

台灣道教普渡儀式音樂及功能研究

台灣南部靈寶派道士唱曲例式分析

鄭雅中

台南藝術大學民族音樂學研究所

摘要

普渡儀式是一種具備高度民俗特色的道教拔亡類法事。儀式的主要意涵為超度往生者，將亡者之魂魄引領至西方極樂世界。在台灣南部地區，普渡儀式是相當普遍的，舉凡拜神類的建醮禮斗法會、農曆七月之中元節或是喪家出殯前一晚都可看到普渡儀式的展演。普渡儀式的宣行是由人聲唱誦及樂、法器演奏所組構而成，因此音樂在儀式進行中扮演的重要的角色，本文將以台灣南部靈寶派道士所唱誦之普渡儀式音樂為主軸，從「儀式」與「音樂」的關係中來探究科儀音樂的功能。

關鍵字：普渡儀式、儀式音樂、靈寶派道士



The music of pu-du ritual in Taiwan Taoism and the research of function

**According to the song which was sang by the Lingbao taoist
from the south part of Taiwan**

Ya Chung Cheng

Tainan National University of the Arts

Abstract

Pu-du ritual is one kind of high level traditional customs of Taoism which is to release the soul of the dead from hell. The meaning of the ritual is to leading spirits of the dead to paradise. Pu-du ritual is very common and popular in the south part of Taiwan, especially when Offering Ritual, Lidou Ritual, Chungyuan Festival or even when the day before burial there are many different style of performance was held in these dates. Due to the Pu-du ritual consists of the sing, traditional musical instruments and other instruments used in Buddhist or Taoist services. Musical plays a very significant role when the ritual is holding. This essay is according to the song which was sang by the Lingbao taoist from the south part of Taiwan to explore the relationship between ritual and music.

Key Words: Pu-du ritual 、Ritual music 、Lingbao taoist



壹、台灣南部道教派別情況

根據眾多學者的研究探討，台灣的道教基本上是傳承自閩、粵的傳統，屬於正一派的火居道法，在傳入台灣各地後因所執行之宗教職能的差異，而有不同的稱呼，台灣的正一派道士又可分為兩種，一是「烏頭道士」另一種則為「紅頭道士」。主司具有「度生¹」性質的道士，如拜斗²、安太歲³、拜天公⁴儀式，做三獻或建醮等職務，即民間說法紅白大事中的紅事（吉事），常被一般民眾稱為「紅頭道士」或「紅頭司公⁵」；而職司拔度亡魂的「度死⁶」齋（陰）事法術的道士，其業務除了從事祈安植福、驅邪壓煞等儀式外更兼辦各種喪事幽法，加上儀式所用之科儀道書常稱為「靈寶」某經，因而有「烏頭道士」或「靈寶道士」的稱號。

台灣南部的道士，考據多數學者（如法國施伯爾、日本大淵忍爾、以及台灣的劉枝萬、李豐楙、丁煌、呂鍾寬、許瑞

坤……等）研究文獻，可以發現南部地區主要是以靈寶道士為主，靈寶派道士的分布範圍主要以台南縣市為核心，並遍及中南部台中、彰化、雲林及嘉義等地。⁷依照筆者實際田野調查，並訪問多位南部知名道士⁸，他們提到「靈寶道士」在南部道士圈還可細分為兩派別：一為「白基」（péh-ke）、另一為「黑基」（o-ke），兩派道士所宣行的科儀內容大致相同，唯一的差異是白基派（péh-ke）道士於展演儀式時會運用搭配佛、儒等教派之指法手訣、樣式豐富多變，黑基派（o-ke）道士在指法手訣這部份則遵循道教本法不多作改變（道士語）。⁹

二、台灣民眾舉辦普渡科儀的概念

台灣南部地區，不管是建醮、禮斗法會或陰曆七月中元節都會延聘道士舉行普渡儀式。普渡儀式主要為恭請神明的鑒臨與召請水陸各界孤魂滯魄，共同參與善信所設置的道壇，讓十方男女孤幽聞經聽懺，並共享甘露法宴，既獲救拔，也可脫離地獄九幽之苦。由此可以瞭解普渡齋儀的意義有二，一為供養賑濟一切孤魂，避免因飢餓困頓而擾亂百姓安寧，此是為鄉里祈安植福；二為請僧道誦經拜懺予以超度，撫慰無祀魂眾能脫離沉淪，早昇入極

1 度生：指對生者所行的儀禮，如祈福、祈平安、驅邪、壓煞等。
2 拜斗：又稱為禮斗法會，法會的舉行時間多為廟宇主祀神明聖誕，儀式主要用意為祈求賜福信士。
3 安太歲：只道士透過請神及祈求神明保佑等儀式程序來為生肖年犯沖太歲、五鬼等煞星者消災祈福。
4 拜天公：一稱請天公，指祈請天公賜福，庇祐早日痊癒，闔家平安。
5 台灣道士，又俗稱司公，乃崇奉道教之人的稱呼。
6 度死：指對死者所行的儀禮，只葬儀，或做功德等。

7 引自許瑞坤(2004)，〈從科儀音樂看台灣南部道士的派別〉，《音樂研究學報》，頁186。
8 南部知名道士包涵：林和發道長、林基瑞道長、楊朝富道長。
9 台南王德和道長於2012年陽曆03年21日安平舉辦普渡科儀時口述。



樂淨土，此為冥陽兩利，既靖地方事，又能合眾平安。逝者魂安，生者心慰，使雙方都能超越死亡的切割，重建生命的整體和諧。既對在世者濟生，也對亡故者度死，養生與送死融為一體，基本功能是在求得人鬼之間的和諧，然而真正的目的是展現國人濟度存亡的慈悲關懷，即重視有形的生命，也關懷無形的生命，這是回歸生命本善的基本價值，人不只是在乎生死的存在，而是追求更高層次的善性存在，這種朝向純善的精神境界是普渡文化千年不衰的主因。

三、普渡儀式與音樂息息相關

道士是普渡儀式演出的靈魂人物，在宣行儀式時主壇道士除了步罡踏斗、指法手訣等儀式行為外，最重要的就是透過語言的運用，即「照本宣科」的儀文宣行來對虛無的外化之物（神靈、孤魂）表達祈福禳禍之意，根據筆者調查紀錄，靈寶派道士的儀文宣行包涵吟詠道曲、唸唱白文、諷誦咒語等語言表達行為，有時會搭配法性樂器的敲打擊奏，這些都屬音樂的範圍，因此音樂在普渡科儀中是極為重要的組成部分。

四、道教靈寶派的普渡儀式音樂

台灣的靈寶派道士因居住地緣的關係，受到南管音樂的影響很深，南管的音樂特色主要為音韻迂迴、沉穩深情，因此靈寶派道士在吟唱音韻較為悲怨哀泣的道

曲時就會使用拖腔（即韻頭、韻腹、韻尾的拉開延長¹⁰）的演唱方式，根據筆者觀察拖腔主要是運用在速度較緩慢之樂曲上，於曲腹或樂曲尾音，將單字字音拖長四至八拍，以呈現出音韻延長的效果，使用此種腔體能將嘆亡悲怨的意蘊更完整的詮釋。

在演唱型態方面，靈寶派道士的演唱型態主要可分為三種：一為吟唱式，吟唱式節拍自由，旋律較無嚴密的組織，可變化性較大。靈寶派道士常以長吟的方式來詮釋科儀文本、二為歌唱式，歌唱式歌唱式是靈寶派道士經常使用的一種演唱方式，此種演唱方式具有固定的曲式、節奏、調性及曲辭字數，一般在「四言詩」、「五言詩」、「六言詩」或「七言詩」的體式道曲比較常見、三為誦唸混合式，誦唸混合式使用的時機通常為主壇道長在唸唱白文、副講在宣誦普渡牒文，或都講在唸誦（榜、示）文時，進行誦唸混合方式演唱時並無後場樂師伴奏，而是僅以音樂性法器或節奏性樂器隨拍擊節。

在唱誦形式這部份，靈寶派道士會使用獨唱、輪唱、合唱、念白等方式來吟誦道曲。獨唱的部份主要為高功道長獨自演唱；輪唱是由高功及都講、副講輪流演唱有時會由高功搭配都講或副講輪唱，有時也會出現高功、都講、副講三人輪流分誦的情況；合唱是指道士團共同演唱；唸

10 李秀琴(1991)，〈台灣的道教儀式音樂〉，《台灣史田野研究通訊》第21期，頁47。



白則是由單一位道士以唸讀的方式演唱，唸白的速度較為自由且不搭配器樂伴奏，只有於尾聲時會敲擊音樂性法器，如磬、木魚、帝鐘等作當樂曲結束音。

在儀式唱辭內容方面，「普渡」是指主壇道長借助神尊法力普施祭祀孤魂野鬼，因此曲辭的唱讚對象主要為神明及孤魂兩類。神明的部份，讚頌對象包涵道教的各類尊神，如三清道祖、太乙救苦天尊、雷聲普化天尊、逍遙快樂天尊、觀音大士爺、玉皇上帝等，主壇道長主要是透過誦誦神尊聖號及讚道尊神歌來敬邀神明降靈法壇，並以功德法力替孤魂破獄救罪，使其能往昇得度；孤魂的部份，靈寶派道士的唱詞內容涵蓋哀嘆曲、召魂曲、皈依傳戒曲、亦有描述供品食物、陰間地府等，曲辭用意除了召孤饗食解冤傳戒外、另一

層含意為勸戒世人在生時不可為非作亂，否則將永墜地獄、沉淪受苦。

在伴奏器樂方面，於普渡科儀展演時所使用之器樂主要可分為兩種，一種為音樂性法器，主要是道士於科儀的演唱或誦唸中，持用以擊打節拍的物件，經筆者實際調查，台灣南部地區道士所使用的音樂性法器計有：帝鐘、引磬、單音、(大小)木魚、小鈸等，音樂性法器主要是由道士團所持用，作為節制音樂的節奏。另一種為儀式宣行時後場樂師所使用之樂器，樂器的種類包含：柄鼓、揚琴、嗩吶、秦琴、通鼓、小鑼等，後場樂師的樂器演奏除了有替道士的演唱當伴奏之效用外，另於儀式展演時還需演奏過場樂以增加儀式的豐富性，因此每位後場樂師基本上都會準備四到六首過場樂曲以備不時之需。

表 1. 普渡音樂的運用程序

程序	曲名	唱誦形式	演唱型態	器樂合奏
請 神 巡 筵	1 三皈依禮	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	2 天尊說經	獨唱	歌唱式	器樂伴奏
	3 淨水咒	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	4 蓮花會太乙救苦尊聖號	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	5 南海讚	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	6 無量聖境	獨唱	歌唱式	器樂伴奏
	7 三尊聖號	獨唱	歌唱式	器樂伴奏
	8 開寶卷太乙救苦尊聖號	輪唱	吟唱式	器樂伴奏
登 臺 說 法	1 三教讚	輪唱	吟唱式	器樂伴奏
	2 洒酒曲	輪唱	誦唸混合式	音樂性法器伴奏
	3 十方肅靜天尊聖號	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	4 哀嘆孤魂	合唱	歌唱式	器樂伴奏
	5 高功白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	6 三皈依	合唱	歌唱式	器樂伴奏
	7 稽首皈依	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	8 大稽首	輪唱	吟唱式	器樂伴奏
	9 青華境太乙救苦尊聖號	合唱	吟唱式	器樂伴奏
施	1 高功白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏



台灣道教普渡儀式音樂及功能研究～台灣南部靈寶派道士唱曲例式分析

食 賑 濟	2	五方尊神	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	3	高功白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	4	寶幢接引天尊聖號	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	5	香花請	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	6	高功白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	7	青華號	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	8	妙道眾真	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	9	香湯水	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	10	高功白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	11	金闕度命解厭咒	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	12	錄字延生內真咒	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	13	開光冠帶品戒咒	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	14	都講白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	15	閻王殿	獨唱	吟唱式	器樂伴奏
	16	高功白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	17	都講白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	18	副講白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	19	金爐添藝	獨唱	吟唱式	器樂伴奏
	20	高功白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	21	玉清惠命秘章	獨唱	歌唱式	器樂伴奏
	22	變食甘露秘章	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	23	開通咽喉秘章	獨唱	歌唱式	器樂伴奏
	24	甘露開真秘章	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	25	高功白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	26	香奉獻	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	27	花奉獻	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	28	燈奉獻	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	29	水奉獻	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	30	飯奉獻	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	31	果奉獻	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	32	高功白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	33	甘露法食咒	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	34	流精法食咒	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	35	逍遙快樂天尊聖號	合唱	吟唱式	器樂伴奏
	施食 賑濟	36	骷髏調	獨唱	吟唱式
37		高功白文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
38		刀兵偈	輪唱	吟唱式	器樂伴奏
拔 往 生 方	1	三皈依	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	2	十戒文	唸白	誦唸混合式	無伴奏
	3	寒來暑往	輪唱	歌唱式	器樂伴奏
	4	天堂享福	輪唱	歌唱式	器樂伴奏



伍、渡儀式音樂的功用

一、宣告儀式由俗轉聖

法、道壇是一般普渡儀式宣行的空間，亦是儀式音樂展演的主要場所，在蕭啟村〈澎湖宮廟請壇儀式研究〉一文中曾對「壇」做探討「壇除了具備了現實與神聖兩種層面的意涵，在現實生活中屬於法師做法事的空間，而更重要的是其在非現實中，或可說是神聖的意義，亦即壇也是神明所在的地方。¹¹」而音樂在儀式中的

重要的功能，便是透過曲調循環反覆、音樂速度的緩急「慢—快—慢」的相對速度模式搭配和二四拍子及四四拍子不同的節奏變化，將原本單純的祭祀、儀式展演現實空間壇場，轉化成一個莊嚴不容侵犯的神聖領域。

以台南靈寶派陳榮盛道長所演唱之道曲【青華號】及【三皈依】為例：

青華號

1=C

2/4 ♩=78-120

靈寶設醮普渡科儀

陳榮盛道長主唱

	$\sharp 4$	6		6	3		$\sharp 4$	0		3	5		5	3		2	0						
	青	華		長	樂		界			東	極		妙	嚴		宮							
	$\sharp 4$	$\underline{4 4}$		$\underline{6 6}$		$\underline{6 7}$	$\underline{3 6}$		$\sharp 4$	0		$\underline{3 3}$	$\sharp 4$	$\underline{4 4}$		$\underline{7 2}$	$\underline{6 7}$		2	0			
	七	寶		芳	巖		林			五	色		蓮	花		座							
	$\sharp 4$	$\underline{4 4 6}$		$\underline{7 \dot{2}}$		$\underline{6 7}$	$\underline{3 6}$		$\sharp 4$	0		$\underline{3 3 3}$	$\sharp 4$	$\underline{4 4}$		$\underline{6 \sharp 4}$	$\underline{3 \sharp 4}$		2	0			
	萬	真		環	拱		內			百	意		綠	光		中							
	$\sharp 4$	$\underline{4 4 6}$		$\underline{3 \sharp 4}$		$\underline{6 7}$	$\underline{3 6}$		$\sharp 4$	0		$\underline{3 3 3}$	$\sharp 4$	$\underline{4 4}$		$\underline{7 2}$	$\underline{6 7}$		2	0			
	玉	清		靈	寶		尊			應	元		玄	天		始							
	$\sharp 4$	$\underline{4 4 6}$		$\underline{7 6}$		$\sharp 4$	$\underline{4 6}$		$\sharp 4$	0		$\underline{3 3 3}$	$\sharp 4$	$\underline{4 4 4}$		$\sharp 4$	$\underline{6}$		$\underline{3 \sharp 4}$		2	0	
	浩	劫		隨	慈		濟			大	開		甘	露		門							

11 蕭啟村(2005)，〈澎湖宮廟請壇儀式研究〉，頁164，台北藝術大學。



三皈依

1=C

靈寶設醮普渡科儀

4/4 $\text{♩}=70$

陳榮盛道長主唱

反覆一次

3	<u>3 2</u>	<u>3 7</u>	<u>3 5</u>	6	<u>7 6</u>	5	<u>5[#] 4</u>	<u>3[#] 4</u>	<u>3 2</u>	<u>7 6</u>	<u>7 2</u>	3 3	<u>3 3</u>	<u>3 3</u>	<u>3 3</u>		
稽	首			稽	首		皈	依	道	稽	首						
稽	首			稽	首		皈	依	經	稽	首						
6	<u>7²67</u>	<u>5 6</u>	<u>5 5</u>	3 [#]	<u>4</u>	<u>3 2</u>	<u>7 7⁶</u>	<u>7⁶7²</u>	<u>3 7</u>	<u>3 3⁵</u>	<u>2 · 3</u>	<u>7 2⁶7</u>	2 5	<u>3 7</u>	2	<u>2 7</u>	
稽	首			皈		依			道								
稽	首			皈		依			經								
6 3	<u>6 7</u>	<u>2 3</u>	<u>2[#] 1</u>	7 [#]	<u>1</u>	<u>7 6</u>	<u>5 6</u>	<u>5 3</u>	<u>6 6 7</u>	<u>2 3 7 2</u>	<u>6 3</u>	<u>6 6</u>	6	<u>2 3</u>	<u>7 · 6</u>	<u>5 6 3 5</u>	
六		羅		元		始		尊					查	冥	開	祖	
三		十		六		部		尊					煉	金	成	鳳	
6	<u>2</u>	<u>7 3</u>	<u>6 3</u>	6	5 6	<u>2 6 7 2</u>	<u>6 7</u>	5	3 5	<u>3 2</u>	3	<u>3</u>					
劫					混	沌	立	天	根								
篆					乘	玉	寫	龍	章								

青華號又名「青華寶誥」為祈請聖真（太乙救苦天尊）之靈文¹²，此曲之意為恭請玉清靈寶天尊來法壇以神力大開甘露門，高功道長在歌詠《青華號》時速度會由慢漸快，透過不同的速度變化引領民眾進入儀式所刻畫的神聖氛圍中。

二、主導儀式進行

儀式音樂的另一項功能，便是主導儀式進行，普渡儀式是由多首唱曲連貫組購而成，儀式的展演亦是依循一首首唱曲

的演唱而進行，雖然每首唱曲所蘊含的意義與特性各有不同，但卻各具承先啟後的作用，以靈寶道士宣行普渡儀式中之施食賑濟流程為例，「施食賑濟」為高功道長化身太乙救苦神尊，召請孤魂滯魄前來度亡道場接受施食賑祭，於此一流程中道士團必先讚唱【五方尊神】一曲，使主醮之高功道長化身太乙救苦慈尊，執行濟度法事，後接【香花請】召請四生六道等十二類滯魄沉魂共赴斛庭，續誦【清華號】：「清華長樂界，東極妙嚴宮……浩劫隨慈濟

12 張家麟(2008)，〈論台灣民間信仰「本土化」現象—以禮斗為焦〉，「宗教經典詮釋方法與應用」學術研討會，頁 108-109。



，大開甘露門¹³」及【香湯水】：「我有香湯水，灌洒孤渾身，願承三寶力，身心得清靜……¹⁴」替孤魂化罪解仇並引領其沐浴更衣，待孤魂罪垢盡除後，再接【開通咽喉祕章】：「悲夫長夜苦，熱惱三途中，猛火出咽喉，常生飢渴念，一洒甘露雨，除熱得清涼…帝鄉會九老，咽喉百體豐¹⁵」為孤魂揮灑甘露雨，使其耳目咽喉盡開通，最後領唱【香奉獻】、【花奉獻】、【燈奉獻】、【水奉獻】、【飯奉獻】、【果奉獻】讓眾孤魂能五臟充滿、滋味滿足。

藉由施食賑濟流程可知，普渡儀式的每首唱曲都有其固定的順序與特定的內容，道士團在進行儀式展演時必須遵循儀式唱曲的排序來做呈現，才能將普渡意涵完整傳達，透過上述文字可窺之音樂於儀式進行中扮演重要的主導角色。

三、敬請神靈

普渡儀式主要的旨意為：幫助魂歸陰府者能轉昇南宮受度，進而修持超昇仙界，表現終極關懷的度脫思維¹⁶。為使孤魂滯魄能通過苦難獲得解救，必須請神降聖借助神明的法力加持，但面對虛擬無形的神靈，要如何透過實際行動來向神靈表

達敬請之意，便是難題所在，道教觀念認為：「請神必先敬神，敬神必先悅神」取悅神意的最恰當方式便是透過虔誠美妙的樂音來向神靈表達敬神請神的心願，因此普渡儀式大多是以誦唱樂曲，或器樂伴奏接奏的方式呈現，為了表達敬讚神明之意，道士團們所吟誦之樂曲曲辭也都以讚神與請神為主，以【南海讚】及【三尊聖號】唱辭為例：

【南海讚】

南海普陀山 一炷巍巍百寶高峰
腳踏蓮花百波中 百波中水晶宮
水晶宮裡 端嚴座
端嚴座頂 金容體
金容體卦 玉玲瓏
玉玲瓏 朱翠宮
紫金妙相難妙盡 難妙難畫
難畫無窮 無窮無盡度眾生
度眾生出凡籠 觀音大聖大慈悲
觀世音摩訶薩 南無水月輪菩薩摩訶薩
南無水月輪菩薩摩訶薩 南無水月輪菩薩
摩訶薩¹⁷

【三尊聖號】

三尊聖號力無邊 普為孤魂懺罪愆 身根
意業接得度
貪嗔痴愛吞拋然 黑籍已消陰府內 金簡
玉書救苦前
拔度七靈早超昇 願供我等諸眾生 羅列

13 大淵忍爾（1983），〈靈寶普渡科儀〉，《中國人的宗教儀禮-道教篇》，頁 238。

14 大淵忍爾（1983），〈靈寶普渡科儀〉，頁 240。

15 大淵忍爾（1983），〈靈寶普渡科儀〉，頁 242。

16 吳永猛、謝聰輝（2005），《台灣民間信仰儀式》，頁 4。

17 大淵忍爾（1983）〈靈寶普渡科儀〉，頁 234。



香火普供養¹⁸

上述兩首唱辭都具有敬神及請神之意，主要希望藉由讚佑諸神之音聲梵唱，使度生度死度幽冥之神尊能降靈法壇，並施以不可思議之功德法力照亮九幽，爰引十方三界孤魂超出鬼門關，前來法壇霑濡神尊恩光。這些取悅於神意的讚美樂曲，都是透過音聲傳達給眾神靈，達到敬請神靈的目的，因此儀式音樂在敬請神靈的過程中，扮演著不可替代的重要性。

四、召引亡魂

在《台灣民間信仰儀式》一書中有提到，普渡乃濟度亡靈的齋法，非自然死亡、又遭非正常處理的孤魂滯魄，正是道教普渡超生的主要對象¹⁹。濟度亡靈的首要步驟便是召引亡魂，普渡儀式主要是以【香花請】來作為召引孤魂的樂曲，根據曲辭內容，所要召請的孤魂共分為十二大類，每一類別之孤魂都有特定職業及身分，召魂之【香花請】是由十二個樂段所結構而成，每一樂段再由一句誦念辭搭配一首吟唱曲，曲辭內容如下：

以第五類孤魂為例

高功道長誦念

志心遍召第五類孤魂

第五類孤魂啊 煉藥燒丹 假降濟人
行醫使術 反為失路之人

迷造師訣 難逃幻化之期

反自病不能醫治 使其身不能起止

橫屍道旁 骨肉消散

魂魄飄沉 莫由超度

道士團齊吟唱

惟願承茲三寶力

生在邪忘 身剋於今時

來臨法會 受資無遮甘露法食

香花請 香花請

香花奉請²⁰

【香花請】一曲是將十二類孤魂編串承一整套的曲調來演唱，高功道長在召請每類孤魂時，都會特別以誦念方式呈現，透過清晰明確之音聲讓孤魂能明確的了悟自身曾做過的罪懺，最後再藉助道士團的吟唱梵聲讓孤魂在歌聲的引導下得以化罪解冤，享受普渡斛食。

五、營造氣氛

儀式音樂的支配力所發揮的另一項功能，便是營造氣氛。於普渡儀式中每個段落所需要的情境氛圍各有不同，如敬請神明時需要莊嚴肅穆的氣氛，哀嘆孤魂時就需要沉緩淒愴的氛圍，為孤魂解厄拔度使其往昇天界則需要流暢愉悅的氣氛，單就道士之指訣步罡並無法具體呈現儀式所需之氛圍，這些意境氣氛都須藉由人聲與器樂之相互配合才能完整的烘托與鋪陳，以【三教讚】為例，此曲之歌辭內容為敘

18 大淵忍爾（1983）〈靈寶普渡科儀〉，頁 234。

19 吳永猛、謝聰輝（2005）《台灣民間信仰儀式》，頁 5。

20 大淵忍爾（1983），〈靈寶普渡科儀〉，頁 237。



述道儒佛三教教主之生平事蹟及讚頌三教主之功德，道士團於樂曲演出時會使用輪唱的方式來演唱，除了讓音聲更加清晰明確外，還能使法壇場域內外都能感受莊嚴氣氛。伴奏樂器則以引磬、木魚與柄鼓等法樂器為主，透過音量力度平穩之樂法器擊奏搭配，讓道眾能更迅速的融入敬請神靈之虔誠思維狀態。音樂本身具有很強烈的感染性，運用在儀式中除了能讓所有參與者都能如臨其境、感同身受外亦能讓整體場域氛圍更加契合。

肆、結語

綜合上述，從普渡儀式中去探索音樂在其中的功能，可以發現音樂與人類生活存在著非常緊密的關係，透過解析儀式音樂讓研究者能以不同的角度及視野去探尋人類與儀式間的關係。儀式音樂經歷百年的傳承後已成為一種民俗活動，此種富含宗教色彩之民俗文化於某些方面雖然保守傳統，但這些歷久不變的傳統資產正是人類宗教信仰史的最佳寫照。

誌謝

筆者在撰寫論文及田野調查的過程中，獲得吳強生先生、陳榮盛道長、林和發道長、林基瑞道長、楊朝富道長、王德和道長、王宏儒道長、邱逸文先生等人的指導與協助，特別在此表達謝意。

附錄

表 1. 普渡音樂的運用程序

參考書目

- 大淵忍爾(1983)，〈靈寶普渡科儀〉，《中國人宗教的儀禮》，頁 233-246。
- 大淵忍爾(1983)，〈靈寶普渡科儀〉，《中國人的宗教儀禮-道教篇》，頁 238。
- 台中聖賢堂(2010)，《玉皇普渡聖經》，頁 6-217。
- 吳永猛、謝聰輝(2005)，《台灣民間信仰儀式》頁 4-5。
- 李秀琴(1991)，〈台灣的道教儀式音樂〉，《台灣史田野研究通訊》第 21 期，頁 47。
- 張家麟(2008)，〈論台灣民間信仰「本土化」現象—以禮斗為焦〉，「宗教經典詮釋方法與應用」學術研討會，頁 108-109。
- 許瑞坤(2004)，〈從科儀音樂看台灣南部道士的派別〉，《音樂研究學報》，第八期，頁 186-207。
- 臺南道家三清道院(2009)，《靈寶無上普度真文妙玄科儀》，頁 71-139。
- 蕭啟村(2005)，〈澎湖宮廟請壇儀式研究〉，頁 164，台北藝術大學。
- 錄音採譜
2010 陽曆 8 月 25 日台南市興濟宮陳榮盛道長主持普渡儀式。
2010 陽曆 9 月 10 日台南市集福宮陳榮盛道長主持中元普渡儀式。

