳至泉州。至於徐甲教則是奉徐甲真人爲教主，徐甲真人爲道教老子用符呪作法、俾其化身而成，並被老子收爲僕役。普庵教奉普庵佛（臨濟宗普庵法師）爲教主，普庵法師法力無邊，在民間信仰上備受崇信，此教主要流布於澎湖，乃住民早期自原鄉泉州傳來。此外尚有奉嘛呢佛爲祖師的嘛呢教亦流傳在澎湖，其淵源有待再考，至於見諸清代文獻等資料上的客仔師，就字面而言則僅標示出其爲潮州客家人而無涉及派別，大部分仍屬三奶教或閭山教法師，另有供奉姜子牙的福佬客法師，其詳情待考[5]。

中央研究院中國文哲研究所研究員李豐楙先生，在其以道教文學、道教文化爲主的研究裏亦有述及法教的部分，例如發表於 1991 年〈臺灣儀式戲劇中的諧噱性－以道教、法教爲主的考察〉一文，主要討論一些出現在道教及法教儀式的諧噱性小戲，對於這些穿插於作功德及改運等儀式的小戲，雖然它們常因帶有性隱喻成分，而被視爲粗鄙或低俗的表演，但李氏認爲這類小戲其實是表現人類意識深處的原始本能，直接透顯原始、原性之生命力[6]。1994 年發表〈金門閭山派奠安儀式及其功能－以金湖鎮復國墩關氏家廟爲例〉一文，乃以一場觀察於金門地區，由閭山派法師主持之奠安儀式作爲研究主題，介紹儀式時間、空間，法事準備與儀式內容等，並詮釋奠安儀式各部分的意涵[7]。由於該場儀式是一個家族爲其宗族之家廟落成而舉行，所以文中特別從傳統家族文化、宗祠作爲討論起點，兼併論及此儀式的委託者與執行者兩種不同身分在儀式中之互動。1996 年一篇收錄於《神話、信仰與儀式》的短文〈天靈靈地靈靈－靈蛇幻化成法繩〉，則針對法師重要法器－法索（法繩）作簡要介紹[8]。2003 年發表之〈五營信仰與中壇元帥：其原始及衍變〉，則從《正統道藏》輯錄的早期道教科儀資料，探索五營信仰之歷史淵源[9]。

---

[5] 參見劉枝萬〈臺灣之法教〉，《臺灣文獻》（第 57 卷，第 3 期）：第 2-4 頁。劉枝萬在此文中所提之「嘛呢佛」、「嘛呢教」等，其中「嘛呢」二字在筆者於澎湖縣白沙鄉講美村蒐集的《妙法寶筏》抄本裏，則記以「摩呢」。

[6] 參見李豐楙〈臺灣儀式戲劇中的諧噱性－以道教、法教爲主的考察〉，《民俗曲藝》（第 71 期，5 月號）：第 174-210 頁。

[7] 參見李豐楙〈金門閭山派奠安儀式及其功能－以金湖鎮復國墩關氏家廟爲例〉，《民俗曲藝》（第 91 期，9 月號）：第 395-458 頁。

[8] 參見李豐楙〈天靈靈地靈靈－靈蛇幻化成法繩〉，《神話、信仰與儀式》：第 123-124 頁。

[9] 參見李豐楙〈五營信仰與中壇元帥：其原始及衍變〉，《第一屆哪吒學術研討會論文集》：第

有關法師的相關研究，亦可見諸董芳苑以民間信仰爲主的專著與文章，對於所謂的民間信仰，董氏認爲是一種普世性宗教現象也是一種族群宗教，就臺灣社會而言，民間信仰可說是臺灣大多數人口的傳統宗教，亦是一種文化現象[10]。董氏在 1975 年出版《臺灣民間宗教信仰》，書中闡述臺灣民間信仰之本質即古代原始宗教，其內容爲精靈崇拜（Animism），並受儒道佛三教影響，而帶有文化宗教特質。在民間信仰中扮演重要角色者即爲童乩與法師，二者在本質上皆屬於原始宗教巫師，其中法師係乩童乩示的解釋者，精於巫術並開藥方爲人治病，可謂集巫師、巫醫與驅邪師於一身，法師主要職責有：觀童乩、觀輦轎仔、調營、作法事（包括落地府、觀落陰）、畫符、派藥等[11]。

總而言之，有關臺灣的法教研究，由丸井奎治郎奠定其濫觴，並記下法師的法事項目及行法內容。之後劉枝萬以其實地調查與文獻研究的蒐集成果，讓法師儀式內容揭櫫學術殿堂，並介紹分布臺灣各地的派別。李豐楙則發掘法教儀式活動在人性表現上的手法，以及法教儀式如何與傳統儒家儀式相輔相成，尤其以其豐富的道教文學涵養，從《道藏》探索現今法師五營信仰的淵源。董芳苑則將法教儀式歸屬民間信仰，而民間信仰正是臺灣一般人的傳統宗教暨文化現象。以上眾學者的研究使人們對法教儀式人員與儀式活動，有較貼近事實的認識，並對法教儀式的文化內涵與重要性有初步瞭解。

2.澎湖地區民間信仰之研究

自 1987 年起，黃有興先生（1927- ）發表以澎湖地區爲主要觀察區域，並以民間信仰爲主要研究對象的著述，黃氏本身即澎湖人，曾任職澎湖縣政府、彰化縣政府及省政府民政廳等，之後擔任臺灣省文獻委員會委員[12]。黃氏對於澎湖各宮廟及儀式人員的調查成果，成爲後來學者踏入澎湖民間信仰研究的重要參考書籍，其發表之論述包括：〈澎湖民間信仰初探〉[13]、〈澎湖的法師與乩童〉[14]，以及將相關資料彙集成《澎湖的民間信仰》。1991 年自文獻會退休，仍然繼續其研究工作，對於澎湖地區民間信仰活動，進行詳實的調查與記錄。而連同

549-594 頁。

[10] 參見董芳苑〈臺灣民間信仰之正視〉，《第一屆臺灣本土文化學術研討會論文集》（下冊）：第 809 頁。

[11] 參見董芳苑《臺灣民間宗教信仰》，第 12-15，148-149，161-165 頁。

[12] 參見黃有興〈澎湖民間信仰初探〉，《臺灣文獻》（第 38 卷，第 2 期）：第 98 頁。

[13] 參見黃有興〈澎湖民間信仰初探〉，《臺灣文獻》（第 38 卷，第 2 期）：第 51-99 頁。

[14] 參見黃有興〈澎湖的法師與乩童〉，《臺灣文獻》（第 38 卷，第 3 期）：第 133-157 頁。

其多年研究的成果與蒐集自各宮廟的文書資料，於 2003 年與甘村吉合作編撰《澎湖民間祭典儀式與應用文書》。除了澎湖一地外，黃氏亦調查擁有眾多澎湖移民的高雄市，故以澎湖籍移民在高雄市設立的宮廟作爲調查對象，與高明宗合作於 2005 年出版《澎湖廟在高雄市》。黃氏認爲澎湖居民承襲民間信仰[15]，在儀式人員部分，介紹澎湖的道士、法師與乩童，其中法師施法的項目包括：請壇，安奉五營神將，召營、犒軍及放營，操營，結界，請婆，造橋過限，遶境，捉妖，煮油，過火以及濟世。另在《澎湖民間祭典儀式與應用文書》一書，敘述有關宮廟的各項祭典，包括宮廟拆建、興建、安宮、年中行事、王爺信仰相關法事，並說明其中諸多儀式乃由法師擔任主事角色。

2005 年余光弘與黃有興在《續修澎湖縣志》叢書之《宗教卷》第二章，介紹澎湖的法師與乩童，敘述澎湖法師源流、派別、養成、科儀內容，以及與乩童的關係。該書序言介紹澎湖人的宗教觀點，認爲澎湖人的宗教觀咸信宇宙有一法力，所有自然或超自然，包括凡人與鬼怪皆可競取得到或高或低的法力。余氏等對澎湖人此般信仰觀的觀察與揭櫫，爲法師之所以存在於澎湖社會，以及法師得以執行與傳承各項儀式之正當性與有效性，提供有力的解釋與理由。此外余氏等亦提出，澎湖法師偶爾即以法教稱呼其所屬之信仰體系[16]。

對於澎湖法師的重要專題研究，可參見吳永猛教授的諸多著述，吳氏爲澎湖人且年幼即受小法訓練，因此其兼俱局內人與學者的雙重角色，除了發表諸多與法師相關的研究文章，同時指導大學生、碩士班研究生學習相關法事與撰寫論文。在吳氏發表的文章裏，介紹小法儀式內容及討論其功能[17]，並對法師之普唵派與呂山派祖師源流進行探源[18]，以及將法師儀式、符法、信仰等，與佛教密宗進行比對，分析彼此的關係[19]。有關祖師探源上，則指出澎湖小法普唵派所供奉的祖師是佛教禪宗臨濟法系第十三代普菴印肅師，並分別從普菴禪師的歷

[15] 參見黃有興〈澎湖民間信仰初探〉,《臺灣文獻》(第 38 卷，第 2 期)：第 51、52 頁。
[16] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志・卷十二，宗教志》，第 viii 頁。
[17] 參見吳永猛《澎湖宮廟小法的功能》，以及吳永猛、謝聰輝合著《臺灣民間信仰儀式》(第十至十八章)。
[18] 參見吳永猛〈澎湖宮廟小法的普唵祖師之探源〉,《慧炬》(第 354 期)：第 20-37 頁；以及〈澎湖小法呂山派現況的探討〉,《硓𥑮石季刊》(第 28 期)：第 103-120 頁。
[19] 參見吳永猛〈密宗曼荼羅與臺灣民間小法道壇的比較〉,《空大人文學報》(第 8 期)：第 211-238 頁。

史、神像造型、神咒、符令、指法進行論證[20]。對於澎湖法師另一派別呂山派，吳氏認爲其應與道教閭山派同源，但二者又有所差異，例如道士壇「閭山咒」與小法壇「呂山咒」就不同，而澎湖小法在派別名稱上書成「呂」字，則是故意使二者有所區別[21]。由於法師儀式中綜涵指法、符、咒和觀音法門信仰，所以吳氏特別將小法與佛教密宗曼荼羅進行比較，觀察二者互動的端倪，並從歷史資料上，簡述這樣的信仰融合與傳布大致如下：唐宋時期佛教進行中國本土化，元代時密教喇嘛教傳入、對民間信仰產生影響，元代以後江西、福建民間信仰揉合儒、釋、道，而道教系統的小法團是最平民化的民間信仰，小法儀式簡化繁瑣的儒釋道科儀，呈現一種常民可以一目了然的儀式，之後這樣的民間信仰再從閩南、金門傳到澎湖甚至臺灣[22]。此外，亦對法師與道士的差異進行比較，於〈澎湖小法探索〉[23]以及〈民間信仰宮廟小法的功能〉[24]二文提出，閩南在民間信仰上向來有道、法二門的信仰，道由道士團來擔任儀式人員的職務，所屬爲道教；法由小法團來擔任，所屬稱法教，所以每一廟宇行事即分別由這兩種人員主持：道士主持慶讚、建醮與齋事等，而法師則執行請壇、犒軍、操營、結界、造橋過限、安宮等，以及私人洗淨、祭煞等濟世法事，而法師是民間信仰最具特色的神職人員[25]。

其次，針對澎湖地區法師單一儀式作專題研究者，可見高怡萍碩士論文《澎湖離島菓葉村的犒軍儀式與儀式象徵》，該文以澎湖縣湖西鄉菓葉村作爲主要調查地點，以犒軍儀式作爲研究核心，介紹犒軍儀式內容，並從儀式行爲、社會組織與當地觀念之間的互動，說明儀式如何藉由象徵符號的特性，承載各種意義並記憶不同的規則[26]。高怡萍另於 1998 年出版《澎湖群島的聚落、村廟與犒軍儀式》，指出各地法師儀式之差異，是一種程度不一的地區性差異[27]。

從上述學者研究，可以發現澎湖宮廟法師儀式活動興盛，迄今保留有多樣的儀式項目與內容，而且法師與聚落住民的關係密切，法師成員來自聚落並爲

---

[20] 參見吳永猛〈澎湖宮廟小法的普唵祖師之探源〉,《慧炬》(第 354 期)：第 21 頁。
[21] 參見吳永猛〈澎湖小法呂山派現況的探討〉,《硓𥑮石季刊》(第 28 期)：105、108 頁。
[22] 參見吳永猛〈密宗曼荼羅與臺灣民間小法道壇的比較〉,《空大人文學報》(第 8 期)：第 211-238 頁。
[23] 參見吳永猛〈澎湖小法探索〉,《菊島人文之美－傳統藝術研討會論文集》：第 54-67 頁。
[24] 參見吳永猛〈民間信仰宮廟小法的功能〉,《臺灣民間信仰》第六章：第 161-188 頁。
[25] 參見吳永猛〈澎湖小法探索〉,《菊島人文之美－傳統藝術研討會論文集》：第 58、66 頁。
[26] 參見高怡萍《澎湖離島菓葉村的犒軍儀式與儀式象徵》，摘要頁。
[27] 參見高怡萍《澎湖群島的聚落、村廟與犒軍儀式》，第 17 頁。

聚落服務，並擔負儀式傳承任務，此般在當今臺灣眾法教派別中頗具特色。

3.以音樂爲重心而與法教儀式相關之研究

有關以音樂爲研究重心、與法教儀式相關的著述裏，早期音樂學者大多將其劃歸道教音樂之屬討論，例如：呂炳川在〈臺灣漢族音樂概況〉[28]一文，即於道教類別下的紅頭道士裏記錄其儀式，並認爲紅頭道士即法官、法師或紅頭師（司），同時介紹儀式項目調營（即召營），描述儀式裏法師口唱經文、配合舞蹈，及助手們敲打法鼓伴唱的儀式過程[29]。不過由於文中並無呈現法師口唱經文及助手伴唱的採譜，因此也就無法得知其音樂內容。

1994 年呂錘寬教授發表專著《臺灣的道教儀式與音樂》，其中亦蒐錄臺灣北部道法二門中與法教相關的儀式及音樂，並依不同之歌唱體裁，呈現歌唱、吟唱、誦唱各類之曲目，介紹各曲演唱方式及出現場合，記下【開天門】、【安灶偈】、【請神】、【請三師】、【勅冠】等十四則採譜[30]。

2005 年呂錘寬教授就臺灣傳統音樂歌樂部分，出版《臺灣傳統音樂概論．歌樂篇》，書中第七章儀式音樂裏，其中之一即爲法教儀式音樂，該章述及由於法教現象繁多，所以對於法教音樂部分，乃擇臺灣北部地區正一派道士，所行補運法事之歌樂作爲主要描述對象，書中概述法教儀式項目以及曲目，分析與歸納其音樂特徵，並呈現【請神】、【走狀】、【送火請神】之採譜[31]。續於 2007 年出版《臺灣傳統音樂概論．器樂篇》[32]，書中第七章介紹補運法事的器樂。

以法師主持之儀式音樂爲主題的研究，見筆者在 1996 年承蒙呂師錘寬教授指導而撰寫的碩士論文－《犒軍儀式之音樂研究－以臺灣西南沿海地區爲主的觀察》，該論文是以各派別法師主持之犒軍儀式爲主題，蒐集臺灣西南沿海地區及澎湖的犒軍儀式內容及音樂，試圖透過一項具有代表性、基本性與普遍性之儀式，進行跨區域研究，呈現當時臺灣西南沿海等地區犒軍儀式音樂的面貌，同時發現各地犒軍儀式在儀式細節與咒語曲調上的一致性與變異性。

2005 年呂祝義、翁柏偉、蕭啓村合著《澎湖傳統音樂調查研究：小法儀式

---

[28] 參見呂炳川〈臺灣漢族音樂淺論〉,《呂炳川音樂論述集》: 第 53-102 頁。

[29] 呂炳川於此書中，將乩童、紅姨、桌頭等全數納入紅頭道士裏，因此在道教的紅頭道士職事裏，就看到許多學界目前已釐清、不屬於道教紅頭道士的部分。參見呂炳川〈臺灣漢族音樂淺論〉,《呂炳川音樂論述集》: 第 68-69 頁。

[30] 參見呂錘寬《臺灣的道教儀式與音樂》, 第 268-279 頁。

[31] 參見呂錘寬《臺灣傳統音樂概論．歌樂篇》, 第 376-378 頁。

[32] 參見呂錘寬《臺灣傳統音樂概論．器樂篇》, 第 351-357 頁。

音樂》，此書是呂氏等執行澎湖縣立文化局委託之研究計畫的成果，該計畫以澎湖地區爲普查範圍，主要記錄澎湖縣馬公市鐵線里清水宮、山水里北極殿以及東衛里天后宮，蒐集各項儀式唱咒曲調。書中借引 Mark Slobin 的文化觀點，來詮釋澎湖各宮廟小法儀式間的異同情形，以及延引 Gilbert Rouget 對於音樂與轉思（trance）的研究，說明小法儀式裏場域與聲響之間的關聯[33]。同年 3 月，蕭啓村以請壇儀式爲主發表〈澎湖宮廟請壇儀式音樂研究〉[34]，2005 年 6 月發表碩士論文《澎湖宮廟小法造橋儀式及操營儀式音樂研究》，研究澎湖小法儀式中的造橋與操營，討論二儀式中的音樂元素，以及音樂在二儀式的運用、意義與功能。

若從一九七〇年代末期呂炳川的研究開始，可以看出法師主持的儀式音樂，從概況、被視爲道教之一支的行文記錄，迄一九九〇～二〇〇〇年左右，已被視以一項獨立的研究專題。

臺灣漢人過海遷移來臺後，對於原本瘴癘之地、滿佈危機的生活環境，信仰一直是維繫生活的重要支柱，也因此一直存在對於法教等的需求。但是法教儀式在清領時期的方志，一直未受重視，日治時期才正視其在常民間的力量，記以法教之名而與佛教、道教等並列；六、七〇年代後，中央研究院民族所研究員劉枝萬等學者的研究，法教開始稍受學界重視。至於法教儀式音樂，則直至呂錘寬教授才將其列與道教、佛（釋）教儀式音樂同等地位的看待。

回顧目前學界對於法師儀式的研究，可以發現仍有極大的研究空間，尤其在儀式音樂部分尚有值得探索之處，且因音樂在法師儀式實演裏卻佔有極大篇幅與份量，所以若能對音樂內容、體系、運作手法有深入探究，並瞭解音樂在法教儀式運作裏的角色與運用手法，則從音樂學角度對法教儀式的研究，將可獲得與人類學、社會學、心理學等領域不同的成果。

---

[33] 參見呂祝義、蕭啓村、翁柏偉合著《澎湖傳統音樂調查研究：小法儀式音樂》，第 5,11-14,95 頁。

[34] 參見蕭啓村〈澎湖宮廟請壇儀式音樂研究〉，《東方人文學誌》（第 4 卷，第 1 期）：第 157-186 頁。該文初稿稍早曾發表於國立臺北藝術大學 2004 年音樂學研討會，類似內容在 2006 年改撰成〈澎湖宮廟請壇儀式中音樂角色及功能－以高雄龍德宮爲例〉，《傳藝》（第 66 期，10 月）：第 78-83 頁。

（四）研究架構與章節安排

本論文綜涵實地調查、資料蒐集與資料分析，整體研究流程與架構如下（圖 0-1-1）：

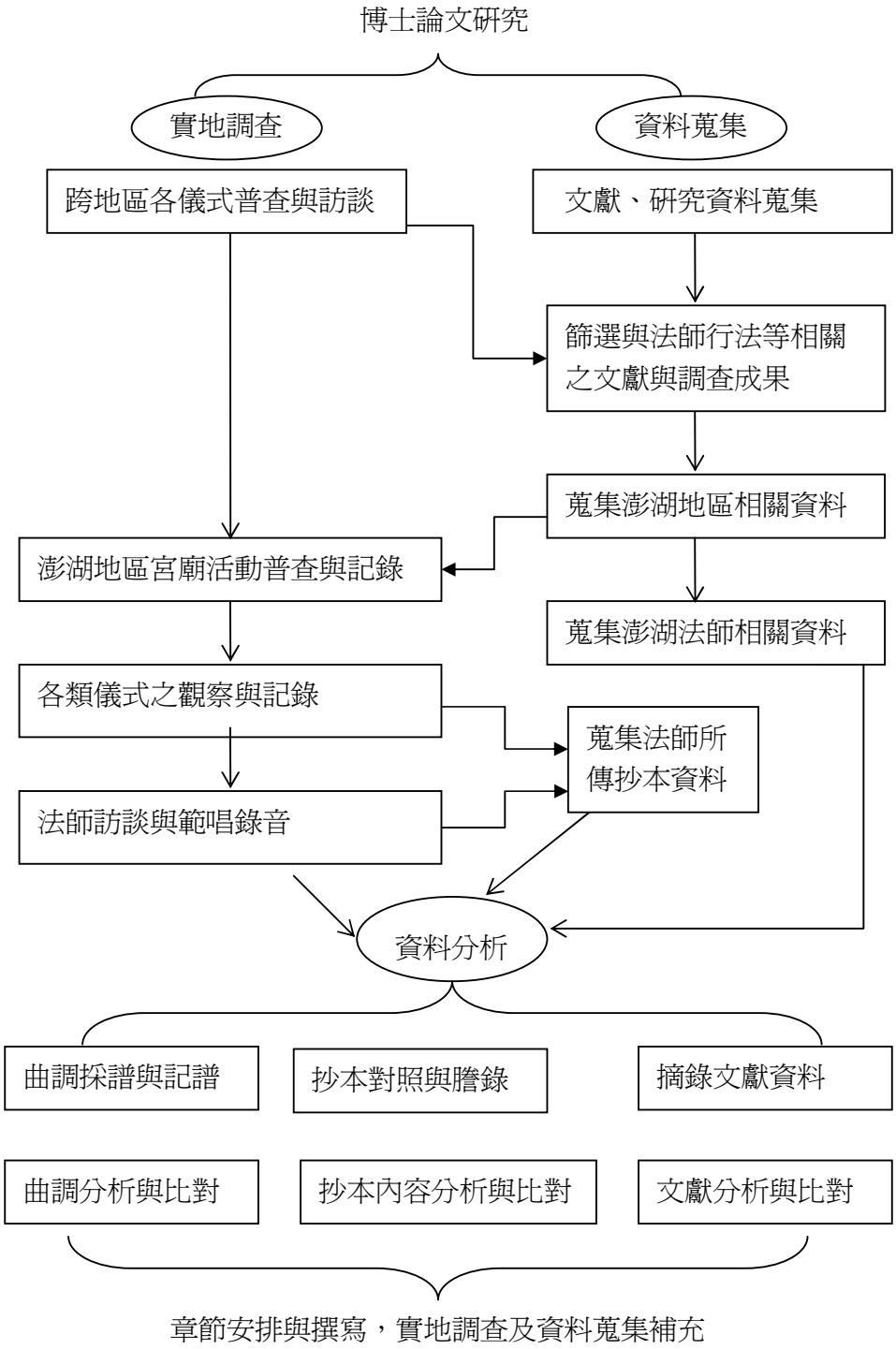


圖 0-1-1：論文研究之流程與架構一覽圖

有關本論文的章節安排與研究模式介紹如下：緒論；第一章概述澎湖之傳統祭儀與音樂，對整個研究對象之背景資料進行彙整；第二章描述儀式之宣行，以實地調查成果進行儀式描述；第三章記錄儀式音樂內容，聚焦描述研究主題之音樂；第四章著手儀式音樂分析，探討儀式音樂的形態結構；第五章探討音樂與儀式的關係，以及結論。

緒論首先說明本論文研究計畫，包括研究對象與目的、研究方法、文獻回顧，以及介紹本論文研究架構與章節安排；其次概述法教的定義，而由於法教與中國源遠流長的巫文化有密切關係，因此分別從歷史及現階段流傳於中國南方的巫文化，著手初步探察，再簡述法教在臺灣的派別分布與概況。

論文第一章聚焦本文主要研究區域－澎湖，首節介紹澎湖的住民歷史、地方組織，接著介紹當地其他傳統教派的活動，包括道教靈寶派儀式、釋教等，以及討論澎湖聚落宮廟與住民傳統信仰觀。第二節討論本論文研究主要對象法教普唵派，介紹其神眾體系、儀式執行者－普唵派法師，以及其主持的儀式種類，並討論普唵派儀式與聚落宮廟間的關係。第三節則對澎湖的傳統音樂作概述，從志書文獻、耆老訪談資料、今人調查以及筆者實地調查所見，介紹流傳澎湖的傳統音樂，接著再針對傳統音樂與宮廟祭典與普唵派儀式的關係，作簡扼介紹。

第二章以儀式宣行的內容爲記錄主題，並法師認爲可以舉行於神明聖誕慶典活動的諸等儀式，作爲描述的主要對象，包括請壇、參香、遶境巡營、獻供、請婆、栽花、操營、結界、造橋、犒軍等，這些儀式可說是綜涵各種不同功能與性質，具有敬神、祈福、驅凶、賞兵、合境平安等等各種不同目的。第一節先概介這些儀式，並根據筆者蒐集自不同宮廟的同派法師所傳抄本，討論抄本記寫的各種內容，著手各版本抄本咒語目次的比對。第二節則以馬公市烏崁靖海宮作爲觀察個案，記錄該宮廟慶賀主神聖誕的系列儀式，其次則進行跨宮廟各儀式之觀察，並以儀式爲單位呈現各儀式在不同宮廟的多樣內容，補充未見於前述個案觀察例的其他儀式。第三節則就前節所述各項儀式內容，分別從時間、空間、宣行者及物件等角度，進行分項討論。

第三章記錄前章儀式裏提及的音樂內容，第一節介紹各儀式中聲響裏的音樂，概覽諸儀式各個段落使用的音樂曲目，末了則撰擇來自不同宮廟的若干代表性曲目，進行音樂內容與細節比對，以證明澎湖不同宮廟之普唵派儀式音

樂，乃建立於同一音樂體系。第二節則以儀式之歌樂爲主，根據唱詞所述內容，將儀式歌樂分成神眾類與事物類，再分別記錄各類唱腔內容。第三節則記錄儀式之器樂，就器樂在儀式的運用，分成開始儀式與銜接段落、加強說白及配合動作三類，描述與記錄器樂內容。

第四章進一步將焦點置於儀式音樂之分析，第一節介紹儀式音樂的寫傳形式，由於法師本身並無音樂記譜之類的寫傳傳統，所以其歌樂部分主要僅記下唱詞，而器樂部分則屬於鼓吹樂的寫傳形式，記譜包括文字形式、工尺譜及狀聲詞。第二節則進行歌樂之音樂分析，討論歌樂的曲調來源分類，分析其曲體形式、樂段組織，音階、調式、律高、拍法、速度、唱詞格式、押韻及詮釋等。第三節則以器樂爲分析對象，討論曲調來源、曲體形式、音階與調式、拍法與速度。

第五章討論音樂與儀式的關係，第一節討論曲調在儀式歌樂的運用手法，初步歸納計有專用、沿用、衍生以及多種曲調呈現同一唱詞等。第二節探討唱詞格式、曲調形式、唱詞性質與曲調種類、唱詞押韻之間的相互關係。第三節則從音樂在儀式的運用，分別自示意性與形式性兩種角度，以及音樂如何完備儀式的意義等，來探討論音樂與儀式的相互關係。

結論部分則總結與統整前面各章節之討論，呈現本論文之研究成果。

澎湖先民流傳下來的傳統信仰，迄今存留於興盛的聚落宮廟活動，而澎湖聚落宮廟儀式的核心人物即是法師團體，歷代法師成員不只傳承儀式專業知識，儀式並成爲匯集各種傳統音樂的載體。

二、法教與巫文化

在人類學及宗教學的領域，所謂巫術、巫文化指的是以某些神秘超自然手法，來干預及支配自身、自然界、社會實存東西與信仰中的鬼神[35]。巫文化在人類發展過程有著源遠流長的歷史，並遍布各區域、各種族與各文化。

從本質與運作模式來看，法教與中國流傳之巫文化有著密切關係，劉枝萬指出法師之本質即古代巫覡，法教乃法師爲比擬道教而創之名，內容實則古代巫俗之殘存[36]。呂錘寬教授亦認爲此類儀式即中國古代所稱之巫[37]。從古代巫者

[35] 參見劉仲宇《中國民間信仰與道教》，第 147 頁。
[36] 參見劉枝萬〈臺灣之法教〉，《臺灣文獻》（第 57 卷，第 3 期）：第 3-5 頁。

之職事來看，漢代巫者職事之一在於交通鬼神以替人祈福解禍[38]，此等職能即與當今法師職能頗爲相近。另外李豐楙認爲臺灣各地法教法派與中國西南諸省，例如雲南、貴州、湖南、四川等的地方法教有關，他同時推測各地方法派彼此之間，應曾存有一種更早期、性質較接近巫教的原始宗教傳統[39]。而針對澎湖民間信仰進行研究的黃有興先生，亦認爲澎湖法師及乩童始自中國古代的巫術[40]。

以下先引述學者對法教的解釋，其次從古代文獻及筆記小說等資料，摘錄有關巫者的記載，並舉隅中國南方地方教派的法巫活動，藉以概覽其中與今日臺灣法教儀式相關之巫文化。

（一）法教概述

法教之名稱最早見於 1919 年丸井奎治郎撰之《臺灣宗教調查報告書》[41]，1974 年劉枝萬在《中國民間信仰論集》中亦沿用此稱謂，劉枝萬指出[42]：

> 所謂「法教」者乃民間法師，將其奉行之紅頭巫術，獨樹一幟，欲與道教分庭抗禮而所創之詞。惟此教，固乏明確之教義、經典、組織、法統等宗教所應具備之基本條件……一言以蔽之，法教不過是一種「巫術的」宗教而已。

至於法教派別則有閭山教（分成三奶教與法主公教）、徐甲教、普庵教與嘛呢教[43]。目前臺灣學者所稱之法教，即約略歸屬這種沒有制度化、經典化、教團化的民間法術，而且法教的信仰體系、宇宙觀與常民傳統信仰文化交疊契合，儀式人員即所謂法師，並與佛教、道教的秘術系統，互相影響與吸收。

另外，呂錘寬教授從法教的教義、組織及語義，進行相關說明與論述，延引如下[44]：

---

[37] 參見呂錘寬《臺灣傳統音樂概論．器樂篇》，第 351 頁。
[38] 參見林富士《漢代的巫者》，第 85 頁。
[39] 參見李豐楙〈臺南地區入厝習俗與道教謝土科儀〉，《南瀛人文景觀：南瀛傳統藝術研討會論文集》：第 439 頁。
[40] 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 85 頁。
[41] 參見丸井奎治郎《臺灣宗教調查報告書》（第 1 卷），第 100-101 頁。
[42] 參見劉枝萬《中國民間信仰論集》，第 311 頁。
[43] 參見劉枝萬〈臺灣之法教〉，《臺灣文獻》（第 57 卷第 3 期）：第 5 頁。
[44] 參見呂錘寬《臺灣傳統音樂概論．器樂篇》，第 351、352 頁。

從教義以及組織上言之，法教並非宗教，它為一種為民間信仰服務的儀式，這類儀式有具體目的，即為信士消災祈福或醫療疾病……。

從語義言之，法教為透過法術的施行，以召喚天兵天將，執行法師交付的任務，或逐除各種不潔的邪穢，使信士康寧、居止常安的法事之總稱。由於法教與漢族的民俗信仰關係密切，故法事分布廣……。

所以法教可說是由儀式專家法師施行法術爲常民信仰服務的儀式，而法師所行之各種儀式的具體目的，是爲信士個人或群體求福去禍、趨吉避凶。

（二）歷史上的巫文化

以下則從若干文獻史料、筆記小說，摘錄與巫者相關的記述，以一窺流傳於歷史中的巫文化。

有關巫者的定義，可見許慎在《說文解字》中對巫的解釋，「巫，祝也，女能事無形目，舞降神者也」[45]，而對覡的解釋爲「覡，能齊肅事神明者，在男曰覡，在女曰巫」[46]，這兩段敘述除了指出不同性別的巫者有不同的稱呼外，還可發現其描述之巫覡職能，包括服侍神明，並以特殊能力奉請神祇下降等。

在中國歷史遠古神權極盛的時代，巫者被相信能降神、代表神說話行事，故有極大權威，至王權勢力逐漸超越後，巫成爲統治者之助手或其下官職，綜含生死疾病、社會經濟、生產以及戰事等，皆是巫者主事之範疇，所以巫之地位非常顯赫，而舉凡醫藥、音樂、舞蹈、文學、詩歌等之淵源，都與巫術有所關聯[47]。

巫者在中國歷史各朝代的地位互有起伏，簡介如下：殷商時代巫術盛行，巫者位居朝廷皇帝的輔佐者之列；周代時發展各司其職的巫師組織，不過巫師個人的權威逐漸爲制度所取代；春秋戰國時代各國統治階層對於巫術採取兼容並蓄的態度；漢代巫者在皇帝推崇與朝廷支持下，獲得迅速發展，但是巫術發達的直接結果，催化道教的產生；魏晉時期曹操在鎮壓黃巾之亂後，大力去除

[45] 參見許慎撰，段玉裁注《新添古音說文解字注》，第 203 頁。
[46] 參見許慎撰，段玉裁注《新添古音說文解字注》，第 203、204 頁。
[47] 參見周策縱《古巫醫與「六詩」考－中國浪漫文學探源》，第 81-83，181 頁。

奸邪鬼神之事，但他實際仍信巫，並重用米巫張魯；南朝時皇室篤信巫術，不過地方官吏對巫師採取打壓態度；北魏則是反巫；隋朝時皇帝、臣子及百姓們都相信巫術；唐代盛行巫術，不過巫師們的學識不高，於是逐漸暴露其弱點；宋代時地方掀起反巫思潮，各地官員採取禁巫措施，巫師的地位下降，但是民間求吉避凶的白巫術則得到較大的發展；元代時由巫師領銜主持祭祀，並與其他國家有巫術的交流與傳播；明代對巫師的處理與態度轉趨寬厚，任由他們在民間存在與發展；清朝時皇帝倡導其原居地東北地方滿族的跳神，跳神的主角即爲巫祝，而民間秘密社會組織諸如天地會、三合會等，則利用巫術手段來充實其內容[48]。

參酌目前在實地調查所見法師之儀式項目、施行方式與法器、樂器內容等，再探尋文獻上有關巫者稱謂、職能、行法方式、法器及音聲現象等之記載，則可約略找到彼此相似的部分，茲以宋朝文人所撰之文章爲例，雖然若干文章乃出自文人鄙巫、蔑巫的觀點，不過仍可藉此窺探當時巫者的行法[49]。宋朝夏竦所撰《文莊集》卷十五之〈洪州請斷祆巫奏〉一文，該文主旨在於陳述阻斷左道亂俗之政績，但亦可一瞥對於當時巫壇的描述，摘取部分文句如下[50]：

……竊以當州東引七閩南控百粵編氓右鬼舊俗尚巫，……，皆於所居塑畫魅魑陳列幡幟，鳴擊鼓角謂之神壇……

引文中可看出巫者在神壇行法時，佈置魅魑圖畫並陳列幡幟，法事進行時的聲響則是鳴擊鼓角，而其中鼓、角仍是當前法師重要的法器項目。此外，夏竦描述焚毀一萬一千多件巫師法物，列舉的法器項目如下[51]：

……神像、符籙、神衫、神杖、魂巾、魂帽、鍾、角、刀、笏、沙羅等，一萬一千餘事已令焚毀及納官訖伏……。

---

[48] 參見高國藩《中國巫術史》，第 95，106，109，111，133，139，240，241，252，271，503，505，555，557，579，614，615 頁。

[49] 選擇宋朝作爲此處文獻探討之起點，原因之一乃澎湖普唵派法師所奉之普唵祖師即宋朝人。有關普唵祖師之詳細資料，參見第一章第二節。

[50] 參見夏竦《文莊集》（第 15 卷），第 13 頁。

[51] 參見夏竦《文莊集》（第 15 卷），第 14 頁。

從此段敘述可以看見當時巫師所用的法器，其中符籙、神衫、鐘、角、刀、笏等，迄今都仍可見於法師儀式。

宋朝郭祥正《青山集》卷三之〈公擇鄂守學士三堂請雨〉中，記下「廟門斜開壓江浦，紅裳小巫來擊鼓，太守焚香令致詞，願駕蒼龍作霖雨」[52]，敘述當時由小巫舉行祈雨儀式，其身著紅衣並擊奏著鼓。宋朝周弼撰《端平詩雋》卷三之〈冬賽行〉對於巫師的儀式動作描述爲「舞袍奉酒尊，小巫湔裙進盤餕」[53]。宋朝梅堯臣《宛陵先生集》，卷四十二之〈十一月十二日賽昭亭神〉亦記錄「旋灰起角巫鼓鳴，漾俎銅盤薦牲血，瑟琶嘈嘈神降言，福汝祐汝無災蘗」[54]。從這幾則摘文，可以想見當時儀式進行中有鼓聲、角聲，並有瑟、琶等絲類樂器作樂，此外巫師在儀式裏奉獻酒、牲血等動作，以及有關神明降壇等情形。

宋朝李昉《太平廣記》第二百八十三卷的〈白行簡〉，敘述「店婦曰孩兒中惡，令人召得一女巫至焚香彈琵琶召請，曰無他故，小魍魎為患」[55]，從這段敘述可以看到當時小孩中邪而求助女巫診治的情形，女巫行法時則是焚香及彈奏琵琶，同書第四百七十卷〈薛二娘〉記寫[56]：

> 唐楚州白田有巫曰薛二娘者，自言事金天大王，能驅除邪厲，邑人崇之。村民有沈某者，其女患魅發狂或毀壞形體，蹈火赴水而腹漸大，若人之衽者，父母患之，迎薛巫以辯之，既至設壇於室，臥患者於壇內，旁置大火坑，燒鐵釜赫然，巫遂盛服，奏樂鼓舞，請神須臾，神下，觀者再拜，巫奠酒，祝曰速召魅來，言畢，巫入火坑中坐，顏色自若，良久振衣而起，以所燒金覆頭，鼓舞。

亦可看到對於發生非正常事件時，求助巫師是當時一般村民尋求問題解決之一途徑，以及讀到巫者行法驅逐邪鬼時，擊鼓奏樂舞動的情形。

宋朝洪邁所撰的志怪小說集《夷堅志》，亦記載有關巫者處理的法事項目，

---

[52] 參見郭祥正《青山集》（第 3 卷），第 24 頁。
[53] 參見周弼《端平詩雋》舊鈔本，微捲資料。
[54] 參見梅堯臣《宛陵先生集》（第 42 卷），微捲資料。
[55] 參見李昉《太平廣記》（第 283 卷），第 5 頁。
[56] 參見李昉《太平廣記》（第 470 卷），第 3 頁。

記述巫者爲人治祟、禳癇等，例如《夷堅丙志》卷第六之〈福州大悲巫〉記寫「福州有巫，能持穢跡呪行法，為人治祟蠱甚驗」[57]；《夷堅志補》卷第十四之〈范礪無佛論〉裏記寫「纔數日發癇，召巫禳治」[58]，以及《夷堅丁志》卷第十九之〈江南木客〉記寫「胡氏妻黃，孕不產，占之巫……家人驚擾，召巫」[59]。從這幾則例子，皆可看到常人怪病、發癇、驚嚇及婦人衽褓之事均是求助巫者。此外，《夷堅志》亦收錄多則與巫者稱謂相關的敘述，茲舉其中數例於下，在《夷堅支戊》卷第六之〈香屯渡小童〉記錄「此叟蓋為巫，姓程氏，里社呼為程法師」[60]；《夷堅志癸》卷第四之〈張知縣婢祟〉記:「侯官張德隆知縣家，有婢五人。其一為祟所憑擾，雖不為大害，然觸事可憎，舉室厭苦。招里巫文法師視之」[61]，從這兩則例子，可以發現鄉里對巫者的稱呼是法師。《夷堅支丁卷第二》〈龍溪巨蟹〉記述「福州長溪之東二百里……不雨五十日，民間焦熬不聊生。……士人劉盈之者，一鄉稱善良，急義好施予。倡率道士僧巫，具旗鼓幡鐃，農俗三百輩，用雞鳴初時詣井投牒請水」[62]，從這段敘述可以得知巫是不同於道士、僧侶的儀式人員，而與道士、僧侶共同參與有關祈求降雨的法事。

有關巫者行法時的情景描述，亦可見《夷堅支丁》卷第三〈李氏紅蛇〉，文中記述「招村巫馬氏子施法考驗。巫著緋衣，集鄰里僕僮數十輩，如驅儺隊結束。繞李向所游處山下，鳴金擊鼓，立大旗，書四字曰『青陽大展』，齊聲叫譟，稱燒山捉鬼」[63]，從中可看到巫者對付幻怪及捉鬼的情形。《夷堅支丁》卷第四之〈治湯火咒〉記錄里巫的咒語，並指出里巫行法時操咒語、蹈湯火的情形。文章內容爲[64]：

> 里巫多能持呪語而蹈湯火者，元仲弟得其訣，為人拯治，無不立差。其呪但云：『龍樹王如來，授吾行持北方壬癸禁火大法；龍樹王如來，吾是北方壬癸水，收斬天下火星辰，千里火星辰必降。急急如

[57] 參見洪邁《夷堅志》(第 1 冊)，第 417 頁。
[58] 參見洪邁《夷堅志》(第 4 冊)，第 1682 頁。
[59] 參見洪邁《夷堅志》(第 2 冊)，第 697 頁。
[60] 參見洪邁《夷堅志》(第 3 冊)，第 1097 頁。
[61] 參見洪邁《夷堅志》(第 3 冊)，第 1252-1253 頁。
[62] 參見洪邁《夷堅志》(第 3 冊)，第 982-983 頁。
[63] 參見洪邁《夷堅志》(第 3 冊)，第 986 頁。
[64] 參見洪邁《夷堅志》(第 3 冊)，第 996 頁。

律令。』呪畢，手握真武印吹之，即用少許冷水洗。雖火燒手足成瘡，亦可療。

其中敘述里巫行法時，先在咒語首句聲明自己的法術名稱爲「北方壬癸禁火大法」，並說明該法傳授自龍樹王如來，這種聲明法術及法力傳承的咒語模式，亦同於今日法師的咒語格式，而咒語末之「急急如律令」，亦近似今日法師在咒語末所加之「神兵火急如律令」。

明朝陸容所撰《菽園雜記》卷四記錄[65]：

崑山周知縣景星家，一婦病腹中塊痛，有產科專門者診之為氣積，投以流氣破積之劑，又令人以湯餅軸戛之不效。聞有巫降神頗靈，往問之云此胎氣也，勿用藥信之，後果生一男。

即是記寫民婦在醫術無效後，轉而尋求巫者解決腹痛的例子。

自古中國南方即是重巫之地，先秦時楚地之巫風直接承襲殷商傳統，而楚文化又與尚巫重鬼的百越文化、苗黎文化、巴蜀文化等互相吸納、融合[66]。此般南方巫覡文化，歷經數朝直至明朝的文人筆記仍有描述，例如明朝謝肇淛在《五雜俎》第六卷裏即敘述[67]：

今之巫覡，江南為盛，而江南又閩、廣為甚，閩中富貴之家婦人女子其敬信崇奉，無異天神，少有疾病，即禱聲祈求無虛日……鐘鼓鐃鐸不絕於庭。

……又令巫作法事，以紙糊船送之水際，此船每以夜出，居人皆閉戶避之。

內容述及人們信巫的情形，以及類似今日送王船的習俗。另外書中亦提到

[65] 參見陸容《菽園雜記》，第 20410 頁。
[66] 參見丁筱媛〈先秦楚地巫覡文化〉，《國立僑生大學先修班學報》（第 5 期）：第 181-184 頁。
[67] 參見謝肇淛《五雜俎》，第 514、515 頁。謝肇淛在文中主要陳述巫術害人之事，筆者僅摘錄文中涉及描述巫法的部分。

「楚蜀之間妖巫尤甚……福州閩清永福山中最多，云聞有呪術能拘山神」[68]，亦皆敘述中國南方盛行巫術的情形。

民初（1922 年）安徽涇縣人胡樸安，蒐集方志、筆記遊記及日報雜誌有關風俗的記述，輯錄成《中華全國風俗志》[69]，茲舉書中所記廣西橫州風俗一例如下[70]：

> 橫人專信巫鬼，有一等稱為鬼童，……，召所謂鬼童者，五六人，攜楮造繒畫面具，上各書鬼神名號，以次列桌上，用陶器杖鼓大小皮鼓銅鑼擊之，雜以土歌，遠聞可聽，一人或三二人各帶神鬼面具，衣短衫，執小旗，或兵杖，周旋跳舞，有時奮身踊躍，至屋梁，或仆於地，或忽據中坐，自稱為某神。

從這段敘述有關擊奏大小皮鼓、銅鑼並雜唱土歌（地方民歌），以及執小旗周旋跳舞的方式，頗類似今日臺灣、澎湖所見由小法師執行儀式時的動作。另外，下篇〈涇縣東鄉侯神記〉記錄安徽省涇縣東鄉侯神活動的唱目蓮戲，其中述及正戲之外，會加演諸多引人發笑的打諢戲，以及〈小尼姑下山〉[71]；廣東〈潮州之迷信〉裏的內容，亦記有類似今日所見乩童起乩前、起乩時及退神後的行徑，摘錄如下[72]：

> 一人身披紅衣，頭圍赤布，隱語喃喃，跳躍而至，自言為某神某仙，男女一惟其言是聽，爭詢疾病休咎。……自號神者，遽以劍割舌使破，取血塗書符咒，鎮壓四境，迨畢，但聞響拍數聲，稱神者徐摩其眼作呵欠狀，狀若恍然而醒。

以上摘取自各筆記、小說資料等的行文片斷，雖然非嚴格之史料文獻，而且各篇著述寫作的年代、動機與目的殊異，所以談不上串聯成一個上下連貫的

---

[68] 參見謝肇淛《五雜俎》，第 516 頁。
[69] 參見胡樸安編著《中華全國風俗誌》。全書分成上下二篇，每篇各十卷。上篇資料抄錄自各地方志，下篇資料則蒐錄近人筆記、遊記、日報、雜誌中，有關各地風俗之記載。
[70] 參見胡樸安編著《中華全國風俗誌》（上冊），第 42 頁。
[71] 參見胡樸安編著《中華全國風俗誌》（下冊），第 26 頁。
[72] 參見胡樸安編著《中華全國風俗誌》（下冊），第 49-50 頁。

發展脈絡，不過從這些來自不同時空、出自不同撰述者筆下的訊息，卻仍可一窺歷史裏有關巫者活動與行徑之一面，以茲參酌。而在有關法師稱謂、法事項目、行法聲響、行法方式、法器項目等陳述，皆可隱約看到今日法師的前身。

在歷代巫者的地位方面，殷商時代身處朝廷的巫者有極崇高的地位，但在後來的歷史發展，由於其他宗教的傳入或創立、統治者的政治操作，乃至文人的蔑視等等種種複雜的因素，使得巫的地位轉爲卑下，甚至成爲執政者斬殺圍討的對象。雖然如此但不可否認的，巫文化仍一直存在人類社會，即使在實證科學觀盛行的今日，依然如此。不過當今法師們鮮少稱呼自己爲巫師，一般民眾也不以巫師稱呼此類儀式專家，當然或許這是受昔日文人鄙巫的因素影響，但今日法師儀式不單單只是以舞降神、操弄法器，尚加入諸多其他宗教儀式的要素，或許這也是今日法師不再認爲自己是單純巫師的原因[73]。

（三）中國南方的法巫活動及地方教派

根據李豐楙、謝聰輝的研究認爲，臺灣法教與福建等地的巫法有關聯，且與中國儺文化、西南少數民族端公、梅山派等同爲相近一類[74]。以下即從學者在中國南方各地所作的調查成果，擇取若干內容、特徵與臺灣法教有相似部分的實例，作爲說明，包括：福建廈門的調五營，漳州的鑼俥鼓，龍海、南靖的三壇鼓，以及閩東梨園教的醮事與法事，閩東畲族尪師主持的醮儀，閩西地區的閭山教、夫人教儀式，閩、粵、贛的普庵教，安徽省胥河沿岸的跳五猖，和貴州省的儺文化等。此外，並隨蒐羅之資料，標示這些儀式與今日臺灣及澎湖所見、與法師儀式相似的部分。

首先從地理位置上離臺灣較近的閩南廈門地區談起，此地慶祝宮廟所祀王爺之生日時要調五營等，執行者爲身著各色法衣的法長與眾法士，請神時於神像前獻牒紙並唱【催咒三脚鼓調】，一領眾和，法師長邊舞邊唱【調營天兵咒】，將青龍、白虎、朱雀、玄武、黃杏旗授予相應位置上的法士，爾後五營兵馬合營，唱【結界調】、【結界尾】，最後五營分開，至結句「火炮連天」時大放鞭炮，末了群眾端來菜飯供奉[75]。這樣的儀式內容，和澎湖法師所行的請神、召

[73] 爲尊重諸多受訪者的觀念與認知，以下行文將不書寫以巫者、巫師之類的名稱，而以目前臺灣習稱之法師，來稱謂本論文主要論述的人物。
[74] 參見李豐楙、謝聰輝合著《臺灣齋醮》，第 28、29 頁。
[75] 參見王耀華、劉春曙《福建傳統音樂》，第 232 頁。

營結界等，在儀式項目、顏色組合及曲調名稱上皆相似。

福建省漳州的鑼俥鼓在佛祖生日時舉行踏火活動，由法師唸咒、請神、作法、噴符水後，率領十多人至三十多人組成鑼俥鼓隊，手擊手鼓、鑼兩面、鈴木二至四對，踏過燒過的炭堆，藉以消災去邪[76]。這種活動類似今日澎湖宮廟入火時所作的踏火。

閩東地區流行一種民間道教閭山派之支派梨園教，供奉閭山教中之陳靖姑，梨園教以提線傀儡爲法事表演之主體，操作這些法事傀儡者被稱爲道師、師公或先生，具有儀式專家的身分與職能。梨園教的醮事儀式或是傀儡法事以祈安出煞爲範疇，教派宗旨在禳災祈福，其儀式範疇可分爲醮儀與法事，醮儀包括祈福醮儀、祈雨醮儀、驅瘟醮儀與開光醮儀，法事包括鎮宅、還願、十保福、遣霞、贖魂、和謝，而無喪事之功德道場[77]。

其次，位於閩東地區的少數民族畲族，其巫術信仰則兼具閭山法之巫法及道教茅山法，巫術道場有醮儀和喪儀兩種不同內容的法事，其中醮事部分諸如平安醮、請神、開光清醮、禳災性的作十保（又稱爲作厄）、過關、求雨等，喪儀則是爲甫過世之亡靈所進行之法事。而音樂是巫道法術的實施手段之一，是巫術道場主要人物－厄師用來詮釋咒訣、使用法術，以溝通神靈、制服鬼魅的一種工具[78]。畲族厄師的請神、開光等職能與澎湖法師同，但其兼行白事，同時還具有執行醮儀的能力的情形，則與澎湖法師非常不一樣，因爲澎湖法師不主持喪儀、亦不插手醮儀，這些在澎湖皆屬靈寶派道士儀式的範疇。

閩西地區亦流行閭山教，根據葉明生的研究，閭山教可能是道教在唐代傳入閩西龍巖一帶時，在該地區與民間巫術、信仰結合，並廣泛吸收儒、佛文化後，而從道教正一教逐漸衍化爲以信奉太上老君、閭山法主（許遜、許真君）和臨水廣福三夫人（陳靖姑、林九娘、李三娘）爲中心的閭山教，當然，閭山教亦可能是在民間巫法的根基上，大量吸收道教符籙科儀、佛教齋科後衍變而成的結果。總而言之，閭山教包含道教、夫人教，以及佛教和古代巫術潛藏民間的餘緒。由於閭山教的兼容性大，不受道門規範的拘囿，不論是道門法事、

---

[76] 參見王耀華、劉春曙《福建傳統音樂》，第 233 頁。

[77] 參見葉明生〈梨園教，一個揭示古代傀儡與宗教關係的典型例證－以閩東梨園教之法事傀儡戲爲例〉，《國際偶戲學術研討會論文集》，第 112-118，122，134 頁。

[78] 參見藍雪霏、林芃，〈閩東畲族祭祀音樂－閩東畲族巫術道場音樂〉，《中國民族民間器樂集成・福建卷》，第 1837 頁。

佛事齋筵，亦或救生之祈禳或度死之道場，都被涵括於其法事範疇內。科事類型可分成清事類和濟度類，清事類包括：建旛求熟、祈安清醮、慶誕祝壽、保苗求熟、賽願酬恩、安龍謝土、驅瘟建醮、求神祈雨、除蟲遣耗、治邪治病、祈禳過關等；濟度類包括開冥路、召魂沐浴、破沙墩等。不過在閭山教傳度中心永福鎮（位閩西南、漳平市之西南方，舊屬龍巖縣）的閭山派道壇，則僅作出煞逐鬼、祈安保熟之紅事法場，而不作拔度超亡的白事科儀。所以，白事科儀可能是後來才納入閭山教的科儀範疇[79]。

閩西地區的另一民俗信仰是夫人教（或稱三奶派），以崇拜陳靖姑爲主，是從民間信仰和巫法衍變而來，相關的儀式執行人員爲師公、師爺，他們或自稱爲道士，但實際則是巫師與道士的結合。夫人教儀式的產物是以傀儡演出的夫人戲，內容以福州歷史上的巫道傳說人物陳靖姑，上閭山學法、爲民收妖除怪爲戲劇題材，各齣的劇情內容及人物表演，與陳靖姑信仰、法術、儀式互相契合，戲劇與信仰、儀式融爲一體，可說是藉戲劇來呈現祭祀科儀的一種手法[80]。

流傳福建省、廣東省及江西省的地方教派尚有普庵教，對於該教派之歸類，近年來學術界若干學者將其歸類民間佛教[81]，所謂民間佛教是指在鄉鎮社會中，佛教與地方宗教文化結合而有的不同呈現，包括發展新的神祇、儀式和地方信仰模式等[82]。隸屬普庵教的儀式專家，奉祀印肅普庵禪師（1115-1169）爲祖師，儀式傳統在不同地區有不同的形態和特色，例如在福建是道、佛、巫三教並用，其中的道教爲清微或靈寶道派，法教或巫教則指閭山法事，而佛教即是普庵教。在廣東則成爲醮儀中上壇佛教文壇－三寶壇的附屬壇，普庵專治非正常死之魂魄等，另外下壇是道教閭山武壇。在江西銅鼓縣永寧鎮的普庵教法事則是佛教成分居多，以慶賀神誕的醮儀爲例，是以佛教爲主體的普庵教醮儀，醮儀中供奉佛教三寶，法事以誦唸經懺爲主體，法師並以「如來門下承教弟子」自居；在銅鼓縣大段鎮和三都鎮的太平清醮，則是上壇爲佛教喃嘸，下壇爲道教閭山，由佛教班和道教班同時打醮；在江西萬載縣慈化鎮，即普庵祖師的家鄉，以平安清醮爲例，法事以誦經爲主，並認爲該等法事爲屬於普庵的

[79] 參見葉明生編著《福建省龍巖市東肖鎮閭山教廣濟壇科儀本彙編》，第 1，3，21-22，46，55-59 頁。

[80] 參見葉明生《閩西上杭高腔傀儡與夫人戲》，第 5-7，120，133 頁。

[81] 例如：香港中文大學文化及宗教研究系教授譚偉倫，發表之相關論文〈印肅普庵（1115-1169）祖師的研究之初探〉，《民間佛教研究》，第 205-243 頁。

[82] 參見譚偉倫〈建立民間佛教研究領域爭議〉，《民間佛教研究》：第 3-12 頁。

法事，亦即對普庵的認同較強[83]。以澎湖普唵派與此等流傳於閩、粵、贛的普庵教相比，可發現二者在教派名稱與所奉之祖師爲相同，不過二者在「庵」、「唵」字的書寫傳統不同，此外，澎湖的普唵法事不設三寶壇，另當由靈寶派道士主持宮廟的醮儀時，則普唵法師與道士分工合作。

安徽省胥河沿岸流傳跳五猖（又稱跳菩薩）儀式，這種儀式是通過對祠山神張渤的祭祀，祈求驅邪祛瘟，從而燮理陰陽以期達到風調雨順、人壽年豐。張渤是西漢末吳興人，具有役陰兵、治水能力，後因歷代統治者的賜謚，迄唐代張渤已躋身道佛之列。儀式乃巫、道、釋多元宗教的載體，跳五猖以陰陽五行學說爲其主導思想，五猖爲東、南、西、北、中五位猖神，在胥河北岸定埠鄉劉橋巽興庵珍藏的神圖裏，居圖中最低層者即五位猖神，分別著青、紅、白、黑、黃五色服，東方神持狼牙棒，南方神持雙刀，西方神執單刀，北方神持雙刀，中央右手執劍、左手握一公雞。跳五猖原爲慶賀張渤聖誕之專用，由陰陽生（男巫之一種）主持，儀式一開始，祠山神剎、五猖及土地、道士、判官等先入壇就位，接著進行起神，由陰陽生爲神壇諸神身招來神靈附體，後場吹奏嗩吶曲牌，開始各式擺陣，跳演的陣式包括：天下太平陣、破神場收災降福陣、雙行五穀豐登陣、單行雙別龍門陣、拜香位敬上陣、顯架式了願陣，在最後這一個陣式，全堂人員按神路出神遊鄉，遶行鄉民居住的範圍，每至十字路口和人家門前香案，即搬演各架式，直至歸堂進廟結束[84]。五猖之代表顏色及方位，皆同於今日臺灣法教儀式的五營，另外法事要演出各式擺陣的作法，亦見於澎湖的操營、結界儀式。

貴州省仡佬族、土家族、苗族、侗族等居住地區，自古保有儺文化活動，以仡佬族的儺願活動爲例，舉行目的是爲祭祖、驅邪、祈福、禳災，全堂儺願活動由儺堂法事、儺戲和儺技三種不同性質的內容穿插組成，儺堂法事包含安師、請神、發鑼鼓、行壇接界、立樓架橋、會兵、開光迎聖、回向、掃蕩、拜果盒、天地水陽、和神、請水敬灶、釀新、和標、獻白、上熟、送神；儺戲部分包含開戲洞、引兵土地和押兵先師、出仙峰、出將軍、秦童八郎、出開山、梁山土地、歐陽老判；儺技則包含過火海、上刀梯、掰竹等驚險技藝。其中，

---

[83] 參見譚偉倫〈印肅普庵(1115-1169)祖師的研究之初探〉,《民間佛教研究》: 第 210,213-225 頁。

[84] 該書以 1993 年 1 月 2 日，舉行於南鄉北莊庵的跳五猖儀式爲例作描述。參見茆耕茹《胥河兩岸的跳五猖》，第 3，9-10，19，20-21，31，33-36，44，61，84 頁。

在儺戲的引兵土地和押兵先師段落，包含發兵（發來東南西北中五方兵馬）、領兵（引兵土地將五方兵馬領到手）、點兵（點五方兵馬，上點兵酒）、紮營（將五兵馬駐紮在五營城樓內）、排兵（司壇在寶臺左側鳴角擊牌，排五方兵馬於儺堂）各段情節。另外在儺壇弟子取得掌壇師資格的傳法過職儀式，包含開牌、安紮五營、傳法、收兵、安龍神，其中安紮五營即爲新壇弟子安營紮寨，授予弟子單獨帶兵的權力，並分派給他陰城兵馬[85]。其中，儺戲裏的發兵、領兵、點兵、紮營、排兵等，頗類似澎湖法師在操營儀式的作法，至於五營兵馬爲法師所支配的觀念，亦是彼此相仿的。

貴州省土家族亦行多神崇拜，各儀式的主持者爲土老師（掌壇師、端公、梯瑪），土老師集結預測凶吉的占卜師、主持判案的法官、驅邪降福的巫師於一身，也是村寨家族的代言人、聰明智慧與博學多才的代表。土家族有各種儺儀，諸如衝壽儺、急救儺、平安儺、財福儺……等，其中以衝壽儺是一種比較隆重的活動，是爲六、七十歲老人而衝儺慶壽的專用儀式，內容包括：開壇禮請、傳文、立樓下羅網、上熟、造船請火、投玉皇表、請神下馬、押牲、申文五岳及安營紮寨、躺白、迎蠻接駕、請水滴壇敬灶、和神交標、傳花紅、差發五猖、祭兵及拜法王、撤願、勸羊湯、送神上馬。在開壇禮請要唱點兵歌點東南西北中五方兵馬，請引兵馬前來；安營紮寨則要奉請東方青帝九夷兵、南方赤帝八蠻兵、西方白帝七戎兵、北方黑帝五狄兵及中央黃帝三秦兵安下五營寨，鎮守東南西北中五方寨門，保護神靈。五方兵馬受五猖所統領，在差發五猖時，兩執法弟子登壇鳴角，告知三清殿神靈差發五猖法事到來[86]。所以土家族的衝壽儺，五方兵馬亦是土老師的重要兵力，而且可以發現其名稱、方位、數字、顏色代表，皆同於臺灣、澎湖的五營兵。

苗族以祖先崇拜爲其最重要的信仰核心，在此核心上發展繁多的祭祀儀式，以貴州省晴隆縣北部的喇叭苗爲例，其傳承一種具有巫術性質的祭祀儀式慶壇，慶壇是鬼崇拜和祖先靈魂崇拜的綜合反映。若家中遇及疾病或災禍則可延請巫師禳解，並宰殺豬牲，迎降寶三娘及三洞桃源神以許酬良願，一般三年一慶。慶壇儀式的步驟包括開壇啓請、統兵出外、城隍前請神下凡、奏文奏

[85] 參見庹修明、楊啓孝、王秋桂《貴州省岑鞏縣平庄鄉仡佬族儺壇過職儀式調查報告》，第10，69-101，101-121頁。

[86] 參見王秋桂、庹修明《貴州省德江縣穩坪鄉黃土村土家族衝壽儺調查報告》，第 6-7，16，57-87頁。

狀、玉皇殿前請神下馬、發訣、入壇起鼓、慶鼓、收家寄口、收邪把禁、架橋接三洞桃源、接五嶽、接祖先、迎神上座、造橋接橋、行壇接界、下羅網、慶橋、點兵、一場慶賀（開山看路）、二場慶賀（迎神接駕）、三場慶賀（滿堂慶賀）、拋儺上纂、慶席、踏九洲、殺牲、鳴鑼招兵、發訣、贊唱下馬歌、贊唱老君記、贊唱伏羲記、保卦、立五營四哨、唱旗出身、唱茶言酒字、許願歌、請判官下凡、五嶽記、字籍、差兵發兵、唱五通記、上糧、封鎖、耍壇、遷壇上座、厭壇敬竈、開財門、和神和馬入桃源、收兵、送聖下馬、王靈官掃殿、火墀發放。其中可以發現五營兵馬亦是儀式裏受掌壇師支配的兵馬，因此在統兵出外步驟時，壇師們手執牌與朝笏於場內跳五方，表示開牌統領五營兵馬；在點兵時，由二人獨腳跳回祖師壇前，並唸咒挽訣，表示點兵到堂；在鳴鑼招兵時，二人上場高唱「一打銅鑼口朝東，千兵萬馬盡回程」、二打朝南、三打朝西、四打朝北、五打朝中、六打朝天、七打朝地，將五方五營兵，天兵地兵召回殿；在差兵發馬唱差兵歌點開五方五路以便行兵跑馬；末了進行收兵，即將五方兵馬收轉回程。另外，慶壇儀式的造橋接橋段落，乃以四人邊舞邊唱造橋歌及模擬造橋的動作，並由旁人協助角號，鑼鼓鈸師伴奏[87]。所以在苗族喇叭苗的慶壇儀式，可見到有關調召、差兵發馬及收回兵馬的概念，類似澎湖法師差遣五營兵馬的作法，造橋方面邊舞邊唱及模擬造橋的動作，皆可在澎湖的造橋儀式看到相仿的內容與儀式觀。

自兩宋以來民間所謂的端公亦是活躍於儺壇的巫師，這些跳神的巫者，直至現代都仍盛行於河南、湖南、湖北、江西、貴州、四川、雲南、陝西等地，端公祭祀時則要設壇降神[88]。在四川、湖南、湖北和貴州等地的跳端公，內容包含陽戲、延生與慶壇三大部分。陽戲分爲內壇（亦稱正壇）和外壇，內壇主要是進行法事；外壇主要是唱戲，內壇的宗教儀式與外壇的戲劇表演則以各種方式結合起來，例如：內壇法師以敘述性唱演表現，外壇師傅則作裝扮性表演，或外壇將某一儀科程序或某法事主神的來歷作戲劇化表演[89]。

從前述各類文獻史料、筆記小說來看，巫已存在中國歷史上漫長的時間，而縱覽當今法教的法師職能，可以發現其即類似歷史傳統的巫；此外，從學者

[87] 參見楊蘭、劉鋒《貴州省晴隆縣中營鎮新光村硝洞苗族慶壇調查報告》，第 1-4，82-115 頁。
[88] 參見郭淨《儺：驅鬼、逐疫、酬神》，第 120 頁。
[89] 參見胡天成《四川省重慶市巴縣接龍區漢族的接龍陽戲：接龍端公戲之一》，第 11，33，76-79 頁。

們在中國南方各地所作的調查報告，可以探知臺灣、澎湖地區的法師活動並不是孤例，而是處於一個歷史源遠流長，而且傳布地域廣泛的巫文化脈絡裏。

三、臺灣法教之概況

臺灣漢人主要是在明清時期，自中國福建、廣東等地遷移而來，因此該等地區的尚巫風俗，可能即在此時隨移民帶入臺灣與澎湖等地。而分布各地的法教儀式，逐漸再因空間、時間、地方民俗等因素，進一步在細節、行爲動作、儀式音樂等各方面，衍生發展出多樣的特色。

臺灣主持法教儀式的儀式專家，派別包括三奶派、呂山派（閭山派）、徐甲派、普唵派（普庵派）、嘛呢派（摩呢派）、九天玄女派等，根據劉枝萬的研究，三奶派（三奶教）主要分布在臺灣北部至東部地方，閭山教分布在西南部，徐甲派（徐甲教）分散在南部，普唵派盛行澎湖，嘛呢教僅存於澎湖[90]。這些派別約略分布在臺灣的不同地區，此般情形可能與各地區早期住民之原籍，以及彼此勢力發展範圍有關。

在清領及日治時期，若干以臺灣爲主要陳述場域的文獻、史料，亦可找到有關巫者職能及行法情形之描述，而且內容接近今日臺灣所見。以下即分別從文獻資料及今人研究，略覽昔日與今日的臺灣法教活動概況。

（一）清領及日治時期的法教相關活動

清領時期臺灣各類方志及文人著述，從〈風俗〉、〈習俗〉等條目下的內容來看，可以辨認部分所述即今日法教法師所從事的儀式，例如在清康熙五十六年，由周鍾瑄主修、陳夢林等編纂《諸羅縣志》卷八〈風俗志〉，提及「好巫信鬼觀劇，全臺之敝俗也」[91]，姑且不述其出自文人之筆、以致對此習俗透露鄙視之意，但可發現好巫信鬼的情形遍布各地，其次書中記錄[92]：

> 尚巫，疾病輒令禳之。又有非僧、非道，名客仔師，攜一撮米，往占病者，謂之米卦，稱說鬼神。鄉人為其所愚，倩貼符行法而禱於神；鼓角喧天，竟夜而罷。

[90] 參見劉枝萬〈臺灣之法教〉，《臺灣文獻》（第 57 卷，第 3 期）：第 5 頁。
[91] 參見周鍾瑄主修、陳夢林等編纂《諸羅縣志》（第 8 卷），第 136 頁。
[92] 參見周鍾瑄主修、陳夢林等編纂《諸羅縣志》（第 8 卷），第 147-148 頁。

從這段引文可以讀到儀式執行者被稱爲客仔師，是一種不同於佛教僧侶及道教道士的人員。而有關此例所記之儀式應該是屬於治療類的法事，客仔師先藉米卦來占卜救助者之疾病，然後再貼符行法及對神祇祈禱來進行儀式，過程的聲音情形是鼓聲、角聲喧嚷，且儀式進行持續整夜。其中貼符行法及對神祈禱亦見於當今法師進行儀式的過程，而鼓、角則是重要法器。

周璽的《彰化縣志》〈風俗志〉則在上述行文之外，又增加「俗素尚巫。凡疾病輒令僧道禳之，曰進錢補運。又有非僧非道，以紅布包頭，名紅頭司，多潮人為之」[93]，這裏可以看到執行者的稱謂是紅頭司，裝束則是紅布包頭，這種以紅布包頭或以紅帶束額頭的頭飾，至今可見於北部道法二門的道士，當他們行使法教儀式部分時，頭部即作如此裝扮，此外臺南等地的徐甲派法師以及屏東等地的法師亦同。

《嘉義管內采訪冊》中有關打貓西堡的〈雜俗〉記錄[94]：

> 俗又尚巫。凡人有疾病，或請道以禳災，或延僧以解厄，而最可用者，紅頭司以紅布包頭，土神安胎更應□。一時鼓角喧天、跳舞動地，安符作法，隨解而安。大則進錢補運，祈安植福，當天請神念經，香案茶品潔淨，虔誠祈禱，無事不靈。

從這段引文也可發現儀式執行者亦是紅布包頭的紅頭司，處理的法事項目則除了治病外，尚記錄與妊娠有關的安胎，以及進錢補運、祈安植福。儀式過程有請神唸經、虔誠祈禱的段落，進行時的聲音狀態同是鼓聲、角聲喧嚷，紅頭司行法時是跳舞動地之姿。同書記錄另一地打貓南堡的情形如下[95]：

> 俗尚巫家，動輒深信巫言。每年八月十五日，令其設臺禳災解厄，進錢補運，勅符作法，鼓角喧天，手舞足蹈，約費白金十餘元。俗曰「過關度限」。邪說惑人，村民多為所迷。又有非僧、非道，以紅布包頭，曰「紅頭司」。其術與巫同。

---

[93] 參見周璽《彰化縣誌》，第 293 頁。
[94] 未註撰者《嘉義管內采訪冊》，第 13 頁。
[95] 未註撰者《嘉義管內采訪冊》，第 43 頁。

文中所述之禳災解厄、進錢補運、敕符作法等，迄今皆仍是當今法師重要的職能，臺灣各地法師皆行相關之法事，而文中以「鼓角喧天，手舞足蹈」來描述法師行法時的動作，亦頗類似今日法師執行儀式時之外顯行爲。

日治時期的法教概況，可以從民俗學、宗教學等不同領域的調查報告書、著作裏看到，這些論著有些是基於政府單位的行政目的，有些則出自學者、業餘愛好者的筆下。約成書於日治初期的《安平縣雜記》，記錄當時安平人所行之節令、風俗、家財繼襲習慣、生活、府學等等，書中除了記錄臺灣的僧侶、道士之外，另敘述法官一職，摘錄內容於下[96]：

> 法官者，自謂能召神遣將，為人驅邪治病，作一切禳解諸法（其派有紅頭師、青頭師之分，其弟子均名曰「法仔」）。神佛出境、淨油及踏火必用之，以請神焉（鋪柴炭於廟前曠地，熾火極盛，執旗幟、鑼少及扛神轎者，一一從炭上行過三次，名曰「踏火」）。為人治病，亦有時應驗。謝貲亦多少不一。

本書作者不詳，成書年代根據相關資料推測，可能是在日治初期[97]，書中對法師之職稱名以法官，對其弟子稱以法仔，這些都是今日可以聽聞的法師稱謂，至於法官的派別，文中記以紅頭師、青頭師之分，其中紅頭師之說較普遍，至於青頭師的說法亦可在臺南市聽聞[98]。據文中所述，法師具有召請神明與派遣兵將的能力，能夠爲人驅邪、治病，當舉行神佛出境、淨油、踏火時也必定有法師在場，這些敘述均仍見於今日，此外文中提及法師作法時執旗幟與鑼，這些亦是今日法師必備物件。

大正八年（1919），丸井奎治郎的《臺灣宗教調查報告書》，將法師與符法師、童乩、女巫等同列巫覡之屬，其中法師又名法官，所行之法術有請神、調營、聽話及看佛字，請神法事乃是由法師立於桌前，動金鼓、唱請神呪（咒），請神靈降於童乩。法師的裝束爲戴頭巾、著白裙，法器有五方旗（五色旗）、刀、莿毬（刺球）、淨鞭、天罡尺、金鼓等。調營（召營）舉行於廟前，六人一

[96] 未註撰者《安平縣雜記》，第 23 頁。
[97] 未註撰者《安平縣雜記》，書前頁，引自重抄者之「弁言」。
[98] 訪談對象：駐壇於臺南市臨水夫人廟的道長兼法師林俊輝先生。林法師提及青頭師是指澎湖的法師。訪談地點：臺南市臨水夫人廟，訪談日期：2005 年 1 月 29 日。

組，第一次調營爲調文營，由手持令旗的指揮者號令各執五方旗的法官進行數回的調營；第二次爲調武營，由持刀者二人、持刺球者二人、持淨鞭者二人，在金鼓的敲擊下舞蹈，召來五營、三十六官將、七十二地煞等，鎮押惡魔邪鬼。另外「聽話」是解譯童乩所傳之神諭，看佛字則是解讀輦輿等在桌上劃出之乩字[99]。書中有關法師行法的敘述，都非常類似當前所見，不過其中有關調營的內容，所敘述的應是操營、結界儀式，文中提及之文營指的應是操營儀式，第二回之武營則是結界，至於舉行場地、人數、二回所持之物件與數目，皆同於當今在澎湖及高雄（傳法自澎湖）的普唵、呂山法師所行之操營、結界儀式。有關聲響方面的描述，文中記錄以「金鼓打擊的調子」，其中「金」即目前澎湖法師對鑼的稱呼，它與鼓都是法師重要的樂器。至於金、鼓所擊之調子，所指可能就是鑼、鼓所擊奏之節奏形所組成的樂聲。在這樣的聲響下，法師們的動作被描述爲舞蹈，這些動作對法師來說當然不是舞蹈，但是若以局外人的角度來看，則操營、結界裏小法師們的各式外顯動作，包括跳躍、踏步、旋轉以及隊伍陣式的變化，確實頗具幾分舞蹈動作的成分。

大正十年（1921）片岡巖《臺灣風俗誌》第十集第一章介紹臺灣的巫覡，其中法官亦羅列於中，書中陳述法官又名紅頭、亦稱法師，是和童乩一起辦神事的人，幫助童乩儘速降神或退神。法官能召請神明或調召其部下來使役，亦可誘致妖祟、驅邪鬼、禳災厄。法官會結手指（打指法）行法術，作者並指出這點很像真言宗所行的秘法[100]。而不論是幫助童乩降神、退神、召請神明、調召神明之部下以及打指等，皆可見當前法師行事。

大正十二年（1923）椿木義一的著作《臺灣大觀》，對於法師的稱呼亦記以法官，並將法官列爲巫覡。書中記錄法官的業務，包括請神、聽話、看字、調營、辨指、過火、噴油、生鎚、上刀梯、過刀橋[101]。

出版於昭和九年（1934）由鈴木清一郎撰寫的《臺灣舊慣冠婚葬祭與年中行事》一書，介紹當時臺灣人的神軍觀念，認爲神軍包括三十六天罡與七十二地煞，五營兵則包括東西南北及中央五方兵，各營統帥的說法有二：一爲中營中壇元帥、東營羅昆、西營羅燦、南營文良、北營招賢統領；另一說則爲中營

[99] 參見丸井奎治郎《臺灣宗教調查報告書》（第 1 卷），第 100-101 頁。
[100] 參見片岡巖《臺灣風俗誌》（下），第 875 頁。另參考陳金田、馮作民之譯本。
[101] 參見椿木義一《臺灣大觀》，第 79-80 頁。

中壇元帥、東營張公、西營劉公、南營蕭公及北營連公統領，相關之法事包括放軍、犒軍及收軍。五營組織以及這兩種各營聖者的說法，皆仍可聽聞於當今臺灣、澎湖各地，此外書中列舉法師的法術有關落陰、關輦及調營[102]。

從這幾則資料，可以看到日治時期法師的法事略況，及瞭解在常民社會裏法師的行法，可說自清領、日治時期即運作傳衍不止。此外具有道士之身分，但卻兼行法師之職等的複雜情形，同樣見於日治時期日人學者的記錄，例如在丸井奎治郎的《臺灣宗教調查報告書》中，即記錄道士之紅頭司公（亦稱爲法師），扮以頭縛紅巾的裝束，執行驅邪押煞等法事[103]。

綜合上述各文獻所述，可以發現舉凡侍奉神明、請神、迎神、解釋神意、完備事神之務；處理驅邪、發癇、妊娠之事，或是醫術無法治療的莫名病症等，皆屬於巫師職能之範疇，至於配合咒語作舞動般的動作，以及鼓角喧天的聲音現象等，則是其外顯的行法特徵。而顯然地，今日臺灣、澎湖法師的職能與行徑，皆有類似昔日巫者之職能。

臺灣民間信仰之社會本質是地方社區的公眾祭祀，而地方公眾祭祀之主要場所就是各村庄之宮廟[104]，目前在澎湖、彰化及臺南安平部分地區，仍可見到聚落性宮廟保有宮廟法師之職，專爲當地聚落住民解決個人身家心理、生理雜症，並主持宮廟相關儀式，他們被稱呼爲法師，或俗稱法官、法仔、小法等，從其處理聚落宮廟及全體住民事務這一點來看，他們尚頗具古時社巫的角色與職能。

（二）法教現況簡述

大致而言，臺灣北部及部分中部地區的法教儀式，主要是由傳承道、法二門的正一派道士兼任主持，根據李豐楙的研究，正一派乃天師道教在中國漳州及鄰近廣東的詔安、平和等縣發展而成，平常所從事的道教業務以屬於吉事的神明生、建醮爲主，並不兼行喪葬科儀[105]，而正一派道士傳承之法的部分，即

---

[102] 參見鈴木清一郎《臺灣舊慣冠婚葬祭與年中行事》，第 25，26，72-75 頁。書中所記錄的調營內容，可能直接延引自丸井奎治郎《臺灣宗教調查報告書》。

[103] 參見丸井奎治郎《臺灣宗教調查報告書》（第 1 卷），第 98 頁。

[104] 參見林美容《臺灣人的社會與信仰》，第 162 頁。除了村庄裏自有村廟，文中另提及尚有與鄰近數庄共建之聯庄廟，或參與附近大村庄之村廟的祭祀，否則自己村內也有自古以來就崇奉的神祇及香爐，於是每年輪流卜爐主，而於獲選之爐主家中奉祀。

[105] 參見李豐楙〈臺灣儀式戲劇中的諧噱性－以道教、法教爲主的考察〉，《民俗曲藝》（第 71 期）：第 181 頁。

是以傳自閭山派許法主的三奶派之巫法傳統爲主，其行法時的扮身形象是頭綁紅巾、手持錫角，並藉由吹角以通神，正一派道士目前隨同籍移民主要分布在北部的臺北縣市、桃園縣、新竹縣、苗栗縣，東北部的宜蘭縣，中部則集中在臺中縣市、彰化縣市及雲林縣福佬客活動及相鄰的區域[106]。法事節目部分，根據呂錘寬教授的研究，包括：請神、安灶、安井、奏狀、拋法、安營、勅符、番土、安外方、割鬮、打天羅地網、過限、送火、卜碗卦、拜天公、謝壇、打傘（散）、奏北斗、落河搖孩兒、栽花、換斗等[107]。

中南部彰化、臺南、高雄、屏東等地的法教儀式，除了亦由道士兼行外，另有單獨由法師執行的情形，法師派別則有呂（閭）山派、徐甲派、普唵派等，其中彰化地區主要有呂山派以及少數的普唵派，而且根據目前的實地調查發現，鹿港鎮是昔日中部法師傳脈的一個重要源頭[108]。

至於鹿港法師習法的來源，有若干訊息指出是傳自澎湖，例如鹿港鎮景安宮林戊欽法師即告知，其師祖是一位來自澎湖的法師[109]；鹿港忠義廟的呂山法主派法事亦是傳自澎湖[110]。1969 年設立的彰化閭山道院，歷年來專門訓練法師及協助撿選乩童，出身自該道院的法師日益增多，並分布到全臺其他地方[111]。該道院設立人蔡標（?-1977），首先習法自其舅父洪大瑞（彰化縣二林人），爾後兩人亦是赴鹿港，再向一位來自澎湖的法師習法[112]。另外，閭山道院慶賀法主公的聖誕儀式，呈現釋、法合作的現象，即宮廟內由釋教龍華派儀式人員執

106 參見李豐楙、謝聰輝合著《臺灣齋醮》，第 22-25 頁。

107 參見呂錘寬《臺灣的道教儀式與音樂》，第 8-10 頁。

108 例如：彰化縣埔鹽鄉保玄宮的薛和（約 1921）與師弟周讚（1927），在日治時代時即向鹿港奉天宮的施仁成法師學習呂山法主教。訪談日期：1995 年 12 月 12 日，訪談地點：彰化縣埔鹽鄉保玄宮。

109 林戊欽習法自鹿港一位許姓法師，而許法師即習自一位來自澎湖的法師。訪談日期：2004 年 8 月 30 日，訪談地點：彰化縣鹿港鎮景安宮。

110 訪談對象：陳信宏法師，訪談日期：1995 年 11 月 8 日，訪談地點：彰化縣鹿港鎮忠義廟。當時陳法師告知該宮廟法事傳自澎湖人「馬登」，而且書寫在宮廟的先人榜上。由於先人榜一年只懸掛出一次，平時不可隨意取出，所以 2005 年 6 月 21 日筆者特地趁該宮廟掛出先人榜的日子前往一探究竟，發現先人榜中央除了書寫著「馬登先師」字樣，稍低於首字左邊則書寫著較小字體「張文學先生」，以及「同治戊辰年」字樣。因此筆者懷疑馬登是否馬宮（馬公）的訛誤，亦即該名法師是來自澎湖馬公的張文學？當然這部分尚需要進一步探查。

111 參見孫芝君〈1995 年 2 月 15 日埔鹽鄉田野調查日誌〉《彰化縣音樂發展史》田野日誌（二），第 89 頁。

112 目前閭山道院主要由蔡標之子蔡敏秋先生主持，道院主祀法主公，聖誕日爲農曆七月二十三日，閭山道院於每年農曆九月二十二、二十三、二十四日固定舉行法會。訪談對象：蔡敏秋先生，訪談日期：2004 年 9 月 6 日，訪談地點：彰化縣埔鹽鄉閭山道院。

行儀式，宮廟外則由閣山道院法師成員們執行法教儀式[113]。

在臺灣最早開發的臺南地區，有關法師派別尤其呈現複雜的情形，而且還出現不同教派之儀式專家間錯綜交疊的現象，該地區靈寶派道士以及徐甲派、閣山派法師，皆執行法教儀式，其中靈寶派道士除了主持三獻、建醮祀神等吉事以及拔度方面的齋事，同時亦可作法師之扮身，來執行原屬法師的法事，例如：臺南市著名的靈寶派道長陳榮盛先生，即擅正一、神霄、閣山及釋門德齋科[114]，亦執行法教之徐甲派之小法。相對地亦有原本法師出身，在學習道教科儀且受籙成爲道士後，兼行法、道儀式的例子，例如駐壇臺南市臨水夫人廟的林俊輝先生，其自十二歲起開始學習法師方面之法事，且烏頭法（閣山法主派）與紅頭法（徐甲派）皆通[115]，二十歲後又另拜曾椿壽先生爲師，學習道士科儀，並受封太上三五都功經錄「上清法院靈寶演法仙官掌燹理陰陽考較事」官[116]。此外有些儀式專家即直接在自己的名片印上「法師・道士」，法師方面屬於徐甲派，道士方面則是靈寶派[117]。因此此等兼通法師與道士科儀的儀式專家，平日即爲信士作小法方面的法事，但遇及某些內容含括道士科儀與法師法事的場合，則依程序內容，由其本人以不同的扮身，行使分別屬於道、法二門的各項儀式。

此外，尚有法師與靈寶派道士合作的情形，例如臺南市中區沙淘宮在慶賀主祀神中壇元帥飛昇日時，道士在宮廟內進行醮儀，下午的犒軍則由隸屬閣山派的小法團在廟埕舉行[118]。高雄市鹽埕區溫王廟慶賀宮廟神誕時，亦是由道士在宮廟內進行慶讚等儀式，而由傳自澎湖普唵派的法師成員們，在廟埕執行操營、結界及造橋等儀式[119]。

在臺南市及安平的宮廟，有小法團的組織與法脈傳統，其中最著名者諸如

---

113 訪查日期：2004 年 9 月 6 日，訪查地點：彰化縣埔鹽鄉閣山道院。此等釋、法合作或後文所提道、法合作的情形，有待進一步觀察。

114 參見丁煌〈臺南世業道士陳、曾二家初探－以其家世、傳衍及文物散佚爲主題略論〉，《道教學探索》（第 3 期）：第 316 頁。

115 有關烏頭法與紅頭法的派別、祖師複雜。本文暫先直接引用林俊輝先生本人的說法。

116 參見施晶琳〈臺南市興泉府祭改法事之研究〉，《臺灣文化研究所學報》（第 2 期）：第 230 頁。以及筆者於 2005 年 1 月 29 日、5 月 24 日，在臺南市臨水夫人廟對林俊輝先生進行的訪談。

117 例如高雄縣黃順安法師給筆者的名片即是作此註明，黃法師名片上標註的法事項目計有：收邪押煞、超度紙厝、擇日察地及嫁娶。訪談日期：1996 年 1 月 21 日，訪談地點：臺南市東嶽廟。

118 訪查日期：1996 年 5 月 24 日，訪查地點：臺南市中區沙淘宮。

119 訪查日期：2006 年 4 月 20 日，訪查地點：高雄市鹽埕區溫王廟。

和意堂小法團等，該團奉祀普唵教主，自稱屬於普唵法教，供奉該團王炎山（1918-1987）爲金禪祖師[120]，其行法時除了站於壇中的法師長施行各項法術手續外，壇桌兩旁站立兩排共計十多名的年輕弟子，分別持奏柄鼓、鑼及巴鈴等，歌唱各類請神咒[121]。此外在臺南市尚有罕見的九天玄女派法師[122]，而在安平區則另有奉祀閭山法主爲祖師的法師傳統，例如西龍殿[123]。

離島之澎湖、金門皆有法師，金門當地法師俗稱小法，主奉廬山法主，以驅鬼治病禳災酹醮爲業，惟地位遜於道士[124]。澎湖法師主要隸屬聚落宮廟，派別包括普唵派與呂山派，主要是義務爲宮廟及當地住民服務，並負有傳承責任，若干儀式由年幼法師執行，儀式亦攙加當地傳統音樂，法師儀式迄今熱絡興盛，並傳法至彰化、臺南與高雄等地，澎湖普唵派法師的儀式音樂是本文主要的討論主題。

[120] 參見王釗雯《臺南市宮廟小法團之研究》，第 115 頁。
[121] 訪查日期：2006 年 1 月 31 日，訪查地點：臺南市三官廟。
[122] 訪查日期：2005 年 7 月 10 日，訪查地點：臺南市玉皇宮。
[123] 訪查日期：1996 年 2 月 12 日，訪查地點：臺南市安平區西龍殿。
[124] 參見金門縣文獻委員會《金門縣志》，第 330 頁。同引頁並敘述當地法師作法時，戴抹額、束紅裙、跣足、執法器的行徑，似爲古巫覡之遺。

第一章 澎湖的傳統祭儀與音樂

由於澎湖保有明顯的傳統聚落，加上每個聚落幾乎都有一座主要宮廟，被住民奉爲信仰中心，而且宮廟普遍設有世代相承的法師，負責各項儀式之進行與傳承，同時地方人士亦熱衷參與宮廟的行政組織，並於祭典儀式擔任主祭等要務，故聚落宮廟在住民心目中佔有特別的地位，宮廟不只在聚落住民的精神及信仰上扮演重要角色，更是在地政治、文化、藝術、經濟等活動的中心。

本論文第一章以論文之研究區域澎湖爲核心，介紹當地傳統祭儀與音樂，一方面作爲全論文之引介，另方面則爲瞭解研究主題之人文背景與脈絡。

首先第一節探討澎湖住民的發展簡史與地方組織，其次簡介傳布澎湖的其他教派及靈媒，末再介紹澎湖的聚落宮廟以及澎湖住民世代相承的信仰觀。

第二節則以本論文研究主題法教普唵派儀式爲主，介紹其神眾體系、儀式執行者及儀式種類，並討普唵派儀式與聚落宮廟之關係。

第三節介紹流傳澎湖的傳統音樂種類，因爲若干傳統音樂與澎湖法教普唵派儀式音樂有密切的關係。

澎湖的住民背景、地方組織、信仰觀，乃至傳統樂種等等，都與本論文研究主題法教普唵派儀式音樂，有間接、直接的關係，而法教儀式則與道教、釋教儀式與查某佛等靈媒，共構成澎湖人的信仰體系。

第一節　澎湖的人文與傳統祭儀

澎湖古稱西瀛、澎海、平湖等，位於臺灣海峽上，包含六十四個島嶼[1]，主要島嶼是澎湖本島、漁翁島與白沙島，大大小小的眾多島嶼分布於北緯 23 度 47 分至北緯 23 度 9 分，東經 119 度 18 分至東經 119 度 42 分的位置，涵跨海域南北長約 60 公里，東西寬約 40 里[2]。

冬季時澎湖群島籠罩在冷冽的東北季風，夏季日照強烈並時受颱風侵襲，全年降雨量偏少且季節分配不均，加以島嶼性地形不利蓄養水源，以及土壤瘠

[1] 關於澎湖群島之島嶼數目，在歷代志書、文獻、遊記等記載中有所出入。詳細討論參見顏尚文編纂《續修澎湖縣志．卷二地理志》，第 5 頁。

[2] 參見顏尚文編纂《續修澎湖縣志．卷二地理志》，第 1、9-10 頁。

薄等因素，均不利農作發展，所以澎湖住民大多從事海上漁業捕撈工作[3]。

澎湖自古爲中國至臺灣的中繼站，早期不少漢人移民即經金門、入居澎湖再遷移臺灣，因此漢人進入澎湖的歷史要早於臺灣，而文化亦隨先民傳入澎湖[4]。然而由於澎湖島嶼性之獨立地理環境，讓其承襲自先民傳統的文化，經過時代變遷之後，在此又發展出具有自身鮮明特色的文化性格、人群組織與信仰傳統。

澎湖居民除了少數信仰佛教、基督教、天主教及無宗教信仰外，大多數主要是信奉傳統的民間信仰，民間信仰乃融合傳統之敬天思想、祖先崇拜、道教佛教之祝祇神靈，以及地方性巫術與泛靈信仰[5]。澎湖迄今仍保持傳統的聚落，各聚落大致呈現集村式聚落（compact settlement）形態[6]，每個聚落幾乎都擁有一座主要宮廟，宮廟主神之轄區涵蓋該聚落範圍，並以若干個營頭標誌聚落的傳統界限。而大部分澎湖住民的主要傳統信仰以及參與的祭典儀式，即是以聚落主要宮廟爲中心，而聚落宮廟的儀式專家即是法教法師，義務爲聚落住民服務。

法師雖是宮廟的儀式專家，但是聚落宮廟裏的祭典種類繁多，並非全由法師包辦，例如各式醮典以及普度等，則是延聘職業性道士團主持，道士派別在澎湖以靈寶派爲主，其亦爲私人施行度亡之功德法事，不過功德法事亦有延聘釋教僧尼主持的情況。此外在澎湖尚有自立私壇而具靈媒性質的查某佛，爲住民解決私人問題。

本節即從澎湖之人文背景著手，探討澎湖住民的發展簡史與地方組織，其次簡介傳布澎湖的道教與釋教儀式活動，以及查某佛等靈媒，接著介紹澎湖聚落宮廟之特色及澎湖住民世代相承的信仰觀，此等信仰觀直接影響當地的聚落宮廟儀式祭典，尤其與本論文研究對象法教儀式有密切關係。

一、住民歷史與地方組織

有關澎湖住民的來源，根據考古遺址來看，可能在唐末或唐宋之際，漢人

[3] 參見陳正祥《澎湖群島》，第 15-19 頁。
[4] 參見楊麗祝編纂《續修澎湖志．卷十三文化志》，第 169 頁。
[5] 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 41、43 頁。
[6] 參見陳正祥，《澎湖群島》，第 48 頁。

即已前來澎湖定居拓殖[7]，而且時間在進入臺灣本島之前[8]。不過就澎湖現有居民之先人來澎的時間，則以明萬曆年間爲最早[9]：萬曆九年（1581），有金門洪姓二十餘人移居至今澎湖湖西鄉，之後移民迅速增加，萬曆二十三年（1595）以後，由於閩南沿海地區天災戰禍頻仍，故居民大量避難至澎湖，其中以金門籍人數最多，當今澎湖十大姓氏家族即在這段期間移來並長期定居澎湖，且成爲今日大多數澎湖人的開基祖先[10]。

清康熙年間，朝廷擊敗鄭氏等並於澎湖設治，自此至乾隆年間是澎湖人口以及聚落成長的時期，而此時移民的原籍，除了金門外又再擴大至包含泉州府的南安、安溪等縣，以及漳州府的海澄、龍溪等縣[11]。所以此時期澎湖各地區的住民原籍，包括分布於現馬公市的泉州同安、南安、晉江，漳州龍溪、海澄；在湖西鄉則分布著泉州同安、晉江籍民；在白沙鄉有泉州同安、安溪，漳州烏嶼、海澄、漳浦等；西嶼鄉則有泉州同安、南安等[12]。

由於澎湖在氣候、地理環境上的特殊情況，使得經濟與人口在歷史過程裏無法有長足發展，但是自清朝起其戰略地位日益受清廷重視，尤以媽宮（今馬公市）爲清廷在澎湖的軍事要塞及主要水師據點[13]。此外，駐紮在澎湖的綠營軍隊原是實行三年換防一次的班兵制度，但是自從道光二十九年（1849）年起即未再輪換，於是官兵們陸續在澎湖娶妻生子、安家立籍，此批官兵們的原籍則以漳州銅山、泉州及福州等地最多[14]。

國民政府遷播來臺後，根據 1940 年時對澎湖居民原籍的普查結果，澎湖居民之原籍以泉州最多，幾乎佔全縣人口的 90%，而泉州籍中又以同安人居多，約佔總人口數的 67%，安溪人次之，約佔 18%[15]。所以澎湖住民的原籍可說是以泉州爲主。

依現今的行政區域劃分，澎湖主要是劃分以鄉（市）、村（里）、鄰等，制

---

[7] 參見顏尚文編纂《續修澎湖志・卷三宗教志》，第 1 頁。
[8] 參見余光弘《媽宮的寺廟－馬公市鎮發展與民間宗教變遷之研究》，第 5 頁。
[9] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志・卷十二，宗教志》，第 96 頁。
[10] 參見顏尚文編纂《續修澎湖志・卷三人民志》，第 3 頁。澎湖的十大姓依序爲：陳、許、呂、洪、蔡、吳、林、王、黃、顏。參見陳知青主編《澎湖》，第壹之 60-63 頁。
[11] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志・卷十二，宗教志》，第 111、123 頁。
[12] 參見顏尚文編纂《續修澎湖志・卷三人民志》，第 52-55 頁。
[13] 參見余光弘《媽宮的寺廟－馬公市鎮發展與民間宗教變遷之研究》，第 2 頁。
[14] 參見顏尚文編纂《續修澎湖志・卷三人民志》，第 57 頁。
[15] 參見陳正祥《澎湖群島》，第 49 頁。

度如同臺灣各地區的行政劃分，但是當同一村（里）的人群，再作彼此間所屬社群、區域的劃分時，則大多仍習慣以甲、甲頭等分類單位，來作爲村里之下的人群劃分依據，也就是用甲來指稱自己在該聚落所居的位置，或是指所屬的人群團體，這種群體歸屬的劃分方式，尤其顯現在與宮廟相關之各類權責與義務分配上。

甲原本是澎湖地區沿襲自清代的鄉治組織之一，是清代官方因應統治需求所作的區隔，但是到了清代後期逐漸轉變爲有機式的組織[16]。甲尤其與聚落宮廟公共事務、財務分攤及權責劃分，有著密切的關係，甚至慶典所需的陣頭表演，亦以甲作爲分派節目的單位，例如西嶼鄉外垵村許開恩即言，昔日外垵溫王宮舉行神明慶典時，就是以甲爲單位，各自負責並決定要表演的陣頭項目與內容[17]。而當所屬聚落宮廟欲重建時，各甲住民以及甚至已經移居臺灣的鄉親，皆大方捐獻金錢，使得澎湖各地重建的聚落宮廟，總是雄偉寬敞、金碧輝煌。

各甲的人群，每年得按照固定的人數推出輪值鄉老，所謂鄉老又稱老大，通常由六十歲以上的老年人出任，按一定規則輪流擔任祀神任務[18]。鄉老自古在一般住民心目中即擁有崇高地位，清朝乾隆三十六年（1771）胡建偉編撰之《澎湖紀略》〈風俗紀〉，即記載「澎民聚居，推年大者為長。至今澳中凡有大小事件，悉聽鄉老處分」[19]，足見鄉老在民眾心目中之地位。此外尚有所謂的頭家，頭家是宮廟舉行特殊慶典前選出的人員，以負責該慶典相關事務，通常得在神前以擲筊選定[20]。鄉老與頭家參與聚落宮廟行政事務的決策及執行，但是祭典儀式方面則由宮廟的法師長負責。而鄉老、頭家、法師等皆隸屬「公司」，公司是澎湖宮廟的常設性組織，負責宮廟事務的運作，並規定公司內所有成員的

---

16 清代地方行政治制度，以廳、縣爲官治機關，其下即透過鄉治組織來進行管理。鄉治組織乃具有官方正式或非正式認可的性質，在國家權力與民間自治力量之間，鄉治組織具有相當靈活性，而鄉治組織裏的層級名稱亦因地方而異。澎湖鄉治組織可概分爲澳、社、甲三種，澳爲官方因施政所作的區劃，其原意乃指可停泊船隻之港灣，及船隻聚集而闢成商家、住家所形成的聚落；社則爲民間因應生活而自然形成的有機式鄉治組織，爲民間自治區域單位，又稱澳社，民間慣稱社里或社仔，官方慣稱以鄉，社在官方認知中，似乎視爲民間的聚落、社群名稱，而不是行政體系之下的民間自治單元。甲原本較具政治性功能與機械性（制式化）的組織結構，但後來可能因戶口增減而調整。參見顏尚文編纂《續修澎湖志・卷四，政事志》，第 47-48 頁。

17 訪談對象：許開恩先生，訪談日期：2006 年 12 月 1 日，訪談地點：許開恩自宅。

18 綜合參考余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志・卷十二，宗教志》，第 5 頁。黃有興《澎湖的民間信仰》，第 105-106 頁。及高怡萍《澎湖離島菓葉村的犒軍儀式與儀式象徵》，第 55 頁。

19 參見胡建偉纂輯《澎湖紀略》，第 149 頁。

20 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 105 頁。

身分、義務與權利。透過公司的運作，村民得以參與並合作完成屬於全村的事務[21]。

在祭典儀式的舉行裏，鄉老代表該甲人群、以主祭者身分參與祭典，並負責各祭典的上香行禮，例如在鎮符儀式中，當法師完成某營頭鎮符的儀式後，即由甲頭的鄉老們持香對該營頭行禮，又例如在慶賀神誕的獻供儀式，小法師們讚頌過的供物得奉遞給諸位鄉老們，由鄉老們捧持該供物向神明行禮作揖後，再交由小法師放回供桌。

本論文研究之普唵派儀式，實乃蘊育並發展於整個人文背景網絡，而與先民源頭及地方組織有著密不可分的關係。

二、各類傳統教派之祭儀

各聚落宮廟雖然大多設有儀式專家法師，來負責各項祭典儀式，但是有關醮典及普度等儀式，則得委託道教道士主持，至於居民私人之事，例如爲往生亡魂作功德之法事，亦是由道教道士或委由佛教、釋教儀式人員擔任。

澎湖道士自清朝起主要即爲伙居道士，根據清朝乾隆元年（1736）由周于仁與胡格所撰的《澎湖志略》記載「澎湖無佛寺，故無僧尼。惟火居道士，皆應教事祈禳，無住廟清修者」[22]，可見道士至少在清朝乾隆年代前已隨移民進入澎湖，而且當時尚未有佛教僧尼傳入。此外，道士亦主持農曆七月十五日中元節盂蘭會，根據清朝胡建偉《澎湖紀略》卷七〈風俗紀〉的歲時條目即記錄[23]：

> 七月十五為中元節，亦為盂蘭會。澎人最喜祀鬼祭孤，澳中必推一、二人為頭家，斂錢做會，延道五人作道場功果，或三晝夜、或一晝夜不等。每道場至夜必放燄口祭幽，又有「破地獄」、「打鬼門」之名，總謂之「普度」；會中人各書生年月日時於道士疏內焉。

作度亡法事是爲亡魂作功德法事，亦是澎湖道士的業務項目之一，該書同卷裏即記：

---

[21] 參見高怡萍《澎湖離島菓葉村的犒軍儀式與儀式象徵》，第 100、101 頁。
[22] 參見周于仁、胡格纂輯《澎湖志略》，第 34 頁。
[23] 參見胡建偉纂輯《澎湖紀略》，第 156 頁。

喪葬之禮，其衣衿、棺槨稱家有無，與夫設靈、弔祭諸儀，亦與內地相同，無足贅者。惟澎湖之人，臨斂之時，必取六姓竈灰以填棺底。……澎湖則計死者之年歲以為做七之期，如死者八十歲，即派八十日做七個七祭之類。末七之日，是夜延道士到家，做開路醮並拜懺，盡一夜而止。富室即延道士五員做普度功果，徹三晝夜；以為死者則陰間必開路，然後能行云云[24]。

光緒二十年（1894）林豪《澎湖廳志》內容述及「送葬佛事，皆以道士主之」[25]，根據法事規模之大小，此類儀式可以分成路懺、九幽與火光，藉道士誦代經懺及作法，請求十殿閻王赦免死者之罪，同時由家人燒化庫銀、靈厝等物，讓往生者於陰間受到供養。而在祖先過世多年後，子孫會再次請託道士執行超渡，稱爲做功果，昔日對於橫死者則延請道士作牽轆。不過近年來，度亡法事轉回由佛（釋）教僧尼主持的情況日增[26]。

澎湖所傳的道士派門是天師道靈寶派，主持各類祈禳儀式、普度及私人功德法事，澎湖道士的發跡地主要有四，分別是湖西鄉龍門村、菓葉村，以及白沙鄉赤崁村、後寮村[27]，道士各自立壇並收取費用，道士的養成來源主要是來自家傳或是拜師學成[28]。

在澎湖，道士與法師是兩種不同的儀式人員，二者主持之法事項目不同，在職業屬性上，道士主要是立壇受人聘請，收取費用至各宮廟主持醮典，或爲私人執行拔度；法師則隸屬聚落宮廟，義務服務。從宮廟的角度來看，法師與道士可說是彼此分工合作的儀式專家，例如在宮廟醮典裏，早上道士祀旗後就得由法師執行犒軍，接著由道士執行儀式，傍晚再由法師犒軍[29]。而在宮廟的入火、安宮等系列法事由法師執行後，也要由道士主持十數天的醮典，整個宮廟落成的大典才算完備[30]。所以道士與法師在澎湖乃彼此各司其職而相輔相成，共同合作完成宮廟各類祭儀與醮典，達成信士所託。

---

[24] 參見胡建偉《澎湖紀略》，第 151 頁。
[25] 參見林豪《澎湖廳志》，第 326-327 頁。
[26] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 135-136 頁。
[27] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 134 頁。
[28] 參見黃有興《澎湖民間祭典儀式與應用文書》，第 109 頁。
[29] 例如 2007 年西嶼鄉外垵溫王宮建廟入火滿兩週年時，在道士主持的醮典裏，醮典期間每日早上與傍晚，都由該宮廟法師執行進行犒軍。
[30] 例如馬公市案山北極殿入火後，即由道士作醮。

道士主持的吉慶類法事以宮廟醮典最多，包括每年例行的慶生醮、平安醮，以及農曆七月的普度。此外尚有非例行性、不固定舉行的醮典，包括送王的和瘟淨醮及宮廟落成的慶成醮[31]。以澎湖縣馬公南甲海靈殿爲例，其在 2000 年舉行送王，送駕期間道士主持三天天公醮（千歲）、九天王醮、三天客神醮、三天恩主公醮及五個私人醮[32]。澎湖道士與臺灣本島道士的科儀大同小異，但是唸誦經懺的腔調略有差異，此外近年由於部分宮廟法師之傳承青黃不接，所以亦有道士受聘主持原本法師擔綱的安宮、安營頭等法事[33]。

澎湖現在雖然有僧尼住持之寺院，但是清領時期仍相當少，根據林豪之《澎湖廳志》內容所撰，「僧僅一、二，尼姑無之。」[34]而且雖然清代中葉馬公地區似乎已有僧人長駐，但是終清一代在馬公都未曾出現真正的佛教寺庵，而其他地區雖有若干創建年代甚早的佛寺，例如西嶼鄉在清代設立的西巖寺、慈航寺，以及湖西鄉的開蠻寺等，但是昔日佛法在澎湖的散播仍可能僅止於點狀式影響。近六十年來對佛教發展之傳布具有影響力的則是齋教[35]。

齋教常被稱爲在家佛教，奉祀觀世音菩薩，但並不被佛教僧侶承認其爲正信佛教。清光緒年間馬公先後建立兩座齋教先天派的齋堂，即成立於 1880 年的澄源堂和 1902 年之太和堂，二堂皆奉祀觀世音菩薩，前者爲男子進出之堂、後者爲婦女拜佛之地，堂內住持長齋誦經拜佛，乃澎湖佛教思想傳布與舉行佛教儀式的重要據點。1963 年起的二十餘年間，馬公成立四座佛寺，分別是潮音、菩提、信願及法界，之後其他鄉區亦建立佛寺[36]。

除了道教及佛、釋教等具有儀式的宗教活動，在澎湖尚有善堂（鸞堂）的儀式活動，善堂是一種集宗教宣導、社會教育、社會救助的混合組織[37]，鸞手以文字傳達神明旨意[38]，由錄鸞生記錄，再經過整理校正而印行善書。澎湖最早的善堂普勸社，由有心人士召集文人學士成立於清咸豐三年（1853），地點在今馬

[31] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 135-136 頁。
[32] 參見蔡文榮主編《海天威靈西瀛聖殿》，第 156 頁。
[33] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 133-135 頁。
[34] 參見林豪《澎湖廳志》，第 326-327 頁。
[35] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 137、138 頁。
[36] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 138、139、140、143 頁。
[37] 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 66 頁。
[38] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 47 頁。

公市，奉祀南天文衡聖帝及太醫院慈濟真君[39]。

此外，尚有查某佛等之類的女性神媒、靈媒，並以將軍澳嶼、花嶼、七美島最多[40]，她們代傳神靈意旨，大多以私壇自立，降壇、退壇時之架勢頗類似澎湖寺廟的男性乩童，但無需法師唸降神咒，即可接受神靈附身，同時亦無需法師翻譯傳意[41]。以私壇自立者尚有法師及乩童，他們僅爲私人辦事而不爲宮廟服務，主要是讓人請示私事，必要時執行各種私人性法事，並收取費用[42]，私壇法師的來源，有因各種原由而脫離公壇自立設壇者，以及藉由父子、師徒傳承，甚或自謂神明附身、自修而成，私壇法師大多只學咒語、畫符、指法、請壇、作船醮、安厝與一些秘術[43]。除此之外，澎湖尚有新興宗教一貫道等的活動。

三、聚落宮廟與傳統信仰觀

澎湖的天然地理環境險惡，水源缺乏而且氣候不利農耕，加以居民傳統上大多從事海上漁業工作，所以常使居民的生活處於不安定感，故常民信仰活動特別興盛，以求得內心的安定與依託，而這也是各地聚落宮廟活動特別興盛的基本原因之一。而除了藉由地緣位置來劃歸自己所屬的聚落外，人們並藉由參與宮廟的人事組織與事務，以及繳納丁口錢、共同分擔宮廟公務性支出，以及實際參與宮廟各項義務活動，來表現對宮廟主神的敬拜與奉獻，當然也藉此確認自己享有宮廟主神保佑的權利。

根據 1940 年的普查資料，澎湖共約有八十處聚落，其中位現馬公市的傳統聚落諸如西衛、小案山、大案山、東衛、宅腳嶼、嵵裡、猪母水（山水）、鐵線尾、雙頭掛、烏崁等等；位現湖西鄉者有菓葉、紅羅罩、湖西、鼎灣等；位今白沙鄉者有中屯、吉貝、大赤崁、鳥嶼等；位今西嶼鄉者有內垵、外垵、緝馬灣、合界頭等；位今望安鄉者有將軍澳、西吉嶼、花嶼等[44]。迄今傳統的聚落仍見於澎湖，而藉由各營頭的位置，可以得知該聚落的範圍。

在澎湖每個聚落至少皆有一座主要宮廟，由居住該聚落的人民共同供奉[45]。

---

[39] 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 66 頁。
[40] 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 86 頁。
[41] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 63-64 頁。
[42] 參見黃有興、甘村吉編撰《澎湖民間祭典儀式與應用文書》，第 107-108 頁。
[43] 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 86、95 頁。
[44] 參見陳正祥《澎湖群島》，第 49 頁，以及第 95 頁附表 2 資料。
[45] 除了隸屬於聚落單位的宮廟，澎湖尚有闔澎公廟乃由全澎人士祭祀，屬於闔澎公廟者包括天

各聚落主要宮廟的創建時期以清領時期居多，以馬公市裏若干聚落宮廟爲例，案山里北極殿興建於乾隆元年（1736），鐵線里祖師廟興建於光緒十八年（1892），長安里北辰宮興建於光緒二十一年（1895），安宅里周王廟興建於宣統三年（1911）[46]。

觀察澎湖地區對於聚落宮廟的名稱，有廟、宮、殿等，其中命名以廟者，諸如馬公市安宅周王廟、馬公市山水上帝廟；名之以宮者，諸如馬公市烏崁靖海宮、西嶼鄉合界威揚宮、白沙鄉講美龍德宮等；此外也有殿的稱呼，諸如馬公市案山里北極殿、馬公市復興里海靈殿、馬公市興仁懋靈殿等。然而對於這些稱呼有時又有通用的情形，例如馬公市山水里的上帝廟也被稱爲北極殿。然而不論是廟、宮或殿，它都有可能就是該聚落的大廟、公廟，而成爲聚落住民的信仰中心。

澎湖的傳統民間信仰觀，相信在實際的人世間之外，有一個神、鬼存在的境域。在神祇部分神界最高統治者爲玉皇大帝（天公），其餘眾神明依其神格可約略分爲佛、聖、仙、神四類，佛包括觀音菩薩、彌勒佛、釋迦佛等；聖包括玉皇大天尊、天上聖母、聖帝類（諸如：文衡聖帝、保生大帝、玄天上帝）等；仙則是孚佑帝君、八仙等；神則是城隍爺、各姓王爺、太子爺、土地公等[47]，從這一套神祇系統，即可發現其綜涵佛教、道教與民間信仰各神祇。

各座聚落宮廟的主祀神祇或有異同，但皆屬漢人民間信仰系統的神祇對象，包括各姓王爺、觀音菩薩、玄天上帝、文衡聖帝、媽祖、清水祖師等等，其中尤以各姓王爺爲最，諸如溫府王爺、朱府王爺、池府王爺、周府王爺、萬府王爺等等，約計四十三座，占所有宮廟主神類別的 27.56%，其他則包括關聖帝君（十八座）、玄天上帝（十六座）、觀音菩薩（十一座）等[48]。而除了主祀神外，必定同祀及陪祀其他神祇，此外大部分宮廟並奉祀不定期駐守的巡撫（千歲爺）。宮廟主神的部下兵馬爲五營，五營營頭分布在聚落四周出入口，成爲防衛聚落的碉堡。

而常民俗信尚認爲，各地供奉之眾多媽祖、王爺、土地公等，並非均係該

后宮、觀音亭、城隍廟、武聖殿及三官殿，皆集中於馬公市。參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志・卷十二，宗教志》，第 1 頁。而就數量來看，顯然聚落宮廟遠超過闔澎公廟。

[46] 參見莊東《澎湖誌文化志・第十三》，第 52-53 頁。

[47] 參見林晉德《神、祖靈、鬼之性質及地位對澎湖祠廟空間之影響》，第 17 頁。

[48] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志・卷十二，宗教志》，第 15、16 頁。

神明的本尊，而是由玉皇大帝敕封生前有功於國家、社會、鄉梓的人物，使其在往生之後晉昇爲神祇，由這些在世有功德者去執行神明的職責與任務，但是這些由人身晉昇的神明，並非可以永久爲神，人們認爲祂們只能享受五百年的香火，而且這期間仍需持續爲世人辦事、濟世，若無功績，則期限一到即貶爲普通人轉世。但是畢竟神祇係在無形的靈之世界，故須借用有形的人作爲該神祇的媒介，處理有形世界的問題，因此也就需要乩童與法師的存在。一般的鬼則是指橫死亡魂，或未受子孫供奉的孤魂，這些遊魂未落地府而四處遊盪無所歸依，故會作祟世人。而普通人死後經地獄審判無大過者，轉生再次爲人，爲惡者則在地獄受刑後轉生爲畜牲[49]。

在這樣神、人、鬼共構的關係與觀念，三者彼此間的力量亦互有強弱高低，對於此般力量，余光弘等學者提出這樣的解釋[50]：

> 從澎湖人的宗教觀點來看，雖然神界有一類似人界帝王的最高統治者玉皇大帝，玉帝卻非終極的力量之源，祂仍要臣服在「四時行焉，百物生焉」的天道之下；如果我們暫以「法力」來稱此一宇宙最終之力，則宇宙中所有自然或超自然存在，都可以競取法力，神佛仙真之法力有其高下，凡人、孤魂野鬼、山精木怪也可從修煉中取得或大或小的法力。個別的法術也有其特別的效用，法力也有強弱；因此人習得「縛神咒」，可以劫持神明；精怪修煉有成，也可篡奪正神之位，危禍一方。正神得道則可保佑八節有慶，四時無災；魑魅魍魎當道，則其為虐足以引起家戶不安，雞犬不寧，澎湖的法師偶爾會用「法教」稱呼此一信仰體系。

因此在這樣的觀念思維上，身爲人類的法師可以透過學習符咒的運用、特定器物的操作與安置，以及特殊的修練等，獲得此等法力，爲聚落住民代勞此類法術事務，諸如與作祟人間的魑魅魍魎對抗。於是人類有了管道、途徑與策略，可以化消極的畏懼、走避與承受，成爲積極的防禦、對抗與消弭。所以，雖然村里有宮廟主神的保護，但是因爲孤魂野鬼、邪魔精怪亦可能因煉得法力

[49] 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 43、83 頁。
[50] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 viii 頁。

而隨時伺機作亂，故需要由這些受宮廟神明授權的法師們，定期或不定期執行各項儀式，來確保聚落住民所居環境的安全，當然其結果就看彼此法力之高下。於是各座宮廟由儀式專家法師執行的各項儀式，就在這樣的信仰觀念上，建立起其儀式執行與儀式功效的理論基礎。

信士的信仰觀是推動各項法教儀式進行的原動力，在信士委託下法師才執行儀式，並因應信士們不同的需求與目的，施行各種不同功能與用途之儀式，藉由溝通神、鬼以完成信士所託。大體而言支持法師各類儀式進行的信士，就是以該聚落的整體住民爲主，而當聚落信士之子弟因各種方式被神明選中、允許，而得以參與宮廟法師職能訓練時，經過拜師典禮後即由宮廟法師長及其他前輩法師成員，傳授儀式技能與相關知識，學成後參與並執行各項儀式，法術傳統也因此代代相傳。

縱然一般信士們，可能對於各類儀式內容與過程不是很瞭解，但是共構於信士與法師們的信仰觀念，絕對是這些儀式進行的主要支柱。不過在各類儀式的過程裏，信士們上香、謁拜的神明對象，仍然是各座聚落宮廟奉祀的諸位神明，例如各姓王爺、媽祖、玄天上帝、文衡聖帝等，以及駐守的巡撫或其他神祇，而非法教教派的教主，此外一般信士們也不組成類似共修團體的組織，不需研讀任何經典、也不需遵奉任何法教規誡，所以信士的信仰仍是傳統的常民信仰。另外，在法教儀式的神眾系統裏，有很多是一般漢人常民信仰供奉的諸神，所以法教儀式亦可說是爲常民信仰服務的儀式。

此般建立於法師與信士的共同信仰觀，除了促成儀式的施行外，且由於人們無法避免的各種疑難雜症、人生困頓與願望欲求，故衍生包羅萬象的儀式項目，以解決各式各樣的問題，諸如：收伏侵擾人身的邪怪，使信士身體健康、運途順遂；驅逐擾動居住環境的遊魂、設立各種辟邪物安鎮各類邪煞，以使環境居所安寧；頌讚神明神能，以祈請神祇保佑信士平安、實現信士所求等等。在一般觀念即認爲這些聚落宮廟的神祇體系，所掌管者即是聚落住民切身的大小事務，而在受到法師舉行儀式奉請、拜請後，神祇即以肉眼無法看見的方式參與儀式，進而回應住民們趨吉避凶、求福去禍的訴求，住民們本身亦藉付出自己的物力、人力或財力，參與宮廟各項集體式儀式活動，或是委託法師爲私人所求而舉行相關儀式，而從中得到心靈的回饋與依附，這種屬於心理層面的法術處理，即使在科技發達的二十一世紀，仍然因人們的需求而存在著，而與

現代化生活環境，共存而並行不悖。

法師爲了對抗邪鬼妖怪，首先必須爲該聚落建立一套區域防衛系統，於是以神明所居之宮廟爲核心，由法師施行鎮符、分派五營兵馬駐紮各營頭，宮廟神明並與周圍聚落民居戶戶供奉的神佛、祖先等，構成一套住民們的保護網。五營營頭設於傳統聚落的周圍出入處，有時並依當地位置或地形，另設置副營頭[51]，藉由各個營頭的設置以及五營聖者、五營兵馬的派駐，建立起防衛陣線。而這樣的營頭設置也界劃出境內與境外：境內是住民主要居住與活動的空間，受神祇、祖先與兵馬的保護，境外諸如墳墓區、人煙稀少之荒郊野外等，則是惡靈、鬼怪出沒之地。

五營在常民信仰中的軍隊階級僅約相當於地方部隊[52]，每一營各由一位聖者領導，五營並分成內、外營，內營奉於聚落主廟內的神桌上，通常以五支不同顏色的營旗作爲象徵，有時還會加上五名聖者的鎗身人頭造型物，營旗與營頭各有青、紅、白、黑、黃五種顏色，分別代表東營、南營、西營、北營及中營；外營則是設置於主廟外，大多建成無門小祠形式，甚或無任何障蔽物，僅以書寫各營聖者名號的石碑或短竹竿作爲代表，通常中營營頭設於宮廟前，其他四營則設於聚落周圍的出入口[53]。

法術原理中的知名原則之一爲「我知汝名即可感應汝、剋制汝」[54]，因此在執行對付邪煞的諸等法事前，法師都必須先弄清楚作祟的邪煞與原因，再施行相關法術措施。一般俗信認爲，人們在身、心靈方面出現問題，肇因鬼邪的作怪，因此，諸如久病不癒、運途不順乃至婦女不孕，以及地方災禍頻仍等，皆是鬼邪作祟的結果，所以必須委託一群擁有神明授權與祖師法力的儀式專家－法師，向眾神祇表達更進一步的崇敬與祈求，並探詢作怪的鬼邪對象與原因後，再由法師執行相關法術處理，以謀求替凡人謀求問題解決之道。

初民社會對付鬼魂邪怪的方法有二，一是鎮壓、征討性質的驅逐行爲，二

---

[51] 例如馬公市烏崁靖海宮，各方位的營頭除了正營頭外，尚有副營頭。

[52] 根據黃文博研究，在臺灣民間信仰中的神明結構裏，武職官系分爲情治系統和軍事系統，其中軍事系統包括天兵（三十六天罡或軍將）、地兵（七十二地煞）和五營神兵，如果說合稱爲神軍的天兵、地兵是中央軍，那麼五營兵就是地方防衛部隊。參考黃文博〈王爺軍馬百萬千－五營神兵的信仰情結〉，《臺灣民間信仰見聞錄》：第 14 頁。

[53] 不過由於一些聚落範圍日漸模糊，或者由於現代住宅的擴建，所以亦有將五個外營集中於廟前一個營頭裏，代替舊日分散在四個角落的建營方式。

[54] 李豐楙〈臺南地區入厝習俗與道教謝土科儀〉，《南瀛人文景觀：南瀛傳統藝術研詩會論文集》：第 452 頁。

是取悅、諂媚性質的崇奉行爲。驅逐鬼魂是施行各項法術將厲鬼趕逐出境，傳統思維模式認爲正邪相對、神煞並存，對於邪煞事實上無法消滅使之消失，而是先祭後送，以威逼之力驅離其出境，當邪煞遠離境土，即可使境內人畜平安[55]，但若厲鬼太過凶猛而難以逐出，則法師們就會採取妥協態度，將其供奉起來，諸如瘟神崇拜（王爺崇拜），即源於此。或者供祭鬼魂，使其得以透過靈媒與人溝通，瞭解作祟原由後再作適當法術處理[56]。

法師執行儀式的過程中，雖然擁有宮廟神明賦予之權力，與祖師所傳之法術能力，但在面對邪煞時，法師還是要藉由某些措施來保護自己，例如有些法師在執行送小王船儀式時，就會反戴額眉將自己臉部半遮起來，據法師表示，因爲儀式裏會面對邪煞，所以需要如此措施，免得被邪煞認出法師本人，而對自己不利[57]。

澎湖聚落宮廟的各類祭典，可以從常年行事與不定期祭典兩個角度來觀察，常年行事指接神、天公生日、元宵節、鎮符、求平安、安太歲、補運、謝平安、收營頭、送神，以及神誕與初一、十五的例行犒軍，這些祭典之舉行時機在每年週期裏，都有一固定日期或某段特定時期。不定期舉行的祭典則不一定每年舉行，且舉行日期也不固定，其乃因應特定原因而擇日舉行，此類祭典包括與宮廟修建有關的出火、入火、安宮等，以及與王爺信仰相關的儀式等，這些不定期舉行的祭典，需要大批人力、財力與物力的投入，而且集結多項儀式而成，其中諸多儀式都得由法教法師主持。

王爺信仰在澎湖非常興盛，奉祀王爺的原因常見者有王船漂來，或是地方不靖而特請王爺鎮壓。雖然近年來少有發生王船漂來的現象，但是透過乩童等神媒，仍可得到肉眼不可見的某位或若干位王爺乘著王船蒞臨的訊息，故需要舉行儀式迎奉諸位王爺，此外，尚有信士自動恭請玉皇大帝派遣代天巡狩蒞村駐蹕者[58]。王爺神像供奉廟中之後，就要開始爲王爺籌造千秋寶艦，即俗稱之王船，造妥後經法師舉行打船醮，該王船即受信士膜拜，王爺在一地通常駐守一科三年，屆滿則依玉皇大帝之命令調往他地，但信士亦可奏請玉帝留任。恭送

---

[55] 李豐楙〈臺南地區入厝習俗與道教謝土科儀〉,《南瀛人文景觀：南瀛傳統藝術研詩會論文集》: 第 457 頁。

[56] 參見董芳苑《原始宗教》, 第 65 頁。

[57] 訪談對象：李冬至法師，訪談日期：2006 年 10 月 17 日。訪談地點：西嶼鄉外垵溫王宮。

[58] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》, 第 15、17 頁，及蔡文榮主編《海天威靈西瀛聖殿》, 第 156 頁。

王爺返回天庭之祭典即爲送王，送王的系列祭典儀式除了需要法師外，尚需要延請道士主持天公醮、建王醮、主神醮等等[59]。王爺信仰的興盛，以及相關儀式需要法師來執行，乃至法師爲服侍王爺的屬下之說法，亦是使澎湖法師特別興盛的原因之一。

澎湖法教儀式的興盛，實與其特殊地理環境、聚落宮廟與地方人群組織等，有十分密切的關係，其中傳統信仰觀支持法教儀式運作，而各項法教儀式常年施行與世代相傳，則更堅定地維繫住民的傳統信仰。

第二節　澎湖的普唵派儀式

本節分別就澎湖普唵派的神眾體系、儀式專家、儀式種類，及普唵派儀式與聚落宮廟之關係，進行介紹與討論。從壇的觀念來看，澎湖普唵派法師的神眾體系，可分成神佛類與兵將類，其中神佛類又可分成以壇爲核心的神祇系統與壇之外的神佛，兵將則以宮廟主神的五營兵馬爲主，有時還有巡撫的兵馬，此外尚有一些低階神祇群組。

其次從法師成員的來源、性質與培訓，並擇澎湖若干宮廟之實例，介紹不同宮廟法師傳承的脈絡，並討論法師在各類儀式及各段過程中擔負的職務。

澎湖普唵派法師主要是主持宮廟儀式以及爲私人處理事務，但不從事作功德、拔亡等事，法師主持的儀式項目，從不同角度會有不同的分類結果，所以本節第三部分將先整理各學者專家的分類結果，其次再依祈求與禳除兩種不同角度，來看法師主持的儀式種類。

由於本論文將以普唵派法師在慶賀聚落宮廟神明聖誕場合時，所舉行的各類儀式，作爲主要研究範疇與對象，因此本節末了將討論普唵派儀式在聚落宮廟活動的定位，探討彼此的關係。

一、神眾體系

首先探討普唵派之神眾體系，這個建立在信士與法師共同觀念中的神眾體系，成爲推動各項儀式進行的原動力，而認定神眾的參與亦是使儀式能發揮效

[59] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 20、22 頁。

能的重要支柱。儀式裏許多手續的施行，其意義即形成於從凡俗空間進入神聖空間後，神佛的降臨、兵馬的召喚使役，以及後續相關動作。神眾在儀式裏雖然被法師以某些手續與方式，來象徵與代表祂們的參與，但是其本尊在儀式過程仍是常人肉眼無法看見，不過這群參與者在儀式裏，卻栩栩如生地存於每個法師成員及信士的心目中。

神眾體系包括神佛類與兵馬類，其中神佛類又可細分爲以壇爲核心的神祇，以及壇之外、以觀音佛祖爲首的神祇，從各請壇咒、請神咒的內容，可以發現法教儀式眾神祇，與常民流傳的神話、傳說，甚至是歷史、小說人物有所關聯。以下分別介紹這些出現於各類儀式過程的神眾。

（一）以壇爲核心的神祇

壇的意義之一是指固定的儀式空間，乃爲各類儀式期間宣行大部分儀式之場所[60]，不過壇在法師儀式觀裏尚有多樣意義。

首先就實物空間來說，壇可以用來指稱一個佈置特定神位與供品的壇桌，例如法師將書寫著普唵教主的紅紙貼在牆上，周圍貼上由特定數目金紙圍成的欄框，紅紙下擺設一張桌，桌上放置香爐、花瓶、供品等，這樣的擺設即成爲普唵壇。壇也可以用來指法場，亦即儀式過程中法師和小法師執行儀式時所在的場域[61]，因此儀式開始前的佈置作業稱爲安壇，包括擺設各項特定的佈置，以及準備相關法器、物件與供品，儀式人員並作服飾上的裝扮，接著由法師作清淨、開鞭等手續執行開壇，開壇即是開啓這個神聖的空間，因爲惟有在將凡俗空間轉換成神聖空間後，才得以祈請神祇降臨，之後法師才可以在神祇授權下，進行各項儀式步驟。儀式完成後法師必須執行收壇，將儀式神聖空間恢復成原來的凡俗空間。此外，儀式的法師團體及相關人員，若從壇的角度爲其定位，則法師長被稱爲壇頭，而被宮廟奉祀之神明借身的乩童則被稱爲壇下。

儀式裏奉請與壇相關的神祇稱爲請壇，以馬公市烏崁靖海宮的請壇儀式爲例[62]，奉請的神祇依序是普唵大教主、巡撫大千歲、巡撫二千歲、巡撫三千歲、巡撫四千歲、巡撫五千歲、關聖帝君、溫府王爺、水仙大帝、池府王爺、蘇府王爺、朱府王爺、三太子、法天張聖者、三十三天都元帥，眾神明與壇的關係

---

60 參見呂錘寬《臺灣傳統音樂概論．歌樂篇》，第 315 頁。
61 參見高怡萍《澎湖離島菓葉村的犒軍儀式與儀式象徵》，第 72 頁。
62 訪查日期：2005 年 7 月 28 日，舉行於主神聖誕前一晚。

如下：普唵大教主是法師所祀奉的本壇祖師，宮廟主祀神文衡聖帝被法師尊稱爲本壇恩主，巡撫諸千歲與溫府王爺等則爲列位恩主，三太子哪吒爲中壇元帥，虎爺爲下壇，法天張聖者爲本壇恩主部下五營的東營領導者。以下介紹以壇爲核心的神祇與官將。

1. 本壇祖師－普唵大教主

普唵派法師崇奉的祖師爲普唵大教主，又稱爲普唵祖師。從法師的咒語抄本，或訓練小法師時所安的神位名稱，書寫以「普唵」者諸如：馬公市案山北極殿、馬公市安宅周王廟、馬公市長安北辰宮，以及西嶼鄉外垵村溫王宮、白沙鄉講美龍德宮的抄本等[63]。根據吳永猛從佛教普菴禪師的歷史、神像造型、神咒、符令、指法等方面所作的研究與探索，認爲澎湖普唵派法師所奉的祖師，實爲佛教禪宗臨濟法系的第十三代普菴印肅禪師[64]。

在《三教源流搜神大全》上記普庵禪師生於北宋徽宗政和五年（1115）十一月二十七日，圓寂於南宋乾道五年（1169）七月二十一日。有關他的事蹟有如下的記載[65]：

> 普庵禪師，名印肅，袁州宜春縣溥化村，父余慈母胡氏，當宋徽宗政和五年十一月二十七日辰時生。……。二十七歲落髮，越明年受戒。……而寂時則乾道五年七月二十一日也，享年五十五。……（詮）普庵寂感妙濟正斅昭覕禪師，聖朝大德四年歲次庚子秋七月加封大德二字餘封如故。

普菴禪師是歷代佛門中，擅以靈異神通咒語來度眾生的高僧之一，並以其靈驗事蹟而深受景仰崇奉，甚至在其圓寂之後，凡有禱者其應如響[66]。明成祖永樂十八年（1420）受封爲「普菴至善弘仁圓通智慧寂感妙應慈濟真覺昭覕慧慶護國宣教大德菩薩」，成祖永樂二十一年（1823）四月《御製普菴至善弘仁圓通

---

63 澎湖法師另一派別－呂（閭）山派的情形，則是在抄本上將其祖師書寫成「呂山門下靈通使」，諸如湖西鄉菓葉村聖帝廟的抄本及馬公市山水里北極殿的抄本。

64 參見吳永猛〈澎湖宮廟小法的普唵祖師之探源〉，《慧炬》（第 354 期）：第 21，22 頁。

65 未註撰者，《三教源流搜神大全》，第 97-99 頁。

66 參見陳清香〈普菴禪師的禪風〉，《普菴禪師全集》：第 397 頁。

智慧寂感妙應慈濟真覺昭貺慧慶護國宣教大德菩薩實錄》序文述及[67]：

弘道演法。濟物度人。使諸有情。均沾利益。功德昭著。

不惟見諸當時。而且傳諸來世。

若普菴至善弘仁圓通智慧寂感妙應慈濟真覺昭貺慧慶護國宣教

大德菩薩。是已。惟菩薩。慧性圓通。根器宏厚。紹臨濟之法緒。

領牧菴之宗旨。峻機玄辯。妙契華嚴。具足六通。

游戲三昧。靈應莫測。變化無方。其住世也。心存利濟。

開化人天。凡有禱求者。隨所願欲。悉皆感孚。以故。

四眾傾仰。如佛在世。逮于示化之後。行業彌高。靈響益著。

功德廣大。難罄名言。於是緇流。輯其傳法之派系。

歷世之歲年。悟道之機鋒。類粹成帙。題曰實錄。

而在〈御製普菴至善弘仁圓通智慧寂感妙應慈濟真覺昭貺慧慶護國宣教大德菩薩讚〉，御製讚語中有如下文句[68]：

朕惟。佛道廣大周遍。千經萬法。無非勸善化惡。

濟度群生。功德所及。無有窮盡。

至善弘仁圓通智慧寂感妙應慈濟真覺昭貺慧慶護國宣教大德菩薩普菴。

實再來之佛也。顯化於江西袁州慈化寺。色相圓融。福慧具足。內含慈濟。外示神通。降伏妖魔。消弭災厄。

遍游剎土。拯拔一切。靈應昭彰。妙不可測。所垂寶訓。

一千六百餘言。演無盡之宗旨。發至妙之玄微。

廣大而無所不包。精密而無所不備。普為眾生。

作種種方便。有能佩服奉持者。如身遊寶藏。各隨所欲。

綜合上述可知普菴禪師弘道演法、濟物度人、外示神通、降伏妖魔，而且

[67] 參見中華電子佛典協會編《CBETA 電子佛典集成》之《卍新纂續藏經》，第六十九冊 No. 1356《普菴印肅禪師語錄》。引文中之下加底線爲筆者所標，下文亦同。

[68] 同前註。

凡有對其禱求者皆能如願。

佛教高僧圓寂後亦常被民間信仰崇爲神祇，諸如濟公活佛、達摩祖師、顯應祖師、清水祖師等，而普菴禪師亦是如此，在其圓寂後成爲民間信仰中的神祇[69]。並可能又因其「為病患者折草為藥，服之即癒，有疫毒者，只給書頌，亦得健痊」、「無論是祛灾除病、祈雨祈晴、伐怪木、毀淫祠，均靈驗莫測」[70]，具有作方便之法以消弭災厄的能力，故被民間的法師奉爲教派教主。在澎湖若干聚落宮廟法師所傳的咒簿，請壇儀式裏的普唵大教主咒語內容如下：

奉請普唵大教主，神通變化不思議[71]，
垂慈發愿度眾生，作大醫王救諸苦，
致慈[72]雲，　　如[73]法雨，
蕩滌[74]社稷光萬里，修造動土王興功，
不問方隅[75]并禁忌，員光靈法妙如雲[76]，
萬億諸天常守護，佈祥光洗點甘露[77]，
一切眾生皆得度，惟愿古佛[78]降臨來，
神兵火急如律令。

不過，西嶼鄉外垵溫王宮的咒語較特殊處，即是第三段上句爲「致如雲令如法雨」乃完整七言句，而其下句則接其他版本第四句的上句，其餘各句亦皆往前移動，另加入一句其他抄本未見的段落，呈現該宮廟的咒語版本如下：

謹請普唵大教主，神通變化不須疑，

---

[69] 參見阮昌銳《歲時與神誕》，第 41 頁。
[70] 引自譚偉倫〈印肅普庵（1115-1169）祖師的研究之初探〉，《民間佛教研究》：第 206 頁。
[71] 馬公市案山北極殿抄本（以下簡稱案山抄本）、馬公市烏崁靖海宮抄本（以下簡稱烏崁抄本）記爲不須疑。吳永猛教授於筆者學位論文口試時提出應記作不思議。
咒語在各宮廟抄本裏內容大致相同而僅部分有出入者，則以隨文註腳說明彼此差異處，但明顯之訛誤字則不再記之。
[72] 案山抄本記爲諸，烏崁抄本記爲如。
[73] 案山抄本、馬公市安宅周王廟抄本（以下簡稱安宅抄本）記爲助。
[74] 烏崁抄本記爲東程。
[75] 烏崁抄本記爲方儀，安宅抄本記爲方偶。吳永猛教授於筆者學位論文口試時提出應記方隅。
[76] 烏崁抄本記爲圓光如照明分月。
[77] 烏崁抄本記爲布祥功　賞甘露。
[78] 烏崁抄本記爲祖佛。

垂慈發愿度眾生，作大醫王救諸苦，
致如雲令如法雨，蕩滌社稷光萬里，
修造動土任興工，不問方虞并禁忌，
圓光靈法妙如雲，萬億諸天常守護，
百萬必首金剛將，梵王帝釋[79]常佐作，
布祥光彩沾甘露，一切眾生皆得度，
以愿古佛降臨來，神兵火急如律令。

不過法師成員於請壇儀式歌唱奉請教主時，一般住民、信士們並未同時對普唵教主進行膜拜，而且一般宮廟亦沒有普唵教主長久安奉的神位[80]，以在澎湖觀察的例子，大部分僅在新批小法師開館、訓練期間才安奉祖師神位，即將教主名稱寫在紅紙、貼於宮廟一隅的牆上，並佈置以壇桌等。不過當此批小法師學完基本的儀式項目，舉行出館典禮後，該教主之神位即化掉。

另外有些宮廟在進行若干儀式的請神段落，會唱另一首【奉請普唵一教主】（或書寫成「普唵乙教主」）的咒語，茲以馬公市東甲北極殿爲例，其舉行出火儀式時的請神，所唱的【奉請普唵一教主】內容如下：

奉請普唵一教主，教子五方知天門，
手執令旗召天兵，手執角鼓踏七星，
腳踏雲梯步步行，合壇官將盡來迎，
一聲喝起鬼神驚，鬼神看見列二邊，
為吾凡間救諸苦，庇佑弟子永康寧，
哪吒太子踏火輪，手執金鎗拋繡球，
弟子一心專拜請，普唵教主降臨來。
神兵火急如律令。

與前述【奉請普唵大教主】的咒語相比，此則【奉請普唵一教主】的內容，牽涉較多行法時的描述，例如：「手執令旗召天兵，手執角鼓踏七星」陳述

[79] 其中梵王帝釋所指即釋迦。參見〈海瓊白真人語錄〉，《正統道藏》（第 55 冊），第 0662 頁。
[80] 當然這些法教祖師神祇，亦可能被民間宮廟供奉爲主祀神或陪祀神，但此時則應是以主祀神或陪祀神身分的角度來研究這些神祇。

其執法時手持令旗召來天兵，以及持角鼓、腳踏七星步的動作；而「一聲喝起鬼神驚，鬼神看見列二邊，」更是描述威聲厲喝使鬼神退避三舍的情形，而觀察法師行法時的行徑，可以發現與這些行文敘述的相似性。

另外法師在儀式的進行，還會歌唱另以「本師為吾來……，祖師為吾來……」爲基本句型的咒語，以借助祖師力量與權勢來進行相關法術，例如在西嶼鄉外垵溫王宮的【敕刀及敕雞咒】開頭即是：「本師為吾來敕刀，祖師為吾來敕刀（後略）」；向天公進行參香時，眾法師成員會一起唱：「本師為吾來進香，祖師為吾來進香（後略）」來配合乩童向天公參香時的動作。

所以祖師在法師學習儀式以及執行各類儀式的過程，皆扮演重要的角色。

2. 本壇恩主暨列位恩主－宮廟主祀與同祀之神祇

各宮廟主神在法師主持的儀式被稱以本壇恩主，其餘共祀神祇則以列位恩主稱呼，各座宮廟所奉祀主神雖或有異同，但是法師主持之儀式並不會因宮廟主神的差異，而有不同的儀式項目或內容。

在澎湖，主祀神爲王爺者居多，諸如：西嶼鄉外垵溫王宮主祀溫王爺；馬公市安宅周王廟主祀周王爺，馬公市前寮朱王廟主祀朱府王爺等等。王爺來源說各有不同，茲以本論文調查地點之一的西嶼鄉外垵溫王宮爲例，該宮廟奉祀溫府王爺，有關溫府王爺的來源，根據該宮廟資深法師所傳的抄本所載，摘錄於下：

> ……據云溫府王爺姓溫名鴻字德修，……山東省濟南府歷城縣白馬巷人，平生交遊廣至四方，有結義兄弟三十六人，因唐朝皇帝李世民微服出巡，遇險困厄，溫鴻（溫府王爺）就及其結義兄弟捨身救駕，皆被賜封為進士出身，且酬功命溫鴻溫府王爺出任山西知府，任後政通人和，民稱父母。又帶領三十六進士剿平亂賊，皆被賜封王爺，太平盛世，三十六進士奉旨巡天下，宣揚大唐德威，不幸乘船出巡在海上遇難，無一倖免。貞觀帝李世民痛失良臣之餘，及追封「代天巡狩」，領旨全國建廟奉祠。溫王成神之後，經常閩浙沿海地區顯靈，每當船隻在海上遇到驚濤風險時，見有牆懸「溫」字旗之巨船出現，立即風平浪靜，履險如夷，自後王船所及必造福地方。……

所以從這段抄本裏的記錄可以知道，該宮廟奉祀唐朝人溫鴻爲主祀神，溫鴻生前救駕有功、任官時政通人和並剿定亂賊。惜因海上遇難不幸橫死，而由唐貞觀帝追封代天巡狩，頒旨全國建廟奉祀。溫府王爺常在閩浙沿海顯靈，當海上航行船隻遇及驚濤風險時，但見懸掛「溫」字旗之巨船出現，即風平浪靜，此外，王船所及並造福地方。宮廟抄本內有關溫王爺的請壇咒，內容如下：

謹請勅封溫王爺，神通廣大仗邪魔，
頭插瓊花身袍甲，紫袍玉帶度眾生，
代天巡狩救諸苦，邪精鬼穢盡皆驚，
若有邪魔相侵犯，吾雷霹靂不留停，
有事專心扶咒請，驅邪治病保安寧，
弟子一心專拜請，溫府王爺降臨來，
神兵火急如律令。

主祀神爲玄天上帝者，諸如：馬公市案山北極殿、馬公市山水北極殿等，茲以本論文觀察宮廟之一的馬公市案山北極殿爲例，在該宮廟法師所傳的抄本，所記之玄天上帝的咒語內容如下：

奉請玄天大聖者，北方壬癸至龍神，
無上真君號真武，威陽赫濯大陰君，
列宿扶危雲透起，雙前帝殿伏群魔，
萬騎赤馬威九地，紫袍金帶佩神王，
倉龜巨蛇伏聖足，六丁六甲隨吾行，
文武官員齊欽仰，天兵地甲隨身行，
弟子一心專拜請，北方壬癸至靈來，
神兵火急如律令。

其餘宮廟主祀神尚有關公，亦被尊稱爲文衡聖帝，本論文主要觀察宮廟之一馬公市烏崁靖海宮，其主祀神即爲文衡聖帝，記錄其請壇咒內容如下：

仰啟崇靈關聖帝，扶持法界動乾坤，
千里獨行鬼神驚，百萬軍兵惟第一，
展起青龍光日月，斬了蛟龍永無踪，
市州敕賜崇靈殿，千年香火萬年傳，
弟子一心專拜請，關聖帝君降臨來，
神兵火急如律令。

媽祖雖爲澎湖最古老宮廟－馬公天后宮的主祀神，但該宮廟屬於闔澎廟，在各鄉里的聚落型宮廟主祀神爲媽祖者並不多。

除了宮廟長期奉祀的主神、共祀神、陪祀神等等外，由於澎湖地區王爺信仰興盛，因此還有定期或不定期迎請供奉於宮廟中的各姓王爺，王爺又稱爲巡撫、巡狩或千歲，各宮廟會依需要舉行請王與送王儀式，請王是迎請王爺蒞臨村莊廟宇作客神，保佑村民平安，送王則是王爺作客神的期限期滿時，信徒爲之建王醮、造王船、遶境後焚化、遊天河[81]。有關王爺信仰的說法之一，是認爲王爺爲高階的厲鬼，當一般的鬼可由法師藉法力驅趕時，對於這些力量高深、法師無力對付的高級厲鬼，法師則採敬畏的方式將其供奉起來，於是原本的厲鬼，一轉即成爲保佑人民的王爺。

在抄本上記寫的各巡撫請壇咒，大多以巡撫大千歲、巡撫二千歲、巡撫三千歲、巡撫四千歲、巡撫五千歲等稱之，茲以馬公市烏崁靖海宮咒語抄本上所記爲例，各巡撫的咒語如下：

奉請巡撫大千歲，頭戴青巾身色袍，
玉皇敕封身榮顯，巡遊天下飛如雲，
受敕遊遍天下行，賞善罰惡斬妖精，
吾有仝年如猛虎，轄下神將總來迎，
弟子一心專拜請，大府千歲降臨來，
神兵火急如律令。

[81] 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 82 頁。

奉請巡撫二千歲，威靈顯赫照乾坤，
欽上敕封清世界，遊遍天下救萬民，
身騎寶馬遊天下，惟愿同年相應護，
毫光照耀神通大，保障施恩佛法黃，
吾奉玉皇親敕令，疾病災殃保安寧，
有人常念隨感應，焚香拜請到壇前，
弟子一心專拜請，二府千歲降臨來，
神兵火急如律令。

奉請巡撫三千歲，呼風喚雨展威靈，
手執玉帶飛神蜂，腳踏金獅蓋紫雲，
代天行化來救世，拘除天下不正神，
日在陽間騎戰馬，夜來步步結陰兵，
玉皇敕封斬妖精，斬斷世間諸魔鬼，
聞吾符水不留停，邪魔污穢盡皆驚，
弟子一心專拜請，三府千歲降臨來，
神兵火急如律令。

奉請巡撫四千歲，頭戴金冠身龍帶，
手拿紙筆真做詩，腳踏文墨變是硯，
左眼看見玉皇賜，右眼看來做文章，
本是玉帝有敕令，正請天師來下手，
天師受封變法力，正用符水落鹽米，
封阮進士來做神，受封落船遊天下，
弟子一心專拜請，四府千歲降臨來，
神兵火急如律令。

奉請巡撫五千歲，身騎寶馬展神通，
手執龍巾變作佛，腳踏金靴急急行，
金爐香花得成去，捉拿龐見有神明，

盡心出巡收妖魔，收除斬邪諸魔鬼，
吾奉玉皇親降敕，收斬諸道變作神，
天上有命受封誥，惟愿腳有地下兵，
弟子一心專拜請，五府千歲降臨來，
神兵火急如律令。

有關澎湖宮廟小法師與王爺之間的關係，亦有一說認爲法師即是爲王爺服務的手下，故當某屆王爺送走後，就是此批法師長、小法師服務期滿可以功成身退時，故需改招收下一批新的小法師接棒[82]。

3. 中壇元帥－哪吒太子

哪吒原是佛教經典中的人物，梵名爲 Nalakuvara 或 Nalakubala，佛教傳入中國後，連同觀音、十八羅漢等人物，哪吒亦成爲深具中國民間信仰色彩的人物[83]。有關哪吒在法教普唵派儀式裏的咒語，以馬公市烏崁靖海宮抄本爲例：

奉請哪吒三太子，太子七歲展神通，
哪吒靈　哪吒靈，哪吒統領大天兵，
左手抱金鎗，　　右手拋繡球，
金鎗抱起繡球轉，打開球內百萬兵，
發毫光　步步行，占北斗　踏七星，
救諸苦，　　度眾生，
收斬天下諸魔鬼，玉皇敕降天下行，
弟子一心專拜請，哪吒元帥降臨來，
神兵火急如律令。

以及另種版本：

奉請三十三天都元帥，統領天兵下瑤臺，
金鎗一轉天門開，繡球顯出五方來，

[82] 例如西嶼鄉外垵溫王宮李冬至法師即持此說法。
[83] 參見鄭阿財〈佛教經典中的哪吒形象〉,《第一屆哪吒學術研討會論文集》：第 528-529 頁。

頭戴日月耀乾坤，腳踏七星毫光現，

左轉三壇真如在，右轉法界奇英才，

龍王殿前威猛將，飛沙走石洞中來，

弟子一心專拜請，中壇元帥降臨來，

神兵火急如律令。

4. 下壇－虎爺

虎爺，又稱黑虎大將軍、黑虎大聖、黑虎將等，通常供奉於宮廟神明桌下，在進行犒軍時，會把虎爺移至廟埕壇桌下。有關虎爺的咒語，西嶼鄉外垵溫王宮抄本記寫如下：

奉請龍虎山黑虎將，金輪元帥趙真君，

三十六天大聖者，　天上五雷無量兵，

遠近土地來把門，　護法龍神大將軍，

上山動，　　黑山動，

上山驅猛龍，　　下水斬蛟龍，

天上治七星，　　地下斬五雷，

日月常我照，　　鬼神見我驚，

本師釋迦佛，　　祖師釋迦兵，

吾是天上天註定，　降在凡間斬妖精，

弟子一心專拜請，　黑虎大聖降臨來，

神兵火急如律令。

外垵溫王宮咒語抄本尚有另首【下壇咒】，內容爲：

召請龍虎山黑虎將，金輪元帥大將軍，

上山黑，　　黑山上，

上山驅猛虎，　　落水斬蛟龍，

天上步七星，　　地下應我靈，

日月逢我照，　　鬼神見我驚，

吾奉天師法，　　救度諸眾生，

弟子堂壇請，　　黑虎速降臨，

神兵火急如律令。

5. 本壇十大將

法師的咒語抄本載有本壇十大將的請壇咒，內容如下[84]：

奉請本壇十大將，五方一切顯如雲，

東方木帝[85]虎羅威，南方火帝虎威羅，

西方金帝威靈德，北方黑帝馬伽羅，

中央聖者軍吒令[86]，威風凜凜不須疑，

捉縛枷鎖四大將，斬押兵消大神王，

醫王停跡不可問，正加威經難可得，

或在人間救諸苦，或在金輪養尊神，

不問門神並戶尉，不問十惡狐狸精，

不問山神無道鬼，不問宣封受敕身，

若有不正為禍神，押到壇前化作塵，

弟子一心專拜請，本壇官將降臨來，

神兵火急如律令。

從這則咒語可以發現，本壇十大將包括：中壇元帥哪吒與虎羅威、虎羅威、威靈德、靈威德、馬伽羅，以及捉、縛、枷、鎖四大將。

6. 五營聖者

五營各有領導者，中營由哪吒太子統帥，其他東、南、西、北營的領導者，在澎湖主要是張、蕭、劉、連公聖者。各聖者之請壇咒，在各宮廟的咒語抄本亦略有出入，東營領導者張公聖者的咒語內容如下[87]：

---

[84] 以烏崁抄本爲例。

[85] 烏崁抄本上記木德，應是木帝之諧音。

[86] 烏崁抄本上記均咒呢，應是軍吒令之諧音。

[87] 張、蕭、劉、連聖者的咒語內容，主要依據馬公市長安里北辰宮的抄本，因爲此宮廟之抄本裏的咒語，篇幅較長內容亦較完整。

奉請[88]法天張聖者，身居[89]泉郡[90]延臨漳[91]，

赤腳修行[92]行正法，兜鍪妙相顯威靈[93]，

金沙橋上翻罡斗，青龍潭裡早[94]修行，

腳踏火輪驅邪穢，手執寶劍斬妖精，

行雲致雨沾世界，書符出水救萬民[95]，

護國救民端妙相，代天行化顯真身，

四十五年閻浮世[96]，遊行國土救生民[97]，

辰年辰月飛化身，化身應現在壇前[98]，

左右伽羅五[99]官將，前後駕馬二威兵[100]，

三界祖師盧太保[101]，三壇祖師江舍人[102]，

更有劉蕭連聖者，協力助國救萬民，

弟子一心專拜請，張公聖者降臨來，

神兵火急如律令。

南營領導者蕭公聖者的咒語，以馬公市長安里北辰宮的抄本爲例，內容如下：

奉請蕭公大聖者，慈悲感應渡眾生，

毫光顯赫耀乾坤，手執寶劍斬妖精，

毫光照耀三途路，親身下降不容情[103]，

---

[88] 烏崁抄本記爲拜請。
[89] 烏崁抄本及外垵抄本記爲世居。
[90] 烏崁抄本記爲福郡。
[91] 烏崁抄本記爲陳林彰，應爲諧音。
[92] 烏崁抄本記爲收來。
[93] 烏崁抄本記爲普陀廟上展威靈。
[94] 烏崁抄本記爲坐。
[95] 外垵抄本記爲出相度凡間。
[96] 外垵抄本記爲後世。
[97] 外垵抄本記爲萬民。
[98] 烏崁抄本缺腳踏火輪驅邪穢至化身應現在壇前這幾句。
[99] 烏崁抄本記爲馬。
[100] 烏崁抄本記爲功曹馬虎二威神。
[101] 烏崁抄本記爲吳太宰。
[102] 外垵抄本記爲江天官。

山精鬼怪都降伏，城隍社廟[104]各皈依，

慈悲不舍降道場，打開毬內百萬兵，

勇猛哪吒諸猛將[105]，為吾凡間救萬民，

弟子一心專拜請，蕭公聖者降臨來，

神兵火急如律令。

另記錄馬公市烏崁靖海宮的抄本，與比對西嶼鄉外垵溫王宮的抄本，內容如下：

奉請府天蕭聖者，少年捨身入儒家[106]，

全無師父傳罡法，法主加時[107]十八年，

忽然鄧公相會遇，諸地禍福永無差，

戊子九月三十夜，亥子交時十月初[108]，

二十八歲[109]功成滿，脉溪池上坐蓮花，

千兵萬將來迎接，接引蕭公入孺家[110]，

諸員官將來應護[111]，除瘟破廟打冤家，

弟子一心專拜請，蕭公聖者降臨來，

神兵火急如律令。

西營領導者劉公聖者的咒語內容如下：

奉請七臺劉聖者，降龍伏虎大將軍，

獅子壇前[112]伏[113]猛虎，金鼓樹下除青龍，

---

103 外垵抄本記爲不如問。
104 外垵抄本記爲社稷。
105 外垵抄本記爲官將。
106 外垵抄本記爲瑜珈。
107 外垵抄本記爲加持。
108 外垵抄本記爲十二初。
109 外垵抄本記爲二十八宿。
110 外垵抄本記爲瑜珈。
111 外垵抄本記爲隨後。
112 外垵抄本記爲岩前。

法主加持十八載[114]，劉公聖者展威靈，

吾奉玉皇上帝勅，焚香拜請到壇前[115]，

弟子一心專拜請，劉公聖者降臨來，

神兵火急如律令。

北營領導者爲連公聖者，其咒語如下：

奉請七臺山上連聖者，林氏太郎[116]有神通，

剪髮光頭惟吾願，少年捨身入僧家[117]，

不怕天高並地厚，不怕山遙江海深，

不怕城隍並社稷，不怕為非不正神，[118]

吾有年中惟吾願[119]，行罡步斗到壇前，

弟子一心專拜請，連公聖者降臨來，

神兵火急如律令。

（二）壇之外的神祇

相對於前述法師建立於以壇爲核心的諸神祇，在壇之外則尚有觀音佛祖、陳靖姑[120]、九天玄女、鄞氏仙姑等，這些神祇在儀式亦扮演相當重要的角色，例如：馬公市烏崁靖海宮造橋儀式，奉請娘媽、三姑、觀音菩薩；西嶼鄉外垵溫王宮的造橋儀式，一開頭即奉請觀音佛祖、九天玄女與鄞氏仙姑；栽花儀式則奉請觀音佛祖、九天玄女、仙姑鄞小娘、陳氏夫人、臨水夫人。此處僅介紹觀音菩薩、陳靖姑於下。

---

113 烏崁抄本記爲拘，外垵抄本記爲仗。

114 烏崁抄本記爲嚴前修行四十年。外垵抄本記爲宕中修行四十載。

115 烏崁抄本記爲七菓完明照天下，龍樹招將入孺家。外垵抄本記爲七星員光照天下，龍樹昭彰入瑜伽。

116 烏崁抄本記爲六郎。外垵抄本記爲六部。

117 烏崁抄本記爲為見凡間多疾病，剪法頭邪為本愿，並加入興居壇中行法界，接引生童到壇前。外垵抄本將下句記爲少年捨身來救民，並加入惟見世間多疾病，扶攝生童在壇前。

118 烏崁抄本僅記不怕江河海嶽深，不怕城隍併社界，不怕為禍不正神。

119 外垵抄本記爲與吾爐中隨吾行。

120 陳靖姑亦被稱爲行罡正法陳夫人、臨水夫人及娘媽，她雖是法教三奶派教主，但此處以奉普唵祖師爲教主的普唵派爲主，因此陳靖姑在此不被視爲與普唵教主有相同的祖師身分。

1. 觀音菩薩

觀音原是外來宗教佛教的菩薩，在西漢末年（西元第一世紀）隨佛教傳入中國，爾後觀音信仰融入中國文化，成爲所有的佛教神祇中，最受普遍崇奉信仰的，並且由於與道教思想、常民信仰結合，使得觀音已不再僅僅是一個佛教神祇，而是民俗裏的一個獨特信仰。

觀世音，梵文 Avalokitesvara 的意譯，亦譯爲光世音、觀自在、觀世自在，中國佛教四大菩薩之一，佛教稱其大慈大悲，眾生遇難時只要誦唸其名號，即受其拯救。觀世音原爲刪提嵐國轉輪聖王無諍念的長子，名不眴，次子名尼摩，受寶藏如來應允，父子三人一道在西方極樂世界負責接引眾生，觀世音還常化身不同形象顯靈於世，故佛教中又有六觀音、三十三觀音之說，觀世音隨佛教傳入中國後，即以大慈大悲、救苦救難的形象出現，在民間深受信仰與崇奉，相傳其顯靈說法的道場在浙江普陀山[121]。此外，在中國觀音菩薩尚有爲妙善公主的傳說，妙善割手目以救父病，持壺甘露救萬民[122]。

漢人信仰中的觀音菩薩，在民間除了是救苦救難的慈悲形象，在各地信仰習俗裏，亦咸信觀音能督視孤魂餓鬼[123]，祂變身成面然來鎮懾陰間惡鬼。根據《癸巳存稿》卷十三〈中元施食〉載：「尋釋氏之說，餓鬼名面然，又名燄口，言餓則飢燄出于口而面若然也，又言面然為觀世音變相」[124]，因此在普度法會上，可以看到樹立著身披金黃戰甲、怒目獠牙、口中吐出火燄的紙糊神像－焦面大士，在其頭冠上則安奉一尊小型的原觀音大士神像[125]。俗信觀音大士因觀見普施場上惡鬼搶奪普施的食物，使眾孤魂無法順利領受，所以心生慈悲而變現凶猛之像，用以鎮懾惡鬼使勿欺壓眾孤魂[126]。另外，《安平縣雜記》有關節令在七月的部分亦記載「作普度前，必先竪燈篙，放水燈，請大士（大士俗傳觀音菩薩化身）」[127]。總而言之在傳統民間信仰中，觀音神力橫越陰陽二界，既能救贖陽間眾生，也能鎮伏陰間惡鬼。澎湖法師的咒語簿中，有關觀音菩薩的咒

---

121 參見王景琳、徐陶主編《中國民間信仰風俗辭典》，辭條〈觀世音〉，第 94-95 頁。
122 未註撰者《三教源流搜神大全》，第 171-172 頁。
123 參見李豐楙〈臺南地區入厝習俗與道教謝土科儀〉，《南瀛人文景觀：南瀛傳統藝術研詩會論文集》：第 445 頁。
124 參見俞正燮撰《癸巳存稿》（第 13 卷），第 383 頁。
125 參見謝聰輝〈道法二門道壇普度科儀〉，《臺灣民間信仰儀式》（第六章），第 104 頁。
126 參見李豐楙〈臺南地區入厝習俗與道教謝土科儀〉，《南瀛人文景觀：南瀛傳統藝術研詩會論文集》：第 445 頁。
127 未註撰者《安平縣雜記》，第 6 頁。

語內容如下[128]：

謹請[129]觀音大慈悲，救度眾生無盡時，
左手提來靈符水[130]，右手展開楊柳枝，
頭上頂戴彌陀冠，口中常念阿彌陀，
腳踏蓮花千百葉[131]，身坐蓮花團圓轉[132]，
陀山化為西林寺[133]，火坑化作[134]清蓮池[135]，
普陀伽山千手眼，大聖大願大慈悲，
南無觀音大慈悲，善才玉女[136]兩邊排，
弟子一心專拜請，觀音佛祖降臨來。
神兵火急如律令。

馬公市烏崁靖海宮記錄另一版本的觀音菩薩咒語，內容如下：

奉請南海大慈悲，觀音菩薩坐蓮花，
善才良女列兩邊，銅蛇鐵狗走開走，
收除大鵬金嘴鳥，十八羅漢召觀音，
千兵萬將來迎接，扶到醫王救諸苦，
伯叔姐妹有三人，二妹墮落福建省，
三妹墮落福州城，古田縣下三姑娘，
神通廣大實威靈，七歲分開七路去，
三歲分開三路行，三人變化做神佛，
頭戴金花龍鳳對，腳下繡出牡丹花，
日在雲中去學法，夜來水上結陰兵，

128 本咒語分別整理自馬公市案山北極殿、馬公市烏崁靖海宮、西嶼鄉外垵溫王宮咒語抄本。
129 外垵抄本、鐵線抄本記爲拜請。烏崁抄本記爲奉請。
130 案山抄本記爲龍符水。
131 外垵抄本記爲花。
132 鐵線抄本記爲團團轉。
133 外垵抄本記爲西林手。
134 外垵抄本記爲變作。
135 外垵抄本記爲清蓮花。
136 烏崁抄本、外垵抄本記爲良女。

千家祈救千處去，萬家奉請萬家來，
弟子壇前專拜請，觀音佛祖降臨來。

在西嶼鄉外垵溫王宮咒簿，另版本咒語內容如下：

謹請觀音大菩薩，座上蓮花翠萃開，
善才良女兩邊排，白猿稽首挑經來，
獨瓶收盡江海水，鶯哥一無上瑤臺，
心經救世千年在，淨水起生萬古存，
腳踏蓮花開世界，手持楊柳護生靈，
紫竹林中恩廣大，落伽山外救災危，
燈燦九枝聯北極，願言榆里福彌增，
雲騰五色映壽星，喜登良辰花獻楣，
三教莊嚴居第一，光明普照十方界，
一心清淨本無雙，濟利永垂萬冀中，
肅雍浩氣參兩儀，丹心冰操透乾坤，
慈衷果然真人德，普佑豈非大道功，
萬古綱常英靈振，千秋世界甘露馨，
弟子稽首專拜請，觀音菩薩親降臨，
神兵火急如律令。

在澎湖法師主持的儀式裏，舉凡夜巡、栽花；入火安廟時舉行的一系列祭外煞、請三界、安后土、安六獸、祭宅虎、巡火諸儀式，以及祭祉產儀式等，一開始的請神步驟皆要拜請觀音，而在若干宮廟（諸如：馬公市案山北極殿）舉行造橋儀式時，甚至由小法師們扮作觀音以及善才、龍女，以演出觀音降臨的情形。

2. 陳靖姑

在諸如造橋儀式、祭祉產儀式，以及入火安廟大典裏的祭外煞、請三界、安后土、安六獸、祭宅虎、巡火等諸儀式，在拜請觀音後往往要奉請陳靖姑（905-929），陳靖姑亦被稱爲臨水夫人、行罡正法陳夫人，唐朝人，後歷宋、

元、明、清諸代均受封贈[137]，除了在俗信是婦孺的保育神外，她也是法教三奶派教主。據明朝《三教源流搜神大全》〈大奶夫人〉詞目記載[138]：

> 昔陳四夫人祖居福州府，……父陳議拜戶部郎中，母葛氏，兄陳二相，義兄陳海清。嘉興元年，蛇母興災吃人，占古田縣之靈氣穴洞於臨水，村中鄉人已立廟祀以安其靈。……觀音菩薩赴會歸南海，忽見福州惡氣沖天，乃剪一指甲，化作金光一道，直透陳長者葛氏，投胎時生於大曆元年甲寅歲正月十五日寅時誕聖，瑞氣祥光……。
>
> 唐王皇后分娩艱難，幾至危殆，妳乃法到宮以法催下太子，宮娥奏知，唐王大悅敕封都天鎮國顯應崇福順意大奶夫人。

從上述內容，可以發現陳靖姑曾用法術救唐王皇后生產之事，而有關陳靖姑化身自觀音指甲之說，則顯見在民間信仰裏認爲陳靖姑與觀音有密切關係。當然亦有學者認爲，這是巫法攀附佛教的結果。澎湖普唵派法師所傳抄本裏，有關臨水夫人的咒語如下[139]：

> 行罡正法陳夫人，步領天兵數萬人[140]，
> 百花橋頭度男女，法鼓催來臨水宮，
> 父是陳家陳長者，母氏西宮葛夫人，
> 甲寅年中正月半，亥時生落娘媽身，
> 地下金盆來底水，香湯沐浴洗娘身，
> 南海觀音來渡法，十五蓮花法流傳[141]，
> 十八蓮燭傳傳轉，返到南海吾廟前，
> 求得廟內三皇君，大法[142]元年入廟門，
> 當天法愿渡眾生，雙生太子甚分明，

---

137 參見張檉總策劃《中國道教大辭典》，詞條〈陳靖姑〉，第 998 頁。
138 未註撰者《三教源流搜神大全》，第 181-182 頁。
139 以馬公市長安里北辰宮咒語抄本爲主，另比對其他宮廟抄本。
140 烏崁抄本記爲萬萬將。
141 烏崁抄本記爲老君度法救男女，並插入年登十二法流傳，年登十五學法轉。
142 烏崁抄本記爲大德。

左右管班來欽迎，勅賜夫人斬妖精，

弟子一心專拜請，陳氏夫人降臨來，

神兵火急如律令。

咒語內容即敘述臨水夫人身世、受觀音菩薩度法的經過，另則咒語內容如下[143]：

謹請福州蒲田縣，臨水三宮奶奶娘，

三帝將軍隨娘法，五帝將軍隨娘行，

日在雲中騎戰馬，夜在水中結陰兵，

結起陰兵三十萬，聽娘法旨隨娘行，

高山峻嶺亦著過，千處祈求萬處應，

萬家請時萬家臨，焚香拜請到壇前，

弟子一心專拜請，臨水夫人降臨來，

神兵火急如律令。

對照法師所傳咒語有關各神祇身世、神蹟等記錄，再參照一些古籍文獻上的記錄，可以發現法師咒語抄本內容所載，皆多少與歷史人物、傳說、神話等有其淵源與脈絡可尋，而不是憑空杜撰。

（三）其他神眾群組

這裏指的主要是出現在特定儀式裏，具有某相同特質而組成的神眾群組，群組往往由特定數目之個體組成，例如造橋儀式裏的十二生肖將軍，請婆儀式裏的七十二院娘娘、三十六宮婆姐等等。

（四）兵將類

五營兵馬是宮廟主神的部下，五營是法師在儀式進行中得以號令的重要兵力，而差遣五營兵馬與惡靈鬼怪作戰，進而達成儀式目的，這樣的模式可說是法師執行儀式的重要特徵之一。在澎湖，儀式裏的五營角色會由五名小法師扮

[143] 咒語內容摘錄自馬公市案山北極殿抄本。

演，此亦澎湖法教儀式的一大特色。

五營的各營名稱乃根據方位定名，分別是東營、南營、西營、北營、中營，至於各營的代表數字、軍隊名稱、兵馬數、代表顏色分別爲：東營九夷軍，數目爲九千九萬，代表顏色爲青色；南營八蠻軍，八千八萬，紅色；西營六戎軍，六千六萬，白色；北營五狄軍，五千五萬，黑色；中營三秦軍，三千三萬，黃色。各營領導者在澎湖最常見者爲張、蕭、劉、連、李公聖者的組合。

有關東夷、南蠻、西戎、北狄之名稱，可溯自遠古對於四方他族之稱謂，例如《禮記》〈曲禮篇・下〉即記有「東夷、北狄、西戎、南蠻，雖大，曰子」[144]，而出現與數字的結合者，可見《禮記》〈明堂位・第十四〉所記，有關朝諸候於明堂的位置，內容摘錄如下「昔者周公朝諸侯于明堂之位：天子負斧依南鄉而立，……。九夷之國，東門之外，西面北上。八蠻之國，南門之外，北面東上。六戎之國，西觀門之外，東面南上。五狄之國，北門之外，南面東上」[145]，其中即有九夷、八蠻、六戎、五狄的稱謂。而《爾雅》第七卷〈釋地〉裏，亦出現類似的名詞，內容爲「東至於泰遠，西至於邠國，南至於濮鉞，北至於祝栗，謂之四極。觚竹、北戶、西王母、日下，謂之四荒。九夷、八狄、七戎、六蠻，謂之四海」[146]，其中狄和蠻的數字有異，而由於是以天子爲中之方位，故缺少三秦。所以有關五營方位、軍隊名稱，及軍隊名稱上所冠的數目，可能亦是承襲自遠古的思想與概念。

有關法師儀式裏的五營信仰亦見於道士儀式，根據中央研究院研究員李豐楙先生的研究，在漢、晉道教創教初期的正一派法籙裏，即保存目前發現最早的原始五營信仰[147]。其中，收錄於《正統道藏》〈太上三五正一盟威籙〉卷五第一至十二裏，記錄有關各方位的代表顏色、數字及名稱等，內容如下[148]：

---

144 參見〈曲禮篇・下〉,《禮記》(第 5 卷)，第 223 頁。

145 參見〈明堂位〉,《禮記》(第 14 卷)，第 1434-1435 頁。

146 參見〈釋地〉,《爾雅》(第 7 卷)，第 113 頁。從上述各古文片段，可發現大抵名稱用了夷、蠻、戎、狄等，至於數目上就參差不同。宋人邢昺所作的疏裏說明：徧檢經傳四夷之數，參差不同，先儒舊解此爾雅上文殷制，明堂位及職方並爾雅下文，皆為周制。參見《爾雅注疏》，第 365 頁。

147 參見李豐楙〈五營信仰與中壇元帥：其原始及衍變〉,《第一屆哪吒學術研討會論文集》，第 556 頁。

148 參見〈太上三五正一盟威籙〉卷之五（逐字號）,《正統道藏》(第 48 冊)，第 0144-0145 頁。另從「東西南北」對應「左右前後」，可見發言者居中，坐北朝南來指稱其左右前後。

東方青領將軍九人青衣兵士八十一萬眾來屯左，……

西方白領將軍七人白衣兵士四十九萬眾來屯右，……

南方赤領將軍八人赤衣兵士六十四萬眾來屯前，……

北方黑領將軍五人黑衣兵士二十五萬眾來屯後。

在顏色部分與現今五營的代表顏色相同，而各方位的關鍵數字，除了西方的數字七與現今五營裏西營的代表數字六不同外，其餘皆相同；至於各營的名稱，雖然記載的南越、西氐、北羌不同於現今五營裏軍隊的南蠻、西戎、北狄，但皆是自古以來對各邊疆外族的稱呼。此外，在早期正一派的〈正一法文法籙部儀〉[149]第十九，出現「東九夷南八蠻西六戎北五狄中央三秦」[150]，各方位、名稱、數字與現在的五營兵馬完全相同。

李豐楙認爲，原始的五方五營是否出現於巫師的法術儀式中雖然已經不可考，而且正一派法籙裏保存的是道士科儀，然而正一派創教祖張道陵（西元 34-156）原本即被視爲「米巫」的巫者身分，所以這些正一派早期法籙裏保存的有關五營的記錄，有可能即是延引自巫師儀式[151]。究竟道士儀式裏的五營兵馬是源自法巫，亦或法巫儀式借引道士咒語，其間的錯綜淵源，已非本文討論重點，但是可以瞭解的是，藉由方位、顏色、特定數字組成之兵馬系統，出現在道士或法師的儀式裏，應已有漫長的歷史。

五營雖是本壇恩主即宮廟主神的部下，不過探索各營裏眾兵卒的來源，卻可找到其前身原本爲幽魂之類的說法。在全國寺廟整編委員會編輯的著作裏，將每月初一、十五之犒軍（其對象即五營）歸於幽魂崇拜[152]，所謂幽魂是指無嗣之孤魂與厲鬼。而根據林美容研究員在臺灣南部高雄縣一帶所作的實地調查，訪得有關神明到遠處山邊、水邊等眾多怨鬼幽魂所在的地方「刈兵馬」之

---

[149]〈正一法文法籙部儀〉裏記錄早期正一派創用的存想召出身神手法，這是一種藉冥想存思所進行的敕令法。參見李豐楙〈五營信仰與中壇元帥：其原始及衍變〉,《第一屆哪吒學術研討會論文集》: 第 556 頁。

[150]〈正一法文法籙部儀〉,《正統道藏》第 54 冊，第 0317 頁。

[151] 參見李豐楙〈五營信仰與中壇元帥：其原始及衍變〉,《第一屆哪吒學術研討會論文集》: 第 553 頁。

[152] 參見黃志賢總策劃《民間信仰神祇史考叢集：中國神祇列傳》,第 6-7 頁。該書將中國民間信仰裏的泛靈信仰，根據崇拜對象性質，分成自然崇拜、亡靈崇拜與庶物崇拜，其中亡靈崇拜又包括了偉人崇拜、祖先崇拜與幽魂崇拜。

說法，經過神明刈兵馬後，讓這些鬼魂轉換成爲王爺等神祇的兵將，化地方險惡爲地方保護者[153]，呈現化惡爲善、改邪歸正的思考模式。而余光弘、黃有興合纂的《續修澎湖志・卷十二，宗教志》裏，亦提及法師在主神支持下，將村域內的遊魂招募爲神軍，部署於村境四周的營頭之中[154]，可見這些兵力的前身原是無後代子孫祭祀的孤魂。此外在澎湖法師抄本裏亦可看到將五營歸爲陰兵的說法，諸如澎湖案山北極殿法師的咒語抄本裏，對於調召五營咒語，即標以「召陰兵用咒」之標題。此外，五營兵馬雖亦配於玄天上帝、關公（文衡聖帝）、媽祖等，神格屬於亡靈崇拜裏偉人崇拜的神祇，但主要是配屬於王爺的部下[155]，而有關王爺之來源，其中一種說法則是厲鬼說，所以據此推測，其部下五營的前身亦爲孤鬼遊魂的說法，似乎有其可尋之脈絡。

除了五營兵馬外，當宮廟迎請巡撫巡駐時，則巡撫亦會帶領兵馬駐守宮廟，根據馬公市案山北極殿蔡榮旺法師所言，天兵的兵種包括天兵、地兵、水兵、火兵及土兵，這些天兵並非法師可以號令，但法師每月亦得執行犒軍，犒賞這些天兵天馬。以該宮廟爲例，在請王期間每月初一行犒賞天兵，十五則是犒五營[156]，但是二者的犒賞亦可合併舉行，同以該宮廟法師成員，渡海至高雄市分靈廟高案北極殿，爲該宮廟主持慶祝康府元帥聖誕系列儀式爲例，當天最末的犒軍儀式即是合併犒賞巡撫兵馬及五營兵馬[157]。

二、儀式專家

不受所奉祀主神之差異，澎湖各聚落主要宮廟，幾乎皆有或曾有法師團體的傳統，法師是各個聚落宮廟裏負責儀式執行與傳承的人員，在派別上主要有普唵派與呂山派，普唵派法師主奉普唵禪師（普唵祖師、普唵大教主）爲其教主，呂山派則奉呂山法主（呂山門下靈通使）爲教主，目前在澎湖以普唵派法師居多，根據黃有興等人調查澎湖縣各市廟宇法師派別的結果，其中有 113 座

153 參見林美容〈宗教生活面面觀〉,《尋找臺灣新座標》(第十章)：第 302 頁。
154 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志・卷十二，宗教志》，第 viii 頁。
155 根據劉枝萬的研究，所有王爺廟中，幾乎皆祀五營將。參見劉枝萬《臺灣民間信仰論集》，第 234 頁。
156 訪談對象：馬公市案山北極殿蔡榮旺法師，訪談日期：2007 年 4 月 18 日；訪談地點：馬公市案山北極殿。
157 訪查日期：2008 年 8 月 8 日，訪查地點：高雄市鹽埕區高案北極殿。

宮廟，其法師爲普唵派；23 座宮廟法師爲閭山派（呂山派）[158]，由於澎湖地方狹小且長久以來密切交流，所以各地法師派別，與其原籍已無直接關聯[159]。

以壇的觀念來看法師的定位，統籌壇內各種儀式事務者爲法師，因此法師又被稱爲壇頭，儀式裏受宮廟神明附身而無自己行事意志的乩童，被稱爲壇下，在參香、鎮符、造橋等各儀式裏，被神明附身的乩童，由於行徑不同於常人，故特別受到注目，而他們的存在也成爲肉眼無法看見之神明，參與於儀式、下降於世間的外顯性行爲。儀式裏法師與乩童密切配合，幫助乩童起乩、翻譯神明借乩童傳達的意旨，並保護處於非常狀態的乩童等，而有關乩童的選取與訓練工作，亦是法師的職能。澎湖宮廟裏法師與乩童合作的情形，可見於文獻記載，例如清領時期林豪撰之《澎湖廳志》有如下敘述「又有法師與乩童相結，欲神附乩，必請法師催咒。……或堆迆蕝火熾者，躍而過之」[160]，這些文字描述的內容，至今都仍可見於宮廟儀式中。

在澎湖住民的信仰觀裏，法師是信士與神眾系統間的媒介，透過法師執行儀式，打開人、神之間的溝通管道，也藉由法師的法術，驅趕擾人安寧的鬼邪。

（一）法師成員

澎湖的法師團體一般被稱爲法官、福官、小法等，其中小法一詞除了用來指稱這些儀式專家，有時還被用來泛稱整個儀式系統，而其小字，或有相較於道教道士大型儀式，而指稱所主持儀式規模之小，亦或因處理內容主要爲常民切身小事，故稱之以小。

一座擁有悠久法師傳統的宮廟，通常會有好幾屆不同年紀的法師成員存在，成員皆是該宮廟所屬聚落的子弟，並爲業餘性質，這種成員來自聚落子弟的形態，雖然猶可見於彰化鹿港、臺南安平以及高雄等地，但是論及興盛程度則以澎湖爲最，不過眾法師成員並未形成嚴密、階級性的教團組織。

在眾法師中，年齡長、有一定儀式執行能力，又具意願及服務熱忱者，經過宮廟主神指示[161]，即擔任法師長一職，法師長又稱爲法官長或法長，負責統

158 參見黃有興、甘村吉編撰《澎湖民間祭典儀式與應用文書》，第 518 頁。
159 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 92-93 頁。
160 參見林豪《澎湖廳志》，第 327 頁。
161 即採用擲筊方式來決定，例如馬公市山水里北極殿。

籌宮廟諸項儀式。按照古禮，選中的法師長必需再由宮廟之公司裏的鄉老捧四個盤，內分別盛有煙、肉、罐頭與酒，來奉請法師長出任[162]。當舉行各式祭典時，法師既是儀式主持者亦是各項儀禮指導者，在平日則是住民諮詢各項祭祀事務的對象。而一位擁有符咒能力及漢傳草藥知識的法師，則能以法術手段以及漢藥知識解決私人的問題，故在昔日甚至成爲住民們尋求解決心理、生理等私人問題的專家，且法師主要是義務爲住民服務，不收取費用[163]，或僅是象徵性酬勞，這些特質使宮廟法師不同於道士或私壇查某佛。宮廟法師以奉獻無私的精神爲宮廟及住民們服務，這在功利主義盛行、人際關係淡薄的今日，更可見其背後信仰力量支持之強大。而法師的專業知識與技術，則以宮廟爲據點代代相傳，或受其他宮廟之請託禮聘，到其他宮廟傳授儀式。

在澎湖，一些宮廟儀式主要是由年幼者執行，這些年幼法師口語上被稱爲小法、法官囝仔或細漢法官等，在抄本裏則可發現書寫以小法師的稱謂[164]。這些小法師乃經由向王爺卜杯獲准後，才可參加小法師的訓練[165]。小法師初學的年齡約在五、六歲，同屆小法師人數至少六人，人數多時會有十多人學習。新批小法師欲開始學習時，法師會先以紅紙安奉祖師神位於廟內一隅，舉行拜祖師禮後即開始約半年的密集學習[166]。

拜師典禮裏除了拜祖師外，還要行拜相公、喝相公酒，在法師長們的觀念裏，咸認小法師們喝了相公酒後，才會有膽量在眾人面前演出，因爲除了法術之外，在操營、結界、造橋等儀式裏，小法師們尚得展現很多具有舞蹈性與歌唱性的動作。根據馬公市鐵線清水宮陳能安法師指出，小法拜的相公爲大魁夫子，同於戲班或鑼鼓陣所拜之戲神，大魁夫子神位旁的對聯裏有「五年開口笑」之類的文句[167]，而澎湖鑼鼓吹所拜之祖師爺即是田都元帥[168]。所以澎湖法

---

162 訪談對象：西嶼鄉外垵許清孟法師，訪談日期：2007 年 1 月 6 日，訪談地點：許清孟自宅。

163 在筆者實地調查期間，就曾遇及在與法師訪談過程裏，該地村民前來討取「符仔」的例子，或者來詢問家中某些祭拜要準備哪些東西等問題。

164 「小法師」之寫法見於西嶼鄉外垵溫王宮許清孟法師的抄本。

165 不過若干年來，由於社會形態丕變，已變成有願意學習的子弟即可參加，而有些宮廟由於招不到新批男童參與學習，所以仍由近二十歲的青年執行。

166 筆者實地調查期間，訪得馬公市山水里上帝廟進行新批小法訓練，該宮廟法師雖屬呂山派，但小法訓練的時程，亦可提供作爲參考。訪問時，該批小法自 2006 年 3 月 19 日拜祖師、開始接受小法訓練，直至同年 10 月 6 日舉行小法出館典禮。

167 訪談對象：陳能安法師，訪談日期：2007 年 06 月 30 日，訪談地點：馬公市鐵線清水宮。

168 訪談對象：李冬至法師，訪談日期：2006 年 11 月 26 日，訪談地點：李冬至自宅。

師的拜師典禮裏亦拜田都元帥，從這一點透露出在法師所學習的專業裏，除了普唵大教主所傳的法術外，顯然還有一部分是屬於樂曲技藝表演類的部分，而事實上在操營、結界、獻供、造橋儀式裏，即加入南管曲調與鑼鼓、牌子等。

觀察小法師的訓練課程，可以看出法師們面對如此龐雜的儀式項目與內容，如何予以程序化與條理化，將繁複的儀式內容及項目，規劃成一套由簡而繁、深入淺出的學習程序，讓年幼小法師循序漸進地學習，且使每一階段的學習，都成爲進入下一階段習法內容的墊腳石。在所有儀式方法與步驟的學習裏，咒語的歌唱與背誦是小法師們儀式學習的第一步，而眾咒語中最先學習的就是祖師普唵大教主的請壇咒。

除了學唱咒語之外，小法師還要學習如何配合咒語的歌唱打鼓、金和奉旨，以及學習步法（腳步）、畫符、指法、操弄法器等動作，在館期間所學的儀式，包括請壇、操營、結界、造橋以及犒軍，出館當日即執行這些儀式供前輩法師驗收，之後即開始參與並負責宮廟這些儀式的執行。諸等儀式舉行的頻率多寡互異，其中請壇可說是最頻繁的，甚至曾訪得宮廟必需每日早、晚作請壇的例子，以及有些宮廟在各項儀式前皆再作一次請壇[169]；犒軍主要在每月初一、十五舉行；操營、結界舉行的時機就較不一致，有些宮廟是在主神聖誕時舉行，有些是遇及聚落有重大事件才在主神指示下舉行，或是宮廟出火、入火時舉行；而造橋除了在神明聖誕、宮廟入火等舉行，有些宮廟亦舉行於元宵節。至於其他更複雜高深的法術與儀式，則依各個小法師的意願，再向法師長學習，而法師長也會根據該名小法師的資質與品性，決定是否傳授，因此出館之後的造就與所學項目多寡，就依個人而不同。

觀察儀式裏小法師擔負的任務，可以發現在不同的儀式中，小法師們負責不同的工作。例如當儀式場中僅需領令一人操作清淨、開壇等工作，其餘小法師則持金與奉旨在旁擊奏；在請壇儀式裏，所有小法師列於壇桌兩旁歌唱奉請神祇；在犒軍或操營、結界裏，一名小法師擔任領令，其餘五人分別擔任東營、南營、西營、北營、中營，執行操弄營旗、法索、刀等法器，並歌唱與表現動作，以及群體作行伍隊形的變化等。在造橋儀式裏，部分小法師得扮演魯

[169] 例如馬公市烏崁靖海宮慶祝神誕時，雖然一大早即以請壇儀式作爲開始，但是之後操營、結界、犒軍等儀式之前，都會再舉行請壇。

班、織機娘子、和尚、尼姑等[170]，有些宮廟的小法師尚得扮演觀音、善才、龍女、道童、元帥等角色[171]，而在獻供儀式裏，小法師則擔任類似禮生的工作，負責將要奉獻給神祇的香、花、菓、茶等，一一呈遞給鄉老[172]。

澎湖這種培訓小法師的情形，其運作模式類似曲館、武館等各類子弟館的組織，只不過彼此學習的內容以及子弟館屬性不同，此類小法團體傳授子弟學習儀式，在開館期裏指導子弟請壇、犒軍、召營、操營、結界、造橋等基本儀式。不過，由於部分後場尚有鑼鼓的部分，所以子弟們亦有出館後繼續學習鑼鼓的例子[173]。

此外法師團體的設置，在實地調查裏亦訪得與王爺信仰有密切關係的說法，根據西嶼鄉外垵村李冬至法師言，當宮廟舉行送王時，該屆法師長與小法師的任務即完成，宮廟另迎新一批巡撫王爺時，就得重新選聘法師長，與挑選並訓練新批小法師，來服侍新迎的王爺。但是，就如同五營的設置，原本僅以奉祀王爺的宮廟爲主，不過後來奉侍各種神祇的宮廟均設置五營一般，法師與小法師的組織，現在已不僅存於王爺廟，在澎湖奉祀其他各類神明的聚落宮廟，幾乎皆可能有法師團體的成立。

（二）法師的傳承

澎湖法師傳統應該是由先民從原籍地遷徙至澎湖時帶來的，但是文獻上目前尚未尋得早期法師的記錄，或明確的法師派別傳承資料。根據口述歷史資料以及筆者的實地訪查，保守推估澎湖當地的法師傳統應已有百年或更長久的歷史。從澎湖耆老口中，可以得知澎湖縣湖西鄉南寮村曾有一位著名的吳在和法師（1890-1975），生前書符唸咒、禳祛災異，行法遍及湖西鄉湖西、湖東、白坑、北寮、龍門、林投等村，並受聘至臺灣[174]。

在 1995 年的實地調查裏，曾在湖西鄉菓葉村訪得一位當時高齡 89 歲的法

---

[170] 訪談日期：2006 年 8 月 13 日，訪談地點：西嶼鄉外垵溫王宮。
[171] 訪查日期：2006 年 11 月 4 日，訪查地點：馬公市案山北極殿。
[172] 訪查日期：2007 年 4 月 19 日，訪查地點：馬公市鐵線清水宮。
[173] 例如筆者在 1996 年實地訪查馬公市山水里上帝廟時，當時年紀約七、八歲才剛開始學習請神咒唱唸的那批小法師，在筆者於 2006 年的再次訪查時，發現其中數位已改在儀式裏負責鼓、鑼、鈔等，擔任鑼鼓樂的擊奏，爲新生輩的小法師們作後場伴奏。訪談日期：1996 年 6 月 16 日及 2006 年 10 月 6 日，訪談地點：馬公市山水北極殿。馬公市山水北極殿所傳的法師派別雖然爲呂山派，但是其法師成員學習鑼鼓的情形，可以在此作爲實例補充。
[174] 參見呂順安主編《澎湖縣鄉土史料》，第 145 頁。此則有關湖西鄉吳在和法師的資料，乃 1992 年 8 月 25 日澎湖縣耆老口述歷史座談會中，許耀元先生（1917，湖西鄉人）提供。

師呂振脫先生（估約 1906 年次），他的師父就是澎湖本地人[175]。馬公市烏崁葉正德法師長（1941），師承本庄人許和平（已歿，估約 1908 年次），而比許和平年老的法師，尚有一位蔡□化（已歿，生卒年不詳）[176]。另外根據西嶼鄉外垵村許清孟先生所言，其父親許振（1892-1975）在 1915 年移居高雄之前即已在家鄉習法。綜合這些藉由實地訪查得來的訊息，保守估計至少在 1915 年以前，法師儀式就已出現於澎湖的湖西鄉、馬公市、西嶼鄉。

有關宮廟法師的傳承脈絡，目前訪得最常聽聞的就是傳承自自己宮廟前輩法師，諸如馬公市石泉朱王廟、馬公市烏崁靖海宮、馬公市案山北極殿等，皆持此說法。其中馬公市石泉朱王廟法師許有波（1931）在十五歲（約 1945 年）向當地人許上先生與許江懷先生習法，二位先輩若還在世，年紀約在九十歲左右[177]。馬公市大案山北極殿蔡榮旺法師長（1941）師承自該廟前輩法師鄭永助等[178]，蔡榮旺自 1985 年開始擔任北極殿的法師長職務[179]，與蔡榮旺同期的尚有鄭耀輝、鄭清舜等，而蔡榮旺之前的一批法師則是蔡樹宏、鄭萬福、林春源等。大案山北極殿約建置乾隆元年（1736）[180]，但該宮廟原址於日治時期被劃入海軍禁區，所以在 1919 年宮廟遷到現址。根據該宮廟咒簿末頁所載之歷任法師長記錄，1919 年起歷任法師長分別爲：歐治國（任期不詳）、薛茶（接任年代不詳，但任期迄 1935 年）、蔡主進（任期爲 1935-1951 年）、鄭永助（任期爲 1951-1968 年）、蔡興發（任期爲 1968-1985 年）。

在澎湖實地訪查裏，關於師承方面的問題，常得到的答案即是諸如此類傳承自該聚落宮廟前輩法師的說法，不過這亦可能是該宮廟擁有法師傳統年代已久遠，故當前的訪問只能訪得傳承自該宮廟前輩的說法，而無法探知該宮廟更早以前法師的源頭。不過在實地調查裏，亦曾訪得法師清楚指出本人或前輩法師，昔日向他地宮廟法師習法的例子，諸如馬公市鐵線清水宮、馬公市前寮朱王廟等，其中鐵線清水宮目前的儀式傳統，即是約 1949 年時由受訪法師陳能安

---

[175] 訪談日期：1995 年 8 月 27 日，訪談地點：湖西鄉菓葉村呂振脫先生自宅外。
[176] 訪談日期：2005 年 7 月 29 日，訪談地點：馬公市烏崁靖海宮。
[177] 訪談日期：2006 年 10 月 28 日，訪談地點：馬公市案山北極殿。
[178] 鄭永助（已歿，生卒年待查），若還在世約一百多歲，爲蔡榮旺法師主要的老師；另一位指導蔡榮旺的是上一輩法師蔡主進（已歿，生卒年待查）。
[179] 相關訊息見該宮廟咒語抄本內之記載，以及筆者對蔡榮旺法師的訪談。該抄本乃 1996 年由蔡榮旺編輯、鄭聰德先生抄錄。前輩諸法師中，鄭永助與蔡興發是屬同一屆法師。訪談日期：2007 年 4 月 18 日，訪談地點：馬公市案山北極殿。
[180] 參見莊東《澎湖縣誌文化志・第十三》，第 53 頁。

先生，向馬公市鎖港里北極殿法師翁東財先生學習[181]；而馬公市前寮朱王廟的師承，根據現任法師長黃再添（1947）言，最早是由馬公市井垵的法師來傳給本宮廟前輩法師，這些前輩法師若還在世的話，年齡已約一百二十歲[182]，另據馬公市石泉朱王廟受訪者許有波法師長透露，他曾至前寮朱王廟傳法[183]，然由於井垵上帝廟法師屬呂山派[184]，而馬公市石泉朱王廟的法師屬於普唵派，所以前寮朱王廟的法師傳承情形，又牽涉到另一個問題，即派別轉換的特殊議題[185]。所以從這裏即可窺見二派儀式互相交流、混合的情況，以及可以推測導致今日普唵派數量凌駕呂山派的原由之一。本論文記錄前寮朱王廟儀式時，負責執行的小法師出館於 2006 年，成員包括葉駿逸（1994）、黃崇育（1997）、黃孔源（1996）、葉君霖（1996）、黃意龍（1995）、高郁宸（1997）、黃柏堯（1993）等等。

至於西嶼鄉外垵則訪得不一樣的習法管道，目前最資深的法師爲曾擔任過兩屆鄉長、現已退休的許清孟先生（1933- ），許清孟儀式傳自父親許振（1892-1975），有關許振先生的習法事蹟，根據許清孟先生所言，其父親許振七歲時即開始在家鄉外垵溫王宮，跟隨宮廟普唵派法師習法，二十四歲時（約 1915 年）許振移居高雄。由於許振在無意間幫助一位來自浙江普陀山的碩法禪師[186]，碩法禪師在發現許振略通法術、且爲人忠厚老實，遂表示要傳法給許振，但因自己來臺已三年期滿需回普陀山，所以囑咐後繼的未上禪師到高雄傳法給許振，未上法師來到高雄後，即傳授普唵菩薩門法給許振，內容綜括「步罡法度、法

---

[181] 翁東財之生卒年不詳，據受訪者馬公市鐵線清水宮陳能安法師（1938）言，1949 年他約十一歲時，拜馬公市鎖港北極殿翁東財法師習法，那時翁東財約五十多歲。訪談日期：2007 年 4 月 19 日，訪談地點：馬公市鐵線清水宮。

[182] 訪談對象：馬公市前寮朱王廟黃再添法師，訪談日期：2008 年 7 月 26 日，訪談地點：馬公市前寮朱王廟。

[183] 訪談對象：馬公市石泉朱王廟許有波法師；訪談日期：2006 年 10 月 28 日；訪談地點：馬公市案山北極殿。

[184] 參見黃有興、甘村吉編撰《澎湖民間祭典儀式與應用文書》，第 517 頁。

[185] 前寮朱王廟現任法師長黃再添在接受筆者訪談時，說明該宮廟最早是呂山派，後來轉變成普唵派，所以現在宮廟法師派別爲普唵派。黃法師長曾試圖從咒簿裏，找出與呂山相關的兩行咒語示予筆者，後來發現他自己重新編印的咒簿已刪掉那兩行咒語了。黃法師長受訪時並未說明宮廟法師派別轉換的原因。
根據黃有興的研究，原法師長去世、派下法師又無人承傳時，就可能聘請其他宮廟法師長重新傳法，而導致派別變更。參見黃有興、甘村吉編撰《澎湖民間祭典儀式與應用文書》，第 58 頁。

[186] 據許清孟說明，當初碩法禪師及後續兩位法師得接續來臺，主要是因爲他們寺裏放生鹿隻，結果鹿竟死掉，於是得輪流到外地各苦修三年。

術排陣方法、畫符摧咒」[187]等。

許振在 1945 年舉家遷回故鄉澎湖外垵，1946 年溫王宮要舉行送王，所以宮廟主神選取乩童及一批小法師，由許振開始擔任訓練溫王宮小法師的職務，該批乩童與小法師分別是：乩童許要（生卒不詳），小法師成員爲受訪者許清孟以及李佛庇（存，約 1932）、曾騰明（歿，約 1931）、許興吉（歿，約 1931）、許金主（存，約 1938）、許佛佑（存，約 1935）、劉自祿（歿，約 1939）盧金懷（歿，不詳），之後溫王宮法師屆屆相傳迄今，外垵溫王宮前輩法師們曾到澎湖西嶼鄉其他村庄傳法，包括西嶼鄉小門、竹灣、橫礁等[188]。目前宮廟法師長爲李冬至先生（1955），李冬至自十一歲時開始在溫王宮習法，老師即許振先生及許清孟先生。

另有關高雄市鹽埕區溫王廟的訪查，調查地點雖然不在澎湖而是在臺灣本島，但此例卻可以說明藉由這樣的管道，將原居地儀式傳統傳布到新居地子廟的情形。高雄市鹽埕區溫王廟附近的住民主要移自澎湖，溫王廟傳法自馬公市南甲海靈殿，受訪者黃升男法師（1960）聲明他們的法傳承自故鄉澎湖，所以強調未曾、亦是不允許任意更動的。黃升男師承本宮廟第二代法師葉應城法師（1941），葉應城則師承本宮廟第一代法師林福盛（林水盛）[189]，林福盛原是澎湖馬公南甲海靈殿法師，1941 年移居高雄後於溫王廟傳授普唵法門，1964 年林福盛法師過世，之後由葉應城於同年（1964）接任本宮廟第二任法師長，並於 1972 年訓練黃升男法師等人。該宮廟之《溫王廟史》裏，亦記載[190]：

> 溫王廟具有溫府三位主祀神居世史蹟，神靈顯赫事蹟，獨經五科請王凡四十一年事蹟，敦請澎湖馬公南甲林福盛先生傳授普唵法門，歷經六梯次小法團凡四十年。

---

[187] 引自許清孟法師抄錄的咒簿「自序」內之用語。根據許清孟先生所言，未上禪師所傳的這套法術，與許振幼時所學大同小異，但在音調上有些不同。但不知這種看法，是許清孟轉引自其父親的看法或出自他個人的想法。

[188] 訪談對象：澎湖縣外垵溫王宮法師長李冬至，訪談日期：2005 年 11 月 26 日。

[189] 在溫王廟管理委員會編《溫王廟史》的第 11 頁處，載明林福盛先生是澎湖馬公南甲人，偏名水盛。(筆者按：癸酉年爲 1993 年。該書未編頁碼，依筆者編頁，此資料記錄於第 11 頁)。

[190] 參見溫王廟管理委員會《溫王廟史》，第 9 頁。(筆者按：依筆者編頁，此段文字記錄於第 9 頁)。

雖然目前很多澎湖住民祖先原居地之一是金門，但是就目前所知，金門很多法教儀式是由主修道法二門的道士兼行，所以這一點與澎湖宮廟由自己聚落人民組成法師團體、主持法師儀式的模式很不相同[191]。

人類學家余光弘等學者，曾在澎湖人祖先之原鄉廈門的若干聚落宮廟裏，訪得其在昔日有與澎湖較相近的法師活動，摘錄部分段落如下[192]：

> 我們從澎湖人祖先的原鄉福建霞浦的峰火列島、福州、閩安、海壇（平潭）、泉州、廈門、金門、漳州、銅山（東山），乃至廣東的南澳一路追查，均無法發現有近似澎湖村里自有法師的現象。唯一接近的線索於廈門發現。
>
> 在廈門調查獲悉，昔時梧村社的雷仙宮、文灶社的佛光寺以及西濱社的孚惠宮有與澎湖較為相近的法師傳承，此三社有俗稱「三壇頭」的法師，而且會訓練五位孩童持東、南、西、北、中五方旗，做召營、犒軍。另外，官任社的篁津宮、美仁後社的圓海宮之耆老都指出，民國 38 年(1949)之前他們的廟中有三壇頭法師，但是並無訓練孩童跳五方之事。

再參閱學者 J. J. de Groot 在 1911 年出版的 *The Religious System of China*，書中敘述當時廈門進行夜巡驅鬼情形，亦提及行列裏五位男童分別代表東、南、西、北、中方[193]：

> …Five boys bear banners of the five principal colors, representing the divisions of the Celestrial Army, viz. those of the northern, southern, eastern, western, and central parts of the Universe, therewith to lead on the mighty host of invisible gods against the common foe. They are escorted by gongmen and drummers, inciting the divine warriors by their noise.

---

[191] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 25-26 頁。
[192] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 26 頁。
[193] 參見 J.J. De Groot,*The Religious System of China*, (Book II)，p 985.

上文意譯如下：

> 五個男孩各配著五種顏色的旗子，代表天界軍隊的分支，也就是分別代表宇宙之北、南、東、西及中央，他們受無法目視的神管轄，以對抗一般的鬼。他們由擊鑼者與擊鼓者護送，並用他們發出的喧鬧聲來祈請神界兵士前來。

雖然該文作者將五營兵馬作爲天界軍隊解釋，而五營兵馬在常民信仰裏僅屬地方部隊性質，但其所表達之意思應是指此乃一支肉眼看不見的軍隊，其餘內容所述則與現今在澎湖所見類似，皆由男孩持旗來執行儀式，且旗子有五種不同顏色，並擊以鑼與鼓及用喧聲來調召兵馬。

從上述兩則訊息可以推測澎湖法師的來源，應與當地先民原鄉之一廈門有關，只不過由於中國文化大革命時期對宗教信仰文化的壓制，使得目前人類學者尚未查得廈門昔時法師分布的密度，是否如澎湖一般[194]。

雖然有關澎湖法師來源，目前推測主要是與中國廈門有密切關係，但是與澎湖法師性質相近的法巫文化，則泛見中國各地區，且在族群上涵跨漢族與少數民族[195]，顯示澎湖法師應屬於一個更泛地區、泛族群的法巫文化中之一員，不過顯然地，澎湖法師在海上島嶼又發展出自己的特色。

（三）儀式裏的法師職務

老輩法師們可說是儀式的指導者，尤其位居領導地位、統籌一切儀式事務的法師長，不僅得督導儀式操作細節、器物佈置，當乩童傳達神令時，更得擔任傳譯的工作、將神諭傳達給眾人，而其他中青輩法師則在儀式過程裏擔任法術性較強的部分，包括敕（清淨）刀、刺球等法器，以及在乩童起乩時負責保護乩童，此外，儀式進行之前著手擺設儀式現場、佈置器物等。而當小法師們執行儀式時，則眾輩法師成員一起歌唱咒語，並隨時支援器樂伴奏，所以每一次儀式的進行，對於初學小法師而言就是一次寶貴的學習與熟練機會。

---

[194] 參見余光弘、黃有興《續修澎湖志．卷十二，宗教志》，第 26-32 頁。余氏等在廈門梧村雷仙宮，發現一捲用來在初一、十五作犒軍時播放的錄音帶，其唱咒的曲調經余氏等初步比對認爲與澎湖的不相同，而該宮咒簿裏的咒語內容則與澎湖的咒語類似。

[195] 以近年王秋桂主編、施合鄭基金會出版的一系列專書，就可見一斑。

儀式進行裏，法師借助祖師、本師、仙人、玉女等的法力，以祖師傳下的方法，加上廟宇主神授予的權力來執行儀式，達成儀式目的。由於各個儀式有不同功能與主要對象，所以法師在各儀式裏的定位就會有所不同。

請壇儀式裏眾法師以壇前弟子角色，虔誠地歌唱請壇咒，讚頌神祇之神能。請壇除了舉行於爲特殊目的而集結眾多儀式的開端，也是宮廟日常功課，故可以自成一儀式單位，西嶼鄉外垵溫王宮李冬至法師則言，較講究、人手亦足的話，請壇應早、晚各進行一次，即類似佛寺的早課與晚課[196]。若神祇有事要傳達，則會在請壇儀式裏降駕到乩童，由乩童傳達神諭，而神祇的降臨將使乩童進入起乩狀態，當原本凡人的乩童開始呈現各種不同尋常的動作與狀態，即是神靈降壇，此時若信士有疑問，則可以透過媒介人物法師向神祇請示，並透過法師傳譯來瞭解神明的答覆。另一奉請神祇的儀式動作是請神，不過請神是奉請神明幫助法師執行後續儀式，故執行於某儀式中而不單獨執行[197]。根據馬公市案山北極殿蔡榮旺法師的說法，請壇即祀壇，平常日亦可施行，而請神則是在特定儀式裏奉請天上神佛，以加持與坐鎮後續儀式的用意[198]。

在遶境巡營裏，眾法師跟於神轎後並隨侍於由神祇降身的乩童旁，遶行聚落四周，並協助乩童到各個營頭進行巡營，完成後再由鄉老向營頭行禮上香。

操營、結界主要是由法師號令五營、操練五營，接著再執行結界，使壇場及信士們居住的境域，不受妖魔遊魂侵擾。

獻供是由法師將尋常供品賦予神聖意義後，再交由鄉老奉獻給神祇。

請婆、栽花是祈求子嗣類的儀式，舉行於宮廟公眾場合時，則是由法師爲全體信士祈求子孫延續不斷之儀式。

造橋主要由法師奉請觀音等，並召請五營執行造橋，而信士在這個儀式後續段落裏，則有更進一步參與儀式的動作，即一個個步過平安橋（陰陽橋）[199]，接著藉由法師對各個信士施行法術，達成消災解厄。

---

196 訪談日期：2006 年 8 月 13 日，訪談地點：西嶼鄉外垵溫王宮。

197 參見呂祝義、蕭啓村、翁柏偉合著《澎湖傳統音樂調查研究：小法儀式音樂》，第 44、54-55 頁。

198 訪談日期：2007 年 4 月 18 日，訪談地點：馬公市案山北極殿。

199 平安橋在法師抄本及口語上又有陰陽橋之名（例如馬公市案山北極殿等），不過在壇場裏的佈置，大部分的宮廟在橋形造物上張貼著的是「平安橋」之名（例如馬公市烏崁靖海宮等）。本文主要以平安橋稱之。不過，在西嶼鄉外垵溫王宮的抄本裏，平安橋與陰陽橋則是分指兩座橋。

在犒軍裏，法師同樣擁有主神賜予之權力與祖師所傳法力，代宮廟主神犒賞各營兵馬，住民們則以提供飯菜的方式參與儀式。

所以就儀式主要功能來看，各儀式的作用對象，在請壇、獻供儀式主要是神祇；在鎮符、犒軍、操營、結界儀式主要是五營；造橋、請婆、栽花儀式則是爲信士，而不論在哪一個儀式，法師皆爲主要儀式執行者，由法師宣述、歌唱各類咒語，宣演各式動作並主導儀式的進行，只不過法師擔負的任務與扮演的角色又互有差異，例如面對神祇時是虔誠弟子，面對五營時是威風凜凜的法師。而在若干宮廟執行的操營、結界、造橋、栽花儀式，法師們（尤其是年幼法師們）則又有其他各種身分的扮演。

三、儀式種類

澎湖宮廟法師執行的各項儀式，在各領域學者多樣研究角度下，呈現多樣的分類結果。根據黃有興、甘村吉的調查研究，在《澎湖民間祭典儀式與應用文書》[200]書中，列舉之法師及乩童施法內容，包括：請壇、安奉五營神將、召營、犒軍、放營、操營、結界、請婆、造橋、遶境、捉妖、煮油、過火及濟世。此外，亦記寫法師參與宮廟興（修）建，以及與王爺信仰相關之儀式，不過這些事項均必須再與道士配合，才得以完備。其中有關宮廟興建部分，法師主事的部分主要有：出火、入火、安座，以及重建完成後的各項安宮儀式，但是興建過程中的動土、起基、開工、上樑、豎龍柱等重要工事之前，亦得先由法師進行特殊法術措施後才由建廟師傅動工。與王爺信仰有關的部分，包括請王、迎王（包含打船醮）、送王等，亦是由法師主持。

吳永猛撰之《澎湖宮廟小法的功能》[201]一書，在第三章小法的廟會活動裏，介紹請壇、犒軍、操營、結界、造橋等廟會活動，並列舉燒銼鉈洗大淨、安宮（厝）、入火（過火）、建醮、獻供等儀式名稱；第四章小法的民俗醫療，介紹小法從事之赤腳醫生的部分，包括：洗淨、化骨、催生與止血，以及心理治療部分，諸如：收驚、取魂與鎮煞。另外在吳永猛與謝聰輝合著之《臺灣民間信仰儀式》[202]，由吳永猛主筆的法教儀式部分，則介紹其中的請壇、請神與

[200] 參見黃有興、甘村吉編撰《澎湖民間祭典儀式與應用文書》，第 135-417 頁。
[201] 參見吳永猛《澎湖宮廟小法的功能》，第 20-37 頁。
[202] 參見吳永猛、謝聰輝合著《臺灣民間信仰儀式》，第 187-294 頁。

開壇、犒軍、操營、結界、造橋、過限與祭煞儀式。

余光弘、黃有興所撰《續修澎湖縣志．卷十二宗教志》[203]一書，對於法師主持之儀式，將其分類爲公事、濟世兩大類，公事係指廟宇每年例行祀神儀式；濟世係指神明在訂定之日期降壇，方便民眾請示私事，以解決其疑難雜症等問題。公事包括：犒軍、操營、結界、造橋過限、遶境、鎮符，濟世包括：畫符、派藥、落地府、進花園、替身、調解前世冤仇、安厝、打船醮。

林承毅碩士論文《澎湖小法操營結界儀式之研究》[204]中，將小法主要職能分成公廟之定期性儀式與公廟之不定期儀式，前者包括請壇、召放營、召軍、鎮符；後者包括操營結界、獻敬、造橋過限、扶童、建廟儀式群、入火、安宮、安辟邪物、迎送王儀式群、打船醮，此外尚有爲個人服務之儀式，包括：洗淨、安厝、濟世、進財補運及其他。

蕭啓村碩士論文《澎湖宮廟小法造橋儀式及操營儀式音樂研究》[205]中，認爲若將小法界定爲未成年小法師，則其職能爲請壇、進香、犒軍、操營、結界、造橋，至於入火、安宮及請王、送王等則屬成年法師主持之儀式。

綜觀法師儀式之種類與目的可說是包羅萬象，再就儀式組織而言，某些儀式可能又包含不同的子項目，而使各儀式呈現不同幅長與組構，或某些儀式可能又被運用於不同大型祭典活動的不同位置，而使其在不同儀式、處於不同的分類層級上。從上述各學者之著述，可以一窺法教儀式項目之概況與內容之多樣，以及從不同角度出發，所得到的不同分類結果。

另參照林富士對於漢代巫者的研究，其歸納漢代巫者之職事爲「**交通鬼神以替人祈福解禍，或禍害他人**」，並指出巫者利用鬼神之力所能主宰控制之事，與漢人祈福避禍的需求相符合，所謂漢人欲求之福，其具體項目爲富、貴、壽、安樂與子嗣之事，欲避免之禍，則不外乎水、旱、兵以及疫癘之災[206]。所以若參照漢代巫者之職能，而從祈福與解禍這兩個觀點，來看澎湖普唵派法師所主持之複雜儀式項目，那麼澎湖宮廟法師主持的儀式，從儀式動作之性質，可以劃分爲以祈請神祇爲主要訴求的祈求類，和以驅避、祛除凶邪爲主要目的

---

[203] 參見余光弘、黃有興編纂《續修澎湖縣志．卷十二宗教志》，第 40-46 頁。
[204] 參見林承毅《澎湖宮廟小法操營結界儀式之研究》，第 59-71 頁。
[205] 參見蕭啓村《澎湖宮廟小法造橋儀式及操營儀式音樂研究》，第 29-30 頁。
[206] 參見林富士《漢代的巫者》，第 85 頁。有關漢人所求福事與欲避之禍事的各個具體項目，林富士乃分別根據《新論》與《太平經》、《周禮》所述歸納得來。

的禳除類。祈求類儀式使用的手段主要有讚頌與酬酢；而禳除類儀式在手段上則有辟除與安鎮，辟除是驅離或斬殺邪怪，安鎮是使用符法或厭勝物等防止邪魔入侵，而受宮廟法師役使的主要兵力則是隸屬宮廟主神的五營兵馬。

（一）祈求類

儀式舉行之目的主要在於祈求者，諸如請壇、參香、請三界、獻供等，在法師儀式行爲裏，主要有酬酢性及祈請式的舉動，即以燒金、獻紙錢、獻上各式供品等，法師以酬酢方式祈請神祇降壇，以應允或解決信士所求之事，此類儀式是爲了達成信士求取平安、福祚等各目的。

祈求類儀式主要面對的是神祇，各儀式神祇又稍有差別，例如在請壇儀式，法師主要是祈請自己派門所供奉之祖師，廟宇主祀神、共祀神，觀音菩薩、臨水夫人、湄州娘媽以及一些民間信仰神明。參香則是由受神明降身的乩童，在法師輔助下向天公進行參香。請三界（後續爲進、退三界）則是對三界諸神進行答謝，主要施行於安宮的系列儀式，法師對天界、地界、水界諸神進行祈請。獻供則是奉獻香、花、燈、茶、菓、法水、珍饈、財寶等予神祇。

當法師行使請壇時，法師主要是站於壇桌前或兩側演唱眾請神咒，呈現對諸神明的崇奉與敬拜。若接續儀式需要乩童，則會在請壇裏奉請神明降身於乩童。獻供則是爲神祇奉獻各類供物，主要舉行在神明聖誕、入火等活動，不過目前發現一些宮廟會省略此儀式，而改由道士執行[207]。

在此類儀式中最常見者就是請壇，它普見於澎湖設有法師團體的宮廟，舉行於固定日期，甚至每日早、晚。另外，面對兵馬的酬酢就是犒軍，一般施行於每月初一、十五。

（二）禳除類

禳除類包括去除個人生理與心理的病痛與不遂，以及驅逐入侵環境的邪障，再安鎮厭勝以化解沖煞、逼退邪穢。

對人身而言，去除生理、心理方面的問題，其意義近似治療，項目輕微者諸如化魚骨、眼疾、嬰孩夜啼，嚴重者諸如莫名病痛、精神錯亂等等。有些宮

[207] 雖然在各受訪法師所提供的抄本裏，均仍可發現獻供類的儀式咒語，但是有一些宮廟的現行儀式裏，則看不到獻供的執行。例如：馬公市案山北極殿在 2006 年底的入火系列儀式裏，即未見施行獻供；另傳法自澎湖的高雄市溫王廟，受訪法師則明白透露前輩法師未傳下此儀式，當前獻供儀式轉由道士執行。

廟法師尚具有傳統漢醫知識，因此在醫療設施不發達的舊日，法師以其醫藥及法術甚至扮演村醫角色，當然在科技發達醫療完備的今日，一般人遇及生理病痛大多改求助現代醫療，但是諸如嬰孩夜啼、心靈不順，以及西式醫療宣告無效或難以治癒時，有些人還是會求助法師，由法師施行各項措施，當然這些儀式的成效，很難以實證科學角度與標準來驗證或解釋。此等針對私人需求而施行的儀式，主要以不公開的方式進行，但其中幾項儀式則可安排於公眾場合與時機，藉以替全體住民舉行相關儀式、達成眾人共同目的，例如割鬮即常安排在公眾性集體儀式造橋的末段，讓住民在走過平安橋後，再由法師開鞭、唸咒割斷掛在身上的白線或割斷紙形人偶，使信士身上的晦氣與不順，由這些替代物擔代，而能重新展開新的運途或恢復健康，獲得重生。

對於居住環境而言，逐煞是將作祟的鬼邪驅逐境外，諸如夜巡、斬煞、操營、結界等皆是肅清入侵地方的邪煞。在遶境、夜巡聚落的路程中，若乩童感知到聚落某處伏有邪怪，便會執行驅邪破穢工作以逐除邪怪。

在安宮系列儀式活動裏，尚有諸多祭壓、驅逐各種邪煞的儀式，包括：祭內煞、祭銅蛇鐵狗、祭宅龍宅虎以及煮油等等。以其中送白虎爲例，要準備紙白虎，虎口放入一粒雞蛋，過程包括請神、開鞭、請五則觀音咒，再開鞭、用指法、敬酒，由相虎人士送到金爐連同金紙化掉。至於一系列與王爺信仰有關的儀式中，當王爺駐守某地期限屆滿後，法師就舉行送王等儀式，其可說是另一種形式的逐穢，故在送走王爺時居民們仍是戒慎恐懼。

除了逐煞外，安鎮則是處理環境邪障的另一手法，包括對聚落整體環境進行的鎮符安營以及安辟邪物等。鎮符是法師把五營兵馬佈署於聚落四週的各個營頭。而當聚落裏某些建築物或場所，因爲位置、方向等關係被認爲形成邪煞，那麼就利用安置辟邪物的方式來鎮煞，使邪煞不復存在。

另外若宮廟進行興建、改建或修繕時，由於一般常民觀念認爲，宮廟、民宅等建築物的大興土木，可能擾動原本和諧的山川地理，破壞原本平衡的自然秩序，因此在新建築物完成後，必須藉由一連串法術措施，來使眾物進入另一和平共處的狀態。因此在宮廟落成之時，要進行各項安宮儀式，包括：安山神、安后土、安六獸、安地磚等，藉以避免山神地靈等因受外力侵擾而施害住民，甚至宮廟的燈火、石獅等都需要經過法師施行安鎮手續。同樣原由亦見諸民宅的興建，故亦有相關的安宅儀式。

綜涵前述各種儀式，可以發現澎湖宮廟法師之職務在於服侍神明、取悅神祇，並在神祇授予之權力及祖師賦予之能力上驅逐斬殺邪怪，裨使人們在運途上能去禍祈福，於身心上能健康無恙，在子嗣上能順利延續，居住空間方面也能平安順適、化險爲夷。相對於佛教、釋教等以人往生後的極樂世界抑或地獄說法，來作爲其傳教的一部分，法教則是以滿足人們現世的需求爲主，而法師爲人們達成的，雖然不是崇高的宗教信念與永生的理想，但他們爲聚落人們解決的，卻是現實生活最切身的疑難雜症，與謀得一個去禍求福的平安生活。

四、普唵派儀式與聚落宮廟之關係

聚落宮廟主神是澎湖常民信仰核心，住民們積極地以各種形式參與宮廟的活動，而隸屬聚落宮廟的儀式專家在澎湖即是法師，由法師成員執行宮廟除了醮儀外的其他儀式祭典。對於這些法師主持的儀式，若從舉行之規律性來看，有些屬於常年例行性之儀式，有些則是因應特殊事件而舉行。

法師成員在澎湖大多自稱或被住民們稱呼爲小法、福官等，爲首的負責人則被敬稱爲法師長，法師團體隸屬宮廟的「公司」，是公司裏負責儀式的人員。法師派別主要有普唵派與閭山派，目前以普唵派居多。法師成員主要來自當地聚落的人士，他們大多在年幼時即以小法師身分，參與法事內容的學習，執行聚落宮廟事務。法師團體的存在，維繫了法教普唵派儀式知識與技術的傳承，換句話說亦是延續澎湖常民信仰的核心。而法教儀式人員與宮廟的密切關係，亦使聚落宮廟成爲澎湖舉行各項法教儀式的主要場所。

澎湖法師爲聚落宮廟而執行的儀式種類項目繁多，且其運作的信仰觀與地方常民傳統信仰十分密切，參與的信士以當地聚落的全體住民爲主，這些以宮廟爲名義而舉行的諸多儀式，實際上就是與全體住民相關的集村式儀式，亦即以達成聚落全體住民某種共同目的而舉行的各類儀式，而全體住民透過法師執行儀式，其欲達成的共同目的與願望，不外乎各種形式的趨吉避凶。

以宮廟爲主的公眾之事以及爲解決私人所求之事，大體而言儀式具有相同的運作模式與行法規則，例如對於宮廟所作的系列安宮儀式，對私人來說則主要是對家宅進行各種安厝儀式，但是二者在規模上有很大差異，此外在儀式項目方面，由於宮廟涉及之人群、事務、範疇都較信士個人私事爲大，故投入儀式宣行的法師團體、後場人員，乃至於宣行空間、場地與儀式內容的安排，一

般而言都遠遠大於私人法事，故本論文主要討論核心，即以舉行於宮廟的儀式爲主要記錄對象。

法師爲宮廟目的而主持諸等儀式，包括與神祇相關的慶賀神誕；與宮廟建築興修有關的出火、入火及安宮；與法師成員養成有關的小法出館；與王爺儀式相關的請王、迎王、送王諸等儀式系列活動等。這些儀式各爲不同對象與目而舉行，諸如爲神祇、爲宮廟建築物、爲法師成員等，故有各式不同的功能，此外亦有不同的舉行頻率，例如慶賀神誕每年舉行一次；新批小法師出館場合，大約數年才得以一見；出火、入火、安宮等相關大典，可能歷經數十年，遇及宮廟翻修落成時才會舉行。另就祭儀典禮規模以及安排之儀式項目而言，雖然入火及安宮大典等，是法師儀式項目最豐富、場面亦最盛大的法事場合，但完整的入火、安宮大典則尚需委由靈寶派道士主持醮儀。

比對諸等不同場合裏的各項儀式，可以發現有一些儀式同被法師施行於神誕、出入火及小法出館等不同場合，這些儀式包括請壇、參香、遶境巡營、操營、結界、獻供、栽花、請婆、造橋、犒軍等，若干儀式可被安排於同一日完成，例如慶祝神誕時及小法出館，或是穿插安排在一段期間裏的不同日子，例如入火大典的一段日程裏。

如前文所述，澎湖是以聚落宮廟神明爲信仰中心，澎湖法師傳統主要是以隸屬聚落宮廟的形態而運作，因此主持及舉行慶賀聚落宮廟神明、尤其是主祀神明聖誕的相關儀式，成爲澎湖普唵派法師執勤宮廟常年行事中，最重要的一項任務。

第三節　澎湖的傳統音樂

目前澎湖仍可見的傳統音樂樂種，包括南管、歌子戲、褒歌、八音、鑼鼓（當地稱爲五音）、牌子（當地稱爲鑼鼓吹）等，以前尚有南管戲、交加戲（高甲戲），但由於早期文獻著墨有限，所以對於這些傳統樂種昔日在澎湖的流行情形，目前僅能藉由地方志書上的隻字片語，以及耆老的回憶與轉述，勾勒出大概樣貌。

本節即從志書文獻、耆老訪談、今人資料以及實地調查所得，介紹流傳於

澎湖的各項傳統音樂，接著再敘述這些傳統音樂與宮廟各項祭典活動之關係，及討論傳統樂種與普唵派儀式之關係。

一、澎湖的傳統樂種

流傳於澎湖的傳統樂種，若從歌樂與器樂的角度來看，則可分成屬於歌樂類的戲曲、南管曲、褒歌，以及器樂類的八音、鑼鼓、牌子，但若以宮廟祭典爲出發點來看，則以鑼鼓、牌子與八音與宮廟祭典的關係最爲密切。而主要以館閣形態活動的南管，昔日亦曾參與宮廟的祀酒儀式等，所以這些樂種除了爲民眾學習與娛樂的項目外，尚有儀式性的作用與功能。至於登臺演出的歌子戲等，其演出場合主要是在廟埕的戲臺，演出原由雖然亦有酬神等儀式性目的，但主要是表演給一般住民觀眾，至於民歌類的褒歌，則主要爲一般民眾娛樂、消遣用。

由於本論文是以聚落宮廟爲主要研究場域，因此以下就依照各樂種與宮廟祭典儀式關係的密、疏，列舉介紹澎湖曾有及現存的各種樂種。

（一）鑼鼓與牌子

鑼鼓的樂器編制包含北鼓、南鼓、大鈸（大鈔）、二鈸（小鈔）及金，其中北鼓即叩子，爲木製中空的長方體，以兩支細木棒擊奏[208]，擊奏北鼓者在樂隊中擔任指揮；南鼓爲兩面蒙皮的鼓，用兩支木棒擊奏，使用之鼓則各地宮廟大小不同，分別有高約十五公分、三十公分的鼓身[209]。鑼爲平面鑼，大鈸與二鈸即一般所稱之大鈔、小鈔，爲兩面銅片互擊發聲的樂器，這五種樂器中以北鼓與南鼓需要較多的擊奏技術[210]。由於包含五件敲擊樂器的組合，所以在澎湖鑼鼓又有五音之習稱[211]。五音再加上一支大吹（嗩吶），則成爲當地人口中的鑼鼓吹，能演奏各類牌子。

鑼鼓隊伍是澎湖聚落裏常見的自組性社團，不過探究其組成原因，有極大

---

208 澎湖鑼鼓吹裏所稱的北鼓，指的並非單皮鼓（小鼓）而是叩子。

209 前者例如見於馬公市鐵線清水宮的鑼鼓隊，後者例如西嶼外垵溫王宮。此外亦有使用法師之大型鼓演奏的例子，例如馬公市烏崁靖海宮及馬公市案山北極殿。

210 訪談對象：西嶼鄉外垵李冬至夫婦，訪談日期：2007 年 1 月 5 日，訪談地點：李冬至自宅。

211 雖然南管亦被稱爲五音，但彼此只是名稱相同，所指內容互異。

部分是來自宮廟公司的發起與支持，因爲宮廟若干儀式場合都需要鑼鼓演奏，而團員們亦大多抱持爲宮廟服務的精神，來參與學習宮廟各項儀典，並以能爲宮廟服務、奉獻心力爲榮。不過，掌嗩吶者通常是非隸屬該鑼鼓團體的專業樂師，而就技術層面來看，嗩吶確實比鑼鼓各項樂器，需要更多專門技術。

胡建偉《澎湖紀略》〈風俗紀〉之婚姻項下記錄：「澎俗娶親無轎，俱用牛車，……車前兩人打鑼，兩人放爆竹，兩人執提燈……。」[212]文中描述迎娶的牛車前即由兩人負責打鑼，但由於僅述及一種樂器，所以尚非臻至五音的組織，且僅有打鑼的情況，可能功能性需求尚大於音樂性。另在同書同紀之歲時項下亦記錄：「元宵，各家先於十三夜起，門首掛燈，廳中張燈結彩；至十五日夜，各家俱備牲醴碗菜，供奉三界。闔家燕飲，鳴鑼擊鼓，極為熱鬧。」[213]文中有關鳴鑼擊鼓之敘述，亦非五音規模，但已可見清朝時澎湖人用鳴鑼擊鼓來增添熱鬧、慶賀元宵節的作法。

清道光九年至十二年間（1829-1832），蔣鏞纂撰《澎湖續編》之〈風俗紀〉歲時條目，增錄前引書《澎湖紀略》未有的記錄，摘錄部分文句如下[214]：

> 自乾隆三十八年前廳李棠始行迎春禮。於文澳之東作牛埔及前廳陳銓任內倉書呂靜，請至東衛鄉廟口迎春，各營隊目、媽宮街鹽館舖戶及各鄉耆民，皆備彩旗、檯閣、鼓吹，先後集會，隨春牛、芒神而行，士民環觀如堵，咸以為豐年之兆。

從這段文句可以看到明確以鼓吹一詞所作的記錄，其使用於迎春禮，顯現其儀仗性用途。

有關鑼鼓與牌子在澎湖的傳入時期、發展源頭以及傳承流布等細節，根據目前文獻資料，仍然無法明確得知，但據實地調查之口述資料，推測其流傳澎湖應有兩百多年的歷史。

澎湖若干聚落宮廟擁有具活動力的鑼鼓隊伍，例如馬公市案山金鐘鑼鼓隊等，以及馬公市菜園社區鑼鼓隊、林投社區鑼鼓隊、鼎灣社區鑼鼓隊、隘門社

---

212 參見胡建偉纂輯《澎湖紀略》，第 188 頁。
213 參見胡建偉纂輯《澎湖紀略》，第 190 頁。
214 參見蔣鏞纂輯《澎湖續編》，第 59 頁。

區鑼鼓隊、赤崁社區鑼鼓隊、吉貝社區鑼鼓隊等[215]，鑼鼓隊主要是參與自己聚落宮廟儀式等場合的演出，並以義務服務爲主[216]，但團隊較有規模與組織者，甚至閒暇時還可以接受其他村莊宮廟或私人之聘請，赴其他宮廟演出。學習鑼鼓者奉祀田都元帥（相公、相公爺）爲祖師，鑼鼓的學習通常先從鼓介（清鑼鼓）開始，之後再依序學習配合各牌子之鼓介[217]，而爲了要與嗩吶吹奏之曲調密切配合，所以學習鑼鼓者也要熟稔牌子的工尺譜或唱詞[218]。

相對於由各聚落業餘人士組成的鑼鼓隊或八音團，與鑼鼓隊有密切關係的專業嗩吶樂師，則被各宮廟有薪聘請演奏。嗩吶樂師通常備有兩支大小不同型號的嗩吶，大型嗩吶是所謂大吹，小型嗩吶爲嗳，嗩吶樂者依不同場合之樂曲種類及曲目，而選擇大吹或嗳，大吹主要用於吹奏鑼鼓牌子，而嗳則用於爲法師與道士的唱腔伴奏及演奏八音。各種場合裏擔任嗩吶吹奏者大多僅一人，但視情況所需，有時會由兩名樂師擔綱，例如冗長的祀酒典禮，即由兩名樂師輪替吹奏；又例如在遶境時，由於有一頂以上的神轎參與遶境，那麼就需要較多的人手來擔任各頂神轎前導。

嗩吶技藝傳承除了師徒制外，尚有來自家傳背景，例如馬公市興仁里嗩吶樂師蔡文合、西嶼鄉外垵村李光輝等。以蔡文合（1958）爲例，他是馬公市興仁里人，祖籍漳州，家傳之嗩吶技藝即分別傳自祖父蔡太（1880，已歿）及父親蔡允柱（1933），而蔡文合先生亦將此技藝傳予兒子蔡勳豪（1985）。蔡文合曾受聘爲風櫃、山水、井垵、鐵線、興仁、前寮、菓葉、龍門、南寮、北寮、湖西、馬公市南甲等各地宮廟，擔任宮廟各項祭典的嗩吶吹奏。著名或有經驗的樂師，往往與不同地區、各座宮廟有長期合作關係，這種合作關係甚至擴及祖孫三代的樂師，同以蔡文合爲例，早年馬公市鐵線清水宮是延聘蔡文合的父棍蔡允柱，後來由蔡文合接手，目前則是由蔡文合帶領蔡勳豪參與[219]。這些嗩吶樂師在今日社會，有些雖然不一定是專職以吹嗩吶爲生，但是他們往往被視

---

215 參見楊麗祝編纂《續修澎湖縣志．卷十三文化志》，第 179 頁。

216 例如：馬公市案山金鐘鑼鼓隊員錢有架先生（1936）即言，自己依附於案山北極殿宮廟的「公司」學習鑼鼓，並義務爲宮廟演奏。訪談日期：2008 年 8 月 8 日，訪談地點：高雄市鹽埕區高案北極殿。

217 訪談對象：西嶼鄉外垵李冬至夫婦，訪談日期：2007 年 1 月 5 日，訪談地點：李冬至自宅。

218 實地調查裏尚發現演奏五音的隊員，在擊奏樂器時邊唱工尺譜或詞。觀察對象：馬公市案山金鐘鑼鼓隊，訪查日期：2006 年 11 月 4 日，訪查地點：馬公市案山北極殿。

219 訪談對象：蔡文合先生，訪談日期： 2007 年 6 月 30 日，訪談地點：馬公市鐵線清水宮。

爲專業樂師。澎湖著名嗩吶樂師尚有：馬公市重光的王足逞、鎖港許永安、山水陳永隆、後寮許臻龕、龍門許福全等[220]。

嗩吶樂師出現於道士爲宮廟主持之醮典、普度，以及爲私人舉行之喪禮場合，在法師部分儀式項目，諸如操營、結界、造橋等，亦會延聘不具有法師身分的嗩吶樂者擔任後場，演奏該項儀式音樂中的器樂部分，此外宮廟舉行的祀酒等祭典裏，嗩吶亦擔任重要角色。

在澎湖，法師雖然有呂山派與普唵派之分，但是當儀式需延聘嗩吶樂師時，法師派別之差異並不會影響到樂師人選，因此可以看到同一位嗩吶樂師，出現於不同派別法師的儀式場合，例如：馬公市興仁里蔡文合樂師，既爲馬公市山水北極殿呂山派法師伴奏，亦替馬公市鐵線清水宮、馬公市案山北極殿普唵派法師伴奏。

（二）八音

八音乃澎湖當地對此項傳統器樂之稱呼，學習八音者亦奉田都元帥爲祖師，主要樂器項目包括：嗳、品、三絃、大廣絃、北鼓、雙音、鈔、銅鐘等，其中前四項樂器稱爲文四樣，後四項合稱爲武四樣，實際運用時樂器編制則有彈性空間[221]。在正式演出場合，嗳主要由專業嗩吶樂師擔任，其餘樂器則大多由業餘愛好者持奏。八音演出的場合，包括宮廟進行傳統三獻禮等大典時，其中在鄉老、住民們上香、行禮、奉茶、奉酒等段落，皆需由八音演奏樂曲配合。另外，私人的婚嫁、祝壽等亦是八音演出的場合。

與鏗鏘有力震聲喧鬧的鑼鼓、牌子相比，八音的音樂在澎湖樂師及一般人的觀念，是屬於比較優雅的文樂[222]，不過二者在宮廟祭典場合裏，是互相搭配以表現出儀節不同意義的段落，並突顯不同場面氣氛，以大型典禮祀酒爲例，當典禮裏禮生們捧獻上大盤的主菜奉予眾神明時，嗩吶樂師以大吹吹奏牌子【三通】，端上其他菜餚時則是以嗳吹奏八音曲目作配樂[223]。

---

[220] 參見呂祝義、翁柏偉、蕭啓村合著《澎湖傳統音樂調查研究：南管與八音》，第 113、114 頁。

[221] 參見呂祝義、翁柏偉、蕭啓村合著《澎湖傳統音樂調查研究：八音與南管》，第 29、102 頁。

[222] 訪談對象：西嶼鄉外垵村五音樂師許鋼毅（1951），訪談日期：2006 年 1 月 21 日，訪談地點：西嶼鄉外垵溫王宮。

[223] 訪查日期：2006 年 1 月 21 日，訪查地點：西嶼鄉外垵溫王宮。當場祀酒典禮裏的嗩吶樂師爲西嶼鄉外垵樂師李光輝先生，以及西嶼鄉合界樂師楊朝卿先生。當天祀酒典禮裏吹奏的

常見的八音曲目包括：【譜頭】、【太子遊宮】、【遊宮尾】、【燒香頭】(【一支香】)、【興串】、【採茶】、【採茶尾】、【家婆走】、【寄生草】、【二八佳人】、【福祿壽】等。此外一些吸收自其他樂種的【萬壽無疆】、【昇平樂】(【娛樂昇平】)，以及民謠小調【牛犁歌】、【五更鼓】等，亦是八音演奏的曲目。澎湖當地歷史較悠久或活動力較強的八音團體，是成立於 1983 年的馬公市通發八音隊，以及馬公市山水八音研究會等，而或許是與鑼鼓同樣的儀式功能性等因素，八音目前亦是許多村里自組研習班學習的項目，目前參與的團員以各地婦女居多，並延聘澎湖當地八音樂師指導，團體學成後既可爲自己聚落宮廟服務，甚至也可受邀至有交情的其他宮廟演奏，此類由村里業餘愛好者組成的隊伍，諸如馬公市烏崁社區八音隊、馬公市重光八音隊等[224]。

（三）南管

澎湖南管的演出形態、抄本曲目皆同於泉州、臺灣等地的南管館閣[225]。南管傳入澎湖的時間並無可考，根據目前資料顯示，澎湖的南管可能經由金門傳入，或直接傳自廈門或泉州，傳入澎湖後發祥於西嶼三灣，即竹篙灣（今西嶼鄉竹灣村）、緝馬灣（今西嶼鄉赤馬村）及內垵（今西嶼鄉內垵村），之後再傳布至澎湖他地，澎湖早年亦有郎君會組織[226]。著名的南管先生是西嶼鄉的步先（可能姓鄭，若仍在世預估已一百四、五十歲）及帶師（李帶），曾從西嶼到馬公來教授南管。不過，目前澎湖仍有活動的最老館閣是馬公市集慶堂，沿革約有百年歷史，其前身爲俱慶堂南樂會，清末時由郭遠、鮑霧、蔡轄、謝東上等先輩組成，當時會友二十餘人，堂設馬公東甲北極殿，並祭祀孟府郎君於北極殿之偏堂，1945 年移至水仙宮改名集慶堂，後因故將郎君神位逐年奉祀於值年會友之家，目前會址遷移至一新社[227]。目前澎湖南管社團僅存於馬公市，除了集慶堂外尚有馬公市西瀛南管研習社、南榮南管會。

南管音樂亦爲政府文化單位推廣的傳統音樂項目之一，1995 年起開始成爲

八音曲目計有：【太子遊宮】、【燒香頭】、【採茶】、【採茶尾】、【寄生草】、【二八佳人】、【福祿壽】。

[224] 參見呂祝義、翁柏偉、蕭啓村合著《澎湖傳統音樂調查研究：八音與南管》，第 27、34 頁。

[225] 據澎湖嗩吶樂師蔡文合言，澎湖的南管除了洞館外尚有品館。訪談日期：2007 年 6 月 30 日，訪談地點：馬公市鐵線清水宮。雖然據其所言品館的數量比洞館多，但是由於目前有關於澎湖品館的文獻及研究資料有限，因此這裏主要是介紹洞館部分。

[226] 參見莊東《澎湖縣誌文化志・第十三》，第 168 頁。

[227] 參見呂祝義、翁柏偉、蕭啓村合著《澎湖傳統音樂調查研究：南管與八音》，第 19、43、44、143 頁。

縣政府文化中心研習班課程項目之一，並延聘傳統樂師在部分小學開設教學活動，例如南管著名樂師張再隱先生，曾在 1995 年受邀至南管培訓班授課，地點在馬公市朝陽里關帝廟，並於馬公市東衛國小傳授課程。1998 年後，張再隱受聘至國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）傳統音樂學系任教，故東衛國小的傳習中止，而南管培訓班則由馬公市嵵裡里陳保利接任，授課至 2003 年，該研習班在 2003 年 8 月即更名爲澎湖縣馬公市西瀛堂南管研習社，改由翁金山主持[228]。此外，馬公市山水里南管樂師陳添壽先生，亦受澎湖縣文化局聘請開設研習課程[229]。

（四）南管戲、交加戲與歌子戲

澎湖目前以登臺形態演出的戲曲，主要是以歌子戲爲主，歌子戲約在日治時期自臺灣本島傳來。另外，參酌文獻資料記載及耆老訪談，可以發現早期隨移民自原鄉帶入澎湖的劇種，則爲南管戲、交加戲等之類。

有關清朝時代澎湖戲曲活動的情形，在胡建偉《澎湖紀略》卷七〈風俗紀〉之歲時條目記錄[230]：

> 七月十五為中元節，亦為盂蘭會；澎人最喜祀鬼祭孤。澳中必推一、二人為頭家，斂錢做會，延道五人作道場功果……。道場畢後一、二日，各會請戲演唱為樂，謂之「壓醮尾」。如是者，必月盡方止。

可見清朝乾隆年間，澎湖即有戲曲表演安排於中元節後作爲壓醮尾，活動期間之長，甚至必需長達一個月，只是此段文句未提及當時演出的戲曲種類，以及詳細演出者資料。這種中元節後演戲之俗可說亦是沿自原鄉，因泉州每年七、八月盂蘭盆會一直就是閩南民間的戲劇節，各村落輪流沿街演戲，晝夜相繼[231]。

---

[228] 綜合參考呂祝義、蕭啓村、翁柏偉合著《澎湖傳統音樂調查研究：南管與八音》，第 49 頁，以及楊麗祝編纂《續修澎湖縣志．卷十三，文化志》，第 174 頁。
[229] 訪談日期：2006 年 10 月 7 日，訪談地點：馬公市山水里陳添壽自宅。
[230] 參見胡建偉《澎湖紀略》，第 191-192 頁。
[231] 參見吳捷秋《梨園戲藝術史論》（上），第 15 頁。

其次在林豪之《澎湖廳志》，可找到如下的敘述：「澎地演劇，俗名七子班，仍係泉、廈傳來，演唱土音，即俗所傳『荔鏡傳』」[232]。文中明確記載劇團爲傳自泉州、廈門並演唱土音的七子班。七子班屬南管戲的一種，而文中所述演劇名《荔鏡傳》即是七子班傳統劇目之一《陳三》，一般習稱《陳三五娘》[233]。除了南管戲外，根據耆老回憶尚可發現交加戲亦曾風行澎湖，所以可能在南管戲之後，在清末、日治時期接續蓬勃者是南唱北打的交加戲。

至於歌子戲部分，則大約是在 1926、27 年時傳入澎湖[234]，而且就如同歌子戲在臺灣本島的發展情形，交加戲與歌子戲在澎湖可能曾經出現一段唱腔交相共用的情形，或是在交加戲唱腔中加入歌子戲固有唱腔。

日治時期澎湖本地人曾經組織職業戲班，1928 年時馬公朝陽里人高成及白沙鄉講美村歐奇，相繼組織歌子戲團與交加戲團（所引文獻記以「九甲仔戲團」），高成之本業爲米粉製造，被暱稱爲米粉成，歐奇之本業爲道士，被暱稱爲道士奇。此二團接受各村社的邀聘四處演出，成員中三分之二爲男性，多由澎湖白沙鄉鳥嶼村住民參加，而女性則皆由臺灣本島招募而來，二劇團約在二次世界大戰時解散[235]，其他尚有馬公市嵵裡林君子所組的班團[236]，另 1945 年之後重新組織的戲班則有歐奇的寶美劇團，此團後散於 1964 年，新設團體則有外縣人吳木山成立之勝美劇團，在澎湖內臺演出並應邀至各村落演出，以及脫離自寶美劇團、由白沙鄉鳥嶼村人魏盈和於 1956 年新成立的和興劇團，與高雄市籍來澎經商時所設的和靜歌劇團，其他尚有和寶銀社女子歌劇團、雙鳳社歌劇團、新世紀歌劇團，不過這幾團的組織方式是兼業式，未演戲時演員則各謀己職[237]。

除了澎湖人自組的戲班，一些較富裕的宮廟、村里亦會自臺灣本島聘請戲班來公演，澎湖開廳三十年紀念日甚至延聘上海班來演出[238]。

至於在演出場所方面，主要是在宮廟之廟埕作外臺戲演出，不過 1921 年時

---

232 參見林豪《澎湖廳志》，第 326 頁。
233 參見吳捷秋《梨園戲藝術史論》（上），第 36 及 376 頁。
234 參見莊東《澎湖縣誌文化志・第十三》，第 64 頁。
235 參見莊東《澎湖縣誌文化志・第十三》，第 64 頁。
236 參見呂順安主編《澎湖縣鄉土史料》，第 51 頁。但文中未述該戲班搬演何種戲種。
237 參見莊東撰述《澎湖縣誌文化志・第十三》，第 64、65 頁。
238 參見呂順安主編《澎湖縣鄉土史料》，第 51 頁。此等有關日治時代戲班的資料，乃 1992 年 8 月 25 日澎湖縣耆老口述歷史座談會中，陳拱照先生(1913 年次，馬公市人)提供。

在馬公埔仔尾則由地方人士林科、鄭炎等集資興建澎湖劇場，成爲戲班作內臺演出的場所[239]。

此外與臺灣本島早期情形一樣，澎湖聚落早年亦習慣延聘先生來庄里教授戲曲，並召集聚落甲頭的青少年們予以訓練，遇及宮廟主神誕辰、上元節、中元節或是年終謝平安，以及送王、宮廟入火等大型活動場合時，即在廟埕登臺演戲以酬謝神明，而人們亦熱衷觀賞戲曲演出。不過，這種延聘專門先生來指導庄內子弟演戲的方式，主要盛行於澎湖職業劇團未發達之前，澎湖人亦稱呼此類由庄內子弟們上臺搬演的戲爲子弟戲[240]，然而進一步探究其所唱之腔調，則爲交加調（九甲仔調）等之屬[241]，所以該等劇種主要應爲交加戲。例如西嶼鄉外垵村前輩法師許清孟之妻提及，幼年時曾在外垵看過交加戲的演出，演員全是同村的年少男生們，自己當時曾看過的劇目有《番婆弄》、《昭君出塞》等[242]，而同村的王船師父許開恩先生（1930）亦回憶道，他於 1945 年參與戲曲的練習，因爲當時自己所屬的庄頭－中甲準備要演出「交加仔」，於是有十多個年輕男孩參與學習，後場則另外聘請本村八音樂師及擅長吹的樂師擔任，當初所學第一部劇目是《狄青斬死王天化》，由同庄外垵人許粒（生卒年不詳）指導，許開恩本人學習大花角色。後來又另外延聘隔壁內垵村的「和仔」先生（姓氏不詳）來指導，傳授劇目爲《蜈蚣精》（劇名不太確定），是一部屬於較新齣的劇碼。許開恩先生當時所學的曲調，包括【眾隨令】（【將水令】）及【七字調】等。然而學完兩齣戲後，子弟班就解散、未再學戲了[243]。所以從許開恩先生口中也得到一個訊息，那就是八音樂師與嗩吶樂師在昔日亦擔任交加戲後場，這種說法與馬公市興仁里嗩吶樂師蔡文合先生，轉述其父親曾擔任子弟戲後場的描述，不謀而合。

---

239 參見莊東《澎湖縣誌文化志・第十三》，第 63 頁。

240 參見莊東《澎湖縣誌文化志・第十三》，第 63 頁。
另外，澎湖縣馬公市興仁里嗩吶樂師蔡文合先生，亦曾述及其父親昔日爲村落子弟班吹奏後場的情形，其亦口述此類爲子弟戲。訪談日期：2007 年 04 月 19 日，地點：馬公市鐵線清水宮。

241 參見呂順安主編《澎湖縣鄉土史料》，第 248 頁。此等有關子弟戲及九甲仔調的資料，乃 1992 年 8 月 25 日澎湖縣耆老口述歷史座談會中，翁瑞來先生(1932 年次，西嶼鄉人)提供。

242 訪談日期：2006 年 8 月 13 日，訪談地點：西嶼鄉外垵村前輩法師許清孟先生自宅。

243 由於許得恩先生範唱的唱腔除了交加戲唱腔外，尚有一首【七字調】，所以可能此時歌子戲唱腔已加入交加戲唱腔裏，而許開恩認爲後來所學是「較新齣」的，是否意謂加入了歌子戲唱腔的戲碼？這部分尚待釐。訪談日期：2006 年 12 月 1 日，訪談地點：西嶼鄉外垵村許開恩先生自宅,許開恩本人亦爲造王船的師父，技藝來自家傳。

此外，許開恩先生之祖先移居自金門，而金門亦正是交加戲傳布之區域。根據戲曲學者李國俊研究指出，金門自清代以來盛行交加戲，在古寧頭、沙美、小金門、大嶝等地，都曾經有活躍的子弟劇團，而締造一段輝煌時期，而且交加戲不僅是金門最重要劇種，大部分交加戲的音樂，也是金門當地民間婚喪喜慶場合，以及道士儀式習用的曲調[244]。有關交加戲在澎湖的流傳情形，雖然未見諸專著研究，但是澎湖居民的原籍之一爲金門，而金門當地又如前述曾經盛行交加戲，因此推測交加戲應該曾經傳布至澎湖。

（五）民歌－褒歌

褒歌是一種可唸可唱的歌謠形式，由澎湖先民自原鄉傳來，是一種兼具娛樂及鬥智的歌謠文化。褒歌歌詞的基本形式爲七言四句，但可視情況增加句數與字數，或是增加襯字，每句的句尾押韻，大部分是一韻到底，亦可前兩句押一個韻、後兩句又押另一個韻，不講究平聲或仄聲，相近音也可視爲同韻。褒歌是一種即興創作歌詞的作品，就內容而言可分成四句語意聯貫，以及語意不相聯貫的褒歌，並以後者較常出現。當褒歌以吟唱方式表現時，往往借用歌子戲的曲調，或是類似吟詩曲調來吟唱。褒歌可一人獨唱亦可兩人相應對答，不論是雙方競技、男女朋友的溝通或是親友鄰人的交往、結婚喜宴等，甚至是夫妻間吵架，都可用褒歌來表現[245]。

二、傳統音樂與聚落宮廟之關係

雖然昔日南管亦曾參與宮廟祀酒等祭典[246]，不過就當前所見，在澎湖聚落宮廟相關儀式加入的傳統樂種，則以鑼鼓、牌子及八音爲主，這些樂種與宮廟祭典儀式有密切關係，它們在多項祭典配合儀式的進行而演奏，故成爲儀式進行不可或缺的一部分，有些聚落宮廟本身即成立此鑼鼓或八音團體，由該聚落住民參與擔任團員，以配合宮廟的各式慶典活動所需。

有些聚落的鑼鼓隊伍，隊員甚至是由法師成員自行組成，諸如：西嶼鄉外垵溫王宮[247]、馬公市海靈殿等[248]，甚至可以發現學習儀式的小法師們，在學到

---

244 參見李國俊〈金門高甲戲演出劇目與劇本〉，《兩岸高甲戲研討會論文集》：第 88、103 頁。
245 參見洪敏聰著《澎湖水調：澎湖的褒歌．續集》，第 6-8 頁。
246 參見呂祝義、翁柏偉、蕭啓村合著《澎湖傳統音樂調查研究：南管與八音》，第 195 頁。
247 訪談日期：2006 年 11 月 26 日，訪談地點：西嶼鄉外垵溫王宮。
248 參見蔡文榮主編《海天威靈西瀛聖殿》，第 75 頁。

一個階段後即增加鑼鼓學習，而當宮廟又有新批小法師承續操營、結界等儀式的執行後，這批已進入約青少年年齡的原小法師群，即改負責後場擊奏鑼鼓的任務。

至於因應宮廟廟會活動而搬演戲曲的情況沿襲至今，演戲地點在廟埕，不過目前主要是延聘臺灣職業性的歌子戲團體來澎湖演出，例如馬公市案山北極殿、馬公市山水北極殿即邀請臺灣本島屏東明華園系統下的子團前來表演[249]，西嶼鄉外垵溫王宮則聘請五虎歌劇團前來演出[250]。

三、傳統音樂與普唵派儀式音樂之關係

對於爲聚落宮廟、群體目的而舉行的法教各類儀式，因爲加入傳統音樂，而使得儀式音樂得以豐富，同時使儀式內涵與意義，呈現不同層次。

由於法教儀式的基本本質是請神，所以事實上若干儀式音樂，僅以固有曲調來歌唱各類以請壇、請神爲主的咒語，但是根據目前初步觀察，澎湖法教普唵派儀式，尚有若干儀式攙加澎湖當地流傳的傳統音樂，這些儀式包括操營、結界、造橋、獻供等儀式，而所吸收的傳統樂種則包括牌子、鑼鼓以及南管系統唱腔曲調，其中南管系統唱腔以接近南管歌館、交加戲之唱腔風格爲主。

就跨宮廟觀察，這些容許加入傳統樂種曲目的儀式段落，也正是各宮廟在處理儀式音樂時具有較大彈性的部分，而換個角度來看，這也正是各宮廟展現其儀式音樂特色、表現多樣化音樂面貌之處，並使各宮廟法師有各自發展本領的空間，並造就澎湖法教儀式音樂之最珍貴處。至於眾宮廟法師加入了哪些傳統樂種？選用哪些曲目？如何運用於儀式？又達成怎樣的儀式意義？這些都是本論文欲深入探討的重點之一。

---

[249] 訪查日期：2006 年 10 月及 11 月。根據觀察，歌舞團、卡拉 OK 等亦是目前部分宮廟選擇的項目，取代了宮廟活動裏原本以傳統戲曲爲主的演出節目。

[250] 訪查日期：2006 年 8 月 13 日，訪查地點：西嶼鄉外垵溫王宮。

第二章　普唵派儀式之宣行

宮廟法師主持的儀式繁多，以慶祝神明聖誕事由而施行，亦即法師認爲必需或可以舉行於慶賀神誕場合的儀式，則包括請壇、參香、遶境巡營、操營、結界、獻供、請婆、造橋、犒軍等，這些儀式各具不同目的、功能、對象與性質，但是皆可在神明聖誕這樣一個日子舉行，藉以滿足全體住民各類不同需求。而對於一座宮廟來說，慶祝主神聖誕尤其可謂是最重要之常年行事，往往動員全聚落人民，而客居他鄉、遷居他地的遊子，也會在這個日子歸鄉團聚共襄盛舉，形成一種人神共歡的場面。

本章第一節即以普唵派法師安排於慶賀神誕的儀式爲對象，介紹舉行的儀式項目，並討論這些儀式的寫傳抄本，及其在法教眾儀式的定位與重要性。

第二節進行各項儀式流程與內容細節的描述，第一部分擇澎湖縣馬公市烏崁靖海宮作爲描述個案，描述該宮廟在 2005 年爲慶賀宮廟主神（文衡聖帝）聖誕，在聖誕日及其前夕所舉行的各項儀式，依序包括：請壇、參香、遶境巡營、操營、結界、造橋、犒軍，以完整地呈現一座宮廟在主神聖誕日舉行的各項儀式。不過由於各座宮廟在慶祝聖誕時所舉行儀式項目互有異同，而且同一儀式在各宮廟間又或有出入，因此本節第二部分，再輔以其他宮廟慶賀神誕的實例，補充介紹前述觀察個案裏未舉行的儀式，包括獻供、請婆、栽花，以及內容有較多差異的儀式，例如造橋、操營、結界儀式等。

第三節則以第二節所記述各項儀式爲來源，分別從宣行時間、空間、宣行者與物件等，來介紹法教儀式之組成。

本章所述之各儀式，當然不是法教儀式的全部，但是這些可以舉行於慶祝神誕的儀式，卻綜涵祈求類與禳除類儀式，前者使用手段包括酬酢及祈請，後者包括辟除與安鎮，故可以具體而微藉此一窺法教儀式的梗概，及領略其儀式音樂之面貌。

第一節　慶賀宮廟神誕之儀式及其寫傳抄本

澎湖普唵派法師主持的各項儀式，具有各種不同目的與用途，此般多樣的儀式項目，固然是爲了不同場合、因應不同需求以及爲了達成不同目的而施行，但是在當前實地調查可以發現，因爲某種特殊事由，法師會把若干不同性質與目的之儀式集結起來，成爲一系列的儀式活動。諸等特定場合或特殊事由中，對於單一宮廟而言，慶賀神誕可說是常年行事中最重要也是較常見的一項。

聚焦觀察澎湖聚落宮廟慶賀神誕的情形，雖然亦有若干宮廟直接延聘道士主持慶讚，但是在澎湖主要仍由聚落宮廟法師主持，而且當澎湖法師執行這些項目時，並無道士參與其中。另外就研究者立場來說，這些安排在宮廟主神聖誕、小法出館等事由而舉行的各項儀式，雖然主要僅由該聚落住民參與，但是並不排斥外人共襄盛舉，而且較無其他禁忌，但是出火、入火大典裏的某些儀式項目，就較排斥外人在場[251]。

本節首先介紹慶祝聚落宮廟神明聖誕的各項儀式，其次介紹法師所傳抄本，討論抄本所抄寫的咒語內容類別，並就該等儀式著手咒語目次比對，末了討論這些儀式在法教普唵派儀式的定位與重要性。

一、各宮廟安排之儀式

普唵派法師集結安排慶祝神明聖誕的各項儀式，包括：請壇、參香、遶境巡營、操營、結界、獻供、請婆、造橋與犒軍等，昔日尚有栽花，以下簡述各儀式的大致流程。

請壇是奉請神明降臨的儀式，若神明有事要透過乩童傳達，則會在請壇儀式降身乩童，請壇儀式的進行模式是在宮廟主壇桌前，以開壇爲始及清淨空間後，即開始歌唱奉請普唵大教主及其他諸位神祇。

參香是在請壇裏神明降身乩童後，乩童持香向天公（玉皇大帝）參拜的儀式，藉此亦向天公稟告欲舉行之儀式事宜。

遶境經常與巡營配合舉行，將神像奉於神轎內、前往聚落的各座營頭，行

[251] 例如筆者於 2005 年 9 月 23 日調查澎湖東甲北極殿的百年出火大典，儀式之前法師要求筆者先接受其噀水淨身，之後才能進行錄影、照相的工作，並叮囑要遵守廟方糾察人員的指示，不可隨意闖入儀式禁區。

程間即遶境，若乩童感應到有邪怪，即由乩童操法寶擊退邪怪。來到營頭後，由法師執行巡營，巡營的進行模式是：洗淨、巡營，再由鄉老上香。

操營與結界是調召五營兵馬前來操練，然後命令其執行結界，以防止邪怪入侵，二者相輔相成密不可分。馬公市烏崁靖海宮的操營儀式內容是：開壇、召營、奉請聖者、香花請、分營、操演陣式；在結界部分包括：奉請本師祖師、奉請結界、操演陣式。馬公市案山北極殿的操營進行程序則是：鬧臺、開壇、召營、點軍、香花請、奉請各營聖者、陣式操練及小法退場；結界程序是小法師出場、奉請本師祖師、打結、破血及走陣，最後結束行禮。二座宮廟的差異在於表達手法上，其中案山北極殿的操營儀式裏，召營、點軍之後，插入元帥與先鋒之間的對白，而元帥角色由中營小法師兼演，先鋒角色則由領令小法師擔綱，強化後續派兵遣將、操演軍事情節。

獻供是奉獻香、花、茶、菓等各種供物予神明，每一件供品在獻上之前，都先由兩名小法師手持該供品，在歌唱聲中、緩緩舞動身體，唱畢呈遞予鄉老，再由鄉老持該供品敬獻予神明。

請婆是一種求子儀式，安排在慶賀神誕場合裏，則是集體式爲全體住民祈求子嗣緜衍。儀式舉行時壇桌上擺置十二個紙人，由法師成員全體唸七十二院娘娘、三十六宮婆姐、母神、花婆、花婆姐等咒語，各篇咒語僅有末句以歌唱表現，其餘皆以節奏性直唸表現，一名小法師站於壇桌前輕輕揮動古紙，或在歌唱處段落舞動表現動作。

造橋是建一座平安橋、讓居民們過限求取平安的儀式，此儀式在不同宮廟之間，於一個共同模式上會有內容細節的差異，茲以馬公市烏崁靖海宮施行的造橋爲例，內容爲：開壇、淨橋、召五營、請神、獻紙錢及開路關、度十二生宮、過限及割鬮、拆橋。

犒軍是犒賞五營兵馬，進行模式大致包括：開壇、請壇[252]、召營、巡筵、轄營、犒賞與撤壇。

另外，在操營、犒軍、造橋等儀式裏皆有召營步驟，由法師調召五營兵馬前來壇場，以執行各項儀式之特定任務，與召營相對者則是放營，由法師放出五營兵馬、令其鎮守五營。召／放營亦可視需要而單獨舉行，例如馬公市烏崁

[252] 有些宮廟的犒軍儀式裏，在此並無請壇。

靖海宮在慶賀神誕的前一晚實施放營，馬公市前寮朱王廟在慶賀聖誕日上午，舉行召／放營[253]。

不過有時因爲時間的關係，或者其他種種人力甚至天候因素，故各宮廟安排的儀式項目多寡互異，例如馬公市烏崁靖海宮在主神文衡聖帝聖誕日安排請壇、遶境巡營、操營、結界、造橋與犒軍；馬公市鐵線清水宮慶賀玄天上帝聖誕時則安排操營、結界、獻供與犒軍；馬公市前寮朱王廟慶賀文衡聖帝聖誕，則安排召放五營、操營、結界、獻供、請婆、造橋與犒軍。目前已少見於澎湖聚落宮廟活動的栽花，昔日西嶼鄉外垵溫王宮亦安排於慶祝神誕場合，栽花是一項求子的儀式，舉行於聚落宮廟場合則是爲全體住民祈求子嗣順利。

二、儀式之寫傳抄本

有關儀式裏藉由口頭表現的文詞，法師皆將其抄寫於抄本裏，法師稱此類抄本爲咒簿或神咒簿。此外有些法師還會在同冊或另冊抄本裏，記寫儀式裏使用的符籙、文書範本等，甚至畫下場地之佈置、用品清單與物品規格，以及動作細節的簡記，對於專門記錄此類內容的抄本封面，有時會另題稱以法度全書或寶典等稱謂。這些世代相傳的抄本，可說是記錄法師專業知識的文字傳本，一般僅秘傳於該師承的法師團體，不隨意呈現予外人。

有關道教文化圈的科儀書，其內容記寫說白、唱詞以及內祕式的法事節次名稱等，且由於道教科儀在第五世紀已經形成且臻於成熟，因此至唐宋時期科儀式大備，所以各地同一道派之道士宣演科儀時，皆依據相同的文本宣行科儀，而使得各地同一道派之詞文皆完全一致[254]。但是，法教在這方面似乎未有嚴格纂輯的書寫傳統，所以不僅各派別間有差異，即使同一派別各地不同師承之法師所傳咒簿，內容仍互有異同，而當這些文本記錄的差異，在轉化成儀式展演的過程中，就又有讓各地法師詮釋演法及表現唱腔的空間。

（一）寫傳內容之類別

如前所述，澎湖宮廟法師抄本記寫的內容，主要可分爲儀式裏藉口頭表現的文詞，另一類則可歸於各種實用記事。以下即以若干宮廟抄本爲例，一探法

[253] 有關召／放營的動作內容，本文僅於操營、造橋、犒軍等儀式裏敘述。

[254] 參見呂錘寬〈斬命魔與東海黃公－道教儀式中的戲劇化法事與小戲源流關係試探〉，《兩岸小戲學術研討會論文集》：第 136-137 頁。

師所傳抄本記寫的內容。

1.以口頭表現的文詞

法師在儀式中藉口頭表現的文詞，有咒語與一般文詞，並以咒語居多，此類抄本通常在封面上題以某宮廟之咒語本、神咒簿等名稱，例如：馬公市烏崁靖海宮所傳之抄本，封面題稱以《澎湖縣馬公市烏崁里靖海宮神咒簿》；馬公市案山北極殿所傳抄本，題稱以《大案山北極殿三壇咒簿》；馬公市安宅周王廟之抄本，題稱以《周王廟神咒簿》；另西嶼鄉外垵溫王廟所傳之抄本，封面上則只題《咒簿》。

至於咒語編輯方式則各宮廟互有異同，茲以《澎湖縣馬公市烏崁里靖海宮神咒簿》及《大案山北極殿三壇咒簿》爲例，前者僅將一則則咒語順序記錄，雖未標註該首咒語用於何儀式，但是會將同一儀式的咒語集結一處，不過對於同則咒語又使用於其他儀式時，則不再重覆記錄，所以尚需經由法師長或熟稔儀式內容之法師解說，才得以瞭解某儀式的完整咒語；後者則是先將各咒語依儀式作分類，再分篇記錄。

首先呈現《澎湖縣馬公市烏崁里靖海宮神咒簿》所記內容，第一頁記錄靖海宮所奉諸神明的聖誕日，然後是各則咒語內容的羅列，首先爲開壇咒語，接著是各神祇的咒語，包括：普唵大教主、巡撫大千歲、巡撫二千歲、巡撫三千歲、巡撫四千歲、巡撫五千歲、關聖帝君（二則）、巡撫溫大王（本殿溫主）、水宮大聖主（水仙大帝）、巡撫池大王（池府大王）、巡撫蘇大王（蘇府王爺）、朱府王爺、哪吒元帥（三則）、土地公、黑虎大將、中宮太乙君、張公聖者、蕭公聖者、劉公聖者、連公聖者、三十三天都元帥（中壇元帥），插入一則洗淨的咒語，接著是三壇諸眾聖、合壇諸猛將、王孫三相公。眾則請壇咒之後，是召營用的【一聲法鼓】[255]，接著又是請神咒二則，分別是行罡正法陳夫人與五海大龍王，其次是犒軍儀式的【今日法童奉恩主】與【旗鼓響鬧】，然後是【香花請】、【奉請本師】[256]；【手執桃枝】、【甲子年相鼠】[257]。

然後是起土咒、安胎神、敕刀咒、割鬮咒，請各式法器的咒語，包括劍、銅牌、鐵尺、鐵糧、天戟、封旨，敕符咒語，再接八則請神咒，包括奉請娘媽

[255] 僅列召東營用的【一聲法鼓】，未記同格式的其他營咒語。
[256] 此二則咒語用於操營、結界儀式。
[257] 此二則咒語用於造橋儀式。

的【五更雞啼】，臨水三姑娘，三姑（二則），觀音佛祖，臨水夫人，觀音菩薩（另首），鐵公鐵將軍。隨之在後是敕神硯咒、敕神墨咒、敕神筆咒；收魂咒；進香咒、進錢咒，治百煞符咒、削煞咒；主公開口咒；接著又是六首請神咒，包括玉清法主（三曹人王大將軍）、何仙姑、山神元帥、土地婆婆、請宅母、請青龍歸東方等咒；末了再接二則請神咒爲雪山聖者、本壇官將（十大將）[258]。

《大案山北極殿三壇咒簿》由該宮廟蔡榮旺法師整理，抄本內容將各咒語進行分類，分成咒語篇、召營犒軍篇[259]、操營結界篇、造橋篇，入火安廟篇、透嶽取魂祭衹產篇，再分類羅列各類儀式使用的咒語。根據目錄標題，首篇咒語篇的咒語有：【開壇咒】、【拘邪鞭法咒】、【乩童起乩困難洗淨咒】、【乩童開口咒】、【洗淨咒】、【普唵大教主】、【玄天大聖者】、【巡撫康大王】、【巡撫溫大王】、【巡撫朱大王】、【北方黑殺將】、【參香咒】、【進香咒】、【北方黑殺將】、【哪吒三太子】、【龍虎山】、【關聖】、【義勇帝君】、【天后娘媽】、【天后顯赫湄山】、【泰山康都統】、【玄壇趙將軍】、【北京黑大將】、【東白都統】、【女醫李小娘】、【合壇諸猛將】、【人王三曹大將軍】、【本壇諸猛將】、【靈羅國裏三太子】、【呂山門下靈通使】、【五王爺】、【四王爺】、【三王爺】、【二王爺】、【大王爺】。

第二篇標題爲召營犒軍篇裏的咒語分別是：【紅旗用咒】、【犒軍用咒】、【召陰兵用咒】、【召天兵用咒】、【誥賞口白】、【誥賞三軍咒】。

第三篇爲操營結界篇[260]，內容分成操營與結界，操營部分的咒語分別是：【召軍】、【香花請】、【蕭公大聖者】、【七臺山上劉聖者】、【七臺山上連聖者】、【哪吒三太子】，以及記寫操營的順序；結界部分記寫結界開鞭及結界順序。

第四篇爲造橋篇，咒語包括：【觀音咒】、【臨水夫人】、【中宮太乙君】、【仙姑鄞小娘】、【陳夫人】、【五更雞啼】、【一聲龍鞭】、【東邊日出】、【觀音口白】、【元帥咒白】、【割磽咒白】【道童歌】。

第五篇爲入火安廟篇，內容又分爲：開光、祭外煞、請三界、安后土、安六獸、祭宅虎、安八卦、巡火各儀式，其中開光的咒語包含【開光咒】及【本壇開光咒】二則；祭外煞包含【祭外煞用咒】、【臨水夫人】、【中宮太乙君】、【斬五方】、【散鹽米咒】；請三界又可分成請三界、進三界及謝三界三個段落，

[258] 除了咒語記錄外，尚有各式祝文以及文字與線條組成的符咒樣式等，記錄於咒語簿裏。
[259] 原抄本記爲調營犒軍篇。
[260] 原抄本記爲操營挌界篇。

請三界包含【觀音】、【福州】、【唐宮】、【九天玄女】、【三界真玄境】、【九天龍樹王】；進三界包括【觀音】、【福州】、【唐宮】、【焚香咒】，〈獻敬咒〉包含【獻香】、【獻花】、【獻燭】、【獻茶】、【獻果】、【獻法水】、【獻飯】、【獻財寶】各段落咒語，〈四季曲〉包含【春】、【夏】、【秋】、【冬】；謝三界註明咒唸三、五、七篇，【淨爐咒】。安后土的咒語，包含【觀音】、【福州】、【唐宮】、【福德正神】、【合壇諸猛將】、【八將大金剛】、【寶首社司尊】；安六獸的咒語，包括【觀音】、【福州】、【唐宮】、【六獸咒】、【送歸位咒】，〈四季〉內含【春】、【夏】、【秋】、【冬】、【進香】、【進花】、【進茶】、【進菓】；祭宅虎的咒語包括【觀音】、【福州】、【唐宮】、【龍虎山】、【勅宅虎咒】；安八卦的咒語，包括【一乾】、【二巽】等；【八卦咒】；巡火用咒的咒語包括【雪山咒】、【鐵公咒】、【觀音】、【福州】、【唐宮】、【喝火（刀）咒】。

第六篇爲透嶽取魂祭妊產篇，其中透嶽取魂的咒語包括【陽洲童子來接引】、（敘述前往陰間的長篇咒言）、【取魂咒】；祭妊產的咒語包括【觀音】、【福州】、【唐宮】、【先燒香咒】、【金通錢紙拜請十二婆】。此外尚輯錄【起土咒】、【踏七星鞭法】、【捧鞭開壇鞭咒】、【安厝辟刀除司阜惡事】、【修花胎符咒】、【勅惡煞咒】、【勅惡符咒】、【放符咒】、【勅五雷咒】、【勅符令咒】、【勅煞咒】、【請神勅咒】、【請神勅符咒】、【勅符咒】、【勅神硯咒】、【祝香咒】。

另外，有關請壇與請神的咒語，觀察某些宮廟法師所傳咒語抄本，可以發現會將此二類咒語排於不同目錄下各自抄錄，例如馬公市長安里北辰宮普唵派法師的抄本，目次分別列有〈請壇咒〉與〈請神咒〉之項目，在〈請壇咒〉羅列的咒語分別爲：【普唵大教主】、【代天巡狩王】、【糾察大天尊】、【翊漢大天尊】、【關聖大帝君】、【義勇武安王】、【合壇諸猛將】、【哪吒三太子】（二則）、【靈羅國裡】、【龍虎山黑虎將】；而列於〈請神咒〉者包括【普唵一教主】、【觀音大菩薩】、【九天玄女】、【行罡正法】、【福州蒲田縣】。當然這裏面可以發現普唵祖師的咒語分別出現於請壇與請神，不過正如同二則咒語開頭首句，教主名稱一字之差（分別爲「普唵大教主」與「普唵一教主」）所具有的提示意義，二者咒語內容所述重點亦不同[261]。

就法師學習某項儀式來說，咒語學習可說是最基礎的，熟稔咒語內容及曲

[261] 有關【奉請普唵大教主】與【奉請普唵一教主】的咒語內容，請參見第一章第二節的記錄。

調之後，再加入所搭配的腳步、法器或符咒操作等。而由於抄本主要僅記下儀式裏咒語的文字，因此從書面文字到儀式展演的過程間，咒語的歌唱或直唸、個人肢體動作、法器操弄、符咒運用乃至群體配合等，這一切就需要法師的口傳心授，而在這個從文字到展演的過程，同樣也就使得各宮廟、各師承的法師，在細節上有了差異的呈現。

此外，並不是每一項儀式皆會完整地記寫在抄本，例如通用於各儀式的開壇，其咒語就不會重覆抄錄在各項儀式中，而放營儀式的咒語，由於內容類似犒軍儀式的召營，所以咒語抄本就没有另外再抄錄放營儀式的咒語，或是將其附加於召營咒。又如遶境巡營時法師們跟在神轎後主要唱的請神咒，由於咒語直接引用請神咒的咒語，因此宮廟抄本亦很少再爲這些儀式各自抄錄各則咒語。

除了咒語外，抄本尚記載其他文詞，例如操營儀式裏元帥與先鋒間的對答，造橋儀式裏十二生肖的對答等，透過此般法師們或小法師們之間的對答，等於向眾人宣告與介紹此時即將開始、或正在進行的儀式內容，偶爾亦可在抄本裏看到法師以非正式的方式，將曲調名稱標註在某段文詞前。

2.實用記事

有些法師抄本裏會記寫各類儀式要準備的物品項目、物件規格、數量，註明儀式程序、作法以及各式疏文範本等，諸如馬公市案山北極殿所傳之《大案山北極殿普唵法寶典》，以及西嶼鄉外垵溫王宮所傳之《外塹溫王宮各種法度全書》。以外垵抄本爲例，內容詳記各類法度用品、步驟等，項目包括安地磚法度、安八卦法度、分六獸法度、安宮公宮婆、安燈火神、安石獅、安門神、開光法度、踏火法度、開宮門用法度、收驚法度、化骨法度……等等。茲以其中安地磚法度爲例，內容爲[262]：

要排天公壇寫地　在佛壇開鞭　用指　請神　敬酒安蓋地完開　用指　請神」「紅布二尺四寸　四個銅錢　四角頭　一百金。

抄本上並畫有執行此法度時要使用的各種符。又例如馬公市安宅里周王廟

[262] 參見《外塹溫王宮各種法度全書》，第 1 頁。原抄本未編頁，由筆者自編。

的抄本，記錄造橋儀式要用的物件，項目如下[263]：

造橋需用青布七尺二寸　銅錢一百三十二個　紅布二尺四寸　三牲二付　橋頭一個　白布七尺二寸　壽金五百　白米半升　將軍土治　柳枝二枝。

有些抄本還寫下操營、結界儀式裏的各種陣式名稱，例如馬公市長安里北辰宮普唵派法師提供的咒語簿，記錄包括：雙旗蛟騰、雙戟聯昇、風調雨順、必定如意、上麟獻敬、五穀豐登、四季平安、團圓合境等陣式名稱，甚至還畫下輔助記憶用的陣式變化簡圖。

（二）慶賀神誕儀式之抄本比對

本部分有關抄本比對，主要比對的儀式包括：請壇、參香、操營、結界、獻供、栽花、造橋、犒軍，其中操營與結界是兩項接連舉行的儀式，因此下文合併介紹，至於請婆儀式目前僅見於馬公市前寮朱王廟，因此抄本內容直接參閱下一節儀式宣行的記錄，未再進行版本比對[264]。比對項目爲各儀式裏以口頭表現的文詞，並取各則文詞開頭若干字作記錄。

1.請壇儀式之抄本比對

抄本中輯錄於請壇儀式的主要是各則神祇咒語，不過在實際儀式過程，有時限於時間因素，並不會唱遍所有神祇的咒語。此處呈現的咒語版本包括馬公市烏崁靖海宮[265]、馬公市案山北極殿、馬公市長安里北辰宮以及馬公市安宅周王廟，這些咒語皆以奉請普唵大教主的咒語爲首，比對如下（表 2-1-1）：

---

[263] 參見《外塹溫王宮各種法度全書》，第 7 頁。原抄本未編頁，由筆者自編。

[264] 實地調查期間，觀察之另場請婆儀式是由澎湖呂山派所執行之，由於呂山派非本論文討論對象，所以這裏不將二宮廟請婆儀式的咒語抄本進行比對。不過，初步發現二者雖然派別不同，但是請婆儀式內容則十分相近。

[265] 由於馬公市烏崁靖海宮的抄本，並未將各種儀式的咒語分門別類記錄，而是直接將眾咒語連續抄錄，因此下文述及此宮廟抄本時，各儀式使用之咒語乃根據儀式實演及法師長解說作記錄。

表 2-1-1：請壇儀式之咒語目次比對

地點	烏崁靖海宮	案山北極殿	長安北辰宮	安宅周王廟
咒語目次	奉請普唵大教主	奉請普唵大教主	奉請普唵大教主	奉請普唵大教主
	奉請巡撫大千歲	奉請玄天大聖者（本壇恩主）	奉請代天巡狩王	奉請李府大王（李府千歲）
	奉請巡撫二千歲	奉請巡撫康大王	奉請糾察大天尊	謹請鴻恩周大王
	奉請巡撫三千歲	奉請巡撫溫大王	奉請翊漢大天尊（文衡聖帝）	謹請朱府二大王
	奉請巡撫四千歲	奉請巡撫朱大王	奉請合壇諸猛將	謹請文衡真聖帝
	奉請巡撫五千歲	奉請北方黑殺將	奉請哪吒三太子（二首）	奉請哪吒三太子
	仰啓崇靈關聖帝	奉請哪吒三太子	靈羅國裡三太子（哪吒）	召請龍虎山黑虎將
	奉請義勇武安王（即關聖帝君）	奉請龍虎山	奉請龍虎山上黑虎將	奉請本壇十大將
	奉請巡撫溫大王（本壇恩主）	奉請關聖帝君	奉請關聖大帝君	奉請三十六員諸猛將
	奉請水宮大聖主	奉請義勇武安王	奉請義勇武安王	謹請本壇諸猛將
	奉請巡撫池大王	奉請天后娘媽媽	奉請祖師大慈悲（清水祖師）	
	奉請巡撫蘇大王	奉請天后顯赫湄州山	奉請玄天大聖者	
	仰啓火犀雷府將（即朱府王爺）	奉請泰山康都統	奉請北方黑煞將（玄天上帝,二首）	
	靈羅國裡三太子	奉請玄壇趙將軍	奉請天后娘媽媽	
	奉請哪吒三太子	奉請北京黑大將	奉請天后顯赫湄州山	
	奉請中壇三太子	奉請廣東白都統	奉請濟世韓夫人	
	欽封土地神最靈	奉請女醫李小娘	奉請女醫李小娘	
	奉請龍虎山黑虎將	奉請合壇諸猛將	大天乙女醫仙姑	
	謹請三壇諸眾聖	奉請人王三曹大將軍	奉請泰山康都統	
	奉請合壇諸猛將	奉請本壇諸猛將	奉請玄壇趙將軍	
	奉請王孫三相公	奉請九天劉元帥	奉請廣東白都統	
		奉請靈羅國裡三太子	奉請北京黑大將	
		奉請呂山門下靈通使	謹請寶首社司尊	
		奉請哪吒三太子	奉請本壇諸猛將	
		奉請本壇五王爺	奉請巡撫大元帥	
		奉請本壇四王爺	奉請殿前三公主	
		奉請本壇三王爺	奉請□府大王爺	
		奉請本壇二王爺	奉請□府二王爺	
		奉請本壇大王爺	奉請□府三王爺	
			奉請□府四王爺	

雖然儀式裏奉請之神祇對象有所異同，但是各地宮廟宣行請壇儀式的方式

與儀式步驟大致相同，而且皆以普唵大教主爲首，之後包含各宮廟主祀、同祀之神祇，駐守之諸位巡撫以及中壇元帥、下壇虎爺及各營聖者等。一般而言咒語抄本抄錄的請壇咒數量會多於實際運用。

2.參香儀式之抄本比對

參香主要是進行於請壇儀式，當神明降身乩童後向天公進香。此處呈現的咒語版本包括馬公市烏崁靖海宮、馬公市案山北極殿、馬公市長安里北辰宮以及馬公市安宅周王廟，比對如下（表 2-1-2）：

表 2-1-2：參香儀式之咒語目次比對

地點	烏崁靖海宮	案山北極殿	長安北辰宮	安宅周王廟
咒語目次	龍虎差來欽天將	龍虎差來欽天將	龍虎差來欽天將	龍虎差來欽天將
	本師爲吾來進香	本師爲吾來進香	本師爲吾來進香	本師爲吾來進香

從表格中可以發現，各宮廟參香儀式裏的咒語幾乎相同。

3.操營、結界儀式之咒語抄本比對

操營、結界儀式的宣行方式，在各地宮廟雖擁有一個大致相同的骨幹，不過在若干情節操作上，則有著容許變化的空間。有關各抄本操營結界的咒語，茲以馬公市烏崁靖海宮、馬公市案山北極殿、馬公市長安里北辰宮、馬公市安宅周王廟，以及西嶼鄉外垵溫王宮的咒語抄本，比對如下（表 2-1-3）：

表 2-1-3：操營與結界儀式之咒語目次比對

地點	烏崁靖海宮	案山北極殿	長安北辰宮	安宅周王廟	外垵溫王宮
咒語目次：操營	一聲法鼓鬧紛紛	召請東營九夷軍	（未抄錄）	謹點張公九夷軍令爾鎮在東營	（未抄錄）
	（奉請聖者） 奉請法天張聖者 奉請府天蕭聖者 奉請七臺劉聖者 奉請七臺連聖者 奉請三十三天都元帥	先鋒拜元帥對答	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）
	香花請	香花請	香花請	香花請	香化請
	奉請法天張聖者 奉請府天蕭聖者 奉請七臺劉聖者 奉請七臺連聖者 奉請三十三天都元帥	謹請法天張聖者 謹請蕭公大聖者 奉請七臺山上劉聖者 謹請七臺山上連聖者 謹請哪吒都太子	奉請法天張聖者 奉請蕭公大聖者 奉請七臺劉聖者 謹請七臺山連聖者 謹請哪吒三太子	謹請法天張聖者 謹請蕭公大聖者 奉請七臺山上劉聖者 謹請七臺山上連聖者 謹請哪吒都太子	謹請法天張聖者 謹請蕭公大聖者 奉請七臺山上劉聖者 謹請七臺連聖者 謹請中壇李太子

	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）	拜請五營押兵使	鼓聲沉沉通三界 奉請東營來操營
	（各陣式名稱記於另本抄本）	(操營各陣式名稱，以及打結數)	(操營行陣名稱)	(操營陣式名稱)	（未抄錄）
結界	奉請本師、祖師來結界	奉請本師來結界	奉請本師爲吾來結界	奉請本師爲吾來結界	本師爲吾來結界
	奉請結界結東方	奉請結界結東方（再奉請其他方聖者，結界各方）	奉請結界結東方（再奉請其他方聖者，結界各方）	奉請結界結東方（再奉請其他方聖者，結界各方）	奉請結界結東方（再奉請其他方聖者，結界各方）
	（各陣式名稱見於另本抄本）	(結界之陣式名稱)	(結界之陣式名稱)	(結界之陣式名稱)	

從上述各宮廟咒語抄本來看，在操營、結界奉請的神祇爲各營聖者，同時法師還奉請本師、祖師。案山北極殿抄本尚記元帥與先鋒間對答的內容。

4.獻供儀式之咒語抄本比對

獻供儀式仍見諸若干宮廟之抄本，不過實地調查發現有些宮廟目前已未舉行，因此未見此儀式咒語的相關記錄[266]，不過有些宮廟雖已經未舉行該儀式，但仍將其保留在抄本中。至於儀式名稱方面，馬公市案山北極殿將此儀式記爲敬獻，馬公市安宅周王廟則記爲獻敬。

西嶼鄉外垵溫王宮法師認爲所謂獻供就是進三界[267]，舉行於安宮法事裏。而根據黃有興、甘村吉蒐集的資料，在安宮的「請三界、進三界、退三界」，其中進三界是對三界神明進香、花、燈、茶、果、法水、酒、麵以及寶、錢，各則咒語內容同於以下若干宮廟抄本所記的獻供內容[268]。另外馬公市長安北辰宮抄本，記於【進三界咒】下的各則咒語，在首則【焚香遍滿】、奉請普唵大教主後，奉獻香、茶、菓、酒、錢、鋯、寶，所獻之物近似一般獻供儀式的物品，但其文詞形式則皆採用「本師為吾來□□，祖師為吾來□□」的句型。

茲以收有獻供儀式的若干宮廟抄本作爲比對對象，包括：馬公市鐵線清水宮，馬公市案山北極殿以及馬公市安宅周王廟，比對於下（表 2-1-4）：

[266] 例如觀察個案馬公市烏崁靖海宮之抄本已未見此儀式之咒語。當然亦有可能是宮廟法師將其另記於他本咒語抄本裏，而筆者未能親睹。

[267] 訪談對象：李冬至法師，訪談日期：2007 年 1 月 5 日，訪談地點：西嶼鄉外垵溫王宮。

[268] 參見黃有興、甘村吉編撰《澎湖民間祭典儀式與應用文書》，第 222-223 頁。

表 2-1-4：獻供儀式之咒語目次比對

地點	鐵線清水宮	案山北極殿	安宅周王廟
咒語目次	拜請觀音大菩薩	（未抄錄）	奉請觀音大菩薩
	天地覆載育群生 讚此壇前一爐香 五色黃皇一枝花 七寶殿前一盞燈 五色黃皇晃色花 採菓二娘尋菓州 崑崙山上湧龍泉 珍饈美味過九合 龍王進寶上天庭	（未抄錄） 讚此壇前一爐香 五色鳳凰一枝花 三寶壇前一盞燈 五色紅黃耀色花 採菓二娘尋菓洲 崑崙山上湧龍泉 珍饈美味過九香 龍王進寶上天臺	（未抄錄） 讚此壇前一爐香 五色鳳凰一枝花 三寶壇前一盞燈 五色紅黃耀色花 採菓二娘尋菓洲 崑崙山上湧龍泉 珍饈美味過九香 龍王進寶上天臺
	有一仙童下降來 春日遲遲景色新 夏來日頭暫暫長 秋來月色暫暫光 冬來霜雪漸漸寒	 春日遲遲景色新 夏來日頭漸漸長 秋來月色漸漸光 冬來霜雪點點寒	 春日遲遲景色新 夏來日頭漸漸長 秋來月色漸漸光 冬來霜雪點點寒
		（行陣）	
	群仙會，獻仙花， （行陣）	群仙會　獻仙花	群仙會　獻仙花 （行陣）

這三處宮廟抄本所記的獻供儀式，從咒語目次即可發現彼此有極大相似性，皆是先奉獻供物，再奉獻四季景。

5.栽花儀式之咒語抄本比對

栽花儀式目前已少見於澎湖宮廟，不過栽花儀式咒語仍保存於若干宮廟所傳抄本。本論文僅藉由對資深法師的訪談，及其根據咒語抄本之文字記錄所作的解釋與描述，試圖一窺昔日澎湖法師執行此儀式時的內容。

栽花儀式口語上或會稱以栽花換斗，但在抄本上大多僅記以栽花，例如馬公安宅周王廟；或記作栽花行法，例如馬公市北辰宮。比對各宮廟之咒語抄本如下（表 2-1-5）：

表 2-1-5：栽花儀式之咒語目次比對

地點	案山北極殿	長安北辰宮	安宅周王廟	外垵溫王宮
咒語目次	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）	宣告儀式之目的
	奉請觀音、福州、唐宮	（未抄錄）	（未抄錄）	奉請觀音佛祖、九天玄女、仙姑鄞小娘、陳氏夫人、臨水夫人
	本師爲吾勅花盆	本師爲吾勅花盆 （記【勅花盆咒】）	（抄錄於後）	本師爲吾勅花盆 （記【勅花盆咒】）
	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）	奉請三宮皇母娘、七十二院娘娘、奶母神婆姐、三十六宮花婆神
	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）	十二婆姐陣 （陣式敘述）
	拜請正月天 （金通錢紙拜請十二婆，從一月描述至十二月）	拜請春光正月天 （抄本記【金通栽花咒】從一月描述至十二月）	（抄錄於後）	拜請春光正月天 （抄本記【金通栽花咒】從一月描述至十二月）
	（未抄錄）	本師爲吾來整花	（未抄錄）	本師爲吾來整花 及獻紙錢
	（未抄錄）	拜請第一宮泉州府 （再依序拜請第二至第十二宮婆神）	拜請第一宮泉州府 （再依序拜請第二至第十二宮婆神）	拜請第一宮泉州府 （再依序拜請第二至第十二宮婆神）
	（未抄錄）	龍皇行上天曹起	龍皇行上天曹起	龍皇行上天曹起
	（未抄錄）	（未抄錄）	拜請土治公 拜請花粉婆娘 弟子壇前專拜請	（未抄錄）
			請婆祖、請婆神	
			本師爲吾勅花盆 拜請春光正月天（從一月到十二月）	
			本師爲吾來換花	
		靈臺座上釋迦尊	一月懷胎如露水	一月懷胎如露水 靈臺座上釋迦尊

6.造橋之咒語抄本比對

各聚落宮廟的造橋儀式，在一個基本模式上，內容有著較不一樣的細節，例如西嶼外垵溫王宮造橋之前有種綿、織布等情節，馬公市案山北極殿加入觀音下凡情節等，所以此儀式可說擁有相當多讓宮廟法師得以發揮、添加情節的空間。在音樂運用方面，南管曲調運用的多寡就隨各宮廟而有所異同。茲將馬公市烏崁靖海宮、馬公市案山北極殿、馬公市長安里北辰宮、馬公市安宅周王廟以及西嶼鄉外垵溫王宮咒語抄本比對如下（表 2-1-6）：

表 2-1-6：造橋儀式之咒語目次比對

地點	烏崁靖海宮	案山北極殿	長安北辰宮	安宅周王廟	外垵溫王宮
咒語目次	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）	說明宮廟主公之由來
	奉請中宮太乙君	謹請觀音大慈悲 謹請福州莆田縣 謹請中宮太乙君 謹請仙姑鄞小娘 行罡正法陳夫人 五更雞啼雞報曉	五更雞啼雞報曉	奉請觀音大慈悲	拜請觀音大慈悲 九天玄女身騰雲 謹請仙姑鄞小娘
	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）	拜請阿彌陀佛、十八羅漢
	（未抄錄）	（未抄錄）	拜請春光正月天 就請仙童種綿子[269] 魯班先生甚嶢崎 左手輦綿右手抽 新做手車有十扇 做成織機來織布 自古相傳有法度		急急修來急急修 東傍出日西邊烏 拜請春光正月天 差人就去共依買 魯班先生正嶢崎 左手安弓右手打 左手輦綿右手抽 一條烏龍盤山纏 坐機娘子對中央 自古相傳有法度

[269] 馬公市長安北辰宮及西嶼鄉外垵溫王宮之抄本裏，皆抄錄以「綿」字。

			本師爲吾來造橋		本師爲吾來造橋 奉請本壇大元帥
	一聲法鼓鬧紛紛	一聲龍鞭鎮東營	一聲龍鞭鎮東營	一聲龍鞭鎮東營	奉請東營來鎮橋
	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）	召請閻山門下來	（未抄錄）
	（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）	行罡正法陳夫人 奉請福州蒲田縣 五更雞啼雞報曉	（未抄錄）
	（未抄錄）	東傍出日西邊烏	（未抄錄）	（未抄錄）	（抄錄於前）
	五更雞啼雞報曉 香花蠟燭滿堂光 奉請南海大慈悲	謹請觀音大慈悲 淡淡青天不可欺 道童聽起呼喚聲 南海座上蓮花開 五雲彩色照世間 乙清我明應變無 急急修來急急修 一到蓮花化眾生	（部分抄錄於後）	（部分抄錄於後）	（部分抄錄於後）
	（未抄錄）	（抄錄於後）	大路通通透陰府	大路通通透陰府	大路通通透陰府
	手執桃枝分世界		（未抄錄）	（未抄錄）	（未抄錄）
	（未抄錄）		（過關）	（過關）	太歲太歲頭縛雙髻 （過關）
			觀音佛祖 陳氏夫人	南海座上蓮花開 五雲彩色照世間	五更雞啼 臨水夫人 行罡正法
			（抄錄於後）	急急收來急急收	（未抄錄）
			元帥行過十二街	元帥行過十二街	元帥過了十二街
	十二生宮	十二生宮	十二生宮	十二生宮	十二生宮
		大路通通透陰府	（抄錄於前）	（抄錄於前）	（抄錄於前）
			急急收來急急收 五雲彩色 南海座上蓮花開	（抄錄於前）	（未抄錄）

從咒語目次即可看出在共同架構之外，個別宮廟有加入其他段落的部分，而同一咒語被安排的位置，在不同宮廟間亦有出入。

7.犒軍儀式之咒語抄本比對

犒軍儀式的宣行方式，各地宮廟亦有大致相同的模式。茲將馬公市烏崁靖海宮、馬公市案山北極殿、馬公市長安里北辰宮以及馬公市安宅周王廟，各宮廟犒軍儀式使用的咒語比對於下（表 2-1-7）：

表 2-1-7：犒軍儀式之咒語目次比對

地點	烏崁靖海宮	案山北極殿	長安北辰宮	安宅周王廟
咒語目次	一聲法鼓鬧紛紛	紅旗炎炎召天界 一聲法鼓鬧紛紛	一聲法鼓鬧紛紛 紅旗炎炎召天界	一聲法鼓鬧紛紛 紅旗炎炎召天界
		召請天兵數萬將	（未抄錄）	（未抄錄）
	今日法童奉恩主	欽承到旨出賢門	欽成道旨出殿門	欽承到旨出天門
	旗鼓響鬧通三界	鼓聲沉沉通三界	鼓聲沉沉通三界	鼓聲沉沉通三界

法師抄本中有關犒軍儀式的咒語，通常是從召營步驟咒語【一聲法鼓】開始記錄，法師稱此咒爲【召營咒】，召營之前的開壇等咒語則省略未記，召營包括調召東、南、西、北、中營，但由於各營咒語差異僅在關鍵詞處，故大部分抄本僅記錄一則咒語，而在關鍵詞位置並列記錄五種不同的關鍵詞，例如：開頭的「一聲法鼓鬧紛紛」句裏，在「一」字處同時記寫「二」、「三」、「四」、「五」，次句的「召請東營九夷軍」，則在「東營九夷軍」處，同時記寫「南營八蠻軍」、「西營六戎軍」、「北營五狄軍」與「中營三秦軍」。以案山爲例，在此則咒語後面會再記錄【紅旗炎炎】的咒語，此咒語是當【召營咒】召不來該營兵馬時所唱。接著則以直喝方式，唸白【欽承到旨出賢門】咒語，以喝令並訓示調召前來的兵馬，然後即再度歌唱【鼓聲沉沉通三界】，來犒賞五營兵馬等，此咒語法師又稱爲【犒賞咒】或【賞軍咒】。

從微觀角度來看，單單從抄本的文字部分，就可看出即使同樣隸屬普唵派法師，由於所屬宮廟不同、師承不同，其間就有差異存在，更不用說這些儀式在宣行時，由於不同師承與涵養等因素所導致的差異性。不過若以宏觀角度來概覽這些安排於慶賀神誕的儀式，就其儀式程序與咒語內容來看，可以發現請壇、參香、遶境巡營與犒軍等，有較穩定的進行程序與施行內容，而操營、結界、造橋則在類似的模式與架構上，還擁有容許變化細節或增添內容的空間。

三、慶賀神誕之眾儀式在法教儀式的定位

種種具有不同目的與性質的儀式，可以同時舉行於慶賀神明聖誕的場合，而換個角度來看，密集舉行這些各具酬酢、醫療、逐煞、安鎮等不同性質、目的與功能的儀式，對於當地住民來說，毋寧是藉此一時機與場合，委請法師爲整體住民舉行各類儀式，以滿足聚落居民們祈福去禍、趨吉避凶的共同心靈需求。因此，爲主神慶祝聖誕可說是一項強有力的理由與憑藉，藉此時機集結聚落全體老少的人力、財力以酬酢神眾，而聚落住民們也從中獲得集體式的驅邪祈安，聚落環境也經過逐煞鎮安的措施後，得以展開另一週期的運行。此外，聚落宮廟主神聖誕日也常常是家家戶戶宴請賓客，即俗謂作鬧熱、作戲的日子，使該日成爲該聚落在春節之外的另一重要節日。

這些慶賀神誕的儀式皆屬於白巫術範疇[270]，執行這些儀式的人員主要是年幼小法師，至於儀式音樂方面的特徵，則是兼容法師固有音樂系統與澎湖當地傳統音樂。而諸如操營、結界、造橋儀式等，在儀式過程裏擁有容許法師創作的空間，這樣的空間使得這些儀式得以藉此展現各宮廟之特色，而整體而言則使法教儀式在此處呈現其活潑性及生命力的一面。

第二節　儀式之宣行

本節主要記錄普唵派法師，安排於慶賀神誕場合裏的各項儀式內容，首先擇定一座宮廟作爲觀察個案，以瞭解單一宮廟在慶賀神誕場合舉行的系列儀式，所擇定宮廟爲馬公市烏崁靖海宮，記錄該宮廟在 2005 年慶賀主神文衡聖帝聖誕所舉行的儀式。不過由於各座宮廟法師安排的儀式互有出入，而且儀式細節亦有程度不一的相同與差異，所以在本節第二部分，再記錄其他宮廟法師施行之儀式內容，包括馬公市案山北極殿、馬公市前寮朱王廟、西嶼鄉外垵溫王宮等，儀式項目包括操營、結界與造橋，接著再補充個案觀察之宮廟未安排的儀式－獻供與請婆。

本節有關儀式記錄的內容，主要包括儀式流程、各步驟使用咒語、小法師

[270] 白巫術是指祝吉祈福所用的巫術，另嫁禍予人的則爲黑巫術，對於巫術中國文人則常稱以法術。參見鄭土有《中國民俗通志・信仰志》，第 328 頁。

們的動作等。至於音樂在儀式的運用，則僅記下唱腔及器樂曲調名稱，詳細曲調內容見下一章介紹。透過儀式流程、過程細節、動作及咒語內容等記錄，將有助於瞭解法教儀式細節及歸納儀式運作模式。

一、個案觀察－以馬公市烏崁靖海宮爲例

首先以馬公市烏崁靖海宮爲例，記錄該宮廟舉行各項儀式的流程與內容，系列儀式包括聖誕日前一天的請壇與放營，以及聖誕日的請壇、參香、遶境巡營、遶境及巡營、操營、結界、造橋及犒軍等普唵法儀式。擇定此宮廟之原因，主要是馬公市烏崁靖海宮在一天裏即集結安排多項儀式，再就音樂角度來看，該宮廟儀式音樂呈現一種最簡樸的樣式，即除了操營裏的一段唱詞引用【將水令】曲調外，其餘皆以法師固有曲調來呈現，故整場儀式音樂之模式，可說是建立在法師固有曲調來歌唱各類儀式唱詞。姑且不深究此般曲調運用的情形，與其他宮廟比起來，是省略吸收曲調的結果，還是此等進行手法是未吸收其他音樂前的模式，但是此個案觀察例裏的音樂運用，則可作爲與其他宮廟儀式音樂比對時的基準。

（一）請壇

進行請壇儀式時，法師成員們立正站在壇桌前空地兩旁，依序演唱各首請壇咒[271]，各座宮廟的請壇有者大致相同的進行模式，而在需要神祇降身乩童的場合，則在請壇咒的歌聲中，乩童逐漸從常人身分，經過類似昏睡、顫抖等動作而由神祇附身。

本節請壇儀式記錄，分別取自聖誕日前一夜及清晨的儀式實例，儀式進行在宮廟內主神桌前，由該宮廟十歲至十二歲的小法師執行，法師長葉正德先生在儀式裏隨旁監督，並有其他前輩法師成員們在旁協助。

1.開壇

首先由一名小法師站於壇場執行開壇，先向不同方位噀水、直唸咒語，持法索頭對著壇桌劃符形，以法索頭在桌上敲三下，站在壇桌兩旁的其他小法師負責擊奏鼓、金、奉旨，咒語內容及唸咒語時的動作，參見下表（表 2-2-1）：

[271] 西嶼鄉外垵溫王宮的請壇亦是這種作法。另外，馬公市東甲北極殿的方式，是由一名法師站立於壇桌前，隨著請壇咒的歌唱，以柔和的動作、謙卑的態度，作出對諸神祇的崇奉與敬拜。

表 2-2- 1：開壇之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
一打天門開， 二打地戶裂， 三打人長生， 四打鬼滅形， 五打差官將五營軍 馬速速到壇前。	法師左手作三山指，來到壇場東方位喝白咒語，右手以法索向東方位擊地 法師來到壇場南方位，以法索向南方位擊地 同上，轉向西方位擊地 同上，轉向北方位擊地 領令來到中方位，面朝廟外，向中方位擊地三次	隨每次法師移動到各方位，以及法索擊地的動作，鼓、金即由慢而快、由弱而強擊奏。

小法師回到壇桌前作噀水，並屈曲雙膝下蹲，起立後左腳伸向右腳後方，以腳尖點地作行禮動作。

2.請壇

開壇完成後，站在壇桌前兩旁的小法師們開始擊奏奉旨[272]，鼓與金則轉爲重覆擊奏節奏形，全體開始歌唱各則請壇咒，村民亦利用此時向神明上香。首先以【緊普唵調】唱奉請普唵大教主之請壇咒，內容如下：

奉請普唵大教主，神通變化不思議，
垂慈發愿度眾生，作代醫王救諸苦，
致如雲，　　如法雨，
蕩滌社稷光萬里，修造動土王興功，
不問方儀并禁忌，員光靈法妙如雲，
萬億諸天常守護，佈祥光洗點甘露，
一切眾生皆得度，惟愿古佛降臨來，
神兵火急如律令。

[272] 負責敲擊奉旨的小法師人數較無固定，當人手充足時可以由一人以上持奏，例如觀察當晚因候補的小法師們亦在場，故共有四名小法師持奉旨。鼓、金則各由一名小法師負責。

唱至「惟愿古佛降臨來，神兵火急如律令」時，一名小法師來到壇桌前作祭紙[273]。由於馬公市烏崁靖海宮此時有請王駐巡，故接著同以【緊普唵調】奉請巡撫大千歲、巡撫二千歲、巡撫三千歲、巡撫四千歲、巡撫五千歲，末再唱主祀神關聖帝君的咒語，各則請壇咒唱到末段「弟子一心專拜請，某某神祇降臨來」時，皆有一名小法師到壇桌前作祭紙。

唱完前述各則請壇咒後，奉旨聲停止，插入三段由慢而快的鼓、鑼聲，奉旨再度加入時，改以【觀音調】曲調唱奉請娘媽的咒語，此則咒語唱完後，立即再轉回【緊普唵調】曲調演唱溫府王爺、水仙大帝、池府王爺、蘇府王爺、朱府王爺、三太子、法天張聖者、三十三天都元帥的咒語。唱完這些咒語後，請壇儀式至此完成。

請壇儀式若舉行於其他儀式之前，或是神明於儀式裏降身於乩童，則在請壇咒的歌聲中，會再有其他動作與措施，茲舉另一場舉行在宮廟主神聖誕日清晨的請壇爲例，該場請壇是當日一連串其他儀式的開場，且不同於前面請壇的是，過程裏神明下降附身乩童，因此請壇後接續乩童向天公參香的儀式。

首先由一名小法師作開壇，然後眾小法師以速度極緩的【緩普唵調】，唱奉請普唵大教主的咒語，這段極緩的曲調由法師長親自操鼓並帶領眾小法師唱。接著全體以中速的【普唵調】唱奉請巡撫大千歲的咒語，歌唱此咒語時，一名中年輩法師在壇桌前進行洗淨壇場，細節包括打指、嚫水，並對壇場輕灑符水。此首咒語唱完後，改用【緊普唵調】唱奉請巡撫二千歲、巡撫三千歲、巡撫四千歲、巡撫五千歲的咒語。唱到巡撫三千歲時，由於文衡聖帝附身的乩童開始起乩，故在請壇咒聲中，由另二位中年輩法師協助其脫下常服，換上乩童的服裝，包括腰部繫裙、頭配戴紅巾及頭鏊（額眉）等，換裝完成後乩童即隨鑼鼓聲踏步舞動。

---

[273] 法師在儀式前先將若干張古紙（口語稱古子紙）疊在一起，並將其捲成兔耳狀，稱此摺疊的金紙爲紙頭或合紙，在請壇裏當唱至每一則請壇咒末尾處時，小法即點燃此紙頭，將其在壇桌的香爐上順時針與逆時針各繞三圈，此動作即稱爲祭紙。
祭紙的另一說法是爲宮朝的千秋寶艦（即王船）添加米糧水菜，並請其享用的一種祭典，通常舉行於農曆初一及十五，時間是在上午的八時及十一時。儀式裏也要點燃事先摺好的古紙，配合鼓、鑼的擊奏聲，先向殿外再向殿內共四個方向默禱，每個方向化一次，是供奉千歲的一種簡短的儀式，歷時約六、七分鐘。祭紙還具有傳達信息或表示尊重的意思，根據馬公南甲兼善堂堂主陳財旺的說法，清朝末年當同信奉千歲的經商船隻至澎湖進港時，船隻祭紙（燒紙頭）向馬公南甲海靈殿的海口王爺表示敬意，殿內亦回以金鼓，以示互動。參見蔡文榮《海天威靈西瀛聖殿》，第 137、138 頁。

（二）參香

請壇裏受神明附身的乩童，在請壇咒的唱咒聲中，由一位法師帶領來到主壇桌前，法師左手持鼓柄、右手持鼓槌，單腳跪下面向主神桌，直喝咒語「龍虎差來欽天將，飛符走馬隨吾行，披頭散髮勝空起，雷霆黑暗鬼神驚……」，每唸一咒語字即敲鼓一聲。咒語唸完後，法師、乩童起身，周圍的法師成員們繼續以【緊普唵調】唱請壇咒，乩童則隨曲調節拍繼續舞動。

當乩童來到天公爐前持香跪下時，旁邊法師們立即中斷原以【緊普唵調】所唱的請壇咒，改演唱【本師爲吾來進香．觀音調】，此咒語又有【參香咒】之稱謂，此時全體法師與信士全部改面向天公爐方向跪下，由神明降身的乩童持香向天公進香，表達敬意及稟報事由，咒語內容如下：

本師為吾來進香，　祖師為吾來進香，
仙人為吾來進香，　玉女為吾來進香，
本壇元師為吾來進香，合壇官將來進香，
進香三師三童子，　進香三師三童郎，
恩主為吾來進香，　保庇合境保平安，
神兵火急如律令。

乩童起身後，全體改回【緊普唵調】演唱各則請壇咒，此時乩童隨著鼓鑼聲踏腳步，雙手時而交叉胸前、時而向外揮動，並向各神位上香。上完香，一名中年法師清淨二刀，並將刀給乩童，乩童以雙刀砍向自己頭部，以明示自己是真正由文衡聖帝附身，法師亦在旁保護乩童，以免乩童自己出手太重，砍割太大的傷口，法師並隨侍對乩童的傷口作噀水清淨，之後改換池府王爺的乩童上場，重覆上述參香動作。

然後乩童傳達神諭，此時眾器樂及咒語歌唱立即停止，並由法師長擔任語譯工作，此時將神明傳達的意思告知眾人。接著各甲頭鄉老就位，代表鄉民向神明上香敬拜，法師長偃然成爲引導典禮進行的司儀，指示眾鄉老進行進香、進茶等動作，小法師們則擔任禮生職務，協助將香、茶等各項供物傳遞予鄉

老。此時伴奏典禮進行的是八音音樂[274]，演奏【燒香頭】等曲目。

（三）遶境巡營

眾鄉老將各神迎至神轎後，受神明降身的乩童亦站上其中一頂神轎，進行巡遶村落的任務，此時小法師們跟隨在乩童所站的神轎後，以【觀音調】演唱眾請神咒伴隨神轎行進，而請神咒用在這樣的出巡場合時又被稱爲【出路咒】[275]。在遶境的過程裏，當乩童感受到遇及邪怪、而欲驅斬邪怪時，眾小法師則轉唱用【緊觀音調】唱出的請神咒，以助長乩童威風、擊退邪怪。

來到營頭後進行巡營儀式，內容如下：

1.請神

首先神明進行巡視營頭，即由神明附身的乩童面向營頭作各式跳動的動作，有時還加上特殊兵器操作，此時全體歌唱【奉請哪吒三太子】等。然後乩童退場，改由法師進行下述動作。

2.洗淨

領令小法師雙腳蹲下向營頭將軍行禮，手持法索頭向營頭內劃符，並以由外向內的方式打鞭三次，再作噀水。

3.巡營

巡營的動作可再劃分成跳旗與打指兩個部分，內容如下：

(1)跳旗

一名小法師再次向營頭內將軍行禮，舉起令旗原地遶一圈開始作跳旗，並配合大家唱的【一聲法鼓】作動作，咒語延引自召營咒語，但原「到壇前」詞彙改成「來巡營」，咒語內容如下：

一聲法鼓鬧紛紛，召請東營九夷軍，
九夷軍馬九千九萬將，<u>九千九萬人</u>[276]，
人人頭戴兜鍪身帶甲，手執令旗火炎光，

[274] 八音團隊員爲馬公市烏崁里的婦女，該團由馬公市山水里陳永隆先生指導。陳先生本人在典禮裏則負責嗩吶的吹奏。

[275] 訪談對象：西嶼鄉外垵溫王宮李冬至法師；訪談日期：2006 年 8 月 13 日；訪談地點：西嶼鄉外垵溫王宮。

[276] 收有此句的咒語版本較少見，其他宮廟大多沒有此句，例如馬公市案山北極殿、馬公市長安里北辰宮、馬公市安宅周王廟等。沒有此句的咒語版本裏，將「人人頭戴頭盔身帶甲」前挪成爲此段的下句，後續其他各句亦皆前挪。

令車嘈嘈軍馬走，走馬排兵來巡營，

神兵火急如律令。

咒語唱完後，法師持令旗遶一圈，雙腳蹲下向營頭將軍行禮。

(2)打指

小法師根據所位之營頭別，而以雙手糾結打出該營指法，原地遶一圈喊三聲，並向營頭噀水，再改持法索向營頭敬禮，然後再次向營頭噀水，持法索頭向營頭劃符直唸咒語，並轉向營外方向作噀水、打鞭三次，再轉向營頭噀水，雙腳蹲下向營頭敬禮。

小法師完成法術部分後，接著由甲頭三位鄉老持香對營頭行禮，之後三太子神轎及宮廟王爺神轎，分別向營頭行三進、三退禮。至此該營頭的鎮符儀式即告完成，再移駕至下一營頭。

（四）操營

操營與結界是兩項連續進行的儀式。操營儀式內容是操練五營兵馬，結界則是奉請各營聖者帶領各營兵馬於東、南、西、北、中各方執行結界，以防止妖魔鬼怪入侵。相較於前述請壇及參香儀式，各座宮廟所執行之操營有較多的差異，其中出現差異的部分，主要在於有些宮廟加入元帥、前鋒等的角色以及相關對話情節，甚至延聘嗩吶樂師及鑼鼓隊等，隨儀式進行演奏各類牌子及鑼鼓段。不過，本觀察例宣行之方式則較簡約，僅加入五音擊奏鑼鼓段而無嗩吶吹奏牌子。

在操營裏眾小法師各穿著代表自己職務與身分的額眉與服飾，手持代表不同營別的各色營旗，即以綠色頭巾、扮身、配綠旗代表東營，紅色代表南營，白色代表西營，黑色代表北營，以及黃色代表中營。在儀式進行中，顏色是區別各營角色最明顯且直接的方法，而領令雖亦著黃色（一說金色）扮裝，但所持旗幟爲方形、上有一個令字，扮演領令者在儀式中執行法師開壇、清淨及打指等工作，並有權號令五營。以下是操營內容：

1.開壇

動作同請壇裏所述之開壇，分別向各方位噀水、唸咒語及打法索一次，最後一次則是面向廟外噀水、唸咒語及打法索三次。

2.召營

首先召請東營，由代表東營的小法師持青旗，代表紅營的小法師持紅旗，兩個小法師皆手持旗遶一圈後來到壇桌前行禮，然後此二小法師站到壇場中央，將旗頭併靠一起原地遶圈：遶半圈時二人伸出右腳以腳跟點地，齊喊一聲；遶完一圈時二人再次伸出右腳跟點地，喝喊一聲，二人面對面站立。全體開始歌唱時，兩名小法師即開始踏腳步，腳步位置圖示於下（圖 2-2-1）：

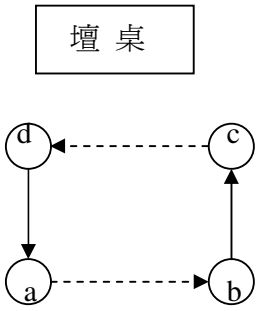


圖 2-2-1：召營之腳步位置示意圖

召營時之咒語內容與搭配之腳步動作參見下表記錄（表 2-2-2）：

表 2-2-2：召營之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
一聲法鼓鬧紛紛，	預備動作：東營小法與南營小法在立於壇桌前，兩人面對面。東營小法右腳置於 c，左腳置於 b；南營小法右腳置於 a，左腳置於 d。 後場轉成節奏形奏法，全體歌唱咒語。 （1-2 字）東營左腳抬起，右腳單腳站立於 c；南營小法左腳抬起，右腳單腳站立於 a。 （3-4 字）東營左腳前伸置於 d，右手持旗向左揮；南營左腳前伸置於 b，右手持旗向左揮。 （5-6 字）東營在 d 左腳原地旋轉，帶動身體旋轉，右腳移至 a，兩手張開，右手持旗向外揮。 南營則在 b 左腳原地旋轉，帶動身體旋轉，右腳順勢移至 c，兩手張開，右手持旗向外揮。 （7 字）東營左腳往前跨放至 b，右手持旗向左揮；南營左腳往前跨放至 d，右手持旗向左揮。	東營與南營小法面對面作相同肢體動作，僅是方位上有所不同。 此時鼓、金及奉旨作規律節奏形擊奏。 金聲擊奏時，腳剛好落地 二小法回到初始位置
召請東營九夷軍，	同上之步法	以下重覆前述動作（不受句子字數影響，
九夷軍馬九千九萬將，九千九萬人，	同上之步法	

人人頭戴兜鍪身帶甲， 手執青旗火炎光， 召到天兵無數萬，[277] 收到地兵無數人， 天兵在吾左， 地兵在吾右， 火兵在吾前， 水兵在吾後，		某句尚未唱完但已完成一圈，則繼續下一圈的步法，相反若字數太少，尚未跳完一圈則接唱下句的唱詞）
吾法行時天地動， 飛符走馬到壇前。	喝白此句咒語 兩人將旗頭相靠，腳在地上劃符形 ，然後旗頭頂旗頭作爲圓心，原地遶圈	喝白時鼓、金、奉旨作急奏

然後再依次召南、西、北、中營，有些宮廟的召營是由領令與另名小法一起進行召營，領令自始至終手持令旗，另名小法則依所召請之東、南、西、北、中營，改持各營營旗[278]。馬公市烏崁靖海宮的作法，是召東營時由東營與南營小法各持東營旗與南營旗，一起作跳旗動作；召南營時改由南營與西營小法跳旗調召南營，其次再依序由西營與北營、北營與中營一組等來召營[279]。

召完各營後即進行打大圍[280]，首先六位小法一起上場作行禮動作，右手各持旗，左手作三山指，齊喊一聲後，由領令帶隊，依序是東、南、西、北、中營眾小法師作遶場，各個小法師行至場地內東方位時，則跳躍一次並大喊一聲，續作遶場，接著再到場地內南方位、西方位、北方位進行打大圍，最後由領令在中方位處喊一聲，各個小法師就定位。

3.奉請聖者

小法師們在領令帶領下來到壇桌前排成三行，每行兩名小法師面對面，首先用【將水令】來演唱奉請張公聖者與三十三天都元帥，並配合唱詞作各種動作。不論是張公聖者或三十三天都元帥，咒語內容皆如同請壇時的咒語，不過末尾未唱「神兵火急如律令」。茲以奉請張公聖者時描述如下（表 2-2-3）：

---

277 馬公市烏崁靖海宮在此段期間奉有巡撫駐守，故亦召請天兵等。

278 例：馬公市東甲北極殿，訪查日期：2005 年 9 月 23 日。

279 例：馬公市烏崁靖海宮，訪查日期：2005 年 7 月 28、29 日。

280 「打大圍」一詞抄自靖海宮咒語簿上的記錄，其動作內容爲領令帶領眾小法們，依序在場地各方位作跳躍動作。同樣的動作內容，但馬公市案山北極殿的法師則稱之以「打結」，而且每一回打結的數目經過嚴密規定，打結的總數有儀式上的意義。
然而，同樣是打大圍一詞，在高怡萍對於湖西鄉菓葉村遶境的敘述裏，指的是遶境隊伍遶過聚落裏的所有廟宇。參見高怡萍《澎湖離島菓葉村的犒軍儀式與儀式象徵》，第 70 頁。

表 2-2-3：操營儀式奉請張公聖者之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
差！差！	預備動作：小法排成三行，各行兩人一組（北營－西營，領令－中營，東營－南營）面對面，每人將旗平舉約於胸前 喝白，各個小法向右轉，同時惺動旗一次；再向左轉，惺動旗一次。上述動作共重覆三回，最後一次再向右轉、惺動旗一次	
拜請法天張聖者，	全體歌唱 各個小法動作相同，描述如下： (1-2 字)兩手向外繞一圈，作互相行禮動作，再將旗平舉於胸前，右腳向前，兩名小法一組將旗互相合併，合併時左腳向右後方點地 （虛字拖腔）右手持旗在胸前揮動，右腳跟向前點地，拖腔末尾各小法持旗原地遶一圈 (1、2 字重覆及 3-4 字) 兩手向外繞一圈，作互相行禮動作，再將旗平舉於胸前，右腳向前，兩名小法一組將旗互相合併，合併時左腳向右後方點地 (5-7 字) 持旗在胸前揮動並原地跳躍，並將旗往外甩 (5-7 字重覆) 重覆前述動作 (虛字拖腔) 各小法右手高舉旗原地遶一圈	歌唱時，僅擊奏鼓邊作伴奏，在小法作跳躍動作時加入金、鈔 拖腔時全體敲擊樂器加入 唱詞重覆；動作亦重覆 句末拖腔較短，動作僅重覆前次拖腔末尾動作
身居福郡誕臨漳，	(1-4 字) 右腳跟向前點地，右手持旗在胸前揮動 (1-4 字重覆)重覆前述動作 (5-7 字) 持旗在胸前揮動並原地跳躍，跳時旗往外甩 (5-7 字重覆)重覆前述動作	唱詞重覆,動作亦重覆 動作如同第!句（5-7 字）
赤腳收來行正法，	(1-4 字)右腳跟向前點地，右手持旗在胸前揮動 (5-7 字) 持旗在胸前揮動並原地跳躍，跳時旗往外甩 (5-7 字重覆)重覆前述動作 (虛字拖腔) 各小法高舉旗原地遶一圈(上句與下句之間，唱以虛字拖腔)	(1-4 字)的動作不同於(1)上句之(1-4 字),但(5-7 字)則同於(1)上句之(5-7 字)
兜鍪妙相展威靈，	動作同第(1)組之下句	
金沙橋上翻罡斗， 青龍潭裡坐修行，	動作同第(2)組之上句及下句	動作重覆
左右伽羅馬官將， 功曹馬虎二威神，	動作同第(2)組之上句及下句	
三界祖師吳太宰， 三壇祖師江舍人，	動作同第(2)組之上句及下句	
更有劉蕭連聖者， 協力助國救萬民，	動作同第(2)組之上句及下句	
弟子一心專拜請， 張公聖者降臨來。	動作同第(2)組之上句及下句	

奉請完各營聖者後則銜接打大圍動作，然後再進行下列程序。

4.香花請

全體小法師完成打大圍後，陸續站於如下圖位置（圖 2-2-2）：

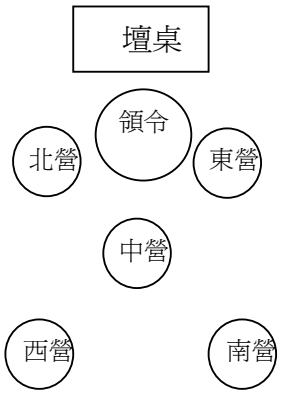


圖 2-2-2：香花請段落各名小法師之預備位置

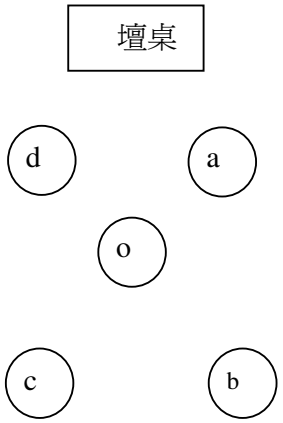
領令持旗向眾小法師一揮並喊一聲，原面向壇桌的眾小法師，除中營仍面向壇桌，其餘則移動改面向中營，全體歌唱【香花請．緩普唵調－普唵調】奉請本師、祖師、三師三童郎、三師三童子等前來相助，咒語內容及配合之動作如下（表 2-2-4）：

表 2-2-4：香花請之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
香花請， 香花請，	全體歌唱 領令面向壇桌，雙手持香先朝右邊，同時右腳跟向右點地數次 再轉爲朝向左邊，以左腳向左前方點地數次 領令向壇桌行禮後將香遞給法師長，法師長將令旗遞給領令，並從領令手上接過香，將香插入香爐	配合唱詞內容作各動作
本師來操營， 祖師來操營	領令右手改持令旗，左手作三山指，重覆作跳旗之動作：令旗先向左甩，再向右擺	
操營三師三童子， 操營三師三童郎。	同第(2)組文句之動作	

5.分營

歌唱【靈羅國裡．緊普唵調】等咒，此時領令巡視各營，亦即持旗遶著各營小法師所站的位置跑動，領令跑動的路線，參見下圖說明（圖 2-2-3）：



說明：領令跑動的路線

(1) o→a→o→b→o→c→o→d→o

(2) →a→o→c→o→a→o→c→o

(3) →b→o→d→o→b→o→d→o→b→o→d→o

圖 2-2-3：分營時領令跑動之路線圖

跑完後，領令跑到位置 a 與原站於 a 的東營交換，改由東營小法師出場，東營小法師先持令旗遶著五個小法師走一圈，來到壇桌前面對眾小法師喊一聲，持東營旗在胸前揮動幾下，眾小法師將隊伍併攏。東營小法師再持旗遶眾小法師一圈，作打大圍動作後回到壇桌前，對眾小法師喊一聲，將東營旗揮動幾下，眾小法師位置散開，全部轉身面向站於位置 o 的中營小法師，中營小法師則面向前，改由東營小法師進行前述原本由領令執行的跑動動作，全體以【緊普唵調】演唱奉請張公聖者的咒語。之後再分別由南營、西營、北營、中營小法師重覆前述動作，全體以【緊普唵調】依序唱蕭公聖者、劉公聖者、連公聖者、李公聖者的請壇咒。然後由領令帶隊、中營次之，領令來到東營的位置 b，中營與東營兩小法師將旗靠在一起，兩人一起跳躍，然後東營排到領令後，之後中營依序與南營、西營、北營進行相同動作，各營再分別排在東營與中營之間，進行打大圍。

6.操演陣式

開始操練各陣式，包括：加剪縛、三人替、踏花、過城門、龍車水、關公神城、蛇脫殼、金龍掎柱[281]，而除了關公神城只作一次外，其餘各陣式皆分別從正、反兩方向各作一次[282]。正、反隊形之間，以及不同隊形之間皆以打大圍作銜接，作打大圍及各陣式裏皆無咒語歌唱，後場則加入大鈴、二鈔、北鼓，以及原本的南鼓（大鼓）與金，組成澎湖當地五音編制。各陣式操演時，則配合小法師們的跑步，擊以急奏聲響，最後一次打大圍後，全體小法師來到壇桌前行禮，結束操營。

（五）結界

接續操營之後進行的是結界，在結界裏眾小法師全部裸露上身、手持各兵器，其中，領令、中營持刺球，南營、北營持法索，東營、西營持刀。所以儀式前置作業得先由一位中年法師對各兵器進行洗淨。

結界在各宮廟又有結文界與結武界之分，其中結武界要以帶有尖針的官將頭，刺穿在每個小法師兩手臂上方皮膚表層，結文界則不需要。在結界過程裏，每個小法師均要以法器割破自己的額頭、背部等，藉鮮血以達成結界，整個儀式氣氛在此時呈現一片肅殺與嚴峻。

1.奉請本師、祖師

小法師們持兵器作打大圍，然後圍成一圈，以【普唵調】演唱奉請本師、祖師等，然後再以【觀音調】之衍生調，奉請各營張、蕭、劉、連公聖者，以及中壇元帥率兵前來結界，咒語與動作內容如下（表 2-2-5）：

表 2-2-5：結界儀式奉請本師、祖師之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
奉請 本師來結界，	預備動作：眾小法師圍成一圈，以領令爲首，順時針方向依序是東、南、西、北、中營，預備動作爲全體作蹲姿，右手各自轉動兵器 全體歌唱，小法師們起立，右腳向右前方，右腳尖翹起、以腳跟著地，兵器繼續保持旋轉 眾小法師向前一步，以手牽手圍成一圈，身體稍向後仰，右腳跟著地 眾小法師右腳縮回時，跨出左腳，身體向左邊	每個小法師都一樣 此時歌聲暫歇，鼓等敲二

[281] 這些陣式的名稱抄自馬公市烏崁靖海宮咒語簿。

[282] 在小法儀式操作裏，這種正、反方向的運作邏輯，在祭祀動作裏即顯現。

祖師來結界，	（順時針方向）輕跳，以左腳跟著地，重心移至左腳，右腳腳尖翹起	下
結界三師三童子， 結界三師三童郎。	同前述動作，眾小法師圍起圓圈作順時針移動	動作重覆

2.奉請結界

小法師們保持面對圓心的圓形隊伍，自東方開始進行各方位的結界，咒語與動作內容如下（表 2-2-6）：

表 2-2-6：結界儀式奉請各方聖者領兵結界之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
奉請 結界結東方， 召請東方王伏魔王扶界主扶魔九萬兵，	全體歌唱，眾小法師原牽著的手放開，各自向後退一步，然後全部蹲下，右手轉動自己的兵器 全體起立，右腳跟著地，身體向右側轉，右手轉動兵器。然後右腳縮回，左腳向左邊跳出，以腳跟著地，身體改向左側轉，右手使兵器保持旋轉；然後左腳縮回，右腳向右邊跳出，以腳跟著地，身體改向右側轉，右手使兵器保持旋轉 重覆這些動作	每個小法師的動作都一致 以左、右腳腳步互換之動作爲一基本動作，後續被重覆使用
奉請 張公聖者領兵來結法界，	全體蹲下，右手各轉動兵器 全體起立重覆如上之跳躍動作，並旋轉手上的兵器，全體向圓心跳近，蹲下在地上敲一下兵器，起立轉一圈，回到原圓圈位置	重覆基本動作
不許邪魔侵吾界，	重覆左、右腳跳躍動作	配合詞意作出示威性動作，重覆基本動作
若有邪魔侵吾壇界內， 輪刀寸斬是不留停，	重覆左、右腳跳躍動作 全體向圓心走近一步，再轉身向外，操弄各人兵器：執刺球者，以刺球打自己的背部；持刀者，以刀割自己的額頭，持法索者以法索擊地一次	配合唱詞內容呈現動作
神兵火急如律令。	重覆前述左、右腳跳躍動作	重覆基本動作

眾小法師圍成圈圈順時針移動，再繼續奉請其他聖者來結界其他方位。

3.操演陣式

如同操營裏的陣式，這裏小法師們手持各式兵器操練各種陣式。

（六）造橋

造橋儀式是小法師依序對一座橋型造物或一個長條椅，逐次施行各種法術手續，將其轉換成一座具有意義的平安橋，接著讓信徒步過橋度過關限，以消弭災厄獲得平安。現場尚佈置橋頭將軍與橋尾土地公供桌。

儀式開始之前，一名中年輩法師將香分別插在橋的四支椅腳。此時神明降身乩童，起乩的乩童分別向橋頭將軍與橋尾土地公上香，末來到主壇桌前上香。然後乩童傳達神諭，歌聲、鼓、金全暫停，當歌聲等再度響起時，乩童雙手各持一刀，遶行橋身並以刀砍向自己額頭使其流血，法師跟隨在旁保護乩童，完畢後法師對乩童的額頭傷口作噀水，然後再重新爲其戴上頭巾與額眉。乩童再改持刺球遶行橋身，並以刺球刺向自己背部使其流血，同樣由一名法師在旁保護，末對乩童的背部傷口作噀水。乩童再次傳達神諭，全體肅靜，一名法師對雙刀進行噀水然後交給乩童。鼓、金三陣由緩而急擊奏後，轉爲中速單拍擊聲，作爲不同段落的銜接，接著領令小法師上場。

1.開壇

領令小法師上場，先對主壇桌行禮，然後遶行平安橋對各方位作噀水、喝咒及各以法索擊地一次，末面對廟外方向，噀水、喝咒及以法索擊地三次，再轉身面向橋噀水，然後回到主壇桌行禮。配合擊法索動作，鼓、金由緩而急。

2.淨橋

眾法師成員演唱【中宮太乙君．觀音調】，領令左手持符水罐、右手持一綠色植物，配合咒語內容所述，以綠色植物沾水輕灑橋身各方位，並作噀水，咒語內容與動作如下（表 2-2-7）：

表 2-2-7：造橋儀式奉請中宮太乙君之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
奉請中宮太乙君， 連臺火星步星雲，	鼓、金、奉旨轉爲節奏形伴奏，全體歌唱，領令先向壇桌行禮，然後將水往下及往上輕灑，並加上噀水動作	在咒語歌唱中同時執行清淨動作
手執伏魔七星劍， 斬斷陰中百鬼神，	領令遶著橋身慢慢移動	動作重覆
任世千妖共百怪， 聞吾符水不留停，	領令遶著橋身慢慢移動，輕灑水及噀水	動作重覆
一點東方甲乙木， 清河清水清眼淨，	領令來到東方位對橋身行禮，再對橋身輕灑符水，末對橋身行禮	相同動作的重覆，但在位置上則根據詞意作改變
二點南方丙丁火， 十殿將軍看金鎖，	來到壇場南方位，進行同上動作	
三點西方庚辛金， 日日時時親降臨，	來到壇場西方位，進行同上動作	

四點北方壬癸水， 排兵佈陣斬魔鬼，	來到壇場北方位，進行同上動作	
五點中央戊己土， 開開天門閉地戶，	來到壇場中方位，進行同上動作	
弟子一心專拜請， 中宮元帥降臨來，	領令轉向主壇桌行禮，再轉回面對橋身，作輕灑符水	
神兵火急如律令。	歌畢，領令喊一聲，回到主壇桌前行禮	

造橋儀式進行時，壇場裏各方位的位置如下（圖 2-2-4）：

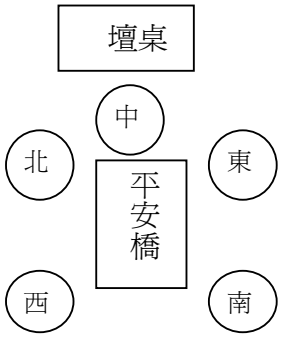


圖 2-2-4：造橋之壇場方位

3.召五營

全體小法師上場，咒語開始歌唱前，鼓、金作單拍擊奏，六名小法師手持營旗分成兩排，分別站於平安橋之橋頭與橋尾，位置如下（圖 2-2-5）：

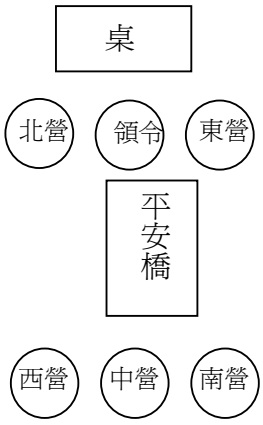


圖 2-2-5：造橋儀式召東營時小法師們所站之位置

眾小法師先向壇桌行禮，然後隊伍改成圓圈，在領令帶領下遶行橋身，分

別在東、南、西、北方位作打大圍，此時後場擊鑼鼓段。打大圍完成後，各名小法師站在如上圖的位置，鼓、金三段由緩而急擊奏，然後全體法師成員歌唱如同【一聲法鼓】的咒語，只不過將原召營時所唱的「走馬排兵到壇前」，改成「走馬排兵來造橋」，全體一起作召營的跳旗動作。召完一營後，全體移動位置改站到橋兩側作跳旗，再召南營來造橋，位置如下圖（圖 2-2-6）：

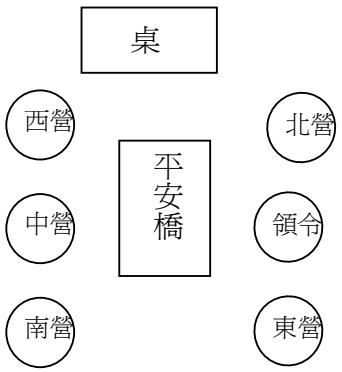


圖 2-2-6：造橋儀式召南營時小法師們所站之位置

之後續召請西、北、中營，末了作打大圍，完成後全體站到橋身前後，對壇桌作行禮，完成此段落。

4.請神

五營都召來後，六名小法師改雙手持捲成兔耳狀古紙，分成兩排站於橋頭與橋尾，用【觀音調】演唱奉請娘媽（臨水夫人）、三姑、觀音菩薩降臨的咒語，咒語與動作內容如下（表 2-2-8）：

表 2-2-8：造橋儀式奉請娘媽之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
五更雞啼雞報曉，	全體歌唱 (1-4 字)全體向壇桌行禮，然後圍成圓形，右腳向外伸出腳跟點地 (5-7 字)左手持古紙在耳旁，右手持金紙向外作輕點動作	(1-4 字)的起始動作與以下各動作不同 (5-6 字)爲基本動作的一部分
請卜娘媽起梳粧，	(1-4 字)兩手在胸前作輪狀滾動 (5-7 字)兩手在耳旁比劃後，左手向下輕點 全體向順時針移動一步	一完整上下句末，全體移動上句與下句的動作,可視爲一完整的基本動作

梳卜真珠龍鳳髻，	(1-4 字)兩手在胸前作輪狀滾動 (5-7 字)兩手在耳旁比劃後，右手向下輕點	重覆基本動作
梳卜雲篦梳粧光，	(1-4 字)兩手在胸前作輪狀滾動 (5-7 字)兩手在耳旁比劃後，左手向下輕點 全體向順時針移動一步	重覆基本動作 一完整上下句末，全體移動
頭上金花十八對，	(1-4 字)先指頭部，兩手在胸前作輪狀滾動 (5-7 字) 兩手在耳旁比劃，右手向下輕點	在基本動作上加入示意式動作
腳下弓鞋三寸長，	1-4 字)伸出左腳跟著地，左手指腳部，兩手再回到胸前作輪狀滾動 (5-7 字) 左手持金紙在耳旁，右手持金紙向外作輕點 全體向順時針移動一步	在基本動作上加入示意式動作 一完整上下句末，全體移動
腰上羅裙十八幅，	(1-4 字)伸出左腳跟著地，以左手指腳部， 兩手到胸前作輪狀滾動 (5-7 字)兩手舉至耳旁，然後右手向下輕點	在基本動作上加入示意式動作
幅幅牽來香射香，	(1-4 字)扭動臀部， 兩手回到胸前作輪狀滾動 (5-7 字)兩手舉至耳旁，然後左手向下輕點 全體向順時針移動一步	在基本動作上加入示意式動作 一完整上下句末，全體移動
新做涼傘蓋娘媽，	(1-4 字)兩手在胸前作輪狀滾動 (5-7 字)右手向下輕點	重覆基本動作
請卜娘媽去遊香，	(1-4 字)伸出左腳跟著地，以左手指腳部， 兩手到胸前作輪狀滾動 (5-7 字)兩手舉至耳旁，然後左手向下輕點 全體向順時針移動一步	在基本動作上加入示意式動作 一完整上下句末，全體移動
東去遊香人來請，	(1-4 字)右腳踏出一步右手指向遠方， 兩手回到胸前作輪狀滾動 (5-7 字)右手向下輕點	在基本動作上加入示意式動作
西去遊香人來迎，	(1-4 字)左腳踏出一步左手指向遠方， 兩手回到胸前作輪狀滾動 (5-7 字)左手向下輕點 全體向順時針移動一步	在基本動作上加入示意式動作 一完整上下句末，全體移動
千家祈求千處顯，	(1-4 字)兩手在胸前作輪狀滾動 (5-7 字)右手向下輕點	重覆基本動作
萬家奉請萬家靈，	(1-4 字)兩手在胸前作輪狀滾動 (5-7 字)左手向下輕點 全體向順時針移動一步	重覆基本動作 一完整上下句末，全體移動
弟子一心專拜請，	(1-4 字)兩手在胸前作輪狀滾動 (5-7 字)全體面向壇桌行禮	重覆基本動作
請卜娘媽降臨來，	(1-4 字)兩手在胸前作輪狀滾動 (5-7 字)右手向下輕點 全體向順時針移動一步	重覆基本動作 一完整上下句末，全體移動
神兵火急如律令。	(1-4 字)兩手在胸前作輪狀滾動 (5-7 字)左手向下輕點	重覆基本動作

以下兩則咒語，分別是奉請三姑與觀音菩薩，大致亦配以上述相同之動作流程，再根據歌詞意思，作小幅度的動作變化。

香花蠟燭滿堂光，請卜三姑起梳粧，
梳卜真珠龍鳳髻，梳卜雲篦光琉璃，
頭上金花鳳凰對，腳下弓鞋三寸長，
新做羅裙十八幅，幅幅繡出牡丹花，
東方人請東方至，西方人請西方來，
去時莫看插海口，回來金花插爐前，
千家祈求千處應，萬家奉請萬家靈，
焚香頂體專拜請，三姑火急降臨來，
神兵火急如律令。

奉請南海大慈悲，觀音菩薩坐蓮花，
善才良女列兩邊，銅蛇鐵狗走開去，
收除大鵬金嘴鳥，十八羅漢召觀音，
千兵萬將來迎接，扶到醫王救諸苦，
伯叔姊妹有三人，二妹墮落福建省，
三妹墜落福州城，古田縣下三姑娘，
神通廣大實威靈，七歲分開七路去，
三歲分開三路行，三人變化做神佛，
頭戴金花龍鳳對，腳下繡出牡丹花，
日在雲中去學法，夜來水上結陰兵，
千家祈求千處去，萬家奉請萬家來，
弟子壇前專拜請，觀音佛祖降臨來，
神兵火急如律令。

唱畢後，領令帶令眾小法作打大圍，然後向主壇桌行禮[283]。

[283] 平安橋大致建構完成後不久，乩童即出童（恢復意識）。

5.獻紙錢、開路關

領令右手持令旗，左手持榕樹枝與角，先向壇桌行禮，全體唱【手執桃枝．觀音調】，過程裏乩童再次受神附身。整段咒語歌唱中，領令主要是重覆持旗左右揮動、並遶橋移動，但當咒語唱到「獻錢獻鈔買路行」時，另名法師即手持燃燒的兔耳狀古紙，在橋上繞圈作清淨，然後領令吹角一聲後，登上橋身並穿過橋。此段咒語如下：

手執桃枝分世界，金鞭打開揚州路，
本師為吾來造橋，祖師為吾來造橋，
造起龍橋七星橋，召請觀音來造橋，
有人造橋造得好，無人造橋造得謹，
觀音督造過長江，看見揚州江水白，
妖精鬼怪真驚疑，銀河水卒來扶童，
揚州童子來接引，接引元帥東門街，
南門街上見長者，走到揚州大門兜，
金獅銀象把門頭，金獅銀象排二邊，
元帥行過獻紙錢，獻錢獻鈔買路行，
獻錢獻鈔買路行，走到揚州二邊兜，
金牛銀牛把門頭，金牛銀牛排二邊，
元帥行過獻紙錢，獻錢獻鈔買路行，
獻錢獻鈔買路行，走到揚州三門兜，
金盾銀盾把門頭，金盾銀盾排二邊，
元帥行過獻紙錢，獻錢獻鈔買路行，
獻錢獻鈔買路行，入門便是揚州司，
揚州長者實威儀，有事壇前來啟告，
七星橋路再行程，三姑敕馬到橋兜，
舉起金花踏橋樑，頭搖腳搖身亦搖，
過了燈心鐵線橋，橋頭土地買路過，
橋尾將軍買路行，觀音行過獻紙錢，
獻錢獻鈔買路過行，獻錢獻鈔買路過行，

鐵線橋路行過了，神兵火急如律令。

唱畢後領令來到主壇桌前行禮，完成此段獻紙錢。這個段落是以領令持令旗左右揮動、遶橋移動的動作爲主作多次的重覆，並搭配咒語意思作出不一樣的細節，例如在獻紙錢時，由另一名法師燃燒古紙在橋身上比劃。

6.度十二生宮

小法師先向壇行禮，接著眾法師成員以【觀音調】唱度十二生宮咒語，咒語與動作如下（表 2-2-9）：

表 2-2-9：造橋儀式度十二生宮之咒語與動作（之一）

咒語	動作描述	說明
甲子年相鼠來過限， 甲子月日吉時生， 不准邪魔相侵犯， 保庇弟子保平安， 亦有錢銀買路過， 神兵火急如律令。	全體歌唱，領令先平持旗作敬禮動作，然後右手持旗左右揮動，遶橋移動 領令站到橋上吹角一聲，另名法師手持燃燒的兔耳狀古紙，對橋身作繞圈比劃，同時領令穿過橋。	法師配合唱詞意義,作獻紙錢(燃燒古紙)的動作

接著演唱以下各生肖咒語，所使用的曲調以及法師的動作，皆同生肖鼠的動作。各生肖的唱詞如下：

乙丑年相牛來過限，乙丑月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

丙寅年相虎來過限，丙寅月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

丁卯年相兔來過限，丁卯月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

戊辰年相龍來過限，戊辰月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

己巳年相蛇來過限，己巳月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

庚午年相馬來過限，庚午月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

辛未年相羊來過限，辛未月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

壬申年相猴來過限，壬申月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

癸酉年相雞來過限，癸酉月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

甲戌年相犬來過限，甲戌月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

乙亥年相豬來過限，乙亥月日吉時生，
不准邪魔相侵犯，保庇弟子保平安，
亦有錢銀買路過，神兵火急如律令。

末了領令大喝一聲，然後回到主壇桌前行禮，完成此段落儀式。

7.過限及割鬮

首先由鄉老捧持宮廟眾神像等走過橋，再由聚落住民們陸續過橋，不克前來的人尚可由家人持其衣服替代。過橋後由法師對信士唸咒、以法索在其身上比劃，末了在信士背部衣領處蓋上宮廟印章，印章自左而右依續爲「蘇府王爺，溫府王爺，文衡聖帝，水仙大帝，池府王爺，朱府王爺」。有需要的居民，例如：身體患有重病等，還可以委請法師作割鬮的儀式。

8.拆橋

在鑼鼓急奏聲中，法師進行拆橋，拆橋動作如下：法師以刀割開綁在長條椅上的白線，拆下「平安橋」牌架。然後右手持刀、沾左手所持淨水缽裏的水，輕灑在橋身四周並直唸咒語，接著右腳踏在橋上，以刀敲長條椅一下再將椅踢翻，完成拆橋。

（七）犒軍

犒軍是犒賞兵馬的儀式，大都舉行於初一、十五傍晚時分，犒賞對象主要是五營兵馬，亦即宮廟主祀神的部下，但若宮廟迎請巡撫駐巡，則亦要犒賞巡撫帶來的天兵天馬。

犒軍儀式進行的模式一開始是召營，即調召各營兵馬前來，執行召營之後要卜杯以探知五營兵馬是否召來，若無得到聖杯，則要唱催兵用的【紅旗炎炎】咒語；再召不來則需唱再催兵用的【鼓聲沉沉】；若再召不來，根據馬公市案山北極殿蔡榮旺法師的說法，這時就要開鞭，開鞭再無法召來就要打指法，若仍召不來就得由法師長進行開五營、上天界[284]。各營兵馬召來後，就由法師代主神對各營兵馬進行訓示，然後就進行犒賞。

各宮廟犒軍儀式執行的內容與步驟，有一個大略相似、僅細節有出入的模式，儀式步驟與內容以馬公市烏崁靖海宮的例子，描述如下：

1.開壇

2.請壇

以【緊普唵調】歌唱奉請普唵大教主、巡撫大千歲、巡撫五千歲、文衡聖帝、張公聖者、三十三天都元帥等神祇咒語。

[284] 據法師表示，進行到此步驟若仍召不到兵馬的情形並不多。訪談對象：馬公市案山北極殿蔡榮旺法師，訪談日期：2008 年 8 月 8 日；訪談地點：高雄市高案北極殿。

3.召營

領令與小法師面向壇桌行禮，領令持令旗，代表東營的小法師持青旗，兩名小法師站到場中進行召東營之跳旗，兩人重覆以相同動作，來配合唱詞內容的進行，後再其他各營。

4.巡筵

全體歌唱謹請三壇諸眾以及虎爺的咒語，此時小法師持符水罐，穿巡、輕灑符水於居民擔來的供品上。

5.轄營

由領令小法師作轄營，以直喝方式訓示調召前來的五營兵馬，咒語亦稱【犒賞喝白咒法】，轄營咒語內容如下：

欽成道旨出殿門，今日開筵來犒賞，

自營兵馬實感恩，太上諸天甘露水，

變筵無量賞軍兵，千千萬萬齊犒賞，

軍到壇前卸了甲，馬到壇前卸了鞍，

龍到壇前齊歸東海，虎到壇前齊歸南山，

軍馬速把五營頭，來不許打動牛羊。

去不許打動豬狗鷄鵝鴨，庇佑合境弟子男婦老幼俱各平安，

有令有牌有印，直來直去、直入直出，

無令無牌無印，不許邪魔侵吾境界。

如有邪魔侵吾境界，吾奉列位恩主、千歲差康趙二元帥、黑白四大將，

手執天羅地網、鐵鈪鐵鎖，喝掠便掠、喝鎖便鎖，

鎖著邪魔皆有賞，得財賣放皆有罪，

五營兵馬自紮五營頭，聽吾犒賞發令。

6.犒賞

由於靖海宮此時期奉有千歲爺駐廟，所以先犒賞千歲爺兵馬，再犒賞五營。以其中犒賞千歲爲例，首先領令持令旗面向壇桌蹲下行禮，然後歌唱咒語內容及呈現相關動作如下（表 2-2-10）：

表 2-2-10：犒軍儀式犒賞之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
旗鼓響鬧通三界，	（1-2 字）領令右腳向右前方伸出以腳跟著地，右手持旗在胸前揮動 （3-4 字）右腳縮回，將旗平持，右腳再向前跨一步，左腳置右腳後方，以腳尖輕點地作行禮 （5-7 字）右腳向右前方伸出以腳跟著地，右手持旗在胸前揮動	在咒語歌唱聲中進行行禮動作
雲頭走馬召軍兵，	（1-2 字）領令旗往外揮動，右腳縮回，將旗平持 （3-4 字）將令旗平持，蹲下作行禮動作 （5-7 字）平持令旗，右腳向前跨一步，左腳置右腳後方，以腳尖輕點地作行禮	
吾今犒賞 千歲兵馬未賞得齊到，	右腳向前方伸出以腳跟著地，右手持旗在胸前揮動，領令持旗繼續揮動 旗旋轉數圈，再右腳縮回，將旗平持，右腳向前跨一步，左腳置右腳後方，以腳尖輕點地作行禮	根據詞意作示意性動作
千軍共一杯， 萬將共一盞，	領令右腳向右前方伸出以腳跟著地，右手持旗在胸前揮動	根據詞意作示意性動作
賞官軍，賞兵郎，賞！	一名小法分別將水倒入擺在長椅條上的八個碗，另名小法則將乾草屑撒入一盆子裏 領令將旗向外揮動一下	
吾今犒賞千歲兵馬賞了退後去，	領令旋轉令旗數圈，將旗平持，腳跟蹬地一下，然後轉身背對壇桌，平持旗作向廟方向作推出的動作	
東營軍馬未賞直前來。	平持旗腳跟蹬地一下，然後轉回面向壇桌，繼續揮動令旗	

從這段儀式描述可以發現，領令的動作與操旗方式，主要與唱詞內容有關，而且在「賞官軍，賞兵郎，賞！」時，由其他小法作出倒水與撒草屑，模擬餵食馬匹的動作。犒賞完千歲兵馬後，接著以相同動作犒賞中營、東營、南營、西營、北營，及山水列位神明部下兵馬，及本壇官將。

7.撤壇

法師團體演唱奉請王孫三相公，在咒語歌唱中，小法師將令旗繳回廟內神明桌上，並褪下小法師的額眉、頭巾與裙。然後法師們將壇桌上三十六官將頭、令牌、虎爺像、印、供品等移回廟內，完成犒軍。

二、跨宮廟觀察

針對各宮廟慶祝神誕場合所安排的儀式，若進行跨宮廟觀察與比對，可以發現即使同爲普唵派法師，各宮廟爲慶祝神祇聖誕而安排的儀式，在儀式項目以及儀式內容處理皆仍有所異同。

首先就儀式項目作討論，例如前文主要觀察個案之馬公市烏崁靖海宮，其安排慶賀神誕的儀式項目包括：請壇、遶境巡營、操營、結界、造橋與犒軍；馬公市鐵線清水宮安排的儀式，包括召營、操營、結界、獻供與犒軍；而馬公市前寮里朱王廟安排的儀式，則包括：召放五營、操營、結界、獻供、請婆、造與犒軍。所以各宮廟普唵派法師，在安排慶祝神誕的儀式時互有異同。

再就儀式內容方面作觀察，則若干儀式擁有穩定的次序與細節，這些儀式包括：請壇、參香與犒軍等，而若干儀式則在類似架構上，擁有容許彈性變化的段落，此類儀式諸如操營、結界、造橋等，因此這些儀式段落的內容在各宮廟之間就有較多差異，連帶的使用之唱腔曲目也不同。此外，有些儀式被法師省略未施行，例如獻供、請婆與栽花儀式。

各宮廟在儀式方式與細節上的差異，此乃澎湖法教儀式的常態之一，造成此差異的因素固然很多，除了師承有別外，有時該宮廟參與之人手多寡、小法師的養成訓練內容，甚至時間、財力等實際面因素都會有影響。故本部分記錄的重點即在於補充若干與前文個案觀察例烏崁靖海宮有所差異的儀式例。

首先記錄操營、結界儀式，茲補充以馬公市案山北極殿舉行例，因爲在該宮廟法師舉行的操營、結界儀式，加入元帥命令先鋒等情節、對白以及大量牌子曲目。

其次記錄造橋儀式，補述馬公市案山北極殿、馬公市前寮朱王廟執行之造橋，以及西嶼鄉外垵溫王宮李冬至法師根據抄本口述的造橋儀式。其中，案山北極殿造橋儀式較特殊者，在於演出觀音降臨的段落，小法師分飾觀音、善才、良女，以及道童唱唸勸善歌、元帥持關公刀開路關等情節；前寮朱王廟造橋儀式，除有種綿等情節外，在觀音與娘媽的段落，歌唱【請月姑咒】與【直入花園】[285]；外垵溫王宮裏亦有種綿、織綿、魯班製織機、織布、賣布以及和

[285] 根據樂師蔡文合先生言，在造橋儀式裏演唱【請月姑咒】及【直入花園】者，除了馬公市前寮里外，尚有馬公市鐵線里、鎖港里及石泉里。訪談日期：2008 年 7 月 26 日，訪談地點：

尚、尼姑各情節，爲了表達這些角色與情節，法師們借用很多南管系統唱腔，諸如：【逐水流】、【福馬】、【水車歌】、【短相思】等來表現，這些內容都是與前述觀察個案－馬公市烏崁靖海宮，內容有出入的部分。

然後再分別記錄未見於靖海宮該日慶典活動的獻供、請婆與栽花，其中獻供儀式記錄自馬公市鐵線清水宮的儀式實演；請婆則以馬公市前寮里朱王廟的儀式爲例，至於目前已很少施行在慶賀神誕場合的栽花儀式，則根據抄本內容及西嶼鄉外垵許清孟法師口述爲主。

（一）操營

此處補述馬公市案山北極殿的操營儀式，內容如下：

1.鬧臺

後場先奏各段鑼鼓段，後來再加入大吹，吹奏【小牌】。

2.開壇

一名小法師出場，先向壇外、廟埕方向行禮，再向壇內行禮，然後法師作開壇。

3.小法師出場

法師改以先鋒身分帶領其他小法師出場，這些小法師的角色包括各營及元帥，此時後場奏【小牌】，最後先鋒在鑼鼓段伴奏下行禮。

4.召營

先鋒引導東營小法師至定位，然後二人面對面作各式肢體動作，同時全體歌唱【一聲法鼓．將水令】。唱畢，後場改伴奏以鑼鼓段，東營則留於壇場東方位置，先鋒單獨作遶場動作。之後先鋒再以相同動作，分別引導南營、西營、北營各方位就定位。

5.點軍

先鋒進行遶場動作，後場奏以【小牌】，先鋒來到東營面前，以單腳著地、揮動旗幟進行點軍，再分別到南營、西營、北營面前重覆相同點軍動作。進行這段動作時，後場吹奏【點將】。

完成各營點軍後，先鋒先遶場數圈，最後來到元帥面前，此時後場演奏【點將】與【三通尾】，奏畢，先鋒與元帥進行對白。內容如下：

馬公市前寮里朱王廟。其中鐵線里法師習自鎖港里，而前寮里法師曾習自石泉里。

先鋒：元帥拜揖。

元帥：免，先鋒來！

先鋒：先鋒在。

元帥：吾命你點軍，你軍馬點軍事體如何？

先鋒：稟元帥，軍馬點齊俟元帥號令起身。

元帥：三軍帶馬來。

先鋒：眾三軍就此起程。

全體單腳原地跳一圈，先鋒帶領其他營，元帥殿後，進行遶場動作，後場奏【起軍大牌】。

6.香花請

先鋒此時擔任領令職務，持旗向眾營小法師一揮並喊一聲後，持香面對壇桌，全體歌唱【香花請】，以奉請本師、三師三童子、三師三童郎等前來壇場相助，伴以奉旨、金與鑼。咒語內容如下：

香花請，香花請，
本師來操營，祖師來操營，
操營三師三童子，操營三師三童郎。

7.奉請各營聖者

全體以【普唵調】歌唱奉請三太子、張、蕭、劉、連各聖者之咒語。歌聲中，先鋒帶領各營依序在四個角作跳躍動作，亦即進行所謂打結動作。在此段落計要打 12 個結。

8. 陣式操練

在先鋒帶領下，各營依序在四個角進行打結，後場演奏鑼鼓段及接【小牌】。進行陣式加剪縛，後場伴以鑼鼓段。再進行打結動作，後場奏【報馬】，分別操練陣式三人踏、哪吒水、蛇脫殼、大官真、小官真，各個陣式之間配以特定次數之打結。後場演奏鑼鼓段及【三聲威令】、【雷鐘臺】、【三通尾】、【將

軍令】、【百家春】、【三獻酒】、【安可睨】。各陣式打結數有其特殊規定，以馬公市案山北極殿爲例，各打結數如下（表 2-2-11）[286]：

表 2-2-11：操營儀式各陣式之間打結數

順序	動作名稱	打結數
1	加剪縛	5
2	三人踏	5
3	哪吒水	5
4	蛇脫殼	5
5	大官真	2
6	小官真	4
7	入營	14
8	分營	4
9	巡營	4
10	龍包虎，虎包龍	4　外 4
11	小哪吒水	4
12	掙角	0
		計 60 個
註:	含香花請 12 結，總計 72 個結	

9.小法師退場

領令帶領各營回到原本之位置，然後各營小法師退離儀式主要宣行區域，操營至此結束。

（二）結界

接續是結界儀式，案山北極殿的結界儀式過程如下：

1.小法師出場

全體小法師遶場，後場奏以鑼鼓段及【小牌】。

2.奉請本師、祖師

小法師圍成一圈，全體歌唱奉請本師與祖師等咒語，並隨歌聲作各式動作，此時鑼鼓及吹皆停奏。

3.打結、破血及走陣

全體小法師圍成一圈將法器指向圓心，逆時針遶行後把法器指向圓心，再轉成順時針遶行，並重復上述動作。小法師進行打結動作，然後全體小法師圍

[286] 各陣式及其打結數摘錄自馬公市案山北極殿抄本資料。蒐集日期：2006 年 11 月 4 日。

成圓圈遶行，眾小法師輪流到東方位以法器刺割頭部或身體，再到西方位、南方位與北方位重覆上述動作，演出陣式三腳虎。

然後操練陣式、打結及破血，陣式有眺眉、三腳虎、加剪縛、三人凹、哪吒水、蛇脫殼、小官真及小哪吒水。後場奏以鑼鼓段，以及吹奏【上小樓】、【班子腔】、【三通】、【出隊子】、【三通尾】、【半空中】、【連環小牌】與【報馬】等牌子。結界時陣式及陣式之間打結數目如下（表 2-2-12）[287]：

表 2-2-12：結界儀式各陣式之間打結數

順序	動作名稱	打結數
1	眺眉	4
2	三腳虎	4
3	加剪目	5
4	三人踏	5
5	哪吒水	5
6	蛇脫殼	5
7	小官真	4
8	小哪吒水	4
		總計 36 結

4.結束行禮

全體整隊，向主壇桌作行禮，完成結界。

（三）造橋

此處補充馬公市案山北極殿、馬公市前寮朱王廟舉行的造橋，以及補述西嶼鄉外垵溫王宮法師長李冬至先生對照抄本解說之造橋儀式，這些宮廟與前文主要觀察之個案馬公市烏崁靖海宮舉行之造橋，彼此繁簡不同。

1.儀式例一：馬公市案山北極殿

在儀式開始之前，法師成員先著手場所布置，首先架設一木製橋身在壇場中央，並恭迎一尊神像安置橋上方高架，法師們並在橋身的東、南、西、北、中方位上，貼上黑底白字的符咒，這種黑底白字的符咒寫法，表示這是陰間[288]。橋面上放置一條藍布，法師在其上以白色粉筆畫上符咒，然後在橋頭安置

[287] 各陣式及其打結數摘錄自馬公市案山北極殿抄本資料。蒐集日期：2006 年 11 月 4 日。

[288] 根據馬公市案山北極殿蔡榮旺法師的說法，平安橋又稱陰陽橋，乃連結陰界與陽界，陰陽橋造妥後，信士們由小法師在其背後蓋上宮廟主神大印，然後從橋頭走到橋尾、即代表從陰

橋頭將軍之紙紮神像，在橋尾安置土地公紙紮神像，並放上十二疊銅錢及白米於橋上。整場儀式進行過程如下：

(1)鬧臺

由五音演奏各鑼鼓段。

(2)開壇

小法師持法索在各方位開鞭。兩名小法師對橋噀水、打指法。末了小法師們向壇外行禮、向壇桌行禮。後場鼓、金急奏，並配合小法師的動作擊以由慢而快的節奏。

(3)奉請觀音佛祖、臨水夫人、中宮太乙君、鄞氏仙姑、行罡正法陳夫人、湄州媽祖

兩名小法師手上各持捲成兔耳狀之古紙，以【福馬】曲調歌唱各則請神咒，包括奉請觀音佛祖、臨水夫人、中宮太乙君、鄞氏仙姑、行罡正法陳夫人、湄州媽祖[289]，後場嗩則吹出與唱腔相同旋律，節奏性樂器主要僅南鼓、北鼓輕擊演奏，場中小法師依歌唱之詞意出各式肢體動作，每則請神咒之間插入由五音演奏之鑼鼓段。

(4)召營

後場演唱【一聲龍鞭．逐水流】，以召請五營前來造橋，後場嗩吹奏與唱腔相同的曲調。唱詞內容與動作如下（表 2-2-13）：

表 2-2-13：造橋儀式召營之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
一聲龍鞭鎮東營，	(1-4 字)兩名小法手持法索，先面對橋作跪拜 (5-7 字)均以法索擊地一次	將行禮動作於第一句唱詞裏表現
東營軍馬九萬人，	(1-4 字)二小法右手持法索頭，左手持索身，先伸出左腳跟向左前方點地，兩手並向左前方作輕點，再向右重覆相同動作 (5-7 字)右手以法索頭向前輕一下，再縮回	動作依詞意來作示意式表現
人人頭戴身帶甲，	(1-4 字)二小法背對橋身，將手舉至頭兩側 (5-7 字)二小法轉身面對面	動作依詞意來作示意式表現

界走到陽界，再由法師進行割斷。蔡法師並補充，在道士爲亡靈進行作功德的法事裏，亦得造一座連接陰陽的橋，但那座橋是讓亡靈從陽界走入陰界。

法師在造橋儀式裏指引信士從陰界步向陽界的手法，據初步推測應帶有重生的意義。

[289] 觀察該場儀式時，當天並未唱奉請鄞氏仙姑與行罡正法陳夫人這兩則請神咒，所以雖然咒語抄本上是記寫六首，但實際僅唱四首。

手執松鞭來造橋，	(1-4 字)各後退一步，舉高松鞭（法索） (5-7 字)將法索指向橋	配合詞意，強調手上所持的法索
令車嘈嘈軍馬走，	(1-4 字)雙手在胸前作輪狀滾動，向前蹲下 (5-7 字)再起身向後退，左腳翹起，成單腳站立並舉高法索	動作依詞意來表現
走馬排兵來造橋，	(1-4 字)向前兩步，作跳躍動作再後退，單腳站立並舉高法索 (5-7 字)右手持法索指向橋	動作依詞意來表現
亦有銅錢做橋板，	小法將放在橋上的銅錢往橋下丟。	配合唱詞的提示，丟擲銅板
亦有白米做橋樑，	小法將白米往橋下撒，然後起身，右手持法索頭向外指。	配合唱詞提示，撒下白米
金鎖銀鎖銀鎖牽，	(1-4 字)雙手在胸前，先向左輕點，再向右 (5-7 字)右手持法索頭向右前方輕點	
金鎖銀鎖倚欄杆，	動作同上	與上句動作相同
鑼雙鈕雙鈕鑼雙，	兩名小法蹍腳花，分別向橋頭與橋尾移動	
鈕雙鑼雙鈕鑼雙，	同上，但方向相反，末將法索頭向外指 雙手在胸前，先向左邊輕點，再向右	與上句動作對應
神兵火急如律令，	(1-4 字)雙手在胸前，先向左輕點，再向右 (5-7 字)右手持法索頭向右前方輕點	
神兵火急如律令。	動作同上	重覆上句之動作

再以相同動作，依序調召南營、西營、北營、中營前來建造橋樑。

(5)和尚、尼姑段落

後場演唱【東傍出日．逐水流】曲調演唱下列歌詞，嗩吹與唱腔相同曲調，內容如下（表 2-2-14）：

表 2-2-14：造橋儀式和尚、尼姑段落之唱詞與動作

咒語	動作描述	說明
東傍出日西邊烏，	兩名小法手持兔耳狀古紙，分別站橋的兩側，單腳跪下，作祈拜狀再起立 兩名小法雙手上舉至耳處，先伸出左腳，腳跟向左前方輕點，同時兩手向外作輕點動作；再轉向右，伸出右腳跟向右前方輕點，雙手亦向外作輕點動作	將行禮動作於唱詞第一句裏表現， 此段動作可說是本儀式的基本動作
和尚擎傘掩尼姑，	一名小法保持站立，並舉起手作撐傘狀，另名小法屈身下蹲	動作依唱詞之詞意來表現
尼姑本是和尚某，	兩名小法皆起立，一名小法左腳移至右腳後方以腳尖著地，左手置身後，右手則向身體前方輕點；另名小法雙手上舉至耳處，伸出左腳，腳跟向左前方輕點，同時兩手向外作點狀，再轉向右，伸出右腳	基本動作的變化

	跟向右前方輕點， 同時兩手向外作點狀	
和尚本是尼姑奴，	兩名小法交換作前述之動作	基本動作的變化
郎君本是風流子，	兩名小法皆雙手上舉至耳處，伸出左腳腳跟向左前方輕點，同時兩手向外作點狀，再轉向右伸出右腳跟向右前方輕點，兩手向外輕點	基本動作
看見橋上一尼姑，	同前述動作	基本動作
郎君看見拔落馬，	一名小法蹲下後再起立	動作依唱詞之詞意來表現
和尚看見脫袈裟，	兩名小法皆背向橋，雙手向外張開	動作依唱詞之詞意來表現
食人半斤還八兩，	兩名皆雙手上舉至耳處，伸出左腳腳跟向左前方輕點，同時兩手向外作點狀，再轉向右，伸出右腳跟向右前方輕點， 同時兩手向外點	基本動作
冤冤相報無時休，	同前述動作	基本動作
南無阿彌陀佛，	兩名小法皆面向橋，單腳跪下，雙手在胸前，作祈拜狀（保持此動作至唱畢）	動作依唱詞之詞意來表現
稽首南無阿彌陀佛。	保持單腳跪狀	動作依唱詞之詞意來表現

唱畢，插入鑼鼓段。

(6) 宣告造橋的用途、與凡間橋的差異等

兩名小法師站在橋邊比劃動作，對話內容則由站於旁邊的兩名法師代勞。

問：道友借問，爾二人的大聲小聲是的乜[290]事？

答：阮二人的造橋。

問：是造乜橋？

答：造起陰陽橋

問：說了，說了，陰橋著[291]陰橋，陽橋著陽橋，也有乜陰陽橋。

答：阮二人今日奉恩主命令造起陰陽橋，要供弟子消災解厄。

問：道友借問，陽間造橋用是乜？

答：陽間造橋用青石板。

[290] 意即什麼。
[291] 就。

問：也那卜[292]陰府人造橋是用乜？

答：陰府人造橋用白布牽[293]。

問：道友借問，陽間造橋用多才[294]工？

答：陽間造橋用千百工，也那卜陰府人造橋，用阮兄弟二人。

問：道友借問，陽間造橋是過乜？

答：陽間造橋是過官客，也那卜陰府人造橋，是過限厄。

問：有限？

答：有限有厄橋著准過。

問：無限？

答：無限無厄保著平安。

問：道友借問：只[295]關正是乜關？

答：只關正是太歲關。

問：太歲是乜樣？

答：太歲太歲年年十八歲，太歲太歲年年縛雙髻。

問：道友借問，……這是吃不死就對。仙界就是。只橋可准弟子人過否？

答：未前准過[296]。

問：是再樣[297]者未前准過厄[298]？

答：橋上尚有一隻白虎。

---

[292] 那麼。
[293] 意即白布條。
[294] 意即多少。
[295] 意即這一。
[296] 整句意即目前還不可過。
[297] 意即怎樣。
[298] 疑問字。類似呢。

問：白虎是再樣解說厄？

答：白虎白虎雙目凸凸。

問：只驚乜人？

答：只驚阮法師二人，請起觀音打起白虎走。

(7)觀音段落

兩名小法師遶橋轉，首先演唱【奉請觀音・觀音調】。唱畢，飾演觀音與善才、龍女的小法師出場，全體歌唱【淡淡青天】（吟詩調），後場噯奏以相同曲調，這時飾演觀音、善才、良女的三名小法師，以向前走三步、後退一步的方式，遶橋行走。這段唱詞內容如下：

淡淡青天不可欺，未曾[299]開口我先知，

勸人作善無為惡，報應來早與[300]來遲。

觀音出場

飾演觀音佛祖的小法師出場，道出下列說白內容，每一句句逗處，後場均奏以鑼鼓予以強調。

觀音（白）：南海座上蓮花開，善才玉女兩邊排，

獨瓶收盡江河海，鳶歌一塞上天臺。

念我不是別神，正是南海菩薩便是，

為爾眾弟子，有心欲造金橋，

給弟子消災解厄，打掃白虎。

善才玉女來！

善才、良女（白）：知。

[299] 案山抄本原記未情，應是諧音字。
[300] 案山抄本原記余，應是諧音字。

觀音（白）：內面喚爾道童出來。

道童：來了！

後場吹奏【小牌】作爲過場。

道童出場

飾演道童的小法師手持扇子，站於壇桌前作唸歌狀，段落處加上蹲跳、轉圈等動作，唸白及歌唱皆由旁邊法師長代勞，唱詞與動作如下（表 2-2-15）：

表 2-2-15：造橋儀式道童出場之唱詞與動作

唱詞	動作描述	說明
節奏性唸白： 道童聽起呼喚聲， 一步用走一步行， 獅[301]來獅去無看影， 但請念歌者過行。	飾道童的小法，走到壇桌	根據詞意，一位道童出場，來到壇桌前
歌唱： 六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。	原地跳躍一次再蹲下，起立搧扇子，原地邊圈	舞蹈式動作
案山事業各項有， 討海農業兼飼豬， 亦有做官甲[302]兵士， 亦有技工甲老師。	左手向外伸出，再右手向外伸出	模擬講古、代歌時的講述動作
六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。	原地跳躍一次然後蹲下，起立後搧扇子，原地邊圈	舞蹈式動作

以下用相同動作呈現，唱詞內容如下：

有人住治[303]縣政府，有人賣菜甲賣魚，

開行座店各項有，百般事業攏無輸。

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

想起現時個[304]環境，社會黑暗爾也知，

[301] 應是「迣」字的諧音。迣（se7），意指邊來邊去。
[302] 應是「合」字的諧音。合（kah），意指與、及。
[303] 應是「於」（ti7）之意。
[304] 應是「的」之意。

處處做事想看覓，爭權奪利實不該。

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

那卜[305]往後能發展，心肝不可想私偏，

做事盡心來貢獻，為公忘私合該然。

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

社里團結恰有影，鄉里和順善就行，

大家盡量愛打拚，善男信女好名聲。

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

閣講維新的世界，男女平等績[306]亂來，

男懷五常道德害，女虧四德大不該。

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

環境變甲[307]者年[308]歹，枉費善堂來佈開，

好歹對伊心肝內，神明監察即會知。

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

仙人打鼓有時錯，腳步踏差誰人無，

旦到趁早來改過，免得無常難脫逃。

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

做人愛著守正道，嫖賭也恰不通學，

恐驚日後來失錯，身穿銅袈甲鐵鎖，

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

也有一種結黨派，明明南北變東西，

怨恨拜神無路駛，等伊從天墜落來。

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

臨危者來想卜[309]拜，解衣包火惹禍災，

天理照彰分好歹，勸爾作善者應該，

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

---

[305] 應是「必」（beh）之意，意即要、欲。
[306] 應是「所」（so^6）的諧音，意即結果、卻。
[307] 應是「恰」（kah）的諧音。變恰，意即變得。
[308] 應是「這麼」的意思。
[309] 應是「必」（beh）之意，意即要、欲。

主公壽旦[310]日光彩，消災解厄福降來，

早起操營合結界，下埔[311]造橋大發財。

六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

根據受訪之案山北極殿法師長蔡榮旺先生言，這首歌爲【道童歌】，曲調則是「無字歌」，所謂「字」在這裏指的是譜字，所以這是一首無固定譜字的曲調，亦即這首歌的曲調是可隨意選用的。唱畢，後場吹奏【小牌】。

掃白虎

觀音下令，善才、玉女、道童掃白虎。

道童（白）：佛祖拜揖。

觀音（白）：免。

道童（白）：未知佛祖喝道童出來有何貴事？

觀音（白）：今日下凡無因別事，為您眾弟有心欲造金橋，給弟子消災改厄，善才、玉女來！

善才、玉女：知。

觀音（白）：參共打掃白虎者著。

善才、玉女、道童：曉的。

飾演善才、玉女、道童的三名小法師遶橋走，演出打白虎，全體演唱【南海座上．逐水流】曲調演唱下列唱詞：

南海座上蓮花開，善才玉女兩邊隨，

獨瓶收盡江河海，鸚歌一塞上天臺，

龍王回頭深深拜，土地公公出門來。

南無阿彌陀佛，　稽首南無阿彌陀佛。

---

[310] 造橋若舉行於其他節日，例如是舉行於新廟入火時，則「主公壽旦」可改唱成「入火落成」。

[311] 應是「晡」（po）的諧音。下晡意即下午。

唱到末句佛尾處，飾觀音者站立在橋頭前，其他小法師單腳跪下作祈拜狀，即眾小法師依照自己所扮演角色，以及唱詞詞意所示作動作。

讚頌觀音

全體演唱【五雲彩色．逐水流】，飾演觀音、善才、龍女、道童的小法師遶橋走，唱詞內容如下：

五雲彩色照世間，救苦慈悲降臨來，
凡間弟子都安樂，附念產難永無災，
南無阿彌陀佛，　稽首南無阿彌陀佛。

同樣唱到末段佛尾時，作如上之祈拜動作。續唱【乙清我明．逐水流】，飾演觀音、善才、龍女、道童的小法師重覆如上的遶橋動作，唱詞內容如下：

乙清我明永變無騰，拘邪縛鬼保命護身，
智慧靈靜心安寧，南無阿彌陀佛，
唸彌陀，稽首南無阿彌陀佛。

勸世段落

全體再歌唱【急急修．逐水流】，此爲一段帶有勸世意義的唱詞，飾演觀音、善才、良女、道童的小法師動作同上。唱詞內容如下：

急急修來急急修，勸人莫得結冤仇，
食人半斤還八兩，冤冤相報無時休，
南無阿彌陀佛，　稽首南無阿彌陀佛。

觀音退場

觀音（白）：一朵蓮花足下生，千山萬水起騰騰，
手中拂塵雙垂下，丹心一點步雲騰。
善才玉女來。

善才、玉女（白）：知

觀音（白）：速速歸本位，一變二變化。

語畢，後場吹奏【小牌】，飾演觀音、善才、良女者退場。

(8)度十二生宮過限

兩名小法師雙手各持古紙站在橋旁，以對嘴模擬對答動作，由兩名法師在旁唸出對答內容。

問：道友借問，只[312]白虎已走否？

答：已走了。

問：那只橋准弟子過否？

答：未情准過，再見未情准過。那卜過此橋，排起八字。唸起十二生宮者弟子人過橋。

問：道友借問，一生宮是怎樣？

答：第一生宮是甲子人屬鼠：鼠是鼠目精，鼠目靈，偷食如凶神，過番咬五穀後來傳有明。

接著以歌唱表現，唱詞與動作如下（表 2-2-16）：

表 2-2-16：造橋儀式度十二生宮之咒語與動作（之二）

唱詞	動作描述	說明
甲年甲月甲日甲時排來人肖鼠， 鼠頭限鼠尾限， 鼠頭將軍來過限，鼠尾將軍來過限， 過了關過了限，過了合境弟子保平安。	兩名小法雙手各持兔耳狀古紙，在胸前作輪狀滾動，時而向外側作拋物狀，遶著橋走	全曲均呈現以相同動作的重覆

唱畢法師吹角數聲。

說白：第二生宮是乙丑人肖牛：牛是牛春秋，牛春遊，一年四季田中遊，十二生肖排來乜受苦。牛最受苦，再見受苦種作五穀弟子收真是受

[312] 意即這。

苦。

以下諸生肖皆以相同曲調，歌唱並配以同上動作，唱完一段都由後場法師吹數聲角聲。

道友唱：

乙年乙月乙日乙時排來人屬牛，牛頭限牛尾限，
牛頭將軍來過限，牛尾將軍來過限，
過了關過了限，過了合境弟子保平安。

說白：第三生宮是丙寅人肖虎，虎是虎慇懃，虎愛睡，日時不出等黃昏，

問：當初乜人騎虎？

答：正是楊無忌天師騎虎昌世尊，這是仙界，無仙界那有能騎虎。

道友唱：

丙年丙月丙日丙時，排來人屬虎，虎頭限虎尾限，
虎頭將軍來過限、虎尾將軍來過限，過了關過了限，
過了合境弟子保平安。

說白：第四生宮是丁卯人肖兔，兔是兔毛尖，兔毛廉，兔目紅紅，兔嘴尖尖。

問：兔毛有乜用？

答：兔毛好作筆。

問：作筆卜乜用？

答：作筆弟子作文章，那一科允中。

道友唱：

丁年丁月丁日丁時，排來人屬兔，兔頭限兔尾限，
兔頭將軍來過限、兔尾將軍來過限，過了關過了限，

過了合境弟子保平安。

說白：第五生宮是戊辰人肖龍，龍是慇懃龍，龍滾掊，變化飛入雲，東海龍王昌世尊。

問：當初乜人騎龍？

答：正是玉清騎龍，入天門，此乃是仙界，仙界就是。

道友唱：

戊年戊月戊日戊時排來人屬龍，龍頭限龍尾限，
龍頭將軍來過限、龍尾將軍來過限，
過了關過了限，過了合境弟子保平安。

說白：第六生宮是己巳人肖蛇，蛇是蛇聲蛇名，蛇無腳乜會行，當初乜人斬蛇，正是漢高祖斬蛇，後來反福入漢城。

道友唱：

己年己月己日己時，排來人屬蛇，
蛇頭限，蛇尾限，蛇頭將軍來過限，蛇尾將軍來過限，
過了關，過了限，過了合境弟子保平安。

說白：第七生宮是庚午人肖馬。

答：馬是馬腳鬆馬腳哱，一下鞭走如蜂。

問：當初乜人牽馬。

答：正是劉智遠牽馬，後來反福打無房。

道友唱：

庚年庚月庚日庚時，排來人屬馬，

馬頭限，馬尾限，馬頭將軍來過限，馬尾將軍來過限，
過了關，過了限，過了合境弟子保平安。

說白：第八生宮是辛未人肖羊。羊是羊角創，羊角娘，楊六使，把三關。

問：卜識不識呢？

答：返厝問九娘娘，問先生娘即對。

道友唱：

辛年辛月辛日辛時，排來人屬羊，
羊頭限，羊尾限，羊頭將軍來過限，羊尾將軍來過限，
過了關，過了限，過了合境弟子保平安。

說白：第九牛宮是壬申人肖猴。

答：猴是猴嘔嘈，猴嘔嘈，偷食果子坐樹頭，十二生肖排來也無貴，猴最無貴，再見無貴，偷食果子真是賢。

道友唱：

壬年壬月壬日壬時，排來人屬猴，
猴頭限，猴尾限，猴頭將軍來過限，猴尾將軍來過限，
過了關，過了限，過了合境弟子保平安。

說白：第十生宮是癸酉人肖雞。雞是雞蔥聲，雞蔥名，五更早，報人行，報乜人行，報起孟姜女送寒衣，送何處送萬里長城，真是有心，有心參火許弱貴。

道友唱：

癸年癸月癸日癸時，排來人屬雞，

雞頭限，雞尾限，雞頭將軍來過限，雞尾將軍來過限，
過了關，過了限，過了合境弟子保平安。

說白：第十一生宮是甲戌人肖狗：狗是狗慇懃，狗愛睡，前門乎爾看，後門乎汝，巡，後來兄弟相和順。

道友起動唱：

甲年甲月甲日甲時，排來人屬狗，
狗頭限，狗尾限，狗頭將軍來過限，狗尾將軍來過限，
過了關，過了限，過了合境弟子保平安。

說白：第十二生宮是乙亥人肖豬。豬是豬身烏，豬嘴鑼，豬食噲，腳在土，問：當初乜人牽豬？

答：正是張翼德牽豬，後來反福作公侯。

道友唱：

乙年乙月乙日乙時，排來人屬豬，
豬頭限，豬尾限，豬頭將軍來過限，豬尾將軍來過限，
過了關，過了限，過了合境弟子保平安。

問：道友借問，十二生宮問了，只橋准弟子人過否？

答：也未准過，再見未前准過，橋上有人把。

問：是乜人把？

答：橋頭將軍。橋尾土地未情准過。

問：也那要過？

答：那要過橋請起元帥，開只大路關，只橋准弟子人過

(9)元帥開路關

一位飾演元帥之小法師出場，後跟隨僅由兩名小法師飾演的黑白四大將，元師耍弄金鎗，後場奏【出隊子】、【緊三通】等作伴奏。

元帥（白）：手執金鎗下凡臺，腳踏火輪躂塵埃。（每字拉長音調，每句唸完，加上鑼鼓予以強調）吾今到此無別事，奉師嚴令下山來。

本帥哪吒，吾奉恩主嚴令，直到開起大路關，黑白四大將來。

黑白四大將（白）：知。

元帥（白）：參共開起大路關即著。

黑白四大將（白）：曉的。

元帥耍動金鎗帶領黑白四大將遶橋行走，演出開路關動作。後場吹奏牌子【上小樓】等 ，接著全體演唱【大路通通．北青陽】，唱詞與動作如下（表 2-2-17）：

表 2-2-17：造橋儀式開路關之咒語與動作

咒語	動作描述	說明
大路通通透陰府， 小路通通透陰城，	全體前進三步後退一步方式遶橋行走， 小法高舉法索往前走跳躍一次，再單腳站立並高舉法索，元帥回到橋頭單腳站立並高舉矛槍	基本動作爲進三步、退一步的行走方式，句末則作出一靜止動作
十二街路在只兜， 陽洲一路在眼前，	全體以相同方式遶橋行走，近句末處，小法師高舉法索跳躍一次，再單腳站立，元帥回到橋頭單腳站立並高舉矛槍 全體以相同方式遶橋行走，兩名小法右手持法索頭向前指	 根據唱詞意義，將法索指向遠方
手執桃枝分世界， 金鞭打開陽洲路，	全體以相同方式遶橋行走，然後小法高舉法索跳躍一次，再單腳站立，元帥回到橋頭單腳站立並高舉矛槍 兩名小法高舉法索再擊地，全體繼續遶橋行走	動作重覆 根據唱詞意義，將法索擊地

後續唱詞皆搭配全體前進三步、後退一步的動作，唱詞內容則爲：

本師為吾來造橋，祖師為吾來造橋，

造橋三師三童子，造橋三師三童郎，

造起龍船如飛蝶，調請梢公來掛帆，

有風駛船船駛帆，無風駛船船駛人，

舵公搖櫓過長江，看見江水白茫茫，

陽洲童子來接引，接引元帥到東門，

南門街上見長者，走到陽洲大門兜，

金獅銀象把門頭，金獅銀象列兩邊，

元帥行過獻紙錢，獻錢獻鈔買路行，

獻錢獻鈔買路過，走到陽洲二門兜，

銅蛇鐵狗把門頭，銅蛇鐵狗列兩邊，

元帥行過獻紙錢，獻錢獻鈔買路過，

牛頭獄卒把門頭，牛頭獄卒列二邊，

元帥行過獻紙錢，獻錢獻鈔買路過，

走到東嶽五門兜，判官小鬼把門頭，

判官小鬼列二邊，元帥行過獻紙錢，

獻錢獻鈔買路過，入門便是陽洲司，

先生土地兩邊排，王孫元帥獄中接，

直到壇前進銀錢，無事不敢天曹來，

神兵火急如律令。

唱畢，元帥耍弄矛槍數個招式然後退場，後場奏【小牌】伴奏。

(10)宣告過橋的好處

兩名小法站在橋身兩旁作問答狀，但由後場法師長代勞對答內容。

問：道友借問，開這大路關，這橋准眾弟子過否？

答：已准過。

問：道友借問今人卜過橋有乜出？

答：貓。

問：出鼠出鼠也有什麼出貓。

道友借問，男人若過橋是怎樣？

答：男人若過橋萬有丁。

問：女人若過橋咧？

答：女人若過橋保安寧。

問：老（大）人若過橋咧？

答：老（大）人若過橋白嘴鬚。

問：囝仔若過橋咧？

答：囝仔若過橋白溜溜。

問：壯丁若過橋咧？

答：壯丁若過橋百歲壽。

問：婦人若過橋咧？

答：婦人若過橋秀才娘。

白（一起）：請主公過橋。

造橋至此告一段落。

(11)過限

由眾鄉老捧各神像過橋，聚落住民男女老幼陸續步過橋。

2.儀式例二：馬公市前寮朱王廟

馬公市前寮里的造橋儀式，計包含四仙姑、觀音娘媽、種綿、鎮橋腳、開路關十二生宮、過橋以及謝神、拆橋等齣頭[313]。首先由一名小法師燒香，並將香插在橋的四支橋腳，以及橋頭下正中位，然後開始下列各齣頭。

(1)四仙姑

由四名小法師扮演四位仙姑，雙手各持兔耳狀古紙，全體以【逐水流】歌

[313] 「齣頭」是受訪法師黃再添先生，指稱這一段段的段落時所用的單位詞。訪談日期：2008年7月26日，訪談地點：馬公市前寮里朱王廟。

唱奉請觀音、陳氏夫人與韓氏夫人，此時後場以嗳吹奏與唱腔相同曲調，鼓、鑼、大小鈔作簡單輕聲伴奏。

唱畢請神咒後，四名仙姑作對答，內容述及此部分已完備、準備開始下一齣頭等，然後向壇桌行禮。

(2)觀音與娘媽

此段落在法師咒簿記以「觀音娘媽渡法」。由二名小法師上場，二人皆一手持扇，另手持一條手帕。全體首先歌唱一段工尺譜，此時兩名小法師站在內壇與橋身之間，作具有舞蹈式表演動作，全體唱【觀音座落．逐水流】演唱：

觀音座落普陀山，善才龍女兩邊隨，
神兵火急如律令。

然後同樣以【逐水流】歌唱【謹請三宮皇母娘】與【謹請仙姑鄞小娘】，兩名小法師則遶行橋身，續作各具舞蹈式動作。【謹請三宮皇母娘】與【謹請仙姑鄞小娘】部分內容如下：

謹請三宮皇母娘，管領十二花宮場，
頭上頂戴金鑾鳳，身合腰裙繡鴛鴦，
天上玉皇親勅令，玉女化化麒麟兒，
（中略）
弟子一心專拜請，三宮皇母降臨來。
神兵火急如律令。

謹請仙姑鄞小娘，夜判陰間日判陽，
頭戴金冠蓮葉髻，手執葫蘆聽吾行，
腳踏七星身佩劍，身騎白鶴到凡間，
（中略）
弟子一心專拜請，鄞氏仙姑降臨來，
神兵火急如律令。

然後再以【逐水流】歌唱奉請湄州娘媽降臨的咒語，此時一名小法師扮演觀音，另名扮演湄州媽祖，兩人主要的動作是雙手搖惺著扇子與手帕及遶著橋行走，並依隨詞意加入動作。歌唱中穿插二者之間的對白。唱畢隨即連續歌唱【請月姑咒．尪姨歌】及【直入花園．尪姨疊】，二者唱詞內容如下[314]：

請月姑，請月姨，
排蓮花，少年時，
年已也句通也句味，也阮有一個姑仔纔三歲，
三歲姑，二歲姨，
請嘮，請嘮，請您今夜來去敕桃，
阮厝也亦有也亦無，亦有花亦有粉，
也亦有胭脂通來抹嘴唇，亦有耳鈎共髻尾梳亦有金釵共繡鞋，
請嘮，請嘮，請卜大娘來聽香，請卜二娘來伴壇，請卜三娘來問聖，
坐卜久，說卜定，說卜分明通來乞您聽。
千里發毫光，萬里發毫光，
千里毫光照童身，萬里毫光照童人，
生人市上只值兜，生人市上值只頭，
三步行做二步走，二步行做一步走，
急急行急急走，前人叫你莫聽，後人叫你莫應。

直入花園花味香，直入酒店面帶紅，
蚰蜓飛來真成陣，尾蝶飛來真成雙，
冥陽嶺上好嶢崎，我今過只冥陽心歡喜
牽開羅裙擦汗去，走的我頭如髻又欺，
急急行急急走，走到生人市上說分明，
六角亭上六角磚，六角亭下今好花園，
六角亭上六角石，六角亭下今好桄葉，
燒香不如茉莉香，尾蝶成陣來採花叢，
工六乂工，六工乂工，腳踏草不你腳踏草，

[314] 唱詞內容引自馬公市前寮朱王廟黃再添法師整理之咒簿。

噯真叫都是好敕桃，噯真叫都是好敕桃，

乂一士啊士一乂。

唱畢後場續吹奏一段尾奏，此時兩名小法師來到壇桌前行禮。此段歌唱，主要是由後場以噯吹奏與唱腔相同的曲調，鼓、鑼、大小鈔作簡單輕聲伴奏。

(3)種綿

此段落在法師咒簿記以「種綿渡法」，咒語自【拜請春光．潮陽春】起始，再以相同曲調演唱包括種綿、仙姑巡綿、卸綿、夾綿等種植綿花的情形；魯班先師製作織機的敘述；以及用織機將綿花織成布、再上街賣布，但布沒賣成，於是一部分留作自己作衣裙，一部分則送去給皇母造金橋。整個內容皆以相同曲調演唱，並同樣由噯伴以與唱腔相同的曲調，鼓、金 hgdi 作簡單輕聲伴奏。

(4)鎮橋腳

此段落由四名小法師上場，其中兩人持榕樹枝，另兩人持柳樹枝，四名小法師排成一隊，全體歌唱【本師爲吾來造橋．慢普唵調】，配合歌唱節拍緩步前進，並左右搖動手持之物，此時伴奏樂器僅有鼓、金與奉旨，咒語內容如下：

本師為吾來造橋，祖師為吾來造橋，

仙人為吾來造橋，玉女為吾來造橋，

造橋三師三童子，造橋三師三童郎，

神兵火急如律令。

唱畢，兩兩小法師分別站在橋身兩側，然後全體歌唱【一聲龍鞭．緊觀音調】，召請東營前來壇場鎮橋腳，小法師們隨歌唱之節拍作原地跳躍與搖動樹枝的動作，唱至「金鎖牽　銀鎖牽，金鎖銀鎖只欄杆」時，則全體逆時針方向作移位。內容如下：

一聲龍鞭鎮東營，東營軍馬九千九萬人，

人人頭戴身帶甲，手執柳枝來造橋，

令車嘈嘈軍馬走，走馬排兵來造橋，

金鎖牽銀鎖牽，金鎖銀鎖只欄杆，

勞雙柳勞雙柳，勞雙柳雙勞雙乜來雙，

神兵火急如律令。

然後再陸續召其他營兵馬前來。

召完五營後，緊接【逐水流】佛尾的曲調，唱「唸彌陀，稽首南嘸呵，彌陀佛，彌陀佛」。然後再演唱【元帥行到十二街．緊觀音調】，這時全體小法師遶橋身快步行走。唱畢，四名小法師皆一腳置橋上、一腳站地上作對答，然後來到內壇行禮。

(5)開路關

此段落由兩名較年長法師執行，一人持法索，另人持角，向內壇行禮。首先歌唱【大路通通透陰府．緊觀音調】，這時兩名法師遶橋身行走，唱至「天開光　地開光，開光聖者開光路」時，持法索的法師在橋各方位作開鞭動作。一段唱腔結束後，持法索之法師先步上橋，再由持角法師步上橋，並站在橋上吹角數聲，兩人對答關隘名、橋名，以及道出此橋與陽間一般橋樑的不同。

(6)十二生宮

從生肖鼠開始對答與生肖相關的內容，對答完後插入一小段唱腔曲調，再進行下一生宮。

(7)過限

首先由眾鄉老捧持神像過橋，神明過橋的方向是從橋尾走向橋頭，然後回到宮廟內，而住民們則從橋頭走向橋尾，其中男性走在橋上、女性則走橋下，過了橋後皆在衣服上蓋宮廟王爺大印。

在等候聚落住民們前來過橋時，法師還爲原插在橋各方位、即將燒盡的香，改插上新香。

(8)謝神、拆橋

法師先擺簡單供品在橋身上，酒過三巡後，持法索在內壇桌上點三下，對內壇作嘿水，再轉向橋身作嘿水，面對橋以法索擊地兩次，向橋行禮，再擊地一次，然後轉身背對橋、踢橋一下，使橋身歪斜一邊，眾人齊喊一聲，即完成拆橋，眾成員移走橋上的供品、香等，並拆卸橋上各項紙製神像、符與各種佈置物，拿到遠處化掉。

3.儀式例三： 西嶼鄉外垵溫王宮

西嶼鄉外垵溫王宮的造橋儀式，與前述馬公市烏崁靖海宮、案山北極殿不同之處主要在於造橋之間加入一段種綿、織布的段落，而這個段落唱詞使用很多南管曲調來演唱。

(1)說明宮廟主公之由來

說白：眾師友請了，今日黃道吉日，眾師友奉五府千歲、溫府王爺來造橋後，本村眾弟子過平安大趁錢，在要造橋前阮有一段已往事蹟及故典講給各位瞭解，咱本殿溫府王爺暨五府千歲代天巡狩由來。……。師友咱此據云已明白，該著請觀音佛祖、九天玄女、鄞氏仙姑來造金橋、銀橋、平安橋，呼咱本村眾弟子過平安大趁錢，師友請了。

(2)請神：拜請觀音佛祖、九天玄女、鄞氏仙姑

以【福馬】曲調演唱拜請觀音佛祖、九天玄女、鄞氏仙姑的請神咒。

拜請阿彌陀佛、十八羅漢

說白：師友宿未？咱觀音佛祖、九天玄女、鄞氏仙姑已請完備，該著請阿彌陀佛。

眾人演唱【急急修來．逐水調】：

急急修來急急修，勸人莫得結冤仇，
食人半斤還八兩，冤冤相報無時休，
南無阿彌陀佛　念彌陀　稽首南無阿彌陀佛

說白：師友宿未，咱阿彌陀佛已請完備該著來請十八羅漢，師友請了。

(3)和尚、尼姑段落

兩名小法師分別扮演和尚與尼姑，演唱【東傍出日．逐水流】：

東傍出日西邊烏，和尚撐傘揜尼姑，
尼姑本是和尚某，和尚本是尼姑奴，
小僧在只北山崙，一日食菜三日悶，
看見山下人刣犬，脫落袈裟受分分，
風騷婆娘十八春，一日愛嫁好郎君，

老人無　親淺某，惹阮每日亂紛紛，

妾身出世不逢時，不逢我君青春時，

三更半暝搭娘醒，惹阮冥日悶如絲，

五十歲公二十五妻，勸娘無嫌我年歲加，

娘今打拍我浪鼓，鼓聲叮噹鬧猜猜，

送君送到門口轎，腳踏轎板雙頭搖，

君今伸手捾娘通，娘今著驚攬君腰，

送君送到門口兜，檳榔一口花一色，

檳榔一口都乎恁，好花一色娘縛頭，

阮身獨坐普陀山，善才玉女兩邊排，

五海龍王來朝拜，拾八羅漢列二邊，

三寸弓鞋阮不穿，愛卜赤腳坐蓮花，

南無阿彌陀佛，念彌陀　稽首南無阿彌陀佛。

(4)造橋之前置工作：拜請春光、種綿、夾綿、造綿車、打綿、輦綿、製綿絲、織布。

說白：師友宿未，咱南無阿彌陀、觀音佛祖、十八羅漢已經請完備，該開始動工造橋。

小法師在此儀式中，根據唱詞內容而分別扮演仙童、仙女、魯班先師等角色[315]。眾人演唱【拜請春光．潮陽春】：

拜請春光正月天，正月十五元宵暝，

正月過了二月天，正是商家買賣時，

二月過了三月天，正是清明滿山青，

陽間種綿正及時，陽間種綿正及時[316]。

說白：師友宿未，咱過了元宵節及清明節，商家開始買賣，尤其清明時節雨紛紛，陽間種綿正及時，該著請仙童採購綿子來幫忙種綿仙姑下

[315] 有關這些角色，乃外垵溫王宮資深法師許清孟先生根據抄本內所述情節，而添加的角色扮演。訪談日期：2005 年 1 月 21 日。

[316] 西嶼鄉外垵溫王宮咒語抄本皆記以「綿」字。

種。師友請了。

眾人演唱【差人就去・潮陽春】：

差人就去共依買，就請仙童種綿子，
種來種去種卜巢，種來種去種卜到，
種子落地鬧紛紛，一下鋤頭一把糞，
三月過了四月天，正是仙姑巡綿時，
園頭行來到園尾，擡目一看草青青，
仙姑舉步到園兜，扒到手袖擇鋤頭，
一鋤二鋤草未開，九鋤拾鋤兩邊垂，
四月過了五月天，正是仙姑擁綿時，
擁卜綿欉乎娘身，抽心發葉報乎天，
未曾開花先結子，未曾結子先結綿，
五月過了六月天，正是仙姑卻綿時，
左手捽起羅裙袹，右手牽裙來卻綿，
六月過了七月天，七月初七七夕暝，
牛郎織女會佳期，正是仙姑夾綿時。

說白：師友宿未，咱下種綿子非常緊，未曾結子著結綿，師友咱種綿快著，也是七夕牛郎織女在天河相會期。閑話免講，應該著請魯班先師來造綿車。師友請了。

眾人演唱【魯班先生・將水令（無頭）】：

魯班先生正嶢崎，做成綿車來夾綿，
下是柴作上是鐵，綿車四腳鎮四方，
八個網子列二邊，八個網子列二邊，
綿花雙雙夾出去，綿子粒粒倚身邊，
七月過了八月天，八月十五中秋暝，
司阜門外聲聲叫，就請司阜上廳來，
神兵火急如律令。

說白：師友宿未，魯班先師綿車已造好，該著請司阜來教咱打綿。師友請了。

眾人演唱【左手安弓．潮陽春】：

左手安弓右手打，右手安弓左手打，
一下二下綿未開，九下拾下兩邊垂，
打綿司阜請出來，輦綿仙姑請進來。

說白：師友宿未，師阜教咱打綿技術，該咱著請輦綿仙姑來輦綿。師友請了。

眾人演唱【左手輦綿．潮陽春】：

左手輦綿右手抽，輦卜綿尾成大毬，
輦綿仙姑請出去，紡紗仙姑請進來。

說白：師友宿未，輦綿仙姑已從綿輦成綿毬，該著請紡紗仙姑。師友請了。

眾人演唱【一條烏龍．短相思】：

一條烏龍盤山纏，一枝采仔討分明，
采頭紡出龍絲聲，采尾紡出紗燈成，
紡紗仙姑請出去，織布娘子請進來。

說白：師友宿未，紡紗仙姑已從綿製成綿絲，該咱著請織布娘子。師友請了。

眾人演唱【織機娘子．水車歌】：

織機娘子對中央，左手擡來一下梭，
薰風改危日日遲，正時棑機織布時，
滿架綿紗白茫茫，只綿如玉出太倉，
安排布機工勤緊，不敢偷閑去遊方，

青白二布要可用，要造合境平安橋，

左手捽來金梭轉，機聲響亮杼聲噹，

一梭二梭未成頭，九梭十梭即成頭，

上午織來有九尺，下午織來有丈二，

三日織來未有準，四日織的四丈長，

布頭織來鴛鴦共孔雀，布尾織的鸞鳳穿牡丹。

說白：師友宿未，織布娘子真工夫，從布織成鴛鴦共孔雀，布尾織成鸞鳳穿牡丹。該落街去剪布，師友請了。

眾人演唱【自古相傳．將水令（無頭）】：

自古相傳有法度，織成綾緞絲綢布，

一肩挑起幾拾色，雙腳賣變萬千鋪，

來買客官有主顧，不勉思量出價數，

誠心善男共信女，送依埔橋共造路，

賣布東街叫西街，賣布南街叫北街，

店公店婆出來買，出咱布錢六百二，

只卜思量不甘心，帶去亭下借剪刀，

剪做姐妹三人衫，丈九九尺做裙腰，

後手伸的有丈二，送去皇母造金橋，

神兵火急如律令。

說白：師友宿未。布咱去蘇州買，開價一尺一千二，咱出六百二，伊講咱是泉州客對半。說□問，師友咱這樣買布來造橋，因陽間造橋用石板，陰間造橋用布鋪，買送去皇母造金橋。閑話免講由汝動工去造橋。師友請了。

(5)奉請本師等

眾人演唱【本師爲吾來造橋．觀音調】：

本師為吾來造橋，祖師為吾來造橋，

七祖仙師來造橋，仙人玉女來造橋，

合壇官將來造橋，五營兵馬來造橋，

造橋三師三童子，造橋三師三童郎，

奉請本壇大元帥，元帥特來造金橋。

吾法行時天地動，飛符走印隨吾行，

陽間造橋造石板，陰間造橋用布牽，

陽間造橋用枋舖，陰間造橋用白布，

陽間造橋千萬工，陰間造橋只一人，

橋頭栽花栽牡丹，橋尾栽花栽含蘭，

牡丹開花囉嗹哩，含蘭開花笑微微，

牡丹開花正當時，含蘭開花結孩兒，

橋頭將軍兩邊排，橋尾土地攜杖來，

牛頭嶽卒守橋邊，銅蛇鐵狗橋下纏，

觀音菩薩來扶持，善才良女來接引，

凶神惡煞盡皆驚，妖精鬼怪速迴避，

若有邪魔相侵犯，輪刀遇斬不留停，

好人騎馬橋上過，惡人橋下哭聲啼，

吾今為爾造金橋，造卜橋上伶並俐，

造卜橋腳端共正，奉請元帥過橋來，

攜帶善男共信女，善男信女來過橋，

牽卜男女保平安，過了金橋出運限，

神兵火急如律令。

(6)召五營

說白：師友宿未。橋已經造好，該著請五營鎮守，獻其紙錢。師友請了。

眾人演唱【奉請東營．將水令】：

奉請東營來鎮橋，東營兵馬九千萬人，

人人頭戴身帶甲，手執柳枝來造橋，

龍車嘈嘈軍馬走，走馬排兵來造橋，

亦有銅錢造橋板，亦有白米造橋樑，

金鎖牽來銀鎖牽，金鎖銀鎖鎖欄杆，

神兵火急如律令。

此段落是召請五營來鎮橋，過程中王爺降身乩童。

(7)開路關、獻紙錢

說白：師友宿未。咱五營召請鎮守完備，該著開路關。師友請了。

眾人演唱【大路通通．將水令（無頭）】，內容爲：

大路通通透陰府，小路通通透陽城，

符水變化江河海，金鞭打開陽州城，

手執柳枝分世界，打開陰府三條路，

開光聖者開光路，開光聖者展神通，

看見陰府大路頭，看見開前草鋪路，

草埔路上平波波，草埔路上草發芽，

草埔路上亦好行，草埔路上亦好走，

元帥行過獻紙錢，獻錢獻鈔買路過，

照見橋下長江水，看見江水白茫茫，

妖精鬼怪真驚人，銀河水卒來扶童，

揚州童子來接引，接引元帥過陽橋，

吾法行時天地動，飛符走馬過陽橋，

神兵火急如律令。

(8)過太歲關與白虎關。

問：師友宿未。

答：宿要作什麼？

問：前面有二座黑黑不知什麼？

答：東爿一座是太歲關。

問：太歲關內面不知有什麼否？

答：汝自己去看。

問：內面有一位面紅紅很可怕，我不敢去。

答：這樣你就不敢去？當時咱要來時，先祖（普唵祖師）就送咱「符水一罐、神咒三塊」，我動一法，就没有什麼。

問：那您去用看覓。

答：「符水化靈符洗淨」，師友汝再去看覓。

問：內面清淨真好用，那先祖私心只教您。

答：汝好玩不想學習。

問：閑話免講，獻其紙錢，動其鼓樂。

答：師友請了。

全體演唱【太歲頭縛雙髻．將水令（無頭）】，唱詞如下：

太歲太歲頭縛雙髻，有福之人橋上過，
無福之人保平安，神兵火急如律令。

問：師友宿未。

答：未情走路就要宿。

問：咱剛過了東爿一座太歲關，那西爿一不知叫做什麼關？

答：是白虎關。

問：白虎會咬人，吼聲親像打雷公，很可怕，我不敢去。

答：白虎關是關隘名，不是白虎。

問：那內面不知有什麼否？

答：汝自己去看。

問：內面都是妖魔鬼怪，我不敢去。

答：所以汝想玩。咱當時要來，先祖就送咱「收邪一鞭」。

問：師祖送汝是牛鞭，親像牛繩，有什麼稀奇。

答：無稀奇。我打三個，妖魔鬼怪走空空。

問：有這樣好用？阮用看覓。

答：「向橋前中央打三個鞭」，師友汝再看覓。

問：牛繩也者好用，後日阮要來多帶幾條。

答：那是先祖松鞭是法寶，是收邪除妖用。

問：閑話免講，獻其紙錢，動起鼓樂，師友請了。

全體歌唱【白虎雙目吐吐．將水令（無頭）】，唱詞如下：

白虎白虎雙目吐吐，不驚別人只驚法師松鞭繩，
橋頭將軍橋尾鎮，橋尾土地來攜過，
有福之人橋上過，無福之人保平安，
神兵火急如律令。

(9)過陰陽橋、平安橋

問：師友宿未？

答：宿要做什麼？

問：前面一條長長不知什麼？

答：陰陽橋。

問：陰陽橋不知有什麼？

答：汝自己看。

問：橋下都是銅蛇鐵狗，還有無頭鬼，真驚人。

答：汝是學法術之人，有什麼要大驚小怪？

問：那您有什麼辦法再施展給我看。

答：待我再用法給您看「開五營鞭」。師友去看覓。

問：真好用，阮這次對汝非常佩服，再不敢輕視。

答：師友咱陰陽橋已過了，就是陰陽交界，再走一段陽間平安橋。

問：閑話免講，獻其紙錢，動起鼓樂，師友請了。

全體歌唱【陽間造橋．將水令（無頭）】，唱詞如下：

陽間造橋千萬工，陰間造橋用一人，
陽間造橋過官客，陰府造橋危，
有限有危橋上過，無限無危保平安。
神兵火急如律令。

(10)請神（奉請湄州娘媽、行罡正法陳夫人、福州臨水夫人）

說白：師友宿未。咱路關已過了，該著請本殿列位眾神來度本村眾弟子過平安橋。

全體依序歌唱【五更鷄啼．觀音調】、【行罡正法．觀音調】、【謹請福州．觀音調】以奉請這些神祇來度該村眾弟子過平安橋。

說白：師友宿未。咱本殿恩主列位神聖已請明白，該著請十二生宮來度弟子過了運限，為弟子消災改厄，增添福壽保平安。師友獻其金錢紙，動起鼓樂，師友請了。

(11)獻紙錢

全體歌唱【元帥過了十二街．將水令（無頭）】，唱詞如下：

元帥過了十二街，十二街頭行過了，
生人市人再行程，生人市上好買賣，
有買有賣莫問伊，亦有龍眼共荔枝，
亦有仙柑共紅柿，亦有做餅共做甜，

亦有吹簫共打拍，亦有刣牛共刣豬，
元帥行過獻紙錢，獻錢獻鈔買路過，
生人市上行過了，生宮二路再行程，
六十甲子分老少，生相排來十二宮，
男人生宮在左邊，女人生宮在右邊，
合境弟子相保庇，增添福壽萬萬年，
神兵火急如律令。

(12)度十二生宮

說白：師友宿未，咱已過了十二街生相排來十二宮。

問：不知第一生宮相什麼？

答：第一宮相鼠。

問：鼠不知有什麼出處？

答：鼠是鼠目精，鼠目靈，鼠嘴尖，鼠舌利。偷食物品像凶神一般。

問：這樣也有出處，不知有什麼故典？

答：鼠精鬧天宮，走去番邦咬五穀乎弟子種作，咱者有五穀糧食，並據傳說隋唐戰亂時代，李密稱王抗拒，隋朝缺糧食，當時飛鼠運解厄，這就是鼠故典。

問：鼠雖是人人討厭，也有功勞？

答：師友獻其金錢幣，動起鼓樂，師友請了。
全體歌唱【子年子月】，唱詞如下：

子年子月子日共子時原來人相鼠，
鼠頭限鼠尾限，
鼠頭將軍來過限，鼠尾將軍來過限，
過了橋過了限，過了運限合境弟子男女老幼保平安。

（過嘮！）

接著依序對白及歌唱其他十二生肖內容。

(13)對答過橋的好處

問：春季算幾月？

答：一、二、三是春，春天老人過橋多子孫，囝仔子來過橋鬧紛紛。

問：夏季算幾月？

答：四、五、六是夏，夏天老人過橋多勇健，囝仔子來過橋食巧做阿伯。

問：秋季幾月？

答：七、八、九是秋，秋天老人過橋食巧長歲壽，囝仔子來過橋食巧白嘴鬚。

問：冬季算幾月？

答：十、十一、十二是冬，冬天老人過橋食巧老翁翁，囝仔子來過橋食巧做祖做公。師友咱一年四季春、夏、秋、冬已過了，該著呼伊眾弟子過了橋，平安大趁錢，日日春，年年富，師友請了。

(14)過限

眾鄉老捧持各類神像過橋，聚落人士陸續過橋。

(15)拆橋

（四）獻供

獻供是對神明獻上香、花、茶、菓等之儀式，主要舉行於午前，獻供儀式的主要動作，是由儀式人員將欲呈獻的供品呈遞給主祭者，主祭者捧持該供物行禮後，再將該供品交由另一位儀式人員放回供桌，相同方式一一獻完各供物後，或再加入表演性段落。此類儀式亦見諸佛教（釋教）、道教等儀式人員主持的儀式，以澎湖靈寶派道士主持爲期三天之天公醮爲例，每日近午時分即舉行獻供科儀於三清壇，由爐主及鄉老上香膜拜後，道長讀疏文，誦獻供經，然後道士們歌舞分別獻上香、花、燭、茶、果或香、花、茶、果、財寶等，朝覲諸

聖，道長並持蓮蕉舞蹈、口唸吉祥語。另外，在建醮最後一天的獻供末段，還會加入召請東海龜精、南海鼈精、西海蝦精、北海蟳精一齊獻供的段落[317]。臺灣本島正一派道士的獻供爲十獻，靈寶派則分成九陳、七獻、五獻等三種，並以歌舞化儀式呈現[318]。此外在南管郎君祭，亦有類似的獻供動作[319]。

以馬公市鐵線里清水宮由小法師主持的獻供儀式爲例，該場儀式是爲慶祝真武大帝（玄天上帝）誕辰而舉行[320]，當天安排的其他儀式項目在上午有：召營、操營、結界與獻供，下午四點三十分左右則舉行犒軍。其中獻供儀式，主要可分爲：奉請神明、奉獻供品及陣式表演三大部分。

由於諸等儀式主要場所是在廟埕，所以一整天儀式正式開始之前，得先由嗩吶吹奏【三通】，然後各甲鄉老將將宮廟的神像奉請到廟埕、近廟門處所佈置的主神壇桌上，並在廟埕外側佈置另一外壇。

參與儀式者包括眾法師、小法師成員，嗩吶樂師、鑼鼓隊，以及各甲鄉老代表，另外尚有在旁圍觀的聚落住民們。儀式裏有關動作宣演以及對白，主要由六名小法師擔任，而唱腔部分則由眾法師在旁助唱。儀式一開始先由鄉老行三跪九叩禮，接著即由六名小法師開始進行獻供，過程如下：

1.宣告

鼓、金、鈔由緩而急擊奏三遍，兩名小法師站桌前，其餘圍於主壇桌兩旁[321]，眾小法師藉由對答方式，宣告此場儀式之名稱與目的。

令與中營（白）：師兄弟啊，今仔日是三月初三咱清水宮真武大帝聖誕的日子，請阮眾兄弟，中午要來獻這個午供。

眾問：供獻好咧？

令與中營答：就燒金放大槍，神明有應，家內安靜，庇佑弟子康寧，五穀豐登，六畜昌盛，魚蝦大進，四時永無災，八節長有慶。

---

317 參見黃有興《澎湖的民間信仰》，第 150-151 及 157 頁。該文是黃有興根據澎湖縣湖西鄉紅羅村北極殿，於 1988 年舉行之公醮，所記錄之獻供。

318 參見呂錘寬《臺灣的道教儀式與音樂》，第 4 頁。

319 南管郎君祭之訪查日期：2008 年 4 月 13 日，訪查地點：臺中縣沙鹿鎮玉皇宮，合和藝苑之春祭。

320 訪查日期：2007 年 4 月 19 日。

321 雖然儀式的過程裏，眾小法仍著代表各營的服裝，而且法師的咒語抄本裏亦以領令與各營小法記之，但是觀察獻供儀式裏的細節，獻供儀式裏並沒有以領令與五營身分出現的段落。

2.奉請觀音

全體歌唱【拜請觀音．逐水流】，後場樂師以嗩吹奏與唱腔骨幹相同曲調作伴奏。預備位置時，一名小法師站在壇桌前，其餘小法師圍繞在桌四周。咒語內容與動作搭配如下（表 2-2-18）：

表 2-2-18：獻供儀式奉請觀音之唱詞與動作

咒語	動作描述	說明
拜請觀音大菩薩， 救渡眾生無盡時，	全體雙手在胸前先分開作畫圓動作，再合掌於胸前，前述動作重覆二次，合掌向前點，右腳同時向前方跨一步，曲膝行禮 雙手合掌在胸前，保持曲膝姿態	主要是根據詞意表現動作
左手提來靈符水， 右手展開楊柳枝，	雙手作三山指法，在胸前上下滾狀，然後右手作點灑符水、劃符動作 向後輕跳一步，右手上舉作持柳枝向上輕灑符水（保持最末之靜步動作至此句唱完）	根據詞意表現動作
頭上頂戴普陀冠， 口中誦唸阿彌陀，	雙手在頭旁繞圈，身體先向右傾再向左傾 下蹲兩次，雙手作三山指，作行禮動作	根據詞意表現動作
腳踏蓮花千百葉， 身坐蓮花圓團轉，	左腳抬起，右手上舉（保持此靜止動作至此句唱完） 全體蹲下，然後身體扭動數下後起立	根據詞意表現動作
陀山化為西林寺， 火坑變作清蓮池，	（以下開始作淨壇） 中營持符水罐帶領眾小法，依序爲東營、西營、領令（持奏板）、北營、南營，中營邊走邊灑符水，以“∞”形遶行壇桌作淨壇	在歌聲中進行清淨儀式空間的動作
普陀伽山千手眼， 大聖大願大慈悲，	繼續遶行 小法回到壇桌四周	續作清淨動作
南海觀音大慈悲， 善才良女兩邊排，	全體雙手作三山指，身體向前彎下，頭部左右搖動，右腳向前方跨一步，作行禮動作 全體雙手下垂，身體先轉向左、再轉向右，雙手向兩旁伸出	根據詞意表現動作
弟子一心專拜請， 觀音佛祖降臨來	全體手作三山指，身體向前彎下，頭部左右搖動，右腳向前方跨一步，作行禮動作 雙手作三山指下蹲兩次，右腳向前方跨一步，作行禮動作	根據詞意表現動作
南無阿彌陀佛， 稽首南無阿彌陀佛	雙手作三山指，全體踝腳花，先向右移再向左移，重覆相同動作	根據詞意表現動作

從這段唱詞與動作的記錄，可以發現儀式執行者的動作與唱詞內容互相搭配，故動作、姿勢非常多樣，最重要的是動作呈現細膩陰柔的模樣，與進行召營、操營、結界等儀式時，那種威風凜凜的氣慨迥然不同。此外在歌聲進行中，執行以符水清淨儀式空間等具有法術意味的動作。

3.奉獻各物

此段落爲整個奉獻各種供物的開端，兩名小法師各手持一面奏板面對主壇桌，全體以〈吟詩調〉演唱，樂師以嗳吹奏與唱腔相同的骨幹旋律，呈現如下動作（表 2-2-19）：

表 2-2-19：獻供儀式奉獻各物起始處之唱詞與動作

唱詞	動作描述	說明
天地覆載育群生，	（1-4 字）右手持奏板，先擺向右邊、再移到左邊，兩手共執；改由左手執奏板，先擺向左邊、再移到右邊兩手共執 （5-7 字）右手持奏板向右前方高舉，再轉身一圈，身體左右搖動 （末字拖腔）雙手下垂作交錯搖動	以第一句 5-7 字之動作，作爲其他各句的基本動作
消災賜福有萬年，	（1-4 字）右手持奏板向右前方高舉，轉身一圈 （5-7 字）身體左右搖動，雙手下垂作交錯搖動	
下情無以報其德，	同上	
一柱清香表丹誠。	同上	
一柱清香表丹誠。	同上	

這一段開始下述奉獻各物的動作，除了開頭首句動作稍有不同外，其餘各唱句的動作皆相同。

(1)獻香

領令與小法師（白）：迎香奉獻虔誠

在鼓、金、鈔等擊奏聲中，兩名小法師手持香以相同動作作此段落的開場。首先二人雙手在胸前作車輪滾動狀，向後再往前跳躍，續重覆兩次原地跳躍與轉圈，然後伸出左腳向左前方點地，雙手向左前方輕點；再伸出右腳向右前方輕點，雙手亦向右前方輕點。末了兩手在胸前作車輪滾動狀並向前走及跳躍，再走回原位，右手向後伸展再往前輕點。後場嗳加入吹奏伴奏，全體歌唱【讚此壇前．烏煙讚】，唱詞與動作參見下表（表 2-2-20）：

表 2-2-20：獻供儀式獻香之唱詞與動作

唱詞	動作描述	說明
讚此壇前一爐香，	（1-2 字）雙手持香自轉繞圈，身體左右搖動 （重覆唱 1-2 字，3-4 字）右手往前一揮再自轉一圈，身體左右搖動 （5-7 字）身體左右搖動 （末字拖腔）右手持香作水平畫圓，雙腳前後交錯跳動，最末音時手與腳同作輕點的動作	配合唱詞之詞組單位進行動作，兩名小法師的動作相同
香氣沉沉繞四方，	（1-4 字）右手往前一揮自轉一圈，身體左右搖動 （5-7 字）自轉一圈，身體左右搖動。 （末字拖腔）右手持香水平畫圓，雙腳前後交錯跳動，最末音時手與腳同作輕點動作	第二句之動作，主要是重覆第一句，但開頭稍改變
千真萬聖隨香起，	同上	重覆第二句之動作
盡是香煙降道場。	同上	

唱完後，兩名小法師將香呈給鄉老，鄉老持香行禮後，二人再將香拿回壇桌，插入香爐。

小法師（白）：迎香獻已畢，何物再獻?

(2)獻花

小法師（白）：迎花奉獻虔誠。

兩名小法師各手持欲奉獻之花，作如同獻香段落的開場動作，全體歌唱【五色黃皇．烏煙讚】，唱詞與動作參見下表（表 2-2-21）。

表 2-2-21：獻供儀式獻花之唱詞與動作

唱詞	動作描述	說明
五色黃皇晃色花，	雙手往右前一揮再自轉一圈，身體左右搖動	配合唱詞之詞組單位作動作
大羅真聖及仙家，	（1-4 字）原地跳躍，兩名小法面對面，雙手在耳旁作繞圈動作 （5-7 字）身體左右搖動，兩名小法交錯，轉向鄉老方向走去	配合唱詞之詞組單位作動作
休將蘆桐把一盞，	在近鄉老站立之處，兩名小法面對面，雙手在耳旁作繞圈動作，身體左右搖動，轉向壇桌前進 （末字拖腔）右手持香水平畫圓，雙腳前後交錯跳動，最末音時手與腳同作輕點的動作	保持身體左右搖動、雙手在耳旁繞圈之基本動作
盡是曹家趙卅茶。	雙手往前一揮自轉一圈，身體左右搖動，自轉一圈，身體左右搖動 （末字拖腔）左腳置右腳後，右手向前作輕點狀	保持基本動作，再稍變化

唱完後，兩名小法師走向鄉老，將花呈獻給鄉老，鄉老持花行禮後，二小

法師再將花拿回壇桌。

小法師（白）：迎花奉獻已畢，何物再獻?

(3)獻燈

小法師（白）：迎燈奉獻虔誠。

兩名小法師各手持欲奉獻之燈（以燭代替），配合同上動作。演唱【七寶殿前．烏煙讚】，內容如下：

七寶殿前一盞燈，照見壇前甚分明，
大雄殿前光如日，燦爛壇中晃七星。

唱完後，兩名小法師將燈呈給鄉老，鄉老持燈行禮後，二小法師再將燈拿回壇桌。

小法師（白）：迎燈奉獻已畢，何物再獻?

(4)獻茶

小法師（白）：迎茶奉獻虔誠。

兩名小法師持欲奉獻之茶，配合同上動作，歌唱【五色黃皇．烏煙讚】：

五色黃皇晃色花，大羅真聖及仙家，
休將蘆桐把一盞，盡是曹家趙卅茶。

唱完後，兩名小法師將茶呈給鄉老，鄉老持茶行禮後，二小法師再將茶放回壇桌。

小法師（白）：迎茶奉獻已畢，何物再獻?

(5)獻菓

小法師（白）：迎菓奉獻虔誠。

兩名小法師持欲奉獻之菓，配合同上動作，歌唱【採菓二娘．烏煙讚】：

採菓二娘尋菓洲，冰桃雪藕共石榴，
皇母仙桃會吉子，千年之中一度收。

唱完後，兩名小法師將菓呈給鄉老，鄉老持菓行禮後，二小法師再將菓拿回壇桌。

小法師（白）：迎菓奉獻已畢，何物再獻？

(6)獻法水

小法師（白）：迎法水奉獻虔誠。

兩名小法師各捧欲奉之法水，配合同上動作，歌唱【崑崙山上．烏煙讚】：

崑崙山上湧龍泉，四海流通共一天，
取在真聖金盆內，或在紫微天河邊。

唱完後，兩名小法師將法水呈給鄉老，鄉老持法水行禮後，二小法師再將法水放回前桌。

小法師（白）：迎法水奉獻已畢，何物再獻?

(7)獻珍饈

小法師（白）：珍饈奉獻虔誠。

兩名小法師各持欲奉獻之食品，配合同上動作，歌唱【珍饈美味．烏煙讚】：

珍饈美味過九合，今日慇懃獻三尊，
上品神仙同照鑒，合境弟子保千秋。

唱完後兩名小法師將食品呈給鄉老，鄉老持食品行禮後，二小法師再將食品放回主壇桌。

小法師（白）：迎食味奉獻已畢，何物再獻?

(8)獻財寶

小法師（白）：迎財寶奉獻虔誠。

兩名小法師持欲奉獻之財寶，配合同上動作，歌唱【龍王進寶．烏煙讚】：

龍王進寶上天庭，寶珠奉來獻三清，
諸聖同入鑒珠內，元始天尊寶珠生。

唱完後，兩名小法師將財寶呈給鄉老，鄉老持財寶行禮後，二小法師再將財寶拿回前桌。

小法師（白）：財寶奉獻已畢。

4.獻四季景

兩名小法師立壇桌前，進行說白。

小法師（白）：師兄弟啊！咱今著再獻這個四時春花咧：逢春夏秋冬四時好景色，來配合這個風調雨順，國泰民安，合境亦平安。

然後兩名小法師拿起奏板，同樣先以〈吟詩調〉歌唱下列文句，作爲此段開端，唱詞內容及動作如下（表 2-2-22）：

表 2-2-22：獻供儀式獻四季景起始處之唱詞與動作

唱詞	動作描述	說明
有一仙童下降來，	（1-4 字）右手持奏板，先擺向右邊再移到左邊，兩手共執；改由左手執奏板，先擺向左邊、再移到右邊兩手共執 （5-7 字）右手持奏板向右前方高舉，再轉身一圈 （末字之拖腔）雙手下垂作交錯搖動	配合詞組之段落作動作
持旛五色冠英才，	（1-4 字）右手持奏板向右前方高舉，轉身一圈，身體左右搖動 （5-7 字）身體左右搖動 （末字拖腔）雙手下垂作交錯搖動	身體左右搖動是本段動作的基本動作
相逢不說人間事，	同上	重覆動作
報到天宮花正開。	同上	
報到天宮花正開。	同上	

(1)獻春景

小法師（白）：師弟啊！咱就先來獻這春景，得能好景色[322]。

小法師（白）：是咧。

兩名小法師手持綠色植物，全體演唱【春日遲遲．北青陽】曲調演唱，唱詞內容與動作如下（表 2-2-23）：

[322] 根據咒語簿上的記錄，在所唱的每個季節之前，會插入小法之間的對白，來介紹接著要歌唱奉獻的季節景色，但是儀式觀察當日，各季節之間的對白皆省略，連續唱獻春景、夏景、秋景、冬景的歌詞。

表 2-2-23：**獻供儀式獻春景之唱詞與動作**

唱詞	動作描述	說明
春日遲遲景色新，	面向壇桌，手持綠色植物，兩手下垂近腰際處，身體左右搖動	基本動作爲身體左右搖動並緩緩前進
萬花似錦百草埔，	(1-2 字)左手頂在右手手肘，左腳抬高，右腳原地跳躍 (3-7 字)再順勢轉身，身體左右搖動，背向壇桌緩緩前進	基本動作前加變化
諸葛臥龍造計智，	身體左右搖動，兩名小法緩慢交錯換位	基本動作之重覆
千真萬樣一般心。	先作一跳躍動作，再轉身往壇桌方向，身體左右搖動緩緩前進，回到壇桌前	

(2)獻夏景

小法師（白）：師兄啊，咱著相共來獻這個夏景!

小法師（白）：是咧。

演唱【夏來日頭．北青陽】，咒語內容與動作如下（表 2-2-24）：

表 2-2-24：**獻供儀式獻夏景之唱詞與動作**

唱詞	動作描述	說明
夏來日頭暫暫長，	面向壇桌，手持綠色植物，兩手下垂近腰際處，身體左右搖動	唱詞雖然不同於獻春景，但是屬於同一類性質，故動作一樣 基本動作爲身體左右搖動並緩緩移動
蓮花出水向日開，	(1-2 字)左手頂在右手手肘，左腳抬高，右腳原地跳躍 (3-7 字)再順勢轉身，身體左右搖動，背向壇桌緩緩前進	
狄仁傑望親隔還，	身體左右搖動，兩名小法緩慢交錯換位	基本動作之重覆
面想頻容見如在。	先作一跳躍動作，再轉身往壇桌方向，身體左右搖動緩緩前進，回到壇桌前	

(3)獻秋景

小法師（白）：師兄啊，咱也著來獻這個秋的好景色！

小法師（白）：是咧。

演唱【秋來目色．北青陽】，兩名小法師一起作同上獻春、夏景之動作。

秋來月色暫暫光，菊花開透吐唅煙，

趙盾燒香祝天庭，風調雨順家清平。

(4)獻冬景

小法師（白）：師弟啊！好處獻好，我想這個冬是有拾受風霜，受苦著汝無聽人講添丁進財，有協者有財來。

演唱【冬來霜雪．北青陽】，兩名小法師一起作同上之肢體動作。

冬來霜雪漸漸寒，梅花似錦受風霜，

蘇武牧羊數來盡，盡忠報國歸來漢。

5.群仙會

眾小法師以吟詩的曲調演唱下列歌詞， 及配合如下動作（表 2-2-25）：

表 2-2-25：獻供儀式群仙會之唱詞與動作

唱詞	動作描述	說明
歌唱【群仙會】 群仙會，獻仙花， 雙雙童子雲端獻，	全體圍成圓圈，面向圓心，身體左右搖動，（末字時）兩手向外張開	
獻天花，風吹送，四時花， 大同送了四時花，花辨虔誠，	身體左右搖動，身體左右搖動，末字時兩手向外張開	動作重覆
嘮尼亦只香花以來普供奉供奉，	所有小法舉起右手，自轉一圈，再繼續搖動身體，末字時兩手向外張開	在基本動作上加上變化
嘮尼亦只香花以來普供奉供奉。	動作同上	唱詞重覆，動作亦重覆

6.排陣表演

在牌子伴奏下，全體小法師排成兩排，面對面作各式動作。返五次角（即打五次結）；再返二次角；在東營角及北營角各作蛇脫殼，獻麒麟，打尾摘等陣式。後場嗩吶吹奏【半空中】、【小牌】、【報馬】、【雷鐘臺】、【三通尾】、【緊三通】。最後眾小法遶行壇桌三圈，再對壇桌行禮。

7.禮成

由鄉老代表向神明稟告今日獻供禮畢，後場吹奏【三通】，樂聲中鄉老們將壇桌上神像等移回廟內。

（五）請婆

請婆儀式記錄自馬公市前寮朱王廟。儀式開始前，在壇桌上佈置十二座紙人像，儀式首先由一名小法師進行開壇，完成後一名小法師雙手各持一古紙站於壇桌前。整場請婆儀式的咒語表現方式，是以節奏性誦唸爲主，每一段落末句「一心焚香專拜請，神兵火急如律令」，才以旋律性歌唱表現，小法師肢體動作上的變化亦少，主要是一名小法師站於壇桌前持古紙輕揮，末句時則配合歌聲原地作跳躍動作。本部分以各則咒語的記錄爲主。

1.奉請七十二院娘娘

白：請卜江湖陳四娘，養生奶母葉二娘，
養男玉女蔡三娘，註胎婆姐梅七娘，
花婆奶母陳五娘，尋花玉女卓四娘，
押雲玉女詹三娘，押雲玉女謝三娘，
埋雲玉女李九娘，城東城大娘，城西城小娘，
百丈君前採花挽花馬五娘，五臺山上洪三娘，
桃源洞中請仙眾，七十二院內玉女娘娘，

唱：一心焚香專拜請，神兵火急如律令。

2.奉請奶母神、花婆姐等

唸：南北二斗六甲神，督管產生奶母娘，
九天衙房聖皇母，監生大神奶母娘，
（中略）
當州管下度厄神，年月時日度厄神，
今月度厄三童子，今日度厄三童郎，

唱：一心焚香專拜請，神兵火急如律令。

3.奉請三十六宮婆姐、母神、花婆、花婆姐等

唸：請卜第一宮勅封註胎陳夫人，
請卜第二宮勅監生夫人葛四娘，
請卜第三宮抱送夫人林九娘，
（中略）
請卜第卅五宮招男招女金七娘，

請卜第卅六宮受胎成人呂一娘，

冀洲化生稱母神，荊洲化生稱母神，

楊洲化生稱母神，青洲化生稱母神，

（中略）

袞洲化生稱母神，花婆丁一娘，

塔上花婆王一娘，塔中花婆王二娘，

（中略）

引路花婆徐三娘，長生宮中花婆姐，

沐浴宮中花婆姐，冠帶宮中花婆姐，

（中略）

養生父母花婆姐，托生父母花婆姐，

好生父母花婆姐，愛生父母花婆姐，

諸洲一十八路化生婆姐神。

唱：一心焚香專拜請，神兵火急如律令。

4.奉請各母神、十二月各姓娘娘

唸：上界關限劫煞神，中界關限劫煞神，

下界關限劫煞神，天上地下稱母神，

年月時日稱母神，七傷六害稱母神，

三災八難稱母神，正月稱母廖四娘，

二月稱母江九娘，三月稱母金七娘，

（中略）

十月稱母林五娘，十一月稱母劉九娘，

十二月稱母葉九娘，潤月稱母蘇二娘。

唱：神兵火急如律令。

5.奉請各種母娘、婆姐、花婆姐等等

唸：三十六宮七十二院五樓宮中化生稱母神，

註生聖母監生大神稱母娘，

註子註孫婆姐，天化地化婆姐，

應化娘　應章娘　應感娘　應禱娘，

乞子乞孫花婆姐　送生接生花婆姐，

（中略）

青色花　白色花　紫色花　黃色花，

紅色花　綠色花　赤色花　烏色花，

開花　謝花　作蕊花　結子花　兄弟花，

姐妹花　姑嫂花　同事花　妯娌花　紅蛇花

五方化生星君，今年行福夫人，

厝前厝後婆姐，床前床後婆姐，

（中略）

本境香火管下花婆姐，

本家香火土地管下花婆姐，

三十六宮七十二院內管下婆姐神，

唱：一心焚香專拜請，神兵火急如律令。

站於壇桌前的小法師行禮，請婆完備。

（六）栽花

栽花目前在臺灣本島主要是因應私人所求而施行，一般稱爲栽花換斗[323]，在澎湖則亦舉行於公眾性場合，諸如宮廟神明聖誕日等，來爲整個聚落全體住民進行集體性祈求子嗣不絕的儀式。此儀式之名稱在澎湖普唵派法師抄本上，大多僅記以栽花或栽花行法，而實際閱讀抄本內容，大多也是呈現栽花儀式的內容，而無所謂換斗部分，不過倒是有換花盆的內容。

目前澎湖普唵派法師已經很少在慶賀神誕時安排栽花儀式，因此文中有關普唵派法師施行之栽花儀式，是根據西嶼鄉外垵村前輩法師許清孟先生的解說描述，和其所示之抄本內容，以及參酌馬公市安宅里周王廟、馬公市北辰宮普唵派法師所提供之抄本進行記錄，相關之儀式過程及咒語內容如下：

1.宣告

一開始先向神明稟告今天要進行的儀式，宣告之內容大略如下：

師友請了。今日是黃道吉日，咱奉本殿玄天上帝……註生娘娘於本村栽花換斗後，咱本村善男信女添丁發達，地傑人靈，造福地方。（後略）

[323] 例如筆者於 2005 年 1 月 29 日訪臺南市臨水夫人廟時，偶遇婦女信士向林俊輝法師請教施行栽花換斗儀式之日期。

2.請神

以【觀音調】歌唱奉請觀音佛祖、九天玄女、仙姑鄞小娘、陳氏夫人、臨水夫人。

3.奉請祖師、本師等來栽花及敕花盆

奉請本師、祖師、仙人、玉女、三師三童子、三師三童郎前前來。演唱【本師爲吾來栽花．觀音調】，內容如下：

本師為吾來栽花，祖師為吾來栽花，
仙人為吾來栽花，玉女為吾來栽花，
栽花三師三童子，栽花三師三童郎，
仰啟本壇大元帥，元帥直入花園門
直入花園來巡狩，……（後略）

信士婦女的花欉，害怕烏鴉、白鶴、黃蜂、尾蝶等鳥禽、昆蟲的侵擾，所以要請本壇元帥巡視花園，並請花公、花婆探視花欉。接著唱【本師爲吾勅花盆．觀音調】（亦稱【勅花盆咒】），進行敕花盆、花枝、米盆、孩兒，進行清淨的法術動作，咒語內容如下[324]：

本師為吾勅花盆，祖師為吾勅花盆，
恐畏花盆不清淨，五龍神水洗清淨，
本師為吾勅花枝，祖師為吾勅花枝，
恐畏花枝不清淨，五龍神水洗清淨，
本師為吾勅米盆，祖師為吾勅米盆，
恐畏米盆不清淨，五龍神水洗清淨，
本師為吾勅孩兒，祖師為吾勅孩兒，
恐畏孩兒不清淨，五龍神水洗清淨，
未知此花是何姓，未知此花是何名，
十二宮花十人知，吩咐九娘未中知。

[324] 咒語引自馬公市長安里北辰宮普唵派法師曾文章先生提供之抄本，第 100-101 頁。（原抄本未標示頁數，由筆者編訂）。

4.扶乩降壇

小法師進行扶乩降壇，懇請恩主指示該信士是否侵犯天狗等，辨明侵犯物後，小法師開鞭、用指法、洗淨、歌唱觀音咒，再開鞭、洗淨及進行斬天狗法度，完成後將天狗放在硿內，押天狗去指定海邊投海，隨後掩旗息鼓返回。再次開鞭、打指、洗淨，恭請三十六宮花婆神，以【觀音調】唱下列咒語，分別奉請三宮皇母娘、七十二院娘娘、奶母神婆姐、三十六宮花婆神。各則咒語部分內容如下：

【奉請三宮皇母娘】

謹請三宮皇母娘，管領十二花宮，

頭上頂戴金鸞鳳，身合腰裙繡鸞鶯，（後略）

【奉請七十二院娘娘】

請卜江湖陳西娘，養生奶母葉二娘，

養生玉女蔡三娘，註生婆姐梅七娘，（後略）

【奉請奶母神婆姐】

南北二斗六甲神，都管產生奶母神，

九天衛房聖皇母，監生大神奶母神，（後略）

【請三十六宮婆姐】

請卜第一宮勅封註胎陳夫人，（後略）

5.排十二婆姐陣

然後排演十二婆姐陣請婆姐們來栽花換盆，十二婆姐陣包括十二位婆姐及一個婆姐子，是三宮方四娘的兒子。根據受訪者言，昔日演出十二個婆姐陣的部分，是由宮廟小法師們作男扮女裝，十二個婆姐均戴上面具，穿水藍色鳳仙裝，扇子是葵扇，傘爲紙傘，耳環則是以檳榔剖成二半作成。婆姐子是十二婆姐陣裏的逗趣角色，演出時婆姐子穿梭於陣中欲找尋其母親，並調皮地欲掀開其他婆姐的衣裳想要吃奶，結果往往被各個婆姐用扇子拍打頭部，略作教訓。

十二婆姐陣排出的陣型有一路縱隊、兩路縱隊及圓圈形等，婆姐們的動作據咒語抄本記錄爲：「婆姐會隨音樂鑼聲，扇子兩邊搖晃，陽傘上下移動……或扭動身軀搖臂擺腰，是為主要表演形態」。

6.栽花

十二婆姐行陣完畢，演唱【金通栽花咒．倍思調】[325]：

拜請春光正月天，正月十五元宵暝
含笑開花為第一，等待春來都發芽，
臨時栽花臨時發，臨時栽花結孩兒，
一盆清水葉卜青，二盆清水葉下紅，
此花恰付信女受，栽落盆中結孩兒，
正月栽花栽過了，拜請二月柳桃花，
逢時春景鋪錦繡，只見瑞香對薔薇，
二月栽花栽過了，拜請三月天，
三月栽花栽金菊，金菊開滿西山，
轉身不見珍珠菊，瑞香仙茶受的寒，
三月栽花栽過了，拜請四月天，
四月栽花日頭長，蓮花開透水中央，
荔枝生子在樹尾，龍角結子在深坑，
四月栽花栽過了，拜請五月天，
五月栽花熱當當，紫荊開花樹尾紅，
指甲開花滿栁錦，素英茉莉尾頭香，
五月栽花栽過了，拜請六月天，
六月栽花是半年，水錦開花垂園邊，
諸般好花送信女，王母早賜好孩兒，
六月栽花栽過了，拜請七月天，
七月栽花七夕暝，牛郎織女會佳期，
牛郎織女相保庇，降落男身早出世，

[325]【倍思調】之曲調名乃法師對此曲調的稱呼，從曲調內容判斷則是【潮陽春】。此段咒語名稱及內容引自馬公市北辰宮咒語抄本，西嶼鄉外垵溫王宮的抄本與此類似。

七月栽花栽過了，拜請八月天，

八月栽花是中秋，玉女簪花拋繡球，

繡球原是好花種，一年四季都發芽，

八月栽花栽過了，拜請九月天，

九月栽花梭掏胎，芙蓉開花寒又來，

九月栽花栽過了，拜請十月天，

十月栽花小陽春，花紅柳綠照乾坤，

本是天上麒麟兒，降落凡間鸞鳳兒，

十月栽花栽過了，拜請十一月天，

十一月栽花年來催，一欉好花隔年開，

一門五子皆如是，富貴榮華寔佳期，

十一月栽花栽過了，拜請十二月天，

十二月栽花是年邊，一欉好花是仙茶，

仙茶原是好花種，一年四季都發芽。

奉請本殿各神聖降臨，神聖降臨時乩童便起乩，然後賜予信士花蕊。

7.奉請本師、祖師來整花及獻紙錢

再奉請本師、祖師來整理花欉，演唱【整花咒．觀音調】。

本師為吾來整花，祖師為吾來整花，

整卜花欉都清彩，整個花欉都伶俐，

夫妻一齊拜神祈，老君抱來玉麟兒，

信女壇前親手受，手執蓮花笑微微，

養育生成都吉慶，災厄神明相保庇，

養育生成都吉慶，拜請無殃百年期。

進行獻紙錢。

8 拜請各宮婆姐

歌唱拜請各宮花婆神、花婆姐，來教囝仔吃乳、摸乳及走路、跑步等等。拜請第一宮泉州府花婆神花婆姐的咒語如下：

拜請第一宮泉州府，是乜縣同安縣，花婆神花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神花婆姐，
其餘第二宮至第十二宮的咒語如下：
拜請第二宮興化府，是乜縣蒲田縣，花婆神，花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐，

拜請第三宮蘇州府，是乜縣上海縣，花婆神，花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐，

拜請第四宮建寧府，是乜縣永寧縣，花婆神，花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐，

拜請第五宮潮州府，是乜縣照安縣，花婆神，花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐，

拜請第六宮福州府，是乜縣橫安縣，花婆神，花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐，

拜請第七宮溫州府，是乜縣海澄縣，花婆神，花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐，

拜請第八宮漳州府，是乜縣石馬縣，花婆神，花婆姐，

呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐，

拜請第九宮呆州府，是乜縣安溪縣，花婆神，花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐，

拜請第十宮汀州府，是乜縣晉江縣，花婆神，花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐，

拜請第十一宮界州府，是乜縣雲宵縣，花婆神，花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐，

拜請第十二宮臺灣府，是乜縣鳳山縣，花婆神，花婆姐，
呷子吃乳花婆神，呷子摸乳花婆姐，花婆神，花婆姐，
呷子行是花婆神，呷子走是花婆姐，花婆神，花婆姐。

總共拜請十二宮，末再演唱【龍皇行上．北青陽】：

龍皇行上天遭起，母子離身鳳鳳兒，
結成蓮花養男兒，親布坤洗娘身，
度過西天見佛祖，謹請觀音度男兒，
行過五關老君法，托府神仙相保庇，
深運娘子度過關，枉度西天白蓮傳，
養育拜請百年期，保庇合家蓮花時。

演唱【靈臺座上．潮陽春】：

靈臺座上釋迦尊，報答爹娘養育恩，

襁保劬勞深似海，人生在世好思量，（後略）

9.勸世段落：講述懷胎十月

以對答加歌唱的方式，來敘述母親懷胎十月中，各個月所受的辛苦。以第一、二個月的內容爲例：

問：汝講十月日懷胎非常艱難，不知一月懷胎是這樣[326]？

答：正月懷胎龍眼大，父母有身大受磨，

吃要吐真坐掛，真真艱苦無快活。

歌唱[327]：一月懷胎如露水，救苦天尊(呵呵)救苦天尊。

問：師友宿未。

問：汝講一月懷胎親像露水，不知二月懷胎是這樣？

答：二月懷胎肚圓圓，一粒宛然像荔枝。

田螺吐子為子死，生子生命塊水墘，

歌唱：二月懷胎心茫茫，救苦天尊(呵呵)救苦天尊。

再同樣以對答穿插歌唱的方式，依序演唱懷胎三至十月的情形。有關十月懷胎的內容，在馬公市北辰宮法師所傳抄本亦有記載，但僅有歌唱部分的詞句，而無對答部分的內容，不過該抄本內容所述還擴及兒童時期的成長、爲人父母的辛勞，以及二十四孝的內容，抄錄如下：

靈臺座上釋迦尊，報答爹娘養育恩，

襁保劬勞深似海，人生在世好思量，

三年乳哺非容易，十月懷胎受苦辛，

一月懷胎如露水，二月懷胎心茫茫，

三月懷胎成人影，四月懷胎結成人，

五月懷胎分男女，六月懷胎六完全，

七月懷胎分七孔，八月懷胎娘身重，

九月懷胎團團轉，十月懷胎脫娘身，

但看懷胎十月滿，分娩之時受艱難，

[326] 應是「怎樣」之意。
[327] 曲調名稱不詳。

娘今腹痛如刀割，割娘腸肚悶娘肝，
是男是女早出世，免得娘身受艱難，
孩兒坐落繡房內，母子相見心即安，
一歲二歲手上抱，三歲四歲離娘身，
五歲六歲重容貌，出痘病痛苦爹娘，
七歲八歲入學堂，讀書所望報爹娘，
九歲十歲知世事，做人兒子須孝心，
日間食娘心頭乳，夜來啼哭噪人耳，
移乾就濕娘身受，三年乳哺手上枕，
能說能笑娘歡喜，能行能走娘喜歡，
娘今未食憶著子，衣裳未穿痛子寒，
父母愛子長流水，子愛父母樹尾風，
烏鴉尚能知反哺，羔羊跪乳報母恩，
禽獸亦識知報本，豈可為人無孝心，
養男未知娘艱苦，生女方知娘艱難，
養男養女須報本，替娘食菜拜血盆，
食得三年血盆菜，免得娘身落血池，
孝順還拜孝順子，忤逆還生忤逆兒，
奉勸世間男共女，不孝忤逆罵爹娘，
罵爹罵娘大不孝，十八地嶽罪難當，
莫道虛空無報應，舉頭三尺有神明，
不信但看簷前水，點點滴滴無差移，
大舜耕田孝感天，文帝事母藥親嘗，
曾參採薪負未歸，閔子拖車著蘆衣，
江革背母在逃難，郯子為母取鹿乳，
陸績懷橘過袁府，山谷為母滌溺器，
晨昏乳姑崔孝女，吳猛為親允蛟飢，
郭巨埋兒天賜金，萊子老年戲斑衣，
楊香打虎虎歸山，田真田慶兄弟和，
王裒聞雷安母心，壽昌棄官來尋母，

丁蘭刻木像父母，順帝休妻羨姜詩，

孟宗哭竹竹生笋，王祥臥冰求鯉魚，

十月懷胎說分明，神兵火急如律令。

第三節　儀式之組成

在一段特定時間，儀式宣行者藉由身處一個特定場地，進行各種動作及物件操作，來實踐儀式內容。本節根據前一節所記錄的各項儀式，分別從時間、空間（場地）、宣行者及物件等角度，來討論組成儀式內容的各個要素。

一、時間

日期與時間的擇定要視舉行的儀式項目而定，而根據各類儀式舉行日期之固定與否，可以分成例行日舉行與非例行性日舉行者，安排在例行日舉行者通常有固定而習慣的舉行日期，無需另外召集眾人向神明請示，諸如每月初一、十五舉行的犒軍、請壇儀式，每年諸神聖誕日舉行的系列儀式，以及元宵節舉行的造橋儀式等，有些宮廟亦會在特定日期，例如每三、六、九日進行請壇儀式，以奉請神祇降壇解決與處理各種私人問題。不過爲配合現代社會的生活作息，有時原例行日的活動，會挪至週末假日舉行，以方便眾人及團體的參與，因爲充沛的人力才能使法師成員（尤其是小法師們）、各類音樂團體作最佳的表現。而非例行性舉行之儀式，其日期要由眾鄉老們卜杯向神祇請示後才決定，以慎重行事並能使眾人信服，此等非例行性儀式諸如請王、迎王、送王等，宮廟的出火、入火、安座等大型祭典，由於往往數年甚至數十年才會舉行，而且茲事體大，因此日期的擇定通常尚需考量流年、宮廟方位等眾多因素，並參酌日期、時辰之良吉等，來決定儀式的日期與時間。

由於本文是以慶賀神明聖誕的各項儀式，爲主要記錄與討論主題，因此各儀式舉行的日期，大部分就是在所慶賀之神明對象的聖誕日，所以是屬於年度例行性日期，有些宮廟會在聖誕日之前一夜，即開始相關的請壇等儀式。聖誕

日裏的儀式安排，往往在早上以請壇爲始，接續進行各項儀式，到了傍晚則以犒軍儀式作結。

二、空間

儀式需要在一特定場地舉行，而場地的聖化則是使某儀式可以執行於該處的先行措施，不管是何種儀式的場地，都必須讓它有別凡俗空間，而且要依據各儀式之目的、功能、內容等，佈置成得以進行該等儀式的空間，諸等依照不同儀式而對空間進行的特定佈置，將有助於呈現儀式空間的非常化，並裨益儀式內容的施行。

慶賀神明聖誕的各類儀式，主要施行場地在聚落宮廟、聚落四周營頭，乃至整個聚落空間。舉行於聚落宮廟內者爲請壇與參香；進行於宮廟外埕者爲操營、結界、請婆、造橋、召營、犒軍；到各營頭處舉行者爲巡營，施行於整個聚落者則是遶境，乃以特定路線遶行全聚落。

當儀式不是進行於宮廟內時，法師們就得作神像的移動，例如要在廟埕舉行犒軍，就得先將三十六官將頭、虎爺、宮印等等，從廟內神桌移置廟埕壇桌，移動過程需要鑼、鼓等奏出連續急奏聲；舉行操營、結界儀式時，就要把神明神像移置廟埕，移動的過程則由嗩吶樂者以大吹吹奏【三通】伴奏，然後由法師成員將眾神像從神明桌上傳遞給鄉老，再由鄉老將神像從廟內移至廟外壇桌上。

在儀式空間的佈置工作裏，陳設一壇桌以擺設神像乃是其中最重要的一環，因爲神像的座向擺設乃關係到參與儀式的神眾，而不論儀式是舉行在宮廟內或是宮廟外，壇桌上神像的擺置方向可分成兩種：同於宮廟內主神神位座向，以及不同於主神神位座向，前者包括：獻供、請婆、操營、結界、造橋；後者則爲參香、犒軍、遶境巡營。以下即分別從壇桌佈置之方向作分類，介紹各儀式場地佈置。

（一）壇桌神像座向同於宮廟內主神方向者

儀式裏壇桌神像座向佈置成同於宮廟內主神方向者，有請壇、操營、結界、獻供、請婆、造橋儀式，其中請壇主要舉行在宮廟內，其餘各項舉行在廟埕。

請壇的儀式對象主要是神祇，所以舉行場所是在宮廟內正殿，法師成員們或分兩排立主壇桌旁（圖 2-3-1a），或主壇桌前空地兩側（圖 2-3-1b），面對主神神位執行儀式。

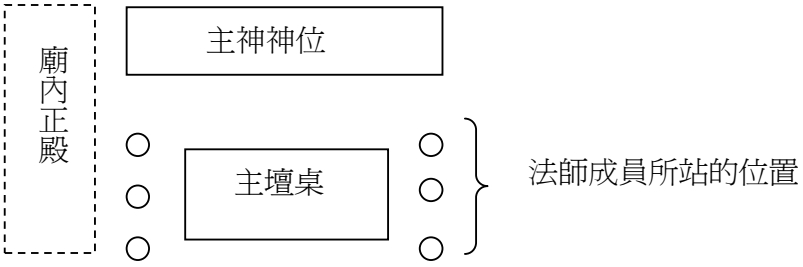


圖 2-3-1a：請壇儀式之法師成員位置圖（一）

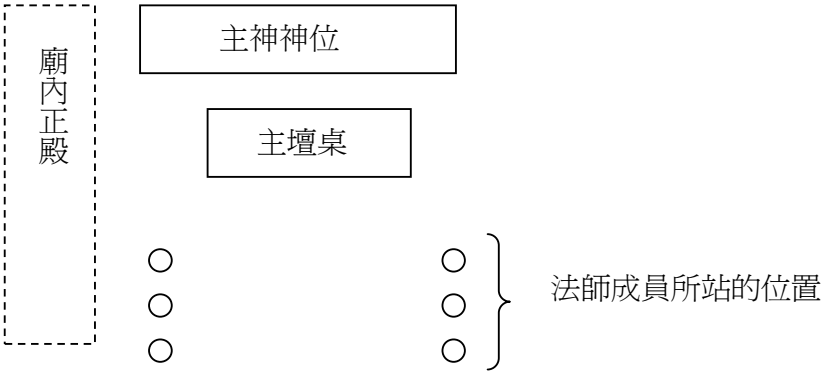


圖 2-3-1b：請壇儀式之法師成員位置圖（二）

獻供儀式舉行於廟埕，儀式場地佈置情形圖示如下（圖 2-3-2）：

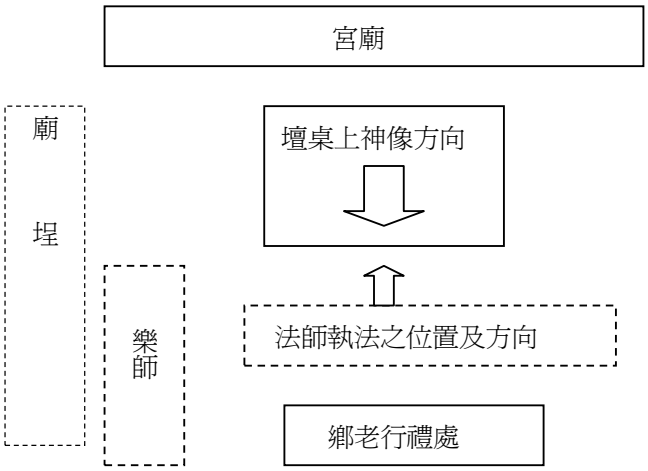


圖 2-3-2：獻供儀式場地之活動位置圖

請婆儀式的場地佈置類似獻供，但無鄉老行禮處[328]。

接著呈現操營、結界的位置圖，其場地佈置的手法或僅安排一個主壇，或安排一主壇、一外壇。佈置一個神明坐向同宮廟內神明坐向之主壇桌者，例如：馬公市烏坎靖海宮、西嶼鄉外垵溫王宮等；另又安置外壇者，例如：馬公市鐵線清水宮、馬公市前寮朱王廟，當進行召營時即面對外壇舉行，而進行操營儀式的香花請，則轉向面對主壇執行，及呈現各種陣式，參見下圖（圖 2-3-3）：

[328] 但是馬公市山水北極殿呂山派法師舉行請婆時的壇桌方位，則不同於廟內主神的方位，究竟是派別上的差異或是其他因素，尚待進一步查證。

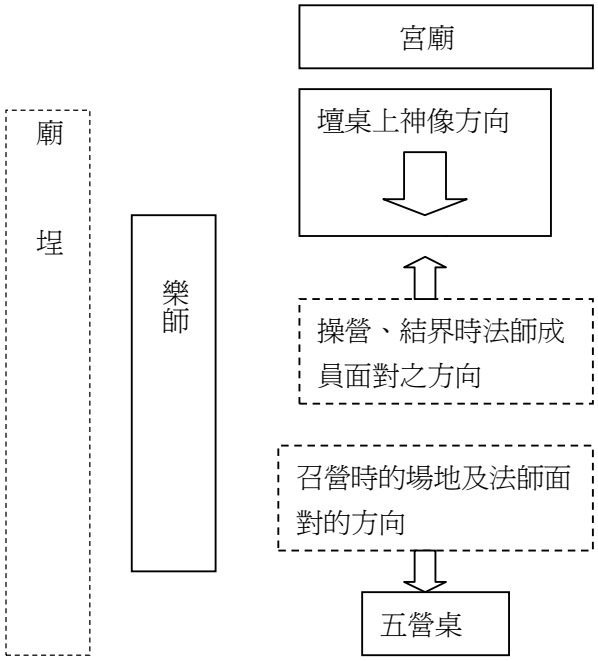


圖 2-3-3：操營、結界儀式場地之活動位置圖

造橋儀式除了佈置主壇桌，還有橋頭將軍以及橋尾土地公神桌，上面放置紙紮神像，此外佈置一座橋型造物於壇場中，各地橋型造型物簡繁互異，簡單者諸以一張長條椅或加上一個高架，架上書寫「平安橋」，繁複者則製成一座木橋造型物，木橋上架設一個立體式高架，高架上則恭迎宮廟主神像置於其中。

然而不論橋型的簡或繁，橋身上會再作一些具有法術性意義的佈置，以馬公市案山北極殿爲例，法師們在橋的四周貼上黑底白字符咒，橋面上放置一條藍布，法師在其上以白色粉筆畫符，並放上十二疊圓形方孔的古銅錢及於橋上，場地佈置如下（圖 2-3-4）：

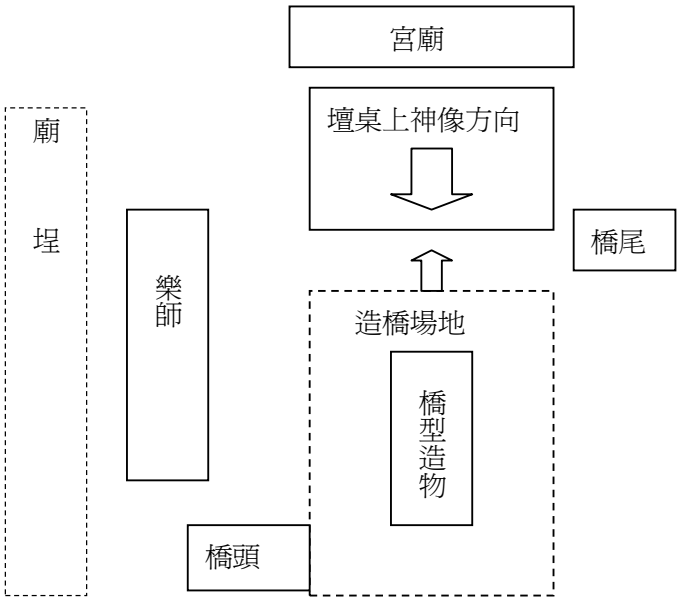


圖 2-3-4：造橋儀式場地佈置圖

（二）壇桌神像座向不同於宮廟內主神方向者

犒軍儀式時佈置一個與宮廟主神主向不同的壇桌，壇桌外側放置一個長條椅，椅條上擺放若干個碗，椅條下是撒草屑處，活動位置圖如下（圖 2-3-5）：

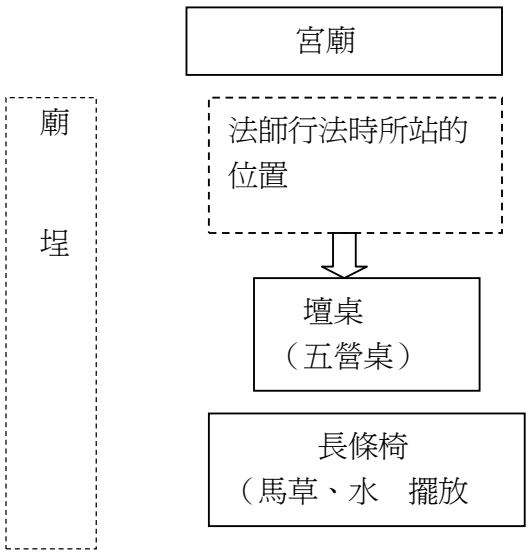


圖 2-3-5：犒軍儀式場地之活動位置圖

參香儀式是由乩童向天公進行朝拜、參香的儀式，儀式裏並無再佈置一壇

桌，過程裏法師跟隨乩童朝向廟外天公爐方向進行，位置如下（圖 2-3-6）：

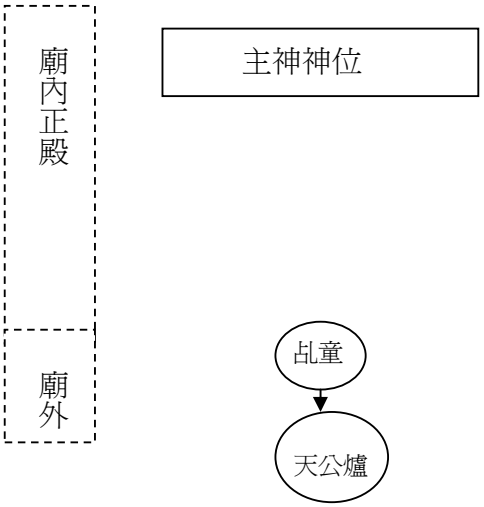


圖 2-3-6：參香儀式場地之活動位置圖

遶境巡營是神明乘坐於神轎內，依某一路線遶行聚落，且巡行路線往往亦考量各個方位營頭的位置而規劃，在此巡行路線上的家家戶戶，大都會自行擺設供桌持香敬拜、放鞭炮等。雖然神明遶境路線不一定遍及村落各個巷弄的每家人戶，但意義上則是神明巡察整個村庄。舉行於各座營頭者爲巡營，法師成員們得來到各營頭前，面對著營頭施行儀式內容。

雖然宮廟、營頭等場所，原本即不同於私人家宅或一般公共空間，但爲了儀式進行，仍需經由特定的佈置與陳設，以彰顯此等空間將進入一段不同平常的時刻而有別於凡俗空間。儀式空間裏壇桌方向暨神像座向的佈置，代表儀式裏參與之神眾的位階與類別，定下了神眾之位置與面向後，連帶地亦定下了法師與信士的位置，而如此各司其位的安排，無非彰顯了儀式對象、儀式執行者乃至儀式支持者（需求者）在儀式裏的職務、責任與角色，而諸等種種儀式裏不同的儀式參演者，以及其間多樣的互動關係，亦反映在不同的儀式音樂上。

三、宣行者

參與儀式者計有法師、樂師與信士，以及肉眼無法看見的神、鬼等，其中主要儀式宣行者是法師，法師藉其專業知識及技術主導儀式內容，受信士委託而舉行儀式，並由樂師擔任樂器演奏，信士則提供儀式之財力、人力、物力支

援，而信士們共有的趨吉避凶、去禍求福之需求，更是推動各項儀式進行的主要動力，神、鬼在其他參與者概念中，則是使儀式發生功能與影響的關鍵。

雖然神、鬼是重要參演者，但畢竟是肉眼無法看見，信士雖是促使儀式舉行的主要人物，但在儀式裏主要仍依循、配合法師之指導，樂師則根據法師指示演奏，因此以下就把討論重點置於法師。

（一）扮身

扮身是突顯宣行人員角色與身分的外在特徵，而不同的角色與身分，連帶地擁有不同的任務與權力。

在澎湖普唵派儀式裏，擔任主要執行任務的小法師，其最常見之扮身就是頭戴黃色（一說金色）頭巾、繫上一額眉（頭鋻），著白裙，裙似圍裙狀但中間叉開，兩邊裙角或上翻夾在腰際，捲起褲管並打赤腳，有時還配上與頭巾相同顏色的背心，在儀式裏負責的任務有：各儀式的開壇，犒軍儀式裏的召營、犒賞、巡筵；以及巡營儀式裏，協助乩童進行巡營。而在犒軍、操營及結界裏，此名小法師尚扮演領令角色。其他五名小法師的扮身分別戴青、紅、黑、白、黃色頭巾、額眉，身穿各代表顏色之背心，著白裙、打赤腳，並執各代表色之營旗，以各種顏色之扮身來代表所扮演之營別角色。

在若干特定儀式裏，小法師們會再作其他角色的扮身，例如在造橋儀式中，由於此儀式擁有較多容許各自發揮的段落，所以在這些段落小法師的扮身就較多樣，以馬公市案山北極殿爲例，扮演觀音佛祖的小法師就頭戴僧帽、身穿僧服並手持拂塵；道童則頭戴鴨舌帽，手持一把扇子，並戴上眼鏡、劃上鬍子，披上一件貼滿補丁的衣服，扮演一個「念歌先」的模樣；扮演元帥者則頭戴頭盔，並手持一把關公刀等；或是如馬公市前寮朱王廟的例子，藉手持扇子與手巾，來扮演觀音與娘媽。

（二）職務

法師在儀式宣行中是主要執行者，同時亦是不同參演者之間的媒介，此處即以法師爲中心點，來討論法師在儀式過程具有怎樣的身分，來完成其面對神眾、鬼魂邪怪及信士等不同對象時，所負有的不同職務。

1.面對神眾

神眾體系包括神佛類、兵馬類、低階群組，其中神佛類又可劃分爲以壇爲

核心的神祇，與壇之外以觀音佛祖爲首的眾神祇。

奉請神祇是法師在各類儀式的重要職務，更確切地說，請神、降神可說是法師儀式的重要特徵。在神佛等面前，法師是謙卑的壇前子弟，而以壇前子弟身分，歌唱奉請該神祇之咒語是奉請神祇的重要方式，請壇咒或請神咒的內容，往往會先陳述該神祇的身世、功蹟等，末句再道出壇前弟子虔誠奉請神明降壇來的祈求與願望。

法師在儀式裏必須演唱眾神祇對象的咒語，例如：請壇儀式中，法師演唱奉請普唵祖師、宮廟主神、其他神佛的咒語；操營、結界儀式裏，法師演唱奉請各營聖者的咒語；造橋儀式欲奉請觀音菩薩、臨水夫人等，則唱諸等神祇之請神咒。

進行各種儀式時，有時還需要祖師、本師、仙人、玉女，以及三師三童郎、三師三童子的協助，這時也需藉由法師的咒語歌唱，來奉請祖師等的蒞臨，以借助祖師等之神力，達成儀式任務。

在這些奉請、讚頌神祇的儀式，法師是以壇前弟子身分，來面對各種神眾，並完成此職務，所以其面對神祇的態度是虔敬而謙卑，動作是文雅而緩和，這樣的身分與態度，亦可從咒語的「弟子一心專拜請，某某神明降臨來」等語句得知。

至於當面對主神部下五營兵馬時，雖然五營也屬於神眾系統的一部分，但是當法師擁有祖師所傳法力，以及在儀式中受有宮廟主神授權後，即具有號召、指揮五營兵馬的能力與權力，咒語抄本裏對於法師擁有之權力的描述是「龍虎差來欽天將，飛符走印隨吾行」，因此當法師在儀式面對五營兵馬時，所展現的氣勢是威嚴與雄壯，以完成其職務。

在犒軍儀式裏法師必須依序手執各營營旗，以及演唱各營咒語來號令所召兵馬，並藉由卜杯來探知這些肉眼不見的五營是否召來。又例如在操營儀式裏一名小法師必須扮演領令，另外五名小法師扮演五營，眾小法師需作各種隊伍行列的變換，來代表五營接受操練。

2.面對鬼魂邪怪

鬼魂邪怪是被法師驅趕或斬除的對象，若出現在諸如遶境過程中，則可從乩童的激烈反應，以及法師團體突然轉成急促的聲調，來得知神明正借乩童對付鬼怪，而此時法師必須以快速、激昂、雄壯的歌唱，以及重擊鼓、金、奉旨

等，來助長乩童威風，以對抗鬼魂邪怪。此時的法師爲「披頭散髮騰空起，雷霆黑暗鬼神驚」的氣勢。另外在結界儀式裏，小法師們則必須藉由兵器刺破自己的額頭或背部，用鮮血來執行結界任務。

3.面對信士

傳達、解釋神諭予信士，是法師重要任務之一，若該宮廟有屬於某神明的乩童，而且神明又有事欲傳達時，則神明就會在請壇咒歌聲中，附身乩童傳達，不過出自乩童口中的話語聲音難辨，得再經由法師的解釋，信士才得以清楚瞭解神明借乩童所說的話。

此外在牽涉到五營的儀式裏，小法師必須執各營營旗，並作特定顏色之扮身，而換個角度看，藉由這些營旗色別、各色扮身及所唱咒語內容，才得以讓信士瞭解儀式進行裏的兵馬營別。另在若干儀式，法師亦有將儀式內容傳達予信士的企圖，這時法師還會把儀式唱詞提及的內容，用角色扮演的方式表現給信士，例如以馬公市案山北極殿的造橋儀式，小法師們扮演和尚、尼姑、觀音菩薩、善才、良女、元帥、四大將，或演出魯班先師、織機娘子等角色，藉由歌唱、動作與裝扮，傳達儀式情節予信士。

（三）動作

法師在各項儀式及段落裏的動作，依據動作特質，可以劃分成實務性、法術性與宣述性動作三大類，此三類動作在各類儀式所佔份重多寡不一，但是彼此關係密切，而音樂在各類動作裏的表現亦各有不同。

1.實務性

實務性動作主要是進行在儀式開始之前，包括對於儀式場地的佈置，依照規定之數量、形制、顏色、性質，安置神像並備妥一些儀式要用的物件，進行相關供物、道具的排置等。此外偶爾穿插在儀式過程，爲使儀式順利進行而作的撿場，也屬於實務性動作。

以慶祝神誕的各項儀式爲例，對於一些舉行在廟埕的儀式，法師成員會在儀式前於廟埕佈置一個壇桌，並擺妥各式器皿、供品，供品內容除了由輪值的鄉老準備，對於犒軍等需由聚落住民提供供品的儀式，廟祝亦會透過廣播器向大家報告，要大家在儀式預定時間之前端來廟前，這些都屬於實務性動作。

法師在儀式前得先準備儀式將使用的法器，包括法索（法鞭）、淨水缽（淨

水壺）、鹽米、營旗等備妥在壇桌上，在操營、結界時，則需要再準備雙刀、刺球等，造橋儀式則尚得用到角一支。此外並備妥一座大鼓（或一個手鼓）、金及若干對奉旨，另由樂師準備北鼓、大鈸、二鈔，以及嗩吶或其他樂器。此外還要根據各儀式特殊所需備妥各種物件，並且依照規定之數量、形制、顏色、性質，排置於適當位置等。儀式前也會事先劃押儀式需要的符，並備妥作洗淨用的水，以及將特定張數的古紙捲成一個個兔耳狀。

在某項儀式或儀式步驟開始之前，儀式執行者也會從自己外表開始，作出不同平常的扮身，例如在犒軍儀式，則披上頭巾、佩戴上額眉、穿上白裙，並捲起褲腳、脫下鞋子。而某些宮廟在進行造橋儀式、某人物出場的段落，小法師會以該人物的打扮出場，例如：觀音、道童、元帥等。

實務性工作大多要根據儀式的法術性與宣述性動作所需而作準備，且大多在儀式開始之前或是某儀式段落前就要先準備好，以利儀式順利進行。

2.法術性

儀式的法術性動作包括法師咒語、符和指的運用，其中指又稱指法，是用雙手手指糾結成特定形狀，具有特定之意義與功能；符則是圖畫式之文字及特定之圖案，書寫在紙片上，經過勅的動作後具有特定功能。洗淨是某主要法術進行前的先行性法術動作，法師藉用噀水，加上指法、劃符、開鞭等，使物件與空間淨化。此外在不同儀式裏，尚可用火來進行洗淨，即以燃燒中的金紙對著物件、佈置或空間劃符。在大型安宮活動中，則需要藉由煮油來洗淨整個宮廟，即法師以燃燒高溫中的油料，噴向宮廟各個角落。各種洗淨的法術性手續，使凡常空間經過淨化後成爲可以施行法術的空間。

視各儀式情況所需而進行的召營，例如鎮符、操營、結界、犒軍儀式的召營，以及奉請祖師、本師、仙人、玉女、三師三童郎、三師三童子等前來的步驟，也可以視爲帶有法術性意義的動作。

各項儀式核心的法術性動作，可以再概分成酬酢式與禳逐式法術：酬酢式手法包括對神祇歌唱咒語，內容主要爲頌讚神明神能，並爲神明獻上供品，以及犒賞召來的五營兵馬；禳除式則是使用刀、劍以及號令召來的五營兵馬，和運用各種邪魔畏懼之物來驅趕逐退邪怪，進而安鎮厭勝以化解沖煞、逼退邪穢。

很多無法從實證角度察其因果的動作，施行在儀式裏就是因其具有法術性

意義與功能，例如請壇歌唱請神咒之時，小法師手持點燃的古紙在香爐上正、逆方向各繞三圈的祭紙動作，其法術意義就在於昭告諸神祇；法師使用法索前，必須先用法索頭在桌上點左、右、中三下，也是法術性動作，藉以得到三師三童郎、三師三童子的幫忙；儀式某段落後必須卜杯探察結果，其實也是一種法術性意味舉動，藉由約定俗成的規則－一正、一反的筊杯爲應允，二正或二反的筊杯爲否定，來探測答案。

符令劃押、咒語運用以及各式指法、各種步法等，皆是在法術思考模式下運作與表現的結果。儀式裏使用的各種常物，甚至物件的數量、顏色、形制的規定等，之所以能被運用於儀式，也是被賦予法術定義，故使常物擁有與平常不同的意義與特殊功用。有關於平凡物與特殊意義之間的定義關係，常常運用的手法之一，是藉名稱同字或諧音模式來聯結，例如：桃枝取其與「逃」同音，故運用在儀式裏桃枝能逼使邪魔逃走等；柳枝則取其與「溜」同音，故使用在儀式能迫使邪怪溜走。

一些法師觀念認爲，咒語平時不可隨意唱，尤其是各則咒語末的「神兵火急如律令」，切切不可隨意歌唱此句；有些法師特別強調犒賞五營兵馬的咒語平時不可唱，因爲一唱可能就會召來兵將，在無事或毫無準備食物就招來兵將的後果將不堪設想[329]。這樣的情形則可說是透過禁忌，來定義與樹立這些咒語之特定曲調的法術性意義。

3.宣述性

宣述性動作是指法師將欲表達某種儀式所需要的情節與情境，運用包括口頭、肢體等各種手法表達出來，其中口頭方面又包含唸與唱，肢體的表現常在人聲歌唱或後場器樂伴奏下進行。

口頭上的唸又可細分爲密唸、直唸、直喝，密唸主要用於宣述特定咒語，法師以快速、甚至外人無法聽辨的速度宣述，密唸常常配合法師對著某特定目標劃符；直唸是以一般音量唸出咒語內容，此外兩名法師之間的對白，也是用直唸口氣，例如造橋儀式度十二生肖的部分，藉由法師間的一問一答，來述說十二生肖的典故、民間傳說與歷史故事；直喝則是聲量大、語氣強烈的口吻，例如在犒軍的轄營步驟，法師對調召前來的兵馬進行訓誡。

[329] 受訪者西嶼鄉外垵溫王宮的許清孟法師、李冬至法師皆堅持如此觀念。

歌唱是抄本裏大多數咒語的表現方式，藉由音調起伏、節奏長短來表現各類文字內容，陳述神祇、五營與其他對象等各類儀式對象，以及敘述儀式情節，包括述事、敘景與頌物等。

從肢體動作與歌唱宣演之內容的關係，可以劃分成各個動作皆配合唱詞意義作表現，以及重覆某一相同動作、而不依詞意表現動作的方法。若從人數來看，則又可分爲單人獨作以及兩人或多人的群體合作，單人獨作的職務大多是由領令執行，例如請壇儀式時，領令站在壇桌前輕揮令旗；犒軍儀式時進行喝令與犒賞兵馬的工作。兩人的合作主要是在各儀式召營步驟，由領令與另名小法師完成；以及在獻供儀式，由一組兩名的小法師模仿童子舞蹈，輕搖身軀作舞動狀，獻上各種供物給神祇。至於群體的動作，則主要出現在操營、結界、造橋與栽花儀式，在操營、結界中藉由眾小法師的合作，以演練多個不同陣式的走步，與圍成一個圓圈進行結界。再以造橋儀式爲例，此儀式有特別多的人物角色與豐富的對答、歌唱，所以小法師們得作相關人物的造型扮演，亦是藉群體肢體性動作的合作來呈現。此外，昔日栽花儀式裏十二婆姐陣的擺陣與走弄，亦是群體肢體動作的呈現。

不論是口頭或肢體動作，都與聲響有關，前者將咒語抄本所抄錄文字形式的內容，用唸以及歌唱方式表現出來，後者在唸或唱抄本文字的同時，根據所唱或唸的內容配以特定而合適的肢體動作，或是在後場器樂伴奏下作各種集體性的陣式走步。

法師的實務性、法術性與宣述性動作，在各類儀式所佔份重多寡不一，而音樂在這三種動作的比重亦不同。

四、物件

儀式前場法師使用的物件可以分成法器與樂器，法師使用的法器，有法索、淨水罐（碗）、五營旗、神尺，以及專用於某些特定儀式的雙刀、刺球或角棍，角（牛角）、柳枝、桃枝或榕樹等，用在特定儀式者主要與該儀式的某項特質與目的有關，例如雙刀、刺球或角棍等，這些法器使用於請壇儀式中當神明降身乩童時，起乩狀態的乩童爲了證明自己由正神所附身，便使用雙刀來割破自己的額頭，或用刺球、角棍等敲擊背部，使其流血，同時也藉以去除邪穢。雙刀、刺球同樣使用於結界儀式，由小法師割刺自己的額頭、背部，來達到相

同的儀式目的。角是可以吹奏發出聲響的法器，上面通常會再繫一紅布條，使用在造橋等儀式，例如度十二生宮時，每唱完一生宮的唱詞，法師就吹角數聲。

樂器部分可以分成兩大類，第一類編制是鼓、金、奉旨，這些樂器被認爲具有法術作用，故平時不可隨意擊奏。第二類編制則是北鼓、南鼓、大鈴、二鈔、鑼的組合，即澎湖傳統樂種五音編制，演奏各類鼓介，加上大吹後則演奏牌子。第三類編制則是嗩、大廣絃、殼子絃、品、北鼓等，選自澎湖傳統樂種八音編制的部分樂器，不同編制爲儀式不同種類來源的音樂伴奏，不過在實際儀式操演中，由於樂師人手關係，所以第三類編制常縮減由只由嗩取代，因爲嗩的吹奏由負責大吹的樂師擔綱即可。

除了法器、樂器外，法師在各類儀式裏尙使用了一些具有特殊意義的常物，例如造橋等儀式裏使用的柳枝、桃枝或榕樹枝等，以及特定數目的銅錢或是一定長度的布條等，或是運用一些類似的替代物件，例如用芒草屑與洗米水代表是餵馬的草料與飲用水等。不過這些物件、道具皆有一特色，那就是取自日常生活裏的尋常東西，只不過這些物品在儀式裏都被賦予不同的定義了。

第三章　儀式音樂之內容

本章以音樂內容之記錄爲主，藉由採譜方式將現階段蒐集自澎湖普唵派儀式的音樂，記下其歌樂與器樂之曲目與內容。

第一節概覽儀式音樂中的歌樂與器樂，並整理前章所描述之請壇、參香、遶境巡營、操營、結界、獻供、造橋、犒軍等儀式，記錄諸儀式各個段落使用的曲目，並擇代表曲目進行比對，確認各宮廟儀式音樂間的關係。

第二節集中於歌樂部分，根據唱詞所敘述之題材來探討歌樂曲目，分成神眾與事物兩大類，記錄各類曲目之音樂內容。

第三節記錄器樂部分，器樂主要出現於操營、結界與獻供儀式。本節就器樂在儀式的用途，分成開始儀式或銜接段落、加強說白，以及配合動作三大類，介紹各類器樂內容。

透過本章的曲譜記錄，整理與呈現澎湖法教普唵派儀式音樂之內容。

第一節　儀式音樂之概覽

本節以澎湖普唵派法師在慶賀聚落宮廟神明聖誕時，所舉行之各項儀式爲主，概覽其儀式音樂內容，以作爲後續章節音樂內容分析，以及探討各項議題前的一個引介。首先針對儀式聲響中的音樂部分，分別從人聲表現的歌樂類與用樂器表現的器樂類，來陳述法教普唵派之儀式音樂。

爲了明瞭這些歌樂、器樂曲目在各類儀式的運用情形，因此本節第二部分整理請壇、參香、遶境巡營、操營、結界、獻供、造橋、犒軍等儀式，概覽諸儀式各個段落使用的曲目。

末了則以各類可安排於慶祝宮廟神明聖誕的儀式，撰擇來自不同宮廟、不同儀式的若干代表性曲目，進行音樂內容與細節的比對，以證明澎湖普唵派在不同宮廟之間，雖然有不同師承、互有出入的儀式程序，以及在不同儀式之間，雖然互有不同目的與內容，但是整體而言其儀式音樂建構在同一音樂體系，也就是各宮廟、諸儀式擁有共通的音樂語言，只不過視宮廟與儀式

的不同，所承襲、學習與選擇的曲目可能有所不同，而事實上儀式音樂，與整個澎湖地區流傳的傳統音樂有密切關係。

一、儀式的聲響及音樂

從聽覺角度來看，儀式裏的聲響包括人以及物件發出的聲音，若進一步以音樂角度來看，則有以人聲歌唱作表現的歌樂，及用樂器演奏的器樂，歌樂與器樂構成普唵派儀式音樂的內容。

（一）儀式的聲音

1.人聲

人聲表現上有直唸與歌唱，前者無明顯曲調進行，後者則具有曲調起伏。直唸部分根據人數多寡，可以分成法師個人獨白、兩人之間對白、單人與眾人應答，以及團體眾白。有關儀式裏的個人獨白，例如進行儀式開壇時，法師持法索在各方位擊地並喝白咒語；此外，造橋儀式裏飾演觀音與元帥出場以及退場時，小法師所唸的出場詩、退場詩，亦是用獨白表現。

兩人之間對白可見於獻供儀式，在奉獻各物及四季景時，皆由兩名成員對答宣述該次奉獻物的名稱；造橋儀式裏陳述平安橋的用途以及其與凡間橋的差異，度十二生宮時描述各生宮特徵和過橋的好處，這些皆藉由對白呈現。操營儀式裏先鋒與元帥之間的對話，亦是以對白表現。單人與眾人間的應答，例如出現在造橋儀式裏觀音與善才、良女之間的應答，及元帥與四大將的應答。

至於歌唱部分演唱方式則以眾人齊唱居多，例如請壇、請神、召營、犒賞等，皆是以眾唱表現，此外偶見以獨唱與幫腔的方式進行，例如在造橋儀式道童上場時，主歌部分是以獨唱方式進行，插入句則由眾人幫腔齊唱。

即使近年來有些宮廟亦招收女童參與小法師的練習，或者延請庄內婦女幫忙演唱造橋儀式的歌曲，但是整體而言，普唵派法師成員仍以男性爲主，故人聲歌唱以男聲居多。

2.器物聲

法師儀式裏發出聲響的器物，可以分成由法器以及由樂器發出的聲音。法器部分包括法索與角，其中發出旋律音者爲角，惟角吹出的音數視各個法

師吹奏能力而定，能力高者能吹奏高、低二種音高，藉由二音的組合與排列吹出一段音型，能力不足者則僅吹出一音。

至於樂器部分的運用，從其聲音之有無音高，可分爲無旋律與有旋律的聲響，無旋律性樂器即節奏性敲擊樂器，從樂器組合之項目可再分成兩組，一組是包括鼓、金與奉旨的組合，此組樂器主要用在唱咒的伴奏，所擊奏的是節奏形多次重覆。雖然只有三樣樂器，但是鼓屬於皮類樂器，發出是敲擊皮革時與鼓身共鳴的聲音；金是銅類樂器，發出的是敲擊金屬的聲音；而奉旨則是木類樂器，發出木材互擊的聲音，三種不同特質的聲音，彙集於法師儀式固有歌樂類之伴奏裏。另組則是北鼓、南鼓、大鈴、二鈔及金的組合，主要用於單獨演出鑼鼓樂，或是配合嗩吶演奏牌子，有時亦會擊奏簡單聲響，來配合噯作人聲歌唱的伴奏。旋律性樂器主要是嗩吶與噯，不過若干以噯主奏的曲目，有時還可加入殼子絃、大廣絃、三絃、品等樂器。

（二）歌樂

若從曲目來源與運用的場合作爲觀察角度，歌樂可以分成兩種不同種類，其一是來自普唵派儀式本身固有曲調的系統，此系統不聽聞於其他樂種，故是彰顯普唵儀式音樂與其他樂種不同之處；另一則是吸收自其他樂種的曲調，尤其與南管音樂系統有密切關係，演唱風格則接近歌館（品館）、交加戲、車鼓等，此外尚有一些吸收自民歌的曲調。

大部分法師成員很少以明確名稱，稱呼固有曲調系統裏的各則唱腔曲調，對他們來說曲調的概念與內容，通常是附著在該則咒語，而且抄本亦沒有單獨記錄這些曲調的音樂譜字，僅有一則則以文字形式記下的咒語。所以可以發現法師有時即借用咒字來指稱某咒語之曲調，例如以【普唵咒】來概指奉請普唵大教主的咒語及其曲調，此咒在抄本上亦有【三壇咒】的寫法，法師口頭則又有【請壇咒】的稱呼[1]，此外以【觀音咒】來概指奉請觀音佛祖的咒語及其曲調[2]。這種稱法的原由可從他們學習各則咒語的模式來看，法師所學的首則咒語是奉請普唵大教主的咒語，但並不是單純先練唱樂譜，而事實上這些咒語也沒有工尺譜之類的樂譜記寫形式提供習唱，而是直接以普唵

[1] 例如：西嶼鄉外垵溫王宮法師，以及馬公市案山北極殿法師，都有此類稱法。

[2] 【普唵咒】及【觀音咒】名稱，可在若干宮廟法師口中聽聞，諸如西嶼鄉外垵溫王宮李冬至法師及許清孟法師；名馬公市烏崁里靖海宮葉正德法師亦有【觀音咒】之說法。

大教主這則咒語的文字爲媒介，來學習此曲調的內容。在唱熟這首咒語與旋律後，再改套入其他咒語內容。

但是對於咒語的曲調部分，仍然可以訪得部分法師用「某某調」來稱呼的情形，甚至可發現在法師概念裏，清楚地分辨儀式咒語所配的旋律是「調」，不同一般「唱曲」，因此法師們會以【普唵調】名稱來稱呼唱奉請普唵大教主咒語所用的曲調，及以【觀音調】來稱呼唱奉請觀音咒語的曲調[3]，其中【普唵調】一名顯然與法師所奉之普唵大教主有關，而【觀音調】名稱則與觀音佛祖有關。爲便於行文說明之便，以下即延用【普唵調】之曲調名稱來指稱請壇儀式裏，歌唱奉請普唵教主等諸神祇所用的曲調，並以【觀音調】來指稱請神儀式步驟裏奉請觀音佛祖等諸神祇的曲調。

【普唵調】與【觀音調】是普唵派固有曲調的兩大主要曲調，由於拍法、速度變化之不同，【普唵調】與【觀音調】又各自形成曲調家族，從【普唵調】家族可以找到包括極緩慢七撩拍，慢速三撩拍，中速一撩拍及快速疊拍的【普唵調】，其中七撩拍者較少聽聞，目前僅在馬公市烏崁靖海宮蒐集到，至於其他三種拍法的曲調，在各地宮廟或多或少都有，不過三者使用頻率不同，這三種拍法在法師口語中尚有【慢三撩】、【拖三撩】、【緊三撩】的稱法[4]，雖然法師語彙中直接以慢、緊來指稱速度快慢不同的三則曲調，但是【慢三撩】等稱謂卻未明確標示曲調名稱，而僅呈現拍法上的特徵，爲便於文中討論，所以本文暫權宜性地選擇【緩普唵調】、【慢普唵調】、【普唵調】、【緊普唵調】的稱呼，來作爲對這四則不同拍法的曲調家族成員之稱呼[5]。【觀音調】家族成員中，則用法師習稱之【觀音調】來稱呼慢速、三撩拍演唱的曲調，以【緊觀音調】稱呼快速、疊拍的曲調。此外法師唱咒尚有一些短小曲調，例如造橋儀式裏演唱十二生宮的【子年子月】等。

至於法師唱腔的另一系統，是亦可聽聞於其他樂種的曲調，諸如南管的

---

[3] 引自西嶼鄉外垵溫王宮李冬至法師的說法。訪談日期：2006 年 8 月 13 日，訪談地點：西嶼鄉外垵溫王宮。

[4] 參照蕭啓村等人的著述，雖然採譜的內容不盡相同，但是約略可比對出本文【慢普唵調】、【普唵調】及【緊普唵調】即分別爲蕭君訪得鐵線里清水宮法師所稱之【慢三撩】、【拖三撩】與【緊三撩】。參考蕭啓村等人合著《澎湖傳統音樂調查研究：小法儀式音樂》第三章，第 46-47 頁。另，案山北極殿蔡榮旺法師尚有【爬三撩】的說法。

[5] 若參照南管曲曲調訂名方式，則【慢普唵調】即【長普唵調】，【緊普唵調】即【普唵疊】等。本文有關【緩普唵調】、【慢普唵調】、【普唵調】、【緊普唵調】之訂名，只爲便於文中討論所暫用。

【逐水流】、【福馬】、【水車歌】、【將水令】、【短相思】、【北青陽】、【潮陽春】，以及【尷姨歌】、【尷姨疊】，此外尚有〈吟詩調〉類曲調，與民歌的短小曲調。在實地調查中發現，有些法師對於這些曲調名稱也是不清楚，或者稱謂以一個訛誤的名稱，探究其原因可能是單純記憶上的閃失，或者是在傳習過程裏，延用人們對該曲調的方便稱呼或暱稱等，因此同一曲調可能從不同法師口中訪得不同的曲名，甚至發現法師們以俗稱之劇目名稱來指稱曲調名稱的例子，例如用戲曲劇目《陳三門》來指稱【潮陽春】[6]。

法師固有曲調的主要伴奏樂器包括鼓、金與奉旨，鼓有大鼓與具有一長柄之法鼓兩種，當儀式在固定場地進行時擊大鼓，若儀式需移換場地，例如遶境巡營等時則使用法鼓，大鼓在儀式裏擺設於面對主神壇桌的左邊[7]；金是一個平面鑼，以一木槌擊奏發聲；奉旨是兩支一組的木棒，長約三十公分，演奏時雙手各持一支，藉由互擊而發聲，兩支奉旨上分別刻有「七十二天罡」與「三十六地煞」字樣[8]。

儀式中擊鼓、金者各一名，敲擊奉旨者人數較無固定，有時是兩人以上。當儀式僅需一或二名小法師於場中時，這些樂器即由其他小法師分擔；當儀式需由全體六名小法師一起下場時，則這些樂器的敲擊即由前輩法師等擔任，或由候補未下場的小法師擔任。在咒語宣唱中，奉旨擔任節制及穩定拍子與速度的角色，重覆擊奏某一固定節奏音型以配合法師唱腔的音節，金則擊奏於音節的強拍位置，而鼓聲的敲擊就較具變化，依擊鼓者能力而有不同的節奏加花[9]。

當法師演唱與南管共有的曲調類，除了【將水令】習以大吹伴奏，其他諸如【逐水流】、【福馬】、【北青陽】等主要是以嗩伴奏，二者皆吹奏與人聲旋律相同的曲調作爲伴奏，其他南鼓、鈔等則作少量輕奏。除了大吹、嗩外，視各村落之傳統音樂團體及擅長的樂器項目，有時這些唱腔的伴奏還會

---

[6] 有關曲調名稱與曲調內容的查核，承蒙指導教授呂錘寬老師根據法師之唱腔內容，進行曲調名稱的判讀與校正，謹此致謝。

[7] 大鼓擺放位置成爲區隔普唵派與呂山派的指標之一，即普唵派將大鼓擺於面對主神桌左邊，呂山派則擺於面對主神桌右邊，這種說法可在澎湖普唵派與呂山派法師口中聽聞。

[8] 「奉旨」是澎湖法師對此項器物之普徧稱呼，但該實物之形制顯然不同於臺灣本島法師所稱之奉旨。奉旨在臺灣本島一般指的是一塊木塊，擊奏時由法師手持向桌面擊奏發聲，即所謂驚堂木。

[9] 此般的鼓樂擊法亦見於臺灣靈寶派道士的音樂，參見呂錘寬《臺灣的道教儀式與音樂》，第43頁，該文述及：「……鼓師雖也依拍而奏，其鼓擂實僅裝飾性。」

加入殼子絃、大廣絃、三絃、品，甚至是電子琴等，不過這些樂器在儀式的用法，主要是與嗩相同，即演奏與人聲歌唱相同的骨幹旋律，再依據各項樂器的特性演奏裝飾曲調。

（三）器樂

澎湖普唵派儀式的器樂，主要是引用澎湖鑼鼓吹，樂曲形態則包括鼓介與牌子。

鼓介的樂器項目包括北鼓、南鼓、大鈸、二鈔及金，牌子由大吹（一號嗩吶）主奏，並配合前述樂器。五種敲擊樂器可以單獨演奏鼓介，例如操營、結界儀式開場的鬧臺，是表現各種鼓介的重要時刻；或是配合大吹合奏各類牌子，以配合操營、結界及獻供儀式裏小法師們的陣式表現，各種鑼鼓介頭諸如：【七點金介】、【壹枝花介】、【小牌介】、【報馬介】、【慢頭介】、【龜拜水介】、【三啼介】、【雙開介】、【加走跳介】、【慢板落介】等等[10]。

鑼鼓吹的曲譜在澎湖又被稱爲鑼鼓吹譜，例如：西嶼鄉外垵鑼鼓樂師許鋼毅傳授之外垵仙姑娘廟五音團，該團使用之曲譜抄本封面即題以《鑼鼓吹譜》，此外尚有僅稱以鑼鼓譜的情形，例如馬公市案山北極殿的抄本。由於部分宮廟的法師成員亦兼學鑼鼓，因此有些宮廟法師長亦擁有牌子抄本，例如馬公市山水北極殿、馬公市案山北極殿等，其中案山北極殿法師長擁有的抄本，是來自澎湖著名樂人湖西鄉鼎灣村蔡再日先生整理的版本。另外亦蒐集到來自鑼鼓團體所使用的抄本，包括馬公市案山金鐘鑼鼓隊以及西嶼鄉外垵仙姑娘廟五音團的抄本。

由於各抄本裏的牌子抄錄次序有所出入，所以下表呈現這些抄本所載的牌子時，表格裏的數字表示該牌子在原抄本裏的次序；又由於各抄本記字有差異，故採用各抄本裏的原本記字，並於末欄羅列本文後續行文中暫用的名稱記字，參見如下（表 3-1-1）：

[10] 各鑼鼓介頭引自馬公市案山北極殿蔡榮旺法師提供的抄本，抄本上原記以「羅鼓界頭」。各鼓介之名稱在抄本裏亦皆以「界」字取代「介」字。另抄本上所記之【萬頭介】、【萬頭落介】應爲【慢頭介】、【慢頭落介】之諧音。

表 3-1-1：各抄本內之牌子曲目

抄本	湖西鄉鼎灣蔡再日[11]	馬公市山水北極殿	馬公市案山金鐘鑼鼓隊	西嶼鄉外垵仙姑娘廟五音團	本文暫用之牌名記字
牌子曲目	(1)小牌	(1)小排	(1)小排	(1)小排	小牌
	(2)報馬	(2)報馬	(2)報馬	(2)報馬	報馬
	(3)雷鐘臺	(3)三通[12]	(3)擂鐘臺	(3)雷禎臺	雷鐘臺
	(4) 及(11)三通尾	(4)三通尾			三通尾
	(6)起軍大牌	(6)起軍大隊	(5)起軍大牌	(5)起軍大排	起軍大牌
	(8)將軍令	(8)將軍令	(7)將軍大排	(6)將軍令	將軍令
	(10)三獻酒	(11)三獻酒	(10)三獻酒	(8)三獻酒	三獻酒
	(7) 上小樓-下小樓	(7)上小樓-下小樓	(6) 上小樓-下小樓	(9) 上小樓接下小樓	上小樓－下小樓
	(9)行隊	(9)行墜	(8)起軍令起軍	(7)行隊	行隊
		(10)百家春	(9)百家春		百家春
	(21)貳凡	(20)貳凡	(19) 起軍二凡	(17)二凡	二凡
	(27) 連環小牌	(22)連環小排	(25) 連環小牌	(21)連環小排	連環小牌
				(22)聲尾	聲尾
				(24)文聲尾	文聲尾
	(5)點江	(5)點將	(4)點江	(4)點江	點將
	(26)半空中	(21)半空中	(20)半空中	(10)半空中	半空中
	(20)那擇將	(18)拿擇將	(18)拿敵將	(14)拿特將	拿敵將
	(19)安可雅	(17)（未記牌名，內容爲安可睨)	(17)安可雅	(13)安可睨	安可睨
	(12) 三聲威令	(12)三聲爲令	(11) 三星威令	(15)三星爲令	三聲威令

[11] 蔡再日先生的牌子抄本，乃輾轉由蔡榮旺法師提供。

[12] 馬公市山水北極殿抄本記爲【三通】。在西嶼外垵仙姑娘五音團及案山金鐘鑼鼓隊所傳抄本，則稱此曲爲【雷禎臺】(【擂鐘臺】)。

	(13) 載 月 披 星	(13)帶月丕生	(12) 載 月 披 星	(18)帶月丕	戴月披星
	(14)月望曲	(14)月夢曲	(13)月望卻	(19)月滿曲	月望曲
	(18)七治子	(16)柒治子	(14) 過 場 七 治子	(12)七隊主	出隊子
			(15)過江龍		過江龍
	(22)班子姜	(19)班子姜	(16)班子姜	(16)班子超	班子腔
	(28) 得 勝 回 軍	(23)軍前事	(24) 得 勝 收 軍	(23)得勝回軍	得勝回軍
	(23)半待妖		(21)半待夭	(25)半待夭	半待夭
	(24)陽禀急		(22)容禀曲	(26)容品格	容稟曲
	(15)呀尾	(15)（未記牌名，內容爲額尾）		(20)額尾	額尾
	(16) 外 牌 雷 鐘臺			(11)雷禎臺	外牌雷鐘臺
	(17) 外 牌 三 通尾				外牌三通尾
	(25)委房家		(23)委房迦	(27)威房迦	委房家

抄本大多記下嗩吶曲譜，形式包括工尺譜及文字，偶見以狀聲詞記下之鼓介。司各類鑼鼓樂器者，雖不需要會吹奏嗩吶，但通常也要學會歌唱以及背誦牌子後，才配合擊奏該項樂器[13]。 各宮廟選用奏於操營、結界儀式的牌子曲目互有異同，記錄馬公市案山北極殿、馬公市前寮朱王廟、西嶼鄉外垵溫王宮，在操營、結界儀式的牌子曲目，從中即可看出各宮廟牌子選用的出入，參見如下（表 3-1-2）：

[13] 例如馬公市鐵線清水宮的五音團體，即是先學會唱牌子的譜，再練習打節奏，該團指導老師是蔡登順先生（七十餘歲）。受訪者：鐵線清水宮五音團體團員，訪談日期：2007 年 6 月 30 日，訪談地點：馬公市鐵線清水宮附近。

表 3-1-2：操營、結界儀式使用之牌子曲目

地點	馬公市案山北極殿	馬公市前寮朱王廟	西嶼鄉外垵溫王廟
方式	**儀式現場實錄**	**儀式現場實錄**	**儀式現場實錄**
演奏者	**吹-蔡文合** **鑼鼓-金鐘鑼鼓隊**	**吹-蔡文合** **鑼鼓-法師成員**	**吹-李光輝** **鑼鼓-法師成員**
錄音日期	**2006.11.04**	**2008.07.26**	**2005.11.26**
曲目	小牌	三通-三通尾	小牌
	點將－三通尾	將軍令	報馬
	報馬	行隊－三通尾	雷鐘臺
	內牌雷鐘臺內牌－三通尾	上小樓-下小樓	三通尾
	將軍令	起軍大牌	連環小牌
	百家春	點將－三通尾	三獻酒
	起軍大牌	小牌	安可睨
	行隊	報馬	拿敵將
	三獻酒	月望曲	得勝回軍
	班子腔	額尾	
	安可睨	安可睨	
	拿敵將	拿敵將	
	二凡	班子腔	
	半待夭	半待夭	
	戴月披星	容禀曲	
	出隊子	半空中	
	上小樓	連環小牌	
	下小樓	得勝回軍	
	外牌雷鐘臺		
	半空中		
	連環小牌		
	得勝回軍		

牌子主要是依各宮廟法師的擇定，而就目前訪查結果，各宮廟法師大部分都依循自己宮廟前輩法師傳下的習慣，再要求應聘前來的專業嗩吶樂師，配合儀式進行吹奏該等曲目，所以從上表（表 3-1-2）馬公市案山北極殿與前

寮朱王廟的例子，可以看到同一位嗩吶樂師，在不同宮廟吹奏不同的曲目。

演奏於普唵派儀式的牌子並非獨見於此派儀式，而是共存於其他宗教儀式後場以及傳統樂種，而且在澎湖擔任這些器樂的演奏者，常常即是同一批樂師，尤其是吹奏嗩吶的專業樂師，往往爲不同儀式、樂種演奏[14]。

二、各儀式之音樂曲目

彙整第二章裏述及之各儀式裏的歌樂與器樂，包括請壇、參香、遶境巡營、操營、結界、獻供、造橋、犒軍[15]，詳記各儀式程序及其音樂於下表，蒐集地點分別來自馬公市烏崁靖海宮、案山北極殿、鐵線清水宮前寮朱王廟，以及西嶼鄉外垵溫王宮等，表格中分別以烏崁、案山、鐵線、前寮、外垵代表各蒐集地，參見如下（表 3-1-3）：

表 3-1-3：各項儀式之程序及其音樂

儀式	儀式段落	歌樂			器樂		
		唱詞	曲調	題材	內容	樂器	用法
請壇：烏崁	1.開壇	無	無	無	由緩而快之節奏	鼓、金、奉旨	加強口白
	2.請壇	奉請普唵大教主	緩普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
		奉請巡撫大千歲	普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
		奉請巡撫二千歲 奉請巡撫三千歲 奉請巡撫四千歲 奉請巡撫五千歲 奉請哪吒三太子	緊普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
參香：烏崁	參香	本師爲吾來進香	觀音調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
參香	參香	龍虎差來欽天將	直唸＋緊普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔

[14] 受訪嗩吶樂師如：西嶼鄉外垵村的李光輝先生、馬公市興仁里的蔡文合先生，亦都擔任靈寶派道士儀式後場嗩吶的吹奏工作。

[15] 由於請婆儀式主要是以唸白方式，唸出各則咒語，僅末句「一心焚香專拜請，神兵火急如律令」加上曲調歌唱，此外並無牌子等器樂的加入，所以此表（表 3-1-3）就省略此儀式之歌樂與器樂的記錄。

：外垵		本師爲吾來進香	觀音調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
邊境：烏崁	巡邊村落	（眾請神咒）	觀音調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	驅斬邪怪	（眾請神咒）	緊觀音調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
巡營：烏崁	1.請神	奉請哪吒三太子	緊普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	2.洗淨	無	無	無	由緩而快之節奏	鼓、金、奉旨	配合動作
	3.巡營	一聲法鼓	緊觀音調之衍生	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
操營：烏崁	1.開壇	無	無	無	由緩而快之節奏	鼓、金、奉旨	加強口白
	2.召營	一聲法鼓	緊觀音調之衍生	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	3.奉請聖者	奉請法天張聖者 三十三天都元帥	將水令	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、大鈸、二鈔	伴奏唱腔
	4.香花請	香花請	緩普唵調-普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	5 分營	靈羅國裡三太子 奉請法天張聖者 奉請府天蕭聖者 奉請七臺劉聖者 奉請七臺連聖者 奉請三十三天都元帥	緊普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	6.陣式操練	無	無	無	鑼鼓段	鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作
操營：案山	1.鬧臺	無	無	無	鑼鼓段	北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	開始儀式
	2.開壇	無	無	無	由緩而快之節奏	北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	加強口白
	3.小法師出場	無	無	無	鑼鼓段	北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作
	4 召營	一聲法鼓	將水令	神眾	與唱腔相同之曲調	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	伴奏唱腔
	5.點軍	無	無	無	小牌、點將、三通尾、起軍大牌	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作
	6.香花請	香花請	普唵調之衍生	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	7.奉請各營聖者	奉請張公聖者等	緊普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	8.陣式操練	無	無	無	小牌、點將、三通尾、起軍大牌、報馬、三聲威令、雷	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作

					鐘臺、三通尾、將軍令、百家春、三通尾、三獻酒、安可睨		
	9.小法師退場	無	無	無	鑼鼓段	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作
結界：烏崁	1. 奉請本師、祖師	奉請結界	觀音調之衍生	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	2.奉請結界	無	無	無	鑼鼓段	鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作
	3.操演陣式	無	無	無	鑼鼓段	鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作
結界：案山	1.小法師出場	無	無	無	鑼鼓段	北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作
	2. 奉請本師、祖師	奉請本師	普唵調之衍生	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	3.打結、破血及走陣	無	無	無	上小樓、班子腔、三通、出隊子、三通尾、半空中、連環小牌、報馬等	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作
	4.結束行禮	無	無	無	鑼鼓段	北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作
獻供：鐵線	1.宣告	無	無	無	無	無	無
	2.奉請觀音	奉請觀音	逐水流	神眾	與唱腔相同之曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	3.奉獻各物（開場）	天地覆載	(吟詩調)	事物	與唱腔相同之曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	(1)獻香	讚此壇前	烏煙讚				
	(2)獻花	五色黃皇	烏煙讚				
	(3)獻燈	七寶殿前	烏煙讚				
	(4)獻茶	五色黃皇	烏煙讚				
	(5)獻菓	採菓二娘	烏煙讚				
	(6)獻法水	崑崙山上	烏煙讚				
	(7)獻珍饈	珍饈美味	烏煙讚				
	(8)獻財寶	龍王進寶	烏煙讚				
	4.獻四季景(開場)	有一仙童	(吟詩調)	事物	與唱腔相同之曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	(1)獻春景	春日遲遲	北青陽				
	(2)獻夏景	夏來日頭	北青陽				
	(3)獻秋景	秋來月色	北青陽				
	(4)獻冬景	冬來霜雪	北青陽				
	5.群仙會	群仙會	小曲		與唱腔相同之曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	6.排陣表演	無	無	無	半空中、小牌、報馬、雷鐘臺、三通	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔	配合動作

					尾、緊三通		
	7.禮成	無	無	無	無	無	無
造橋：烏崁	1.開壇	無	無	無	由緩而快之節奏	鼓、金、奉旨	加強口白
	2.淨橋	中宮太乙君	觀音調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	3.召五營	一聲法鼓	緊觀音調之衍生調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	4.請神	五更雞啼 香花蠟燭 奉請南海	觀音調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	5.獻紙錢、開路關	手執桃枝	觀音調	事物	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	6.度十二生宮	甲子年相鼠等	觀音調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	7.過限及割鬮	無	無	無	無	無	無
	8.拆橋	無	無	無	鼓鑼急奏	鼓、金、大鈴、二鈔	配合動作
造橋：案山	1.鬧臺	無	無	無		北鼓、南鼓、金、大鈴、二鈔	開始儀式
	2.開壇	無	無	無	由緩而快之節奏	北鼓、南鼓、金、大鈴、二鈔	加強口白
	3.奉請觀音等	奉請觀音 奉請福州 奉請唐宮 奉請湄州	福馬	神眾	重覆之節奏形	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	4.召營	一聲龍鞭	逐水流	神眾	重覆之節奏形	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	5.和尚、尼姑段落	東傍出日	逐水流	事物	與唱腔相同曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	6.宣告造橋的用途、與凡間橋的差異等	（法師對答）	無	無	無	無	加強口白
	7.觀音段落 (1)觀音出場	奉請觀音 淡淡青天	觀音調 (吟詩調)	神眾事物	重覆之節奏形	與唱腔相同曲調	伴奏唱腔
	(2)道童出場	道童歌	小曲	事物	重覆之節奏形	(部分加入南鼓、大鈴、二鈔等)	
	(3)掃白虎	南海座上	逐水流	事物	與唱腔相同曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	
	(4)讚頌觀音	五色彩雲 乙清我明	逐水流	事物	與唱腔相同曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	
	(5)勸世段落	急急修	逐水流	事物	與唱腔相同曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	
	(6)觀音退場	無	無	無	無	以噯主奏(偶加入南鼓等)	
	8.度十二生	(法師與小法對	無	無	無	無	無

	宮過限	答)					
		子年子月	小曲	神眾	無	角、鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	9.元帥開路關	無(出場詩)	無	無	出隊子、緊三通	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈐、二鈔	配合動作
		大路通通	北青陽	事物	與唱腔相同曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	10. 宣 告 過橋的好處	無	無	無	無	無	無
	11.過限	無	無	無	無	無	無
造橋：前寮	1.四仙姑	奉請觀音 行罡正法陳夫人 謹請齊世韓夫人	逐水流	神眾	與唱腔相同曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	2.觀音與娘媽	六工工乂工 觀音座落普陀山 謹請三宮皇母娘 謹請仙姑鄞小娘 奉請湄州媽祖	(起譜) 逐水流 逐水流 逐水流 逐水流(穿插對答)	神眾	與唱腔相同曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
		請月姑 直入花園	尪姨歌 尪姨疊	事物	與唱腔相同曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	
	3.種綿	拜請春光	潮陽春	事物	與唱腔相同曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	4.鎮橋腳	本師爲吾來造橋 一聲龍鞭 南嘸呵(佛尾)	慢普唵調 緊 觀 音 調之衍生 逐水流	神眾	重覆之節奏形	與唱腔相同曲調	伴奏唱腔
	5.開路關	大路通通	觀音調	事物	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	6.十二生宮	子年子月	小曲	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	7.過限	無	無	無	無	無	無
	8.謝神、拆橋	無	無	無	無	無	無
造橋：外埭	1.說明宮廟主公由來	無	無	無	無	無	無
	2.請神	觀音佛祖 九天玄女 鄞氏仙姑	福馬	神眾	與唱腔相同曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	3.和尚、尼姑段落	急急修 東傍出日	逐水流	事物	與唱腔相同之曲調	以噯主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔

	4.造橋之前置工作	拜請春光 差人就去 魯班先生 左手安弓 一條烏龍 織機娘子 自古相傳	潮陽春 潮陽春 將水令 （無頭）[16] 潮陽春 短相思 水車歌 將水令 (無頭)	事物	與唱腔相同之曲調	以嗳主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	5.奉請本師等	本師爲吾來造橋	觀音調	神眾	重覆之節奏形	以嗳主奏(偶加入南鼓等)	伴奏唱腔
	6.召五營	奉請東營	將水令 (有頭)	神眾	與唱腔相同之曲調	以大吹主奏	伴奏唱腔
	7.開路關、獻紙錢	大路通通	將水令 (無頭)	事物	與唱腔相同之曲調	以大吹主奏	伴奏唱腔
	8.過太歲關與白虎關	太歲頭縛雙髻 白虎雙目吐吐	將水令 (無頭)	事物	與唱腔相同之曲調	以大吹主奏	伴奏唱腔
	9. 過陰陽橋、平安橋	陽間造橋千萬工	將水令 (無頭)	事物	與唱腔相同之曲調	以大吹主奏	伴奏唱腔
	10.請神	湄州娘媽 行罡正法陳夫人 福州臨水夫人	觀音調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	11.獻紙錢	元帥過了十二街	將水令 (無頭)	事物	與唱腔相同之曲調	以大吹主奏	伴奏唱腔
	12. 度十二生宮	子年子月	小曲	神眾	無	角、鼓、金、奉旨	
	13. 對答過橋的好處	無	無(對答)	無	無	無	無
	14.過限	無	無	無	無	無	無
	15.拆橋	無	無	無	急奏	無	配合動作
犒軍：烏崁	1.開壇	無	無	無	由緩而快之節奏	鼓、金、奉旨	加強口白
	2.請壇	奉請普唵大教主 奉請巡撫大千歲 奉請巡撫五千歲 仰啓崇靈關聖帝 奉請法天張聖者 奉請三十三天都元帥	緊普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	3.召營	一聲法鼓	緊觀音調之衍生	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	4.巡筵	謹請三壇諸眾聖奉請龍虎山黑虎將	緊普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔

[16] 「有頭」、「無頭」之詞，引用西嶼鄉外垵溫王宮李冬至法師的說法。訪談日期：2006 年 8 月 13 日。筆者按：有頭是指在開頭先演唱一個起始單句，無頭則是沒有唱這個起始句，直接就唱主腔樂段。

	5.轄營	無	無	神眾	句尾處擊奏	鼓、金、奉旨	加強口白
	6.犒賞	旗鼓響鬧	觀音調之衍生	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔
	7.撤壇	王孫三相公	緊普唵調	神眾	重覆之節奏形	鼓、金、奉旨	伴奏唱腔

從上表（表 3-1-3）可以發現，歌樂曲調可以跨用於若干儀式、被不同唱詞所運用，器樂曲目雖僅出現在部分儀式，但亦有跨儀式使用的情形。而綜覽各儀式歌樂曲目，根據歌樂唱詞的意義，以及該曲目在儀式的運用時機與表達意涵，則歌樂曲目可以劃分成兩大類：神眾類與事物類；器樂部分在儀式主要是開始儀式、伴奏唱腔與加強說白與配合動作[17]。

三、儀式音樂體系

即使同爲普唵派法師，由於儀式的非制式化本質，以及師承不同、學習廣度與深度不同等因素，使得各宮廟之間在儀式步驟與細節皆有出入，不過在音樂方面，整體而言各宮廟普唵派儀式音樂建構在相同體系，而普唵派音樂體系之性質，若與傳統音樂南管、北管作比對，顯然較傾向南管音樂。

此處擇取數則具有代表性的唱腔進行跨宮廟比對，以例證各宮廟之曲調雖然有微觀的細節差異，但乃出自同一系統，茲擇固有曲調【普唵調】、【觀音調】，以及吸收自南管音樂的【逐水流】、【將水令】作比對，其中固有曲調的【普唵調】與【觀音調】，是普見各宮廟儀式的基本曲調，藉此二曲調可衍生出其他咒語使用之曲調，所以在曲目中具有代表意義，至於吸收曲調的【逐水流】與【將水令】則同被多座宮廟使用，故擁有一定程度的普遍性。

在【普唵調】曲調家族裏，又以快速的【緊普唵調】使用次數較多，而【緩普唵調】的速度極緩慢，曲調並加入拖腔式唱法，需要較熟練的演唱技巧，因此演唱頻率較少，就以馬公市烏崁靖海宮爲例，僅用【緩普唵調】演唱請壇的第一首奉請普唵大教主的咒語，之後即轉用以中速的【普唵調】唱奉請巡撫大千歲，再來就轉成【緊普唵調】演唱其餘大多數的請壇咒。在實

[17] 器樂在儀式實演裏尚有銜接儀式段落的用法，然而此表格主要是記錄各步驟的音樂，所以未呈現段落之間的器樂。另，伴奏唱腔雖是器樂在儀式裏常見之用途，然其乃伴隨歌聲而存在，所以在第四章以音樂分析爲主的章節，將其列於歌樂裏作討論。

際儀式施行中，因爲〈請壇咒〉數量很多，因此有時單純考量時間全唱以【緊普唵調】，如此才不會使儀式拖得太冗長[18]，因此在【普唵調】家族就舉此曲調爲例，以馬公市烏崁靖海宮、馬公市案山北極殿及西嶼鄉外垵溫王宮，演唱之【奉請普唵．緊普唵調】首段曲調，比對如下（譜 3-1-1）：

譜 3-1-1：各宮廟演唱之【緊普唵調】比對



從曲譜比對可以看出，三座宮廟法師們所唱的【緊普唵調】具有極大相似度，亦即此曲調在不同法師口中呈現穩定性。

另外以【觀音調】作跨宮廟唱腔的比對，可以得到相同的結果。就普遍性而言，【觀音調】家族裏較常被運用的曲調是【觀音調】，同樣以前述三座宮廟作爲比較曲調的對象，比較奉請觀音時所唱首段內容如下（譜 3-1-2）：

譜 3-1-2：各宮廟演唱之【觀音調】比對



[18] 此種說法由馬公市烏崁靖海宮葉正德法師長提供。訪問日期：2005 年 7 月 29 日。地點：馬公市烏崁靖海宮。



續比對用吸收曲調【逐水流】、【將水令】演唱的曲例。【逐水流】出現在若干宮廟的造橋、獻供儀式並被不同宮廟配上不同唱詞，例如馬公市鐵線清水宮唱【拜請觀音・逐水流】；案山北極殿唱【一聲龍鞭・逐水流】；及西嶼鄉外垵溫王宮唱【東傍出日・逐水流】。但從曲調比對將發現三者擁有相同骨幹曲調，曲例如下（譜 3-1-3）：

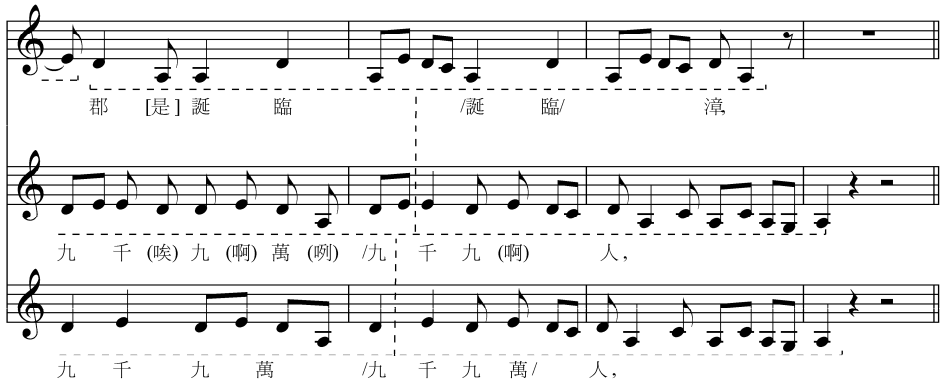
譜 3-1-3：各宮廟【逐水流】曲調之運用



接著比對使用【將水令】的曲例，分別是馬公市烏崁靖海宮奉請東營張公聖者前來，以及馬公市案山北極殿、西嶼鄉外垵溫王宮調召東營九夷軍的例子，曲調內容比對如下（譜 3-1-4）：

譜 3-1-4：各宮廟【將水令】曲調之運用





從這幾則具有代表性唱腔內容之比對，可以得知不論是固有曲調或吸收自南管音樂系統的曲調，各不同聚落宮廟、不同師承之法師，運用相同的音樂系統，只不過在南管曲目等的選用互有異同，就以造橋儀式作比較，馬公市烏崁靖海宮未運用南管曲調；馬公市前寮里朱王廟運用【逐水流】、【福馬】、【潮陽春】、【尪姨歌】；西嶼鄉外垵溫王宮運用【逐水流】、【福馬】、【將水令】、【潮陽春】、【短相思】、【水車歌】。

至於器樂方面，對於固有及吸收曲調的唱腔伴奏，以及儀式動作的配合等，不同宮廟之間亦使用相同的伴奏方式；在配合肢體動作宣行時所演奏的牌子，不同宮廟之間亦運用相同樂種，甚至延聘同位樂師擔綱，當然不同演奏者對於同一牌子，在骨幹曲調之外會有肉譜細節的差異。茲以【小牌】爲例，比較不同抄本之工尺譜譯譜以及儀式實奏之採譜，比對如下（譜 3-1-5）：

譜 3-1-5：不同演奏（唱）者所唱【小牌】之比較





澎湖牌子的音樂詮釋與實奏，就如同整個傳統音樂所處的大傳統，以主幹加花的方式處理，擁有讓演奏者加花吹奏的空間，所以對於同首牌子的處理，不論是抄本記譜與工尺譜範唱之間、抄本與實際吹奏之間，乃至不同樂師之間，皆有或多或寡在曲調細節、節奏等方面的差異。在曲目選用上，亦是各宮廟互有異同，以操營、結界儀式爲例，馬公市烏崁靖海宮未運用牌

子，僅使用鑼鼓樂；馬公市前寮里朱王廟運用【小牌】、【報馬】、【大三通】、【三通尾】、【將軍令】、【行隊】、【上小樓】、【下小樓】、【起軍大牌】、【點將】、【月望曲】、【額尾】、【安可睨】、【拿敵將】、【班子腔】、【半待夭】、【容禀曲】、【半空中】、【連環小牌】、【得勝回軍】等；西嶼鄉外垵溫王宮則吹奏【小牌】、【報馬】、【三通】、【三通尾】、【安可睨】、【拿敵將】、【連環小牌】、【三獻酒】、【得勝回軍】。通常嗩吶樂師即根據各宮廟法師所指定曲目，在特定儀式段落配合吹奏牌子，至於各宮廟法師選定牌子之依據，往往即是依循前輩法師流傳下來的作法。

總而言之，澎湖各聚落宮廟普唵派儀式音樂，可視作單一的一個音樂體系來處理。

第二節　歌樂內容

從前一節儀式音樂之概覽可知，普唵派儀式音樂包含歌樂與器樂，本節記錄歌樂部分。根據唱詞所敘述題材來進行儀式歌樂曲目的分類，則大致可將歌樂分成神眾類與事物類，其中神眾類曲目包括神佛類、兵馬類，以及低階專司某職能的神眾群組等對象的曲目；事物類曲目則包括述事、敘景與頌物等題材。經由如此的觀察角度，可以瞭解普唵派儀式歌樂曲目的內容，以及各類題材選用哪些曲調來表現。

有關歌樂曲目的擇取，由於唱詞與曲調之間的對應，除了曲調專用的關係外，尚有沿用、衍生及多曲一詞等不同的對應關係，爲了避免曲調重覆，本節將從各類題材，挑取適當而具代表性的曲目，採譜記錄呈現於文中[19]。

一、神眾類

神眾類包括神佛類、兵馬類，以及低階專司某職能的神眾群組。

（一）神佛類

不同的神佛對象種類使用的咒語曲調或有異同，以下分成普唵大教主等以壇爲主的神祇類，本師祖師群類，以觀音菩薩爲首之神祇三大類，來呈現

[19] 至於曲調分類以及曲調之間的詳細關係，待第四章中分析探討。

各類神佛使用之曲調內容。

1.普唵大教主等以壇爲主的神祇類

以壇爲核心的眾神祇是以普唵大教主爲首，在請壇儀式裏主要是以【普唵調】曲調家族演唱，其他諸如：本壇恩主、列位恩主[20]、中壇元帥、下壇虎爺、各營聖者等，亦用此曲調。演唱於請壇儀式時，此類咒語主要是以單則咒語述及一位神祇，內容陳述與讚頌該位儀式對象的生平、功蹟與神能等。有關【普唵調】曲調家族，可以找到包括七撩拍、三撩拍（慢三撩）、一撩拍（緊三撩）與疊拍的曲例，其中七撩拍、一撩拍、疊拍的【普唵調】蒐集於馬公市烏崁靖海宮，三撩拍曲例則另蒐集自馬公市前寮朱王廟。馬公市烏崁靖海宮請壇儀式的第一首是奉請普唵大教主，曲調使用七撩拍【緩普唵調】，歌唱時將唱字分解，且主要以字頭作拖腔，曲調起伏細膩富於變化，伴奏鼓聲亦有複雜的加花擊法，因此在儀式實演裏，乃由法師長親自掌鼓，帶領眾小法師們演唱，譜例如下（譜 3-2-1）[21]：

譜 3-2-1：請壇儀式奉請普唵大教主之【奉請普唵．緩普唵調】



[20] 對於非長期性、駐守於宮廟的王爺（又稱巡撫、千歲）之咒語，在馬公市烏崁靖海宮及案山北極殿等皆唱以【普唵調】，但是在西嶼鄉外垵溫王宮則唱以【觀音調】。此部分的差異究竟是法師傳承不同造成的差異，或另有其他因素，則需進一步研究。

[21] 本節各譜例上所標註的分析記號，將於第四章裏作說明。


9
A2
垂 慈 發 (啊) /發/ 愿 (啊)
11
度 眾 生 (啊) /生/,
13
作 代 醫 王
15
救 諸 苦,
17
A'
致 如 /如/ (啊) 雲, 如
19
法 /法/ 雨 /雨/,
21
A3
東 程 社 (啊) 稷
23
光 萬 (啊) 里, (啊)
25
修 造 動 土
27
興 壬 工,


29
A4
不 問 (啊) 方 儀
31
并 禁 忌,
33
圓 光 如 照 (啊)
35
明 分 月,
37
A5
萬 億 諸 天
39
常 守 護,



普唵大教主亦可用速度較快、拍法短的【緊普唵調】演唱，譜例如下（譜 3-2-2）：

譜 3-2-2：請壇儀式奉請普唵大教主之【奉請普唵．緊普唵調】



與壇相關的眾神祇除了前述二曲調外，尚可用一撩拍的【普唵調】演唱，以馬公市烏崁靖海宮的唱腔爲例，巡撫大千歲是該宮廟奉請臨時駐守的千歲之一，該咒語演唱於神誕日清晨的請壇，接續在【奉請普唵．緩普唵調】之後演唱，譜例如下（譜 3-2-3）：

譜 3-2-3：請壇儀式奉請巡撫大千歲之【奉請巡撫・普唵調】

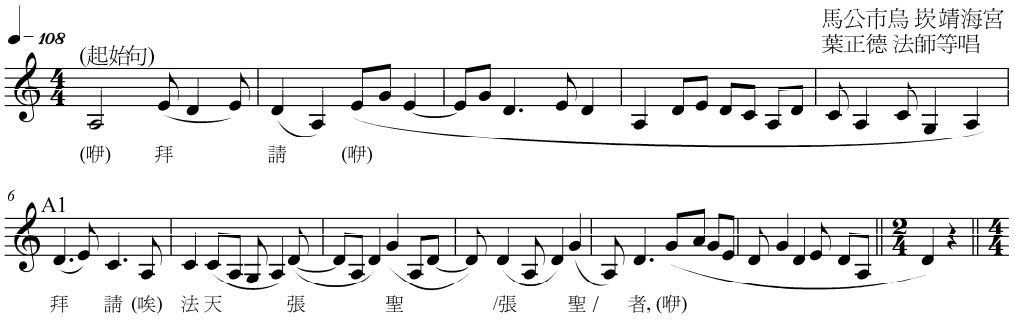




某位神祇對象可能會有兩首以上、文字內容不同的請壇咒，但若同是演唱在請壇儀式裏，則曲調皆仍沿用【普唵調】曲調家族。不過若在不同儀式裏，就有可能使用不同的曲調。[22]

五營聖者是五營的領導者，在馬公市烏崁靖海宮的操營儀式點軍部分，該宮廟使用【將水令】曲調演唱奉請各營聖者[23]，茲以奉請東營之張公聖者爲例作說明，譜例如下（譜 3-2-4）：

譜 3-2-4：操營儀式奉請張公聖者之【奉請張公聖者．將水令】



[22] 例如馬公市東甲北極殿在出火儀式裏，於請神段落唱的是【奉請普唵一教主．觀音調】，咒詞內容與曲調皆不同於請壇時唱之【奉請普唵大教主．普唵調】。另在馬公市前寮朱王廟的獻供儀式裏，則唱以【普唵一教主．福馬】。【觀音調】與【福馬】內容參見文後曲譜之記錄。

[23] 不過在相同的段落，西嶼鄉外垵溫王宮的作法則是仍以前述【緊普唵調】唱奉請各營聖者，再以【將水令】唱奉請各營兵馬的唱詞。訪查日期：2006 年 11 月 26 日。


13
世 居 福 郡 (han do) /世 居 福 郡/ [是] 誕 臨 /誕 臨/ 漳,
20
A2
赤 腳 (唉) 收 來 行 正 /行 正/ (唉) 法, (咿)
27
普 陀 廟 上 (han do) /普 陀 廟 上 / [是] 展 威 /展 威/ 靈,
33
A3
金 沙 (唉) 橋 上 翻 罡 /翻 罡 / 斗, (咿)
40
青 龍 潭 裡 (han do) /青 龍 潭 裡/ [是] 坐 修 /坐 修/ 行,
47
A4
左 右 (唉) 伽 羅 馬 官 /馬 官/ 將, (咿)
54
功 曹 馬 虎 (han do) /功 曹 馬 虎/ [是] 二 威 /二 威/ 神,
61
A5
三 界 (唉) 祖 師 吳 太 /吳 太/ 宰, (咿)
68
三 壇 祖 師 (han do) /三 壇 祖 師/ [是] 江 舍 /江 舍/ 人,
75
A6
更 有 (唉) 劉 蕭 連 聖 /連 聖/ 者, (咿)
82
協 力 助 國 (han do) /協 力 助 國/ [是] 救 萬 /救 萬 / 民,



2.本師、祖師等組成的神祇類

使用【普唵調】曲調家族者，除了前述於單一咒語裏呈現單一對象外，在法師咒語裏，尚有一種在單一咒語中匯集奉請本師、祖師、仙人、玉女、三師三童郎、三師三童子等的咒語，例如在馬公市前寮朱王廟造橋儀式所唱的【本師爲吾來造橋．慢普唵調】；馬公市烏崁靖海宮操營儀式裏，法師演唱的【香花請．緩普唵調－普唵調】；結界儀式的【奉請本師．普唵調】。首先呈現馬公市前寮朱王廟的【本師爲吾來造橋．慢普唵調】，譜例如下（譜 3-2-5）：

譜 3-2-5：造橋儀式奉請本師等之【本師爲吾來造橋．慢普唵調】





其次以馬公市烏崁靖海宮在操營儀式，奉請本師等所唱之【香花請．緩普唵調－普唵調】爲例，譜例如下（譜 3-2-6）：

譜 3-2-6：操營儀式奉請本師等之【香花請．緩普唵調－普唵調】





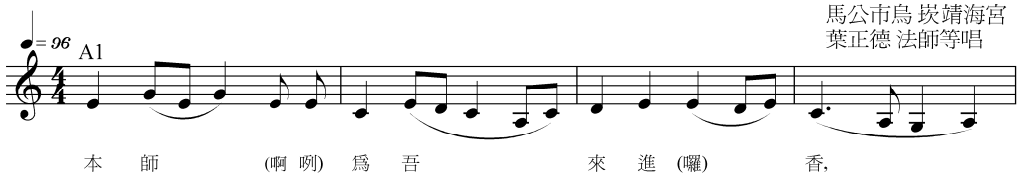
接著呈現結界儀式裏奉請本師等所唱之【奉請本師．普唵調】，譜例如下（譜 3-2-7）：

譜 3-2-7：結界儀式奉請本師等之【奉請本師．普唵調】



接著是馬公市烏崁靖海宮在參香儀式所唱之【本師爲吾來進香．觀音調】，譜例如下（譜 3-2-8）：

譜 3-2-8：參香儀式奉請本師等之【本師爲吾來進香．觀音調】




祖 師 (啊 咧) 爲 吾 (哪) 來 (啦) 進 (啊) 香,
A2
仙 人 (啊 咧) 爲 吾 來 進 (囉) 香,
玉 女 (啊 咧) 爲 吾 (哪) 來 (啦) 進 (啊) 香,
A3
本 壇 (啊 咧) 元 帥 來 進 (囉) 香,
合 壇 (啊 咧) 官 將 (啦) 來 (啦) 進 (啊) 香,
A4
進 香 (啊 咧) 三 師 三 童 (囉) 子,
A5
進 香 (啊 咧) 三 師 三 童 (啊) 郎,
恩 主 (啊 咧) 爲 吾 來 進 (囉) 香,
A6
保 庇 (啊 咧) 合 境 (啊) 保 平 (啊) 安,
尾聲
神 兵 (啊 咧) 火 急 (啊) 如 律 (啊) 令。

3.以觀音菩薩爲首、壇以外的神祇類

在壇之外的神祇，包括觀音菩薩、行罡正法陳夫人、九天玄女、鄞氏仙姑等，並以觀音菩薩爲首，此類神祇大多演唱於儀式的請神段落，不過使用之曲調，依各宮廟、各類儀式而有所差異。例如：馬公市烏崁靖海宮在造橋儀式以【觀音調】，來奉請娘媽、三姑、觀音菩薩；西嶼鄉外垵溫王宮操營儀式開頭的請神，以【緊觀音調】來唱奉請觀音菩薩、九天玄女、威靈紅仙姑、福州蒲田縣臨水夫人及龍鞭法主的咒語；造橋儀式則唱以【觀音調】奉請觀音菩薩、九天玄女與鄞氏仙姑；栽花儀式用【觀音調】奉請觀音菩薩、九天玄女、鄞氏仙姑、陳氏夫人、臨水夫人五則咒語。

此外，尚有若干宮廟在不同儀式的請神段落，採用不同系統的曲調，例如馬公市鐵線清水宮的獻供儀式，以【逐水流】演唱奉請觀音菩薩，而馬公市前寮朱王廟的造橋儀式，以【逐水流】演唱奉請觀音菩薩、行罡正法陳夫人及韓氏夫人；馬公案山北極殿的造橋儀式，是以【福馬】曲調歌唱請觀音菩薩、臨水夫人、中宮太乙君、鄞氏仙姑、行罡正法陳夫人、湄州媽祖的咒語，但儀式中段奉請觀音時仍演唱【拜請觀音．觀音調】，至於後續觀音降臨時的段落，則再改用【逐水流】演唱與觀音相關的【南海座上．逐水流】、【五雲彩色．逐水流】、【乙清我明．逐水流】。首先以蒐集自西嶼鄉外垵溫王宮的【拜請觀音．觀音調】爲例，譜例如下（譜 3-2-9）：

譜 3-2-9：請神步驟奉請觀音之【拜請觀音．觀音調】




9
A2
左 手 提 來 靈 符 (囉 囉囉) 水,
13
右 手 (哪咧) 展 開 [當] 楊 柳 (啊) 枝,
17
A3
頭 上 頂 戴 彌 陀 (囉 囉囉) 冠,
21
口 中 (啊咧) 常 念 [當] 阿 (啊) 彌 (啊) 陀,
25
A4
腳 踏 蓮 花 千 百 (囉 囉囉) 花,
29
身 坐 (啊咧) 蓮 花 [當] 團 圓 (哪) 轉,
33
A5
陀 山 化 爲 西 林 (囉 囉囉) 寺,
37
火 坑 (哪咧) 變 作 [當] 清 (哪) 蓮 花,
41
A6
普 陀 伽 山 千 手 (囉 囉囉) 眼,
45
太 聖 (哪咧) 太 願 [當] 太 慈 (啊) 悲,
49
A7
南 無 觀 音 大 慈 (囉 囉囉) 悲,



在西嶼鄉外垵溫王宮亦採得拍法快速的【拜請觀音・緊觀音調】，譜例如下（譜 3-2-10）：

譜 3-2-10：操營儀式請神步驟奉請觀音之【拜請觀音・緊觀音調】





在造橋、獻供儀式的拜請觀音等則運用其他曲調，首先討論運用【逐水流】的情形，例如蒐集自馬公市鐵線清水宮的唱曲，譜例如下（譜 3-2-11）：

譜 3-2-11：造橋、獻供儀式奉請觀音之【拜請觀音．逐水流】




19
常 念 [不 汝] 阿 /阿/ [個] 彌 陀,
22 A4
腳 踏 (唉) 蓮 花 千 (lu) 百 葉, 身 坐
26
蓮 花 [不 汝] 團 /團/ [個] 團 轉,
29 A5
陀 山 (唉) 化 作 西 (lu) 林 寺, 火 坑
33
變 作 [不 汝] 清 /清 / [個] 蓮 池,
36 A6
普 陀 (唉) 靈 山 千 (lu) 手 眼, 大 聖
40
大 願 [不 汝] 大 (lu) 慈 悲,
43 A7
南 海 (唉) 觀 音 大 (lu) 菩 薩, 善 才
47
良 女 [不 汝] 兩 (lu) 邊 隨,
50 A8
弟 子 (唉) 一 心 專 (lu) 拜 請, 觀 音
54
菩 薩 [不 汝] 降 (lu) 臨 來,
57 尾聲
南 無 阿 /阿/ 彌 陀 佛, (咿) 阿 彌 陀 佛,

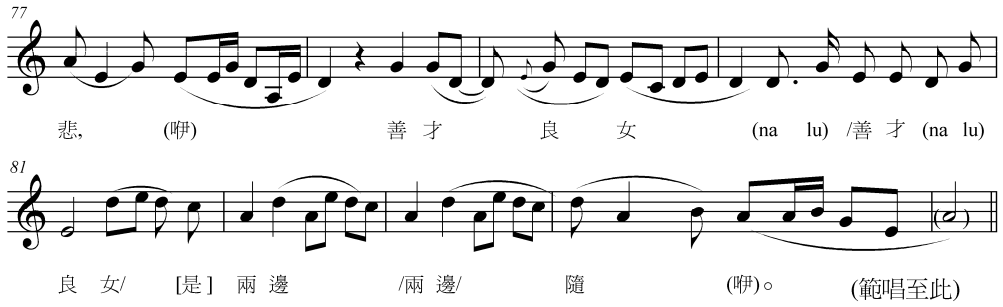


拜請觀音亦可用【福馬】來演唱，茲以蒐集自西嶼鄉外垵溫王宮，演唱於造橋儀式裏的【拜請觀音・福馬】曲調爲例，譜例如下（譜 3-2-12）：

譜 3-2-12：造橋儀式奉請觀音之【拜請觀音・福馬】




33
常 唸/ [是] 阿 彌 /阿 彌/ 陀,
37 A4
腳 踏 蓮 花 [是] 千 百 /千 百/
41
花, (咿) 身 坐 蓮 花 (na lu) /身 坐 (na lu)
45
蓮 花/ [是] 團 圓 /團 圓/ 轉,
49 A5
陀 山 化 爲 [是] 西 林 /西 林/
53
寺, (咿) 火 坑 變 作 (na lu) /火 坑 (na lu)
57
變 作/ [是] 清 蓮 /清 蓮/ 花, (咿),
61 A6
普 陀 迦 山 [是] 千 手 /千 手/
65
眼, (咿) 大 聖 大 願 (na lu) /大 聖 (na lu)
69
大 願/ [是] 大 慈 /大 慈/ 悲, (咿),
73 A7
南 無 觀 音 [是] 大 慈 /大 慈/



4.低階神祇群組

此處記錄出現在特定儀式、一般認爲是較低階的神祇群組，這些神眾對象均是成組出現，例如十二生宮、十二宮婆姐。在此記錄造橋儀式裏奉請十二生宮之鼠的曲調內容，其他生宮之曲調皆與此同，譜例如下（譜 3-2-13）[24]：

譜 3-2-13：造橋儀式之【子年子月】（小曲）



下譜是栽花儀式奉請十二宮婆姐第一宮的唱咒，其他各宮婆姐與此咒相同，僅在關鍵詞處作變動，譜例如下（譜 3-2-14）[25]：

[24] 此處蒐集的是西嶼鄉外垵溫王宮李冬至法師範唱的曲例。但另外亦有仍運用【觀音調】演唱的情形，例如馬公市烏崁靖海宮的作法。

[25] 由於現階段未採錄到普唵派法師執行之栽花儀式，故本曲例乃錄自法師之範唱。

譜 3-2-14：栽花儀式拜請第一宮泉州府之【拜請第一宮】（小曲）



（三）兵馬類

儀式裏的兵馬主要是五營兵馬，若宮廟請王、奉有巡撫駐守宮廟，則兵馬尚包括其帶來的兵將。其中，五營兵馬是法師在儀式裏主要號令差遣的兵將，五營在儀式中主要是受法師調召後才前來儀式現場，並依各儀式類別而奉命執行不同任務或接受犒賞，不同的任務則配以或有異同的曲調。

在犒軍儀式裏，法師演唱【一聲法鼓．緊觀音調】調召五營兵馬前來，有時兵馬無法一次即召來，諸如馬公市案山北極殿等法師就唱【紅旗炎炎．緊觀音調】，以催促兵馬前來，若仍召不來就再唱【鼓聲沉沉．緊觀音調】。而當宮廟奉請巡撫駐守時，法師唱【召請天兵．緊觀音調】以調召巡撫的兵馬前來，在完成調召兵馬後，則唱【旗鼓響鬧．觀音調】等進行犒賞兵馬。

在巡營儀式裏以同於【一聲法鼓．緊觀音調】的咒語模式與曲調演唱；在操營、結界儀式，法師調召五營前來時，則各宮廟演唱的咒語及曲調稍有出入，例如：馬公市靖海宮仍沿用【一聲法鼓．緊觀音調】，而馬公市案山北極殿、西嶼外垵溫王宮則唱【奉請東營．將水令】；造橋儀式裏馬公市案山北極殿則唱以【一聲龍鞭．逐水流】。

從使用之曲調來看，犒軍儀式的犒賞五營等是衍用【觀音調】；犒軍及巡營儀式裏調召五營兵馬前來者，是採用衍生自【緊觀音調】的曲調，演唱內

容在不同宮廟間有著較大的穩定性，至於操營、造橋儀式的召營，則各宮廟互有出入，有的仍沿用【緊觀音調】，例如馬公市烏崁靖海宮；有的則採用南管系統的【將水令】、【逐水流】等。結界儀式裏命令五營進行結界的咒語，則衍生自【緩普唵調】與【緊觀音調】。

首先呈現馬公市案山北極殿在犒軍儀式，調召五營的【一聲法鼓．緊觀音調】，譜例如下（譜 3-2-15）：

譜 3-2-15：犒軍儀式調召五營之【一聲法鼓．緊觀音調】



但當卜無杯、兵馬未召來，則唱【紅旗炎炎．緊觀音調】以催動兵馬前來，曲調同樣是衍生自【緊觀音調】，呈現蒐集自馬公市案山北極殿之唱咒，譜例如下（譜 3-2-16）：

譜 3-2-16：犒軍儀式再召五營之【紅旗炎炎・緊觀音調】



當再次卜無杯時，有些宮廟的作法即是演唱【鼓聲沉沉・緊觀音調】，同樣呈現馬公市案山北極殿之唱咒，譜例如下（譜 3-2-17）：

譜 3-2-17：犒軍儀式再召五營之【鼓聲沉沉・緊觀音調】





當宮廟有請王時，法師亦得召請巡撫的兵馬前來，茲呈現馬公市案山北極殿之唱咒，譜例如下（譜 3-2-18）：

譜 3-2-18：犒軍儀式召請天兵之【召請天兵・緊觀音調】





馬公市烏崁靖海宮在犒軍儀式，唱【一聲法鼓・緊觀音調】以調召五營及天兵等，譜例如下（譜 3-2-19）：

譜 3-2-19：犒軍儀式調召五營與巡撫兵馬之【一聲法鼓・緊觀音調】



接口白:吾法行時天地動,飛符走馬到壇前

巡營儀式裏調召五營的咒語，與犒軍儀式裏調召五營的咒語極類似，而僅於關鍵字處改原「到壇前」爲「來巡營」。茲呈現馬公市烏崁靖海宮巡營儀

式裏的唱咒，譜例如下（譜 3-2-20）：

譜 3-2-20：巡營儀式調召五營之【一聲法鼓・緊觀音調】



犒軍儀式裏在兵馬順利調召前來後，法師演唱【旗鼓響鬧・觀音調】來犒賞兵馬，首先呈現馬公市烏崁靖海宮之唱咒，靖海宮一開始是先犒賞千歲的兵馬，之後再依次犒賞其他各營，各營的唱咒內容大致相同，僅在標示出營別特徵的關鍵字詞處有出入，不過起始段「旗鼓響鬧通三界，雲頭走馬召軍兵」僅唱於犒賞的最開頭，後續各營是自「吾今犒賞某某兵馬」開始唱起，譜例如下（譜 3-2-21）：

譜 3-2-21：犒軍儀式犒賞五營所唱之【旗鼓響鬧．觀音調】

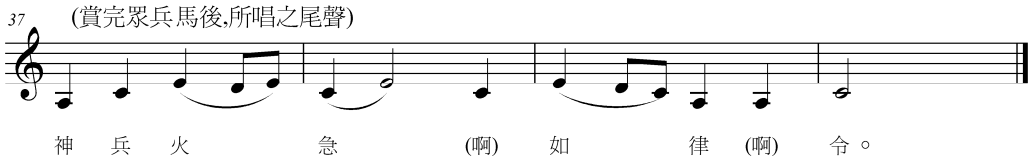


另外記錄馬公市案山北極殿在犒賞時所唱【鼓聲沉沉．觀音調】，此曲例開頭第一段文句與【鼓聲沉沉．緊觀音調】（譜 3-2-17）相同，皆爲「鼓聲沉沉通三界，雲頭走馬召軍兵」，後續唱咒內容才有所不同。同樣地，此段只唱於犒賞段落的開頭，後續唱犒賞其他營兵馬時，則從「吾今犒賞某某兵馬」開始唱。案山北極殿進行犒賞時所唱【鼓聲沉沉．觀音調】，較前述烏崁版本

稍長，譜例如下（譜 3-2-22）：

譜 3-2-22：犒軍儀式犒賞五營所唱之【鼓聲沉沉・觀音調】





操營儀式使用【將水令】來召營者，諸如馬公市烏崁靖海宮、馬公市案山北極殿及西嶼鄉外垵溫王宮，茲呈現西嶼鄉外垵溫王宮的【奉請東營・將水令】，譜例如下（譜 3-2-23）：

譜 3-2-23：操營儀式奉請東營之【奉請東營・將水令】





在造橋儀式裏調召五營前來造橋的【一聲龍鞭】，西嶼鄉外垵溫王宮亦是用同上之【將水令】來演唱，而馬公市前寮朱王廟造橋儀式裏，調召五營則唱【一聲龍鞭・緊觀音調】，譜例如下（譜 3-2-24）：

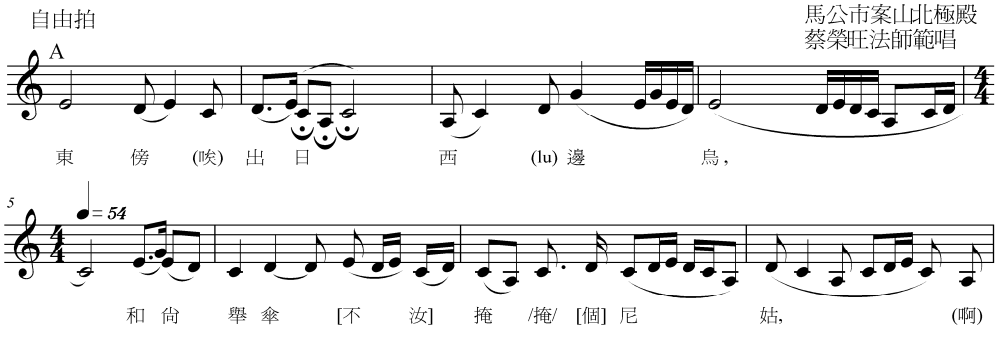
譜 3-2-24：造橋儀式調召五營之【一聲龍鞭・緊觀音調】



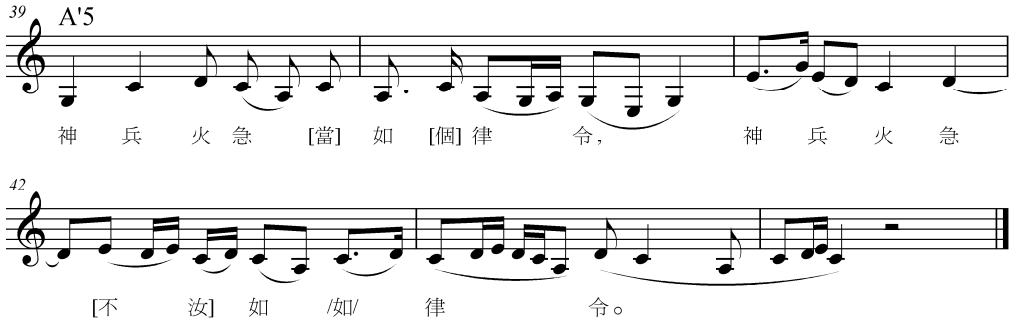


馬公市案山北極殿造橋儀式裏則演唱運用【一聲龍鞭．逐水流】來調召五營，譜例如下（譜 3-2-25）：

譜 3-2-25：造橋儀式調召五營之【一聲龍鞭．逐水流】




9
A'1
人 人 頭 戴 [當] 身 帶 甲,
11
手 執 淨 鞭 [不 汝] 來 /來/ [個] 造 橋,
14
A'2
令 車 嘈 嘈 [當] 軍 馬 走, 走 馬
17
排 兵 [不 汝] 來 /來/ [個] 造 橋, (啊)
20
A'3
亦 有 銅 錢 [當] 做 [個] 橋 板,
22
自由拍A2
亦 有 白 米 [不 汝] 做 欄 杆, 金
26
鎖 (唉) 銀 鎖 銀 (lu) 鎖 牽,
30
♩= 84
A'4
金 鎖 銀 鎖 [不 汝] 倚 /倚/ 欄 杆, 鑼 雙
34
鈕 雙 [當] 鈕 鑼 雙, 鈕 雙
36
鑼 雙 [不 汝] 鈕 /鈕/ [個] 鑼 雙,



馬公市烏崁靖海宮在結界儀式裏，奉請各營聖者帶領五營前來執行結界的咒語，呈現譜例如下（譜 3-2-26）：

譜 3-2-26：結界儀式命令五營執行結界之【奉請結界．緩普唵調－緊觀音調】



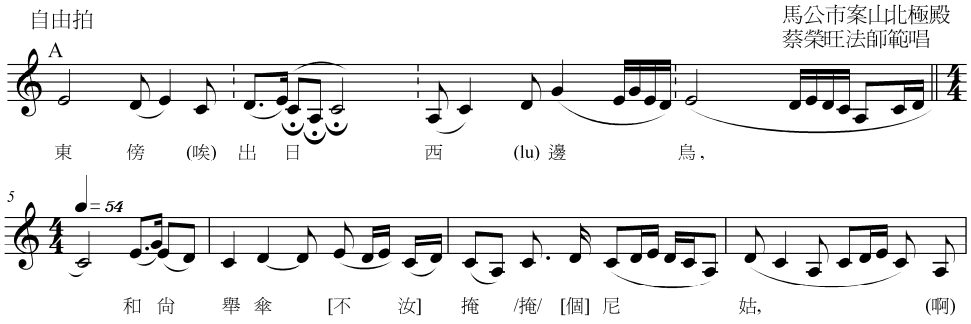
二、事物類

事物類曲目主要可見於造橋、獻供儀式，造橋儀式等在不同宮廟之間有較大的差異，曲目選擇上互有同異，亦即儀式帶有較大的彈性空間，例如在造橋裏獻紙錢、開路關的段落，馬公市烏崁靖海宮唱以【手執桃枝．觀音調】，馬公市前寮朱王廟唱以【大路通通透陰府．緊觀音調】，但西嶼鄉外垵溫王宮則唱以【大路通通．將水令（無頭）】，此外還加入具有勸世內容的【急急修．逐水流】，以及和尚、尼姑段落的【東傍出日．逐水流】，與敘述種綿、製布機、織布過程所唱的【拜請春光．潮陽春】、【差人就去．潮陽春】、【左手安弓．潮陽春】、【左手輦綿．潮陽春】、【一條烏龍．短相思】、【織機娘子．水車歌】、【魯班先生．將水令】。馬公市案山北極殿的造橋儀式則加入一個觀音降凡段落，裏面有敘述神能的【淡淡青天】〈吟詩調〉及帶有勸世內容的【道童歌】。

另外在獻供儀式，則有敘述童子下凡的【有一仙童】〈吟詩調〉與描述上天之德的【天地覆載】〈吟詩調〉，以及帶有敘景色彩的【春日遲遲．北青陽】、【夏來日頭．北青陽】、【秋來月色．北青陽】、【冬來霜雪．北青陽】等，與讚頌物件【讚此壇前．烏煙讚】、【五色黃皇．烏煙讚】、【七寶殿前．烏煙讚】、【採菓二娘．烏煙讚】、【崑崙山上．烏煙讚】、【珍饈美味．烏煙讚】、【龍王進寶．烏煙讚】及【群仙會】等。

首先呈現馬公市案山北極殿造橋儀式裏所唱之【東傍出日．逐水流】，唱詞內容述及和尚、尼姑的情節，末尾以佛尾作結，譜例如下（譜 3-2-27）：

譜 3-2-27：造橋儀式之【東傍出日．逐水流】




9
A'1
尼 姑 本 是 [當] 和 [個] 尙 (啊) 某,
11
和 尙 本 是 [不 汝] 尼 /尼/ [個] 姑 奴,
14
A'2
郎 君 本 是 [當] 風 流 子, 看 見
17
橋 上 [不 汝] 一 /一/ [個] 尼 姑,
20
A'3
郎 君 看 見 [當] 拔 落 馬,
22
和 尙 看 見 [不 汝] 脫 袈 裟,
25
A'4
食 人 半 斤 [當] 還 [個] 八 兩, 冤 冤
28
相 報 [不 汝] 無 [個] 時 休,
31
尾聲
南 無 阿 彌 陀 佛, 稽
35
首 (哦) /稽 首/ 南 無 阿 /阿/ 彌



由於陰間造橋是用布條，所以西嶼鄉外垵溫王宮、馬公市前寮朱王廟等的造橋儀式裏，加入有關種綿、織布、製織布機等的唱曲，依序呈現【拜請春光．潮陽春】、【魯班先生．將水令】、【一條烏龍．短相思】、【織機娘子．水車歌】，譜例如下（譜 3-2-28）、（譜 3-2-29）、（譜 3-2-30）、（譜 3-2-31）：

譜 3-2-28：造橋儀式之【拜請春光．潮陽春】



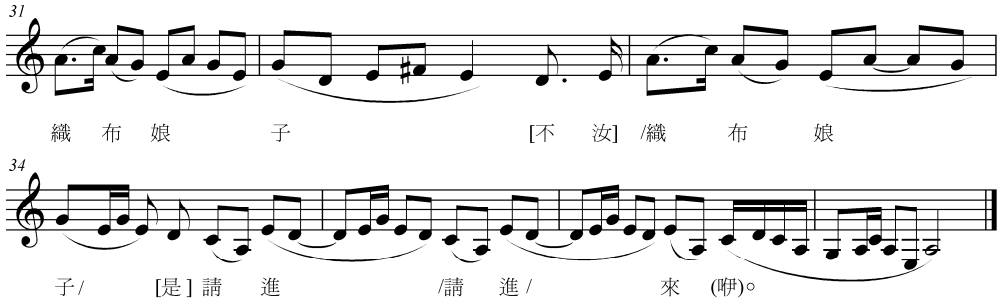


譜 3-2-29：造橋儀式之【魯班先生．將水令】



譜 3-2-30：造橋儀式之【一條烏龍．短相思】





譜 3-2-31：造橋儀式之【織機娘子・水車歌】




29
不 敢 [來] 偷 閑 [來] /偷 閑/ 去 (u) 遊 方, (啊) (咿)
33
A'4
青 白 (u) 二 布 (咿) /二 布/要 可 用, (啊) (咿)
37
要 造 [來] 合 境 /合 境/ 平 安 橋, (啊) (咿)
41
A'5
左 手 (u) 牽 來 /牽 來/金 梭 轉, (啊) (咿)
45
機 聲 [來] 響 亮 /響 亮/ 杼 聲 噹, (啊) (咿)
49
A'6
一 梭 (u) 二 梭 /二 梭/未 成 頭, (啊) (咿)
53
九 梭 [來] 十 梭 /十 梭/ 即 (ku) 成 頭, (啊) (咿)
57
A' 7
上 午 (u) 織 來 /織 來/有 九 尺, (啊) (咿)
61
下 午 [來] 織 來 /織 來/ 有 丈 二, (啊) (咿)
65
A'8
三 日 (u) 織 來 /織 來/未 有 準, (啊) (咿)
69
四 日 [來] 織 的 /織 的/ 四 (ku) 丈 長, (啊) (咿)

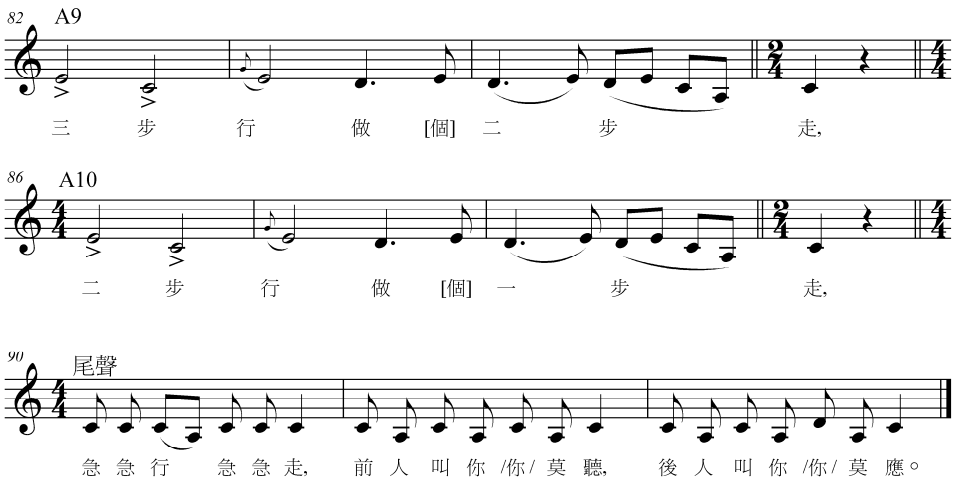


馬公市前寮朱王廟等的造橋儀式裏，在觀音與娘媽度法的段落裏，唱了【請月姑】與【直入花園】，譜例如下（譜 3-2-32）、（譜 3-2-33）：

譜 3-2-32：造橋儀式之【請月姑．尷姨歌】




28 A6
阮 厝 也 亦 有 也 亦 無,
33 A7
亦 有 花, 亦 有 粉,
37 A'2
亦 也 有 胭 脂, 通 來 抹 (u) 嘴 唇,
41 A'3
亦有耳 鉤, 共 髻 尾, 亦也有金 花, 通來共 (u) 繡 鞋,
48 A'4
請 嘮 請 嘮, 請 [都] 大 (啊) 娘 來 (呀) 聽 香,
54 A'5
請[都] 二 娘 來 伴 壇, 請 [都] 三 娘 來 問 (啦) [都] /來 問/ 聖(啊),
60 A'6
坐 [都] 久 說 [都] 定 說 [都] 分 明, 通 來 乞 您 聽,
66 = 92 A8
千 里 發 毫 光, 萬 里 發 毫 光,
72 A' 7
千里 毫光 照 童 身, 萬 里 毫 光 [來] 照 童 (啊) 人,
78 = 100 A'8
生 人 市 上 值 只 兜, 生 人 市 上 值 只 頭,



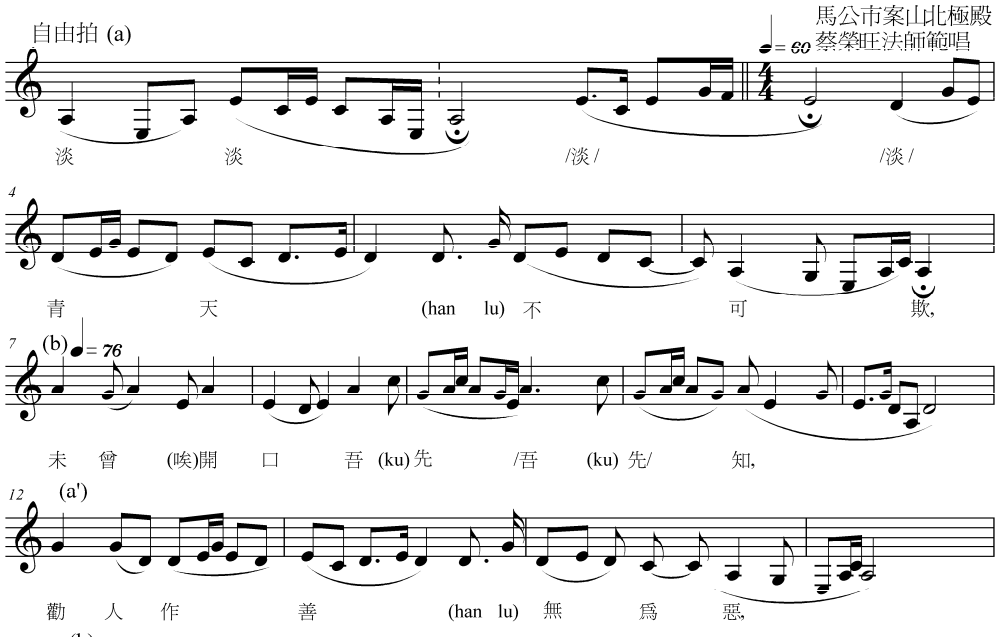
譜 3-2-33：造橋儀式之【直入花園．尷姨疊】





【淡淡青天】演唱於馬公市案山北極殿造橋儀式，曲譜如下（譜 3-2-34）：

譜 3-2-34：造橋儀式之【淡淡青天】〈吟詩調〉





【道童歌】演唱於馬公市案山北極殿的造橋儀式，曲譜如下（譜 3-2-35）：

譜 3-2-35：造橋儀式之【道童歌】（小曲）




46
A3
想 起 現 時 的 環 境, 社 會 黑 暗 爾 也 知, 處 處 做 事[個] 想 看 覓, 爭 權 奪 利 實 不 該,
54
插句
(咿) 六 工 六 (啊 咧) 尺 工 尺, 六 工 六 (啊 咧) 尺 工 尺,
62
A4
那 必 往 後 能 發 展 心 肝 不 可 想 孤 邊, 做 事 盡 心 來 貢 獻, 爲 公 忘 私 合 該 然,
70
插句
(咿) 六 工 六 (啊 咧) 尺 工 尺, 六 工 六 (啊 咧) 尺 工 尺,
78
A5
社 里 團 結 恰 有 影, 鄉 里 和 順 善 就 行, 人 家 盡 量 愛 打 拚, 善 男 信 女[合] 好 名 量,
86
插句
(咿) 六 工 六 (啊 咧) 尺 工 尺, 六 工 六 (啊 咧) 尺 工 尺,
94
A6
閣 講 維 新 的 世 界, 男 女 平 等 所 亂 來, 男 懷 五 常 道 德 害, 女 虧 四 德 大 不 該,
102
插句
(咿) 六 工 六 (啊 咧) 尺 工 尺, 六 工 六 (啊 咧) 尺 工 尺,
110
A7
環 境 變 恰 這 麼 壞, 枉 費 善 堂 來 佈 開, 好 歹 對 伊 心 肝 內, 神 明 監 察 即 會 知,
118
插句
(咿) 六 工 六 (啊 咧) 尺 工 尺, 六 工 六 (啊 咧) 尺 工 尺,
126
A8
仙 人 打 鼓 有 時 錯, 腳 步 踏 差[個] 誰 人 無? 旦 到 趁 早 來 改 過, 免 得 無 常 難 脫 逃,



獻供儀式有描述四季景色的【春日遲遲・北青陽】、【夏來日頭・北青陽】、【秋來月色・北青陽】、【冬來霜雪・北青陽】等，四者使用相同曲調，茲以【春日遲遲・北青陽】作代表，譜例如下（譜 3-2-36）：

譜 3-2-36：獻供儀式之【春日遲遲．北青陽】



出現在獻供儀式的尚有【讚此壇前．烏煙讚】、【五色黃皇．烏煙讚】、【七寶殿前．烏煙讚】、【採菓二娘．烏煙讚】、【崑崙山上．烏煙讚】、【珍饈美味．烏煙讚】、【龍王進寶．烏煙讚】及【群仙會】等，在題材上較近讚頌物件。

【烏煙讚】或有【烏雲讚】之稱，曲調內容與【將水令】相同，不過使用在演唱這幾支唱曲時，改稱以【烏煙讚】。茲記錄蒐集自馬公市鐵線清水宮的【讚此壇前．烏煙讚】，譜例如下（譜 3-2-37）：

譜 3-2-37：獻供儀式之【讚此壇前．烏煙讚】



【群仙會】演唱於獻完各物的末尾，且也是獻供儀式近結束處，呈現馬公市鐵線清水宮的【群仙會】，譜例如下（譜 3-2-38）：

譜 3-2-38：獻供儀式之【群仙會】



【天地覆載】演唱在獻供儀式裏奉獻各種供物的開頭，而【有一仙童】演唱在獻四季景的開頭，二者唱詞內容頗爲相近，曲調上亦有類似的音型。對於此【天地覆載】、【有一仙童】等之類的曲調，澎湖嗩吶樂師蔡文合先生解釋其是一種吟詩用的曲調，沒有特定曲調名[26]。【有一仙童】亦可見於臺灣靈寶派道士主持之拔度儀式，且是在午供的段落演唱[27]。【天地覆載】、【有一仙童】譜例分別如下（譜 3-2-39）、（譜 3-2-40）：

[26] 訪談日期：2007 年 6 月 30 日，訪談地點：馬公市鐵線清水宮。本文即暫採澎湖樂師的說法，用〈吟詩調〉此一統稱式的曲調名稱，然由於此稱呼並未明示曲調名，所以在曲調名稱的呈現上，以不同形式標示。

[27] 參見呂錘寬《臺灣的道教儀式與音樂》，第 280 頁，譜例見第 282 頁。靈寶派道士的唱詞爲：「有一仙童下降來，奇花五色四時開，相逢不說人間事，報對壇中花正開。路路路柳柳路連，路路連。」

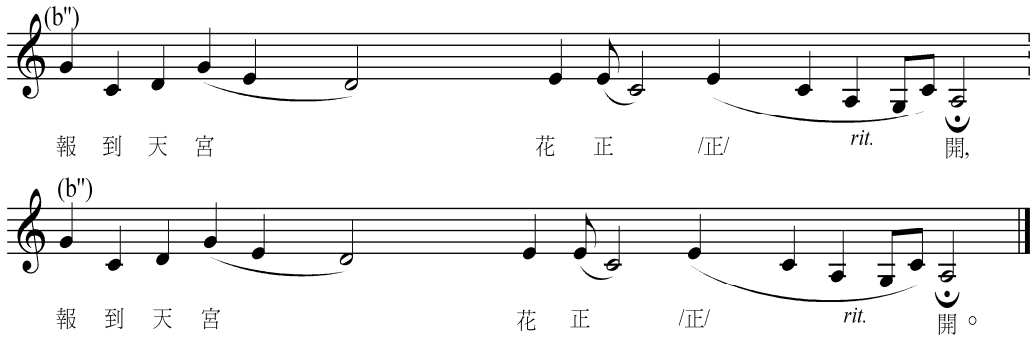
譜 3-2-39：獻供儀式之【天地覆載】(吟詩調)



註： 後接[烏 煙讚]

譜 3-2-40：獻供儀式之【有一仙童】(吟詩調)





註：後接[北青陽]

【十月懷胎】[28]演唱於栽花儀式，以下採譜自西嶼鄉外垵溫王宮許清孟法師範唱，譜例如下（譜 3-2-41）：

譜 3-2-41：栽花儀式之【十月懷胎】（小曲）



唱完一月份之唱詞後，加入兩人的對答，然後再以相同曲調演唱其他月份的內容。

[28] 若按曲調命名方式應是【一月懷胎】，不過法師習稱【十月懷胎】，所以此處亦沿用。

第三節　器樂內容

就整體器樂在儀式的用途而言，包含伴奏唱腔、開始儀式與銜接段落、加強說白以及配合動作等，不過由於爲伴奏唱腔而演奏的器樂，主要是依附歌樂而存在，故將其列於歌樂討論，其餘各用途的器樂內容則爲本節討論主題，其中又以配合宣行者之動作，諸如小法師成員們的走陣、操弄兵器等，所演奏的器樂最爲豐富，這些以動作宣行爲主要內容的段落，出現在操營、結界以及獻供儀式。器樂內容主要是引用澎湖當地所稱的鑼鼓吹，鑼鼓吹內容包括鑼鼓與牌子，二者關係密切。

對於普唵派儀式音樂體系來說，這些鑼鼓吹的音樂內容皆屬吸收曲目，而非普唵派的固有音樂，被法師選入儀式演奏的牌子，各地亦有所出入，因此嗩吶樂師會利用儀式前或空檔時先與宮廟法師溝通，並根據法師的指示配合吹奏各曲目。此外亦有全場未使用嗩吶、僅用鑼鼓擊奏各類鼓介伴奏的例子，諸如馬公市烏崁里靖海宮的情形。

以下就從器樂在儀式的用途，分成演奏於開始儀式與銜接段落、加強說白、配合動作，來介紹各種用途裏的器樂內容。

一、開始儀式與銜接段落

開始或銜接儀式時使用的樂器，主要是無律高敲擊樂器之組合，項目則與當時進行之儀式使用的樂器有關，例如請壇、犒軍儀式裏主要是使用鼓、金、奉旨，則此時的開始與銜接就使用這三種樂器；而操營、結界、獻供、造橋等儀式，主要使用北鼓、南鼓、大鈸、二鈔及金，則此等儀式的開始及銜接部分就使用這些樂器。

儀式開始時的器樂演奏，主要是全體樂器作由緩而急的擊奏形式，而且共重覆三回，不過在操營儀式前則有更豐富的鑼鼓器樂演奏，演出形式具有鬧臺的意義。銜接儀式段落時，主要是由大鼓作中庸速度的單拍持續擊奏，有時銅器類樂器亦加入，至於當鼓聲、鑼聲都不敲時，則可能是儀式動作的暫停，或是等待某事件的完成[29]。

[29] 例如：馬公市前寮朱王廟法師完成造橋儀式裏的各步驟，在等候村人前來過橋時，由於等候時間長約一個多小時，所以此時鑼鼓聲亦皆暫停。在這段等候時間裏，可以發現法師們

二、加強說白

爲了強調咒語喝白時的語氣與力道，奉旨、鼓、金亦配合口頭咒語作擊奏，例如在開壇時，法師每唸完一句咒語，後場即作出由緩而急擊奏；再例如造橋儀式元帥吟誦出場詩時，每句唸完處即加上鑼鼓予以強調，藉由器樂的擊奏以加強說白的力量與聲勢。

三、配合動作

有關配合動作而奏的器樂，這裏主要擇開壇動作以及陣式操練時的器樂作介紹，開壇動作時的器樂，皆配合每次法師以法索擊地時的動作，鼓、金、奉旨即由慢而快，由弱而強擊奏，並在法索擊地剎那時擊出最強音。若該等儀式場合尚有大鈴、二鈔等，則亦會加入這樣的擊奏裏。

配合陣式操練的部分，主要使用的器樂是由大吹吹奏牌子，並加上南鼓、北鼓、大鈴、二鈔、金等擊奏之鼓介，茲以馬公市案山北極殿的操營與結界儀式爲例，呈現各牌子在操營、結界儀式的出現時機，並詳述各牌子演奏時，小法師們搭配宣行的動作，參見如下（表 3-3-1）：

表 3-3-1：牌子在操營儀式之運用

儀式段落	器樂曲目	動作
鬧臺	鼓介及【小牌】	無
開壇	鼓介 由慢而快擊奏 【小牌】及鼓介	領令先向壇外行禮，再向壇內行禮。 領令作開壇。
小法師出場		領令帶令其他小法出場，完成後領令行禮，其餘退場。
召營	無	領令（以下扮演先鋒角色）引導東營小法帶至定位；二位面對面，歌唱【召請東營・將水令】，互作動作。 (先鋒以相同動作引導南、西、北、中營就位)
點軍	【小牌】 【點將】	先鋒遶場 先鋒來到東營小法面前，單腳著地相互揮旗進行點軍，再分別到南營、西營、北營重覆

非常留意插於橋身五方位的香，一旦發現香快燒完時，隨即補上新香。

	【三通尾】	相同動作進行點軍 先鋒遶場，最後來到元帥(中營)面前 【三通尾】奏畢，元帥先向先鋒詢問點軍事宜，先鋒向元帥報告點軍結果 全體單腳原地跳一圈 先鋒帶領其他營，元帥殿後進行遶場
香花請	無	歌唱【香花請】
奉請各營聖者	無	奉請張、蕭、劉、連、李各營聖者
陣式操練 陣式：加剪縛	鼓介－【小牌】－鼓介－【報馬】	眾小法在領令帶領下，依序在四個角跳躍、進行打結[30]，總計四回 小法進行正向的加剪縛[31]，打結一回，再進行逆向的加剪縛
陣式：三人踏	鼓介－【三聲威令】	作四回打結；正向的三人踏，打結一回，逆向三人踏
陣式：哪吒水	鼓介【雷鐘臺】－【三通尾】	打結四回；正向哪吒水；完畢進行打結；再作逆向哪吒水
陣式：蛇脫殼	鼓介	打結四回；正向蛇脫殼；打結一回；逆向蛇脫殼
陣式：大官真與小官真	鼓介－【將軍令】－【百家春】－【起軍大牌】－【行隊】－【三獻酒】	打結四回；陣式大官真（二營作城門狀，其餘陸續穿越）；再作東、北方位二個結，續作小官真（四營作二個城門狀，元帥與先鋒陸續穿越）；再作四個打結
陣式：入營	鼓介－【安可睨】－鼓介	打結；東營站在中間原地轉圈，其餘作打結；改由南營站中間原地轉圈，其餘作打結 改由西營站中間原地轉圈，其餘作打結 改由北營站中間原地轉圈，其餘作打結 改由元帥站中間原地轉圈，其餘作打結
陣式：分營	【拿敵將】－鼓介	打結四回；先鋒帶各營小法至定位
陣式：巡營	鼓介	打結四回
陣式：龍包虎；虎包龍	鼓介	打結四回；元帥巡視；打結四回
陣式：小哪吒水	鼓介	打結四回
陣式：掙角	【連環小牌】	作掙角
小法師退場	鼓介	各營小法退場

[30] 打結在馬公市案山北極殿咒簿裏則記作打「葛」。
[31] 陣式的方向分正向與逆向進行，正向者在咒簿上記爲「正」；逆向者記爲「倒」。

在結界段落配合小法師的打結、陣式及破血等，吹奏之牌子曲目如下（表 3-3-2）：

表 3-3-2：牌子在結界儀式之運用

段落	牌子曲目	肢體動作
小法師出場	鼓介－【小牌】	小法出場
奉請本師、祖師	無	小法圍成一圈，歌唱【奉請本師】
打結、破血及走陣 陣式：眺眉 及破血	鼓介	全體小法圍成一圈，一起將法器指向圓心，逆時針方向步行；再將法器指向圓心，順時針方向步行，並作打結 全體小法圍成一圈繞行，然後輪流到東方位以法器刺破頭部或身體，再移到西、南、北方位重覆上述動作
陣式：三腳虎 及破血	鼓介－【雷鐘臺】（外牌）	陣式三腳虎；眾小法輪流到東方位以法器刺割頭部或身體；小法分別到西、南、北方位重覆上述動作
陣式：加剪縛	【上小樓】－【下小樓】	進行陣式加剪縛
陣式：三人踏及破血	【班子腔】－鼓介	陣式三人踏；打結；小法破血
陣式：哪咤水	【出隊子】－鼓介	陣式哪吒水；打結
陣式：蛇脫殼	【貳凡】	陣式蛇脫殼；打結
陣式：小官真	【半空中】－【連環小牌】	陣式小官真（四小法搭城門,讓另二小法穿越），小法在各方位破血；打結
陣式：小哪吒水	【得勝回軍】	全體小法整隊敬禮
結束行禮	鼓介	向主壇桌行禮

另外獻供儀式尾段亦爲小法師們操演各種陣式的段落，以表示對神明之敬意，同時亦有宣揚神威之用意，此時伴以諸等動作與陣式變換的牌子依序是：【半空中】、【小牌】、【報馬】、【雷鐘臺】、【三通尾】、【點將】、【三通尾】等，各則牌子間並插入鑼鼓段[32]。

雖然如同前文所述，眾牌子的吹奏是爲配合各類陣式操練及動作的展演，但是據澎湖當地樂師所言，牌子曲目的安排同時具有敘述特定情節的任務，例如西嶼鄉外垵村嗩吶樂師李光輝先生說明，吹奏【小牌】時軍隊開始整隊；【報馬】是有關報軍情、探子回報；【三通】吹於兵分三路時；【起軍大

[32] 訪查地點：馬公市鐵線清水宮，訪查日期：2007 年 4 月 19 日。嗩吶樂師爲蔡文合先生，鑼鼓隊爲鐵線里村民自組的隊伍，由蔡登順先生指導。

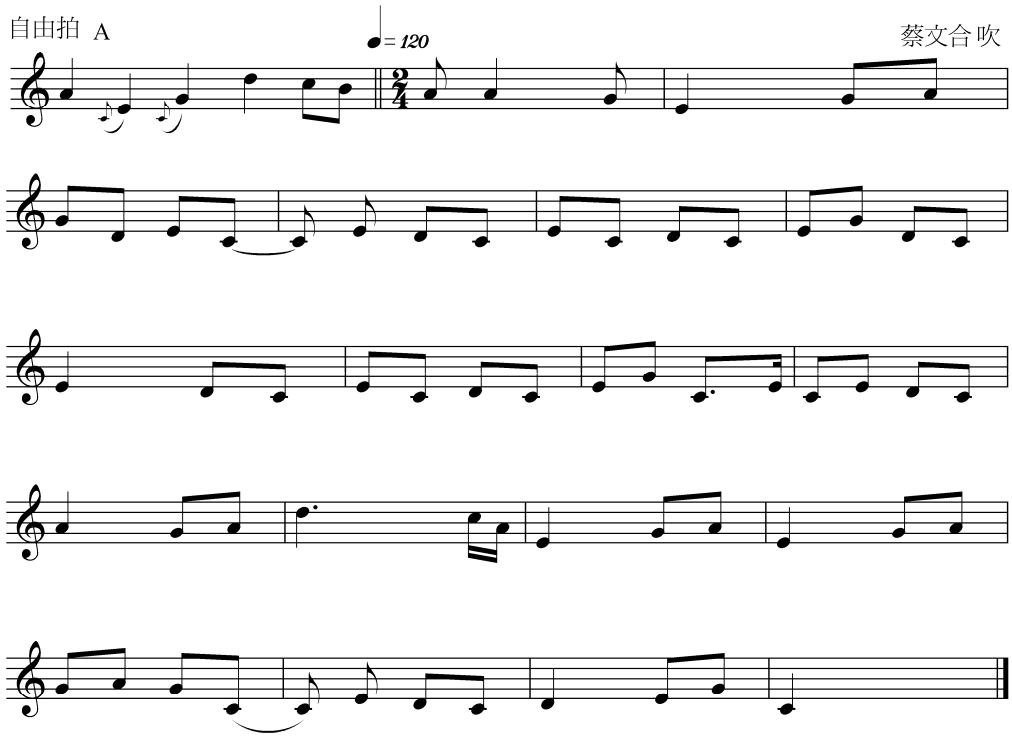
牌】爲發現敵人、開始攻擊時；【行隊】是於軍隊行軍聚集時；【三獻酒】吹於兵士們飲酒；【過江龍】則吹於壯大軍勢[33]。但是小法師們在儀式裏並没有諸如兵分三路、發現敵人、兵士飲酒等動作，而是執行各種陣式的操練，所以牌子曲目顯然進行著另一套與軍事相關的情節，但這套情節又可與操營、結界的意涵聯結。

澎湖普唵派儀式音樂使用的牌子，在樂師及法師認知裏，尚分爲內牌與外牌，根據爲馬公市嗩吶樂師蔡文合先生解釋，內牌包括【小牌】、【報馬】、【雷鐘臺】、【三通尾】、【點將】、【起軍大牌】、【上小樓】、【下小樓】、【將軍令】、【行隊】、【百家春】、【三獻酒】、【三聲威令】、【戴月披星】、【過江龍】、【月望曲】、【額尾】、【連環小牌】、【得勝回軍】；外牌包括【過場雷鐘臺】、【緊三通尾】、【出隊子】、【班子腔】、【安可睨】、【拿敵將】、【二凡】、【半待夭】、【容禀曲】、【委房家】、【半空中】等。所謂內、外之分，據蔡文合說法，內牌吹奏的情節是敘述漢軍部分，外牌則是敘述番兵情形，漢軍這部分的【點將】是點閱軍隊，【起軍大牌】是下令出戰，【三聲威令】是向兵士下軍令，【月望曲】則是在戰場上；【安可睨】是番方的點兵，【半空中】是收軍；【連環小牌】、【得勝回軍】則是漢軍戰事獲勝。所以整場儀式的牌子曲目，可說在前述配合動作的用途外，尚有敘說軍事情節進展的一面。不過，有關內牌、外牌兩大套包含的牌子曲目，以及牌子順序以及對若干曲目的歸類，不同樂師之間在說法上互有出入，所以這部分問題尚待進一步釐清。

以下（譜 3-3-1 至譜 3-3-22）根據馬公市案山北極殿執行操營、結界儀式時，由蔡文合樂師與案山金鐘鑼鼓隊演奏的牌子，作爲採譜之來源，呈現操營、結界儀式的牌子內容，作爲各牌子曲目演奏版本的曲例之一。

[33] 訪談對象：西嶼鄉外垵村嗩吶樂師李光輝先生，訪談日期：2005 年 11 月 26 日，訪談地點：西嶼鄉外垵溫王宮。

譜 3-3-1：【小牌】



譜 3-3-2：【點將】



譜 3-3-3：【報馬】



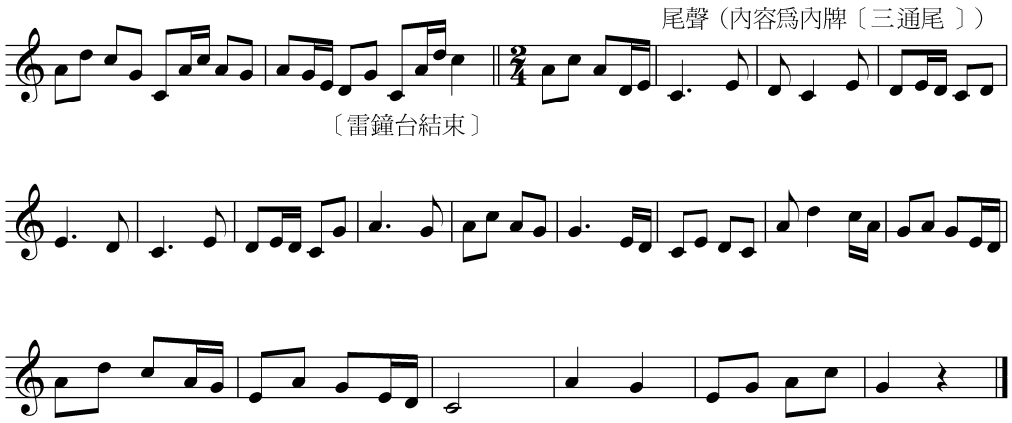
譜 3-3-4：【三聲威令】





譜 3-3-5：【雷鐘臺】(【三通】，內牌)



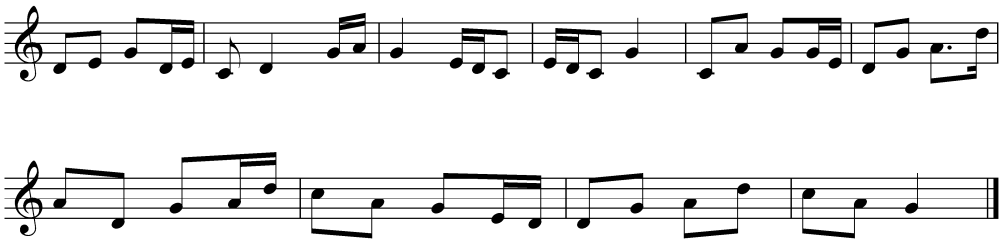


譜 3-3-6：【三通尾】



譜 3-3-7：【將軍令】





譜 3-3-8：【行隊】



譜 3-3-9：【百家春】



譜 3-3-10：【起軍大牌】





譜 3-3-11：【三獻酒】





(接[三通尾])

譜 3-3-12：【班子腔】



譜 3-3-13：【安可睨】



譜 3-3-14：【拿敵將】



譜 3-3-15：【二凡】





譜 3-3-16：【出隊子】



譜 3-3-17：【上小樓】



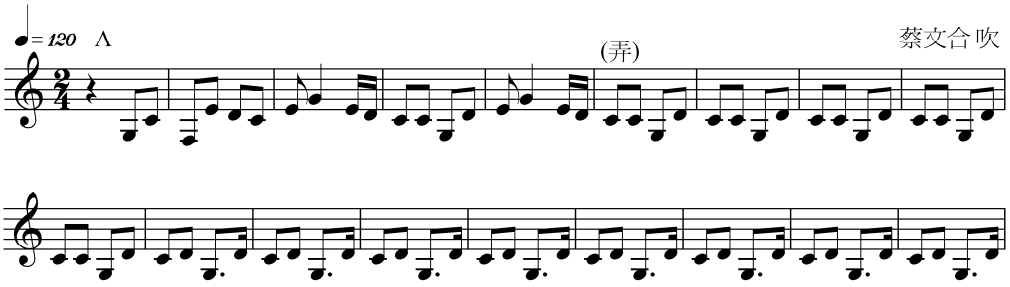
譜 3-3-18：【下小樓】



譜 3-3-19：【雷鐘臺】（外牌）



譜 3-3-20：【半空中】





譜 3-3-21：【連環小牌】




(弄)
(弄結束)
A'
(弄)
(弄結束)
A"

譜 3-3-22：【得勝回軍】



第四章　儀式音樂之分析

本章節主要是對儀式音樂進行音樂分析，探索澎湖普唵派儀式音樂中歌樂與器樂的音樂形態與特徵。

首先第一節討論儀式歌樂與器樂呈現在抄本上的寫傳形式，由於法師本身並無樂譜類的寫傳傳統，因此其中歌樂部分主要僅以文字記下唱詞，而器樂部分的寫傳則主要是屬於所吸收樂種鑼鼓吹本身的記譜傳統。

第二節則討論與分析歌樂內容，首先就歌樂曲調來源進行種類分辨及各曲例分析，其次從曲體形式與樂段結構，音階、調式與律高、拍法與速度，以及唱詞格式、押韻、詮釋與呈現方式等，分析普唵派儀式音樂歌樂之音樂特徵。

第三節則對器樂內容進行音樂分析，並從曲調來源、曲體形式、音階與調式、拍法與速度各方面，討論其音樂特徵。

透過本章探討，將對澎湖普唵派儀式音樂的歌樂與器樂，瞭解其曲目來源種類及音樂形態特徵，而瞭解儀式音樂內容與釐清樂系統後，將有助於探索音樂在各項儀式裏，彼此相互間的關係，及各個儀式步驟透過音樂表達的意義。

第一節　儀式音樂之寫傳形式

本節討論儀式歌樂與器樂呈現在抄本上的寫傳形式，歌樂部分主要僅以文字記下唱詞；而器樂部分的寫傳則屬於所吸收樂種鑼鼓吹本身的記譜傳統，記譜形式包括工尺譜、文字以及狀聲詞。

一、歌樂之寫傳

歌樂曲調的寫傳在法師抄本裏並無任何樂譜或記錄樣式等，儀式裏演唱歌樂時，法師成員們或靠記憶背唱，或看著僅寫有唱詞的抄本歌唱，而傳授歌樂時法師長即以唱詞連同曲調的唱法範唱給小法師們仿唱，因此就音樂學習的觀點，曲調在小法師的概念是連同唱詞一起學習並記憶[1]。

[1] 這種直接習唱歌詞及其曲調的學習方式，在以音樂爲主的南管館閣亦曾聽聞。根據南管樂師吳素霞女士回憶，其年幼跟著父親學唱曲時，即直接藉由仿唱歌詞來學習，而不是先學會唱

在眾多咒語中祖師普唵大教主的請壇咒是小法師學習的第一首，由於法師歌樂運用手法之一爲曲調的沿用，即同一曲調被多種不同的唱詞所使用，而且大部分咒語皆以相同的文句結構組成，所以學會唱普唵大教主請壇咒後，只要將唱詞改成其他神祇咒語內容，即可演唱其他眾多咒語。而這種情形或許也可以解釋，何以大部分法師對於某咒語的曲調名稱並不在意，甚至在口語上直接以【普唵咒】或【觀音咒】的咒語名稱，來指稱該則咒語的曲調部分。

至於與南管系統共有曲調的部分，有時發現法師會在抄本上以非正式方式，寫下該段唱詞使用的曲調名稱。所謂非正式的記寫方式，是指以鉛筆、原子筆等，臨時隨記在原本已寫好或印好的抄本上，不過更多情形是沒有標註曲調名稱。而事實上對於已熟稔唱詞與曲調的法師成員來說，往往看到咒詞的文字內容，就會聯想起該唱詞使用的曲調、唱出該段唱詞，但若對曲調不熟或遺忘，則即使咒簿上寫者曲調名稱也是唱不出來，這時法師或會求助熟稔南管唱曲的人士，重新學習該曲調[2]。至於歌樂藉由文字呈現之內容以及意義，已討論於前述章節，此處不再贅述。

二、器樂之寫傳

比起普唵派儀式歌樂僅以文字記下唱詞，或是註記曲調名稱，器樂寫傳形式就顯得多樣，而器樂之書寫形式即來自所吸收之樂種。根據目前蒐集的澎湖鑼鼓吹抄本來看，演奏於普唵派儀式的牌子記譜形式，一種是以工尺譜記下，另種是以文字記下，鑼鼓則以狀聲詞記下。

（一）工尺譜

工尺譜記譜系統採用首調唱名，五聲音階譜字一般採用上、乂、工、六、五，相當於西式唱名：do-re-mi-sol-la，七聲音階者則增加凡與乙兩個譜字，即採用上、乂、工、凡、六、五、乙記譜，相當於西式唱名 do-re-mi-fa(或升 fa)-sol-la-si 。而高八度音則加上人字旁；六、五的低八度音分別記以合、士。

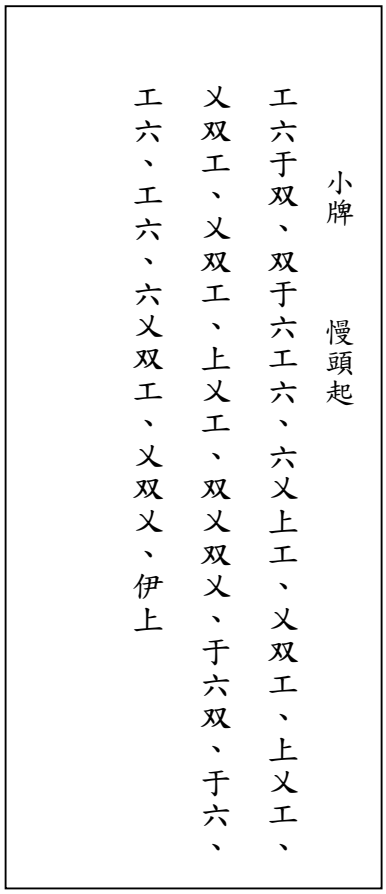
雖然如此，不同抄本偶會有其他記字出現，如下譜（譜 4-1-1）以于取代五，以双代表高八度上音等，而且比對工尺譜與受訪者範唱，有時會發現譜字前後不一致或是混用的情形。此外譜面未明確標註節拍符號，因此單從抄本很

工尺譜，再來套歌詞。訪談日期：2008 年 1 月 28 日，訪談地點：臺中縣沙鹿鎮玉皇宮。

[2] 例如：西嶼鄉外垵溫王宮李冬至法師，就曾向同村莊許開恩先生等請教若干曲調的唱法。

難清楚判斷各音拍值。以【小牌】爲例，馬公市山水北極殿抄本記譜如下（譜 4-1-1）：

譜 4-1-1：【小牌・慢頭起】（工尺譜）



（抄本來源：馬公市山水里北極殿）

從中可以發現伊字等。而範唱者根據此份工尺譜所範唱之【小牌】，採譜內容如下（譜 4-1-2）：

譜 4-1-2：【小牌】（範唱）

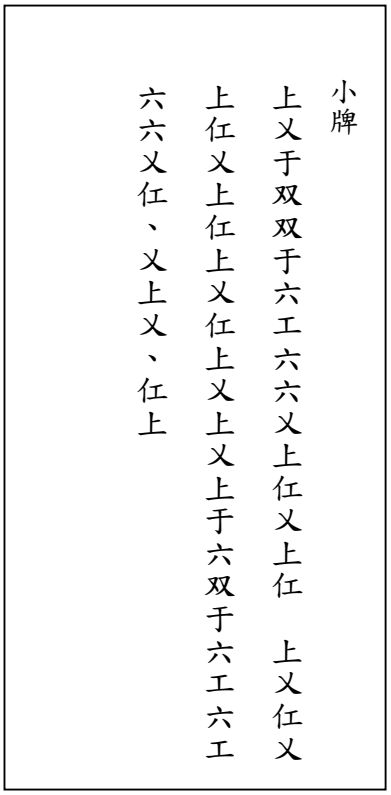


譜例中以虛線標示的部分，是實唱與工尺譜之間有出入處，這種情況可說是唱者在工尺譜所示之骨譜，加上其他音符後所呈現之肉譜內容，此外尚有唱某工尺譜字但卻以其他音高唱出的情形。

從另一個角度看，亦可發現受訪者對【小牌】的曲調，有一既定的內容與印象，這個內容是一個完整的曲調概念，所以即使視唱骨譜的工尺譜字，唱者仍是唱出概念裏以包含骨譜、肉譜呈現的【小牌】內容，因此工尺譜對其而言只是輔助記憶與提示而已。此外不同師承的抄本版本，工尺譜內容也會有出入。

再以蒐集於馬公市前寮里朱王廟抄本裏的【小牌】爲例，呈現另一版本內容於下（譜 4-1-3）：

譜 4-1-3：【小牌・慢頭起】（工尺譜）



（抄本來源：馬公市前寮里朱王廟）

曲調加花及節拍變化的現象，誠然是傳統音樂的一部分，而這種現象到了嗩吶樂師在儀式實演的吹奏，呈現更活潑的實奏內容，而且又依不同樂師的個人技術、習慣與素養等，在骨幹曲調上作出多樣的各式裝飾與變形。

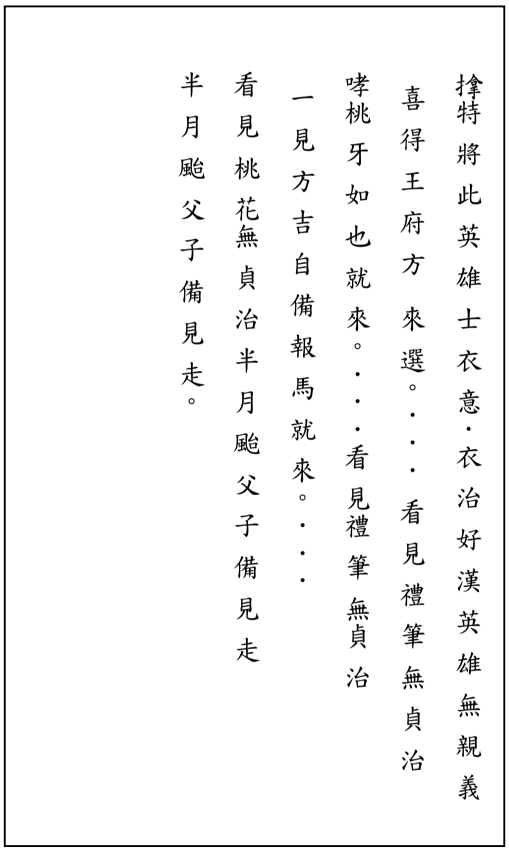
（二）文字形式

另外一種牌子的記譜方式是以文字記錄，不過文字部分相當於唱詞，而非對於音樂內容的記錄，實際演奏時仍由嗩吶吹奏曲調內容，段落處會插入「。」、「……」等符號表示鼓介。進一步閱讀澎湖樂師抄本中這些牌子的文字內容，會發現若干文句詞意不明，且不同樂師的傳本內容亦有出入。

以文字記下內容的牌子包括：【點將】、【三聲威令】、【戴月披星】、【月望曲】，以及【安可睨】、【拿敵將】、【班子腔】、【半待夭】、【容禀曲】、【委房家】、【半空中】等。由於僅以文字記下，因此需要藉由樂師範唱與實奏，才得以窺探曲調內容，而藉由樂師的範唱，則可以進一步明瞭唱詞與曲調之間的關

聯。茲以西螺鄉外垵許鋼毅樂師抄本的【拿敵將】爲例作說明，其文字譜與範唱譜分別如下（譜 4-1-4）、（譜 4-1-5）：

譜 4-1-4：【拿敵將】（文字譜）



譜 4-1-5：【拿敵將】（範唱）





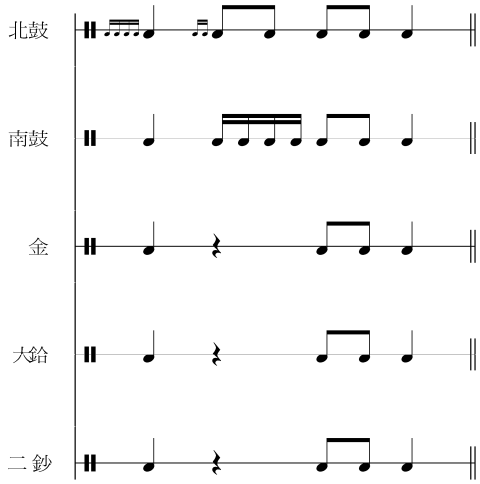
（三）狀聲詞

各鼓介的記譜用狀聲詞記下，茲摘錄蔡再日抄本資料，使用的狀聲詞包括快、擇、蔥、烈、徐、撞、祿……等。以【小牌介】爲例，抄本上記：「擇蔥烈擇　蔥蔥徐」，唸成「dia^{k}- chhang-lia^{k}-dia^{k-} chhang- chhang-chhi 」。

【小牌介】又稱【四下介】，此介裏全體一起擊奏出現四次，即鼓詩裏蔥字出現四次，擇（dia^{k}）、烈（lia^{k}）時只有北鼓奏；蔥（chhang）是全體一起擊奏，其中大鉿、二鈔皆互擊後分開，北鼓擊後鼓箸舉起，此種擊法稱「陽擊」；徐（chhi）也是一起擊奏，但是大鉿、二鈔皆互擊後不分開產生悶音，北鼓則擊後鼓箸留在鼓面，此種擊法稱「陰擊」。

茲以馬公市案山金鐘鑼鼓隊所奏【小牌介】譯譜如下（譜 4-1-6）：

譜 4-1-6：【小牌介】



鑼鼓在儀式的運用除了單獨鑼鼓樂演奏外，主要是與大吹搭配演出牌子，先擊奏鑼鼓後再銜接牌子，並在牌子吹奏時擊以各節奏形合奏。牌子的演奏必須搭配鼓介，抄本上大多會註明該牌子配合的鼓介[3]。

第二節 歌樂之音樂形態

澎湖法教普唵派儀式音樂主要表現在歌樂部分，而歌樂也正是最能呈現儀式音樂特色之所在。本節先對歌樂各曲例進行分類，根據各曲目的運用習慣及曲目歸屬，將其分成屬於法師本身傳統的固有曲調類，以及吸收自其他樂種而與各傳統音樂共享的吸收曲調類，同時對歌樂各曲例進行音樂分析；其次則分別從音樂形態的各種特徵，包括曲體形式與樂段結構；音階、調式與律高；拍法與速度；唱詞格式、押韻以及詮釋與呈現等，進行歸納與整理。

一、曲調分類及音樂分析

從前面章節中發現，法師以歌唱方式呈現的各類咒語或唱詞數量繁多，不過這些咒語使用的曲調，經過比對與歸納後，可以發現神眾類使用【普唵調】、

[3] 例如：蔡再日抄本上所記寫各牌子所配的介頭，整理如下：【小牌】－四下介，【報馬】－壹下介，【雷鐘臺】－慢頭介，【三通尾】－三啼介，【點將】－慢頭介，【起軍大牌】－慢頭介，【上小樓】與【下小樓】－龜拜水界，【將軍令】－慢頭介，【三獻酒】－三啼介，【三聲威令】－慢頭介……等等。

【觀音調】、【逐水流】、【福馬】、【將水令】，及一些短小曲調；事物類則使用【觀音調】、【逐水流】、【水車歌】、【北青陽】、【尪姨歌】、【短相思】、【將水令】、【潮陽春】，及〈吟詩調〉與其他小曲等。

若進一步將上述諸曲調，從其運用習慣與曲目歸屬作分類，則可將這些曲調分成兩大類，第一類是屬於法師本身傳統之固有曲調類，主要計有【普唵調】家族與【觀音調】家族，固有曲調類是專用於法教普唵派儀式的曲調，可說是屬於法師傳統本身的曲調，曲調不復見於其他傳統樂種，而且有些法師認爲這些曲調平時有演唱的禁忌，不可任意哼唱，尤其是帶有「神兵火急如律令」句者，更是禁止隨性歌唱。儀式裏演唱固有曲調的演唱者爲法師成員，並由法師成員以鼓、金與奉旨，擊奏重覆的節奏形作爲伴奏。

第二類則是法師吸收自其他樂種之曲調，包括【逐水流】、【水車歌】、【北青陽】、【尪姨歌】、【福馬】、【短相思】、【將水令】、【潮陽春】等南管曲調，以及〈吟詩調〉和其他一些短小曲調，此等曲調共見於法師儀式音樂、其他宗教儀式音樂，以及諸如車鼓、安溪花鼓唱等陣頭，交加戲、南管戲等戲曲，乃至於南管館閣傳統，只不過若就唱腔、曲韻風格與詮釋技巧而言，法師唱腔較接近交加戲、車鼓等之屬。這些吸收曲調的曲目在演唱上較無禁忌，而且演唱者除了可由法師成員擔任，尚可由其他不具法師身分的人員擔任，演唱時除了主要是聘請專業嗩吶樂師擔任伴奏外，並可依當地樂師人手，加入品、殼子絃或大廣絃等。吸收曲調類的曲目在各地宮廟的選用互有異同，曲調演唱時的速度、節奏及旋律細節亦或有出入，這些曲調在普唵派儀式的運用，除了【請月姑．尪姨歌】與【直入花園．尪姨疊】的唱詞，與南管指《弟子壇》第二節、第三節完全一致外，其餘曲調的運用主要是採取借用方式，亦即將該等南管音樂系統的曲調，套入法師儀式唱詞[4]。

法師咒語主要是建立在上、下句構成的段落，再由若干個段落組成全篇[5]，而表現這些咒語的曲調媒介－固有曲調類的【普唵調】、【觀音調】曲調家族，其曲調結構也都是以一個包含上、下句的樂段爲基礎，再以此樂段配合咒語篇幅作若干次數的重覆，進而演唱整首咒語。對於這樣一個用來重覆的主要上下

[4] 此外，馬公市鐵線清水宮在造橋儀式裏引用的【牽君手上．綿搭絮】，亦是唱詞、曲調一併引用的情形，但是該曲的引用是基於法師個人選擇，由現任法師長陳能安加入。參見蕭啓村《澎湖宮廟小法造橋儀式及操營儀式音樂研究》，第 156 頁。在此暫不作討論此曲目。

[5] 其餘尚有一些篇幅短小之咒語，例：【子年子月】、【拜請第一宮】等。

句樂段，法師習稱以「調」。

而同樣重覆上下句樂段之結構者，亦見於南管滾門類的曲，其中被多次重覆的樂段在南管被稱爲「主腔」，其曲調結構特徵即以主腔作二遍以上的反覆。根據呂錘寬教授對於南管散曲主腔的解釋，主腔是形成一支曲牌所需的最小、且樂念完整的單位，約等於西方音樂術語之主題[6]。所以這種以一則主腔樂段重覆來演唱整篇唱詞的手法，可說是法師咒語唱腔之調與南管滾門類之曲，所共同擁有的曲調結構特徵。爲便於行文敘述，本文以「主腔樂段」一詞，來指稱具有此結構特徵的曲調單位。

以下主要以主腔樂段作爲各曲調分析主體，分析樂句結構與音組織，其中音組織探討音區、骨幹音、止音、音階與調式，所謂音區是指曲調裏出現之最高、最低音之間的音程；骨幹音在這裏主要是取自唱詞位置上的音，但若該唱詞是建立在切分節奏音型上，則取曲調重音位置上的音，其他特例再隨文附記說明；止音取自該句結束之音。另外根據曲調出現的音符唱名數目、止音與各音間的組織關係，判定其所屬之音階與調式。各譜例在歌詞位置所標示的數字，是指該字在句中的字序，「虛」則指穿插在唱詞的助詞、聲詞等。

各曲調之主腔樂段曲例來源，取自第三章所記錄的曲例，主要摘錄自各曲例的開頭主腔樂段，但若開頭樂段與後續重覆樂段內容有差異，則視情況再增錄曲中主要重覆的樂段；若曲末尾聲不同於主腔樂段，亦摘錄尾聲內容。由於主腔樂段內容擁有曲調加花的空間，而且套入不同的唱詞後亦允許內容的變化，因此摘錄的主腔樂段，僅能說是該曲調主腔樂段的一個樣貌。

（一）固有曲調類

普唵派法師的固有曲調包括【普唵調】及衍生自【普唵調】的曲調類；【觀音調】及衍生自【觀音調】的曲調類；與一些短小且具民歌性質的曲調。

1.【普唵調】類

依照拍法不同，【普唵調】曲調家族包括七撩拍、三撩拍、一撩拍與疊拍的曲調。此外，尚有衍生自【普唵調】曲調所唱的【香花請】、【奉請本師】等。

[6] 參見呂錘寬《泉州弦管（南管）指譜叢編》（下編），第 34 頁。

(1)【緩普唵調】

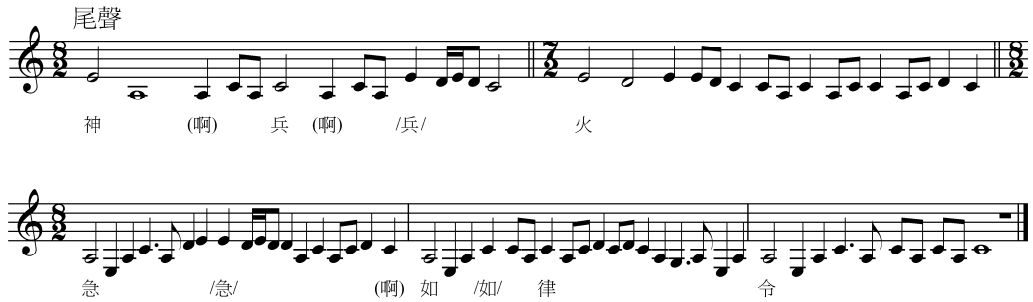
【緩普唵調】摘自【奉請普唵・緩普唵調】，其用作重覆之主腔樂段（A1）如下（譜 4-2-1a）：

譜 4-2-1a：【緩普唵調】之主腔樂段



從此譜例可以發現上、下句各字吐音主要在強拍位置。由於此曲調內容繁複，因此上句 a 又可以分成 a)與 a')兩部分，在 a')裏使曲調出現轉折的起點，是在第三小節末首次出現的la 音，而la - do 音型則發展出第 4 小節的內容。第 5 小節進入下句 b 後，前兩小節皆在低音區la ~mi 五度內發展，進入下句 b 的後半部 b')時，下探至本曲調的最低音mi，之後即上升繼續發展於la ~mi 五度音區。【緩普唵調】之尾聲咒語「神兵火急如律令」曲調如下（譜 4-2-1b）：

譜 4-2-1b：【緩普唵調】之尾聲



茲將【緩普唵調】之主腔樂段（A1）與尾聲分析如下（表 4-2-1）：

表 4-2-1：【緩普唵調】之音樂分析

緩普唵調		主腔樂段			
樂句結構		上句 a		下句 b	
		a)	a')	b)	b')
音組織	音區	do-so（5 度）	ḷa -sol（7 度）	ḷa -mi（5 度）	ṃi-mi（8 度）
	骨幹音	mi-sol-mi-mi	mi-mi-ḷa	ḷa -do-re-mi	ḷa -re-re
	止音	do	ḷa	do	ḷa
	音階調式	五聲音階 羽調式			
緩普唵調		尾聲			
樂句結構		單句			
音組織	音區	ṃi-mi（8 度）			
	骨幹音	mi-do-mi-ḷa -ḷa -do-ḷa			
	止音	do			
	音階調式	五聲音階 宮調式			

(2)【慢普唵調】

【慢普唵調】之拍法爲三撩拍又稱爲「慢三撩」，其重覆之主腔樂段（A1）與尾聲內容摘自【本師爲吾來造橋・慢普唵調】，內容如下（譜 4-2-2a）、（譜 4-2-2b）：

譜 4-2-2a：【慢普唵調】之主腔樂段



譜 4-2-2b：【慢普唵調】之尾聲



【慢普唵調】之主腔樂段與尾聲之分析如下（表 4-2-2）：

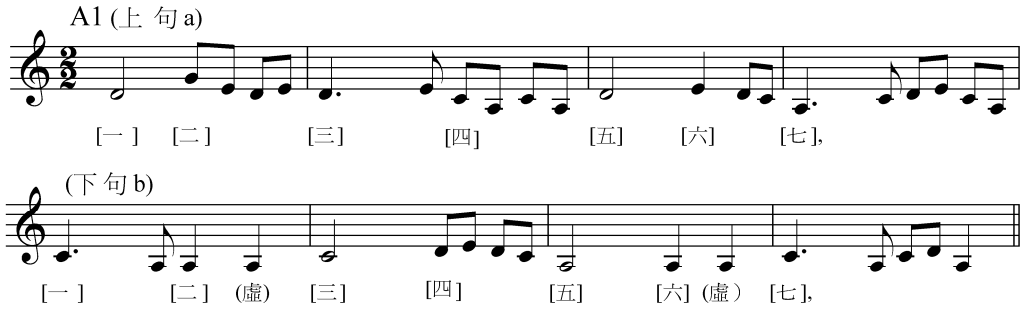
表 4-2-2：【慢普唵調】之音樂分析

慢普唵調		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	la -sol（7 度）	sol-mi （6 度）
	骨幹音	re[7]-sol-re-sol-re-mi-do	re-do-do-re-la -re-do
	止音	la	la
	音階調式	五聲音階 羽調式	
慢普唵調		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	mi-mi（8 度）	
	骨幹音	la[8]-mi-re-la -do-re-la	
	止音	la	
	音階調式	五聲音階 羽調式	

(3)【普唵調】

【普唵調】拍法爲一撩，主腔樂段（A1）摘自【奉請巡撫．普唵調】，內容如下（譜 4-2-3a）：

譜 4-2-3a：【普唵調】之主腔樂段



與【慢普唵調】比較起來，顯然拖腔長度縮減，未唱疊字，曲調內容亦趨簡潔。唱字吐音在強拍位置，唱字之間無切分音型節奏。整體旋律的進行是向下趨勢，下句 b 在較低音區發展。【普唵調】之尾聲內容如下（譜 4-2-3b）：

[7] mi 音在此可視爲倚音效果，所以骨幹音採 re，後續多例亦同。
[8] mi 音在此可視爲倚音效果，所以骨幹音採 la ，後續多例亦同。

譜 4-2-3b：【普唵調】之尾聲



【普唵調】之主腔樂段與尾聲之分析如下（表 4-2-3）：

表 4-2-3：【普唵調】之音樂分析

普唵調		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	lạ -sol （7 度）	lạ -mi （5 度）
	骨幹音	re-sol-re-do-re-mi-lạ	do-lạ -do-re-lạ -lạ -do
	止音	lạ	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式	
普唵調		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	m̩i-mi（8 度）	
	骨幹音	mi-lạ -mi-do-lạ -lạ -lạ	
	止音	lạ	
	音階調式	五聲音階 羽調式	

(4)【緊普唵調】

【緊普唵調】是儀式裏演唱〈請壇咒〉時常用的曲調，前述【奉請普唵】亦可用此曲調演唱，其他尚蒐集到【奉請巡撫二千歲】、【奉請巡撫三千歲】、【奉請溫府王爺】、【奉請水仙大帝】、【奉請池府王爺】、【奉請蘇府王爺】、【奉請朱府王爺】、【奉請三太子】等皆用此曲調演唱。摘自【奉請普唵．緊普唵調】的主腔樂段與尾聲內容如下（譜 4-2-4a）、（譜 4-2-4b）：

譜 4-2-4a：【緊普唵調】之主腔樂段



譜 4-2-4b：【緊普唵調】之尾聲



【緊普唵調】被套用演唱時，大多以一字一音及一字二音爲主，曲調簡潔、節奏明快。唱字亦吐字在強拍位置。【緊普唵調】主腔樂段與尾聲的音樂分析整理如下（表 4-2-4）：

表 4-2-4：【緊普唵調】之音樂分析

緊普唵調		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	lạ -mi（5 度）	lạ -mi（5 度）
	骨幹音	re-mi-re-mi-re-mi-do	do-do-do-mi-lạ -do-do
	止音	re	do
	音階調式	五聲音階 宮調式	
緊普唵調		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	sọl-mi（6 度）	
	骨幹音	re-do-mi-lạ -lạ -lạ -lạ	
	止音	lạ	
	音階調式	五聲音階 羽調式	

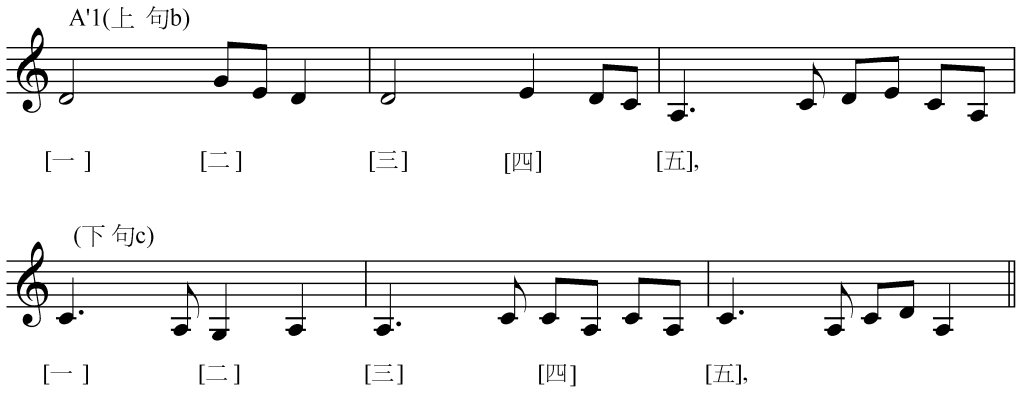
(5) 【香花請．緩普唵調－普唵調】

【香花請．緩普唵調－普唵調】咒語唱於操營，用來奉請本師、祖師等，曲調聯綴【緩普唵調】與【普唵調】而成，開頭主腔樂段 A 使用的是【緩普唵調】，主腔樂段 A’則是運用【普唵調】。起始之主腔樂段 A 與後續之主腔樂段 A’的內容如下（譜 4-2-5a）（譜 4-2-5b）：

譜 4-2-5a：【香花請．緩普唵調－普唵調】起始之主腔樂段



譜 4-2-5b：【香花請．緩普唵調－普唵調】接續之主腔樂段



茲將【香花請．緩普唵調－普唵調】之音樂分析如下（表 4-2-5）：

表 4-2-5：【香花請．緩普唵調－普唵調】之音樂分析

香花請		主腔樂段（A）	
樂句結構		上句 a	下句 a’
音組織	音區	sọl- fa# （7 度）	lạ -mi（5 度）
	骨幹音	lạ [9]-re-lạ	lạ -re-mi
	止音	lạ	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式(由於一開始調性不穩,故出現臨時性的 si	

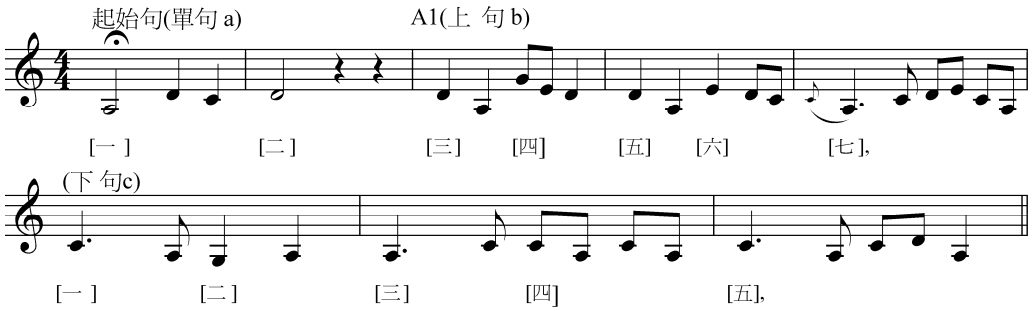
[9] mi 音在此可視爲倚音效果，所以骨幹音採lạ ，後續亦同。

		與 fa#音)	
香花請		主腔樂段（A’）	
樂句結構		上句 b	下句 c
音組織	音區	la -sol（7 度）	sol-re（5 度）
	骨幹音	re-sol-re-mi-la	do-sol-la -do-do
	止音	la	la
	音階調式	五聲音階 羽調式	

(6) 【奉請本師．普唵調】

【奉請本師．普唵調】唱於結界儀式，主要使用【普唵調】，將其起始句與主腔樂段 A 呈現於下（譜 4-2-6）：

譜 4-2-6：【奉請本師．普唵調】之起始句與主腔樂段



【奉請本師．普唵調】起始句之唱詞僅二字，主腔樂段 A 即是運用【普唵調】。唱畢【奉請本師．普唵調】未間斷隨即接唱【奉請結界．普唵調－緊觀音調】，所以沒有尾聲，其起始句與主腔樂段 A 的音樂分析如下（表 4-2-6）：

表 4-2-6：【奉請本師．普唵調】之音樂分析

奉請本師		起始句	
樂句結構		單句 a	
音組織	音區	la -re(4 度)	
	骨幹音	la -re	
	止音	re	
奉請本師		主腔樂段	
樂句結構		上句 b	下句 c
音組	音區	la -sol(7 度)	sol-do(4 度)
	骨幹音	re-sol-re-mi-la	do-sol-la -do-do

織	止音	la	la
	音階調式	五聲音階 羽調式	

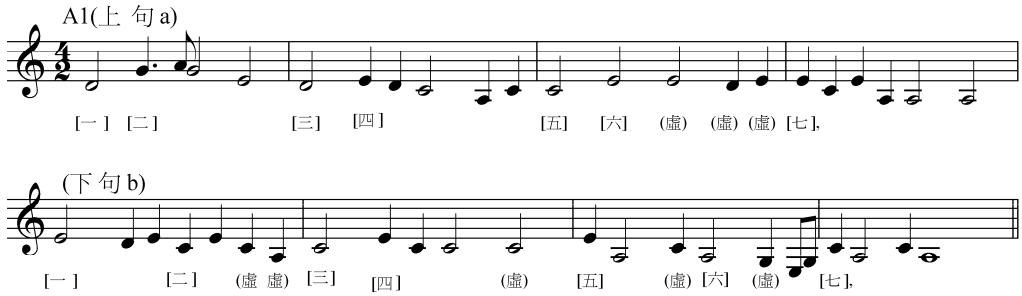
2.【觀音調】類

【觀音調】家族有不同拍法的【觀音調】與【緊觀音調】，另有曲調衍生出的【一聲法鼓・緊觀音調】、【紅旗炎炎・緊觀音調】、【鼓聲沉沉・緊觀音調】等，分析於下。

(1)【觀音調】

【觀音調】家族以蒐集自西嶼鄉外垵溫王宮的曲譜爲例，在此地蒐集到慢速演唱的【奉請觀音・觀音調】以及快速的【奉請觀音・緊觀音調】。摘錄自【奉請觀音・觀音調】的主腔樂段如下（譜 4-2-7a）：

譜 4-2-7a：【觀音調】之主腔樂段



從此譜例有關唱詞之位置，可以發現上句第二、四、六字出現在小節的弱拍位置，下句的第二、四字亦同，這種唱字位在弱拍位置上的節奏，使【觀音調】呈現不同於【普唵調】的切分節奏唱法。整首咒語主要以主腔樂段作重覆來呈現，不過每次重覆會有些許細節變化，尤其顯著者主要在下句 b 的開頭。使用此曲調演唱咒語時，若咒語末句「神兵火急如律令」剛好在段落的下句位置，則直接使用主腔樂段的下句 b 來演唱，作爲全曲尾聲；若咒語末句「神兵火急如律令」爲一個單獨句掛在全曲末端，則另唱一個尾聲來作結，以馬公市烏崁靖海宮演唱的【奉請觀音・觀音調】爲例，該曲例具有一個尾聲，內容如下（譜 4-2-7b）：

譜 4-2-7b：【奉請觀音・觀音調】之尾聲



【奉請觀音・觀音調】之主腔樂段之音樂分析如下（表 4-2-7）：

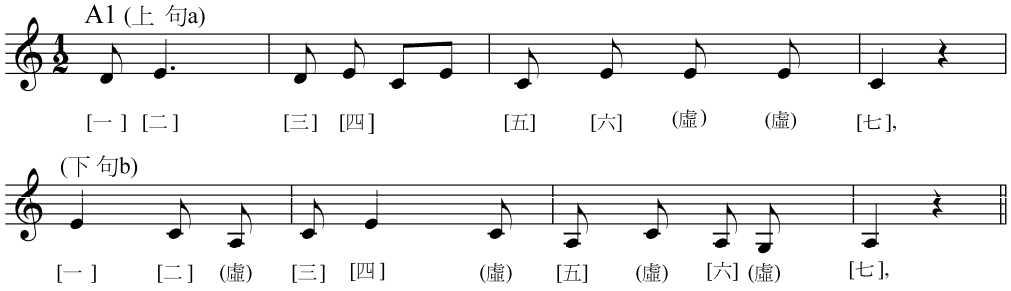
表 4-2-7：【觀音調】之音樂分析

觀音調		主腔樂段	
曲調組織		上句 a	下句 b
音組織	音區	ḷa -la （8 度）	m̤i-mi （8 度）
	骨幹音	re-sol-re-mi-do-mi-mi	mi-do-do-mi-mi-ḷa -do
	止音	ḷa	ḷa
	音階調式	五聲音階 羽調式	
觀音調		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	m̤i-mi (8 度)	
	骨幹音	ḷa -mi-do-do-d-ḷa -do	
	止音	ḷa	
	音階調式	五聲音階 羽調式	

(2)【緊觀音調】

快速的【緊觀音調】之主腔樂段摘自【拜請觀音・緊觀音調】，內容如下（譜 4-2-8a）：

譜 4-2-8a：【緊觀音調】之主腔樂段



有關唱詞的位置，可以發現整個上句的第一、二字，第三、四字及第五、六字之間，構成切分節奏；下句的第三、四字之間亦同。

運用【緊觀音調】時若因咒語句數關係，而使末句「神兵火急如律令」呈單句出現時，尾聲如下（譜 4-2-8b）：

譜 4-2-8b：【緊觀音調】之尾聲



【緊觀音調】之主腔樂段的音樂分析整理如下（表 4-2-8）：

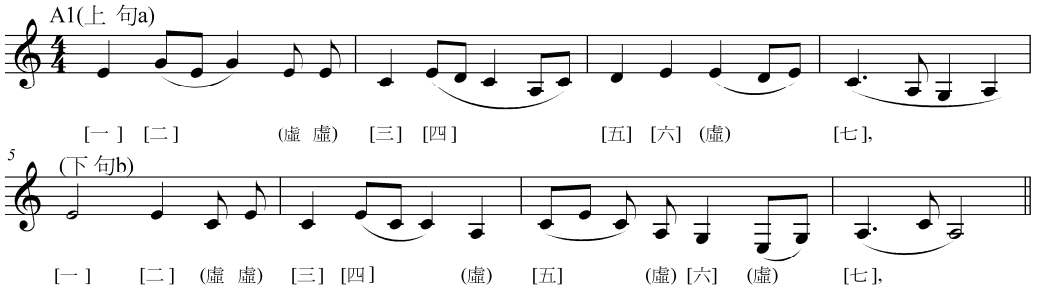
表 4-2-8：【緊觀音調】之音樂分析

緊觀音調		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	do-mi（3 度）	sọl-mi（6 度）
	骨幹音	re-mi-re-mi-do-mi-do	mi-do-do-mi-lạ -lạ -lạ
	止音	do	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式	
緊觀音調		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	sọl-mi （6 度）	
	骨幹音	do-mi-mi-do-lạ -lạ -lạ	
	止音	lạ	
	音階調式	五聲音階 羽調式	

(3)【本師爲吾來進香．觀音調】

由於【本師爲吾來進香．觀音調】以上下整齊七字句爲多，故曲調變化較小。與此咒語相似的【本師爲吾來栽花．觀音調】等咒語，亦是運用【觀音調】來演唱，不過同模式的【本師爲吾來造橋】，在馬公市前寮朱王廟則唱以【慢普唵調】。茲呈現馬公市烏崁靖海宮的【本師爲吾來進香．觀音調】之主腔樂段與尾聲如下（譜 4-2-9a）（譜 4-2-9b）：

譜 4-2-9a：【本師爲吾來進香．觀音調】之主腔樂段



譜 4-2-9b：【本師爲吾來進香．觀音調】之尾聲



【本師爲吾來進香．觀音調】起始之主腔樂段與尾聲，音樂分析如下（表 4-2-9）：

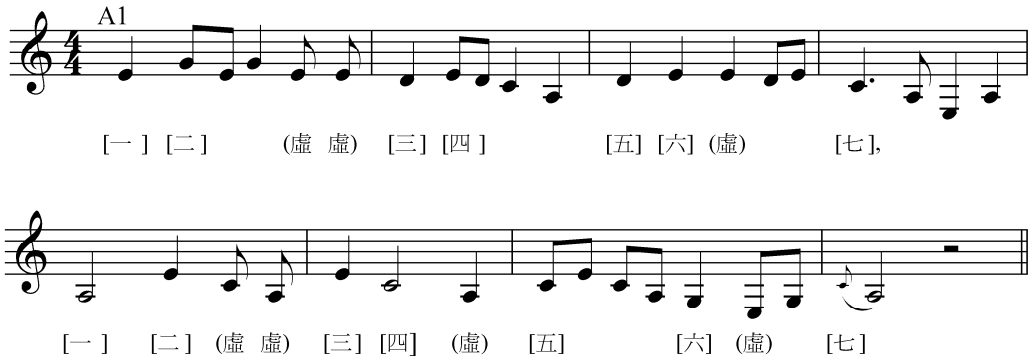
表 4-2-9：【本師爲吾來進香．觀音調】之音樂分析

本師爲吾來進香		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	sọl-sol（8 度）	mị-mi（8 度）
	骨幹音	mi-sol-do-mi-re-mi-do	mi-mi-do-mi-do-sọl-lạ
	止音	lạ	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式	
本師爲吾來進香		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	mị-mi（8 度）	
	骨幹音	lạ -mi- mi-do-do-sọl-lạ	
	止音	lạ	
	音階調式	五聲音階 羽調式	

(4) 運用【觀音調】的【鼓聲沉沉．觀音調】

【鼓聲沉沉．觀音調】唱於犒軍儀式的犒賞步驟，各地所唱曲調皆類似，但有些地方的唱詞是以「旗鼓響鬧聲通三界」作始，例如馬公市烏崁靖海宮的例子。以下以馬公市案山北極殿的【鼓聲沉沉．觀音調】爲例，其主腔樂段如下（譜 4-2-10a）：

譜 4-2-10a：【鼓聲沉沉．觀音調】之主腔樂段



唱完犒賞中營後，繼續以相同曲調演唱犒賞其他眾兵馬，唱畢才接如下的尾聲作結（譜 4-2-10b）：

譜 4-2-10b：【鼓聲沉沉．觀音調】之尾聲



【鼓聲沉沉．觀音調】起始之主腔樂段（A1）與最終尾聲的音樂分析如下（表 4-2-10）：

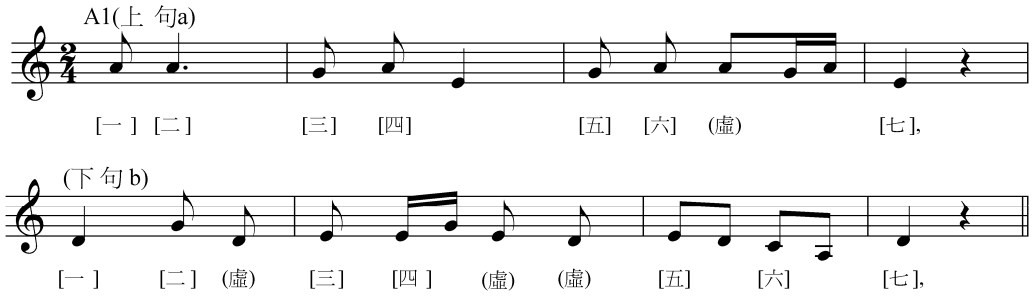
表 4-2-10：【鼓聲沉沉．觀音調】之音樂分析

鼓聲沉沉		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	ṃi-sol（10 度）	ṃi-mi（8 度）
	骨幹音	mi-sol-re-mi-re-mi-do	lạ -mi-mi-do-do-sọl-lạ
	止音	lạ	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式	
鼓聲沉沉		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	lạ -ṃi（5 度）	
	骨幹音	lạ -do-mi-do-mi-lạ -do	
	止音	do	
	音階調式	五聲音階 宮調式	

(5) 運用【緊觀音調】的【一聲法鼓．緊觀音調】

【一聲法鼓．緊觀音調】唱於犒軍儀式的召營，以蒐集自馬公市案山北極殿的曲譜爲例，其主腔樂段與尾聲內容如下（譜 4-2-11a）：

譜 4-2-11a：【一聲法鼓．緊觀音調】之主腔樂段



譜 4-2-11b：【一聲法鼓．緊觀音調】之尾聲



【一聲法鼓．緊觀音調】起始主腔樂段與尾聲分析如下（表 4-2-11）：

表 4-2-11：【一聲法鼓．緊觀音調】之音樂分析

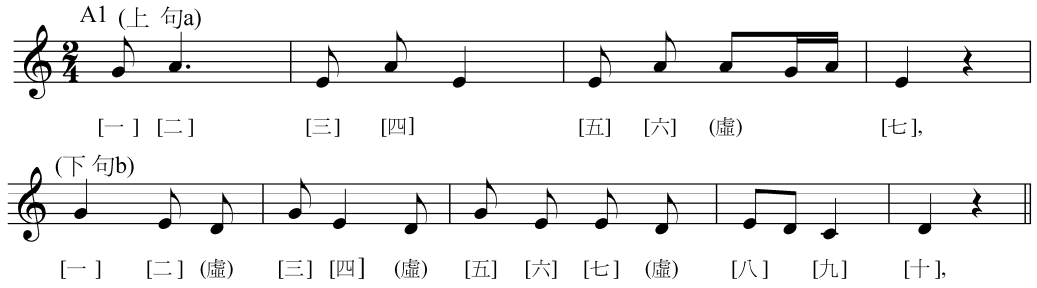
一聲法鼓		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	mi-la（4 度）	la -sol（7 度）
	骨幹音	la-la-sol-la-sol-la-mi	re-sol-mi-mi-mi-do-re
	止音	mi	re
	音階調式	五聲音階 商調式	
一聲法鼓		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	la -la（8 度）	
	骨幹音	la -la -la-re-mi-do-la [10]	
	止音	la	
	音階調式	五聲音階 羽調式	

[10] re 音視爲倚音，所以取la 爲骨幹音。

(6) 運用【緊觀音調】的【紅旗炎炎】

【紅旗炎炎．緊觀音調】是唱於召營不到時的咒語，藉以催促五營兵馬速到壇場，咒語末句「神兵火急如律令」出現在樂段下句位置，【紅旗炎炎．緊觀音調】主腔樂段與尾聲如下（譜 4-2-12a）、（譜 4-2-12b）：

譜 4-2-12a：【紅旗炎炎．緊觀音調】之主腔樂段



譜 4-2-12b：【紅旗炎炎．緊觀音調】之尾聲



茲將【紅旗炎炎．緊觀音調】主腔樂段與尾聲分析如下（表 4-2-12）：

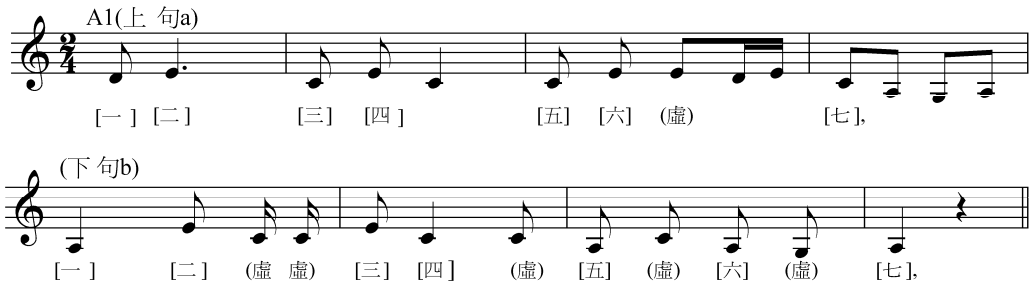
表 4-2-12：【紅旗炎炎．緊觀音調】之音樂分析

紅旗炎炎		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	mi-la（4 度）	do-sol（5 度）
	骨幹音	sol- la-mi-la-mi-la-mi	sol-mi-sol-mi-sol-mi-mi-mi-do-re
	止音	mi	re
	音階調式	五聲音階商調式	
紅旗炎炎		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	la -la(8 度)	
	骨幹音	la - la -la-mi-mi-do-re	
	止音	re	
	音階調式	五聲音階 商調式	

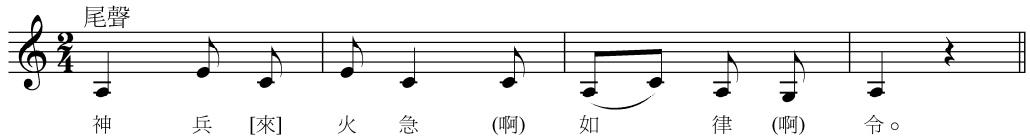
(7) 運用【緊觀音調】的【鼓聲沉沉】

當再次卜無杯時，有些宮廟會演唱【鼓聲沉沉．緊觀音調】[11]，再次催召兵馬。以蒐集自馬公市案山北極殿的曲例，其中尾聲可說是運用主腔樂段下句 b 之內容，呈現其主腔樂段與尾聲於下（譜 4-2-13a）、（譜 4-2-13b）：

譜 4-2-13a：【鼓聲沉沉．緊觀音調】之主腔樂段



譜 4-2-13b：【鼓聲沉沉．緊觀音調】之尾聲



【鼓聲沉沉．緊觀音調】主腔樂段（A1）及尾聲分析如下（表 4-2-13）：

表 4-2-13：【鼓聲沉沉．緊觀音調】之音樂分析

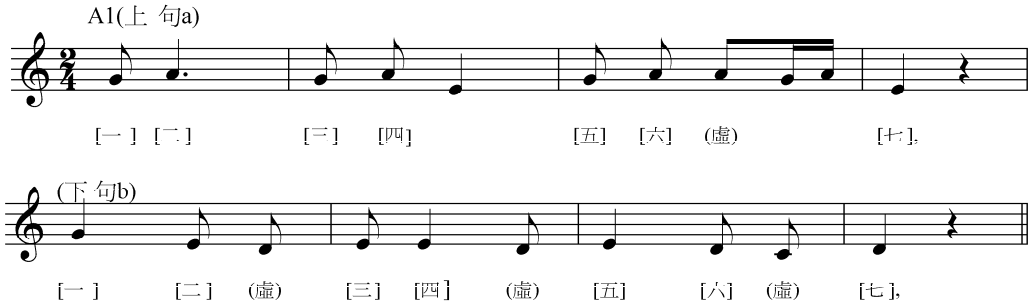
鼓聲沉沉		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	sọl-mi（6 度）	sọl-mi（6 度）
	骨幹音	re-mi-do-mi-do-mi-do	lạ -mi-mi-do-lạ -lạ -lạ
	止音	lạ	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式	
鼓聲沉沉		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	sọl-mi（6 度）	
	骨幹音	lạ -mi-mi-do-lạ -lạ -lạ	
	止音	lạ	
	音階調式	五聲音階 羽調式	

[11] 再次催兵用咒語第一句「鼓聲沉沉通三界」，與犒賞所唱第一句相同，但後續內容即不同。

(8) 運用【緊觀音調】的【召請天兵】

當宮廟迎請巡撫駐守時亦會帶領兵馬前來，因此在犒軍儀式裏，法師亦得召請巡撫之兵馬前來接受犒賞。以蒐集自馬公市案山北極殿的曲例來看，主腔樂段內容如下（譜 4-2-14a）：

譜 4-2-14a：【召請天兵．緊觀音調】之主腔樂段



緊接在主腔樂段 A1 之後的變化樂段 A’，是由五個相同單句組成，之所以會用五個相同樂句，主要是唱詞內容以相同的句型，分別述及天兵、地兵、水兵、火兵、土兵與召營者的方位關係，曲調內容皆衍用主腔樂段 A1 的下句 b，變化樂段的單句之一以及尾聲內容如下（譜 4-2-14b）（譜 4-2-14c）：

譜 4-2-14b：【召請天兵．緊觀音調】之變化樂段的單句之一



譜 4-2-14c：【召請天兵．緊觀音調】之尾聲



茲將【召請天兵．緊觀音調】起始之主腔樂段（A1）、變化樂段之單句，以及尾聲分析如下（表 4-2-14）：

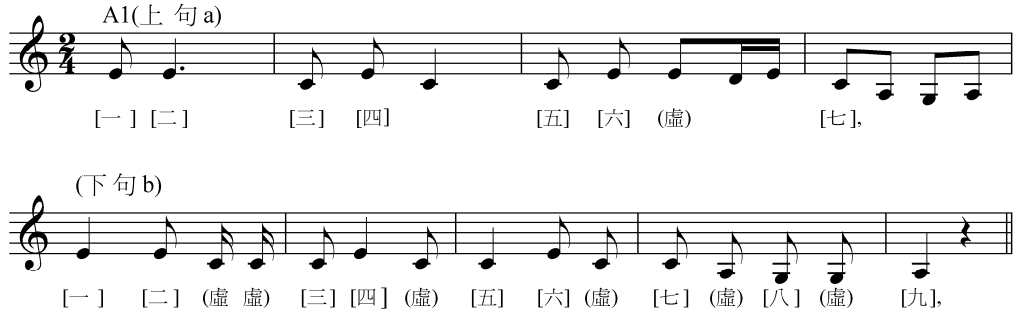
表 4-2-14：【召請天兵・緊觀音調】之音樂分析

召請天兵		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	mi-la（4 度）	do-sol（5 度）
	骨幹音	sol-la- sol-la- sol-la-mi	sol-mi-mi-mi-mi-re-re
	止音	mi	re
	音階調式	五聲音階 商調式	
召請天兵		變化樂段的單句之一	
樂句結構		單句	
音組織	音區	do-mi（3 度）	
	骨幹音	mi-mi-mi-do-mi	
	止音	mi	
召請天兵		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	sọl-mi（6 度）	
	骨幹音	lạ -mi-mi-do-lạ -lạ -lạ	
	止音	lạ	
	音階調式	五聲音階 羽調式	

(9) 運用【緊觀音調】的【一聲龍鞭】

造橋儀式調召五營兵馬前來時，有些宮廟運用【將水令】，例如西嶼鄉外垵溫王宮；有些使用【逐水流】，例如馬公市案山北極殿，甚至有些宮廟沿用【一聲法鼓・緊觀音調】而僅更改關鍵字，例如馬公市烏崁靖海宮，此外亦有運用【緊觀音調】衍生而唱的【一聲龍鞭】。此處以馬公市前寮朱王廟，由黃再添法師等唱的【一聲龍鞭・緊觀音調】爲例，其主腔樂段與尾聲內容如下（譜 4-2-15a）、（譜 4-2-15b）：

譜 4-2-15a：【一聲龍鞭・緊觀音調】之主腔樂段



譜 4-2-15b：【一聲龍鞭．緊觀音調】之尾聲



【一聲龍鞭．緊觀音調】主腔樂段與尾聲之音樂分析如下（表 4-2-15）：

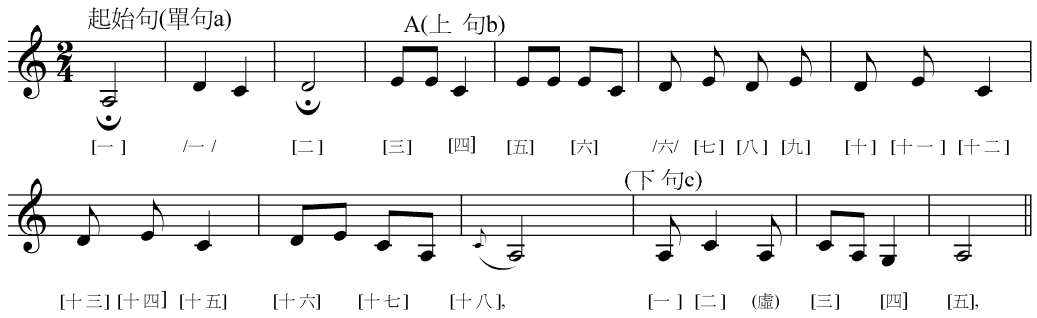
表 4-2-15：【一聲龍鞭．緊觀音調】之音樂分析

一聲龍鞭		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	sọl-mi（6 度）	sọl-mi（6 度）
	骨幹音	mi-mi-do-mi-do-mi-do	mi-mi-do-mi-do-mi-do-sọl-lạ
	止音	lạ	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式	
一聲龍鞭		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	lạ -mi（5 度）	
	骨幹音	do-mi-mi-do-re-lạ -do	
	止音	do	
	音階調式	五聲音階 宮調式	

3.聯綴【普唵調】以及【觀音調】衍生的【奉請結界】

除了各自運用【普唵調】與【觀音調】加以衍生的曲例，尚有結合二曲調演唱的【奉請結界．緩普唵調－緊觀音調】，其起始句取自【緩普唵調】，而後續樂段與尾聲衍生自【緊觀音調】，譜例如下（譜 4-2-16a）、（譜 4-2-16b）：

譜 4-2-16a：【奉請結界．緩普唵調－緊觀音調】之起始句與主腔樂段



譜 4-2-16b：【奉請結界．緩普唵調－緊觀音調】之尾聲



起始句、樂段與尾聲之音樂組織分析如下（表 4-2-16）：

表 4-2-16：【奉請結界．緩普唵調－緊觀音調】之音樂分析

奉請結界		起始句	
樂句結構		單句 a	
音組織	音區	lạ -re（4 度）	
	骨幹音	lạ -re	
	止音	re	
奉請結界		主腔樂段	
樂句結構		上句 b	下句 c
音組織	音區	lạ -mi（5 度）	sọl-do（4 度）
	骨幹音	mi-do-mi-re-mi-re-mi-do-re-mi-do- re-do-lạ [12]	lạ -do-do-sọl-lạ
	止音	lạ	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式	
奉請結界		尾聲	
樂句結構		單句	
音組織	音區	sọl-mi（6 度）	
	骨幹音	mi-do-mi-lạ -lạ -lạ -lạ	
	止音	lạ	
	音階調式	五聲音階 羽調式	

4.其他類

此類曲例包括【子年子月】、【拜請第一宮】等，其曲式不同於前述以主腔樂段作多次重覆的滾遍體而是一段體，不過包含的樂句數又各有出入。

(1)【子年子月】

【子年子月】唱於造橋儀式裏，一段體裏乃包含兩個樂句及一個尾聲，內容如下（譜 4-2-17）：

[12] 由於此曲調唱字數目多，且多呈現在重覆的音型上，故此譜例的骨幹音不取重覆部分，以避免骨幹音繁複，失去呈現骨幹音之原意。以下數例若有相同的情況，則處理方式亦同。

譜 4-2-17：【子年子月】之樂句



全曲音符簡單，大多以一字一音演唱，而且頗近似唸歌性質，曲調內容可套入其他不同生肖唱詞，【子年子月】樂段的音樂分析如下（表 4-2-17）：

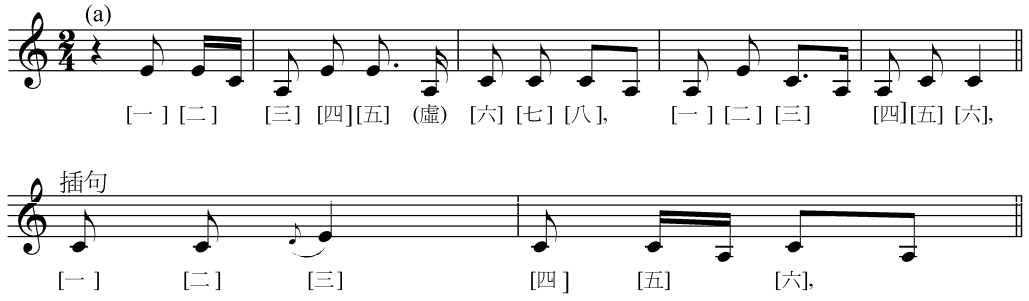
表 4-2-17：【子年子月】之音樂分析

子年子月		樂段	
樂句結構		樂句 a	樂句 b
音組織	音區	la -mi（5 度）	la -mi（5 度）
	骨幹音	mi-la -mi-la -do	mi-do-mi-do-mi-re-mi-la -mi-do-mi-re-mi-la -mi-do
	止音	do	do
	音階調式	五聲音階 宮調式	

(2)【拜請第一宮】

【拜請第一宮】唱於栽花儀式，再以相同曲調依次演唱拜請其他十一宮婆姐，茲以其中第一宮的曲調爲例，其曲調是一段體，包含樂句 a 變化重覆三次，並與插句穿插而成，其樂句與插句內容如下（譜 4-2-18）：

譜 4-2-18：【拜請第一宮】之樂句



【拜請第一宮】的唱詞幾乎皆是一字一音而沒有拖腔，曲調簡單近似唸歌性質，【拜請第一宮】之樂句 a 及插句的音樂形態分析如下（表 4-2-18）：

表 4-2-18：【拜請第一宮】之音樂分析

拜請第一宮		樂句	
樂句結構		樂句 a	插句
音組織	音區	lạ -mi（5 度）	lạ -mi（5 度）
	骨幹音	mi-lạ -mi-do-lạ -mi-do-lạ -do	do-mi-do
	止音	do	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式（最末是以插句作結束）	

（二）吸收曲調類

這裏討論的曲調包括【逐水流】、【水車歌】、【北青陽】、【尪姨歌】、【福馬】、【短相思】、【將水令】、【潮陽春】，這些曲調共見於法師儀式及運用南管曲調的樂種，因此對於這些曲目的討論，除了著手音樂分析外，同時進一步與其他樂種進行比對，此外尚有〈吟詩調〉與其他短小曲調諸如【十月懷胎】與【道童歌】等。

運用南管曲調演唱的樂種，包括南管、南管戲、交加戲以及車鼓等[13]，法師唱腔吸收之各曲調，就風格詮釋而言較接近交加戲、車鼓等，演唱時不重視咬字之頓挫，唱腔的表達較爲質樸直接，而未有細膩雕琢的痕跡，另外由於唱詞是以閩南白話發音，而非帶有泉州腔調的泉州話，所以歌唱韻味亦不同於南管館閣裏演唱的散曲。

所以本部分用來與法師唱腔作比對的南管系統曲調，主要取自交加戲、車鼓等，其中交加戲資料分別來自楊堯鈞之論文《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，以及廈門市臺灣藝術研究所編之《高甲戲傳統曲牌》[14]，少部分曲譜轉引

[13] 參見呂錘寬《臺灣傳統音樂概論．歌樂篇》，第 127 頁。書中提出：「運用南管曲調演唱的樂種除南管館閣外，尚有南管戲、交加戲、車鼓調，至於歌子戲、布袋戲、傀儡戲、道教靈寶派儀式、釋教儀式等，也都吸收了數量不等的南管曲調。各個樂種所唱的南管曲，風格上有若干程度的差異；至於各個樂種在詮釋南管曲調的差異性，主要則在於唱唸法以及樂隊編制方面。」

[14] 廈門市臺灣藝術研究所編《高甲戲傳統曲牌》。感謝國立臺中教育大學音樂學系張炫文教授提供筆者此份資料。此書收錄的交加戲（高甲戲）曲牌，乃根據廈門市金蓮升高甲劇團之老師傅高樹盤先生（1934~ ，南安人）整理之曲譜《高甲戲傳統曲牌》和《高甲戲傳統吹打譜》兩本曲譜編印而來。

自劉春曙、王耀華編著《福建民間音樂簡論》蒐錄的交加戲唱腔[15]，車鼓曲調主要引自黃玲玉教授之論文《臺灣車鼓之研究》。

爲方便曲調比對，所引用之曲譜皆移調成首調唱名，以唱名 do 位於下加一線音來記譜，而若干曲調在拍數、拍值方面則作適當調整以利比對，這些處理都將隨譜說明。

1.【逐水流】

【逐水流】在法師的造橋儀式，用來演唱【東傍出日．逐水流】、【南海座上．逐水流】、【五雲彩色．逐水流】、【乙清我明．逐水流】、【急急修．逐水流】等。茲以蒐集自馬公市案山北極殿所唱的【東傍出日．逐水流】爲例，摘錄其起始、主腔樂段及結尾部分的曲調，分別呈現如下（譜 4-2-19a）：

譜 4-2-19a：法師演唱【逐水流】之起始樂段



將起始處主腔樂段的上句 a 變動爲 c，即進行換頭，就構成後續被用來多次重覆的主腔樂段 A’，曲調內容如下（譜 4-2-19b）：

譜 4-2-19b：法師演唱【逐水流】重覆之主腔樂段



[15] 參見劉春曙、王耀華編著《福建民間音樂簡論》，第 504-505 頁。書中附記所收之高甲戲唱腔部分乃轉引自陳枚編之《高甲戲音樂》。

但全曲尾聲唱「南無阿彌陀佛」等詞句時，則改以內容變化的樂段演唱，內容如下（譜 4-2-19c）：

譜 4-2-19c：法師演唱【逐水流】之尾聲



【逐水流】各段落之音樂分析如下（表 4-2-19）：

表 4-2-19：法師演唱【逐水流】之音樂分析

逐水流		主腔樂段（起始樂段）	
樂句結構		A(上句 a)	下句 b
音組織	音區	la -sol（7 度）	la -sol（7 度）
	骨幹音	mi-re-re-do-la -sol-mi	mi-mi-do-re-do-do-re
	止音	do	la
	音階調式	五聲音階 羽調式	
逐水流		主腔樂段（主要重覆樂段）	
樂句結構		上句 c	下句 b
音組織	音區	mi-re（7 度）	la -sol（7 度）
	骨幹音	sol-do-re-do-la -la -sol	mi-mi-do-re-do-do-re
	止音	sol	la
	音階調式	五聲音階 羽調式	
逐水流		尾聲	
樂句結構		上句 c’	下句 b’
音組織	音區	mi-mi（8 度）	la -sol（8 度）
	骨幹音	sol-sol-re-re-sol-sol	mi-mi-do-re-sol-mi-do-do
	止音	sol	do
	音階調式	五聲音階 宮調式	

起始樂段 A 經過換頭後，成爲主要重覆多次的樂段 A’，亦即改變樂段 A 的上句 a 爲上句 c 後，成爲主腔樂段 A’，所以二者具有相同的下句 b，尾聲部分的曲調，則再以變化的樂段 A”演唱，其上句是變化自樂句 c 之素材的 c’，而下句則是變化自樂句 b 之素材的 b’。

【逐水流】除了用來演唱敘述事物類的唱詞，尚被用來唱於獻供儀式的拜請觀音，例如馬公市鐵線清水宮的作法；以及演唱召請五營的唱詞，例如馬公市案山北極殿造橋儀式的【一聲龍鞭．逐水流】。所以此曲調被運用於演唱神眾類與事物類的唱詞內容，其中用於神眾類者，又可被演唱神佛類與兵馬類兩種不同階層對象的唱詞。

【逐水流】開頭部分主腔樂段 A 的上句，可在《高甲戲傳統曲牌》之同名唱腔【逐水流】主腔樂段上句找到相似曲調；主要重覆樂段 A’之上句，可在《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》中，標註爲【尪姨疊】之曲例第二段曲調上句[16]，以及《高甲戲傳統曲牌》【南嘸呵．逐水流　慢頭起】開頭處找到相似曲調；下句可在《高甲戲傳統曲牌》主腔樂段下句可找到，不過目前在車鼓裏尚未找到相似曲調。在《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》中，【尪姨疊】原記 2/4 拍、降 A 大調；《高甲戲傳統曲牌》之同名唱腔【南嘸呵．逐水流　慢頭起】，原記 4/4 拍、簡譜記譜並標註 1=降 E，轉引二譜於下文譜例時，分別標以交加（1）及交加（2）[17]。至於普唵派法師所唱的【逐水流】，則以蒐集自馬公市案山北極殿的【東傍出日．逐水流】爲例，將其開始與用作多次重覆之主腔樂段，比對如下（譜 4-2-19d）、（譜 4-2-19e）：

[16] 參見楊堯鈞《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，第 86 頁，曲譜【尪姨疊】第 17 小節至 24 小節。【逐水流】曲調，在此書裏標題爲【尪姨疊】的曲譜發現。

[17] 本章文後各比對譜裏，「交加(1)」指摘自楊堯鈞《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》；「交加(2)」指摘自廈門市臺灣藝術研究所編《高甲戲傳統曲牌》；「交加(3)」指摘自劉春曙、王耀華編著《福建民間音樂簡論》。「車鼓」指摘自黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，容不再贅述。

譜 4-2-19d：【逐水流】起始之主腔樂段比對



譜 4-2-19e：【逐水流】重覆之主腔樂段比對



另將主要用來演唱佛號唱詞的尾聲，與交加戲曲調比對如下（譜 4-2-19f）：

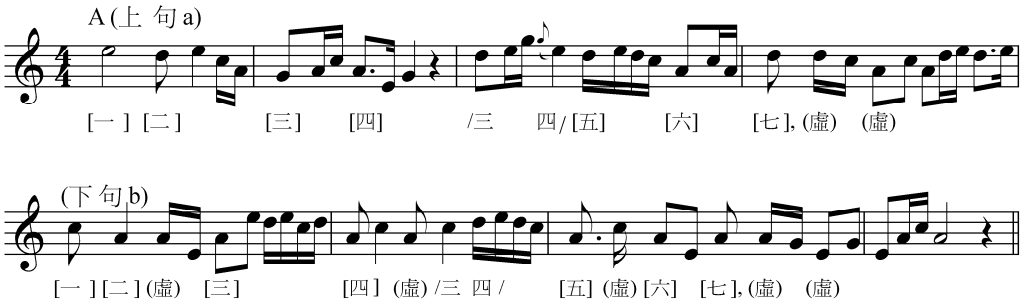
譜 4-2-19f：【逐水流】尾聲比對



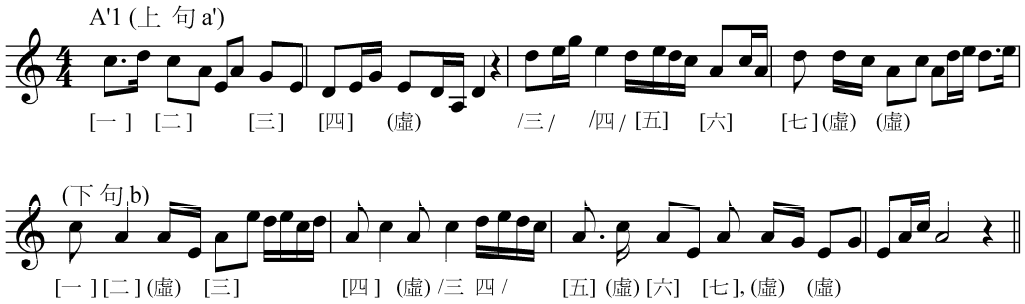
2.【水車歌】

【水車歌】主要運用於造橋儀式用來演唱【織機娘子】等，茲以西嶼鄉外垵溫王宮法師所唱之曲譜爲例，其起始與重覆之主腔樂段如下（譜 4-2-20a）、（譜 4-2-20b）：

譜 4-2-20a：法師演唱【水車歌】起始之主腔樂段



譜 4-2-20b：法師演唱【水車歌】重覆之主腔樂段



【水車歌】起始處樂段及重覆之主腔樂段，其音樂分析如下（表 4-2-20）：

表 4-2-20 法師演唱【水車歌】之音樂分析

水車歌		主腔樂段（起始樂段）	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	mi-sol（10 度）	mi- mi（8 度）
	骨幹音	mi-re-sol-la-re-la-re	do-la-la-la-la-la-la
	止音	mi	la
	音階調式	五聲音階 羽調式	
水車歌		主腔樂段（主要重覆樂段）	
樂句結構		上句 a’	下句 b
音組織	音區	la -sol（14 度）	mi- mi（8 度）
	骨幹音	do-do-sol-re-re-la-re	do-la-la-la-la-la-la
	止音	mi	la
	音階調式	五聲音階 羽調式	

法師唱腔運用之【水車歌】，重覆樂段 A’在交加戲、車鼓裏皆可找到相似曲調，但是開頭樂段 A 就這幾份比對樂譜的資料來看，則查無近似曲調。此曲

調在《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》論文，原記以 2/4 拍、降 A 大調[18]；在《高甲戲傳統曲牌》的【南二簧・水車】，原譜記以 4/4 拍、簡譜（標註 1= 降 A）[19]；《臺灣車鼓之研究》則名稱記爲【水車】，原譜記 4/4 拍、F 大調[20]。以法師唱腔【水車歌】的主腔 A'與這些曲調的【水車歌】比對如下（譜 4-2-20c）：

譜 4-2-20c：【水車歌】主腔樂段之比對



[18] 參見楊堯鈞《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，第 72 頁。比對之曲譜摘自【水車】第 1-18 小節。

[19] 參見廈門市臺灣藝術研究所編《高甲戲傳統曲牌》，第 92-93 頁。比對之曲譜摘自曲譜第 7-16 小節。

[20] 參見黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，第 31 頁，比對之曲譜摘自第 7-14 小節。

3.【北青陽】

【北青陽】主要運用於獻供儀式，用來演唱【春日遲遲】等。茲以蒐集自馬公市鐵線清水宮之【北青陽】唱腔爲例，由於開頭樂段 A（上句 a-下句 b）的上句 a，僅第一小節作了些微變化，就成爲樂段 A’（上句 a’-下句 b），所以這裏的譜例僅呈現樂段 A’，內容如下（譜 4-2-21a）：

譜 4-2-21a：法師演唱【北青陽】重覆之主腔樂段



【北青陽】的主腔樂段之音樂分析如下（表 4-2-21）：

表 4-2-21：法師演唱【北青陽】之音樂分析

北青陽		主腔樂段		
樂句結構		上句 a	（拖腔）	下句 b
音組織	音區	mi-mi（8 度）	mi-sol（10 度）	mi-mi（8 度）
	骨幹音	do -la-mi- do -la-mi-do	mi-mi-mi-re-do-la（取拍值較長、出現頻繁之音）	mi-mi-re-do-la-mi la
	止音	la	la	la
	音階調式	五聲音階 羽調式		

【北青陽】在《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》論文的【重臺別・北青

陽】，原記以 4/4 拍、F 大調[21]；在《高甲戲傳統曲牌》未收錄；《臺灣車鼓之研究》的【重臺別．北青陽】原記以 4/4 拍、F 大調[22]。以法師唱腔的【北青陽】主腔樂段 A’與這些曲調比對如下（譜 4-2-21b）：

譜 4-2-21b：【北青陽】主腔樂段之比對



[21] 參見楊堯鈞《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，第 94 頁，比對之曲譜摘自第 1-13 小節。

[22] 參見黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，第 142 頁，比對之曲譜摘自第 8-15 小節，以及第 1-2 小節。其他尚有【我也恨．北青陽】、【今旦打獵．北青陽】。



4.【尪姨歌】

馬公市前寮朱王廟的造橋儀式裏，在觀音與娘媽的段落裏，以【逐水流】演唱奉請觀音、三宮皇母娘、仙姑鄞小娘及湄州媽後，續演唱【請月姑．尪姨歌】及【直入花園．尪姨疊】。法師在儀式裏使用與南管音樂系統共有的曲調時，大多會改填法師儀式的唱詞，但是蒐集於此宮廟的【尪姨歌】與【尪姨疊】曲例，卻可發現其唱詞內容與曲調，完全同於南管指套《弟子壇前》的內容[23]。

(1)【尪姨歌】

此曲調之曲式雖亦可分析出是以主腔樂段作變化重覆，但是各個樂段的變化較大，加以此曲的唱詞爲長短句，上下句字數有相等與不等的情形，因此曲調呈現較多的變化。【尪姨歌】開頭主腔樂段如下（譜 4-2-22a）：

譜 4-2-22a：法師演唱【請月姑．尪姨歌】起始之主腔樂段



其次選擇段幅最長者，即原譜第 22~27 小節，內容如下（譜 4-2-22b）：。

[23] 參見劉鴻溝編錄《閩南音樂指譜全集》，第 288-292 頁。

譜 4-2-22b：法師演唱【請月姑．尪姨歌】主腔樂段（段幅最長者）



【請月姑．尪姨歌】主腔樂段之音樂分析如下（表 4-2-22）：

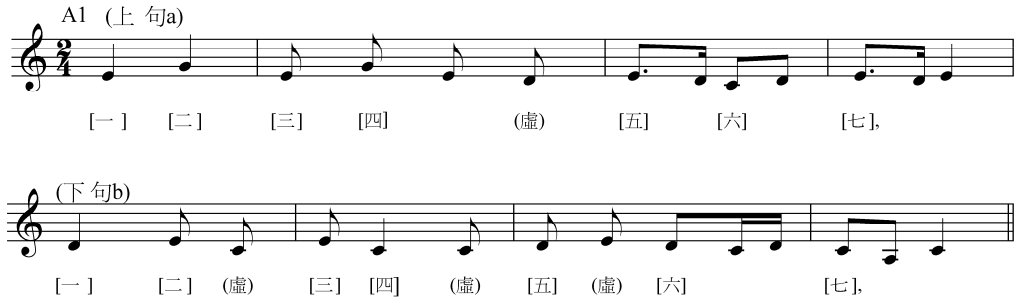
表 4-2-22 法師演唱【尪姨歌】之音樂分析

尪姨歌		主腔樂段（起始樂段）	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	do-sol（5 度）	la̤ -mi（5 度）
	骨幹音	mi-do-mi[24]	re-re-do
	止音	m̀i	do
	音階調式	五聲音階 宮調式	
尪姨歌		主腔樂段之一（段幅最長者）	
樂句結構		上句 a’	下句 b
音組織	音區	la̤ -re（4 度）	la̤ -mi（5 度）
	骨幹音	re-do-re-do	do-re-mi-re-do-re-do
	止音	do	do
	音階調式	五聲音階 宮調式	

(2)【尪姨疊】

此曲調可分析出是以重覆上下句樂段組成，呈現其開頭部分主腔樂段於下，此亦爲曲中最常重覆的樂段如下（譜 4-2-23a）：

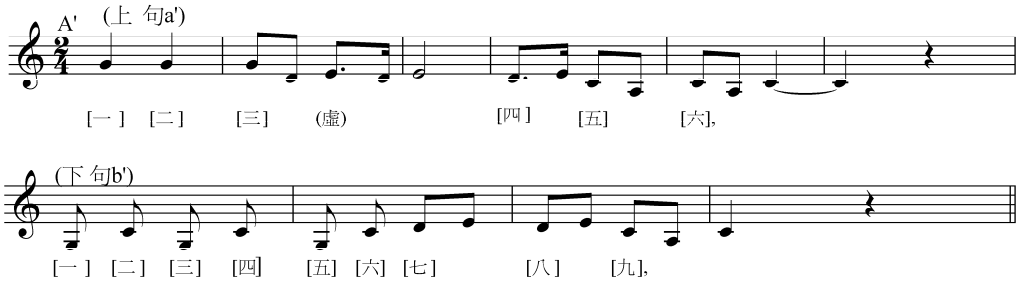
譜 4-2-23a：法師演唱【尪姨疊】起始之主腔樂段



[24] sol 音視爲倚音，所以取 mi 爲骨幹音。

其次選擇較多變化的樂段，即原譜第 33~42 小節，內容如下（譜 4-2-23b）：

譜 4-2-23b：法師演唱【尪姨疊】主腔樂段較多變化者



【尪姨疊】主腔樂段之音樂分析如下（表 4-2-23）：

表 4-2-23：法師演唱【尪姨疊】之音樂分析

尪姨疊		主腔樂段（起始樂段）	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	do-sol（5 度）	l̩a -mi（5 度）
	骨幹音	mi-sol-mi-sol-mi-do-mi	re-mi-mi-do-re-re-do
	止音	m̀i	do
	音階調式	五聲音階 宮調式	
尪姨疊		主腔樂段之一（較多變化者）	
樂句結構		上句 a’	下句 b’
音組織	音區	l̩a -sol（7 度）	s̩ol-mi（6 度）
	骨幹音	sol-sol-sol-re-do-do	s̩ol-do-s̩ol-do-s̩ol-do-re-re-do
	止音	do	do
	音階調式	五聲音階 宮調式	

【尪姨疊】在《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》收錄【直入花園】與【海水轉來】，【直入花園】錄自戲齣《王昭君》，原記以 2/4 拍、F 大調，唱詞與法師唱的【直入花園】內容幾乎都相同；【海水轉來】則記以 2/4 拍、降 A 大調[25]；以法師唱腔【直入花園・尪姨疊】主腔樂段與此二曲例比對如下（譜 4-2-23c）：

[25] 參見楊堯鈞《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，第 162 頁與 86 頁。比對之曲譜分別摘自各譜例之第 1-8 小節。

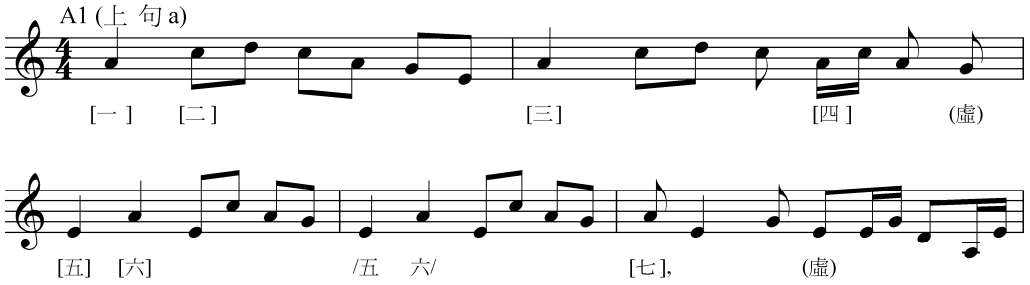
譜 4-2-23c：【尼姨疊】主腔樂段之比對

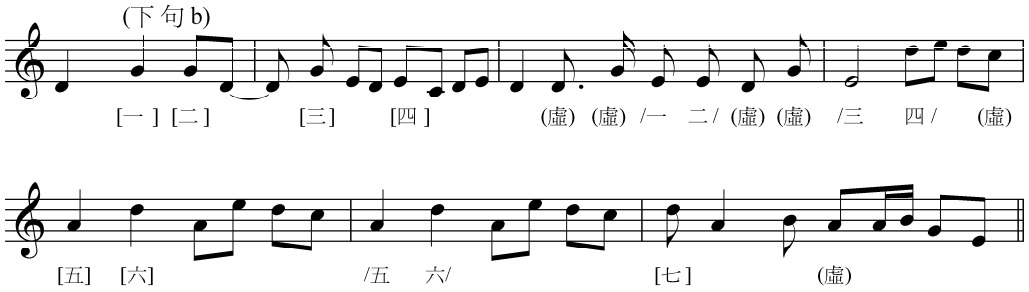


5.【福馬】

【福馬】主要唱於造橋儀式，用來演唱【拜請觀音】、【謹請福州】、【謹請唐宮】、【行罡正法】、【五更雞啼】，及栽花儀式【龍皇行上】。以西嶼鄉外垵溫王宮所唱的【拜請觀音．福馬】爲例，其主腔樂段如下（譜 4-2-24a）：

譜 4-2-24a：法師演唱【福馬】之主腔樂段





【福馬】的主腔樂段之音樂分析如下（表 4-2-24）：

表 4-2-24：法師演唱【福馬】之音樂分析

福馬		主腔樂段	
樂句結構		A(上句 a)	下句 b
音組織	音區	la -re（11 度）	do-mi（10 度）
	骨幹音	la-do-la-la- mi-la-la	sol-sol-sol-mi-la-re-re
	止音	re	la （羽聲羽調式） （或原宮聲羽調式 mi）[26]
	音階調式	五聲音階 羽調式	

法師唱腔所運用之【福馬】曲調，在交加戲、車鼓皆可找到相似曲調。【福馬】在《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》論文，原記以 4/4 拍、F 大調[27]；在《高甲戲傳統曲牌》記以 4/4 拍、簡譜（標註 1= 降 E）[28]；《臺灣車鼓之研究》記以 4/4 拍、G 大調[29]。

此曲調音域很廣，因此實際演唱時，若某段音型曲調之音域太低或太高非唱者能力所及時，則可發現唱者將該段音型曲調作提高或移低八度來唱，這種情形亦可發現於所蒐集樂譜的記譜。

在《臺灣車鼓之研究》中所蒐錄之【福馬】曲調，註明是唱於拜謝神明用，所採之曲譜中有很多虛字。從下面譜例的比對可看出，上句前半部在各樂

[26]【拜請觀音．福馬】主腔樂段下句末小節裏，出現七級音 si，若將此音視作裝飾音，則此主腔樂段的止音停在角音；但若視爲短暫移調，從原以下加一線唱名爲宮音者，移高五度至以第二線音作爲唱名宮音，那麼原七級音 si 就唱成新調裏的第三級音 mi，而主腔樂段之止音就成爲新調的第六級音 la，那麼此主腔樂段則亦是結束在羽音，只不過從原宮聲羽調式移成羽聲羽調式。而當下一個主腔樂段出來時立即又轉回原調高。

[27] 參見楊堯鈞《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，第 78 頁，摘錄自【福馬】第 1-10 小節。

[28] 參見廈門市臺灣藝術研究所編《高甲戲傳統曲牌》，第 86 頁，引用樂譜摘自【大別妻．將水】第 27-39 小節。

[29] 參見黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，第 91 頁。摘自【拜神】第 25-34 小節。

種較爲一致，後半部由於法師唱腔疊唱第五、六字，所以句幅拉長；下句開頭二字的曲調，各樂種互有差異，但三、四字及其疊唱就可發現相似的曲調，同樣地，法師又疊唱第五、六字的唱詞，所以句幅亦拉長。另外蒐錄自《高甲戲傳統曲牌》、即譜例中代號爲交加（2）的曲譜，部分曲調以唱名 si 取代唱名 do。比對譜如下（譜 4-2-24b）：

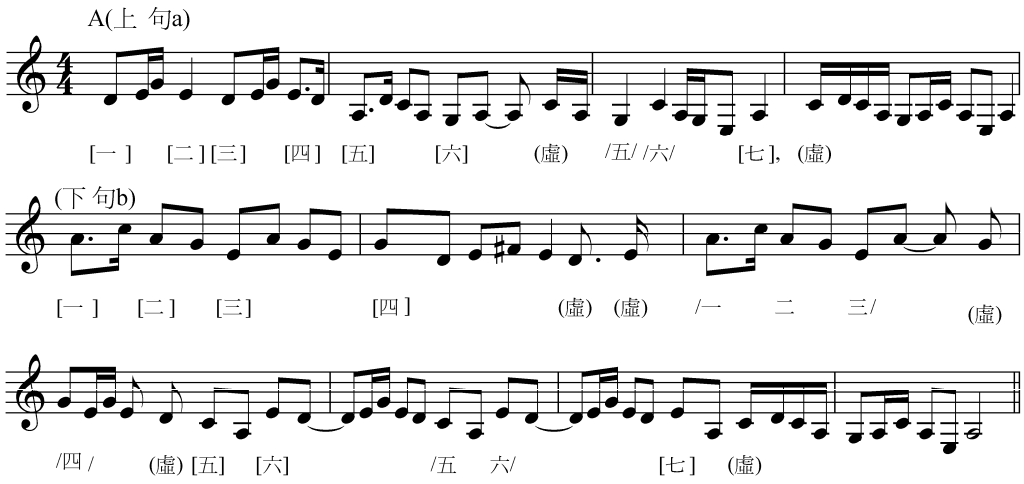
譜 4-2-24b：【福馬】主腔樂段之比對



6.【短相思】

【短相思】主要運用於造橋儀式，用來演唱【一條烏龍】，茲以蒐集於西嶼鄉外垵溫王宮法師所唱之【短相思】爲例，其起始之主腔樂段 A 如下（譜 4-2-25a）：

譜 4-2-25a：法師演唱【短相思】起始之主腔樂段



起始樂段 A 的上句 a 經過「換頭」後，成爲樂段 A’，然後就以樂段 A’作重覆重覆來呈現法師的唱詞，重覆之主腔樂段 A’1 如下（譜 4-2-25b）：

譜 4-2-25b：法師演唱【短相思】重覆之主腔樂段



【短相思】起始主腔樂段及重覆之主腔樂段之音樂分析如下（表 4-2-25）：

表 4-2-25：法師演唱【短相思】之音樂分析

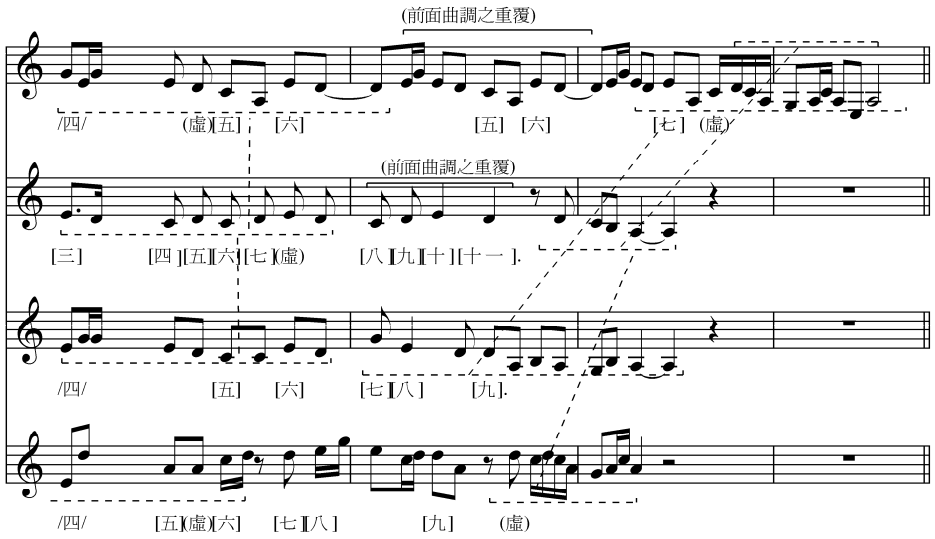
短相思		主腔樂段（起始樂段）	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	ṃi-sol（10 度）	ṃi-do（13 度）
	骨幹音	re- mi-re-mi-la -sol-la	la-la-mi-sol-do-mi-mi
	止音	la	la
	音階調式	五聲音階 羽調式	
短相思		主腔樂段（主要重覆樂段）	
樂句結構		上句 c	下句 b
音組織	音區	la -r̈e（11 度）	ṃi-do（13 度）
	骨幹音	re-do-re-mi-re-la -re la-sol-la-d̈o-la-mi-la	la-la-mi-sol-do-mi-mi
	止音	la	la
	音階調式	五聲音階 羽調式	

法師唱腔所運用之【短相思】曲調，在交加戲以及車鼓等的唱腔裏，皆可找到相似內容，【短相思】在《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，出現於【山險峻．中滾十三腔】中的一段，原記以 4/4 拍、F 大調[30]；在《高甲戲傳統曲牌》，收錄多則以【短相思】演唱的曲例，諸如：【愿君只去】、【暗相思】、【當初卜嫁】、【想起姻緣】與【早間起來】等，而依據曲調細節處相似程度之多寡，茲擇【當初卜嫁】之主腔樂段作爲比對對象，該譜原記以 4/4 拍、簡譜（標註 1= 降 E）[31]。在《臺灣車鼓之研究》則擇【清早起來】作爲比對對象，原譜記 4/4 拍、G 大調[32]，不過僅出現法師唱腔主腔的下句。各曲例之主腔樂段比對如下（譜 4-2-25c）：

[30] 參見楊堯鈞《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，第 144 頁。摘自第 46-58 小節。
[31] 參見《高甲戲傳統曲牌》，第 35 頁，比對之曲譜摘自第 13-23 小節。
[32] 參見黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，第 156 頁，比對之曲譜摘自曲譜第 7-12 小節。該書收錄【清早起來】、【三月三】等唱以【短相思】的曲例。

譜 4-2-25c：【短相思】主腔樂段之比對





7.【將水令】

【將水令】主要運用於操營、結界儀式，用來演唱【奉請東營】及其他各營的唱詞。另外若干宮廟在造橋儀式調召五營前來時，亦使用【將水令】。以蒐集自西嶼鄉外垵溫王宮法師所唱的【奉請東營．將水令】爲例，其起始與重覆的主腔樂段內容如下，至於咒語末句「神兵火急如律令」則重覆唱兩次，同樣使用主腔樂段的內容來演唱。其起始句如下（譜 4-2-26a）：

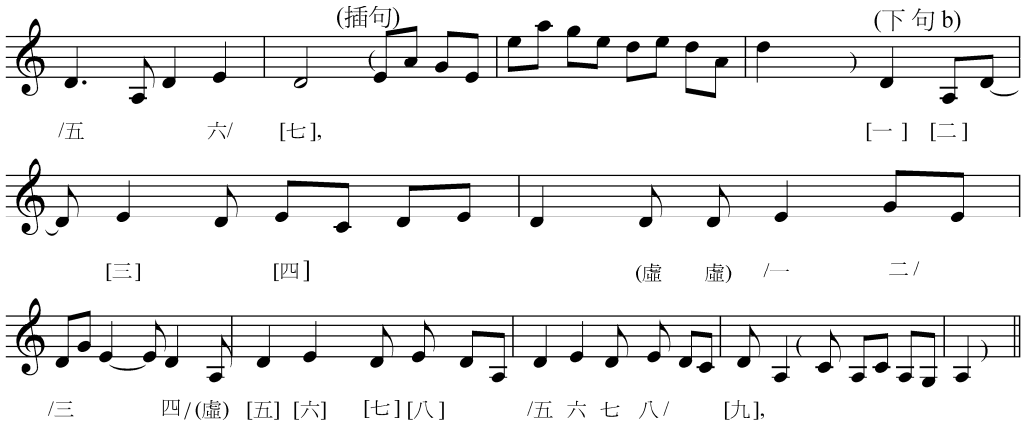
譜 4-2-26a：法師演唱【將水令】之起始句



一開頭爲單句的起始句，並帶有以虛字拖腔唱出的樂句，後即以主腔樂段作重覆來演唱唱詞，主腔樂段 A1 如下（譜 4-2-26b）：

譜 4-2-26b：法師演唱【將水令】重覆之主腔樂段





各樂句之間有插句，主要由嗩吶吹奏，此句若亦以人聲演唱，則以「咿」字作拖腔。【將水令】之起始句與主腔樂段音樂分析如下（表 4-2-26）：

表 4-2-26：法師演唱【將水令】之音樂分析

將水令		起始句	
樂句結構		單句	
音組織	音區	sọl-sol（8 度）	
	骨幹音	lạ -re(-mi-re-lạ)[33]	
	止音	lạ	
將水令		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	mị-mi（8 度）	lạ -sol（7 度）
	骨幹音	re-do-sọl-lạ -re-mi-re	re-lạ -mi –mi –re-mi –re-mi-re
	止音	re	lạ
	音階調式	五聲音階　羽調式	

《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》收錄之【南將水落疊】，原記以 4/4 拍、降 E 大調[34]；在《高甲戲傳統曲牌》的【大別妻・將水】記以 4/4 拍、簡譜（標註 1=降 A）[35]，在《高甲戲傳統曲牌》與《福建民間音樂簡論》的譜例（即下述比對譜中之交加(2)與交加(3)），若干法師唱名 do 者，在此二例唱成唱名 re，至於《臺灣車鼓之研究》則未收【將水令】。以法師唱腔的【將水令】主腔樂段 A 與這些曲調比對於下（譜 4-2-26c）：

[33] 括弧內爲虛字拖腔的主要骨幹音。
[34] 參見楊堯鈞《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，第 120 頁。書中並提及【南將水】又名【大將水】、【將水令】。
[35] 參見廈門市臺灣藝術研究所編《高甲戲傳統曲牌》，第 14 頁。

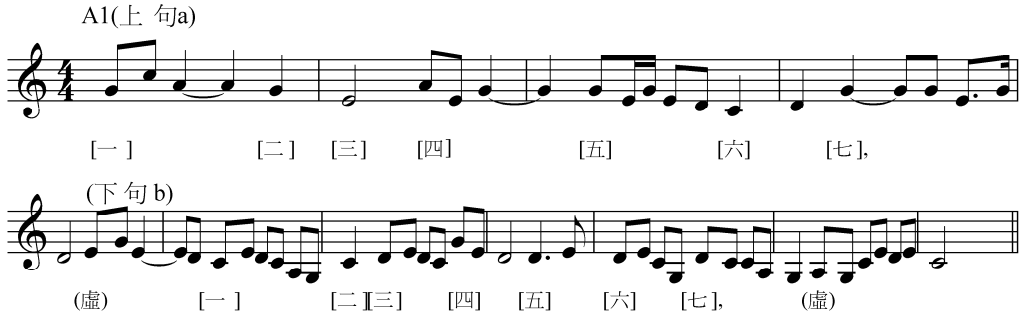
譜 4-2-26c：【將水令】主腔樂段之比對



8.【潮陽春】

【潮陽春】唱於造橋儀式裏的【拜請春光】等，以蒐集自西嶼鄉外垵溫王宮法師之唱腔爲例，其主腔樂段如下（譜 4-2-27a）：

譜 4-2-27a：法師演唱【潮陽春】之主腔樂段



【潮陽春】的主腔樂段之音樂分析如下（表 4-2-27）：

表 4-2-27：法師演唱【潮陽春】之音樂分析

潮陽春		主腔樂段	
樂句結構		上句 a	下句 b
音組織	音區	do-d̤o（8 度）	sọl-sol（8 度）
	骨幹音	sol-sol-mi-la-sol-do-sol	do-do-re-sol-re-re-re
	止音	re	do
	音階調式	五聲音階 宮調式	

【潮陽春】在《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》論文的【出漢關．長潮陽春】，原記以 4/4 拍、D 大調[36]；在《高甲戲傳統曲牌》【本是相府千金．潮陽春】，原譜記以 8/4 拍、簡譜（標註 1= F）[37]；《臺灣車鼓之研究》記以【倍思】之曲調名，曲例【七月十四】原記以 4/4 拍、D 大調[38]。以法師唱腔的【潮陽春】主腔樂段與這些曲調比對於下（譜 4-2-27b）：

譜 4-2-27b：【潮陽春】主腔樂段之比對



[36] 參見楊堯鈞《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，第 136 頁，比對之曲譜摘自第 13-23 小節。
[37] 參見廈門市臺灣藝術研究所編《高甲戲傳統曲牌》，第 19 頁，書中收錄之曲名爲【本是相府千金．潮陽春】，比對之曲譜摘自第 1-7 小節。
[38] 參見黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，第 61 頁，比對之曲譜摘自第 1-10 小節。



9.【群仙會】

【群仙會】主要演唱於獻供儀式，曲調之主要樂句如下（譜 4-2-28）：

譜 4-2-28：【群仙會】之樂句



【群仙會】樂句之分析如下（表 4-2-28）：

表 4-2-28：法師演唱【群仙會】之音樂分析

群仙會		樂句
樂句結構		第一句
音組織	音區	sǫl-mi（6 度）
	骨幹音	lạ - do-do-re-do-do-mi-mi-do-re-lạ - do-sǫl
	止音	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式

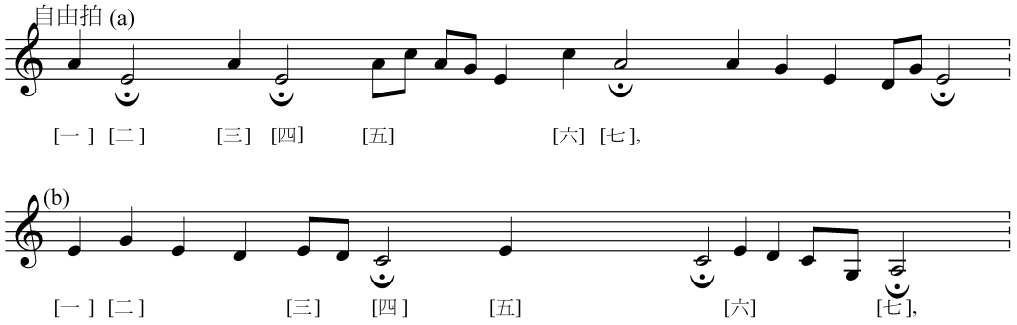
10.〈吟詩調〉

〈吟詩調〉在拍法上具有自由拍的段落，主要唱於某儀式段落的開頭，具有開場作用，之後再銜接其他滾門體散曲。嗩吶樂師及南管藝師稱此類曲調爲吟詩用的曲調，此類吟詩體曲調皆有四句唱詞，但第四句唱詞會重覆，使曲調成爲四句加上尾句的形式，故其體裁不同於前述重覆主腔樂段的形式。在法師唱腔中，蒐集到兩則以〈吟詩調〉演唱的曲例，分別是【天地覆載】與【淡淡青天】。

(1)【天地覆載】

【天地覆載】之曲調演唱於獻供儀式，其後銜接的曲調爲滾門體散曲【烏煙讚】（爲【將水令】同曲異名之曲調）。儀式裏另首【有一仙童】亦用此相同曲調演唱，不過其後銜接【北青陽】演唱各曲。【天地覆載】的主要樂句如下（譜 4-2-29）：

譜 4-2-29：【天地覆載】之樂句



【天地覆載】之音樂分析如下（表 4-2-29）：

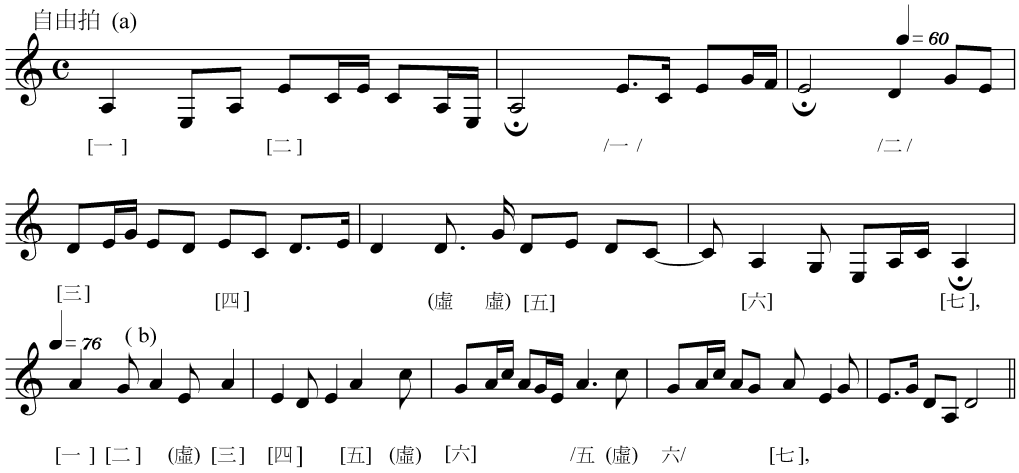
表 4-2-29：法師演唱【天地覆載】〈吟詩調〉之音樂分析

天地覆載		樂句	
樂句結構		樂句 a	樂句 b
音組織	音區	re-ḍo（7 度）	sọl-sol（8 度）
	骨幹音	la-mi-la-mi-la-ḍo-la	mi-sol-mi-do-mi-mi-lạ
	止音	mi	lạ
	音階調式	五聲音階 羽調式	

(2) 【淡淡青天】

在馬公市案山北極殿的造橋儀式，觀音佛祖降臨時的開場詩，即以如下之曲調演唱，該宮廟法師長稱此曲調爲【仙調】，樂句如下（譜 4-2-30a）：

譜 4-2-30a：法師演唱之【淡淡青天】之樂句



【淡淡青天】樂句之音樂分析如下（表 4-2-30）：

表 4-2-30：法師演唱【淡淡青天】〈吟詩調〉之音樂分析

淡淡青天		樂句	
樂句結構		樂句 a	樂句 b
音組織	音區	mị-sol（10 度）	lạ -ḍo（10 度）
	骨幹音	lạ -mi-re-mi-re-lạ -lạ	la-sol-la-mi-la-sol-la
	止音	la	re
	音階調式	五聲音階 羽調式（最末結束在樂句 a）	

法師在造橋儀式唱的【淡淡青天】，可在交加戲唱腔找到同名唱曲以及近似的唱詞內容[39]，二者前兩句皆爲「淡淡青天不可欺，未曾開口我先知」，且開頭皆以自由拍起始，及第四句唱詞重覆，但所用曲調僅能找到部分相同的結尾音型，茲取二曲調之部分段落比對如下（譜 4-2-30b）：

譜 4-2-30b：【淡淡青天】與【淡淡青天・地錦　慢頭起】之比對



11 其他小曲

(1)【十月懷胎】

【十月懷胎】唱於栽花儀式，依次演唱母親懷胎十月的情形，各月使用的曲調皆相同，曲調內容如下（譜 4-2-31）：

[39] 參見廈門市臺灣藝術研究所編《高甲戲傳統曲牌》，第 74 頁。

譜 4-2-31：【十月懷胎】之樂句



【十月懷胎】之音樂分析如下（表 4-2-31）：

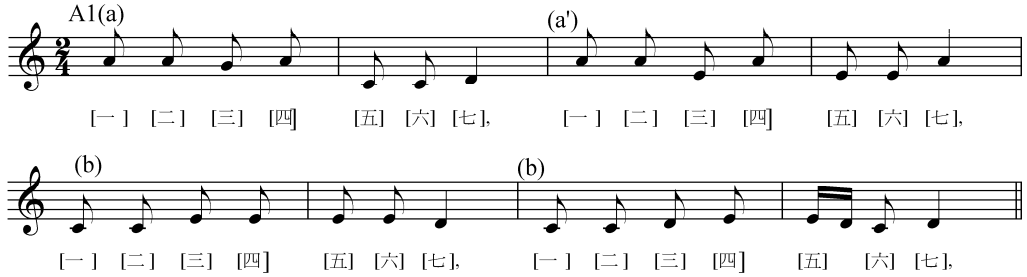
表 4-2-31：法師演唱【十月懷胎】之音樂分析

十月懷胎		樂句	
樂句結構		樂句 a	樂句 b
音組織	音區	la -la（8 度）	la -la（8 度）
	骨幹音	mi-mi-mi-la-la-do-la-do-la-re-re	re-re-la - do
	止音	re	do
	音階調式	五聲音階 宮調式	

(2)【道童歌】

馬公市案山北極殿造橋儀式所唱之【道童歌】，在法師抄本上註明這首曲調爲「無字歌」，【道童歌】具民歌性質，其樂段如下（譜 4-2-32a）：

譜 4-2-32a：【道童歌】之樂段



【道童歌】的插入樂句內容如下（譜 4-2-32b）：

譜 4-2-32b：【道童歌】之插入樂句



【道童歌】之音樂分析如下（表 4-2-32）：

表 4-2-32：法師演唱【道童歌】之音樂分析

道童歌		樂段	
樂句結構		樂句 a	樂句 b
音組織	音區	do-la（6 度）	do-mi（3 度）
	骨幹音	la-la-sol-la-do-do-re	do-do-mi-mi-mi-mi-re
	止音	re	re
	音階調式	五聲音階 商調式	
道童歌		插入句	
樂句結構		單句	
音組織	音區	l̤a -la（8 度）	
	骨幹音	la-sol-la-re-mi-re- la-sol-la-re-mi-re	
	止音	re	
	音階調式	五聲音階 商調式	

二、曲體形式與樂段結構

從曲體形式與樂段結構來看，法師歌樂曲調可以分成滾遍體與單段體，前者是以一個主腔樂段作多次重覆而組成，重覆的次數則根據唱詞之篇幅而定，有些曲例還加上一個單句尾聲作結，其中各主腔樂段是以上、下兩個樂句組成。單段體則僅包含一個樂段，樂段包含的樂句數目不定，不過單段體的曲式亦可以作多次重覆，以配合多段落的唱詞。以下將普唵派儀式音樂裏，歌樂所呈現的曲體形式及樂段結構之分類，分析如下圖（圖 4-2-1）：

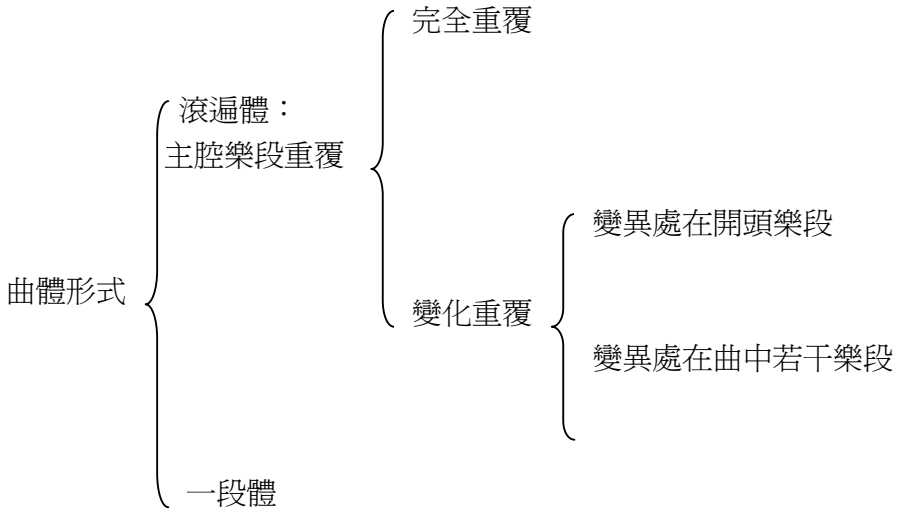


圖 4-2-1：法教普唵派儀式歌樂之曲體形式及樂段結構分析圖

（一）滾遍體：主腔樂段重覆

滾遍體是以主腔樂段作多次重覆而成，爲法師唱腔主要的曲調形式，這種形式呈現於法師固有曲調類的【普唵調】家族、【觀音調】家族，以及吸收曲調類的【逐水流】、【尪姨歌】、【尪姨疊】、【將水令】、【福馬】、【潮陽春】等，而從各個重覆樂段內容來看，尚可分爲完全重覆以及變化重覆。所謂完全重覆，本文將其定義爲結構組織、骨幹曲調相同的樂段，因此在樂段重覆過程中，由於配上不同聲調之唱詞，或是偶現之裝飾音而使曲調細節產生差異者，因並未使樂句結構與骨幹曲調產生變化，因此仍視爲重覆的相同樂段。至於變化重覆，則是樂句部分的骨幹曲調或結構產生變化，但仍有重覆之內容。以下根據各曲例樂段是完全重覆或變化重覆，分成兩大類作介紹。

1.完全重覆

普唵派歌樂中各樂段以完全重覆呈現者，主要有固有曲調類【普唵調】與【觀音調】，以及吸收曲調類【福馬】、【將水令】、【潮陽春】等。首先討論【普唵調】，茲以蒐集自馬公市烏崁靖海宮的【奉請巡撫．普唵調】爲例，其曲調組織如下（表 4-2-33）：

表 4-2-33：【奉請巡撫．普唵調】之曲調組織

樂段	A1	A2	A3	A4	A5	尾聲
樂句	上句 a – 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	單句 c

此例【普唵調】開頭樂段與後續各樂段結構相同，每個樂段皆爲上句 a 與下句 b 的組合，曲調內容雖有細節差異，但骨幹曲調相同，因此可說重覆五遍，這五遍的譜例比對如下（譜 4-2-33）：

譜 4-2-33：【奉請巡撫．普唵調】所含五個樂段之比較



其次以【拜請觀音．觀音調】爲例，全曲之曲調組織如下（表 4-2-34）：

表 4-2-34：【拜請觀音．觀音調】之曲調組織

樂段	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	尾聲
樂句	上句 a – 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	單句 b

此例【觀音調】之開頭與後續各樂段結構相同，每個樂段由上句 a 與下句 b 組成，樂段 A 反覆七遍，尾聲取自下句 b 的素材。茲將七個樂段比對如下（譜 4-2-34）：

譜 4-2-34：【拜請觀音．觀音調】所含七個樂段之比較



再以吸收曲調演唱的【拜請觀音．福馬】爲例，其曲調組織如下（表 4-2-35）：

表 4-2-35：【拜請觀音．福馬】之曲調組織

樂段	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7
樂句	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b

此例亦是在一樂段上作重覆，並因咒語之篇幅而重覆七遍，各樂段比對如下（譜 4-2-35）：

譜 4-2-35：【拜請觀音．福馬】所含七個樂段之比較





再以【本師爲吾來進香・觀音調】爲例，其曲調組織如下（表 4-2-36）：

表 4-2-36：【本師爲吾來進香・觀音調】之曲調組織

樂段	A1	A2	A3	A4	A5	尾聲
樂句	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	單句 c

亦是以【觀音調】主腔樂段上作循環，並因咒語之篇幅而循環五遍，再加上一個單句的尾聲。

使用【將水令】演唱的例子，亦是在一個主腔樂段上作循環，不過又可以分成「有頭」與「無頭」。茲以【奉請東營・將水令】爲例，其曲調組織如下（表 4-2-37）：

表 4-2-37：【奉請東營・將水令】之曲調組織

樂段	起始句	A1	A2	A3	A4	A5
樂句	單句	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b

主腔樂段因咒語之篇幅而重覆五遍，其中樂段 A5 唱以兩遍的「神兵火急如律令」，各個樂段之上、下句分別比對如下（譜 4-2-36）：

譜 4-2-36：【奉請東營・將水令】所含五個樂段之比較





再以事物類唱詞、使用吸收曲調類演唱的【拜請春光．潮陽春】爲例，其以一主腔樂段作重覆，並因咒語之篇幅而重覆四遍，曲調組織如下（表 4-2-38）：

表 4-2-38：【拜請春光．潮陽春】之曲調組織

樂段	A1	A2	A3	A4
樂句	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b	上句 a -下句 b

主腔樂段因唱詞篇幅而重覆四遍，各樂段之上、下句分別比對如下（譜 4-2-37）：

譜 4-2-37：【拜請春光．潮陽春】所含四個樂段之比較



【直入花園．尪姨疊】雖然每次重覆的主腔樂段皆稍異，但整體而言內容是穩定的，樂段 A’ 則稍有變化，曲調組織如下（表 4-2-39）：

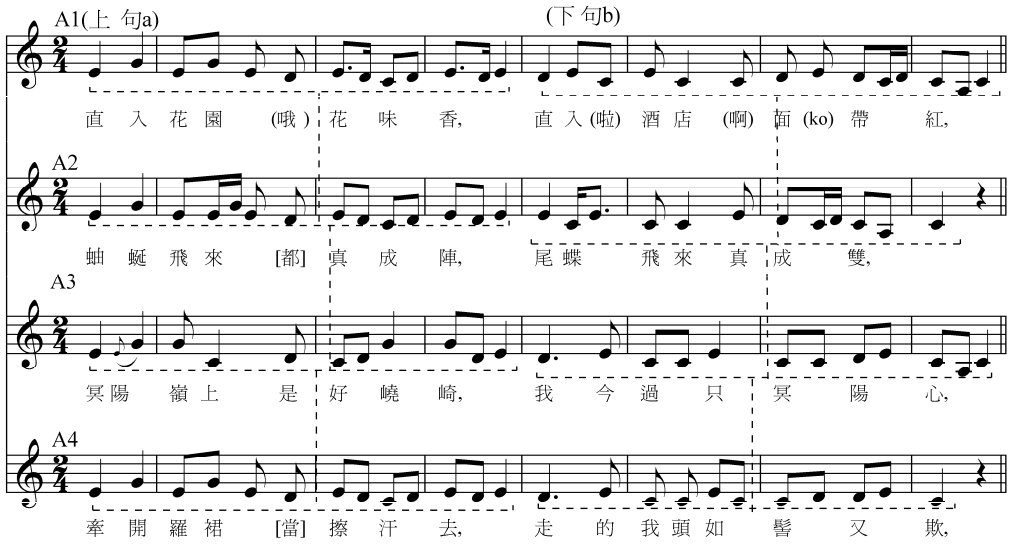
表 4-2-39：【直入花園．尪姨疊】之曲調組織

樂段	A1	A2	A3	A4	A’	A5
樂句	上句 a – 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a 下句 b	上句 a’- 下句 b	上句 a- 下句 b

A6	A7	尾聲
上句 a – 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a’- 下句 b’

【直入花園．尪姨疊】之前四個樂段比對如下（譜 4-2-38）：

譜 4-2-38：【直入花園．尪姨疊】之樂段比較



2.變化重覆

變化重覆是指基本樂段變化後所作的重覆，根據變異出現之位置，此類尚可分成出現在全曲開頭、中間以及遍布全曲的情形。差異在開頭處者大多是拍法、部分曲調之音區位置等的改變，使得曲調內容不同於後續多次重覆的樂段；而差異出現在曲中者，其變化主要是結構出現擴增或縮減，進而使曲調細節隨之變化，此時樂句的擴增或縮減，往往是因應唱詞的增加或減少而產生[40]；遍布全曲者，則是每次出現的主腔樂段，雖然保有某段骨幹音型或特徵，但各個樂段的部分段落，或是音區改變、或是結構改變，而使其曲調細節產生差異。

開頭變化的情形，出現在法師運用吸收曲調【逐水流】、【水車歌】、【北青陽】、【短相思】[41]；變化在曲中者，以運用固有曲調【普唵調】、【觀音調】者爲主，至於變化遍布全曲者則以吸收曲調的【尪姨歌】爲代表。

(1)開頭的變化

以馬公市案山北極殿在造橋儀式所唱的【一聲龍鞭．逐水流】爲例，開頭

[40] 曲調的擴增雖然是導因於唱詞字數的增加，但是唱詞字數的增加不見得一定會造成曲調的擴增，有時增加的唱字即利用原曲調虛字處來演唱，或是將各唱字拍值縮減，來配上原曲調。

[41] 但其中法師演唱的【春日遲遲．北青陽】曲例，只有在開頭第一樂段的上句之第一小節產生換頭情形。由於僅有一小節的不同，所以省略對此曲調的樂段比對。

樂段不同於後續主要用來反覆的樂段，形成換頭情形。【一聲龍鞭．逐水流】之曲調組織如下（表 4-2-40）：

表 4-2-40：【一條龍鞭．逐水流】之曲調組織

樂段	A1	A’1	A’2	A’3	A2	A’4	A’5
樂句	上句 a -下句 b	上句 c -下句 b	上句 c -下句 b	上句 c -下句 b	上句 a -下句 b	上句 c -下句 b	上句 c-下句 b

其中開頭樂段 A 由上句 a 與下句 b 組成，但後續多次反覆的樂段 A’則是由上句 c 與下句 b 組成，即上句 a 換成 c。上句 a 與 c 的差異在於音區與曲調內容的不同，樂句 a 的聲區在唱名la -sol 範圍，句幅約四個小節；而樂句 c 則主要在唱名mi-re 的聲區進行，句幅縮爲二個小節。茲將開頭樂段 A 與後續多次循環的樂段 A’（取本曲例之第二、第三段）比對如下（譜 4-2-39）：

譜 4-2-39：【一條龍鞭．逐水流】之前三個樂段比對



【逐水流】在馬公市案山北極殿的造橋儀式，尚被用來演唱【東傍出日】、【南海座上】、【五色彩雲】、【乙清我明】，以及西嶼外垵溫王宮在造橋儀式演唱【急急修】等時，此時則在末尾加入一段「南嘸呵」的佛尾曲調，曲調改以素材變化的內容來演唱。以馬公市案山北極殿所唱【東傍出日．逐水流】爲例，其曲調組織如下（表 4-2-41）：

表 4-2-41 ：【東傍出日．逐水流】之曲調組織

樂段	A	A'1	A'2	A'3	A'4	尾聲（A''）
樂句	上句 a –下句 b	上句 c-下句 b	上句 c-下句 b	上句 c-下句 b	上句 c-下句 b	上句 d-下句 e

再與前述【一聲龍鞭．逐水流】比對，可以發現【一聲龍鞭．逐水流】並沒有在曲末加佛尾。

【水車歌】被西嶼鄉外垵溫王宮法師運用於造橋儀式，演唱【織機娘子】，內容有關織布的情形，全曲之曲調組織如下（表 4-2-42）：

表 4-2-42：【織機娘子．水車歌】之曲調組織

樂段	A	A'1	A'2	A'3	A'4
樂句	上句 a -下句 b	上句 a' -下句 b	上句 a' -下句 b	上句 a' -下句 b	上句 a' -下句 b

A'5	A'6	A'7	A'8	A'9
上句 a' -下句 b	上句 a' -下句 b	上句 a' -下句 b	上句 a' -下句 b	上句 a' -下句 b

其中開頭樂段 A 由上句 a 與下句 b 組成，但是後續用作重覆的樂段 A'則是由上句 a'與下句 b 組成，即上句 a 改成 a'，二者僅前半部曲調不同，後半部分則相同[42]。茲將開頭樂段 A 與後續之第二、第三段比對如下（譜 4-2-40）：

[42]【織機娘子．水車歌】亦可歸於相同的重覆一類，不過由於開頭樂段的上句 a 與後續主要重覆樂段的上句 a，其前半部的曲韻、止音不同，故筆者將其歸於此類。

譜 4-2-40【織機娘子・水車歌】前三樂段比對



【短相思】曲調被西嶼鄉外垵溫王宮法師運用於造橋儀式的【一條烏龍】，用來描述有關紡紗的情形，其曲調組織如下（表 4-2-43）：

表 4-2-43【一條烏龍・短相思】之曲調組織

樂段	A	A’1	A’2
樂句	上句 a -下句 b	上句 a’ -下句 b	上句 a’ -下句 b

其中開頭樂段 A 由上句 a 與下句 b 組成，但是後續用作重覆的樂段 A’則是由上句 a’與下句 b 組成，即上句 a 變化成 a’。樂句 a 與樂句 c 的差異在音區、句幅及曲調細節，樂句 a 主要在m̩i-sol 的低聲區，句幅佔四個小節；樂句 a’則在稍高的聲區l̩a -r̝e 發展，句幅爲六個小節，曲調內容亦不同。茲將開頭樂段 A 與後續之第二、第三段比對如下（譜 4-2-41）：

譜 4-2-41：【一條烏龍．短相思】之各樂段比對



(2)曲中樂段的擴增或縮減

以唱詞爲七言句的曲調視爲基本樂段，則多於七言的文句在運用曲調時，常會使樂句產生擴增情形，而少於七言的文句其樂句常就以縮減形態呈現。首先以奉請神祇類運用固有曲調演唱的【奉請普唵大教主．緩普唵調】爲例，該咒語開頭爲七言句，第三段縮減爲三言句，此變化樂段 A’的上句 a’素材變化自樂段 A1 的上句 a，下句變化自樂段 A1 的下句 b。茲以開頭第一個樂段作爲基

本樂段，與縮減的第三段比對如下（譜 4-2-42）：

譜 4-2-42：【奉請普唵．緩普唵調】之樂段比對



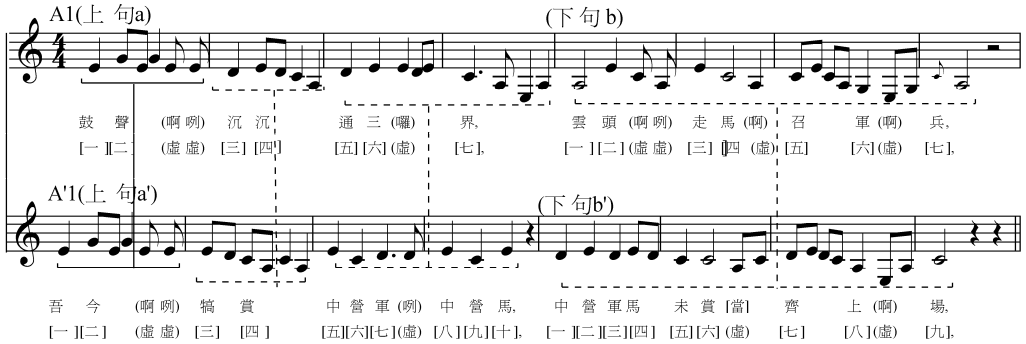
以犒賞的【鼓聲沉沉．觀音調】爲例，其曲調組織如下（表 4-2-44）：

表 4-2-44：【鼓聲沉沉．觀音調】之曲調組織

樂段	A1	A’1	A’’1	A’’2
樂句	上句 a – 下句 b	上句 a’- 下句 b’	上句 c- 下句 b’’	上句 c- 下句 b’’

開頭樂段 A1 與樂段 A’的比對如下（譜 4-2-43）：

譜 4-2-43：【鼓聲沉沉．觀音調】之樂段比對



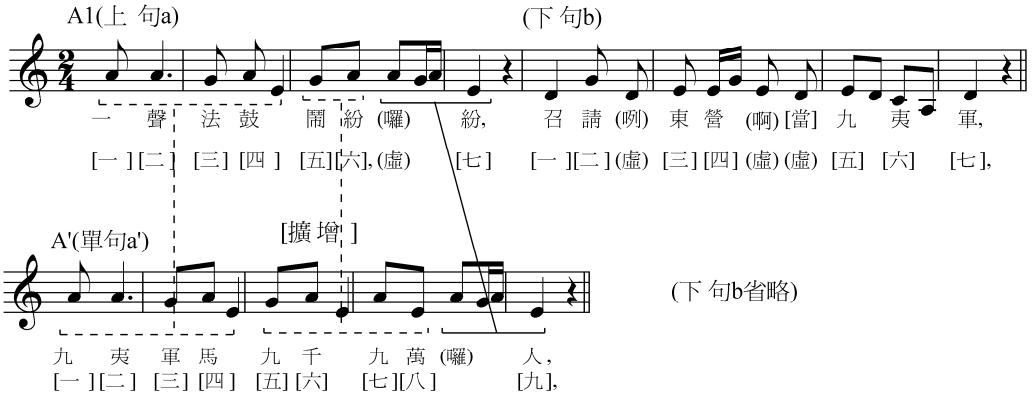
以【一聲法鼓．緊觀音調】爲例，其曲調組織如下（表 4-2-45）：

表 4-2-45：【一聲法鼓．緊觀音調】之曲調組織

樂段	A1	A’1	A’2	A’3	尾聲
樂句	上句 a – 下句 b	單句 a’-	上句 a”- 下句 b	上句 a”’- 下句 b’	單句 c

【一聲法鼓．緊觀音調】之樂段 A 進行變化重覆。首先樂段 A’1 僅爲九言單句，所以曲調上只運用了上句 a 來變化，曲調比對如下（譜 4-2-44a）：

譜 4-2-44a：【一聲法鼓．緊觀音調】之樂段比對（一）



其次樂段 A2 的上句乃利用擴增方式，加入了該樂段第三小節至第四小節

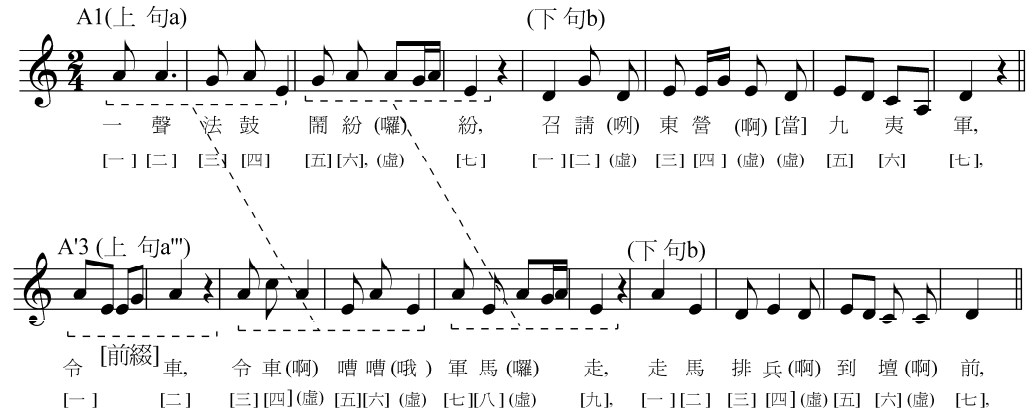
第一拍裏的素材，樂段比對如下（譜 4-2-44b）：

譜 4-2-44b：【一聲法鼓・緊觀音調】之樂段比對（二）



樂段 A’3 以前綴方式在樂段 A 上句 a 的內容前外加兩小節音型，而此二小節的素材也正好強調了唱詞裏的「令車」二字，樂段比對如下（譜 4-2-44c）：

譜 4-2-44c：【一聲法鼓・緊觀音調】之樂段比對（三）



以催兵時唱的【鼓聲沉沉・緊觀音調】爲例，曲調組織如下（表 4-2-46）：

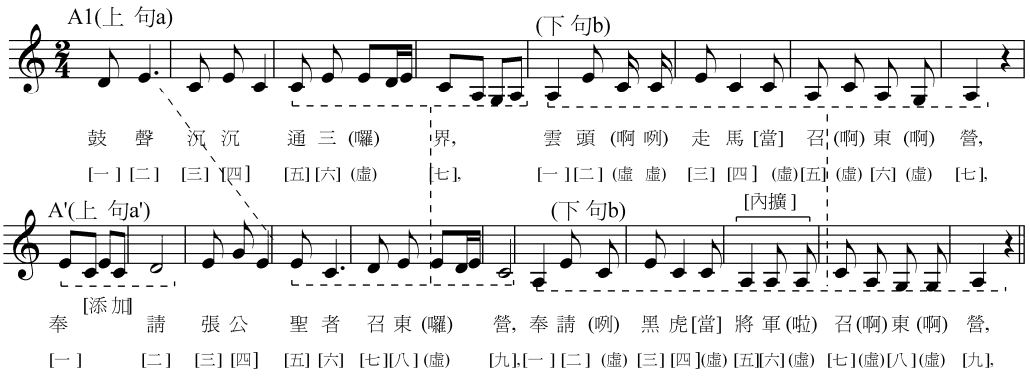
表 4-2-46：【鼓聲沉沉・緊觀音調】之曲調組織

樂段	A1	A2	A3	A4	A’
樂句	上句 a – 下句 b	上句 a – 下句 b	上句 a – 下句 b	上句 a’- 下句 b’	上句 a’- 下句 b

A5	A6	尾聲
上句 a – 下句 b	上句 a- 下句 b	單句

【鼓聲沉沉．緊觀音調】中的樂段 A’是字數上較有變化的一段，其上句爲九字，曲調處理上則是以前綴的方式，在原上句 a 素材前加上兩小節的音型，用來演唱開頭二字，而開頭二字之「奉請」也藉由此外加的內容予以強調。樂段 A’之下句亦爲九字，曲調處理則是以內擴的方式，在下句第三小節處藉由插入重覆音來表現。而此樂段經過前綴與內擴的處理，亦使原規律的一段 8 小節，擴增成 11 小節。茲將開頭樂段 A1（唱詞爲七言－七言所配的樂段）與樂段 A’（唱詞爲九言－九言的樂段）比對如下（譜 4-2-45）：

譜 4-2-45：【鼓聲沉沉．緊觀音調】之樂段比對



(3)全曲的樂段變化

首先以召營不到時所唱【紅旗炎炎．緊觀音調】爲例，開頭樂段若與【觀音調】相比，在下句的內容已作了變化，而其第一段下句的字數已是十字，而非規律的七字。其曲調組織如下（表 4-2-47）：

表 4-2-47：【紅旗炎炎．緊觀音調】之曲調組織

樂段	A1	A’1	A’2	尾聲
樂句	上句 a – 下句 b’	上句 a’– 下句 b’	上句 a’’ – 下句 b’’	單句 c

【紅旗炎炎．緊觀音調】每段字數皆不同，各個樂段的音樂處理因此有著

較大的變化。A’1 裏由於陳述眾多三字一組的字詞，因此音型頗多重覆。茲將開頭樂段 A 與樂段 A’1 比對於下（譜 4-2-46）：

譜 4-2-46：【紅旗炎炎．緊觀音調】之樂段比對



【請月姑．尷姨歌】是一則主腔樂段變化相當多的曲例，每次重覆出現的主腔樂段幾乎都有變化，其變化情形出現於部分骨幹曲調、結構與音區。茲將其曲調組織呈現如下（表 4-2-48）：

表 4-2-48：【請月姑．尷姨歌】之曲調組織

樂段	A1	A2	A3	A’1	A4	A5
樂句	上句 a – 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 c 下句 b’	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b

A6	A7	A’2	A’3	A’4	A’5
上句 a – 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 c 下句 d	上句 c’- 下句 b’	上句 d- 下句 b	上句 a’- 下句 b

A’6	A8	A’7	A’8	A9	A10	尾聲
上句 a- 下句 b	上句 c’ 下句 d’	上句 c’ 下句 c’	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	上句 a- 下句 b	單句 e

茲將【請月姑．尷姨歌】的前六個樂段，比對如下（譜 4-2-47）：

譜 4-2-47：【請月姑．尷姨歌】之樂段比對



（二）一段體

法師儀式唱腔另有不同於滾遍體的曲式，即是單一樂段的一段體，包含之樂句數目則各有不同。

首先介紹包含二個樂句的一段體，以西嶼鄉外垵溫王宮栽花儀式裏的【十月懷胎】爲例，其曲調組織如下（表 4-2-49）：

表 4-2-49：【十月懷胎】之曲調組織

樂段	單段
樂句	(1) a (2) b

包含二個樂句及尾聲的一段體，以西嶼鄉外垵溫王宮造橋儀式裏的【子年子月】爲例，其曲調組織如下（表 4-2-50）：

表 4-2-50：【子年子月】之曲調組織

樂段	單段
樂句	(1) a (2) b (3)尾聲

包含三個樂句並插入插句的一段體，以西嶼鄉外垵溫王宮栽花儀式的【拜請第一宮】爲例，三個樂句的素材一樣，僅是曲調內容有部分變化，插句內容皆相同，其曲調組織如下（表 4-2-51）：

表 4-2-51：【拜請第一宮】之曲調組織

樂段	單段
樂句	(1) a 插句 (2)a’ 插句 (3)a’’ 插句

包含四個樂句有蒐集於馬公市鐵線清水宮獻供儀式的【群仙會】，其第四樂句的曲調內容以及唱詞，皆是重覆第三樂句，而具有尾聲的效果，曲調組織如下（表 4-2-52）：

表 4-2-52：【群仙會】之曲調組織

單段
(1) a (2) a’ (3) a’’ (4) a’’（尾聲）

包含四個樂句的一段體，尚有馬公市案山北極殿造橋儀式的【淡淡青天】爲例，樂段由四個樂句及一個尾聲組成，而尾聲之唱詞重覆自第四句，曲調內容則是樂句 a’’，曲調組織如下（表 4-2-53）：

表 4-2-53：【淡淡青天】（吟詩調）之曲調組織

樂段	單段
樂句	(1) a (2) b (3) a' (4) b (5)a''（尾聲）

再以馬公市鐵線清水宮獻供儀式裏的【天地覆載】、【有一仙童】爲例，二者曲調內容類似，樂段裏包含五個樂句，不過第五樂句的曲調內容以及唱詞皆是重覆第四樂句，呈現尾聲效果，以【天地覆載】爲例其曲調組織如下（表 4-2-54）：

表 4-2-54：【天地覆載】（吟詩調）之曲調組織

樂段	單段
樂句	(1) a (2) b (3) b' (4) b'' (5)b''（尾聲）

三、音階、調式與律高

澎湖普唵派儀式歌樂使用的音階與調式，與漢族傳統音樂慣用的音階與調式相同。雖然有固有曲調類與吸收曲調類之分，但是使用之音階調式是屬於同一系統。

滾遍體的曲調有時會另加一個尾聲作爲全曲的結束，這時尾聲的結束音，大部分會同於曲中主要重覆的主腔樂段之結束音，但是有時則不同，例如固有曲調的【奉請普唵．緩普唵調】、【奉請普唵．緊普唵調】、【一聲法鼓．緊觀音調】、【一聲龍鞭．緊觀音調】，以及吸收曲調類的【奉請觀音．逐水流】，統整各滾遍體曲例之音階調式於下表（表 4-2-55）：

表 4-2-55 歌樂曲例滾遍體之主腔樂段及尾聲止音一覽表

唱腔曲例	主腔樂段			尾聲		
	止音			止音		
	羽	宮	商	羽	宮	商
固有曲調類						
【奉請普唵・緩普唵調】	◎				◎	
【本師爲吾來造橋・慢普唵調】	◎			◎		
【奉請巡撫・普唵調】	◎			◎		
【奉請普唵・緊普唵調】		◎		◎		
【香花請・緩普唵調－普唵調】	◎			◎		
【奉請本師・普唵調】	◎			無		
【拜請觀音・觀音調】	◎			◎		
【拜請觀音・緊觀音調】	◎			◎		
【本師爲吾來進香・觀音調】	◎			◎		
【鼓聲沉沉・觀音調】	◎				◎	
【一聲法鼓・緊觀音調】			◎	◎		
【紅旗炎炎・緊觀音調】			◎			◎
【鼓聲沉沉・緊觀音調】	◎			◎		
【召請天兵・緊觀音調】			◎	◎		
【一聲龍鞭・緊觀音調】	◎				◎	
【奉請結界・普唵調－緊觀音調】	◎			◎		
吸收曲調類						
【拜請觀音・逐水流】	◎				◎	
【織機娘子・水車歌】	◎			無		
【春日遲遲・北青陽】	◎			無		
【請月姑・尷姨歌】		◎			◎	
【直入花園・尷姨疊】		◎			◎	
【拜請觀音・福馬】	◎			無		
【一條烏龍・短相思】	◎			無		
【奉請東營・將水令】	◎			◎		
【拜請春光・潮陽春】		◎		無		

一段體眾曲例之各止音呈現如下表（表 4-2-53）：

表 4-2-56 歌樂曲例一段體之止音一覽表

唱腔曲例	止音		
	羽	宮	商
固有曲調類			
【子年子月】(小曲)		◎	
【拜請第一宮】(小曲)	◎		
吸收曲調類			
【天地覆載】〈吟詩調〉	◎		
【淡淡青天】〈吟詩調〉	◎		
【群仙會】	◎		
【十月懷胎】(小曲)		◎	
【道童歌】(小曲)			◎

唱腔使用的音階以五聲音階爲主，調式以羽調式居多，少數則爲宮調式與商調式。滾遍體的部分，運用五聲音階羽調式者計有固有曲調的【奉請普唵．緩普唵調】(主腔樂段)[43]、【本師爲吾來造橋．慢普唵調】、【奉請巡撫．普唵調】、【香花請．緩普唵調－普唵調】、【奉請本師．普唵調】、【拜請觀音．觀音調】、【拜請觀音．緊觀音調】、【本師爲吾來進香．觀音調】、【鼓聲沉沉．觀音調】(主腔樂段)、【一聲法鼓．緊觀音調】(尾聲)、【鼓聲沉沉．緊觀音調】、【召請天兵．緊觀音調】(尾聲)、【一聲龍鞭．緊觀音調】(主腔樂段)、【奉請結界．普唵調-緊觀音調】。吸收曲調類的【拜請觀音．逐水流】(主腔樂段)、【織機娘子．水車歌】、【春日遲遲．北青陽】、【拜請觀音．福馬】、【一條烏龍．短相思】、【奉請東營．將水令】。

五聲音階宮調式者，有固有曲調類的【奉請普唵．緩普唵調】(尾聲)、【奉請普唵．緊普唵調】(主腔樂段)、【鼓聲沉沉．觀音調】(尾聲)、【一聲龍鞭．緊觀音調】(尾聲)。吸收曲調類的【拜請觀音．逐水流】(尾聲)、【請月姑．尷姨歌】、【直入花園．尷姨疊】、【拜請春光．潮陽春】。

五聲音階商調式者，固有曲調類計有【一聲法鼓．緊觀音調】(主腔樂段)、【紅旗炎炎．緊觀音調】、【召請天兵．緊觀音調】(主腔樂段)[44]。

一段體的部分，運用五聲音階羽調式者，固有曲調類有：【拜請第一宮】；

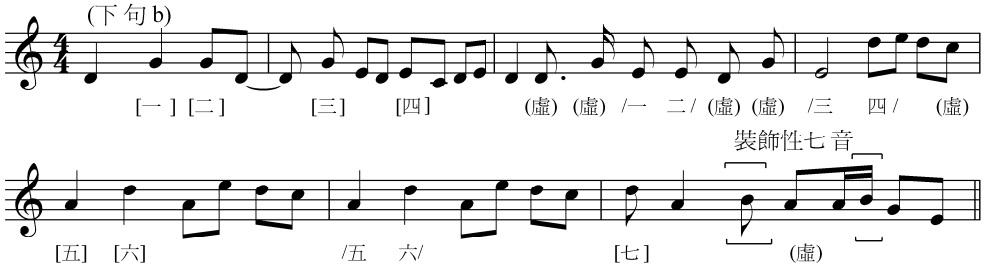
[43] 若滾遍體裏主腔樂段與尾聲的調式不同，則會加註運用該調式者，是曲例的主腔樂段或尾聲部分，若主腔樂段與尾聲調式相同，則不另標示。

[44] 此處可以發現用來調召兵馬或是再召兵馬類的唱咒，其主腔樂段或尾聲皆建立在商調式上。

吸收曲調類有【天地覆載】〈吟詩調〉,【淡淡青天】〈吟詩調〉以及【群仙會】。五聲音階宮調式者，有固有曲調的【子年子月】（小曲）與吸收曲調的【十月懷胎】（小曲），運用五聲音階商調式者有吸收曲調類的【道童歌】。

此外吸收曲調部分尚有少數曲例裏出現裝飾性七級音、裝飾性四級音。以吸收曲調類的【拜請觀音．福馬】爲例，主腔樂段下句末小節裏，出現唱名 si 音，若將此音視爲裝飾音，那麼就是一個裝飾性七級音，即以下方七級音取代原一級音，參見譜例說明（譜 4-2-48）[45]：

譜 4-2-48　出現裝飾七級音之曲例



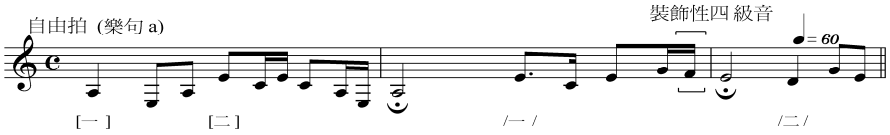
出現裝飾性四級音者爲【一條烏龍．短相思】，在主腔樂段下句裏出現裝飾四級音唱名升 fa；以及【淡淡青天】第一句第一字疊唱處，出現裝飾四級音唱名 fa，參見譜例說明（譜 4-2-49）：

譜 4-2-49　出現裝飾四級音之曲例

【一條烏龍．短相思】



【淡淡青天】（吟詩調）



[45] 此曲例末小節亦可作移調解釋，參見本節註腳 26。

儀式固有唱腔部分並無旋律樂器的伴奏，而吸收唱腔部分雖然有嗩等的伴奏，不過在理想狀況下，是嗩得依據法師歌唱的律高來移調配合吹奏，即所謂「開嘴管」手法的伴奏[46]，因此各唱腔在法師觀念並無固定律高的唱法與說法。以普見於各宮廟的【奉請普唵大教主・緊普唵調】爲例，唱名 do 即分別有以鋼琴中央 C 下方小二度之 B 音唱（例：馬公市烏崁靖海宮）；以中央 C 下方大二度之降 B 音唱（例：西嶼鄉外垵溫王宮）；以中央 C 下方小三度 A 音唱（例：馬公市案山北極殿）等等。

再以【奉請觀音・觀音調】爲例，則唱名 do 分別以中央 C 上方小三度之 E 音（例：馬公市烏崁靖海宮、西嶼鄉外垵溫王宮）；或以中央 C 下方小三度降 A 音唱（例：馬公市案山北極殿）。另以吸收曲調中的【奉請東營・將水令】爲例，有將唱名 do 唱以中央 C 下方大二度之降 B 音者（例：馬公烏崁靖海宮），及以唱名 do 唱以中央 C 者（例：馬公市案山北極殿及西嶼鄉外垵溫王宮）。所以儀式的各曲調並非以固定律高來唱出，而是建立在相對音高的概念。

此外，由於儀式現場演唱的法師成員，年齡遍及兒童、成人及老人，加以成員中素質不一，因此甚至可以聽到以不同律高唱出曲調的情形。

四、拍法與速度

歌樂的拍法可分成規律拍與非規律拍（自由拍），普唵派歌樂的拍法與速度記錄如下（表 4-2-57）[47]：

表 4-2-57 歌樂曲例之拍法與速度一覽表

唱腔曲例	拍法	速度（M.M.）
固有曲調		
【奉請普唵・緩普唵調】	規律拍	♩＝40
【本師爲吾來造橋・慢普唵調】	規律拍	♩＝40
【奉請巡撫・普唵調】	規律拍	♩＝48
【奉請普唵・緊普唵調】	規律拍	♩＝60
【香花請・緩普唵調－普唵調】	規律拍	♩＝40 ～♩＝96

[46] 不過在實際情況裏，雖然由法師先唱出建立在某律高的唱腔，但待嗩吹出伴奏聲後，往往即由人聲配合嗩吹奏之律高去演唱。

[47] 歌唱速度方面的數據，僅是以本論文採譜的曲例作爲測量對象，由於各個法師演唱的速度不見得一致，而且實際儀式演唱與範唱時的速度有時亦會有出入，所以各數據僅供作參考。

【奉請本師・普唵調】	自由拍－規律拍	不定～♩＝96
【拜請觀音・觀音調】	規律拍	𝅗𝅥＝56
【拜請觀音・緊觀音調】	規律拍	𝅗𝅥＝63
【本師爲吾來進香・觀音調】	規律拍	♩＝96
【鼓聲沉沉・觀音調】	規律拍	♩＝100
【一聲法鼓・緊觀音調】	規律拍	♩＝116
【紅旗炎炎・緊觀音調】	規律拍	♩＝112
【鼓聲沉沉・緊觀音調】	規律拍	♩＝116
【召請天兵・緊觀音調】	規律拍	♩＝112
【一聲龍鞭・緊觀音調】	規律拍	♩＝96
【奉請結界・普唵調－緊觀音調】	自由拍－規律拍	不定～♩＝100
吸收曲調		
【拜請觀音・逐水流】	規律拍	♩＝69
【織機娘子・水車歌】	規律拍	♩＝50
【春日遲遲・北青陽】	規律拍	♩＝88
【請月姑・尷姨歌】	規律拍	♩＝80
【直入花園・尷姨疊】	規律拍	♩＝96
【拜請觀音・福馬】	規律拍	♩＝92
【一條烏龍・短相思】	規律拍	♩＝50
【奉請東營・將水令】	規律拍	♩＝132
【拜請春光・潮陽春】	規律拍	♩＝92
【子年子月】（小曲）	規律拍	♩＝72
【拜請第一宮】（小曲）	規律拍	♩＝66
【天地覆載】〈吟詩調〉	自由拍	不定
【淡淡青天】〈吟詩調〉	自由拍－規律拍	不定
【群仙會】	規律拍（各句末尾－自由拍）	♩＝69 ，各句末尾速度不定
【十月懷胎】（小曲）	規律拍	♩＝52
【道童歌】（小曲）	規律拍	♩＝84

固有曲調類主要是以規律拍演唱，只有【香花請・緩普唵調－普唵調】與【奉請結界・普唵調－緊觀音調】的開頭一小部分，以自由拍起唱，但是隨即轉成規律拍。在吸收曲調類部分的拍法亦包括規律拍與自由拍，自由拍再依出現在曲調的位置，有出現在起始處的情形，例如：【淡淡青天】第一句開頭兩字以拖腔、自由拍唱出；有自由拍在各句句末者，例如：【群仙會】。此外亦有整曲皆以具有自由拍質唱出的【有一仙童】、【天地覆載】。

速度方面固有曲調的速度範圍是從𝅗𝅥＝40 至♩＝112，其中極緩慢者是【奉請普唵大教主・緩普唵調】，速度最快的是調召營兵前來的【一聲法鼓・緊

觀音調】，與催召營兵前來的【紅旗炎炎．緊觀音調】；吸收曲調的速度範圍在♩＝50 ～ ♩＝132。

五、唱詞格式與押韻

唱詞主要是指歌樂曲調所承載的文字部分，既然是文字就牽涉到意義與形式。如同前文所述，意義部分大致可分成神眾類與事物類，這部分的討論參見第三章第二節的介紹，至於唱詞格式與押韻情形則在本節討論。

根據唱詞所含段落數目，法師唱詞可以分成多段體與單段體，多段體中根據每個段落裏的句數，可再劃分成各段皆包含上下兩句、各段包含四句，以及各段句數不等的情形，而單段體則是只包含一個段落。

若再依據各段落的字數作進一步劃分，則段落包含兩句者，可再分爲各段落字數相等型以及各段落字數不等型。其中，各段落字數相等型是由各句相同字數的上、下句組成，亦即全篇各段皆是七言－七言的上下句；而各段落字數不等型，有些段落仍是上句字數等於下句字數，但各段落之間的字數不等，例如第一段落是三言－三言，第二段落則是五言－五言，第三段落又變成七言－七言，有些則是上句字數不等於下句字數，形成由長短句構成的段落。包含四句者則各段落字數皆相等，各句皆是七言。而各段落裏所包含之句數不等者，則各段字數亦不相等。至於單段體部分，主要四個七言整齊句組成。法師唱詞的格式分析如下（圖 4-2-2）：

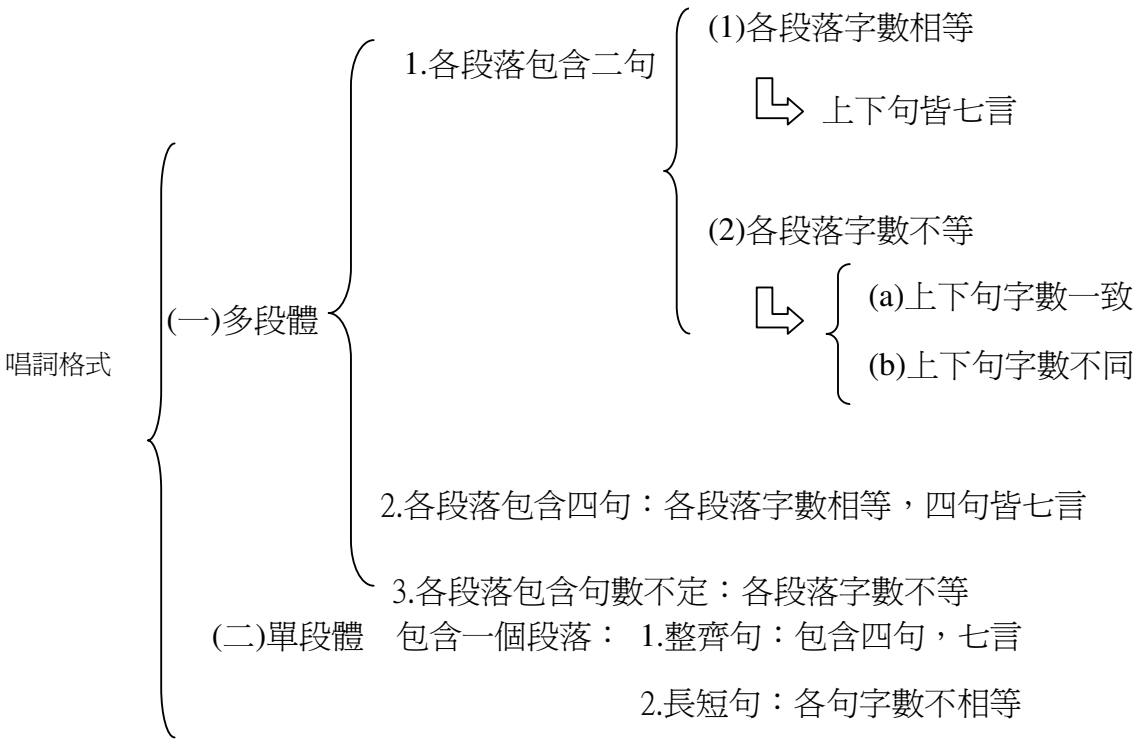


圖 4-2-2：唱詞格式分類圖

由於唱詞押韻之討論與唱詞格式相關，所以下述一併分析與呈現唱詞押韻情形，一般而言押韻會出現在多段體及單段體裏的整齊句部分，不過並非具有整齊句者就押韻。

（一）多段體

多段體是指一則咒語包含若干數目的段落，在段落數目方面則依各則咒語內容而不同。以馬公市烏崁靖海宮的請壇咒爲例，段落數目包含五個者諸如：【奉請巡撫大千歲】、【仰啓崇靈關聖帝】、【奉請巡撫蘇大王】、【靈羅國裡三太子】、【欽封土地神最靈】、【奉請王孫三相公】；六個段落者如【奉請巡撫池大王】、【仰啓火犀雷府將】、【奉請三十三天都元帥】；七個段落者如【奉請普唵大教主】、【奉請巡撫二千歲】、【奉請巡撫三千歲】、【奉請巡撫四千歲】、【奉請巡撫五千歲】、【奉請龍虎山】；八個段落者如：【奉請巡撫溫大王】、【奉請水宮大

聖主】、【奉請哪吒三太子】；九個段落者如【奉請中宮太乙君】；十個段落者如【奉請合壇諸猛將】十一個段落者如【啓請義勇武安王】；十三個段落的【奉請中壇三太子】，二十二個段落者如【謹請三壇諸眾聖】等等。簡言之，這些有關神眾類的咒語，大致而言皆是以這種多段落的形式呈現。

多段體裏各個段落包含的句數主要爲上、下二句，有些咒語會再加上一個單句作爲尾聲；少數則爲一個段落裏包含四句。

1.各段落包含二句（上、下句）

以蒐錄於第三章的曲譜爲例，除了結尾處的「神兵火急如律令」或以單句呈現外，各段落主要是由上下句組成的多段體，佔法師唱詞格式最大宗，而根據各段落之字數，又可分成相等型與不等型。

(1)各段體數字相等

各段落字數相等型有：【奉請巡撫大千歲．普唵調】、【奉請觀音．觀音調】、【奉請觀音．緊觀音調】、【奉請觀音．逐水流】、【奉請觀音．福馬】、【奉請張公聖者．將水令】、【本師爲吾來進香．觀音調】、【一聲龍鞭．逐水流】、【奉請東營．將水令】、【東傍出日．逐水流】、【一聲龍鞭．逐水流】、【東傍出日．逐水流】、【拜請春光．潮陽春】、【一條烏龍．短相思】、【織機娘子．水車歌】、【魯班先生．將水令（無頭）】、【春日遲遲．北青陽】、【讚此壇前．烏煙讚】。

首先以奉請神祇、用固有曲調演唱的【奉請巡撫大千歲．普唵調】來看，整則咒語段落結構爲 P1- P 2- P 3- P 4- P 5-S[48]，總計五個段落加一個結束單句，全咒語各段落 P 皆爲上句七言－下句七言的形式，末尾再加七言單句「神兵火急如律令」作結。此咒語的段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P1	奉請巡撫大千歲，	頭戴青巾身色袍，	上 7 言－下 7 言
P2	玉皇敕封身榮顯，	巡遊天下飛如雲，	上 7 言－下 7 言
P3	受勅遊遍天下行，	賞善罰惡斬妖精，	上 7 言－下 7 言
P4	吾有仝年如猛虎，	轄下神將總來迎，	上 7 言－下 7 言
P5	弟子一心專拜請，	大府千歲降臨來，	上 7 言－下 7 言

[48] 各代號說明如下，P 代表包含一組上、下句的段落；S 代表單句。下文皆同，容不再贅述。

S　神兵火急如律令。　單句 7 言

各段落上、下句末字分別是「歲、袍，顯、雲，行、精，虎、迎，請、來」，首先觀察各個段落裏上、下句間押韻的情形，僅有 P3 的上句末字「行」與下句末字「精」押 iang 韻，其餘各段的上、下句末字皆未同韻。其次觀察段落之間的押韻關係，P3 末字「精」與 P4 末字「迎」押 iang 韻，其餘各段落末字未押韻。

再討論奉請神祇類以固有曲調演唱的【奉請觀音．觀音調】，整則咒語以 P1- P2- P3- P4- P5-P6-P7-P8-S 的段落結構呈現，末尾再加一個單句作結。各段落字數皆爲十四字，形成整齊上下七言句，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P1	奉請觀音大慈悲，	救度眾生無盡時，	上 7 言－下 7 言
P2	左手提來靈符水，	右手展開楊柳枝，	上 7 言－下 7 言
P3	頭上頂戴彌陀冠，	口中常念阿彌陀，	上 7 言－下 7 言
P4	腳踏蓮花千百葉，	身坐蓮花團圓轉，	上 7 言－下 7 言
P5	陀山化為西林寺，	火坑化作清蓮池，	上 7 言－下 7 言
P6	普陀伽山千手眼，	大聖大願大慈悲，	上 7 言－下 7 言
P7	南無觀音大慈悲，	善才良女兩邊排，	上 7 言－下 7 言
P8	弟子一心專拜請，	觀音佛祖降臨來，	上 7 言－下 7 言
S	神兵火急如律令。		單句

此則咒語尚可用吸收曲調類的【逐水流】與【福馬】演唱，各段落上、下句末字分別是「悲、時，水、枝，冠、陀，葉、轉，寺、池，眼、悲，悲、排，請、來」，首先觀察各段落上、下句押韻情形，有 P1 的「悲、時」，P2 的「水、枝」，P5 的「寺、池」皆押 i 韻。其次觀察段落之間的押韻關係，P1、P2 、P5 以及 P6 之末字同押 i 韻，P7 與 P8 押 ai 韻。

再以固有曲調演唱之【本師爲吾來進香．觀音調】爲例，此咒語以 P1- P2- P3- P4- P5-S 的段落結構呈現，總計五個段落，末尾再加一個單句作結，各段落爲整齊上下七言句，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P1	本師為吾來進香，	祖師為吾來進香，	上 7 言－下 7 言
P2	仙人為吾來進香，	玉女為吾來進香，	上 7 言－下 7 言
P3	本壇元帥來進香，	合壇官將來進香，	上 7 言－下 7 言
P4	進香三師三童子，	進香三師三童郎，	上 7 言－下 7 言
P5	恩主為吾來進香，	庇佑合境保平安，	上 7 言－下 7 言
S	神兵火急如律令。		單句 7 言

各段落上、下句末字分別是「香、香，香、香，香、香，子、郎，香、安」，P1 、P2、 P3 裏的上、下句末字皆爲「香」字，故皆同爲 iu^n 韻。

其次以敘述事物類、用吸收曲調演唱之曲調例子作說明，茲舉造橋儀式裏描述種綿情形的【拜請春光．潮陽春】爲例，其段落形式爲 P1- P2- P3- P4，總計四個段落，各段落爲整齊上下七言句，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P1	拜請春光正月天，正月十五元宵暝，		上 7 言－下 7 言
P2	正月過了二月天，正是商家買賣時，		上 7 言－下 7 言
P3	二月過了三月天，正是清明滿山青，		上 7 言－下 7 言
P4	陽間種綿正及時，陽間種綿正及時。		上 7 言－下 7 言

各段落上、下句末字分別是「天、暝，天、時，天、青，時、時」，所以段落裏的上、下句，僅有 P4 的「時、時」同字造成的同韻 i 韻。而段落之間的押韻關係，則 P1 的末字「暝」與 P3 的「青」押 e^n 韻，P2 的末字「時」與 P4 末字「時」同字而押 i 韻。

再以馬公案山北極殿在造橋儀式，運用【逐水流】所唱之【一聲龍鞭】爲例，其段落結構爲 P1- P2- P3- P4-P5-P6-P7，總計七個段落，各段落爲整齊上下七言句，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P1	一聲龍鞭鎮東營，	東營兵馬九萬人，	上 7 言－下 7 言
P2	人人頭戴身帶甲，	手執淨鞭來造橋，	上 7 言－下 7 言
P3	令車嘈嘈軍馬走，	走馬排兵來造橋，	上 7 言－下 7 言
P4	亦有銅錢造橋板，	亦有白米造欄杆，	上 7 言－下 7 言
P5	金鎖銀鎖銀鎖牽，	金鎖銀鎖倚欄杆，	上 7 言－下 7 言
P6	鑼雙鈕雙鈕羅雙，	鈕雙鑼雙鈕鑼雙，	上 7 言－下 7 言
P7	神兵火急如律令，	神兵火急如律令。	上 7 言－下 7 言

此例上、下句皆七言，不過有些句子經由縮減部分字詞後才符合七言格律，但也因此使句意變得稍不完整，例如東營兵馬原本是九千九萬人，但 P1 之下句縮成「東營兵馬九萬人」七言句，省略了「九千」，使句意表達的數目有所出入，再例原本「人人頭戴頭鍪身帶甲」的描述，縮成「人人頭戴身帶甲」，省略了「頭鍪」，也使句意稍不完整。

各段落上、下句末字分別是「營、人，甲、橋，走、橋，板、杆，牽、杆，雙、雙，令、令」。首先觀察各個段落上、下句之間押韻的情形，則 P4「板、杆」及 P5「牽、杆」押 an 韻，P6「雙、雙」同字故皆 iang 韻，P7「令、令」同字，故皆 ing 韻。其次觀察段落之間的押韻關係，則 P2 與 P3 末同「橋」字，故押 io 韻；P4 與 P5 同「杆」字，故押 an 韻。

【逐水流】在馬公市案山北極殿的造橋儀式，被用來演唱【東傍出日．逐水流】，不過唱詞末尾唱以「南無阿彌陀佛」佛尾，以致不同於其他以「神兵火急如律令」作爲尾句的情形。【東傍出日．逐水流】的段落結構爲 P1- P2- P3- P4-P5-尾段（佛尾），總計五個段落加上一個佛尾，除了佛尾外各段落爲整齊上下七言句，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P1	東傍出日西邊烏，	和尚擧傘掩尼姑，	上 7 言－下 7 言
P2	尼姑本是和尚某，	和尚本是尼姑奴，	上 7 言－下 7 言
P3	郎君本是風流子，	看見橋上一尼姑，	上 7 言－下 7 言
P4	郎君看見拔落馬，	和尚看見脫袈裟，	上 7 言－下 7 言

P5	食人半斤還八兩，	冤冤相報無時休，	上 7 言－下 7 言
尾段	南無阿彌陀佛，	稽首南無阿彌陀佛。	上 6 言－下 8 言

各段落上、下句末字分別是「烏、姑，某、奴，子、姑，馬、裘，兩、休，佛、佛」，首先觀察各個段落裏的上、下句間的押韻關係，除了 P3 之「子、姑」未互押韻，P4「馬、裘」押 e 韻，其餘各段之上下句皆押 o 韻。其次觀察段落之間的押韻關係，則除了 P4 不同韻外，其餘各段皆押 o 韻。

【逐水流】在馬公市案山北極殿的造橋儀式，尚被用來演唱【南海座上】、【五雲彩色】、【乙清我明】，在西嶼外垵溫王宮造橋儀式裏被唱以【急急修】等，這些唱詞的主要文句皆是整齊七言句，不過尾段亦是非七言的佛尾。以其中蒐集於馬公市案山北極殿造橋儀式的【南海座上．逐水流】爲例，其段落結構爲 P1- P2- P3- 尾段，唱詞篇幅較前例【東傍出日．逐水流】短，總計三個段落加上佛尾，各段落爲整齊上下七言句，段落形式如下：

段落	**上句**	**下句**	**（說明）**
P1	南海座上蓮花開，	善才良女兩邊隨，	上 7 言－下 7 言
P2	獨瓶收盡江河海，	鸚歌一塞上天臺，	上 7 言－下 7 言
P3	龍王回頭深深拜，	土地公公出門來，	上 7 言－下 7 言
尾段	南無阿彌陀佛，	稽首南無阿彌陀佛。	上 6 言－下 8 言

各段落上、下句末字分別是「開、隨，海、臺，拜、來，佛、佛」，首先觀察各個段落裏的上、下句，P2「海、臺」與 P3「拜、來」押 ai 韻，尾段「佛、佛」則押 o 韻。其次觀察段落之間的押韻關係，P2 與 P3 末字同韻，皆押 ai 韻。

(2)各段落字數不等

接著討論多段體、而各段落字數不等型的情形，屬於此類段落結構者有有：【奉請普唵．緩普唵調】，【奉請普唵．緊普唵調】、【香花請．緩普唵調－普唵調】、【奉請本師．普唵調】、【旗鼓響鬧．觀音調】、【一聲法鼓．緊觀音調】、【紅旗炎炎．緊觀音調】、【鼓聲沉沉．緊觀音調】、【召請天兵．緊觀音調】、【奉請結界．普唵調－緊觀音調】、【一聲龍鞭．緊觀音調】、【奉請東營．將水

令】、【請月姑．尷姨歌】、【直入花園．尷姨疊】。而根據上、下句之間的字數一致或差異，又可作如下細分。

(a)上下句字數一致

以蒐集自馬公市烏崁靖海宮的【奉請普唵．緩普唵調】爲例，第三段呈現三字－三字的變化情形。整則咒語的段落結構爲 P1- P 2- P '- P 3- P 4- P 5- P 6- S，計七個段落加結束單句，其中各段落 P 以上句七言-下句七言爲主，穿插一段 P'爲上句三言-下句三言的形式，末尾再加上單句作結，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P1	奉請普唵大教主，	神通變化不須疑，	上 7 言－下 7 言
P2	垂慈發愿度眾生，	作代醫王救諸苦，	上 7 言－下 7 言
P'	致如雲，	如法雨，	上 3 言－下 3 言
P3	蕩滌社稷光萬里，	修造動土壬興功，	上 7 言－下 7 言
P4	不問方儀并禁忌，	員光靈法妙如雲，	上 7 言－下 7 言
P5	萬億諸天常守護，	佈祥光洗點甘露，	上 7 言－下 7 言
P6	一切眾生皆得度，	惟愿古佛降臨來，	上 7 言－下 7 言
S	神兵火急如律令。		單句 7 言

各段落上、下句末字分別是「主、疑，生、苦，雲、雨，里、功，忌、雲，護、露，度、來」，首先觀察各個段落裏的上、下句，只有 P5 上下句末字「護、露」押 o 韻，其餘各段之上下句未押韻。其次觀察段落之間的押韻關係，皆未押韻。

其次以操營儀式的【香花請．緩普唵調－普唵調】爲例，整則咒語段落結構爲「P- P'- P ''」，計三個段落，其中每一個段落的字數不同，不過每個段落的上句字數等於下句字數，分別爲三言－三言、五言－五言及七言－七言的形式，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P	香花請，	香花請，	上 3 言－下 3 言
P'	本師來操營，	祖師來操營，	上 5 言－下 5 言

P’’　　操營三師三童子，　操營三師三童郎。　　上 7 言－下 7 言

各段落上、下句末字分別是「請、請，營、營，子、郎」，首先觀察各個段落上、下句之間押韻的情形，則 P1 之「請、請」同字，P2 之「營、營」同字，且皆押 iang 韻。其次觀察段落之間的押韻關係，則 P1 與 P2 的末字「請」與「營」字亦押 iang 韻。

這些例子雖然各段落字數不等，但除了尾段可能不同外，各段落之上句與下句字數一致。

(b)上下句字數不同

接著討論上句與下句字數亦不相等的情況。結界儀式裏的【奉請本師．普唵調】，整則咒語段落結構爲 P- P’，其中第一段的上句是七言、下句是五言的不對等形式，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P	奉請本師來結界，	祖師來結界，	上 7 言－下 5 言
P’	結界三師三童子，	結界三師三童郎。	上 7 言－下 7 言

各段落上、下句末字分別是「界、界，子、郎」，首先觀察各段落上、下句之間押韻的情形，僅 P 之「界、界」同字而同 ai 韻，至於段落之間則無押韻。

接著以【奉請東營．將水令】爲例，整則唱詞是以「P1- P’1- P’2-P’3-P’4」的段落結構呈現，總計五個段落，但其中 P1 是上句七言、下句九言的不對等形式，其餘各段落字數皆爲七言整齊上下句，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P1	奉請東營來操營，	東營軍馬九千九萬人，	上 7 言－下 9 言
P’1	人人頭戴身穿甲，	手執青旗來操營，	上 7 言－下 7 言
P’2	令車嘈嘈軍馬走，	走馬排兵來操營，	上 7 言－下 7 言
P’3	操卜合境保平安，	增添福壽萬萬年，	上 7 言－下 7 言
P’4	神兵火急如律令，	神兵火急如律令。	上 7 言－下 7 言

各段落上、下句末字分別是「營、人，甲、營，走、營，安、年，令、令」。首先觀察各個段落上、下句之間押韻的情形，只有最後一段末字同爲「令」，而押 ing 韻，至於段落之間，P'1 和 P'2 末字皆「營」，同爲 iang 韻。

其次以蒐集自馬公市案山北極殿，調召兵馬前來所唱的【一聲法鼓．緊觀音調】爲例，整則咒語段落結構爲 P1- P'- P2-P3，計四個段落。其中 P1 與 P2、P3 爲上下整齊七言句，P'則是上、下九言句，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P1	一聲法鼓鬧紛紛，	召請東營九夷軍，	上 7 言－下 7 言
P'	九夷軍馬九千九萬人，	人人頭戴兜鍪身帶甲，	上 9 言－下 9 言
P2	手執青旗火炎光，	令車嘈嘈軍馬走，	上 7 言－下 7 言
P3	走馬排兵到壇前，	神兵火急如律令。	上 7 言－下 7 言

各段落上、下句末字分別是「紛、軍，人、甲，光、走，前、令」。首先觀察各個段落上、下句之間押韻的情形，則第一段整齊上下七言句的末字分別爲「紛、軍」，押 un 韻，至於段落之間則無押韻關係。

再以馬公市案山北極殿犒軍儀式中犒賞時所唱之【鼓聲沉沉．觀音調】爲例，P 爲整齊上下七言句，P"1、 P"2 是整齊上下五言句， P'1、P'2 的上句字數是十言，下句字數是九言。整則咒語段落結構爲 P- P'1- P "1 -P"'-P"2-P'2，計六個段落，段落結構如下：

段落	上句	下句	（說明）
P	旗鼓響鬧通三界，	雲頭走馬召軍兵，	上 7 言－下 7 言
P'1	吾今犒賞中營軍中營馬，	中營軍馬未賞齊上場，	上 10 言－下 9 言
P"1	千軍共一杯，	萬將共一盞，	上 5 言－下 5 言
P"'	賞官軍賞兵郎，	犒賞中營軍馬未賞得齊前營來。	上 6 言－下 13 言
P"2	賞軍又賞馬，	賞馬又賞軍，	上 5 言－下 5 言
P'2	賞得中營軍馬退後營去，	東營軍馬未賞直前來。	上 10 言－下 9 言

各段落上、下句末字分別是「界、兵，馬、場，杯、盞，郎、來，馬、

軍，去、來」，各個段落上、下句之間皆無押韻，段落 P’’’與 P’2 末因同字而押 ai 韻外，其餘段落之間亦無押韻關係。

召營不到、催兵前來時所唱的【紅旗炎炎．緊觀音調】整則咒語段落結構爲 P-P’- P ’’，計三個段落，其中 P 爲上句七言、下句九言；P’爲上句十言、下句十六言；P ’’爲上句九言、下句十言的形式，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P	紅旗炎炎招天界，	黑旗黑黑招軍兵入壇來，	上 7 言－下 10 言
P ’	太山催兵楊度六張度六，度六神頭馬先軍馬先賢馬先童馬先飛，		上 10 言－下 16 言
P’’	身敕祖師康趙元帥令，	押兵盧太保兵頭盧二娘，	上 9 言－下 10 言
S	神兵火急如律令。		單句 7 言

各段落上、下句末字分別是「界、來，六、飛，令、娘」，末尾單句末字爲「令」。首先觀察各個段落上、下句之間押韻的情形，則第一段末字分別爲「界、來」，押 ai 韻，至於段落之間則無押韻關係。

結界儀式的【奉請結界．緊觀音調】，整則咒語段落結構爲 P-P’-P’’-S，有三個段落加一個單句。其中 P 爲上句七言、下句十五言；P’爲上句十二言、下句七言；P’’爲上句九言、下句七言，S 爲單句，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P	奉請結界結東方，	召請東方伏魔王扶界主伏魔九萬兵，	上 7 言－下 15 言
P’	奉請張公聖者領兵來結法界，	不許邪魔侵吾界，	上 12 言－下 7 言
P ’’	若有邪魔侵吾壇界內，	輪刀寸斬不留停，	上 9 言－下 7 言
S	神兵火急如律令。		單句 7 言

各段落上、下句末字分別是「方、兵，界、界，內、停」，末尾單句末字爲「令」。各個段落上、下句之間押韻的情形，只有 P’之上、下句末同爲「界」字押 ai 韻，至於段落之間則無押韻關係。

其次以【尪姨疊】演唱的【直入花園】爲例，段落結構爲 P1-P2- P’1- P’2- P’’-P’3- P’4-P’5-C，其中 P 爲整齊上下七言句；P’爲上句六言、下句九言；再加

上一個尾段，總計八個段落加上一個尾段，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P1	直入花園花味香，	直入酒店面帶紅，	上 7 言－下 7 言
P2	蚰蜒飛來真成陣，	尾蝶飛來真成雙，	上 7 言－下 7 言
P3	冥陽嶺上好嶢崎，	過只冥陽心歡喜，	上 7 言－下 7 言
P4	牽開羅裙擦汗去，	走得頭如髻又欺，	上 7 言－下 7 言
P’	急急行急急走，	走到生人市上說分明，	上 6 言－下 9 言
P5	六角亭上六角磚，	六角亭下好花園，	上 7 言－下 7 言
P6	六角亭上六角石，	六角亭下好栝葉，	上 7 言－下 7 言
P7	燒香不如茉莉香，	尾蝶成陣採花叢，	上 7 言－下 7 言
C	工六乂工六工乂工，	腳踏草腳踏草，	四句
	噯！真叫都是好敕桃！一士（啊）士一乂。		

各段落上、下句末字分別是「香、紅，陣、雙，崎、喜，去、欺，走、明，磚、園，石、葉，香、叢」，末尾單段包含四字分別爲「工、草、桃、乂」。觀察各個段落上、下句之間押韻的情形，P1 之上、下句末字爲「香、紅」，押 ang 韻，P3 上、下句末字爲「崎、喜」，及 P4 爲「去、欺」，皆押 i 韻；P5 上、下句末字爲「磚、園」押 ng 韻，P6 之上、下句末字爲「石、葉」押 io 韻；P7 之上、下句末字爲「香、叢」押 ang 韻。至於段落之間，P1、P2、P7 之末字分別爲「紅、雙、叢」押 ang 韻。

其次以造橋儀式度十二生宮的咒語爲例，以演唱生肖鼠【子年子月】的唱詞來看，段落結構爲 P-P’-P”-P”’，其中 P 爲上句八言、下句五言；P’爲整齊上下句三言句；P ”爲整齊上下七言句；P”’爲上句六言、下句十五言的形式，段落形式如下：

段落	上句	下句	（說明）
P	子年子月子日子時，原來人屬鼠，		上 8 言－下 5 言
P’	鼠頭限，	鼠尾限，	上 3 言－下 3 言
P”	鼠頭將軍來過限，	鼠尾將軍來過限，	上 7 言－下 7 言

P ’’’ 過了橋過了限，　　過了運限合境弟子男女老幼保平安。上 6 言－下 15 言

各句末字分別是「時、鼠，限、限，限、限，限、安」，觀察各個段落上、下句之間押韻的情形，段落 P 之上、下句末字爲「時、鼠」押 i 韻，段落 P’、P”之上、下句末字皆爲「限」字，所以同爲 ang 韻。至於段落之間，段落 P’、P”與 P’’’之同爲 ang 韻。

栽花儀式的拜請宮婆姐咒語，各段稍有出入，不過也是在上下句的觀念上發展，此外段落之間插入一個單句式插句。以【拜請第一宮】爲例，咒語主要有三個段落及各插入一單句，段落結構爲 P-S-P’1- S-P’2-S，其中 P 爲上句八言、下句六言；P’1 與 P’2 皆爲整齊上下七言句，而插入句則爲六言。【拜請第一宮】的段落結構如下：

段落	上句	下句	插句	（說明）
P	拜請第一宮泉州府，是乜縣?同安縣，			上 8 言－下 6 言
S			花婆神花婆姐，	插 6 言
P’1	教子吃乳花婆神,教子摸乳花婆姐，			上 7 言－下 7 言
S			花婆神花婆姐，	插 6 言
P ’2	教子行是花婆神，教子走是花婆姐			上 7 言－下 7 言
S			花婆神花婆姐，	插 6 言

其中呈現包含上、下句的段落部分，其末字分別是「府、縣，神、姐，神、組」，皆無互爲押韻情形，至於各個段落的押韻情形，僅 P’1 與 P’2 句末字同爲「姐」字而同爲 ia 韻。

2.各段落包含四句

各段落包含四句者，以蒐集自馬公市案山北極殿造橋儀式的【道童歌】爲例，演唱時其特色亦是在段落之間插入插句，段落結構如下：

段落	句落	（說明）
P1	道童聽起呼喚聲，	四句，7 言

一步用走一步行，

迌來迌去無看影，

但請念歌者過行。

插句　六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。　插句由三言詞組成

P2　案山事業各項有，　四句，7 言

討海農業兼飼豬，

亦有做官合兵士，

亦有技工合老師。　插句由三言詞組成

插句　六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。

P3　有人住於縣政府，　四句，7 言

有人賣菜合賣魚，

開行坐店各項有，

百般事業攏無輸。

插句　六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。　插句由三言詞組成

P4　想起現時的環境，　四句，7 言

社會黑暗爾也知，

處處做事想看覓，

爭權奪利實不該。

插句　六工六，尺工尺，六工六，尺工尺。　插句由三言詞組成

（後略）

其中各句末字分別是「聲、行、影、行，有、豬、士、師，府、魚、有、輸，境、知、覓、該」，各段落裏四句押韻的情形，分別是段落 P1 押 iang 韻，段落 P2 押 u 韻；而段落 P3 則有三句押韻，即第 1、3、4 句押 u 韻；段落 P4 爲第 2、3、4 句押 ai 韻，至於各個段落部分有押同韻的情形。

（二）單段體

1.整齊句

屬於單段體整齊句者主要以四句出現，例如演唱於獻供儀式的【天地覆載】、【有一仙童】，以及演唱於造橋儀式的【淡淡青天】。以蒐集於馬公市案山

北極殿的【淡淡青天】爲例，其句落結構如下：

句落	（說明）
S1　淡淡青天不可欺，	7言
S2　未曾開口我先知，	7言
S3　勸人作善無為惡，	7言
S4　報應來早與來遲。	7言

各句末字分別是「欺、知、惡、遲」，所以是第一、二、四句 押i韻。

再以馬公市鐵線清水宮的【天地覆載】爲分析例，其句落結構如下：

句落	（說明）
S1　天地覆載育群生，	7言
S2　消災賜福有萬年，	7言
S3　下情無以報其德，	7言
S4　一柱心香表丹誠。	7言

各句末字分別是「生、年、德、誠」，也就是第一、四句押 eng 韻。

2.長短句

各句包含字數不等，例如馬公市西嶼鄉栽花儀式的【十月懷胎】，每段包含兩句[49]，無押韻情形，段落結構如下：

句落	（說明）
S1：一月懷胎如露水，	7言
S2：救苦天尊(呵呵)救苦天尊。	8言

再例演唱於獻供儀式的【群仙會】，此例包含六個長短不齊的文句組成，段落結構如下：

[49]【十月懷胎】內容包含懷孕十個月裏的情形，但是歌唱每個月內容之間插入問答，所以這裏將其歸於包含三句的單段體。

句落	（說明）
S1：群仙會獻仙花，	6 言
S’1：雙雙童子雲端獻，	7 言
S”：獻天花風吹送四時花，	9 言
S’2：大同送了四時花，	7 言
S”’：花辨虔誠，	4 言
S’3：（嘮呢也只）香花以來普供奉。	7 言

各句末字分別是「花、獻、花、花、誠、奉」，所以第一、三、四句押 a 韻。

六、詮釋與呈現

本部分討論法師在實際呈現歌樂過程，所涉及的唱唸法與演唱方式，以及依隨唱腔表現所作的伴奏。

（一）唱唸法

澎湖先民主要來自泉州，但是經過數百年在澎湖群島的發展，澎湖人的一般生活口語已無濃烈的泉州腔，對於臺灣本島人來說，其口語則帶有些許所謂澎湖腔，但大致而言同於一般俗義所謂的臺灣話。

法師在儀式裏的咒語，雖然建立在一段段整齊上、下七言句之基本結構，但內容是以白話語法書寫而成，所以字義淺顯、明瞭且口語化，文意也不致深奧難解。在發音方面，則呈現文讀（文言音）與白讀（口語音）併用的情形，例如咒語「一聲法鼓鬧紛紛」的「一」是唱成 chi^{t8}，爲口語音，但是同則咒語「召請東營九夷軍，九夷軍馬九千九萬人」的「九」，則皆發成 kiu^{2} 爲文言音。以下有關唱唸法部分，主要討論的是法師在實際演唱時，所呈現的分解字音唱法、加虛詞唱法，以及疊字辭唱法。

1.分解字音唱法

大體而言，法師唱腔是以中度或快速演唱，所以唱時將字音之字頭、字腹與字尾快速連起來發音，再附著於曲調歌唱，不過當法師演唱極緩板的【奉請

普唵・緩普唵調】，以及演唱【香花請】開頭曲調時，就可以發現法師對於唱詞進行分解字音的處理。茲以【奉請普唵・緩普唵調】開頭爲例（譜 4-2-50）：

譜 4-2-50 分解字音唱法－以【奉請普唵・緩普唵調】開頭一句爲例



以此句爲例，唱詞中主要是以字頭音來對應大部分的旋律，在音型最末處才收字尾音，所以屬於字頭音唱法。

2.加虛辭唱法

法師記寫在抄本上的唱詞，是表達句子意義的主要部分，亦是前文討論唱詞格式時的焦點，但是聆聽法師的實際演唱，可以發現在這些可以稱爲本辭的文字之間，還會加入一些在演唱過程裏才出現的「虛辭」，這些虛辭基本上不影響本辭意義，有時還具有強調的意味。

法師加入的虛辭主要有聲辭及襯字，聲辭是只有聲音而無實際意義的語辭，依照唱腔加入之聲辭，可分成加單聲辭唱法以及加多聲辭唱法[50]。法師唱腔常加入的單聲辭，有啊（a）、哪（na）、咧（le）、啦（la）、咿（i）、囉（lo）、唉（e），以及 lu、ku、u。多聲辭者諸如：啊咧（a le）、哪咧（na le）。此外尚有借用工尺譜的尺、工、六等譜字、卻非唱出該譜字代表之音高，而是作爲聲辭表現的曲例，例如在【道童歌】裏每唱完一個段落後，就插入這樣形態的聲辭，而且這些聲辭並沒有抄寫在抄本上。

襯字、襯辭是具有實體意義的詞組，但在句子格律形式上是屬於附加的[51]，法師唱腔常加入的襯字，有單字的當（ta^{n}），表示「現在」以及「又而今現在的

[50] 參見呂錘寬《臺灣傳統音樂概論・歌樂篇》，第 16 頁。
[51] 參見呂錘寬《臺灣傳統音樂概論・歌樂篇》，第 19 頁。

情況」等的意思；來（laih^{5}）作助詞時，表示動作之趨向；著（tio^{2}），有得、需要、應該，另有確定動詞之用；都（to^{7}）爲助詞，有皆、完全的意思，以及是（si^{7}），爲肯定之詞。兩字組成的襯辭諸如：不汝（m^{7} lir^{2}）、han lir^{2}、na lu、han do^{52}。

3.疊字辭唱法

疊字、疊辭是指重覆一字或二字以上唱詞的唱法。例如原「令車嘈嘈軍馬走」，唱成「令車/令車/嘈嘈軍馬走」；原「金鎖銀鎖倚欄杆」，唱成「金鎖銀鎖倚/倚/欄杆」。

此處摘錄數例呈現本辭加了聲辭、襯辭，以及運用疊字辭唱法後，所呈現的情形。以固有曲調類演唱的【奉請巡撫．普唵調】首段爲例，本辭爲：「奉請巡撫大千歲，頭戴青巾身色袍」，加入單聲辭後成爲「奉請巡撫大千歲，頭戴（啊）青巾身色（啊）袍」；再以吸收曲調類的【拜請觀音．逐水流】首段爲例，本辭爲「拜請觀音大菩薩，救度眾生無盡時」，加入聲辭、襯辭及疊字演唱後，成爲「拜請（唉）觀音大（唉）菩薩，救度眾生〔不汝〕無/無/盡時」。再以【一條烏龍．短相思】第一段爲例，本辭部分爲：「一條烏龍盤山纏，一支采仔討分明」，加入兩字的襯辭以及運用疊辭的唱法後，變成「一條烏龍盤山（lu）/盤山/纏，一支采仔〔不汝〕/一支采（唉）仔/〔是〕討分/討分/明（咿）」。

（二）演唱方式

普唵派儀式歌樂的演唱方式，主要是以眾人演唱單一曲調的眾唱方式進行，演唱者除了場內主要宣行的小法師，尚有在旁持鼓、金、奉旨的法師成員，以及前輩眾法師成員們，有些宮廟甚至由在旁的其他成員及前輩法師們，專門負責演唱，場內小法師則專司動作的宣行。此外尚可見到吸收曲調類裏，用獨唱加幫腔的方式演唱，例如在馬公市案山北極殿的造橋儀式道童出場的段落，道童以單人唸歌演唱本辭，再由眾人幫腔齊唱演唱虛辭。演唱者除了法師成員，有時還會邀請村莊婦女加入助唱其中吸收曲調類的部分，例如西嶼鄉外垵溫王宮的作法。

[52] 本段落有關字、辭之拼音及字義，乃參考陳修、陳文晶編著《臺灣話大詞典：閩南話漳泉二腔系部分》。

（三）伴奏

分別從歌樂之固有曲調與吸收曲調兩大類來看其唱腔伴奏，可以發現二者的伴奏，在樂器、伴奏內容、演奏者皆有差異。首先在樂器方面，固有曲調的伴奏樂器爲奉旨、鼓與金，皆屬於非旋律性樂器；吸收曲調的伴奏樂器則以嗩爲主，伴以簡單的鼓、鈔擊奏，或加入殼子絃、大廣絃等。固有曲調的伴奏，主要是以某一節奏形作重覆擊奏，而吸收曲調的伴奏則主要是由嗩吹與唱腔相同的曲調，而且最佳的配合狀況是嗩吹出的調高符合唱者的調，所以樂師必須以純熟的移調技術，迅速吹出唱者開口韻之調高，此外在唱腔長拍處或曲調句讀則穿插即興吹出的簡短曲調型，作爲樂句間之聯綴。

在樂器演奏人員方面，固有曲調是由法師成員擔任，主要是該屆小法師的成員們，有時則由前屆法師成員擔任，而由於鼓部分的演奏手法可以有較豐富的變化空間，所以有時是由法師長親自掌鼓。而吸收曲調這部分的伴奏人員，嗩、大吹樂師一定是延聘專業嗩吶樂師，而不論是出身當地或其他村落的樂師，彼此之間往往有多年的合作關係，甚至祖孫三代樂師相繼固定爲某宮廟伴奏的情形[53]。

固有曲調是法師唱腔特徵所在，不見於其他傳統樂種，所以本節對於唱腔伴奏之分析與討論將聚焦固有曲調部分。伴奏固有曲調的演唱時，奉旨和金擊奏的節奏形是穩定而重覆，鼓聲擊奏就較具變化性，可依擊鼓者能力作節奏加花，並以擊奏鼓面或鼓邊而製造不同的聲響音質[54]。奉旨擔任節制及穩定拍子與速度的角色，而當奉旨擊奏重拍（強拍）時鑼亦同時擊奏，所以鑼聲有標示樂節（即譜面上所謂小節）的功用。

首先討論固有曲調裏【緩普唵調】開頭上下句的伴奏形式如下（譜 4-2-51）：

---

[53] 例如在筆者實地調查裏訪得，馬公市鐵線清水宮所延聘的嗩吶樂師，以前是蔡允柱先生（1933- ），目前主要是蔡允柱先生的兒子蔡文合（1958- ），而蔡文合先生亦會帶其子蔡勳豪（1985- ）共同參與宮廟儀式的吹奏任務。訪談日期：2007 年 4 月 18 日；2007 年 6 月 30 日。

[54] 爲便於文後作各曲調伴奏型的比對，所以各唱腔伴奏譜僅呈現奉旨和金的部分，並作爲討論的重點。至於變化較多，且可以隨個人技巧而予以變化的鼓聲部分，暫不記錄。

譜 4-2-51：【緩普唵調】之伴奏

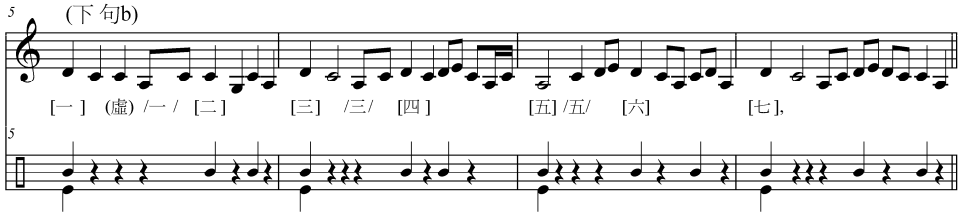


由此伴奏譜例可以看出，金聲分別將上、下句各分成四個單位，每一單位裏，奉旨雖然僅敲出三聲，但第一聲與第二聲之間的長間隔是第二聲、第三聲短間隔的兩倍，也就是「長－短－短」的節奏形音響效果。

【慢普唵調】的伴奏型，以其開頭上下句爲例記寫如下（譜 4-2-52）：

譜 4-2-52：【慢普唵調】之伴奏





其次呈現【普唵調】的伴奏型，以其開頭上下句爲例，記寫如下（譜 4-2-53）：

譜 4-2-53：【普唵調】之伴奏



所以伴奏方面皆可看到，每個上、下句同樣被金聲分成四個樂節，每個樂節的節奏形亦是「長－短－短」。

至於【緊普唵調】伴奏型如下（譜 4-2-54）：

譜 4-2-54：【緊普唵調】之伴奏



所以在伴奏方面，【緊普唵調】的每個上句與下句，同樣被金聲分成四個單位，每個單位裏的節奏形亦是「長－短－短」的形式。

將【普唵調】曲調家族的四個成員之伴奏譜並列一起，可以發現金主要擊於重拍處，並具有標示樂節的作用；奉旨擊奏的聲響，則重覆著「長－短－短」的節奏形，亦即重覆「鬆－緊－緊」狀態，具有節制曲調進行的作用，而且奉旨與金擊出的規律性伴奏節奏形，在同一曲調家族的緩、慢、中、快速拍法裏，皆有相似的擊奏模式，彼此之間只是程度上的差別。

此外比對唱詞與伴奏之間的關係，可以發現唱字之吐音主要皆是在奉旨、鑼擊奏發聲時。【普唵調】家族成員伴奏之比對如下（譜 4-2-55）：

譜 4-2-55：【普唵調】家族伴奏之比對





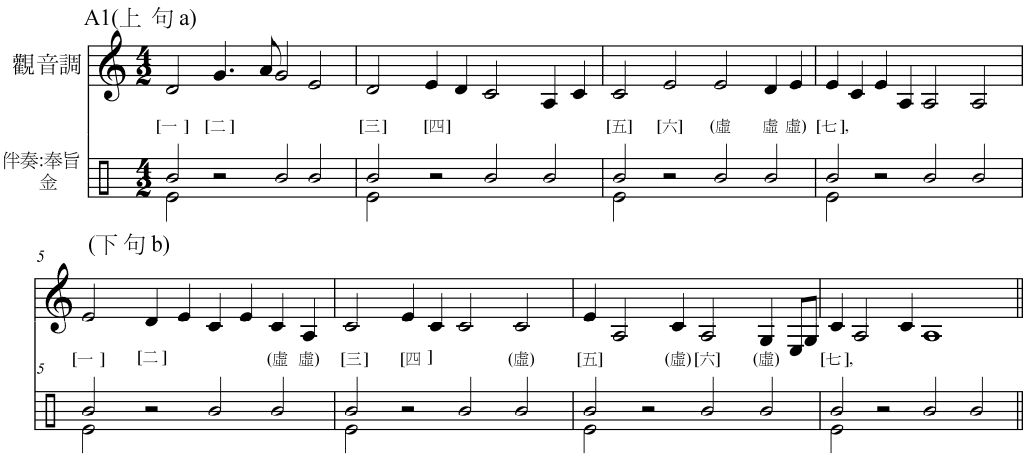
(下句 b)





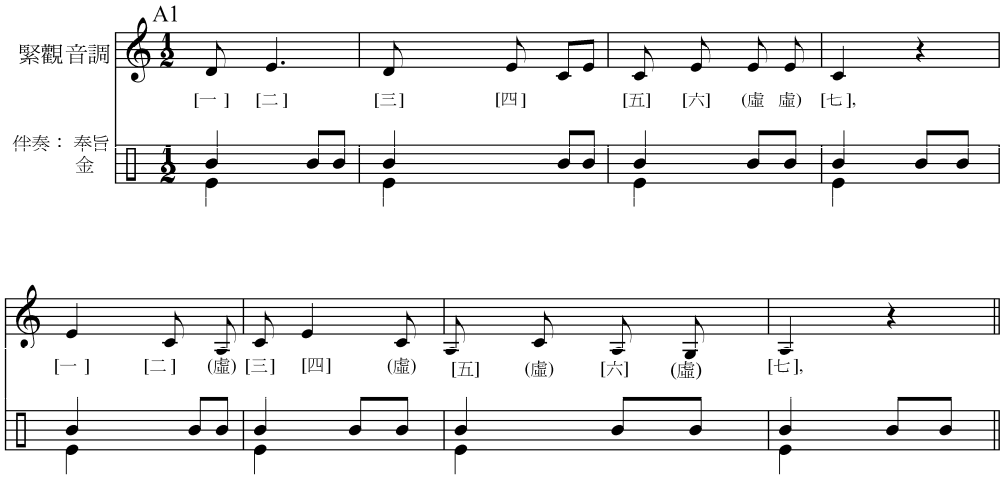
接著討論【觀音調】曲調家族的伴奏型，首先討論中速的【觀音調】，同樣以其開頭上下句爲例記寫如下（譜 4-2-56）：

譜 4-2-56：【觀音調】之伴奏



可以看出金聲分別將上、下七字句，各分成四個單位，每一單位奉旨僅敲三聲，但第一聲與第二聲之間的長間隔是第二聲、第三聲短間隔的兩倍，也是「鬆－緊－緊」的節奏形。【緊觀音調】的伴奏型記寫如下（譜 4-2-57）：

譜 4-2-57：【緊觀音調】之伴奏



每個上、下句都被鑼聲分成四個單位，每單位節奏形亦是「鬆－緊－緊」形式。將二者伴奏譜並列一起，可清楚看出彼此關係，比對如下（譜 4-2-58）：

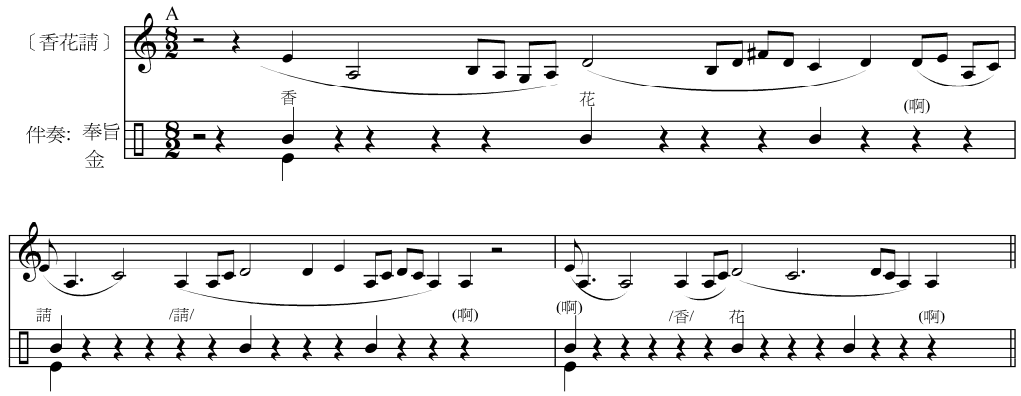
譜 4-2-58【觀音調】、【緊觀音調】伴奏之比對



雖然【觀音調】曲調家族伴奏模式同於【普唵調】曲調家族，但在咒辭與伴奏節奏間的關係，則不同於【普唵調】。【觀音調】上句的第一、二字之間形成切分節奏，第三、四字，第五、六字，以及下句的第一、二字與第三、四字之間，情況亦同；【緊觀音調】上句的第一、二字之間形成切分節奏，第三、四字，第五、六字，以及下句的第三、四字之間，亦形成切分節奏，咒辭未落在奉旨擊奏的拍點上，即唱腔與伴奏器樂聲的節奏形不一致。

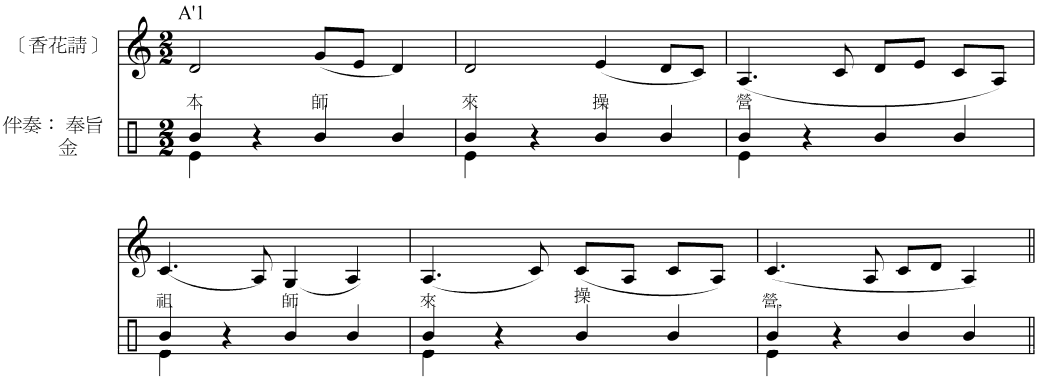
接續討論衍生曲調的情形，首先以【香花請】爲例，其首句採用【緩普唵調】，次句則串聯【普唵調】，曲例如下（譜 4-2-59a）：

譜 4-2-59a【香花請・緩普唵調－普唵調】首句之伴奏



段落 A 取自【緩普唵調】素材，伴奏同於【緩普唵調】；段落 A’1、A’2 的伴奏則轉成同於【普唵調】的伴奏，茲呈現 A’1 之伴奏於下（譜 4-2-59b）：

譜 4-2-59b【香花請・緩普唵調－普唵調】次句之伴奏



此譜例唱完後，立即接以【靈羅國裏三太子・緊觀音調】的咒語，而伴奏即轉用【緊普唵調】的伴奏型。

接著討論運用【觀音調】衍生曲調之伴奏的情形，由於運用【觀音調】衍生者，主要是曲調音型上作擴展或縮減，而造成曲調變化之因常常是文句字數變化，故文句上有整齊句與非整齊句，但二者之伴奏型，仍同於【觀音調】「鬆－緊－緊」的伴奏模式，並作多次重覆。茲以【鼓聲沉沉・觀音調】爲例，分別呈現整齊句與非整齊句的伴奏，譜例如下（譜 4-2-60a）、（譜 4-2-60b）：

譜 4-2-60a：【鼓聲沉沉・觀音調】整齊句之伴奏



譜 4-2-60b：【鼓聲沉沉・觀音調】非整齊句之伴奏



另舉衍生自【一聲法鼓．緊觀音調】爲例，分別呈現整齊句與非整齊句部分的伴奏（譜 4-2-61a）：

譜 4-2-61a：【一聲法鼓．緊觀音調】整齊句之伴奏



譜 4-2-61b：【一聲法鼓．緊觀音調】非整齊句之伴奏



因此可看出非整齊句的伴奏，仍然同於整齊句【緊觀音調】的伴奏模式。因此可以發現，【觀音調】基本曲調與衍生曲調之間，伴奏型是恒定不變的要項，大體而言金的擊聲標示樂節的起始，奉旨則穩定演唱的節拍與速度。即使在咒辭非整齊句的部分，樂句因文辭字數增長或縮減時，其單位節奏形仍維持一致，不同的只是節奏形的擊奏次數而已。

綜合上述各曲例伴奏型之內容，可以發現固有曲調之伴奏其實是建立在相同的節奏形上，各衍生曲調亦維持與原基本曲調相同的伴奏型，並由屬於法師本身系統樂器的鼓、金、奉旨擔任擊奏。

第三節　器樂之音樂形態

澎湖普唵派儀式使用器樂牌子者，最主要是出現在操營、結界以及獻供儀式，少數穿插在造橋儀式，選用曲目各地宮廟有其彈性。對普唵派法師而言，這些使用在儀式的牌子皆屬從其他樂種吸收的音樂，主要來源即是澎湖的鑼鼓吹。若進一步從澎湖鑼鼓吹的曲目與內容觀察，可發現若干相同曲調同見於中國福建地方鼓吹樂、南管戲場景音樂的吹打曲牌、交加戲吹打譜，乃至北管牌子、絃譜，甚至地方劇種唱腔曲調。當然由於傳統音樂本身的可變性，所以同一牌子在各樂種間，呈現的僅是相同的骨幹曲調，或是部分相似的段落。

本節首先以第三章所記之器樂爲材料，擇取若干曲例與其他樂種比對，以呈現澎湖鑼鼓吹與其他樂種曲調共有的特點，顯示運用於普唵派儀式裏的鑼鼓吹，亦屬於鼓吹類曲牌傳統的一支，其次再介紹其音樂特徵。

一、曲調來源

澎湖鑼鼓吹的若干牌子，可在北管牌子或絃譜找到同樣牌名，例如【將軍令】、【過江龍】、【百家春】等，而且彼此具有相似曲調；有些名稱不同但內容一樣，例如澎湖鑼鼓吹裏的【小牌】（或記【小排】），內容則同於北管牌子【風入松】（大工管）；有些是不同牌名但有部分相似樂句，例如澎湖鑼鼓吹【報馬】第 11 小節後半至 13 小節，類似北管牌子【千秋歲】部分段落，【連環小牌】第 1 小節至第 4 小節近似北管【清板】部分段落等；此外尚有牌子曲調不同於北管者。以下即以澎湖鑼鼓吹之牌子內容爲主，進行數則牌子內容的比對，比對對象包括【小牌】、【將軍令】、【百家春】及【半空中】，一探澎湖鑼鼓吹與其他樂種共有的情形。

首先比較澎湖鑼鼓吹的【小牌】，【小牌】被運用於普唵派儀式時，出現時機相當靈活，常奏於操營、結界開頭，並可依法師動作而多次重覆。雖然有著不同名稱，但從內容可以發現澎湖鑼鼓吹【小牌】即等同北管牌子【風入松】（大工管），而【小牌】曲調亦雷同於福建地方安溪鼓吹樂【小排】[55]。比對澎

[55] 福建安溪鼓吹樂包括安溪大鼓吹、鈸仔鼓及花鼓唱。其中大鼓吹爲民間器樂演奏形式，多用於民間婚喪喜慶、神誕祭祀、花筵宴飲等場合，樂器包括大嗩吶、大鼓、大鑼、銅鐘、大鈸、二鈸、小鑼，曲目以套曲及單曲形式出現，常用曲牌有【火石榴】、【五團衣】、【舞劍點】、【三通】、【一二】、【巡城隊】、【鬼頭翻】、【半空中】、【北二郎】、【小排】、【銀鈕絲】

湖鑼鼓吹【小牌】、北管【風入松】（大工管）[56]以及福建安溪鼓吹樂的【小排】[57]於下（譜 4-3-1）：

譜 4-3-1：澎湖鑼鼓吹【小牌】範唱版、澎湖鑼鼓吹【小牌】實奏版、北管【風入松】以及福建安溪鼓吹樂【小排】之比對



等。鈸仔鼓是小吹樂，吹奏樂器以小嗩吶爲主，打擊樂器有中鼓、小鼓、小叫、小面銅鐘等，常用曲牌有【北元宵】、【柳青娘】等，鈸仔鼓早期僅用於道場，後也被用於其他場合。花鼓唱是由器樂與唱腔組成，樂曲開始爲純打擊樂器，以大鼓、北鼓、鑼、銅鐘、大鈸、二鈸、小鑼等組成，唱腔開始後則加進品、簫，演唱之曲牌爲【玉交枝】、【福馬郎】、【水車】、【短相思】等短小散曲。有關福建安溪鼓吹樂的介紹資料，參見中國民族民間器樂集成－福建省編輯委會會編輯，《中國民族民間器樂集成．福建卷》，第 826 頁。

[56] 北管牌子【風入松】（大工管）之樂譜轉引自范揚坤著《北管二三事》，第 38 頁。

[57] 參見中國民族民間器樂集成－福建省編輯委會會編輯《中國民族民間器樂集成．福建卷》，第 849-851 頁，這裏僅摘錄原譜第 1 至 15 小節作比對。又節拍方面，原譜第 2 至 4 小節記以 4/4 拍，第 5 小節爲 3/4 拍，第 6-12 小節爲 2/4 拍，這裏爲便於與其他樂譜比較，除 3/4 拍小節處維持原狀外，其餘皆調整爲 2/4 拍記譜。



另比對【將軍令】的曲調內容，【將軍令】亦見於北管絃譜[58]，以及閩西鼓吹樂龍岩饒平吹，在鼓吹樂饒平吹裏，這支曲牌主奏樂器與澎湖鑼鼓吹一樣，都是使用嗩吶，嗩吶在福建龍岩當地則俗稱爲大北吹[59]。比對澎湖鑼鼓吹、北管絃譜與閩西鼓吹樂龍岩饒平吹的【將軍令】於下[60]（譜 4-3-2）：

[58] 北管絃譜【將軍令】之工尺譜，參見呂錘寬輯注《絃譜集成》，第 238 頁。

[59] 參見中國民族民間器樂集成－福建省編輯委會會編輯《中國民族民間器樂集成．福建卷》，第 928，950-952 頁。

[60] 北管絃譜【將軍令】之樂譜轉譯自呂錘寬輯注《絃譜集成》，第 238 頁；閩西鼓吹樂龍岩饒平吹的【將軍令】第一段樂譜轉譯自中國民族民間器樂集成－福建省編輯委會會編輯《中國民族民間器樂集成．福建卷》，第 950 頁。

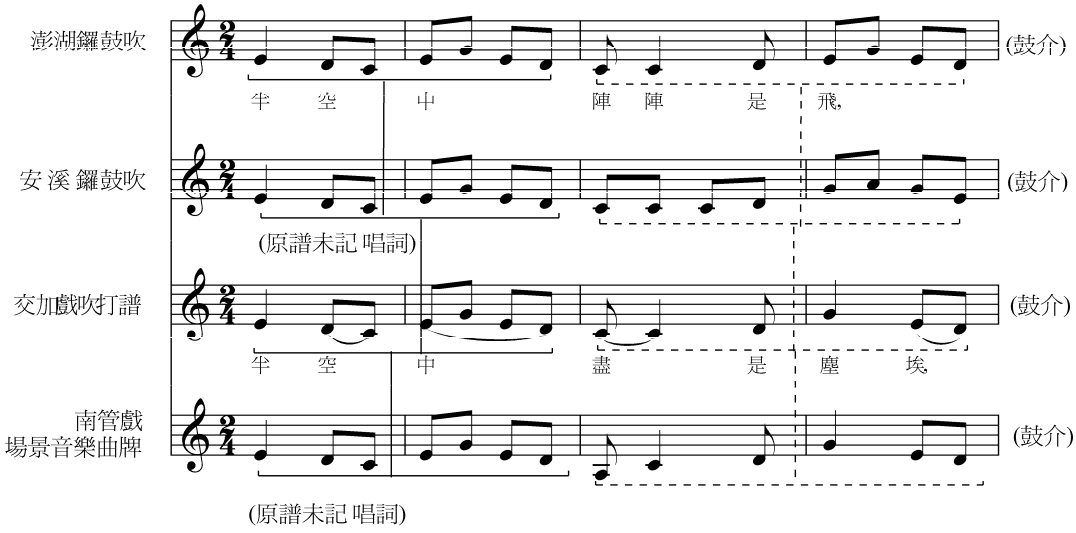
譜 4-3-2：澎湖鑼鼓吹【將軍令】、北管【將軍令】、閩西鼓吹樂龍岩饒平吹【將軍令】之比對





澎湖鑼鼓吹的【半空中】，同名牌子及相近之內容見於南管戲、交加戲與安溪鑼鼓吹[61]，比對四樂種的【半空中】於下（譜 4-3-3）：

譜 4-3-3：澎湖鑼鼓吹、安溪鼓吹、交加戲吹打譜、南管戲吹打曲牌【半空中】之比對



[61] 梨園戲場景音樂曲牌之【半空中】引自泉州地方戲曲研究社編《梨園戲．音樂曲牌》，第 346 頁，梨園戲裏的場景音樂曲牌【半空中】，註明原譜唱名 do=降 A，以大吹吹奏。交加戲（高甲戲）裏的【半空中】引自廈門市臺灣藝術研究所編《高甲戲傳統曲牌》，第 122 頁。福建地方器樂裏的安溪鼓吹裏的【半空中】，引自中國民族民間器樂集成－福建省編輯委員會編輯《中國民族民間器樂集成．福建卷》，第 833-840 頁。


(鼓介)
看 看 看 看 (囉) 真 高 火 炮 盡 發 (咧)
(鼓介)
(鼓介)
看 看 看 看 一 個 火 炮 排 山 來,
(鼓介)
(鼓介)
聽 聽 聽 聽 聽 真 高 聲 推 來 到,
(鼓介)
(鼓介)
聽 一 個 聽 聽 一 個 金 鼓 在 後 面,
(鼓介)
(鼓介)
想 必 是 老 將 軍 真 是 在 馬
(鼓介)
(鼓介)
眾 國 士 老 殘 人 盡 山 歸,
(鼓介)

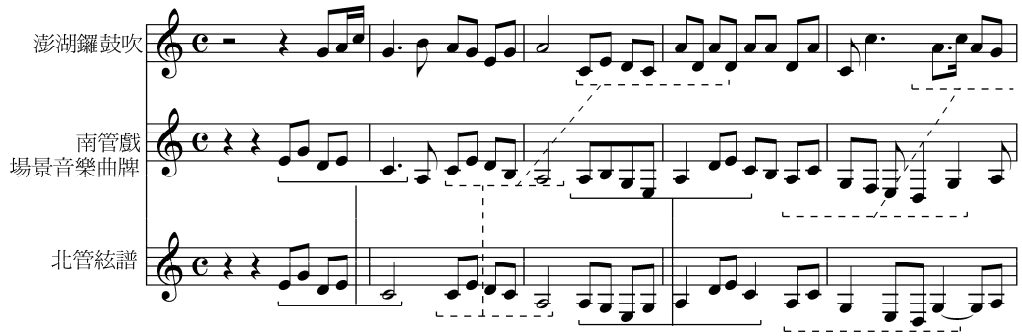

人 (呀) 要 兵 馬 (呀) 要 推
人 死 了 馬 人 死 了 山
(鼓介)
又 報 了 蒼 天 言 花 言 柳 (e)
(鼓介)
(鼓介)
失 敗 陣 前 盡 山 歸,
(鼓介)
人 (呀) 思 香 馬 (呀) 思 香
人 死 了 馬 人 死 了 山



澎湖鑼鼓吹的【安可睨】與【拿敵將】，此二牌子名稱類似早期宋江戲的唱腔曲牌【安可義】、【馬敵將】等，而此等唱腔在宋江戲眾曲牌中，是明顯帶有外江語音者[62]。

【百家春】是一則北管的單章絃譜，並被多種音樂、戲曲樂種所演奏[63]，比對澎湖鑼鼓吹、南管戲場景曲牌音樂[64]與北管【百家春】於下[65]（譜 4-3-4）：

譜 4-3-4：澎湖鑼鼓吹、南管戲吹打曲牌、北管【百家春】之比對



62 參見蔡欣欣〈高甲戲淵源形成與藝術發展之考述－以雜技爲基礎形成發展之地方戲曲劇種舉例〉,《兩岸高甲戲研討會論文集》: 第 447 頁。文中指出，此類明顯帶有外江語音的早期宋江戲之曲牌，尚有【論臣職】、【俺赤眉】等。

63 參見呂錘寬《北管音樂概論》, 第 62 頁。

64 梨園戲場景音樂曲牌之【百家春】, 轉引自泉州地方戲曲研究社編《梨園戲・音樂曲牌》, 第 357 頁。

65 北管絃譜【百家春】之樂譜，轉引自呂錘寬《北管音樂概論》, 第 130 頁，原譜以 F 大調記譜，爲便於比對，這裏移成 C 大調。



澎湖普唵派儀式的吸收器樂，主要來自當地傳統樂種鑼鼓吹，至於澎湖鑼鼓吹音樂的來源，經過上述若干曲例之比對，可以一探其複雜的曲調來源與關係[66]。

二、曲體形式

運用在普唵派儀式的鑼鼓吹中，若干牌子在演奏時是以成套出現者，包括【將軍令】－【行隊】－【百家春】－【過江龍】－【三獻酒】－【三通尾】爲一套；【戴月披星】－【月望曲】－【哦尾】爲同一套，相當於組曲形式，其餘則大多屬於單一樂曲的支曲形式。

此外尚有具尾聲性質的牌子，例如【三通尾】，【三通尾】可接於【雷鐘臺】、【點將】，以及前述以【將軍令】爲首之套曲的尾聲，不過爲了曲調順暢，樂師在銜接【三通尾】時，會在原牌子結尾或【三通尾】的開頭作一些變化。另外還有屬於外牌的【三通尾】，銜接於外牌【雷鐘臺】或【出隊子】之後，在

[66] 至於澎湖鑼鼓吹與福建地方鼓吹樂、交加戲曲後場、北管或其他傳統樂種之間的關係與淵源，顯然是另一個研究課題，需要深入的專題性探索及歷史性爬梳，故暫不於本論文討論。

抄本上有時直接記以【外牌三通尾】[67]。

就曲體形式來說有一段體、二段體，其中以一段體居多。各個呈現一段體的牌子，整體而言是建立在全譜寫的概念，但所包含的樂句數量互有出入，各牌子的曲體以及樂段組織呈現如下（表 4-3-1）：

表 4-3-1：器樂牌子曲例之曲體及樂段組織一覽表

譜例	曲目	曲體	樂段
3-3-1	小牌	一段體	A
3-3-2	點將	一段體	A
3-3-3	報馬	一段體	A
3-3-4	三聲威令	一段體	引子＋A
3-3-5	雷鐘臺（內牌）	一段體	引子+A+尾聲
3-3-6	三通尾	一段體	A
3-3-7	將軍令	二段體	A+B
3-3-8	行隊	一段體	A（+弄）+尾聲
3-3-9	百家春	一段體	A
3-3-10	起軍大牌	二段體	引子＋A+A’+尾聲
3-3-11	三獻酒	一段體	A（重覆三次）
3-3-12	班子腔	一段體	A
3-3-13	安可睨	一段體	A
3-3-14	拿敵將	一段體	A（+弄）+尾聲
3-3-15	二凡	二段體	引子+A+A’+尾聲
3-3-16	出隊子	一段體	A
3-3-17	上小樓	一段體	A
3-3-18	下小樓	一段體	A
3-3-19	雷鐘臺（外牌）	一段體	引子+A+尾聲
3-3-20	半空中	一段體	A
3-3-21	連環小牌	一段體	引子+A（+弄）+A’（+弄）+A”（一段體的串聯）
3-3-22	得勝回軍	一段體	A+尾聲

從上表資料歸納，曲體爲一段體者有【小牌】、【點將】、【報馬】、【三聲威令】、【雷鐘臺】（內牌）、【行隊】、【百家春】、【三獻酒】、【班子腔】、【出隊子】、【上小樓】、【下小樓】、【雷鐘臺】（外牌）、【半空中】、【得勝回軍】、【安可睨】、【拿敵將】。其中若干牌子可再加尾聲，成爲一段體加尾聲的形式，例如【雷鐘臺】加【三通尾】等。

[67] 見湖西鄉鼎灣村蔡再日樂師的抄本。

二段體的牌子雖然內容可被分成兩大段落，但兩大段落每一段樂句的組織仍是全譜寫的概念，二段體牌子諸如：【起軍大牌】、【將軍令】、【二凡】等。

此外尚有若干牌子演奏時需要重覆或稍加變化的重覆，諸如【三獻酒】、【連環小牌】，此等牌子的重覆與其標題意義彼此有關，例如【三獻酒】因爲強調三回的獻酒，因此一段體的牌子要奏三遍。

三、音階與調式

澎湖普唵派儀式的牌子，使用的音階種類主要是五聲音階，大多數牌子皆屬於此類；另一種則是以五聲音階爲基礎加上另一音而構成的六聲音階，所加的音是加音階第四音（唱名 fa 或升 fa），調式則有宮調式（包括正調式與副調式）與徵調式。各牌子的音階與調式，呈現如下（表 4-3-2）：

表 4-3-2：器樂牌子曲例之音階及調式一覽表

譜例	曲目	音階	調式	備註
3-3-1	小牌	五聲	宮調式	
3-3-2	點將	五聲	宮調式	
3-3-3	報馬	五聲	宮調式	
3-3-4	三聲威令	五聲	宮調式	
3-3-5	雷鐘臺（內牌）	五聲	宮調式	
3-3-6	三通尾	五聲	徵調式	
3-3-7	將軍令	五聲	徵調式	fa 音爲臨時音
3-3-8	行隊	五聲	宮調式	si 音爲臨時音
3-3-9	百家春	五聲	宮調式	升 fa 爲臨時音
3-3-10	起軍大牌	五聲	徵調式	
3-3-11	三獻酒	五聲	宮調式	
3-3-12	班子腔	五聲	宮調式（副調式）	
3-3-13	安可睨	五聲	徵調式	fa 音爲臨時音
3-3-14	拿敵將	五聲	宮調式	fa 音爲臨時音
3-3-15	二凡	六聲	宮調式（副調式）	五聲音階加入 fa 音

3-3-16	出隊子	五聲	宮調式（副調式）	
3-3-17	上小樓	五聲	宮調式	
3-3-18	下小樓	五聲	徵調式	
3-3-19	雷鐘臺（外牌）	七聲	宮調式（副調式）	
3-3-20	半空中	六聲	宮調式（副調式）	五聲音階加入 fa 音
3-3-21	連環小牌	五聲	宮調式	
3-3-22	得勝回軍	五聲	徵調式	尾聲結束在徵音 （主體則結束在宮音）

從上表資料歸納，屬於五聲宮調式（正調式）者，計有：【小牌】、【點將】、【報馬】、【三聲威令】、【雷鐘臺】（內牌）、【行隊】、【百家春】、【三獻酒】、【拿敵將】、【上小樓】、【連環小牌】。

屬於五聲宮調式（副調式）者，計有：【班子腔】、【出隊子】。

屬於五聲徵調式者，計有：【三通尾】、【將軍令】、【起軍大牌】、【安可睨】、【下小樓】、【得勝回軍】。

屬於六聲宮調式（副調式）者有【半空中】、【二凡】。

屬於七聲宮調式者（副調式）有【雷鐘臺】（外牌）

澎湖牌子主要是用大嗩吶（一號吹）來吹奏，而根據澎湖嗩吶樂師蔡文合先生的說法，澎湖常用的管門一般是「小毛管」（小毛延管）和「倍思管」（倍士管）[68]，小毛延管是以全閉音吹出上音，倍思管則是按拇指孔及上方三孔出上音，亦即小毛延管吹出的上音，其音高上比倍思管的上音低五度音程。小毛延管主要用來吹五聲音階宮調式的牌子，倍思管主要用來吹五聲宮調式之副調式及五聲徵調式的牌子。澎湖牌子曲目以小毛延管吹奏者居多。

[68] 訪談日期：2007 年 4 月 19 日及 6 月 30 日，訪談地點：馬公市鐵線清水宮。蔡文合所言之小毛延管（小茅管），指法相當於北管之翕上（大工管），倍思管相當於翕凡。
至於「小毛延管」、「倍思管」之名稱，小毛延管類似於梨園戲的「小毛弦管」；倍思管類似於梨園戲之「品管貝士管」，此管亦稱四空管。梨園戲採用品簫七個孔位的管門分別是：小工管爲降 E 宮；四空管爲 F 宮；五空管爲降 G 宮；頭尾翹管爲降 A 宮；小毛弦管爲降 B 宮；大毛弦管爲 B 宮；土內爬管爲降 D 宮。有關梨園戲之管門介紹，參見泉州地方戲曲研究社編《梨園戲・音樂曲牌》，第 2 頁。

四、拍法與速度

牌子的拍法可分成規律拍與非規律拍（自由拍）。至於各牌子之拍法與速度彙整如下（表 4-3-3）[69]：

表 4-3-3：器樂牌子曲例之拍法及速度一覽表

譜例	曲目	拍法	速度 (M.M.)
3-3-1	小牌	自由拍＋規律拍	不定+♩= 120
3-3-2	點將	自由拍	不定
3-3-3	報馬	自由拍＋規律拍	不定+♩= 120
3-3-4	三聲威令	自由拍+規律拍	不定+♩= 120
3-3-5	雷鐘臺（內牌）	自由拍＋規律拍	不定+♩= 96
3-3-6	三通尾	規律拍	♩= 138
3-3-7	將軍令	規律拍	♩= 104
3-3-8	行隊	規律拍	♩= 104
3-3-9	百家春	規律拍	♩= 104
3-3-10	起軍大牌	自由拍+規律拍	不定+♩= 126
3-3-11	三獻酒	規律拍	♩= 120
3-3-12	班子腔	自由拍+規律拍	♩= 120
3-3-13	安可睨	規律拍	♩= 112
3-3-14	拿敵將	規律拍	♩= 120
3-3-15	二凡	自由拍+規律拍	不定+♩= 138
3-3-16	出隊子	規律拍	♩= 138
3-3-17	上小樓	規律拍	♩= 120
3-3-18	下小樓	規律拍	♩= 120
3-3-19	雷鐘臺（外牌）	自由拍+規律拍	不定+♩= 108
3-3-20	半空中	規律拍	♩= 120

[69] 速度主要測自蔡文合先生在單場儀式實演裏所奏，所以相關數據值僅供參考。

3-3-21	連環小牌	規律拍	♩= 120
3-3-22	得勝回軍	規律拍	♩= 120

從上表資料歸納，全曲以規律拍演奏者有：【三通尾】、【將軍令】、【行隊】、【百家春】、【三獻酒】、【安可睨】、【拿敵將】、【出隊子】、【上小樓】、【下小樓】、【半空中】、【連環小牌】、【得勝回軍】；以自由拍起始接規律拍者有：【小牌】、【報馬】、【三聲威令】、【雷鐘臺】（內牌）、【起軍大牌】、【班子腔】、【二凡】、【雷鐘臺】（外牌），全曲皆爲自由拍者爲【點將】。規律拍的速度方面，範圍在♩＝96 ～138，而以♩＝120 居多。

第五章　音樂與儀式之關係

本章將討論音樂在澎湖法教普唵派儀式過程中的運用情形，由於普唵派儀式音樂特徵特別表現在歌樂部分，而且歌樂涵蓋普唵派本身固有的曲調以及吸收自傳統音樂的曲調，因此本章第一、二節都將以歌樂爲討論重心，第三節則討論整體音樂與儀式的關係。

第一節討論歌樂曲調在儀式的運用手法，包括專用、沿用、衍生以及多種曲調呈現同一唱詞，於是將可發現有限曲調如何被操作以多樣運用，來表現眾多篇數的唱詞。

第二節探討唱詞格式與曲調形式的關係，其次討論唱詞意義與曲調種類的關係，以及討論唱詞押韻與唱詞格式、曲調種類之間的關係。

第三節則從音樂在儀式的運用，分別從示意性與形式性兩種角度，以及音樂如何完備儀式意義等，探討音樂與儀式的相互關係。

藉由本章節的探討與分析，將使音樂在儀式裏的運作與功用，能更清楚地被認識與瞭解，進而體察音樂在各項儀式裏的定位與重要。

第一節　歌樂曲調在儀式中之運用手法

本節以儀式歌樂曲調的多樣運用手法作爲主要討論議題，如同第四章第二節的介紹，澎湖普唵派儀式歌樂就其曲調之來源，可分成固有曲調類與吸收曲調類。在固有曲調類裏，【普唵調】與【觀音調】又可進一步劃歸爲屬於基本類的曲調，二曲調同時以不同的拍法各自構成曲調家族，法師習稱此類唱腔之旋律爲「調」。而藉由【普唵調】家族的衍生，則可用來演唱【香花請】、【奉請本師】等；利用【觀音調】家族曲調的衍生，可用來演唱【旗鼓響鬧】、【一聲法鼓】、【紅旗炎炎】、【鼓聲沉沉】、【一聲龍鞭】等；結合【普唵調】與【觀音調】可以用來演唱【香花請】、【奉請結界】等，此外尚有一些短小曲調，用來演唱【子年子月】、【奉請第一宮】等。

至於吸收自其他樂種的曲調，主要是吸收自南管音樂系統之樂種，法師將此類音樂概稱爲「曲」，曲目包含具有滾門性質的【逐水流】、【水車歌】、【北青

陽】、【尪姨歌】、【福馬】、【短相思】、【將水令】、【潮陽春】，此外尚有〈吟詩調〉的曲調等。但吸收曲調類曲目的選用在各宮廟互有出入，其中較普遍見於各宮廟的是【逐水流】、【將水令】與【福馬】，僅被某些特定宮廟採用的是【尪姨歌】[70]、【短相思】、【水車歌】等。另外，各宮廟法師歌樂尚吸收一些運用〈吟詩調〉的【淡淡青天】、【天地覆載】及【有一仙童】等，與一些民歌類的短小曲調，用來演唱【道童歌】、【十月懷胎】等。

本節討論這些曲調在儀式的運用，包括曲調專用、曲調沿用（一曲多用）、曲調衍生，以及多曲表現同一唱詞（多曲一詞）的情形。

一、曲調專用

曲調專用是指某曲調僅用於特定唱詞，在固有曲調類裏，曲調爲單一專用者諸如【子年子月】、【拜請第一宮】等小曲類，其曲調較簡單，唱詞亦較口語化，曲調進行與唱詞的關係密切，甚至可以說曲調是依附唱詞而發展。至於在吸收曲調類裏，屬於這種單一專用者，諸如：【淡淡青天】、【道童歌】、【群仙會】、【十月懷胎】等。

這些曲調在儀式裏皆屬特定用法，曲調只見於演唱該則唱詞時，甚至僅用於某儀式裏的特定情節，例如【子年子月】只唱於造橋儀式的度十二生宮；【拜請第一宮】唱於栽花儀式奉請各宮夫人；【十月懷胎】唱於栽花儀式；【淡淡青天】與【道童歌】出現在造橋儀式裏觀音進場時及道童勸世；【群仙會】安排於獻供儀式的尾聲等。

二、曲調沿用

曲調沿用是指同一曲調或同一曲調家族成員，被不同的唱詞沿襲使用，亦即一曲多用的情形。在此首先討論同一曲調家族的情形，所謂能夠聚合成同一曲調家族者，各成員之間乃具有相同的骨幹曲調、旋律特徵、曲調組織與伴奏形態，這裏先以【普唵調】家族爲例，其曲調內容比對如下（譜 5-1-1）：

[70] 就目前實地調查發現，儀式裏演唱【請月姑．尪姨歌】與【直入花園．尪姨疊】者，僅有馬公市鎖港里、石泉里、前寮里與鐵線里的宮廟。

譜 5-1-1：【緩普唵調】、【慢普唵調】、【普唵調】、【緊普唵調】之比對

A(上 句 a)



經過曲調比對，即可以發現四者之間，僅是拍法不同所引起的曲調變化，亦即四者具有相同的骨幹曲調[71]。【緩普唵調】加花的旋律多，唱字通常先落在非骨幹音上、之後才唱骨幹音，類似倚音裝飾法歌唱；而快速的曲調，主要即吐字在骨幹曲調上，加花少。

在儀式的執行過程裏選用不同速度的【普唵調】，有時是爲了營造與配合不同的儀式氣氛，例如乩童起乩時要唱【緊普唵調】以助其神威[72]；但有時則僅是爲了節省演唱各則請壇咒的時間，因爲一場請壇儀式有時要唱十來首咒語，每首配以【緊普唵調】才不會使儀式拖得太冗長，概覽眾請壇咒所配用的曲調即以【緊普唵調】最多。各則【普唵調】雖然有不同細節，但是皆屬於同一曲調家族，所以在實際儀式的進行，彼此可以互通使用，亦即彼此具有相同的儀式意義，例如實地調查裏就發現奉請普唵大教主的咒語，在同一天的不同儀式裏，分別用【緩普唵調】與【緊普唵調】唱出[73]。

另外，在【觀音調】家族部分亦有相同的情形，茲將其成員比對於下（譜5-1-2）：

譜 5-1-2：【觀音調】、【緊觀音調】之比較



[71] 這種類似板式變化而使曲調變異的情形，同樣出現在呂山派的請壇咒裏，例如蒐集自湖西鄉菓葉村聖帝廟的曲例，曲調之比對參見筆者《犒軍儀式之音樂研究－以臺灣西南沿海地區爲主的觀察》，第 269-270 頁。

[72] 訪談對象：西嶼鄉外垵李冬至法師，訪談日期：2006 年 8 月 13 日，訪談地點：西嶼鄉外垵溫王宮。

[73] 訪查日期：2006 年 7 月 29 日，訪查地點：馬公市烏崁靖海宮。

雖然二則【觀音調】有不同細節，但擁有相同的骨幹曲調，所以在實際儀式的進行，彼此亦具有相同的儀式意義。

接著討論曲調沿用於不同唱詞的情形，根據曲調所套用的唱詞種類，則曲調的沿用，可以再細分成沿用於同類以及跨用於不同種類的唱詞。所謂沿用於同類的唱詞，本文所指的是某一曲調爲同一種類的多篇唱詞所使用，例如【普唵調】被神眾類裏多位神祇之咒語所運用；而跨用於不同種類的唱詞者，則是諸如同一曲調跨用於神眾與事物兩種不同種類。

（一）沿用於同類唱詞

沿用於同類唱詞的曲調，在固有曲調方面包括【普唵調】家族與【觀音調】家族，以馬公市烏崁靖海宮的請壇爲例，就用【普唵調】家族演唱同屬於神眾類的咒語，包括：【奉請普唵．緩普唵調】、【奉請巡撫大千歲．普唵調】、【奉請巡撫二千歲．緊普唵調】、【奉請巡撫三千歲．緊普唵調】、【奉請巡撫四千歲．緊普唵調】、【奉請巡撫五千歲．緊普唵調】、【關聖帝君．緊普唵調】、【溫府王爺．緊普唵調】、【水仙大帝．緊普唵調】、【池府王爺．緊普唵調】、【蘇府王爺．緊普唵調】、【朱府王爺．緊普唵調】、【三太子．緊普唵調】、【法天張聖者．緊普唵調】、【三十三天都元帥．緊普唵調】等。用【觀音調】家族演唱者，以馬公市烏崁靖海宮的造橋儀式爲例，演唱【五更雞啼．觀音調】、【香花蠟燭．觀音調】與【奉請南海．觀音調】，分別奉請娘媽、三姑與觀音佛祖，亦皆是以同一曲調演唱不同神祇的咒語；另以西嶼鄉外垵溫王宮的造橋爲例，儀式的請神部分以【觀音調】演唱奉請湄州娘媽、行罡正法陳夫人、福州臨水夫人的咒語。

在吸收曲調的【逐水流】、【福馬】、【將水令】等，在儀式裏亦有如此運用於同類唱詞的用法，例如【逐水流】在馬公市前寮朱王廟的造橋儀式，被用來演唱奉請觀音、行罡正法陳氏夫人、韓氏夫人；【福馬】在馬公市案山造橋儀式，被用來演唱奉請觀音大菩薩、臨水夫人、中宮太乙君與湄州媽祖，這些唱詞述及的對象與內容雖然不同，不過皆同屬神眾類；【將水令】在操營儀式，則被用來演唱調召五個不同營別之兵馬。

（二）沿用於不同種類唱詞

曲調沿用於不同類唱詞者，在固有曲調裏則屬【觀音調】用此方法表現，

以馬公市烏崁靖海宮爲例，如前所述【觀音調】在儀式裏用於神眾類的唱詞，【觀音調】亦重覆使用於造橋儀式，在獻紙錢、開路關的段落，演唱【手執桃枝．觀音調】，屬於事物類。

在吸收曲調方面，被沿用於演唱不同種類唱詞者，則有【逐水流】、【將水令】等。首先以【逐水流】爲例，【逐水流】分別被用來演唱神眾類的【拜請觀音．逐水流】與【一聲龍鞭．逐水流】，不過觀音與五營乃不同階級的神眾；而事物類內容者則有描述和尚、尼姑段落的【東傍出日．逐水流】，以及敘述觀音降臨時所唱之【五色彩雲．逐水流】、【南海座上．逐水流】、【乙清我明．逐水流】等。這些神祇類裏不同神階的內容，以及事物類敘事性唱詞，皆被法師唱以【逐水流】，不過在曲調內容的運用上，仍有細節的差異。

【拜請觀音．逐水流】的唱詞，同於以固有曲調演唱的【拜請觀音．觀音調】之內容，僅尾聲唱詞不同；曲調部分以蒐集自馬公市鐵線清水宮的【拜請觀音．逐水流】來看，皆以起始樂段作爲後續重覆的主腔樂段，而尾聲唱詞因從「神兵火急如律令」改成「南無阿彌陀佛」，所以使用變化的尾聲內容。此外，【逐水流】亦用來演唱神眾類的召請五營，例如馬公市案山北極殿造橋儀式的【一聲龍鞭．逐水流】，在此曲例裏曲調經過同前之換頭處理，不過由於【一聲龍鞭．逐水流】之尾句唱詞爲「神兵火急如律令」而非佛尾，所以末尾仍用換頭後的樂段演唱，而非原佛尾所配的曲調。

【將水令】曲調被法師分別運用來演唱神眾類與事物類的內容，曲調運用還分成「有頭」與「無頭」的唱法，在主腔樂段之前加入一引句者，即爲有頭的情形，若直接自主腔樂段開始唱，則是無頭。曲例裏以有頭演唱者諸如神眾類的【奉請張公聖者．將水令】、【奉請東營．將水令】；以無頭方式演唱者如敘述事物類的【魯班先生．將水令】、【大路通通．將水令】。此外，有頭的【將水令】曲調內容，亦被用在獻供儀式裏演唱具有讚物性質的【讚此壇前】，只不過根據受訪樂師所言，此時曲調名稱乃爲【烏煙讚】[74]。

[74] 訪談對象：蔡文合先生；訪談日期：2007 年 4 月 19 日；訪談地點：馬公市鐵線里清水宮。【將水令】與【烏煙讚】牌名雖然不同，但根據目前比較，二者的曲調內容一樣。

三、曲調衍生

有關基本曲調的衍生，主要是在固有曲調類部分，藉基本調【普唵調】、【觀音調】家族成員加以衍生而發展曲調。

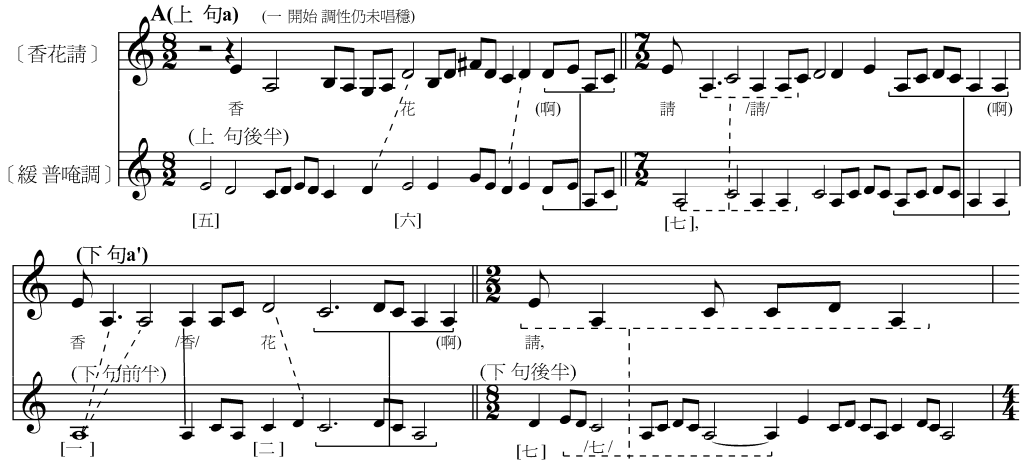
（一）【普唵調】的衍生

運用【普唵調】衍生曲調來演唱的有【香花請】與【奉請結界】，前者唱於操營，後者唱於結界，茲以蒐集自馬公市烏崁靖海宮的曲例作說明。

1.【香花請】

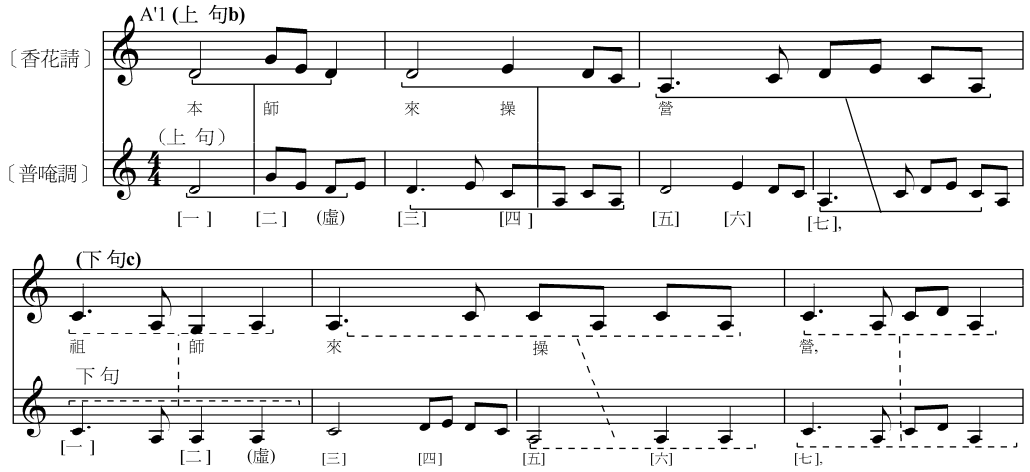
【香花請】的曲調是藉由串聯【緩普唵調】、【普唵調】的曲調衍生而來，並配以原曲調金及奉旨擊奏的伴奏節奏形。與基本曲調【普唵調】家族比對結果，可以發現【香花請】的第一組上下三字句主要是摘錄自【緩普唵調】；第二組上下五字句，則是摘錄自【普唵調】；第三組上下七字句，則完全運用【普唵調】。茲將【香花請】與【緩普唵調】及【普唵調】比對於下（譜 5-1-3a）：

譜 5-1-3a：【香花請】曲調起始處與【緩普唵調】之比對



從譜例比對可看出【香花請】的起始三字，主要是運用【緩普唵調】上句後半的曲調；次三字的前二字使用下句開頭的曲調，第三字旋即跳到【緩普唵調】下句末字的拖腔。續比對【香花請】的第二段與【普唵調】如下（譜 5-1-3b）：

譜 5-1-3b：【香花請】第二段與【普唵調】之比對



從譜面上可發現二者曲調的相似性，差異處僅在一些細微裝飾音。另比較【香花請】之末段如下（譜 5-1-3c）：

譜 5-1-3c：【香花請】末段與【普唵調】之比對



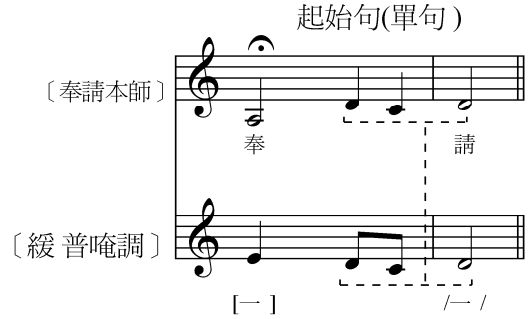
可以發現【香花請】的末段幾乎與【普唵調】相同，所以整首唱咒的曲調，可說是聯綴【緩普唵調】與【普唵調】衍生而來。

2.【奉請本師】

再以【奉請本師】爲例，此咒語唱於結界儀式裏奉請本師、祖師等前來的段落，曲調同樣是聯綴【緩普唵調】與【普唵調】衍生而成，不過【緩普唵

調】僅被短暫地使用於起始句，伴奏則配以原曲調金及奉旨擊奏的伴奏節奏形。茲將【奉請本師】的各段內容，與【緩普唵調】片段及【普唵調】作樂譜比對，呈現於下（譜 5-1-4a）、（譜 5-1-4b）、（譜 5-1-4c）：

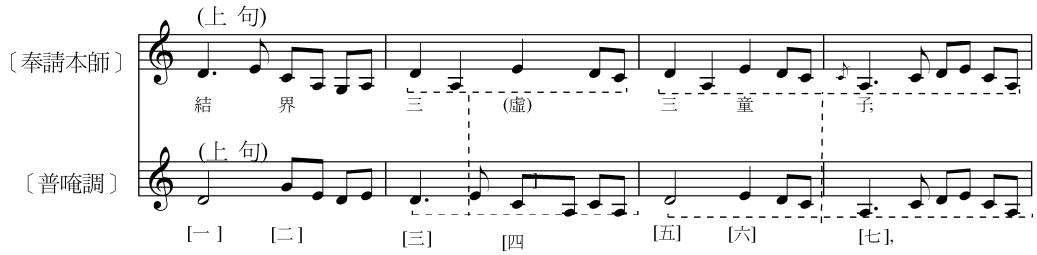
譜 5-1-4a：【奉請本師】之起始句與【緩普唵調】之曲譜比對

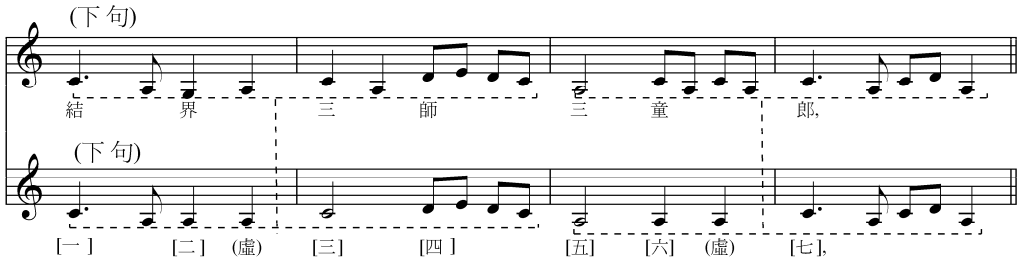


譜 5-1-4b：【奉請本師】之第一組完整上下句與【普唵調】之比對



譜 5-1-4c：【奉請本師】之第二組完整上下句與【普唵調】之比對



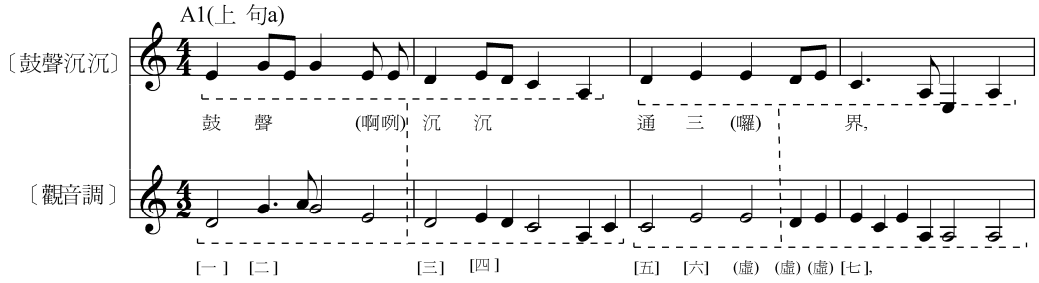


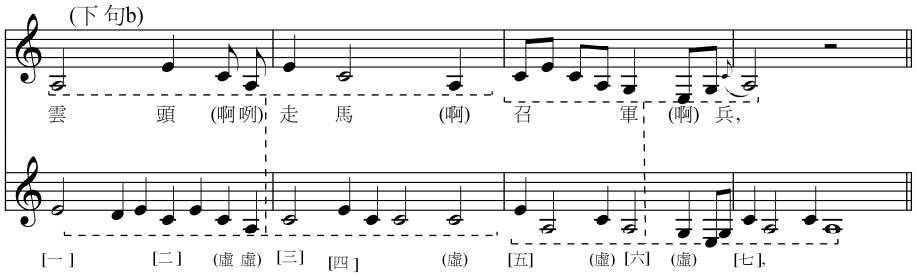
【奉請本師】起始部分之唱詞僅二字，似乎尚未構成句子，但是其特徵音型與緩慢的性格，可說主要是延引並縮減自【緩普唵調】。而第一組上下五字句是摘錄自【普唵調】；第二組上下七字句則是與【普唵調】有密切關係。因此【奉請本師】的曲調藉由串聯【緩普唵調】與【普唵調】衍生而來。

（二）【觀音調】的衍生

使用另一基本曲調【觀音調】衍生的曲調來演唱者，主要有犒軍儀式裏用於犒賞的【鼓聲沉沉．觀音調】，用於召營的【一聲法鼓．緊觀音調】，若召不來兵馬時，用來催促五營兵馬速到壇場所唱的【紅旗炎炎】與【鼓聲沉沉】，以及結界儀式裏的【奉請結界．緊觀音調】、造橋儀式裏的【一聲龍鞭．緊音調】等。茲以馬公市案山北極殿的【鼓聲沉沉．觀音調】爲例，其曲調衍生自【觀音調】，金與奉旨擊奏的伴奏節奏形，則皆維持原基本曲調【觀音調】的奏法，首先比較成整齊句的部分，參見如下（譜 5-1-5a）：

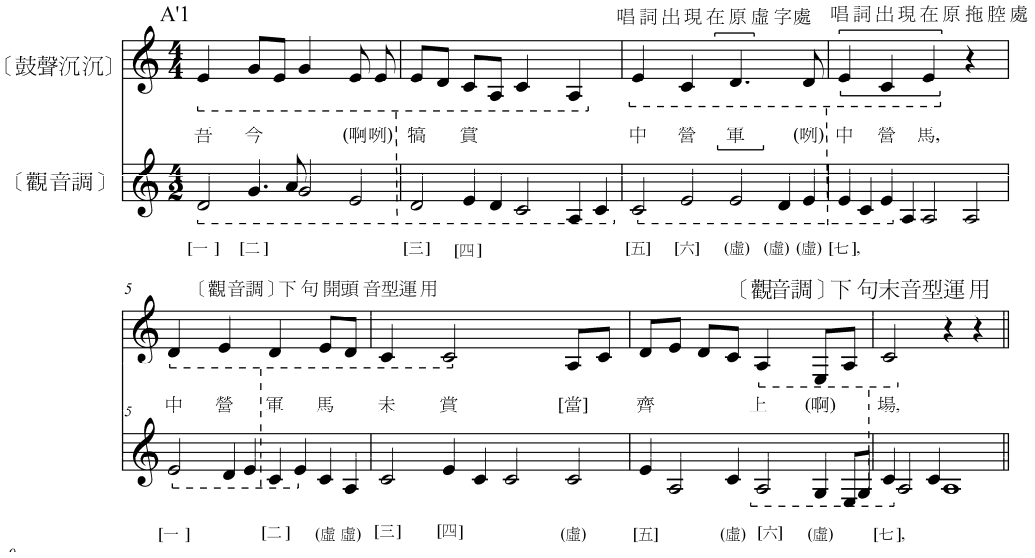
譜 5-1-5a：【鼓聲響鬧】之樂段與【觀音調】之比較－整齊句部分





首句唱詞是建立在整齊上下七字句，故運用【觀音調】時，幾乎是直接引用，再比對非整齊上下七字句的部分（譜 5-1-5b）：

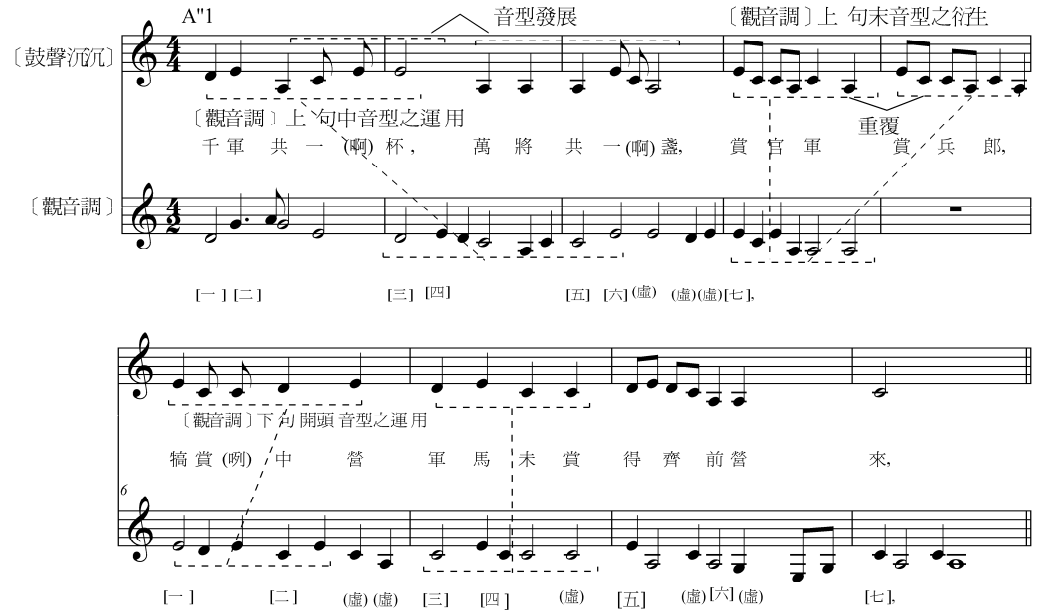
譜 5-1-5b：【鼓聲沉沉】之樂段與【觀音調】之比較－非整齊句部分



【鼓聲沉沉】上句十字句比七字句多出來的字，唱在【觀音調】七字句的曲調裏，於是第三小節第三拍上的字，唱於原【觀音調】上句第六、七字間的虛字位置，上句末三字組則唱於【觀音調】上句第七字及其拖腔處。【鼓聲沉沉】下句爲九字句，多出的兩字插唱於【觀音調】下句第一、二字之間，以及第二、三字之間。

【鼓聲沉沉】樂段尚有引用【觀音調】的素材加以變化與開展者，其手法分析與說明如下（譜 5-1-5c）：

譜 5-1-5c：【鼓聲沉沉】樂段的曲調變化手法



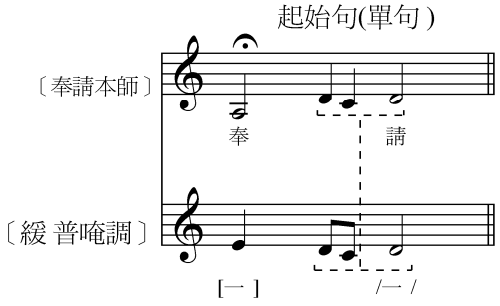
（三）【普唵調】結合【觀音調】的衍生

除了各自以【普唵調】、【觀音調】所作的曲調衍生，尚有結合二者衍生而成的曲調，茲以蒐集自馬公市烏崁靖海宮的【奉請結界】作說明。

1.【奉請結界】

【奉請結界】之起始句（單句 a）取自【緩普唵調】，而樂段 A 則是衍生自【緊觀音調】，分別比對如下（譜 5-1-6a）、（譜 5-1-6b）：

譜 5-1-6a：【奉請結界】之起始句與【緩普唵調】之曲譜比對

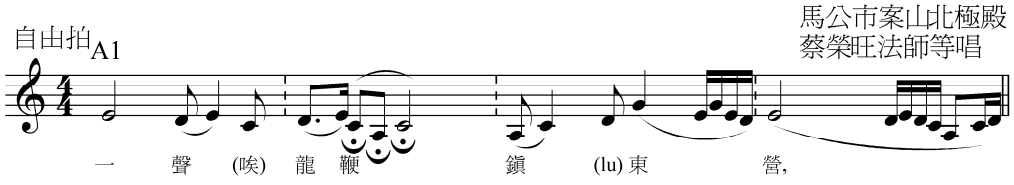


譜 5-1-6b：【奉請結界】之樂段與【緊觀音調】之曲譜比對



曲調的衍生與前述曲調的沿用，事實上彼此擁有相同特質，即曲調的重覆使用，不同之處則在於曲調衍生者，呈現的是曲調爲唱詞服務的概念，也就是爲了表達或長或短的完整唱詞，所以曲調藉由擴展或縮減來衍生，例如前述各例運用【普唵調】衍生的【香花請】；運用【觀音調】衍生的【旗鼓譽鬧】、【一聲法鼓】、【紅旗炎炎】、【鼓聲沉沉】等等，進一步來說，則是唱詞的文字意義重於曲調的音樂表現。至於曲調的沿用，則是以曲調的音樂表現爲優先，若文意皆能在基本的七言上下句表達，當然就沿用原本的樂句，而即使某句文字超出七言，則會縮減文字來配合曲調，例如【一聲龍鞭．逐水流】裏「東營軍馬九千九萬人」被縮減爲「東營軍馬九萬人」；「人人頭戴頭盔身帶甲」被縮減爲「人人頭戴身帶甲」，參見譜例如下（譜 5-1-7）：

譜 5-1-7：【一聲龍鞭．逐水流】唱詞縮減情形





至於唱詞意義已完備，但曲調尚未結束時，則唱以重覆的唱詞來表達，例如在【奉請東營・將水令】裏，一般以單句呈現的「神兵火急如律令」，爲配合曲調的進行而唱兩遍。

四、多種曲調呈現同一唱詞

以多種曲調呈現同一唱詞者，簡言之就是多曲一詞的情形，指的是以不同曲調來演唱相同內容的唱詞。所謂不同曲調，主要是指來源種類不同的曲調，即本文所謂的固有及吸收曲調類。

初步觀察法師儀式的唱詞被處理以多曲一詞者，包括奉請觀音佛祖爲首的神佛、調召五營、普唵大教主，以及描述通往陰府情形的【大路通通】。

（一）以固有及吸收曲調類演唱奉請觀音

在馬公市烏崁靖海宮造橋儀式的請神段落，奉請觀音以固有曲調【觀音調】演唱；在西嶼鄉外垵溫王宮的造橋儀式，同唱詞內容則被唱以【福馬】；在馬公市案山北極殿的造橋儀式，在不同段落則分別唱以【觀音調】與【福馬】，另外馬公市鐵線清水宮法師於獻供儀式則唱以【逐水流】。類似如此，可唱以不同曲調者，尚有臨水夫人、鄞氏仙姑等。茲以奉請觀音的開頭一組上下句爲例，羅列三種曲調的曲例，以呈現三者以相同唱詞分別配用固有曲調（【觀音調】）及吸收曲調（【福馬】、【逐水流】）兩種不同種類曲調的情形（譜 5-1-8）：

譜 5-1-8：【奉請觀音．觀音調】、【奉請觀音．福馬】、【奉請觀音．逐水流】之開頭樂段



【福馬】在南管散曲的管門是五孔管，用於演唱【小姐聽】、【元宵十五】、【鼓返五更】等等[75]，而在交加戲唱以【拜別媽親】、【秀才先行】等[76]，不過在車鼓裏，則尚有唱於拜謝神明的用法[77]。

[75] 參見呂錘寬《泉州弦管（南管）指譜叢論》(下編)，第 21 頁。
[76] 參見廈門市臺灣藝術研究所《高甲戲傳統曲牌》，第 16、17 頁。【福馬】在泉州弦管與交加戲裏是否用於拜神情節的唱詞，尚待進一步查證。
[77] 參見黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，第 91 頁。

【逐水流】在南管散曲的管門爲四孔管，以呂錘寬教授選錄於《泉州弦管（南管）指譜叢論》（下編）的曲例來看，該曲例【逐水流・我是野花】錄自南聲社的曲簿，唱詞內容提及和尚，並以「喃嘸阿彌陀佛」作結[78]。另據王櫻芬教授對【逐水流】的研究，指出南管曲惟一具有以「南嘸阿彌陀佛」等文句組成之佛尾者，即是【逐水流】和【逐水流疊】[79]。

【逐水流】在戲曲裏的運用手法之一，亦是表達與佛事人員相關之情節，例如在《梨園戲・唱腔音樂曲牌》一書，即標明此曲屬於佛曲[80]，而《尼姑落山》中，一開頭尼姑出場時，即以【逐水流】演唱「高叫南無觀世音，慈雲法雨動人心，一枝楊柳拂塵去，苦海風波浮若沉」[81]。另在交加戲亦使用【逐水流】唱腔，《高甲戲傳統曲牌》書中亦註明此曲調用於拜佛情節[82]。所以可以發現戲曲裏的【逐水流】，大多用在與拜佛、南無觀音或和尚、尼姑有關的主題，而且由於【逐水流】多用在戲劇中和尚出場的場合的敘述，乃至於又有【和尚調】的另名，例如南管樂人卓聖翔、林素梅在《南管曲牌大全》書中即述及：「【逐水流】多用在戲劇中的淨、末、丑角，尤其是出和尚幾乎皆用此調，故又稱【和尚調】」[83]。此外【逐水流】亦出現在錦歌，錦歌乃流行於舊漳州府所屬各縣及廈門一帶的傳統樂種，而在錦歌裏，【逐水流】亦被用來演唱內容與觀音佛祖相關的【南無救苦觀世音】[84]，至於【逐水流】是否與佛教音樂有關，則需要進一步探究。

簡言之，不論是從曲牌集成或是來自藝人及學者說法，可以發現【逐水流】在南管戲及南管曲等裏的顯著用法之一，是可用於演唱與佛、和尚等相關的內容，並唱以「南嘸阿彌陀佛」之佛尾[85]。

從上述討論可以發現，在法師儀式用於演唱奉請觀音等的吸收類曲調，諸

---

[78] 參見呂錘寬《泉州弦管（南管）指譜叢論》（下編），第 241-242 頁。

[79] 參見王櫻芬〈南管嗹呾尾及其曲目初探－以囉哩嗹及佛尾爲主要探討對象〉，《民俗曲藝》（第 131 期），第 208 頁。

[80] 參見自泉州地方戲曲研究社編《梨園戲音樂曲牌》，第 288 頁。

[81] 參見泉州地戲曲研究社編《梨園戲・下南劇目》（下），第 4 頁。插頁資料。

[82] 轉引自廈門市臺灣藝術研究所《高甲戲傳統曲牌》，第 71 頁。

[83] 參見卓聖翔、林素梅《南管曲牌大全》，第 60 頁。

[84] 參見王耀華、劉春曙《福建南音初探》，第 170-176 頁。唱詞爲:「南無救苦觀世音，一切災殃（不汝）化（哎）為冰，愿得如來救苦難，一心念佛（不汝）敬西方。」

[85] 不過【逐水流】亦唱於【十八小娘】、【仁心收拾】、【我是野花】、【昔日羅曾】、【義夫節婦】等其他唱詞；另【長逐水流】唱以【共君相惜】、【君隔萬山】、【妾身出世】、【綉成孤鸞】；【逐水流疊】則唱以【十八姿娘】等。參見呂錘寬《泉州弦管（南管）指譜叢論》（下編），第 19 頁。

如【逐水流】、【福馬】等，其在各傳統樂種的原有用法之一，即是用來演唱與拜佛等情節相關的唱詞。

（二）以固有及吸收曲調類演唱調召五營

在犒軍、巡營、操營、造橋等儀式，皆有法師調召五營兵馬前來的段落，其唱詞建立在近似的文句架構與內容，不過在不同儀式卻唱以不同的曲調。探尋諸曲調的內容，可發現鎮符、犒軍是衍用法師固有曲調之【觀音調】來演唱，其餘則是引用南管系統音樂的【將水令】或【逐水流】。

調召五營在操營、結界或造橋儀式另以【將水令】歌唱，而【將水令】出現在戲曲的劇情、時機，其中之一即是將帥命令官兵聽令的情節。例如李國俊教授在金門蒐集的交加戲劇本《轅門斬子》，裏面有關元帥下令等的情節，即以【將水令】演唱，摘錄該段唱詞內容如下[86]：

我叫聲，孟良聽吩咐，攻打頭陣，無得延遲，軍前陣後須細貳，得勝回來便有封賞。

又我奉了，元帥有將令，攻打頭陣、不敢延遲，叫聲三軍帶戰馬，盼難踏□、我上了只戰馬。

從文句內容即可讀出此段是有關將帥下令、官兵奉令的劇情，此外在歌子戲裏，【將水令】亦有相同用法[87]。此般【將水令】在戲曲用於表現將軍號令部下兵郎的情節，正與造橋、操營、結界的段落，所進行的調召五營兵馬的動作意義相符，因此造橋或操營儀式裏借用此曲調來表現召請五營兵馬前來的內容。

再者討論以【逐水流】演唱召營之情形，首先回顧前文有關法師儀式調召五營前來咒語所用的曲調，在法師其他具有法術意義的儀式段落，召營是用【觀音調】來衍變演唱。而之所以使用【觀音調】來衍生，根據目前初步推論，應是法師藉由一則已被定義爲【觀音調】的曲調，經過衍生變化來演唱調召五營的咒語，其乃企圖藉由觀音的曲調，來鎮伏這些由幽魂降伏的陰兵，同時亦保護自己。因此在犒軍、巡營等儀式裏，一些具有法術目的與意義的【一

[86] 參見李國俊〈金門高甲戲演出劇目與劇本〉，《兩岸高甲戲研討會論文集》：93 頁。
[87] 參見徐麗紗《臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，第 286-288 頁。

聲法鼓】皆是藉【緊觀音調】來變化演唱。依循這樣的規則，在具有演出性質的段落裏，有關調召五營兵馬前來的曲調，便沿用同樣是表演段落裏觀音降臨時的曲調【逐水流】，因此【逐水流】也就被用來演唱調召五營兵馬前來造橋的歌詞。只不過由於調召五營前來造橋的歌詞裏，沒有出現「南嘸阿彌陀佛」等字句，因此曲調上就沒有【逐水流】演唱佛尾時的曲調素材。

（三）以固有及吸收曲調類演唱奉請普唵

普唵大教主在法師抄本有二則咒語，一首開頭爲「奉請普唵大教主」，另首爲「奉請普唵一教主」，所敘述對象都是普唵教主，但是二者文字內容有所出入[88]，前者較多豐功偉業的靜態敘述，後者則較多行法時的動作描述；使用的儀式場合與曲調亦不同，前者主要唱於請壇儀式，用固有曲調類的【普唵調】曲調家族演唱；後者唱於出火儀式等的請神段落，以固有曲調類的【觀音調】，另外在獻供儀式，有些宮廟則以吸收曲調類的【福馬】演唱【奉請普唵一教主】。

所以，雖然彼此的唱詞不是完全一樣，但由於都是同一對象，所以也列於此處討論。而從這個曲例剛好也可以看出，內容主要是讚頌普唵教主的【奉請普唵大教主】，用【普唵調】家族演唱，而描述普唵教主動態行法性的【奉請普唵一教主】，在不同儀式則分別使用【觀音調】或【福馬】演唱。

（四）以固有及吸收曲調類演唱【大路通通】

在造橋儀式有關通往陰府的段落，馬公市烏崁靖海宮是唱以【手執桃枝．觀音調】，馬公市前寮朱王廟唱【大路通通．緊觀音調】，皆是使用固有曲調類的【觀音調】。不過，西嶼鄉外垵溫王宮演唱【大路通通．將水令】，與馬公市案山北極殿則演唱【大路通通．北青陽】，二者皆屬吸收曲調類。由於這樣的差異，是出現在不同宮廟、不同法師所施行的儀式，所以究竟是法師傳承脈絡互異的結果，還是出自造橋儀式本身就具有較大彈性空間之原因，就有待進一步觀察。

從此部分多種曲調呈現同一唱詞的討論，可以發現奉請觀音、調召五營、奉請普唵，以及敘述通往陰府之路，在不同的儀式脈絡以及不同的宮廟裏，分別使用固有曲調與吸收類曲調演唱。

[88] 二咒語的原文，參見第一章第二節。

第二節　唱詞與曲調的關係

本節以第三章蒐錄的各則唱腔作爲分析例，首先探討唱詞格式與曲調形式的關係，其次討論唱詞性質與曲調種類的關係，末了則討論唱詞押韻與唱詞性質、曲調種類之間的關係。

一、唱詞格式與曲調形式的關係

唱詞格式與曲調形式有密切關係，由於法師運用曲調來演唱咒語的模式，是直接藉由熟練某一段唱詞旋律後，再加以運用至其他唱詞內容的演唱，即使面對唱詞結構發生變化的情形，法師也能在既有曲調骨幹上，對應唱出能表現該等唱詞的曲調。而之所以可以如此，就是因爲若干唱詞之間具有相同的格式。根據目前蒐集的資料，法師唱詞格式可以分成多段體與單段體，多段體的每一段落爲上、下文句組成，對應上、下樂句組成的主腔樂段，全曲唱腔即以此主腔樂段作多次相同或變化的重覆，以演唱多段落的唱詞內容，字數相等型除了對應相同重覆的樂段，亦有配以變化樂段的情形；字數不等型者有的仍是對應相同樂段，不過更多情況是配以變化樂段。從各則唱詞結構來看，法師這些唱詞結構的種類及其所對應的曲調形式，以下圖作扼要說明（圖 5-2-1）：

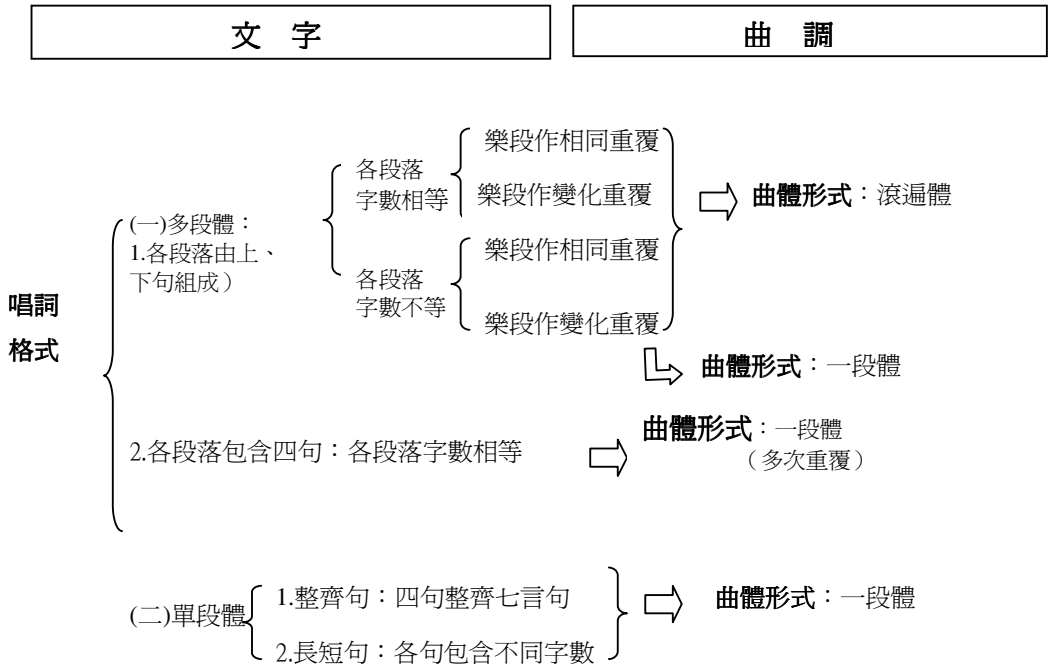


圖 5-2-1：唱詞格式及其對應的曲調形式

從法師咒語運用曲調的情形上可以發現，由包含上、下兩句的若干段落所組成的多段體，其使用曲調之曲體形式是滾遍體，其中固有曲調【普唵調】與【觀音調】被法師用來呈現各神祇的請壇咒、請神咒時，主要就是運用以樂段作相同的重覆來演唱；不過當【普唵調】、【觀音調】被用來演唱其他咒語時，例如用【普唵調】唱【香花請】，用【觀音調】唱【鼓聲響鬧】、【一聲法鼓】等時，則【普唵調】、【觀音調】的基本曲調會被加以衍生，而產生若干樂句組織、曲調的變化，乃至呈現變化的重覆。運用吸收曲調時，南管滾遍體曲調的【福馬】、【潮陽春】、【尪姨疊】等是以相同重覆來表現，而【逐水流】、【短相思】、【水車歌】則是以開頭變化重覆的方式來運作，【尪姨歌】則是以變化重覆來運用與呈現。

各段落包含四句例如【道童歌】，雖然唱詞有十三段，除了第一段以節奏唸白呈現外，其餘十二段的曲調，皆運用形式爲一段體曲調重覆演唱，段落與段落之間再加入插句性質的工尺譜字樂句。而單段體唱詞使用的曲體形式則是一段體。

以下則從唱詞格式的角度著手，分別整理唱詞爲多段體或單段體者，觀察其對應之樂段運作以何種手法來發展曲調。

（一）多段體

多段體的唱詞，根據每個段落的字數，可進一步分成各段落字數相等型以及各段落字數不等型兩種。

1.各段由上、下句組成

(1)段落字數相等型

各段落字數相等型的段落所對應的樂段，有些曲例的樂段是進行相同重覆，有些則是進行變化重覆。

(a)樂段作相同重覆

此種形式是指各個主要段落字數皆相等者，所配用的樂段亦作相同重覆，唱詞本身呈現整齊形式，各段落字數以十四字居多，並分成七字－七字的上下句。以神眾類奉請巡撫大千歲時，所唱的【奉請巡撫．普唵調】爲例，整則咒語以 P1- P2- P3- P4- P5-S 的段落組織呈現，末尾再加一個單句作結，其所配的樂段與尾聲如下：

段落：　P1　P2　P3　P4　P5　S

樂段：　A1　A2　A3　A4　A5　尾聲

再以神眾類奉請觀音大菩薩的【奉請觀音．觀音調】爲例，整則咒語以 P1- P2- P3- P4- P5-P6-P7-P8-S 的段落組織呈現，末尾再加一個單句作結。各段落字數皆爲十四字，並分成七言－七言的整齊上下句，此則【奉請觀音．觀音調】，文字段落與樂段的關係如下：

段落：　P1　P2　P3　P4　P5　P6　P7　S

樂段：　A1　A2　A3　A4　A5　A6　A7　尾聲

以神眾類固有曲調演唱之【本師爲吾來進香．觀音調】爲例，此咒語的段落形式以 P1- P2- P3- P4- P5-S 的段落組織呈現，總計五個段落，末尾再加一個單句作結，其文字段落與樂段的關係如下：

段落：　P1　P2　P3　P4　P5　S

樂段：　A1　A2　A3　A4　A5　尾聲

在事物類部分，茲舉造橋儀式描述種綿情形的【拜請春光．潮陽春】爲例，全文形式爲 P1- P2- P3- P4- P5，其文字段落與樂段的關係如下：

段落：　P1　P2　P3　P4　P5

樂段：　A1　A2　A3　A4　A5

如同此般每個段落字數相等並對應完全重覆的樂段者，還有【奉請普唵．緊普唵調】、【奉請觀音．緊觀音調】等。

所以不論是神祇類或事物類的曲目，皆有這種段落字數相等、對應完全重覆之樂段的手法。

(b)樂段作變化重覆

有時即使各個主要段落字數皆相等者，但所配用的樂段亦出現變化。首先一種情形是開頭第一段的上半句，其曲調內容與後續重覆的各個樂段不同，亦

即第二個樂段上半句呈現「換頭」。這種情形主要是出現在使用吸收類曲調的唱詞，以本文蒐集的曲目爲例，包括神祇類的【奉請東營・將水令】，以及事物類的【東傍出日・逐水流】、【織機娘子・水車歌】、【一條烏龍・短相思】。【織機娘子・水車歌】被西嶼鄉外垵溫王宮法師運用於演唱造橋儀式的【織機娘子】，全文形式爲 P1- P2- P3- P4- P5-P6- P7- P8- P9- P10，文字段落與樂段關係如下：

段落：	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10
樂段：	A	A’1	A’2	A’3	A’4	A’5	A’6	A’7	A’8	A’9

其中，段落 P1 用樂段 A 演唱，但是自段落 P2 開始，則皆是用變化的樂段 A’來演唱。

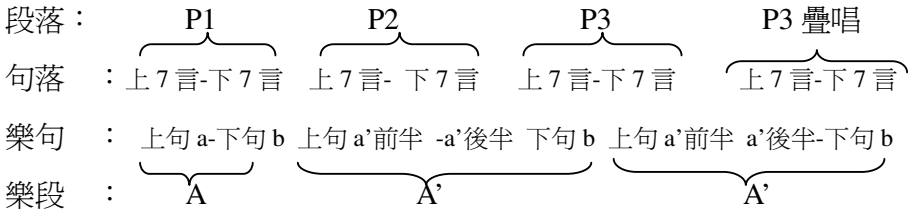
除了開頭樂段不同於後續主要用來反覆的樂段外，尚有曲中某個樂段又重現開頭樂段的上句，因而形成開頭與曲中的樂段，不同於其他重覆樂段的情形。茲以神眾類召請五營的【一聲龍鞭・逐水流】爲例，全文段落爲 P1- P2- P3- P4- P5-P6-P7，文字段落與樂段的關係如下：

段落：	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7
樂段：	A1	A’1	A’2	A’3	A2	A’4	A’5

其中，開頭的段落 P1 及曲中的 P5 用樂段 A 演唱，其餘段落則皆用變化的樂段 A’來演唱。

西嶼鄉外垵溫王宮法師運用於造橋儀式的【一條烏龍・短相思】，呈現的是另一種曲調運用的形式，雖然唱詞是整齊的上、下句段落；樂段是換頭後的主腔樂段重覆，但是文字段落與樂段之間呈現複雜的關係。【一條烏龍・短相思】第一段爲「一條烏龍盤山纏，一支采仔討分明」，其上句與下句分別配合樂段的上樂句與下樂句；第二段爲「采頭紡出龍絲聲，采尾紡出紗燈成」，唱詞的上句僅配以樂段上句之前半，下句則配以樂段上句之後半，也就是整個第二段的上、下句僅用一個樂句 a’演唱；第三段唱詞「紡紗仙姑請出去，織布娘子請進來」，其中上句配以樂段 A’1 的下樂句 b，唱詞下句則唱以下一個樂段 A’2 的上樂句 a’之前半；然後第三段唱詞又疊唱一次，這一回改成唱詞上句配以上樂句

a’之後半，唱詞下句再配以完整的下樂句 b。故此曲調與唱詞之間的對應關係，呈現不一樣的變化情況，【一條烏龍．短相思】之文字段落與樂段的關係如下：



(2)各段落字數不等

段落字數不等者，是指咒語除了整齊的七言上下句外，還出現若干字數不相等的段落，因此呈現長短不整的文句形式，此種形式對應的主要是變化的樂段內容，不過亦有對應以相同樂段的情形，以下就分別討論這兩種情形。

(a)樂段作相同重覆

以吸收曲調演唱的【奉請東營．將水令】，開頭二字唱以【將水令】曲調的起始句，之後即是以一主要樂段上作重覆，第一段內容爲「奉請東營來操營，東營軍馬九千九萬人」，爲七言句與十言句的組合，但是曲調並沒有因爲第一段不整齊上、下句而起變化，全曲文字段落與樂段關係如下：

段落：	起始句	P1	P’1	P’2	P’3	P’4
樂段：	起始句	A1	A2	A3	A4	A5

其中，段落 P’1 雖然結構不同於 P1，但二者皆使用樂段 A 演唱。

(b)樂段作變化重覆

這種情形是指段落的上、下句，字數有時多於七言、有時少於七言，於是對應之樂段隨之擴增或縮減。神祇類以固有曲調演唱的【奉請普唵．緩普唵調】爲例，其文字段落與樂段的關係如下：

段落：	P1	P2	P’	P3	P4	P5	P6	S
樂段：	A1	A2	A’	A3	A4	A5	A6	尾聲

其中段落 P’縮爲上、下三言句，因此所配的樂段 A’，曲調亦有所縮減。

再以神祇類用固有曲調演唱的【香花請．緩普唵調－普唵調】爲例，其文字段落與樂段關係如下：

段落：　P　P’　P’

樂段：　A　A’1　A’2

其中段落 P 爲上、下三言句，段落 P’爲上、下五言句， P’’爲上、下七言句，所以配用的樂段內容皆有所變化。

【一聲法鼓．緊觀音調】的文字段落與樂段之間呈現複雜的關係，段落 P1 爲整齊上下七言句「一聲法鼓鬧紛紛，召到東營九夷軍」，分別配以樂段 A1 的上句 a 與下句 b；段落 P’「九夷軍馬九千九萬人，人人頭戴兜鍪身帶甲」爲上下九言句，其中上九言句配以僅有樂句 a’的 A’1，下九言句配以 A2 的上句 a；段落 P2「手執令旗火炎光，令車嘈嘈軍馬走」，包含上下七言句，其中上七言句配以 A2 的下句 b，下七言句配以 A3 的上句 a’’；段落 P2 包含上、下七言句，上七言句配以樂段 A3 的下句 b，下七言句則配以尾聲。其文字段落與樂段關係如下：

段落 ：	P1	P’	P2	P3
句落 ：	上 7 言-下 7 言	上 9 言-下 9 言	上 7 言-下 7 言	上 7 言-下 7 言
樂句 ：	上句 a-下句 b	a’-	上句 a　下句 b	上句 a　(下句 b)-	單句
樂段 ：	A1	A’1	A2	A3	尾聲

以造橋儀式的【子年子月】爲例，每個段落字數不同，唱詞格式雖屬多段體，但曲調僅是由兩個樂句與尾聲組成，其文字段落與樂句關係如下：

段落：　P　P’　P’’　P’’’

樂句：　a　b　尾聲

其中上句八言下句五言的段落 P，配以樂句 a，整齊上下三言句構成的 P’

與整齊上下七言句構成的 P”配以樂句 b，上句六言下句十五言的段落 P”’則配以尾聲。

拜請第一宮泉州府婆姐的【拜請第一宮】，其唱詞與曲調組織如下：

段落：	P	S	P’1	S	P’2	S
樂句：	a	插句	a’	插句	a’’	插句

各段落數不同，分別配以樂句 a 的變化。而相同文字內容的插入句，皆配以相同的曲調內容。

其他諸如【奉請本師．普唵調】、【紅旗炎炎．緊觀音調】、【奉請結界．緊觀音調】、【直入花園．尪姨疊】，其各段落字數不等的情形，所配用的樂段皆是變化的重覆。

2.各段落包含四句

以造橋儀式裏的【道童歌】爲例，每個段落包含四句，共有十三個段落，演唱時各個段落間加入由工尺譜字組成的插句，十三個段落使用的曲調都一樣，是四個小樂句組成的一段體，所以曲調來看是是一段體加插句的重覆。其文字段落與曲調關係如下：

段落：	P	插句	P …….P	
樂句：	(aa’bb)		(aa’bb)	
樂段：	A1	S	A2……A13	（一段體重覆）

（二）單段體

單段體是指一則咒語裏僅包含一個段落，包含的句數爲四句或四句以上，根據文句字數的相等或不等，可再分成各個句子裏字數相等的整齊句以及長短句，曲調部分對應的是由單一樂段組成的一段式。

1.整齊句

整齊句的文字內容是由四個句子組成，但是演唱時第四個句子會連同唱詞與樂句疊唱一次，使得整個曲調變成四句加一句的形式。這種形式的單段體見

於馬公市鐵線清水宮獻供儀式，屬於事物類的【天地覆載】、【有一仙童】，此二者在整個曲調上具有慢頭的特質，演唱時節奏較彈性，每句末皆作漸慢處理。文字段落與樂句、樂段關係如下：

段落：　　P

樂句：　　a b b’ b’’ b’’

樂段：　　A

2.長短句

此種形式以唱於馬公市鐵線清水宮獻供儀式裏，屬於事物類的【群仙會】爲例，演唱時末句之唱詞與樂句疊唱一次，文字段落與樂句、樂段關係如下：

段落：　　P

樂句：　　a a’ a’’ a’’

樂段：　　A

二、唱詞意義與曲調種類的關係

如同第三章第二節所述，依照唱詞的內容意義，則歌樂大致可分成神眾類與事物類。神眾類使用的固有曲調有【普唵調】曲調家族，不過對於較具動態、奉請神祇降臨來主持或施行某動作者，則使用【觀音調】曲調家族，另外諸如觀音菩薩等在若儀式裏亦使用吸收曲調；奉請本師、祖師等的降臨，則使用衍生自【觀音調】與【普唵調】的曲調；對於一些低階神祇組群，則使用法師的一些短小曲調，至於與五營兵馬相關者，在不同儀式裏則分別使用衍生自固有曲調的【觀音調】曲調家族，或吸收曲調類的【逐水流】、【將水令】。

事物類則使用固有曲調類的【觀音調】，以及吸收曲調類的【逐水流】、【水車歌】、【北青陽】、【尷姨歌】、【短相思】、【將水令】、【潮陽春】，及〈吟詩調〉與其他小曲等。

三、唱詞押韻與唱詞格式、曲調種類之關係

法師唱詞的格式有多段體和單段體，而根據句幅之間的關係，則多段體與單段體裏皆有整齊句與長短句。觀察法師的歌樂，可以發現唱詞押韻主要是出

現在整詞格式爲整齊句者，不過並不是整齊句者就會押韻。

法師的曲調就來源來看有固有曲調與吸收曲調，雖然押韻與否與曲調種類的關係不是非常絕對，但是比較起來，運用吸收曲調者有較多押韻的情形，例如運用南管滾門體曲調演唱的【東傍出日．逐水流】，六段裏有五段押韻[89]。

運用吟詩調類演唱者亦有押韻情形，以【淡淡青天】爲例，單段體裏的第一、二、四句共三句押韻。

運用民歌曲調具有念歌性質者亦有押韻情形，以【道童歌】爲例，有的段落是四句押同韻，例如第一、二段；有三句押韻者，例如第三、四段。

運用固有曲調者，比較起來運用【觀音調】演唱者亦有較多押韻的例子，例如【拜請觀音．觀音調】，其唱詞八段裏計有四段押韻。 運用小曲演唱者亦有押韻情形，例如造橋儀式度十二生宮的【子年子月】，四段的唱詞裏有三段押韻。

就文意來看法師歌樂的唱詞，可以分成神眾類及事物類的唱詞，一般而言神眾類唱詞，由於文字意義的完整表達重於結合曲調後的優美與否，因此較不講求押韻，很多押韻情形是出現在文句末同字而形成。至於唱詞內容所述屬於事物類者，尤其運用吸收曲調的滾門體曲調或吟詩體曲調時，則文字結合曲調後的聲韻要求凌駕於上，故文句押韻情況一般來說比較多。

綜合本節前文所述，曲調具有承載唱詞的特性，而二者具有之相同形式結構，則使曲調此項承載唱詞的特性，能更自由地被運用。從上文討論可以發現，除了以吸收曲調類演唱的吟詩用唱詞，其文句爲四句組成之單段體之外，由上、下句形式組成段落，並由多個段落組成多段體的唱詞形式可說居於大宗，不論是神祇類或事物類的唱詞，皆以這種唱詞形式爲主，所用曲調則綜涵固有曲調類及吸收曲調類，其唱詞篇幅不論長短，則可以藉由曲調樂段重覆次數的多寡來表達。

至於唱詞結構方面基本上是以七字句爲主，唱詞結構恒定者，主要是運用重覆樂段的手法來歌唱，不過尚有部分唱詞使用變化的樂段，例如利用換頭方式呈現的變化。唱詞結構變化者，使得每句之字數不同於七字，但是由於曲調的樂句、動機乃至音符之間，具有可以插入音符予以擴充、或刪減音符予以縮

[89] 本部分各文例之內容及押韻，請參見第四章第二節之分析。

減的特質，故而可以演唱不同結構的唱詞，而運用此類手法者，主要爲神眾類裏與五營相關的唱詞，所用曲調則以固有曲調系統爲主。

法師唱詞之形式以多段落爲主，故曲式亦以滾遍體居多，每個文字段落裏則以包含一組上、下句的結構居多，上、下句並以字數相等的七言句爲主，呈現恒定的文句結構，此般多段體的文句與曲式結構，出現於神眾類及事物類題材歌樂裏。

探究法師之所以可用同一曲調來演唱眾多不同內容的唱詞，原因之一就是因爲曲調與咒語二者的結構相同，即曲調形式等同唱詞格式，因此學會並熟悉某一曲調後，再改套入其他相同結構之唱詞內容，就能夠演唱大量不同唱詞的曲目，而且各唱詞吐字位置以及虛字出現位置皆相同。此外，同一則唱詞可分別運用不同種類的曲調來演唱，乃因法師唱腔固有曲調的結構，亦等同吸收曲調類裏南管滾門體的曲式結構，所以諸如【奉請觀音】的文詞，既可用【觀音調】演唱，亦可用【逐水流】、【福馬】演唱；【一聲龍鞭】，既可用【緊觀音調】來衍生，亦可藉【逐水流】唱出。姑且不討論同一唱詞在儀式裏變換不同曲調種類演唱，其背後欲表達的儀式意涵，就實際層面來說，就是文字唱詞與音樂之固有曲調、吸收曲調間，擁有相同結構。

以固有曲調類之【普唵調】、【觀音調】演唱者，被套上神眾類唱詞時，由於文字意義的表達，其重要性高於曲調的表現，所以爲了較精確地表達文意，有一些段落呈現長短句的形式，於是曲調透過擴增或縮減等衍生，來承載唱詞，例如【旗鼓響鬧】衍生自【觀音調】；【一聲法鼓】、【紅旗炎炎】、【鼓聲沉沉】，即是衍生自奉請觀音的【緊觀音調】，不過每句唱詞字數不同、內容不同，所以曲調衍生手法又各異。

固有曲調類或吸收曲調類演唱時神眾類唱詞時，即使沒有押韻字，亦套以相同的結束音型來演唱，所以文字意義的完整表達，在重要性上高過押韻之曲調感的講求；而當吸收曲調類套入敘述事物類唱詞時，則文字意義的表達固然重要，句尾字押韻與曲調音型結合所表現的曲調感亦不可忽視，所以大部分就擇押韻字來作爲唱詞，也就是以句尾押韻來套入主腔樂段的結束曲調型。

以上是對於法師歌樂曲調，就其唱詞結構、曲調發展、曲調種類、唱詞性質、押韻等情形及彼此的關係，所作的整理與歸納。

第三節　音樂與儀式的互動

根據目前實地調查所得，澎湖的法教普唵派儀式音樂，初步可以整理成如下之分類圖，從下圖中可略覽法師儀式音樂之大概內容（圖 5-3-1）：

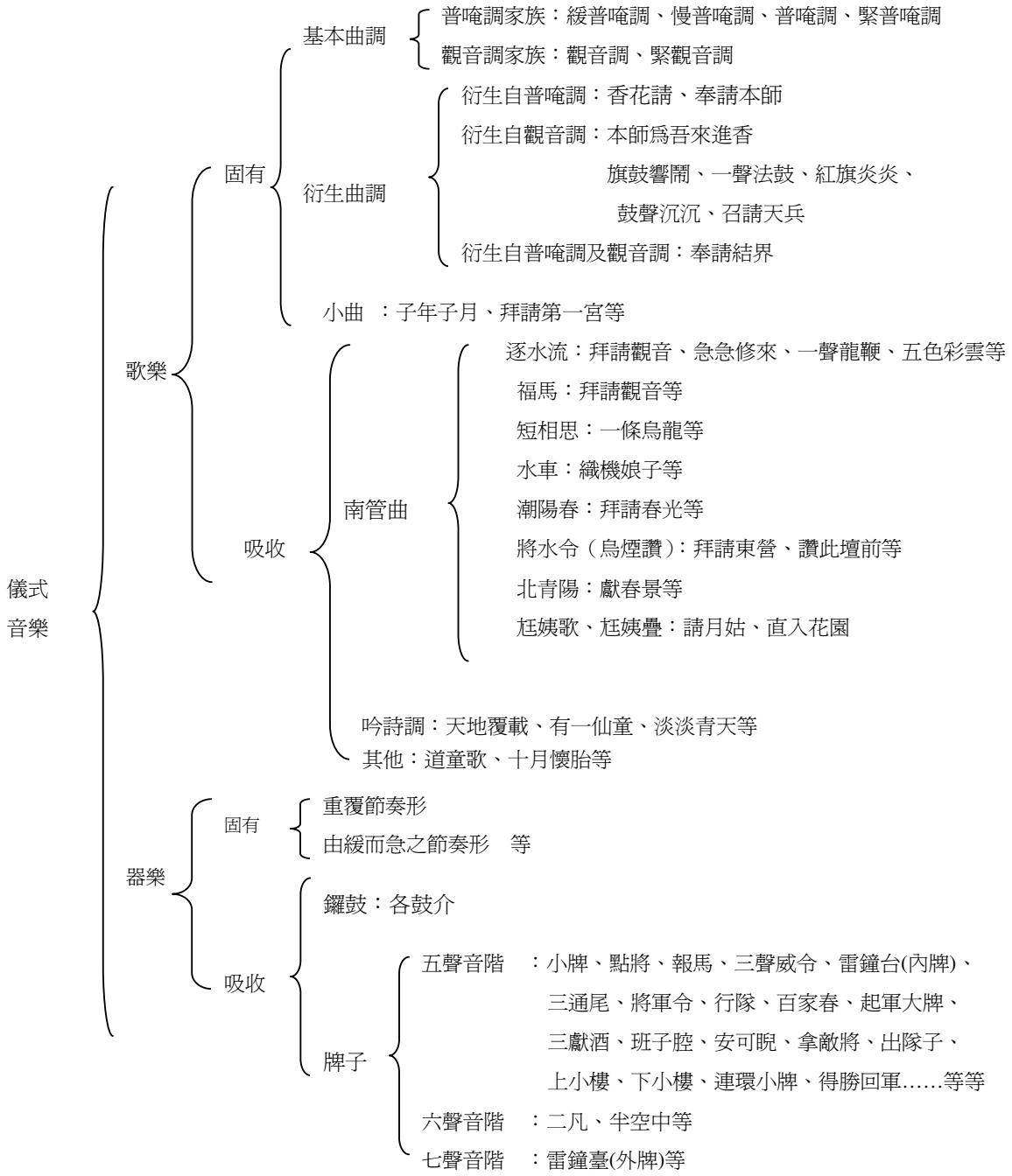


圖 5-3-1：澎湖法教普唵派儀式音樂之系統圖

觀察這些曲目在儀式的運用，可以發現各曲目在儀式過程裏，被法師或有異、同地思考與處理，而該等運用模式與儀式欲表現的意圖以及達成的功能，具有相輔相成之作用。本節即從音樂在儀式裏的示意性運用，音樂與儀式相同的形式性運作方式，以及音樂如何完備儀式意義等，來探討論音樂與儀式之間的互動。

一、音樂在儀式的示意性運用

運用於儀式裏的音樂包含歌樂與器樂，承載唱詞的歌樂以及標題音樂式的器樂，透過唱詞及標題的文字釋義功能，皆使音樂在儀式裏的運作具有示意性用途。

從法師在各種儀式乃至各個儀式步驟裏，經由咒語文字所述內容、特定符籙與法器的運用，與相關儀式現場的擺置以及法師自己所作扮身等等，初步發現法師在不同儀式裏欲表達的意圖與內容，主要有表現儀式裏不同的參演者，以及配合儀式裏相關的動作與情節等等。以下描述法師呈現這些意圖與內容時的情形，以及討論音樂在此般過程裏的內容與作用。

（一）表現儀式裏不同的參演者

法教普唵派儀式的參演者計有神眾、法師及信士，在儀式的進行裏三者擁有不同的職務與角色。

1.神眾

神眾的參與是法教儀式的重要特徵，澎湖普唵派法師在儀式裏迎請及調召的神眾，可以分成神佛類與兵馬類，各種神佛或同或異地出現在不同儀式裏，例如在請壇儀式裏，法師奉請普唵大教主、各巡撫千歲、宮廟恩主等等；在獻供、造橋儀式裏奉請觀音佛祖、臨水夫人、娘媽或鄞氏仙姑等等；在鎮符、犒軍、操營、結界儀式裏，則奉請各營聖者等。在特定儀式裏奉請的神眾群組，則爲造橋儀式的十二生肖，請婆儀式的七十二院娘娘、三十六宮婆姐等。兵馬類以五營兵馬爲主，在鎮符、犒軍、操營、結界、造橋儀式裏，法師調召其前來執行某任務或接受犒賞。

雖然有些宮廟在執行若干儀式時，會有乩童受神降身的情形，且從乩童異於平常的種種舉動、神情與動作，讓眾人感受到神祇的降臨，但是眾多神眾在

各式儀式過程裏，畢竟是以一般肉眼看不見的姿態蒞臨、參與或鑒察儀式。

然而爲了奉請與顯現諸多儀式裏不同種類的神眾，具體行爲之一即是壇場地點的選擇與壇桌的不同座向。在第二章第三節即提及在宮廟內主神桌前進行者主要是請壇；在廟埕舉行者有操營、結界、獻供、請婆、造橋、犒軍儀式等，舉行於廟埕時尚需佈置一個壇桌。進一步從該壇桌上的神像座向，則又可分成同於宮廟內主神神位座向，以及不同主神神位座向兩種。

當儀式裏的對象是神佛類神祇時，則壇桌佈置同於宮廟主神方位（包括宮廟主神桌本身），法師藉由【普唵調】曲調家族來奉請壇內諸神祇，例如普唵大教主、各巡撫千歲、宮廟恩主等等。在若干儀式請神段落，則藉【觀音調】家族曲調，來奉請觀音佛祖、臨水夫人、娘媽等，或是使用【福馬】、【逐水流】等曲調奉請。

當儀式裏的對象是兵馬時，則壇桌與主神座向相對，即執行者面對廟埕方向[90]，相關曲調則使用【觀音調】曲調家族予以衍生，或是唱以【將水令】、【逐水流】。

所以該等儀式裏的神眾系統，得從法師演唱哪些神明的請壇咒或請神咒的文字內容去瞭解；調召五營前來的目的，亦必須從法師所唱咒語內容來辨別，換個角度說，即法師藉由歌唱來呈現與昭告信士們儀式裏參與的神眾。因此在奉請與呈現參與儀式過程的神眾這部分，音樂實乃擔負重大作用，法師藉由人聲歌唱來完成此任務。

2.法師

法師本身在儀式裏有不同身分，任務與角色也互有差異，在法師行使不同身分與執行不同任務的同時，音樂亦有不同表現。

法師在儀式裏的種種不同身分，包括壇前弟子、領令及五營，和其他特定角色。請壇、參香儀式裏之壇前弟子角色，可以從法師演唱之眾請壇咒語末句「弟子一心專拜請，某某神明降臨來」來查認。而在文字之外，則可發現當法師以壇前弟子身分自居時，主要是以【普唵調】歌唱奉請壇內眾神祇。當面對五營時，法師展現威風凜凜的氣勢，此時主要是以衍生自【觀音調】的曲調，來歌唱調召五營的【一聲法鼓．緊觀音調】；催促五營的【紅旗炎炎．緊觀音

[90] 另外，進行參香儀式時，乩童面對天公爐、向天公（玉皇大帝）行禮致意時，雖然法師們亦跟隨乩童面對廟埕方向，但是並無面向廟埕的壇桌佈置。

調】、【鼓聲沉沉．緊觀音調】；命令五營執行結界任務的【奉請結界．緩普唵調－緊觀音調】；犒賞兵馬的【旗鼓譽鬧．觀音調】或【鼓聲沉沉】等。而在操營、結界、造橋、栽花儀式裏，法師們（尤其是年幼法師們）則又有其他各種身分扮演，例如在操營、結界裏，當進行點軍時全體唱以【將水令】，小法師們分別扮演元帥、先鋒等角色；在造橋儀式裏，小法師則扮演仙姑，以及觀音、善才、良女、道童、元帥，或是尼姑、和尚、織機娘子、魯班先師等，這時分別以【福馬】、【逐水流】、【北青陽】、【水車歌】、【潮陽春】、【短相思】等曲調來演唱各相關情節內容；在獻供儀式裏則扮演童子，演唱【北青陽】、【烏煙讚】等曲調，爲神祇奉獻美好供物。

同一場儀式裏的不同步驟，有時宣行者就會有不同身分的轉換，以操營儀式過程裏的主要執行者爲例，在不同段落就有法師、領令、先鋒不同身分，不同身分會配以不同聲響內容，當身分爲法師時，其主要是以直喝的方式來表現咒語，執行諸如開壇動作；身分轉爲領令時，全體歌唱以固有曲調裏的【觀音調】；擔任先鋒時，後場吹奏牌子並配以鑼鼓。

對於儀式步驟的不同聲響處理，也顯現不同的儀式氛圍，同以操營儀式爲例，當聲響只是咒語直喝，所處的仍是一個實際常態空間；當音樂爲固有曲調【觀音調】時，則進入一個具有法術性的非常狀態，此時法師身分成爲命令五營的領令時，領令面對五營兵馬，並以五名小法師來象徵演出這群肉眼不見的對象；當音樂爲吸收音樂類的牌子時，則更具有宣述內容的意味，把儀式意義用表演手法傳予一般信士們。

3.信士

法教處理的事務與信士的信仰生活息息相關，法師主持的儀式實乃澎湖常民信仰活動的核心部分，涵蓋宮廟公事及個人私事，甚至在此科技發達的現代社會，人們仍保有藉由法教儀式來消災解厄、祈神納福的行爲。但是由於法教秘傳之本質，它並沒有對一般信士進行教義的宣揚，亦不要求信士閱讀經典或背誦特定教規，因此信士們通常僅在法師的指導下，應儀式所需作出各項法師囑咐的動作或遵守儀式相關禁忌，這也使得一般信士對於法教儀式內容，其實並不全然瞭解。

但是雖然如此，各項儀式舉行的原動力仍是來自於信士，信士的支持促成了儀式的實踐，而信士欲藉儀式施行來獲得的，簡單言之就是去禍求福，而欲

達到這樣的目的，因此信士在儀式裏藉由彰顯神威、酬酢神祇等手法來傳達對神祇的敬意，而法師在儀式裏達傳信士目的的同時，事實上也表徵出信士在儀式裏的存在。

彰顯神威最顯著者可見於操營儀式，小法們作各種陣式操練時，由樂師配以鑼鼓與牌子；酬酢神祇方面例如獻供儀式裏，獻上香、花、茶、果等寶物以及四季美景等予神明時，則以南管曲調演奏、唱。

法師爲表達信士目的，在儀式裏就必須用信士能理解的方式來表現，而在音樂部分，當地傳統音樂就成爲主要引用來源，因爲那是法師與部分信士可以理解的音樂語言。法師把傳統音樂裏，對某音樂曲調的習慣用法，套入儀式裏的類似情節作表現，亦即運用信士對某曲調已有的概念，來操作儀式裏的類似情節。於是可以聽到傳統音樂裏常用來表達與佛事相關的【逐水流】，被演唱以【拜請觀音．逐水流】等；用來演唱命令部下的【將水令】，被演唱以【奉請東營．將水令】等。

（二）配合動作、情節的宣行

儀式裏的動作有實務性、法術性與宣述性，進行這些動作與表現相關情節時，音樂是聽覺層面裏的重要表現要素。進行實務性動作部分，音樂主要出現在神像、宮印等的搬移，此時以大吹吹奏牌子，或是擊以連續鼓、鑼聲。有些法術性動作裏，雖然不一定會伴有音樂聲響，但其中若干具有法術性意義的動作，則以音樂作爲主要表現手法，例如對儀式對象進行奉請、酬酢的部分，包括請壇、請神儀式裏各種咒語的歌唱，對於五營兵馬的犒賞；以及鎮符安營、犒軍、操營結界等儀式裏，奉請本師、祖師、仙人、玉女、三師三童子、三師三童郎前來，此外調召五營兵馬前來的動作，皆以音樂手法行使於法術性動作中。

在各類宣述性動作裏，音樂成爲主要的表現手法，所用音樂主要是吸收自南管音樂系統，例如馬公市案山北極殿造橋儀式裏有關和尚、尼姑與觀音的情節，西嶼鄉外垵溫王宮造橋儀式的種綿、織布等情節，以及操營、結界等儀式裏的陣式操練。

茲以前述各種儀式，包括請壇、參香、遶境巡營、操營、結界、栽花、獻供、造橋、犒軍儀式等，討論各儀式步驟裏運用音樂之情形。

首先討論請壇，請壇儀式內容爲開壇與請壇，其中伴有音樂的法術性動作，在於各則請壇咒語的演唱。參香儀式裏乩童向天公參香時，亦是以歌唱進行。遶境時主要唱以【觀音調】，隨侍神明；巡營儀式裏主要包括洗淨與巡營，其中巡營唱以【一聲法鼓．緊觀音調】等。

操營儀式的基本形式是召營及奉請聖者、點軍、香花請、各種陣式；結界則包括奉請各營聖者、奉請本師祖師、打結走陣與破血。其中攙入音樂的法術性動作包括召營、奉請聖者、本師、祖師與香花請、打結、破血；伴以音樂的宣述性動作則爲走陣。再以馬公市案山北極殿的操營、結界儀式爲例，多名小法分別扮演元帥與先鋒，先鋒在後場牌子【小牌】、【點將】的伴奏下，進行點軍的職務，再由元帥與先鋒進行對答，先鋒向元帥報告點軍結果，後續各種陣式操練則在牌子與鼓介的演奏下，進行科介性宣行，展現的陣式諸如三人踏、哪吒水、蛇脫殼、大官真、小官真等。其中，操營儀式裏的操練陣式情節，可能與交加戲有關，在交加戲就有出軍、點將、操兵等的演出模式，該模式衍化自盛行閩南地區的民俗活動宰獅陣法（一群武士手執武器與雄獅搏鬥）[91]，當然法師儀式陣式操練，也可能源自宋江陣的陣式操演。

各宮廟執行之造橋細節各有不同，最基本的進行模式是淨壇、調召五營、請神、獻紙錢、開路關、度十二生宮以及過限，其中伴以音樂之段落包括法術性動作的淨壇、召營、請神、開路關、度十二生宮。造橋的另種形式是加入種綿等情節，使得整場儀式的進展包括請神（奉請觀音等）、和尚尼姑段落、造橋之前置工作（包括拜請春光、種綿、夾綿、造綿車、打綿、輦綿、製綿絲、織布），奉請本師等來造橋、奉請五營來鎮橋、開路關、獻紙錢，過太歲關與白虎關，過平安橋、請神、元帥獻紙錢、度十二生宮、拆橋。其中攙入音樂的法術性動作包括請神、奉請本師等來造橋、度十二生宮；以音樂表現的宣述性動作，則包含奉請觀音等、和尚尼姑段落、造橋之前置工作、奉請五營來鎮橋、.開路關、獻紙錢，過太歲關與白虎關、過平安橋、元帥獻紙錢。以其中表現觀音等情節爲例，音樂就是其中的重要媒介並具有加強作用，最顯著者就是運用【逐水流】來表達相關唱詞，由於【逐水流】在南管音樂系統原本就常被用來演唱與佛事內容相關的曲調，包括拜佛及和尚、尼姑等相關情節，曲詞並常以

[91] 陳麗〈略談高甲戲的形成與發展〉，《兩岸高甲戲研討會論文集》：第 122 頁。

佛尾「南無阿彌陀佛」作結，所以借用此曲調來唱與觀音、和尚尼姑等相關文詞，對於原本就以南管音樂系統爲當地主要傳統音樂的澎湖住民而言，這樣的音樂語言是共通於法師及一般住民之間，也就是此曲調的特質與用法，已被大多數人定位在其觀念，所以這樣的曲調運用，將加強其情節的宣述，及加深其對信士的影響。其中，觀音降凡情節及觀音在造橋儀式的份量，尚可能與民間觀音造橋的傳說有關[92]；和尚、尼姑的情節，可能援引自流傳民間的【尼姑下山】、【僧尼會】等之類小戲，而【尼姑下山】亦被吸收在南管戲，而且也演出於目連戲中。

栽花儀式內容包宣告、請神、奉請祖師本師來栽花及敕花盆、扶乩降壇、排十二婆姐陣、栽花、奉請本師祖師來整花、獻紙錢、拜請各宮婆姐及勸世段落。其中攙入音樂的法術性動包括請神、奉請祖師、本師來栽花及敕花盆、扶乩降壇、奉請本師、祖師來整花；以音樂表現的宣述性動作，則包含排十二婆姐陣、拜請各宮婆姐，勸世段落等。請婆儀式主要包括奉請七十二院娘娘、奶母神、花婆姐等等，咒語末句皆以音樂歌唱表現。

獻供儀式包括儀式宣告、奉請觀音、奉獻各物、獻四季景、群仙會，以及排陣表演，其中攙入音樂的宣述性動作包括奉請觀音、奉獻各物、獻四季景、群仙會與排陣表演。

犒軍儀式主要包括開壇、請壇、召營、巡筵、轄營、犒賞，運用以音樂的段落，包括法術性動作裏的請壇、召營、巡筵與犒賞。

總而言之，音樂出現於各類儀式的實務性、法術性與宣述性動作，雖然音樂在各類儀式動作的比重與內容不一，卻是儀式不可或缺的成分，並成爲儀式進行時，在聽覺層面的重要特徵。

二、音樂與儀式相同的形式性運作方式

音樂重要特徵之一在於形式，儀式的組構特徵亦在形式，因此本部分將分別探討法師在儀式運作上的形式特徵以及歌樂的形式特徵，然後再從中比對二者是否有共通、一致的部分，藉以發現法師以哪些相通的形式性概念，來執行儀式與音樂。

[92] 未註撰者，〈菩薩造橋羅漢建塔〉，收錄於《南海普陀山傳奇異聞錄》，第 46-52 頁。

（一）儀式的形式性運作方式

前述章節有關眾儀式內容的描述，可以發現儀式是由若干個段落組合而成，段落數目依各儀式有所不同，甚至有單一儀式段落即構成一儀式者，例如參香儀式，每個儀式段落有其特定欲達成的目的，而段落的劃分主要是藉由咒語內容與種類而呈現。

以各個儀式段落爲單位來進行觀察，可以發現有些儀式段落可以運用於不同儀式，諸如：開壇、召營、請神、奉請本師祖師等；某些儀式段落則專屬某特定儀式，僅爲該儀式所專用，亦即只出現在該儀式，而成爲標誌該儀式特徵所在。通用與專用儀式段落共同構成一場完整儀式。

至於觀察各儀式裏各個儀式段落間的關係，則可以發現組成與發展儀式的模式，大概有如下幾種情況。

1.段落之串聯

細察各儀式內容，可以發現藉由串聯不同目的與內容的段落，以構成一個完整的儀式，例如操營儀式乃藉由串聯開壇、召營、奉請聖者、香花請、分營、操演陣式等組成；犒軍儀式乃藉由串聯開壇、請壇、召營、巡筵、轄營、犒賞等組成。

2.儀式段落的變化與重覆

一些對象本質相同的儀式段落，藉由部分的變化以及重覆，發展成不同的儀式段落。就以召營爲例，將咒語「調召」五營兵馬前來的詞句，更動成「放出」五營兵馬，並作相對位置與方向更換後，則召營段落即轉成放營；將召營咒語詞句改成安營的內容，並更動儀式地點與宣行者人數後，則召營段落即又轉成安營。

把觀察角度置於同一段儀式段落，則可發現法師藉由變化小單位的局部內容後，再予以重覆，於是便發展成一個儀式段落。同樣以召營爲例，以其中調召東營唱咒爲基本，將其咒語中的軍隊名稱、數目、代表顏色的詞語更換，以及法師改持其他營營旗後，就可以用相同曲調、配以相同動作，而唱成調召其他各營的咒語。於是以大體相同、局部變化的方式，重覆召東、南、西、北、中營後，即完成召營儀式段落。

3.儀式段落的衍生

儀式進行具有固定的模式，但有時會因應狀況而添加儀式步驟。例如儀式進行召營時，若卜無杯時、即兵馬尚未調來壇場，有些宮廟的作法是繼續再唱【一聲法鼓．緊觀音調】。有些宮廟則是需加入演唱【紅旗炎炎．緊觀音調】；若再召不來，則演唱【鼓聲沉沉．緊觀音調】；若再召不來，則進行打指等方法，這就使原本的召營，因爲某種原因而衍生出其他段落。

法師慶賀宮廟神誕之各類儀式，規模、組織大小不一，各個儀式包含一個個的段落。比較多座宮廟儀式的作法，可以發現某些儀式擁有可加入其他情節的空間，即有些段落之間可以插入其他段落，這也使得基本模式的儀式上，可再衍生出多樣的內容。

（二）音樂的形式性運作方式

法師音樂的形式特徵，可以從樂段間的組合機制，以及樂段間的內容比較，來分別予以觀察。從前文討論可以發現，歌樂曲調在儀式的運用計有：曲調專用、沿用、曲調衍生以及多曲表現同一唱詞等，至於樂段之間的組合機制，則是一個一個樂段的串聯。

曲調和唱詞的相同結構，則使得不同曲調與不同唱詞之間可作多樣的運用，如前文所述，法師歌樂固有曲調類所憑藉的「調」，是一則由上、下樂句構成的樂段；法師歌樂所吸收的南管音樂系統「曲」，亦是以滾遍體的曲調爲主，滾遍體的曲調組織正也是主腔樂段的重覆；而法師咒語亦是建立在上、下句構成的段落。諸等彼此相通的結構使得曲調與唱詞間可依儀式目的而作靈活運用。

（三）儀式與音樂間相同的運用模式與概念

比對前述儀式與音樂的運作模式，可以發現二者的相通性。

1.串聯

儀式藉由串聯各個段落，而組成一個完整的儀式；法師歌樂的主要曲式，各樂段之間亦主要藉串聯組成。所以串聯是音樂與儀式之間相通的組成模式。

2.變化與重覆

對象、本質相同的儀式段落，藉由部分的變化以及重覆，來發展成不同的儀式段落；法師歌樂主要曲式之主腔樂段，亦是藉變化與重覆來形成各樂段，

進而組成一完整內容。

另觀察一則咒語及其所配合動作的關係，由於咒語是由一個個的段落組成，於是可以發現歌唱第一個段落時的動作，往往可作爲其他段落之動作用以重覆或變化的基準，後續各段落的動作，或重覆第一段落時的動作，或根據句意稍改變部分動作再重覆。所以重覆與變化，可說是運作音樂與儀式的相同手段之一。

3.衍生

儀式的衍生是指在儀式主幹上，衍生發展出其他細節，衍生的手法同樣出現在歌樂裏對於固有曲調類的運用。 所以衍生亦是音樂與儀式相同的發展模式。

三、音樂完備儀式的意義

儀式由時間、空間、宣行者及物件等共同組成，而屬於聲響層面的音樂，則完備儀式的意義、功能與目的。

（一）音樂傳達文字外的意義

文字之釋義性功能，使它成爲解讀儀式目的與意義的利器，也是瞭解各段儀式內容時重要的依據，但是文字在儀式過程裏主要又是以歌唱爲憑藉，即藉由音樂表達出來，所以卻透過閱讀儀式裏的文字來瞭解儀式意義時，亦不可忽略文字所依附的音樂。尤其觀察儀式裏的唱詞，可以發現有時相同內容之唱詞，在不同儀式裏卻要用不同曲調唱出，所以這就更顯現曲調運用及儀式意義之間的問題，換個角度來說，要瞭解該段儀式之完整意義與儀式性質，就不能單單靠該段落的文字而已。

分屬請壇類與請神類的咒語，若單就文字內容來比對，可以發現二類各則咒語，皆以「奉請」、「謹請」、「拜請」等之類的文字起始，結尾處亦大多有「弟子一心專拜請，某某神祇降臨來」的語句。但請壇與請神在法師認知中卻是兩個不同的儀式。二者的差異固然可以從舉行的模式脈絡來辨別，例如請壇可以單獨自成一儀式，但請神是屬於一項儀式裏的一個段落；或者從部分法師抄本裏，將其劃分於不同類別的咒語來觀察，例如馬公市長安里北辰宮法師的作法，清楚地分成請壇咒語與請神咒語之類別名稱。但是另一個更顯著的分辨

關鍵，即是二類咒語唱以不同的曲調－【普唵調】與【觀音調】。

不同曲調對於儀式所起的辨識作用，還可從普唵教主在請壇、請神時所用的不同咒語與不同曲調，得到進一步佐證。由於同一位神祇擁有二首以上不同文字內容的咒語，在法師咒簿是常見的現象，例如關聖帝君、哪吒等皆如此，普唵教主亦有兩首不同內容的咒語，不過特殊的是普唵教主這兩首咒語卻以不同的曲調演唱，分別是【奉請普唵大教主．普唵調】與【奉請普唵一教主．觀音調】，而前者正是演唱於請壇，後者唱於其他儀式的請神段落，所以不同的【普唵調】與【觀音調】正好辨識出不同的儀式。

固有曲調類的【普唵咒】與【觀音調】，藉由「不可隨意演唱」這樣的一個禁忌，樹立其曲調在運用上的特殊意義，所以雖然其咒語格式及音樂特徵，與南管系統音樂滾門體散曲的特徵相同[93]，但是固有曲調類與吸收曲調類二者，在儀式裏的運用方式、出現時機與表達意義是不同的。固有曲調類與吸收曲調類之間的分野，同樣具有標誌不同咒語性質、儀式功能的作用，茲以文字內容相同的【拜請觀音】爲例，當其以【觀音調】演唱時，就被法師認爲有演唱上的禁忌，但是被套入【逐水流】、【福馬】之後，則其演唱禁忌就消失了。可見在法師概念裏，文字加上特定曲調（即【普唵調】、【觀音調】）後，即具有特殊儀式意義，而不同於一般娛樂用或欣賞用的唱曲。換句話說，即是某段文字的法術意義，是在結合特定曲調後才完備。

同樣再以【拜請觀音】爲例，當其以固有曲調類【觀音調】演唱時，後續儀式內容就有較多的科介，並有法術上抑陰助陽之用意，例如在操營儀式，法師藉【觀音調】演唱拜請觀音的內容，助長陽氣並抑制陰氣，以裨助後續法師執行結界任務。此外，即當一曲調被定義成【觀音調】後，法師藉此曲調變化來演唱調召五營的咒語，可能是欲透過觀音的曲調，來鎮伏這些由幽魂降伏的陰兵，同時保護自己、助長威力。因此在犒軍、鎮符等具有法術目的與意義的段落，在召營時皆用【緊觀音調】來變化演唱。

再觀察操營、結界儀式的牌子，牌子在澎湖有內牌與外牌之分，根據樂師的一般說法，內牌吹奏之情節是敘述漢軍的部分，外牌則是敘述番兵那邊的情

[93] 這裏並非指法師固有曲調類的文字格式、音樂形式，取材自南管滾門體體裁，或反過來說，南管滾門體體裁模仿自法師固有曲調類，本文暫不討論二者間的從屬、先後關係，當然也有可能二者的體裁、曲式是源自一個更古老的體裁，諸如相和歌。

形，所以藉由音樂來區隔不同的族群，也是音樂傳達文字外意義的例子之一。

（二）音樂營造儀式特定氛圍

各類儀式擁有不同特質，及需要營造特定的文、武氛圍，例如在請壇儀式裏，法師是以壇前弟子身分讚頌神祇，整場儀式裏較少科介動作，此時演唱的是【普唵調】；在儀式請神步驟裏要奉請神祇主持、著手某儀式，所以後續儀式內容裏，往往有著科介動作，此時在請神步驟裏演唱的是【觀音調】。而觀察【普唵調】與【觀音調】的音樂特徵，可以發現兩者最大分別是在節奏上，配以【普唵調】唱詞者，總是在正拍拍點位置上發聲吐字，而配以【觀音調】者，往往是在弱拍處或後半拍吐字，形成切分音節奏的音響，而切分節奏在音樂上正是較躍動的節奏形。

再從曲調衍生來看，當演唱【一聲法鼓】、【紅旗炎炎】、【鼓聲沉沉】來調召五營時，皆以衍生自【觀音調】的曲調演唱，就音樂特徵來看，各衍生曲調皆仍維持切分節奏形，而呈現音樂躍動的特質，以符合調召兵馬、催促兵馬的情勢。

不同的樂種本身即呈現不同的文武特質，例如在傳統音樂，南管曲一般即被認爲是屬於文雅、柔和的曲調；牌子與鑼鼓則被歸屬於威武剛強類。在造橋儀式，由於所造的橋是通往陰界的橋，因此儀式需要的是陰柔，透過南管曲的運用，正可來助長儀式陰柔氛圍；獻供儀式奉獻各物的段落，需要營造的是文雅的場合，所以亦演唱南曲，以應和獻供儀式對神祇的虔敬，至於儀式末尾演出陣式以誇耀、彰顯神威處，則改以鑼鼓與牌子表現。操營、結界表現的是剛強、勇猛，所以亦加入牌子、鑼鼓，來助長法師的氣勢，驅邪怯魔。

（四）音樂標識不同性質的儀式

澎湖法師在聚落宮廟進行各項儀式，雖然以法教普唵派爲核心，但是就整個儀典進行的活動來看，則可以發現尚結合傳統儒家三獻禮，乃至吸收佛教的儀軌。

整個慶祝神誕的祭典活動屬於儒家三獻禮的部分，諸如由鄉老們行三跪九叩禮，以及上香、奉茶、奉酒等，而此時的典禮音樂，則以澎湖當地的八音團體演奏樂曲配合，或是僅由嗩吶樂師以嗳爲代表，吹奏八音的曲目。

當神像要自宮廟內神桌，移動至廟埕壇桌時，就一定要動到大吹，演奏

【三通】等[94]，而且大吹音樂在這段過程擁有不得隨意省略的重要性與必要性。這種神像移駕得吹奏嗩吶及動鑼鼓的慣例，頗類似鼓吹在古時候皇帝、高官出巡時，所擔負的儀仗性功能。而當神明進行遶境巡營時，除了大吹、鑼鼓擔任前導，法師們尚得隨侍在神轎後，並以【觀音調】演唱眾則請神咒，呈現神明遶境巡營的法術性功能，尤其當遇及邪魔穢氣，起乩的乩童進行驅妖擊怪的動作時，法師們更需轉爲快速高亢的【緊觀音調】，以助神明之威風。

此外，從法教儀式也可以看到吸收其他宗教的情形，就法教儀式諸神祇來看，其本身即融匯不少佛教神祇，諸如觀音、哪吒及另四名聖者等，當然這些神祇在傳入中國後，都經過相當程度的漢化；儀式某些步驟的作法與觀念，也可能是吸收自佛教，例如犒軍儀式裏的變筵概念，使得諸等作法存在於法教與其他宗教。法教儀式的某些儀式也可能是吸收自其他儀式儀軌，例如獻供儀式就極可能是參照自佛教、釋教或道教儀式，而對於此獻供儀式，可以發現法師主要以吸收曲調類來表現，例如演唱【逐水流】曲調來奉請觀音等，另外也以吸收曲調來表現儀式奉獻各物的情節，並透過音樂來提昇、誇耀、讚頌所獻各物之價值與等級，以代表信士傳達對神明的敬意。

[94] 訪談對象：陳回德八音樂師，擅長殼子絃等。訪談日期：1996 年 6 月 16 日，訪談地點：馬公市山水上帝廟。

結論

本論文研究的先行工作，是對臺灣西南沿海各地法教儀式，進行廣泛實地調查，之後擇定以澎湖作爲主要研究區域，再鎖定澎湖當地法教派別中的普唵派作爲主要觀察對象，並進一步聚焦於該派慶賀神誕的一系列儀式，作爲本論文研究主題。鎖定研究主題後，首先蒐集並記錄該等儀式與音樂，接著分析、統整與歸納其音樂系統，之後再以音樂的分析成果，回過頭來看音樂在儀式的運作。因此論文研究的主要成果，是記錄澎湖普唵派儀式在慶祝神誕慶典場合，所施行之各項儀式的內容及其音樂，釐清其儀式音樂之系統，進而討論音樂與澎湖法教普唵派儀式的關係。

漢人傳統信仰文化包含儒家祖先崇拜、遠古泛靈信仰，以及融合道、佛教等，而澎湖漢人尤其以所屬傳統聚落之主要宮廟，作爲平日參與儀式活動的中心，並以宮廟奉祀的主神及其神祇，作爲主要敬拜與祈求的對象，而出自傳統人群組織的代表或領袖，參與宮廟行政事務且在祭典儀式中擔任主祭人員，至於宮廟儀式專家即是法教的法師，行法通常配合乩童。

法教在澎湖的一個重要特點，就是各聚落宮廟對於年幼法師的訓練傳統，此傳統確保法師知識與技術的代代相傳，在進入科技世代的今日，此項傳統彌足珍貴。而年幼法師的人選，僅以隸屬當地傳統聚落弟子爲主，被選上的小法師們在行拜師禮後，開始若干個月的密集訓練，學習請壇、犒軍、操營、結界、獻供、請婆、造橋等公眾性儀式，經由小法出館典禮後，即接手負責聚落宮廟這些儀式的舉行，並由法師長及前輩眾法師成員隨時督導於側，成年後有能力且品德優良並具服務意願者，再隨法師長學習其他法事。由於宮廟法師成員主要是義務爲宮廟服務，因此頗受眾人敬重。此外宮廟法師亦爲聚落住民私人執行各類儀式，以及解決個人性的需求，諸如：安厝、收驚等。

由於慶賀神誕是聚落宮廟常年行事中最盛大的慶典，加以普唵派法師是隸屬宮廟且擔負儀式專家之身分，故爲宮廟神祇舉行慶賀聖誕的系列儀式，是普唵派法師重要的職責之一，諸等可以安排於慶賀神誕的系列儀式，包括：請壇、參香、遶境巡營、操營、結界、獻供、請婆、造橋、犒軍等等。慶賀神誕固然是集結這些儀式的一個原因，但是這些儀式的目的與功能則是多元的，可

說具體而微地匯集法教普唵派法師各項職能，法師在諸等儀式裏代替住民讚頌與宣揚神威，代爲住民祈求神祇賜予平安、福氣，也肅清入侵地方的邪魔，爲眾人建構一個安全的生活區域，滿足聚落整體住民們對於祈福解禍、趨吉避凶的需求。

從音樂角度來看，此等爲慶賀神誕而舉行的系列儀式，匯集並展現豐富的音樂內容，音樂成爲澎湖法教普唵派儀式不可或缺的重要部分，也成爲臺灣法教眾教派中，突顯特色之所在。

以下根據本論文各章節的研究成果，陳述澎湖法教普唵派儀式音樂的特性，討論音樂在儀式的運用，瞭解音樂與儀式意義的關係，此外從傳統音樂保存與展演的角度，來看澎湖法教普唵派儀式對於澎湖當地維繫傳統音樂的貢獻，末了則從儀式音樂之角度，討論澎湖法教普唵派儀式音樂在臺灣法教各教派儀式音樂裏的定位。

一、澎湖法教普唵派儀式音樂之特性及其運用

澎湖法教普唵派儀式音樂，在音樂形態方面包含歌樂與器樂，其中尤以歌樂出現在各項儀式並佔儀式音樂之大宗，且是最能表現普唵派儀式音樂特色之核心，器樂則主要出現在若干具有較多科介動作的儀式。

在歌樂曲調來源方面，澎湖法教普唵派匯集法師本身傳統的固有曲調，以及吸收自其他傳統樂種的曲調，固有曲調類平時有演唱上的禁忌；而吸收曲調類的歌樂，主要吸收自澎湖當地傳統南管系統唱曲，以及一些民歌小曲。不過固有與吸收曲調二者的差異，是在來源、伴奏與儀式運用場合，至於曲調自身的音樂結構與特質等，則可說是源於同一音樂系統，並具體地呈現在曲式組織、音階調式、音域與唱唸法等特徵上。

歌樂之固有曲調主要演唱在請壇儀式、鎮符儀式與犒軍儀式等，以及穿插於其他儀式中，包括【普唵調】與【觀音調】曲調家族及其衍生曲調，這部分也是澎湖各宮廟普唵派儀式音樂較穩定的一部分。歌樂固有曲調類是以鼓、金、奉旨等無律高敲擊樂器，擊奏重覆的固定節奏形，來爲具有法術意義的咒語歌唱作伴奏。樂器雖僅三種，但聲響綜涵皮類、銅類與木類樂器的擊奏音質，其中鼓、金自古又被認爲具有通神、抑陰的儀式功能。再就音樂實質層面來說，則金標誌一個節奏形單位的開頭，奉旨則掌控歌聲節拍、進而節制歌樂

演唱時的速度。鼓、金、奉旨大多是由法師成員擔任，不假外人之手，而這也顯示出此類曲調在儀式音樂的法術性意義。

歌樂吸收曲調類主要出現在操營、結界、造橋、栽花、獻供等儀式，包括【逐水流】、【水車歌】、【北青陽】、【尷姨歌】、【福馬】、【短相思】、【將水令】、【潮陽春】等南管曲調，這些曲調大多改填以儀式相關唱詞來演唱，少數則是連同唱詞一併植入儀式。諸等南管系統唱腔曲調，以接近南管歌館類、交加戲之唱腔風格爲主，有可能是一般庶民較容易接觸歌館的活動，而較難涉入洞館的階層領域，故以歌館曲調爲主要吸收對象，再者歌館類的唱腔，其明快的曲調風格亦較適合小法師在儀式動作上的宣行。各宮廟選用的曲目與數量多寡互異，伴奏樂器則以嗳爲主，加上簡單的節奏伴奏，嗳主要吹奏與唱腔相同的曲調。

不論是固有曲調類或吸收曲調類，其曲調形式皆以重覆的上下句樂段爲大宗，故主腔樂段之曲調內容多次重覆，使得音樂深植於人們的聽覺印象裏。

歌樂在演唱形態上主要是用眾人齊唱的方式進行，由於舉行慶賀神誕各儀式時，除了在壇中進行儀式宣行的小法師們，還會有各屆法師成員，這些成員與場中的小法師們齊唱各式咒語或唱曲，以雄壯的男聲加強歌聲的音量與氣勢，而換個角度來看，演唱這些儀式歌樂的能力亦標誌法師成員的身分，透過一致的歌聲，則進一步凝聚不同成員之間的向心力與共同完成儀式的意向。

器樂方面主要來自吸收曲調類，包括牌子與鑼鼓，牌子的主奏樂器爲大吹，鑼鼓部分包括北鼓、南鼓、大鈴、二鈔、金，除大吹爲專業樂師負責外，其餘可由法師成員或由他人擔任，其中北鼓居於樂隊領導地位。當法師成員自行擔任鑼鼓伴奏的職務時，掌北鼓者往往就是法師長。鑼鼓與牌子主要運用於操營、結界以及獻供儀式的尾聲，在操營、結界裏操練陣式時，後場演奏與儀式意義相仿的各支牌子；在獻供儀式尾聲時則藉以弘揚神威。

儀式裏的語言主要是用歌唱或口白表現，歌唱即是儀式音樂的歌樂部分，以人聲結合語言與曲調來表現，伴奏以由鼓、金、奉旨組成的編制形態，或是伴奏以嗩吶加若干敲擊樂器的編制形態；口白則是以未帶音調起伏的方式來表現咒語，在儀式主要是以提高音量的喝白、直唸方式，以及稍拉長字語音調的音誦方式來呈現，表現語言時的宣行動作，有根據語意來詮釋或是以某象徵動作來表現。至於儀式裏未帶語言的段落，諸如走陣、兵器操練等動作，儀式裏

主要是以器樂來配合。

由於法師在若干特定儀式加入傳統音樂，而南管系統唱腔與鑼鼓牌子本身，原即具有一文一武不同的音樂特質，使得音樂在儀式的運用更顯多樣，也使得儀式意義更形複雜，呈現不同的儀式氛圍及顯露不同的儀式目的與作用。對於可以加入吸收曲調類來表現的儀式，由於曲目選擇上各宮廟互有出入，於是就使得造橋、操營、結界等儀式，在音樂運作上呈現變異的空間，而這也使得澎湖宮廟的法教儀式音樂，與臺灣其他地區比較起來，展現豐富而多樣的音樂內容與音樂特色。

法教儀式施行的過程與儀式內容的安排，可說亦是建立在法術原理的運作，此般非科學式邏輯可以解釋的儀式規則，雖然跳脫實證思考方式，但卻正可突顯法教儀式的神秘性與非常性。在這樣的儀式過程，當特定文字語言、動作、場景、物品及情節，在運作及實踐法術原理的同時，音樂則配合作出相關聲響，亦即音樂並不是單藉本身有何特殊的音樂要素來施展法力，而是藉由處於所有物件、情節組成的儀式脈絡，約定俗成的禁忌觀念，在聽覺層面發揮功能。各種儀式要素裏，音樂擔任的往往是敘述或強化法術過程的職責，例如在造橋儀式裏，當要造一座通往陰界的橋，於是以一座橋型造物或長條椅，運用外形上的相似，在意義上與通往陰界之橋作聯結，而音樂就在這樣的聯結過程裏，擔負宣敘造橋前種綿、織布、觀音下凡等情景之媒介，並以南管曲調呈現陰柔的儀式氣氛，以說服法師本身與信士，相信此般不合實證科學觀念下所進行的聯結。又例如在操營儀式裏，藉由六名小法師扮演領令與五營的角色，進行各種陣式操練，藉由顏色、扮身等來模仿五營兵馬，而在這個模仿的過程，音樂則以敘述特定軍事情節的牌子、鑼鼓，來強化其模仿的力度，並增加威武、雄壯的儀式氣勢。

代代相傳的儀式模式以及世世相承的觀念，使得鼓鑼聲、歌聲響起之際，全體法師與信士即以虔誠與相信的態度，投入儀式的運作與情境。

二、澎湖法教普唵派儀式乃爲傳承傳統音樂的媒介

因爲時代進步以及娛樂內容的多樣化，不可否認地傳統音樂已漸漸從年輕人的生活圈、育樂活動中退位，它們已較少成爲年輕人學習、欣賞的藝術選項。然而在澎湖宮廟普唵派儀式，由於儀式吸收並涵納澎湖當地傳統音樂，而

且儀式的傳承至今仍維持招收年幼男童的方式，而自年幼開始學習儀式的小法師們，依循法師長所傳授的曲調來演唱各則咒語，稍長或學習鼓介。因此在聚落宮廟傳授普唵派的場所，可以看到年幼孩童與青少年們，爲了儀式的順利施行遂努力學習各種儀式。於是傳統音樂就藉由諸等儀式之媒介，傳予年輕的一代，而加諸儀式過程的傳統音樂，不論是南管曲調或鑼鼓、牌子，也因此成爲其聆聽經驗的一部分，南管曲調演唱以及鑼鼓擊奏，也成爲其學習的傳統音樂項目。原本因爲種種儀式目的，吸收進來的南管曲調或鑼鼓、牌子，則藉由聚落宮廟普唵派儀式的定期施行，以及儀式舉行原因之神聖性，而被演奏、保存並傳承於當下時空。

在若干儀式過程中一些較具表演意味的段落，在法師的概念裏是容許變化的部分，於是法師得以在此等空間吸收與匯合當地傳統音樂曲目，並巧妙地配合及強化儀式意義，而此等變化不僅注入法教儀式活潑性與創造力，也使澎湖各聚落宮廟的法教儀式，得以運用、發揮與突顯自己的特色，而其處理方式又隱約與當地傳統音樂興盛項目以及音樂人才多寡有關，或者說二者相輔相成，例如西嶼鄉外垵村曾擁有交加戲演出的歷史，於是發現該地溫王宮的造橋儀式，加入特別多的南管曲調；馬公市案山北極殿成立有歷史悠久的金鐘鑼鼓隊，該宮廟的操營與結界儀式便加入豐富的鑼鼓與牌子。

儀式與戲劇原本即處一體之兩端，前者重視神聖性質，後者展現世俗性質；前者偏向信仰意義，後者傾向表演意義，不過二者之間的界線並非一刀兩斷型，而是一個漸層、模稜的區塊，法教普唵派法師即巧妙而熟練地操作儀式與戲劇的要素，將戲劇化部分合理地納入儀式過程，成爲儀式的一個段落，而藉由表演手法演出的情節，則可以向信士說明儀式內容，甚至說服信士去相信儀式，增加儀式在信士觀念裏的信度。

舉行於宮廟的法教儀式，其儀式音樂的傳授與施行，成爲在現代化社會環境裏，展現、傳承、宣揚各種傳統音樂的重要時機與場合，藉由法教儀式的步驟與細節，記憶並儲存相關的傳統音樂內容。

三、澎湖法教普唵派儀式音樂在臺灣法教中之定位

分布臺灣各地法教教派之儀式專家，大多數都是職業性的法師，僅有彰化與臺南仍保有少數的兼業性法師，義務地爲聚落宮廟服務。因此澎湖此般遍及

各宮廟的法師傳統，以及法師隸屬聚落宮廟並爲聚落住民服務的模式，就更突顯其特殊與珍貴。

在執行法教的成員人數上，雖然活躍於臺南市的普唵法教小法團，執行儀式人員亦眾多，但其表現以歌唱爲主，成員們手執巴鈴、手鼓、鑼等，分成兩排站於壇桌兩側，由一位法師在壇桌前進行主要法事的操作。其他由職業性法師主持的儀式，人手通常較少，後場甚至由單人兼掌鼓與鑼的敲擊，因此一名法師加一名後場人員，成爲臺南市常見的模式，徐甲派、閭山派、九天玄女派的法師，都見得到這樣的成員組織。且由於職業性法師主要是爲私人執行各項儀式，私人能承受及願意支付的酬勞，都關係到儀式的規模與內容，再者爲私人舉行的儀式牽涉到個人隱私，一般不願意受他人打擾或引起太大的注意。

因此充沛的人力是造就澎湖普唵派儀式音樂特色的重要因素之一，而人力主要來源就是聚落住民與其子弟。再者由於宮廟公眾性儀式的施行，儀式功能攸關所有住民，所以各項儀式之規模、內容與聲勢，也就受到大量信士的企盼、支持與關注。

澎湖普唵派屬於漢人法教的一個派別，雖然溯其源流可能與澎湖先民原鄉之地方教派、常民信仰有關，但是傳到澎湖後，由於法教非制式化、非經典化之特質，加以澎湖地區特殊的地理環境、住民行業、人文背景等不同條件，所以極可能在澎湖當地歷經百年時間後，又發展自己教派的特質，且由於宮廟法師主要是在自己聚落宮廟執行儀式，除非受聘至其他宮廟傳法，一般宮廟法師之間較少往來交流，而且住民們也大多只以自己所居之聚落宮廟，作爲相關活動參與的地點，因此儀式就又可能在若干允許變化的段落，依各聚落人文狀況發展自己儀式的特色，於是爲了引起住民們的共鳴，使得傳統音樂得以在其中容許通融的段落，加以運用與表現。就如同爲多座宮廟擔任大吹伴奏的樂師所言，澎湖宮廟的普唵派儀式最大的特徵，就是每座宮廟儀式細節都不會完全一樣。而各聚落宮廟儀式運作的方式，透過世代相傳成爲該聚落常民們的共有印象與共同認識，因此澎湖各宮廟法教普唵派儀式的樣貌，其兼具穩定與變化特質，也使得澎湖法教普唵派儀式音樂，在穩定主幹上展現豐富多樣的特色。

總而言之，澎湖擁有歷史悠久的聚落傳統，更有興盛的聚落宮廟活動，人們與所居聚落宮廟的關係十分密切，宮廟活動擁有豐沛的人力與財力支援，並且凝聚聚落的信仰、政治、經濟、財務與文化，其中更以信仰爲眾活動核心，

而信仰中與宮廟神祇最有關係的儀式，就是由法教儀式專家負責的儀式。宮廟法教儀式專家雖以法師長爲首，但是整個法師團體卻綜涵各輩人員，並以最年幼的一屆，負責慶賀神誕等儀式的施行。眾多人力、多樣的科介動作與豐富音樂內容，都使得澎湖聚落宮廟的法教儀式，其音樂呈現不同於臺灣本島的樣貌。

澎湖法師代代相傳的儀式蘊含特定規則，這些內在規則又與法師及常民的神鬼觀、宇宙觀彼此密切契合，這些傳統觀念支持儀式的定期循環舉行，而儀式的週期性重覆施行，則又強化法師與常民們神明佑我的信念，這樣的信念就成爲群體面對艱困生活及世間不測風雲時，那股執著與堅定力量的源頭。

參考資料

一、論著

（一）中文書目

鄭元　注

漢朝《禮記注疏》，唐朝賈公彥疏，收錄於周何總召集，十三經注疏小組編《十三經注疏分段標點》第 10、11 冊，臺北市：新文豐出版社，2001

郭璞　注

晉朝《爾雅注疏》，宋朝邢昺疏，李學勤主編，李傳書整理，臺北市：臺灣古籍出版社，2001

李昉

宋朝《太平廣記》，收錄於王叔岷編《類書薈編》第 19 集，臺北市：藝文印書館，1970 重新印行

周弼

宋朝《端平詩雋》，舊鈔本

洪邁

宋朝《夷堅志》，臺北市：明文出版社，1994 重新印行

夏竦

宋朝《文莊集》，收錄於《欽定四庫全書》，上海市：商務印書館，1934 重新印行

郭祥正

宋朝《青山集》，收錄於北京圖書館古籍出版編輯組編著《北京圖書館古籍珍本叢刊》（第九十冊），北京市：書目文獻出版社，1988 重新印行

未註撰者

明朝《太上三五正一盟威籙》第 5 卷之五（逐字號），收錄於《正統道藏》第 48 冊，臺北市：新文豐出版社，1985

未註撰者

明朝《正一法文法籙部儀》，收錄於《正統道藏》第 54 冊，臺北市：新文豐出版社，1985

梅堯臣

明朝萬曆丙子年（1576）《宛陵先生集》（第四十二卷），宣城知縣姜奇方刊本舊鈔本

陸容

明朝《菽園雜記》（第一卷），收錄於清朝張海鵬集刊《墨海金壺》子部第三十四集，臺北市：禹甸出版社，1977 重新印行

謝肇淛

明朝《五雜俎》（第六卷），臺北市：新興出版社，1971 重新印行

周鍾瑄主修、陳夢林等編纂

清朝康熙五十六年（1717）《諸羅縣志》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第一四一種，臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962 重新印行

周于仁、胡格

清朝乾隆元年（1735）《澎湖志略》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第一〇四種，轉輯於臺灣文獻史料叢刊第二輯，《澎湖臺灣紀略》、《澎湖志略》、《臺灣紀略附澎湖》合訂本，臺北市：大通書局，1987 重新印行

胡建偉

清朝乾隆三十六年（1771）《澎湖紀略》，收錄於《臺灣史料集成　清代臺灣方志彙刊》第十二冊，臺灣史料集成編輯委員會編輯，張光前點校，臺

北市：行政院文化建設委員會，2004 重新印行

俞正燮

清朝《癸巳存稿》（第十三卷），收錄於王雲五主編《國學基本叢書四百種》（第三冊），臺北市：臺灣商務印書館，1968 臺一版

段玉裁（清）注；許慎（漢）撰

清朝嘉慶二十年（1815）《新添古音說文解字注》，臺北市：洪葉文化出版社，1998 重新印行

周璽

清朝道光十年（1830）《彰化縣志》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第一五六種，臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962 重新印行

蔣鏞

清朝道光十二年（1832）《澎湖續編》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第一一五種，轉輯於臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺北市：大通出版社，1987 重新印行

林豪

清朝光緒二十年（1894）《澎湖廳志》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第一六四種，臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1963 重新印行

葉德輝校勘，未註撰者

清朝宣統元年（1909）《三教源流搜神大全》，郎園校刊本，收錄於杜潔祥主編《道教文獻》，臺北市：丹青出版社，1983 重新印行

未註撰者

日治初期《安平縣雜記》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第五十二種，臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1959 重新印行

未註撰者

日治初期《嘉義管內采訪冊》，約著於明治三十年（1897）至三十四年（1901）間。收錄於《臺灣文獻叢刊》第五十八種，臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1959 重新印行

胡樸安編著

1922《中華全國風俗誌》影印本，臺北市：啓新出版社，1968 影印

陳正祥

1955《澎湖群島》，臺北市：國立臺灣大學敷明農業地理研究所

金門縣文獻委員會

1968《金門縣志》，金門縣：金門縣政府

劉枝萬

1974《中國民間信仰論集》，臺北市：中央研究院民族學研究所

1983《臺灣民間信仰論集》，臺北市：聯經出版社

1988〈臺灣的靈媒－童乩〉，收錄於張炎憲主編《歷史、文化與臺灣－臺灣研究研討會五十回記錄》，臺北市：自立報系出版社，99-108

2006〈臺灣之法教〉，《臺灣文獻》，第 57 卷第 3 期，1-7

董芳苑

1975《臺灣民間宗教信仰》，臺北市：長青文化出版社

1991《原始宗教》，臺北市：久大出版社

1994〈臺灣民間信仰之正視〉，收錄於許俊雅總編輯《第一屆臺灣本土文化學術研討會論文集》下冊，臺北市：國立臺灣師範大學文學院人文教育研究中心，809-828

呂炳川

1979《呂炳川音樂論述集》，臺北市：時報文化出版公司

陳知青

1981《澎湖》，澎湖縣：澎湖縣政府

周策縱

1986《古巫醫與「六詩」考－中國浪漫文學探源》，臺北市：聯經出版社

黃玲玉

1986《臺灣車鼓之研究》，臺北市：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文

2003〈太平歌、車鼓、南管之音樂比較-以《共君斷約》爲例〉，收錄於財團法人中華民俗藝術基金會主編《南瀛人文景觀：南瀛傳統藝術研討會論文集》，宜蘭縣：國立傳統藝術中心，273-298

劉春曙、王耀華

1986《福建民間音樂簡論》，上海市：上海文藝出版社

呂錘寬

1987《泉州弦管（南管）指譜叢編》，臺北市：行政院文化建設委員會

1991〈臺灣天師派道教儀式音樂的功能〉，《藝術學》（第 6 期，9 月），159-175

1994《臺灣的道教儀式與音樂》，臺北市：學藝出版社

1995〈法器與鑼鼓在道教儀式中的功能〉，《傳統藝術研究》（第 1 期，5 月），158-181

1999《絃譜集成》，臺北市：國立傳統藝術中心籌備處

2000《北管音樂概論》，彰化市：彰化縣文化局

2001〈斬命魔與東海黃公－道教儀式中的戲劇性法事及其與小戲源流關係試探〉，收錄於曾永義、沈冬主編《兩岸小戲學術研討會論文集》，臺北

市：國立傳統藝術中心籌備處，135-159

2005《台灣傳統音樂概論・歌樂篇》，臺北市：五南圖書出版股份有限公司

2007《台灣傳統音樂概論・器樂篇》，臺北市：五南圖書出版股份有限公司

黃有興

1987〈澎湖民間信仰初探〉，《臺灣文獻》（第 38 卷，第 2 期），51-99

1988〈澎湖的法師與乩童〉，《臺灣文獻》（第 38 卷，第 3 期），133-157

余光弘

1988《媽宮的寺廟－馬公市鎮發展與民間宗教變遷之研究》，臺北市：中央研究院民族學研究所

林富士

1988《漢代的巫者》，臺北縣：稻鄉出版社

黃文博

1988〈王爺軍馬百萬千－五營神兵的信仰情結〉，收錄於《臺灣民間信仰見聞錄》，臺南縣：南縣文化中心，14-17

王耀華

1989《福建南音初探》，福州市：福建人民出版社

2000《福建傳統音樂》，福州市：福建人民出版社

丁煌

1990a〈臺南世業道士陳、曾二家初探－以其家世、傳衍及文物散佚爲主題略論〉，《道教學探索》（第 3 期），283-357。

1990b〈信仰與民俗〉，《臺灣月刊》（第 212 期），12-14

黃志賢總策劃

1990《民間信仰神祇史考叢集：中國神祇列傳》，臺北市：道觀出版社

阮昌銳

1991《歲時與神誕》，臺北市：臺灣省立博物館

李豐楙

1991〈臺灣儀式戲劇中的諧噱性－以道教、法教爲主的考察〉,《民俗曲藝》（第 71 期，5 月），174-210

1994〈金門閩山派奠安儀式及其功能－以金湖鎮復國墩關氏家廟爲例〉,《民俗曲藝》（第 91 期，9 月），395-458

1996〈天靈靈地靈靈－靈蛇幻化成法繩〉收錄於《神話、信仰與儀式》，臺北縣：稻鄉出版社，123-124

2003〈五營信仰與中壇元帥：其原始及衍變〉，收錄於《第一屆哪吒學術研討會論文集》，高雄市：國立中山大學清代學術研究中心、新營太子宮管理委員會，549-594

2003〈臺南地區入厝習俗與道教謝土科儀〉，收錄於財團法人中華民俗藝術基金會主編《南瀛人文景觀：南瀛傳統藝術研討會論文集》，宜蘭縣：國立傳統藝術中心，437-464

2004〈從常入非常－東港迎王祭的兩個世界〉，收錄於財團法人中華民俗藝術基金會主編《屏東傳統藝術：屏東傳統藝術論文集》，101-138

徐麗紗

1991《臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，臺北市：學藝出版社

陳修、陳文晶編著

1991《臺灣話大詞典：閩南話漳泉二腔系部分》，臺北市：遠流出版社

王景琳、徐陶主編

1992《中國民間信仰風俗辭典》，北京市：中國文聯出版社

黃有興

1992《澎湖的民間信仰》，臺北市：臺原出版社

楊堯鈞

1992《臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究》，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文

吳永猛

1993〈澎湖宮廟小法的普唵祖師之探源〉，《慧炬》（第 354 期，12 月），20-37

1996《澎湖宮廟小法的功能》，澎湖縣：澎湖縣立文化中心

1999〈密宗曼荼羅與臺灣民間小法道壇的比較〉，《空大人文學報》（第 8 期，6 月），211-238

2001〈民間信仰宮廟小法的功能〉，收錄於蔡相煇、吳永猛編《臺灣民間信仰》第六章，臺北縣：國立空中大學，161-188

2001〈民間信仰的迎神賽會活動〉，收錄於蔡相煇、吳永猛編《臺灣民間信仰》第七章，臺北縣：國立空中大學，189-214

2002〈澎湖小法呂山派現況的探討〉，《硓𥑮石季刊》（第 28 期，9 月），103-129，原文刊於《空大人文學報》（第 7 期，1998），287-310

2002〈澎湖小法探索〉，收錄於財團法人中華民俗藝術基金會主編《菊島人文之美－傳統藝術研討會論文集》，臺北市：國立傳統藝術中心籌備處，54-67

吳捷秋

1993《梨園戲藝術史論》（上、下），臺北市：施合鄭基金會

林美容

1993《臺灣人的社會與信仰》，臺北市：自立晚報出版社

1993〈宗教生活面面觀〉，收錄於許極燉編《尋找臺灣新座標》第十章，臺北市：自立晚報出版社，295-313

胡天成

1993《四川省重慶市巴縣接龍區漢族的接龍陽戲：接龍端公戲之一》，臺北市：施合鄭基金會

高怡萍

1993《澎湖離島菓葉村的犒軍儀式與儀式象徵》，國立清華大學社會人類學研究所碩士論文

郭淨

1993《儺：驅鬼、逐疫、酬神》，臺北市：臺灣珠海出版社

庹修明，楊啓孝，王秋桂計劃主持

1993《貴州省岑鞏縣平庄鄉仡佬族儺壇過職儀式調查報告》，臺北市：施合鄭基金會

王秋桂，庹修明計劃主持

1994《貴州省德江縣穩坪鄉黃土村土家族衝壽儺調查報告》，臺北市：施合鄭基金會

中國民族民間器樂集成福建省編輯委員會編輯

1994《中國民族民間器樂集成．福建卷》，北京市：新華書局

呂順安主編

1994《澎湖縣鄉土史料》，南投市：臺灣省文獻委員會

茆耕茹

1995《胥河兩岸的跳五猖》，臺北市：施合鄭基金會

陳清香

1995〈普庵禪師的禪風〉，收錄於《普菴禪師全集》，臺北市：大乘精舍印經會，397

葉明生

1995《閩西上杭高腔傀儡與夫人戲》，臺北市：施合鄭基金會

1996《福建省龍巖市東肖鎮閭山教廣濟壇科儀本彙編》，臺北市：新文豐出版社

1999〈梨園教，一個揭示古代傀儡與宗教關係的典型例證－以閩東梨園教之法事傀儡戲爲例〉，收錄於《國際偶戲學術研討會論文集》，雲林縣：雲林縣政府，122-135

馬上雲

1996《犒軍儀式之音樂研究－以臺灣西南沿海地區爲主的觀察》，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文

2006〈澎湖宮廟普庵派法師之請神咒及其曲調〉，《臺灣音樂研究》，（第 2 期，4 月），33-54

2007〈澎湖普庵派法師之召營咒及其曲調〉，《臺灣音樂研究》，（第 5 期，10 月），19-46

2008〈澎湖普唵派造橋儀式中之【逐水流】曲調及其運用〉，收錄於國立臺東大學人文學院編著《第六屆國際青年學者漢學會議論文集》，175-199，臺北市：萬卷樓出版社

楊蘭、劉鋒

1996《貴州省晴隆縣中營鎮新光村硝洞苗族慶壇調查報告》，臺北市：施合鄭基金會

丁筱媛

1997〈先秦楚地巫覡文化〉，《國立僑生大學先修班學報》（第 5 期），173-202

莊東撰述

1997《澎湖縣誌文化志・第十三》，澎湖縣：澎湖縣文獻委員會

孫芝君

1997〈1995 年 2 月 15 日埔鹽鄉田野調查日誌〉，收錄於許常惠總編輯《彰化縣音樂發展史》田野日誌（二），87-92

林晉德

1998《神、祖靈、鬼之性質及地位對澎湖祠廟空間之影響》，澎湖縣：澎湖縣立文化中心

高怡萍

1998《澎湖群島的聚落、村廟與犒軍儀式》，澎湖縣：澎湖縣立文化中心

卓聖翔、林素梅

1999《南管曲牌大全》，高雄市：串門南樂團

高國藩

1999《中國巫術史》，上海市：上海三聯出版社

張檉　總策劃

1999《中國道教大辭典》，臺中市：東久出版社

泉州地方戲曲研究社編

2000《梨園戲・下南劇目》（下）。收錄於泉州傳統戲曲叢書第七卷，北京市：中國戲劇出版社

2000《梨園戲・音樂曲牌》。收錄於泉州傳統戲曲叢書第九卷，北京市：中國戲劇出版社

中國民族民間器樂曲集成・福建卷編輯委員會編

2001《中國民族民間器樂曲集成・福建卷》，北京市：新華出版社

王櫻芬

2001〈南管嗹呾尾及其曲目初探－以囉哩嗹及佛尾爲主要探討對象〉，《民俗曲藝》（第 131 期，5 月），203-238

李豐楙、謝聰輝

2001《臺灣齋醮》，臺北市：國立傳統藝術中心籌備處

范揚坤

2002《北管二三事》，臺北市：臺北市文化局

蔡文榮 主編

2002 《海天威靈西瀛聖殿》，澎湖縣：南甲海靈殿

李國俊

2003〈金門高甲戲演出劇目與劇本〉，收錄於國立傳統藝術中心編《兩岸高甲戲研討會論文集》，宜蘭縣：國立傳統藝術中心，88-103

洪敏聰 編輯

2003《澎湖水調：澎湖的褒歌．續集》，澎湖縣：澎湖縣文化局

陳麗

2003〈略談高甲戲的形成與發展〉，收錄於國立傳統藝術中心編《兩岸高甲戲研討會論文集》，120-125

黃有興、甘村吉編撰

2003《澎湖民間祭典儀式與應用文書》，澎湖縣：澎湖縣文化局

鄭阿財

2003〈佛教經典中的哪吒形象〉，收錄於國立中山大學文學院清代學術研究中心、新營太子管理委員會主編《第一屆哪吒學術研討會論文集》，高雄市：國立中山大學文學院清學術研究中心，527-548

蔡欣欣

2003〈高甲戲淵源形成與藝術發展之考述－以雜技爲基礎形成發展之地方戲曲劇種舉例〉，收錄於國立傳統藝術中心編《兩岸高甲戲研討會論文

集》，宜蘭縣：國立傳統藝術中心，413-457

林承毅

2004《澎湖宮廟小法操營結界儀式之研究》，國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文

呂祝義、翁柏偉、蕭啓村（合著）

2004《澎湖傳統音樂調查研究－八音與南管》，澎湖縣：澎湖縣文化局

2005《澎湖傳統音樂調查研究：小法儀式音樂》，澎湖縣：澎湖縣文化局

王釗雯

2005《臺南市宮廟小法團之研究》，國立臺南大學臺灣文化研究所碩士論文

余光弘、黃有興

2005《續修澎湖縣志．卷十二宗教志》，澎湖縣：澎湖縣政府

吳永猛、謝聰輝（合著）

2005《臺灣民間信仰儀式》，臺北縣：國立空中大學

施晶琳

2005〈臺南市興泉府祭改法事之研究〉，《臺灣文化研究所學報》（第 2 期），229-273

黃有興、高明宗編撰

2005《澎湖廟在高雄市》，澎湖縣：澎湖縣政府

楊麗祝編纂

2005《續修澎湖志．卷十三文化志》，澎湖縣：澎湖縣政府

鄭土有

2005《中國民俗通志．信仰志》，濟南市：山東教育出版社

蕭啓村

2005《澎湖宮廟小法造橋儀式及操營儀式音樂研究》，國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文

2005〈澎湖宮廟請壇儀式音樂研究〉,《東方人文學誌》(第 4 卷第 1 期，3 月)，157-186

2006〈澎湖宮廟請壇儀式中音樂角色及功能－以高雄龍德宮爲例〉,《傳藝》（第 66 期，10 月)，78-83

顏尚文 編纂

2005《續修澎湖志・卷三宗教志、卷四政事志》，澎湖縣：澎湖縣政府

2005《續修澎湖縣志・卷二地理志》，澎湖縣：澎湖縣政府

廈門市臺灣藝術研究所編

2006《高甲戲傳統曲牌》，廈門市：廈門大學出版社

中華電子佛典協會編

2007《普菴印肅禪師語錄》，收錄於《CBETA 電子佛典集成》之《卍新纂續藏經》 第六十九冊 No. 1356，臺北市：中華電子佛典協會

譚偉倫

2007〈建立民間佛教研究領域爭議〉，收錄於譚偉倫主編《民間佛教研究》，北京市：中華書局，3-12

2007〈印肅普庵（1115-1169）祖師的研究之初探〉，收錄於譚偉倫主編《民間佛教研究》，北京市：中華書局，205-243

煮雲法師

年代不詳《南海普陀山傳奇異聞錄》，臺中市：淨願寺

（二）外文論著（含中文譯本）

丸井奎治郎

1919《臺灣宗教調查報告書》（第一卷），臺北：臺灣總督府，臺北市：捷幼出版社，重新刊行，1993

片岡巖

1921《臺灣風俗誌》（第十集），臺北市：臺灣日日新報社，陳金田、馮作民譯，臺北市：大立出版社，1981 中文譯本

椿木義一

1923《臺灣大觀》，東京市：大阪屋號

鈴木清一郎

1934《臺灣舊慣冠婚葬祭與年中行事》，臺北市：臺灣日日新報社，馮作民譯，臺北市：眾文出版社，(1989)1994 中文譯本

J. G. Frazer（弗雷澤）

1991《金枝－巫術與宗教之研究》，汪培基譯，臺北市：久大出版社

J.J. de Groot

1911(1989) *The Religious System of China*, (Book II) original edition published by Late E.J. Brill, Leyden, 1911. reprinted by Taipei: Southern Materials Center.

二、抄本及未出版之資料

下列各宮廟法師之抄本及資料，由筆者蒐集或拍攝，由於各抄本並無記寫明確之作者、著作日期，因此這一部分的資料依蒐集地之宮廟作爲各抄本排序依據。法師提供之抄本封面若題有名稱，則以“《》”記號標出該抄本封面上的

題稱，若封面上無抄本名稱之標註，則僅記以「咒語抄本」表示。

澎湖縣白沙鄉講美龍德宮

《妙法寶筏》，蒐集日期：1996 年 6 月 18 日

澎湖縣西嶼鄉外垵溫王宮

《溫王宮抄營結界專用簿》，拍攝日期：2005 年 11 月 27 日

《咒簿》，拍攝日期：2006 年 1 月 21 日

《造橋》，蒐集日期：2006 年 8 月 13 日

《外塹溫王宮各種法度全書》，拍攝日期：2007 年 01 月 05 日

《仙姑娘廟五音團鑼鼓吹譜》，拍攝日期：2007 年 01 月 05 日

澎湖縣馬公市山水北極殿

咒語抄本，蒐集日期：1996 年 6 月 16 日

鑼鼓譜，蒐集日期：1996 年 6 月 16 日

澎湖縣馬公市安宅周王廟

《周王廟神咒簿》，蒐集日期：1996 年 6 月 18 日

澎湖縣馬公市長安里北辰宮

咒語抄本，蒐集日期：1995 年 8 月 28 日

澎湖縣馬公市前寮朱王廟

咒語抄本（部分），拍攝日期：2008 年 7 月 26 日。

澎湖縣馬公市案山北極殿

咒語抄本，蒐集日期：2006 年 6 月 21 日

《鑼鼓譜》，蒐集日期：2006 年 11 月 4 日

澎湖縣馬公市烏崁靖海宮

《澎湖縣馬公市烏崁里靖海宮神咒簿》，蒐集日期：2005 年 7 月 28 日

澎湖縣馬公市鐵線清水宮

咒語抄本，拍攝日期：2007 年 4 月 19 日

高雄市鹽埕溫王廟

《溫王廟史》高雄市，蒐集日期：2006 年 4 月 20 日

咒語抄本，高雄市，拍攝日期：2006 年 4 月 20 日

臺南市臨水夫人廟（林俊輝）

咒語抄本，臺南市，拍攝日期：2005 年 5 月 24 日