國立台北藝術大學音樂學研究所碩士班碩士論文

澎湖宮廟小法造橋儀式及操營儀式音樂研究

Flexibility,Accommodation,and the Divine Expression:A Study of Ritual Music and Its Social Context in Penghu Islands

指導老師：吳榮順教授

學生：蕭啟村

中華民國九十四年六月

本論文獲得

國立傳統藝術中心

撰寫碩博士論文獎助

謝　誌

「研究者離開田野現場時，應該要滿懷感謝」，這是我在 2005 年 1 月帶著作田野調查的心情參加車鼓研習後，回程中所寫下自己充滿感恩的心情。的確，以我一個並非澎湖子弟的身分，能在短短三年內完成了這本關於澎湖儀式音樂的論文，無疑受到了太多人的幫忙，有太多的人需要感謝。

兩年來在進行澎湖小法的過程中，讓我收穫最大的澎湖人的親切與熱情，所有澎湖當地不論研究訪談的對象、文化工作者，他們不吝於提供我各方面的研究資源，對一個外地人而言，讓我銘感於心的是他們對我毫不計較的照顧，他們給我的實在太多了。

鐵線清水宮的陳能安法師長、邱君壯法師、山水里北極殿陳火旺法師長，毫不保留地為我錄製小法常用的曲調，在進行儀式田野工作的期間，對我的照顧，使研究工作在資料的蒐集上十分順利。除此之外，還不厭其煩地解說儀式中的各項細節，使我對操營和造橋儀式能更深入地了解。東甲北極殿的陳天鏡法師長，對於小法儀式及音樂以及在澎湖的南管、八音與鑼鼓上豐富的學養，加上對研究工作的支持，提供了無數的寶貴資訊。這些法師長都是這本論文中的主角，由衷感激他們提供的幫助，對於澎湖傳統藝術、文化的熱情以及無私的分享，是本論文得以完成的最大助力。

在田野調查的期間，感謝澎湖技術學院呂祝義教授伉儷、東衛國小陳邦泓校長、赤馬國小顏惠貞老師以及所有在澎湖幫助我的師長及朋友們。呂教授在我剛決定要做澎湖的研究時，即邀請我參與澎湖傳統音樂的調查計畫，在兩年的研究期間，呂教授給我許多學術研究方面的指導，讓我這個對澎湖人生地不熟的外地學子能夠順利地進行研究，更大方地提供食宿讓我在澎湖有個溫暖舒適的家，沒有他的幫助這本論文難以順利完成。此外，東衛國小陳邦泓校長、陳柏仗老師、顏惠貞老師，在得知我將進行澎湖傳統文化的研

究之後，不僅熱心地爲我這個陌生人穿針引線介紹訪談對象，更多次提供交通工具及住宿，讓我在田調期間得到莫大的幫助。

在研究所就學的三年間，有幸得到劉岠渭老師、王美珠老師、顏綠芬老師、溫秋菊老師以及吳榮順老師的教導，師長們的學者風範以及諄諄教誨，使我得以成長茁壯，學生永銘於心；尤其是我的指導老師—吳榮順教授在民族音樂學術研究上給予我極多啓發，爲我開啓了從所未見的新視野，在論文指導上，細膩嚴謹的指導風格，更使我獲益良多。此外，感謝吳永猛教授以及顏綠芬教授兩位論文口試教授，對於我的論文提供了許多寶貴的意見。

感謝我音樂道路上的啓蒙老師—于興義老師，在這條路上始終給予我最大的支持和鼓勵，于老師在精神上、生活上的關心與照顧，使我更加堅定自己的理想並得以付諸實現。還有在車鼓研習、台南刈香研究期間，相識的艾茉莉教授、吳欣霏老師、鄭銘欽老師，他們的學識和鼓勵，使我學會用更寬廣的視野，看待面對學術研究應有的態度。

還有自高中因音樂結緣的柏偉，讓我接觸到澎湖文化的瑰寶，幫助我開啓一扇美好的大門；在論文寫作方面，亦多次以朋友的立場給予最坦白且重要的建議。大學同窗好友靜如，不僅鼓勵我再進修，在研究過程中亦提供了不少有關澎湖傳統音樂的資料。至於研究所的同學炎江、昌靖、舒慧、正欣、蘭婷、宜潔、宇珊，是這一段辛苦求學階段中的最佳伙伴。感謝在論文寫作的過程中這些好友的相伴和支持，使我更有力量和信心。

最後，謹將這一份成果獻給我的家人，爸爸、媽媽、大哥、大嫂，這或許不是豐碩的成就，但沒有你們的支持，那絕對無法完成。最後，感謝一路陪我走來，相互扶持、成長，在心靈上與生活中和我分享一切歡喜悲傷的伴侶—我親愛的老婆依婷。

感謝上蒼，使我有太多需要說感激的人！

摘　要

本論文乃是以澎湖宮廟小法儀式音樂爲主要研究對象，論文偏重在「儀式」和「音樂」的探討研究上。本文可分爲三部份，第一部份爲第二、三章，主要爲基本背景的探討，包括澎湖的信仰內涵、澎湖小法的基本介紹乃至於小法儀式中所使用的大致曲目。第二章先從澎湖的民間信仰談起，並且就實際的調查統計中，對澎湖各地宮廟的小法之流派、分佈、小法的數量、年齡以及小法的訓練等現況做一探討。第三章爲澎湖小法儀式的音樂曲調及其相關問題探討，首先將澎湖小法儀式音樂的現狀及特點作一了解，其次將儀式中所使用的咒語及曲調作一整理，最後則對曲名及曲調變化等問題作進一步的探討。

第二部份爲儀式的探討，以第四章和第五章則分別說明澎湖的「造橋」儀式及「操營」儀式，包括儀式的源由、儀式舉行時間、空間、人員及使用物品等各項要素以及詳細的儀式流程。

第三部份則爲音樂和儀式的詳細分析，分爲三章進行討論，首先第六章先詳細地探討在儀式中的音樂元素，包含各種聲音的現象、聲音進行的模式以及曲調的變化模式等。第七章則進一步探討這些音樂元素在儀式中的運用情形，包含人聲法器的運用、鑼鼓及南管的運用等等，最後則在第八章探討儀式所發揮的功能及意義以及音樂所發揮的功能。

關鍵字：澎湖、小法、法師、宮廟、民間信仰、五營、造橋、操營、儀式

ABSTRACT

The thesis was about the research of Little-Taoist (小法) and its music used in Tao (道) Temples, Peng-Hu; and it would focus on the relationship between "ritual" and "music" of Little-Taoist (小法) who took charge in these temples. The research was achieved by the following three stages:

The first stage was a research of the music and the repertoire played during the Little-Taoist's ritual. Beginning with the discussion of Peng-Hu people's belief -- Taoism, the second chapter of this thesis gathered all the statistics and the facts of all different branches, distributions, mounts, ages, and the training-processes about these Little-Taoists in Tao Temples, Peng-Hu. The following chapter then was a research of music used in the Little-Taoist's ritual, mainly in its characteristics, and both of the melodic modes and names in the conjurations chanted.

The second stage was about the research of the Little-Taoist's ritual. After "bridge-making"(造橋) and "regiment-commanding"(操營) were fully exemplified, we could see how many people, how much time and space were required in the ritual; in addition, we realized the origin of the Little-Taoist's ritual, and the whole process of it.

The main conclusions were drawn in the third stage, which were made by analysis of all the details of both music and the ritual. All musical elements which included the phenomenon of sounds, patterns that existed in sounds, and all the varieties of the melodic modes were carefully examined. Eventually, the use of gong, drum, Nan-Guan(南管), human voices and Taoist instruments in the Taoist service was respectively connected with their functions and meanings in the ritual.

KEY WORDS:

Peng-Hu; Little-Taoist; Taoist; Temple; belief in Taoism; five regiments; making-bridge; commanding-regiment; ritual

目　次

第一章 緒論 1

第一節 研究動機與目的 1

第二節 研究範圍與對象 4

第三節 文獻回顧 5

第四節 研究方法與工具 11

第五節 論文架構與章節 15

第二章 澎湖民間信仰與小法現狀 17

第一節 澎湖的民間信仰 17

第二節 澎湖小法現狀 20

第三章 小法儀式音樂體系 31

第一節 澎湖小法儀式音樂的特點 31

第二節 儀式中的唱咒曲調 40

第四章 造橋儀式 69

第一節 儀式之源由 69

第二節 儀式舉行之基本要素 69

第三節 造橋儀式之展演流程 77

第五章 操營儀式 88

第一節 儀式之源由 88

第二節 儀式舉行之基本要素 90

第三節 操營儀式之展演流程 95

第六章 儀式中的音樂元素 109

第一節 聲音現象 111
第二節 音樂運行特點 114
第三節 曲調運行模式 117
第七章 音樂在儀式的運用 129
第一節 音樂、咒文與儀式動作 129
第二節 儀式中的人聲與法器 136
第三節 儀式中的鑼鼓與南管音樂 141
第八章 儀式的意義與功能 158
第一節 儀式結構分析 159
第二節 儀式的意義與功能的建立 167
第三節 儀式的社會功能 175
結論 178
附錄一 造橋儀式咒文 184
參考文獻 193

譜　例

譜例 3-1：【慢三撩】 42
譜例 3-2：【拖三撩】 43
譜例 3-3：【緊三撩】 43
譜例 3-4：【官將調】 45
譜例 3-5：【召營調】 48
譜例 3-6：【紅旗炎炎】 49
譜例 3-7：【官將調 2】 50
譜例 3-8：【觀音調】 53
譜例 3-9：【結界調】 58
譜例 3-10：【小水車調】 59
譜例 3-11：【北青陽】 59
譜例 3-12：【獻敬調】 60
譜例 3-13：【將水令 2】 64
譜例 3-14：【四季調】 65
譜例 3-15：【群仙會】 66
譜例 4-1：【五更雞啼】 79
譜例 4-2：【拜請春光】 81
譜例 4-3：【做成織機】 81
譜例 4-4：【召請哥哥】 82
譜例 4-5：【五聲龍鞭】 82
譜例 4-6：【逐水流】 84
譜例 5-1：【將水令】 100
譜例 6-1：【五聲龍鞭】A 句型 120

譜例 6-2：【五聲龍鞭】B 句型 120
譜例 6-3：【五聲龍鞭】C 句型 120
譜例 6-4：【五聲龍鞭】B 的增字句型 120
譜例 6-5：【五聲龍鞭】A 的增字句型 121
譜例 6-6：〈十二生宮〉中 B 句的增字句型 121
譜例 6-7：【召營調】C 句的三字句型 127
譜例 6-8：【召營調】C 句的六字句型 127
譜例 7-1：大鼓的節奏 139
譜例 7-2：奉旨和金的節奏 139

表　例

表 2-1：澎湖法師派別—2004 年調查 25
表 2-2：澎湖法師派別—1997 年調查 26
表 4-1：各宮廟「造橋」儀式使用咒語 86
表 5-1：五營的各種意涵 89

圖　例

圖 4-1：造橋儀式空間 73
圖 4-2：儀式的空間層次 74
圖 4-3：橋底繪有七星符號及符咒的青布 76
圖 4-4：「造橋儀式」中的織布儀節 80
圖 5-1：操營儀式的唢呐及鑼鼓隊 92
圖 5-2：操營儀式空間 93
圖 5-3：小法服裝及背後的字樣 94
圖 5-4：操營儀式隊形 1 96
圖 5-5：小法做「獻麒麟」的翻滾動作 97
圖 5-6：操營儀式隊形 2 102
圖 5-7：操營儀式隊形 3 105
圖 5-8：操營儀式隊形 4 108
圖 6-1：儀式音樂研究結構模式 109
圖 8-1：造橋儀式結構分析圖 164
圖 8-2：操營儀式結構分析圖 167
圖 8-3：符號溝通模式 175

凡　例

一、　曲調名稱

曲調命名之原則爲：1.田野過程中，訪查對象明確指出該曲調知名稱者，則沿用其曲調名 2.以使用該曲調的儀式稱之，3.根據該曲調所唱之咒文前數字稱之，4.與南管相關之曲牌者，則以南管慣用之曲牌名稱之。

二、　咒語名稱

咒語命名之原則爲：1.訪談宮廟之咒簿有明確指稱，或法師明確指出該咒文之名稱者，沿用其名，2.依據咒文所召請之神明命名，3.依據使用該咒文之儀式名稱命名，4.根據該咒文之前數字稱之，5.與南管相關之咒文，則依南管之曲牌名稱呼該咒文。

三、　訛音現象

訛音現象文章中有關咒文、派別稱呼產生音同字不同之訛音現象，其處理原則爲：1.引用他人之文章詞句，爲尊重原著，故不加以更動，2.宮廟之咒語，亦全數引用之，不加以更動。3.除此之外，文章中爲求統一，提到這些訛音時會予以統一。如呂山、閭山以「呂山」統一之，普庵、普菴、普唵以「普庵」統一之。

四、　採譜之處理

1. 由於澎湖法師在唱咒時曲調並無固定之音高，各個宮廟在同一首曲調的唱咒音高也往往不盡相同，因此本文之採譜一律採相對音高之首調方式，以五線譜呈現。
2. 因爲各地宮廟在唱咒之旋律細節上仍有一定之差異，因此採譜方式

乃採用規約性（prescription）的記譜方式，亦即記錄的是能呈現該曲調輪廓的骨幹旋律，當中的加花細節則略過之。

3. 各宮廟採譜之錄音對象分別爲鐵線里清水宮爲陳能安法師長、邱君壯法師、東衛里天后宮爲莊丁蓉法師長、東甲北極殿則爲陳天鏡法師長，在譜中便不一一註明。

五、 正文內標點符號之使用

1、 中文書名、曲集、研究報告書等，均在前後加《 》標示，如：《澎湖傳統音樂調查—南管與八音》。

2、 西文書名以斜體表示之。

3、 期刊、研討會論文之單篇文章，均在前後加〈 〉標示

4、 所使用的曲調名稱，以【 】標註，如：【慢三撩】。

5、 咒語標示符號爲〈 〉，如〈普庵祖師咒〉。

6、 儀式名稱或專有名詞以「 」標註，如：「請壇」、「操營」、「造橋」等。

六、 譜例圖表格式

1、 圖的標示說明至於圖之下方，表及譜例則標示於表譜例之上方。

2、 圖表譜例之編號，依照章、序號之順序排列，如：表 2-1、圖 1-1。

3、 所用之照片，均爲筆者拍攝，因此只列說明，不加拍攝者姓名。

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

筆者於就讀台北藝術大學音樂學研究所期間，曾選修吳榮順教授之「民族音樂的視與聽」課程，對於民族音樂學的研究方法，諸如田野調查、錄音採集音樂等工作產生了濃厚的興趣，並於該課程結束之時，選擇至澎湖做一次實地的田野調查，開啓了筆者研究澎湖音樂的契機。

澎湖的傳統音樂十分豐富，並且因爲澎湖本身爲離島，早期在交通上和臺灣的往來並不便利，反而和金門、廈門、泉州、漳州的關係較爲密切，受臺灣的影響並不大，至今一直保持著原有的樂種型態，與臺灣的諸多傳統音樂有很大的差別，其音樂生態和樂種都自成一格。目前澎湖現有的南管、八音及鑼鼓音樂，除了南管和臺灣較有交流之外，八音和鑼鼓音樂都只存在於澎湖，並且有其自身獨特的曲目、樂隊編制及表演型態，而在過去對於澎湖傳統音樂的研究並不多，因此十分具有研究的價值和必要性。

在一個機緣巧合下，筆者認識了目前任教於澎湖技術學院、剛接受澎湖文化局委託負責一項澎湖傳統音樂調查計畫案的呂祝義教授。由於呂教授本身並非音樂專長，因此便邀筆者共同進行此計畫，進行爲期一年的調查研究，主要範圍爲澎湖縣南管、八音兩項傳統音樂的普查，並一同著了關於澎湖傳統音樂的調查報告《澎湖傳統音樂調查—南管與八音》（2004）一書。在爲期一年的調查中，筆者訪談了澎湖現存的南管館閣、八音團體及爲數不少的南管、八音藝人，同時亦看過不少八音、鑼鼓樂隊的演出，除了對於這些傳統音樂在音樂上的內容以及在澎湖的分佈情形做了深入的探討之外，對於這些傳統音樂在澎湖人生活中所扮演的角色及發揮的功能也有更深的體會。

筆者發現，澎湖傳統音樂中的八音、鑼鼓是以澎湖的宮廟爲中心而存在。澎湖的宮廟眾多，每一個村落都有一間主要的宮廟，以宮廟爲主的民間信仰可說是澎湖人宗教信仰的主體，更是澎湖人生活中十分重要的一部份；而基本上每個村落鑼鼓隊或八音隊的籌組，大多也是因爲該村落的宮廟需要。例如宮廟要舉辦大型慶典時需要鑼鼓音樂和八音來「鬧廳」、「逗熱鬧」等，進行一些重要儀式時如「操營儀式」或「祀酒儀式」也需要鑼鼓隊和八音隊來伴奏。因此因應宮廟祭典儀式的需求，宮廟會主導村中鑼鼓隊或八音隊的成立與訓練事宜，提供場地、樂器及請老師的經費，而隊伍在學成之後，則必須義務地爲宮廟的各種慶典需求出團。

在深入了解鑼鼓及八音樂團和宮廟的關係之時，筆者同時接觸到宮廟內負責各項儀式法事進行的法師和小法，[1]才訝異地察覺到在這些儀式中有相當多的音樂成分，甚至在小法儀式的唱咒曲目上已自成系統，音樂在儀式當中的應用也有其複雜性，因此興起了筆者想要進一步研究的念頭。

隔年（2004）筆者於「音樂人類學」課程中，即以澎湖宮廟的「請壇」儀式爲對象，做了〈請壇儀式中音樂的角色及功能〉一文，爲筆者對於澎湖的小法研究作了初步的探討，文中主要將儀式空間視爲劇場，探討音樂和乩童「上身」狀態的關係，以及在此場域所擔任的角色和功能；並在累積更多田野資料後，於 6 月北藝大音樂學研討會中，發表〈澎湖請壇儀式音樂研究〉一文，將探討的範圍擴展到儀式中音樂如何影響信徒在心理上的變化，繼而堅定村民對於廟中神明的信仰，更進一步地使村里向心力得以凝聚、宮廟信仰得以延續。

在進行「請壇」儀式音樂研究時，筆者也得以觀賞到在澎湖宮廟小法儀式中難得一見的「操營」、「造橋」儀式，並對儀式的內涵、儀式音樂的使用

---

[1] 在澎湖宮廟法師的組成上有一特殊之處，即在宮廟中通常保持有一批以小孩子為主的小法師，通常稱為「小法」。在一些日常定期舉行的儀式，如「請壇」、「犒軍」儀式，以及一些大型的儀式如「操營」、「結界」、「造橋」儀式等大都是透過小法來完成，「小法」一詞詳細定義及職能見第二章。

及其源流、儀式和聚落所產生相互影響之關係等問題產生了更濃厚的興趣。「造橋」儀式和「操營」儀式是澎湖宮廟小法儀式中十分複雜的儀式，「造橋」又稱爲「造橋過限」，其意乃是「造平安橋過運限」，村民信徒在走過經由儀式所造的平安橋，並由法師在其背蓋上大印之後，可獲得神明保佑，度過險厄運限、長保平安；而「操營」爲操練五營天兵天將的儀式，通常以六位小法下場作法代表五營軍馬及領令，將守衛村里的眾神兵們操兵演練，以期能保衛村里、安定民心。

就筆者初步的觀察和文獻中的探討，「造橋」和「操營」儀式實有許多可供深入探討的面向。首先，在儀式中所蘊含的「五營」概念可說是普遍存在於民間信仰之中，「五營」所代表的不僅是五個營頭的軍馬，更代表著由這些營頭所勾勒出來由天兵天將所鎮守防衛的神聖領域，然而澎湖各個村里的聚落型態十分明顯，每個村里在地理空間上本就有十分清楚的劃分。因此實際的地理空間和虛擬的神聖空間是如何透過這些儀式緊密地結合在一起，讓居民除了日常生活習慣的地理範圍之外，更有著根深蒂固的神聖安全領域的概念，使其相信回到村落之中，便會被五營軍馬所保護，繼而對宮廟產生極大的向心力，這是一個十分有趣的問題。這也是筆者自「「請壇」儀式的研究之後，希望更深入探討的課題。

就音樂層面來說，「造橋」和「操營」除了儀式本身所使用的咒語、唱咒的曲調，以及在儀式當中使用音樂的時機和法則等問題必須釐清之外，這兩項儀式還各自和澎湖的兩項傳統音樂—南管與鑼鼓有著密切的關係。在「造橋」儀式中有數首咒文和曲調與一些南管的樂曲相同，而在「操營」儀式中所使用的吹打樂則是源自於鑼鼓，這些都可說明在宮廟儀式形成確立之初，明顯受到了這兩類傳統音樂的影響。而儀式和傳統音樂是如何產生交流借用？究竟是誰影響誰？「造橋」儀式的咒語中屬於南管的曲目的意義爲何？鑼鼓在「操營」儀式中實際的應用情形爲何？這些將是分析宮廟儀式音樂不可缺少的工作。

在民族音樂學的研究上，研究者能否夠從所面對獨特的文化中「提煉」出精要而特殊的成分，繼而回饋到其自身的藝術文化中，提供更多元的觀點和素材，則是一項值得挑戰的工作。而就這個角度來看，儀式本身就具有十分濃厚的表演性質，儀式中林林總總的科儀動作，有時其複雜度並不亞於一場舞蹈或戲劇的動作。而在許多宗教儀禮中，本就有所謂具有戲劇性質的「儀式劇」，[2]從各方面看，「造橋」、「操營」儀式正是一種「儀式劇」。[3]因此，若將「造橋」和「操營」儀式從其宗教意義及社會功能中抽離出來，單單就表演的角度，重新檢視儀式音樂、儀式動作的內涵，以及這兩者和「文本」—也就是所唱的咒語所建立的關係，則是本論文所希冀完成的目標。

第二節 研究範圍與對象

本文主要的研究範圍，主要鎖定在澎湖縣內的宮廟法師儀式，但是澎湖縣人移居高雄縣市不在少數，[4]因此也有到高雄定居後回到故鄉求香火到高雄設立分廟的情形，例如位於高雄市的龍德宮即是澎湖白沙鄉講美村龍德宮的分廟。因此一些源自於澎湖，在小法儀式上仍和澎湖相近的高雄宮廟，亦是本論文所研究的範圍。

澎湖縣的行政區域規劃上共有一市（馬公市）五鄉（湖西鄉、白沙鄉、西嶼鄉、望安鄉、七美鄉），市鄉之下共有 97 個村里。而澎湖的廟宇可說十

---

[2] 近年來對於「儀式劇」或「儀式戲劇」等詞的討論，已有較確定的解釋，雖然「儀式劇」或「儀式戲劇」可指如「目連戲」般十分戲劇化的儀式，但也可涵蓋一些什技和小戲的儀式。（李豐懋，1991：191-192）

[3] 「操營」和「造橋」儀式中有各其角色及故事鋪陳其儀式之進行：「操營」乃由元帥領兵，帶領各營將軍操練兵馬，因此六名小法分別扮演中營元帥、領令及東南西北四營將軍，而儀式中則有點將、巡營、安營、佈陣等儀節；而「造橋」科儀之含意乃是這平安橋的橋板為一塊白布所造，因此在造橋之前有種棉、巡棉、採棉、打棉、練棉、紡紗、織布等過程，最後織成一塊布，布織成之後便拿去賣，因此有買賣布的對話表演；最後拿買到的布請神明造橋。這當中隨著不同的故事情節，下場的小法分別扮演不同的角色，而儀式最後的排「十二生宮」則更具有儀式劇的詼諧成分，由小法和法場外的法師展開一連串詼諧逗趣的對話，頗具娛樂效果。

[4] 例如高雄市的鼓山區，澎湖籍人口即佔了百分之二十八（李紹章，1988：88）。

分密集，根據 2002 年縣政府的資料，全澎湖縣登記有案的寺廟共計 187 座，平均一個村里有將近兩間宮廟。在澎湖眾多廟宇當中，法師的師承派別可以分爲兩派：普庵派和閭山派，其差別乃在於祖師爺的不同：普庵派所供奉的祖師爲普庵教主，而閭山派的祖師爺則爲閭山教主。然而因爲澎湖宮廟間的「交陪」情形甚爲頻繁，且法師彼此間也常互相觀摩交流，因此雖然在少數咒語上和一些行法的動作、指法以及法器使用的習慣上有些許差別，派別間的差異已經不是造成儀式相異最主要的因素；反倒是宮廟內傳法的法師和習法的小法們會因爲種種因素，如教學及學習的能力、學習時間等逐漸調整其自身宮廟儀式的內容。因此在本論文中，除非在必要時加上關於派別所產生影響的論述，否則並不特別將法師儀式及音樂內容區分爲兩派。

在澎湖宮廟內小法所執行的種種儀式中，筆者選擇了「造橋」和「操營」儀式爲研究對象，其主要原因爲「造橋」和「操營」儀式可說是澎湖宮廟小法儀式中在音樂上的表現最爲豐富的儀式，並且也是最具有戲劇性質的儀式。除此之外，「造橋」儀式中的南管音樂成分以及「操營」儀式中的鑼鼓音樂成分，都是其儀式音樂中的特殊之處。故要研究澎湖小法儀式音樂，以這兩者爲起點應可得到最大的成果。

本論文將從幾個方向來探討「造橋」和「操營」儀式中的音樂：唱咒曲調、音樂中和南管鑼鼓的關係、儀式的戲劇性、音樂和儀式動作以及音樂和咒文的關係。

第三節　文獻回顧

關於澎湖民間宗教及宮廟、小法等文獻資料並不多，早期的文獻多屬於描述性質，並無進一步研究。如清代《澎湖廳志稿》中「雜俗」一節中即有關於「王船」習俗的描述和法師及乩童的描述：「…或內地王船偶由至港…民間相驚以爲神，曰王船至矣，則舉國若狂畏敬特甚，聚眾鳩錢，奉其神於該

鄉」、「…又有法師與乩童相結，欲神附乩，必請法師催符。每賽神建醮，則乩童披髮仗劍，跳躍而出，血流被面，或豎長梯，橫排刀劍，法師蹂而上，乩童隨之…」（林豪 1892，1983 版：641-46）。此外，《澎湖縣志》中〈文化志〉在「寺廟」一章中則約略提及法師的社會職能：「…如民間建新居，則先請道士或法師建醮，待人度死，葬儀祭儀，祈福祈平安驅邪押煞…」（蔣祖武、張默予修 1972：1279）。1979 年，宋龍飛發表了〈澎湖的開發史與移民的風俗民情〉一文，可說是開澎湖民間信仰研究之先河，文中雖然以導覽的方式對澎湖的地理、歷史、風土民情、名勝古蹟等都做了簡短的介紹（1979：26-41），但在民間特殊信仰一節裡，卻是首次將澎湖的五營所代表的意義、職能等做了初步的探討，並且以此爲依據談法師所進行的儀式—調營，同時也將調營儀式進行的流程及使用咒文等做了簡單的呈現，雖然以今日角度觀之，該文不免稍嫌簡單且在儀式的描述上有些錯誤，但其將民間信仰中五營的概念和法師儀式做結合的論述方式，已經涉及在儀式的意義上的探討，而非僅是單純描述性質的文章了。

1987 起，曾任職於臺灣省文獻會的黃有興，在《臺灣文獻》上陸陸續續發表了一系列關於澎湖民間信仰及法師、乩童、儀式的文章。作者累積了多年在澎湖田野調查的資料，不但對於澎湖的民間信仰作了完整的說明，也首次對澎湖的法師及乩童做了詳細的探討。此外，其後幾篇著重在宮廟大型儀式活動的紀錄及描寫，對於大型儀式先前的準備、所需物品、使用的文書、儀式流程等都進行了鉅細靡遺的紀錄。之後，黃更以此爲基礎，分別出版了《澎湖的民間信仰》（1997）、《澎湖馬公城隍廟志》（1999a）及和甘村吉合著的《澎湖辟邪祈福塔—西瀛尋塔記》（1999b）、《澎湖民間祭典儀式與應用文書》（2003）等著作。其中《澎湖民間祭典儀式與應用文書》可說爲作者多年來對於澎湖民間信仰研究之集大成，內容除了對於民間信仰的介紹、法師及乩童的選取、訓練及職能均有清楚的論述外，更對於宮廟中會使用到的大小儀式，小到「請壇」儀式、大至送王船儀式等，都有極爲清楚的說明介紹，

並且收錄了許多儀式祭典所使用的文書資料，諸如法師的咒語、所畫的符令、使用的疏文等。對於澎湖民間信仰的研究者來說，是極為珍貴的資料。

類似以民俗觀察者的角度記錄儀式的論述，還有黃文博為《鄉旅雜誌》及《鄉城生活雜誌》所寫的民俗系列中有關澎湖的文章：關於澎湖的辟邪物及五營、小法犒軍召營、城隍廟補運等三篇，之後收錄在其著作《站在台灣廟會現場》一書中（1998）。雖然這幾篇文章屬於地方民俗介紹性質，因此在儀式紀錄及研究上的上並不特別深入。但是文末作者以旅遊的角度提出應將澎湖小法儀式當作來澎湖觀光的節目之一，則是一個有趣的觀點；不但強調了澎湖小法儀式在民間文化上豐富的內涵，也點出了澎湖法師對於儀式進行時並無禁止外人參觀的禁忌。而此一觀點，就今天日漸式微的宮廟小法文化而言，或許也提出了一個新的方向。

相對於黃有興及黃文博對於宮廟大小儀式的記載和報導，另一個也不間斷地關注澎湖宗教並且也發表大量著作的學者吳永猛，其研究的領域則較著重在法師的相關議題上。由於吳永猛幼時即受過完整的小法訓練，因此對於該領域更有著旁人所沒有的優勢，能夠從局內人的觀點更直接掌握問題的核心。因此吳發表為數不少研究澎湖法師、小法的主題性文章。這些文章，從歷史性的探源有之（1999a、2001a、2001b）、現況的探討有之（1998、2003b），從宗教面的比較有之（1999b）、功能性的探索亦有之（1996、2002、2003a）。透過不同議題、不同研究方法的探討，呈現出澎湖法師研究的更多面向。可說讓澎湖小法邁入了主題性的研究，使得研究成果更加深入而豐碩。

除了澎湖本地人以在地人、局內者的角度對於澎湖小法及宮廟儀式進行描述及探討之外，90 年代之後也逐漸有其它領域的學者開始關注此一豐富的民間文化。目前任職於中央研究院民族研究所的余光弘，在看待此一領域時即運用了自身人類學背景的角度，將研究的重心放在澎湖宮廟與移民的歷史性發展，著了《媽宮的寺廟》（1988）一書，探討馬公市發展與民間宗教變遷之關係；並在其任職之民族所的「主題研究與高級人才培育計劃」中，擔任

暑期人類學田野工作教室課程之負責人，在訓練青年學子從事人類學以參與觀察爲主的田野工作時，以數個地區的「神媒」、「乩童」、「上身」[5]現象等議題進行田野調查和探討，並發表了兩篇相關的研究（1999、2000）。文中雖非只針對澎湖一地的神媒及上身現象進行研究，但仍具有相當的參考價值。

除了人類學學者之外，建築聚落相關研究者在探討澎湖的傳統聚落類型及生態、建築乃至於宮廟的建築藝術時，也不可避免地必須談到民間信仰的議題，如五營的功能、祭祀空間、祭祀圈等對於聚落的產生、維持和變遷等所造成的影響，因此也投入了研究的行列。這當中研究成果最爲豐富的，當屬現任教於台北藝術大學的林會承和師範大學的陳憲明。林會承自 1980 年發表了〈望安島聚落的形成、發展及住屋〉（1980）一文以來，便持續地對澎湖聚落諸多議題進行研究。其中〈澎湖的聚落單元-兼論清代澎湖的地方自治〉（1996）及〈澎湖社里的領域〉（1999）兩篇論文，分別以祭祀圈及宮廟爲主要核心來看澎湖的聚落及領域。而在研究中，更帶入了聚落研究的方法，諸如聚落資料統計與分析、地圖、分佈圖、路線圖的呈現等等，將宮廟營頭所造成的虛擬空間和實際現實社區領域的空間做一結合，並且從聚落空間的角度重新詮釋各種常見的儀式如「犒軍」、「操營」、「結界」、繞境等儀式之含意，使得澎湖小法儀式的研究有了不同的視角和觀點。此外由林會承所指導帶領的中原大學建築學所之研究生團隊，如劉敏耀（1994）、趙崇欽（1994）、曾光棣（1995）、林營宏（1995）、林晉德（1995）、蔣瓊徽（1997）、田允茂（1997）、蔡智仁（1997）、吳建興（1997）等人更從各種不同主題進行空間 — 儀式 — 聚落的探討，累積了不少成果。而陳憲明關於澎湖儀式的研究論著，除了以祭祀空間的角度來看村落的實質空間之外，還側重在村廟之間「交陪」的關係（1996a.b.c），將「空間」的概念從單一村落的處理，擴展到合村的範圍。

[5] 指的是神明在進入乩童身上的這個過程，在余文中又叫「轉思」，雖為 trance 的音譯，不過也含有乩童從凡人轉變為神明之意。

隨著研究成果逐漸豐碩，也出現了以單一儀式爲主題進行更深入探討的論文，高怡萍《澎湖離島果葉村的犒軍儀式與儀式象徵》（1992）是第一本以澎湖小法儀式爲主題的碩士論文，之後並依此論文增修過後出版了《澎湖群島的聚落、村廟與犒軍儀式》（1998）一書，作者運用人類學的研究分析方法，側重在儀式 — 法師系統 — 村廟及聚落的關係上，將儀式放在聚落和村廟之間，明確指出儀式及法師作爲村廟（神）及聚落（人）當中的中介性質，也透過「犒軍」儀式在澎湖各村落一般性的觀察和單一村落儀式的比較，分析影響儀式運作的概念及儀式背後的組織的運作原則，可說是探討澎湖小法儀式相當深入的論文。但文中作者並未對「犒軍」儀式中小法的唱咒部分有太多的著墨，僅在儀式展演中約略提到唱咒有快慢兩種調子，以及在附錄中附了儀式錄音的採譜，除此之外並無任何有關音樂的論述及探討。然而將樂譜放入論文之中，已經是一種創新，證實了研究者已經逐漸意識到在儀式含有著豐富的音樂成分。

繼高怡萍對「犒軍」儀式的研究論文之後，儀式豐富的藝術性內涵也引起藝術研究者的注意，馬上雲的碩士論文《犒軍儀式之音樂研究—以台灣西南沿海地區爲主的觀察》（1996）即是第一本探討「犒軍」儀式音樂的專著，作者以台灣西南沿海包含澎湖的幾個縣市爲範圍，採集各地廟宇進行「犒軍」儀式時的音樂，記錄其唱腔曲譜及伴奏，並針對歌詞體裁、音樂型態及唱腔呈現形式等加以分析歸納，對於儀式中「音樂」的研究相當詳細而完整，但由於研究之範圍並非僅止於澎湖一地，且探討的儀式只限於「犒軍」儀式，因此在資料的呈現上雖然廣泛，但實際上涉及澎湖小法儀式的唱咒曲調有限，只有四首，並無法一窺澎湖小法儀式唱咒的全貌。此外，因論文偏重在音樂主體的研究上，因此對於音樂在儀式場域的應用，如對於法師、信徒等人在心理上的影響上，以及對於儀式於聚落、社群所產生的功能和意義上著墨較少。

而澎湖小法儀式中某些南管相關的曲調，也使得一些南管音樂的研究學者在研究南管音樂時，或多或少會接觸到這個領域，王櫻芬在研究南管嗹咀尾和宗教信仰及民俗曲藝的關係時，便曾提到澎湖的小法儀式音樂，並引述澎湖南管樂人張再隱之回憶，提及「小法舉行『操營結界』、『造橋過限』等儀式時，必須唱【尪姨歌】『請月姑』接【尪姨疊】『直入花園』及其它類似【逐水流疊】曲調的曲子」（王櫻芬 2001：214-216）；而李國俊則從宗教的角度探討南管音樂中的道教樂曲，亦就【尪姨歌】的「弟子壇前」、「請月姑」及「直入花園」等三首曲子在宗教上的意義，並且推測其中的嗹咀尾可能來自於道教之咒語（2004：8）。

此外，台北大學民俗藝術研究所研究生林承毅所發表的碩士論文《澎湖宮廟小法操營結界儀式之研究》（2004）則是目前關於澎湖小法儀式的最新論著，作者以澎湖小法儀式中的「操營」「結界」爲研究對象，由於該論文的指導教授爲對澎湖小法十分有研究的吳永猛教授，而作者本身也親自投身於法事儀式的學習，因此不僅在法師相關知識上、對於儀式進行的描述，諸如儀式流程、展演動作的細節、所需的物品等，都比之前研究儀式的論文相對來的清楚許多。值得一提的是，論文中不但附有大量的田野照片用以說明儀式展演時的動作，作者還以繪圖的方式，將儀式進行時小法行陣的走位路線清楚地表示出來，以補文字敘述之不足，這種兼具了文字和圖像的論述方式，克服了一般在討論儀式動作時必須以大量文字來描繪儀式諸多繁複動作所造成不易理解的困擾，十分值得參考。然而，由於作者的重點放在儀式的動作上，因此相較於作者對於視覺動作圖像化所付出的心力，對於儀式中聽覺呈現的部分，就較少提及，全篇論文並未對小法唱咒的部分有太多著墨，而在進行「操營」儀式時擔任重要角色的鑼鼓音樂，[6]也並未提到。

---

[6] 這裡的鑼鼓音樂指的是澎湖地區特有的傳統音樂—鑼鼓，又可稱做「牌子」、「牌旨」、「五音」。鑼鼓在演出時，除了打擊樂器如北鼓、南鼓、金、二鈔（小鈸）、大鈔（大鈸）等，還有一支嗩吶，因此在進行操營結界等儀式時，也會有嗩吶伴奏之，鑼鼓音樂的詳細說明見第七章。

而筆者於 2004 年六月參與由澎湖技術學院教授呂祝義所主持的「澎湖傳統音樂調查」計畫案，亦於今年(2005)出版研究報告書《澎湖傳統音樂調查—小法儀式音樂》。書中除了將澎湖縣所有宮廟對於法師派別、小法人數、年齡範圍等進行調查之外，更主要乃在於對小法儀式音樂的內容，諸如音樂的特點、唱咒曲調、使用的法器等作初步的整理和呈現，而當中許多曲調資料亦成爲筆者完成本論文的重要基礎。

綜合以上對關於澎湖宮廟、小法儀式文獻的回顧，我們可以清楚地了解，雖然在澎湖宮廟及小法儀式相關議題上已有爲數不少的著作，研究的方法及面向也日漸廣泛，但唯獨音樂這個在小法儀式中堪稱極爲重要的元素，至今還未進行深入且全面的研究，僅在少數論著中被簡短的提及，而馬氏的論文雖然是以音樂爲主的專論，但囿於研究範圍及對象，就澎湖小法儀式音樂而言，呈現出來的研究成果是有限的。總地來說，現今澎湖的小法儀式音樂仍有很大的研究空間。

第四節 研究方法與工具

本研究的主要對象爲儀式及其音樂，儀式及其音樂的研究可說是屬於人類學和民族音樂學的範疇，因此在研究方法上，除了文獻的收集與整理之外，田野調查參與觀察法也是十分重要的一環。而澎湖小法音樂有幾個特點：以口傳心授的傳承方式、在各宮廟唱咒曲調與咒語使用上的差異、以及在儀式實際使用上的複雜等，因此在小法儀式音樂在研究步驟的設計上必須針對其特性，予以設計適當的流程。

整體而言，本研究的研究方法則可以分爲文獻蒐集、田野調查、儀式和音樂的研究與分析三大部分，以下分別說明之。

一、文獻蒐集

文獻蒐集主要可從幾個方向來進行：澎湖民間信仰相關文獻、儀式和音樂研究相關文獻、澎湖宮廟咒簿和儀軌本等。首先，先將所有關於澎湖民間信仰及其相關的研究，進行全盤的考察，以求能對澎湖的信仰文化、地理及人文等背景因素有一定的認識；除此之外，民間信仰本是一個十分大的領域，早有許多相關通論性的文章和書籍，因此也必須時時涉獵這些其它地區和主題的相關文獻，諸如道教的研究、乩童的研究、各地關於民間信仰、風俗習慣及儀式的論著等，以補澎湖相關信仰研究之不足，也可以從更寬廣的角度來看澎湖的民間信仰文化。

在儀式和音樂研究相關文獻上，爲了讓儀式和音樂的詮釋和分析有一定的理論依據，則必須借鏡於人類學、民族學、民俗學等領域對於儀式的相關研究論著，以吸取前人對於儀式研究的理論和經驗，以求在儀式內涵分析和詮釋上能夠盡可能地全面且精準；在音樂研究的文獻上，除了已有許多關於儀式音樂的研究論述必須詳加探討之外，還必須輔以民族音樂學的理論及研究實務的相關論著，使在進行實際田野調查工作時能夠更加順利。

在澎湖宮廟的咒簿和儀軌本的蒐集方面，基本上澎湖各村里的主要宮廟都有自己使用的咒簿，[7]早期宮廟的咒簿不輕易外傳，但現在則通常無太多禁忌，因此應可較全面地蒐集各地方的咒簿。對於咒簿的比對研究，一來可以知道各個宮廟在儀式進行時所使用的咒語，二來也可以知道同一首咒語在不同宮廟所產生的差異性，[8]此外，對於咒文中一些典故的考察，將更有助於理解儀式中的內涵；而據截至目前筆者的觀察，由於儀式眾多的關係，在澎湖宮廟中僅有少數宮廟會將儀軌記載下來，大多數仍以口傳的方式流傳在法師

---

[7] 有些較大的村里，一村中有兩間以上的宮廟（當地人常會稱為「大廟」），通常會由最大的那間負責訓練小法的事宜，此時咒簿便以「大廟」為主。

[8] 通常這些差異只是在於一些「訛音」— 也就是唸起來同音，卻在書寫成文字時產生一些音同義不同的情形。但也有同一首咒語因為字不同產生意義的差別，繼而使該咒語在儀式中使用的位置相去甚遠的情形。

之間，或是在一些大型儀式進行之前才由法師長擬定詳細的儀軌並書寫之。因此這方面仍須著重在田野調查的訪談記錄上。

二、田野調查

田野調查可說是研究儀式音樂最重要的一項工作，大多的資料都必須從實際的田野工作中得到，透過對於儀式進行前的訪談及錄音，儀式進行時的參與觀察、錄音錄影以及儀式結束後的後續訪談工作，可以得到許多珍貴的資料，而這些資料有時是書本文章中所無法呈現出來的。

如上述所說，澎湖各宮廟儀式鮮少有記載儀式進行流程之儀軌本，因此在實際觀察儀式進行時必須透過和法師的訪談，了解該宮廟使用儀式的流程、使用的唱咒、所唱的曲調以及儀式動作的意涵等，以期能在儀式開始之前便對該儀式有相當程度的了解。此外，由於儀式進行中音樂的使用並不一定是完整的呈現，往往隨著儀式展演的狀態而有所調整，因此最好能在儀式進行之前，先對儀式所使用的音樂錄音，將之抽離出儀式進行的場域而做一個完整的記錄，如此先對音樂內容有大致上的認識，在實際觀察儀式進行時才能收事半功倍之效。不過在進行這些工作時也必須先了解各個宮廟的習慣與禁忌，有些宮廟對於咒文的吟唱抱持得十分謹慎的態度，認爲「無事不動金鼓」，此時則必須將重點放在訪談的記錄以及實際儀式的錄音錄影上。

對儀式的儀軌進行和音樂有了初步的了解之後，便要盡可能地參與實際儀式的進行，由於「造橋」和「操營」兩項大型儀式在許多宮廟都並非固定舉行之儀式，往往只在神明有指示、或新訓練的小法學成時展演，因此也只能利用之前的訪談先行調查，從法師之間的消息流通來得知何地有舉行「造橋」、「操營」儀式，因此，人脈的建立也可說是十分重要的一項田野工作。

進入儀式現場之後，便必須對儀式進行詳盡的錄音錄影及拍照，基本上澎湖宮廟法師們對於儀式展演時的錄音錄影並不排斥，因此只要不妨礙儀式之進行，通常都能獲許。由於有時儀式展演的空間頗大，因此爲避免錄影時

因爲角度的關係而錯失重要的細節，筆者通常採雙機錄影，也就是使用兩台數位攝影機進行不同角度的拍攝，如此也能地從不同的角度來看儀式的進行。此外，除了錄製儀式的進行，對於儀式進行的周邊人事物，諸如儀式場地、環境及物品、場外未展演儀式的法師、場內的樂師乃至於圍觀的信徒等，若也能詳加記錄，將有助於對於儀式詮釋及側寫。至於儀式的錄音，雖然在儀式現場通常頗爲吵雜，但是若能有較好的指向性麥克風，也能避免掉多數的雜音而能錄製到儀式現場的音樂情形。而在儀式進行時，除了必須注意器材的狀況，也要盡可能地將所觀察到的問題簡單記錄下來，因此事先的準備功課是有必要的，如此才能避免手忙腳亂的窘境。

儀式結束之後，則必須擇時和法師進行再一次的田野訪談，最好能在儀式結束的第一時間將所觀察到的問題和法師進行討論。但是通常在儀式舉行時法師們總是最忙碌的一群，因此若不能在儀式結束時的現場做訪談，在檢視過所錄製的影片之後再做訪談也是不錯的時機，因爲或許在看過田調的紀錄之後還有新的發現，如此可一併提出。除了訪談法師之外，在儀式結束時也可以對在場的信徒、村民稍做訪談，也可作爲日後分析詮釋儀式的資料。

除了儀式的田野調查之外，由於「造橋」、「操營」儀式涉及澎湖的南管音樂和鑼鼓音樂，因此對於這兩項音樂，也必須透過和南、管鑼鼓藝人的訪談，對於這兩項傳統音樂有更進一步的認識。

三、儀式和音樂的研究與分析

在取得儀式進行的相關資料之後，便要進行音樂和儀式的分析研究。可從幾個方面著手：音樂的分析、儀式的分析、動作的分析以及其互相的關連性的分析等。

進行音樂的分析可分爲兩個部分，一是小法在儀式中的唱咒曲調，另一則是在擔任儀式進行時的伴奏音樂，如在小法進行儀式時本就有的金、鼓、奉旨以及在「操營」時所使用的鑼鼓和嗩吶部分。唱咒曲調的分析首先必須

從各個宮廟中建立起小法唱咒的基本曲目，透過每次的田調錄音，逐漸豐富此一曲目系統，並對這些曲目進行更深入的探討，例如曲調的源頭、曲名的追查、同一個曲調在不同宮廟之間的差異性等，再來則需釐清小法儀式音樂和鑼鼓、南管音樂之間的關係以及其在儀式之間的運作模式。

儀式的分析則需借重於許多儀式學者所提出關於儀式分析及詮釋方法，試圖從儀軌、咒文、儀式所使用的物品、法器乃至於儀式進行時的方位、儀式的動作等去詮釋其儀式中的意涵。而這些相關的資料除了儀式進行中的觀察記錄之外，更必需藉由錄音錄影進行事後的全面關照，方能不致於疏漏當中的細節。

動作的分析則更偏重在於小法在儀式進行時的動作解析，搭配其咒文的內容，將其視作是一項戲劇上的表演，若以不同的角度來看這些肢體動作，甚至可以對照一些戲劇上的肢體動作，相信會有不同的發現。

將這三個方面作詳細的分析之後，還必須檢視其儀式意義—咒文—音樂—肢體等元素在同一個時間軸上的關連性。如此方能對儀式和音樂的分析有全盤的理解。

第五節 論文架構與章節

本論文乃是以澎湖宮廟小法儀式音樂爲主要研究對象，因此論文偏重在「儀式」和「音樂」的探討研究上。本文可分爲三部份，第一部份爲第二、三章，主要爲基本背景的探討，包括澎湖的歷史、地理、信仰等、對澎湖小法的基本介紹乃至於小法儀式中所使用的大致曲目。第二章先從澎湖的民間信仰談起，並且就實際的調查統計中，對澎湖各地宮廟的小法之流派、分佈、小法的數量、年齡以及小法的訓練等現況做一探討。第三章爲澎湖小法儀式的音樂曲調及其相關問題探討，首先將澎湖小法儀式音樂的現狀及特點作一

了解，其次將儀式中所使用的咒語及曲調作一整理，最後則對曲名及曲調變化等問題作進一步的探討。

第二部份爲儀式的探討，以第四章和第五章分別說明澎湖的「造橋」儀式及「操營」儀式，包括儀式的源由、儀式舉行時間、空間、人員及使用物品等各項要素以及詳細的儀式流程。

第三部份則爲音樂和儀式的詳細分析，分爲三章進行討論。首先第六章先詳細地探討在儀式中的音樂元素，包含各種聲音的現象、聲音進行的模式以及曲調的變化模式等。第七章則進一步探討在這些音樂元素在儀式中的運用情形，包含人聲法器的運用、鑼鼓及南管的運用等等，最後則在第八章探討儀式所發揮的功能及意義以及音樂所發揮的功能。

第二章 澎湖民間信仰與小法現狀

本章共分爲兩部份，第一部份先針對澎湖的民間信仰作一基本的介紹，以期對澎湖的小法所處的環境能有個概括性的了解；其次則從文獻資料及田野調查的資料中，續談澎湖小法的現狀，首先將小法一詞作了基本的界定，隨後針對其派別、訓練模式以及小法的職能等面向進行探討。

第一節 澎湖的民間信仰

澎湖人民間信仰觀念之形成，和其移民的歷史有相當大的關係。澎湖在明末清初先後經歷了幾次較大規模的移民。一次是明末天啓崇禎年間，福建發生大飢荒，漳泉兩地人民，紛紛渡海來澎湖謀生；另一次則發生在清初康熙二年，清政府爲了消滅鄭成功在福建沿海的勢力，進入金廈兩地實施恐怖的清鄉，使兩地的居民莫不爭先恐後地乘船逃亡，因而大量地進入澎湖，此爲第二次大量地移民。第三次則是在康熙二十二年，施琅進軍臺灣、澎湖之時，隨著軍隊駐紮而在澎湖定居的軍人。

從這幾次移民可以看出，早期移居澎湖的漢人，多爲泉、漳、金、廈的人居多，而這些人則將在原籍的宗教信仰帶入了澎湖，也影響了後代的民間信仰。而這些人爲了避難、爲了生存離開家鄉，途中必須度過險惡的「黑水溝」，來到澎湖之後又必須和嚴峻的環境、可怕的瘴癘搏鬥，在這些種種極爲不利的條件之下，先民們只能求助於神明，祈求神明保佑，遇到任何無法解決的疑難，也只能求神問佛，因此造就了澎湖人十分虔誠的信仰。

而澎湖的民間信仰經過長時間的變化，卻也發展出饒有特色，和其它地方有所不同的信仰文化現象，這當中有幾點筆者認爲是特別重要的，茲說明如下：

(1) 寺廟眾多而華麗：根據 2002 年的資料，全澎湖縣登記有案的廟宇、佛寺共計 187 座，而澎湖縣的村里數合計爲 97 個，因此可說平均一個村里將近兩間寺廟，而這些還不包括沒有登記的小廟、有應公廟以及將軍廟等。此外，澎湖宮廟之華麗亦非別地所能比擬，寺廟的重建動輒上千萬上億，而經費往往僅由當地不過數百戶、甚至數十戶居民以及從這個村莊出身，而現今在外地工作的旅外人士所樂捐。由此可知澎湖人對於自己村里之宮廟信仰之虔誠。

(2) 村里宮廟均有專屬法師：這是筆者認爲法師的各種儀式能夠在澎湖如此興盛的主要原因。法師雖然在大陸華南一帶以及在台灣的民間信仰中是十分常見的神職人員，但是法師一般而言均屬於私人的法壇，主要應聘爲宮廟或個人進行法事，具有營業性質；而澎湖宮廟中的法師則截然不同，這些法師由宮廟負責訓練，並且在學有所成後也義務爲宮廟或村里提供服務，從來沒有任何營業性質。這個現象不僅在台灣可說是沒有，在澎湖信仰原鄉的泉廈漳金一帶也幾乎找不到相似的地方，乃爲澎湖一個十分獨特的現象。

這個特點讓澎湖的法師一直以來均呈現著十分活絡的傳承及彼此交流的現象。由於法師並沒有營業性質，因此法師在傳法時便不會藏私，而會對新一代小法傾囊相授，對於不同宮廟、不同派別彼此間的交流觀摩，也大都抱持著相當正面的態度。雖然近年來，由於時代環境的改變，澎湖的法師在傳承上亦逐漸有減少的態勢，但是相較於其它地方，法師的活動和數量仍然相對活躍許多。也因此在澎湖法師要較道士來的重要，一般歲時祭儀均由法師包辦，各種法師所展演的儀式亦相對來的豐富，這也是澎湖民間信仰的一大特色。

(3) 清楚的聚落[9]空間和五營信仰：五營信仰雖然在民間信仰中處處可見，但是在澎湖卻是特別的濃厚而明顯，主要是因爲澎湖本身的聚落便是屬於集村莊式的居住型態，除了馬公市中心各里外，其餘大多數村里之間均有明顯的區隔，因而五營的建物在澎湖不僅是作爲虛擬空間中，抵禦邪魔鬼怪的五營軍馬駐紮之處，它所標誌出的範圍，在現實的空間上和虛擬的空間上可說是一致的。因此在村民的概念中便很容易將現實中生活的空間與五營軍馬所保護的虛擬的空間結合，繼而認爲在他所生活的村莊範圍中，是受到五營保護的、不會被邪魔侵擾的。

此外，我們也可以看到五營的概念貫穿所有宮廟中的儀式：初一十五要「犒軍」以饗軍馬、每逢盛大節日便要行「操營」、「結界」以操練五營軍馬並去除境內之邪魔。甚至在「造橋」儀式中，都還有請五營軍馬來造橋的儀節。由此可知，從空間角度或從日常祭儀的角度而言，五營信仰都和澎湖民眾密切相關。

當然，澎湖的民間信仰內涵十分豐富，無法一一詳述，而筆者所提出的三點，主要是從法師儀式對於村民的影響這個角度提出說明，可以說後兩點爲因，而前一點爲果。簡單的說，便是因爲法師各種儀式和深植在民眾心中的五營信仰緊密地結合，才能將宮廟的各種功能一一展現出來，繼而對於這些村民產生了很大的向心力，因此方能在現代，即使人們早已脫離了和惡劣的環境和疾病搏鬥、生活上的許多疑難也早已經能夠求助於現代科技和醫學等情況下，仍然可以對於村里中的宮廟有著虔誠的信仰。而在這當中，儀式以及儀式中的音樂究竟扮演著什麼樣的角色，則是本論文所要探討的重點。

---

[9] 「聚落」一詞，根據林會承的定義（1998：21-22），乃泛指人類的定居行為，其居住的空間分佈形式，以及特定之社群等。他並且將台灣傳統漢民族聚落分為三類：「莊」、「街」、「城」。「莊」又叫鄉、村莊等，為社群透過一級產業（農、林、漁、牧等）之生產，以滿足其物質上基本的生存與繁衍需求而逐漸構成者。「街」為莊民因貨物交易上的需求，而逐漸由「莊」發展或從無到有逐漸構成者。「城」則為官方基於統治上的需要而建立者。

第二節 澎湖小法現狀

一、小法名稱界定

在澎湖,「小法」這個詞其實具有廣義和狹義兩個意思，廣義的意思指的是澎湖宮廟的所有法師；而狹義的意思，則是通常是專指 8 歲到 13、4 歲，尚未成年的「小法師」。就目前文獻資料看，小法的廣義及狹義的定義均廣泛地被使用，卻一直沒有作一個明確的界定，在閱讀相關文獻時，容易造成混淆而模糊的情形，因此我們在此先對文獻上的小法定義作一探討。

黃有興在其澎湖民間信仰的相關著作中曾經提到澎湖的法師和小法，他對法師和小法的說明：

> 法師在澎湖又稱「壇頭」、「壇主」、「法長」、「法師長」、「福官頭」、「桌頭」...澎湖的法師在廟宇辦事的，不但要精通法術，而且通曉祀神的儀式，訓練小法師...
>
> （黃有興 2004：57、1992：84）

> ...其年齡有六、七、八歲的，有九至十一歲的...，甚至十五、六歲的...被選上的小孩進公壇跟隨老法師學習法術，俗稱「小法」、「法仔」、「小法仔」
>
> (同前註 2004：59、1992：88)

在高怡萍《澎湖群島的聚落、村廟宇犒軍儀式》中亦將「壇頭」[10]和「小法」作了區分：

> 壇頭：主要負責訓練小法唱咒，跳旗、結指、以及在犒軍儀式中監督小法執行犒軍儀式。
>
> 小法：包括代表五營統帥的領令以及代表五營將軍的小法，負責犒軍儀式的主要演出，為儀式的執行者。
>
> （高怡萍 1998：52）

由上述黃有興和高怡萍對於法師和小法在文章中的描述和使用，可以發現，他們對於「小法」一詞和「法師」的概念是分開的，意即「小法」指的是年幼的小法師，和一般已經成年的法師有所區別。

而另一個研究澎湖小法的學者吳永猛，在其發表的諸多著作中可以看到頻繁地使用「小法」一詞：〈澎湖小法呂山派現況的探討〉、〈澎湖宮廟小法的普唵祖師之探源〉、〈澎湖小法探索〉、〈哪吒太子在法教小法法壇的地位〉、〈南瀛地區小法團的探索〉，可以發現吳永猛乃是將「小法」一詞廣泛的應用於各種不同的場合，使之將「小法」一詞完全等同於「法師」，在其《澎湖宮廟小法的功能》一書中對於小法的傳承時亦提到：

> …當今澎湖學小法的方式已在調整。有的宮廟找服完兵役的成年人來學習，看樣子勸可久居村裡的成年人這類人來學習，使宮廟仍有小法香火傳承，是比較好的方法。
>
> （吳永猛 1996：41）

---

[10] 高怡萍在隨後的註解中解釋：「壇頭是當地人對於法師的稱呼，小法們則稱壇頭為老師」。

從文章的敘述中可以知道，吳氏在使用「小法」一詞時，其實指的是整個澎湖宮廟的法師系統，並沒有年齡、職能上的區分。

持相同用法的尚有余光弘及林承毅等人，其在述及法師一詞時，均特別說明法師又被稱作「福官」、「法官」、「小法」、「師公」等（余光弘 1999：93；林承毅 2004：46）。

而在筆者 2004 年進行「澎湖傳統音樂調查—小法儀式音樂」調查時，針對澎湖縣的宮廟進行初步的問卷調查，也可以發現事實上在澎湖縣宮廟的法師中，也有不同的用法。在這份問卷調查中關於「小法的年齡」一欄，各地法師的回答呈現出相當大的歧異：有的法師回答「10 到 74 歲」（山水里北極殿）、「15 到 60 歲」（石泉里朱王廟）或「平均 40 歲」（啓明里北極殿、城北村北極殿）、「平均 30 到 40 歲」（前寮里朱王廟、重光里威靈殿）等；而另一種回答則是「12 歲」、13 歲」、「14 歲」等（風櫃里溫王殿、鐵線里清水宮、成功村天軍殿等）。我們可以很清楚地推斷出，之所以會造成兩種截然不同的答案，其實乃是源自於受訪法師對於「小法」一詞的定義不同：前者認爲「小法」指的是所有的法師，因此廟中所有法師的年齡確實有可能從 10 到 74 歲都有，平均在 30 到 40 歲也屬正常；而後者則是認爲「小法」指的是年幼的、未成年的這些小法師，因此其答案便就是這群小法師的年齡，而不會有很大的年齡範圍或平均年齡。

從上述文獻以及筆者田野調查的資料對於「小法」一詞的探討，我們可以知道，「小法」一詞確實存在著兩種定義，一種指的是澎湖宮廟中所有的法師，而另一種則專指在宮廟中未成年的小法師。筆者認爲前者可以是「小法」一詞的廣義定義，而後者則是其狹義之定義。因此兩者定義並不是孰對孰錯的問題，只是範圍廣狹的問題。而在文獻或調查中之所以產生兩種截然不同的解釋方式，也是因爲作者或受訪者對於小法定義所採取的廣狹不同所致。

而之所以會產生兩種含意，其最大的原因乃在於澎湖法師的養成方式。澎湖法師的選取乃是從小開始，而這些被選取的「小法師」通常都是尚未成

年、年齡爲 8 到 12 歲的孩童，因此方有「小法」之名，而事實上這些小法若持續爲宮廟服務，並且繼續學習更進一步的法術和科儀，等到他長大自然而然就成爲一般人所指的「法師」了。因此「法師」和「小法」本來指的便是同一個人，做的是同樣的事，只是在年齡上有所變化而已。總之，有若強調小法年紀上的特點，則是「小法」一詞狹義的用法；反之小法和法師的意思則可以相通，則是「小法」一詞廣義的用法。而本論文中所提到的「小法」一詞，則指的是狹義的「小法」，使之和「法師」一詞區分。

二、法師的派別

澎湖法師的派別，目前可以分爲「普庵派」和「呂山派」，「普庵」亦有作「普菴」、「普唵」的，而「呂山」亦有作「閭山」。其差別乃在於祖師爺不同，普庵派法師祖師爺爲「普唵禪師」，而呂山派的祖師爺則爲「呂山法主」（吳永猛 1999：58、1998：287-310；高怡萍 1998：93-95）。[11]至於文獻中有些亦曾提及有九天玄女派或三奶派等，在實際的調查時已經見不到了。

雖然澎湖法師有派別之分，但是除了在一些使用的咒語、符籙以及某些步罡行法稍有不同外，在法事科儀上卻十分相近，並且彼此間也會互相交流影響，廟中的法師的派別也並非一成不變，有時由於原法師長去世、或原本廟中無小法或已失傳，而從其它廟另聘法師長前來傳法，[12]此時法師的派別可能就會因請來的法師長派別而有不同。例如在筆者針對澎湖縣的宮廟進行初步的問卷調查中，在「法師派別」一欄已有「普庵呂山」的回答，可見普庵派和呂山派，確實存在著互相影響的交流現象。

下表 2-1 及表 2-2 分別爲筆者將 2004 年調查中「法師派別」之問卷調查結果的整理表格，以及黃有興在 1997 年的關於法師派別的調查整理表格，從

---

[11] 關於普庵派和閭山派祖師的淵源，有一傳說故事，限於篇幅關係，在此便不提，可參考高怡萍書中的說明（1998：94-95）。

[12] 在筆者調查期間，即曾聽說桶盤里已有數年沒有小法，因此利用暑假時間到風櫃里溫王廟習法。

兩個表格中可以看到法師派別的消長關係，例如湖西鄉幾個「普庵呂山」的法師派別（白坑村玉聖殿、城北村北極殿、龍門村安良廟、林投村鳳凰殿）以及七美鄉法師派別由普庵派轉變成呂山派的情形。[13]

[13] 兩個表的表格在數據上乍看之下變化很大，但是這當中有一些誤差必須考量進去，主要便是一個村里有多座廟宇的情形，通常一個村里同時有數間廟，通常小法的培養由村中最大的「公廟」負責，而其它廟的法事則由該廟的小法負責，因此在調查時有的法師便會將村中的所有廟歸類成該派別，例如黃有興表格中的案山里有案山里北極殿、萬善廟、柳星君祠，實際上真正有小法的應該只有北極殿一廟而已，其餘二廟乃是由北極殿支援。因此相較於看數量上的增減，注意村里數的增減可能更能看出其法師派別轉變、增減的痕跡。

表 2-1：澎湖法師派別—2004 年調查

市鄉別	法師派別	村里別及廟宇別	數量(座)
馬公市	普庵派	五德里威靈殿、石泉里朱王廟、安宅里周王廟、西文里祖師宮、東文里溫極殿、長安里北辰宮、前寮里朱王廟、重光里威靈殿、案山里北極殿、烏崁里靖海宮、啓明里北極殿、復興里海靈殿、菜園里東安宮、菜園里將軍廟、興仁里威靈殿、鎖港里北極殿、鐵線里清水宮、東衛天后宮	十八
	呂山派	山水里北極殿、井垵里吳府殿、井垵里上帝廟、石泉里東鳳宮、西衛里宸威殿、風櫃里三官廟、風櫃里溫王廟、風櫃里威武金王殿、嵵裡里水仙宮	九
湖西鄉	普庵派	紅羅村北極殿、潭邊村水仙宮、潭邊村東明宮、許家村真靈殿、西溪村北極殿、青螺村真武殿、沙港村北極殿、沙港村廣聖殿、隘門村三聖殿、鼎灣村開帝殿、鼎灣村永安宮、成功村天軍殿	十二
	呂山派	南寮村保寧宮、湖西村天后宮、菓葉村聖帝廟、菓葉村北極殿、湖東村聖帝殿、北寮村保安宮	六
	普庵呂山	白坑村玉聖殿、城北村北極殿、龍門村安良廟、林投村鳳凰殿	四
白沙鄉	普庵派	中屯村永安宮、講美村龍德宮、通樑村保安宮、吉貝村武聖殿、員貝村龍興宮、鳥嶼村福德宮	十八
	呂山派	後寮村威靈宮	一
西嶼鄉	普庵派	合界村威揚宮、合界村龍慶宮、小門村震義宮、大池村治安宮、池西村關帝廟、外垵村溫王宮	六
	呂山派	二崁二興宮、赤馬村李王廟、內垵村池王廟	三
	普庵呂山	竹灣村大義宮	一
望安鄉	普庵派	東安村中宮廟、西安村天后宮、西安村后寮宮、中社村五府千歲廟、水垵村李王宮	五
	呂山派	無	無
七美鄉	普庵派	無	無
	呂山派	東湖村城隍廟、中和村黃德宮、海豐村吳府宮	三
合計	普庵派		五十九
	呂山派		廿一

（筆者自製）

表 2-2：澎湖法師派別—1997 年調查

市鄉別	法師派別	村里別及廟宇別	數量(座)
馬公市	普庵派	復興里海靈殿、長安里北辰宮、中央里天后宮、中央里水仙宮、中央里施公祠、啓明里北極殿、中興里觀音亭、光榮里靈光殿、重光里威靈殿、朝陽里武聖廟、西衛里宸威殿、西文里文澳祖師廟、西文里城隍廟、西文里聖真寶殿、東文里溫極殿、案山里北極殿、案山里萬善廟、案山里柳星君祠、前寮里朱王廟、石泉里朱王廟、菜園里東安宮、菜園里將軍廟、東衛里天后宮、安宅里周王廟、興仁里懋靈殿、烏崁里靖海宮、鐵線里祖師廟、鎖港里北極殿、鎖港里坤元寺、五德里威靈殿、嵵裡里水仙宮、虎井里大音宮	三十二
	呂山派	山水里上帝廟、井垵里上帝廟、井垵里吳府殿、風櫃里溫王殿、風櫃里德安宮、風櫃里流水亨通三官廟、桶盤里福海宮	七
湖西鄉	普庵派	青螺村真武殿、龍門村安良廟、龍門村觀音宮、龍門村福德廟、尖山村顯濟殿、林投村鳳凰廟、隘門村三聖殿、太武村玄靈殿、城北村北極殿、西溪村北極殿、西溪村將軍公廟、西溪村忠勇侯廟、紅羅村北極殿、成功村天軍殿、東石村泰靈殿、鼎灣村開帝殿、鼎灣村永安宮、中西村(東寮)代天宮、中西村(西寮)代天宮、潭邊村東明宮、潭邊村水仙宮、許家村港元寺、許家村真靈殿、沙港村北極殿、沙港村廣聖殿、沙港村天后宮、白坑村玉聖殿	二十七
	呂山派	湖西村天后宮、湖東村聖帝廟、南寮村保寧宮、北寮村保安宮、菓葉村聖帝廟、菓葉村北極殿	六
白沙鄉	普庵派	中屯村永安宮、講美村龍德宮、講美村保安宮、講美村靈應廟、鎮海村福安宮、港子村保定宮、岐頭村鳳儀宮、赤崁村龍德宮、赤崁村文衡聖帝廟、瓦硐村武聖廟、瓦硐村南天廟、通梁村保安宮、吉貝村武聖殿、吉貝村觀音寺、吉貝村福德廟、員貝村龍興宮、鳥嶼村福德宮、大倉村水仙宮	十八
	呂山派	後寮村威靈宮	一
西嶼鄉	普庵派	橫礁村五天宮、合界村威揚宮、合界村龍慶宮、合界村良君廟、合界村福德廟、竹灣村大德廟、竹灣村上帝廟、竹灣村大義宮、竹灣村福德廟、竹灣村正德廟、小門村震義宮、大池村治安宮、池西村關帝廟、池西村福德宮、池東村玄鎮宮、外垵村溫王廟、外垵村慈航寺、外垵村姑娘媽廟	十八
	呂山派	二崁二興宮、赤馬村李王廟、赤馬村夫人廟、內垵村相公宮、內垵村池王廟、內垵村慈音寺、內垵村夫人媽宮、內垵村濟安宮	八

望安鄉	普庵派	東安村仙史宮、東安村中宮廟、西安村天后宮、西安村后寮宮、中社村五府千歲廟、中社村公祖廟、水垵村李王宮、水垵村鎮南廟、將軍村將軍廟、將軍村永安宮、將軍村天后宮、東吉村啓明宮、東坪村池府廟、花嶼村天湖宮	十四
	呂山派	西坪村華娘廟	一
七美鄉	普庵派	東湖村城隍廟、西湖村玉蓮寺、中和村黃德宮、海豐村吳府宮	四
合計	普庵派		一一三
	呂山派		二三

（轉摘自 黃有興、甘村吉 2003: 517-8）

三、小法的選取和訓練

在澎湖的村里之中，小法的選取是件重要的事，其選取方式通常有如下幾種：由法師長選拔、由廟宇鄉老共同選拔、或以招募的方式，也有由乩童選拔的方式等。[14]選取時以 8 到 12 歲的幼童爲主，由於小法要學的東西十分多，不僅要能熟記宮廟中常使用的數十條、甚至上百首咒語，並且會唱各種曲調旋律及操作鼓、金、奉旨等法器，進一步還要學會各種不同的指法和步法、儀式流程等，對小孩子來說是一大考驗，因此必須選擇較爲聰明伶俐的孩童；而在進行「操營」、「結界」儀式時需要作長時間的跑步走位、排列各種不同的陣式，因此在小法體力、活動力的考量上也是影響選取的一大因素。而早期小法遴選的競爭十分激烈，因爲在一般人家中，認爲家裡有人可以當小法爲宮廟服務是一件很光榮的事，也能夠讓家中更保平安，因此有時在參選人數多，而錄取人數少的情況下，有時就必須「請示」神明，以擲筊來決定。但是現在一般家中，對於孩童參與小法的意願已不這麼熱烈，主要是因爲怕會影響學校課業，或是課後還有補習之類的活動無法配合，因此現在在小法的選擇上也就無法有太多考量。

[14] 這就是所謂「王爺抓小法」，往往出現在村里中小法人數不足，而參加者意願不強時，以「神明」之名號召小法們參加。

選取小法人數則通常以六人爲一個單位，通常在人數足夠的情況下，會選擇二組左右的人數，也就是大概十二名到十四名小法之間。這主要是因爲小法有所謂的「編制」，例如「操營」、「結界」這類儀式需要分爲東、南、西、北、中營及領令六個角色。因此在人數上會選擇兩組，以防有人中途退出或有學習狀況不佳無法上場的情況時，可以立即替換。而每個角色在儀式中的職能、動作均不盡相同，因此在小法學習一段時間之後，便由神明指示將小法各自安排其所屬的營位，由於「領令」和「中營」兩個角色在儀式中所負責的儀節最爲吃重，因此通常會進一步選擇學習狀況較佳且身行步罡等做得較好的小法。

在小法的訓練上，首先必須先進行「開館」，也就是拜祖師爺的儀式，並且「安相公」以祈求祖師爺保佑訓練平安順利。[15]由於平日孩童仍須上學，因此通常利用晚上的時間進行訓練，若遇到寒暑假，則進行整日的訓練或坐禁。[16]訓練時間每個宮廟的情況不同，通常至少需要半年的時間或更長。在訓練時，首先必須先教其熟記所有常用的咒語，因此一開始法師會先教小法以古音讀會這些咒文，而後則教其唱咒的曲調，就筆者觀察數個不同地方訓練小法的模式而言，其曲調的學習方式仍以口傳心授的方式爲主（見第三章第一節說明）。在小法們對於所有的咒文及曲調、法器等駕輕就熟之後，便開始學一些基本的步法及指法，並且開始學一些基本的儀式，如「請壇」、「召營」、「犒軍」等，有的宮廟小法學習狀況不佳，可能無法負荷大型的儀式如「操營」、「結界」、「造橋」等，那麼法師長至少會要求這批小法們要能夠熟練「請壇」、「犒軍」儀式，因爲這些儀式是宮廟平日固定舉行的儀式，可說是最常使用的儀式。

---

[15] 限於篇幅的關係，「開館」、「謝館」及「安相公」等儀式詳細流程在此便不詳加說明，可參考林承毅書中對於該儀式的解說（2004：56-57）。

[16] 坐禁是訓練小法和乩童重要的過程，坐禁期間法師和乩童需住在廟中，每日接受密集而嚴格的訓練。早期坐禁有坐大禁（七七四十九天）或小禁（一次七天）。但現在因為孩童學校課業的關係，已經很少有坐大禁的情形，多半是利用每日晚上或週末的時間訓練，或是僅在暑假時坐禁。

若是學習情形頗爲順利，那麼在熟練「請壇」、「犒軍」等儀式之後，便開始「操營」、「結界」、「獻敬」及「造橋」儀式的學習，由於這幾個是在小法出館時所必須展演的重大儀式，其儀式也更爲複雜，因此自然得花更多時間練習。一直到這幾個儀式的學習有所小成之後，法師長便請示神明擇期「出館」。[17]並在村里舉行盛大的儀式，以一整天的時間操演「操營」、「結界」、「獻敬」、「造橋」等儀式，以向神明及村民展示該批小法已具有基本的法事能力，可以開始爲宮廟、村里服務。在儀式結束後，便由法師長帶領該批小法，再到祖師爺前答謝祖師，結束這一批小法的訓練工作。

四、小法的職能

從以上對於小法訓練的說明，我們可以發現，事實上每一批小法的學習歷程，是從學基本的咒語及唱咒開始，一直到學會「請壇」、「犒軍」、「操營」、「結界」、「造橋」等儀式爲止。因此若我們如同前文所述，將「小法」一詞採取狹義的定義方式，則「小法」的職能其實是固定的，乃是宮廟中幾個平日固定的儀式需求，即宮廟「濟世日」時或進行一些儀式前的「請壇」、神明降駕乩童時的「進香」、初一十五的「召營」、「犒軍」儀式，以及在主神生日或重大慶典負責表演的「操營」、「結界」、「造橋」儀式等，便是這些未成年小法師的主要工作。

當然，隨著小法的成長，繼續學習更多法術之後，便也會負責一些更重要的法事，例如在廟中整修或重建之後所進行的「入火」、「安宮」以及「請

---

[17] 澎湖的「開館」、「出館」等用法和南部地區的陣頭的用法不盡相同，在澎湖「開館」指的是開始訓練學習，於此時進行拜祖師爺、安相公等儀式，而「出館」在澎湖亦叫「謝館」，則是指訓練結束後拜謝祖師爺的儀式。南部的陣頭在開始訓練時叫「入館」，即「進入館閣開始訓練」之意，拜祖師爺乃是在「入館」之時。而訓練告一個段落後，則會有個「開館」（或「出館」）的儀式，意即「訓練完成開關出館閣」，此時陣頭會到廟中拜主神以求此次出陣平安順利，而陣頭參與大型廟會活動如繞境、刈香結束後，最後答謝祖師爺的儀式則叫「謝館」。因此兩地在「開館」、「出館」、「謝館」這幾個詞彙上可說意義不同、使用時機也不相同。

王」、「送王」等十分重大的儀式，然而那時通常他也早已成年，已經不是小法的身份而是一名法師了。

我們從田野調查的資料亦能證明此事。在問卷調查的欄目中，關於「小法的工作」此一問題的回答上，幾乎所有的回答不外乎「請壇」、「犒軍」、「操營」、「結界」等儀式，特別是是「請壇」、「犒軍」這兩個儀式，是只要廟中有小法，這便是一定會做的儀式，而有「操營」、「結界」、「造橋」三項回答者也不再少數，證明大多數的宮廟在小法的訓練上，仍然以能夠執行這幾項大型儀式爲目標。而在前面「小法的年齡」一欄中回答的是固定的十幾歲年齡的受訪者，沒有這些儀式以外的回答。由此可知，在澎湖法師們的概念中，亦十分清楚地知道這些未成年小法師的主要工作，即上述這幾個常用儀式。而少數回答中有「臨時法事」（湖西鄉青螺村真武殿）、「送王」（望安鄉水垵村李王宮）者，其「小法年齡」爲「45 歲」及「24-43 歲」顯見這兩個宮廟乃是以成年的法師爲主，因此他們對於「小法」的定義採取的便是一種廣義的看法。

必須要特別說明的是，這些儀式雖然大多由小法執行，但是當然也能由成年的法師來執行。只是在澎湖法師傳統的觀念上，習慣由這些未成年的小法師來執行，其理由一來是因爲「請壇」、「召營」、「犒軍」這些儀式並不算太大，因此小法們不至於負擔不起，二來也可以讓小法們多參與廟中法事，可以讓他們多累積一些法事的實際經驗；而「操營」、「結界」、「造橋」這些儀式雖然已有一定難度，且這些儀式有其重要的意義，但當中其儀式「表演」的成分亦十分濃厚，不像「入火」、「安宮」這類儀式具有很濃厚的宗教性質，絲毫馬虎不得，因此讓這些孩童上場表演，即使做得不好或作錯了，眾人也是一笑置之，並不會有太大影響，反而可以增添一些趣味性，並且增加這些孩童進行大型儀式的經驗。

第三章 小法儀式音樂體系

在了解澎湖的民間信仰以及宮廟中小法的派別、訓練及職能等之後，我們要將焦點更進一步地放在小法在儀式中所使用的音樂。首先我們將在第一節探討在小法儀式音樂中的一些特點，包括其在小法培養過程中，對音樂這部份的訓練方式，以及其產生的影響、音樂曲調和咒文所呈現的特殊性以及不同宮廟所呈現出整個對於音樂曲調使用的差異性問題，以期能先對澎湖的小法儀式音樂有個概括性的認識。接著在第二節中則以儀式爲軸，將小法儀式中所使用到的曲調作一個基本的介紹，以利我們後續的探討。而在造橋儀式和操營儀式音樂中，除了小法的所唱的曲調之外，還有南管音樂及鑼鼓音樂這兩類屬於較特別的音樂成分，因此本章中就先不探討，留待後面談過造橋儀式及操營儀式之後再行討論。

第一節 澎湖小法儀式音樂的特點

究其小法儀式音樂在眾多研究著作裡一直沒有被重視的原因，一方面因爲以往的研究者多半多爲民俗學、宗教學、人類學及建築學者，各有不同專注的領域，相對地其研究也較少關注在音樂上面；另外澎湖小法音樂以口傳心授的傳承方式、在各宮廟唱咒曲調與咒語使用上的差異，以及在儀式實際使用上的複雜性都使小法儀式音樂的研究有著一定的困難度。因此在進行澎湖小法的儀式音樂研究之前，必須先對澎湖小法儀式音樂的特點有一個概況的了解，以下筆者將田野觀察到關於澎湖小法儀式音樂在傳承、內容及運用的幾點特殊之處加以歸納敘述之。

一、口傳心授的傳承方式

在小法師的訓練過程當中，除了符法、指法、步法及操法器的學習之外，對於咒文和唱咒曲調的背誦以及金鼓的學習，可說更爲基本。通常小法師所學的第一個儀式爲「請壇」儀式，而這個儀式基本上不需要學到太多指法及符令。因此小法師在被選上之後，首先會由法師教其唸咒，等到小法將常用的咒語均能背誦之後，隨即開始學唱咒之曲調。唱咒曲調的教學方式，根據筆者觀察澎湖數個宮廟及詢問法師的結果，通常是年長法師先唱，小法們再跟著學唱。現在則通常以錄音機爲輔助器材，將曲調一次又一次地重複播放，讓小法們跟著唱，年長法師從旁教導提示之，直到能夠完全背熟整首曲調爲止。曲調逐漸熟稔之後也會加入金鼓的學習，在小法們一遍又一遍唱著咒語時，年長法師會讓小法們輪流操演不同的金鼓，如金、大鼓及奉旨等，並教導他們正確的拍點。如此一首一首咒語的學習，直到小法們能夠正確無誤地操弄所有的金鼓，並完全背誦演唱出基本的咒語爲止。[18]馬上雲在談到法師的唱腔時，亦曾提到澎湖小法的訓練課程：

> 法師教小法們唱咒語時，是教導唱曲整個曲調輪廓，即「肉譜」的唱法，而非僅「骨譜」……下面以「音樂」形式記錄的資料，實際上法師是只記下文字部分，而無用類似「樂譜」的工具記下曲調的抑揚起伏—也就是曲調的傳承，完全是依賴「口傳耳聞」。
>
> （馬上雲 1996：110-111）

[18] 通常新科小法在學習時，主要先學「請壇」、「犒軍」、「操營」、「結界」等儀式所使用到的咒語，這是因為「請壇」和「犒軍」為平日需要，而「操營」、「結界」則是新科小法在學成時所必須操演的儀式。

而這種類似土法煉鋼的學習方式，使小法們對於咒文和曲調的背誦可說是根深蒂固，如同反射作用般熟練，如此可確保小法在執行儀式諸多繁瑣的動作科儀之時，不至分心忘記而唱不出咒語，但也相對地產生幾個特殊的現象。首先，因爲這種不使用樂譜而完全口傳心授的傳習模式，使得澎湖小法音樂的曲調一直只在法師的口中流傳，並沒有以任何樂譜的形式記載下來，相對地在資料的收集上就較爲不易，更無法從文獻中得知小法儀式當中所使用的曲目數量、曲名、曲調旋律等資訊，一切只能從田野工作中重新建立。

再者，由於法師們在學習唱咒的歷程中完全和咒文息息相關，因此對於曲調的概念乃是建立在咒語上，往往沒有所謂「曲名」的概念，[19]在詢問法師唱咒的曲調名稱時，往往法師們會說沒有名稱或不知其曲名。他們在面對這些不同的曲調時通常以咒文或儀式的內容指稱之，例如鐵線里清水宮在進行「結界」儀式時，所唱的曲調可以分爲三部分，第一部份咒語爲「奉請本師爲吾來結界，祖師爲吾來結界…」所用的速度爲慢速，第二部份所唱咒語爲「奉請結界結東方，召請東方天王父界子…」使用的速度爲中快並按照東南西北中之序反覆五遍，最後一段「上方來，上方斬…」又爲另一個曲調加上口白。如此一個儀式中含有三個段落的曲調，卻沒有任何一個曲調有特定的名稱，他們在談到「結界」時使用的唱咒會以「結界一開始唱慢的，接下來就轉快調」之類的句子陳述，在敘述上常常產生混淆或說不清楚的情形。

然而，在筆者的田野訪談過程中，卻也在不同宮廟的法師中探知少數曲調的名稱。因此可以推測這些曲調很可能在最初時是有曲調名的，但是在長久的流傳過程中因爲口傳心授的關係而逐漸佚失名稱，所以除了必須從田野工作中透過交叉比對找出小法唱咒可能有的名稱，更必須透過曲調的溯源，盡可能地從該曲調的源頭進行求證。

---

[19] 除了一些移植至南管曲目的曲調如「請月姑」、「園內花開」等，見下文。

二、咒語和曲調關係的特殊性

除了口傳心授的訓練方式，使小法儀式的唱咒曲調不易有完整的樂譜資料及曲調名稱之外，咒語和曲調之間對應關係的特殊性，也使得研究者容易產生困惑。要更進一步地了解咒語和曲調的關係，首先必須先對澎湖小法的咒語進行了解。澎湖宮廟法師所使用的咒語中，大致上可以分爲三類類型：

(1) 召請神明：這類咒語主要是恭請神明降臨，使法師在行法時能獲得神助。此類咒語又可以分爲二部分，第一個部分是可變的神明咒語，視該宮廟所祀奉的主神、副神而有所不同。由於澎湖的王爺信仰盛行，大多數村落都供奉著不同姓氏的王爺，因此個宮廟的主神各異，使用的主神咒語也就不同。例如鐵線里清水宮的主神爲清水祖師，其召請神明的咒語就有召請清水祖師咒；安宅里周王廟供奉周、李、朱府王爺，其咒簿中就有他廟所沒有的召請周府、李府、朱府王爺等咒。第二部份則是在傳統民間信仰中常見的神明以及象徵天兵天將的元帥、將軍等咒語，這類咒語可說固定出現在所有宮廟之中，並不隨著供奉的主神而改變，例如召請祖師爺咒、[20]召請哪吒三太子咒、召請文衡聖帝咒（關聖帝君）、召請都天大元帥、召請龍虎玄壇將咒、北方黑殺將等，這些召請的對象神明不僅均出現在各宮廟之中，甚至連咒文的內容也幾乎一致，僅在一些詞彙上有細微的差別。這應該是早期在咒文的傳承上也是以口傳心授，以致後來的法師在訴諸文字時，會隨著法師的文字能力和理解的不同而有細微的差別。如以下的普庵祖師咒的咒文中，即常見有「不需疑」和「不思議」、「萬億」和「萬益」、「圓光靈法」和「員光寧法」、「不問風雨」和「不問風隅」、「不問風霧」等音似而字不同的差別。

[20] 祖師爺咒雖然隨著法師派別不同而有分閭山或普庵兩首不同的咒語，但不過派別如何，祖師咒是一定存在並且是最重要的一首，通常被放在咒簿的最前面，因此筆者歸類為固定的部份。

而無論是可變的或固定的召請神明咒語，其咒文內容的結構可說大同小異，「先說明所請神姓名，接著敘述此神的傳奇故事與英勇事蹟，最後則是虔誠祈求神明的降臨」（高怡萍，1998：56），而句子除了偶有三字句型外，幾乎爲每句七字，通常咒語的最後會以「神兵火急如律令」作爲結束，而此句的位置就筆者目前所收集到的咒簿看來，通常寫在第一句和第二句之間，以下以〈普庵祖師咒〉[21]爲例：

奉請普庵大教主　神通變化不需疑
隨諸法愿度眾生　作大醫王救諸苦
致諸雲　　助法雨
動澤社稷光萬里　修造動土任興工
不問風隅並禁忌　圓光靈法妙如雲
萬億諸天常守護　百萬必守金剛將
梵王帝錫詳佐助　布常光洗沾甘露
一切眾生皆得到　為愿古佛降臨來
神兵火急如律令

(2) 儀式咒語：此類咒語的內容爲某種特定功能，而非召請特定的神明，例如「進香」、「召營」、「放營」、「洗淨」、「犒賞」、「操營」、「結界」、「收魂」等，都有相對應的咒語。而這些咒文中也通常只在法師進行這些特定儀式時被使用。這些咒語的句型結構上也多爲七字型，但是也有少數咒語中有對白的部份並無七字句的形式，如「造

[21] 關於咒語的命名方式，按照當地法師的用法，通常召請神明的咒語或特定儀式咒語直接以該神明或該儀式名稱之，如〈普庵祖師咒〉、〈召營咒〉、〈進香咒〉等，此外一些在大型儀式如「造橋過限」中，由於使用許多首咒文，因此也有直接以咒語第一句的前幾個字稱之，如〈龍虎差來欽天將〉、《拜請春光》、〈五更雞啼〉等。

橋」儀式中排每一生宮前都有一大段逗趣的對白即是一般的口語對話。儀式咒語大多第一句爲「奉請本師爲吾來～，祖師爲吾來～」，主要含意即是請法師的祖師爺—普庵大教主或呂山大教主及廟中主神前來幫助法師完成該儀式，而隨著該儀式的性質或重要的不同，在咒語也會召請不同的神明前來，但都是請其前來幫助完成儀式。在林承毅的論文中，便曾提及「操營」之前的洗淨儀式和平日使用的洗淨咒語有所差別：

平日最常使用的洗淨儀式……多半只限於本師與祖師即可，而在當日所舉行之儀式當中，所召請的範圍還包括「仙人為吾來洗淨、玉女為吾來洗淨、眾神...、洗淨三師三童子...」等可說是呼請天界一切眾神，都能來助其一臂之力。

（林承毅 2004：113）

和洗淨類似的咒語還有〈進香咒〉，由於〈進香咒〉是廟中神明下凡率眾神及眾人向天公參拜時用，因此可說召請範圍亦包括一切眾神，其咒語如下所示。

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
本壇元帥來進香　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　庇佑合境保安寧
神兵火急如律令

相較〈進香咒〉，「造橋」則是奉請「本師」、「祖師」、「仙人」及「玉

女」等神明來造橋（詳見附錄造橋咒語中的〈造橋咒〉），少了本壇元帥及合壇官將等「武將」，可見其法事性質是屬於較「文」的，此外也有些咒語不請廟中主神和祖師爺，如制煞用咒是「仰請本壇十大將，五方捉縛虎枷牢…」，亦即請天兵天將前來制煞。

(3) 和南管曲詞有關係的咒語：在澎湖小法的咒簿中，尚有一部份咒語看起來和前兩項咒文相當不同，其咒文內容並不涉及神明，也不涉及儀式，反而多著重在男女之情，經筆者比對查證後，發現這些內容特殊的咒文和南管的曲詞有相當大的關連。[22]目前已知和南管曲有密切關係的有〈弟子壇前〉、〈請月姑〉、〈直入花園〉、〈園內花開〉等咒。尚有些應也是由南管曲移植而來，但筆者尚未在南管曲中找到相應的曲子，如鐵線里清水宮的〈勤燒香〉。這部份我們將在第七章時進一步探討。目前已知這些和南管曲有關係的咒文多使用在「造橋過限」儀式中（詳見下文）。

澎湖小法儀式音樂所使用的咒語和曲調呈現出各種不同的對應關係，有的咒語和曲調之間的關係是固定的，也就是該咒語固定使用某一個曲調，但是有的咒語可能在不同的儀式中會以不同的曲調吟唱之，而同一個曲調也有可能應用在不同的咒文上面。例如在作「召營」儀式時所唱的「召營咒」即是固定使用一個曲調，而又如【慢三撩】這個曲調在「請壇」儀式時，會以該調唱許多不同神明的咒語；而〈拜請觀音〉這個咒文，則在不同的儀式中會以不同的曲調吟唱之。如此一來，咒文與曲調的關係就變的十分複雜，詳細的運用情形我們會在第六章做進一步的說明。

而根據筆者的觀察，在三類咒語中，通常在「召請神明」的咒語上，使用的曲調變化較大，也就是在不同儀式中召請神明時，可能會依狀況而使用

[22] 有關法教咒文和南管的關係，亦有研究南管的學者如王櫻芬（2001）、李國俊（2004）等從南管中尋找和道教、法教有關係的曲目，見第七章詳述。

不同的曲調。例如最常見的就是「請壇」儀式中，法師們大會會持續反覆唱8-10首召請神明的咒語，而隨著乩童的上身狀態會隨時改變唱咒的曲調。而在鐵線里清水宮中，〈拜請觀音〉、〈行罡正法〉、〈普庵祖師咒〉[23]等咒語也會隨著不同的儀式而使用不同的曲調（詳見下文）。而「儀式咒語」則大多使用固定的曲調，並沒有一首咒語使用不同曲調來唱的情形，比較常見是不同咒語均使用同一個曲調。此外，在「造橋過限」儀式中的〈拜請春光〉咒中，則是在一個咒語裡的不同段落中使用了幾個不同的曲調來唱，是比較特殊的情形。至於和南管曲有關的咒語，則是每個咒語都有其自身的曲調。

三、各地宮廟使用儀式、咒文和曲調的差異

澎湖小法儀式音樂第三個特點，就是各地使用咒語和曲調的內容不是完全的一致。如上所述，澎湖各宮廟因爲主神和配祀神的不同而在召請神明的咒語上也會有所不同，因此在咒文的使用上本身就有很大的差別。此外，各個宮廟在儀式中使用的咒文及曲調的使用上也有些差異。例如在「請壇」儀式中，至少可以發現有三種不同的曲調組合方式—在高雄的龍德宮的「請壇」儀式只使用【慢三撩】及【緊三撩】兩種曲調，而山水里北極殿則使用【慢三撩】、【拖三撩】及【緊三撩】三種，鐵線里清水宮和鼎灣村開帝殿則除了上述三首之外，在「進香」時還多了一首曲調。而在一些大型的儀式上如「操營儀式」和「造橋儀式」則時常出現儀節流程的差別，甚至當中的相異性相當大，如此一來，不管是使用的咒語或唱咒的曲調，也會隨之產生很大的差異。

宮廟和宮廟之間使用的咒語和曲調有所差別之外，在同一宮廟之中的不同時期的小法，也有可能因爲學習時間長短、學習狀況及小法個人資質等因

---

[23] 在澎湖普庵派法師的咒簿之中，召請普庵祖師的咒語有兩首，開頭分別為「奉請普庵大教主」及「奉請普庵乙教主」（有的地方「乙」寫作「一」）兩首雖然都是召請普庵祖師，但是咒文並不相同，使用的時機也不同，第一首通常被放在咒簿的最前頭，使用的機會也較多，另一首則通常放在中間，多在「請神」儀式時使用。本文以〈普庵祖師咒〉及〈普庵乙祖師咒〉區別之。

素而使得宮廟中在傳法時有趨於簡化的可能。由於新科小法在學成之後，特別是當小法坐禁出禁之時，該村里通常會有個盛大的慶典，由小法展演「操營」、「結界」、「造橋過限」三個大型儀式以表示該批小法已經擁有基本的法事能力。但是有時囿於時間不足或小法學習情況不佳，也會迫使法師長簡化儀式內容。如此一來，小法在學習唱咒的曲調上，便可能逐漸減少。這或許正可以解釋目前澎湖的宮廟雖然在曲調大致的使用上有其相當的相似性，但是在細部的一些曲目的應用情形又往往有所不同，而越是大型的儀式其細部相異的地方就越多。

以上對於澎湖小法儀式音樂作了大致的觀察和描述，我們不難發現目前澎湖小法在音樂的研究上確實尚有一些待建立、解決的地方。特別是音樂始終沒有建立起一套可供之後研究者作後續研究的曲譜資料以及曲調命名；在儀式之中音樂的運用狀態和運作機制也並沒有完全釐清。更重要的是，各宮廟在儀式、咒語、曲調的使用上均有其差異性，使得澎湖地區小法儀式音樂在研究上往往找不到一個切確的、可作爲比較的固定因素，使得這些曲調音樂無法作一個明確定位。

因此，若要解決上述問題，筆者認爲必須透過大量的田野調查，首先針對某一個宮廟，進行深入的田野調查工作，將該宮廟小法在幾個最常出現儀式所使用的曲調錄音，建立該宮廟詳細的小法儀式的曲目，然後反覆進行，建立不同宮廟的小法儀式曲目，最後再根據這些曲目作橫向的比較，除了必須將田野訪談所得之曲調名稱將這些曲調逐一定名之外，也要找出在這些儀式中固定使用的曲調及非固定使用的曲調，加以分析歸納，最後再從儀式進行中檢視這些曲調的實際運用模式，慢慢健全整個澎湖地區小法儀式音樂的系統架構。

第二節 儀式中的唱咒曲調

前文曾提及，澎湖小法儀式所使用的唱咒曲調，鮮少有曲調名稱，這固然是因爲在一般澎湖法師的想法中，並沒有使用曲調名稱的習慣，而多以咒語名稱之，一方面也確實沒有太多曲調名稱。因此，在這種無名可稱呼的情況下，在調查中便很難獲知究竟在小法儀式中有哪些曲調，只能從他們常展演的儀式，記錄不同儀式使用的曲調，來歸納出小法儀式音樂唱咒曲調的基本曲目。而事實上，唱咒的曲調也確實和儀式密不可分，有些咒語會因爲在不同儀式中而使用不同的曲調，而有些曲調則會因應咒語產生變化等種種特殊情況，使得單問法師「這個咒語應該怎麼唱」這樣的問題不可行，這些都只能從儀式實際演練上進行了解。

因此筆者於兩年的調查期間，分別幾間宮廟的小法進行儀式錄音，[24]除了實際儀式的現場錄製外，並且也針對各個儀式的細部流程，對法師進行每個儀式流程中使用曲調的錄音，以求全面了解小法儀式中使用的曲調問題。由於每間宮廟使用的唱咒雖然有其相異之處，但也不乏相同的曲調，因此本論文以三間宮廟在各項儀式中所使用的唱咒曲調爲準，並且作爲筆者採譜之依據：鐵線里清水宮、東衛里天后宮以及東甲北極殿等，若其它宮廟有相異之處則補充說明之。另外，要特別說明的是，雖然這些儀式主要爲未成年小法所操演，但在成年法師較能夠唱出較完整且精細曲調樣貌的考量下，筆者亦以成年法師爲主要錄音對象，鐵線里清水宮爲陳能安法師長、邱君壯法師；東衛里天后宮爲莊丁蓉法師長；東甲北極殿則爲陳天鏡法師長，在譜中便不一一註明。而由於「造橋」儀式及「操營」儀式所使用曲調將在第四、第五章特別說明，因此在此就先不討論。

---

[24] 這幾間宮廟為：馬公市鐵線里清水宮、山水里北極殿、東衛里天后宮以及東甲北極殿等。其中清水宮和北極殿有實際儀式的錄音，但是由於山水北極殿法師認為「無事不動金鼓」，一些平常儀式所使用的唱咒便無法進行錄音。因此這裡的唱咒曲調仍以清水宮、天后宮及東甲北極殿為主。

一、三個宮廟的唱咒曲調

(1)請壇

「請壇」在當地法師口中又叫「祀壇」，一般而言具有兩種模式，一是請神下凡實際降駕到乩童身上的重要儀式，可說是正式的「請壇」儀式；另一種則宮廟日常的功課，有的宮廟在晚上會固定做一次「請壇」，其用意是請神明降壇至宮廟中，以保宮廟、村里安寧，但也有讓小法們練習「請壇」，藉以使小法在平日沒有法事時仍能有基本的修練，這時「請壇」只是單純將幾位主要神明的咒語唱完即結束，並不涉及乩童。在請神降駕到乩童身上的「請壇」儀式中，乩童藉由小法的唱咒進入「上身」狀態，而擔任唱咒的小法們，則會隨著乩童「上身」狀態不同改變其唱咒曲調和速度。儀式一開始小法所唱的曲調爲【慢三撩】（譜例 3-1），曲調慢而莊嚴，乩童在緩慢的唱咒中會由清醒慢慢進入昏睡狀態，繼而產生一些顫抖、打嗝、搖身的動作，此時打鼓的小法會改變鼓點，將唱咒改變至【拖三撩】（譜例 3-2），待乩童動作越來越激烈之時，會將曲調再改變至【緊三撩】（譜例 3-3），一直反覆唱誦直到神明成功進入至乩童身上，打出該神明的指法之時，[25]曲調再回到【慢三撩】到結束。[26]

在唱咒時所使用的咒語第一首爲〈普庵祖師咒〉，然後爲該廟主神咒語〈清水祖師咒〉及其它召請神明的咒語，中間即使改變曲調和速度，使用的咒語仍然一首一首唱下去，直到確定爲何尊神明臨壇，則改唱該神明的咒語至結束。因此在這裡咒語和曲調的關係並不是絕對的，也就是這些召請神明的咒語其實隨著乩童狀態不同而會有三種曲調的唱法。

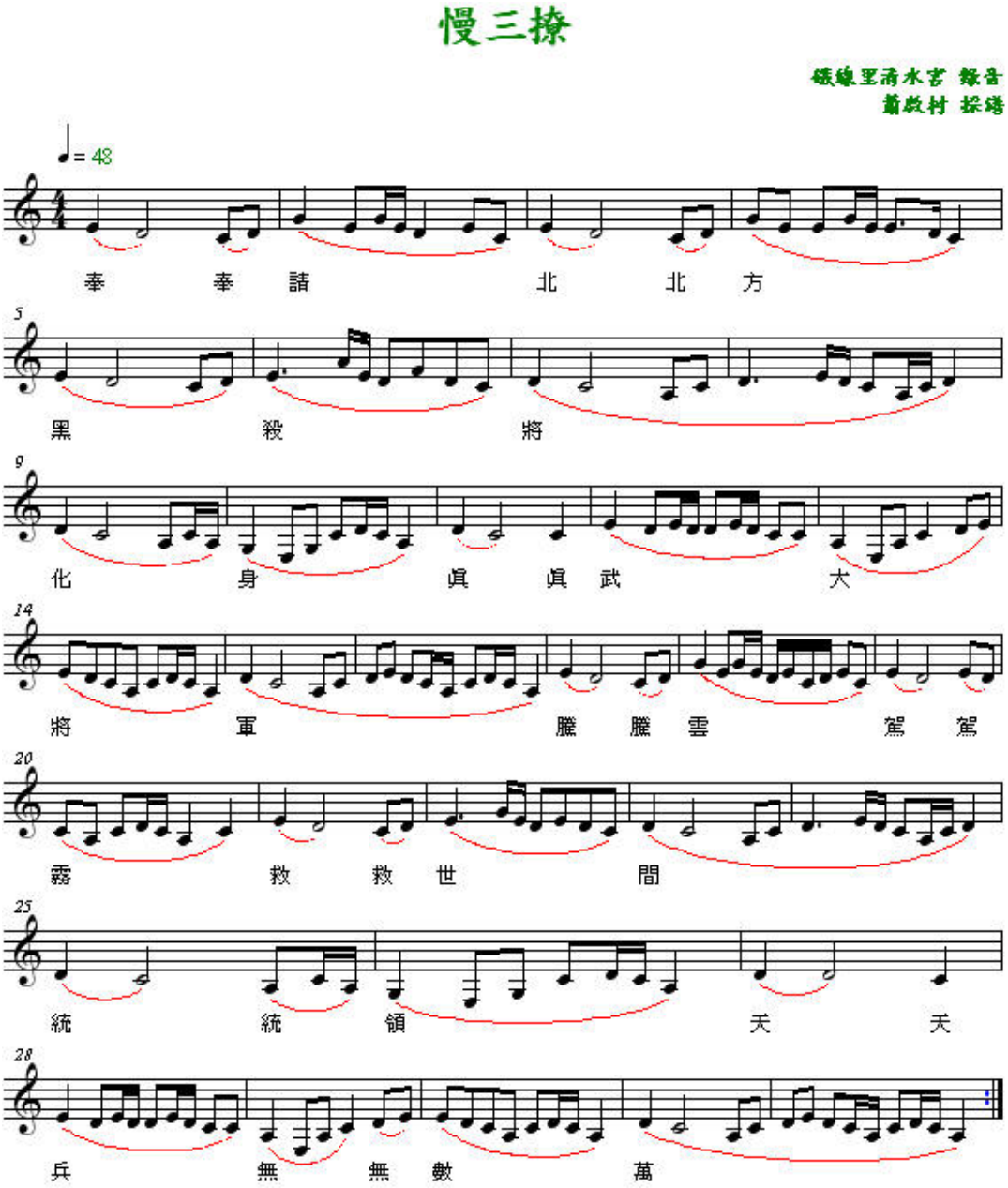
---

[25] 通常這個動作代表著前來降駕的神明為何尊神明，此時法師會依前來的神明將乩童予以適當的裝扮。

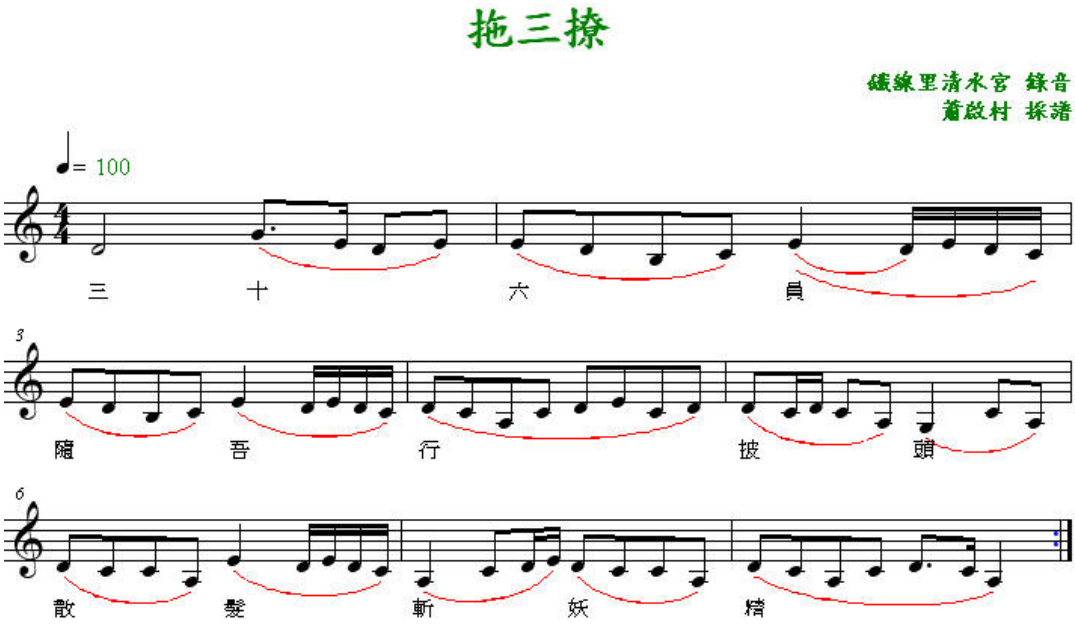
[26] 有些宮廟的「請壇」儀式和接下來參香儀式是不可分割的，例如由澎湖法師至高雄建立分廟的龍德宮，神明上身後小法持續唱【慢三撩】，一直唱到乩童從座位上跳起，曲調又轉至【緊三撩】進行參香儀式。而鐵線里清水宮則是分開，亦即【慢三撩】結束之後，稍作準備後才開始唱參香所用的曲調（使用的曲調也較龍德宮複雜，見下文），因此在此將「請壇」和進香視作兩個儀式。

而做日常功課的「請壇」儀式時，在曲調的轉換上便不那麼複雜，乃是由【慢三撩】加快至【拖三撩】最後至【緊三撩】即唱到結束。通常唱至固定咒語時轉換曲調，如唱到〈中壇元帥咒〉時通常會轉到【緊三撩】，但是打鼓的小法也可視情況隨時改變速度曲調。

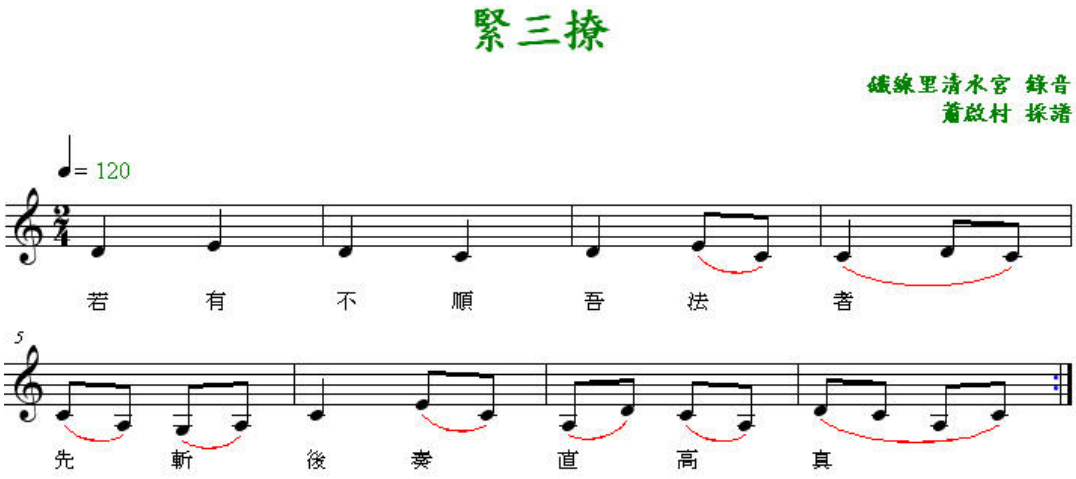
譜例 3-1：【慢三撩】



譜例 3-2：【拖三撩】



譜例 3-3：【緊三撩】



(2)進香

「進香」又叫「參香」，爲「請壇」儀式結束後，降臨至壇前的神明向玉皇大帝參拜的儀式。乩童在此時通常會在壇前舞動、跳躍或踏某些步法，在小法的輔助下向玉皇大帝進香（宮廟前中間的天公爐）之後，隨後接受信徒的參拜。

「進香」儀式在這三個宮廟的流程中十分雷同，使用的咒文和曲調也差不多，均使用兩段咒語，第一個咒語爲〈龍虎差來欽天將〉：

龍虎差來欽天將　飛符走馬到壇前

披頭散髮斬妖精　騰空起

雷霆黑暗鬼神驚　黃金鎖押神通大

驅邪殺鬼救萬民　三頭六臂欽天將

輪刀舞劍勅勅夜夜娑婆訶

神兵火急如律令

在開始唱咒前，小法們會先「喝桌」，即口念咒語「龍虎差來欽天將，飛符走馬到壇前，披頭散髮斬妖精」，此時拿著奉旨的小法們，會用奉旨互擊或用力拍打壇前神桌，發出很大的「啪」的聲響，一字一下。此動作有喝令天兵天將前來護壇，並喝阻邪魔的功用。隨即小法以【緊三撩】曲調唱「騰空起，雷霆黑暗鬼神驚....」至咒語結束。唱完之後立即接唱〈進香咒〉，其咒語如下：

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

本壇元帥來進香　合壇官將來進香

進香三師三童子　進香三師三童郎

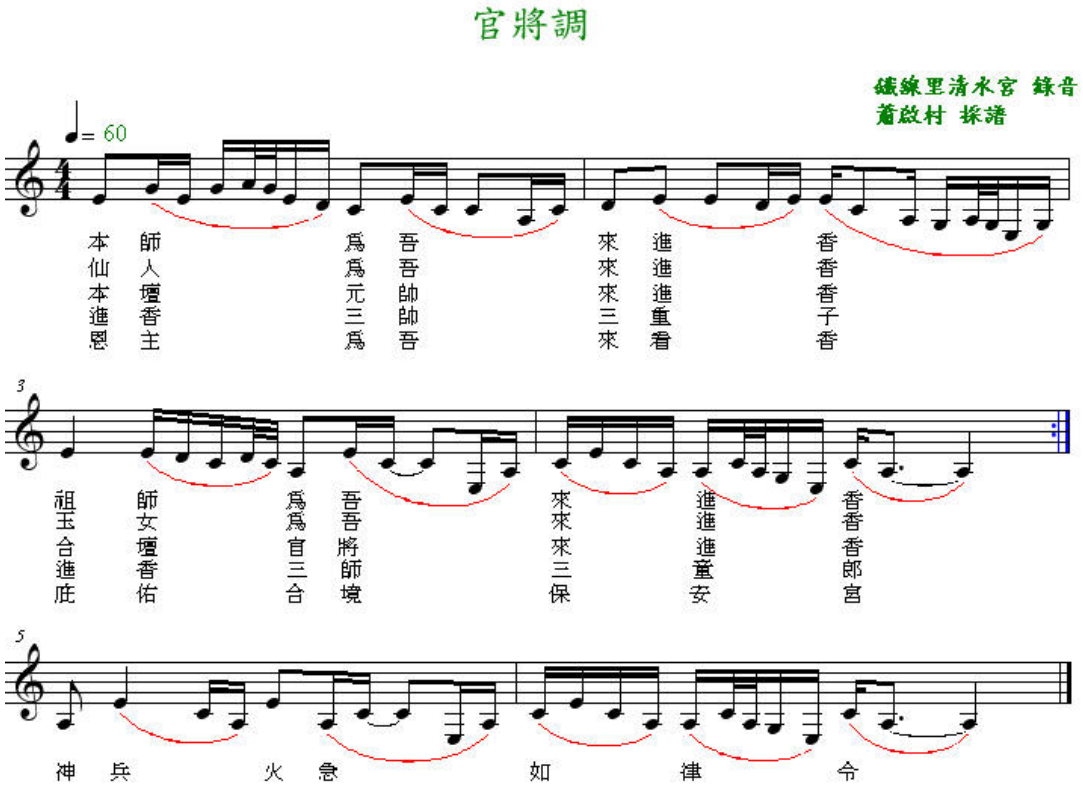
恩主為吾來進香　庇佑合境保安寧

神兵火急如律令

該咒語以譜四曲調唱之，清水宮和北極殿之法師對於該曲調雖無特定之稱呼，但經筆者比對，此曲調和「請神儀式」所使用的【官將調】雷同，僅在唱咒的速度上稍有不同，因此亦可稱【官將調】。（譜例 3-4）由於進香的

時間必須視乩童的進香動作而定，這兩首咒語唱完之後乩童通常尚未進香完畢，因此唱完【進香調】之後，小法會持續以【緊三撩】唱該神明的咒語直到神明進香結束爲止。

譜例 3-4：【官將調】



(3)召營、放營

在法師進行一些重要的儀式前，將五營軍馬召請至壇前護壇的儀式，稱之爲「召營」或稱「調營」，反之則叫「放營」。「召營」和「放營」可說是同一個儀式，僅是儀式意義上「召營」是將五營軍馬從各營頭召請至壇前，而「放營」則是將五營軍馬從壇前派遣至各營頭，以守護村里之外圍防止邪魔入侵，在法師的科儀上是相同的，使用的咒語也幾乎一致，咒文如下：

一　二　　東　南　　九夷　　八萬[27]

五　聲法鼓鬧紛紛　召請　***中***　營　　***三秦***　　軍

三　四　　西　北　　六戎　　五澤

九夷　　八萬　　九　八　　九　八

三秦　　軍馬　　三　千　　三　萬人　人人頭帶頭盔身帶甲

六戎　　五澤　　六　五　　六　五

青　紅

手執　***黃***　旗火炎光　令車曹曹軍馬走　走馬排兵到壇前

白　黑

神兵火急如律令

在實際唱咒上，該咒語需反覆唱誦五次，意即每唱一次召請一營軍馬，共召請東、南、西、北、中等五營軍馬。咒文中粗字斜體的部分爲每次唱咒中改變咒文的部分，「一二三四五」對應「東南西北中」營、「九夷八萬六戎五澤三秦」軍、「九八六五三」萬人、「青紅白黑黃」旗等。[28]唱咒的曲調亦沒有特定的名稱，筆者以【召營調】稱之（譜例 3-5），該曲調在各個宮廟中亦差異不大。

---

[27] 在其它地方的咒簿中，「八萬」軍通常書寫為「八蠻」軍，「五澤」則通常為「五狄」，其意乃取自《爾雅・釋地・四極》之四海：九夷、八蠻、六戎、五狄。此為尊重原咒簿所著，使用原文之字。

[28] 有關五營信仰和咒語中所呈現出的文化意涵，如五營之東南西北中為五正，與此對應的五色（青紅白黑黃）、四獸（青龍、朱雀、白虎、玄武）、五行（木火金水土）以及上述的四海（九夷、八蠻、六戎、五狄）等，已有許多論著，可參見丁常雲（1997）、賴孟玲（2001：46-53）、吳永猛(2002)、李豐楙(2003)，在此不再贅述。

(4)犒軍

五營軍馬平常守衛村里，防止邪魔闖入，村民自然要在特定日子好好酬謝這些神兵神將一番以表感激之意。「犒軍」儀式正是召請五營軍馬前來，加以祭拜犒賞的儀式。通常「犒軍」儀式在每月初一、十五的傍晚舉行，村中居民往往也會準備好飯菜祭品，一同前來祭拜謝神。「犒軍」時首先要請五營軍馬到壇前，因此必須先行上述之「召營」儀式，每唱完一營之咒語時，小法會擲杯來判斷是否該營軍馬有到壇前，如果擲出「聖杯」，則表示該營軍馬已到壇前，反之則未到，這時就必須唱另一首咒語〈紅旗炎炎咒〉，以召請軍馬速速前來。該咒所使用的曲調開頭和【召營調】是相同的，但是隨著後面咒語字數句數不同，該曲調旋律也有所改變。根據清水宮法師解釋，這種情況在小法曲調儀式中十分常見，即一開始雖然是同一首曲調來唱不同咒語，但是因爲咒語字數不同的關係，使得唱的旋律也隨時改變，流傳久了就成了另一個曲調了，這部份我們在第六章曲調運行模式時會再加以說明。不過從旋律上看，該首曲調仍可看出是由【召營調】衍生而來，因此筆者暫稱爲【召營調 2】（譜例 3-6）。

〈紅旗炎炎咒〉

紅旗炎炎招天界　烏旗黑黑召軍入到來

太山推兵揚竇籙　張竇籙

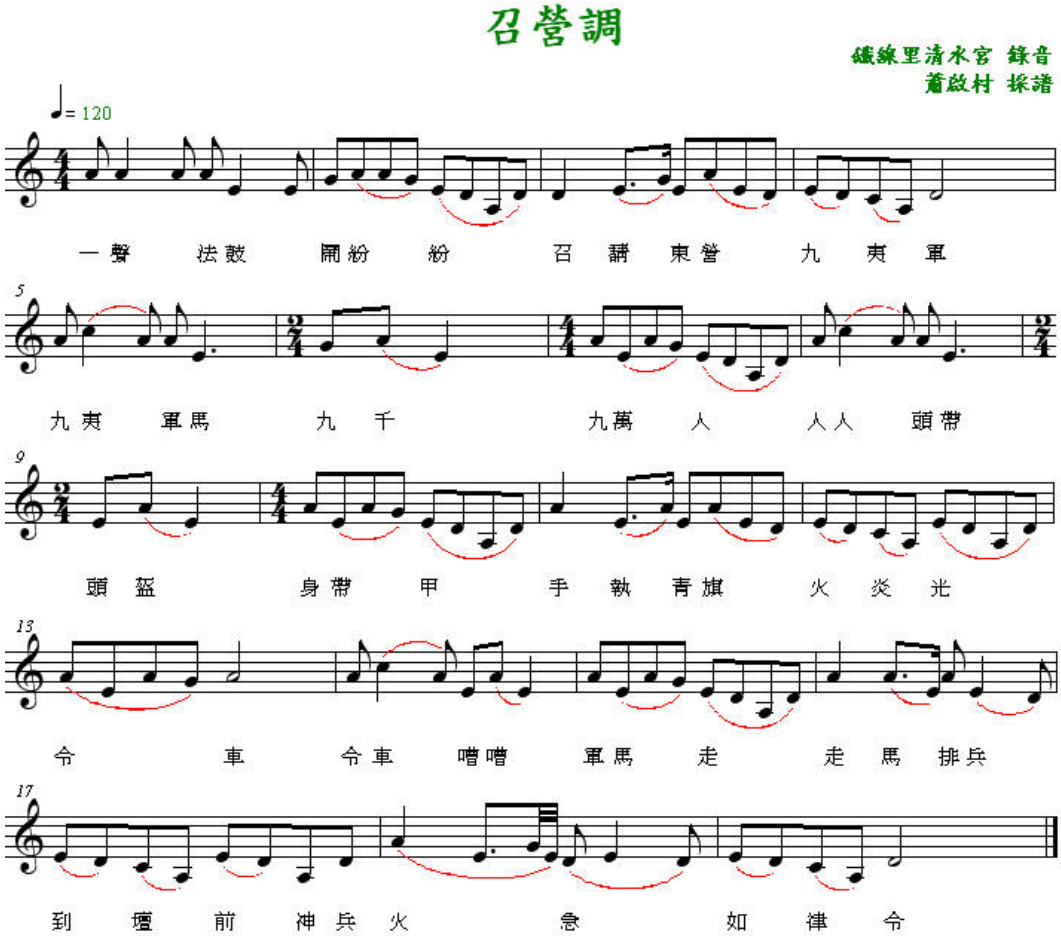
竇籙神頭馬將軍　馬仙言 馬仙飛 馬仙童

身勅祖師張趙未能舍人

押兵盧太保兵頭盧二娘

神兵火急如律令

譜例 3-5：【召營調】



五營軍馬齊到壇前之後，領令之小法會在壇前大聲唸「喝令」咒文，意即吩咐前來的軍馬不准驚動民間村民家畜等，因此有「來不許打動牛羊，去不准打動牛犬、雞鵝鴨…」咒文。「喝令」之後便開始「犒賞」，小法便開始唱〈犒軍咒〉開始犒賞，使用的曲調和下述「請神」儀式所使用的【官將調】雷同，應該也是因爲該咒字數並非全爲七字般工整而自【官將調】衍生出來，因此筆者稱爲【官將調 2】（譜例 3-7）。[29]以【官將調 2】唱至南營犒賞結束後，曲調便轉爲快的曲調，據法師說這個快板的曲調是從【緊三撩】，但筆者比對曲調之後，發現該曲調應該也是衍生自【召營調】，因此稱爲【召營調 3】。犒賞時先賞中營，其次依序爲東、南、西、北營、參隨列位、神明部下、本

[29] 有些宮廟在犒賞完之後，還會舉行「放營」，但是清水宮並無此儀節。據法師解釋，各營軍馬領完賞後便自行回營，因此他們便不另外舉行「放營」。

壇法器、本壇官將前來領賞，因此賞完中營之後，第一句「鼓聲沈沈通三界，雲頭走馬召軍兵」便不再唱，直接唱「吾今犒賞東營軍…」，待全部兵馬賞完之後，儀式便結束。而東甲北極殿則是在犒賞五營之後，接下來的參隨列位和神明部下等將相同的曲調以較快速度唱咒。

〈犒賞咒〉

鼓聲沈沈通三界　雲頭走馬召軍兵

吾今犒賞中營軍　中營馬

中營軍馬到賞場　千軍共一盞 萬將共一杯

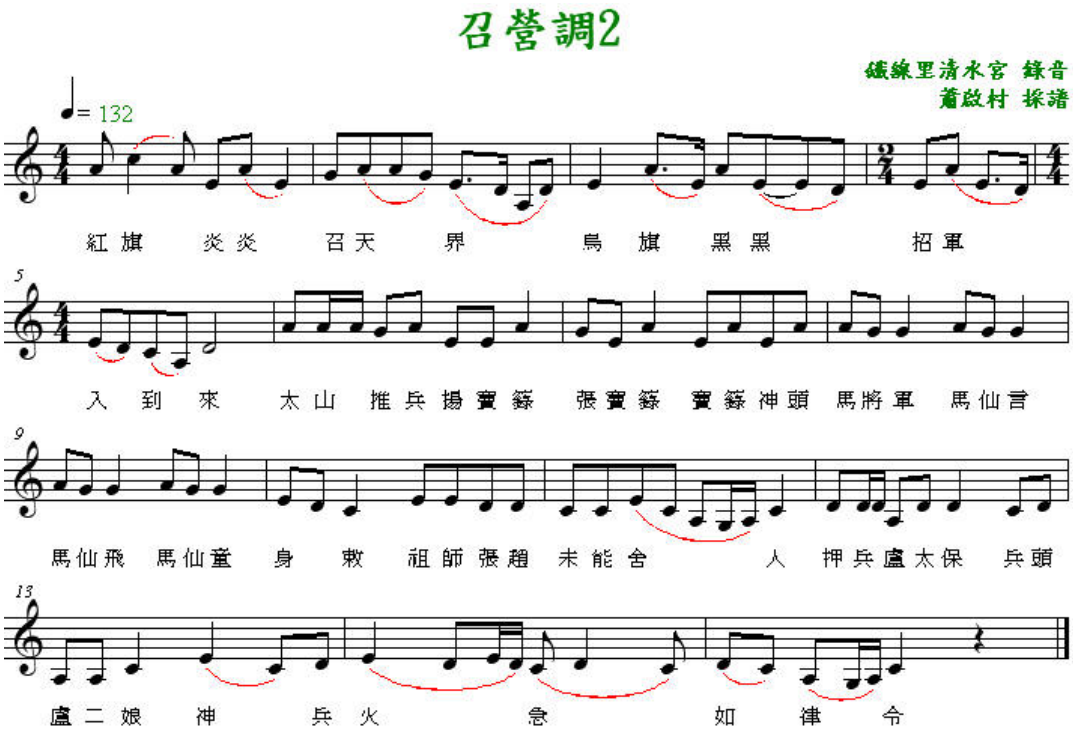
賞官軍　賞兵郎

犒賞中營軍馬得齊齊

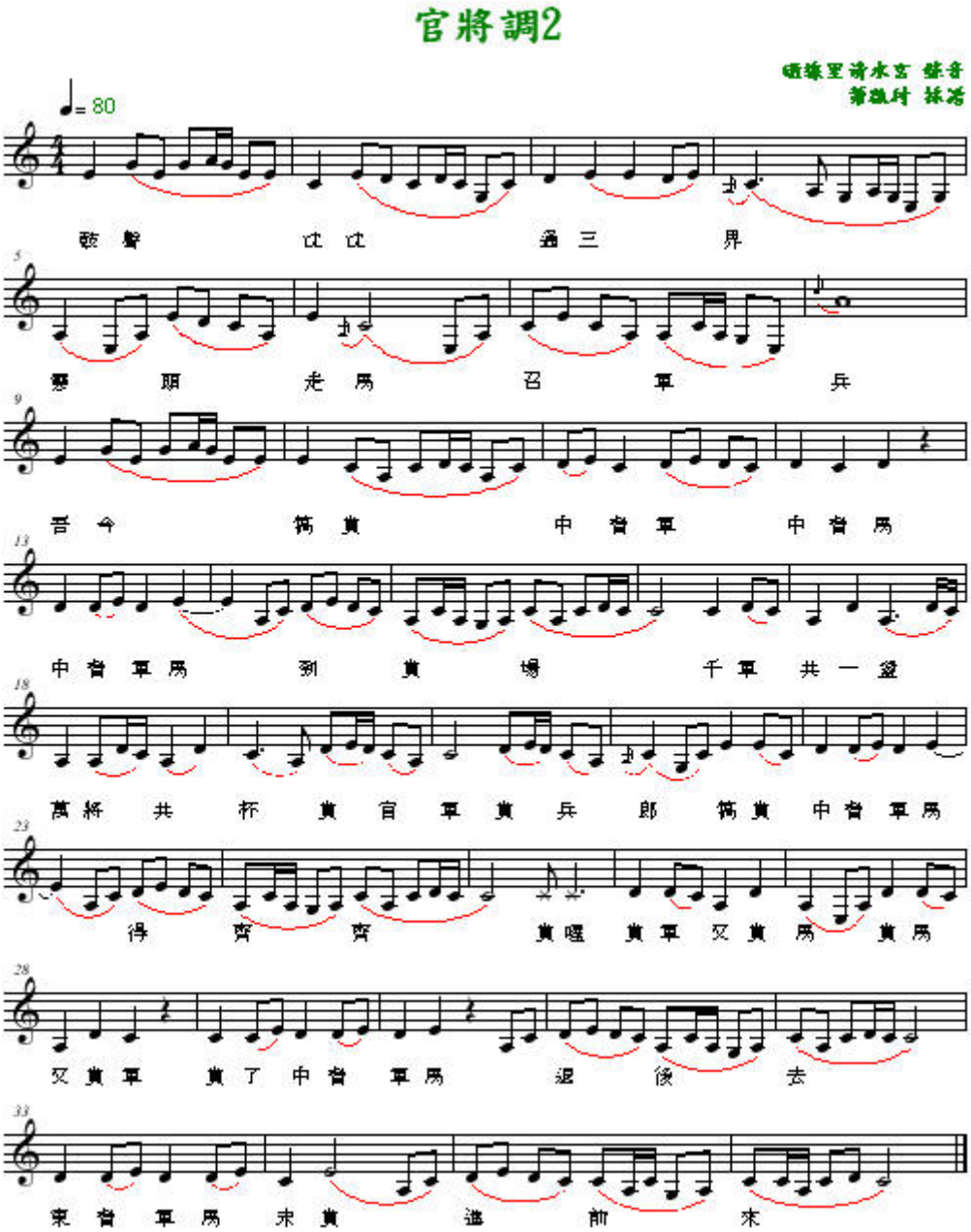
賞已落 賞軍又賞馬 賞馬又賞軍

賞了中營軍馬退後去 東營軍馬為賞進前來

譜例 3-6：【紅旗炎炎】



譜例 3-7：【官將調 2】



(5)請神

在法師儀式中，「請神」儀式和「請壇」儀式是不同的儀式，「請壇」儀式除了是日常中小法在宮廟必行的功課之外，其更重要的用途乃是請神明降駕至乩童身上，並且透過乩童傳達一些旨意，進而爲宮廟、村里、信徒等解決現實生活的問題，「舉凡村民農漁業的預測、災害的預警、廟宇的整修、入廟安座、請王、刈香，以即與社區公眾休戚相關的一切事項，均會自動或依

『頭家』、『老大』的請求指示之」（黃有興，2003：80）；除此之外，也會在「濟世日」時讓信徒請教健康、考試、婚姻、事業等私事。而「請神」儀式則並非請神明上身到乩童上，只是請神明至壇前護法，繼而幫助法師完成接下來所要進行的法事，因此在「請神」儀式時乩童並未參與。而也正因爲如此，「請神」儀式結束後通常會伴隨著其它的儀式，不像「請壇」儀式可以單獨存在。清水宮的「請神」儀式相較於天后宮及北極殿的「請神」儀式要來的複雜，其依照後面所要進行的儀式而使用不同的咒語和曲調，茲分述如下：

燒鉎鉈：燒鉎鉈通常在一些重要儀式時，如宮廟「入火」[30]前的洗淨或廟中有慶典之前展演。燒鉎鉈乃是將一塊鵝卵大小的鐵球（即爲鉎鉈）放在烘爐上燒的火紅，法師在唱咒過後，運法以大拇指、中指、食指快速地抓取鉎鉈將其放在壇前的鹽米上，然後再放入裝著水的臉盆或水桶之中，泡著鉎鉈的水即成聖水，可用來作宮廟的洗淨，一般民眾往往也爭先恐後地以鉎鉈水擦臉淨身，甚至拿瓶罐裝回家的也不再少數。而因爲燒鉎鉈時法師用手抓取燒紅的鐵球這段十分有「看頭」；再者，民眾對於不常有的鉎鉈水也十分期待，因此在進行燒鉎鉈儀式時總是聚集許多人潮。鐵線里清水宮在燒鉎鉈時所使用的請神咒語爲〈普庵乙祖師咒〉、〈拜請觀音〉及〈行罡正法〉等三首，所用的曲調根據法師所言爲【觀音調】（譜例 3-8）。

〈普庵乙祖師咒〉：

奉請普庵乙教主　教主五方知天門

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

一聲唱起鬼神驚　鬼神看見列兩邊

為吾凡間救諸苦　庇佑弟子永康寧

[30] 在宮廟進行整修或重建時，會將廟中神明請出宮廟移至行館，入火即建廟完成之後將神明請回宮廟的儀式，由於整個儀式的重點在於請神明經過火堆，以神聖之火淨化之後再進入宮內，因此為之「入火」。

哪吒太子踏火輪　手執金槍抱繡球

弟子一心專拜請　普庵教主降臨來

神兵火急如律令

〈拜請觀音〉：

拜請觀音大菩薩　救度眾生無盡時

左手提來令符水　右手展開用柳枝

頭上登戴普陀冠　口中誦念呵彌陀

腳踏蓮花千百葉　身坐蓮花團團轉

陀山化作山林寺　火坑變作青蓮池

普陀柳山千手眼　大聖大愿大慈悲

南海觀音大菩薩　善才良女兩邊隨

弟子一心專拜請　觀音佛祖降臨來

神兵火急如律令

〈行罡正法〉：

行罡正法陳夫人　步領天兵萬萬人

百花橋頭度男女　法鼓差來林水宮

父是陳家陳長者　母是西宮葛夫人

甲寅年當正月半　亥時生下娘媽身

地下金盆來底水　香湯沐浴洗娘身

南海觀音來廷法　十五蓮花法娘傳

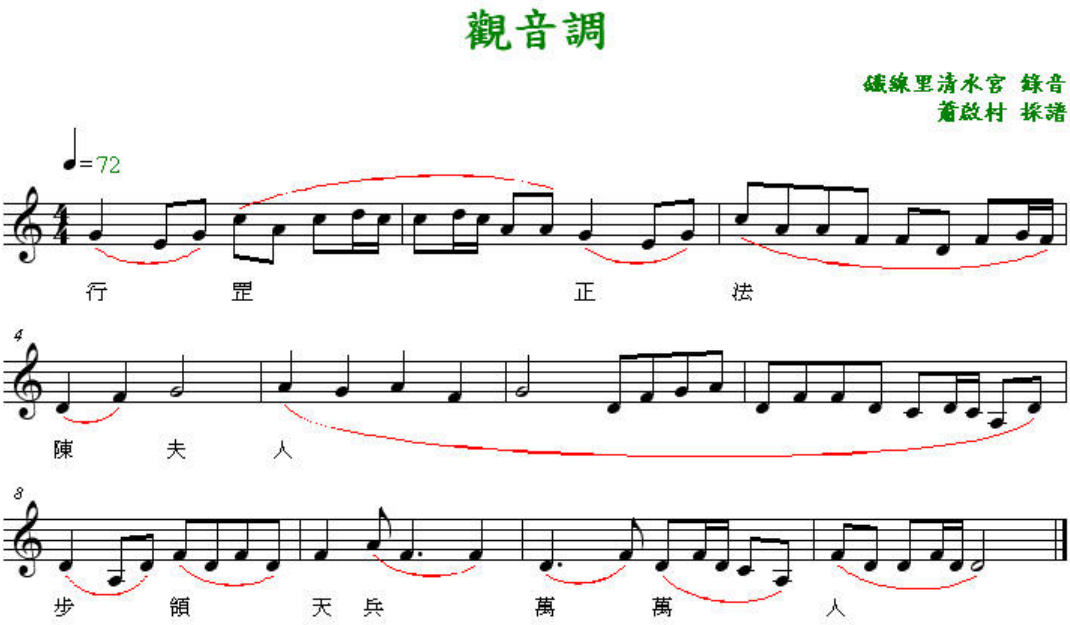
十八蓮花團團轉　返到南港吾廟門

求得廟內三黃巾　雙生太子甚分明

左右官班來欽迎　勅賜夫人斬妖精

弟子一心專拜請　陳氏夫人降臨來

譜例 3-8：【觀音調】



造橋過限：在進行「造橋過限」儀式諸多科儀之前（見後文），也會先作「請神」，所使用的咒語和「燒銼鉈」的咒語相同，亦是〈普庵乙教主咒〉、〈拜請觀音〉、〈行罡正法〉等三首，但是在曲調的使用上並不相同，所使用的曲調爲【逐水流】（見第四章）。[31]

其它：除了「燒銼鉈」及「造橋過限」之外，在其它儀式之前的「請神」儀式則均使用〈普庵乙教主咒〉、〈九天玄女咒〉、〈三十六員將軍咒〉，所唱的曲調也和「燒銼鉈」及「造橋過限」不同，使用的曲調爲【官將調】。

〈九天玄女咒〉：

九天玄女身騰雲　騰雲駕霧扶化筵

符水救民公不前　桃枝考鬼法無邊

天上洋洋隨娘法　地下茫茫隨娘功

[31] 但是筆者在 2004 年 12 月所實地觀察鐵線清水宮的造橋儀式時，卻發現造橋儀式一開始的「請神」儀式所使用之曲調並非如同法師所言，僅使用【逐水流】一曲唱上述三咒，而是使用【官將調】和【召營調】的前兩句曲調，使用【逐水流】這個曲調是在造完橋之後的「請神」，亦即請觀音佛祖及陳氏夫人上橋保佑眾人時的所唱，詳情請見下文造橋儀式流程部份。

弓鞋變作三江海　角巾撥落九動天

吾是三師三女子　降落桃園洞里仙

身到呂山傳法令　救苦救難到凡間

弟子一心專拜請　九天玄女降臨來

神兵火急如律令

〈三十六員官將咒〉：

三十六員大將軍　伏魔污穢大金剛

八臂化身驅邪穢　九天降法龍樹王

北極真武大將軍　天逢天遊二聖者

高龍興聖并天罡　張蕭劉連鎮四方

中壇哪吒李太子　統領天兵展神通

鄧辛二將把天門　岳府元帥斬邪瘟

捉縛枷鎖四大將　虎馬珈牢四威尊

吾顯靈通馬華公　地里英列二威康

靈通哥哥真顯現　拜請王孫三相公

三壇猛將門外請　驅邪殺鬼救萬民

若有災殃併禍犯　邪魔污穢盡皆驚

弟子一心專拜請　三十六員降臨來

神兵火急如律令

由「請神儀式」即可看出小法儀式在咒語和曲調應用上的複雜性，以〈普庵乙教主咒〉而言，這個咒語在不同儀式中即以不同的曲調唱之。而雖然都是「請神」儀式，也會因爲之後接續的儀式不同而在咒語上有所差異。然而，這些「規則」卻又並非放諸四海皆準，東衛天后宮「請神」儀式使用的曲調便只使用一首曲調，這首曲調根據東衛天后宮的法師所言，該曲調名稱爲「觀

音調」，但是經筆者的比對，這首和鐵線清水宮的【觀音調】不同，而是和其【逐水流】相同，因此這當中存在著一些曲名上的歧異。而這些因地因儀式不同而產生的差異，增加了在研究上的困難。

(6)結界

「結界」在澎湖又叫「格界」，和「操營」一樣也是在大型慶典或小法出禁時才會展演，通常是「操營」結束後接下來就開始進行「結界」儀式。「結界」的儀式意涵比起操兵演練的「操營」來說，更著重在消滅邪魔以保村里境內安寧的意義上，因此「結界」同樣也有行陣演練，但是上場的小法還必須手執刀、淨鞭及刺球等法器以斬邪魔，不似「操營」是手執令旗。一般而言，澎湖宮廟的「結界」可分爲「結武界」和「結文界」。「結武界」的肅殺之氣較重，除了下場作法的小法必須在手臂上插上象徵各營將軍的「官將針」外，[32]小法還必須將手持的法器於額頭及後背處劈砍割刺自己身體使之流血，以求用鮮血來淨化境內四方。除此之外，「結武界」和「結文界」在儀式上並無不同。由於「結武界」見血見紅，因此通常被認爲有較大的法力，能更確實地消滅境內妖魔，達到「結界」淨化村里的效果。就筆者觀察幾間宮廟「結界」儀式的結果，發現各地進行以手執刀、鞭、刺球的「結武界」儀式仍居多，而在曲調和咒文的使用上差異也不大。

由於「操營」和「結界」通常是接續的展演，因此「操營」前面關於操兵之前的點將、安營等儀節在「結界」時就不展演，通常就直接進行圓界及斬五方的部份，然後就如同操營一般，最後進行行陣操兵的陣型演練。

「結界」儀式在開始之時，先進行基本的開壇、洗淨之後，法場內的小法分兩排站定，前排由左至右爲北營、中營、領令，後排由左至右爲西營、

[32] 早期的小法結武界時，把官將針插入手臂上，再綁以紅布固定，避免在行儀時觸碰。現在有的宮廟已經不將針真的插入手臂，而僅綁以紅布固定在臂上，鐵線里清水宮的結界則未插也未綁官將針。

南營、東營，面均朝內相對，在唱咒時以逆時針圓形方式走位。口唱〈結界咒〉:

奉請本師為吾來結界　祖師為吾來結界

結界三師三童子　結界三師三童郎

奉請結界結 *東* 方 召請 *東* 方天王附界子

赴界天王是 *九* 萬兵

奉請　*張公聖者* 領兵下來把壇界

不許外邪侵吾壇界內

若有外邪侵吾壇界內

輪刀寸斬是不留停

神兵火急如律令

上方來　上方斬

下方來　下方斬

五方來　五方斬

為吾斬斷東方是木輪界

為吾斬斷南方是火輪界

為吾斬斷西方是金輪界

為吾斬斷北方是水輪界

為吾斬斷中央是土輪界

該咒語一開始以【拖三撩】唱前四句「奉請本師爲吾來結界，祖師爲吾來結界，結界三師三童子，結界三師三童郎」，隨後召請各營元帥下凡來結界除魔，因此之後的咒語「奉請結界結東方…神兵火急如律令」這段總共唱五次，依次爲東南西北中方，咒文中斜體部份爲每次不同的部份，分別爲「東、

南、西、北、中」對應「九、八、六、五、三」和「張公聖者、蕭公聖者、劉公聖者、連公聖者、哪吒太子」。這部份的曲調如下譜，筆者以【結界調】稱之。（譜例 3-9）

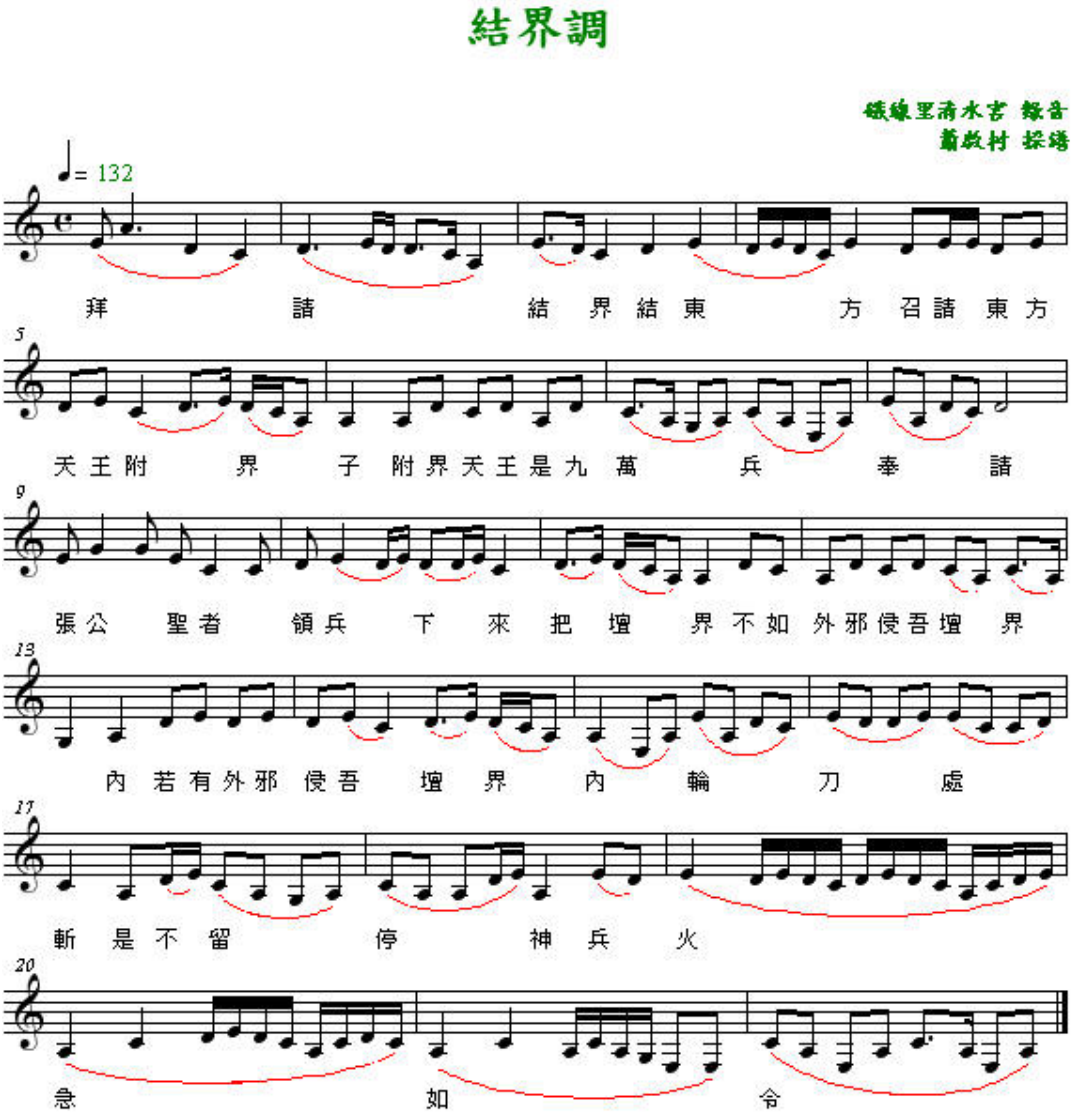
在唱這五次咒語時，小法們圍成一個圓，隨著唱咒做一些操弄法器的動作，如持刀的砍劈、持鞭的則做開鞭的動作，而拿刺球的則將刺球高高拋起再接住，或是一起向圓中心做砍擊的動作，以象徵斬妖除魔。唱完這五次之後開始「斬五方」，即斬斷各方一切邪穢之物，此時曲調轉變爲以半唱半誦的方式唱唸：「上方來，上方斬…五方來，五方斬」，此三句前句爲唱，後句爲誦，在念到「上方斬」的「斬」字時，六人亦向圓內做劈砍動作。之後「爲吾斬斷東方是木輪界…」等五句則均爲唸誦方式，在唸到「爲吾斬斷東方」的「方」字時會拉長其音，而此時小法則以順時針繞圈，繞完一圈後站立，同時唸「是木輪界」並再做向圓內砍擊的動作，如此反覆五遍，亦即斬斷東南西北中五個方位及五個物質界中所有的不潔之物。

在結束「斬五方」之後，便開始行隊排陣。清水宮的隊形陣勢分別爲：雙旗咬騰（三人凹）、風調雨順（蛇脫殼）、必調如意（銀錠縛）威鄰顯敬（拋輪斗）、五谷豐登（關公巡城）、降龍伏虎（五營對旗）、四季平安（四方蛇脫殼）及團圓合境等。

(7)獻敬

「獻敬」又叫「獻供」，在特殊的日子如神明誕辰慶典時，對神明獻上人間的供品，以答謝神恩。通常獻上的供品有香、花、茶、菓及四季景色等，例如東甲北極殿和東衛天后宮都是獻「香花茶菓」及「春夏秋冬」，使用的咒文內容亦相同。天后宮在「獻敬」上使用兩首曲調，首先以【小水車調】唱「春夏秋冬」四首咒語（譜例 3-10），之後再以【北青陽】唱「香花茶菓」（譜例 3-11）。

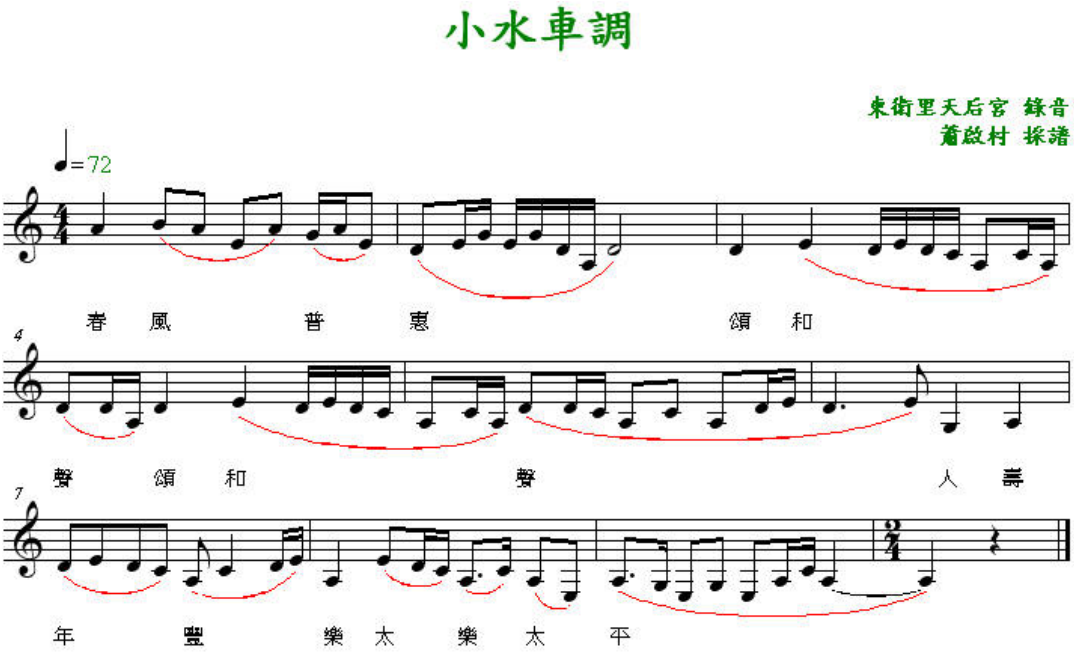
譜例 3-9：【結界調】



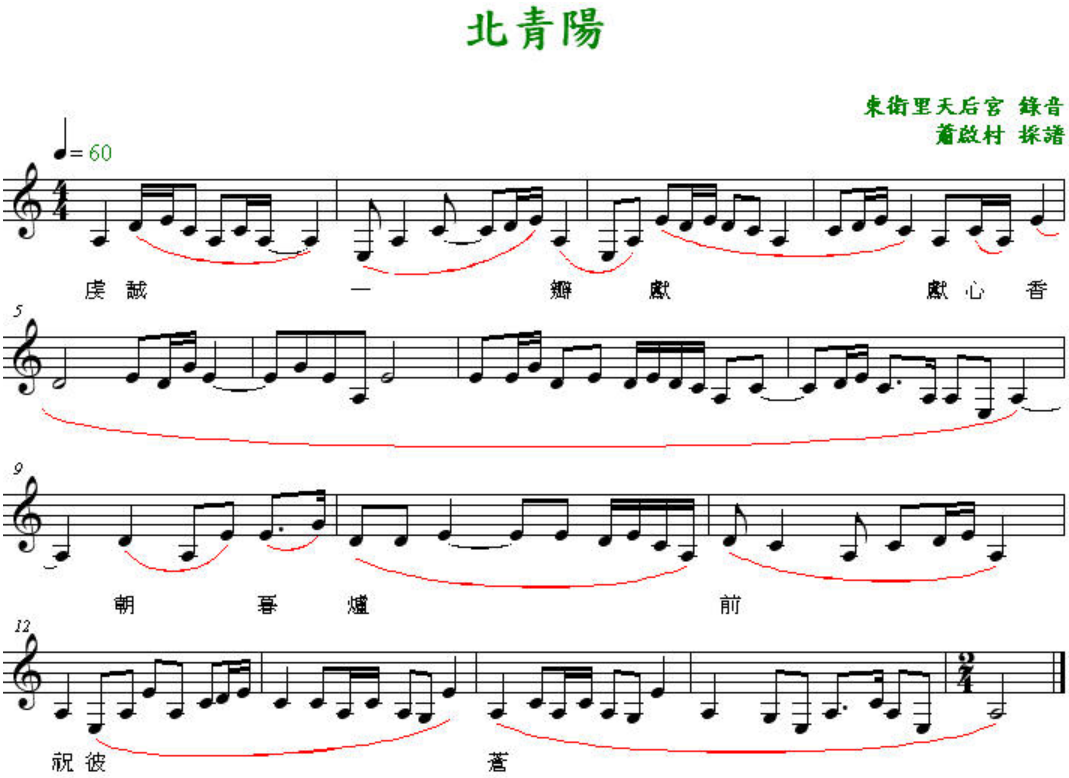
而清水宮的「獻敬」儀式在供品上則較爲齊全，還多了燈、法水、珍饈美食和金銀財寶等。「獻敬」儀式和「操營」、「結界」相同，一樣由代表五營的小法下場行法事。儀式開始在前置儀節開壇之後，場內的小法有口白道：

「師兄弟啊，咱今日是...弟子請阮眾兄弟中午要來獻這個午供，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、八節長有度。」

譜例 3-10：【小水車調】



譜例 3-11：【北青陽】



隨後以【逐水流】唱〈拜請觀音〉，唱至「身坐蓮花團團轉」時，小法開始淨壇，之後中營帶隊至前壇，唱至「弟子一心專拜請」再帶回棹邊。

唱完〈拜請觀音〉之後，小法手舉奏板，唱〈天地覆載〉以告天地今即將進行獻敬，其曲調並無曲名，暫以【獻敬調】稱之，如譜：（譜例 3-12）

天地覆載育群生　消災賜福有萬年

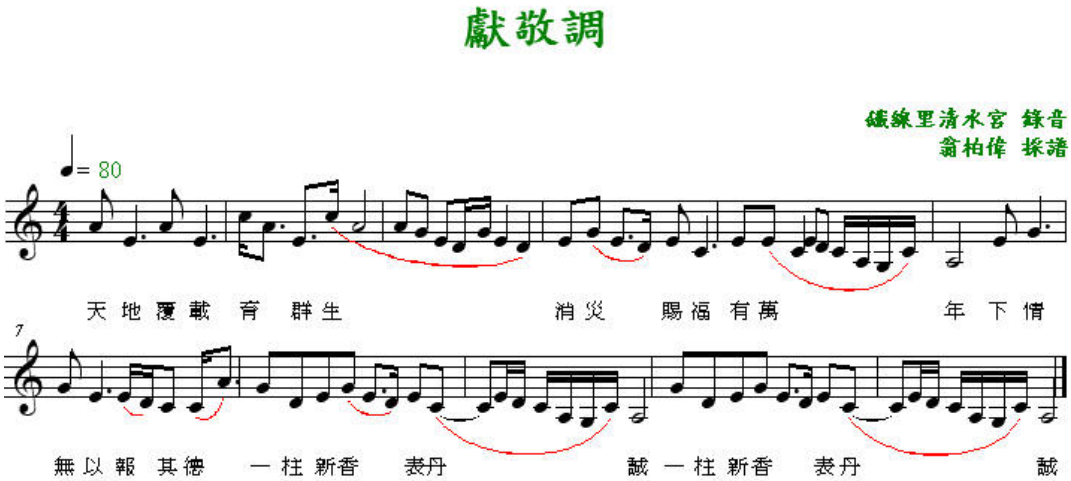
下情無以報其德　一炷新香表丹誠

唱完該咒語後，一小法唸道：「令迎香奉獻虔誠。」眾小法以【將水令】續唱〈迎香咒〉，同時小法做獻香的動作：

讚此壇前一爐香　香氣沈沈繞四方

千真萬聖隨香起　盡是香煙降道場

譜例 3-12：【獻敬調】



獻完香之後，一小法唸道：「迎香獻已畢，何物再獻？」，此時中營的小法說：「迎花奉獻誠。」唱〈迎花咒〉，該曲調類似【將水令】，但是前句略有些出入，應也是衍生自【將水令】，筆者暫以【將水令 2】稱之（譜例 3-13）：

五色黃皇一枝花　牡丹石榴及山茶

素英含笑添金鳳　玉女捧來獻仙家

獻完鮮花之後，小法續道：「迎花奉獻已畢，何物再獻？」，此時東營小法說：「迎燈奉獻虔誠」，續以【將水令 2】唱〈迎燈咒〉：

七寶殿前一盞燈　召見壇前甚分明

大羅殿前光如日　燦爛壇中晃七星

如此依序南營以【將水令 2】唱〈迎茶咒〉獻茶、西營獻菓以【將水令 2】唱〈迎菓咒〉，而北營以【將水令】唱〈迎法水咒〉獻法水，之後再以【將水令 2】唱〈迎食味咒〉及〈迎財寶咒〉獻上珍饈每位及金銀財寶等，其咒語如下：

〈迎茶咒〉

五色黃皇晃色花　大羅真聖及仙家

休將蘆桐把一盞　盡是曹家趙州茶

〈迎菓咒〉

採菓二娘尋菓州　冰挑雪藕共石榴

皇母仙桃會吉子　千年之中一度收

〈迎法水咒〉

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

〈迎食味咒〉

珍饈美味過九春　今日慇懃獻三尊

上品神仙同照鑒　合境弟子保千秋

〈迎財寶咒〉

龍王進寶上天庭　寶珠捧來獻三清

諸聖同入鑒珠內　元始天尊寶珠生

獻完供品之後，小法續道口白：「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。」說罷唱：

有一仙童下降來　持旛五色冠英才

相逢不說人間事　報到天宮花正開

曲調同上咒〈天地覆載〉之【獻敬調】，唱罷小法便以下譜之曲調唱〈春〉、〈夏〉、〈秋〉、〈冬〉四咒，該曲調亦無名稱，筆者暫以【四季調】稱之。（譜例 3-14）這〈春〉、〈夏〉、〈秋〉、〈冬〉四咒分別以諸葛孔明、狄仁傑、趙盾及蘇武等古代歷史上的忠臣爲名，並以四季所開之花爲物獻上四季的景色，咒文及中間口白如下：

口白：「師弟啊，咱就先來獻這春景，得能好景色。」「是咧。」

〈春〉

春日遲遲景色新　萬花似錦百草埔

諸葛臥龍造計智　千真萬樣一般心

口白：「師兄啊，咱著相共來獻這個夏景者。」「是咧。」

〈夏〉

夏來日頭暫暫長　蓮花出水向日開

狄仁傑望親親隔遠 面想顏容見如在

口白：「師兄啊，咱也著來獻這個秋的好景色。」「是咧。」

〈秋〉秋來月色暫暫光　菊花開透吐含煙

趙盾燒香助天庭　風調雨順國清平

口白：「道兄弟啊，好處獻好。我想這個冬是有恰受風霜，受苦著汝無聽人講添丁進財，有協者有財來。」

〈冬〉

冬來霜雪漸漸寒　梅花似錦受風霜

蘇武牧羊數未盡　盡忠報國歸來漢

結束獻四季景色後，最後小法再唱〈群仙會〉，曲調筆者亦以【群仙會】稱之（譜例 3-15）：

群仙會　獻仙花　雙雙童子雲端獻

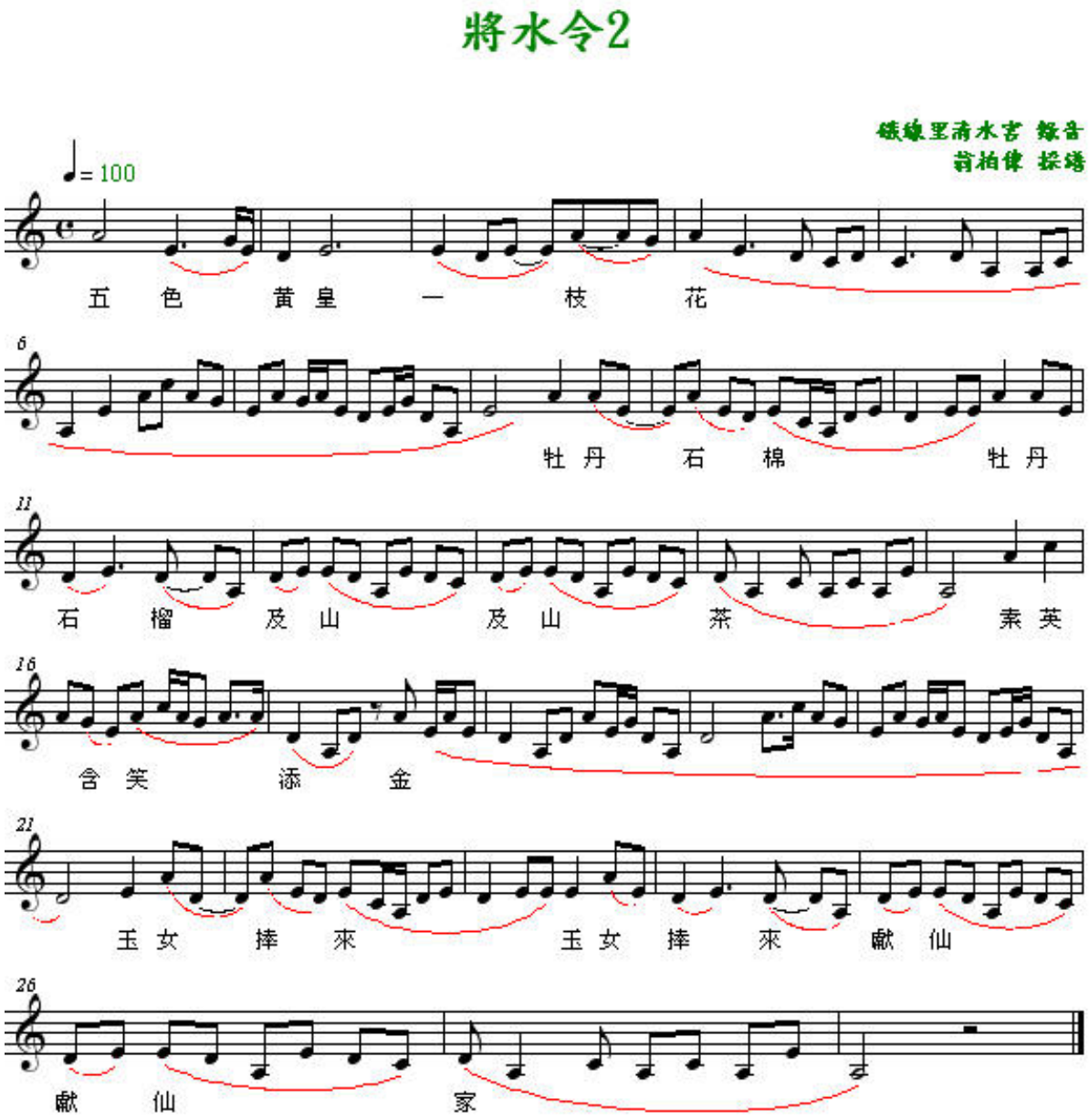
獻天花　風吹送　四時花

大同送了四時花

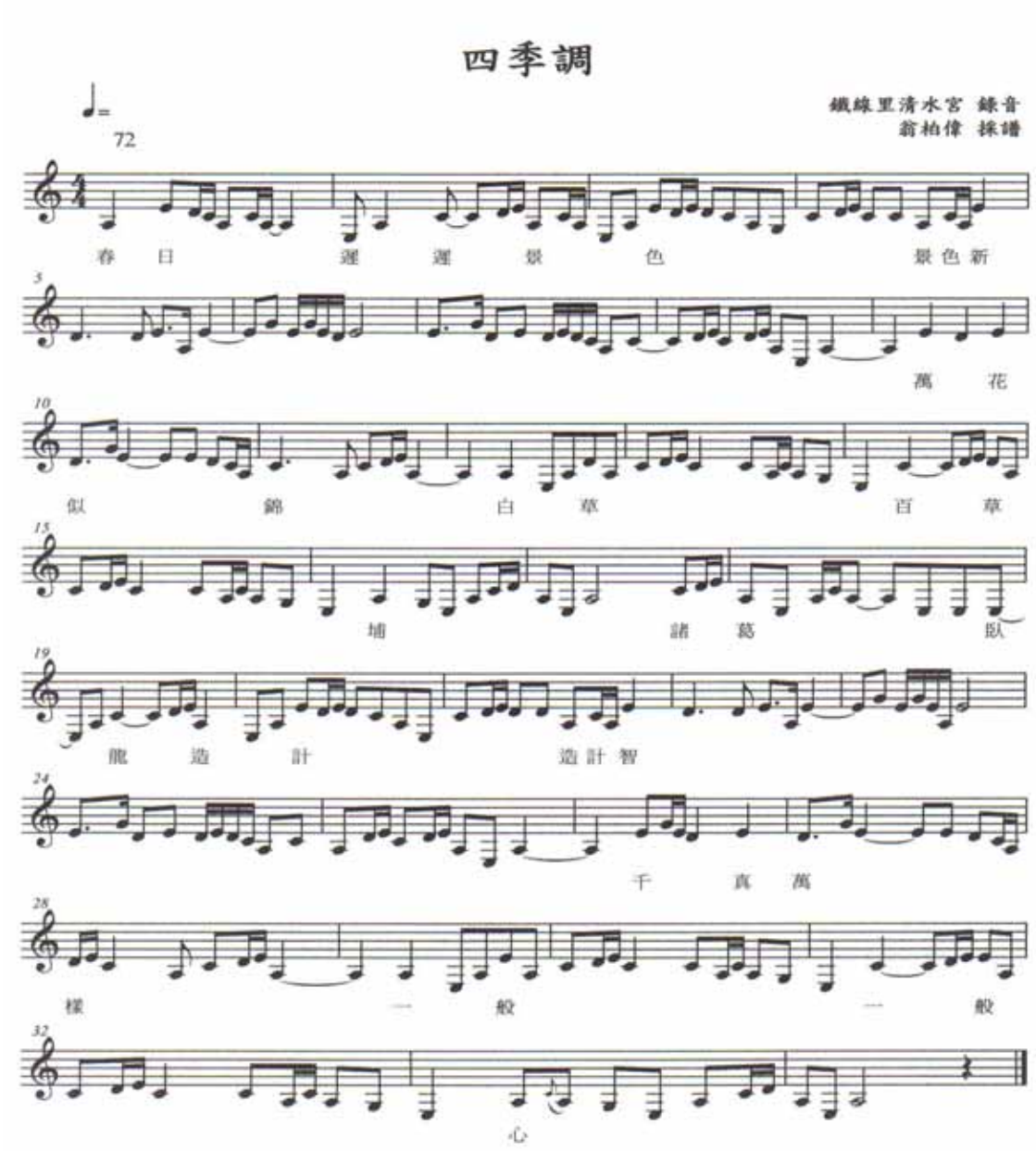
花瓣虔誠「嘮呢也只香花已來普供奉」

唱完〈群仙會〉後，進行一小段行陣儀節，獻敬儀式即全部完成。

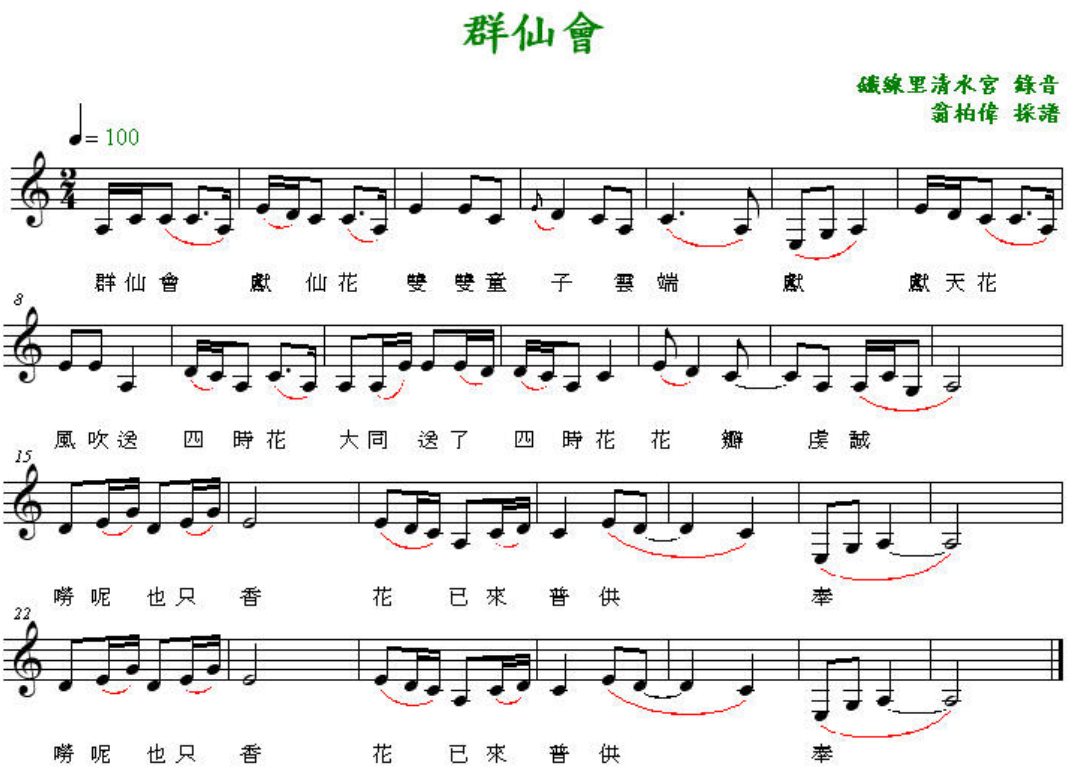
譜例 3-13：【將水令 2】


將水令2
張線里清水宮 錄音
莉柏偉 採譜
♩= 100
五 色 黃 皇 一 枝 花
牡 丹 石 棉 牡 丹
石 榴 及 山 及 山 茶 素 英
含 笑 添 金
玉 女 捧 來 玉 女 捧 來 獻 仙
獻 仙 家

譜例 3-14：【四季調】


四季調
鐵線里清水宮 錄音
翁柏偉 採譜
72
春 日 遲 遲 景 色 景色新
萬 花
似 錦 白 草 百 草
埔 諸 葛 臥
龍 造 計 造計 智
千 真 萬
樣 一 般 一 般
心

譜例 3-15：【群仙會】



二、曲調的名稱及變化問題

由上面小法儀式中所使用曲調的整理，我們可以發現，在小法儀式的曲調上所呈現的一些特殊情形。首先，在各個宮廟中存在著許多曲調名稱不同或沒有名稱的問題；再者，一些曲調也會隨著搭配咒語不同，而產生曲調的變化、甚至衍生出新的曲調等現象。因此，如何將這些曲調名稱及變化現象加以進一步釐清，是我們接下來要探討的重點。

關於各宮廟曲調名稱的問題，有些曲調在清水宮沒有名稱，但是在天后宮則有名稱，有些曲調則雖然各有名稱，但是名稱卻不一致。因此，我們可以推測，許多曲調在一開始或許是有名稱的，然而這些曲調可能因爲長久以來口傳心授的流傳而產生軼失或口誤，而造成曲調名稱流失或不統一的情形。例如在天后宮法師口中的【觀音調】，其實便是清水宮法師所唱的【逐水流】，而清水宮的【觀音調】則爲另一首不同的曲調；此外清水宮在「造橋」

儀式中唱〈拜請春光〉咒所使用沒有名稱的三個曲調裡（筆者將之命名爲【拜請春光】、【做成織機】、【召請哥哥】），亦能找到【做成織機】這首曲調其實在天后宮是有名稱的，叫做【北青陽】。

因此，雖然筆者在《澎湖傳統音樂調查—小法儀式音樂研究》這本研究報告中，首度爲一些沒有名稱的曲調定名，但是這樣的作法，事實上只是爲了便於討論和記錄，讓後續的研究較不致因爲沒有曲名而產生無所指稱的困擾。實際上，我們仍必須盡可能地爲每首小法儀式音樂的曲調找到「真正的名稱」，所謂「真正的名稱」除了必須透過不同宮廟對於這些儀式唱咒的記錄，並且詢問法師這些曲調的名稱，藉以在不同宮廟中逐漸拼湊出整個曲目的圖形，但是我們由【觀音調】這首曲名在不同宮廟中所指稱的是不同曲調的例子看來，我們必須承認，即使能夠透過不同宮廟比對出一些曲名，但是卻不能保證這些宮廟法師所認知的曲調名稱一定無誤，因此在小法儀式曲名的追尋上，還需要其它更多的佐證。以這個例子而言，東衛里天后宮的【觀音調】曲調應該是叫做【逐水流】，除了同樣的曲調在清水宮叫做【逐水流】外，我們從唱這首所帶的「佛尾」和南管中的曲調【逐水流】相同一事看來，其曲調原本叫做【逐水流】的可能性是較高的。因此對於曲名筆者認爲這必須藉助於其它樂種的關照比對，亦即其曲調的名稱還必須從其「源流」去著手，方能得到較正確無誤的名稱。

此外，天后宮的獻敬時所唱的【北青陽】亦是個例子，這首曲調在清水宮亦被使用，但是卻沒有名稱，然而【北青陽】這個名稱事實上在南管音樂中以及在澎湖傳統的八音樂團均有相同的曲名，[33]而筆者經由該曲調和八音樂團演奏的【北青陽】的比對，發現雖然乍聽之下兩首曲調似乎並不完全一樣，但是對照其使用調式音階，以及去除掉八音演奏時的一些加花之後，仍

[33] 筆者曾經為澎湖山水里的八音樂團—山水八音研究會進行其樂團常用曲目的錄音，其中有一首便是【北青陽】。

可發現兩首曲子確實有一定的關聯，因此雖然我們尚不能說找到該首曲調的真正源頭，但是至少可以藉由八音的曲目加以佐證。

相似的例子不僅出現在【北青陽】這首曲調之中，在這些宮廟既有的曲調名稱中，如【將水令】、【福馬郎】、【小水車調】等，或許都能從南管曲中的【將水令】、【將水】、【福馬郎】曲調中找到一些相關性，如此或許可進一步找到關於小法儀式曲調的源流。

除了曲調的名稱系統需要建立及確定外，在這些小法儀式音樂中尚存在著曲調的變化及衍生曲調的問題。在儀式中所使用的曲調，有時會因爲所唱的咒語在字數上的變化而使得旋律產生變化，詳細的變化機制我們在第六章會詳加探討，在這裡要提的是：事實上在建立起曲調名稱系統之時，我們也應該要建立起所有曲調變化的系統。亦即雖然在儀式中使用了許多不同的旋律，但是事實上這些曲調可能源自某一首曲調，僅是因爲在實際應用面的關係，而產生了一些變化，若我們能夠透過曲調的分析和比對，在每首曲調中作橫向的比較，如此不僅可以找出其曲調變化的原則和機制，更可以歸納出一套基本的原型曲調，使澎湖小法儀式音樂中的曲調更加有系統。

第四章 造橋儀式

第一節 儀式之源由

「造橋」儀式在澎湖又叫做「造橋過限」，在台灣本島則多稱爲「過平安橋」、「過七星橋」等，是一項普遍存在於民間的習俗。其儀式的用意乃在於建造一座「平安橋」，使信徒村民可以藉著通過這座橋，免去各種困難災厄，以常保平安。在許慎的《說文解字》中提到：「限，阻也，從阜艮聲」。「艮」爲易經八卦之一卦，卦象爲山，有「停止」之意，因此「限」這個字本身有「行難、險阻」的意思，而「造橋過限」其意自然是藉著過平安橋以求度過種種困難災難。而在鐵線里清水宮「造橋」儀式的咒語中也明白指出：「陽間造橋過關客，應府造橋過限厄，有限有厄橋上過，無線無厄保平安」。

第二節 儀式舉行之基本要素

儀式研究學者 Ronald Grimes 在其著作 *Beginning In Ritual Studies* 中曾提出在進行儀式的田野調查中，所需要觀察的幾個面向，包含儀式舉行時間、儀式空間、儀式者身份、儀式的聲音及語言、儀式物品、儀式中的動作等數個要素，其中儀式中的聲音及語言爲論文主要探討對象，在第六章和第七章均有詳細的探討，而儀式的動作則在第三節儀式中的流程說明之，因此本節主要針對儀式舉行的時間、地點、使用物品以及成員提出說明。

一、儀式舉行時機

「造橋」儀式在澎湖並不常舉行，甚至有些村里的宮廟已經不舉行「造橋」儀式，主要乃是因爲「造橋」儀式的流程頗爲繁複，使用的咒文和曲調亦不在少數，而在澎湖「「造橋」儀式必須由孩童所組成的小法隊伍來展演」

這種觀念的影響下，某些宮廟中小法人數不足或學習狀況不佳的情況下，便無法舉行「造橋」儀式。一般而言，「造橋」儀式舉行時機有三，分別是小法學成出館、主神聖誕及上元節等。

(1) 小法出館：當宮廟要開始訓練一批新的小法之時，有個固定的儀式叫做「開館」，「開館」時要拜祖師爺、[34]「安相公」以祈求祖師爺保佑小法們訓練過程平安順利；而在訓練結束之時，則必須答謝神明的教導傳法，此時村里通常會舉辦個盛大的慶典，由小法展演「操營」、「結界」、「獻敬」、「造橋過限」等大型儀式後，再到祖師爺前參拜以謝神，叫做「出館」或「謝館」，以表示該批小法已經擁有基本的法事能力，可以開始爲村中的宮廟服務。例如馬公市山水里北極殿和鐵線里清水宮即分別在 2004 年的 9 月及 12 月舉行小法出館的「造橋」儀式。

(2) 神明生日：通常宮廟在神明聖誕時會舉行盛大的慶典，有的會請道士作醮，有的宮廟則會舉行「造橋」儀式。

(3) 上元節：在澎湖，上元節可說是一個十分重要的節日，不但有盛行於澎湖的「乞龜」活動，許多宮廟也會藉著上元節舉行「造橋」儀式，不但可增添年節時的熱鬧歡樂氣氛，也可滿足民眾於過年過節時祈求來年平安順利的願望。例如馬公市風櫃里溫王殿、湖西鄉菓葉村玉皇宮在上元節時即有舉行「造橋」儀式之傳統。

要特別說明的是，雖然「造橋」儀式有其固定的舉行時機，但這並非絕對不變的，而是可以隨著廟中的情況加以權宜調整。例如神明有降下旨意，希望宮廟能舉辦「造橋」儀式以保鄉民平安，那麼宮廟即會在神明指定的時間舉行「造橋」儀式；而筆者在調查研究期間，亦見過小法的訓練雖然已經

[34] 祖師爺隨著法師派別不同而有所不同，目前澎湖的法師派別大致上可分為兩派，一為普庵派（有寫做「普菴派」或「普唵派」，在此統一寫作「普庵派」），一為閭山派（亦有有稱「呂山派」。在此則統一用「閭山派」。）普庵派的祖師爺為「普庵大教主」，閭山派的祖師爺則為「閭山大教主」。

結束，但是因爲法師長覺得該批小法練的不夠好，因此雖然出館但是並無舉行「造橋」的情況。總之，澎湖的宮廟在儀式舉行與否的選擇上，其實是具有一定的彈性而可調整的，並非固定不變。

而在儀式舉行的時間上，通常「造橋」儀式舉行的時間爲下午，早上則進行「操營」、「結界」的儀式。

二、儀式參與人員

在澎湖各地的「造橋」儀式中，其主要成員事實上是因地而異的，也就是各地「造橋」儀式展演的儀式成員完全並非一致，而是隨著儀式流程不同和使用音樂的不同而有所差異。茲分述如下：

(1) 小法：小法是「造橋」儀式的主要展演者，澎湖的法師的選取和訓練通常都是自小開始，因此稱作「小法」。但是即便這些小孩子成年，他們依然可以稱做「小法」，因此「小法」和「法師」實際上是可相通的。由於在「造橋」儀式中通常由二到四位 10 歲到 12 歲不等的「小法」下場展演，而由數位成年法師擔任法器的部分，因此本文根據儀式中不同的角色而將「小法」和「法師」作了區分。

(2) 法師：有別於下場展演的年幼小法，「造橋」儀式基本上由四位到六位左右的成年法師擔任法器的操演，通常由一位打大鼓、一位打金，餘者則打奉旨，在小法展演儀式時也會跟著一起唱咒。

(3) 法師長：法師長一般又稱「桌頭」、「壇頭」，通常法師長爲廟中法師地位最尊、法術最高者。平常法師長負責訓練小法師，在大型祭典時擔任最主要的儀式工作，在某些宮廟「造橋」儀式中的「十二生宮」則會擔任和小法對口的角色。

(4) 信眾：在筆者的〈澎湖宮廟請壇儀式音樂研究〉一文中，便曾提及儀式的成員除了負責執行宗教儀式的神職人員之外，還必須將儀式空間中的信眾納入儀式成員之中（2005：160-163）。就儀式的功能

而言，「儀式是產生於集合群體中的行爲方式，並注定要激發、維持或重新創造群體中的某些心理狀態」（Durkheim 1992：9），因此這個被「激發、維持或重新創造某些心理狀態」的群體，其實並不只是儀式中的神職人員，還包含了那些沒有執行儀式的群眾。而就實際面而言，「造橋」儀式主要便是在於滿足民眾「祈求平安」願望的具體作爲，而儀式得以完成的關鍵乃是民眾經過這座具有神聖力量的平安橋。因此，若橋造好之後沒有任何人去過橋，那麼「造橋」儀式的意義便不存在了。

(5) 樂師：有別其它小法儀式，在展演「造橋」儀式時會另外聘請一些樂師前來「助陣」，而請的樂師則各宮廟有所不同，有的會請一位嗩吶手，有的宮廟則是請澎湖的八音隊。[35]

三、儀式舉行空間

「造橋」儀式通常在宮廟外的廣場舉行，在廟前設神桌、安置神像爲內壇，而在廟埕的另一頭則另外設置神桌，供奉神令、虎爺、三十六官將首以及刀、刺球、淨鞭等法器爲外壇，作爲進行儀式時外圍空間的保護，因此供奉的乃是神兵神將，外壇的外面則設置水碗和糧草以饗軍馬。內壇和外壇之間的廣場即爲最主要的儀式展演空間，法師們通常稱爲「法場」，如圖 4-1。[36]而既然爲「造橋」儀式，自然在法場中會有座平安橋，當然在未進行儀式之前，這座橋還尚未具有任何神聖的意義，僅是一座普通的橋。儀式的進行主要圍繞著壇前和橋的周圍進行，一般而言，在行召請神明的儀式時會在壇前，如唱「請神」諸咒，而如造橋樑、造橋板等和平安橋相關的儀節，便會在橋旁或橋上展演。

---

[35] 八音隊的編制見下文說明。

[36] 關於「壇」的概念可參考高怡萍《澎湖群島的聚落、村廟與犒軍儀式》（1998：90）及筆者於〈澎湖請壇儀式音樂研究〉中的說明，為節省篇幅，在此不詳述之。

事實上，「造橋」儀式的舉行空間是有層次的，而這個層次的劃分則和音樂息息相關。雖然壇前的法場爲主要的展演空間，但並不表示儀式空間的範圍僅限於此。前文亦提及，儀式的人員還包括了所有的村民信徒，因此實際上這些人所在的位置也在儀式舉行空間的範圍之內，而這個範圍大致上即是儀式中聲音所能涵蓋的範圍。因爲在儀式中，聲音可說在無形中影響著在場觀看的信徒，所以聲音無法達到的地方，儀式對於信徒心境上的變化便很有限。

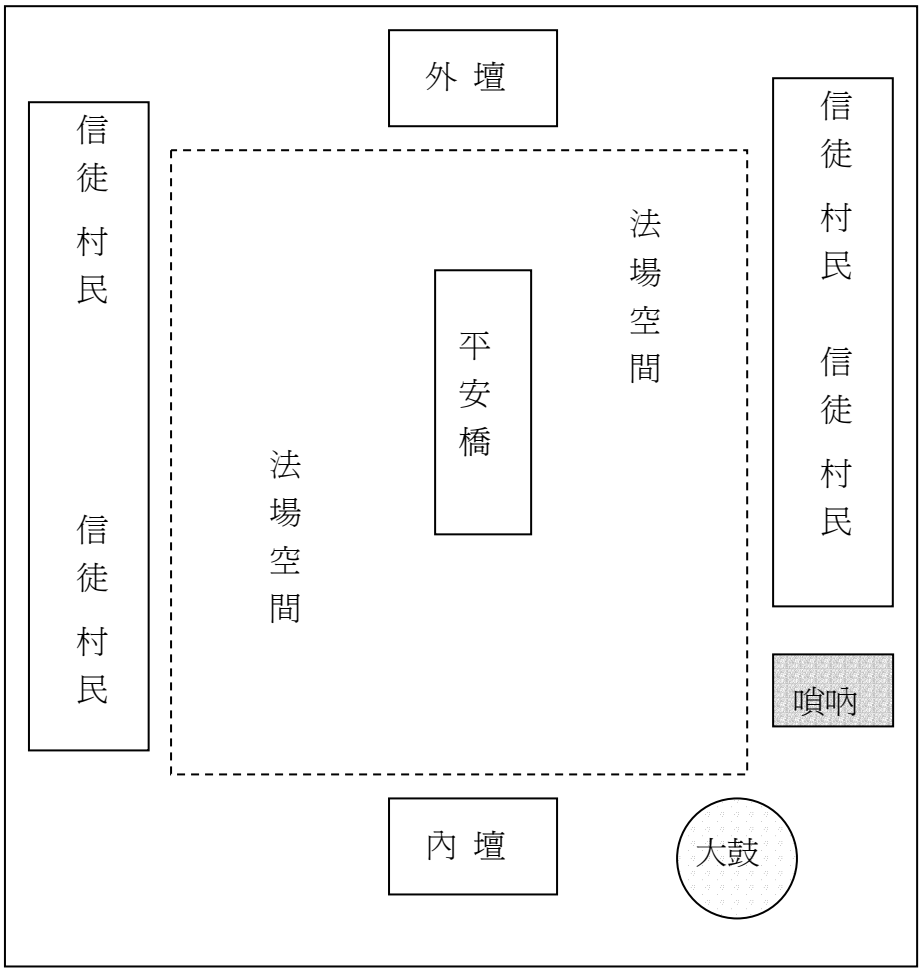
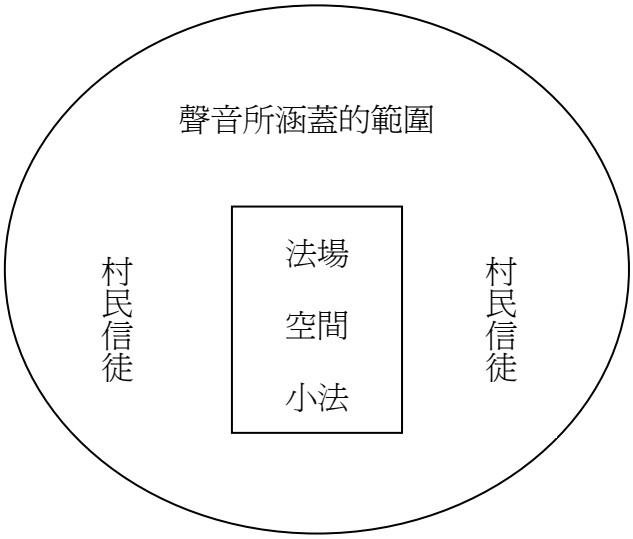


圖 4-1：造橋儀式空間

因此，儀式舉行的空間可以分爲兩個層次，一個是小法展演儀式時的主要活動空間，亦是平安橋設置的空間，是一個有神明有神靈的、莊嚴肅穆神聖不可侵犯的空間；而另一個則是由聲音所涵蓋的儀式空間，這個空間主要是儀式所能影響的最大範圍，如圖 4-2 所示。因此儀式中的村民和信徒可說位於神聖空間和世俗世界的中介地帶，他們雖不若法場內的小法必須完全投入於具有神聖性質的各項儀節，卻也不會和日常生活一般恣意交談或走動，更不會無故進入法場內，那正是因爲他們十分清楚那個臨界點在何處，因此通常村民往往以一種輕鬆但投入的「觀賞儀式」心態來參與儀式，而這種空間的層次現象則是「造橋」儀式同時有「娛樂」功能的重要條件。



（參考自 呂祝義等 2005：92）

圖 4-2：儀式的空間層次

四、儀式使用物品

「造橋」儀式所使用的物品和咒文中的內容息息相關，由於「造橋」儀式有相當的戲劇性質，若我們將儀式空間視作是一個劇場，那麼事實上儀式

中所有的物品、聲音、咒文、語言、手勢、動作等都是一個個符號，這些符號透過象徵的方式傳遞某些訊息，爲了傳達儀式的意義而存在。

雖然儀式符號的象徵性質大都具有晦暗不明的特性:「儀式符號的象徵通常具有曲折性、惑然性、超常性、神秘性等特點，符號及其意指的代碼表只能隱約地封閉於儀式參與者的意念之中」(薛藝兵 2003：41)。然而在「造橋」儀式中，卻也不盡然都是這些神秘的、具有隱晦性質的物品符號，有些物品清楚地象徵儀式中的某些意涵，這些東西通常和儀式中的「劇情」有關，亦即這些象徵符號乃是爲了對儀式中的成員傳達某些清楚的訊息而存在；然而那些具有神秘性質、「不足爲外人道」的象徵物品則通常不具備傳達「劇情」的功能，但是卻隱含某種神聖的力量，而爲儀式所必須。這部份我們會在第八章儀式的意義再做進一步說明。

因此，除了小法在進行儀式時一般使用的法器如淨鞭、符水、令旗和作爲樂器功能的鼓、奉旨、金等法器，以及神壇的供花、茶、酒及三牲四菓之外，筆者將「造橋」儀式中使用的物品分爲兩大類，分別是清楚地象徵物品和隱晦的象徵物品兩類：

(1) 清楚地象徵物品：這類物品通常是儀式中的咒文裡提到的物品，爲了將咒文的內容更清楚地呈現出來而使用。因此這類的象徵物品有：橋一座、紅布兩條、紅紗一條、雨傘兩支、銅錢兩串、白米兩袋、柳枝四枝等。既是「造橋」儀式，自然少不了有一座橋，紅布紅紗則是在唱〈拜請春光〉時紡紗織布的儀節段落；雨傘是唱〈五更雞啼〉咒時唱到觀音以腳底鞋做橋板，以雨傘小掩之情節；至於銅錢、白米、柳枝等則是呼應造橋樑時所唱〈五聲龍鞭〉咒文，當中「手執柳枝來造橋、已有銅錢造橋板、亦有白米造橋樑」以這些物品造橋的咒文內容。總而言之，這些物品的象徵意義可說和咒文直接相關，因此十分清楚明確。

(2) 隱晦的象徵物品：這類物品就儀式的信徒而言，較難一眼望去便了

解其物品之意涵，其意涵只有部份掌握這些符號物品的專家，如操作儀式的法師或是曾經學過的人能夠了解。這類的物品有：放置橋底繪有七星符號及符咒的青布（如圖 4-3）、紙做的橋頂觀音一尊、橋尾土地神像一尊、橋頭將軍神像一尊、貼在四個橋腳的四仙姑符咒、平安符咒、松枝四隻、紙錢若干等。根據筆者之後請教法師的結果，供奉將軍、土地神像主要是爲了「安橋」，讓儀式可以順利進行，貼在橋腳的四仙姑符咒亦有這個意涵。而供奉橋頂的觀音像乃是因爲造橋後有段「請神」，要請觀音及陳氏仙姑來爲信徒消災解厄（見造橋儀式流程 9）因此將觀音神像供於橋頂以保佑過橋弟子，而松枝則亦有保平安的意味，而平安符則是給信徒過橋後帶在身上保平安的。至於繪有七星及符咒的青布，法師僅說明因爲這座橋是由一塊布所造成，但對於布上的符咒則表示不便說明。此外，這類的品，神像、青布、符咒等，在儀式結束後要加以祭拜並將之火化。

這兩類物品雖然都在儀式中使用，也都發揮一種象徵的功能，但是實際上仍有不同之處，這部份亦留待第八章再來討論。

圖 4-3：橋底繪有七星符號及符咒的青布

第三節 造橋儀式之展演流程

如前言所述，「造橋」儀式的展演流程每個宮廟各異，並不容易呈現出基本的展演流程，因此本文先以馬公市鐵線里清水宮爲例，將「造橋」儀式的流程作一基本的介紹，其餘宮廟的流程則以表格表示之。由於「造橋」儀式的咒語十分多且長，因此不放在本文而一併放在附錄之中。

(1) 儀式一開始要先進行「洗淨」，亦即先淨壇以確保壇前清淨無穢，小法以唸咒的方式唸出〈洗淨咒〉[37]，並口含符水噴向壇前以淨化神壇。

(2) 洗淨之後要進行「安橋」，由於在儀式進行之前在展演的法場已經預先安置好一座橋，因此必須先請五營軍馬護衛對這座橋，以確保接下來的儀式進行平安順利。由兩位小法對橋的五個方位開鞭召喚軍馬，接著打出各營的指法，讓五營軍馬前來。「洗淨」和「安橋」可說是「造橋」儀式前的前置儀節。

(3) 在前置的「洗淨」、「安橋」結束後，便開始正式的儀式，首先要先進行「請神」儀式，即請祖師爺和神明前來護壇，小法依序唱起〈普庵乙教主咒〉、〈拜請觀音〉、〈行罡正法〉等三首咒文，並隨著唱詞的不同而作不同的動作。〈普庵乙教主咒〉及〈拜請觀音〉所使用的曲調則爲【官將調】（譜例 3-4），〈行罡正法〉的則是前兩句「行罡正法陳夫人，步領天兵萬萬人」以【官將調】唱之，但是之後則以進行「召營」、「放營」儀式所使用的【召營調】（譜例 3-5）的前兩句旋律唱至結束。

(4) 「請神」完畢後，小法會開始唱幾首「南曲」，[38]分別是〈勤燒香〉、

---

[37] 關於咒文名稱的命名方式及原則請見凡例。

[38] 「南曲」為當地法師的說法，在訪談過程中亦有以「文曲」稱之者。總之，這幾首曲子在他們的觀念裡是有別於一般操營、結界或「請壇」所唱的曲子，他們認為這些曲調「音域

〈請月姑〉、〈牽君的手送〉等。〈請月姑〉爲南管門頭【尪姨疊】套曲《弟子壇前》中的第二節，在曲調上爲【尪姨歌】門頭，〈牽君的手送〉雖然在南管曲目有「牽君手送」一曲，但比對歌詞之下發現似乎並不是同一首曲子，而筆者在車鼓譜中則有找到相似的曲目。[39]〈勤燒香〉則尚待考查，但就咒文的形式和文意來說，應也是取自南管或車鼓之曲目。

比較特殊的是〈勤燒香〉和〈請月姑〉在唱完之時，還會插補一段工尺譜，根據清水宮法師的說明，這些插補段是唱給嗩吶樂人跟的，當唱到這段工尺譜後，嗩吶會接著吹下去作爲串場，這時小法們便可以利用空檔上下場，並稍做休息。但是就樂曲的形式來說，在一首曲子開始前或結束時唱一段工尺譜，事實上是類似車鼓音樂中的「頭譜」、「尾譜」的形式，或許也可由此證明其曲目和車鼓之間的淵源關係。

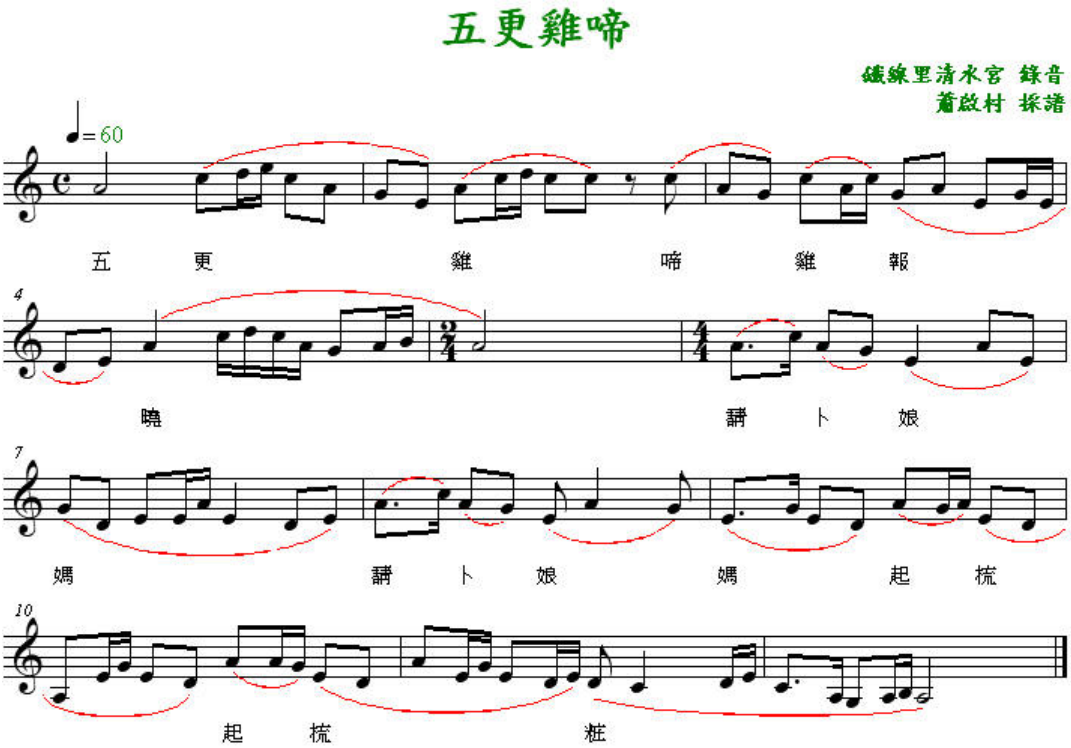
(5) 接下來所唱的咒語爲〈五更雞啼〉。〈五更雞啼〉由兩位小法上場作法，分別由一人扮演觀音，另一人扮演鳳裙娘媽，當中有唱咒也有口白對答，[40]內容則和造橋有關，從兩人的對答中鋪陳出觀音和鳳裙娘媽以弓鞋做橋板，以頭上金針做橋樑的神蹟，象徵這座平安橋是由神明所搭建而成的，所用的曲調如譜，亦做【五更雞啼】（譜例 4-1）。

較高」、「牽的音較多」，甚至也有直指這些曲子跟南管有關係者，這也是在造橋儀式中會請八音等絲弦樂器最重要的原因。

[39] 筆者在南管藝人吳欣霏所整理的《橋頭村車鼓曲牌》中即找到一些相同曲目如「園內花開」、「牽君手送」等。而就車鼓音樂本身而言，其曲目和南管音樂可說同出一系。因此究竟和南管的淵源較深或和車鼓音樂的淵源較深，還需要進一步的追查。

[40] 根據清水宮法師長所言，這首原來只有唱咒，口白的部分是他後來加進去的，主要原因是為了讓咒語的劇情意義能更明白易懂。

譜例 4-1：【五更雞啼】



(6) 唱完〈五更雞啼〉，續唱〈直入花園〉和〈園內花開〉。〈直入花園〉和之前的〈請月姑〉一樣，屬於南管指套《弟子壇前》中的一首，而〈園內花開〉則是南管指套《我只處心》中的第三首，在車鼓譜中亦能找到，兩首曲末也都有插補工尺的段落。

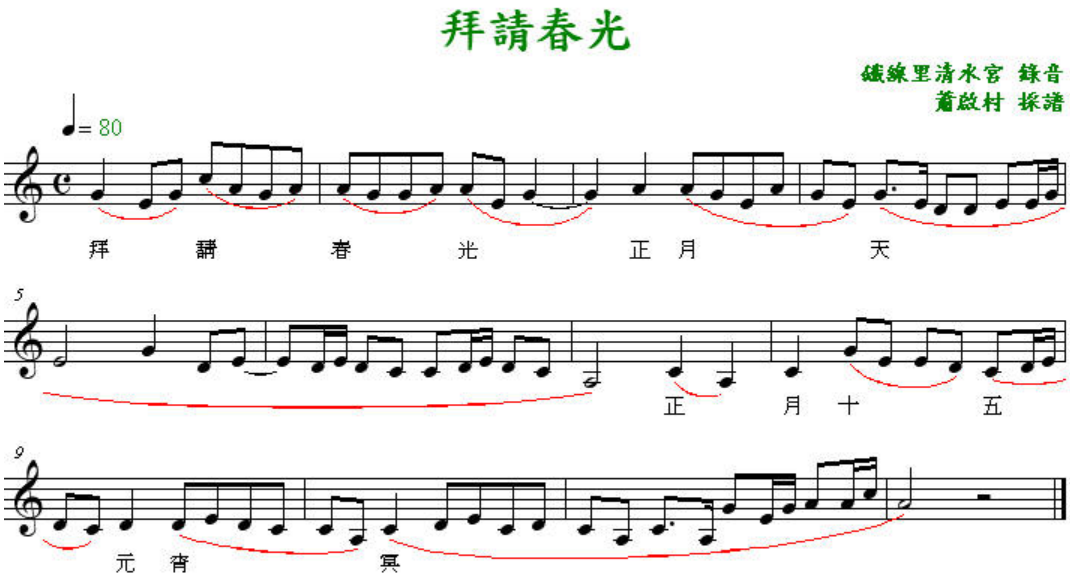
(7) 接下來便進行「造橋」儀式中重要的段落，即〈拜請春光〉，〈拜請春光〉咒語名稱取自於其第一句「拜請春光正月天」，咒文的內容便在描寫民間在三月時種棉、之後必須巡棉、擁棉、採收棉花的情景，有了棉花便將其織成布，還必須經過打棉、練棉、紡紗等過程，最後才織成一塊布，織成布經過買布賣布後才「送來皇母造金橋」。這便清楚了交代眾人眼前的這座橋其實是由一塊布做成的。這首咒語十分長，使用的曲調也相對複雜。清水宮使用三首曲調，分別是【拜請春光】（譜例 4-2）、【做成織機】（譜例 4-3）、【召請哥哥】（譜例 4-4）。【拜請春光】調從一開始唱到「正是魯班先生張」句，接著以【做成織機】續唱到「布尾織得鸞鳳穿牡丹」，再以【召請哥

哥】調唱至「店公店婆出來賣」，然後有一小段口白對話後再以【做成織機】唱至結束。而在小法展演上，也隨著咒文之意義有織布、賣布的表演。而最後也會將布放到原本安置在壇中的橋上，以象徵「由布做成橋」的儀式意義。

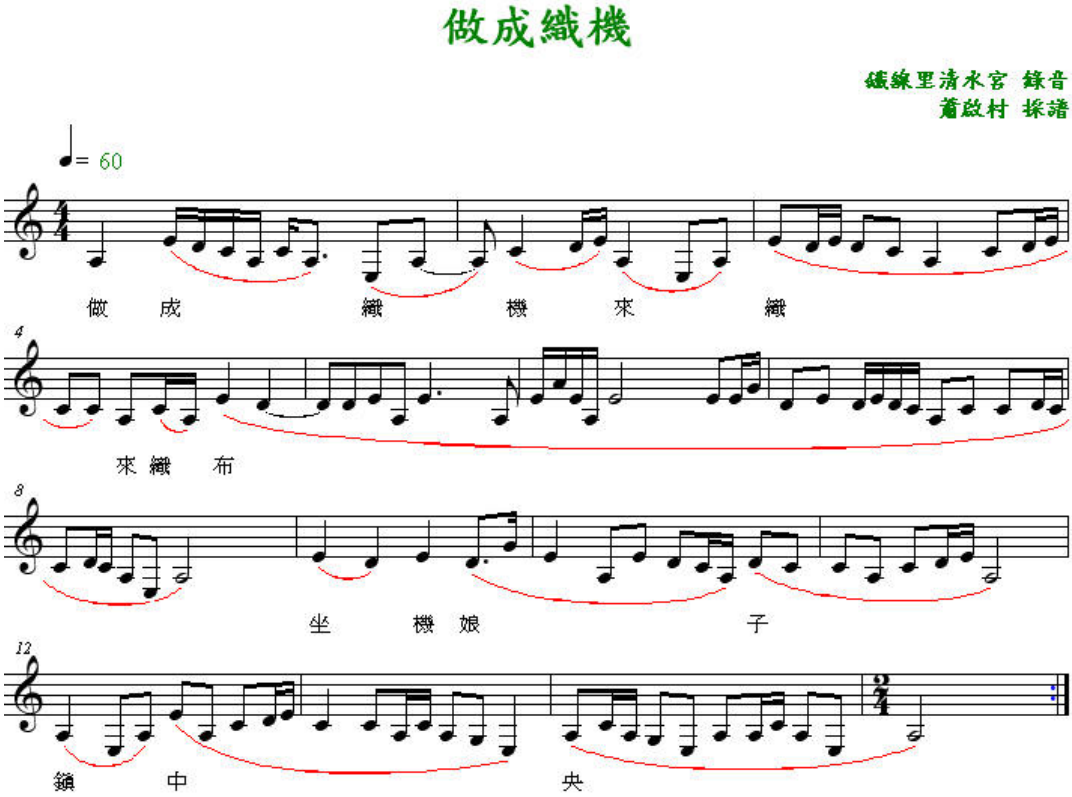
(8) 〈拜請春光〉科儀結束後，在儀式的意義上表示神明已經做成一塊橋板了，但是一座橋還需要四根橋樑，於是接下來就必須召請五營軍馬前來造橋樑。這段儀節由四位小法出場展演，所唱的咒語爲〈五聲龍鞭〉，曲調亦名爲【五聲龍鞭】（譜例 4-5）。由於〈五聲龍鞭〉是召請五營軍馬的咒語，因此必須要依照「東南西北中」等方位各唱一次；而因爲在咒文中有「手執柳枝來造橋」、「亦有銅錢造橋板，亦有白米造橋樑」的詞句，因此四位小法中，兩位小法右手執柳枝，左手執包著白米的紅布袋，另兩位小法則右手執柳枝，左手拿一串銅錢以符合咒文中「執柳枝、以白米、銅錢造橋」之意義。值得注意的是這段咒文末有段「勞雙柳雙勞雙勞，勞雙柳雙乜來雙」的文字，看起來像是工尺譜的文字形式，因此亦有可能是之前類似車鼓「尾譜」的唱段。

圖 4-4：「造橋儀式」中的織布儀節

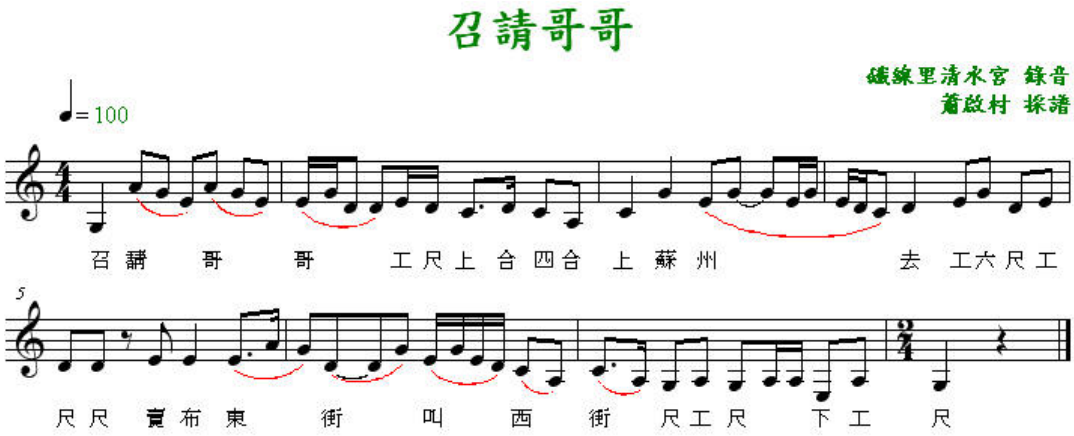
譜例 4-2：【拜請春光】



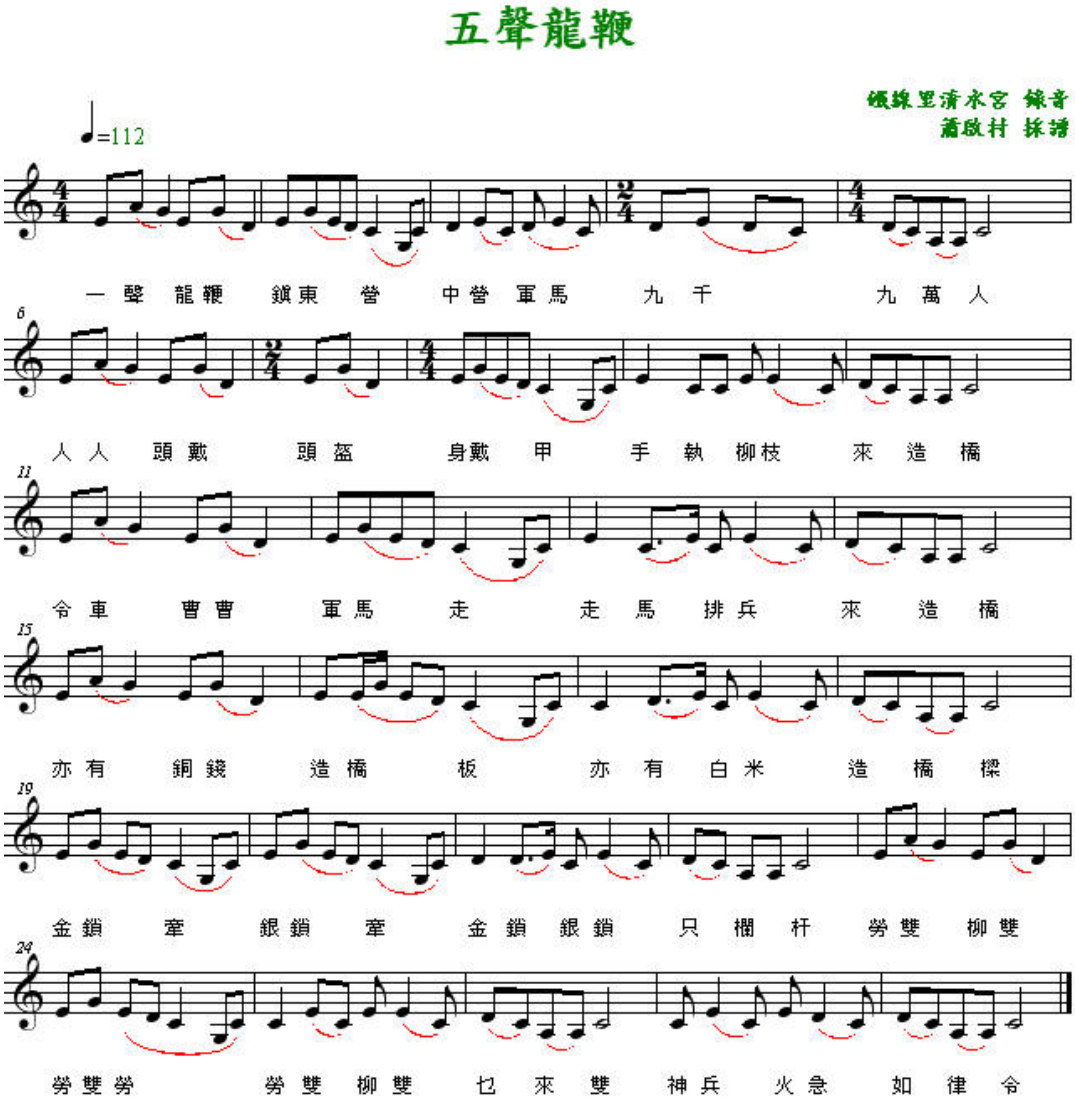
譜例 4-3：【做成織機】



譜例 4-4：【召請哥哥】



譜例 4-5：【五聲龍鞭】



(9) 有了橋板和橋樑，就可以造橋了，於是小法接著唱〈造橋咒〉開始造橋，這段則以兩位小法作法，曲調則爲進行「召營、放營」儀式所使用的【召營調】前兩句的反覆。

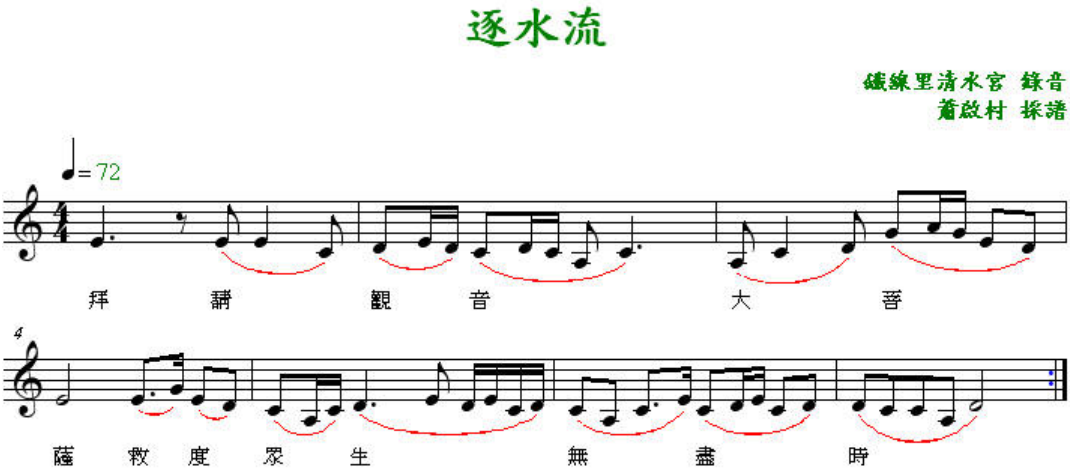
(10) 唱完〈造橋咒〉之後，在儀式的意義上這座「平安橋」已經造好，此時從兩位小法的口白對答帶出所謂「有橋就有路」的儀式概念，因此接下來還需要「開路關」，意即爲這座平安橋是一條人人可行的大路。所唱的咒語爲〈開大路咒〉，使用的曲調爲【召營調】，但在曲調旋律的排列上則稍有不同（見後文詳述）。

(11) 開完大路之後，一小法又問「前面有兩座關隘，可有號名？」、「那對中還有一座橋，號做什麼名？」另一人則說明前方東邊爲「太歲關」、西邊爲「白虎關」，而橋爲「陰陽橋」。藉由問答之中帶出過太歲關、過白虎關可增添福壽保平安，以象徵可將民間信仰中「犯太歲」、「犯白虎」所帶來的災厄解除；至於陰陽橋則是象徵此座人間的平安橋，所謂「陽間造橋青石板，陰府造橋青布牽」正和造平安橋之前的咒文，從種棉、採棉、織布、買布、賣布，最後拿布來造橋的咒文內容相呼應，而「陽間造橋千百工，陰府造橋用二人」也和實際儀式進行時以兩位小法下場作法相符，末四句「陽間造橋過官客，陰府造橋過限厄，有限有厄橋上過，無限無厄保平安」則更點出了造平安橋的功能。因此雖然這是小法口中在一個虛擬空間的一座「陰陽橋」，實際上卻是告訴信徒，這正是眼前法場中的這座平安橋，而它的功能則是爲人消災解厄。太歲關、白虎關及陰陽橋三段在口白之後也各有唱咒的部份，曲調亦爲【召營調】前兩句的反覆。

(12) 儀式進行至此，可說一座能爲人消災解厄的平安橋已經做好了，因此口白續言既然橋已造好，那麼就再請觀音佛祖和陳氏仙姑前來度弟子們過運限，並爲弟子消災解厄增添福壽。於是再唱〈拜請觀

音〉、〈行罡正法〉兩咒請兩位神明前來，使用的曲調則爲【逐水流】（譜例 4-6）。

譜例 4-6：【逐水流】



(13) 請了觀音和陳氏夫人至壇前之後，口白繼續說道接著要開始「排十二生宮」。所謂「十二生宮」即十二生肖，也就是讓各個生肖的人均能過橋。排完了十二生宮，意味著所有人過此平安橋均能一視同仁地得到神明的庇佑，增福添壽保平安。在開始排「十二生宮」前，先得唱一首咒語〈元帥行過十二街〉作爲排「十二生宮」的開場，從咒文中「生人市上行過了，生宮二路在前頭，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，合境弟子相保惜，增添福壽萬萬年」即點出了無論男女老少均在這「六十甲子、十二生宮」裡頭。

以【召營調】前兩句的曲調唱完了〈元帥行過十二街〉咒之後，便開始排「十二生宮」。該儀式以兩位小法和擔任口白的法師長上場「表演」，謂其爲「表演」乃是儀式當中有很大的部份爲兩位小法和口白對話，而這些對話都帶著一些趣味性，頗有博君一笑的意味，和之前儀式莊嚴肅穆的氣氛有很大不同。例如開始排每一個生宮之時口

白會問:「這一生宮是相什麼？」答的小法則會回答:「人相煮(鼠)」、「人相柔（牛)」「人相嘔（兔)」等諧音的字，藉以引發一些有趣的對答。在兩人的口白中帶出各生肖的典故，然後各生肖出生於何處、出生於何時，分別再帶入兩段唱咒。而每一生宮的出生處咒語都會帶出一段典故，或忠臣或孝子，或軼事。以第一生宮爲例，所唱的鼠子出生咒語爲:「鼠子出生在泥空，鬧下花燈是薛剛，躂死太子驚聖駕，一身逃走紀蘭山。」即帶出了薛剛大鬧花燈的典故，這段咒語所使用的曲調爲之前唱〈拜請春光〉所使用的【召請哥哥】相同。而每一生宮的出生時則帶出十二地支的時辰，如第一生宮的出生時咒語爲:「子年子月子日子時，原來生相人相鼠，鼠頭翰鼠尾翰，鼠頭將軍來過翰，過了關、過了翰，過了運翰保庇合境弟子男婦老幼具各保平安。」這段咒語所使用的調子爲之前造橋樑所使用的調子【五聲龍鞭】，但是其特殊之處乃該曲調應用在這首咒語時，卻因爲字數的不同而產生相應的變化，這部份亦會在下文詳細說明之。唱完之後兩位小法會從橋上經過，以象徵該生肖已經過了橋。

排完十二生宮，還會來一段「十三生宮人相貓」的打趣的對白之後便宣告結束。最後互相唸道:「男人過橋」「大歉（賺）錢」、「女人過橋」「生男兒」、「老人過橋」「食百二」、「囝仔過橋」「好腰飼愛食乳」之後便開始過橋。過橋時，通常是鄉老手抱神像先過，待所有神明都過橋之後，才由民眾接續過橋，過橋之後由法師在橋尾爲民眾身上的衣服蓋上大印，並發平安符給民眾攜帶以保平安。

(14) 待全部的神明和民眾均走過平安橋之後，便進行最後的「收橋」，共唱三首咒語〈收橋咒〉、〈南海座上〉、〈急急收來〉，使用的調子爲【逐水流】。最後將儀式中的一些物品，如橋頂觀音、橋頭將軍、橋尾土地公，以及青布、符咒等加以祭拜後帶至村里外面火化，以象徵神明將這些厄運全部帶走，至此「造橋」儀式便全部結束。

以上爲鐵線里清水宮「造橋」儀式流程的說明，至於其它宮廟的「造橋」流程，則以表格將使用咒文作一基本呈現如表 4-1。

表 4-1：各宮廟「造橋」儀式使用咒語

鐵線里清水宮造橋咒語	山水里北極殿造橋咒語	東甲北極殿造橋咒語	東衛里天后宮造橋咒語（儀軌本）[41]
1.〈普庵乙教主咒〉	1.〈觀音咒〉前六句，爲「召請呂山門下咒」	1.〈拜請普庵一教主〉	1.〈奉請普庵一教主〉
2.〈拜請觀音〉	2.〈行罡正法〉	2.〈拜請觀音〉	2.〈九天玄女〉
3.〈行罡正法〉	3.〈謹請齊世韓夫人〉	3.〈九天玄女〉	3.〈拜請觀音〉
4.〈勤燒香〉	4.〈開路關〉	4.〈拜請林水仙姑〉	4.〈召五營造橋咒〉
5.〈請月姑〉	5.〈答關厄〉	5.〈拜請仙姑勤小娘〉	5.〈請婆〉
6.〈牽君的手送〉	6.〈王大娘〉	6.〈急急修來〉	6.《拜請春光》
7.〈五更雞啼〉	7.〈王小娘〉	7.《拜請春光》	7.〈造橋咒〉
8.〈直入花園〉	8.〈直入花園〉	8.〈造橋咒〉	8.〈謹請唐宮〉
9.〈園內花開〉	9.〈五更雞啼〉	9.〈五聲龍鞭〉	9.〈五聲龍鞭〉
10.《拜請春光》	10.〈謹請三宮皇母娘〉	10.〈開路關〉	10.〈召請廬山〉
11.〈五聲龍鞭〉	11.〈謹請仙姑勤小娘〉	11.〈答關厄〉	11.〈行罡正法〉
12.〈造橋咒〉		12.〈五更雞啼〉	12.〈急急收來〉
13.〈開大路咒〉		13.〈行罡正法〉	13.〈謹請濟世韓夫人〉
14.〈答關厄〉		14.〈元帥行過十二街〉	14.〈急急收來〉
15.〈拜請觀音〉		15.《十二生宮》	15.〈觀音獨座普陀山〉

[41] 東衛天后宮的咒簿除了記載咒文之外，還說明了儀式進行的流程順序，因此在此稱之為儀軌本，而此咒語使用順序，即是根據其儀軌本所錄，但根據天后宮法師所言，許多在實際儀式中，已經不使用了，如有關南管之〈弟子壇前〉、〈請月姑〉、〈直入花園〉等咒、〈請婆〉、排十二生宮等。

16.〈行罡正法〉			16.〈謹請三宮皇母娘〉
17.〈元帥行過十二街〉			17.〈謹請仙姑勤小娘〉
18.《十二生宮》			18.〈五更雞啼〉
19〈收橋咒〉			19.〈弟子壇前〉
20.〈南海座上〉、			20.〈請月姑〉
21.〈急急收來〉			21.〈直入花園〉
			22.〈拜請正月天〉
			23.〈今日恭奉福壽星〉
			24.〈開大路咒〉
			25.〈答關厄〉
			26.《十二生宮》

（筆者自製）

第五章 操營儀式

第一節 儀式之源由

「操營」為操練五營天兵天將的法術，，將守衛村里的眾神兵們操兵演練，以期能保衛村里、安定民心。「操營」通常在大型慶典或特殊日子才會展演。和「造橋」儀式相同，「操營」儀式最常見的展演時機是村里中有新訓練的小法，在這些新科小法學習完畢或「坐禁」結束要出禁之時操演，用來展現小法師學習的成果。

「操營」儀式可說是將民間傳統對於「五營」信仰將以具象化的重要儀式。在儀式中，代表五營的元帥，手執營旗以表示手握千軍萬馬，在法場上進行演兵操練，以展示其足以保衛村里的強大兵力。因此在了解「操營」儀式之前，必須先對「五營」有個基本的了解。

「五營」這個字具有多種含意，在現實面上五營可以代表座落於村落四周，代表神明所率領的天兵天將及所駐紮之地點的建物；而另一方面五營代表的是駐紮在村里四周，負責保衛村里，使之不受邪魔侵害的神兵神將。而這個概念在長期發展以及中國古代對於五行、五方等的概念影響下，逐漸形成一個具有完整系統的概念，形成傳統信仰中一套有系統的五營信仰，在這個信仰中，不但有五營的元帥、兵頭、所駐紮的方位，還有代表的圖騰及顏色以及所統領的兵馬數。

五營的元帥雖然在臺灣各地宮廟略有不同，[42]不過澎湖一般仍以張、蕭、劉、連、李為主要的五營元帥，分別是中營由三太子李哪吒統領、東營張將軍、南營蕭將軍、西營劉將軍、北營連將軍等，其中中營三太子除了統領中

[42] 賴孟玲在研究西南沿海的五營信仰時，即歸納出數個不同的元帥系統。（賴孟玲 2000：4）

營之外，也是整個五營的最高統帥。一般而言，除了中營三太子爲民間熟知的神明之外，其餘各營的將軍皆只知其姓而無其名，因此通常以「張公」、「蕭公」、「劉公」、「連公」稱之。

至於軍隊駐紮方位、圖騰、代表顏色以及統領的軍馬等，則深受古代五方、五獸、五色、四極等觀念的影響，有其清楚的應對關係，筆者整理如表5-1，而這些概念，都會在儀式中物品、咒文中呈現出來。

表 5-1：五營的各種意涵

	東營	南營	西營	北營	中營
統領將軍	張將軍	蕭將軍	劉將軍	連將軍	李元帥
軍隊圖騰	青龍	朱雀	白虎	玄武	滕蛇
代表顏色	青	紅	白	黑	黃
軍隊人數	九萬九千	八萬八千	六萬六千	五萬五千	三萬三千
軍隊名稱	九夷軍	八蠻軍	六戎	五狄	三秦

（筆者自製）

關於「操營」的形式，在黃有興《澎湖民間祭典儀式與應用文書》一書中，關於「操營」的說明曾提及「操營」的另一種形式—「八卦操」，不過和一般的「操營」只在於人數上的差別：一般「操營」爲六位小法下場作法，代表五營軍馬和領令；而八卦操除中營元帥和領令外，其餘各營皆以二位小法下場表演，因此共有十人。[43]在鐵線里清水宮的咒簿中可以發現其「操營」亦分爲「八卦操」和「文操」兩種，但觀其「八卦操」和「文操」的儀節說明及使用咒語，似乎在儀式上也有一定的差別，不過在法師的言談之中很少

[43] 山水里北極殿的操營儀式則各營包含領令均由二位小法展演，因此有十二人。

以「八卦操」或「文操」稱之，多半仍是說「操營」，而在其咒簿之中可以發現他們口中的「操營」其實展演的是「八卦操」。因此，從山水北極殿及鐵線里清水宮各種不同形式的「操營」儀式看來，其「文操」或「八卦操」仍是一個靈活的，或說尚未統一的概念。

由於「操營」乃由六位小法「扮演」五營元帥和領令，因此儀式是帶有一點戲劇性質的，當中有角色、有口白、甚至有劇情的發展。當然「操營」的重點乃是在於後半段帶隊行陣、各種陣型操演變化的部分，[44]但是這部分的音樂的成分相對的較少，僅有鑼鼓音樂擔任行陣變化的伴奏，因此本節的重點將放在前半段有關對話、唱咒的部分。

第二節 儀式舉行之基本要素

基本上舉行「操營」儀式的基本要素，和「造橋」儀式差異不大。一般來說，在儀式舉行的時機上可說是一樣，因爲在舉行「操營」儀式的同一天，通常也會舉行「造橋」儀式，僅是時間早晚而已。通常「操營」儀式在舉行儀式當天的早上七、八點，時間約一個半到二個鐘頭，之後舉行「結界」儀式，而下午則通常舉行「造橋」儀式。因此本節對於儀式舉行的時機便不再說明。至於其它要素，則依據和「造橋」儀式不同之處提出說明或補充。

一、儀式參與人員

「操營」儀式的參與人員基本上和「造橋」儀式的成員差不多，一樣是由小法爲主要儀式展演者，而成年的法師則擔任大鼓、金、奉旨等法器的操演。不過不同的是，「操營」儀式的小法不像「造橋」儀式，隨著儀式流程而有上場人數的差異；而「操營」儀式中也沒有和小法對白的角色；至於樂師

[44] 通常由場中的小法，操練六到八個陣型如銀錠縛、五人凹（或三人凹）、龍虎罩、龍車水、蛇脫殼、關公巡城等。詳細行陣流程可參考林承毅《澎湖宮廟小法操營結界儀式之研究》關於操營儀陣的說明。

的部份，則除了嗩吶樂師之外，還有鑼鼓隊的成員。另外十分特別的一點，是在「操營」儀式時有些地方的宮廟會有乩童上身，下場測試小法們操練的結果。因此以下分別就小法、乩童及樂師提出補充說明。

(1) 小法：小法亦是「操營」儀式的主要展演者，由於「操營」儀式的意義乃在於操練保衛村里的神兵神將，因此儀式中分別以六位小法代表五營元帥及一名領令。但是如同前面對於「八卦操」的說明，有些宮廟會以二名小法代表同一營將軍，因此可能會需要十名或十二名小法下場展演。而之所以會用到這麼多名小法，一來是因爲廟中招收新一批的小法時，爲了預防有小孩學習不佳或中途退出，通常不會只訓練六人，而都保持在十到十二人之譜，有狀況時便可以立即替換而不會產生影響。那麼在最後這批成員要操營時，便希望所有成員均能有機會上場表演，也增加操作儀式的經驗，如此一來便產生一營元帥由兩名小法下場扮演的情形。另外「操營」儀式本來就是操練軍馬，因此小法人數多，看起來也就軍容壯盛、軍威大增了。

(2) 乩童：有的宮廟在進行「操營」儀式時，廟中供奉的「虎爺」會上身在乩童上，並且下場測試進行操營的小法。此時，乩童雙手撐地雙膝跪地，如同一隻老虎般，對場內的小法作撲咬狀，此時小法們必須堅守自己的隊形陣式，不能因爲虎爺的干擾而亂了隊形。例如山水里北極殿在操營時即有虎爺下場。

(3) 樂師：在「操營」儀式時所請的樂師，除了嗩吶爲固定之外，還必須另外請鑼鼓隊來配合。因爲鑼鼓在宮廟中常常扮演重要的角色，因此有的宮廟則會招募村裡的居民參加以培養自己社區的鑼鼓隊，例如以出資的方式，購置樂器以及負責請老師前來教學的鐘點費，而鑼鼓隊在學成之後則必須義務爲宮廟的各項活動服務。而這

便產生了一個景象：由於鑼鼓隊成員通常爲女性，[45]因此在「操營」儀式中便常有一隊女性的鑼鼓隊員，專注地看著小法的表演並且敲打著鑼鼓樂器。

圖 5-1：操營儀式的唢呐及鑼鼓隊

二、儀式舉行空間

「操營」儀式空間基本上亦和「造橋」儀式的空間差不多，一樣在廟埕前方設置內外壇，內外壇的中間場地即爲小法「操練兵馬」、排列陣式的地方。唯一不同的是，在法場內沒有設置平安橋。另外，由於在儀式中有段中營元帥號令領令及各營元帥的段落，因此在一開始時會在靠外壇處設置一張元帥桌，上面放有各營的營旗，在元帥號令各營元帥操練兵馬後，各營元帥執旗以表示各營軍馬進行操練。

而在進行「操營」儀式時會有四五位鑼鼓隊員，坐在廟的右方位置，和唢呐手並排而坐，以便隨時配合演奏。

---

[45] 澎湖大多隸屬於宮廟的鑼鼓樂團，多以女性為主的媽媽隊。這主要是因為澎湖的女性多為家庭主婦，一來練習時間較好配合，二來也不會因為外出工作或唸書而中途退出。

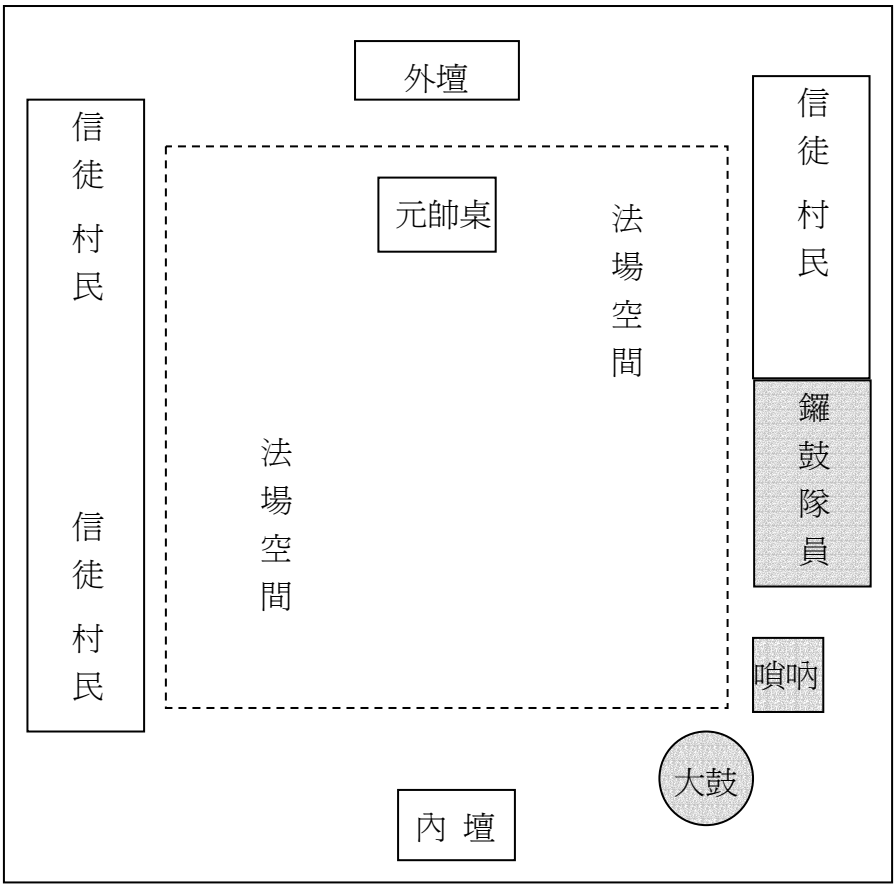


圖 5-2：操營儀式空間

三、儀式使用物品

「操營」儀式所使用的物品相較「造橋」儀式，顯得簡單的多。除了必備的法器如淨鞭、符水、和做爲樂器功能的鼓、奉旨、金等法器之外，較特別的只有小法身上的裝扮以及手執的令旗。

由於「操營」儀式的意義在於操練五營軍馬，上場的小法便代表著各營的元帥，因此從服裝以及手上所拿的令旗便蘊含著五營的意味。在第一節中我們曾經將五營信仰中所蘊含的種種對應概念，如統領五營的將軍、方位、圖騰及代表顏色等作過說明。而這些概念事實上都會清楚地在儀式使用的物品以及咒語之中表現出來，例如在〈召營咒〉中：「一聲法鼓鬧紛紛，召請東營九夷軍，九夷軍馬九千九萬人....手執青旗火炎光...」咒文中明白地呈示出

東營—九夷軍（軍隊名稱）—九千九萬人（軍隊數量）以及青旗（代表顏色）的種種概念。

而在儀式進行中小法們所拿的令旗和服裝，亦將五營所相對應的意涵表現在物品之中。在進行「操營」儀式時，小法的標準服裝爲：頭戴頭巾，然後戴上頭鍪以象徵頭盔，身上穿上背心形式的法師服以表示戰甲，而腰部則圍白裙以表示盔甲裙，手執各營令旗。而頭巾、頭鍪、法師服和營旗則分別以顏色區分開來，頭鍪和營旗上還畫上或繡上了各營所代表的圖騰，此外，在其穿的法師服背心後面則會寫上該營元帥的姓氏。例如東營所穿的所有服裝皆爲綠色，而頭鍪和營旗上則畫了青龍，背心後頭則有一個大大的「張」字。

若依上一章討論「造橋」儀式物品中所提的概念來看，則小法的服裝可說均是清楚的象徵物品，這些物品以及物品上種種文字、圖像、顏色等可說都是符號，而這些符號所傳達的訊息亦和咒文相關，其最重要的目的便是架構出一個清晰而有系統的「五營」概念。

圖 5-3：小法服裝及背後的字樣

第三節 操營儀式之展演流程

如同「造橋」儀式，「操營」儀式在由小法所展演的儀式之中，屬於較大型的儀式，因此其儀式流程在各地宮廟也多有出入。本文亦以鐵線里清水宮的「操營」儀式流程爲例，對「操營」儀式的展演流程及使用曲調、音樂等作一基本的呈現。

(1) 儀式一開始要先進行「洗淨」，一位小法（通常是擔任領令或元帥的小法）以唸咒的方式唸出〈洗淨咒〉，並口含符水噴向壇前以淨化神壇。

(2) 洗淨儀式之後，金鼓立即開始敲打，場上的小法要繼續行「開鞭」儀式，乃是號令各方軍馬開始準備，等候召喚。首先小法面對內壇拜二次，在面向外壇拜二次，其動作乃是持鞭蹲下站立以表示一拜，隨後含一口符水，先至東營方向開鞭，並大喝「喝！一打天門開」，之後向南營方向開鞭，並喝「二打地戶烈」，如此四個方位均開鞭之後，再至中營方向，再開鞭喝道：「喝！五打軍馬速速到壇前」並再打二次鞭。因此中營共開三次鞭。

(3) 開完鞭之後隨即開始「召營」，「召營」乃由兩位小法展演，一位爲領令，另一位則依要召的營而替換爲該營的小法。「召營」所唱的曲調前文已經提及，爲【召營調】，不過要特別說明的是，在操營時的「召營」和日常行「犒軍」儀式時的「召營」有些微的差別，即操營時唱完〈召營咒〉便算是召到該營軍馬，並不擲筊確認軍馬有無到壇前，因爲「操營」儀式在展演的時間上並不算短，因此若還要擲筊確認兵馬到壇前，時間會拖的更長，因此通常不再行確認。另外，也有一些地方在「召營」時僅以兩位小法上場，而不行各營小法的替換。

(4) 前置的洗淨、開鞭、「召營」儀節結束之後，隨即開始「操營」儀

式的主要部份，由六名小法下場展演，意即代表領令及五營軍馬。六位小法分成兩列，面朝內壇參拜後開始，如圖 5-4。

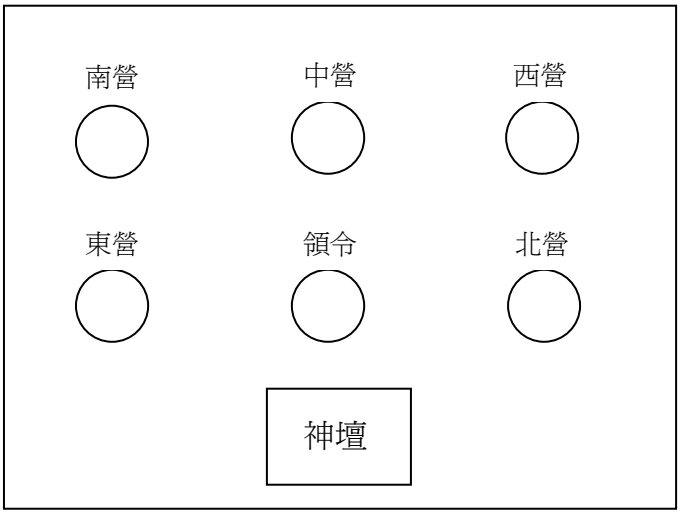


圖 5-4：操營儀式隊形 1

(5) 一開始是一段口白對話，由中營元帥對領令下令點將，隨後由領令對各營元帥傳達元帥之令：

帥：先鋒來！　先鋒：臣在！

帥：今日祖師領爾點將，小心伺候！　先鋒：曉得！

先鋒：眾將來！　五營元帥：臣在！

先鋒：今日元帥令爾點將，小心伺候！　五營元帥：曉得！

隨後鑼鼓打起界頭，[46]小法在做完「開山」、「備馬」動作之後，開始行隊，此時嗩吶吹奏【小排】，場內小法隨後由先鋒帶隊至西營角落。

(6) 接著依序由先鋒、東、南、西、北營元帥出場，其餘則在西營角預備，出場小法先在元帥桌前作「開山」、「打尾摘」、「獻麒麟」等動

[46] 界頭是鑼鼓套曲中，在嗩吶曲牌之間所打的鑼鼓段，詳細說明見第七章鑼鼓的部份。

作後，大喊：「庵！本先鋒今日奉元帥點將，小心伺候！」，而東營則說：「庵！本帥東營青龍大臣君，今日奉元帥點將，小心伺候！」各營出場報名之後，則至該營方為站立預備。

待各營均出場報名完畢之後，鑼鼓打「萬頭界」，接著嗩吶吹【點江】（【點將】曲牌，元帥出場。元帥出場時的動作相較各營元帥出場的動作要來得繁複的多，類似在戲曲中的「亮相」動作。元帥亮相動作完畢之後，回到元帥桌，亦大喊：「庵！本帥中營李元帥，今日奉祖師點將，須當小心伺候！」

圖 5-5：小法做「獻麒麟」的翻滾動作

(7) 元帥出場報名之後，即開始對先鋒及五營元帥下令：

元帥：「來啊，先鋒進前聽令！」，先鋒進前應道：「臣在！」
元帥：「本帥令你為陣前先鋒，不得有失！」 先鋒：「曉得！」

說罷，元帥將桌上的先鋒旗拋給先鋒，先鋒接令後離去，元帥繼續號令五營：

元帥：「東營張元帥進前聽令！」　東營張元帥：「臣在！」

元帥：「本帥令你領兵東營，不得有失！」 東營張元帥：「曉得！」

說罷將東營令旗拋給東營元帥，東營元帥接令後離去，如此依序完成五營的軍令，而各營接令後則回到自己的方位上。

(8) 元帥發號軍令完畢後，走出元帥桌就位，此時場內小法又成圖 5-4 的隊形。此時鑼鼓開始演奏【雙歸界】，隨後嗩吶吹奏曲牌。該曲牌有歌詞：「奉了元帥，身穿紫龍袍，前去攻打頭陣，若是得勝回來，頭帶青龍冠」，清水宮的咒簿中雖然沒有記載爲何種曲牌，不過根據和其它宮廟以及鑼鼓譜的比對，以及該曲牌有「奉了元帥…」歌詞等特點判斷，該曲牌應該是【班子姜】，但是演奏時小法並不唱歌詞，只按照歌詞的內容做動作表示。

嗩吶吹奏了三次【班子姜】之後結束。此時元帥再道：「先鋒來！」，先鋒進前應道：「臣在！」，元帥道：「進前聽我吩咐！」，先鋒：「曉得！」之後便開始唱咒，唱的咒語如下所示，使用的曲調則爲【將水令】（譜例 5-1）。唱咒時元帥和先鋒會隨著唱詞來作相應的動作，其餘各營元帥則在各營方位站立揮舞營旗。唱到「我可恨可恨王莽恰無理」時，各營元帥一同加入動作。

您聽我聽我叮嚀言語，汝最緊去下山，

汝今勿得都延遲，若凡得勝者報說我知機。

我聽您聽您叮嚀言語，我最緊去下山，

我今勿得都延遲，若凡得勝者報說汝知機。

我可恨可恨王莽恰無理　掠來斬死折身離

個左右迦羅五官將 前後駕馬二威兵

個天法五雷天法將 直到凡間救萬民

個召請六員諸猛將 金剛八將聽我令

八卦太極降臨來

神兵火急如律令

(9) 唱完咒語之後，元帥再吩咐眾將帶馬入法場，此時，嗩吶吹起【三獻酒】共演奏三次，而小法亦原地作行隊的動作：

元帥：「先鋒來！」　先鋒：「臣在！」

元帥：「今日祖師令爾點將，軍馬點事待如何？」

先鋒：「稟元帥，將軍軍馬點齊了！」

元帥：「哄呵，將軍軍馬點齊了嗎？」　先鋒：「正是！」

元帥：「帶馬落法場！」　先鋒：「曉得！」

先鋒：「眾將來！」　五營元帥：「臣在！」

先鋒：「帶馬落法場！」　五營元帥：「曉得！」

(10) 隨後嗩吶再吹【起軍大排】，由先鋒開始帶隊至五營「插角」，所謂「插角」是指小法在各方位的營頭上，大叫一聲跳起，而將令旗高高舉起的動作。其走位插角的方式為：先到東營插角，然後跑至對角的西營插角，再從西營插角，回到東營；接著做南營—北營，北營—南營的插角，最後則插中營角，完成五營的插角動作。隨後由領令帶隊伍繞東南西北的方位，而各營元帥則在繞行至自己的方位時停駐，以象徵駐營完畢。

(11) 各營軍馬駐營後，場內小法又回到一開始的方位（圖 5-4），此時，元帥道：「五營來！」，五營元帥應道：「臣在！」。之後開始唱〈操營咒〉，使用的曲調亦為【將水令】，咒文如下：

〈操營咒〉

個五營軍馬齊齊來到法場

本師為吾來操營　祖師為吾來操營

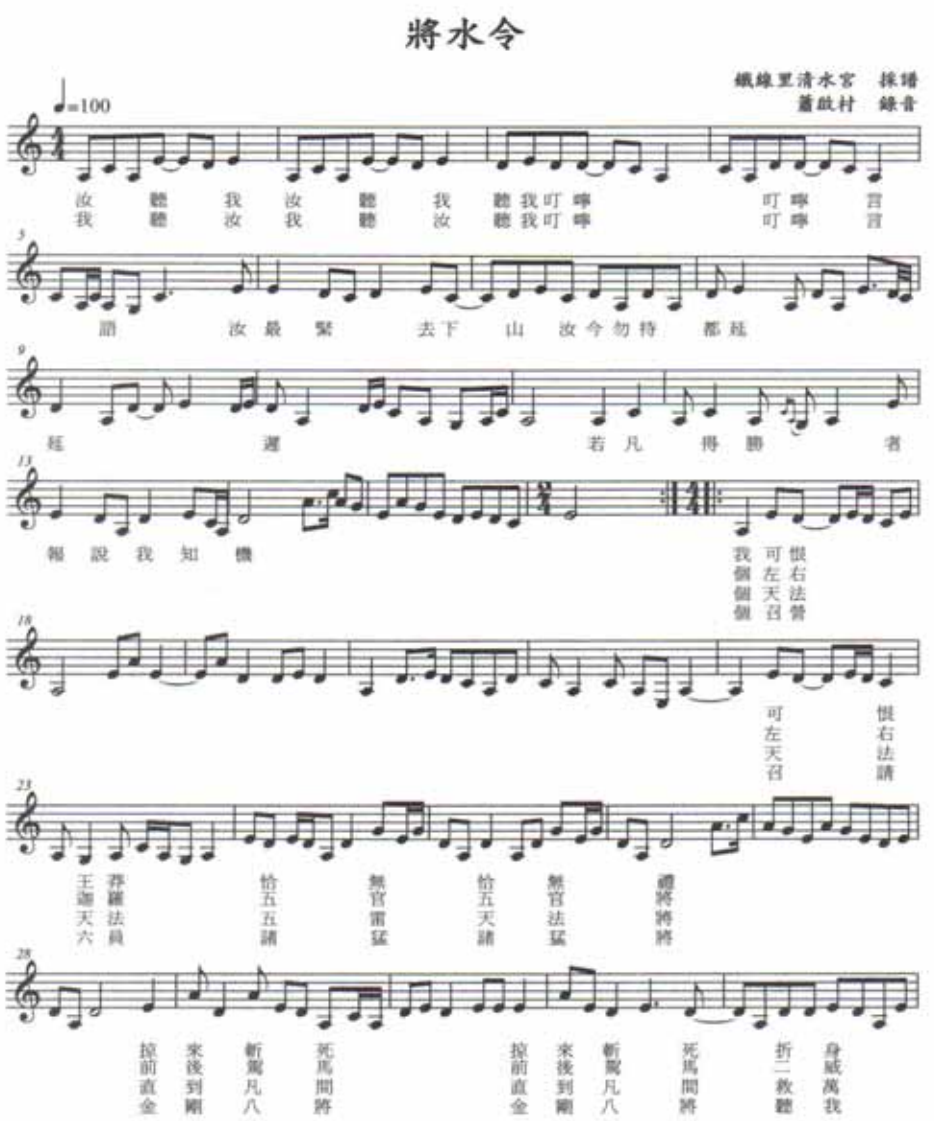
仙人為吾來操營　玉女為吾來操營

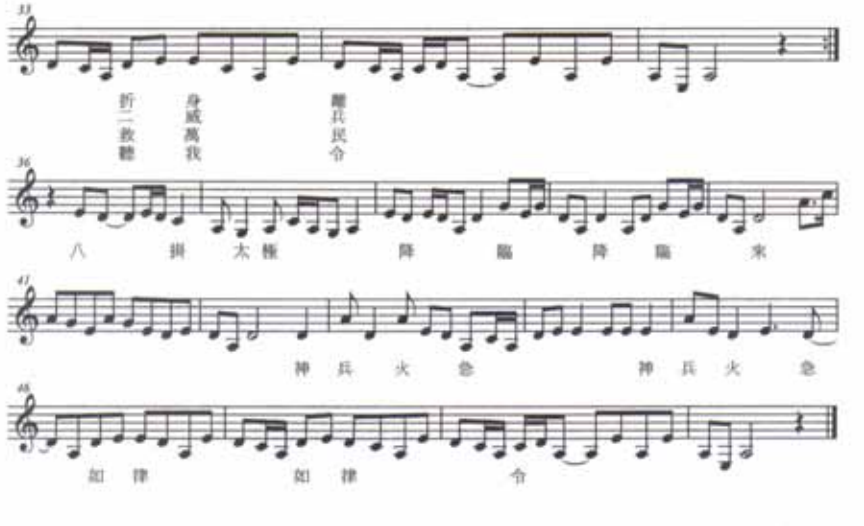
本壇元帥來操營　合壇官將來操營

抄營三師三童子　操營三師三童郎

神兵火急如律令

譜例 5-1：【將水令】





(12) 唱完了〈操營咒〉後，嗩吶再吹【備馬】、【起軍大排】之曲牌，先鋒再率各營元帥插五營角，此步驟同流程 10，唯一不同的是插完中營角之後，各營元帥不像之前一般由領令繞行各方位分別駐營，而是先繞成一個圓，直接從圓形同時就各營方位駐營。

(13) 再次駐營之後，先鋒稟報元帥：「稟元帥，到法場！」元帥續道：「退馬安營」，接著便由先鋒喊：「眾將來，退馬安營！」，五營元帥則回道：「曉得」。此時所有小法作「開山」的動作。

(14) 全體做完「開山」動作之後，接著先鋒稍微後退，而東營將軍則轉向和先鋒相對，如圖 5-6，再喊：「東營來！」東營元帥應道：「臣在！」隨後兩人面對面作「開山」動作。做完之後各自回到原位，再唱〈召營咒〉，但是使用的曲調和「召營」時不同，乃是使用【將水令】，此外，和「召營」時的咒語亦有些出入，多了一句「將軍回轉鎮守在東營」，並且最後一句從「走馬排兵到壇前」改為「走馬排兵來操營」，其餘均和「召營」一樣，需唱五次代表東南西北中各營，並且有相對應的兵馬數和色旗，其咒文如下：

個拜請東營九千九萬人　人人頭帶頭盔身帶甲

將軍回轉鎮守在東營　手執青旗火炎光

令車曹曹軍馬走　走馬排兵來操營

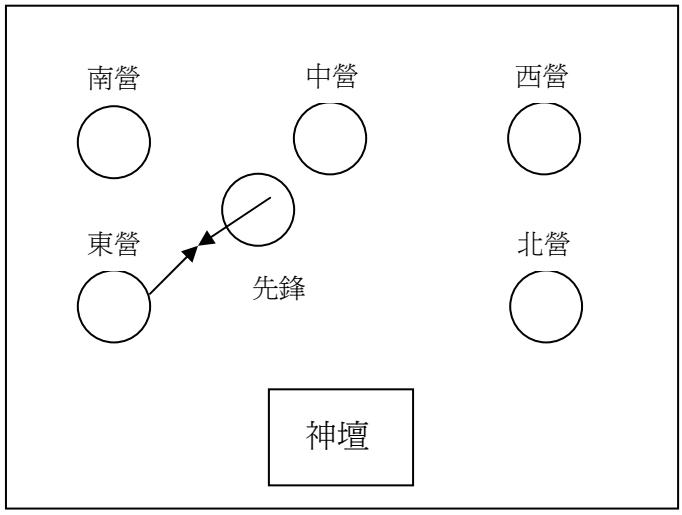


圖 5-6：操營儀式隊形 2

(15) 待五營動作都完畢之後，便開始「香花請」的儀式，在旁的法師會拿一束清香給做先鋒的小法。金鼓聲一響，唱的是【慢三撩】的曲調，而咒文則是〈香花請〉，這段「香花請」的儀式所使用的咒語共有五首，分別是第一首拜請祖師的〈香花請〉咒語，以及召請各營元帥的咒語。因爲在「操營」儀式中這幾首咒文在使用上中間並無間斷，因此在咒簿的記載或是法師的觀念上，通常都習慣將此一整段統稱爲「香花請」，因此「香花請」儀式包含了以下首咒語：〈香花請〉、〈召請張公聖者咒〉、〈召請蕭公聖者咒〉、〈召請劉公聖者咒〉、〈召請連公聖者咒〉。各段咒文如下：

〈香花請〉

香花請　香奉請　奉請本師為吾來操營

操營三師三童子　操營三師三童郎

〈召請張聖者咒〉

奉請法天張聖者　身居泉郡筵臨彰

赤腳修行行正法　兜蛇繆相展威靈

金沙橋上翻罡斗　青龍潭裡早修行

腳踏火輪跑邪祟　手執寶劍斬妖精

助國救民端妙相　代天行化現真身

行雲致雨沾世界　書符出水救生民

四十五年年浮世　遊行國土救生民

辰年辰月飛化身　化身顯現在塘城

左右珈牢五官將　前後駕馬二威兵

三界祖師盧太平　三壇祖師江山宮

更有劉連蕭聖者　協力至並驅瘟皇

弟子一心專拜請　張公聖者降臨來

神兵火急如律令

〈召請蕭聖者咒〉

謹請蕭公大聖者　慈悲感應度眾生

毫光顯赫耀乾坤　手捧寶劍展妖精

毫光照耀三道路　親身下降不容情

山精鬼怪都降服　城隍社廟各皈依

慈悲不捨降道場　打開球內百萬兵

勇猛哪吒諸猛將　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

〈召請劉聖者咒〉

奉請七台山上劉聖者 降龍伏虎大慈悲

獅子巖前伏猛虎　金堂樹下降道場

法子加持十八載　劉公聖者展神通

吾奉玉皇親勅賜　焚香拜請到壇前

弟子一心專拜請　劉公聖者降臨來

〈召請連聖者咒〉

奉請七台山上連聖者　林氏六郎有神通

剪髮光頭惟吾願　手年捨身入增家

不怕天高並地厚　不怕山撓江海深

不怕城隍並社稷　不怕為非不正神

弟子一心專拜請　連公聖者降臨來

神兵火急如律令

在唱「香花請、香奉請」六字時，使用的是十分慢的曲調【慢三撩】，而扮演先鋒的小法右手執旗，左手執香在胸前成交叉狀，動作亦十分緩慢，做著即是拿香朝拜的動作。唱至第二句「奉請本師爲吾來操營」時，曲調轉至速度稍快的【拖三撩】，此時法師會將小法手上的香拿走，奉在壇前。唱完〈香花請〉咒，開始唱〈召請張公聖者咒〉時，先鋒從位置上跳起，開始走位巡營，而中營元帥則會向前一步，使整個五營方位呈四個角一個中心的隊形，如圖 5-7：

先鋒巡營的方式爲從中營出發，繞過東營一圈後回到中營算是完成一個營的巡營，接著便繼續巡到南營，如此依序中營—東營—中營—南營—中營—西營—中營—北營，算是完成一次五營的巡營，然後先鋒會再行至壇前急速轉身將令旗由左往右揮舞，這個動作一般稱爲打結。而從東到北營的過程稱爲打正結，接著要打反結，便是

由北營依序西、南、東的方位，完成反結的走位之後，先鋒亦在壇前跳起以完成打結。[47]隨後再繞到中營—東營，此時和東營的元帥交換，意即先鋒跑到東營的位置上站立，而東營元帥則開始啓動，亦依序東南西北之順序完成正反結，雖後又從東營重新出發，由東營—中營到南營和南營元帥交換，如此依序完成五營元帥連同領令的巡營。

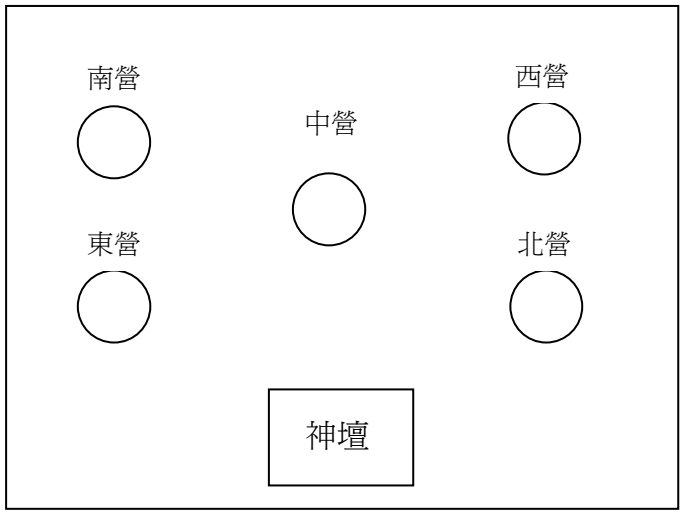


圖 5-7：操營儀式隊形 3

若我們將東營—中營這樣一次過程視作是東營的巡營，則整套巡營走位的順序爲：東南西北（打結）—北西南東（打結）—東（此時換東營元帥）—東南西北（打結）—北西南東（打結）—東南（此時換南營元帥）—東南西北—（打結）—北西南東（打結）—東南西（此時換西營元帥）—東南西北（打結）—北西南東（打結）—東南西北（此時換北營元帥）—東南西北（打結）—北西南東（打結）—中（此時換中營元帥）—東南西北—北西南東。

[47] 在林承毅的論文《澎湖宮廟小法操營結界儀式之研究》亦提到東衛的巡營除了東南西北正結、北西南東反結外，還有打對角的結，但是鐵線清水宮則只有正反結兩種。

在巡營的過程中，一開始唱【拖三撩】時，小法乃是以行走的速度巡營，但是唱完〈召請張公聖者咒〉，開始唱〈召請蕭公聖者咒〉時，曲調再轉【緊三撩】，此時小法即以奔跑的速度進行巡營。由於巡營的過程相當長，因此有時唱完召請各營將軍之後，場內的小法尚未完全五營的巡營，此時在旁打金鼓唱咒的法師則還會再續唱〈中壇元帥咒〉以增加唱咒的時間，因為中壇元帥其實正是掌管中營的元帥，更同時也統領著五營。

巡營又稱作「縛營」、「捆營」，其意便是因為在巡營的過程中，小法們走位的路線看起來像是把五營牢牢捆住似的，而這項動作則可說是五營軍馬在排陣式前先行的訓練。

(16) 巡營的角色最後落在中營元帥上，因此當中營元帥也做完正反結的巡營之後，唱咒聲隨即停止。而此時中營元帥則繼續往東營的方位繞去，此時站在東營位置上的為先鋒，不過和巡營不同的是，繞到東營時先鋒隨即起步跟隨在中營元帥之後，如此依序繞完東、南、西、北、中營時，隊伍即成一列，變成以中營元帥為首，其後為先鋒、東、南、西、北營元帥的隊伍。此時便開始作隊伍陣式的各種變換。鐵線清水宮的「操營」儀式總共作六種陣式變換，分別是：「銀錠莊」、「五人凹」、「龍虎罩」、「龍車水」、「蛇脫殼」、「關公巡城」等。此時鑼鼓隊便開始演奏鑼鼓套曲（見第七章鑼鼓部份詳述），但此時便不需配合場內小法的動作，只需讓鑼鼓嗩吶聲持續進行著便行。限於篇幅的關係，在此就不詳述「操營」各種陣式的變換過程。

(17) 在最後陣式「關公巡城」完成後，先鋒會喊道：「團圓合境」，此時隊伍由圓形變換成各自歸位五營角站定，如圖 5-4 之排列。接著元帥吩咐得勝帶馬回軍，而此時嗩吶鑼鼓聽到元帥說話亦隨即停止：

元帥：先鋒來！　　先鋒：臣在！

元帥：今日得勝帶馬回軍！　　先鋒：曉得！

先鋒：眾將來！　　五營元帥：臣在！

先鋒：今日得勝帶馬回軍！　　五營元帥：曉得！

此時鑼鼓聲打起【雙歸界】，而隨後嗩吶演奏【半空中】，場上小法分爲兩列，各自作「開山」動作，之後再作「插角」的走位。插角的動作同前流程 10。

(18) 插完五營角之後，鑼鼓音樂轉【起軍大排】，先鋒將隊伍帶至東營角，大喊：「東營來獻麒麟！」之後作「獻麒麟」動作，「獻麒麟」動作從東營開始，其方向類似插角，一樣是從東營到西營，西營回到東營；然後南營到北營，北營回到南營的對角方式。獻完麒麟後，再進行一次插角的動作。

(19) 再一次插完角後，先鋒隨即帶隊駐營，如同流程 10 時一樣，由先鋒帶隊伍繞東南西北的方位行走，而各營元帥則在繞行至自己的方位時停駐，待各營就位之後，先鋒再作一次「縛營」（即巡營），亦即從東、南、西、北營的正結以及北、西、南、東的反結。

(20) 先鋒巡營完畢，再繞一圈中營之後回到壇前，此時五營以中營爲中心向內靠攏，形成四營圍住中營的隊伍，此時先鋒於五人所圍成的隊形外圍進行插角，和之前方位相同，一樣是東—西、西—東、南—北、北—南、中營的插角方式，所不同的是由於五營聚集在場內中央，因此先鋒所跑的路線便不是之前的對角線，而是繞著隊形外圍來跑。

(21) 最後在中營插角完畢之後，先鋒繞行一圈回到壇前，搖旗三下後再繞隊伍三圈，此時負責大鼓的法師敲擊鼓邊兩下以發出清脆的聲響，示意預備打「三通鼓」，嗩吶鑼鼓聞聲即停，只剩下金、奉旨

等法器跟打三通鼓。所謂「三通鼓」即大鼓擊鼓時由慢漸快乃至輪音，其它金和奉旨也是做同樣的效果，即擊點間隔由長至短的方式演奏，如此反覆三次，因此叫「三通鼓」。而場內的中營元帥此時向右移一步，讓出中間的道路如圖 5-8。小法繞行隊伍三圈之後，再到壇前搖旗三次，然後自隊伍後方中間以右腳獨立背對壇前跳入（箭頭方向），跳至東、北營之間落步、轉身，此時眾人再散開而成一開始的隊形（圖 5-4），將令旗平舉，二拜而完成整套「操營」儀式。

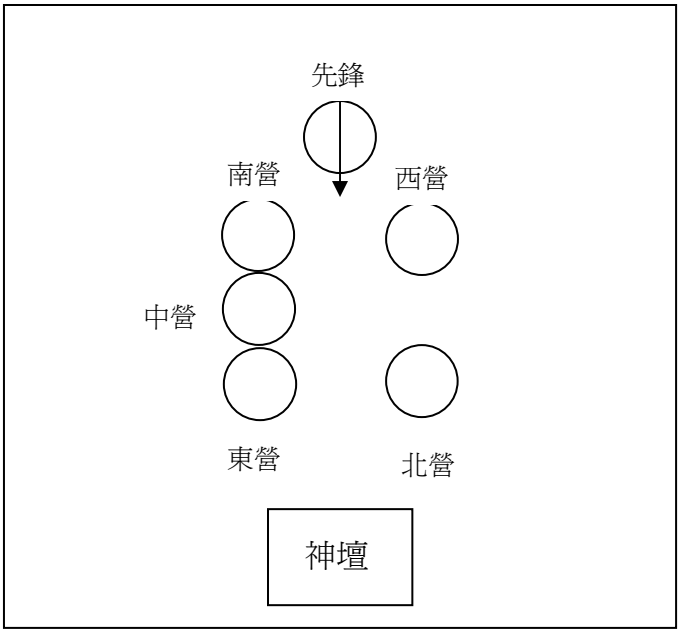


圖 5-8：操營儀式隊形 4

第六章 儀式中的音樂元素

關於儀式音樂的研究方法，筆者在〈澎湖宮廟請壇儀式音樂研究〉中曾引用學者曹本冶在其〈儀式音樂研究的理論定位及方法〉一文中對於儀式音樂研究「信仰—儀式行爲—儀式中的音聲」的結構模式，如圖 6-1：

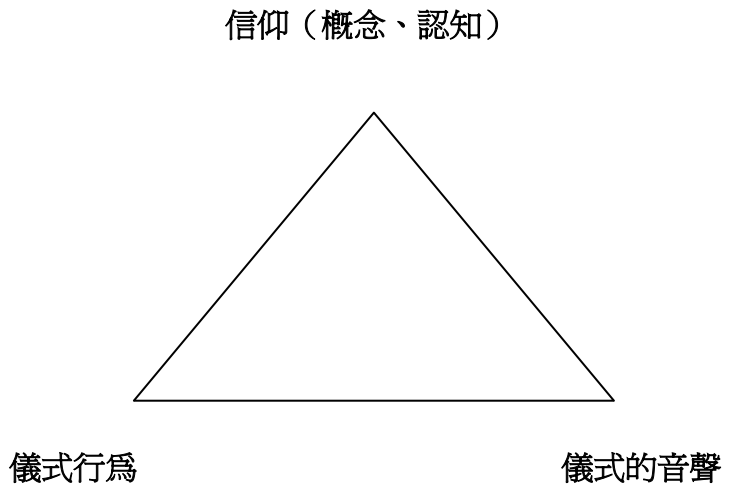


圖 6-1：儀式音樂研究結構模式

其主要的理論概念即是認爲「儀式進行中的音聲行爲是儀式不可分割的一部份，它由始至終覆蓋著儀式的展現，要瞭解儀式的音聲，必需從它所處於的信仰認知模式及儀式體現行爲的整體環境和意義中著手」（曹本冶，2001：23）。因此要研究儀式音樂，就不能不談在這音樂（或說聲音）底下的種種儀式行爲以及此兩者對於信仰、概念、認知所產生的變化。

在儀式的音樂部分，在曹本冶的研究理論模式中並未以「儀式音樂」稱之，而是使用「儀式的音聲」取代。其主要的觀點便是在儀式中許多聲音現象，例如唸誦、呼喊、法器等所產生的聲音在一般的概念中並不認爲它們是音樂，至少不稱它們爲「音樂」，然而這些聲音同時也是儀式的重要部分。更

重要的，儀式的局內人並未將這兩種「聲音」（指可稱做音樂及不稱做音樂的）區隔開來。研究者應該同時關注、發現這些聲音，並理解其在儀式中產生的意義。因此，以「音響環境」的角度看待儀式音樂，則可以將儀式音樂中的所有聲音現象看做是儀式「音聲環境」的有機組合，而納入研究者的範圍之內（2001：23-24）。

這個概念在薛藝兵《神聖的娛樂》一書中做了進一步的闡釋，薛藝兵認爲，曹本冶的這個概念並非要拿「音聲」一詞來取代「音樂」這個通用概念，也不是要拿「儀式音聲」來取代「儀式音樂」這個術語，「而是要打破以往關於音樂—非音樂、儀式音樂—非儀式音樂，這類二元對立觀念的思維定勢，找到調和、解決二元對立關係的一種新的方法論」（薛藝兵 2003：72）。

他並且指出這樣的概念是屬於一種操作層面的方法論，運用這樣的操作方法能提醒研究者在研究中將「音樂」的概念拓展到較爲開闊、寬廣的「聲音」層面：

> 這個方法論給予我們的主要是實踐意識的啟示，他告誡我們在調查和研究實踐中，應該把儀式中的各種聲音都納入儀式音樂研究者的對象範圍。但是，這些對象是不是儀式局內人所認為的“音樂”，那是局內人觀念領域的事，只能具體問題具體分析，不能一概而論，作為研究儀式音樂的局外人，我們所能做得，僅僅從方法論角度，把這些對象（或其中一部份）“內定”為我們所指的“音樂”範圍而已。
>
> （同前註：72）

除了用更開放的「音聲」角度看待儀式音樂之外，筆者認爲在研究澎湖小法儀式音樂時，對於音樂運行模式的探討也是十分重要的一點，因爲這個

部分是小法儀式中音樂使用的一般性特點，直接牽涉到儀式行爲的進行。在儀式複雜的科儀動作中，唱咒及音樂等如何進行？如何在音樂上產生變化使得儀式的意義更爲鮮明，甚至可以讓信徒產生信仰、概念上的變化？則是我們接下來要討論的重點。

第一節 聲音現象

在澎湖宮廟種種儀式的音樂中，小法爲主要的音樂演奏及演唱者。若以聲音的角度來單看小法所演奏及演唱的音樂，可以分爲人聲和法器兩類，他們在唸唱咒語的同時也操作法器。而若以整個儀式的場域來看，則在某些儀式中還會有一些樂器的伴奏。樂器和法器最大的差別便在於法器是由小法所操作，而樂器的操作則基本上是另外請人來伴奏的，兩者有很大的差別。

一、人聲

基本上在「造橋」儀式和「操營」儀式中的人聲有三種表現方式，即唸咒和唱咒及口白等三種方式。唸唱說的內容都是咒語。雖然在儀式中許多口白似乎並不像咒語。但是就如同 Victor Turner 認爲的：儀式就是一個「符號的聚合體」（an aggregation of symbols）（1968：2）一樣，事實上儀式中的所有聲音、語言、動作等都是一個個符號，都在傳遞某些訊息，都是爲了傳達儀式的意義。即使是在儀式進行當中那些聽起來像是日常生活的對話，也都應該屬於儀式符號的一部份。

以下將這三部份加以說明：

(1) 唱咒：在「造橋」儀式和「操營」儀式中，甚至在所有小法儀式當中，唱咒均佔了絕大部分，事實上在小法儀式中曲調音樂和咒語是密不可分的，曲調承載著咒文，而咒文的內容乃靠著曲調才得以推

衍呈現。但是，這也並非說音樂在這當中僅僅作爲咒文的負載物而已，音樂本身的速度、力度等形式，往往呼應著咒文的內容，而在無形中影響著所有參與者的心境。

(2) 唸咒：在「造橋」及「操營」儀式中，只有一首咒語是唸咒，即儀式一開始的淨化神壇的「洗淨」儀節，小法師在壇前以唸的方式唸出〈洗淨咒〉並且做出和咒文相對應的動作。通常在唸咒時必須鏗鏘有力，並且在速度上十分急促，以符合最後「急急如律令」的意涵。

(3) 口白：除了唱咒和唸咒之外，在儀式中亦有許多口白對話是用唸的方式呈現，如「操營」儀式中元帥和領令的對話、「造橋」儀式中「開大路」結束後過太歲關、白虎關的儀節段落以及排「十二生宮」前的趣味對話等。

二、法器的聲音

在「造橋」儀式中使用到的法器十分多，其中能夠發出聲音的法器有大鼓、金、奉旨及鈔等，除了奉旨在唱〈拜請春光〉中織布的段落被用來當作織布機的象徵之外，這些法器在儀式中主要在搭配唱咒，並無其它用途，因此從這個角度看來，這些法器擔任的其實是樂器的角色。

(1) 大鼓：大鼓在「造橋」儀式中通常擔任起頭的角色，每段儀節的通常是由大鼓的鼓點開始的。大鼓在儀式中使用兩種音色：鼓心和鼓邊。

(2) 金：即大鑼，在此使用當地的稱呼。金的位置和鼓相對，各位於神壇兩旁。一般而言，在澎湖宮廟中所使用的金都是平面的大鑼，音色較亮，也有少數是使用凸心鑼，音色則較沈較低。金通常打在句子的重拍上，但是在一些較「文」的曲調，如〈勤燒香〉、〈請月姑〉等南曲就較少使用。

(3) 奉旨：除了一人打鼓、一人打金之外，其餘就是拍奉旨了，奉旨爲兩塊類似驚堂木的長方形拍板，一刻「天罡」，一刻「地煞」，擊時天罡在上地煞爲下，發出清脆響亮「啪」的聲響，奉旨在儀式中，通常擔任基本節拍的角色。

(4) 鈔：即爲小鈸，鈔並不是在儀式中固定使用的法器，僅在「造橋」儀式中某些曲調使用，如唱〈拜請春光〉咒的【做成織機】和【召請哥哥】兩調部份，主要是爲了增加音樂的豐富性。

三、樂器的聲音

除了法師所使用的法器的聲音之外，在儀式中尚有一些樂器的聲音，這些樂器通常由外聘的樂手或由本村的八音隊、鑼鼓隊來擔任，而不是由法師演奏，因此他們所演奏的並不算是法器，而是單純的樂器。最常見的樂器爲嗩吶，其次爲八音樂團的弦索樂器以及鑼鼓隊的各項打擊樂器等。不過有別於法器的使用，這些樂器通常只在特殊的時候演奏，例如八音的樂器通常在唱「造橋」儀式中和「南曲」相關的咒文或唱一些曲調較慢、較文的咒語時才演奏，如〈請月姑〉、〈勤燒香〉、〈五更雞啼〉、〈拜請春光〉等咒，而鑼鼓隊的打擊樂器則僅在「操營」儀式時才使用。

(1) 嗩吶：澎湖的嗩吶藝人是十分特殊的一群，在澎湖傳統的八音樂團或鑼鼓音樂的演奏中，嗩吶均擔任極重要的角色，甚至在宮廟進行儀式中也少不了他們。但是嗩吶樂手卻又不是八音隊或鑼鼓隊的成員，而是以受聘的方式參與各項演出。嗩吶樂人通常精通各種曲調，在小法儀式中嗩吶會按照不同的情形使用大吹（大嗩吶）或嗳仔（小嗩吶）。通常吹鑼鼓曲牌時會使用大吹，例如在進行「操營儀式」時即搭配鑼鼓的介頭時使用大吹，而進行「造橋」儀式時則多使用嗳仔吹奏小法所唱的曲調。

(2) 八音樂器：在「造橋」儀式中，除了嗩吶之外，有時也會請八音團

來負責伴奏。這是因爲在澎湖法師的觀念裡，「造橋」儀式所唱的曲目中，有部份是屬於「文曲」，有別於一般做「請壇」、「犒軍」、「操營」、「結界」時所使用的曲子，主要是唱好聽、唱娛樂的。[48]因此除了小法的唱咒之外，還會請八音團來伴奏以增加音樂的豐富性。通常澎湖八音音樂所使用的樂器爲嗳仔、笛子、三弦及大廣弦等「文四樣」，以及北鼓、雙音、二鈔、及銅鐘等「武四樣」（呂祝義等，2004：29），此外也有加入殼仔弦或月琴的。而因爲主要在伴奏這些「文曲」，因此在「造橋」儀式時通常僅會請八音團中「文四樣」的絲弦樂器，而不需要打擊樂器。[49]

(3) 鑼鼓樂器：在「操營」儀式中，鑼鼓樂器扮演著十分重要的角色，因爲「操營」儀式中有許多將軍出陣、軍馬行陣走位的部份，這部份負責伴奏的樂器即是鑼鼓樂器。事實上鑼鼓音樂已經是澎湖一項十分重要的傳統音樂，至於詳細的音樂內容，我們留待第七章再來作詳細的探討。

第二節 音樂運行特點

了解了小法儀式中的各項聲音元素之後，我們還要進一步地來看在儀式中音樂運行的一些特點，這些特點使得音樂聲音和儀式的展演過程緊密相關，使儀式場域中的聲音能夠在無形中影響著儀式的所有成員。

---

[48] 鐵線里清水宮的法師即曾和筆者清楚地提及此一概念，他們甚至認為，這些曲調其實也可以不唱，或是可以增加一些新的曲調，例如清水宮造橋儀式中的〈牽君的手送〉即是法師長自己加進去的，主要原因是他覺得這首很好聽，並且在文意上和前後的咒語亦能連接，因此便加入了這首咒語。

[49] 另一個理由是儀式中的法器類已有大鼓、金、鈔等，自然無須再另外聘請。

一、循環反覆

在小法儀式音樂中，最常見的音樂運用模式便是曲調的循環反覆。前文提及，在儀式中唱咒佔了絕大部分，曲調音樂和咒語可說是密不可分的，曲調承載著咒文，咒文的內容則是透過一首一首曲調才得以呈現。而曲調則通常透過循環反覆的方式和咒文結合。小法的唱咒曲調旋律通常並不很長，因此往往唱完一首咒文必須經過不斷的反覆，這種模式雖然看似簡單，但是卻能產生很靈活彈性的應用，例如在「請壇」儀式中，可以透過反覆某一曲調的方式，一方面吟唱不同的請神咒語以達到請神下壇的目的，另一方面則可以是乩童的生理狀態而隨時改變曲調及速度，不會受制於固定的曲調。又如在「操營」儀式中所唱的〈香花請〉咒，由於唱咒時小法必須行陣走位，此時曲調和咒文便可視小法走位的情形作調整配合，如果小法走位完成，而咒文尚未唱完，則可在曲調結束時直接結束唱咒；若咒文唱完時，小法尚未走位完成，那麼也可以再以同一曲調唱其它咒語，以配合小法的動作直到完成走位。而因爲曲調小而咒文長，也使得在循環反覆之餘能夠自由地改變不同的曲調的搭配，使曲調和咒文產生多樣的變化，這部份我們會在下一節關於曲調的運用中做進一步討論。

二、速度變化

在小法儀式的唱咒中可以發現許多速度改變的例子，速度的改變通常是建立在不同速度曲調的連接上而改變。而速度的改變有時是因爲在儀式動作上必須以較快的方式展演，那麼速度便因而產生變化，例如在「請壇」時，唱咒的速度乃是根據乩童的生理狀態而改變，當乩童產生上童現象全身顫抖跳動時，唱咒便隨著越來越快。上文「操營」儀式中所唱的〈香花請〉咒也是如此，唱前兩句時由於小法的動作爲參拜的動作，因此配合的曲調變爲慢的曲調【慢三撩】，但是隨著小法開始行營走陣，速度也隨之轉爲中速的【拖三撩】乃至於快速的【緊三撩】。這種因應儀式而改變音樂速度的情況，雖然

表面上是爲了符合儀式動作上的需求，但就另一個角度來看，速度的改變也正是營造了一個適切的氣氛,使得小法或乩童動作的象徵意義能夠更加鮮明。

除了因應儀式動作而改變外，有時也會單純爲了要加快而改變速度，例如鐵線清水宮在「犒軍」儀式時，唱犒賞兵馬的〈犒賞咒〉則以不同速度的曲調來唱，根據法師說明，後面用快的曲調來唱主要是爲了縮短儀式時間，此時小法雖然也會配合唱咒的速度而改變動作，但這種情形就比較不具有清楚的象徵意義。

三、力度變化

和速度變化具有相同意義，即速度變化時隨之改變的力度變化，這部分特別體現在法器的演奏上，在慢速時法器的演奏是較輕的，而轉到快速時則很明顯地會增加其演奏的力度以配合速度的改變。同樣以〈香花請〉咒爲例，在一開始以【慢三撩】唱時，法師在鼓、金、奉旨等法氣得操演上是較輕的，而雖著曲調轉至較快的【拖三撩】乃至於【緊三撩】時，其力度也隨之越來越大，因此在音樂上速度、力度的變化以及在視覺上小法的動作上共同營造了某一種氣氛，更精確地說，應該是說營造了某種「氣氛的改變」。

此外，在某些儀式的連接上，也會隨著儀式的意義而有力度上的變化。例如在「參香」儀式時，小法一開始會先「喝桌」，即大喊「龍虎差來欽天將，飛符走馬到壇前」，此時法師們會用力地敲打鼓及奉旨，隨後以【拖三撩】唱咒時，則回復到較爲普通的音量力度。如此便造成「喝桌」時，十分震撼的效果，也使得「喝桌」中「喝令」的天兵天將的形象，變得更爲鮮明。

第三節　曲調運行模式

一、曲調和咒文的搭配

澎湖小法儀式中的曲調旋律通常不會太長，而是透過循環反覆的方式，不斷反覆其曲調來唱儀式中的咒語。而若觀察「造橋」儀式中使用曲調和咒文的搭配關係，則可以發現四種不同的對應關係，分別是單一曲調對應單一咒文、單一曲調對應不同咒文、單一咒文對應不同曲調、一咒文內多曲調等關係。茲分述說明如下：

(1) 單一曲調對應單一咒文：指的是在「造橋」儀式中，該曲調僅使用在特定的咒文之中，並沒有應用在其它咒語的情形。澎湖小法儀式的曲調中，和南管、車鼓有關的曲調大多是這類對應關係，例如〈請月姑〉、〈勤燒香〉、〈牽君的手送〉等。這在小法儀式中，算是較少見的。此外，曲調因應某些咒文句型字數而產生變化，有時也會產生新的衍生調，如此該曲調通常便只使用在該咒文中，而沒有應用在其它曲調當中，這部份在後文會再加以說明。

(2) 單一曲調對應不同咒文：在小法儀式中，最常見的就是這種對應關係，亦即一個固定的曲調，可以使用在不同的咒文上，例如在儀式一開始的「請神」儀式上，即以【官將調】唱出〈普庵乙祖師咒〉及〈拜請觀音〉兩首咒語，在最後收橋的儀式上，則以【逐水流】唱出〈收橋咒〉、〈南海座上〉、〈急急收來〉三首咒語。

(3) 單一咒文對應不同曲調：一首咒語可能在儀式的不同段落中使用，有時會以不同的曲調唱之。例如上述「請神」儀式所唱的〈拜請觀音〉是以【官將調】唱之，但是在排十二生宮前，亦會再請一次觀音，而此次所唱的〈拜請觀音〉則是使用【逐水流】。

(4) 單一咒文內多曲調：一首咒語可能分成數個不同的段落，各自以不

同的曲調唱之。最明顯的例子是〈拜請春光〉，在這首咒語中使用了三個不同的曲調，一開始使用的曲調爲【拜請春光】，接著使用【做成織機】再轉到【召請哥哥】，最後又唱回【做成織機】至結束。另外一個例子是在「請神」時所唱的〈行罡正法〉，前二句〈行罡正法〉的則是前兩句以【官將調】唱之，但是之後則立即轉至【召營調】的前兩句旋律唱至結束。

由上述說明我們可以清楚地看到，在「造橋」儀式中曲調和咒文之間的搭配關係其實是十分豐富多變的，而能夠產生如此多的對應關係，最主要的原因乃是在於咒文的結構和曲調的結構結合出一種極具彈性的方式。由於小法儀式中的唱咒部份的咒文多半爲十分工整的七字句型，[50]並且在句數上並不算短，少則八句十句，多則達十幾廿句甚至更多；相反的，在曲調旋律的句型的結構上卻是較爲短小，也就是說，即使該曲調音很多而複雜，但是旋律的句子通常只有二到四句。因此通常唱完一首曲調，可能只唱完咒語中的兩到四段咒文，往往同一段旋律必須反覆個數遍方能唱完一首咒語中所有咒文。

因此，咒文的結構工整、多爲七字、句數多等特點和曲調旋律的句子少、必須不斷循環反覆的特點，便產生了咒語和曲調在搭配上相當的自由度。由於咒語均是工整的七字句型，意味著這些常用的曲調都適合七字句型的咒文，因此彼此間可以互相轉換便不是問題，也因此可以同一首曲調唱不同的咒文，或同一個咒文可以用不同曲調唱之；再者，由於咒文句數往往大過旋律的句數，因此一首咒文中可以用不同的曲調來唱便也不是難事。

如此一來，我們也可以知道爲何在單一咒語和單一曲調的對應關係中，多屬於和南管或車鼓相關的咒文了。因爲這些咒文在字句和旋律上和一般的咒語有著結構上的差異，這些本爲南管或車鼓的咒文，原本在字句上就並不

[50] 關於咒文詳細的形式和內容，可參考筆者（2005：172 ）和高怡萍文章中的說明（1998：56）。

屬於工整的七字句型，因此和這些字句相應的曲調旋律便較難應用在其它屬於七字句型的咒文當中。

當然，在儀式中其實或多或少仍然有一些不屬於七字句型的咒文，這時小法儀式中的曲調旋律便會透過一些彈性變化的方式，使之與字句相合，這些變化方式將在下文詳細說明之。

二、咒文字數與曲調的變化

雖然小法儀式的咒文多爲工整的七字句型，但是也有少部份咒文當中會有不工整的句型出現，此時曲調會透過一些方式來適應咒文，一種是原來的旋律上彈性地做一些「增字」的變化以符合咒文的字數，這種情況通常仍可清楚地辨識出原來的曲調。但是若該咒文中大多的句型字數不工整，也會產生因爲調整字句的變化後，新調旋律已經和舊調旋律相差甚遠，儼然成爲一首新的曲調，這就產生了該曲調的衍生調。如此一來，衍生調通常只適合該咒文，便成爲單一曲調對應單一咒語的形式。此外，曲調亦會利用旋律中的不同的素材，藉由不同組合的方式以適用在咒文中不工整句子的位置。

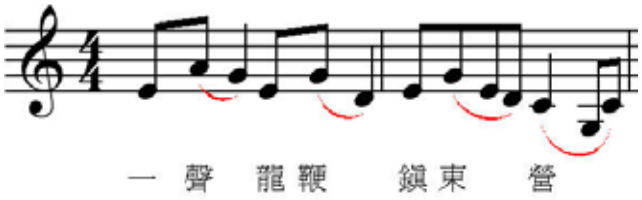
1.曲調旋律的增字變化

「造橋」儀式中造橋樑所唱的【五聲龍鞭】調，在唱兩首不同咒語時產生不同增字的變化，正爲我們提供了很好的例子。【五聲龍鞭】這首曲調，除了在造橋樑時唱〈五聲龍鞭〉咒語之外，在排十二生宮時，唱到生肖的生時亦使用這首曲調唱之。

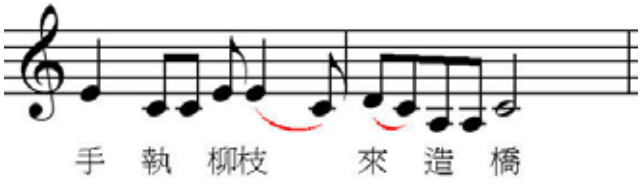
【五聲龍鞭】這首曲調的素材基本上可以分爲三句，爲了方便討論我們分別將之別命名爲 A 句（譜例 6-1）、B 句（譜例 6-2）、C 句（譜例 6-3），其中 A 和 B 句在唱咒上均爲 4+3 的句型，而較特別的是 C 句是由 A 句的後半段重複而產生，因此 C 句是屬於 3+3 的句型。然而該曲調在以 B 句旋律唱〈五聲龍鞭〉咒語的第二句「中營軍馬九千九萬人」時，因爲咒文字數爲九字，因此 B 句多了兩拍以符合咒文需求，如譜例 6-4 中圈住的部份。接下來以 A

句唱第三句「人人頭帶頭盔身帶甲」時，咒文同樣爲九字句，因此 A 句唱到「頭盔」時便反覆「頭戴」的旋律以符合咒文，因此也多了兩拍（譜例 6-5）。

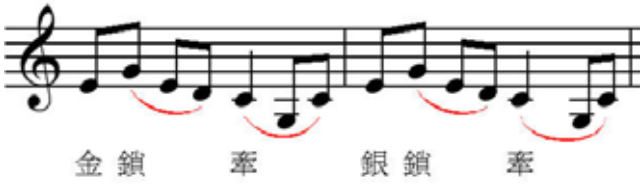
譜例 6-1：【五聲龍鞭】A 句型



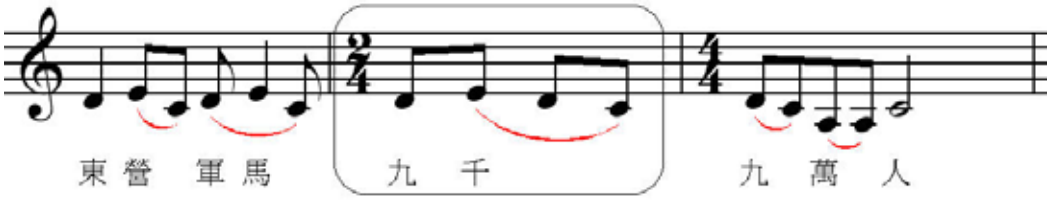
譜例 6-2：【五聲龍鞭】B 句型



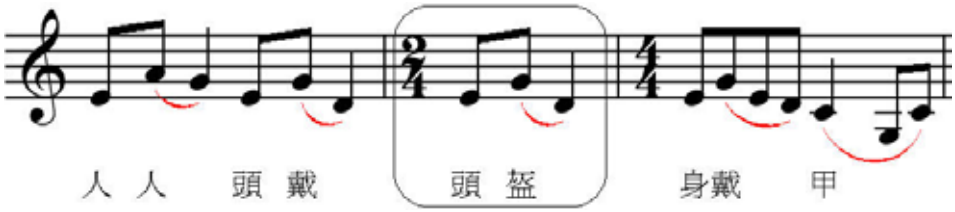
譜例 6-3：【五聲龍鞭】C 句型



譜例 6-4：【五聲龍鞭】B 的增字句型

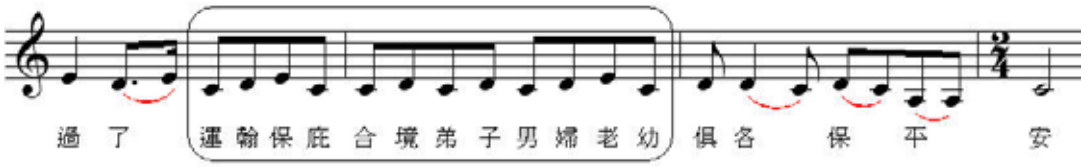


譜例 6-5：【五聲龍鞭】A 的增字句型



而【五聲龍鞭】在唱十二生肖生時的咒語時，也有類似的變化，在以 A 句唱咒文的第一句「子年子時子日子時」之時，由於該句咒文爲八字，因此唱「子日」時反覆了「子月」的旋律音，因此也多了兩拍，而在唱最末句「過了運翰保庇合境弟子男婦老幼俱各保平安」這句一口氣唱完十九個字的長句時，更是將中間的增字同音反覆延長之，而形成一句特殊的、類似唸咒似的旋律句型（譜例 6-6）。

譜例 6-6：〈十二生宮〉中 B 句的增字句型



2.曲調旋律的衍生變化

在「造橋」儀式中並沒有這類型的變化模式，但是在「召營」儀式和「犒軍」儀式中，則可以找到這種因爲咒文中句型變成不規則的字數，因而產生較大的、整段的改變，繼而產生了和原調相差甚大的曲調。

在「召營」儀式時，小法們首先必須以【召營調】唱〈召營咒〉，唱完一營的咒語之後便需擲筊來判斷該營軍馬是否有到壇前，若擲出「聖杯」則表示該營軍馬已經臨壇，反之則表示未到壇前，此時便必須再唱〈紅旗炎炎〉咒勒令該營軍馬速速前來。而〈紅旗炎炎〉這首咒語並不像〈召營咒〉多爲七字一句的句型，因此在唱到第三句「太山推兵揚寶籙」時即產生變化，而

之後的咒文「張竇籙，竇籙神頭馬將軍，馬仙言，馬仙飛，馬仙童，身勅祖師張趙未能舍人，押兵盧太保兵頭盧二娘」句型均非七字句型，而多爲三字句和十字句型，因此曲調旋律的變化便十分大，可說幾乎變成完全不同的曲調。但是若我們從兩首咒語在儀式上的意義（均是進行召請各營軍馬）、法師們對於唱〈召營咒〉及〈紅旗炎炎〉咒所使用曲調的理解[51]及在第一二句「紅旗炎炎招天界，烏旗黑黑召軍入到來」的旋律和【召營調】一模一樣等處看來，我們仍可推測兩個調子應該有相當的淵源。

另一個例子則是在「犒軍」儀式中，以【官將調】唱〈犒賞咒〉時曲調的變化。〈犒賞咒〉的前二句亦爲七字句型，因此可以明顯地聽出其前兩句乃是【官將調】中的旋律，但隨後在其咒文「吾今犒賞中營軍，中營馬、中營軍馬到賞場，千軍共一盞，萬將共一杯，賞官軍，賞兵郎，犒賞中營軍馬得齊齊，賞已落，賞軍又賞馬，賞馬又賞軍，賞了中營軍馬退後去，東營軍馬未賞進前來」中，可看到大多數不是七字句型，因此曲調亦隨之產生變化。

3.曲調旋律段落的彈性運用

在小法儀式所使用的曲調中，亦有一種特殊的變化方式，這種方式是將一首曲調視作幾個不同的旋律段落，而每個段落可以單獨使用，也可以個別反覆或彈性組合以適應不同的咒文結構。以下我們舉前面曾提過的【五聲龍鞭】以及【召營咒】兩首曲調爲例作爲說明。

前文曾經提及，【五聲龍鞭】這首曲調可分爲 A、B、C 句，其中 A 和 B 句在字句結構上都是屬於 4 字+3 字的結構，而 C 句其實是 A 句後半段的反覆，因此可說是個 3+3 的結構。

而【五聲龍鞭】在「造橋」儀式中被應用在兩首咒語上，分別是造橋樑時唱的〈五聲龍鞭〉及排十二生宮時所唱的生肖生時的咒文。而這兩首雖然

---

[51] 筆者訪問的鐵線清水宮法師及東甲北極殿法師均曾談及〈召營〉和〈紅旗炎炎〉使用的是同一個調子，只是中間有些差異，而他們也明確指出這些差異性乃是因為字句結構不同所致。

咒文的句數並不相同，卻有個共同的特徵，便是咒文中均有六個字的句型，但是這六個字的句型分別出現在不同的位置，次數也不一樣，那麼曲調是如何應用在咒文之中的呢？

若仔細觀察〈五聲龍鞭〉的咒文結構，就會發現其中除了第二句和第三句爲九字句型外，前面八句均爲七字句型，一直到第九句的「金鎖牽 銀鎖牽」爲六字句型，之後又都是七字句型，因此前面八句咒文其旋律的組合方式爲 A-B 旋律的反覆，到第九句才出現旋律 C 句，因此第九句和第十句爲 C-B，之後又爲 A-B。其咒文和句型表示如下，其中[ ]內即前文所提及增字變化：

五聲龍鞭鎮中營 中營軍馬[九千]九萬人（A+B 的增字句型）

人人頭戴[頭盔]身戴甲 手执柳枝來造橋（A 的增字句型+B）

令車曹曹軍馬走 走馬排兵來造橋（A+B）

亦有銅錢造橋板 亦有白米造橋樑（A+B)

金鎖牽 銀鎖牽 金鎖銀鎖只欄杆（C+B)

勞雙柳雙勞雙勞 勞雙柳雙乜來雙（A+B)

神兵火急如律令（B）

而在十二生宮生時的咒文中又是如何應用的呢？十二生宮共有六句咒文，而在第三句和第五句都是六字句型，因此該曲調在第三、第五句時均爲旋律 C。而變成和唱〈五聲龍鞭〉時的曲調有相同的旋律元素，但是卻不同結構的曲調。其咒文和句型表示如下：

子年子月[子日]子時 原來生相人相鼠（A 的增字句型+B）

鼠頭翰鼠尾翰 鼠頭將軍來過翰（C+B）

過了關過了翰

過了運翰[保庇合境弟子男婦老幼俱各]保平安（C+B 的增字句型）

神兵火急如律令（B）

如此我們可以清楚地看到，雖然這兩首咒語乍看之下並不相同，但是在增字的變化原則和旋律段落彈性運用的原則之下，都能夠恰適地運用【五聲龍鞭】這首旋律；而從另一個角度看，【五聲龍鞭】這首曲子也正因爲被運用在不同句型結構的咒文當中，所以有了不同的樣貌。

另一個有趣的例子則是【召營調】在「造橋」儀節及接下來的「開路關」等儀節中的諸多運用，[52]【召營調】在上一點已經提及在「召營」儀式時咒文的變化衍生問題，而在「造橋」儀節及「開路關」儀節則使用了不同的變化原則。

首先我們必須對【召營調】曲調結構稍做了解，這首曲調亦分爲三個旋律段落，在此將之稱爲 A、B、C 句。在唱〈召營咒〉的第一、二句咒文時可以看到這 A、B 兩句旋律的原型，這兩句旋律均爲七句型的句格。在第三、四句時由於字數爲九字，因此產生了以 A 旋律做增字的變體；第五句則爲 B 句；比較特別的爲第六句咒文「令車曹曹軍馬走」，雖然該句爲七字句型，但是在唱的時候卻刻意地將「令車」二字重複了一遍，因此這句咒文在旋律上雖然也可視爲是七字句型增字爲九字句型的變體部份，但筆者認爲它應可算是一個獨立的旋律元素，首先因爲該句咒文原本就爲七字型，而是在前兩字刻意重複的情況下方成爲九字，這和原本句型就爲九字型的咒文，在旋律上不得不增字以符合實際需求的方式意義並不相同；再者，該二字旋律多達四拍，在份量上也相較之前例子的增字變體部份的份量要來的重；最後這兩字的旋律由於在最開頭的部份，因此並不影響原本 A 句的旋律，可以各自獨立來看。因此，我們可以如此認爲：這裡多出來的旋律其實就某個角度而言，是刻意加進去、刻意強調的部份，而不是迫不得已做出來的增字變化，因此

[52] 這裡的「造橋」，並非指整個「造橋儀式」，而是指當造完橋板及橋樑，小法唱〈造橋咒〉的儀節部份。

筆者稱之爲 C 句，而不單單僅以旋律中的增字變體部份視之，C 句旋律則是一個二字或三字的句型。事實上，在接下來的例子便會提到以 C 句被當成一個旋律元素以搭配咒文使用的情形。〈召營咒〉最後則是以 B 句結束，其咒文及句型表示如下：

一聲法鼓鬧紛紛 召請東營九夷軍（A+B）

九夷軍馬[九千]九萬人 人人頭帶[頭盔]身帶甲

手執青旗火炎光（A 的增字句型+A 的增字句型+B）

令車 令車曹曹軍馬走 走馬排兵到壇前（C+A+B）

神兵火急如律令（A）

而這首曲調應用在「造橋」儀節及「開路關」儀節中，一共以【召營調】唱了〈造橋咒〉、〈開大路咒〉、〈過白虎關〉、〈過太歲關〉、〈陰陽橋〉等咒語，但是變化則各自不同。在〈造橋咒〉和〈陰陽橋〉中，由於咒文均爲工整的七字句型，因此【召營調】的 A、B 兩句適合七字句型的旋律便被拿出來單獨使用，其〈造橋咒〉及〈陰陽橋〉的咒文及句型如下：

〈造橋咒〉

本師為吾來造橋 祖師為吾來造橋（A+B）

仙人為吾來造橋 玉女為吾來造橋（A+B）

造橋三師三童子 造橋三師三童郎（A+B）

神兵火急如律令（B）

〈陰陽橋〉

陽間造橋青石板 陰府造橋青布牽（A+B）

陽間造橋千百工 陰府造橋用二人（A+B）

陽間造橋過官客 陰府造橋過限厄（A+B）

有限有厄橋上過 無限無厄保平安（A+B）

神兵火急如律令（B）

而在唱到〈過太歲關〉及〈過白虎關〉時，由於字數不同，因而產生增字的變化，較特別的是唱〈過太歲關〉的末句「神兵火急如律令」乃是反覆前句「增添福壽保平安」的旋律，而這句乃是由 A 旋律增字變化而來，因此唱的並非單純的 A 句或 B 句，而是經過變化後的旋律：

〈過太歲關〉

太歲太歲[年年]雙歲 有福之人橋上過（A 的增字句型+B）

無福之人[增添福壽]保平安（A 的增字句型）

神兵火急如律令（前句增添福壽保平安旋律的反覆）

〈過白虎關〉

白虎白虎[雙目]吐吐（A 的增字句型）

不驚別人[只驚法童手]执法鼓（B 的增字句型）

神兵火急如律令（B）

上述的例子，雖然在旋律上有些因爲咒文字數的關係而有所變化，但基本的旋律素材，都是出自於【召營調】的 A、B 句，至於【召營調】中的 C 句旋律則沒有出現在上述咒文所唱的曲調之中。但是在〈開大路咒〉這首咒語中，由於咒文字數結構的關係，所唱的曲調即使用了 C 句的旋律。前文提及，C 句的旋律出現在「令車曹曹軍馬走」中反覆的「令車」二字中，因此該句乃是二字句型，但是由於其旋律達四拍之長，因此旋律亦可嵌入其它字而成爲三字句型（譜例 6-7）。而在〈開大路咒〉即出現了數句六字句型的咒文，因此在唱到該句咒文時，便使用了 C 句的旋律，並加以發展成爲六字句

型的旋律 C’（譜例 6-8），此外該六字句型還隨著六字咒文彈性的出現，咒語的其它部份則是工整的七字句型，因此均使用 A+B 的旋律：

大路通通透陰府 小路通通透陽城（A+B）

元帥行過十二街 十二街頭在只兜（A+B）

符水變化三江海 金鞭打開陽州城（A+B）

手执柳枝分世界 打開陰府三條路（A+B）

天開光地開光（C’）

開光聖者開光路 照見陰府大路頭（A+B）

照見面前草埔路 草埔路上平波波（A+B）

草埔路上亦好行 草埔路上亦好走（A+B）

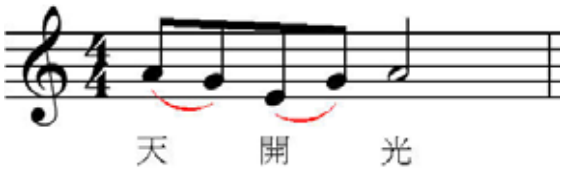
急急行急急走 前人叫爾莫應(C’+C’)

後人叫爾莫聽 (C’)

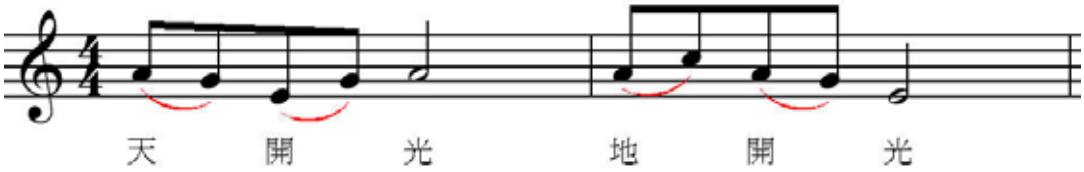
元帥行過獻紙錢 獻錢獻鈔買路過（A+B）

（後略）

譜例 6-7：【召營調】C 句的三字句型



譜例 6-8：【召營調】C 句的六字句型



由【五聲龍鞭】及【召營調】在各種不同咒文中所產生的變化及運用，我們可以看到在這些曲調當中，旋律素材是可以被當成一個一個元素使用，既可以單獨使用（例如〈造橋咒〉中僅使用 A、B 的素材）；也可以自由地出現在不同的位置（例如在〈開大路咒〉中 C’素材連續出現三次），以符合各種不同咒文結構的需求，而在這當中各種增字的變化更是不勝枚舉，因此雖然只是兩首簡單的旋律曲調，但是在這些自由靈活的變化機制底下，不但能夠輕鬆地應用在各種不同的咒文上，同時在音樂的表現上也豐富而多樣化。

因此，若我們回顧一下在「造橋」儀式中種種曲調和咒文的運行模式，我們便可以發現，就外在的形式而言，咒文和曲調可以有各種不同的對應關係，同一咒文以不同曲調唱或單一咒文中多曲調的模式，使得在儀式進行中每一段咒文中均有各種不同的曲調安排，而不至於過於單調；而曲調本身因應咒文而產生的變化及彈性調整，更使得單一曲調產生了多樣的形貌。如此一來，雖然在「造橋」儀式中僅僅用到十來首曲調，卻足以負擔整個「造橋」儀式複雜的儀式流程及眾多的咒文。

第七章 音樂在儀式的運用

在上一章中，我們已經將儀式中的音樂元素，包含儀式中存在的各種聲音現象，以及這些聲音現象基本的運行模式作了基本的說明，並且更進一步對儀式音樂中主要的唱咒曲調與其運用的模式作了詳細的探討。接下來在本章中，我們要繼續討論這些聲音現象在儀式中如何被運用，以及在儀式中彼此的關係。在儀式中，展演者的行爲不外乎發出音樂聲響和進行儀式動作這兩類，而儀式中的意義則多半來自於於咒文的使用。因此首先我們要將儀式中的音樂、咒文以及儀式動作等彼此的關係先作探討，接著來看所有聲音元素在儀式中的運用及功能，包含人聲和法器在儀式中的使用，並且對於儀式中的鑼鼓及南管音樂，作進一步的探討。

第一節 音樂、咒文與儀式動作

如同之前所提到的觀點，若我們將一場儀式的行爲視作是符合的集合體的話，儀式中的咒文、物品、音樂乃至於小法展演的動作等，都是是一個個具有意涵的符號。而這些文字、聽覺、視覺的符號如何在儀式的場域中結合在一起，產生鮮明的意義，則是本節要討論的重點，以下我們將個別討論音樂、咒文及儀式彼此之間的關係。

一、音樂與咒文的關係

音樂和咒文之間的關係，在上一章曲調運行模式中，已經詳細地探討咒文和音樂的搭配模式以及曲調因應咒文字數結構不同而產生的種種變化，這裡便不再贅述。在此我們要進一步討論咒文意義和音樂曲調的關係。

上一章中我們提到咒文和音樂的搭配存在著多變而靈活的模式，然而，在小法儀式中法師們，對於曲調的選擇究竟有沒有一套規則或標準，則是個有趣的問題。固然曲調的選擇，基本上必須考慮曲調結構適不適合唱該咒文的問題，但是撇開這最基本結構問題，亦即法師在面臨一段咒文時，他如何選擇從數個均適合唱該咒咒文的不同旋律之中，選擇某一個曲調來唱該咒文，而爲何不選擇其它曲調？而在某些同一咒文中多曲調的情形，又是依據何種標準和原則改變曲調？這個問題，事實上即使詢問當地法師，也難以得到一個明確的答案，因爲在他們長期以來便是如此，對他們而言，會不會唱、會不會用才是他們關注的問題，而不是爲何會如此使用。因此，對此一問題的探討，我們僅能從文本中，亦即這些唱咒咒文的內容意義來找到一些蛛絲馬跡，試著尋求一些合理的解釋。

若將常用的曲調用速度加以簡略的區分，則這些曲調大致可以分爲快、中、慢三種基調，而曲調中速度的快慢往往營造出某一種氛圍，例如慢速的曲調較爲莊嚴、而快速的曲調則一般來說較爲靈動。例如在「造橋」儀式有兩段「請神」儀節，前後請神使用的曲調，分別是【官將調】、【召營調】和【逐水流】，而這三首曲調的應用即是很有趣的問題。儀式的兩段「請神」儀式，分別是儀式一開始的請神，所唱的咒語爲〈普庵乙教主咒〉、〈拜請觀音〉及〈行罡正法陳夫人〉，前兩咒使用【官將調】來唱，而〈行罡正法〉則是前兩句以【官將調】唱，之後便轉至【召營咒】唱至結束；而另外一段「請神」則是在造完橋之後，要再請觀音佛祖和陳氏夫人上橋頭來保佑過橋的民眾，此時唱的咒語亦爲〈拜請觀音〉和〈行罡正法陳夫人〉，使用的曲調則爲【官將調】。

我們先從【官將調】、【逐水流】兩首曲調談起，這兩首曲調的共通點是均不會太快，屬於慢速的曲調。我們可以這樣認爲：因爲在「請神」中，進行的是一項莊嚴的召請神明的動作，因此自然要以較慢的速度進行，以營造

出某種較肅穆、神聖的氣息。因此，在曲調的選擇上，該曲調的速度能不能符合所唱的咒文意涵中的基本形象，便成了最基本的考量。

而上述「請神」儀節中亦使用了一首【召營調】，這首卻是快的曲調，那麼在此爲何會加入一首快的曲調？要回答這個問題，我們就必須從「請神」儀式中所唱的咒語意義來做進一步理解。

儀式一開始的「請神」，其主要目的是請神明臨壇來保護此次儀式展演順利，而所唱的咒語爲〈普庵乙教主咒〉、〈拜請觀音〉及〈行罡正法陳夫人〉，亦即乃是請這三位神明前來，然而事實上這三位神明的角色及職能各有不同，請普庵教主乃是因爲其爲普庵派法師的祖師爺，因此在任何儀式前都必須請祖師爺前來保佑法師們儀式進行順利，[53]而請觀音菩薩則是希望能以其無比的法力和慈悲心，爲眾生救苦救難，至於陳氏夫人其實便是民間信仰中素以斬妖除魔爲名的「臨水夫人陳靖姑」，如同咒文中所示：「左右官班來欽迎，勅賜夫人斬妖精」，在此召請陳氏夫人有請神來此降妖伏魔以利儀式進行順利之意味。以此觀點「斬妖除魔」的功能來看這段咒語，則在〈行罡正法陳夫人〉這段咒語中會使用較快的【召營咒】來唱，似乎便不是太突兀的現象了。而後段的「請神」儀式，則在意義上主要在保佑過橋的民眾，因此使用的曲調爲較慢的【逐水流】。因此，筆者認爲除了營造出某種儀式進行時的基本調性之外，在曲調的選擇上，還會受到咒文中更深層含意的影響而加以運用。

我們可以再從【召營調】在開路關諸儀式中得到例證。在儀式中有一連串使用【召營調】來唱咒文的段落，即是在造橋之後所唱的〈開大路咒〉以及接下來的〈過太歲關〉、〈過白虎關〉、〈過陰陽橋〉及之後的〈元帥行過十二街〉等咒，而這幾個咒語有個共通的性質，就是強調咒文中「行走、過關、過限」的意涵，例如：〈開大路咒〉中「元帥行過十二街」、「急急行急急走」、

[53] 因此若是閭山派法師，則是唱閭山教主的咒語。

「接引元帥過陽橋」、〈過太歲關〉中「有福之人橋上過」、〈過陰陽橋〉中「有限有厄橋上過」等字句，都暗示著這段儀式中某種動態的、前進的、行走的想像。而我們看看【召營調】最常被使用的「召營」儀式的咒文：「一聲法鼓鬧紛紛，召請東營九夷軍…令車曹曹軍馬走，走馬排兵到壇前」。可以知道，〈召營咒〉這段咒語乃是爲了召喚軍馬，本身即有「速速前來、行軍」的動態意味，在某種程度上和「開路關」中一連串「過關、過限」的意象是相符的。

如此一來，我們便不難了解這個情形：在〈開大路咒〉有六字句的句型結構，而我們之前亦曾提及，【五聲龍鞭】這首曲調亦能夠符合咒文中有六字句型，因此雖然在【召營調】和【五聲龍鞭】這兩首曲調均能入唱這首咒語，但是法師們在這當中選擇了以【召營調】而不以【五聲龍鞭】來唱。顯然地，在考慮咒文結構和曲調旋律是否相合之餘，曲調所能代表的某些意涵能否符合咒文中的意義，也成爲選擇的重要關鍵。

二、音樂與儀式動作的關係

音樂的表現和咒文息息相關，事實上和儀式進行的動作關係亦十分緊密。首先影響最大的因素仍是速度，在唱咒時所使用的速度直接地影響小法展演的基本動作。例如前文提到的〈行罡正法〉一開始以慢速度的【官將調】唱前兩句，小法的動作爲拿令旗在胸前左右擺動，在唱「步領天罡萬萬人」時，分別將旗從左至右再至左來回兩次，因此可說是八拍一個來回，隨後轉至快速度的【召營調】時，則變成兩拍一個來回，因此在動作上加快許多。另外在「操營」儀式中，所唱的〈香花請〉使用了【慢三撩】、【拖三撩】及【緊三撩】等三種速度的曲子，一開始唱【慢三撩】時，扮演元帥的小法乃是作拜請的動作，亦是以很慢的動作進行，隨後的【拖三撩】爲稍快的行板速度，此時扮演領令的小法則是以步行的方式開始「巡營」，一直到轉唱速度

更快的【緊三撩】時，小法隨即以跑步的方式繼續「巡營」，由此可以看到小法的動作和曲調基本速度的關係。

而除了速度爲影響小法儀式動作的因素之外，唱咒中曲調中的不同元素也常常伴隨著動作的變化。操營前進行的「召營」儀式即可清楚看到此一現象。在唱【召營調】時，兩位小法按著逆時針的方向作踏步罡的動作，其踏步罡的預備動作爲右腳獨立站姿，開始唱咒時即以左腳往左跨一大步落腳，隨即轉身變成以左腳獨立且面對右方，然後再以右腳向右跨落一大步，變成右腳獨立面對後方姿勢，如此反覆四次後回到原點。基本上在唱【召營咒】時均採此一踏步罡動作，只有在唱到「令車，令車曹曹軍馬走」的前二字令車時，小法在換步時同時將身體迅速壓低，並且橫掃令旗後立即站起，隨後又回復到一般的步罡動作。而在第六章探討曲調的元素應用時，亦曾提及唱這段「令車」時爲【召營調】的 C 句旋律，筆者亦曾提及其特殊之處，而我們從旋律和動作的搭配看來，則正印證了其應當視爲獨立元素的看法（請參考譜例 3-5）。

此外，前文曾討論過的【召營調】C 句旋律產生的六字句型，其在「造橋」儀式中唱〈開大路咒〉時，也可看到動作隨著該特別曲調元素的出現而產生變化。在唱〈開大路咒〉中，小法的動作爲繞著橋來回走動，約莫唱兩句咒文的時間繞橋一周，並且以順、逆時針的方向來回繞橋，而唱到六字句型時，小法則是分別停在橋的左右兩邊，單腳獨立以另一隻腳作橫掃畫圓的動作，左右各作一次。隨後恢復成走動的動作，而在第二次唱到六字句型時，由於該句型反覆出現三次，因此小法該動作便反覆了三次，直到唱完這些六字句型時才恢復行走的狀態。

由此可知，在進行儀式時小法的行爲動作可說和音樂息息相關，音樂中的速度在某個程度上框架了儀式動作的基調，使小法的動作在一定的速度基調上進行；而音樂中不同元素的出現，則可能使動作產生不同的變化。這兩者可說音樂影響動作的成分居多。而另一種音樂和儀式動作的關係，則是完

全不同的方式，在「操營」儀式時有一段元帥出將的儀節，在這裡小法的動作和鑼鼓亦緊密相關，但是這裡的鑼鼓音樂可說是爲了儀式動作而服務，其功能類似戲曲的後場，這部份我們在下一節鑼鼓的應用會詳加說明。

總之，在儀式的進行中，縱然許多儀式動作有其很深的在宗教上的意涵，但是不可否認，音樂在這當中確實扮演著某種重要的角色，它在一定的程度上影響著儀式動作的呈現。

三、咒文與儀式動作的關係

若從咒文的角度來檢視儀式時進行的動作，則小法所展演的動作大致可分爲兩種，一種是搭配咒文而做的動作，另一種則是在無咒文底下所做的動作。通常無咒文時的儀式動作比起搭配咒文時的動作具有更多隱晦的特性，如同前文提到過的「具有某種神秘性質」，例如在操營和造橋之前的「開鞭」、「安橋」的動作以及在操營時小法們行營走陣的動作等，通常一般人比較難以理解開鞭時小法將淨鞭虛空一打，發出很大「啪」聲音這個動作的意義，也不能了解小法們在進行安橋時，先回到壇前捏好指法，然後到橋旁打出指法的用意；即使操營時的各項陣法十分有看頭，但通常也很難清楚地知道各項陣法究竟代表著什麼意思。因爲在儀式的符號系統之中，確實存在著許多不爲人所理解的符號，而這些符號的傳達對象，其實並非儀式中的成員，而是在這些虛擬空間中的對象。

而搭配咒文的動作則常常會因應咒文的內容及文意做出象徵性的動作，而此時其動作通常便是爲了讓咒文的內容更容易爲人所理解，因此透過模仿的行爲模式來使咒文中的意涵傳達出來。例如在操營時元帥點將的動作，即和咒文密切相關，一開始小法會說道：「**俺本帥東營青龍大君，今日奉元帥點將，需當小心伺候**」。然後便開始進行一連串整冠、整衣、亮相的動作，其目的便在交代該小法正是東營元帥。

此外，上述唱〈開大路咒〉時小法的動作亦能提供有趣的例子，前文提及，在唱〈開大路咒〉時，由於其咒文之含意爲「元帥行過十二街」，有行走過關之意，因此小法在唱此咒時基本的動作乃是繞著橋行走，但是在唱六字句型時因爲音樂旋律元素改變的關係，因而有不同的動作變化。除此之外，唱這首咒語時亦能找到一個動作變化，便是在唱「金鞭打開陽州城」和「打開陰府三條路」這兩句咒語時，小法的動作亦是停在橋的左右兩邊，由手執淨鞭的小法作「開鞭」的動作。很明顯地，此時的動作有很明顯的的意涵，便是以開鞭的動作強調「金鞭」和「打開」這兩個詞彙，使咒文的內容加以視覺化。

由〈開大路咒〉動作的例子，我們便能更加了解在儀式中的種種動作，事實上有些乃是因應音樂的元素而產生，有些動作則是因爲咒文意涵的關係而產生，而有些則是因應儀式本身的宗教意涵。例如〈開大路咒〉中，小法行走繞橋的行爲隱喻的乃是較深層的意義，這個行爲是反應了這整段儀節「開大路、過路關」的意義，而「開鞭」這個動作則比喻的是較淺層的單句「咒文」的意涵，所反應的乃是「金鞭打開陽州路」、「打開陰府三條路」的文意；至於唱六字句型時所做得動作，則可說僅僅因應音樂的改變而產生，本身並不具備任何意涵。因此若我們能了解這一層關係，方能從千絲萬縷的儀式行爲中，逐漸拆解出屬於宗教性質的、屬於音樂性質的以及屬於咒文意義的動作，方能更進一步地解析儀式行爲的意義。

以上我們雖然針對於儀式中音樂、咒文以及動作進行了彼此關係的探討，但是在儀式中，這三個要素是不可分的，雖然我們在此將之分開來談，但是這僅是爲了能更清楚地去探究其彼此之間十分細微的關係，事實上其在儀式中是不可分割、也是彼此影響的。以「請神」儀式中的〈拜請觀音〉咒來說，咒文的意義讓音樂採取一個較慢的、在聽覺感受上較爲莊嚴的速度，而事實上也正是因爲維持著一個緩慢的速度，也才能讓小法在儀式的動作上能夠作出扮演一位有著神聖、莊嚴、慈悲形象的觀音佛祖，因此光是速度的

因素便要營造出一個明確的氣氛事實上是不可能的，但是若將儀式進行中的所唱的咒文、小法儀式動作等因素考慮進去，則在唱咒行爲中要製造出某種符合儀式意義的氣氛，便不是難事。

第二節 儀式中的人聲與法器

在儀式中的人聲和法器聲音，基本上均是由宮廟中的神職人員，亦即是小法或法師所演奏或演唱出來的，在儀式中所佔的份量非常的重，可說是音樂部份的主體。以下分別就人聲的部份以及法器的部份，說明其在儀式中的運用及功能。

一、人聲的功能

人聲在儀式中依其表現的方式可分爲三種，即唱咒、唸咒及口白，事實上在儀式中的運用及功能亦有不同。就表現的方式而言，唱咒必然伴隨著曲調，亦即乃是將咒文以歌唱的方式表現之。而雖然唸咒和口白均是「說話」、「唸」的方式呈現，但是若比較口白和唸咒在聲音的呈現和在儀式中意義的差異，仍可發現唸咒和口白確有不同。唸咒通常講求鏗鏘力度、在速度上也很快，展演的法師通常神情肅穆、聚精會神，而口白則有如一般的對話，不需講求力度，速度也和一般人說話時相近。

若就功能面來看這三者方式，則可以將「唸咒」和「口白」的人聲行爲區分得更爲清楚。在「造橋」和「操營」儀式中，只有少部份咒語是以唸咒的方式來進行的，即儀式一開始均必須進行的〈洗淨咒〉以及「操營」儀式在進行洗淨之後的「開鞭」段落，小法每打完一鞭所唸的：「一打天門開」、「二打地戶裂」等咒語。若我們觀察唸咒在儀式中的應用，則可以發現，通常唸咒的部份通常伴隨著某些儀式行爲，而並非單純地把文字說出來，例如「開鞭」時，小法會先擊鞭然後方唸咒，在「洗淨」時，則會以柳枝沾符水灑向壇前，同時唸〈洗淨咒〉。

而更重要的一點，是在唸咒時通常並沒有與之對話的對象，那是因爲在唸咒時其「說話的對象」並不是在場的民眾及其它儀式人員，乃是另一個時空的「鬼神」，因此唸咒在儀式中往往是「奉請神明」或「勒令鬼神」去做某事，如〈洗淨咒〉一開始的「謹請 本師為吾來洗淨，祖師為吾來洗淨…」，或是開鞭時「一打天門開、二打地戶裂…五打兵馬速速到壇前」，均有這等意涵，而在「犒軍」時所唸的「喝令」咒文，[54]則可以更清楚的看到唸咒的行爲其實是在與另一個時空的力量交流的特質。也因爲如此，在唸咒時法師總是神情肅穆，並且在聲音的力度上較爲鏗鏘有力，並且因爲咒文中總有「速速」到壇前、「急急」如律令等要求軍馬或鬼神儘速完成的意味，在唸咒時的速度也較快而急促，那便是因爲唸咒並不是與人進行交流，因此不需要以人慣常的說話速度進行。

如此來看人聲的口白部份，便可以清楚看出兩者的不同。口白的出現通常是在兩個小法在儀式展演時的對話，或著是小法和在壇前擔任說白的法師長的對話，其運用形式是人與人之間的訊息交流，而真正意義則在於透過法場內展演小法的對話交流，傳達訊息給法場外的民眾，有如在戲劇的表演，雖然看起來像演員之間的對話，但實際意義則在傳達某些劇情訊息給台下的觀眾，如此一來，便能將儀式中某些重要而不易傳達的意義，透過口白的方式，讓民眾逐漸了解。而除了鋪陳、交代出儀式的某些「劇情」及意涵，口白在「造橋」中甚至具有逗趣、娛樂的功能，例如「排十二生宮」的趣味對話等。也正因爲如此，口白在聲音上的表現，通常速度和一般說話無異，甚至會稍稍放慢速度，有如念台詞一般，好讓人們可以聽的懂 ，而說話的力度上也不像唸咒時需要以十分具有力量的方式來進行。

至於唱咒，筆者則認爲在運用上以及在功能上其實介乎兩者之間，一方面唱咒具有推衍儀式中劇情的功能，儀式的進行主要還是靠一首一首的唱咒

---

[54] 詳情可參考《澎湖傳統音樂調查研究—小法儀式音樂》中「犒軍」的部份（呂祝義等 2005：52）。

方得以推衍，而另一方面「造橋」儀式中產生實質的「神聖力量」——亦即將一座凡間的橋聖化成能爲人消災解厄的平安橋—— 也是靠著唱咒而完成。因此若我們將唸咒視爲在虛擬時空和看不見的鬼神對話，其功能在召請、勒令鬼神完成某事，亦即得到某種「神聖力量」，而將口白視作在現實時空中和人與人的對話，其功能在於交代儀式劇情及意義，那麼唱咒便是同時連結現實和虛擬時空，並且和人及鬼神進行交流，亦即在唱咒時一方面也召請神明、請神「造橋」等等，但是一方面卻也傳達這些訊息給在場的民眾，如此的中介性質使的儀式的意義得以在民眾心中建立起來，並且其「神聖的力量」亦能在民眾心中產生。

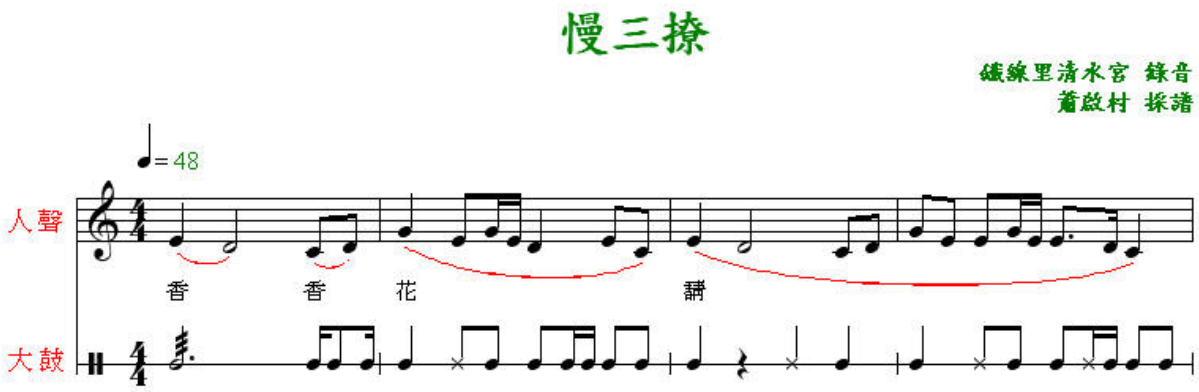
那麼在「造橋」儀式和「操營」儀式中存不存在著類似無文字的、純音節式呼喊，而無法歸類在上述三種方式的人聲呢？筆者認爲沒有，雖然在小法進行「開鞭」、「安橋」等儀式中，在擊鞭或打指法時會伴隨著一些喊叫聲，但是若我們就功能面看來，這些叫聲其實是一種「喝令」的行爲，類似「急急如律令時，喝！」這樣的呼喊聲音，因此在某個程度上仍然是和虛擬空間中的鬼神的對話，因此仍可以歸納在「唸咒」中。

二、法器的功能

法器在儀式中通常由成年的法師所操演，法器的功能可以分兩個方面來談，一是在唱咒時的功能，另一方面則是在非唱咒時的功能。

在唱咒時法器主要擔任伴奏的功能，而每樣法器在唱咒中伴奏的方式亦不相同，大鼓作爲一個領奏的角色，通常所打的節奏較爲複雜，主要目的在填補和豐富唱咒時的空隙，大鼓使用的技巧有：擊鼓心、擊鼓邊以及輪鼓等。我們以操營時以【慢三撩】所唱的〈香花請〉咒文爲例（譜例 7-1）：

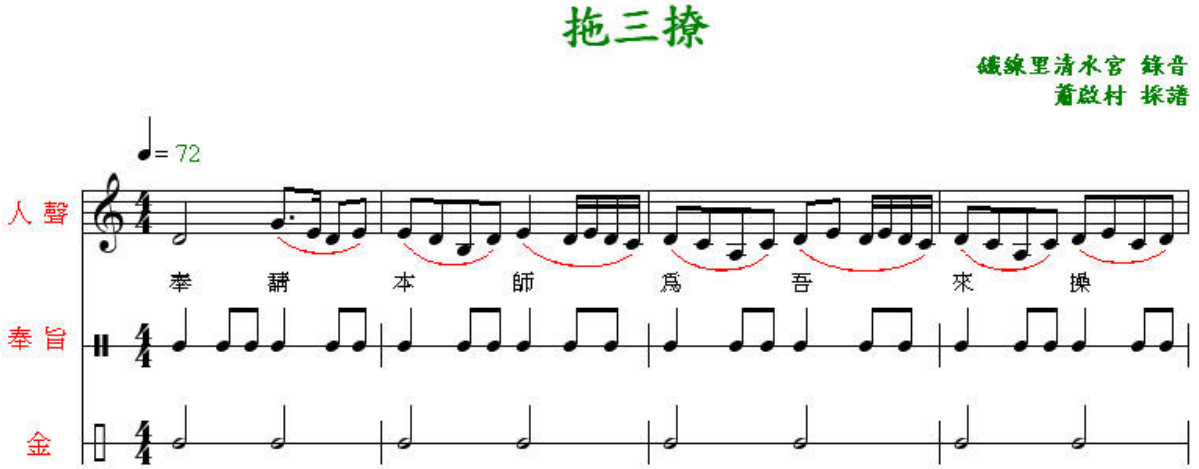
譜例 7-1：大鼓的節奏



譜中一般符頭爲擊鼓心的音色，而 則是打鼓邊的音色，從譜中可以看到大鼓輪音時乃是在唱咒曲調長音的部份，中間亦有一些較複雜的節奏，其功能乃在於以其較多的音色及節奏豐富唱咒的部份。

奉旨在唱咒中時所打的是持續而穩定的節奏型態，在開始唱咒時通常奉旨會先演奏個兩次節奏型，如此一來唱咒的小法便知道以何種速度演唱。而通常奉旨所打的節奏型態和唱咒的唱字結構亦有一定的關係。而金通常打的即是重拍，或是跟唱字一起出現。我們以【拖三撩】唱〈香花請〉的部份爲例（譜例 7-2）：

譜例 7-2：奉旨和金的節奏



我們可以看到在這個例子中，奉旨穩定地打 X　<u>X X</u> 的節奏型態，貫穿整首唱曲，而這個節奏型態也和唱咒中兩拍一字的句型相符；同樣地，金所打的節奏爲兩拍一下，亦同樣符合唱咒中的旋律結構。

由上述對於小法固定使用的法器：鼓、奉旨、金等在唱咒中的說明，我們便可以了解，在唱咒中這些法器事實上有著不同的伴奏型態，而其組成卻是有層次的，若以樂器中音高和音長的角度看來，音色最爲低沈且殘響時間最長的金，負責的是重音、長拍的部份，而聲音清脆高亢而響亮、殘響較短的奉旨，則負責唱曲中的固定節奏型，提供一個穩定的速度和節奏，而具有不同演奏法、且適合演奏複雜節奏的大鼓，則負責唱曲中加花、豐富旋律的任務。若就法器的聲音屬性來看，鼓的聲音提供一種皮革（鼓心）及木器（鼓邊）的音色，奉旨提供了木器的音色，而金則是一種鐵器的音色，因此雖然只有三種法器，但是卻能提供相當多的音色變化，因此使唱曲中的音響不至過於單調。

至於法器中的鈔，在唱曲中並不是固定使用，而僅在少數曲目中出現，主要目的亦是增加音樂的豐富性，在此便不多加討論。

而在非唱咒時法器的演奏，則通常在儀式進行時擔任著重要的角色，有些亦和小法的動作直接相關，從對「造橋」儀式及「操營」儀式的觀察，我們至少可以發現以下功能：

(1) 喚起神聖空間：這是法器在演奏時的重要功能之一，我們在「造橋」儀式空間曾經談過，音樂使得在場的村民和世俗的世界有所區隔，進而進入了一個「有神靈的」「不可侵犯」、「不可放肆隨便」的神聖領域當中。當儀式即將開始之時，操法器的法師都會先演奏三通鼓，三通鼓的聲音一起，除了代表儀式即將開始之外，更以無形的音樂聲響將在場的民眾納入了儀式展演的範圍之內，使得民眾不會置身事外，而能投身於儀式之中，繼而接受儀式接下來所要傳達的訊息。

(2) 儀式的連接：儀式的連接其實是神聖空間功能的延續，亦即在小法完成一個儀式，在進行下一個儀式之前，通常金鼓聲並不會斷掉，其最大的用意便是要讓由聲音所建立起來的神聖空間持續存在，不會因爲音樂的消失而使民眾由已經進入的神聖空間跳出。例如在「造橋」儀式一開始的「安橋」時，兩位負責安橋的小法要先在神壇前掐指法，然後到橋的各方位打出指法以召請五營軍馬前來護橋，在掐指法之時，小法必須屈身在壇前以隱蔽掐指法的過程，此時金鼓聲便不會停下來。如此一來，雖然在小法預備指法時場內沒有人有任何動作，可是因爲金鼓聲持續響著，人們對於儀式進行的感覺便不會消失，而能夠持續「留在」儀式空間之中。

(3) 強調小法的動作：在小法進行某些重要的儀式動作時，法器的演奏亦會從旁輔助幫忙以強調小法的動作。例如在「操營」儀式一開始的「開鞭」儀式前，大鼓和金會持續的輪音以維持儀式的進行，而隨後小法會大喊「一打天門開！」然後將淨鞭虛空一擊發出巨響，此時以大鼓爲主的法器亦會在小法擊鞭的同時，同時先打一下重音，然後作一次「通鼓」的效果，以強調小法開鞭的那一擊，同時也透過重音和通鼓音響效果，使小法的開鞭動作在各個方位都有了區隔，繼而使儀式的意義更加明確。

第三節 儀式中的鑼鼓與南管音樂

在「操營」和「造橋」儀式的音樂中，除了以小法爲主的人聲唱咒和法師演奏的法器之外，尚有一些「外來」的音樂成分，亦即在「操營」儀式中所使用的鑼鼓音樂以及在「造橋」儀式加入的八音音樂。前者在儀式中的功能類似於戲曲當中的「武場」；後者則具有近似「文場」的伴奏作用。此外，在「造橋」儀式的諸多咒語之中，有一些咒語相較於其它咒文而言是相當獨

特的，亦即這些咒語乃是取自於南管曲目中的歌詞，甚至在曲調上也能夠找到其相關之處。事實上，我們從「造橋」儀式的諸多唱咒中，可以找到一些蛛絲馬跡顯示「造橋」儀式中的咒文和音樂與南管音樂有相當的淵源。因此本節分爲兩部份，第一部份將探討鑼鼓音樂以及其在「操營」儀式的運用，第二部份則將探討在「造橋」儀式中的南管音樂成分。至於八音音樂的樂器，其伴奏的方式便是演奏小法的唱咒旋律，在前一章已經約略提過，爲節省篇幅，這裡便不再說明。

一、鑼鼓的運用

1.鑼鼓的樂器及編制

鑼鼓，在澎湖縣西嶼地區則又有稱爲「排指」、「排旨」、「牌子」及「五音」等，而在澎湖馬公市、湖西鄉及白沙鄉等地區則多稱爲「鑼鼓」。莊東的《澎湖縣誌》〈文化志〉即曾提及澎湖的鑼鼓音樂：

> 排指：為澎湖最普通之音樂，俗稱「鑼鼓」。舉凡婚喪喜慶，迎神賽會，或演劇皆用之。樂器有北鼓、南鼓、大鈸、小鈸、大鑼、小鑼、喇叭等。其樂譜與台灣本島不同，係澎湖之獨特者，莊嚴活潑，頗合大眾之趣味。

（莊東 1997 [1977]：40）

其名稱的差異，應該是因爲早期澎湖島與西嶼島在交通上的隔閡所造成的。而由上文我們也可知道鑼鼓的編制，除了一把嗩吶之外，其餘五者均爲打擊樂器，有北鼓、南鼓、二鈔（小鈸）、大嵌（大鈸）、金（大鑼）等五項打擊樂器，有時也會加上小鑼或響盞。在演奏時以北鼓爲領奏，負責指揮的工作。南鼓則是跟著北鼓的節奏加以豐富變化，但不具有指揮的功能；大鈸

則負責較大的節奏如每句的第一拍，小鈸則負責較快速的節奏；大鑼通常在每曲的開頭部分使用，作爲開場之用。

演奏時的編制通常每樣樂器最少一人演奏，但也可以視情況加以調整，讓北鼓以外的樂器由多人演奏。由於北鼓的演奏者需肩負領奏之責，因此除了學生所組成的鑼鼓隊之外，[55]一般而言此種樂器都只由一人演奏。

2.鑼鼓的曲目及演出形式

鑼鼓的曲目基本上可以分爲「內排」及「外排」兩大套（排或作「牌」），大致上內外排的曲目分別由十數支曲牌所構成。從表 7-1 筆者整理自湖西鄉鼎灣村蔡在日傳譜、西嶼鄉外垵村陳春煌傳譜以及外垵村許剛毅傳譜，可以發現其鑼鼓曲目雖然在一些細節上以及曲目的用字上略有不同，但是基本上其曲目以及順序可說大同小異。

表 7-1：鑼鼓譜曲目

藝師 曲名	蔡再日（鼎灣） 鑼鼓目錄	陳春煌（外垵） 手抄本	許剛毅（外垵）鑼鼓譜
內 排	【小牌】（四下界） 【報馬】（壹下界） 【雷鐘台三通】（萬頭界） 【三通尾】（三啼界） 【點江】（萬頭界） 【起軍大牌】（萬頭界） 【上小樓、下小樓】（龜拜水界） 【將軍令】（萬頭界） 【行隊】 【三獻酒】（三啼界） 【三通尾】（三啼界） 【三聲威令】（萬頭界） 【載月披星】（萬頭界）	【小排】 【報馬】 【三通】 【三通尾】 【點將】 【起軍大牌】 【將軍令】 【百家春】 【行隊】 【三獻酒】 【上小樓】 【下小樓】 【半空中】 【連環小排】	【小排】 【報馬】 【雷禎台】 【點江】 【上小樓—下小樓】 【將軍令】（包含行隊-打調-百家春-五雷子） 【三獻酒】 【三星爲令】 【帶月丕】 【月滿曲】

[55] 例如白沙鄉通樑村的通樑國小，其鑼鼓隊在演出時即有二到三位學員負責演奏北鼓。

	【月望曲】（雙開界） 【呀尾】（雙開界）		
外 排	【外牌雷鐘台】（萬頭界） 【外牌三通尾】 【七治子】（三啼界） 【安可雅】（龜拜水界） 【那擇將】（加走跳界） 【貳凡】（萬頭界） 【班子姜】（雙開界） 【半待妖】（龜拜水界） 【陽稟急】（加走跳界） 【委房家】（萬頭界） 【半空中】（雙開界） 【連環小牌】（三啼界） 【得勝回軍】（三啼界）	【外排三通】 【三通尾】 【七治子】 【安可月兒】 【拿手敵將】 【三聲威令】 【班子姜】 【二凡】 【帶月丕星】 【月望曲】 【連環小排】 【得勝回軍】	【七隊主】 【安可堄】 【搶得將】 【班子超】 【二凡】 【山河青蒼】 【豐待天】 【陽品格】 【大奏】 【小奏】 【威房迦】 【安小排】 【半空中】 【連環小排】 【回軍】

這些曲牌記載著其實是嗩吶的旋律譜，在這些曲牌中雖有些有唱詞，但現均已不唱。[56]至於鑼鼓樂器所演奏的部份則叫做「界頭」，如【四下界】、【萬頭界】、【三啼界】、【雙開界】或【龜拜水界】等。這些界頭在各地鑼鼓譜中均是以一種「擬聲字譜」的形式記載。[57]例如在蔡在日所傳的鑼鼓譜中，【萬頭界】內容爲「擇蔥 擇擇蔥 烈擇蔥蔥 撞蔥撞蔥」、而小牌界則爲「擇 蔥 烈…

[56] 上述的通樑國小鑼鼓隊，亦可說是個特例，他們在演出時學員也負責唱這些唱詞，有時也會唱嗩吶工尺譜，而該鑼鼓隊亦有許多創新之處，例如在鑼鼓的演奏中加入了涼傘的操練以及扯鈴等民俗技藝，使鑼鼓的演出不僅是在音樂上的演出，更具有視覺上的效果。不過，撇開這些特例不談，一般在各地鑼鼓的演出上，仍然維持著嗩吶搭配鑼鼓的形式，自然也不會唱詞。

[57] 所謂「擬聲字譜」，便是一種「透過語音聲響而用漢字擬其聲的記譜方式」，此種記譜法與一般民間樂人在進行口傳心授方式授藝時所用的「口頭譜」有相當密切的關係。簡單的說，「口頭譜」乃是以口語聲響來指稱樂器聲響（包含樂器聲響的各個層面）。而『字譜』，卻是再進一步透過『口頭譜』的擬聲符號，以近似漢字的語音來代表鑼鼓聲響／口語聲響。」此種記譜形式的詳細說明，可參見翁柏偉，〈從符號體系到表演機制：一個以京劇鑼鼓為中心的研究〉（臺灣大學音樂學研究所碩士論文，89 學年度），頁 99-101。

擇 蔥蔥徐」。在一套鑼鼓譜中，約有十餘種界頭。界頭在鑼鼓音樂的演出時，負責嗩吶所吹的曲牌之間的連接，而界頭亦可不和嗩吶配合單獨使用，將各種不同的界頭加以組合變化，即成一般鑼鼓隊在廟會「鬧台」時的演奏形式。在蔡在日傳譜中，亦記載著「鬧台」的界頭組合：

鑼 —【北鼓四點金界】—【一枝花】—【萬頭界】—【流界】—【壹貳界】—【落界】—【轉界】—【壹壹界】—【落界】—【水波雲】—【金龜脫殼】—【壹壹界】—【落界】—【水波雲】—【金龜脫殼】—【壹壹界】—【落界】—【加走跳】—【參下三回連妻下轉三不和】—【落界】—【加走跳】—【參下三回連七下轉三不和】—【落界】—【七下界】—【萬戰界】—【三不和】—【落界】—【七下界】—【萬戰界】—【三不和】—【落界】—【謹戰】—【貳拾下界】—【四下界】—【流界】—【四下界】—【四下界連雙開流界】—【謹三下三回連七下轉三不和】—【流界】—【雙開流界】—【一枝花】—【晚小牌】

（鼎灣蔡再日傳譜）

因此，鑼鼓樂器在演出「內排」、「外排」曲目時，除了擔任嗩吶吹奏曲牌中的伴奏以及連接的界頭之外，鑼鼓樂器亦能單獨演出，擔任廟會時的「鬧台」或繞境時的陣頭之用。

3.鑼鼓音樂和操營儀式

若我們檢視鑼鼓音樂中使用的曲牌名稱，則可以發現除了一些無法知其意的曲牌名稱，如【半待妖】、【陽稟急】、【委房家】之外，其曲牌的名稱中，似乎均隱涉著一些特定的事物，如【報馬】、【三通】、【三通尾】、【點將】、【起軍大牌】、【將軍令】、【行隊】、【三獻酒】、【拿手敵將】、【三聲威令】以及最

後的【得勝回軍】（或【回軍】）等。這些曲牌名可說都和「軍隊」、「軍事」有相當的關係，例如「報馬」爲軍中負責在前偵測敵情的探子、而「三通」即「三通鼓」，古代戰爭用以擊鼓催兵，而「點將」、「起軍」、「將軍令」、「行隊」更直接地點名其軍事中的行爲動作，因此一套鑼鼓曲目可以說有其一定的「劇情」結構，我們從曲目的順序可以大致猜測到其整套曲牌有其故事性或是敘述的事件，乃是在敘述將軍出征，從一開始的整隊、點將、率兵出征到最後得勝回軍的過程。這也是爲何在各地的鑼鼓譜中，其曲牌的順序雖有些微的差別，但始終保持著基本的順序而不曾大幅度的改變。

再者，從各地傳譜中，均仍發現有唱詞的存在，雖然唱詞在現今的鑼鼓音樂演出時已經不太使用，但是歌詞畢竟比起曲名，更能夠描繪、敘述出一些形象。例如幾乎所有鑼鼓譜中的【點將】，均有「身居用奏，龍爭虎開，干戈亂起，爲吾奏文」或「身居爲良將，良將龍虎鬥，干戈難艱起，爲吾回奏文」等詞句，雖然因爲早期藝人乃以口傳心授的方式傳承，以致於這些藝人在將歌詞及曲名述諸文字時，乃以相近音而名之，有時會發生不知爲何的情況，例如蔡在日傳譜中的曲牌【那擇將】，比對其它鑼鼓譜相近的位置及發音後，其曲牌名應是【拿敵將】，而上文的「用奏」則應是「良將」。因此，雖然字句或稍有不同，但是就上述兩個歌詞的例子，再搭配上曲牌名看來，我們仍可大致歸納其歌詞之含意，其實爲一個元帥的開場白。而整套鑼鼓中，便隱隱約約透露著元帥召集軍馬、點將、出征、得勝回軍的形象。

了解鑼鼓音樂其中所隱含的敘事內容之後，再來看「操營」儀式的意涵，則會發現這兩者之間令人驚異的相似性。首先，「操營」儀式本身即有很清楚的敘述性質，雖然其儀式之意義乃在於操練五營神兵神將，但是儀式進行中可說亦是以「戲劇」方式呈現。當中有角色的扮演、有口白對話、有身段動作。我們從第五章「操營」儀式的流程可以看到，「操營」儀式亦是以「元帥召集軍馬、點軍、點將、出營」等作爲儀式行陣部份的鋪陳。因此「操營」儀式和鑼鼓音樂可說在內容上十分的接近。

除了「操營」儀式和鑼鼓音樂在其隱含的意義上十分相近之外，在「操營」儀式中鑼鼓音樂可說是極爲重要的音樂部份。前文提及，「操營」儀式有如一場戲劇表演，而鑼鼓音樂就好似「後場音樂」，在小法進行各種儀式的「身段動作」或走位時，鑼鼓音樂的曲牌及界頭便在當中擔任音樂的部份。

若我們探討「操營」儀式中鑼鼓音樂的使用，則可以發現在儀式中使用的鑼鼓曲牌和鑼鼓本身的曲套順序，亦有某些相似之處。在鐵線里清水宮的「操營」儀式中所使用的鑼鼓曲牌，一開始爲【備馬】[58]接【小排】，隨後在元帥令先鋒點將之後，使用【點將】，待兵馬備齊之後，則演奏【三獻酒】、【備馬】及【起軍大排】，先鋒帶隊各營駐營，待唱完〈個五營〉後，則再演奏【備馬】、【起軍大排】等曲牌後退馬安營，而在操練兵馬結束後唱演奏【半空中】、【備馬】、【請軍大排】等曲牌。可以看出，在清水宮所使用的鑼鼓曲牌上，其曲牌的使用和儀式中劇情的發展是相契合的。而這些則是在尚未進行行陣儀節的部份，待到行陣儀節時，鑼鼓隨即演奏自己的套路，一直到行陣儀節結束爲止。

而東衛里天后宮的咒簿所記載使用的曲牌則稍有不同，曲牌數亦較多，不過仍然都是出自鑼鼓音樂之曲牌，其使用順序爲：【雷鐘臺】、【七治子】、【半空中】、【點將】、【三通尾】、【連環小排】、【起軍大排】、【將軍令】、【班子騫】、【連環小排】、【回軍得勝】。

由上可知，「操營」儀式和鑼鼓音樂之間應有十分深厚的關係，鑼鼓並非僅是單純地爲儀式當中的伴奏音樂而已。兩者除了在實用面上的關係之外，可能有更深的淵源。從【點將】這個曲牌來看，在東衛天后宮及鐵線清水宮在「操營」儀式使用的場合，均是儀式中的「點將」儀節。而【點將】這個曲牌所附的歌詞：「身居用奏，龍爭虎開，干戈亂起，爲吾奏文」，事實上也符合儀式中扮演元帥的小法出場的台詞。因此究竟是因爲儀式的儀節有「點

[58] 【備馬】有可能是【報馬】的另一種寫法，雖然兩者意義不盡相同，但是卻也都能符合其軍事上的含意。

將」這個名稱，因而鑼鼓的該曲牌便也叫【點將】？或是反過來，是因爲儀式中使用了【點將】這個曲牌，因而這段儀節亦叫「點將」？而另外一個可能是，當初小法的「操營」儀式和鑼鼓音樂可能本來就是一齣戲劇或是一套更爲完整的儀式之中的音樂和動作，因而鑼鼓的各曲牌名稱本就是儀式流程或劇中的各個重要名稱，而那些記載但不唱的歌詞便是一開始戲劇中所使用的台詞或歌詞。但是在長期的流傳發展下，鑼鼓音樂逐漸從戲劇或儀式中獨立出來，變成可以單獨演奏。但是仍然脫離不了其和「操營」儀式之間的關係。

當然，這些其實仍只是推測，雖然我們可以確定的是，鑼鼓音樂和「操營」儀式彼此間有很深的淵源，但是這兩者是否真的同出一源，或是其互相借用之關係爲何，則還尚須更多考證。

二、南管音樂元素的運用

在「造橋」儀式中，我們可以發現有部份咒語看起來相當不同，其咒文內容既不是召請神明，也不在於進行某項儀式，其內容反而多著重在男女之情的描述，例如〈牽君的手送〉:「牽君的手送，牽來睡。相隨不甜折分離…害阮思想病者重床帳枕帳為著您一人。」、〈勤燒香〉:「勤燒香。天簷善拜。遇見我君只去步入金臺….聊想阮都亦聊想伊，必定有好代，若有好消息呵梅香著緊來報，報阮得知」等。這類的咒文，在鐵線清水宮中共有〈勤燒香〉、〈請月姑〉、〈牽君的手送〉、〈直入花園〉、〈園內花開〉等，而經筆者比對查證後，發現這些內容特殊的咒文和南管曲有相當大的關連。目前已知和南管曲有密切關係的有〈請月姑〉、〈直入花園〉、〈園內花開〉、〈牽君的手送〉等咒，在南管套曲《弟子壇前》中有三節，分別爲「弟子壇前」、「請月姑」和「直入花園」等三首；而〈園內花開〉則是南管套曲中《我只處心〉中的一首。這些不僅曲名一樣，其咒文的內容也和這些南管曲的歌詞相同，而筆者在比對〈直入花園〉在「造橋」儀式中的曲調以及該首在南管的曲調，亦發

現雖然在行腔吐字上有很大的差異，但是基本的旋律曲調則可說相同。此外，雖然鐵線里清水宮僅有《弟子壇前》套曲中的「請月姑」及「直入花園」兩首，但在東衛里天后宮的儀軌本中，則亦能找到〈弟子壇前〉這首咒語。由此可知，「造橋」儀式中所使用的這幾首特殊的咒語，應是取自南管曲無疑。而另一首〈勤燒香〉在來源的追查上則尚未從南管曲牌中找到相對應的曲名或歌詞。

而筆者在偶然的機緣下，發現由南管藝人吳欣霏所整理自台南車鼓藝人所傳之車鼓歌本—《台南縣七股鄉竹橋村車鼓老歌本》之中，卻發現當中亦有「牽君手鬆」、「園內花開」兩首曲子。由於該影本之手稿以破爛不堪，許多字已無法辨識，但是由當中可辨識出的歌詞：

> 「牽君手鬆...隨不甘折分離...翻身一返，雙手下手覽君抱君定共君結成雙，輾轉醒來，又是眠夢，翻來覆去，我一點相思病者，重床重枕重，因為人情味得返來....」

該歌詞雖遠比清水宮〈牽君的手送〉的咒文要長，但是就前面可辨識的部份，可以發現其歌詞與清水宮的造橋咒文幾乎一致，而在車鼓歌本中找到的另一首「園內花開」則歌詞和咒文完全一致。

因此，以鐵線里清水宮「造橋」儀式的這幾首特殊的咒文來說，我們至少可以從南管的曲目及車鼓的歌本中找到相關的曲目，雖然南管和車鼓可說爲同一根源，但是其表演形式、唱腔仍有很大的不同，因此小法儀式音樂和南管、車鼓有何關係，仍必須分開討論之，以下就儀式音樂和南管以及和車鼓的關係分別進行探討。

1.造橋儀式中的南管曲目

關於南管音樂中的道教樂曲，學者王櫻芬及李國俊均曾做過研究。而兩人的研究均和南管套曲《弟子壇前》有關。李國俊從宗教的角度來看《弟子

壇前》三首曲目「弟子壇前」、「請月姑」及「園內花開」中，和民間信仰中的「請尪姨」[59]習俗作了說明。首先從曲子的牌調名看，第一首「弟子壇前」和第二首「請月姑」在南管中牌調名均爲「尪姨歌」，而第三首「園內花開」則題爲「尪姨疊」，疊在南管音樂的術語中爲演唱速度加倍之意。因此「園內花開」也是「尪姨歌」的一首。而整套曲中的內容則和民間「牽三姑」、「關尪姨」的習俗相符合，[60]首先「弟子壇前」爲請神咒，由前兩句歌詞可以發現和法師唱召請神明的咒語是相似的：「弟子壇前專拜嘮請嘮，請卜田嘟元帥都降臨來」，「請月姑」則是描述尪姨請仙姑的情形；而「直入花園」則是描寫進入地府途中所見及經過花園的情形，據說可能和民間請尪姨時，亦有「探花」及「栽花換斗」的習俗有關。[61]

王櫻芬則從南管音樂中的「囉哩嗹」針對【尪姨疊】、【逐水流】、【逐水流疊】、【金錢花疊】等四個門頭進行探討，其中亦提到【尪姨疊】的代表曲目《弟子壇前》套曲和尪姨的關係。值得一提的是，王櫻芬在研究中亦簡短了提及【尪姨疊】、【逐水流疊】和澎湖小法儀式的關係，她在述及在澎湖進行田野調查之時，曾經請澎湖普庵派法師演唱「過橋」一段曲子，並確定所唱的曲調爲【逐水流】，並且帶有佛尾。[62]雖然其在文章中並未提及唱的法師爲什麼地方的宮廟，也並未提即以【逐水流】唱哪一段咒語，不過就有「佛尾」的這一線索看來，筆者認爲極有可能唱的是〈拜請觀音〉之類的請神咒語。因爲就鐵線的「造橋」儀式看來，其在造完橋後會請觀音佛祖及陳氏夫人上橋以保佑過橋的民眾。（前文造橋儀式流程 12 部份）此時清水宮所唱的曲調便爲【逐水流】，並且在其儀軌本中在其後加上了「南無阿阿彌陀佛，稽

---

59 「尪姨」又稱「紅姨」或「翁姨」，為女性靈媒之稱呼。

60 參考李國俊〈南管音樂的宗教意義探析〉（2004：6-8）。

61 探花又有稱「進花園」，即使請尪姨去地府內的花園看花。傳統觀念認為人活在世上，元神卻還在地府之中，而婦女的元神則是閻王判廳旁的六角亭花園的花樹，當婦女流產或得不到子嗣時，大多因為花樹缺乏照顧所致，因此便需請尪姨或乩童去花園內修剪花樹，並施法將紅花換成白花，即可順利得子。（劉還月 1994：180、186）

62 參考王櫻芬〈南管嗹呾尾及其曲目初探—以囉哩嗹及佛尾為主要探討對象〉中關於法教關係的部份。

首南無阿阿彌陀佛」的咒文，有別於之前以【官將調】唱〈拜請觀音〉時最後乃是以「神兵火急如律令」的情形。而這和王櫻芬中的「佛尾」可說一模一樣。而筆者亦發現在最後收橋時以【逐水流】所唱的〈收橋咒〉、〈南海座上〉以及〈急急收來〉三首咒語，亦在咒文最後加入了這段佛尾。我們從這三首咒文並沒有特別的佛家意味以及〈拜請觀音〉這首咒語在儀式以【官將調】唱用「神兵火急如律令」以及用【逐水流】唱以佛尾結束的情形，可以確定，其「南無阿阿彌陀佛，稽首南無阿阿彌陀佛」這段咒文，並非隨著特定的咒文出現，因爲而是隨著特定的曲調出現，亦即【逐水流】這首曲調。

總結上面對於兩位學者對於南管中道曲的探討，我們可以從兩方面來談小法儀式中的南管音樂：首先，雖然就咒文內容看來，乍看之下這些和南管有關的咒文可說與一般咒文格格不入，內容似乎相當「世俗」，完全不若一般召請神明、進行儀式的咒語，具有相當成分的神話及神聖莊嚴之氣息。但是若深究其咒文的意義以及在南管的牌調名稱【尪姨歌】的名稱看來，「尪姨」指的本就是民間巫覡信仰中十分普遍的女性靈媒，可見和民間信仰息息相關；再者，從「弟子壇前」之歌詞「弟子壇前專拜請，請卜土地公公降臨…」看來，又十分帶有儀式的意味，而「請月姑」和「直入花園」在歌詞的意義上，則是請仙姑、牽引亡魂和描述地府途中之所見，因此也具有濃厚的民間信仰的性質。如此看來，至少〈弟子壇前〉、〈請月姑〉、「直入花園」會被放在儀式的咒語之中，便不顯得突兀了；此外，這些曲目都使用在「造橋過限」儀式中，而「造橋過限」這個儀式的諸多科儀段落中，本就帶有相當入世的性質，如種棉、收棉、織布、賣布等，因此若不深究南管音樂歌詞中所含的民間信仰的意涵，會有較世俗的咒文也可說是正常的現象。

另外，就曲調名稱來看，目前至少已經確定在小法儀式中所使用的曲調【逐水流】，其實便是南管的同名曲牌【逐水流】。我們從這首曲調在被借用過來時仍然保留帶有「佛尾」的現象可以得到證明。那麼，就筆者訪談調查過程中所得到的一些有名稱的曲調如：【官將調】、【福馬郎】、【北青陽】、【小

水車調】、【將水令】等，大多亦能南管中找到相同的曲牌名稱，如此，這些曲調也是移植自南管音樂的可能性便十分高了。

2.造橋儀式中和車鼓有關的特點

小法儀式音樂和車鼓音樂的關係，雖然目前僅能從兩首曲目的比對上得知，在一些車鼓的歌本中有小法儀式音樂的同名曲調，但因未能經過實際曲調上的比對，因此也無法立即論定其和小法儀式有一定的關係。不過就車鼓音樂的源流看來，車鼓音樂所使用的曲調中，本來就有很大的部份是屬於南管的曲目（黃玲玉 1986）。因此，就小法儀式音樂和南管之間關係頗爲深厚一事看來，車鼓和小法儀式音樂之間會有某些共通點是可以預期的。而事實上，除了曲目之外，我們亦能找到幾點和車鼓音樂有關的現象。

首先要提到的是，在清水宮「造橋」儀式幾首和南管有關的咒文中，如〈勤燒香〉、〈請月姑〉、〈直入花園〉等咒，在唱完該咒之後會另外插補上一段工尺譜，其曲調一首爲澎湖八音樂團中常聽到的【雞婆走】，另一首根據法師說明，其曲名叫做【雞婆靠】，雖然法師亦說明，這個插補段其實是要給嗩吶吹的，好讓小法在這當中可以稍作休息，或是做進行下一段科儀的準備，但筆者的實際觀察，則發現法師們仍然習慣唱這段的譜。而關於此現象可從兩個角度來觀察：一是這種唱曲的形式，在南管的演唱中，並沒有唱完正曲之後連著一段以工尺譜爲唱詞的情形。但是在車鼓音樂中，確有「頭譜」、「尾譜」的形式，亦即在唱一首曲子之前，必須先唱「頭譜」，而唱完正曲之後也會加上一首工尺譜，就叫「尾譜」，這個形式在車鼓音樂中是十分常見的。而在小法儀式音樂中，唱完一首咒語之後便加上工尺譜的段落，則在形式上十分像車鼓音樂的「尾譜」。另一點則是關於【雞婆走】這首插補的曲調，這首曲調事實上亦存在於車鼓音樂之中，並且爲十分重要的一曲，叫做【開四門譜】，主要便是用於車鼓表演一開始時，旦和丑要先「踏四門」作爲開場，而此時的音樂部份便是這首【開四門譜】。如此看來，雖然小法儀式音樂中的「譜

尾」和車鼓音樂中的「譜尾」並非一致，但是我們亦不排除小法儀式音樂借用車鼓音樂的某些形式（例如頭尾譜的使用）及曲調（如開四門譜）的可能，繼而發展出目前這種特殊的情形。

再者，就唱腔以及動作這兩個元素的觀察，我們也能發現小法儀式在某些方面似乎更接近車鼓。車鼓中有大量的南管曲目，然而車鼓音樂中唱腔吐字卻不若南管那麼講究，需講求字頭字腹字尾的發音變化，可說是南管音樂的俗唱形式，這方面和小法們唱咒文的情形可說如出一轍；此外南管在演唱時並無動作，而車鼓在演唱時則有許多身段動作，就這個情況來說，和小法邊唱咒邊展演儀式的現象亦十分雷同。換言之，若以南管音樂爲主要源頭，則車鼓和小法部份的儀式音樂，可說是均受到了南管的影響，而發展出不同的形式。

3.南管音樂元素在儀式中的意義

爲何在儀式中會有南管音樂元素的出現，這是我們尚未解決的問題。雖說從前文已經可以證實南管中的這些曲子，事實上很有民間信仰的味道，那麼，究竟在何種情況下會將這些南管曲引用至小法的儀式當中？以下我們試著就南管曲在儀式中的意義，以及小法源流的探討，輔以筆者田野調查的發現，試圖爲此問題作一初步的解釋。

前文曾提及，在小法儀式中的這些南管曲調，一般而言在法師的概念中稱爲「文曲」，和一般作「請壇」、「操營」儀式時所唱的曲調並不相同。而在曲調和咒文的研究亦發現，在這些南管曲中並沒有一曲多用的情形，而是曲調和歌詞整個移植過來使用。會造成這些現象的主要因素，便是在於這些南管曲在結構上和一般唱咒曲調有很大的不同，它的結構較爲龐大，曲調相對較爲複雜。因此一般法師均認爲這些曲子「較難唱」、「音較高」、「牽的音較多」，而他們同時也認爲這些曲子「較好聽」，更認爲在儀式中唱這些曲子是「唱好聽」、「唱娛樂」的。因此我們可以發現，在「造橋」儀式中唱這些曲

子，其「表演」、「娛樂」的成分其實是大過儀式在宗教、信仰上所呈現的意義。

我們可以從鐵線里清水宮和東衛里天后宮面對這些曲子的不同處理方式得到證明。根據筆者的調查訪問，得知在清水宮原來的「造橋」儀式上，並沒有〈牽君的手送〉這首咒語，這首咒語和曲調是現任法師長陳能安先生後來加上去的。陳法師長在偶然的情況下聽到這首曲子，覺得很好聽，並且發現歌詞也還符合「造橋」儀式中的前後咒文，因此便將這首曲子連同歌詞一併使用在造橋的儀式之中，主要便是增加「造橋」儀式的「娛樂性」。而東衛天后宮則有完全不同的處理方式，在東衛天后宮的「造橋」儀式儀軌本上可以發現其「造橋」儀式中有〈弟子壇前〉、〈請月姑〉、〈直入花園〉等咒文，但是根據天后宮的法師所言，他們現在已經不唱這些曲子了，原因便是這些曲子「不好唱」，因此將其從儀式中省略。

由上述一個增加儀式中的曲子，一個刪減儀式中的曲子的例子看來，「造橋」儀式中的南管曲調在儀式中確實有著特殊的地位，它雖然屬於儀式音樂的一部份，但是卻可自由增刪，其最大的原因便是它在意義上並不屬於儀式在宗教上以及在信仰上的意涵，而是屬於扮演的一種娛樂的功能。因此同樣在「造橋」儀式中的咒文，〈拜請春光〉是一定得唱的，而〈勤燒香〉、〈請月姑〉便可以視情況唱或不唱，其差別便是〈拜請春光〉在「造橋」儀式上有著完成儀式「由青布做成橋」的重要意義，因此不能不唱。

了解南管曲在「造橋」儀式所扮演的角色之後，我們便能來進一步探討南管曲是在什麼情況下被使用在小法儀式音樂中。我們先從南管在澎湖的發展談起，根據筆者在 2004 年對於澎湖南管八音等傳統音樂的調查研究，以及文獻上的記載，澎湖縣的南管音樂推測在三百年前便已傳入澎湖。而據傳道光初年，已有澎湖先民自泉州迎奉南管樂神「孟郎君」至馬公的「水仙宮」

供奉，之後又將其移入「媽祖宮」。[63]若此資料可信，當時在馬公附近已有相當規模之南管活動。至於西嶼鄉，依鄉內垵村耆老所言，在日治時期，當地有許多老人能唱南管，並經常於閒暇之時彈唱自娛。[64]而從竹灣村的訪談調查中得知，當地至少有陳攀、蔡燕、許通、葉雲、葉清修、蔡才以及謝捆等數位現已故之絃友，當日經常聚集於陳攀家中練習南管。[65]至於相傳最早傳入南管的「西嶼三灣」[66]，則可以找到更多南管藝人及其活動的痕跡，例如被澎湖歷史最爲悠久的南管館閣—集慶堂，尊爲最早由西嶼至馬公傳藝的南管師傅「步先」，便是赤馬村人。

澎湖本地南管與各聚落廟宇之儀式活動也有密切關係。早期澎湖眾多的「王爺廟」，在舉行「祀酒」儀式時，據傳都是使用南管配合演奏。例如昔日西嶼鄉赤馬村當地於每年上元節時，就會在「乞龜」活動之後開始演奏南管，村民都會聚集至廟前聆聽，奏唱甚至徹夜不眠。[67]另外在湖西鄉龍門村的安良廟，目前也尚保存有四大本樂譜，其中大部分的曲目都是南管曲目，可能係宮廟儀式所用之曲。

總而言之，澎湖在清代一直到民國時，南管一直都還是十分興盛的音樂活動，而以南管活動和廟宇儀式活動有密切關係一事看來，如同鐵線陳法師長在「造橋」儀式中插入新的曲子一樣，早期的法師會在小法儀式當中插入幾首南管曲以自娛娛人（或娛神），似乎便屬正常了。

但是有沒有可能早在法派傳入澎湖之前，儀式中便已經有這些南管曲了？亦即這些南管曲並不是在澎湖時被加入「造橋」儀式中，而是在更早、在大陸的法派傳入臺灣、澎湖之前，便已經有使用南管的情形了呢？關於這個問題，我們必須從澎湖法師的源流來找尋答案。

---

[63] 歐成山，《澎湖傳統文化風俗與掌故》（馬公市：澎湖縣立文化中心，1995 年），頁 21。
[64] 此為筆者於 2004 年 5 月 3 日，在內垵村進行的訪談紀錄，受訪人為薛正。
[65] 此為 2004 年 5 月 3 日，筆者於竹灣村訪談記錄。受訪者蔡宗正出生於 1927 年，目前已年近八旬。據其所稱，自己就是陳攀的學生，曾經向其學過〈山險峻〉、〈福馬〉等南管樂曲。
[66]「西嶼三灣」即指竹篙灣（今之竹灣村）、緝馬灣（今之赤馬村）以及內垵（今之內垵村）。
[67] 此為 2003 年 12 月 28 日，筆者於赤馬村訪談的資料，受訪者為現年 72 歲的蔡得利先生。

法師在台灣及大陸華南地區的民間宗教上一直都有相當重要的地位，但各地區的法師大多屬於具有營業性質的私人法壇，以受聘的方式提供服務，鮮少有如澎湖法師乃是義務性質，屬於村中的宮廟所有，並且每村每里皆有自己村里的法師。現任中研院研究員的余光弘在〈澎湖縣誌—宗教志〉中便曾經提及此一問題，並且針對此事進行調查：

> 澎湖所有的宗教元素均能追溯來自中國大陸的華南，唯有『村村皆有法師』一項未能找到確切的相應源頭。
>
> …我們從澎湖人祖先的原鄉福建霞浦的烽火列島、福州、閩安、海壇（平潭）、泉州、廈門、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。唯一接近的線索在廈門發現。
>
> 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，該三社有俗稱「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。此外官任社的篁津宮、美仁後社的圓海宮之耆老都指出，1949 年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。
>
> (余光弘 2005)[68]

余光弘並且在梧村雷仙宮找到了其宮廟中的咒簿，並與之和澎湖各宮廟的咒簿加以比對，發現雖然一些用字、詞語上稍有不同，但是其咒語的相似

[68] 本文引用的相關論述為《續修澎湖縣誌》〈宗教志〉中關於法師與乩童的章節。由於截至筆者完成論文成稿為止該書尚未付梓，因此在徵得余光弘教授同意之後，直接於本文中引用其未刊稿的內容。

性則無庸置疑。因此他推斷澎湖法師當由廈門傳入澎湖，而逐漸流傳成村村皆有法師的情況。

由此澎湖小法源流的探查，我們可以知道，澎湖法師由廈門傳入的可能性是十分大的。而南管在泉州、廈門一帶最爲興盛，因此就這點看來，確實也有可能在廈門時便已產生了南管曲應用在「造橋」儀式中的情形。但是若我們從余光弘文中所附廈門雷仙宮的咒文內容看來，裡面除了請神諸咒外，和「造橋」儀式直接相關的咒文只有〈五更雞啼〉一首，並沒有任何關於南管曲子的咒文，因此筆者認爲南管曲使用在「造橋」儀式的情形，是在澎湖產生的現象可能性較大。

第八章 儀式的意義與功能

在前面幾章中，我們已經分別就儀式的各個要素，包括其成員、空間、時間、使用物品以及流程作了詳細的說明，也已經針對儀式中的音樂部份，從各種聲音現象、聲音及曲調的運行模式等進行探討。而音樂中各個不同的部份以及彼此之間的關係，亦在第七章中作了清楚的呈現。

而接下來我們將繼續探討：儀式如何在一段段儀節中完成其意義？並且產生功能？就前文我們對於「造橋」儀式及「操營」儀式的說明，可以知道「造橋」儀式的意義是「以青布做成一座平安橋，過了這座橋便可以消災解厄」，而「操營」儀式則是「五營的神兵神將，奉祖師（主神）之命操練五營兵馬」。那麼儀式在其進行的空間場域之中，是如何將這個意義在所有參與儀式的人員之中建立起來？而在「造橋」儀式和「操營」儀式中，意義和功能在某個程度上可說是一體兩面，也就是當儀式的意義在人們心中清楚地完成之後，同時也產生了功能，亦即當人們在心中建立起「過了這座橋便可以消災解厄」的意義時，儀式同時也具備了這樣的功能，因此人們方會歡喜過橋，並且相信來年能常保平安。[69]

要弄清楚這些問題，首先我們必須從儀式的儀節著手，看看在儀式複雜的流程當中，究竟要傳遞哪些訊息，而這些訊息又是以何種方式傳遞給所有人。因此，本章先就儀式的結構進行進一步的分析探討，以歸納出儀式所要傳達建構的各種概念，而後討論在儀式中如何以不同的符號將這些概念建立起來。

---

[69] 當然，儀式的功能並不僅止於此，其它的部份下文將會繼續探討，但不管如何，「能為人消災解厄」這點，可說是造橋儀式最根本的功能。

第一節 儀式結構分析

一、造橋儀式的儀式概念

若我們將鐵線里清水宮「造橋」儀式所使用的二十餘首咒文中，將意義相近的咒文加以歸納，則可以發現其咒文之中，可以歸納出幾個概念：「請神」、「造橋」、「過限」、「收橋」。「請神」的概念通常在一開始之時，但是在儀式中有特殊需求時也會再另行請神，例如一開始的〈普庵乙教主咒〉、〈拜請觀音〉、〈行罡正法〉等，所召請的神明即爲：普庵祖師、觀音菩薩、仙姑陳靖姑等。

而和「造橋」概念相關的咒語包括：〈拜請春光〉、〈五更雞啼〉、〈五聲龍鞭〉、〈造橋咒〉等。除了〈造橋咒〉本就有鮮明的造橋意義外，〈拜請春光〉的含意爲「種棉織成布來造橋」、〈五更雞啼〉的意涵則爲「觀音和鳳裙娘媽以弓鞋、金針來造橋」，而〈五聲龍鞭〉則是「請五營軍馬前來造橋樑」等。

至於和過限概念相關的咒語則爲〈開大路咒〉、〈過太歲關〉、〈過白虎關〉、〈過陰陽橋〉、〈元帥行過十二街〉及〈十二生宮〉等咒語。首先〈開大路咒〉帶出「有橋便有路」的意涵，隨後的咒語即是開始渡過重重關卡，而〈元帥行過十二街〉、〈十二生宮〉則是帶出「所有生肖、男女老少的人都可以來過橋、過限」的概念。

有關收橋的概念則包含三首咒語：〈收橋咒〉、〈南海座上〉、〈急急收來〉，均具有收橋的意涵。

至於當中幾首和南管有關的咒文和曲調，若我們姑且不論其歌詞上具有道教的意涵，而單從澎湖法師對這些曲子的概念來看的話，筆者認爲，這些曲子可以說是一種爲了娛樂而行的「表演」。

因此，若我們將這些咒文歸類成以上幾種不同的概念，再來將儀式流程中相同概念的咒文予以歸納，看其儀式概念的組成和連結，儀式的意義便能

逐漸展現出來。而這當中，表演的咒文「穿插」在「請神」和「造橋」的概念之中，作爲一開始豐富整個儀式的橋段，因此在概念上可將之抽離出來，而在「過限」當中的「請神」，其實是「過限」的一部份，主要是「請神上橋來保佑大家過關過限」的概念，可說是附屬在「過限」這個較大意義底下的部份意涵。

那麼若我們再將這些儀式的概念進一步歸納，則可以發現其「造橋」儀式的主要意涵即爲「請神—造橋—過限—收橋」四大部分，詳細儀式流程概念上的變化如下圖所示。事實上，不僅鐵線宮的造橋儀式如此，在筆者所訪查的其它宮廟如山水里北極殿、東衛里天后宮以及東甲北極殿等，雖然使用的咒文彼此之間有很多差異性，流程也不見得完全一致，但是卻都可以歸納出這幾部份。[70]而這幾個儀式的概念的組合，正如同中研院研究員余光弘在澎湖縣誌中對於「造橋」儀式所作的說明：「過橋即是一種通過儀式（rite of passage）」。[71]在這裡，我們有必要先對於「生命禮儀」（又有稱「通過儀式」、「過渡儀式」等）一詞稍作說明。

「生命禮儀」（rite de passage）爲人類學家 Gennep 於 1908 年提出，其研究人自一出生、成丁、結婚、生子、生病這些事件中發生的儀式及年度節慶，繼而歸納而提出的一套儀式模型，旨在研究儀式如何幫助人通過某個人生的重要階段。這些生命禮儀儀式通常分爲三個階段：分離(separation)、過渡(transition)或中介（liminal）及統合(incorporation)等（Turner 1982：24）。分

---

[70] 除了最後的「收橋」概念，在這些宮廟中似乎只有鐵線清水宮有「收橋」的咒語，但是就實際面看來，在造好橋之後即讓民眾過橋，過橋之後這些宮廟亦會將所有儀式物品如橋頭將軍、橋尾土地公等加以祭拜，因此事實上仍有「收橋」的概念包含在其中，只是有無以唱咒的方式表現出來而已。此外，將這些概念歸納後便可以發現一些有趣的現象，即儀式本身在意義上的轉變，例如在天后宮的儀軌本上仍有「請婆」一段咒語，係早期的造橋儀式有「求子」之意涵，然而或許是時代的轉變這部份的功能已不合時宜，且「請婆」在咒文上十分冗長，因此也以很少唱這部份的咒文，目前僅在山水北極殿在造橋儀式之前仍有「請婆」的儀式。如此，我們便可看到儀式本身在功能上已經從「求子、保佑平安」簡化成「保佑平安」的功能了。

[71] 關於”rite of passage”一詞的中譯，《大美百科全書》翻做「通過儀禮」，《大英百科全書》翻為「過渡禮儀」，由陳國強主編的《文化人類學辭典》則翻為「生命禮儀」，本論文則採取陳國強的翻譯。

離階段屬於前中介(preliminal)階段的儀式，包含了象徵性的行爲，自原來某個位置或狀態抽離出來；過渡儀式即是中介（liminal）階段的儀式，在這階段，儀式的對象是處於一種模糊不清的狀態，經歷一些必要的過程，最後統合則是後中介（postliminal）的儀式，完成了身份的轉換，甚至亦以宴饗、受勳等方式表示，經歷這三個階段，儀式才算圓滿完整。而英國人類學家 Turner 則進一步針對中間的過渡階段作了研究，他認爲在儀式舉行前，人們處在一種穩定的、不變的社會關係模式下，他稱爲結構位置（structure of status），而在儀式的中介階段則是處在一種反結構（anti-structure）的模式，通常在這個時期，原本社會正常的一些日常生活型態、關係會被打亂、消除，繼而重新建構及強化本來的社會結構，而回到正常的結構位置。因此在儀式中介階段的前後，則是一種「結構—反結構—結構」的過程。

以這個觀點來看「造橋」儀式，則我們可以發現「請神」可以說是個分離階段，而「造橋—過限」則是儀式中的中介階段，最後「收橋」則是統合的階段。首先，「請神」是儀式開始時必然會進行的部份，其意義正是請神明臨壇，繼而使儀式的空間神聖化，使之受到神明的保護。筆者在《澎湖宮廟請壇儀式音樂研究》中曾經提及關於「壇」的觀念：

> 壇其實具備了現實和神聖這兩種層面的意涵，在現實上是屬於法師做法事的空間，而更重要的則是其在非現實的、或可說是神聖的意義，亦即壇同時也是神明所在的地方。

（蕭啓村 2005：164）

從另一個角度來說，「請神」使儀式展演的場域進入了神聖的空間，則也正意味著將儀式中的成員從原本現實的世界中分離出來。而之所以能夠完成

此一現象，在宗教意義上是因爲神明降臨的關係，而在實際的儀式場域上則和音樂有很大的關係。

而「造橋」、「過限」這兩大概念的儀式部份，則是屬於「生命禮儀」三階段中的過渡、中介階段。這兩個概念中的儀節都有一個特性，就是在儀式當中具有某些「敘事性」、「劇情性」。從〈五更雞啼〉中觀音和娘媽的對話、〈拜請春光〉中一連串從種棉到買賣布的「造橋」儀節，到過限中〈過太歲關〉、〈過白虎關〉、〈過陰陽橋〉、〈十二生宮〉等儀節，都清楚地顯示，在這個中介、過渡階段中，儀式延續了前一階段將儀式成員從現實世界中抽離出來，更進一步地建立了一個虛擬的、虛幻的、非現實的時空，在這個時空中有角色、有種種行爲和對話，而這些事蹟都可說是一種「神話」(例如〈五更雞啼〉中脫下弓鞋作橋板、拔落金針作橋樑，在〈拜請春光〉、〈五聲龍鞭〉中由青布作橋板、白米、銅錢作橋樑的事蹟)，是非邏輯性的、非現實的，正如同 Turner 所說的「反結構模式」。在這個階段，人和被實體化的種種厄運概念（也就是太歲、白虎等運限）被重新定位，重新建立。而這座現實生活的橋，則可說是這個中介階段的實體化，它在這段儀式中被神聖化並且賦予了新的功能，意即橋本身是一種「反結構」的過渡型態，它的兩端連結了不同「結構模式」的世界，未上橋前，人的世界是屬於被各種厄運侵擾的世界，而過了橋之後，人和這些厄運的關係則將重新建構，變成不再受其侵擾。

而最後的「收橋」階段，則從儀式成員過橋之後開始，這是一種「統合」階段，亦即在經過中介階段之後，人和世界的關係重新定位完成，而又逐漸步入一種常軌、穩定的狀態。在此一階段，法師除了唱「收橋」諸咒之外，更將儀式中一些特殊物品，如橋頂觀音、橋頭將軍、橋尾土地公，以及青布、符咒等加以祭拜後帶至村里外面火化，以象徵神明將這些厄運全部帶走，如此可說徹底地和前一個有厄運的世界去除關係，而來到另一個世界沒有災難的之中。

由上述說明我們可以了解，在整個「造橋」儀式十數段儀節當中，其實要傳達的訊息，不外乎便是「請神」、「造橋」、「過限」以及「收橋」四個概念，而就 Gennep 和 Turner 的理論看來，這四個概念在儀式中各自有不同的作用，產生了不同的影響。至於如何傳達這些概念，在下一節我們會進一步說明。

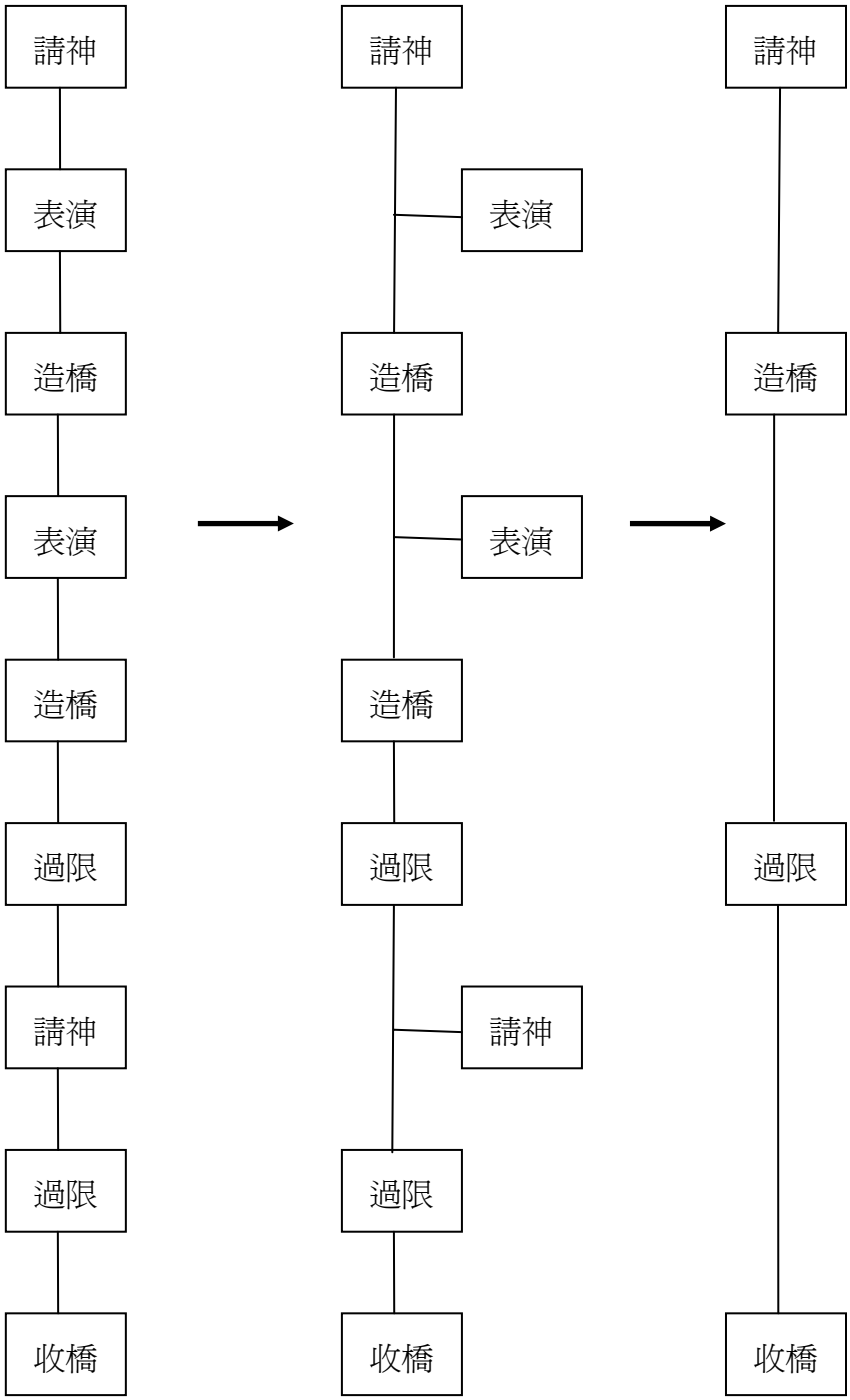


圖 8-1：造橋儀式結構分析圖

二、操營儀式的儀式概念

「操營」儀式在儀式概念的呈現上，則和「造橋」儀式大異其趣。相較於「造橋」是以咒語來進行推衍整個儀式的意涵，「操營」儀式則較多著墨在口白、對話以及動作上，其儀式中的角色和劇情也就更加明顯。「造橋」儀式中雖然也有口白對話和各種動作，但是除了〈十二生宮〉有較多的口白外，大多仍是以唱咒來呈現。因此若我們將口白對話也考慮進去的話，其儀式流程大致可分爲：「召營」、「點將」、「入法場」、「巡營」、「操營」及「回軍」等幾個概念。

「召營」的概念乃是「召請五營到壇前」，以準備接下來要操練兵馬的儀式，而「點將」的概念類似戲曲中的「亮相」，乃在於各個角色，亦即各營將軍的出場。而「入法場」則是元帥號令操營之後，將兵馬帶隊至法場的描述，「巡營」則是到了法場之後，進行真正操營之前，兵馬的的駐紮和準備，「操營」則以五營各種不同的陣型變化能力來展現兵馬各種陣式的強大兵力。而最後的「回軍」則是指操練兵馬完畢，班師回朝。

而當中「點將」、「入法場」、「巡營」、「操營」等段落，所呈現出的概念其實是連貫性的，可以說是整個「點將操營」的過程，因此我們便可以進一步地再將整個「操營」儀式歸納爲「召營」、「點將操營」、「回軍」等不同概念，如圖所示。

然而這幾個概念，適不適用 Gennep 的「生命禮儀」儀式模型呢？筆者認爲是可以的。首先，「召營」的意義在「召請各營軍馬臨壇」，在某種程度上其實和「造橋」中的「請神」意義是相同的，只不過造橋是「請神前來造平安橋」，而「操營」則是「召請五營前來操練兵馬」，差別在所請的神明不同，所做的事不同罷了。然而其共通點卻都在於和神靈世界的連結，也就是當「召營」時，儀式內的成員亦已經從現實世界被分離出來，而進入到一個

神聖的虛擬空間之中。因此「召營」其實便是生命禮儀儀式模型中的「分離」階段。

緊接著一連串的「點將」、「入法場」等儀節，其實要陳述表達的便是「點將操營」這個訊息。事實上，整個「操營」儀式宛如人間的「閱兵」、「軍事演習」等軍事活動，但是因爲對象是超自然界中無形體、看不見的神兵神將，因此儀式便以劇情的方式，以象徵的方法將場上六名小法以及手上的令旗，化成千軍萬馬，將概念具象化。因此在這些儀節當中，我們也可以發現其和造橋儀式中「造橋、過限」相同的特點，便是它處在一種非現實的、虛擬的、神靈的劇情脈絡，例如當中的五營角色的對話和帶兵帶馬等情節，而這也正是一種反結構的中介過渡性質。

最後的「回軍」則是三階段的「統合」階段，此時最大的特徵便是五營呈現著一種「收兵」、「結束」的態勢，如東南西北圍繞著中營的隊形，象徵著操營即將結束，而五營軍馬透過方才的操練，已經具備了更強大的兵力，能夠保衛鄉里。

因此我們可以知道，透過這「操營」儀式所重新建構的其實是「神界」的五營兵馬關係，也就是讓五營軍馬能夠有更強大的武力能夠抵抗村裡外的邪魔鬼祟。然而它卻也進一步地影響人所處的現實世界，因爲在「操營」儀式過後，村里的人將更相信自己的處的這個空間將更潔淨平安。

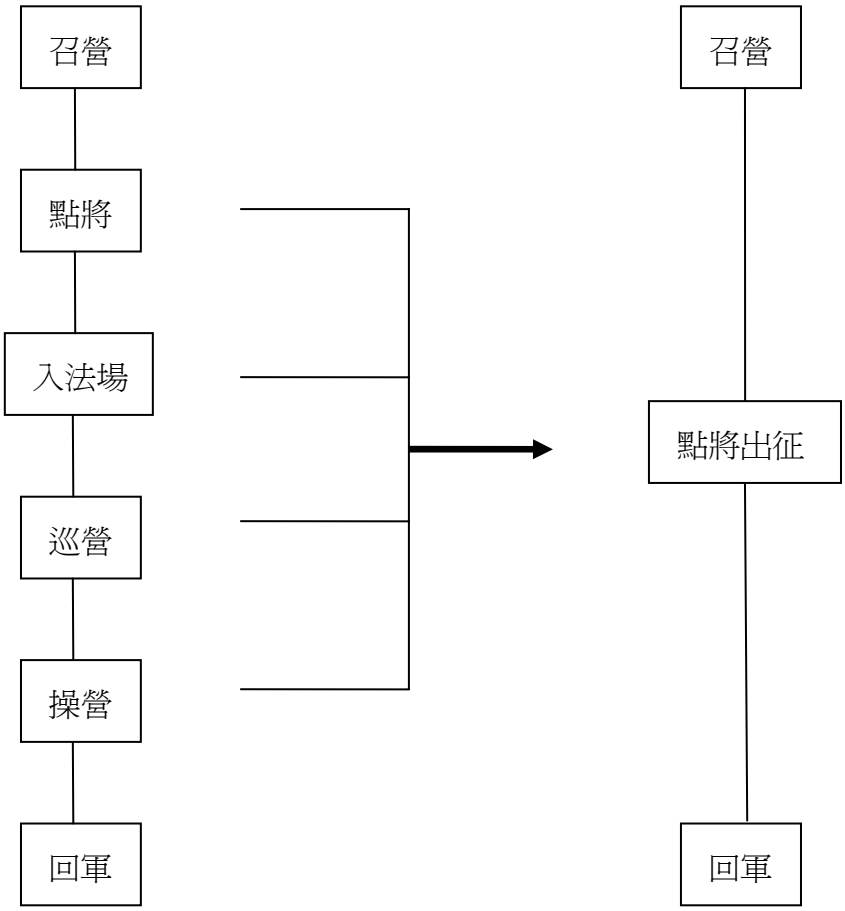


圖 8-2：操營儀式結構分析圖

第二節 儀式的意義與功能的建立

在上一節中，我們已經對「造橋」儀式以及「操營」儀式的結構以及儀式中所要傳達的主要概念加以討論，接著我們要進一步探討這些概念如何在儀式成員中構築起來？另外，雖然「造橋」儀式和「操營」儀式都有很強的戲劇性質，但是宗教儀式畢竟不是戲劇，戲劇只需傳達概念，在欣賞戲劇的觀眾心中建立起清楚的故事劇情即可，但是儀式在建構出清楚而完整的意義時，它還必須同時讓這些村民相信，透過這個儀式產生了某種神秘的、神聖的力量，繼而讓村民相信過了橋便能把災厄去除，也相信作完了「操營」結

界儀式，五營軍馬便能消滅境內外的邪魔，保護村里安寧。因此除了傳達推衍儀式中的概念，儀式如何在成員心中建構出其儀式的神聖意涵，亦是我們要探討的。

一、儀式符號的分類

如同 Turner 所說，「儀式就是一個符號的聚合體」，整個儀式場域中的所有事物都可以算是符號，各些符號以各種不同的形式存在，並且都傳達了某些訊息。因此，若我們要探討儀式如何傳達各種概念給所有的儀式成員，首先我們必須先對儀式中的符號系統作一了解。

在「造橋」儀式和「操營」儀式中，我們可以將符號分爲視覺符號以及聽覺符號兩大類。而視覺符號又可以再向下細分爲物件形式的符號以及行爲形式的符號，聽覺符號則可細分爲文字形式的符號以及聲音形式的符號。分述如下：

(1) 物件形式的符號：舉凡儀式中的物品都可以算是物件形式的符號，包括神像（如橋頂觀音、橋頭將軍、橋尾土地公的神像等）、法器（如鞭、刀、刺球、大鼓、奉旨、金等）、小法的服裝（如頭鋈、法師服、令旗）乃至於各種符咒、文字、圖像（平安橋四腳的符咒、令旗和頭鋈上的四獸圖騰、法師服上各營主帥的姓氏等）及特殊物品（例如「造橋」儀式中的青布、紅布、雨傘、白米、銅錢等。）

(2) 行爲形式的符號：有關小法進行儀式時的各種動作均屬於爲行爲形式的符號。例如指法（安橋時所打的五營指法）、步罡（「召營」時的步罡動作）、開鞭（「召營」前的開鞭動作），各種搭配唱咒或口白時的動作（例如操營時元帥號令五營將軍時，元帥拋出令旗，領令接令的動作、小法在唱咒語時搭配咒文的動作）以及各種陣式等（操營時的各項行陣走位的動作。）

(3) 文字形式的符號：這類是由法師或小法所發出的聲音符號，其特點

是其中均有文字，因此其除了承載文字的聲音外，文字本身亦傳達了許多訊息。這類的符號可以分爲唸咒、口白及唸咒三種。我們在第六章已有探討，在此就不贅述。

(4) 聲音形式的符號：在儀式中除了人聲以外的其它聲音，均可爲聲音形式的符號，在這兩個儀式當中主要有法器所發出的聲音以及樂器所發出的聲音，前文亦已提及。

特別要說明的是，有些東西或行爲可能在不同情況下屬於不同屬性的符號，例如文字，在以書寫形式出現時是視覺符號，而以唱唸的方式表現時則變成了聽覺上的符號。

除了以感官的聽覺和視覺方式區分符號屬性之外，筆者認爲這些符號亦可以從另一種角度再進行分類，這個則是從符號是否爲神秘隱晦的或是清晰鮮明的角度來看，亦即有些符號在儀式中會傳達清楚的訊息，而有些符號則相對的十分神秘，無法一眼望去而知意，僅有少數儀式執行者或有學習這類符號的人能夠了解，並且在儀式展演過程中他們也不會要求（或希望）其它人能夠了解。這個我們在談「造橋」儀式的物品一節中亦曾提及，而事實上我們還能從其它不同種類的符號中均能找到這類的例子。例如在物件形式的符號內，「造橋」儀式中在織布儀節中的紅布便可說是清晰明顯的符號，而置在橋底下，劃著符咒的青布，便可說是神秘隱晦的符號；而在行爲模式符號中，搭配唱咒、口白的動作可說是清晰明顯的符號，而打指法、開鞭等動作則可說較爲隱晦神秘；至於在聲音中的文字形式方面，口白對話的文字內容可說便是清晰明顯的符號，而在施法時的唸咒則屬於神秘隱晦的符號。

至於聲音形式的諸多符號則是十分特殊的一類，由於聲音本身所能傳達的意念便是無法言明的，本身即屬於一種模糊的符號，但是有時候聲音所傳達出的訊息框架又十分明確，可以說遊走在兩者之間。

二、儀式符號的象徵意義

大致了解符號的分類之後，我們接著探討在儀式中的符號如何傳遞給儀式中的成員。從我們前幾章對於儀式種種元素，包括儀式人員、空間的說明，我們可以知道，儀式參與的人員其實並不僅止於儀式展演者，還包括了所有的信徒、村民等人，而儀式中的空間則含有兩個層次，也就是法場空間和聲音所涵蓋的空間。這也呼應了儀式成員的說明，因爲在法場空間中的成員爲儀式展演人員，而聲音涵蓋的空間則包含著所有人。因此各種符號的傳遞便有了兩種方向，一個是法場中儀式執行者彼此間的傳遞，另一個方向則是儀式執行者和法場外的所有村民信徒的傳遞。如同 Wanger 對儀式溝通性質的探討：

> 儀式作為一個溝通的媒介，具有兩個層次的意義.....另一方面，就同一文化內部來說，文化中不同的成員透過儀式的參與而互相溝通。.....後者包含的是當地文化中不同範疇之間的關係，溝通的對象是儀式的執行者，以及其它與儀式相關的成員。

（轉引自高怡萍 1998：36）

如此一來，儀式執行人員彼此間符號的溝通，使得儀式得以順暢無誤的進行，而儀式執行人員和場外人的符號的溝通，則使儀式的概念得以傳達出去。例如小法在唱咒之前，在旁的法師會先敲幾拍奉旨以定速度，那麼奉旨的聲響便是一種聲音符號，它對於場內的小法而言，傳達的是唱咒的速度，而對於場外的民眾而言，可能是一種「即將要唱咒」的訊息。而「操營」儀式中鑼鼓音樂和小法的搭配，更是彼此溝通符號的例證，例如點將儀節元帥出帳的段落，鑼鼓音樂會視小法展演的動作，在適當的時間點上給予接續的

界頭，而對於場外民眾而言，接收到的卻是鑼鼓音樂和小法動作完整的配合，因而在心中呈現出鮮明的意象。

而在儀式場域內各種持續存在的物件符號，如神像、官將首、各式各樣的法器、神壇前香煙繚繞的香爐等，本就透露出一定的訊息，這些物件的存在讓整個場域呈現出某種特定的氣氛，再加上儀式不同展演人員所傳遞出的不同訊息，使場域內形成一個符號網絡，而身處在其中的成員，便很容易在這些符號的積累下建構出一個清楚而虛擬的空間、時間、人、事物等。

我們舉「造橋」儀式中幾個概念做爲例子，一開始的請神所請的神明分別爲「普庵祖師」、「觀音佛祖」、及「陳氏仙姑」等，而在召請這三尊神明時各種相同與不同的符號便清楚地建構出這三位神明的形象。首先由於是召請神明，因此曲調使用的是【官將調】，呈現出緩慢而莊嚴的氣息。而在唱咒中，咒文首先傳達了該位神明的事蹟，而小法跟隨咒文所做的動作符號則使得這個事蹟進一步被具象化，此外隨著召請神明不同，小法唱咒時所拿的物品也不相同，例如在唱〈普庵乙教主咒〉時，小法所拿的物品爲令旗，而在唱〈拜請觀音〉時，所拿的物品則是柳枝和符水，如此一來，唱到〈拜請觀音〉時小法模仿觀音的女性動作，再加上手持柳枝和符水，便產生了和請「普庵祖師」完全不同的形象。

至於「過限」的概念，則是運用了口白的符號傳達出較難以模仿的「厄運」、「災難」等概念。在「過太歲關」、「過白虎關」、「過陰陽橋」等儀節中，透過兩個小法之間的口白對答傳遞出「前面有座太歲關」的訊息，雖然這是兩個小法之間的符號的傳遞，其實真正目的是爲了告訴民眾們，前面有座（虛擬的）關隘，而接下來的部份則以唱咒方式加上小法在橋旁奔跑的方式呈現，因此在口白的符號、唱咒的符號以及小法動作的符號適切的組合下，便巧妙地先在民眾心中建立起一個具象的「太歲關」，並且隨後在唱咒和動作中，完成「過了太歲關」的概念。

由上述的例子，我們可以了解在儀式進行中，透過各種不同屬性但是具有相同象徵意義符號的運用，逐步地在民眾心中積累沈澱而慢慢形成一個明確的概念或形象。透過一個一個概念的推衍，便逐漸完成儀式所要傳達的意義。

但是，就這個方面來說，儀式完成的其實還只有一部份，因爲這些象徵意義鮮明的符號，包括物件符號、語言符號等，其實都在於盡可能清楚地將儀式中的概念傳達給儀式成員，然而這部份可以說只是在民眾心目中建立起這個儀式的來龍去脈，但是尚還不能在其心中建立起「儀式具有神聖力量」的堅定信仰，也就是此時儀式還不能發揮爲人「消災解厄保平安」的作用。而要使民眾相信這些儀式具有神聖力量，便需要從符號的神秘性質來談。

在第七章人聲的功能部份，我們曾經就人聲的三種不同的表現方式將人聲區分爲唸咒、唱咒及口白等。這三種文字形式的聽覺符號，不僅在表現方式不同，而在儀式的功能上也不盡相同。而若我們以符號的流動方向來看的話，則也會發現三者亦有相當的差異之處。

首先，口白的部份在法場上是兩個角色的對話，其對話的方式與一般無異，而當中符號的流向雖然看似兩個角色之間的溝通，實際上卻是和場外的民眾進行溝通，主要目的便是在傳達儀式中的意涵給儀式成員知道。相反的，唸咒時通常是一個小法單獨唸咒，看起來似乎是場內的小法和場外的人進行溝通，實則不然，因爲就聲音的表現來看，唸咒最爲急促且用力，同時會帶上一些動作，似乎無法傳達清楚的概念給場外的成員。因此實際上我們可以這麼認爲：唸咒時的溝通對象並不是法場外的信徒民眾，而是那些看不見的、無形體的，在超自然界裡的神明，在唸咒時，其實是小法在請求神明爲其做某些事（如洗淨）、或是勒令軍馬不准做某事（如「犒軍」喝令軍馬不得侵擾民間牲畜等），因此在唸咒行爲時，那些咒文並不需要讓人們了解，因爲整個行爲所傳遞出去的訊息，並非小法在唸咒時「說了什麼」，而是「小法唸咒行爲」本身便是一個重要的訊息，這個訊息讓場外的人覺得小法正在和神明溝

通，繼而獲得某些神聖的力量。因此唸咒相較於唱咒或口白，可說是較具神秘性質的，而也因爲其神秘隱晦的特性，因而傳達了不同的訊息，而這個訊息則會使民眾和某種神秘的超自然力量產生聯想。

綜觀儀式當中，這類的符號不在少數，我們在討論「造橋」儀式中的物品時，亦提及儀式中的物品可以分爲清楚的象徵物和隱晦的象徵物兩種，其實是一樣的意思。例如在「造橋」儀式中出現的兩塊布便是很好的例子，在織布、買賣布等儀節中會使用一塊紅布，而另一塊青布則是在儀式之前便由法師在其上畫了符咒，放置在平安橋底下，至於上面畫了什麼符咒，法師則不願多作說明。雖然「造橋」儀式中一個十分重要的概念便是「橋由布做成」，因此在儀式中出現布並不令人訝異，但是若我們比較兩塊布在儀式中的角色，便會發現其意義差別是很大的。紅布使用的時機在於唱〈拜請春光〉時從織布開始的段落，一直到賣布段落結束爲止，由於在唱咒中有織布、買賣布的情節，因此這塊紅布乃配合小法動作而出現的「道具」，主要便是讓這段咒語內容更易令人理解，繼而對信徒們傳達出儀式中「平安橋由布所造成」的「造橋」概念。相對的，青布在儀式中的意義則不那麼明顯，上面畫了不知其意的符咒，顯得十分神秘，而既然青布上的這些符咒「不便言明」，那麼顯然它身爲儀式中的一個符號，其溝通的對象並非在場的信徒們，而可能是超自然界中的神明甚至那些邪魔等。不過總之，透過這樣一個神秘符號的存在，反而讓信徒增進了對於某種神聖或神秘現象的認同。因此在儀式結束後，青布和紅布的處理方式也不相同，紅布既然身爲儀式中的「道具」，那麼儀式結束後它就恢復了凡物的身份，而青布在儀式中卻是一種和超自然界連結的物品，因此即使在儀式結束後，依然不能以凡物視之，而需要加以祭拜之後火化之。

同樣的，在動作的符號上我們也可以見到小法有些動作是較爲神秘的，最明顯的例子便是指法，在法師的養成過程中，咒語、符令及指法三者的修煉可說是其法力的基礎，因此指法亦具有某種神秘的力量，可以號令鬼神。

我們從「造橋」儀式中的「安橋」程序可以得到證明，在安橋時小法會先到壇前，將手伸至神桌底下或屈身將手掩蓋來掐指法在到橋旁打出指法以安橋，其到壇前掐指法的目的便是不想讓人知道這個指法是如何完成的，而事實上，一般人也難以得知這些指法的含意，所以其指法的溝通對象也不是一般人，而是其欲號令的五營軍馬，但是其「在橋旁打出神秘的指法」這個動作符號所傳達出的訊息，則產生了民眾對於「小法藉由指法而獲得、召喚某些神聖力量」的想法。

由上面不同符號類型的例子，我們可以看到小法所唸的不明咒語、所使用的指法以及種種隱晦不明的符咒等符號，在在顯示這些符號的溝通對象並不是人，而是超自然界的鬼神、神兵神將等。也因此，透過這些無法一望而知的動作、文字、聲音符號，村民感覺法師「借助」到了鬼神的力量，繼而對於儀式中超自然的神聖力量產生認同。而從這裡也可以看出法師和小法的中介功能，[72]法師介在神和人之間，對神請求神力來服務人；而也正是他們同時掌握了意念清晰的符號和隱晦不明的符號，因此他們可以在儀式空間場域中，作爲向信徒民眾述說儀式意義的儀式展演者，同時也從超自然界中獲得了某些力量，而能將這力量來服務民眾，使儀式功能得以產生，其符號的溝通模式如圖 8-3。

而在這當中音樂扮演著舉足輕重的角色，音樂原本就屬於不明確的符號系統，音樂所能表達的意義一向就不是明確的、清晰的，它只能透過由速度、曲調上所產生的某些屬性，去框架出儀式所要表達的意義，然而有趣的是，音樂卻又處在某種制高點上，從一個大範圍中限定著儀式意義的呈現，把一連串動作、咒文中以一種屬性將之清楚的歸納出來，例如在過限中的【召營調】，便是在當中使小法的咒文及動作中展現出「行走」的意念，而「請神」中的種種曲調，也相當程度地營造了請神時的莊嚴肅穆。因此音樂這個不明

[72] 雖然在儀式中小法為主要的展演人員，但是在儀式前各種符咒、物品及法器的神聖化仍然是靠法師來完成。

確的符號系統，其功能是特別的、獨有的，一方面它承載著咒文，使咒文產生鮮明的意義，而另一方面他在無咒文時卻又扮演著重要的角色（例如在安橋、開鞭時的金鼓聲），因此可說介於兩者之間遊走來去。

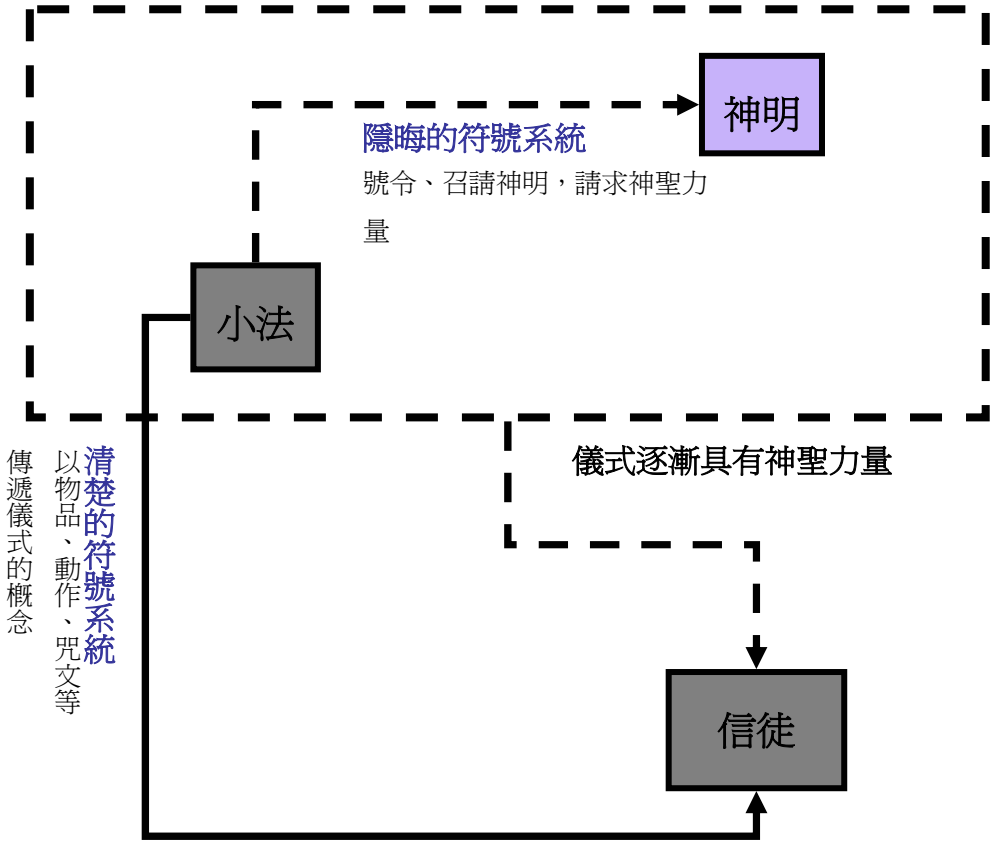


圖 8-3：符號溝通模式

第三節 儀式的社會功能

前面二節中，我們藉著「造橋」和「操營」儀式在儀式流程上結構的分析，以及儀式中種種符號以及其傳遞對象的探討，了解儀式如何在民眾心中產生清楚的概念、並且產生對這個儀式神聖力量的認同感。而這個可說是儀式最基本的功能，它滿足了澎湖民眾在早期來澎拓荒，獨自面對惡劣的環境、

可怕的瘟疫疾病等人力無法對抗的種種現象，繼而產生藉助神明以祈求平安的渴望，這可說是爲了人們能夠繼續生存而產生的基本功能。

然而正如同我們在第二章所提出的問題，隨著環境改變，科學、醫學的發達，早期困苦、惡劣的環境早已不復往，澎湖的居民早已脫離艱辛無助，而急需將心靈寄託於信仰、託付於神明的生活環境。這樣的情況下，澎湖的宮廟卻還能一直維持著，甚至有增無減的高密度，而各地方宮廟舉行「造橋」儀式、「操營」儀式也一直不再少數，顯然儀式在澎湖的村里聚落中，還發揮了其它的功能，而能使這些儀式不斷地被展演使用，不至於被時代環境的變遷所淘汰。因此以下我們從幾個不同面向來看「造橋」和「操營」儀式還發揮了哪些功能。

(1) 凝聚群體功能：前面曾經分別提到關於「壇」和「五營」的概念，這兩個概念同時具有現實面和神聖面的意涵，壇可以指廟前的空間，也可以指涉神明；而五營是村廟周圍的建物，但也可以指涉五營神兵神將。因此若我們將儀式的場域加以擴大，以整個宮廟和村落的範圍視之的話，便能夠從宮廟和村落這兩個空間架構來談儀式在這當中所產生的功能。

從儀式舉行的空間來看，「造橋」和「操營」儀式都是在宮廟前的內外壇所包含的場域之中舉行的，而內壇所供奉的是宮廟的主神，外壇則是供奉五營軍馬及三十六官將首，因此這個內外壇可說是宮廟和村落外圍五營頭關係的濃縮，從虛擬世界的角度看，村落中宮廟主神所管轄的範圍是由五營所勾勒出來的虛擬空間，而這個虛擬空間和現實生活中聚落的領域劃分可以說是一致的，因此這個儀式展演的空間其實反應的是實際的村落空間，有如村落的縮小版，這也爲何「操營」儀式能夠產生「操練五營兵馬以防衛村里」的意義。在宮廟和五營的概念下，每一個村落可說都自成一個系統，主神坐鎮在宮廟的壇中，而村落周圍的五營兵馬則是該神明旗下的兵將，

駐守邊疆以保護整個村落。因此就村民而言，村落不僅是共同生活的空間，更擁有並奉祀著共同的宮廟和主神以及被主神所統御的五營兵馬所共同保護著，在某種意義上是一種生命共同體。因此我們可以看到在宮廟有大型儀式舉行之前，村里民眾莫不全體動員，有錢出錢、有力出力負責一切儀式前的準備，而這些儀式也成了彼此間的共同話題；在儀式進行時，便看到所有的村民紛紛扶老攜幼，共同來參與觀賞，這在無形中也增加了居民彼此的互動，每一次儀式的舉行，可以說就加深了一次這樣的情感經驗，使這個社區的群體緊密地聯繫在一起。

(2) 娛樂功能：在我們分析「造橋」儀式的音樂時，便提及當中的南管音樂在儀式之中可說是一種爲了好聽的表演，因此儀式其實也提供了相當的娛樂功能。事實上，不僅是「造橋」音樂中的南管曲目有如此的功能，「操營」儀式中頗有看頭的行營走位、陣式變換，儀式進行時鑼鼓喧天、鞭炮連連，亦形成了一種熱鬧歡欣的氣氛。而「造橋」儀式中除了許多「唱好聽」的曲目外，儀式當中一些步罡動作及舞蹈動作等乃至於對話中的插科打諢等，均爲儀式進行時增添許多除了嚴肅的宗教信仰以外的娛樂功能。

(3) 傳承信仰文化：如上所述，我們便不難理解爲何在澎湖，傳統民間信仰一直未曾消減。一來儀式的舉行使村里中的所有人緊密地結合在一起，而另一方面，這些由未成年的小法所展演的儀式意味著宮廟的活動並非只由成人參與，同時也深深影響著村里中年輕的一代。即使許多小孩及年輕人並非展演儀式的小法，但是在儀式舉行中，他們在儀式所提供的歡樂、有趣、熱鬧的氣氛中喜歡並且習慣於參與宮廟的種種活動。無形之中便自然而然地接受、加深了對宮廟的認同感，繼而傳承了這些信仰文化。

結論

本文乃是以澎湖宮廟小法儀式音樂爲主要研究對象的論文，以澎湖宮廟中「造橋儀式」及「操營儀式」爲例作一研究探討。而任何一項宗教儀式，其中所蘊藏之豐富的內涵，絕非任何一本單一的論文可以說完道盡，因此論文的重點偏重在「音樂」和「儀式」之間關係的探討研究上。

進行儀式音樂的研究，不可避免地需要探討儀式的種種現象，而同樣地，對一場程序十分複雜的儀式進行觀察，便想要從中了解儀式和音樂的種種關係，則必須暫時地將音樂抽離出儀式的場域，先對音樂部份進行單獨的研究了解，然後才能將音樂放入儀式場域中，去觀察在整個儀式底下，音樂和儀式之間的關係。因此本文分別從三個面向來進行對儀式音樂的研究：對儀式的研究、對音樂的研究以及音樂和儀式關係的研究。

在儀式相關研究上，澎湖民間信仰雖然可探討的面向十分多元，但筆者主要就法師儀式對於村民的影響這個角度，提出三個特點，即「宮廟眾多」、「法師爲宮廟所專屬」以及「清楚的聚落空間和濃厚的五營信仰」等，而這幾點也正造就了澎湖在民間信仰上、在小法儀式上呈現和其它地方不一樣的面貌。

在小法現況的探討方面，筆者結合了文獻中對於「小法」一詞的應用以及田野工作問卷調查的訪談資料，從中歸納出「小法」一詞廣義和狹義的定義，認爲基本上廣義和狹義的差別僅在於所指涉的人物是指全部的法師，或單單只是指未成年的小法師。而本文所提到的「小法」均爲狹義的定義，以區別文中所提到的「法師」一詞，並且依此定義將小法的職能作一個較明確的規範劃分。

在小法儀式音樂初步的探討上，筆者針對田野調查的觀察提出存在於小法儀式中的一些特點，及「口傳心授的傳承方式」、「咒語和曲調關係的特殊性」、「各地宮廟使用儀式、咒語及曲調的差異性」等三點。說明在目前澎湖的小法儀式音樂中，並沒有一個統一的、明確的曲目系統，並且因爲各地宮廟在供奉不同主神的情況下，使用不同的咒語、曲調等情形，這些種種複雜的變因和差異性，使得在研究不易找到明確的、可供比較的固定因素，在研究上便相形困難。因此筆者也提出初步的研究計畫，即先針對某一個宮廟，進行深入的田野調查工作，將該宮廟幾個小法儀式所使用的曲調錄音，建立該宮廟詳細的小法儀式的曲目，然後反覆進行，建立不同宮廟的小法儀式曲目，待資料較爲充足之後，再根據這些曲目作橫向的比較，並且觀察在儀式中所使用的情形。

同時筆者亦針對「狹義的」小法工作職能所展演的數個儀式，先在論文中作基本曲調的呈現，當中包含：「請壇儀式」、「進香儀式」、「召放營儀式」、「犒軍儀式」、「請神儀式」、「結界儀式」、「獻敬儀式」等，至於本論文所研究的主要對象「造橋儀式」及「操營儀式」則另闢章節說明之。而針對曲調在不同宮廟產生不同名稱的問題，筆者亦提出從澎湖其它音樂類型，如南管及八音來試著找出其曲調名稱以及可能源流的方案。

在第四、第五章針對儀式的論述方面，筆者則從儀式的各項要素，即「儀式舉行的時間」、「儀式舉行空間」、「儀式參與人員」、「儀式使用物品」以及「儀式流程」等著手。以對「造橋」儀式及「操營」儀式能有個全盤的了解。在「儀式參與人員」上，筆者提出必須將未參與儀式展演的信徒村民納入整個儀式場域的看法，因爲儀式中的意義有很大的成分是在信徒心中完成的。而在「儀式舉行空間」上，筆者提出舉行空間是有層次的觀點，這個空間可分爲兩個層次，一個爲執行儀式的「法場空間」，另一個則爲「聲音所涵蓋的空間」，而因爲空間層次不同，使得儀式中的信徒民眾，一方面深處在儀式的

神聖意涵當中，另一方面卻又和世俗世界微微相連，因此使儀式的意義除了在宗教意涵之外，也產生了娛樂的功能。

接著在儀式中音樂元素的討論中，筆者採用曹本冶的研究方法，將儀式中所有的聲音均納入探討的對象之中，這部份的研究可以分爲「聲音現象」、「聲音運行模式」、「曲調運行模式」三大點來談。

首先在聲音現象中，筆者以聲音的不同類型以及不同功能區分爲人聲、法器的聲音以及樂器的聲音三部份。其中人聲又可以在依聲音表現方式的不同區分爲唸咒、唱咒及口白三種形式，我們並且更進一步地探討其不同形式所發揮的不同作用。在法器和樂器的聲音方面，主要是從操作者不同以及在儀式中的角色不同而將其區分開來。法器由法師所操作，在儀式當中擔任著最基本的配合唱咒曲調的功能，而樂器則由外聘的人員所操作，並且僅在特殊的情況下擔任伴奏的角色。

在聲音運行模式中，我們則從儀式進行中觀察所得提出三個模式，即「循環反覆」、「速度變化」及「力度變化」等。並且論及在這些模式下產生儀式音樂的彈性運用情形以及象徵意義。

至於曲調運行方式的探討則從曲調和咒文之間的關係著手，曲調和咒文之間有著複雜的變化關係，首先我們從儀式進行中歸納出咒文和曲調的對應方式，分別爲：「單一曲調對應單一咒文」、「單一曲調對應不同咒文」、「單一咒文對應不同曲調」、「單一咒文中多曲調」等情形。並且探討其有如此彈性搭配模式變化的主要原因，乃是因爲咒文字數通常爲工整的七字句且句數較長，而曲調結構則較爲短小，因此曲調便容易在同樣的七字句的咒文中變換使用。接著我們探討曲調對應咒文而產生的種種變化，這部份則可歸納爲三點，分別爲「曲調增字增拍的變化」、「曲調的衍生變化」、以及「曲調旋律段落的彈性運用」等變化模式，這些充滿著彈性的變化關係，則正是使澎湖的儀式音樂得以用有限的曲調而產生無限的應用，因而在曲調音樂上呈現相當豐富的情形。

對儀式音樂有充分了解之後，緊接著我們再將檢視音樂的角度移至儀式進行的場域，探討儀式進行中音樂的運用情形。我們從三個不同面向來談，分別談「音樂、咒文以及動作的關係」、以及探討「人聲、法器的功能」，最後則討論在儀式中出現的其它樂種—「鑼鼓與南管音樂」。

在音樂和咒文的關係上，我們認爲雖然在曲調和咒文除了表層字數上的關係之外，在曲調的選擇上，更會因爲曲調所代表的意涵是否能適合該儀式段落所要表達的意義而有所取捨。在音樂和動作以及動作和咒語關係的探討上，筆者以儀式中的實際動作爲例，證明在某些音樂的段落會影響動作，而動作和咒語的關係則更密不可分。總而言之，在動作的研究上，我們必須從各種不同層面的因素去解析動作的意義，如此方能在從千絲萬縷的儀式行爲中，逐漸拆解出屬於宗教性質的、屬於音樂性質的以及屬於咒文意義的動作。

在人聲與法器的功能上，則是分別就人聲及樂器在實際聲音的表現上，探討在儀式場域中所發揮的功能。在人聲方面，唸咒聲音表現急促而有力，其在儀式中往往並非在傳達儀式中的「劇情」，而在於召喚、請求超自然界的某些力量；而口白在聲音的表現上自然如同一般對話，在儀式中則通常擔任傳達某些儀式的「劇情」或「概念」，至於唱咒則介乎兩者之間。我們可以看到三者不同表現方式的人聲，各自有其不同的功能及交流對象。而就法器的聲音上，大鼓、金、奉旨其音色現象不同，因此也各自在儀式中扮演不同的伴奏角色。而整個法器音響在儀式中所發揮的功能，也在此做進一步地探討。

儀式中的鑼鼓音樂，除了在本論文中針對其樂器、編制、曲目以及演奏形式作了基本的介紹之外，筆者更希望透過「操營」儀式中的鑼鼓音樂的使用，以及鑼鼓本身的曲牌名稱，試圖對鑼鼓音樂和「操營」儀式彼此間的關係作更深入的溯源。我們認爲：鑼鼓音樂之於「操營」儀式，並非只是在儀式展演時擔任「後場」的音樂伴奏，其在彼此的歷史源流中，極其可能是有密切關係的。至於「造橋」儀式中的南管曲目，筆者則透過學者從不同角度探討南管音樂中的道曲的文獻，以及筆者田野所得，試著從南管音樂、小法

儀式音樂以及車鼓音樂之間的關係作一探討。而從一些曲調上的線索看來，我們確實可以認爲小法儀式和南管音樂、車鼓音樂確實有很大的關係。接著筆者則進一步探討南管曲在小法儀式音樂中出現的意義，便在於「娛人」(或「娛神」)，並且就小法儀式音樂引用南管曲目一事進行探究。

在解析了音樂與儀式的種種關係之後，我們更需探討「儀式中的意義爲何？」、「儀式的意義如何被傳遞？」、「宗教儀式的神聖功能如何產生？」等問題，在此筆者引用了 Gennep 的「生命禮儀」的儀式模型，以及 Turner 對於當中過渡階段的研究理論，分別將「造橋」儀式及「操營」儀式的結構進行分析，並且歸納初期儀式的概念，「造橋」儀式主要的概念爲：「請神」、「造橋」、「過限」及「收橋」，而「操營」則可分爲「召營」、「點將出征」及「回軍」等較大的概念。

而在探討概念如何傳遞時，筆者則將儀式中的所有符號，以兩種角度進行分類，分別就「符號的形式」以及其「傳遞現象明確與否」兩個角度作不同的區分，並且從中探討在符號各種不同傳遞過程中所帶出的儀式意義及儀式的神聖力量。

最後，我們則再將儀式的場域以更高的角度來視之，從村廟、社區的角度來探究儀式的社會功能，筆者認爲，「造橋」儀式及「操營」儀式至少發揮了數種社會功能：基本生存功能、凝聚群體功能、娛樂功能以及傳承宮廟的信仰等。

從上述對於本論文研究成果的回顧，我們可以看到：在澎湖，宮廟可說是各項文化的集合體，至少在音樂的現象是如此。澎湖的各項傳統音樂，各自以不同形式、不同功能存在於小法儀式音樂中，而相對地，宮廟中的小法儀式也同時影響著這些傳統音樂文化，成爲一種彼此交流而十分活絡的文化現象。因此我們亦可以從兩個不同的時間點來探討當中音樂的關係，一個是試著追尋這些音樂的源流及其在歷史長河中彼此互爲影響的關係，另外一個

則是將目前小法儀式和現有的傳統音樂視爲一文化現象，探討在目前的環境中其文化的發展和演變，這是很值得長時期觀察的研究的課題。

而對於儀式的探討，雖然筆者已經盡可能從各種不同的面向進行探討，但是不可否認的，這當中亦有許多疏漏及不足之處，特別是從一個更大的角度來看整個澎湖宮廟小法儀式的各種相同、相異之處，以及亦即將整個小法儀式視作爲一個文化體系，從中探討其可變與不變之處、探討其中屬於全部小法儀式的「共性」以及個別派別中的「個性」問題等，都是十分有趣的議題。

此外，雖然在各個宮廟使用不同主神的咒文、但當中同一神明的咒文卻大同小異，並且當中含有許多有趣的內容及典故，若將其視爲一個文本來研究，應也可以在民間文學、神話、傳說這個領域上獲得不少啓發。若就文本中的內容和小法儀式音樂再加以連結，我們可以發現如獻敬儀式中獻四時景色咒語中出現諸葛孔明、狄仁傑、趙盾、蘇武之名；在「造橋」儀式的排十二生宮中更是每一生宮咒語中均有一人名典故，如薛剛、羅通、楊文廣、文禧、呂蒙正等。而像鶯鶯、紅娘等位於十二生宮最後一宮（豬）當中的人物，則根本出自於虛構的小說。而十二生宮最後的人相豬中的鶯鶯紅娘等人，則根本出自於虛構的小說（唐，元稹〈鶯鶯傳》、元，王實甫《西廂記》）。因此若從這個角度看，與其說這些人物出自史料記載，倒不如說這些典故乃出自於稗官野史更爲貼切些，甚至可能和戲曲有很大的關係，因爲這些典故事實上大多都能找到相應的戲劇段子，如「薛剛鬧花燈」、「羅通掃北」、「楊文廣兵困柳州城」、「文禧戲雪梅」、「呂蒙正」等均是一折一折劇目。因此若以這些典故爲依據，或可追尋到擁有相對應劇目的據種，進一步可探討澎湖宮廟中儀式和音樂中是否有受到地方戲曲的影響，甚至可爲澎湖儀式曲調的源頭找到一條溯源的方向。

附錄一 造橋儀式咒文

〈勤燒香〉

勤燒香。天簷善拜。遇見我君只去步入金臺。昨冥的燈火。開花不汝發彩。到希一早起有一個喜雀飛來報喜。聊想阮都亦聊想伊。必定有好代。若有好消息呵梅香？著緊來報。報阮得知。若有好消息呵梅香須著緊來報。報阮知機。

〈請月姑〉

請月姑。請月姨。排蓮花。少年時年紀也句通。也汝句未。要阮有一個仔。才郎三歲。三歲姑。二歲姨請嘮。請嘮。請卜今冥通來勅桃。阮厝乜亦有。乜也無。亦有花。亦有粉。亦有胭脂通抹嘴唇。亦有耳鉤共尾梳。亦有金針通來綉鞋。請嘮。請嘮。請卜大娘通來聽香。請卜二娘通來伴壇。請卜三通來問聖。坐卜久說卜定。說卜分明通來分去恁聽。千里發毫光。萬里發毫童。千里毫光照童身。萬里毫童照汝童兒。生人市上在只兜生人市上在只頭。三步行做二步走。二步行做一步走急急行，急急走。前人叫汝莫應。後人叫汝莫聽。愛都是三姑您來。愛都是三姑您來。

〈牽君的手送〉

牽君的手送。牽來睡。相隨不甜折分離。共娘共娘。汝愛阮一下返。雙手下手攬君抱君望要同君結成雙連穿醒來。連穿又醒來我又是眠夢翻來翻去。翻來翻去。害阮思想病者重床帳枕帳爲著您一人。

〈五更雞啼〉

（唱）五更雞啼雞報曉

（白）娘媽咱今雞啼了今著相共起來梳粧者著

（答）阮也曉的。

（唱）請卜娘媽起梳粧，梳卜真珠龍鳳髻，梳卜頭髻琉璃光。

（白）娘媽阿汝今頭上金針十八對今著帶來去者著。

（答）阮亦曉的。

（唱）頭上金針十八對。

（白）觀音阿汝今腳下只雙弓鞋三寸紅今亦著帶來去者著。

（答）阮亦曉的。

（唱）腳下弓鞋三寸紅，新做羅裙十八幅，幅幅牽來香射香，裙裙牽來真珠墜，裙帶牽來綉鴛鴦。

（白）觀音阿咱今只橋造去真四視。今欠橋樑今是卜怎樣？

（答）娘媽阿今著將汝腳下金針十八化落做橋樑者著。

（答）阮亦曉的。

（唱）拔落金針做橋樑。

（白）娘媽阿咱今只橋造去真四視，有橋樑欠橋板，今是卜怎樣？

（答）觀音阿今著將汝腳下只雙弓鞋三寸紅脫落做橋板者著。

（答）阮亦曉的。

（唱）脫落弓鞋做橋板。

（白）娘媽阿，阮金腳下只雙弓鞋三寸紅脫落做橋板，阮今脫赤腳，今是卜怎樣？

（答）觀音阿今著將咱新做只枝涼傘，小可加掩呢。

（答）阮亦曉的。

（唱）新作涼傘掩娘身　揜卜娘媽去遊鄉　東去遊鄉人來請　西去遊鄉人來迓　南去救病病即好　北去救病救萬人　有風駛船船駛帆　無風駛船船駛人艄公搖櫓過長江　看見江水白茫茫　有心請媽媽亦知　無心請媽媽亦來去時金針插海口　返來銀花插爐前　弟子一心專拜請　鳳裙

娘媽降臨來神兵火急如律令

〈直入花園〉

直入花園花味香，同入酒店面帶紅，田英飛來盡成陣，尾蝶飛來盡成雙，明陽嶺上好嶢崎，阮過只明陽內心歡喜。掀開羅裙擦汗衣。不汝走到頭如阮髻去又欺。急急行嘮。急急走。走到市上共恁說卜分明。

六角亭上六甲磚，六角亭下好茶湯，六角亭上六甲石，六甲亭下好荖葉，素香不知木茸香，尾蝶成陣來彩阮花叢。嗹柳來嘮，柳嗹來嘮。腳踏草不汝相看面。噯親哥咱都來去勅桃。噯親哥咱都來去勅桃。

〈園內花開典〉

園內花開。花香蘭射。賞阮在只墻外不汝呆手卜去摘。一陣風送了一陣香。諸付花香。不汝者會只刈吊人。不見花形有影。求爾起來只月下行。待花于賞花人那卜聽見。不汝者知阮只貪花愛花爾人有一個心成，待花于賞花人那卜聽見。不汝者知阮只貪花愛花爾人有一個心成。

〈拜請春光〉

拜請春光正月天　正月十五元宵冥　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
借問綿子何處出　正是太聰好綿子　就差人去共伊買
就請仙童種綿子　種來種去種卜巢　種來種去種卜到　綿子落地鬧紛紛
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
舉目一看草青青　仙姑舉步到園頭　扒起手袖舉鋤頭　一鋤二鋤草未開
玖鋤拾鋤兩邊隨　四月過了五月天　正是陽間擁綿時　擁卜綿叢平娘身
抽心發葉尾平天　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　左手牽來羅裙裾　右手牽裙來卻綿　六月過了七月天

七月初七七夕冥　牛郎織女會佳期　正是仙姑挾綿時　借問綿車何處

正是深山金龍枝　他作成魯班先生　魯班先生甚嶢崎　做成治車來挾綿

上是柴做下是鐵　綿車四腳鎮四方　八個童仔列二邊　綿花雙雙挾出去

綿子粒粒倚身邊　七月過了八月天　八月十五中秋冥　獅阜門外聲聲叫

就請獅阜上廳來　借問打綿用是也　只用牛筋雙頭纏

一枝竹仔縛棹腳　三尺手巾縛腰頭　左手安芎右手打　一下二下綿未開

九下十下白隨隨　打綿獅阜請出去　練綿仙童請進來　借問練綿用是也

只用卷佑直秋秋

左手練綿右手神　練卜綿尾成大球　練綿仙童請出去　紡紗仙姑請進來

魯班先生甚嶢崎　做成紡車來紡綿　借問手車用几扇　自有手車廿四扇

新做手車用十扇

一條烏龍盤山纏　一枝彩仔討分明　彩頭紡出龍系聲　彩尾紡出紗郎成

紡紗仙姑請出去　織布娘子請進來　借問織機乜處去　正是魯班先生張

做成織機來織布　坐機娘子鎮中央　左手牽來一下梭　右手牽來一下叩

一梭二梭未成頭　九梭十梭即成頭　上午織來有九尺　下午織得有丈二

三日織來未爲準　四日織得四丈長　布頭織來鴛鴦共孔雀

布尾織得鸞鳳穿牡丹　召請哥哥蘇州去　賣布東街叫西街　賣布南街叫北街

店公店婆出來賣　出阮布錢六百四　姊妹思量不甘心　帶去庭下借剪刀

剪做姊妹參人衣　丈九九尺做裙腰　後手剩得有丈二　送來皇母造金橋

神兵火急如律令

（白）姊妹阿咱今橋去真四視欠四位欄杆今是要怎樣。

（答）姊妹今著請咱四位兄弟出來替咱造欄杆者著。四位兄弟請出。

（應）待來。

〈五聲龍鞭〉

一聲龍鞭鎮中營　中營軍馬三千三萬人　人人頭戴盔身戴甲　手执柳枝來造橋

令車曹曹軍馬走　走馬排兵來造橋　亦有銅錢造橋板　亦有白米造橋樑

金鎖牽　銀鎖牽　金鎖銀鎖只欄杆　勞雙柳雙勞雙勞　勞雙柳雙乜來雙

神兵火急如律令

〈造橋咒〉

本師爲吾來造橋　祖師爲吾來造橋

仙人爲吾來造橋　玉女爲吾來造橋

造橋三師三童子　造橋三師三童郎

神兵火急如律令

〈開路關前口白〉

（白）宿了

（應）宿一佐乜

（答）造橋好就著宿

（問）人說有橋便有路

（答）見是有橋便有路。師童阿咱今著相共動起鼓樂開了路關者著。請了

〈開大路咒〉

大路通通透陰府　小路通通透陽城　元帥行過十二街　十二街頭在只兜

符水變化三江海　金鞭打開陽州城　手执柳枝分世界　打開陰府三條路

天開光　地開光　開光聖者開光路　照見陰府大路頭　照見面前草埔路

草埔路上平波波　草埔路上亦好行　草埔路上亦好走　急急行　急急走

前人叫　爾莫應　後人叫　爾莫聽　元帥行過獻紙錢　獻錢獻鈔買路過

看見橋下長江水　看見江水白茫茫　妖精鬼怪實驚人　銀河水卒來扶童陽州童子來接引　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

〈答關厄—太歲關〉

（白）宿了

（應）宿一佐乜

（答）路關關好就著宿

（問）我問汝汝開了路關可有見是乜。

（答）見有二座關隘

（問）關隘可有號名

（答）亦有號名

（問）號做什乜

（答）人那東邊一座正是太歲關

（問）太歲關恰就說

（答）人說太歲太歲年年雙歲有福之人橋上過

（問）那無福之人

（答）增添福壽保平安。

（唱）太歲太歲年年雙歲　有福之人橋上過　無福之人　增添福壽保平安
神兵火急如律令

〈答關厄—白虎關〉

（白）宿了

（應）宿一佐乜

（答）人那西邊亦有一座關隘

（問）關隘可有號名

（答）亦有號名

（問）號做什乜名

（答）號做白虎關

（問）白虎關恰就說

（答）人說白虎白虎雙目吐吐不驚別人只驚法童手执法鼓

（問）好鼓啊

（唱）白虎白虎雙目吐吐　不驚別人只驚法童手执法鼓。神兵火急如律令

〈答關厄—陰陽橋〉

（白）宿了

（應）宿一佐乜

（答）人那對中亦有一座橋

（問）橋有號名

（答）亦有號名

（問）號做什乜名

（答）號做陰陽橋

（問）陰陽橋恰就說

（答）人說陽間造橋青石板

（問）阿那陰府造橋

（答）青布牽亦有銅錢造欄杆

（唱）陽間造橋青石板　陰府造橋青布牽　陽間造橋千百工　陰府造橋用二人　陽間造橋過官客　陰府造橋過限厄 有限有厄橋上過　無限無厄保平安 神兵火急如律令

（白）師童阿咱今橋造好了，今著相共動起鼓樂請了觀音佛祖、陳氏夫人來度弟子過了運限爲弟子消災解厄增添福壽保平安啊。

（唱）〈拜請觀音大菩薩〉、〈行罡正法陳夫人〉兩咒，咒語結束接「南無呵呵彌陀佛　稽首南無呵呵彌陀佛」

（白）師童阿咱今觀音佛祖陳氏夫人請上殿了，今著相共動起鼓樂排了十二生宮爲弟子消災解厄增添福壽保平安啊。

〈元帥行過十二街〉

元帥行過十二街　十二街頭行過了　生人市上再行程　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　亦有做餅共做茲
亦有吹簫共打柏　亦有殺牛甲殺豬　生人市上行過了　生宮二路在前頭
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
合境弟子相保惜　增添福壽萬萬年　神兵火急如律令

〈十二生宮一口白〉

（白）宿了

（應）宿一佐乜

（答）十二生宮排了就著宿

（問）我問汝爾都卜排了十二生宮，未知第一生宮排來人是相什乜否

（答）汝卜問第一生宮排來人相什乜。

（問）是我就是卜問第一生宮排人相什乜

（答）就是人相煮

（問）頭家煮著捧來食

（答）汝這個老大人實在有到嘴食緊 未曾煮著喝卜食

（問）恁仔人不八代汝無聽人講食是大代牽裙配菜什乜人不食了

（答）不是咧，是汝聽無落耳。是人相鼠

（問）人相鼠汝直直不講講是人相煮。甲是人相鼠可有分別否。

（答）亦有分別。

（問）有分別煞別來分阮曉

（答）待阮別來分恁曉。

〈第一生宮人相鼠〉

鼠是鼠目精鼠目靈嘴尖舌利偷食如凶神鬧天宮甚是精走過番邦咬五穀傳有名。

（問）吾問汝爾知鼠子出世在何處？

（答）聽說…

（唱）鼠子出世在泥空　鬧下花燈是薛剛　躂死太子驚聖駕　一身逃走紀蘭山

（問）吾問汝爾知鼠子出世在何處，敢知什乜年姑出世？

（答）聽說…

（唱）子年子月子日子時　原來生相人相鼠　鼠頭翰鼠尾翰　鼠頭將軍來過翰過了關過了翰　過了運翰保庇合境弟子男婦老幼俱各保平安

神兵火急如律令

參考文獻

中文著作

Durkheim,Emile, 芮傳明、趙學元 譯

1992 《宗教生活的基本形式》（The elementary forms of the religious life）。台北：桂冠圖書。

Elam, Keir, 王坤 譯

1998 《符號學與戲劇理論》(The Semiotics of Theatre and Drama)。台北：駱駝出版社。

Geertz, Clifford, 楊德睿譯

2002[1983]《地方知識：詮釋人類學論文集》（Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology）。台北市：麥田出版社。

Geertz, Clifford, 韓莉譯

2002[1999]《文化的解釋》（The Interpretation of Cultures）。南京，譯林出版社。

Morris, Brain, 張慧端 譯

1996 《宗教人類學導讀》(Anthropological studies of religion : an introductory text)。台北：國立編譯館。

王銘銘

2003 《人類學是什麼 What is anthropology？》，台北：揚智文化。

丁常雲

1997 〈道教的四靈崇拜及其社會思想內容〉,《道教學探索》10：113-122。

王櫻芬

2001 〈南管嗹呾尾及其曲目初探—以囉哩嗹及佛尾爲主探討對象〉,《民俗曲藝》131：203-238。

田允茂
1996 《澎湖舊奎璧澳聚落的領域層次》，中壢市：私立中原大學建築學研究所。

呂祝義、蕭啓村、翁柏偉合著
2004 《澎湖傳統音樂調查—南管與八音》，澎湖縣：澎湖縣文化局。
2005 《澎湖傳統音樂調查—小法儀式音樂》，澎湖縣：澎湖縣文化局。

余光弘
1988 《媽宮的寺廟》，台北：中央研究院民族學研究所。
1996 〈澎湖的移民與開發〉，《西瀛風物》創刊：45-61。
1999〈臺灣區神媒的不同形態〉,《中央研究院民族學研究所集刊》88：91-105。
2000 〈臺閩地區漢人民間信仰中「上身的」現象初探〉,《國立臺灣大學考古人類學刊》54：97-113。

吳先化編
2001 〈閭山正派法師實務〉,《中華道教學院南台分院學報》2：167-182。

吳永猛
1996 《澎湖宮廟小法的功能》，澎湖縣馬公市：澎湖縣立文化中心。
1998 〈澎湖小法呂山派現況的探討〉,《空大人文學報》7：287-310。
1999a 〈澎湖宮廟小法的普唵祖師之探源〉,《澎湖縣立文化中心季刊》16：57-70。
1999b 〈密宗曼荼羅與台灣民間小法道壇的比較〉,《空大人文學報》8：211-238。
2001a 〈澎湖小法探索〉,《菊島人文之美：澎湖傳統藝術研討會論文集》：27-40。
2001b〈民間信仰的道法二門之探討〉，《空大學訊》274：67-69。
2002 〈澎湖村落五營信仰的探討〉,《澎湖研究第一屆學術研討會論文輯》：68-79。
2003a 〈哪吒太子在法教小法法壇的地位〉，《第一屆哪吒學術研討會論文集》：155-169。
2003b 〈南瀛地區小法團的探索〉，《南瀛傳統藝術研討會論文集》：2-15。

吳建興
1997 《澎湖舊網垵社聚落的領域層次》，中壢市：私立中原大學建築學研究所。

宋龍飛
1979 〈澎湖的開發史與移民的風俗民情〉，《藝術家》卷九，4：26-41。

阮昌銳
1990 《中國民間宗教之研究》，台北市：臺灣省立博物館。

李亦園
1978 《信仰與文化》。台北：巨流出版。

李國俊
2004 〈南管音樂的宗教意義探析〉，2004 國際宗教音樂學術研討會論文。

李豐楙
1991 〈台灣儀式戲劇中的諧噱性—以道教、法教爲主的考察〉，《民俗曲藝》71：174-210。
2003 〈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》：549-594。

卓聖翔、林素梅編著
1999 《南管曲牌大全（上集）》。高雄：串門南樂團。
1999 《南管曲牌大全（下集）》。高雄：串門南樂團。
2000 《南管指譜詳析》。高雄：串門南樂團。

林世超
1997 〈傳統聚落分析—以澎湖許家村爲例〉，《西瀛風物》創刊：1-14。

林承毅
2004 《澎湖宮廟小法操營結界儀式之研究》，台北：國立台北大學民俗藝術研究所。

林美容編著
1997a《彰化縣曲館與武館》。彰化縣：彰化縣文化局。
1997b《彰化媽祖信仰圈內的曲館》。南投市 ： 臺灣省文獻委員會。

林晉德
1994 《神、祖靈、鬼之性質及地位對澎湖祠廟空間之影響》，中壢市：私立中原大學建築學研究所。

林國平
1996 《閩台民間信仰源流》，台北市：幼獅文化事業公司。

林會承
1980 〈望安島聚落的形成、發展及住屋〉，《建築師》9：53-61。
1994 〈澎湖聚落的形成與變遷(上)〉，《文化與建築研究集刊》4：1-36。
1995 〈澎湖聚落的形成與變遷(下)〉，《文化與建築研究集刊》5：1-44。
1996 〈澎湖的聚落單元：兼論清代澎湖的地方自治〉,《中央研究院民族學研究所集刊》81：53-132。
1999 〈澎湖社里的領域〉,《中央研究院民族學研究所集刊》87：41-96。
2002 〈澎湖建築與聚落研究的回顧〉,《澎湖研究第一屆研討會論文集》：18-29。

林豪
1894 《澎湖廳志稿》，1983 年版，台北：成文出版社。

林營宏
1995 《由澎湖四櫸頭內之儀式行爲探討住屋領域之界定》，中壢市：私立中原大學建築學研究所。

柯佩怡
2003 《臺灣南部美濃地區客家三獻禮之「儀式」與「音樂」》。台北：台北藝術大學音樂學研究所。

翁柏偉
2001 《從符號體系到表演機制：一個以京劇鑼鼓爲中心的研究》。台北：國立台灣大學音樂學研究所。

胡建偉
1771《澎湖紀略》，1993 年版。南投：台灣省文獻委員會。

莊東
1977《澎湖縣誌文化志》，1997 年再版。馬公市：澎湖縣文獻委員會。

馬上雲
1996 《犒軍儀式之音樂研究—以台灣西南沿海地區爲主的觀察》，台北市：國立臺灣師範大學音樂學研究所。

高怡萍
1994 〈澎湖的犒軍儀式〉，《中國民族學通訊》32：77-99。
1992 《澎湖離島果葉村的犒軍儀式與儀式象徵》，新竹市：國立清華大學社會人類學研究所。
1998 《澎湖群島的聚落、村廟與犒軍儀式》，澎湖馬公市：澎湖縣文化中心。
1996 〈民間宗教中兵馬儀式的地區性差異－以金門澎湖的鎮符儀式爲例〉，《台灣與福建社會文化研究論文集三》：244-269。

曹本冶
2001 〈儀式音樂研究的理論定位與方法〉，《2001 宗教音樂學術研討會論文集》。高雄縣：財團法人佛光山文教基金會。

陳信聰
1999 《幽冥得度：儀式的戲劇觀點—台南市東嶽殿打城法事分析》。新竹：國立清華大學人類學研究所。

陳國強 主編
2002 《文化人類學辭典》。台北：恩楷出版社。

陳憲明
1996a 〈澎湖村落祭祀的空間結構 (上)〉，《咾咕石》4：58-71。
1996b 〈澎湖村落祭祀的空間結構 (下)〉，《咾咕石》5：26-34。
1996c 〈澎湖鼎灣、許家兩村合鎮安營的儀式：村落社會秩序與徵秩序彰顯〉，《西瀛風物》創刊：62-75。

曾光棣
1995 《澎湖的五營－以空間角度來看》，中壢市：私立中原大學建築學研究所。

康豹
1997 《臺灣的王爺信仰》，台北市：商鼎文化出版社。

黃文博
1992 《臺灣冥魂傳奇》，台北：臺原出版社。
1997 《臺灣民間信仰與儀式》，台北：常民文化。
1998 《站在台灣廟會現場》，台北：常民文化。

黃玉潔
2004 《台灣佛光山道場體系瑜伽焰口儀式音樂研究》。台北：國立台北藝術大學音樂學研究所。

黃有興
1992 《澎湖的民間信仰》，台北：台原出版社。
1999 《澎湖馬公城隍廟志》， 澎湖馬公市：財團法人澎湖馬公城隍廟。
1987a 〈澎湖民間信仰初探〉,《台灣文獻》卷三十八，2：51-113。
1987b 〈澎湖的法師與乩童〉,《台灣文獻》卷三十八，3：133-164。
1988 〈記澎湖風櫃溫王殿迎送「五府千歲」活動〉,《台灣文獻》卷 39，3：165-199。
1989a 〈澎湖的「祭王」行事〉,《澎湖開拓史學術研討會實錄》：26-45。
1989b 〈澎湖內垵內塹宮迎送「三府千歲」活動記略〉,《台灣文獻》卷 40，2：51-86。
1989c 〈記澎湖舊奎璧澳六村之「祭王」活動〉,《台灣文獻》卷 41，2：211-251。
1990 〈談澎湖元宵「乞龜」的習俗〉,《台灣文獻》卷 41，2：181-193。

黃有興、甘村吉
2003 《澎湖民間祭典儀式與應用文書》。澎湖馬公市：澎湖縣立文化中心。

趙崇欽
1994 《空間位序在澎湖社會之運用》，中壢市：私立中原大學建築學研究所。

歐成山
1995《澎湖傳統文化風俗與掌故》。馬公市：澎湖縣立文化中心。

澎湖縣文獻小組編
1998《澎湖之寺廟》。馬公市：澎湖縣文獻小組。

劉敏耀
1994 《「地理」對澎湖聚落空間的影響》，中壢市：私立中原大學建築學研究所。

劉還月
1989 《臺灣歲時小百科》，台北：臺原出版社。
1994 《台灣民間信仰小百科—靈媒卷》，台北：臺原出版社。
1994 《台灣民間信仰小百科—廟祀卷》，台北：臺原出版社。
1994 《台灣民間信仰小百科—醮事卷》，台北：臺原出版社。

2000 《台灣人的祀神與祭禮》，台北：常民文化。

蔣鏞

1838《澎湖紀略續編》，1993 年版。南投：台灣省文獻委員會

蔣瓊徽

1997 《澎湖聚落民間信仰空間防禦體系之探討》，中壢市：私立中原大學建築學研究所。

蔡智仁

1997 《澎湖社里領域之再省思--以望安島及將軍澳兩島七社里爲比較》，中壢市：私立中原大學建築學研究所。

鄭志明

1998 《神明的由來—臺灣篇》，嘉義縣：南華管理學院。

蕭登福

2003 〈論民間宗教即道教〉,《宗教哲學》29：88-103。

蕭啓村

2005 〈澎湖請壇儀式音樂研究〉,〈東方人文學誌〉卷 4，1：157-186。

薛藝兵

2003 《神聖的娛樂：中國民間祭祀儀式及其音樂的人類學研究》。北京：宗教文化出版社。

賴孟玲

2001 《台灣西南沿海地區的「五營」研究》，雲林：國立雲林科技大學空間設計研究所。

謝宗榮

2003 《臺灣傳統宗教文化》，台中市：晨星出版社。

魏捷茲

1996 〈澎湖群島的村廟「公司」與人觀〉,《台灣與福建社會文化研究論文集三》：221-242。

外文著作

Elam, Keir

1980 *The Semiotics of Theatre and Drama*. Loddon;New York:Methuen.

Geertz, Clifford

1973 *The Interpretation of Cultures:selected essays*. New York:Basic Books.

Grimes,Ronald L

1995 B*eginnings in Ritual Studies*. Columbia; South Carolina:University of South Carolina Press

Merriam,Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston,Ill:Northwestern University Press.

Rouget , Gilbert

1985 *Music and Trance*. Chicogo:The University of Chicago Press.

Turner,Victor

1968 *The Drums of Affliction:A Study of Religious Processes among the Ndembu of Zambia*. Oxford:Clarendon for the International African Insitute.

1969 *The Ritual Process:Structure and Anti-Structure*. Chicago:Aldine Pub.Co.

1982 *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play***.** New York:PAJ Publication