

法教儀式之戲劇性演出及其音樂運用：以澎湖縣馬公市案山北極殿普唵派儀式為例*

The Dramatic Performance and the Application of Music in the Ritual *Fa-Jiao*: the Case Study of *An-Shan Pei-Chi* Temple at the Pescadores

馬上雲** Shang-Yun Ma

摘要

舉行於澎湖聚落宮廟的法教儀式項目繁多，諸如：請壇、參香、請三界、斬煞、安營、操營、結界、獻供、造橋、請婆、犒軍等，諸等儀式各有不同的目的、內容與意義。觀察若干儀式的某些段落，可以發現儀式執行者並非以法師身份施行儀式，而是裝扮成其他角色人物、鋪演著簡單情節，同時操作著不具法術意義的道具等，呈現戲劇性，而此般段落最常見於操營、結界與造橋儀式。

本文擇澎湖縣馬公市案山北極殿為觀察例，該宮廟法師屬於普唵派，法師成員來自同聚落的子弟，法事傳統由宮廟前輩法師世代相傳。文中將討論此宮廟舉行之操營、結界與造橋儀式，並描述這些儀式裏具有戲劇性質的段落，分析其擁有之戲劇要素，及聚焦討論這些戲劇性段落裏的音樂內容，記錄其借引的曲目與使用的樂器，再分析諸等戲劇性段落裏的音樂運作手法。文末則討論這些戲劇性演出段落，對於儀式本身乃至聚落社會、傳統文化所具有的意義。

戲劇性段落的存在，使得澎湖法教儀式音樂藉此能表現當地的傳統音樂，並使得儀式音樂的內容更加豐富多樣，而這些戲劇性演出，也使得澎湖聚落宮廟的法教儀式別具特色。

關鍵詞：儀式音樂、小法、法教、普唵派、澎湖

* 本文曾以〈澎湖法教儀式裏的戲劇性演出及其音樂特徵〉為題，宣讀於「100年臺灣音樂學術與教學研討會」（主辦單位：國立臺北教育大學音樂學系、師資培育暨就業輔導中心，日期：2011年11月20日），收錄於該研討會之論文集。承蒙會議討論人鄭榮興教授提供諸多意見，謹此致謝。另經審視文中主要調查對象，以及進行內容修改及增加篇幅後，改以〈法教儀式之戲劇性演出及其音樂運用：以澎湖縣馬公市案山北極殿普唵派儀式為例〉之題，感謝兩位匿名審查人對於筆者拙文的諸多指正與建議，謹此致謝。

** 馬上雲，國立臺中教育大學音樂學系兼任助理教授。

Shang-Yun Ma, Adjunct Assistant Professor, Department of Music, National Taichung University of Education.



Abstract

The rituals are diversified in the village temples at the Pescadores. Every ritual has its own purpose, content and meaning. Some rituals, such as *Chau- Iang* (操營), *Keh- Kai* (結界), and *Cho-Kio* (造橋), are performed by the youngest members of the group of magical masters.

To scrutinize the procedures of these rituals, it can be found that the young masters disguise themselves as the other personages. They sing the tune, operate the objects of no magic, and move their bodies in a kind of theatric behavior. Most important of all, the tunes are borrowed from the local folk music, and so do the instrumental music.

Based on the example of the temple of village *An-Shan* (案山), this paper will focus on the three rituals to describe the content of the theatric procedures, to analyze the application of music, and to discuss the implication of these dramatic performance.

The dramatic performance within the rituals allows the ritual music more bountiful. Besides, it flourishes to become the distinguish characteristic of the ritual of *Fa-Jiao* at the Pescadores.

Keywords: Ritual music, *Siau-Fa*, *Fa-Jiao*, Sect of *Pu-An*, the Pescadores



前言

舉行於澎湖聚落宮廟的法教儀式繁多，諸如：請壇、參香、請三界、斬煞、安營、操營、結界、獻供、造橋、請婆、犒軍……等等，諸等儀式各有不同的目的、內容與意義。

觀察若干特定儀式，可以發現儀式執行者並非全程皆以法師身份出現，而是在部分步驟裏又裝扮成其他角色、扮演其他人物，此時他們操作著不具法術意義的物件，並鋪演著簡單的情節，¹此般具有戲劇性演出的段落最常見於各宮廟的操營、結界與造橋儀式，而且伴隨著這樣的段落，音樂部分就有著不同於法術進行時的內容。再者，觀察聚落宮廟新收小法的拜師典禮裏，男童們除了要拜祖師普庵大教主，還要拜「相公」、喝相公酒，相公即田都元帥，而田都元帥正是高甲戲（交加戲）、歌子戲等傳統戲曲的戲神，可見這些新初入門的男童，他們將來要學的不只是法教之事，尚有屬於傳統曲藝的部分。

本文擇馬公市案山北極殿為例，文中首先簡述操營、結界與造橋儀式，介紹此三項儀式的目的與內容，然後說明本文欲討論的戲劇性，再記錄儀式裏具有戲劇性演出的段落。由於各宮廟在戲劇性段落的作法不同，所以文中將詳細描述本文主要觀察例的作法，以供讀者參考，而這部分也將成為本文後續討論、分析的主要資料來源。其次分析這些戲劇性段落，分別從場地佈置，角色、扮身與道具，動作與情節，發言體與對白，以及觀眾等項目進行討論。文中第三部分先檢視這些儀式的音樂全貌，接著討論這些戲劇性演出裏的音樂內容，呈現其借引的曲目與使用的樂器，再分析諸等戲劇性段落裏的音樂運作手法。文末則討論這些戲劇性演出段落，對於儀式本身乃至聚落社會、傳統文化所具有的意義。

以音樂作為研究法教儀式的切入角度，則可發現澎湖法教儀式的最大特色在於吸收了相當多在地傳統民間音樂，那麼具有世俗性質的傳統民間樂曲，如何被涵納置入以法術意義為主的儀式脈絡裏？此問題即成為記錄這些「儀式」音樂值得探索的問題。

筆者曾在博士論文田野訪查計畫裏，對於澎湖若干聚落宮廟舉行的法教儀式進行蒐集與記錄，本文則聚焦探索諸等儀式裏具有戲劇化演出特質的段落，探索這些戲劇化段落的音樂運用手法及其意義。此外，由於澎湖各聚落宮廟在此三類儀式的細節差異極多，因此筆者擇個人在博士論文田野訪查期間，多次造訪的宮廟－馬公市案山北極殿，作為本文主要論述的個案對象，該宮廟在這三項儀式裏皆有豐富的戲劇性段落與音樂內容。²

¹ 當然就某個角度而言，有時即使執行人員是以法師身份現身，其種種以法術目的出發的操作與行為，仍是帶有戲劇性色彩，但本文暫不討論這種情況，而先聚焦於儀式執行人員又裝扮成其他角色出現的段落，作為本文關注的焦點，以避免文章涉及的枝節太過龐雜。

² 本文主要記錄的操營、結界、造橋儀式是觀察於2006年11月4日，地點在澎湖縣馬公市案山北極殿，另曾於2006年10月29日觀察該宮廟的斬外煞、犒軍等儀式。與蔡榮旺法師訪談於2006年06月21日、10月28日、11月3日，以及2007年4月18日。另曾觀察2008年8月8日，澎湖馬公市案山北極殿蒞臨高雄子廟高案北極殿主持之諸項儀式。



壹、儀式概述及其戲劇性段落

如同法教其他儀式，操營、結界與造橋儀式的組構單位也是一個一個的段落，諸等段落各有特質，藉由串聯眾段落而成為完整的儀式，各儀式皆有特定的目的。以下分別介紹此三項儀式的目的，及組構成該儀式的各個段落；接著說明本文如何挑選所謂具有戲劇性質的段落，再針對這些段落的內容作細節描述。

一、儀式概述

(一) 操營儀式

操營儀式的目的是為了操練五營兵馬，五營兵馬在住民信仰中，是駐守在聚落五個營頭、肉眼看不見的兵馬，隸屬於聚落宮廟主神之下。以案山北極殿為例，操營儀式的內容由下列段落組成：鬧臺、開壇、小法出場、召營、點軍、香花請、奉請各營聖者、陣式操練與小法退場。

(二) 結界儀式

結界儀式緊接於操營儀式舉行，儀式目的是為斬殺惡邪、以求合境平安，案山北極殿的結界儀式包含：小法出場；奉請本師祖師；打結、破血與走陣，及小法退場。

(三) 造橋儀式

造橋儀式是指一項經由宮廟法師們施行各式手續，使普通的木製小橋或長椅條轉換成一座「平安橋」（亦稱「陰陽橋」）的儀式，讓住民們可以藉由步過這座平安橋，而消災解厄、求得平安。案山北極殿法師舉行的造橋儀式內容包含：鬧臺、開壇、請神、召營、和尙尼姑段落、宣告造橋的用途及差異、觀音段落（包含觀音出場、道童出場、掃白虎、讚頌觀音、勸世段落、觀音退場）、度十二生肖過限、元帥開路關、宣告過橋的好處、過限、謝神拆橋。



二、戲劇性段落之挑選依據

本文主要討論具有戲劇性質之儀式段落，戲劇性是儀式段落多樣特質中的一項，其他諸如法術性、實務性等，眾多特質之間呈現並存、交替運用、相互消長或相輔相成的複雜關係，共同組構成完整的儀式。文中先從各個儀式段落著手篩選，使討論的對象聚焦於以戲劇性表現為主的段落，選擇的依據包括段落裏執行人員的身份、動作與內容等。

執行人員在扮身上的不同妝扮，是分辨其角色最顯著的要項，當執行人員穿上其他服飾，即是扮演其他角色，但是有時法師雖然維持原服飾，即戴額眉、繫白裙、著背心等，但卻藉所持物件來表彰不同的身份角色，所以需再加上手持物件，以及動作、內容等方面的觀察。當段落裏並非施行各種被法師團體認為具有法術效力的指、符、腳步等動作，且並非唱或唸具有法術效力的咒語者，即是本文討論的重點段落，此時原本領令、東營、南營、西營、北營、中營的小法師職稱，則又分別依戲劇性段落裏的角色所需，扮演成諸等人物。

這些帶有戲劇性的段落，主要包括：操營儀式裏的鬧台、小法出場、召營、點軍、陣式操練及小法退場；結界儀式裏的陣式操練；造橋儀式裏的召營、和尚尼姑段落、觀音段落、元帥開路關，這些段落是文後描述與討論的焦點。

三、戲劇性段落之描述

（一）操營儀式

操營儀式中具有戲劇性的段落，包括：鬧台、小法出場、召營、點軍、陣式操練及小法退場的段落，這些段落主要是宣演與軍事相關的情節，由於小法師們原本的裝束就是古代兵服的模擬，所以他們在這些段落裏並未改穿其他特殊裝扮，但儀式裏的中營改稱元帥，手執書寫著「帥」字的黃色方形旗，領令則改稱先鋒，手則仍持書寫著「令」字的黃色方形旗，其他小法維持原本的稱謂及營旗。

後場首先作鬧臺，然後先鋒作遶場，此時演奏【小牌】，接著在鼓介伴奏下先鋒向壇桌神明行禮。等待上場的眾營小法，站在先鋒面向壇桌的右側處等候，由先鋒引領東營小法出場，全體在嗶叭等伴奏下歌唱【一聲法鼓，將水令】，部分唱詞內容及其搭配之動作如下：



馬上雲，2013，〈法教儀式之戲劇性演出及其音樂運用：以澎湖縣馬公市案山北極殿普庵派儀式為例〉，《南藝學報》7：75-101

召請，（拖腔）（先鋒向壇桌行禮）

召請東營九夷軍，東營軍馬九千九萬人，（先鋒至壇桌旁引導東營小法出場走至定位，然後二人面對面作各式肢體動作，包括揮旗、跳躍、原地轉身、單腳站立）

（後略）

唱畢，東營留於壇場的東方位置，後場改奏以鑼鼓段，先鋒遶場並步行到壇桌前。然後先鋒再以相同動作，分別引導南營、西營、北營到各自位置，並恭請元帥就位。

點軍段落裏，先鋒先進行遶場，後場奏【小牌】，先鋒來到東營面前，以單腳著地、揮動著旗幟對東營小法進行點軍，接著先鋒再分別到南營、西營、北營小法面前重覆相同動作，此時後場奏【點將】。完成各營點軍後，先鋒遶場數圈，此時後場演奏【三通尾】，最後來到元帥面前，與元帥進行對白，內容如下：

先鋒：元帥拜揖。

元帥：免，先鋒來！

先鋒：先鋒在。

元帥：吾命你點軍，你軍馬點軍事體如何？

先鋒：稟元帥，軍馬點齊俟元帥號令起身。

元帥：三軍帶馬來。

先鋒：眾三軍就此起程。

元帥與先鋒對話完畢，全體揮旗、單腳原地跳一圈，先鋒帶領其他營、元帥殿後進行遶場動作，後場奏【起軍大牌】。



接著是各種陣式的操練，包括：加剪縛、三人凹、哪吒水、蛇脫殼、大官真、小官真，³並在先鋒帶領下，陣式與陣式的銜接之間進行特定次數的打結，後場則演奏鑼鼓段及【小牌】、【報馬】、【三聲威令】、【雷鐘台】、【三通尾】、【將軍令】、【百家春】、【三獻酒】、【安可呢】。

（二）結界儀式

結界儀式中執行人員在陣式操練的這一段，仍延續著操營裏的元帥、先鋒等角色來進行各種陣式，可說是帶有戲劇性質的部分，但是卻在這些陣式之間，穿插具有法術性意義的破血動作，以戲劇性與法術性動作交替運作。

結界儀式裏操練的陣式包括：眺眉、三腳虎、加剪縛、三人凹、哪吒水、蛇脫殼、小官真及小哪吒水，後場演奏各段鼓介及【上小樓】、【椰子腔】、【三通】、【出隊子】、【三通尾】、【半空中】、【連環小牌】與【報馬】等牌子。

（三）造橋儀式

造橋儀式中主要討論的是請神、召營、和尚尼姑段落、觀音段落、元帥開路關段落。

1. 請神段落

請神段落由兩名小法師上場，手上各持捲成兔耳狀古仔紙，以【福馬】曲調歌唱各則請神咒，包括奉請觀音佛祖、臨水夫人、中宮太乙君、湄州媽祖，後場唢吹奏與唱腔相同的旋律，南鼓、北鼓等輕聲擊奏，每則請神咒之間插入鼓介。

2. 召營段落

造橋儀式的召營段落裏，以【逐水流】曲調演唱召請五營兵馬前來造橋的唱詞，後場唢吹奏與唱腔相同的旋律，兩名小法配合著唱詞文意作動作。描述其歌詞與動作如下：

一聲龍鞭鎮東營，（二名小法手持法索，面對橋作跪拜動作，再以法索擊地一次）

東營軍馬九萬人，（二小法右手持法索頭，左手持索身，先伸出左腳跟向左前方點地，兩手向左前方作輕點動作，再向右重覆相同動作；然後二人右手以法索頭向前輕一下，再縮回）

（中略）

³ 「大官真」、「小官真」可能是「大管葵」、「小管葵」的諧音字。感謝范揚坤教授惠賜此修正意見。



馬上雲，2013，〈法教儀式之戲劇性演出及其音樂運用：以澎湖縣馬公市案山北極殿普庵派儀式為例〉，《南藝學報》7：75-101

鑼雙鈕雙鈕鑼雙，（兩名小法作跟腳花，分別向橋頭與橋尾移動）

鈕雙鑼雙鈕鑼雙，（同上作跟腳花，但移動方向相反，未將法索頭向外指，雙手在胸前，分別向左、右輕點）

神兵火急如律令，（雙手在胸前，先向左邊輕點再向右，右手持法索頭向右前方輕點）

神兵火急如律令。（動作同上）

接著再以相同的動作，依次調召南營、西營、北營、中營兵馬前來建造橋樑。

3. 和尚尼姑段落

和尚尼姑段落亦由兩名小法師演出，以【逐水流】曲調演唱，唸吹奏與唱腔相同的曲調，歌詞與所搭配的動作如下：

東傍出日西邊烏，（兩名小法手持兔耳狀古仔紙，分站於橋兩側，單腳跪下作祈拜狀，起身雙手上舉至耳旁，伸出左腳跟向左前方輕點，兩手向外作輕點動作，再轉向右伸出右腳跟向右前方輕點，雙手向外作輕點動作）

和尚撐傘掩尼姑，（一名小法舉起手作撐傘狀，另名小法屈身下蹲）

（中略）

南無阿彌陀佛，唸彌陀，（兩名小法面向橋身單腳跪下，雙手在胸前，作祈拜狀）

稽首南無阿彌陀佛。（祈拜狀，保持此動作至唱畢）

唱畢，插入鼓介。

4. 觀音段落

一開始是由兩名小法師遶著橋行走，演唱【奉請觀音·觀音調】。唱畢後，飾演觀音與善才、玉女者才出場，此時全體歌唱【淡淡青天·地錦-慢頭起】⁴，唸奏以相同曲調，扮演觀音與善才、玉女者，以向前走三步、向後退一步的方式，遶著橋行走。唱詞內容如下：

⁴ 受訪者蔡榮旺法師言，這首【淡淡青天】的曲調是「仙調」，唱於神仙出場時，筆者將此曲調與《高甲戲傳統曲牌》一書裏的【地錦-慢頭起】曲調進行比對，發現部分曲調音型相似，而且書中曲例所配之詞，幾乎與法師所唱的唱詞相同，所以筆者在此文擬暫延用【地錦-慢頭起】之曲調名。參見高樹盤收集整理、廈門市台灣藝術研究所編，《高甲戲傳統曲牌》（廈門市：廈門大學出版社，2006年），頁74。



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

善才、玉女（白）：知。

觀音（白）：參共打掃白虎者著。

善才、玉女、道童（白）：曉得。

善才、玉女、道童，遶著橋走演出打白虎，眾人唱以【南海座上·逐水流】，內容如下：

南海座上蓮花開，善才玉女兩邊隨，
獨瓶收盡江河海，鸚歌一塞上天臺，
龍王回頭深深拜，土地公公出門來。
南無阿彌陀佛，唵彌陀，稽首南無阿彌陀佛。

唱到末句佛尾處，觀音站立在橋頭前，善才、玉女與道童單腳跪下作祈拜狀。接著全體演唱讚頌觀音的【五雲彩色·逐水流】，觀音、善才、龍女、道童遶著橋走，唱詞如下：

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

唱到末段佛尾時，善才、玉女與道童對觀音作祈拜動作，接著再唱【乙清我明·逐水流】，並配以如上的動作，唱詞如下：

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

唱畢，全體再歌唱【急急修·逐水流】，此為帶有勸世意義的唱詞，全體配以同上動作，唱詞如下：



急急修來急急修，勸人莫得結冤仇，
食人半斤還八兩，冤冤相報無時休，
南無阿彌陀佛，唵彌陀，稽首南無阿彌陀佛，阿彌陀佛。

（觀音準備退場）

觀音（白）：一朵蓮花足下生，千山萬水起騰騰，
手中拂塵雙垂下，丹心一點步雲騰。善才玉女來。
善才、玉女（白）：知！
觀音（白）：速速歸本位，一變二變化。
語畢，後場吹奏【小牌】，眾人退場。

5. 元帥開路關

飾演元帥者耍弄金鎗出場，後場奏【出隊子】、【緊三通】，然後元帥唸出場詩，再命令黑白四大將協助開路關。

元帥（白）：手執金鎗下凡臺，腳踏火輪躪塵埃。
（每字拉長音調，每一句唸完，加上鑼鼓予以強調）
吾今到此無別事，奉師嚴令下山來。
本帥哪吒，吾奉恩主嚴令，直到開起大路關。黑白四大將來！
黑白四大將（白）：知。
元帥（白）：參共開起大路關即著。
黑白四大將（白）：曉得。

在元帥耍動金鎗帶領下，僅由兩名小法師飾演的黑、白四大將，跟隨其後遶橋行走演出開路關，後場吹奏牌子【上小樓】等。奏畢，全體唱【大路通通·北青陽】：

大路通通透陰府，小路通通透陰城，（全體前進三步後退一步的方式遶著橋走；小法高舉法索往前跳躍一次，再單腳站立並高舉法索，元帥回到橋頭單腳站立並高舉矛槍）



馬上雲，2013，〈法教儀式之戲劇性演出及其音樂運用：以澎湖縣馬公市案山北極殿普庵派儀式為例〉，《南藝學報》7：75-101

十二街路在只兜，陽洲一路在眼前，（全體前進三步後退一步的方式邁著橋走，近上句末處，小法高舉法索跳躍一次，再單腳站立，元帥回到橋頭單腳站立並高舉矛槍，下句處全體續以前進三步後退一步的方式邁著橋走；兩名小法根據詞意，將法索指向遠方）

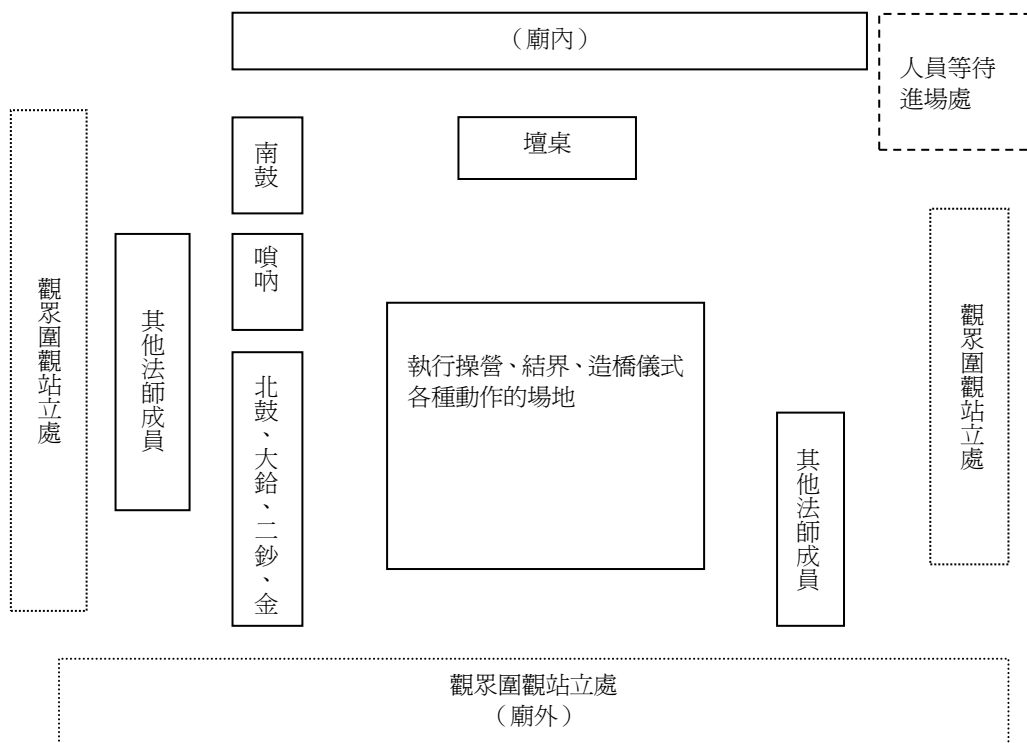
（後略）

全曲唱畢，元帥耍弄金鎗作出數個招式後退場，後場奏【小牌】伴奏。

貳、戲劇性要素之分析

一、場地佈置

操營、結界與造橋儀式的宣行場地，主要是在廟前廣場，有些則在宮廟前庭，以案山北極殿為例，其宣行場所在宮廟的前庭，眾人及各類物件的位置，圖示如下（圖一）：



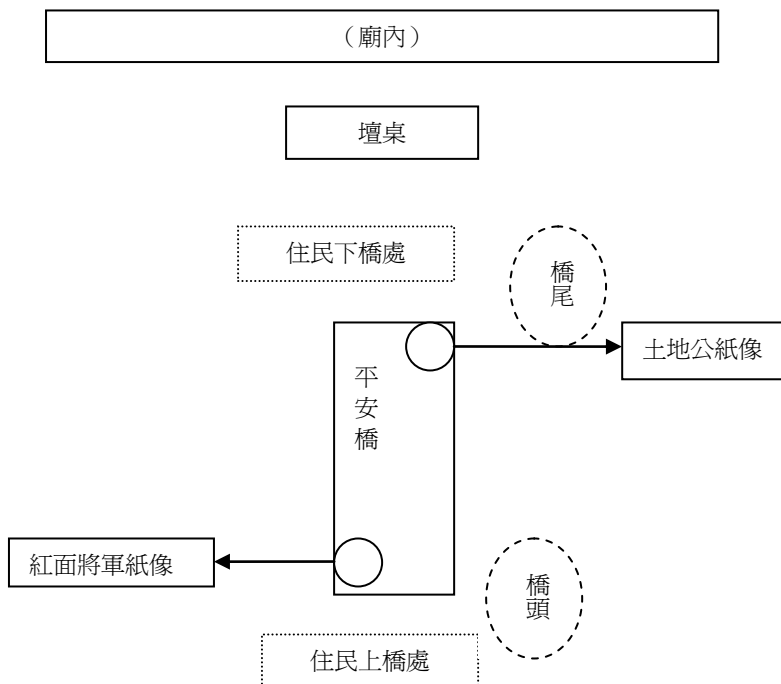
【圖一】操營、結界與造橋儀式的宣行場地（馬公市案山北極殿）



小法師們主要在前庭之中間執行儀式，而其他前輩法師成員大多散坐在場地周圍，當需要眾人齊唱時就會加入演唱，有時亦會協助指導小法師的動作。通常圍觀的觀眾是站立觀看，不過有時廟方會擺放塑膠椅讓觀眾可以坐著觀看。

執行造橋儀式時，在場地中架設一座木橋（參見圖二），橋被稱為平安橋或陰陽橋，其中橋頭是指遠離壇桌的這一端，奉置一尊紙紮的橋頭將軍（紅面將軍）像，橋尾則是較靠近壇桌的這一端，奉置一尊紙紮的土治（土地公）像，橋身的東、南、西、北、中央方位，貼著黑紙白字的符；橋頭上方的木架上，掛著五色高錢，橋頭平放著三柱香，每柱香上一般是串著十二個古式圓方孔的銅錢，橋面上鋪著青色布，布面上劃著符。

據受訪者蔡榮旺法師言：諸等黑紙白字的符代表這是一座陰間的橋，儀式裏住民們從橋頭步上、走過橋身，再從橋尾走下此陰陽橋，代表的是從陰間走向陽間，象徵出世（重生）。⁵所以儀式裏藉由符紙等建構當下的儀式空間是在陰界陰陽橋處。



【圖二】造橋儀式裏平安橋的佈置

⁵ 根據馬公市案山北極殿蔡榮旺法師長的解說。訪談日期：2006年11月3日，訪談地點：馬公市案山北極殿。



二、角色、扮身與道具

扮身及相關道具的搭配，是凸顯執行人員在儀式裏具有之角色與身份的外顯特徵，不同的角色與身份連帶地就擁有不同的任務。

操營、結界與造橋儀式皆由法師團體裏的年幼成員擔綱，負責執行儀式的內容與扮演戲劇性段落裏的角色，其中在戲劇性段落裏，這些小法師團體裏的成員們，則依據各情節所需扮演成該角色。

小法師團體裏原本即有領令、東營、南營、西營、北營、中營職務之分，且具有法事上的意義，這樣的職務分配依據，有些宮廟是根據小法初入門時，於宮廟主祀神明面前卜杯的結果。在操營儀式裏，小法師們扮演的一組角色類同這樣的軍職組織，分別為：先鋒、元帥、東營、南營、西營與北營，其中先鋒由原小法師團裏的領令扮演，元帥則由原中營的小法師扮演，其餘則演出自己原本的職稱，仍同東營、南營、西營、北營之名稱。不過當此四營與先鋒、元帥在操營儀式裏一起搭配出現，則是戲劇性演出裏的兵職角色。

在結界儀式裏的走陣則呈現複雜的狀況，因為在具有戲劇性的陣式和陣式之間，小法師們得施作具有法術性意義的破血動作，所以此時戲劇性角色與法事性職稱，可說是疊合或快速交替在小法師身上。

由於操營、結界儀式裏的角色，與原五營、領令之儀式性身份皆為兵職，所以眾小法師的造型、扮身未作外型的更動。一般而言，領令的扮身就是頭戴黃色頭巾、繫上一額眉（頭簷），著白裙、裙角上翻夾於腰際，捲起褲管並打赤腳，有時還配上與頭巾相同顏色的背心，其他五名小法師會分別穿戴青、紅、黑、白、黃色的頭巾、背心等，以各種顏色之扮身來代表自己的角色，手持代表各自營別或先鋒的旗幟。各營兵馬雖僅由一人代表，但根據唱詞內容，卻分別代表成千上萬的兵馬，例如東營者即代表東營兵馬九千九萬人。

在造橋儀式的段落裏，小法的扮身根據出場角色而作不同的妝束，扮演觀音佛祖者頭戴僧帽、手持拂塵，扮演道童者頭戴鴨舌帽、手持一把扇子，並戴上眼鏡、劃上鬍子，扮演一個唸歌先模樣；扮演元帥者戴頭盔、手持一把矛鎗。然而這些裝束並沒有固定準則，例如：案山北極殿法師團受子廟之邀到高雄市高案北極殿執行造橋儀式時，其打扮就有出入，飾演觀音佛祖者加穿白色長袍、扮演道童者改著有補丁之長袍。



有時小法師們雖然沒有特別的裝扮，亦即仍穿著原本的小法師服飾與額眉等，但卻藉由手持之道具來代表扮演不同的角色，例如在造橋儀式裏未作特別裝扮的和尚、尼姑角色，則雙手各持捲成兔耳狀古仔紙來演出。⁶另外也有持營旗、法索等，但卻未作法器般運用的情形，例如操營以及造橋儀式裏的召營，所持物件在儀式裏未經過「敕」的手續，因此亦應視為道具使用，而非法器。

三、動作與情節

此處分析操營、結界與造橋儀式裏各戲劇性段落裏的動作與情節，並與相關儀式資料進行比較，以凸顯這些段落的非法術性，同時佐以戲曲資料作比對，以呈現其與傳統戲曲的關聯。

(一) 操營

1. 召營

操營儀式裏的召營，內容是調召五營前來，但是動作卻不同於犒軍等儀式裏具有法術意義的召營動作。在犒軍儀式裏召營是重覆地踏「四點金」步法，不隨唱詞進展而改變，唱畢並作卜杯以測知兵馬是否召來，若未召來該營兵馬，則法師得進行一連串的处理手續。但是在操營儀式裏的召營，則是配合唱詞、將唱詞意義比劃出來，故作出揮旗、跳躍、原地轉圈、單腳站立等動作，而且召完一營後亦沒有卜杯，即已「完成」該營的調召。

所以，雖然因為情節的相似，使得步驟名稱仍稱為召營，但顯然操營儀式裏的召營，是不等同於犒軍等儀式裏具有法術意義的召營。

2. 點軍

操營儀式裏的點軍是對於調召來的五營進行點名，段落裏配以牌子【點將】，所以可說是藉牌子名稱的文意，來呼應這個段落的內容，加上元帥與先鋒之間的對白、全體的肢體動作，完成點軍後再加上【起軍大牌】，所以呈現戲劇性。

此外，儀式裏先鋒與元帥間的對話內容與風格，亦可在交加戲《轅門斬子》裏找到類似的情節，⁷可見彼此的相同性。

⁶ 但是參照西嶼鄉外按溫王宮的作法，則在服裝與頭飾上作妝扮。另外在其他宮廟，如馬公市山水北極殿、前寮朱王廟的造橋儀式，亦見執行人員保持原小法裝束，但各手持扇子與手巾，來演出觀音與娘媽角色的情況。

⁷ 李國俊，〈金門高甲戲演出劇目與劇本〉，《兩岸高甲戲研討會論文集》（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2003年），頁93-94。



馬上雲，2013，〈法教儀式之戲劇性演出及其音樂運用：以澎湖縣馬公市案山北極殿普庵派儀式為例〉，《南藝學報》7：75-101

3. 陣式操練

在操營儀式裏，元帥與先鋒持著黃色旗，東營持綠旗，南營持紅旗，西營持白旗，持黑色旗，藉由小跑步變換成各種隊形，來表示陣式的操練。

陣式的操練可能是借引古代兵法擺陣的作法，是一種戰術，而在傳統戲曲演出裏，亦可看到擺陣的安排。⁸一連串出軍、點將、操兵等演出模式，亦可在交加戲裏看到。⁹

(二) 結界

結界儀式的戲劇性段落主要也是在陣式演練。而配合場上小法師陣式的跑陣，後場則吹奏出各曲牌，來呈現軍隊交鋒、戰況激烈、得勝回朝及飲酒慶功等情節。

(三) 造橋

1. 請神段落

造橋儀式裏的請神段落是由兩名小法一起執行，但其動作與其他法術性儀式裏的請神不同，乃是依照歌唱之詞意作出各式肢體動作。所以顯然造橋儀式裏的這段請神，不同於法術目的的請神。參照其他宮廟如馬公市前寮朱王廟的方式，則是由四名小法師扮演成四仙姑來執行這段內容，所以這段「請神」本質上也是一種戲劇性演出。

2. 召營段落

造橋儀式裏的召營也是作示意性演出，動作比劃出唱詞的內容，而非踏步法，亦無卜杯動作，歌唱到「鑼雙鈕雙鈕鑼雙，鈕雙鑼雙鈕鑼雙」時作跟腳花的動作，跟腳花是見於傳統戲曲裏的身段動作，所以同操營儀式裏的召營一般，這裏的召營也是一種戲劇性的演出。

「鑼雙鈕雙鈕鑼雙，鈕雙鑼雙鈕鑼雙」的詞意不明，有可能是「哩囉噠」（「嘮哩噠」、「弄噠柳」）的諧音，「哩嘮噠」是咒文，在梨園戲舊戲班演出前先唱「嘮哩噠」，有驅邪保平安之意，即唱此咒文來保臺上大家平安。¹⁰

⁸ 例如《薛仁貴跨海征東白袍記》第十五折裏，就可讀到有關擺陣的劇情，該戲齣收錄於明代晚葉《古本戲曲叢刊》初集，富春堂刊本影本。感謝范揚坤教授提供此則資料。

⁹ 陳麗，〈略談高甲戲的形成與發展〉，《兩岸高甲戲研討會論文集》（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2003年），頁122。

¹⁰ 汪照安，〈梨園戲音樂的繼承與發展〉，《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》（臺北市：國立中正文化中心，1998年），頁271。



3. 和尚尼姑段落

和尚、尼姑段落裏，由兩名小法師分別扮成和尚與尼姑，並根據所唱詞意比劃出動作。不過，和尚、尼姑段落裏的唱詞，由於內容露骨，因此很多宮廟的抄本都已經這段內容予以刪減。¹¹本文主要觀察對象案山北極殿的抄本也應是縮減後的版本，所以另外參考筆者蒐集於西嶼鄉外垵溫王宮的抄本，摘錄其內容如下：

東邊出日西邊烏，和尚撐傘揸尼姑，
尼姑本是和尚某，和尚本是尼姑奴，
小僧在只北山崙，一日食菜三日悶，
看見山下人剖犬，脫落袈裟受分分，
風騷婆娘十八春，一日愛嫁好郎君，
老人無親淺某，惹阮冥日亂紛紛，
妾身出世不逢時，不逢我君青春時，
三更半暝搭娘醒，惹阮冥日悶如絲，
五十歲公二十五妻，勸娘無嫌我年歲加，
(中略)
南無阿彌陀佛，念彌陀 稽首南無阿彌陀佛。

其中下加單底線的唱詞，是與本文主要研究對象案山北極殿相同的部分。另外標以雙底線者，則是與卓聖翔、林素梅編著《南管曲牌大全》中的【妾身出世·長逐水流】¹²，進行比較之後的相同部分（但出現之順序有出入）。所以有關和尚尼姑的唱詞，也可在傳統樂種裏看到相似內容。

4. 觀音段落

觀音段落裏的戲劇性段落包括：觀音出場、道童出場、掃白虎、讚頌觀音、勸世段落與觀音退場，眾人對話的方式、動作與歌唱，皆呈現戲劇性。其中掃白虎時，眾角色在原地繞著木橋行走，並透過對白、詞意來表現場景的替換。

¹¹ 黃有興、甘村吉編撰，《澎湖民間祭典儀式與應用文書》（澎湖縣馬公市：澎湖縣文化局，2003年），頁101。

¹² 卓聖翔、林素梅編著，《南管曲牌大全》下集（高雄市：串門南樂團，1999年），頁58-59。感謝蔡郁琳老師提供相關資料。



馬上雲，2013，〈法教儀式之戲劇性演出及其音樂運用：以澎湖縣馬公市案山北極殿普庵派儀式為例〉，《南藝學報》7：75-101

5. 元帥開路關

元帥開路關時，扮演元帥者則戴頭盔，並手持一把金鎗出場，耍弄若干招式，然後口唸出場詩，再命令由二名小法扮演的黑、白四大將來，進行開路關，動作皆呈現戲劇性

四、發言體與對白

操營儀式裏的對白只發生於其中的先鋒與元帥角色，話語雖然不多，但是二者的發言皆以代言體的方式進行。

造橋儀式裏元帥出場時口唸定場詩（出場詩），並由鑼鼓作伴奏，儀式的若干段落裏，人物彼此之間有對白，並根據話意內容作相關動作。雖然儀式進行時由旁邊的法師長及法師其他成員手持麥克風，代替小法師們發言，但是這似乎只是為了避免小法師們忘記臺詞，及良好的收音效果而採取的權宜之計，審讀對白的文字內容，則可發現是出自小法師所扮演的角色，因此也是採用代言體的表現方式。

五、觀眾

如果說法術性動作的對象是肉眼不見的神靈，那麼宣演戲劇性動作的對象，則是在場所有的觀眾，執行人員將儀式內容，藉由佈置、裝扮、道具、身段及歌唱等方式，以具有戲劇性演出的特質呈現在觀眾面前。

觀眾的來源主要是同聚落裏的住民，由於眾法師成員皆是來自同聚落，所以觀眾可能就是自己的家人、親戚、鄰居，即儀式執行者與觀眾有著密切關係。儀式進行中，觀眾們自由地於場地周圍觀看，不過，在造橋儀式之後的過限，則是扶老攜幼進入場中，步過法師們以法術建構完成的平安橋，接受廟方人員在衣服上蓋廟印，有需要者則進一步請法師長作割鬮。



參、戲劇性段落之音樂及其運作手法

一、儀式音樂概覽及戲劇性段落之音樂

要探討這些戲劇性段落的音樂內容及其特徵，得先概覽各儀式之音樂全貌，透過儀式整體裏不同段落所用音樂的差異，更能凸顯戲劇性段落運用之音樂的特色，各儀式之音樂概況如下列諸表（參見表一～三），灰色網底即戲劇性段落。

表一、操營儀式之音樂概覽

步驟	歌樂		器樂	使用之樂器
	唱詞	曲調		
1. 開臺	無	無	鑼鼓段	北鼓、南鼓、金、大鈴、二鈔
2. 開壇	無	無	由緩而快之節奏	北鼓、南鼓、金、大鈴、二鈔
3. 小法出場	無	無	鑼鼓段	北鼓、南鼓、金、大鈴、二鈔
4. 召營	一聲法鼓	將水令	與唱腔相同之曲調	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈴、二鈔
5. 點軍	無	無	小牌、點將、三通尾、起軍大牌	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈴、二鈔
6. 香花請	香花請	普庵調之衍生	重覆之節奏型	鼓、金、奉旨
7. 奉請各營聖者	奉請張公聖者	緊普庵調	重覆之節奏型	鼓、金、奉旨
8. 陣式操練	無	無	小牌、點將、三通尾、起軍大牌、報馬、三聲威令、雷鐘台、三通尾、將軍令、百家春、三通尾、三獻酒、安可睨、拿敵將	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈴、二鈔
9. 小法退場	無	無	鑼鼓段	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈴、二鈔



馬上雲，2013，〈法教儀式之戲劇性演出及其音樂運用：以澎湖縣馬公市案山北極殿普庵派儀式為例〉，《南藝學報》7：75-101

表二、結界儀式之音樂概覽

步驟	歌樂		器樂	使用之樂器
	唱詞	曲調		
1. 小法出場	無	無	鑼鼓段	北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔
2. 奉請本師、祖師	奉請本師	普庵調之衍生	重覆之節奏型	鼓、金、奉旨
3. 打結、走陣及破血	無	無	上小樓、梆子腔、三通、出隊子、三通尾、半空中、連環小牌、報馬	大吹、北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔
4. 結束行禮	無	無	鑼鼓段	北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔

表三、造橋儀式之音樂概覽

步驟	歌樂		器樂	使用之樂器
	唱詞	曲調		
1. 鬧臺	無	無	鑼鼓段	北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔
2. 開壇		無	由緩而快之節奏	北鼓、南鼓、金、大鈸、二鈔
3. 請神	奉請觀音等	福馬	重覆之節奏型	以噯主奏（偶加入南鼓等）
4. 召營	一聲龍鞭	逐水流	重覆之節奏型	以噯主奏（偶加入南鼓等）
5. 和尚、尼姑段落	東傍出日	逐水流	與唱腔相同曲調	以噯主奏（偶加入南鼓等）
6. 宣告造橋用途、與凡間橋的差異	（對答）	無	無	無
7. 觀音段落				
	奉請觀音	觀音調	與唱腔相同曲調	以噯主奏（偶加入南鼓等）
（1）觀音出場	淡淡青天	地錦—慢頭起		
（2）道童出場	道童歌	小曲	與唱腔相同曲調	（部分加入南鼓、大鈔、二鈸等，噯奏插句處）
（3）掃白虎	南海座上	逐水流	與唱腔相同曲調	以噯主奏（偶加入南鼓等）



(4) 讚頌觀音	五色彩雲、 乙清我明	逐水流	與唱腔相同曲調	以唵主奏（偶加入南鼓等）
(5) 勸世歌段落	急急修	逐水流	與唱腔相同曲調	以唵主奏（偶加入南鼓等）
(6) 觀音退場	無	無	無	以唵主奏（偶加入南鼓等）
8. 度十二生宮過限	（對答）	無	無	
	子年子月	小曲	無	角、鼓、金、奉旨
9. 元帥開路關	無	無	出隊子、緊三通	大吹、北鼓、南鼓、金、 大鈴、二鈔
	大路通通	北青陽	與唱腔相同曲調	
10. 宣告過橋的益處	（對答）	無	無	

這三個儀式裏的音樂曲調，根據其來源可概分成來自法師本身傳統之固有曲調類，包括【普善唵調】、【普唵調】之衍生及【觀音調】；以及吸收自其他樂種之曲調，後者正是戲劇性段落裏使用的音樂內容。

觀察表格中標示之戲劇性段落，我們可以發現這些段落裏所使用的音樂，主要是借引自澎湖當地傳統音樂的素材，包括南管唱曲的曲調、民歌小曲以及鑼鼓吹裏的牌子。

在歌樂方面包括來自南管的曲調【將水令】、【福馬】、【逐水流】、【北青陽】與【地錦慢頭起】，其伴奏主要是由唵吹奏與唱腔相同的曲調，以及來自民歌小曲。由於一曲多用的情況，所以曲調數目雖有限，在儀式裏卻演唱了相當的首數。

器樂包括眾牌子與眾鼓介，牌子曲目為內牌：【小牌】、【報馬】、【雷鐘台】、【三通尾】、【點將】、【起軍大牌】、【上小樓】、【下小樓】、【將軍令】、【行隊】、【百家春】、【三獻酒】、【三聲威令】、【戴月披星】、【過江龍】、【月望曲】、【額尾】、【連環小牌】、【得勝回軍】；外牌：【過場雷鐘台】、【緊三通尾】、【出隊子】、【椰子腔】、【安可睨】、【拿敵將】、【貳凡】、【半待天】、【容稟曲】、【委房家】、【半空中】等。

二、戲劇性段落裏使用的樂器

儀式裏演唱南管曲調時的伴奏樂器主要是唵，並輕奏以南鼓等敲擊樂器，參照其他宮廟如：馬公市山水北極殿的情況，則尚加入了殼仔絃、大廣絃、品等。就算樂器組合在各座聚落宮廟之間有所出入，但是唱南管曲調時，法師們不會單純使用被法師視為法器效用的樂器組合—鼓、奉旨、金。段落裏的器樂則奏以鑼鼓吹的牌子與鼓介，樂器包括噴吶（大吹）、北鼓、南鼓、大鈴、二鈔、金（鑼）。



三、戲劇性段落裏的音樂運作手法

首先討論歌樂部分，可以發現戲劇性段落裏的歌樂，主要是借引南管曲調，另外尚有少數的民歌小曲。

探究其唱詞之屬性，其中之一是與法教其他儀式（如：犒軍儀式、祭煞等）之咒語內容相似者，包括請神與召營的唱詞，它們在其他法術性儀式裏是配以法師本身的曲調系統，諸如【觀音調】及衍生自【觀音調】的曲調，但在本文討論之具有戲劇性的召營與請神段落裏，則是借引南管曲調來演唱，可見其透過音樂來源的不同，以表彰其不具法術性的企圖。

操營儀式裏召營借引的曲調是【將水令】，【將水令】在傳統戲曲裏即常用來演唱元帥命令兵卒的內容。¹³造橋儀式裏召營、奉請觀音及與和尚尼姑相關的劇情，則皆唱以【逐水流】，¹⁴【逐水流】在交加戲與南管戲（梨園戲）《尼姑下山》（《下山》）裏，被用來演唱與拜佛情節、呼請南無觀世音或和尚尼姑等相關的唱段，曲末常以「南無阿彌陀佛」之佛尾作結，¹⁵《南管曲牌大全》一書並指出戲劇中出和尚時幾乎皆用【逐水流】，故此曲調又稱「和尚調」。¹⁶所以從這些線索可看出造橋儀式裏【逐水流】曲調的用法，同於傳統戲曲裏的用法。另外，造橋儀式裏的請神運用【福馬】曲調，在傳統樂種裏亦可發現以【福馬】演唱與拜佛、敬佛相關唱詞的用法；【淡淡青天】在戲曲裏亦常唱於神仙出場時。¹⁷所以儀式裏諸類唱詞在選用南管曲調上，類似傳統戲曲裏的用法，藉此能讓熟悉南管曲調的觀眾，得以比附戲劇性段落而瞭解該儀式段落所講述的意義，並助長儀式裏這些段落的戲劇性特質。

在器樂方面，主要演奏於儀式裏與軍事、武將等相關的段落，包括操營儀式裏的點軍與陣式演練，結界儀式裏的陣式演練，以及造橋儀式裏元帥出場的段落，而選用的牌子曲目有些從題稱即可察覺出其軍事性，例如：【點將】、【起軍大牌】、【將軍令】、【行隊】、【三聲威令】、【得勝回軍】、【拿敵將】等。根據嗩吶樂師蔡文合樂師的說法，牌子分成內牌與外牌，內牌吹奏的情節是敘述漢軍的部分，外牌則是敘述番兵那邊的情形，所以儀式裏運用這些牌子也呈現出戲劇性的情節。

¹³ 李國俊，〈金門高甲戲演出劇目與劇本〉，《兩岸高甲戲研討會論文集》（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2003年），頁93。

¹⁴ 有關【逐水流】曲調在造橋儀式裏的分析與討論，另請參考筆者拙作，〈澎湖普庵派造橋儀式中之【逐水流】曲調及其運用〉，《第六屆國際青年學者漢學會議論文集》（臺北市：萬卷樓，2008年）。

¹⁵ 泉州地方戲曲研究社編、曾金鏗等校訂，《梨園戲·下南劇目（下）》第七卷，收錄於《泉州傳統戲曲叢書》（中國北京：中國戲劇出版社，2000年），頁448-449。

¹⁶ 卓聖翔、林素梅編著，《南管曲牌大全》下集（高雄市：串門南樂團，1999年），頁60。感謝蔡郁琳老師提供相關資料。

¹⁷ 高樹盤收集整理、廈門市台灣藝術研究所編《高甲戲傳統曲牌》（廈門市：廈門大學出版社，2006年），頁74。



儀式裏使用的鑼鼓吹曲目，亦可在梨園戲的吹打曲牌裏找到相同或近似的曲目，諸如：【半空中】（同澎湖鑼鼓吹的牌子曲目【半空中】）、【百家春】（同【百家春】）、【北上小樓】（似【上小樓】）、【得勝令】（似【得勝回軍】）、【雷貞台】（似【雷鐘台】）、【過溝龍】（似【過江龍】）、【班姜】（似【梆子腔】）。¹⁸可見這些牌子原本即有奏於戲曲裏的用法。

此外，人物進退場往往也由器樂伴奏，例如操營儀式裏先鋒進場時即奏【小牌】，讓先鋒作遶場動作；造橋儀式裏道童、觀音等的進退場也是奏【小牌】。人物作身段表演時，如操營儀式的點軍，全體作揮旗、單腳原地跳一圈等，後場即奏【起軍大牌】，此般以器樂配合過場、身段的用法，皆類似戲曲的用法。再者，操營儀式與造橋儀式開始前、小法師尚未出場時，是由各種鼓介擔綱演出鬧臺，這種以鬧臺為始的演出程序，也是一般戲曲正式開演前的作法，所以操營與造橋儀式開頭的鬧臺，似乎也預告了後續若干段落的戲劇性特質。

肆、儀式中戲劇性演出所具有的意義

一、戲劇性演出對儀式本身的意義

法師們將部分儀式段落藉由戲劇方式呈現在觀眾面前，傳達了儀式意義，並藉以建構虛擬的儀式境域，而且儀式裏安排的這些戲劇性段落都與原儀式主體的意義有密切關係。

（一）傳達儀式意義

操營儀式是爲了操練五營兵馬，所以安排相關的召營、點軍與陣式操練段落，讓整個儀式的操練意義更形完整，而運用戲劇性的方式，傳達操練五營兵馬的動作正循序進行的訊息。

結界儀式是操營的後續儀式，在法術的儀式目的上是要以法術破除邪穢，達到合境平安，而透過先行操營的相關情節，加上結界裏的陣式演出，使得法師們作破血的法術性動作時，是建立在一個完整的意義脈絡上。

由於陣式演出時後場樂師配合的是一套與戰事相關的牌子曲目，因此這裏還呈現一個複雜的狀況：即樂師吹奏的牌子在音聲層面呈現漢軍與番兵兩軍交戰的曲目與情節，而小法師們則是進行走陣及以法器操練使自己破血、執行破穢的法術，所以可說是疊合「漢軍／胡人」與「法師／邪魔」兩種情境。

¹⁸ 梨園戲的吹打曲牌名稱引自汪照安，〈梨園戲音樂的繼承與發展〉，《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》（臺北市：1998年），頁273-274。



造橋儀式裏的召營乃調召五營兵馬來建造平安橋；和尚尼姑的登場、迎請觀音降凡及對觀音的讚頌，營造出一種觀音蒞臨坐陣的氛圍；耍弄著金鎗的元帥演出破除各路關的動作，一連串情節使住民們接收眼前場域已進入非常的訊息；平安橋從興建到完成、觀音佛祖降凡於現場作主、元帥破除所有路關，然後住民們抱著虔誠之心一步步走過平安橋，在心靈上感受到災厄已被化掉、平安降臨。

（二）建構虛擬境域

戲劇性段落綜涵場地佈置、扮身、道具、動作、發言與對白方式等，來建構虛擬境域：在操營儀式裏藉由戲劇性段落，來建構此時的空間是在練兵場上；在結界儀式裏，則藉以建構戰場的境域；造橋儀式則建構地府陰界的場域。而這些戲劇性段落裏，音樂在建構相關虛擬境域上尤其扮演著重要角色，例如：在練兵場、戰場的場面即以鑼鼓吹的曲目為主，¹⁹而此般具武場激烈豪邁性質的鑼鼓與牌子，亦具有壯大法師氣勢之效，以嚇阻邪魔。此外，樂師亦藉由一個個表現漢番相戰的牌子，來比附法師與邪魔的交戰。而造橋儀式裏在形塑地府時，則使用陰柔的南管曲調，來呼應其陰界特質，更藉由儀式裏眾角色不停遶行平安橋的動作，來表現路途遙遠、行程崎嶇與四周景象更迭的情境。

二、戲劇性演出對於聚落社會的意義

（一）吸引聚落住民的興趣及凝聚家鄉共識

此類戲劇性段落，是法教儀式最親民的一部分，雖然有些法教儀式不至於排斥住民圍觀，但儀式本身具有吸引力且能引起住民觀看興致者，則非此類戲劇性演出莫屬。顯著的戲劇性演出，將形塑聚落住民們對於諸等儀式的共有印象，而藉由戲劇性演出所引起的共鳴，將凝聚當地聚落住民的意念。

（二）戲劇性渲染力加強儀式對住民心靈層面的影響

綜合了扮身、道具、身段及音樂等眾要素，戲劇性演出完備原儀式主體的想像脈絡，裨助並說服人們對儀式主體之法術動作部分，產生有效的信念。而戲劇性演出的渲染力也將加強儀式對住民心靈層面的影響。

¹⁹ 即使借用南管曲調來表現唱腔，也僅僅用較激昂、並常填以將領發號施令之唱詞的【將水令】。



（三）藉以凸顯自身宮廟傳統特色之處

在嚴格恪守師承法術的儀式之外，諸等戲劇性段落是法師可藉以凸顯自身宮廟傳統特色的地方，因此概覽澎湖若干聚落宮廟的諸等儀式，即使同屬一派別，這些段落仍成爲最具差異性的部分，也是凸顯各聚落宮廟傳統特色之處。

（四）藉此集攏當地傳統音樂人才

聚落宮廟的眾多事務，需要依賴人際關係交織成的不同網絡、集合各行各業眾人的力量來運作。儀式裏的戲劇性段落對於傳統音樂人才的需求，使得傳統音樂人手亦加入了宮廟活動裏的一環。

三、戲劇性演出與文化的關係

（一）戲劇性演出是儀式得以吸納在地傳統音樂的入口

諸等儀式裏的戲劇性段落，成爲儀式得以吸收並涵納傳統音樂的一個入口，藉由這個入口來呈現傳統音樂，不會與具有法術意義的段落相捍格，亦不會有觸犯禁忌的疑慮。

（二）增添儀式的演藝性

這些吸納了傳統音樂文化的戲劇性段落，使得諸等儀式具有豐富的內容，及展現常民儀式的多樣趣味與諧噓性，如果將這些戲劇性的演出段落去除掉，那麼造橋、操營、結界儀式將立即枯瘦消形。

（三）使傳統曲藝得以成爲年幼法師的學習項目之一

初入門的小法師，年齡一般約在六、七歲，此時生理、心理尚未成熟，性情與品行也尚未穩定，因此法師長不會冒然傳授高深法事。此時，戲劇性段落裏的內容，就成爲小法師學習的內容之一，藉以訓練小法師的歌唱、肢體動作、記憶能力及台風、膽量等，而此類具演藝性的內容，在儀式展演裏若不慎出差錯，也比較沒有法術意義上的影響。

部分小法師長大後，即再兼學鑼鼓吹裏的打擊樂器。所以換個角度來看，傳統音樂雖不是這一群小法師主要學習項目，卻也因爲此類戲劇性段落的需要，而傳承予下一代。



結語

舉行於澎湖聚落宮廟的法教儀式，有的含有較強的法術意涵並帶著諸多禁忌，施行內容以符、指、腳步、咒語等法術為主，並謝絕外界閒雜叨擾；有些儀式則在法術意義之外，尚帶有以戲劇性手法表現的段落，儀式希冀眾人的圍觀與共襄盛舉，這些儀式諸如本文所討論的操營、結界、造橋儀式等。

這些儀式主要由聚落宮廟法師團體裏最年幼的男童來擔任，這種由自己聚落子弟參與的傳承模式，極具澎湖地方特色。年幼的男童能力尚不足，不堪學習複雜法術，然而戲劇性段落裏的內容，則成為最佳入門教材，而由自己聚落子弟們的參與演出，呈現住民集體參與儀式的積極面，並可藉此集攏當地傳統音樂人才。

聚焦於戲劇性段落的討論，可以發現以戲劇性手法表現儀式者，其最主要的企圖即是為了表彰儀式意義，同時其也建構了儀式虛擬的境域，並形塑眾人共有的印象與意念。而戲劇性演出本身具有的渲染力，也將加強儀式對住民心靈層面的影響。

這些戲劇性段落的音樂特徵，在歌樂方面主要是運用吸收自南管唱曲等的曲調，而非唱以法師本身固有之唱咒曲調系統，呈現其不具法術意義的性質，在選用南管曲調上，亦大都依循傳統戲曲裏對該曲調的運用手法。器樂方面則來自鑼鼓吹的曲目，主要吹奏牌子來配合操營、結界儀式裏的陣式操練與交戰，而眾牌子本身即由一連串具有軍事情節的牌子構成。這些吸收於澎湖聚落宮廟法教儀式裏的南管唱曲與鑼鼓吹，皆是流傳於澎湖當地的傳統樂種，呈現地方樂種與法教儀式音樂的密切關係。

諸等戲劇性段落及其音樂，可能是先輩法師們自流傳當地的傳統音樂裏吸收汲取的片段，但不可否認地，它們已成為澎湖聚落宮廟裏法教儀式裏的重要安排。由於戲劇性段落的非法術性本質，使得屬於世俗區塊的傳統民間音樂，能被涵納於以法術意義為主的儀式脈絡裏，藉此呈現法教儀式親民、活潑的一面，它們使各地聚落宮廟的諸等儀式呈現不同的樣貌，而這也成為澎湖聚落宮廟法教儀式的一大特色。



馬上雲，2013，〈法教儀式之戲劇性演出及其音樂運用：以澎湖縣馬公市案山北極殿普庵派儀式為例〉，
《南藝學報》7：75-101

參考文獻

汪照安，1998，〈梨園戲音樂的繼承與發展〉，收錄於海峽兩岸梨園戲學術研討會編輯委員會編輯《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》，臺北市：國立中正文化中心，頁 269-289。

李國俊，2003，〈金門高甲戲演出劇目與劇本〉，收錄於國立傳統藝術中心編輯《兩岸高甲戲研討會論文集》，宜蘭縣：國立傳統藝術中心，頁 88-103。

卓聖翔、林素梅編著，1999，《南管曲牌大全》下集，高雄市：串門南樂團。

泉州地方戲曲研究社編、曾金錚等校訂，2000，《梨園戲·下南劇目（下）》第七卷，收錄於《泉州傳統戲曲叢書》，中國北京：中國戲劇出版社。

高樹盤收集整理、廈門市台灣藝術研究所編，2006，《高甲戲傳統曲牌》，廈門市：廈門大學出版社。

馬上雲，2008，〈澎湖普庵派造橋儀式中之【逐水流】曲調及其運用〉，收錄於《第六屆國際青年學者漢學會議論文集》，臺北市：萬卷樓，頁 175-199。

陳麗，2003，〈略談高甲戲的形成與發展〉，收錄於《兩岸高甲戲研討會論文集》，宜蘭縣：國立傳統藝術中心，頁 120-125。

黃有興、甘村吉編撰，2003，《澎湖民間祭典儀式與應用文書》，澎湖縣馬公市：澎縣文化局。

編者不詳，《薛仁貴跨海征東白袍記》第十五折，收錄於明代晚葉《古本戲曲叢刊》初集，富春堂刊本影本。

